

# NEWSLETTER #87

## 日本ポピュラー音楽学会第22回大会報告

- p. 2 ・ 個人研究発表 A..... 福永 健一・宮本 直美  
阿部 勘一
- p. 7 ・ 個人研究発表 B..... 屋葺 素子・山崎 晶  
溝尻 真也・輪島 祐介  
室田 尚子
- p. 13 ・ 個人研究発表 C..... 渡久山 幸功・永井 純一
- p. 17 ・ ワークショップ A..... 長野 太郎
- p. 18 ・ ワークショップ B..... 加藤 綾子
- p. 21 ・ ワークショップ C..... 周東 美材
- p. 23 ・ シンポジウム ..... 細川 周平

## 研究例会報告

- p. 25 ・ 2010年度中部地区第1回例会 報告 ..... 近藤 博之

## information

- p. 26 ・ 理事会・委員会活動報告  
・ 事務局より  
・ 会員動静

## 日本ポピュラー音楽学会第22回大会報告

日時：2010年11月27・28日

於：東京藝術大学北千住キャンパス

### 第22回大会報告

#### 個人研究発表 A

福永健一・宮本直美・阿部勘一

### 1. 高橋聡太（東京藝術大学大学院）

#### 音楽ニュースの回路をめぐる—Web メディアを中心に

ウェブ時代以降の音楽産業の不振にまつわる言説に関して、多くの知見が発表されているが、そこで高橋氏は流通経路と複製技術の解放以外の不振の要因を探っている。つまりファンが持つスターやシーンへの意識の規定、そこに問いを立て、聴取者の意識形成を促してきた音以外の要素が伝わる回路（＝音楽ニュース）の変化について考察している。そして、音楽と市場をつないでいたジャーナリズムのあり方が、ウェブによって換骨奪胎され、かつてのスター観、ジャンル観の崩壊を招いたのではないか、という仮説からはじめている。

高橋氏は従来の音楽ニュースを、音源のプロモーションのためのプレスリリース方式のような「誘発的なニュース」と、コマーシャル以外でのゴシップ等といった「偶発的なニュース」の2つに類型化し、従来の音楽ニュースには誘発的なニュースへの偏向があったと指摘している。さらに、従来の音楽ジャーナリズムはプレスリリース方式に頼る必要があったとし、そこでニュースの担い手はプロフェッショナルとしての優位性を保持、それにより聴取者は送り手のマス向けの整理された情報を頭に入れた状態で作品に向かっていた、との指摘であった。

次に、ウェブ時代以降の音楽ニュースを、「企業／個人」発信の観点から、企業の場合は日本の音楽情報サイト「ナタリー」を例に、微細な偶発的なニュースを逐一報じるという速報性や音楽ニュースの多様性を指摘している。一方、個人発信の音楽ニュースをミュージシャンのオフィシャルサイトやポータルサイトなどで得た情報を紹介する「2次的な発表」とライブ体験をレポートするといった「1次的な発表」とに類型化し、前者は偶発／誘発、ニュースの新／旧の区別の消失、後者は個人によるジャーナリズムであるとそれぞれ指摘している。

高橋氏の発表は、従来のプロフェッショナルによるジャーナリズムから、ウェブ時代においてはそれがネットによって多様化しているという事実、について受け手つまりファン側から考察するという試みを行った非常に興味深い内容のものであった。

### 2. 日高良祐（東京藝術大学大学院）

#### 日本におけるネットレーベルの活動に見るメディア意識

#### コミュニティとしてのネットレーベル—Maltine Recordsの事例から—

「デジタル・メディア社会」が進展を続けるなか、マスメディア主導型のメディア空間が崩れ、能動的な発信者によるメディア利用が増加しているという状況の中、ポピュラー音楽におけるメディア空間の変化、音楽ソフトを扱うメジャー音楽産業の衰退、プロとアマの垣根の消失等により産業の外部にあった個人や受容者の想像力がコンテンツ生産に大きく関わる、といった現状認識から日高氏の問題提起は始まる。インターネットを利用した音楽配信に関して、ポピュラー音楽産業によって展開されてきたマスメディア型のメディア空間がデジタル化によって変化しているとすれば、このような変化を理解するためには、それとは異なる論理の

音楽配信を捉える必要があると指摘した上でネットレーベルに着目している。

日高氏は、ネットレーベルの状況、特性をクラブミュージックへの偏向性、互恵的交換性から主にクラブミュージックを扱うネットレーベルは、インターネットとの親和性が高いという議論を踏まえ概観したうえで、ネットレーベルという場が主宰者、アーティスト、情報発信者、リスナー、——分類の垣根は非常に曖昧であるが——それらのアクターたちによる相互関係によってコミュニティが形成されレーベルが形作られると指摘。既存の音楽コミュニティとオンラインコミュニティであるネットレーベルというコミュニティとの比較から、ネットレーベルとは、関係するそれぞれのアクターがその役割をそのときに応じて変化させながら生じるコミュニティとして捉えられる、との考察であった。

さらに具体的な事例として、Maltine Records という、2005年設立の日本発のネットレーベルへのインタビュー調査について紹介されていた。Maltine Records 運営者へのインタビュー調査から、従来までネットレーベルの発信者側を中心に形成されていたコミュニティが、リスナーを含めた部分にまで拡大して捉えられるようになり、また、運営者がインターネットを介した不特定多数とのコミュニケーションを行う一方で、相手を特定して関係性を構築することを重視していることに着目している。日高氏は、従来の音楽ソフトを扱う既存のレーベルとネットレーベルの特徴とを比較することで、インターネットの効果的な利用が、オンラインとオフラインを循環的に関係付け、その両方にたいして関係性を構築することを可能にするものとして捉えられていると指摘された。

以上のように、Maltine Records の事例からネットレーベルにおいてはコミュニティ形成が重要視されているという事と、ネットレーベルは「レーベル」という看板を旗印にそこに集まる音楽の生産者・消費者による曖昧なコミュニテ

ィを形成し、そうしたレーベル名に枠付けられた内輪を拡大させながらメディア・ビोटープ的な空間を確保してきたと日高氏は述べている。このようにレーベルを名乗ることによってアクター同士、楽曲同士の関連付けを行うことが出来るため、コミュニティの形成が容易になっているのである、という考察であった。このように氏の研究発表はデジタルメディア時代のポピュラー音楽研究理解において、非常に意義深いものであった。

### 3. 太田健二 (大阪大学)

#### 文化の「現場」—クラブカルチャーにおけるVJを中心に—

ユビキタス、擬似的「イマーココ」の音楽文化が台頭する現在、例えばUSTREAMをもちいたDOMMUNEなどによるライブコンサートのオンライン中継が盛んである。そういった音楽文化において「現場」とは何か、それを再考する手がかかりとして、クラブカルチャーにおけるもう一人のアクターたりうるVJ (video jockey) を事例にして問題提起をおこなっている。太田氏はVJの系譜を概観し、1980年代末以降のVJ周辺のメディアの発展、流行からVJとはvisual jockeyあるいはvideo jockeyを意味し、DJがプレイする音楽に合わせてライブ・ヴィジュアル・パフォーマンスを行うものである。しかしながらVJの表現方法やそのスタイルは非常に多様的であるとしている。

研究方法としては報告者自身がDJとしてかかわってきたイヴェントのフィールドワーク、およびVJ複数名へのインフォーマル・インタビューである。そこから得られた知見としてまず、現場におけるVJのデメリットを挙げている。具体的には、(1) 素材の準備や使用機材の搬入、稼動時間などで大きなコストがかかるが、そのコストの割りにメリットが少ないということ。(2) VJという形式としてフレーム内でしか表現

できないという大きな制約。この2点である。このように「現場」においてライブ・ヴィジュアル・パフォーマンスを行うハードルの高いVJが、なぜあえてそうするのかについて疑問を投じていた。

そこで、VJは現場で具体的に何をしているのかについて、VJは単にクラブという店舗空間を光（ヴィジュアル）によって演出しているのではなく、DJとVJの関係性でフロアに連帯をもたらし、聴き手やイベントオーガナイザーからもリアクション、フィードバックがあるといった「イマーココ」の共在的イベントを演出しているのである、といったVJの存在、VJすることの意義をインタビューから得られていた。

以上のように、VJにとっての「現場」とはオーディエンスやDJ、オーガナイザーからのリアクションをフィードバックしてライブ・ヴィジュアル・パフォーマンスを行うことそのものの「快樂」、それを得る「現場」であり、「イマーココ」の共在的イベントを演出するための「現場」でもある。そして嗜好 (taste) のネットワークの結節点としての「現場」であるという発表内容であった。こうした音楽の現在の「現場」を知り伺う事が出来る貴重な研究発表であった。

(以上報告 福永健一：関西大学大学院)

#### 4. 吉成順 (国立音楽大学)

##### “popular music”の初期の用例とカテゴリー意識

11月28日の第一講義室で行われた第2セッションでは、まず吉成順氏により“popular music”の初期の用例とカテゴリー意識」という発表が行われた。現在でも「ポピュラー音楽」と「クラシック音楽」という分類は、それが曖昧で意味をなさないものだと気づかれながらも、慣例的に使われ続けている。吉成氏の報告は、そも

そもこのカテゴリー意識がいつ頃、どのように登場したのかを明らかにしたもので、大変興味深いものだった。“popular”という語には、民衆向き、広い普及、人気のある、分かりやすい等といった様々な意味が混在しており、複雑な意味を持ちながらも、特に1850年代から新聞雑誌などのメディアに登場する頻度が高まった。民衆のためのわかりやすい音楽という意味での“popular music”が当時は肯定的に使用されており、それがやがて“classical music”と対置され、両者の享受態度や美意識の対置にも結びついていったという経緯は、クラシック音楽ではないものがポピュラー音楽だというような現在の通俗的な認識を覆す。

そうした吉成氏の発表の後には活発な議論が続いた。当時の“popular”と“folk music”などとの関連についての質問に対しては、英語のfolkはドイツ語とドイツの思潮としてのVolkから影響を受けたものであるとの認識が示され、その言葉自体は雑誌などにそれほど多く登場しなかったものの、イギリスでも注目され始めていたことが明らかにされた。また、クラシック音楽の概念との関係については、19前半に特定の作曲家が“classic”すなわち古典として選出されるようになり、そこにモーツァルト、ハイドン、ベートーヴェンをはじめとした作曲家が含まれるようになった点が説明された。それは特定の作曲家群をクラシックと呼ぶ行為であって、カテゴリーとしての“classical music”ではなかったという点を吉成氏は強調する。一方のカテゴリーが先に明示され、他方をその残余と見なすような過程ではなく、両者はむしろ民衆への志向性と古典としての作曲家というそれぞれの目的を目指しながら形成されたのであり、それは司会の小川博司氏が言うように、合わせ鏡のように絡み合いながら同時に形成されていったカテゴリーだと考えた方がよいだろう。

