

Title	"オルタナティブ" 以前、以後、そして今
Sub Title	Before and after "alternative" and now
Author	宮沢, 和史(Miyazawa, Kazufumi) 南田, 勝也(Minamida, Katsuya) 荒田, 美里()
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2018
Jtitle	Booklet Vol.26, (2018.) ,p.86- [120]
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	mandala musica 4 討論 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000026-0086

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

“オルタナティブ” 以前、以後、そして今

宮沢 和史 × 南田 勝也

オールドロックとオルタナティブロック

南田：ぼくが1967年9月生まれでいま50歳です。宮沢さんは1966年1月生まれですよ？

宮沢：そうです。

南田：ほぼ同世代ですね。わたしたちはバブル世代という呼び名でまとめられることが多いのですが、80年代に青春時代を送った人間というのは、実のところ「黄金の60年代カルチャー」の末弟とでもいえる環境にありました。自分たちで育てた文化に囲まれていたというよりは、団塊の世代（1947-49年生まれ）層が「こういうのが最高なんだ、素晴らしいんだ」と推奨するものを鵜呑みにさせられていた世代なんですね。いつまでも60年代、70年代の音楽が至高であるという捉え方が、とくにロック評論の分野では多かったと思います。しかし、末弟にあたるわたしたちは、成人してしばらくすると、ガラッと価値観が変わる時代に直面する。直接には団塊ジュニア世代（1971-79年生まれ）の台頭を待たなくてはならないのですが、90年代前半から、明らかに上の世代のいうことに首肯しない、新しい価値観のもとで動くカルチャーが出てくる。それがオルタナティブです。

それであるとき気がついたので、仮に65年から四半世紀をオールドロックの時代、90年から四半世紀をオルタナティブロックの時代と分けたとして、その両方がわかる世代は自分たちの世代ぐらいのかなあと。なにしろ上の世代は「ロックは70年代で死んだ」という扱いですし、下の世代はよほどのビッグネームを除いて80年代までの音楽を深掘りしない。ちなみにこの世代的な裂け目、時代的な転換に気づいたことが、オルタナティブの本（『オルタナティブロックの社会学』花伝社、2014年）を書く発端になりました。

今回、宮沢和史さんと対談させていただくということで、その時代の転換期のことをおうかがいしてみたい。具体的にいうと、80年代後半は、そろそろ「黄金の60年代」を引っ張ることに限界がきていたけれど、まだ新しい潮流が出

てきていないので、さまざまな試行錯誤を含めて、混沌としていた時期だった。そんな中でどのような音楽の吸収のされ方をしていたのか、という話です。

たとえば、これはアメリカの話ですけど、今でこそロック音楽は1990年代初頭のNIRVANAが分水嶺になり、グランジ→オルタナティブと、白人音楽を中心に整序されていったとまとめることができますが、実は90年前後に、別の形のオルタナティブが見え隠れしていた時期があったんですね。ペリー・ファレルがJANE'S ADDICTIONの解散ツアーとして企画した1991年のロラパルーザ・フェスティバルでは、FISHBONEやLIVING COLOUR、BODY COUNT（ラッパーのIce-Tがボーカルを務めたメタルバンド）などの黒人によるバンドをフィーチャーしていて、意識的に人種混濁が目指されていました。ファンクやヒップホップをロックやメタルと融合させたごちゃ混ぜのスタイルが、オルタナティブミュージック、つまりメインストリームとは異なる音楽の本命とみなされていた感があったのですね。結果的にグランジが全米チャートを席卷したことで、人種混濁やジャンル横断性の存在意義は見失われていくのですが、さまざまな要素がうごめくカオスな時期にはそのような動きもあったということです。

そのことを考えると、僕は宮沢さんの歩んできた軌跡は正しくオルタナティブだったと思うんですね。つまりかなり早い段階で、バンドブームの時期から、沖縄音階だけじゃなく、さまざまな世界中の音楽に興味をもたれて、それを実践されている。しかもマイナーな活動でそれが終わるんじゃなくて、メジャーヒットを記録する歌が、「鳥唄」や「風になりたい」など何曲も出てくる。大量のバンドがバンドブームの路線を続けるか方針転換するかってことをやっている時に、スコンと一つ抜けて別の道を歩んでおられたなど、そう思えます。実際には日本の場合もアメリカと同様に、ジャンル横断的なオルタナティブというのはメインになるわけではなくて、J-POPがメインになっていくのですが、歴史の符号性というか、そういうものを感じました。そこで、そのような宮沢さんが「何を聴いてきたのか」をおうかがいしたい。

宮沢：そうですね、僕は1970年代の終わりから80年代の幕開けぐらいの時に思春期真っ只中で、エレキとか新たな楽器を買いたいなと思い始めた頃でした。それまではやっぱり、フォークとか歌謡曲とか日本人が歌うものが言葉がわかるから好きで、うちの親が聴いていたムード歌謡のような流行歌も自然に受け入れていたんです。歌っていいよなあ、って。小学校の高学年から中学生の時には周りにいたちょっと裕福な子たちは、アメリカやイギリスのロックとかのレコードを買って聴いていたので、彼らの家に行くとKISSやBAY CITY ROLLERSなんかのレコードがあったり、彼らが聴いていたハードロックも聴こうと思って、聴いてはみるんですけど、かっこいいなと思う反面、自分が生まれ育った環境からはとっっても距離があるなあって思ったんです。なぜならば、例えばKISSを支持していたデトロイトの自動車工業産業の労働者の嘆きみたいなものは俺にはちっともわからないから、何にもぴんと来ない…。それでもかっこいいなっていう。

その、飛びつくんだけど「自分はなろうとは思わない」という距離感があった時に、パンクっていうのが来た。SEX PISTOLSとかTHE CLASHとか、70年代の終わりのこと。でも、これもちょっとピンとこなかった。「何この壊したがり衝動」みたいなものが、僕はピンと来なくて。自分は田舎者だし、どっちかっていうと自然が好きで子供時代だったので、「そんなに物を壊すなよ、おいおい」という。80年が来た時に、一気にニューウェイブっていう新しい波が来たんですね。非常に漠然としたネーミングですけども。要するに、先生の言った60年代の音楽とか70年代の正統なロックとかハードロックとか、そういうものを勉強しなきゃいけないよなってちょっと重荷になってた自分に、「なにやってもいいんだよ」という、メッセージが聞こえてきたんですね。ロンドンからも、そしてニューヨークからも。これは面白い、見たことないようなバンドがいっぱい出てくるわけですよ。

その中で僕が特に好きだったのは、THE POLICEとSPECIALSっていうバンドだったんです。この2つは非常にエッジの効いたロックなんですけど、ジャマイカの（音楽）を自分たちのものに融合させようとして、白人ですけど。SPECIALSは黒人が2人いたんですね、ギターとサブボーカルという立ち位置で。先生の言っているミクスチャーというものが既にその時代にあたりするんですね。非常にこれは面白いし、聴いたことないし、だってハードロックって音が伸びていなきゃいけないなあという感じがあって、もちろんそのサウンドも好きなんですけど、でも自分にそれを当てはめた時に、長いディストーションの音は俺にはないなって（思って）。もちろん聴きますよ、聴いてかっこいいと思うんですけど、自分の出す音として「ない」と思った時に、THE POLICEとSPECIALSの音はすきまだらけで。スカとレゲエ。でも非常に攻撃的にいくんですね。それに合う言葉をすごく選んでいて、非常に面白い音楽だなと思ったんです。ダンスミュージックだし。でもダンスミュージックだけど若者特有のフラストレーションとかコンプレックスみたいなものを拭いさるほどのスピード感があって。「これだ」と思って。

それでエレキギターを買ってコピーしたり、並行してフォークソングもやっているわけで。これが僕の頭の中の矛盾なんだけど。つまり、フォーク的な方法論による曲作りっていうのをしながら新しいものにも飛びついていったってことですね。新しさの最たるニューウェイブの船に足を片方かけていたんだけど、完全に乗るきっかけがイエロー・マジック・オーケストラ（YMO）っていうテクノバンドだった。この衝撃が忘れられないんです。中学二年生の頃に昼の放送で、放送部員の方が音楽好きで、YMOの『ソリッド・ステイト・サバイバー』という名盤をかけてたんですよ。THE BEATLESの*Day Tripper*がものすごい電子音で聞こえてきて、THE BEATLESももちろん好きだから、「なにこれ！」ってすぐ放送室へ駆けて行ったら「イエロー・マジック・オーケストラって3人組で日本人だよ」と言われて、もう本当に魂が掴まれる瞬間だった。それでテクノとかニューウェイブとか、そのイエロー・マジック・オーケストラが紹介してくれる人たちが非常に面白いわけですよ。XTCのアンディ・パートリッジとか、JAPANとか、Art of Noiseとか。要するにニュー

ウェイブの中でも実験的な、芸術系の人とか。まあ JAPAN に至っては今でこそビジュアル系なんていう言い方をするけど、その流れの源泉ですね。当時は耽美派なんて言い方もしたんですけども、そういうものを紹介してくれる、イエロー・マジック・オーケストラの渦の中に入っていくといろんな音楽を吸収できる。矢野顕子とか、大貫妙子、山下達郎のシュガー・ベイブ、ティン・パン・アレー、エイプリル・フルとか、日本の“おもての”年表にはあまり出てこないけど、日本の音楽を支えた音楽の職人、天才たちのことを知るんです。

そのニューウェイブっていうのが僕にとって大きいんです。僕ら時代の日本のバンドブームに似ているところは、ちょっと道化的な、技巧的ではないんだけど、「誰もやってないことをやるぞ」というような色んな発想の人がいるんですよ。ほとんどハツリだけでやってるような人もいたし。それは僕らのバンドブームと一緒にんだけど、でもそんな中、THE POLICE というものに出会えたっていうのは大きくて。SPECIALS というグループに出会えたことも大きい。僕は、ずっと西洋のロックを聴き続けていましたけど、でも自分がやるってなった時には、当時はプロを目指してましたから、それと同じことをやってもしょうがないので。

僕は山梨県甲府市出身で、父は農民の血で、教師の血も入ってて、下町の飲み屋街育ちの母と結婚して生まれた子供だから、そこから生まれるべき音楽を探さなきゃいけないって、何かになりすましてやるっていうのは絶対やりたくなかったんですね。そんな時に THE POLICE や SPECIALS のようにコテコテのイギリスのロックにジャマイカの音楽をどれだけ自分たちの世代に持ってこれるかという試みをやっているっていうのはとってもカッコよく感じて。で、80年代に、そういうことがあった時に、大きなニュースとしては、ジョン・レノンが亡くなったっていうことなんですね。これはショックでしたね。THE BEATLES はもちろん大好きで、一番最初に買ったレコードは幼稚園の時 THE BEATLES だったし。

南田：幼稚園の時に買ったんですか？

宮沢：親が買ってきてくれたんです、「Let It Be」を。うちにイギリス人がホームステイするってことで、買ってきたんですけど。

南田：うちにイギリス人がホームステイするから、THE BEATLES をとりあえず買ってこようみたいな。

宮沢：そう、聴かせようと。なんで日本に来て聴かせなきゃいけないんだっていう（笑）。それでね、ソロになってからのジョン・レノンってやっぱりすごいなっていうのがあって。まあ子供でしたけどね、中学生だったから。多感で「ジョン・レノンってこういう人なのかな？」って思っていた時に亡くなったのが大きいのと、あとボブ・マーリーが亡くなったんですね。

