

・音楽遺産～ネットワーク社会の音楽革命～

太下 義之

(UFJ総合研究所芸術・文化政策センター 主任研究員)

0. はじめに

本論は、インターネットというメディア/テクノロジーの時代において、音楽文化にも大きな変革が生じつつあるという認識のもと、我々の音楽文化を一つの文化遺産、すなわち“音楽遺産”として次の世代に引き継いでいくために必要な社会戦略について考察しようとするものである。

とは言え、本論は、それを通じて何かを証明し、一つの結論を導くことを目的とするのではなく、強いて言うならば、様々なアイデアの可能性を提示する、一種の思考実験となることをめざしている。

本論において音楽文化を分析・解釈していくにあたっては、作品論、すなわち音楽作品自体の分析から音楽を解放して、その代わりに、音楽に関わるメディア/テクノロジーと音楽文化のあり方にスポットライトを当てていきたい。

ベンヤミン(1936)は、「歴史の広大な時空間のなかでは、人間の集団の存在様式が相対的に変化するにつれて、人間の知覚の在りかたも変わる」と指摘しているが、メディア/テクノロジーの変化が知覚、ひいては文化の変化を促すと考えると、これからの音楽文化について考察するためには、そうした社会システムとの関連で考察する必要があると考えられる。

また、クック(1992)が述べている通り、「音楽は音楽と聴き手の相互作用」である。聴き手の社会的または文化的な変化は、音楽そのものを変化させるだろうし、また、聴き手と音楽を結ぶメディア/テクノロジーの変化も、同様であろう。

そして、“人工的”なものとして生み出されたメディア/テクノロジーが、革新・変化する歴史の変化の中で次第に“自然”なものとして社会に受容されていくことと並行して、そのメディア/テクノロジーは我々の生活や文化にも根源的な影響を及ぼしていったと考えられる。

音楽と聴き手とを結ぶメディア/テクノロジーを“交通”に喩えてみると、この“交通”の変化が聴き手の音楽に対する受容スタイルの決定に大きな影響を与え、また、結果として音楽自体の進化(変化)も促すという関係があると筆者は考えている。

換言すると、音楽作品と聴き手とのメディア/テクノロジー、すなわち音楽における「交通工学」のあり方が、われわれの音楽受容のスタイルを決定するという、言わば音楽の交通論とでも呼ぶべきものが展開できるのではないだろうか。

もちろん、ここで述べたいのは、電子楽器の誕生によってテクノ音楽が生まれた、といった表層的な関係性についてではなく、特定のメディア/テクノロジーの普及・定着が、続く世代の音楽創造に大きな影響を与える、という関係性についてである。

例えば、ラジオの普及によって、小さい頃からラジオで音楽を聴いて育つ世代が登場し、そのことによって次の世代の音楽文化そのものが変質していくというように、テクノロジーの大きな変化が、結果として社会・文化の変革のトリガー(引き金)となっているものと考えられる。

特に現在、音楽文化研究においては、スタンフォード大学のローレンス・レッシング教授が指摘している通り、インターネット空間におけるCODEのあり方について検討する意義・必要性が極めて高まっている。

後述するとおり、メディア/テクノロジーの変化が、社会的な現象として結実するまでに約10年程度のタイムラグが生じている。その意味では、インターネット革命というものが、その全貌を現すとすれば、まさに21世紀初頭の10年間ということとなる。

こうした背景を踏まえ、今、音楽文化について語っておく必要がある。

また、日本における、音楽文化のあり方を研究する意味・意義についても述べておきたい。トランジスタ・ラジオ、ウォークマン、カラオケ、レンタル・レコードなど、音楽文化のありように極めて大きな影響を与えてきたメディア/テクノロジーに関して、日本は最先端の技術力を誇っており、21世紀の音楽文化を検討するモデルケースとして最適であると考えられる。

さらに、山田（2002）が述べているように、もともと日本は「本歌取り」など、コピーを尊ぶ文化的土壌があり、新しい音楽文化の基盤を構築するにあたり、日本文化の果たすべき役割は大きいと期待される。

なお、本論においては、クラシック音楽ではなく、主としてポピュラー音楽を中心として取り上げている。ポピュラー音楽がメディア/テクノロジーの影響を大きく反映するメディアであるとともに、^{コンテンツ}同時代的な音楽作品という意味において“芸術”“非芸術”という対立構造を本論に持ち込むことが無意味であると筆者は考えている。

さて、20世紀末に音楽配信が登場したことによって、音楽および音楽文化は大きく変容しつつあるが、これを単にIT革命という事象からのみで捉えるのはやや近視眼的と言えよう。

例えば過去1世紀を振り返ってみても、レコードや蓄音器、ウォークマンなど音楽に関するメディア/テクノロジーの変化が、人々の音楽受容のあり方を大きく変えてきた歴史がある。

つまり、インターネットが音楽文化に対してどのような変化・影響を与えるのかを予測するにあたっては、我々が音楽を過去にどのように受容してきたのかを検証する作業がまずもって不可欠であると言えよう。こうした立場から、以下の本論では、最初に20世紀の百年間の音楽文化とメディア/テクノロジーの関係について概観する¹。

¹筆者は現在、20世紀の音楽文化に関して、ベストセラー小説に表現された、社会と音楽との関係について研究を準備しているが、以下はその概論となるものである。

1. メディア/テクノロジーと音楽が共振した20世紀

1900年代：レコード前夜の時代

レコードやラジオ等のメディア/テクノロジーが普及する以前の時代においては、音楽は創造（演奏）と同時に消え去ってしまう性質のものであり、音楽を聴くということは、聴き手の身近で誰かが音楽を演奏すること、または自ら演奏することに他ならなかった。レコードがない時代においては、創造＝鑑賞であり、音楽の創造（演奏）と享受は同じ時間と空間を共有していたのである。さらに言えば、レコードがない時代においては、楽士と楽器と楽譜の3点セットは、現代のCD等の音楽コンテンツと等価な機能を有していたのである。

上述したとおり、元来、音楽は生成と同時に消えてなくなるものであった。それ故に、人は音楽を繰り返し聴き、記憶に留めようとするのである。逆に言えば、人の記憶の中で繰り返し奏でられることによって、単なる音の連なりからはじめて“音楽”に転換するのだとも言える。

そして、かつて音楽が耳で聴いてそれを口で伝えられるという時代においては、音楽を完璧にコピーすることは不可能であった。音楽は人や地域、世代を超えて伝えられる過程で自然と変化していったのであり、自然な状態においては、極めて変化しやすい性質を持っている。逆に言えば、音楽とはオリジナルを元に無限に変化する可能性と権利を秘めているのである。まるで、ボルヘスの「バベルの図書館」のように、世界には無限の異曲が満ちあふれていたのである。

このように考えてくると、もともと音楽を聴くという行為は、リスナーごとに微妙に異なるマルチプル（複製）を無数に生み出す行為ではなかったのか、という仮説すら生じてくる。

さて、百年前の音楽環境に話を戻すと、我が国における音楽を鑑賞するための空間に関して、1890年（明治23年）に開設された東京音楽学校（現在の東京芸術大学）の東京奏楽堂が、「明治から大正・昭和初期における西洋音楽の演奏の場の殆ど唯一の場所」（日本建築学会編「音楽空間への誘い」（2002））と位置づけられており、1903年（明治36年）には、日本で初めて本格的なオペラが上演されたという。

この東京奏楽堂を幕開けとして、わが国においても、音楽を純粹に鑑賞するための空間としての「音楽ホール」という建築/制度が徐々に根付いていくことになる。

わが国においては、西洋音楽をわが国に輸入・移植する際に、本来であれば、西洋における音楽環境と同様に、家庭音楽の伝統そのものを模倣すべきであったところを、単に音楽芸術の一つの結果である「音楽会」という表層の制度を模倣した。このように、わが国においては、“受容”が先行するかたちで音楽が導入されたわけであるが、このことが、鑑賞者と演奏者の分断/非連続というかたちで、その後のわが国における音楽文化のあり方にも大きな影響を与えることになる。

小川（1988）が指摘しているように、コンサートホールは「外界と隔離する壁を備え、ステージに注意が集中できるよう、客席はステージに向かって固定されている」建築であり、言い換えると、「音楽ホール」という空間そのものが、そこへの立ち会いを許された一定数の聴き手が時間と空間を共にする、言わば社会的儀式という聴き手の音楽受容のあり方を制度化していったとも言える。

そして、このことは、一定の富と機会を有するものは、自らのお楽しみのために音楽の演奏を実現することができたが、一般庶民は、祭りや市など、時間的・空間的に限定された中でしか、音楽を楽しむことはできなかったことも一方で意味している。

なお、20世紀の幕開け直前の1899年（明治32年）に、わが国で初めての旧・著作権法が制定された。“著作権”という言葉自体が、この法律の制定と同時に誕生したとみると、百年単位の時代の節目に、このような事態が生じたことは極めて感慨深いものがある。

次いで、1909年（明治42年）には、著作権法が改正され、城所（2002）において指摘されているとおり、「ピアノロールやレコードにも作曲家の権利が及ぶようにして、彼らの権利を保護すると同時に、希望者すべてに同額の使用料で使用許諾することを義務づけて、独占的地位を確立するのを防止」したのである。こうした強制許諾の制度が設立された背景としては、法による規制が新しいテクノロジーの登場を阻害しないように配慮があったものと考えられる。

1910年代：レコードと“分離された音楽”の時代

<音＝楽>批判の会（1994）の年表によると、1877年に蓄音機の原型となる“バレオフォン”をクロウが考案しており、ほぼ同時期にエジソンが“フォノグラフ”を発明している。ただし、マクルーハン（1987）によると、もともとエジソンは“フォノグラフ”を音楽鑑賞のためのテクノロジーとしてではなく、「記録の供給者」として考案したとのことである。

レコードにおける<記録 再生/消費>というプロセスは、現在でこそ一般化しているが、そもそもレコード（record）という言葉は“記録”という意味であり、“フォノグラフ”も音（音楽）の“再生/消費”ではなく、“記録”を主な目的として誕生したテクノロジーだったのである。

そして、エジソンらの発明から10年後の1887年に、ベルリナーが“グラモフォン”を発明した。“フォノグラフ”は銅製の円筒に錫箔を巻き付けたものであり、録音に歪みが多く、錫箔も摩耗しやすかったのに対して、“グラモフォン”は、エボナイト（硬質ゴム）の円盤であり、複製が比較的容易であることから大量生産に適していた。

吉見（1995）が指摘している通り、エジソンの“フォノグラフ”からベルリナーの“グラモフォン”までの10年間は、単なるテクノロジーの進歩ではなく、そのテクノロジーを受け入れる土壌としての「声を記録する技術と音楽を消費する文化との社会的な結合」があったのである。

一方、日本においては、1897年に蓄音機の公開が行われており、1900年頃には、大道の蓄音機屋が登場していた、とのことである。そして、1909年には、日本で最初のレコード会社・日本蓄音器製造株式会社が設立され、翌1910年には、国産の蓄音機を販売開始している。

そして、関口（2001）によると、日本において「レコードによる流行歌（＝歌謡曲）ヒット第一号とされているのが一九一四（大正三）年の『カチューシャの唄』（島村抱月・相馬御風詞、中山晋平曲）」とのことである。

1914年に流行歌が誕生したということは、換言すれば、“流行”と呼ぶに足るだけのレコードが日本で生産され、それを買う人々、すなわちレコード及びレコードプレーヤー（蓄音機）を所有する人々が世の中に多数存在していた、ということの意味している。

倉田（1979）によると、「共通語としての『レコード』が通用しはじめるのは、大正二（一九一三）年以降とみて差し支えなからう」とあり、レコードの普及という下地があった上に『カチューシャの唄』の流行が成立したとみることができる。

では、ラジオというメディアのない時代に、なぜ大ヒットが可能になったのであろうか。それは、『カチューシャの唄』を歌っていた歌手・松井須磨子が舞台女優であり、主演を務める芝居『復活』において劇中歌『カチューシャの歌』を歌っていたのであるが、この芝居が全国に巡業したことによって、歌も全国に広まって行ったためであるとされている。

そして、歌が広まるとともに、レコードがそれを増幅させ、流行を生み出していった。つまり、レコードは、その誕生の初期から流行やスター・システムと密接な関係にあったメディアであったと言える。

では、レコードというメディア/テクノロジーの登場は、音楽文化に対していったいどのような影響をもたらしたのであるか。結論から述べると、レコードは「音楽文化の生産と消費を三重の意味で分離した」と考えられる。一つは「空間における分離」。二つ目は「時間における分離」。三つ目は「演奏者と鑑賞者との分離」である。

一つ目の「空間における分離」とは、音楽がコンサートホールという空間的制約から解放されたことを意味している。

それ以前はコンサートホールという限定された空間で、日常から隔離された非日常的な体験として受容されてきた音楽（または自ら楽器を演奏し、それを身近なものが鑑賞するという音楽）が、レコードというメディア/テクノロジーの登場によって、自宅で（いつでも好きな時に）鑑賞できるという、全く別種の楽しみの次元に構造転換した。

また、この「空間における分離」とは、より大きな意味を有していると言えよう。かつては、音楽界を開催する資金のある者とその関係者のみが音楽を楽しむことができたのであるが、音楽は音楽会という空間的制約から解放されて、聴き手（及びその予備軍）の数が圧倒的に拡大した。

さらに当時は世界各国において交流が飛躍的に進展した時代であり、レコードを通じて極東の日本においても、西洋の音楽文化を身近に体験できるようになっていった。

倉田（1979）によると、「東京や大阪の若者たちの間では、大正九（一九二〇）年ごろから、ひとしきり洋楽がクローズアップしはじめた。」とのことで、明治・大正時代においては、レコードは、世界文化への窓口であり、世界への“交通手段”でもあったのである。

そして、同時代に実現したわけではないが、上記の逆、すなわち日本の音楽文化を西洋に対して供給することも可能となったが、このことは、レコードというメディア/テクノロジーが文化の“交通手段”として機能したということの意味している。

二つ目の「時間における分離」は、「空間における分離」と相俟って、より大きな影響を音楽文化にもたらしている。

以前は音楽会において音楽に専念するかたちで受容されていたものが、レコードの登場によって、例えば、自宅で寛ぎながら、自分の気分に合わせて、聴きたい時に聴きたい音楽を聴くことができるようになり、音楽受容のあり方を拡大した。

換言すると、レコード以前の音楽会においては、他者の（公共的な）時間に自分を委ねることが必要であったが、レコードを通じた音楽鑑賞においては、社会的な時間の制約から解放されて、自らの主体的な時間を獲得することができるようになったとも言えよう。

また、より重要なこととしては、レコードを通じて、音楽会等のライブ以外のメディアを通じて音楽を聴くことができるようになったわけであるが、このことは、音楽が空間と時間を超え、同時代の人々だけでなく、理論的には無数の聴き手を獲得することができる可能性を生み出したのである。

言い換えると、レコードの発明によって、人類は有史以降初めて、音楽文化を現世の人々だけではなく、その場・その瞬間にいない人々へ、さらには次世代へ“音楽遺産”として確実に伝えることが可能となったことを意味している。

さらに、このことに伴って、音楽文化についての評価も揺らぎだす。レコードの登場によって、現在の音楽と過去のを比較することができるようになり、同時代の人々の評価だけが絶対的な評価ではなくなったのである。

三つ目は、「演奏者と鑑賞者との分離」についてである。レコードの発明によって、聴き手は生の演奏が行われている同一の時間や空間を共有せずに、音楽を楽しむ事ができるようになり、創造行為と全く関連のない鑑賞が誕生したが、このことはさらに、演奏者と鑑賞者の分離を促した。

まず演奏者のサイドからみていくと、レコードという複製技術の普及によって、音楽文化の伝承のあり方に大きな変化が生じたものと想像される。

すなわち、従来の音楽文化は、人から人へ（例えば師匠から弟子へ）という伝承であったものが、何回でも繰り返し聴くことができるというレコードの性質によって、音楽そのものを耳（レコード）から聞いてコピーすることができるようになったのである。

倉田（1979）が「演奏者一同は、レコードをすり切れるほど聞いたにちがいない。“洋楽開眼”に果たしたレコードの役割は、どうやら計り知れないほど大きなものがありそうだ。」と指摘している通り、特にわが国に洋楽が輸入された初期のオーケストラの組成において、レコードの果たした役割は大きなものであったと考えられる。

また、従前の演奏者とは異なり、特に20世紀後半以降の演奏者は、過去の音楽を十分に聴いて演奏を行っており、音楽感覚や演奏技術にも極めて大きな影響を与えたものと推測される。言うなれば、レコードが新たなアーティストを生み出したのである。

