

はじめに

音楽シーンに限らず、近年流行したりするものは、そのほとんどが何年、あるいは何十年も前に流行ったものがリヴァイバルされたり、それらを現在の人々の感性で焼き直したり、ジャンルの違うものどうしを組み合わせた存在であることがほとんどである。

音楽、とりわけ若者を中心とした聴衆に支持されているポップ・ミュージックやロック・ミュージック等においては、そのメロディーやリズム・パターンがほとんど出し尽くされてしまったという低迷感に陥っているのが現状である。

ロックと呼ばれるジャンルは、ハード・ロックやパンク・ロックなど、そのサブジャンルとも言うべきものが、他のジャンルの音楽と比べても非常に多い。これは、そもそもロックの誕生が、ブルース・ミュージックとカントリー・ミュージックの融合であると言われていることからも、ロックが、積極的に他の音楽と結びつくことによって新たなサブ・ジャンルを形成するという性質を持っているからではないだろうか。

また、ロック・ミュージックは、その誕生から現在に至るまでの変化と発展の過程において、大きく三つの枠組みでとらえることが出来る。それらの始まりを、年代で追っていくと、ロックの第一期である「ロック & ロール」は、ビル・ヘイリー & コメッツの、「ロック・アラウンド・ザ・クロック」(1 9 5 4)が翌年の映画「暴力教室」に使われ、ヒットしてからその存在を強めたこと、さらに、エルビス・プレスリーがデビューし、ヒットを連発し始めた 1 9 5 6 年頃とあわせて、1 9 5 5 年を、ロック & ロールの始まりとする説が最も一般的である。ロックの第二期は、そのままの「ロック」と言う名で、イギリスでビートルズがデビューした 1 9 6 5 年から始まっている。そしてロックの第三期は、 1 9 7 5 年から始まり、イギリスを中心としたパンク・ロックから、ニューウェイヴ期までを言う。

ロックは、その第一期から第三期まで、それぞれちょうど十年周期で変容していく

いることが、そこから見て取れる。また、ロックは、その誕生と同時に、世界各国の若者に支持され浸透していったが、オリジナリティを持ったロックは、アメリカとイギリス以外ではほとんど生まれなかつたことも、特徴として挙げられる。

こうしたロックの多様な変化は、ロック・アーティストと呼ばれた人々が、ロック以外の音楽の影響を受けて育ってきたことや、ロックの中に他の音楽の特徴(使用される楽器や、リズム・パターンなど)を積極的に取り入れることによって起こってきたのではないだろうか。

しかし、ロックは比較的新しい音楽でありながら、それを定義することは非常に困難なものである。その原因は、今挙げたように、ロックがそのサブジャンルとしてのスタイルを非常に多く抱えていることや、現代においては、一般にロック・ミュージシャンと呼ばれる人々や、ロック・ミュージック・フォロワーの人々の一人一人が、個々のロック・スタイルを持ち、ある人がロックだと言っても、もう一人にとっては、それがロックとは認められないと言う状況が大いに有り得ることも挙げられるだろう。それだけロックというものが、人々の音楽スタイルだけでなく、その価値観やファッショなども内包する生活そのものと、密接に関わっているということの現れといえるであろうが、そのままでは、ロックは音楽的に実態を持たないと言っているようなものでしかないだろう。

そこで、ロックが一番最初に生まれた 1950 年代のアメリカと、そこにあった、ロックのルーツとなった音楽から、ロックがどのような性質を受け継いで生まれてきたのかということを明確にし、原点のロックから、ロックという音楽の本質に迫りたい。また、第三期までのロックの変遷を追うと共に、ロックがいかにしてそのサブ・ジャンルを形成していったかを調べ、ロックの持つ特質についても迫りたい。

第一章 ロックのルーツとなった音楽

第一節 ブルース・ミュージック

1800年代を通して、アメリカへと連れてこられたアフリカの黒人たちは、奴隸として競売にかけられた後、アメリカ南部各地のプランテーションで、綿花栽培などの労働に従事させられた。

そうした中で、フィールド・ハラーと呼ばれるかけ声や、ワーク・ソング、リング・シャウトといった農作業の効率を高めるための無伴奏の労働歌が生まれ、これらがブルースを生み出す基盤となった。また、黒人奴隸達は、アメリカの法律によって彼らの出身部族の儀式を禁止された上、白人プロテstantの鑄型に同化することを強要されました。しかし、時が経つにつれ、黒人たちの間で、白人たちから習った贊美歌やスピリチュアル等の宗教歌、クーン・ソング等の世俗歌、民謡、ワルツなどのカントリー・ダンスのナンバー、ラグタイムなどが流行するようになり、中でも、ヨーロッパから伝わったバラードの形式(A A B 形式の歌詞と 3 コード、12 小節)は、ブルースの成立に大きな影響を与えたのである。

「ブルース(blues)」という言葉は、悲しみや絶望を表すものとして、長い間使われてきた。ブルースと呼ばれる音楽も、実際は非常に不幸な状況、つまり、家から無理矢理に連れ出され、奴隸としての人生をおくられた状況から発展したものであった。ブルースは、過酷な日常での問題とその闘いに於いて助けとなってくれる、アメリカ黒人による音楽であった。

ブルースは、その起源が南部アメリカである為、最も早くに知られたブルースは、カントリー・ブルースと呼ばれた。その一番古い録音は、1920年代にされているものであり、それ以前のブルースの音は、推測によるしか知ることが出来ない。カントリー・ブルースの主流は、ギターの弾き語りや、ミシシッピ・サクソフォンと呼ばれるハーモニカとギターの合奏であり、リズム楽器は用いられなかった。

1930年代に入ると、シカゴやセントルイス等の北部の都市では、シティー・ブルースと呼ばれる都会的なブルースが流行し、中でも、ニューヨークでの黒人のヴォードヴィル・ツアードで見いだされたジャズ・バンドやブルース・バンドのフィーチャー・ソリストであった女性シンガーたちが歌うブルースのスタイルは、通常厳密な12小節ブルースであり、クラシック・ブルースと呼ばれた。後のロック・シンガーに音楽的インスピレーションを与えたクラシック・ブルースのシンガーが、マ・レイニーであり、彼女は、「ブルースの母」と呼ばれた。その歌唱スタイルは、強力な呻きやドラマティックなポーズ、さらに表情豊かなブルー・ノートのベンディング、一つのメロディー・ノートから次のそれへのスライディングといったものであった。

こうしたブルースの発展の中でロックに最も直接的な影響を及ぼしたのは、ミシシッピ・デルタ地帯で生まれたデルタ・ブルース・スタイルである。デルタ・ブルース・スタイルは、サウスおよび、ノース・カロライナ州などの地で生まれたカントリー・ブルース・スタイルと比べると、非常にエモーショナルでラフなものであった。ロバート・ジョンソン、チャーリー・パットン、サン・ハウスといった、デルタ・ブルース・ミュージシャンは、コードの合間にメロディックなフィルをはさみ、歌にギターで伴奏をつけた。ミシシッピで生まれた、デルタ・ブルース・ミュージシャンは、メンフィスやデトロイト、シカゴといった都市で、他のミュージシャンと仕事をするようになる

と、素朴でアコースティックなカントリー・ブルースから、通常、ベースやドラム入りのグループで演奏されたアンプリファイド[電気によって音を増幅したもの]のアーバン・ブルースへと変化していった。

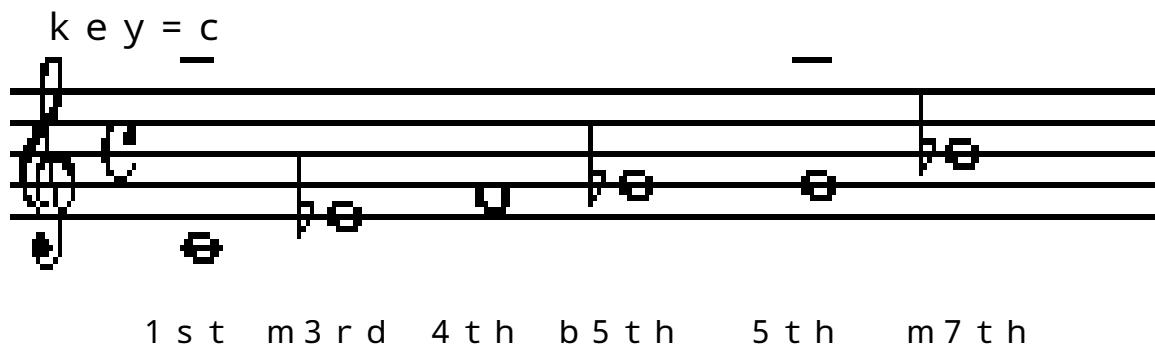
アーバン・ブルースは、そのほとんどがリズム・セクション(ベース、ドラムス、そしてギターかピアノの両方か片方)と、サクソフォンその他の木管ソロ楽器を擁するインストルメンタルのグループによって演奏された。それらは、シンガーの伴奏を行い、そのヴォーカルラインに対するレスポンスを送り、また数コーラスの演奏もした。ピアノは音が大きかったためソロ楽器として使われたが、ギターは音量が十分ではなかったため、エレクトリック・ギターが発明されるまでは、主にリズムを刻むために使用された。