ボブ・マーリーという人が僕にとって本当に大きくて、衝撃でした。そのさっき言った、ハードロックがちょっとピンとこないという感じだった時に THE POLICE や SPECIALS に出会った、という話をしましたけど、その後、僕が高校の時の同級生で、同じハンドボール部のものすごい頭のいい男がいて、結局は東京大学に行ったんです。実家が塾なんですけど、学校の帰りに行くと、THE DOOBIE BROTHERS とか、エリック・クラプトンとかいっばいレコードを聴かせてくれる中で、エリック・クラプトンの「I Shot The Sheriff」っていう、ボブ・マーリーのカヴァーを勧めてくれて。あのカヴァーがあったからボブ・マーリーは世界に行ったとも言えると思うんですけど、「すげえカッコいい」と思って。エリック・クラプトンの音も良かったけど、ボブ・マーリーのオリジナルの「I Shot The Sheriff」や「Get up, stand up」とか、なんかわかんないけど興奮するんです。ぐつぐつ沸騰してくるんですよ。こう心臓がワクワクしてきてっていう。で、THE POLICE や SPECIALS を事前に聴いていたっていうのもあるんですが、ボブ・マーリーの音楽はもっと濃密な、本物だっていう。あと、BLACK UHURU という、イギリスのレゲエバンドなんですけど、これにもやられました。ボブの『LIVE』っていうアルバム、これが僕にとっては10枚挙げろって言われたらその1枚に入るレコードで、本当に「これだ!」って思ったんです。僕は全然ジャマイカ人でもないし、さっき言った山梨県の農家の息子と、片やイギリス人の父親とアフリカ系の母親から生まれた境遇とはまったく接点はないんだけど、すごく近いと思ったんです。ハードロックよりも全然近いと思ったわけです。

すぐバンドでやってみようってことになったけど、レゲエなんてよくわからないから。ドラマーなんてロックしかやってないから、全然方法論がわからなくて、「こうかな? いやこうだ」なんて言って、レゲエって、みんな知ってるよね? (周りに確認) 今は色んなレゲエがあるけど、当時「ンッチチカッチチンッチチカッチチ」、ンッチチカって、3拍目にリムショットとキックがくることが多いんです。で、頭からいく場合もあるけどンッチで二拍目からハイハットが刻んで、ンッチチドゥーン、ってキックも3拍目にくるから、だから頭がないんですよ。それが誰も理解できないから、どうしたらいいか、「頭がないよ」って。それでグルーヴが出るんじゃないのって言いながら、ベースも頭を抜いたりすると誰も頭にいないっていう。「どうやって分析したらいいんだろう」みたいなところから始まったんだけど、僕の中でレゲエ、スカっていうのが、一つの柱としてあるんですね。で、後にジャマイカに行ったりして、後追いで色々吸収していくんですけども、先生の言ったそのオルタナティブっていうものが、もしレゲエ、NIRVANA あたりから始まっているとしても、その前にその予兆としては、ニューウェイブの「なんでもありだろ」っていうところから始まっていたのかもしれないって思うんですね。

南田：近年ではニューウェイブのことをポストパンクって呼び直していますね。パンクの後にきたパンク的でないものみたいな意味づけで。つまりパンクは汗臭くて、攻撃的で、やかましくて、というようなイメージがあると思うん

ですけど、そういうものを否定するところから始まっているみたい。JOY DIVISION のイメージですけども、機械的で、非人間的で、単調なリズムを繰り返しつつ、呪術的な雰囲気にもっていく。パンクより何でもありで、その分パンクよりパンクラしいという倒錯的な感覚もありました。日本の実践者の方々は、例えば近田春夫が『電撃的東京』を出したりとか、RC サクセッションも 80 年代前半はニューウェイブ的なナンバーが多かったりとか、ありましたね。遠藤賢司にもそういう時期がありましたが、あれはちょっと失敗しているかなと思っていました、正直。

宮沢：SHEENA & THE ROKKETS もそうでしたよね、テクノ寄りな時の。

「ホコ天」と「イカ天」

南田：そうですね、80 年くらいに既にキャリアがあってそこに手を出した人は、ちょっと失敗の気が強かったような気がしますね。ほくも 80 年に、やっぱりジョン・レノンの死がきっかけで、かなり音楽に深くのめり込んでいくのですが、ニューウェイブが溢れているなかで、ほくはあっちなんですよ、源パンクの、THE MODS とか THE ROOSTERS とかを聴いていくんですね。それで THE MODS、THE ROOSTERS、LAUGHIN' NOSE といっって…。

宮沢：JAGATARA はどうでしたか？

南田：JAGATARA はちょっときつかったんです。ほくは結局のところ、白人の、端的に言うと英米の白人ロックに影響を受けた日本人の音楽に身体的に馴染んでいたんで、アフロリズムを取り入れた JAGATARA はむき出しの感じがして馴染めなかった。後になって再評価するんですけど、その当時は。ただ、スカはずっと馴染めました。LÄ-PPISCH (レピッシュ) のおかげもあると思います。それで時代的にはバンドブームがきますね。イカ天が 89 年からはじまって……。

宮沢：(編集部) イカ天って知ってる？ 『イカすバンド天国』っていうバンドの勝ち抜き番組で、一位になるとなんでしたっけ、どんなルールでしたっけ？ 毎週勝ち抜いていくみたいなの……。

編集部：一位になるとチャンピオンに挑戦できるんでしたかね。

南田：そうです。それで 5 週勝ち抜くとグランドチャンピオンになるというシステムですね。ちなみに THE BOOM は出演していません。

宮沢：(編集部) “たま” って知ってる？ BEGIN とか…… BEGIN は知ってるか、あと FLYING KIDS (フライングキッズ) かな。僕らはホコ天出身です。道端でやっていたストリートミュージシャンという……。

南田：「幸せであるように」っていうレパトリー、THE BOOM にありましたっけ？

宮沢：あります。

南田：FLYING KIDS と何か関係が……？

宮沢：関係はないんですけど、ちょっとタイトル拝借したんです。

南田：そうなんですか。最初の雰囲気がちよっと似てる感じが……オマージュか何かかなと。

宮沢：それもあります。親友なので。

南田：そうですね。なるほど。ぼくはその時期ちょうど大学生で、暇もあるのでイカ天は毎週見てて。同時に、原宿歩行者天国にフリーライブを行うバンドがひしめきあうホコ天ブームも到来しました。多彩なバンドがこの時期出てきましたが、ホコ天出身の JUN SKY WALKER (S) と THE BOOM は当時から別格でしたね。やはりストリートで鍛え上げられてる。

イカ天は、毎週勝ち抜き戦をやるので、見ているこっちとしては、幼少期に見たウルトラマンとか仮面ライダーみたいなワクワク感があるんですよ。新しい怪獣が出てきて、「暴れるぞ」みたいな。毎週コンセプトが変わったバンドが出てきて。水泳部の格好で歌うスイマーズとか、ブラボーの「ハイになりましょう」なんかもインパクト強かった。

宮沢：人間椅子とか、宮尾すすむと日本の社長とか。

南田：いましたね。あとは JITTERIN' JINN とかもいましたね。ビジュアル系からサイバーパンクからロカビリーの人まで。毎週毎週いろんな人たちが出てきて、面白かったんですけど、でもそれは、音楽の幅が自分のなかで広がっていく感じではなかった。

宮沢：それは、普通だったら芝居に行ったりアングラ系に行く人が全員エレキ持ったって感じだって思ってもらえばいいと思います。

南田：確かに。なにか違う公演を観に行ったり、違う映画観たって感じ。それは別に本質的な意味で音楽の幅を広げるわけではないというような感じですかね。

宮沢：バブルでもあったし、レコード会社の青田買いがあったので、ちょっと本当だったら芝居行くはずの人材がエレキ持ってきちゃって、みたいな。で、

持ち歌を作っちゃったみたいな感じではありましたがね。それで先生がさっき言ったその直後、少し経ったときに皆どうしよう、転換しようかとか、辞めようかみたいな、波がびゅーっとひいた感じですね。

南田：そうですね。それで渋谷系の方向性、つまりそれこそYMOの細野晴臣さんですね、あの辺からの流れを汲んだうえで、世界中のポピュラー音楽、あるいはたとえば映画のサントラであるとか、スウェーデンのポップスとか、マンチェスターサウンドなんかを持ってきてサンプリングして音を作っていくようなイメージの、渋谷系が台頭してくる。それから……。

宮沢：ハウスが来ましたね。

南田：そうですね、ハウスミュージックが来ました。そしてワールドミュージック。ネーネーズやりんけんバンドがでてきたのも90年代で、もちろんもっと前から活動はしていたんですが、日本全国に紹介されるようになった。あとはプロデューサーの時代になって、J-POPが盤石になっていくと同時に通信カラオケも本格的に始まるというような形で、時代は大きく変化していったように見えるんですが、ほくの本の中では、日本でオルタナティブが始まるのは97年以降になる。

宮沢：それが面白いと思うんですよ。先生の本を僕も読ませていただいて、そこに一つの線があるっていうのはなるほどと思いました。確かにそうだと。そのオールドロックを崇拝しているような人たちはもう前を見ないっていうか、振り返っちゃってるっていうような、それ以降の物は認めない、NIRVANA以降のものは認めないっていうか、興味を持たないっていうか、感じも非常にわかるし、でもそうは言っても新しい子たちは古いものを勉強するわけだから。それで、僕らのバンド仲間だった人たちが大人になって、新しいものを聴かないですね。「あんなに一緒に演ってたじゃん」って思っても、いまだに古いのを聴いて、「武道館でKISSのライブあるから宮沢チケットとってね」みたいな、まだそこにいるのかっていう(笑)。そう、同窓会のような感じだね。

先生がさっき言った、白人のパンクっていうものに衝撃を受けたのと、僕がアフリカからカリブ、中南米に入ったものに惹かれていったということはちょっと道が違うんですけど、違うといえども、これが面白いことで、レゲエミュージックとパンクって全く異質な印象があるじゃないですか。全然違うベクトルに思えて、実はそうでもないんです。その当時ジャマイカは二大政党が反目し合っていて、たった数十ドルで相手候補の支持者を撃ち殺すような社会の中で、ボブ・マーリーは「自分達の権利を主張して立ち上がれ」と声を上げ、二つの政党のリーダーを握手させ仲直りさせたりっていうことを音楽でやった人なんです。そういった社会から生まれてきた音楽なので、70年代末のロンドンの若者たちが持つ行き場のない怒りみたいなものを掬い取ってくれたSEX PISTOLSとかTHE CLASHのパンクと、共通する部分があるんですよ、

置かれている状況って。国が違う。時代の格差っていうのが地球上だから色々あるわけで、タイムラグみたいな、ジャマイカの発展の歴史とももちろんイギリスの歴史は違う。でもすごく共通するものはあったようで、THE CLASHはレゲエをやっていたし。SEX PISTOLSもレゲエってかっこいいっていう発言をしていたりとか、ボブ・マーリーもイギリスのパンクロックの気持ちが理解できるみたいなことを語っていました。

音楽というのは、どこかやっぱりフラストレーションやコンプレックスを「どう打破したらいいんだろう」っていう、溺れている自分、もがいてる自分をどう表現するかみたいなところから生まれるから、どんな音楽でも。そういう意味では非常に面白い連動というのが時と場所を越え、あったんだということをちょっと今つけ加えておきたいかなという気がしました。

