

音のブリコラージュ ダンス・ミュージックと部族楽器としてのTB-303

岡田 桂 (関東学院大学)

Today, we can see the tendency that much part of popular music is oriented towards dance music. The elements of dance-oriented popular music, especially of those rhythms are majorly influenced by House/Techno music which was emerged around the early 1980's from the underground night club scene in the United State. This article intends to examine the reason how and why House music was invented and about to strongly influence on popular music. In the process of examination, it is mentioned that a unique role of Japanese synthesizer named TB-303 which contributed towards developing the early scene of Acid House Music.

The major group to invent and bring up House music was gay Afro-Americans in that time and they should be recognized as subcultural tribe in terms of urban sociology/cultural studies. In this paper, I regard the House music as the practice of bricolage by urban tribe and as TB-303 as tribal musical instrument. Also the trend of embodiment of music is discussed through the process in which popular music is about to change from the thing to listen towards something to feel.

はじめに

現在、私たちが耳にするポピュラー音楽の多くにはハウス・ミュージックやテクノのリズムとサウンドが多用され、ダンス・ミュージックの要素が増している。ハウスをメジャーな楽曲として用い、ヒットさせた先駆的な有名人としては90年代のマドンナなどが挙げられるが(増田 2005: p.17, Hesmondhalgh 1998: p.238), もはやそのリズムが新鮮に聞こえることはないほど一般化していると言って良い。こうした潮流が商業的なポピュラー音楽において特に顕著になってきたのは80年代後半以降、特にハウスがその発祥地であるアメリカから、イギリスを中心としたヨーロッパに広まって以降といえる。増田が指摘するように、この時期イギリスではハウス・ミュージックが単なるナイト・クラブのダンス・ミュージックにとどまらず、「しばしば文化革命と目されるまでの大流行」をみせることになった。実際、これ以降イギリスでは一般の音楽チャートでハウス系の楽曲が大ヒットし、若者を中心に「セカンド・サマー・オブ・ラヴ」と呼ばれる社会現象を引き起こすことになる。(増田: p.17) さらには、ハウスを中心とした音楽によるダンス・パーティのあまりに大規模な広がりと、その薬物との関係から、イギリス政府は1994年に法規制(クリミナル・ジャスティス法)を行い、一定以上の人数が集って反復するリズムに合わせて踊ることを禁止するまでに至った。(Gilbert and Pearson 1999: pp.150-151) これだけのポピュラリティを得たハウス・ミュージックは当然ながら一般の音楽

チャートにも影響をおよぼし、イギリスからヨーロッパ、アジアにまで波及して現在のポピュラー音楽シーンを彩っている。だが、もとはといえばアメリカの黒人ゲイ文化という非常にアンダーグラウンドなシーンから登場したハウスやテクノというダンス・ミュージックの要素が、現在これほど広範に流布され、また受容されているのは何故なのだろうか。

本論では、オーケストラを極点とするような整合的・調和的であることで“観賞”の対象となる伝統的な「音楽」から、極端に少ない音要素の反復や時には異素材のサンプリングによる音階の不調和すら問題としない“体感”する—踊る—ためのダンス・ミュージック(サウンドとリズム)であるハウス・ミュージックへの推移を、マイノリティとしての黒人ゲイ文化が生み出した一種のブリコラージュ実践として考察する。また、こうした音楽の再創造の過程で共に再発見され、象徴的な役割を果たすこととなった、その当時においても既に時代遅れのアナログ・シンセサイザーであったTB-303という機材についても言及し、この楽器が、アンダーグラウンドなダンス・ミュージックを介して成立していた黒人ゲイ男性のコミュニティ(サブカルチャーを介した“部族”)にとって一種の部族楽器として機能していたことを論証する。

さらには、こうしたマイノリティの実践から始まったポピュラー音楽のダンス・ミュージック化が、現在では商業ベースの音楽において世界的に広まりをみせ、受容されている状況を、近代という時代が築いてきた価値観からポスト近代へと変

化しつつある文化状況を踏まえて、音楽を通じた身体化のひとつの徴候として分析する。

1. 先行研究の検討

本論で取り扱う主題に関連した先行研究として、管見の限りポピュラー音楽における特定の機材の役割に着目したものは見あたらない。しかしながら、1980年代以降の音楽のダンス・ミュージック化、およびサウンド指向化に関しては、いくつかの研究が存在する。代表的なものとしては、佐々木による一連の著作が挙げられるが、ここでは特に本論の主題に近い「音楽的要素のミニマル化」について、ハウス・ミュージックをその重要な起源の一つとするテクノを題材として検討している『テクノイズ・マテリアリズム』（佐々木 2001）を参照する。ただし、その内容に関しては、「音楽的なものからさまざまな要素を削ってサウンド（音響）へ」という部分では本稿の主張と通底するが、ダンス・ミュージック（踊るための音楽）としてだけではないテクノの音楽的な可能性について、氏はさらに論考を進めているため、この部分の差異に関しては本文中で検討する。また、早い時期に現代美術におけるシミュレーションやサンプリングといった新しい技法との関連からハウス・ミュージックを扱った『シミュレーションイズム』（榎本 2001）についても言及する。

音楽ジャンルとしてのハウス／テクノ・ミュージックの誕生と興隆に関しては、その歴史を追った非常に詳細な書籍が複数存在する。本論では、その網羅的な資料の充実さから、主に『ブラックマシン・ミュージック』（野田 2001）を参照した。さらに、当時のアンダーグラウンドなハウス・ミュージックの状況に関して当事者自身がその興隆を記述したものとして、シェレンによる『パラダイス・ガラージの時代』（シェレン 2006）も参考とした。

また、本論で試みる、ハウス・ミュージックという新しい文化を産み育てたアメリカにおける黒人ゲイ男性のコミュニティを一つのサブカルチャーを担う「部族」として認識する方法論に関して、上野による『アーバン・トライバル・スタディーズ』（上野 2005）を検討する。上野は、屋外のダンス・イヴェントであるレイヴやパーティ、クラブ・カルチャーなど、ダンス・ミュージックを中心に形成されるサブカルチュラルな集団を「トライブ（部族）」と捉えることを提唱しているが、本論で考察する当時の黒人ゲイ・コミュニティの概念とも非常に多くの共通点を見出すことができる。

最後に、手近にある既存の限られた材料を流用して必要なものを創意工夫する「プリコラー

ジュ」（器用仕事、素人大工）という概念に関しては、当然ながらその概念の主たる提出者であるレヴィ・ストロースの『野生の思考』（1976）を参照する。

全体の構成としては、上記に挙げた先行研究を本文内で適宜参照しながら、本論の目的であるプリコラージュ実践としてのハウス・ミュージックとTB-303の再発見との関係を論述してゆきたい。

