

音楽のグローバルイゼーションと「ローカル」なエージェンシー

——「ワールド・ミュージック」研究の動向と展望——

輪 島 裕 介

本稿の目的は、「ワールド・ミュージック」現象に関する先行研究を整理し、その中心的な問題圏と理論的な枠組を浮上させることである。その上で今後の研究の方向を、現代の音楽文化（あるいは文化一般）に関する研究に関する実践的／理論的な問いとの相関において見定めることを目指す。本稿では「ワールド・ミュージック」現象を主題とする学術論文を主たる検討対象とし、そこから導かれる問題群に直接関わりうる限りにおいて、特定の音楽実践に関する個別的な議論及び研究の方法に関する一般的な議論をも視野に含める。もとより本稿は「ワールド・ミュージックとは何か」について何らかの（記述的にせよ規範的にせよ）回答を与えようとするものではなく、「ワールド・ミュージックを研究すること」について検討するものである。つまり文献の検討を通じて、「ワールド・ミュージック」という現象が学問的な対象となる問題の地平を照射することが本稿の狙いである。

一、研究対象としてのポピュラー音楽：ポピュラー音楽研究と民族音楽学

「ワールド・ミュージック」及びアメリカ合衆国においてより一般的な呼称であった「ワールド・ビート」^①は、一九八〇年代半ばにポピュラー音楽の領域で非主流的（端的にはアングロ・アメリカ的ポップ／ロック音楽以外のもの）を包摂する用語として用いられるようになった。ごく簡潔にそこに至る経緯を述べる。一九七〇年代にジャ

マイカのレゲエが世界的な認知を高め、それを受ける形で一九八〇年代に入ってナイジェリアのキング・サニー・アデをはじめとするアフリカのポピュラー音楽が特に英米で積極的に紹介された。イギリスでは、一九八〇年代半ばから非西洋の（「伝統的」なものや「民俗的」なものも含む）音楽をポピュラー音楽の文脈で紹介するグローブ・スタイルやアース・ワークスといった独立系小レーベルが誕生し、またフランスでは小アンティル諸島のブーカやアルジェリア周辺のライといった音楽が、移民コミュニティを介してプレゼンスを高めていった。^②一方、アメリカを中心とするポピュラー音楽の「主流的」なセクターでは、ポール・サイモン、ピーター・ゲイブリエルやデヴィッド・バーンといった白人の（とりわけ「エリート」かつ「アート志向」の強い）ロック・スターが、^③「非西洋」（とりわけアフリカ）の音楽家の参加あるいは「共同作業」によってその音楽的要素を取り入れ作り出した折衷的な音楽が大きな注目を集めた。

ポピュラー音楽産業の領域でのこうした展開と並行するように、一九八〇年代初期からポピュラー音楽研究に関する制度的な基盤が整備されつつあった。そのことは、ワールド・ミュージック現象の形成及びそれに関する学問的な問題関心の編制において重要な条件を成していると思われる。一九八一年の国際ポピュラー音楽学会（International Association for the Study of Popular Music, IASPM）設立と学会誌 *Popular Music* 創刊は、社会学、人類学、民族音楽学、（西洋）音楽学等々の多様な背景をもつ研究者が学問的な交流を深め問題意識を共有してゆく上できわめて重要な意義をもったといえる。このことはおそらく、カルチュラル・スタディーズ及びメディア研究の勃興や、「伝統」文化及び社会を特権化する従来の文化人類学に対するジェイムズ・クリフォードらによる本質主義批判（Clifford and Marcus (eds.): 1986, Clifford: 1988）などを通じて、人文諸科学において現代ポピュラー文化が正当な研究価値を認められてゆく過程とも重なるものである。

初期のポピュラー音楽研究の優れた成果は、西洋クラシック音楽を主たる研究対象とする狭義の音楽学よりむしろ

る社会科学の領域からもたらされた。とりわけ重要なのは英国におけるマルクス主義的な階級文化（即ち「大衆文化」）研究の文脈である。IASPMの創設メンバーの一人であり英国支部長や会長を歴任したサイモン・フリス Simon Frith による『サウンドの力』 *Sound Effect* (1991 [1983]) は、主に階級及び世代（「若者 youth」）という観点からロックを論じたこの分野の現代の古典ともいべき著作である。また、スチュアート・ホールが所長を務めていた現代文化研究センター (CCCS) を中心に展開したサブカルチャー理論、またはその流れを汲む所謂バミニングガム学派のカルチュラル・スタディーズの動向もポピュラー音楽研究に強い影響を及ぼしていた。パンク (1986 [1979]) やレゲエ (1987) といったスタイルに媒介された対抗的なアイデンティティ形成に焦点を当てたデイク・ヘブデイズの議論はその代表的なものである。文化的スタイルと社会集団の構造的相同性 *structural homology* の概念に依拠する狭義のサブカルチャー理論自体は一九八〇年代には既に乗り越えられていたといえるが、イアン・チェンバースはサブカルチャー理論に依拠しながらも、能動的受け手 *active audience* 概念を導入して日常生活のエンパワーメントという観点からポピュラー文化の対抗的な性格を積極的に論じ (1985, 1986)、文化の「移動」に「中心・周縁」関係が多極化し解体する状況を読み込む (1994)。同じく CCCS 出身で英国のカルチュラル・スタディーズに「人種」というファクターを導入した第一人者ポール・ギルロイ (1987, 1993a,b) は、奴隷制とディアスポラの記憶に媒介された西洋近代に対するオルタナティブな公共圏としての「ブラック・アトランティック」という概念を提示する上で、「黒人ヴァナキュラー音楽」におけるスタイルと思想の文化横断的な相互作用をその特権的なアレゴリーとしている。

一方、従来「非西洋」の「伝統的／民俗的」な音楽を研究するものと考えられてきた民族音楽学は、文化的接触と変化を重要な問題として取り上げはじめた。その成果として、非西洋の「伝統的」な音楽文化に対する西洋近代音楽の影響を広く扱ったネットル：1989 [1985]、非西欧のポピュラー音楽を地域ごとに概観したマニユエル：1992

〔1989〕、欧米における「周縁的」な音楽文化を主題とし、それら相互の、あるいはより「中心的」な音楽文化との関係に関する理論的検討も視野に入れた Slobin: 1993、非西洋の「伝統」音楽の現代における「保存」の問題を中心に扱った Baumann (ed.): 1991, 1992 「伝統」音楽の変容に焦点を当てた Blum & Kartomi: 1994 などが挙げられるが、そこではほとんどの場合「(非西洋の) 伝統」対「(西洋) 近代」、あるいは「ローカル」対「グローバル」として分節される対立軸が基本的な問題設定を規定していたといえる。また、民族音楽学のディシプリン自体の批判的再検討として Neill & Bohman: 1991, Blum, Bohman & Neuman: 1991 がある。ポピュラー音楽研究と民族音楽学の双方の領域にまたがるものとして、世界の二つの小国(スウェーデン、タンザニア、ジャマイカ他)と一つの地域(ウェールズ)のポピュラー音楽産業を比較検討した音楽産業研究の先駆的な仕事であるウォリスとマルムの『小さな人々の大きな音楽』*Big Sounds from Small People* (1996 [1984]) がある。同書は個別の事例研究に留まらず、文化的変化に関する分類モデルを提示している¹⁾。また、Robinson (et al.): 1991 は、若者文化やコミュニケーションといった主に社会科学的な問題関心に従って世界の(地理的な)「周縁」におけるポピュラー音楽を主題的に扱っている。

このようなポピュラー音楽研究／民族音楽学の「学際的」な潮流——もちろん二つの別の学問領域が「出会った」というよりは両者が不可分の形で現代世界のポピュラー音楽に対する学問的な研究方法が模索されつつあった、というべきなのだが——の中で様々な地域的なポピュラー音楽への関心が高まり関連する知識及び情報が蓄積されたことは、多くの論者が述べるように(Pacini-Hernandez: 1993, Barrett: 1996, Taylor: 1997, Frith: 2000) ワールド・ミュージック現象において、詳細なライナーノーツや豊富な写真資料といった博物誌的な情報に媒介されたローカルな「伝統」とその「真正性」のイメージがその重要な構成部分を成していたという点を考慮すれば、この現象を成立させる一つの条件となっていたともいえる。

二、「周縁」の文化的差異と雑種性をめぐる文化政治：フリス、リブシッツ

二・一、「周縁的」ポピュラー音楽：フリス

IASPMの最初の三回の国際大会の報告書である*World Music, Politics and Social Change* (Frith(ed.): 1989) には、西アフリカ、インドネシア、スロヴェニア、モントリオールのユダヤ・スペイン系、イタリア、イスラエル、キューバ、ノルウェー、ハンガリー、オランダという一一の国／地域のポピュラー音楽及びライブ・エイドをはじめとするエチオピア飢饉救済のためのチャリティ・ロック・イヴェントに関する報告が収録された。各論稿が発表された時点ではワールド・ミュージックは音楽産業に媒介された流行現象としての形を成しておらず、同書で扱われる対象の多くは後になってもその現象と直接に関わることはなかったにせよ、ポピュラー音楽の地域的な差異や多様性に関する肯定的な視線は、ワールド・ミュージックを積極的にプロモートしようとするジャーナリズムや音楽産業の言説と共通している。編者のサイモン・フリスによるイントロダクションは——ポピュラー音楽研究をより広くアピールしようとするマニフェスト的な性格が強く見えるにせよ——そうした志向をはっきりと示している。

