

jaspm

NEWSLETTER #91

日本ポピュラー音楽学会

vol.24 no.1 February 2012

日本ポピュラー音楽学会第23回大会報告

- p. 2 ・ シンポジウム.....岡田正樹
p. 4 ・ 個人研究発表 B.....田口祐介
p. 6 ・ 個人研究発表 C.....鈴木慎一郎・大鷹徹
- p. 9 ・ ワークショップ A.....中村 美亜
p. 11 ・ ワークショップ B.....阿部 勘一
p. 14 ・ ワークショップ C.....溝尻 真也
- p. 16 ・ 中村とうよう氏と JASPM三井 徹

information

- p. 18 ・ 『ポピュラー音楽研究』16号原稿募集のお知らせ
・ 理事会・委員会活動報告
・ 事務局より

日本ポピュラー音楽学会第23回大会報告

日時：2011年12月10・11日

於：大阪市立大学杉本町キャンパス

第23回大会報告

シンポジウム

岡田 正樹

『危機の音楽/音楽の危機? - 「災後」社会の音楽とメディア』

津田大介 (ジャーナリスト/メディアアクティヴィスト)

毛利嘉孝 (東京藝術大学)

森彰一郎 (プロジェクト FUKUSHIMA!)

小川博司 (関西大学)

司会：安田昌弘 (京都精華大学)

シンポジウム主旨文によれば、「本シンポジウムが目指すものは『音楽の力』といった安直なスローガンとは距離をおきつつ、『災後』の日本社会における音楽の諸力について（その無力さをも射程に含めて）考えてゆくための論点を模索する試みである」。2011年3月11日に発生した東日本大震災と、福島第一原子力発電所の事故は社会に多大な影響をもたらしたが、音楽やメディアもまたその影響からは逃れられない。同時に、そこで音楽界に起きているのは、震災・事故以前より指摘されていた「音楽産業の危機」とも関わるようにも見える。災後社会と音楽やメディアはどのように関わってきているのだろうか。

まず、これまで音楽産業や知的財産権等に関して議論を行ってきた津田大介氏が、基調講演「ポスト3.11の音楽とソーシャルメディア」を行った。津田氏は、音楽産業の危機と言われる中でも、人々の音楽に対するニーズは減じて

いないことを確認する。だが音楽をめぐる環境に変化が起こっているのは確かである。その変化はテクノロジーの発達やインターネットの普及とも結びついているが、ここで特に注目するのはソーシャルメディアである。津田氏によればソーシャルメディアを読み解く鍵語にはリアルタイム、共感・協調、リンク、オープン、プロセスがあり、これらの特性が発揮されてアラブの春などの社会運動とも関わってきた。だがソーシャルメディアそのものは政治的圧力にならない。津田氏はそれを、行動を後押しするきっかけ、社会運動やライブの動員のきっかけとなるものだと指摘する。そしてソーシャルメディアは災後社会においても、人々を繋げ、行動を起こすきっかけとなっている。津田氏は6月11日にSHARE FUKUSHIMAという音楽イベントを開催し、ボランティア活動も含む代金全額寄付のバスツアーを行った。きっかけは、津田氏がTwitter上で、ユーザーから興味深い場所があると教えられ、福島のセブンイレブンいわき豊間店を訪れたことであり、この場所を会場としてイベントが行われた。Twitterがきっかけとなり、福島に人々を集め、具体的・金銭的な支援にも繋がった例である。また、災後の音楽とソーシャルメディアの関わり別の例として斉藤和義の〈ずっとウソだった〉があげられた。この歌は過去の忌野清志郎などと異なり、既存の音楽流通ではなくソーシャルメディアで広まり、後に京都音楽博覧会での演奏模様がNHKで放送されるに至った。津田氏はこの歌を、主張それ自体というよりは、他の音楽家が声を上げるきっかけ、人々の気持ちに寄り添うポップ・ソングとして意義のあるものだとし、今後は社会的なメッセージを発信できる音楽家が求められていくのではないかと述べた。最後に、日本でもスペンド・シフトが起こり、人々が希望・信頼・未来にお金を使うようになってきていること（ジョン・ガーズマ、マイケル・ダントニオ『スペンド・シフト』参照）、大きなシステムに頼ってきた情報発信や表現行為が自分たちだけでも

可能になっていること、自ら発信していくことの重要性などを指摘して終えた。確かにソーシャルメディアは弱い紐帯を通じて有益な情報を得たり伝播させるのには適しているだろう。だが、実際多くの人々はそこから具体的行動を起こさない/起こせない。あるいは持続的・具体的活動に繋げるための集金の困難さも依然ある（津田氏はマイクロペイメント実装の重要性を述べた）。これらがいかに変わっていくのがポイントとなるであろう。

続いて、3人のパネリストによる報告が行われた。はじめは、森彰一郎氏による報告である。森氏の関わるプロジェクト FUKUSHIMA! は、大友良英、遠藤ミチロウ、和合亮一らが中心となり、「福島をあきらめない」（和合亮一）という思いのもとで2011年5月より様々な企画を展開している。プロジェクトが目指すものは、1. 福島の現在を伝えること、2. 福島と世界を結ぶこと、3. 福島で続けること、4. FUKUSHIMA をポジティブな言葉にすること、である。具体的な活動として、福島県から発信するインターネット及びラジオ放送 DOMMUNE FUKUSHIMA!、音楽や詩や放射線に関するワークショップを開くスクール FUKUSHIMA!、そして音楽家や詩人等が楽曲やポエトリーリーディングを配信する DIY FUKUSHIMA! が紹介された。DIY FUKUSHIMA! は、一作品の料金を自ら選択して支払う投げ銭方式を採用している。また、8月15日には福島市で「世界同時多発フェスティバル FUKUSHIMA!」を開催。これは同時多発イベントとして、日本以外でも14の国/地域で約90のイベントが同時開催された。今後もプロジェクト FUKUSHIMA! は、継続した活動を目指しているとのことである。世界との繋がりを念頭においた福島発のプロジェクトに関する報告は興味深かった。世界的にも過去に大きな災害や事故が起こっており、これから起こる可能性もある。それらとも共有可能な部分を探ることもまた重要であることを考えさせられる。

次に、毛利嘉孝氏の報告である。3.11以降、

東京を中心に広がる脱原発・反原発運動に多くの若者が集うようになったと話題である。しかし、若者サブカルチャーと原発関係の運動との結びつきには20年以上の歴史があるのだと毛利氏は言う。80年代、『ミュージック・マガジン』や『宝島』には数多くの原発関連記事が掲載されていた。84年には日比谷で反核・脱原発イベント、アトミックカフェ・フェスティバルが開催され、ルースターズや尾崎豊等が出演した。80年代後半には、脱原発・反原発運動は350万もの署名が集まる程の盛り上がりを見せていた。これらは様々な要因により表舞台から姿を消していたが、現在の運動にまで繋がるものでもある。毛利氏は、80年代以降続いていたが、途中見えにくくなった文化運動として現在の運動を捉えることが重要だと指摘した。また毛利氏は、災後、音楽の気分がどう変わっているかを調べた。その結果、いわゆるメインストリームの音楽には、3.11の痕跡が見られないことに気がついたという。そして、人々は膨大なデータベースアーカイブを探るように音楽を聴き、また作る方も、数年後にも聞かれるものを狙うようになっていくという。最後に、音楽に何ができるか/できないかではなく、音楽と経済や政治との関係の変化にこそ注目することが大切であると述べた。毛利氏はメインストリームの音楽に3.11の痕跡が見られないと指摘したが、例としてあげられたAKB48やEXILE等も、楽曲の中で何らかの反応をしているように思える。痕跡がない、というよりは、基本的に前向きな気分しかあられせず、それが空元気になるという問題ではないかと感じた。その意味では、現状を隠蔽していると言えるのかもしれないと思う。