その後、1940年代に入り、エレクトリック・ギターの登場とともに、ブルースはその内容をより濃いものへと深めていくことになるが、ここまで時点に於いて、ブルースは、その基本的な形式や慣習をほぼ確立している。そしてそれらは、1950年代に誕生してくる初期の「ロック&ロール」へと受け継がれていたと考えられる。よって、ここではロック&ロールへと受け継がれたブルースの形式や、その慣習を挙げることとする。

「ブルー・ノート」

ブルースの一般的特徴として、最も知られているのが、ブルー・ノートである。ブルー・ノートは、西アフリカの一部地域で使われていた、ペントatonic・スケール(五音音階)が、起源とされている。「ブルー」は、(哀愁を帯びた)と訳すことができ、ブルー・ノートは、実際にそのような雰囲気を持っていると感じとることが出来る。ブルー・ノートとは、m3rd, b5th, m7thの三つの音のことを言うが、これは

ピアノの平均律に無理に当てはめて定義されているものであり、厳密には、それよりも多少高い音程であったりする上、演奏者やその気分によってまちまちである。また、ブルー・ノートは、声や弦楽器以外の楽器（ピアノなど）では出せないため、ブルースのピアノ・プレイヤーは、第3音や第7音を、そのまま半音下げて演奏した。



ブルー・ノートの内、m3rdとm7thを含み、そのスケールの並びが、1st、m3rd、4th、5th、m7thのものを、ブルー・ノート・ペントトニック・スケールと言う。b5thのブルー・ノートは、ビバップといったジャズ・スタイルで使われたが、初期のブルースでは、あまり使われなかった。

「詞の形式」

ブルースは、かなり一貫した形式構造に発展したが、それは元々は、ヨーロッパの歌の形式に端を発したものであり、ブルースの詞は、一定の長さの詞が繰り返されて対照をなす構造がとられてる。ほとんどのブルースに使われた詞の形式は「A A B」である。最初のAは、メロディ（4小節）の最初のラインおよび言葉のフレーズを意味し、次のAは、最初の繰り返しおよび、全く同じかほとんど同じメロディであり、Bは、前者二つの詞とメロディに対するレスポンス（応答）として機能しているのである。

「12小節ブルース」

ブルースのリズムは、4拍のパターンで組み立てられ、メロディは4小節ずつのセクションからなり、A A Bの三つのフレーズは、合計12小節となっていた。また、使用される基本的なコード進行は、一般に「スリー・コード」と呼ばれるものであり、その通り三個のコードしか用いられない。キー = Cであれば、使用されるコードは、C 7、F 7、G 7の三つである。こうした1・4・5のコードが、4小節ずつを一まとまりとすれば、「1 4 1 1 - 4 4 1 1 - 5 4 1 5」という規則性に則って演奏される。実際の演奏においては、キー = E、A、D、Gなど、ギターやベースにとって演奏しやすい(開放弦を多用できる)キーが多く使われている。

「リズム」

ブルースのリズムでは、拍は普通不均等に細分化され、「長 - 短、長 - 短」の不均等なリズムパターンは、シャッフル・ビートと呼ばれた。

- ・拍の不均等細分化 - ブルースの特色。ゆっくりとした、くつろいだ雰囲気。
- ・拍の均等細分化 - フォークやカントリー・ミュージックに共通。

デルタ・ブルースを完成形へと導いたロバート・ジョンソン(1911~38)は、一つ以上のリズムを同時に使う(例 - 歌とギターを違ったリズムで演奏する。)という手法をブルースに取り入れた。このポリリズムは、アフリカの音楽の伝統で一部知られているものである。

第二節 リズム＆ブルース

ブルースが、ロックの原型となったことは言うまでもないが、厳密には、ロックの成立により直接的に影響を与えていたのが、リズム＆ブルースである。リズム＆ブルースは、1930年代のアメリカで、ブルースとゴスペルという二つの黒人音楽が結びついて生まれた。ブルースからは、ブルー・ノートがもつ独特の哀愁味のある音を、ゴスペルからは、躍動的なリズムを受け継いだ。

ゴスペル(ここでは、黒人のブラック・ゴスペル・ミュージックを指す。)とは、元々は、ブルースと同じ音楽的ルーツから発展したものであったが、初期のゴスペルである、スピリチュアル(靈歌)などは、教会において、たくさんの礼拝者がともに分かち合う宗教的理念の表明であったため、シンガー個人の私的表现となりがちなブルースとは、相関性はあったものの、異なるスタイルへと発展していった。

リズム＆ブルースは、ブルースやゴスペルと並び1940年代の終わりまで、「レス・ミュージック」[人種音楽の意]と呼ばれていた音楽の一つであり、ブルースが、アメリカ黒人の生活の諸問題を映した音楽として発展したのに対し、リズム＆ブルースは、人生を謳歌するダンス・ミュージックと言える存在であった。

リズム＆ブルースは、大都市に住むアメリカ黒人のゲットー[貧民地区]にその源を発し、組織化されリハーサルを重ねた、多才な楽器群を擁するグループによって演奏された。シンガーや楽器奏者は、激しく高度な身体の動きを持ち、際どい歌詞を絶叫した。そのリズムやバックビートと並んで、リズム＆ブルースのこうした興奮・エネルギー

が、50年代ロック&ロールの基礎を形作ったと言える。

リズム&ブルースがロックに与えた影響としては、やはりそのリズムが一番に挙げられるが、リズム&ブルースのリズムは、当時としては、全く目新しいものであった。その独特的のリズムは、各小節の2拍目と4拍目にアクセントを置いたものであり、各小節の1拍目と3拍目にアクセントを置くのが他の音楽スタイルでは普通の事であった為、2拍目と4拍目という「オフ」のビートの強調は、バックビートと呼ばれた。バックビートはブルースでも使われていたが、リズム&ブルースでは、バックビートはもっとあからさまで、重要なものとなっていた。

A musical score example in C major. The top staff is for Bass, showing a pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for Drums, showing a pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into two sections: 'C' and 'F'. The 'C' section starts with a bass note followed by an eighth note and a sixteenth note. The 'F' section starts with a bass note followed by a sixteenth note and an eighth note. The drums provide a steady eighth-note pattern throughout.

リズム&ブルース・スタイルの例1

バック・ビートでは、2拍目・4拍目、つまりドラムで言えばスネアの位置にアクセントが置かれている。また、16分音符を使ったリズミカルなフレーズも、リズム&ブルースの大きな特徴として挙げられる。バックビートは、後のロックにとって欠かすことの出来ない重要な要素となった。

リズム&ブルースのリズムパターンには、以下のような、ロッカ・バラードと呼ばれるものも生まれた。

リズム&ブルース・スタイルの例 2

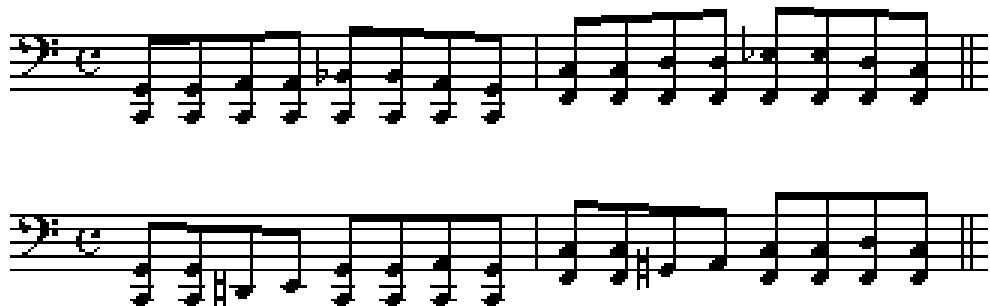
第二節 カントリー・ミュージック

アメリカ南部で、白人たちによって発展したフォーク・ミュージックは、1920年代にはいり、ラジオの重要性が高まったり、録音技術が向上したことにより、他の地域にも広がりはじめ、それは、「ヒルビリー・ミュージック」と呼ばれた。ヒルビリー・ミュージックが、テキサスに広まり、フィドルとギターによるバーン=ダンス・バンドによって演奏され、次第に黒人のブルースやジャズの性格を取り入れたことで、ウェスタン・スwingと呼ばれるスタイルが生まれた。

