

NEWSLETTER #119

日本ポピュラー音楽学会

vol. 31 no. 1 Mar 2019

日本ポピュラー音楽学会第 30 回大会報告

p.2	シンポジウム	篠田ミル
p.4	ワークショップ A	大島徹
p.5	ワークショップ B	山添南海子
p.7	ワークショップ C	平川裕司
p.9	個人研究発表 A1	劉 潤
p.10	個人研究発表 A2	島倉聖朗
p.10	個人研究発表 A3	加藤夢生
p.11	個人研究発表 A4	澤田聖也
p.12	個人研究発表 B1	Rodney A. Dunham
p.13	個人研究発表 B2	黄逸雋
p.13	個人研究発表 B3	増田聡
p.14	個人研究発表 B4	佐藤慶治
p.15	個人研究発表 C1	小林篤茂
p.15	個人研究発表 C2	戸田直夫

研究例会報告

p.16	2018 年度 第 3 回関東地区例会報告	周東美材・平川裕司・澤田聖也・加藤夢生
p.18	2018 年度 第 3 回関西地区例会報告	福永健一・有國明弘

寄稿

p.19	恤兵レコード	三井徹
------	--------	-----

Information

p.21	事務局より
p.22	『ポピュラー音楽研究』vol.23 原稿募集

日本ポピュラー音楽学会第 30 回大会報告

日時：2018 年 11 月 24 日・25 日

於：慶應義塾大学 日吉キャンパス

第 30 回大会報告

シンポジウム

篠田ミル

《日本ポピュラー音楽学会設立 30 周年記念シンポジウム 日本におけるポピュラー音楽研究—30 年の歩み》

パネリスト：

三井徹（金沢大学名誉教授）

小川博司（関西大学）

細川周平（国際日本文化研究センター）

井上貴子（大東文化大学）

司会：

毛利嘉孝（東京藝術大学）

日本ポピュラー音楽学会の設立 30 周年を記念した本シンポジウムの趣旨は、日本ポピュラー音楽学会設立前後から今日に至るまでの歩みを振り返りつつその今後を展望するというものであった。本シンポジウムは、学会の設立および発展に貢献してきた三井徹氏、小川博司氏、細川周平氏、井上貴子氏の 4 名を登壇者として迎え、各者から学会設立および発展の経緯について報告していただいた後、フロアからのコメントを交えつつ議論が展開されていった。以下、その議論を振り返っていこう。

冒頭では司会の毛利嘉孝氏より本シンポジウムの趣旨の説明も兼ねて、日本ポピュラー音楽学会の準備会である第 1 回大会が開催された 1989 年が、政治・ポピュラー音楽・アカデミズム、いずれの観点においても重要な転換期であったことが説明された。政治的には東西冷戦が終焉に向かい平成が始まった時代である。日本のポピュラー音楽においては、ザ・ベストテンが終了し歌謡曲の時代が終焉を迎える一方で、バンドブームの中イカ天がスタートし、さらには J-WAVE の開局と共に J-POP が萌芽していく。世界においては、セカンド・サマー・オブ・ラブに結実するハウス・ミュージックの興盛、NIRVANA のメジャー・デビューが象徴するオルタナティブ・ロックの台頭など、それ以前とは異なるポピュラー音楽のあり方が可視化されていく。またアカデミズムの現場においては、

ポピュラー音楽に限らずポピュラー文化全般が真剣に取り扱われること自体がまだ皆無な状況である一方で、既存の高等教育のあり方を問い直す制度的な動きが前景化してくる時期でもあった。このような 1989 年という時期にスタートした JASPM の歴史をたどることは、今日に至る政治・ポピュラー音楽・アカデミズムの変遷を追尾していくこととパラレルな関係をなすということが毛利氏により提示された。

第一報告者の三井氏は、ポピュラー音楽が日本においてアカデミックな対象として認知される以前から、国外におけるポピュラー音楽研究の動向をミュージック・マガジン誌における連載などを通じて積極的に紹介し、さらには 1981 年の IASPM 設立、国際学術誌 *Popular Music* の刊行以降は海外との学術交流の中心人物としての役割を果たしてきた。本拠地の金沢大学においてポピュラー音楽を題材とした研究会等を主宰するなど、JASPM 設立の土台を形成した立役者である。三井氏は、JASPM 設立前後の経緯を自身の日記、当時の新聞・雑誌の記述、ポピュラー音楽研究全体の動向を仔細に整理した年表を資料にした報告を行なった。

日本におけるポピュラー音楽研究のパイオニアである三井氏の報告からは、黎明期におけるポピュラー音楽研究を取り巻く理解の困難さが伝わってきた。例えば、三井氏が金沢大学の公開放送講座で 1979 年に担当したロックをテーマとする講座に対しては、新聞が「既成の価値観を問い直す」という見出しで報じるなど、当時の一般的な理解では「ポピュラー音楽」と「研究」が結びつくことが難しかったことがうかがえる。また、ミュージック・マガジン誌などへの寄稿を行い、ポピュラー音楽ジャーナリズムとも所縁の深い三井氏の視座からは、ポピュラー音楽研究がその黎明期からすでにジャーナリズムとの接続の困難さを有していたことが垣間見えた。1988 年 1 月に開催された JASPM 第 1 回総会では、参加していた中村とうよう氏や粉川哲夫氏など著名なポピュラー音楽批評家との会話がなかなか噛み合わないなど、ポピュラー音楽を語ることをめぐるジャーナリズムとアカデミズムのすれ違いがすでに浮き彫りになっていたようだ。

第二報告者の細川氏は、1980 年代前後よりニュー・アカデミズムの旗手としてポピュラー音楽の記号論的考察を軸に執筆活動を展開する一方で、第二回の IASPM のイタリア大会参加をきっかけに、1985 年カナダ大会・1987

年ガーナ大会・1989年フランス大会では発表を行い、1987年にJASPMの源流の一つとなるIASPM日本支部を三井氏と小川氏と共に設立、初代代表となった。

細川氏の報告では、特にIASPMとの相互交流の中でいかにJASPMの土台作りがされたのかということに焦点が置かれた。また、JASPM初期の出版物である『じゃすぷむ通信』は、細川氏が執筆者として有していた出版・編集関連の人脈から協力を得ながら制作されていたものであることが明かされた。細川氏の報告からは、ポピュラー音楽研究が1980年代半ば前後、世界的に制度化される中で、いかに日本のポピュラー音楽研究者がそれらの文脈と接続・交流し、JASPMの設立に至ったのかということをはかることができた。

第三報告者の小川氏は、1983年に鳥越けい子氏、木村（田中）直子氏、西村（庄野）泰子氏とともに社会学者と音楽学者の共同研究の場として「日常生活と音楽研究会（日音研）」を設立し、社会学の立場から日本におけるポピュラー音楽研究に接近し、三井氏や細川氏と合流してJASPMの設立に貢献した。日音研は、ポピュラー音楽だけでなくサウンドスケープや環境音楽など広く音楽と社会を問題化する研究会であり、関西支部はIASPM日本支部と共にJASPMの源流を構成していった（関東支部はその後、日本サウンドスケープ協会として今日まで活動を継続している）。

小川氏は、1980年代は社会学においても現象学的社会学の潮流が台頭するなど変動期であり、それらの潮流がポピュラー音楽研究と相互に関連しながら今日のポピュラー音楽研究のあり方が形成されていった様子を整理した。とりわけ、小川氏個人の関心においてもJASPM初期の関心においても、「メディア」という視座が社会学とポピュラー音楽研究の交点において重要な意味を成した点について小川氏は強調した。また、一般的に社会学がポピュラー文化を研究対象として取り扱うことはカルチュラル・スタディーズの台頭以後の流れの一つとして整理されることが多いが、小川氏の報告から、日本においてはカルチュラル・スタディーズの介入以前に井上俊を中心とする文化社会学・鶴見俊輔の「思想の科学」・マスコミュニケーション研究など豊かなポピュラー文化研究の土壌がすでに形成されていたことがあらためて確認された。

第四報告者の井上氏は、三井・細川・小川の三氏がJASPMの設立に向けて動き出す1980年代後半にインド

から帰国し、インド音楽研究会を立ち上げる一方でJASPMの発展にも関わり、民族音楽学とポピュラー音楽研究の橋渡しの存在としての役割を果たしてきた。

民族音楽学を足場に出発した井上氏の報告においては、民族音楽学とJASPMがいかに接近してきたのかということが整理された。井上氏の整理によれば、1990年代前後のワールドミュージックブームがブレイクスルーであったという。というのも、従来の民族音楽学は民族音楽としてのオーセンティシティを重要視するがゆえに、世界各地の今日的なポピュラー音楽を問題化することに対して限界を抱えていたが、ワールドミュージックという問題系は、民族音楽学的な限界を超えてポピュラー音楽研究と接続される可能性を開いていくものだったからである。このワールドミュージックブームと前後して、1989年には細川氏によってブルーノ・ネトルの『世界音楽の時代』が邦訳され、1990年代前半にはJASPMでも民族音楽学と接近するような催しが幾度も開かれていく。1990年におけるインド音楽研究会との合同合宿、1991年の日本民族学会と共催された関東例会、1994年の学会大会における全体シンポジウム、いずれも「アジアにおけるポピュラー音楽」をテーマに据えたものであった。ただし、井上によればこのようなJASPMにおける民族音楽学的な文脈は、ワールドミュージックブーム終息以後、社会学的なポピュラー音楽研究の興盛に比して徐々に下火になっている傾向にあるという。

以上の報告をうけたディスカッションでは、ポピュラー音楽研究およびJASPMが様々な隣接領域とどのような関係を取り結んで来たかということが中心的な話題となった。ポピュラー音楽を取り巻くジャーナリズムとアカデミズムの関連、大学制度改革とポピュラー音楽研究の制度化、文学研究の中でのポピュラー音楽研究の位置、カルチュラル・スタディーズによるポピュラー音楽研究への介入、IASPMとJASPMの関係の推移など多岐にわたるテーマのもと活発に議論が展開された。

様々な議論の中でも特に印象的だったのは、今日主流的なポピュラー音楽研究のあり方が、鳴り響く音楽テキストそのものではなく、むしろその外部にあるコンテキストに偏重したものになっているのではないかという議論であった。伝統的な音楽学や音楽ジャーナリズムと距離を置きながらスタートしたポピュラー音楽研究は、社会学やメディア研究、批判理論などと接続されながら今

