

【書評論文】

『電子音楽イン・ジャパン 1955-1981』

(田中雄二 発行所:株式会社アスキー 発売所:株式会社アスペクト)

難波弘之

NAMBA Hiroyuki

本書は、700頁に及ぶ大著であり、一見してまずその厚さに驚かされる。しかし、結論から述べてしまえば、志は高く、着目した題材もユニークであるし、資料点数も多く、新たな事実の発見や、いくつかの注目すべき指摘もあるが、問題点があまりにも多いため、全編に渡って何か煮え切らない印象が残る著書である。風呂敷を広げすぎて、テーマである電子音楽から逸脱してしまったり、扱う期間を「1955年からMIDI登場以前の1981年までに限定する」とわざわざ断わっておきながら、時にそれ以降にも言及し、章ごとの時間軸が前後してしまったり、文章に読解不能な部分があったり、せっかくユニークな指摘をしているのにそれを丸投げにしたままで著者の見解が不明であったり、何かと気になる部分が多かった。何よりも本書における最大の問題点は、転載資料及び著者記述部分における事実誤認や誤情報である。技術的・音楽的な部分で、著者による十分な検証・学習がなされたとは思えぬそうした記載・転載がある以上、本書を何らかの資料本やテキストとして使用する場合には、読者は十分な注意を払わなければならない。(私の過去のアルバムや参加アルバムが好意的に紹介されているので心苦しいのだが、ここは心を鬼にしよう。)あの当時、まことしやかに語られ伝聞された、今となっては笑い話の電子楽器ストーリー——、特にシンセサイザーにまつわる伝説・ホラ話の多くが、当時そのままに本書には記載されている。もしも著者が、当時のそうした誤情報を、意図的にそのまま本書に再録し構成したのであるならば、そのアイロニカルな意図を本書冒頭で明確にしているはずだ。恐らく筆者は、誤りと認識していないと思われる。もちろん、この道の専門家やエキスパートならば、本書の電子楽器に対する誤った記述の再録を読んでも、「ああ、またか……」とあきれただけだが、これから電子音楽や電子楽器について学ぼうとする初心者には、この本の内容を真実だと思い込んでしまうだろう。

とはいえ、著者が前書きで断わっている通り、本書は学術書ではない。あくまでジャーナリストティック(?)に記録された音楽書、とのことである。それは、たとえばテクニカルライターによる「電子立国日本」といった、技術・産業開発史のような本書の構成を見ればわかる。日本の電子音楽に纏わるゴシップも多く含まれ、実はそういった取材構成もの風なところが、読み物としては面白い。

玉石混淆の本書の内容は、著者前書きに良く表われている。ここで、“まえがき”全文を抜粋しておこう。

まえがき

“21世紀まであと1000日。本書は、「ロックンロールの誕生」と同じ1955年に生まれ、20世紀の音楽史のなかでもっとも劇的だった日本の電子音楽の歴史と、そのシーンが熟成してゆく過程で“ビートルズ的”役割を果たした、イエロー・マジック・オーケストラの時代を綴ったノンフィクションである。カールハインツ・シュトックハウゼンが在籍したことで知られる北

西ドイツ放送局に続く、世界で2番目に古い電子音楽スタジオをNHKに有した日本は、その後も大阪万博、富田勲『月の光』のグラミー賞エントリー、YMOの世界進出と、このエレクトロニクス音楽の分野では先進国のひとつとして、常に世界をリードしてきた。

これまでも日本の現代音楽の歴史をまとめたものはもちろんあったが、電子音楽の歴史にしほってそれをまとめたものは、意外なことに学術書を含めて皆無である。しかし、昨年(1997年)国産電子音楽第1号「7のバリエーション」を手掛けたたひと、黛敏郎が亡くなるなど、その歴史を知る人々がいま次々と鬼籍に入っている。そこで本書はこの20世紀が終わる前に、あえて現代音楽／ポピュラー音楽の垣根を取り払い、エレクトロニクス装置を使った音楽すべてを包括する、唯一の音楽書として企画された。

楽器の進化が音楽自体を変化させてきたことに、これまで音楽評論家の多くが無関心を装ってきた。しかし、クリストフォリが18世紀にピアノを発明して以来、音楽の変遷は常にハードウェアの進化と二人三脚で移り変わってきたのは揺るぎない事実である。本書はそういった考えを背景に、楽器自体の進化を軸にし、それをとりまく現代音楽やポピュラー音楽の変遷を同次元で語っていく初めての試みである。よって、20世紀初頭の真空管発明やナチス・ドイツ時代の産物であるテープ・レコーダーが、いかにしてYMOの時代につながっていくのかを検証するのが、本書の醍醐味といえるのだ。

ただし、これはあくまで学術書ではない。むしろ、激変するハードウェアの進化に翻弄されてきた「20世紀の音楽芸術家」たちの葛藤を記録することに主眼をおいて取材したものである。そういった言葉で言うならば、宇宙時代に向かうアメリカの開拓精神を描いたT・ウルフのベストセラー『ライト・スタッフ』のエッセンスを、電子音楽史というフィールドで展開できればというのが、本懐である。1998年4月 田中雄二

なかなかユニークな提案ではある。“楽器の進化が音楽自体を変化させてきた～”あたりに関しては同感であり、本書の意図が渡辺裕「音楽機械劇場」(新書館・97年刊)と同様に音楽史の脱構築を狙ったものであることが示されている。しかし、前書きで自著の意図を“～本書の醍醐味といえるのだ”と結ぶあたりに、まず最初の違和感を覚えた。本書の主眼または目的云々とも結ぶべきではないか？

