

音階論とポピュラー音楽研究 —小泉文夫による歌謡曲論の理論的前提—

増田 聡

(キーワード：テキスト論、音楽美学、音楽記号学)

0. はじめに

日本の民族音楽学の発展に多大な功績のあった故小泉文夫は、歌謡曲に関しても重要な研究を残している。早世した小泉の歌謡曲研究は、正式な学術論文というよりもエッセイやシンポジウム報告などの形でしか残されていない。しかし、それまで西洋音楽の低俗な模倣と見なされ、(見田1978に代表されるような)歌詞の社会心理学的見地からの言及が支配的であった歌謡曲に対し、音階分析を軸に、リズム分析や様式分析といった音楽学的手法を初めて本格的に適用し、『歌謡曲の構造』(小泉1984=1996)として死後まとめられた一連の研究は現在でも、日本のポピュラー音楽を音楽学の見地から語る際の参照項であり続けている。

しかし、小泉の急逝(1983)もあって、彼の歌謡曲研究はその後長きにわたって検証されることはなかった。その後の日本のポピュラー音楽研究の停滞も相まって、「小泉文夫によると〜」という決まり文句は、ポピュラー音楽や歌謡曲を語る上での権威付けとして多用されていくことになる。民族音楽研究や音楽教育研究において活発に行われてきた小泉の業績の再検証に比べ、彼の歌謡曲論が後世の見直しを免れてきたことは否めない。

佐藤良明『J-POP 進化論』(佐藤1999)は、この小泉による歌謡曲研究に対する、初めての本格的な再検証作業であると言えよう。佐藤は大筋で小泉の主張に依拠しながらも、小泉が強調した「70年代歌謡曲に復活した日本の伝統的な音階感覚」という主張に疑念を投げかけ、アメリカン・ポップスの影響という観点を導入しつつ小泉の議論を修正する。しかし、佐藤の研究は、アカデミズム外の一般の聴衆には批判的な反応を呼び起こした。その要因は、小泉と佐藤の両者が共に依拠する、音階論という方法が持つ限界に求められよう。

この小論では、両者の歌謡曲論を対比的に検証しながら、そこに共有されている「音楽学的方法」の理論的基盤の問題点を明らかにし、現在の音楽テキスト理論の観点から、音階論という方法の限界について簡潔に論じる。

1. 小泉文夫の歌謡曲論

小泉文夫(1927-1983)は、日本における民族音楽学の本格的な導入、わらべうたを機軸とした音楽教育への積極的な提言、そしてジャーナリスティックな活動を通じた世界音楽の紹介で知られる音楽学者であるが、その活動の初期には軽視していた歌謡曲を、60年代後期頃から「日本の大衆的な音楽感覚を反映した現代音楽」として興味をもって眺めるようになる(岡田1995:274)。68年に音楽業界からヒット曲の分析を依頼されたのをきっかけに、彼は当時の歌謡曲の研究に着手する。

彼の歌謡曲研究の主要な舞台となったのは、1977年から83年にかけて毎年行われた、渡辺音楽文化フォーラム主催の歌謡曲研究シンポジウムである。彼はこのシンポジウムの企画、司会、パネリストを務め、81年までの4回分のシンポジウム報告が講談社より刊行されている(参考文献表参照)。また、このシンポジウム報告を含め、その他の歌謡曲に関する論文やエッセイをまとめたものが小泉1984=1996である。

小泉がこのシンポジウム席上で論じた論題と内容の趣旨は以下の通りである。

・1977年「歌謡曲の音楽構造」

近年のヒット曲の音階構造の分析を行い、四七抜き音階から二六抜き音階(あるいはエオリア短調)へとヒット曲の趨勢が移りつつあることを指摘。

・1978年「異種交配の音楽性」

前年の音階分析を引き継いで、近年のヒット曲についてより緻密な分析を行う。前年の「日本の音楽要素」の強調から一転して、歌謡曲の「西洋性」と「日本性」の混交の具体的な様態について検討。岡田真紀と作成した「音階分類で見る戦後のヒット・ソング小史」(小泉他1979, 小泉1996に収録)を配布。

・1979年「ヒット曲の解体新書 一沢田研二の場合」

前2年の分析のケースステディとして、沢田研二を取り上げ、彼のヒット曲について音階、旋律、和声、形式、リズムなどの側面から分析。

・1980年「演歌のディナーミック」

「演歌ファン」宣言を行い、演歌の音楽性について分析。これまで主眼的に論じてこなかった歌詞内容について初めて本格的に言及する。

彼のこれらの講演内容は多岐にわたるが、主要な論点として以下の三つを指摘することが出来るだろう。

- (1) 日本の伝統的音楽感覚の70年代歌謡曲における復活（二六抜き短音階（＝民謡音階）の復活）
- (2) 歌謡曲の音楽的異種混交性（様々な音楽様式のパッチワーク構造）
- (3) ヒット曲の音楽的な構造が、「西洋性」と「日本性」の二つの極の間で、周期的に移動するサイクルを持っていること

