

アメリカ黒人音楽の成立とその影響

— 奴隷音楽からジャズ、ブルース、ロックへ —

目 次

はじめに

1. 南部のアフリカ人

- (1) 黒人の登場
- (2) 黒人の文化
- (3) ワーク・ソング
- (4) 労働歌以外 余暇の音楽
- (5) 白人と黒人の文化の交流

2. 南北戦争の南部への影響

- (1) 南北戦争の背景
- (2) 南北戦争後の音楽—ワーク・ソングからフィールド・ハラーへ
- (3) 奴隷解放の反動—フィールド・ハラーからブルースへ
- (4) ブルースの成立と当時の楽器
- (5) 黒人ミュージシャンの職場

3. ニューオーリンズ

- (1) 特殊な成り立ちの都市
- (2) ドラムと他の楽器の状況
- (3) ジャグ・バンドと自作楽器
- (4) クリオールとラグタイム
- (5) ピアニストとギタリスト

4. 北部への移動—ブルースからジャズ、そしてロックへ

- (1) 南部と北部の音楽の差
- (2) シカゴ・ブルースとジャズ
- (3) その後—ジャズ、ブルースからロックへ

結 論

参 考 文 献

はじめに

現在、アメリカのロック、ポップスが世界の音楽界を席卷しており、また、商業的にも影響力の面からも、アメリカのチャートこそが世界の頂点となっている。ではそのアメリカのロックはどのようにして生まれてきたのだろうか。

ロックの生い立ちを追いかけていくと、ブルースなどの黒人音楽に行き着く。1950年代、白人の若者が当時のアメリカ黒人の音楽を受け入れて出来上がったものが当時のロックンロールである⁽¹⁾。当時のジャズ、ブルースはアメリカ大陸につれてこられた黒人奴隷の間から生まれてきた音楽である。ではなぜ、この音楽がアメリカの白人、ひいては全世界に受け入れられるようになってきたのだろうか。

現在アメリカに住んでいる黒人たちの相当部分は、アメリカ開拓史の中で労働力としてつれてこられた奴隷の子孫である。そのために彼らはその主な出身地（奴隷の産地）である西アフリカから何も文化を運んでくることは出来なかったと思われる。しかし、彼らの音楽形態、使用する楽器を検討してみると、彼らが彼らの文化を運ぶことが出来たのは明らかである。また、奴隷時代から20世紀に到るまで、彼らの使う楽器はさまざまに変化してきたのだが、それはただ単に入手出来るかできないかを越えた、文化的な理由によりその取捨選択がなされたと言うことが判る。

この論文では、アメリカの音楽における黒人音楽の影響を確認するため、主にブルース、ジャズまでの楽器や成り立ちの変遷を追うこととする。具体的に言うと、一般の白人が黒人音楽を受け入れる契機となった「ロックンロール」とは、黒人音楽の「リズム&ブルース」の名前を変えただけのものであり⁽²⁾、つまり黒人奴隷の音楽から、その「R&B」の元となった「ブルース」と「ジャズ」の成立までを追えば、目的は達せられると考える。

黒人音楽の変遷を追うにあたって、楽器の位置付けや応答形式(call and response)を参照することにより、アメリカの黒人音楽が実はかなり忠実にアフリカでの文化を再現していることを示す。それにより、ブルース、ジャズなどの黒人音楽が、突然自然発生したのではなく、文化伝承・文化融合を経た、民族音楽からの連続した発展系であることを示す。

そうすれば、アメリカ独自の文化として知られるブルース、ジャズなどの音楽も、その後アメリカの白人にも受け入れられ、ロック、ポップスなどと同時に、それがアメリカ国外にも出て行き、今や世界中の大衆音楽に影響を与えていることも、ある程度理解出来るのではないかと考える。

なお、ここでは音楽を論ずるが、ミュージシャンの個人名は引用文などを除いて極力省いた。個人の音楽性に還元するのではなく、楽器や社会的背景をできるだけ論じたかったからである。

1. 南部のアフリカ人

(1) 黒人の登場

アメリカ大陸の黒人音楽は、もちろんアメリカ大陸に黒人がやってきたところから始ま

る。彼らは労働力として白人によって連れてこられた。一般的なアメリカ史では、最初のアフリカ人が歴史に登場するのは1619年のことである⁽³⁾。

機械力がなかった17世紀にアメリカの南部でプランテーションを営み、利益を上げるのには莫大な労働力を必要としたことは、誰でも想像が付くだろう。人間の労働力を利用してプランテーションを営み、生産力を上げるという農本主義の考え方が、ヴァージニア州で芽生えたことが、その後のアメリカ南部経済発展の方向を決定付けた。この事実はアメリカ史では重要なポイントである。

アメリカで最初に奴隷制度を制定するのは北部のマサチューセッツ州である。1641年のことであった。

ヴァージニア州が奴隷制度を法制化するのはその20年後である。と言っても、ヴァージニア州の黒人人口も急激な増加はなかった。17世紀の中頃までに、奴隷人口は300名くらいに達したのみであった。

奴隷人口が急増するのは1672年以降のことである。この年にアフリカから奴隷をアメリカ大陸に運んで利益を上げることを目的として、イギリス王室の勅許を受けたロイヤル・アフリカ会社がロンドンに設立され、西アフリカから大量にアフリカ人を奴隷として売り込む奴隷貿易が始まったからである。西アフリカからアメリカへの航海は、「中間航海」と呼ばれた。

もちろんアメリカが奴隷制度を人類史上最初に施行したのではない。奴隷制度は人類の歴史には太古から存在していた。しかし、ギリシャ・ローマ時代の奴隷たちと、アメリカに連行された奴隷たちの決定的な違いは、前者は奴隷であるにもかかわらず、ある程度までは人間的な扱いを受けたことであり、後者は単なる「動産」(chattel)であった⁽⁴⁾。

このように、有名なブルックス号などによって黒人奴隷は西アフリカからアメリカに輸入され続け、1808年以降奴隷輸入は法的に禁止されたが、輸入量は増加した。彼らは南部のプランテーション(大農園)での集団作業に従事させられた。

このことが、のちに西アフリカの音楽がアメリカの音楽自体に多大な影響を及ぼすこととなる。

(2) 黒人の文化

こうしてアメリカにやってきた彼らだったが、それではその音楽はどうなったのか。もちろん彼らは自由に表現することを許されたわけではない。彼らは道具として連れてこられたのであって、白人農園主は農作業に有用な文化は残したが、必要のない文化はすぐに廃れてしまった。まず木彫、彫り物などの工芸はすぐに廃れた。ラップ、太鼓も禁止された。またアフリカ本来の宗教も抑圧され、白人によってキリスト教と霊歌が奴隷に教えられた。これが後に黒人の音楽に影響を与えることとなる⁽⁵⁾。

