

ポピュラー音楽としての「フォーク」概念の 複雑性を教える

—「音楽史 A」における授業構成—

山 田 晴 通

はじめに

複数開講されている青山スタンダード科目「音楽史 A/B」のうち、2003 年度から小職が担当してきた枠では、ポピュラー音楽の歴史を扱っている。ここでは、前期「音楽史 A」の前半で山田（2003）を教材にポピュラー音楽史の考察に必要な理論的枠組の基礎を学び、後半でジャズの歴史、後期「音楽史 B」でロック音楽の歴史を概説するという構成をとっている。本稿は、「音楽史 A」の前半部分で言及される「フォーク」概念の複雑性をめぐる議論の部分（以下、「単元」と称する）の授業実践報告である。

なお、この単元には、例年、概ね授業 2 回分強の時間を使っている。

単元のねらいと教材テキスト

教材としている山田（2003）では、「ポピュラー音楽」という概念が、翻訳語として成立していることを踏まえ、「people/popular」の訳語の選択が含意に偏向を与えることから免れ得ないことを、「民衆」「大衆」「人民」あるいは「人々」「みんな」といった訳語の使い分けによって生じる含意の揺れについての議論をした上で、次のように述べている。

こうしたやっかいな議論の存在と、その重要性を、十分に認識した上で、「ポピュラー音楽」という言葉を popular music の訳語に選んだとしても、問題はまだ残る。英語（あるいは他の外国語）に由来する概念に適切な訳語を与えたとしても、その言葉が、原語と同じ含意を日本語の中で確保できる

という保証はどこにもないからである。

わかりやすい例として「フォーク・ソング」を考えてみよう。英語の folk song は、まず第一義的には、近代以前から民衆の間に歌い継がれてきた「民謡」を指す。もちろん、こうした「民謡」も、実際には伝承の過程で変質し、改変あるいは捏造された部分も含み込んでいるわけだが、それも含めて現代において伝統的と信じられている「民謡」が、folk song と呼ばれているのである。一九六〇年代前後のアメリカでは、こうした民謡の復興運動、いわゆる「フォーク・リバイバル」が展開した。さらにそこから、folk song の新作を作ろうという動きが出て、modern folk song「現代の民謡＝フォーク・ソング」という概念が生まれた。この動きはボブ・ディランを頂点として瞬く間に世界中に広まり、日本でも「フォーク・ソング」「フォーク」が歌われ、また作られるようになった。しかし、「日本のフォーク」は、「現代の民謡」とは、（完全にではないにせよ）ほとんど切断された形で展開することになった。日本における伝統的な歌などは、個々の楽曲は実際に古いものであっても、「民謡」として再編されたのは明治期以降のことである。また、日本でも大正から昭和にかけて「新民謡」を創作する動きが活発である、現在よく聞かれる「民謡」の歌唱法が確立したのは、「新民謡」が編み出されてからのことと思われる。しかし、いずれにせよ、こうした「民謡」の側の近代化・制度化とは関係なく、「フォーク」は日本に定着することになった。「フォーク」が登場した当時も、今も、ほとんどの日本人は「日本のフォーク」を「日本の民謡」と接合させて考えるという発想をもっていない。しかし、英語にすれば、どちらも folk song になってしまう。このため、たとえば英語で、modern Japanese folk song と言った場合、ある程度、日本の事情を知っている人には「新民謡」のことか「フォーク」のことかは判らないし、事情を知らない人なら、両者を勝手に結びつけてとんでもない勘違いをすることもかもしれない、という状況が生じているのである。（山田、2003, pp.6-7）

テキストでは、外国語（ここでは英語）由来の概念に最も中立的で適切な日

本語の訳語を選択しても、原語の中でその言葉が意味する広がり、日本語の中で訳語が意味する広がりとは一致しない、という一般的な議論のために、ひとつの事例として「フォーク・ソング」を挙げている。そこでは、英語の、特に20世紀のアメリカ合衆国の社会的文脈の中における「folk song」の含意と、日本語の、20世紀後半の日本の社会的文脈における「フォーク・ソング」ないし「フォークソング」の含意、それぞれの構造を明らかにし、両者のズレを提示することが意図されている。

