

# 大学における教養科目としての音楽学

—— 歌謡曲研究の可能性 ——

安原 雅之

Musicology as a Subject of General Education : Possibility of Pop-Song Studies

YASUHARA Masayuki

(Received May 15, 2002)

キーワード：音楽教育、ポピュラー音楽

## はじめに

いまやポピュラー音楽が学術的な研究の対象となることは珍しくないが、それらは大学における講義のトピックとしても取り上げられるようになってきている。ある統計によれば、調査の対象となった「音楽学部」や「音楽科」という名称の学部学科等を有する31の4年制大学のうち、回答のあった20大学において開設されているポピュラー音楽関連の科目数はのべ18である（コンピュータ音楽関係は除く）<sup>1</sup>。それら18の科目の内訳は、A)「ポピュラー音楽全般に関わる概説的なもの」が10、B)「ジャズ、中南米、中国の大衆音楽など各論的な科目」が8つとなっている。アンケートの集計表に付された授業内容に関するメモから察するに、前者はポピュラー音楽を社会学的に考察するものや世界のポピュラー音楽を紹介するものが中心であり、後者には特定のポピュラー音楽のジャンルやスタイルに焦点を当てたものが多い。

本論が提案するのは、教養科目としての音楽学関連の授業で日本のいわゆる「歌謡曲」を題材として取り扱うというものである。それは、ポピュラー音楽という広範なジャンルのなかでも、演歌からJ-Popまでを含む広い意味での「歌謡曲」に対してさまざまな音楽学的視点からアプローチすることを特徴とするものである。この場合、対象となる音楽のジャンルは「歌謡曲」限られるものの、多彩なアプローチを試みるという点で、上記の2つのカテゴリーの両者にまたがるものであるとすることができる。また、ここで提案する授業が、大学で行われている通常の授業と性格を異にする点があることを指摘しておきたい。それは、この授業で取り扱う音楽作品やそれらの大まかな歴史の変遷について、つまり教材となるものについては、学生は既に親しんでいるということである。とりわけ最近の音楽に関しては、教える側よりもむしろ学生の方がよく知っている場合が少なくないが、それは問題とはならない。なぜならば、この授業のポイントは、日常的に親しんでいる対象にさまざまな異なるアプローチを試みることであり、さらにそのことによって、対象が以前とは異なる意味を帯びることに気づかせることにあるからである。換言すれば、それは日常的なものである「歌謡曲」を現代社会にあふれる情報のひとつとみなし、それに対

するクリティカル（批判的）な判断を促すことがこの授業の最終的な目標である。教養科目としての音楽学であるから、音楽学的方法論を学ぶことは、この授業の手段でこそあれ、目的にはならない。

本論では、音楽学の概論的授業として歌謡曲を取り上げる場合の授業内容についてまとめていきたい。<sup>2</sup>

## 1. イントロダクション

### 1. 1 音楽学とポピュラー音楽

ひとつの学問領域としての音楽学の大きな特徴として、他の諸学問との強い関連性を挙げることができよう。グイード・アードラーによる古典的な分類に従えば、音楽学は「歴史的音楽学」と「体系的音楽学」に二分される。これらのうち、音楽史を中心とする前者に対し、体系的音楽学には非歴史的なあらゆるアプローチが含まれる。それらはたとえば、美学的、社会学的、音響学的、生理学的、記号論的な現象としての音楽を研究対象とするものである。これら相互の関連性は極めて希薄であるが、たとえば音楽社会学は社会学と、音楽美学は美学と、音楽記号学は記号学と、というように、それぞれはそれぞれの母体となる学問とより密接に関わっている。また、歴史的視点を含まない作曲技法研究などの音楽理論も体系的音楽学に含まれる。

音楽学におけるこれらの異なる分野の多くは、ポピュラー音楽研究に適応できるものである。まず、歴史的研究はそのまま「ポピュラー音楽史」となり得る。体系的音楽学の分野では、音楽社会学的アプローチが、ポピュラー音楽研究にとって最も興味深い領域かも知れない。それは、ポピュラー音楽というものが、音楽そのものの芸術性によって評価されると言うよりは、ある特定の社会における評価によってその存在意義を勝ち得ている場合が多いからである。現に、大学におけるポピュラー音楽の授業は、伝統的なクラシック音楽の訓練を受けた音楽大学出身の研究者によるものよりも、社会学出身の研究者によるものが多く目につく。