農作業に有用な文化とは何か。それは「歌う」ことである。ほとんど何もアフリカ大陸



図1 『ニグロ・スピリチュアル』p.47より

から持ち出せなかった彼らだったが、「歌う」ことは持ち出すことができたのである。

黒人の歌に関する能力については、当時の多くの白人が、驚きを持って記している⁽⁶⁾。

(3) ワーク・ソング

最初に白人によって確認された黒人の音楽の形式は、「ワーク・ソング」(work song)というものである。これは、アフリカでの集団作業につきものだった伝統的なリーダー・コーラス形式の歌で、呼びかけとコーラス部分からなっている⁽⁷⁾。ワーク・ソングはアフリカにあった共同体音楽であり、アフリカ本来の形式がそのまま残っている。この音楽形式を生み出したアフリカにおける状況が、奴隷制度によって図らずもアメリカに存続していたということになる⁽⁸⁾。

奴隷時代には、当然想像できる通り、黒人がアフリカから持ってきたアフリカ起源の音楽形式と、それに支配者である白人のヨーロッパの音楽形式が二つ並んで共存していた。それと同時に、両者がいろいろ具合に結びつき、後のアメリカ黒人音楽スタイルへと向かことになる。ヨーロッパ形式の方は、おもに賛美歌、軍楽行進曲、社交ダンス曲であった。アフリカに起源し、アフリカ的な性格を比較的とどめていた黒人の世俗音楽形式の方は、おもに部族ダンスとワーク・ソングの二つで、その二つが後のブルース、ジャズの源として、重要な役割を果たしていた⁽⁹⁾。

このようなワーク・ソングは、集団作業での効率、安全に有用であった。大勢の人間が農場で鍬や鋤を動かす場合、全員が歌に合わせて動作することが必要だったからである。それは効率、安全の面で有用だった。また、白人農場主にとっても、自分の農場からこのようなワーク・ソングが聞こえてくることは、奴隷たちが働いていることの確認にもなり、あるいは黒人奴隷が無理矢理にではなく、幸せに働いているという言い訳、自己欺瞞の根拠にもなっていた⁽¹⁰⁾。

前述のように、彼らは大陸を超えて形のある文化を持つてくることはできなかったけれども、伝統を受け継いでいる歌を歌うことはできた。というのも、彼らは即興で次々と歌を作れたし、また近くにいる黒人が、すぐに合いの手のコーラスを入れることが出来たからである⁽¹¹⁾。合いの手の部分が単純なフレーズの繰り返しであるという応答形式の特徴のために、彼らは容易に歌を作り、合唱することが出来たのだろう。

また歌詞については、彼らはどのような内容でも歌詞にしたらしいということが記録に残されている。西アフリカでは歌の内容は多様であり、それこそ生活に関するものなら何でもあったが、アメリカにはほとんど伝わらなかったようで、アメリカのワーク・ソングに見られる歌詞には、自分の身の上話や周りの出来事、後には基督教の内容を歪めたもの(後述)、黒人の英雄を扱ったものなどが、幅広く歌われていた⁽¹²⁾。

呼びかけの部分と繰り返しが続くコーラス部分での応答形式は、西アフリカに伝統的な形式だが、この応答形式が、アメリカの黒人音楽ではこれが受け継がれていくこととなる。合いの手の部分は集団で歌う場合にはコーラスだったが、一人で歌うようになると楽器で代用されるようになる。後に重要になってくるのが、楽器による合いの手は肉声の代用だという点である。これは、後の使用される楽器の変遷を見る上で留意すべきことである。

(4) 労働歌以外—余暇の音楽

ワーク・ソングは労働の音楽だったが、労働以外の少ない余暇の時間にも、彼らはもちろん音楽を楽しんだ。一つは白人農園主がたまに奴隷に機会を与えて音楽を楽しませるものであり、前述したように、黒人が幸せに労働に従事しているという幻想を作り上げる手助けにもなっていた⁽¹³⁾。もうひとつはスピリチュアル(spiritual)と分類される、葬祭の時などに歌われる宗教的なものである。但し、この「スピリチュアル」の呼称と分類には時期や分類に若干の混乱があって、初期には日常に歌われる全てのものを指すとする記述もある⁽¹⁴⁾。

ある奴隷の回想では、何週間かに一度土曜の晩が洗濯休みということになっていて、土曜の晩洗濯を終えると、「黒人たちがピーナッツやジャガイモを売ったり、ヴァイオリンやギターを持ってきて引いたりした。他の連中は手を叩いたり足を踏みならしたりして、あたしら若いもんは踊りまわった」。⁽¹⁵⁾

他にも、農園主は土曜の晩などに、奴隷たちが歌ったり踊ったりする時間をとってやったり、ジグのコンテスト用の舞台を作らせて発散をさせていたようだ。その中から実際に音楽家としての才能を習得した奴隷も出てきたのだろう。このジグなどの踊りや音楽などが、白人の黒人奴隷に対する印象の原型となったのか、ミンストレル・ショウ(minstrel shows)などの元となっていく。

しかし、黒人音楽では、労働歌以外の余暇の音楽もあったからと言って、それがそのまま娯楽の音楽に繋がっていったとは言えない。なぜなら、アメリカの黒人音楽の成立過程は、アメリカの中での黒人の阻害とその克服の過程と一体であったと言えるからである。そのアメリカの中の阻害とは、南北戦争による奴隷解放によって逆に明らかになる。

(5) 白人と黒人の文化の交流

では、アメリカの黒人音楽はアメリカで完全に孤立したものだったのだろうか。それとも白人文化の影響はあったのだろうか。

この場合、農園では、文化が交流したとは言い難い。白人は黒人に労働力のみを求めていたのであって、文化は求めていなかったし、奴隷を文化的にする必要もなかった。

しかし、キリスト教を黒人奴隷に布教する時に、その機会があった。そして音楽的にも、それ重要である。

その一つの契機として「大覚醒」(The Great Awakening)を指摘しうる。1740年頃から、リヴァイヴァル(revival)と呼ばれる宗教復興運動がおこった。それまでは白人の布教者は、黒人にキリスト教を布教しようとしてもなかなか上手くいかなかったが、この時期になって急に黒人に広まるようになった。原因としては、英語を覚えた二世が増えたことなどが挙げられる。ともかく、この運動で音楽の面から重要だと思われることに、この中で行われていたキャンプ・ミーティングという布教活動が挙げられる。キャンプ・ミーティングとは、白人の協力者と黒人奴隷が、森の中奥深く空き地を求め、そこにテントを張り、寝泊まりして、賛美歌と祈りと説教の熱狂的な集まりを連夜一週間から十日間続ける宗教運動である。そこでは、「シャウト」(shout または ringshout) と呼ばれる輪になって踊るダ

