

ポピュラー音楽の変容

——音楽への社会学的アプローチのために——

小川博司

従来、日本における音楽への社会学的アプローチといえは、流行歌の研究、特にその歌詞の分析が主であった。だが、1960年代後半以降のポピュラー音楽（民衆に親しまれている音楽）の変容とともに、流行歌の歌詞という時代の心情の鏡は、相対的に縮小しつつある。本稿は、この縮小の諸局面を通して、今後の、音楽への社会学的アプローチのための前提となる議論をする試みである。その諸局面とは、①「国民的」ヒット曲が生まれにくくなり、ポピュラー音楽が多様化したこと、②歌詞分析（デジタル的）ではとらえきれない音楽のアナログ的享受が盛んになったこと、③歌詞分析が注目した音楽のメッセージの側面ばかりでなく、メディアとしての側面が強調されるようになったことである。音楽は、現代社会の認識のためには、避けて通ることができない一つの大きな回路となっている。

従来、日本における音楽への社会学的アプローチといえは、流行歌の研究、しかもその歌詞の分析が中心であった。その1960年代の成果として、見田宗介『近代日本の心情の歴史』がある（見田：1967→1978）。それは、流行歌を時代の心情の記号、時代の心情を映す鏡として位置づけ、①明治以降の流行歌の歌詞からそのモチーフ（「怒り」「うらみ」など21の因子）を判定し、②モチーフの変遷を定量的に示し、③定性的な分析を加えるという手順をふんでいた。わたしは、この分析は、基本的には主観的判断によるという限界をもちながらも、②③の手続きが相乗的な効果をあげ、近代日本の心情の歴史を生き生きと描き出すことに成功していると思う。そして見田が分析を終えている、1963年より後の流行歌についてはどうなのか、関心をそそられる。

しかし、いざ同じ手法をその後の流行歌に適用しようとする、その後の流行歌をとりまく状況は、63年以前とは大いに異なっていることに気づく。見田の手法を適用させるには、数多くの但し書をつけ加えねばならなくなってきた

るのである。本稿は、但し書そのもの、並びに但し書をつけ加えねばならないという事態そのものを考察しようという試みである。それは流行歌のみならず、広く音楽に社会学的にアプローチする際の、前提となるような議論の一部となるはずだ。

わたしは、ここでは、連字符社会学の一つとしての音楽社会学の成立うんぬんについては関心がない。現代社会の人間存在のあり方を考える場合、音楽を避けることはできないだろうという認識の上に立ち、音楽への社会学的アプローチのための手がかりをさぐろうとしているのだ。

以下では考察の対象を単なる流行歌ではなく、ポピュラー音楽——ここでは民衆に親しまれている音楽一般を指し、流行歌（はやりうた）、歌謡曲、シャンソン、カンツォーネ、ポップス、フォーク、ロックなどを含む——とし、相互に密接に関連する三つの側面から議論していくことにする。⁽¹⁾

I ポピュラー音楽の多様化

1960年代後半、ポピュラー音楽の世界にみられる顕著な傾向は、ポピュラー音楽の世界が多様化したということである。

見田の研究においては、「結果からみて成功した大衆芸術は、その時代の民衆の中の、少なくともある一定の社会層の、ある一定の心情の側面を反映しているとみることができる。」(見田〔1978：8〕傍点筆者)と限定がついているものの、成功した流行歌が幅広い民衆の支持を受けているということが暗黙の前提とされていたように思われる。その前提は、①あらゆる地域・階層を貫く近代化の波の共通性、②マス・メディア(ラジオ・レコード等)の普及による共通性、③軍国主義化による、国民一体化を目差した統制(戦前・戦中)という三つの条件が揃った1920年代(大正末)から1950年代までの時期については、おおむね妥当であったといえるだろう。この時期の流行歌は、現在の流行歌と比較して、ゆっくりと時間をかけて、民衆の幅広い層に浸透していたとみることができる。「国民的」ヒット曲が存在したのである。しかし、60年代後半以降、こうした事態は急速に変容する。それまで流行歌を支えていたマス・メディアは、主にラジオ、レコードであり、特に電波メディアであるラジオの力は大きかった。それが60年代後半になると、テレビが大きな力をもつようになり、テレビを中心にして、流行歌は多様化し、「国民的」ヒット曲は生まれにくくなる。そして流行歌という名称では、民衆の音楽をとらえきれなくなる。60年代後半から70年代初頭の時期に焦点を当て、ポピュラー音楽の多様化をみてみよう。