著者の田中雄二は、1965年、島根県生まれ。ライター兼雑誌編集者。「TECHII」「宝島」を経て、現在は週刊誌編集部勤務。「吹替映画大事典」「銀星クラブ／テクノポップ」などの共著に加えベルギーのグループ、テレックスのリミックスアルバムのプロデュース等も手掛けている、とのことである。

従って、65年生まれである著者が“20世紀の音楽史のなかでもっとも劇的だった日本の電子音楽”を、実はその始点からリアルタイムで体験しているわけではない。だが、“もっとも劇的”とまで言い切り、“エレクトロニクス音楽の分野では先進国のひとつとして、常に世界をリードしてきた”と断言してみせる著者の電子音楽への思い入れはかなりのものである。もちろん、著者はYMOのファンであろう。従って、本書でカミングアウトされた電子音楽への熱情は、YMO、YMO周辺の人たち、YMOファン、YMOにまつわる記事記載書籍と共に同時代を過ごした者として、そこをスタート位置として前後する電子音楽の歴史の表層を巡る旅として描かれる。本書の印象を支配するYMOファンとしての視点とは、果たしていかなるものなのか？

まずは、その全体像を俯瞰しておこう。700頁にも及ぶ内容をここで細かく紹介することはできないが、序章、終章を含む全27章で構成されたタイトルと各章で著者が“証言者”として挙げているインタビューの一覧は以下のとおりである。

(注・●の記述は原著ではなく、著者ホームページ上で加えられている)

序章 イン트로ダクション 1970年 大阪万博と、知られざる国産ムーグ・レコード第1号「思い出は朝陽のように」が生まれた理由

●主な証言者／東海林修（編曲家）、村井邦彦（元アルファレコード社長）

※資料／大阪万博における、電子音楽（および現代音楽）使用状況リスト

第1章 現代音楽史におけるドイツの電子音楽、フランスのミュージック・コンクレートの発生

第2章 日本の電子音楽とミュージック・コンクレートの始まり

第3章 国産電子音楽第1号「7のヴァリエーション」はこうして誕生した

●主な証言者／諸井誠（作曲家）

第4章 1955年、NHK電子音楽スタジオの誕生。その機材の変遷と解体まで

●主な証言者／佐藤茂（元NHK技術班エンジニア）

※資料／NHK電子音楽作品リスト

第5章 新大陸アメリカにおける電子音楽の始まり

第6章 ポピュラー音楽で使われていた20世紀初頭の電子楽器について

第7章 シンセサイザーの誕生

第8章 テレビ、映画音楽における電子楽器の導入。NHK人形劇で使われていた電子サウンドの正体とは？

●主な証言者／宇野誠一郎（作曲家）

第9章 「羽田税関モーグ輸入事件」の真相と、国産シンセ多重録音アルバム第1号『月の光』誕生まで

●主な証言者／冨田勲（作曲家）

第10章 『スイッチト・オン・パッハ』はいかにして日本に上陸したか？

“脱音楽”としてのシンセサイザー音楽史

●主な証言者／和田則彦（作曲家／音楽評論家）

※資料 海外の主なシンセサイザー音楽作家のプロフィール

第11章 日本で最初に大型シンセサイザーを輸入した東京芸術大学の導入理由は何だったのか？

●主な証言者／白砂昭一（元東京芸術大学講師）、岩崎真（東京芸術大学講師）

第12章 楽器輸入業者が語る、70年代の日本のロック界のシンセサイザー事情

●主な証言者／長沢尚敏（レオ・ミュージック社長）

第13章 シンセサイザー・プログラマーという新商売が、日本から誕生した理由

●主な証言者／神谷重徳（プログラマー）

第14章 最初期のシンセ・グループ“パッハ・リヴォリューションの時代”

