BAD INTERVIEW

濱瀬元彦

Motohiko Hamase

「理論」や「楽理」に、「難しそう」と拒否反応をしめすひとも、
その数学的な美しさや歴史が積み重なった体系の重みまでは否定できないのではないか。
構造を知ることは作者から離れ、音と音の純粋な関わりあいのなかで音楽を聴く楽しみを見いだすことであり、
普段何気なく耳にしている音楽が、なぜ音楽になるのかという根源へのまなざしを忘れないことだ。
菊地成孔との親交で注目され、その高度な論理性と、なによりも無二の音楽性に、
ようやく時代が気づきつつある濱瀬元彦の思想の背景を訊いた。

インタヴュー・文＝田口寛之　Interviewed by Hiroyuki Taguchi　写真＝菊池良助　Photographed by Ryosuke Kikuchi

「音楽は彫刻にもっとも近い」

2004年、東京大学ジャズ講義の最終回で濱瀬元彦をゲストに招いた菊地成孔、大谷能生は締めにこう言った。「優れたものは外国のもの、という拝外主義は終わりにしましょう」。52年生まれの濱瀬が、狭義のジャズ・シーンで活躍した20代、孤高化の進んだ30代を経て、92年に発表した著作『ブルー・ノートと調性』は、誰も試みたことのない角度からジャズの本質を射抜く世界最先端の音楽理論書だった。その後もジャック・ラカンの精神分析理論を援用した読譜論など、傑出した研究を発表しつづけるこの篤実な音楽愛者が、08年8月、6弦ベースを携えて演奏のフィールドに帰還した。

――濱瀬さんは、大きく分けて、音楽理論家、ベーシスト、音楽講師という3つの顔をお持ちだと思います。まず、今年15年以上のブランクを経て、音楽活動を再開されました。そこに至る経緯を伺いたいと思います。

「インプロヴィゼーション（即興）とコンポジション（作曲）をどういうふうに組み合わせるかを構築し直したいというのが、僕の70年代後半からの一貫したテーマですね。僕の演奏家としてのキャリアのスタートはジャズです。ジャズはどうしても、人間のダイナミズムを演劇的に演ずるという側面があって、それに煮詰まっていたのが当時の状況だった」

――〝演劇性〟は一度、各ジャンルで批判の俎上に上げられました。それを経て、いま身体性とともに新しい演劇性が復権してきているように思うんですが、濱瀬さんは、音楽を評価するときエロティックという表現を使われますよね？

「エロスというのもさまざまな意味合いがあるけどね。性そのものという意味と、生き生きとした人間の生命の広がりのような意味と。僕はどんな表現でも、優れたものにはエロスがあると思っています。そういう意味で、僕はまったくニヒリストではなくて、主体を肯定して音楽をやっているんです。作者自体の身体はどこまで行っても捨てられない。

別の演劇性の復権という話ですが、菊地成孔さんがされていることも、インプロの復権を、音楽的な厳しいエステティックの軸をしっかり持ちながら、その上で具体的に、調性の離脱、技術の高みに可能なかぎり挑戦されているように思うのね。僕からすると、それが非常に理解できるというか、共感するんです。僕以外にそういうことをやっている人がいたということに勇気づけられましたよ。演奏活動を再開したのは、かなり直接的に菊地さんの影響ですから。僕にとってかけがえのない友人ですね。

いま、僕らのやっているELFの技術的水準、語法的水準でやっているバンドはほかにいないと思うよ。ゲスト参加してくれた菊地さんもすごかった。自分のなかのエロスとの直接的な結びつきを失わずに、サックスの技術も語法も、世界水準の演奏ができている。それこそはELFのやろうとしていることだから」

――それ以前のご来歴を教えてください。個人的な興味で恐縮なんですけど、ある時点までは歌謡曲的なものを聴かれていたりしましたか？

「小学校の末期にビートルズの「プリーズ・プリーズ・ミー」や「抱きしめたい」を聴いて、ショックを受けましたよね。東京オリンピックのころで、僕はビートルズに心酔してるのに学校では三波春夫の「オリンピック音頭」を踊らされてね。もう最悪だったよ（笑）」