なお、山田（2003、注1）、山田（2010、注9）でも言及しているように、「フォーク・ソング」の表記における中黒の有無については、意図的に書き分ける論者も存在するが、ここでは、単なる表記の揺れとして扱う。

授業内容

以下では、授業で使用しているパワーポイントのスライドから、議論の構図を示したものを抜粋し、授業内容の概要を紹介していく。

1) 導入1：「フォーク歌手」の挙例、境界的事例の考察

単元の導入として、受講者に「フォーク歌手」の挙例を求める。時間に余裕がある場合は、その場で手元のノートに書き出させ、机間巡視の上で、相当数の受講者に挙例を促し、受講者から指名した2名の手を借りて、黒板に挙例を板書していく。時間に余裕がない場合は、ある程度、書き出しの時間をとった上で、過去によく言及されてきた代表的な歌手7名（泉谷しげる、井上陽水、イルカ、さだまさし、中島みゆき、南こうせつ、吉田拓郎）の写真をスライドで提示し、これ以外の名を書いた者に挙手を求める。

「フォーク歌手」の挙例を求めると、受講者のほとんどは、吉田拓郎のアルバム『元気です』が発表された1972年以降、フォークがメディアの表舞台に露出するようになった時期に活躍した日本のフォーク～ニューミュージック系の歌手の名を挙げる。上記の7名はその代表的存在である。その一方で、例えば、高石友也、岡林信康などの名が挙がることはまずない。さらに、まれに

名が挙がるボブ・ディラン以外は、外国人の名はほとんど出ない。また、青山学院と縁があるマイク眞木（高等部出身）の名が挙がったこともない。

その上で、（挙例の中で言及される場合もあるが）受講者たちの間で知名度が高い世代で、「フォーク歌手」と見られることもある、ゆずと森山直太郎のポートレート写真を示し、「彼らはフォーク歌手か？」と問いかける。続けて、彼らが、フォークギターを演奏している姿の写真を提示し、「フォークギターで演奏していればフォーク歌手なのか？」と問いを重ねる。場合によっては、受講者全員に挙手をさせ、とりあえず自分がどう考えているかを表明させ、受講者たちのその時点における認識を可視化する。こうした問いかけへの答えは、保留したままで先へ進む。

2) 導入 2: 「バラが咲いた」

マイク眞木（当時の表記は「真木」）が1966年に発表したデビュー曲「バラが咲いた」（作詞・作曲：浜口庫之助）は、一般に日本初のフォークソングのヒット曲とされることが多い。この曲は、現在では耳にする機会も少なく、受講者にも馴染みは薄いので、必ず曲全体をかける。

ここでは、この曲が日本初のフォークソングのヒット曲とされることを伝えた上で、「なぜ、そうなのか?」「本当にそう考えてよいのか?」と問いかける。この時点では、眞木がデビュー時から既に自作曲を持つシンガー＝ソングライターであったにもかかわらず、職業作曲家である浜口の作品でデビューしたことを強調し、「（電化されていない）フォークギターを使うから、「フォークソング」なのか?」と、改めて問いを重ねる。

このような問いかけは、1970年代以降に定式化されていくフォーク歌手とシンガー＝ソングライターを同一視する見方、自作自演に関する思い込み、また、使用する楽器がジャンルを決定づけるといった思い込みを、相対化させることを企図したものである。

3) 本論 1：概要の提示

導入を終えた時点で、この単元において講義する内容の概要を提示する。そこでは「米国における「フォークソング」の位置づけ」「日本における「フォークソング」の受容にみられた二つの異なる文脈」「日本における初期「フォークソング」の試行錯誤と可能性」の3つの論点を挙げる。(図 1)

