

ロックンロールの出現

ビル・ヘイリーと時代の遭遇

田村 和紀夫

The Appearance of Rock 'n' Roll: The Encounter of Bill Haley and the Times

TAMURA Wakio

Abstract

1955 is often mentioned as the birth year of rock 'n' roll. It is because "Rock Around The Clock" of this year, by Bill Haley and his Comets, became a big hit and created the rock 'n' roll sensation after that. In a series of recording started in 1951, He had been trying to fuse the country music and the rhythm and blues. "Rock Around The Clock" was released in 1954 but at this time, it never caught big attention. In the next year, it was used under the opening credits of the film "Blackboard Jungle" and became an unprecedented hit. Why did it happen like that? There would be some reason in the times than in the music itself. America in the first half of the 50s was in the economic boom after the war, and "Red Scare" of McCarthyism went on a rampage. High schools were sealed with the conservative ideology and the teenagers were incorporated into the consumption society which was brought about from the highly developed capitalism economy. Under this conflict "Rock Around The Clock" became the certificate of the existence of such a generation.

Key Word: Rock Around The Clock, country music, rhythm and blues, Blackboard Jungle, McCarthyism, teenager

[要約]

1955年はロックンロール元年の年ともいわれる。ビル・ヘイリーの《ロック・アラウンド・ザ・クロック》が大ヒットし、ロックンロール旋風が吹き荒れることになったからである。ヘイリーは1951年からの一連のレコーディングで、カントリーとリズム・アンド・ブルースの融合を目指していた。《ロック・アラウンド・ザ・クロック》は1954年にリリースされたが、この時はほとんど注目を浴びることもなかった。だが翌年、映画『暴力教室』で使われ、空前のヒットとなったのである。どうしてこのようなことが起きたのだろうか。その理由は、音楽それ自体に内在するというよりは、時代にあったといえよう。50年代前半のアメリカは戦後の好景気に沸き、マッカーシズムの「赤狩り」が猛威をふるった時代だった。ハイスクールは保守的なイデオロギーに封印され、ティーンエイジャーは高度に発展した資本主義経済がもたらした消費社会に投げ込まれた。こうした軋轢のなかで、《ロック・

アラウンド・ザ・クロック》は世代の徴となり、その産声となったのだった。

キーワード：《ロック・アラウンド・ザ・クロック》、カントリー、リズム・アンド・ブルース、映画『暴力教室』、マッカーシズム、ティーンエイジャー

はじめに ビル・ヘイリー初期の肖像

ビル・ヘイリー Bill Haley ことウィリアム・ジョン・クリフトン・ヘイリー William John Clifton Haley は、1925年7月6日、ミシガンのハイランド・パークで生まれた¹⁾。多くの関係者はヘイリーの生年を1927年としているが、これは50年代にヘイリー自身が広告のために2歳若く発表したことに拠ると考えられる。ペンシルバニアで幼少時代をすごしたヘイリーは、受けた手術の不手際で、左目を失明した。伝記作者ジョン・スウェンソンによると、後にヘイリーはこの左目から注意をそらすために、特徴的なスピット・カールのヘアスタイルを採用した。スピット・カールは50年代のシンボルのようにいわれるが、ヘイリーらはそのずっと前からこのヘアスタイルだったのである。

1946年、ヘイリーは初めてプロのバンドに加わった。ペンシルバニアに拠点を置く、ケニー・ロバーツ率いるウエスタン・スウィング・バンド、ザ・ダウン・ホーマーズ the Down Homers である。ヘイリーのプロとしての初レコーディングは、ダウン・ホーマーズとの2組のシングルとされ、これらは1946年にヴォーグ・レコードからリリースされた。だがレコードが出る頃には、ヘイリーはすでにバンドを離れてしまっていた。2000年代の初め、ダウン・ホーマーズによる1946年の一連のラジオ録音が発見されたが、ヘイリーの名がクレジットされ、《シー・トート・ミー・トゥ・ヨーデル She Taught Me To Yodel》というソロ・ナンバーを歌っている。

ダウン・ホーマーズで経験を積んだ後に、ヘイリーは独立し、ザ・レイン・ドリフターズ the Range Drifters やザ・フォア・エイスイズ・オヴ・ウエスタン・スウィング the Four Aces of Western Swing といったいくつかのバンドを結成した。1940年代の後半に、ヘイリーはフォア・エイスイズとともに、多くのカントリー・ミュージックのシングルをカウボーイ・レコードから出し、局地的な成功を収めた。この頃、ヘイリーは旅回りのミュージシャンをしていたが、後にはWPWAラジオでディスク・ジョッキーの職に就いた（この時期からの初期の録音の多くは彼の死後になってはじめてリリースされた）。フォア・エイスイズを解散した後、しばらくの間、ジャック・ヘイリーとジョニー・クリフトンの名で、ソロ活動を試みた。しかし、正確な年は資料により異なるが、1949年か1950年にはサドルマン Saddleman という新しいバンドを組んだ。これはヘイリーがリーダーとなるバンドが成立したことを意味する。サドルマンはいくつかのレコード・ラベルに記録されており、なかにはアトランティック・レコードのためのシングルが1枚含まれている。これはヘイリー初のメジャー・レーベルへの進出だった。1951年、ヘイリーはフィラデルフィアに拠点を置くデイヴ・ミラーのホリデー・レコードと契約を結んだ。この時点からヘイリーの新たな音楽スタイルの模索

が始まる。それは50年代の音楽の方向を決定づける動きでもあった。今や、ミュージシャンとして立つビル・ヘイリーの眼前に、50年代のアメリカが広がっていた。ここで視点をビル・ヘイリーの個人史から50年代のアメリカに転じてみよう。

1. 50年代のアメリカ

50年代は1945年に終結した第2次世界大戦の後遺症を引きずった時代だといわれる²⁾。4年間にわたる戦争で疲弊し、戦場から帰還した兵士たちが夢見たのは、小さな平和と幸福だった。彼らが求めたのは何よりも家庭生活の温かさや経済的なゆとりであり、50年代はまさに夢の実現の時代だった。こうして、いわば小市民的な安逸さの雰囲気が時代の基調となり、50年代の保守的な傾向の基盤となったのである。そこに展開される新たな状況は現代に特有な、と同時に50年代を超えて、現代のさまざまな局面を読み解く鍵となる現象といえるだろう。

保守のなかの繁栄

第2次世界大戦は全体主義に対する民主主義の勝利でもあった。勝ちとられた自由と民主主義の観念は、今や、強国アメリカのヒロイズムとともに、無制限に膨れあがった。戦後にそれを助長したのが、かつての全体主義ではなく、共産主義の脅威だった。おりもおり、中国に共産主義体制が樹立されたのが1949年。翌年には、資本主義陣営と共産主義陣営が朝鮮半島で衝突し、火花を散らした。これが朝鮮戦争（1950-53）である。また大国化への道を歩んでいたソ連は1949年に初の原爆実験に成功した。いわゆる冷戦構造が形成され、進行するなかで、不気味な緊張が広がっていたのである。そうした状況下で起きた一種のヒステリーの現象ともいえるのが、マッカーシズムである。

