

NEWSLETTER #99

日本ポピュラー音楽学会

vol. 26 no. 1 Mar 2014

日本ポピュラー音楽学会第 25 回大会報告

p. 2	シンポジウム	葛西 周
p. 4	ワークショップ A	田邊 健太郎
p. 6	ワークショップ B	玉木 博章
p. 8	ワークショップ C	平田 誠一郎
p. 10	個人研究発表 A1-1	積島 直人
p. 10	個人研究発表 A1-2	斎藤 宗昭
p. 11	個人研究発表 A1-3	本人の希望により発表者名は非公開
p. 13	個人研究発表 A1-4	宮入 恭平
p. 14	個人研究発表 A2-1	青木 学
p. 15	個人研究発表 A2-2	服部 智行
p. 17	個人研究発表 A2-3	竹林 修一
p. 17	個人研究発表 A2-4	遠藤 薫
p. 19	個人研究発表 B1-1	岡田 正樹
p. 20	個人研究発表 B1-2	原島 大輔
p. 21	個人研究発表 B1-3	大門 碧
p. 22	個人研究発表 B1-4	山本 達也
p. 22	個人研究発表 B2-1	平田 誠一郎
p. 23	個人研究発表 B2-2	鈴木 慎吾
p. 24	個人研究発表 B2-3	塚田 修一
p. 24	個人研究発表 B2-4	居原田 遥
p. 25	個人研究発表 C1-1	三井 徳明
p. 26	個人研究発表 C1-2	玉木 博章
p. 27	個人研究発表 C1-3	石川 洋行
p. 28	個人研究発表 C1-4	田口 裕介
p. 29	個人研究発表 C2-1	瀧戸 彩花
p. 30	個人研究発表 C2-2	深澤 優樟
p. 31	個人研究発表 C2-3	柴台 弘毅
p. 32	個人研究発表 C2-4	木下 和彦
p. 32	2013 年第 3 回関東例会報告	高橋聡太
p. 35	会員の OUTPUT	
	information	
p. 36	事務局より	

日本ポピュラー音楽学会第 25 回大会報告

日時:2013 年 12 月 6・7 日

於: 関西学院大学 西宮上ヶ原キャンパス G 号館

第 25 回大会報告

シンポジウム

葛西 周

《エキゾティシズムとその向こうにあるもの——ポピュラー音楽の(非)嫡出子たち》

大石 始(旅と祭りの編集プロダクション「B.O.N」ライター/編集)

輪島 裕介(大阪大学)

小川 さやか(立命館大学)

大和田 俊之(慶応義塾大学)

司 会: 西村 正男(関西学院大学)

本シンポジウムはエキゾティシズムな存在として「他者」を捉えること、あるいはエキゾティシズムな存在として「他者」に捉えられることが、いかにポピュラー音楽の実践に反映されてきたかを多様な事例から検証するものであった。とりわけ音楽実践について「自己」と「他者」の線引きをおこなう上で、エキゾティシズムがどのような変化をもたらしているのかを明らかにするよう意図された企画と言える。まずはパネリストごとに報告を整理してみたい。

1. 大石 始「〈ルーツ・ミュージック〉の発見——各国の非メジャー音楽に見られるいくつかの傾向」

大石氏の報告は 2000 年代以降の非西欧圏におけるクラブ・ミュージックを対象とし、その背景にある三つの柱として、90 年代のヒップホップから EDM への共通の音楽言語の変化、ネット環境の変化によるローカルなダンス・ミュージックの外部への拡散、SoundCloud などのサイトを介したフリー・ダウンロード音源の氾濫を挙げる。これらの状況の変化によって、ジャンルやサウンド・スタイルの融合が進んでそれぞれの特性が曖昧になり、ジャンルと地域性/民族性との結びつきも希薄になった結果、ルーツの新たな

表現方法が試行されたと大石氏は指摘する。

大石氏はメキシコの DJ ユニット 3Ball MTY、タイの DJ マフト・サイ、日本のロックバンドアラゲホンジの三つの事例を挙げ、それぞれアメリカの EDM にクンビアが融合したトリール・グアラチューロとつま先が長く尖ったカウボーイブーツのヴィジュアル・イメージといういずれも身近なものを素材にデフォルメされたメキシコ表象、レア・グルーヴとしてのタイ・ファンクの掘り起こしによる民族性の強調とそれに対する「自分の音楽」という意識の不在、無国籍性に軸足を置いて異なるローカル・ミュージックをぶつける 90 年代のマッシュアップ的なアプローチからローカル・ミュージックの音楽的構造の面白さそのものに力点を置くようなエディット的なアプローチへの変化について論じた。

2. 輪島 裕介「戦後日本大衆音楽におけるオリエンタリズムと自己オリエンタリズム」

輪島氏が取り上げたのは、占領期以降のポピュラー音楽における、カリカチュアされた日本表象である。NHK ラジオ番組「日曜娯楽番」での進駐軍ソングの転用にはじまり、70 年代の細野晴臣からきやりーばみゅばみゅの〈にんじやりばんばん〉に至るまで、他者からのエキゾティシズムを孕んだ表象を積極的に引き受けて自ら演じる傾向は、日本の大衆音楽に継続して見受けられる。

このような戦前から続くステレオタイプの表象に留まらず、戦後日本が過剰なまでに西洋に擬態し、洋楽志向のシブヤ系やロボット・アニメなどのヴィジュアル・イメージが「日本らしさ」の記号として引用されるようになった点に、輪島氏は「奇形」性を指摘する。「日本らしさ」が何を指すのかは文脈によって異なり、他者からの「日本」表象の在り方の系譜から、戦後日本の大衆音楽の歴史を考えられるのではないかという問題提起がなされた。

3. 小川 さやか「政治のストリート化とストリートの政治化——タンザニアのポピュラー音楽『ボンゴ・フレバ』の消費をめぐる」

小川氏の報告はボンゴ・フレーバの展開と消費について、アーティストによる政治へのコミットと政治家によるアーティストの利用の双方から検討したものである。1990年代にスワヒリ語のラップが流行し、ローカル・ミュージックと結びついてスワヒリ語特有の言い回しやポエムの技法が盛り込まれ、歌詞でタンザニア独自の問題や社会風刺が取り上げられるようになったことで、欧米のヒップホップとは異なる音楽であるボンゴ・フレーバが成立した。のちに商業的成功をおさめたことで、アーティストは欧米のラッパーと同様 R&B を好んでラブソングなどを歌うようになり、大衆に人気のラブソングを歌う軟派なボンゴ・フレーバアーティストと、人気が下降した社会風刺を歌い続ける硬派なハードコア・ヒップホップアーティストに二極化したという。

ボンゴ・フレーバのアーティストたちは政治家による若い有権者の票集めに利用されながらも、その時々で異なる政党と結びつき、曲調を変えたり多様な音楽を採り入れたりしながら即興的に連携するため、固定されたイメージや表象の手法を持たない、多ジャンル融合的な音楽になったことが述べられた。アーティストがその都度状況に応じて身軽に振る舞いを選ぶ点に着目したのは、ストリートでの行商の駆け引きを参与観察してきた小川氏ならではの視点であった。

4. 大和田俊之「ティンパン・アレーのエキゾティシズム——『クーン・ソング』を中心に」

大和田氏の発表は、1890年代のティンパン・アレーを舞台に「黒人音楽」表象の原形を探ろうとするものであった。1840年代に最盛期を迎えた minstrel・ショーを背景として、ティンパン・アレーの初期にあたる 1890年代には、白人の作曲家が黒人をイメージして作ったクーン・ソング（白人による黒人の比喻であるあらいぐま＝ラクーンに由来）が大量生産され、主にシート・ミュージックとして普及したという。

大和田氏によると、minstrel・ショーにおける「黒人」イメージは、顔を黒塗りにした白人によって視覚的に描かれており、聴覚的要素とは紐付けされな

かった。これに対して、歌い手の姿が見えないシート・ミュージックやレコードによって流通したクーン・ソングでは、サウンドによって黒人性の定義を試みる姿勢が浮かび上がり、シンコペーションという音楽的特性が黒人に割り当てられた。このような傾向は、クーン・ソングのほか、ブルース、ラグタイムが流通した 1890年代の特色であるという指摘がなされた。

全体を見渡すと、いずれの報告も「西洋の」ないし「西洋的な」文化や表象に対して、地域的あるいは人種的にマージナルなコミュニティにいるアーティストたちが戦後どうアプローチしてきたか、という問題に関わるものであったと言える。また、本シンポジウムのテーマに据えられているエキゾティシズムという観点から振り返ると、80～90年代のワールドミュージック・ブームの時代と 2000年代以降の断絶への言及が共通して見られた。質疑でも井上貴子氏によって、90年代と 2000年代を区別する指標が問題とされたが、大石氏によってこの断絶は、「西洋的」ではないものにエキゾティシズムを見出して注目する 80～90年代の価値観から、当時「西洋的すぎる」と軽視されていたローカルなポピュラー音楽の見直しや、民族性と結びつけた新たな認識への移行という形で示された。

輪島氏の報告では、「他者」による「フジヤマ・ゲイシャ」的な日本イメージの表象が戦後も日本人によって再生産されてステレオタイプ化された一方で、「西洋化した日本」のイメージもまたエキゾティックな表象としてステレオタイプ化され消費されるという、音楽を通じた日本表象に見られる多面的なエキゾティシズムが示された。大和田氏が挙げたのも、同じ地域に生きる「白人」によってエキゾティックな「他者」としてまなざされ形成された「黒人」イメージが、「白人」のみならず「黒人」によっても演じられた例であった。

小川氏の報告はエキゾティシズムというよりはむしろ、アメリカのポピュラー文化がいかにか他の地域でローカル化され、さらにローカルな文脈から離脱して再度グローバル化しながら、その地独自の在り方を獲得したかを問題にしたものであった。とはいえ、小川

氏は民族が混淆しているアフリカにおいて、ルーツの選択は生き残りを賭けて考えられた戦略的なプロセスだとしており、その点は輪島氏が触れたセルフ・オリエンタリズムなどに見られる自己演出にも通じると感じられた。

本シンポジウムが提起した問題を考える上では、近代以降根付いた西洋中心主義的価値観の余燼に引き続き目を向けるべきだろう。80～90年代の「西洋的ではないもの」の模索は西洋化の反動とも捉えられ、その根底には依然として西洋／非西洋の二分法が存在していた。他方で2000年代になり、西洋文化／非西洋文化（あるいは白人文化／黒人文化、自文化／異文化）の線引きはそもそも緩やかなものであるという認識が、民族的記号の戦略的な選択や、ニュートラルなエキゾティシズムの採用といった形で、音楽実践にも反映されつつあるということではないか。地域表象と音楽のスタイルやジャンルとの紐付けと、具体的な実践の間の相互作用を考察する契機となる、事例に富んだ有意義な企画であった。

（葛西周 東京芸術大学）

第25回大会報告

ワークショップA

田邊 健太郎

ポピュラー音楽の美学と存在論(2): 今井論文をめぐるオープン・ディスカッション

問題提起者: 増田 聡 (大阪市立大学; コーディネーター)

問題提起者: 今井 晋 (東京大学大学院)

討論者: 森 功次 (日本学術振興会特別研究員/山形大学)

司会: 谷口 文和 (京都精華大学)

本ワークショップは、昨年度のJASPM大会において開催されたワークショップ「ポピュラー音楽の美学と存在論 - 今井論文¹をめぐるオープン・ディスカッション」の続編である。今回のワークショップでは、今

井がその論文で展開した増田聡『その音楽の〈作者〉とは誰か——リミックス・産業・著作権』に対する批判に増田が反論し、二人の論争を森が整理・発展させるという構図になっていた。なお、当日は今井が体調不良のため、代わりに増田、森両者の報告でエッセイ²が言及されている吉田寛が登壇した。

現代英米圏の音楽作品の存在論は、「我々の音楽実践において音楽作品はどのようなものとして扱われているか」という音楽作品・実践の分析と、「分析を経て明らかとなった特性を持つ音楽作品なるものは、どのような存在論的カテゴリーに属するのか」というカテゴリカルな論争に分類できる。英米圏の美学者の間では、後者の論争に重い比重が置かれてきたし、今なおその傾向が続いている。しかし、今回のワークショップは、ポピュラー音楽の実践分析とカテゴリカルな論争がバランスよく配分されていた。今井と増田の論争、そして吉田の報告はポピュラー音楽にみられる現象や批評の分析に焦点があてられている。それらの論争を、森は存在論の議論と結び付けることで、論点整理と論争の発展を促していた。

はじめに、今井論文を本ワークショップに関連する限りで概観する。今井本人の登壇は残念ながらなかったが、ワークショップの起点はここにあるからだ。

今井は、ポピュラー音楽鑑賞を「ライヴ鑑賞」と「レコード鑑賞」に分け、それぞれにおいて鑑賞の対象となるものを分析する。ライヴ鑑賞では《楽曲》と《演奏》が鑑賞対象となる。《楽曲》とは、ある一定のメロディーやハーモニー、リズムを標準的性質としてもち、複数の《演奏》によって例化される（《楽曲》のように反復されるものをタイプ、タイプを例化するものをトークンと呼ぶ）。それに対して、レコード鑑賞では、再生される音・出来事（sound-event）をトークンとして持つ《楽曲》と《トラック》がそれぞれ鑑賞の対象になる。レコード鑑賞に特有の対象である《トラック》は、ある一定のメロディーやハーモニー、リズムだけではなく、特定の楽器の音響や特定の人の声質など、録音技術によって録音・再生される最大限に分厚い性質を持つタイプであるとされる。強調すべ

¹ 「ポピュラー音楽の存在論 - 《トラック》、《楽曲》、《演奏》 -」、『ポピュラー音楽研究』Vol. 15 所収。

² 「われわれは何を買わされているのか——真リマスターCDから考えるビートルズの「オーセンティシティ」」、『ユリシーズ』2010年冬号。

きは、我々の鑑賞や批評において重視されるものを分析するために、「作品」という概念を必要としないと今井が考えていることだ。

次に今井が論じるのは、音 - 出来事が同一の《トラック》を例化するといえるのはどういうケースか、ということである。ストゥージズの「I Wanna Be Your Dog」には、(1) シングル『I Wanna Be Your Dog』のアナログ・レコード、(2) アルバム『The Stooges』のアナログ・レコード、(3) アルバム『The Stooges』の CD、(4) デジタルリマスター・アルバム『The Stooges』の CD、という異なる録音物がある。今井が問うのは、(1) ~ (4) の録音物を再生したときに生じる音 - 出来事が、同一の《トラック》「I Wanna Be Your Dog」を例化しているのか否かということだ。ある音 - 出来事が同一《トラック》を例化していると判断する基準として、まず再生される録音物が「単一のマスター・テープから因果的に派生しているかどうか」を今井は挙げている。この基準に従うならば、(1) ~ (3) の録音物の再生は、同一《トラック》「I Wanna Be Your Dog」を例化していると考えられる。(4) は異なるマスターに因果的に由来しているが、この場合は「デジタルリマスターを制作する製作者が、オリジナルバージョンを復元することを意図しているかどうか」が判断基準となる。したがって、(4) に収録された「Original John Cale Mix」とクレジットされたバージョンの再生は(1) ~ (3) と同一の《トラック》を例化するが、「alternate vocal」とクレジットされたバージョンはそうではない。

増田の批判は、今井の述べる《トラック》概念がわれわれの鑑賞実践にそぐわないというものである。今井の基準に従うならば同一《トラック》の録音物とみなされるものの、鑑賞対象としては異なるものとみなされるケースが存在する。リマスタリング CD を買いたおしてその違いを楽しむリスナーや、リマスタリングを「別物」ととらえるミュージシャンにとっては、たとえ「オリジナルバージョンを復元することを意図された」《トラック》であるとしても、そこに音響的差異（およびそのような差異を生み出したリマスター）が存在するならば、同じ鑑賞対象とはなりえない。彼らが批評的注意を向けるのは、リマスターが施した

変更であり、その結果生じる音響の違いである。だが他方で、リマスタリング以前のバージョンと以後のバージョンが、全く無関係と考えることも反直観的である。

こうした鑑賞の実践とうまく調和する枠組みとして、増田は「レコード音楽的作品」という概念の復権を提案するとともに、[トラック]という概念を提案する。レコード音楽的作品とは「複数のエディションやヴァージョンの集合によって志向的に示される対象」であり、[トラック]とは「レコード鑑賞におけるサウンドの即物的なタイプ」と定義される。こうした枠組みによって、「同一のもの（作品）の異なる現われ（バージョン）」を説明することが可能になると増田は主張する。

今井 - 増田論争を受けて、森はまず両者の違いを「実践において両者が重視するものの違い」に起因する面があると分析する。今井は「アーティストが作り上げたもの」への評価を重視するのに対し、増田は「アーティストの創造性」への評価を重視する。そのことはリマスタリングについての考え方の違いに現れる。今井はリマスタリングを「新たな創作実践ではなく、できる限りオリジナルバージョンと音響的に類似する CD を修復作業である」と考える。他方で増田は吉田のエッセイにおける議論を援用し、リマスタリングがオリジナル作品を解釈してその聴覚的現われを形作る実践であり、解釈される作品には《楽曲》や《トラック》に還元されないもの（アーティストが生じさせた椅子がきしむ音など）も含まれると考える。今井が重視するのは、最終的に提出される音響であるのに対し、増田が重視するのは作品を解釈するリマスターの解釈であり、解釈される「録音された音」である。

また、あるケースにおいては対立が調停される可能性があることが示唆される。増田によれば、カーペンターズの“Goodbye To Love”のリミックスは、同じレコード音楽的作品が改訂され、異なる[トラック]が生成される行為である。しかし、今井の立場に立つならば、これは同じ《楽曲》の新しい《トラック》を作る行為と説明ができるかもしれない。つまり、《楽曲》を共有している点で「同じ作品」に属しているが、製作者の意図や《楽曲》より細かい音響レベルの違い

を考慮するならば、新しい《トラック》を生成すると解釈できることを森は指摘する。

吉田は「なぜクラシック音楽では演奏ではなく作品そのものを知りたいと思うのに、ジャズやロックでは同一作品の数多くのリマスターを買ってしまうのか」という自身の経験を分析し、クラシックでは録音と楽譜を所有することによって作品を所有した感じがすること、ジャズやロックでは録音からしか作品や楽譜に値するものを知りえないため録音を多く買ってしまうことを明らかにした。

