

## リズム&ブルースとロックンロール

### ——チャック・ベリーをめぐる異文化交錯（一）

鳥越輝昭

はじめに

一九五〇年半ばから米国で大流行したロックンロールという音楽は、文化史的にみてじつに興味深い現象だった。現象のいくつかを挙げれば、つぎのようになる。

（一）ティーンエージャーが、はじめて自分たちの想いを表現できる音楽を持った。

（二）大衆音楽産業がティーンエージャーを主要市場にする方向へ転換してゆく契機になった。

（三）黒人の民族音楽が人種の壁を越え、大衆的規模で白人社会へ拡大した。

（四）ロックンロールの流行は、その後、大衆文化が中産階級の文化を圧倒してゆく先駆となった。

（五）ロックンロールという音楽は既成の秩序・倫理観からの離反やそれへの反抗を内在させているが、一九五〇年代半ばに始まった大流行は、一九六〇年代以後の米国社会の大変動の兆候でもあり動因ともなった。

(六) 右の五つの現象は米国で始まったが、しばらくのちには、米国の文化的影響の及ぶ世界各地（日本社会も含む）に拡大した。

古代ギリシアの哲学者プラトンは、社会秩序維持の立場から、音楽の働きをすでに鋭く洞察していた。

「たしかに、法に反したことでも音楽・文芸におけるそれは」と彼（『ソクラテス』）は言った、「やすやすと気づかずに忍びこんでくるものですからね」

「そう」とぼく（『プラトン』）は言った、「自分は娯楽にすぎないというようなふりをして、何ひとつ悪事をはたらないような顔をしてね」

「事実またそれは、ほかには何もしないのですからね」と彼は言った、「こういう大変なことを別とすれば。――すなわち、そういう音楽における違法というものは、少しずつ入りこんできては住みつき、じわじわと目立たぬように人々の品性と営みのなかへ流れこんで行く。そしてそこから出てくるときには、もっと大きな流れとなっていて、こんどは契約・取引の上の人間関係の分野を侵すことになり、さらにそこから進んで法律や国制へと、ソクラテス、大へんな放縦さをもって向かって行き、こうして最後には、公私両面にわたるすべてを覆すに至るのです」<sup>(1)</sup>

二十世紀後半の米国やその他の多くの国々では、音楽の変化をめぐるプラトンの洞察を証明したともいえるのである。「最後には、公私両面にわたるすべてを覆すに至る」……われわれは、ロックンロールという音楽

が、米国をはじめとする自由主義圏だけでなく、社会主義体制崩壊以前の東欧圏でも好まれていたことを思い出してよいだろう。

日本社会では、経済の好況、購買力のあるティーンエージャー層の出現、携帯ラジオやテレビ受像器の普及といったような、米国でロックンロールが流行する前提となった条件の整うのが十年ほど遅れた。そのため、米国に似た激動が走るのも十年近く遅れることになった。思い出してみれば、一九五〇年代半ばに同時期の米国音楽の影響から生じた「ロカビリー・ブーム」という前兆はあったものの、音楽と社会の本格的变化は一九六〇年代前半から始まり、同時期の米国の動向にほぼ歩調をあわせていった。一九六〇年代前半、日本ではティーンエージャーのあいだに、まず米国のインストルメンタル・ロックバンドのベンチャーズ（大ヒット「ウオーク・ドント・ラン」一九六〇年）に刺激されたエレキギターの演奏ブームが起こり、その直後に、英国のロック・バンドのビートルズ（最初の大ヒット「プリーズ・プリーズ・ミー」一九六二年）などの影響で、歌うロック・グループのブームが起こった。その際見られた多数の若者たちの熱狂的な支持と、その親の世代や教育界などのヒステリックな反発は、米国一九五〇年代半ばの現象の再現ともみなせるものだった。むしろ日本の場合には、米国と違い、何世代も底辺・周辺に置かれ差別されていた黒人労働者階級の生み出した音楽が白人社会のただ中に奔流してゆく、という衝撃的現象は伴わなかった。しかし、エレキギターを自ら奏で、ロックを歌ったり聞いたりした世代は、一九六〇年代後半から七〇年代初めにかけて社会の激動をもたらす世代になっていったのである。

## ロックンロールとチャック・ベリー

ロックンロール音楽は米国の白人労働者階級の若者たちが黒人労働者階級の音楽に関心を示しはじめたのもそもその始まりだが、そういうサブ・カルチャーが大衆文化の主流に変わる源泉となったのは、いうまでもなくエルヴィス・プレスリー (Elvis Aron Presley, 1935-1977) 初期の音楽活動だった。すでにカントリー音楽畑で新しいスタイルの歌手として注目されていたプレスリーが大手レコード会社 RCA に移籍し、大スターへの道を疾走し始めたのは一九五六年のことである。この年、プレスリーの発表した曲のうち五曲が音楽業界誌『ビルボード』の「ポップ」チャート一位になり、一千万枚以上のシングルレコードが売れたが、これは RCA 社のシングルレコード売上のおよそ三分の二に相当していた。<sup>(2)</sup> また、プレスリーはこの年からテレビにも出演し始め、三回目に登場した「エド・サリヴァン・ショー」は全米で五千四百万人が視聴した。これは、米国総人口の三分の一に相当する数字だった。<sup>(3)</sup> 米国の一般の人たちは、こういうテレビ番組でプレスリーという歌手をはじめて目にしたのである。

プレスリーが多数の若者たちに熱狂的に支持される一方で、中産階級の保守的な大人たちや知的エリートたちから激しい非難を浴びたことはよく知られている。プレスリーは「腰振りエルヴィスはジャングルの住人」<sup>(4)</sup> という罵りの対象になり、また、「野卑で動物的な黒人音楽ロックンロールを排斥」<sup>(5)</sup> する際の攻撃目標にもなった。それというのも、プレスリーが体現していたロックンロールという音楽は、バートランドがいうように、当時の米国の主流文化を動揺させるものだったからである。

主流文化は、予期せぬロックンロールの爆発に戸惑いを見せた。というのも、ロックンロールが中産階級の社会的パラダイムからはみだした集団、価値観、嗜好を表していたからである。ロックンロールを演奏し、広めていくなかで、南部の労働者階級出身のミュージシャンと聴衆は、それまで自分たちを伝統的に締め出してきた巨大な社会に体当たりしたのだ。彼らはまた、社会的に許容される範囲、表現、行動を定めた既存の枠組みを見直し、拡大するように迫った。一見無害に見える彼らの拡大・統合の要求は、実は、既存の権威構造や価値観の合法性に対して間接的な異議を唱えていた。ロックンロール（それにまつわる様々な儀式）では、前例を見ないほど密接な白人黒人の交流、直接的な快楽の欲求、性的な抑制の解除、習慣的に決められている行動への反抗、勉強より遊び、といった点が強調された<sup>(6)</sup>。

