

《We Are the World》の逸脱性

—— ポピュラー音楽とキリスト教 (1) ——

栗 原 詩 子

1. はじめに

1-1. 研究の主眼

音楽諸領域の中で、「ポピュラー音楽」は、規範性よりも大衆性に立脚する領域である。神聖性よりも世俗性に、真正性よりも話題性に重点がおかれがちなことから、「ポピュラー音楽」ならびにその関連産物¹⁾は、西洋諸文化が立脚するキリスト教の教義や信徒と、たえず摩擦や反発を生じてきた。個々の楽曲をめぐる摩擦や反発の振幅は、きわめて多様である。

こうした中、1984年に発生したエチオピア大飢饉への慈善寄付を目的に制作された《We Are the World》²⁾が、キリスト教的な博愛精神を前提としているのは、一見、明白である。1985年1月末に録音され、聖金曜日（4月5日）の10時25分に「世界中の8千のラジオ局から同時に流され」³⁾、復活祭（4月7日）にシングル盤がリリースされた。苦しむ人にさしだすべき愛を主題とする楽曲は、発売後1ヶ月以内に3600万ドル³⁾、発売後1年で4450万ドル⁴⁾の収益をあげ、

1) 楽曲の販売促進を意図して制作されるミュージックビデオ（プロモーションビデオ）や、楽曲とのタイアップが前提とされる映画作品から、楽曲をモチーフとするグッズ商品まで、関連産物の振幅は広い。

2) Campbell, *Michael Jackson: the King of Pop*, 1993, p.113.

3) ユニセフ理事会が5月1日以前にまとめた報告によれば《We Are the World》の収益即寄付は3600万ドルにのぼっている。“UNICEF executive board concludes 1985 session” *UN Chronicle* May 1, 1985.

4) “‘We Are the World’ raised \$44.5 million” *Chicago Sun-Times*. March 9, 1986.

今日までの約30年弱のあいだに楽曲3000万部⁵⁾と関連グッズの販売収益を併せて6700万ドル⁶⁾をアフリカに援助することに成功した。この実績は、ウェスレー (John Wesley, 1703-1791) のよく知られた教えを思い起こさせる。

引用 1

できるだけ稼いで、できるだけ貯めて、できるだけ与えなさい。

Gain all you can, save all you can, give all you can.⁷⁾

親しみやすい旋律が、著名な音楽家たちによって歌われる様子をおさめた映像は、発表直後の1985年のみならず大災害のたびに繰り返されてきた。身近な例として、2011年の東日本大震災の後、被災者への配慮から娯楽性の追求や収益目的の広告が不謹慎であるとし、音楽系の各番組枠が災害情報や公共広告機構（略称 AC）に置き換えられた時期にも、『We Are the World』は、「自分たちにできることは何かを考えるために」⁸⁾、「被災者の方々にも音楽で元気になっていただくために」⁹⁾といった文言を付して、繰り返し放送されていた。

また、2004年12月26日に発生したスマトラ島沖地震の直後にはリメイク版となる『Love』¹⁰⁾が、さらに2010年1月12日に発生したハイチ地震の後には、やはりリメイク版となる『We Are the World 25 for Haiti』が制作されている。

5) Anons., “List of best-selling singles worldwide” *Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_singles_worldwide, 2011 年 4 月 10 日参照。

6) Garofalo, “If We are the world, then how do we change it?” *Rockin’ the Boat*. South End Press, 1992, p.27.

7) ルカ第 16 章第 9 節をめぐるウェスレーの説教「お金の使い道 (The Use of Money)」は、1700 年代中葉に少なくとも 28 回の祈りの場で述べられた有名な説教である。Craig Blomberg “Gain All You Can, Save All You Can, Give All You Can.”, 2005. この句が、森田芳光監督の映画『わたし出すわ』(2009) の冒頭に引用されたことは、それが現代日本の大衆領域においても問題を喚起しうる句であることを示している。

8) ラブ・エフエム『RADIO∞INFINITY ZONE2』, 2011 年 3 月 13 日, 17:48 より。

9) エフエム福岡『MORNING JAM』, 2011 年 3 月 19 日, 03:36 より。

10) “We Are the World’ Revived for Aid” *AP Online*. January 4, 2005.

このように「非常時にも適合しうる」という意味で、一見普遍的な内容をもつ《We Are the World》は、しかし、歌詞の博愛性の当否ならびに楽曲の極端な長大さの2点に、逸脱性がみられる。

この「逸脱」について整理するために、本稿では、歌詞・音楽・映像の3点を分析していく。各点で明らかにしたいのは、歌詞が立脚するキリスト教的博愛精神のあり方、次に、音楽の基本構成と歌唱による変奏、そして、映像と音楽との連動性である。

1-2. 《We Are the World》の概要

米国のポピュラー歌手を中心に45名¹¹⁾で結成された団体の名称「United Support of Artists for Africa」(USA for Africa／表1)は、「アフリカのために集まった芸術家集団」と翻訳可能ではあるが、もとより明らかにアメリカ合衆国の略称「USA」をもじったもので、英語使用国以外でも「USA フォー・アフリカ」(日本)、「USA for Africa」(独仏伊)のように、略語 USA を明示して表記されることが多い。

楽曲の背景には、1983年からエチオピアにおいて発生した干魃^{かんぼつ}とそのための飢餓¹²⁾がある。「5000ドルかそこらを送ったところで大海に小便するようなものだ」¹³⁾と認識される事態に際し、前年、イギリスとアイルランドのポピュラー歌手22名が結成した「バンド・エイド (Band Aid¹⁴⁾)」の楽曲《Do They Know It's Christmas?》を通じた義援金プロジェクトが成功したのを受けて、バラフォ

11) 表1にみるとおり全員が「歌手」を生業とするわけではない。たとえば、ソリストとして参加している H. ルイスが自身のバンドのメンバー、すなわちベース奏者のチポリーナ、ギター奏者のハイエス、ギター奏者兼サックス奏者のコーラ、ドラム奏者のギブソン、キーボード奏者のホッパーを引き連れて、彼らを合唱に加えた例もある。

12) 1985年までの間の40万人以上が餓死した。Alex de Waal, *Evil Days: Thirty Years of War and Famine in Ethiopia*. Human Rights Watch, 1991, p.5.

13) Q. ジョーンズの言葉。Patricia Smith “Quincy Jones makes movies, music & magic” *Chicago Sun-Times*. January 5, 1986.

14) この団体名称は、ジョンソン・エンド・ジョンソン社 (Johnson & Johnson) が製造・販売するガーゼ付絆創膏を想起させつつ「援助のバンド」を意味する掛詞になっている。

表1 USA フォー・アフリカのメンバー構成表

指揮	合唱のみ
• ジョーンズ (Quincy Jones, 1933-)	• エイクロイド (Dan Aykroyd, 1952-)
ソロ • カーンズ (Kim Carnes, 1945-) • チャールズ (Ray Charles, 1930-2004) • デイラン (Bob Dylan, 1941-) • イングラム (James Ingram, 1952-) • ジャクソン (Michael Jackson, 1958-) • ジョエル (Billy Joel, 1949-) • リチャー (Lionel Richie, 1949-) • ホール (Daryl Hall, 1946-) • ジャロウ (Al Jarreau, 1940-) • ローパー (Cyndi Lauper, 1953-) • ルイス (Huey Lewis, 1950-) • ロギンス (Kenny Loggins, 1948-) • ネルソン (Willie Nelson, 1933-) • ペリー (Steve Perry, 1949-) • ロジャース (Kenny Rogers, 1938-) • ロス (Diana Ross, 1944-) • サイモン (Paul Simon, 1941-) • スプリングステーン (Bruce Springsteen, 1949-) • ターナー (Tina Turner, 1939-) • ワーウィック (Dionne Warwick, 1940-) • ワンダー (Stevie Wonder, 1950-)	• ベラフォンテ (Harry Belafonte, 1927-) • バッキンガム (Lindsey Buckingham, 1949-) • チポリーナ (Mario Cipollina) • コーラ (Johnny Colla, 1952-) • シーラ・イー (Sheila E., 1957-) • ゲルドフ (Bob Geldof, 1951-) • ギブソン (Bill Gibson) • ハイエス (Chris Hayes) • ホッパー (Sean Hopper) • J. ジャクソン (Jackie Jackson, 1951-) • L. ジャクソン (La Toya Jackson, 1956-) • M. ジャクソン (Marlon Jackson, 1957-) • R. ジャクソン (Randy Jackson, 1961-) • TJ. ジャクソン (Tito Jackson, 1953-) • ジェニングス (Waylon Jennings, 1937-2002) • ミドラー (Bette Midler, 1945-) • オーツ (John Oates, 1949-) • オズボーン (Jeffrey Osborne, 1948-) • A. ポインター (Anita Pointer, 1948-) • J. ポインター (June Pointer, 1953-2006) • R. ポインター (Ruth Pointer, 1946-) • ロビンソン (Smokey Robinson, 1940-)

ンテはリチャーのマネージャー¹⁵⁾に電話で「もしイスラエルのユダヤ人が饑餓で苦しんでいたらユダヤ系アメリカ人は行動を起こすだろう?」¹⁶⁾と語って口説き、それを受けたリチャーは¹⁷⁾、ジャクソンやワンダーに呼びかけたと言われる。

なお、《Do They Know It's Christmas?》の影響については、楽曲プロデューサーのジョーンズやオマーティアンが明言しているわけではないが、楽曲受容の最初期から、そのように受け止められていた。たとえば評論家の S. ホール

15) 自身もシンガーソングライターであるケン・クレーゲン (Ken Kragen) のこと。

16) Stephen Holden, “The pop life; artists join in effort for famine relief”. *The New York Times*. February 27, 1985.