2. 「音楽」から「サウンド（音響）」へ

前述したように、現在、多くのポピュラー音楽はダンス・ミュージックを指向している。これは、現代の音楽が、オーケストラ音楽に代表されるような、メロディーやコードを中心とした多様な要素が渾然一体となってもたらず調和というものを重視しなくなってきたことを示している。現在のポピュラー音楽の流れは、構成要素がミニマルになる一方で、よりサウンド重視、リズム重視を強めているといえるだろう。中でもリズムマシンやシンセサイザー、サンプラーといった電子楽器のみで作成可能なハウスやテクノ・ミュージックというジャンルは、こうした傾向の典型例としてあげることができる。

そして、こうした要素は、そもそもがレコードの再生を前提とした音楽の特徴とも重なる。細川は、ライブ性の対極にあるレコード音楽は、旋律や和声といった観点から把握される音楽の形式構造よりも、リズム、音色といった「サウンド」に関わる音楽要素を組織し、レコード上に定位することに関心が向けられるとする。（細川 1990 : pp.227-241）これは、レコードを再生して踊る場としてのディスコティークから始まった現代のダンス・ミュージック、そしてハウスにとって不可分の特徴といえる。

オーケストラの編成を考えてみれば、そこには実に様々な楽器が存在し、しかもセクションによっては種類の楽器に複数の奏者が組み込まれている。これらを全体としてみれば、楽器の数だけでも数十以上、それぞれの演奏のニュアンスまで含めれば、到底数値化できないような多様な要素から成り立っており、これが指揮者の元にまとめ上げられ、その総体が耳に心地よい調和として聴衆に届けられる。一方、ハウスやテクノに代表される現代のダンス・ミュージックは、多くの場合サンプリング音の自動演奏による「4つ打ち」と呼ばれる四拍子の単調なリズム反復にその最大の特徴があり、これがダンスの妨げとならないよう、時には一曲10分以上も継続することになる。また、全体の構成要素がリズム＋上もの（フレーズや効果音、ストリングスなど、リズム以外のもの）2～3音色のみということすらある。更には、

全てがプログラミングによる電子楽器であり、そもそも生の“演奏者”を必要としていない。これは、従来の“音楽的”な常識からすれば極端にミニマルであり、作家性や演奏のニュアンスといった数値化されない要素の多くは省かれている。その名の通り「ミニマル・テクノ」というジャンルが存在すること自体、こうした特徴を如実に物語っているともいえる。

しかし、音の構成要素がミニマルであるからといって、全体の“総量”までがミニマルであるということではない。ハウスに代表されるようなダンス・ミュージックのもう一つの特徴ともいえるのが、そのダンス・フロアにおけるラウドさ（音量の大きさ）であろう。これは、音数の少なさという構成上のミニマルさを、音量で補っているともいえる。仮に、ミニマルなハウスやテクノで音量までが量的に少なかったとしたら、これはいわゆる音楽として非常に退屈なものになるだろう。ⁱこれはまた、現代のポピュラー音楽がダンス・ミュージック（身体性）を指向する理由の一つでもある。音楽的な要素を切りつめていったとき、音量と共に最後まで残って総体を成立させるものとして、リズムは一つの主要な役割を果たすことになるからだ。小泉は、ハウス以降のダンスミュージックのこうした傾向について、次のように指摘している。「ハウス・サウンドとは“聴くため”のものではなく（正確には“踊るため”でもなく）、ただひたすら“感じるため”の音響情報であり、それはクラブという特定の空間においてのみ機能するものなのだ」。（小泉 1990：p.82）

こうして考えてくると、現代の音楽がダンス・ミュージック化しているということは、言い方を変えれば、現代のポピュラー音楽をめぐる価値観が、音楽的なもの（旋律、調和）からサウンド的なもの（音響、量）へと移行しつつあるとも捉えられるだろう。さらにいえば、「聴く」ものから「感じる（体感する）」ものへとその位置をずらしつつあるともいえる。

次節以降では、ハウス・ミュージックの誕生過程と当時の時代状況、およびその後のポピュラー音楽におけるダンス・ミュージック化を概観した上で、こうした推移に関する理論的な考察を行う。尚、本稿ではこれ以降、直接現代につながるポピュラーなダンス・ミュージックの主要な起源をハウス・ミュージックに設定した上で、そこから派生したテクノも同一に考察の対象とする。これは、以降で論述するとおり、テクノという音楽ジャンルの主要な潮流の一つ（特にデトロイト・テクノ）がハウス・ミュージックから派生していること、およびその文脈におけるテクノが、ハウスと同じく北米のアンダーグラウンドな黒人クラブ・カルチャーで発展したことによる。ⁱⁱ

3. ディスコからハウス・ミュージックへ： マイノリティの音楽

ディスコ・ブームの到来

ハウス・ミュージックの黎明期と考えられている1980年代初頭以前、ポピュラー音楽の主役はロックであったと言っても過言ではない。そのルーツはアフリカ系アメリカ人に求められるとは言え、1960年代のカウンター・カルチャー勃興期から70年代のヒッピー文化を通じて、ロックはアメリカ社会における中心的な音楽ジャンルとして、白人中間層の若者に受容されるようになっていた。しかし、70年代にはいるとにわかにはディスコ・ブームが訪れる。もともとフランスを発祥とするディスコティーク（discotheque）という言葉は、その名が表すようにナイト・クラブなど音楽設備を備えたスペースでレコード（disc）を再生し、ダンスのための空間を提供するものであるが、次第にこうした場所で好まれる音楽自体がディスコ・ミュージックとして認識されてゆくようになる。そして、ディスコで好まれるダンスブルな音楽とは、ソウルやリズム&ブルースといったアメリカの黒人音楽でもあった。アメリカで花開いた「踊るため」のディスコは世界的なブームとなり、社会現象となっていくが、こうしたディスコ・ブーム（およびその場所となるクラブという文化）を牽引した中心的な集団は、マイノリティとしてのゲイ男性、特に黒人やヒスパニックといった有色人種のゲイ男性であった。

ブームからパッシングへ

しかし、ディスコ・ブームは70年代終わりから80年代にかけて急激に衰えることになった。この原因として、組織的な“ディスコ・パッシング”が挙げられる。一大ブームとなったディスコの享楽主義、中毒性、非生産性に批判の矛先が向けられ、社会のさまざまな方面からアンチ・ディスコ・キャンペーンが沸き起こったためである。ⁱⁱⁱ音楽研究のサイモン・フリスは、当時のディスコにおける快楽が人工的に創り出されたものであり、商業化することによって消費の快楽それ自体と同一化したと指摘し、次のように述べる。

その音楽はむしろアメリカの消費社会の新しいシンボルだった。シックなディスコは世界中に広まり、どれもアメリカの永遠の青春の秘密をふりまいた。消費の快楽とセックスの快楽は、そういう場では同じことになった。逃避主義の問題は逃避それ自体ではない。逃避が終わったあとになにが残るのかということが問題なのだ。月曜日の朝が明けても雨はまだ降っている。いったんなにかが消費されたならばそれはなくなってしまう。…(中略)