(1) テレビ歌謡番組の流行歌

50年代、ポピュラー音楽を支えたメディアは、ラジオ、レコードであった。ラジオの音楽番組では、歌謡曲、ポップス(当時は軽音楽と呼ばれていた)、クラシックが主な柱であった。だがポピュラー音楽の主流はあくまでも歌謡曲であり、ポップスは下位文化の位置にとどまっていたといえよう。電波メディアの主がラジオからテレビへと移行する頃(50年代末から60年代初頭)⁽²⁾、テレビにポップスのカバーバージョンを日本人歌手が歌う番組が登場する⁽³⁾。他方、そうした番組の中から和製ポップスといわれる流行歌が生まれるケースも出てくる。またいわゆるアイドル歌手も登場してくる。こうした過渡期を経て、60年代後半に入ると、流行歌の世界は、テレビを中心にして展開するようになる。

その指標となるのが、ベストテン番組である。1966年10月、それまでラジオにしかなかった歌謡曲のベストテン番組が、テレビに初めて登場した⁽⁵⁾。その後各民間放送局ともに同種番組を開始、また放送局が主導する音楽賞、音楽祭などの擬似イベントがあいつぎ、ここにテレビ歌謡番組を中心にした、一つのポピュラー音楽の文化圏が成立した。ここでは、流行歌は第一に映像と密接な関連をもつ。「テレビ映りがよい」「絵になる」などが重要な価値をもってくる。同時に日常的な映像メディアであるテレビの特性を生かした、歌手のなまの人間性を強調する番組作りが行なわれる⁽⁶⁾。

この文化圏を支えるメディアは、第一にテレビ、続いてラジオ、レコード、雑誌、コンサート(公演)であり、この文化圏を支える層は、テレビを見て話題にする十代の若者である。そして、この圏の活動は、レコードを売るために歌手をテレビに出したいレコード会社、ドラマなどに比べて相対的に安い制作費で高い視聴率

をとれる歌謡番組を作りたいテレビ局、ヒット曲を出すことにより、公演、レコードの売り上げを伸ばそうとするプロダクションという三者の利益が合致したところに展開する。テレビの時代における流行歌の商品化はこうして進められ、一曲の流行の周期はラジオ時代に比べて短期化する。そしてこの文化圏の流行歌は、かつてのような、「国民的」に歌われる流行歌ではなく、下位文化の位置にとどまる(山本〔1972〕)。

(2) 「なつかしのメロディー」と演歌

テレビの歌謡番組を中心にして展開する流行歌の回転に、中年年齢層以上はついていくことができない。また若者向けの内容に共感することができない。ここにもう一つの下位文化としての「なつかしのメロディー」の文化圏が成立する基盤がある⁽⁷⁾。

また演歌と呼ばれる流行歌を支持する層は、「なつかしのメロディー」の支持層とほぼ重なる。両者は、①ヨナ抜き音階による曲が多い、②テレビの歌謡番組の流行歌の流行周期とは異なる周期をもっているといった共通点をもっている⁽⁸⁾。テレビの歌謡番組に出演する演歌歌手は、この「なつかしのメロディー」と演歌の文化圏と、テレビ歌謡番組の流行歌の文化圏との中間に位置する。

「なつかしのメロディー」と演歌の文化圏を支えるメディアは、ラジオ、レコード、テープ、有線放送、キャバレーやナイト・クラブから劇場に至るまでの公演である。テレビはあくまでも補助的な役割を果たすにすぎない。しかし、1968年から一斉に「なつメロ」番組や、有線放送に関連する擬似イベントが登場したことは、この文化圏の成立を示す指標となる⁽⁹⁾。尚、70年代に入って普及したカラオケは、主にこの文化圏のメディアといえるだろう。