日まで発展してきた。確かに、ポピュラー音楽は「ポピュラー」なものであるがゆえに、社会やメディアなど音楽の外部にある問題とは切っても切り離せないものであり、そのような問題を取り扱うディシプリンとの接続は不可欠な作業であった。一方で、今回の各登壇者の報告からは、JASPM 初期にはジャーナリズムや民族音楽学などの音楽テキストそのものを取り扱う文脈などが共存しており、今とは異なるポピュラー音楽研究の発展の可能性もあらえた様子がうかがえる。このように「内在/外在」問題に限らず、これからのポピュラー音楽研究のあり方を模索していくためには、ポピュラー音楽研究およびそのコミュニティである JASPM が孕んでいた多様な可能性をあらためて歴史的に掘り起こし、整理していく作業が必要であろう。今回のシンポジウムは、今後三十年のポピュラー音楽研究を展望するために、ポピュラー音楽研究および JASPM が様々なディシプリンや文脈と取り組んでいた豊かな可能性を再発掘し整理する重要な機会となった。

(篠田ミル 東京大学大学院)

第 30 回大会報告

ワークショップ A

大瀧徹

「なりきることの創造性、ミュージシャンの(への)生成変化」

宮崎尚一 (愛知県立大学非常勤)

長澤唯史 (相山女学園大学)

広瀬正浩 (相山女学園大学)

討論者: 水川敬章 (愛知教育大学)

ワークショップ A は、メジャーアーティストの完璧な再現を志向するトリビュートアクトを主たる対象として、他者に「なりきる」という観点から音楽実践を捉え直す試みだった。登壇者は実演家と文学者で構成され、企画者からは、文学研究の視点や方法論をポピュラー音楽研究に結びつけることが、もう一つの目的であるとの説明がなされた。以下、各発表の概要を示す。

まず、レッド・ツェッペリンのトリビュートバンドで活動する宮崎氏が、実践を踏まえた報告を行った。トリビュートは、楽曲を独自に解釈するカバーや、演奏を似せるだ

けのコピーとは異なり、演奏、ステージング、衣装、楽器、機材にいたるまでを研究し、オリジナルアーティストに極限まで接近したパフォーマンスを行う。グルーブ感、インプロビゼーション、サウンドを吸収し、ステージで自然に表現できるように、様々な修練を重ねる。特にツェッペリンの場合には、同じ楽曲でもライブごとに演奏が変化するため、ブートレグ音源を聴き込んで「成長」「進化」の過程を理解することが、コピーとの決定的な違いを生み出す。宮崎氏は、自身のバンド「ジミー桜井&ジョンジー大塚&Sho」の演奏例を示し、オリジナル、カバーとの聴き比べを行いながら、トリビュートバンドの具体的なアプローチの仕方を紹介した。

続く長澤氏は、トリビュートが隆盛するアメリカの現状を説明しながら、その実践のなかで構築されるアイデンティティを検討した。トリビュートバンドの多くは、60年代から70年代の「クラシックロック」を対象とするが、この分野では、特定の音源にもとづくレパトリーや演奏の型を「古典芸能」のように継承することが、アマチュアからオリジナルバンドまで地続きになって行われている。精緻なコピー譜が大量に流通していたり、トリビュートバンドのメンバーがオリジナルバンドに加わるといった事態は、それを傍証している。ただし「古典芸能」といっても、音源の演奏をそのままのかたちで継承することだけが目指されているわけではない。トリビュートは、オリジナルアーティストの音楽制作プロセスそのものを再現し、ありえたかもしれない別の演奏を創造している。このことを長澤氏はスティス・ベネットらの議論を参照しながら考察し、所与のアイデンティティを音楽によって表現するのではなく、他者に「なりきる」音楽実践を通じて事後的にアイデンティティが構築される、ポップミュージックの特性を現していると論じた。

広瀬氏は、視点をオーディエンスに移し、現前するトリビュートアーティスト／不在のオリジナルアーティストを二重に経験することの意味を考察した。まず広瀬氏は、トリビュートアーティストと受容者のあいだでかわされるコミュニケーションを、ケンダル・ウォルトンの「ごっこ遊び」を用いて説明した。「このレモンは爆弾である」が成立するとき、レモンが「小道具」として機能し、爆弾と対峙する「虚構的真理」が生まれる。トリビュートアクトの二重の経験が成立するとき、トリビュートアーティストの身体が「小道具」として機能し、オリジナルアーテ

ィストと対峙する「虚構的真理」が共有されている。声優が歌うキャラクターソングも類例といえるが、そこで不在のキャラクターを喚起しているのは、声優の身体とキャラクターの声とのズレである。一方で、トリビュートでは、オリジナルアーティストとの身体所作の相似が現前しない身体を想像させている。こうした議論から広瀬氏は、オーディエンスが「いないはずのものを『いる』」と感じる経験についての理論的考察を行った。

三者の報告を受けて討論者の水川氏は、アダプテーション研究を批判的に援用した考察を行った。アダプテーション研究は、小説を映画化するなど作品を異なるメディアに移し替えるときに生じる差異に着目するが、水川氏の関心は、メディアを置換してもなお持続される作品の「本質」、ベンヤミンの翻訳論における「言語では説明できない」「真理内容」の側面にある。トリビュートは、原型を可能な限り変えずに演奏を行い、「言葉では説明できない」「エッセンス」を顕在化させる点で、ベンヤミンの議論に適合的である。ただし、トリビュートでは、移し替えるメディアが身体であるために、そのメディア自体が「アウラ」を発している。ここでオーディエンスは、「本質」と「身体のアウラ」の二重の受容を行っていると言水川氏は結論づけた。

全体討議ではまず、特定のアーティストに「なりきる」実践のグラデーション、すなわちファンのコスプレからアマチュア演奏、トリビュートまでを、いかに区分整理しうるかという問いが出された。ここからトリビュートの質的な固有性に議論が展開し、水川氏の問題提起にあった「身体のアウラ」とはなにかが話し合われた。これについてフロアから、圧倒的な技術力とそれに費やされた労力からくるアウラであり、還元すればトリビュートアーティストとオリジナルアーティストとの関係から発せられるものではないかとの指摘がされた。また、長澤氏が提示した「古典芸能」化するロックの音楽史的な位置づけが話題となり、楽団(バンド)のアイデンティティを団員(メンバー)の個性と不可分としてきたロックの歴史的な特殊性が確認された。

長澤氏が論じたように、「なりきり」は実に幅広い対象に適用でき、ポップミュージック、あるいは芸能全般の特徴とも捉えられる。他方で、パロディや改変をとまなわずオリジナルをシリアスかつ忠実に再現するトリビュートは、アーティストのカリスマ性を大前提とする「クラシッ

クロック」に顕著な現象であり、「なりきり」の丹念な分節が、ポピュラー音楽の理解に新たな知見をもたらすことを、本ワークショップは提示していたといえる。さらにこの論点は、登壇者の報告だけでなく、フロアから発せられた社会学、美学、文化史的関心とのすりあわせによって浮き彫りになったといえ、企画者の目的は十分に達成されたと思われる。

(大寫徹 玉川大学他非常勤)

第 30 回大会報告 ワークショップ B 山添南海子

「定量調査はポピュラー音楽の何をどこまで明らかにできるか ——ジャンル・嗜好・コミュニケーションを中心に」

南田勝也 (武蔵大学)

木島由晶 (桃山学院大学)

永井純一 (神戸山手大学)

討論者: 米田幸弘 (和光大学)

ワークショップ B においては、青少年研究会において 1992 年、2002 年、2012 年と 10 年ごとに 3 回行われた定量調査をもとに、回収されたアンケート調査を分析しポピュラー音楽のありかたを、数値によって明らかにするというテーマをもとに発表が行われた。

冒頭に木島氏から本調査の意図が述べられ、ポピュラー音楽研究の分野では、メディアリサーチ、フィールドワークという方式が大きく取り上げられているが、データに基づいた研究方法もあるべきであるという前置きがあった。このワークショップ B は、定量調査のデータを用いて、南田氏はジャンルの認識、木島氏はスマホが音楽の聴取に与える影響、永井氏が音楽に関連したコミュニケーションを分析し、それを基に論証を行い。この議論を受けて、質疑を行うという形式で行われた。

南田氏による最初の報告は、ジャンルについてであった。ジャンルとは定義の水準、運用の水準の間で発生し、社会的な要因と、ビジネスの要因によって定義されてきたとジャンルのあり方を指摘した。しかしながらジャンルの属性と一致しないアーティスト、作品も多数存在す

ることから、ジャンルとは一体何なのか、その実像を定量調査の集計から論証するものであった。調査では22のジャンルから好きなものを回答させ、その上で音楽の要素で惹かれるものを回答する方式である。この回答から南田氏はクロス集計と相関係数を用いて分析した結果を報告した。ジャンルでは、ポップスを選んだ人はアーティストのビジュアルを重視する傾向があり、逆にロックを好む人は演奏を重視する。フェイス項目において見られた有意差は、世代別においてはトレンド、学歴では、低学歴層は演歌、ヒップホップで見られたなど、音楽におけるパブリックイメージと符合されることが示された。アーティストのジャンル帰属がどの程度意識されているのか？という点についてはアーティストの回答が多種多様で分散しており試論であると前置きした上で、好きなアーティストでB'Z、ビートルズと回答した人を除くとJ-POPが圧倒的に多く、現在のメジャーな日本の音楽の大半がJ-POPと見なされているという。

また、これまでたびたび話題を呼んだ「Mr.Childrenはロック」であるのか？という問いを調査から検証。Mr.Childrenを好んで聴くと回答した人で、好きなジャンルに邦楽のロックと回答した人は、ミスチル活動前半期の2002年までにファンになった層では64%、後半にあたる2012年までの層には33.3%と約半分になってしまうことが示された。この結果から、活動内容、ファンの目線によってアーティストの属するジャンルが変化することが指摘された。ジャンルは音楽に関わる人たちの集合的な社会意識によって、その都度構成される動的な存在と説明があり、この論証は南田氏が発言していたように、固定的に捉えられる傾向にあるジャンル論に一石を投じる結果であった。

木島氏は、2012年の調査時にスマホの浸透が過渡期にあたり、現在の音楽における動向が捉えきれていないため、授業の受講生を対象に予備調査を行った。調査の目的はスマホの浸透で音楽の聴き方に変化が出てきたのか？という問いが背景にあることが説明された。木島氏は青少年研究会の定量調査と、桃山学院大学の「音楽社会学」の受講生277名に定額配信に関連する質問を加えた予備調査と、2つの調査の回答から音楽に使う時間、お金、好きなジャンル数を2012年と2018年調査で比較し変化を検証している。だが音楽の聴取時間以外に、変化は見られなかったことが示された。また2018年の予備調査では定

額配信利用者と未使用者では、音楽的な関心、意識に違いが見られた。音楽に利用する金額では約2倍、聴取時間に大きな差があり、定額配信の利用者は熱心な音楽ファンであることが明らかになった。また未使用者は、ゲームなど他のコンテンツに比重を置いていることから、今後の予測としてスマホの各コンテンツの配信サービスの激化で、青年層の文化ジャンルの実態が見えてくると、定額配信の利用者が純粋な音楽ファンの特徴を見せるのでは？など、今後の予想を示した。