ここに収められた論考は、ローカルな音楽シーンの豊かさを顕彰し、またローカルな音楽家やファンや企業家が「ヘゲモニックな」ポップの形式を自らのために取り入れる際の目覚ましい能力と活力と想像力を立証するものである。ポピュラー音楽は、ソニー・CBS、MTVヨーロッパ、国際的ペプシコーラ販売員マイケル・ジャクソンの時代にあっても、依然として進歩的で、力を与え、民主的である(中略)。IASPMが学術組織としての育ちは始めていることと、「ワールド・ミュージック」即ち北米

と西欧以外の国のサウンドが録音され、新しい有力なポップ・ジャンルとしてパッケージ化され売りだされはじめていることはおそらく偶然の符合ではない。これは IASPM が本性的に（ちやうど音楽の伝統に関する学者が無闇に悲観的であるように）無闇に楽観的であるということを暗示するものではない。そうではなくむしろ、マルチメディアや多国籍エンターテインメント産業の中心からの音楽がますます画一的になつてゆくにつれて（ホイットニー・ヒューストンやフィル・コリンズは世界的な商業的サウンドトラックを提供している）、周縁からの多様なサウンドは、音楽を作ることが人間的活動であることの証としてますます重要になつてゐる。何はともあれ、我々は他者のポピュラー音楽 other people's popular music から学び、かつまたそれに合わせて踊ることができるのだ！

二・二、雑種的な対抗的アイデンティティの形成…リップシッツ

このように、「周縁」の人々の音楽とその多様性に、商業化された均質なポップ音楽のヘゲモニーに対する「対抗」としての意味を読み込む姿勢は、Chambers: 1994、Stokes (ed.): 1994 や Robinson (et al.): 1991、Slobin: 1993 などにも共有されているが、そうした立場を明確に主張しつつワールド・ミュージック現象の中で注目されたさまざまな音楽スタイルについて論じるジョージ・リップシッツ George Lipsitz の *Dangerous Crossroad* (1994) について検討しよう。労働運動やアメリカのポピュラー文化史といった対象を、特に人種と階級の相関という観点から論じてきたリップシッツのこの著作は、ハイチのミジック・ラシーンや英国のアジア系移民のバングラマフィン、フランスのムスリム移民のライ、ナイジェリアのアフロ・ビートといった、ワールド・ミュージックの代表的スタイルと見なされるものから、レゲエやヒップホップのようなより「メジャーな」スタイル、さらにメキシコ系移民のパンク、ニ

ユーオーリンズの黒人によるマルディグラ・インディアン、果てはブルースやジャズに至るきわめて多様な音楽スタイルに(若干ランダムに)言及するが、その立場は一貫している。リブシッツによれば、現代の経済及び文化のトランスナショナルな展開は、ローカルなアイデンティティを消滅させるものではなく逆に、「空間の再編制とローカルな経験の変容」を促す契機となりうる(p.5)ものであり、彼は上のようなきわめて多様な音楽実践を「場所と転移(displacement)をめぐる闘争、物理的及び言説的な空間とわれわれの関係をめぐる闘争(p.3)」として捉える。彼の基本的な立場は以下の言葉に示される。「虐げられた共同体 aggrieved communities の音楽は、今でも多くの消費者に新奇さ、多様性、エキゾティシズムを提供する伝統的な役割を担わされているが、虐げられた人々相互の多面的な対話と衰退の途にある工業化された国々に対する信頼の危機は、虐げられた共同体から生み出される文化的創造を新たに誘発し、「周縁」と「中心」の関係を劇的に変化させる(p.7)」。リブシッツは流行現象としてのワールド・ミュージック/ワールド・ビートにおいて中心的な位置を占めるポール・サイモンやデイヴィッド・バーンのような白人音楽家と「周縁的」音楽家のコラボレーションについては、「彼ら自身の権力との関係について反省することなく、文化 cultures の間に相互的な主体性を認めない(p.6)」点で批判されるべきであるとする。

リブシッツが多様な音楽実践に読み込む「場所の政治学と詩学(p.3)」の中心的なものとして提示するのは(ガヤトリ・スピヴァクの「戦略本質主義」を「戦略的」に読み換えた)「戦略的反本質主義 strategic anti-essentialism」(特に第一、二章)や「創造的誤解 creative misreading」(第八章)である。そうした概念装置を用いて彼は、ニューオーリンズの黒人たちがカーニバル(マルディ・グラ)において、直接的に「人種」的また歴史的なつながりをもたないアメリカ先住民(「インディアン」、または現地の慣用では「インジャン」)の扮装をすること、レゲエとインド系ポピュラー音楽であるバングラを折衷したスタイルで歌う英国のアジア系移民シンガーが「アパッチ・インディアン」を名乗ること、合州国のプエルトリコ移民がアフリカ系アメリカ音楽やロックを取り入れたブーガル

と呼ばれるスタイルを形成したこと等々の例を挙げて、地理的／文化的に隔たったスタイルに媒介された雑種の hybrid な「場所」と「共同体」のアイデンティティ形成——それは多くの場合奴隷・移民・難民といった「ディアスポラ」の移動の経験に基づいており、また現代のテクノロジーや情報の世界的流通に媒介されている——を肯定的に評価する。リップシッツの立場は、よく知られたジェイムズ・クリフォードの議論 (1988) に従えば、(先のフリスが揶揄する「伝統音楽の専門家」にみられる) 伝統的な「文化」の純粋性や真正性が「近代」との接触によって失われると考える「消滅の語り」に配置される「生成の語り」として捉えられる。つまり、ディアスポラや異種混濁やアイデンティティの仮想／仮装を通じて、新たな「場所 place」——それは地理的に枠付けられる必要さえもない——の経験に基づいたアイデンティティを立ち上げようとする実践を政治的かつ美的に高く評価するものである。新たなアイデンティティのトランスナショナルでトランスカルチュラルな生成のありようを力強く肯定するリップシッツの議論は確かに魅力的であり、おそらくかなりの程度妥当なものであろう。しかし、特定の実践に対抗的な性格を読み込む彼の論証の過程は必ずしも明晰ではない。例えばポール・サイモンやデイヴィッド・バーンの混濁的な音楽は批判されているが、それらの混濁性とリップシッツが高く評価するそれがどのように違うのか、という点に関しては議論されない。後にギルボーやバシーニに即して検討するように、そうした主流的ミュージシャンとの共演が「ローカル」な音楽文化に新たな——リップシッツの用語法では「場所」をめぐる闘争というような——文脈を生み出してもいるという点に鑑みれば、「抑圧者」による混濁は「帝国主義的」で「被抑圧者」による混濁は「対抗的」であるという(暗に示される)基準は人種ないし階級という範疇を実体化した決定論に落ち込み、むしろその実践者をサバルタンとしての地位に固定する危険を孕む、というような批判をも許す余地があるといえる。⁽⁶⁾

三、文化帝国主義？均質な「グローバル文化」？…フェルド、アールマン

フリスヤリプシッツが肯定的に評価したのは、ワールド・ミュージックという現象ではなく、そこで聴かれる個々の音楽とそれを生み出した音楽家であり、その音楽がリプリゼントする（と彼らが考えた）対抗的でハイブリッドなアイデンティティであった。そこでは、「ワールド・ミュージック」という言葉によって曖昧に指示されるある種の音楽に関する商品化と消費のモードに関して、とりわけそれが孕むイデオロギー性やそのパフォーマティヴィティについては本格的に議論されることはなかった。次に取り上げるステイーヴン・フェルドとヴァイト・アールマンという二人の民族音楽学者は、それぞれ視点は異なるものの「ワールド・ミュージック」という現象を一般的なレヴェルで捉え、それに対して批判的な立場から議論を行っている。

三・一、文化の所有権と搾取…フェルド

一九八六年に発表されたポール・サイモンのアルバム『グレースランド』は、ワールド・ミュージック／ワールド・ビート現象について検討する上で最も重要な参考点のひとつである。男声コーラス・グループのレディスマス・ブラック・マンバーズをはじめとする南アフリカ共和国の黒人音楽家との「コラボレーション」に基づく楽曲を中心とする同アルバムは、数百万枚のセールスを記録し同年のグラミー賞を獲得するなど商業的にはきわめて大きな成功を収めサイモンはポップ・スターとして（おそらくサイモンとガーファンクル時代以来の）地位と名声を再び手中にした一方、当時のアパルトヘイト政策との関係に関して、またアルバム製作におけるサイモンと南アフリカの音楽（家）との経済的／政治的／倫理的関係に関して激しい議論を惹起した。ワールド・ミュージック現象

を直接的に扱った学問的な言説はこうした思潮の中で形成されたといえる。⁷⁾以下に検討するアメリカ合州国の民族音楽学者ステイヴン・フェルド Steven Feld による“Notes on ‘World Beat’” (1994) (初出1988)⁸⁾は、ワールド・ミュージック現象を「第一世界」と「第三世界」あるいは「西洋近代社会」と「非西洋の伝統社会」の関係において捉える、一般的にも広く流布していると考えられる傾向の典型ともいえる議論を展開している。