### 1. 2 クラシック音楽と歌謡曲の比較

さて、「歌謡曲」といわゆる「クラシック音楽」の相違点を考える場合、まずCDショップの様子を思い浮かべてみるのがいいだろう。大抵の店は、歌謡曲のCDもクラシック音楽のCDも取り扱っているが、それぞれの分類法には決定的な違いがある。

クラシック音楽CDの場合、商品は作曲者別に整理されるのが基本である。管弦楽曲、ピアノ曲、声楽曲、オペラなどのジャンルごとに分けられる場合が多いが、それぞれのジャンルの中では作曲者のアルファベット順にCDが並べられる。大きな店になると演奏家別に並べられるセクションもあるが、基本は作曲者別であることに異論を唱える人はいないだろう。それに対して、歌謡曲のCDはすべてアーティスト（歌手）別に並べられ、作曲者別に整理されることはない。

この相違は明らかに、歌謡曲においては作曲者はそれほど重要ではないことを意味している。歌手自身が作曲者でもあるシンガー・ソング・ライターの場合でも、最も重要なのはその人が「歌っている」ことであり、その人が「作曲した」ことではない。また歌謡曲の場合、例外はあるにしても、ある楽曲は自律したものとして存在するのではなく、ある特定の歌手の、ある特定の時期に帰属するものとして存在するのが普通である。たとえ

ば、シューベルトの歌曲『魔王』はそれ自体が自律した作品として存在しており、それ故、異なる歌い手がその作品を「シューベルトの作品」として歌う。そして、CDショップのシューベルトのセクションを見れば、実に多くの歌手による『魔王』を見いだすことができるのである。これに対して、たとえば山本リンダの『こまっちゃうな』の場合、それは1966年当時の山本リンダが歌ったもので、その時のアレンジで当時の山本リンダの声で歌われたものが『こまっちゃうな』なのであり、もしこれが違うアレンジで他の歌手によって歌われたり、あるいは後の山本リンダ自身によって歌われる場合は、それはすでに「リメイク」あるいは「カバー」となり、オリジナルとは異なるものであると見なされる。つまり、『こまっちゃうな』という楽曲自体が自律した作品としての性格を有していないか、あるいは自律性がクラシックの作品に比べて弱いのである。

クラシック音楽作品を鑑賞するプロセスの図式には、作曲者、演奏家、聴き手の三者が次のように並列され、それぞれの間に作品が存在する。

作曲者—— [作品 (楽譜)] ——演奏者—— [作品 (演奏)] ——聴き手

ここではまず、作曲者が完成させた作品を呈し、演奏者はその作品を通して作曲者と対峙する。演奏においては、その作品を演奏というかたちで聴き手に提供し、聴き手はその演奏を通して、演奏者、作曲者と対峙する。

歌謡曲の場合も、もちろん作曲者は存在するのだから基本的には同じ図式が存在するのだが、聴き手の側から見ると、この図式のなかの作曲者から演奏者に至る部分が欠落するのである。これは、聴き手側から見ると「作品」という情報の送り手が認識されないか、あるいはその送り手が演奏者自身であるかのような錯覚をもたらすかのいずれかということである。そのことによって、歌謡曲の場合は、ある歌手（演奏者）を売るためにある作品を提供したり、また逆にある作品を売るためにある歌手（演奏者）に歌わせるということがおこる。

このような、クラシック音楽と歌謡曲における作品の自律性の有無の違いは、作品の芸術的価値の有無とは基本的に別の問題であるが、曲そのものが重要なのではない歌謡曲の場合、それほど芸術的価値があるとは思われないものが広く受け入れられる（売れる）場合があることも事実である。古くは『リンゴの唄』のように、流行する歌というものは、ある特定の社会というコンテクストにおいて意味づけされるものであり、「なつメロ」としてしばらくの間は聞かれるものの、基本的には時間が経つほど忘れられる存在にある。例外的に歌い継がれるものは、「スタンダードナンバー」として残っていく。