多くの人が感想を述べているように、ディスコは一九七〇年代の終わりにはドラッグとなっていた。しかしディスコは新たな絶望をともなった娯楽と化してしまった（フリス 1991：pp.290-291）。

こうした“空虚な快楽を貪る場”としてのディスコに対するバッシングの中心となったのがロック・ミュージックの愛好者たちであったことは、アメリカのポピュラー音楽におけるセクシュアリティを考える上で非常に示唆的である。ロック音楽の信者やDJ、ジャーナリズムは、「スター不在、ライブ不可能、しかも明確な目的を持たないディスコ・ミュージックはロックにくらべて明らかに劣る」（野田 2001：p.18）と主張し、アンチ・キャンペーンを先導した。確かに、初期のロックを特徴づけたものが、初期衝動というライブ性（一回性）や反抗というメッセージ性、オリジナリティと個性に重きを置く顕示性であったことを考えれば、こうした反応も合点がゆく。しかし、野田も指摘するように、ここにはディスコの持つ音楽的特性だけではなく、その牽引者であった黒人やヒスパニックのゲイ男性への反感が根強く存在していたと考えるべきであろう。

ポピュラー音楽には、それぞれのジャンルを愛好する者たちの間に文化的なアイデンティティが築かれるとする主張は、多くの研究によってなされている（フリス 1991、ヘブディッジ 1986、渡辺 2000）。中でも、バーバラ・ブラッドビーはこうしたアイデンティティや傾向をジェンダーとセクシュアリティの側面から考察し、ハウスなどのダンス・ミュージックに先行するロックというジャンルを、すぐれて異性愛白人男性的な文化領域であると指摘している。（Bradby 1993）この理解に倣えば、当時のディスコがロックの担い手である白人主流層によってバッシングを受け衰退へ向かったことは、セクシュアリティと人種を対立軸にした嫌悪の表れであったと考えられるだろう。

しかしながら、商業化されたブームとしてのディスコに最終的な引導を渡したのは、エイズのもたらした災禍と、それに伴って急速に高まったアメリカ社会のホモフォビア（同性愛嫌悪）、および政策的なコントロールであった。1981年にロスアンジェルスで初めてエイズと認定される患者が発見され、情報不足から当初は同性愛者に特有の病であるという偏見が蔓延したため、“ディスコでダンスに享樂するふしだらなゲイ”に対する差別は強まり、結果としてディスコは時代から消えてゆくことになった。こうした状況は、以下に端的に述べられている。

男らしさを指標する白人社会は、まさにディスコ・ブームの背後にある世俗化されたゲイ

の快楽主義を嫌悪した。…（中略）八〇年代のレーガン政権で世のなかが保守へとより戻されることを含めても、七〇年代のキャンプ趣味や性解放運動と同期したディスコ快楽主義は、エスタブリッシュメントから見ればやっかいな“毒”だった（野田 2001：pp.23-24）。

こうして、商業化されたディスコ・ブームは終焉に向かうことになったが、アンダーグラウンドなダンス・シーンが壊滅したわけではなかった。なぜなら、ディスコを商業化された“ブーム”として享受した人々——主に白人中間層——は、その終焉と共にシーンを去ることが出来たが、それを抑圧からの解放として求めていたマイノリティ——即ち黒人やヒスパニックのゲイ男性たちにとって、それは容易に手放すことのできるものではなかったからである。

ハウス・ミュージックの登場

バッシング以降、ディスコはよりマイノリティ指向を強め、担い手となる黒人ゲイ男性コミュニティとしての度合いを高めることになった。そしてハウス・ミュージックは、ニューヨークに次ぐ黒人人口を持つシカゴで生まれることになる。現在、ハウス・シーンの創始者の一人として知られるフランキー・ナックルズは、1977年にシカゴのクラブ「ウェアハウス」の招きでニューヨークから移り住み、DJプレイを開始した。当時、ナックルズが使用していたレコードは、アンダーグラウンドなディスコ・サウンドであったが、こうしたサウンドがまだ新鮮であったシカゴにおいて彼のプレイは大変な好評を博すことになった。そして、ナックルズのプレイするレコードや彼自身の音楽は、そのクラブ名にちなんで「ハウス」と呼ばれるようになる。従ってハウス・ミュージックとは、かつてのディスコ・ミュージックと同じく、当初から「ハウス」と呼ばれる音楽そのものがあつたわけではなく、特定の場所でプレイされる音楽やサウンドの総称であった。

やがて、こうしたDJのプレイに触発されて、ダンス・フロアに合った曲を自ら制作する者たちが現れ、インディペンデントなレーベルから次々とレコードが発売されるようになる。こうした先駆けとなったのがDJジェシー・サンダースによる「On & On」（1984年）であると言われているが（野田：p.102）、音楽ジャンルの起源を一枚のレコードに求めることは難しく、実際にはこの時期に前後して発売された多くのレコード群をもって、ハウス・ミュージックのはじまりと位置付けることができよう。

4. 匿名的な身体とダンス：ハウス・ミュージック黎明期のレコード／ダンサー

ハウス・ミュージックはアンダーグラウンドなダンス・シーンで爆発的な人気となり、膨大な量の匿名的レコードが流通することとなる。しかし、いかに当時のダンス・シーンで受け入れられたとはいえ、ゲイの黒人男性を中心とした限られたコミュニティの市場しか持たなかった当時のハウスは、商業的に大きな利益をもたらすことはなく、あくまでもDJの自家生産的な規模で流通するに過ぎなかった。これが結果としては、フロアが求める踊りやすいレコードを少量のプレスによって短い期間で次々とリリースしてゆく、つまりは「作品」というよりは匿名的な情報として使い捨てられてゆくという初期ハウスのスタイルを生むことになった。こうした価値観は、次の指摘に表れている。

毎週毎週大量にリリースされるハウス・ディスクの情報速度に追いつこうとするならば、もはやリスナーとして「観賞する」のではなく、DJの如く“チェックする”しか手はない。音楽とは鑑賞されるべきものであり、作品である、とするならば、やはりハウスは音楽とは言えないだろう。しかし、このことこそハウスのラディカルリズムなのだ。(略)…ハウスにおけるサンプリング／カットアップ／リミックスという概念は、ロックを含めた全てのポップ・ミュージックに根強く残されていたオリジナリティへの幻想を真向から否定したと言えるだろう。(小泉 1990 : p.83)

ハウスのレコードの匿名性は、こうした状況から生じた。ハウス・ミュージックはその気になれば素人が手持ちの安価な機材を用いて作成することができ、またその構造は非常に単純なリズムやサウンドの反復であることから、有名無名を問わず数多くのDJが自らのプレイのために数限りない曲を「生産」し、レコードとしてプレスした。これらの曲は、真夜中のダンス・フロアで如何に人々が踊りやすく、またダンスによる恍惚を得やすいかという機能を最大の目的としてつくられており、そこには制作者の個性やメッセージ、完成度の高さなどを重視する価値観は薄い。