(3) フォークとロック

60年代初頭のキャンパス・フォークに端を発した、日本のフォーク・ソングは、60年代後半に入り、外国の曲のコピーではなく、自作する力をつけるようになる。他方、ロックも、ベンチャーズやアストロノウツらの影響を受けたエレキ・ブーム(1964～65年)を経て、ビートルズやローリング・ストーンズの影響を受けつつ、しだいに自作する力をつけるようになる。その初期(1967～69年)に花開いたのが和製グループ・サウンズであり、ロックは、70年代にかけて日本のロックとして一人歩きし始める。ここに、先の二つの文化圏に対抗する形で、互いに連動し合う、フォークとロックの音楽文化圏が形成される。この文化圏の他の文化圏との相違は、第一に、当初は音楽産業からは自由に、若者たちが自らのメッセージを表出したことである。1969年の新宿西口地下広場におけるフォーク集会などにみられるように、異議申し立ての運動と連動していた。またアメリカのウッド・ストックのロック・コンサートにみられるように、コミュニオンへの憧憬をもっていた。第二に、従来の流行歌のような、曲の作り手、歌い手、受け手の分離の固定性を打破したということである。従来の流行歌では、受け手は単に口ずさんでコピーをするという存在であるにとどまっていた。しかし、この文化圏では、受け手が楽譜を見て、あるいは曲を聞いて、ギターを弾きながらコピーをするといった側面をもっていた。そのような積極的なコピーの活動の中から、新しい創作の可能性が開け、受け手が作り手に、そして歌い手になる回路が開かれた。ここではシンガー＝ソング・ライターが普通のことなのである。こうした分業の廃止自体が、既成の文化圏への異議申し立ての意味をもっていた。

この文化圏は、テレビを主要なメディアとしなかつた。主要なメディアは、ラジオ⁽¹¹⁾、レコード(LPに重点が移る)、コンサート、雑誌(楽譜を掲載)⁽¹²⁾であった。

グループ・サウンズ、フォーク出身の歌謡曲歌手は、この文化圏とテレビ歌謡番組の流行歌の文化圏の中間領域に位置するといえよう

* * *

以上、66年から71年にかけての、ポピュラー音楽の多様化を考察したが、それぞれの文化圏は、独得のメディアの組み合わせにより支えられていることが明らかになった。これらのメディアは、主に50年代末から60年代中頃までの、高度経済成長初期に準備されたものであり、⁽¹³⁾ポピュラー音楽の多様化は、メディアの多様化と意識の多様化とあいまって現われたのである。

72年以降、ポピュラー音楽はこれらの文化圏の複雑な絡み合いの中で展開する。もはやかつてのように「国民的」ヒット曲の存在を前提にして、流行歌を分析することはできない。「ある一定の社会層の、ある一定の心情」という但し書は現実なのであり、このことを無視しては、ポピュラー音楽を社会学や社会心理学の素材として使うことはできないだろう。

II デジタルとアナログ

脳の分業ということがいわれる。人間の左右の脳は、機能的な分業をしており、左側(優位半球、言語脳)は、言語的、観念構成的、分析的、算術・計算機類似的であるのに対し、右側(劣位半球、音楽脳)は、音楽的、絵画的および図形的感覚、合成的、幾何学的・空間的であるとされる。この対比は、デジタルとアナログ

の対比とパラレルである。ここでは、言語脳の機能をデジタル的、音楽脳の機能をアナログ的と呼ぶことにする。⁽¹⁴⁾デジタル的、アナログ的という対比は、あくまでも分析概念としてどちらに重点が置かれているかという意味で用いている。現実の音楽は、両方の要素が絡み合った接点に位置する。この対比は、音楽をめぐる諸現象を考察する際の新たな視点を提供する(角田[1978]、安部[1980])。

純粋な意味での音楽は、言語との対をなすものであり、アナログ的である。歌詞分析を中心にした流行歌研究は、流行歌という現象のデジタルな側面だけをみていたということになる。だからといって、その分析が音楽への社会学的アプローチとして、妥当でなかったというのではない。むしろ、従来の日本における音楽のあり方からみれば、妥当なアプローチの仕方なのである。

日本の音楽の歴史において、雅楽を除いては、純粋な器楽音楽はない。雅楽を除いて、いずれの時代の、いずれの階層の音楽も、声楽と結びついている。そして、音楽の歴史と演劇の歴史が重なり合う部分は大きい。日本では、音楽といわれるものの中で、言葉の占める比重が大きい、すなわちデジタル的な要素が大きいのである。中でも「語りもの」の系統は、デジタル的な要素が大きい。