プレスリーのアメリカ社会に与えた衝撃の大きさを想像してみる場合、われわれはまず第一に、プレスリー登場直前の米国でどのような大衆音楽が好まれていたのかを思い出す必要がある。米国でのシングルレコードの年間売り上げの上位二曲を調べてみると、一九五二年は、第一位がルロイ・アンダーソン楽団「ブルー・タンゴ」、第二位がケイ・スター「ホイール・オブ・フォーチュン」だった。アンダーソン楽団の曲はいわゆるコンチネンタル・タンゴで、洗練された穏やかな演奏である。ケイ・スターの曲はジャズ風バラードだった。一九五三年は、第一位がパーシー・フェイス・オーケストラ「ムーラン・ルージュの歌」、これは日本で「ムード・ミュージック」と呼ぶ類のものである。第二位はレス・ポールとメリー・フォード「ヴァイヤ・コン・デ・イオス」、これはゆったりしたワルツ曲である。一九五四年は、第一位がキティ・カレン「リトル・シンデ

ズ・ミーン・ア・ロット」で、美しいバラード曲。第二位がペリー・コモ「ウォンテッド」、これもまろやかなバラードである。これらの曲は、いずれも大人向きで中産階級向きの、落ち着いた、毒気のないものばかりだった。いわば比較的裕福な中年夫婦がホテルのバーでくつろぐときに聞きたい類の音楽とでもいいえようか。

米国の大衆音楽の嗜好にあきらかに変化の兆候が見て取れるのが一九五五年である。この年のシングルレコード売り上げ第一位はプレス・プラーダ楽団「チェリー・ピンク・マンボ」で、軽いラテンビートを持った曲だったが、注目されるのは第二位である。それがビル・ヘイリーとコメッツ「ロック・アラウンド・ザ・クロック」で、映画『暴力教室』（一九五五）の主題歌に使われて大ヒットしたロックンロールの曲だった。そして翌一九五六年に、プレスリーが全米に衝撃を与えることになったのである。この年は、第一位がプレスリーの「冷たくしないで」と「ハウンド・ドッグ」のダブルヒット、第三位にも「ハートブレイク・ホテル」が入った。

しかし、われわれは、これらロックンロールの曲と平行しながら、一九五五年にも一九五六年にも、従前通り、中産階級の大人向けの曲のヒットが続いていたことにも注目しなければならない。すなわち、一九五五年の売り上げ第三位は、ミッチ・ミラー合唱団のポップス曲「テキサスの黄色いバラ」、第四位がロジャー・ウィリアムズが「ムードミュージック」として演奏した「枯葉」だった。プレスリー躍進の年、一九五六年も、第三位はネルソン・リドル・オーケストラの「ムードミュージック」「懐かしのリスボン」、第五位はゴージ・グラントのポップ歌唱「風来坊」だったのである（なお、第四位は、黒人コーラス・グループ、プラターズの

ゆったりしたテンポのリズム&ブルース曲「マイ・プレイヤー」だった。

また、われわれは当時の米国のマスメディアの様子にも注目しておくべきだろう。米国ではすでに一九五三年の段階でテレビはほぼ三分の二の家庭に普及していたが、ハルバースタムによれば、一九五〇年代半ば、テレビ画面に映し出されていた家庭はつぎのようなものだった。

一九五〇年代半ば、テレビは理想化された無傷のアメリカの、理想化された無菌状態の素晴らしき家庭の姿を描き出していた。そこには経済危機も、階級間の断絶や怨嗟も、民族間の緊張も存在しなかった。……このアメリカは、五〇年代半ばから末期にかけて、脚本家やプロデューサー、そして監督たちが創り出したテレビのホームコメディの世界だった。この世界には、ギリシア人も、イタリア人も、ユダヤ人もいなかった。登場するのはアメリカ人、しかも明らかにアングロサクソン系でプロテスタントと分かる姓をもつアメリカ人だけだった。

そしてまた、われわれは当時の米国の白人社会と黒人社会との関係についても注目しておくべきだろう。一九五四年、米国の連邦最高裁判所は白人と黒人とを別の公立学校に通わせることを定めている法律について違憲であるとの判決（「ブラウン判決」）を下した。しかしその後、南部諸州では人種隔離が継続されていた。黒人は、鉄道駅では白人と異なる待合所を使わねばならず、白人とは別の宿に宿泊しなければならず、白人用レストランでは、裏口から料理をテイクアウトしなければならなかった。そして黒人側からこの慣習を踏み越

えようとする者は、「白人市民会議」の政治的・経済的圧迫や、クー・クラックス・クラン（KKK）の暴力を覚悟しなければならなかった。南部選出の国会議員一〇一名が「ブラウン判決」に抗議するいわゆる「南部宣言」を発したのは一九五六年三月である。翌一九五七年九月には、アーカンソー州リトルロックで、黒人生徒が白人高校へ登校するのを州知事が州兵を使って妨害し、それに勢いづいた白人が暴徒化する事件が起こり、全米に衝撃を与えることになる。

プレスリーは、そういう社会状況のなかへ、南部の貧しい白人層のなかから、まるで黒人を思わせる歌い方と身振りとをもって登場した。なによりも問題は、白人中産階級の多くのティーンエイジャー（特に若い娘たち）たちがプレスリーを支持したことだろう。いってみれば、黒人地区の安酒場に隔離されておかれるべき音楽が白人中産階級の家庭に突然侵入してきたのである。当時の白人中産階級の年長の保守的な人たちが、プレスリーに脅威を感じたのは当然のことだった。

ところで、たしかにプレスリーはロックンロールという音楽を体現し、音楽と社会に革命的变化を起こしたことは間違いないのだが、その音楽はすでに世にあった曲やプロの作詞作曲家たちの作った曲を、自分流に表現したものだった。その意味でプレスリーは半ば媒介的存在であったといえる。しかし、プレスリーとほぼ時を同じくして、黒人社会のなかから登場したミュージシャン、チャック・ベリー（Chuck Berry, 1926-）は創造性の点で大いに異なっていた。<sup>(8)</sup>その端的な表れをいうなら、プレスリーはベリーの曲を八曲も歌っているが、その逆は皆無なのである。

さて、演奏家・歌手としてのベリーは、ブルース、ブギウギ、スイングジャズ、カントリー、ラテンといった先行する多様な音楽要素を消化しながらロックンロールの古典となる曲を作り、また、先行のいくつかの奏法を統合しながら特徴的なエレクトリック・ギター奏法を工夫して、この楽器をロックンロール音楽の花形楽器とする役割を果たした。その影響はビートルズやローリング・ストーンズなどその後の数知れぬミュージシャンに及んだ。しかし、ベリーにはもうひとつ忘れてならない側面がある。このミュージシャンは、プレスリーとは異なり、自分の歌う大半の曲の歌詞を自ら書いたシンガー・ソングライターだったことである。作詞家としてのベリーは、まだどの作詞家も書かなかった時期に、学校生活のできごと、車でのドライブ、恋愛やダンス、といったティーエージャーたちの日常生活を描き出し、歌手ベリーはそれをノリのよいビートに乗せて歌った。そのようにして、ベリーの曲は、一九五〇年代の若者たちの気持ちを代弁するものになった。そのころティーンエージャーだった音楽ライター、ライドンは、当時のチャック・ベリーの役割を鮮やかにこう述べる。