もう一方の鑑賞者のサイドからみていくと、レコードによって、様々な楽曲を何度でも繰り返し再現して楽しむことができるようになったことが、鑑賞者（聴き手）の美的体験を変質させ、感性の進化を促すことになったと考えられる。

例えば、われわれが普段、「この作品、いいね」という時には、評価している作品を、無意識のうちに自分が今まで経験してきた数多くの作品のなかに比較して位置付けているのであるが、そのような比較ができるようになったのも、レコードというメディア/テクノロジーによって、供給サイドの事情に関係なく、時間的（歴史的）・空間的（地理的）に離れた別々の音楽作品群を同時に享受・鑑賞し、同じ土俵で聴取・比較することで作品の客観的な比較ができるようになったからである。言うなれば“プロフェッショナル”な鑑賞者（聴き手）が誕生したのである。

クック（1992）は、「二十世紀の聴き手は公教育は受けていなくても大抵ワルツはワルツ、チャールストンはチャールストン、レゲエはレゲエとして聴けるだろう。（中略）人々はいろんな音楽ジャンル、それらの社会的機能について非常に多くの知識をもっている。大抵の場合これらの知識は文化化の過程を通じて得られる。」と指摘されているが、クックの言う「文化化」とは、レコードを通じて繰り返し聴くことによって可能となったのである。

このような演奏者及び鑑賞者双方の進化は、結果として、音楽の産業化の基盤を整備していくこととなった。すなわち、聴き手（及びその予備軍）の数が圧倒的に拡大するとともに、演奏者も質・量ともに増大したこと、そして何よりも“音楽”がレコード盤というパッケージ商品として流通可能になったことにより、聴き手と演奏者を社会的に結びつけることがビジネスとなり、ひとつの産業分野となるまでに発展していくことになるのである。

そして、吉見（1995）も指摘している通り、「大正の終わり（太下注：1920年代前半頃か）までには、レコード会社が作詞家、作曲家、歌手を専属化し、レコードを媒体として継続的に流行歌を生み出していくシステムが確立」していたようであり、この時代以降、音楽がパッケージ化され、大量生産が可能な商品となっていった。

複製技術の導入によって、多くの一般人（大衆）によって、芸術が鑑賞されるようになり、複製技術と資本主義が一体化し、音楽産業というひとつの社会システムを形成したのである。

ちなみに、1910年代においては、正規のレコードだけではなく、無断複製による安価なレコードが大量に製作されたが、一方で、こうした海賊盤がレコードの普及に拍車をかけたようである。こうした中、倉田（1979）において紹介されている通り、日本の著作権裁判の第1号とも言える、浪花節『雲右衛門』の件では、古くから伝わる浄瑠璃や歌にはなんの著作権も生じないのに、浪花節のみ保護するのは矛盾であるとして、「個人の利害のみを注目せず、広く一般社会の利害損失」を考えなければならない、という極めて現代的な考え方が論述されている。

1920年代：ラジオと“無料の音楽”の時代

竹山（2002）によると、「日本でラジオ放送が始まったのは一九二五（大正十四）年三月二十二日、芝浦の東京高等工芸学校の建物の一部を借りての発信であった」とのことである。

この新しいメディアの登場は、関口（2001）が、「日本のラジオ放送は一九二五年（大正十四）年にはじまったが、レコードによる音楽放送は、著作権の問題が解決されていないのと、演奏家といった実演家の仕事を奪うことになるという理由で行わないのが原則であった」と記述している通り、当時の旧メディアであったレコード産業からは、一種の脅威として受け止められていたようである。

しかし実際には、倉田（1979）が1924年（大正13年）の新聞記事を引用しているように、「放送開始の当座などは大ビクビクであったが、蓋を開けてみると恐慌どころか、却てレコードの売上が増大したと云ふ反対の結果をみせた。（四月二十九日刊）」という決着と相成った。このことから、当時の新メディアであるラジオと旧メディアとしてのレコードが競合するのではなく、かえって相乗効果を発揮したことが理解できる。

そもそもラジオの登場時点から、ラジオと音楽とは切っても切れない関係にあったのである。例えば、米国においても、「（前略）彼（ド・フォレスト）は、オペラに通うことはできなくても、音楽を享受しようと欲する膨大な大衆が存在することに気づいていった。この大衆に無線の受信装置を販売し、彼らの家庭に音楽を放送していくこと、これがド・フォレストによるラジオ事業の基本的な構想であった（中略）『ラジオ・ミュージック・ボックス』計画を、アメリカン・マルコーニ社にいたデーヴィッド・サーノフが提案するのは一九一五年のことである」と吉見（1995）が紹介している通り、ラジオはそもそも音楽配信のための言わば“交通手段”として構想されていたのである。

また、翌1925年（大正14年）には、ラジオ放送をレコードとして複写する“ラジオレコード”という、現在のMP3に見られるものと同様の問題が生じている。ラジオという当時の最新メディアの導入期において、インターネット黎明期の現在と同様の問題が生じていたというのは極めて興味深い事実である。

実際、竹山（2002）が描いている、このラジオ普及当時のフロンティア的な気分は、1990年代のインターネット創世記のフロンティア気分に合い通じるものがある。こうした気分は、聴き手が自ら主体的に参加することができない蓄音機及びレコードなどのメディア/テクノロジーによっては、味わうことができないものであった。

さて、ラジオという新しいメディア/テクノロジーが登場したことによって、音楽文化や音楽と社会との関係性に対して、どのような影響があったのであろうか。

まず、第一の変化としては、ラジオが音楽のバリアフリーを実現したという点が挙げられる。

ラジオの登場以前においては、音楽を聞くためには、例えば音楽会に出かけたり、高価な蓄音機を購入したりといった経済的なバリアが存在したため、結果として享受者が一部の人々に限定されていたものと推測される。

こうした経済格差以外にも、地域格差、男女格差など、様々な社会的なバリアが存在していたため、結果として音楽を享受できたのは特定の層に限られていたと推測されるが、ラジオという新しい“交通手段”は、音楽の楽しみを一気に大衆レベルにまで拡大していき、蓄音機では達成できなかった機会均等を実現したのである。

竹山（2002）が「これまで文化的恩恵は都会と地方、男女によって差があったが、電波はこれを均等に提供する」と指摘している通り、複数の地域ブロックを包含する、初めてのメディア/テクノロジーであったラジオは、文字通り、ポピュラー音楽が普及する下地をならしたといえる。なお、音楽が、大衆化された時点において実は無料であったという事実は極めて重要な点である。

第二の変化としては、上述したように、音楽の楽しみが大衆レベルにまで拡大したとともに、音楽作品の「ヒット」という同時共振的な現象を生み出したことである。

もちろん、松井須磨子の『カチューシャの歌』に代表されるように、レコードによるヒットという現象も既に存在したわけであるが、ラジオは、リアルタイムなニュースとともに音楽が流されることにより、同時に全国の人々が同じ音楽を聴いている、という新しい共通感覚を生み出したものと推測される。

大崎（2002）が指摘している通り、「音楽が電波を通じて広く共有されるばかりか、しかもそれが無料で成立することは、音楽の大衆化に決定的に作用した」のであり、言い換えると、ポピュラー音楽の出現が人々の心を掴んだのではなく、聴き手の拡大がポピュラー音楽を生んだ、とも考えられる。

そして、ラジオという、新しい“交通”のテクノロジーが確保されたことにより、コンテンツの流通スピードが高まり、コンテンツの産業化を促進した。複製芸術の発展が、スター・システムを生み出したというよりも、むしろ産業としての維持・発展のために、スターを必要としたのである。

このように見てみると、後年のヒットチャートという発明は、実はラジオというメディア/テクノロジーの特性にそもそも内包されていたとも言えよう。

第三の、そして最も重要な変化として、ラジオというメディア/テクノロジーの普及により、一般に考えられるように、多くの人々がほとんど無料で音楽を聴くことができるようになった、という事実だけではなく、より重要な点として、ラジオの普及以降の世代において、音楽の語法・文法が急速に進化した、という点をあげることができる。

ラジオは、多くの人々がバリアフリーのもとで同じ音楽を聴くという過程を通じて日本人の耳（音感）を教育し、音感を格段に進歩させる効果があったものと推測される。つまり、文字通りの意味で、“歌える”日本人が登場し、また、日本人が初めて、共通の“うた”を持ったのであり、同時に多くの人々が同じ音楽を楽しむことができる、“うたの共有”とも呼べる状況を生み出したことは一種の事件と言ってもよいであろう。

レコードの普及に関してもこうした効果があったと思われるが、ラジオの場合、自らの意思と関係なく、様々な音楽が流れてくる、という点が最大の特徴である。自分の意思ではおそらく購入・聴取しなかったであろう種類の音楽も、ラジオを通じて聴くことができたのである。ラジオは、個々の聴き手の嗜好にあった音楽や自分が聴こうと思った音楽以外も、公平・無差別に伝達したが、このことは後の時代に異なる文化の混合を産んでいった。この点はラジオというメディア/テクノロジーの副産物として、極めて重要であると考えられる。

具体例としては、アフリカから連れてこられた黒人たちの労働歌であったブルースは、リズムアンドブルースやジャズを生み出していくが、ラジオの普及以前は、こうした音楽は黒人向けのダンスホール等で演奏されており、いわゆる一般的な白人は聴く機会があまりなかったものと推測される。しかし、ラジオが普及することによって、これらの音楽が白人にも聴かれるようになり、それはやがてカントリーと融合してロックン・ロールに進化するのである。また、そのリズム&ブルースやジャズは、ラジオの電波に乗ってジャマイカに届き、そこで現地の音楽と混合してレゲエのリズムを生み出していくこととなる。このように、実は新しい音楽文化とは、ラジオが音楽聴取のカルチャーを攪拌して、異なる文化同士が交わったところから生まれたものと言えよう。

ラジオが普及してから、一世代あとに“ロックン・ロール”という、新しく、かつ後に20世紀を席卷するエネルギーを持つ音楽が誕生したのは、決して単なる偶然ではなかったのである。

1930年代：電気とラヴソングの時代

1930年代は、電気式録音、電気ギター、電気式増幅器（アンプ）などが登場した、いわば“電気”の時代でも呼べる時代であった。もちろん、20世紀全体が電気の時代と言うこともできるのであるが、特にこの年代に上述したようなテクノロジーが集中的に実現しているのである。

1925年（大正14年）に電気録音方式のレコードが発売される以前は、相澤（1999）によると、「SPも、針で直接音を刻みつけていた機械式録音（アコースティック録音）では、ピアノやオーケストラはそれらしい音にならず、作品や演奏のおぼろげな輪郭しか判別されない」状態であった。

しかし、電気式録音の登場によって、倉田（1979）によると、「ラッパ吹き込みとは比較にならない鮮明な音である。針音も少ない」状態に改善され、また、大崎（2002）によると「一九二五年に開発された電気録音方式は管弦楽とピアノ音に特に効力があった」とのことである。

この電気式録音をレコードに導入することによって、音楽文化において二つの大きな変化があったと考えられる。

第一に、電気録音方式が導入されたことにより、録り直しというロスが少なくなったことから、コンテンツの録音が急速に拡大し、レコードの生産量も増大させたという点であり、関口（2001）も、「レコードの売れ行きが何千枚の単位から、一挙に何万枚という単位に変わったのは昭和四年（太下注：1929年）である」と指摘している。

第二の点として、電気式録音というテクノロジーの導入の結果、マイクロフォンに依存する新しい歌い方が開発されて行った、という点である。

マイクロフォンの登場以前は、ベルカント唱法と呼ばれる、大きなホールでも声が通るような歌い方をしなければならなかったものが、マイクロフォンの導入によって、大声を張り上げるのではなく、甘くささやくような歌声、すなわち「クルーン唱法」によって歌うことができるようになった。

細川（1990）が指摘している通り、このクルーン唄法は、「マイクロフォンの増幅性に依存した甘く弱々しい発声法のこと、マイクロフォン以前にはホールに響かせることが不可能だった声」であり、実はささやきかけるようなラヴソングとは、電気式録音というテクノロジーが生み出したもの、と理解できる。

米国では、<現代ポピュラー・ボーカルの父>と呼ばれる、ビング・クロスビーが1930年（昭和5年）からソロ活動を開始しており、1931年（昭和6年）にラジオに初出演し大好評を博している。また、同年、日本においてもクルーン唱法の藤山一郎が『酒は涙か溜息か』『丘を越えて』等をヒットさせている。

さらに、このマイクロフォンというテクノロジーは、ささやくような歌声ばかりではなく、例えばライブでは聴きづらいようなガラガラ声などであっても、歌手の個性をそのまま表現することが可能となった。つまり、マイクロフォンというテクノロジーによって、歌い手の“声”が一つの表現手段に高められたのである。

以上のように、ボーカルを主体とする音楽に対して大きな変化をもたらしたテクノロジーは、ジャズやクラシック音楽にも大きな影響を与えていくことになる。

マイクロフォンを複数箇所に設置することによって、複数の楽器の音量を調節することができるようになったため、ジャズ等のポピュラー音楽におけるバック演奏のあるソロ演奏の録音が可能となった。

また、相澤（1999）が指摘している通り、「マーラーは作品に、常に大きな響きの空間を求め続けた作家だった。（中略）この空間の大きさを、二次元のレコードの音響空間の中に求めるのは実に困難なテーマだが、マルチ録音では収録場所の、演奏集団からやや離れた空間にアンビエンス・マイクをセットすることで、この要求にある程度応えることが可能」となった。つまり、マイクロフォンというテクノロジーによって、我々は同時に複数の聴覚ポイントを得たことになるのである。

さらに、同じく相澤（1999）によると、「グールドは、シェーンベルクが十二音技法を用いて書いた初期の作品であるセレナード作品二四や作品二九の七重奏曲の一風変わった楽器編成が、マイクロフォンの働きを計算したものだったと言うのである」とのことで、電気テクノロジーがクラシック音楽の創造活動にも影響を与えていったことが理解できる。

1930年代における、音楽と電気の出会いは、マイクロフォンだけではない。

1931年（昭和6年）、スティールギターにギターマイクを内蔵したモデルをリッケンバッカーが発売しており、檜山（1990）によると、これは現在では「古典的名器として世の語り草になっている」とのことである。

また、1935年（昭和10年）には、今日におけるエレクトリック・ギターの直接の祖先とされるギブソンの「エレクトリック・スパニッシュ」が発売されている。

檜山（1990）によると、「電気ギターには、トレモロ、リバーブに始まって各種のモジュレーション（変調）機器やエフェクター（効果）機器が次々と開発され、何千何百年かの弦楽器の長い歴史の末に、かつて何人にも考えられなかった千変万化の多彩な音楽表現を可能にした」とのことであり、特にポピュラー音楽において、変調した音や不協和音が普遍的な音の魅力となっていく。

実際に、エレクトリック・ギターのモデルが出揃うのは、1950年代のことであるが、このエレクトリック・ギターというインフラが、次の世代におけるロックの誕生を準備したものと考えられる。

さらに、音楽を電気信号に変えることができるテクノロジーは、実際の音の出力についても、大きな変化をもたらした。

すなわち、楽器としてのアンプの登場である。檜山（1990）によると「業界常用語として、楽器用アンプの類（最近ではLM楽器）と称しているが、それ自体に発音源は持たなくても、楽器のジャンルのものとして扱っているのである。」とのことである。

このアンプというテクノロジーは、音楽そのものにも大きな影響を与えた。例えば、後年のジミ・ヘンドリックスのギター奏法に代表されるように、アンプによる音の増幅も表現要素の一つとして取り込まれていった。もちろん、ポピュラー音楽だけではなく、クラシック音楽でも、特にオペラなどにおいて活用されている。

ただし、ポピュラー音楽といわゆるクラシック音楽の決定的な差異は、ポピュラー音楽がレコードやラジオ、さらには電気式録音等のテクノロジーとメディアを“前提として”誕生したという点である。

具体的には、エレキギターとアンプという二つのテクノロジーの組み合わせが、リズム感（メリハリ）のある低音演奏、すなわち“ビート”の強調を可能にした。ポピュラー音楽においては、こうしたテクノロジーの可能性と限界を十分に認識したうえ、レコードとライブは根本的に異なるもの、という認識が自然と共有されていったのである。

ちなみに、大崎（2002）によると、「教会堂での音楽は神を讃える言葉をより説得的に染み込ませるためのものであったのに、歌詞のないトロンボーン楽団の音楽は音響の塊と音響群の対比によって人々を酔わせるものとなった」とのことであり、この事例からも理解できるように、最初は合唱の伴奏にしかすぎなかったトロンボーンの演奏が、その音塊と音響の魅力によって、独立して鑑賞されるようになっていったのである。つまり、人々は今もともと、ロックの時代を待つことなく、音塊や音質に魅力を感じていたと言えよう。

