

プレスリーの声の浸透と、日本の 身体文化におけるその変容

佐 藤 良 明*

かなり大胆なタイトルをつけてみました。あたかも「プレスリーの声なるもの」が日本に伝わり、日本人の身体に即して変化しながら、この国の文化をも駆動していった、かのような口ぶりです。まるで、文明が次の段階に移行するために、ある魅惑的な男性の声を必要としていて、そこにエルヴィス・プレスリーが登場したとき、禁欲的だった資本主義文明は一挙に沸きわたって次のステージへ進んだ、と言っているかのようです。

実際、私は事態をそのように捉えているところがあるのです。どうしてそんなことが言えるのか、それについてお話しさせて下さい。

1920年代にテクノロジーによる声の商品化が一挙に進みました。ラジオ、電気録音、トーキー映画。それとともにクルーニングという甘く囁くような歌声が登場します。ビング・クロスビーという歌手はこの流れの中で魅力的に登場しました。録音・再生の容易化とラジオ電波は、レコード音楽産業に田舎の人々を巻き込むことも可能にし、アメリカ南部の黒人たちの間では、対照的なしゃがれ声のブルースが売られていく¹⁾。しかし数年のうちに世界は〈大不況〉に襲われ、政治的不安定のなか、ラジオが、ドイツ国家社会主義指導者の熱狂的な演説や、暖炉の前で国民に語りかけるアメリカ大統領の説得的な声が占める時代に入ります。電気メディアがポテンシャルに秘めていたエロスの表現は、10数年にわたって、父権的な力によって、先延ばしにされてしまったといえましょう。

さて戦後。アメリカでは黒人たちが存在感をかなり急激に高めていきます。1930年代の産業不振によって南部農村地帯に小作農として縛り付けられていた彼らが、第一次大戦後に続いて二度目の、より大々的な移動を開始。〈Great Migration II〉の始まりです。シカゴ、デトロイト、ニューヨーク、ロサンジェルスといった北部や太平洋岸の産業都市への黒人人口流入が続き、黒人街の夜の酒場に工場労働者が群れたこと、そしてサウンドが電化されたこと。その組み合わせから、すでにブギウギという形で、また管楽器主体の小編成ジャンプバンドの形態

* さとう よしあき 放送大学教授

で一般市民に広まりつつあった「ブラック」なサウンドは、さらに情動的/享樂的な R&B へと変貌していきます。

黒人向けのレコード・レーベルも次々と登場します²⁾。深南部の黒人たちが大挙して流れ込んだシカゴのサウス・サイドでは、1947 年にアリストクラット・レコーズが創業を開始（ミシシッピー・デルタ出身のブルーズマン、マディ・ウォーターズが、心にしみいる電気ギターを得てレコード・デビューしたのはここからでした）。このレーベルは、後にチェス兄弟³⁾の所有となり、チェスのレーベルから出たハウリング・ウルフ、ジミー・リード、チャック・ベリーなどは——後のローリング・ストーンズらを含む——一群の英国・欧州の少年・青年たちに少なからぬ影響を与えることになります。

このように 1940 年代後半から 1950 年代初頭にかけてのアメリカでは、南部黒人人口の大都市への移住と相まって、人種の壁の向こう側での商業音楽の展開が急でした。これに対し、白人の中流家庭は、豊かな消費経済の時代に突入しつつも、冷戦の脅威の中で保守化し、画一的な規範への順応を強いられることになります。核の脅威は朝鮮戦争の勃発によってリアルなものとなり、マッカーシズムによる共産主義者に対する一種の魔女狩りをゆるす。浸透を始めて間もないテレビは、当たり障りのないコンテンツにこだわり、そこで流れる中流家庭向けのポピュラー・ソングに保守化の傾向をもたらしました。

