



「黒い」サウンドとは？

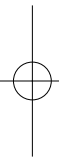
What on Earth Is the “Black” Sound?

アメリカ・ポピュラー音楽を分析する

Analyzing American Popular Music

佐藤良明
SATO Yoshiaki

はじめに



音楽のふるまいは観念と対照的です。観念は対照をなします。白か黒かが収まりがよく、両者が混交したもの、微妙で曖昧な灰色の存在は、うまく言葉になりません。AかBか、スパッと言い切れないものは、思考のベースになってくれないのです。

一方、音楽は、液体のように流れ、混ざり合うものです。うまく線引きをすることはできません。ある曲をジャンルの中に押し込めて同定しようとしても、詳しく聴いていけばいくほど、出自の異なる要素が染み込んでいるのが聞こえてきます。

思考は白黒をつけようとするけれど、音楽は白や黒を溶かし込む。というか、最初から白黒のついている音楽などというものはなく、我々の方で、なにかしらの政治＝文化＝心理的な力の作用を受けつつ、白いか黒いか振り分けているのではないか——という強い疑念をもったうえで、「黒い」サウンドとは何か、音楽と人種との関わりのありようを問題にしていきたいという私自身の姿勢を、まず最初に明らかにしておきましょう。

今日お話することは、実はまだ理論の枠組みすらできていません。ただ、いままである仕方ではわかれていたことは嘘であろうという予感以上のものがあって、その嘘を3つ4つ明かしていくなから、みなさんに、茫漠とながら、より真実めいたもの、より現実に近いものを提示／投影できた

らいいと考えています。つまり、まずは、壊すことをめざしましょう。そういうスピリットで、いわば「黒い」お話ができればいいと思って、今日はやって参りました。

ロックンロールのはじまり？

最初に壊したいのは次の嘘です。「ロックンロールは黒人のリズム＆ブルースと白人のカントリー＆ウェスタンという、二つの性格の異なる音楽が合体して生まれた」。

1950年代のアメリカ人の心理としてはたしかにそうなんですけどね。プレスリーが腰をふってやったのは、歓楽街で黒人たちがやっていた「ニグロ・ミュージック」だった。彼を売り出したサム・フィリップスというメンフィスの独立スタジオ経営者にしても、美男美声の白人が黒人の音楽をやったら受けるだろうと意識して《That's All Right》だとか《Mystery Train》だとかいう曲を1954年にレコーディングしたわけです。1955年に《Maybellene》という曲をヒットさせた黒人のチャック・ベリーも、白人聴衆を意識して、わざとカントリーっぽいリズムを選んだ。つまり意識の上ではたしかに白いサウンドと黒いサウンドが合体してロックンロール現象がおこっているわけです。

とにかく、マーケットは別々でした。黒人用の音楽業界と、南部や中西部の白人の農民や労働者向けに売り出されている別の業界があり、どちらも、最大のアメリカ商業音楽市場だった都市のポップス——ブロードウェイ・ミュージカルの歌やビッグバンド・ジャズや、ジャズ・ボーカルなど——からなる、都市の中流階級を主流ターゲットにしたヒットソング・ビジネスから独立していたわけです。「レイス（の違う）」音楽と、「^{ヒルベリー}田舎者の」音楽という括り。これらはしかし、「音楽的な違い」が原因で分かれていたのではありません。分離の原因は、人種と階級にまつわる、社会心理的なものでしょう。どんなところに生まれ、どんなところに生きていくかということで、関わるべき音楽がきまっていた、ということです。

1955年にビル・ヘイリーとコメッツの《(We're Gonna) Rock Around the

Clock》(以下《RATC》と表記)が全米ナンバーワンになり、さらに国際市場をも席卷したという出来事は、ロックンロールという新しい音楽の登場を意味しているわけではありません。当時も今も、ジャーナリズムはロックンロールのはじまりをその1曲に求めようとしますが、こうした単純な起源の欲求は、その種の音楽が「存在しない時」と「存在する時」との間に白黒をつけようとすることに他なりません。思考はそれを欲しますけど、ポピュラー音楽というものは、そのように、ある日突然新種が現れたりする性格のものではありません。

ロックンロールの誕生とは、実は、それまでリズム&ブルースとか、カントリー&ウェスタンとかいう名前でもくくって「他者化」していた、つまり支配的な社会層の娯楽として低俗すぎたものが、メインストリームに抱え込まれた出来事として考えると、いろんなことが、たいへん納得がいくんです。1955年という、戦後育ちの世代がティーンエイジャーになり、音楽消費の歴史ではじめて若者によるメジャーな市場が立ち上がってきた時期です。同時に、アメリカ社会にテレビが浸透した時期でもあります。テレビはエンタテインメントとしてのポピュラー歌謡を家庭に持ち込みましたが、それはまた家庭婦人を権威とする「お上品な伝統」を活気づけ、「品劣る」うたのチェックの強化にもつながる結果をもたらしました。