南田：そうですね。で、パンクは「反体制」って言われることが多くて、フォークなんかは「プロテストソング」って言われますけど、レゲエは、「レベルミュージック」ですね。バビロンシステムに抵抗していくという。そうした思想に関してジョー・ストラマー（THE CLASHのボーカル）はかなり入れ込んでいて。THE CLASHはレゲエのナンバーも多いですし、人種差別に抵抗するポリティカルな団体に加盟したりとか、そういう活動をしていました。

ほくもルーツ・レゲエは同じような目線で聴いていました。ボブ・マーリーに「WAR」って曲があるんですが、とにかくメッセージにじびれるわけです。それはほぼジョン・レノンを聴いている時と同等の聴き方で。もちろん音楽自体、リズム的特徴であるとか、あるいは夏になったらレゲエを聴きたいとか、そういったサウンドからもたらされる感覚もあるけれども、雲上人としてカリスマが言葉を発している、世界に対して異議を突きつけている、このような行動自体が若者を引きつけるんです。少なくとも自分が何回も何回も繰り返しその音楽を聴くというのには、そういう心理的なベースがありましたね。

宮沢：70年代後半に向けてロックというものがだんだん技巧派になってきて、難しくなってきた。その前はベトナム戦争だとか、ウッドストックとか、行き場のない若者たちが集まれる、共有できるものっていう受け皿だったんだけど、だんだん技巧派になってきたりして、若者はあまりピンと来なくなっただと思うんだよね。初期衝動みたいなものを満たしてもらえない感じになってきちゃったところにパンクがきたり、ニューヨークからRAMONESとかがきて、「これだ！」っていう、「今の俺たちはこれだ」っていう、みんなそのバスに乗った感じが非常にしたんですね。僕はそのバスを見てはいたんですけど、さっきも言った通り、僕はやっぱりプロを目指していたものですから、音楽評論家になろうというところちょっと話が変わってきますが、「プロになるにはどうしたらいいの」っていう、そこからまず発想を考えていくので、SEX PISTOLSみたいなのは違うな、と。当然ですけど(笑)。片や僕はずっとフォークソングを聴いていたものですから。フォークソングというのは日本のフォークソングなんです。

南田：80年代の終わりごろ、URC系の方と共演されたりしました？ THE BOOMとしてデビューした後で、フォークの人達と。

宮沢：関西フォークのイベントに出させていただいたことがありました。

南田：たとえばTHE BLUE HEARTSが友部正人と共演したりとか、あの頃そういうフォークの活性化が一回あったような気がしますね。

宮沢：ありました。僕らも友部さんと色々作りました。ブルーハーツもそうだと思うんですが、僕らは、アメリカ人とカイギリス人になりたいっていうよりは、「日本人だよな俺達」っていうところが揺るぎなくあったものですから、日本のフォークソングの人たちも大好きなんですよ。友部正人も、高田渡なんかも大好きで、彼らはウディ・ガスリー、ボブ・ディランらに憧れて音楽始めてるんですが、でもボブ・ディランになりたいわけじゃなくて、日本語でどうあいつらみたいに民衆の歌を歌えるかっていうのをやっていた人たちと分かってるので、僕らもどちらかというとその方法論で、西洋の音楽を勉強したいタイプなので、とても接近しました。

南田：はい。では話を戻していただいて、プロとしてやっていくわけだから……。

宮沢：そうそうそう、それで、ホコ天でやってたんですね。ホコ天時代にスカ・レゲエを中心にやっていたんですけど、そうするとやっぱりお客さんが立ち止まってくれるんです。あの場所はどれだけ立ち止まらせるかが勝負で、立ち止まらないと聴いてもらえないし、目の前を川のように人が流れていきますから、そのためにまず「言葉をどうしよう」、「キャッチーな言葉、振り向くような言葉を詞に書こう」って、かなりそこで勉強させてもらいました。皆さんが初期のTHE BOOMを知ってるかどうかかわからないけど、縦ノリのスカ・レゲエ、でも言葉はフォークみたいな、評論家たちにいろんなジャンル名を付けられ、そういう音楽をやって、デビューアルバムを出しました。2枚目の制作の途中ぐらいで、もうアマチュアの頃のストックが全部尽きてしまって。要するにデビューアルバムってデビューアルバムじゃないんですよ。さようならアマチュアっていう感じ。「俺はプロとして曲を書くぞ」っていう風になったのは2枚目の途中から、もっと言えば3枚目からなんです、悩んじゃって。やっと子供のころからの夢のプロになれたけど、「……でどうすんだっけ俺」みたいな、「これから何をめざすんだっけ俺」みたいな。

南田：「星のラブレター」のヒットはすでにあって……。

宮沢：「星のラブレター」はもうありましたね。「パンク的な資質は自分には無いよな」と色々自分を分析した時に、日本をちゃんと知らなきゃダメだなって。

さっきバブル世代っておっしゃってましたけど、要するに日本をよく見ていないんですよ。見る必要がなかったし、誰も大人も見せてくれなかったし。大人ももう敗戦から立ち直って、「家にテレビ持って帰るぞー」って一生懸命働いてた時代に子供時代を過ごしましたから。それで「どうしよう」って思った時に、「じゃあ日本を勉強しよう」って決めたんです。それで、スカっていうものと、日本のリズムって共通点がありそうだから、日本人の血が騒ぐ感じ、これをスカと融合させようと決めたんですが、何を勉強したらいいかさっぱりわからないんですよ。長唄とか都都逸とか聴いても「これ遠いなあ」って。

南田：そうですね。古典も様式化されすぎてるものは。

宮沢：能とかも遠いし。それで「星のラブレター」発表から1年後くらいに沖縄へ行っちゃったんです。沖縄にあるんじゃないかって。どうも沖縄には、僕らが捨ててしまった、高度経済成長期にバブルでお金に換えちゃったような文化、そういうのがまだ沖縄にはあるぞ、と。歌もいっぱいあるみたいだよって、知ってる人に色んなテープを聴かせてもらったりして。東京で勉強してるだけじゃなくて行って見たんです。そうしたらもう、日本の文化が、たくさんまだまだあるわけですよ。祭りとか、年中行事とか、先祖を敬い墓参りとか、エイサーとか、芸能とかいっぱい。「ここは気持ちいいわあ」っていう。そこで色々沖縄を勉強しつつ、自分のルーツというものを見つめ直したんです。それで作ったのが3枚目の『JAPANESEKA』と、4枚目の『思春期』という、ジャパニーズとスカを合体させたアルバム。ねぶたなどから連想する日本の祭りの原風景とか、沖縄のカチャーシーとか、そういうものと僕らが聴いてきたロックっていうものをどう融合できるかっていう試みだったんですが、よくそんな無茶なことをやらせてくれたなって感じもありました。それが僕の音楽の旅の幕開けなんですね。

南田：(宮沢さん) 個人としての？

宮沢：そう、音楽の作り方ですね。そこから僕は、時代がワールドミュージック(マーケット的なカテゴリーでそう呼ばれていた)に目を向け始めて、それに加えて六本木にあったWAVEというCD屋さんのバイヤーがすごい種類の音源を仕入れてたから、東京にいながらにして手に入るし、気に入ったものは片っ端から買って。抱えきれないほど買ってですね、例えばフランスの地下鉄で歌っているバンドとか、北アフリカのバンドとか聴き漁って、「多分俺と同じように皆ルーツ探しをしてるんじゃないか」と勝手に思って。THE POLICEもそうだったかもしれないしなあと。それで、自分もその一人かもしれないということで、ミックスしたものをどんどん聴いていったんです。そんな中FISHBONEっていうバンドにすごく驚いた。ロサンジェルス黒人のミクスチャーバンドですけど、スカですね、ハードコアスカですかね、今で言ったら。そういうバンドに出会ったりしていくんです。

でも、グランジっていう、要するに、今日僕はオルタナティブ（ロック）の社会学で呼ばれたんですけど、全く語る資格が自分には無くて。というのは、NIRVANAが出てきた時に僕はもうロックに手を振っちゃっていたんです。ロックはいいやって思っちゃったんですよ。

「向こう岸」のグランジ= NIRVANA

南田：NIRVANAのインパクトはどのように受け止めたんですか？

宮沢：向こう岸が、なんか騒がしいぞっていう。マーシャルのアンブ置いて、ベースアンブ置いて、前に立ってシールド繋いでエフェクター置いて、マイクの前に立ってドラムはワンツースリーって、今でも、60年代からも皆それじゃないですか。もうつまないって思ったんです。人が変わるだけだし、ガッチガチの制約の中で人だけが変まって「俺はこうよ」って。ロックをあんなに自由の象徴だと言って、さっき言った80年代のニューウェイブミュージックとか、色んな試みでやっていたのに、結局同じことを、ただ同じお立ち台でやるんだっていうのが馬鹿らしく思えてきて。ちょっとロックって方法論が嫌になっちゃって。THE BOOMも忙しすぎて、ちょっと俺がもう持続するのが無理というのもある。[鳥唄]が入ったアルバムを出した後に一回解散状態にしちゃうんですよ。燃え尽きちゃって。デビューからたった3年ぐらいで。そんな時に色んなグランジ、オルタナティブロックのバンドがたくさん出てきたんです。そこに背を向けた時に、沖縄のさらに深いところに、そして、南米の音楽に出会っちゃうんです。ブラジルの音楽。さっき言ったロックスターとか、照明当たって、立ち位置に立ってっていうのが、僕からすると紙芝居に見えて、「むかしむかし……」みたいな、正面と裏みみたいな。CDが売れる時代で、ビジネスも大きくなっていく中で、「ん？」って頭に疑問符がたくさん浮かんだ時に、サンバに出会いました。リオデジャネイロで。そこには主役なんかいないんです。全員が主役。勝手に踊ってるんです、リオのカーニバルの期間中。テレビなんかでよく見る“リオのカーニバル”は各サンバチームが踊りや音楽で戦い合う大会で、商業的な要素があるエンターテインメントだけど、街に出て行くと勝手にみんな踊ったりパレードしたりして、「今日は自分だって主役だ！」と。いろんなマイノリティーの人たちもいっぱい集まってきて、「すげえな」と思って。

僕がやってきたロックというものは紙芝居に思ってしまったけど、こういうのをやりたいって思ってる。ブラジルの格差とか、危険さとか、そういうものを日本に持ってくるのは不可能だし、僕はブラジル人になりたいわけじゃないけど。ただ、僕たちも僕たちで苛立ちがあったり、フラストレーションとか、体制に立ち向かうアティトゥードとかっていうのは、別に歪んだ音で「ギャー!!」ってやらなくたって、方法論は色々あるんです、音楽って。それをサンバに見た。一年中貧しくても貧困な暮らしをしていても、一年かけて自分で洋服を縫って、ドレス作って、一人で踊っているおばあちゃんとかを見ると「かっこいいじゃん。俺こっちの方がいい」と思いました。さっき言ったよ

うに「ロックのお立ち台」にいるよりもね。「こういう音楽を作ろう」、「俺たちの苛立ちをサンバの方法論で歌えばいいんじゃないか」って。それもなんかかっこついたり、アジってみたりみたいなことじゃなくて、優しい言葉で。「風になりたい」にはそういう思いが込められてる。

南田：「風になりたい」は映画に使われてましたよね。山田洋次監督の。

宮沢：はい。『学校』ですね。

南田：『学校』という映画で、非常に効果的な場面で「風になりたい」が使われていました。

宮沢：ですから、そのオルタナティブとか、NIRVANA とかは、本当に対岸の出来事で見えてないんです、南米に行っちゃってるから。完全に UK とか、ニューヨークに背を向けて、J-POP の港からも離れちゃったので、ちょっと今日は、非常に語りづらんですけど……。

南田：いやでもね、ぼくが思うのは、「風になりたい」はオルタナティブだ、という話なんですよ。

宮沢：あ、そう言ってくれると、すごく嬉しい!!