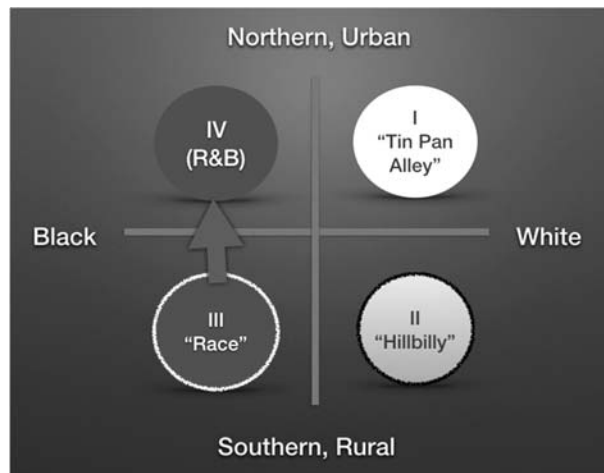
第二次大戦を勝利に導いたアメリカは、戦後の「自由主義世界」の盟主として、明確なアイデンティティを必要としていました。すなわち、一つの国民国家としてのまとまり、あるいは共通の故郷といったような意識が、国家やマスコミの働きかけを受けつつ引き上げられていく、そういう動きが顕在化します。ところがアメリカは、地理的、人種的に二重の亀裂を抱えた社会です。北部の産業資本主義を支える「ヤンキー」と、工業化の立ち後れた南部（特に旧綿花栽培地区を中心とした深南部）住民との間には、南北戦争に由来し、大不況期の貧困を通して維持された亀裂がありました。その南部は、19 世紀末以来、公共空間からの黒人排除を目的とする「ジム・クロウ法」のもとにあり、人種間の壁の撤廃には、住民感情に基づく大きな抵抗がありました。もちろん、北部の都市にあっても、人種統合は理想でしかありませんでした。黒人達は自らのコミュニティを形成し、教会を中心に独自の音楽、宗教、生活のスタイルを築いていた。中産階級入りした一部の黒人も、発展しつつあった郊外の新しい住宅地域に移り住むのは、まだまだ困難な時代でした。

人種、地域、階級によって分化されたアメリカ人が一つになることの希求と、それに伴う懸念や恐怖、国民をまとめようとする力とそれに対する反発——こういったきわめて基本的な感情は、一国のポピュラー音楽のスタイルにも反映され、流行する歌の方向性を左右するでしょう。

レコードの時代に入った 1920 年代以来、アメリカの音楽業界は、市場を三分し、三種類の

アメリカ人を相手に商売してきました。「一般市民」とは別に、アフリカ系住民と、南部や農村の白人住民の三種が、別な消費者層として切り出されたということです⁴⁾。当初「レイス」の名で呼ばれていた黒人向け市場が「リズム & ブルース」と呼び換えられるのは、戦後になってからのことでした⁵⁾。

その壁に、戦後の大移住が、圧力を加えていく。と同時に、そうした圧力を逃らすかのような動きも顕在化していきます。1950 年大ヒット曲に“Goodnight, Irene”がありました。南部の黒人で刑務所服役者のレッド・ベリー（本名 Huddy Leadbetter）が広めた民衆歌を、ザ・ウィーバーズが歌い直した歌です。もう一曲、同年リリースの“Tennessee Waltz”も大ヒットしましたが、これもピー・ウィー・キングによるカントリー・ナンバーを、パティ・ページが全米リスナー向けに「上品に」歌い直したものです。



1950 年の夏から翌年春にかけてビルボード誌のチャートに長期君臨した二曲の大ヒットが、二曲共、南部の田舎に思いを馳せる歌であり、かつ、その田舎を「丸出し」にすることを強く防御していた、という点が重要だと思います。ウィーバーズはインテリ層に属するコーラス・グループで、収録当時 30 歳だったピート・シーガーが（元来黒人たちの楽器だった）バンジョーを奏でていますが、発声はしっかり喉を開いた「美しい」ハーモニーによっています。一方、22 歳のパティ・ページをシンガーに得て“Tennessee Waltz”を収録したのは、ジャズを得意とするシカゴのマーキュリー・レコーズで、いかにもカントリー風に仕立てたスローな 3 拍子のギター・ストロークをフィーチャーしていますが、伴奏の中心には、都会的な管楽器とピアノの音色が居座っています。

田舎のイメージに心を預けながら、歌としての「品位」や「洗練」は崩さない。「文化」の享受者にとって、その点は譲れません。そもそも「音楽」という観念自体、近代ブルジョワ社

会の中で、音楽未満の芸能を閉め出すことで成立した「芸術的なもの」であったわけです。アフリカ系アメリカ人の音楽要素も、もちろんアメリカの音楽のアイデンティティ確立のために重要だったのですが、それら「黒い様式」の数々は、シンコペーション、ブルーノート、メリスマといった音楽用語を付され、「高尚な」音楽大系の中の魅力的なバリエーションとして扱われました⁶⁾。