さて、歌謡曲における作曲者の不在性により、つまり歌謡曲に内在する匿名性によって、それらの歌はプロパガンダの手段として非常に有効なものとなるが、それについては後に触れることにしよう。

## 2. 歌謡曲の構造

ここでは歌謡曲の構造に着目し、音階とリズムを主に、作品に対して音楽理論の面からアプローチしていく。

日本の伝統音楽には、日本独特の音階があり、また琉球の音楽には琉球音楽独特の音階がある。日本の歌謡曲について最初の学術的研究を行った音楽学者である小泉文夫は、歌

謡曲にみられる音階をを次の6つに分類している。

- 1) 長音階
- 2) 短音階 (和声的短音階)
- 3) 四七抜き長音階
- 4) 四七抜き短音階
- 5) 二六抜き短音階
- 6) エオリア短調 (自然的短音階)<sup>3</sup>

小泉の分析によれば、それぞれの時代に主流となる音階があり、それらを追っていくと、西洋的なものから伝統的なものへ移行し、その後は逆に、伝統的なものから西洋的なものに戻っていくという流行のサイクルがある。

これら6つの音階のうち、第2次世界大戦後の日本の歌謡曲に最も特徴的なものは、四七抜き (よなぬき) 音階であろう。これは、1オクターブのド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ・ドから4度と7度の音、つまりファとシの音を抜いたものである。誰もが知っている『赤とんぼ』の旋律も四七抜き音階に基づくものであるが、従来の大衆的な歌ではこの音階が圧倒的に優勢である。この音階は日本的なもので、演歌のほとんどがこの音階に基づいていると言っても過言ではないが、聞いただけでは日本的に感じられない歌でも、実は四七抜き音階に基づいているものは少なくない。特に、1970年代の歌謡曲にはその手のものが多い。

その代表的なものとして、郷ひろみのデビュー曲である『男の子女の子』(1972年)を挙げることができよう。当時若い男性アイドルとして売り出された郷ひろみのこの歌では、ファンの女の子たちによって「Go Go!」という合いの手が加えられるもので、およそ日本の伝統からはかけ離れたイメージであったに違いない。しかし、次の旋律からも明らかのように、この歌は完全に四七抜きになっている。つまり、ドレミファソラシ(ド)の1オクターブの7つの音のうち、ファとシの音は全く使われないのである。

「男の子女の子」の旋律 (音名による表記、・は1オクターブ高い音を示す)

ミソミソラド<sup>・</sup>ラミソ (Go Go) ミソミソラド<sup>・</sup>ラミソ (Go Go)

ソソラ、ド<sup>・</sup>ド<sup>・</sup>レ、ド<sup>・</sup>レソ<sup>・</sup>ソ<sup>・</sup>ソ<sup>・</sup>ミ<sup>・</sup>レ<sup>・</sup>ミ<sup>・</sup> . . .

同じような例として、山口百恵の「としごろ」(1973)や南沙織の「色づく街」(1973)などの楽曲を挙げることができる。

演歌は別として、ポップス系の歌謡曲ではその後四七抜きの曲は減少していくのだが、最近の曲でも部分的に四七抜き音階が使われるものがある。たとえば、ポルノグラフィティのデビュー曲である『アポロ』(1999年)はインパクトの強いサビの部分から始まるのだが、この部分が四七抜き音階になっている。また、Kinki Kidsの『フラワー』の場合も同様に、サビの部分だけが四七抜き音階になっている。