ワークショップの論点は非常に多岐にわたり、本報告ではごく一部しか紹介できなかったことが残念である。「このケースではどうなるのか？」という具体例の検討において、こうした議論は真価を発揮するからである。さらなる続編に期待したい。

(文中、登壇者・司会のみ敬称略)

(田邊健太郎 立命館大学大学院)

第 25 回大会報告

ワークショップ B

玉木 博章

ポピュラー音楽と女子

問題提起者：吉光正絵（長崎県立大学；コーディネーター）

問題提起者：屋葦素子（関西大学非常勤講師）

問題提起者：藤下由香里（同志社女子大学大学院）

討論者：井手口彰典（立教大学）

ワークショップ B では「ポピュラー音楽と女子」というテーマで、3 名の問題提起によって、韓国、中国、日本というアジア圏での事例を基にしながら、多角的かつ国際的に女性の姿を描き出した。

初めに問題提起者の代表として、吉光氏が全体の見通し、そして今回のワークショップに至った経緯等を説明した。その後、昨今メディアでも取りざたされる「女子力」にも触れながら、ポピュラー音楽と関わる女子の様々な様相について探求していくことの重要性、そしてその反面、ポピュラー音楽との関わりによって変化を遂げていく新たな「女性像」という、ポピ

ュラー音楽と女性との相互影響的な現状について掘り下げた後、自身の問題提起に移行していった。

まず代表者である吉光氏は、K-POP のガールズグループが、どのように女性特有の利点を生かしながらプロモーション活動を展開しているかという内容について、自身のフィールドワーク等を基にして得られた知見について発表した。今や世界的に人気を獲得している少女時代を始め、韓国のガールズグループの主なファン層は、意外にも女性が占めている。これは「女性アイドルの消費者＝男性」と考えがちな一般的日本人にとっては着目すべき点である。韓国のガールズグループはこの現状を受け、女性の要求に応える形でプロモーション活動を展開し、より多くの女性ファンを獲得し、そのファンイメージをアジア全域に拡大している。よって、その女性ファンの多くは、ガールズグループが発信する女性へのメッセージに魅了されていることになる。そのメッセージとは音楽を通じて、女性を既存の枠組みから開放していくイデオロギーを含んだものであり、それに乗るファンの女性達にも、自らを変革していこうとする様子が見受けられた。つまり韓国のガールズグループが武器にしている、いわゆる女子力とは、単に男性に媚びるための女子力ではなく、女性が女性らしく生きていくことをも可能にするための女子力なのである。よってこの女子力は、女性に男性との平等性を獲得させることはもちろんのこと、これまで欲望の客体でしかなかった「少女」を、欲望の主体としての「女子」へとメタモルフォーゼさせる成長のスパイスなのである。

続く屋葦氏は、李宇春という女性アイドルを例にして、中国における女性アイドルとファンとの関係性について発表した。屋葦氏が取り上げた李宇春は「超級女声」というテレビのオーディション番組を経て聴衆によって選ばれたアイドルであり、およそ「アイドル＝偶像」という訳語からは外れてしまうような、中性的かつ身近さを感じさせる女性であった。日本では今やAKB48 による選抜総選挙が周知のものとなり、聴衆がアイドルを選ぶことは珍しいものではないのかもしれないが、選挙そのものが存在しない中国では、このような形態で選ばれたアイドルは前代未聞であり、それゆえに李宇春は社会現象を巻き起こすほどにも

なった。加えて、女性アイドルでありながら既存の女らしさを前面に打ち出していない李宇春は、男性ではなく、熱狂的な女性ファン達に支えられていることも事実であるようだ。彼女は前述した韓国でのガールズグループのように、男性に消費される傾向に無い女性アイドルという地位を築き、新しい女性アイドル像を発信している、との屋葺氏の報告であった。よって中国においても、韓国の女性ファン達に見られうるような変化が、いずれは訪れる日が来る可能性も示唆しているように思われる。

そしてここまで両名の発表は、既存の「女性アイドルの消費者＝男性」という方程式を覆し、ターゲティングも含めた音楽市場での女性アイドルの新たな消費様式の変化に加え、それによるファン層の消費主体としての質的变化を示唆するものであった。

対して藤下氏は、アイドルとは180° 角度の異なる同人音楽という世界における女性アーティストの様相について発表した。同人音楽とは、いわゆるオタク文化に分類され、コミックマーケット（通称コミケ）と呼ばれる夏と冬に開催されるイベントを中心にして、インターネットでも売買される音楽である。藤下氏によれば、そもそもコミケを始めとするオタク文化自体は元来男性に消費されていたものである。よって、近年その同人界しかも音楽界において活躍している女性アーティストがいることが、この報告の着目すべき点でもあるだろう。藤下氏は、志方あきこや片霧烈火という歌手、つまり女性アーティストを例にしながら、彼女らが同人音楽を通じて、どのように「女性性」を表現しているかについて中心的に報告した。藤下氏の報告は文献研究の領域に留まらず、独自に彼女らの楽曲を採譜し、そして音楽学的に分析することにまで及んでいた。藤下氏によれば、二人は女性特有の歌唱法や発声法そしてキャラクターを活かして作品を作っているのだと言う。他方で、女性として、一人の同人音楽の作り手として、作品とどう関わっているのかという歌手としてのアイデンティティを示唆さえもしていた。先述した吉光氏や屋葺氏の報告とはジャンルの違いはあるものの、藤下氏の報告も、かつては主に男性によって消費もしくは創造されていた分野に、新たに女性が参入して、現在の形態を築いて

いるというものであった。そのため、テーマ以上にポピュラー音楽における女子の関わり方が、今後もポピュラー音楽文化の盛衰に影響を与える様が見て取れたように思われる。

そして以上3名の報告を受けて、指定討論者である井手口氏は本発表のタイトルにある「女子」という言葉について、何故「少女」ではなく、「女子」なのだろうかと疑問を投げかけた。井手口氏はこの問題に対して、少女があくまで眼差される客体であるのに対し、女子は自らの「女性」性を積極的かつ戦略的に打ち出す主体であるとし、そうした視点から一連の「女子」文化を考える重要性を指摘した。加えて、最も「女子」という言葉が使われる学校での意識調査を用いながら、カウンターパートである「男性性」の再考、及び現代におけるジェンダー的平等の問題への着手が求められるとの見解も示した。

これら4名のやり取りを踏まえ、発表者はフロアに対して意見等を求めた。特に吉光氏は、本ワークショップでは韓国、中国の女性アイドルが扱われた経緯から、日本の女性アイドルを分析する視点から捉えた場合「ポピュラー音楽と女子」というテーマから何が見えてくるのかという点に興味を持っていた。

フロアからはまず、井手口氏が触れた「少女」ではなく何故「女子」なのかという問題に対して、教育学観点から、大人の幼児化という見解が示された。現代では大人というロールモデルが曖昧になっており、逆に、いつまでも少年少女のままの意識でいる大人が増えていることに起因し、40歳、50歳になっても自らを「女子」と称する現象が起こっているのだと言う。

続いて、韓国の男性は何をしているのかという質問がなされた。吉光氏によれば、韓国の男性にとってアイドルを応援することはスポーツ観戦ほど一般的ではなく、お金を払ってコンサートに行く男性は少ないのだと言う。また、屋葺氏によれば、中国の男性も国内の女性アイドルには興味が無く、むしろ日本等の女性アイドルを消費している傾向にあるのだと言う。

最後には、東アジア全域を含めたアイドル消費及び音楽消費へと議論は加熱し、更なる研究的な広がりを見せたものの、残念ながら時間の都合上不完全燃焼な形でワークショップを終了せざるをえなくなっ

まった。しかしながら、今回の議論を踏まえ、参加者の間では新たな研究の糸口や相互の学術的交流が見られたようであり、本ワークショップで得られた知見を基にして研究を発展させていく具体的な場の実現に繋がる良い機会となったことは間違いないだろう。

(玉木博章)

第 25 回大会報告

ワークショップ C

平田誠一郎

「音楽の力」とは何か？ ミュージッキングを再考する

問題提起者：吹上裕樹（関西学院大学大学院；コーディネーター）

問題提起者：鈴木謙介（関西学院大学）

討論者：中村美亜（東京藝術大学）

司会：名部圭一（桃山学院大学）

「音楽の力」とはよく聞く言葉である。とりわけ 2011 年 3 月の東日本大震災の後、各種の支援イベントでこの言葉を聞かれた方も多であろう。本ワークショップは、このような「音楽の力」という聞き慣れた言葉を洗い直し、改めて音楽の力とは何かを問う、野心的な試みであった。

まず問題提起者・コーディネーターである吹上裕樹氏（関西学院大学大学院研究員）からワークショップの趣旨説明がなされた。「音楽の力」という繰り返される言葉に対し、素朴な実感として「力がある」というのはわかるが、それがどのように人々を結びつけているのかを問いたいこと、そして討論者である中村美亜氏（東京藝術大学）の近著『音楽をひらく——アート・ケア・文化のトリロジー』（水声社、2013 年）での議論に応える形で、ワークショップを進めていきたい旨が述べられた。そこで本ワークショップでは、多様な観点からの議論を行うため、メディアやインターネットの動向に詳しい鈴木謙介氏（関西学院大学）をもう一人の問題提起者として迎え、永井純一氏（神戸山手大学）の司会によって進められた。

中村氏の議論は、「音楽とは何か」というスケールの大きな問題を捉えている。中村氏はここで音楽を

「モノ」ではなく「コト」として見るという視座の変更を提唱した。それは音楽を実体的な「モノ」として見るのではなく、音楽が奏でられるそのコンテキストの中でこそ生成してゆく「意味」と「語り」を捉えるということである。ここでの「意味」というのはクリストファー・スモールが『ミュージッキング』（水声社、2011 年）で論じたように、音楽が演奏される場において、そこに集う人々がその都度確認する社会的意味である（例えばスモールは、シンフォニーコンサートにおける演奏とそれに関わる人々・環境の総体を、つねに西洋近代社会の理想的秩序を祝う物語としている）。中村氏は音楽の意味をパフォーマンスのなかに求めるスモールに同意しつつも、スモールの見解の教条性を『音楽をひらく』において批判しており、音楽の意味がパフォーマンスを通じ、折々の文脈で「語り直されて」変容することをポジティブに描いている。中村氏は今回のワークショップでも「何かを理解するときには語りがある」と述べ、音楽パフォーマンスの際に人々が行っている「語り」の重要性を指摘した。

これに対し鈴木氏は、自身の音楽製作経験も交えつつ「ビートの力」について論じ、「音楽で人を動かすとはどういうことか」という観点から「音楽の力」を取り上げた。ここで鈴木氏は野球やサッカーの応援を事例に、ビートが生む規律によって集団が統制されてゆくという視点を示した上で、そうした見方は近代的なものであつて、本当にそう言えるのかどうかという問いを立てる。鈴木氏によれば、それは一体感の演出なのであり、むしろ問題点は近年の音楽において導入される「プリミティブなビート」によって「語りを失う音楽」が出てくることにあるという。つまり、そうしたビートの作用として、記憶や社会的背景がプリミティブ性にとって代わるという。そしてビートの力とは、①規律とは異なる一体感の醸成、②記憶から切り離され脱文脈化することにあると鈴木氏はまとめた。

最後に報告した吹上氏は「音楽における過剰さ」をキーワードとして、クラシック音楽愛好者たちの実践を取り上げた。アマチュアの合唱団員でもある吹上氏は、自らが賛助出演したコンサートにおける声楽ソリストの演奏を事例として紹介した。その演奏は通常の意味では成功とは言えないが、理想的な歌を目指した

努力の痕跡が窺え、また歌手の音楽に対する誠実な態度も吹上氏を感心させたという。しかしそれゆえ、演奏にはどこか会場の雰囲気から浮き立った「過剰さ」があり、そうした過剰さは会場の人々にとって簡単に語りとして共有されにくい「音楽の力」でもあったと吹上氏は述べた。そして同じことはクラシック音楽を愛好する人々（例えばクラシックオタク＝クラオタ）がその愛好の理由を客観的に、明確に言えないことに通ずるという。そこで吹上氏はクラシック音楽についての定型的な意味や語り（例えばその音楽を「上流階級の祝祭」とするなど）に回収されないものとして、愛好者たちの実践を考えたいとした。

以上の3氏からの報告を受け、司会の永井氏からは「語りを必要とする音楽とそうでない音楽」の違いがキーになるのではないかと提言があった。そこで、ワークショップの後半は、これに応答する形で議論が展開された。

まず中村氏は、鈴木報告における「ビートの力」について、「微妙なずれ」などの「ビートのニュアンス」があることを指摘し、音楽における一体感を生んだ人と自分が同じ人という記憶が重要なのではないかと述べた。また吹上報告におけるクラシック音楽愛好については、その理由に後付けがどの程度再利用されているのかという問題点があるとした。

鈴木氏は、特定のエスニシティに固有の音楽であっても、それが記号化されてエスニシティを上書きされて大衆音楽に書き換えられてしまうこと、プリミティブ性が上書きされてしまうことがある点を指摘した。また吹上報告で言及されていたクラシック音楽については、楽譜・訓練という基準があることで、パフォーマンス性からは距離があるのではないかとした。

これを受けて中村氏は、音楽に顕著な特質を①時空間の越境、②主客の溶解、③語り（擬人・擬態化、語り直し）、④語りの結晶化（表象・記憶・共有を可能にするもの）とまとめ、鈴木氏が自身の論考にて展開している「上書き論」とも接点があることを指摘した。

さて、ここまでの議論の要旨をまとめれば、それは永井氏からの提言にもあったように「音楽」と「語り」の二面性を持った関係である。中村氏がその著書でも述べているように、音楽の意味はパフォーマンス性に

生じていくのだが、それは反復の間に象徴化された意味や価値となる（「モノ」としての意味を表象）。しかし、その反復や引用の際にズレや差異が生じることで、「コト」としての新しい意味が生じる。すなわちそれは音楽を通じた「語りなおし」なのであって、その語りなおしが人々に力を与える契機になるという（中村2013:73-74）。ここには、音楽を通じて、「語り」が生成・変容していく過程が論じられている。

一方で鈴木氏が述べるように、音楽における「語り」は、ビートの力とあいまって記号化されてプリミティブなものになってしまう可能性もある。それは、後にフロアとの議論のなかで交わされる話題となったが、音楽の危険なところであるかもしれない。「語り」が音楽から抜け落ちてゆくこともまたあるのではないだろうか。

また吹上氏が述べている点も興味深い。クラシック音楽には定型化された「語り」があると思われるが、そうした語りで捉えきれないところにクラシック音楽愛好の核心があるのではないかということが吹上報告の趣旨である。この点は、今後具体的な事例をより多く積み重ねて詳細に論じられるべきであろうと思う。

いずれにしても、本ワークショップにおいては「音楽」と「語り」のこのようなねじれた関係が、いくぶんか解きほぐされたように感じた。そして終盤のフロアとの議論においても短い時間ではあったが、音楽の危険性、コミュニティデザインにおける音楽の活用、ライブにおける音楽の力とメディア利用における音楽の力の違いなどについて活発な議論が交わされた。

最後に本ワークショップに参加しての感想を述べておきたい。「音楽の力」という言葉は、各研究者の専門性を超えて訴求力を持つ言葉だけに、登壇者・フロアの議論も多方面にわたり興味深いところが多かった。一方それゆえに、より焦点を絞った議論が今後展開されることが望ましいと思われる。次年度以降も本ワークショップのテーマに連なる企画が立てられることを期待している。

（平田誠一郎 関西学院大学大学院研究員）

第 25 回大会報告

個人研究発表 A1

A1-1 「大友良英の活動から俯瞰する 1990 年代の音楽シーン」

積島 直人（青山学院大学大学院）

今回発表者は、音楽家大友良英の音楽活動に関する考察を行った。論旨の展開は、以下である。

1) 大友良英の音楽の一般的な理解が、フリージャズ、ノイズ、現代音楽といった複数のフィールドにまたがっていること。2) 特に大友と同世代が多いノイズ音楽が、「東京ロッカーズ」や「関西アンダーグラウンド」といった地政学的なコミュニティから発展していること。3) それに対し、同時期の大友は、ジャズギタリストと徒弟の関係であり、同世代的なコミュニティには属していなかったこと。4) その徒弟関係が破門により解消された後、地域的な派閥に属さない大友は自由な活動が可能であり、他フィールドにまたがる活動を展開すると同時に、大友自身が複数の音楽的文脈を紡ぐ「扉」として機能し、結果としてそれが音楽活動による同時代への批評たりえたこと。という流れにそって発表した。

今回の発表には次のような問題意識がある。

- 1) 1990 年代におけるポピュラー音楽シーンには、「J ポップに対するアンダーグラウンド」という紋きり型の歴史的理解があること。
- 2) それに対して大友の脱地域的な「扉」という行動原理は、「東京ロッカーズ」や「関西アンダーグラウンド」だけではなく、「渋谷系」といったポピュラーミュージックも同じ枠組みの中におさめることが出来るのではないかということ。
- 3) その上で 1990 年代の音楽シーンの正史（のようなもの）を相対化できるのではないか。ということである。

発表時間の都合上、資料を提示することに大部分を割いてしまったが、会場からは「自身の研究におけるジャーナリスティックな観点との違いの説明」という

指摘、そして司会者からは「歴史をもっと参照することへの重要性」が指摘された。この二つの指摘こそ、自身がこれからもポピュラー音楽を研究してゆく限りずっとついてくる問題であろう。質疑応答において正しく返答できていたかはわからない。しかしここで改めて紋切り型に「今後の課題」と開き直すのではなく、発表時に言い切れなかった問題意識を再度列挙することをもってして、発表当時の返答とかえさせていたいただきたい。

（積島直人 青山学院大学大学院）

A1-2 「2000 年以降のヴィジュアル系ロックの歴史-閉塞状況と海外への進出-」

齋藤宗昭（関西大学大学院）

本研究発表では、日本独自の音楽ジャンルであるヴィジュアル系ロックの 2000 年から現在までの歴史を検討した。

ヴィジュアル系ロックは 1980 年代の終わりに登場し、90 年代に一つのムーブメントを起こした。その後一時期低迷したものの、2000 年代後半頃から再び注目を浴びるようになった。しかしながら、2000 年以後のヴィジュアル系ロックシーンの動向を体系的に分析した研究は現時点ではほとんど存在していない。