小川博司氏の報告は、1. 阪神大震災時にラジオがどんな音楽を流し、2. 阪神大震災以後何が変わったのか、3. 音楽は被災者のために何ができた/できるのかを考えるものであった。小川氏は95年の阪神大震災の時、現地で被災している。研究者たちは災害時にマスメディアが伝える余震情報などの調査をするが、小川氏はそれだけ

で良いのかと考え、5つのラジオ単営局でかかっていた音楽を調査した。その結果を見ると、各局が多様なリスナーに向けて何を放送すれば良いのかそれぞれ考えて放送していたことがわかった。そして、阪神大震災後に最初に聞いた音楽に関して学生らにアンケートを行ったところ、多様な反応・回答が得られた。結論として、ラジオは多様な被災者の立場に立って放送したこと、そこで音楽は多様な被災者の何らかの力となったこと、ラジオは親密な声のメディアとして心の支えとなり、安心メディアとしてのラジオという見方が共有されたことを示した。とはいえ、その後ラジオは普及せず、ラジオの無い家も増えた。では東日本大震災の際はどうであったか。小川氏が言及したのが radiko である。これはパソコンを受信機として、地上波ラジオをインターネットでサイマル配信するものである。radiko にはそれまでエリア制限があったが、3月13日から制限が解除された。すると例えば大阪の放送局でも、被災地に届いていることを意識する動きが出てきたという。また、Twitter ではいとうせいこうが、DJ として皆のよく知っている曲をかけた（もちろん曲は流れない）。たとえ音が流れなくても音楽の放送が人々を安心させるものとして機能した。このように、音楽は多様な場において、多様な人々に寄り添う機能が見られる。この音楽の機能に対する自覚は90年代以降特に高まったのではないかとする。本報告での多様な被災者がいるという指摘は3.11を考える際も重要なものであると思われる。だが、本報告の中のみでは、阪神大震災以降にラジオが安心メディアとして認知されるに至ったということと、そこでラジオの音楽が被災者の何らかの力になったこととの繋がりが見えにくかったように感じる。

続いて登壇者全員のディスカッションが行われた。司会の安田昌弘氏は冒頭で、今回の災害は自然科学災害であり、直線的に復興していくものではないのではないかと指摘した。その後、各登壇者が震災当日の様子を述べた後、フロア

からは、「日本を覆う停滞感の中での音楽あり方について」、「イベントに来るお客の様子はどのようなものだったか」、「90年代以降、機能に自覚的な音楽が増えた背景は何か」等の質問があった。この最後の質問に関しては、小川氏が90年代以降に自覚的なノリ方を人々が学習してきていること、毛利氏が感情をどう操作するかがデータベース社会においては重要になってきていることなどを指摘した。全体としては、興味深い鍵語が多く提示されていたものの、ディスカッション・質疑応答を含め断片的な議論になることが多く、フロアの雰囲気からしても活発なものになったとは言いがたい。安田氏の使用した言葉を借りれば依然「災中」にあるといえる今回の震災・事故の問題の深さと音楽をめぐる言葉との落差を感じた部分もある。しかし、各専門・関心領域から今回のような問題に繋がる論点を模索するというこの大切さを改めて認識させられたという意味で、刺激的であったとは思う。

(報告 岡田正樹：大阪市立大学大学院)

第23回大会報告

個人研究発表 B

田口 祐介

1 秋吉康晴（神戸大学大学院）

「腹話術としての録音——ポピュラー音楽の声に関する一試論」

ロラン・バルトによる「声のきめ」の概念は、サイモン・フリスやジェイコブ・スミスなどの研究者によって、パフォーマンスの文脈においてポピュラー音楽研究に利用されてきている。しかし、それらの研究において「声のきめ」概念は、歌う身体の物質性、すなわち、生身の身

体を前提としてきた。秋吉氏のここでの目的は、録音テクノロジーを前提した場合、「声のきめ」をいかに論じうるのかについての考察を進めることである。秋吉氏は録音技術成立初期の、録音受容について取りあげ、身体と無媒介に結びつけられた声を問い直す。

初期の録音は、それを吹き込んだ誰かではなく、フォノグラフそのものがしゃべるものとして捉えられた。録音の経験において声の身体とは曖昧なものであり、「声のきめ」を従来のまま導入するだけでは不十分である。ここで秋吉氏は、バルトが「声のきめ」を欲望の対象 a と読み替えていることに着目する。「声のきめ」は、もともとジュリア・クリステヴァの「ジェノ・テキスト」をパラフレーズした概念であるが、欲望の対象 a は、ラカン派精神分析からの視座である。ラカンの議論に従うならば、対象 a は身体の物質性においてとらえることはできない。対象 a は、シニフィアンの網目から欠如するものであり、シニフィアンの網目を通じてのみ欲望されるものである。ラカンは目とまなざしの違いを示す例として昆虫の擬態を取りあげている。昆虫の擬態は、視覚の機能を持つことはないが、それを見るものに視線を投げ返すまなざしを想起させる。ここでまなざしは目から欠如するものとしてわたしたちの欲望をとらえ、わたしたちを視返してくる他者を目の背後に感じさせる。同様に、対象 a としてのフォノグラフの声も物質的な身体とは一致しない。再生された声は生身の身体の欠如を暴くが、わたしたちはそこに、言語の向こうから呼びかけてくる他者を欲望する。つまりテクノロジーが再生する声の方が、話す身体を事後的に生み出すのである。

従来の「声のきめ」概念では、テクノロジーが排除され、原因としての身体から結果としての声が無媒介に前提されていたが、以上の議論をふまえるならば、テクノロジーから生み出される声が身体を構成するという逆転が示される。秋吉氏は発表を通して、録音テクノロジーがわ

たわたしたちの声を他者の声としてきかせること、そしてわたしたちが他者へと変貌する可能性について示した。この知見は、今後ポピュラー音楽を論じる上で重要性を持つものとなるだろう。質疑応答では、取り扱う「声」の範囲について議論が交わされたが、ここで論旨に若干の混乱を招く要素として、主体と身体の違いが明白にされていないことも指摘された。

2 宮田昌典（京都市立芸術大学大学院）

「その音は本当にアトムの足音なのか？～物語世界の音／非物語世界の音という枠組の再編成の試み～」

映像作品の音は、映画音楽研究の領野において、すでに理論的考察が行われている。デイヴィット・ボードウェルとクリスティン・トンブソンによれば、映像作品の音は、物語世界の音と、非物語世界の音に分けられる。ただし、どの音が物語世界の内部の音であり、また外部の音であるのかについては問いに付されることがなかった。宮田氏はこの識別を、私たちが現実世界における音の体験と一致しているかどうかで判断していると仮定した上で、この二分法では捉えきることのできない音が、アニメ作品において見られることを指摘する。

宮田氏は、具体的な例として、日本最初期のアニメである『鉄腕アトム』で用いられる効果音を挙げ、映像作品における新たな音の分析枠組みを提起する。例に挙げられた、第一話のアトム誕生シーンでは、アトムの歩みに合わせて金属の音が鳴り、アトムの足音が表現される。この音は現実のわれわれの音体験と矛盾しないが、これに対して、同場面の後の回想シーンでは、音は歩みのタイミングに合わさっているものの、その音色は現実世界の物音とかけ離れている。上記の2タイプの音は、それぞれ異なる印象を与えるものと考えられるが、従来の物語世界の音、非物語世界の音という二分法では、

同種のものとして分類されてしまう。

そこで宮田氏は、音が物語世界の中にあるか外にあるかは、複数の基準に支えられていることを指摘する。宮田氏はこの基準について、1. 「文脈」：ストーリーの文脈上音が鳴る状況か、2. 「同期」：映像と音のタイミングは一致しているかどうか、3. 「音質」：鳴っている音は現実世界でありえる音かどうか、の三つの項目を提示した。宮田氏が再び『鉄腕アトム』から引用した例は、従来の二分法で分析した場合には、すべて単に「物語世界の音」として扱われると考えられるが、ここで提起される分類に基づいて分析を行う場合、物語世界と非物語世界の中間的な性質をもつことがわかる。このことは映像作品における音の分析において、既存の理論の見直しをも提起するものであり、アニメ作品に限らず映像作品全体の研究において、新たな視座を提供するものとなるだろう。質疑応答では、音の作り手に関する考察の必要性や、オペラ等の分析が先行研究として援用できるのではないかなどの指摘があった。