今日のお話の力点は、デビュー時のエルヴィス・プレスリーの声と、それをつつむ音楽様式が、人種と階級の壁を壊し、区切りを無にするようなアナキスティックな性質を帯びるに至った経緯にあります。先取りして言いますと、壁の崩壊は、二つの段階を経ることになりました。最初に、南部の都市を発信基地としてカントリーと R&B の間に放電現象が起きる。その発火点となったのが、1954 年夏のエルヴィスの “That’s All Right” (B 面 “Blue Moon of Kentucky”) のリリース。それから 1 年もしないうちに、ウェスタン・スウィングのバンド、ビル・ヘイリーとコメッツが 54 年に出していた “Rock Around the Clock” が、映画『暴力教室』で使われ、炎上のヒットを記録、ロックンロールに刺激を求める若者市場が一挙に音楽業界を左右する（右往左往させる）力を持つようになる。そして 1956 年春、全米デビューしたエルヴィスの “Heartbreak Hotel” が——カール・パーキンスの “Blue Suede Shoes” と共に——「全米」「カントリー」「リズム & ブルース」のすべてのチャートを制覇、「ロカビリー」（ロックするヒルビリー）が全米から世界へと受容される展開となります。

上掲の図に即して言えば、都会と田舎の隔絶が希薄になっていく中で、ⅡとⅢおよびⅡとⅣの壁が崩れ出し、それから 1、2 年のうちにマーケットに新しいうねりが生じて、4 つの象限の区切りを、ビジネス上ほとんど無意味なものにしてしまった。その混沌は、50 年代にはティーンエイジャーの反抗としてしか見えていませんでしたが、60 年代になると、エルヴィスの影響によって人生を変えたジョン・レノンやボブ・ディランらを通して、社会全体のうねりとなる。いまだ十分には定義されていない、音楽を核とする 60 年代革命の発火点となった文化英雄であるからこそ、エルヴィスは今日に至るまで神話的とさえ言える注目を浴び続けているのだと私は考えています。

上述の「事変」について整合的に語るには、まず第一に、アメリカ南部において、音楽の人種分離がどのような経緯で進んだのかを知ることが必要でしょう。ブルースやゴスペルなどの所謂「ブラック・ミュージック」と、黒人たちの民族の調べに隣接しつつ独自の伝統をなした「カントリー音楽」とは、どのようなルーツを共有しつつ、相互に対比的な関係を築き保ってきたのか。

ここで私たちが避けなくてはならないのは、人種の違いを音楽様式の違いに直結させる本質主義 (essentialism) の発想です。「黒人であればこのように歌うのが自然であり当然である」

という考えは、多分に商業主義的な思い込みにすぎません。ポピュラー音楽におけるジャンルや諸様式は、おしなべて創られた伝統であり、私たちが「ブラック・ミュージック」と呼びならしてきたものも、アフリカに根を張っているものではない。それはアフリカ系のアメリカ人が、カリブやラテンアメリカの同胞に刺激させながら、アメリカの地で生み出し、日曜の教会や盛り場での演奏／聴取を通し、ある種のプライドと共に保持してきた現代の伝統に他なりません。

これから、第二次大戦をまたぐ時期にミシシッピ州で育ったエルヴィス・プレスリーの成長を追いながら、アメリカの商業音楽を活性化してきた人種と階級の分断について考えていくことにします。少し時を遡って、母グラディスの少女時代のことから――

グラディスが肉感的な踊り手だったという証言があります。エレイン・ダンディの『エルヴィスとグラディス』⁷⁾に描かれているエピソードを紹介しましょう。貧しい丸木小屋に住むグラディス・スミス（1912年生まれ）は16歳。農園主の姪グレイスの家で、家事や子守の手伝いをしていました。1920年代末、まさにビクターやコロムビアなどの企業が世界中に進出してさまざまな流行歌ビジネスを起動させる時期です。主人から蓄音機の使用を許されたグラディスも、最初期のカントリー・レコードの何枚かに聞き入ります。ある日、来客の前でグラディスが踊ってみせたことがありました。蓄音機からリズムに合わせて、手を振り、首を振り、腰を動かす「バック・ダンシング」と呼ばれた放縦な踊りです。「バック」とは、もともと暴れ馬が二本足で立って、乗り手を振り落とす動作を言いました。

