

[論文]

ポピュラー音楽における編曲のメディア性

The Arrangement as a Medium of Japanese Popular Music

関 慎太郎[※]
SEKI, Shintaro

キーワード

arrangement, medium, Japanese popular music, originality, music copyright

和文要約

本論文は日本のポピュラー音楽産業における編曲行為を媒介者とみなし、その役割を公表時編曲と利用時編曲の2つの側面から検討する。日本のポピュラー音楽産業において、編曲の役割は多岐に渡る。また、商品として世に送り出される作品に対して与える影響も大きい。本研究は特に音源制作のプロセスにおける編曲行為の検討を通して、様々な音楽要素を媒介する編曲の役割を明らかにし、メディアとしての不可視性を保ちながら音楽制作プロセスに介入する編曲行為が音楽作品の他律性や作者の複数性を暗に示す存在であることを提示する。

英文要約

In this paper, the function of arrangement in the Japanese popular music industry is examined in two ways: arrangement at the time of publishing and arrangement at the time of usage. The purpose of music arrangement is highly broad in the Japanese popular music business. It also has a substantial influence on musical products. This research seeks to elucidate the importance of arrangements as a medium, particularly through an evaluation of the sound recording production process. This study indicates that arrangers are given the same level of importance as composers and directors in Japanese popular music creation, and that authorship of a work is not limited to the composer.

※ 東京大学大学院人文社会系研究科
Graduate School of Humanities and Sociology, The University of Tokyo
連絡先メールアドレス / shintaro-skt@g.ecc.u-tokyo.ac.jp

1. はじめに

編曲はパロディ、バラフレーズ、歌詞の変更、採譜、さらには変奏曲までも含みうる広範な概念であり、オリジナルに何らかの変更を加えるあらゆるタイプの行為を含みうる [Boyd, 2001; Schröder, 2016; 丸山, 2021]。しかし、そもそも編曲行為が作曲と意識的に区別される必要性に迫られたのは18世紀末以降のことである。0から1を生み出す偉大な芸術家像を作り上げたロマン主義の影響によって作品の独創性、自律性が強く求められるようになると、編曲という行為は作曲と異なる行為として差別化されていき、オリジナルと編曲を区別する姿勢は楽譜のクレジット表示にまで反映されていった [丸山, 2018]。一方、ピアノの普及と楽譜印刷コストの低下によって編曲楽譜の市場流通が急速に広まったのも19世紀のことであった。ピアノが主に中産階級に属する女性の教養として定着したことで、音楽の専門的教育を受けていない人々でも弾ける楽譜が大量に制作された [Middleton, 2001; 大崎, 2002]。これによって、長らく収益化の難しかった楽譜出版が商業的に成立し、「楽譜の大量消費社会」が到来することになる [大崎, 1993; 石井, 2007]。当時は編曲がオリジナルの制作よりも劣る二流作曲家の仕事と見なされるようになったにもかかわらず、楽譜市場では編曲行為が市民階級に普及したピアノのための楽譜需要を支える構造が確立されていたのである。

このような、オリジナルに対する「改編」を軸とする編曲行為はポピュラー音楽においても認められるが、日本のポピュラー音楽制作における編曲行為はこれとは異なる側面も持っている。日本を代表する編曲家の1人である萩田光雄は編曲という仕事を1つの定義では括れないとしつつ、以下のように説明している。

「カラオケ屋であなたが歌っているメロディーは、作曲者が作ったものです。それ以外に鳴っている部分が編曲です。」 [萩田, 2018, 64]

つまり、ポピュラー音楽制作における編曲家は作曲家の作ったメロディに伴奏をつけると同時に、イントロ、アウトロ、間奏など、メロディの存在しない箇所に関しては作編曲を手掛けているのである。また、萩田 [2018, 64] はレコーディング現場におけるある種のディレクションも編曲の一部に含まれると述べており、ポピュラー音楽制作における編曲家はスタジオミュージシャンやディレクターとコミュニケーションを取りながら、与えられたメロディを録音の対象となる音響として立ち上がらせる役割も与えられている。

このように、ポピュラー音楽制作における編曲行為は楽曲の改編にとどまらず、作曲家、作詞家、アーティスト、ディレクターと同様、楽曲制作の方向性に大きく関わりながら楽曲を作り上げている。にもかかわらず、ポピュラー音楽の制作プロセスにおける編曲行為はこれまで十分に注目されておらず、半ば不可視化されてきたといっても過言ではない。この編曲の不可視性について本稿では Norman [1999] および Bolter & Gromala [2005] らによる議論をヒントに編曲行為を音楽作品の媒介（メディア）として捉える視点を提示する。既存楽曲の改編を軸とする編曲行為を「利用時編曲¹⁾」、新しい楽曲の制作現場における編曲行為を「公表時編曲」とし、一見大きく異なるように見える2つの編曲行為に共通する媒介としての編曲の役割について検討する。

冒頭にも述べたとおり編曲行為は非常に広範な概念であるため、実際にはオリジナルが音源でしか流通しない楽曲の楽譜制作などにも関わるが、本稿はあえてプロのアーティストが商品として世に送り出す楽曲音源の制作プロセスにおける編曲という限られた状況に対象を絞り込んだ上で議論を進める。録音というアウトプットの形態とそれを生み出すレコーディングというプロセスを統一することで、国内のポピュラー音楽産業において不可視化されてきた編曲行為が担う役割とそれに支えられるポピュラー音楽作品の他律的作品概念を明らかにしていく。