●主な証言者／田崎和隆（プログラマー／パッハ・リヴォリューション）

第15章 冨田スタジオにいた松武秀樹は、なぜポップスの録音に参加することになったか？

●主な証言者／松武秀樹（プログラマー）

※資料／日本のシンセサイザー・レコード・カタログ

第16章 初めて大型シンセサイザーをポップスに導入した矢野誠の、筒美京平、細野晴臣との不思議な符合

●主な証言者／矢野誠（作曲家）

第17章 コルグ、ローランド、ヤマハ、日本のシンセサイザー・メーカーの誕生

第18章 ゴダイゴがシンセサイザーを駆使した新種のポップスを目指した理由とは？

●主な証言者／ミッキー吉野（作曲家／元ゴダイゴ）

第19章 テクノポップ前夜、ムーンライダーズはなぜニューウェーブに走ったのか？

●主な証言者／鈴木慶一（ムーンライダーズ）

第20章 イエロー・マジック・オーケストラの誕生

●主な証言者／村井邦彦（元アルファレコード社長）、松武秀樹（プログラマー）、小池光夫（元アルファレコード録音課）

第21章 イエロー・マジック・オーケストラの海外進出は、果たして成功したか？

第22章 「テクノ御三家」の登場。P-モデルが最初のデビューを果たした背景

●主な証言者／平沢進（P-モデル）

第23章 演劇集団のヒカシューが、テクノポップを目指した理由

●主な証言者／井上誠＋山下康（イノヤマランド／元ヒカシュー）

第24章 なぜ四人囃子が終わり、プラスチックスはデビューすることになったのか？

●主な証言者／佐久間正英（プロデューサー／元プラスチックス）

第25章 メイキング・オブ『BGM』＆『テクノデリック』

終章 「テクノポップのメソッド」の歌謡界への浸透と、「打ち込み全盛期」の現在への布石

●主な証言者／清水信之（編曲家）

各章は、この“証言者”によるインタビューと、スクラップブックから拾い出してきた転載資料、そして著者の蘊蓄から構成されている。

まず、序章は「イントロダクション1970年」と題され、70年に大阪で開催されたEXPO'70・日本万国博覧会から始まる。万博史に絡めた電子音楽の歴史を枕に、電子音楽の末期は袋小路に陥り、ノウハウだけがポップスに吸収されていった、とする。本書の中心読者層と思われる60年代生まれの世代にとって、大阪万博は、少年期にバラ色の未来イメージを焼きつけられたであろう象徴的な科学技術の一大国際イベントであり、そのインパクトは強い。著者のつかみは成功している。そこをスタートとして逆に歴史を遡り、電子音楽について触れ、本書の後章で登場する“証言者”達の万博当時の動向を紹介している。

この序章は、万博と村井邦彦を繋ぎ、展開しようとする。つまり、著者が言うところの「国産シンセサイザー・レコード第1号」である「思い出は朝陽のように」をプロデュースした村井邦彦とアルファ・レーベルの誕生、そして、その編曲を担当した東海林修とシンセサイザーとのかかわりについて記される。

村井邦彦は、作・編曲家としてスタートし、69年に音楽出版社アルファ・ミュージックを設立、後にYMOを手掛けることになる人物である。この村井の制作で、70年3月に大阪万博のために来日していたとされる米国のシンセサイザー音楽家が、日本人歌手・川村純子に曲を書き下ろし、東海林修のアレンジによって国産シンセサイザー・ポップス第1号が産声をあげた——というストーリーが語られる。万博をきっかけとして、アルファ・レーベルが日本初のシンセ・ポップス作品をリリースし、それがやがてYMOに結びつくというのが、この導入部のもくろみである。著者は、“冒険心や好奇心、持ち前のインスピレーションのなせる業”により、“シンセサイザー音楽第1号を手掛けた村井が、その後細野晴臣のイエロー・マジック・オーケストラをデビューさせることについても、「もし同時期に、その話が他社に持ち込まれたら、それは実現していただろうか？」と考えると、なにやら因縁めいたものを感じてしまう”とし、また“この時点で、東海林が後にシンセサイザー音楽にのめり込むようになることなど、村井はおろか東海林自信にも予測できなかっただろう”とし

ている。

この、すべては万博にありきといったお膳立ては、確かに話としては面白い。しかし、その話には大きな誤りがある。というのも、大阪万博のために来日し、日本人歌手に曲を書き下ろし、自ら日本初のシンセ・ポップス作品のために歌手のオーディションまで行った、とされる米国のシンセサイザー音楽家Gershon Kingsleyは、そのとき来日していないのだ。これは、本人が語ったことであり、Kingsleyを“証言者”とするならば、この序章の“国産シンセサイザー音楽第1号”の誕生ストーリーは、捏造された物語ということになり、まさに70年代当時のシンセサイザーにまつわるホラ話の一例となるのである。

今回、Kingsley本人に再度確かめたところ、確かに大阪万博ではイーストマン・コダック社のパビリオン用音楽を担当し、制作にモーグ・シンセサイザーを使用した^{おはなし}が、来日して展示を見た事実はなく(来日しなかった理由はスポンサーが渡日予算を捻出しなかったため)、もちろん万博会場で「ポップコーン」を実演などしていないし、日本で日本人歌手のオーディションをしたという事実もない、とのことである。また、当時ニューヨークにおいても歌手である日本人(川村純子)やアレンジャー(東海林修)と会った記憶はない、と付け加えた。

楽曲に関して言えば、この「思い出は朝陽のように」は、原題を「DAVID'S EYES」と言う。Kingsley曰く、「DAVID'S EYES」は大阪万博・コダック館用に「images」とタイトルを変えリアレンジし、その際モーグでメロディ等を弾いたとのこと。「images」は、Kingsleyの「First Moog Quartet」(AFSD6234)のB面一曲目に収録されているボーカル曲で、ドラム、ベース、ピアノ、パーカッションのリズム隊に、音色のハードウェア・プリセット機能付きのモジュラー・モーグ・シンセサイザー4台とボーカルが絡む、力強いロック調アレンジとなっている。この「First Moog Quartet」のリリースは、大阪万博以前である。

従って、Kingsleyが万博時に日本人歌手のために曲を書き下ろしたというのは、真っ赤な嘘である。「Japan is far away from The United States—so strange things can happen.」という、Kingsley自身の本件に対するコメントを記しておく。

安井かずみ作詞による川村純子の「思い出は朝陽のように」は、1996年に「ソフトロック・ドライヴイン・栄光の朝」(ALCA5089)というアルファ音源のコンピレーションCDに収録された。そこで選曲・解説を担当した土龍団(濱田高志、山岸一郎、吉田明裕)によるライナーに「この曲はムーグ(ママ)・シンセサイザーによる電子音楽の第一人者として再評価著しいガーション・キングスレイが書き下ろした歌謡曲。1970年春、キングスレイは同曲の日本発売にあたり歌手のオーディションを行ったが…」とある。この土龍団がいかなる資料を基にこのような「嘘」を記したかは定かでないが、著者が取材協力者一覧にも挙げる彼ら土龍団からどのような資料を提供されたとしても、Kingsley本人や実際に関係した“証言者”2名の情報より優先すべきではない。実際、著者は本件の裏を取るべく、その“証言者”2名に直接インタビューをしている。しかし、村井・東海林両氏の名誉のためにも記しておくが、本書中で、村井は“どういう経緯でつくられたのかは、実はどうも記憶がないんだよね”と語り、東海林も“憶えていない”と答えているのだ。