ンス（これも西アフリカの伝統文化のひとつであると思われる）が見られた⁽¹⁶⁾。

南部の白人大衆と奴隷を含んだ多くの黒人との最大の文化的接触の場所は、リヴァイヴアルが行われた野外集会ではないかと思われる。当時のアメリカの人種差別は徹底しており、そう簡単に文化交流できるものではない。この点で、キャンプ・ミーティングは重要な役割を果たしたと考えてよい。

また、キリスト教と黒人音楽の関係で重要なのは、黒人が、賛美歌やホワイト・スピリチュアルを「黒人化」してしまったのではないかと考えられることである。南北戦争後、解放直後の黒人奴隷は、黒人の葬祭から日常生活の歌まで何でも歌ったものをスピリチュアルと呼んでいたとの記録がある。もともと黒人の歌ういわゆるスピリチュアルの目的は、純粹に宗教的ではなく、より生活に根ざしたものだ。それが聖歌ではなく、「スピリチュアル」と呼ばれるものになった時には既に白人の教えたものとは別のものになっていた可能性がある⁽¹⁷⁾。スピリチュアルから、後の黒人牧師による説教のスタイル、果ては教会で激しい調子で歌われるゴスペルまで、実はこれらもリーダー・コーラス形式である応答形式を取っており、これらも西アフリカの伝統を受け継いでいると考えられるが、本稿の範囲を超えるので、ここではそのことを指摘するに止めたい⁽¹⁸⁾。

2. 南北戦争の影響

(1) 南北戦争の背景

南北戦争は、工業地帯である北部と、農業地帯である南部諸州との利害の対立による戦争であった。アメリカが大陸の西に向かって伸びていく過程で、どちらの陣営が多くの州を獲得するかというところから対立は始まった。やがて北部は奴隷解放という名目を得て、戦争に勝利した後には、奴隷の解放と啓蒙という目的のもと、北部から多くの白人の教師や牧師が南部に入り、奴隷を解放するための活動を行った。ただし、奴隷制度反対といっても、多くの北部の白人は自由黒人と社会的にも経済的にも平等で対等となることを望んでいたのではない。北部でも人種偏見はあからさまではなかったが、はっきりと存在した。

この時期、南部に入った牧師や教育者たちによって、当時の黒人音楽の状況が記録されている。ワーク・ソング、フィールド・ハラー(field holler)、スピリチュアルについてそれぞれ記録が残された⁽¹⁹⁾。

(2) 南北戦争後の音楽——ワーク・ソングからフィールド・ハラーへ

しかし、そうした中でもいくつかの変化は起こった。ここで音楽に影響を与えた最も重要な事件は大農園の解体だろう。黒人の地位は全く向上しなかったが、大農園はほとんど無くなり、黒人奴隷は解放された。しかし、解放されてももちろん彼らは教育も職能も持っていなかった。そうして彼らのほとんどは折半小作(sharecroppers)（農地を借り労働力で賃貸料を払い、作物を半分納める実質的には債務奴隷制）や借地農民(tenant farmers)などに移行することとなった。つまり彼らは全く解放されてなどいなかったのである。こうしたことによって逆に、彼らは自分らの立場を認識していくこととなる。

何故これが音楽的に重要な事件なのか。それは、黒人の主要な音楽の場である農作業の性質が全く変わってしまったからである。大農場では大集団による農法で、効率よく、また危険を避けるために作業のリズムを揃える、そのために音楽があった。これがワーク・ソングである。しかし、小作農では農作業は個人作業になり、リズムを揃える必要はなくなる。とは言え、音楽が無くなるわけではなかった。農作業の音楽は、フィールド・ハラーと呼ばれるものに変化していったのである。

フィールド・ハラーとは、個人作業中に歌う歌で、ヴァース(verse)とリフレイン(refrain)からなるものである。ただし一人で歌うとは限らない。大抵は多くの人間が畑に散らばって作業をしており、誰かが呼びかけるように声を上げる(ハラー)と、畑のどこかにいる他の誰かがそれを受ける、という形式で歌を繋げていたらしい。その歌詞は、ワーク・ソングの身近な自伝的内容から英雄へ自己投影した歌詞等へと、微妙な変化を見せている。

ちなみに、ワーク・ソングの形式は、刑務所の集団作業や鉄道敷設作業に辛うじてしばらく残ることとなった。そのため後世の研究家がその形式を耳にすることが出来たのだった⁽²⁰⁾。

(3) 奴隷解放の反動——フィールド・ハラーからブルースへ

南北戦争後、理想に燃えて北部からやってきた白人たち、使命感に溢れた教師や牧師たちは、南部の黒人奴隷を解放しようとさまざまな試みを行った。これらの試みは、最初こそ上手く行ったが、やがて北部の駐留軍が撤退すると、南部諸州では差別法が再び制定され、再び激しい差別の世界に逆戻りしてしまった。黒人解放は全く失敗したと言える。1896年には最高裁が「分離しても平等なら合法」という判決を出してしまうなど、状況は完全に逆戻りしてしまったかのようであった。

1861年から1865年にかけて戦われた南北戦争は結果として、アメリカの資本主義は大きく「成長」させたけれども、やはり南部の奴隷制を廃止したことの意義は大きい。1862年にリンカーン大統領が発布した奴隷解放宣言は、1863年1月1日から効力を発した。まだ戦争中のことである。そして1866年には、連邦議会が解放奴隷管理局を設けた⁽²¹⁾。

ここで注意すべきことは、奴隷が解放されることによって生み出されたということである。一般には、奴隷制度がブルースを生み出したという風に考えられていることが少なくないようだが、そうではない。

原因は2つある。ひとつは、黒人が奴隷状態から解放されることにより、突然奴隷という共同体から投げ出され、個人として生きて行かなくてはならなくなったということ、もうひとつは、個人として生きて行かなくなってきたというのに、差別がなくならなかったことである。「解放」されることにより自分らの立場を認識することになったのである。ブルースの誕生を考えるには、この屈折した状況をぜひとも理解しておく必要がある。

前述のように、南部諸州における黒人の境遇は、南北戦争を通じて大きく変わった。しかし、それは黒人が自由を得たということではなかった。それが南部で「ブルース」を生む契機となったのである。