マッカーシズム McCarthyism³⁾とは、1950年2月のアメリカ合衆国上院における、ジョセフ・レイモンド・マッカーシー上院議員（共和党）の告発に端を発し、大規模な「赤狩り」に発展した事件である。反共の嵐が吹き荒れるなかで、マッカーシーは「205人の共産主義者が国務省職員として勤務している」と主張し、物議を醸したのである。彼はその後、告発対象をアメリカ陸軍やマスコミ関係者、学者やハリウッドの映画関係者にまで広げるなど、マッカーシズムは1950年代初頭のアメリカを恐怖に陥れた。しかし、偽証や事実の歪曲、自白や協力者の告発、密告の強要までを取り入れた強引な手法が次第にマスコミや民主党から大きな反感を買うことになる。その後1954年には、批判が広がり、同年12月にはマッカーシーに対して上院は不信任を突きつけ、ここにマッカーシズムは終焉を迎えることになる。しかし、事件が収まった後も「赤」への敵意はアメリカ社会の底辺に根強く残され、保守意識の基盤を形成した。

今や内に向けての小市民的な夢の実現は、反共という外に向けての反発のなかで完璧な構図を描くことになった。これがアメリカの50年代の基本構造なのである。

また50年代は空前の繁栄の時代でもあった。アメリカの資本主義は、戦後、生産方法をラディカルに近代化し、著しく生産性を高めていた。50年代のアメリカでは賃金は20パーセント近くも上がり、家庭の平均収入は（少なくともマジョリティでは）15パーセント上昇した。物質主義が蔓延し、消費文化が到来した。「50年代は暗黒と不安のみの時代ではなかった。50年代はむしろ歴史上アメリカの最もポピュラーでハイカラな時代だった。50年代のミュージック、ファッション、アート、ヒーロー、TVショー、映画はその後何度もリバイバルを経験した。 中略 50年代は依然としてアメリカ人の意識に、『過ぎしよき時代』として、強いノスタルジアを与えながら戻ってきている」⁴⁾のである。しかしこうした豊かさは暗黒と不安が「あったにもかかわらず」、というより「あったからこそ」の繁栄というべきだろう。

ハイスクールの閉塞状況

50年代の特性はもっとも敏感かつ永続的にハイ・スクールに影響を及ぼした。まず反共意識が充満する中で、「アメリカの価値」「アメリカの生活」をプロパガンダするのに、ティーンエイジャーほど最悪の世代はなかった。そしてマッカーシズムが過激になるのに比例して、アメリカの教育システムのなかでとくにハイスクールへの重圧が大きくなった。従順さを教え込むことが戦後の世代にとっての本質的な社会的役割となったのである。

スプリングフィールドのハイスクールの教科書ではたとえば次のように書かれている。

スプリングフィールドで常に気をつけなければいけないことのひとつは、身だしなみをきちんとし、クラスメイトと良好な関係を保つことです。実地見学に行くときや授業でゲストを迎えるとき、あるいは公衆の面前に出るときは、どんな服装であれ、男子はコートを着てネクタイを締める。女子は普段より少し「ドレス・アップ」する。スプリングフィールド・ハイスクールの代表として、学校の内外で、きみはいつでもしっかり足を踏みしめ、進まなければならない⁵⁾。

アメリカの社会学者アルトゥール・コールマンは、この時期のハイスクールの生徒を社会のほかから“cut off（切り離された）”存在、みずからのグループへ強引に向けられた世代と称している⁶⁾。

囲い込まれた羊のように従順な子供がこの時代のティーンエイジャーの理想像だった。ひとりのティーンエイジャーへのインタビューがある。彼女はほかの誰かになりたいとは思わないという。すべての「型」が彼女を待っていて、そこに埋め込まれるだけだと感じている。考えることなく人生をやりすごし、流れに身を任せ、あるがままに受け入れる。ありがたい、とも彼女は感じていない。これは「わたし」じゃないし、いつまでも続くわけでもない。50年代のティーンエイジャーは「静かな世代」ともいわれた。

ハイスクールは就職へ直結する道ではあったが、そこでの教育は前途洋々たる将来を与えてくれるどころではなかった。生産性が高度に成長した資本主義社会のなかで要求される人

材は、オフィスに終日座るか、生産ラインを監視するために適宜に配属できる大勢の「交換可能な」労働力だったが、それとてより高い教育を受ける必要があった。当然、トップクラスの科学やテクノロジー畑の創造的なエリートの資格を持つ能力も要求されたが、こうした少数派は恵まれた家庭に育ち、例外的な才能を持つ者にとってのみ開かれていた。ハイスクールはこうした社会の「進化」にとり残された形だった。新しい社会への展望が見えず、共通の目的が持てない場となってしまうていた。

ハイスクールはまた大学への通過期間でもあった。「大学教育の重要性は中流クラスのすべてのティーンエイジャーに幼いころから教え込まれている。そのひとつの理由は、正しい資格証明書をもつだけで、すべての問題は解決されるというアメリカ人が共有する子供っぽい信念にあり、またひとつは、多くの子供にとって大学はパーペキュエークライスラーのようなもので、ただのステータス・シンボルにすぎないからである」⁷⁾。これが低中流階級の古典的な大学観だった。大学教育が形式的なら、その前のハイスクールの教育は通過儀礼的な場とならざるをえない。

禁欲主義と商業主義の衝突

そうした状況のなかで、50年代には、ティーンエイジャーの目の前に前代未聞の光景が広がっていたのだ。すなわちテレビのちらちらする画面、トランジスター・ラジオとジューク・ボックスのスピーカーから流れる騒がしい音、雑誌のきらきらしたページを飾る写真、それに映画のスクリーンに映し出された目も彩な映像である。

前代未聞であるというのは、1) マスメディアが流すかつてない膨大な量の広告がティーンエイジャーの目にさらされたということ、及び2) 自分ではお金を稼ぐことがないハイティーンが、真っ先に消費の快楽の洗礼を受けたということである。

広告は狡猾なまでに購買の心理をくすぐり、その目的はただひとつ消費の拡大に向けられる。そしてそれを正当化するのはお客を満足させること、つまり消費の快楽を助長することにある。こうしてめまぐるしく変わる広告のテーマは結局、人生の本質と目的は「快楽」にあるということになる。ティーンエイジャーはこうした快楽へ、額を汗することなく参与することができた。あるいは額に汗するという労苦を経ないがゆえに、快楽は麻薬的なものとさえなった。そして資本主義社会がこれを正当化した。膨張する消費を促す産業社会にとっての理想的な消費者とは、衝動的に買い、手に入る物の範囲であらゆる贅沢に身を任せる消費者だった。いうまでもなくこういう要求にかなう最高の世代がティーンエイジャーだった。