### 3. ポピュラー音楽とジェンダー

1960年代のフェミニズムの流れを受けて、1970年頃からジェンダー論が次第に学問として成立していった。それはさまざまな学問分野を取り込んでいったが、音楽もやや遅れてそこに加わった。女性の作曲家が歴史的にほとんど存在しないに等しい西洋音楽史においては、それはまずヒルデガート・フォン・ビンゲン（1098–1179）やクララ・シューマン（1819–1896）など、歴史に埋もれた数少ない女性作曲家の“発掘”にはじまり、また現代音楽における女性の地位の向上に貢献したことは確かである。しかし、少なくともクラシック音楽の領域において、作品分析に際してジェンダーの視点を持ち込むことは難しい。それは、音という抽象性の高い表現手段において、明確なジェンダー性を理論的に立証することが困難だからである。音楽社会学的考察においては、ジェンダーの視点から研究の可能性が認められよう。つまり、純粋な楽譜の分析ではなく、女性と音楽の関わりや、音楽界における女性の地位などの研究は十分に可能である。音楽におけるジェンダー研究が盛んな欧米では、女性という視点ばかりでなく、音楽におけるホモセクシュアリティやトランスジェンダー等の研究を見ることも珍しくない。

さて、歌謡曲の考察に関しては、ジェンダーの視点は非常に有効である。なぜならば、歌謡曲の場合は歌のジェンダー性が意図的に作り出されているからである。

#### 3. 1 歌謡曲にみる女性のイメージ、男性のイメージ

ここではまず、男女の差がはっきりと現れる1970年代の歌謡曲を例として、楽曲においていかにジェンダーが表現されているかという問題について考察してみたい。

今日にくらべて圧倒的な男性優位な社会であった当時の歌謡曲には、男性の都合にあわせた女性像が明確に出ていることが指摘できる。『どうにもとまらない』は山本リンダが21才の時の歌であり、『経験』も若い辺見マリによって歌われたのであるが、いずれも実際の年齢以上の成熟した女性のイメージを前面に打ち出している。テキストをみると、どちらもセクシャルな内容であり、自制心に欠け、男性に無条件に惹かれてしまう女性像が描かれている。これは当時の女性歌手が歌う女性を主人公とする歌の多くに共通する傾向である。

山本リンダ  
どうにもとまらない（1972年）  
作詞：阿久悠、作曲：都倉俊一

うわさを信じちゃいけないよ  
私の心はうぶなのさ  
いつでも楽しい夢を見て  
生きているのが好きなのさ  
……  
ああ蝶になる ああ花になる  
恋した夜は  
あなたしだいなの  
ああ今夜だけ ああ今夜だけ  
もうどうにもとまらない

辺見マリ  
経験（1970年）  
作詞：安井かずみ、作曲：村井邦彦

やめて 愛してないなら  
やめて くちづけするのは  
やめて このまま返して  
あなたは悪い人ね  
わかってても あなたに逢うと  
いやと言えない ダメなあたしネ  
だから 今日まで  
だから 今日こそ  
きらいにさせて 離れさせて

男性のイメージを前面に出した歌謡曲の例として、さだまさしの『関白宣言』(1979年)を挙げたい。テキストをみていくと、出だしは曲の題名通りに典型的「亭主関白」的内容となっている。しかし、4行目の最後で「出来る範囲でかまわないから」と折れている。テキストに限って言えば、この部分を除いては「関白」的態度で貫かれてはいるものの、さだまさしの高い声とこの曲のやわらかいサウンドが、この「関白」さが表面的なものであり、本当は優しい嫁想いの男性であることを示唆し、それは最後の部分のテキストで現実となる。

弱く、男性なしでは生きていけない女性像を作る一方、男性像はたくましく力強いものではなく、むしろか弱いところが興味深い。

また、よしだたくろうの『結婚しようよ』(1972年)では、「僕の髪が 肩まで伸びて／君と同じになったら」という歌詞にみられるように、男女平等が象徴的に描きだされていることが注目される。

さだまさし  
関白宣言 (1979年)

お前を嫁にもらう前に 言うておきたいことがある  
かなりきびしい話もするが 俺の本音を聴いておけ  
俺より先に寝てはいけない 俺より後に起きてもいけない  
めしは上手く作れ いつもきれいでいろ 出来る範囲でかまわないから  
忘れてくれるな 仕事もできない男に  
家庭を守れるはずなど ないってことを  
お前にはお前にしか 出来ないこともあるから  
それ以外は口出しせず 黙って俺についてこい  
.....  
忘れてくれるな 俺の愛する女は  
愛する女は 生涯お前ひとり  
.....