記録に残っている当時のブルースの歌詞を読めば、彼らの孤独と怒りがよく表れているが、それは白人に向けられてはいない。フィールド・ハラーからブルースが成立する事情を

説明するには、このような彼らの屈折した精神状態に留意しなければならないように思われる。

(4) ブルースの成立と当時の楽器

アフリカの音楽に、ヨーロッパのハーモニー構造が取り入れられ、やがてブルースへと発展することとなる。バラードを反映した二行一組のヴァースと一行のリフレインからなる形式などが固まっていくこととなる。その形式とは、12小節という単位を繰り返す、ソロ歌手が歌う非宗教的な歌と言える。歌詞は音楽の4小節を一行として書き、従ってAA'B形式は3行で書かれる。このハーモニーの型を歌手は即興の基盤とする。この構造内でヴォーカルと楽器が交唱的効果を盛んに用いる。成立当時、使用される楽器はたいてい一つであったが、時代が下るにつれて多くなっていった⁽²²⁾。

歌詞	A				A'				B			
小節	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
和音	主和音 (I)				下属和音 (IV)		主和音 (I)		属和音 (V)		主和音 (I)	

図2 『ブルースの現代』 p.24 より

当時、黒人に使われていた楽器として、クウィル(quills)、ハーブ (ハーモニカ)、フィドル (ヴァイオリン)、バンジョー、ギターなどを挙げることができる。

バンジョーは、西アフリカのサバンナ地方の弦楽器ハウサとフランが原型らしい。

ギターは、音質が肉声に近く、長い音が出せるところがブルースのスタイルに合い、バンジョー、ヴァイオリン等は廃れることとなった。この「肉声に近い」ということが、アフリカ楽器の一つの特徴である。彼らは楽器を使用するとき、肉声に近い音色を好み、また逆に、肉声を加工して別の音を出す気鳴楽器が西アフリカでは盛んに使われている。ギターについては、1894年にギブソン社が大型の「ギブソン」を発売して以来、アメリカではギターが容易に入手出来るようになっていったようである。

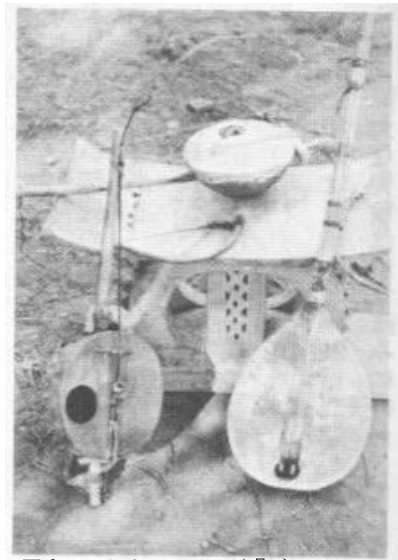


図3 ハウサ、フラン (『ブルースの歴史』 p.23)

クウィルとは、たった三本の吹き矢を、ただ茂みからとってきた藤の管につないただけの、パンの持っているような笛だったが、英語をしゃべる黒人のあいだでは「クウィル」と呼ばれていた。

ともあれ、ダンス音楽には、音量も大きく融通性もあり、出来合いで手に入るハーモニカの方が適していたようである。どうもブルース・シンガーたちのあいだでは、「ハーブ」あるいは「フレンチ・ハーブ」と呼ばれていたハーモニカの方が、クウィルに取って代わってしまったらしい⁽²³⁾。

狐狩りのもようを物真似してみせる『狐と猟犬』でヘンリー・トーマス (Henry Thomas)はこのクウィルとハーモニカとの結びつきを示す、もう一つの証拠を見せている。と言うのも、ハーモニカは後にしばしばこうした物真似の道具に使われるようになったから。このことが、なぜあんなに人気のあったヴァイオリンも、ほんの数人のミュージシャンがレコーディングしただけで、廃れてしまったのかという理由も示

唆している。『狐と獵犬』はヴァイオリン弾きの腕の見せ所の典型でもあったのだが——ハーモニカがクウィルとヴァイオリンの双方の役割を奪ってしまったのだ。蒸気機関車のシュッシュという音も、動物たちの鳴き声もだせるので、「汽車の真似」や「狐狩り」はほとんどハーモニカふきのオハコになっていった⁽²⁴⁾。

また、ハーモニカも肉声に近い音質を持っているということで、当時のブルース・プレイヤーに好まれたようである。

しかし、フレンチ・ハーブを肉声的に吹くテクニックを最も効果的に用いていたのは、「おしゃべり鳥」とあだ名されたジェイバード・バール・コールマン('Jaybird' Burl Coleman)だった。彼のテクニックは、かけ声の部分をヴォーカルで歌っておいて、合の手のある特定の歌詞をはっきり意識してハーモニカで吹くという形で、フィールド・ハラーに近いものだった。『いやしい悩みのブルース』では、ヴォーカルの所では歌詞を注意深く区切って歌い、ハーモニカのパートでは音を半ばこもらせぬじ曲げながら歌詞をハーモニカの吹き口に歌い込んでいくと言う演奏ぶりだった⁽²⁵⁾。

このようにブルースが洗練していく過程において、バンジョー、ヴァイオリンは廃れ、ギター、ハーモニカがブルース・シンガーに好まれる楽器となっていった。前述のように、楽器の音質が、黒人ミュージシャンに選択される際の重要な要素だったのである。

(5) 黒人ミュージシャンの職場

農場の中で気を紛らわすだけではなく、路上で「流し」で演奏し、いわゆる「ミュージシャン」になっていた黒人が登場、やがてその音楽がブルースとして成立していったこの時期、南部諸州の黒人ミュージシャンは、いったいどのような職を得ていたのだろうか。また、彼らは広い南部で交流を持つことはあったのだろうか。

その答えとして、1900年前後のこの時期には minstrel・ショウ、^{メディシン・ショウ} 売薬ショウ (medicine shows)、TOBA を挙げることができる。

バンジョーをかき鳴らし目玉をぐりぐり回してみせる黒塗りの顔のコメディアンという陳腐な類型を黒人たちに押しつけた張本人が、minstrel・ショウである。南北戦争後の再建運動が終わる前には、既に黒人の minstrel 一座が結成されていたようである。彼らは専用列車を仕立てるほど大規模なものもあり、南部諸州からメキシコまで巡業するものがあつた⁽²⁶⁾。

また、この時期のブルース・シンガーの就職先に、売薬ショウがある。南部のちょっとした空き地には「売薬ショウ」が仮説舞台を組んだと言われている。医者と芸人が組んで薬を売り歩く。南部には数百万の黒人が居たのに、病院のベッドは数千しかなく、黒人が無料で治療を受けられる診療所は五本の指で数えられるほどだったので、需要は確実にあつたのであろう。ためらいがちな群衆に買う気を起こさせるために、売人が一座を組んで旅をし、訪れる町や村ごとに短い出し物をやるショウを開いていた。このような売薬ショウが数え切れないほどのブルース・シンガーやソングスターたちの働き口を与えたのである。彼らの中には芸能生活の大半をこうしたショウで過ごす者さえいた。