南田：はい。さっき大学院の授業で話題になったのですが、「鳥唄」はカラオケで歌いやすいけど、「風になりたい」はサウンド全体で聴くので、カラオケでは歌いにくいと。歌いにくいっていうとちょっとマイナスの言い方に聞こえるかもしれませんが、そうじゃなくて。とにかく最初のサンバの囃子が始まるころからもう音楽なんだと。誰が主役でもなくて、周りに人が集まってきて、歓声をあげる人たち皆が主役なんだと。実はオルタナティブは、そういう音楽のあり方に近いっていうのがあるんですよ。

NIRVANA はたしかに対岸の出来事で、アメリカ社会のなかで、舌鋒鋭く前世代のことをけなして、メジャーシーンをかき回し、それで最終的には自殺する。日本にいる自分としては、多少冷ややかにそれを見ている部分があった。なぜならそれらの伝説は、クリシェ（図式）なんです。60年代70年代の伝説の繰り返しの、再生産であると。そこで多くの音楽評論家がロックを見捨てるんですね。こういうことしかできないのかロックは、と。

だけど NIRVANA には二面性があったんです。カート・コバーンは十分にロックヒーローで、A メロ、B メロサビという典型的なロックナンバーの曲を作っているんですが、その割にライブでは全員参加型みたいなことをやる。決してステージ上にカリスマが降り立って、それをお前から見ろっていう形ではない。客席の狂ったようなパフォーマンスをする人を舞台上に上げるとか、客席ライブをする。

ちなみに THE BOOM も客席ライブをやっていたっていう話を聞いたんですけども……。

宮沢：いや、人のステージでやりましたね。

南田：(笑)。ジョイントコンサートでやってたんですか。

宮沢：人のライブを見に行行ってやりましたね、はい(笑)。

南田：それで、オレの歌声を聴け、パフォーマンスを見ろ、という形ではなくて、そういうのを壊そうとしたのも同時に NIRVANA だったわけですね。オルタナティブロック以降はその指向性が非常に強くなって、ボーカリストやギタリストが前面に出るより、サウンドの総合的な力で聴かせるバンドが増えます。歌声にエフェクトかけてわざと曇らせたりとか。もちろん全部が全部そうだったという話ではないんですが。日本の場合でも、あくまでも歌唱がメインの、カラオケで歌ってもらう歌がメインの音楽としてあるところに、それとは異なる、サウンドの全体を聴かせる音楽が芽生え、作られていって、その嚆矢のひとつに「風になりたい」がある。それが現在に繋がっていると思うんです。

それで、たとえばその場所はフェスティバルだったりしますよね。スカパラ(東京スカパラダイスオーケストラ)ってどれぐらい意識されていましたか? あの方々も 80 年代ですよ。

宮沢：スカパラもほぼ同時期ですね。彼らはラフォーレ(原宿)の前でパフォーマンスしましたね。

南田：最初からサウンド重視でやっていた部分はあったと思うんですけど、2000 年代になってから、彼らがロックフェスのトリをガンガン務めるようになっていく。フェスに行ったらとりあえずスカパラで踊んなきゃなみたいな感じになっていくんですよ。言ってみれば、人々の認識が変わった。つまり、ロックっていうのはカリスマが中央にいて、メッセージを放って、それを見る、みたいなモードからの変化があった。

宮沢：ほんとにそうですね。NIRVANA っていうのは、僕大好きなんです。すっごいカッコいいし。やっぱ大ヒット曲は凄いですよ、音楽家からすると。もう発明に近い曲なんです。

南田：「Smells Like Teen Spirit」。

宮沢：うん。発明ですよ。あんな簡単なギターで、コード 4 つぐらいしかでてこないし、同じリフというかコード進行を繰り返して、A メロなんて音二個しか出てこないし。ただその代わりに、ドラムもめっちゃくちゃ凄くて、ベー

スも凄くて、ベースは結構オーセンティックなロックも踏まえて。あと、曲の構成。もう発明なんですよ。これもうね、作ったっていうよりも、カート・コバーンって人が天かどこかから受け取った何かっていう、永遠に名曲なんですね。それは間違いないと思う。あともう一つ言うんだったら、彼の顔が綺麗ということ。すごく大きいと思う。あの綺麗な顔ですよ、どんな格好しても、どんなぐちゃぐちゃな汚い格好、こんなに伸びたセーター着ても綺麗って、これは一つロックの耽美的な美しさっていうのが大きかったんじゃないかなっていう。これはもう理屈じゃないっていう感じですね。

南田：分かります。ある種の瘦身美学というか、痩せてなきヤダメみたいなのを含めて……。

宮沢：で、結局自殺していく。その後イギリスの音楽が来ますよね。OASISっていうバンド、ブリットポップっていうのがありますよね。僕はそれも全然見てないんですよ、ロックシーンはどうでもいいやって思ってたの。でも彼らの曲もやっぱりすごいんですよ。「Go Let It Out」っていう、彼らがよく一曲目にやるやつ。あれなんかもうびっくりするぐらいよくできてるんですよ。もう嫉妬するくらい。うまくジョン・レノンを真ん中に置いたイギリスロックの歴史を全て一曲にまとめ上げてる緻密さとか、ただ勢いだけで作ったわけじゃない才能とかを含めて。でも当時僕は、もうほんとに片耳だけで聴いてるくらいでした。自分ももう、ブラジル人のうねり、ブラジル人に限りませんが、どんなに貧しかった人間に生まれてきてるんだから、この人生謳歌してやるっていう、刹那的じゃなくて、ちゃんと生きてやるって人達から醸し出される音楽の方が心地よかったんで、そっちを聴いていたんですよ。信じられないかもしれないけどMONGOL800っていうグループ、彼らに似ているバンドがいるなあって、HI-STANDARDのこと、似てるよねって馬鹿なこと言っちゃったことがあったの。HI-STANDARDってメロコアの金字塔立てて、それに影響されたミュージシャンがたくさんいるっていうことを知らなくて、見てないから。

いま、「本物」の音楽とは？

南田：モンパチ (MONGOL800) も最初ハイスタ (HI-STANDARD) のコピーで演ってたんですよ。

宮沢：はい。HI-STANDARD っていうのをその当時知らないから、そこから派生したバンドがたくさん存在することを知らなかった。そのぐらいもうロックシーンから離れてました。今更ながら後追いで結構勉強してたりするんですけどね。

南田：アメリカのオルタナティブがそろそろメインになろうかっていう90年代後半に、すでに別の道としてのオルタナティブを実践されていたんですよ。

ね。

宮沢：そうですね、フジロック（フジロックフェスティバル）とかあの辺が立ち上がってきたときにもう僕は違う方を向いちゃった感じでしたね。

南田：そう、日本の全体シーンでいうと、97年のフジロックから日本のロックの新しい流れが立ち上がってくるんですよ。ハイスタは99年のフジロックに出演しているかな。あるいはJ-POPとは明らかに違うニュアンスを持ったSUPERCARとか、NUMBER GIRLとかがデビューします。

宮沢：SUPERCARはいいですよ。

南田：はい。日本の最初の和フェスの開催は99年のライジング・サン・ロックフェスティバルですけど、そこに出てるんですよ、その辺のバンドが。あたらしいウェブと共に立ち上げる、それがロックフェスティバル、っていう感じでやってたと思う。その時期、THE BOOMはブラジルに渡って世界との交流を広げていたころにあたりますか？

宮沢：そうですね、94年からですね。実際向こうで音楽を作ったりやったりししたのは。

南田：そうなんです。だからこの辺にちょっとジレンマがあって。フェスティバルって、言ってみれば世界に開かれたものをやろうっていう志があると思うんですよ。フジロックにはいまも多少それはありますが、だいたい内向きになっていくんですね。ライジング・サンは日本人しか出ないし、その一年後に立ち上がったロック・イン・ジャパン・フェスティバルもそうですね。それである種のロック村囲い込みの現象みたいなものが起きているような、いま歴史のなかを確認してそんな感じがあると思って。

宮沢：僕がデビューした頃はちっちゃいのがいっぱいあったんですよ。ロックンロールオリンピックとか、千人二千人規模のフェスが。金沢でもいいフェスがあったな。それもバンドブームの失速とともに人が集まらなくなって、ちょっとここにロックの空白期間があるんですよ。1、2年かな、忘れちゃったけど。で、フジロックがどーんと出る前のロック不毛の時代っていうのがあって。そこで盛り上がったのはレゲエ・ジャパン・スブラッシュっていうレゲエのフェスティバルで、なんと7万人も集まると…。当時、そんなレゲエ好きがいるとは思えなかったけど…。お祭り気分で集まった人たちもいっぱいいたはず。同時期にハウスがあつたりして、ちょっともうロック消えたかなって一瞬思わせる空白の期間がありましたね。

南田：クラブミュージックがかなり前面にでていたときですね。

宮沢：僕は僕なりに汗をかく、下半身で踊る音楽みたいな方向に行っていたので、フジロックがブレイクした時は、「へーえ来たかロック！」って思いつつ、興味が全然いかなかったんです。でも先生がさっき言ってくれた、「風になりたい」がオルタナティブだっていうのは、僕は一番そのつもりでいて、ロック像ってひとりひとり違うものを描いていると思うし、一概には言えないんだけど、僕のロック感にはアティトゥードなんですよ。自分の態度、姿勢っていうこと。出してる音じゃなくて、出してる音がいくら歪んでいても歌謡曲みたいなこと歌ってる人だっていっぱいいて、演歌みたいなこと歌ってる人もいっぱいいるけど、俺はそういうの全然関心ない。ロックっぽい格好して革ジャン着てこうやっても、演歌的な湿った歌をやってる人もいたりして、全然ダメなんです。

僕はサンバやるなら“どサンバ”だぞ、と。“サンバっほい”のはいやだよ、と。もうブラジル人が聴いても納得するサンバを作るよって「風になりたい」を作るんですけど、“そういう決断の仕方”がロックだと思ってます。誰もやってないだろうって。さっき言ったお立ち台にいることは誰でもできる、「これは誰もやってないだろ」っていうことをやるのが僕はロックだと思っている、ボサノバをやるのが、沖縄民謡やるのが、誰もやってないじゃん、って。過去に誰も一人もいないよっていうことを一人で切り開いて、ある種スタンダードにしたりとか、何か地域地域に気づきをもたらすってことがロックっていうことなんですね。だからさっき言っていたいわゆる便宜上のロックシーンっていうものには完全に背を向けてるんですけど、僕はもうバリバリピンピンにロックをやってるつもりでブラジルにいる。日本人には見えないかもしれないけどこんな面白いことしてるからって、自分なりにまっすぐ突っ走っていた時代でしたね。

南田：ギターを歪ませるだけがロックじゃないということですね。それからその上にさらにメロディがありますよね、宮沢さんの場合は。サンバはもちろん、ブラジル人が作ったサンバはたくさんあって、日本人がチャレンジしたものもあるわけですよ。でも「風になりたい」が特別なのは、やっぱりなんだかんだ言ってもね、メロディは大きいと思いますね。それはもう才能というか、すごいなあと聴くたびに思うんですけど、こんな普遍的なメロディができて、全員で歌えて、あとエンドレスじゃないですか。続けようと思えばいくらでも続けていける曲の構成になっている。これはすごいなと思ったりするんです。オルタナティブロックも、ぼくの本では「波から渦へ」とか、「表現からスポーツへ」とか解説をするんですが、やっぱり音楽としてのメロディが優れている曲が残っていくんですよ、後々になるまでね。