日本音楽の中には、「語りもの」「歌いもの」と呼ばれる系統がある。前者は、琵琶歌、説経、祭文、浄瑠璃、浪花節などの系統であり、後者は、地歌、江戸長唄、箏歌、端唄、うた沢、小歌、俗謡などの系統である。いずれも言葉と音楽の結びつきは深い。が、「語りもの」の方がよりデジタル的である。すなわち「語る」という場合は、相手(観客)に事件(事柄)を伝達することに重点がおかれるので、音を伸ばしたい

場合は、「余り言葉の意味に関係のない所で伸ばす」のである(吉川〔1975〕)。それは、ふつうの会話の抑揚と隣接する領域である。このように日本の音楽の歴史の中で、広く民衆の中に根をおろしてきたものは、きわめて言葉の比重が大きく、デジタル的なのである。

更に、角田の研究によれば、日本語を母語として育った者には、人声ばかりでなく、尺八や能管、琵琶、雅楽で使われる笙といった楽器音までが、言語脳で処理されているという(角田〔1978〕)。このことは、日本において音楽的といわれるものがきわめてデジタル的であることを示唆している。

明治以来、西洋音楽が日本に導入されたが、受けとる側は、このようなデジタル的な耳しかもっていなかった。西洋音楽がデジタル的な方向に引き寄せられて導入されたとしても不思議はない。その導入は、まず官製の文部省唱歌という形をとって行なわれ、政府=支配層のイデオロギーが歌詞の中にふきこまれた⁽¹⁵⁾。唱歌による音楽教育は、デジタル的な要素が大きいといえる。戦後の鑑賞教育においても「標題音楽」への偏向があったのではないか。また純粋器楽曲のデジタル的な導入(音楽を音の運動そのものとして感じとらせるのではなく、感想文を書かせたり、劇的・文学的な文脈の中に音楽を位置づけて鑑賞させる)が行なわれてきたのではないか。これらも、興味深い問題である。

このような音楽的伝統を考慮に入れると、音楽への社会学的アプローチが、流行歌の歌詞の分析に重点をおいていたのは、当然なことのように思われる。問題は、現在こうした伝統が変化しつつあるということである。音楽をアナログ的に享受する層が出てきたのである。

日本のポピュラー音楽の歴史の中で、アナログ的享受を社会現象として確認できるのは、50

年代末期である。一方で、ロカビリー・ブーム、日劇ウェスタン・カーニバルの開始など、サウンドを重視した音楽が表舞台に出てくる。他方、言葉よりも音楽それ自体を享受する「ムード音楽」といわれるジャンルができる。もちろん、戦前から都市のインテリ層を中心に、西洋古典音楽やジャズを愛好する層はあった。しかし、ポピュラー音楽の中で、アナログ的享受が顕著になったのは、この時期と考えられる。この潮流は、60年代に大きなうねりとなり、デジタルに偏向した日本の音楽的伝統を揺るがすのである。そして、その背景には、アメリカ占領軍の兵隊たちの音楽文化の影響、更に戦後「教育音楽」における器楽教育の成果があったといえよう。

この、言葉よりもリズム・メロディー・ハーモニーといった音楽そのものを享受しようとする(サウンド志向)潮流は、ジャズ、ロック、イージー・リスニング、クロス・オーバーなどへと広がっていく。もはや歌詞はあったとしても、思い入れをする対象ではなく、音楽の中の一つの素材にしかすぎない。歌詞分析の前提はここでは通用しない。音楽のアナログ的享受が広まるにつれて、流行歌という時代の心情の鏡は、相対的に小さくなってきたのである。

Iで考察した三つの文化圏の中でも、フォークとロックの文化圏の音楽は、特にアナログ的な要素が強い。しかし、フォークとロックの72年以降の変態(メタモルフォーゼ:「ぼくたち」の歌から「ぼく」の歌へ(三橋〔1979〕)、連帯から私生活主義へ)した後の「ニュー・ミュージック」と呼ばれる音楽の中でも、アナログ派とデジタル派の対比がきわだっている⁽¹⁶⁾。ヒット曲の歌詞分析では、デジタル派しか網にかからないのだから、その鏡の相対的な縮小を自覚することが必要である。