2. メディアとしての編曲

メディアに求められる不可視性

メディアの不可視性に関する議論は1990年代後半に新しいメディアとして浸透しつつあったコンピュータのインターフェースデザインに関する議論の中で発展してきた。人間と計算機の持つ情報とのやり取りをより円滑に行うために、ユーザーと情報世界の間をとりもつメディアであるコンピュータをどのように扱うかについて大きく2つの立場から議論が展開されている。

Norman [1999]は多くの利用者にとってコンピュータが扱う情報世界は複雑すぎるため、人々がそれらを意識せずにコンテンツを享受できる「透明な窓」をデザインすることの重要性を主張した。これは、コンピュータに限った議論ではない。例えば、映画の描く世界に深く没入しているとき、それが映画であるということを忘れてしまうことがある。このとき、映画というメディアは「透明な窓」になり、視聴者は物語を直接的に享受しているような感覚を覚える。

一方、Bolter & Gromala [2005]は透明なインターフェースばかりを通して情報世界を見てみると、我々の経験がどのように形成されているのかを捉えられないとしてメディアの可視性、反映性を重視している。つまり、映画を見たという自らの経験を評価するためには、物語に没入することなく映画というインターフェースを介して映画を捉える必要がある。このような態度で映画に臨むとき、映画というメディアは視聴者の経験を写像する「鏡」になる。

ポピュラー音楽制作における編曲行為を媒体として捉えると、聴取者は編曲行為の媒介によって生み出された録音物を1つのインターフェースとして楽曲を経験しており、その向こうに存在する編曲というメディアが聴取者から意識されることは極めて少ないだろう。多くの場合、編曲は「透明な窓」であり、聴取者にアーティストと楽曲という完成された存在を直接提示しているかのように機能する。編曲が媒介する音楽作品は一意に定められた録音という最終成果物の安定性とそれを象徴するアイコンとしてデザインされたアーティストの存在によって不可視化されているといえるだろう²⁾。

ポピュラー音楽制作における編曲類型

では、楽曲が音響として録音物に定位されるプロセスにおいて、編曲行為は何を媒介しているのだろうか。先にも述べた通り実際の楽曲制作プロセスにおいて編曲と呼ばれる行為は「利用時編曲」と「公表時編曲」の2つに分類することができ、それぞれが異なった方法で媒体としての役割を果たしている。

ポピュラー音楽制作における利用時編曲は既存の音楽作品を何らかのニーズに合わせて改編する際に施される編曲であり、より一般的なイメージに近い編曲行為のあり方である。すでに作品として同定された楽曲に対して介入することによって新しい商品を生み出す利用時編曲は私たちの生活においても身近なものであろう。カバー、パロディ、オマージュなど、既存の作品を軸としつつ編曲家自らの創造性を加える場合もあれば、利用目的によってはオリジナルの姿に可能な限り忠実であることが求められる場合もある。ポピュラー音楽においてはこの種の編曲が著作権、翻案権、同一性保持権などに関連した訴訟を生んできたこともあり、作品の作者性やオリジナリティに関連した検討が積み重ねられてきている [増田, 2005; 2016など]。

一方、公表時編曲は既存の楽曲に依らない新しい作品を世に送り出すプロセスに携わる編曲行為であり、作曲家の作ったメロディに伴奏を付けることでメロディを1つの楽曲として仕上げるプロセスに関わる。公表時編曲は編曲家に対して著作物使用料の分配を可能にするために一般社団法人日本音楽著作権協会 (JASRAC) が1998年に整備したものである [一般社団法人日本音楽著作権協会, 2022]。本制度の施行以前は、著作物が初めてレコードとして発行される際

に施された編曲は基本的に買い取りで行われており、編曲家が著作権使用料の分配を受けることはなかった。現在、公表時編曲が著作権管理制度に基づく根拠を持つのは、公表時編曲を行った編曲家に対する適切な著作権使用料の支払いを求めた「編曲著作権に関する宣言」[日本作編曲家協会, 1995] に端を発する様々な取り組みの結果だといえる³⁾。

3. 利用時編曲

ポピュラー音楽制作における利用時編曲

利用時編曲は既存の楽曲にオリジナルとは異なる伴奏、リズムパターンなどを当てはめることでジャンルの移行を引き起こしたり、被編曲作品を異なる文脈へと移植したりすることを可能にする。既存楽曲のカバー作品を集めたトリビュートアルバム、複数の楽曲をつなぎ合わせたメドレー楽曲、一度記録媒体に定位された作品のライブ・ヴァージョンなどの制作をはじめ、CM、カラオケ、インストメンタルBGMなどの制作に際して異なる利用時編曲がその都度施される。

利用時編曲の事例の中でもカバーブーム⁴⁾と呼ばれる現象を5-6年サイクルで発生させる安定した市場ニーズのあるカバー楽曲の制作は比較的盛んに行われている。初めて世に出る楽曲の第一印象を作り込む必要のある公表時編曲に対して、既存の楽曲に対して適用しうる無数のバリエーションを自由に探ることができるカバー制作は利用時編曲の中でも編曲家の裁量に委ねられる余地が比較的大きいといえるだろう [萩田, 2019, 42]。

例えば、1972年から1999年に発売された歌謡曲12曲を宮本浩次がカバーしたアルバム《ROMANCE》の制作に携わった音楽プロデューサー・編曲家の小林武史は宮本浩次から18曲の弾き語りデモを受け取り、1週間でその中から10曲を曲順も考慮して編曲した [長谷川, 2021]。このアルバムに収録された《異邦人》のオリジナルは先に取り上げた萩田光雄の編曲による楽曲であり、久保田早紀作詞作曲、酒井政利プロデュースで制作された。オリジナル版は「シルクロードのテーマ」と副題にもあるようにダルシマーやハープの音色を取り込み、半音階を効果的に用いた印象的なイントロなどによって、異国情緒に訴える曲調に仕上げられている⁵⁾。一方、小林による編曲ではオリジナル版のイントロが持つ印象的な旋律と壮麗なオーケストレーションはストリングスとエレキギターを中心とするバンドアレンジで更新されている [高橋, 2020]。