これはアメリカ社会の特徴でしょうが、清教徒の伝統があって、「観念の支配」がとても強い。どういうことかということ、現実の生においてはいろんなものが混濁してくるものですが、それを許そうとしない。清教徒たちは現実妥協的な生き方とは、きっぱり切れた生き方を求めて、新大陸の過酷な環境に渡ったわけです。異教徒との混血も、中南米に比べると、驚くほど進まなかった。南部諸州では「雑婚」を禁止する法律も作られました。禁酒法という、大国にしては珍しい法律が成立したのも「精神の混濁」を許さない信仰のなせるわざだと思います。歌舞や演劇を遠ざけたのも、そうした身体的な享楽を排除するという「ピュアな精神」の働きによるものなのでしょう。

一方では「国民文化」をうたいながらも「かれら」と「われわれ」を類別し、きっちりと線引きしていく、そうした社会的な力によって、音楽のような

液状のものであっても、「白い様式」と「黒い様式」を分化する力が働く。しかしそれは、白人や黒人の民衆が自発的にしたことかという、どうもそうではないらしい。もともと田舎では黒人だろうと白人だろうと同じような音楽をやっていた。それが、自らを売り出す段になると、白か黒かはつきりさせる必要がでてくるということです。

「巷の歌唄い」のレコードがどんどん売れるようになった1920年代初頭に、アトランタ、ダラス、ジャクソンといった南部の街の家具商は、レコードも店において売られるようになりました。そこには黒人客も白人客も集まってくるから、ローカルな音楽情報も店のオヤジの耳に入ってきます。そうになると、音楽的に勘のいい店主のなかには、レコード会社のスカウトマンとして便利がられる者もでてくる。というわけで、多くのローカルな才能が、人種を問わず、オーケー・レコーズのようなレーベルで録音する展開になるわけです。

そこで分類がおこる。オーケーでは演奏者が黒人だと14000番台の「レイス」シリーズに組み込み、白人だと15000番台の「ヒルビリー」シリーズに組み込んだそうですが、音楽の様式に実質的な違いがあったわけではないので、しばしば間違いが起き、白人なのに「レイス」に、黒人なのに「ヒルビリー」に分類されることもあったそうです。¹

話を戻しましょう。第二次大戦後になると、カントリーの中で、ジャズやジャンプ・バンドなど黒人音楽のリズム感覚を吸収したウェスタン・スイングというサブジャンルが人気を呼びました。ビル・ヘイリーと彼のバンド「コメッツ」も、積極的に黒人R & Bのヒット曲を取り入れました。その彼らが《RATC》を吹き込んだのが1954年。そのときはごくマイナーなヒットにとどまった。しかしこの曲の共作者に名を連ねているジミー・マイヤーズというニューヨークの出版経営者がハリウッドに強く売り込み、その結果、映画『暴力教室』(The Blackboard Jungle、リチャード・ブルックス監督、1955年)の主題歌となって、世界にまたがる記録的なヒットになる。この曲のヒットをもって、ポピュラー音楽はロックの時代に入ったという理解が業界では固まっています。

しかしこの曲が、音楽的な意味で、なにか新しい事態をもたらしたわけ

ではありません。むしろこの映画が、黒人を含む不良少年をある程度かつこよく描いていたことや、そのテーマ曲が「白人のやる黒人音楽」だったことなどが積もり積もって、おりから公民権運動の萌芽が現れてきた時代だったこともあり、親たちの間に恐怖に近い拒絶の反応が起きた。それがまた若者たちの「反抗心」を盛り上げた。そういう、音楽とは直接関係のないところで、この曲の、ひいてはロックンロールという音楽のシンボリックな意味が鮮明化していったわけです。

繰り返しますが、前述のプレスリーやチャック・ベリーが巻き起こしたのと同じセンセーションが、ここで、起きた。黒人が白人に向けて“黒人徴”のついた音楽をやんわりニコニコ表現したり（ファッツ・ドミノ）、それを白人が薄めて取り込んだり（パット・ブーン）ということが同じ55年の夏の音楽シーンを彩りますが、そうした一連の「白」と「黒」の接触反応の発火点となったのが、映画『暴力教室』だったというわけです。

すなわち、「ブラック・ミュージック」というのは、音楽自体に刷り込まれた民族性のようなものではなくて、きわめてアメリカ的な興行心理学的な偏向の産物なのではないか。心のなかに、人種イメージにそった区切りができ、その区切りによって仕切られた白さ・黒さについての態度表明が強い意味を担って魅力や軽蔑のフィールドを生み出していくということなのではないか。「ブラック」とは、アメリカの特徴的なエンタテインメントのありようから安定的に生み出されるジャンル、ないしはジャンル集合のことなのではないか——私にはどうもそう思えるのです。

プレスリーは、どうやってセンセーションを巻き起こしたか？白人でありながら「黒人的」な——黒人の側に押しやられてきた——セクシュアリティをまき散らしたからでしょう。その点は、ジャニス・ジョップリンなども一緒です。ブルース初期の迫力ある黒人女性シンガー（ベッシー・スミス）に言及しつつ、狂おしい「コズミック・ブルース」を彼女は歌った。そしてそういう展開になると、「本物はそんなんじゃねえぞ」とばかり、破壊的な「黒人性」を売り物にするジミ・ヘンドリクスのようなアーティストが出てくることになる。これらはみな豊かな国の中流の若者層を主要購買層とするマーケットでの出来事でした。アメリカ以外、特にイギリスや