17) クレーゲンからリチャーへの発案という初期段階に、ロジャースもクレーゲンからの示唆を受けている。タラボレッリ『マイケル・ジャクソンの真実』下巻, p.206.

デン（1941ー）は、発売前にあたる2月27日付の『ニューヨーク・タイムズ』誌において既に、《We Are the World》を「アメリカからの《Do They Know It's Christmas?》への応答である」¹⁸⁾と位置づけている。そして、結果を待たずとも社会的影響力を持つことが事前に予測されるメガ・イベントとして話題は高騰し、制作者サイドの3500万ドルという目標収益額に対し、『ニューズウィーク』誌は5000万ドル、『ローリング・ストーンズ』誌は5600万ドルの予測収益額を、楽曲発表前に語っていた¹⁹⁾。

しかし、この楽曲の受容は、飢餓救済義援金のために全米屈指のアーティストが無償で出演するという美談にもかかわらず、必ずしも、好意的なもののばかりではなかった。たとえば、音楽評論のD. マーシュは、この楽曲がロック・ファンに好評でない理由として、《We Are the World》が「センチメンタル過ぎて、飢餓を生みだした背景にある政治的方策を批判するという、ロック的精神の本来の機能を果たせないままにある」²⁰⁾と指摘している。また、R. ガロファロのように、「不愉快な自己耽溺」²¹⁾といった、いっそう厳しい評価を下す論者もいる。

引用2

続唱旋律の「私たちは自分の生活を自分で守っていける」は、おそらく、自己耽溺の不愉快さの極致である。そこに集まったアーティストたちは、この箇所では、自分たちの救済を宣言したのだ。自分たちが経験しない事態について歌うことをもって、自分たちが出会いもしない人々の代わりに、自分たちが救われると。

There was perhaps an even more distasteful element of selfindulgence in the follow-up line “We’re saving our own lives,” where the artists assembled pro-

18) Stephen Holden, “The pop life ; artists join in effort for famine relief”. *The New York Times*. February 27, 1985.

19) Garofalo, *Ibid*, p.27.

20) Dave Marsh, *Bruce Springsteen : Two Hearts*. Routledge. 2004, p.519.

21) Garofalo, *Ibid*, p.29.

claimed their own salvation for singing about an issue they will never experience on behalf of a people most of them will never encounter.

このような指摘を受けてみなおすと、たしかにこの箇所での「私たち (We)」は、タイトルにおける「私たち (We)」が人類全体を指しているのと異なり、義援金を受け取る側を「彼ら (Them)」として措定している可能性をふまえないければならないようにも思われる (図1)。



図1 2種類の「私たち (We)」

さらに、マーカスは「私たちは選択しようとしている (There's a choice we're making)」という歌詞が、まさに作詞者の2人²²⁾が契約していたペプシのスローガン「新世代の選択 (The choice of a new generation)」と重なって聞こえろとし、「《We Are the World》は文脈上、エチオピアについてよりもペプシについて語っている」とさえ述べている²³⁾。

このような批判もあるが、大衆の多くは、全米屈指のアーティストが唱和する音源に、そしてその様子を収めた映像を歓迎した。収益の全てが義援金にま

22) マイケル・ジャクソンとライオネル・リチーを指す。

23) ガロファロによる引用。Garofalo, *Ibid.*, p.29. マーカスの指摘する問題点は、米国におけるペプシのコマーシャルにふれていない者にとっては歌詞のみでは感じ取りにくい。しかしながら、たとえば、楽曲の映像末尾で、合唱団の中にいるL.リチーがカメラに向かって拳をふりながら親指を立ててみせるシーン [6'47~6'49] などに、人生満開とでもいうべき屈託の無さ、あえていえば清涼飲料水のコマーシャルにこそふさわしい“爽やかさ”が感じられる。

わされるということを背景に、きわめて良好な販売成績をあげた。このプロジェクトでは、《We Are the World》のみを収めたシングル盤と、参加アーティスト等のレコード未収録の楽曲をおさめたアルバム盤²⁴⁾、およびビデオの3つの形式がリリースされ、さらにTシャツやマスコットなどのグッズが販売されている。とりわけ、初回プレスで80万枚制作されたシングル盤は、リリース後3日間に完売し²⁵⁾、推定されている追加注文数300万枚²⁶⁾を含めて1980年代の発売数最高のシングル盤²⁷⁾にもなっている。義援金活動としてリリースされたポピュラー楽曲のうち、文化的にも金銭的にも、最も高度な持続性を維持する楽曲の一つ²⁸⁾として異論はないであろう。「CDは長期間にわたって売れるため義援金が継続できる」²⁹⁾ので、今後も収益記録を更新していくことが予想できる。

2. 歌 詞

作詞を担当したのは、L. リチャーと M. ジャクソンである。

歌詞は（表2）、ヴァースのための各5行の3連と、コーラス³⁰⁾のための2

24) Holden, *op.cit.* この記事では、L. ロンシュタットの《いたずらしないで (Keeping Out of Mischief)》、プリンスの《君の瞳の涙 (Tears in Your Eyes)》、B. スプリングスティーンの《罠にかかって (Trapped)》が言及されている。

25) タラボレッリ『マイケル・ジャクソンの真実』下巻, p.212.

26) 2004年時点での数字。タラボレッリ『マイケル・ジャクソンの真実』下巻, p.212.

27) Stephen Holden, "A Pop Virtuoso: Who Can Do It All" *The New York Times*, December 3, 1989.

28) アメリカレコード協会 (RIAA: Recording Industry Association of America) の発表 ("The American Recording Industry Announces its Artists of the Century") を考慮すると、チャリティ・シングル盤の発売総数の史上第1位は、1億1千万枚の売上げに達したエルトン・ジョンの《Candle In The Wind 1997》である。これは1973年マリリン・モンローの追悼曲として発表した《Candle in the Wind》を改作したもので、収益金は「ダイアナ・ウェールズ公妃記念基金 (Diana, Princess of Wales Memorial Fund)」を通じて多様な社会福祉に還元される。ただしこの事例は、義援金活動そのものの関心に加え、元ウェールズ公妃ダイアナ (1961-1997) の事故死の謀殺説や、「国民葬」をめぐる劇的な議論の高まりが相俟って、購買が高まったと考えられる。

29) 梅津時比古「別府アルゲリッチ音楽祭：震災被災者への思いあふれ」、『毎日新聞』（東京夕刊）、2011年6月8日、5頁。

表2 歌詞の構成単位と対訳

ヴァース用第1連 (A)	
There comes a time when we need a certain call	呼び声に耳を傾ける時が来た
When the world must come together as one	世界がひとつになる時が来た
There are people dying	人々が死んでゆく
Oh, and it's time to lend a hand to life	おお、命のために手を貸す時が来た
The greatest gift of all	それは最大の贈り物
ヴァース用第2連 (B)	
We can't go on pretending day by day	日々、知らないふりをし続けられない。
That someone, somehow will soon make a change	誰かがどうにか変化を起こしつつあるのを。
We're all a part of God's great big family	私たちはみな神の大きな家族の一員だ。
And the truth - you know love is all we need	真実、私たちに必要なのは愛、そうだろう。
ヴァース用第3連 (C)	
Oh, send'em you your heart	おお、彼らに心を届けよう
So they know that someone cares	彼らは、誰かが気に掛けてくれていると知り、
And their lives will be stronger and free	彼らの人生は強く自由になる。
As God has shown us by turning stone to bread	神が石をパンに変えて示したように
And so we all must lend a helping hand	私たちも救いの手をさしのべねばならない。
コーラス用の1連 (D)	
We are the world, we are the children	私たちは仲間、私たちは子どもたち
We are the ones who make a brighter day	私たちは、より明るい日を作る人々
So let's start giving	さあ始めよう
There's a choice we're making	私たちは選択しようとしている
We're saving our own lives	私たちは自分の生活を守る。
It's true we'll make a better day	本当に、私たちがより良い日を作る
Just you and me	あなたと私で
アフターコーラス用の1連 (E)	
When you're down and out	落ち込んでいる時には
There seems no hope at all	何の希望もないと感じられる
But if you just believe	でも、ただ信じさえすれば
There's no way we can fall	落ちていくはずなどない
Well, well, well, let's realize	だって、だって、だって、認識しよう
That one change can only come	変化はきっと起きると
When we stand together as one	僕らがひとつになって一緒に立ちあがる時には
Hey, Yeah, Yeah, Yeah...	ヘイ、イエイ、イエイ、イエイ

30) コーラスとは「ポピュラー音楽で、反復して演奏される部分」で「リフレインとも」いう。『新編音楽中辞典』音楽之友社、2002、p.242。そして、ポピュラー音楽の基礎的な構成において、「サイクルは場合によって、ひとつのメロディだったり、コーラス（リフレイン）つきの歌ならヴァースとコーラス（リフレイン）を足したものであったりする」。ファン＝デル＝マーヴェ『ポピュラー音楽の基礎理論』ミュージック・マガジン、1999、p.127。