どうやら、著者は700頁にわたるストーリーを構成するにあたって、来日していなかったKingsleyを、“大阪万博のとあるパビリオンの仕事のために来日”していた事にしてしまった、と考えるべきだろう。著者にとって、このイマジネーション豊かな「作り話」が本書の導入部として欠くことが出来なかったとしても、「国産シンセサイザー音楽第1号登場時にあり得たかもしれないお話」程度にとどめておくべきだったと言わざるを得ない。

ちなみにKingsleyが初めて日本を訪れたのは、本書がカバーする1955年～1981年より後の1984年である。京都で開かれたVISAのパーティで芸大オケを指揮し、帰りがけに浜松でヤマハ

を訪れ、初期ロッドのDX-7を手に入れた。帰米後、日本語マニュアルと格闘した思い出がある、とのこと。Kingsleyは、現在もビースティー・ボーイズ等と交流するなどアクティブにビジネスをこなしており、決して歳で記憶が定かでない、といった状態ではないことを重ねて記しておく。

このように著者は、マニアックに見えるが実は掘り下げ不足で、こうしたまことしやかな話に対する検証も不十分である。この序章におけるKingsleyについての記述が本書の欠陥を象徴しているの、敢えてここで誤りを指摘した次第である。きちんと転載内容の裏を取ることはもちろん、本書ホームページに英訳で内容解説をアップするよりも、海外オリジネーターに最低でもメール取材ぐらいして誤りを正すべきだ、と考える。また著者は、ホームページの掲示板で“誤記誤植を低姿勢で受け止めて重版ごとに訂正を入れている”としているが、現在版元品切れ状態の本書がどの程度版を重ねたかは不明であるし、初版読者に対して無責任ではないか。せめてホームページ上に訂正をアップしておくべきであろう。

後の章でも、片手落ちな転載・取材による記述は気になるが、すべてのコンテンツを否定するわけではない。興味深い話、賞賛に値する章もある。

第1章は、ドイツ、フランスにおける電子音楽、ミュージック・コンクレートの発生へと時代を遡る。ここでは、電子音楽を産んだドイツの現代音楽史について簡単に触れ、さらにフランスのミュージック・コンクレートの説明があり、テープ編集による音素材の加工は現代のサンプリング音楽と同じ手法であると指摘している。ミュージック・コンクレートの電子音楽への接近、シュトックハウゼンや電子音楽の技法についての言及と続く。さらには、60年代後半から始まる、ドイツのロックやポップス系エレクトロ・ミュージックへの影響についての指摘がある。

だが、ここで著者が述べる楽典的知識はまるで誤りであり、多くの誤解を読者に与えるだろう。著者は、全音、全音階(Whole-tone scale)、全音階(diatonic-scale)、オクターブの基本解釈すら誤っているにも拘わらず、12音技法まで説明しようとする。こうした記述は控えるか、他に監修者を立てるか、専門の執筆者に依頼すべきであった。また、シンセサイザーの基本機能や録音・編集技法に関しても、技術的な面で、同様に不可思議な記述が多い。

第2章は、オシレーター(発振器)を使ったドイツの電子音楽を最初に日本に紹介した現代音楽家・諸井誠に始まり、黛敏郎、武満徹らによる日本の電子音楽とミュージック・コンクレートの始まりを紹介する。作曲家だけでなく、放送局や録音スタジオのテープ・レコーダー事情や、日本映画界の録音手法や効果音技術についても触れ、「ゴジラ」の三縄一郎、「鉄腕アトム」の大野松雄ら、音響技師の功績にも言及している点は評価したい。アメリカSF映画の名作「禁断の惑星」でベベ・バロンの電子音響効果音が使われたのが1956年、「ゴジラ」が1954年、大野のTBS「惑星への招待」が1955年と、この分野ではほぼ海外と同時期か、むしろ早かったという指摘は正しい。

第3章は、ドイツの放送局に電子音楽スタジオが作られていることを視察した諸井誠が、NHKに働きかけて、黛敏郎との共作による国産電子音楽第1号「7のバリエーション」のため、NHKににわか仕込みの設備が用意された経緯が書かれている。

1956年、日本で最初の電子音楽のレコードであるシュトックハウゼン初期作品集のSP盤がリリースされ、同時に「RCA電子音楽シンセサイザーの音と音楽」というアメリカの電子音楽作品のLP盤がビクターから発売された。これは、現代音楽の文脈とまったく異なる、既成楽曲の電子音化で、後の「スイッチト・オン・パッハ」にも通じる手法で作られていた。こうしたアメリカの動きや、その後ジョン・ケージなどが舞台上に電子機材を持ち込んで行ったライブ・エレクトロニクスの動向を、諸井は批判している。“なぜ電子音楽をやるようになったかっていうと、演奏を拒絶したかった〜”と語る諸井は、もちろんその後のシンセサイザーの普及やウォルター・カーロスの諸作を否定しつつも、

何故かライナーノーツを書き、シンセサイザー・コンテストの審査員などを行っている。そのあたりの屈折した心境をインタビューでもっと大胆に引き出してこそそのジャーナリズムだと思うのだが、そのあたりは、著者が“いちばん不思議に思っていた”という割りには、たいした取材もなく終わってしまう。