この新しいアメリカの若者を、どのミュージシャンよりもすぐれて認識したのがチャック・ベリーであり、彼はそのような若者を愛し、新しくみつけた道へと彼らをさらにかりたてていった。おそらくべき跳躍力を持った感情移入によって、チャック・ベリーは若者たちの心を理解し、自分でそれを代行表現してみせ、若者たちは、チャック・ベリーをおして自分というものを認識したのだ。チャック・ベリーの歌は、あるひとつのジェネレーションにとっての賛美歌であり、彼は自由であること、ブラック・ホワイトである

こと、そして二一歳以下であることを讃えてうたうブラックな詩人だった。<sup>(9)</sup>

チャック・ベリー、すなわちチャールズ・エドワード・アンダーソン・ベリーは、一九二六年、ミズーリ州セントルイスに生まれた。<sup>(10)</sup> チャックは六人兄弟の次男で、四番目の子供だった。父親は大工、母親は大学出の女性で結婚前は短期間教員をしていたが、結婚後は多数の子供の世話をする必要から、外に働きに出ることがなかった。そのころセントルイス市では人種隔離がおこなわれており、チャックが生まれ育ったのは市の黒人地区である。

ベリー家は、父親が働き者で、母親がやりくり上手だったので、黒人家族としては例外的に比較的豊かな階層に属していた。小学校二年生のときに引っ越した家は、煉瓦造りの平屋で、部屋が五つあり、そのほか風呂場と地下室もあり、セントラルヒーティングで、裏庭がついていた。家のなかには電気洗濯機とコンソール型のラジオもあった。また、ベリー夫妻がバプティスト教会聖歌隊のメンバーであったせいだろう、自宅の居間にはアップライト型のピアノが置かれ、ふたりでよくゴスペルを練習していたそうである。姉のひとりルーシーはオペラ歌手志望で、中産階級の象徴ともいえるこの楽器を優先的に使用していた。

チャック・ベリーは黒人地区の小・中学校を経て、やはり黒人地区の名門高等学校まで通うことができた。中学生のころには、学校の向かいのサンドイッチ店に置かれたジュークボックスで、他の男女生徒たちとよく踊ったという。高等学校時代には、学業は好まず、ダンスパーティー通いに精を出す生徒だった。また、父親の手伝いをして稼いだ金で自分用に中古の自動車を買ひ、それを使ってデートに励んだようである。のちにチャ

ックがミュージシャンとしてティーンエージャーの気持ちを生き生きと表現できたのはこういう十代の経験があったからだとは、誰もがいうとおりである。

さて、一七歳、まだ高校卒業前のチャックは、悪友ふたりと車でカンザスシティまで遊びに行ったが、所持金が尽き、町で三件の強盗を働いた上、帰路に車を盗んで捕らえられ、十年の禁固刑を言い渡された。チャックは少年院送りとなったが、三年で仮釈放された。そのときチャック、二十一歳である。翌年結婚し、子供も生まれたチャックは、父親の大工仕事の手伝いと、自動車組立工場の夜勤の仕事とで生計を立てた。

ところで、チャックの音楽の素養は、幼年期に両親の歌うゴスペルを聞いたことから始まっているが、その後はラジオから多くを学んでいる。少年時代のチャックがブルース、ブギウギ、スイングジャズを好んだのは当時の黒人の若者として当然だが、おもしろいのはカントリー音楽も好んだことである。カントリー・ミュージックは、本来、田舎の白人労働者階級向けの音楽なので、少し変わった嗜好だったといってよい。そして、この嗜好がのちにプロ・ミュージシャンとしての仕事にも生かされることになるのである。

チャックの音楽活動は、中学生時代にゴスペル・グループの一員として歌ったのが最初である。また高校生に成り立てのころ、学生団体主催の催し物で、「コンフェシン・ザ・ブルース」を歌った。これは当時黒人社会で流行っていたブルース曲で、大人の恋心を歌ったものである。チャックの通っていた高校は中産階級趣味の上品な学校だったから、このような「低級な」歌は一部教員の顰蹙を買ったが、生徒たちは黒人としての情感を揺さぶられたらしく、チャックの歌唱は大いに受けた。このとき喝采されたのが、のちにプロ歌手の道に進む一因になったようである。また、この歌唱の際、チャックはナイトクラブでアルバイトをしていた友人に

ギター伴奏をしてもらって、ギターの効果に気づき、自分でもギターの練習を始めた。

さて、チャックは、大工や自動車組立工場の肉体労働者として働くかたわら、歌手兼ギタリストとしてバーやナイトクラブ、ダンスパーティーなどで演奏するようになった。おもな活動場所は、ミシシッピー河を跨いだ東側、イースト・セントルイスの黒人地区である。一九五二年のクリスマス以後、チャックはピアニストのジョニー・ジョンソン、ドラムスのエビー・ハービーとのトリオで活動するようになった。このトリオにベースを加えたのが、のちのチャック・ベリーの多くのレコードで聞かれるバンド編成である。

チャックのトリオがナイトクラブなどで演奏していた曲目の半数以上はナット・キング・コールやマディ・ウォーターズの曲である。黒人ミュージシャン、キング・コールはそこ、甘いラブ・バラードをいくつもヒットさせていた。マディ・ウォーターズは、荒々しいブルースを歌い、エレクトリック・ギターを弾いた黒人ミュージシャンで、黒人労働者階級の圧倒的支援を得ていた。そういう曲目に加えて、チャック・ベリー・トリオは、カントリーの曲を演奏することもあった。トリオの出演していたナイトクラブは、元来黒人向けの遊興施設だったが、カントリーを歌うのが注目されたく、白人客も訪れるようになり、四割ほどが白人客になることもあったという。このあたりに、のちにチャックが、白人の喜ぶ曲を作れるようになる下地がみられる。

一九五五年、チャック・ベリーはマディ・ウォーターズのブルース曲を出しているので有名な独立系（インディーズ）レコード会社であるチェス・レコードから最初のレコードを出した。この最初のシングル・レコードはA面がアップテンポの「メイベリーン」、B面がスロー・ブルースの「ウィー・ウィー・アワーズ」で、