吉成氏の今回の報告は、19世紀イギリスのメディアを資料としたものだったが、フロアからはこの現象がイギリス主導だったのかという質

問も挙がった。吉成氏の見解によれば、それはイギリスだけの現象ではなく、ヨーロッパ諸国において同時に広がった傾向だという。今や「ポピュラー音楽」と「クラシック音楽」を分ける意味はないとする主張もあるが、そもそもこうしたカテゴリーが認識されるに至った経緯に歴史学的な目を向け、現状を見直すことも、ポピュラー音楽学界において重要な作業の一つだと言えよう。

## 5. 今井晋（東京大学大学院）

### ポピュラー音楽の作品概念再訪—存在論的観点から

同セッションの第2報告は今井晋氏の「ポピュラー音楽の作品概念再訪—存在論的観点から」であった。ポピュラー音楽の美学的考察が往々にして西洋の芸術音楽の美学概念をそのまま適用するにせよ、あるいはそこから派生した概念を適用するにせよ、クラシック音楽の美学に依拠してきたことは周知の事実である。今井氏の発表は、そうした従来の作品観を改めて問い直す試みであったと言える。従来の議論では、作品と演奏の関係は、反復可能な抽象的存在としての普遍者たる作品と、その作品を例化する個々の出来事としての演奏という形で整理することができるが、これはロック・ミュージックには適用できない。今井氏は Kania の主張を参照して、「トラック」と「曲」という概念でロックの存在論を議論する。両概念とも、録音物によって例化されるものとされるが、トラックが「存在論的に分厚い」ロック作品と見なされるのに対して、ロックの曲とは楽器編成や旋律、ハーモニーなどの変更を許す、「存在論的に薄い」ものとされる。これらの概念によって、録音物、ライブ・パフォーマンス、カバーといったロック・ミュージックの諸側面の関係を説明すると今井氏は主張し、従来のライブ文化／ディスク文化のような分類に基づく作品概念に反論

する。

今井氏の野心的な試論は、批判対象の論者の一人として挙げられていた増田聡氏のフロアからの発言もあり、質疑応答の時間が不足するほどの白熱した実りある議論を引き起こした。まずは増田氏から、作品をフォーク音楽的／レコード音楽的概念に分類する立場は、作り手側の視点から立ち上げたタイプであり、作品を作り手側から見るか、評価・鑑賞の側から見るかによって、作品概念が異なるのは必然ではないかという指摘があった。一方、今井氏は、その音楽の作り手側の見方に疑問を呈す。作り手側であるアーティスト側は、曲を書くという行為よりもむしろ録音物の具現を第一に考えているのではないかと、そうであれば、トラックという分厚い音の構造物を作品と見なした方が有効だという見解である。また、ライブが例化の一つであると見なす今井氏の発表に対して、テクノの場合はライブにおいても録音物の忠実な再生が期待されているのではないかという意見も出された。今井氏としては、そうした志向性があることは認めつつも、作品たるトラックの再生は不可能であり、かつライブでは再生の他に視覚的要素を含めた付加的要素が加わった例化が行われるとの見地に立ち、トラック概念の有効性を主張する。その他、「分厚い」「薄い」の基準について、「曲」とは普遍者たりえないのか、録音物とその再生、再生物の利用といった様々な段階での事例についての問題提起が続いた。

言うまでもなく、ポピュラー音楽の作品美学とも言えるこの問題は、容易に結論が出せるようなものではなく、こうした議論を重ねることによってさらに精緻化され修正されていくものである。有意義な発表と議論が行われたことから、司会者からは、この問題については別途議論の機会を設けたいという提案もなされた。

（以上報告 宮本直美：立命館大学）

## 6. 加藤綾子（東京大学）

### 国内音楽産業における制作技術環境の変化と原盤制作主体の変容

午後に積み残したかのように設定された個人研究発表 A-3 は、東京大学大学院情報学環助教の加藤綾子会員によるものであった。加藤会員は、現在変化が著しい日本国内の音楽産業の現状について研究をされており、今回の研究発表もその一環であった。

今回の研究発表では、現代日本の音楽産業における構造変化について、「デジタル化」をキーワードに紐解くものであった。加藤氏によれば、日本の音楽産業における組織（組織間関係）は、「垂直統合→分散化→再統合」という動きをしてきたという。レコード会社が音楽の制作、流通に関わる業務を丸抱えしていた頃から、それらの業務活動を分散化させた動きまでは、先行研究によってある程度明らかになっている。しかし、分散化から、再び業務活動を統合させる動きについては、まだあまり検証されていない。

加藤会員は、業務活動の分散化から再統合化への動きの背景の中で、特に「技術環境のデジタル化」が、大きな要因を占めているのではないかと指摘する。具体的には、1982年にMIDI規格の登場、1992年にアビッド・テクノロジー社が発売した音楽制作用のアプリケーションソフト「Pro Tools」に登場によって、音楽制作をパーソナル化することが可能となったことは、組織の中での音楽制作業務の環境を大きく変えたと言う。デジタル化に関して言えば、音楽の流通と消費に関するデジタル化の影響は様々なところで話題になるが、加藤会員は、制作環境のデジタル化も見据える必要性があることを解いた。

以上のことを踏まえ、加藤会員は、近年の音楽産業における再統合の動きに関して、①大手レコード会社に見られるような事業部門の内部

化、統合化という大規模化としての再統合、②小規模なレコード会社や個人レベルで、制作、流通といった「川上から川下まで」の業務活動を行う意味での再統合、という2通りの異なる統合化の動きがあるのではないかという仮説を提示した。そして、この仮説を検証するために、①『オリコン年鑑』を用いて各年の年間チャート上位30位までの楽曲における原盤制作あるいは原盤の権利を保有する会社を調査し、②原盤制作・保有している会社の系列（レコード会社、芸能事務所、放送局など）と、それらの会社が同一の系列会社か否か、③原盤制作・保有している会社が、レコード会社、芸能事務所、音楽出版社のいずれかであるかを分類し、音楽業界における分業組織体系（加藤氏は、発表の中では「トライアングル体制」と呼んでいる）の統合と分散の状況、の3つの視点から考察を行った。

その結果、原盤制作者（主体）と共同原盤に関わる出資者の数、および「トライアングル体制」の統合と分散の状況は、以下のような時期に区切って特徴づけることができたという。

#### (1) 1980年代初頭から後半

1社のみが出資する原盤が減少し、2～3社による共同原盤の割合が増加した。「トライアングル体制」の状況として、レコード会社、芸能事務所、音楽出版社の「完全分業」が多かった。

#### (2) 1990年代初頭から1995年頃

レコード会社原盤の増加が著しく、芸能事務所原盤は減少傾向である。また、「トライアングル体制」の状況としては、レコード会社、音楽事務所、音楽出版社の「完全分業」が著しく減少し、この3つの「完全一致」が増加した。この傾向は、「Pro Tools」の登場と関係があるのではないか。

#### (3) 1990年代後半から2002年前後

さらに、レコード会社原盤が激増する。特に、トイズファクトリーやGIZAなどの

自主レーベルが勢いを増したことが考えられる。この時期は、オーディオレコードの総生産金額が最盛期を迎えた時期であり、レコード会社が単独で原盤権を保有することが、技術的にも資金的にも可能だったと言える。また、各社がグループ会社内で音楽ビジネスを行うようになったことも、この傾向の要因と考えられる。

(4) 2000年初頭から2006年前後

レコード会社による原盤保有は減少の一途をたどる中、代わって事務所原盤が微増に転じた。

(5) 2006年前後以降

レコード会社の原盤はさらに減少して1980年代の低い水準となり、芸能事務所の原盤が伸びている。芸能事務所原盤の大半はジャニーズ・グループによるものである。チャート上位では(少数の)大手企業による組織的な統合化が見られると言える。

以上の発表に対して、このような変化が起きるのはなぜかについて、発表者の仮説を問うものや、同様の分析を日本と海外とで比較したり、企業同士の関係性をより調査した上で分析するなど、この研究をより深く掘り下げる可能性があるのではないかという指摘、また、レコード会社のスタンスについて、例えばA&Rとしての役割をより強化しているのか、同様に音楽出版社のスタンスについて、楽曲の管理のみを中心としているのか、という各会社におけるスタンス、特徴を把握することも重要ではないか、といったような質問や意見が交わされた。

報告者(阿部)としては、「技術環境のデジタル化」は、楽曲制作のパーソナル化を促し、小規模の企業組織でも既存の音楽業界という「土俵」(あえて市場とは言わないが)に立てるようになることはよく理解できるが、この説明が、いわゆる「技術決定論」的なものとなっている

ことが気にかかった。情報(化)社会あるいは現代のメディアと社会について、「技術決定論」に偏って論じることの問題点は、既に佐藤俊樹『ノイマンの夢・近代の欲望』(講談社選書メチエ、2010年新世紀版として河出文庫より再版)がかなりインパクトのある指摘を行っている。その点を考慮すると、難しい問題ではあるが、「技術環境のデジタル化」に起因するという言い方をうまく回避しながら、この研究を進めていくというのも手ではないか、という雑感を持った。

(報告 阿部 勘一:成城大学)

第22回大会報告

個人研究発表B

屋葺 素子・山崎 晶・溝尻 真也  
輪島 祐介・室田 尚子

1. 柴台弘毅(関西大学大学院)

学校を目指すJ-POP—NHK全国学校音楽コンクール中学校の部課題曲を事例に

まず、柴台氏の発表は、学校教育現場とJ-POPの関係を問うものであった。

昨今では、老若男女問わず歌える曲が減っている。そのなかで今後歌い継がれる曲は、教科書に掲載された曲や学校で歌われる曲ではないかと考えられる。しかし、そもそも学校ではJ-POPは歌われず、排除される傾向にあった。それが現在では、教科書や合唱曲に採用されることからJ-POPを受け入れる体制が整い、教育現場からも好意的に扱われるようになった。

柴台氏の発表では「NHK全国学校音楽コンクール中学校の部」の課題曲にJ-POPが採用されている事例がとりあげられた。70年以上の歴史をもつコンクールだが、2008年度よりJ-POPのアーティストが書きおろした曲を課題曲とするよ

うになった。発表内では、曲の提供だけでなく、アーティストも巻き込んだ年間を通したプロモーション活動が展開されている具体例が示され、こういった状況は「メディア・イベント」としての性質を持っていると言えることが指摘された。また、公共放送であるNHKが主導しているプロジェクトである以上、J-POPと政治的利用という視点から分析することもできるのではないかと示唆された。