独りか二人の芸人が付いているだけで、ドクター自ら地面に描いた箱に乗って働く

「小^{ローピッチ}店」(low pitches)と、広い舞台を作りつけたワゴンやトラックで巡業する「大^{ハイピッチ}世帯」(high pitches)とがあった。鉄道貨車二・三台で旅をするほど大規模なものもあり、そのバンが泊まるにはテントを張るほどの本格的なショウが開かれることもあった。一、二州しか回らないショウもあれば、ニューメキシコやその西に行くショウもあった。テント劇団やサーカスが進出するまでは、こうしたショウが深南部の唯一の娯楽だったと言われている⁽²⁷⁾。

TOBA とは、劇場の組合である。ダンスホールも東部にやってきた歌手たちの仕事場になっていたが、何と言っても最大の稼ぎ場所は劇場だった。このことがブルースやジャズ・ブルースを、聴衆を集めて聞かせる演奏芸術とし、またその作品の性格にも微妙な変化をもたらしたのである。

ウエスタン・ヴォードヴィル(Western Vaudeville)と B・F・キースーオーフェラム・サーキット(B. F. Keith-Orpheum)は、観客席差別のある劇場の「最低級の立見席」を黒人観客に開放していたが、黒人のための劇場チェーンが必要となっていた。この要求を満たしたのがシアター・オウナーズ・ブッキング・エイジェンシー(Theatre Owner's Booking Agency) (劇場主契約エージェント、略称 TOBA) だった。多くの劇場での厳しい条件にもかかわらず、TOBA は文字通り何百というブルース・シンガーやあらゆる種類の芸人たちに職を与えた。クラシック・ブルースの歌手は、ほとんど例外なく、その芸歴中のどこかの時点で「トビー・タイム」と呼ばれていた TOBA で働いており、そのきついスケジュールの一週間興行は、彼らにとって難しいことは難しいがこれさえ通れば本物といえるプロ歌手としての登竜門となっていた⁽²⁸⁾。

このように TOBA 傘下には南部からニューヨークにまで劇場があり、芸人たちはアメリカ中を巡業したのだった。しかしこれらも、大不況による劇場の閉鎖やレコーディングの停止、旅回り一座やサーカスの休業が、クラシック・ブルースの歌手やヴォードヴィルの芸人に深刻な打撃を与えたのだった⁽²⁹⁾。

3. ニューオーリンズ——楽器と担い手

(1) 特殊な成り立ちの都市

このように、南部諸州では、「ブルース」が生まれ、発展していった。しかし、それだけでは黒人音楽を語ることは出来ない。南部の一都市であるニューオーリンズという特殊な都市抜きには、ラグタイム、ジャズの成立を語る事ができないのである。

この都市では、白人も黒人も比較的自由に音楽に参加し、交流は他の地域に較べて盛んだったようである。また、「クリオール」と呼ばれる白人と黒人の混血である人々の役割も重要である。彼らは当初法律の狭間で、黒人に分類されなかったため、きちんとした西洋音楽の教育を受けるものもいたが、後に黒人と同じ地位に貶められたために、それまでなかった要素が「黒人音楽」に取り入れられることとなった。このことは重要である。

(2) ドラムと南部における他の楽器の状況

ニューオーリンズは、その都市の独特の成り立ちから、他の南部地域とは違った音楽的展開を見ることとなった。ここでは太鼓が禁止されなかったのである。太鼓は「トーキング・ドラム」とも呼ばれ、黒人の通信手段になり得ると考えられていた⁽³⁰⁾。ニューオーリンズ以外の地域や、北アメリカ以外でも黒人奴隷が輸入された多くの地域では、その使用が禁止された。黒人奴隷の蜂起の手段になると考えられたからである。

しかしニューオーリンズは、1718年にフランスの植民地となり、以後、イギリス、スペイン、フランス、最後には1500万ドルでアメリカにたたき売られるという複雑な歴史から、—おそらくフランス領であった影響からであろう—、太鼓の使用が条件付きで認められていた⁽³¹⁾。かくしてここでは太鼓の伝統が受け継がれていたのである。このことは、ジャズがこの地で生まれた重要な要因のひとつであると考えられる。つまり、他の南部地域は、ブルースなら路上でギター弾き語り、酒場ならヴァイオリンやピアノによるダンスの音楽であったのに対して、ここではドラムによってリズムを刻むことが可能だったのである。その影響から、ニューオーリンズではブラス・バンドが盛んになった。これがジャズのルーツである。

またニューオーリンズでは、南北戦争後、南軍の吹奏隊の楽器が安く市場に出回るなど、楽器の入手がかなり容易であったようである⁽³²⁾。ピアノもかなり普及していた。19世紀には既にアメリカでピアノが製作されており、家庭楽器となっていたのである。客の前でピアノを演奏できることは、上流婦人の条件であった。都会の上流家庭なら、ピアノは必ずと言っていいほど備えられていたのである。また、地方でも木材加工場の飯場には、—そこはむしろ酒場兼女郎宿だったが—、必ずピアノが置いてあった。芸人が交代で訪れてはピアノを演奏し、ダンスが踊られていたのである。

(3) ジャグ・バンドと自作楽器

ニューオーリンズでは、ことあるごとにバンドのパレードが発生した。先頭に行くブラスバンドの列は「ファースト・ライン」、その後ろに自然発生的についてくる踊りや素人バンドの列は「セカンド・ライン」と呼ばれた。これにより、通りを流れる音に常にシンコペーションが生まれ、これが後のジャズのリズムに影響を与えたとも言われている。

バンドとしてファースト・ラインも重要であるが、ここではセカンド・ラインに生まれる素人バンドに注目したい。彼らは音が出るものなら何でも、—例えば金ダライから洗濯板、自作のギターのようなもの—を使って、自由に音楽活動をした。これらは「ジャグ・バンド」(jug band)とも、ウォッシュボード・バンドとも呼ばれた⁽³³⁾。イギリスで言うところのスキップルに相当するものである。

彼らは^{ジャグ}水差し、^{ウォッシュボード}洗濯板、自作のギター、ウォッシュタブ・ベースなどをなんでも楽器として使った。面白いのは、これらの自作の楽器に、アフリカの伝統楽器との類似点が多



図4 子供たちの自作楽器によるバンド (『歴史』p.89)

く見られることである。洗濯板は、世界中の民族楽器に見られるスクレイパーと同じだし、自作ギターは、姿こそ西洋のギターやヴァイオリンを真似しようとしているが、要はリュートである⁽³⁴⁾。