これらはいずれも、音楽業界という基本的に男性社会である環境の中で作られてきたものであることを指摘しておかなければならない。そして、そのような状況の中で、女性のイメージはあくまで男性が求める女性像であり、一方、強いはずである男性のイメージは、歌の中ではむしろ弱さを前面に出していることがわかる。換言すれば、これらの歌に見られるジェンダー性は、男性の身勝手な思いをそのまま露呈しているのである。

### 3. 2 アイドル

社会学者である稲増龍夫は女性アイドルを「多くの男性ファンにとって〈対幻想〉(吉本隆明)を満たしてくれる疑似恋人であり、最終的には、(可能性としての)セックスの対象であった」<sup>4)</sup>と定義づける。

アイドルと呼ばれる女性歌手の歌に描き出される女性のイメージも時代につれて変化していく。そこでまず、70年代の典型的なアイドルとして、麻丘めぐみ、桜田淳子、山口百恵を考察してみたい。

まず、麻丘めぐみの歌に表れるのは、男性の支えがなければ自立できない弱い女性像である。歌詞の内容から、「あなた」(男性)に会わなければ売春に走っていたことが示唆さ

れるが、歌に登場する「あなた」については何の描写もなく、聴き手の多くであった男性は、そこに自分をあてはめることが可能になる。桜田淳子の場合は、ただひたすらかわいらしいお伽噺の中の女の子像が描き出される。恋をしているのだが、純粹無垢なイメージを強調することによって、性のイメージは意図的に覆い隠されていると言えるだろう。それに対し、山口百恵の場合はデビュー曲である「としごろ」で既に肉体のイメージを前面に出すものであり、衝撃的な「ひと夏の経験」において典型的なアイドルのモデルを超越したものとなる。また一面では男性を罵倒する女性のイメージを歌った「プレイバック Part2」は、当時の社会における女性の地位の変化を象徴するものとも考えられるが、最後には「あなたのもとへ帰る」ことで、完全な女性上位とはならない。

麻丘めぐみ「芽ばえ」(1972年)

もしもあの日あなたに会わなければ、この私はどんな女の子になっていたでしょう / 今も思い出すたび胸が痛む・・・

桜田淳子「わたしの青い鳥」(1973年)

ようこそここへ クッククック私の青い鳥 / 恋をした心に止まります・・・

山口百恵「としごろ」(1973年)

陽に焼けたあなたの胸に 飛び込んでもたれてみたい・・・

山口百恵「ひと夏の経験」(1973年)

あなたに女の子の一番大切なものをあげるわ / 小さな胸の奥にしまった大切なものをあげるわ  
愛する人にささげるため 守ってきたのよ・・・

山口百恵「プレイバック Part2」(1978年)

緑の中を走り抜けてく真紅のポルシェ / ひとり旅なの私気ままにハンドル切るの  
交差点では隣の車がミラーこすったと / 怒鳴っているから私もつつい大声になる  
馬鹿にしないでよ そっちのせいよ・・・

こうして徐々に変化していったさまざまなアイドル像は、松田聖子によって集約されていく。そして、稲増が分析するように、アイドルは「疑似恋人」から「消費される情報」へと変容していくのである。さらに、おニャン子クラブの登場によって「虚構」としてのアイドルの時代が終わり、その後はアイドル低迷の時期が続くが、90年代後半に登場する安室奈美恵や **SPEED** が、女性ファンを主たる対象とする新しいアイドルの時代を切り開いていく。<sup>5</sup>

## 学生への課題

アイドルについては、次のような2つのリーディングに基づく課題を与える。

- (1) 稲増龍夫「**SPEED**によるアイドル現象の変容——〈異性愛〉から〈自己愛〉へ」(北川純子編『鳴り響く性』勁草書房、1999年 155-178頁)を読み、稲増の論旨に乗っ取って**SPEED**以後のアイドルについて論じなさい。
- (2) 佐伯順子“現代のアイコン「聖子」”(1997年3月4日付朝日新聞の記事)を読み、差益の論旨の延長上でその後の聖子像を分析しなさい。(この記事は、松田聖子とマドンナを比較しながら、聖子の社会的・文化的意味を問うものである。)