事実、初期ハウス・ミュージックの顕著な特徴の一つとして挙げられるものに歌（ヴォーカル）の欠如があるが、歌がなければ当然ながら歌詞も存在せず、そこにメッセージ性を見出すことは難しい。それまでの主流のポピュラー音楽において、歌詞が具体的なメッセージ伝達の役割を一身に担ってきたことを考えれば、これは非常に大きな相違といえる。さらにいえば、レコード・ジャケットのアートワークに関しても、ハウスではホ

ワイト・レーベルと言われるように一切のデザインが施されていない真っ白なジャケットで売られるものが数多くあることも、ハウス・ミュージックというジャンルが持つ匿名性をよく表している。そして、これらのレコードの多くは、一部のヒットを除いてごく短い期間だけダンス・フロアで消費され、次々に使い捨てられていくものであった。

コレオグラフィのないダンス

ハウス・ミュージックを産みだし、育ててきたのがマイノリティとしての黒人ゲイ男性たちであったことは既に述べたが、彼らは日常生活を通じた人種／セクシュアリティ双方の抑圧から逃れ、ダンスによるひとときの解放と恍惚を味わうために、大音量のハウスが響き渡る週末のナイト・クラブへ通い詰めた。こうした状況を野田は、「シカゴはかつてゴスペルやジャズやエレクトリック・ブルースの中心地だった。そして八〇年代はハウスの故郷としてその名を馳せたが、この新しいブラック・ダンス・カルチャーに火をつけたのはストレートな黒人ではなく、ゲイの黒人だった」と述べ、さらに以下のように続ける。

<ウェアハウス>の六〇〇人ほどの決して広くはないキャパシティには、二〇〇〇人ほどの人間が詰めかけたが、そこにはバーに座ってタバコを吸ったり、座って会話に熱心な人間はいなかった。ほぼすべてがそのままフロアに居続け、ダンスしていた。彼らがそこにいる理由はたったひとつ、そう、ナックルズのDJで踊ることだった。(野田 2001 : p.91)

そして、こうしたナイト・クラブのフロアで繰り広げられるダンスの最大の特徴といえるのが、明確なコレオグラフィをもたない、組織化されないダンスであるという点である。フロアを埋め尽くした群衆が、同じDJの音楽に合わせながらも、特定の極点（視線の集中や振りの完成度など）を目指すことなく各々が自分なりのダンスを踊りつづけるというシーンは、ハウス以降のダンス・カルチャーの特徴といえる。上野のこぼを借りれば、「同じビートと音楽にノっていながら、踊り方のスタイルはそれぞれ違う。(略)要するに、実は決まった踊り方はどのパーティでもありえない」(上野 2005 : p.137)ということになる。自ら世界各国のクラブ・カルチャーを体験し、フロアで踊ることを通じてその経験をまとめた湯山もまた、ハウスやテクノのダンサーたちがそれぞれ自由な振り付けで踊り、没頭していながら、フロア全体の群衆として緩やかな連帯感が感じられることを指摘している。(湯山 2005)

レコードの再生によって多くの人々が特定の空間で踊るという形は、ディスコティックの登場以来、現在に至るまで続くダンス・ミュージック享

受の一つの様式である。しかし、ハウスの登場以前—ディスコ・ブームまで—は、映画『サタデーナイト・フィーヴァー』や、テレビ番組「ソウル・トレイン」の内容に象徴されるように、踊られるダンスは明確なコレオグラフに基づき、しかもコンテストなどを通じてその技術の卓越さが評価されるという、いわば「見られる」ことを前提としたものであった。言い換えれば顕示的な価値観に基づくダンスであったといえる。これは、ディスコ全盛期の人々が、現在の視線からすれば過剰ともいえる程ドレス・アップした姿で踊っていたという事実にも表れている。

こうしたダンスが、ハウス以降、特定の振り付けを持たず自由に、自分自身の快樂のために踊るように変化してゆく。「見られる」ことを意識しない—即ち匿名的なダンスに重心をずらしていった理由は、やはりエイズのもたらした脅威と、それにとまなうゲイ・カルチャーの変容であろう。エイズが、ダンス・シーンを牽引していた当時のゲイ男性コミュニティに対していかに大きな衝撃を与え、また性とドラッグに密接に結びついていたそのライフ・スタイルを揺るがしたかについては、当事者の一人であるメル・シェレンをはじめ、多くの指摘がある。1981年にアメリカで最初のエイズ患者が発見され、1983年に有名俳優ロック・ハドソンの病死が発表された頃、エイズはゲイに特有の病であるという誤解が蔓延し、社会に急速に広まる同性愛嫌悪とともに、ディスコに代表される享乐的なナイト・ライフは終焉に向かうことになる。(シェレン 2006, ローレンス 2008, 野田 2001)そしてハウス・ミュージックの興隆と随伴して、ダンス・フロアではエイズに対する恐れから、かつてのように放埒な性的パートナーシップを求める価値観ではなく、セクシュアリティに基づいたコミュニティを維持しながらも性的な側面を忌避し、ダンスのみによって快樂を得るという方向へのシフトが起こった。この点に関して、エイズ禍以降、シーンを牽引してきたゲイ男性たちが選択した音はソリチュード(孤独)だった(湯山 2005: p.10)という見解は的確であろう。

上記の状況を踏まえると、そもそもハウス・ミュージックそれ自体が匿名性を孕んでいる理由も自ずと明らかになる。極めつけのマイノリティであった当時の黒人ゲイ男性は、自らの個性を際立たせて顕示することはできず、むしろ主流社会から身を潜めて—文字通り深夜の地下クラブに潜って—匿名的なダンサーの一群に溶け込むことで、踊ることによる束の間の自己解放を実現していた。そして、主にこうした人々のみを限られた市場としていたハウスもまた、自ずと匿名的であらざるを得なかった。さらにハウス・ミュージックは、かつて享楽主義、中毒性、非生産性によ

て批判されたディスコの直系として、その抽象性(非メッセージ性)も受け継いでいたといえる。^{iv}

都市の“部族”としての黒人ゲイ男性コミュニティ

上野は、テクノに代表されるダンス・ミュージックのクラブやパーティ文化を中心として、そのシーンへの参加者が構成するアイデンティティについて考察し、そうしたサブカルチャーの帰属者を「部族(tribe)」と定義する。特に90年代以降、グローバル化と消費社会化が進展した世界では、各々のサブカルチャーに基づいた集団的アイデンティティは、かつて想定されたような固定的で静的なものではなく、むしろ流動的で、時には個人が複数のサブカルチャー集団に同時に帰属するような横断的なものとなっているという。(上野 2005)