さて、ダンディの本は、そこで流れたのがジミー・ロジャーズの“Corinna Corinna”（sic）だったとしています⁸⁾。これは誤まりで「カントリー音楽の父」と呼ばれるロジャーズが、1927年の初レコーディングから33年に夭折するまでに吹き込んだ114曲中に、この曲はありません⁹⁾。16歳のグラディスが、農園で“Corrine Corrina”のレコードで踊ったのが事実だとすれば、それは1929年1月に発売されたボー・カーターの盤以外に考えられません¹⁰⁾。

ボー・カーターの本名はアーメンター・チャトマン。黒人のフィドル弾きとして19世紀から地元で人気のあったヘンダースン・チャトマンの息子です。この盤は、ボーのギターとボーカルに、弟のロニー・チャトマンがフィドルをつけ、もう一人がマンドリンを弾きながらハモをつけるという「カントリー仕立て」になっていますが、聞いてみると不思議な歌です。曲構成は「12バー・ブルース」。12小節、AABの歌詞ラインで、女に出て行かれた男の憂鬱を歌っている。黒人に分類される彼らがブルースを歌いながら、メロディもアレンジも、私たちの耳に少しも「黒く」聞こえません。半音ずつ上がって始まるメロディも、楽器編成も、その奏法も、ボーカルと3度のハモも、カントリーの印が満載です。

UCLAのクリストファー・ウォータマン教授は、この曲の録音当時、田舎の享楽音楽に、人種に基づく様式分化は明確でなかった（少なくとも中間領域が豊かに存在した）ことを指摘して

います¹¹⁾。田舎にレコードが出回る前に、ヘンダーソン・チャトマンとその息子たちを中心としたバンドは、白人黒人を問わず地元の集まりに呼ばれては、スクウェアダンス、ワルツ、フォックストロット、ワンステップ、カントリーブルーズ、ジャズ、おりおりのポップス、あらゆるダンスに合わせてあらゆる曲を演奏するという商売を営んでいた。ポーはときどきクラリネットも吹いたようです。

この事実は、後のコアなロックファンから重要視される「黒人的」なスタイルが、レコード市場の形成に伴って固まっていったことを伺わせます。南部のミュージシャンはレコード時代のジャンル化体制の下に組み入れられる中で演奏スタイルを変化させたわけですから。ヘンダーソンの下で一緒に演奏していたチャーリー・パットンは、この時、激しいパウンディングや鉄弦を擦るノイズを特徴とするギタープレイ、しゃがれ声でシャウトする明確に「黒人的」なブルースを吹き込み、デルタブルースの創始者と見なされるようになりました。「人種化」の流れに乗り遅れたポー・カーターは、その後も多様なスタイルの歌唱と演奏を残していますが、高い音楽能力とは裏腹に、苦難を強いられます。

こうして、グラディスの少女時代には明確でなかったミシシッピ州の音楽的人種分断は、エルヴィスが生まれる 1935 年以前に、すっかりできあがっていました。

10 歳の誕生日に、エルヴィスは最初のギターを買ってもらいます。カントリー・ソングも好きだった教会の牧師が、彼にギターを教え、“オールド・シェップ”¹²⁾ を歌って聞かせました。チューピロのラジオ局 WELO にも出かけて、カントリーの番組の DJ をしていたミシシッピ・スリムの愛顧を得た音楽好きの少年は、学校にもギター持参で出かけ、秋の祭りのタレントショーでも“オールド・シェップ”を歌って準優勝の栄冠を得ています。

エルヴィスの伝記¹³⁾では、住所を転々とせざるをえなかった生活の不安定と、音楽へののめり込みがワンセットになって語られるのが常です。生家は月々の返済が追いつかずに追い出されて、グラディスのいとこの家に身を寄せ、46 年の新学期チューペロ市内の貧しい一角からオーバーオールを着て新しい学校へ行ったエルヴィスは、田舎者としてからかわれる。次に移ったマルベリー・アヴェニューの家は、鉄道と、黒人居住区シェイク・ラグの近くにありました。翌年には、シェイク・ラグに接するノースグリーン・ストリートに移ります。そこでエルヴィスは黒人の配達人に気に入られ、彼のトラックに同乗して使い走りをし、小遣いや食べ物をもらっていました。