フロアからの質疑応答では、「J-POPの教材的意義は誰が見出すのか」「教材となる場合のアレンジはどうなるのか」という教材としてのJ-POPに関するものと、「音楽と政治の関係は、NHKの昔からのテーマであった」「学校から作られるポリティクスもあるのでは」という音楽と政治についてのものとの2種類に分類できるかと思う。そのなかでも「翼をください」の歌のようにJ-POPから合唱曲になったという変化が知られなくなっており、そういった文脈がなくなることで大衆的な歌がどう作られていくのかという指摘は興味深かった。

義務教育の現場で歌われる楽曲に、NHKというメディアとアーティストやレコード会社といった音楽産業が関わっている状況は大変興味深いものであり、多くの切り口をもっていると思われる。今後のさらなる分析を期待したい。

(報告 屋葺素子：関西大学ほか)

## 2. 中村美亜（東京藝術大学）

### プレリユード2010—セクシュアル・マイノリティの音楽実践を通して考える芸術性と公共性

中村氏の報告は、音楽が人々の日常生活に果たしている機能を、音楽祭「プレリユード2010」への参与観察を通して明らかにしたものである。

中村氏は、近年の音楽研究が、音楽を何らかの表象としてとらえるものから、音楽をめぐる

行為そのものへ、そして、音楽が「許容」する範囲における「適合化」の仕方へと対象を拡大してきていると捉える。それをふまえ、演奏や鑑賞ではなく、いかに人々が（その音楽が許容する範囲内で）自身が求めるものへと「適合化」させているかを問う必要性を強調する。つまりそれは、音楽それ自体のはたらきを問うことともいえる。

「プレリユード」は、昨年夏に6回目を迎えたセクシュアル・マイノリティ（LGBT）による音楽祭である。首都圏で活動するLGBTのアマチュア音楽団体が参加し、それぞれがステージ上で演奏する。シリアスもお笑いもある表現方法、合唱・オーケストラなどの多様な演奏形態、J-POP・クラシックなど幅広い曲目など、盛りだくさんの内容をもつ。

音楽祭の様子は、写真と音源の提示によって説明された。その際、中村氏は、この演奏会には上手（つまり芸術的）な演奏を目指すことに加えて、音を介した共通の記憶づくりという別種の芸術実践があることを強調する。たとえば、LGBT独自の「意味」（たとえば「恋のいじらしさ」など）が読み取れる選曲や、練習の際にコミュニティ特有のセクシュアルな表現が用いられたりすることなどである。

LGBTの多くは、社会の中で孤立しがちである。それゆえ、共同体特有の意味を楽曲から読み取ったり、ネタを共に楽しんだりする経験は、メモリアルなものとなりうる。この場で行われた共有可能な記憶づくりを、中村氏は一種の「参加型アート」と考える。

また、その効果として、会場になった公共ホールに、「マイノリティ・カルチャーの公共」が出現することを氏は挙げる。それは、ハーバーマスの意味での「市民的公共」が指すブルジョワ的音楽実践ではない。むしろそれに対抗するもので、多様な表現や価値観をもつメンバーによって作られた「複数の公共」(N. Fraser)である。だからこそ、この音楽祭が、異なるコミュニティ同士のエンパワメントやケアにもつな

がっていると氏は述べる。

フロアからは、まず、この会が音楽イベントである必然性はなにか、アニメなどの同人活動との違いについての質問がなされた。これに対して中村氏は、共通する趣味のもとに集い、独自の意味づけを行うという点では、本音楽祭と同人活動は似ている。だが、内輪ノリに終始しないのは、本音楽祭には全体演奏があり、また、美的なポイントを協働で探すからではないかと応答された。また、プログラム全体に共通するメッセージ性があるかという質問に対しては、プログラムに挟まれる合同演奏の曲を企画者が提案する以外は、参加団体に一任されているため特定のものはないが、回を重ねると固有のカラーができるため、共通するメッセージがないわけではないとの返答がなされた。

音楽を心の支えとしている人が少なくないことは、調査などでも明らかになっている。価値観が多様化した時代だからこそ、中村氏いわく「サバイバルするための叡智としての音楽」の必要性は高まる。2000年代は音楽の社会的な機能としてことさら「癒し」が注目されたが、もちろん、それ以外にも音楽がいかに人を支えているかを実証的に明らかにすることは大事だ。氏の今後の研究の進展を、大いに期待したい。

(報告 山崎晶：四国学院大学)

### 3. 今田健太郎 (大手前大学ほか) 結婚式にとってBGMとはなにか？

今田氏の研究は、結婚式・結婚披露宴における当事者(新郎・新婦)たちにとってのBGM経験について、結婚情報誌を素材に分析を試みたものである。

今回の分析対象となった関西ゼクシィを見ると、そこには結婚式をドラマとして見立てる構図を見て取ることができるという。すなわち、

全体をいくつかのシーンに分割し、各場面ごとに適切な演出を施すことによって出席者に満足を与える、ドラマチックなショーとして披露宴を捉える言説を見て取ることができるのである。そしてこの演出装置として大きな役割を果たしているのが、BGMであるという。1990年代以降頻繁に取り上げられるようになる、当事者たちが自分で選ぶBGM=自己演出BGMに関する記事には、その構図が特に顕著である。

ちなみに2010年のゼクシィ調査によると、約6割のカップルが、結婚披露宴時のBGMを自分たちで選んでいるという。そしてそれと並行して起きているのが、仲人の消滅である。今田氏はこれを「自己演出」の監視役の消失として捉えている。

さて、実際の雑誌内におけるBGM特集では、披露宴を「迎賓→新郎新婦入場→ケーキ入刀→乾杯→歓談→お色直し退場→再入場→キャンドルサービス→花束贈呈→退場」というシーンに分け、それぞれの場面のイメージと、音楽によって得られるイメージを解説すると同時に、実際に利用頻度の高い曲やふさわしい楽曲を紹介するような記事が頻繁に見られるという。また演劇で使われるようなキューシートを作成させる場合もあるという。一方で、定番の曲と当事者の趣味的な曲を対比させるような記事もあり、どこまでオリジナリティを発揮してよいのかをめぐる葛藤も見て取ることができるようだ。ここからは、やはり出席者が結婚式という儀礼的な場に対して抱いている期待を裏切ってはならないという規範が強く働いている現状も見て取ることができる。

今後の見取り図としては、ドラマや映画における演出と比較しながら、結婚式・結婚披露宴における自己演出としてのBGMを分析していきたいということである。それに対してフロアからは、むしろ結婚式という感情労働の場において、その儀礼的・強制的な振る舞いを下支えている装置としてBGMを捉える視点や、儀式としての結婚に元来付随していた音との関連を

考える視点、また結婚情報誌という雑誌のあり方に内包された産業構造を問う視点など、様々な角度からのコメントが寄せられ、活発な議論が起こっていた。

(報告 溝尻 真也：愛知淑徳大学)

#### 4. 青木深

##### 進駐軍ソングをときほぐす—エキゾチズムをめぐる一考察

青木氏の発表は、「進駐軍ソング」（「第二次世界大戦後の米軍将兵の滞日経験から生まれた曲、および、滞日中の米軍将兵の間で流行した日本の曲」と定義される）の検討を通じて、米兵によって「生きられ、経験されたエキゾチズム」と、その「快樂」に迫ろうとするものであった。

最初に進駐軍ソングの定義と網羅的なリストが提示され、そこから「シナの夜」「ジャパニーズ・ルンバ」「モシモシ・アノネ」の3曲が選ばれ分析された。

まず、「シナの夜」については、それが戦前に欧米の中国エキゾチズムを反映して作曲された日本の楽曲であり、戦中から植民地や対米放送で知られていたとして戦前・戦中と戦後の連続性が指摘された。さらに、その冒頭部がナンセンスな替え歌として記憶されていたという証言を引きつつ、戦前日本において「中国」を表象したこの楽曲が、米兵にとっては「漠然とした東洋」のイメージと結びつけられていたのではないかと指摘された。

「ジャパニーズ・ルンバ」の分析は本発表の白眉と言えるものであった。ラテン風+東洋風という二重のエキゾチズムが指摘され、さらに、同曲を吹き込んだハワイ出身の歌手ジョージ島袋へのインタビューから、彼が「日本の歌謡曲歌手」を志していたことが紹介された。さ

らに、彼にこれを歌わせた編曲者のレイモンド服部（ハワイと縁の深い日本人作曲家）は、米兵の日本エキゾチズムを想定した上でそれを「流用する」批評的な視線をもっていたのではないかと、という分析がなされた。さらに、「ドコイクノ」という歌詞の「誘い文句」としての効果から、エロティズムを喚起する機能が指摘され、また、プエルトリコ出身の米兵の回想から、「ルンバ」によって喚起される望郷の感情とエキゾチズムとの交錯が読み取られた。

占領期のNHKラジオ番組「歌の新聞」（「冗談音楽」）のテーマソングとしても知られた「モシモシ・アノネ」については、NHKでの使用の直前に米軍放送で流れた記録があること、また「ジャパニーズ・ルンバ」と同様にエロティズムとの結びつきが強く、より直接的に性暴力を暗示させるものであることも（一定の留保付きで）指摘された。

まとめとして、(1) 占領者と非占領者の二項対立では捉えがたい多重性、(2) 歌うエキゾチズムの2点が提示された。第一点目はさらに

(A) 占領以前との歴史的連続性、(B) 作・編曲の過程の錯綜、(C) 聴いた／歌った米軍将兵の多様性、(D) 「極東」各地への広がり、として説明され、第二点目に関しては、日常的に異郷を経験していた米兵にとって、日本や東洋を喚起する音楽的記号（サウンドや歌詞）よりも、意味のわからない異郷の言葉や、その音を模倣したナンセンスな英語を「歌うこと」の快樂がより強くエキゾチズムを喚起したのではないかと、という仮説が示された。

質疑応答では、発表内でも参照されたエドガー・ポーブ氏から「ラテン+東洋」のエキゾチズムが戦前日本の大陸メロディにも影響を与えていた、との指摘があり、「支那の夜」と「ジャパニーズ・ルンバ」をつなぐ視点が提示された。早稲田みな子氏からは、ジョージ島袋氏が本人の意志に反してレイモンド服部の意向で「ジャパニーズ・ルンバ」を録音することになったという証言が紹介され、発表内で仮説的に

紹介されたレイモンド服部が「エキゾチズムのエキゾチズム」を意図していたことがより明確になった。輪島裕介は、「進駐軍ソング」が日本の聴衆にどのように届いていたのかについて質問し、青木氏は日本映画の中で「ジャパニーズ・ルンバ」が歌われている例から、一定の認知があったことが考えられると応答された。

全体として、意欲的な問題設定と精緻な実証性を高度に両立させたきわめて興味深い発表であった。個人的には、本発表の中で米兵の経験に即して検討された「進駐軍ソング」を、日本の大衆音楽史と、戦後日本における「アメリカ的なもの」をめぐる思想史の文脈にさらに位置づけ直してみたい、という欲望を強く喚起された。

(報告 輪島祐介：国立音楽大学)