連、の総計5連として、作詞されている。ただし、歌詞の提示順序を整理すると(表3)、コーラスの2連がセットで唱和されるのはたった1回であり、残りの10回はコーラス用歌詞第1連のみで唱和される上、この第1連のみが合唱により唱和される部分である。こうしたことから、コーラス用歌詞第2連は、アフターコーラスと位置づけるほうが適切かもしれない。

表3 歌詞の提示順序(下線は合唱を示す)

A₁ → B₁ → D₁ → C₁ → D₂ → E₁ → D₃ → D₄ → D₅ → D₆ → D₇ → D₈ → D₉ → D₁₀ → D₁₁

さて、この歌詞は、「作曲がほぼ終わった後約2時間半で」³¹⁾、つまり、たいへん急いで作詞されたという。そして、こうした作詞経緯が作品中に垣間見えるのは、第1に間投詞の多用、第2に音節的形式美の欠如によってである。

詩作が先行する場合にはおそらく不要な語が、音楽へのシラブルあわせのために用いられた典型例は、ヴァース第2連第4行の「わかるだろう (you know)」である。この他、アフターコーラス第5行の「だって、だって、だって (Well, well, well)」や、同第8行の「ヘイ、イエイ、イエイ、イエイ (Hey, Yeah, Yeah, Yeah)」も、詩作先行の場合には発生しがたい連続語である。ただし、これはむしろ、楽曲構成上においても必ずしも必要な語ではなく、むしろ演奏(歌唱)における変奏技法の結果生まれた音節にわりあてられた間投詞と理解することもできる。

次に音節的形式美の欠如について検討しよう。L. リチャーとM. ジャクソンの同時期のミドルテンポの楽曲には、優れた脚韻技法がみられるのに対し、この《We Are the World》の歌詞には、それがみられない。たとえばL. リチャーの《You Are》(1983/表4-1)の6行からなるコーラス部分は、第1・2・4・5行の明快な短さと第3・6行の叙述的な長さから3行ずつ2組³²⁾の6行として意識されるが、第1・2行は「貴女は太陽 (You are the sun)」と「貴女は雨 (You are the rain)」の簡潔な対比で、第4・5行は「know」と「so」の脚韻

31) Campbell, *Michael Jackson: the King of Pop*, 1993, p.110.

表 4 L. リチャーや M. ジャクソンの作詞法にみられる音節的形式美

(1) L. リチャー 《You Are》	(2) M. ジャクソン 《Billie Jean》
You are the <u>sun</u>	She was more like
You are the <u>rain</u>	a beauty queen from a movie <u>scene</u>
That makes my life this foolish <u>game</u>	I said don't mind,
You need to <u>know</u>	but what do you mean I am <u>the one</u>
I love you <u>so</u>	Who will dance on the floor <u>in the round</u>
And I'd do it all again and a <u>gain</u>	She said I am <u>the one</u> ,
	who will dance on the floor <u>in the round</u>
	She told me her name was Billie Jean,
	as she caused a <u>scene</u>
	Then every head turned with eyes
	that dreamed of being <u>the one</u>
	Who will dance on the floor <u>in the round</u>

で構成される。また、M. ジャクソンの《Billie Jean》(1983/表4-2)の第1連と第2連は、異なる文脈をもつにもかかわらず、それぞれ第1行の末尾を「scene」、第2行の末尾を「the one」とし、それ以外の行(第1連第3行、同第4行、第2連第3行)を「in the round」で揃えるといった優れた押韻がみられる。つまり、L. リチャーのようなR&Bの音楽家やM. ジャクソンのようなダンス・ミュージックの音楽家は、こうした韻律的作詞技術を生かして、聴き手をリズムの世界に引きこみ、人気と評価を獲得しているのである。ところが、《We Are the World》は、業界トップのアーティストが多数かかわる大プロジェクトにもかかわらず、そうした作詞技術が生かされなかった。おそらくそれは、「作曲がほぼ終わった後約2時間半で」³²⁾、つまり急いで作詞された経緯によるものであろう。

歌詞において印象深いのは、この楽曲プロジェクトの根幹をなす博愛精神を、

32) 同時期のヒット曲《Can't Slow Down》(1983)もまた3行を1単位とする脚韻形式にもとづいている。すなわち第3・6行の語尾が「it」で、第1・2行は「ai」の音を基調とする「mind」と「time」、第4・5行は「on」の音を基調とする「wrong」と「on」、さらに、第9・12行の語尾が「baby」で、第7・8行は「i:」の音を基調とする「see」と「me」、第10・11行は「aind」の音に基づく「mind」と「find」である。

33) Campbell, *Michael Jackson: the King of Pop*, 1993, p.110.

神 (God) と愛 (love) の概念によって表現している点である。たとえば、ヴァース第2連第5行の「私たちに必要なのは愛だ (Love is all we need)」と、ヴァース第1連第5行の「それは最大の贈り物 (The greatest gift of all)」を組み合わせると、キリスト教の本質的教義に接近することができる。

引用 3

信仰と、希望と、愛、この三つは、いつまでも残る。その中で最も大いなるものは、愛である。

コリントの信徒への手紙一 第13章第13節 (新共同訳)

ただし、歌詞内のキリスト教的な用語法は、キリスト教的言語文化の外部にいる者からみて、違和感を催す場合がある。たとえば、ヴァース第2連第3行の「私たちはみな神の大きな家族の一員だ (We are all a part of God's great big family)」である。人間が地域を越えて連帯すべきことを語るためとはいえ、たとえば神道を報じる日本人が「私たちは天照大神の家族」、仏教徒が「お釈迦様の家族」と語る場面は想像しがたい。キリスト教の前身にあたる古代ユダヤ教においても、「神の家族」という形で神との特別な関係を示唆することは、民への権限を主張することにつながるために、死に値するほどの罪だったと言われる (詩2:7:ヨハ5:18)。しかしながら、近代におけるキリスト諸教派は、時折「神の家族」なる言表を積極的に行うことがある³⁴⁾。こうした場合、言表の由来は、「神の家」である教会 (テモ第一3:15) を介したり、主のメッセージとしてパウロが提示した言表例 (引用4) が参照されるようだ。

34) Bible Study Guide “We Are Members of God’s Family,” <http://biblestudyguide.org/articles/church/church-we-are-members-of%20gods-family.htm>, 2013年1月15日参照。

引用 4

汚れたものに触れるのをやめよ。そうすれば、わたしはあなたがたを受け入れ、父となり、あなたがたはわたしの息子、娘となる。

コリントの信徒への手紙二 第6章第17～18節（新共同訳）

同様に、神の業に倣おうとする一種の「気安さ」についても、とくにアジアの儒教的風土から見ると、不敬虔ならびに傲慢で、受け入れがたく感じられる。第3連の「神が〔中略〕示してくださったように、私たちも救いの手をさしのべねば (As God has shown us [omit] we all must lend a helping hand)³⁵⁾」がそれである。

ちなみに、後年創作されたこの曲のパロディ・ソング《God Hates the World》(2009)³⁶⁾において、この部分は「お前たちは悪魔の家族の一部をなしている (You are all a part of the Devil's family)」に変更されている。「悪魔の家族」なる言表は、他者の不幸を顧みずに利潤を追求する「悪の所行」を換喩する。換喩というファクターを通して捉えなおすなら、「私たちは神の家族」なる言表は、義援金を寄付する行為を超人的・英雄的に自賛し、「私たちがなしている神的な所行」に置き換える意識の反映ではあるまいか。

これらの言表の宗教的敬虔性の適否はおくとして、少なくとも、こうした作詞例から浮かび上がる英雄意識は、作詞者一人が引き起こしたものといいがたい。それは、こうした意識が、困窮者への援助に伴って、大スターをとりまく社会的需要と、それに応えようとする大スターの誠意との間で醸成されてしまった可能性があるためだ。というのも当時³⁷⁾、ジャクソンのもとには、不治の病をわずらう子供たちが毎日のように面会に来ていたといわれる。

35) この後検討する「石をパンに変える (turning stones to bread)」にかかわる部分を、現時点では中略とした。

36) 本稿では、歌詞がパロディされた有名事例として参照し、比較検討に役立てるが、このパロディソングの作者は、自己中心的で反社会的かつ過激な活動で知られるウェストボロ・バプテスト教会 (Westboro Baptist Church) であり、同作の中身を吟味する意図は毛頭ない。

37) 1984年頃以降。

引用 5

ある日のショーのあと、脳腫瘍と脊椎ガンに侵された子供が担架に乗せられてマイケルの前に運ばれた。その少年が手を差し出すと、マイケルはその手を取ってきつくにぎりしめた。そうすると少年はほほえんだ。フランク・ディレオは顔を背け、涙をぼろぼろこぼしていた。マイケルはディレオに手を回してこう言った。「悲しまないで、泣かないで、ほくはこうするためにいるんだから」(中略) マイケルのツアーに同行したヴォイス・ティーチャーのセス・リップスはこう語っている。「毎晩、担架に乗せられて子供たちがやって来ました。病気が重すぎて頭を上げていることさえできないんです。マイケルは担架にひざまづき、顔を子供たちの方に寄せて一緒に写真を撮ります。そして、その出会いをいつまでも忘れないような言葉を贈るのです。」³⁸⁾