ウェスタン・スwing・バンドは、ブルースの12小節形式を取り入れ、メロディーにはブルー・ノートを使った。また、ジャズからは、シンコペーションのリズムやサクソフォンなどのジャズで使われる楽器、ミュージシャンが順番にソロをまわすインプロヴィゼーションなどを吸収した。さらには、黒人音楽の典型である拍の不均等な細分化や、バックビートを取り入れることもあったが、当時の多くのカントリー・ミュージシャンはアメリカ黒人によって演奏される音楽との結びつきに抵抗したため、これらが直接ロック&ロールの誕生と結びつくことはなかった。

1940年代には、アメリカ黒人のブギ=ウギのリズムを、カントリー・ミュージックに取り入れることにより、ウェスタン・スwingとは別に、ヒルビリー・ブギと呼ばれるスタイルが生まれた。ブギ=ウギのリズムは、ロック&ロールのピアノのスタイルに対しても強く影響を及ぼしている点からも、あらゆるカントリー・ミュージックの中でも、ヒルビリー・ブギは、一番ロック志向の強いものであったといえる。

また、カントリー・スタイルの一つとされる音楽にホンキー・トンクと呼ばれるものがある。ホンキー・トンクとは酒場を指す言葉であり、そうした酒場の雰囲気とは、仲間同士が陽気に大騒ぎするような場所であったため、ホンキー・トンクの音楽には、大きな音を出すためにアンプを用いることや、一定の踊りやすいリズムが必要とされた。ホンキー・トンクのピアニストは、強烈なビートや、はしゃぎまわるようなブギ=ウギのベース・パターンを用いて演奏し、歌のテーマにおいては、失業や恋人の裏切りといった感情のストレスが、しばしば強調された。ホンキー・トンクにおける、アンブリファイドのギターやベース、ドラムスの使用は、1950年代半ばの、エルヴィス・プレスリーやエディ・コクラン、ジーン・ヴィンセントに代表されるカントリー・スタイルの発展に影響を及ぼした。



ブギ=ウギ・ベース・パターン例

ロック＆ロールに影響を与えたカントリー・ミュージックの一般的要素としては、以下のものが挙げられる。

「リズム」

純粋なカントリー・スタイルの拍子は、4/4、2/4、あるいは3/4のいずれかでパターン化しており、4/4拍子のパターンでは、拍は均等に細分化され非常に安定

した演奏がなされる。また、同じ 4 / 4 拍子の中では、ベースは一拍目にコードのルート音を弾き、三拍目でコードの第五音を弾くことが多く、こうした 2 ビート・ベースが規則正しく演奏される。

「コード」

ハーモニーは、基本的にはトライアド・コード(三つの音のみのシンプルなコードで、7 t h の音は加わらない。)である。

「小節の形式」

音楽は、8 小節楽節の繰り返しパターンに従い、それぞれ二つの 4 小節フレーズで構成されている。ブルースの 12 小節形式が用いられることがある。



カントリー & ウエスタン・スタイルの例

第二章 ロック & ロールの誕生

第一節 ロック & ロールの誕生

ロックの原型となったロック & ロールであるが、ロック & ロールがロックと分け隔てられて述べられることが多いのは、ロック & ロールは、それが誕生した当初の 1950 年代においては、ブルースやカントリーの性質を色濃く残したままの、まだ混沌とした状態にあり、未成熟な音楽スタイルと言える存在であったからである。ここでは、1950 年代にロック & ロールが誕生した背景において、黒人音楽と白人音楽との間でどのような関わりがあったのかや、その中で誕生したロック & ロールの一般的な特徴について触れたい。

ブルースやリズム & ブルースのミュージシャン達は、50 年代に入ってからも精力的な活動を行ったが、ポップ・チャートでのヒットはほとんど無かった。当時、ポップ・ミュージックを聴く白人聴衆の間で、彼等の音楽は全くと言って良いほど人気が無かった。その理由としては、一般的な白人聴衆の間では、白人のカントリーまたはポップ・ミュージックが人気があったことと、50 年代の白人に多く共通する人種差別的態度にも一因があった様である。

しかしその後、カーラジオ、ポータブル・トランジスタ・ラジオが普及され始め、人種差別を続けることを拒んだ一匹狼的ディスク・ジョッキー達(有名なのは、クリーヴランドの WJW 局のアラン・フリード等)のラジオ番組を通じて黒人音楽は広がり始めた。さらには、白人のティーンエージャー達が、ルイ・ジョーダン & ヒズ・ティンパニ・

ファイヴといったジャンプ・バンドのリズム＆ブルースを聴き、踊った事もきっかけとなり、音楽界における人種の壁は崩壊を始め、白人達の中で、黒人達の音楽は急速に人気を集めだしたのである。

そうした中において、ビル・ヘーリー＆ザ・サドルメンや、エルビス・プレスリーといった白人ミュージシャンは、リズム＆ブルースに対する関心が白人の間で高まっていることに着目し、黒人アーティストの録音をカヴァーし始めた。カントリー・ミュージックを歌っていたヘーリーや、プレスリーのカヴァー・ヴァージョンは、通常、オリジナルよりもテンポを上げ、ブルース、あるいはリズム＆ブルースのジャズ・スタイルの伴奏やソロを、カントリースタイルのギターやホンキー・トンクのピアノに変えた。詩も、アメリカ黒人のスラングやセックスへの婉曲的言及は、白人の聴衆に受け入れられ易いと考えられる言葉に置き換えられた。ちなみに、「rock & roll」とは、1930年代に、黒人達によって多数のブルース・ソングで使われた性行為を意味するスラング（俗語）である。

この様にして、1950年代当初、白人聴衆には受け入れられにくかったリズム＆ブルースだが、そのリズムとバックビートが人気を得るにつれ、多くの白人ミュージシャン達が、アメリカ黒人によって演奏されてきた曲をカヴァー録音した。さらに、カヴァーがブルースでなく、カントリーやポップ・ミュージックの経験をしてきたミュージシャンによってなされたことにより、ブルースでも、リズム＆ブルースでも、カントリーやポップでもない、新しいスタイルが生み出され、それがロック＆ロールの最初の形となった。

ロック＆ロールは、その始まりが白人ミュージシャンによる、黒人達のブルースやリズム＆ブルースのカヴァー（再録音）であり、彼ら白人ミュージシャンの培われてきた

フィールドへ、ブルースやリズム＆ブルースから、それらの持つ特徴を吸収したような形であったと言える。そのサウンドはやはり現在のロックとはかなり違ったものであり、曲は12小節でワンコーラスのブルース進行のものが中心で、アップテンポの8ビートのリズムに、ブルーススタイルのギターリフや、ブギウギタイプのピアノのコードプレイを乗せたものがバックキングの基本となるのが一般的であった。

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Guitar, showing eighth-note chords. The second staff is for the Piano, also showing eighth-note chords. The third staff is for the Bass, with eighth-note notes. The bottom staff is for the Drums, with a pattern of eighth-note strokes and rests. The score is in common time, key of C. The guitar part consists of eighth-note chords. The piano part features eighth-note chords. The bass part has eighth-note notes. The drums part shows a pattern of eighth-note strokes and rests.

ロック＆ロール・スタイルの例

第二章 アメリカ白人とアメリカ黒人のロック & ロール

ロック & ロールが、アメリカ白人のカントリー & ウエスタン・スタイルと、アメリカ黒人のブルースとリズム & ブルースが影響し合って生まれてきた音楽スタイルであることは、これまで述べてきた通りであるが、厳密には、白人のミュージシャンが、ブルースやリズム & ブルースの性質を取り込んだものであるとはいえ、ロック & ロール・ミュージシャンには、白人だけでなく黒人も大勢いた。では、白人と黒人のロック & ロールには、それぞれに一体どの様な特徴が見られたのであろうか。ここでは、ロック & ロールがアメリカ人聴衆、とりわけティーンズに広く受け入れられるようになった事の、大きな貢献者である、エルヴィス・プレスリーとチャック・ベリーを例として挙げ比較してみたい。

エルヴィス・プレスリーは、アメリカでロック & ロールを一般化し、さらにその音楽の魅力をワールドワイドに広めた先駆者として知られている。ブルースやリズム & ブルースの、アメリカ黒人の色合いの強いロック & ロールを、彼が広く知らしめ得たのは、何よりも彼が白人であったことがやはり大きい。

エルヴィス・プレスリーは、1935年、ミシシッピー州テュペロで、貧しい農家の子として生まれた。その後、13歳でメンフィスに移住しているが、当時メンフィスは、南部からアメリカ黒人達が職を求めて集まつてくる土地であったと同時に、彼ら南部アメリカ黒人達の音楽が集まる地でもあった。それ故に、彼の最初の音楽体験は、ファースト・アセンブリー・オブ・ゴッド教会における、ゴスペル唱法であった。つまり、幼少の頃から、既に彼の中には白人の音楽と黒人の音楽が同居しており、彼のロック &