サイモンの『グレースランド』が発売された数ヵ月後に最初のヴァージョンが書かれたこの「覚え書き」は、アフリカ(系)音楽とその圧倒的な影響の下に形成されたポップ/ロックというアメリカ(系)ポピュラー音楽の間の、「文化的」あるいは「様式的」な相互理解や尊敬——ロックの「ルーツ」としてのブルース、更にその「ルーツ」とされる「アフリカ」——の背後に潜む社会的／経済的関係の非対称性に注目し、それを文化的な「所有権」をめぐる問題と接続させる。フェルドは、『グレースランド』におけるサイモンと南アフリカの音楽家の「コラボレーション」において、参加した音楽家のインタビュを参照しつつサイモンの関与は南アフリカの音楽家が演奏する特徴的なスタイルに詞とメロディー・ラインをのせた程度であることを指摘し、にも関わらずそれらの楽曲の著作権が——既に南アフリカの音楽家自身によって録音されている楽曲に酷似している数曲において彼らが「共作者」とされた以外は——全てサイモンに帰し、参加した音楽家は演奏の報酬のみしか得ていないことから、それらが楽器や演奏においてきわめて特徴的な南アフリカのポピュラー音楽スタイルを有しているにもかかわらず全体としてサイモンがそれらの音楽の所有権 ownership を有しているように見える、と論じる (“Whose music? Paul Simon’s?” (p.242))。ここからフェルドは、「エリート芸術家」であり「スター」であるサイモンに、参加した音楽家が「原材料」と「賃労働」を提供する、という非対称な関係を見出す。フェルドにとってこうした関係を支えているのは、利益の大半を享受するレコード会社・より少ないコストでより大きな利益を生むメジャーなアーティスト・賃労働を行うミュージシャンという音楽ビジネスの三極構造である。結局のところ「才能は労働 labor として、横領された

形で輸出・商品化され、それらを統合するスターの芸術性と巧みさと独自性を喧伝する新たなラベルとともに輸出され (p.245)」、世界の音楽文化の多様性が後退してゆくと同時に、アフリカは、欧米の主流的なポップ／ロックに新奇さと活力を与える「他者性の商標 mark of otherness に留まったままである (ibid.)」。フェルドにとって「ワールド・ビート」は、とりわけ「国際的」なポップ・スターの作品における「アフリカの」な要素の強調と非西洋のポピュラー音楽におけるポップ／ロックの影響の増大という——フェルドが “a postmodern African / African American / American mélange” (p.241), “the Africanization of world pop music and the Americanization of African pop” (p.245) と呼ぶ、古くはジェイムス・ブラウン、ミリアム・マケバ、フェラ・クティから現代のマイケル・ジャクソン、ユッスー・ンドゥールにまで至るより広いポピュラー音楽の「世界地図」に関わる——文脈のうちに位置付けられる。このように「アフリカ」と「アメリカ合衆国 (及び西欧)」の間の音楽スタイル及び文化的差異及びその「所有権」の問題を、経済的な中心・周縁関係と重ね合わせるフェルドの議論は、一種の経済的及び文化的な帝国主義批判の立場に依拠しているといえる。ここでのフェルドの議論は「第一世界」と「第三世界」の間の「中心・周縁」関係を固定的に捉えており、ある音楽的スタイルと特定の集団と「文化」の関係を自明視しているように見え、ワールド・ミュージックを文化帝国主義概念との関係において考察する他の論考 (Goodwin & Gore: 1990, Garofalo: 1993, Negus: 1996 など) に比べても素朴なものといえる。⁽⁹⁾ しかし、とりわけ合衆国の主流的なポピュラー音楽シーンにおいてワールド・ビート現象の展開における文化的また経済的な不均衡に関するフェルドの指摘は決して過小評価されるべきではない。

三・二 民族音楽学 (者) とワールド・ミュージック・フェルド (二)

フェルドはその他の論考でも一貫して「西洋」の「エリート的」音楽家が「非西洋」の「ネイティブ」な音楽を脱文脈的に自己の音楽に取り入れ商品化する仕方に注目し、「ワールド・ミュージック」を音楽の「流用」と「所有権」をめぐる文化政治の問題として論じているが、そこでは民族音楽学及び民族音楽学者は決して無垢な観察者ではありえない⁽⁹⁾。ワールド・ミュージック現象は結局のところ西洋においてオリエンタリズム的に「ネイティブ」を再生産するシステムとして機能していると考えるフェルドの立場において、現代の音楽産業システムにおけるフィールドワーカーや「専門家」のポジション及び媒介性に関する政治的問題は——フェルドは必ずしも直接的に論じてはいないが——核心的な重要さを有するものであるといえる。Feld: 2000a は、中央アフリカの所謂「ビゲミー」と称される人々の音楽的要素が民族音楽学者シンハ・アロンによる録音資料を通じて欧米の音楽に取り入れられる仕方を、ハービー・ハンコックの「ウォーターメロン・マン」、それをサンプリングしたマドンナやディープ・フォレスト、またブライアン・イーノとジョン・ハッセルからU2に至る例を挙げつつ批判的に検証する。2000b は「ワールド・ミュージック」という語を一九六〇年代に始まる民族音楽学的な用法との連続性において歴史的に検討した上で、一九八〇年代以降のポピュラー音楽の領域でのその展開に関する（主にアカデミックな）言説に「顕彰 celebration」と「懸念 anxiety」という二つの傾向を読み取る。その上で、2000a と同じ手法で民族音楽学者ヒューゴー・ゼンプによるソロモン諸島の音楽の録音が、ディープ・フォレストとジャン・ガーベラという二組の所謂「ニューエイジ」的な「スピリチュアリティ」を特徴とする音楽家によって、デジタル・サンプリングという技術を通じて流用される仕方について論じる。⁽¹⁾ こうした流用が結局ブリミティヴィズムの再生産に過ぎず、そこで流用される音楽を生み出した人々と文化が秘教的な「始原」——それは容易に「未開」と結びつく——のイメージに固定されてしまうと批判するフェルドの立場は以前の論文と変わらないものであるが、とりわけ興味深いのは「民族音楽学者」の関与が前景化していることである。前者のケースでは、ゼンプの録音からのサンプリング許諾に関して

ディープ・フォレストとレコードの発売元であるユネスコと録音者ゼンプとの間に生じた軋轢が記述され、後者では、ディープ・フォレストがゼンプの録音からサンプリングしたフレーズをさらにサンプリングしそれを元に自身の録音した楽曲を「ビグミー・ララバイ」と名づけ発表したガーベラクに対しフェルド自身が、それは「ビグミー」ではなくソロモン諸島の音楽であること、元々の著作権保持者であるゼンプとユネスコ（とそれを介したソロモン諸島の人々）に対して全くロイヤリティが支払われていないことをラジオ番組で指摘したことによるガーベラクとのやりとりが記述される。このような民族音楽学者と「ワールド・ミュージック」現象の関わりを最も前景化させたものとしてFeld: 1994bがある。相対的に独立した二つのパートからなるこの論文は、schizophonia（音分裂症。音ないし音楽が元々の文化的文脈から引き離されること）とschismogenesis（分裂生成。根本的に異なる二つの文化が接触する際にその各々が、接触がない場合にはとらない行動を互いに誘発しあう過程。それが漸次増進してゆく）と抑制が働かない場合それぞれの文化が敵対性を強め、関係システム自体の崩壊が導かれる）というそれぞれマリ・シェーファーとグレゴリー・ペイトソンが提起した概念をキー・ワードに、ワールド・ミュージック／ワールド・ビートにおける文化的接触と変容のメカニズムを理論化しようとする前半と、フェルドがグレイトフル・デッドのドラマーであるミッキー・ハートと共に、彼の最も主要なフィールドであるパプア・ニューギニアのカリ族の音楽を録音・プロデュースした経験に関する民族誌的記述を中心とした後半からなる。前半部は、彼が一貫して保持している音楽の流用と商品化に伴う文化的所有権や真正性をめぐる議論を二つのキー・ワードで整理したものであるが、彼が基本的にワールド・ミュージック現象を否定的に捉えていること、その立場は相対的に閉じた系としての実体的な「文化」概念に支えられていることが明確に現れる。一方、後半のハート（及びカリの人々）との具体的なコラボレーションの過程において記述される「フィールド」と「調査者」及び「学問」と「産業」と「エンターテイメント」との関連に関する美的／政治的／倫理的な問題は——彼の結論は、「学問的」で「良心的」な

意志に基づいた研究／収集／保護も政治的に無垢な行為では決してなく、経済的／文化的な中心・周縁関係に巻き込まれていることを確認するに留まっているが——個々の研究者が各々の問題に取り組む上で示唆的なものを多く含んでいる。ともあれ、人類学者／民族音楽学者フェルドがある意味「古典的」な文化概念に依拠しつつワールド・ミュージック現象を批判すると同時に、その「学問的」な仕事がまさに彼が批判する当のものに巻き込まれてもいる、という両義性を露にしている点は興味深い。

三・三、「グローバル文化」としてのワールド・ミュージック・アールマン

フェルドのワールド・ミュージック批判においてモデル・ケースとなっているのは「非西洋」の音楽的要素を取り入れた「西洋」の音楽家の作品及び「西洋」における「非西洋」の音楽のエキゾティシズム的な消費のモードである。そうした志向は、先のフリスやリプシッツが主に「非西洋」の（あるいは「非主流的」な）音楽のありかたそれ自体に即して肯定的な議論を行っていたことと必ずしも相容れないものではない。先に見たようにリプシッツもポール・サイモンやデイヴィッド・バーンのような「非西洋」の音楽を取り入れた「西洋」のスターに対する批判的な態度を明確に示しており、フェルドとリプシッツの議論の差異は、論者の立場の差というより主題的に扱う対象の差異に由来するとも考えられる。