宮沢：あと、歌の上手い人ですね。

南田：そうですね、なんだかんだ言っただけでそうですね。そうじゃないとダメっていうのがありますよね。

で、それが2000年代前半ぐらいまでだとして……。

宮沢：そうですね、その頃ロックシーンも見なきゃなって思って。あまりにも遠くにいるなって自分でも思っていたので、MTVでも見てみようと思って。あの時代かっこいいなって思って見てたのはKULA SHAKERっていうグループ、ブリットポップですよ。ブリットポップをデフォルメしたような感じでしたけど。アメリカのKID ROCKも聴きましたね、オーストラリアのSILVERCHAIRとか、そういうのを聴いてましたね。要するに、なんでしょ、オルタナティブって、よく説明できないロックってことでしょ、結局。型にはまらないロックっていう意味では、時代時代でいろんな考え方が皆あって、ボーカルがヒップホップ的な解釈をしてるけどむしろハードロックだとか、それはブラジルにもいますしね。キューバにもいるし、そういうことする人って。そういうのを見ながら思いましたね、自分が好きなものは昔から型にはまらないミクスチャーなものだったなあって。

南田：その過程でフェスに出演されたりしましたよね？

宮沢：「どうしてJ-POPに戻ってこないんですか」ってロッキング・オン・ジャパンの取材者に言われたりしました。「どうしてそんな方に行っちゃってるの」、「どうしてこっちで勝負しないんだ」みたいなお叱りをちょっと受けましたね。ライジング・サンとかもちろん、フジロックも出てるは出てるんですけど……。

南田：一方でテレビとの関係はどうでした？

宮沢：テレビは出ましたよ。でも、ある時カラオケでやってくれてと言われて。テレビ番組は、もうカラオケなんですよ、主体が。やったんですよ、カラオケで。そうしたらギターとベース、ドラムの演奏をふっと振り返って見てみると、一生懸命当てふりをしてるんですよ。そんな姿見たことないから、もうだめだこりゃって思って。もうカラオケで来た依頼は全部断ることにして、生演奏なら出ますよにしたんですね。それ以外はもう出ないって。タモリさんのミュージックステーションでしたっけ？ あれ生放送でしょ。生演奏って嫌がるんですよ、事故が起こったらどうしようって。もうカラオケでやってくれた方が、言ってみればCD流した方が、口も当てぶりだって方が楽なんだから。だけど、現場の人は違うんですよ。「お前らだけだ今夜の生演奏」って感じで職人たちがものすごい燃えるわけ。これがロックだよなっていうか、これが生の音楽だよなって、やっぱいいやこれで行こうっていうことで、一応ずっと生演奏でしたね。それで（ミュージック・ステーションで）面白い時があって。95年かな、THE BOOM が出てほしいと、その放送のトリで出てくれて言われたんですよ。レコード会社の「これを売りたいからどうのこうの」っていう出演の決まり方じゃなくて、放送局がそういう風に言ってくれて、じゃあそう言ってく

れるんだったら新曲を作ろうっていうことになって。

ポエトリーリーディングにその時すごい夢中だったのね。ポエトリーリーディングをやろうと、歌はいいやと思って、それもロックだぞと。僕らの持っているロックと、その当時とはまりしていたブラジルのバイアアっていう地域の、サンバとはまた違うアフロ・ブラジルのリズムとハードロックが順番に繰り返される中で、ラップじゃなくて、トーキング・ブルースでもなくて、ポエトリーリーディングをするっていう「手紙」っていう曲を書いたんですよ。これ山口洋っていうシンガー・ソング・ライターに向けて書いた手紙なんですけど、それを放送でやったんです。せっかくこういう場だから言いたいこと言っちゃえてことで、現在のロックビジネスはどうだみたいなことを朗読するわけ。そしたら放送中に場がシーンってなっちゃって。それで僕たちが終わって、CMでさようならってなるんですよ。でもほかの出演者は下を向いちゃって。それからですね、僕らあんまりテレビ出なくなったの。出れなくなっちゃったかな（笑）

南田：山口洋氏が出演してたわけじゃないですよ。ひどいなあ（笑）。

宮沢：自虐的だったのかもしれない。体制っていうものに対して。なぜなら、もう僕はこっちの水脈にいるの楽しくてしょうがないから。お金にはならないけど、ブラジルで生き生きとした人間が作り出すリズム、まあブラジルに限らないけど、キューバとか含めてね。ラテンって言われるもの、アフロっていわゆるものつまり僕からは一番遠いもの、山梨県の農民の出から一番遠いものをむしろ、一番身近に感じちゃったんだよね。だから自虐的だったかもしれないし、僕はパンクのその当時の壊しちゃえてっていう感覚で作ったんじゃないで、ちゃんと言いたいことを言おうと、生放送だしね、これでテレビ出れなくなるかもしれないけれども、何かを残せるかもしれない、誰かがなんか気づいてくれるかもしれないっていう思いで、それをやったんですよ。やっぱり賛否両論すごい反応でしたけど、それでも20万枚売れましたからね、あのシングル、『手紙』っていう。すごい時代だなあと思いましたね。

南田：ぼくもすごく好きなので、ちゃんともう一回聴きます。

それで、宮沢さんの何かのインタビューを読んだんですが、自分の歩んできた道は行きっぱなしの旅だっていう表現をされていて、すごくいいなと思って。普通は帰るところがあつての旅だけど、そもそも帰るべきルーツは無いんだという前提から出発しておられる。さまざまな地に出向いて、さまざまな音楽に出会う。行った場所で新しいものに出会った、これすごい、じゃあこれ紹介しよう、っていう。自分のコアを引き算で探していくルーツ探しのしんどい旅じゃなくて、足し算で、まわりを豊かにしていこうよ、みたいな旅。そういう旅の方が良いに決まってるということを、読みながら僕は思ったんですよ。行きっぱなしの旅かあみたいなのが。

宮沢：それはかっこつけて言っているわけではなくて、本当に帰る家がないんです。例えばロックをする人が「俺の音楽的ルーツはやっぱりアイルランドなんだな」って突き詰めていって、アイルランドの音楽、THE CHIEFTAINSとか、そういうものにたどり着いていくのは正しい流れという、そういう真っ直ぐな系統を歩んできた人って、僕にとっては羨ましかったりするんですよ。くどいようですが、僕は山梨県出身の田んぼの畔で育った人間ですからね(笑)。田んぼと飲み屋街の合体でできた人間が何を歌うのかってところ、それに尽きるんですよ。何かになりますのが嫌なんです。例えば「LAの人は今こうだよ、あ、じゃあ俺もそうする」っていうの絶対、死んでも嫌なんです。なりませんでも歌うべき事は見つからない。でも自分が生まれ育った場所に何か特別な音楽の水脈があるわけでもない。だから見つけていくしかない。そこで、沖縄に行った時にちょっと見つかった気がしたんですね。自分なりの方法論っていうのを。そして「島唄」という曲がヒットしたので、「間違っていない俺の方法論は」ってちょっと確信が少しあったものですから、もっと遠くへ行けばもっとあるはずだっていう、自分が初めて出会うものをどんどん入れていって、自分のものにしてしまう。ただそれになりますのは嫌だから、あくまでも出汁はカツオでとって、食材は見たこともないような野菜でやるみたいな方法論を続けていくしかない。いざ「じゃあ帰ろう」、「もう疲れたし、もう50超えたし、ちょっと戻って自分の好きな音楽やろうか」って普通の人だったらそこで音楽的なルーツに戻れるんだろうけど、自分には無くて。「じゃあもう次行くしかねえな」って、そんな感じで。だから全然かっこよくないんです。ルーツがないっていうことをすごく自覚してますね。

ストリートとアカデミズム

南田：どうですか？ アカデミズムの方向に行くとか。

宮沢：それは無いんですよ。ただ、アカデミズムの人たちを僕は嫌いじゃないから、「一緒になんかやろう」って言われることが多く、全然オッケーなんですけど、そこへちょっと靴脱いでいくっていうのはできないかもしれないですね。靴は脱げないから。

南田：でも音楽大学だと、それこそルーツ音楽とか世界各地の民族音楽みたいな講座があって、それをさまざまに実践されてきた経験は絶対に……。

宮沢：そういう意味では慶應義塾大学の糸川麻里生先生、音楽番組プロデューサー原田悦志さんにチャンスをいただいて、慶應で前期やらせてもらったんですが、僕の授業は全然アカデミックじゃなくて、ストリートのグランドゼロから生まれてくる音楽っていうものを分析していく授業だったんですね。それこそ女郎達の手によって沖縄民謡や踊りが遊郭で洗練されていったということとか、ボブ・マーリーの名曲が生まれた背景とか、僕の言葉でそういうことを語ってきました。

南田：表現者であると同時に観察者でもあった年月なんじゃないかと思ったりしたもので、はい。

宮沢：キャリアを振り返ってみると面白いものを結構見ましたから、普通のJ-POPにいたるだけでは見れないものも。それは、「いい思い出だったなあ」って感慨にふけるだけではもったいないので、慶應で授業をさせていただいたのも、若い人に伝えるチャンスをもたらったってことです。学生達はきっと「その授業で何をやるんだろう」って感じだったと思うんですけど、だんだんやっていくうちにみんなからリアクションが出てきて、リアクションシートっていうのを途中からやるようになったら、僕が思っている以上にみんなすごく感じてくれているというか、俺が投げたものが何倍にもなって返ってくることを知りました。一日一曲この曲を紐解こうということで、歌詞を分析したり、この歌詞が何を意味しているかとか、どんなことを裏で言いたいのか、そんなことをみんなに話してきたんですね。「最後に逆にみんなから、俺にプレゼンしてくれ」と、「君たちが思っている大事な歌を教えてくれ」っていうレポートを、長さは決めないからってことでやったんですよ。そしたら色々あったものすごく面白くて。

南田：それこそ全曲違うかもしれないですね。

宮沢：そう、それで何に驚いたって、まずOASISが結構多かったです。「世代が違うだろ」って思って。「ちょっとずれてるよな」って。そうしたらそれはアリアナ・グランデがテロ事件の追悼コンサートで皆と歌ったじゃない、OASISの曲。(注：Don't look back In Anger) それで結構若い子が「あれいい曲だ」って言って、という流れもあったみたいなんです。あと、「QUEENが一番好きです」って人が8人くらいいました。特に多いのが「Bohemian Rhapsody」(映画『ボヘミアン・ラプソディー』が公開される一年前のこと)。信じられない、僕でもちょっと上(世代)なのに。だから、なんで？ 親が聴いていたのかなとかって。でも、それにしてもなって思った時に、「なるほど」と思ったのはこんなこと言ったらみんなに笑われるかもしれないけど、YouTubeだあって思ったんです。YouTubeって革命なんですよ、やっぱり。何が革命かっていうと、音楽が年表じゃなくなったという。60'S、70'S、80'Sって僕らよく使うんですが、もう関係がなくなりました。

南田：ほんとにそうですね。

宮沢：たとえばスライ・ストーン。カッコいいなあって今の若い子達でも思えます。なんでそう思ったかっていうと、そのレポートの中で「BO GUMBOSっていうグループのボーカルがいい」って学生がいて。「どんと」(久富隆司氏の愛称)っていう、ボーカルで、ものすごい才能を持つてた人だったんですが、死んじゃったんですよ。僕らからするとちょっと先輩で、面白い方で。