ロールの下地と呼べるものが培われていたのである。

そうして育った彼の、歌手人生のスタートは、メンフィスにおいて 1951 年にブルース系を中心とした小さなレコード会社(サン・レコード)を設立していた、サム・フィリップスとの出会いに端を発する。当時フィリップスは、アメリカの白人聴衆の間で、ブルースやリズム & ブルースに対する興味関心が高まり始めていたことを知っていたが、それでもレコードは、白人ミュージシャンの音楽の方がよく売れるとも分かっていた。そうした状況は、彼に「黒人の音楽を白人が上手く歌えば、必ずヒットするに違いない。」という考えを抱かせたのである。そうして、プレスリーとフィリップスによって、サン・レコードでなされた録音は、アメリカのティーンエージャーに、後に口カビリー(ロック & ロール+ヒルビリー)と呼ばれる音楽スタイルをもたらすこととなった。

サン・レコードでのプレスリーの録音における、彼の歌の伴奏の特徴としては、以下のものが挙げられる。

エレクトリック・ギター(リード)

カントリー & ウエスタン・スタイルで一般的な、均等な拍によるプレイを中心には、時には不均等な拍によるプレイも混ぜられた。

アコースティック・ギター(リズム)

アコースティック・ギターは、プレスリー本人によって演奏されたものであるが、彼は均等な拍のプレイによるリズム・キープを行った。

ストリング・ベース

ベースを演奏したビル・ブラックは、弦を指で弾くのではなく、指板に弦をたたきつけて独特の音を鳴らせるという、スラッピング・ベースという、ロカビリー特有のベース・サウンドを生み出した。これは、現在のロック・ミュージックにおいても、エレクトリック・ベースの奏法の一つとして、非常に重宝されているものである。

ドラム

ドラムのリズムは、バック・ビートに強くアクセントを置く典型的なリズム＆ブルース・パターンが一般的であり、シャッフル・ビートも多用されている。

エルビス・プレスリーは、その後、ロック誕生の年とされる1955年の11月にRCAという大手レコード会社に移籍し、翌年、移籍後最初の音源である、《ハートブレイク・ホテル》のヒットを始まりとし、アメリカ人聴衆は、彼を、「ロック＆ロールの王様」へと押し上げていったのである。

一方、チャック・ベリーは、1926年にセントルイスに生まれた。そして彼もまた、ロック＆ロール誕生の年にロックの世界へと踏み入った一人である。

チャック・ベリーの名は、エルヴィス・プレスリーの様に、ロックに興味が無くても、知っている人は多いという程でもないが、筆者の世代でならば、映画「バック・トゥー・ザ・フューチャー」の中で、主演のマイケル・J・フォックスが、ギターを抱えて歌う《ジョニー・B・グッド》が彼の曲であるといえば、分かり易いであろう。映画の中には、それまでジャズやブルースの曲に合わせてゆったりと躍っていた人々が、始めて聴くロック＆ロールのサウンドに驚き、そして今度はリズミカルに躍り出すという象徴的

なシーンがあるが、それ程、チャック・ベリーの音楽、そしてロック＆ロールのサウンドそのものは、当時の人々に衝撃を与えるものであった。

アメリカ黒人であったベリーは、元々は、リズム＆ブルースに深く根ざしたミュージシャンであった。しかし彼が、他のブルースやリズム＆ブルースのミュージシャン達と異なっていた点は、彼が、白人のカントリー＆ウェスタンのスタイルを自らの作品に取り入れることを好み、進んでそれを行った事と、歌手として、スロー・テンポが一般的であったブルース・スタイルの歌を歌うことが、非常に苦手であったという事実である。

そんな事からも、ベリーの演奏するロック＆ロールは、非常にリズミカルで、アップ・テンポなものが多く、それらは、ひたすらに陽気で、詞の内容においても、苦しみや悲しみと言った、負の感情表現の一切無い、喜びの感情を歌った音楽であった。それは同時に、彼がリズム＆ブルースに深く根ざしていたと言うことの証明でもある。

そして、ここで非常に興味深いのは、歌手としての、エルヴィス・プレスリーとチャック・ベリーはかなり対照的な存在であったという事である。

プレスリーの歌唱スタイルが、力強いアクセントを付けて荒々しくシャウトするロック＆ロール唱法に始まり、さらには、カントリー＆ウェスタン・スタイルの、むせび泣くような歌い方をし、ため息や囁き声、ヴィブラートと言った、あらゆる表現方法を駆使して聴衆を魅了し、それらが年を重ねるごとに、次第に成熟していったのに対し、チャック・ベリーのそれは、ただ声をかん高く張り上げるだけという、ストレートかつシンプルなものであった上に、その後も、彼が現役を務めた60歳までそのスタイルは貫かれたのである。もちろん、どちらか一方だけが優れていたというわけではなく、そ

それぞれのスタイルは、それぞれに非常に非常にマッチしていたからこそ、彼らの歌声は強い説得力を持ち、ロック & ロールを一躍人々に広く知らしめ、現在もなお、愛され続けているのである。

ベリーは他にも、ギターを横向きに構えて弾きながら、頭を前後に動かし、膝を曲げてステージを左右に歩き回るという「ダック・ウォーク」によって、パフォーマンスの面でも、人々に衝撃を与えた。そのギター・サウンド自体においても、短いリフを繰り返しながら次第に盛り上げていく独特のスタイルをはじめ、数々のロックのスタンダードなギター・スタイルを生み出し、後に、エリック・クラプトンなど多くのギターリスト達に影響を与えたために、しばしば彼をさして、「ロック・ギターの父」と言うほど の貢献を彼は行ったのである。

彼の楽曲の特徴としては、以下のものが挙げられる。

- ・曲の形式は、12小節ブルースに従ったものが多い。
- ・リズムは、シャッフル・ビートによる拍の不均等な細分化がなされており、特に、バック・ビートの明確化が強くなされている。

エルヴィス・プレスリーとチャック・ベリーという、ロック & ロールの歴史における重要な人物に対して端的に述べる形ではあったが、それでも、両者の比較を通して、それぞれが、ロック & ロールという新しいスタイルの音楽の中にありながら、各々の基盤となった音楽スタイルの影響を根強く残していたと言うことが容易にうかがえる。それ

故に、ロック＆ロールは独立した一つの音楽スタイルとはなり得なかったと言うことの証明でもあるのだが、半世紀近く経った現在であっても、彼らの音楽が愛され続けてい るという事が、彼らの音楽的才能の高さや、圧倒的なオリジナリティーを持っていたこ とを表していると言える。

また、彼らのような存在の出現以降、ロックはその発展や派生に伴って、ロック・ス ターと呼ばれる存在を生み出してきた。彼らは、ロックの新たなスタイルのパイオニア であったり、誰も考えつかなかつたような斬新な表現方法を生み出してきた人間である ことが多かったが、彼らをロック・スターたらしめたのは、何よりロックを求めたのが、 ティーン・エージャーを中心とする若者達であったからである。逆に考えれば、近年の ロックの衰退や低迷の原因の一つには、こうした、圧倒的な影響力を持つロック・ス ターの姿が、見られなくなった事が挙げられるだろう。

第三章 ロックの変遷

第一節 第二期のロック（ビートルズの登場以後）

ここまでにおいて、ロックの原型であるロック＆ロールが、人種間の壁をも超えた、極めて混合的な音楽であることを述べてきたが、最初に挙げた、ロックの特異性としてもう一つ、ロックが、その十年一周期の中で、シンプルな形に始まり、それが次第に複雑なものへと変容していくということが、第二期や第三期においても起こっているという事を、ここでは中心に置いて述べていきたい。

1960年前後のアメリカでは、それまでのロック＆ロールやロカビリーといったスタイルの音楽は、急速に衰え始め、そのころのロック・ミュージックといえば、重厚なオーケストラ・サウンドをバックに、ティーン・アイドルや、ガール・グループが歌うという形のものが主流となっており、アメリカでのロック＆ロール時代を築き上げた、エルヴィス・プレスリーですら、ジェームス・ディーンの様な不良的ロック＆ローラーのイメージを脱ぎ捨てて、ポップ・バラードを歌う、映画スターとなってしまっていた。つまり、アメリカにおけるロック＆ロールは、この時期、ポップ・スタイルの音楽へと飲み込まれ、その独自のスタイルの発展からは遠のいて行っていたのであった。しかし、ロック・ミュージックは、遠く海を越えたイギリスの地において、新たな発展を始めていたのである。