## 5. 大角欣矢（東京藝術大学）

### 鉄腕アトムの変遷 -- 1960年代未来ヒーロー物アニメ・特撮主題歌における半音階上行進行とその意味作用をめぐって

アニメ版『鉄腕アトム』の主題歌に非常に特徴的に現れる半音階上行進行。この音型は、『アトム』が放映された1963年から、66年までの4年間に放送が開始された一連の「未来ヒーロー物」アニメや特撮の主題歌に集中的に現れている。本発表は、この半音階上行進行のもつ意味作用を音楽分析と資料研究から明らかにしようとするものである。もともと、半音階上行形は、欧米のポップスなどには頻繁に使用される音型だが、この研究の調査範囲の時代における日本のポピュラー音楽では非常に少ないことが示された（『全音歌謡曲全集』所収の1950～69年の963曲中、半音階上行形がみられる楽曲はわずか18曲）。それなのになぜ、1963～66年の間に放送された「未来ヒーロー物」の主題歌の歌唱旋

律には集中的に現れているのか。これに関する議論はこれまでほとんどなされておらず、報告者にとってもたいへん興味深い発表であった。

まず、具体的に『鉄腕アトム』主題歌の音楽的特徴が明らかにされた。この曲は、全音音階によるイントロがまず耳につくが、これは50年代欧米のSF映画によくみられる手法で、未知のもの、未来、宇宙の不安感などを表しており、「アトム」以降、ヒーロー物の定番となっていく。この不安定なイントロの後、主題メロディが登場して音楽が安定するが、これはヒーローの出現による宇宙・未来の安定を示している。形式は、A-B-A'-B' という典型的な西洋のマーチ形式。Aの部分は、順次進行で滑らかに上昇するメロディに「空」「星」「彼方」といったロマンティックな歌詞が当てられており、フェミニンなイメージをもつ。これに対してBの部分は、下方に跳躍する力強い音型に「○○ぞ!」「○○だ!」という歌詞が当てられ、武器や科学の性能を誇示するような、マスキュリニティを強調する音楽となっている。これは、アトムが当初女の子として考えられ、優しい顔立ちを持っていることと、にもかかわらず「鉄腕」であるという彼のジェンダー的なアンヴィヴァレンスに対応している。そして音楽は、「科学の子」という歌詞の部分でクライマックスに達し、ヒロシマの悲劇をもたらした科学のもつ危険な攻撃性が、子どもに象徴されるヒューマニティによってユートピアに統合されるという物語を描き出していく。

次に、この半音階進行が、西洋音楽の歴史上どのように扱われてきたかについて述べられた。もともと半音階は、西洋音楽ではネガティブなコンnotationをもっていた。それが18世紀ロココの文脈の中で、ギャラントやコケティッシュなジェスチャーに用いられるようになる。そして19世紀になると、ワーグナーに代表されるように別世界や救済への憧れ、夜、夢といった意味を表すようになる。これが20世紀に入り通俗化して、月や星、あるいはそれらによって換

気される別世界のメタファーとなっていくのである。この最後の例としてあげられたのがグレン・ミラーの「ムーンライト・セレナーデ」、バート・Howard「フライ・ミー・トゥー・ザ・ムーン」などであった。

一方、「アトム」の同時代の歌謡曲ではどうだったのか。半音階上行形が用いられた18曲の分析の結果、まず50年代にはそれは南洋情緒と密接に結びついていて（林伊佐緒・唄「想いでブンガワン・ソロ」1956年）、さらに60年代に入ると加山雄三のハワイイメージへと進化していく（「恋は紅いバラ」1965年）。この加山雄三と、アメリカでヒットした坂本九の「見上げてごらん夜の星を」（1963年）は非常に重要で、ここにおいてはアメリカ／ハワイがユートピアの象徴となっている。これらの曲に用いられている半音階上行形は、戦後の日本人が敗戦の原因だと考えていた「科学技術の遅れ」と「民主主義の欠如」の模範／目標としてのアメリカがユートピアであるということを示している、という説明がなされた。

半音階上行形は、未来ヒーロー物においては「宇宙・未来」イメージと結びついている。半音階上行形のもつ、安定した和声音から上方へ浮揚する感覚が、離陸、飛行、宇宙空間への上昇のメタファーとなっているのである。例えば、1966年放送の特撮『マグマ大使』では、黄金に光り輝くロケットボディが飛行する図が、半音階上行形のこうした意味作用を強力に作動させる場となっている。これはさらに、60年代のインストゥウメンタル・ポップスにおいてもみられるという例として、ザ・ベンチャーズが1963年にカヴァーしたことで知られる「Telstar」、カラヴェリと魅惑のストリングスによる「Appollo13」（1969年）が紹介された。

発表時間が足りなくなり、いくつかの問題と結論が省略されたのは大変残念だった。質疑応答では、まず今田健太郎氏が、テレビドラマにおける回想シーンでも半音階上行形が頻繁に用いられるがそれとの関連について問われた。大

角氏は、回想シーンというのは、自分が今いるリアリティとは別の世界にトリップするという場面なので、そこで半音階を使うというのは半音階の系譜をふまえている、たいへんオーソドックスな使い方だろうと回答した。

さらに増田聡氏は、そもそもこの半音階上行形という音型をそうであると認知できない聴き手にとっても、それがユートピアや宇宙の象徴としての意味作用をもたらすのかどうか、について質問された。これは、本発表が「聴き手」という視点について言及していないためになされた質問だと思うが、大角氏もその点については、自分自身がリスナーの代表であるかのような立場をとってしまっていることを認めた上で、どんな聴き方が実際にあるのかを逐一明らかにすることは不可能であるし、そもそも聴き方を類型化することにどのくらい意味があるのか疑問であるとした。本研究は、とりあえずマキシマムでこうした意味作用のポテンシャルを半音階上行形という音型がもっていることを提示したものであると回答した。また、個人的な感覚として、専門家が考える以上に、一般のリスナーには無意識レベルで半音階は作用しているのではないかと思う、という意見も披露された。またこれに関して、中村美亜氏が、「アトム」の場合和音が変わらないまま半音階進行が行なわれるので、半音階を意識していない人にとっても浮遊感を感じるのではないか、という指摘をされた。「聴き手」という視点は、このテーマにおける今後の研究において非常に興味深い視点ではないかと思われる。

小泉恭子氏は、先行研究として挙げられた北川純子論文をひき、特定の音型の意味作用は演奏形態やリズムなど他の要素を切り離せないのではないか、という指摘をされた。大角氏は、本研究の音楽がみなメジャーであり、かつ男声合唱や児童合唱で歌われていたこと、さらに、68年以降ヒーロー物主題歌はメジャーがなくなり、全部マイナーになっていくが、それとともに歌手もソロになっていくことを指摘。やはり

この時代は、人々がひとつの方向を向いて夢を共有できるようなものがあったのではないか、それがメジャーの音楽や児童合唱や男声合唱に現れているのではないかと思うと答えられた。

最後に司会の東谷護氏が、タイトルの「鉄腕アトムの憂鬱」の意味についてたずねられた。大角氏によれば、手塚治虫が当初考えていたアニメ版「鉄腕アトム」のコンセプトは、科学技術への盲目的信仰への批判、異質な物同士の平和共存の難しさといったものだった。ところが、主題歌はこうした問題提起とは関係なく、半音階に象徴されるバラ色の未来に塗りつぶされた楽天主義を謳歌している。これをアトムが聴いたら憂鬱になったのではないかという思いからこのタイトルをつけたとのこと。省略された結論と結びついた部分が明らかになり、大変有意義な質問であったと思う。

(報告 室田 尚子：音楽評論家)

## 第 22 回大会報告

### 個人研究発表 C

渡久山 幸功・永井 純一

#### 1. 栗田 知宏 (東京大学大学院)

ブリティッシュ・エイジアン音楽からみる「エイジアン」アイデンティティ—ジェイ・ショーンの音楽実践とその受容を中心に—

東京大学大学院生の栗田知宏氏は、英国出身の代表的なエイジアン・ミュージシャンであるジェイ・ショーン (Jay Sean 1981-) の音楽活動を考察し、そのアジア系イギリス人コミュニティの受容局面に焦点を置き、「エイジアン音楽とは何か」という本質的な問題について発表した。現地英国でのフィールド・ワーク (聞き取り調査) や先行研究が整理され、優れた模

範的な口頭研究発表であった。

ここでいう「エイジアン」音楽とは、第二次世界大戦後に労働力として、英国の旧植民地の北インド地方からの移民が持ち込んだバンジャール地方の民族音楽であるバングラ (Bhangra) を意味する。英国におけるエイジアン音楽の代表的なダンス・ミュージックとなったバングラは、クラブカルチャーとして、英国に住むその他のマイノリティ・コミュニティにも流行していった歴史的経緯の説明があった。特に、1990年代以降の黒人音楽の R&B やヒップ・ホップ音楽とのコラボレーションは、移民してきた第一世代ほど、英国で生まれ教育を受けた第二、第三世代が、母国の固有な伝統に起因する文化的アンデンティティに固執していないという傾向が反映されており、このようなエイジアン文化に対する世代間の差異は、文化に対する柔軟へとつながっていき、大衆に受け入れやすいハイブリッドな形態のエイジアン・ミュージックの確立を可能にした、と指摘があった。

ヒップ・ホップ色の濃い R&B の英詞の曲を発表しているジェイ・ショーンを具体的な例として挙げ、発表者自ら行った聞き取り調査 (グループ・インタビュー) を紹介し、ジェイ・ショーンの評価にエイジアン・コミュニティの「アンビヴァレントな気持ち」があること報告した。成功したエイジアン・ミュージシャンへの敬意が払われている一方、彼のエイジアン音楽から遠ざかり、文化的ルーツをもたない音楽実践に対する否定的な意見も多かったようである。

研究発表からは、ジェイ・ショーンはアジアの音楽と黒人音楽を融合した音楽的ハイブリットとしての「新たな文化・ジャンル」を創造した形跡はないようである。それにもかかわらず、彼がエイジアン音楽・アーティストとしてカテゴライズされているということで、文化的なバックグラウンドがアーティストに付きまとうという民族的・文化的な宿命論があるように感じられた。しかし、発表者は、1990年代以降、直接的な政治性・社会性のあるメッセージを歌詞

にすることでアイデンティティを表明するというよりは、むしろヒップ・ホップなどの黒人音楽を取り入れることでマイノリティの一員として同一化を可能にし、「エイジアン」としてのアイデンティティを維持しているという興味深い仮説を提唱していた。