現在も音楽を介したコミュニケーションは活発に行われているが、スマホによってどのように変化したのか？という点に関心があるという前置きから始まった永井氏の発表は、青少年研究会の定量調査をもとに音楽に関する情報源、音楽を介した友達づくり、好きな音楽ジャンル別に友達とどこで出会ったのか？という3点についての論証であった。これまでの3回の調査から音楽の情報源に関しては、友人や家族などロコミの項目の数値に変化がないことが示され、また友達づくりにおいては、メジャーな音楽ジャンルより、マイナーな音楽ジャンルを聴く人の方が音楽によって友人をつくりやすいことが明らかになった。各ジャンルの愛好者が友人と出会った場所にも特徴があり、ジャズ、邦楽ロックは大学・短大・専門学校、ビジュアル系はネットと相関性が高いなど、調査結果とパブリックイメージとの一致が示された。また音楽メディアが混成する状況下で、友人間でのCDの貸し借りから、SNSを介してのリコメンドへと変化していることに注目。またSpotifyでは友人の聴いている曲が表示されるため、リコメンドするというコミュニケーションすらも省略されることが指摘された。更に動画アプリのNetflixでは、アプリがマッチ度でリコメンドするため、友人自体が不要であることが説明された。音楽とコミュニケーションの関係が、どう変化していくのかという点が永井氏の着目点であり、これを定量調査で実証する方向であることが述べられた。またビッグデータと定量調査との差別化を図るには、音楽以外の項目と関連づけて分析する必要性を述べた上で、好きな音楽ジャンルと恋愛、友達付き合いの相関で有意差が示されると述べた。

今後は新しいメディアの普及によって、特定のアーティストに人気が集中するのか？それとも個々が多様化し細分化していくのか？また音楽が好きな人の好きな人の特徴として、ライブに行く傾向があることが説明された。

これらのライブ、フェスに参加して充足感を得る、ライブ充、フェス充と呼ばれる人たちは、コミュニケーションをより志向しているという。特にフェスティバル・ゴアにおいては、コミュニケーションの面で他の音楽ファンとの有意差が見られることが明らかにされた。

討論者の米田氏は、定量調査は手堅いのだが、面白くないという通説があると前置きをした上で、音楽をここまで定量係数で分析しているグループは他に存在せず、更に本発表は手堅いし、面白いということが両立されていると総評を述べた。南田氏には、ロックの変化は世代差を通じて定量的に実証できるのか？など世代の分化とジャンルの変成に関する問いがあった。木島氏には、定額配信の利用者に関する事で、この新しいメディアが普及する過程をどのように位置づけるのか？永井氏へは友達づくりに役に立つ音楽ジャンルは、そのジャンルが有する社会意識が友達づくりに影響しているのでは？新しいメディアが過去の関係性をより強調することはあるのか？という質問がなされて、示唆的な討議が行われた。

フロアからの、新たなストリーミングなどのメディア、国内における音楽の聴取スタイルに変化が起きるのかという質問に対しては、木島氏、永井氏が、新たに配信が開始された You Tube が一つの潮目になり、日本流のガラパゴス型のサブスクリプションサービスとなるのではないかという指摘がなされた。また、なぜクロス関数、相関係数を使用し、量と質を首尾一貫して分析できる多変量解析、重回帰分析、クラスター分析等を使用しなかったのかという質問には、南田氏は著作ではクラスター分析、回帰分析なども使用しているとし、著作の方で更なる展開があることを示唆した。またジャンルにおける正統性の討議では、複雑な社会的要因によって正統性は決定されているが、クラシックは社会的威信、民族音楽は伝統と継承性、ポピュラー音楽は人気など、もう少し単純な指標もあるとしながら、正統性には多くの人に知られて獲得されるものであるという回答がなされた。

南田氏、木島氏、永井氏の共著で2019年3月に発刊される、『音楽化社会の現在：統計データから読むポピュラーミュージック』に関連したワークショップであったが、著作をアルバムに例えるなら、ライブともいえるべき活気のあるワークショップであった。

(山添南海子 日本大学大学院)

第30回大会報告

ワークショップC

平川裕司

「戦後日本における表現としての音楽文化」

栗谷佳司 (立命館大学)

太田健二 (四天王寺大学)

平石貴士 (立命館大学大学院)

ワークショップCでは、2012年のワークショップ(於：武蔵大学)、2017年のワークショップ(於：関西大学)で得られた音楽文化研究の知見をさらに進化させる目的で、日本のポピュラー音楽について表現文化とメディア、時代、社会状況との関わりという観点から考察が行われた。はじめに、問題提起者である栗谷氏から、2012年のワークショップでは、歴史社会学の観点から1960年代～1970年代前半の日本のフォーク文化がサブカルチャーとしての自律的な領域を形成していたという知見を得たことが述べられた。また、2017年のワークショップでは、音楽空間やシーンという概念を導入して、クラブカルチャーというシーンが渋谷などの空間を中心に形成されていった過程、原宿の再開発とKawaiiカルチャーとの関係等について考察を行ったことが述べられた。その後、1960年代後半以降の日本の状況について、報告者それぞれの研究分野から報告が行われた。栗谷氏から、フォークソングをめぐる表現の諸相について、複数のメディア(言説や音源)との交差から浮かび上がるその自律性について、当時の資料や録音等を交えて報告があった。続いて太田氏からクラブカルチャーと風営法による規制やモラルパニックなどの問題について報告があり、最後に報告全体をまとめるかたちで平石氏から音楽空間の自律性の構成と知識人・哲学の構成について報告があり、フロアからの質問に回答するという流れで議論が行われた。

栗谷氏は、今回の報告において、ハーワード・ベッカーの『アートワールド』(1984=2016)で展開されている理論(以下「アートワールド」という。)を参照し、関西のフォークソング運動の表現文化の自律性について考察を行った。ベッカーのアートワールドとは、アートという現象を集的行為(collective action)による人々の協同的なネットワーク(cooperative networks)から考察するところ

に特徴がある。栗谷氏は60年代のフォークソング運動は、相対的に自律しており、アートワールドの創造性のプロセスに近い活動として行われていたのではないかと主張する。その理由として、フォークを世に広めたURCレコードが、放送禁止などの問題からインディレーベルとして始まったということ、また、ベ平連やフォークゲリラとの結びつきなど、芸能界外の活動が重視されていた点を取り上げた。芸能界とフォークソング運動のせめぎ合いの事例としては、フォークシンガーである高石友也が芸能界と関連する仕事をしたという点についてフォークゲリラと論争となったことを記録した当時の音源を紹介し、フォークソング運動の「矛盾」について考察を行った。また、そこから関連して大阪万博時の反芸術活動についても説明があった。まとめとして、フォークソング運動においては、インディペンデントという特性もあり、かなり自由な活動が行われており、そこでは、音楽と批評家、媒体が重要な役割を果たしながら創造的な表現文化となっていたとの報告があった。

続いて太田氏から、昨年の報告に引き続き、クラブカルチャーと風営法に関して報告があった。風俗営業に対する規制については、1948年の風俗営業取締法の制定、1959年の3業種から7業種への拡大。その後、日本のダンス空間をめぐるモラルパニックの象徴的な事件とされる1982年の新宿ディスコ殺人事件、少年非行の増加などから、1984年風営法の大改正が行われ、「善良の風俗と清浄な風俗環境を保持、少年の健全な育成に障害を及ぼす行為の防止」が定められたことが述べられた。2010年以降、クラブの摘発が増加して規制が強化されていく中、風営法から「ダンス」を削除する署名運動や摘発された店が裁判で無罪を勝ち取るなどの動きがあり、2016年6月に改正風営法が施行された。また、同年12月に統合型リゾート（IR）整備推進法（カジノ法）が施行され、この中のエンターテインメントの一つとしてクラブが期待されているとの報告があった。最後に、創造的な文化としてクラブカルチャーが終わったのか、という問題を提起して報告のまとめを行った。

最後の報告者である平石氏は、本報告のキーワードとなっている音楽空間の自律性について、「表現」における非言語テキストと言語化の問題、ブルデューの諸概念と音楽研究という観点から考察を行い、本報告のまとめと

して、フォーク文化とクラブカルチャーの自律性と知識人の役割について報告を行った。

はじめに、「表現」について、文化の自律性を守るための重要な戦略として哲学概念からのアプローチを試みた。平石氏は「表現」を、分析哲学の流れを組む心の哲学や現象学で言われる「現象的なもの」、「心理的なもの」に区分し、「現象的なもの」の私秘性が言語化を難しくし、「心理的なもの」のもつ社会性や公共性が言語化を容易にするなどの分析を行った。その後、音楽研究におけるブルデューの諸概念として、音楽実践、音楽〈場〉、音楽ハビトゥス、音楽資本について考察し、音楽〈場〉の自律性を構成する要素として、「制作」「演奏」「聴取」だけでなく、すべての音楽実践について考える必要があること、音楽資本の蓄積が音楽〈場〉の自律を可能にすることなどが述べられた。まとめとして、フォーク文化とクラブカルチャーの自律性について、文化生産の〈場〉の自律性の構成において、知識人の果たす役割は大きいことが指摘された。哲学概念は、言語化できない「現象的なもの」について、社会的・公的言語を作り出すことで、文化政策を可能にすることが述べられた。そして、国家が経済政策としてではなく、文化政策として〈場〉に介入する一要素となるためには、知識人・芸術家たちが〈場〉の自律性を構成する要素となると同時に、「表現」について理論を与えることが重要であることが述べられた。最後に、今後、音楽文化が自律性を持った空間として構成されていくかどうかは分からないが、本報告で考察した社会空間のアプローチは、〈場〉の自律性を探求するためには有効な方法となりうることを主張し、報告が締めくくられた。

フロアから、フォーク文化の自律性について、1969年時点で捉えると、ミュージシャン、知識人、社会運動の活動家などそれぞれの思惑が違っていたように思うが、フォーク文化を自立した文化として捉えることについてどう考えるかとの質問があった。それぞれの思惑が違っていたことは確かである。そして、それぞれの活動が自立しているあまり組織の崩壊につながっていったのも事実であるとの回答があった。

また、現代音楽は芸術性をより高めるとい意味で自律的であると言えるが、フォーク文化やクラブカルチャーは、大衆に参加を求めるなど、あえて自律性を求めない方向に向かっており自律的であるとは言えないのではないかという質問があった。ここでは、フォーク文化を芸能

界という文化産業システムからはみ出たものとして自律的であると捉えているとの回答があった。また、補足的に自律性の概念として、政治的な自律性や意味論的な自律性といった捉え方もあるのではとの回答があった。

最後に、ブルデューと同様に自律性について主張している学者としてギデンズがいるが、ギデンズの理論を使わずにブルデューの理論で説明する理由について質問があった。ブルデューの理論で捉える意味として、ブルデューの理論は初めに構造的があってその中で個人が行為するといった見方であるが、ギデンズの場合は、ベッカーと似ているところがあるが、個人との関係から出発して社会をとらえていく見方であり、そこに双方の違いがあるのではないかの回答があった。

