

《論 文》

「メディア時代の音楽」論序説（Ⅲ）

—私たちは何を聴いているか—

畑 公 也

要 約

現代は「ポピュラー音楽の時代」である。そのポピュラー音楽とは何か、ロックを具体例として取り上げて考察する。

現在、世界中で聴かれているポピュラー音楽は、その多くがアメリカ合衆国において、黒人の音楽が白人の音楽と出会うことによって生まれたアメリカの音楽、もしくはその影響を受けた音楽である。それは20世紀の大衆化社会のなかで、大量複製技術や放送というテクノロジーやメディアによって、大衆のもとに送り届けられ、大量消費される音楽である。

XI

前々稿（『『メディア時代の音楽』論序説Ⅰ』）では、現代における音楽の多様性を確認し¹、前稿（『同Ⅱ』）においては、その多様な音楽を区分する「ジャンル分け」の問題を取り上げた²。音楽は本来「ひとつのもの」であるはずである。そのひとつの音楽を分断する「高級な音楽」と「低俗な音楽」の区別を持ち込んだのは、「近代芸術の制度」である。前稿では視点を「芸術音楽」（クラシック）に置いて、その制度の成立（18世紀）、発展（19世紀）と凋落（20世紀）の過程を追った。本稿では、逆に視点を換えて、その芸術音楽とは対照的に20世紀に急速に台頭し、今日繁栄を極めている「ポピュラー音楽」を中心に据えて

*2007年11月29日受理、2008年1月8日掲載決定。

考察する。

「現代は音楽の時代である」と言われ、「音楽化社会」³と言われる。かつては希少なものであった音楽が社会のなかに氾濫し、他の様々な文化現象と比べてみても、音楽が人びとの生活のなかで際立って大きな役割を果たしている、という意味であろう。そして、そこで聴かれている音楽の大半は、ポピュラー音楽に分類することができる音楽である。従って、「現代はポピュラー音楽の時代である」⁴と言い換えることもできるはずである。ではそのポピュラー音楽とは何か、ここで改めて問い直してみたい。

ポピュラー音楽を定義することは難しい。音楽の多様化と際限のないジャンルの増殖によって、その全体像はますます掴みにくくなっている。また、これまでも触れたように⁵、様々な音楽間のクロスオーバーの試み、クラシック音楽のイージー・リスニング化や民俗音楽のポップス化（ワールド・ミュージック）などによって、クラシック音楽、民俗音楽との境界も曖昧になってきている。私たちは安易に定義づけしようとする姿勢を、まず捨て去るべきであろうが、論を進めていくために、とりあえずポピュラー音楽について今言えることを集めて、大まかな輪郭を掴んでおくという操作は必要であろう⁶。

ポピュラー音楽は、もちろん popular music の訳語であるが、この場合の popular には本来「人民の」「民衆の」「大衆向きの」「通俗の」「平易な」「軽い」「流行している」「一般的な」など、様々な日本語訳をあてることが可能であり、どの訳語を選択するかによって微妙なニュアンスの違いが生まれる。例えば「人民の」とすると、とたんにこの語は「反体制」「社会主義」といった政治的な文脈のなかに置かれることになるであろう。これらの訳語はこの popular music と呼ばれる音楽自体がもつ多様な側面を反映するはずのものである、とも言える。従って、どれかひとつの語を選択すると、この音楽の特定の一面がクローズアップされる、ということも起こりうる。ここでは論を進めるにあたって、これ以上この用語の問題に捉われることを避けたい。本稿ではこま

で、比較的中立的と思われる「ポピュラー音楽」というカタカナ語を交えた表現を用いてきたし、改めてこの音楽について考えるにあたって、とりあえずはこの用語を出発点とするほかあるまい。ただし、この語もすでに長年にわたり日本語として使用されており、それにともなって独自のコンテクションをもつにいたっており、全くの中立、中庸というわけではない。ポピュラー音楽と言う場合、クラシック（芸術）音楽と対比されて、「非芸術」のニュアンスが強まる傾向があるように思われる。

一般的に、音楽を「ポピュラー（大衆）音楽」、「クラシック（芸術）音楽」、「民俗音楽」の三つに分けて考えることが広く行われているし、本稿においてもここまでそれを踏襲してきた。このような三分法は一見、いつの時代にも行われていた普遍的なものと考えられがちであるが、実際にはこれも前稿で考察したように、近代における「芸術制度」の産物であるにすぎない⁷。それによって音楽は、まず高級な「芸術」と低俗な「非芸術」に分けられたのであるが、芸術からはじき出された「民衆の音楽」のなかで、その時々の流行によって次々と更新されていくポピュラー音楽と伝統に根ざして世代から世代へと伝えられていく民俗音楽の区別は、19世紀の段階ではまだそれほど明確ではなかったと思われる。例えば、前々稿で触れたパーラー・バラードやフォスターの歌曲はアイルランドの伝統歌との間に境界線を引くのが困難であった⁸。つまり、その時点ではまだ今で言うポピュラー音楽は存在していなかったと言うべきであろう。ポピュラー音楽を真にポピュラー音楽たらしめたのは、「大衆化社会」「消費社会」「メディア革命」といった20世紀における社会の大きな変動である。そういう意味で、ポピュラー音楽は純粋に20世紀の産物であること、それを確認しておかなければなるまい。

おおまかに言って、18世紀以前は王侯・貴族の時代、19世紀はそれに替わってブルジョワジー（富裕市民）が主導権を握った時代とするなら、20世紀は大衆が社会の主人公となった時代とすることができるであろう。ブルジョワジー