とりわけ(1)の論点は、小泉の歌謡曲論の主要な主張として受け取られた。

（小泉が言うには）…日本民族には日本民族の旋律的アイデンティティといえるものがある。私たちの心の底には土着の音楽感覚があって、流行歌にはそれが自然ににじみ出てくるものである。こうした観点から、小泉氏は70年代歌謡における「ラドレミソラ」の音階の出現を、「日本のうたの古層の復活」という図式で語ることを好みました。（佐藤1999：21）

小泉は70年代以降の歌謡曲に顕著に出現してきた二六抜き短音階—「ラドレミソ」—の旋律に注目した。二六抜き短音階とは、自然的短音階の「ラシドレミファソ」の七音から、二番目と六番目の音、すなわち「シ」と「ファ」を除いて構成される「ラドレミソ」の五音音階である。

小泉の音階理論では、四度の音程を成す二音+その中間にある一音のセットが「テトラコルド」と呼ばれ、中間音の位置によって4つのテトラコルドが区別される。中間音がテトラコルド下端の音に対し、短二度（半音差）の関係にあるテトラコルドが「都節のテトラコルド」、長二度（全音差）が「律のテトラコルド」、短三度（一全音半差）が「民謡のテトラコルド」、長三度（二全音差）が「琉球のテトラコルド」となる。これらのテトラコルドを二つ積み上げるとオクターヴが形成され、五音からなる4つの伝統的音階（都節音階、律音階、民謡音階、琉球音階）が形成されることとなる。

二六抜き短音階は、音の並びとしては民謡のテトラコルドを二つ積み上げた民謡音階と等しい。すなわち、「ラ」と「レ」の四度枠に対して「ド」が民謡のテトラコルドを形成し、「ミ」と「ラ」の四度枠に対して「ソ」が民謡のテトラコルドを形成する。故に二六抜き短音階とは、日本的な民謡音階を西洋的な七音音階の側から見た別称

といえる。

近代日本の学校音楽を特徴づける四七抜き長・短音階が支配的であった従来の歌謡曲に対して、日本古来の、しかもわらべうたや民謡のような民衆的な音階構造が、資本主義社会の大衆文化たる歌謡曲に復活してきていることは、小泉にとって驚くべき事実であり、かつ望ましいことであった。なぜなら、四七抜き音階の支配を押し開けて復活した二六抜き短音階は、日本の古層の音感覚の根強さを証するものと小泉は考えたからである。

…明治以降の演歌の土台になってきたいわゆる「四七抜き」長音階、「四七抜き」短音階の二つはどちらも伝統的じゃないんです。「四七抜き」短音階は、強いて言えばそれ以前の都節音階という陰音階に比較的似た動きをしますので、旋律の流れのいかんによっては日本古来の伝統的要素が結びつきやすいものですが、でも、「四七抜き」長音階のほうは、ほとんど西洋のよさも持ってなければ日本の伝統的な要素もあまり持っていない、という非常に折衷的な音階だったんです。（中略）ところで、いつ頃でしたか、山本リンダの『こまっちゃうナ』とか『どうにもとまらない』とかいう歌が出はじめてから、実は日本のわらべうたや民謡の音階もそのまま西洋の短音階の一つとして和声づけすることができるということに気がついたのです。（中略）伴奏をつけていくと必然的に短調の「二六抜き」の音階、つまりラドレミソラという音階になる。（小泉1996：24-25）

…近衛家に伝わる平安時代の風俗歌の楽譜を解読してみると、いまのラドレミソラそのものなんですね。これは10世紀ごろの民謡で、今はもう歌わなくなっちゃったんで、楽譜しか残ってないんですけど、そういったものですら『春一番』と同じ音階でできているということは、その間、日本人は歴史的にも社会的にも政治的にも大変な変化を受けてきているにもかかわらず、やっぱり芯は変わらない。（小泉前掲書：29）

四七抜き長・短音階は、「二六抜き短音階」と同様に、長音階「ドレミファソラシド」あるいは自然的短音階「ラシドレミファソラ」から、それぞれ4番目と7番目の音を抜いた「ドレミソラ」（長調）「ラシドミファ」（短調）の音階である。これは明治期の唱歌教育の成立過程において、西洋的な七音音階を日本の音感覚と折衷するべく、音楽取調掛（現在の東京芸術大学音楽学部）を設立した伊澤修二らによって導入されたものであり、学校唱歌の多くはこの音階によって構成されている。