これらの課題によって、学生はアイドルたちのイメージを客観的に考察することになる。

### 3. 2 クロス＝ジェンダード・パフォーマンス

私、あたし、僕、俺、あるいは、あなた、おまえ、あんた、君など、日本語におけるさまざまな一人称や二人称などを使い分けるばかりでなく、「・・・でしょ」、「・・・だろ」、「・・・かしら」などさまざまな文末の表現を用いることによって、日本語の歌においてはさまざまなジェンダーが容易に表現できることが指摘できる。さらに、日本の歌謡曲においては、それらを巧みに用いることによって、歌手と歌の主人公の性が交差する歌、すなわちクロス＝ジェンダード・パフォーマンス（以下、C.G.P.と略す）が少なくない。つまり、男性が女性の立場の歌を謡、また逆に女性が男性の立場を歌うことが、違和感なく受け入れられているのである。これは、そのような歌がゲイ、あるいはレズビアン之歌と見なされる欧米のポピュラーソング（プリンスやボーイ・ジョージ、K.D.ラングなど）とは大きくことなっている。日本の場合、男性が女性を演じる歌舞伎や能、あるいは女性が男性を演ずる宝塚等の伝統があることが、その背景になっていると考えられる。

初期のC.G.P.の例として挙げられるのは、畠山みどりの「出世街道」（1963年）、かぐや姫の「神田川」（1972年）、小林旭「昔の名前で出ています」（1975年）、ツイスト「あなたのバラード」（1977年）、松村和子「帰ってこいよ」（1980年）などがある。これらの歌では、明確に男性・女性を示す一人称が歌詞に表れる場合もあるが、「帰ってこいよ」のように、歌の主人公は一人称では登場しないが、内容から主人公の性別が明らかになるものも少なくない。

このようなC.G.P.のスタイルも、90年代になると大きく様変わりしていく。かつてのC.G.P.の場合のジェンダーが一人称で示される場合も示されない場合でも、全体の内容から歌の主人公のジェンダーは明らかであった。しかし、90年代の歌謡曲ではユニセックス化が進み、「君」や「僕」など、言語としては男性を示唆する人称を用いつつ、内容的には男女どちらともとれるような歌詞が増加していく。このような傾向は、とりわけ浜崎あゆみの「SEASONS」や「Fly high」（いずれも2000年）などに顕著に見られる。

### 4. プロパガンダとしてのポピュラー音楽

プロパガンダとは、政治的な宣伝活動を意味する用語で、ナチス・ドイツや旧ソ連のスターリン時代に行われた政治的プロパガンダが連想され、否定的なニュアンスを伴って使われることが多い。ステージ上での演出の方法が似ているという点で、ロック音楽における熱狂がヒトラーによる演説の風景と比較されることがしばしばあるように、また、軍歌など明らかに政治的なプロパガンダソングが存在するように、音楽にもプロパガンダ的要素が確かに存在している。

ここでまず、ポピュラー音楽におけるプロパガンダの例を考察し、さらに、アメリカの社会学者であるプラトカニスが提唱する「プロパガンダ」を歌謡曲に当てはめて考察してみたい。

まず、ポピュラー音楽におけるプロパガンダの例として、スティングの『ロシア人たち The Russians』と、ヴィレッジ・ピープルによる『ゴ・ウェスト Go West』を考察したい。

スティングの歌に見られる政治的メッセージについては、以下の詩に明確にあらわされている。



ステイング／ロシア人たち

ヨーロッパやアメリカは 手の付けられない 恐慌をきたしつつある  
もったいぶったソヴィエトの 演説に出てくるあらゆる脅威に対抗する 手段を備えてるのさ  
フルシチョフ氏は言う 「諸君を葬ってやる」  
その意見には、賛成できないな こんなに愚かしいことはないんじゃないか  
もしロシア人も子供を愛しているならば