ボ・デイドリーっていうアメリカの南部の音楽とか、日本の RC サクセッションとか、フォークとかを融合させようと思った、ある種ミクスチャーなものが大好きってグループで。その時に気が付いたんです、「もう年表じゃないんだ」と。カート・コバーンやどんとのように死んでいようが、今生きてる人であっても、みんなフラットに同じ土俵で好きか嫌いかを決められる時代になったんだって思った時に、「これはもうロック史の今までで最大の革命じゃないか」と思ったんですよ。

僕が大好きな 80 年代のプリンスっていうアーティストの才能にどれだけ感動をもらったかわからないんですけど、90 年代に僕はビョークっていうシンガーにすごく感動をもらったんです。音楽でここまで美しく実験できるって意味では、その二人なんですよ。プリンスが亡くなった時も、今はいっぱいいろんな彼の映像を観れて、「はあすげえや」と、ファンの僕がもう一回惚れ直すぐらいの感じがある。こんなの多感な若い子たち、パンクとかロックとかに目覚めるような年頃の子たちが聴いていたら、本当にすごい財産がいっぱい、アーカイブだなと思って。それを今日はちょっと言っておきたいかなあって。ある種一番の幕開けて、このこれ（『オルタナティブロックの社会学』南田勝也著）2014 年ですよ。

南田：そうです。

宮沢：その後のひとつのうねりですよ。

南田：2014 年以降の、この本が出た後での大きな変化という、サブスクリプションの立ち上げがあると思います。それで今の話に関連付けて言うと、たとえばいま Spotify（音楽ストリーミングサービス）で宮沢さんの曲を検索してみると……（PC の画面を見ながら）これでちゃんとあってますか？ アルバムの年とか。

宮沢：あってますね。これはね、きっと。

南田：……これ、年表が正確なのは正確ですが、むちゃくちゃなものはむちゃくちゃなんです。だから音楽を聴くときに、この歌はミュージシャンが何歳の時に作ったものだろうみたいな興味は当然あるかと思うんですけど、Spotify とかやっているとだんだんそこが麻痺していくというか、いつの時代のどうだっていいじゃないかみたいな感じになっていきます。ある種の怖さも感じます。

宮沢：YouTube の怖いところは、「抹殺したい俺のあの過去を！」みたいなものも全部出てきてしまうので、もうお手上げですよ。過去の失敗で、今の自分が評価されるというの逆にあるというか、「あいつこんなこと言ってた」みたいな。若気の至りとかもありますから。

南田：現況とかどうですか？ 現代の日本の音楽シーンについて。

宮沢：うーんそうですね、すごい才能に出会いたいですね。若いやつ、「こいつはすごい」ってやつを一人でも多く見たい。自分が云々っていうよりは。今、僕は沖縄の民謡の研究にどっぷり、民謡の世界に自分の比重を多く置いているんですけど、その世界観を見ようと思って。今の若い子達が元気になって、すごい才能が出てきてほしいっていう、そのために何ができるかみたいなことを今やっているんですよね。ロックだけでなく全体に言えることですけど。僕ができなかったこと、誰も聴いたことない音を聴きたい、それがロックだからっていう文法ですね。でもブルーノ・マーズとかもう可愛くて。勉強して、上手いし、かっこいいし、若い子が痺れるよなって。でもそのルーツがマイケル・ジャクソンがいたりステイニングがいたり、色んなものを選択して音作っているのが可愛いし、レニー・クラヴィッツもちょっと可愛いって当時思ったぐらい。過去のロックを勉強して、ロックスターになったっていう。プリンスの魅力はロックの年表に沿ってリアルタイムに黒人のゴリゴリのソウルと白人ロックを融合させたところでしょうね。

南田：本当に天才ですね。

宮沢：かっこいいですよ。ブルーノ・マーズとかも可愛いんですけど、でもそれ以上にビョークとか、鳥肌立って驚いたように、そういう才能が見たい。まあそういう実験が出来にくい音楽シーンになってはいるのかな、と。予算も少ないし。

南田：そうですね。それもありますし、最近のテレビ番組、年末の大型番組なんかもそうですね、新曲やらないですよ。皆が馴染んでる曲をやる。フェスもそうなんです。初めての曲をやる、客が乗らなくなっているんですよ。本来のフェスの主旨とは異なってきていて。セットリストが1バンド30分くらいですから、自分たちの一番はこれだってやつをやるんですよ。そうすると新しいんですよ。クラブもそうですよ。クラブミュージックも、結局もっとも盛り上がる瞬間は、皆が知ってるアンセムがかかった時ですね。だから、とりわけテレビの視聴者層なんかは、「もはや新しい音楽を欲してないのかな」ってことすら思ってしまうですね。こういう時に、たとえばインディーズ系の番組とかが真夜中に健全にやったらいいなって思うんですけどね。あんまりそういう状況でもないかなっていうのはありますね。

宮沢：だから僕は THE BOOM から出て一人ロンドンで録音しようとして「Sixteenth Moon」っていうソロアルバムを作りました。2ヶ月ぐらいロンドンにいて、アパートを借りて録音してたんですけど、テレビで生放送の番組があって、四つぐらいのバンドが次から次へと出てきて生演奏をする。あれは衝撃でした。ああ、やっぱりロンドンにもまだまだロック魂があるなあ」っ

て思って。で、驚いたのがロニ・サイズ。彼はドラムンベースっていう音楽を作った人ですけど、その音楽を生放送でやってたんですよ。びっくりしましたね。すごいなって思って。AEROSMITHも演奏してたんですけど、どうして日本にないんだろうって思って。JAMIROQUAIとか、バンバン生演奏していたり、今ではもうオーディオで簡単に作れるけれども、当時はサンプラーっていう機械があって、それを使ってリズムをループさせたりするんです。オクターブ上げると、速度が倍になる。ドラムンベースはそれを利用して、レゲエ的な解釈をオクターブ上で演奏すると、例えばドウツタンツクドウツタン、ドウドウツタンツクドウツタン（リズム音）てなるんですよ。そこにレゲエ的な解釈のベースが、シンコーションでドゥーンターンドゥーン（リズム音）、生音で、完全な電子音楽なんですけど、それをライブだから生で演奏してるわけ。かっこよくて、それでもうしびれちゃって。やっぱりロンドンって未だに凄えんだなっていうのはありましたね。ただ、そのレコーディングが終わってすぐブラジルに行って、『AFROSICK』っていうのを作ったんで、西洋の音楽に影響を受けたものは僕のファースト ソロアルバム「Sixteenth Moon」で一旦終わらせて、本格的にブラジリアン・アフロの音楽の製作に入りました。

南田：では、そろそろこの辺で会場の方々に質問を聞いてみましょうか。

聴衆A：80年代、90年代まではロックシーンっていうのがしっかり系譜としてあったと思うんですけど、今って色々枝分かれして無くなってしまった状況だと思うんです。「ロックが今無くなってしまった原因ってなんだろう」と。自分は50年代からの音楽、ジャック・レディとか、パープル（ディープ・パープル）とか結構好きなんですけど、その時って必ずスーパースターがいたと思うんですよ。リッチー・ブラックモアとか、ジミー・ペイジとか。でも90年代以降ってそういうインスト（インストゥルメンタル）のスーパースターっていうのが不在な時期なんだなって自分は思っていて、だったらロックというものがスーパースターにさせられたのかなってひとつ思うんですけど、南田先生が、NIRVANAが個人的なものと参加型でやっていたとおっしゃっていましたが、それはスーパースターという個人に充てるのではなく、皆でやろうということの現れで、その反面、ロックというものが衰退していったのかなって自分の中で解釈したんですけど、それについて（教えていただきたいのですが）……。

南田：そうですね、基本的に『オルタナティブロックの社会学』では、スター不在を良いことと捉える文化を擁護しているんですよ。そこでも記述していますが、まず、日本の話をします。かつての60年代のグループサウンズの人とか、あるいは70年代のロックンロールブームで出てきた人たちですとか、ロック御三家みたいな人たちがいたんですけど、彼らの場合は、ロックがスターでなければいけないという観念があったからこそ、スターの道筋から自分が外れてしまった場合は音楽を続けられなくなっていくんです。だから、音楽を辞めて芸

能界に行くか、それともそういう栄光を捨てて地味にライブハウスでやっていく道を選ぶしかなかった。ところが、オルタナティブ以降は、他に活路を探さなくても良くなるんですよ。そもそもスターとして目立つことを期待されていないので。とはいっても、もちろん小さな神様なんですよ、ファンからするとね。だけどそれこそムーブメントを巻き起こすほどのカリスマとして君臨しているわけじゃない。その分、バンドが解散しても、どこかのバンドでパートを担当して、新しいフェスティバルであるとかライブハウスで演奏活動を続けていける。つまり、音楽一本だけで生きていけるようになった。そのことは、音楽ファンというか、ロックファンの目線からすると、一方では寂しいことではありますね。やっぱりジョン・レノンみたいな人が出てきてほしいし。けれども、音楽好きな人が、年に何回かのフェスに行って、ああ、あのバンドの彼は今ここでやっているのかみたいな形で観る。それはそれで楽しかったりするのかなって。

宮沢：飛び抜けたロックスター不在 = フェスってということですよ。

南田：フェスはやっぱり平準化させますからね、出演者たちを。それこそYouTubeなどのメディアもそうですが。

宮沢：音楽だけじゃないかもね、スター不在っていうのは。政治家も、すべての面で。なりづらいよね、こんなにSNSとか発達しちゃって、スターなんかみんな引きずり降ろされる。スターが何のパンツはいてるかわかるような世の中じゃない？ 昨日何食べたかも皆知ってるみたいになっちゃうから、スターになりづらいよね。

聴衆B：スーパースターが出にくくなったことと、ロックが反逆性を失ってきただけっていうのはパラレルの現象でしょうか？

南田：ロックが反逆性を失ったかは、ぼくはまだ留保が必要だと思っています。失ってないんじゃないかと考えていて、もっとはっきり云うと、聴く側次第だと思うんですよ。つまり、音楽って作者が創作したあとは作者の手を離れて、聴き手それぞれの解釈に委ねられるようになる。たとえばいま「風になりたい」を聴いて、世界中の民主化運動の風を感じてもいいわけですよ。そこで世界情勢にばーんと目覚めるビジョンを得てもいいのです。それで、実際に音楽ってというのは、直接的に歌詞にメッセージがのっているものだけをレベルミュージックとするわけではないし、聞いたことのない言語でやられてしまうと私たちにはわけのわからないものになってしまう。しかしやっぱり伝わってくるものがある。伝える側が伝えようとしている抵抗の呼び声がある。それに対して聴く側が感受する部分、それがどうもあまり合わなくなっているというのが実像なのかなっていう気はしますね。あまり音楽にそれを求めなくなっているっていうのはあると思います。この間ちょっとした社会調査をしたの

ですが、東日本大震災以降の音楽と政治性に興味がある学生がいて。それでアンケートに「あなたは音楽フェスティバルにおいて政治的 이슈が提起されることをどう思いますか」のような質問を入れたんですよ。学生層が対象で、ふさわしいと思うは1割弱だったかな。音楽の邪魔にならなければいいというのが4割弱で、ふさわしくないは3割。政治は音楽には邪魔だって思う人が案外多いなあってぼくなんかは思いました。