1950年代のイギリスでは、若者の間でスキッフルと呼ばれるスタイルの音楽が流行し始めていた。スキッフルとは、1920年代にアメリカで生まれた、ジャズとフォーク・ミュージックのスタイルを合わせたもので、当時、南部のアメリカ黒人達が、アコースティック・ギター やハーモニカによるメロディーと、洗濯板やたらいを用いた原始的リズム楽器のみによって演奏したというシンプルな音楽である。イギリスでのスキッフル・ブームは、このリヴァイバルと呼べるものであり、ギターを弾ける人間が一人か二人程度いれば、後はそう難しいこともなく演奏でき、他の音楽よりも強いビートを生み出し、またそれを味わえるというその手軽さが、若者を中心にもてはやされ、ブームを引き起こしたのである。

1957年、イギリスのリヴァプールにおいて、後のビートルズでキー・パーソンの一人となるジョン・レノンは、始めてギターを手にすると共に、クオーリー・メンというグループを作った。また、クオーリー・メンの演奏スタイルは、当時の例に漏れずスキッフル・スタイルのものであった。

ジョン・レノンの育ったリヴァプールという街は、17世紀後半から、新大陸、つまりアメリカとの貿易によって急速に発展した街であり、後にジョン・レノンが、リヴァプールを指して「人種の吹き溜まり」と述べているように、街には白人だけでなく、黒人や中国人など、多くの人種が集まっていたのである。よって、当然ながら異文化との接触の機会も多く、また、船乗り達によって、アメリカからブルースが入ってきました。

1950年代後半の、リヴァプールの街のクラブ(酒などを飲みながら、ミュージシャンの演奏を聴く場所)では、フォーク・ミュージックやブルース・ミュージック、カントリー&ウェスタン・ミュージックの演奏が主流であった。

ジョン・レノンは、地域の教会が主催する、ピクニックなどのイベントを通して、

ポール・マッカートニーと出会った。その後、ジョージ・ハリソンを加え、グループ名を、クオーリー・メンからジョニー & ザ・ムーンドッグズと変えた。

1950年代後半から60年代初頭にかけて、アメリカからエルヴィス・プレスリーをはじめとするロック & ロール・ミュージックがイギリスへもたらされると、スキッフル・ブームは急速に衰え始めた。ジョン・レノンらもまた、こうしたロック & ロール・ミュージックを聴き、プレスリーに憧れ、ロック & ロールを演奏したいと思うようになった。そこで彼らは、新たにベーシストとドラマーを加え、グループ名をシルヴァー・ビートルズとした。その後、幾度かのメンバー・チェンジにより、ポール・マッカートニーがベーシストとなり、グループ名も、ビートルズとなった。

1960年の前半には、彼らはドイツのハンブルクのクラブなどに出向いて、演奏するようになっており、そこで彼らが演奏した曲は、チャック・ベリー・やリトル・リチャード、バディ・ホリーといった、アメリカのロック & ロール・ミュージシャンのものであった。こうした活動を経て、知名度を高めた彼らは、レコード会社のEMIと契約し、その子会社であるパーソフォーンに配属され、そして彼らの音楽スタイルに大きな影響を及ぼすこととなる、プロデューサーのジョージ・マーティンと出会うのである。

ジョージ・マーティンは、これまでロック・ミュージックの経験が無く、軽クラシックや、コメディー・バンドと呼ばれるパフォーマンスに重点を置いた音楽グループのプロデュースをしてきており、こうした彼のクラシック・ミュージックでのバックグラウンドは、ビートルズが一部の曲で、弦楽四重奏やその他クラシック的な楽器編成を用いるに至らせた。

EMIとの契約後、最初のレコーディングに際して、ビートルズはドラマーに、リンク・スター（本名リチャード・スター・キー）を迎える。1962年、シングル『ラヴ・ミー・ドゥー』を世に送り出した。そこから、ビートルズはイギリス全土で爆発的な人気を生み、1963年から翌64年にかけて、多少の困難はあったものの、アメリカへの進出を果たした。彼らの登場で、ロックはその第二期へと入ったのである。

ビートルズのような、イギリスのリヴァプールやマンチェスター出身の音楽グループは、近くを流れる川の名を取って、マージー・グループと呼ばれた。彼らマージー・グループの楽器編成は、リード・ギター、リズム・ギター、ベース、ドラムスという、1950年代アメリカのロック＆ロールやロカビリーの影響が容易にうかがえるものであった。また、マージー・グループによって、ベースはそれまでの大型のストリング・ベースから、小型でアンプリファイドのエレクトリック・ベース・ギターへと、その主流を移した事も、彼らが残した影響の一つである。

こうしたマージー・グループによるロック＆ロールが、リズム＆ブルースやカントリー＆ウェスタンの色濃い影響をおさえ、ロックという一つの、立派な音楽スタイルとして確立し得たのは、彼らが、リズム＆ブルースやカントリー＆ウェスタンをその根底に持つアメリカ人ではなく、それらが異国から来た、自分たちを取り巻く多くの音楽スタイルの幾つかとして捉えることの出来たイギリス人であったからであろう。つまりロックは、アメリカ白人がアメリカ黒人からブルースのエッセンスを自分たちの音楽に取り入れたのと同じように、イギリス人がアメリカ人のロック＆ロールを自分たちのものにすることによって、始めて一つの完成形を見たのである。

ビートルズによって起こった第二期のロックであるが、その下積みにイギリスへのロック＆ロールの流入までの、スキッフル・ブームがあったこと、そして、そのスキッ

フル・ブームの中心がイギリスの若者達であり、ロックが、強いビートの持つ刺激を求める若者達の音楽であった事をふまえると、第二期のロックが、やはりシンプルなものからスタートしたのだと言える。

また、ロックが他のスタイルの音楽を積極的に取り入れる音楽であるという事であるが、ビートルズにおいては、1960年代を通して彼らが音楽的技量・才能を増していく中で、アメリカン・ポップ・ミュージックや、ソウル・ミュージックをも自分たちの楽曲に取り入れていった事からうかがえる。また、1965年のアルバム《ラバー・ソウル》の制作にあたって、ギターのジョージ・ハリソンがインドの文化や音楽に興味を持ち、シタールと呼ばれるインドの楽器の奏法を学んだ事は、彼らの曲作りや、演奏スタイルをさらに前進させていったのである。

さらに、ブルースが生み出したエレクトリック・ギターが、ロック & ロールのギターの主流になったように、ロックも、他の音楽スタイルとの結びつきだけでなく、テクノロジーとの結びつきをも積極的に進めていった。

ジョージ・マーティンは、コメディ・バンドのプロデュースもしていたが、その中には、ミュージック・コンクレートと言うサウンド効果が、実験的に使われていた。ミュージック・コンクレートとは、テープに収めた自然音などを、機械を使って加工し、音楽に取り入れることである。彼はそれを1967年のビートルズのアルバム《サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド》へと応用していった。

ビートルズは、ロックの第二期と呼べる流れを作り出したのだが、彼らの影響を受けたり、またはそれと平行して、1965年から74年頃までの中でも、アメリカやイギリスを中心に、ロックは新たなサブ・ジャンルを形成していっている。ここではそれらサブ・ジャンルの概要を列挙する事とする。

フォーク・ロック

アメリカでのフォーク・ミュージックは、生活を守るために懸命に働き、自分の仲間や不幸な人々の権利に目を向けるというテーマを持った音楽であった。1965年、フォーク・ミュージシャンであったボブ・ディランは、フォーク・スタイルの曲をエレクトリック・ギター や ドラムスを擁するブルース・バンドによって演奏してみせることで、フォーク・ミュージックのフォロワー達に衝撃を与えた。彼は、公民権や平和、アメリカ労働者の運動を支持する彼自身のフォーク・ミュージックにおけるテーマを、さらに多くの人々に聴かせるには、ロックスタイルの伴奏に乗せることが一番良いと考えたのである。それによって、イギリスからのビートルズ・ブームに対抗しようとする、フォーク・ロックと呼ばれる新たなスタイルが生まれた。

サイケデリック・ロック

サイケデリックとは、1960年代後半、アメリカの精神科医H.オズモンドが、LSD(幻覚剤)の大量投与による人格解放の画期的療法として考案した、サイケデリック・セラピーに由来している。当時、ビーアティフィック(至福)という言葉からきた、ビート族と呼ばれる作家や詩人、そしてそのフォロワーであるビートニク達は、LSDを想像力を高める薬としてもてはやした。やがてそれらはヒッピーと呼ばれる、カウンターカルチャー(対抗文化)を唱う人々や、ビート族の影響を受けたミュージシャンと結びつき、ヒッピー発祥の地であるサンフランシスコを中心に、LSDの幻覚陶酔作用

とロック・ミュージックを提供するというサイケデリック・ロック（またはアシッド・ロック）を生み出した。そのスタイルの特性は、相互関連の無い複数のモチーフを一曲の中に取り入れたり、インドやジプシーなどの東洋の音楽や、クラシック・ミュージックの要素を少しずつ混ぜ込んだものであり、唱われる詞のテーマも、内集団的アイデンティティを表現し、そうした既成概念を超越し、現実からの逃避のためにドラッグを用いるというものであった。