第4章では、1955年を、映画「暴力教室」の主題歌であるビル・ヘイリーと彼のコメッツによる「ロック・アラウンド・ザ・クロック」が全米チャート1位を記録し、エルビス・プレスリーがRCAに移籍したことなどを根拠として、「ロックンロールの誕生の年」としている。また、著者は同年を、渡辺プロが発足、和製ロカビリーの小坂一也らのデビューと絡めて、日本ポップス史のプロローグ年としているが、これらは意見の分かれるところであろう。国産電子音楽第1号「7のバリエーション」の発表が1956年、NHK電子音楽スタジオのレギュラー活動を1959年ごろ、としているにも拘わらず、前掲の「まえがき」で1955年にこだわった強引さは何故か？

本章は、NHKの録音技師であった佐藤茂のインタビューを中心に構成されており、興味深い数々の証言が語られている。また、現代音楽作品におけるコンピュータの使用法と、その後のYMOなどによるコンピュータのイメージ戦略的使用法との違いを説明している。しかし、本来重要な指摘であるべきコンピュータの使用法について、ソフトウェア及びハードウェアから構築を開始した現代音楽での利用と、製品を単に利用しその使用方法におけるアイデアを競うポップス分野での違いを掘り下げることはない。

著者はYMOのファンであるはずだが、YMO=コンピュータという一般的な図式に対して、“実はYMOが使用していたのは初期のデジタル・シーケンサーであり、それには確かにコンピュータ・チップが利用されていたが、用途を音楽用に限定した楽器分野での製品にすぎなかった”、としている。YMOは言語レベルでのコンピュータ・プログラミングを行わず、単に仕様で規定されたやり方でコンピュータ製品を使用していたにすぎない。著者は、YMOが庶民のコンピュータ幻想をマジックとして利用し、イメージ戦略に利用した点は理解しているのである。だが、後の章においても、YMOのファンであると思われる著者自身が、何故気持ちよくその戦略に騙されたのかを分析したり自問したりはしないので、YMOファンではない読者には、YMO信仰本との違いを明確にし得ない。実際、一部音楽ジャーナリストが未だに払拭できない電気神への絶対信仰は、実際の技術知識の欠如、実践・使用の欠落、誤った資料本からの転載記述などによって引き起こされてきたわけであるから、佐藤茂からもっと具体的に教えを請うべきだったのではないか。あろうことか著者は、PCM-3324(業務用デジタル・マルチトラック・レコーダー)を「民生機」と誤記するありさまだ。読者を混乱させるでたらめな技術解説は困る。

第5章は、第3章でも触れたアメリカの電子音楽について、ヴァーレーズ、ケイジ、コロンビア・プリンストン大学等の動きを軽く触れ、ウォルター・カーロスに結びつくアメリカ電子音楽=ポピュラー音楽、といった図式を導こうとしている。これは、本来、米国における音楽=ビジネスという指摘であり、産学協同という米国大学の特質を語るべき部分であろうが、やがて来る電子楽器分野での米国一人勝ちの理由を語ることなく、あっさりと終わって行く。

第6章は、モーグ・シンセサイザーに繋がる電子(電気)楽器を列記するが、章題にあるような20世紀初頭の電子楽器に限った説明ではない。例えばメトロンは、20世紀中期の発明品であるチェンバリンのレプリカであるうえに、電気楽器である。それぞれの楽器に対する解説も70年頃のシンセ本からそのまま転載したような誤った内容が多い。特に、章題に最適ともいえるテルミンについては、登場年を誤っている以外にも無理解な記述に終始している。

後半では、シンセサイザーの基本的な原理が紹介されているが、これが1998年に書かれたとは思えぬレトロな記述で、モーグ博士の最も偉大な功績である「1ボルトの変化で1オクターブとす

る」という、過去無秩序だった電圧制御に与えた黄金率について触れることもなく終わっている。著者のシンセサイザーに対する基本的技術理解の欠落は明白で、“オルガンとピアノはもともと波形(サイン波に近い)は似ている”といった記述には、笑う気力も失せる。

従って、次章・第7章で語られるモーグ・シンセサイザーの機能・機構等については、読むに値しない。著者は、モーグ・シンセサイザーの合理的な設計が演奏者にもたらした自由や可能性について、全く理解していない。モーグの鍵盤はフレキシブルなチューニングが可能で、階段的变化のみならず連続的变化をも可能としたという重要な事実が欠落し、フリーケンシー・シフターやサンプル・アンド・ホールドといった重要な働きをするモジュールについての記述もない。また、マイナス値での電圧コントロールにも触れておらず、コントロール電圧とトリガー電圧の違いについてすら記載されていない。もし、この部分での資料が必要な読者は、モーグ博士自身が寄稿した近年のキーボード・マガジン誌を読むべきであろう。

この著者が、モーグ・シンセサイザー及びモーグ博士に対して理解及びリスペクトをしていないことは、その表記からも一目瞭然である。私は、モーグ博士と過去何度も会い、話をし、直接色々な史実についても耳にしてきたが、博士と会った誰もが、本人が「ムーグ」の発音表記をいかに嫌悪しているかを知っている。“日本の公式文書はムーグと記載”と注釈するところも、不可解きわまりない(もちろんヤマハのカatalogは公式文書ではない)。最低でもmoogと英文表記すべきである。