今や、音楽をめぐる諸現象のアナログ的側面を問題にしないでならない。従来から歌詞分析だけでなく、楽曲分析の必要性が指摘され、音楽学的なアプローチにより、音階の分析などが行なわれている。そのような、曲の内容の音楽的側面の分析も重要であるし、歌詞分析との関連、社会学的解釈との関連などの課題がある。しかし、社会学的には、音楽のアナログ的な享受それ自体の方が、より重要であろう。そして、そのことと60年代後半以降、音楽が活字に替わって、ポピュラー・カルチャーの前面に踊り出たということの関連、その社会学的意味が問われねばならない。これらを踏まえた上で、デジタル的な側面の分析も生きてくるだろう。

Ⅲ メディアとメッセージ

流行歌の歌詞の分析や、音組織の研究は、⁽¹⁷⁾い
ずれも音楽の内容、メッセージを考察の対象と
している。しかし、社会、人間存在のあり方に
関心をもつ者にとって、音楽は、その内容を民
衆の心情をはかる素材としてとらえるにとどま
らない。音楽はそれ自体社会関係を成立させる
メディアなのである。民族音楽学の成果は、わ
れわれにこの単純な事実を再認識させてくれる。

現代社会においては、音楽がマス・メディア
により伝達されることが大きな特徴である。音
楽がマス・メディアにより伝達されることによ
り、人間の音楽とのかかわり方——その総体を
音楽生活と呼ぼう——は、大きく変容した。特
に60年代後半以降の変容は顕著であり、それが
社会学的なアプローチを要請するのである。こ
こでは音楽生活の変容に関する問題を二点書き
とめておくことにする。

(1) 音楽の環境化

音楽がマス・メディアにより伝達されること
により、音楽生活に生じた大きな変容は、音楽
を享受する側に、音楽を鑑賞するのではなく、
背後にあるものとして聞き流す態度が生まれた
ことである。音楽は何かしな^らながら聞こえてくる
音の流れである。もちろんマス・メディアを介
した音楽でも鑑賞の対象となりうるし、鑑賞と
いう態度も存在する。しかし、マス・メディア
を介した音楽への新たな接し方が生まれたとい
うことが重要である。音楽はバックグラウンド
音楽であり、環境の一部なのである。

このような音楽と人間の関係は、公共の空間
(地下街、工場、病院、飲食店など)⁽¹⁸⁾や私的空間
(個室のステレオなど)にも見い出すことが
できる。ここでの音楽の内容については、音楽
がバックグラウンド音楽である限りはたいした
関心もたれない。今のところ、バックグラウン
ド音楽といえば、計算された、あたりさわりの
ない、無個性の音の流れなのである。バックグ
ラウンド音楽は、歯科治療における痛みの軽減、
工場内の能率の向上などの、音楽心理学的、音
楽療法的な視点が導入された、機能的な目的を
もっている場合が多い。しかし、音楽の環境化
は、音楽と人間の関係の問題にとどまらない。
音楽を媒介とする人間関係の変容としてとらえ
れねばならない。

今日、公共の空間におけるバックグラウンド
音楽は、私的な空間を形成するための道具とな
っている。「壁は音を隔離するためであった。
今日の音の壁は隔離するためである」のである
(Schafer [1976])。このような事態について
の社会学的な検討が要請される。わたしは、E
・T・Hallの距離帯の概念が、この事態を説
明する一つの手がかりとなるだろうと思ってい
る。例えば喫茶店のバックグラウンド音楽は、

人間にとって個体距離にあり、個体距離の人間関係を成立させるのではないか。

(2) 音楽生活のデザイン

このようなバックグラウンド音楽の日常化という現実を見て、「脱コンサートもしくはポスト・コンサートの音楽につながる」ものとして、音楽と環境の問題に積極的に関与していこうという考えをもつ音楽家も出てきた。すなわち、現在のバックグラウンド音楽は、環境に従属する音楽なのであって、環境をつくり出す音楽としての環境音楽の可能性をさぐるとうのである(一柳[1976])。そこには、音楽による環境、空間のデザインという思想があり、既存のバックグラウンド音楽への批判的な問いかけがある。