こうしてラジオやテレビ、映画、おびただしい「ヤング」雑誌などを通して際限なく繰り返される広告は、ティーンエイジャーが必要とするレジャー・マーケットを標的とし、目新しい衣服、アクセサリー、そしてもちろん音楽といったものを買うようそそのかすのである。あるいはそれらを手に入れる快楽を賛美するのである。この快楽はティーンエイジャーの行動における中心的な価値とさえなる。

以上のように、ティーンエイジャーという世代が経済的に「発見」され、組み入れられて

いった背景には構造上の理由があった。消費へのめり込む彼らの存在は社会的に必要でさえあった。資本主義社会が理想とする労働者とは最低の賃金で最高の生産能力を提供する者であったが、彼らは資本主義それ自体に矛盾する存在でもあった。なぜなら労働者階級は低賃金ゆえに消費を放棄し、快楽に浸ることがないがゆえに、ある種の禁欲主義に走らざるをえないからである。しかし膨張する資本主義経済にとって、贅沢を控え、堅実な生活をおこなう彼らの生活態度は障害とさえなる。手短かにいえば、資本主義社会が理想とするのは低賃金でよく働く労働者が、同時に賃金を上回る消費に身を捧げる消費者でもあるということになるが、これは矛盾でしかない。この構造的矛盾を社会的に解決し、バランスをとるのがティーンエイジャーという労働しない消費者ということになる。彼らの存在は資本主義の必然だったのである。

対立の場としてのハイスクール

しかし消費への麻痺的な快楽が、親の躰はいうに及ばず、ハイスクールの保守的な教育と鋭く対立することになるのはいうまでもない。ハイスクールのティーンエイジャーは、背後に含まれる社会的諸力の総体とともに、こうした対立を学校とレジャーという完全に反対の価値体系の衝突として体験した。ハイスクールの教育は将来への展望を欠いたものとなっていただけではなかった。その権威をも失わせることになるのである。

しかし権威の失墜は価値を相対化し、すべてを迷路に追い込むしかない。一方でマッカーシズムの保守主義がまかり通り、従順であることが至上命令とされた時代である。この閉所恐ろしい気分の充満に加え、小市民的な幸福という仮面をつければ、50年代の精神的風土が浮かび上がるだろう。そしてその縮図こそハイスクールなのだった。

彼らが教え込まれてきた価値観は学校の外の現実とはもはや相容れなかった。しかし親からの自立と学校からの自立はティーンエイジャーには同じようにやってくる。レジャーのさまざまな快楽　車やダンス、それにパーティにファッショナブルな衣服のとっかえひっかえ　を可能にしたのは親の繁栄ではなかったか？　しかし卒業証書は同じようなライフ・スタイルを将来的に可能とする給料を保証するだろうか？　答えは否であろう。親元から離れるということは、自活するということであるが、それは住み慣れたレジャー・ランドからの立ち退きを意味する。

こうして自立を意識することが、レジャーの代替的な機能をいっそう強化した。すなわちレジャーは逃避となるのである。少なくとも短時間ではあるが、レジャーはティーンエイジャーがみずからの若さを謳歌する場となる。かくして、レジャーは学校や家庭に代わる世界となった。少なくとも、彼らの日常生活はこれらの2つの対立した世界を揺れざるをえない。どちらにも希望はないことはうすうすわかっている。しかしレジャーには学校や家庭にないものがあるのも確かだ。それは快楽である。

50年代のテーマ　世代の対立

1927年に発明されたトーキーは30年代に一般化し、映画は50年代のメディアの花形となっ

ていた。ラジオは1920年に実験放送が始まり、22年には公式な放送が開始された。放送される音楽は、白人向けと黒人向けが峻別されていたが、とくに1930年代の恐慌時代から、ラジオは人種の垣根を超えて音楽を浸透させる原動力となった。また1925年に電気録音が開始されたレコードは46年にLP時代に入り、50年代は実用化から大衆化の段階を迎えていた。こうしたなかで、かつてミュージカルから生まれていたヒット曲は、舞台から、そしてやがて映画から独立して、新しいメディアからも登場するようになった。そして50年代には白人音楽の陣営でも、時代を敏感に映し出すような音楽が登場している。そのひとつが《トゥ・ヤング Too Young》である。

《トゥ・ヤング》は1951年に出版され、同年ナット・キングコールが歌い、ビルボード誌のヒットチャートの1位に5週間輝いている⁸⁾。作曲はシドニー・リップマン Sidney Lippman、作詞はシルヴィア・ディー Sylvia Dee、曲のキーはGで、使われているコードはG、Em、Bm、C、Cm、Am、A7、D7、E7となる。これはいわゆる古典的な「スタンダード」のハーモニーよりは単純で、60年代のポップスよりは複雑といえる。明らかに、かつてミュージカル・ナンバーとしてプロの作曲家が手がけたティン・パン・アレイ風の音楽が、若者向けの商品として単純化される過渡的な段階を示しているといえる。歌詞は次のとおりである。

They try to tell us we're too young too young to really be in love.	みんなはぼくたちが若すぎるという 愛するには若すぎると
They say that love's a word but can't begin to know the meaning of.	愛という言葉聞いたことはあるが それがどんなものかはわかっていないと
And yet, we're not too young to know this love will last the years may go.	でも ぼくたちは若すぎない この愛がずっと続くのを知っている
And then, someday they may recall we were not too young at all.	いつかみんなは思い起こすだろう ぼくらは若すぎることはなかったのだと

ここでは経験を経た者たち they と未経験な者たち we の間の葛藤がやんわりと描かれている。前者を親の世代、後者を子供の世代と置き代えてもいいだろう。両者は「愛」をめぐる対立する構図にあるが、最終的に若い世代の側に「真実」のあることが示唆されているのである。「経験を積んだ者が常に正しいわけではない」ということになるが、ここに若者の側からの非難や告発はない。スタンダード以来の白人音楽の世界 そこでは星がまたたき、花々が咲き乱れ、すべては詩的に調和している 域を出ていないのである。だが50年代を背景に見ると、予定調和的な構図にもかかわらず、従順な若者のなかに芽生えた大人の世界への疑念と不信が見てとれるのである。

実際、世代の対立はこの時代のテーマでもあった。1951年出版の『ライ麦畑で捕まえて The Catcher in the Rye』では作者サリンジャーはホールデンという主人公の目を借りて、大

人の世界の「嘘」を暴こうとした。いわば「当時の反抗的なハイスクールの流行言葉で自分の精神遍歴を語る」⁹⁾のである。彼は親と学校から見放されるが、これはティーンエイジャーにとっての「体制」そのものを意味する。そして親と学校という縮図のなかの欺瞞を、戦後の豊かな 少なくともそう見える 社会のなかにも見出すのである。