古来、特権的人物との面会によって、重病人の苦しみを和らげようとする想いは、枚挙にいとまがない。とりわけプレスリー (Elvis Presley 1935-1977) と病の子供のふれあいが、映画『ラスト・レター』(Touched by Love, 1980) で広く知られながら、プレスリーがすでに亡くなってしまっていた80年代、子供たちが面会を望む音楽家が、《Thriller》(1983) や《Beat It》(1983) で神業的な歌唱と踊りを印象づけていたジャクソンであったとしても不思議はない。そして、芸術家らしい多感仏心の気性をもつジャクソンが、重病の子供を前にして、古代の預言者や中世の王たちのような「癒しの秘蹟」の実現を繰り返し望み、それが習慣化していたとしても、無理からぬことといえるように思う。

あわせて、旧新約聖書中、1例のみではあるが、パウロが信徒をまさに「神の家族」と表現する事例がある。そしてこの例から見ると、困難にある同胞を勇気づけようとする場合には、互いが手を携えるように呼びかけるための修辞として、人間を「神の家族」と呼ぶことは適切なものかもしれない。

38) タラボレッリ『マイケル・ジャクソンの真実』下巻, p.207. 傍点筆者。

引用 6

規則と戒律づくめの律法を廃棄されました。こうしてキリストは、双方を御自分において一人の新しい人に造り上げて平和を実現し、十字架を通して、両者を一つの体として神と和解させ、十字架によって敵意を減ぼされました。キリストはおいでになり、遠く離れているあなたがたにも、また、近くにいる人々にも、平和の福音を告げ知らせられました。それで、このキリストによってわたしたち両方の者が一つの霊に結ばれて、御父に近づくことができるのです。従って、あなたがたはもはや、外国人でも寄留者でもなく、聖なる民に属する者、神の家族であり、使徒や預言者という土台の上に建てられています。そのかなめ石はキリスト・イエス御自身であり

エフェソの信徒への手紙、第2章第15～20節（新共同訳、傍点筆者）

それにしても、ヴァース第3連第3行の歌詞「神が石をパンに変えてお示しになったように（God has shown us by turning stones to bread）」は、どうであろうか。

そもそもユダヤ・キリスト教における神は、何事も無からお作りになる存在であり、パンを作るにあたっても石など必要としない。まして、ここで歌詞に歌われた「石をパンに変える」行為は、神が精霊や預言者や御子を通じて顕した奇跡を参照するものでさえなく³⁹⁾、あろうことか、御子イエスが退けた誘惑者⁴⁰⁾の言葉の転用である。

39) コンコーダンスとして編纂された『新共同訳旧約聖書語句事典』（教文館、1992）、『新共同訳旧約聖書続編語句事典』（同1996）、『新共同訳旧約聖書語句事典』（同1991）における「パン」「石」の項目。

40) 新共同訳では「悪魔」、口語訳では「試みる者」。

引用 7

さて、イエスは悪魔から誘惑を受けるため、“霊”に導かれて荒れ野に行かれた。そして四十日間、昼も夜も断食した後、空腹を覚えられた。すると、誘惑する者が来て、イエスに言った。「神の子なら、これらの石がパンになるように命じたらどうだ。」

マタイによる福音書、第4章第1～4節（新共同訳、傍点筆者）

筆者自身は、ここで言及されている「石」と「パン」の関係がつかめずに、長いこと、シンの荒野におけるマナのイメージで置きかえてきた。しかしながら、神は「見よ、わたしはあなたたちのために、天からパンを降らせる。」（出エジプト記16：4）と述べている。マナは地面から拾うものではあるが、空から降ってくるものである。神が空で石をパンに変えてから地面に降らせたマナ、というような、曲解にみちた再解釈を引き起こすとするれば、そのこと自体が、歌詞の不自然さを物語っている。

これらの検討から、《We Are the World》が、その博愛精神の基礎としてキリスト教的語彙を用いながらも、そうした語彙を、キリスト教的理念を欠いたまままで発している場面のあることが明らかになる。ここに《We Are the World》の歌詞における逸脱性がある。

「パンは人間生活に必要なすべての賜物を集約」⁴¹⁾しており、「主の祈り」にある「我らの日用の糧を今日も与えたまえ」（マタ6：11；ルカ11：3）は、キリスト教徒ならずとも、あらゆる人間にとって最も基礎的な願いの一つである。特に「パン」という語には特別な意味がある。イスラエルびとの間では捕囚以降、パンを分け合うことが「連帯」や「兄弟愛」の象徴となり⁴²⁾、さらに、イエスが晩餐において「これは私の身体」（マコ14：22）と述べた。そのような「神の最大の賜物を表す徴」⁴³⁾としてのパンは、パウロが信徒のための寄付金

41) デュフル編、イエール翻訳監修『聖書思想事典』、三省堂、1973、p.702。

42) 同書、p.702。

43) 同書、p.702。

を募る際の以下のような言葉にも受け継がれている。ただし、パウロの語りには、まず、パンをはじめ全ての賜物は神からくることが説明され、次に、寄付の行為者も受領者も共に神に感謝するという構図が示されている（引用 8）。これに対し、性急に作詞された《We Are the World》の歌詞では、「私たち」の寄付行為が「神」の悪魔的な「石をパンに変える行為」と同格にされ、寄付行為にまつわる一種の傲慢ささえ浮かび上がってしまっていた。

引用 8

種を蒔く人に種を与え、パンを糧としてお与えになる方は、あなたがたに種を与えて、それを増やし、あなたがたの慈しみが結ぶ実を成長させてくださいます。あなたがたはすべてのことに富む者とされて惜しまず施すようになり、その施しは、わたしたちを通じて神に対する感謝の念を引き出します。

コリントの信徒への手紙二、第 9 章10-11節（新共同訳）

そして、この傲慢の問題は、現代社会における飢餓に関わろうとする限り、ただ宗教上の教義解釈に留まらないとも考えられる。古代の閉じた社会においてならば、飢饉の原因・責任は、その社会の内部⁴⁴⁾に吸収され、外部からの寄付を「愛」の行為であると素朴に捉えられたかもしれない。しかし現代社会の貧困は、古代社会の貧困とは事情が異なる。20世紀におけるアフリカの飢餓の根因は、18世紀以来の欧州による植民地化と19世紀末の帝国主義的分割を通じて地域間の不条理な対立が生じたこと、さらに、1940年代の「緑の革命」期以降、欧米先進国が高額な農業機械の販売を前提とした新品種や嗜好品農業を誘導し、現地の社会的基盤が不安定化し続けてきたことなどにある⁴⁵⁾。今、この

44) 怠惰を含めた「欺き」の罰として、神がその人民の「収穫も食糧も食い尽くす」（エレミヤ書、第 5 章 17 節、新共同訳）という思考モデルがあった。

45) 国連世界食糧計画（WFP）「WFP は食糧支援を通じて栄養と希望を届けています」
http://www.wfp.or.jp/press/pdf/WFP_brochure_web.pdf

地域の飢餓に際して欧米が物的援助を行うのは、過去の罪を弁済する上での、至極当然の過程に過ぎないはずである。

3. 音 楽

3-1. 基本構成

楽曲については、学校用合唱譜から吹奏楽用編曲版まで多数の市販用楽譜がでているが、個性的な音楽家が様々にアレンジした旋律ラインについて一望するために、本論では、筆者が歌唱旋律を採譜し、各旋律部分を担当するソロの名前を書き込んだ楽譜（譜例1）にもとづいて検討する。

作曲にあたったリチャード・ジャクソンのうち、とくにジャクソンは、「アンセム（anthem）のような曲を書きたい」⁴⁶⁾と願っていたといわれる。アンセムは、一般に「賛歌」あるいはアンティフォン（antiphon）と同様な「交唱歌」と訳される。第1義をみると、この楽曲が、寄付行為への呼びかけであるより、寄付行為を称える「賛歌」⁴⁷⁾として意識されていた可能性がふたたび提起される。ただし、第2義にある「交唱」という性格も、楽曲中もっとも目立つコーラス部分が、表4にみたように、ソロで歌われたり（D₁, D₂, D₇, D₈, D₁₀）、合唱で唱和されたり（D₃, D₅, D₆, D₉, D₁₁）、合唱とソロが入り組んだり（D₄）する点に反映していると考えられる。

楽曲の旋律原形は、ヴァース用、コーラス用、アフターコーラス用の3種類に分類できるので、対応関係表として示す（表5＝譜例2）。

46) 邦訳では「歌いやすく覚えやすい国民的な曲」と訳出されている。タラボレッリ『マイケル・ジャクソンの真実』下巻, p.207.

47) 「アンセム」の語は、楽曲の受容においても使用されている。たとえば、評論家のマクドゥガルは「先週一周年を迎えた《We Are the World》はUSAフォー・アフリカの公式な饑餓撲滅賛歌（end-hunger anthem）である」と述べている。Dennis McDougal, “Jackson squelches ‘Hands’ song” *Chicago Sun-Times*. February 5, 1986.

譜例1 《We Are the World》の旋律配置と担当歌手

We are the World

The following table lists the singers assigned to each staff in the musical score:

Staff Number	Singer(s)
1	Lionel Richie
2	Stevie Wonder
3	Paul Simon
4	Kenny Rogers
5	James Ingram
6	Tina Turner
7	Tina Turner, Michael Jackson
8	Billy Joel
9	Diana Ross
10	Michael Jackson, Dionne Warwick
11	Diana Ross
12	Willie Nelson
13	All
14	All
15	All
16	Bob Dylan
17	Ray Charles
18	Stevie Wonder
19	Bruce Springsteen
20	All
21	All
22	All
23	All
24	All

Additional singers listed in the score include: Bruce Springsteen, Al Jarreau, Kenny Loggins, Steve Perry, Daryl Hall, Michael Jackson, Cyndi Lauper, Huey Lewis, Kim Carnes, Cyndi Lauper, All, Huey Lewis, Bob Dylan, James Ingram, Ray Charles, and Stevie Wonder.

