

jaspm

NEWSLETTER #107

日本ポピュラー音楽学会

vol.28 no.1 May 2016

日本ポピュラー音楽学会第27回大会報告

p.1	シンポジウム	瀧戸 彩花
p.9	ワークショップ A	秋吉 康晴
p.11	ワークショップ B	太田 健二
p.13	ワークショップ C	藤下 由香里
p.14	個人研究発表 A1	瀧戸 彩花
p.15	個人研究発表 A2	秋吉 康晴
p.16	個人研究発表 A3	中野 太郎
p.16	個人研究発表 A4	大嵐 徹
p.17	個人研究発表 B1	遠藤 薫
p.18	個人研究発表 B2	平川 裕司
p.19	個人研究発表 B3	鈴木 翠
p.20	個人研究発表 B4	藤下 由香里
p.20	個人研究発表 C1	遠藤 健太
p.21	個人研究発表 C2	栗田 知宏
p.22	個人研究発表 C3	平石 貴士
p.23	2015年第1回中部地区例会報告	遠藤健太、エドガー・W・ポープ
p.25	会員の OUTPUT information	
p.26	事務局より	

日本ポピュラー音楽学会第27回大会報告

日時:2015年12月5・6日

於: 京都精華大学

第 27 回大会報告 シンポジウム

瀧戸 彩花

《シンポジウム『音楽と場所～京都から日本の ポピュラー音楽文化の今を展望する』》

パネリスト：沖野修也（KYOTO JAZZ SEXTET. DJ/
作曲家/執筆家/選曲評論家）

J0J0 広重（非常階段。ノイズミュージシャン/
ルケミーレコード主宰）

岡村詩野（音楽評論家）

増淵敏之（法政大学）

司会：安田昌弘（京都精華大学）

本シンポジウムは、日本ポピュラー音楽学会第 27 回大会の最終日、2015 年 12 月 6 日に開催された。京都には、場所と空間において特別な構造が見られ、独特な音楽文化が存在する。四人のパネリストが共有する京都へのイメージがシンポジウムの出発点となっている。主要なテーマは、「京都」という特定の「場所」における音楽活動の重要性と現状を多様な側面から検討し、「空間」を活用した日本のポピュラー音楽文化の今後の展開を模索することであった。それは京都という「場所」を軸として、3つの着眼点——歴史、地理、実践——から、場所を媒介とする日本のポピュラー音楽文化の今日的意義を探ることで、京都を再発見するための試みでもあった。

はじめに、本シンポジウムの企画者兼司会進行の安田昌弘氏から、議題における重要用語の確認、定義や本シンポジウムの趣旨の説明、パネリストの紹介があり、各登壇者による自己紹介とともに発表と討論が開始された。なお、本シンポジウムでは、各パネリストのバックグラウンドが重要になるため、各人のプロフィールについて、紹介があったものに関しては詳しく掲載することにする。

1. 増淵敏之（法政大学）

経済地理学、観光地理学が専門の増淵氏の「音楽と場所—札幌、福岡、京都」と題された発表は、「ローカル」または「地方」という視点から、度々訪れていた京都に札幌と福岡を加え、三都市での参与観察から、

場所固有の音楽文化の特徴が形成されるプロセスを述べたものであった。そこでは、著書『欲望の音楽』や『路地裏が文化をつくる！』の内容を基に、場所の音楽性が、各所に集う人々と場所との関連性の手がかりであるとされた。発表では、ライブハウスの所在地の傾向をマップに示しながら、各都市の地図や当時活躍していたバンドの活動や解散、新バンドの結成を辿った自作のスピノフツリーを提示し、当時の写真を用いつつ場所を辿り、小説や楽曲の言説分析を用いた。氏は、映像関係、FM 関係、レコード関係等の各社の勤務の経験から、場所によって音楽やアーティストのジャンルに特性があり、東京中心で音楽文化が展開しているのではないかと考えるようになったことが研究の動機であったという。

一つ目の都市である 1980 年前後の札幌のケースでは、札幌が基盤の目状に道路が作られた計画都市であることから京都と酷似するとしながら、音楽が発達した過程を、当時の商業施設の立地、アーティストや街の背景を踏まえて述べた。南三条、商業地区、ススキノとはさまに音楽シーンのシーズが存在したとする。特に、「駅裏八号倉庫」の自主的な共同運営によって、有名アーティストや劇団、クリエイティブ関係が集まる場が形成されたという。一つの拠点としての八号倉庫と限界性を伴った南三条というこの二つによって 1980 年前後の札幌の音楽シーンは形成されたといっても過言ではない。また、機能的に作られた都市であるため、その点でも京都との共通点を見出せることを指摘した。1976 年時点の傾向として、ジャズ喫茶、ロック喫茶、レコードショップ、ライブハウス等が南三条辺りに集まっていた。当時は狸小路にあった株式会社 YAMAHA を中心に大規模な音楽産業が展開されており、日本で初の非合法による輸入盤の購入場所として繁栄した可能性を指摘した。その一方で、ライブハウスが中心部に二店舗だけと脆弱性が目立つことも言及した。音楽関係者や音楽に関心を持つ人々が集った音楽的空間の集積を、氏は「音楽的装置」と総称し、場所は音楽文化を形成する一つの要素であると見解を示した。

次に、スピノフツリーを提示しながら、元バンドマンが次の世代のバンド活動を推進するような環境

を整えていたことを指摘した。彼らのようなバンド活動の経験者が、音楽関連の企業を立ち上げ経営してきたことがその土地の音楽活動の促進に繋がっていると、例として札幌で最も大きな音響会社の株式会社「パワーハウス・エージェンシー」や日本語ロックの先駆的存在として知られる「はちみつばい」の和田氏の喫茶店（「和田珈琲店」から「バナナポート」に至る経緯）を挙げた。特に、和田氏の喫茶店のケースでは、音楽愛好者が集まり、自分でもバンドをやりたいと和田氏が参加したことが大きなポイントであったと推察していた。こうした喫茶店は、京都にも多数あったと指摘した。

また中心部は大御所の歌手に代表されるフォークの街だったとし、ロックバンドにとっては不遇の時代であったことを指摘した。札幌で最初にできたライブハウスは北海道大学の傍にあり（「神経質な鶏」）、中島みゆき氏がライブしたことで有名で、現存する「ミルク」では楽曲『ミルク 32』が作られた。当時の南三条通りには雑居ビルが立ち並び、ライブハウスやロック喫茶が存在したが、今はほとんどが存在せず、時代の流れが音楽的装置を変容させていると述べていた。また、楽曲から場所と時代の変遷が分かるとし、ここでは南三条通りの変遷を歌った中島みゆき氏の『南三条』を挙げて解説した。

二つ目の都市である福岡では、同時期の音楽的空間の集積の特徴について札幌と比較し検討を行った。機能地図から、当時は博多中洲辺りに金融サービスや小売りが集中し、天神や中洲辺りに音楽的装置が集積し、都市の機能分化が見られることを指摘した。札幌と比較すると多かったライブハウスは、福岡でも定着していなかったことがうかがえる。ライブハウスは、中心部や主に福岡大学や九州芸工大の傍を始めとする大学周辺に集う傾向が強かった。2006年時点では、数も増え広範に広がっている。福岡は書ききれない程のバンドが存在し、解散やメンバーの分岐も膨大なため、スピノフツリーも非常に複雑な変遷をとげている。北天神の親不孝通りを中心に音楽的装置が最も濃く集積している一方で、現在は駅前の商業施設の集積によって外部からの訪問が少なく、今後の音楽的装置の動向を指摘した。札幌と福岡の例から、長い流れの中

で都市の変化が生じ、それにもなって音楽的装置も変容していると結論付けた。これは、ルフェーヴルの「空間の生産」論を経て、場所論という一つの理論、エニエスロキーに発想を得ているものである。

三つ目の都市である京都については、著書『路地裏は文化を生む！』の内容に沿って、それぞれの場所をヒストリカルにめぐり調査した結果を述べた。各場所に独自のメカニズムやプロセスがあるとする。氏は、1976年の京都青春街図を用い、京都が学生から憧れの存在であったことを示唆した。日本で最も大学生が多い京都市は、学生数に比例して音楽文化も隆盛であったが、特にポップ・ミュージックにおいて大学生の力が重要であるとした。ここでは「ほんやら洞」等を例に挙げ、京都の音楽活動をする者にとって「武道館的」な存在であったことを指摘した。

結論として、1970年代や1980年代頃からすでに、京都には新しい音楽ブームが誕生する認識があったとし、古い街から新しい音楽が生まれるという点で、各都市とは異なる魅力があるとした。東京を中心とした産業の中央集権システムは、クリスターラの理論にある都市に見られる階層の中に存在してきたが、デジタル化等の周辺環境の変化によって変容している。各都市が育ててきた場所が持つ特徴が次の展開に結び付き、京都の音楽やクリエイティブが世界に評価される可能性があるとし、京都への敬意を示して発表を締めくくった。

2. JOJO 広重（非常階段。ノイズミュージシャン/アルケミーレコード主宰）

JOJO 広重氏の発表は、自身による70年代後半の活動を振り返ることで、ノイズやアヴァンギャルド、即興音楽シーンが醸成されていった過程を、京都における自身の音楽体験と経験を中心に、当時のライブハウスのチラシや音源を用いてギョグラフィ的に述べたものであった。

氏は、1959年に京都で生まれ、1972年から10年間に渡り同志社中高大に通った。1970年代から80年代の初頭、音楽が目まぐるしく変わる時期であったとし、多感な時期に出会った音楽とその時代を回想した。音楽活動を経てプロデュースの道へ進み、1979年から

『非常階段』というバンドでノイズ音楽を中心に活動し、1980年代には「アルケミーレコード」を立ち上げた。現在は、東京と大阪を行き来して、世間一般での「変わった音楽」をつきつめる仕事をしているという。

氏の音楽的基盤は学生時代に形成された。GS 全盛期の当時は、アーティストの持ち曲不足によって盛んに外国のロックバンドのコピー演奏が行われていた。これが契機となって、洋楽をよく聴くようになり、姉が読んでいた音楽専門雑誌『ミュージック・ライフ』からさらに興味を深めたという。

氏は1972年の中学一年にロックバンド『頭脳警察』と出会い傾倒した。過激な歌詞でフリージャズのような展開をする部分に惹かれ、その後、プログレッシブロック、フリージャズ、現代音楽等の類似する日本の音楽へ関心を深めたと、自身の音楽のルーツを述べた。また、氏は増渕氏の話に触れ、当時の京都のロック喫茶やジャズ喫茶の状況を述べた。インターネットが普及していなかった時代、ラジオ放送も無く、金銭も限られていたことから、そうした場が音楽に触れる機会として重要であったという。

続いて、氏の経験、高校生から大学生にかけてロック喫茶でスタッフとして活動した経験を中心に、当時の音楽聴取の状況や友人との音楽を通じたコミュニケーションの話へと移った。普通のロック喫茶では異端とされるアヴァンギャルドな曲をリクエストすると嫌がられた経験も交え、ブルースロック全盛期のジャズ喫茶の状況について述べた。氏は、自分たちが聞きたい音楽を聴ける場所を探すなかで、2軒の店舗を見つけた。その一つは、プログレッシブロックをかけていた「どらっぐすとうあ」で、後に氏のバンドや音楽活動の拠点となった。

氏は77年に、映画予算の余りで映画関係者によって作られたロック喫茶「どらっぐすとうあ」を見つけ、学生時代に通い続け1978年にスタッフになる。同時期のスタッフに、エフエム京都のサウンドファクトリーの石橋正二郎氏、後にバンドを組む BIDE (HIDE) 氏等がいた。『ノー・ニューヨーク』等のアヴァンギャルドな曲をかけるようになるのもこの時期であった。氏はスタッフとバンドを組み、テープコンサート

を企画し「カンパニアスペース」の運営のため、足を運んでくれるゲストに自主制作の音楽テープの持ち込みを勧め始める。時を同じくして、東京の吉祥寺でも同様の動向があり、東京から音楽のネットワークを求めてカセットテープを置いていく人々が増える。

次に、増渕氏のマッピングの話と絡めて、ロック喫茶の分布と各喫茶と自分との関係を説明した。氏が通学していたかつての同志社大学のキャンパス周辺にはロック喫茶が密集していた。発表者の一人でもある沖野氏の自宅近辺に「どらっぐすとうあ」があったことに触れながら、他に「ほんやら洞」や「津田蓄音機店」など京都の音楽文化において重要な場所の立地が説明された。