ジェームス・ディーン主演の映画二作『理由なき反抗』『エデンの東』(両方とも1955年)にも同じ構図が見てとれる。前者はこの時代の若者の「やり場のない情熱」に父親と息子の葛藤を絡ませている。だが興味深いのは後者だろう。厳格で敬虔で、そのくせどこか欺瞞を孕んだ父親クリスチャン・アダムはまさに「親」であり、「学校」であり、「体制」であり、「大人の世界」そのもののように映る。そして彼にかわいがられる兄アロンは従順な模範生であり、時代が求めた若者の理想像に見える。だが弟キヤルはこれとは正反対の不良であり、衝動的で、愛情に飢え、自分をうまく表現する術をもたない、ぎこちなくも純粋な若者なのである。ジェームス・ディーン演じるこのキヤルこそ、時代にくすぶる不協和音の天才的な表現だったろう。彼が演じたのは、ひとりの若者というより、ひとつの時代のひとつの世代のように映る。

ビル・ヘイリーが音楽上の模索を始めた時はそんな時代だった。

2. 50年代前半のビル・ヘイリーの音楽的軌跡

1951年、ビル・ヘイリーは自分のバンドをもって音楽活動を始めた。そのピークは何といっても1955年の《ロック・アラウンド・ザ・クロック》にあり、50年代の後半はエルヴィス・プレスリーをはじめとするロックロール・スターたちの強烈な個性の影に隠れたかに見える。ヘイリーの音楽活動は60年代も細々と続けられ、1981年の死の前年まで辿ることができる。ここでは《ロック・アラウンド・ザ・クロック》を焦点とし、そこにいたる音楽的模索に光をあてる。

当時のレコーディングはきわめてハイ・ペースだった。6月14日に始まる1951年の半年間だけでも、ビル・ヘイリーとサドルマンは19曲をレコーディングしており(title unknownの1曲を含む)5枚のシングルをリリースしている¹⁰⁾。このペースは当然続くが、ここではヘイリーと彼のバンドとの創作活動の節目となるアイテムを中心に記述する。

1951年6月 《ロケット88 Rocket 88》を録音、7月にリリース。局地的にヒットする。

1952年4月 《ロック・ザ・ジョイント Rock The Joint》を録音。

《ロケット88》と《ロック・ザ・ジョイント》はある程度の成功を収め、ヘイリーに成功の予感を確信させたという。

9月 バンド名をサドルマンから「ビル・ヘイリーにヘイリーズ・コメッツ Bill Haley with Haley's Comets (ハレー彗星 Halley's comet との語呂合わせ)」に改名。

11月 《ストップ・ビーティン・アラウンド・ザ・マルベリー・ブッシュ Stop Beatin'

Around The Mulberry Bush》を録音。この曲で初めてドラムスを加える。

1953年4月 《クレイジー・マン、クレイジー Crazy Man, Crazy》をリリース。ロックンロールとしてビルボード誌のチャートに登場。まもなくバンドの名前は「ビル・ヘイリーと彼のコメッツ Bill Haley and his Comets」に修正された。

10月 《リヴ・イット・アップ Live It Up》をリリース。この曲で初めてバリトン・サクスを導入。なおバリトン・サクスは続く《フェアウェル、ソー・ロング、グッドバイ Farewell, So Long, Goodbye》《アイル・ビー・トゥルー I'll Be True》《テン・リトル・インディアンズ Ten Little Indians》《イエス・インディード! Yes Indeed!》でも使用されているが、その後はテナー・サク스에代わる。

1954年3月 《ストレートジャケット Straightjacket》を録音。この曲で初めてテナー・サクスを導入。

4月 前年にヘイリーのために作曲された《ロック・アラウンド・ザ・クロック》を録音。すぐにリリースされたが、《サーティーン・ウィメン Thirteen Woman》のB面であり、この時は脚光を浴びることはなかった。

6月 《シェイク、ラトル・アンド・ロール Shake, Rattle And Roll》を録音、すぐにリリースされ、初めてのスマッシュ・ヒットとなる。100万部を売り上げ、12月には英国のシングル・チャートに入った初めてのロックンロールとなった。

1955年7月 映画『暴力教室』で《ロック・アラウンド・ザ・クロック》が使われ、全米1位に8週間とどまる大ヒットとなる。

以上のようなビル・ヘイリーの音楽活動のさまざまな局面について、今度は純粋に音楽的な試行錯誤の軌跡を辿ってみよう。

《ロケット88》 白人によるリズム・アンド・ブルース

《ロケット88》は白人のカントリー歌手がリズム・アンド・ブルースをカバーした最初の例とされている。またこの曲こそが 《ロック・アラウンド・ザ・クロック》ではなく 最初のロックンロールに位置づけられることもある。

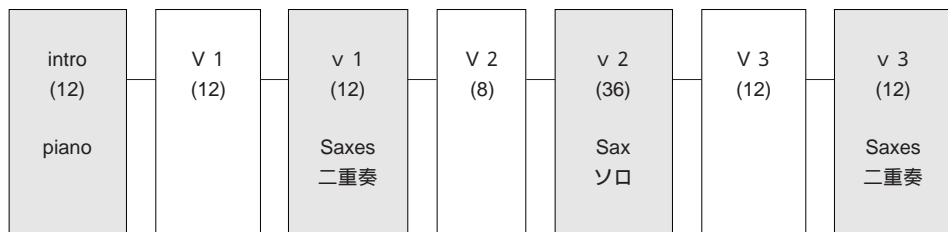
原曲は「ジャッキー・ブレンストンと彼のデルタ・キャッツ Jackie Brenston and his Delta Cats」によるリズム・アンド・ブルースで、1951年3月に発売され、6月にはR&Bのトップチャートの1位に輝き、5週間その位置を保つという同年のシングルで2番目のビッグ・ヒットとなった¹⁾。

表1 《ロケット88》の楽器編成

ジャッキー・ブレンストン版	ピアノ、ギター、ドラムス、テナー・サクス(2)
ビル・ヘイリー版	ピアノ、ギター(2)、スティール・ギター、ベース

まず楽器編成に注目してみよう。オリジナル版とビル・ヘイリー版と比べると、表1のようになる。ブレンストンのユニットはベースを欠くという特異な編成だが、2つのテナー・サクスのサウンドと、ドラムスにより強化されたリズムがまさにリズム・アンド・ブルース的である。これに対して、ほかならぬこれらの楽器を欠き、カントリーの楽器であるスティール・ギターがヘイリーのバンドを特徴づけている。つまり、ここからわかるのは、ビル・ヘイリーの《ロケット88》はリズム・アンド・ブルースをそのままカントリー・バンドで演奏したヴァージョンだったということである。もう少しわしく見てみよう。