宮沢：過去のフェスでもありましたね。「音楽に政治を持ち込むな」って。それにいくらか影響を受けてる若者も多いと思います。

聴衆A：ルーツを探して移動するっていう宮沢さんの今日の話からは、完全にカルチュラル・スタディーズの講義をまさに受けてるなど。そうやってルーツを探していくっていうことを宮沢さんはやってこられましたけど、さっきちょっと出ましたけど、YouTubeとか、Spotifyとかを使って、レコメンド機能で、年表をたどって勉強していくっていうよりは、ジャンルに近接しているジャンルっていうのをスマホで聴いていく。たこつぼがいっぱいあって隣のたこつぼを覗くみたいな聴き方をしていくっていう聴き方をしている若い人がもっと多いと思うと、これはどう見るのか、宮沢さんはどう考えるのかと気になります。さっきからYouTubeは革命的だってポジティブなご意見かと思いましたが、そういう意味ではすごくネガティブなところもありますよね。

宮沢：道具ですからね。使うのはその人ですから、使われ方ですよ。さっき言った良い面というか革命的な面は間違いないかな。このツールをどのように使う、活かすかっていうのは人それぞれだと思うし、ただ今みたいに自分の好みに合ったものが集まるようになると、勿体無くなって気がしちゃう。「初めて見るものも面白いじゃん」って思っちゃうから、僕はあえてそういう風にはしないかな。自分の嗜好に合わせて集めるというよりは、「何？この扉。開けてみよう」っていう風に旅する方が、YouTubeは面白い気がするけどなあ。あと僕らの場合は確認作業も多いかな。さっき言った勉強はできるけど、昔はできなくて、レコード買って、誰か評論家書いたペライチのライナーノーツを真に受けるしかないんですよ。NHK-FMで時々聴こえてくる来日アーティストのライブとか、そういうものが数少ない情報源だった。音源を得るにはお金も必要だし、労力も必要だし、ライブも山梨ではあまり行われなから東京行かなきゃないし、それが今、自宅やホテルでできちゃうような、ちょっと違うかもしれない、僕が言ってるのとちょっと差があるのかもしれない。今学習し直せる喜びがあるから若い人たちはいいよねっていう風に見えるんだけど、今言われてみると確かにそういうネガティブな側面もありそうだな。レンタル屋も無かったし。買う以外ないっていうね。高校ぐらいの時にできましたけど、レンタル屋でさえも革命的だった。200、300円で借りられるんだから。

南田：でもどうなんだろうな、一般ファンはルーツがなくても音楽を聴けるで

しよ。でも音楽家とか、音楽家を志す人もそうなのかな。そうなってきてるのかな？

聴衆B：僕が代表して言えないのですが、今 WONK っていうブラックめな要素を取り入れた Suchmos と仲がいいバンドがいて、その人達のインタビューをちょうどこの間読んでいたんですが、やはり Suchmos とか WONK とか今 20 歳ちょいぐらいの世代で、また何度目か分からないですがブラックミュージック再発見みたいな感じになっている。結構彼らは宮沢さんがおっしゃっていたように YouTube を使ってアーカイブに気軽にアクセスできるし、プリンスと 50 年代のオーセンティックな感じのジャズと、ジャミロクワイを連続して聴けるっていうのが自分たちのハイブリットな感じに関係してるんじゃないかってことは自分たちで言っていたりするので、作り手にそういう意識が割と自覚的にあるのかなって。それはポジティブに働いているのかなって僕は思ってますが……。

宮沢：まあそうならざるを得ない道ですよ。

聴衆B：そうですね、そうじゃない音楽聴取環境は想像しづらいわけですから。何だろうって思ったらとりあえずググリ (Google で検索すること) ますよね。ググったら YouTube に、MV (ミュージック・ビデオ) とか昔のライブ映像とかあがっていて、それでやっぱり見ちゃいますよね。

南田：ただ、年代とか、歴史的な積み重ねですね、そこは無化されるとして、逆にジャンルは強まったりしません？ つまり Suchmos がやってる音楽って、僕らが聴いたら「ここか」っていうのがある。その「ここか」っていうジャンルが、旧来的なジャンルの捉えられ方っていうより、今例えば iTunes のジニアスとかもそうだけど、音の傾向で寄せてくるっていうのが可能になっているでしょ。そこを専断的に聴いていけば、そういうサウンドになっていくのかな。その場合、横にはみ出ていくことってあるのかなって。

聴衆B：難しいですね。今僕らが使っているジャンル分け自体が、ある側面では CD とかレコードといった販促の分類でもあるわけじゃないですか。それってすごく音楽評論と相互関係というか、お互い共犯関係みたいな感じで、このジャンルにはこの名前をつけるみたいな機能があってきたと思うんですが。

南田：かつてはありました、2000 年代までは。

聴衆B：そういう YouTube 的な音楽の聴き方をするとというのが成り立つたら、今一番に失われつつあるのは音楽批評とか評論みたいなことですよ。

南田：必要なくなりますからね。

聴衆B：そう、そうなっていくと、今のジャンル分けと批評の共犯関係っていう仮定がもし成り立つのであれば、ジャンル分け自体があまり意味をなさなくなってくる。名付けて語ることに意味がなくなってくるという流れで、ジャンルとして捉えるというよりは、もしかしたら楽器の音で言うとか、このサンプルを使っているっていう音楽集団として捉えるとか、そういう認識の仕方が立ち上がるのかなって見てて思いますね。例えばハウスとかテクノで、新しいサブジャンルというのが出てきているけど、でも新しいサブジャンルを名付けて語る空間自体がそんなにあるわけじゃないから、音楽雑誌とか。だからあんまりよく分からないですよ。

南田：そこで、僕は、サブスクリプション時代の弊害を思ったりするんですよ。たとえばSpotify 契約してから……。普段僕はね、ひとりしているとピッチフォーク（アメリカの音楽ポータルサイト）のUS インディばかり聴いてるんですよ、大体。それで「これは音楽の革新だ！」とか「新しい才能だ！」とか興奮して聴いて、だれにも発見されずに終わるみたいな（笑）、毎年繰り返してるんですけど、基本は（笑）。それでこのままではいかんと思って、Spotify 契約してから日本のポップの良質なものを聴こうと。ピクチャーレカとか平井大とかいいなって、とりあえずお気に入りに入れて。ところがSpotify は、YouTubeの自動再生もそうだけど、自分の保存した曲が終わったら、似た傾向の曲をずっと流してくるんだよね。ある時ハッと気づいたらエイベックスばかりになってたの。つまり、僕がエイベックス系の音楽を好きなんじゃなくて、良質なポップスと思った曲にエイベックスのものが何曲かあって、そうすると自分のプレイリストが終わったらずっとエイベックスが流れてくる。これ一つには、他のレコード会社があんまり Spotify へ提供してなくて、大量に提供しているエイベックスの比率が高くなっているというのもあると思うけど、とにかくSpotify を聴いてると、いつのまにかエイベックスファンにさせられるっていうことになる。つまり、これまでの基準ではなくて、そこのシステムに関わる人たちがジャンルを作るみたいな。草の根からとかマスコミ発とか、あるいは評論とかも権威だったけど、そういう権威が無くなって、じゃあ何が残るかっていうと、システムそのものなんですよ。たとえばSpotify の公式が「ワークアウト」とか「スリープ」とかジャンルっぽいものを作るわけでしょ、プレイリストを勧めてくる。ここに従うようになってくるのかなあみたいな感じがするんですね。それはいいことなのかどうなのかって思います。

聴衆B：それは絶対にそうですね。最近アルゴリズム型権力って感じの見方をしていますね。多分Spotify のプレイリストも、Spotify のスタッフが手入力で作ってるのがもちろんあるんじゃないかなって思うんですけど、多分どっちかっていうとさっき言ったようにサウンドの共通してるものとか…

南田：そうそう。手入力だったら、それこそ渋谷のレコード屋店員が自主的にチャートを作成していた渋谷系の再来みたいな形も可能性としてはあるんだろ

うけど、そうじゃない。つまりこの曲を再生した人がこの次にこれを再生しているというパターンの集約しかそこにはない。これを協調フィルタリングと呼びますが。

宮沢：先生はそういうのを分かっているからいいけど、若い人達はそんな考えてないから従ってるわけでしょ。そうするといいんだか悪いんだかってね。

聴衆C：実際私も Spotify を使っているんですけど、今回のお話を聞いていて、自分があまり年代にとらわれていないっていうのを改めて気付かされました。NIRVANA が生まれたのって 80 年代であってますか？

南田：デビューは 89 年ですね。

聴衆C：あまり年代っていうのに自分がとらわれていなくて、ただそのアーティストが存在したっていうのは知っていたということをすごく感じました。Spotify の中にも 50 年代から 90 年代って年代別にカテゴライズされているのがあると思うんですが、それってシステムを作っている側が勝手に、50 年代の曲はこういう雰囲気なんだよっていう感じで曲を集めているのかなあって思っ。私は最近 Spotify で 50 年代の曲を聴くのがすごく好きで、結構私もブラックミュージックが好きで、黒人のボーカルがゴリゴリのシャウトを効かせているような曲を聴くのが好きなんですけど、ただシステム側が作っているカテゴライズに依存しているというか、受け身として捉えてしまっているのかなあっていうのを感じたんです。その辺はどうお考えですか？

南田：色んな 50 年代がありますよ。色んな 80 年代もあるし……これはこれですごいな。

編集部：あとこれはオープンにしてるかどうかですね。Spotify に対して。オープンにしているものが限られてるから。

南田：そう。提供曲が限られているから、そこでまず選別されてしまっているという現状ですね。

聴衆C：あと現代の曲を聴いていて、全然知ってるわけでもないんですが、すごく日本でもそうだし、海外でもそうだなって思ったのが、80 年代のポップスやロックに戻っているように最近自分は感じていて。最近だったら（大阪府立）登美丘高校が荻野目洋子の「ダンシング・ヒーロー」をやって、また荻野目洋子が流行ってきているとか、私はブルーノ・マーズ好きなんですけど、ブルーノ・マーズの「トレジャー」っていう曲が完全に影響して、ちょっと 80 年代っぽい古めな MV をつくっていたりとかして、バブル時代の曲に市場がまた戻ってきてるんじゃないかな、と感じているんですけど、先生方はどう感

じますか？

宮沢：YouTube、大きいですね。僕が言った年表がないっていうか、タイムスリップっていうか、なせる技だよ。ただ一つの部屋に閉じ込められてしまう危なさっていうのは勿体無いって感じ。良い良くないじゃなくて。「色々面白いものももっとあるんだよ」って。誰かに整理されて影響されるものじゃなくて、自分で沖縄に行ったりとか、ブラジルへ行ってみたりして、もっともっと自分で面白いものを見つけた方が楽しいのになあって。便利だけど、「90年代なんとか」ってやれば、プレイリストを勧めてくれれば。「ああこれ俺好きかなあー」っていう感じで、音楽はそもそも嗜好品だから、そういう形でも良いんですけどね。