の教養主義が芸術音楽をおおいに発展させたのと同様に、20世紀の大衆も自分たちの音楽を求めて、それを生み出し、発展させた。それは多くの人びとに受け入れられる、わかりやすい音楽でなければならなかった。そしてそれを人びとのもとに送り届けるのに好都合な、レコードなどの大量複製技術とラジオ放送などの新しいメディアがタイミングよく生み出された。それらのメディアによって提供される音楽は、大量消費社会の流れのなかで、当然商品となり、消費の対象となる。そこに音楽産業が形成され、それが「売れる音楽」を追い求め、「流行」の創出に専心するにしたがって、ポピュラー音楽そのものの質を変えていくことになる。また、20世紀を通じて都市化、大衆化社会が進展するのに伴って、娯楽、消費の意味も変化してきた。「消費主義」とも言われる社会へと移行すると、消費のための消費、娯楽としての消費が重要になり、商品の実質よりも他者との差異化のための記号としての消費に意味が置かれるようになってきた。そのような消費文化においては、音楽がもちろん最も重要な消費の対象のひとつとなっていることをここで確認しておくべきであろう。更にもう一点付け加えるなら、1950年以降、文化と消費の担い手が次第に若者へと移行するにつれて、ポピュラー音楽も、後で触れるロックの例に典型的に見られるように、もっぱら若者向きの音楽が主流を占めるようになった。ところが50年の歳月がたち、21世紀に入り、「高齢化社会」が叫ばれ、かつての若者が老人となるとともに、今や逆に「すべての人びとがティーンエイジャー」⁹となり、いわば社会そのものが若者化するという事態になった。そのために、かつては若者の音楽であったロックが次第に万人の音楽になるというような変化も起こりつつある。

以上の点を要約して、ひとまず次のように言うことができるであろう。ポピュラー音楽とは、クラシック音楽のように一部のエリートのためのものではなく、広く一般大衆に受け入れられる音楽であり、娯楽として大量消費されることを目的として、複製技術によって生産され、流通する音楽である。また、

伝統的民俗音楽やクラシック音楽のように幾世代にもわたって聴き継がれるものではなく、その時々流行にしたがって日々更新されることを本質とする音楽である。ここでは論を先に進めるための手続きとして、とりあえずこのような仮の定義を受け入れたうえで、次章ではこの音楽の本質について更に考えていくためにひとつの具体例としてロックを取り上げてみたい。

XII

20世紀を通して、時代を席捲し、その代名詞ともなった様々な音楽が生まれたが、「ロック」はもちろん、ジャズやヒップホップ・ミュージックと並んで真っ先にその名が挙げられるべき音楽であろう。しかし、ではロックとは何か、と問おうとすると、それに答えることはこれもまた極めて難しい。ロックは初め「ロックン・ロール」として始まった。ボーカル、ギター、ベース、ドラムによって構成されるバンドスタイルを基本とし、単純なブルース・コードを用いた、激しいビート（8ビートであることが多い）の音楽であった。だがすでに、ロックン・ロールがロックと呼ばれ始めたビートルズの時代から、様々な音楽的実験を繰返し、他のあらゆるジャンルとのクロスオーバーを行うことによって変質し、またそのジャンル内で、相互の差異化のために細分化され、下位ジャンルが際限なく増殖しながら50年が経過した。現在ではロックの名のもとに、ありとあらゆる音楽が並んでいる。そのあまりの多様性を前にして、私たちは何をもってロックとし、ロック以外の音楽からそれを区別する境界をいかにして見定めればよいのか、わからないという状況に置かれている。ロックは今や、あらゆる音楽ジャンルの中でも最も定義するのが難しいジャンルになってしまった¹⁰。

実際、現在CD店などでは、しばしば「ロック/ポップス」という区分けが行われ、ロックとポップスが区別できない音楽としてひとまとめに扱われている

場合が多い。この「ポップス」(「ポップ」と表現されることもあるがここではポップスに統一しておく)という用語も問題を含んでいる。本来は広い意味で、「ポピュラー音楽一般」と同義とみなされるであろう。しかし狭義で用いられると、ヒット・チャートをにぎわす売れる音楽、多くは平易な言葉で「恋愛」を歌う甘い歌詞をもち、一般に受け入れられやすいソフトな音楽であり、大衆をターゲットとした音楽産業の最も重要な商品となる音楽を指す。それはかつて楽譜出版社が集中していたニューヨークの通りの名をとって「ティン・パン・アレーの音楽」と呼ばれるものである。その場合、ジャズや演歌、ハード・ロック、ヘヴィ・メタルなど特定のマニアの間で一種カルト的に愛好されるような音楽を排除したものとされる。また、1950年代以降、社会のなかで若者の占める位置が相対的に重視される傾向が強まるとともに、とりわけ若年層に支持される音楽を指すようになった。このポップスとロックがひとつに括られるということはどういう意味をもつであろうか。ロックは本来、今挙げたハード・ロックやヘヴィ・メタルに代表されるように、フランク・シナトラやビング・クロスビーを例として思い浮かべるような大衆うけするアメリカン・ポップスと対置され、時には反社会的な「反抗の音楽」と見なされていた。そのロックが多様化の末に、ポップスと一体化したとすれば、それ自体の音楽としてのアイデンティティーを失いつつある、ということになるかもしれない。「ロックの死」が語られる所以である。この時点からあえて、ロックの本質を問い直すために、ここではまずその起源であるロックン・ロールとその起源となったルーツ・ミュージックに立ち返って考えてみたい。

