

『タイム』誌がポップ・マーリー&ザ・ウェイラーズのアルバム《エクソダス Exodus》を「二十世紀最高の音楽アルバム」に選び、二〇〇三年にベテラン・プロデューサーのリー・スクラッチ・ペリーがグラミー賞を受賞したことで、世界のポピュラー音楽におけるジャマイカの影響力は認識され始めた。^③ ジャマイカはキューバ同様、カリブ海にある小さな島で、第二次世界大戦以降、世界のポピュラー音楽の発展に多大な影響を与え続けている。少なくとも一九二七年にルイ・アームストロングが録音し、構成の面で革新的だった〈キング・オブ・ザ・スーパースターズ King of the Superstars〉以降、アメリカでもジャマイカ音楽の影響はあつ

たものの、キューバ音楽ほどその影響力は広く認識されていなかった。^④

本書はオズボーン・キング・タビー・ルドック（一九四一—一九八九）やリー・スクラッチ・ペリー（一九三五—）（一九三六—二〇二一）、エロール・エロール・T・トンプソン（一九四八—二〇〇五）らのレコード・キング・スタジオ・エンジニアが開拓したダブという種類のジャマイカ音楽について、その歴史を追って分析し、解説した研究論文である。ダブは「ルーツ」レゲエの時代（およそ一九六八年から一九八五年の間）に栄えた。^⑤ エンジニアがレゲエの楽曲をリミックスして、これまでとは違う手

法で音処理をし、断片化した歌とリヴァーブをかけたサウンドスケープによって作られた、ユニークなポピュラー音楽がダブである。今日、典型的なダブの音と手法は電子機器を使用した（ヒップホップやテクノ、ハウス、ジャングル、アンビエント、トリップホップなど）世界中にあるさまざまなかたちのポピュラー音楽で取り入れられているほか、一般的なリミックスという概念に浸透している。気づいている人は少ないが、リスナーを陶醉に導く繰り返しのレゲエ・ビートの上に音の断片を構築したダブは、これらの音楽ジャンルの重要な先駆けであり、現代のダンス・ミュージックがもつ特徴をさかのぼると、一九六〇年代の終わり頃にジャマイカのキングストンで始まったレコーディング技術にたどり着く。「曲を断片化する」というダブの手法は、デジタル時代のポピュラー・ダンス・ミュージックにおける礎の一つになっており、楽曲のかたちを流動的に再解釈するというアプローチは、現在ポピュラー音楽の中心になっている。ダブが世界のポピュラー音楽を変えた

と言っても過言ではない。したがって本書を執筆した目的の一つは、ボブ・マーリーの亡命者というテーマやスピリチュアルな信念が世界中のリスナーを啓発したように、ジャマイカ音楽の制作スタイルが、世界のポピュラー音楽の

音と構造の変換に関わっていることを実証することにある。さらにこのダブという音楽が（スタジオという外界から遮断された空間で作られていたにもかかわらず）その曲の生まれた社会や時代背景、そして二〇〇〇年以降の世界の文化を象徴しているということも示してみたい。

第二次世界大戦後の欧米のポピュラー音楽の変遷

二十一世紀におけるポピュラー音楽の変遷を語る際、ダブを創造したジャマイカ人ミュージシャン以外のことも忘れてはならない。一九七〇年代にはジョン・ケージーやカールハイニンツ・シュトックハウゼン、ステイヴ・ライヒ、ラ・モンテ・ヤングをはじめとする戦後の作曲家たちの実験がポピュラー音楽に傾倒する世代に影響を与え、テープや電子音を使ったリズムだったり、ミニマリズムや不確定性に着想を得た形式を融合した音楽が世界中で生まれた。一九七〇年代イギリスのパンク・ミュージシャンは従来の常識にとらわれず、それまで音楽に使用されなかった音を積極的にポピュラー音楽で使用するようになった。ブライアン・イーノはポピュラー音楽におけるサウンドスケールピングの重要な先駆者であり、（ロキシー・ミュージック