会場からは質問がいくつかあり、司会者の佐藤良明氏からポール・ギルロイの概念「変わっていく同じもの」という概念がジェイ・ショーンのエイジアン的な「変わらない」部分とは何かという問いに、クラブ・ミュージック、あるいはリミックス文化としてのダンス・ミュージックがエイジアン音楽的側面（文化の正統性）を維持している、と答えていたが、説明不足の感が拭えなかった。また、会場からクラブにおける媒介者としてのDJの役割に関する質問があり、DJが「加工者・アレンジャー」を超越して「生産者・クリエイター」として重要な存在であることが確認された。しかし、これらの質疑応答から、ジェイ・ショーンの音楽性を無視して、作者の手を離れた作品をDJなどによる「加工された」ダンス・ミュージックがエイジアン的というのであれば、このような現象をジェイ・ショーン自身がどのように感じているのか。つまり「文化的アイデンティティの押しつけ」の所産となっているのではないかという懸念をもった。発表者が主張するように、エイジアン・コミュニティの消費者の受け取り方がより重要だということであれば、アーティストの音楽性が、ないがしろにされていることにならないのだろうか。

この研究の発展する方向性としては、ジェイ・ショーンの音楽を「アジア人が黒人音楽を演奏すること」に対する米国黒人の反応（もう一つの需要・消費の文化的コンテクスト）を調査することによって浮かび上がってくるものがあるように思われる。アメリカで本格的な活動を行っているジェイ・ショーンの音楽を米国黒人コミュニティがどのように受容し、消費しているのか。彼らの観察の中にジェイ・ショー

ンの「エイジアン的な要素」が発見できる可能性があるかもしれない。

## 2. 大門 碧（京都大学大学院）

### 「私の歌」—ウガンダの首都、カンパラ版カラオケにおけるポピュラー音楽の消費

京都大学大学院生の大門碧氏は、ウガンダの首都カンパラで行われている「カリオキ」（カラオケ）という一般的に流通している「カラオケ」とは非常に異なる若者のエンターテイメント・ショーについて発表した。発表の冒頭で「カリオキ」のパフォーマンスの種類を現地で入手した映像と音楽を使用して紹介していたが、これが「カリオキ」の基本的な理解を助け、良かったと思う。

通常「カラオケ」にはボーカル・パートが削除された形のバックグラウンドのみ演奏があり、そのメロディにのって歌を歌うということがメインなパフォーマンスであるが、ウガンダの「カリオキ」とは、ボーカルが入りのオリジナルの曲にのって、（1）歌っている雰囲気を出す、歌っているふりをするマイム（「クチパク」）や（2）主にテンポの速い欧米の曲に振付けを施したダンス、（3）現地語で歌われる曲にコミカルな動きや歌詞の内容に合わせた創作ストーリーを表現する「コメディ」と呼ばれる演目などを行うパフォーマンスのことであり、多くの観客が見て楽しむ商業的なエンターテイメント・ショーであると報告された。つまり、これは、「歌わないカラオケ」であり、一般的には知られている「カラオケ」とは非常にかけ離れ、「大胆な解釈」によって現地の独自性が異文化と接触することによって「新たな文化形態」が発生するという「文化の可変性」の一例として重要な現象だと思われた。

また、「カリオキ」ショーは、暗黙のルールがいくつかあるのだが、フォーマット的にかなり「緩い」即興性の高いステージ・パフォーマンス

スであり、形式が確立していない歴史の浅い、発展途上の新しい文化形態であることがわかった。オリジナルの曲の著作権使用料に関する説明がなかったが、おそらく海賊盤の利用が社会的に容認され、かつデジタル・テクノロジーによる複製技術が可能な文化環境下によってはじめて発生が可能になった新たな文化形態であるということはおさえておく必要があるであろう。

会場からは楽曲の「消費」として特徴づける「カリオキ」とその独自の「カリオキ」がウガンダの人々にどのように消費されているのか、という質問があり、他人の曲をバックにパフォーマンスを楽しむ意味で「消費」という側面と観客がその「カリオキ」パフォーマンスに飛び入りしてパフォーマーと一緒にステージを楽しむ、などの報告があった。質疑応答から、アイルランド出身の高校の校長先生が生徒に薦めた「リップ・シンギング」から始まったということ紹介されるなど活発な質疑応答があり、ポピュラー・ミュージックがどのように消費・受容され、また、どのように変化・変容していくのかという理解が深まった。

発表者も自覚していたように、今後の研究課題として、「クチパク」というパフォーマンスが、なぜウガンダで人気を得て、近隣諸国に広がっているのかという点を解明できれば、興味深いものになるであろう。

(以上報告 渡久山 幸功：琉球大学ほか)

### 3. 社河内友里 (名古屋大学大学院) 漫画に描かれた The Doors とヒップ・コンシューマリズム

社河内友里氏はアンダーグラウンド・コミックスである *Tales of Jerry* (1978-92) と、そこに表象される The Doors の分析を通じて作者である Jane Jenkins Oliver のカウンターカルチャー

への態度の変化を考察した報告をおこなった。

*Tales of Jerry* は主人公である吸血鬼 Jerry が繰り広げるさまざまな出来事を描いたものであり、ドラッグやセックスなど 60 年代のカウンターカルチャーの影響を反映した内容となっているが、報告者によると作中において、作者のカウンターカルチャーへの態度は初期の「共感」から中期の「共感の薄れ・嘲笑」、後期「回帰・消費主義との関わり」へと変遷していく。

本作品において The Doors は 90 年代以降に登場する。ジム・モリソンは吸血鬼として描かれ、作内においては歌詞の内容が吸血描写とともにたびたび再演される。ただしこの時期において作者は商業主義に順応的であり、そこに登場する The Doors は「ヒップ・コンシューマリズム＝反順応主義的なイメージを仄めかす商品が人気を集める商業主義 (報告レジュメより)」に絡めとられ、「反順応主義的なイメージ」として描かれていると報告者は結論付ける。フロアとの「90 年代は確かにそうだった (記号的に消費された) かもしれないが、現在の状況からみた場合、カウンターカルチャーはやはりコンシューマリズムに回収されるのか」というやり取りが興味深かった。

### 4. 渡久山幸功 (琉球大学ほか)

ポスト・モダン主義的芸術、それともポスト・コロニアル的文化帝国主義—ポール・サイモンの作曲プロセスとスタジオ・ワーク

渡久山幸功氏は、1986 年に発表されたポール・サイモンの『グレイスランド』を主に取り上げた報告をおこなった。ワールドミュージックの先駆けに位置づけられる同作は、発表後政治的あるいは文化的な様々な論争を巻き起こしたが、アルバムの制作過程に注目した本報告は、そうした論争が概括され、また、文化的な側面からいくつかの問題提起がなされた。

同作品において特徴的なのは、いくつかの楽

曲において、サイモンが南アフリカに赴き、現地のミュージシャンとセッションをおこなっている点、そのセッションのリズム・トラックを基にして作曲をおこなっている点である。しかし、こうした手法は「作曲者は誰か」という問題を浮上させ、その問題は南カリフォルニアのチカーノ・バンドであるロス・ロボスとの著作権争いによって表面化した。

報告者はこうしたサイモンの作曲法が「搾取的」であることを認めつつも、未知の音楽を世に知らしめたことに一定の評価を与える。また「芸術的創造」でありながらも、この種の議論においては政治的な問題が強調されることを指摘していたのが印象的であった。

## 5. 中垣恒太郎（大東文化大学）

### ローリング・ストーンズ『メイン・ストリートのならず者』プロジェクトの方法論—アメリカン・ルーツ・ミュージックへの志向と 70 年代的デカダンス・イメージの創出

中垣恒太郎氏は2010年にリマスター盤が発表されたローリング・ストーンズの『メイン・ストリートのならず者』を取り上げ、その方法論についての研究の必要性を示唆する報告をおこなった。同作はそもそも72年に発表されたアルバムだけでなく、北米ツアーとそれともなうライブ映画やドキュメンタリー映画の作成とあわせた「壮大なプロジェクト」であった。これが40年後に、未発表音源や未公開映像を含む、リマスター盤とやはりドキュメンタリー映画へと結実していくのであるが、報告者はこれを単なる懐古的な営みではなく、過去の活動を上書きすることで歴史化していくという手法だと指摘する。

報告そのものについては、事例の紹介や事実確認に多くの時間が費やされ、十分な議論がなされなかったかもしれないが、多くのアーティストの音源や映像のアーカイビングが進み、ド

キュメンタリー映画が製作されている現状を考えると、ストーンズのみならず、ポピュラー音楽史の「再定義」に関する議論はより重要性を増すだろう。今後の研究の進展に期待したい。

（以上報告 永井純一：神戸山手大学）

## 第 22 回大会報告

### ワークショップ A

長野 太郎

#### 「中南米におけるポピュラー音楽と社会亀裂」

企画代表：石橋純（東京大学）

報告発表：水口良樹（東京大学大学院）、倉田量介（東京大学ほか）

討議担当：鈴木慎一郎（関西学院大学）

「中南米（カリブ地域を含む）は、人種・民族・言語・宗教・性差・地域・居住環境・世代といった社会的境界からくる「社会的亀裂」が大きく、それによりポピュラー音楽もさまざまな形をとりうる、というのが、本ワークショップの下敷きとなった考え方である。ただし、ここで言う「ポピュラー音楽」は、市場と密接な関係を取り結ぶメインストリームの大衆音楽ではなく、むしろ時には市場からはみ出して存在するような、代替的、ないしは下位文化的とも言うべき民衆の音楽ジャンルのことである。

企画代表者石橋純会員の趣旨説明によれば、中南米は社会格差を内包する社会であり、英国や米国などとは社会上昇の意味合いが違う。それは、人種、民族、階層などのマクロの構造は存在するが、ミクロの流動性が高いからである。そのことから、上で用いた「代替的」「下位文化的」といった英米圏で一般的な用語を当てはめにくいことを理解する必要がある。他方で、石橋会員によれば、中南米は早い時期からマスメディア経由のポピュラー音楽が誕生し、とくに文化の独自性を体現し国民全体を統合する音楽が必要とされた。ブラジルのサンバ、キューバのソン、アルゼンチンのタンゴといった国民音楽ジャンルは、特権層の承認のもとに特定の非西欧性を選択することで成立した、と石橋氏は考える。やがて 20 世紀後半の都市拡大と、それともなうスラムや不法占拠地区の拡大を背景として、それ以前はマスメディアが決して取

り上げることのなかった新種の都市下層音楽がクローズアップされるようになる。ワークショップは、こうした大きな文脈に沿って、中南米各地域の音楽現象を分析する試みであった。