四七抜き音階は機能と和声に欠かせない導音（長音階の「シ」、短音階の「ソ#」）を持たず、またテトラコルド

を構成する四度（長音階の「ファ」、短音階の「レ」）も持っていないため、理論的に劣った音階として、小泉のみならず多くの音楽学者から批判を受けてきた^(註1)。

演歌や学校音楽を支配する四七抜き音階の蔓延を小泉は嫌悪し、理論的に、さらには倫理的に批判せんとしたが、その反動で二六抜き短音階＝民謡音階＝日本の伝統的音階との等式を意図的に過大に喧伝したことも指摘しておくべきであろう。両者を対立させ、後者を称揚する意図が、小泉による二六抜き短音階歌謡曲賛美の背景に存在した。

2. 佐藤良明のJポップ論

突然の死もあってか小泉の歌謡曲論は長く神格化され、本格的な再検討が始まったのは20年も後のことである。佐藤良明『J-POP 進化論』(佐藤1999)にとってみればむしろ、70年代歌謡曲に出現した二六抜き短音階と四七抜き長音階は対立させられるべき敵ではない。

…「ラドレミソ」の音階がどこからやってきたのかという問題は、もっと細やかな扱いがされるべきだろうと思います。つまり、「あんたがたどこさ」の節がそのまま浮上してきたとは、ニューミュージックからJ-POPへと日本のポピュラー・ソングの軸が動いてきた現在では、言いがたい。この出来事は、世界のいろいろな国の歌謡界へのロック・ミュージックの浸透という、世界文化史的スケールで考えるべき問題として見えてくるように思います(佐藤1999:22)

佐藤は70年代歌謡曲における「ラドレミソ」(民謡音階＝二六抜き短音階)の出現を、小泉のように単純に「伝統的な音楽感覚の復権」とは考えない。佐藤は明治以降の西洋音楽の導入史を踏まえつつ、戦後の歌謡曲において「土俗的」に響いた長二度上がり(「ソーラ」)のエンディングが、同時期のアメリカのポップスでは逆に、黒人音楽の影響下で「かっこいい」響きとして先端的なコノテーションを持っていた事実を指摘する。その上で、60年代後半のグループ・サウンズ・ブームを経て、70年代の歌謡曲が、そのようなアメリカ由来の長二度エンディングを、「土俗的」なものではなく「かっこいいもの」として受容したことを主張する。

もちろん、その新たな歌謡曲の背後には、黒人音楽の影響下に発展し世界中に広まったロック・ミュージックの存在があった。ロックの楽理体系では、小泉の批判する「四七抜き長音階」と歓迎する「二六抜き短音階」は、対立する敵ではあり得ない。それは単に、「メジャー・ペンタトニック」と「マイナー・ペンタトニック」の二つの相補的音階であって、西洋芸術音楽における機能と声

とは異なる形で60年代以降発展していったロック・ミュージックの体系^(註2)の中で、同等に用いられる二つの音階なのだ。

自らの経験できない「日本音楽の古層」に現象の起源を求めるのではなく、同時代の表象相互のダイナミクスの中に聞き取った意味を呈示すること。小泉になく佐藤にあるのはそのような姿勢である^(註3)。小泉における四七抜き長音階の「理論的欠陥」は、佐藤においてはロック・ミュージックという別種の音楽的背景の中での「機能」として捉えなおされる。考えてみれば、両者の構成音は等しいのだから(「ラドレミソ」と「ドレミソラ」)。

佐藤と小泉の分析が対立を見せる一例は、両者が共に取り上げている美空ひばりの「真赤な太陽」(1967年)に見ることができる。ジャズ・グループのシャープス&フラッツの原信夫によって作曲され、グループ・サウンズのブルー・コメッツが伴奏を務め、「GSとひばりの競演」と騒がれたこの曲について、小泉は以下のように言及する。

…伝統的音階として、わらべうたや民謡に用いられてきた音階(文部省検定の教科書に陽旋法・陽音階として出ている音階とは少しちがって、筆者の理論で民謡音階と呼ぶもの)も、やはり歌謡曲の中では根強い。『リング道分』『真赤な太陽』『柳ヶ瀬ブルース』『涙のかわくまで』またはグループ・サウンズの『神様おねがい』などが目につく…(小泉1996:199-200)