(平川裕司 佛教大学大学院)

第 30 回大会報告 個人研究発表 ブロック A

A-1 「昭和戦前期の関東州・大連放送局による流行歌の生放送—その『政策』と社会的要因及び影響について—」 劉潤 (国立音楽大学大学院博士後期課程)

本研究の目的は、昭和・戦前期の関東州・大連放送局において 1925～36 年に放送された日本流行歌を考察の対象とし、日本統治下にあった満洲の大連放送局において実施されていた日本語流行歌を巡る統制的政策を明らかにすることである。また、それら政策下に受容された日本語流行歌が満洲国大連地区の日本人に与えた社会的影響を検証することにある。

当時の流行歌放送は、レコードの再生とステージ上の中継放送の 2 種類に分けられる。ただ、昭和初期のラジオ放送は現代のような収録盤がないため、現代のラジオ放送の意味で当時の全ての放送は生での中継だと言える。また、本発表の研究対象は後者であるため、レコードの再生と区別する為に、このステージ上の中継放送を「生放送」としている。

本発表では、まず、満洲電信電話株式会社 (以下は満洲電電) によって発行された『満洲電電業務資料』などの一次資料によって、満洲電電の管理階層 (或いは当時大連社会のエリート階層) にとっての、慰安放送に対する態度や

基本的な考え方を検討する。また、当時の満洲で発行された新聞『満洲日報』などに掲載されたラジオ欄の放送番組表により、戦前に於ける大連放送局から生放送された流行歌について、放送実態を分析する。従って、この時期に於ける関東州・大連放送局の日本語流行歌の生放送に関する実際の放送方針、つまり、大連放送局における日本語流行歌生放送の「放送政策」を抽出する。なお、管理階層の慰安放送に対する見方と実際の日本語流行歌生放送の「放送政策」との相違点、或いは矛盾を見出す。そして、大連社会の聴衆構成の分析を通して、この「政策」を形成した社会的要因及び、この放送政策下の関東州・大連放送局の日本語流行歌の生放送が、満洲国建設にどのような効果を発揮し、大連社会に影響を与えたのかについて考察する。(当時の満洲国の放送政策に関して法律的に明文化された「流行歌」に関する放送政策及び方針を示す文書は、未だ発見されていない。本研究で「」を付けている政策は、筆者の一次資料の考察により纏めたこの時期に於ける関東州・大連放送局の流行歌生放送に関する方針・態度及び基本的な考え方の推測である。この方針・態度は実際の流行歌の「放送政策」と判断できる。)

1932 年から大連放送局は満洲電電の管理に属され、放送された流行歌の数も以前より大幅に増加していった。1934 年からこの放送の数はさらに増えていったが、発表時間の制限のため、本発表の研究対象として、1932 年前と 1933 年後の流行歌の生放送を割愛する。その戦前における満洲事変(満洲国の成立)直後の 1932 年から 33 年にかけて大連放送局の流行歌生放送という過渡期の「政策」とその社会的影響を考察する。

発表後、フロアからは、今回の発表はなぜ 1932～33 年を巡って大連放送局の流行歌の生放送を考察したのか、その意味や発表の中での「生放送」という言葉使いなどについて質疑と意見が出された。これらの意見は発表者にとって非常に考えさせられ、質疑でいただいた多くの貴重な意見を参考にしながら、さらに考察を進め研究を深めていきたい。

(劉潤 国立音楽大学大学院)

A-2 「太平洋航路における『船の楽士』を通じた軽音楽受容過程の分析—演奏プログラムの曲目変遷を事例として—」

島倉聖朗（横浜市立大学大学院都市社会文化研究科博士後期課程）

本発表は、クラシック以外の軽音楽の受容が日本においてどのように進んだのかを明らかにする研究の一つとして、大正期から昭和初期に横浜を拠点とした太平洋航路の船上で活動した「船の楽士」に焦点を当て、彼らの活動を再確認するとともに、船内で演奏した曲目プログラムを題材として、曲目変遷と軽音楽受容の大きな流れを捉えることを目的としている。

「船の楽士」は、東洋音楽学校(現・東京音楽大学)が、卒業生の音楽家としての職探しや海外で音楽を身につける機会という考えにより、当時の国際航路で行われていた、船の出入港時の演奏や船内一等船客を対象とした昼食・夕食時の演奏を行うため、1912年(大正元年)8月、横浜を出港した東洋汽船サンフランシスコ線の地洋丸に乗船した日本人の船内楽団を祖とする俗称である。彼らの活動は、後に東洋汽船を合併した日本郵船に引き継がれ、昭和16年までの約30年間に続いた。

「船の楽士」は、主に日本のジャズ史では取り上げられており、彼らが日本にジャズを最初にもたらしたということが定着している。また「船の楽士」へ人材供給した東洋音楽学校の学校史等においても彼らの研究がなされている。これらの研究から、5～8人の小編成で、現在でいうセミクラシックのほか、ワルツ、行進曲、歌曲の他に、フォックストロットといった、当時のアメリカで流行のダンス音楽を演奏したと明らかにされている。

しかし、これまでの研究で約30年の活動を通じて実際どのような曲を演奏したのか、曲目やジャンルがどう変化したなどは、明らかにされていなかったことから、今回、横浜の日本郵船歴史博物館が所蔵している当時の演奏プログラム全37点に着目して曲目やジャンルを検証した。37点のうち27点は1934～1938年の昭和10年代のものであるが、軽音楽的な視点では、初期はミュージカルやオペラの歌曲、スイングジャズ以前のダンス音楽としてのフォックストロットなどから構成していたが、その後、ラテン音楽のタンゴ、アメリカ民謡、長唄といった邦楽や日本の歌謡曲にまで及び、あらゆる音楽ジャンルや曲が混在していたことが明らかになった。

「船の楽士」が原初的なジャズを最初に運んだという説は正しいとは言えるが、その点を強調することよりも、彼らの演奏曲目やジャンルは、当時のアメリカの大衆音楽全般をさしている点、国内外問わず同時代的な新しい楽曲を積極的に取り入れている点から、「船の楽士」の別の定義付けが出てくると言えるが、今後さらなる検証が必要である。

フロアからは、①「船の楽士」の活動を立体的に捉えるには、アメリカ・カナダの船会社における同様の活動を押さえておく必要がある ②楽曲名から当時のポピュラー音楽事情を検証するには限界がある ③東洋音楽学校が船の楽士に取り組んだ現実と理想のズレなどを押さえる必要がある、などの質問がなされた。

(島倉聖朗 横浜市立大学大学院)

A-3 「戦後日本ジャズ史における『ジャズ・フェスティバル』の位置づけについて—戦後から1970年代後半に焦点をあてて—」

加藤夢生（東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻修士課程）

本研究の目的は、1945年から1970年における、ジャズ・フェスティバル（以下、「JF」と表記）の日本のジャズ史への位置づけを考察することである。なお、本研究が対象とするのはその名称、または、それに準ずる名称（「ジャズ祭」など）を持つイベントである。

報告前半では、時代背景として1945年から1970年の国内におけるJFとそれをめぐる状況の大まかな変化について、事例と共に説明がなされた。まずJFは1934年には既に行われていたことが初めに示された上で、対象年代については1950年代中頃までには日本で一般的となっていたと考えられることが述べられた。そして1960年以降では次の四つの観点で、日本の聴衆、ジャズ演奏家が海外のJFとの関係を強めたことが説明された。第一に、雑誌のレポート記事と記録映画により、海外のJFが日本でよく知られるようになったこと、第二に、海外のJFに日本人演奏家が参加する機会が増えたこと、第三に、国内において海外のJFとの連続性を意図したJFが現れたこと、第四に、国内のJFに海外の演奏家が出演する機会が増えたこと、である。

本報告後半では、海外のJFの受容に大きな役割を果たした『真夏の夜のジャズ』(1960年日本公開)に焦点をあて、

その論評記事の分析から、当時、JF という「場」に与えられた意味が考察された。ニューポート JF の第 5 回大会の記録であるこの映画の公開後には、様々な論評が書かれ、中には評者自らの音楽観を表明したものも含まれた。

分析の実例としては音楽の評論に深く携わった人々による記事が取り上げられた。ここでは、三善晃の記事ではレコード聴取的な価値観を持った音楽受容のあり方が表れている一方、黛敏郎の記事では「大人のレクリエーション」としてのそれが主張されていることが示された。また、後者で用いられていた「モダン・ジャズ」という言葉は、ジャズの価値観が改めて論じられていた時代背景にあって特別な意味を持ちうるということが述べられた。そして、瀬川昌久の記事では米国における「レジャー」としての JF のあり方が紹介されていたが、それは黛の主張を具体的な形で示したもので、また、当時、憧れを喚起しうるものであることが示された。

結論では特に 1960 年代、ジャズの価値観が問い直される状況において、JF という文化実践形態は「ジャズ」に関し、演奏者や音響等だけではなく、演奏実践の「場」のあり方について論じる素材を提供したという点によって、日本のジャズ史の中に位置づけうるということが述べられた。

質疑では、例えば 1958 年のニューポート JF におけるチャック・ベリーの出演のように、JF にはしばしばジャンルの混淆性が認められるが、その中で「ジャズ」のみについて論じることの問題性の有無などが指摘された。今後の検討課題としたい。

(加藤夢生 東京藝術大学大学院)

A-4 「本土復帰前後における沖縄ロック・ミュージシャンの演奏活動の変化—A サインクラブを中心に」

澤田聖也（東京藝術大学大学院音楽研究科修士課程）

発表者は、在沖米軍人・軍属の娯楽施設であった民間主導の A サインクラブの実態を沖縄のロックミュージシャンの活動から具体的に描き出し、その空間が本土復帰によってどのように変化し、それがミュージシャンの活動にどのような影響をもたらしたのかを考察した。特に、本発表ではロックバンド「紫」と「マリー・ウィズ・メデューサ」を中心に取上げた。

まず、復帰前の A サインクラブの演奏環境について説明し、ミュージシャンがその空間で軍人・軍属を対象に演奏活動を行ってきたことを指摘した。当時の客層は軍人・

軍属で占められていたため、ミュージシャンは彼らの求める英米ロック(70 年代ハードロック)を演奏することで、聴衆から高い評価を得ていた。多くの沖縄人ロックミュージシャンは幼少期から軍人・軍属と接する機会に恵まれていたため、英語の歌を歌う上で重視される英語の発音をすでに克服し、軍人・軍属とも英語によるコミュニケーションで友好的な関係を築けていた。