しかし、音楽家が公共の空間における、音楽による環境のデザインを問題にするよりも以前に、個人の私的空間における、音楽による環境のデザインは行なわれている。ステレオからカー・ステレオ、ラジオ付きカセット、ウォークマンに至るまでのオーディオ装置は、音楽生活のデザインを可能にする。特に60年代末のFM本放送の開始は、FM雑誌、続く新聞のFM放送予告の開始とあいまって、音楽のメディアであるFM放送を用いた音楽生活のデザインを可能にした。多様な音楽の中から自分の好きな音楽を選択すること、そしてその音楽に満たされた空間に身を置くこと、それ自体がアイデンティティの根拠の一つとなる。「わたし」は音楽とともにあるのだ。⁽¹⁹⁾

だが、音楽は純粹に「わたし」だけのものではない。それは見知らぬ他者の存在の証しである。音楽を感じている「わたし」は匿名的な他者とともにあり、「わたし」と他者＝「ひと」を経験するために音楽を流すのだ。かつて、書

物は子供に匿名的な他者の世界への窓を開いたが、現代では、音楽が世界への窓となる機会も多くなってきているのではないだろうか。

音楽を絶えず流していないと不安であるといった症状が「情報中毒」とか「音楽中毒」とラベリングされることがある。この「中毒」症状を単なる「中毒」に解消してしまうのではなく、新たな、音楽と身体をもった人間の関係としてみようとし、更に人間関係の問題としてみようとする時、新しい時代の感覚のあり方をさぐる視点を獲得できるのではないか。ここでもHallの距離帯の概念は手がかりとして有効であろう。音楽が密接距離の中にまで入っていることの意味が問われなければならない。⁽²⁰⁾おそらくそのことと、音楽がポピュラー・カルチャーのリーディング・セクターであることと関連するのだろう。

結 び

以上、Iではポピュラー音楽の多様化を示し、流行歌の歌詞分析が扱っていた音楽のメッセージのデジタル的側面の比率の縮小を指摘した。そしてII、IIIでは、流行歌の歌詞分析が軽視していた、音楽のアナログ的側面、メディアの側面を強調した。それらは60年代後半以降、無視することができない側面として明らかになってきたのだった。

60年代後半から70年代初頭にかけて際立って多様化したポピュラー音楽は、その後各文化圏の複雑な絡み合いのうちに展開される。歌謡曲、「ニュー・ミュージック」の音楽祭や各種コンテストなどの擬似イベントが、放送局やレコード会社、楽器店などの音楽産業の利益と結びついた形で展開される。⁽²¹⁾また既成のレコード会社の中での「ニュー・ミュージック」系のレーベ

(22)
ルの創設、歌手たちによる新しいレコード会社
(23)
の設立など、音楽の産業化は推進される。この
間テレビのベストテン番組は下火となり、ポピ
ュラー音楽は混沌とした様相を見せる。

1978年、TBS系で第二次のベストテンが
始まり、ポピュラー音楽界の一つの核となる。
それは「音楽報道番組」といわれるように、音
楽番組である以前に一つのドキュメンタリーで
ある。同時期に「ニュー・ミュージック」系の
歌がCMとタイアップした「イメージ・ソング」
と呼ばれるヒット曲が生まれ、ベストテン番組
の常連となる。それは、体制への異議申し立て
に源を発する「ニュー・ミュージック」が消費
のメカニズムへと統合されたことを意味する。
逆に、「ニュー・ミュージック」に代表される
新しい感性が社会の前面に踊り出たともいえる。
またこの時期、メディアとしては、各種情報誌、
ウォークマン、カラオケなどの新しいメディア
が定着する。

今や音楽は消費社会の前面に踊り出た。音楽
は経済、社会、文化の結節点に位置するが故に、
現代社会の人間存在の解明への一つの大きな、
避けて通ることのできない回路となっている。
これからは、コミュニケーション構造、産業構
造、音楽史との関連など、広い視野を見すえた
上での、現実への緻密なアプローチが要請され
よう。本稿は、その出発点である。

— 注 —

- (1) ポピュラー音楽への社会学的アプローチの方
法を再検討したものに、北川〔1979〕がある。
わたしは基本的には北川の主張に同意する。北
川論文がポピュラー音楽の社会学的研究のレビ
ューとしての性質をもっているのに対し、本稿
は、現実の動態の中から課題を見出し、議論し
ようという試みである。