自身のバンド経験については、ウルトラ・ビデの活動に触れ、ライブのチラシを提示しつつ説明した。京都にインディー・ロックの類が流入し始めたのは1978年であった。当時はほとんどがコピーバンドで、それらをプロ、もしくはセミプロと呼んで区分したと、現代と比較してオリジナルバンドの違いを明示した。その当時、氏は、1978年10月9日、セックス・ピストルズやパティ・スミスのフィルムコンサートを見に行った。その際に出演した他バンドが全てコピーバンドであったことに憤りを感じたことがきっかけとなって、オリジナルの音楽を始めたことと述べた。

以降、東京に対して京都や大阪が応えるためにオリジナル曲を作るムーブメントが起き、その年末にはオリジナルバンドが増えていった。しかし、音楽が加速度的に変容した時代であったため、アアント・サリーが既に解散していたように、バンドの活動期間は短く、半年か長くて1年ほどであった。

その後、氏はインディー・レーベル、ライブ団体、企画団体を立ち上げ、1982年に大学を卒業し東京に移り住む。関西のバンドがメディアに取り上げられないことに再び憤りを感じた氏は、東京で関西のバンドを紹介しようと考えた。東京でメディアに掲載されることで有名になり、その評価を関西に持ち帰ると観客が増えることに気づいた氏は、アルケミーレコードを設立した。

現在は、海外を視野に、「アイドルみたいな女の子がアヴァンギャルドなことをする」というコンセプト

で、日本のアイドルとアヴァンギャルドの融合を図り世界的な進出を目指しているという。最後に、氏は音楽活動のきっかけとなった姉と、今回の出身地であり発表の舞台となった京都への感謝の言葉で発表を締めくくった。

3. 沖野修也 (KYOTO JAZZ SEXTET. DJ/作曲家/執筆家/選曲評論家)

沖野氏は、京都における「音楽と場所」のギャザリングについて『KYOTO JAZZ MASSIVE』の音楽活動から、各所から京都を眺めて感じたこと、京都のブランドの形成と発展、クラブハウスの経営と風営法による京都の「街」の変容、それに対する解決方法の提案、関連する氏のこれまでの取り組み等を、DJ 及び経営者の視点から語った。氏は大学卒業後、24 歳まで京都で、その後は 20 年間東京を主な拠点としつつ国外でも活動し、その後京都に戻り、現在 4 年が経つという。

一つ目の話題「クラブ・シーンにおける“KYOTO”ブランド」では、『KYOTO JAZZ MASSIVE』における活動の経緯を述べた。『KYOTO JAZZ MASSIVE』は、ジャイルス・ピーターソンが 1990 年の来日時に『Talkin' Loud』のブックレットへ「To THE KYOTO JAZZ MASSIVE Peace and Thanks」とサインした言葉「君たち、京都で JAZZ をプレイしてる DJ でしょ？コレクティブでしょ？」をきっかけに、許可を得てその名称を使用した。

「京都」と偶然につけたが、これが現在の氏の活動に関わってくるとは、当時全く予想しなかったという。京都のクラブ「コンテナ」で働き、そこにロンドンの JAZZ の編集者が訪問したことが契機となり DJ チャートの連載を担当するようになる。その後のネーミングの件も加わって、東京でも話題となり「SHUYA OKINO」として国内外で活躍し、東京に移住した。それは、2 年間に渡る JAZZ 拡散の活動から、京都での限界を感じ東京経由で情報を発進した方が早いのではと考えたことによる。1 年後、渋谷のクラブ「The Room」を立ち上げた。東京を活動の拠点とした音楽業界における体験と同業たちからの歓迎を振り返り、当時の苦い経験を述べた。東京での活動以前には、情報の発信の難しさを感じたが、東京からの情報発信も簡単ではないことを実感したという。

次に氏の経験に基づき、「京都」ブランドの形成に関する見解を述べた。氏によれば、「京都にいた頃はあまりブランド感はなかった」が、93 年頃にその認識の変化があったという。そのきっかけが、一般の人に向けては 1993 年の「そうだ、京都行こう」のキャンペーンであり、業界人に向けては、2000 年に創刊された雑誌『Casa BRUTUS』であった。当雑誌は、2006 年に「重森みれい」、2008 年「琳派と民芸をしてみますか」、2009 年「京都入門」等の特集を組んだ。そのため、2000 年以降の 10 年間で、デザインやアート系に関心のある人々の間で急激に京都の価値が上がり、氏もまた京都の魅力を再発見したと述べた。

また、国外における京都ブランドの重要点に言及した。それは「キツチェ&クール」な東京に対して、京都は「ストイック&トラディショナル」な、和の印象を感じる都市として世界で評価されていることである。外国人は、古い日本から新しいクラブ・ミュージックが誕生することに魅力を感じているため、氏は京都というブランドを生かした活動を展開していくと述べた。

さらに、東京、アジアの主要都市との比較を通じて京都ブランドの利点も指摘した。景観に関しては東京、さらにはシンガポールや上海の方が魅力的であるが、京都は独自の文化を持つがゆえの利点があり、強いアイデンティティを持つことが可能であると述べていた。そして氏は、今後京都の若い世代が、京都ブランドを通じて、世界で活躍することを期待すると述べた。

二つ目の話題である「ポスト・クラブ・カルチャーとしての京都“ギャザリング”情報」では、ディスコからクラブへの変遷をふまえ、現在そして今後のクラブの在り方を提示した。ディスコは DJ が需要に応える場所であり、クラブは DJ が需要を生み出す場所であると指摘した。氏は 90 年代、CHARA、UA、ACO に bird を始めとする女性シンガーとのコラボレーションを試み、クラブ・ミュージックと J-pop の融合を目指した。クラブ・カルチャーがヒットチャートにも影響を与えたことから分かるように、クラブ DJ がアーティスト化した時代でもあった。

次に、現在の京都のクラブの変容について、2016 年 6 月の風営法改正による影響を受けたクラブ「京都

メトロ」や風営法改正の署名活動「Let's DANCE」を例に説明した。そのなかで、氏は自分が経験したものと異なる EDM や「泡パーティ」が、今日におけるクラブの一般的なイメージとなっている可能性を危惧していた。その一方で、レストランやホテルにおけるクラブ的な利用に開放する試みには、本来のあり方を再生する可能性があるかと期待を込めて述べた。

氏の新たな試みである「The room」の「脱クラブ、タマリバ (TAMARIBA) 宣言」は、現在のクラブのイメージの払拭と原点回帰を目的に、表現者が集まるクリエイティブな溜まり場としての再生を目指すものである。発表では「タマリバ十選」として、新しい感覚でクラブに近い営業をする店舗が紹介された。これらの店舗の特徴として、外国から戻ったオーナーが多く、京都を世界基準で意識している者が多いことを挙げている。カウンター・シティとしての京都は、東京とは異なった発信ができる特殊な都市であると考え、街のサイズ、大学数の多さを踏まえ、新しいカルチャーを発信できる可能性を持つことを示した。また、京都の新しいタマリバが、クリエイティブなギャザリング・プレイスとして、重要な意味を持つことを示唆した。そして氏は、将来の抱負として、今後も世界における京都ブランドを念頭におきつつ、変化しつつあるクラブのあり方を踏まえ、自身の活動で京都に貢献したいと述べ、発表を締めくくった。

4. 岡村詩野 (音楽評論家)

音楽評論家の岡村氏は、1967 年生まれで東京の出身である。氏は小学校三年生の途中から高校卒業まで京都に、その後 25 年は東京で過ごし、そして 2013 年の 4 月に再び京都に移住した。沖野氏と同年代のため共通の友人がおり、JOJO 広重氏の発表で事例として挙げられた場所にも場所にも通ったと述べた。

現在は音楽評論の仕事に加え大学での教鞭、FM 京都での番組など多岐に渡る活動をするなか、学生が企画したイベントに積極的に携わることを通じてインディーズのバンド活動を応援している。発表では、これまでの発表内容をふまえて、京都の大学生産との交流とその音楽活動の紹介、実態調査で明らかとなった京都の音楽動向、そして今後の京都のインディーズ・シ

ーズの展望を述べた。

氏は、若者の音楽活動に着目すると、東京より京都の方が興味深いと主張した。それは、京都ならではの生活習慣があり、またいつでも音楽体験が出来るという特殊な立地、そこに根付く音楽好きな人々によって形成された音楽を共有する場所が、次世代の音楽実践者達を育てているためであるという。そして、京都に特有の音楽実践は、主にカルチャーの発信を担う若者によって引き継がれていくと述べた。沖野氏に対して、氏は 1990 年代よりも早い段階で京都における音楽の発達の可能性を感じていたと述べた。

メジャーレーベルで CD をリリースしてからも常に京都に心のアイデンティティを置くバンドの代表として、立命館大学出身の『くりり』を挙げた。『くりり』は、京都に関連する内容を歌詞等に組み込んだ作品を制作するなか、2000 年代半ばには自主企画ライブ「京都音楽博覧会」を開催した。「京都音楽博覧会」は、音楽サークルやバンドが集結する契機として、同時期に開催が始まった「ボロフェスタ」のような自主企画ライブと似た性格を持ち、企画/運営が現役の大学生たち中心のボランティアであることに特徴である。また「ボロフェスタ」などライブやイベントを指揮する者が京都を代表する大学の出身者であることから、京都で音楽活動をする学生には「京都レペゼン」の意識を見出すことができると指摘した。この「京都レペゼン」は、学生による運営の形態がはじまる 1960 年代から根付いた長い歴史を持つものであると述べた。例としては、増淵氏の話にあった「カンパ制」のシステム、安田氏や JOJO 広重氏の紹介にあった京都大学の施設で現存する「西部講堂」の自主管理とライブ活動が挙げられる。

また、東京では一般的なライブハウスのノルマが京都にはなく、さらにノーチャージでも可とするライブハウスもあることから、若者が音楽活動を始めて継続するに容易であることを指摘した。京都に残って音楽活動をする若者が、京都に居心地の良さを見出し、大学卒業後にも何らかの形で音楽に携わり生活する傾向からも「京都レペゼン」が見られるとした。

続けて、京都の街をフィールドワークして気がついた点に、ライブハウスやレコードショップの運営者が

音楽経験のある若者であることが多いことを挙げた。街全体が若者の音楽活動をバックアップしているからこそ、京都ではハンドメイドな音楽の在り方が浸透しているといえる。沖野氏も挙げていた神宮丸太町の「京都メトロ」や二条城近くの「nano」のライブハウスの店長は、どちらも京都大学の出身であり、京都にある大学の卒業生が、次の世代のアーティストを意識してブッキングすることで音楽シーンが形成されている。また、レコードショップが非常に多いことも京都における音楽シーンの発達の一因として挙げた。河原町御池通りのゼスト御池の地下街で3年に一度、「京都レコード祭り」が開催されており、京都以外にもこれを目的に大勢の人びとが集まる。『レコード・マップ』からも、ほとんどのレコードショップが街中に点在し、さらに増加傾向であること、その9割が個人経営であること、その傾向は京都で活性化していることから、京都は、インディーのバンド活動だけでなく、音楽の商業流通においても基盤が整っていることを示した。

氏は、若者が普段から音楽を楽しむきっかけとして、京都という街の構造による場所の分かりやすさ、自転車による移動が可能であることの利便性を挙げ、コンビニに立ち寄る感覚で行動できる点に魅力があることを示唆した。立ち寄ったレコードショップでレコードを買って良い音楽と人に出会う、学生によるイベントや偶然ノーチャージで見たライブに感銘を受けて人に紹介する、等の一連の流れによって、また音楽が発達していくという連鎖が生まれているとした。

配布資料の『SIGN OF THE DAY』とウェブサイト氏が発表した記事をもとに、最近の京都の音楽における動向として、バンド「本日休演」を紹介しながら、京都における若者の音楽活動がさらに発展していく可能性を示した。氏は、長い間、業界人として東京で活動する中に芽生えた鬱屈とした感情を払拭してくれたのは京都とそこにある音楽であると語る。東京と京都では情報の流通に時間差があり、最低一年くらいのタイムラグがあるが、東京との情報の交換や交流、東京からの情報を京都から発信する拠点を作ることを今後の課題としている。