このバンドは1897年にまだ12歳だったラクーム(Lacoume)が中心になって結成した白人少年のグループだった。彼らはその後20年にもわたってニューオーリンズ名物の一つになっていて、サラ・ベルナルに演奏して見せたりもしていた。彼らが、行進するジャズバンドのブラスにつ

いて行った小さな黒人少年たちの「セカンド・ライン」の中から出てきたバンドよりも注目を浴びることが多かったのは、おそらく彼らが白人だったからだが、ニューオーリンズの黒人の子供たちだって独創的な楽器づくりや同じような音楽の演奏に掛けて負けてはいないグループがあったのだ。初期のジャズ・バンドの多くがギタリストやバイオリニストをフィーチャしていたことには、それなりの歴史的意義がある。彼らはジャズ・バンドというものがまだこの世に生まれていない1885年にはもうニューオーリンズの街角で一緒に演奏していた⁽³⁵⁾。

このように、ニューオーリンズではちゃんとした楽器やそうでない自作楽器などが一緒に演奏され、さまざまな試みがなされていたが、そのうちに洗練されていったということなのだろう。残されている自作楽器の写真などを見ると、まさに西アフリカの伝統楽器と、現在使われている西洋の楽器の間であることが実感される。

(4) クリオールとラグタイム

また、ニューオーリンズの独特な点として、クリオールの存在を忘れてはならない。

クリオールとは、白人と黒人奴隷の混血である。1724年に制定されたブラック・コード(黒人奴隷取締規則)から漏れたクリオールは、白黒どちらにも属さない曖昧な立場ではあったが、やがて白人の上流階級を模した独自の貴族社会を作り上げていった。ところが1894年、彼らは一転して黒人と同じ地位につき落とされてしまったのである。

豊かな文化に接してきた人間が一転して、赤線の酒場の流しなどをしなくてはならない状況が生まれた。これがラグタイム誕生の直接の原因であると思われる。スコット・ジョプリンもジェリー・ルー・モートンも、クラシックの訓練を受けた楽士だった。彼らにしても、後に歓楽街でピアニストとなるのである。ニューオーリンズが黒人音楽を語る上で重要な位置を占めるのは、このあたりの事情による。彼らは黒人音楽に、より洗練された西洋音楽的要素を新たに与えたのである。ジュークボックスが普及する前の芸能の主役はピアノであった⁽³⁶⁾が、ニューオーリンズの歓楽街には、南部諸州を渡り歩くピアニストたちが集



図5 自作ベースを前にするミュージシャン(『歴史』p.92)



図6 ウォッシュボードを持つミュージシャン(『歴史』p.208)

結した。

(5) ピアニストとギタリスト

ピアニストは、楽器を持っていなかったのも逆に移動しやすかった。ピアノさえあれば南部森林地帯の製材所の飯場など、どこへでも行って演奏した。「酒場巡り」で知られているピアニストたちが、森林地帯を通る鉄道沿いに、他のピアニストと交代で飯場から飯場へと渡り歩いていたらしい。ブルースを弾くピアノがあることさえ判っていれば、ピアニストは気軽に何処にでも行く傾向があった⁽³⁷⁾。

一方、ギタリストは、自分たちのいた農園や街からあまり出なかった傾向があるとされている。もちろん汽車にただ乗りし、アメリカ中を放浪していたミュージシャンもいたが、それも何も持たずに移動出来るピアニストの方がより気軽に移動していたようである。

4. 北部への移動

(1) 南部と北部の音楽の差

南北戦争前、黒人は主に南部に分布していた。もちろん北部にもいなかったわけではない。北部の奴隷制に反対する活動家によって、北部に脱出し、自由になった黒人も少数であったが存在した。しかし、本格的な北部への流入は南北戦争後である。

イリノイ州のシカゴは、五大湖の湖岸に位置し、その水利も手伝って、早くから工業都市として発展した。位置的に北部であり、ちょうど南のミシシッピ州、その州の北にあるメンフィスをずっと上に延ばした所にある。黒人は、この線に沿って南部から北上することとなった。シカゴの黒人人口の多くは、ミシシッピ州やアーカンソー州の出身と言われている⁽³⁸⁾。

1850年にはシカゴには黒人は300人ちょっとしかいなかった。その数は続く10年で3倍になり、その次の10年では更に3倍をこえる伸びを示した。19世紀の終わりまでに人口は10年ごとに倍増を続け、1900年には市の黒人人口は50年前の10倍になっていた。

この成長の大半は、プランテーション制度の束縛から解放された南部黒人が南部から出て行く動きを反映したものだが、20世紀に入ってからの反黒人立法や差別法の増加がこの傾向に拍車をかけた。この傾向はシカゴ市の中に蔓延しつつあった反黒人感情を強め、人種問題を巡る不安は増大しつつあった。市内各所に散らばっていた黒人たちは、またたく間に、ステイト街沿いにその真南をはしっているゲットー地域に容赦なく押し込められていった。第一次世界大戦中には移民の受け入れを停止したことによって労働力不足が発生したが、その不足を補ったのが南部黒人であった。

しかし北部に行っても黒人は白人と同等に扱われたわけではない。彼らはこのシカゴでも、結局貧民地域に集結した。黒人が多数流入することは、黒人のミュージシャンが多数流入してきたことも意味する。実際、南部諸州から多数のミュージシャンがやってきて、この時代には多くの録音を残している。特に、ジミー・プライス(Jimmy Price)やジェリー・ロール・モートン(Jelly Roll Morton)のようなメキシコ湾岸出身のピアニストたちは、ブル

ースにラグタイムの香りを持ち込んだのである⁽³⁹⁾。

(2) シカゴ・ブルースとジャズ

ジャズがニューオーリンズからミシシッピ川を遡って来て北部に入って、もっとも変化したのは、演奏する際の構成であろう。北部に来て、はじめて商業的に完成された楽団を形成するようになったのである。もちろん南部でも一人ではなく複数で演奏することはあったが、北部では、例えばシカゴ・ブルースと呼ばれる形式の音楽でも、バンドはギター二本、ベース、ドラムスにハープやピアノが付くのが一般的であり、ジャズにおいては、やがて「ビッグ・バンド」(big band)と呼ばれる大所帯、だいたい11人以上で、トランペット4、トロンボーン3、サクソ5、リズム4人くらいが標準であり、他に指揮者や編曲者、各パートにリード奏者が付くものになり、企業的に各地を巡業するものがあらわれた。

南部と北部のこの楽団編成の違いは、主に両者の資本力の差によるものと思われる。南部では労働歌から酒場やダンスの音楽にしかならず、せいぜい劇団の地方巡業の一員でしかなかったものが、北部に来て、はっきりと楽団の音楽が主体となる興業がなされたのだ。