XIII

「ロックン・ロール」は1950年代に始まった。一般にはビル・ヘイリー・アンド・ヒズ・コメッツによる『ロック・アラウンド・ザ・クロック』がヒットし

た1955年を誕生の年とされることが多いが、それは彼がロックン・ロールのヒット曲をもったほぼ最初の「白人」であったためであろう。ロックン・ロールという言葉自体は、それを音楽用語として世間に認知させることに貢献した、クリーブランド WJW 局の白人ディスク・ジョッキー、アラン・フリードに帰せられるのが常である¹¹が、元来は「黒人」¹²のブルースのなかでセックスを表すスラングとして使われていたものが、当時の黒人音楽の主流であった「リズム・アンド・ブルース」(以下、R&B)を指す言葉に転用されたものであった。R&Bは白人が黒人音楽を呼ぶのに用いた差別的な「レイス (人種)・ミュージック」という語を言い換えたものとされている。従ってロックン・ロールは本来、黒人音楽であった。当時のアメリカでは白人と黒人の間に厳然とした人種の壁が築かれ、音楽も白人のものと黒人のものに分かれており、その壁を越えることはタブーとされていた。そのような状況のもとで、乗りのよい黒人音楽が白人の主に若者たちによって秘かに愛好されだした時、一種の戦略的カモフラージュとして用いられたのがロックン・ロールの用語ということになる。では、そのもとになった R&B とはどのような音楽か。

R&Bはその言葉通りリズムカルな(テンポの速い)「ブルース」である。ブルースは19世紀の後半に生まれた黒人の歌謡音楽の一タイプであり、ジャズを初めとして、その後生まれたすべての黒人音楽の音楽的基盤となるとともに、アメリカのポピュラー音楽全般に大きな影響を与えている¹³。奴隷制のもと、大規模農園で集団生活をおくっていた黒人たちは、南北戦争後、解放されることによって、個人の生活が認められるようになったものの、ある意味ではより過酷な状況に置かれ、¹⁴ひとりひとりが単独でそれに立ち向かっていかななくてはならなくなった。奴隷制において、アフリカから連れてこられた黒人たちは自由な音楽活動を禁じられていたが、農作業時の「ワーク・ソング」と教会で歌う「黒人霊歌」は例外として許されていた。¹⁵それらは西洋音楽の影響を受けつつもアフリカの音楽的伝統を受け継ぐ独自の音楽であり、アメリカの生み出し

た最初の音楽と言えるものであったが、そのいずれもが集団で歌われるものであった。解放後、ワーク・ソングは単独で歌われる「フィールド・ハラ（野唄）」に取って代われ、それがブルースの直接のルーツとなったと言われている¹⁶。ブルースは、「この世で最も深い南部」¹⁷と言われたミシシッピー・デルタ地帯に生まれたが、その多くが放浪の歌手であった「ブルース・メン」によってギターの弾き語りで歌われて、「個人の感情の率直な表現」として、集団生活から切り離された黒人たちの共感を得るものとなったのである。

ブルースは、音楽的には一般に、3行詩形式の歌詞、各行4小節でフレーズを作る12小節形式を1単位とし、ブルース・スケールを用い、ブルース・コードと呼ばれる、決まりきった単純なコード進行、ゆっくりしたテンポ、シャッフルと呼ばれる、はねるようなリズムパターンを特徴とする。黒人は初め、解放後も小作人や農場労働者として南部に留まるものが多かったが、農業の機械化や激しい人種差別的迫害の影響もあって、次第に北部の都市（セントルイス、シカゴ、ニューヨーク）へと移動していく。そしてブルースもそれにとまって都市へと移動し、より都会的な洗練されたスタイルへと変質をとげることになる。すなわち、カントリー・ブルースからシティー・ブルースへの発展である。そのなかで、ピアノによる伴奏やバンド形式が導入され、1940年代後半、シカゴ・ブルースの時代にはついに電気楽器（エレキ・ギター）も導入された。カントリー・ブルースは遅いテンポとシャッフル・リズムが作り出す、後ろにひきずられるような、凭れるリズムを特徴とし、多くの場合、思考の堂々巡りを表す歌詞とあいまって、一種の「停滞する音楽」となっていた。それがこの発展の過程で、次第にテンポを速めていき、シャッフルしつつも前のめりのリズムに変わっていった。それによって、単に歌われ、聞くための音楽であったブルースがジャズと同様に「踊れる」音楽になった。「踊れるか、どうか」は、音楽が大衆に支持されるための重要な要素となる。また、電気楽器の導入はもちろんこの音楽に、より激しいビート感覚をもたらした。エレキ・バンドによ