最後に、2016年にはプロダクションの立ち上げを

企画しているとし、さらに現在進行中のプロジェクトの内容に触れ、フロアへ今後の京都における音楽活動への支援を求め全体の発表を締めくくった。

〈セッションと質疑応答〉

発表後には、登壇者によるセッションが行われた。はじめ討論は、それまでの発表を総括した安田氏の感想と質問に、各パネリストが答える形で進行した。岡野氏は、京都から学生が離れない理由として、インターネットの普及や複数のインディー・レーベルの存在を挙げ、若者のライフスタイルを中心に、東京に行かなくても京都で事足りる状況があることを述べた。しかし、今でもメジャーデビューを目指して東京に向かう若者は多いという。そこから安田氏は、学生が東京に執着せず、京都を拠点に自分たちの居場所を拡大しようとする傾向があると述べ、沖野氏のタマリバ化の話には親和性があると指摘した。沖野氏は、京都には自身の理想とする「タマリバ」が多いが、それは従来の左京区カルチャーや学生街ならではの特徴によるものであると述べた。それを受け J0J0 広重氏は、氏の時代には喫茶が「タマリバ」であったことから、今では別の形に移行していて、その内の一つの可能性として、ネットが挙げられるのではないかと述べ、沖野氏と岡村氏のプロジェクトとの共通性を示唆した。また、増淵氏は、岡村氏の話を踏まえ、東京で気になる点として学生街の消滅を挙げ、札幌や福岡も東京と類似の状態であるため学生街は消失しつつあると指摘し、京都のみ学生が目に見えて多いことが印象的であったと述べた。

フロアからは、「カンパニアスペース」の詳細や京都と大阪の1980～90年代頃のパンクシーンについて J0J0 広重氏に、風営法改正後の国内外（京都以外）の動向を沖野氏に、京都内の大学を繋ぐ学生のネットワークについて岡村氏に質問があった。

議論の全体を総括してみたい。まず増淵氏の発表では、国内の主要都市における音楽傾向が示され、国内における京都の特殊性が浮き彫りになったと感じた。1970年代の博多の伝説的な喫茶であり有名なライブハウス「照和」に関して、経営者が代替わりしても存在していることは大変興味深い。ライブハウスが多い

等、音楽的装置が集まり、十分に機能しているからこそ、京都や福岡、北海道出身のアーティストが多いのではないかと考えた。また三都市の共通点として、独自の文化を発達させてきたことがあるが、その一方で、駅前の商業施設の集積によって、音楽の現場に外部からは訪れにくいという欠点も考えられる。今後の課題として、外部からのアクセスを容易にし訪問者との交流を促すことが重要であると感じた。

続いての J0J0 広重氏の発表では、音楽シーンの醸成だけでなく、かつて豊かであった時代における音楽文化の特徴が示されていたと思った。一つ一つの音楽に対する人々の関心＝価値が高かった時代には、レコード喫茶の一連のコミュニケーションが成立していたが、現在はそうした場が少なくなったと感じる（このような空間の今日的意義については質疑応答を参照されたい）。数多くのロック喫茶を自転車で訪問したという経験談は、京都の若者の音楽行動が当時から変わらないことを示唆していたと思う。「カンパニアスペース」として開放されたフリースペースは、増淵氏の「たまねぎ倉庫」や岡村氏が述べる「ボロフェスタ」に繋がっており、そこから近年の東京の若者の音楽活動には見られない京都独特の音楽文化の存在を感じるものであった。デレク・ベイリーの来日と西部講堂の話からは、氏の活動の基盤が垣間見え、ノイズやアヴァンギャルドな音楽文化の醸成が興味深く語られていたように思う。

また、沖野氏の発表では、自身の音楽活動における京都に対する価値観の変容、国外や東京と比較した「京都」の特徴が述べられ、京都におけるギャザリングの特徴が明示されていた。氏が述べた内容は、インターネットの発達による人々の「地方」と「都市/都会」に対する意識の変容にも繋がるものであったと思う。また氏のディスコとクラブの相違に関する見解は、実際の「場」で活動する人の「生の声」でもあったという意味で、有益な内容であった。多種多様な音楽が流れるというクラブ本来のあり方が崩壊しつつあることに対する危機感は、人々のジャンルの認識の変化の問題にも通じ、筆者自身、大変興味深い内容であった。かつて氏のパフォーマンスを拝見したことがあるが、常にクラブの将来を見据え、革新的な試みを実践

してきた音楽活動は大変魅力的であった。クラブにおける課題も多いが、氏の音楽や「タマリバ」に影響を受けて新たな音楽活動を試みる若者が増えることを期待したい。

岡村氏の発表では、京都の出身であることに誇りを持つ学生や若者の「京都レベゼン」を中心に、京都の音楽の「まさに今が熱い」状況が鮮明に伝えられたと思う。筆者はこの「レベゼン」が、一種の音楽アイコンやカテゴリーの類として機能しているのではないかと考える。1960年代といえ、J0J0 広重氏や沖野氏の発表で紹介された出来事とリンクしており、増淵氏が述べていたような若者が動きやすい環境と地方都市の特徴とも関連してくる。京都には、学生がバンド活動を続け、音楽に身を置こうと考えられる環境がある。ノーチャージ可のライブハウスもあるという点は、東京で音楽活動をするバンドにとって驚きの事実であろう。沖野氏の「クラブと風営法」における論点と関連させれば、本当に若者にとって良い場所の在り方とは何かについて再考の余地を与える内容であった。学生の力について、過去に音楽活動をした京都の大学の卒業生が若い世代をブッキングし育てることや、街の至る所に学生が簡単に行けるアクセスのよさが、音楽文化を育てる条件として重要であることは、増淵氏の実態調査の内容とつきあわせれば、明らかになったと思う。

4人の発表者が述べたとおり、学生時代にレコードショップやライブハウスに通い、その先で音楽仲間と出会い結成する、大学の付近のライブハウスで活動するといった経験は、当然東京にもあることだろう。しかし、京都におけるバンド活動では、「その先」が存在する。学生の頃に結成された後に解散することなく活動を継続し、多くのバンドが京都に戻る傾向にある。それを生かし音楽をより深化させれば、さらに京都の特徴を打ち出せるのではないかと感じた。また、ライブハウスの経営不振が叫ばれるなか、今回紹介された京都やその他の都市の状況はある意味特殊といえる。しかし、今後は、京都や地方都市の方がライブや音楽活動をするに適している、といった認識が当たり前になるかもしれない。それは、数年後の東京オリンピックの影響によるコンサートホールやライブハウスの

問題にも関連してくると考えられる。

今回のシンポジウムでは、発表者それぞれの経験がシンポジウムの場で示され、そこからそれぞれが持つ京都のイメージに対する共感と理解が新たに生成されていた。そこでは、語られた個々の経験が出会うことで新たな流れが生まれ、その時代の音楽を実体験した者には回帰として、その時代を知らない者には想起として作用する連鎖反応が起きていた。京都の街路が基盤の目に例えられることは有名であるが、基盤の目は星図に例えられることもある。四者の話は独立しているが、点一つ一つを結び付けていくと一つものが完成するように、線で繋ぐことで京都の音楽地図が完成する。本シンポジウムでは、京都における音楽文化の凝縮した場が各々の語りによって作られたといえる。京都を多角的に見つめ、より深く検証する大変興味深い試みであった。

(瀧戸彩花 立教大学大学院)

第 27 回大会報告 ワークショップ A

秋吉 康晴

1955 年の音響メディア史

問題提起者：中川克志(横浜国立大学都市イノベーション研究院)

問題提起者：大和田俊之(慶応義塾大学法学部)

問題提起者：高橋聡太(東京芸術大学大学院)

ワークショップ A では、音響メディアとの関係においてポピュラー音楽史をとらえなおすことをテーマとして、3名の問題提起者による報告がおこなわれた。報告に先立ち、中川氏より企画の背景が説明された。最終的に本ワークショップでは「1955 年の音響メディア史」をテーマとしたが、本来の目標はより広く、ポピュラー音楽の歴史を(いわゆる「芸術音楽」も視野に入れつつ)音響メディア史的な観点から編纂することにあるとのことだった。ポピュラー音楽の表現技法や受容体験を音響メディアとの関係において吟味しようとする研究は近年、英米圏を中心に数多く発表されているが、本邦では先行研究が豊富に蓄積されているとはいいがたく、ポピュラー音楽の研究者が集まる本学会においてさえ、活発な議論はおこなわれてい

ない。そうしたなかにあって、本ワークショップは、本邦のポピュラー音楽研究に新たな目標を提示する意欲的な試みだったと言えるだろう。以下、報告の要約を記す。

中川氏の報告は「具体音楽」と「電子音楽」の統合をめざしたカールハインツ・シュトックハウゼンの《少年の歌》(1955-1956)を中心にとりあげ、そこで磁気テープに与えられた機能を分析することで、音響メディア史的な観点から現代音楽の歴史を文脈化することをめざすものだった。分析の前提として、中川氏は「具体音楽」と「電子音楽」が対立的にとらえられていたことを指摘した。中川氏によれば、具体音楽(ミュージック・コンクレート)は、磁気テープを用いることで多様な音響を素材として利用することを可能にしたが、作曲家の意図によって自由に管理できない要素をつねに抱えているという意味で「不合理」な方法だという批判をブレーズやシュトックハウゼンから受け、後には創始者のシェフェール自身によって否定されるという末路をたどった。それに対して電子音楽は、音のあらゆるパラメータを作曲家が自由に管理できるという意味で、合理的な表現方法だとしてシュトックハウゼンらに受け容れられたという。ではなぜ、シュトックハウゼンはいったん具体音楽を批判したにもかかわらず、電子音楽と統合することをめざすようになったのか。その理由として、中川氏は音響メディア史的な観点を導入しつつ、磁気テープの機能に対する認識が変化したからだという分析を提示した。つまり、磁気テープは具体的な音響を自由に編集加工し、電子音のように抽象化することに役立つとして、電子音楽のなかに取り込まれたというのである。こうした分析を踏まえて、最後に中川氏は現代音楽とポピュラー音楽には磁気テープの機能の変遷において同時代性が認められるという仮説を簡単に提示した。中川氏はこの仮説を「暴論」だとみずから述べていたが、「具体音楽」と「電子音楽」と同様、しばしば対立的に位置づけられる「芸術音楽」と「ポピュラー音楽」の歴史を音響メディアという共通項で接続する音楽史の可能性を提示したという点で大胆ながらも有意義な試みだったと言えるのではないだろうか。

続く大和田氏の報告は、ある意味で中川氏の発表と

対になる発表であり、同時期に誕生したロックンロールの系譜を「音響」の観点から、とくにリバーブやエコーといったいわゆる空間系のエフェクターの利用に着目してたどるものだった。1955年といえば、エルヴィス・プレスリーの「ミステリー・トレイン」がリリースされたことで、「ロックンロール元年」とも言われるが、発表の出発点として、大和田氏はこの楽曲の前後でポピュラー音楽の「音響」が大きく変化したことを指摘し、根拠として「スラップバック・エコー」をあげた。つまり、大和田氏によれば、「ミステリー・トレイン」はポピュラー音楽の歴史において、エフェクターが付随的な要素ではなく、表現の一部として効果的に利用されるようになったことを象徴する楽曲として位置づけられるのである。それを踏まえて、大和田氏は報告の前半で、ハーモニキャッツの「ペギー・オー・マイ・ハート」やレス・ポールの「ラヴァー」をはじめ、1947年から1966年のあいだにリリースされたヒット曲を紹介しながら、リバーブとエコーが残響を再現するための手段ではなく、ある種の「ギミック」として効果的に利用されるようになり、表現の要素として定着していく過程を論じた。さらに、報告の後半ではそうした表現がアメリカのポピュラー音楽において広く共有されるようになった背景を、全米各地に小規模のレーベルが乱立していった音楽産業の状況との関連において、また、ラジオの影響によって多様なコミュニティの音楽がクロスオーバー的に混淆していった文化状況との関連において論じた。表現の変化を実際に聴きながら、その背景にあるものを素朴な作家主義や技術決定論に陥らずに丁寧に紐解いていった大和田氏の報告は、精選された先行研究の紹介も相まって非常に説得力があり、スラップバック・エコーという具体的な題材を超えて、「音響」というとらえがたい要素を説得的に論じる方法として非常に参考になった。