その後、Buchla、ARPと米国3大シンセサイザー・ブランドに一通り触れているが、著者には、それらの技術的な成果と、それらの楽器により発展した音楽の側面は大きな意味を持たないらしく、3大ブランドのシンセサイザーが1970年、つまり著者のこだわる万博の年にほぼ同時に日本に持ち込まれた、という事実(?)が重要な様子である。

ここで著者は、これまでの記述を“前置きが長すぎた。やっと、本題に入れる。ここからが日本のポピュラー界における、シンセサイザーの歴史がスタートするのである。”としている。これが、あきれた記述であることは言うまでもない。著者の言う、ここまでの136頁にも及ぶ長すぎた前置きは、不可思議・不親切な記述により読者に混乱をもたらし、せっかく近年是正されてきた過去の誤った認識・記述に対して、更に二次的な誤解すら多数生みかねない記述に満ちており、明らかに著者の「まえがき」と矛盾している。電子楽器の進化に伴う現代音楽やポピュラー音楽の変遷と同次元で語る、という意気込みは、現代音楽とポピュラー音楽のそれぞれの音楽家たちが、電子楽器の発展をどのように認識し、評価していたか(またはしていなかったか)について十分な記述がないため、まるでブラフな企画書の言葉程度の説得力も持たない。また、本章の前後で内容がきれいに分裂してしまっている。著者がいみじくも語っているように、この長すぎた前置きは、実は事実を語るにはあまりに短く、本書を構成するうえで必要だったとは思えないのである。

第8章は、テレビや映画音楽における電子音楽の導入から、宇野誠一郎のユニークな音楽に触れている。

第9章で、いよいよ富田勲が登場する。「画家がパレットで絵の具を混ぜて自分だけの色彩を作るように楽器の音色を合成したい」という富田の願望が世界的ヒットとなった「月の光」に結晶する。手探りでモジュラー・モーグシンセサイザーと格闘する富田の姿や、その工房に出入りしていた松武秀樹についても触れている。

しかし、ここでの富田の話し方は、私が知っている富田の口調とはかなりかけ離れたものである。富田の時に宇宙的な(?)独特の語り口は、この文章からは見えてこない。また、富田がいち早く導入したNew England Digital社のSynclavierが、“イギリスの初期のデジタル・シンセサイザー”という記述は、ニューイングランドが米国の都市であることを指摘するまでもなく、FM音源に

よるシンセサイザー誕生の背景への無理解、非常識もはなはだしい。FM(フリーケンシー・モジュレーション)と、FM音源方式との違いについても理解はない。

第10章では、電子音楽の国内レコードでその初期に多くのライナーノーツを手掛けていた、反骨精神とユーモアを兼ね備えたオーディオ評論家、和田則彦にほとんど1章をさいている。今でいうモンド系の音に敏感でユニークなレコードを企画した和田の存在にスポットを当てたならば、氏のダークな本音にまで迫って欲しかったと思う。

後半では、おまけ程度に国内シンセサイザー・メーカーと、メーカー主催のテープ・コンテストについての記述がある。

なお本章の後に海外の主なシンセサイザー音楽作家のプロフィールが収められているが、ここでの記載も古い資料から転載したのだろう、今となってはあまり役に立たない内容である。

第11章では、日本で最初に大型シンセサイザーであるBuchlaを導入した東京芸術大学・音楽研究センター音響研究室について解説している。白砂昭一、小杉武久、小泉文夫、柴田南雄、一柳慧、湯浅譲二、といった人脈の中に、学生だった坂本龍一が登場する。しかし、長く一般に知られることがなかった芸大の各種シンセサイザーも、すでにキーボードマガジンで詳細なグラビアと共に紹介されており、機材等での記述に目新しい部分はない。海外(特に米国)の主要大学の音楽学部と比べて、日本の音楽教育機関がシンセサイザー機能のコンピュータ・ソフトウェア化に著しく遅れ、何故取り残されてしまったのか、その根元をこのインタビューで掘り下げるべきではなかったのだろうか？

第12章は、読み物として本書の「醍醐味」と言える部分だろう。良いところに目を付けて取材したと感心した。ロックやポップスでのシンセサイザー普及の歴史を解説し、日本においては操作が難しく、価格も高かったことから、シンセサイザーをレンタルすると同時に操作するオペレーターも派遣する、シンセサイザー・プログラマー(マニピュレーター)という新ビジネスが登場したいきさつが語られる。ギタリストであった神谷重徳がアープ2600を手に入れ、その世界に参入したきっかけのエピソードも語られている。レオ・ミュージックの長沢尚敏のインタビューは興味深い内容である。(しかし、ここでも、米国の電圧が210ボルトで周波数が50Hzだったり、ヨーロッパが60Hzだったり、誤植か誤認か理解しがたい記述は相変わらずだ)

第13章では、ほぼ全章にわたり、一般にはあまり知られていない神谷重徳のユニークな活動が紹介され、意義のあるインタビューとなっている。

第14章は、最初期のシンセサイザー・グループ、「バッハ・リボリユーション」と、後にP-モデルを結成する平沢進との交流、バッハ・リボリユーション解散期に登場したYMOとの接触などのエピソードが披露される。

第15章は、YMOのシンセ・プログラマーだった、現在は日本シンセサイザー・プログラマー協会会長である松武秀樹の物語である。冨田勲のスタジオにいた松武が、ポップスのスタジオ録音に関わって行く過程が語られる。やはり、操作マニュアルやガイドブックなどなかった当時の苦労話、笑い話が多い。そして、YMOのメンバーとの出会いが本章で紹介されている。