――ジャズや、音楽理論との具体的な関わりはいつからなんですか？

「ジャズを聴きはじめたのは高校からだね。その後、81、82年にその名もJAZZというグループを清水靖晃、山木秀夫、笹路正徳とやることになるんだけど。僕がふつうの日本のジャズ・シーンにいたのは84年くらいまでで、その後は自分のグループのみです。

音楽理論に関しては、非常に単純で、僕はインプロヴィゼーションをやりたかったんです。ジャコ・パストリアスのように。当時手に入るジャコの音源をすべて集めて、それを全部自分で採譜しても、やり方はわからなかった。じゃあもう、本格的に研究するしかない。自分の研究を最初にまとめたのが83年の『ベースライン・ブック』（全音楽譜出版社）。その後『ブルー・ノートと調性』の構想がまとまってきて、これを同じ出版社から92年に発表します」

――濱瀬さんは、音楽活動を休止されているあいだ、音楽理論の研究と並行して、ラング・アドバンスト・カリキュラムという音楽学校を経営し、指導に当たられていました。ミリオンヒットも飛ばしたあるバンドのベーシストが、デビュー後に習いにきていたという話を聞きました。その方は、ポップスのポップさを損ねないままに自由なベースラインを構築するということで、すごく支持されています。

「それは純粋に彼の才能だね。僕はコンポジションの指導はしてないから。僕が教えるのは、正しい弾き方と、読譜――読譜能力は演奏能力と深い関係があるので――、リズムのとり方。基本が一番重要ですから。僕がジャコ・パストリアスに薫陶を受けたのも、そういう基礎に関する部分が大きいですね」

――ジャコに薫陶を受けたんですか！

「最初に会ったのは78年の雑誌の取材だったかな。僕の質問が面白かったと言って、興味を持ってくれてね。ホテルの自室に招いてくれて、ベースを一緒に弾いたんだよ。それまで、僕もウッド・ベース出身だから、ウッドとエレクトリック・ベースは別物だと思っていて、ジャコの音もミキサーで処理しているんだろうと思っていた。だけどぜんぜん違った。生音であの音が出ているんだよ。これを知ったとき、人生が変わったね。

一緒に六本木のMUGENにも行ったなあ。「いきなりジャコが来てドラムやらキーボードやらを演奏して帰っていった」って、都市伝説みたいに語り継がれてたらしいけど、それは本当の話です（笑）。

楽器は、演奏者がイメージしている音以上の音は出ない。だから、いい音とはなにかを知ることが重要なんです。それを知りたいと思う貪欲さがあれば自然とわかるようになると思う。優れた音楽家は、例外なくみんな貪欲ですから。ジャコ、マイルス、バーカー、コルトレーン。みんなそうですよね」

――ご自分の中にも、彼らに匹敵する強大な欲望を感じるときがありますか？

「僕はあれほどまで壮絶な欲望は持ってないですよ。だけど、音に関しては、精密機械のように、ダメなものはダメなんです。どんなに相手と親しかろうが、だから音楽の評価を甘くするということはどうしてもできませんね。これだけは自分でもなんともならない」

理論のオリジナリティ

――今日は山下邦彦さんの件についてちゃんと伺おうと思ってきました。山下さんが、著作の中で濱瀬さんの音楽理論を盗用しているという件です。あるとき、菊地さんが話の流れで「あいつ濱瀬さんのパクリじゃないですか」と指摘されて、濱瀬さんは感慨されたようでした。

「うん、ちゃんと理解してくれる人がいたんだと思ってね、あれは嬉しかったね」

――経緯を具体的に何っていいですか？

「剽窃の疑いを具体的に感じたのは山下氏が出した『チック・コリアの音楽』（音楽之友社）に対してです。同書で語られているサブドミナントの浮遊性の議論は、リーマンの下方倍音列理論に対する僕の解釈を剽窃しているように、少なくとも僕には見えた。それで、僕の著作を出している全音楽譜出版社と向こうの出版社がセッティングして、僕、山下、両出版社の代表者の4者で会合を持つことになった。その結果わかったのは2点です。山下が確信犯だということと、剽窃しておきながら、『ブルー・ノートと調性』をまったく理解していなかったということ。会合の現場は、山下が一方的にまくしたてるばかりで話にならなかった。また、同書の中には引用元を明記した上で『ブルー・ノートと調性』から引用している箇所があって、それをアリバイにして自分は剽窃していないという。だけど、僕の下方倍音列理論から着想を得たとしか考えられない部分に関しては、引用元の明示もなく自分のオリジナルな議論であるかのように記述してるんだよ」