る、お馴染みのロックン・ロール（およびその前形態である R&B）の音楽は、このようにして生み出されたのである。

ここまでロックン・ロールのルーツとなる黒人音楽の要素についてみてきたが、一般にも指摘されているように、その成立にはそれとは別に、白人音楽の要素もまた重要な役割を果たしている。まず、1952年には黒人たちによる R&B (=ロックン・ロール) のヒット曲が次々と生まれている。例えば、ファッツ・ドミノの『ゴーイン・ホーム』は R&B のチャートでヒットした後、全米チャートでも30位を獲得しているし、ジョー・ターナーの『シェイク・ラトル・アンド・ロール』も大ヒットを記録している。ただ、そのなかで後にプレスリーによってカバーされ大ヒットする『ハウンド・ドッグ』（黒人女性歌手ビッグママ・ソントンによって歌われた）が実は白人ソング・ライターによって作曲されたものであった、という興味深い事実もある¹⁸。しかし、いずれにせよ、ロックン・ロールが正式に白人社会に受け入れられるためには、白人のヒット・メーカーの登場が不可欠であった。先に触れたビル・ヘイリーもそのひとりであるが、彼は当時すでに30歳になっており、その年齢の点でも、容姿においても、真のカリスマになる条件を満たしてはいなかった。その役目を果たすのはもちろん、エルビス・プレスリーである。彼はその甘いマスクによって、テレビ時代の幕開けを飾るにふさわしいアイドルとなった。また、父親が下層市民であり、幼少時から黒人居住地域の近くに住み、黒人の教会に出入りしてその音楽に触れていたために、黒人のリズム感を身につけ、黒人風に踊ることもできたために、「白い黒人」¹⁹と呼ばれることもあったが、一方ではカントリー・ミュージックの体現者でもあった。それゆえに、彼の音楽は「ロカビリー」（ロックン・ロールとカントリーに先んじた呼称であるヒルビリーの合成語）とも呼ばれたのである。では、その一方のルーツであるカントリーとはどのような音楽か。

「カントリー・ミュージック」（または「カントリー&ウェスタン」）はヨーロッ

パ、とりわけアングロ・サクソンとケルト民族の民俗音楽に由来する音楽と言われている。アメリカ北東部から南部にまたがって延びているアパラチア山脈は、「アメリカ最初のフロンティア」²⁰と言われ、18世紀以来、大西洋岸の都市に職を得て定住できなかった下層の移民たち（その多くは特別な技能をもたない農業労働者）がその山間の地に入植し、わずかな土地を開墾して自給自足の生活を行った。彼らは、イギリス、ドイツ、北欧などヨーロッパ各地からやって来たが、とりわけアイルランドやスコットランドの出身者が多かったと言われている²¹。彼らが故国から持ち込んだバラッドなどの民謡や大衆歌謡は、この閉鎖的な環境のなかで、比較的遅い時期まで純粋なカタチで保存されていたことが記録されている²²。ただ、南北戦争後、工業化とそれに伴う炭田開発などの社会変動により、黒人を含む大量の工場労働者や炭鉱夫がこの地に流入したことによって、当然のことながら音楽的混交も起こる。すなわち、そこに保持されていたヨーロッパ伝来の古風な音楽に、黒人霊歌や白人霊歌、ブルース、当時のティン・パン・アレーのポップスなど、様々な音楽が影響を与えて、素朴ながらも、一種独特な味わいのある、民謡風の音楽が生み出されたのである。ヨーデル風の歌唱を特徴のひとつとし、当初はカントリー・フィドル奏法のヴァイオリンの伴奏で、後に順次、バンジョー、ギター、マンドリンが加わったストリング・バンドで演奏された。それは1920年代から30年代にかけて「ヒルビリー」（もともとは山岳地帯の田舎者の意）の名のもとで認知されるようになった。それにはレコード・プレーヤーとラジオという新興のメディアが重要な役割を果たした。ヴィクトローラなどの手動のレコード・プレーヤーは、第一次大戦後その流通が本格化するが、巡回販売員や通信販売制度によって、4、5年のうちにアパラチアなどの地方にも急速に普及していった。また、アメリカでは1918年にラジオ放送が開始されたが、ヒルビリーに関しては1925年に始まった「ザ・グランド・オール・オプリー」（the Grand Ole Opry グランド・オール・オペラのもじり）と題するナッシュビルのラジオ局による伝説的公開番

組がとりわけその普及に力を貸したと言われている。これらのメディアの後押しを受けて、ジミー・ロジャースやカーター・ファミリーといったスターも登場し、この本来ローカルなものであった音楽が、より広い地域、社会階層へと広まって行ったのである。「ヒルビリー」の名称には軽蔑的ニュアンスもあるのでそれに代わって「オールドタイム・ミュージック」または「マウンテン・ミュージック」と呼ばれることもあった。さらに1940年代には先の「ザ・グラランド・オール・オプリー」がNBSによって全国放送されるようになり、ビル・モンローやハンク・ウィリアムズ等の活躍によって、そのポピュラリティーも全国的な規模のものになった。また、その頃からカントリー&ウェスタン（『ビルボード誌』が名付け親と言われ、後には単にカントリーと呼ばれる）の名称が一般的になった。ただし、カントリーと言っても、決して田舎者による「田舎の音楽」ではなく、そもそもの初めにおいてラジオとレコードという都市のメディアの影響を受けて生まれた「都会の音楽」であり、オールドタイム・ミュージックの名称が示すように、「懐かしの音楽」「古きよき時代の音楽」のイメージをもっているが、それは都市生活者が喪失した故郷を懐かしむ歌、という意味を含んでいると思われる²³。ロックン・ロールは従って、この白人音楽の原点とも言うべき音楽と、黒人音楽の粹であるブルースが結合した音楽ということになる。ここまで、本稿においても一般的な慣習に従って、「黒人音楽」「白人音楽」という二項対立を軸に概説してきたが、このような図式的な捉え方については再考の必要があるかもしれない。それについては第15章で触れたいが、次章ではそれに先立って、まずロックン・ロール以降のロックの発展について触れておきたい。

XIV

このようにして生まれたロックン・ロールは、チャック・ベリーやリトル・

リチャード等の黒人の R&B とも呼ばれるそれと、プレスリー等カントリー出身者のロカビリーを並べると一様とは言いがたい面もあるが、それでもしかし、ロックン・ロールとはどのような音楽か、ある程度明確なイメージをもつことが可能である。例えば、それは「テンポの速い、前のめりのブルース」であるというように説明できるであろう。ところが先にも触れたように、その後「ロック」と名前を換えて、50年にわたる発展の過程のなかで、あまりにも多様化したために、今日ではロックとロックでない音楽をほとんど弁別できないという状況になり、極端な場合には、「演奏者本人がロックであると言えば、それはロックである」と言わざるをえない事態にすらなっている²⁴。それでもなお、ロックの本質について問うことは可能であろうか。