《ROMANCE》は宮本浩次自身がパフォーマーに徹することを目指したアルバムであるとインタビューで答えており、小林武史はプロデューサー、編曲家、キーボーディストとして制作に関わるとともに、レコーディングに参加したバンドメンバーを集め、自らバンドマスターとしての役割も果たしていた [山崎, 2021, 91; 長谷川, 2021]。宮本浩次はエレファントカシマシでギターヴォーカルと作詞作曲を手掛けているが、彼がパフォーマンスに徹する以上それを支える周囲のチームがより重要になると考えられる。「オリジナルの歌に最大限のリスペクトを払いながら、1曲1曲を歌い込んだこのカバーアルバムは、宮本浩次のもつ歌い手としての力、魅力が、最大限に発揮された」 [びあ, 2020] と評される《ROMANCE》はそれを可能にする小林武史の編曲に大きく支えられているのである。

久保田早紀のデビューシングルとして制作されたオリジナル版の《異邦人》は萩田光雄の異国情緒あふれる編曲によって1つの確固たるイメージを与えられた。小林武史はオリジナルとして存在する《異邦人》のイメージを一度解体し、主旋律や歌詞といった楽曲の同定に不可欠な要素に加え、テンポや特徴的な使用楽器のサウンドなどオリジナルを踏襲する部分を選択し、宮本浩次の魅力を最大限引き出すために求められる新しい要素を補い、それらを1つの楽曲として再構成している。このように、カバーという利用時編曲によって音楽作品はオリジナルが

持つ文脈から一部切り離され、オリジナルとは異なる文脈にその楽曲を持ち込むことが可能になる。これによって、聴衆は既知の楽曲によってもたらされる安心感を享受しつつ、利用時編曲による新規性や意外性もあわせて楽しむことが可能になり、被編曲作品と編曲作品の双方が持つ新たな魅力が発見されるのである。

メディアとしての利用時編曲

私たちが求める音楽へのニーズは未知と既知の間で常に揺れ動いている。繰り返し聞いた音楽は次第に聞き慣れたものとなり、初期の新鮮さは失われていく。その結果、何か新しいもの、聴いたことのない音楽へのニーズが高まっていく。しかし、その新しさがあまりにも前衛的なものであったり、過去の経験からその価値や意味を類推できないものであったりすると、その難解さは近づきがたさを感じさせる要因となってしまう。したがって、新しい音楽作品には目新しさと同時に既知の価値観や作品の概念に当てはめて理解可能であることが求められる。

このような未知でありながら既知の価値観で評価可能な楽曲の制作を行う上で、すでに流通した既存の作品を1つの出発点にする利用時編曲は有効な手段の一つである。利用時編曲はオリジナルがすでに有している楽曲の印象や特定のアーティストとの結びつきを解体し、そこから得られた素材と新たな素材を組み合わせて楽曲を再構成することで、アーティストやプロデューサーの意向を具体的な音響として提示するプロセスといえる。この時、利用時編曲はオリジナルとして存在する楽曲の同定に必要な要素を不足なく新たな楽曲へ落とし込み、編曲作品の聴取者にオリジナルの存在を想起させるという媒介的役割を果たしている。既存楽曲の同定要素が適切に選択されないとオリジナルの同定が困難になり、逆に編曲の介入が少なければ既存楽曲との差異のない「パクリ」と見なされてしまいかねない。オリジナルの同定に必要な要素は決して一定ではないため、その線引きは編曲に委ねられている。歌詞、旋律、タイトルなどはオリジナルの同定要素として代表的なものだが、替え歌のように歌詞がオリジナルと異なり、タイトルが提示されない場合であっても聴取者がオリジナルを想起可能な場合もあるため、編曲家は非常に多くの可能性の中からオリジナルの同定要素を抽出する必要がある。

利用時編曲によってもたらされた作品の多くはジャンルの横断や楽曲の持つ文脈の移行などによって、聴き手にとってなじみのある旋律に目新しさをもたらししている。これらの音楽作品は私たちが新しい作品に対して求める相反するニーズの双方をバランス良く満たす。このように、利用時編曲は既存の作品を他の文脈で利用するニーズに呼応し、既存の楽曲に含まれる構成要素から新しい音楽作品を再構築している。これらの行為は、既存楽曲が持つ潜在的活用可能性を展開するものといえるだろう。

4. 公表時編曲

公表時編曲の果たす役割

ポピュラー音楽産業においては基本的に主旋律を作れば作曲家としてクレジットが残る。しかし、当然ながら主旋律だけでは市場に出す商品としては不十分である。公表時編曲によってイントロ、アウトロ、間奏、伴奏のハーモニー、旋律を支えるリズムパターンなど、不足している諸要素を補われ、モノフォニックな主旋律に対して楽曲としてのまとまりを持った響きが設計される。これらの伴奏にはアーティストの「らしさ」や世界観を聴取者に想起させる要素が織り込まれ、メロディと歌詞だけでは伝えきれない情報の伝達に貢献している。メロディや歌詞によって作品名が同定され、アーティストの声色によって歌手が特定されるならば、編曲は伴奏によって時代性やジャンル、曲風といったより抽象的な情報を楽曲に関連付けていくプ