どちらも自作自演だった。「ウィー・ウィー・アワーズ」もなかなかのヒットになったのだが、とびきりヒットしたのが「メイベリーン」である。これは、本来カントリーの曲であったものに自作の歌詞をつけ、リズム & ブルース曲として歌い演奏したものだった。別の男の自動車に同乗している女友達を見つけてカーチェイスをする話だが、歌詞のイメージが鮮明で、強烈なビートに乗りながら、エネルギッシュな歌と演奏が快速に前進する。この曲は音楽業界誌『ビルボード』のリズム & ブルース部門の第一位、ポップ部門の第五位に駆け上り、結局、この年のリズム & ブルース部門でもっともよく売れたレコード、ラジオでもっともよくかかったレコード、ジュークボックスでいちばんよくかけられたレコードとして「トリプル・クラウン賞」を獲得することになった。こうして、チャックは好調なレコードデビューを果たし、リズム & ブルース界のスターへの道を走り出した。チャック、二九歳のときのことである。

その後、人気絶頂の一九六二年から二年近く刑務所に収監される不幸な出来事があり、ベリーの人気は一旦失墜した。ところが、服役中に登場し大人気を博していたビートルズやローリング・ストーンズのような英国のグループが、演奏スタイル・内容ともにチャック・ベリーを重要な手本としていることが知れ渡り、ベリーは復活を遂げる。その後、創作力の衰え、人気の浮沈はあった。しかし、一九五五年から七二年にかけて、『ビルボード』誌の「ポップ」チャート上位百位のなかに二七曲、「リズム & ブルース」チャート上位（初期は一五曲以内、のちに三〇曲以内、最後は五〇曲以内）のなかに一八曲がランクされたのは偉業である。晩年にはその音楽活動を評価する動きが盛んとなり、一九八五年には、グラミーの「生涯業績賞」、翌八六年には、「ロックンロールの殿堂」と「作詞家の殿堂」とに迎え入れられ、八八年には、「メイベリーン」に対して、九

〇年には「ロール・オーバー・ベートーベン」に対して、遅まきながらグラミー賞が与えられた。また惑星探査機ヴォエジャー一号（一九七七）には、人類文明を代表するもののひとつとして、「ジョニー・B・グッド」のレコードが載せられた。

米国大衆文化のなかでチャック・ベリーに関する認識度がいかに高いかをおもしろく示していたのが、大ヒット映画『バック・トゥ・ザ・フューチャー』（一九八五）である。この映画のなかでは、一九五五年にタイムスリップした主人公の高校生が学校のコンサートでギターを演奏する。そのギターソロを聞いて驚いた登場人物のひとりが電話をかけ、「チャックかい。いとこのマーヴィン・ベリーだよ。お前は新しいサウンドを探していたのを覚えているかい。さあ、これを聞いてみるよ」といって、その電話でギター演奏を聴かせる。高校生はチャック・ベリー・スタイルのギターで、「ジョニー・B・グッド」（一九五八）を弾いているのだが、この映画の展開にしたがえば、電話で聞いた演奏をチャック・ベリーがのちにレコードに吹き込むことになるわけである。このひねりの効いた挿話を笑えるためには、映画の観客はチャック・ベリーのギター奏法がすぐに認識でき、さらにそれが一九五〇年代半ば頃にこの名のミュージシャンによって創られた奏法だということが瞬時に思い出せなければならないのである。

チャック・ベリーの文化史的意義については、ジョン・レノンのつぎの評価あたりが適切なものだろう。

チャック・ベリーは、時代を超えた偉大な詩人のひとりでロック詩人と呼んでもいいね。歌詞は時代の先端を行っていた。僕たちはチャック・ベリーにボブ・ディランと同じように多くの影響を受けた。チャッ

ク・ベリーが作った歌は全部好きだ。他のパフォーマーたちとはレベルが違うんだよ。偉大なブルース・アーティストの伝統を受け継ぎ、なおかつ自分自身の言葉で歌詞を書いたアーティストだった。……一九五〇年代、みんなが中身の無い歌を歌っていた頃に、チャック・ベリーは社会的な言葉を巧みにリズムと調和させていた。チャック・ベリーの才能が生み出したすばらしいロックに僕はすっかり理性を失って、他のことはどうでもよくなってしまったんだ。<sup>(1)</sup>

### リズム&ブルースとロックンロール

ところで、ここまでの記述のなかで、チャック・ベリーについては、リズム&ブルースのミュージシャンという表現と、(ジョン・レノンによる認識のような)「ロックンロール」のミュージシャンという表現とが混在していたことに気づかれただろう。ここにはじつは整理しておかなければならない問題がふくまれている。

大衆音楽の分野には『ペンギン大衆音楽百科事典 *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*』(初版一九八九、第二版一九九八)というすぐれた事典がある。この事典は各項目の解説を概括的定義で書き起こすのだが、チャック・ベリーの項は、「ギタリスト、歌手、ソングライター。R & Bのスーパースター。ビートルズ以前のロックに対して最大の影響を与えた」と書き起こされている。いま注目したいのは、「R & Bのスーパースター」、つまり「リズム&ブルース分野のスーパースター」という記述である。

参考までに、この事典は、エルヴィス・プレスリーについては、「歌手。別名 “王者”。音楽的また社会的な理由で、二〇世紀最大のスターのひとり」と書き起こしている。これはすべてについての確な要約である。

第一に、プレスリーの活動のなかで、ロックンロールは重要ながら一部分にすぎず、プレスリーはバラードもカントリーもゴスペルも歌う歌手だったからである。第二に、プレスリーはたしかに「王者」と呼ばれたが、「ロックンロールの王者」であつたかどうかは疑わしいからである。第三に、音楽の面でも社会的影響力の面でも、プレスリーは特大のスターだったからである。

別の項目を見てみよう。チャック・ベリーやプレスリーとほぼ同時期に活躍した歌手のなかにジーン・ヴィンセントがいたが、ヴィンセントに関する『ペンギン大衆音楽百科事典』解説の冒頭は「米国の一九五〇年代のロックンローラー」である。やはり同時期に活躍したミュージシャンがバディ・ホリーだが、ホリーについては、「歌手、ソングライター。才能豊かで個性的な、ロックンロールの開拓者のひとり」、と書き出されている。ジーン・ヴィンセントとバディ・ホリーは「ロックンロール」のミュージシャンと定義されているのである。このふたりはチャック・ベリーとどう異なっているのだろうか。

わたくし自身は、チャック・ベリーは、本質的にはリズム&ブルースのミュージシャンだが、ロックンロールのミュージシャンとしても成功した人物だったと考えている。しかし、いずれにしても、リズム&ブルースとは何で、ロックンロールとは何で、両者の関係はどうなっていたのかを確認しておく必要がある。しかし、それよりも前に、リズム&ブルースとロックンロールを含む「大衆音楽」とは何であるのかを定義しておくべきだろう。

「大衆音楽」についてわたくしは『ペンギン大衆音楽百科事典』の編者クラークに倣い、「大衆音楽」＝「商業音楽」と定義しておきたい。「商業音楽」とは、商業的に自立可能な音楽という意味である。つまり、それ