この研究では、ヴィジュアル系ロックが 2000 年以降、どのようにして音楽ジャンルとして存続し、再び脚光を浴びるに至ったかについて、音楽性、ファッション、支持基盤、時代の社会経済状況との整合性などの視点から分析した。

特に、90 年代と比較して、ヴィジュアル系ミュージシャンが自身に対する評価の客観性を次第に欠いていき、日本的なリズム、メロディといった音楽性、バンド間で形成した共同体内での上下関係を重視するといったヤンキー文化的側面を強化していったこと、ホストファッションとの親近性などを分析した。

本発表では、2000 年以降のヴィジュアル系ロックシーンに、こういった現象が起きた背景に二つの要因があるとした。

一つは 2000 年以降人気となったヴィジュアル系ミ

ミュージシャンの生まれた年代であるとした。彼らは、1980 年前後の生まれであり、1990 年代に少年時代を過ごしている。1990 年代は、J-POP の誕生やカラオケの普及などもあり、日本の音楽産業が非常に発展した時期である。それゆえ 90 年代以降、洋楽は売れなくなり、日本のリスナーは邦楽中心の消費傾向を強めた。彼らもまた、例外ではなく、外国のものよりも日本のロック・ポピュラー音楽を多く消費しており、それに影響されている。特に 90 年代に大きな人気を得た X や LUNA SEA といった先駆的なヴィジュアル系ロックバンドに強い影響を受けている。

二つ目の要因は、2000 年以降の日本社会が抱える問題にあるとした。2000 年以後の日本では、1990 年代初頭のバブル崩壊から景気の低迷が続き、その中で村、会社、家族など伝統的な共同体が崩壊した。それゆえ人々は共同体に所属していないことに対して漠然とした不安を抱くようになっていった。さらに 2001 年に登場した小泉政権は市場原理主義のもと、種々の規制緩和政策を行い、日本はそれ以前に比べ、より明確な形で格差社会、貧しい社会になっていった。その結果、次第に人々は自信を失っていき、孤立を恐れ、自分の嗜好を肯定し、同じ嗜好をもつもの同士のコミュニティを作り安心を得る傾向が強くなっていったのである。したがってヴィジュアル系ロックのミュージシャンも同様に、90 年代に活躍したバンドに比べ、より保守的な傾向を持つようになったと考えられる。

その結果、ヴィジュアル系ロックが次第に海外のロックシーンの動向とは乖離したものになっていったことは無視できないだろう。

またホストファッションとの親近性の要因については、2000 年以降にホスト、キャバクラ嬢的なファッションが大衆化したことと、90 年代のヴィジュアル系ロックの特徴であったゴシック、ニューロマンティックのファッションの衰退を指摘した。

日本国内のヴィジュアル系ロックシーンがこうした傾向を持つ一方で、DIR EN GREY に代表されるような海外進出の動きがなぜ起こったのかについても検討した。彼らは、若い世代のバンドのように日本国内の限られた範囲での評価に満足せず、より高い音楽性を求めヴィジュアル系ロックとしてではなく、ヘビー

メタルバンドとして海外への進出を試みるようになった。各種雑誌などにおける DIR EN GREY のメンバーへのインタビュー記事を参考にし、彼らが、2000 年以降のヴィジュアル系ロックの保守的な傾向や、容姿・音楽性へのコンプレックスを表現の起点とする点に自覚的であったことを明らかにした。

そして、90 年代のブーム期を経て、ヴィジュアル系ロックが 2000 年以降、音楽産業の低迷という状況下でも、音楽ジャンルとして存続することのできた要因として、バンドとファンが疑似共同体を形成するというヴィジュアル系ロックシーンの特徴が効いているのではないかという点を指摘した。それは、やはりバブル崩壊の時期から継続していた、日本国内の景気の低迷による、国民の共同体への帰属意識の高まりが、そのような特徴と対応したためであると分析した。

2000 年以降、ヴィジュアル系ロックが、90 年代から継承した特徴とホストファッションなどの新たな要素を融合させることで、時代の変化に対応し存続してきたことは評価できるかもしれない。しかし、日本的な要素が強まることで、より閉鎖性を高めたことは否定できない。ただし、それが逆に日本的な文化の一つとして海外で注目を集め始めたことには注目すべきだろう。海外における、ヴィジュアル系ロックの文化的価値や支持基盤についての分析は今後の課題とした。

(齋藤宗昭 関西大学大学院)

A1-3 「2000 年代以降のポスト・ブラックメタルの研究」

本人の希望により発表者名は非公開

90 年代初頭にスカンジナビア半島で登場した当時のブラックメタルシーンは、悪魔崇拝、サタニズムなどの反社会的な思想が特徴で、メンバーによる教会への放火や殺人事件などの犯罪行為が、社会的な問題となった。そのため、ブラックメタルの研究は、一般に、歌詞やヴィジュアルイメージ、アーティストの発言を素材として、その時期の社会と作品の関係を分析したり、アーティストのファン心理とそれが生み出される社会との関係を考察する研究が中心である。この研究では、視点を変えて、ブラックメタルの音楽自体を詳

細に分析していった。

ブラックメタルに関連するポピュラー音楽が今後、単なるヘヴィメタルのサブジャンルではなくなることは明白であるが、現時点ではまだブラックメタルは誰にでも知られているジャンルの音楽とは言えない。そのため、初めてブラックメタルとポストブラックメタルを知る諸子にもその音楽的特徴をわかりやすく説明するために、年代別に重要バンドを並べた動画を作成し、ご観覧いただいた。

次に、ブラックメタルが様々な時代に興隆したことについての説明として、「暗い事件」が関係していることを簡潔ではあるが、明らかにした。1990年代のスカンジナビア金融危機によって失業率が高まり、体制への反抗が右翼的なバイキング思想と融合、若者の純粋さと調和し、ブラックメタルになったということを説明した。「一人ブラックメタル」の流行については、2001年の9.11、2007年の世界金融危機により絶望的な音楽が時代と調和するようになったということも説明した。

また、90年代のブラックメタルと、2000年代のポストブラックメタルのスタンス、リスナーの違いについても説明した。90年代のブラックメタルのファンは、一般的なヘヴィメタルのリスナーヒエラルキーから外れた音楽ファンであり、バンドの右翼思想と自分の聴いている音楽がアンダーグラウンドであるという強い自覚があったということを説明した。それは、リスナー・バンドともに邪悪な音楽を愛好しているという満足感を得るためのものだったのである。過激なのは音楽性よりも、むしろ明確な思想と行動だった。その一方で、ポストブラックメタルバンドには、かつてのブラックメタルバンドのような危険な思想はなく、またポストブラックメタルバンドにとっては世界観の表現が重要であり、ブラックメタルとポストロックの「音の響き」を、表現の道具として用いているということを明らかにした。異なる2つのジャンルの手法を同時に用いることで、思想や、それに伴うビジュアルイメージは打ち消し合い、音楽性だけが残った。「右翼」「反キリスト」といった大文字ではなく、若い世代のブラックメタルバンドは個人的な音楽にな

っていったのである。

また、ポストブラックメタルが登場した諸理由のうちの最も大きなポイントの一つとして、ポストロックの興隆と衰退、ポスト・メタルの衰退の説明を行った。ポストロックとブラックメタルに共通するトレモロピッキング、音響効果へのアプローチなどの音楽的な要因について、かなり解りやすく発表できたのではないと思う。さらに、音楽面の詳細な説明においては、90年代のブラックメタルの代表格である MAYHEM の楽曲”Freezing Moon”のリフの特徴をギターの tab 譜で説明し、ポストロックとの関係性を述べた後で、ポストブラックメタルの代表格である Deafheaven の楽曲”Sunbather”、Wolves in the throne room の楽曲”Wander Above The Sea Of Fog”のリフをそれぞれメインリフとサブのギター2本分、tab 譜で説明した。和音の構成、コード進行、ピッキングの特徴などを明示した。そのうえで、ポストブラックメタルはメタルの進化というよりもむしろ、ブラックメタルの一部分を拡大解釈した全く別ジャンルの新しい音楽であると結論づけた。

最後に、ポストブラックメタルの問題点についても言及した。ポストブラックメタルは、その世界的な流行により、変拍子、3全音の音階移動、ギターフレーズ、ボーカルスタイル等の音楽的特徴が様式化してしまい、似たようなバンドが多くなってしまった。また、ブラックメタルとポストロックの要素を含むとはいえ、現時点では各ジャンルの要素の足し算に過ぎず、(轟音ギター+ブラストビート+叫び声 等) 高次元で融合した新しい音楽とはいえない。また、90年代のブラックメタルに比べ、アンダーグラウンド性というこだわりが少なくなったにも関わらず、スタジアム級のバンドが登場するような気配がないことについては、スキャンダラス性、コープスペイント等のブラックメタル特有の外的要因がない為、ショウビズとしての魅力に欠けているためではないかと言及し、本発表の結びとした。

A1-4「〈音楽の力〉言説を越えてーポスト 3.11 のポピュラー音楽シーン」

宮入恭平（法政大学大学院兼任講師）

発表の概要

個人研究発表（A1-4）では、「〈音楽の力〉言説を越えてーポスト 3.11 のポピュラー音楽シーン」と題した発表がおこなわれた。まず、報告者の発表全体の概要を説明しておく。

2011 年 3 月に発生した東日本大震災は、ポピュラー音楽シーンにもさまざまな影響をおよぼした。そもそもポピュラー音楽は、文化産業のなかで商品として消費され続けてきた。とくに日本では、商品としての音楽を売るために、メジャーな音楽シーンから政治的なメッセージが排除される傾向にあり、その状況は今もなお続いている。

音楽に政治は含まれるべきなのだろうか？ 2011 年 4 月、シンガーソングライターの斉藤和義が YouTube にアップした自身の楽曲の替え歌「ずっとウソだった」には、反原発という政治的なメッセージが含まれていた。賛否両論さまざまな意見が飛び交うなかで、水野良樹（いきものがかり）は twitter に斉藤和義を批判するツイートを投稿した。ポップミュージックに政治的メッセージを取り入れるべきではない！という主張だ。

おそらく 3.11 は、商品として消費されるポピュラー音楽という既存の価値観を覆す契機になるはずだった。しかし残念ながら、ポスト 3.11 のポピュラー音楽シーンでは、相変わらず毒にも薬にもならない楽曲がヒットチャートを埋め尽くしている。表現がメッセージや深層を媒介することがなくなってから久しい日本のポピュラー音楽シーンでは、商品としてのポピュラー音楽が「社会的文脈の無関連化機能」の一端を担っているのかもしれない。

発表の内容

この個人発表は、ポスト 3.11 のポピュラー音楽シーンを概観しながら、蔓延する〈音楽の力〉言説を検討した。当日の発表の流れは以下のとおりである。

①はじめに～紅白歌合戦と泉谷しげる

・2013 年の第 64 回紅白歌合戦にシンガーソングライターの泉谷しげるが初出場

・これまで東日本大震災の被災地や、口蹄（こうてい）疫被害に遭った宮崎のための支援ライブなどに尽力してきたことなどが評価。NHK の古谷太郎エンターテインメント番組部長は「歌で被災地に寄り添ってきた代表的な方」と評した（産経新聞、11 月 25 日）

・NHK の古谷太郎エンターテインメント番組部長は、以前から震災の被災地への募金活動が続けていたことを選考理由に挙げ、「今年のテーマ『歌がここにある』と合致した」と説明した（スポーツ報知、11 月 26 日）

②〈音楽の力〉言説が蔓延する社会

・泉谷しげるへの評価は、彼の「音楽」そのものではなく「行為」への評価と考えることができる

・AKB48 の「誰かのためにプロジェクト」、ジャニーズの所属アーティストによるイベント

・「あなたに力をくれる歌はありますか？」回答総数 157,534 人、Yes＝72.2%、No＝27.8%（UC カード永久不滅デシリサーチ、2011 年 5 月 7 日～8 日）

・『上を向いて歩こう～うたでひとつになろう日本～』（2013 年 3 月 27 日、フジテレビ）

・『THE MUSIC DAY 音楽のちから』（2013 年 7 月 6 日、日本テレビ）は、「音楽で時間と空間と人をつなぐ」を合い言葉に「日本人にちからをくれた名曲」を紹介する番組

・『音楽の日』（2013 年 6 月 29 日、TBS）は、東日本大震災を受けて「一つになって歌の力でニッポンを元気づける」をコンセプトに第一回目（2011 年 7 月 16 日）が放映された

・サザンオールスターズや福山雅治が所属するアミューズでは「チームアミューズ!!」を結成
排除される政治的メッセージ

・サザンオールスターズは 2013 年 8 月 7 日に 5 年振りの新曲「ピースとハイライト」を発売

・自分たちのメッセージみたいなものが世の中に届くというのが、ポップミュージックの原点だと思うし、あり方だと思う（「桑田佳祐がサザン復活の真相明かす。新曲『ピースとハイライト』に込めた思い」『Techinsight』2013 年 8 月 10 日 [http://japan.techinsight]

ight.jp/2013/08/sas-35th-nhksongs20130809.htm
1])

・桑田佳祐の「明るくエロい部分が好き」というファンの中には、「サザンのライブには行くけれど、今回の新曲は買わない」という人も少なくはないという（「政治色」の強さが仇に!? サザン復帰作『ピースとハイライト』の売上枚数が……』『日刊サイゾー』2013年8月8日[http://www.cyzo.com/2013/08/post_14141.html])

・「斉藤和義 vs. いきものがかり」論争

③社会的文脈の無関連化機能

・2000年代以降、日本国内で需要されているポピュラー音楽は、ジャンルの自意識から解放され、中立的な態度を示すようになっていく。たとえば、ロックが持ち合わせていた「左翼的な商業主義批判」や、ヒップホップが掲げていた「成り上がりの美学」といった、それぞれのジャンル特有の「物語」という自己主張が希薄になっているのだ（円堂都司昭『ソーシャル化する音楽―「聴取」から「遊び」へ』青土社、2013年、p. 216）

・ポピュラー音楽の中立的な態度は、日本のポピュラー文化に包含されている「現実の差異を自己から無関連化するという機能」と関連性がある。流動的で不確かな現代の社会で、ポピュラー文化は階級や階層といった現実の差異を無関連化して自己を保つという役割を果たしている。1992年を契機に、たとえば音楽の分野では、表現がメッセージや深層を媒介することはなくなってしまった（宮台、2010:207-209）。音楽は単なるコミュニケーション・ツールになり、歌が思想を表すことはなくなってしまった。目の前に与えられたものを、自体的に受け取ることが一般的になった（宮台真司「1992年以降の日本のサブカルチャー史における意味論の変遷」東浩紀編『日本的想像力の未来―クール・ジャパノロジーの可能性』NHKブックス、2010年、p. 191）

④おわりに～「文化批評」と「文化研究」の溝を埋める試み

・「文化批評」の文脈で音楽を語ることは（不）可能なのだろうか？

・北田暁大、宇野常寛、濱野智史、速水健朗や古市憲

寿などの論考

発表の総評

報告者への個人的な質疑はなかったが、発表の総評として2つのコメントがあった。まずは、発表者全員に対してフロアから、「それぞれの発表において、ジャーナリズムとアカデミズムの違いは何か？」という質問があがった。それは、すべての発表に対して、「アカデミズムの視座が希薄ではないのか？」という問いかけだった。また、全体の総評として司会者から、「歴史観の認識に欠けているのではないか？」という指摘があった。報告者の発表に関して言えば、「音楽における政治性の欠落は、今にはじまったことではないのでは？」ということだ。今後の研究のために有益なものとして、報告者はこれらのコメントを誠実に受け止めている。

（宮入恭平 法政大学大学院兼任講師）

第25回大会報告 個人研究発表A2

A2-1「雑誌『キネマ旬報』にみる大正期のジャズ認知」

青木学

明治期以降、日本には多くの西洋の文化が流入し、ジャズという音楽もまた、その1つであった。外来の大衆音楽であるジャズは、当時の学校で行われていた唱歌教育では扱うことのない音楽である。しかし、その音楽は大正、昭和期の大衆文化や芸術に大きな影響を与えていく。

『映画年鑑 昭和編 11 大正15年版』の「本邦各地方に於ける映画界の現勢」において、「活動写真の普及、〔中略〕其の素醒ましい勢は都会と謂はず、はげしい力で侵入して了つて、日本の現代に於ける民衆の生活になくてならぬ一要素となつて了つた。」とあるように、大正期における映画は最大の娯楽であった。その最大の娯楽である映画に、ジャズの描写があったかを検討することは、大正期においてジャズがどれだけ認知されていたかを知る一つの手掛かりになると考えられる。そこで今回の発表では、当時発行されて

いた人気の映画雑誌『キネマ旬報』を通してどのようにジャズが紹介されていたかを見ていくことで、大正末期におけるジャズの位置付けを検討した。検討の際には、現代の演奏形態や内容などの音楽面に拘らず、当時の「ジャズ」という言葉に重きを置き、当時の人々にとってジャズがどのような音楽であったのかを留意し、調査を行った。

その結果、大正末期には多くの映画館の休憩奏楽や伴奏にジャズが演奏され、映画の内容にジャズバンドのシーンが登場し、ジャズを内容に扱っていた作品も存在していた事が確認できた。

本発表をするにあたり、選出した映画作品はキネマ旬報や新聞の広告や作品紹介、批評の文から明らかに作品内にジャズの描写が確実にある物を選んだが、『キネマ旬報』の外国映画、日本映画の紹介においてダンスやダンスホールなどジャズとの関係性が深い言葉が見られる映画もあったので、今回の発表で紹介した以外の映画にも劇中にジャズバンドのシーンが登場した際、映画館の伴奏でジャズが流れていた可能性は高く、観客がジャズに触れる機会は少なくなかったといえる。

ジャズの演奏場面が登場する映画やその上映に伴い、奏楽でジャズを演奏する映画館が増えたことで、それを紹介する雑誌や新聞でもジャズという言葉が多く使用される様になり、大正末期には多くの人がジャズを認知していたと考えられる。