図1．ブレンストン版《ロケット88》の構成



注1) 歌詞が1番、2番...と変わるヴァース部分をV(大文字)で表し、数字は歌詞番号を示す。

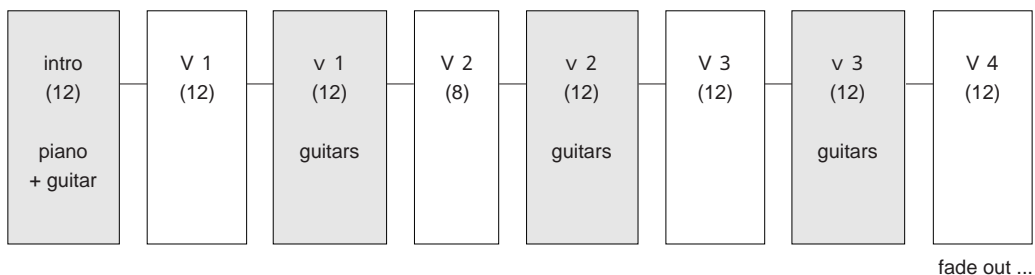
注2) ヴァース部分と音楽が同じで、楽器で演奏される間奏部分はv(小文字)で表し、何番目にあたる間奏かを数字で示し、担当する楽器を下に記す。

注3) それぞれの部分の小節数を()に入れ、歌のない器楽部分は塗りつぶす。

《ロケット88》は12小節のブルース形式をほぼ繰り返す有節構造である。「ほぼ」というのは、原曲では2番の歌詞だけが8小節に縮められ、そこから第2の間奏にすぐ入るといった若干の不規則性が見られるからである(図1、図の見方は下の注1～3を参照)。

イントロも含め、ブレンストン版では器楽部分が大きな比重を占めていることがよくわかる。イントロの楽器はピアノだが、間奏1と間奏3(後奏風になっている)ではサクスの二重奏、間奏2はソロと対比づけ、2つのテナー・サクスを有効に活用している。とくに間奏2はおそらくはブレンストン自身のサクスが36小節、すなわち3コーラスにわたってソロを繰り広げる。リズム・アンド・ブルースとはジャズの影響を受けたブルースといわれるが、まさにこの定義を証明するような音楽である。これに対してヘイリー版は次のようになる(図2)。

図2．ヘイリー版《ロケット88》の構成



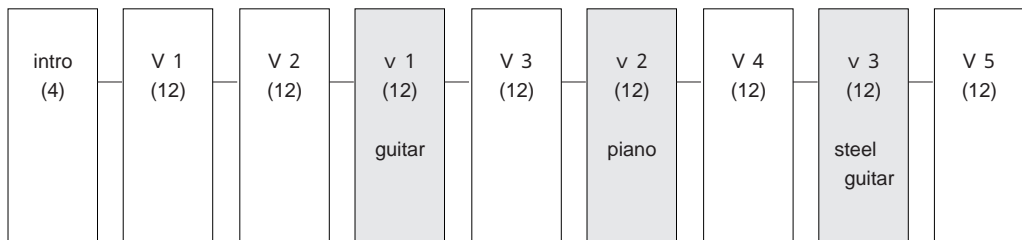
ヘイリー版で起きた変化を記述すると、まず1) 4番の歌詞を加えたこと。このことは「歌う音楽」の強化を意味する。2) 第2ヴァースの8小節という不規則性は踏襲されているが、間奏2は12小節の1コーラスとなり、またブルース構造の繰り返しが歌詞4番まで続き、全体の規則性が高まった。3) 器楽部分の楽器の対比が解消された。間奏はいずれもギターで、スティール・ギターが絡むことはあっても、基本的にギターのサウンドであり、単調になったが、結果としてこのことも規則性を高めることになった。

またヘイリー版を特徴づけるのはイントロ、間奏部分、曲の最後に車の効果音が持ち込まれ、「カー・ソング」あるいは「クルージング¹²⁾・ソング」としての《ロケット88》のイメージをより強く打ち出していることであろう。歌詞はオンボロ車 = ロケット88でのクルージングの楽しみを歌い、曲を若者文化へのオマージュとしている。そして何よりもビル・ハリーは原曲のテンポを上げ(プレストン) = 約148に対し、ヘイリーは約162)、ブルース的な「粘り」を払拭している。こうして軽快なノリで若者の世界を射程に入れ、歌の要素を強め、規則性を高め、わかりやすい音楽にしたのが《ロケット88》だった。

《ロック・ザ・ジョイント》 ロックンロールの音楽的雛形

《ロック・ザ・ジョイント》の原作者はジミー・プレストンで、1949年のR&Bチャートの6位にまで上がった。3年後にカバーしたヘイリーのレコードについて、ベーシストのマーシャル・ライトルは後年、次のように述懐している。「レコードのプロモーションのためにクリーブランドからオハイオへ行ったんだ。あの時はアラン・フリードとっていた新人のディスク・ジョッキーを囲んでわれわれは座った。彼はキング・オヴ・ムーンドッグというショーをやっていて、純粋なリズム・アンド・ブルースを演奏していたんだ。彼はわれわれのレコードをかけ、インタヴューした。そしてレコードをかけている間、マイクのスイッチを入れたり切ったりしながら叫ぶんだ『みんな、ロックンロールだ！ ロックンロール！！』。そしたら電話がかかってきて、『あのロックンロールの曲をもう一度かけてくれ！』とみんないう。彼はいう、『じゃあ例のロックンロールをまたかけるよ！ ロック・ザ・ジョイント！』……彼はこの曲を一晩で10回か12回かけたに違いないよ」¹³⁾。この逸話はロックンロール誕生の周辺をよくとらえている。かくして《ロック・ザ・ジョイント》はヘイリー初のマイナー・ヒットとなり、約15万枚のセールスを上げたという。

図3. 《ロック・ザ・ジョイント》の構成



曲は《ロケット88》と、同じく12小節のブルース形式を反復しただけの構成である。た

だし序奏ともいえる景気のいい4小節のイントロをつけ、あとはすべて12小節のコーラスの反復となる。有節構造はいっそうきわだっている。《ロケット88》での途中で1度だけの8小節もない。歌詞は5番まであり、3回の間奏はそれぞれの楽器を換え、変化をつけており、音楽的工夫も見られる。これはヘイリー版の《ロケット88》が原曲に対して示していた方向、すなわち規則を獲得しながら、多様性もあるという点で、ひとつの到達点をなしている。またイントロに続き、ひとつの構造を繰り返しながら、歌と間奏を交替するというロックンロールの形式の典型ともなっている。ちなみに後の《ロック・アラウンド・ザ・クロック》もまったく同じ構造である。

そして《ストップ・ビーティン・アラウンド・ザ・マルベリー・ブッシュ》で初めてドラムスが加えられた。一般的には《クレイジー・マン、クレイジー》が最初といわれているが、これは同曲がはじめてロックンロールとして（それまではリズム・アンド・ブルース・チャートだった）ヒットしたからだろう。だが録音データから見ると、明らかに《ストップ・ビーティン・アラウンド・ザ・マルベリー・ブッシュ》が先で、曲も、ドラムスを強調するように、4小節のドラム・ソロによるイントロで開始されている。音楽自体は「マルベリー・ブッシュの歌」(マザー・グースの遊び歌として有名な Here We Go Round The Mulberry Bush)にほかならず、《クレイジー・マン、クレイジー》の独創性はない。いずれにしても、こうして、ギター(2)、スティール・ギター、ピアノ、ベース、ドラムスという、ロックンロールの土台への接近が生じた。すなわち《ロック・ザ・ジョイント》でロックンロールの形式の雛形がつけられ、《ストップ・ビーティン・アラウンド・ザ・マルベリー・ブッシュ》でロックンロールの楽器編成への接近が生じた、といえるだろう。