それに対して次に取り上げる、現在アメリカ合州国で活動するドイツ出身の民族音楽学者ヴァイト・アールマン Veit Ermann は、リプシッツのような、「周縁的」な実践の多様性や混濁性に「對抗的」な意味を読み込み肯定的に評価する立場を根底的に批判する（1993, 1996）。¹² 彼はフレデリック・ジェイムソンには全面的に依拠しつつ、ワールド・ミュージックが提供する文化的な差異や多様性は（フリスやリプシッツらが含意するような）對抗的な政

治性を帯びたものでは決してなく、逆に「後期資本主義」の全体化システムを永續化させる回路として機能するものであると断じる。⁽¹⁵⁾「今や差異化と均質化は商品生産の偏在という屋根の下で、同じ家族の一員として安穩に暮らして(p.473)」おり、「差異の生産をその構成的な要素とするシステムは、システム自体を変化させることは全くない(ibid.)」と断じる。アールマン自身は「ワールド・ミュージックは新たなスタイルやレコード店の棚の分類カテゴリーといったものに留まらない。ワールド・ミュージックはグローバルな想像力に関する新たな美的形式であり、そうした想像力は現在の歴史的モメント及び世界中の社会を特徴付ける空間と文化的アイデンティティの全体的な再配置を把握するための新たな方法なのである(p.468)」とし、「ワールド・ミュージックは他者性との連合によって西洋がそれ自身をローカル化し多様化させることでそのイメージを鑄直そうとする試みであるとすれば、グローバルな音楽 global musics に関するシリアスな分析は西洋の主体の位置からしか書かれえない(p.470)」と論じる。そして後期資本主義社会においてワールド・ミュージックが喚起する「グローバルな想像力」を特徴付ける感性 aesthetic としてアールマンは「パステイシュ」を提示し、さらにその主要な要素として「時間と空間の再配置」及び「ノスタルジア」を挙げる。つまり、地理的に多様な出自をもつ音楽を「元々の」文化的な文脈や参照関係から引き離し、それらが歴史的厚みを持たない「過去」のイメージと結合されることによって喚起される「現在へのノスタルジア」の感覚がワールド・ミュージックにおける基本的な美的カテゴリーであるとアールマンは論じるのである(p.480-482)。

アールマンの議論が、彼の批判的であるワールド・ミュージックを対抗的な差異の政治学と(しばしば短絡的に)結合させる傾向と比べた場合、西欧における消費の特徴を記述したものとしてはある程度正鵠を射ていることは認めるにせよ、彼が批判する当のものと同型の短絡を含んでいることは明らかである。彼は自身の「システミック」な立場が「差異のイデオロギーが内包する他律性とトートロジー」や「自律的なエスノエステイクスのラン

ダムな羅列」を超えるものと主張するが(p.473-475)、彼はジェイムソンの「後期資本主義」のロジックをほぼ無前提に受け容れそこにこの現象を還元しているように映る。彼はしばしば「グローバル文化」、「グローバル社会」や「グローバル音楽」といった言葉を規定せずに用いているが、その意味するところが「商品生産の偏在」による均質化された「世界」というものだとすれば、アールマンの立場はそうした「世界」及びそれをもたらすグローバルイゼーションの過程を一枚岩のものとして本質化し実体化しているといえる。つまりアールマンは、一方で「差異」自体を対抗的なものとして本質化する傾向を批判しつつ、他方であらゆる「差異」を包摂する「システム」を本質化しているといえる。「差異」が無前提に対抗的な政治をもたらすものでない、という(それ自体は正当な)批判は、それらの「差異」が結局全てを包摂するシステムに回収されるという主張を正当化するものではない。もとより筆者はここでジェイムソンやグローバルイゼーション一般に関する議論を展開する余裕も能力もないが、このようにいわば生産システムを普遍化するグローバルイゼーション理解に対する実践的な批判として、「ローカル」な文脈に注目した論考について次に検討する。

四、再編制される「北／南」及び「グローバル／ローカル」関係…ギルボー、パシーニ

ここまで取り上げてきた論者は、その美的ないし政治的な評価においては相異なるものの、ワールド・ミュージック現象を基本的に西欧の側から論じている点では共通している。フェルドやアールマンは、これを「西洋」における消費の現象——アールマンはそのありようを暗黙に「世界」に拡大しているくらいはあるが——と捉えてこれを批判していることは明らかであるが、差異や多様性を肯定的に捉えるフリスやリプシッツにおいても個々の実践に對抗的な差異の政治学を読み込む仕方は、その実践が位置する特定の文脈に即したものでいうより、「周縁」に対す

ある種の理想化に基づいているといえ、その限りにおいてその視線はあくまでも「中心」から「周縁」に向かうものであるといえる。¹⁹⁾ それに対して次に取り上げる二人の論者は、ワールド・ミュージック現象において「消費される」側に注目し、「グローバル」な関係性の中で「ローカル」が変容し、さらに「全体」としての「グローバル」と（その「下位区分」としての）ローカルという、しばしば暗黙に想定される関係自体が問題化されるに至る過程について興味深い議論を展開している。²⁰⁾

四・一、「ローカル」の再定義…ギルボー

ジョスリン・ギルボー Jocelyne Guilbault はフレンチ・クレオール圏をはじめとするカリブ海地域ポピュラー音楽を主要な研究対象とする、カナダ出身で現在アメリカ合衆国で活動する民族音楽学者である。彼女の論考「ワールド・ミュージックを通じた『ローカル』の再定義」(1993a) はそのタイトルが示すように、ワールド・ミュージック現象を、各々の「ローカル」文化に対して具体的かつ認識論的な変化をもたらす契機として捉えるものである。彼女はこの論考における基本的な問題を、一九八〇年代の経済及び政治における世界秩序の再編制とそれに伴う文化のグローバルイゼーションや文化産業及びテクノロジーに関する議論の展開を参照しつつ次のように設定する。『現代の社会において『ローカル』の立場が如何に変容したのか、のみならずその再定義が何故、そして誰にとって決定的に重要なものになりつつあるのか (p.33)』。それに対してギルボーは、旧来の支配文化 traditionally dominant culture にとってはグローバルイゼーションによる政治経済システムのフラグメント化によるその支配力の後退への危機の意識に後押しされた自己のポジションの再編制との関連において「ローカル」の再定義が重要性を増しているのに対し、小国及び工業的な発展途上国においては、「世界規模の均質化を前にした、文化的アイデンティティ喪

失の恐怖に対する反動 (p.34)」としての「保護 protection」と「ローカルなアイデンティティの再定義 (p.35)」に基づく「振興 promotion」という相関しなからも対照的なモチベーションとの関係において「ローカル」の地位が問題化されると論じる。特に小国及び発展途上国の視点に立てば、いずれの場合でもグローバル／ローカルという対立軸自体が問題化され、支配的な文化をグローバル文化と同一視する（それ自体支配文化的な）見方が批判的に再考されるとし、「グローバル文化とは複数のローカルなもののみがトランスナショナルな市場をめぐって戦いを繰り広げる抗争的な領域である (p.43)」と論じる。続けて彼女は、小国及び発展途上国の音楽の国際市場への参入とそれに伴う音楽の変容を支配的なセクターへの取り込みと捉えるのではなく、（アールマンを引用しつつ）均質性と差異が同時にその構成要素であるような後期資本主義システムの文脈に位置付けるが、アールマンの議論がシステムとその必然的で唯一の帰結である「グローバル文化」の全体性のほうへ向かうのに対し、彼女は「小国の」人々はこの特定のトランスナショナルな文化 specific transnational culture に参入するかしないか、あるいは部分的にのみ参加するかを選ぶことができる (p.37)」とし、人類学者／文化理論家ウルフ・ハナツを引用して「トランスナショナルな文化はポストモダンの時代においてたつた一つしか存在しないのではない。それは複数存在し、それらは活動の領域や歴史的時間と文脈に従って、『とりわけある領域的 territorial な文化によって徴付けられる』 (ibid.)」二重括弧内はハナツ」とする。つまり、ズークやライといった「ワールド・ミュージック」は「支配文化」のサウンドを取り入れつつ、その地域の「伝統的」なものを意図的に取り入れようとしているわけではないが、それでもその出自を同定しうる特徴を備えており、また、国際市場に参入していることはその音楽が商業的に成功し認知を高める上で一つの要因となっているが、唯一の要因ではないのである。このことを彼女はその主要な研究対象である小アンティユ諸島のフランス海外県マルチニークとグアドループで一九八〇年代に形成されたポピュラー音楽ズークに即して例証する。その「成功」がメジャーな産業のプロモーションの結果「垂直的」にもたらされたのではなく、