コメディテイストの映画にジャズバンドのシーンは多く、おそらく、そこからコメディにはジャズというイメージが付き、コメディ映画上映の際の休憩奏楽においてはジャズを選択していたと推察できる。

その後、昭和に入り、1930年代後半に人気絶頂だった喜劇俳優、榎本健一の主演する映画にはジャズ・ソングが欠かせないものになる。このことから、大正期のコメディ映画とジャズの関係性は後の日本のコメディ映画にとって大きな役割を果たしていたと考えられ、大正末期の映画は日本人にとって、コメディ映画にジャズというイメージが定着する過程の草創期だったともいえる。

(青木学)

A2-2 「ジョージ・ガーシュウインの音楽作品および言説における『シリアス』と『ポピュラー』の境界」

服部智行（関西学院大学非常勤講師）

【発表要旨】

近年その音楽作品に対する学問的研究が本格化して尚、ジョージ・ガーシュウインに関する論には、彼の所謂「シリアス」な作品群と「ポピュラー」な作品群との異質性・差異性よりも共通性・連続性のほうを強調する傾向が見られる。シリアスなコンサート作品とポピュラーなショー音楽をともに手掛け、その両方で一定以上の成功を収め、多くの作品が現在も演奏され続けているという、ガーシュウインという作曲家に特有の状況を考慮すれば、その傾向はある意味当然と言える。ただし一方で、ガーシュウイン自身がシリアスな音楽とポピュラーな音楽との間に一線を引くような言説を一貫して繰り返してきたという事実を看過することもできない。そこで本発表では、雑誌・新聞等に掲載された文章を中心とする彼の言説から伺えるシリアスな音楽とポピュラーな音楽との境界に着目し、またその境界が実際の音楽作品にどのような形で反映されているのかという検証を試みた。

雑誌・新聞等に寄稿する機会を持ち始めた1920年代半ば以降のガーシュウインの言説におけるシリアスとポピュラーの境界は、大きくは以下のような3つの考えに集約されるであろう。(1)ポピュラーな音楽が物事の一側面を表現するのに対して、シリアスな音楽にはより大きなテーマ、即ち物事の多様な全体像を表現することが可能であり、そのためにある程度の規模や演奏時間を必要とするという考え。(2)ポピュラーな音楽が時代とともに忘れ去られ、消えて行くのに対して、シリアスな音楽は永続的な価値を持ち、時代を越えて残る可能性を有するという考え。(3)ポピュラーな音楽に対する評価が必ずしも作品自体、あるいは作曲家自身に帰属しないのに対して、シリアスな音楽に対する評価は作品自体、あるいは作曲家自身に帰属するという考え。以上3点を纏めれば、シリアスな音楽が表現の全体性、価値の永続性、作品としての自律性を持つ、あるいは持ち得るのに対して、ポピュラーな音楽は多くの場合そうではないというのが、ガー

シュウインの言説におけるシリアスとポピュラーの境界であったと考えられる。

音楽作品においては、例えば彼のミュージカル序曲群と、それらとの構造上の類似性が複数の研究者により指摘されているコンサート用のオーケストラ作品群とを比較してみると、ショーの幕開けに向かって幾つかの歌曲を予示しつつ雰囲気を盛り上げるという明確な目的を有する序曲が、時間軸に沿って連結されたメドレーの枠を出ないのに対し、同様に歌曲的構造を持つ複数の楽曲を素材として用いた痕跡を有するコンサート作品であっても、所謂三部形式に代表されるような対比、回帰、あるいは終結部における総合といった構造が重層的に用いられて作品が構成されていることがわかる。こうした構造上の重層性は、彼の考えるシリアスな音楽の多様性、全体性、自律性といった概念が実際の音楽作品として具体化された、その一様相と捉えることが可能である。

1930年代に入ってから以降、ガーシュウインの言説におけるシリアスとポピュラーの境界に幾ばくかの変化が生じる。その変化は1931年のオペレッタ風ミュージカル『オブ・ジー・アイ・シング』の成功、翌年の『ソングブック』出版あたりを境に生じ、オペラ『ポーギーとベス』への作曲を通して決定的なものとなったと思われる。その変化の1つに、「フォーク・ミュージック」という概念の出現が挙げられる。評論家アイザック・ゴールドバーグが1930年の著書『ティン・パン・アレー』において当時のポピュラー音楽を加速されたフォーク・ソング（民謡）として論じており、その著書の序文を書いたことが、ガーシュウインが「フォーク」という言葉を用いるようになった契機と思われる。その序文において彼は、「今日のポピュラー・ソングにフォーク・ソングと共通する性質が見られるというゴールドバーグの意見に、私も賛成だ。現在私たちがフォーク・ソングとして敬愛するフォスターの曲だって、書かれた当時はただのポピュラー・ソングだったのだ」と述べている。そしてこの時期以降のガーシュウインの言説には、ある種のポピュラー音楽には民謡として時を越えて残る可能性があるという考え方が加わるようになり、シリアスな音楽とポピュラーな音楽とが対等な立場へと接近していく傾向

が見られるのである。

しかしながら、ガーシュウインにとってのシリアスとポピュラーの境界がそれにより完全に消滅したわけではない。1935年の『ニューヨーク・タイムズ』の記事の中で彼は、「音楽というものはシリアス・フォームの中でしか生きられないと私は考えているので、『ポーギーとベス』にもこのフォームを用いる選択をした」と述べている。要するに音楽の内容としての「シリアス」ではなく、枠組みとしての「シリアス・フォーム」という概念だけは、ガーシュウインがこの時点でまだ必要としていたことが伺えるのである。そしてこの記事以降は音楽に関する纏まった分量の文章を書くことのないまま、彼は1937年に亡くなっている。したがって伝聞等を除いて考えた場合、この「シリアス・フォーム」という概念が、ジョージ・ガーシュウインの言説におけるシリアスとポピュラーの最終的な境界を示していたと思われる。

【発表を終えて】

発表後の全体討論において、「『シリアス・フォーム』という概念に関して、ガーシュウイン自身はその言説の中で何らかの定義付けを行っているのか」という主旨のご質問をいただいた。発表者の知る限りでは、そのような言説は見当たらなかった。雑誌・新聞等に掲載されたガーシュウインの音楽論は、自身のコンサート作品の作曲意図の表明や、批評家からの攻撃に対する反論・弁明といった目的性を有するものが殆どであり、複数の文章の間で互いに矛盾するような記述も散見される。したがって本発表で示されたシリアスとポピュラーの境界も、あくまで彼の音楽作品および言説の総体の中で浮かび上がって来る、ある程度一貫した差異性という域を出るものではない。

全体討論後、個人的に、「ショーの一部として機能する序曲と自律的コンサート作品という全く性質の異なる2つを比較し、その差異性を指摘することには、やや無理があるのではないか」という主旨のご指摘をいただいた。全くご指摘の通りであり、これに関してはガーシュウインのポピュラー作品とコンサート作品とのより包括的な比較の中で両者の共通性を徹底的に論じた上で初めて、その差異性の指摘が本発表の

論旨の中で意味を持ち得たように思う。そのことも含め、対象を音楽作品か言説のどちらかに絞ったほうが良かったという反省の残る発表であった。

(服部智行 関西学院大学非常勤講師)

A2-3「フォーク・ミュージックが死んだ日ー アメリカ 1950 年代終わりのフォーク・ブームと大衆消費社会」

竹林修一 (同志社大学嘱託講師)

1958年2月にキングストン・トリオというフォーク・グループがキャピタル・レコードからデビューした。8月にシングル・カットされた“Tom Dooley”は、11月に「ビルボード」誌で第1位にランクされた。この成功に続くように、同様のフォーク・グループが次々とデビューし、当時のポピュラー音楽界を席卷したのがフォーク・ブームである。この現象は音楽業界が新しい金脈を掘り当てたというだけではなかった。フォーク・ブームをつうじて、アメリカは1950年代後半の保守的イデオロギーを確認すると同時に、大衆音楽としてフォークを聴くようになったのであった。本報告はこの点に焦点を当てた。

元来、マーケットとしては存在していたがマイナー扱いの域を出ることのなかったフォークが、突如ヒットチャートの上位を占めるようになった理由は複合的である。まず、1950年代半ばに生まれたロックンロールとの関係で言うと、ロックンロールの過激性に対する反動という面があった一方で、ロックンロールが素材としたブルースやカントリーといったマイナー扱いされていた音楽が、ロックンロールという衣装をまとうことでメインストリーム化したのと同じプロセスを経たという類似点もあった。

さらに、フォーク・ブームによって、フォークというジャンルの概念が変化した。従来フォークが持っていた左翼色やエスニック色が薄くなった。このことは、当時のアメリカを支配していた保守的イデオロギーを反映した。冷戦体制と好景気に沸く時代において、フォークは安全で誰もが消費できる音楽として大衆にアピールしたのである。このことが可能になったのは、その音楽性だけでなく、メンバー自身の生い立ちに拠るところも多かった。キングストン・トリオはじ

め他のフォーク・グループのほとんどは中流階級の出身で、大学在学中に音楽活動を始めた。大衆向けの音楽として中流階級にアピールすることができたのは、彼ら自身が中流階級出身の大卒だったことで、聴衆は親近感を持つことができた。

最後に、地域性を指摘したい。多くのフォーク・グループが、ニューヨーク以外（おもに西海岸）で音楽活動を始めた。キングストン・トリオの場合は、サンフランシスコでグループを結成し、地元のクラブで注目され、ロスアンジェルスの本拠とするキャピトルと契約した。従来のフォーク＝左翼主義というイデオロギーは、突き詰めれば、ニューヨークやボストンなどの東海岸の町で1920年代ごろから形成されて1940年代まで続いたものである。その点、1950年代のフォーク・グループは東海岸の伝統的イデオロギー的束縛から自由でいられた。

左翼色が消失して、大衆音楽として社会の主流をなす中流階級に支持されたという意味において、フォークは死んだと言える。が、同時に、それだからこそフォークは生き延びることができたとも言える。政治色が抜けて、メインストリーム化したとはいえ、それがアメリカの高度大衆消費社会でフォークのエッセンスを継承する唯一の方法だったとも言える。

(竹林修一 同志社大学嘱託講師)

A2-4『死にゆくもの』のうたー 20世紀初頭におけるブルースと子守歌」

遠藤薫 (学習院大学)

■「うた」と死

2006年紅白歌合戦で「千の風になって」を秋川雅史が歌い、一躍有名になった。この歌の原詩は、1930年代にアメリカで創られたと伝えられる“Do not stand at my grave and weep”である。この歌には、「死んでゆく私」のうたであるという特徴がある。なぜこのようなうたが、現代日本で共感を呼ぶのか。

「死」は、古来、音楽の重要なテーマである。折口信夫は、「うた」とは「うたふ（訴ふ）」を語源すると述べている(『国文学の発生(第四稿)』)。「死」は、「恋」と同様、胸がはり裂けるような「うったえ」を

ひきおこす。沖縄・与那国では死者を送る「カディナティの慟哭のメロディー」（酒井正子）がいまも歌い継がれている。

「死の音楽」としては、一方に権力者のための荘厳な儀式音楽があり、また一方に下層を生きた人びとの悲痛な歌がある。ただし、いずれも、一般には、「死の歌」は死者を悼み、死者が死者の国で幸福であることを願い、後に残された者たちは死者を忘れない、と訴える。そのように訴えることによって、死と生が連続的であり、死者も生者もともに共同体の一員であることを再確認するのが、「死の歌」の役割だったといってもいい。

これに対して、まばらではあるが、「死んでいく私」をうたう歌も存在する。本報告は、この「死んでいく私」をうたう歌に注目した。

■「死にゆくもののうた」の系譜ー ブルースと子守唄

“Do not stand …”と同じく、19世紀末から20世紀初頭にかけてアメリカで歌われた「ブルース」には、「死んでいく私」を歌うものが目立つ。たとえば、1930年前後に録音された“See That My Grave Is Kept Clean”などである。なぜブルースは「死んでいく私」を歌ったのか。リロイ・ジョーンズの「ブルースの歌がかくも徹底して個人的であるということも、ニグロのいわゆる”アメリカの経験”のもたらした結果である」（『ブルース・ピープル』p. 117）という指摘は一つのヒントになる。共同体というからをはぎ取られた剥き出しの「個人」による死のうたが「ブルース」なのだ。

一方、これらのブルースがアメリカの路上で歌われた20世紀初頭、日本では、当時全世界を席卷していたロマン主義文芸運動の影響のもとで、北原白秋や野口雨情らを中心とする民謡運動、童謡運動が文化運動として盛り上がっていた。明治から大正期には、北原や野口だけでなく、柳田國男、上田敏、永井荷風らも民謡に関心をもち、また文部省による「民謡」調査も行われた。こうした動きは、明治維新を経て「近代国家」としての日本を再構成するための多様な試みの一部であったといえる。そしてこの潮流の中で採譜された

「子守歌」のひとつが、いまもよく知られた「五木の子守歌」（1930年採譜）であった。

「五木の子守歌」の一節は、「おどんがうっちゃんだら道ばちやいける（私が死んだら道ばたに埋めてほしい）」と「死んでゆく私」をうたっている。五木だけでなく全国の「子守唄」に類似の「死への想い」が見られる。また、同時期の童謡運動から生まれた童謡群にも、間接的表現ながら「死の歌」と聞こえる楽曲が多い。これらが生まれた時代、日本においても、属すべき共同体をもたない移動労働者の階層が生じたと考えられる。

アメリカにおけるブルースと、日本における「子守歌」の形成の背後にひそむ社会変容の共通性と差異、いかえれば、グローバルな同時代性と、そこで交差するローカルな状況の共振とズレの位相が、文化（社会）変動論的な視点からブルース／子守唄を考察することにより浮き彫りになるのである。

「ブルース」にまつわるもう一つの疑問は、20世紀初頭以来、日本の流行歌には、「ブルース」という言葉をタイトルに含むものが多いという点である。多くの論者が指摘するように、当時の日本における「ブルース」の受容は、「セントルイス・ブルース」の世界的ヒットやダンス音楽を媒介としたものだった。だからといって、「戦前のブルース歌謡」は「黒人ブルース」とは何の関係もない、とすることは、きわめて表層的な理解である。むしろその狭間からまさに「ブルースとは何か」という根源的な問いが立ち現れるのである。

■軍歌の時代（死の国家化）

しかし、昭和初期の「ブルース歌謡」の時代は短期間で終わる。戦争の時代に、「死にゆくもののうた」はブルースや子守唄に見られる「剥き出しの個人」ではなく、「国家共同性」という人為的な殻を被せられた戦時歌謡となる。国家共同体に捧げる「死のうた」である軍歌や、母が子の死を願うグロテスクな母ものの歌謡は、「ブルース」に籠められた孤独な個人の憂鬱を隠蔽したのである。

■戦後におけるブルース／子守唄の再評価と産業化

すでに見たように、黒人ブルースは、1900年前後に黒人霊歌から生み出され、1930年代頃、レコード産業の展開とともに、レコードに吹き込まれた。

しかし、「二十世紀初頭にさまざまなメディアを通して顕在化した「ブルース」という音楽 – その一部の（しかもマイナーな）スタイルを特権的に評価したのは、主に一九五〇年代以降のレコード・コレクターであり、愛好家」（大和田：43）であった。

同様のことは、「五木の子守唄」についてもいえる。先にも述べたように、「五木の子守唄」は、最初に採譜された1930年代には、時局に合わないということで広く歌われることはなかった。戦後、NHKの民謡番組で取り上げられ、座敷唄としてレコード化されたことによって、「五木の子守唄」は大ヒットし、多くの人に知られるようになる。

1960年代になるとさらに変化が起こる。アメリカでは、黒人ブルースはフォークソングとして、さらにはロックミュージックとして、あらためて歌い直され、ヒット曲となる。

その影響を受けた日本でも、高石友也や岡林信康らが和製フォークソングとしての「ブルース」をうたう。また一方で、藤圭子や青江三奈らの日本的「ブルース歌謡」も全盛期を迎えたのだった。だがそれを最期に再び「ブルース」は日本の音楽シーンからフェイドアウトしていったように思う。それは何を意味するか。

（浅川マキや遠藤賢二の「ブルース」については別途考察が必要である）。

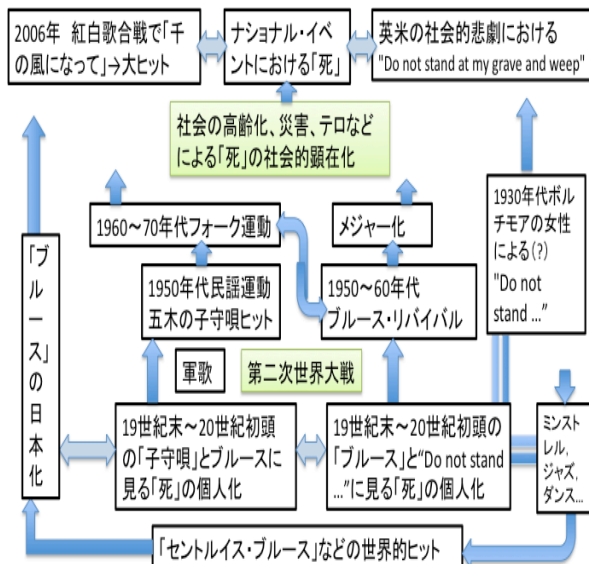
■大震災後社会における「うた」と死

本稿では、いわば「再発見」された二十世紀初頭の詩『Do not stand at my grave and weep』からはじめて、同じ二十世紀初頭に広く歌われるようになった黒人ブルースにおける「死」の特異な表現を、背後の社会状況との関係から考察し、さらにその後の社会変動と「死のうた」の変容とを連関させて検討することにより、その背後に潜在する共振的な社会のダイナミズムを指摘した。

本報告はきわめて短い時間のなかで行われ、本要旨もきわめて短く圧縮されたものであるために、誤解を生じる恐れもあるかもしれない。

しかし今、高齢化が進み、大震災を経たわれわれの社会を考えるうえで、「うた」と「死」と「社会」の関係を考えることは非常に重要であると考えている。今後さらに研究を深めたい。

図 「ブルース」をとりまく社会変動の構図



（遠藤薫 学習院大学）

第 25 回大会報告 個人研究発表 B1

B1-1 「インターネット博覧会『インパク』の音楽実践—ネットにおける音楽と賑わいに関する考察」

岡田正樹（大阪市立大学学院）

本発表は、インターネット博覧会（通称「インパク」）と音楽の関係を例に、ウェブ上で賑わいの場が成立するメカニズムを考えるというものであった。2000年大晦日から1年間にわたって開催されたインパクは、盛り上がり欠けた行事とされ、今となってはほとんど忘れ去られていると言ってよいだろう。先行するウェブの熱狂や賑わい現象の研究では、成功例やごく最近の事例がとりあげられてきた。だが本発表では、むしろ賑わい創出の失敗例かつ過去の事例であるこのインパクの文化的側面に着目し、ウェブの賑わいの場の成立を明らかにしようと試みた。それはインターネット

ト文化の歴史的な考察が今後重要となってくるであろうことを鑑みてのことでもある。

インパクと音楽との接点はいくつかあるが、今回は音楽展示（パビリオン＝ウェブ・サイト）に焦点をあてた。開催当時のサイトのデザインや関連資料、新聞や雑誌などのメディアを調査し、インパク主催者側の構想、音楽パビリオンの展示の内容や方法と、ウェブのメディア特性やユーザーの実践の仕方とを突き合わせることを行った。この行事の構想では、パビリオンが立ち並び絶えず人がやってくる（大阪万博のような）状態を想定していた。しかし、ウィリアム・ミッチェルの時間性概念を参照しつつ（Mitchell 1999）万博の音楽展示とインパクの音楽展示形態を比較する形で、パビリオンが果たした機能はそうした賑わいを作り出すというものでなかったこと、この構想がユーザーによる利用のされ方や当時のウェブの時間性とも乖離していたことを示した。一方、昨今ではネット生放送など、発想としてはインパクの構想の時間性と近いサービスが成立しており、ウェブの賑わいの時間性に幅が出てきたのも事実であろう。そこで次に時間性とは異なる側面からインパクの賑わい創出の失敗原理も探り、ユーザーの行動を顕在化させるシステムやパビリオンやユーザーをまとめあげるプラットフォームの不在などを示した。インパクの賑わい創出は、上述のように複数の点で問題があったが、逆に言えば、これらの問題をクリアすることがウェブの賑わいの場の成立条件となっていくと考えられる。今回はこのように締めくくった。会員の方々からは貴重なご意見をいただいた。この場での応答は出来なかったが、今後の調査の中に反映させ、何らかの形で応答していきたい。

参考文献

Mitchell, William J., 1999, E-topia: urban life, Jim-but not as we know it, London: MIT Press. (2003, 渡辺俊訳, 『e-トピア: 新しい都市創造の原理』, 丸善.)