三人目の高橋氏の報告は、前者ふたりが制作の側面に着目していたのとはうってかわり、聴取体験という受容の側面に着目したもので、音響メディアが聞き手に与える「なまなましさ」の体験を歴史化しようとする試みだった。報告の前半では、音響再生産技術と「ライブ」の関係をめぐる先行研究の紹介と検討がおこな

われた。いくつかの先行研究を紹介しながらここで高橋氏がまず確認したのは、「ライブ」という語が指すものは一定ではなく、音響再生産技術との関係において変化してきたということである。「ライブ」はもともと音響再生産技術とりわけ録音との対比において生まれた言葉であり、技術が介在しない実演を意味していたが、後にはマイクやアンプ、ミキサーなどの技術が用いられるようになり、技術が介在する実演も指すようになった。つまり、高橋氏によれば、「ライブ」の概念および現象はどこまでいっても技術との関係のなかにあり、その関係の仕方によって実相が異なるのである。こうした考えを前提として、報告の後半では、「LP と EP」「立体放送」「PA 技術」の三つの技術を例に、音楽体験の「なまなましさ」が1955年前後の日本において技術といかなる関係を結んでいたのかが検討された。当時の雑誌に掲載されたリスナーの評論などを紹介しつつ、高橋氏は「ライブ」の臨場感が録音、ラジオ、PA（パブリック・アドレス）などの技術に媒介されたものとしていかに体験されていたのかを具体的に吟味した。最後に、高橋氏は「なまなましい」過去のメディア経験を「私的なもの」から「史的なもの」にするにはどうするべきかという問題を提示して、議論を締めくくった。なるほど高橋氏が提起したように、メディア経験を語る言葉の多くは、名もない無数のひとびとによって書かれた「私的」な感覚の表現であり、その彼らが感じた「なまなましさ」そのものを検証するすべはない。結局、この問題はその後の質疑応答で議論されなかったが、当時の技術自体も消えつつあるなか、言説とどのように向き合うのかということはあらためて考えるべきかもしれない。

以上が報告の要約である。続くディスカッションでは、発表に触発されてフロアから活発に議論があがった。とくに議論が集中したのが、1955年をいかに位置づけるかという問いである。たとえばある参加者からは、音響メディア史的な観点からみるならば、議論の出発点として1955年よりも先に見るべき時代があるのではないかと指摘があがった。別の参加者からは、残響や臨場感など音の空間性に注目するならば、同時代の冷戦構造化における空間の観念について吟味する必要があるのではないかと指摘があがった。

また、別の参加者からは、技術史と音楽史をどう関係づけるべきかに関して、疑問があがった。この疑問に関しては、明確な解答が得られなかったが、それはこの問いが本ワークショップの意義にかかわる本質的な問いであり、即座に解決されるようなものではなかったからだろう。だが、現時点ではそのような大きな問いを前にして手をとめるより、まずはようやく着手されたばかりの作業を積み重ねていき、データを地道に集めることのほうが重要かもしれない。これを機に、本ワークショップの試みが本学会において活発化していくことが期待される。

(秋吉康晴 京都精華大学)

第 27 回大会報告 ワークショップ B

太田 健二

フェスをめぐる差異——「行く／行かない」と「行ける／行けない」

司会：永井純一（神戸山手大学：コーディネーター）

問題提起者：永田夏来（兵庫教育大学）

問題提起者：山崎翔（北海道大学大学院）

討論者：ゆーきゃん（ボロフェスタ主催者・シンガーソングライター）

はじめに

1997年にスタートした「フジロックフェスティバル」以降、日本でいわゆる「フェス」文化が芽生え、20年近くにわたって発展してきた。この間、海外では2000年代に「フェス」研究が活発化しており、学術的な研究テーマとして確立されている。他方で日本では、Webを中心に台頭を見せはじめているが、主観的な「フェス」論が多くを占める。近年、次の局面へ移行し、大きく変容してきた「フェス」に対して、われわれはいかに「語る」ことができるのか。

Chris Stone の“The British pop music festival phenomenon”（2008）が提起したフェスティバル研究の6つの視座「①フェスティバルの定義・分類、②歴史研究、③オーディエンス研究、④運営、⑤観光・ツーリズム、⑥その他」が紹介される。

さらに、小澤考人の「英国レジャー・スタディーズ

の問題構成（I）：余暇社会学の成立とそのパラダイムシフト」（2010）より、「万人が等しく余暇を享受できないという現状認識を出発点として、異なる他者の間で『余暇の使い方／使われ方』をめぐる差異や分割が生じている」視点が、余暇をジェンダー、エスニシティ、階級、失業といったトピックと結びつけたことが引き合いに出され、「フェス」に「行く／行かない」自由を「行ける／行けない」に転回することで、さまざまなテーマと「フェス」を接合する狙いが永井純一氏より示され、本ワークショップはスタートした。

永田夏来「ジェンダーから見るフェス参加——出生階層と生活状況による違いはあるのか」

まず永田氏は、「フェス」は開かれているのか、「フェス」に「行ける／行けない」人が存在するのか、という論点を提起し、青少年研究会「都市住民の生活と意識に関する世代比較調査」（2012）にもとづいた分析を発表した。それによれば、そもそも「フェス」への参加する割合は、全体から見れば低く、ジャンル（フェス経験者は洋楽・邦楽ロック、洋楽ポップを好む）にも隔たりがあり、「フェス」は開かれていないといえる。また、参加の割合は男性（6.2%）よりも女性（11.4%）が高く、とりわけ文化資本による影響がフェス経験の差に有意にあるという。つまり、「フェス」に「行ける／行けないか」は、ジェンダーや文化資本によって差があるのだといえる。

さらに、インタビュー調査から、過酷な環境に挑む感覚の男性文化としての「フェス」文化と、音楽を知らなくても楽しめる女性文化としての「ゆるいフェス」文化の対比的側面が提示された。さらに、インターネットの普及によって、音楽以外にも並列的に等価に楽しむ「インテグラルなアクション」が指摘された。

山崎翔「フェス主催者が設定する参加者——環境とふるまいに着目して」

続いて、山崎氏からは、2000年後半以降「フェス」参加者が主催者化していることを中心に、次の局面へと移行した「フェス」の現状と今後の展開について問題提起がなされた。2015年3月22日に行われたフェス主催者のワークショップ「フェスのふるまいは社会

を変える？」をもとに話は進む。

たとえば、「フェス」の魅力も、過酷なものから快適なものまで、会場も大規模なものからコンパクトなものまで、参加者が感じるものも達成感、自由度から安定感、同一性まで、多層化、流動化、脱秩序化している。この変化は、参加者の主催者化とかかわっている。また、主催者が「フェス」をつくる上で大事にしていることとして、ブッキングした人気アーティストを、あえて「かぶせる」タイムテーブルを組むことで、オーディエンスを「甘やかさない」という興味深い声も紹介された。これは次へとつなげる、継続性や継承性が大事にされていることを裏付ける。

さらに、今後の展開として、理想が過剰に迫及される一方で、理想の日常化というある意味で「フェスがなくなる」見通しも示唆された。「フェス」そのものの、そして参加者／主催者自身の枠を超え、余白を作り出し、自らのステージ（世界）を複数化する拡張性が強調された。

ゆーきゃん「音楽シーンの地域性（格差）」

最後に、「ボロフェスタ」を主催、ほかにも数々のローカルな「フェス」主催に携わってきたゆーきゃん氏から、これまでの問題提起を受けた話がなされた。「ボロフェスタ」は2002年から京都で開催されており、3日間で延べ3000人程度が参加する「フェス」である。「いつでも帰ってこれる無邪気な居場所」をテーマにしながら、「カオス」な非日常的空間をDIYで作り上げていったという。

また、「ホットフィールド」（富山）、「SAY HELLO FESTIVAL」（富山）、百万石音楽祭（金沢）、BEATRAM MUSIC FESTIVAL（富山）といったローカルな「フェス」の事例が紹介された。とりわけローカルな「フェス」は集客が困難で、主催側からすれば、「フェス」に「行ける／行けない」よりも、「来る／来ない」の問題であるという。集客のための豪華なラインナップを構成すると同時に、ローカル（地元）とのつながりを担保するブッキングが重要であるという話は興味深いものだった。

討論総括

フロアを交えてのディスカッションでは、「フェス」

という言葉の用法に対する疑義が挙がるなど、拡散し多様化する「フェス」に対し、あらためて用語や歴史を整理する必要性が明確となった。それは図らずも、Chris Stone（2008）によるフェスティバル研究の視座にある「①フェスティバルの定義・分類、②歴史研究」の重要性が再確認されたということでもあった。

また、多様化の問題は「フェス」参加者（かかわり方や身体性）にもあることは、ディスカッションを通じても言及された。男性文化として「映画館的」に楽しむ参加者と女性文化として「ディズニーランド的」に楽しむ参加者。ライブを「観る」ことが目的でブッキング重視の参加者とその場に「居る」ことが目的で「フジロック・フェスティバル」のタープ禁止を問題視するような参加者。あるいは、単身で参加する者とパートナーや子連れで参加する者（そもそも、本ワークショップは、既婚男性がどうやってパートナーを説得して参加するのかという話題から着想されたという）。多様化、多元化する参加者をいかなる切り口でとらえるかによって、「フェス」もまた、さまざまなテーマと接合して語る、論じることが可能となるのだろう。

音楽と場をめぐる問題として、新しい「フェス」の語りをも可能とするための条件と方向性を感じさせるワークショップであった。

（太田健二 四天王寺大学）

第27回大会報告 ワークショップC

藤下 由香里

スタジオ・レコーディングのゆくえを、レコーディング・スタジオで考える

司会：中伏木寛（京都精華大学）

問題提起者：中村公輔（ミュージシャン／レコーディングエンジニア）

本ワークショップは、レコーディング・スタジオの響きやその空間の使い方を実際に体験し、音楽制作におけるスタジオの意義やこれからのレコーディング・スタジオの在り方についての議論が行われた。本ワークショップは京都精華大学内に設けられたレコーディング・スタジオ「Magi Sound Studio」で開催

され、実際にレコーディングのデモンストレーションを体験することでスタジオのテクノロジーだけでなく「空間」としての在り方やスタジオが担う役割にも着目しつつ議論が進められた。このことは大きな成果といえるであろう。

議論を行う前に、まずレコーディングのブースを見学した。本スタジオではレコーディング・ブースは大きく分けて2つある。1つはワークショップの会場となったコントロール・ルームの右側に位置し、ピアノが常設されているアコースティック・ブースと、コントロール・ルームの小さな窓越しの先にある60㎡を超えるメイン・レコーディング・ブースである。メイン・レコーディング・ブースに入っただけで目に入ったのがドラムセットである。そのドラムセットが設置されているコーナーにはアンティーク・レンガによる壁面が構成されていた。壁面はそれぞれラウンドしており、音がしっかり拡散するように設計されているということであった。メイン・レコーディング・ブースの奥、ドラムセットとは離れた場所にはギターやアンプが設置されてあった。

メイン・レコーディング・ブースでは中伏木氏と中村氏から部屋の構造や設置されているマイクの役割、ギターアンプなどについて説明があった。その中で空調などの外来からのノイズへの対策、スタジオに設置されているライトや鏡の役割、マイクの立て方からの音作りの工夫についての質疑応答があった。また質疑応答の中ではスタジオで演奏されることが想定されていない楽器（例えばガムラン）を含んだ編成でのレコーディングが行われたことがあるのかという質問が挙がった。スタジオミュージックとして発展した音楽とそうではない音楽はスタジオとの相性があり、スタジオとの相性があまり良くない音楽をスタジオでどう録音するかということに難しさが出てくるようであった。

スタジオ見学の後は京都精華大学の学生によるメイン・レコーディング・ブースでの演奏とその演奏のレコーディングのデモンストレーションが行われた。デモンストレーションは、まずドラムセット、エレキギター、ベースギターの音をそれぞれに複数本設置されたマイクにより録音し、それらの音を中村氏が調整

して一つの音に構成していくという内容であった。中村氏によれば自然な音を出すためには空間性もある程度重要であり、楽器との距離感も考慮に入れつつ複数本のマイクを利用することが空間性の表現には有効だということである。