南田勝也は『ロック・ミュージックの社会学』のなかで「ロック的なるものを成立させる要素」を三つ挙げ、それによってロック度（ロックとしていかに卓越しているか）を測る指標とすることを提唱している。「アウトサイド指標」「アート指標」「エンターテインメント指標」である²⁵。彼は、ロックの関係者（演奏者、聴衆、音楽産業従事者、学者、批評家など）が「ロックである/ロックでない」を決定する「ロック場」において、共通に参照して方向付けを行うための体系として、この三つの指標を使いながら、説得力のある論を展開している。ここでもそれを援用して、ロックの発展について大まかにその概要を掴んでおきたい。

「アウトサイド指標」とは、体制、支配層、中央圏から除外された立場（下層階級、辺境など）にあって、体制や中央政府に対する反抗の姿勢をいかにもつかを測るものである。1950年代半ば、ロックン・ロールがブレイクする直前のアメリカは、いわゆる「赤狩り」を経て、極端に保守化していた。音楽の世界では、労働運動と結びつきの強い「フォーク・ソング」の旗手、ピート・シーガーが追放されるという事件があり、社会全体にある種の圧迫感、閉塞感が広がっていたと思われる。そのような状況のなかで、白人の若者たちが、タブー

を犯してロックン・ロールという黒人の音楽を聴き始めた。そのなかでは「セックス」についても露骨に歌われており、「人種問題」と「性」という二重の意味でタブーが破られたことになる。それは大人社会の良識に対するあからさまな反抗であり、行き場のない不満に対するはけ口を、音楽という「政治」以外の場に求めたと見なすことができる。

また一方で、ロックン・ロールの台頭が、黒人の公民権運動の本格化と時期を同じくしていたことにも注目すべきであろう。1955年のローザ・パークス事件などを経て、黒人・白人共学闘争も激化していく。当時の黒人にとって、音楽は白人との壁を突き崩すためのほとんど唯一の武器であったのではないか。いずれにせよ、リトル・リチャードやチャック・ベリー等、黒人ロックン・ローラーの活躍によって、「黒っぽい音楽」が白人社会に広まるのが、黒人そのものの存在を認知させることに繋がったと見なすことは可能であろう。このようにロックン・ロールという音楽は、「アウトサイダー」（白人下層階級の若者、黒人）によって支持され、正統的、主流文化に対する一種の「対抗文化」（カウンター・カルチャー）であり、黒人、白人両社会の変動とリンクしていたことをここでは指摘しておきたい。

このロックン・ロールの流行はしかし、アメリカでは1958年頃にはすでに衰退し始める。プレスリーの徴兵、ベリーの投獄、リチャードの引退、ジェリー・リー・ルイスのスキヤンダルによる放送禁止、バディー・ホリー、エディー・コ克蘭の事故死などの条件が重なったことが原因となった。その後、ロックン・ロールはイギリスへと渡り、その地で新たな発展を見ることになる。黒人の人種問題がないイギリスでは、それが純粹に新しい音楽のスタイルとして受け入れられたのである。その発展に最も貢献したのはもちろんビートルズであった。リバプール出身のケルト系の若者たち²⁶がこの音楽を受け継いだことは、ロックン・ロールの出自のひとつがケルトの音楽であったことと関係しているかもしれない。また、イギリスの強固な階級社会のなかでマイノリティー

の立場に置かれていたからこそ、彼らが「反抗の音楽」に惹きつけられたのだと言うこともできるであろう。しかしまた、ビートルズは周知のように1966年以降、華麗なステージ・アイドルの立場を捨てて、スタジオにこもり、多重録音を初めとする当時の録音技術の発展を利用して、『サージェント・ペッパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』のアルバムを頂点とする様々な音楽的実験を重ねていくことによって、その後ロックと呼称を変えていく音楽の「アート」としての発展に寄与することになった。すなわち、陳腐な表現から脱却し、内面の描写ともなる、ある種の精神性を獲得し、新たな芸術的感動を呼び起こす「芸術性」をもつことが、ロックであることの重要な指標となったのである。ロックは既存の芸術音楽（クラシック）とは別種の「アート」であることを主張することによって、「高級芸術音楽/低俗音楽」という枠組みを解体することになった。その後ロックはビートルズを契機とする「ブリティッシュ・インヴェージョン」によって、アメリカに逆輸入されるとともに、地球規模で広がりながら、「サイケデリック」「ハード」「プログレッシブ」「パンク」「ヘヴィ・メタル」「グランジ」と様々に変遷を重ねていくことになるが、このようにロックン・ロールの誕生からロックの初期にかけて、「アウトサイド」志向と「アート」志向が「ロックである」ための重要な指標となっていたことは明らかである。ただし、そもそもロックン・ロールの時代からすでに「踊れる音楽」として大衆の支持を得るための「エンターテインメント」性を備えており、それゆえにビートルズなどのロック・バンドがアイドルとして君臨できたこともまた事実であろう。

60年代後半、米ソ対立の冷戦下の閉塞状況のなかで、「対抗文化」を集約するかたちで、キリスト教などの伝統的な価値観や社会制度を否定し、「自然に帰れ」をモットーにコミュニティと呼ばれる共同体を作って、「愛と平和」を訴えるヒッピー・ムーブメントが起こったが、そこでは薬物による日常からのドロップアウトも流行した。それと連動して、サイケデリック・ロックのアーティストた