上野やその他90年代以降の文化研究者が指摘するとおり、かつて70年代に行われたサブカルチャー研究の多く(特にバーミンガム学派のカルチュラル・スタディーズ)は、下位集団としてのサブカルチャーを、親文化としての大文字の「カルチャー」に対する反抗を通じてアイデンティファイされる、なかば固定的なものとして捉えていたのは事実だろう。都市の「部族」という概念は、こうした固定的な理解を乗り越え、一人の人間が複数のサブカルチャーへの同一化を通じて、多様な自己を形成するという認識を可能にする。例えば、現代においては一見相反するように考えられるサブカルチャーを跨いで愛好する「部族」を想定することは容易い。

こうした理解を援用すれば、80年代にハウス・ミュージックの誕生を担い、その後のシーンを支えてきたアメリカの黒人ゲイ男性という集団を、都市における一つの部族とみなすことも可能だろう。彼らは日常の中で、男性として、黒人として、そして週末のクラブではハウス・ミュージックでダンスの恍惚を得るゲイ・コミュニティの一員として、ジェンダー、人種、セクシュアリティをわたる複数のアイデンティティを一つの身体に同居させながら、その時代を生きたともいえる。

5. 部族楽器としてのTB-303: 音の再発見

アナログからデジタルへ、そしてアナログへ

かつて、踊るための音楽としてディスコやナイト・クラブでプレイされていた音楽は、ソウルやファンク、リズム&ブルースといった既存の黒人音楽であった。既にディスコの時代に、二台のターンテーブルを用いてレコードを繋げるといった技術は確立されていた。しかし、こうした一曲3~4分の既存の曲では、深夜から明け方まで続くクラブの営業時間に膨大な量のレコードと曲間のミッ

クスが必要になってしまう。こうして徐々にダンス・フロアの客が踊り続けるために特化し、リズムが反復的で一曲が長いロングミックスを特徴とするディスコ～ハウス・ミュージックへと進化を遂げていった。これは、ダンスする上では曲と曲との継ぎ目が少なく、リズムが一定しているほど都合が良いためである。この過程で、ハウスというジャンルは、ダンス・フロアと客の傾向を知り尽くしたDJが自らリミックスや作曲を行うようになってゆくが、この際音作りに用いられたのが、いわゆるアナログ・シンセサイザーであった。

ハウス興隆期の1980年代には、シンセサイザーは既にデジタル化が進んでおり、それまでのアナログ・シンセでは到底作り出せないような、よりリアルな音色を再現することが可能となっていた。また、時代もそうしたリアルでクリアな音色を好んでおり、この時期の商業的なヒットチャートは、こうしたデジタル・シンセのサウンドで埋め尽くされていった。しかし、当時ごく限られた市場しか持たなかったハウス・ミュージックの担い手たちは、こうした最新の高価な機材を手軽に使用できる環境にはなく、仕方なしに、当時二束三文で売られていた旧式のアナログ・シンセを使い始めたとされている。そして、時代遅れで価値がないと見なされていた機材とその音色を創意工夫することによって、新たなサウンドとして再発明してゆくことになった。こうして、ハウスや後のテクノ・ミュージックへと繋がるダンス・ミュージックの定番音色として、アナログ・シンセのサウンドが定着してゆく訳である。

当時、アンダーグラウンドなダンス音楽の作曲（プログラミングというべきか）に用いられたアナログ・シンセの中には、日本製のものが少なくなかった。というより、多くの音色は日本製のシンセサイザーによって作り出されており、ハウスやテクノにとってテクノロジー上の産みの親と言っても過言ではない。アナログ特有の、太くて厚みのある抽象的なサウンドは、やがてダンス・ミュージックになくってはならないものとしてシー

ンを席卷してゆくのだが、こうした文脈で、一つの特筆すべきアナログ・シンセが再発見されることになる。これが、日本のローランド社製のTB-303である。(図.1)

TB-303は本来、1982年にベース用音源として発売されたアナログ・シンセの一種であった。しかし、アナログ方式で特定の楽器音をシミュレートすることは当時の技術として難しく、あまりリアルなベース音が出せなかったため、それ程の売れ行きは示せなかったという。ところが、1985年後半にTB-303を購入したシカゴのハウス・ミュージックのDJピエールが、使い方も分からずに遊んでいるうちに偶然この独特な音色の魅力を発見し、ベース音源としてではなく意図的に独自のサウンドとして自分たちのレコード「Acid Tracks」(1987)に使用したことから、一躍注目を浴びるようになる。TB-303の音色の魅力は、フィルター（音の高・低音の割合を調節する機能）のダイヤルを絞ったり開放したりすることでリアルタイムに生み出される非常に人工的で抽象的なサウンドにあるのだが、こうした既存の楽器とは似ても似つかない人工音は、ドラッグ（LSDなどの薬物）を常用するダンス・フロアの群衆に熱狂的に受け入れられたことからアシッド（俗語でLSD）なサウンドと呼ばれ、後にアシッド・ハウスという一大ジャンルを形成することになる。

「Acid Tracks」のリリース以降、TB-303は一つの楽器として多くのハウス、テクノ系トラック・クリエイターたちに愛用され、1990年代のアシッド・リヴァイバル（第二次アシッド・ハウスのブーム）を経由して、アメリカに留まらずイギリスやドイツ、ベルギーなどヨーロッパにおいても数え切れないほどの楽曲に用いられることになった。一時期の熱狂は過ぎ去ってはいるが、現在でもこの楽器の存在感は健在であり、多くのミュージシャンが使用し続けている。著名な例としては、その曲名からも窺えるように、世界的な人気DJファットボーイ・スリムによる「Everybody Needs a 303」(1996年)などがその典型といえる

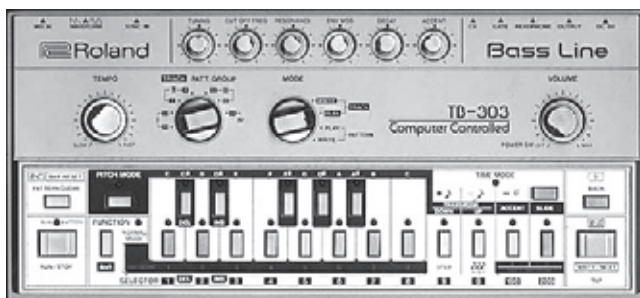


図.1

だろう。

実はTB-303だけでなく、同じ時期に発売されたアナログのローランド製ドラムマシンTR-808やTR-909もまた、ダンス・ミュージックシーンに不可欠な楽器として再評価され、定番サウンドとなっているのだが、こちらも生のドラムとは大きく異なる独特の重低音リズム・サウンド故に愛されていると言って良い。これらの機材は、もはやリアルな生音の模倣ではなく、本来の目的とはかけ離れた用途によってダンス・フロアをその独自のサウンドで満たし、群衆に体感される快感を供給する象徴的な「楽器」、つまりハウス・ミュージック・シーンを支える人々独自の「部族楽器」として機能したのだといえる。今でも、タイトルに「303」や「909」などの数字が織り込まれているテクノ・ハウス系コンピレーション・アルバムを見つけることは容易であり、これは、如何に「303」的、あるいは「909」的なサウンドというものが認知され、浸透しているかを表している。(図.2)^v一方、皮肉な話ではあるが、一時期投げ売りされていたこうしたアナログ機材はその価値の高まりと共に価格が高騰し、当時の販売価格を遙かに上回る値段で取引されており、最盛期には、日本の楽器商がアメリカに日本製シンセを買い付けに行くという逆転現象まで起こることになった。