ニュー・ロック

東洋音楽やインプロヴィゼーションを用いていたサイケデリック・ロックに、さらに現代音楽や、クラシック・ミュージック、ジャズの手法を取り込んだ音楽であり、アート・ロックとも呼ばれ、1968年頃から興った。当時はビートルズの影響が強く、一般聴衆は、単純なロック・ミュージックよりも、高度な音楽的技術をロックに求め始めた事がそのきっかけとなった。ジミ・ヘンドリックスやレッド・ツェッペリン、ジャニス・ジョプリン等が有名である。

ジャズ・ロック

ジャズはブルースと並び、度々ロックに影響を及ぼした音楽であり、1960年代の後半までには、ロック・バンドの楽器編成にジャズ・バンドのホーン・セクションを加えたものが存在していた。さらに、ジャズ・バンドのトランペット奏者であったマイルス・デイヴィスが、自身のジャズ・スタイルにロック・スタイルの伴奏を加えた事により、ロックの持つビートと、ジャズのインプロヴィゼーションや複雑なハーモニーを備えた、ジャズ・ロックが生まれた。それは次第に洗練され、フュージョンと呼ばれるスタイルとなった。

ハード・ロック

ハード・ロックは、アンプやエフェクターの開発とつながりが深い音楽である。1970年代初頭から登場した、ローリング・ストーンズやディープ・パープル、クリームといったロック・バンドは、深く重みのある歪みを生むマーシャル・アンプの登場によって、自分たちのロック・ミュージックに、マーシャル・アンプを用いたディストーション・ギター・サウンドを用いた。そこから生み出されたのは、ベースとギターが短い旋律を繰り返すリフ(ブルースで使われ始めた)を多用し、さらに、曲間に長めで非常にメロディアスなギター・ソロを演奏するという、形式美を重んじるサウンドであった。そしてそれは、歌手が歌のメロディーを、時には言葉の判別不可能なほど絶叫したり、ギターが、その音程の聴き取れないほどの歪みをかけ、演奏のテンポをさらに速めしていく中で、ヘヴィー・メタルと呼ばれる新たなスタイルを派生させた。ヘヴィー・メタル・ミュージックで有名なのは、アイアン・メイデンやジューダス・プリースト、ヴァン・ヘイレンなどである。

プログレッシブ・ロック

1960年代末にアメリカ西海岸からイギリスへ流入した、サイケデリック・ロックをベースに、ジャズから受け継いだインプロヴィゼーションの手法や、変拍子や転調を多用した複雑な構成を持つ音楽。それ故、高度な演奏技術を必要とした。また、エレクトリック・ギターがメインであったそれまでのロック・スタイルに加え、鍵盤楽器を前面に押し出すスタイルがとられた。それには、シンセサイザーの普及により、「キーボード=オルガンかピアノ」という既成概念が崩れたという背景があった。代表的なバンドに、ピンク・フロイドやキング・クリムゾン、イエス、E L & Pなどが挙げられる。

グラム・ロック

イギリスのロンドンを中心に、1970年代の初期から興った性解放への意識の変化は、グリッター(華やかな・けばけばしさ)・ムーヴメントを引き起こした。グリッター・パフォーマー達は、音楽スタイルはハード・ロックであったが、化粧をして女装し、ハイヒールを履くなどして演奏した。こうした彼らのステージは、オペラのようなショーリー的要素を次第に濃くしていき、グラム(グラマラス)・ロックを形成した。その中で、最初に強い影響力を持ったのがデヴィット・ボウイである。彼は、経験としてジャズ・バンドでサクソフォンを演奏したり、リズム&ブルース・バンドで歌ったりしていたが、グリッター・ムーヴメントや、それに伴うビート族の思想に影響されグラム・ロックに進んだ。彼はそのアルバムやステージにおいて架空のキャラクターを創造し、それを演じていった。当時のグラム・ロックは、音楽スタイルと言うよりも、ロック・ミュージックにショーリー的要素を盛り込んだものであった。他に主要なグラム・ロック・ミュージシャンとして、クイーンやマーク・ボラン率いるT・レックスなど。

イギリスから、やがてアメリカへと飛び火したグリッター・ムーヴメントは、ウェルヴェット・アンダーグラウンドの様に、政治性や反体制的思想を表現するようになり、次代のパンク・ロック・スタイルの基盤を形作っていった。

ピートルズやボブ・ディランはロック・ミュージシャンなのか。

ピートルズは、その殆どの曲がロックのイメージとはほど遠いものであるし、ボブ・ディランは、フォーク・ロックの確立に貢献したとはいえ、元々純粋なフォーク・ミュージシャンであった。彼らは、本当にロック・ミュージシャンなのだろうか？彼らを含めた殆どのロック・ミュージシャンと言われている人々は、実はただロックというスタイルが当時人気があり、それを利用したに過ぎないのではないだろうか。

ロックであるか否かは、人それぞれで基準が違うため、明確な分け方はされていない。従って、ここでは、そのミュージシャンが根底にどの音楽スタイルを持っているかで分ける事とする。

ピートルズは、彼らの原点にスキッフル・ブームがあったこと、アマチュアであった時期に彼らが演奏していた曲がチャック・ベリーなどのロック＆ロールであったことから、その基盤にロックを持つと考えられる。こうした彼らの音楽が、現在のロックとは異質に感じられるのは、彼らのプロデューサーであったジョージ・マーティンに負うところが大きいのである。彼がピートルズにクラシックの要素を取り入れたことや、ピートルズがロックだけでなくその後の音楽ジャンルに与えた影響があまりにも膨大であることが、彼らとロックのつながりを希薄にしてはいるが、その原点を考える限り、ピートルズはやはりロック・ミュージシャンであったと言える。

反対に、元々フォーク・ミュージシャンであったボブ・ディランが、ロック・スタイルを取り入れた背景には、イギリスからのロック・ミュージックに押され気味であったアメリカの音楽を盛り上げるためにあったことが大きい。そして彼の曲がどれも根底にフォーク・ミュージックを強く持っていたことから、彼は、ロックではなくフォーク・ミュージシャンであったと言える。

第2節 第三期のロック（パンク～ニュー・ウェーヴ）

第2期のロックが、シンプルなスタイルに戻ることから始まったのは、スキップル・ブームに表されるように、ロックを求めたのが、一般に音楽経験の少ない若者達であったからであり、カントリーやブルース・スタイルのミュージシャンでない彼らによって、初めてロック＆ロールはロックというスタイルを確立し得たのであった。

また、第2期のロックも、様々なスタイルの音楽と結びつき、新たなサブ・ジャンルを幾つも形成していったが、それは結果として、ロックを技術的に高度で形式美を持つものに洗練していった。そして肥大化していったロックは、1970年代に入ると、社会の様相に影響を受け、新たな人々によって再びシンプルなスタイルに回帰するのである。その流れは、パンク・ロックと呼ばれるスタイルによってもたらされた。

アメリカでは1960年代の半ばから、ギターの基本的なコードの押さえ方や、太鼓やシンバルをただ連打することを覚えたばかりのティーン・エージャー達によるガレージ・バンドが流行していた。

また同時期、戦争で荒廃を招く文明には何の価値も見いだせないとし、過去の芸術的伝統に背を向けるとする、ダダと呼ばれる動きが興った。ダダとは、彼らの思想に則り、ナンセンス・シラブル（意味を持たない音節）から生まれた言葉である。

一方、1970年代初期のグラム・ロック・スタイルの流れの中で、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドを結成することとなるルー・リードは、それまでクラシック・ピア

ニストとしての訓練を受けてきてはいたが、ダダイストのそうした影響もあり、クラシック・ピアノでは、自分が社会に向けて言いたい事柄が表現できないと考え、ギターを手に取り、ロック・バンドを結成した。しかも、ロックの諸スタイルでなく、新しい表現形式を試みるために、エレクトリック・ギター、ベース、ピアノ、ヴィオラという編成とした。更にそれにドラムスを加えた彼は、バンドの名をヴェルヴェット・アンダーグラウンドとした。

彼らの演奏スタイルは、ダダの反芸術思想に彩られ、ただならすだけの音で絶え間なくたたかれる8分音符ハーフ・ビートのリズムや、喚くだけのヴォーカル・スタイル、無機質な音のギターといったものであり、それらはガレージ・バンドのスタイルに基づいたものであり、パンク・ロックに引き継がれた要素である。以後、彼らと同スタイルのバンドを中心に、ニューヨーク・パンクが興った。

パンク・ロックの持つ自己破壊的イメージを築いたのは、イギー・ポップ（本名ジェームズ・ニューウェル・オスター・バーグ）であった。彼は、1967年に自身のバンドイギー・ポップ&ザ・ストゥージズを結成すると、そのステージ上で、彼の社会への嫌悪感を表現するために、自分の身体にマイクをぶつけたり、皮膚をガラスの破片で切りつけるパフォーマンスを行った。