表 5 (譜例 2) 旋律と歌詞の対応

ヴァース (歌詞 A, B, C に対応)	譜例2a 
コーラス (歌詞 D に対応)	譜例2b 
アフターコーラス (歌詞 E に対応)	譜例2c 

楽曲は、以下に示すように、対比性に富み、かつ、きわめて少ない要素に還元可能な、優れた内容を持っている。

ヴァース旋律の前半は、刺繍音形によって彩られた中音（第 3 音）に還元できる（譜例 3）。これは端的にみて、「長調だ」ということを示すにすぎない歌い出しであり、よって後にみるように、主三和音の中に収まりさえすれば、いかようにも変奏可能であるという、柔軟性を生みだしている。

譜例 3 ヴァース旋律前半の構造

還元



The diagram illustrates the structure of the first half of the Verse melody. It shows a sequence of notes (I, IV, I) with labels for '刺繍音' (Embroidery Note), '逸音' (Deviant Note), '先取音' (Pre-emptive Note), and '経過音' (Passing Note). The diagram shows how these notes can be reduced to a simple harmonic structure (I, IV, I) and then further simplified to a single note (I).

そして、ヴァース旋律の後半の冒頭にあたる第5小節で6度の和音をとることで、平行短調への転調を思わせ、しかし直ちに、属和音（5度）を経由して主調に回帰し、さらに第7小節で下屬和音（4度）を経由して半終止する。したがって、和声的には前半の安定と後半の緊張が対比されるが、前半・後半の各第3～4小節が、共通のリズムをもつ刺繍音形で、前半よりも後半が3度上昇する位置をとっているため（譜例3）、一貫性の高い楽節を形成している。

譜例4 ヴァース旋律内の共通要素

a) 第3～4小節

b) 第7～8小節



コーラス（譜例2b）は、アウフタクトを伴い、前半で変終止（第1～2小節）と完全終止（第3～4小節）を行い、後半の冒頭にあたる第5小節で6度の和音をとることで、平行短調への転調を思わせ、しかし直ちに、属和音（5度）を経由して主調に回帰し、さらに完全終止（第7～8小節）する。

同様にアウフタクトを伴うアフターコーラス（譜例2c）の内容は、きわめて興味深い（図2）。前半（第1～4小節）で、2小節ずつ同一のフリギア終止を繰り返すが、その後、後半ではコーラスの2小節（第5～6小節）とヴァースの2小節（第7～8小節）を転用する。そして、ここへきてあらためて見直せば、ヴァースの第5～6小節と、コーラスの第5～6小節は、同じ旋律形をもっている。このことを意識化しにくい理由は3つ考えられる。まず直前の終止形が異なる（VI-V-IとIV-V-I）ため、次に直前の旋律形が異なる（谷形と山形）ため、さらに、直前の旋律との位置関係が異なる（同音と6度上昇）ためである。しかし、いずれにせよ、ヴァースの最終2小節は、コーラスを誘い出すものとして習慣づけられており（図3）、この習慣性によって、アフターコーラス（E₁）の直後にコーラス（D₃）が続くという、斬新な楽曲構成が、きわめて自然なかたちで実現されている。さらに、コーラスの最終2小節は、場合によってヴァースの最終2小節に置き換え可能であり、これによって、コー

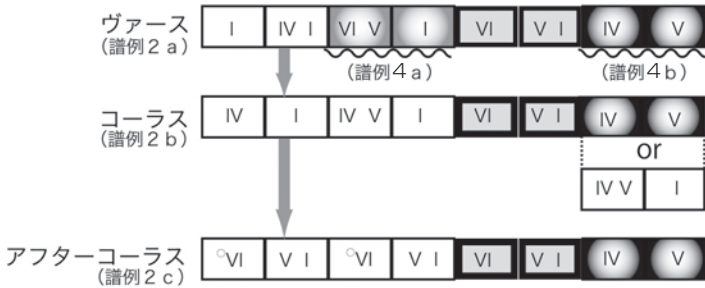


図2 旋律の構成



ヴァース (B₁) の末尾 コーラス (D₁) の始まり
 ヴァース (C₁) の末尾 コーラス (D₂) の始まり
 アフターコーラス (E₁) の末尾 コーラス (D₂) の始まり

図3 コーラスの導入の三種統一

ラスを延々と反復する（表3 / D₃～D₁₁）ことも可能になっている。

ジャクソンの手になる《We Are the World》の基本旋律は、このように、きわめて少ない要素から成りつつも対比性に富むという、優れたものである。この還元性と対比性が、次項にみる多様な変奏の土台になっていると考えられる。

3-2. 歌唱による変奏

《Do They Know It's Christmas?》と《We Are the World》を一聴すれば、両楽曲が、特にコーラスの部分の演奏様態において全く異なるコンセプトでまとめられているのは明らかだ。前者が、参加した22人の個性を強調せずに、ちょうどクリスマス・キャロルのように唱和するのに対し、後者は、45人の中から特に選出された21人のソロの個性を徹底的に追求する。

著名な顔ぶれの歌手に幅広い「個性」がそなわっていることは、あまりにも

当然であるけれども、個々の音楽的個性を、ある種の分類軸にそって示すとすれば、筆者は、3つの軸を想定することができると考える。

- (1) 原形唱 (theme)
- (2) 変奏唱 (variation or tropus)
- (3) 合いの手 (hung voice)⁴⁸⁾

以下、原形唱・変奏唱・合いの手に分けてそれぞれの音楽の様相をたどっていくが、本稿のテーマは「逸脱」であるので、字義上からみても第2点の変奏唱が最も着目される。

3-2-1. 原形唱

評論家のホールデンによれば、《We Are the World》は音楽的特性において《Do They Know It's Christmas?》と対照的な性格をもつ。《Do They Know It's Christmas?》がポップなジングルであるのに対し、《We Are the World》は、冒頭のマントラ風の持続音（ドローン）や、それに続くL.リチーの叙唱が「静かでほとんど聖職者のよう」⁴⁹⁾であることなどが、その理由である。付け加えるならば、ヴァース旋律を2回経て（表4のA₁・B₁）、イングラムやターナー等の熱唱によって音楽的温度が高まりかけた時に、ジャクソンの透明感の高いコーラス旋律（表3のD₁）が挿入されて音楽的温度が冷却される。後述するように、この部分のジャクソンのコーラス旋律は、総勢45名のメンバーが集まった大スタジオでの収録時の歌唱ではなく、音声譜作成のために事前に収録された歌唱が選択的に編集されている。大スタジオで否応なく高まっていく熱気を、音声譜のおちついた歌唱で冷却する、という構成によって、「ポップなジングル」ではない、いわば聖なる響きとしての《We Are the World》の特性が浮かび上がってくるという仕掛けである。

48) 日本語では音楽用語として民間でもごく一般的な「合いの手」について、西洋語においては音楽用語が定着していないが、日本民謡における「かけ声」が「hung voice」と英訳される。

49) Holden, *op.cit.*

ポピュラー音楽の売上金をエチオピア饑饉に寄付するというアイディアの実施において、バンド・エイドに遅れをとった USA フォー・アフリカは、ほぼ倍の人数のスター音楽家を集めることで、目標設定においていわば「後出しジャンケン」に臨んだわけであるが、しかし、そうした状況の中、規模のみならず芸術的にも、明らかに異なる印象を生み出すような着想が設定されているように思われる。

3-2-2. 変奏唱（トロース）

旋律の原形でヴァースとコーラスの第1サイクルを終えると、第2サイクルの冒頭を、D. ワーウィックの和声的変奏唱が飾る（譜例5）。その変奏の主眼は、トニック和音を上下の飛躍が多くなるように分散させるもので、第1サイクルでこの部分を担当したリチャーの歌唱が、静穏なものであっただけに、1オクターブ高い音域で行われる分散変奏は、印象深く新規性の高いものになっている。

譜例5 ワーウィックの変奏唱



[1'49~2'02]

次いで登場するネルソンの歌唱は、鼻音の多用ゆえにメリスマ的效果を醸し出すが、旋律形としては原形唱というべきである。これに対し、ジャロウは割り当て旋律こそ短いものの、旋律の終結部を延長するという変奏唱をうちだし（譜例6）、この手法は直後のスプリングスティーンにも受け継がれている。《We Are the World》の前年に《Born In The U.S.A.》をリリースし、ロックンロール的な熱気を1980年代にあっても堂々と体现するスプリングスティーンは、唸りのアフタクトとともに登場し、唸りの名残を残しながら、2小節を歌い込む（譜例7）。

譜例 6 ジャロウの変奏唱

変奏



原形

[2'09~2'15]

譜例 7 スプリングスティーンの変奏唱

変奏



原形

[2'16~2'21]

スプリングスティーンに次いで登場するロギンスは、前年には青春映画『フットルース Footloose』（1984）の同名主題歌が全米 1 位となるなど、やはり、ロックンロール的な熱気の代表していた音楽家である。彼は、基本旋律が順次下降する場面のたびに上方アタックを加える形で変奏唱を披露する（譜例 8）。

譜例 8 ロギンスの変奏唱

変奏



原形

[2'22~2'28]