1940代：ヒットチャートと文化統制の時代

第二次世界大戦後の日本は、倉田（1979）が「民衆の持つ蓄音機が大半焼失し、レコード生産がゼロのときである。ラジオだけが慰安を与えるものであった」と記述しており、音楽においても言ってみればゼロスタートとなった時代であるが、そんな時代においても音楽文化に関する大きな変革が存在した。それは、海の向こう・米国における、ヒットチャートという新しい社会システムの登場である。

現在では、ヒットチャートの代名詞ともなっている『ビルボード』（BillboardのHOT100）であるが、その歴史は意外にも古い時代に遡る。

企業としての「ビルボード社」（Billboard）は、1894年（明治27年）11月1日に創立された。もともとは、祭りやサーカス、ロデオ・イベント等のプロモーション活動をする会社であったが、その後、ラジオを通して音楽のプロモーション活動をするようになり、やがてラジオやレコード販売等のチャートを作成するようになった。

現在の『シングルチャートHOT100』に近い体裁（TOP100）が整ったのは1955年（昭和30年）のことであるが、このTOP100以前に最も重要視された“Best Selling Singles”のチャートは、第二次世界大戦中の1940年（昭和15年）7月20日にスタートしている。

このヒットチャートという新しい社会システムは、以下のような三つの事項の基盤として作用し、音楽文化も大きな影響を与えることとなる。

第一に、「大衆文化の基盤」である。

ヒットチャートの発明により、「自分と同じ音楽を聴いている人々が（同時代に）多数存在する」という事実が明確に表示されるようになった。つまり、人々は、ヒットチャートによって、自分の音楽的嗜好を検証する“ものさし”を持つことができたのである。換言すると、ヒットチャートの定着によって、大衆自身が“大衆”という存在を発見したことにもなる。要するに「なーんだ、隣のやつも同じ音楽を聴いているんじゃないか」という訳である。

そして、ヒットチャートという制度が普及・定着したことによって、単に各楽曲がマーケットにおいて競争した結果としてのランキングを形成するのではなく、ヒットチャートで上位になることが流行している曲＝いい曲であるという価値の逆転の構造を作り出した。

すなわち、コンテストで自分自身だけが良いと思う音楽に投票するのではなく、みんなが（あるいは誰もが）良いと思うであろう音楽を“名曲”とするようなものである。こうした“他者の顔色をうかがうような”コンテストを半永久的に続けるように、音楽はヒットチャートというヒット曲を生み出す制度に対して、新しい価値を提供していくことを自己目的化していったようにみえる。

このようにヒットチャートそのものが、音楽に関する情報量を飛躍的に増大させることを通じて、音楽分野におけるポピュラー・カルチャーの普及と発展の基盤となったのである。言い換えると、ヒットソングとは、市場の中から自然発生的に生まれるのではなく、ヒットチャートという制度の中から制度的に生み出されるものとなったのである。

こうした状況は、ある意味で本末転倒であり、アーティストにとって、必ずしも望ましい状況ではないが、こうした環境の中で、後述するインターネット音楽配信は、既存のヒットチャートに対抗するオルタナティブな価値体系として、アーティストの権利と名誉を回復するテクノロジーとなり得ると期待されている。

第二は「産業化の基盤」である。

音楽が“ヒット”するということは、多くの人々が同じ音楽をある短い期間に繰り返し聴いていることを意味しており、ヒットチャートというシステムによって、同時に“飽き”のくるサイクルも短くなっていった。

そして、市場（聴き手）の音楽的志向が同質であるという仮の前提のもとに、大量広告によるメガヒットを目標として、一方通行の交通システムで音楽コンテンツを供給するという、効率的な音楽供給の仕組みが構築され始めることになる。

その結果、ヒットチャートの普及・定着とともに、構造的にヒット曲を産み続けられないといけないという状況が常態化し、音楽産業及びメディア産業（当初はラジオ、後にテレビ）の協同による、音楽の産業化が急速に進展することになるのである。

細川（1990）が、「一九四〇年にはじまったレコード売り上げ順位によるヒットパレードに『権威』がつき、美的効果を直接経済的・商業的な効果と結びつけ、ショックを求め次々に新曲を渴望する新たな消費（享受）の方法が一般化した。」と喝破している通り、この時代に一気にポピュラリティの制度化が進んだのである。

第三は、「民主主義の基盤」である。

この時代、すなわち第二次世界大戦中は、一方で文化統制の時代でもあった。例えば、ナチス政権下のドイツでは、1938年（昭和13年）に「退廃音楽展」がデュッセルドルフで開催されている。同展では、ジャズや前衛音楽がドイツ音楽の伝統を破壊するという理由で「退廃」とされ、また、その他のナチス当局によって「退廃」という烙印を押された音楽に関する資料が展示された。これらの音楽はドイツ国内（及び占領地）では演奏が不可能となった。[三井他（2000）]

また、日本においても、「非常時」と呼ばれた戦時体制の下、音楽をはじめとする文化に対する統制や検閲が実施されていく。

内務省『出版警察報』(1941年(昭和16年)7月)に掲載された論文「ジャズ音楽取締上の見解」が、倉田(1979)に引用されているので、以下に転載・紹介すると、この見解の中で、排除しなければならない音楽として、次の三種類が示されていたとのことである。

- 一、 旋律の美しさを失った騒擾的なリズム音楽
- 二、 余りに扇情的淫蕩的感情を抱かしめる音楽
- 三、 怠情感を抱かしめる様な廃頹的或は亡国的なる音楽

その後、1943年(昭和18年)1月に内務省は、「『米英音楽作品蓄音機音盤一覧表』を全国の警察関係、飲食店組合、音楽団体に配布し、リスト・アップした約一、〇〇〇曲の演奏停止、レコードの自発的提出、治安警察法第十六条を適用しての強制的回収などの手段により、米英音楽の一掃をはかることになった」と言う。

「レコード」という敵性語を使わずに、「蓄音機音盤」と苦しい訳語を充てているあたり、なんとも間が抜けた響きがあるが、こうした文化統制により、日本において米英の音楽を聞くことができなくなった。言わば「音楽空白の時代」がつけられたのである。

1940年代は、こうした事例からも伺えるように、音楽をはじめとした表現行為全般に対する政治(全体主義)の統制力が急速に強まった時代である。

このように、ある芸術表現を発禁とするまたは規制するという背景には、その表現を放任した場合、社会に対して害悪があるとの前提に立っていると考えられる。たしかに、ある種の表現が社会に対して害悪を及ぼすことが確実なのであれば、その表現を規制することに対して一定の理解を持つ市民もいるであろう。

しかし、実際の規制において問題なのは、その表現が社会に実際に害悪を及ぼしたのかが検証できないことにある。言い換えれば、結果として何の害悪も及ぼさなかったであろう表現行為が、正義や倫理の名の元に弾圧される懸念があるのである。

このように考えると、ヒットチャートとは、敵国である同盟国におけるこうした文化統制の動きを睨んで、民主的で自由な音楽享受のあり方を実現するための、民主主義の一つのツールであった、と読み解くことも可能であろう。

そして、政治やメディアによる「表現の制度化」に対抗する、表現の自由のための空間としての“コモンズ”の必要性が、こうした文脈からも導き出すことができる。

1950年代：トランジスタ・ラジオとロックン・ロールの時代

トランジスタ・ラジオ

1956年度(昭和31年度)の『経済白書』の結語において、日本経済について「もはや『戦後』ではない」と、有名な一文が記されている。

また、1955年には日本住宅公団が発足した。それ以前の公営住宅は、主に低所得者を対象とした住宅であったのに対して、日本住宅公団は主に都市部の中産階級を対象とした住宅を供給した。具体的には、ダイニングキッチン導入により、(不完全な状態ながらも)食事をしながらテレビやラジオを楽しむことができる空間が供給された。団地における「お茶の間」の誕生である。

一方、本年(2003年)からちょうど50年前の1953年(昭和28年)、日本のテレビ放送がスタートした。初日の受信契約数は866件であったが、1959年(昭和34年)4月10日に行われた皇太子(現天皇)ご成婚パレードのテレビ中継を機に、受像機の購入者が一気に増加、テレビの普及は200万台を突破した。

(日本放送協会ホームページ：<http://www2.nhk.or.jp/tv50/>)

ただし、1950年代における音楽文化に関しては、テレビよりもトランジスタ・ラジオの方が大きなインパクトがあったと考えられる。

1954年（昭和29年）12月に米国のリージェンシー社が世界初のトランジスタ・ラジオを発売しており、翌1955年（昭和30年）8月には、日本のソニー（当時、東京通信工業）もわが国初のトランジスタ・ラジオを発売している。

このトランジスタ・ラジオの登場によって、若者が自分の室や屋外で、深夜も含め自分の好きな場所と時間帯にラジオを通じて音楽を聴くことが可能となった。トランジスタ・ラジオが発売されて以来、どこにでも音楽があるという感覚が定着したのである。

一方で1950年代は、大学生や高校生等の就職前の世代が、第二次世界大戦が終結したことにより初めて、二十歳前という特別な時間を過ごすことが自由にできた時代でもある。

そしてこのような背景のもと、このトランジスタ・ラジオが、「若者」という社会的属性に対して、仮想のプラットフォームを提供していったのである。わが国だけでなく、ラジオが普及していた先進諸国においては、従来の常識的な文化に対抗する、「若者文化」が台頭していくこととなった。前の時代とは直接的には関連していない文化が、そのアーティストと同世代の享受者によって支持される、という構図である。そして、この時代以降、「若者」というカテゴリーの文化が誕生する。

そのシンボルとなったのが、プレスリーであり、その他のロックン・ロールのスター達であった。

ちなみに、21世紀の今日、音楽産業は小・中学生を相手にするビジネスになったと批判されることがあるが、こうした非成熟年代をターゲットとする音楽ビジネスは、実に50年にも及ぶ歴史を有していたのである。

ロックン・ロール

1950年代に誕生した「若者文化」は、その理想像を具現する「スター」を必要とした。それが、ロックン・ロールのスターであり、映画スターである。

そして前述したとおり、レコードとラジオという新しいメディア/テクノロジーの登場は、それらを通じて日常的に音楽を聴いて育ったフォロワーとなる世代を生み出した、という点での貢献が特筆されるべきであろう。この時代以降、多数のアーティストが輩出されたことは、高度成長経済の恩恵や単なる偶然が理由ではないのである。

このトランジスタ・ラジオというインフラの上に、エレキギターというツールが乗り、ロックン・ロールという新しい音楽文化が生まれた。

1955年（昭和30年）7月、ビル・ヘイリー&ヒズ・コメッツの『Rock Around The Clock』が8週連続で全米チャートのトップとなる。白人シンガーによるロックン・ロールの登場である。

そして、翌1956年（昭和31年）1月、ミシシッピ州出身の新人歌手、エルヴィス・プレスリーが、リズム&ブルースやゴスペルの影響を受けた曲『ハート・ブレイク・ホテル』を発表し、全米チャート1位となる。

これらのロックン・ロールの創生は、もともとはリズム&ブルースのコピーによるものであり、黒人音楽と白人音楽の融合から生まれた新しい音楽文化だったのである。広田（2003）が指摘しているとおり、黒人のリズム&ブルースをコピーし、さらに「オリジナルよりもテンポをあげてみたり、白人が受け入れやすいように歌詞を変えてみたり、さまざまな工夫も凝らしていた」という実験が、ロックン・ロールを生み出したのである。

特に、エルヴィス・プレスリーに関しては、そのプロデューサーであるサム・フィリップスが、プレスリー発掘以前から、「黒人のサウンドと感触を持って歌える白人が見つかったら、10億ドル儲けてみせる」と語っていた通り、黒人音楽と白人音楽との融合が生み出した新しい音楽であった。

日本においても、1958年（昭和33年）に「第1回日劇ウエスタン・カーニバル」が開催されており、プレスリーの影響を受けた平尾昌章、山下敬二郎、ミッキー・カーティス等がアイドル的な人気を集めた。また、1959年（昭和34年）に本放送を開始したフジテレビの「ザ・ヒットパレード」等で、ロカビリー歌手による洋楽カバー曲が人気となったのも、この時代である。

LP

なお、1950年代は、LP（Long Playing Phonograph）の時代でもあった。

1950年代は、1951年（昭和26年）4月に、日本コロムビアが国産初の洋楽LPを発売された（米国では1948年（昭和23年）から発売）、さらに、1954年（昭和29年）3月には、日本ビクターが国産初の洋楽EPを発売するなど、日本に世界の音楽コンテンツが流入した。

LPは、「長時間録音を可能にしたばかりか、さらに音質も破格的に改善され、軽量化も達成されて、また輸送コスト減にもつながった。これらは、録音技術の社会化が最後の段階に到達したことを示している。すなわち、録音技術が社会への完全な定着の条件を揃えたのである」と大崎（2002）が述べているとおり、この時代以降、音楽はより一層産業化への道をたどることとなるのである。

1960年代：テープ録音とサイケデリック・サウンドの時代

テープ録音

1950年（昭和25年）東京通信工業（現在のソニー）が日本で初めてのテープレコーダーG型と磁気テープ「Soni-Tape」（いずれもオープンリール方式）を世に送り出した。

倉田（1979）によると、「テープとテープレコーダーの出現は、レコードの吹き込みにも大きな変化をもたらした。従来は直接ろう盤に切り込んでいた演奏を、いまでは一度テープに録音し、改めてラッカー・マスターにすればよい。もちろん音の編集は、テープの段階で自由自在、音質もよく、雑音も少ない」とのことである。これがテープ録音の時代の幕開けであり、テープ録音は音楽文化にも大きな影響を及ぼすことになる。

細川（1990）が指摘しているとおり、「エルヴィス・プレスリーに始まるロックンロールは、オープン・テープの力なしにはありえなかったろう。原則的に誰もがデモ・テープを録音することができて初めて、レコードはそれまでのプロフェッショナリズムとは別の回路に所属する音楽を拾いあげることができるようになった」のである。

しかし、それはテープというテクノロジーが秘める可能性の展開の、ほんの序章にしかすぎなかった。テープ録音がその真価を発揮するのは1960年代に入ってからである。

サイケデリック・サウンド

1961年（昭和36年）5月に、音楽プロデューサーのフィル・スペクターが「フィレス」という新しいレーベルを設立する。スペクターがプロデュースしたサウンドは、テープ録音によって、「ボーカルのうしろにたくさんの楽器や効果音を重ねることで音の厚みを出す」[広田（2003）]という特徴があり、「ウォール・オブ・サウンド」とも呼ばれた。このようなレコーディングそのものが創造行為であるという姿勢は、後述するビーチ・ボーイズやビートルズにも大きな影響を与えたと言われている。

1966年（昭和41年）5月に、アメリカのビーチ・ボーイズがアルバム“PET SOUNDS”を発表する。このアルバムは、広田（2003）が指摘しているとおり、「このころまでロックン・ロールの世界では、ティーンエイジャーを相手にした二～三分のシングル・ヒットが中心で、アルバムはヒット曲の寄せ集めという考え方で制作されていた。しかし、『ペット・サウンズ』は、若者の希望、夢、不安をテーマにした曲を集めることで、アルバム全体に意味づけをしていた。こうしたコンセプトにもとづくアルバム作りは、それ以降のアルバム

制作を一変させるきっかけとなった」という程の、ポピュラー音楽史上において極めて重要な作品である。

そして、このアルバムの影響を受け、1967年（昭和42年）6月に、英国のザ・ビートルズが名作“SGT.PEPPER’S LONELY HERTS CLUB BAND”を発表する。このアルバムは、タイトルにもなっている架空のバンドが開催する架空のショーという設定となっており、アルバム全体がサイケデリックな工夫に満ちた一つの作品となっている。それ故か、同アルバムからシングルカットされた曲は一つもない。

さらに、この“SGT.PEPPER’S LONELY HERTS CLUB BAND”にインスパイアされ、同年9月に、ザ・ローリング・ストーンズが“THEIR SATANIC MAJESTIES REQUEST”を発表する。このアルバムは、“SGT.PEPPER’S LONELY HERTS CLUB BAND”と双子のような位置づけの作品で、ストーンズは自分たちを“悪魔”と見立てて、サイケデリックなショーに誘う構成となっている。また、ジャケット・デザインも、“SGT.PEPPER’S LONELY HERTS CLUB BAND”と同じデザイナー（マイケル・クーパー）の手によるもので、ビートルズのメンバー全員の顔写真が紛れこんだサイケデリックなつくりとなっている。

テープ録音が音楽文化に与えた影響

こうした一連の創造活動は、音楽文化に三つの大きな変化をもたらした。

一点目は、多重録音、長時間録音、逆回転や早回し等のテープ・エフェクト等の、録音に係るテクノロジーの進展が、人類が未だかつて聴いたことがないような、新しいリアリティのある音風景を生み出したという点である。テクノロジーが「感性の編集」のレベルに到達したことにより、ロックン・ロールはロック（ミュージック）に進化したのである。