最初にジャズを芸術であると理解したのはアメリカ人ではなく、外国人だった。レコードのブルーノート・レーベルの創立者はドイツ移民、アトランティック・レーベルはトルコ人であった。評論家はみなヨーロッパ出身のユダヤ人などであった。ヨーロッパ人が先にジャズを理解したのは、やはり米国の白人がジャズを売春宿の音楽であると認識していたからではないかと言われている。そこでしか聴いたことがなかったからだ。しかしヨーロッパの人間はジャズの芸術性を理解し、事業になると先に気が付いたのである。

その後、第一次大戦徴兵の影響もあって、ビッグ・バンドは維持が難しくなり、戦中戦後は小編成のバンドが主流となった。モダンジャズが生まれたのは、その後である。

ビッグ・バンドでは、その編成が大きいため、即興演奏のはいる余地がほとんど無く、既に構築されたものを演奏していた。しかし当時の名曲を聴けば、合奏部分と各パートのリード奏者によるソロが交互に来る応答形式の曲もあり、西洋的な形式に則っているようで実は「伝統」を受け継いでいると言える。戦後、ジャズ・バンドが小編成主体になると、やがてジャズは即興の度合いを強めていくこととなる。そのうち掛け合いの即興の度合いが強くなり過ぎ、收拾がつかなくなりかけたところで、即興と構築のバランスを冷静にとって演奏しようとする運動が起こる。マイルス・デービスに代表される「クール・ジャズ」、すなわちモダン・ジャズがそれである。

これ以後の展開を追っても、ジャズの楽器編成は特に見るところがないが、ジャズにおける「即興」と「構築」の関係には留意すべきであろう。なぜならそこに、アフリカ的なものと西欧的なものとのせめぎ合いが見られるからである。

即興演奏については、このような話もある。20世紀初頭から大恐慌までは、ペーパー・ロールによる自動演奏ピアノがアメリカの家庭の娯楽の主なものだった。ピアノが普及したときには人々はダンスに行ったが、ラジオが発明されると人は音楽を座って聴くようになったと言われている。当時の黒人ジャズ・ミュージシャンは自動演奏のピアノの動く鍵盤を見て演奏法を勉強したそうである。だから当時の名演奏家の中には楽譜が読めなかった者が多くいたらしい。19世紀後半には、ピアノの即興演奏はほとんど廃れていた。ヨーロ

ツパ風に楽譜通り弾くことがアメリカでも広まっていたのだった。しかし、ジャズがそのピアノの即興演奏を復活させた。これは非常に面白い展開である。アフリカ的な即興というスタイルが、西欧風の演奏スタイルを乗り越えてしまったのは興味深い。

(5) その後—ジャズ、ブルースからロックへ

その後の音楽的変遷は、その音楽的要素、成立した流れ、成立した都市、時代などによってかなり細かく分類することができる。アメリカの音楽の総目録を作ることが本稿の目的ではないので、ジャズ、ブルースからロック、ポップスに繋げるにあたり、一つだけ「ジャンプ・ブルース」を指摘するに止めたい。

1930年代、ベニー・グッドマン楽団に代表されるスウィング・ジャズが流行となったが、そうした白人バンドの、社交ダンス的ななめらかなスウィングに反して、黒人たちが求めたのはより激しい競争的なビートだった。それがジャンプ・サウンドの始まりである。

黒人ミュージシャンは、ビート感、リフ感、アフタービートを強調することなどで、より強烈なダンス感覚を生み、肉体的な躍動感を持ったジャンプ・ミュージックを生んだ。このような動きを生んだのはカンザスシティである。

戦前のカンザス・シティは24時間常にどこかの店がオープンし、ジャムセッションで盛り上がったというタフな性格の街であつたらしい。このカンザス・シティ・ジャズを原点に生まれたジャンプ・ミュージックと都市型ブルースが結びついたものがジャンプ・ブルースであり、40年代後半から50年代の黒人音楽の主流となる⁽⁴⁰⁾。

戦後には、49年にビルボード誌が黒人向け音楽のチャートを「リズム&ブルース・レコーズ」と言う名前に変更、R&Bと言う言葉が広まったが、これはブルースのリズムを強調したものと言うよりも、芸術性の強い一部のジャズを除いた戦後の黒人一般大衆向け音楽全般を指すものと言える。つまり、初期のR&Bはジャンプ・ブルースと非常に近く、ほぼ同義である。ただ、ビッグ・バンドからスモール・コンボへとバンド形態が変化し、ギターをはじめとする電子楽器の登場と、それに伴うバンド・アンサンブルの変化、それに伴うビート感の変化などから「R&B」が形作られていったと言える⁽⁴¹⁾。

黒人の音楽であったR&Bを白人向けに名前を付けたのがロックンロール⁽⁴²⁾であり、R&Bをちゃんと歌える白人として出てきたのがプレスリーである。以後、これらの音楽がアメリカの白人にも受け入れられ、それが世界に広まっていくこととなる。

結 論

以上、アメリカにつれてこられた黒人奴隷の音楽が、ブルースやジャズになっていく様子を駆け足で見てきたわけだが、そこには幾つかの特徴があるように思われる。

使用楽器の変遷からみれば、音楽の幅を広げようとする西洋音楽とはまた違ったベクトルを持って動いてきたことがわかる。すなわち、肉声とは違った音色を必要としているのではなく、応答形式を満たすためにむしろ肉声に近い音色を必要としていたことである。また使用する楽器の変遷は、彼ら黒人の生活状況や入ってくる文化の変化によって代わってきたとされているが、それは必ずしも彼らが単に手に入りやすい楽器を順に使用してき

たわけではなく、音楽的要請もあったことが明らかになったと思う。

また、あらかじめ作曲されたものを反復するか、その場で即興演奏するかというスタイルの違いも見逃せない。舞踏と即興が、アフリカの音楽を考える上でのキーワードと言い得るが、それらは西洋と全く違った独自の音楽要素である。しかし、アメリカの黒人音楽は、もちろん西洋音楽と出会わなければ生まれなかったものである。つまり、それはただ単に二つを足して割ったものではなく、二つの文化が出会い、そしてせめぎ合って新たに生まれたものなのである。

その黒人音楽が、今のロックやポップスに多大な影響を与えている。つまり、アメリカ音楽には西アフリカの伝統が受け継がれていると言うより、黒人が西洋の音楽と出会ったり、白人が黒人の音楽を吸収することにより、全く別のものが出来上がったということではないか。その成り立ちにこそ、アメリカのロックやポップス音楽が広く世界に受け入れられる秘訣があるのではないかと考える。