第 1 の報告では、細川修平会員がブラジルのセルタネージャ音楽の事例を紹介した。セルタネージャ音楽はブラジル中西部内陸に広がる荒涼とした田舎（セルタン）の音楽として生まれ、その地方の農民の呼称からカイピーラ音楽とも呼ばれる。音楽的にはイベリア系のリズム、楽器、歌唱スタイルがベースとなった、ブラジル風カントリーミュージックである。20 世紀初頭に経済的に繁栄したサンパウロ市の拡大にとともに、その後背地にあたるセルタンが、それまでの「遅れた場所」から「懐かしい場所」へと象徴的意味合いを変え、セルタネージャ音楽が都市においても聴かれるようになった。その紹介や普及に際して都市エリートが介在した事実を細川氏は強調した。その後、セルタネージャ音楽はスペイン語圏のポップスや、ロックなどの要素を取り入れながら、現在の商業的な成功を収めるにいたった。細川氏によれば、セルタネージャ音楽は都市と田舎、農民とエリートの亀裂を埋め、「郷土」的意味合いを感じさせるジャンルとして定着している。

第 2 の報告は、水口良樹氏によるペルーの先住民性をとどめる音楽様式の歴史的な分析であった。前半部では、アンデス山岳部農村音楽ワイノを伝統的スタイルで演奏する楽団コンデマイタ・デ・アコマヨの活動に焦点を当て、地方都市クスコの拡大、国家による先住民統合政策などを追い風に、クスコ市を中心とした商業的成功をおさめるにいたる過程を説明した。後半部では、90 年代以降、ワイノ音楽市場が縮小し、それに代わって首都リマの周辺部ではより異種混交的なダンス音楽チチャが人気を獲得していき、この伝統的ワイノ楽団は真正性を強調し、出身地方よりはペルー国家を意識したメッセージを発するようになるが、音楽面での革新は見

られず、社会的亀裂を越境する存在としての役割は終わった、と水口氏は結論づけた。

第3の報告では、倉田量介会員が、キューバ音楽のポピュラー音楽史に見られるさまざまな越境性の事例について考察を加えた。独立国家としての歴史が比較的浅く、米国の圧倒的影響下にさらされてきたキューバは、革命による反米社会主義体制樹立に見られるような独自の国民意識を培ってきた。革命以前から、キューバ音楽には国境、ジャンル、地域性、人種・民族、職業など、さまざまな境界を超越するポテンシャルがみられたが、それは革命後の体制下で公的に強化された、と倉田氏を見る。しかし、20世紀末に始まる危機的状況のなかで、亡命者の増加、観光客誘致、外資の流入、欧米ポップスの情報流入など、内外の境界が再編され、社会内部には別の社会的亀裂が生まれつつある事実が指摘された。

最後に、討議担当者として登壇した鈴木慎一郎会員が、以上の報告内容を大会全体の文脈のなかに再配置するための問題提起を行った。なかでも、亀裂のこちら側とあちら側の間に生じる誤解や曲解の可能性、報告の中であまりふれられなかった性差の亀裂の問題、文化を社会背景から説明することの再考、といった指摘は示唆に富んでいる。休憩をはさんだあとのセッションでは、各登壇者から鈴木氏の指摘に対する回答、および補足が行われ、さらに発表内容に関連した映像や音源が紹介された。

フロアからのコメントとしては、社会構造の変化と音楽スタイルの変容を一致させて考えることはできないのではないかと、といった指摘があがった。それに対して企画代表者からは、中南米における新自由主義政策以後、決定的に音楽の聴き方の変化が生まれ、それ以前は決してメディアに登場することのなかったジャンルやアーティストが可視化された事実があり、社会構造の変化自体を問題にしているわけではない、との回答があった。

本ワークショップは中南米音楽をめぐるステレオタイプ的な視点を根底から問い直し、緻密な学術的方法論に則ったポピュラー音楽研究を推進する力強い宣言であったと思う。しかし、この分野における研究をさらに進展させるためには、オーディエンス研究が欠かせないという印象を持った。たとえば、報告や議論のなかで紹介されたように、対外開放化以降のキューバにおいて外国人観光客が伝統音楽を求め、キューバ市民が外国音楽を聴くといったねじれ、あるいは90年代ペルーのクスコ市で隣国ボリビアの音楽が好まれるといったずれのような事例も、受容という観点からは必ずしも異常な出来事ではなく、むしろ個々の音楽スタイルがそうした余白を持つことこそ、ポピュラー音楽の属性といえるのではないだろうか。

(報告 長野太郎：清泉女子大学)

## 第22回大会報告 ワークショップB

加藤 綾子

### 「大学教育におけるポピュラー音楽 その2」

企画代表：吉岡英樹（東京工科大学）

報告発表：安田昌弘（京都精華大学）、山路敦司  
（大阪電気通信大学）

討議担当：谷口文和（亜細亜大学短期大学部）

同タイトルのワークショップは、昨年の大会で第一回目の報告がなされた。そこでは「ポピュラー音楽を学ぶ」のか、あるいは「ポピュラー音楽で学ぶ」のかが議論となった。今回は後者の立場、すなわち、ポピュラー音楽を手段として大学教育に用いる吉岡氏を中心に企画された。報告発表者の安田氏と山路氏は、前回のワークショップを契機に吉岡氏と連携を取り始め

た。異なる大学の成り立ちや教員のバックグラウンドをもつ3者が、いかなる問題意識のもと連携を開始し、何をを目指しているのか。ワークショップ前半では、まず、各大学の特徴および「ポピュラー音楽で学ぶ」ことの実例が紹介された。

### 1. 吉岡英樹氏（東京工科大学）の取り組み

吉岡氏がポピュラー音楽の実践教育を立ち上げた背景には、音楽制作に興味がある学生は多いものの必ずしもすべての学生が技術系の進路を選択するわけではない、という事情と問題意識があった。現在のプロジェクト演習「TUT MUSIC SUPPORT」（以下TMS）の原型は、生明俊雄氏（広島経済大学）の学内レーベルの取り組みを参考に、2008年9月に立ち上げられた。最初の1年は学内での認知度向上に努め、2009年4月に正式授業となってからは、学外への発信にも努めてきたという。

同演習では、学内外のライブ・イベントの企画・制作、CD・DVD・プロモーションビデオの制作、チラシやCDジャケットのデザイン、アーティストのプロモーション等を行っている。2010年に入って連携を開始し、2010年11月に登壇者の3校で「大学生音楽産業フォーラム」を開催した。2011年夏には関西で連携イベント（ライブ・コンサート）を開催予定である。今後は、ソーシャル・メディアの活用、地域貢献活動も行う予定であるという。全国規模の連携は企業では難しいが、大学であれば比較的容易であることが指摘され、連携校を広げる意思も示された。

### 2. 安田昌弘氏（京都精華大学）の取り組み

安田氏の問題意識は、包括的なポピュラー音楽教育を行う大学がまだ無い点にある。報告では、ポピュラー音楽の教育・研究がカバーすべき三領域（音楽理論、社会理論、実技）が示され、それを実現する数少ない大学カリキュラムの事例が紹介された。それによると英仏では、

クリエイティブ産業振興政策と90年代の大学改革および地元の要請を背景に、学生に選択肢を与えるようなカリキュラムが増える動きがある。実技教育（コンセルヴァトワール）と理論教育（音楽学部）が制度的に分離していたフランスでも、90年代の大学制度改革以降、双方の連携が図られるようになった。

大学が包括的なポピュラー音楽教育を提供するにあたり、安田氏はインフラ整備が必要であると考えた。その取っ掛かりとして、この大学連携が位置づけられる。複数大学連携のメリットは、各大学の特性を活かした人材育成と協働的な創造性であり、現場実践と理論的な振り返りから問題発見能力を養成する。擦り合わせが必要な点は、各大学の単位制度・カリキュラム哲学の相違、各大学の学生のメディア・リテラシーの格差、意思決定機構の複雑化などである。

京都精華大学の場合、カリキュラムの特性上、積み上げ型の教育が行えず、半期完結型のプロジェクト演習となる。2011年度前期はTMSと連携したイベントを企画・実施し、後期はフィジカル・コンピューティングを利用した音環境サービスの企画・実験を行う予定であるという。同大学ではコンテキスト重視の人文系アプローチが採れる点を活かし、イベント開催を通じて、場所・歴史性、音楽文化（聞き手、メディア制度）の学習、および、これらを他者に伝えるプロセスそのものにおける学習が期待される。

### 3. 山路敦司氏（大阪電気通信大学）の取り組み

山路氏の問題意識・関心事は主に3点ある。ひとつは、芸大・音大ではない一般大学で、学生のスキルに差のあるなかで音楽制作の授業を成立させることの困難さである。数年前にボーカロイド（初音ミク）を教育ツールとして導入したところ、メロディの正解率が飛躍的に上昇したことに加え、ポップスのミュージシャンが行うように楽譜を使用せず、耳で聴いて、型を覚え、作曲するということが、より指導可能になったという。また、視覚的に認識できるかた

ちでの音楽制作が、学生のモチベーション向上にも貢献するという。このように、従来型の方法論から離れ、後学的に指導する「逆引き型」とすることが、音楽教育では効果的であると山路氏は述べる。

もうひとつは、学生自身の制作物の「その後」をケアさせ、プロモーションすることを通じて、自己理解の助けや、他者の視点・客観性、発信能力を持たせることである。そして、三つ目が、現場を経験すること、すなわち、大学では得られない緊張感、人の動き、失敗体験などから学ぶことである。山路氏はこうした場や機会を大学が用意する必要があると考える。大阪電気通信大学では、プロと共に制作する一例として、「おかつぱちゃん旅に出る」、「けいおん！」のPSPソフトなどが挙げられる。

山路氏は、音楽は入口としてのモチベーションを見込める取っ掛かりであり、その「先」にあるものが大切であると考えている。そして、学生には最低限、社会的リソースの利用方法を教える必要があるものの、身に付けるべきは「泳ぎ方」であると述べる。大学連携が実現しうる「共同教育」への期待も示された。

#### 4. 討議

これらの報告を受けて、討議者の谷口氏からは、まず、音楽を教育するということが、単に音楽的な能力の教育だけでなく、職業教育の側面もあることが確認された。それは、即時的に役立つ知識・技能を身に付けるのではなく、何かしらの専門性を身に付け、そこから汎用的な知識・能力を付けてゆくことである。音楽産業でいえば、業界に対する批判的な視点や新たな展開をもたらすことができる人材がむしろ求められる。

吉岡・安田・山路の三氏による連携の事例では、イベント実施という分かりやすい目標やタスクを与え、様々に発生する諸課題に学生が対応するなかで、当初の目的を超えた汎用的なスキルの習得機会となることが分かった。しかし

ながら、実際にはイベント実施を通して批判的な視点や姿勢が養われるとは限らず、実は即時的に実践にフィードバックできることを行っているのではないかとの指摘が谷口氏からなされた。

フロアを含めた議論では、近年ポピュラー音楽が大学の看板、いわば「客引き」として掲げられる動きがあること、それに扇動された学生のニーズとカリキュラム内容との不一致、大学側が求める看板と教員・研究者側の問題意識との不一致があることが指摘された。また、音楽産業が構造的変化の只中にある今、音楽産業と大学の関係性にも再考の余地があるとの指摘があった。そのようななかで、研究者や当学会の役割を問う声や、脱中心化・分散化・ローカル化した音楽／音楽産業が、学生側から出てくることに期待する声もあった。