《シェイク、ラトル・アンド・ロール》 ブルール色の払拭

この曲は1955年初頭のチャートの4位にまでくい込み、ビル・ヘイリー初のメジャー・ヒットとなった。原曲は1954年にビッグ・ジョー・ターナー Big Joe Turner がレコーディングしたロックンロールで、ジョセ・ストーン Jesse Stone が作曲している。新たにフィーチャーされたテナー・サックスのうなりで始まり、12小節のブルース形式に8小節のリフレインがつき(《クレイジー・マン、クレイジー》を想わせる)、不規則な工夫がいくつも見られる構成も興味深い、この曲では特に歌詞に焦点を当ててみよう。

まずヴァースの1は次のような歌詞となる。

Get out in that kitchen and rattle those pots and pans (×2)

出たってキッチンで鍋と釜をガチャガチャやるんだ(×2)

roll my breakfast 'cause I'm a hungry man.

さっさと朝食をつくれよ 腹ぺこなんだ

冒頭のラインでは原曲の「ベッドから出て顔を洗えよ Get out of that bed and wash your face」が上のように換えられた。ポイントは“bed”が“kitchen”に置き換えられたことである。

ポピュラー音楽の歌詞では、まず状況のただ中に聴く者を投げ入れ、次第に「どうしてそうなのか」が明かされることが少なくない。そして原曲では「朝食をつくる存在」=女性との同棲関係が“bed”という言葉によって示唆されているのに対し、ヘイリー版ではぼかされることになった。

第2ヴァースではセクシャルな含意をもつフレーズは徹底して避けられる。すなわち原曲の「ストッキングのなかの悪魔 the devil in nylon hose」「きみのドレス、太陽が透けて見えるよ you wear those dresses, the sun comes shining through」といったラインである。こうしてヘイリー版では彼女の性的な魅力についての具体的な記述は削除される。「完成版」の第2ヴァースはこうである。

Well, you never do nothing to save your doggone soul

ねえ きみの忌まわしい魂 入れかえるんだ

Wearin' those dress, your hair done up so nice (× 2)

ドレスアップして カッコよく髪も上げ (× 2)

You look so warm but your heart is cold as ice.

あったかそうに見えるのに 心は氷のよう

第3ヴァースはこうなる。

I like a one-eyed cat peepin' in a seafood store (× 2)

おれはまるで魚屋でのぞき見する片目の猫 (× 2)

I can look at you, tell you don't love me no more

きみから目を離さない だってもう愛していないだろ

I believe you're doin' me wrong and now I know (× 2)

きみの仕打ちはひどいよ (× 2)

The more I work, the faster my money goes.

働いても働いても お金は出ていくばかり

まず3行目は原曲の「きみから目を離さない I can look at you」の後の「きみはもう子供じゃないね 'n' tell you ain't no child no more」も換えられた。この変更の意味するところも明白である。ただし「おれはまるで片目の猫」のフレーズはとっておかれた。なぜならビル・ヘイリーこそ片目が見えないロックンローラーだったからである。

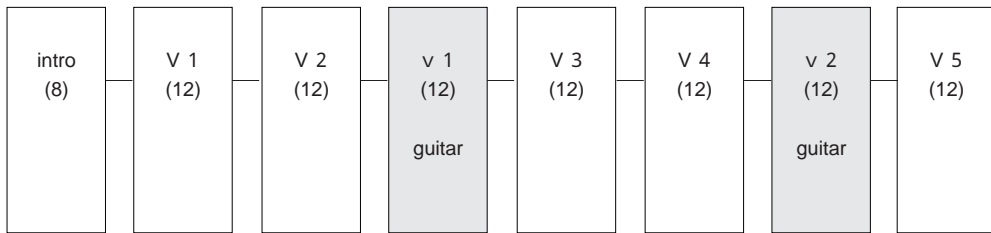
曲の主題は性的魅力にあふれた女性と、彼女の魔力に圧倒される男 = 主人公である。原曲では主人公は彼女と生活をともにしており、彼女のセクシャルな様子が直接的に描かれる。つまりブルースの伝統にしっかり寄り添っているということでもある。ヘイリー版はこの直接性を弱め、家庭と学校が生活の場であるハイスクールのティーンエイジャーの現実に照準を合わせている。以上の歌詞は、エルヴィス・プレスリーが後にこの歌をとりあげるときも、

基本的な振りどころとなった。

《ロック・アラウンド・ザ・クロック》 ひたすら単純に

レコーディング・データを見ると、《ロック・アラウンド・ザ・クロック》は《サーティーン・ウィメン》とともに1954年4月12日にレコーディングされている。曲は2年間にマックス C. フリードマン Max C. Freedman とジェームズ E. マイヤーズ James E. Myers によって書かれ、最初レコーディングしたのは、サニー・ディーとナイツ Sonny Dae and the Knights だった¹⁴⁾。したがって、一部の資料 (wikipedia "Bill Haley" など) がいうように、とくにヘイリーのために作曲された曲でもない。そして先にとり上げた《シェイク、ラトル・アンド・ロール》は54年6月7日の録音である。録音順からいえば、《シェイク》が後なのであり、事実《アラウンド》の方が先にシングルとして出たのだった。しかし、すでに見たように、その時はほとんど注目されることはなかった。

図4 . 《ロック・アラウンド・ザ・クロック》の構成



《ロック・アラウンド・ザ・クロック》の音楽は、ほとんど特徴をもたない。イントロのあと12小節のブルース形式を反復するだけの構成は、《ロック・ザ・ジョイント》とまったく同じである (図4、図3と比較されたい)。ただし《ジョイント》の方は間奏が3回あることが、両者のわずかな違いとなっているのである。それぞれの間奏で楽器を変えするという《ジョイント》の音楽的工夫もここにはない。こうして有節構造の規則性、あるいは硬直性はさらに高まったかに見える。当然《シェイク、ラトル・アンド・ロール》のリフレインや《クレイジー・マン、クレイジー》のサビ風の挿入句もない。音楽的な工夫をいっさい排したシンプルさがここにある。《ロック・アラウンド・ザ・クロック》の音楽は「進化」の途上にあるどころか、ある意味で「退歩」さえ示しているのである。この単純さは「一日中ロックしまくろう」というダンス・ミュージックへの最接近からしか説明できない。

楽器編成はギター×2 (リード・ギターとリズム・ギター)、スティール・ギター、テナー・サクソ、ピアノ、ベース、ドラムスとなり、これは《シェイク、ラトル・アンド・ロール》でアコーディオンを弾いていたジョニー・グランデ Johnny Grande がピアノを担当しているほかはまったく同じである。ロックンロールの定番となるサクソと、カントリーの楽器であるスティール・ギターがまだ同居していることが特徴的である。なおスティール・ギターは55年から徐々に姿を消す傾向がある。