ドイツ、北欧、ちょっと遅れて日本も重要な形で巻き込んだものです。実際、製品としてのジミを生み出したのは、生々しい人種の軋轢から自由だったイギリスの、ボヘミアンの音楽文化でした。イギリスではそれ以前から、「本物のブルース」を求める機運が強く、〈ミシシッピ・デルタ〉という激しく情動的なブルースの発祥の地が神話化されていました。そうしたカルチャーから現れたのが、ヤードバズ、クリーム、レッド・ツェッペリンという一連のグループであったわけです。ローリング・ストーンズも元々は同じカルチャーの出身です。

しかし一方で「白い」マーケットで「黒」が魅力を担い、ある種のサウンドをポピュラーにすると、他方で、白人が喜ぶみたくないのとは違う、くつきりとした民族的プライドの表現を磨いていくアーティストが登場するという展開が訪れるでしょう。白人リスナーの側にも「本物」にこだわる人は、ジェイムズ・ブラウンらに傾倒する。そうすると、そうした「コア」な人たちのまわりに大きな市場を作ろうとして、業界はマイケル・ジャクソンやプリンスなどを繰り出してくる——と、とにかくそういう、創られた人種性にまたがって歌の商品化が活性化するというところが、同じ白黒混合社会のラテン地域とは違う、北米的特徴なのだといえるのだと思います。少なくともロックンロール誕生以降、ヒップホップの衰退まで、その動きはあからさまでした。

チア・リーダーのロック

では、黒さを表象した音楽は、音楽的にみて、どのように黒人らしかったのでしょうか？ 民族音楽的に言ってアフリカ風だったのでしょうか？ いや、そこまで話を広げずに、ロックンロールの成立した時点で人々が共有していたイメージを、まず取り出してみたいと思います。1950年代初頭、一般市民から「黒人的」とすぐに認識される音楽は、次の2つの様式に収まるものがありました。

- 1) ブギウギ、すなわちブルースのコード進行をアップビートにした曲。

ビル・ヘイリーは1951年に、それまでのカウボーイ・スタイルをやめて、黒人R & Bのヒット曲《Rocket "88"》をカバーしていますが、これは、ロッキンロールの第1号ともよく言われるポップなブギウギ・ナンバーです。ジョー・ターナーによるR & B曲《Shake, Rattle & Roll》(1954)はさらに単純明快なノリをもった曲で、パット・ブーンもビル・ヘイリーもこれをカバーしています。リトル・リチャードが白人聴衆を意識してやったのも、この定型にそった音楽でした。

2) スローな3連ビートのブルース。シカゴでは、マディー・ウォーターズがエレキギターを使って微妙な3連のリズム感を練り上げました。ハウリン・ウルフは、しゃがれ声のワイルドな3連シャウトをファンの耳に定着させました。プレスリーの《Heartbreak Hotel》は、その定型にしたがったものです。

よりマイクロなレベルでは、次の要素が「黒人的」な印象を与えました。

- a) ゴスペル由来の声の揺り（メリスマ）
- b) ブルーノート（ミの音やシの音がフラットした不安定な音）
- c) 拍を食う（半歩早く踏み出すような）シンコペーション
- d) コール&リスポンス

レイ・チャールズの《What'd I Say》(1959)を例にとると、長いピアノのイントロの始まりの部分で、4ビートの最初の音が、1小節ごとに「表」を打ったり、「裏」を打ったりするという複雑な動きをします（裏を打つというのは、半拍早く、拍を食って演奏するということ）。

それが「ブルース進行」のコードにのって、12小節のまとまりを終えようとするところで、「ブルーな」高い音が入ります。またサビのところでは、ピアノを止めて、対決するかのようなスリリングな、メリスマ付きのコール&リスポンスが入ります。いたるところに「黒い徴」をまぶしたこの歌と比べてみると、《RATC》の「白さ」が目立つことでしょう。

ところで、さっきも触れたように、ビル・ヘイリーは、もともとウェスタン・スイングのバンドを組んで、カウボーイ・イメージの強いショーをやって

いた男です。それが、《Rocket "88"》をカバーしてから、その種の解放的なビートを伴った音楽が売れるという自信をつけました。ここでマネージャーのジミー・マイヤーズが動きます。以下は、まだ事実が十分発掘されていないことなので、わたしのスペキュレーションの部分が入りますが、聞いてください。²