本ワークショップでは、岐路に立つ大学教育と音楽産業、双方の思惑が交錯するなかで、ポピュラー音楽を教える教員・研究者らが独力で奮闘する様子が浮き彫りとなった。今回の3者を好例に、連携を図ることで教育上の相乗効果のみならず、教員・研究者自身の視野拡大や手法の多様化が獲得されることが示唆された。このような役割は本来学会が担うところでもあったかもしれないが、これを機に議論や活動の更なる活性化が期待される。

(報告 加藤綾子：東京大学大学院)

## 第 22 回大会報告

### ワークショップ C

周東 美材

#### 「音楽教室におけるポピュラー音楽演奏」

企画代表：深見友紀子（京都女子大学、深見友紀子ミュージック・ラボ代表）

報告発表：深見友紀子、赤羽美希（「うたの住む家」主宰、深見友紀子ミュージック・ラボ講師）、藤田佐和子（ピアニスト、ローランド・ミュージック・スクール講師）、佐藤かおる（作編曲家、ローランド・ミュージック・スクール講師）

討議担当：室田尚子（音楽評論家）

本ワークショップは、音楽教室での新たな取り組みを具体的に紹介しながら、教師と生徒たちがいかにポピュラー音楽と向き合っているのかについて、報告、討議したものである。ローランド・ミュージック・スクールから藤田佐和子氏と佐藤かおる氏、深見友紀子ミュージック・ラボから深見氏と赤羽美希氏が出席し、それぞれの教室の事例報告を行った。

冒頭で深見氏は、新たな取り組みを考察するための視点として、(1)一般の(popular)人々の音楽活動の“内側”、(2)一般の(popular)人々が集う場所である“音楽教室”における日常的な(popular)音楽演奏、(3)メディアが「マス」から「パーソナル」へ変貌した後の音楽実践の3点を挙げた。

これまで音楽教室では、クラシックの教本を中心にした教授法に則ったうえで、ポピュラー音楽のジャンルの楽曲を「デザート」的に取り入れてきた。しかし、深見氏たちは、そうした意味で「ポピュラー」の語を用いようとするのではない。4人の教師たちは、生徒の音楽経験や興味に寄り添い、生徒それぞれの演奏方法や創造性を見出そうとしている。この取り組みのなかにこそ、一般の人々が、日常的な音楽との関わり方や楽しみ方があるのであり、そこに現在

の音楽文化を考えるヒントがあるという意味でポピュラー(popular)だと、深見氏たちは考えているのである。これまでの方法にとらわれないレッスンを可能にするため、新たなメディアを積極的に導入し、活用している。

第一報告者の藤田氏は、これまでのピアノ中心的な音楽教室のあり方を超えて、電子ピアノ、電子キーボード、シンセサイザーをも含んだ演奏レッスンの事例を紹介した。レッスンには、J.S. バッハ《インヴェンションとシンフォニア》やベートーヴェン《月光》のようなピアノ・レッスンのお決まりの楽曲から、ビル・エヴァンス、ビートルズ、ドアーズ、ダフト・パンクなどのさまざまな楽曲が、各生徒の要望に従って選ばれ、教授されている。子どもばかりでなく、成人の生徒が多いこともあり、生徒それぞれに十分なカウンセリングを行うことが必要となるという。

選曲にあたっては CD、iTunes、YouTube をはじめ、iPhone のアプリケーションである Shazam や Midomi が用いられる。楽譜は、Amazon を介した購入のほか、インターネット上の無料ダウンロード・サービスも利用され、楽譜のない曲に関して Finale を用いた楽譜制作も行われる。演奏には、SMF Music Data によるマイナス・ワンのアンサンブル練習や、Amazing Slow Downer を用いた速度を落とした練習がなされる。これらの実践例として、藤田氏は、4人の生徒のレッスン例を紹介した。

第二報告者の佐藤氏は、演奏教育を紹介した藤田氏に対して、作曲・編曲教育の事例を、音源を交えて報告した。いずれの事例の生徒も長い音楽経験を持つ成人であったが、生徒たちはコンピュータにより、既成曲の編曲やオリジナル曲の作曲を行っていた。

日本舞踊経験のある70代の女性生徒Nさんは、ポップなオリジナル邦楽を作りたいとの希望から、《桜》という楽曲を作曲し、これに映像をつけていた。生徒Nさんは、ピアノ演奏経験のある40代の女性だが、タッキー&翼のファン

ということから、タッキー&翼の楽曲をメドレー形式でピアノ協奏曲に編曲し、《滝翼コンツェルト》として発表した。また、20代男性である生徒Mさんは、《サマーガール・メランコリック》という楽曲を作曲し、ボーカロイドに上手に歌わせていた。これらの事例を含めて、佐藤氏の報告では、7名の生徒の作編曲例が提示された。

以上の報告の事例は、いずれも成人を生徒としているため、音楽への関心や経験は多様であり、受講目的がはっきりしている場合であった。音楽教育というと子ども相手のイメージが大きいかもしれないが、成人への音楽教育という場合も少なくない。現在の音楽教育のあり方を考える際、子どもの音楽教育とは分けて考えていく必要がある。

第三報告者の深見氏は、自身の音楽教室の事例として、子どもを対象とした新しいピアノ教育の取り組みについて報告した。本教室の目標には、(1)ピアノ演奏の基礎力の育成、(2)音楽を通じた思考力、集中力、即興力の育成、(3)グレード取得とは関係なく、高いハードルをクリアした達成感や成功体験を味わうことの3つが掲げられている。レッスンでは、これまでのピアノ教育のように、教師が子どもに決まった順序の教材を与えていくというのではなく、生徒の弾きたいものを優先するのを原則としている。

ピアノ・レッスンの定番曲とアイドルの流行曲を同時にレッスンすることもあるという。たとえば、ある小学校4年生の男の子は、ショパン《ノクターン第2番》と嵐《嵐メドレー》を同時に習っていた。深見氏は、この生徒にとってはどちらも弾きたいものなのだとすることを重視し、「ポピュラー音楽の専門家からすれば狭く限定された楽曲であっても、それが今の子どもたちの日常的な(popular)音楽である」と語る。

第四報告者の赤羽氏は、ピアノ・レッスンの実際例として、子どもによる既成楽曲の演奏と即興演奏について報告した。まず、既成楽曲のレッスンについて紹介された。子どもの希望に

応じて、教師は楽曲の既成の楽譜を配布するか、必要な場合は子どもの演奏レベルに合ったアレンジを施す。報告では、マイケル・ジャクソンの楽曲が例に取られた。YouTubeにある演奏動画をもとに、ピアノ演奏でも聴き映えのするアレンジを目指して教師が楽譜に起こし、これを保護者にPDF化して送る。これをレッスンして、発表会では、ピアノ、鍵盤ハーモニカ、ミニドラムの編成でアンサンブルとして演奏する。最後に、発表会の映像をYouTubeにアップするのだという。別のケースでは、読譜練習として与えられた教則本のリズム打ちが好きな生徒が、このリズム打ちを繰り返しながら、ザ・ブーム《風になりたい》の楽曲に合わせて演奏するという紹介された。発表会では生徒はボンゴを叩きながら、バンド編成で演奏した。

続いて、即興演奏について音源を交えて紹介された。幼稚園女子の鼻歌とハンドベルの即興演奏《ベルとはなうた》、小学校2年男子の電子オルガンを用いての《なんちゃって現代音楽》が紹介された。なかでもフロアの興味を引いたのは、小学校2年男子のエレクトーンの足鍵盤の即興演奏《終わらない音楽》であった。ある一定の単純なフレーズをひたすら繰り返しているものだったが、生徒に「いつ終わるの」と聞いた赤羽氏に対して、演奏する生徒が「終わらない」と答えた。子どもならではの発想に触れることで、大人の方が音楽の型や決まりごとにとらわれてしまっていることに気づかされる事例であった。

以上の4名の報告を受け、指定討論者の室田尚子氏は、本ワークショップのテーマが、今のJASPMに抜け落ちているテーマであり、実際に音楽教育に携わっている人たちの研究が必要であると指摘した。その上で、次の3点を論点として挙げた。

第1に、音楽教室にポピュラー音楽が入ってくることによって、教える側である教師の持つ役割の意味が変化しているという点である。これまではピアノがうまい人が「先生」であった

## 第 22 大会報告

### シンポジウム

細川 周平

が、現在はさまざまな電子メディア、楽器、ジャンルを熟知し、レッスンに取り入れられなければならないようになってきている。生徒に一方的に知識と技術を伝授するような教師のイメージは変わりつつあるが、これをどう捉えるのかを考えなければならないと指摘された。第 2 に、音楽演奏へのアプローチが変化しているという点である。従来のような楽譜通りに弾くことを旨とするレッスンではなく、聴くことから音楽の学習に入っていく教育方法は無視できない。その際、さまざまなメディアのツールを用いた聴取方法の多様化も注目に値すると指摘された。第 3 に、そもそも「ポピュラー」とは何かという点である。従来のポピュラー音楽研究においては、「ポピュラー音楽」はかなり狭い意味でしか用いられてこなかった。音楽教育は、ポピュラー音楽研究にとって重要なテーマであるにもかかわらず、主要なテーマには成りえなかったことを考え直す必要があると問題提起された。

室田氏のコメントを踏まえ、フロアからは、クラシック音楽とポピュラー音楽の違いをどう捉えるかなどの指摘がなされ、活発な議論が巻き起こった。

本ワークショップは、音楽産業やマス・コミュニケーションに基づいた狭義の「ポピュラー音楽」からこぼれ落ちるような、アマチュアや子どもの日常的な音楽実践にあらためて注目することで、ポピュラー音楽研究のあり方に一石を投げようとしたものである。「ポピュラー」「メディア」「教育」などの概念を、ポピュラー音楽研究と音楽教室との出会いのなかで、いかに捉え直すかといった課題は残る。とはいえ、本ワークショップが提起した問いは、周縁に置かれてきた問題であり、きわめて重要だといえる。今後一層の研究が重ねられることが、強く望まれる。

(報告 周東美材：日本学術振興会)

「トランスナショナルな共同研究に向けて」

イアン・コンドリー (米MIT准教授)

シン・ヒュンジュン (韓国聖公会大学教授)

アンソニー・ファン (香港中文大学准教授)

司会：毛利嘉孝 (東京藝術大学)

通訳：鶴本花織 (名古屋外国語大学)、平田由紀江 (獨協大学)