3 加藤綾子（東京大学）

「PCM録音をもたらすレコード産業の構造転換」

近年の音楽産業の変化については、これまで様々に論じられているが、音楽産業内の個々の変化をそれぞれ記述、指摘するだけではなく、それを説明するより俯瞰的な視点の導入し、相対的に変化を捉える必要性を加藤氏は説く。ミクロな事象の単なる総和では、マクロな変化の説明はできないという観点のもとに、音楽産業論は何を問うべきかそれ自体について問う。加藤氏の考察はその試論に位置づけられるだろう。

加藤氏は、ジャック・アタリのレゾー（系）の概念を引き、現代における音楽産業を論じる上で、現代の音楽産業を新たなパラダイムの枠組みのもとで理解する必要性を提起した。アタリによれば、新たなパラダイムは既存の技術の

補強的な手段から発生する。それはかつて譜面や録音技術といったテクノロジーであり、これによって音楽は供犠のレゾーから、演奏のレゾー、さらに反復のレゾーへと移り変わってきた。そして現代において新しいパラダイムをもたらしたテクノロジーを加藤氏はデジタル技術ととらえ、その起源をPCM録音にみる。PCM録音は、もともと音質改善のための技術として取り入れられたものであり、既存の録音テクノロジーの補強としてあらわれたものだが、これによってデジタル技術が導入され、近年の変化がもたらされることとなった。

アタリは、新たなパラダイムとは作曲のレゾーであり、既存の何らかのテクノロジーがそれを導くと予測しているが、加藤氏はデジタル技術がもたらすパラダイムの転換により、現代が「自生的な作曲の時代」にあることを提起した。

加藤氏は、ダニエル・ベル、アルヴィン・トブラー、ブライアン・アーサー、トーマス・クーンの知見を参照しつつ、ここでみられるような社会経済の移り変わり、そこに介在するテクノロジーとの関係が、音楽に限られないものであることを確認し、より大きな視点に立つことの重要性を述べる。既存のパラダイムの中で音楽産業内の変化を観察するのではなく、マクロの視点から個々を考察することで、個々のテクノロジーの意味も相対的に変わる。そしてまた、音楽産業を単に音楽研究に終止することなく、音楽を通して、社会、経済を読み解く可能性を強調し、問題提起した。

（報告 田口祐介：早稲田大学大学院）

第23回大会報告

個人研究発表C

鈴木 慎一郎・大罵 徹

1. 山下壮起（同志社大学大学院神学研究科博士後期課程）

「世俗的靈歌としてのヒップホップ」

山下氏の発表は、アフリカ系アメリカ人にとってのヒップホップを、世俗の領域に属しつつも靈歌としての機能を有するような音楽として考察したものである。

まず、神学者ジェイムズ・コーンの『黒人靈歌とブルース』（原著は1972年刊）における議論について、要約紹介がなされた。コーンによれば、天国での救済について歌う靈歌と異なっており、ブルースは男女間の性的な事柄などの日常の現実を歌にするものでありながら、靈歌と同様に黒人的人間性の本質的価値を肯定するものである、とのことであった。

次に、ヒップホップ・ジェネレーションと呼ばれる、1965年から1984年の間に生まれたアフリカ系アメリカ人のある世代を話題にし、その世代を取り巻いてきた社会変化について概略がなされた。製造業の国外移転による失業率の増加、ハード・ドラッグの問題と警察による暴虐行為の問題の深刻化、共同体の崩壊などがそうである。

山下氏はそこから、ヒップホップの中で天国での救済などの宗教的表現が多いことを指摘し、その要因を先述の社会変化と絡めて二つ挙げた。一つは、中産階級化し保守化した黒人教会に対してヒップホップ世代が不信を募らせたこと、もう一つは、ヒップホップ世代にとっては「死」が常に身近なものとしてあり、それゆえ彼らの間でニヒリズムが広がっていること、である。

ヒップホップは世俗的な事柄についても歌うものであることから、この音楽は（コーンのいうブルースのような）世俗的靈歌としての救済的機能と（コーンのいう靈歌のような）宗教的概念による救済的機能との双方を備えているのであると、山下氏は議論を進める。イマニ・ペリーによるヒップホップ論を参照しつつ山下氏はこう主張する。かつてアフリカ系アメリカ人

の公民権運動家たちは、人種差別主義者に対する自分たちの道徳的優越性を示すために宗教的イメージを取り入れることで、聖と俗をいわば結合させた。聖と俗とはその後分裂してしまっていたものの、ヒップホップにおいて再結合（reunion）が果たされたのだと。このことを山下氏は、ギャングスタ・ラップに分類される Styles P というラッパーの歌詞と経歴を事例として論証を試みた。

以上が発表の要約である。続く質疑の中で、特に興味深くまた建設的であると思われたものをいくつか挙げる。一つは、ヒップホップ世代のアフリカ系アメリカ人と、（世代的に一部は重なる）ジェネレーションXの白人との、それぞれの経験や価値観との間には、どのような対応関係が考えられるのかという質問である。もう一つは、アフリカ系アメリカ人を含む新世界の黒人ディアスポラにとっての聖俗のあり方については、世代間の差異も重要であろうが、個人のライフコースの中で一定の軌跡（“やんちゃ”だった音楽家が中年に達すると“説教師”的な自己表出を行なうなど）を辿ることが世代を超えてある種の文化的な規範になっている部分もあるのでは、という指摘である。総じて、（ヒップホップ世代のアフリカ系アメリカ人という）一集団に専ら固有の経験と、世代や人種を横断して共有される経験との、双方を注視していくことで、研究がさらに進展するであろうと思われた。

（以上報告 鈴木慎一郎：関西学院大学）

2. 南田勝也（武蔵大学）

「ライフコース論に基づく“音楽の季節”の考察」

南田氏の発表は、ライフコースのなかでの音楽の聴かれ方を数量データを用いて分析するこ

とで、音楽が「世代にしばられる」のか「時を超えて歌い継がれる」のかという、しばしば対比的に語られる受容のあり方の関係性を検討するものであった。

まず、年代別 CD 購入率と「音楽が非常に好きな人」「音楽に熱中した年ごろ」に関するデータが提示され、音楽に夢中になる年齢が 10 代後半から 20 代前半に偏ることが説明された。発表題名にある「音楽の季節」とは、音楽学者の吉井篤子がこの年代を指して呼んだものである。

では、「音楽の季節」の直中にいる若者は何を聴いていたのか。このことを明らかにするために、1981 年、1990 年、2000 年、2010 年に実施された好きな音楽ジャンルについての調査が提示され、いずれの時代においても、20 代前後の若者は当時において若者向けとされていた音楽（フォーク、ニューミュージック、J ポップなど）を選好する傾向があったことが示された。

このデータは、2006 年に実施された年代別好みの音楽ジャンルについての調査と照らし合わせられ、青年期に慣れた親しんだ音楽が、中年期においても好まれる可能性が高いとの分析がされた。例えば、2006 年の 50 代は他の世代と比べフォークを好み、40 代はニューミュージックを好む傾向がある。好みが特定の世代に集中するジャンルは、かつて若者向け音楽としてその世代に聴かれたものである。

以上の分析をもとに、演歌が 60 代に偏って好まれていることについての考察がなされた。俗説的に演歌は「年を取ったら聴くようになる」ものとして語られてきたが、このジャンルもまた「世代音楽」である。南田氏は、輪島裕介の議論を参照しつつ、1965 年頃の若者とその前後の世代の好みの違いが、ロックやフォークなどを若者のものとし演歌を大人のものとする言説編制を生み出していき、さらにカラオケの登場以降、演歌はスナック等でサラリーマンが歌うものという実感がともなうことで「年をとったら演歌」説が流布していった、と論じた。