「フォークソング」

- 米国における「フォークソング」の位置づけ
modern folksong
- 日本における「フォークソング」の受容にみられた二つの異なる文脈
- 日本における初期「フォークソング」の試行錯誤と可能性

4) 本論 2：米国における「フォークソング」の位置づけ

この部分では最初に、「folk」概念について、ドイツ語の「Volk」概念や、(直前の単元で論じている)英語の「people」概念との関係を踏まえ、「folk」について、「特に使い分けるときには、近代産業社会以前の民衆といったニュアンスが強い」ことを説明する。併せて、日本語としての「民謡」についても、単元の後段でやや詳しく取り上げる内容の予告に相当する程度の説明をする。

まず、米国のフォークソングについて、基本的な説明をスライドで提示する。ここでは、ヨーロッパ諸地域の伝統が流入した米国において、アングロ～アイリッシュ系の伝統音楽を基層とし、特にアパラチア山脈各地の初期入植地域を典型的な伝承地とする音楽であることを説明する。(図 2)

その上で、「1920 年代以降、再編、商業化されたものがカントリー音楽」になっていったこと、その反動として、1940 年代からフォークソング・リバイバル運動が生じたことを述べる。この運動を

米国のフォークソング

- 米国の 伝統的民謡 traditional folk song
- ヨーロッパ諸地域の伝統の流入
- 基層はアングロ～アイリッシュ系の伝統音楽
＝英国なら traditional / trad という音楽
- アパラチア山脈各地 mountain music
＝初期入植地域が、典型的な伝承地

ポピュラー音楽としての「フォーク」概念の複雑性を教える
—「音楽史 A」における授業構成—

支えた営力には、伝統主義的なものとともに、反=資本主義的、左翼的な立場からのコミットメントがあったことも重要な点として強調する。(図 3)

フォークソング・リバイバル運動は、伝統的民謡の収集・保存、ないし伝承を目指したが、そこに

は学究的側面とともに、社会の底辺を支える「民衆」の声を収集・保存し、伝承しようという社会運動の側面があった。やがてそこから、既存の曲の編集、改作、あるいは、伝統的な手法を踏まえて同時代的な内容を新たな「語り物」として語ることによって、伝統的民謡の表現手法を踏まえた現代における新作を生み出そうとする取り組みが始まる。そうして創作された作品の中には、左翼の性格のプロテスト・ソングも多かった。授業では、こうした経緯を、20世紀初頭以来の米国における労働運動の歴史にごく簡単に言及した上で、ピート・シーガーとウディ・ガスリーに焦点を当てて簡単に紹介する。

1940年代に始まり、赤狩りの時代も経験したフォークソング・リバイバル運動は、1960年代に入ると時代性と強く共鳴し、当時若者だったベビーブーム世代に支持され、公民権運動やベトナム反戦運動と絡みながら社会現象となるブームを招いた。ワシントン大行進における PPM の歌唱はそれを象徴する出来事であった。なお、ボブ・ディランが、このブーム最大のスターであったことについては、次項の日本への影響の中で触れる。

5) 本論 3：日本における「フォークソング」の受容にみられた二つの異なる文脈

フォークソング・リバイバル運動の 1960 年代における興隆は、日本にはまず、米国の大学/若者文化の新たな動向として紹介され、その中で、米国文化に関心のある一部の文化人や大学生たちが「新しい詩人」としてのボブ・ディ

米国のフォークソング

・ 米国の 伝統的民謡 traditional folk song



商業的現代文化としての country music

folk song revival :