次に、沖縄が本土復帰すると、A サインクラブに地元民や本土の観光客などのいわゆる日本人が参入するようになった。それに伴い、一部のミュージシャンは日本人に合わせた選曲もするようになったが、中心となる音楽は復帰前と変わらず英米ロックであった。しかし、復帰によって本土のスカウトマンが沖縄のロックミュージシャンとレコード契約を結ぶために来沖し、次々にミュージシャンとレコード契約をするようになったことで、ミュージシャンは全国デビューするための「オリジナルロック」を求められるようになる。同時に、スカウトマンは A サインクラブで知名度の高いミュージシャンを中心にレコード契約を結んだため、徐々に A サインクラブが本土デビューの登竜門としての機能も帯びるようになった。

オリジナルロックの音楽性は、「本土志向」と「アメリカ志向」に分類することができる。「本土志向」のオリジナルロックは、ミュージシャンの音楽的趣向が介在することなく、レコード会社の意向を強く反映している。1970 年代、1980 年代の日本のポピュラー音楽シーンはアイドルブームであり、レコード会社はアイドル路線の歌手を次々に輩出していたため、沖縄のロックミュージシャンもその方向性で売り出そうとしていた。そのため、オリジナルロックは歌詞曲を基調としたサウンドに歌詞は日本語であった。一方、「アメリカ志向」のオリジナルロックは、ミュージシャンの音楽的趣向を強く反映している。レコード会社がミュージシャンの創作活動に介在しないため、ミュージシャンは、復帰前に演奏していた英米ロックのスタイルを踏襲したオリジナルロックを創作することができた。そのため、オリジナルロックは英米ロックを基調としたサウンドに歌詞は英語であった。

このように、ミュージシャンのオリジナルロックは所属するレコード会社によって、その方向性は異なっていた。質疑応答では、オリジナルロックを単に「アメリカ志向」と「本土志向」の 2 つだけに分類することは単純すぎると指摘された。確かに、「紫」と「マリー・ウィズ・メ

デューサ」の分析のみで分類することは短絡的であり、他のミュージシャンも分析すれば、新たなカテゴリーも登場すると考えられる。そのため、今後の課題としては、他のミュージシャンも分析することで、偏りのないカテゴリー化を進めていきたい。

(澤田聖也 東京藝術大学大学院)

第 30 回大会報告 個人研究発表 ブロック B

B-1 「Queens of Noise: The Runaways as Jungian Archetypes in Japan and in America」

Rodney A. Dunham (帝塚山大学)

Rather than a straight-up research report, the presentation began with the journey that lead to the current research. Similar to the journey, the presentation may have been a bit erratic at times. Audience perseverance and my use of many pictures/graphics may have resulted in sufficient understanding. Here, I represent the series of serendipitous coincidences encountered on my journey while seeking to understand how musicians acquire a royal title. The journey culminated in assessment of the Runaways greater appeal in Japanese than the West.

I first discovered the role of appeal in Daphne Harrison's book *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s*. Christopher Small specified the site of such appeal is musicking; creating, reinforcing, and celebrating through music the relationships based on the participants' values. Mark Winborn, a practicing Jungian therapist and blues enthusiast, showed in his book *Deep Blues: Human Soundscapes for the Archetypal Journey* how the blues reflects such values. Queens and other royals are the catalysts.

As Queens of Noise, the Runaways represented another musical genre and manifestation of such musicking. In the work of Hayao Kawai, I found the explanation and means, but with differences between Japan and the West, as Kawai showed in his book on myths, fairy tales, and dreams. Japan's myths revolve around Amaterasu as the matriarch in a triad of gods balanced by Susanō with "inactive" Tsukiyomi at the center: a "hollow-

center balance" model. The West is patriarchal with Zeus standing alone at the top. Representative fairy tales reflect aspects of those myths: a forgiving female prohibitor, Otohime in "Urashima Taro," versus a dominating male prohibitor, "Bluebeard," who seeks death as punishment. Similarly, dragons represent nature in Japan and evil in the West that must be slain by the hero. Other aesthetic values Kawai explicated, Japan versus the West respectively, are beauty, complete vs. perfect; endings, beautiful vs. happy; nature, to be respected vs. to be controlled; and individuality, amorphous/blending vs. distinguishing. All of these factors combine to influence the archetypes, defined by Carl Jung as images in our dreams and desires. We are attracted to archetypes for various reasons, including the need to fill a missing part of our psyche or to create a balance. The "dragon-slaying" hero is a dominant Western archetype, reflecting male dominance and individuality. The Japanese psyche, in contrast, seeks balance, forgiveness, and beauty (reflected in Nature and the collective). One related archetype is the shadow: the hidden, repressed elements of the psyche. Westerners tend to resist the shadow as ugly, evil, or destructive. Japan accepts the shadow as completeness, natural. This variance in shadow assessment is clearest in Kawai's writing about dreams (which are central to Jung's psychotherapy and understanding of archetypes) in Japan: interpretation of the realms of reality and acceptance of flow.

The Runaways embodied many things that Kawai attributed to the Japanese psyche. Embodying the shadow, they put their flaws and contradictions on display rather than hide them, sexuality being the most obvious. They didn't struggle or try to overcome; they were just participants in music. In their Tokyo shows, they were five individuals musicking together as a group with no dominant leader: a hollow-centered balance; flowing, not struggling; complete beauty, not perfect; being, not seeking.

Kawai noted that Nature in Japanese is written as 自然, formerly read as "jinen," which excludes the core notion of Western and Jung's psychology: "ego." On stage in Japan, the Runaways had no ego: easily accepted by Japanese people, rejected by Westerners. Even in their sexuality, the Runaways were "specifically ambiguous" and unheroic. Further, the oppression (denial of full humanness as outlined by Paulo Freire and specified in Abraham Maslow's hierarchy of needs) they

encountered, i.e., not being accepted in the West as liberated female, teenage musicians, was treated as part of their life flow, of being. Rather than fight or accept such oppression, the "Queens of Noise" merely made some noise: rock 'n' roll. As I sang in the self-written song I used to summarize and to end the presentation, "They just wanted to play."

(Rodney A. Dunham 帝塚山大学)

B-2 「ねじれた演歌像—『女』に結びつけられすぎた『日本の心』—」

黄逸雋 (法政大学大学院人文科学研究科日本文学専攻国際日本学インスティテュート博士後期課程)

しばしば「日本人の心」といわれている演歌に絶対的な定義基準はないが、歌詞内容という要素だけをとってみれば、「女」との関連性が読み取れる歌は「演歌的」と認識されがちである。本発表では、「女」に強く結びつけられているという現代演歌の特徴を中心に考察した。

「女」や「男」といった言葉で登場人物の性別を強調する現象は、現在の演歌において非常に顕著であるが、日本ポピュラーソングにおいて、性別が強調された形で表現されるようになったのは1970年代前後である。特に演歌においては、いわゆる女歌の数が徐々に増え、「女」は次第に目立つようになった。「演歌の星」こと藤圭子のヒット曲や、新聞などのメディアにおいて大々的に取り上げられた「ド演歌」、様々な大賞に輝かされた《北の宿から》など、1970年代における演歌の代表には、「女」の存在が際立っているのは明らかである。その後、演歌においてネガティブな「女」はより普遍的なテーマになっていき、現在では演歌における最も典型的な主題の一つとなっている。

さらに、男性歌手による女歌は、捨てられた「女」の惨めさや怨み、恋に破れた「女」の未練や心残りを過剰なまでに描いている。それに対して、女性歌手による女歌における悲しさや暗さといったネガティブな雰囲気は、やや控えめといえそうだが、女歌の主題は、終始(男性との)恋から離れていない。演歌で描かれている「女」たちの人生には、(男性との)恋以外の可能性はほとんど与えられていないといえる。

そのほか、演歌の世界では、(男性との)恋にしか生きられない女性像と、(女性との)恋以外のもの(自然、人生、仕事等々)に生きようとする男性像が定着し、二極化

された「演歌的」な「女」と「男」は著しい対照をなしている。

しかし、いつまでも男性から離れられない「女」たちは、とても現実的な人物像であるとは考えにくい。にもかかわらず、男性願望を体现するような時代錯誤的な女歌は、現在でも演歌の世界の中で描かれ続けている。ほとんど男性によって作られ、時々男性歌手も積極的に歌う女歌は、男性による、男性のための妄想産物である、といえなくもない。この意味では、「女」に結びつけられすぎた一面を持っている「伝統的」な演歌は、断じて「日本人の心」ではなく、実際は「(一部の)日本人男性の心」ではないだろうか、というのが本発表の結論である。

発表後の質疑応答では、中国や韓国などの国において似たような内容のポピュラーソングは存在するのか、1970年代前後に日本ポピュラーソングにおいて「女」が増えてきた具体的な理由は何か、「(一部の)日本人男性」はどのような男性を指しているのか、女性聴衆が演歌における女歌を聞き、歌う場合、その心理をどのように解釈すればよいのか、などの質問を受けた。また、日本ポピュラーソング全体が恋愛観の変遷に影響されているため、演歌だけに注目するより、ほかのジャンルを同時に考える必要がある、という指摘を受け、今後の課題として検討していくつもりである。

(黄逸雋 法政大学大学院)

B-3 「『愛国ソング』の系譜—ニッポン系ポップ研究序説」増田聡 (大阪市立大学)

2018年のゆず「ガイコクジンノトモダチ」やRADWIMPS「HINOMARU」といった「愛国ソング」が賛否両論の議論を呼んでいる。このような近年の愛国ソングの目立った出現は、平成期日本のポピュラー音楽史におけるナショナリズムの主題の定着プロセスの中に位置付けて理解すべきものと思われる。

戦中の軍国歌謡の反動で、戦後歌謡では長く「日本」を主題とした歌は避けられてきたが、1989年の平成改元および冷戦崩壊とともに、日本のポピュラー音楽に正面からナショナルな主題を歌うものが現れ始める。いくつかの例外を除けば、その先駆はおそらく長渕剛(89年『昭和』以降)であるが、長渕個人の「右傾化」として等閑視されてきたこの転回は、この時期の日本大衆文化が「ナショナルな日本」を意識しつつあったことの徴候であった

とも捉えられる（歌謡曲に代わって「Jポップ」の概念が現れるのも同じくこの時期である）。

90年代は日本語ヒップホップの発展期でもあるが、SHING02やK ダブシャイン（キングギドラ）、般若らは、ヒップホップ的なアイデンティティ・ポリティクスを、「ナショナルな日本」を強調するかたちで表現した。また、70年代イギリスのオイパンク（右翼のパンク）の日本的な表れとして、鐵槌や壬生狼といったジャパニーズ Oi/SKINS も90年代後半に活性化する。

他方、1999年の国旗国歌法の成立に伴い、それに批判的なミュージシャンによる幾つかの君が代カバーが現れる。忌野清志郎やピチカート・ファイヴ、コーネリアスらは決して「愛国的」な立場ではなかったが、「ニッポン」を意識的に主題化した彼らの実践は、結果的に「音楽に政治を持ち込むこと」のタブーを弱めた。さらに2000年の福山雅治「桜坂」の大ヒット以降、「桜」を主題とするJポップのヒットが続く。ここには戦後歌謡曲の中で（軍事歌謡の反動により）避けられてきた「桜」へのタブー意識の払拭を見て取ることができる。