(岡田正樹 大阪市立大学大学院文学研究科博士後期課程)

B1-2「ネットワーク音楽の創造性——生産消費者か作者か」

原島大輔（東京大学大学院／日本学術振興会特別研究員）

情報技術環境における音楽文化としてのネットワーク音楽には、作者と聴衆との区別をなくしてしまうような側面がある。このような特徴については、ジャック・アタリや増田聡らが「作曲の時代」として概念化し議論してきた。本発表は、この作曲の時代の議論を継承し展開することを目指した。とりわけここではその創造性と作者性について、ネットワーク音楽が発展してきた1970年頃以降と同時代のいくつかの思想や理念（ポスト構造主義やポストモダニズム、エントロピー的-数理的情報理論、新自由主義的資本主義）との関連で批判的考察を試みた。

作曲の時代における創造性と作者性が、いわゆる近代的な創造性と作者性とは異なることは、すでに多くの先行研究によって指摘されてきた。すなわち、音楽技術のデジタル化は制作と聴取をともにデータ処理に同質化することで生産と消費の区別をなくし、創造は先行作品に接ぎ木する二次創作の連鎖として再概念化され、そのような生産消費による意味生成／価値生成を活性化させ完成＝破局を先送りにし続けようとする生命的な情報技術環境／アーキテクチャの組織化が作品化し、さらにその生存は自己充足的／自己管理的／自己責任的な生産消費者のフリー（自由＝無償）な労働に高度に依存しており、現代の産業構造はすべての人をそうした生産消費者にしようとしている。

本発表では、このような作曲の時代とはシステムを新陳代謝させる延命価値を生産消費者が自発的に集合的に産出する実質的包摂の時代でもあり、生産消費者性とは現代的な構制力を内面化した主体性（＝主観性＝従属性）でもあることを指摘し、さらに、そうであるならば問題とされるべき問いを二つ提起した。一つは、なぜわたしたちは自らすすんで産業構造／技術環境の虜として生産消費者になろうとするのか（例えば、なぜニコニコ動画に投稿したりコメントをしたりせずにはいられなくなってしまうのか）という問いであり、もう一つは、ネットワーク文化の別様の作者性と創造性（いわゆる構造や記述の束や工学的デザイン

に回収されないような特異点としての作者性と創造性であり、またおそらくこれはフリーカルチャー的な創作の連鎖と必ずしも矛盾しない個々の創作の場面の作者性と創造性である）とは何でありどのようにして実現しうるのかという問いである。

こうした課題に取り組むにあたり、ここで問題となっている情報技術環境の根底には数理的情報理論／開放系システム理論があるという洞察から、情報技術時代の主体性を構制する力が問題になるとしたら、パソコンやインターネットなどの個々の情報メディアを問題にするだけでなく、その根底にある情報理論をこそ問題にすべきであると指摘した。その上で、問題含みな現行の情報理論とは異なる情報理論として、構成的情報理論／閉鎖系システム理論を紹介し、最後に、これを手掛かりに別様の創造性をいかに構想しうるかについて試論した。オープン／フラット／フリーな開放系には、異質性を消化し他者を消滅して同化することで中間領域もまた霧消するデジタルな均質化の傾向という難点があり、むしろ、絶対的な他者の存在を前提とする閉鎖系にこそ、特異点を突き抜けて別様の世界を創発する変態の思想としての可能性を期待できることが示唆されたが、この論点を追究することは今後の課題として残された。

質疑応答では、増田聡先生より貴重な助言をいただいた。概念をより緻密に定義しなおしてみること（例えば、生産者と消費者の区別がなくなることと、生産行為と消費行為の区別がなくなることとの違いについて考えてみる）や、作者になりたい欲望と創造したい欲望の差異は現代の技術環境によって初めて誕生したというよりはむしろ可視化されたのではないかという指摘（例えば、ゴーストライターとボカロPの異同について考えてみる）など、今後の課題への手掛かりをいただいた。

（原島大輔 東京大学大学院）

B1-3 「音楽デジタル・テクノロジーの発展とショー・パフォーマンスの創造性：ウガンダの首都、カンパラの「カリオキ」を事例に」
大門 碧（京都大学アフリカ地域研究資料センター）

本発表は、アフリカにも流入されている音楽デジタル・テクノロジーを、人びとがどのようにとりあつっているかを具体的に明らかにすることを目指した。そのために、事例として取り上げたのは、ウガンダの首都、カンパラでおこなわれているショー・パフォーマンス「カリオキ」である。「カリオキ」は、夜間にレストランやバーにあるステージで披露され、1回の公演につき30～70曲の音楽が使用され、それらの音楽はコンピュータを使って再生される。主なパフォーマンスは、歌を歌っていることを表現する「クチパク」のパフォーマンスである。演じ手は10代半ば～20代の若者たちである。

まず、発表者は、前提となるカンパラにおける音楽の流通とデジタル・テクノロジーについて説明した。1990年代後半、インターネットやコンピュータのテクノロジーの流入・普及が始まり、現在ではコンピュータに音楽を大量に保管したり、音楽をCDなどのメディアに入れる「ライブラリー」と呼ばれる店をとおして、人びとが好きな音楽を、簡単に安く手に入れられるようになったのだ。

次に、実際に「カリオキ」のパフォーマーたちがどのように音楽を取り扱っているかを示した。パフォーマンスで使用するための音楽を選択する際、パフォーマーたちはノートに曲名を書き込む、もしくはコンピュータを扱う人間に口頭で曲名を伝えるだけでよい。このように自分の意志が簡単に反映できる一方で、逆にパフォーマーたちは自分の意志によらない曲の変更直面していた。他者のミスや意思、計画のもと、パフォーマンスする音楽は変更されており、パフォーマーたちは多くの場合柔軟にその変更に対応していた。

発表者は、「カリオキ」における「クチパク」のパフォーマンスやパフォーマーたちの高い即興性が、音楽の選択がより楽になる一方で制限もかかる音楽デジタル・テクノロジーの発展状況にうまく呼応しているのではないかと、最後をまとめた。

（大門碧 京都大学アフリカ地域研究資料センター）

B1-4 「『ポピュラー音楽』に順応することの希望／代償—チベタン・ポップ・ミュージシャンの身体から見るグローバル化の屈折」
山本達也（京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科 現代インド研究センター客員研究員／NIHU研究員）

本発表は、インドおよびネパール在住のチベット難民のポップ・ミュージシャンの身体に着目し、彼らのリズム感の変容からグローバル化が直線的にではなく屈折しながら彼らのもとに訪れていることを示したものである。本発表が対象とするチベタン・ポップ・ミュージシャンたちは、彼らが幼少期から学校教育等を通して身につけてきたチベット音楽のリズム感（高橋悠治はこれを「脱中心的リズム」と呼ぶ）と衝突し合う4分の4拍子をレコーディング作業のなかで身につけることを要請される。この作業は自らの身体を世界市場に流通するリズムに馴化させていくと同時に、無意識下に置かれていた「脱中心的リズム」を客観化し、両者を思いのままに使えることこそが優れたミュージシャンである、という社会状況を生みだしてきた。ここでの彼らの身体は、規律訓練される身体であるとともに、新たなものを生み出す欲望を内在し、力を発揮する身体である。

では、ミュージシャンの身体を規律訓練し、力を発揮させる状況をもたらす欲望のアレンジメントとはいかにして可能になったのであろうか。本発表は、そのアレンジメントを描く視点として「屈折するグローバル化」という視点を提示した。屈折するグローバル化とは、マーティン・ストークスやアナ・ツィンらが描くような、アッサンブラージュやプロジェクトとしてのグローバル化であり、様々なアクターが関与し、こすれ合う（friction）時空間において現出するそのグローバル化とは常に複数系で記述されるべきものである。そして、それら複数形のグローバル化はアパドゥライ [Appadurai 1996] が語るように人々に新たな想像力をもたらしうるとともに、思わぬかたちで人びとのあいだに軋轢をもたらすものでもある。屈折するグローバル化を経験する人々は、新たなものをうみだすことができるという希望と、新たなものが生みだされたがゆえに生じる力関係の変化や軋轢の発生など、代償を伴うという点で、両義的なものを常に抱え

ている。

このような前提のもと本発表が提示したのは、海外からもたらされる機材や知識、プロデューサーが音楽理論を学習した環境など、様々な要因が入り乱れ、また西洋音楽の知識を身体化したミュージシャンとも摩擦を起こす結果現出している難民社会のチベタン・ポップの現状であった。こうした具体的な人・モノ・知識が様々な屈折を経て経験される中で、人々の身体は変更をこうむり、また、新たな何かを生み出す配置が可能になるのである。

（山本達也 京都大学大学院客員研究員／NIHU 研究員）

第 25 回大会報告
個人研究発表 B2

B2-1 「都市空間におけるクラシック音楽イベントの考察」
平田誠一郎（関西学院大学大学研究員）

近年、様々な都市で新たな形式のクラシック音楽イベントが盛んに行われている。入場を無料にしたり、チケット価格をリーズナブルなものに設定したりすることで、一般のコンサートよりもクラシック音楽を親しみやすくし、聴衆の層を広げていると考えられる。本報告では、こうしたクラシック音楽イベントについて、東京にて開催されている「ラ・フォルジュルネ・オ・ジャポン」（「熱狂の日」音楽祭）と、大阪で開催されている「大阪クラシック」を中心に、会場で聴衆にインタビューを行った結果も交えつつ議論した。前者は、東京国際フォーラムを中心に、毎年統一されたテーマのもとに短時間で入場料も廉価なコンサートを多く設け、3～5 日の期間、開催される音楽祭である。後者では、大阪・御堂筋周辺のオフィスのロビーや地下街などで、無料公演を中心とした演奏会が1週間にわたり数多く行われる。

これらのイベントにおけるインタビューの内容からは、会場を訪れた観客が必ずしも普段クラシック音楽に触れる頻度（コンサートに行く回数、CD の所有枚数等）が高くなく、一般的なクラシックファンではない人々も足を運んでいることが分かった。

また本報告では、これらのイベントが都市の一角を

舞台としており、その空間もまたイベントの重要な要素となっていることを取り上げた。聴衆のインタビューにおいても、会場となる空間への言及が見られた。したがって、同じクラシックの演奏会であっても都市空間の開放性などの特性を活かしたものであり、通常のコンサートホールにおける演奏会とは異なった体験であるといえる。これらの会場では聴衆と演奏家との距離も近いと話す人も複数見られた。

このような知見を踏まえて、本報告ではクラシック音楽というジャンルに対する一定の信頼性、場所の開放性やアクセスのしやすさ、高度な演奏水準が相まって、通常の演奏会とは異なる独自の演奏空間が作られているのではないかと論じた。

フロアからは、欧米においてストリートでクラシック音楽のアーティストが演奏するなど、クラシック音楽が日常にあるのに対し、日本のクラシック音楽界においてどの程度垣根を下げる試みが行われているのかという質問がなされた。報告者としては、手元に適切なデータを持ち合わせていなかったこともあり、日本において過去にクラシック音楽が輸入文化として教養主義的な受容がなされた経緯も影響したのではないかと回答するに留まった。しかし改めて考えると近年の日本のクラシック音楽界でもアウトリーチ活動などがなされており、そうした事例も踏まえつつ今回取り上げたイベントの持つ意味を考えることも重要な視点と思われる。また、本報告の司会を務めてくださった関西大学の永井良和先生には、事例数をさらに重ねるようコメントを頂いた。いずれも重要な課題であり、会場で示唆していただいた点をもとに研究を良いものにしていきたいと思う。これらの方々を含め、当日会場で本報告を聞いてくださった全ての方に感謝を申し上げたい。

(平田誠一郎 関西学院大学大学研究員)

B2-2「音楽のイメージを組み合わせた地域振興の実践——宮前重金属発掘計画とヘヴィメタル」

鈴木真吾 (学習院大学大学院)

本発表では、ヘヴィメタルと町おこしを組み合わせた日本初の事例である宮前重金属発掘計画(神奈川県

川崎市市宮前区)におけるヘヴィメタル表象の分析を行った。資料分析(新聞・雑誌記事、インターネット上のレポート、宮前区企画課および宮前重金属発掘計画提供資料)と先行／類似事例(ヘヴィメタルが村の第2の産業となっている南ドイツのドンツドルフと、ノルウェイジャン・ブラックメタルを観光資源として認定したノルウェイ)の比較を主な研究方法として設定し、ノルウェイの事例については、駐日ノルウェイ大使館に資料や情報提供の協力を頂いた。

行政事業として2012年8月から始まった宮前重金属発掘計画は2013年度に民間事業として引き継がれ、2013年度は「MIYAMAE METAL CONCEPTION 2013」(以下MMC)という中規模のフェスティバルが6月15・16日に渡って開催され、総計1500人の動員を記録したほか、2014年の6月にはヘヴィメタルと町づくりをテーマとして2012年6月に開催された「メタリック・フォーラム」の第2弾が、「ヘヴィメタルが未来を創る」というテーマで企画されている。

ドンツドルフは同地に拠点を置くレコード会社ニュークリア・ブラストの事業に村民が参画し、ノルウェイはアンダーグラウンドから始まり、90年代では教会放火や殺人事件で社会問題化した(ノルウェイジャン・)ブラックメタルのムーブメントを王国政府が国の観光資源として認定し、ノルウェイ文化として世界各地へ発信するなど、世界市場と密接な関わりを持っている。一方、宮前の例は市場よりも地域振興と強い結び付きを持っており、MMCではストリート・ダンスやフリースタイル・バスケットボールをイベントに組み込まれるなど、ヘヴィメタルに馴染みのない住民にも積極的な参加を促すという特徴が、先行事例の分析を通じて確認できた。

また、本研究では宮前重金属発掘計画におけるヘヴィメタルの表象を分析するため、Deena WeinsteinがHeavy Metal: The Music and Its Culture (2000, Da Capo Press.)の中でヘヴィメタルを特徴付けるコードとして指摘した「音的次元(The Sonic Dimension)」、「視覚的次元(The Visual Dimension)」、「言語的次元(The Verbal Dimension)」を参照した。

宮前重金属発掘計画は地域振興や市民参加型プロジェクトであるため、ヘヴィメタルの音楽的特徴や他

ジャンルとの差異（＝「音的次元」）よりも、「視覚的次元」や「言語的次元」が重要視され、ファン以外にもわかりやすいヘヴィメタル象が構築されていることを明らかにした。また、2014年度の活動は、前述の「メタリック・フォーラム」の開催が告知されており、その後も様々な活動が行われると思われるので、引き続き宮前重金属発掘計画とヘヴィメタルを用いた地域振興事業に関する研究調査を継続していく。

（鈴木真吾 学習院大学大学院）

B2-3 「〈基地の街〉のイメージ形成・変容とポピュラー音楽：横須賀を事例として」

塚田 修一（東京都市大学非常勤講師）

本報告の第一の作業は、〈基地の街〉のイメージと、ポピュラー音楽の関係性を経時的に辿ることであり、第二の作業は、そうした関係性を成立させしめた社会・文化状況を明らかにすることである。これらの作業によって、〈基地文化〉の変容を歴史社会的に把握すること、これが本報告の目的である。

そして、本報告が主なフィールドとするのは、横須賀である。周知のように神奈川県横須賀市は、1945年の敗戦・占領以降、今なお米軍基地を有する〈基地の街〉である。そのため、〈基地の街〉としての歴史的観測に適している。

さて、〈基地文化〉としてポピュラー音楽を論じた研究としては、東谷（2005）、青木（2013）がある。東谷は、占領期の進駐軍との音楽的接触が、戦後の歌謡曲の基盤となっていたことを説得的に論じ、また青木は進駐軍との文化的接触の様相の詳細を明らかにした。それらの研究が、主に〈基地文化〉が「どうであったのか」を、そして〈基地文化〉と人々との直接的な結びつきを論じているとすれば、本報告の目的はその先を辿ることである。すなわち、「どうなっていくのか」を、そして間接的な結びつきを記述することである。