そもそもなぜ人は青年期に聴いた音楽を聴き

続けるのか、という問いに関しては、音楽はその他の大衆的な表現文化と比較して身体性との関わりが強く、青年期に馴染んだものから新たなサウンド、リズム、テンポへと更新していくことに身体が抵抗を示すのではないかと、との仮説が述べられた。

結論として、音楽は世代の影響を受けるが、ある世代はその好みを継続するため古い曲も受容され続ける。さらに、それらはメディアで露出されるためにある程度は後続世代にも聴かれる、と締めくくられた。

質疑応答では、若者がアンケートに本音で回答しない可能性、ジャンル分けの基準などデータの扱いに関するものや、マーケティングにおける世代の利用のされ方、J ポップが幅広い層で選好されている理由、年長世代が好む若いアーティストについてなど活発な議論が展開された。応答において南田氏は、若者の音楽の好みは多様であるにせよ、問題としているのは、ある時代に流行した音楽がいかにか名残として残り続けるのかであると補足した。

過去に流行したジャンルが特定の世代の音楽的記憶を背負い続けることを「世代音楽」と呼ぶとすれば、数量データではあらわれにくい諸ジャンルの「世代音楽」的特徴（ジャズと 60 年代の若者、ヒップホップと 90 年代の若者など）を質的に検討することも可能だろう。本発表の問題提起は、様々な発展的研究の可能性に開かれた意義深いものだった。

3. エドガー・W・ポープ（愛知県立大学）

「二村定一の「青空」 -- “My Blue Heaven” のレコードと楽譜の比較 --」

ポープ氏の発表は、日本で最初に流行した「ジャズ・ソング」のレコードとして知られる二村定一の「青空」と、その原曲である“My Blue Heaven”の米国の楽譜、レコードとの比較を通じて、「青空」の制作過程の一端に迫ろうとするも

のであった。

“My Blue Heaven”は、1927年にジーン・オーステインが吹き込んだレコードが全米で人気を博した。しかし、翌年二村がコロムビアとビクターで吹き込んだものは、この録音と編曲に著しい違いがある。これに関して三井徹は、オーステイン盤よりも米国から取り寄せた管弦楽譜を参照した可能性が高いことを指摘していたが、その楽譜が具体的に何であるかは明らかにされていない。

ポープ氏は三井の研究を引き継ぎつつ、1927年に出版されたファーデ・グローフェ編曲のストック・アレンジメントと、同者編曲によるポール・ホワイトマン楽団の録音が、二村の録音と類似していることを確認し、それらの編曲上の類似点と相違点の精査を通じて、影響関係を検討した。

この楽曲は、AABA形式に基づく32小節のコーラス(C)、16節のヴァース(V)、前奏(P)、間奏(I)、終結部(Co)によって構成されている。二村の録音はグローフェの楽譜と同様に、全体が138小節からなり、構造はP-C-I-V-C-I-C-Co、通して変ホ長調で演奏される。一方、ホワイトマンの録音は、150小節からなり、P-C-I-V-C-V-C-Coと二度目のCの後にVが再度あらわれる。また、最初のCが変ロ長調で歌われた後、Iで変ホ長調に転調する。さらに、二村のコロムビア盤とビクター盤を比較すると、部分的なリズムの変更や新たな楽器の導入などで違いはあるものの、構造的にはともにグローフェの楽譜と一致する。以上の分析によって、二村の二つの録音は、どちらもホワイトマン盤よりはグローフェの楽譜に依拠した可能性が高いことが明らかにされた。

質疑応答では、当該楽譜に従った決定的な裏付けをどこに求めるのかが質問された。ホープ氏は一つとして、Iの小節数がホワイトマン盤では10小節であるのに対し、二村盤では楽譜と同じく6小節であることを挙げたが、ホワイトマン盤も日本で発売されていたため参考にされた

可能性もあると述べた。また、楽譜を基準とした場合に、二村の二つの録音のどちらが忠実であるかが質問された。これに対しては、先行して発売されたコロムビア盤では、Iでのサクソパートが楽譜通りシンコーペーションを伴うリズムで演奏されているのに対し、ビクター盤では均等な四分音符で演奏されたり、即興的な旋律が随所に加えられるなどの改変があると応答された。

ビクター盤での改変は、報告者にとっても興味深いものだった。楽譜と比較すると、リズムを単純化するなど聴きやすさを意識しながらも、一方では新たな楽器を加えるなどの意欲的な試みがなされており、当時のバンドマンたちの創意工夫に接近する手懸りを与えるものと感じられたからである。このように、本発表の実証的成果は、さらなる問題意識を呼び起こす貴重なものだった。

(以上報告 大寫徹：国立音楽大学大学院)

第23回大会報告

ワークショップA

中村 美亜

『ビデオデータから見る「音楽すること」』

今井晋（東京大学大学院博士課程）

團康晃（東京大学大学院博士課程）

辻本香子（総合研究大学院大学／日本学術振興

会特別研究員・非会員）

酒井信一郎（共立女子大学・非会員）

「音楽すること」は、「音楽を演奏すること」とは別の意味をもつ。「演奏する」という日本語から想起されるのは、音楽という音響的客体が現れ出ることだろう。それに対し、「音楽する」

という言葉は音楽を介して人間がおこなう行為そのもの、あるいは、音楽を介した人間どうしの相互行為に注目しようとするものである。1998年に出版されたクリストファー・スモール『ミュージッキング』（邦訳が昨年刊行）は、まさにこの「音楽すること」に人々の目を向けさせた代表的な著作である。2000年代には、社会学者のティア・デノーラや音楽療法研究者のブリュンユルフ・スティエーゲらが、音楽をする際の効果や相互行為に着目した研究を著し、それらに影響を受けた若手の研究が続々と発表されている。

ワークショップを企画した今井が指摘するように、これまでのポピュラー音楽研究ではメディア論、産業論、歴史的観点からすぐれたものが数多く発表されてきたが、音楽実践やパフォーマンスそのものに焦点をあてた研究は意外と少なかった。こうした研究の少なさの一つの理由は、ミュージシャン自身の音楽行為を分析する有効な研究方法がないと考えられていたからである。今回のワークショップは、この問題点を「ビデオデータ」を用いることで克服しようとする意欲的な試みである。とくに今井と團の研究は、ビデオデータをエスノメソドロジー（主に会話分析）の手法を応用して解析することで音楽における相互行為をあぶり出そうとするものだったが、実際かなりの程度成功しており、このアプローチのポテンシャルが十分に示されたものだった。

ワークショップでは、まず今井が趣旨説明に続き、あるバンドのスタジオ・リハーサルの録画データを用い、そこでどのようなコミュニケーションが行われているかを分析した。このバンドのメンバー（ギター、ベース、ドラム）はクラシック音楽的な意味での音楽のリテラシーが高いわけではない。数分間のビデオデータで示されるリハーサルでは「パパパパ、ダダダ」といった擬音語や「上がって、落ちる」といった擬態語、種々のジェスチャーが多用される。今井はビデオデータを繰り返し再生しながら、

会話を丁寧に記述したスクリプト（会話分析）や譜例を示して丁寧に説明した。こうした分析から見えてくるのは、相互のコミュニケーションを通じて理想の演奏を共有していく過程である。ビデオデータからは、楽譜や音楽の専門用語を使わないやりとりは、一見非合理的なもののように思われるが、実はそこに音楽をともに作り上げていくという意味があるということが垣間見えた。今後、この分析がどのような結論へと導かれていくのか、また、その結論が私たちの音楽理解や人間理解にどのように関わってくるのか—これからの展開が楽しみな研究発表だった。