ホームランド及びフランスのディアスポラの同郷人からバリの亡命西インド諸島人といった「マイノリティ諸集団の水平的連帯(936)」によつてもたらされたものであること、その担い手である音楽家自身がそのような「連帯」を生きたコスモポリタンであることから、そこでの「ローカルの再定義」は、古典的な「血と地」ではなく「政治的忠誠、文化的紐帯、あるいは経済的必要に動機付けられた選択(940)」に関わるものである、とする。続けて、「ワールド・ミュージック」というターム自体が非アングロ・アメリカ音楽を一括りにする抑圧的な性質を含むことを確認しつつも、そこにおける成功が(再びズークの例を引いて)アンティユ諸島の人々の劣等感を取り除き国際市場での競争力に関する自信につながった、というポジティブな側面をも指摘する。

これらの議論からギルボーは、ローカルの再定義におけるワールド・ミュージックの意義について二つ指摘する。つまり、「ワールド」に包摂されることによる相対的な性格の強調によつて、古典的な「われわれ」という意識が問題化されること、一方で世界市場での成功によつて、グローバルな経済と権力の秩序の中で認知されるのみならずそこに積極的に参入しようという意識がローカル文化の位置の再編制が促されることである(944b)。そこからワールド・ミュージックとされるローカルな音楽が孕むダブル・バインド——支配文化のシステムの中でローカルなアイデンティティを主張するためには、支配文化的な音楽語法を用いなければならず、他方で支配文化は、それが抑圧している集団の特徴を部分的に取り込むことでその中心的な価値体系を維持しようとする——を提示し、またワールド・ミュージックがもたらしたかに見える音楽産業の権力構造の微細な変化が、差異に対する寛容につながるかどうかは未だわからないとしながら、「ワールド・ミュージックは、ローカルな力と国際的な力の双方に依存しており、他のどの領域にもましてその多様で矛盾を孕んだ社会的な力をアクティヴに行使している点でローカルなアイデンティティの形成に変化をもたらしエージェント agent of change として機能しているようだ(943-44)」と結ぶ。

ここまでの検討で明らかのようにギルボーの議論は、単に「支配文化」や「グローバル」に対する「他者」とし

て「ローカル」というカテゴリーを持ち出してきているのではなく、むしろ「グローバル」というカテゴリーを、それぞれの歴史的／文化的文脈をもつ「ローカル」が互いに関係し、変容する地平と捉えそのような地平自体も諸「ローカル」の相互作用によつて変容しうると考えるものである。このような「ローカル」の捉え方はリブシッツの「場所」の概念とも重なるものであるが、ただしギルボーは別の論文でリブシッツのようにそうした「場所」自体にある種の政治性を読み込むのではなく、象徴的に構築される「空間 space」——「ローカル」はそれが分節される一つの仕方である——が「さまざまな社会的、政治的、経済的ポジションに従つて、異なる人々にとつてそれぞれ異なる意味を持つ」ことを強調している(1998: p.38)。こうしたありようを把握するための概念装置としてギルボーが提示するのは「メデイエイション」と「エージェンシー」である。両者ともさまざまな論者によつてさまざまに定義されている概念ではあるが、彼女は前者について「メデイエイションとは、そこにおいて音楽の社会的具現化及び文化的表出、及びその意味の構築の境界が画定され配置されるところのものであり、主体、出来事、技術、音楽的フィールド、あるいは歴史の語りといった形を取りうる(1998: p.39)」とし、一般に「文脈」と曖昧に呼ばれているものと重なるが、この語を用いることである現象の経験を枠付ける「特定の出来事、経験、一連の状況といったもののエージェンシーと変化を促す transformative 影響力 (ibid)」を強調しようとする。一方「エージェンシー」とは「それによつて、またそれを通じて諸現実 realities が成立するプロセス process(es)を(変化させるといふよりは)限定するもの」である。「エージェンシーは如何に how あるプロジェクトが位置付けられるか、ということに注意を喚起する。マテリアルなレヴェルでそれらのプロジェクトを作動させるもの what をエージェンシーと呼ぶ(1998: p.40)」。こうした視点に立つ彼女にとってワールド・ミュージックを研究することとは、「音楽を通じて、特定の空間、時間、利害に従つて如何に人々が相異なる仕方で自分自身のポジションを定め、それによつて相異なるアイデンティティの政治を発動するか(ibid)」を検証することである。

四・二、「南」から見たワールド・ミュージック…パシーニ・エルナンデス

次に取り上げるデボラ・パシーニ・エルナンデス Deborah Pacini Hernandez (彼女はスペイン語圏カリブとりわけドミニカのポピュラー音楽を主要な研究対象とするアメリカ合州国の地域研究／民族音楽学者である) の論考「南からの視点…ワールド・ビートに関するスペイン語圏カリブからの視座」(2003) は、ギルボーが理論的な形で提示した「ローカル」の側の視点をより具体的な形で敷衍しているといえる。それは単に「個別」の事例に関する(アールマンなら「エスノエステイクスの羅列」と呼ぶような) 記述ではなく、彼女が「南からの視点」と呼ぶものに従えばワールド・ミュージック(彼女の用語ではワールド・ビート) 現象がどのように見えるのか——つまり如何に「異なる人々にとつて異なる意味を持つのか」——を説得的に示すものである。些か長くなるが、ギルボーが理論的枠組として示したメデイエイションとエージェンシーのありようの具体例としてこの論考の全体を概観したい。

彼女はまず、合州国において「ワールド・ビートは音楽ジャンルではなく、北(合州国と西欧)と南(主にアフリカとカリブ海地域)の音楽的交配から生まれた所産に関するマーケティングの用語であり、一九八〇年代初めからポピュラー音楽の領域で注目を集めはじめた(p.48)」ことを指摘したうえで、そのマーケティングに関する包摂と排除のメカニズムについて、彼女の主なフィールドであるスペイン語圏カリブ音楽の「排除」に即して検討し、さらにワールド・ビート現象を背景に生じつつある「第三世界」に属する国々の間の多面的な相互作用について論じてゆく。彼女はまず主に合州国におけるワールド・ビート現象を一九二〇年代に始まる合州国のポピュラー音楽における(ジャズからラップに至る) アフリカ系音楽の影響の文脈に位置付け、それがとりわけ一九七〇年代のレゲエの成功を受けた「北」の音楽産業によるアフリカ音楽のプロモーション、あるいは一九八〇年代半ばのサ

ン・シティやライブ・エイドに代表されるチャリティ・ロック・イベントにおけるアフリカの社会問題への関心の高まりといった一連の動向に連なるものであることを指摘した上で、それが「その多くは豊かで、高い教育を受け、コスモポリタンであるような新たな第一世界の消費者集団 (p. 55)」をターゲットにしており、その「ポスト一九六〇年代世代に典型的な第三世界に対する関心 (ibid)」に 대응するためにマーケティング戦略の一環として、詳細なライナーノーツやカタログ、雑誌記事といった「教育的なコンポーネント (ibid)」が重視されると論じる。こうした指摘はそれ自体としてさほど独創的に映らないかもしれないが、フェルドやリプシッツにおいて暗黙に前提されていたワールド・ビート／ワールド・ミュージック現象における「アフリカ(的なもの)」の特権的なプレゼンスや、先に触れた民族音楽学との両義的な関係を惹起するワールド・ミュージックにおける擬似学問的な「専門性」への志向に関する実践的な説明として簡にして要を得たものであるといえる。さらにユニークなのは、そのような特徴を備えたワールド・ビートのマーケットにおける選好の問題を、そこから「排除」されるものの側から検討するという視点である。彼女は、アンティユ諸島のズークやトリニダードのソカがワールド・ミュージック／ワールド・ビート現象の中で大きなプレゼンスを獲得しているのに対し、同じような音楽的特徴——「アフリカの」なリズムと「北」のテクノロジーを用いた洗練されたサウンド——を有しているドミニカのメレンゲや中南米において広く親しまれているサルサがほとんど注目されないという事実を指摘し、その理由を問う。彼女はその問いに大きく二つの回答を提示する (p. 57-60)。一つは、それらの音楽が合州国のラティーノ共同体で広く実践されており、さらにそれらの音楽をけばけしく下卑たものとして捉える、ラティーノへの人種差別とも結びついたステレオタイプが広く合州国に存在しており（「この国 [合州国] では、サルサやメレンゲのサウンドは、エキゾティックな——より希少でより安全に距離が保たれている——他者の音楽に比べてワールド・ビートの消費者にはアピールしないようだ (p. 57)」）、また、そうした状況に対しラティーノ側が分離主義的なスタンスを取り、それらの音楽をラティーノ内

のマーケットに囲い込んできたことも「排除」を正当化する要因となっていると指摘する。第二点目として、ワールド・ビートという呼称自体が喚起する「アフリカの」な性格の強調に伴って、そこで注目された世界各地の「黒人」音楽家に広く浸透したパン・アフリカニズムの意識に媒介された「あらゆる黒人のディアスポラの想像の共同体 imagined diasporic community of which all black people (p.58)」と呼びうるものが形成されつつあるのに対し、スペイン語圏カリブ地域における「イベリア中心主義 Iberocentrism」と「アフリカ蔑視 Afrophobic」の歴史が、その人種構成や文化的背景にもかかわらず自国のポピュラー音楽を「アフリカの」とみなしそうした「想像の共同体」に参入することを妨げ、地理的に隣接する他のカリブ地域のアフリカ系音楽との交渉を断ってきたという事情を挙げる。ここまでのパシーニの論述は、「消費する側」と「消費される側」の間には、従来想定されてきたような「中心・周縁」あるいは「支配・被支配」といったような一元的なかつ一方向的な図式には決して還元し得ない複雑で両義的な関係が存在し、それぞれの「側」もそれ自体内的な矛盾や葛藤を孕んで形成されていることを示している。