マイヤーズは、「白人の高校生がほんとに自分たちのものにできるブラックな歌」を企画し、ソングライターのマックス・フリードマンに話をもちかけ、彼のアイデアを形にしました。二人の間でかわされた「著作者間の合意書」というのが最近出てきて、その日付が、ずいぶん早いことに驚かされます。1952年10月23日。ということは、ビル・ヘイリーとコメッツがデッカで、初めてこの曲を吹き込む1年半も前です。実際、マイヤーズとフリードマンが、この曲の著作権をもつわけですが、明らかに彼らのオリジナルな作品と言えるかという、これが怪しいのです。rock と clock の韻を踏ませて、さあ一日中踊ろう、みたいな歌は—— rock という言葉はもっと卑猥な連想も許しますけど、それはそれとして——以前にもありました。1952年に吹き込まれたウォリー・マーサーというシンガーの同名の曲は、中村とうよう氏が編集された『ロックへの道 All Roads Lead To Rock』というCDで聞くことができますが、1950年にもハル・シンガーという歌手が同名の曲を吹き込んでいます。これらはどちらも歌詞的・樂曲的に別の歌ですが、リロイ・アンダーソンという人が吹き込んだインストゥルメンタル曲の《Syncopated Clock》は、《RATC》にずいぶん似ているらしい。それと、1953年に出た《RATC》の楽譜が存在しているのですが、それには、アレンジャーの名前しか書かれていません。マイヤーズの名もフリードマンの名もないのだそうです。

このエピソードから、ほくは別のエピソードを思い出しました。ロックンロールの登場から1世紀以上さかのぼった1843年に、まさに《RATC》的な狂騒を巻き起こした、当時のブラック・ミュージックというのがあって、これがやはり、作曲者がクレジットされていないのです。その曲とは《Old Dan Tucker》。史上初の黒塗り minstrel バンドを組んだダン・エメットが、ヴァージニア・ミンストレルズの面々と1843年にやってたいへんな

ブームを巻き起こしたナンバーです。しかしその年に出た楽譜に、作詞者としてダン・エメットの名は記されていても、作曲者の名前はない。なぜか。たぶん、楽曲と見なすにはあまりに「黒」っぽい、ただの踊りのお囃子みたいな「ノン・ミュージック」だったからというのが理由なのではないでしょうか？（舞台上、ヴァージニア・ minstrelz は顔を真っ黒に塗り、カリカチュアと言えるほど「黒い英語」でしゃべり、バンジョー、フィドル、タンバリン、ボーンズ・カスターネットという楽器で、「ドードド・ドードド・ドードド・ドードド」というラインで始まる、ホットな音楽を奏でたわけです。）

またちょっと脱線しますが、日本でもグループ・サウンズの時代に、「マイベイビーベイビー、バラバラ」を連呼するだけのロック曲が、一夜にして火がついたという感じのヒットになりました。65年にレインボーズというドイツのグループが吹き込んだ、単純きわまりない歌です。ブルース進行のコードにのった旋律は「ミドラド」(3行目にミの代わりにミ♭が現れる)「ドドドレ」「ドラドド」としか変化しません。日本人にも歌詞が全部ききとれて歌えるわけです。気分は完全にロックであって、「日本語ポップ」のダサさがないうえ、そのロックが何の違和感もなく自然に歌えるというところが、みんなが飛びついた理由だったのでしょうか。

《RATC》にしても、似たことがいえると思うんです。誰が作ったかということがよくわからないくらい作者性が薄い曲であるわけですが、その点がまさに重要だったのだと。そういう曲こそが、流行音楽の様式が大きく変わるときの触媒的なはたらきをしやすいのだと思うんです。

実は黒人の R & B にしても、1950 年代になると、白人との違いを打ち出して仲間内で固まる、というよりはむしろ、白人のリスナーへのウケも考えたポップな方向へすりよっていくということがおこっていました。さっきも触れた《Shake, Rattle & Roll》は、単純で強いブギ・ビートを持つ曲で、これが R&B チャートでヒットを記録すると、さっそくヘイリーたちがこれをカバー。前作《RATC》がふるわなかったのと対照的に、こちらは、グループにとってはじめてのベスト 10 入りのヒットを記録します。これに力を得たマネージャーのマイヤーズは、ハリウッドに《RATC》を売り込み、発売当時はあまり売れなかったその歌を、歴史上もっとも売れたロック曲にし

てしまったというわけです。

《RATC》の単純さは、次のように記すことができるでしょう。

1) 基本は4分音符を叩き付ける「3、3、7拍子」。2番の歌詞は、装飾的な音符を挟んで、こうなります。

when the	3 (clock	strikes	two	×)
	3 (three	and	four	×)
if the	7 (band	slows	down	we'll
	yell	for	more	×)

3、3、7のところはすべて4分音符(ただし7拍めの“four”と15拍めの“more”は半拍早くスタートする)。これ以上ないほどシンプルなノリを提供する楽曲です。

2) これに、3 (ド・ミ・ソ)、3 (ド・ミ・ソ)、7 (ド・ミ・ソ・ラ・シ♭・ソ・ミ) というメロディがかぶさる。前半は主和音の3つの音そのまま、後半はブギのベース進行そのままのメロディです。