続いて辻本が、香港でおこなわれるようになった中国起源の「龍舞」という芸能に関する発表をおこなった。自ら現地に長期滞在し、調査対象者と衣食住をともにしながら、いっしょに芸能を学んでいくという民族音楽的研究である。近年では民族音楽学の分野でも、研究成果をビデオ作品として提示する映像民族誌（あるいは映像人類学）が広まってきたが、辻本の研究は参与観察や採譜を基本とし、ビデオデータを研究補助として活用する比較的オーソドックスなものだった。ビデオデータは「音楽をする現場」を客観的に捉え直すのに有効であると辻本は言う。たしかに今回の発表で示されたように、本番のステージ上演の様子など、自分がやっている間には気づけなかったことを後で知る手立てとしてビデオデータが有用である。

しかし、ビデオデータの分析をする際には、いったん内部者の視点から離れて、龍舞というコンテキストにおいて「音楽すること」がどういものであるのかを外部者の視点から再定義してもよかったかもしれない。たとえば、調査対象者と全く無縁な人たちとビデオデータを見てディスカッションし、新しい知見を得るということも考えられる。そうすることで、芸能を自ら体験するという内部的視点と、それを文字通り客観的に観察するという外部者的な視点が生まれ、「音楽すること」がより立体的に描か

れるようになるのではないだろうか。

三番目の團は、いわゆるクラシック系の声楽レッスンをビデオで撮影し、それを分析していくというものだった。最初の今井と同様、数分のセグメントに詳細なスクリプトを作成し、それを解析していくという研究であった。とくに團は、ふだん目に留まることのない身体の動きや空間の使い方を細かく分析することで、先生から生徒へと技が伝習されていく過程を見事に描き出した。興味深いのは、(今井が示すようなポピュラー音楽の実践だけでなく)楽譜や専門用語を用いるクラシックの音楽実践でも、擬音語や擬態語、ジェスチャーや実演によって、理想の音楽が共有されていくという点である。一見非論理的な言葉や身体の動きを巧みに組み合わせることで、先生は瞬時に生徒から「よい声」を引き出す技術を持っていた。ビデオデータを用いることで、音楽のレッスンは、音楽の演奏の仕方だけでなく身体の使い方を伝える場でもあるということが示された。

最後に、ディスカッサントの酒井が、相互行為論の専門家という立場からこれまでの発表を総括し、音楽実践の研究におけるビデオデータ使用の利点と課題を指摘した。音楽研究者ではない「外部者」からのコメントは、発表者3人の研究の違いや特色を明瞭にし、課題をうまくあぶり出した。発表者に対しては次の三つの質問が投げかけられた。1. ビデオデータとエスノグラフィとの関係(研究の中でのビデオデータ活用の位置づけ)、2. 音楽「実践」の定義(研究対象をどの範囲に定めるか)、3. 会話ではなく音楽のアンサンブル(特にうまくいっていない場合のアンサンブル)を分析記述する可能性。これらの問題設定は、その後のディスカッションを充実したものにするのに大きく貢献した。

今回のワークショップを通じて、「音楽すること」を解明していく際に、ビデオデータの活用が有効であることが説得力のある形で提示された。ディスカッションで示されたように課題はまだいくつかあるが、これらに丁寧に対処し

ていくことで、「音楽すること」とは何かという根源的な問題にも迫っていく可能性のある豊かな研究領域であることが示唆された。今後の展開に大いに期待したい。

(報告 中村美亜:東京芸術大学)

第23回大会報告

ワークショップB

阿部 勘一

『ポピュラー音楽における電子打楽器の可能性』

鈴木正樹 (MASAKing)

梅田正之 (ローランド株式会社・非会員)

西裕之 (ローランド株式会社・非会員)

討論者: 井手口彰典 (鹿児島国際大学)

ワークショップBは、実際に活動しているパフォーマーが問題提起者として登壇し、パフォーマーによる実演を観察することによって問題意識を共有するという、近年の本学会にない趣向の企画であった。

このワークショップでは、電子打楽器を用いたデモンストレーションとライブ活動を行っているミュージシャンであるMasakingこと鈴木正樹氏を中心に、鈴木氏が使用する電子打楽器の開発、マーケティングをそれぞれ担当するローランド株式会社の梅田正之氏、西裕之氏によって問題提起がなされた。

まず、今回のワークショップの企画者である鈴木氏より、「音楽と人との関わり方が大きく変化している中で、電子打楽器がこの時代の流れとどのように絡んでいくのかについて、聞き手でだけではなく、作り手サイドの観点から考えていく」というワークショップの趣旨説明がなされた。

続いて、西氏から、ローランド社の電子打楽

器の紹介、電子打楽器の普及状況など、電子打楽器を取り巻く現状について説明がなされた。電子打楽器と言えば、普通のドラムセットのスネアドラム、トムトム、シンバルが、形はそのままに、ゴムあるいは革のような材質でできたものに置き換わったもの、すなわち電子ドラム（ローランド社の商品は「V-Drums」と呼ばれる）とだけかと思っていた。1980年代に活躍したバンド「C-C-B」の髪がピンク色のドラマー笠浩二が叩いていたような、俗に言う「シンセドラム」のイメージがそれである。しかし、現在では、電子ドラム以外にも、「ハンドソニック」と呼ばれるハンドパーカッションや、四角いパッド状のものが6～8枚格子状に並んでいる「パーカッションパッド」等もあり、報告者は、電子打楽器のヴァリエーションの広がりには驚かされた（詳細はローランド社のウェブページ <http://www.roland.co.jp/V-Drums/>を参照）。

電子打楽器の利便性および可能性について、西氏は、1. 自宅練習における利便性、2. 音楽教室における利便性、3. ライブ・音楽制作における可能性という三つの観点から説明した。1では、最大の特徴である消音性はもちろん、現在では、コーチング機能の充実や、PCとの親和性を高めることによって、インターネットに接続してオンラインレッスンが行えることなど、一人でも電子打楽器を活用できる機能があることなどが挙げられた。2では、テクニックに関係なく、はじめから誰でも「良い音」を出すことができるので、音楽的なレッスンが可能であるとか、効率的なグループレッソンの可能性、ライトなイメージによる女性や子どもに対するアプローチの良さなどが挙げられた。3では、打ち込みサウンドの再現はもちろん、プリプロの完成度の上昇や、アマチュアからプロまで垣根なく音楽制作者の層を広げられることが挙げられた。

さらに、興味深かったのは、海外における普及の現状について、中国とインドの事例が紹介されたことである。中国では、電子ドラムの音

楽教室が、子どもの習い事として大変流行しているとのことである。中国では、一人っ子政策で父母・父母の各両親の6人の「財布」が1人の子どもに集中し、豊かな経済事情も手伝って、電子ドラムがよく売れ、かつドラムのレッスン教室も大盛況だとのことである。また、インドでは、パーカッションパッドがよく売れ、ユーザーも打面がボロボロになるくらい使い込んでいると言う。インドでは、キーボードもパーカッションも床に座って演奏していたが、ローランド社のパーカッションパッドが普及することによって、スタンドに固定して椅子に座って演奏するようになったと言う。また、子どもが、パーカッションパッドの打面のゴム部分だけを購入し、打面に番号を振って家庭で練習している光景も多く見られると言う。

西氏の説明に続いて、開発を担当している梅田氏からは、それぞれの電子打楽器の構造や仕組みについて、技術的な面から説明がなされた。技術的な内容にかんする詳細な説明は割愛するが、ここでは、いくつか簡単に楽器の特性について触れておく。手で叩く楽器である「ハンドソニック」は、一見すると手で叩く「電子太鼓」のような形をしているが、打面がいくつか分割されており、複数の打楽器の音色を同時に出すことができる。様々なパーカッションの音色を一つの打面で同時に再現できるのはもちろん、打楽器の音色に音程を付与することができることから、本来は音程がないとされる打楽器による音階演奏も可能となる。また、打面を叩くのみならず、こする、押すなどの動作によって、通常の打楽器ではできないパフォーマンスが可能となる。