これら2000年前後の君が代ポップ、桜ソングなど「ニッポン的なもの」を主題としたJポップが露払いとなり、90年代にはアンダーグラウンドなものであった愛国主義が徐々に浮上していく。その後、三木道三らの共同体主義的なスタンスのヒット曲やサッカーW杯テーマソングなどにより、戦後日本ポピュラー音楽の「〈反リベラル的なもの〉への抵抗感」の中和が進行し、その帰結としてこんちの「愛国ソング」の浮上がある。

さらに発表ではジャパニーズ Oi/SKINS の近年の動向についてやや詳細に紹介した。日本の Oi/SKINS には、英国の労働者階級における共同体主義パンクの様式（オーディエンスと合唱する「シンガロング」スタイルなど）の美的な模倣ともいえる「英語派」と、共同体主義的イデオロギーを日本の文脈において解釈し、「右翼的」メッセージとして前景化する「日本語派」の分化が見られる。さらに後者のスタイルを流用しつつ、隣国へのヘイトスピーチを歌うグループが近年出現しつつあることに注意を向けた。これらのヘイトスピーチバンドは Oi/SKINS シーンの内部分から生じたものではなく、在特会などの排外主義的動向がバンド音楽の形態を用いて政治宣伝を行っているものとみなすべきであり、今後の動向を注視したい。

（増田聡 大阪市立大学）

B-4 「NHK 教育番組『みんなのうた』の成立と『うたごえ運動』の関連性」

佐藤慶治（精華女子短期大学幼児保育科専任講師）

本研究では、NHK の教育音楽番組「みんなのうた」（1961～）を中心的な研究テーマとし、番組の「国民文化」的な側面を分析する目的で、その成立背景における「うたごえ運動」の影響を探った。

初期の同番組では、「誰もがいっしょに楽しめ歌える健康な美しいうた」を子どもたちに届けるという目標が掲げられた。「健康な美しいうた」というのが戦前戦中の唱歌教育や軍国童謡等へのアンチテーゼであることは明らかだが、それは「軍国的思想及政策ヲ払拭シ平和国家ノ建設」というスローガンの掲げられた戦後の音楽教育界からの要望でもあった。そのため初期の同番組では、『線路はつづくよ』のような、西洋曲に日本語の新しい歌詞を付けた翻訳歌や、戦前に由来する童謡・唱歌・民謡の中で戦後民主主義に相応しいとされた楽曲、更には「うたごえ運動」で人気のあった楽曲等を多く放送することによって路線が形成されてきた。

戦後日本の音楽文化運動である「うたごえ運動」は、「うたごえは平和の力」というスローガンの下、主として左翼的な運動と結びつく形で全国に広まっていくが、渡辺裕『歌う国民 唱歌、校歌、うたごえ』（2013）で論じられているように、ここでは戦中の国家総動員体制で頻繁に用いられていた「国民文化」や「国民音楽」といった用語が積極的に使用されていた。これについては、唱歌教育に代表される戦前・戦中の国民文化形成の構造（外枠）のみが残り、その中身だけが戦後民主主義に基づく新たな国民像に入れ替えられたためとされている。初代番組プロデューサーを務めた後藤田純生は、述懐で「子どもたちが、学校の音楽教育の中では獲得することができなかった『もっと広い音楽』『もっと人間的な音楽』に触れさせたい」と思い、番組を作ったと語っている。そのために「うたごえ（運動）のスピリットを少年少女たちに結びつけた」としており、同番組には「うたごえ運動」と同じ目的（戦後民主主義に基づく新たな国民像の創出）を見出せるだろう。ただし、後藤田が「みんなのうた」に内包させたのは、あくまで『『うたごえ』の若々しい歌の声、そして周囲の人を参加させずにはおかない親近感、そして芸術的気取りのない無邪気さ』という精神性のみであり、「うたごえ運動」の左翼運動的側面を取り入れたわけではなかった。

フロアからは多数のご質問・ご意見を頂いた。特に番組の開始目的については米国や、もしくは共産党関連からの影響があったのではないかという意見もあり、多くの議論が交わされた。今後は、同時期の「みんなのうた」関連資料の分析を更に進め、その開始目的の検証や「国民文化的」側面の考察を進捗させていきたい。

(佐藤慶治 精華女子短期大学)

第 30 回大会報告 個人研究発表 ブロック C

C-1「ライブにおける、音響エンジニアの役割、創造性、技術性に関する考察—ライブハウスの PA エンジニアを事例に—」

小林篤茂 (ミュージシャン)

本発表は、「PA」と呼ばれるライブハウスの音響業務を担う PA エンジニアを対象としたインタビューとフィールドワークを行い、業務内容や役割、技術に関する内容を明らかにしようと試みたものである。そして、ポピュラー音楽研究において未だ語られていない PA について、その実態を明らかにすることが目的である。

本発表では、6 名のエンジニアへインタビューを試みた。次の条件を含むライブハウスで業務を行うエンジニアがインタビューの対象となっている。(1)「音響装置を備えていること」、(2)「演奏される音楽は、主にロックやポップスであること」、(3)「キャパシティはスタンディングで概ね 50 名から 500 名程度であること」、(4)「PA エンジニアが常駐していること」。

各エンジニアは次のような共通認識を業務に抱いていることがインタビューの分析から判明した。第一に、「ライブハウスでは演奏者が主体である」こと。第二に「聴衆を常に意識して業務を行う」こと。第三に「演奏者とのコミュニケーションを重要としている」ことである。加えて、エンジニアは「接客」という意識を業務に抱いていることも判明した。そのような意識を抱く背景には、ライブハウスの出演者の影響が大きい。

出演料やノルマを支払う出演者は「ライブハウスで演奏すること」自体を目的としている場合が多く、ライブハウス側から見ると聴衆と同じ「お客さん」である。そのた

め、お金を支払うことに対するサービスを提供しなければならない、という意識をエンジニアは抱いている。そのような演奏者に対しては、満足できる環境を提供することが必要であり、音楽を聴衆へ伝えるという業務以外にもエンジニアの創造性や技術性は求められる。

接客の意識に重点を置いた業務では、「サービスの提供」のために技術性や創造性が発揮される。エンジニアの一人はインタビューの中で、音楽的な側面からミキシングを行うのではなく、出演者とそれを聴きに来た聴衆を含めた「お客さん」を意識してミキシングを行う場合があると語っていた。つまり、エンジニアの業務内容は出演者に依存するということである。そして、エンジニアはライブハウスの運営を担う会社員的な役割もあり、出演者を満足させなければライブハウスの経営に影響を与え、仕事がなくなってしまうという危機感を常に抱きながら業務を遂行しているとも考えられる。

以上の発表に対してフロアからは、聴衆と演奏者に対する接客内容の差異についての質問を頂いた。今後はこのような内容についての詳細な分析を試みる。そして、ホールやアリーナなど、ライブハウスとは異なる空間で業務を行うエンジニアの考えについての調査も行いたい。また、今回は聞き手に徹し、インタビューをまとめるにとどまったが、今後は出演者の立場からの見解や、自らのエンジニアとしての経験を踏まえて、より多角的に考えていきたい。

(小林篤茂 ミュージシャン)

C-2「『ハーモニーディレクター』は日本の吹奏楽をどう変えたか—楽器産業と学校音楽文化—」

戸田直夫 (大阪大学大学院文学研究科博士後期課程)

本発表の目的は、ヤマハが製作した「ハーモニーディレクター」(以下:HD)という機器を通じて、学校教育と楽器産業の関連に留意しながら、日本の吹奏楽の文化的特徴を考察することであった。HD はチューナーやメトロノームの機能に留まらず、各音の音程を自由に調整し純正調の響きを簡単に再現できる機能を持ち、吹奏楽における音程確認、平均律と純正調の音程差を確認するために欠かせない機器であり、学校の吹奏楽部での活用はいうまでもなく、音楽大学などでも使用されている。

現在、アマチュア吹奏楽の実践の場では HD が独占状態であるが(2017 年 Roland から JASTY が発売されるまで)、

HD が発売される以前に同等の機能をもった「ハーモニー トレーナー」と呼ばれる機器がプリマ楽器から発売されていた。結果的には HD の独占状態になっていくのだが、その理由はヤマハの販売網を活用したことだけでなく、機能面において、フルサイズの鍵盤を持ち、簡単にアンプ等に接続し音量を増幅でき、また「平均律」「純正調」の音律をワンタッチで切り替えてできたことが実践の現場に適していたのである。「誰でも簡単に使いこなせる」ということが重要な要素だったのである。

学校の吹奏楽部では、生徒だけによる練習時間が大半を占める。機器の発する「音」と「リズム」に合わせることによって、「正しい音程」と「正しいリズム」の感覚を身につける練習を繰り返している。時にはリーダーの生徒が合奏体型の前に立ち、生徒の発する音やリズムに対し「高い」「低い」「遅い」「早い」の 4 つのワードを口にする。これに基づく練習方法及び演奏スタイルは、半ば必然的に音楽表現や解釈よりも音程とリズムの正確さを重視するものとなる。

こうした点の重視は、アマチュア吹奏楽活動の絶対的な中心といえるコンクールの講評からもうかがえる。地区大会レベルでは音程やリズムに対する指摘は依然として多く、コンクール対策としての第一歩は技術力であるという考えを持つ指導者は多い。そして技術の向上には、機器を取り入れた練習が効率的である、と考えているのである。

結果として日本の吹奏楽は著しく技術力のみが高いという特徴を持つようになった。それが日本の吹奏楽全体のナショナルな特徴と目される場合もある。発表者が参加した 2016 年 12 月にシカゴで開催された Mid West Clinic では、ハーモニーディレクターを使用した練習方法が海外のバンドディレクターによって紹介され、それはきわめて「日本的」だと理解されていた、と締めくくった。

フロアには吹奏楽に詳しい方が多く、「ハーモニー トレーナー」の使用経験者からの貴重な情報はじめ、HD を使用しない学校はあるのか、海外のバンド練習との比較、プロフェッショナル団体では何故使われないのか、また海外で日本では既に練習しなくなってしまっている方法が今行われている事に対する衝撃など、今後の研究課題として建設的な意見を多く頂戴した。

(戸田直夫 大阪大学大学院)

2018 年度 第 3 回関東地区例会報告 周東美材・平川裕司・澤田聖也・加藤夢生

2018 年度第 3 回関東地区例会

日時：2018 年 10 月 13 日(土) 14：00～17：00

会場：大東文化大学板橋キャンパス 3 号館 3-0307 教室

報告者：

平川裕司 (佛教大学大学院社会学研究科)