つまりこれは、新しいジャンルの曲というよりは、「ワイルドな他者性」を表象していたブギの進行を、すでに体が親しんでいるダンスビートに吸収する歌なのだと言えるわけです。チア・リーダーのシャウトと同じ、一つひとつの音節に強勢をおくビート、2小節ごとの末尾にくる「ダダダッ！」という強いスネアドラムの音、そしてバックの音量の大きさが、音楽をシンプルのままワイルドな印象を与えるものになっています。そして斬新な、かっこいい要素、がんばらないと体がついていけない要素——リズムギターの裏拍のキレとか、間奏のリードギターの早弾きなどですが——こういうものは、一緒に参加せず単に耳で聴けばいいようにバックにまわす、という作りになっています。特に音楽の訓練を受けていない白人の高校生が歌い踊るのに、何の不都合もなく、にもかかわらず、ブギっぽい「黒い」感じがする。洗練されたブラック・ミュージックに不慣れだったヨーロッ

パの若い大衆にも大受けした理由は、きっとそこにあったのでしょう。

以後ほぼ半世紀、ラップ／ヒップホップの隆盛が静まるまで、20世紀後半を通してのグローバルなポップ・ミュージック・シーンは、この曲が幕開けを告げたとされていますが、そうした文字通り時代を画すヒットとなった理由を音楽面に求めると、この「作品性の低さ」＝「大衆を別な音楽的マトリックスへ導くにあたってのハードルの低さ」ということが答えになるのだと思います。

「黒人音楽観」の変遷

いま私は、アメリカのポピュラーな想像力のなかにある音楽の「黒さ」というものが、「非音楽」ないしは「反音楽」と境界を接しているという考えを提示しています。「ミュージック」というものを、ベートーヴェンのドラマチックな躍動や、往年のミュージカル映画が連想されるメロディアスな浮遊の世界ととらえる限り、それと対照づけられるキックやパンチ、フェイントを伴ったズラシの音楽性というものを、アメリカの黒人アーティストたちは19世紀末、すなわち商業音楽の始動期から育んできました。ラグタイムは、そうしたハズシ（自己差異化）を、楽譜できちんと表現できる範囲のシンコペーションとして規則化した音楽だといえるでしょう。

この問題は、丁寧に追っていくなら、それだけでアメリカ・ポピュラー音楽史になってしまいそうな規模の話です。したがって、今はリアルな音楽の世界には踏み込まず、観念の世界を垣間みていくことにしましょう。研究者の記述のなかで、音楽の「黒さ」というものがどのようにとらえられてきたか、その時代的変遷を見ていくという作業です。

いきなり引用ですが――

熱心な黒い昂揚した顔、揺れる体、歌のビートを記す金属的な響き、訓練を受けていない者しか出し得ない、自由な野性味をもって響き渡る声のトーン――それらが寄り集まって、粗々しい歌詞を伴った半ば蛮人的な歌声と一体化する。ときとしてそれは直接的で力強く、全体の効果はしばしばスリリングに美しいものだ。³

これは有名なアメリカの民謡の発掘者、ジョン・A・ロマックスと息子のアラン・ロマックスが1934年に出版した解説付きの歌集『アメリカのバラッドとフォークソング』の序文のなかに出てくる文です。「聖なる野蛮人」の思考伝統に合わせ、黒人の他者性＝野生が美化されている点に注目してください。

一方、1940年にジョン・W・ワークスが刊行した解説付きの楽曲集『アメリカのニグロの歌』は、黒人音楽のルーツをアフリカにおいて、連続とした継承の過程が存在したことを力説しています――

アフリカ音楽の複雑なリズムの型は、今日に至るまで、ヨーロッパ音楽の実践による分析はもとより、十分な記述すら拒んできたものであるが、アフロ・アメリカンたちは、その文化伝統を十分に受け継いで、黒人霊歌のような不朽の音楽を創造した。[……] アメリカ大陸への移住によってアフリカ文化の営み自体は途切れたにしても、意味ある音楽を生み出すのに必要な音楽性 (musicality) は攪乱されることはなかった。⁴

戦後1960年代に入ると、民族音楽研究もより実証的になってきたらしく、「人種」による一般化よりも、「アメリカのニグロ音楽」というふうに限定的に対象を切り出し、研究の輪郭を確定することに学問的良心が発揮されるようになります。次の引用は、アメリカの黒人民衆音楽の全貌を調査によって明らかにしようとしたハロルド・クアランダーによる労作の一節です。

合衆国におけるニグロの民衆音楽は、ヨーロッパおよびアングロ＝アメリカ起源の民衆音楽とは区別される一般的・個別的な特徴を有している。このことはまず、音楽自体に関していえる [……]。同時にそれらの効果をもたらず音楽のありよう、(人間の声を含む) 楽器や、時には動き (motion) の一面としてのサウンド概念に関していえる。ニグロ音楽は、また他のアメリカ民衆音楽とは、その用途もさまざまに違っている。

われわれは、このまとまりの音楽 (a body of music) が、非合理的なブレンドの過程の結果生じたものだとすることを忘れてはならない。[……] とはいえ、

さまざまな要素の組み替え・組み合わせにもかかわらず、全体としてみた場合、ニグロの民衆音楽のイデオロムはひとつの統合された、それ以外のものからはある意味で分離した現象であり、完全にそれ自体の性格を有しているのだという現実には消えることがない。⁵