12 歳のエルヴィスが通りをはさんだ向こうに見聞きする黒人たちの暮らしと音楽について、ギュラルニックが甘美にして詳細な想像を広げています¹⁴⁾。エルヴィスが成長過程でどれほど多様な種類の音楽を吸収したか、ケンタッキー出身の同世代の小説家ボビー・アン・メイスンも綴っています。二歳で加わったという聖歌隊。白人の教会ではあってもギターを手にした牧師が体を揺すりながら歌うゴスペル。シェイク・ラグから聞こえてきた R&B。野外の伝動集

会で聞いたブルーズやスピリチュアル。戦中のビッグバンド・ジャズやポップスもみんな聞いたことでしょう。グラディスが蓄音機でエンリコ・カルーソの“O Sole Mio”を聞かせたという逸話もあります。土曜の晩の楽しみは、母子一緒にナッシュヴィルから届くカントリー・ライブ〈グラン・オール・オプリ〉を聴くことでした¹⁵⁾。

黒いサウンドと白いサウンドの区分が徹底してしたアメリカ社会で、ラジオのDJを黒人が務めることには大きな抵抗がありました。その壁が最初に崩れた町がメンフィス。WDIA という放送局で、〈Tan Town Jamboree（褐色街祭り）〉という、DJ ナット・ウィリアムズによる黒人聴衆向けの番組が始まります¹⁶⁾。これが1948年のことで、ちょうどこの年、13歳のエルヴィスを乗せたプレスリー家のプリマスが家財道具の一切を積み込んで、ミシシッピーの北東部の小都市チューピロからメンフィスにやってきました。当時メンフィスの人口は40万、うち黒人が4割です。

それから3年、エルヴィスがヒュームズ・ハイスクールに通うころ、南北と白黒の軸に沿ってきちんと分断されるはずのアメリカの歌に、おかしな現象が露わになっていました。カントリー・チャートではブギのリズムが大変な人気を博す¹⁷⁾。一方でR&Bのチャートでは、後年のロックンロールの特徴をみっちり備えた“Rocket 88”が、初夏のチャートを制す。全米チャートで、最初に紹介したカントリー・ナンバーの“Tennessee Waltz”がトップに居座った、1951年の出来事です。

人種の垣根といわれるアメリカで「音楽的に違った人々」を仕切る境界線を挟んで、それをクロスオーバーすることに関心が集中する——これが何を意味しているか迂闊には言えませんが、アメリカという国の成り立ちに関わるそのものに関わる亀裂を、少なくとも想像において乗り越えることの興奮が満ちていた、ということはあるかもしれません。

これら二重の分断は、もとはといえば、産業革命に由来するものです。イギリスの織物工業の機械化・動力化が、アメリカ南部を黒人奴隷労働による綿花の大農場に変質させた——これが19世紀前半の世界に働いた、人間の分断の図式です。資本家が労働者抑圧し、食えなくなった農民は大挙してアメリカに渡り、西部に向かって広がっていく。帝国主義のマインドが世界的規模で、人種を二分する。そうした、近代世界が経験した人間集団間の亀裂はアメリカで、南北戦争後も深く刻まれ続けるのですが、その溝を、新しい声とサウンドの消費という文脈で、劇的に超えて見せたのがエルヴィスだったとはいえないでしょうか。

もちろんそれはあくまで「見せ」=パフォーマンスであって、現実社会における溝を埋めるような働きをエルヴィスがしたわけではありませんが、ともあれ、対立分離する集団をまたぐことで異様な興奮を引き起こし、それを空前のセールスに結びつけたエルヴィス現象の文化史的・社会経済史的意義はもっともっと強調されるべきだろうと私は考えています。彼の思春期の話を続けましょう。

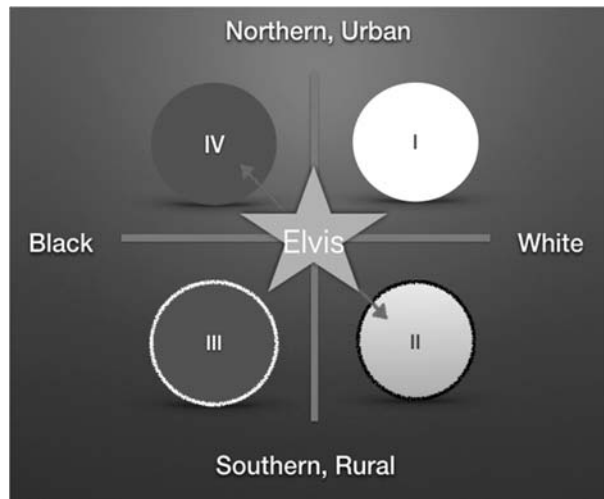
1951年の秋、11年生（高2）になった彼は、ケバいいほどの派手やかさを求めてダウントウンをうろつく16歳でした。集合住宅内の家から徒歩でメイン・ストリートに出ると、〈チャーリーズ〉というレコード屋があって、5セントで好みの曲が聴けました。ビール・ストリートの角を左に曲がると、そこは黒人の歓楽街。「ランスキーズ」という衣装店で、派手なシャツやズボンを物色していたことが知られています¹⁸⁾。ラジオ局にも顔を見せていました。当時すでに500ワットの出力を得、南部黒人人口の多くに電波が届いていたWDIAでは、ちょうどその頃、B.B. キングとルーファス・トーマス¹⁹⁾が、キャリアをスタートさせています。