小泉は「伝統的」な音階の復権の文脈の中にこの曲を置き、ロック的なバイアスはさほど考慮しない。一方、佐藤はこの曲を、民謡音階とマイナー・ペンタトニックの音階的一致を軸に、ロック色の強い音階感覚が支配した曲として捉え、従来の民謡の影響よりもむしろ「アメリカからの影響」を強調する。

…短めのスカートをはいた美空ひばりが、ブルー・コメッツをバックに歌った民謡調ロック曲《真赤な太陽》(六七)は、ジャズ楽団のリーダー原信夫が作曲しました。もともとジャズが大好きだった彼女は、「恋の季節なの」の「の」の音を、「ミ」よりちょっと下げ気味に、ブルーな感じで歌っています。そして終わりは「ソラ」。(中略)エレキ楽器と強打のドラムスが、日本のうたの腹を活性化させた—とすれば、《真赤な太陽》は、まさに日本のロック・ナンバーだと明言してよいでしょう。(佐藤1999:130)

譜例1 美空ひばり「真赤な太陽」(1967年)



この曲の音階構造を見ると(譜例1参照)五度のミ(「恋の季節なの」の「の」の音)がややフラットし、ブルーノートとして機能しているが、この音については小泉の民謡音階からはすっきりとした説明を行うことができない。当時の聴衆が、これをロックとして聞いたか(あるいは演奏したか)、あるいは民謡音階の復活として受け取ったかどうかは、客観的に論証することは困難だが、むしろ曖昧な幅をもって「民謡ロック」といったような折衷的な意味を生成させていたのではないかと結論するのが妥当であろう。佐藤はそのような「聞き手の持つ意味」に敏感であり、音階的一致を性急に「伝統的な音楽感覚」の例証として用いる小泉に対し、別様の意味解釈の可能性を呈示する作業として音階分析を行う。私人の聞き比べとしては、佐藤の解釈に共感を覚えるが、それが「正しい」解釈であるというわけではない。しかし、民謡音階を機械的に「日本伝統音楽の要素」に回収してしまう小泉に比べ、歴史的文脈に敏感な佐藤の議論の方が、説得的なのは言うまでもない。

3. アカデミズム外部からの視点

だがしかし、小泉と佐藤の理論的対峙は、アカデミズム外部の視線にさらされることによって、いずれも音楽をめぐる生活世界からの乖離をはらんでいたことが明らかになる。

佐藤良明はテレビ朝日「ニュースステーション」(1999年7月5日)に出演し、『J-POP 進化論』の概要を解説した。その上で、共に民謡音階で構成されている宇多田ヒカルのヒット曲と八木節を並べて提示し、その「理論的類似性」を強調する。しかし、久米宏以下のレギュラーのキャスター陣は半信半疑の反応であり、佐藤の主張に対して批判的な感想を口々に述べた。同意を得られぬ佐藤は「東大では頭の良い学生ほど納得してくれる」と漏らすばかりであった。

もちろん、テレビ出演のような限られた時間で十分な議論や具体例提示は困難であり、簡略化したテーゼのみを判断される形になったハンディキャップは考慮すべきであろう。しかし、問題はそれだけではないだろう。佐藤が「聴けばわかる」として提示した「理論」に、誰一人として同意できなかった事態の背後には、より原理的

な困難が横たわっていたのではないだろうか。

つまり、自らの経験できぬ「音感覚の古層」に依拠することを否認し、音楽理論を自らの耳の経験によって検証する倫理を示すことによって小泉の主張へのオルタナティブを呈示したはずの佐藤は、あえなくも自らが無批判に「理論的聴取」に優先権を与えていたことに裏切られたのだ。それは、小泉と佐藤が共に依拠する、音階論という方法それ自体に起因する陥穽である。

小泉が二六抜き短音階(民謡音階)復活の代表的な例として随所で言及する、キャンディーズ「春一番」(1976年)について検討してみよう。彼は次のように言う。

…非常にモダンでカッコのいいものの中に、奈良時代や平安時代から、ちっとも変わっていない要素があるのだということです。そこで『ペッパー警部』とか『春一番』をご紹介します。(中略) こういうの(引用者注:「春一番」)は二六抜き短音階というんです。今の音でいいますと、使っているのはラララソミミ、ソソソミレド、レレレレドソラとなっておりますね。だから結局、下からいえばラ・ド・レ・ミ・ソという音階です。(中略) ラが主音になりますと、下の方からいうとラドレ、ミソラという音階になります。ラドレ、ミソラという音階は、実は♪あんたがたどこさ…というのと同じ音階でして、あるいは『江差追分』だとか、有名な日本の民謡の大部分がその音階で出来ています。わらべうたもほとんどが、その音階でできている。(小泉1996:88-89)