1974年に、ニューヨークで結成されたラモーンズは、ビートルズの初期にポール・マッカートニーが使っていた偽名ポール・ラモーンにちなんだものであった。

彼らのスタイルは、単純なコード進行や、ほとんど同一の音で歌われるメロディー・ライン、ハーフ・ビートを用いた速いテンポのリズムで、基本的なパンク・ロック・スタイルの確立に貢献した。

また、彼らの最初のアルバム《ラモーンズの激情》は、1976年にリリースされ、

1975年からのイギリスのパンク・ブームを後押しした。

1970年代の半ば、イギリスの下層中産階級のティーン・エージャー達は、自分たちではどうしようもない経済や、階級支配とのシステムの中で、貧困にあえぎ、それらに対する怒りを募らせていた。そうした彼らにとっては、それまでの裕福なロック・スター達が演奏するロック・ミュージックは何の意味も持たなかった。彼らは、アンチ・政府、アンチ社会、アンチ・ファッショニの態度をとる、アナーキストと呼ばれた。

ロンドンのアンチ・ファッショニ・ブティック(その頃、アナーキストの若者が社会への不満を表現するために身につけた、破れた服やビニール袋で作った服を売る店)「セックス」のオーナーであった、マルコム・マクラレンによって、ニューヨーク・パンクがロンドンに流入すると、以前から、店にやってくるティーン・エージャーに共感を抱いていたマクラレンは、彼らの態度を表現するサウンドを、パンク・ロックと共にプロデュースしたいと考えた。ちょうど、ブティックの従業員であったグレン・マトロックがバンドをしていたことから、ヴォーカルに、店の客であったジョニー・ロットン(本名ジョン・ライドン)をあて、バンド名を、店の名前をとってセックス・ピストルズとした。

セックス・ピストルズの演奏スタイルは、マルコム・マクラレンがアメリカから持ち帰ったニューヨーク・パンクのものであったが、彼らの歌う詞の内容は、イギリスの一般上流階級の人々に、嫌悪感を持たせるものであった。彼らは、あえてそれを狙って、向こうが攻撃してくるのを待っていたのである。また、ポゴと呼ばれるパンク・ロックでは定番の、上下に飛び上がって演奏したり、聴衆がリズムにのるという動きを、最初に始めたのも彼らなのである。

その後彼らは、EMIと契約し、ベーシストのグレン・マトロックが脱退した後、新たなベーシストとしてシド・ヴィシャス（本名ジョン・リッチャー）を加えた。

彼らは、政府や社会だけでなく、《ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン》と言う曲の中でイギリスの女王までも侮辱したため、テレビやラジオで曲を流すことはあるか、コンサートを禁止され、売り上げのチャート・リストに名前を載せることも認められなかつた。そして行き場を失ったセックス・ピストルズは、1976年のデビューからわずか2年で解散し、ジョニー・ロットンは「ロックは死んだ。」と叫び、まもなくシド・ヴィシャスは麻薬の過剰摂取で死亡した。

こうしたセックス・ピストルズの自己破壊性のイメージが持つインパクトは、同じ境遇を持った多くのティーン・エージャーをパンク・ムーヴメントへ惹きつけ、巻き込み、パンク・ロックの代名詞的存在へと彼らを持ち上げさせた。

イギリスのパンク・ムーヴメントにおいて、セックス・ピストルズとは対照的に息の長かったバンドが、クラッシュである。その理由は、セックス・ピストルズが無造作に怒りのメッセージを歌ったのに対して、クラッシュは、その怒りのエネルギーを、若者の失業や人種差別、警察の理不尽な行為などに絞つたためであった。

クラッシュのスタイルは、一般的なパンク・スタイルのそれであったが、彼らは一部で、同じ反体制的音楽であったジャマイカのレゲエから、その弾んだリズムを取り入れた。レゲエのリズムの特徴は、シャッフルの他に、小節の最初の拍を休符にするベース・パターンや、スネア・ドラムとバス・ドラムを同時に打つというものであった。

ここまで流れを見ると、パンク・ロックと、初期のロック、というよりもその基盤となったブルース・ミュージックの間には、いくつかの共通点があることがわかる。その一つは、ブルースもパンク・ロックも、共に、悲惨で劣悪な環境に苦しむ人々の音楽

であったということである。悲しみと怒りという相違はあるものの、どちらもが解放を願う音楽であったということは間違いない。

もう一つの共通点は、使われるコードである。ロック・スタイルが若者の音楽であった理由は、スリー・コードと呼ばれる三つのコードさえ弾ければ、誰にでも演奏できたという点にある。スリー・コードとは、トニック・コード（主和音）と、サブドミナント・コード（下属和音）、ドミナント・コード（属和音）の三つを中心としたコード進行のことを言うが、そもそもこれはブルース・ミュージックにルーツをもつものであり、パンク・ロックはこの原点に帰ろうとする動きから生まれたとも言える。実際、初期のパンク・ロックはこのスリー・コードのみで演奏されていた。

パンク・ロックも、やはりシンプルでスタンダードなスタイルへの回帰現象であった。しかも、その誕生に働いた意志をふまえると、第2期よりも更に原点へ帰ろうとするものであったと言える。しかし、そのパンク・ロック・スタイルも、洗練化の波にのまれ、複雑化の様相を呈していくことになる。

1970年代後半のアメリカでは、パンク・ロック・スタイルに目を付けた他のロック・ミュージシャンによって、パンク・ロックから、その暴力性や反体制的なテーマを取り除いた、ニュー・ウェーヴというスタイルが興った。

また、純粹なパンク・ロック・スタイルが、エレクトリックギターとベース、ドラムスというロックのスタンダードな楽器編成であったのに対し、ニュー・ウェーヴは、そこにシンセサイザーやサクソフォンを加えた形態をとった。さらに、リズム・マシンの導入によるリズムの重視と実験性は、ここから更にテクノ・ミュージックと呼ばれるシンセサイザーなどの電子楽器を主体とした音楽スタイルや、インダストリアル・ミュージックという機械のノイズを効果音として用いる音楽スタイルを生みだし、ニュー・ウェイヴは、パンク・ロック以降のロック・スタイルの総称となった。

ニュー・ウェイヴ以降のロック・ミュージックは、他の音楽スタイルとの結びつきよりも、テクノロジーとの結びつきに主流を移していく。エレクトリック・ギター用のエフェクターの開発に伴う新しいギター・サウンドや、社会の変容に伴うロック・ミュージシャンの主張の変化から、新たなロック・スタイルと呼ばれるものは登場したが、他の音楽スタイルと結びついた、極めてオリジナリティーの高いロック・スタイルと呼べるものは、まず生まれてこなかったのである。逆に、他のスタイルと結びついて発展していったのは、ニュー・ウェーヴから生まれたテクノ・ミュージック・スタイルであった。

まとめと課題

ロック・ミュージックは、現在あるように様々なサブ・ジャンルによるスタイルを持つているため、その音楽的定義を求めるにすれば、原点のスタイルに依ると考えた結果、ロックのスタンダード・スタイルは、おおよそ次のものであると分かった。

1. エレクトリック・ギター(アコースティック・ギター) エレクトリック・ベース、ドラムスという編成で伴奏される。
2. 曲のコード進行が、スリー・コードによって構成されている。
3. 4 / 4 拍子、8 ビートのリズムで演奏され、バック・ビートと呼ばれる 2 拍目・4 拍目のアクセントがある。
4. アンプリファイド(電気による音の増幅)がされている。

特に、アンプリファイドされている事というのは、現在のロックにとっては必要不可欠な要因となってしまっている。ロックのドラムは基本的に強く叩かれるものであるため、従来のアコースティック・ギターやストリング・ベースでは、ドラムの音にかき消されてしまうという欠点があり、そこに用いられたのが、ジャズやブルースで使われていた音を電気で増幅する機械、つまりアンプであった。そして、ミュージシャン達がそのアンプにエレクトリック・ギターをつなぎ、最大音量で鳴らしたときに独特の歪んだ音(オーヴァー・ドライブ)が生まれ、以後、ロック・ギターに欠かせない音色となつた。また、ピンク・フロイドやキング・クリムゾンに代表されるプログレッシブ・ロックを一番の例として、ロック・ミュージックへのシンセサイザーをはじめとする電子楽器の導入は、ロック・ミュージックの電気との結びつきをより深めた。