「パーカッションパッド」は、それぞれのパッドに音色を割り当てて音を出す（再生する）使い方の他に、各打面に様々な演奏をサンプリングすることが可能である。自分で演奏したドラムのリズムをリアルタイムでサンプリングしたり、効果音や楽曲を外部からサンプリングすることができる。打面を叩くことによって、録

音のスタート・ストップができ、再生も打面を叩くことによってスタートできるのが特徴である。

これらの説明を踏まえて、電子ドラムとパーカッションパッドを用いて、ゲーム「スーパーマリオブラザーズ」をモチーフとした鈴木氏によるデモンストレーションが披露された。

休憩をはさんで、井手口彰典氏から、1. 音楽科教育との関係 2. 電子打楽器としての可能性 3. 演奏する身体という視点からコメントが行われた。報告者の関心にあわせて付度すると、井手口氏のコメントは、次の三つのものであったと言える。1. 音楽教育の現場において、電子楽器に対して関心が低かったり、たとえ関心が高い教員がいたとしても電子楽器や音響機器に対するリテラシーが低かったりなど、音楽教育の現状を踏まえた上で、電子楽器をはじめとする技術と切っても切り離せない現代の音楽文化、技術を、いかに音楽教育の中で普及させていくのかを考える必要があること。2. 電子打楽器が、単なるサンプリングや自動演奏といった楽器（というか機器）ではなく、「叩く」という身体運動を伴うアコースティックな「楽器」における動きと、電子楽器の持つ特徴を組み合わせたものであるということの意義。3. 2との関連で、電子打楽器が、「電子楽器」といういわば演奏するという身体行為から切り離され、電子的にシミュレートされた音楽を奏でる種類の道具でありながら、「叩く」という身体行為を伴うインターフェイスによって「演奏」される「楽器」であるという特徴の持つ意義。以上のようなコメントをもとに、フロアとの討議が行われた。以下、報告者も発言をしたので、報告者の視点から、討議について付度して報告する。

報告者は、演奏する身体と電子楽器との関係について興味を持った。従来の電子楽器は、あらかじめデータを打ち込んで自動演奏する道具という意味で、電子ピアノやキーボードの例外を除けば、身体との関係を断ち切った上で、すなわち脱身体性の上に存在していた。しかし、

今回取り上げられた電子打楽器は、「叩く」というアコースティックな楽器と同じ身体運動を有し、その身体運動がそのまま楽器の音に反映されるものである。例えば、リズムセクションにおける電子楽器の導入ということでは、リズムの正確さを極めるためにリズムマシンの類が重用されている。正確さという点では、リズムマシンを使用するのがベストであり、それが電子楽器の利便性であったはずである。しかし、今回議論の遡上に乗せられている電子打楽器は、アコースティック楽器の持つ身体性はそのまま残されている。この点が、リズムマシンに見られるような、いわゆる「打ち込み」の電子楽器との大きな違いである。そして、新たなパフォーマンススタイルの可能性、演奏という概念の意義など、電子打楽器には、理論的にも実践的にも様々なテーマが、電子打楽器には埋め込まれていると言えよう。

電子打楽器は、演奏という生の身体行為にこだわる音楽教育現場にも抵抗なく受け入れられ、しかも教育効果を上げる可能性があるという報告者は感じた。しかし、本ワークショップが終わった後、鈴木氏が音楽教育学会で電子打楽器の教育現場への導入について発表した際の反応について、深見友紀子会員から伺った内容が報告者にとっては印象的であった。その反応とは、「とにかく生音でない、生の楽器でないから電子打楽器はそもそも現場では使えない」といった趣旨のことであった。電子楽器には心がない、ホンモノではない、といった音楽教育業界のナイーブなアレルギーなのだろうが、報告者はその話を聞いて、思わず「21世紀にもなって、音楽教育（学会）業界の反応がそんななんて、音楽教育業界は終わってる！」と、その惨憺たる状況に対し、大いに嘆いてしまったものである。

このような話があることを考えると、本学会においてこのワークショップを企画したことは意義のあることであり、討論者の井出口氏によって、音楽文化論的な（恐らくローランド社のお二人も想定しないような）視点から電子打楽

器について議論できたのは、非常に有意義だったと思われる。

なお、鈴木氏の電子打楽器のデモンストレーション、パフォーマンスは、「Masaking Official Web」<http://masaking-asia.com/> から辿って見るか、YouTubeで「Masaking」と検索して見ることができるので、適宜参照していただきたい。

【付記】本ワークショップ終了後、閉会の集会が始まるまでの間に、インド音楽文化研究の第一人者である井上貴子会員にインドの電子打楽器事情が話題になった旨の話をしたところ、井上氏からもインドの電子打楽器事情について、詳細な事情を伺うことができた。ローランド社のパーカッションパッド事情についてはもちろんのこと、床に座って演奏する文化とパーカッションパッドの定着との関係などについて、報告者としてはさらによく知ることができた。

(報告 阿部勘一：成城大学)

第 23 回大会報告

ワークショップ C

溝尻 真也

『ポピュラー音楽のローカルアイデンティティ』

問題提起者：東谷護（成城大学）

問題提起者：安田昌弘（京都精華大学）

討論者：大山昌彦（東京工科大学）

司会：山田晴通（東京経済大学）

本ワークショップでは、タイトルの通り、ポピュラー音楽とローカルアイデンティティの関係をいかに捉えることができるかについて、報告者2名と討論者1名を中心に議論が行われた。

まず東谷氏の報告では、1969年から71年にかけて、岐阜県中津川市(当時は坂下町)で行われていた野外音楽フェスティバル、全日本フォー

クジャンボリーの関係者への聞き取り調査およびフィールドワークを事例に、ポピュラー音楽文化の中にローカルアイデンティティが存在するためにはどのような要素や条件が必要なのか、という問題提起が行われた。

東谷氏によると、日本のメディア言説においてフォークソングは、音楽ジャンルに特化した語り(弾き語り、自作自演、吉田拓郎・井上陽水ら1970年代以降活躍することになる具体的な歌手名などに言及したもの)、正当性をめぐる語り(アメリカをルーツとする音楽、若者の音楽、反戦・反体制・商業主義批判の音楽として描かれたもの)、ポピュラー音楽歴史に関する語り(シンガーソングライターの確立、深夜ラジオとのかわり、URCなどレコード会社の設立など)に大別されるという。しかし、全日本フォークジャンボリーという地域イベントの中に見出されるフォークソングのあり方は、こうしたメディア言説とは位相が異なっている。

全日本フォークジャンボリーの展開には、中津川における労音運動が原動力になっていたという。さらに、もともと中津川で行われていた生活綴り方運動は、「恵那の教育」と呼ばれ全国的に知られており、労音、さらには全日本フォークジャンボリーの実行委員には、こうした綴り方運動を牽引した教員や印刷所、ならびにこうした教育を受けた人びとなどが深く関わっていたという。彼らは会場やプログラムはもちろん、楽曲そのものにいたるまで自分たちの手で作り出し、フォークジャンボリーを支えた。つまり全日本フォークジャンボリーの基底には、それを生み出し、支え得るような地域の風土、すなわち「場」が存在していたのである。

ポピュラー音楽をめぐる言説は、一般的に「プロの/スターの音楽」に焦点を当てる傾向が強い。しかし、ポピュラー音楽の中にローカルアイデンティティの存在を見ようとするならば、そうした音楽そのもののみならず、音楽活動を支える文化実践の場や、その中で行われている人の存在に焦点を当てる必要があるのではない

だろうか、というのが、東谷氏の問題提起の骨子である。

「ネットワークとしての〈場所〉～関西ブルース試論」と題された安田氏の報告は、1970年代の京都におけるブルース文化の展開を事例としつつ、それを理論的にいかに位置づけるかに重点を置いたものである。