第16章は、アレンジャー・矢野誠を中心とした、筒見京平や細野晴臣とのシンセサイザーや音楽をめぐる符合についてである。オリジナル・ムーンライダーズのメンバーだった松本隆のエピソードも語られ、当然、当時矢野誠夫人であった矢野顕子も登場する。

第17章は、シンセサイザーがポリフォニックに移行した時代の代表的な存在であるOberheim社とSequential Circuits社についてほんの少し触れた後、コルグ、ローランド、ヤマハという日本の3大シンセサイザー・メーカーの話となる。しかし、各社の主要な技術者、開発関係者のインタビューはなく、カタログから抜き出したような表記のみで構成される。YMOが深く関わった

プロフェット5についても、その設計者で、MIDIの生みの親でもあるDave Smithについては一切触れていない。

第18章では、ゴダイゴとミッキー吉野、第19章では、ムーンライダーズと矢野誠、松武秀樹の交流など、海外の音楽シーンの流行がどのように日本のポップスやロックに影響を与えたかが断続的に挟み込まれて解説される。鈴木慶一が、10CC「アイム・ノット・イン・ラブ」のボイス・ループをギズモトロンだと誤解したエピソードで、著者は“70年代中期の音楽雑誌もまた、こうしたインフォメーションの錯綜していた時期だったのだ”と記している。だが、鈴木がそうした過去の誤った情報や自らの試行錯誤の数々を、笑い話として振り返ったようには、著者自身が“70年代中期の音楽雑誌”の錯綜した情報を、本書で正しく検証する事はできていない。

本章では、鈴木により、電子楽器の発展で、音楽制作が録音スタジオでの作業から自宅でのプリ・プロダクション作業に移行する過程が語られているが、その点が掘り下げられることはない。デモ・テープの大衆化、パーソナル・スタジオでのプリ・プロダクション作業の常識化こそ、音楽制作の根底を覆すコンピュータと電子楽器による一大変革であったにも拘わらず、である。

第20章で、ようやく“イエロー・マジック・オーケストラの誕生”、という表題になる。YMOを愛して止まなかった1965年生まれの新鋭少年が、YMO本を書くため、YMOの真実に近づくために、これだけ努力をして電子音楽やシンセサイザーについて勉強しました（ここまででなんと400頁…）、がんばってやりました、という感じであろうか。だが、本書の驚異は、著者をそう仕向けた衝動への自己分析がまったくないことである。

今でも良く覚えている。YMOの一大ブームの頃、YMO信仰者は本当に多く、長髪のままだった私に「あんた、ださいわね」と言い放つテクノカットのスタイリストや、「戦メリ」と「教授」を夢見心地に語るアパレルや広告代理店関係者の大群に閉口したものである。あの頃、キーボード奏者として不快な経験をした私は、この著書を公正に書評する立場にないかもしれない。「適任ではないから」と、一度は執筆をお断りしたのだが、同時代にシンセサイザーの発展とそれによる音楽・音楽界の変化を自ら体験した者の責任において、過去我々が誤った情報の錯綜により味わった要らぬ苦勞を、今の若い読者が再び強いられる必要はない、と考え直して書く気になった次第である。

さて、本章以降、21章、25章で繰り上げられる、“シンセサイザーを使ったポピュラー音楽シーンでのビートルズ的存在”とまで、著者の多大な思い入れを傾けるYMOについての記述であるが、ついにメンバーへの新たなインタビューは登場せず、過去の雑誌や書籍等に登場したメンバーの発言の引用でのみ構成される。インタビューでの発言が正確に記載されることは少ないということを、いやしくもマスコミに関わる者ならば理解していなければなるまい。直接YMOの3人に新たなインタビューを取らなかったことについて、“散開(解散)以降、YMOの伝説がファンの間で熟成され、それにこたえるかのように伝説めかしたトーンでメンバーがYMOについて語ってきたのを、何度か見てきたから”、“黒沢明の研究本として知られる『巨人と少年』を参考に、当人のインタビューをとらない伝記のスタイルを採用した”と記している。メンバーが伝説めかして語る以前の記事を引用して、“どこまで事実が検証できているかに不安が残るものの、ありうる仮説なども取り混ぜて、少しはこれまでのYMO研究本より踏み込めればと思う”のは著者の自由だが、それでは東スポの記事と一緒にある。「まえがき」で“学術書ではない”と断っているのが、単なる言い逃れに思えてくる。本人以外でも、スタッフ、マネージャー、関係者等、適切なインタビューイーを探し出し、事実を検証する努力をすることが取材のイロハであり、編集に携わる者の常識であろう。取材費がなくても、おたく本ならば手弁当は当たり前。ところが、著者の達成感、ほんの数名のYMO周辺人物の証言で満たされてしまう。アルファレコードの社長だった村井邦彦、ミキシ

グ・エンジニアの小池光夫、松武秀樹らが語るYMOのメンバー個々のエピソードには確かに面白い部分が多い。だが、それらは著者自身もこの取材を通じて過去知り得なかった点を面白と感じたのであろう。ならば、過去の記事の再録作業は、著者にとって本当に面白いことだったのだろうか？