澤田聖也 (東京藝術大学大学院音楽研究科)

加藤夢生 (東京藝術大学大学院音楽研究科)

2018 年度第 3 回関東地区例会は、修士論文構想発表会として開催された。前回までの関東地区例会の試みを継続し、今回も学会ホームページで呼びかけ、3 名の大学院生が発表することとなった。当初は 7 月 28 日(土)に開催予定であったが、台風 12 号の接近に伴い、危険と混乱が予想されたため、10 月 13 日(土)に開催を延期した。発表者にはスケジュールの変更をお願いしたにもかかわらず、旺盛な議論が展開され、充実した構想発表会となった。以下では、研究概要、質疑応答、今後の課題等に関して発表者自身が報告を行う。

(周東美材 大東文化大学)

1. 「日本のポピュラー音楽におけるジャンルの生成と変容に関する社会学的考察—70 年代のフォーク、ニューミュージックを中心として—」

平川裕司 (佛教大学大学院社会学研究科)

本報告は、1960 年代にアメリカから上陸した自作自演を主体としたフォークという音楽ジャンルが日本において受容され、発展し、変容していく過程 (日本ではやがてニューミュージックと呼ばれるようになる) について、これまで日本における研究例としては少ない Audience (聴衆) の視点から分析を行ったものである。

具体的には、フォーク、ニューミュージックを知るうえで貴重な情報源であった音楽雑誌『新譜ジャーナル』(1969 年～1990 年) の読者投稿欄に注目し、当時の Audience (聴衆) の生の声を分析することにより、日本においてフォークという音楽ジャンルがニューミュージックへと変容していく過程について明らかにした。

読者投稿欄のコメントを時系列で分析すると、1971 年頃からフォークの変容を指摘する投稿があり、1972 年から 1973 年にかけて商業化・歌謡曲化していくことに対して批判的な投稿が散見されるようになった。1977 年にはニューミュージックと呼ばれるようになったことについてのコメントが初めて掲載された。また、年齢では 17 歳前後の投稿が多く、男女比では当初男性の割合が多かったが、1972 年頃から女性の比率が上昇し、1975 年には女性の比率が男性の比率を上回るようになった。投稿の内容から、読者はフォークに対して、アマチュアの音楽、自作自演、心の歌、若者の音楽といった認識を持っており、歌謡曲と対立するものとして捉えていたことが確認できた。

フロアからは、『新譜ジャーナル』がどのような傾向の雑誌なのか、雑誌の方向性によって読者投稿の内容が左右されるのではないかと意見があった。この指摘により、当時の他の雑誌なども分析し、『新譜ジャーナル』の位置づけを検討することが新たな課題として浮上した。また、ニューミュージックとジェンダーの関連性に関して質問があった。これについては、あまり関連性はないと思われるが、そのような視点も今後の研究において考慮していきたい。

(平川裕司 佛教大学大学院)

2. 「本土復帰前後の沖縄におけるロック受容とその展開 —A サインクラブと基地内クラブとその周辺を対象に」 澤田聖也（東京藝術大学大学院音楽研究科）

報告者は、在沖米軍人・軍属の娯楽施設であった民間主導の A サインクラブの実態を沖縄のロック・ミュージシャンの活動から具体的に描き出し、その空間が本土復帰によってどのように変化したのかを考察した。特に、本発表では A サインクラブの環境、客層、音楽が復帰前後にかけてどのように変化したのかに注目した。

報告の前半では、復帰前の A サインクラブの実態について説明し、フィリピン人ミュージシャンと本土ミュージシャンの重要性を指摘した。戦後初期の沖縄ポピュラー音楽界において、フィリピン人バンドが沖縄人ミュージシャンよりも重視され、その後の沖縄ポピュラー音楽に影響を与えた。本土のミュージシャンはアメリカ政府に要請され、沖縄人ミュージシャンへの「技術導入」としての役割を果たした。このように、沖縄ポピュラー音楽界

は外部のミュージシャンによって支えられていた。こうした前提を踏まえた上で、復帰前の A サインクラブの環境、客層、音楽について考察した。

後半では、復帰後の A サインクラブの実態について説明した。ここでは復帰に伴う社会的変化が環境、客層、音楽の変化を促し、また、環境の変化が客層に変化を与え、客層の変化が音楽の変化に影響を与えていることを提示し、各要素の変化の要因を考察した。復帰後の音楽の変化に大きく影響を与えているのは演奏環境と客層であり、その重要性を指摘した。

質疑応答では、復帰後のロックがどのように展開されていくか分析する上で、紫、コンディション・グリーン、マリー・ウィズ・メデューサなどのミュージシャンやバンドの活動およびその音楽を分析する必要があることを指摘された。今回の発表では、復帰後の音楽のカテゴリー化が考察の中心になっていたが、指摘を踏まえて分析の視野をさらに広げていきたい。

(澤田聖也 東京藝術大学大学院)

3. 「戦後日本における『ジャズ・フェスティバル』の受容と定着過程」

加藤夢生（東京藝術大学大学院音楽研究科）

本研究はジャズ・フェスティバル（以下「JF」表記）について、1945 年から 1970 年に焦点をあて、日本での受容プロセスとその後国内で行われる JF に対する影響を明らかにするものである。発表では、次の 2 点について考察した。

①戦後から現代に至るまでの日本における JF の概観

(1)1945～1970 年代前半、(2)1970 年代後半～1990 年代前半、(3)1990 年代後半以降の三つに時代区分した。そのうえで、それぞれの社会背景と代表的 JF によって、(1)受容・準備期、(2)発展期、文化支援との結びつきの強化、大衆化、(3)地域活性化目的フェスティバルの増加という時代的特徴を指摘した。以上から、国内における JF の受容について 1945 年から 70 年に焦点をあてる妥当性を主張した。

②映画『真夏の夜のジャズ』（1960 年日本公開）の受容に関する考察

この映画は日本への JF の移入に大きな役割を担ったニューポート JF（1954 年～、米）の記録である。雑誌記事調査を通じその受容に見られる特徴を以下の 3 点のよう

に指摘し、JF 受容期において形成された JF のイメージの解明を試みた。その 3 点とは、(1)この映画が単なる「演奏の記録」以上のものとして受け取られていた点、(2)この映画が「ジャズ」の価値観に関する議論の舞台となっていた点、(3)この映画がアメリカのライフスタイルに対する関心と密接に関連していた点についてである。

質疑応答では、①については方法論的曖昧さ、特に時代区分の根拠の欠如が指摘された。一方、他ジャンルのフェスティバル研究において計量的方法の有効性が示されており、本研究でも応用可能ではないかとの指摘もあった。②については受容の特徴にこの 3 つに限定する理論上の根拠の欠如が指摘された。

本発表は全体として論理の一貫性に欠いていたことを否めない。修士論文執筆にあたり、問題意識の明確化と方法論の精査に努めたい。

(加藤夢生 東京藝術大学大学院)

2018 年度 第 3 回関西地区例会報告 福永健一・有國明弘

2018 年度第 3 回関西地区例会

日時：2018 年 12 月 1 日(土)15:00~18:00

会場：関西大学 千里山キャンパス 第 3 学舎 A305 教室

報告者：

胡興然（関西大学大学院社会学研究科博士前期課程）

張 帆（関西大学大学院社会学研究科博士前期課程）

1. 「中国の改革開放期における青年の漂泊感」

胡興然（関西大学大学院社会学研究科マス・コミュニケーション学専攻博士課程前期課程）

2000 年代から、中国国内で民謡（フォーク・ミュージックと同義）の再ブームといえる「新民謡」ブームが起こり、現在にいたるまで主に青年層に支持を受けている。新民謡の代表的な歌手と楽曲に、李志「熱河（熱は簡体字）」、宋冬野「安河橋（橋は簡体字）」、趙雷（趙は簡体字）「成都」がある。新民謡の楽曲は、自身の漂泊経験を具体的に描写した歌詞にのせ、哀愁を込めた曲調で歌うものが多い。ここでいう漂泊とは、「物理的な身体の移動」、または「精神的な不確実さや虚しさ」の二つの意味がある。胡氏

は、「漂泊感」をキーワードに新民謡ブームを読み解くという問題意識のもと修士論文を執筆中である。

現段階での問いと研究方法は次の通り。新民謡が受け入れられた社会的背景とは何か、新民謡において漂泊感とはどのように位置付けることができるか、聴衆は新民謡に何を求めているのか、これらの問いを、主にインタビューと歌詞分析を通して明らかにすることを試みている。今回の発表では、先にあげた代表的な新民謡の楽曲のライブ映像を鑑賞し、KH コーダーを用いた歌詞分析が紹介された。現段階で明らかになったのは、民謡で最も歌われるのは「人」「自然」「時間」「空間」についてであり、1991 年から 2015 年まで大きな変化はなかった、ということである。

研究途中であるため、フロアからは多角的なコメントと議論が展開された。主なものは次の通り。新民謡の作者は中国国内の政治的な規制を受けているのか。漂泊という言葉自体がジェンダー化されているようにみえる、たゆたうように生きるというのは非常に男性的である。中国の新民謡は共同体（われわれ）主義的なのか、個人（私生活）主義的であるのか。そこから日本のフォークブームとの対比について議論がなされた。

(福永健一 関西大学大学院)

2. 「中国におけるラップのローカル化-『リアル』性を中心に-

張帆（関西大学大学院社会学研究科マス・コミュニケーション学専攻博士課程前期課程）

本報告は、近年ラップがブームになっている中国において、社会的・政治的状况により実践者の再解釈によって独自にローカル化された中国のラップミュージックについて研究した修士論文の構想発表である。報告者は、中国ラップ実践者らの言う「リアル」に着目し、文化変容の過程と意味づけを考察している。

ラップは対抗性を帯びた文化であるが、中国の社会的文脈には当てはまらないため、本来的なそれとの差異化を図る中国ラップの実践例が紹介された。実践者らを取り巻く日常生活のありさまを「リアル」に表現することに重きを置いた独自のラップ実践の取り組みを、複数の中国人ラッパーへのインタビューや雑誌記事から明らかにしている。また中国の実践者による独自の再解釈の例として、中国の伝統楽器を用いたサウンドづくり、方言の使

用などを通したローカル化の実践例を、実際の歌詞や PV を紹介し示していた。

一方で、日常のリアルとは違い、社会への批判や反権威などの表現したいことを自由に表現するという本来のラップの持つ「リアル」性を志向する者たちの実践も示された。そうした彼らのラップ実践は反体制的で、国内でも強い影響力を持つとされ、中国政府によって規制されるほど危険視されている。それへの対抗的实践を試みる者や、規制への妥当的实践を試みる者の事例についても紹介し、中国ラップ実践者の「リアル」性を追求する諸実践から、報告者はラップのローカル化の過程と、中国ラップがいかにして「リアル」を志向するようになったのかを考察した。