は聴衆による購買だけで成り立つ音楽である。逆に、国家や地方自治体などの資金援助がなければ成り立たない音楽は「大衆音楽」でない。したがって、大部分の「クラシック」音楽は「大衆音楽」から除外されることになる。モーツァルトのオペラ『フィガロの結婚』は初演の頃は「大衆音楽」だったが、現在は「大衆音楽」でない。一言断っておけば、「大衆音楽」＝下層階級だけが好む音楽、という意味ではない。むしろ、「大衆音楽」＝大衆性のある音楽、という意味である。なお、「ポピュラー音楽」という呼称は、カタカナ語の通例で、指示範囲が曖昧であるし、西洋種の音楽だけを指すことも多いので、使用しないことにする。

さて、「リズム&ブルース」と「ロックンロール」との関係は、このあたりの専門家の書いたものを見ても判然としないことが多い。その原因は、「リズム&ブルース」という用語も「ロックンロール」という用語も、それぞれ大別してふたつの概念で使用されていて、その使用が交錯しているからである。われわれはまず概念の整理をしておかねばならない。

広義の「リズム&ブルース」は市場概念である。あるいはリパニーの用語を使えば、「商用カテゴリー」である。<sup>(12)</sup>すなわち、この意味での「リズム&ブルース」は、黒人大衆が好み、レコードやジュークボックスなどで消費する音楽を指している。それが市場概念であることは、「リズム&ブルース」という名称が米国の音楽業界誌『ビルボード』の命名によるものであることに端的に表れている。「リズム&ブルース」という名称は、同誌が旧来「レイス・ミュージック」（＝黒色人種向け音楽）と分類していた種類の音楽の呼び名を、一九四九年から改めたものだった。『ビルボード』誌上で黒人音楽の批評を担当していて、「リズム&ブルース」という用語を考案したのはジェリー・ウェクスラーだが、この人物による回顧を読んでみよう。

特定の人口統計というか特定の市場を決定するのは、誰が特定の音楽を演奏するのかわかも、誰がその音楽を販売するのかわからない。誰がその音楽を買うのか、によって決定されるのだ。いわゆる「リズム＆ブルース」は黒人たちが購入するものだった。ターゲットにする聴衆を定めなければならないのが、自由企業社会のマーチャンダイジングの不幸な真実だ。だから当時はカテゴリーが必要だったし、きっと今でも必要だろう。<sup>(13)</sup>

この広義の「リズム＆ブルース」の消費層は地域的にも年齢的にも幅が広がった。音楽のスタイルもさまざま、一九四九年前後の「リズム＆ブルース」は、歌唱としては、ソロ（ゆったりしたバラードからスイング感の強いものまで）、小編成コーラス（ゆったりしたものからアップテンポなものまで）、各種のブルース（都市風のもの、田舎風のもの、強烈なもの、穏やかなもの、ゆったりしたもの、アップテンポなもの）、器楽演奏としては、スイング感の強い小編成ジャズやブギウギなどがあり、しかもスタイルはしばしば相互に重複していた。

しかし、「リズム＆ブルース」という用語は、別の狭い意味でもひんぱんに使用されている。それがたとえば、ネルソン・ジョージのいう「リズム＆ブルース」である。

リズム＆ブルースという言葉は一九四〇年代に生まれた。ゴスペル、ビッグバンド・スイング、ブルース

など、ブラック・ミュージックのいくつかのジャンルが合体し、新しいテクノロジ―、とくにエレクトリック・ベースの一般化を土台として誕生した、前へ前へと突き進む活気にあふれた新しい種類のポピュラー・ミュージックを指す言葉として登場した。一〇年後、それは黒人起源であることを隠すためにロックンロールと呼ばれるようになり、やがてソウル、ファンク、ディスコ、ラップなどの派生的なスタイルがR & Bをルーツとして生まれた<sup>(14)</sup>。

この定義は、あきらかに、『ビルボード』が名付けた「リズム&ブルース」のなかでも特定の種類の音楽だけを指すものである。

「ロックンロール」の定義にも少なからぬ混乱がある。混乱の原因を二点にまとめてみよう。

第一に、『ビルボード』誌のような市場の意味での分類によれば、「ロックンロール」はおもに「ポップ」部門のなかにふくまれるものだったことが忘れられやすい。いいかえれば、広義の「リズム&ブルース」に対応していた分類は「ポップ」であり、「ロックンロール」は「ポップ」の下位区分だったのである。一九四九年以後、『ビルボード』誌による大衆音楽の分類は、「ポップ」、「カントリー」、「リズム&ブルース」の三つであり、「ポップ」はおおむね白人中産階級が消費する音楽、「カントリー」はおおむね白人地方労働者層が消費する音楽、「リズム&ブルース」は黒人労働者層が消費する音楽だった。

こういう市場的な意味で当時の変化を考えれば、それは、「ポップ」市場が「ロックンロール」市場をふくむかたちに拡大したということになる。その原因は、ティーンエージャーという、あたらしい購買層の登場だ

った。一九五六年、米国のティーンエージャーの数は千三百万人で、その年間総収入は七〇億ドルに達していた。また、平均的ティーンエージャーの毎週の収入平均は十ドル五十五セントだったが、これは、十五年前の平均的米国家庭の可処分所得から生活必需品の支出額を除いた金額にほぼ相当していた。<sup>(15)</sup> こういう購買力のあ  
る若者たちが、自分たちの好む音楽を求めて、大衆音楽市場に登場したのだった。この若者たちは、「リズム  
& ブルース」市場の客にもなったが、それ以上に「ロックンロール」市場の客となり、ポップ市場を拡大した  
のである。

第二に、「ロックンロール」の定義が混乱する原因は、音楽のスタイルとして「ロックンロール」は「ポ  
ップ」なものではない、という主張が絡んでくるからである。事実、「ロックンロール」が登場する以前に『ビ  
ルボード』誌の「ポップ」チャートの上位を占めていたような音楽、そして、その後も「ロックンロール」と  
並行的に「ポップ」チャート上に残った類の音楽、たとえばフランク・シナトラの歌唱やパーシーフェイス・  
オーケストラの演奏のような音楽と「ロックンロール」とでは質が異なっている（シナトラは、ロックンロー  
ルは「知恵遅れの馬鹿どもが歌ったり、演奏したり、書いたりするものだ」といった<sup>(16)</sup>）。しかし、わたくしは、  
市場的観点を重視し、「ロックンロール」の曲が「ポップ」チャートに登場する性格のものだったことから、  
市場の意味では「ポップ」の拡大現象だったことを強調しておきたい。

こうして、広義と狭義の「リズム&ブルース」について確認し、「ロックンロール」の「ポップ」との関係  
を確認したうえで、われわれは、「リズム&ブルース」と「ロックンロール」との関係について認識できる段  
階になる。