ところが、黒人民衆の側でも汎アフリカニズムは根強く、特に 60 年代末に人種的対決のトーンが強まってからは、音楽に関しても、ダイアスポラ（アフリカからの民族離散）の見地から「ブラック・ミュージック」の世界的展開を追うという視点での研究が現れます。

ジョン・ストーム・ロバーツの『ふたつの世界のブラック・ミュージック』（1972）を見てみましょう——

南アメリカでもカリブ世界でも、現地の黒人たちの音楽がアフリカに実質的な根を持つものであることは議論を俟たない。[……] 同じことが合衆国に関していえるだろうか？ たしかにかつてはそうは考えられていなかった。アメリカの黒人音楽のどういうところがアフリカ的なものであり、どういうところがヨーロッパ起源のものかなどということは、ほとんど茫漠としたままだった。実際、合衆国の黒人と白人の音楽（black and white musics）の歴史は分離しがたくもつれあっている。黒人音楽があり、白人音楽があるのはたしかであるが、両者は兄弟か従兄弟のようなものなのだ。

だが、20 世紀になってからも、アングロ＝アメリカの陽気な田舎音楽と絡まりあっていたとはいえ、まもなく黒人音楽はその苗床から分離し、アフリカの黒人的音楽概念に寄り添う方向へ変化していったのである。⁶

ロバーツは、黒人音楽とカントリー系音楽との不可分な結びつきを認めています。その点に焦点を当てて、音楽の白／黒の境界を脱構築する著作が 1977 年に現れました。単に『カントリー』とシンプルな題がついた本で（後の版では「ロックンロールの振じれたルーツ」という副題がついています）ニック・トッシーズは、ほとんどオタク的な資料調査に基づいて、音楽の「白さ」と「黒さ」に関するわれわれの常識を破壊する諸例をつぎつぎに並び立てていきます。2 例だけ、かいつまんで紹介しますと、

1) 1607年、メイフラワー号がプリマスに着く13年前、ヴァージニアの地に上陸した最初の植民者のなかに、ジョン・レイドン（またはライドン）という、故国からフィドルを持ってきた男がいた。友人の日記によると、彼は「熱病にかかったようなワイルドな演奏をする」男で、曲名を尋ねられると、「最初のは『デヴィルズ・ビッチ』、次のは『ドランク・ニガー』だ」といって笑った。

2) ニューオーリンズのストーリーヴィルというところ、ジャズが発祥したいかがわしい歓楽街として知られているが、1898年から1917年まで、この地区で、初期のジャズ音楽を演奏した音楽家のリストを見ると、トランペッターやバンジョーやサクソフォンの奏者よりもフィドル奏者が数として多い。⁷

この種の文献による実証的データの積み上げから浮かんでくるのは、過去のアメリカでは白人も黒人も同じ歌を、同じ音階と同じ唱法で歌い、同じ楽器を同じ演奏法で弾いていたという事実です。そのことを耳で確かめようという企画もあって、たとえば『Before the Blues』という題の3枚組のCDが出ています。⁸「ブルース以前」といっても録音は20年代で、すでに黒人的な音楽というのが様式として定着しており、実際に人種の徴のついたイデオロギイは至る所に聞こえるのですが、にもかかわらず、ここに収録されたサウンドの諸例と、より商品化の進んだブラック音楽との差異を投射することで、19世紀の田舎で黒人たちが白人たちと一緒にどんな音楽をどんなスタイルでやっていたかを想像しやすい選曲になっています。

ただし、もちろん、アメリカの「ブラック・ミュージック」を、「アフリカ音楽のアメリカ的展開」としても見る見方が、弱まったというわけではありません。ロックの時代に入り、イギリスでブルーズ・リヴァイヴァルが起こって、エリック・クラプトンやジミー・ペイジやミック・ジャガーといった面々がロックの原点をシカゴのブルーズメン、あるいは彼らの主な故郷であるミシシッピ・デルタに画定してから、いわば「ブルーズ純粋派」ともいふべきタイプの言説が強く流通するようになりました。

エリック・クラプトンと同年生まれのロバート・パーマーは、ジャズ・クラリネットの奏者でもあり、一流の音楽批評家でありながら、黒人音楽の様式に対して、実践者としての思い入れも持っている人です。1981年に彼が著わした『ディープ・ブルーズ』は、迷いのない言葉で綴られています。

した。——「アメリカ南部の農村部で歌われ演奏されるブラック・アメリカン・ミュージックは、途絶えることなく深く流れるアフリカの伝統であると同時に、残酷で救いのない生活状況への創造的な反応でもある」。⁹ 特にセネガンビア地方からの移住民に、アメリカのブラック・カルチャーのルーツを見ており、つながりの諸例を挙げることに熱がこもっています。