イギリスの社会学者アンソニー・ギデンズによると、近代の進行とともに時間が意識されないものになり、また空間も場所と切り離された普遍的・抽象的な存在として位置づけられるようになったという。それによって起こったのは、社会関係を相互行為の局所的な脈絡から引き離し、時空間の無限の広がりを横断して構造化し直すという「脱埋め込み」である。この観点から考えると、京都で起こったブルースの文化は、アメリカという特定の文脈から引き離され、レコードという象徴的通表と、音楽産業という専門家システムを通して、京都というローカルな文脈の中に埋め込みなおされたものと見ることができるだろう。

しかし、こうした論理では「なぜ1970年に京都でブルース文化が起り、なぜそれが数年で終わったのか」を説明することができない。また、そもそも、そこで脱埋め込みされたものを果たしてブルースと呼びことができるのだろうか？という疑問も浮かんでくる。

安田氏はこの疑問を受け、ジョン・アーリや東谷護、木本玲一らの議論を引きつつ、グローバルなるものの複雑性と、その中で空間と場所をいかに位置づけることができるかについて論じる。空間／場所とは、個別／普遍、広大／狭小といった一次元なスケールによって捉え得るようなものではなく、またローカルの中にも言説的な次元での認識論的ローカル性と、地理的な場所における具体的な諸条件と結びついた実体的ローカル性を見出すことができるという。では、こうした空間やローカル性の複雑さを、私たちはいったいどのようにして捉えることが

できるのだろうか。

ディヴィッド・ハーヴェイは、絶対空間(他の事物から独立した、固定された存在)、相対空間(モノとモノとの間の相互の関連の中でのみ存在)、関係性空間(モノや人の中に蓄積された空間)の三つに空間を整理し、この三つの空間の相互作用や相互干渉に目を向ける必要性を説いた。また、ジョン・ロー&アンヌマリー・モルは、科学の普遍性はその「場所」を問わないことによつてのみ成立可能であるとし、科学の普遍性に疑問を提示した。そして、ネットワーク空間(事実と文脈のセットが安定的に維持された中を事実が移動する)、液状空間(姿が変わっても移動先で求められる水準が達成できればよいとする)、火炎状空間(出現／消滅の不連続性が形状の連続性を保証する)という三つの空間メタファーを提唱した。

これらの概念を用いて関西ブルースを考えるとどのようなことがいえるだろうか。たとえば1970年代の京都のブルース文化は、アメリカという本場の存在や、東京からの／への持ち込みといった関連の中で相対空間として存在していたということができるだろう。ここでいうアメリカや英語といった存在はネットワーク空間を構成していたと考えることもできるし、一方で日本独自のギターの形状や衣装などを、液状空間の中で変異する移動体として捉えることもできるだろう。

ポピュラー音楽とローカルアイデンティティについて考える上では、ミュージシャンからリスナーの元へ、音楽が移動していくというものは異なるネットワークを考えることが重要なのではないか。重層化された空間や立場の中で、音楽は絶え間なく変化しながら「起っている」ものなのである、というのが、安田氏の議論の骨子である。

これらの報告を受けて、フロアでは活発な議論が交わされたが、大きな論点として提示されたのは、ポピュラー音楽とローカル・アイデンテ

ィティを考える上で「外部」や「他者」の影響をいかに捉えるか、という点であった。これは中津川のフォークジャンボリーとテレビというマスメディアの関係を考える際にも、またブルース文化の展開における京都と東京・大阪との距離感や、アメリカ黒人文化との距離感、大学・学歴といった問題に対する距離感など、様々な形でかかわっていく問題である。ローカルの「内」のみならず、「外」の要素をどのように捉え、位置づけるかという問いは、それぞれのローカルアイデンティティを考える上で極めて重要なものであろう。また、今回の議論では主にライブ文化に焦点を当てられたが、ディスク文化とローカルアイデンティティはどのように考えることができるのかという、非常にクリティカルな論点も提示された。

なお本セッションは、科学研究費補助金(「ポピュラー音楽にみるローカルアイデンティティの日米比較研究」基盤研究B, 研究代表: 東谷護)を受けて行われている研究プロジェクトの一環であるという。アカデミズムにおいて、ポピュラー音楽をテーマとした研究にこうした研究費がおりのことの意義は大きいといえよう。このようなプロジェクトが今後さらに発展・展開していくことを期待したい。

(報告 溝尻真也: 愛知淑徳大学)

中村とうよう氏と JASPM

三井 徹

昨年7月に亡くなられた中村とうよう氏の追悼文を新季刊音楽誌『アルテス』から依頼を受け、『ニューミュージック・マガジン』創刊に至る経緯を記したところ、結局、『レコード・コレクターズ』と『ミュージック・マガジン』の追悼文集ではほとんど触れられていない話題であることがわかった。となると、ポピュラー音楽評論の重鎮であった氏と JASPM との関わりも、誰かが記録しておくべきかもしれない。

細川周平氏から IASPM (国際ポピュラー音楽学会)の日本支部設立呼びかけのお便りを頂いたのが1986年暮れのことで、その頃やりとりした手紙を見ると、細川氏は中村とうよう氏も発起人候補に挙げていたものの、中村氏からは承諾が得られなかったことがわかる。1987年に設立されたその日本支部の11月12日現在の計27人から成る会員名簿にもお名前はない。しかし、その名簿の日付の直後である11月14-15日に日本支部の最初の総会(大会)が豊島区立勤労福祉会館で開催された際には、初日のシンポジウム「“ノリ”について」の発表者の一人として、どなたかの呼びかけで中村氏は参加しており、各発表者の一言が記された配布資料には、「10年ほど前、私は「ポピュラー音楽でもっとも重要なのはノリである」などとしばしば書いていた」とある。そのシンポジウムについては、翌年に大橋悦子会員が『じゃすぶむ通信』第4号(1988年2月)で、「約3時間の議論の模様をかいづまんて報告」しており、写真も添えられている。(じゃすぶむ、つまり JASPM は、当初は IASPM 日本支部を指しており、『じゃすぶむ通信』は1989年10月発行の第10号まで続いた。) その催し以上に記憶が鮮明なのは、2年後である1989年9月16日に東京芸大で第2回関東地区例会が開催されたときに、偶然、中村氏と自分とが連れだつて入室し、出席者の皆さんがあれっと思ったことだった。「上野に12時半すぎ。公園口を出たところで昼食。今日の会のための準備を少し。それからやおら、土曜日で大変な人出の上野公園を歩きだす。そこへ右横から声

かける人物あり。なんと中村とうよう氏だった」と日記に記している。しかし、忘れてしまっていたが、「関東地区例会 […]」に出るとのことかと思っただが、あとで察するに、発表が説教節についてであったため、レコードの監修をした中村氏としては、ちょっとのぞいてやれということだったかと思う」とも記していた。若手三名による発表が「説教節について」であり、中村氏は少し以前に、二代目若松若太夫の録音をテイチク・レコードで監修していたのだった。

その時点で、日本支部の吸収を前提とした日本ポピュラー音楽学会（今の JASPM）を設立する JASPM 設立準備会は機能していて、第 1 回大会が東京芸大で二ヶ月後の 11 月 5 日に開催された（ついでながら、「ベルリンの壁」の崩壊はその 4 日後だった）。個人発表が 3 本並んだあと午後に「著作権とポピュラー音楽」というセッションが用意され、「中村とうよう氏も出席」と日記に記している。中村氏は「結局、夜の懇親会にも出席」とあるからには、「休憩のあと、準備会の第 1 回総会。これが六時半近くまでと、随分時間がかかる」という総会にもご出席と判断できる。その後、中村氏は、期間限定でご自分が編集発行していた季刊音楽誌『NOISE』に「ポピュラー音楽学会準備会の発足」という題の報告を橋爪大三郎会員に依頼しており（12 月末日発行の第 4 号）、中村氏は明らかに JASPM を支援してくれていた。