二点目は、レコードというパッケージにおいて、作品性という概念が創出されたということである。

ザ・ビートルズやビーチ・ボーイズは、ライブでは再現が困難な水準の作品を創作したが、このことは、アルバムのレコーディングが創造行為であり、アルバムが一つの作品として評価されることを示した。細川（1990）が指摘しているとおり、“SGT.PEPPER’S LONELY HERTS CLUB BAND”はまさに「コンセプト・アルバムというコンセプトを創造した」のである。

三点目は、ライブとレコードの完全な分離・独立である。

1964年（昭和39年）12月、ビーチ・ボーイズの中心的存在であったブライアン・ウィルソンがツアーには参加しなくなり、スタジオでのレコーディングに専念するようになる。また、1966年（昭和41年）8月29日、ザ・ビートルズは、サンフランシスコでのコンサートを最後にライブ活動の停止を発表した。奇しくもほぼ同時期の1965年、クラシック音楽の世界でも、グレン・グールドがコンサート活動をしないという、コンサート・ドロップアウトを宣言している。

そして、前述したとおり、“SGT.PEPPER’S LONELY HERTS CLUB BAND”の登場により、レコードは生の演奏から独立したひとつの作品としての意味を獲得した。

もともとは、演奏会の代用品として出発したレコードであるが、レコードが作品として独立するような状況においては、パッケージと演奏会（コンサート）の関係にも大きな変化が生じることとなる。

すなわち、レコードというメディア/テクノロジーの定着により、オリジナルとコピーの逆転現象が生じていった。すなわち、後の時代においては、本来はオリジナルであるはずのライブ演奏会（コンサート）がまるで、コピーであるはずのレコードの再現であるかのような錯覚に陥ってしまうこととなる。レコードが主役となり、コンサートは特定の楽

曲をあらかじめ学習した聴き手が、他の聴き手と共に同時共振的にその内容を確認・追体験する場となっていたのである。

1970年代：カセット・テープとカラオケとシンガーソングライターの時代

カセット・テープ

1970年代は、1950年代に最初の“若者文化”を体験し、謳歌した世代が、社会の中堅層となった時代である。また、この時代は、いわゆる団塊の世代が“消費者”として市場に登場する時代でもある。

こうした背景の下、音楽にとっても極めて重要な変化が起こった時期である。ただし、この時代以降は、様々なメディア/テクノロジーや社会的要因が複合的に絡み合っ、音楽文化を形成していくこととなるため、これ以前の時代のように単純明快な説明は困難となる。

とは言え、この1970年代の音楽文化に大きな影響を与えたメディア/テクノロジーとしては、カセット・テープとカラオケの二つをあげることができよう。

このうち、カセット・テープの歴史は、1963年（昭和38年）に遡る。1963年、オランダのフィリップスがコンパクト・カセット・テープを発売。そして1965年（昭和40年）、フィリップスは、互換性を厳守することを条件に世界中のメーカーを対象に基本特許の無償公開に踏み切った。各国で無償特許公開されたコンパクトカセットの普及が始まった。

1966年（昭和41年）には、ソニーのコンパクトカセットレコーダー第1号機「TC-100」が発売された。オープンリール式の最軽量機に比べ、重さも体積も半分以下となった（ソニー株式会社ホームページ：<http://www.sony.co.jp/Fun/SH/2-5/h1.html>より）。

ちなみに、カセットデッキも登場した最初の頃には、著作権を搾取するテクノロジーとして受け止められたが、結果として歴史を振り返ってみると、音楽が全世界規模で普及・拡大していく役割の一翼を、このカセット・テープが担っていたとみると、そもそもそのカセット・テープという知的財産が無償で公開されたことは特筆に値する。

この「テープ」は、芸術の創造者と享受者の双方に大きな影響を与えた。前述したとおり、1960年代のビートルズに代表される新しい音楽の創造がテープ編集によって可能になったが、1970年代のカセット・テープの普及により、受け手側にも大きな変化を与えたのである。

第一に、カセット・テープは小型・軽量（どこへでも持っていくことができる）、安価（誰でも入手できる）、という特性を有していたため、瞬く間に普及し、テープとレコーダーさえあれば、いつでもどこでも音楽を楽しむことができるようになった。

第二の変化は、ラジオで流れる楽曲をカセット・テープに録音する、いわゆる「エア・チェック」など、カセット・テープを通じた音楽の楽しみも急速に広がっていったことである。

この点について、北川（1993）は、「音楽を聴く人たちが、自分のカセット・テープに、ラジオからエア・チェックをしたり、既存のテープやCDからダビングするという、いわゆる『ホーム・テーピング』が目立った現象となったのは、七〇年代後半だといわれている。これは、日本だけに固有の現象ではなく、カセット・テープ・レコーダーが入り込んだ色々な国々に共通した現象であった」と述べている。

そして、カセット・テープ・レコーダーとラジオが合体することによって「ラジカセ」が誕生する。ラジカセは、特に経済的なバリアがあるために正規のルートでLP（音楽コンテンツ）を購入することが困難な発展途上国において、音楽の楽しみを普及させることに大きく貢献したものと考えられる。

ちなみに1970年代直前は、ラジオの深夜番組が開始された時期でもある。1967年（昭和42年）8月、TBSラジオ「パッケインミュージック」

（<http://www.tbs.co.jp/company/guide/ayumi.html>）が開始される。また、同年10月にはニッポン放送「オールナイトニッポン」（<http://www.allnightnippon.com/history/>）が、さらに1969年（昭和44年）には文化放送「セイ！ヤング」（<http://www.joqr.co.jp/say-young21/>）が登場しており、1970年当時の人気深夜番組が出揃っている。

深夜番組は、自分の意見（声）がDJを通じて全国に届けられるという、インタラクティブなメディアでもあった。こうした背景の元、聴取者の間で<リスナー>という仮想のネットワークが形成されていった。

なお、1970年代には公団住宅に「田の字プラン」という間取りが登場した。玄関及びリビング・ダイニングを中廊下でつなぎ、その横に個室や水回り（トイレ、浴室、洗面所等）を配しており、いわゆる「n-LDK」と言われるプランである。

この「田の字プラン」の登場によって、家庭内の公共空間としての「リビング・ダイニング」と、私的空間としての「個室」の分離が進んだと考えられる。そして、個室の音空間を満たし彩ったのが、ラジオから流れる音楽であった。

1970年代の若者のライフスタイルとしてイメージされるのは、自分だけの個室の中、家人が寝静まった時間に、ラジオのディスク・ジョッキーと相対しているかのような親密な時空間を過ごしているという情景である。

このように、1930年代におけるラジオの普及を皮切りとして、1950年代のトランジスタ・ラジオの登場を経て、1970年代になって、ようやくラジオが一つの文化として定着していったと言える。

第三の変化としては、聴き手側も音楽を編集できるという、言うなれば“半創造”の領域が出現したことである。

例えば、自分のカセット・テープを作成する場合、あるアーティストの一枚のレコードをそのまま録音するのではなく、複数のアーティストのレコードから、自分の好きな楽曲だけを抽出して、好きな順番で録音するケースがある。

つまり、カセット・テープの登場によって、単に音楽を取り巻く利便性が高まったというだけではなく、素人の聴き手が音楽を編集するというかたちで、創造の領域に参加し始めたのである。いわば「編集する文化」の登場である。

なお、この時代、1972年（昭和47年）7月には、様々な文化関連の情報を、論評することなく素材のまま提供する“情報誌”という新しいコンセプトの雑誌『ぴあ』（当初は月刊誌）が創刊された（http://www.pia.co.jp/pia/annai/annai_frame.html）。さらに、1976年（昭和51年）6月には、後にカタログ誌と呼ばれるジャンルの走りとなった雑誌『ポパイ』が創刊された（<http://www.magazine.co.jp/recruit/history/>）。

このように雑誌メディアの世界において、溢れかえるように存在する様々なモノやファッションから読者が自分の好みに合うモノを選択することを支援する雑誌が登場したことも、「編集する文化」の一端と言えるのではないであろうか。

そして、第四の変化としては、こうした文化的基盤が、音楽文化の裾野の広がりや底上げを確実に準備したと考えられることである。1970年代においては、博多等の地方都市から数多くのシンガーソングライターが輩出され、フォークブームとニューミュージックを生み出していったが、こうした文化的な動向の背景として、1970年代にカセット・テープで自分の気に入った音楽を繰り返し聴くという音楽聴取のあり方が定着したことを通じて、若者の音楽のリテラシー（読み書き能力のこと、ここでは創作能力の意）が飛躍的に高まったことが推測される。

カラオケ

また、1970年代は、今や世界共通語ともなっている「カラオケ」が登場・普及した時代でもある。戦後、既に1946年（昭和21年）にラジオ番組で「のど自慢素人音楽会」が登場しており、カラオケという音楽文化が受け入れられる土壌をつくっていたものと考えられる。

カラオケの事始めは、佐藤（1993）によると、「七二年に神戸のバンドマンであった井上大祐が、カラオケー号機『8 J U K E』を開発し、自らソフトを制作しスナックに五分間一〇〇円の料金で置いたというのが、ほぼカラオケ誕生の通説になっている」とのことである。

しかし、カラオケは、当初から都市部において発展したわけではなかった。1970年代においては、「カラオケの社会的認知と産業的発展の基盤を築いたのは、年代的には高齢者層、地域的には山村農村漁村地域における需用とっていい」[佐藤（1993）]という状況であった。

その後、1977年（昭和52年）頃、エコーチェンジャー機能を搭載したカラオケが普及したことにより、都市部においても繁華街を舞台とするカラオケブームが到来する。

この「カラオケ」の登場・普及によって、聴き手は単に聴くだけの存在ではなく、自ら“歌う”存在となり、聴く音楽と自ら唄う音楽が一体となっていった。

そして、まるで自動車を運転することによって、自分自身の移動能力が飛躍的に高まったかのような錯覚を覚えるのと同様に、自分の肉声と機械音のエコーを合成することによって、自分の肉声が増幅・美化されるという快感を体験できるようになったのである。

その後、1990年以降においては、カラオケで歌うことができるかどうかは音楽のヒットを左右するようになってさえいったのは周知の通りである。

一方で、音楽の供給サイドに関しても、「シンガーソングライター」というカテゴリーが登場したほか、1971年（昭和46年）には、アイドル歌手を生み出すテレビ番組「スター誕生」が放映開始され、昨日までは素人であった層がプロとしてデビューするようになった。このことはプロとアマチュアの水準の差異を縮減し、人前で歌うことに対する抵抗感や気負いを一気に低減することとなった。

1980年代：ウォークマンとレンタル・レコードと産業音楽の時代

CDの時代

1982年（昭和57年）日本コロムビアがCDとCDプレーヤーを世界に先がけて発売した。このことから、1980年代は、一般的にはCDが発売された時代として認識されているかも知れない。もちろん、そのこと自体は間違いではないし、以下の通り、CDも音楽文化に対して大きな影響を与えている。

第一に、CDの登場により、レコードはもとよりカセット・テープよりも簡単に持ち運びでき、また、同じ曲を何度でも繰り返し聴き、さらにランダムアクセスによって聴きたい順番で音楽を楽しむことができるようになった。こうした特性は、「書物」と極めてよく似ている。書物は簡単に持ち運びでき、同じページを何度でも繰り返し読むことができるし、飛ばし読みもできる。CD及びCDプレーヤーというメディア/テクノロジーの登場によって、言わば音楽が“書物化”したとも言えるのである。

また、CDが登場したことによって、LPの形態で発売された過去の作品がCDとして再発売され、現在の作品と等価なものとして市場に供給されるという現象が生じた。そして、聴き手は、と過去と現在の作品を区別することなく、TPOに応じて音楽を享受するようになったのである。

このように、CDの登場は音楽文化にとって大きなインパクトであったが、しかし、実はこの時代には、音楽文化に対してより大きな影響を与えるメディア/テクノロジーが、この時代にわが国において登場しているのである。一つは、「ウォークマン」であり、もう一つは「レンタル・レコード」である。

ウォークマンの時代

1979年（昭和54年）7月1日、ソニーがウォークマンの1号機「TPS-L2」を発売。この「ウォークマン」という語彙は、ソニーのホームページによると、1986年（昭和61年）には英国の代表的な辞書である『オックスフォード・イングリッシュ・ディクショナリー』に掲載され、また日本でも『広辞苑』に掲載されるようになっており、今やヘッドホン・ステレオを意味する一般名詞として定着している。

このウォークマンの登場によって、従来は家庭内でのみ楽しむことができた音楽を屋外でも楽しむことができるようになった、という説明が一般的になされることが多い。その意味では、ウォークマンはカセットレコーダーの進化形というよりは、むしろトランジスタ・ラジオの進化形といった方が適切なのかもしれない。

もっとも蓄音機に関しても、海や山のレジャーに携行するという、ポータブルの魅力を宣伝した事例もあり、実はウォークマン的なものに対する潜在的需要はもともと高かったものと推測される。

しかし、ウォークマンの社会的なインパクトは、もっと別のポイントにあったと言えよう。

第一に、ウォークマンとヘッドホンの発明によって、人は音楽を自己所有できるようになった点があげられる。

ウォークマンが登場するまでの音楽の聴き方は、コンサートにおいて不特定多数の人々と一緒に音楽を聴く、自宅でレコードをかけて音楽を聴く、ラジオを通じて音楽を聴く、といった形態が一般的であったが、これらの聴き方では厳密な意味ではいずれも一人で聴くことは完全には担保されていなかった。

ウォークマンをして音楽を聴くことが普及したことにより、“個聴”とも呼べる現象が、物理的・技術的にも人類史上初めて誕生したのである。

そして、不特定多数の人々が集まっている音楽会も、実は一人一人がたまたま集まって音楽を聴いているにすぎないという、別の相貌を顕にすることとなった。

第二のポイントとして、ウォークマンの普及によって日本の音環境（サウンド・スケープ）は激変した。

同じように屋外で音楽を楽しむためのメディア/テクノロジーである「カーステレオ」があくまでも住宅の延長であったのに対して、ウォークマンは初めて、ヘッドホンを通じた独自の音空間を形成した。

ウォークマンのヘッドホンを通じた音環境は、自分が選曲した音楽そのものだけではなく、外部の環境の音が微妙にブレンドされて耳に入ってくるため、われわれは、文字通りの「都市の中における音楽」という新しい聴取のあり方を体験することとなったのである。

細川（1981）においては、「ウォークマンによる快樂が室内でステレオなりヘッドホンを聴く時に得られる快樂と大そう異なることに気づいた」と表現されている。別の言い方をすると、ウォークマンは、“半聴取”とも呼ぶべき、新しい聴覚をはじめて可能としたと言える。

また、渡辺（1989）においては、現在のクラシック音楽の演奏会及び聴き手の聴取のあり方が、19世紀のヨーロッパにおいて、特異な条件のもとに成立したものであり、人類の歴史においては、決して普遍的なものではないことを明らかにしている。

さらに渡辺（1989）によると、もともと18世紀の演奏会は、一部の貴族階級による「音楽のあるパーティ」としての性格を強く持っていた、とのことである。今日のわれわれからすると奇異なことであるが、音楽は決して音楽単体で聴かれていたわけではなく、社交の場のBGMであったのである。

その後、19世紀においては、倫理的に正しい音楽の聴き方というかたちで、「音楽聴取の制度化」が進められた。すなわち、社交の場で“聞く”のではなく、個人として音楽を“聴く”という環境が生まれ、禁欲的な聴取が一般化したのである。

その意味では、1980年代のウォークマンの登場によって、ウォークマンによって、“聴く”から再び“聞く”への揺り戻しが行われることとなった、ということもできる。

レンタル・レコードの時代

次に、レンタル・レコードについて話を移そう。

1980年（昭和55年）6月に、貸しレコードの「黎江堂」が東京・三鷹に開店し、1984年（昭和59年）9月には、日本レコードレンタル商業組合が設立される。同組合が設立された時点で、日本においてレンタル・レコードが既に普及・定着していたと捉えてよいであろう。

このレンタル・レコードの普及により、レンタル・レコード店でレコード（後にCD）を借りて、自宅でカセット・テープにコピーし、これをウォークマンで聴く、という音楽聴取のあり方が常態化することとなる。

レンタル・レコードとウォークマンの両者の普及によって、音楽は、レコードとして「所有」するものから、生活の中で「消費」するものへと変化した。音楽は特別に体験されるものではなく、日々消費、蕩尽される商品となったのである。