現在においては、ロック・ミュージックが演奏されるライヴハウスでは、ドラムをも含めた全ての楽器がアンプリファイドされ、大音量での演奏が一般的となっている。そ

うすると、ロック・ミュージックとは、電気無しでは演奏の出来ない音楽であるということになってしまう。しかもこれは、ロック・ミュージックに限ったことではない。普段耳にしているようなポップ・ミュージックをはじめとする、マスメディアからもたらされる音楽の殆どは電気無しでは演奏出来ないものである。さらに言うなれば、西洋のクラシック・ミュージックや、それぞれの国の伝統的な民俗音楽以外の音楽は、今や電気無しで演奏されることはまず無いのである。電気やそれによって動く機械が普及していく社会を基盤として生まれてきたロック・ミュージックだけに、今日の生活を支える殆どのものと同じく、電気の恩恵がなければ機能できない存在なのである。

こうした現状をもたらしたのは、今日の音楽が何百何千という聴衆を前に演奏される事が一般的となったからである。また、こうした聴衆の大半を占める若者達は、曲のメロディの美しさや、エレクトリック・ギターを演奏する人間の高度な技術よりも、何台ものスピーカーから大音量で流れてくる、低音域を強調した体に響くビート感に快楽を求めているのである。エレクトリック・ギターやベースを手にとってロック・ミュージックを演奏しようとしたことのない一般聴衆にとっては、日常でのストレスを忘れ、リズムに合わせて体を激しく動かす事で快楽を与えてくれる、**ビートだけが今日のロック・ミュージックの存在価値となってしまったのである。**そしてそのことが、ロック・ミュージックに大きな低迷をもたらすこととなる。

1990年代以降のロック・ミュージックは、電子楽器やコンピューターとの結びつきを強める一方であった。リズム・マシンを使い、シーケンス・リズムとドラムスの演奏を同時に行うというミクスチャー・ロックや、一通り録音を済ませたものに、機械を使ってノイズ音を被せ加工するインダストリアル・ロックがその主たるものである。また、ヴォーカルの歌からは、明確なメロディー・ラインが失われ、同一の音をリズミックに歌ったり、激しくシャウトするに終始するものが殆どとなった。つまり、更なる

ビート感の強調が行われてきたのである。こうした流れに平行して、急速に広がりを見せたのが、テクノ・ミュージックやヒップ・ホップ・ミュージックであった。

ヒップ・ホップ・ミュージックの、よりリズムを重視したヴォーカル・ラインやメッセージ性を明確にした歌詞が若者に支持され、テクノ・ミュージックの、いわばビートを強調するために加工された音によるリズムは、ロックのそれよりも斬新で時代に適したものとして捉えられ、ロックに変わる存在として若者に広く受け入れられてしまったために、ロック・ミュージックは、その存在を希薄なものにしてしまったのである。

したがって、ロック・ミュージックがこれまでのように、ただビートだけを追っているだけであれば、一部のフォロワーのみの音楽として衰退していくしかない。しかし、ロック・ミュージックの特徴というよりも魅力は、そのビート感だけではない。ロック・ミュージックがこれだけ多くの若者に支持されてきたのは、音楽をしたい若者にとって最も入りやすい音楽であったからであり、それは、スリー・コードを覚えれば、それなりの形を持った音楽に出来るというシンプルなものであった事が大きい。さらに、そこには仲間と共に一つのものを作り上げるという楽しさがあり、筆者もそこに取り憑かれた一人である。コードの押さえ方さえ練習すれば演奏できるギターや、主音をリズムに合わせて弾けばそれなりの心地よい低音を得られるベース、ドラムにしても、いくらかの練習で8ビートの基本リズムは誰にでも叩けるものである。これらを合わせて弾いているだけでも、そこには自分たち独特的のグルーヴ感(ノリと呼ばれるもの)が生まれてくる。もちろんそこには一人一人の息が合ってくる事が必要であるが、その事が自然と全員の中に連帯感を持たせてくれるのである。これは、一人でも演奏できてしまうテクノ・ミュージック等では得にくいものである。つまり、**ロック・ミュージックの最大の特徴は、聴くよりも演奏する音楽である**ということにある。

このロック・ミュージックの特徴を、学校の音楽教育の場に生かすことは出来ないで

であろうか。愛知県の中学校教師である伊藤育雄氏は、生徒指導の実践にロック・ミュージックを取り入れている。それは、生徒にロック・バンドを組ませ、フェスティバルを企画するというものであるが、中学生という年齢がロック・ミュージックに興味を抱きやすいという事と、その楽器を演奏するのは自分だけであるという事から生まれる責任感、協力して作り上げることの喜びを目的としたものにされていた。また、教師が生徒にロック・ミュージックを勧め、自らも演奏に加わったという事が、結果的に、教師と生徒の距離を短くしたと報告されていた。

このことからも、ロック・ミュージックは、現代の子どもに音楽を演奏する事の楽しみを伝えるに十分効果的であると言える。また、それぞれが重要な役割を担い、責任感を養えるという点でも、教育的効果がねらえるはずである。従来のリコーダー等による合奏は、現在の子どもの興味関心を引くという面ではやや力不足であるが、そこにロック・ミュージックという導入部を設けることで、合奏の楽しさといった意義を子どもの中に芽生えさせることは可能であると言える。また、ロック・ミュージックの中には、疎外される苦しみや社会に対する怒りを歌ったものがあり、それらをストレートに分かり易く詞にしているものが多いため、それらを紹介し、また、自分ならではのロックの詞を作ることで、自己主張の場を生み出すことも出来るのである。

しかし、ここで問題となるのは、中学校・高等学校で、ロック・ミュージックを禁止している学校が存在することである。その理由として考えられるのは、現役で教師をしている人間の殆どが、1970年代以降の、麻薬やセックスと強く結びついたロックを実際に見てきていることであろう。つまり、「ロックをすること = 非行を行う」と考えられてしまうのである。事実、現在においても覚醒剤所持で逮捕され、報道されるミュージシャンは、ロックに関わる人間ばかりである。これは、ロック・ミュージックの歴史の中で、社会のルールから外れること、快楽主義的に生きることがロックであるとする、付加価値が築かれてしまった事が原因である。これは否定できない事実である

のだが、子どもの心の教育ではなく、純粋な音楽としてのロックの持つ価値を知らずに排除することだけを行うのは、的外れであるとしかいえない。学校教育にロック・ミュージックを取り入れようとするのであれば、まず、こうしたロックに対する負のイメージを払拭し、先に述べたロック・ミュージックの子どもへの有効性について理解を広めなければならない。

また、ロック・ミュージックそのものの存在についても、その原初に戻ってロック特有の価値を見いださなければ、寂れた一音楽ジャンルとして消えて行くしかない。次の周期に向かって、再度シンプルなスタイルへと帰り、その初期衝動を取り戻す事が、現在のロックの課題である。

参考文献・雑誌

文献

『ロック・ミュージックの歴史 - スタイル&アーティスト - (上)・(下)』

キャサリン・チャールトン (著)

佐藤 実 (訳)

音楽之友社 1996

『ロックの世界 - エルビスからクラッシュまで - 』

佐藤 滋 (著)

三一書房 1983

『200ロック語事典』

200ロック語事典編纂委員会

立風書房 1995

雑誌

『TK EOS FACTORY』 ヤマハ音楽振興会 1993

『月刊 ベース・マガジン 8月号』

リットーミュージック 1997

『STUDIO VOICE』

INFAS

1994 8月号

1995 2月号

1998 12月号

2000 1月号

おわりに

「ロック・バンドをする」というのは、僕が生まれて初めて純粋に、自分の意志で選び取ったことだ。それまでの自分は、本当にただ生かされているだけの存在でしかなかったし、周囲に流されるままここまで来てしまった。僕らはそういう世代なのだ。誰のせいでもない、自分が悪いのは当然であるが、そのことに気付いたのは、大学生活の中でだった。バンドのために社に住むことを拒み、加古川線で通学した2年半。バンドと生活のために夜中のバイトを選んだが、何度も体をこわし、その度に沢山の人に迷惑をかけた。はっきり言って大学生なんて呼べるものではなかったと思う。そのことに対する後悔や情けなさはあったが、今の自分があるのは、それらすべてのお陰であったという思いが、今は強い。だからこそ、こんな情けない自分を見捨てずにいてくれた先生方や先輩、友達、後輩に「ごめんなさい」と「ありがとう」という気持ちを送りたい。わがままを許してくれたお父さん、お母さんもありがとう。

卒業論文に関しては、だらだらとやってたおかげでまとまりきらない、中身の薄いものになってしまったことが、大きな反省点である。このテーマは、一生をかけて考えていくものにしたい。

同ゼミの尾崎さん、家尾谷さん、片井君には、励ましやアドバイスのお言葉を沢山頂きました。本当にありがとうございました。

そして、鈴木先生には、さんざん御迷惑をおかけしたにも関わらず、最後まで御指導やお叱りを頂けたことを、本当に有り難く思います。申し訳ありません。

2001年1月20日 吉田 雄一郎