ちが、ドラッグによる幻覚体験を音楽的に表現しようとする実験を行った。また同時に、ジミ・ヘンドリックスを初めとして、エフェクターによる音の歪みを利用したヘヴィなサウンド作りの試みも見られた。こうして「アウトサイド」志向、「アート」志向両面でロックの先鋭化が進み、ウッドストックに代表される野外フェスティバル形式のコンサートがその精華を披露する祝典となった。ここにロックはひとつの頂点を迎えたと言える。²⁷

1970年になるとヘンドリックス、ジャニス・ジョプリン、ジム・モリソンの死、ビートルズの解散という象徴的事件があり、ひとつの時代が終わり²⁸、ロックは第二の発展段階に入る。そこでは、よりヘヴィで大音量のサウンドを特徴とするハード・ロックと、クラシック音楽やジャズの要素も取り入れて、高度な演奏テクニックによる複雑で新しいサウンド作りを目指すプログレッシヴ・ロックの潮流が生まれた。前者は、それを代表するレッド・ツェッペリンがマスコミへの露出を嫌っていたにもかかわらず、ロックン・ロール由来の「ノリのよさ」によって、聴衆の圧倒的な支持を受けてスーパースターの座を獲たことに示されているように、優れた「エンターテインメント」としての特性も備えていた。一方、後者はアート志向を強めることによって、大衆から乖離し、一部エリートのものになって、対抗文化的色彩を弱めていった。これらの動きをあわせて、全体として見れば「アウトサイド」志向の縮小に反比例して「エンターテインメント」性が強まり、ロックの通俗化、商業主義化が進んで、ロックとポップスの境界が曖昧になってきた。この流れは1970年代半ば、再び「本物のロック」を目指して、新たな「アウトサイド」性、「アート」性を志向するパンク・ロックの台頭によって、一時的に押しとどめられたが、80年代になって「アウトサイド」志向と「アート」志向が過激化し、大衆から離れてアンダーグラウンド化、エリート化して、その領域を極端に縮小するとともに、一方では主流ロックの「エンターテインメント」志向がますます強まって娯楽性のみが追及されるようになり、通俗化、商業主義化が更に進んで²⁹、ついには「ロック

3/ポップス差異」の消失、ロックの全面的ポップス化という事態が生まれた。これをもって、一般には「ロックの死」とされることが多い。しかしロックは地上から姿を消したわけではない。むしろ遍く広がっていったと言うべきであろう。ロックのアート志向はテクノやハウスというかたちで生き残り、またジャズやレゲエ、ファンク、ラップとのクロスオーバーによって様々な可能性を求めて展開している。また、フォークからの転向者として一時物議をかもしたボブ・ディランは40年を経た後も歌い続けているし、聴衆の圧倒的な支持を受けつつも、アウトサイダーの姿勢を貫くブルース・スプリングスティーンも30年以上にわたって活動を続けている。反抗者のロックは今も生き続けている、と言えないだろうか。

キース・ニーガスは、ロックン・ロールをその「誕生」とし、例えばパンクをその「死」として「ロックの時代」を明確に区切ろうとすることに反対している。彼は音楽実践を「対話」と「連続性」と見なしており、ロックン・ロールにおいて「ブルースの連続体」が「ロックの連続体」に繋がったのであり、また音楽的対話によって積極的に境界を壊しながら、レゲエやラップとも繋がっていく、というふうに捉えようとしている³⁰。彼は、またそれと同時に、「ロックは音楽的には定義できない。(……)ロックになりえないものはない。より厳密に言えばロックの一部になりえないサウンドなどないのだ³¹」とするローレンス・グロンスバーグや、ロックを「マスマーケット、とくに若者マーケット向けの商品として生産された、雑多なポピュラー音楽のジャンルの総称³²」とするロイ・シューカーなどの「何もかもがロックである」と見なそうとする「ロック帝国主義」に対しても異議を唱えている³³。世界各地で行われている多様な音楽実践を、そのようにロックの名のもとに必要以上に一般化してしまうのではなく、それぞれの音楽固有の特性や差異を見極めながら、ひとつの音楽スタイルとしてのロックを、それらとの関係性（キースのいう「対話」や「連続性」）のなかに置くことによって、ロックの普遍性と特殊性についての

新しい視座を求めようとする姿勢は、「ロックとは何か」と問おうとする私たちに有効な示唆を与えてくれるものに思われる。

XV

本稿第13章ではロックン・ロールが、ブルースという黒人の音楽と白人のカントリー&ウェスタンが融合することによって誕生した経緯について概説した。では、この「黒人音楽」とは何か、「白人音楽」はそれとどう異なるのか、という問題が当然のこととして浮かび上がってくる。つまり、「黒人音楽」と「白人音楽」というふうに二項対立的に考える場合に、私たちは無意識のうちにその前提として、両者の間に本質的相違があるものと想定する傾向がある。だが果たして実際にそのような本質の相違を明確に説明することはできるのだろうか。例えば「黒人音楽は『肉体音楽』であって、だから『自然』で『直接的』で『自発的』なのだ」³⁴というような言説が行われるが、そのような本質規定は果たして根拠のあるものであろうか。また黒人音楽の特徴として、しばしば「ブルーノート」「コール&レスポンス」「シンコペーション」「即興演奏」が挙げられるが、それらはいずれも黒人音楽の専売特許と言えるものではない。例えばブルーノートは「ピアノの鍵盤と鍵盤の隙間で歌うこと」³⁵であるが、それはヨーロッパの民俗音楽においてしばしば見られることであり、コール&レスポンスは要するに「応答唱歌」であり、世界中の音楽にその例を見出すことができる。またシンコペーションや即興演奏はバッハ、ベートーヴェンを初めとして西洋クラシック音楽においてもけっして珍しいものではない。黒人音楽が「肉体音楽」であれば、白人音楽は「精神の音楽」と言うことになるが、それは白人による勝手な思い込みにすぎないのではないであろうか。ニーガスは音楽におけるアイデンティティーの問題を取り上げながら、このように「黒人音楽とは〇〇である」と、安易な本質規定を行おうとする「本質主義」(エッセン