クヤトーキング・ヘッズなどとの仕事を通じて)一九七〇年代に行なったアトモスフェリックな質感を作る音の実験は、一九八〇年代のU2などのプロデュースを通じてアンダーグラウンドのエクスペリメンタル・ロックからメインストリームのポピュラー音楽に広まった。やがてイーノの手法は若い世代の電子作曲家を啓発し、「アンビエント」というジャンルを生み出した。また、マイルス・デイヴィスやジョン・コルトレーンらのジャズ・ミュージシャンは、一九六〇年代初頭にモードを使用した実験を行ってクロマティックな即興演奏を可能にする和声のアプローチを生み出し、一九六〇年代の終わりにかけてジャズ・ロックの基盤を形成した。そしてハーモニック・モダリズムと電子的な質感の融合が多種多様なポピュラー音楽の形態に影響を与えたのである。

一九七〇年代のヨーロッパとアメリカでは、さまざまなジャンルのダンス・ミュージックが多様な手法で手を加えられた。ラジオ・プレイ用に作られた三分間の曲を、クラブやディスコで長回しができるように引き延ばすことが主な目的だった。ディスコやハウスのプロデューサーは、リミックスやテープ・ループを使って曲を延長した。ニューヨークのヒップホップ・ミュージシャンは、ターンテー

ル上のレコードをスクラッチして、のちにはシーケンサーやサンプリングを使って抽出されたリズムのグルーヴ、いわゆる「ブレイクビーツ」を編み出し、曲を延長した。ここで大切なのは、販売・放送用に作られた曲の長さ、非常に限定されたテクノロジーにより変えられているという点である。さらに重要なのは、これらの流れがポピュラー音楽の曲の構成において、固定されたものから、ずっと流動的でかたちを変えるもの、つまりリミックスが作曲の中心になる時代への変換に寄与していることだ。ジャマイカのダブは、おそらくこの過程で特に大きな根本的影響を与えた音楽形態である。のちに本書の最終章でも年代を追って示すが、ダブはニューヨークにおけるヒップホップの形成期に極めて重要なものだったと同時に、イギリスではパ

一九七〇年〜八五年、グローバルとローカル、双方の視点で見るルーツ・レゲエ

一九七〇年代から八〇年代初頭、ボブ・マーリーがいたこともあり、世界的にルーツ・レゲエの人氣が高まっていた。そしてさまざまな理由により、ダブの影響はその文脈

の中で語られなければいけない。マーリーと彼のバンド、ウエイラーズは一九七三年以降、彼らの音楽がもつ力とマーリーのカリスマをもって、リスナーを特異でまったく新しい宗教的ヴィジョンをもったラスタ（のちに広域テーマで解説あり）に変えながら、アメリカ、ヨーロッパ、アジアのステージを猛スピードで駆け抜けていった。マーリーを売り出すための宣伝活動はヨーロッパやアメリカのロック・ファンが対象で、マーリーはこのリスナー層獲得において大成功を収めたが、ステイヴィー・ワンダーとのジョイント・ツアーを通してアフリカ系アメリカ人のファンを獲得する準備をしている時、不治の病にかかってしまう。しかしマーリーの成功に加え、第二次世界大戦後に膨大な数のジャマイカ人がアメリカやイギリスに移住したことで、アメリカやヨーロッパの主要都市でジャマイカ音楽のマーケットが格段に広がり、ジャマイカのポピュラー音楽が世界のダンス・ミュージックに構造的な影響を与える基礎が敷かれていた。

国内外におけるジャマイカのポピュラー音楽の様式は、複雑な過程を経て進化している。しかし制作の美学という点で、レゲエは一九七〇年代に大きく二つの方向性をもって進化した。一つはポップ・マーリーやピーター・トッシュ、