ロセスだと言える。

萩田 [2019] は公表時編曲について、アーティストやプロデューサーの意向を踏まえ、1つの方向に焦点を定めて楽曲を作り上げていく「決め打ち」の作業であるとしている。初めて世に出る楽曲の第一印象を左右しうるプロセスであり、それはセールスにも影響するため利用時編曲に比べると編曲家にかかる重圧も大きい。

そのプロセスは作曲家が書いたメロディに伴奏を付すことで規範的楽曲の青写真を描くことと、その青写真を実際の音響として最適化することの2つの段階に分けられる。まず、重要となるのが伴奏を付すことで規範的楽曲の青写真を描ききることである。作曲家の書いたメロディと簡単なコードだけでは楽曲としての構成要素を満たし得ない。そこに作品として必要な要素を付け加えることで楽曲構成要素をそろえ、それらを組み合わせることで楽曲の全体像が浮かび上がる。これらの要素は、先に述べたとおり音楽が媒介する情報の内、歌詞やメロディによって媒介されない、もしくは媒介されにくい要素を音楽に織り込む作業である。メロディに音楽作品として必要な要素が付け加えられることで、それは1つの作品として記録媒体に定位される形態を与えられる。

制作プロセスにおける公表時編曲

各編曲家によって具体的な編曲作業の工程は異なるが、ここでは1つの例として繰り返し参照している萩田光雄のアレンジプロセスを概観する。

編曲の発注があると、制作側のディレクターと打ち合わせを行い、デモを聞きながら編曲の方向性を決定する。ディレクターは作詞家、作曲家、歌手、タイアップ曲の場合はスポンサーの意向などをまとめる整理役として編曲家と二人三脚での楽曲制作に取り組むパートナーである。

打ち合わせを終えると、ディレクターと共有された制作の方向性に従って、楽曲全体の大きな設計図を作成していく。レコーディングに必要なミュージシャンの編成は当日の朝までにインパクト⁶⁾に伝えなければ間に合わないため、メインとなる楽器やソロで使用したい楽器など、大まかな楽器構成は前もって検討しておく必要がある。楽器の編成に関しては基本的に編曲家の裁量で決定されるが、ストリングスや管楽器など、予算のかかる楽器の使用はディレクターによる判断に左右されるところが大きかったようだ [萩田, 2018, 70]。

公表時編曲はメロディに伴奏をつける作業ではあるが、実際の作業は作曲と同様と言っても過言ではない [萩田, 2018, 67; 2019, 41]。萩田は「イントロができれば半分はできたも同然」 [萩田, 2018, 67] と語っているが、歌メロと全く違うイントロをつけることの多い萩田のようなスタイルを採用する場合、イントロの構築はまさに0を1にする作曲的な作業であるはずだ。アイデアのスケッチが浮かんだらメモをとり、そこに楽曲のメインとなるパートから順に組み立てていく。リズム主体の楽曲であればドラムやベースのパターンから入り、ピアノやストリングスをメインとして組み立てるならば、リズムパートは後回しになる [萩田, 2018, 69]。

編曲はスコアに書き起こされていくが、編曲家を書く譜面にも個性があり、またレコーディングに来るバンドメンバーによっても書き込み具合を調整している。萩田はかなり細かいところまで書き込んでおり、縦の合わせが必要な箇所はドラムのフィルまで書き込む [萩田, 2018, 69-70]。一方、レコーディングに来るミュージシャンによってはあまり楽譜で縛らずに「ゴキゲンなプレイ」 [萩田, 2018, 70] を引き出すことを目指す場合もある。作曲家も編曲家も演奏家がいなければ自分の音楽を表現できない。編曲家はスタジオミュージシャンとの信頼を非常に重視しており、そのような関係性において最善の方法が選択されていくのである。こうして

完成したアレンジが写譜屋に回り、パート譜になってスタジオに並び、レコーディングが始まる。

レコーディングでは青写真だった楽曲に響きが与えられる。ここでも、編曲家は演奏の現場において曲の進行や雰囲気、構成などの指示を主に口頭でミュージシャンに伝えることで、曲を音響へと変換していくヘッドアレンジという形で楽曲に最後の修正を加える [Schuller, 2003]。サクソ奏者の渡辺貞夫は、「よいアレンジャーほど、録音の場合など、その場で書きかえていきます」[渡辺, 1974, 298] と言い、編曲家には楽譜に向き合って綿密に音楽を設計する一方、レコーディングで得られた印象に基づいて必要な改編を現場で加える瞬発力も求められていることがわかる。

このように、公表時編曲という作業は私たちが日頃音楽作品として触れている楽曲の制作に大きな影響力を持っている。メロディが音楽作品へと変化するばかりでなく、私たちが日頃音楽作品として触れているものの概念を形作っていると言っても過言ではない。私たちの音楽認識は編曲という行為に大きく支えられているのである。しかし、普段私たちは音楽作品をタイトルで特定しているため、編曲がアーティストやジャンルの同定に際して重要な要素であることに気が付きにくい。これは編曲の匿名性の高さの要因となっている。

音楽制作スタイルとともに変化する編曲

ここまで見てきたように、編曲は音楽制作の現場においても大きな影響力を持っており、音楽作品の持つ情報量を飛躍的に増加させている。一方で、近年では多重録音、打ち込み、ミックス作業などをPC1台で完結可能にするデジタル・オーディオ・ワークステーション (DAW) の登場と普及に伴い、デスクトップミュージック (DTM) という新たな音楽制作手法が急速に広まり、編曲という独立した立場は曖昧になりつつある。