注

- (1) 広田寛治『ロック・クロニクル 1952～2002』（河出書房新社、2003年）第1章 pp.11～21を参照。
- (2) 同上書および『アメリカ音楽 ルーツ・ガイド』 pp.206～208 参照。
- (3) 北村崇郎『ニグロ・スピリチュアル』（みすず書房、2000年）pp.42～51を参照。
- (4) 同上 p.53。借金の抵当などにもされたらしく、人格は全く考慮されなかったらしい。
- (5) 同上 pp.17～18。
- (6) 同上 pp.22～26,182～186 など。
- (7) 三井 徹『黒人ブルースの現代』（音楽之友社、1977年）pp.14～17 参照。
- (8) 同上 p.17。
- (9) 同上 p.15。
- (10) 『ブルースの歴史』 pp.20～22。
- (11) 『ニグロ・スピリチュアル』 第2・7章参照。
- (12) 『ブルースの歴史』 参照 当時記録されていた歌詞が多く収録されており、またその内容の変遷も指摘されている。
- (13) 『ブルースの歴史』 p.21。
- (14) 『ニグロ・スピリチュアル』 2章参照。
- (15) 『ブルースの歴史』 p.21。または『ニグロ・スピリチュアル』 pp.92～95 参照。
- (16) 『ニグロ・スピリチュアル』 3・4章参照。
- (17) 同上書。
- (18) 『ニグロ・スピリチュアル』『アメリカ音楽 ルーツ・ガイド』 など。
- (19) 『ブルースの歴史』『ニグロ・スピリチュアル』 に多くの例が紹介されている。
- (20) 『ブルースの歴史』 pp.22～25,30～33。
- (21) 『黒人ブルースの現代』『ブルースの歴史』 など参照。
- (22) 同上 pp.23～24 より。
- (23) 『ブルースの歴史』 p.86。

- (24) 同上 pp.86～87。
 (25) 同上 p.88。
 (26) 同上 pp.107～110。
 (27) 同上 pp.101～106。
 (28) 同上 pp.126～130。
 (29) 同上 pp.131～132。
 (30) 塚田健一『アフリカの音の世界』（新書館、2000年）pp.42～47によれば、「アフリカの言語は、一般的に、母音が一音一音はっきりしており、声が遠くに通りやすい。しかし、肉声よりも楽器の方が遠くに音が届く。アフリカの言語は、イントネーションが厳密に決められている。そこでこの高低を有る約束に従って楽器で模倣し、さらにかく音節と強弱をまねる。すると、その言葉話す人々の間では、その楽器の音がメッセージとして理解されるというわけである。これがトーキング・ドラムと呼ばれるものである。もちろん実際には、太鼓の音で全ての会話が伝達されるものではなく、約束事を理解したもの同士でしか伝わらない。一般に楽器の音は人間の声よりはるかに遠くに届く。特に太鼓の音などは静かなサバンナでは10km四方に届くと言われている。また、アフリカでは実際に非常に早く情報が伝達したのではないかと思われる話が、宣教師の記録などに残っており、少なくとも「ドラムによる通信」が、当時の白人には信じられていたのだろう」とある。

(31) 『アメリカ音楽 ルーツ・ガイド』 pp.145～145。

(32) 『ブルースの歴史』 pp.24～30。

(33) 『ブルースの歴史』 pp.88～90。

(34) リュート系楽器と楽弓について。楽弓とは、狩猟用の弓のつるの部分をはじいたり棒で叩いたりして音楽を奏でる、最も原初的な弦楽器のことである。この楽弓はサハラ砂漠より南のアフリカ大陸には至る所で見られる。カラハリ砂漠などに住むサン（かつて「ブッシュマン」と呼ばれていた人々）などは実際に狩猟で使った弓をそのまま音楽にも使っている。ただ問題は、その音が大変に弱いことだった。そこで人間の知恵は口腔を共鳴器として利用し、音を増幅することを思いついた。その他ひょうたんや果てはブリキ缶などを共鳴器にしたものもある。この楽弓に何本も弦を平行に取り付ければ、たちまち弓形ハープになる。さらにいくつもの楽弓を一本の棹にまとめて共鳴器をつければ、ギターやヴァイオリンなどに通じるリュート系の楽器になる。弓で引くのをフィドルと分類する。『アフリカの音の世界』、皆川達夫『楽器』（マール社、1992年）を参照。



図7（『アフリカの音の世界』p.76より）

(35) 『ブルースの歴史』 pp.88～89。

(36) 『アメリカ音楽 ルーツ・ガイド』 pp.184～186。

(37) 『ブルースの歴史』 pp.45～63。

(38) 『アメリカ音楽 ルーツ・ガイド』 pp.56～60 参照。

(39) 『ブルースの歴史』 pp.135～136。

(40) 『アメリカ音楽 ルーツ・ガイド』 pp.130～132 参照。

(41) 同上 pp.188～192 など。

(42) 当時の白人向けラジオ局の DJ だったアラン・フリードが、白人の若者向けに黒人の R&B を「ロックンロール」と名付けて流し始めたのが始まり。当時はラジオ局だけではなくチャート、レコードの流通まで黒人と白人とで分かれており、音楽的な交流は実はなかった。しかしこの後白人による R&B のカバーのヒットや、黒人向け R&B チャートと白人向けポップ・チャートのクロスオーバーが始まり、やがて 1954 年のプレスリーのヒット、1955 年の「ロック・アラウンド・ザ・クロック」へと繋がっていく。『ロック・クロニクル 1952～2002』1・2 章 pp.11～25 等を参照。

参考文献

直接引用・参照したもののみを記す。

鈴木カツ監修『アメリカ音楽 ルーツ・ガイド』音楽之友社、2000 年

ポール・オリヴァー『ブルースの歴史』晶文社、1978 年

Oliver, Paul. *The Story of The Blues*, Northeastern University Press, 1998.

北村崇郎『ニグロ・スピリチュアル』みすず書房、2000 年

三井 徹『黒人ブルースの現代』音楽之友社、1977 年

塚田健一『アフリカの音の世界』新書館、2000 年

皆川達夫監修『楽器』マール社、1992 年

広田寛治『ロック・クロニクル 1952～2002』河出書房新社、2003 年

《コメント》

確か、村澤君は学期の初めに「戦後アメリカの音楽シーンとロックの成立」についてやりたい、と言っていたはずなのですが、調べていくうちにどんどん時代を遡って行き、最後は「ジャズとロックの源流」を扱った力作になりました。関心を持って物事を調べていくことの楽しさとつらさ（どんどん最初の問題から遠ざかっていく）を堪能されたのではないかと思います。これからもこうした「探求する心」をもち続けて、新しい問題に相対してほしいと願っています。音楽好きの著者なればこそ、ここまで仕上げられたことは言うまでもありませんが、余技として、さらに研究を進めてゆかれることを切に希望します。

(辻 正博)