6. 音のブリコラージュ

レヴィ=ストロースの概念として「ブリコラージュ」というものがある。(レヴィ=ストロース 1976) これは「器用仕事」であるとか「寄せ集め細工」と訳されることもあるが、本来の目的とは異なった手近にある材料を組み合わせ、目下必要とされるものを間に合わせでつくる工夫、といった意味合いである。例えば、ある地域の先住民たちが、外部から持ち込まれたジュースの瓶やプラスチック製品の一部など近代的な物品を流用して、自分たちの伝統的な祭祀の道具を作ることなどは、この一例である。

こうして考えてみると、これまで述べてきたハウスやテクノ・ミュージックにおけるTB-303やTR-909、あるいはその他の古いアナログ・シンセの流用は、まさにこのブリコラージュ実践に他ならない。最新の高価な機材を買うことのできない特定の音楽を愛好するサブカルチャー集団(部族)のDJが、身近に二束三文で転がっていたアナログ・シンセを間に合わせで使い始め、やがてその内の一つであるTB-303を本来の目的とは異なった用途——独自の楽器として流用し、新たな価値を見出してゆく。さらにいえば、ハウスやテクノ、そしてヒップホップといった現代のダン

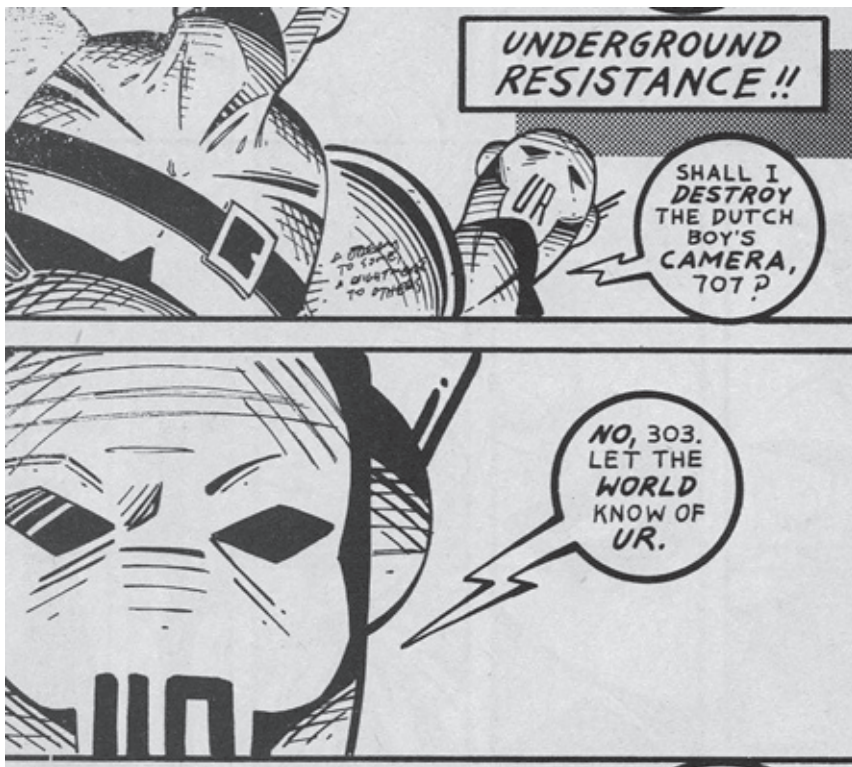


図.2

ス・ミュージックで多用されるサンプリングという技法も、過去の音楽や音源から一部分を切り出し、切り貼りして用いるという意味で、この概念に非常によくあてはまると言える。

レヴィ＝ストロースは、プリコラージュをかつて人々が行っていた具体の科学としての「野生の思考」として捉える一方、近代以降の西欧科学的な思考としてエンジニアの仕事を例える。断片である有りものの寄せ集めとして即興的に形づくられるプリコラージュに対して、エンジニア的な仕事にはあらかじめ設計図があり、全体を想定した上でそれにあった部品を用いて組み立てる発想であると。そして、部品は一旦全体の一部として組み込まれると、その特性や個性を消し去り、総体としての調和をもたらすという。これに対して、プリコラージュにおける断片は、本来は別の目的をもったものがたまたまそこに組み込まれただけであり、全体の中でもその特異性の境界は保持される。

この対比は、冒頭で述べた「音楽」と「音響(サウンド)」、つまり全体の調和を指向するオーケストラの音楽と、サウンドそのものやリズムを指向するダンス・ミュージックにもあてはまるだろう。そもそもが、西欧文化の伝統の中心から発達してきた調和と洗練を目指す学問としての「音楽(学)」は、既に「クラシック(古典)」としてその洗練の極点を迎えている。一方、ハウス、テクノに代表されるダンス・ミュージックは、既に聴く音楽としての調和を必要とはおらず、ただ踊る、体感するための機能として、様々な音をプリコラージュする。初期のハウスが音程を無視してサンプル音源・フレーズをリズムに強制的に同期させ、転調することのないベースと相まって音楽的な不調和と浮遊感を生み出し、それが逆に身体で感じる気持ちよさ、高揚感を生むことになったことは、この具体的な事例といえる。つまり、各々のサウンドやサンプルの断片は全体にとけ込んで調和を成すのではなく、それぞれ個々の要素のまま全体を構成するのである。

また、TB-303やアナログ・シンセのフィルター・ダイヤルをリアルタイムで操作し、時には「出たところ勝負」で心地よいトラック作りを目指す制作方法など、ハウス以降のダンス・ミュージックはあらかじめ意図された設計図(曲)に合わせて全体を構成するのではなく、偶然性や身体的な感覚を利用した直感的なプロセスを多く含んでいる。事実、DJピエールと共にアシッド・ハウスの誕生に関わったマーシャル・ジェファーソンは、取材において「アシッド・マシン(TB-303)はプログラミングできないんだ。あのマシンはただその場で音を鳴らすだけで、DJピエールもわけがわからずにやっていて偶然あのパターンを出

ただけなんだ」という意の受け答えをしている(野田 2001:p.130)。少なくとも商業化を迎えるまでのハウス・ミュージックにおけるこうした方法論は、身体化したサウンドを指向するという点で、まさに「野生の思考」の延長線上にあると考えられる。