DTMの普及によって音楽制作に関わる人の数が少なくなり、スタジオでミュージシャンを集めなくてもPCを用いて1人で音楽制作が可能になった。音楽制作の体制が従来に比べてコンパクトになったことで、1人のプロデューサーが編曲からアーティストのプロデュースまでを一手に引き受けることが可能となり、プロデューサーを名乗りながら編曲から音作りまでを一手に引き受ける人物が現れ始めた。彼らは音楽プロデューサー、すなわち音楽制作におけるサウンド面の最高責任者として音楽制作の指揮をとりながら、自らも作編曲を手掛けている。DAWの発展により音楽制作の速度が上がったことで、音楽制作がコンパクトになり、1人の人物が音楽の抽象的着想⁷⁾に基づいた楽曲全体の青写真を描き、それをデモの段階で規範的楽曲にかなり近いところまで仕上げることが可能になっている。それに伴って、分業化されていた音楽制作の各プロセスが音楽プロデューサーという点に集約され、編曲という行為の独立性は薄くなりつつある。

これは、ポピュラー音楽産業の構造そのものを変化させている。ポピュラー音楽産業の構造はライン生産方式のなかでも、多品種製品ライン生産方式に近い体制によって制作されてきた。最終的に生み出される音楽作品そのものはそれぞれ違った姿をしているがその制作プロセス自体はほぼ等しく、作曲-編曲-演奏-レコーディング-ミックス-トラックダウン-マスタリングといった単一の作業ライン上で複数の楽曲制作ができるためである。この方式は音楽を大量、かつ流行に遅れることなく素早く仕上げるためにある程度効果的だったといえるだろう。

しかし、DAWの登場によって音楽制作が1つのプラットフォーム上で完結可能になり、それまで複数の職人的単能工によって行われてきた作業を少数の多能工によって実現することが可能になった。これによって音楽制作に対してセル生産方式が適応可能になった。自らもミュー

ジションとしてヒット曲を書きながら、同時に他のアーティストの編曲やプロデュースを手掛ける音楽プロデューサーという存在は音楽業界に大きな影響を与えたが、DTMの登場と発展はその一因と言っていいただろう。

現在ではDAWの導入コストが下がったことで、アマチュアのミュージシャンもDAWを活用した音楽制作を行える環境が整い、DAWは音楽制作におけるインフラとして浸透しつつある。また、DAWの機能が強化されることによって、楽曲の制作に際してこれまで求められてきた楽器の演奏能力や楽典、和声に関する最低限の知識が必ずしも求められなくなってきている。入力インターフェースとしてシンセサイザーなどの楽器を使わずとも、マウスやタッチパネルディスプレイでメロディを入力できるほか、異なる調で入力した旋律をドラッグ・アンド・ドロップで簡単に移調させることも可能になっている。あらかじめ代表的なリズムパターンがプリセットとして大量に用意されているため、仮のリズムセクションを加える程度であればプリセットの中から好みのパターンを選択し、適時フィルインを挟みながらリピートさせるだけで、大枠の再現が可能になっている。楽曲制作にあたって必要となるコストが低くなったことで、「とりあえず重ねてみて上手くいったら採用する」、という偶然の産物⁸⁾を探することで音楽を作ることも可能になった⁹⁾。DAWに搭載された機能に従来編曲家が行ってきた作業の一部を任せることによって、作編曲へのハードルは格段に下がりミュージシャンやアマチュアの音楽愛好家でも編曲的作業が可能になった。

DTMの一般化によってハードルの下がった編曲に様々な立場の人物が関わるようになったのは、単にそれが技術的に可能になったためというだけではなく、作品に対して大きな影響を与える編曲を可能であればコントロールしたいという潜在的ニーズが表面化した結果であると考えられるだろう。技術の進化によって音楽制作のスタイルが変化し、DAWが担う編曲的行為が少しずつ拡張されることによって、音楽制作における公表時編曲の独立した立場は今後より一層曖昧なものになる可能性がある。しかし、行為としての編曲、すなわち音楽に伴奏を付すことで楽曲にメロディだけでは特定できない情報を関連付ける行為そのものはこれまで通り存在し続けるだろう。

5. まとめ：編曲が媒介する他律的作品

ここまで、編曲という音楽行為を「既存の楽曲を軸に新しい作品を生み出す利用時編曲」と「作曲家の書いたメロディを作品として仕上げる公表時編曲」という2つに分類して検討してきた。2つの編曲概念は音楽作品の定位以前と以後という全く異なる領域に存在しているかのように見えるが、その機能は音楽作品の構成要素と音楽作品との間を取り持つメディア的な役割に集約可能だろう。

利用時編曲は既存の楽曲に基づきつつ、それらの中から新しい作品の骨格となる要素を抽出し、新しい作品へと昇華させていく行為であった。すなわち、利用時編曲は既存の楽曲とそれに基づいて生み出される新しい作品との関係を仲立ちしている。一方、公表時編曲における編曲は作曲家からもたらされた旋律を軸として、そこに音楽作品として必要な要素を肉付けしつつジャンルとしての要素やアーティスト性、時代性を植え付けることによって、新しい音楽作品を構築する行為であった。ここでは、旋律と作品との間を取り持つ存在として編曲が存在している。

既存の作品に基づいて作品を創る行為そのものはポピュラー音楽に限らず、様々な音楽において認められる。それは、私たちの身の回りにも数多く存在しており、私たちは、編曲を経て生み出された楽曲を何気なく「作品」と呼んできた。しかし、編曲によって生み出された作品