まず、本報告では、占領期から1960年代までの横須賀の〈基地文化〉を描出する。そこで取り出される特徴は、〈アメリカ〉の圧倒的な影響力と、基地の街で醸成される不良性である。

さて、1970年代になって、この横須賀を歌い込んだ楽曲がヒットする。ダウNTOWN・ブギウギ・バンドの『港のヨーコ・ヨコハマ・ヨコスカ』（1975年・宇崎竜童作曲・阿木燿子作詞）である。彼らはリーゼントにサングラス、ツナギといった不良ファッションによって、彼らは若者たちの支持を集めることになる。だが、よく知られているように、東京育ちの宇崎は横須賀とは特に縁もゆかりもない。また、明大中野高校から明治大学へ進学、卒業した宇崎は、不良体験も有していない。すなわち、横須賀を歌うことは、「不良性」を身に纏うための宇崎の戦略的引用であった。また宇崎・阿木は、横須賀出身の山口百恵に楽曲『横須賀ストーリー』（1976年）を提供するが、そこにも横須賀のイメージが戦略的に重ねられていた。そして彼（女）たちに、そうした戦略的引用を可能にした社会的条件こそが、70年代を通して進んでいた〈アメリカ〉のアクチュアリティの摩耗、および基地の街における占領（の記憶）の物理的消去であった。そしてそれら社会的条件は、続く80年代から90年代における〈基地文化〉の陳腐化を導くことになる。

2000年代において注目すべきは、横須賀界隈の〈基地文化〉が、既にダサくなった＝陳腐化したことを認識しつつ、横須賀という記号をあえて身に纏う、クレージーケンバンド／横山剣である。そうしたパフォーマンスは、かつては消去した基地の街らしさを、「ヨコスカネイビーバーガー」や「YOKOSUKA軍港めぐり」等によって、再び纏おうとする2000年代現在の横須賀の施策の在り様と共鳴している。

（塚田 修一 東京都市大学非常勤講師）

B2-4 「沖縄県における文化移民と音楽：東村高江を取り巻く現状から」

居原田遥（東京芸術大学大学院）

本発表の目的は、今日の沖縄県の基地問題に対する運動のなかでのポピュラー音楽の活用と機能を指摘し、また沖縄県外から流入する「文化移民」としての移住者と音楽文化の関係性を言及することにある。

はじめに、脱原発運動をはじめとする今日の社会運動において、サウンドデモやフェスティバル形態など

音楽の活用がみられている状況を導入とし、社会運動におけるポピュラー音楽の活用は沖縄県の基地問題を扱った運動の場においてもみられている点を指摘した。沖縄県において2000年以降に増加した音楽フェスティバルの多くは県内で展開する具体的な社会運動に呼応したかたちで開催されている。そしてそれらの運動は、SACO合意に伴った1997年以降の県内の反基地感情の高まりに由来し、近年の沖縄県における音楽フェスティバルは県内の反基地感情及び運動と強い関係性を持っている。また、これらの音楽フェスティバルには県外出身のミュージシャンや観客の参加が強く機能している点も特徴としてあげられ、「音楽」を動機とする県外からの移住者が今日の沖縄県の反基地運動において重要な存在であることを述べた。

またその顕著な事例として、沖縄県東村高江を取り巻く基地問題と社会運動の現状について言及した。発表内では東村高江におけるヘリパッド移設問題とその運動の経緯を説明し、その運動において、都内で開催されている音楽を用いたイベントと高江区在住のミュージシャンとの繋がり強く機能している点を、ヒアリングをもとに報告した。またそのヒアリングでは、反基地運動に参加する「県外出身者」という立場や、「音楽」を動機とした運動を行う立場についての発言に注目し、人々の「基地運動の当事者である・ない」意識について言及した。そして高江区の事例を通じて、今日の沖縄県の反基地運動における「当事者性」の多層化を、ポピュラー音楽文化を伴った社会運動の場から指摘した。

フロアからは、発表内で指摘した沖縄県の音楽フェスティバルの変化以前、2000年以前の状況について質問がなされ、沖縄県における音楽フェスティバルの発展において反基地運動を伴う社会状況がいかに影響するか議論が行われた。沖縄県で開催されている音楽フェスティバルには、発表内で指摘した2000年以前からも反基地運動の影響は見られており、昨今の反基地運動の盛り上がりの契機となる2000年前後との音楽文化との接続性について踏み込んだ問題提起がなされた。

(居原田 遙 東京芸術大学大学院)

第 25 回大会報告 個人研究発表 C 1

C1-1 「現在60歳前後の人達の音楽思考と特徴～将来高齢者となる人達への音楽支援のあり方～」 三井 徳明 (フリーランス)

我が国の年齢別人口構成は60歳代の人たちが大多数である。この人たちも後10年以内には介護保険法に定める介護予防の対象者となる。この人たちが健康で充実した生活を保つために音楽リクレーションや音楽療法など様々な支援活動が試みられている。

ここでは1947年から50年に生まれ「ベビーブーマー」と呼ばれた人たちを第一群、1951年から53年に生まれた「ポスト・ベビー・ブーマー」と呼ばれる人たちを第二群、そして1954年から56年に生まれ「近く60歳代を迎える人たち」を第三群とした。この三群のすべてをステレオ・タイプに分けることは出来ないが大まかに言って第一群では思春期を迎えた1960年代初期にはテレビ受像器が都市部を中心に急激に普及した。米国の豊かな生活を描いたホーム・ドラマが日本語に吹き替えされ放映された。また人気歌手が多数出演する音楽番組、音楽バラエティー・ショウが作られ高い視聴率を記録した。その結果人気スター、人気歌手が以前と比べ身近な存在となった。また現在日本語カバー・ヴァージョンと呼ばれ米人気歌手の曲目に日本語歌詞が付けられ日本人歌手によって歌われた曲目が大流行した。その後彼らは本場の洋楽作品を好むようになり英語の歌詞で歌うなど英語力もいくらか向上した。第二群では兄弟姉妹に第一群世代がいる人が多くその影響を受け洋楽作品が好んで聴かれた。その後グループ・サウンズと呼ばれ少人数エレキ・バンドによる歌謡作品を好んだ。第三群の人たちが思春期を迎えた1960年代後期から70年代初め日本人自作のフォーク作品が好まれた。その後ニュー・ミュージックと呼ばれ欧米ポップの影響を受けた歌謡作品が一つのジャンルとなった。また1970年代に入りテレビ放送が白黒からカラー放送に移り新御三家、新三人娘など視覚も意識した企画化がなされアイドル歌手の時代となった。その

結果ビートルズが世界進出した1964年頃のレコード売り上げは洋楽優位であったが1960年後期以降は邦楽優位と変貌した。

この三群に共通して言えることは高度経済体制に貢献した人たちであること。そして1960年代、70年代は現在に比べ音楽番組が多く新しい曲目や人気歌手を知る媒体の一つであった。またラジオ放送の果たした功績は高く第一軍、第二軍世代の人たちは音楽情報を知るためにラジオが広く活用された。またラジオ深夜放送は受験を迎える人たちをいやし心の支えともなった。そして1970年代初期から中期テレビ出演を行わなかった歌手の情報や曲目を知る一手段として活用され第三群の人たちに大きな影響を耐えた。

この世代の人たちは日常生活の中に音楽が深く関与し音楽情報や好みの歌手の話題が多くあった。この人たちも年齢を増すごとに音楽思考には保守化が見られ、もっとも好まれる曲目は演歌・歌謡曲が主流である。ただし女性は男性に比べ音楽好きの人が多く現在20歳代、30歳代の人たち好むJポップ、Kポップなどより新しい音楽作品も好まれている。

今回ここにあげた三群の人たちが歩んできた時代の音楽思考と特徴について述べてきた。この人たちの老後の音楽支援はきわめて重要であると言えよう。そのためポピュラー音楽研究者の役割の一つとしての研究活動、当時の音源・映像などの保存と開示が大切である。そして音楽療法士など関連職種への関わりと指導強化が求められるべきである。

今後職業や学歴による音楽思考の違い、音楽療法におけるポピュラー音楽の位置づけなど会員諸氏から頂いた貴重な意見を踏まえより深い研究活動を進めてゆきたい。

(三井徳明 フリーランス)

C1-2「中高生の関係形成とカラオケの選曲との関連について—AKB48の楽曲を例にして—」

玉木博章（高等学校非常勤講師）

本発表では昨年の「若者の友人関係維持に関する研究—カラオケの選曲を例にして—」から得られた課題

を解明すべく実施された、高校生女子への聞き取り調査の内容、及びそこから得られた知見を中心に報告した。

まずは昨年までの調査結果の概略として、中高生がカラオケでAKB48の楽曲を選曲する最も主要な要因として、「盛り上がり」や「みんなで楽しめること」を重視する傾向があるという解答が得られていることを報告した。同時に、このことは多くの中高生がカラオケに同席している友人との関係性の維持や形成に配慮した選曲をしていることで、結果的にAKB48の楽曲が多数カラオケランキング上位に位置する現状を導き出したことも発表者は示唆した。もちろんこのような傾向には中高生による年齢差や、男女によるジェンダー差があることもものの、AKB48の楽曲が選曲されていた最も多数派の要因は、関係性の維持や形成であると言えることができると昨年度の発表を振り返った。次に、これら昨年度に発表された量的調査の結果から得られた疑問点、それを踏まえて新たに本年度実施している量的調査の概略、そして現段階での収集状況の傾向に触れつつ、本発表の中核である聞き取り調査に関する発表を行った。

昨年度の量的調査を経て、AKB48の楽曲は友人関係の維持や形成を志向して選曲はしているが、実際に中高生がAKB48の楽曲をそのような要因で歌唱することで、彼らが望むような関係性が築けているのかという問いが浮上していた。つまり中高生が選曲に配慮しているほど、実際にAKB48の楽曲を選曲することが友人関係の維持もしくは形成に有用に機能しているのだろうかという問である。その点を明らかにすべく「カラオケでAKB48の楽曲を選曲することで友人との関係がどのように変化するのか？もしくはしないのか？」という問いに対する聞き取り調査を行った。

今回行われた聞き取り調査は、昨年度の量的調査の結果でAKB48の楽曲を最も多く楽しんでいる層でありながらも、自分からは積極的に選曲しない層も多数存在する高校生女子を対象とした。そして3人の高校3年生の女子から同時に聞き取りを行うことで、自由かつ自然な意見を引き出すことを目指した。調査によれば、量的調査で得られた結果通り、AKB48の楽曲は友人との関係性の形成や維持を目的として歌唱されや

すいこと、また彼女達がカラオケに参加しているその場のメンバーと「純粋に楽しみたい」という思いを持っていることが明らかになった。

だが一方で、AKB48の楽曲をカラオケで歌唱しても、実際にはそれだけで仲良くなれる、つまり関係性が築けるわけではないという意見は、発表者にとっては意外な点であったとも報告した。むしろ聞き取り調査を行った彼女達は「一緒に楽しく歌った」という事実を共有することで、無意識にその後のコミュニケーションのきっかけを形成しているようであった。というのも、彼女達が意図的にきっかけ作りをしているのではなく、それらの行動は「みんなで歌えた方が楽しい」というカラオケでの気遣いや、気持ちよく楽しみたいという思いの結果生じるものであるからだと考えられる。

発表者はこれらの調査結果を元に、AKB48楽曲の歌唱はカラオケという場でコミュニケーションツールとして作用しているものの、その効果はカラオケの場において「その場が盛り上がるだけ」という限定的なものであり、むしろその事実を元にした彼女らのコミュニケーションによって利用されるきっかけのようなものである、と本発表を結論付けた。

そして発表後の質疑応答では、フロアからは質問紙形式の量的調査に関する信憑性や分類の方法が問われた。具体的に述べれば、「男子、特に中学生の男子が、アイドルグループのことを好きだと正直に答えるだろうか？」という問い、また「グループ自体が嫌いだと答えている者でも、カラオケで歌唱している者は、歌を知っていて友人と一緒に歌唱していしまっているのだから、それは嫌いではなくて、好きに分類されるのではないだろうか？」という問いの二つである。最初の質問に対して発表者は、聞き取り調査なら、いわゆる中二病と呼ばれるそのような懸念も考えられるだろうが、調査用紙は性別や学年だけを書き、固有名に関しては無記名でやっているのだから、恥ずかしかったとしても、好きならば素直に答えるだろう。むしろ好きならば、恥ずかしくてもこういう無記名のアンケートならば素直に自分の「好き」という気持ちも表現できるため、返って正直になるのではないかと応答した。また、二つ目の質問に関しては、野球を例に出し

ながら「好き」という言葉の持つ定義の曖昧さについて説明した。何を持って好きとするかは、個人によって異なるため、一律に条件を設けて質問をすると、翻って複雑になってしまい、意図しない結果が導かれることもある。よって今回の調査に関しては単純に、被験者にそれぞれグループに対して肯定的もしくは否定的なイメージのどちらを持っているのかを感覚的に問う意図があり、「何を持って好きとするか」という細かな定義までは求めていないと応答した。

また司会者からは、司会者の先輩である宮台真司による先行研究の意義、そしてその時代背景が指摘された。発表者が参考にしてしている先行研究の一つである宮台らによる研究は、今から20年も前の調査結果であり、その結果を参考にすることは間違いではないが、本研究がそれと同系列に位置づくものであると手放しで言い切ることにに対しては若干の検討が必要であるとのことであった。発表終盤は、多少このような司会者と発表者とのやり取りに収斂してしまい、ややフロアを置き去りにしてしまったところはあったものの、カラオケというコミュニケーションの場でランキング上位のAKB48の楽曲が含有する意味について、その研究の意義について再確認できる良い機会となった。

(玉木博章 高等学校非常勤講師)

C1-3 「虚構から〈自分探し〉へ——1980年代アイドル・ポップスにおける自我と消費の構造」 石川洋行 (東京大学大学院)

本発表では、1980年代アイドル・ポップスを題材とし、それらが同時代的消費社会の諸相を反映した鏡像であるとの認識から、イメージ分析・楽曲分析と流行歌史・メディア文化史を総合した歴史社会学的方法によってその相対的位置づけを試みた。松田聖子の登場に端を発し、70年代的歌謡曲の模倣＝演技として出発した80年代アイドルは、〈虚構性〉を先鋭的に追究する一方で、徐々にフローな自我を要求され、〈自分探し〉へ足を踏み入れるに至る。その背後には、「歌謡曲」の凋落、特殊なアメリカニズムと〈虚構〉の時代精神、素人の価値化、広告の爛熟とマーケティング、個性の強調など、様々な時代的要因が多層的に輻輳し

ている。

発表では、まず 80 年代アイドルを取り巻く諸処の歴史社会的布置を総括したのちに、後半で個々のアイドル及び楽曲の分析を行った。同時期のアイドルは①「歌謡曲」と「J-pop」との過渡期に位置し、②NM 系作曲家を布陣に据え、歌謡曲中心の秩序解体の役割を担い、③LP から CD への転換期にあり、④「国民歌謡」が終焉し個人消費へと至る流れの結節点に位置していた。また、その表現は⑤70 年代的アイドルの模倣性、⑥記号と〈自我〉をフロー化、⑦虚構性の演技の主題化を胚胎していたのである（本発表ではこれらの特徴を持つものを「アイドル・ポップス」として定義付けし、「アイドル歌謡曲」と区別した）。

これらは、虚構的存在として記号を身に纏い〈永遠の少女〉を志向する松田聖子から、奇抜な衣装と軽快な言動で自らを楽しむ小泉今日子、祝祭的素人集団おニャン子クラブへ至る歴史的経過を生む一方で、女性的自立を志向する松田に加え、自我の不在に漂泊した中森明菜、正統的なアイドル像の袋小路に出会った菊池桃子、〈自分探し〉に迷走し続ける本田美奈子など、彼女達の自我の強い課題化を導くこととなる。とりわけ外面の記号化を推し進める松田と内面を異人化する中森との対比は、当時において既に自他の境界が曖昧化し、内外の混淆的反転を伴う流動性を持ち得ていたことを示していよう。この流れは、80 年代末の歌番組の終了と松田の全米進出に伴い、決定的な切断面を見せる。それはアイドルを生産し世に送り出した共通の舞台平面の消滅にとどまらず、彼女達の統合的人格の解体をも意味し、その背後に存在する第三の審級、「社会的なるもの」の不在を決定的なものにしたのである。結論ではこれら「自我」「消費」という側面から見た 80 年代アイドル史を①社会学的分析の意義②欲望の客体から主体への転換③社会変革性の大きく三点から総括し、90 年代以後その統合性を継承する「声優アイドル」及びシミュレーションイズムを継承する「ヴァーチャルアイドル」の可能性を示唆する仮説を提示して終了した。

討論では、ポピュラー音楽を消費社会的背景から問い直す意義が改めて問われたとともに、方法論に関する質問も提起された。本発表においては内容上サンプ

ル抽出が困難なため、10 年間の発表曲を聴きつづすという古典的な手法を採用したが、ここにある楽曲量と分析精度との二重拘束は「歌詞分析」的な方法論の限界を示しているとも言えるのである。このことは、TVCF や歌番組といった National なメディアが衰退する現代ポピュラーミュージック研究においてはより致命的に困難な課題を与えるものであり、図らずも「社会的な共通尺度の後景化」という本論の発表内容と通底するものである。

（石川洋行 東京大学大学院）

C1-4 「譜面に書き込まれる物語——吹奏楽コンクールにおける楽曲への取り組み——」

田口裕介（早稲田大学）

本発表では日本の吹奏楽文化を研究する一環として「全日本吹奏楽コンクール」全国大会において実際に用いられた楽譜を参照し、そこに見られる書き込みなどから、演奏者の楽曲への取り組みのあり方について考察した。楽曲の演奏に用いられる楽譜とは、どのような楽曲であるかについて作曲者が示すテキストである。しかし実際に演奏に用いられた楽譜にはしばしばそれを用いた演奏者やその仲間による書き込みがなされている。このような書き込みに注目するため、本発表では匿名の五名の方からの許可の得て実際にコンクールの全国大会で用いられた譜面の考察を行った。