――立ち会っていた出版社の人はなん

と言ったんですか？

「双方とも理解できていなかったと思うね。全音には著作権専門の弁護士との繋がりがあったので、「費用は僕の自腹でもいいから」と言って、その弁護士に相談しにいったんです。彼は僕の主張を聞き、両方の本を精読した上でこう言いました。「たぶん濱瀬さんの主張は正しいと思います。けれど、それを裁判官に理解させるのは無理だと思います」」

――すごく本質的な問題だと思います。理解できる人が少ないほど高度な内容だと、その剽窃は野放しにならざるをえないということなのかと。

「専門的な研究といえば、大学というアカデミズムの場があって、そこでは剽窃が明るみに出れば研究者としての生命を奪われるわけでしょう。だけど僕は在野の研究者だから、抗議の手段は民事裁判しかなくて、それさえ「裁判官が理解できない」という理由で実質上機能しない。結局やった者勝ちで、山下はその後ものうのうと本を出している。この事件の後、とても落ち込みましたよ。難しくても、それでも裁判官に理解してもらうよう時間と労力をかけるという選択肢もあった。だけど、こんなことに労力を割いてもなにも生み出さない。この事件を僕は忘れませんよ。でもそれより、前に進もうと決心したんです」

わかること、聴くこと

――濱瀬さんは文学にも映画にも深い造詣をお持ちですが、各表現ジャンルの中で、音楽はどう位置づけられますか？

「音楽は、一般的には〝時間芸術〟だと言われる。僕はぜんぜん違うと思う。音楽は間違いなく空間的な芸術です。僕がとらえる時間芸術は、文学や思想や、そういった言語や意味をめぐるコンポジションのことです。時間というのは、僕にとっては意味の問題なんです。ジャック・デリダが〝差延〟と言ったような認識に近いかもしれない」

――即物的に言うと、音は、空気の振動という非常に有時間的な現象ですよね。

「そう。時間と無関係に音楽が成り立つということはありえない。また、音楽も絵画も、言語的＝記号的に機能する側面も持ちうるから、それらが時間芸術として振舞う場面はある。でも本質的には、音楽は彫刻にもっとも近いと思う」

――音楽の根幹的な概念として〝進行＝progression〟というのがあると思います。「シ＋ファ」の和音は「ド＋ミ」に進行したい、と擬人化されて語られたりする。「音自体が進行を欲望する」という仮説は、改めて考えると不思議だなあと思うんです。また、この進行によって生まれる差異を、人によっては〝意味〟と言うと思うんです。

「そうだね。だからこそ、シェーンベルクもジョン・ケージも、進行をいかに解体するかという実践をすでにたくさん行っている。僕は、〝進行〟は音楽の重要な要素のひとつだとは思います。ただ、それは聴覚の現象を活かしたものであって、その現象を記号的に分節化して音楽を解読することは魅力的ではあるけど、僕が一番大事にしているのは、音楽は聴くものだということです。なんのために演奏し曲を書くのかというと、聴くためだからね。聴いているときに生じるエロスが、音楽の主人公なんです」

――最近邦訳されたデヴィッド・トゥープの『音の海』（水声社）に、『テクノドローム』への言及があるんですよね。

「そうそう、当時、古本屋でたまたまトゥープの原書を買って見つけてね。あれはちょっとうれしかったね（笑）」

――『テクノドローム』（93年）のライナーに、ブライアン・イーノ『Nerve Net』、ジョン・ハッセルの『CITY: works of fiction』の名前を挙げて、クラブ・ミュージックの登場に感銘を受けたことを書かれましたよね。