以上のデモンストレーションの後にフロアでの議論に移った。司会者の中伏木氏はまず「スタジオはいるのか？」という大きなテーマを挙げた。中伏木氏は規模が大きいレコーディング・スタジオが閉鎖され、DTMの発達により作曲、録音、編集作業が次第に容易くなっていく状況を目の当たりにした時にレコーディング・スタジオは必要ないと感じたという。しかしそのような現実の中で、例えばこの大学の学生はレコーディング・スタジオでの経験により、エンジニアとして業界へ飛び出した時に臆することなく自分のパフォーマンスが出来るはずだと述べた。今回のデモンストレーションの演奏に参加した学生からは、ドラムに対するマイクの使用方法が想像と違っていたこと、マイクの種類によって響きが違っていたことに驚いたというようなスタジオ録音の感想を聞くことができたが、いずれも録音の環境やその環境に依る音の差異に目を向けることが出来るようになったということが学生にとって非常に意義のある体験になっているように感じた。このような学生からの感想を受け、フロアからは特に現代の学生は圧縮された音を聴く機会が多く、ライブでもノリが良ければ良いというスタンスで聴いている、スタジオでのレコーディングの経験はスタジオで音楽を作り込みそれを良い環境で聴ききっかけとなるのではないかという意見が出された。また将来技術が発展し、スタジオでの音の響きが実現された時にスタジオの意義をどのように擁護するのかという質問がフロアから中村氏に投げかけられた。中村氏は一つの部屋で同じことをするのはスタジオでしか出来ないことであり、また技術的にシミュレーションできない部分は人間の身体的な部分（例えば身体の位置など）ではないかと述べた。ここでは演奏者側からの意見として、一度録音をした後に個々の音の別録りを求められた時、ノリがずれて演奏しにくいためやはりスタジオ内で一斉に録音することは大きな意味があるのではないかという指摘もフロア

から出された。

次にスタジオの定義についての議論が行われた。中村氏は生楽器の音を大きなスペースをとってマルチレコーディングが出来る環境が「スタジオ」であり、その環境は進化している部分もある一方、進化に追従していない部分もあるようだと言った。その理由としてスタジオの利用者で新しい音楽表現を求める者は少なく、むしろ60～70年代の昔の音楽を好む者が多いことを挙げた。それを受け、フロアからはオーケストラと古くても文化的価値を持つシンフォニーホール関係のように、20世紀のドラムミュージックの文化的な価値とスタジオの存在もリンクしているのではないかという意見が挙がった。また空間・人間・演奏・再現がどのように関連付けられるのか、どこにクリエイティブな価値が見出されるのか、例えばオタク系文化において作り手が夢見る宇宙的に広がる創造力に新たな地平を見つけられるのではないのかという意見も出された。

最後に音作り以外の側面から見たスタジオの可能性について議論がなされた。この議論ではスタジオで実際に録音をするという経験は、音作りの時に発生する音の差異を聞き取る能力を得ることに繋がり、またエンジニアからの音の分節的な聴取の説明が世間に広まれば、スタジオの社会的な意味も生まれてくるのではないかという意見が出され、研究者としてもリテラシーを持ってスタジオの在り方を啓蒙し、プロフェッショナル以外の者にも音作りの道がある程度開いていくことが重要ではないかということが指摘された。スタジオは音作りの作業に携わる中でメディアリテラシーを身に着けることが出来、加えてコンテキストを理解したうえで音楽を聴取する人間を育成する場所でもあり得る。スタジオが持つ新たな可能性もこの議論から見えてくる。

本ワークショップは録音機器、演奏、エンジニアによる音作りを実際に見聞きすることで机上の空論に依るものではない録音やレコーディング・スタジオの在り方についての建設的な議論が行われたと思う。特に今回はスタジオの必要性だけでなく、音楽制作とはまた違った視点からスタジオを捉え直す議論がなされた。すなわちレコーディング・スタジオはメディア

リテラシーを身に着け、または啓蒙する場所としての役割も担う可能性を持つということが今回の議論では浮かび上がってきた。このような点においても本ワークショップは非常に有意義であったと考える。

(藤下由香里 大阪大学大学院文学研究科博士後期課程)

第27回大会報告 個人研究発表A

A-1 「初音ミクライブにおけるオーディエンス——『初音ミク「マジカルミライ2013」』を事例に」

吉村汐七 (大阪大学大学院)

本発表は、2007年8月に発売された音声合成・デスクトップミュージック(DTM)ソフトウェア「初音ミク」のライブに注目し、その中で実際に何が行われているかを明らかにしていくものであった。具体的には『初音ミク「マジカルミライ2013」』を事例に、オーディエンスの存在を中心にして初音ミクのライブをみていった。

初音ミクのライブでは、ステージ上にスクリーンが設置され、そこに複数のプロジェクターから初音ミクのCG映像が投影される。またステージにはスクリーンだけでなく、バンドもいる。彼らは、事前に歌や動きがプログラミングされた初音ミクに合わせて、生演奏をしているのである。オーディエンスの年齢層は幅広く、日本国外から来ている人たちもいる。その中には、ライブTシャツを着た人やコスプレをした人たちの姿もみられる。そして彼らはライブ中、曲に合わせて色を変えながらサイリウムを振り、ステージに向かってキャラクターの名前を叫びながらライブを楽しんでいる。ライブ終了後には、一部のオーディエンスたちが三本締めをしている光景がみられる。

こうしたライブで、オーディエンスたちは何を感じているか、ブログやTwitterなどからその意見をまとめた。オーディエンスは技術的な進歩も含め、ライブにおける初音ミクの実在感を強く感じ、さらにより強い実在感を求めていた。しかし同時に、実在感が強くなる一方で、プログラミングされているがゆえにアドリブがきかないという、オーディエンスとのズレの大きさに違和感を感じていた。また、オーディエンス同士の一体感の強さやライブ後に互いを労いあうと

いう姿勢からは、誰もが作り手にも受け手にもなれるボーカロイドシーンだからこそ、ここまでシーンを作り上げていったという「親」的な目線もあるのではないかと考えられる。

多くの場合、ライブでは「ロパク」は非難される。歌も動きもプログラミングされている初音ミクは、ある意味、「ロパク」的であるとも言えるが、それについて非難されることはない。このことから、初音ミクのライブの真正性は従来のライブの真正性とは異なっている可能性が高いと考えられる。今後は、初音ミクライブの真正性がどこにあるかを考える上で、オーディエンスに焦点を絞りその実態に迫る必要がある。

質疑応答では、様々な意見を頂いた。例えば、DTMソフトウェアがライブイデオロギーに回収されることについてどう考えるかという質問や、過去と現在の初音ミクのライブでは演出に差があるという指摘などである。また今後インタビューをするにあたり、世代による意識の差が大きい可能性は高く、幅広い世代の人々にインタビューした方が良いという提案も頂いた。今回フロアから頂いた貴重な意見を参考に、今後の研究をさらに深めていきたい。

(吉村汐七 大阪大学大学院)

A-2「日本流の野外音楽フェスティバルはどのようにして作られたのか？」

山添南海子（日本大学大学院）

1997年のフジロックを契機に日本国内に定着した、野外音楽フェスティバル（以下フェス）。本発表では、現在のフェスにおける空間の意味、開催地の仕組み、フェスを成立させる要件を提示し、現在のフェスが地域で果たす役割を検証し、日本国内に定着した要因を考察した。

最初に現在のフェス潮流は非日常的なユートピア空間ではなく、理想の日常を一時的に実現する空間として機能を果たしていることを明示した。ライブと大きく異なる点は空間内いる人びとの生活共同体が存在することである。

その上でフェスの制作に必須となる条件において最低限の必須点を提示した。この点を踏まえたうえで、地域性、音楽的傾向など各フェス空間は独自の要素を盛り込み、フェスの個性を発揮していったことを述べ

た。地域の個性、既存の場所を活かすことで新たに大きな投資を必要としない。アンリ・ルフェーヴルが都市化され均一化が進む世界への議論とした『空間の生産』を援用しフェスの枠組みをもとに、国内外のフェスの例を分析した。フェスは空間として成立しており、その特性を有している。空間の表象から世界各国のフェスの形質を比較し日本のフェスの性質を確認した。

地域で制作可能であり、周辺内外から多数の参加者を地域に呼び込めることから4つの時期を経て各地でフェスへの参入が盛況となった。日本にフェスを導入した模索期、大手が参入した拡大期、アーティストたちが出身地でフェスの開催を開始した拡散期、2010年以降に地域の若い世代が中心となって参入が盛んになった定着期である。

この4つの時期を地元というキーワードが通貫する。フェスと地域を結ぶ際に開催地の周辺地域いわゆる地元の人たちとフェスの関わりは、日本国内におけるフェスの大きな特徴である。この特徴をフェスが獲得するきっかけは何であったのかを、日本流フェスの起源となった朝霧 JAM を検討し効果と影響を示した。1997年に開始されたフジロック・フェスティバルは、日本人の特性をうまく活用し国際的に通用するフェスとして定着した。一方ではよりローカライズされたフェスへと転換する契機となったが朝霧 JAM である。地元ボランティアが一丸となって行われるフェスのロールモデルをとなり、地域が結束し一つのコミュニティとしての側面も持つ。本来の地域外から人を取り込むという目的より、フェスが地域内にコミュニティを形成することに魅力を感じる人、地域も多い。フェスは日本では海外のフェスとは異なる地域、コミュニティという方法によりローカライズされてきた。この効果が小さくなかったため、現在も増加している。質疑応答で理論の援用への指摘、また東北地方のフェスの現状についての意見をいただいた。今後の研究に活かし、博士論文へとつなげたい。

(山添南海子 日本大学大学院)

A-3「モッシュが発生する時、何が起きているのか？」

中野太郎（大阪大学大学院）

本個人発表では、モッシュと呼ばれるオーディエン

スの振る舞いを「能動的な観客行為」として捉え、ロックミュージック史の中でどのように位置付けるべきか、という問いを議論の中心に据え、モッシュの成り立ちや、モッシュがライブ空間に与える影響についての考察した。

まず、モッシュという行為そのものについて、またモッシュという行為の現在の立ち位置とその周辺の問題について提示した。モッシュとは、基本的に音楽ライブの会場などで、楽曲が演奏されている最中に、興奮した複数の観客が腕を振り回したり、ジャンプしたり、走り回ったり、暴れまわるといった行為が他者との身体的接触を伴って行われるダンスである。現在では、アメリカ、イギリス、そして英米圏のロックカルチャーの影響を受けた地域で一般的に行なわれている。行為中の怪我などは日常茶飯事であり、死亡事故も何件か発生しており、日本のほとんどのライブハウスやフェス会場ではモッシュが禁止されており、また主催側はモッシュ中の事故などの責任を負わないと明示することが多い。それでもモッシュが発生しているのが現状である。

次にモッシュの成り立ちについて、その起源は七十年代末ごろに見ることができるが、「モッシュ」として概念化されたのは八十年代中期のニューヨーク・ハードコアシーンであると説明した。ここで重要になるのはニルヴァーナの一九九一年に公開された「Smells Like Teen Spirit」のミュージックビデオがMTVで放映されたことで、モッシュが地理的に広がったというだけでなく、ハードコア内部の文化であったモッシュがジャンルを超えて様々なシーンで行われるようになったということ、そして九十年代の大規模ロックフェスティバルがライブの波及に大きな役割を果たしたということである。

次にモッシュがライブ空間に与える影響について論じた。一つはモッシュの動きのイレギュラー性、偶然性が、場、そしてその場の人々に、“生（なま）”の体感、を与えるということである。それは録音通りに、そして計画通りに進むことが求められてきたロックのライブモデルとは異なっている。二つ目は、モッシュはオーディエンスに能動性を与え、ミュージシャンとファンのより相互的なライブ空間を生むというこ

とである。モッシュがそのライブの興奮度の指標になり、そこでは絶対的であったアーティストの地位が相対化される。オーディエンスとミュージシャンのどちらもがライブを構成する要素となるのである。以上からモッシュという行為は、それまでの伝統的なロックのライブのモデルを解体する、オルタナティブなオーディエンスの振る舞いである、という結論を提示した。

質疑応答では、現在のライブ現場においてモッシュは果たして自発的に行われているのか、つまり能動/受動という枠組みでモッシュ行為を捉えてはいけないのではないかという、発表者の問題設定に対する批判的な発言があった。実際に現在のライブシーンでモッシュそのものがコンテンツ化し、予定調和になってしまっているという状況は確かである。そういった状況を考慮した上で今後、議論を深めていきたいと考えている。

(中野太郎 大阪大学大学院)

A-4 「鯨のためのロック・コンサート『ローリング・ココナッツ・レビュー・ジャパン』——開催経緯と音楽雑誌における評価を中心に」 **大島徹（玉川大学、松蔭大学非常勤講師）**