4 年後の 1993 年に、関東例会として「レコード産業を考える」が確か 3 回催されたときにも、少なくとも一度は顔を見せて下さった。大手レコード会社の幹部を順に招き、話をして頂くという企画で、6 月 27 日の日記には、ワーナーパイオニア社長の折田育造氏をお呼びしたときに中村氏が出席していたと記している。そして、「質疑応答があっっておもしろくなる。 […] 五十嵐君が日頃の知識をもとにあれこれ質問し、幅と奥が出る」に続いて、「中村氏も、言いにくいことを言わせる質問をしたりする」とある。確かに、今日はしゃべりにくいなあと冒頭で断っ

ていた折田氏への質問は、レコード産業と関わりの深い中村氏ならではのありがたいものだった。他の回ではソニーの副社長の丸山茂雄氏、東芝 EMI 専務取締役の石坂敬一氏を招いたその企画が実現出来たのは、河端茂会員の尽力によるもので、2007 年に亡くなられた河端氏の JASPM への貢献もいずれ記録しておきたい。

中村氏が表立って関与した JASPM の催しは、その数ヶ月後の 1993 年 10 月 2 日に東工大で開催の公開討論会「インドネシアのポピュラー音楽の受容の問題：音楽評論とフィールドワーカー」だった。発端は人類学の小池誠会員が評論畑の中村氏、それに若手の田中勝則氏を批判したことで、その三者からの JASPM 事務局への手紙類 10 通を理事会が審議し、中村氏たちの希望に応じて公開討論会を開くことになった。資料として、「小池誠氏の論文『「ワールド・ミュージック」としてのインドネシア音楽』への疑問」と題した中村とうよう氏の反論が配布され、討論者として、その 3 名の他に、まだ会員ではなかった井上貴子氏が加わり、細川会員が司会を担当した。日記には、「中村とうよう氏の存在が大きく、支配的なことばづかいも」と記したあと、「会はおもしろかった。発言も参加者の間からたくさん。インドネシアに住んでいたという若い二人のヒステリカル発言も全体に華を添えていた。朝日新聞の篠崎氏も発言、松村氏も求められて発言」と書いている。その両会員の発言のあともいくつか手が挙がり、「話もまあまあ展開した」。休憩中、中村氏がこちらに来て、「攻撃をしかけた小池氏の論文が論文になってない […]」ことを小池氏が認める発言をしないことに不満をのべたが、その通りだと思う」とも記している。今にして思えば、内容はともかく、あの討論会は評論と研究が向き合う最初の試みであった。

中村氏は、その討論会の後から JASPM とは疎遠になった。1994 年度の役員選挙に際して用意された有権者名簿には、お名前はあっても、「選挙権、被選挙権を有する」ことを示す○印はな

く、「本年度選挙の有権者は、1993年12月31日までに、93年度分の会費を納入された方々です」とある。退会の理由は長いあいだ不明のままだった。そもそも、金沢住まいの自分には、東京在住の人と茶飲み話をするような機会は昔からきわめて限られている。理由を知ったのは約11年後である2005年の2月のことで、思いがけないことに、その討論会がもとになっていた。

『ポピュラー音楽とアカデミズム』（音楽之友社）の出版記念会が駒場で6月に開催されるに当たって、佐藤良明会員の科研費共同研究企画の一部として「音楽研究と音楽評論」のシンポジウムと一緒にやって頂けませんかとお願いする書状に対する丁寧なご辞退の返事にそのことが記載してあった。私信ながら、中村氏の真意をお伝えすべきと判断して、関連部分のみを引用すると、「人前でお話するのは得意ではなく、まして複数の方々とのセッションや、聴衆からの質疑応答は、もっとも苦手とするところです。ポピュラー音楽学会でも、ごく初期のころ「のり」のテーマでのシンポジウムするとき、自分の考えをうまく話すことが全然できませんでしたし、インドネシア音楽について東京工大でやりましたときは、フロアからの批判的な発言にまったく対処できず、フラストレーションが溜まったことが、学会を脱退させていただく直接の契機となったことを、思い出さざるを得ません」とのことだった。1987年にも1993年にも傍からは察しえなかったそのお気持ちのことを思うと、人前でしゃべることが少なくなかった自分の厚顔が恥ずかしくなる。

その中村氏が上記『ポピュラー音楽とアカデミズム』の中で批判なさった、1925年生まれのチャールズ・ハム氏が、中村氏ご逝去の三ヶ月後である10月16日に亡くなられた。国際規模でJASPMとの関わりがあったハム氏のことも近いうちに記録しておきたい。

◆ information ◆

『ポピュラー音楽研究』2012年度第16号

原稿募集のお知らせ

編集委員会では『ポピュラー音楽研究』2012年度第16号発刊に向けて、以下の原稿を募集しています。第16号の原稿締切は2012年4月30日（月）です（当日消印有効）。ふるってのご投稿をお願いいたします。

1. 論文
2. 研究ノート（研究速報、フィールドワークなどの報告、特定分野の現状報告など、会員の研究上の参考資料として有益と思われる論文形式の記事）
3. 関連領域文献解題
4. 書評論文／書評

論文については査読を行い、編集委員会において掲載の可否を決定します。その他の原稿については、編集委員会の審議により掲載の可否を決定します。いずれについても、加筆、修正を依頼することがあります。

論文の投稿規程、ならびに論文等の執筆要領については、『ポピュラー音楽研究』第15号巻末、もしくは下記URLをご参照ください。

http://www.jaspm.jp/doc/pms_guideline.pdf

原稿は、下記まで簡易書留で郵送してください。ワードまたはテキスト形式の原稿データも、同梱してご送付くださいますようお願いいたし

ます。

〒176-0011

東京都練馬区豊玉上 1-26-1

武蔵大学 南田勝也研究室

日本ポピュラー音楽学会 学会誌編集委員会

学会誌投稿に関する問い合わせ、および原稿データの送付先：

minamida[*]cc.musashi.ac.jp（南田勝也）

（ご連絡の際は[*]を@に変えてお送りください）。

※学会誌への原稿投稿の宛先は、学会事務局（大阪市立大学）ではなく、上記の編集委員会（武蔵大学）です。くれぐれもお間違えなきようお願いいたします。編集委員会以外に郵送された原稿は受理できない場合がありますのでご注意ください。

理事会・委員会活動報告

■ 理事会

2011年第4回理事会

12月9日 於大阪市立大学杉本キャンパス

議題1 前回議事録案の承認

議題2 新入会員の承認

議題3 総会資料の確認（議題、前回議事録案、学会活動報告、会計報告）

議題4 『ポピュラー音楽研究』編集規程の改正について

議題5 『ポピュラー音楽研究』論文等執筆要領の改正について

議題6 日本ポピュラー音楽学会編集委員会内規の改正について

議題7 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8 退会者の承認

議題9 名簿管理用データベースの見積りについて

議題10 『ポピュラー音楽研究』論文投稿規程の改正について

事務局より

1. 原稿募集

現在お読みいただいている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。Textファイル形式またはMS-Word（.doc形式で保存してください）にて、メール添付にてご投稿ください。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。ニュースレター上で随時告知します。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>)

次号 (92 号 : PDF刊行) は2012 年5 月発行予定です。原稿締切は2012 年4 月20 日とします。
また次々号 (93 号 : 紙面刊行) は2012 年8 月発行予定です。原稿締切は2012 年7 月20 日とします。

2011 年より、ニューズ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 広報ニューズレター担当 (nl@jaspm.jp) ですので、お間違えなきようご注意ください。ニューズ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、事務局に住所変更のご連絡がなければ住所不明となり配達が行われません。住所変更のご連絡がない場合、学会誌や会費請求書類、大会案内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ことになってしまいます。異動シーズンを迎えますので特にご留意の程お願い申し上げます。

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。

JASPM NEWSLETTER 第91号
(vol. 24 no.1)

2012 年 2 月 24 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：松井領明