でも世の中ひっくり返るような曲を僕は聴きたい。それができないのは僕たち音楽家の怠惰っていうか、フェスで盛り上がる曲を書かなきゃなっていうのは良いんだけど、敗北だと思うんです、ロックをやってる限りは。ロックは態度ですから、僕からしたら。100万円くれても嫌ですね、そんな曲書くの。そんな言い方をすると孤高の落ち武者みたいかもしれないけど、そうじゃなくて昔 RADIOHEAD のトム・ヨークっていう人が言ったんです。やっぱり時代を変えるすごい曲って、家事をしてる主婦の手すら止まるって言ったの。そういう音楽作りたくないじゃないですか、やっぱり。夕飯作ってるお母ちゃんが聴いちやうみたいな曲を、っていうのは過去に誰も聴いたことない音楽ということですよ。若い人からしたら過去のものってお宝だし。宝箱みたいな、聴いたことないのがたくさんある。それはそれであつたとして、今を生きるロックミュージシャンというのは、誰も聴いたことがないものを、繰り返すようだけどブルーノ・マーズみたいなのが可愛いわけ。全部お勉強して、彼のスター性でそれを最良のポップスに昇華させてるってすごい才能だろうし。そういうのもあって良いし、誰も聴いたことのない音楽を発明しようとしている音楽家にも出会ってみたい。

聴衆C：それはオルタナティブな視点からっていうことですか？

宮沢：いや分からない。だって聴いたことないんだもん。「えーっ、こいつすげえ！」っていう。やっぱ YouTube の中にもいっぱいいるけど、かっこいい。それはそれとして今見たい。僕もやってるつもりでいるんだけど、むしろ「若い奴から、こんなの出てきたんだあ、日本にも」っていうので驚きたいんですよ。

南田：では、もっとも最近でそう感じたのは誰ですか？

宮沢：一つは ONE OK ROCK。ロックのスタンダードでど真ん中だけど、これはいなかったなって思ったの。かつては日本語を英語みたいに歌おうと思ってやってきた流れがあった。僕の記憶では金子マリさんがやり始めたと思う

の。その後UAが出てきて、MISIAが出てきたりして。日本語を英語のように歌えるっていう。そういう流れがあったときに、ONE OK ROCKのTakaが出てきて、「やっとでてきた」と。英語の発音がちゃんとしてるのかどうかはよくわからないけど、今までの日本人にはあれは出来なくなって思って、びっくりしたし、感動した。

聴衆C：(ONE OK ROCKは)グローバルに向けた曲を作ってるなって感じがすごくします。

宮沢：だけど、音楽そのものに驚いたかと言われると、うーん、こういう音楽は以前聴いたことあるから。でも日本のロックもここまで来たんだっていう感慨はものすごくあります。「俺たちには出来なかったけどこいつやったぜ」っていう、4回転回ったぜみたいな、人類初めてみたいな喜びはあるけど、っていうこと。ビョークが出てきた時とか、プリンスが出てきた時はほんとうにびっくりしたし、何かが変わると思った、そういうのを見たい。今沖縄にすごく関わってることが多いので、沖縄でもそういう話をするんです。沖縄の時代を語ってきた歌っていっぱいあって、「ハイサイおじさん」とか、その時代です。ね。「ハイサイおじさん」、戦後のドタバタの中でのお話。それは戦後の沖縄の姿を語ってることであり、だからすごく名曲だと思います。BEGINの「島人ぬ宝」とかもあったり。でもその時代その時代のメッセージが入ってる歌が、最近聴こえて来ないの、沖縄から。沖縄の若い子たちに言うわけです。「君たちから、今の沖縄を語った歌を歌ってほしい」って。それはロック界にも同じことを感じる。リスナーと演る側とまたちょっと温度差はあるかもしれないけど、自分ができなかった初めて観るものを観たいね。下の世代から。

聴衆D：前半でかなり歴史的なお話をしていただいたときに、U2の話が出ませんでしたが、南田先生の本においても、宮沢さんが慶應でやってくれた授業においても、U2は一定の役割があったと思うんですが、今日のお話の中でU2に触れなくても何か録り残したことはないですかね？

南田：U2は語ろうと思えば語れますよ。たとえばRADIOHEADのトム・ヨークを語る時でも、U2が与えた影響の話はできます。RADIOHEADがデビューしたのが92年だったんですけど、その前の世代のヒーローだったわけですよ、U2は。60年代から続いてきたロック・ヒーローの時代の80年代的決算のようなイメージがありますね。ブルース・スプリングスティーン、U2、そこにマイケル・ジャクソンやプリンスを入れてもいいと思いますけど、最後のヒーローだったという位置づけかなって思うんですけど。

聴衆C：じゃあ2000年代の若者達はブルース・スプリングスティーンとかも基本的に聴かないみたいな……

南田：聴かないです。

宮沢：でも U2 はすごいと思いますよ。あえて話すまでもないくらいですよ。便宜的に今回 BEATLES の話題は出ましたけど。というのも、好きなんですよ、U2 が。なんでかっていうと、留まらないから。あんなにヒットして型が決まったのにすぐ次にまた違うの出してくる。あれだけ世界的ヒットを出した後に『ACHTUNG BABY』っていう渋いの出してきたり、『POP』なんてエレクトロロックみたいなのを急に出してきたりっていう、その勇気っていうのはさっき言ったロックの姿勢をし続ける。大好き。でも普遍性があって、4 人は変わらない、他のメンバーを入れない、足さない引かないっていう絶妙な感じが、ロックの、マスも捉えて、でも挑戦もしてるっていう。普通どっちもっていうのはありえないんだけど、両方でできてるっていう奇跡のバンドですよ。

南田：ほくもボノの声が大好きで、だいたい全部のアルバムを持ってると思うし、聴いてますよ。政治的イシューの話題になると、もっと U2 出てくるかなっていうのはあるんですけどね。ほく確か本に書きましたよ、ミスチル (Mr. Children) を論じたところで、その社会的活動を評価した後「まるで日本における U2 である」って書いたんだよね。

宮沢：でも U2 っていうのは、ミスチルとは違うのは『POP』っていうアルバムや、『ACHTUNG BABY』っていうアルバムを作れることなんですよ。これは僕にとってロックなんです。サウンドが似て、型を続けていることが僕にとってロックではなくて、あれだけスターになったのにそれを壊しかねない作品をバンバン出してくる。今も iTunes 限定で出したりしてますよね。そういうことするの、平気。そこが好き。姿勢が好き。誰とは言わないけど長くやってるイギリスのロック少年が皆好きなバンドとか、あんまり興味ない。ずっとこれだこの人たちって、もう芸だなんて。拍手はするけど俺はこうはやらないって。あれをキープするのは相当な努力とメンタルのプレのなさとかが必要だから長く続けていられるって重々分かってる。自分も同じ仕事をやってるから。あんなに継続できないです、同じこと。でもロックとは思わない。だからプロデューサーってそういう意味では大事なんですよ、実は。超裏方みたいな、レコーディングにおいては思うかもしれないけど。誰がやったって、ミスチルの音は一緒じゃないのって思うかもしれないけど、そうじゃないんですよ。

もうみなさんに会えないかもしれないから言っておくけど、なんで沖縄のコザでロックが流行ったかっていうと、まず、沖縄の人のリズム感がいい。なんだそんなことかって思うかもしれないけど、僕たちみたいに頭でリズムをとろうとするんじゃなくて、沖縄の人たちは裏からリズムがとれる。芸能全般にそれが影響していて、ロックに、ジャズにすぐ飛びついて自分のものにするのが早い、大衆の音楽って裏からとることが多いんですよ。僕らはどうしても頭から数えるんだけど、そうじゃなくて。沖縄の人達だからこそ、あれだけアメリ



平成 30 年 1 月 16 日、宮沢和史氏は、本塾久保田万太郎記念基金講座「現代芸術」の授業の「仕上げ」として、沖縄民謡コンサートをプロデュース&出演した。(共演：仲宗根創氏、新垣成世氏)

カ兵を喜ばせる音楽が短期間で作れたっていうのが言える。自分たちのものにしやすかった。

聴衆 B：沖縄って踊りが必須っていうか、アメリカのロックンロールと沖縄の踊りの感覚が共通してるっていうか。

宮沢：1つ言えるのは、日本人では、ここ一番っていう時は黙る。シーンとして厳かにするわけ。でも他の多くの地域は逆で、ここ一番って時に叫ぶ。戦前までは日本もそうだったかもしれないけど、キューバのトランスもそうでしょう。鳥の喉を切って、血がパーンてやる、あれはキューバで一番大事な儀式だったりするのね。沖縄も踊りがあったり、エイサーでは道ジュネーって歌って踊って集落を歩いたり。

聴衆 B：今年道ジュネーを見に行って、やっぱりここぞって時に踊る、見る人も踊る。そこがやっぱり沖縄の良さの一つでもありますよね。

宮沢：ブルースでもそうですね。大事な時に歌う、踊る。

聴衆 B：それがアメリカと沖縄の人たちの似てる……。

宮沢：だから、近づけたと言えると思います。あと、俳句とか短歌。五・七・五・七・七っていう奇数、これはすごくノリがいいですね。これはでも語数が、音数が気持ちいいわけじゃなくて4分の4拍子になっている。休符がある

から気持ちいい。これってやっぱり頭からとってる音楽なわけで。沖縄はね、八・八・八・六なんですよ。奇数じゃなくて偶数なの。これも実は4分の4拍子で、沖縄は裏でとる。そこがさっき言ったところですね。

宮沢オススメのCD 紹介

TROPICALIA2 / CAETANO E GIL

PEDRO LUIS E PAREDE / E Tudo 1 Real

LA-PPISCH / KARAKURI HOUSE

Bjork / Homogenic

ASIAN DUB FOUNDATION / CONCIOUS PARTY

SPECIALS / SPECIALS

FISHBONE / FISHBONE

PINK / PSYCODELICIOUS

BAD BRAINS / Live

GANGA ZUMBA / UM

(2017年11月24日・武蔵大学にて)

(みやざわ かずふみ・音楽家)

(みなみだ かつや・武蔵大学教授/社会学)

記録・構成 荒田美里 (聖心女子大学2年生)

グローバル化とデジタル化の時代を迎えて、メディア環境が大きく変容しつつあります。とりわけ、音楽はその越境領域的な特徴のために、生産や消費、流通においてドラスティックな変化を見せています。日本のポピュラー音楽も例外ではありません。これまで日本というナショナルな枠組みの中で作られ、聴かれてきた日本のポピュラー音楽もまた、これまでになかった新しい局面に直面しています。NHKワールドの音楽番組、J-MELOでは2005年の番組開始以来これまで世界に向けて日本の音楽を発信する一方で、番組かどのように視聴され、日本の音楽がどのように聴取されているのかを調査してきました。7回目になるJ-MELOリサーチの結果をもとに「ポップの世界の広がり」と国際放送の役割を議論するとともに、この状況の中で独自の国際的な活動を展開しているミュージシャンの宮沢和史さんをお迎えし、これからの日本の音楽のあり方を考えます。



Jポップのグローバル化と デジタル時代の国際放送の役割

日時：2017年3月31日(金) 18:30-20:30

場所：東京藝術大学千住キャンパス第7ホール(東京都足立区千住1-25-1)

主催：東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科 毛利嘉孝研究室

助成：公益財団法人放送文化基金

入場無料/予約不要

問い合わせ：東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科 毛利嘉孝研究室 mouri@fac.geidai.ac.jp

プログラム

18:30-19:00 J-MELOリサーチ2016調査結果報告

佐井大紀、種瀨菜佑子、上田沙織、藤本ちひろ(以上 慶應義塾大学)、荒田美里(聖心女子大学)

19:10-20:30 シンポジウム「Jポップのグローバル化とデジタル時代の国際放送の役割」

登壇者：宮沢和史(音楽家)

原田悦志(日本国際放送J-MELOプロデューサー)

糸川麻里生(慶應義塾大学教授)

日高良祐(東京藝術大学大学院)

司会：毛利嘉孝(東京藝術大学教授)

宮沢氏にも登壇いただいた、2017年度のシンポジウム