(消えゆく)「民衆の歌」を伝承していこう

現代文化に抗する伝統主義的立場

商業主義に毒されない「民衆の歌」

資本主義に抗する左翼的立場

ランに注目した。米国で一定の知名度を持つフォーク・グループなどの来日は、西海岸を拠点とし、1960年代前半の段階で在日米軍基地内での演奏のために来訪した経験があったキングストン・トリオやブラザース・フォアらが、1965年にそれぞれ「初来日」コンサートを開催して先行した。その後、1967年にはPPMとジョーン・バエズが相次いで来日し、特にバエズの場合には、ベトナム戦争の最中に、顕著な反戦活動家でもある大物フォーク歌手が来日するという点で、メディアの注目も集めることとなった。

こうした経緯の中で、日本における「フォークソング」の受容には、いわゆる「キャンパス・フォーク」と、「「関西」フォーク」ないし「アングラ・フォーク」と称された、二つの異なる文脈が成立していた。こうした図式的に単純化された説明の限界について、予め受講者に留意させた上で、この図式に沿って事実関係を整理していく。

(図4)

日本への紹介

- ・ 米国フォークソングの多様な性格
- ・ どういう側面を受容するか？
- ・ キャンパス・フォーク
東京中心、大学風俗、きれい...
- ・ 「関西」フォーク～アングラ・フォーク
関西中心、左翼運動、きたない...

キャンパス・フォークは、東京を中心とした各大学に、「フォークソング研究会」「アメリカ民謡研究会」「世界民族音楽研究会」などの名称を冠した米国のフォークソングを歌う学生サークルが叢生したことに端を発している。1965年には、日本劇場で「日劇フォークソングフェスティバル」が開催され、プロの歌手たちも舞台上上がったが、出演者の大半は、都内で活動していた大学生のアマチュア・グループであった。そうしたグループは、後に様々な方面で活躍する人物を輩出した。ここでは、黒澤久雄（ブロードサイド・フォー）、小室等（PPMフォロワーズ）、吉川忠英（ニュー・フロンティアーズ）を例に、それぞれの経歴などに言及する。

マイク眞木は、アマチュアの活動を経て、このイベントでプロとしてデビューした。青山学院高等部から日本大学芸術学部に進んだ眞木は、米国のフォー

クソングを受容し、既に自作曲も持ち歌としていたが、1966年7月のデビュー盤「バラが咲いた」は、職業作曲家である浜口庫之助の作品であった。

本来の米国のフォークソングの文脈で考えるならば、歌手が他人の歌を歌う事自体は問題ではない。フォークソングが民衆の歌としての民謡である以上、それは誰か特定の作家の所有物ではなく、むしろ作者の匿名性なり、テキストとしての可変性に特徴をもち、そこには著作権制度の前提とは異なる価値観が反映されている。作者不詳であれ、顕名であれ、他者の作った歌を歌うこと自体は、作品と作者への敬意を欠かない限り、それ自体が不都合なことではない。しかし、商業的活動として、作品の提供を生業としている職業作曲家の作品については、どうであろうか？この辺りが、その後、フォークと自作自演（シンガー＝ソングライター）が強固に結びつけられていく過程で、「バラが咲いた」が後景に退いていった一因であった可能性がある。

もちろん、キャンパス・フォークの文脈から、プロ歌手に進んだ者の中には、自作曲で世に出た例もある。授業では、森山良子の例を挙げ、彼女が、自ら作曲した「この広い野原いっぱい」（作詞は同級生であった小蘭江圭子）でデビューし、歌手としてのレコード売上が多かった時期には、職業作詞家、作曲家の作品でヒットを出しながら、後には自ら作詞を手がけて「涙そうそう」などを歌っていることを、やや詳しく紹介する。また、成城大学アメリカ民謡研究会出身のヴィレッジ・シンガーズのように、職業作詞家、作曲家の作品でグループ・サウンズとして活動した例にも触れる。このように、キャンパス・フォークは、当時大学生であった数多くの才能呼び込み、後に彼らが、より商業的な音楽芸能の文脈で活動する足がかりとなった。