は近代美学が積み重ねてきた作品概念とは異なる流動性、可変性を有しており、その姿が一義的に定められるものではない。

音楽作品の同一性について検討したインガルデンは音楽作品を、作曲という労働によって生み出される以前には存在せず、生み出された瞬間から存在するようになる何ものかであり、それらは、演奏するか否か、聴くか否か、何らかの関心が寄せられるか否かとは全く関係なく独立に存在するとしている [Ingarden, 1973 = 2000, 2]。編曲によって生み出された楽曲も、演奏、聴取の有無にかかわらず生み出された瞬間から存在する作品として扱われるが、その存在に対しては既存の楽曲、すなわちすでに私たちが作品として認識している楽曲の存在が欠かせない。この点において、編曲を通して生み出された楽曲は複数の行為に付随するものであり、それは本質的に存在他律的である。したがって、編曲作品の置かれた作品としての立場は、単一の音楽家によって生み出された完成形としての楽曲を対象としてきた西洋音楽美学における作品概念とその前提を異にしている。

音楽作品として私たちが扱う音響はその作者の経験からも、その楽曲を聴いた他の聴衆の経験からも異なったものである。また、作品は記憶媒体として物質的形態を与えられていても、その本質は決して物質的なものにはなりえず、記憶媒体に固定された要素も作品の本質とは異なる。一方、作品の存在がどれだけ込み入ったものであろうと、それが何者かの行為によって生み出されたからには、作品の作者が存在するということが疑いようがない。しかし、編曲行為は本質的に存在他律的なものであり、その作者はこれまでの作品概念が想定してきた作者のあり方とは大きく異なる複数性を有している。このような、編曲の対象となる楽曲が定位された状態において制作された編曲作品に対して考えられる作者の存在としては少なくとも2つの立場が存在するだろう。

まず挙げられるのは、被編曲作品の作者として扱われる立場である。彼らは作品を世に出す際にその作曲者として特定される。しかし、私たちがある楽曲の作者として認識している人物が本当にその楽曲を制作しているとは限らず、作曲者という立場は人為的に定義されるものである。実際に世に出た音楽作品を眺めれば作品と作曲者との関係よりも、作品とアーティストとの関係が強く打ち出されていることがある。特にポピュラー音楽においては実際にその楽曲を作曲した人物を差し置いて、作詞、作曲、編曲のいずれにも関わっていないアーティストという存在が戦略的に作り上げられ、楽曲の作者的な立ち位置を占めることがある。実際に音楽を制作している作曲者や編曲者が楽曲の音響的要素を支配しているのに対して、アーティストは音響的要素の上に非音響的要素を積層することで音楽の感情的質を支配しているといえるだろう。

次に挙げられるのは、編曲によって生み出された楽曲の作者として扱われる立場である。彼らは作曲者によって提供された旋律や既存の楽曲の中から抽出された既存楽曲の同定要素を軸に新しい作品を生み出している。その担い手、すなわち編曲楽曲の作り手は一般的に編曲家と呼ばれているが、その立場もまたアーティストのような楽曲全体を表象するアイコンとしては機能していない。なぜなら、その音楽にも楽曲を表象するアイコンが存在するためである。彼らはあくまでも媒介者としての不可視性を保ちながら楽曲の再商品化を支えている。

このように、編曲作品にとっての作者は、被編曲作品が定位された時点でその楽曲と紐付けられた作者と、既存の音楽要素、すなわち作曲家によるメロディや既存の楽曲からの引用などに対して編曲を施した作者という少なくとも2つの存在が認められるため、その作品の拠り所として楽曲を作った人物を1人に特定し、その人物に作者性を委ねるということは、特に音楽を聴く側にとっては非現実的である。したがって、編曲にとっての作者性は一義的に定められるも

のではなく、時間や場所を超えた複数の作者による共同的な行為によって支えられているといえる。

新譜の制作プロセスにおける公表時編曲は新しい楽曲の制作に特化したものだが、過去の作品に基づいて行われる編曲行為に対しても共同性は見いだすことができる。既存の楽曲を編曲する際には被編曲作品を一度解体し、その中から楽曲の同定に必要な要素が抜き出される。このプロセスにおける、被編曲作品の解体によって編曲家は過去の作曲家との共同的創作が可能になる。編曲によって作品に新しい姿が与えられるにあたって、既存の楽曲は作品という文脈を離れて、新しい音楽作品を生み出す構成要素として再定位されるといいだろう。被編曲作品となる既存の作品は私たちの前に、作品という1つのまとまりを持った自律的存在として提示されている。しかし、編曲を前にあらゆる音楽作品は構成要素のレベルまで解体され、編曲行為によって再び1つのまとまりを持った作品として定位されうる存在となる。

既存の楽曲を解体・利用することによって新たな音楽を創り出す行為は、既存曲のサンプリング音源からクラブミュージックを制作するDJの行為と共通している。増田 [2005] はリミックスによって生み出される楽曲の作者性に関する検討を通して、ポピュラー音楽における作者性が近代美学によって醸成されてきた「単一の作者」という概念の外部に存在しており、ポピュラー音楽における作品概念を近代美学では捉えきれないことを指摘している。

もっとも、実際に私たちが何気なく経験している音楽聴取そのものが非常に複合的な要素で形づくられており、音楽外の要素によって作品の印象は大きく異なるものになる。編曲は既存の楽曲をその構成要素として有しているという点で他律性が強調されてはいるが、本質的に純粹な自律した音楽経験が存在し得ないにもかかわらず、作品のあり方が他律的でないということはあるに違いないだろう。私たちが感じる作品の自律性は19世紀的なイデオロギーに基づいて与えられる虚像に過ぎず、音楽の本質的な要素は楽曲によってもたらされる何らかの機能であると考えれば、編曲は音楽が持つ機能の側面を解放することで、新たな楽曲を生み出していると考えられる。