そして、こうした変化は、同時に、音楽（楽曲）聴取に関する情報量が飛躍的に増加したことを意味する。一方で、その結果として、ウォークマンとレンタル・レコードの登場・普及によって、濃密な「共有体験」がどこかに追いやられてしまった。

渡辺（1989）において、「一昔前の『クラシック・ファン』と話してみると、それらの人々の体験の中で共有されている部分が多いことに驚かされる。つまり、だれでも知っている演奏家、だれでも聴いたことのあるレコードというものがあって、それが彼らの音楽体験のうちでかなりの部分を占めていたのである」と記述されているが、このことはポピュラー音楽についても同様のことが言えよう。

産業音楽の時代

このような受け手側の変化に対応するかのようには、1980年代は、音楽関連産業においても消費文化が急速に進展した時代である。また、この時代は、音楽の産業システムが誕生して、完全に制度化し、さらに関連産業やマスコミが肥大化していった時期でもある。

関口（2001）の調査によると、「オリコンの週間一位となった曲は、一九八〇年ごろは年間で一〇曲位であった。それが変化をはじめ、八二年からは一位登場が年間二〇曲位へ、八五年には三〇曲位、その翌年には四六曲にも増えてしまった」とある。

こうした音楽の過剰な供給によって、世界は変質し、我々が失ったものがあるはずである。その喪失の感覚を自覚することは、今、極めて重要であろう。

音楽が産業化されてくると、レコード会社は一定の採算分岐点を超えるレコードを中心に生産するようになる。音楽産業の興味は創造の主体であるアーティストに対してではなく、資金回収の直接的なツールとなる個々のレコードに重心が移っていったのである。また、人々に音楽を楽しんでもらうことよりも、音楽（CD）を継続的に販売することの方に重心が変化していった。

1980年代におけるアーティストの動向をみると、プリンス、マイケル・ジャクソン、マドンナといった、今日もなおスターの座に座り続けるスーパースターがデビューした年代

でもあり、こうした「産業音楽」がヒットチャートの上位を占有するようになっていく。

また、佐々木・榎木・久保田（2000）の中の佐々木の発言に、「特にイギリスの音楽メディアでは、八〇年代からすごい勢いで次から次へとキーワードを造り出していくわけです。（中略）そこでは、間違いなくキーワードのインフレーションが起きていて、あるひとつの言葉が出てきたときには、誰かがもうその次を出す準備をしている。つまり、実際にはキーワードとして機能していないのと同じであるわけです」とあるが、音楽の産業化によるもう一つの結果として、音楽ジャーナリズムの発展と、音楽カテゴリーの分化・進化を促すこととなった。

インディーズの時代

1980年代は、音楽の産業化が進むと同時に、一方ではインディーズの時代でもあった。

1978年（昭和53年）英国のロック・グループ「ヘンリー・カウ」が主催するRock in Opposition（略称RIO：インディーズと言うよりは、正確には音楽文化に関する改革運動）が誕生した。また、1980年代の英国では、映画『24アワー・パーティ・ピープル』にも描かれたファクトリー・レーベルなど、多くのインディペンデント・レコードが勃興した。

同じ1978年頃、東京のライブハウスにおいても、「東京ロッカーズ」と呼ばれるインディーズのムーヴメントが起こっており、1980年代には雨後の筍のように多数のインディーズ・バンドが登場した。

このようなインディーズ・シーンが誕生した背景としては、必ずしも音楽的な進化があったわけではなく、また、実は必ずしも聴き手がインディーズを望んだというわけでもなかった。

スモルダース（2001）によると、「音楽制作の設備が整い、大幅な経済成長により、七〇年代と八〇年代にミュージシャンの数が増加した。もちろん、音楽業界はこれだけの数のミュージシャンとすべて契約を交わすことはできなかった。（中略）したがって、八〇年代前半から、多くのミュージシャンは自主制作で活動するようになった。そこから、『インディペンデント』という独立した、新たなマーケットが誕生した」とのことで、実は音楽を取り巻くメディア/テクノロジーの進化に伴い、アーティストの増加という供給サイドの圧力によって、マーケット構造が変化したという背景があったのである。

逆に言うと、インディーズという新しいシーンが登場するまでは、レコード化されるまでに至らず、ごく少数の人々にだけ聴かれ、消えてしまった音楽が数多く存在した、ということも意味している。

こうした中、インディーズは、旧来型のプロフェッショナルでなくともミュージシャンになることが可能であるということを明示した点において極めて意義深い文化運動であった。

そして、インディーズ・シーンは、最初はメジャー・シーンからこぼれ落ちた、サブカルチャー的な小さなグループの文化を多数生み出していったのだが、一方のメジャー・シーンは、さらにこれをマスカルチャー化して飲み込んでいくというダイナミズムを持っていた。つまり、結局のところ「インディーズ」という名の、もう一つのメジャー・シーンが誕生した、とみることもできる。

1990年代：インターネットとMP3とパクリ文化の時代

インターネット

1995年（平成7年）8月に、に英語版「Windows 95」、同年11月に日本語版が発売されたことを契機として、パソコンが一気に普及し、これに伴ってインターネット利用者の数も加速度的に増加した。

インターネットは「第二のグーテンベルグ革命」と言われる。グーテンベルグのメディア/テクノロジーが、かつて教会が独占してきた書物及びそれが内包する知のありようを広く社会に開放したのと同様に、インターネットは新しい“知”のあり方をわれわれに提示した。

インターネットの普及は、コンテンツや情報の交通体系をマスから個人に移行させた。交通コストが極限にまで低下したことによって、我々は新しい自由を手にしたのである。

この点について、スモルダース(2001)は、「過去八〇年間は、プロフェッショナルなレベルで音の制作と複製をし、それを世界中に大量に流通させることは、莫大な量のお金を必要としていた。しかし、その状況は一変した。今は、インターネットを利用して、CDと同等のクオリティで自分の作品を流通させることができる。レコード会社に、自分の作品の制作費、複製費、そして流通の費用を払ってもらわなければならないのである」と指摘している。

インターネットという新しいテクノロジーの登場によって、インターネットアーティストは自分が創造した音楽を、経済的な負担をほとんど必要なく発信することができるようになり、レコードやレーベル、その他の社会的制約から音楽を解放することができるようになったのである。

こうした状況の中で、音楽産業もCD流通のあり方についての再検討を迫られることとなる。1998年(平成10年)5月には、コンビニエンスストア最大手のセブン・イレブンにて音楽CDの販売が開始されることとなる。これは、インターネットに対抗するため、聴き手にとって最もコンビニエントな店舗として、既存のレコード店ではなく、コンビニエンスストアを利用しようという戦略であろう。

MP3

MP3とは、音声圧縮技術の規格の一つである「MPEG Audio Layer-3」の略称で、音質をほとんど劣化させることなく、データの容量に圧縮することができるテクノロジーである。

レンタル・ショップから借りたCDを録音するという、1980年代の音楽聴取のあり方は、さらに、MP3の登場によって、音楽の所有から利用/消費という流れを究極まで推進し、ほとんど音質を劣化させないまま音楽ファイルの複製を作ることが可能となった。

また、カセット・テープやCDの携帯プレーヤーでは、当然のことながらプレーヤーだけではなく、聞きたい数量分の記録媒体も同時に持ち歩く必要があるが、MP3等のファイルの場合は、楽曲のデータを保存しても重さにまったく変化がなく、携帯性にも優れていた。

こうしたことから、トーバルス(2001)は「MP3は、消費者に選択の権利を与えるという正しいことをしようとしている」と評価している。

ナップスター

「ナップスター」とは、一般のユーザーがパソコンに保有する音楽ソフトをインターネット上において無料で交換できるソフトであり、同名のベンチャー企業(米国、カリフォルニア州)によって開発・提供されていたものである。

1999年(平成11年)5月に創業したが、2000年(平成12年)6月に全米レコード協会(RIAA)よりサービスの差し止めを求めて提訴され、2001年(平成13年)2月に米国の連邦高裁が著作権侵害と判断、結果として事業清算に追い込まれた。最盛時のユーザー数は7,000万人にもものぼったと言われるが、ある意味で20世紀末に咲いた最後の徒花であったと言える。

このナップスターの最大の功績は、ファイル交換という新しいメディア/テクノロジーを発明したことにあるのではなく、その膨大なコンテンツの供給によって、音楽に対する様々な需用を掘り起こし、われわれの音楽の受容能力を向上させたことにある。

すなわち、音楽の産業化が進展し、毎日のように新しい音楽(CD)が供給される一方で、CDショップのスペースやメディア産業の情報処理能力、ひいては我々聴き手の音楽受容能力が同じように拡大するわけではないため、結果としては莫大な量の廃盤を毎日のように生み出すこととなった。

換言すると、ラジオやテレビで繰り返し流されていたのは、音楽産業がこれを売りたいと考えた音楽であり、CDショップでも全く同じ音楽が売られていたのである。しかし、ナップスターの登場で膨大な音楽コンテンツがわれわれの眼前に提示されたことにより、今までは真の意味で自由に音楽を楽しむ自由が与えられていなかったことに、我々ははたと気づかされたのである。

周知の通り、ナップスターそのものは廃業に追い込まれてしまったが、ナップスターの遺した種子は、確実に芽を出している。その一つが「グヌーテラ」である。「グヌーテラ」とは、中央のサーバーを仲介することなく、ユーザー同士で(音楽ファイルだけではなく)ファイル全般をやり取りするシステムのことである。そして、中央のサーバーが必要であったナップスターとは異なって、こうした形態は取締りが困難であるとされており、音楽ファイルを巡る問題は、より混迷を深めているのが現状である。

消費者の立場からみると、いったん無料で音楽を楽しむことができるとわかると、その習慣を変えることは困難となる。つまり、ナップスターを閉鎖に追い込むことによって、既存のレコード会社は、結果としてCDのコピーをむしろ推奨していたことになるのである。

パクリ文化の時代

1990年代は、南田(2001)において指摘されているとおり「既存の楽曲の一部を編曲のアクセントに、あるいはもっと大胆にメロディの一部として引用するサンプリングの手法は、『パクってます』というあっけらかんとした態度とともに、現代若者像のひとつの典型を示すものとして評判となる」時代でもある。

実際、洋楽を「パクった」とされる日本のミュージシャン(及びその楽曲)が紹介されているサイトがインターネット上には多数開設されている(例えば <http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Stage/3797/pakusora/pakuri.html>など)。

ところで、ベンヤミン(1936)は「オリジナルが、いま、ここに在るという事実が、その真正性の概念を形成する」と語っているが、果たして本当にそうなのであろうか。そもそも複製技術が新しい“技術”ではなく、自然なものとして存在する世代にとっては、真正性という概念も存在しないのではないか。

カセット・テープを経てMP3へ至るメディア/テクノロジーがオリジナルという概念を消失させてしまい、さらには、オリジナル/パクリ、洋楽/邦楽という文化的差異をも無意味なものに変質させていったのである。

2. 現在の音楽文化に関する課題と疑問

ここまで概観してきたとおり、20世紀の音楽の歴史を振り返ってみると、各年代における新しいメディア/テクノロジーの誕生及び普及が、次の年代の新しい音楽文化のかたちを創造してきたという相関関係が浮かび上がってくる。

特に1990年代以降において、インターネットに代表される新しいメディア/テクノロジーが誕生・普及したことによって、21世紀の音楽文化が今までの時代とは全く違うものに変質していくであろうと推測できるが、このことは同時にいくつかの課題と疑問をわれわれに投げかけてくる。

課題その1：音楽文化の産業化・商品化に関する課題

1970年代以降、音楽の聴取に対する需要が飛躍的に拡大するとともに、音楽文化の産業化も急速に進展した。この音楽文化の産業化は、少数のスーパースターを生み出し、その収益でその他のコストを賄うという、音楽業界に独特の事業構造を生み出した。

このような産業化は、音楽家と聴き手の双方に大きな影響を及ぼしている。

まず、聴き手にとっては、“廃盤”という課題がクローズアップされてきた。音楽文化の産業化の中で、売れ行きの期待できないレコードは廃盤となり、例えば若者がマイナーなオールディーズを聴きたいと思ってもレコード店で購入することができない、という事態が生じた。

こうした“廃盤”の状況が続いているということは、聴きたい曲を自由に聴く権利、アクセスする権利が阻害されていることを意味しており、さらには、音楽文化の断絶をも意味する、極めて遺憾な状態であると言えよう。

一方、音楽文化の産業化は、アーティストにも大きな影響を及ぼしている。

近年、レコードやCDが売れているからといって、その果実が必ずしもアーティストに還元されるわけではないという時代を迎えている。落合（2003）は、3,000円の価格のCDが10万枚という相当の売り上げをあげた場合（合計3億円）のシミュレーションを行っている。それによると、アーティストの収入は、「アーティスト印税」の1%分、及び「著作権印税」6%の2分の1（残りはJASRACの管理費）の3%分の合計4%（合計1,200万円）にしかならない。

このことは、アーティストにとっては、一定数以上の売り上げがあるレコードの制作が実態上のノルマとなっていることを意味している。つまり、音楽を創造するという行為が、創造活動というよりは、一種の義務的な労働のようなものと位置付けられているのである。

さらに、音楽の産業化によって、アーティストは「商品価値があるもの」と「商品価値がないもの」に分別されることにより、後者が市場原理にさらされて淘汰され易くなっている現象が生じている。

アドルノ（1941）は「経済的に最も進歩した諸国では、電気産業、レコード産業およびラジオが、あからさまにせよ、ひそかにせよ、一体となっている。分配機関とその権力の集中化が増大するにつれ、趨勢として、聞きうるものを選択する自由が減少する」と指摘しているが、現代では、この「分配機関」にテレビが加えられるであろう。

そして、こうした状況においては、「すぐれた才能の持ち主が思い切った作品を作ろうとしても、それが売り物になるかどうかを監視する連中に気がつかせて、形が歪められる恐れがある。」と、意識的または無意識な、アーティストの自己規制について懸念を表明している。

こうした現在の音楽産業の仕組みについて、本間（2003）は、「何百万ドルの宣伝費をかけてたった一人のスーパースターをむりやり作りあげ、アルバムを何百枚も売るといふ重い商売から抜けだせれば、いままでスーパースターの陰に隠れて芽がでなかったナンバー2や3のアーティストが日の目をみて、停滞しきったレコード業界に新風を吹きこむかもしれない」と指摘している。

アドルノ（1962）は、当時のオペレッタを批判的に“既製服製造業”に喩えているが、この喩は現代の音楽の産業化についてもあてはまるのではないだろうか。

課題その2：著作権が直面する課題

著作権とは、一言で言えば、著作者の独創の領域を確定したうえで、その経済的な権利を守るために、法によって他者の創造を排除しようという思想である。逆に言えば、著作権によって守られる権利とは、もともと自然にあるものではなく、法による特権としてはじめて存在するものなのである。

著作権の歴史を紐解くと、もともとは16世紀のヨーロッパにおいて認められた出版に関する独占的な許諾に源流がある。その意味では、現在の音楽業界が、アーティストやリスナーの利益よりも、投資活動を行なう企業体としての利益を最優先するようになっていったのは、皮肉なことではあるが、もともとの著作権の概念に“先祖帰り”した現象である、とみることもできる。

さて、この著作権に関連して、音楽文化においては大きく二つの課題が発生している。一つは、「不正コピーの問題」であり、もう一つは「ホールドアップ問題」である。

不正コピーの問題

1990年（平成2年）以降、インターネットとMP3が登場・普及したことにより、音楽のデジタル・ファイルを容易にコピーすることができるようになった。音楽産業関係者は、こうした不正コピーがCDの売り上げ減少の原因であると主張し、著作権に関する期間の延長など、著作権の強化が段階的にすすめられている。

また、テクノロジーの進歩に伴って、CCCD（Copy Control CD）の登場など、著作権に関する規制の強化も進められており、その弊害として、公正な使用（フェアユース）という、安価な複製を通じてポータブルに音楽を楽しむことができる権利を聴き手から奪い去ってしまう懸念が生じている。テクノロジーの発展によって、かえって鑑賞の自由が阻害されるというパラドックスが生じているのである。

レッシング（1999）が指摘する通り、現在は「ゲーテンベルグ以来、著作権がいちばんしっかり保護されている時代に突入しようとしている」のである。そして、同じくレッシング（1999、2001）が指摘している通り、著作権法は規制の徹底という点ではもともと不完全な法であり、重要なことはその「不完全性」にこそ意義があったと考えられる。我々は今、この不完全性によってもたらされていた恩恵を手放すのか、死守するのかという選択肢を突きつけられている。

インターネット時代においては、喩えるならば、全ての自動車と高速道路の料金所にETCが装備されたと仮定した場合、テクノロジーが自動車の通行や交通のあり方を実質的に制限・規定することが可能となるように、ネットワークのCODE（テクノロジー）がわれわれの文化や情報の交流（交通）そのものを規定してしまえる時代に突入したのである。