これに対し、「関西」フォーク、アングラ・フォークと称された流れは、米国のフォークソング・リバイバル運動の左翼的性格を強く反映していた。実際には、東京など「関西」以外でも活動は展開したが、人脈上の中核となった高石友也と秦政明による「高石音楽事務所」が、1966年の設立時から、長く関西を拠点としていたため、このように称される。この事務所は、政治的集会などにフォーク歌手たちを派遣する、一種のプロダクションとして独自のビジネ

スモデルを確立し、岡林信康、五つの赤い風船（西岡たかし）、中川五郎、高田渡、遠藤賢司、ジャックス（早川義夫）などが参加した。ここでは、高石事務所が東京でもコンサートなどを組織していたこと、高田渡や遠藤賢司が東京を拠点としていたことなどを強調する。

英語の underground に由来する「アングラ」という表現は、1960年代に一挙に広まった。音楽に関する事項では、1967年にまず自主制作盤が作られ、同年末に東芝音楽工業からシングルがリリースされたザ・フォーク・クルセダーズの「帰って来たヨッパライ」に付けられたコピー「これが話題のアングラ・レコード!」や、1969年に創設されたアングラ・レコード・クラブ（URC）などで、この表現が用いられた。「アングラ」は、地下活動、非合法活動といった含意もあり、当時の若者の間にあった左翼的風潮とも親和性があった。

当然ながら、当時は音盤に残らない形で、少なからぬ数の左翼的性格の楽曲が、オリジナル曲として、あるいは替え歌の類として、政治的集会等で歌われていた。ベトナムに平和を!市民連合（ベ平連）が1969年2月から6月にかけて土曜夕方に組織した新宿西口地下広場のフォークゲリラは、そうした集会が先鋭化した事例であった。ベ平連については、その表面上の無党派性と、脱走米兵支援活動など非合法性の両面について説明する。

「関西」フォーク、アングラ・フォークと称された流れは、1970年安保闘争の敗北を経て学生運動が下火になると、勢いを失う。やがて、1972年以降の吉田拓郎を筆頭に、社会問題を正面から取り上げる作品ではなく、もっぱら若者の個人的心情に訴求する歌で、大手レコード会社からレコードを出す「フォーク歌手」たちの登場すると、アングラ的活動は、後景へと退いていった。しかし、かつて「関西」フォーク、アングラ・フォークと称された歌手たちは、メジャー化していったフォークにも、周縁的な形ではあったが、関わっていくことになった。

さらに1970年代後半以降には、もっぱら職業作家の作品による「歌謡曲」に對置される概念として、ロック系も含めた自作自演アーティストたちの音楽を、ゆるやかに総称する「ニュー・ミュージック」という表現が登場した。こ

ポピュラー音楽としての「フォーク」概念の複雑性を教える

—「音楽史 A」における授業構成—

れを、現在の J-POP の源とする見方もあることを紹介して、議論の区切りとする。

6) 本論 4：日本における初期「フォークソング」の試行錯誤と可能性（音源紹介）

本来なら、以上の範囲でも相当数の音源紹介をすべきだが、時間的制約と、講義内容全体の中での単元の位置づけを考慮し、授業内で流す曲数は最低限に抑えている。「バラが咲いた」は毎年必ず流しているが、それ以外は、岡林信康「山谷ブルース」「手紙」、高田渡「自衛隊に入ろう」、ザ・フォーク・クルセダーズ「帰って来たヨッパライ」を流した年度があったものの、例年、音源紹介はほとんどせずに、ここまでの内容を終えている。