非常に身近な存在でありながらも、学術的検討の対象とされてこなかった編曲という行為はただ単に既存の楽曲に基づいた音楽の作りかえをしている訳ではなく、そのプロセスを介して楽曲を作品概念から引き剥がし、音楽の構成要素へと還元している。この働きによって、作品として固定されていた楽曲構成要素は音楽制作における新たな素材として発見されるといいだろう。それにあわせて、作品として定位された楽曲は独立した自律的存在から楽曲同士の相互関係によってお互いの存在を担保しあう他律的音楽作品へと置きかえられる。カント以降の美学的価値観が共有するイデオロギーにおいて、他律的であるということは好ましからざるものとして扱われるが、編曲という行為を通して作品を見れば、現在作品として扱われているあらゆる楽曲はその制作段階から複数の作者や作品の間で相互に楽曲構成要素を共有する他律的な存在であるとも見なし得るものである。音楽行為の様々な場面に存在する編曲を作品や音楽行為を仲介する行為として検討することによって、作品の自律性という価値観が実際には他律性という全く相反する価値観によって制作された作品に対して用いられていることが明らかになった。この現象は、19世紀以降の美学が繰り返し問うてきた作品概念そのものを今日の楽曲制作体制における文脈で再検討する上での糸口となりうるだろう。

注

- 1) この用語は秀間 [2017] が用いた表現を借用している。
- 2) ポピュラー音楽産業において、楽曲の作曲家や編曲家よりも歌手やアーティストの存在が重

視される傾向は決して新しいものではない。Lamb [1980, 91 = 1993, 57] は19世紀イギリスのミュージック・ホールを起点に流行した楽曲の楽譜を扱う出版社がその表紙に当時のスターであった George Leybourne のイラストを掲げている例を挙げ、作曲家よりも実演家であるパフォーマーを音楽作品とより強く関連付ける傾向をポピュラー音楽の典型的特質の一つとして指摘している。

- 3) 公表時編曲制度は編曲家に対して印税収入の可能性を開いたが、以下のような問題も指摘できる。[一般社団法人日本音楽著作権協会, 2021; 2022]
 - ・楽曲が初めて録音物で販売される際に付された編曲のみが対象であり、ストリーミング、ダウンロード販売等は対象に含まれていない。
 - ・分配対象となるのはカラオケ演奏使用料のみに限られる。
 - ・JASRAC と信託契約を結ぶ必要があり、過去に遡って全ての楽曲が JASRAC に移転する。
- 4) CD の売上が低迷した2000年代初頭には1960-80年代に発表された楽曲のカバー制作が盛んに行われ、かつてのレコード購買層を刺激する戦略が取られた [情報・知識 imidas, 2003]。カバー楽曲の流行は2005年、2010年、2016-17年と繰り返しており、コロナ禍以降も宮本浩次をはじめ、上白石萌音、JUJU などがカバーアルバムを発表している [Billboard JAPAN, 2012; Uta-Net, 2017]。
- 5) 久保田早紀はもともと「白い朝」というタイトルでこの楽曲を制作していたが、CM タイアップをした三洋電機の亀山太一によるリクエストによってシルクロードというテーマが与えられた。このリクエストによって久保田早紀はタイトルと歌詞の一部を変えることになる [濱口, 2018, 55]。
- 6) レコーディングのためのミュージシャンをコーディネートする会社。レコード会社がスタジオミュージシャンに対して支払う報酬を一時的に立て替え、レコーディング後の支払いを行う役割もあった [萩田, 2018, 28]。
- 7) 抽象的着想 (ein abstracter Einfall) とは、ブゾーニが *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* で用いた用語である。彼は編曲概念を拡大解釈し、あらゆる音楽は抽象的着想の編曲だと捉えていた [Busoni, 1907, 22 = 1911, 17]。
- 8) アーティストの中には、自らの作品が偶然の産物であるということを公言している者も存在する。例えば、神戸で結成されたロックバンドであるアルカラはアルバム《new new new》に収録されている《誘惑メヌエット》(バッハのメヌエット BWV Anh.114が使用されている) について、三拍子で書かなければいけない曲を四拍子で書いていたことに気づいて、「転調して無理やりはめた」ところ、「まさか、これがうまくいった」とコメントしている。本人はこれを「おもしろい」と表現しており、偶然から音楽が生まれることを肯定的に受け止めている [FM802, 2019]。
- 9) 編曲家の船山基紀などはこの種の作品制作を痛烈に批判している。彼らにとって編曲はあくまでも理性的に作品を構築していく職人的作業であって、闇雲に重ねられた音の中から最適解を探し出す行為は彼のスタイルとは相反するものである [萩田, 2018, 184]。

参考文献

- Billboard JAPAN, 2012, 「新御三家誕生? ブーム続くカバー作品, 秋に注目作続々」, https://www.billboard-japan.com/d_news/detail/8203/2 (閲覧: 2022年9月20日) .
- Bolter, Jay David and Diane Gromala, 2003, *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*, Cambridge, Mass., MIT Press. = 2007, 田畑暁生, 『メディアは透明になる