もちろん、ここで検討しているエンジニアの仕事とプリコラージュの対比は、単純な西欧科学/無文字社会の差異ではない。特に身体そのものをめぐる西欧の近代知の中では、言語・男性性・主体という上位概念に対置される形で、身体・女性性・客体という概念が周縁化されてきた歴史があり、こうした対比の構造はその西欧的思考自体の内部に孕まれた矛盾でもある。ポスト近代の時代を迎え、隠蔽されてきたこうした対象の再検討の流れの中で、言語化されないものの代表として身体の価値の再発見があったことは、こうした文脈で捉えるべきものであろう。事実、ギルバートとピアソンが述べるように、昨今のダンス・ミュージックにおける身体の諸問題の中心は、ロゴス中心主義的な思考よりも、身体性(物質性)と結びついた反復リズムの運動こそが言語による自己固有化の秩序をゆるがせる、という部分にあるといえる。(Gilbert and Pearson 1999: pp.54-80)

7. 身体の音楽：音楽のダンス・ミュージック化

もとはアンダーグラウンドなシーンから発生したハウス・ミュージックのサウンドと方法論は、その後アシッド・ハウスやディープ・ハウスといった様々なヴァリエーションや、デトロイトを中心としたミニマル・テクノを生み出し、やがて90年代以降は商業的なポピュラー音楽に大きな影響を与えてゆくことになった。増田の指摘に従えば、1987年M/A/R/R/Sがリリースした「Pump Up the Volume」の大ヒットにより一般の音楽チャートにおいてハウス・ミュージックが認知され、その後のセカンド・サマー・オブ・ラブを経て、ハウス調のダンス・ビートを取り入れたバンドが頻出する「マンチェスター・ムーヴメント」が沸き起こる。(増田 2005:pp.17-18)また、ハウス・ミュージックやテクノのクラブ、大規模な野外パーティ(レイヴ)は、一大産業としてヨーロッパに広まってゆくことになった。(Sellars 1998, Gilbert and Pearson 1999)

その後、現在に至るまで、マドンナやビョークといった世界的なミュージシャンはハウス系の曲でヒットをとばし、メジャーなアーティストのヒット曲のハウス・リミックス版が発売される状況が続いている。特にリズムとサウンドに絞って注目すれば、現在、非常に多くの商業音楽がハウス及びテクノのそれを流用していることは明らか

である。これは、リズムを通じた商業音楽のダンス・ミュージック化に他ならない。それは現代を生きる人々の価値観が、少なくともその一部は、エンジニア的なものではない野生のサウンド—音のプリコラージュを求めるようになっていくということでもあるだろう。

佐々木は、現代の（電子）音楽がその音楽的な要素を次第に切りつめ、数少ないサウンドやリズムの反復を通じた「ミニマル化」の傾向を示していると指摘する。そして、ハウス・ミュージックを一つの起源として発達してきたミニマル・テクノから、さらに要素の減算を重ねた音楽が出現している状況を音楽論的に考察する過程で、以下のように述べる。

「ミニマル・テクノとは、音楽としての鑑賞を目的とするものではなく、フロアで人々を踊らせるという機能に還元されたものであり、DJのミックスに（踊り続けることを妨げるような）支障をきたすことのないよう、リズム面においても単純化されている」といった考えは、基本的に間違っていない。…（中略）だが、それでもわれわれは、こうしたごく真つ当な考えをカッコに括ることによって、問題をクリアに示すことが必要だと考えている。結局の所、最大公約数的であるしかないフロア的＝ダンスブルな快感原則（繰り返すが、それ自体を否定しているのではない）を前提にした途端に、思考を停止し、曖昧な共感の罟へと陥ってしまうことだけは、是非とも避けたいというのが、第一の理由である。音楽をめぐる身体論的な言述のほとんどは、わたしの、あなたの、みんなの「体験」を絶対視することで、ごく客観的な証明さえ行おうとしないからである。そうした脆弱な理解は、感覚の共同体を作り上げる（正確には、作り上げたいと思ひ込む）ことによって、「テクノ」を、あるいは「音楽」を、あらかじめ取り逃がしてしまうことになるだろう。（佐々木 2001：pp.53-54）

上記の理解は、フィリップ・グラスやスティーヴ・ライヒといった60年代における「プレ・テクノ」のミニマル・ミュージックが、要素の減算というその試みの破綻以降「加算的な態度（ライヴ性）」へと逆転していく一方で、現代のデトロイト系ミニマル・テクノがさらなる「減算」への実験的なプロセスへと向かっており、ここからさらに「テクノ未満」ともいえるミニマルな音—テクノイズが出現している状況を前提としている。

これは、音楽的可能性としての「テクノ」を理解する上ではおそらく正しい。事実、当初は踊るための音楽として発達したミニマル・テクノの先鋭的な一部は、既にダンス・ミュージックである

ことを止めている。^{vi}しかし、ここでは敢えてテクノの「音楽」としての意味と洗練から一步後退して、現代のポピュラー音楽がダンス・ミュージック化している事由を、テクノ（やハウス）がその出自として持っていた「踊るために特化した」サウンドとしての側面に戻って求めたい。佐々木の言葉を借りれば、ダンス・ミュージックはその機能を考えれば、確かにフロアを埋める群衆のダンスによる快感を引き出すための最大公約数を目指すものである。そして、最大公約数的であるということは即ちポピュラー（求められるもの）であるということでもある。そうであれば、ポピュラー音楽（商業／大衆音楽）それ自体がダンス・ミュージック化しているということは、図らずもダンスブルな快感原則のポピュラリティが商業レベルで一般化した、つまり現代多くの人々が求める“普通の”音楽を通じた快感の最大公約数がダンス化（身体化）しているとも考えることもできるだろう。これは冒頭から述べ続けてきた「聴く」音楽から「感じる」ダンス・ミュージックへの変化と、初期ハウスの特徴であったプリコラージュ—即ち言語中心主義的思考を通じた観賞・理解から身体と結びついた反復やリズムの体感への変化が、相互に重ね合わされる接合点でもある。

近代以降の社会は、その根本的な価値観ともいえる合理性によって色濃く染め抜かれてきた。しかし、ポストモダンとも言われる状況の中で、伝統的な近代の価値観は文化・社会の至る所で綻びを見せ、変更あるいは更新を迫られている。先述したように、言語的思考に對置され、周縁化されてきた身体が、人文社会研究の文脈でにわかには再検討の対象となっていることは、こうした流れの一端と捉えることもできよう。榎木は、1980年代におけるハウス・ミュージックの発生と同時代の現代美術の様式を考察し、これらをシミュレーションニズム、サンプリングといった共通する価値観—作者性（主体）の解体の徴候として論じた。そして、当時のハウス・ミュージックが、80年代前半にトレヴァー・ホーンやマルコム・マクラレンによって展開された意図的なサンプリングとリミックスに基づく「ポストモダン」ミュージックの、「馬鹿で貧乏な若者たち」による大衆的に薄められた再発見にすぎないという立場に対して、「反論の必要はない。それはまさにその通りなのだから」と断った上で次のように批判する。