譜例2 (小泉1996:89)



キャンディーズによって歌われている、実際の録音を聴いてみると分かるのだが、小泉のこのソルフェージュは明らかに誤っている。「春一番」のAメロ末尾、彼が「レレレレドソラ」と歌っている部分は、実際には、この曲のサビの旋律型に引きずられる形で「レレレレレシソラ」と歌われているのだ。実際に歌われている音階は「ラドレミソラ」の民謡音階に「シ」が加わった形、正確に言うならば、Aメロ前半が民謡音階、後半が律音階に変化する形となっている。

一方で、小泉はこの曲の楽譜も同時に提示しているが(譜例2)、この楽譜には確かに最後から3番目の音が「ド」と記譜されている。この記譜を対象にして分析する限り、小泉の主張は確かに正しい。がしかし、そのことは小泉が鳴り響く音としての「春一番」を「聴いてい

ない」ことを意味する。

この「楽譜と演奏の不一致」が、レコードから書き起こされた記述譜の誤りなのか、あるいは予め存在する規範譜をキャンディーズが「崩して」歌っているせいなのかは判然としないが、明らかなのは小泉が鳴り響く音楽（レコード）に基づくのではなく、それを記した楽譜を規範的楽譜とみなし、分析の基盤となるプライマリー・テキスト (Middleton 1990) として扱っている事実である^(註4)。

小泉や佐藤^(註5)が依拠する音階論とは、鳴り響く演奏とその聞こえを対象にするというよりも、抽象的な音階構造から出発して具体的な音楽を分類する方法だ。「ニュースステーション」のキャスターたちが持った疑問は、そのような「方法」に対する違和感に他ならない。聴取者が聴くものが、分析者の抽出した音階であるとは限らない—この単純な事実を、音階論はうまく取り扱うことができないのだ^(註6)。

4. ポピュラー音楽の現代的テキスト理論と音階論

音階論が陥るこの陥穽は、ジャン＝ジャック・ナティエの提唱する「記号学的三分法モデル」によって説明できよう。ナティエは現在の音楽学が直面している様々な理論上の混乱は、音楽とそれを取り巻く文脈についての音楽学者達の理解が、異なったレベルの現象を混同していることに起因すると考え、音楽が創られ演奏され、聞かれたり論じられたりする過程、彼の言葉でいう「音楽的事実全体」を、創出レベル／中立レベル／感受レベルの三つに分けて考えることを提案する。

ある人たちに言わせれば「音楽作品はすべて作品のもつ内在的な特徴に還元することができる」。これはたいていの構造主義者たちが取る立場である。しかし、これは（一見したところ矛盾していると思えないのだが）大部分の伝統的な音楽学者たちが取る立場でもある（引用者注：中立レベル重視の立場）。また、別の人たちに言わせれば「音楽作品は作曲活動や作品の成立状況のすべてを考え合わせなければ意味を持たない」。これは明らかに作曲家たちが取る立場である（しかしそれは何も作曲家たちだけに限られるわけではない）（引用者注：創出レベル重視の立場）。ところが、また別の人たちに言わせるなら「音楽作品は現に聴き理解している限りのものとしてしか存在しない」。これはたいていの人たちが取る立場、いやそれどころか常識的な立場ですらある（引用者注：感受レベル重視の立場）。

しかし、もし音楽の研究や分析が《音楽作品のもつ全体的なあり方》を明らかにすることを目的とするも

のであるなら、音楽作品はこれらのうちの一つだけに《還元》することはできない。（ナティエ 1996：1-2）

「創出レベル」「感受レベル」とはそれぞれ作曲／聴取の実践を構成する、行動や概念、思想や心理などを指す。「中立レベル」という概念は、「創出レベルと感受レベルが接触するところの、物理的な《痕跡》」である、と説明される。

中立レベルはしばしば楽譜や音響それ自体と同一視されるが、重要なのは「中立レベルとは創出と感受それぞれの活動が接触する痕跡」という指摘である。その「接触面」は感受レベルや創出レベルの変化によって、「何が《痕跡》であるか」、すなわち「何が《音楽それ自体》であるか」が変わる、ということの意味する。

小泉と佐藤の両者が共に陥った規範譜中心主義の陥穽は、この「中立レベル」を見誤ったことに起因する。小泉や佐藤のように音楽学的方法を用いる分析者（彼らはしばしば、一般の聴取者と区別されて「音楽の専門家」と見なされる）は、規範譜に外延指示される解釈＝認識単位、メロディー・リズム・ハーモニーを「中立レベル」と見なし、それらの分析枠に基づいて音楽を分節し「音楽分析」と称するが、現実の音楽の生産・受容構造の中ではそれらは抽象的な概念枠でしかなく、聴取者はそれらをしばしば「聴いていない」のである。