コンクールの制度を通して、譜面は作曲者が作曲した反復可能な音楽作品を表象するものとして位置づけられているが、それと同時に、時間や人数の制約によって楽譜の編曲や改変が行われてもいる。書き込みの内容の多くはよりよい演奏を実践するためのものであるが、必ずしも作曲者の指定に即したものではない。むしろ細かな部分では作曲者の指定とは明白に異なる改変が見られ、全国大会会場の名前が書きこまれるなど楽曲内容とは直接関係のない演奏の舞台への意気込みが示されている。また、譜面の使用者の仲間によってコンクールに向けての応援のメッセージが書き込まれている。こういった書き込みは時に五線を上書きするように行われ、音符の読み取りを困難にす

ることもあった。以上のような譜面を用いた演奏の実践が示しているのは、演奏者がよりよい演奏を志向する上で単純に作曲者の意図を実現することよりも、吹奏楽コンクールという文脈と楽曲の文脈を接続し、自分たち自身の青春の物語として楽曲を表象していることである。この点でこれらの楽譜は単に反復可能な音楽作品を表象するだけではなく、一度きりのコンクールでの演奏に向けて用いられたものであった。このような譜面の書き込みが吹奏楽コンクールでの演奏において普遍的に行われているわけではない。しかしコンクールの特集記事などにこのような書き込まれた譜面の写真が大きく載せられるなど、少なくとも象徴的なものとして扱われている。この書き込みは演奏者の「青春」と結び付けられ、この意味でコンクールでの音楽演奏は単に楽曲の内容だけでなく、演奏者たちに固有の物語をも共に示すものであった。

譜面への書き込み自体は吹奏楽での実践に特有のものではない。この点で、本発表では吹奏楽特有の特徴についての説明は不十分であるとの指摘を受けた。また、吹奏楽コンクールの中でも全国大会で用いられたもの、かつ高等学校の部のものだけが扱われており、これ自体は吹奏楽活動の中でも盛んで中心的なものとして位置づけられる側面に焦点を当てた結果であるが、他の条件における譜面との比較検討はより詳細な研究を実現する上で必要であるといえる。こういった点については今後の課題である。

(田口裕介 早稲田大学)

第 25 回大会報告 個人研究発表 C2

C2-1「現代におけるカバー音楽の変容と定義再考: カバーを取り巻く人々と音楽のコミュニケーション」 瀧戸 彩花 (立教大学大学院)

本個人発表は、主に1990年代から2000年代のカバー音楽に関する諸現象を辿り、筆者が作成したカバー楽曲の年表を基に、近年の新たなカバー形態、複雑なカバーの現状を提示した上で、カバーの定義再考を試みた。また、リバイバルとカバーの推移から、過去と現

在のカバーの相違を明示し、現代のアーティストとレコード会社のカバーに対する認識は異なるのではないかと主張して、現代におけるカバーはアーティストのアイデンティティを示す物であると帰結した。

初めに、日本におけるカバー音楽誕生の背景を踏まえて、既存のカバーの定義と周辺領域を提示した。リバイバルとカバーでは、その要素を異にすると述べ、文献調査の結果として、リバイバルはレコード会社によるアーティストとそのCD売上の向上を主な目的とした音楽制作の手段であったと論じた。

次に、カバーを行う目的が多岐に渡ることを示し、カバーについての略年表を提示し、1990年から2013年現在までのリバイバルからカバーへの推移を説明した。それに基づき、2005年を境にカバーの種類が多様であることを、以下の4点より論じた。

一つ目に、音楽番組のみのカバーがその場限りの希少性を提示し、アーティスト同士による新たなセッションの機会をもたらすと述べた。二つ目には、近年の音楽シーンを賑わせているニコニコ動画におけるカバー現象を挙げた。そこでは、新しいコミュニケーションの場や方法が生まれ、楽曲制作者と演奏者、プロとアマの境界線の消失も生み出した。人々の音楽制作の機会増加も促し、新たな音楽形態の派生とその加速、細分化を促すこととなった。三つ目に、1990年のリバイバル・ブーム、シングルCD減少とカバーの因果関係の文献調査の検証結果を報告した。筆者は、2000年以降のカバー・ブームの起因として挙げられるトリビュート盤やベスト盤に見られるアーティスト同士の交流やリスペクトが、カバー流行の大きな要因であると論じた。最後に、音楽雑誌のインタビュー記事より、様々なコンテキストによりカバーに対する認識は変容するということを述べた。また、プロ、アマ及びその間であるかによって、目的や理由が異なっているということも示唆した。

現在と過去ではカバーの定義は異なり、新たな音楽の可能性を生み出していること、さらに、アーティストにとって、カバーは商業戦略的な目的、いわゆる儲けのみではなく、アーティストのアイデンティティを示すものとしての機能を有するということが明らかであると論じた。

報告の情報量は、制限時間に対して若干多い節があり、今後、発表方法の更なる改善と展開が必要であると考えられる。

質疑応答は、時間の都合上、グループ全体でまとめて行われたため、やや十分ではなかったものの、複数人の方から研究内容をより充実させるアドバイスをいただいた。今後の筆者の研究のご参考にさせていただきたい。

また、本個人発表における研究には、立教大学SFR個人研究費用を用いた。要旨に記載した通り、カバー音楽の変容と定義再考に際して4つの手法を用いたが、発表時は時間の都合上、文献調査と実態調査、カバーとリバイバルの比較分析を主として、その他は省略した。また、アーティスト側に着目したカバーの定義のみに発表内容を留めた。研究内容の詳細は、筆者が在籍する大学にて提出した修士論文及び個人研究報告書を参照されたい。

(瀧戸彩花 立教大学大学院)

C2-2 「日本の音楽業界における編曲家—つんく♂をハブとして考える」

深澤 優樺（昭和音楽大学音楽学部）

私は、以前から日本の編曲家の立場や権利に疑問を抱いていた。

現在音楽の著作権者は、基本的に作詞者及び作曲者である。編曲者は著作者ではなく、二次的著作物の著作者とされているが、このままで良いのだろうか？著作物とは思想または感情を創作的に表現したものであり、創造性が必要不可欠だが、独創性までは求められていない。しかしありふれたものは著作とは認められない。この条件に編曲という行為全般が当てはまらないと言えるのだろうか？

日本以外の国では編曲家という職業はあまり定着しておらず、編曲も含めて作曲家という場合が多い。なぜ日本の、特にポピュラー音楽において、編曲者の存在がここまでメジャーなものになったのか？

日本のポピュラー音楽は、編曲者がいなければ成り立たない。その例として、つんく♂という人物をアーティストではなく作詞作曲家と捉え、ハブとして考え

ていく。

つんく♂という作詞作曲家の楽曲制作の過程は極めて異質であり、中でも一番の特徴は編曲家の存在が欠かせないという点だ。

1997年よりモーニング娘。のプロデュースを本格的に始め、現在はモーニング娘。も所属するハロー！プロジェクトの全グループのプロデュース、作詞作曲をつんく♂自ら行っている。他にもつんく♂のプロデュース、作詞作曲をしているグループやアーティストは多数存在するが、今回は主につんく♂が作詞作曲を手掛けたハロー！プロジェクト所属のグループへ提供された楽曲を中心に取り上げていく。

つんく♂は、ハロー！プロジェクトに所属するグループに曲を提供する際、高橋諭一、鈴木俊介、鈴木Daichi 秀行、平田祥一郎、小西貴雄、AKIRAといったつんく♂と親交の深い編曲家を多く起用する。

つんく♂は、時折 JASRAC に編曲者を公編として提出している。作曲家からすれば、編曲家を公編として認め、JASRAC に申請するということは自分への金銭配分が減ることを意味するが、つんく♂は編曲家を認め、精神的なリスクだけでなく社会的にも経済的にも平等な立場に立とうとしている。

1つの曲をつくりあげすることは、もちろん1人でも可能であるが、つんく♂のような素材を生む人、つまり、0から1にする能力に優れた人と、大久保薫や平田祥一郎のように1から100にする能力に長けた人が力を合わせたとき、無限の可能性が広がる。しかし、他人と協力して何かをつくろうとするときには互いが相手を認め、尊重し、信頼することが必要不可欠だ。

インターネットが普及し、素人でも簡単に音楽を全世界へ配信することの出来る現代だからこそ、音楽加工の職人ともいえる編曲家という職業が音楽業界の大きなキーポイントになっていくだろう。もっと音楽業界全体が編曲という行為に目を向けていかなければならないのではないだろうか。

今回はつんく♂とつんく♂の信頼する編曲家達を主人公とし、様々な視点からつんく♂という存在、そして編曲家の役割を整理した。

【A】モーニング娘。シングル CD 全 54 枚、A 面曲全 57 曲における編曲家一覧表（2013 年 12 月現在）

発売日	th	タイトル	編曲	作詞	作曲
1998 年	1月28日 1th	モーニングコービー	桜井敏太郎	つんく	つんく
	5月27日 2th	サマーナイトタウン	つんく	つんく	つんく
	9月9日 3th	抱いてHOLD ON ME!	前嶋康明	つんく	つんく
	2月10日 4th	Memory 青春の光	前嶋康明	つんく	つんく
1999 年	5月12日 5th	真夏の光線	河野伸	つんく	つんく
	7月14日 6th	ふるさと	小西貴雄	つんく	つんく
	9月9日 7th	LOVEマシーン	ダンス☆マン	つんく	つんく
	1月26日 8th	恋のダンスサイト	ダンス☆マン	つんく	つんく
2000 年	7月17日 9th	ハッピーサマーウェディング	ダンス☆マン	つんく	つんく
	9月6日 10th	I WISH	河野伸	つんく	つんく
	12月13日 11th	恋愛レボリューション21	ダンス☆マン	つんく	つんく
	7月25日 12th	ザ・ビーズ!	ダンス☆マン	つんく	つんく
2001 年	10月31日 13th	Mr.Moonlight～愛のビッグバンド～	鈴木俊介	つんく	つんく
	2月20日 14th	そだ! We're ALIVE	ダンス☆マン	つんく	つんく
	7月24日 15th	Do it Now	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
	10月30日 16th	ここにいます!	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
2002 年	2月19日 17th	モーニング娘。のひまわりようたん島	小西貴雄	井上ひさし、山元隼久	宇野皓一郎
	4月23日 18th	AS FOR ONE DAY	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
	7月30日 19th	シャボン玉	高橋勉一	つんく	つんく
	11月8日 20th	Go Girl ～恋のワイドリ～	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
2003 年	1月21日 21th	愛あらばIT'S ALL RIGHT	小西貴雄	つんく	つんく
	5月12日 22th	浪漫 ～MY DEAR BOY～	鈴木俊介	つんく	つんく
	7月22日 23th	女子がまし物騒	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
	11月3日 24th	涙が止まない放課後	鈴木俊介	つんく	つんく
2004 年	1月19日 25th	THE マンパワーム!!!	松原聖	つんく	つんく
	4月27日 26th	大阪 恋の歌	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
	7月27日 27th	色っぽいじれんたい	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
	11月9日 28th	直感2 ～選んだ魚は大きいぞ!～	鈴木俊介	つんく	つんく
2005 年	3月15日 29th	SEXY BOY ～そと風に寄り添って～	高橋勉一	つんく	つんく
	6月21日 30th	Ambitious! 野心的でいいじゃん	清津公一	つんく	つんく
	11月1日 31th	歩いてる	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
	2月14日 32th	笑顔YESナード	松井章	つんく	つんく
2006 年	4月25日 33th	悲しみワイラト	山崎洋	つんく	つんく
	7月25日 34th	女に 華あれ	江上浩太郎	つんく	つんく
	11月21日 35th	みかん	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
	4月16日 36th	リゾナント ブルー	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
2007 年	9月24日 37th	ベッパリ警部	笹本安樹	阿久悠	都會俊一
	2月18日 38th	泣いちゃうかも	大久保真	つんく	つんく
	5月13日 39th	しょうがない 夢追い人	平田洋一郎	つんく	つんく
	9月12日 40th	なんちゃって恋愛	大久保真	つんく	つんく
2008 年	10月28日 41th	気まぐれプリンセス	大久保真	つんく	つんく
	2月10日 42th	女が目って なげけナイ	鈴木Daichi秀行	つんく	つんく
	6月9日 43th	青春コレクション	大久保真	つんく	つんく
	11月17日 44th	女と男のラブライゲーム	平田洋一郎	つんく	つんく
2009 年	4月6日 45th	まじですかスカ	宅見将典	つんく	つんく
	9月15日 46th	Only you	大久保真	つんく	つんく
	2月14日 47th	この地球の平和を本気で願ってるんだよ!	平田洋一郎	つんく	つんく
	1月25日 48th	ピコピコワルト	平田洋一郎	つんく	つんく
2010 年	4月11日 49th	恋愛ハンター	平田洋一郎	つんく	つんく
	7月4日 50th	One・Two・Three	大久保真	つんく	つんく
	10月10日 51th	ワクワク Take a chance	鈴木俊介	つんく	つんく
	1月23日 52th	Help me!!	大久保真	つんく	つんく
2011 年	4月17日 53th	プレイリスト～シング	大久保真	つんく	つんく
	7月28日 54th	君さへ居れば何も要らない	平田洋一郎	つんく	つんく
	8月28日 55th	わがまま 気のまま 愛のジョーク	大久保真	つんく	つんく
		愛の軍団	大久保真	つんく	つんく

（深澤優樺 昭和音楽大学音楽学部音）

C2-3 「日本のポピュラー音楽における『カバー』概念の変容」

柴台弘毅（関西大学大学院）

スタンダードとは、「異世代間伝承」と「広域伝達」が行われ続けながら、「世代を超えて広く歌い聴き継がれる楽曲」である。プロのミュージシャンによって作曲・演奏・録音が行われ「レコードに定位された音楽こそが作品の原型をなすもの」（増田聡『その音楽の＜作者＞とは誰かーリミックス・産業・著作権』

2005：74）であるシート・ミュージック以降のポピュラー音楽において、スタンダードは、他者によって“カバー”されながら録音物を中心に生成される。カバーは「ある演奏者によって録音された特定の曲の、それとは別の演奏者による演奏、あるいは再録音」（Witter&Marks “The New Grove Dictionary of American Music” 1986）として定義される、ポピュラー音楽特有の概念である。

近年の日本のポピュラー音楽市場においてカバーはひとつの音楽ジャンルとして成立している。しかし、カバーをめぐる代表的な言説を概観すると、音楽産業側の言説からは、ジャズ、クラシック、唱歌、童謡を問わず、既存の楽曲を演奏することを（すべて）カバーとして扱う傾向がみてとれ、リスナー側の言説からは、（賛否両論あるが）カバーに対して批判的な論調が強い傾向がみてとれる。このような現在の日本におけるカバー概念はどのように醸成されたのかを明らかにするため、本報告では、1960 年以降の日本のポピュラー音楽産業構造の変遷、およびカバー作品の変遷を手掛かりに、日本におけるカバー概念の変容を概観し今後の研究課題を提示した。報告の概要は次のとおりである。

日本のポピュラー音楽産業において外国曲のカバーは黎明期より存在したが、レコード会社専属制度の崩壊等の要因により他者（他社）の「持ち歌」を歌うことが解禁されたのは 1960 年代後半である。当時、カバーという言葉は一般に使用されておらず、この言葉が一般に「既存の楽曲を演奏すること」という意味で用いられ定着したのは 1980 年代後半である。1990 年代になると、過去の日本のポピュラー音楽史を振り返り「日本の音楽は洋楽のカバーから始まった」という言説が登場し、音楽産業側における既存の楽曲を演奏することを（すべて）カバーとして扱う言説が現れ始める。楽曲ではなくオリジナル音源を演奏したアーティストに注目した「トリビュート・アルバム」が登場した 1990 年代後半以降は、オリジナル音源との比較、カバーする側のアーティストの個性や魅力が言及されるようになった。つまり、この時期にカバーは楽曲ではなく録音物同士の表演の差異が意識されるようになったことで、現在の日本におけるカバー概念

は形成されたと考えられる。今後も文献研究とインタビュー調査を中心に、これらの研究仮説の検証を行う。

(柴台弘毅 関西大学大学院)

C2-4 「2000 年以降の J-POP 楽曲における旋律構造の分析」

木下和彦 (東京学芸大学大学院)

日本の歌謡曲及びJ-POPの旋律構造の分析は、音階への着目を中心になされてきた。学術的な研究では、民謡音階との共通性を指摘した小泉文夫(『歌謡曲の構造』平凡社ライブラリー 1996)や、黒人音楽の影響等の歴史的プロセスの重要性を指摘した佐藤良明(『J-POP進化論』平凡社1999)などがある。だが、2000年以降、インディーズレーベルの台頭やボーカロイドソフトの開発によりJ-POP創作・発表がより容易に行えるようになったことで、発表される楽曲数が膨大化し、近年のJ-POP旋律構造の特徴を論じることが難しくなっている。

本発表では、音楽教育学におけるJ-POP風の旋律創作方法の開発を目的として、2000年以降のJ-POPにおける音楽的特徴を分析した。分析は、旋律の音間移動及び旋律とコード進行との関係に着目した。対象曲は2000年から2009年までのオリコンシングル売り上げトップ10、及び2005年から2012年までの着うたランキングトップ10とした(いずれも邦楽のみ対象)。

分析結果から、2000年以降にヒットしたJ-POP上位層にみられる音階は、長音階が最も多く、次いで短音階、四七抜き長音階／二六抜き短音階であることが示された。続いて、より詳細分析するため旋律の音間移動に着目し、①「ド⇄ソ構造」②ラップ③「ラップ風旋律」④「主音に半固定された旋律」の四つの観点から検討した。①に関しては、宇多田ヒカル「Wait&See-リスク-」やGLAY「Way of difference」などを取り上げ、「ドからソに跳躍し、ソに滞留せずすぐにドに回歸する旋律線の動き」が共通してみられる事を指摘し、当構造を「ド⇄ソ構造」と定義した。②及び③に関しては、まず、ボーカルによって歌われる旋律のうち「『韻を踏む』ことなどによってリズムを重視したもの」を「ラップ」、「ある音に持続的で、特定の音への跳躍をもち、音程を重視したもの」を「ラップ風旋律」