質疑応答では、中国人留学生のアメリカなどでの本来的なカンシャスなラップと中国のラップとの音楽体験の違いや、中国ラップの多様性、国外での中国ラップの受容動向など、中国ラップのグローバル世界での位置付けに関心が集まっていた。また、ローカル化による文化的折衝があったというよりは、政府による規制、中国ラップ実践者の社会階層の関係から、導入の段階で中国ラップがレベルミュージックとは全く別のものとして立ち現れてくる契機があったのではないかの意見もあり、今後より多角的な分析の必要性が提示された。

(有國明弘 大阪市立大学大学院)

寄稿

恤兵レコード

三井 徹

米国の V-disc に相当するものが日本にあり、それが恤兵レコードだった。

「恤」(じゅう)の語義は、小学館『日本国語大辞典第二版』(2001 年)に「金品をめぐみ与える、あわれむ、うれえる」とあり(1395 頁)、「じゅっぺい」と発音する「恤兵」は「金銭や品物などを贈って、戦地にいる兵士を慰問すること」とある(1413 頁)。

V-disc は、第二次世界大戦中である 1943 年から大戦後の 1949 年にかけて米国政府が兵士慰問のために制作した、一千を超える 12 インチの 78 回転盤で、配布のための生産枚数は八百万枚を超えたという。音源はレコード会社に提供させる一方、V-disc 用の録音も行なわれた(詳しくは、Richard S. Sears, *V-Discs: A History and Discography*, Greenwood Press, 1980)。

数の上でははるかに下回ったに違いない「恤兵レコード」の制作が始まったのは 1934 年だった。「恤兵レコード選集」の「第一輯」が「オーゴンレコード会社」の「謹製」で、「陸軍恤兵部」が「発行」したのがその年の 2 月のことであり、「明治後期から昭和 30 年代後期まで」の目録である「邦楽 SP 盤総目録」(<http://78music.web.fc2.com/other.html>)に、頭に「陸軍」を被せたその「第一輯」が記載されている。全体は「第一類」から「第五類」までの計五類から成り、それぞれの類が「其の一」から「其の四」までの四トラックから成る。というわけで、この「陸軍 恤兵レコード選集 第一輯」は全二十トラックから成っている。

「第一類」には、陸軍戸山学校軍楽隊の演奏による〈皇軍の歌〉、〈陸軍行進曲〉、〈朝日に句う〉、〈進軍の曲〉と「軍歌」が並び、「第二類」は、「陸軍恤兵部選詞」による都々逸、さのさ、おけさなどの「小唄」で、浅草吉奴の唄を「オーゴンオーケストラ」が伴奏している。「第三類」には春日井梅鶯による浪花節〈天野屋利兵衛〉が四トラック続く。「第四類」は、西村樂天による漫談で、〈軍国カフェ〉の「上」と「下」、〈皇軍演芸慰問使の感激〉の「上」と「下」から成り、「第五類」は落語で、春風亭柳橋の〈満洲思へ

ば)の「上」と「下」、三遊亭円遊の〈雪の兎・鉄砲玉(上)〉と〈参詣〉が並ぶ。

「邦楽 SP 盤総目録」には、陸軍「恤兵レコード選集」についてはその「第一輯」しか記載されていないが、その後も継続して「発行」されており、少なくとも「第四輯」は出ていて、いま手元に「第四輯」の「第三類」の「其の四」のレーベル写真があり、「流行歌」の区分の下に、浅草色香の「唄」、玉吉外囃子鳴物の「絃」による田口勝三郎作詞〈満洲磯節〉が、「第一輯」同様、すべて右から左への横書きで表記されている。

その写真を提供して下さったのは横浜のレコード収集家、永井英夫氏で、「第一輯」の二点のレーベル写真もお送り頂いた。恤兵レコードの存在自体を教えて下さった永井氏によれば、それは「商店で売られたものではなく、直接、戦地に送られているものだから、最終的にはすべて廃棄処分となったのだろう。どれ程の量が生産されたかは、今となっては知る由もない」(2018年4月26日の書簡)とのことだが、それに続けて、「だが、当時の日本では、日本コロムビアから『前線に送るタ(ニッチク、100859他)』、ポリドールから『歌の慰問袋(ポリドール、2886~7)』、『歌は戦線へ(ポリドール、P-5077~8)』などがそれぞれの社のレーベルで発行されていた」とある。

「邦楽 SP 盤総目録」を念入りに見ていくと、その短いシリーズものは、それぞれ1944年、1940年、1941年(戦時中の名称は大東亜レコード)に出ており、「歌の慰問袋」は1941年にコロムビア(1942~6年の名称はニッチク)からも四曲(100182~3)出ていることがわかる。民間会社が制作したそれらのレコードも、市販とは別に、兵士の慰問に送られていたとすれば、「恤兵レコード」と称せるのだろう。そして、1937年頃には、先に挙げたオーゴンレコード「謹製」のシリーズが、レーベルの中央上部に陸軍☆印を置いた上で「恤兵レコード選集」という言葉を使っていたのと同様に、陸軍☆印と「恤兵レコード」を上部に明記したレコードが「コロムビア吹込」として出ており、陸軍恤兵部撰曲による〈進軍の歌〉を伊藤久男と松原操が、コロムビア合唱団と一緒に歌っていて、番号は「A-1-恤」と記されている。それに続く番号のレコードが出たのかどうかは不明ながら、そのレーベル写真が、京都市立芸大の日本伝統音楽研究センター発行の大西秀紀編『SPレコードレーベルに見る日蓄-日本コロムビアの歴史』

(2011年3月)の27頁に出ている。これも永井英夫氏に指摘して頂いた。

一方、実例は極めて限られているようだが、「恤兵歌」という言葉があり、1941年に〈国民恤兵歌〉というレコードが出ている。ニッチクと改名する前年である1941年にコロムビアが発売した伊藤久男と霧島昇が歌うそのレコード(100222)は、1941年3月12日付の『讀賣新聞』に広告が出ており、「銃後國民必唱の歌！」と宣伝された「陸軍省撰定國民歌」であることがわかる。その盤を所蔵している国会図書館の情報では、その曲は「松竹映画挿入歌」でもあった。他に探してみると、東海林太郎が歌うレコード〈示せ銃後の真心を〉(テイチク T3169、1941年7月)は、海軍省が「海軍恤兵歌」として撰定したものだった(「邦楽 SP 盤総目録」)。

その1941年に、「陸軍省恤兵部では各方面の協力支持を受けて恤兵慰問の實踐に當って來たが今度このうち最も効果のある現地藝能慰問團編成を藝能文化聯盟に委嘱して來たので聯盟では漫談協會長西村樂天を委員長」として、邦楽、漫才、漫談の協会の「書記長を委員として慰問團編成委員會を組織」し、12月2日に多くの関係者「約六十名」を招いて懇談会を開催しており、そこに「レコード製造業者代表」も招かれている(『音楽文化新聞』第1号、1941年12月20日、12面)。

説明が後になったが、「恤兵部」については、『讀賣新聞』の1894年、つまり明治27年の7月13日付に「恤兵部設置の發布近きに在り」という小さな記事が出ており、「韓國派遣の我軍隊へ物品等を贈りたしとて其筋に向って出願を為す者頗る多きとのことなるが其筋に於ても今度陸軍省内に恤兵部なる一部を設置さるゝことに決定し一兩日中官報を持って發布さるゝ由」とあって、五日後の7月18日付の同紙は「恤兵部愈設置せらる」と題した「雜報」で少し詳しく報告している。十年後である明治37年3月25日付の『朝日新聞』の「恤兵献金音楽」という小さな記事は、「東京音楽学校教授今井慶松氏發企となり來月九日一時より上野公園同校に於て音楽演奏會を催し其取得金を恤兵部へ献金する由其演奏曲目は左の如し」と伝え、邦楽九曲を奏者名・楽器名と共に挙げている。また、同紙の大正3年11月29日には、「帝國劇場」での「東京フィルハーモニー會」による「恤兵スイنفョニー音樂會」の小さな広告が出ている。

また、「陸軍恤兵部」が「恤兵レコード選集」の「第一輯」を発行した1934年の二年前である1932年頃に、不定期の慰問雑誌『恤兵』を陸軍が創刊しており、講談社に編集を委託した1939年からは『陣中倶楽部』と誌名変更された月刊誌となり、発行元として「陸軍恤兵部」が明記されるようになった（ウィキペディア『陣中倶楽部』）。

この恤兵レコード、ひょっとしてJASPM会員がいつかどこかでお目にするかもしれない、以上ひとこと備忘録として記しておきます。

（三井徹 金沢大学名誉教授）

◆information◆

事務局より

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1,000字から3,000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>）

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（120号）は2019年5月発行予定です。原稿締切は2019年4月20日とします。また

次々号（121号）は2019年8月発行予定です。原稿締切は2019年7月20日とします。

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。

3. 会費請求と会員のメールアドレス問い合わせについて

2019年4月に、2019年度の会費請求書類を、学会誌Vol.22（2018）と一緒に会員の皆様のお手元にお届けします。学会誌は2018年度の会費納入者にお送りしておりますので、学会誌が同封されていない場合は、速やかに会費を納入いただきますようお願いいたします（会費納入後速やかに会誌を送付いたします）。

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

『ポピュラー音楽研究』vol.23 原稿募集

学会誌編集委員会では『ポピュラー音楽研究』vol.23 (2019年12月発行、2020年2月刊行予定)に掲載する原稿を募集しています。

投稿期限は2019年5月7日(当日消印有効)となります。

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。

その他、各原稿に関する投稿規定・執筆要領については、『ポピュラー音楽研究』vol.22の該当ページ、または

<http://www.jaspm.jp/wp-content/uploads/2017/12/8dfb0a979c3588630815bffbaddf6948.pdf>

をご参照ください。

原稿は、下記まで簡易書留で送付してください。

郵送と同時に、ワードまたはテキスト形式の原稿データも、下記メールアドレスまで電子メールに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

武蔵大学社会学部

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

メールアドレス: minamida@cc.musashi.ac.jp

※原稿の郵送先は武蔵大学内の「学会誌編集委員会」です。東京藝術大学内の学会事務局とは異なりますのでご注意ください。

※ご不明の点がありましたら、編集委員長・南田勝也 minamida@cc.musashi.ac.jp までお尋ね下さい。

JASPM NEWSLETTER 第119号

(vol.31 no.1)

2019年3月25日発行

発行: 日本ポピュラー音楽学会 (JASPM)

会長 井上貴子

理事 毛利嘉孝・細川周平・南田勝也・
東谷護・増田聡・鈴木洋子・伏木香織・
輪島裕介・日高良祐

学会事務局:

〒120-0034

東京都足立区千住 1-25-1

東京藝術大学 千住キャンパス

大学院国際芸術創造研究科

毛利嘉孝研究室内

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: 日高良祐