- べきか』, NTT 出版.
- Boyd, Malcolm, 2001, "Arrangement." *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332> (Accessed February 8, 2020).
- Busoni, Ferruccio, 1907, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Charlottenburg, Berlin, Berliner Musikalien Druckerei, <https://busoni-nachlass.org/en/Writings/E010004/D0200001.html> (Accessed November 9, 2022). = 1911, Baker, Theodore, *Sketch Of A New Esthetic Of Music*, New York, G. Schirmer, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.87289/page/n7/mode/2up> (Accessed November 9, 2022).
- FM802, 2019, 「FM802 EVENING TAP (20時台)」, 2019年12月10日 OA.
- 萩田光雄, 2018, 『ヒット曲の料理人——編曲家萩田光雄の時代』, リットーミュージック.
——— 2019, 「『プレイバック Part2』『秋桜』『異邦人』『木綿のハンカチーフ』あの名曲はこうして生まれた」. 『週刊新潮』, 新潮社, 64, 20, 40-43.
- 濱口英樹, 2018, 『ヒットソングを創った男たち——歌謡曲黄金時代の仕掛人』, シンコーミュージック.
- 長谷川誠, 2021, 「宮本浩次が明かす, ソロ3作目で到達した境地——ニューアルバム『縦横無尽』に込めたものとは」. *SPICE*, <https://spice.eplus.jp/articles/293560> (閲覧: 2022年9月20日).
- 秀間修一, 2017, 「第10回 二次的著作物の創作と利用」. *音楽主義*, <https://www.ongakusyugi.net/1240/> (閲覧: 2022年5月30日).
- Ingarden, Roman, 1973, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. = 2000, 安川昱, 『音楽作品とその同一性の問題』, 関西大学出版部.
- 一般社団法人日本音楽著作権協会, 2021, 「管理委託契約約款(2021年7月5日変更届出)」, <https://www.jasrac.or.jp/profile/covenant/pdf/0.pdf> (閲覧: 2022年9月20日).
——— 2022, 「著作物使用料分配規程(2022年1月12日理事会承認)」, <https://www.jasrac.or.jp/profile/covenant/pdf/2.pdf> (閲覧: 2022年5月30日).
- 石井大輔, 2007, 「音楽著作権についての歴史的研究: 革命期から19世紀のフランスを中心に」. 『情報知識学会誌』, 17, 2, 85-90.
- 情報・知識 imidas, 2013, 「カバーブーム」. *時事用語事典*, <https://imidas.jp/ryuko/detail/S-01-6-076-03.html> (閲覧: 2022年9月20日).
- Lamb, Roman and Charles Hamm, 1980, "Popular Music." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1st ed., London, Macmillan Publishers, 15, 87-121. = 1993, 五十嵐正, 「ポピュラー・ミュージック」. 『ニューグロヴ世界音楽大事典』, 講談社, 17, 54-78.
- 丸山瑤子, 2018, 「12. 「編曲」と「オリジナル」の境界—「作品」とは何か?」. *ピアノ調査・研究*, <https://research.piano.or.jp/series/arrange/2018/02/012.html> (閲覧: 2022年5月30日).
——— 2021, "What Do Arrangements Tell Us?: A Case Study of the Arrangements of Beethoven's Compositions." 慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会(編), 『人文科学』, 36, 273-323.
- 増田聡, 2005, 『その音楽の「作者」とは誰か——リミックス・産業・著作権』, みすず書房.
——— 2016, 「「パクリ」と剽窃の微妙な関係: 音楽を中心に」. 『研究報告音楽情報科学(MUS)』, 2016-MUS-110, 12, 1-5.
- Middleton, Richard, and Peter Manuel, 2001, "Popular music." *Grove Music Online*, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179> (Accessed November 10, 2022).
- 日本作編曲家協会, 1995, 「編曲著作権に関する宣言」, <http://www.jcaa1970.com/dec.htm> (閲覧: 2022年5月30日).

- Norman, Donald A., 1999, *The Invisible Computer: Why Good Products Can Fail, the Personal Computer is So Complex, and Information Appliances are the Solution*, Cambridge, Mass., MIT Press. = 2000, 安村通晃, 岡本明, 伊賀聡一郎, 『パソコンを隠せ、アナログ発想でいこう! ——複雑さに別れを告げ, “情報アプライアンス” へ』, 新潮社.
- 大崎滋生, 1993, 『楽譜の文化史』, 音楽之友社.
- 2002, 『音楽史の形成とメディア』, 平凡社.
- びあ, 2020, 「宮本浩次が孤独に彷徨う男を演じる、本日発売『ROMANCE』より「異邦人」のMVが公開」, https://lp.p.pia.jp/shared/cnt-s/cnt-s-11-02_2_ecdedc7c-dc43-42d0-af15-faa87c01fd53.html (閲覧: 2022年9月20日).
- Schröder, Gesine, et al., 2016, “Bearbeitung.” *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken, RILM, Bärenreiter, Metzler, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12204> (Accessed September 16, 2022).
- Schuller, Gunther, 2003, “Arrangement (jazz).” *Grove Music Online*, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J015900> (Accessed May 31, 2022).
- 高橋智樹, 2020, 「【連載】宮本浩次、カバーアルバム『ROMANCE』全曲解説——第1夜 “あなた” “異邦人” “二人でお酒を” “化粧”」, [rockin'on.com](https://rockinon.com/news/detail/196577), <https://rockinon.com/news/detail/196577> (閲覧: 2022年9月20日).
- Uta-Net, 2017, 「特集: 2017年は“カバーソング”の大ブーム再来…!?」, https://www.uta-net.com/user/close_up/2017_cover_song/index.html (閲覧: 2022年9月20日).
- 渡辺貞夫, 皆川達夫, 1974, 「〈対談〉ジャズの譜」. NHK 交響楽団 (編), 小泉文夫 (監修), 『日本と世界の楽譜』, 楽譜の世界, 日本放送出版協会, 3, 297-308.
- 山崎洋一郎, 2021, 「宮本浩次」. 『ROCKIN' ON JAPAN』, ロッキング・オン, 35, 2, 82-97.