現在の動向をみると、あくまでも既存の著作権を元に、新しいメディア/テクノロジーやシステム等への対応を付加的に積み重ねていくというアプローチが採られているようであるが、このままでは、実社会の仕組みに対応できなくなるであろうことは明白である。

多くの識者によって指摘されている点であるが、インターネットそのものが巨大な複写機なのであるから、インターネット上においてコピーを全て禁止しようとする自体に無理があるのも事実である。

池田（2003）も「wwwは世界最大の違法コピー装置であり、情報を完全にコントロールするには、それを廃止するしかない。インターネットは、情報を物に従属させるか、それとも近代社会の所有権とは別のルールを創造するのかという文明的な選択をわれわれに迫っているのである」と指摘している。

また、音楽ファイルがデジタル化し、劣化しないコピーが容易となった段階で、音楽（パッケージ）という財は、経済学で言うところの「消費の非排除性」及び「消費の非競合性」を有することになってしまったのである。

ここで言う「消費の非排除性」とは、片山（2001）によると「費用負担をしない人がその便益を受けることを排除できないような財・サービスの性質」のことであり、「費用負担しない人も、その便益にただ乗り（free ride）できてしまうため、市場メカニズムで供給するのは困難という性質」のことである。

また、「消費の非競合性」とは、誰かがその便益を受けているときに、同時に他の人が便益を受けることができるような財・サービスの性質のことであり、誰かがそれを消費している際に、もう一人がそれを同時に消費しようとしても追加的な必要が生じない（限界費用がゼロ）ので、それを利用したい人全員に消費されることが望ましいという点で公共サービスに相応しい性質のことである。

ネットワーク時代の音楽は、（法律的な是非は別の話として）技術的にはグノーテラ等のファイル交換ソフトを通じて“無料”で音楽を楽しむことができるし、また、誰かがその音楽を聴いているからといって追加的な費用が生じるわけではない。

つまり、上述した「消費の非排除性」及び「消費の非競合性」という性質を新たに獲得したと考えることもできるわけであり、20世紀のように音楽の供給を民間営利セクターだけに委ねている状況についても再考が必要となるとももしれない。

インターネットの空間は、リアルな空間とは非連続かつ非伝統的な性質を有しており、インターネット空間における音楽という財は、上述の通り公共財としての性質も有しているため、インターネット時代における著作権の概念に関しても、非伝統的な文脈での“翻訳”の作業が必要となっているのである。

ホールドアップ問題

レッシング（2001）において、「映画『12モンキーズ』は、公開後二八日経って法廷に公開差し止めをくらった。あるアーティストが、映画の中の椅子が自分の設計した家具のスケッチに似ていると主張したためだ」という、笑い話のようなエピソードが紹介されている。

しかし、これを単なる笑い話として済ますことはできない。音楽においても同様の問題が生じる懸念がある。例えば、ある楽曲aのフレーズの一部が他の曲bに似ていたとして（前述したとおり、そんなことは今までも往々にしてあったのだが）、この楽曲aの公表をbの著作権者から差し止められる、という懸念が現実のものとなりつつある。

実際、日本で暮らしている人であれば誰もが知っているであろう名曲『どこまでも行こう』に関する裁判（<http://www.remus.dti.ne.jp/~astro/hanketsu/hanketsu.html>）は、全てのアーティストに対する警鐘であろう。仮に自分がオリジナルだと思って作曲したとしても、もしかしたら、かつて耳にしていたメロディに偶然に似てしまっているかもしれない。そのように考えると、果たしてアーティストは今まで通りに自由に創作活動を継続することができるのだろうか。

この点について、レッシング（2003）は「実際に訴訟を起こされるか否かはともかく、その可能性があるということ自体が、後続の創造活動を萎縮させることになる」と懸念を表明している。

経済学においては、企業等が投資を行った後に当該投資に対して不利な状況を押し付けられることを「ホールドアップ問題」と言う。音楽の創作においても、ある音楽家が楽曲を発表した後に、別の音楽家から「その曲は自分の作品の盗作である」と訴えられる懸念が払拭できない場合、「ホールドアップ問題」を抱えているということになる。そして、こうした紛争が続く場合、結果として音楽の創造・発展を阻害する懸念すらある。

疑問その1：コピーは本当に“悪いこと”なのか？

上述したとおり、著作権に関する議論が高まる中で、現在は、「コピー」や「パクリ」があたかも完璧な悪であるかのように喧伝されているが、果たしてそうなのであろうか。

広田（2003）によると、「『サーフィンUSA』は、チャック・ベリーの『スウィート・リトル・シックスティーン』と同じメロディとコード進行で、アイデアはチャビー・チェッカーの『トゥイステッドUSA』からのものだった」とのことである。

また、ジャズにおいては、ある曲のアドリブにおいて他の曲のコード進行を引用することもあるが、ジャズ・ミュージシャンは誰も著作権を振りかざしたりはしていない。

さらに、ヒップホップ・ミュージックは、そもそもコピーを前提として成立しているアートであり、レコードそのものを音源として利用することで、レコードの持つ「作品性」を解体することに貢献した。

そもそも、後の時代において、レゲエとかパンクとかヘビメタとか様々な音楽のジャンルが成立するという自体、音楽のリズムや構成などに共通の部分があると認識されていることの証明であろう。つまり、音楽におけるジャンルとは「そのジャンルを構成する音楽の相互のコピーによる複合体」と呼ぶこともできるのである。

参考までに、音楽ではないが、日本の「連歌」もコピーを前提とした芸術分野である。また、和歌における「本歌取り」というルールの元では、著作者人格権という概念は全く成立しない。そして、書道や華道、茶道などの日本の“道”とは、すなわち、師匠の技を真似することから、その道が始まるものである。

このように考えると、芸術全般について同様のことが当てはまることに思い至る。

実際、ベンヤミン（1936）も、「芸術作品は、原則的にはいつも複製可能だった。人間が作り出したものは、いつでも人間によって模倣されることができた。そのような模倣は、弟子たちによっては技法に習熟するために、名匠たちによっては作品を普及させるために、さらに第三者たちによっては、利益をむさぼるために、なされることもあった」と指摘している。

実は、「コピー」や「パクリ」が新しい音楽文化が名曲を生み出してきたのであり、コピーは新しい文化をインキュベートする仕組みでもあったのである。

ポピュラー音楽についても、小川（1988）は、「ポピュラー音楽は、受け手に聴取されるだけでなく、受け手にコピーされることによって普及していく」と指摘している。

現在、プロフェッショナルの音楽家として活躍しているアーティストも、音楽の道に入った最初の段階では、自分が好きなアーティストのコピーから始めたはずである。その意味では、コピーこそが新しい文化を育てているとも言えよう。

こうした点について、リナックスの創始者リーナス・トーバルス（2001）は、「芸術的着想と模倣の境界線は、どこにあるのだろうか？」と自問しているが、おそらくこの質問に正確に答えられる人はどこにもいないであろう。模倣と創造に、そもそも明確な境界線など存在しないのである。

もちろん確かに、作曲という創造行為は、“天才”の領分なのかもしれないが、その“天才性”は創造行為の外部環境から独立して存在しているわけではなく、むしろ、前述した通り、メディア/テクノロジーをはじめとする外部環境に多大な影響を受けているのである。

とは言え、このような主張は芸術家の“天才性”の尊厳をけっして損なうものではない。メディア/テクノロジーをはじめとする外部環境は多くの人々にオープンに開かれているはずであるが、その中から、作曲という創造行為に到達できるのは、やはり一握りの人々であるからである。

コピーという行為はいつの時代も存在したのであり、全ての新しい創造行為は、過去の創造行為に依存しているのである。こうした過去のコンテンツとは無縁の“創造”なんてありえないのであり、むしろコピーが芸術・文化を振興するとも言えるのである。

さらに言えば、行き過ぎた著作権者人格権の保護は、パロディやカウンター・カルチャーの表現を圧殺することにもなりかねない。パロディやカウンター・カルチャーの大きな意義・必要性として自由な社会批判の機能をあげることができるが、著作権の強化は、既得権者の意向に沿わないコピーを許諾しないというかたちで、文化の基盤を弱体化させてしまう懸念がある。

このように考えると、音楽作品の著作権をいたずらに強化することは、音楽文化の大きなプールからこれからの音楽文化を切り離してしまうことになりかねない懸念がある。

しかし、われわれには、過去の著作物をもとに新しい著作物をつくる権利があるのではないか。そして、豊かな音楽遺産を継承するためにも、コピーの文化は絶対に不可欠なのである。こうした中で、インターネットは、表現の自由を確立するための一手段としても期待されているのである。

疑問その2：音楽はそもそも誰のものか？

「あなたが自分で歌う文化、あるいはあなたのまわりに満ちあふれる文化、あなたが何度もお金を支払っている音楽　商業ラジオで聞く時にも払うし、CDを買う時にも払うし、大レストランがスピーカーで音楽を流せるように、高めの代金を支払う時にも払っているし、その音楽がテーマ音楽となっている映画のチケットを買う時にだって払っているこの音楽は、あなたのものじゃない」とレッシング（2001）は語っているが、では、世の中に満ちあふれている音楽は、いったい誰のものなのであろうか。音楽は作曲者または作詞者のものか。歌っている歌手のものか。それともレコード会社のものなのであろうか。

こうした質問を設定してみると、われわれの心の中には、作品を“著作権者”個人に帰属する創作物とみなす、極めてロマン主義的な考え方が根深く存在していることに気づく。

しかし、山田（2002）は、「十六世紀終わりごろの出版は、中世以来の写本の遺産を印刷物にすることが主流であった。しかし、写本の印刷だけでは、時代の嗜好に対応することができないため、新たな書き手を発掘して、読者の需用に応じる必要が生じた。それが、著者の誕生である」と記述している。このことから理解できるように、印刷というメディアが“著者”という別の社会システム（職能）を誘発し、さらに、“読者”という概念をも生み出していった点は、重要な指摘である。つまり、読者の誕生と拡大によって、逆に著作者という概念も誕生したのである。

また、音楽という創造行為が、作曲家や作詞家個人の才能の果実であるという見方は一面において正しいであろうが、しかし、仮にある音楽作品が個人の創造物であるという体裁をとっていたとしても、実際には多くのアーティストやエンジニア、ビジネスマンたちの協働の産物であることも事実である。

映画に代表されるように、現代における芸術の創造とは、ある個人の天才性に依拠する営みではなく、コラボレーション、すなわち、「オープンソース」の制作のように、集団の相互作用による化学変化にシフトしているとも言える。

ちなみに、オープンソース・コミュニティにおいては、プロジェクトの作者＝所有者について、以下のように位置付けられている。

「ソフトウェア・プロジェクトの所有者というのは、変更したバージョンを公式に再配布する独占的な権利をコミュニティ全般から認められている人物である」(Eric Steven Raymond 『伽藍とバザール』より)

ところで、著作者であれば、自らが権利を有する楽曲をこの世から滅失させる権利も有しているのであろうか。サックス(1999)は、芸術にかかる“私の権”と“公の権利”の間の論争に関して「レンブラントの絵画の所有者は当該絵画を的としてダーツ遊びをしても良いのか」という疑問を投げかけている。

このように考えると、ある楽曲の作曲者がその楽曲の所有者である、とは単純に言えないことに気づく。

さらに言えば、音楽の「スタンダード」とは、音楽が多くの人々に共有された状態を指している。言い換えると、音楽は人類共通の無形インフラであり、音楽演奏とは、そのインフラのある利用形態のひとつにしかすぎないのである。このように考えると、アーティストが音楽を発表した瞬間から、音楽は実はアーティストだけのものではなく、聴き手全体のものとなっているのではないだろうか。

3. ネットワーク時代の音楽革命

前節において、ネットワーク時代を迎えた音楽文化が直面する課題と疑問について整理したが、これらの課題を踏まえて、これからの音楽文化が迎えるであろう四つの“革命”、すなわち「音楽遺産アーカイヴ」「資金と価値の循環方法」「著作権」「音楽産業」について以下で考察したい。

「音楽遺産アーカイヴ」の革命

「音楽遺産アーカイヴ」の必要性

観客が一人もいない芝居を想像してもらいたい。果たしてこの場合の“芝居”はわれわれの社会に存在していると言えるであろうか。同様に、あるとき作曲されたものの何らかの理由によって社会に公開されなくなった音楽作品も、社会にとっては存在していないと同様の状態になってしまうのではないか。

例えば、ある楽曲の著作権を所有している企業が、CD製造が採算に合わないという理由で発売を行わないと決定した場合、我々はその楽曲をどのようにして聴けばよいのであろうか。また、その場合において、その楽曲は、我々の世界に存在していると言えるのであろうか。

さらに問いを続けよう。誰にも聴かれないメロディにいったい何の価値があるのであろうか。そうした楽曲の著作権を後生大事に保有していることで、いったい誰にどのようなメリットがあるのであろうか。そして、この場合、著作権は何を守っているのであろうか。

行き過ぎた情報及び権利の保護によって、貴重な人類の財産が失われかけた格好の事例がある。ノルウェーの国立言語・文化センターにおいてアーカイヴの管理責任者がパスワードを誰にも知らせることなく突然亡くなってしまったため、センター長が「パスワードを探り出してほしい」とハッカー達に解読を要請しているという事件が起こっている。この失われたパスワードに、廃盤となったまま埋もれていく無数の音楽コンテンツの運命を重ねてみる事ができる。

(<http://www.hotwired.co.jp/news/news/technology/story/20020607301.html>)

また、レイ・ブラッドベリの『華氏451度』が描く未来社会のイメージも参考となる。同書においては、書物が禁じられた世界を舞台として、人類の文化を継承するため少数のコミュニティがテキストを暗記して継承している情景が「それからこちらの男は、《チャールズ・ダーウィン》で、こちらのほうが《ショペンハウエル》だ」(宇野利泰訳)という感動的な科白とともに描かれている。

このように考えると、音楽文化は、特定個人や企業ではなく、人類全体に帰属すべきものであり、ビジネスの論理だけにロックインされるべきではないことが理解できる。

メディア/テクノロジーの進化にともなって、コンテンツ保護に関するテクノロジーも急速に進化している中、むしろ現在において必要なのは、著作物を単に保護することではなく、むしろ、著作物の公共性に鑑み、著作物に対するアクセス権を人々に平等に与えることであろう。

我々は、人類が生み出した音楽に対して、自由にアクセスする権利を有しているはずである。そして、現在の自分たちの音楽文化を次世代に伝えるために、音楽版「ラスコーの洞窟」を必要としているのではないだろうか。

サミュエルソン(1998)は「政策上の一つの選択肢は、文化遺産の保存を著作権者に完全に委ねることである。もう一つの選択肢は、指定した機関が複製するのを公文書として認めることである。さらに別の選択肢として、アーカイヴ行為をやりたい者にやらせる方法がある」と指摘している。

本論では、この三番目の選択肢、すなわち音楽文化に関するアーカイブのあり方について論じていきたい。

図書館としての「音楽遺産アーカイブ」

筆者は、音楽文化コンテンツを人類共通の資産・権利として保存／収集／公開するデジタル・アーカイブを「音楽遺産アーカイブ」と名づけている。そして、この「音楽遺産アーカイブ」は三つの機能を持つものとして構想している。

一つは、上述したとおり、音楽遺産を保存／収集／公開する機能であり、国会図書館にも似たイメージである。

図書館が“知”の社会基盤として、社会や文化の豊かさを育てていったのと同様に、こうした音楽アーカイブが設立・運営されることによって、より音楽的素養をもった多くの市民を育てていくことが期待される。

ちなみに、1998年（平成10年）5月、国立国会図書館館長の諮問機関である「納本制度調査会」は、電子出版物についても従来の書籍の「義務納本制度」と同様に、納本を義務づけるよう答申した。現在は、国会図書館法に基づいて、納入の対象となる国内で発行された出版物は、内容による選別なく強制的に収集されている。しかし、電子出版は法の制定当初には想定されていなかったことから、同調査会が検討を行ってきた経緯がある。

本論で提案している「音楽遺産アーカイブ」のイメージは、この「義務納本制度」の音楽コンテンツ版と言える。

実は、ここで提案している文化コンテンツのアーカイブは、文学の分野において既に存在している。それは、1971年（昭和46年）にマイケル・ハート（Michael Hart）氏によって開始された「プロジェクト・グーテンベルグ」である。このプロジェクトは、著作権が“切れた”文学のテキストをWeb上に無償で公開する、というものであり、2002年（平成14年）11月8日現在で、合計6,267点のテキストを生み出している。

なお、意外に思われるかおもしろくないが、既に芸術として位置付けられている音楽よりも、むしろポピュラー音楽の方が、音楽遺産のアーカイブにて収集・公開する意義・必要性は高いと筆者は考えている。