本論の最後の部分では、授業の残り時間を確認して調整しながら、CD『坊や大きくならないで高石友也フォーク・アルバム第3集（+4）』（オリジナルのアルバムは1969年発売）を用い、以下の優先順位により、このCDから音源を紹介する。ほとんどの年度において、aとbは実際に授業で流しているが、cは割愛することもしばしばある。

a：CD冒頭からの4曲「坊や大きくならないで」「お捨てメリンダ」「竹田の子守唄」「ハッシュ・リトル・ベビイ」

b：「労務者とは云え」

c：「死んだ男の残したものは（その1）」「死んだ男の残したものは（その2）」

aの4曲は、アルバム・タイトル曲を含め、「子守唄」という括りで揃えられているが、それぞれ、ベトナムの作曲家の反戦歌を原曲の趣旨に沿った日本語詞で歌ったもの、米国のモダン・フォークソング、京都の民謡の断片をもとに西洋音楽の作法で編曲された「民謡」、米国の伝統的民謡を現代風の要素を盛り込んだ日本語詞で歌ったもの、である。そうした背景について受講者には事前に告げず、「これからかける曲はどんな背景で、いつ、誰によって作られたものか、想像して、手元にメモしながら聴く」よう、スライドで明示的に指

示し、さらに口頭で、それぞれの曲について知っていること、聞いて気づくこと、聞いて想像されることなどをメモにとりながら聞くように指示する。

これら 4 曲を通して、当時の日本のフォーク歌手たちがどのような曲をレパートリーとしていたのか、その可能性について他の事例にも言及しながら紹介する。そして、高石はじめ、当時のフォーク歌手たちが、米国起源の「民謡」を日本人として日本語で歌うことについて、自覚的かつ真摯な試行錯誤をしていたことを説明する。

b は、ボブ・ディランの「Only a Hobo」という楽曲の「片桐ゆずる/高石友也」名義の日本語詞による歌唱である。当時、この曲は、ディランのステージでしばしば演奏されていたものの、公式発売盤には未収録で、ディランが変名で別会社から発表したもののしか音源はなかった。この日本語詞は、極めて忠実な逐語訳であり、授業では、英語詞をスライドで提示しながら、日本語の歌唱を流す。ホームレスの労務者が路上死している情景を描写したこの歌は、米国の文脈でフォークソングが持っていた可能性を、忠実に日本語に移植しようとする試みといえる。

c は、オリジナルのアルバムには入っていない、アルバムと同時期に発売されたシングル盤の両面である。この曲は、1965 年に谷川俊太郎の作詞、武満徹の作曲で書かれた曲であるが、シングル A 面のバージョンは、林光が編曲して、前衛的表現の要素を盛り込んだものである。授業の際には、こうした作品が、フォーク歌手である高石によって歌われていることの歴史的背景についても説明するが、残念ながら、谷川、武満、林といった「巨匠」たちについて、現在の受講者たちの知識は限られているのが実態である。

受講者の反応

例年、「音楽史 A」の期末レポート中の必須レポートとして、800 字以上を求める「授業を受講し、印象に残った点について感想を述べてください。特に、授業をきっかけに自分で考えた内容や、授業に対して感じた疑問については、できるだけ具体的に述べること。」という課題を課している。2015 年度の場合、

94 通のレポートのうち、18 通が、この課題に対し、授業を受講し印象に残った点としてフォークソングの単元に言及している。ごく簡単に言及したものを含めると、「フォークソング」に言及した必須レポートは、20 通以上あった。以下では、その中から、例年、比較的良好に見受けられる受講者の感想の例を、抜粋して紹介する。なお、引用に際し、明らかな誤字脱字等は修正した。

「フォークソングの元は伝統的な民謡であったなんて知らず、わたしは最近の音楽だと思っていたので衝撃を受けました。」
(経済学科 2 年)

「…昔から父の影響で授業でも名前のでてきたボブ・ディランやかぐや姫などのフォークシンガーたちの音楽に親しんでいた…。ところが、いざ明確にフォークとは何かと問われたら、はっきりと答えを示せない。そんな答えを持たない自分に 1 つの方向性を示してくれたのがこの音楽史のフォークについての授業であり、自分にとってはまさに目から鱗が落ちる思いであった。」

(経済学科 2 年)