次に、ペリーがコーラス旋律の山場で最上音域にあたる部分を歌う（譜例 9）。基本旋律において、最上音に達する直前に与えられていた倚音を省くことで 4 度上昇のエネルギーを高め、さらに、基本旋律においては最上音から準最上音にむけて下降していた倚音配置を改編して、上昇エネルギーを再度強調している。

譜例9 ベリーの変奏唱

変奏 

原形 

[2'29~2'36]

コーラス最終2小節を担当するホール⁵⁰⁾も、《Maneater》(1982)で知られる熱血系ロックンローラーである。基本拍の倍速で揺れてグルーヴ感をかもしだす太い声質が、音楽を熱くする。旋律の扱いにおいても、原形よりも3度上方に中心点をおき、この上昇性をトリル装飾で強調する(譜例10)。

譜例10 ホールの変奏唱

変奏 

原形 

[2'36~2'42]

アフターコーラスでは、ジャクソンによる原形唱の直後に、ルイスが変奏唱を披露する(譜例11)。ルイスは、自身のバンド「ヒューイ・ルイス&ザ・ニュース」のメンバーを5名ひきつれてプロジェクトに参加した。この熱血ルイスが、力こぶをかざしながら歌う場面は、その直前のジャクソンのアプローチが冷静であるだけに、力強さの印象が倍加されている。

50) 単独での活動は少なく、ポップス・デュオの「ホール&オーツ」(Hall & Oates)としての活動が主である。デュオではギターやソロを務めており、作曲を務めることの多いオーツは、USA フォー・アフリカにおいては、合唱に参加している。

譜例11 ルイスの変奏唱

逸音の刺繍

変奏

原形

[2' 49 ~ 2' 54]

ローパーは、持ち味である絞り出すような発声で、基本音形の前に1オクターブ半におよぶ分散和音を加えるとともに、本来の旋律ラインよりも1オクターブ高い音域でシャウトを効かせる（譜例12）。この分散和音は、否応ない音楽的高揚感をもたらすとともに、アフターコーラスの前半部で頻出した「変ホ音」の印象を弱め、主調の「ホ音」の響きを取り戻す上で重要な働きをなす。

譜例12 ローパーの変奏唱

変奏

原形

[2' 54 ~ 3' 03]

この後、初めてコーラス（D₃）が合唱で歌われる。むろん合唱は、あらゆる変奏を排した原形唱である。カーンズのごくシンプルな変奏唱——前述したホールの場合と同様にトリル装飾を行うのみ——に次いで再登場するルイスのハーモナイゼーションは、ローパーの歌唱による高揚感を、合唱の原形唱に近づける上で、重要な役割を果たしているように思われる。

なお、原形旋律と異なる唱法としては、これまで述べてきた変奏唱（トロープス）の他に、ごく特殊なものとして、ディランの叙唱がある（譜例13）。デビュー当初から「歌手でなく詩人」⁵¹⁾と揶揄されることもあったフォーク王の歌唱は、まるでシュプレヒシュティンメのように、音高不定な印象を与える。

譜例13 ディランの叙唱



[3'49~4'00]

このディランの叙唱をもって、楽曲は次の節から、全音分上昇の転調を行い、二長調に転じる。

3-2-3. 合いの手

《We Are the World》は、とくに後半に、アドリブ性豊かな合いの手が頻出する。主唱者旋律をふまえて、いくつかの例をみておこう（譜例14~17）。

譜例14 S. ローバーの合いの手



主唱（薄字）は K. カーンズと H. ルイス [3'04~3'09]

譜例15 R. チャールズの合いの手



主唱（薄字）は合唱 [4'37~4'42]

51) 映画『Dont Look Back』において、ロンドン公演を報じる新聞記者が、「ホールを沸かせているのは歌手ではなく詩人だ」と述べている。

譜例16 B. スプリングステーションの合いの手



主唱（薄字）は S. ワンダー [4'55~5'08]

譜例17 S. ワンダーの合いの手



主唱（薄字）は B. スプリングステーション [5'42~5'47]

このうち S. ローパーや S. ワンダーの合いの手が、上覧する場面のみの登場であるのに対し、B. スプリングステーションの合いの手はコーラス旋律 2 区間 8 小節分（D₇ 前半と D₈ 前半）、R. チャールズではコーラス旋律 3 区間 12 小節分（D₆ 前半と D₁₀ 前半と D₁₁ 前半）の、各 2 小節末尾に登場する（譜例 1 も参照）。そして、B. スプリングステーションが合いの手を入れる際の主唱者は全て S. ワンダー（D₇ 前半と D₈ 前半）であり、主唱者の歌詞をなぞっているのに対し、R. チャールズが合いの手を入れる際の主唱者は合唱（D₆ 前半と D₁₁ 前半）と J. イングラム（D₁₀ 前半）の 2 種類があり、さらに主唱者の歌詞のみならず時折、独自制作の詞⁵²⁾を持つところが特徴である。

3-3. 奇異な長さについて

7 分強という時間は、ポピュラー楽曲としては、たいへん長い。

私事になるが、《We Are the World》のリリース当時、中学生だった筆者は、この楽曲を「道徳」科目で鑑賞した。この時、担任教員は音量つまみを最弱音にむけてフェードアウトし、鑑賞を終わらせた。「いい曲だけど、最後のほう

52) 「おお聞かせてくれ (Oh, Let me hear you)」, 「さあ聞かせてくれ (Come on, Let me hear you)」, 「ああそうだ (Yes, so)」, 「そうさ、もっと言ったとおりに聞きたいぞ (All right, Just give as I say)」。

は同じことが長いから途中で切ったよ」と述べていた。

鑑賞素材をカットせずにいられなくなるほどの「冗漫さ」の印象は、7分強という長さそのものに加えて、構成面にも由来するように思われる。表4でみたとおり、合唱によるコーラスの導入以降、楽曲はすべて、コーラスの反復のみで埋め尽くされ、反復回数は8回(D₃~D₁₁)に及ぶ。楽曲序盤において、約2小節毎という頻度にソロを切り替えたことにならえば、第3回以降のコーラス奏全9回にあたる64小節分で実に32名の登場が可能であり、これによって、楽曲全体で50名近いスター音楽家全てにソロを担当させることもできたであろう。しかし実際はそうではなく、第4回のコーラス奏(D₄)にディランが登場し、5回ないし6回(D₃・[D₄]・D₅・D₆・D₉・D₁₁)⁵³⁾の合間に、第7~8回のコーラス奏(D₇・D₈)はワンダーとスプリングスティーンの歌い交わり、第10回のコーラス奏(D₁₀)はイングラムとチャールズの歌い交わりに占められている。つまり、ここには、序盤に高い頻度で変化刺激を提示し、中盤・終盤にかけて次第に変化刺激が下降ラインをたどるという構成がみられる。この下降ラインは、新たに登場する声質の頻度をソリスト・合唱の区別なく示す場合でさえ明瞭である(表6・図4)。これは、西洋音楽の伝統⁵⁴⁾を参照するまでもないほど奇異であり、「冗漫」の印象を与えて当然ともいえる。

ジョーンズ等をはじめとする制作陣は、録音データの編集段階において、なぜ、このような構造をとったのか。本稿ではその理由を、音楽とは別の場所、すなわち映像に、さぐってみたい。

53) 第4回(D₄)は、前半を合唱の唱和、後半をディランのソロで演奏している。

54) イタリア・オペラのアリアなどでは、曲の終わりで速度を上げて緊張感を増す「ストレッタ」が多い。また、バロック期の主要音楽形式であるフーガにおいては、終盤に、主題が完結しないうちに次の応答を導入する「ストレット」において、切迫部を形成する。

表6 変化刺激の配置

1	○	26	○	51		76		101	
2		27		52		77		102	
3	○	28	○	53		78		103	
4		29		54		79		104	
5		30		55		80		105	
6	○	31		56		81	○	106	○
7	○	32		57		82	○	107	
8		33	○	58		83		108	
9		34		59		84		109	
10		35		60		85		110	○
11	○	36	○	61		86		111	
12		37		62		87		112	
13	○	38	○	63	○	88		113	
14		39		64		89		114	■
15	○○	40	○	65		90		115	
16	○	41		66		91		116	
17		42	○	67	■	92		117	
18		43		68		93		118	
19		44	○	69		94		119	
20	○	45	○	70		95		120	
21		46		71		96		121	
22		47		72		97		122	
23	○○	48	○	73	○	98	■		
24		49	○	74	■○	99			
25		50	■	75		100			

(数字は小節番号, ○はソリストの登場, ■は合唱の登場)

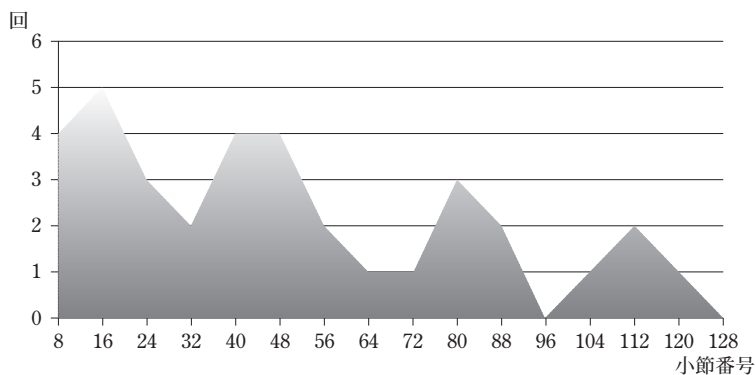


図4 8小節ごとの変化刺激の頻度

4. 映像分析からみえてくる音楽構成

4-1. 映像の基本構成

映像収録は、公表されているところによれば⁵⁵⁾、1985年1月28日に全米音楽賞（American Music Award）の授賞式で多数の音楽家が集まる機会を活用し、そのまま収録になだれ込むという格好で、同日夜間に、A&M 録音スタジオ（A&M Recording Studios）で行われた。