同様に、ジャズ・ピアニストであるマイケル・キャンベルが著わしたアメリカ・ポピュラー音楽の教科書では、アメリカのブルースと西アフリカで収集した歌とを聞き比べる作業を課しています。ちょっとそのCDをかけてみましょう。一緒にお聞きください。最初はヘンリー・ラトクリフというアフリカ系アメリカ人がうたう《ルイジアナ》という自由形式のブルース。つづいて、セネガルで採集された農夫の歌です。

テキストの記述は、このふたつのうたとパフォーマンスの共通点を説得的に述べていくわけです。最初はわたしも説得されて、授業でよくこれを使わせてもらいました。でも、このような作業には、本質的な疑問がついて回るのも事実でしょう。学校で西洋音楽を習い、それとは異質な音楽要素としてアメリカの黒人たちが発達させた音楽性、あるいはその身体性というもののにめり込んでいった人たちは、西洋音楽を暗黙の判断基準として比較を行う性向があります。自由形式のブルースが西洋音楽とは違っているところと、セネガルの農夫の歌が西洋音楽とは違っているところが、重なっているふうに、どうしても西洋音楽のキャンノンを介して「相違の類似性」を言うことになってしまいがちです。

キャンベルが選んだ聞き比べのポイントは以下の5点です。¹⁰

- 1) ヴォーカルの響き：基本の発声と細やかな技法
- 2) メロディ輪郭：ほとんどの歌が高音から始まって低い音で終わる点
- 3) リズムが自由であるところ
- 4) 音高の選択：5音階への依存
- 5) メリスマ（揺り）の使用

しかし3)、4)、5)などは、日本の民謡や小唄を含む、非西洋世界の非パーカッ

ション音楽のほとんどが有する特徴ということになりそうです。

ところでこの本の比較分析作業をしながらわれわれは結局のところ何をしているのでしょうか。《Old Dan Tucker》や《Rock Around the Clock》を、「作曲された音楽」とは違う、その意味でいわゆる「音楽」ではない「ノン」ミュージックとして、「アンチ」ミュージックとして、そうです「ブラック」ミュージックとして、その音楽的他者性を愛でている、ということはないのでしょうか。

「ブラック・ミュージック」の「ブラック」とは、われわれの頭の中だけにある粗暴な二項対立の産物なののでしょうか？

もちろんこれはずいぶん乱暴な言い方でして、すぐに反論がくるでしょう。アメリカの黒人音楽には、ポジティブな特徴があるじゃないか。ブルーノートが醸し出す微妙な心性。パーカッション音楽の複雑なシンコペーション。

メロディに関しては、南アフリカの研究者ファン・デル・マーヴェが、邦題を『ポピュラー音楽の基礎理論』という本で、多数のうたのサンプルを相手にした実証的な研究を行いました。¹¹ それによるとブルースには、当然ながら、アフリカ的な要素とともに、イギリスの古謡からもたらされた特徴も多いということです。ここでまた1曲聞いてみてください。映画『Song Catcher ～歌追い人』(Songcatcher、マギー・グリーンウォルド監督、2000年)でも歌われた、よく知られた歌です。《Old Joe Clark》、これは1920年代に採集されたバージョンです。

フィドルとバンジョーが終止同じリズム・パターンを繰り返します。バンジョーは16分音符をトコトコトコ刻み、目立ったコード展開はありません。フィドルは4分音符で頭から入るか、8分音符に割るか、ツー・ツー・ツーツク・ツー、みたいな弾き方。5音階ではなく、ファやシの音も混じりますが、ボーカルは、都市で上演される舞台音楽よりは、ずっとわれわれが「ブラック」と呼ぶものに近いものです。構造は2小節単位でAA' AA' B'B' AA' になります。ヨーロッパ的です。しかしBのところ面白い音がきますね。一番高く、一番印象に残る音。これは、終止音をドにとると、シ♭の音です。《Rock Around the Clock》のところでデギの進行として説

明した「ブルー」な、すわなち「黒い」音。これは黒人たちからもたらされたものなのでしょうか。

よくわかりません。ファン・デル・マーヴェの本には、イギリスの民謡のなかに、シ♭の混ざったものがごく普通に見られることが示されています。ヨーロッパの上品な歌は、いつのまにか長調の音階と和声短音階に二分されましたが、民衆レベルでは、「ソラシドレミファソ」のミクソディリアン音階だとか、「レミファソラシドレ」のドリアン音階でたくさんの歌が歌われていたようです。ドリアン音階は、「レ」を「ド」に読み替えれば「ドレミ♭ファソラシ♭ド」というブルース系の音の並びと同じです。

実はこの《Old Joe Clark》という歌、メロディーラインを見ると、ビートルズの《Get Back》(1969)と相通じるようにも感じられます。《Get Back》の方はロックですから、ドラムスに、ドゥッ・チャ・ドゥッ・チャ・ドゥッ・チャとバック・ビートが来ています。しかしギターは、ツンツク・ツンツク・ツンツクと頭打ちですね。そういう意味ではカントリーにも転びうる歌です。そしてメロディの決め手は、やはりサビのはじまり、高音のシ♭の音です。