メロディー・リズム・ハーモニーという音楽の「普遍的な」分析枠組みが持つ意味論的効力は、生産・受容者が置かれた場において作動させる、社会的な意味生産のコードに依存しているのにもかかわらず、分析的な言説においては相変わらずヘゲモニックな威力をふるっている「ように見える」。もちろんそれは「表層の感覚に対して覆い隠されている『本質』」を、内在的に分析することによって暴く」という退屈な身振りの反復に過ぎない^(註7)。

佐藤の「ニュースステーション」出演時、キャスターの渡辺真理は、宇多田ヒカルと民謡を並べて聴かせ「似てるでしょ？」と迫る佐藤に「なんか洗脳されてるような気がする」と応えたが、その反応は、規範譜中心主義的な抽象図式に還元され分析された音楽の同一性と差異の論理構造が、現実の聴取の場においては全く別の論理に従属していることを示していた。「音楽の非-専門家」は譜面を読めず、階名が思い浮かばないにも拘わらず宇多田ヒカルの音楽を楽しみ、かつ民謡とは「明らかに異なる」と判断する。これは専門家によって「誤り」として断罪されるべきものではなく、解明されるべき現実の聴取であり、その聴取＝「感受レベル」が定まって初めて、「創作と聴取の接触する《痕跡》」＝中立レベルを定めることが可能になる。そして、その中立レベルに「音階」が含まれるかどうかは、一義的には明らかではない。

小泉は規範譜をそのまま「中立レベル」として見たこ

とによって、「鳴り響く音楽」（おそらく彼が分析の焦点を定めていた、「大衆」が耳にしたであろうもの）を聞き過ごすことになった。佐藤は「音階」を中立レベルに無条件に含んだことによって、サウンドやビート、声などの（おそらくは「ニュースステーション」のキャスターたちが宇多田ヒカルと民謡との間に差異を聞き取った材料になったであろう）音楽的諸要素を軽視する結果となったのである。

5. おわりに

われわれが「ポピュラー音楽の音楽学的研究」によって知りたいのは、ナティエの言葉で言うところの「音楽的事実の全体」、すなわち「音楽の非-専門家」の聴取のあり方をも含めた、創作-実践-聴取の全体像ではないだろうか。そこでは、「音楽の専門家が非専門家や一般の聴衆に対して、『真理』を提示する」という規範的な言説のあり方は、何か重要なものを取りこぼすのではないか。

残念ながら、小泉の音階論が権威的な「音楽学的分析」として受け取られる現状の元では、ポピュラー音楽の「音楽学的な研究」とは、「音楽テキスト自体」の静的客観的かつ分析的な研究であり、そのみが「正統的」であるとするエートスはいまだ根強いように思われる。そのエートスが、小泉の研究の再検証を滞らせ、佐藤の方法論をかたくなにした要因ではないだろうか。さらに言えば、そのエートスの内には、ある種の党派性すら見えかくれているように思える。

一例を挙げよう。田村和紀夫は1999年、ビートルズの諸作品のテキスト分析を主題とする『ビートルズ音楽論』（田村1999）を上梓したが、本書について音楽学者の鳴海史生は、日本音楽学会の学会誌『音楽学』において書評を行った。

（引用者補遺：ビートルズについて書かれたものはすでに多くあり）…一般のファン向けの書籍や雑誌記事はもちろん、学術的な文献も少なくない。だが、正統的な立場から書かれた（つまり本誌で取り上げるに値するような）ビートルズ本となると、その数はかなり限定されてくる。まして、日本人音楽学者による総合的なビートルズ論に至っては、これまで皆無であった…（中略）

…「楽譜の読めない作曲家のはしりとしてビートルズは名を残すかもしれない。しかし、それは彼らの作業がいきあたりばつりの無意識的な営みであったことを意味しない。逆に、ひとたびとらえた音楽的な可能性をとことんまで追求し、意識的に掘り下げるのが彼らのやり方であった」（136頁）。

この評言（後半部分はあたかもバッハに関する発言を思わせる）にもうかがえるように、著者がビートルズ音楽に向ける分析的なまなざしは、クラシック音楽に対するそれと、本質的には変わるところがない。というより著者は、「クラシック/ポピュラー」という二項対立的なパラダイムを超えた次元で、ビートルズ音楽に対峙しているのである。随所でクラシック音楽の用語や作品に言及されるのも、そのためにほかならない。そして、そのような視点から明らかになってゆくの、ビートルズ音楽の驚くべき質の高さ、あるいはクラシックの傑作にも匹敵する、深い芸術性なのである。（田村2000：174）