たしかに、25人のソロが歌い継いでいくショット（図5A）や、45人の合唱ショット（図5B）は、この大スタジオで収録されているようだ。しかし他に、より小さな録音ブースと思われる歌唱風景のショット（図5Cおよび図6-1左片や図6-2右片）も活用されている。これは事前の1月22日⁵⁶⁾に、参加歌手の旋律理解のために制作された音声譜（vocal guide）を収録した際のものとして推測できる。おそらくは大スタジオでの合唱収録後に、同じ服装のままで⁵⁷⁾、小ブースで部分録音されたと推測できるショット（図5Dおよび図6-3右片）もある。

さらに興味深いのは、異なる「時」と「場」にあるショットが合成された映像



- 図5A ソロが歌い継いでいくショット
 1 (上)：第7～16小節のために、左からロジャース、イングラム、ジョエルが並ぶ（1'02）
 2 (中)：第32～35小節のために、ジャロウが歌い、背後にスプリングステーンが控える（2'14）
 3 (下)：第48小節のために、左からルイス、ローパー、カーンズが唱和する（2'17）

55) メーキング・ドキュメンタリー『We Are the World: The Story Behind the Song』[0'55]



図 5B 合唱のショット

1 (左) : 全景 (3'14)

2 (右) : 左からジャクソン、ロス、ワンダーが並び、背後にスプリングス
ティーン、イングラムが並ぶ (4'26)



図 5C デモ・テープを録音するショット

1 (左) : ジャクソン (1'27)

2 (右) : ワンダー (5'20)



図 5D 合唱収録後に小ブースで録音していると推測できるショット

1 (左) : イングラム (6'26)

2 (右) : チャールズ (6'31)

56) 同メーカーキング・ドキュメンタリー [2'15]。カリフォルニア州ビヴァリー通りにあ
る K. ロジャース所有のライオン・シェア録音スタジオ (Lion Share Recording Studio)
における収録。

が所々にみられる点である。第1ヴァースでジャクソンとロスが唱和する場面（図6-1）は、1月22日に小スタジオで音声譜を録音するジャクソンと、1月28日の大スタジオでのロスの歌唱を合成したものである（次節図7a）。また、長大なコーラスでスプリングスティーンとワンダーが唱和する場面は、スプリングスティーンが終始大スタジオで歌っているのに対し、ワンダーについては、1月22日の音声譜収録時の服装（図6-2）と、1月28日の大スタジオ収録時の服装（図6-3）の2種類がある。したがってこの場面については、音声をふくむ映像の編集によって、ワンダーの音声譜への掛け合いを唱うスプリングスティーンと、そのスプリングスティーンの歌唱への掛け合いを唱うワンダー、という複雑な状況が形成されていることがわかる（次節図7b）。



図6 合成編集された映像の例

- 1 (上)：ジャクソンとロス (1'43)
- 2 (中)：スプリングスティーンとワンダー (5'04)
- 3 (下)：スプリングスティーンとワンダー (5'46)

4-2. 音楽における掛け合いと、その映像的連動

音楽映像において、音楽における掛け合いと、その映像的連動は、たいへん刺激的な様相を放つことがある。

57) なお「大スタジオでの合唱収録前に」と捉えない理由は、彼らの歌唱が、大スタジオでの収録されたソロおよび合唱への掛け合いとなっているためである。

たとえば、ヒッピーブームの鮮やかな1969年に屋外で開催されたウッドストック・フェスティバル（Woodstock Music and Art Festival）の様子は、1970年、2スクリーン形式の映画として公開されている。2つのスクリーンには、3日間にわたるフェスティバルの内容が準備段階からの膨大なフッテージの中から、会場の全体と細部、異なる場での同時進行など、異なる状況を並立させて新たな意味を生み出すというエイゼンシュテイン・モンタージュ⁵⁸⁾の可能性が存分にさぐられている。

こうした中で、突然、同時進行する出来事を2面から捉えるというグリフィス・モンタージュ⁵⁹⁾の方向が提示されるのが、コッカー（Joe Cocker, 1944-）とグリース・バンド（Grease Band）の掛け合いの場面である。この場面は、音楽映画として、つまり、音楽を焦点化した映像としての2スクリーン形式の醍醐味が最も現れている場面でもある。ワドリー監督（Michael Wedleigh, 1939-）は、コッカーのエア・ギターの姿と、別ステージでそれを音楽的に実現するグリース・バンドの姿を、2つのスクリーンに映し出すことによって、想念上の音楽的掛け合いを、味わい深く表現した。

1984年制作の《We Are the World》には、2回の映像合成がみられ、そこには60年代制作の『ウッドストック』の2スクリーンが、1つのスクリーンにまとめられたという印象が醸し出される。

第1回の映像合成は、ロスとジャクソンの掛け合いである。映像上の合成は、たった5秒間〔1'40~1'44〕にすぎないが、この5秒間を目にすることの音楽的な意味は大きい。彼らの掛け合いの直前に、大スタジオで頬を寄せて歌い交わすターナーとジョエルが映しだされるのに対し〔1'15~1'19〕、コーラス旋律（D₁）の前半が小ブースで音声譜（vocal guide）を収録するジャクソン〔1'20~1'33〕の声を、大スタジオで文字通りヘッドホンを頼りに追いかけな

58) 映像合成をエイゼンシュテイン・モンタージュとグリフィス・モンタージュに分類する観点は、主に純丘曜彰の観点に倣う。純丘『エンターテインメント映画の文法』フィルムアート社、2005、pp.11-12。

59) 純丘、前掲書、pp.11-12。

から歌うロス〔1'33~1'39〕があり、それに続いて、その旋律の末尾をロスとジャクソンが合唱する5秒間だからである。こうした構成によって、ロスとジャクソンの掛け合いが、異なる時と場——セッション前／小ブースとセッション中／大スタジオ——において実現されていることが強調されるのである。

第2回の映像合成は、スプリングスティーンとワンダーによるもので、これこそ楽曲の冗漫化の一因となった長い掛け合い〔4'55~5'47〕である。ここでは何が行われているのか。

まず、コーラス旋律(D₇)を歌い出すのはワンダーである。ここでのワンダーは、ピンクや黄色の色鮮やかなブルオーバーをまとして、小ブースに居る。この旋律に合いの手を入れるのはスプリングスティーンである〔4'55~5'09／譜例16〕。ここでのスプリングスティーンは、数分前に彼自身がコーラス旋律を熱唱していた時点〔2'16~2'22〕と同様、デニムシャツをまとして、大スタジオに居る。

コーラス旋律が2巡目に入っても(D₈)、その前半はまだワンダーが主唱、スプリングスティーンが合いの手、という状態は続く。しかし旋律の後半に至って、スプリングスティーンが、コーラス旋律の後半をメリスマ調に変奏して主唱に移り〔5'36~5'48〕、その末尾に、今度はワンダーの合いの手が入る〔5'45~5'48／譜例17〕。注意して映像を見ると、この時のS.ワンダーは、合唱場面〔3'29~3'36〕で見られるのと同様の艶のある黒いストールをまとして、大スタジオに居る。

つまり、ここでは、B.スプリングスティーンはS.ワンダーに合わせて歌っているのに、ワンダーがそのスプリングスティーンに合わせて歌うという、ライブでは決して起こり得ない状況が、音声を含む映像編集によって、ミュージックビデオならではの世界として実現されているのである。ここに、楽曲の冗漫化という危険性をおして、あえて長い掛け合いを構成した理由が想像できる。大スタジオでの収録中に、B.スプリングスティーンは音声譜との掛け合いを行う途中で主唱に転じたが、S.ワンダーがそのB.スプリングスティーンの歌唱へ、合いの手を入れたのを見て、Q.ジョーンズ等の映像構成陣が、2

つの音源／映像を組み合わせた楽曲（譜例18）を考案したものと推測される。

この後につづく J. イングラムと R. チャールズの歌い交わし [6'15~6'42/D₁₀] は、録音を耳にするだけでは単に冗漫なものとして感じられるだけだが、S. ワンダーと B. スプリングスティーンの例で映像から「異なる時と場の合成」を読み解いた後では、創造的な次元で再解釈が可能になる。

譜例18 S. ワンダーと B. スプリングスティーンの3パート構成



この一節では一環して、彼らの歌い交わしの背後に、弱音で合唱が流れ、映像上は、J. イングラムと合唱、R. チャールズと合唱が、ダブルプリントで映しだされている。また、J. イングラムの主唱に合いの手を入れる R. チャールズの歌唱は、S. ワンダーと B. スプリングスティーンによる長い掛け合いの直前に、合唱コーラスに合いの手を入れる R. チャールズの一節 [4'25~4'54] と音楽的な性格上、大差ない。つまりこの場面では、J. イングラムの声も R. チャールズの声も、大スタジオにおける収録の後に、そこでの合唱録音をカラオケとして活用しながら行われた重唱なのである。

以上にみた合成の事例を、音源／映像の収録プロセスに沿って整理すると（表7）、「異なる時と場」が、楽曲の進展に沿ってほぼ段階的に深まるように合成されていることがわかる。ことに J. イングラムと R. チャールズの音源にいたっては、大スタジオに参集した同志の与り知らぬ場所で、もっぱら事後の編集合成を企図して、いわば抽象的に収録された音源／映像である。