続けてパシーニは、ここまでの「南北問題」に関する議論から、「南」における「多面的な音楽的相互作用のチャネル (p.60)」へと話題を転換する。プエルト・リコ及びジャマイカからの移民を抱えるパナマにおける「スペイン語レゲエ reggae en español」、地域全体におけるアフリカのポップや非スペイン語圏カリブ音楽の影響及びそのカバー曲の録音、ベリーズとホンジュラスにおけるガリフナ（先住民と逃亡黒人奴隷の子孫）の音楽と英語圏カリブ音楽のミクスチュアであるプンタといった実践が言及され、そうした相互作用の特徴として、「非スペイン語圏カリブ音楽は北のワールド・ビート産業を介さずに同地域にもたらされ (p.62)」、「北の消費者に特徴的な音楽的ツーリズムは南では起こっていない (p.63)」こと、その半面、「適切な情報の欠如によって国及び人種に関する偏見が永続しかねない (ibid.)」ことを指摘する。その例として最も「アフリカ蔑視」が強いドミニカ共和国において、同国

の代表的スター歌手ファン・ルイス・ゲーラが中央アフリカの楽曲（これはアメリカのメジャーなレコード会社から発売されたアフリカ音楽のコンピレーションに含まれていた）にスペイン語の歌詞を付けて歌った録音のプロモーション・ビデオにおいて、アフリカではなく西インドからの移民やハイチのイメージが挿入されることで「アフリカ」からの影響が「アフリカ系カリブ」とすりかえられるというケースを挙げ、「第三世界の音楽家も他者の音楽を流用することにかけては、ポール・サイモンやデイヴィッド・バーンのようにかまびすしい非難を浴びる第一世界の音楽家と同じように傲慢になりうる (jide)」ことを指摘する。これは「周縁的」または「ローカル」な音楽をそれ自体において顕彰する立場に対する一種の皮肉とも考えられる。続けて「トランスナショナルでトランスカルチュラルな相互作用のローカル文化への影響 (jide)」の例として、コロンビアのジョー・アロージョの（「ワールド・ビート」的な）ローカルな「伝統的」な要素と「北」の先端的な要素の折衷的なスタイルが、旧来忘れ去られてきたクンビアやガイタといったローカルなスタイルの再発見と再評価を促したことや、同じくコロンビアにおいてアフリカ系のスタイルを中心とするカリブ海地域全域の音楽をショー・ケース形式で紹介する（ワールド・ビートのな）フェスティヴァルがローカルな資本によって運営されはじめていること、そうした状況を受けて、コロンビアにおいて従来「*música champeta*」（伐採用のなたを意味する「*champeta*」は黒人の非熟練労働者のイメージを喚起させる）と侮蔑的に呼ばれていたアフリカ系カリブ音楽は、「*música terapia*」（セラピーの音楽）として肯定的な名称を得るに至ったことを挙げる。

これらの事例は狭い意味での——「西洋」における流行現象としての——「ワールド・ミュージック／ワールド・ビート」現象からは逸脱するものであり、バシーニの記述もラフ・スケッチに留まっているくらいがある。しかし、ワールド・ミュージックという「西洋的」な現象に媒介された「ローカル」な音楽文化の再編製の過程を具体的に示している彼女の議論は、あらゆる差異を「商品化」する装置と考えるアールマン（及びフェルド）において、あ

るいはその媒介性を括弧に入れつつ特定の音楽実践の評価へ向かうリブシッツにおいて、いずれの場合でも抽象的かつ一般的に捉えられてきたワールド・ミュージック現象を、一方で地理的な差異に照準を定め複数化しつつ他方で現代のグローバルな文化のエコノミーに位置付けることで動態的に捉え返そうとする試みとして評価できる。

結

私見ではワールド・ミュージックを研究することの意義は、こうしたいわば「ミクロ」なレヴェルでの音楽文化の構築及び再編制のプロセスを、より「マクロ」な——多国籍音楽産業やそこにおける（ポール・サイモンやピーター・ゲイブリエルのような）「主流的」音楽家の役割といった——諸文脈（あるいはギルボアの用語では「メデイエイション」とそこにおける「エージェンシー」との相関において動態的に捉え返してゆくことにこそあるのではないか。⁽²²⁾西洋（合州国、西欧及び日本やオーストラリアも含む⁽²³⁾）においてワールド・ミュージックが、結局のところエスノセントリックでオリエンタリズム的なイデオロギー性を帯びた流行現象として形成されたことはおそらく真実である。しかしながら、それを研究することの可能性は、そこに刻印された非対称的な権力関係を単に批判することや特定の実践に固有の意味を認めそれを評価することに留まるものではない。ギルボーやパシーニをはじめさまざまな論者が論じているように、「西洋的」な流行現象であるワールド・ミュージックは、その主たる担い手であった多国籍音楽産業の思惑からは逸脱ししばしば対立させようとするような「ローカル」な音楽文化の変容及び再編制・再構築を生み出すエージェントとしても機能しているのである。⁽²⁴⁾そうしたプロセスへの注目においてこそ、サイモン・フリスが述べるようにワールド・ミュージックは「新たな（ハイブリッドな）アイデンティティが演じられていく performed 場所 site (p.310)」であると同時に、「新たな文化理論が形成され、新たな未来が垣間見られる場所

(ibid.)」ともなりうるのではないか。⁽²⁵⁾

註

- (1) 本稿では基本的に「ワールド・ミュージック」と「ワールド・ビート」を厳密に区別せず、ある一連の「現象」がイギリスをはじめとするヨーロッパでは「ワールド・ミュージック」、合州国では「ワールド・ビート」と一般的に呼ばれたと考える。もちろん各国での「現象」のありようは相当の振幅を含んでおり、その差異に関する検討は今回の議論の範囲を越える。「ワールド・ビート」という呼称に関する問題は後にパシーニの議論に即して検討する。なお、Feld: 1994bは、「真正」なものを「ワールド・ミュージック」、ポップ／ロックとの折衷的なものを「ワールド・ビート」と区別する立場を取り上げて論じており、当時の合州国で両者を区別する文脈があったことを示しているが、この二つの語の起源と用法を主題とする論考である Kimp: 1999 によれば現在では合州国においても互換的に用いられているという。

- (2) Farley: 2000 はこの現象の展開をヨーロッパにおいてその主要な担い手となった人々——独立レーベルのオーナーやバイヤー、プロデューサー、編集者など——の比較的小規模で緊密なネットワークという観点から論じており、一九八七年にイギリスで「ワールド・ミュージック」というタームが「発明」された経緯も述べられている。

- (3) テイラーは「ロック」が「クラシック」と並んで現代の音楽文化のエコノミーにおいて特権的なジャンルであることを指摘している (Taylor: 1998: chap.1-3)。

- (4) 彼らは文化的変化のパターンとして cultural exchange, cultural dominance, cultural imperialism, transculturation (邦訳ではそれぞれ文化交流、文化支配、文化帝国主義、文化の脱国家領域化) の四つを挙げ、それらが基本的に時間軸に沿ってこの順にシフトしてゆくと考える。この図式に依拠しつつそこにおけるメディアの役割を主題化したものとして Main: 1993 がある。またウォリスとマルムに先立って、民族音楽学における文化的変化に関する諸概念を分類・整理したものとして Kato: 1981 がある。

- (5) こうした志向が、先に述べたロックを対抗文化として評価する論者に多く見られることは決して偶然ではない。フリス自身近年の論考(2000)で、ワールド・ミュージックの言説が、かつてロックが体現していた(階級／世代的な)対抗文化としての真正性を地理的な「周縁」の音楽に読み込もうとする、いわば「ロック的」なイデオロギーによって規定されていると指摘している。また、現時点で最も網羅的にワールド・ミュージックを扱った書物である合州国の音楽学者ティモシー・テイラーの Global Pop は、ワールド・ミュージックという「ラベル」とその消費のイデオロギー的な特徴について明晰な分析を行い、また「クラシック」音楽の地位やジェンダーといったこれまであまり前景化されなかったトピックも視野に入れつつ、多様な対象に即して音楽テキストの分

析と社会科学的な文化理論を縦横に（ただし統合的というよりは折衷的に）用いた周到な議論を展開しているが、「被抑圧者 subordinate groups」の音楽に対抗的な政治性を読み込む基本的な立場（特に p.206）はリブシッツやサブカルチャー理論の研究者と共有している。

- (6) もちろんこれはリブシッツの立場を根底的に否定するものではない。筆者は、彼が提示した「仮説」を実証してゆく作業の重要性——その過程で「仮説」自体が再編制される可能性も含めて——を示唆しているに過ぎない。

- (7) Goodwin & Gore: 1990, Garofalo: 1993 をはじめとする多くの論考で「グレースランド」が（ほとんど「特権的」といえるほど）重要な例として参照された。『グレースランド』自体を議論の中心に据えたものとして、南アフリカの音楽や人種／階級的アイデンティティとの関係を主題的に扱った Hamu: 1988, 1989, 『グレースランド』の南アフリカの言説空間における受容及び解釈に注目した Meinjes: 1990 などがあるが、両者とも「グレースランド」が南アフリカの黒人音楽文化のエンパワメントにつながるとするサイモンの主張とは裏腹に、現地ではアパルトヘイトを支えるナショナリスティックなイデオロギーを補完するものとして解釈されたと論じる。