しかし《ロック・アラウンド・ザ・クロック》の (《ロック・ザ・ジョイント》起源の)

シンプルさは、はからずもロックンロールの原型となった。エルヴィス・プレスリーの《ハウンド・ドッグ》は1956年6月、全米1位に11週とどまる大ヒットとなったが¹⁵⁾、《ロック・アラウンド・ザ・クロック》のイントロさえ欠いた構成で、単純さの極みとなるのである。

3. ロックンロールの出現

すでに見たように、50年代前半は一方では従順な禁欲主義が求められ、一方で経済を活性化させる消費の快楽主義が正当化されていた。こうした逆のベクトルがハイスクールを磁場と化していたのだ。ビル・ヘイリーの音楽的直観は磁石の針となってそこに向けられたかのようだ。50年代前半の彼の音楽的模索の内容は次のようにまとめられる。1) 黒人のリズム・アンド・ブルースの粘着性をとり払い、2) 器楽の突出を抑え、リズム・アンド・ブルースがもっていたジャズの要素を後退させ、3) 構成を規則的に整備して、「わかりやすく」した。また4) 歌詞から露骨なセックス色を排し、ハイスクールのティーンエイジャーの生活の場に音楽を置いた。われわれが分析してきたのは、こうした過程だった。

《ロック・アラウンド・ザ・クロック》はまさに模索のただなかにある。たとえば楽器編成を見ても、スティール・ギターというカントリーの楽器がまだ存在していることなどは、その端的な表れである。だが曲は全米1位の座を8週間占めるという空前のヒットとなった。これはビル・ヘイリーの経歴のクライマックスであると同時に、例外的な現象でもあった。ちなみに同曲の後でもヒットは続くが、1956年の《ロッキン・スルー・ザ・ライ Rockin' Though The Rye》が最高位3位を占めるにとどまり、後はチャートの下降線をたどることになる。明らかに《ロック・アラウンド・ザ・クロック》は一回性を持つ現象なのであり、このこと自体がヒットの要因を説明しているかに見える。

曲に内在するヒットの要因

《ロック・アラウンド・ザ・クロック》はなぜ爆発的ともいえるヒット、まさに一回限りのヒットとなったのか。この論述のひとつの拠りどころでもある『ロック』の著者によると、ヒットの理由は曲の強烈な運動性(motivic¹⁶⁾)にあるという。「ビル・ヘイリーのヴァージョンはロックンロールの古典的な表現となった。中略 ほとんどのロックンロールがそうであるように、それは伝統的な12小節のブルース形式をベースにしている。同じ構造をもつリズム・アンド・ブルースとの明らかな違いは、曲を一貫する運動性にある。執拗なドラムスの騒音に、どもるように繰り返すギターとサックスの3度が、曲に独自性を与え、動きの感じをいっそう強調する。『ビート』は付点三連のシャッフル・リズムから前面に出され、小節内の型どおりのビート(通常アップビートの)に対して執拗に強調される。歌唱は、ブルジュア的な歌の概念からは遠く、短い断片をリズムカルに投げつけているようである。サウンド全体は意識的にアンバランスで騒音っぽい。まったくのこのころ、すべての小節がひ

とつの反乱のシグナルであるかのようだ。しかしこれとて曲のひとつの側面でしかない。」¹⁷⁾

もっと重要な側面がある、と著者はさらに続ける。彼の記述をまとめてみる。……《ロック・アラウンド・ザ・クロック》の音楽はひたすら運動性を高めることに向けられている。だからこの曲はただダンスを、あるいは運動性への肉体的反応を惹き起こすだけである。こうした動きはきわめて強い直接性で感覚にはたらきかける。高度に発展した資本主義は人生へ絶え間なく増大する動きとダイナミズムを注入するが、《ロック・アラウンド・ザ・クロック》の運動性の要素と感覚的な直接性は、それらを現実体験させるレジャーへと翻訳するのである。それがまさに50年代の資本主義において、とくに社会的硬直と保守主義と闘うハイスクールで起きたことなのである……云々¹⁸⁾。

つまり《ロック・アラウンド・ザ・クロック》の感覚的直接性はティーンエイジャーの生活の一部であるレジャーに、さらにはその核となる快楽へと徹底的に向けられ、しかもその運動性は資本主義社会そのものの反映だというのである。そして曲がヒットした要因はそうした音楽に内在する要素にあるというのである。

曲に外在するヒットの要因

音楽の直接性を強調するヴィッケの主張の説得力は、それほどの直接性をもたないようだ。なぜなら《ロック・アラウンド・ザ・クロック》について書かれていることは、ほかの曲でも妥当するからである。たとえば3年前の《ロック・ザ・ジョイント》はすでに《ロック・アラウンド・ザ・クロック》を先取りしており、音楽も似てさえいる。《ジョイント》ではまだドラムが加えられていないが、そのことがヒットの成否の理由になるかどうか。実際、ドラムのあるなしにかかわらず、ヴィッケのいう運動性はビル・ヘイリーのほとんどの曲でいえる。もっといえば、どの曲も似たようなものなのだ。ときにはリフレインが入ったりはするが、どれもブルース形式を反復するだけの単純な楽曲を「景気よくやった」というところなのである。《ロック・アラウンド・ザ・クロック》は通過点にすぎず、ひとつの達成があったとすれば、もっとも単純になったということである。独創性も問題にならない(その多くがヒット・チューンのカバーだったことから明らかだ)。50年代前半の一連の楽曲で、あるいは50年代後半の楽曲も含め、《ロック・アラウンド・ザ・クロック》をほかの曲と決定的に区別するものは何もない。ところがどうしてこの曲だけ大ヒットとなったのか。どうしてこの曲だけ「特別」なのか。明らかに曲に内在するもので説明は難しいだろう。

さらにある事情が以上の議論を強力に支援する。すでに見たように、《ロック・アラウンド・ザ・クロック》が最初1954年にリリースされた時はほとんど注目されなかった。このことはヒットの理由を曲そのものに見る立場を危うくするだろう。シングルのB面だったという事情はあるかもしれないが、プレスリーの《ハウンド・ドッグ》も《冷たくしないで Don't Be Cruel》のB面だったのである。またB面に置かれたこと自体がつくり手側の曲の評価を物語る。たしかに《ロック・アラウンド・ザ・クロック》の単純性、工夫のなさは、ある種の大量生産のぞんざいさにも通じる。事実、54年のレコーディング・セッションではメンバーの集合が遅れた上に、新曲《サーティーン・ウィメン》に時間が費やされ、時間ぎ

りぎりの2回の録音で済まされたという。こうしたぞんざいさがある意味でロックンロールの「真実」を掘り起こしたともいえるかもしれない。ただ音楽そのものを論じるだけではない視点も必要ではないか、ということなのである。