本発表は、鯨の保護をテーマに、1977年4月8日から10日にかけて東京国際見本市会場で開かれたロック・コンサート「ローリング・ココナッツ・レビュー・ジャパン」の開催経緯と活字媒体での語られ方を、とくに、日本の参加者がこれをどのように受け止めていたのかに着目して検討した。

もともとこのコンサートの企画を持ち込んだのは、環境保護団体「グリーンピース」のメンバーである。海洋哺乳類の保護は、1970年代半ばの北米における社会運動の一つの潮流を形成していた。その中心的組織である「グリーンピース」は、設立当初からロックやフォークのミュージシャンと交流を持ち、資金調達や動員の手段として音楽イベントを用いていた。日本の市民に捕鯨反対を訴えるコンサートは、この組織の日本での活動展開「ジャパン・ミッション」において計画されたものであった。ところが、準備段階において「グリーンピース」が打ち切りを決定した。既に着手していたメンバーは、日米共同の実行委員会を立ち上げ、親団体を持たない自主イベントの形で取り仕切

っていくことになった。中心となったのは、環境運動家、イベント・プロデューサー、音楽評論家、レコード店経営者、イラストレーター、ミュージシャンなどである。

日本側のメンバーは、捕鯨反対という主張には疑念を抱きながらも、主体的に関わり、イベント終了後も委員会の活動を継続させる意思を強く持っていた。これは、アメリカ側の非暴力直接行動の理念にもとづく活動のあり方に共鳴したためであった。メンバーの発言からは、このイベントを60年代における自身の経験と重ねあわせ、草の根的な社会運動を再開する契機と位置づけていたことが窺えた。アメリカ側は、あくまでも捕鯨廃絶を目的としていたが、日本側は運動そのものを目的化していたといえる。

専門誌で争点となったのも、捕鯨反対のテーマではなく、社会運動としてロック・コンサートを行なうことの是非であった。出演者のラインナップと音楽的嗜好が合致する二つの雑誌の態度は対照的で、『宝島』が全面的に賛同する一方で、『ポパイ』はその政治性を忌避し言及を控えた。また、『ミュージックマガジン』編集長の中村とうようは、ロックが反革命的な「意識産業」に変質したとの前提のもと、大規模なコンサートは有効ではないばかりか、反体制運動の点からは逆効果であるとして、厳しく批判していた。

ロック・ミュージシャンが参加するベネフィット・コンサートは、対抗文化の流れを汲んだ70年代欧米の社会運動における主要な方法であり、このコンサートは、その動向と日本が直接の接点をもった貴重な例である。本発表では、活字資料に即して事実を整理するに留まったが、質疑でいただいたご意見を踏まえ、ロック史と社会運動史の双方からその意義を考察し直したいと思う。

(大鳥徹 玉川大学、松蔭大学非常勤講師)

第27回大会報告 個人研究発表B

B1「ブルースと子守歌——日本の近代化過程における大衆音楽の同化と異化」

遠藤薫 (学習院大学)

19世紀後半における「開国」を契機として、日本社会にはさまざまな欧米文化が怒濤のように流入してきた。日本の文化は、この時期に大きな変容を遂げ、現在に至っていることはいうまでもない。この変容について、近年は、アンダーソン『想像の共同体』やホブスバウム『創られた伝統』などに影響を受けた議論が大きな影響力を持っている。それらは、近代化における「過去との断絶」を重視する。この視座は、「現在」を過剰に「民族的伝統」によって装飾し、正統化しようとする動きを牽制するという意味で高く評価される。だがその反面、「現在」の深層に生き続ける「常民の生活レベルでの民俗的継承」(近代的「エスニシティ」「ナショナルリティ」と直結しない)を過度に無視し、大衆(常民)文化の歴史的ダイナミズムの主体性・自律性を軽視するという難点を内包している。

日本社会は、高級文化だけでなく、大衆文化も柔軟に受容し、「近代化」と共振するかたちで、その日本化を進めた。その一方、日本の在来文化の「近代化(欧米化)」も進行した。すなわち、この時期、外来文化のグローカリゼーション(日本化)と在来文化のトランスフォーメーション(欧米化)が同時に進行したのである。

このような、文化導入および再創出は、あらゆる領域で展開された。大衆音楽も例外ではない。日本近代の「はやりうた」「流行歌」には、こうしたグローカリゼーションとトランスフォーメーションの交差する地点で生まれる。

たとえば、古来の仏教音楽である「声明」や「雅楽」「和讃」「民謡」においても、新たな社会に適合し、その力を維持するために、むしろ積極的に外来音楽(キリスト教音楽を含む)の特性を内部に取り込んだ。反対に、「海外から移入された音楽」としての「ブルース」「ジャズ」などのなかには、「まったく別物」といわれるほどに日本化されたものも少なくない。これらの音楽の展開は、時間軸に沿った同化(assimilation)と異化(dissimilation)の再帰的相互創出のプロセスといえる。

報告者は、すでに2013年度の日本ポピュラー音楽学会において、「ブルースと子守歌」がともに「死にゆく者のうた」である点に着目し、それぞれの発生の社

会的背景、社会的認知、および「流行歌」化のプロセスについて報告を行った。

本報告では、とくに「ブルース」の日本化と「子守歌」の近代化をとりあげ、その交錯と共振について考察した。それは、現代まで続く、重要な文化的ダイナミズムを理論化する試みでもある。

本報告が注目しているのは、社会状況と音楽との関係であり、19世紀グローバリゼーションのなかで、ポピュラー音楽においてどのような異文化接触がなされたか、という問題である。

(遠藤薫 学習院大学)

B-2「ニューミュージックとは何だったのか? — J-POPの淵源を探る」

平川裕司 (フリーランス)

1970年代～1980年代にかけてニューミュージックという言葉が日本のポピュラー音楽の一部を表す言葉として使われていたが、いつの間にか使われなくなり、現在ではJ-POPという言葉が使われている。このニューミュージックという言葉は一体何であったのか。本発表では、ニューミュージックという言葉の起源について調べてみた。また、ニューミュージックとJ-POPとの関係について考察を行った。

ニューミュージックという言葉の始まりについては、松任谷由美の出現をニューミュージックの出現としている解説が多い。小川博司『音楽する社会』(勁草書房、1988)によると、「一九七〇年代半ば、荒井由美が登場した頃から使われるようになった」とあり、かつてニューミュージックの評論家と言われた富澤一誠氏はその著書『ニューミュージックの衝撃』(共同通信社、1979)で、「一九七五年に入り、荒井由美(現在の松任谷由美)の出現による女性シンガー・ソングライターの急増、またティン・パン・アレイなどサウンド志向の音楽が一般になるにつれ“フォーク”という言葉ではもはやこの種の音楽をとらえきれなくなってしまう状況になった。それなら……と生まれてきた言葉が“ニューミュージック”だった。」と解説している。

1975年以前にはニューミュージックという言葉が使用されていた事例はなかったのか、その起源を探ってみた。その結果、中村とうよう氏らが1969年に創刊

した『ニューミュージック・マガジン』(現在のニューミュージック・マガジン)の表題の「ニューミュージック」が一番古い使用例ではないかという結論に達した。この言葉を使用するに至った経緯が『ニューミュージック・マガジン』の1970年4月号に中村とうよう氏が寄稿した「ニュー・ロックに至る長い道」というコーナーに記載されていた。これによると、アメリカの評論家ポール・ネルソン氏が1966年9月号の『シング・アウト』の誌面のビートルズの「ラバー・ソウル」のレコード評に、「ラバー・ソウル」とディランの「ハイウェイ61」はニュー・ミュージックの金字塔であると書いており、それがネーミングのヒントになったとのことである。調べてみると、1970年初頭には、『朝日ジャーナル』や『音楽芸術』といった雑誌でニュー・ミュージックという言葉が使用されており、当時はジャズやロックなどのポピュラー音楽全般の新しい動きをニュー・ミュージックと表現していたようである。

最後にニューミュージックとJ-POPとの関係について考察した。ニューミュージックという言葉は1970年代後半以降、歌謡曲に取り込まれ“ニュー”いう感覚が希薄となり1980年代後半以降はあまり使われなくなっていった。それに代わるように登場したのがJ-POPという言葉である。前述のとおりニューミュージックは、当初はジャズやロックなどポピュラー音楽全般を指す広い意味で使用されていたが、その後多様化していったフォークやロックなどのポピュラー音楽の比較的狭い分野をさすようになっていった。これに対しJ-POPは、その始まりを1988年に開局したFMラジオ局J-WAVEの番組とする説が有力であるが、当初は日本のポップスで洋楽に肩を並べるセンスのよい曲をさしていた。これが次第にこれまでの日本のフォーク、ロック、ニューミュージックなどポピュラー音楽(ジャズや演歌を除く。)の比較的広い分野をさす言葉として定着していく。ニューミュージックとJ-POPはある意味で対照的な運命をたどることになったのである。

フロアからは、ニューミュージックという言葉を追いかけることにどのような意味があるのかという質問があった。これに対し、ニューミュージックの始まりを探ることはJ-POPの淵源を探ることであり日本の

ポピュラー音楽の歴史を考える上でその意義は大きいとして発表を締め括った。

(平川裕司 フリーランス)

B-3 「ファン活動による『ヴィジュアル系』の形成—「やおい」作品の受容から」

鈴木翠 (京都精華大学大学院)

「やおい」と「ヴィジュアル系」ミュージシャンは作品への影響や支持層の重複から深い関係をもつ。やおいは男性同士の関係を性愛的なものに転換し、それぞれの外見や性格に基づく受／攻という性的役割を与えて恋愛や性行為を行わせる物語を、ファン同士の対話や作品制作によって顕在化させる行為を含む。ヴィジュアル系ミュージシャンは絵のモチーフやイメージの付与だけではなく、彼ら自身そのものがやおいの対象とされている。実在人物を対象としたやおい作品の発表・流通は極めて閉鎖的な傾向にある。

しかし、音楽雑誌「FOOL'S MATE」からは、それとは異なる傾向が確認できた。1991年10月号～2007年6月号の読者投稿欄から、おもに同人誌紹介・購読募集するコーナーを取り上げ、やおい活動・作品に関する投稿(以下、やおい投稿)の集計と内容分析を行った。ファンだけでなくミュージシャンからの利用もみられた読者投稿欄に、やおい作品に関する投稿が少なからず掲載されていたのである。同雑誌においてはコスプレや様々なファン活動についての意見が寄せられており、活動行為への賛否がしばしば議題となっていた。しかし、やおいに関するそれらの投稿は確認できていない。これを受容とみなすのは早計だが、少なくともやおいは積極的な議論対象となる行為でなかったのではない。

また、やおい同人誌紹介の投稿数も決して少なくはなかったことも、投稿数集計から明らかになった。同人誌紹介コーナーでのやおい作品の占める割合は、94年近辺の投稿数増加以降において常に全体の3割強～半数を占めている。また、投稿数の増加と共にやおいを示す表記として、カップリング対象の連名表記が主流となり、男性同性愛の有無ではなく作品内容の説明が重視されていたのである。対象も多岐にわたり、本調査で確認できたミュージシャン名は総数にもなっている。その中でも、やおい対象として同雑誌で多

数の特集記事が掲載されていた「LUNA SEA」は、90年代を通してひとときわ高い人気を博していた。一方で、「L' Arc-en-Ciel」「GLAY」などはLUNA SEAほどのやおい人気を得ていない。両バンドの特集記事は97～98年を境に途絶えており、特集記事の頻度が同雑誌内におけるやおい人気に影響を与えていたのである。これらのことから、単に数的な作品数の増加だけでなく、やおいを嗜好し実践する行為そのもののファン達への浸透がうかがえるのではない。そして対象の選択には雑誌そのものが影響を与えていたのである。

結論として、バンド・音楽ジャンルのファンコミュニティにおいても、生身の人間・ミュージシャンに性的役割に沿った内面性を与え、架空のキャラのように扱うことが強く逸脱的と見なされていなかったのではない。このようなファン活動の受容こそが、近い特徴をもつバンドの中から「ヴィジュアル系」という区分が定着した一つの要因ともいえないだろうか。

(鈴木翠 京都精華大学大学院)

B-4 「同人音楽の歌姫による自己の表現」

藤下由香里 (大阪大学大学院)