尚、日常的にはポピュラー音楽という、英
米系のポップスとほぼ同義に用いられるが、こ
こでは本文中に示したように、幅広く意味をと
り、民衆に親しまれている音楽一般をさす用語
として用いている。また流行歌と歌謡曲という
用語については、次のように使い分けることに
する。流行歌とは、ある時期、一定の社会層の
間ではやった歌のことをいう。歌謡曲とは、日
本において、レコード会社や放送局がヒットさ
せることを目的として、送り出した商品として
の歌のことをいう。流行歌は歌謡曲に限定され
ないし、歌謡曲でも流行しなければ流行歌とは
いわない。歌謡曲という名称については、吉野
〔1978：139-141〕を参照。

- (2) 新聞の放送番組欄のテレビとラジオの位置が
逆転したのが、1961年頃（朝日新聞1961年4
月）、テレビのある世帯数がラジオのみの世帯
数を越えたのが、1962年頃（日本放送協会編
『放送受信契約数統計要覧』による）である。
(3) 例えば、フジ・テレビ「ザ・ヒット・パレ
ード」（1959年）、NHK「夢であいましょう」
（1961年）。
(4) 「ご三家」のデビューは、橋幸夫が1960年、
舟木一夫が1963年、西郷輝彦が1964年であ
る。
(5) TBS系「歌謡曲ベストテン」。

ベストテン番組の登場以外でも、1966年とい
う年は、日本の音楽界にとって、またテレビと
音楽の結びつきという点においても、一つのエ
ポックであったように思われる。一方でポピ
ュラー音楽界で世界的な人気をもっていたビートルズが、他方でクラシック音楽界の帝王といわ
れるカラヤンが手兵ベルリン・フィルハーモニ
ー管弦楽団を率いて来日公演をもったのだった。
両者の公演は共に、テレビで放送され、全国的
・社会的な事件となった。特にカラヤンの演奏

会は連日テレビのゴールデン・アワーに同時中継され、クラシック音楽に関心のなかった人でも、カラヤンの指揮ぶりを話題にするようになる程であった。

- (6) 1964年開始の「そっくりショー」は、流行歌と映像の結びつきを示す象徴的な例である。歌手のなまの人間性を強調する番組の端初は、1968年開始の「夜のヒットスタジオ」であろう。「涙のご対面」「恋人選び」などを売りものにして、歌手の素顔を暴露しようとした。その後、音楽賞、音楽祭などの擬似イベントにおいても、歌手の素顔を見せるべく演出がなされ、また、歌とは関係のない、歌手のなまの人間性が出る、運動会、水泳大会などの番組があいつぎ、恒例化した。

- (7) 山本〔1972〕,〔1979〕。

少し後になるが、小沢昭一が「俺達、おじさんには今歌う歌がない」と歌う「俺達、おじさんには」(レコード発売は1974年)という曲は、流行歌の回転に追いつけない、共感する歌の見出せない世代の心情を代表しているといえるだろう。

- (8) 若者向けの流行歌の周期と演歌の周期の相違については、森〔1979〕の大川栄策についての記述を参照のこと。

- (9) 1968年4月、東京12チャンネル「なつかしの歌声」開始。同じ年に「全日本有線放送大賞」(日本有線放送連盟・読売テレビ主催)、「日本有線大賞」(日本有線音楽放送協会主催)が始まった。

- (10) フォーク以前には、「うたごえ」運動があり、ロシア民謡や新作の曲が歌われていた。

- (11) この頃、主要なフォーク・ソングの歌手がテレビには出演しないで、深夜放送のD. J.となったことは、ラジオがこの文化圏にとって、一つの重要なメディアであったことを示す。尚、

若者向けの深夜放送が民間放送各局で始まったのは、1967年から69年にかけてである。

- (12) 最も初期には、『平凡パンチ・デラックス』(1965年)、続いて『新譜ジャーナル』(1968年)など。

- (13) 例えばテレビ局の開局とテレビ受像機の普及、ステレオ装置、テープ・レコーダーの普及、BGMサービス・有線放送の産業化など。またコンサート会場についても東京の主なものは、60年代前半に開場している。例えば東京文化会館(1961年)、厚生年金会館(1961年)、渋谷公会堂(1964年)、日本武道館(1964年)。この後、各地で文化会館の建設が進んだ。