トゥーツ&ザ・メイタルズ、ジミー・クリフなどのアーティストに代表される音楽。彼らは国際的なレコード会社によってジャマイカのポピュラー音楽を世界のリスナーに紹介するために選ばれた看板アーティストである。そのような目的ゆえ、彼らの音楽はジャマイカ国外の、より設備の整ったスタジオで録音されることが多く、高品質で洗練されたコード進行をもち、シンセサイザーやリード・ギターのソロなどがあって、ロック／ポップス風の様式をもっているのが特徴だ。ほとんどのポピュラー音楽同様、彼らの音楽は歌に重点が置かれており、楽曲は歌い手と結びつけられている。歌詞はラスタファライの宗教的なヴィジョンを通して、社会・政治的な正義を求める曲が多い。聖書を下敷きにしたラスタのヴィジョンは普遍性をもつて解釈され、第二次世界大戦後のアメリカ、ヨーロッパのロック・ファンの間で強い共感を呼んだ。^⑬

ポップ・マーリーやピーター・トッシュのようなアーティストはジャマイカでも支持されていたが、様式的に見ると彼らの音楽は地元のダンスホール文化からかけ離れたものになっていった。^⑭ プロデューサー／ヴォーカリストのマイケル・マイキー・ドレッド・キャンベルは、当時ジャマイカ放送局（JBC）でディスクジョッキーをしており、「ま

だジャマイカのポピュラー音楽が国内で偏見をもたれていた」一九七六年にジャマイカで初めてレゲエだけのラジオ番組をもった人物である。キャンベルはマーリーの音楽がもつ重要性を十分に認めつつも、ジャマイカのポピュラー音楽の主流とは距離があったことを次のように述べている。

「ダンスに来る人は」ほとんどボブ・マーリーを聴いていなかった。デニス・ブラウンやグレゴリー・「アイザックス」やスライ&ロビーなんかの、もつとルーツな曲を聴いていた……ボブ・マーリーの曲には、当時ジャマイカで流行っていたようなリディムを使っていなかったから、いつの時代でも聴けるんだ。流行を追ってないからね。その時代だけ聴ける音楽ではなくて、いつまでも聴ける音楽^⑤。

ボブ・マーリーらが海外市場で成功する一方、バニー・リーやリンヴァル・トンブソン、ジョー・ギブス、ジョン・ジョー・ロウズ、フーキム兄弟らのプロデューサーは、一九七〇年代から八〇年代初頭にかけて地元ジャマイカのファンをターゲットにした音楽を進化させていた。彼らの音楽はボブ・マーリーやピーター・トッシュの音楽とどのよう

に違うのだろうか。ジャマイカ国内ではリディム・トラックに乗せてラップをするヴォーカリスト、DJの人氣が高まっていたものの、歌詞的にそう明確な違いはなかった。アフリカ帰還、ガンジャ（マリファナ）チューン、マーク

ス・ガーヴィー賛歌、聖書の引用、エチオピア皇帝ハイレ・セラシエ賛歌など、ラストファアライに触発されたテーマは双方の楽曲で使用されている。しかしジャマイカでは性的なトピックを（通常DJが）歌う「スラックネス」の伝統、ロマンティックなレゲエである「ラヴァーズ・ロック」（発祥はイギリスのジャマイカ移民）、国内の政治的暴力、時事問題を扱った曲が人氣を博した。ジャマイカのレゲエと国際的なレゲエの違いは、音楽消費の場所が違うことである。国際的なレゲエのリスナーはアーティストのコンサートに足を運ぶのに対し、ほとんどのジャマイカ人リスナーは主に野外で録音音楽を提供するサウンド・システムによる移動式娯楽形態、ダンスホールで音楽を楽しんでいた。

おそらくこれら二つのレゲエにおける最も明瞭な違いは、その音にあり、本書では主にジャマイカのレゲエについて論じる。国際的な市場を対象にしたレゲエとは対照的に、基本的にキングストンのサウンド・システム・ファン