こうした合成は、しかし、作品から感じられる冗漫さを突き崩すに至っていない。たとえば音源／映像の合成が、楽曲の変化刺激量（図7）が落ち込んで、その状況を相対化するような位置（図7の●印）に実施されているとするならば、合成手法への感受性を高めるために楽曲そのものの刺激を弱めていると

表7 音源／映像の収録プロセスとその合成

	1'20~1'44	4'55~5'47	4'25~4'54	6'15~6'42
小スタジオ			R. チャールズ	J. イングラム R. チャールズ
大スタジオ	D. ロス	S. ワンダー B. スプリングスティーン	合唱	(合唱)
小スタジオ	M. ジャクソン	S. ワンダー		

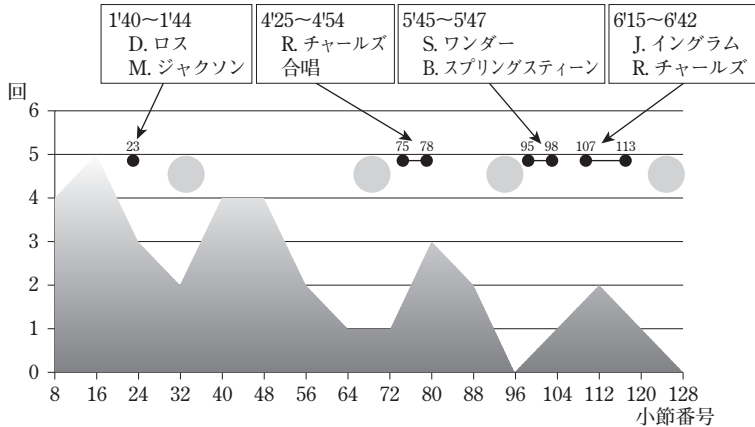


図7 楽曲の変化刺激量と音源／映像の合成の配置

いった解釈が可能であったろう。しかし実際には、そのようになっていない。音楽的刺激の上昇中に行われた合成が1例（及びS. ワンダーとB. スプリングスティーン）、音楽的刺激のほぼ頂点に行われた合成が1例（J. イングラムとR. チャールズ）、音楽的刺激の下降中に行われた合成が2例（M. ジャクソンとD. ロス、及びS. ワンダーとB. スプリングスティーン）となっている。

5. 結 論

以上、本論では《We Are the World》の性格について、主に逸脱性という観点から、歌詞・楽曲・映像を検討してきた。

歌詞は、慈善金企画の趣旨である博愛精神のよりどころとして、キリスト教的語彙を用いながらも、そうした語彙をキリスト教的理念を欠いたまま発している場面がある。ここから楽曲受容において、否定的な評価が少なからず生まれた。

楽曲は、きわめて少ない要素から、対比性に富む展開を可能にする優れたもので、ここから多様な変奏唱が可能になっている。ただし、3つの「異なる時と場」で収録された音源／映像を、多様に組み合わせるという創造的精神が裏目に出て、コーラス旋律を過剰に繰り返すような編集が行われた結果、楽曲は冗漫の印象を免れないものとなった。

映像には、そうした「異なる時と場」が深化していくような編集契機が内包されており、知的刺激に富む。しかしながら、こうした知的刺激は、楽曲そのものの刺激が弱まる時点で挿入されているわけではないので、作品の冗漫さの印象を突き崩すに至らなかった。

作詞上の不手際と楽曲の見事さは、作詞時間の少なさと作曲時間の豊富さに比例しているように見えた。しかしながら、この見事な楽曲が実質一昼夜で収録された後、リリースまでほぼ2ヶ月もの猶予があって編集されたにもかかわらず、楽曲を冗漫化させる結果を招いており、編集の質は編集時間に比例しなかった。

《We Are the World》の事例には、制作時間が足りなくても有り余っていても、欠けるところが生まれてしまう、人間の有限性が提示されている。

参考資料一覧

(文献)

Craig Blomberg “Gain All You Can, Save All You Can, Give All You Can,” <http://www.denverseminary.edu/craig-blombergs-blog-new-testament-musings/gain-all-you-can-save-all-you-can-give-all-you-can/>, 2012 年 6 月 4 日参照。

Campbell, Lisa. *Michael Jackson : The King of Pop*. Branden, 1993.

Daniel, T. Ralph. and John Ogasapian, “Anthem,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. Macmillan, 2001, vol.1, pp.719-728.

- De Waal, Alex. *Evil Days : Thirty Years of War and Famine in Ethiopia*. Human Rights Watch, 1991.
- Garofalo, Reebee. "If We are the world, then how do we change it?" *Rockin' the Boat : Mass Music and Mass Movements*. South End Press, 1992, pp.15-36. from Google Books (http://books.google.co.jp/books?id=wpbuz4Td3_4C&pg=PA15&hl=ja&source=gbs_toc_r), 2012年12月30日参照。
- Holden, Stephen. "The pop life ; artists join in effort for famine relief". *The New York Times*. February 27, 1985. from The New York Times Online (<http://www.nytimes.com/1985/02/27/arts/the-pop-life-artists-join-in-effort-for-famine-relief.html?>), 2011年6月11日参照。
- Holden, Stephen. "A Pop Virtuoso : Who Can Do It All" *The New York Times*, December 3, 1989. from The New York Times Online (<http://www.nytimes.com/1989/12/03/arts/pop-view-a-pop-virtuoso-who-can-do-it-all.html?pagewanted=all&src=pm>), 2012年5月4日参照。
- Marsh, Dave. *Bruce Springsteen : Two Hearts*. Routledge. 2004.
- McDougal, Dennis. "Jackson squelches 'Hands' song" *Chicago Sun-Times*. February 5, 1986. from HighBeam Research (<http://www.highbeam.com/doc/1P2-3749755.html>), 2011年10月28日参照。
- Sisman, Elaine. "Variations" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. ed. by Stanley Sadie, 2nd. ed. Macmillan, 2001, vol.26, pp.284-326.
- Smith, Patricia. "Quincy Jones makes movies, music & magic // 'Purple' producer credits his success to 'being careful'" *Chicago Sun-Times*. January 5, 1986. from HighBeam Research (<http://www.highbeam.com/doc/1P2-3744166.html>), 2011年10月29日参照。
- Annon. "The American Recording Industry Announces its Artists of the Century" from Recording Industry Association of America. (<http://www.riaa.com/newsitem.php?resultpage=2&id=3abf3ec8-ef5b-58f9-e949-3b57f5e313df>), 2012年1月2日参照。
- Annon. "UNICEF executive board concludes 1985 session" *UN Chronicle* May 1, 1985, from HighBeam Research (<http://www.highbeam.com/doc/1G1-3752745.html>), 2011年10月28日参照。
- Annon. "'We Are the World' raised \$44.5 million" *Chicago Sun-Times*. March 9, 1986. from HighBeam Research (<http://www.highbeam.com/doc/1P2-3755404.html>), 2011年10月28日参照。
- Annon. "'We Are the World' Revived for Aid" *AP Online*. January 4, 2005. from HighBeam Research (<http://www.highbeam.com/doc/1P1-103966391.html>), 2011年11月6日参照。
- Anons., "List of best-selling singles worldwide" *Wikipedia* (<http://en.wikipedia.org/wiki/>), 2011年4月10日参照。
- Anons., "We Are the World" *Wikipedia* (<http://en.wikipedia.org/>), 2011年4月10日参照。
- 梅津時比古「別府アルゲリッチ音楽祭：震災被災者への思いあふれ」, 『毎日新聞』(東京夕刊), 2011年6月8日, 5頁。

- 海老沢敏・山口修・西岡信雄・上参郷祐康監修『新編音楽中辞典』音楽之友社, 2002。
- 近藤司朗編『新共同訳旧約聖書語句事典』教文館, 1992。
- 近藤司朗編『新共同訳旧約聖書続編語句事典』教文館, 1996。
- 近藤司朗編『新共同訳旧約聖書語句事典』教文館, 1991。
- 国連世界食糧計画 (WFP) 「WFP は食糧支援を通じて栄養と希望を届けています」http://www.wfp.or.jp/press/pdf/WFP_brochure_web.pdf, 2012 年 6 月 28 日参照。
- 純丘曜彰『エンターテインメント映画の文法』フィルムアート社, 2005。
- ファン＝デル＝マーヴェ『ポピュラー音楽の基礎理論』(Van der Merwe, Peter. *Origins of the popular style: the antecedents of twentieth-century popular music*. Oxford University Press, 1989) 中村とうよう訳, ミュージック・マガジン, 1999。
- タラボレリ『マイケル・ジャクソンの真実』(Taraborrelli, J. Randy. *The Magic and the Madness*. Terra Alta, 2004) 岡山徹訳, 音楽之友社, 1993。
- デュフル編, イェール翻訳監修『聖書思想事典』(Xavier Léon-Dufour, *Vocabulaire de théologie Biblique*. Les Éditions du Cerf, 1970) 小平卓保・河井田研朗訳, 三省堂, 1973。

(映像・音響)

- 『We Are the World: The Story Behind the Song 20th Anniversary Special Edition』Happinet, HMBR-1065/6.
- 『Woodsrock』Warner Bros., DLT-13549.
- 『Dont Look Back』Sony Music Direct, MHBP-97.