シャリズム) に対して異議申し立てを行っている³⁶。個々の音楽にそのアイデンティティーを認めようとする事自体は間違いではないが、それを固定した、不変のものとして捉えようとする事に問題がある、という考え方である。

本稿においても便宜上、カントリー=白人音楽、ブルース=黒人音楽と図式的に捉えてきたが、そもそも両者は本来そう違わない音楽ではないか、という見方もある³⁷。前者はケルト色の強い音楽、後者はアフリカ由来のものであろうが、19世紀末から20世紀の初めにかけてそれらが成立する直前の段階においては、先述のようにアパラチア山地やアメリカ南部地域で両者の音楽的要素が混然として存在した時期があった。更にそのルーツを探っていくと、ブルースの根は黒人霊歌であり、それと並んで白人霊歌というものもあり、両者は当然ヨーロッパの賛美歌という共通の出自をもつものであった。そして後者はカントリーのひとつのルーツと見なして間違いはないはずである。要するにすべてのアメリカ音楽のルーツをたどって合衆国建国の時点まで遡れば、ヨーロッパの正統的な音楽(クラシック音楽) および、ケルト、ジプシーなどの民俗音楽と、アフリカから来た黒人の音楽に行き着くはずである。それらが新生国アメリカという特殊な土壌のなかで混ぜ合わされることによって、様々な音楽が生み出されたのである。極論すれば、「黒っぽい音楽」と「白い音楽」の相違はその配合の度合いによって生じたに過ぎない、という見かたも可能かもしれない。確かに黒人たちは奴隷時代から現在にいたるまで、常に過酷な生活を強いられ、白人による差別を受け続けており、それゆえにこそ自分たち固有の音楽を育んできた。ブルース、ソウル、ファンク、ヒップホップ・ミュージックの系譜である。しかし、音楽は自由であり、しばしば人種の壁を超えることができる。アパラチアの山中で解放黒人奴隷とアイルランド移民が隣り合って暮らすなら、当然音楽的交流があったであろう。その後、人種間の差別が強まると、それぞれの音楽は「ブルース」と「ヒルビリー」という別々の名称を与えられ、明確に区別されるようになるが、ロックン・ロールにおいてそれらが再び、一

時的に融合することができたのだ、と言えるのではないだろうか。

ロックン・ロールはもちろんロックと名前を変えるとともに次第に白人の専有物と化していくのであり、ジャズの場合にしばしば行われるように、白人による黒人音楽の搾取、篡奪というような別の文脈で語ることもできるであろう³⁸。しかし、確かに言えるのはアメリカのポピュラー音楽がヨーロッパの音楽と黒人の音楽の出会いによって生まれたということ、また逆に、黒人霊歌からヒップホップにいたる黒人音楽がアメリカにしか生まれ得なかった、アメリカの音楽であることである。そしてこのアメリカの音楽は、ロックの例に見られるように多くの場合、同じ英語圏のイギリスを經由してヨーロッパに広がり、そこから更に世界中に広まっていった。現在、地球上で聞かれているポピュラー音楽の多くは、このアメリカ音楽の影響を少なからず受けているであろう。極論するなら、ポピュラー音楽とはアメリカ音楽である、とすることができるかもしれない。では今日、このような意味でのポピュラー音楽ではない音楽、アメリカ音楽の影響をあまりにも強く受けることを免れている音楽はどのような状況に置かれているのか、次稿、最終稿においては、時に曖昧な「ワールド・ミュージック」の名で呼ばれるそれらの音楽についても考えてみたい。それとともに、音楽の新しいかたちとして私たちの日常を取り囲んでいる「環境音楽」も含めて、音楽の未来の可能性に関わるいくつかの問題について考察することによってこの論考を締めくくりたい。

註

1. 畑 公也『『メディア時代の音楽』論序説（Ⅰ）—私たちは何を聴いているか—』神戸薬科大学研究論集 Libra 第4号 2003年 33-49ページ。
2. 畑 公也『『メディア時代の音楽』論序説（Ⅱ）—私たちは何を聴いているか—』神戸薬科大学研究論集 Libra 第6号 2005年 1-22ページ。
3. 小川博司『音楽する社会』勁草書房 1988年 第1章「音楽化社会の構図」、第2章「音楽