生明（2003）においても「音楽の磁気テープ録音がはじまって三〇年以上を経過した現在、初期のテープが経年によって劣化し、音質の悪化や場合によっては再生不能に陥りかねないという問題もあり、そのためにもレコード産業におけるデジタル・アーカイブの整備は急がれる」と指摘されている。

実際、クラシック音楽＝音楽芸術という根強い盲信が残っていることもあり、現代のポピュラー音楽に関する振興や育成等の政策的な視点が欠如しており、ポピュラー音楽について網羅的な収集を行っている研究機関やミュージアムは極めて稀である。

しかし、近年のメディア芸術の振興や近代化遺産の保護・活用の動向をみると、ポピュラー音楽に関しても近いうちに必ずや振興政策の対象となり、そのアーカイブの重要性も認識されるようになるものと確信している。

インキュベータとしての「音楽遺産アーカイブ」

さて、「音楽遺産アーカイブ」のもう一つの機能は、新しい音楽文化をインキュベートするための、音楽コンテンツの素材を提供する機能である。

前述したとおり、ある楽曲が創造される時に、過去の音楽遺産と全く無関係に新しい創造がなされるということは考え難い。その意味では、音楽とは、過去から未来へと引き継いでいる遺伝子のようなものであると考えることができる。また、別の喩えとして、音楽文化全体を人類共通の大海原のようなものと考えてもよい。個々の楽曲とは、そこから得られる貝や魚などのような「海からの恵み」である。

ちなみに、ジャン・リュック・ゴダール監督の『ワンプラスワン』(1969)は、ローリング・ストーンズが名曲“Sympathy for the Devil”(悪魔を憐れむ歌)を創造する瞬間を捉えたスリリングなフィルムであるが、この映画を見て気づくのは、われわれの耳に馴染んでいる曲というものは、単に一つのバージョンにしかすぎず、創造の過程では様々なヴァリエーションが存在するという点である。

例えば、このレコーディング風景のように、アーティストが楽曲を制作する過程のバージョンをインターネットで全て公開するようになれば、最終的に切り捨てられてしまうバージョンやフレーズの切れ端を、どこかの誰かが拾い上げて、それを発展させることで新しい音楽作品を創造することができるかもしれない。

実際にそのような考え方を実践しているアーティストも存在する。

GUNsicは、ネットワーク上での新しい音楽制作の取り組みであり、オープンソースであるGNUのモデルを音楽制作に導入している。具体的には、音楽素材となるサウンドファイルがGNUのGPL²にのっとって公開・配布する仕組みとなっている。

ゴルチュ(1999)は「GUNsicの作品は、興味あるすべての人に提供されている。これは彼らの音楽を一般に無料で入手できることを意味しているのではない。むしろGPLの特徴は、作曲者がGUNsicのサンプルを自由に使用できるということであり、それによって制作された作品は再びGPLに基づいて公開されなければならないということだ」と語っている。

こうしたことを勘案すると、前述したアーカイブの設立・運営から、音楽ソフトのオープンソース化までを一体の新しい社会システムとして確立し、著作権フリーのパブリック・ドメインの拡大をめざす政策が必要であると考えられる。

こうした著作権フリーの考え方は、既存の著作権によって保護されている楽曲の権利を脅かすものではなく、これら既存の仕組みとの共存をめざすものである。

もっともレッシング(2003)は「著作範囲と保護期間の双方が拡張するということは、創造を育む素材のうちコモンズに属するものが収縮するということを意味する」と指摘している。まるで“コモンズ”と“著作権”のゼロサム・ゲームであり、池田(2003)が指摘しているように、一面ではこれは新しい時代の“戦争”と呼べるのかもしれない。

著作権の強化がより強引に進められた場合、音楽文化は一度断絶する懸念がある。そして、数十年後に過去の音楽遺産の著作権が切れたとき、徐々にではあるが、二つの文化は融合されていくことになり、われわれは新しい音楽文化を構築することになるのではないだろうか。

資金と価値の循環方法の革命

経済的価値の循環

「音楽遺産アーカイブ」においては、資金(経済的価値)の循環は極めて重要な課題であり、音楽の自由な創造性の確保のためにも、従来のビジネスモデルとは根本的に異なる新しい資金循環を確保する必要がある。

池田(2003)が「著者の利益と利用者の利益は排他的な関係にあるわけではなく、情報の流通を促進しながら著作者も利用者も利益を得るしくみを作ることは可能である」と指摘しているとおり、著者のインセンティブと公共的な利用とのバランスが重要であることは論を待たない。

²GPL：一般公衆利用許諾契約書(General Public License)の略。

<http://www.gnu.org/licenses/gpl-faq.ja.html#WhatDoesGPLStandFor>

では、これからの新しい資金循環は、どのようなものが望ましいのであろうか。

結論から言えば、実際の資金循環の方法は、資金の提供主体、提供方法、料金の設定方法など、様々な事項についてそれぞれ多様であるべきであると考えられる。

資金の提供主体に関しては、従来はレコードやCDの売り上げの一部がアーティストに配分されており、結果として購入者＝聴き手が資金の提供者であったとみることができる。

一方、「音楽遺産アーカイヴ」においては、コストを回収する方法について複数の方法が考えられる。まず、従来型のビジネスモデルと同様に、マイクロペイメントの活用により、聴き手がダウンロードするごとに料金を徴収するという方法が考えられる。

森（1996）が提唱する「超流通」は、その代表的なアイデアであり、「権利者の保護だけではなく、利用者の快適さを最大限にすることを第一の目標としている」としている。

また、アーティストをベンチャー企業のようなものであると考えれば、投資家から資金を提供してもらうことも考えられる。現実には、デビッド・ボウイが自らの過去の音楽作品を証券化した事例もある。この場合も、投資家は当該アーティストの将来の楽曲配信をリターンとして期待することとなるため、最終的には購入者＝聴き手が資金を提供することとなる。

さらに、企業のメセナ活動として支援してもらう方法や、広告を掲載してここから収入を得るという方法も考えられる。これらの場合、楽曲の聴き手は直接的には資金負担の必要はなくなるかもしれない。

その他、中央政府や地方政府が、こうした新しい資金循環を支援することも考えられる。例えば、福岡市では、「音楽産業都市」を目標として、地元バンドを売り込むために、バンドの曲や映像の掲載されたホームページ『福岡音楽ポータルサイト』をつくっている（http://www.fukuokamusic.jp/index_j.html）。この施策を数歩進めて、中央政府または地方政府が著作権フリーの音楽創作を奨励し、その流通と資金調達を側面からサポートする仕組みを想定してもよいのではないか。

ちなみにサミュエルソン（1998）は、著作権の概念を経済的な商品としてではなく、「プロプライエティ（社会的財産権）」として位置づけている。換言すると、権利を設定することによって、後世のために役立つかが肝要であるということであろう。

その意味では、将来的には、全世界のファンのコミュニティから寄付を受けるという擬似的なパトローネージュの仕組みも考えられる。例えるならば、寺社に檀家や氏子が寄進して、新しい本殿や鳥居が造られるというイメージである。寄付者となるファンにとってはアーティストを直接支援することが新しい楽しみとなる。もちろん、こうした方法が成り立つためには、その前提として、「このアーティストに依頼すれば、こんな音楽を創造してくれるに違いない」といった、ある種の“信頼感”が必要となる。このとき、アーティストとリスナーは、金銭消費行為ではなく、音楽文化を共有するため、自由と責任ある新しい社会的な契約で結ばれることになる。

関岡（2002）において、著者がミャンマーを1994年（平成6年）に訪れた際の情景が描写されている。「ある寺院の門前で、鳥籠に入った雀が一羽二〇チャットで売られていた。いったい何のために売っているのかと見ていると、なんと買った人はすぐに雀を空に放してしまう。雀は逃がすために売られているのである。（中略）この国は、我々とは異なった経済学で動いているのだ。」

この寓話を読むと、まるで来るべき時代の資金循環のあり方を暗示しているように筆者には感じられる。我々は今、単なる消費者としてではない、音楽文化への参加のあり方を模索していく必要性に直面しているのではないだろうか。

なお、料金の設定方法についても、新しい仕組みが必要であろう。無料のMP3ファイルが氾濫する中、アーカイブを利用するにあたってあまり高い利用料金を設定するとそもそも利用されないという懸念がある一方で、アーティストが新たな創造へ向かうための必要十分なインセンティブを保証する必要もある。

具体的には、従量制、定額制、そして、旅客航空運賃のようにユーザーのレベルに応じて様々な料金設定があってもよいであろう。さらには、投げ銭のような「ゆらぎの値づけ」についても検討する必要がある。つまり、気に入った楽曲があったら、投げ銭感覚で支援するという仕組みである。

もちろん、21世紀の音楽全てがこうした新しい資金循環だけで創造されるとは筆者も考えてはいない。従来型のレコード会社を経由する資金循環も含めて、複数の資金循環が並存し、あるアーティストはケース・バイ・ケースで資金循環の手法を選択するようになるのではないだろうか。言わば、様々な資金循環の手法が市場の中で競合するというイメージである。

社会的価値の循環

ここまで述べてきたような資金（経済的価値）の循環だけではなく、「音楽遺産アーカイブ」においては、社会的価値の循環についても検討が必要であろう。アーティストの評価にあたっては、当然のことではあるが、経済的評価とは別の指標が必要なのである。

トーバルス（2001）も、「誰も、スパイス・ガールズ（芸術に貢献したため巨額の報酬を得た）がヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト（貧困の中で死んだ）に匹敵するとは思わない」と語っている。

ところで、アーティストたちは、何をインセンティブとして音楽を創造するのであるか。レイモンド（1999）は、「人が金をもらわなきゃなにもしないと思うってことは、ほとんどすべての人間活動を否定するに等しいものね」と語り、さらに、オープンソース・コミュニティにおいては、「喜びが資産である」としている。

また、ウェイナー（2001）は、「オープンソースを共有するというという考え方は、学術機関の伝統によるところが大きい。すなわち、結果を公表することにより、ほかの人が読んだり、考えたり、批判したり、究極的には拡張したりする機会を提供するというわけだ」と語っている。

さらに、Linuxのディストリビューションの一つである「Debian GNU/Linux」（http://www.jp.debian.org/social_contract）においては、「社会契約」が約束されており、その中で「他の団体が、この文書を派生させることは構いません。その際には Debian Project への謝辞をお願いします」とあり、リスペクトがコミュニティの中で大きな価値をもっていることが理解できる。

アカデミズムの世界においても、研究者の評価指標の一つとして「引用論文数」があげられるが、アーティストも研究者と同様に、同世代または未来のアーティストに対してどのくらいの影響を与えることができるのかという点が重要な評価軸となり得るのではないだろうか。

音楽文化の世界においても、現在のヒットチャートに代わり、リスペクトの重さやトリビュートの頻度などが重要な価値となるものと期待される。

その他、栗本（1979）が記述している「贈与の文化」も新しい音楽文化の参考となり得る。「贈与の文化」においては、相手よりも上位であることを示すために、財を贈与・蕩尽するのである。経済的価値の視点からみると、贈与は利他的行為のように思われるが、実は、社会的価値の視点からは、最も利己的な行為ともいえる。文字通り「情けは人のためならず」というわけである。

リナックスの開発者であるトーバルス（2001）も、「権利と共に義務 ある地域の人がある、高い身分にとともなう義務も発生する」と語っている。

この言葉に倣うならば、音楽を生み出すことができる人々は、その他一般の人々に音楽をプレゼントしてしまうことにより、新しい時代のコミュニティにおける、高いステータスを確保することもできるのである。

もしも私が名曲と呼ばれるような楽曲を創造したとしたら、それを自分だけで楽しむのではなく、できるかぎり多くの人に公開すべきかもしれない。人類の資産とその継承という観点からみると、それは公開する権利というよりはむしろ義務に近い性質のものと考えられる。そして、この世界では、リスペクトの連鎖こそが必要なのである。

著作権の革命

もともと、著作権の制度は、好むと好まざるに関わらず、その時代のメディア/テクノロジーのあり方に規定されている。その意味では、「インターネット」という何百年に一度と言われるインパクトによる変革が生じた現在は、この新しいメディア/テクノロジーに対応した新しい価値観に基づく新しい社会システムが求められていると言えよう。

実際、ナップスターを倒産に追い込んだ米連邦地裁も、常に馬鹿げた判決を下すわけではないようだ。音楽等のデータをネット上で交換できるソフトウェアの開発企業を、全米レコード協会及び米映画協会（MPAA）に加盟する大手各社が訴えていた裁判で、中央カリフォルニア地区米連邦地裁は「これらのソフトは合法と違法いずれの使い方もある。その点でビデオ録画機やコピー機と変わらない」と、結果として合法との判決を下した。

牧野（2002）は、「情報がデジタル化し、流動性を与えられた瞬間から、创作者の排他的権利は希薄化し、現実には情報に対する追求力を失い、残るものは、情報を生み出した創作者としての地位であり、創作から受けた利益を還元することを求める請求権が発生するに過ぎなくなる」と指摘している。

この指摘の通り、権利の本質が、所有権から請求権に変質していくとすると、著作権についても、経済合理性の視点から捉え直していく必要がある。

このように考えると、未来の著作権は、単一の制度ではなく、複数の著作権制度が並存する社会でも良いのではないだろうか。

実際、著作権に対する姿勢も、各アーティストの発展段階によって異なるものと考えられる。例えば、新人アーティストにとっては、プロモーションが重要であるため、著作権による収入よりも自らの作品が広く情報発信されることの方が重要であろう。これに対して、売れっ子アーティストになってしまうと、自らの創作物からの様々な収益を完全にコントロールしたいと考えるかもしれない。

中には、著作権（占有権）を放棄するアーティストが出てくるかもしれないし、一定期間だけ著作権を保有するアーティストが出てくるかもしれない。また、相変わらず権利を放棄しないアーティストが存在し続けることも想定される。

こうした様々な著作権のあり方が存在する社会においては、コミュニティのメンバーが、そのアーティストの音楽性、音楽コミュニティに対する貢献、志の高さ（低さ）等も含めて、受容するかどうかを選択すればよいことになる。

こうした考え方にのっとり、具体的な提案もいくつか出されており、その代表的なものが、林（1999、2002）による「dマーク」の提唱である。

この提案によると、（現行の著作権制度では対応できていないが）権利の所在を明示することで取引の円滑化を促すことが期待できる。また、同一性保持権について、改変条件を明示することにより、実質的に放棄することができるという優れた提案となっている。

前述した「音楽遺産アーカイヴ」の三つ目の機能は、このような著作権情報のデータベースとしての機能である。音楽コンテンツの著作権に関する情報をワンストップにて入手できるようになることで、音楽コンテンツを活用した様々なビジネスがより一層進展すると期待される。また、前述した「ホールドアップ問題」への対処も、現状よりは容易になるものと考えられる。

レッシング(1999)も指摘しているとおり、著作権に所有権と同じような権利を認めるのであれば、登記及び公示の方法がないのは片手落ちである。もしも著作権を付与することによって音楽の社会化が阻害されるようであれば、バランスをとる意味で、著作権者に対して音楽コンテンツの権利関係を社会に対して公開するとともに、コンテンツを流通させる義務を課すことが望ましいと考えられる。

音楽産業の革命

上述したような「音楽遺産アーカイヴ」が整備され、いままでは馴染みがなかった音楽にもアクセスが容易になった場合、スモルダース(2001)が描くように「音楽の世界は、冬の鮮明な夜景のように、何十億もの小さな星が光り輝き、それらを、果樹園から果物を摘むように、好きに選べるように」なるのかもしれない。

具体的なイメージとしては、様々なWebサイトにおいて、年代や音楽ジャンルに関わらず、当該サイトお薦めの音楽ファイルが提供されている状況の中で、聴き手が自分の感性にフィットするサイトをネットサーフィンしていくことになるものと考えられる。

しかし一方で、文字通り無限近い音楽コンテンツの情報が供給されるため、情報量も幾何級数的に増大することとなるため、われわれは、自分の好み(その時の気分)に合った、良質の音楽を探し出すことが極めて困難となる懸念もある。

そこで、「音楽遺産アーカイヴ」が実現した暁には、せっかくの素晴らしい音楽聴取のインフラを十二分に活用するため、音楽とわれわれをつなぐ、顧客の視点に立った仲介機能(エージェント機能、ソムリエ機能及びコンシェルジェ機能)が不可欠となる。

こうした機能をどのような主体が提供するのかといえば、民間セクター(営利または非営利)の活動領域であると考えられる。すなわち、従来はレコード会社や音楽雑誌社に内部化されていた機能が外部化して、新しい産業セクターに発展するイメージである。