「リズム&ブルース」と「ロックンロール」との関係を考える場合に、第一にすべきことは、「リズム&ブルース」を広義ではなく狭義の「リズム&ブルース」を指すものとする、と定めておくことである。この限定をしておかないと、「リズム&ブルース」と「ロックンロール」との関係の話は大きな混乱を来す。なお、狭義の「リズム&ブルース」については、われわれは、おおむねさきほどのネルソン・ジョージの定義にしたがっておけばよいように思う。

さて、狭義の「リズム&ブルース」と「ロックンロール」の関係を整理するために確認しておくべきなのは、第一に、「ロックンロール」のなかにそう呼ばれただけの音楽と、そう呼ばざるをえない音楽、の二種類があったことである。

「ロックンロール」という呼称は、よく知られているように、白人ディスク・ジョッキーのアラン・フリードが、一九五〇年代初め、白人向けラジオ放送で黒人「リズム&ブルース」のレコードを流す際に使い始めた言葉である。フリードの意図は、この種の音楽が、黒人音楽だという理由で白人リスナーに拒絶されるのを避けるためだった。フリードは、ラジオで黒人リズム&ブルース曲を「ロックンロール」として放送しただけでなく、一九五二年には最初の「ロックンロール」のコンサート（出演したのは黒人アーティストたちだった）も主催し、その後「ロックンロール」の普及者として活躍することになる。ネルソン・ジョージは、フリードなどの果たした役割について、こう述べている。

R & Bが黒人マーケットの発見だったとすると、ロックンロールは白人ティーンエイジャーの開拓だった。

それは最初フリードによっておこなわれ、やがて彼ほどの才能を持たない商売人へと引き継がれた。"ロックンロール"なる言葉がフリードによって全国に広められる以前につくられた、ファッツ・ドミノ、リトル・リチャードらのレコードが、それ以後の彼らのレコードと大きく違っていたわけではない。彼らはいつでも同じサウンドを追求していた。ただ……聴衆の方が、幅広い年齢層の黒人から白人ティーンエージャーに変わったただけだった。<sup>(17)</sup>

ここで主張されているのは、要するにファッツ・ドミノやリトル・リチャードのような音楽は終始「リズム＆ブルース」だったのであって、それを「ロックンロール」と称したのは単なる呼称の変更と、その結果生じた聴衆の変化にすぎないということである。

しかし、われわれはもうひとつ、単なる呼称の変更ではない「ロックンロール」があったことも確認しておく必要がある。その点については、ジェリー・ウェクスラーの説明が公平で本質を突いているだろう。ウェクスラーは『ビルボード』誌で黒人音楽の批評を担当したのち、「リズム＆ブルース」分野の名門レコード会社アトランティックのプロデューサーをつとめた黒人音楽の専門家である。

ロックンロールが発達した心理的・社会的な原因のひとつは、白人たちが黒人音楽にさらされたことにあった。白人たちは、最初は黒人音楽を聞いた。白人たちがつぎにしたのは、それを演奏することだった。

ずいぶんひどい演奏だったのだが、演奏し続けた人たちは、どうにか楽器が弾けるようになり、まもなく、

手本にした黒人演奏家たちとたぶん同じくらい上手になった。しかし、ほんものであるという重要な点がたぶん欠けていた。そのために、黒人音楽とは別物になったのだ。<sup>(18)</sup>

ロバート・パーマーは、黒人の「リズム & ブルース」が白人ミュージシャンに演奏されることによって異質の音楽に変化した点を積極的に評価して、つぎのようにいう。

白人たちの演奏する音楽は別物になったのだ。それは、ただ単に旧来のままの R & B や、それに近接した白人音楽ではなくて、それよりも広い音楽語法になった。黒人創始者たちの影響を受けただけでなく、新しい制作スタイルや、新しい演奏家、そして新しい状況（つまり、潜在的に従来よりも広範で多様な聴衆）からも影響された。われわれがロックンロールをひとつの音楽語法として語るときは、まさしくこれを指している。それは焼き直しでもなく、あからさまな模倣でもなく（模倣はたくさんあったけれども）、新鮮さの火花が散る、冒険と開拓の態度をそなえた音楽、将来性を備えた音楽だったのである。<sup>(19)</sup>

われわれも、狭義の黒人「リズム & ブルース」を白人演奏家たちや歌手たちが変質させることによって生じた新種の音楽としての「ロックンロール」があったことを再認識しておこう。

しかし、ネルソン・ジョージの「ロックンロール」に関する考え方と、ジェリー・ウエクスラーの「リズム & ブルース」に関する考え方とを突き詰め、さらにパーマーの「ロックンロール」に関する定義を加えて総合

するなら、そこには「ロックンロール」に関する第三の定義が生じるはずで、わたくしはこの新たな定義がもっとも明快だろうと考えている。この第三の定義は、ジョージとウェクスラーに倣って、音楽市場の観点、つまり、誰が買うのか、という観点を重視するものである。この意味での「ロックンロール」とは、スタイルの点では（一）狭義の黒人「リズム&ブルース」と（二）白人ミュージシャンがそれを変質させて生み出した新しい音楽との両方をふくみ、両者のうち白人購買層が喜んで購入するものを指す。いいかえるなら、白人ミュージシャンが「リズム&ブルース」を変質させた音楽で白人が買うものは当然「ロックンロール」であるが、黒人「リズム&ブルース」のなかで白人が買うものも「ロックンロール」だということである。その逆に、白人ミュージシャンが「リズム&ブルース」を変質させた音楽のなかに、黒人購買層が喜んで購入するものがあれば、それは「リズム&ブルース」だということである。別の言い方をすれば、黒人の「ロックンロール」ミュージシャンがいても、白人の「リズム&ブルース」ミュージシャンがいてもおかしくない、ということでもある。

こうして、われわれはチャック・ベリーが「リズム&ブルース」のミュージシャンなのか、それとも「ロックンロール」のミュージシャンなのか、という問いを考えてみる際の用語の問題を整理することができた。

チャック・ベリーは、その音楽活動が「リズム&ブルース」に基盤を置くものながら、重要な部分が「リズム&ブルース」と「ロックンロール」の両方に跨っているために、捉えにくい存在である。したがって、ジョン・レノンのように、チャック・ベリーは偉大な「ロック詩人」だと評価することにもなれば、『ペンギン大

『衆音楽百科事典』のように、「リズム & ブルースのスーパースター」だと定義することにもなるのである。

チャック・ベリーは黒人ミュージシャンでありながら、その作品を録音・販売したチェス・レコードの方針にしたがい、意識的に白人ティーンエンジャー市場にも受け入れられるような音楽作りをした。なにしろ、三十歳の黒人ベリーは、若者の気持ちを代弁し、つぎのような「ロックンロール」賛歌を書き、歌うことができたのである。この歌のなかの若者は、黒人でも白人でもかまわない若者だった。