- (14) 最近の日常用語では、デジタル録音とか、デジタル時計が、新しいモデルであるが故にデジタルという言葉がより感性的であるというような意味を帯びて用いられているが、ここでのデジタルとアナログの対比は、そのような意味では用いていないことを断っておく。

- (15) 松永〔1975〕の中の「故郷の空」についての記述を参照。

- (16) デジタル派の代表としては、例えば吉田拓郎、さだまさし、松山千春などがあげられる。彼らは、「語り物」の系譜をひくある意味で日本のポピュラー音楽の本流といえる。アナログ派の代表としては、YMOがあげられる。

- (17) その先駆者がMax Weberである。

- (18) 公共の空間におけるメディアは、有線放送と、テープであり、どちらも産業化されている。日本における有線放送は50年代後半に始まったといわれる。「全国有線音楽放送連合会」が設立されたのが、1964年である。

- (19) 藤竹〔1980〕においては、情報行動一般について、Hall〔1966 = 1970〕の枠組が適用されている。またSchaferは、「ヘッドホンできくことは、きき手をあたらしく、かれ自身と

の一致にみちびく」という。

(20) 中野は音楽をメディアとして注目してきた社会学者の一人である。その〈カプセル型人間〉の仮説は、現代のコミュニケーション状況並びにアイデンティティを考察する者にとって示唆に富んでいる(平野, 中野[1975], 中野[1980])。

(21) アマチュアのプロへの登竜門として、フォーク系では、「ポップコン=ポピュラーソング・コンテスト」(法人ヤマハ音楽振興会主催)(1969

年開始, 当初は「作曲コンクール」)がある。

ロック系では関東地方の「イースト・ウェスト」

(日本楽器製造株式会社東京支店主催)(1976年開始)他, 各地に同種コンテストがある。

(22) 例えば, テイチクの「ブラック・レーベル」, キングの「ベルウッド」, 東芝の「ドーナツ・レコード」(いずれも1972年)など。

(23) 1975年, 小室等, 吉田拓郎らは「フォーク・ライフ・レコード」を設立した。

— 参 考 文 献 —

安部公房他, 1979, 『安部公房の劇場』安部公房スタジオ。

安部公房, 1980, 『都市への回路』新潮社。

藤竹暁, 1980, 「情報化時代の生理と心理」: 藤竹暁編『社会心理の変動』朝倉書店。

Hall, Edward T, 1966, The Hidden Dimension, Doubleday = 1970, 日高敏隆, 佐藤信行訳 『かくれた次元』みすず書房。

平野秀秋, 中野収, 1975, 『コピー体験の文化』時事通信社。

一柳慧, 1976, 「〈バックグラウンド音楽〉と〈環境音楽〉」: 『トランソニック』10。

北川純子, 1979, 「ポピュラー音楽研究の課題 — 音楽社会学的検討」, 『現代社会学』6-2。

国立劇場事業部編, 1974, 『日本の音楽 — 歴史と風土』国立劇場事業部。

吉茂田信男, 島田芳文, 矢沢保, 横沢千秋, 1980, 『日本流行歌史〈戦後編〉』社会思想社。

松永伍一, 1975, 『ふるさと考』講談社。

三橋一夫, 1979, 『フォークってなんだ』日本放送出版協会。

見田宗介, 1967 → 1978, 『近代日本の心情の歴史』講談社。

森彰英, 1979, 『なぜ演歌なのか』啓明書房。

中村雄二郎, 1979, 『共通感覚論』岩波書店。

中野収, 1980, 『現代人の情報行動』日本放送出版協会。

『ニューミュージック白書』, 1977, エイプリル・ミュージック。

Schafer, Murray, 1976, 高橋悠治訳「環境の音楽」: 『トランソニック』10, 11。

角田忠信, 1978, 『日本人の脳』大修館書店。

山本明, 1972, 「大衆文化とマス・コミュニケーション」: 佐藤毅, 細谷昂, 竹内郁郎, 藤竹暁編『社会心理・マス・コミュニケーション』(社会学セミナー4)有斐閣。

——, 1979, 『風俗の論理』日刊工業新聞社。

吉川英史, 1975, 「「語りもの」について」: 国立劇場公演『語りもの』(パンフレット)

吉野健二, 1978, 『歌謡曲 — 流行(はや)らせのメカニズム』晩聲社。

(おがわ ひろし)