- (8) 本稿ではチャールズ・カイルとの共著 Music Grooves に収められた版をもとに検討する。初出は Public Culture 1(1), 1988, pp.31-37. 初出のヴァージョンは、管見では本稿で扱う意味でのワールド・ミュージック現象に関する最初の論考である。

- (9) Goodwin & Gore: 1990, Garofalo: 1993 は、『グレースランド』に代表される（白人スターが非西洋的要素を流用した折衷的な音楽スタイルを中心とする）合州国の「ワールド・ビート」現象を文化帝国主義理論との関連において主題的に論じている。両者ともブルジョア的な資本主義ヘゲモニーに関する批判的な立場は共有するものの議論の強調点には若干のずれがある。前者は主にメディア理論に依拠しワールド・ビート現象の結果作り出される音楽が示す混雑性や多様性が、「中心」から「周縁」への一方向的かつ一枚岩的な影響関係を前提する還元的で教条的な文化帝国主義理論を逸脱するものであることを認めながらも、中心・周縁——この場合は典型的には北米ないし西欧の白人スターと「第三世界」の有色人種音楽家の関係として分節される——の非対称性においてその基本的な批判の立場は有効であるとする。後者は多国籍音楽産業システムに焦点を定め、その資本自体がマルチカルチュラルであること、そこで「世界的」に受容されている「商品」が（マイケル・ジャクソンにせよレゲエにせよ）アフリカ系アメリカ音楽の強い影響を受けており必ずしも「帝国主義的」とは言い切れないこと、また、能動的受け手理論を参照しつつその消費が能動的でもあることなどから、古典的な文化帝国主義理論が前提してきた中心から周縁への一方的な影響関係を想定する図式の限界をより明確に批判し、アパデュライのグローバルな「乖離的フロー（disjunctive flow）」のモデルに依拠しつつワールド・ミュージック現象をそうした多面的でマルチカルチュラルな権力関係のうちに位置付ける。ポピュラー音楽産業と文化帝国主義理論の關係に関しては他に Garofalo: 1986, Lang: 1986 がある。文化帝国主義理論の一般的な概観はトムリンソン（1997）を参照せよ。なお、キー

ス・ニーガスは文化帝国主義の概念は理論的には既にその限界を露呈しているにせよ、均一な「グローバル文化」によって「中心・周縁」関係が解消されたわけではないと論じ、生じられた「経験」のレヴェルでは現在も有効性を失っていないと指摘する(1996: p.171-180)。

- (10) サイモン・フリスは、ワールド・ミュージックがかつての「ロック」と同様の「真正な」音楽として英米のリスナーに受け入れられてゆく際に(註五を参照)、民族音楽学的な知識や情報がその「真正さ」を裏書する役割を果たしたと指摘する(2000: p.306-308)。
- (11) ある「文化」の刻印を強く帯びた素材のサンプリングをめぐる「倫理」と「政治」については Hesmondhalgh: 2000がイギリスのアジア系移民のダンス・ミュージックを主に扱うネイション・レーベルの事例に即して精緻に論じている。

- (12) 訳語はそれぞれシェーファー『世界の調律』(鳥越他訳、平凡社、一九八六)、ベイトソン『精神の生態学』(佐藤訳、思索社、一九九〇)を参照した。

- (13) 人類学の文化相対主義に対する本質主義批判を経過した現在において、実体的・有機体的文化概念とそれに依拠した理論の限界については確認しておきたい。この点に鑑みれば、ある音楽の「所有権」を単純にある「文化」に帰しているようにもみえるフェルドの議論は理論的に問題があるともいえるが、Feld: 1994においては、「絶滅危機にある音楽 endangered music」という概念とその調査・保存という志向が孕む問題性を認識した上で、逆に政治的／倫理的な選択としてそのオプシオンの有効性を認める議論を行っているっており、単純な本質主義批判がフェルドに対して向けられるべきかどうかは議論の余地がある。また仮にフェルドの立場に対する理論的な批判が可能であったとしても、そのこと自体は彼が指摘する事例にみられるような直接・間接の「搾取」や「収奪」に関する倫理的また政治的問題を棚上げにする理由にはなりえないことはいうまでもない。

- (14) Erntmann: 1993は『World of Music 誌(35(2))』のワールド・ミュージック特集のイントロダクションであり、同号に収録された他の論文への短い言及があるほかは議論の内実はいはほそのまま Erntmann: 1996においてより詳細な形で展開されているため、本稿では後者に基づいて検討を進める。

- (15) アールマンとリブシッツの立場の違いは、両者における「ポストモダン」理解の差異に起因するところが多いように思われる。アールマンが明らかにジェイムソンの「後期資本主義」としてのポストモダン概念に依拠しているのに対し、リブシッツは——その著書の副題に「ポストモダンニズム」の語を含めているにもかかわらず直接に概念的な定義を下している箇所はないのだが——明らかにポスト植民地状況における文化の政治学の文脈でこれを捉えている(特に p.283)。ワールド・ミュージックとポストモダンニズム及びポストモダンニティの関係についてはより詳細な検討が必要と思われるが別の機会を待ちたい。

- (16) ここでのアールマンの「システム」概念はルーマンに依拠しているが、もとより筆者はその概念及びアールマンの立論への適用の仕方に関して内在的に批判する資格をもたない。

- (17) アールマンのジェイムソン理解、とりわけそのバスターシシュ概念についてはテイラーが批判している(p.202-204)。
- (18) もちろんこのことは、「グローバル」なシステムを全体化する議論に対して「ローカル」への注目が特権的に有効であることを意味するものではない。こうした資本主義的商品生産の「普遍化」に基づくグローバルバイゼーション理解に対する「内在的」な批判として例えば、グローバルバイゼーションを「支配的な特定のものの dominant particular」が「普遍」を装う過程として批判的に捉えるスチュアート・ホルルの有名な議論がある。また、世界のマーケットを事実上支配している多国籍音楽産業の生産プロセス自体が単一のロジックやシステムによって運営されているのではなく、さまざまなアクターの矛盾や葛藤を孕んだエージェンシーに媒介されたそれ自体「文化的」な(つまり差異やヘゲモニーが書き込まれた)ものであることを実証したキース・ニーガスの音楽産業論(1996)は、ホルルの仮説をより「実証的」なレヴュエルで敷衍したものとして考えることもできよう。より一般的なグローバルバイゼーションに関する諸理論のマップピングに関してはトムリンソン(2000)を参照。
- (19) もちろん彼ら(とりわけリプシッツ)はその「理論」においては「中心・周縁」の関係が乖離的に多極化してゆく状況を肯定的に評価しているのだが、筆者がここで言わんとするのは、彼らが個々の実践を評価する仕方はそのような「グローバル」な状況を恰も鳥瞰しうるかのような視点に基づいているようにみえる、ということである。Frith: 2000 は、アールマンと(リプシッツと立場の近い)テイラー(註六を参照)を対置させながら、両者とも西洋とその他 the West and the other の根本的な差異を認めていることを指摘している。
- (20) ギルポーはアンティユのズークに関して(1993b)、パシーニはドミニカのパチャータに関して(1995)、それぞれ「ローカル」と「グローバル」の相互依存的な関係を射程に含めたきわめて優れたモノグラフを著している。
- (21) ギルポーは別の論考(2001)で西インド諸島の音楽家に即して、グローバル音楽産業に媒介されないトランスナショナルでディアスポラ的な音楽製作と流通のネットワークについて述べ、ワールド・ミュージックを「第一世界」と「第三世界」の関係においてのみ捉える視点が不十分であることを指摘している。
- (22) ここで「ミクロ」と「マクロ」という区別はいうまでもなく実態的ではなく言説的なものであり、それぞれのレヴュエルは文脈依存的に形成・確定される。
- (23) 非欧米の「第一世界」である日本及びオーストラリアにおいては、エキゾティックな「他者」の音楽をフェティシズム的に消費する文脈と、国内の「周縁」への視線に媒介されながら「自文化」のアイデンティティを問題化する文脈が共存していたと考えられる。日本に関しては三井徹が「沖縄」や「アジア」の音楽への注目を domestic exoticism として整理している。拙稿(2002)をも参照されたい。ミッチェル(1993,1996)はオーストラリアのアボリジニーのバンド Yothu Yindi に即して、音楽を通じてアボリジニーの権利回復を主張しようとするバンド側の意図とそれをしばしばエキゾティシズムに回収する消費のありやうの両義性について

て(概略的ではあるが)指摘している。

- (24) リブシッツやテイラーの議論は、消費のモードとしてのワールド・ミュージックのありかたや生産システムが特定の音楽実践の形成において行使する具体的なエージェンシーを考慮するならば、ローカルな音楽シーンの再編制のありようを説得的に例示するものになりうるだろう。また、久万田晋(1998, 2000)は現代沖縄のローカルな音楽シーンの形成と変容において本土のワールド・ミュージック現象が重要な契機となったことを指摘している。ミッチェルのディック・リーに関する論考(2001)も、日本のワールド・ミュージック現象の東アジア圏における影響という文脈で読むこともできよう。拙稿(2000, 2001)ではブラジルの「アシェー・ミュージック」というジャンルの形成におけるワールド・ミュージック現象の影響について触れている。また、「グローバル」な音楽産業のシステムを相異なる利害や判断基準をもつ多様なアクター相互の対立や矛盾に満ちた関係の束として捉え返すニーガスの研究(1996)や、欧米の「主流的」なポピュラー音楽における「非西洋」音楽の影響について概略的に論じたLee(1998)も、(論の進め方は若干一貫性を欠くが)トランスナショナル／トランスカルチュラルな相互作用を「西洋」の側から照射したものである読むこともできる。また、こうした視点に立った研究においてエスノグラフィがきわめて有効な方法となることは明らかであるが、「文化を書く」ことの問題に関しては Clifford and Marcus(1986)、特にポピュラー音楽研究との関係については Cohen(1993)が示唆に富む。