ここに見られるのは、ポピュラー音楽研究におけるジャーナリスティックな領域での膨大な蓄積（特にビートルズ研究の文献は莫大な数に上る）、あるいは「素人の聴取」の現状を、単に「音楽学的でない、非正統的なものであり、『本誌』で取り上げるに値しない」と切り捨てる態度である。また、「研究に値する」「優れたポピュラー音楽」は、「クラシック音楽に向けられる視点と同質の視点」で研究されるべき、とする態度である。山下1994などの、ジャーナリズムやファン・コミュニティの中で高い評価を得ている研究（純粋音楽理論的な！）すら無視され、「クラシック音楽」の基準によって「ポピュラー音楽」の「深い芸術性」を明らかにするために、音楽学的な分析は行われる^(註8)。それが「音楽学」の「正統的な」姿であるならば、佐藤出演時の「ニュースステーション」で見られたような、「象牙の塔」と「無理解な一般聴衆」という対立を再生産するばかりではないだろうか。むしろ、一般聴衆が「聴いている音楽そのもの」自体について「無理解」なのは、象牙の塔の側-音楽学の側-ではないだろうか。

小泉や佐藤ですら免れなかった「音楽の専門家が一般の聴衆に対して、音楽テキストの深層に隠された『高度な理論性』を呈示する」という規範的な言説編制は、「人々の聴いていない音楽」を知らずして構築し、それを実体と見なしてしまう罫である。ポピュラー音楽研究が行うべきことはその深層に沈潜することではなく、表層にありながら言及されることのない、その罫を指し示す作業である。

《参考文献》

小泉文夫

1984『歌謡曲の構造』、東京：冬樹社（再版 1996

『歌謡曲の構造』、東京：平凡社（平凡社ライブラリー）

1994『日本の音』、東京：平凡社（平凡社ライブラリー）

小泉文夫 (他) (渡辺音楽文化フォーラム・シンポジウムの記録集)

1978『歌は世につれ—シンポジウム：今日の大衆と音楽』, 東京：講談社

1979『音楽化社会—未来を先取りする視点』, 東京：講談社

1980『流行歌—情念の科学』, 東京：講談社

1981『時代の気分・歌の気分』, 東京：講談社

増田 聡

2001「聴衆の生産—カルチュラル・スタディーズと音楽美学」, 『ExMusica』 4号, pp.44-54

Middleton, Richard

1990 *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press

見田宗介

1978『近代日本の心情の歴史』講談社学術文庫

村田公一

2001『売れ筋日本語ポップスの分析研究—母語のコミュニケーションを軸とする大衆感覚論の試み』, 大阪芸術大学博士論文

鳴海史生

2000 書評「田村和紀著『ビートルズ音楽論—音楽学的視点から』」, 『音楽学』第46巻第3号, pp.174-175

ナティエ, ジャン=ジャック (Natieez, Jean-Jacques)

1996『音楽記号学』, 足立美比古訳, 東京：春秋社

岡田真紀

1995『世界を聴いた男—小泉文夫と民族音楽』, 東京：平凡社

佐藤良明

1999『J-POP 進化論—「ヨサコイ節」から「Automatic」へ』, 東京：平凡社 (平凡社新書)

田村和紀夫

1999『ビートルズ音楽論—音楽学的視点から』, 東京：東京書籍

山下邦彦

1994『ビートルズの作り方』, 東京：太田出版

2000『楯円とガイコツ』, 東京：太田出版

《注》

(注1) がしかし、学校音楽教育の積み重ねにより、この「劣った」音階が日本人にとって自然化された音階となってきたことは、小泉も後述する佐藤良明も本意ながら認めている。例えば演歌の多くは四七抜き音階で構成されている (所謂「古賀メロディー」など)。

(注2) ビートルズをはじめとする、60年代以降のポ

ピュラー音楽における楽理的な構造が、西洋クラシック音楽やジャズと根本的に異なっている事実を詳細に分析する研究家が山下邦彦である。山下1994, 2000, さらに注6参照。

(注3) もちろん、賢明な小泉は後にこのことに気づくこととなる。「演歌ファン」宣言を行い、ファンの立場=現象学的観点から演歌をとりあげ、ジャンルの社会依存性やサウンドの重要性を強調した講演を行ったのはしかし、若すぎる死の2年前のことであった。村田2001参照。