20世紀が折り返した1951年。この年のポップス・シーンでは次の時代に向けた動きが顕在化します。ロックンロールの成立という点、DJ アラン・フリードの名前が知れ渡っていますが、彼がクリーブランドのWJWの深夜番組でR&Bのレコードをかけ始めるのがやはり1951年。同年暮れには、白人青少年のリスナーを意識したビリー・ウォードとザ・ドミノズの“Sixty Minute Man”が、シンシナティの新興レーベル、フェデラル・レコーズからリリース。このあからさまに性的な内容の歌がクロスオーバーして、全米ポップチャートにランクイン（17位）します。

やはり同年、先述の“Rocket 88”を制作し、シカゴのチェス・レーベルに送り込んだのは、メンフィスの音響技師サム・フィリップスでした。ノイジーな電気ギターの低音弦を強調したサウンドで、車のスピードの享楽を歌ったこの歌は——メインストリーム市場には届かなかったものの——ロックンロール第1号と呼んでもいい特徴を備えています。これとシンクロして、メンフィスのWHBQで、白人DJ デューイ・フィリップスが〈レッド・ホット & ブルー〉という番組を担当。音楽の人種融合（integration）に意欲的なこの番組では、デューイのゴキゲンな語りとともに、カントリーもR&Bも分け隔てなくかかりました。

エルヴィスが歴史の舞台に登場するのがそのまた3年後のことです。サム・フィリップスが制作したアセテート盤のレコードが、デューイ・フィリップス（血縁関係はなし）のスタジオに持ち込まれ、これをデューイは一夜に14回かけて、リスナーを焚きつけました。これが1954年7月7日のことです。

エルヴィスが、二人のミュージシャンとサムのスタジオに入ったのはその2日前。もともと二曲のメロディアスなバラードを吹きこみはずでした。でも、うまくいかない。休憩時間に、ヤケを起こしたのか、単に戯れたのか、シカゴで吹き込まれたR & Bのロングセラー、アーサー・クルーダップの“That’s All Right, Mama”を歌い出す。それを聴いてサムは成功の感触を得ます。後にサムは「自分はずっと、本物の黒人の響きと感触をもった白人青年」を求めていたんだ、と強調しています。エルヴィスは人種の壁を突き抜ける存在だった。でもそれだけではない。メジャーデビューの1956年、マスコミは彼を「ヒルビリー・キャット」と呼びました。南部の田舎者でありながら、都市の黒人の先端性を含意するcatとして振る舞うエル



ヴィスは、二重の境界侵犯をやったのけたことになります。

復習しますと、エルヴィスは図のⅡの領域、つまりカントリーの文化圏で育った。貧しさから黒人居住区の近くで、Ⅲの文化にも接していた。その彼が、メジャーなアーティストになりたいと上昇を志向した。ところが甘いセレナーデを歌ったのでは、それは叶わなかった。彼がなし遂げたのは、rural で white な位置から、一挙に urban で black な領域へ飛び出したということです。

これを受容サイドから見てみると、エルヴィス体験は、まるで日常的な整序の世界が一瞬サスペンドされたような出来事と映ったかもしれない。業界は思考停止に陥ったのではないのでしょうか。なんとか事態を鎮めようと、好青年のパット・ブーンにリトル・リチャードの激しいロックンロールをまろやかにカバーさせたりしています。そうやって時代の沸騰を抑制しつつ利益を得ることを図ったのでしょう。ところが同じ“Tutti Frutti”の歌を聴くと、プレスリーは、リトル・リチャードになって突っ走っています。