- (25) そうした「文化理論」が文化のグローバリゼーションに関するものであることは言をまたないが、そこでのグローバリゼーションとは、何がしかの均一なスタンダードあるいは単一のシステムに基づいた「グローバルな」文化が形成されるプロセスであるよりむしろ、経験的に生ざられている「ローカル」な日常の領域が地理的に隔たつた諸々の実践と相互に関連付けられてゆく——トムリンソン(2000)が「複合的結合性 complex connectivity」という言葉で特徴付ける——プロセスとして理解されるだろう。そこでの「ローカル」とは、アパデュライ(2000)が「草の根グローバリゼーション grassroots globalization」あるいは「下からのグローバリゼーション globalization from below」と呼ぶプロセスを形成するエージェンシーが発動する現場にはかならない。

参考文献

- Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota U.P.
 — (2000) "Grassroots Globalization and the Research Imagination" *Public Culture* 12(1), pp.1-19
 Barrett, James (1996) "World Music, Nation and Postcolonialism", *Cultural Studies* 10(2), pp.240-241
 Baumann, Max Peter (ed.) (1991) *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, Noetzel,

- (1992) *World Music, Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, Noetzel
- Blum, Shepthen, Philip V., Bohman and Daniel M. Neuman (1991), *Ethnomusicology and Modern Music History*, Illinois U.P.,
- Blum, Shepthen and Margaret J. Kartomi (eds.) (1994) *Music-Cultures in Contact*, Currency
- Born and Hesmondhalgh (eds.) (2000) *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, California U.P.,
- Chambers, Iain (1985) *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, Macmillan
- (1986) *Popular Culture: The Metropolitan Experience*, Routledge
- (1994) *Migration, Culture, Identity*, Routledge
- Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture: The Twenty-Century Ethnography, Literature, and art*, Harvard U.P.
- Clifford, James and George Marcus (eds.) (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, California U.P.
- Cohen, Sara (1993) "Ethnography and Popular Music Studies", *Popular Music* 12(2), pp.123-137
- Ertmann, Veit (1993) "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics", *World of Music* 35, pp.3-15
- (1996) "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s", *Public Culture* 8, pp.467-487
- (1998) "How Beautiful is Small?: Music, Globalization and the Aesthetics of the Local" *Yearbook for Traditional Music*
- Fairley, Jan (2001) "The "Local" and "Global" in Popular Music", Frith, Straw and Street(eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge U.P., pp.272-289.
- Feld, Steven (1994a) "Notes on "World Beat", (in Feld and Keil, *Music Grooves*, pp.238-246)
- (1994b) "From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practice of 'World Music' and 'World Beat'", *Music Grooves*, pp. 257-89
- (20009) "A Sweet Lullaby for World Music", *Public Culture* 12(1), pp.145-171
- (20009) "The Poetics and Politics of Pygmy Pop", *Western Music and its Others*, pp.254-279
- Feld, Steven and Charles Keil (1994) *Music Grooves*, Chicago U.P., 1994
- フーベ' キーサハ (1991[1983]) 【ヤン・ヒム・カ】 粟三・竹田監・唱文社
- Frith, Simon (2000) "The Discourse of World Music", (in Born and Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others*, California U.P., 2000, pp.305-322)
- Frith, Simon (ed.) (1989) *World Music, Politics and Social Change*, Manchester U.P.,
- Garofalo, Reebee (1986) "How Autonomous Is Relative: Popular Music, the Social Formation and Cultural Imperialism", *Popular Music* 6(1), pp.77-92
- (1993) "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity and Cultural Imperialism", *World of Music* 35, 1993, pp.16-32.

- Gillroy, Paul (1987) *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*, Hutchinson
- (1993a) *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard U.P.
- (1993b) *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Culture*, Serpent's Tail
- Goodwin, Andrew and Joe Gore (1990) "World Beat and the Cultural Imperialism Debate", *Socialist Review* 20, 1990, pp.63-80.
- Guitpaul, Jocelyne (1993a) "On Redefining the 'Local' through World Music", *World of Music* 35, pp.33-47
- (1993b) *Zouk: World Music in the West Indies*, Chicago U.P.
- (1997) "Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice", *Popular Music* 16(1), pp.31-44
- (2001) "World Music" *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, pp.176-192
- Hall, Stuart (1991) "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity", A. King (ed.), *Culture, Globalization and the World-System, Macmillan*
- Hamm, Charles (1988) *Afro-American Music, South Africa, and Apartheid*, Institute for Studies of American Music
- (1989) "Graceland Revisited", *Popular Music* 8(3), pp.299-304
- 〈フナイジ〉、ナイック (Hebdige, Dick) (1986[1979]) 『サブカルチャー：スタイルの意味するもの』山口訳、晶文社
- Hebdige, Dick (1987) *Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music*, Methuen
- Hesmondhalgh, David (2000) "International Times: Fusions, Exoticism, and Antiracism in Electronic Dance Music", *Western Music and its Others*, pp.280-304
- Kartomi, Margaret J. (1981) "The Process and Rituals of Music Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts", *Ethnomusicology*, pp.227-249
- Keil, Charles (1994) "'Ethnic' Music Traditions in the USA (Black Music; Country Music; Others; All)", *Popular Music* 14(2), pp.175-178
- Klump, Brad (1999) "Origins and Distinctions of the 'World Music' and 'World Beat' Designations", *Canadian University Music Review* 19(2), pp.5-15
- 久万田晋 (1998) 「九十年代沖縄ポップにおける民族性表現の諸相」(沖縄県立芸術大学大学院芸術文化研究科編『沖縄から芸術を考える』、一三四・一六三頁)
- (2000) 「沖縄エキソチシズムの現在」『国際交流』第八九号、国際交流基金、一三三・一三三五頁
- Laing, Dave (1986) "The Music Industry and the Cultural Imperialism Thesis", *Media, Culture and Society* 8, pp.331-41
- Lee, Pedro van der (1998) "Sitar and Bossas: World Music Influence", *Popular Music* 17(1), pp.45-69
- Lipsitz, George (1994) *Dangerous Crossroad: Popular Music, Postmodernism and Poetics of Place*, Verso
- Malm, Kristfer (1993) "Music on the Move: Traditions and Mass Media", *Ethnomusicology* 37(3), pp.339-352
- マニユエル・ピーター (Manuel, Peter) (1992[1989]) 『非西欧世界のポピュラー音楽』中村訳、ミュージックマガジン

- Meinjes, Louise (1990) "Paul Simon's *Graceland*, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning", *Ethnomusicology* 34(1), pp.37-73
- Mitchell, Tony (1993) "World Music and the Popular Music Industry: An Australian View", *Ethnomusicology* 37(3), pp309-338
- (1996) *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, Leicester U.P.
- (2001) "Dick Lee's Transit Lounge: Orientalism and Pan-Asian pop", *Perfect Beat* 5(3), pp18-45
- Mitsui, Toru (1998) "Domestic Exoticism: A Recent Trend in Japanese Popular Music", *Perfect Beat* 3(4), p.1-12
- Negus, Keith (1996) *Popular Music in Theory*, Wesleyan U.P.,
- (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge,
- ネットル'ブルーン (Nett, Bruno) (1989/1985) 『世界音楽の時代』細川訳、勁草書房
- Nett, Bruno and Philip V. Bohlman (eds.)(1991), *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago U.P.,
- Pacini Hernandez, Deborah (1993) "A View from the South: Spanish Caribbean Perspectives on World Beat", *World of Music* 35, pp.48-70
- (1995) *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*, Temple U.P.
- Robinson, Deanna Campbell (et al.) (1991) *Music at the Margins: Popular Music and Global Cultural Diversity*, Sage
- Slobin, Mark (1993), *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Wesleyan U.P.
- Stokes, Martin (1994), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Berg
- Taylor, Timothy D. (1997) *Global Pop: World Music, World Markets*, Routledge
- トムリンソン'ジョン (Tomlinson, John)(1997/1991) 『文化帝国主義』片岡訳、青土社
- (2000/1999) 『グローバル化ゼーション』片岡訳、青土社
- 輪島裕介(2000) 「音楽による民族」地域的「文化」の創出—ブラジル・サルヴァドールの事例から『美学』第二〇〇号、四八頁・五九頁
- (2001) 「100%NEGRO? : 現代ブラジルにおける「アフロ・アイデンティティ」の諸相」『季刊エクスムジカ』第四号、七六頁・八七頁
- ウォリス'ロジャー&クリステル・マalm (Wallis, Roger & Krister Malm) (1996/1984) 『小さな人々の大きな音楽』岩村他訳、現代企画室