(注4) 78年に行われた、2回目の渡辺音楽文化フォーラム・シンポジウム席上では、「音階分類でみる戦後のヒットソング小史」と題された小泉と岡田真紀による詳細な分析リストが配布された。この中で小泉はポピー・ヘブの「サニー」を、四七抜き長音階のカテゴリに当初分類していたが、休憩時間に作曲家の宮川泰に「歌ってもらって」、初めて二六抜き短音階であったことに気づく (両音階は構成音が等しい)。この表を作成した岡田真紀は、これらの分析曲を実際に聞くことなく、譜面上でのみ分析を行っていたことを認めている (小泉文夫他1979: 183)。

(注5) 佐藤1999は「春一番」については、楽譜と演奏の不一致に関してはなんら指摘せず、小泉の分析に同意している。

…1969年になると、民謡=ロック音階の《恋の季節》(ピンキーとキラーズ)が、レコード大賞グループ新人賞をとるまでになりました。そしてそのまま、キャンディーズの《春一番》(七六)、ピンク・レディーの《ペッパー警部》(七六)に向けて、日本歌謡は本来の民謡音階—というかロックの時代の国際標準としての単純5音階 (引用者注：マイナー・ペンタトニック)—へ安定的に収まっていくわけですが、そのあたりの話は小泉文夫氏の「歌謡曲の音楽構造」(平凡社ライブラリー『歌謡曲の構造』所収)の「わらべうたが歌謡曲を席卷する」という項にとともわかりやすく書かれているので繰り返しません。(佐藤1999: 131-132)

(注6) たとえ「楽譜のレベル」での分析に限定するとしても、小泉や佐藤の行う音階論は不十分である。山下邦彦は、小泉流の音階論の限界を以下のように具体的に指摘する。

…宇多田ヒカルの「Addicted to You」という曲でも、「ペンタトニック」のメロディーは歌われています。

それは、小泉文夫が、新しい歌謡曲の構造として提唱した「ラドレミソ」+「西洋のコード」というモデルで分析できる構造を持っています。

小泉がそのモデルの具体例として挙げていたのは、当時のヒット曲、たとえば沢田研二の「勝手にしやがれ」やピンク・レディーの「ペッパー警部」でした。あなたは、ピンク・レディーと宇多田ヒカルに共通性を感じるでしょうか。

たしかに、メロディーの音を「音階」として見るかぎりでは、どちらも「ラドレミソ」のペントニックが使われています。しかし、ピンク・レディーの「ペントニック」は「西洋のコード」に完全にのっっているのです。コードのほうで、ドミナントが鳴れば、メロディーは、ラドレミソの中のコードに合っている音しか歌いません。(山下2000:231)

山下はこのように述べ、「西洋のコード」の重力に支配されない宇多田のメロディについて検討し、ピンク・レディーらとの楽理的な違いを綿密に分析する。そして、「ペントニック」(または「民謡音階」という単一の

分析軸のみによって当該曲の「本質」を性急に規定する小泉の議論を鋭く批判する。

(注7) 五線譜ではなく、音響学的な分析が「本質」を明らかにすると考えるのもまた謬見に過ぎない。音響学が捉える音楽の姿は、あくまでも音響学的「聴取」による構築物に過ぎず、ある特定の音楽現象を指示する多数の記号系のうちの一つである点では、五線譜に表象された音楽と何等変わるところがない。

(注8) 私は以前、ビートルズのテキスト分析を例に、クラシック音楽研究出身の分析者とロック・ミュージシャンの分析者が、全く正反対の分析結果を導き出してしまふ事例について検討した(増田2001)。そこで明らかになったのは、分析とは静的な「観察」などではなく、テキストの中立レベルを規定しその意味を定める「権力の行使」として機能しており、異なる知的背景を持つ分析者たちの食い違う分析は、それ自体が「意味をめぐる闘争」となっている事態であった。

A Theory of Musical Scales and Popular Music Studies:

— The Theoretical premise of Fumio Koizumi's Study of Japanese Popular Music —

Satoshi MASUDA

In this paper, it is discussed that Fumio Koizumi's famous studies in Japanese popular music have some problems. His studies have been influential in the Japanese musicological studies in popular music, and the method in that studies is mainly based on a theory of musical scales that used in the succeeding study by Yoshiaki Sato. Sato's study is better for explaining how some scales of Japanese popular music have taken roots, than Koizumi's, But Sato's study has same problem in Koizumi's, which became clear at Sato's appearance in a famous T.V. news show program, "News Station."

Studies based on a theory of musical scales often cut the music to abstract entities which are not heard by audience, so the studies will fail to catch a whole of the musical event. This paper suggests that popular music studies should stare on three levels of productive/neutral/receptive in a music event, not accord a privilege to "music itself."