上述した仲介機能がユーザーの聴取履歴をデータベース化することで、アマゾン・ドット・コムのように、ある音楽を選択した人に対して、同じような傾向の音楽を推薦することが可能となると考えられる。ユーザーは「お薦め」の楽曲を聴くことにより、新しい「気づき」も期待できる。

もっとも、これだけの音楽遺産が整備され、アマゾン方式の“お薦め”が盛んになると、個々の“うた”は個人に細分化していき、多くの人から共有されることが少なくなることも予想される。その場合、“うた”の公共財としての性格は弱まってしまい、「みんなの歌」という存在が喪失してしまうのかもしれない。

また、こうした“お薦め”の仕組みが、個人による自由な選択の可能性をかえって狭めてしまうという反面を持ち合わせているという点に十分な留意が必要である。その意味では、たまには「あんまり好みじゃないとは思うけど、こんなのどう?」という、気まぐれなお薦めサイトなどに対してもニッチな需要があるのではないか。

いずれにしても、音楽産業は、CDに代表されるモノづくり産業から、高度な情報サービス産業へと変革していくこととなると考えられる。

4. おわりに：21世紀の音楽文化へ向けて

ところで、21世紀の音楽文化は一体どのようなものとなるのであろうか。

シャルル（2001）のように、「将来はCDはなくなり、CDのような媒体と関係なく、電波によって携帯電話のような端子から全ての情報をアクセス（ダウンロード）したり、また情報を提供（アップロード）したりするようになるだろう」と予測する立場もある。

また、近い将来において、地球環境への配慮という立場から、様々な物質的な原材料を必要とする従来のパッケージとしてではなく、音楽配信のみで楽曲を提供するアーティストが登場するかもしれない。

また、クック（1992）は、「たしかにこれ（太下注：音楽的な想像）は重要な音楽的意識様態の一つを成している。なぜなら人は日頃おそらく実際に音楽を聴くことよりも、このように歌ったり口笛を吹いたり、黙って音楽を想像したりすることに多くの時間を割いているからである」と述べている。この記述を踏まえると、インターネット音楽配信によって、まるで空気のようにいつでもどこでも聴きたいと思う音楽を聴くことができるようになれば、クックの指摘する「音楽的な想像」のあり方は大きく変容することになり、もしかしたら、音楽を自分の頭の中で再生することすらも不要となるかもしれない。

このように、ネットワーク時代の音楽については、いろいろと想像が逞しくなるが、前述したような、音楽を取り巻く社会システムの変革があった場合には、次のような大きな二つの変革が予想される。

メインストリーム／マージナルの融合

今まではレコードやテープ等のメディアに残され、その時点で市場に商品として流通している音楽のみを聴くことができた。これに対して、「音楽遺産アーカイブ」の整備を通じて、音楽がデジタルデータとして保存され、インターネットを通じて公開されることによって、人類史上初めて、過去も現在も、全ての音楽が等価にコンテンポラリーである時代が到来することとなる。

特に、例えばバスク、ケルト、東欧、北欧、アジアあるいは南米等の、世界の音楽産業のメインストリームから外れた辺境に位置する地域の音楽については、従来においても紹介されてきたが、その紹介の仕方はあくまでも珍奇性に立脚したマイナーなものとしてであったように思われる。

しかし、今後は、インターネットを通じて、文化がハイブリット化して行く中で、このような周縁と中心との出会いにより、音楽文化が大きく変革する可能性が高いと考えられる。

そして、文学におけるクレオール文学の台頭のように、辺境地域発のダイナミックな音楽革命が生じる可能性がある。あえて言うまでもないことかもしれないが、民俗的な固有性と世界に通用する普遍性は、決して背反するものではなく、バッハからロックン・ロールに至るまで、優れた芸術作品においては、両立するものなのである。

聴き手及び創作者の融合

また、前述したような音楽のコモンズが形成されることにより、聴き手と創作者の融合が生じるものと想定される。

ベンヤミン（1936）は、「作家と公衆との間の区別は、基本的な差異ではなくなりつつある。その区別は機能的なもの、ケース・バイ・ケースで反転しうるものとなっていて、読み手はいつでも書き手に転ずることができる」と指摘しているが、21世紀の音楽文化もまさに同様となるのではないか。

従来はメディア/テクノロジーが一つの障壁となっていたが、メディア/テクノロジーの進歩と普及によって、楽器に関するスキルや音楽制作にかかるコスト等の制約が解消され、プロフェッショナルとアマチュアの垣根がどんどん低くなっている。

ここでプロフェッショナルとアマチュアの垣根を取り払ってしまった事例として「オヴァルプロセス」のプロジェクトを紹介したい。久保田（2001）によると、作者であるマーカス・ポップについて、「（前略）拡張されたオーディオCD（CDエクストラ）やゲームソフトとしてマーケット上で流通させたり、一般の人が触れられるターミナルとして街頭に設置することで、『誰でもオヴァルの音楽を作ることができ、誰でも今すぐに始めることができる』という状況を、社会的、公共的にもつくり出そうとしている」と述べている。

また、「従来のクリエイター中心主義の著作権システムではなく、利用者による再利用や改変の自由を保証した、『ユーザー中心主義』の情報共有社会の構築を目指す」「作曲者と演奏者の垣根だけでなく、さらに音楽の聴取者（ユーザー）との垣根を取り払う」とも指摘している。

このプロジェクトに象徴されるように、かつて楽譜というメディアが家庭における音楽の楽しみを普及させたことと同様に、デジタルデータとしての音楽がより多くの人々に、創造の楽しみを普及させることが期待される。

前述した通り、「音楽遺産アーカイブ」に想定した三つの機能のうち一つは、音楽創造の素材を提供する機能であり、「音楽遺産アーカイブ」は、新しい音楽文化をインキュベートすることにも貢献すると期待されるのである。

つまり、誰でもがリスナーであると同時にクリエイターにもなり得るということであり、リスナーが自ら音楽を創造して、それをネット上で発表することができるのである。インターネットは、演奏者と聴き手を一体化する可能性を孕んでいるのである。

そして、創造側と享受側が、バーチャルなコミュニティを形成して、相互に役割交換が可能な、インタラクティブな新しい関係が生まれるものと期待される。

さらに、情報の流れは一方通行ではなく、聴き手は、曲を聴いた感想をアーティスト（またはその他の世界中の人）に送るといったインタラクティブな関係へ進化していくことが予想される。このように、アーティストとファンが、インターネット上での直接の出会い、新しいコミュニティが創出されるようになると、ここにも新しいサービス提供の可能性が広がってくる。

また、ある特定の音楽分野に関して、一定水準以上の知識や経験、関心がある（バーチャルな）コミュニティが存在するということが、さらに新しい音楽文化を生み出す可能性を秘めていることになる。

このことは、19世紀から20世紀にかけて作曲者及びその庇護者を中心に制度化されてきた“作曲”という社会的行為が解体されることを意味している。

例えば一定水準以上の音楽の素養がある人であれば、人を感動させることができる楽曲を、一生の間に少なくとも一曲は創作することができるのではないだろうか。（もちろん、現在のレコード及びCDを取り巻くビジネス環境においては、そのような可能性は切り捨てられてしまっているのではあるが。）

インターネットは、例えばサラリーマンでありながら音楽家であるという、新しい自己実現の可能性をも提示する。そしてこのとき、フルタイムのプロフェッショナルから、自分の人生をタイムシェアする、プロともアマとも言えない職業のあり方が登場することとなる。

もっとも、こうした音楽文化の変化は、決して“進歩”というわけではなく、むしろそれを退化と呼ぶ批評家もいるかもしれない。しかし、それは進歩でも退化でもなく、もともと歴史的価値観とは無関係な変化なのである。

以上、21世紀の音楽文化について想像してみたが、実際のところどのような変革が生じるのかは誰にもわからないことである。

ただ一つ明確なことは、メディア/テクノロジーの変革に伴って、音楽文化とそれを取り巻く社会システムも大きな歴史の転換点にあるという点である。

そして、こうした時代に生きるわれわれには、音楽文化を巡る様々な社会的課題を解決するための処方箋を社会に対して問いかけていく責務があると考えられる。本論がその一助となれば幸いである。

《参考文献》

(書籍)

- 相澤昭八郎 (1999), 『レコードの虚像と実像』 朔北社
Th.W.アドルノ (1962), 『音楽社会学序説』 平凡社 (高辻知義・渡辺健訳)
池田信夫 (2003), 『ネットワーク社会の神話と現実』 東洋経済新報社
伊奈正人 (1999), 『サブカルチャーの社会学』 世界思想社
ピーター・ウェイナー (2001), 『なぜ、Linuxなのか?』 アスキー (星睦訳)
マックス・ウェーバー (1956), 『音楽社会学』 創文社 (安藤英治・池宮英才・角倉一朗訳)
梅田勝司 (2000), 『図解でわかる音楽配信ビジネス』 日本能率協会マネジメントセンター
大崎滋生 (2002), 『音楽史の形成とメディア』 平凡社
小川博司 (1988), 『音楽する社会』 勁草書房
落合真司 (2003), 『音楽業界ウラわざ』 青弓社
桂英史 (2002), 『インタラクティブ・マインド』 NTT出版
北川純子 (1993), 『音のうち・そと』 勁草書房
ニコラス・クック (1992), 『音楽・想像・文化』 春秋社 (足立美比古訳)
倉田喜弘 (1979), 『日本レコード文化史』 東京書籍
栗本慎一郎 (1979), 『経済人類学』 東洋経済新報社
月刊アクロス編集室編 (1992), 『ポップ・コミュニケーション大全』 PARCO出版
小沼純一 (2000), 『サウンド・エッセイ』 平凡社新書
パメラ・サミュエルソン (1998), 『情報化社会の未来と著作権の役割』 信山社 (財団法人知的財産研究所編)
関岡英之 (2002), 『なんじ自身のために泣け』 河出書房新社
関口進 (2001), 『大衆娯楽と文化』 学文社
多木浩二 (2000), 『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』 岩波現代文庫
竹山昭子 (2002), 『ラジオの時代』 世界思想社
東谷護編 (2003), 『ポピュラー音楽へのまなざし』 勁草書房
リーナス・トーバルズ+デイビッド・ダイヤモンド (2001), 『それがぼくには楽しかったから』 小学館ブ
ロダクション (風見潤訳)
中村洪介 (1987), 『西洋の耳、日本の耳』 春秋社
日本建築学会編 (2002), 『音楽空間への誘い』 鹿島出版会
東ひさゆき監修 (2002), 『ビルボード年間チャート1995-2001』 共同通信社
檜山陸郎 (1990), 『楽器産業』 音楽之友社
広田寛治 (2003), 『ロック・クロニクル 1952-2002』 河出書房新社
クロード・S・フィッシャー (2000), 『電話するアメリカ』 NTT出版 (吉見俊哉・松田美佐・片岡みい子訳)
レイ・ブラッドベリ (1953), 『華氏451度』 早川書房 (宇野利泰訳)
D.ヘブディジ (1986), 『サブカルチャー』 未来社 (山口淑子訳)
細川周平 (1981), 『ウォークマンの修辞学』 朝日出版社
細川周平 (1990), 『レコードの美学』 勁草書房
松井茂記 (2002), 『インターネットの憲法学』 岩波書店
三井徹編・訳 (1990), 『ポピュラー音楽の研究』 音楽之友社
三井徹・北中正和・藤田正・脇谷浩昭・編 (2000), 『クロニクル 20世紀のポピュラー音楽』 平凡社
水鳥川和夫 (2000), 『日本型インターネットビジネスの探求』 ケイブン出版

南田勝也 (2001), 『ロックミュージックの社会学』 青弓社
宮台真司・石原英樹・大塚明子 (1993), 『サブカルチャー神話解体』 PARCO出版
目黒区美術館他 (1995), 『戦後文化の軌跡 1945 - 1995』 朝日新聞社
山田奨治 (2002), 『日本文化の模倣と創造 オリジナリティとは何か』 角川選書
山之内正 (2000), 『図解 インターネットで変わる音楽産業』 アスキー
山村恭平 (2001), 『グヌーテラでいこう』 K Kベストセラーズ
吉見俊哉 (1995), 『「声」の資本主義 電話・ラジオ・蓄音機の社会史』 講談社新書メチエ
エリック・スティーブ・レイモンド (1999), 『伽藍とバザール』 光芒社 (山形浩生訳)
ローレンス・レッシング (1999), 『CODE インターネットの合法・違法・プライバシー』 翔泳社 (山形浩生・
柏木亮二訳)
ローレンス・レッシング (2001), 『コモンズ』 翔泳社 (山形浩生訳)
渡辺裕 (1989), 『聴衆の誕生』 春秋社
渡辺裕 (1997), 『音楽機械劇場』 新書館

(論文等)

Th.W.アドルノ (1941), 「ラジオ・シンフォニー」(渡辺裕・編 (2002), 『アドルノ 音楽・メディア論集』
平凡社)
<音=楽>批判の会 (1994), 「年表 20世紀の音楽とテクノロジー」
(Intercommunication 9 [特集] 音=楽テクノロジー)
片山泰輔 (2001), 「アーツ・マネジメントへの経済学的アプローチ」(伊藤裕夫・中川幾郎・片山泰輔・山
崎稔恵・小林真理 (2001), 『アーツ・マネジメント概論』 水曜社)
河原泰 (2002), 「わが国における公共ホールの変遷」“Arts Policy & Management” 15
城所岩生 (2002), 「アメリカにおける最新の著作権法事情」(牧野二郎・編 (2002), 『デジタル著作権』 ソ
フトバンクパブリッシング)
久保田晃弘 (2001), 「デジタル表現の四つの特徴」(久保田晃弘・監修 『ポスト・テクノ(ロジー)・ミュー
ジック』 大村書店)
パトリック・ゴルトウ (1999), 「音楽ウイルス」(久保田晃弘・監修 『ポスト・テクノ(ロジー)・ミュー
ジック』 大村書店)
佐々木敦・榎木野衣・久保田晃弘 (2001), 「テクノ(ロジー)ミュージックの行方/彼方」(久保田晃弘・
監修 『ポスト・テクノ(ロジー)・ミュージック』 大村書店)
佐藤卓巳 (1993), 「カラオケボックスのメディア社会史」(宮台真司・石原英樹・大塚明子 (1993), 『サ
ブカルチャー解体神話』 PARCO出版)
榎木野衣 (2001), 「『音楽』の消滅とその<痕跡>」(久保田晃弘・監修 『ポスト・テクノ(ロジー)・ミ
ュージック』 大村書店)
澁川修一 (2003), 「ネットの創造物は誰のものか」 <http://www.ppcon.org/2ch/shingenjitsu.html>
クリストフ・シャルル (2001), 「(非)作曲 (または解体、廃位) という方法」(久保田晃弘・監修 『ポ
スト・テクノ(ロジー)・ミュージック』 大村書店)
じゅた (2000), 「記録音楽の歴史」 http://homepage1.nifty.com/musiccafe/mhist_pro.htm
イオス・スモルダース (2001), 「私にとっての機械仕掛けの神、または単なるツール・ボックス」(久保田
晃弘・監修 『ポスト・テクノ(ロジー)・ミュージック』 大村書店)
林紘一郎 (1999), 「(d)マークの提唱 ~著作権に代わる『デジタル著作権』の構想~」
<http://www.glocom.ac.jp/users/hayashi/991018.pdf>
林紘一郎 (2002), 「(d)マークの提唱 ~柔らかな著作権制度への一つの試み~」(牧野二郎・編 「デジタル
著作権」ソフトバンクパブリッシング)
ヴァルター・ベンヤミン (1936), 「複製技術時代の芸術作品」(野村修訳)(多木浩二 (2000) 『ベンヤミン
「複製技術時代の芸術作品」精読』 岩波現代文庫)
本間忠良 (2003), 「ネット音楽とアナルコ・キャピタリズム」
<http://tadhomma.infoseek.livedoor.com/AnarchoMusic.htm>
牧野二郎 (2002), 「デジタル著作権、何が問題か」(牧野二郎・編 「デジタル著作権」ソフトバンクパブリ
ッシング)
増田聡 (1996), 「複製音楽時代におけるポピュラー音楽の作品概念」
<http://member.nifty.ne.jp/MASUDA/ronbun/.syuuron/M.A.thesis0.html>
M・マクルーハン (1987), 「蓄音機 国民の肺を縮ませた玩具」(M・マクルーハン (1987), 『メディア論』
みすず書房)
森亮一・河原正治・大瀧保広 (1996), 「超流通: 知的財産権処理のための電子技術」
<http://sda.k.tsukuba-tech.ac.jp/SdA/reports/A-59/draft.html>
ローレンス・レッシング (2003), 「創造を育むコモンズ」(NBL 752 (2003.1.1))