現在、オタク系同人作品の傾向は、男性が女性へ抱く性的なイメージによって作られた作品や、女性向けのやおい系作品の創作が多数を占めている。同人音楽においても青年男性が中心となって創作活動が行われてきた経緯があるが、2000年代以降、女性が主体となった同人音楽活動というのは、男性からの性的視線に従属するわけでもなく、やおい系作品を創作するわけでもない。これらの女性による同人音楽活動に目を向けることの意義は十分あると考える。本発表ではJ-popシーンでの「歌姫」に目を向けつつ、日本のアニメの声優やアニメソングとの関連性を踏まえながら、同人音楽における歌姫と他のシーンで活躍する女性のアーティストや声優との違いを明らかにした。

「歌姫」という言葉は、今日において明確に定義されているわけではないが、歌手自らが作詞・作曲を行い、音楽に対する姿勢が主体的なフォークやニューミュージックの歌手中島みゆきや、宇多田ヒカル、吉田美和、また、『自分を歌う少女』として固有のジャンルを形成している浜崎あゆみは、歌手自身が唯一性を

持っており、その歌手自身が絶対的な存在であることが特徴的である。

2000年代以降の同人音楽シーンでは、歌姫と呼ばれる者達自身が歌唱のみならず、作詞や作曲も担当することも多くなってきた。本発表で例に挙げた霜月はるか、片霧烈火、志方あきこらは同人音楽作品を創る中で、CDのジャケットやブックレットに多様なキャラクターイラストを掲載したり、声色を変化させた歌唱法を用いたりしながら、自己をキャラクター化し、ストーリーの登場人物を描き分けている。またアニメを見る中で声優に憧れていたと語っている。

日本において声優は声によって特定の役柄を演じるという意味合いを持っている。また、アニメソングと声優（歌手）の関係性として、1980年代は歌手名、1990年代はキャラクター名（例えば「Fire Bomber featuring BASARA NEKKI」）、2000年代では両方を併記する表記（例えば「シェリル・ノーム starring May'n」）で、時代によってキャラクターと歌手は距離感を変えながら関係性を維持してきたといえる。

2000年代のキャラクター＝歌手という構図をとる「staring」という言葉はキャラクターと歌手を同じもの、連続的なものとして捉えさせようとするものである。しかし霜月らの同人音楽の歌姫は、キャラクターと歌手を連続的なものとして捉えつつ、その重点は如何に巧みに世界観を演出するかという点に置かれている。この点は、霜月ら同人音楽の歌姫たちがアニメソングと歌手、声優と大きく違う点だといえる。

フロアからは「同人音楽」の定義についての再確認や、DTM文化との関連性、同人音楽の女性アーティストが架空の声で演じたいという声優への憧れと世界観の表現という二面性を持っていることについての新たな可能性についてといった意見を頂戴した。いずれの貴重な指摘を踏まえ今後の研究を進めたい。

（藤下由香里 大阪大学大学院）

第27回大会報告 個人研究発表 C

C-1「カルロス・ベガの民謡・舞踊研究——ノンポリ音楽学者による「アルゼンチン文化」像の構築」
遠藤健太（名古屋大学大学院、日本学術振興会特別研究員）

本発表では、アルゼンチンの先駆的な音楽学者・民俗学者であるカルロス・ベガ（Carlos Vega, 1898-1966）によって生前におこなわれた音楽・舞踊研究に焦点を当て、その特質と歴史的意義を、同国の文化史・思想史という地域研究的な観点から考察した。

発表者は、ベガがナショナリズム的偏見による「事実」の歪曲を忌避し、科学的客観性を重視するという立場から、あくまで「非政治的」な立場を貫こうとする意図を有していたことに触れたうえで、しかしながら、彼によって「アルゼンチン文化」として提示された音楽・舞踊も、やはりある種の基準のもとで取捨選択されたものに相違なかったと述べた。そして、その取捨選択の基準になったものが、彼自身の提唱していた民俗学理論であったと説明した。

ベガは、音楽・舞踊の「形態」（音階・リズム・和声・コレオグラフィー等）の分析に重点を置いていたため、「(楽理的に)計量可能な形態」を有さない（と彼がみなした）先住民やアフロ系集団の音楽等は研究対象から除外していた。また彼は、欧州発祥の音楽・舞踊が米大陸の都市部を経て農村部へと伝播した過程に最大の関心を抱いており、欧州起源の古い都市文化が米大陸の農村部においていまなお伝承されているという事実を強調し、その「残存」を民俗学の研究対象（＝フォークロア）とみなしていた。ゆえに、ベガ民俗学の主たる研究対象は欧州起源の文化であり、この意味でも、先住民起源の音楽・舞踊等は研究対象から除外される傾向があったと言える。

以上を踏まえながらも、発表者は、ベガがすべての先住民音楽を研究対象外としていたわけではなかったという点を強調し、先住民音楽のなかでも、彼が「計量可能な形態」を有するとみなしたインカ系先住民の音楽（「3音音階曲種群」および「5音音階曲種群」）は研究対象として積極的に取り上げていたことを指摘した。そして彼は、こうした先住民音楽に関する情報を学者や愛好家らに向けて発信し続けたのであり、このことをもって発表者は、ベガが結果的にアルゼンチン文化の重要な構成要素としての「先住民」の存在を（その一部ではあるが）社会的に認知させる役割をも果たしたと説明した。

フロアからいくつかの質問・コメントが寄せられた。例えば、発表者が、ベガの研究においては「非政治的」であろうとする(ナショナリズムの先入観を抑制しようとする)意図が顕著にみられたと述べたことに対して、結果的に「アルゼンチン文化」像の構築に加担したのであればそれは「政治的」な実践だったと言うべきはないのか、という問いかけがなされた。これに対して発表者は、ベガの研究が「結果的に」重要な政治的意義を持つものとなったことを認めたくえ、あくまで彼が科学的客観性に固執して「非政治的」であろうとする「意図」をたびたび表明していたことを再確認した。また、20世紀初期のアルゼンチンにみられた「ナショナリズム的意図」に基づくフォークロア研究においては、先験的な価値判断によって特定の「アルゼンチン文化」像が想定され、その像に適合するような文化を収集するという傾向が強かったのに対して、ベガの音楽・舞踊研究は、あくまで理論上の制約に基づいて研究対象を選別した結果として一つの新しい「アルゼンチン文化」像を構築する働きをなしたのだと説明し、この点が、同国の文化史・思想史に位置づけた場合のベガの特異性だという見解を示した。

(赤木大介 大東文化大学院)

C-2 『ジハーディー・ラップ』という問題系 —— 『イスラーム主義』とヒップホップの蜜月をめぐる一考察』 栗田知宏 (東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所)

2014年6月の「イスラーム国」の「建国」や世界中で続発するテロ事件を背景に、「ジハーディー・ラップ」などと総称されるイスラーム主義的な要素を含んだヒップホップが、昨年頃から英語メディアで盛んに取り上げられている。本発表では、こうした「ジハーディー・ラップ」が持つ意味とその背景にある問題を、若者を惹きつけるイスラーム過激思想とヒップホップとの関係性から読み解くことを試みた。

まず、「イスラーム国」の外国人戦闘員の多さと広報戦略の特徴を確認し、戦闘員のリクルート手段としてのメディア活用と「ジハーディー・ラップ」のネット上での拡散が図らずもリンクしていることを指摘した。次に楽曲例として、Sheikh Terra feat. Soul Salah Crew “Dirty Kuffar” (2004)、Omar Hammami “Blow by Blow” (2009)、Deso Dogg “Wilkommen In

Meiner Welt” (2006)、L Jinny feat. Tabanacle “Life I Know” (2012?) の4曲を取り上げ、映像を交えながら作り手の経歴や歌詞の内容を検討した。これらで歌われるのは、「不信仰者」への攻撃(彼らにとっての「ジハード」)や、荒廃した生活の中の苦悩や孤独、人生の意味の自問、アッラーに救いを求める宗教的感情の高揚などである。こうした表現の方向性は、「反逆性」(権力への抵抗)や“keeping it real”(自己主張、感情の吐露、アイデンティティの希求)といったヒップホップの「正統性」指標(栗田 2008)と結びついており、「社会的弱者」の自己表現としてのヒップホップと(社会に不満を持つ若者たちの受け皿としての)イスラーム過激思想との蜜月関係を明瞭に示している。

発表ではさらに、英国の事例から、若い(パキスタン系)ムスリム男性とヒップホップとが取り結ぶ関係性について、西欧社会に暮らす彼らの社会的布置とジェンダー規範の観点から検討した。また、いわば「ポスト『ジハーディー・ラップ』」とも呼べる、イスラームをポジティブに歌う実践として、カナダのDeen Squadによる「ハラール・ヒップホップ」を紹介し、ムスリムによるヒップホップが「ポジティブ」にも「ネガティブ」にも向かいうる可能性と同時に、(英国のグループFun-Da-Mentalによる2006年の楽曲がジハードを肯定するものとみなされ、労働党議員が起訴を要求した例を挙げながら)ムスリム・ヒップホップの解釈において作動する政治にも注意を払う必要性を指摘した。

質疑応答では、「イスラーム国」がヒップホップのような米国的文化をどう捉えているかや、ムスリム移民男性のジェンダー規範とテロリズムへの共鳴との関係、「ジハーディー・ラップ」という用語が用いられるようになった時期、「ポスト『ジハーディー・ラップ』」的なムスリム・ヒップホップが今後新たなジャンルとして発展しうるか、イスラームの国々には「ジハーディー・ラップ」のような音楽は存在するのか、など実に多くの質問をいただいた。現代のグローバル社会が抱える切実な問題ゆえに、関心の高さがうかがえた。今後も動向を注視しつつ、可能であれば英国での調査も行い、ムスリム・ヒップホップとイスラ

ーム過激思想との関係について研究を深めていきたい。

(栗田知宏 東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所)

C-「ブルデューの界理論に基づく現代日本のポピュラー音楽の界の構築」

平石貴士 (立命館大学大学院)

本報告は、仏社会学者ピエール・ブルデューの「文化生産者の界」の理論を援用し、2014年の日本の商業音楽におけるアーティストの位置関係を分析しようとしたものである。特に膨大な数のアーティストが持つ変数間の関係を捉えるために多重対応分析という統計手法を使用した。分析対象のデータは以下のように生成された。まずオリコン株式会社のパッケージ販売チャートから、2009年から2014年までの全311週におけるシングルとアルバムの売上において週50位までに入ったアーティストを抽出した。その結果、3,944のアーティストが抽出されたが、以下のようにアーティストの統合や除外を行った。

日本に軸足を置いた活動をし、継続的な活動をしている事を基準にして、以下の除外を行った。①期間限定の変名での活動やグループ所属者のソロ活動は、元のグループに統合(445統合)。②アニメソングのうち、アニメキャラクター名によって発売されたものは除