ハウス・ミュージックがこれほどまでに無慈悲の「流れ」そのものでありうるのは、それが「馬鹿で貧乏な若者たち」、すなわちゲイやエイズ患者や性倒錯者やジャンキーといった少数者によって、しかも「質」ではなく、たんなる「量」として再発見された「ポストモダン」であるからなのである。そして、

「再発見された」という意味においてはハウス・ミュージックはたんなるポストモダンではない。むしろそれは「真正の」ポストモダンともいべきものである。(榎木 2001 : p.268-269)

ハウス・ミュージックがそうであったように、80年代における現代美術もまた、その担い手の多くはゲイ男性や女性といったそれまでの美術史におけるマイノリティであった。そして、そのハウスと現代美術の双方がマイノリティによる正統な音楽史・美術史それぞれの相対化という要素を孕んで展開されてきたことは、ポストモダンという文脈において、近代の主役(≒作者(主体))への懐疑が顕在化したことの一つの現れと考えることもできる。

そして、こうした相対化の試みの一つであるハウス・ミュージックの方法論がダンス音楽としての要素を通じて一般化し、ポピュラー音楽全般に浸透したことは、ひとつには商業主義の文脈でハウス自体が“シミュレーション”されたことと捉えられる一方で、かつて社会の周縁におかれてきたマイナーな価値—顕在化されない匿名のダンスの、そして匿名の身体の価値が再配置されてきたことの現れであるともいえるだろう。

ⁱ ハウス～テクノの流れの中で生まれたジャンル(デトロイト・テクノの一部など)の中には、要素がミニマルでありながら音量やリズムにも強く依存しない「聴く」電子音楽も存在する。こうしたダンス・ミュージックの枠から離れつつあるテクノに関しては、後の7節において述べる。

ⁱⁱ 現代に連なるテクノの大きな潮流の一つは、ハウス・ミュージックの影響を色濃く引き継いだデトロイト・テクノであるといえる。しかし、テクノには70～80年代のヨーロッパから現れた電子音楽(エレクトロ)からの流れも存在し、実際にはハウスやデトロイト・テクノもこの影響を受けている。特定の音楽ジャンルの起源を断定することは不可能であるが、ここでは野田が詳述した歴史・文化的な経緯(ブラック・ミュージックとしてのハウス/デトロイト・テクノ)にならない、この二つを文化的な背景を共有するものとして扱う。

ⁱⁱⁱ こうしたディスコ・バッシングのクライマックスとして、1979年7月12日、シカゴ・ホワイトソックスのホームスタジアムにおいて、デトロイト・タイガースとの試合後に一万枚以上のレコードがグラウンドに投げ込まれ、燃やされたという(野田 2001 : p.17)

^{iv} ハウスやディスコにメッセージ性が希薄なことは、それ即ち政治的に無色であるということではない。ナックルズは「ディスコはゲイや黒人などマイノリティ・グループの未来だった。ハウスがゲイから生まれたことは彼らをタブにしたけれど、このことは音楽以上に意味のある出来事だった」と述べている。(野田 2001 : p.78) 黒人のゲッター・ミュージックとしてのメッセージ性はヒップホップによって強烈に担われていくことになるが、初期にはディスコとの相互交流があったにもかかわらず、ヒップホップは黒人男性的マチズモを過剰に強調することによって、皮肉にもディスコ～ハウスの担い手であるゲイ

黒人男性を抑圧する構図を形成してしまった。

^v デトロイト・テクノで著名なリッチー・ハウティンが「Fuse」名義で発売したソノシートPLUS 8019 (plus8) 1992年には、実験的にコミックスが添付されている。作中では、これも代表的なデトロイト・テクノのユニットである「UR (Underground Resistance)」を擬人化した登場人物に、象徴的に「303」の名前が与えられている。コミックスはAlan D. Oldhamによる。

^{vi} 代表的なトラック・メイカーとしては、リッチー・ハウティンやケニー・ラーキンなどが挙げられる。

【引用・参考文献】

- 上野俊哉, 「アーバン・トライバル・スタディーズ—パーティ, クラブ文化の社会学」, 月曜社 2005年
- ウルフ・ポーシャルト, 原克(訳), 「DJカルチャー—ポップカルチャーの思想史」, 三元社 2004年
- クロード・レヴィ・ストロース, 大橋保夫(訳), 「野生の思考」, みすず書房 1976年
- サイモン・フリス, 細川周平・竹田賢一(訳), 「サウンドの力—若者・余暇・ロックの政治学」, 晶文社 1991年
- 佐々木敦, 「テクノイズ・マテリアリズム」, 青土社 2001年
- 榎木野衣, 「シミュレーションニズム:ハウスミュージックと盗用芸術」増補版, 筑摩書房2001年
- ディック・ヘブデジ, 山口淑子(訳), 「サブカルチャー—スタイルの意味するもの」, 未来社 1986年
- 野田努, 「ブラック・マシン・ミュージック—ディスコ, ハウス, デトロイト・テクノ」, 河出書房新社 2001年
- 細川周平, 「レコードの美学」, 勁草書房 1990年
- 田口哲也, 「パリ・ベトナム・ロンドン—パンクと身体」, 言語文化7-2 : 241-265ページ, 同志社大学言語文化学会 2004年
- ティム・ローレンス, 内垣聡子ほか(訳)「ラヴ・セイヴス・ザ・デイ」, ブルースインターアクションズ 2008年
- 増田聡, 「その音楽の<作者>とは誰か」, みすず書房2005年
- メル・シェレン, 浅沼優子ほか(訳)「パラダイス・ガラージの時代〈上・下巻〉—NYCクラブカルチャー・光と影」, ブルースインターアクションズ 2006年
- 湯山玲子, 「クラブカルチャー!」, 毎日新聞社 2005年
- 渡辺潤, 「アイデンティティの音楽—メディア・若者・ポピュラー文化」, 世界思想社2000年
- Bradby, Barbara "Sampling Sexuality: Gender,

Technology, and the Body in Dance Music."
Popular Music, vol.12 No.2, Cambridge UP,
1993

Gilbert, Jeremy and Pearson, Ewan
*Discographies: Dance Music, Culture and
the Politics of Sound*, Routledge, 1999

Hesmondhalgh, David "The British Dance Music
Industry: A Case Study of Independent
Cultural Production." *British Journal of
Sociology*, No.49 Issue No.2 June 1998

Sellars, Alethea "The Influence of Dance
Music Industry on the UK Youth Tourism
Market." *Tourism Management*, vol.19 Issue
6, 1998

ブックレット (レコード付属)

Richie Hawtin (Fuse) / PLUS 8019 (plus8)
1992