「…日本に「フォークソング」が持ち込まれたとき、その言葉に日本の伝統的な民謡という意味は内包されず、「フォーク」と「民謡」が違ったジャンルの音楽として展開されることになった。こういった事が、環境の違いによって同じ言葉でも表す音楽が異なるということの例だろう。」(比較芸術学科 2 年)

「自分はこの授業を受けるまでは、フォークソングといえば、最近なら「ゆず」などといったポップアーティスト、より（自分の中で）フォークシンガーっぽいものとしては、一昔前の「さだまさし」「かぐや姫」などのミュージシャンが頭に浮かぶ程度であった。…そのフォークソングが、日本にて主に「反戦」などの思想性強い音楽だったことはじめて知ることになった。授業で鑑賞した高石友也の反戦歌は、その歌詞の生々しさと、彼の素朴でささやくような歌声が耳に残った。今でいうところのフォークソングとは、その歌詞の内容、発している空気、メロディーといった何から何まで違っていた。」

(マーケティング学科 2 年)

「現代のフォークソングというと、森山直太朗やゆずなど、ギターやハーモニカを使った素朴な音楽というイメージしか湧かなかった。そのため、60～

70年代のフォークソングがこんなにも社会的なメッセージを歌っていて異なるものであるということに、本当に驚いた。」（総合文化政策学科2年）

「授業を受ける以前まではフォークソングというとフォークギターを弾きながら歌を歌う形態のものは全てフォークソングだと思っていた…キャンパスフォークに関しては比較的自分の中でも想像がしやすく受け入れやすいものであったが、関西フォークには衝撃を受けた。実際の関西フォークの政治的集会での活動の写真や音楽をきいてみて正直今の時代ではありえないような活動、詩であった、と同時に自分は今までこのような形であった1970年代までのフォークソングと現代のゆずや森山直太朗のようなフォークシンガーを同じものとして捉えてはいけなかった。」（英米文学科3年）

「廃れる寸前だった米国の伝統的民謡を商業的現代文化としてよみがえらせ、見事にフォークソングというジャンルを確立させ、今なお多くの人に歌われ、愛される文化にまでした手腕がすごいと思いました。消え行く「民衆」の歌を伝承するとともに現代に受け入れられるように新しく融合していくという、伝統的文化を壊さずかつ現代文化に合わせていく過程を知らなかったのととても面白かったです。」（現代経済デザイン学科2年）

おわりに

この単元は、ある概念が英語の中で意味する広がり、日本語の中で訳語が意味する広がり、という一般的な議論の事例として「folk song」の含意と、日本語における「フォークソング」の含意のズレを提示することが意図されていた。それは、前節で紹介した反応のように、受講者が、親世代の影響などもあって、ある程度まで持っていた日本のフォークソングに対するイメージに、一定の異化作用を及ぼしたといえる。

一見、無邪気に見える音楽文化の背景に、軍事的事象の影を含めた政治性が深く関わっていること、音楽の背景についての理解の有無によって音楽の聞こえ方が変わることは、前後の単元を含めた授業の中で繰り返し強調している。それらを、具体的な事例、楽曲を通して、受講者が自ら気づいていくことを促

ポピュラー音楽としての「フォーク」概念の複雑性を教える
—「音楽史 A」における授業構成—

す契機となっているとすれば、この単元は有意義だと言えるだろう。

音楽史 A/B では、残念ながら日本の事例に言及する余裕がほとんどない。しかし、この単元のように、受講者たちに身近なはずの、日本の音楽文化の歴史の一端に触れ、新たな気づきの契機を提供できているとすれば、この授業は知的刺激を与えることに成功していると自負してよいのではないかと思う。

文献

山田晴通 (2003) : ポピュラー音楽の複雑性. 東谷護, 編『ポピュラー音楽へのまなざし』勁草書房, pp.3-26.

山田晴通 (2010) : 新聞記事データベースにみる音楽ジャンル名としての「フォーク」概念の定着過程. コミュニケーション科学 (東京経済大学), 32, pp.157-190.