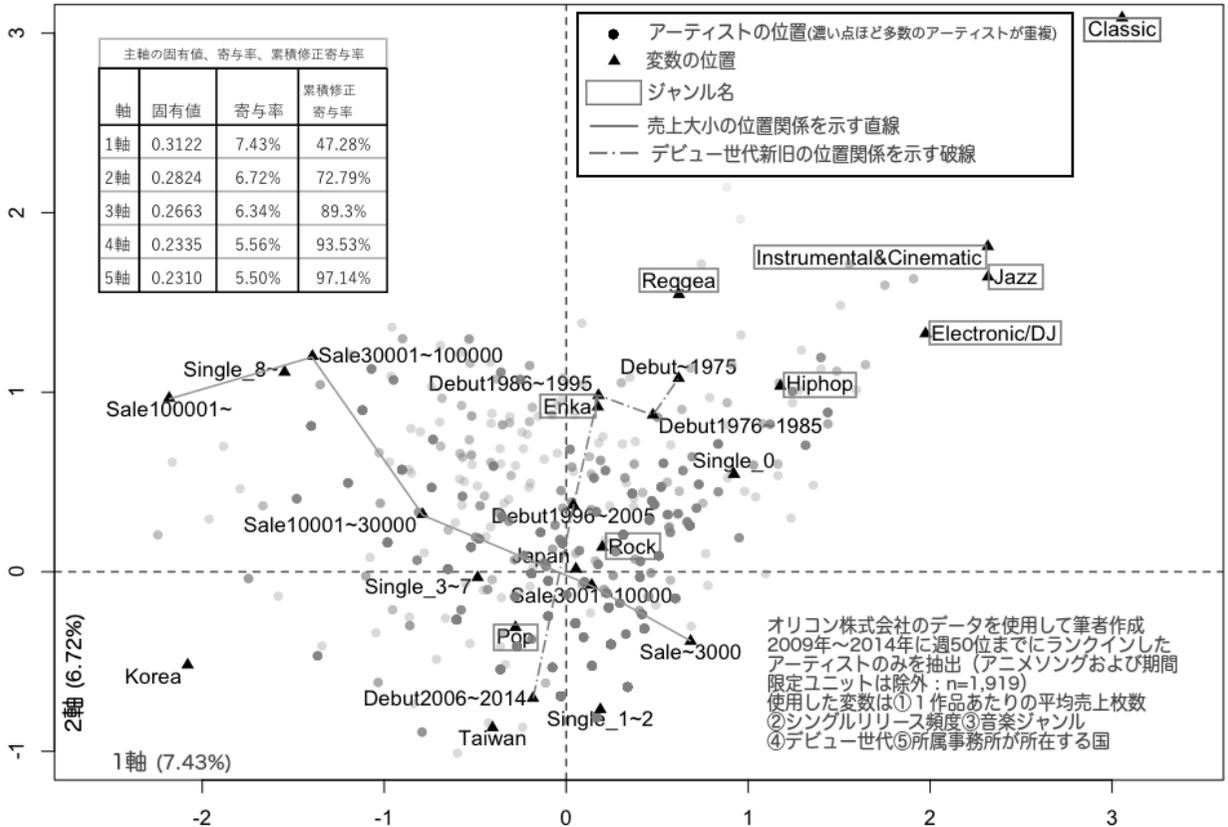
外(929除外)③期間限定ユニットやコンピレーションアルバムは除外(122除外)④すでに解散したグループや、故人であるアーティストは除外(61除外)⑤音楽以外の漫談などは除外(11除外)⑥洋楽アーティストは除外(476除外)。その結果、最終的に1,919のアーティストが抽出され、この標本集団に対して次の変数を収集し、分析を行った。

a)1作品当たりの売上の平均を5段階にコード化した。b)シングルの発売枚数を4段階にコード化した。c)デビュー世代を5つの世代にコード化した。d)音楽ジャンルを9つのジャンルにコード化した。e)出身を日本、韓流、台湾の3つにコード化した。

以上のようなデータの中にある構造を掴むために多重対応分析という統計手法を使用した。この方法はブルデューの『ディスタンクシオン』(1979)の成功で世界的に有名になり、その後の著作でも継続的に用いられた。

データの構造としては、3つの極が見つかった。左上の最も売上の高い極、この極の年齢構成は中位である。右上の売上は最も低いマイナーなジャンルに属するという点で希少な極、この極は最も年齢構成が高い。最後に下方には売上が低く、希少なジャンルにも属していない極は、最も年齢構成が若い。

図1 2014年における日本のポピュラー音楽の界 (1軸と2軸)



今回の報告ではデータの構造の分析に留まったが、今後は理論的考察に高めていく必要があるだろう。また、今回の報告では性別などの基本的な変数が欠けており、分析に適切な変数を確定していかなければならない、という課題はあるが、アーティストの分類を生成する基本的な原理を掴むための手法としては今後も発展させる余地があると報告者は考えている。

フロアからは、伝語の champ を「場」ではなく「界」と訳すことの意味は何か、という質問や、昨今のネットによる商業的指標の出現に対してパッケージ販売の指標は有効なのか、あるいはこの手法による経年変化の分析は可能か、といった疑問や指摘を受け取った。どの問いにも本質的な問題がふくまれており、今後の課題として取り組んでいかなければいけない問題である。今後の参考にしたい。

(平石貴士 立命館大学大学院)

2015年第1回中部地区例会報告
遠藤健太、エドガー・W・ポーブ

日時: 2015年11月14日(土)13:30~17:30
 於: 愛知県立大学・県立芸術大学サテライトキャンパス
 報告者: 遠藤健太(名古屋大学大学院)
 報告者: 葉口英子(静岡産業大学)

「タンゴ」をめぐる言説の史的考察—カルロス・ベガの「タンゴ」論に焦点を当てて—
遠藤健太(名古屋大学大学院博士後期課程)

本発表では、アルゼンチンの先駆的な音楽学者・民俗学者であるカルロス・ベガ(Carlos Vega, 1898-1966)によって生前におこなわれた「タンゴ」研究に焦点を当て、その特質と歴史的意義を、同国の文化史・思想的背景を交えて考察した。

ベガの主たる研究対象は農村部に伝わるフォークロア(民俗音楽・民俗舞踊)であったが、他方、彼は

首都ブエノスアイレスの流行であったタンゴをも研究対象として積極的に取り上げていた。本発表では、ベガのタンゴ研究が、「芸術」とも「フォークロア」とも異なる都市の民衆文化を学術研究の俎上に載せたこと、および、従来のアルゼンチンのナショナリズム的言説においては外来文化の産物とみなされ嫌忌されてきたタンゴを「アルゼンチン文化」の重要な一要素として認知したこと、という二つの側面に触れて、その先駆性を強調した。

また発表者は、ベガが提唱していた民俗学理論の特質を踏まえて、彼をタンゴ（都市民衆文化）研究へと導いた要因を説明した。19世紀末のフランス社会学にみられた「模倣」理論等の影響を受け、「上層」の人々の文化を「下層」の人々が模倣することによって文化的事象が伝播するという基本認識（＝「下降」説）を有していたベガは、欧州（＝上層）から米州（＝下層）、米州の都市部（＝上層）から農村部（＝下層）へと音楽・舞踊が伝播した過程に最大の関心を抱いていた。そして、都市部においてはもはや廃れて失われてしまった古い文化が農村部ではいまなお伝承されているとして、その「残存」を民俗学の研究対象（＝フォークロア）とみなしていた。すなわちベガにとってフォークロアとは都市文化の遺物であり、民俗学とは欧州起源の都市民衆文化の歴史の研究にほかならなかったものであった。

以上を踏まえて、本発表の後半では、「アルゼンチン・タンゴの起源」をめぐるベガの研究の内容を分析した。ベガは、歌曲としての「スペイン（アンダルシア）・タンゴ」がサルスエラ（歌劇）等を介してアルゼンチンに伝播したことを強調し、アルゼンチン・タンゴの音楽的起源を主としてスペインに見出していた。その反面、ハバネラやカンドンベといったラテンアメリカ産の曲種がタンゴの生成にあたり及ぼした音楽面での影響を軽視していた。発表者は、これが欧州から米州への伝播（＝下降）という過程を重視した上述の理論的枠組みに起因する偏向であったことを指摘した。

フロアからいくつかの質問・コメントが寄せられた。例えば、上述のようなベガの欧州中心主義的な音楽・舞踊研究を、後年のアルゼンチンの音楽学者たちがど

のように継承しているのかという趣旨の問いがあった。これに対し発表者は、ベガの死後、彼を批判的に継承するアルゼンチンの音楽学者らによって、同国各地に存在する非欧州起源の文化（先住民やアフロ系集団の音楽・舞踊等）に関する研究が進められてきたという経緯を、具体例を挙げて説明した。

（遠藤健太 名古屋大学大学院博士後期課程）

「大正期にみる子どもの音楽会について」

葉口英子（静岡産業大学）

日本では、明治末期以降、歌劇・音楽・唱歌を含む子ども向けの音楽会や演奏会（演奏者、聴取者が子どもである音楽に関連した集会）が現れる。こうした‘子どもの音楽会’は、大正期では、特に童謡運動の高まりもあり、都市部の劇場や百貨店をはじめ、児童雑誌の出版社、全国各地の童謡・童話研究会、新聞社が主催する形でおこなわれたもので、子どもを主体とした文化現象として一大ムーブメントとなった。

本報告は、大正期の子どもに関連した多様な音楽会や演奏会に着目し、それらの内容を整理し、明らかにすることを目的とした。まず、明治中期以降の少年・幼年音楽隊の出現に始まり、明治末期の有楽座の子供日や百貨店で少年音楽隊の活躍を確認した。次に、学校や自治体や工場がおこなった音楽会に続き、大正期の児童雑誌・童謡雑誌の出版社や新聞社が開催した会にも触れた。とりわけ、頻繁に開催された少女雑誌『少女の友』の愛読者大会に着目し、この会が音楽を主体に構成されている点に触れ、演目にみる音楽的特徴をみた。最後に、当時の子どもの音楽会の隆盛と新中間層の出現に伴う家族の娯楽の問題や童謡運動との関わりを説明した。

質疑応答では、参加者から「当時、音楽が子どもに悪影響を及ぼすという懸念はなかったのか。子どもに‘健全な音楽’を与えなくてはならないという論調がある中で、このような音楽会に批判はなかったのか」といった質問をはじめ、「音楽会での活動における男女の違いはどのようなものだったか」という質問も上がった。また、近代における子女の習い事を研究テーマとする参加者からは、当時の少女たちによる音楽の習い事の様子に触れ、「少女たちが集う音楽会（読者会）について、普段の稽古の発表会とは異なり、舞台

に立ち人前で歌ったり、踊ったりといった行動に駆り立てたものは何であったのか」という質問もあった。他に、「大人の音楽文化との関連や比較について」、「当時の軍国主義との関係」など、本報告の今後の課題や発展性を含むコメントも見受けられた。

(なお、今回の報告は、「明治・大正期にみる子どもの音楽会」(『環境と経営』第21巻,第2号,2015年12月,pp.87-104)をもとにおこなったものである。)

(エドガー・W・ポープ)

会員のOUTPUT

まつもとたくお・著

『K-POP番長の好き好きKガールズ♡ディスクガイド2014-2015』(電子書籍)

価格:500円(税込)

フォーマット:Kindle版

ページ数:161ページ/オールカラー

出版社:A-link

販売:Amazon Services International, Inc.

戸板律子・著

「フレンチ・パンク・バンドが伝えたヒロシマー Ludwig von 88のアルバムHiroshimaについて」

『欧米文化研究』第22号

(広島大学大学院総合科学研究科欧米文化研究会
2015年12月14日発行)

東谷護・著

『マス・メディア時代のポピュラー音楽を読み解く
—流行現象からの脱却』

(勁草書房、2016年2月)

判型・ページ数:224頁

ISBN:978-4-326-65398-0

定価:2800円+税

東谷護、マイク・モラスキー、ジェームス・ドーシー、
永原宣・著

『日本文化に何を見る?—ポピュラー・カルチャー
との対話』

(共和国、2016年3月)

判型・ページ数:216頁

ISBN:978-4-907-98619-3

定価:1800円+税

東谷護・著

「教養教育にみる『音楽』のあり方を考える」

山本敦久(編)『身体と教養—身体と向き合うアク
ティブ・ラーニングの探求』pp.27-40.

(ナカニシヤ出版、2016年3月)

ISBN:978-4-779-51060-1

定価:2800円+税

三井徹・著

Mitsui, Tōru. “Thomas D’Urfey.” Chapter 8
in *The Cambridge Companion to the
Singer-Songwriter*, edited by Katherine
Williams and Justin A. Williams, pp. 103-110.
Cambridge University Press, February 2016.
(ISBN 978-1-107-68091-3)

◆ information ◆

理事会・委員会活動報告

■理事会

2015年第4回(顔合わせ)理事会

2015年12月4日 於 京都精華大学

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 退会者の承認

議題4 7条退会候補者の退会について

議題5 各委員会報告

議題6 第20回国際音楽学会東京大会の後援につ
いて(事務局)

議題7 2015年度会計中間報告、2016年度予算案(会
計)

議題 8 投稿規程の一部変更について（学会誌編集委員会）

議題 9 2005 年以前の会計資料の廃棄について（会計

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います。

(<https://www.jstage.jst.go.jp/browse/jaspmms1997/-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（108 号）は 2016 年 5 月発行予定です。原稿締切は 2016 年 4 月 20 日とします。また次々号（109 号）は 2016 年 8 月発行予定です。原稿締切は 2016 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) ですので、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。

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。

JASPM NEWSLETTER 第 107 号

(vol. 28 no.1)

2016 年 5 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・井手口彰典・大山昌彦・
小川博司・東谷護・長尾洋子・
伏木香織・輪島裕介

学会事務局：

〒565-8532

大阪府豊中市待兼山町 1 - 5

大阪大学大学院文学研究科音楽学研究室

輪島裕介研究室内

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