「クラブ・ミュージックの先鋭的な人が、ケージ的達成と同じ高みに達している。アンビエント・ハウスは、ビートとサウンドだけでできている。彼らが現代音楽を通過してそれをやっているんじゃなくて、教義的なものとは無関係に、彼らの欲望が無調に到達する道のりを指向したということに感動したんだよね。無調的な感性が、理屈とは無縁に「カッコいいじゃん」と享受されるっていうね」

――ＥＬＦの演奏を聴いていると、やっぱり後期マイルス的感性を感じます。無調性というか、半音階的空間と、あとマイルスが「音楽には始まりも終わりもない」と言っていたことを連想するんです。

「歴史的には、進行、あるいは〝解決＝resolution〟を活かした調性音楽に対して、スティーヴ・ライヒらがやったミニマル・ミュージックは音楽の空間性を如実に表わすものとして登場したよね。

こう言えばいいかな、言語芸術のすごいところは、意味を〝わかる〟という、人間に固有の経験をさせてくれるところです。言語芸術の中でも、詩は、限りなく空間性に近い」

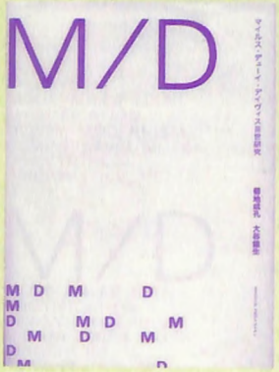
――〝わかる〟という経験が時間性に属するんですね。

「そう。これは、高校のときに興奮しながら読んだ吉本隆明『言語にとって美とはなにか』の影響ですね。話は逸れるけれど、吉本さんがジョン・ケージについてこう書いていた。彼は、ケージを聴くことは幻聴を聴くことだと。対象と関係なく自分のなかに聴こえてしまうもの、それが音楽だという。これは当時、天沢退二郎のように詩的言語然とした言葉で詩を書く人たちに対して、荒川洋治のような日常言語で詩を書く人が出てきた状況にパラフレーズされているんだね。非詩的言語に詩を感じる一瞬間があれば、それは詩だということと同じに、雑音に音楽と感じる瞬間があればそれは音楽だと。これを読んで、吉本さんは音楽をわかっている人なんだなと思いました。僕の『樹木の音階』（88年）、『テクノドローム』は、吉本さんの『ハイ・イメージ論』の大きな影響下にあるんです。その後、吉本さんが麻原彰晃を擁護したときからわからなくなっちゃったんだけどね。

演奏をするとき、自分のエロスに対して素直じゃないといけない。いつも、未知の場所に向けて踏み越えようとしている。それをやるのが僕が音楽をやる意味だけど、これを僕は、マイルスやコルトレーンらに並んで、吉本さんの書くことへの姿勢から学んでいるんです」

（2008年11月18日、濱瀬氏自宅にて）

2008年10月31日、渋谷JZ Bratでの The ELF Ensemble のファースト・ステージ終了後に撮影。（後列左2人目より右へ）は文化人類学者の植島啓司氏、美術史家、写真評論家の伊藤俊治氏、ファッション評論家の高村是州右端は濱瀬氏。中央はこの日のファースト・セットに出演した菊地成孔氏。



52年生まれの濱瀬が不惑の覚悟で発表した、世界水準の音楽理論書『ブルー・ノートと調性』。下方倍音という仮想概念の導入により、ジャズの本質＝ブルー・ノートの発生原理に肉薄し、調性システムを再定義する。菊地成孔、大谷能生著『M/D　マイルス・デューイ・デイヴィス３世研究』は濱瀬によるマイルス楽曲の分析原稿を２本所収。ジジェクに『ヒッチコックによるラカン』という著作があるが、こちらは言わば「マイルスによる濱瀬」。濱瀬ソロ作『テクノドローム』は08年結成のバンド名「Hamase Motohiko The ELF Ensemble」の由来となった「End of Legal Fiction」を収録。吉本隆明の論文タイトル「擬制の終焉」の英訳である。

Hamase Motohiko The ELF ensemble
濱瀬元彦（e.b）、清水玲（e.b）、岡部洋一（perc）、成澤功章（kb）
1/26（月）19:00（1st）／21:30（2nd）
渋谷 JZ Brat（ゲスト：菊地成孔）
2/15（日）18:00 live house LOOP 代官山