僕はオッペンハイマーの破壊的な玩具から どうやって幼い息子を救ったらいいだろう  
政治的な壁のどちら側にも常識の専売特許はないはずさ  
イデオロギーは別として 同じ生体組織をもつ僕らなんだ  
僕は心の底から願う ロシア人も子供を愛していることを

この楽曲は、低音を生かした壮大なイメージの音によるもので、歌詞の意味を知らずに聞いても説得力がある。また、そのような音楽的性格によって歌い手ばかりでなく、聴き手の側も宗教的とも言える「正義」を感じることができることがこの曲の特徴であると言えよう。

これに対して、1979年にリリースヴィレッジ・ピープルの『ゴー・ウェスト』では、プロパガンダ性は前面には出てこない。少なくとも、以下のようなテキストからは、ステイングの歌のような政治的メッセージを読みとることはできない。ビレッジ・ピープルというバンドが、当時のアメリカにおけるゲイ・カルチャーを代表するグループであることを鑑みれば、この歌は、アメリカ西海岸におけるゲイ・ライフを謳歌するものであるとも考えられる。そしておそらくそのような解釈も誤りではないはずだが、この歌にはもうひとつの側面があることを指摘しておかなければならない。それは、この歌のメロディーが旧ソ連の国歌の引用であるという点であり、つまりこの曲は、旧ソ連に対する明確な政治的メッセージを含んでいるということである。この曲がリリースされた当時のソ連はブレジネフ時代の末期にあたるが、これをソ連で聞くことは不可能であったに違いないし、また仮に録音テープを所持することができても、ロシア人にとってはそのこと自体が非常に危険なことであったに違いない。この曲はその後、イギリスのデュオ、ペット・ショップ・ボーイズによってカバーされるが、それがリリースされた1993年当時すでにソ連は崩壊しており、国家も変わっていた。ロシア国歌は2001年1月1日をもって旧ソ連の国歌が再び採用されることとなったが(歌詞は異なる)、この新しいコンテキストにおいては、この曲のプロパガンダ性はすでに失われたものとなっている。さらに、日本ではKinki Kidsがこの曲をカバーしているが、これに至っては、ビレッジ・ピープルの時代にこの曲が孕んでいたプロパガンダ性は完全に消滅していると言えるだろう。

ペット・ショップ・ボーイズ / ゴー・ウェスト

Come on, come on, come on, come on

(Together) We will go our way / (Together) We will leave someday  
(Together) Your hand in my hands / (Together) We will make our plans

(Together) We will fly so high / (Together) Tell all our friends goodbye  
(Together) We will start life new / (Together) This is what we'll do

(Go West) Life is peaceful there / (Go West) In the open air  
(Go West) Where the skies are blue / (Go West) This is what we're gonna do

さて、プラトカニスが提唱するのは、政治的プロパガンダにとどまらない広義のプロパガンダであり、それは「説得」されていると気づかれずに人を「説得」するコマーシャルなどを含んでいる。<sup>6</sup>

モーニング娘。の『LOVEマシーン』は、いわゆる「元気ソング」と呼ばれる一連の歌謡曲のひとつであり、一見何のプロパガンダ性もないように見えるかもしれない。しかし、これは、たとえば旧ソ連時代のコルホーズの歌のように、現実から目を背かせ、あたかも幸せであるかのように思いこませる力があるという点で、強いプロパガンダ性を有しているといえよう。「日本の未来は 世界がうらやむ・・・」という、今日の日本社会の現状から大きく逸脱した内容の歌を聴き続け、「元気」になった気がするとしたら、それはまさにプラトカニスが言うような「説得されていると気づかずに説得されている」という現代的なプロパガンダのモデルにあてはまる現象であるといえよう。

## まとめ

この授業では、最後に学生よる発表（各自のレポートに基づく）を行うが、それらは多岐にわたる。以下は、平成12年度の授業で個々の学生が行なった発表のタイトルの一覧である。