そこで1年後になぜ大ヒットしたのかが問題となる。この時だけ何か例外的なことがあったのか。実際あったのである。《ロック・アラウンド・ザ・クロック》が映画に使われたことである。どれも似たほかの曲 ある程度まではヒットした数々の曲 と、《ロック・アラウンド・ザ・クロック》を区別するものがあるとしたら、この一点、つまり映画とのかかわりにある。大なり小なり同じような曲のなかで、どの曲がヒットする要素が強いかを問題にするより、《ロック・アラウンド・ザ・クロック》だけに起きた特別な事情が、特別なヒットにつながったと見る方がはるかに合理的だろう。

世代の徴としてのロックンロール

そこで次の問題である。「映画で使われたことがどうして大ヒットにつながったのか」。当然、曲の認知度が広がったということはあるだろう。だがそうした一般的状況より、むしろここにこそ50年代のアメリカの特殊状況を見なければならぬ。

《ロック・アラウンド・ザ・クロック》が主題歌として使われた映画とは『暴力教室 Blackboard Jungle』（1955）であった。この映画の主題もすでに見た「世代の対立」にある。対立の構図はここではハイスクールの生徒と先生の間には置かれている。たとえば『エデンの東』の「大人の世界」と対峙したのは、あくまでもジェームス・ディーンという個人だったのに対し、ここではハイスクールの生徒たちであり、ひとつの世代が直接描かれていることに注目すべきである。『暴力教室』ではこうした構図にさらに人種の軋轢が重ねられるが、基本となるのは世代の対立に変わりはない。

50年代のハイスクール、それは大人から見ると無法者に近い若者がくすぶるジャングルにほかならなかった。まさに「ブラックボード・ジャングル」である。しかし彼らを象徴するような、あるいは彼らそのものでもあるようなサウンドが生まれた。それが《ロック・アラウンド・ザ・クロック》だった。「大人の音楽」の洗練とはほど遠い、荒削りで、それこそぞんざいなサウンドはまさに若者そのものだった。そして今や映画という媒体によって、このサウンドがはじめて若者という世代と明確に結びつけられたのである。この時、ロックンロールは世代の徴^{しるし}となった。

「静かな世代」と呼ばれる世代、順々さという掟に縛られ、しかもありあまるエネルギーを蔵する世代が、「これこそ自分たちである」という認識に打たれるとき、この音楽が圧倒的に迎えられたことは想像に難くない。

ある存在に徴をつけるということは、ほかのものと区別をする目印となるというだけではない。それは存在の証拠であり、あかしとなることを意味する。さらにいえば、存在そのものの定立を意味する。たとえ存在していても、名前がないなら、それは真の意味で存在とはいえない。いわば存在の影にすぎない。名前が与えられて初めて、存在は存在するようになる（近年の例でいえば、「ニート」と称する人種はずっと以前から存在しただろう。しかし

「ニート」という名前が与えられて初めて脚光を浴び、社会のある層をなす存在であると認められるにいたるのである)。徴とは存在である。《ロック・アラウンド・ザ・クロック》はまさに世代の産声だった。

徴は存在を社会に対して開く機能を持つだけではない、みずからをも発見させるのである。《ロック・アラウンド・ザ・クロック》のサウンドは若者にとっての自己発見の響きだったに違いない。その表現が稚拙だとか、直接的すぎるとか、衝動的だとか、いろいろなことがいえるだろう。あるいは概念の陶冶を経ていない本能だけの表現だという向きもあろう。しかし何といてもそれがほかならぬ若者なのである。確かなこと、そして重要なことは、そうした表現に突き動かされる世代が存在するということなのである。それは時代の保守的なイデオロギーにがんじがらめにされ、資本主義社会の消費経済に踊らされる世代だった。本能に駆り立てられ、しかも口を封じられた彼らが概念的な自己表現などできるはずもなかった。彼らが自己に目覚め、自分の口でものをいい出すには(それは茨の道でもあるのだが)60年代をまたねばならない。《ロック・アラウンド・ザ・クロック》はそうした若者文化の爆発的な興隆を惹き起こす導火線だったのである。

引用文献・脚注

1) 本論のビル・ヘイリーに関する基本的なデータはWeb上の次の文献に基づく。

"Bill Haley" http://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Haley

"Bill Haley biography" <http://www.billhaley.co.uk/biography2.htm>

2) 「2. 50年代のアメリカ」における「世代の対立」以外の項目は次の文献の28-34頁に依拠し、敷衍・発展させた記述である。Peter Wicke. *Rock Music: Culture, aesthetics and sociology*. New York: Cambridge University Press, 1990. (original German 1987)

3) マッカーシズムについてはWeb上の次の文献に依拠している。

「マッカーシズム」<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%9E%E3%83%83%E3%82%AB%E3%83%BC%E3%82%B7%E3%82%BA%E3%83%A0>

4) 柳生望 『アメリカ ロックン・ロール ポップの社会史』オセアニア出版社、1994年、46頁。

5) David Pichaske, *A Generation in Motion. Popular Music and Culture in the Sixties*. New York:: Schirmer, 1979, p. 6.

6) Arthur Coleman, *The Adolescent Society*. Chicago: Free Press Glencoe, 1961, p.3.

7) Lloyd Grossman, *A Social History of Rock Music. From the Greasers to Glitter Rock*. New York: David Mckay, 1976, p.62.

8) "Too Young" http://en.wikipedia.org/wiki/Too_Young

9) 柳生、前掲書49頁。

10) 本論のレコーディング・データはすべてWeb上の次の文献に依拠している。

"The Bill Haley Recordings File" <http://thegardnerfamily.org/haley/discography/recordings.html>

- 11) "Rocket 88" http://en.wikipedia.org/wiki/Rocket_88
- 12) 第3ヴァースにはこうある。「遅れるな おれのロケットに飛び乗れ 8時半を過ぎたら 出発だ / 街角を行けば
ごきげん おれのロケットで遠出だ / さあ行くぞ じんわりとクルージングだ」。クルージング *cruising* (もとは「巡航」の意味) は50年代のアメリカの若者に流行した風俗・遊びで、夜、市街を車で巡回し、友だち同士でつるんだり、ハントしたりする。彼らのBGMがカー・ラジオから流れるこの時代のポピュラー音楽だった。クルージングを中心にこの時代の若者の生態を描いた映画に『アメリカン・グラフィティ』(G.ルーカス監督、1973)がある。
- 13) Bill Dahl, *The Best of Bill Haley and his Comets 1951-54*. Varese Sarabande Records, Inc., 302-066-5492, 2004.
- 14) "Rock Around The Clock" http://en.wikipedia.org/wiki/Rock_Around_The_Clock
- 15) "Hound Dog" http://en.wikipedia.org/wiki/Hound_Dog_%28song%29
- 16) "motoric"の意味は[*of music or musical performance*]full of movement or energy とある。次の文献参照。
"motoric" <http://www.infoplease.com/dictionary/motoric>
- 17) Wicke, *ibid*, pp. 44-45.
- 18) Wicke, *ibid*, p. 45.