化社会の諸相」参照。

4. 中村とうよう『ポピュラー音楽の世紀』岩波書店 1999年 参照。
5. 畑 前掲論文(Ⅱ) 17ページ以下参照。
6. 以下については、山田晴通『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 2003年)に示唆を与えられた。
7. 畑 前掲論文(Ⅱ) 3ページ以下参照。
8. 畑 前掲論文(Ⅰ) 41ページ以下参照。
9. デイヴィッド・ライアン『ポストモダニティ』合庭惇訳 せりか書房 1996年 112ページ。
10. みつとみ俊郎『音楽ジャンルって何だろう』新潮社 1999年 60ページ以下参照。
11. 広田寛治『ロック・クロニクル1952-2002 現代史のなかのロックンロール』河出書房新社 2003年 11ページ以下参照。
12. ここではアフロ・アメリカンを指すものとする。本稿では表記を簡略化するために「黒人」に統一したい。
13. 「ルーツはブルースなんだ。それ以外はみんなその^{ブルー}果実さ (The Blues are the roots; everything else is the fruits.)」というシカゴ・ブルース時代のブルースマン、ウィリー・デクソンの言葉が伝えられている。ジェームズ・M・バーダマン、村田薫『ロックを生んだアメリカ南部 ルーツ・ミュージックの文化的背景』日本放送出版協会 2006年 9、及び16ページによる。
14. 具体的には「クー・クラックス・クラン (KKK) 団」を初めとする白人テロリスト集団によるリンチ事件の頻発や「ジム・クロウ法」と呼ばれる差別的な法律、条令の制定などを挙げることができる。バーダマン、村田 前掲書 83ページ以下。リロイ・ジョーンズ『ブルース・ピープル』飯野友幸訳 音楽之友社 2004年 73ページ以下。
15. ジョーンズ 前掲書 34ページ以下、及び59ページ以下参照。
16. バーダマン、村田 前掲書 58ページ。
17. 同上 61ページ。
18. 広田寛治 前掲書 13ページ。
19. プレスリーは下半身を使う黒人特有の踊り方を身に付けており、とりわけ骨盤(腰)を前後に振る動きから「骨盤^{ベルヴィス}エルヴィス」とも呼ばれた。バーダマン、村田 前掲書 31ページ。
20. 同上 216ページ。
21. 例えば19世紀後半にアイルランドで起きた「じゃがいも飢饉」により大量のアイルランド人がアメリカに移住した。
22. イギリス人セシル・J・シャープが1916年から18年にかけてアパラチア山地で約500曲のイギリス伝統歌を採譜している。バーダマン、村田 前掲書 222ページ以下による。

23. 一般に保守的な傾向が強いとされるヒルビリー、カントリーは、興味深いことに、一方で、ウッディー・ガスリーを経由して、社会主義的な労働運動と結びつきの強いフォーク・ミュージックの系譜にも繋がっている。そもそも両者のルーツは極めて近いところにあると思われる。(奥田恵二『「アメリカ音楽」の誕生』河出書房新社 2005年 252ページ以下参照。) また、1960年代にガスリーを模倣することからキャリアを開始したフォーク界の雄ボブ・ディランがフォーク・ロックに転向することでロックにも繋がっている。例えばアメリカのロック界に長年君臨しているブルース・スプリングスティーンは自らがガスリー、ディランの系譜に連なることを公言して憚らない。
24. みつとみ俊郎 前掲書 72ページ。
25. 南田勝也『ロック・ミュージックの社会学』青弓社 2001年 第1章-第3章参照。
26. リンゴ・スター以外の三人はアイルランド移民の血を引いている。
27. 毛利嘉孝は「ウッドストック」が「対抗的文化の象徴としてのロックのピーク」であり、結果的にみると1969年が「政治の時代のピーク」でもあって、その後急速に音楽から政治性が失われていった、と述べている。毛利嘉孝『ポピュラー音楽と資本主義』せりか書房 2007年 36ページ。
28. 1970年末、ジョン・レノンは『ローリング・ストーン』誌のインタビューで「夢は終わりました」と語り、ビートルズばかりではなく、ジェネレーション全体の夢の終わりを宣言した。ヤン・ウェナー『回想するジョン・レノン』片岡義男訳 草思社 1972年 45ページ。
29. 例えば、1981年の音楽専用ケーブル TV 局、MTV 開局によって、ヴィジュアルと結びついて大ヒットをとばしたマイケル・ジャクソンやマドンナの活躍が想起される。
30. キース・ニーガス『ポピュラー音楽理論入門』安田昌弘訳 水声社 2004年 第5章参照。
31. Lawrence Grossberg: We Gotta Get out of this Place. London 1992, p. 131. ニーガス 前掲書 235ページによる。
32. Roy Shuker: Understanding Popular Music. London 1994, p. 10. ニーガス 前掲書 236ページによる。
33. ニーガス 前掲書 236ページ以下。
34. サイモン・フリス『サウンドの力 若者・余暇・ロックの政治学』細川周平、竹田賢一訳 晶文社 1991年 33ページ。
35. Philip Tagg: Open Letter. 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'. *Popular Music* 8, 3, p. 288. ニーガス 前掲書 159ページによる。
36. ニーガス 前掲書 第4章参照。ニーガスは、本質主義とともに、それとは逆に「黒人性」など存在しないとする「反本質主義」にも反対する「反・反本質主義者」とも言うべきポール・ギルロイの説を紹介して、支持している。ギルロイは、黒人音楽がさまざまな関係性のなかで変化すること(「雑種性」)を重視しつつも、そのなかに明確には名付けえない何

か、黒人性の核となるようなものの存在を認めようとし、それを「変わりゆく同じもの」(Changing Same)と呼んでいる。Paul Gilroy: *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*. London 1993. 邦訳: 上野俊哉、毛利嘉孝、鈴木慎一郎訳 月曜社 2006年。ただし、この言葉はもともとロイ・ジョーンズの使い始めた言葉である。ジョーンズ 前掲書 5ページ。

37. 佐藤良明『ビートルズとは何だったのか』みすず書房 2006年 75ページ。
38. 毛利嘉孝 前掲書 132ページ以下。