実は、著者は気が付いていたのである。少し長くなるが、その部分を引用してみよう。

“もともとYMOは、細野晴臣にとって企画性の高いユニットだった。実はYMO結成前夜の、こんな細野の一文がある。「ミカバンドが冗談から真剣になったことが起こらないとも限らない」（地平線の階段）サディスティック・ミカ・バンドは、加藤和彦がほとんどヴォーカリストとして経験のなかったミカ夫人をメインにすえた、プラスチック・オノ・バンドの一種のパロディ・グループが発端だった。そもそも、加藤の最初のグループ、ザ・フォーク・クルセダーズにしてからが、解散記念に作った自主制作の1枚のレコード「帰ってきたヨッパライ」がローカルの深夜放送でたまたま火がついて、「冗談から駒」とプロ活動がスタートしたバンドである。伝説とは、往々にしてそのように始まるものなのだ。多くの傑作アルバムをのこしたYMOも、当初はまったく思いつきのプロジェクトだった。しかも、それまでの細野のソロ・アルバムに比べて、YMOの当初のプランはお世辞にもかっこいいとは言えないものだった。78年、YMO結成時の細野は、ほとんど当時の流行の音楽を聴いていなかった。というのも、彼はそれまでの音楽家としてのアイデンティティの呪縛から逃れたいために、この企画性の高いグループを立ち上げたのである。

細野の味方をしたのは、「価値観の転倒」の真っ只中にあった“時代”であった。シンセサイザーやコンピュータがポピュラー音楽に導入される、まさにこれからというタイミングでYMOは結成された。この時点では、YMOのパブリック・イメージにあるしたたかさは微塵もない。以降のYMOの歴史も、ほとんど行き当たりばったりといってもいい、偶発的な出来事の積み重ねによるものなのだ。メンバーである坂本、高橋の選定すら、ほとんど成り行きに誓いものだった。しかし、この偶然が怖いのだ。この2人がいなければ、後のYMOの隆盛はなかったに違いない。”——

すべてのものが消費されるべく運命づけられた現代社会においては、音楽や楽器もまた消費されるべき対象なのである。シンセサイザーが日用雑貨となり、音を創る楽器から、メーカーが用意した「業界音色」を選ぶだけの音源機器となり、現代音楽や電子音楽が死語となり、その手法や技法が大衆音楽の中に取り入れられて解体していったように。

だが、著者にとって、消費された“シンセサイザー音楽”は、すでに歴史の終焉を意味している。液晶パネルに音色名を表示する現在のシンセサイザーを見て、ハードウェア進化を痛快であるとしながらも、“リスナーを驚かせ続けてきた4半世紀に及ぶ「シンセサイザー音楽」という奇妙なジャンルの、歴史の終焉を感じた…”，という。本書を、MIDIが登場する1982年以前で区切っているように、MIDIは著者の考える電子音楽の終焉を象徴する嫌悪すべき存在なのか？

だが、実際、今も電子楽器に関わり続ける音楽家、エンジニアは、すべての発展をひとつの流れとして考えているのである。アナログシンセもMIDIも単に未成熟な歴史の通過点にすぎない。電子技術の未来は、決して暗いものではない。海外、特に米国の研究室では、今も驚くべき発想による開発が繰り返され、新たな音響分野・電子機器・電子楽器の研究は絶えることがない。トランジスタ技術の集約にすぎないとはいえ、コンピュータの発展は決して止まることはなく、日々可能性の芽は延び続けているはずである。その可能性が日本で芽吹いていないのは、日本の電子音楽業界やその関係者が、今注意すべき重大な問題である。例えば現在市場に出回っているソフト・シンセサイザーや、斬新なプラグ・イン・ソフトウェアに、日本独自のものが皆無である——という事実、我々はかなりの危機感を持たねばならないだろう。

著者の失望感、YMOの時代にエレクトロニクスのパワーを信奉した者としては、あまりにも

ふがいなさすぎる。著者のホームページを見ると、そこはさながら著者の想う古き良き時代のレコード・コレクターの殿堂である。そこに、未来を見据えた新しい音楽に対する希望や興味を感じることはない。あの、70年に我々が大阪の万国博覧会で感じた情熱や希望のかけらも、そこには存在しない。著者の電子音楽への情熱がすでに終わり、その決着として本書を世に送り出したことは明白である。しかし、未来に希望を感じ、音楽を作り続ける者、電子楽器やコンピュータ・テクノロジーの発展に研鑽を重ね続ける技術者は世界中にいる。そういう現実を認めようとしないのは著者の勝手だが、それは著者自身の個人的な感想であり、本書のような擬似ドキュメント形式にまとめるべきではなかったと思う。

22章、23章、24章、で語られる、日本のニューウェーブ／テクノシーンに纏わるプラスチック、ヒカシュー、P-モデル、へたうまに代表されるセンスあるノン・ミュージシャンの台頭がシーンに与えた影響を述べた部分やインタビューこそが、本書ではより興味深く面白い部分である。皮肉なことに、私には、大著の前半を占める電子音楽の部分やYMOの検証よりも、反テクニック・反フュージョンの流れを描いたこの部分の方が、遙かに面白かった。

また、本書は扱う期間を81年までとしているにも拘わらず、終章で80年代の歌謡曲、ポップス・シーンを総括する証言者として清水信之が登場する。DX-7のプリセット音をためらいなく使用した清水のマニアックな仕事ぶりが十分に描き切れていないのは、エンジニアまでこなす天才的マルチプレイヤー清水信之を、単にキーボーディストという狭い範疇で語ろうとしたためだろう。

巻末の資料一覧は、雑誌等に詳細な出典月号の表記がなく、索引も検索対象の項目が十分とは言えない。また、表紙裏と背表紙裏の年表も、正確性に問題があることを指摘しておく。