ブラック・ミュージックの特徴とされているもののうちには、イギリスやアイルランドの田舎からもたらされたイディオムに根ざす部分もあるということです。ビートルズは、チャック・ベリーやモータウンなど、「ブラック」とされる音楽的約束事を、白人向けに、輪郭をはっきりさせてぶつける音楽を演奏しながら技を磨いていった人たちです。その彼らが、そうやって身につけた「ブラック」サウンドをもとに、あらゆる冒険をやり、その果てに自分たちにとってもっとも自然なライブ音楽に帰還したのが《Get Back》だったとすると、そこに現代向けにスタイル・アップされた“Old Joe Clark”が現れたとしても不思議はないでしょう。

まとめと展望

無理に結論を引き出そうとするつもりはありません。ただ、以上の考察から、今後、このようなテーマで考えを進めるさいに有用な、いくつかの「公

理」ないしは「思考態度」のようなものが、その妥当性を増したのではないか——と、内心思っています。最後にまとめておきましょう。

- 1) 白かったり黒かったりするの、音楽そのものではなく、その音楽にからむ観念の方である。
- 2) アメリカのポピュラー音楽は、そのサウンドづくりに「人種」の観念を付与する社会的・文化的・商業的な力が顕著だった。
- 3) 「ブラック・ミュージック」の「ブラック」とは、基本的に、エリート文化における「ミュージック」の転倒概念であり、時として「非音楽」「反音楽」の概念に隣接した。
- 4) と同時に「ブラック」は、観念的に秩序づけられたエリート音楽の陸地からさまよい出し、新しい音楽を探求する場をも意味した。

今日のお話にもし先があるとすれば、それは、一つには比較文化的アプローチをとりうるかと思えます。今、アメリカのポピュラー音楽を対象にしてその輪郭を描いた「黒」なるもの、この等価物を、たとえば日本の歌謡史に、見いだすことができるのか、といった問題です。

昭和の日本で、ジャズやカントリーなど米国の「非高尚系音楽」を志したミュージシャンは、川田義雄からクレイジー・キャッツ、ドリフターズに至るまで、コミックになってはじめて国民的な人気を得たが、それはなぜか。

この問題に私はかつて半歩だけ踏み込んだことがあります。¹² 植木等の《ハイ、それまでヨ》(1962)の、出だしの和声短音階+4ビートが、「てなこと言われて」で、いっぺんにロックンロールの8ビートになる。メロディーはその直後に伊東ゆかりがかわいく、そしてカッコよく歌って流行した《ロコモーション》とよく似ている……。ここにブラック・ミュージックをフレームする1960年代の日本人の分裂した心性が現れているように思えます。

このあたり、「国民性」や「時代」と絡んだ心理構造は、アメリカの19世紀における「ブラック・ミュージック」——初期の黒塗り芸人から世紀の変わり目における「クーン・ソング」——の爆発的人气に観察されるも

のと比較すると興味深いのではないかという予感があります。クレイジー・キャッツのブラックなパフォーマンスに笑われわれと、その120年前、アメリカの都市の新興労働者階級を大いに沸かせたヴァージニア・ミンストレルズとは、どのように絡み合い、またどのように異なって二つの文化の対照を浮き彫りにしているか。いわば「芸と音楽における下品さの比較文化論」と呼べるようなものへ考えをつなげていけないかと思っている次第です。本日はどうもありがとうございました。

註

¹ Reebee Garofalo, *Rockin' Out: Popular Music In The USA* (Allyn & Bacon, 1997), p. 44.

² 以下の情報の主要ソースは「ロカビリー・ホール・オブ・フェイム」のホームページ。
<http://www.rockabillyhall.com/RockClockTribute.html>

³ John A. Lomax and Alan Lomax, *American Ballads and Folk Songs* (1934: rep. by Dover, 1994): "Introduction" p. xxxiii.

⁴ John W. Works, *American Negro Songs: 230 Folk Songs and Spirituals, Religious and Secular* (1940: Dover, 1998): p. 7.

⁵ Harold Courlander, *Negro Folk Music, U.S.A.* (1963: Dover, 1991): p. 14.

⁶ John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American Traditions* (1972: rev. ed. Schirmer, 1998): pp. 157, 173.

⁷ Nick Tosches, *Country: The Twisted Roots of Rock 'n' Roll* (1977: Da Capo, 1985): pp. 1-2, 171-72.

⁸ *Before The Blues: The Early American Black Music as Captured on Classic Recordings from the 1920s and 30s.* (Yazoo 2015-7, 1996)

⁹ Robert Palmer, *Deep Blues* (Viking Penguin, 1981): p. 39. 『ディープ・ブルーズ』(五十嵐正訳、シンコー・ミュージック、2000年)

¹⁰ Michael Campbell, *And The Beat Goes On: An Introduction to Popular Music in America, 1840 to Today* (Schirmer, 1996): p. 40.

¹¹ Peter Van der Merwe, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music* (Clarendon Press, 1989). 『ポピュラー音楽の基礎理論』(中村とうよう訳、ミュージック・マガジン、1999年)

¹² 『J-POP 進化論』(平凡社、1999年) : pp. 124-25.