と区別して定義した。その上で、2000年代においてこの両者がヒットチャート上のJ-POPに多く見られることを指摘した。このことによって、「ある音高での持続」と「ド⇄ソ構造」の二つの特徴がJ-POP全体に影響を与えた可能性を指摘した上で、④「主音に半固定された旋律」構造に着目した。当構造は、「ド⇄ソ構造」と「ラップ風旋律」両者の特徴を併せ持つとともに、コード進行によって旋律の核音部分が移動しない旋律のことである。具体的にはAqua Timez「千の夜をこえて」や青山テルマfeat. Soulja「そばにいるね」を取り上げ、これらの楽曲が「主音に半固定された旋律」の特徴を有することを指摘した。

(木下和彦 東京学芸大学大学院)

2013 年第 3 回関東地区例会報告

高橋聡太

研究会「音楽メディアとしてのニコニコ動画」

2013年11月10日(日) 於:武蔵大学

報告者:井手口彰典(立教大学)

報告者:ルジラット・ヴィニツポフ(東京大学大学院)

問題提起者:溝尻真也(目白大学)

司会:南田勝也(武蔵大学)

2005年のYouTube開設以後、動画サイトは映像の視聴だけでなく音楽の聴取手段としてもリスナーにとって欠かせないものとなった。そのなかでも、視聴者のコメントを動画とともに流す機能を持ったニコニコ動画の隆盛は特筆に値する。同サイトから火がついた〈初音ミク〉に代表されるボーカロイド音楽を筆頭に、〈歌ってみた〉や〈ニコニコ生放送〉といったムーブメントが脚光を浴び、昨今ではそれらを対象とした批評や研究も相次いで発表されている。ところが、個別の新たな事象が注目を集める一方でニコニコ動画自体の媒介作用をとらえた学術的な研究は限定されている。「音楽メディアとしてのニコニコ動画」と題された今回の例会では、ラジオ・CD・MP3といった音楽を媒介するメディアの延長線上にニコニコ動画を位置づけ、ニコニコ動画が何をどのようにメディアエ

ートしてきたのかを考察するべく、溝尻真也氏による問題提起、井手口彰典氏とルジラット・ヴィニットボン氏の二名による事例報告、これらを受けての討論が行われた。

まず、本例会の主催者である溝尻氏からニコニコ動画の沿革をふまえた上での問題提起がなされた。ニコニコ動画が正式にサービスを開始したのは2007年1月のことである。当初はYouTubeに配信された動画にコメントをのせるためのサイトとして開設され、〈ちゃんねる〉的なネタと笑いを汲んだコンテンツが話題となった。ところが、YouTube側のサーバーに過剰な負荷がかかるほどのアクセスが集中したため、翌2月にはYouTubeがニコニコ動画からのアクセスを遮断。その後、ニコニコ動画はサイト内に動画をアップロードできる自律したサービスとして再始動し、続々と新たな人気動画が生まれた。

さらに、同年8月末に発売された音声合成ソフト〈初音ミク〉が、ニコニコ動画にとって強力な追い風となった。最初期にこそ初音ミクにボルカを歌わせたパロディ的動画が話題となったが、自己言及的なオリジナル曲〈みくみくにしていあげる♪〉が9月なかばにアップされたことを契機としてネタ要素の薄い自作曲の発表が相次ぎ、〈ボカロP〉と呼ばれるボーカロイドに歌わせる楽曲を自作するユーザーが続々と参入。同年12月には、ボカロが歌った楽曲をユーザー自ら歌ってアップロードする〈歌ってみた〉ムーブメントも登場した。翌2008年には初音ミクのCDデビューや歌手手によるライブ企画の開催が話題を呼び、さらに2009年にはホログラムで可視化された初音ミクが「生の」パフォーマンスを披露するイベントも開催された。

こうして2000年代末に確立されたニコニコ動画の音楽媒介システムからは、現在も数えきれないほどのコンテンツが産出され続けており、その一部は国民的とも言えるほどの支持を得ている。JOYSOUNDが発表した2012年のカラオケランキング上位10位以内に、人気ボカロ曲の〈千本桜〉と〈マトリヨシカ〉、ニコニコ動画ならではのネタ的な文脈から生まれたゴールデンボンバーの〈女々しくて〉がランクインしていること

からも、ニコニコ動画の影響力がうかがい知れるだろう。

しかし、ニコニコ動画に関する評論や量的な研究が蓄積される一方、それをメディア論的に考察するための枠組はほとんど提示されていない。そこで、溝尻氏はニコニコ動画における音楽の媒介を考察するための論点として (1) ユーザー間のコミュニケーション (2) プロとアマチュアの区分が曖昧な実践の2点を挙げた。続く事例報告では、前者に井手口氏、後者にヴィニットボン氏が応答し、それぞれ詳細な具体例の分析にもとづいたニコニコ動画研究の成果が発表された。

1. 「組曲『ニコニコ動画』台湾返礼」の成立プロセスとその意義～CGMにおけるコンテンツ生成の一事例として～

井手口彰典（立教大学）

同人音楽をはじめとするオタク系音楽文化を対象とした研究を進めている井手口氏は、日本と台湾のニコニコ動画ユーザーのあいだで作られた〈組曲『ニコニコ動画』台湾返礼〉の成立過程をつうじて、ニコニコ動画でのコンテンツ生成におけるコミュニケーションの様態について論じた。

2007年6月22日に発表された〈組曲『ニコニコ動画』〉は、同年1月の開設から約半年のあいだにニコニコ動画で流行した楽曲と映像をメドレー形式でつないだものだった。これが人気を博すと、もとのメドレー構成に則りつつも歌詞やアレンジや映像に手を加えた派生作品が数多く作られ、〈組曲〉と呼ばれる一連のムーブメントに発展。その熱は海外にまで波及し、原曲の投稿から約一ヶ月半後の8月1日23時には、台湾人ユーザーが日本語で日本のアニメやゲームの曲を合唱し、楽曲や映像の元ネタをふまえた自筆CGも満載した〈組曲『ニコニコ動画』、台湾人で大合唱〉が発表された。これに感銘を受けた日本のユーザーは、台湾版の発表からわずか24時間後の8月2日23時に台湾へのお返しをウェブ上で呼びかけ、〈台湾返礼〉のプロジェクトを発足したのである。

井手口氏はこのプロジェクトの事例研究によって、迅速かつ複雑なヴァーチャル分業を可能にするコミュニケーションの実態をあきらかにした。井手口氏の調査によると、〈台湾返礼〉プロジェクトの関与者は全58名。そのうち約25名が最後までプロジェクトに携わった。関与者の役割は、歌い手・トラックメイカー・絵師といった目につきやすいものから、楽曲のミックスや映像の編集を手がける裏方まで、実に多岐にわたる。また、ファイル交換や進行管理はすべてインターネットを介して行われ、オフラインで対面してのやりとりは一切しなかったという。

ウェブ上での共同制作は誰もが気軽に参加できるものとしてしばしば理想化されるが、井手口氏はそこで必要となるユーザーのスキルとコミュニケーション能力の重要性を指摘している。無数のコンテンツのなかで支持を得るにはある程度のセンスと技術力が必要とされ、とりわけ複雑なメドレー構成を持つ〈組曲〉の制作にあたっては動画と音声の編集技術が必要不可欠だった。また、コミュニケーション能力さえあれば何らかの形で関与できるという敷居の低さは、裏を返せばプロジェクトへ積極的にコミットしていく社交性がなければ何もできないということを意味する。井手口氏はコンテンツ制作の細部に目を向けてニコニコ動画におけるコミュニケーションの実態を複層的に描き出し、ともすれば全ユーザーを「発信者」として一括りにしてしまう一面的な捉え方を批判したのだ。

報告の終盤では〈組曲『ニコニコ動画』台湾返礼〉から浮かび上がる著作権とナショナリズムの問題についての議論が展開された。さらに昨今の事例もふまえた上で、〈組曲〉のような一定のルールにもとづいた創作が活発に行われるニコニコ動画における「作品」の所在をめぐる問題提起がなされ、「お題」を共有するプラットフォームとしてニコニコ動画を再考する仮説が提示された。

2. ソーシャルメディアにおける『創作』の現象～ニコニコ動画の歌い手を実例に～ ルジラット・ヴィニットボン（東京大学大学院）

タイ出身のヴィニットボン氏は「ヲタク・腐女子・ニコ厨」を自称するほど日本のオタク文化に精通しており、そこでの創作活動にソーシャルメディアがどのような影響を及ぼしているのかを研究している。本報告では、〈歌い手〉と呼ばれているニコニコ動画ユーザーの活動に焦点を絞った参与観察の成果にもとづき、特有の楽曲制作方法について発表した。

〈歌い手〉とは、ニコニコ動画に自らの歌を収録した動画を投稿するユーザーの総称であり、動画に付される〈歌ってみた〉というタグによって活動領域を画定している。選曲の傾向を見ると、ニコニコ動画内で話題となったアニメ・ゲーム・ボーカロイドなどの楽曲を後追いで歌うことが多く、ニコニコ動画との親和性はきわめて高い。歌い手の主な年齢層は10～20代で、男性の比率が高く、全体の人数を性格に把握することは困難だがヴィニットボン氏が数えたかぎりではゆうに1,000人を超えるという。人気のある歌い手はライブを企画することもあり、レコード会社と契約してデビューした先例も珍しくない。

ヴィニットボン氏は、既存の楽曲を文字通り「歌ってみる」ことを出発点とする歌い手の活動を、元になる動画の諸要素を流動的に応用することで成立していると主張した。歌い手は自身の歌声を動画にのせて発表するにあたり、参照した動画の歌詞・メロディ・歌唱・伴奏・動画・イラストといった様々な要素を、どのように組み合わせるのかを選択する。例えば、元曲から伴奏は借用するが、動画にあわせるイラストは新しく絵師に描きおろしてもらい、ミックスは定評のある技術者に依頼する、といったように。特に楽曲そのものを「借りる (borrow)」際には、原曲を作成したユーザーに金銭が支払われることもあるという。このようにして、歌い手たちは創作物を共有し、共有した要素を借用し、借用した要素から新たに創作し、その成果をまた共有し……といったサイクルのなかで動画を発表している。

こうしたニコニコ動画ならではの共同制作を、ヴィニットボン氏は「Non-linear 'Part' Collaborative」と名づけた。報告中では具体例としてボーカロイド曲〈千本桜〉の〈歌ってみた〉動画を取りあげ、各歌い手の声だけでなく諸要素の組み換えによってもヴァ

リエーションが生じる様子を図示し、「オリジナル／コピー」や「原作／二次創作」といった二分法では理解しがたい複雑な参照関係をあきらかにした。歌手の実践に顕著に見られるモジュール的な創作過程の理論化は、何らかの原作を起点として幾重にも派生していく諸作品を単線的に「n次創作」とみなす旧来の同人文化研究の枠組を発展させる上でも、きわめて重要な研究となるであろう。

他にも、発表では歌手のプロデビュアーを「セルフアウト」とみなす傾向があることや、ニコニコ動画外での歌手たちの活動事例など、粘り強いフィールドワークにもとづく興味深い知見が提示された。また、タイにおける歌手ファンへの調査も進められており、日本国外でのニコニコ動画受容に関する今後の研究への展望も述べられた。

以上の問題提起と事例報告を受け、討論では南田勝也氏の司会のもと参加者全員を巻き込んだ活発な議論が交わされた。その全容を記録することは困難ゆえ、ここでは討論をつうじて浮上した新たな論点を3つの課題に集約して報告に代えさせていただきたい。

第一に、〈ニコニコ系〉音楽の特徴を結晶化すること。これまでにニコニコ動画で高い再生回数を記録した楽曲には音質や曲展開やBPMなどに通底する要素があるように思える。2007年の開設以後に蓄積されてきた楽曲群から、一定の傾向を見出すことは可能だろうか。

次に、先行する同人文化や音楽文化との連続と断絶をあきらかにすること。熱心なアマチュアを主体とする活動は、同人誌のみならず俳句や短歌の文化においても指摘されてきた。また、ポピュラー音楽にもフォークやヒップホップのように作り手と受け手の境界が曖昧な形態は古くから見られる。これらと比して、ニコニコ動画はどのような点が新しく、また新しいのだろうか。

最後に、ニコニコ動画がなぜこれほどまでに多くの人々を惹きつけているのかを究明すること。ニコニコ動画を介して利益を得ているユーザーはごく僅かであるにも関わらず、作り手はニコニコ動画を発表の場を選び、受け手もまたニコニコ動画でコンテンツを享

受することを望んでいる。コメント・ニコニコ生放送・ランキング・タグ・課金形態といった各機能の詳細な分析をつうじて、ニコニコ動画全体での媒介作用をより包括的に考察する必要があるだろう。

(高橋聡太 東京芸術大学大学院)

会員のOUTPUT

高増 明 編

『ポピュラー音楽の社会経済学』

(ナカニシヤ出版、2013年12月)

ISBN: 978-4779508073

判型・ページ数：A5判・338ページ

定価：2,800円(税抜)

◆ information ◆

理事会・委員会活動報告

■ 理事会

2013 年第 4 回（顔合わせ）理事会

2013 年 12 月 6 日 於 関西学院大学

議題 1 前回理事会議事録案の承認

議題 2 新入会員の承認

議題 3 退会者の承認

議題 4 会費未納による退会候補者（7 条退会候補者）について

議題 5 各委員会報告

議題 6 総会資料の確認

議題 7 総会での役割分担について（総会議長候補の選出）

議題 8 逝去会員について

議題 9 来年度の選挙管理委員候補者について

議題 10 各地区例会の懇親会の資金援助案について

議題 11 JASPM ホームページについて

事務局より

1. 学会誌バックナンバー無料配布について

現在、JASPM 学会誌『ポピュラー音楽研究』Vol. 1 ～Vol. 11 のバックナンバーは、そのすべての記事が、科学技術振興機構のオンラインサービス、J-STAGE におきまして無料で公開されております。

(<https://www.jstage.jst.go.jp/browse/jasmpms1997/-char/ja/>)

そのため、事務局に所在する Vol. 11 までの冊子体のバックナンバーを、希望者の方に無料で配布しております（ただし送料はご負担いただきます）。

在庫については学会ウェブサイトの「刊行物」のコーナーに随時記載しておりますので、配布を希望される方（非学会員の方でも結構です）は事務局にお問い合わせください。また、ネット上で内容が全文公開されていない Vol. 12 以降のバックナンバーについては、引き続き通常の販売を行い、無料配布の対象とはいたしません。ご注意ください。

2. 原稿募集

JASPM ニュースレターは、会員からの自発的な寄稿を中心に構成しています。何らかのかたちで JASPM の活動やポピュラー音楽研究にかかわるものであれば歓迎します。字数の厳密な規定はありませんが、紙面の制約から 1000 字から 3000 字程度が望ましいです。ただし、原稿料はありません。

また、自著論文・著書など、会員の皆さんのアウトプットについてもお知らせ下さい。紙面で随時告知します。こちらはポピュラー音楽研究に限定しません。いずれも編集担当の判断で適当に削ることがありますのであらかじめご承知おきください。

ニュースレターは 86 号（2010 年 11 月発行）より学会ウェブサイト掲載の PDF で年 3 回（2 月、5 月、11 月）の刊行、紙面で年 1 回（8 月）の刊行となっております。住所変更等、会員の動静に関する情報は、紙面で発行される号にのみ掲載され、インターネット上で公開されることはありません。PDF で発行された

ニュースレターは JASPM ウェブサイトのニュースレターのページに掲載されています。

(URL : <http://www.jaspm.jp/newsletter.html>)

2013 年より、8 月の紙媒体での発行号については、会員の動静に関する個人情報を削除したものを、他の号と同様に PDF により掲載しております。

次号（100 号）は 2014 年 5 月発行予定です。原稿締切は 2014 年 4 月 20 日とします。また次々号（101 号）は 2014 年 8 月発行予定です。原稿締切は 2014 年 7 月 20 日とします。

2011 年より、ニュースレター編集は事務局から広報担当理事の所轄へと移行しております。投稿原稿の送り先は JASPM 広報ニュースレター担当 (n1@jaspm.jp) です。お間違えなきようご注意ください。ニュースレター編集に関する連絡も上記にお願いいたします。

3. 住所・所属の変更届と退会について

住所や所属、およびメールアドレスに変更があった場合、また退会届は、できるだけ早く学会事務局（jimu@jaspm.jp）まで郵便または E メールでお知らせください。

現在、各種送付物などはヤマト運輸の「メール便」サービスを利用してお送りしております。このため、郵政公社に転送通知を出されていても、事務局にお届けがなければ住所不明扱いとなります。ご連絡がない場合、学会誌や郵便物がお手元に届かないなどのご迷惑をおかけするおそれがございます。

例会などのお知らせは E メールにて行なっております。メールアドレスの変更についても、速やかなご連絡を事務局までお願いいたします。

4. 会費請求と会員のメールアドレス問い合わせについて

2014 年 3 月に、2014 年度の会費請求書類を、学会誌 Vol. 17（2013）と一緒に会員の皆様のお手元にお届けしました。学会誌は 2013 年度の会費納入者にお送りしておりますので、学会誌が同封されていない場合は、速やかに会費を納入いただきますようお願いいたします（会費納入後速やかに会誌を送付いたします）。

なお、会員の皆様には、電子メールにて随時、学会からのお知らせ「JASPM メールニュース」をお送りしておりますが、最近、メールが不着となる会員の方が増えております。そのため、会費請求書類とあわせて、会員の皆様に最新のメールアドレスの問い合わせに関する書類を同封しております。メールニュースが届いておられない会員の皆様につきましては、ご留意の上ご回答いただきましたら幸いです。

JASPM NEWSLETTER 第 99 号

(vol. 26 no.1)

2014 年 3 月 29 日発行

発行：日本ポピュラー音楽学会（JASPM）

会長 細川周平

理事 粟谷佳司・大和田俊之・久野陽一・
鈴木慎一郎・谷口文和・増田聡・
南田勝也・毛利嘉孝・輪島裕介

学会事務局：

〒558-8585 大阪市住吉区杉本 3-3-138

大阪市立大学大学院文学研究科 増田聡研究室

jimu@jaspm.jp（事務一般）

nl@jaspm.jp（ニューズレター関係）

<http://www.jaspm.jp>

振替：

00160-3-412057 日本ポピュラー音楽学会

編集：平石貴士