そのロックンロール音楽を

もう少し聞かせてほしい

演奏の仕方はまかせるよ

バックビートは欠かせないから、無くするな

ロックンロールなら、いつでも使える

僕といっしょに踊りたいなら

僕といっしょに踊りたいなら

ロックンロール音楽でなければね

『ロックンロール・ミュージック』

一九五七年に発売されたこのレコードは、「ポップ」部門のシングルレコード・チャート、つまり白人向け市

場の第八位にまで上るヒットとなった。この曲は、黒人の手になるものながら、名実ともに「ロックンロール」の曲だったといってよい。

しかし、われわれは同時にこのレコードの別の側面にも注意しておくべきである。「ロックンロール・ミュージック」は、「リズム&ブルース」部門のシングルレコード・チャートで第六位まで上昇したヒット曲だったことである。つまり、このレコードは、黒人ミュージシャンにふさわしく、黒人市場でも大変よく売れる「リズム&ブルース」曲でもあったのである。

しかも、チャック・ベリーについては、「ロックンロール・ミュージック」のように、「ポップ」と「リズム&ブルース」の両部門でヒットした曲を比べてみると、わずかひとつの例外を除いて、「リズム&ブルース」部門の方で高い順位にまで上昇している。むしろ市場の大きさ、つまり買い手の多さという点では、「ポップ」市場は「リズム&ブルース」市場にはるかに勝っていただろうから、単純に比較するのは危険だが、それにしても、それぞれの市場内での購入率の高さ、いいかえれば人気の高さを反映しているとはいえるだろう。つまり、ベリーのこれらの曲は、「リズム&ブルース」としての黒人社会での購入率、白人社会の「ロックンロール」としての購入率、人気よりも高かったといえるだろう。証拠として、一覧を掲げる。

『ビルボード』チャート

「メイベリーン」(一九五五)

R & B 1位 ポップ 5位

「ロール・オーヴァー・ベートーベン」(一九五六)

R & B 7位 ポップ 26位

「スクール・デイ」(一九五七)

R &amp; B 1位 ポップ 5位

「ロックンロール・ミュージック」(一九五七)

R &amp; B 6位 ポップ 8位

「スウィート・リトル・シックスティーン」(一九五八)

R &amp; B 1位 ポップ 2位

「ジョニー・B・グッド」(一九五八)

R &amp; B 5位 ポップ 8位

「キャロル」(一九五八)

R &amp; B 12位 ポップ 18位

「スウィート・リトル・ロックンローラー」(一九五八)

R &amp; B 13位 ポップ 47位

「オールモースト・グロウン」(一九五九)

R &amp; B 3位 ポップ 32位

「バック・イン・ザ・USA」(一九五九)

R &amp; B 16位 ポップ 37位

「トゥー・プープト・トゥ・ポップ」(一九六〇)

R &amp; B 18位 ポップ 42位

「マイ・デイン・ガ・リン」(一九七二)

R &amp; B 42位 ポップ 27位

なお、一九六〇年からは、音楽業界誌『キャッシュ・ボックス』に上位五〇位までの「R & B」部門チャートが新設され(一九七二年からは六〇位までに範囲が拡大)たので、『ビルボード』よりも対比がしやすくなる。右表の最後の二曲は重複するが、一九六〇年以後のベリーのヒット曲を『キャッシュ・ボックス』チャートで対比してみよう。

「レット・イット・ロック」(一九六〇)

R &amp; B 22位 ポップ 60位

「トウ・プー・トウ・ポップ」(一九六〇)

R & B 20位 ポップ 56位

「ネイディーン」(一九六四)

R & B 7位 ポップ 32位

「ノー・パティキュラー・プレース・トゥ・ゴー」(一九六四)

R & B 2位 ポップ 9位

「リトル・マリ」(一九六四)

R & B 30位 ポップ 51位

「プロミスト・ランド」(一九六四)

R & B 16位 ポップ 35位

「マイ・ディン・ガ・リン」(一九七二)

R & B 2位 ポップ 1位

「リーリン・アンド・ロッキン」(一九七二)

R & B 19位 ポップ 30位

結局のところ、「リズム&ブルース」部門と「ポップ」部門の両方のチャートに上ったチャック・ベリーの曲については、「マイ・ディン・ガ・リン」だけを除いて、すべて「リズム&ブルース」チャートで優勢だったといえる。

しかも、チャック・ベリーには、「リズム&ブルース」部門で上位に上りながら、「ポップ」部門のチャートには入らなかった曲がある。これも示しておこう。

「ノー・マネー・ダウン」(一九五六)

R & B 11位

「トウ・マツチ・モンキー・ビジネス」(一九五六)

R & B 7位

「ディア・ダッド」(一九六五)

R & B 29位

「ハヴァナ・ムーン」(一九六六)

R & B 7位

以上は、シングルレコードの売り上げに関する表だが、このほか、「リズム&ブルース」部門でデイスク・ジョッキーのかけた頻度を示すチャートでは上位につけながら、「ポップ」部門には姿を見せなかった、「ウィー・ウィー・アワーズ」(一九五五、R & B、15位)、「ブラウン・アイド・ハンサム・マン」(一九五六、R & B、5位)のような曲も注目される。

要するに、リスナーたちの購買行動から判断すれば、チャック・ベリーはたしかに「ロックンロール」(つまり市場的に「ポップ」にふくまれる)のミュージシャンとして人気が高かった(白人市場での購買率が高かった)が、それ以上に「リズム&ブルース」のミュージシャンとして人気が高かった(黒人市場での購買率がさらに高かった)と結論できるだろう。

「リズム&ブルース」と「ロックンロール」というふたつのジャンルに関するチャック・ベリーの位置づけについては、音楽業界による判断にも注目したほうがよい。一九六六年、ベリーは、それまでレコードを出していた独立系のチェス・レコードから、大手のマーキュリー社へ、多額の支度金(六万ドルもしくは十五万ドルだったといわれる)をもらって移籍した。このとき、音楽業界誌『ビルボード』は、マーキュリー社にとってベリーの移籍が、「R & B部門で主要な位置を占めようとする方針」のきわめて重要な要素となるだろう、と書いた。<sup>(20)</sup> また、それに先立ち、同誌は、「マーキュリー社は、チャック・ベリーならびにジュリー・バトラー、ジュニア・パーカーというR & Bアーティストたちと契約をすでに結んだ」とも書いていた。<sup>(21)</sup> ベリーに

関する認識は「リズム&ブルース」のミュージシャンという点で一貫している。ベリーは、一般に「ロックンロール」の古典とみなされる多数の作品をすでに発表していた一九六六年の段階でも、音楽業界では「リズム&ブルース」のミュージシャンと認識されていたと考えてよいだろう。