### 発表プログラム

セッションA：サザンの人気の秘密を探る

サザン・オールスターズは何故何年も人気がありつづけるのかについて／サザン・オールスターズのロングヒット性・グループの長期維持について／サザン・オールスターズ——「この青い空、みどり」の分析

セッションB：最近の女性アーティスト

モーニング娘。——Loveマシーンの分析／モーニング娘。の人気について／スピードとhiroの活躍について／広末涼子の天下はなぜ終わった？／椎名林檎はアーティストか、エンタティナーか

セッションC：最近の男性アーティスト

B'z——アルバム“Friends”と“Friends II”の比較研究／B'zの魅力について／染谷俊というアーティスト／大沢伸一について／「アポロ」はなぜヒットしたのか／桜井和寿のスキャンダルとミスチル人気との関係（仮）

セッションD：洋楽研究

リンプ・ビズキットについて／アイドルとしてのバックストリートボーイズ：アルバム“The Call”について

セッションE：ポピュラー音楽とジェンダー（男性の場合）

ジェンダーについて（男らしさ）／スピッツの曲におけるジェンダー／ジャニーズと結婚／木村拓哉のアイドル性について

#### セッションF：ポピュラー音楽と社会

ザ・ブルーハーツに見る反社会、大人姿勢と若年層の支持との関係／プロパガンダとしてのポピュラー音楽／安室奈美恵のプロモーションにおけるプロパガンダについて

#### セッションG：浜崎あゆみ大研究

近代のアイドル——浜崎あゆみ／浜崎あゆみ——人気のヒミツ／浜崎あゆみ——A Song for XXから見る若者の孤独／浜崎あゆみの歌詞について——A Song for XXの場合／浜崎あゆみの歌詞について（昔のアイドルの歌詞との比較）／浜崎あゆみの織りなす詞の世界／浜崎あゆみ——彼女が作り出す詩の世界／浜崎あゆみの曲について——過去の曲と今の曲の変化

#### セッションH：ポピュラー音楽における詩と音楽

ラルク・アン・シエルの詩と曲の関係について／Dragon Ashの歌——“Under Age’s Song”と“Viva la revolution”の歌詞について／椎名林檎について——歌詞の研究／大黒摩季の歌（歌詞など）からくる大黒摩季のイメージについて／大黒摩季の歌詞について

#### セッションI：ポピュラー音楽とスタイル

鈴木あみ／椎名林檎にみるジェンダーについて／Judy and MaryとHysteria Blue、椎名林檎と矢井田瞳の歌やスタイルの違い／なぜ今R&Bなのか／久保田利伸とR&Bの関係について／MisiaとR&B／「愛の唄」（オフ・コース）について／J-POPの枠からはみ出るものたち

---

<sup>1</sup> 森川卓夫「ポピュラー音楽を教育によって伝えること」『ポピュラー音楽研究』Vol. 2 (1998): 60-69. このアンケートの回答率は65%。回答のあった20大学のうち、6大学は「ポピュラー音楽を取り扱う教科は、正規の授業としては全くない。今後開講の予定もない」と答えた。ポピュラー音楽を取り扱うコンピュータ関係の講座（演習・実技を含む）の数は、のべ26である。

<sup>2</sup> これは、筆者が山口大学教育学部で平成12年度から開講している「音楽学概論」のシラバスに基づいている。

<sup>3</sup> 小泉文夫『歌謡曲の構造』（復刻版）平凡社（1996年）、55頁。

<sup>4</sup> 稲増龍夫「SPEEDにみるアイドル現象の変容——〈異性愛〉から〈自己愛〉へ」『鳴り響く性』、156頁。

<sup>5</sup> 前掲所、168-169頁。

<sup>6</sup> A. プラトカニス、E. アロンソン『プロパガンダ：広告・政治宣伝のからくりを見抜く』社会行動研究会訳 誠信書房、1998年。

\* この授業では、学生同士の議論を促すために授業のホームページに掲示板を設け、各自の意見を投稿させている。このホームページは、  
<http://www.cc.yamaguchi-u.ac.jp/~yasuhar/>  
からリンク。