司会で企画者の毛利嘉孝氏はインターアジア・ポピュラー音楽研究グループ (IAPMS) の立ち上げに関わり、各国の研究者と交流を続けてきた。このシンポジウムはそこでの経験と人脈を生かし、これからの共同研究の方法、可能性を問うために企画された。国際会議ではいつでも使用言語が問題になる。使用言語の研究共同体で用いられている理論や文章構成が暗黙の規範となり、その学習が参加者に求められがちだからだ。英語で統一するのがよく執られる方法だが、言語の力関係を自覚させるために、韓国人には韓国語発表に日本語の通訳 (英語のパワーポイント)、中国人には英語発表に日本語の通訳 (英語のパワーポイントの日本語訳を配布)、アメリカ人には英語と日本語の二ヶ国語発表 (英語のパワーポイント) という変則的な方法を用いた。内容をよく理解した通訳が、コミュニケーションの効率を飛躍的に上げてくれたおかげで、言葉の壁を意識しながら、無視できる面白い状況が生まれた。

シン・ヒュンジュン氏 (韓国聖公会大学教授) は戦後韓国ポップ史の二巻本 (日本語訳近刊) を著わしたこの分野の先駆者で、21 世紀になってから大学をベースに教え研究している。2005 年に JASPM の韓国版に相当する KASPM

の初代会長になったころから、国際的な共同執筆のスタイルを意識的に模索している。おのずと韓国語の論文とは違う戦略が採られる。たとえば彼が素材を提供し、韓国系アメリカ人学者が英語で書いたり、タイと韓国の同時期の比較をタイの学者と別々に書いた節をつないだり、草稿を互いに書きなおして個々の筆跡を消した場合もある。また実現できなかった案も紹介された。それぞれの成功と不具合を正直に評価しているのが面白かった。移民研究では日本生れと在米二・三世の共同論文は珍しくないが、ポピュラー音楽研究ではまだ見たことがない。試みるに値するだろう。日韓の共同研究が彼や毛利氏をつなぎ役に進められることを期待したい。

アンソニー・ファン氏（香港中文大学教授）は、「新しい携帯電話の音楽と新しい社会ネットワーク」と題して、香港の大学生の iTunes 利用を分析した。これはジュークボックスやラジオやテレビの登場とはまったく別の次元のテクノロジーで、音楽の消費や聴取者の集団形成を根本から変えたという。音楽を規格化された音源に変換し、音源の共有による社会集団を形成する事態は、これまでまったくなかった。メディア研究の尖端的な理論を利用して、ファン氏はこう説いた。しかし文化史の側にすると、デジタル・テクノロジーを過大評価しているように見受けられる。iTunes 以前と以後で世界が一変したかのような決定論には同意できない。iTunes が可能にしたと彼の述べたことの大半、たとえば均質化も音源の共有も個人の快樂追求もアイデンティティの模索も 19 世紀後半、録音テクノロジーが誕生し、社会に広がったときに起きたことで、「程度の差」しか認められない

（20 世紀初頭と 21 世紀初頭の情報文化の比較として、Lise Gitelman, *Always Already New*, MIT Press, 2006 参照）。iTunes が音データ整理のソフトウェアで、過去の録音物とは根本的に異なる。ここまでは理解できる。しかし音源の共有者のコミュニティやネットワーキングが本当に（ヴァーチャルに）起きているのか、疑問があ

る。同じ色やデザインのガジェットの所有者が共有の感覚を持つことは想像できても。愚者の私見はともかく、グローバルな商品、メディアの使用についての国際的な比較研究は今後、もっと盛んにおこなわれるべきだろう。

イアン・コンドリー氏（マサチューセッツ工科大学准教授）は『日本のヒップホップ』（NTT出版）の著者で、15 年にわたってヒップホップの「現場」を観察してきた。最近では日本のアニメ産業を対象を広げている。「パッケージ・メディア以降の時代における音楽と協同作業の創造性」と題した発表で、彼は作り手（アーティスト）と受け手（ファン）のつながり、エネルギーの流れを強調し、「シーン」として外から見るのではなく、「現場」に飛び込んでその力を浴びる観察の方法を提案する。現場という社会的参加の空間が作り出す新しい現実に期待をかけ、「価値の人類学」という考え方を提起する。スポットライトが特定のアーティストを引き立たせるのと逆に、世界中のクラブに遍在するミラーボールは、誰もが参加できる現場の良き比喩になる。最後に初音ミクの「ライブ」でさえも、デジタル現場として分析できると述べた。動画制作の現場はほとんどがインターネットに依存しているとはいえ、新しい思いつきを仲間を持ちかけ相談し、試作品を回覧し、複数の眼で検討し、産業的・美的な判断を下し、商品化し、売り込むプロセスは、旧来の音や映像の制作現場と変わらない。人類学は 1990 年代から力（権力）を中心概念としてきたが、「価値」（情熱、創造）を観察する方向もありうる。豊富な実例から、コンドリー氏は説得力ある問題提起を行った。

3 人の発表の後に、このような多言語セッションの実験についての意見を毛利氏は尋ね、それぞれの立場から英語の文化研究圏の限界が指摘された。フロアからは『アジア』の指す地域は文脈によって違うが、発表者はどう考えているのか、「宗教と音楽についてどう考えるか」というような質問があった。全体として、毛利

氏が過去に I A S P S やカルチュラル・タイフーンで磨いてきた対話の技法と題材が J A S P M に持ち込まれ、学問的創造性のあり方を再考させる良い機会だった。

(報告 細川周平：国際日本文化研究センター)

## 研究例会報告

### 2010 年中部地区第 1 回例会 報告

近藤 博之

日時：2010 年 10 月 30 日（土）

於 名古屋大学大学院国際開発研究科

2010 年度第 1 回中部地区例会では、社河内友里氏（名古屋大学大学院）、西村秀人氏（名古屋大学大学院）の発表が行われた。

### 1. 社河内友里（名古屋大学大学院） 漫画における The Doors の受容と風刺

この発表では、Jane Jenkins Oliver 著のアメリカの漫画、*Tales of Jerry* に描かれている The Doors のイメージから、1960 年代アメリカで大きく評価されたロック・バンド、The Doors が、後の世代のポピュラーカルチャーにおいてどのように受容されているのかを考察することが目的とされている。

*Tales of Jerry* はグロ漫画であり、作品の重要なモチーフの一つとなっているのが、1960 年代を代表するアメリカのロックバンド、The Doors である。The Doors のメンバーであった Jim Morrison は 1971 年に謎の死を遂げているが、

*Tales of Jerry* には Jim Morrison を風刺した Mr. Mojo Ryzin という登場人物が登場している。発表者は、①吸血、②消費主義という 2 つの観点から、*Tales of Jerry* における Jim Morrison、または The Doors の風刺を考察している。

発表の中で具体的に見ていった風刺は、発表者によると、真剣な芸術追求への嘲笑と、消費主義に絡め取られた反順応主義への嘲笑の 2 つを示していると考えられる。これらの嘲笑は、ヒップ・コンシューマリズムの新しい形であると考えられることができる。

発表後の意見・質問の場では、“コケにする”という意味も含む「嘲笑」という言葉をこの文脈で使用するのは望ましくないのではないかとといった意見などが出された。

### 2. 西村秀人（名古屋大学大学院）

#### ウルグアイ・モンテビデオにおけるカーニバル音楽のポピュラー音楽への取り入れ

南米ウルグアイの首都モンテビデオで毎年行われているカーニバルにおける花形は、アフリカ系のカンドンベのパレードと、ヨーロッパの伝統を汲む舞台芸能であるムルガの 2 つである。この発表は、カーニバルにおけるこの 2 つの伝統の変遷と、これら 2 つのポピュラー音楽への取り入れについて、現地調査の成果をまじえて論じたものである。

カンドンベは、メロディや歌詞内容と関係なくリズムだけを組み合わせればよいという特徴を持つため、ポピュラー音楽に取り入れやすかった。一方ムルガは、ウルグアイの一般市民の民族性により近いものであったため、その点がウルグアイに受け込むのに有利であった。カンドンベ、ムルガともに、本来はカーニバルの時だけ行われるアマチュアの芸能であったため、商業音楽であるポピュラー音楽へのアクセスは遅れていた。

発表ではウルグアイ音楽とアルゼンチン音楽の類似性が論じられたが、発表後の質問の場で

は、ブラジルの影響の有無について質問がなされた。

議題7 諸内規の理事会内共有化  
議題8 次回顔合わせ理事会の予定

(報告 近藤博之)

事務局より

◆ information ◆

理事会・委員会活動報告

■ 理事会

2010年第5回理事会

11月26日 於東京藝術大学北千住キャンパス

議題1 前回議事録案の確認

議題2 新入会員の承認

議題3 総会資料の確認(議題、前回議事要録案、  
学会活動報告、会計報告)

議題4 総会での役割分担(総会議長候補の選  
出)

議題5 次回大会開催校について

議題6 新理事会への引き継ぎ

議題7 報告事項

新旧引き継ぎ理事会

11月27日 於東京藝術大学北千住キャンパス

議題1 新理事の分担

議題2 新理事会への引き継ぎ事項(事務局、広  
報、研究活動、編集、国際、会計)

新理事会打ち合わせ

11月27日 於東京藝術大学北千住キャンパス

議題1 新理事の分担(再確認)

議題2 担当分野の業務内容の明確化について

議題3 理事会議事録について

議題4 ニュースレター編集発行の原則

議題5 理事任期について

議題6 会員のメリット増大策について

1. 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。MS-Word または Text ファイル形式にて、メール添付でご投稿ください。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。

次号(88号)は2011年5月発行予定です。原稿締切は2011年4月20日とします。また次々号(89号)は2011年8月発行予定です。原稿締切は2011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いたしました。投稿原稿の送り先は JASPM 広報ニュースレター担当(nl@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。

2. 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、また退会のご連絡は、できるだけ早く学会事務局(jimu@jaspm.jp)までEメールまたは郵便でお知らせください。

現在、学会からの送付物は、ヤマト運輸の「メール便」サービスを利用しております。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、学会誌ほかの送付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。

### 3. 事務局移転と幹事の交代について

2011 年より、JASPM 事務局は名古屋大学西村研究室から大阪市立大学増田研究室に移転しております。新事務局の所在地はニューズレター末尾の囲みをご覧ください。

またそれに伴いまして、2010 年 5 月から事務局幹事をお務めいただいた近藤博之さん、社河内友里さんが退任いたしました。お疲れさまでした。

代わって 2011 年 1 月より柴台弘毅さん、福永健一さんが事務局幹事に就任しましたので、お知らせいたします。

JASPM NEWSLETTER 第 87 号  
(vol. 23 no.1)

2011 年 3 月 5 日発行

発行：日本ポピュラー音楽学会 (JASPM)

会長 佐藤良明

理事 大和田俊之・小川博司・久野陽一・  
谷口文和・東谷護・増田聡・南田勝也・毛利嘉孝・安田昌弘

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・発送：松井領明