以上を要するに、チャック・ベリーの位置については、およそつぎのように考えておけばよいのではないだろうか。一般に黒人市場向けの「リズム&ブルース」の曲が白人向け「ポップ」市場でも売れると、「クロスオーバー」したと称される。ベリーは、所属レコード会社の方針にしたがって、白人市場を意識した曲作り、すなわち、意図的に「クロスオーバー」をねらって、成功した。それらの曲は「ロックンロール」と認識されるのが少なくないし、事実、音楽市場を重視するわれわれの定義にしたがっても、「リズム&ブルース」であると同時に「ロックンロール」である。けれども、個々の曲自体に対するリスナーの購入状態を見ても、音楽業界の認識を見ても、作り手チャック・ベリーは基本的には「リズム&ブルース」のスターだった。われわれも、以後ベリーをそのようにみなしながら、論述を進めてゆくことにしたい。

## おわりに

多くの先進国で一九五〇年代・六〇年代を境として社会と文化が決定的に変わったと感じている人はわたくしを含めて少なくあるまい。それは社会と文化の主たる担い手が中産階級から大衆へ移行した大変化であって、フランス革命を境に社会と文化の主たる担い手が貴族から中産階級へ移行したのと比肩する第二の革命だった

のではないか。大学もちょうどこの一九五〇年代・六〇年代を境に大衆教育機関に変貌していったのだが、ロックンロールという音楽も同じころ世に現れ、社会・文化の大衆化を反映するとともに促進した。その意味で、この音楽ジャンルは文化史上、無視できない重要なものだろうと思う。

ところで、この音楽ジャンルの展開の最初期に決定的な役割を果たしたミュージシャンを客観的に絞り込めば、白人のプレスリーと黒人のチャック・ベリーのふたりになるはずである。プレスリーについては本邦でもすでに多くの学問的分析の対象とされてきたが、ベリーについてはそうではない。しかし、ベリーも真剣な取り組みがなされてしかるべきミュージシャンであると思う。

プレスリーがカントリー音楽を土台にしながら新しいロックンロールという音楽を普及していったのと似て、ベリーもリズム & ブルースを土台にしながら新しいロックンロールという音楽の普及者になった。しかし、プレスリーのカントリー性が広く認識されているのとは対照的に、ベリーについてはリズム & ブルースという土台があったことが忘れられやすい。ベリーのリズム & ブルース性は、ある意味では『フィルモア・オーディトリウム』のチャック・ベリー（一九八九）というブルースを主にしたライブアルバムにすでに明瞭に見られたし、ブルース曲を集めた『チャック・ベリー、ブルース』（二〇〇三）というわりあい新しいアルバムでは再評価の動きが見られる。それにもかかわらず、リズム & ブルース性が忘れられがちなのは、ベリーの所属していたレコード会社の方針に沿う白人ティーンエージャー向けの音楽作りがあまりに鮮やかだった結果なのだが、当時の様子を子細に検分すると、いわばベリーというこの特大金貨のもう一面がよく見えてくる。

今回の拙文では、まず「リズム & ブルース」という用語と「ロックンロール」という用語の概念整理をおこ

なった。「リズム＆ブルース」については、黒人大衆が消費する音楽（市場概念）であると同時に一定の特徴をもっている音楽（スタイル）として定義した。「ロックンロール」については、白人ティーンエージャーが消費する音楽（市場概念）であると同時に、リズム＆ブルースの一部およびその変質形態である音楽（スタイル）として定義した。なお、市場概念としての「ロックンロール」は「ポップ」の下位カテゴリーとなるものであることを強調した。

これらの定義を援用しながら、ベリーの各ヒットレコードの売れ行きを調べてみたところ、ある意味で思いがけず、ほぼ例外なく、「リズム＆ブルース」部門での順位は、「ポップ」部門の順位に勝っていた。しかも、レコード業界は、ベリーがロックンロールのミュージシャンとして成功したかに見えたのちも、どうやらあいかわらずリズム＆ブルース・ミュージシャンと認識していた様子である。こうして、拙文のなかではベリーのリズム＆ブルース性が、ある程度客観的に証明されることになったのである。

## 注

- (1) プラトン『国家』（藤沢令夫訳）第四卷、第四節。『プラトン全集Ⅱ』（岩波書店）1976、p. 272-73.
- (2) Pamela Clarke Keogh, *Elvis Presley: The Man, the Life, the Legend*, New York, etc.: Atria Books, 2004, p. 89.
- (3) *Ibid.*
- (4) Michael T. Bertrand, *Race, Rock, and Elvis*, Urbana & Chicago: Univ. of Illinois Press, 2000. 前田絢子訳『エルヴィスが社会を動かし た』（岩波書店）2002, p. 262.
- (5) *Ibid.*, p. 266.

- (6) *Ibid.*, p. 227.
- (7) David Halberstam, *The Fifties*, New York: Random House, 1993, 金子宣子訳『ザ・フィフティーズ——一九五〇年代アメリカの光と影』新潮OH文庫、第二部、2002, pp. 372-73.
- (8) チャック・ベリーについては、湯川新『ブルース——複製時代のフォークロア』（法政大学出版局、一九八八）の第七章「ロックンロール・ヒーロー」がすぐれた学問的論考である。わたくしはチャック・ベリーの音楽と歌詞について氏とは少し考えを異にしているが、このミュージシャンを学問の対象にするに当たって勇氣と刺激とを与えられたことを感謝したい。
- (9) マイケル・ライドン「チャック・ベリー再生」、片岡義男編訳『ロックの時代』晶文社、1971, p. 31.
- (10) 以下略歴は Chuck Berry, *Chuck Berry: The Autobiography*, New York: Harmony Books, 1987 に従う。中江昌彦訳『チャック・ベリー（自伝）』音楽の友社、1989 も参照したが、記述内容については原文を優先する。
- (11) ザ・ビートルズ・クラブ監修翻訳『The Beatles アンソロジー』（リットー・ミュージック）、2000, p. 11（ジョン・レノンへのインタビュー）。
- (12) Richard J. Ripani, *The New Blue Music: Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*, Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2006, p. 6.
- (13) Robert Palmer, *Rock & Roll: An Unruly History*, New York: Harmony Books, 1995, pp. 82-3.
- (14) Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, New York, London &c: Penguin, 1988, 『リズム&ブルースの死』（林田ひめじ訳）、早川書房、1990, p. 29.
- (15) Halberstam 『フィフティーズ』第三部、p. 308.
- (16) Palmer, *Rock & Roll*, p. 130.
- (17) George 『リズム&ブルースの死』p. 141.
- (18) Palmer, *Rock & Roll*, p. 33.
- (19) *Ibid.*
- (20) Bruce Pegg, *Brown-eyed Handsome Man: The Life and Hard Times of Chuck Berry, an Unauthorized Biography*, New York & London:

Routledge, 2002, p. 175.

(2) *Ibid.*