エルヴィスを見出して時代は沸騰し、その沸騰は少なくとも2年後まで続きました。“Heartbreak Hotel”が全米トップになったのが1956年4月21日、それから“Don't / I Beg of You”が滑り落ちる58年3月までの100週間の間に、キング・オブ・ロックンロールは、9枚のシングル盤で合計55週間、チャートのトップを制しています。

純粋で均質な水をゆっくり熱していきますと、いったん沸点を超えるんです。そのとき、どこかに差異が生じると、それは一個のホコリでもいいんですが、そこを核にして一ぺんに沸騰が始まる。それと同様に、アメリカの歌と踊りとエロスの消費のビジネスは50年代の初め、すでに沸点を超えて、沸騰の核となるべき差異を求めていた。そこに登場した、完璧に魅力的なホコリの粒——これが私の抱いているエルヴィス・イメージです。

“That’s All Right”は偶然の産物でしたが、メジャーデビューにあたっては、エルヴィスの意志が功を奏しています。1年半の間、南部のステージを回りながらエルヴィスは、生まれつつある魅惑の市場のありようを直感していたのでしょう。メジャー・デビュー第一弾の選曲において、彼は我が儘を通しました。“Heartbreak Hotel”は、業界の目で見れば、新人のデビュー曲として、ありえない歌だったわけです。元歌を発想したのは、スイングビリーズというカントリー・バンドでスチールギターを弾いていたトミー・ダーデンという男で、そのきっかけとなったのは、フロリダのホテルで、“I walk a lonely street.”という一文だけ書き遺して自殺した男の新聞記事でした。これを曲にまとめて、エルヴィスに歌わせようとしたのが、メイ・ボレン・アクストン夫人という人です。彼女はフロリダで高校の教師をしながら、地元ミュージシャンのデビューを手伝っていました。ポップマーケットに売り出すには、あまりにプロヴィンシャルな歌だった、といえるでしょう。

でもだからこそ、エルヴィスが歌うと、この歌は、完全にエルヴィス色に染まりました。形式は8小節の「8バー・ブルース」です。“I’ll be so lonely I could die.”という締めラインは、生前のハンク・ウィリアムズの歌の中でも、カントリー・ファンの心を強く揺り動かした、“I’m So Lonesome I Could Cry”（1949）と似ています。ハンクの三拍子のストロークをぐっと縮め、聴く人の感情を、これでもかこれでもかと、都会のポップスファンなら「はしたない」と思うほど強く揺すぶる歌。これをエルヴィスは、甘く扇情的な声と、黒人のリズム & ブルースに特徴的な三連のビートをもってデリバーしました。

彼の声の、三連のふるえに注目してください。エルヴィスが同時期に、ロイド・プライスの1952年の曲をカバーした“Lawdy Miss Crawdy”の映像が残っています。ブルースのシャッフルビートを強く押しつぶしたような三連符のビートは、1920年代からブラック・ミュージックの基本型で、50年代には、ファッツ・ドミノや数多のドゥーワップのヒットを通して、白人たちにも耳慣れたものでしたが、それをエルヴィスは、この激しさでやっています。腰の震えを感じます。“Heartbreak Hotel”の間奏の、このシーン、凄いですね。

エルヴィスはアメリカの根本的な秩序を揺らしました。あるいは、根本的な秩序が揺れる興奮をめぐって成立するビジネスを、史上最大と言われる経済的繁栄の中にあったアメリカに根付かせたと言うべきでしょうか。もちろん、それだけ深い文化レベルに関わる事態が、音楽芸能の世界限定で進んだとは考えにくいでしょう。たとえば文学における〈声〉が、同時期の、本を読む若者層にどのような熱狂をもって受け入れられていたかという問いをもって50年代前半のアメリカ文学を見ていくと興味深いことが見えてきます。16歳のエルヴィスがメンフィスの街をうろついていた1951年に出版されたサリンジャーの*The Catcher in the Rye*では、同じ年のホールデン・コールフィールドがマンハッタンをうろつきながら、鬱積した饒舌を披露しています。ジャック・ケルアックが*On the Road*を、伝説になったスピードで書き上

げたのも 1951 年。この小説が出版されビート文学のバイブルとなるのは、エルヴィスのデビュー後 1957 年のことですが、前述のリトル・リチャード“Tutti Frutti”が世に出る 1955 年の秋に、アレン・ギンズバーグは詩の世界に革命的な影響を持った“Howl”の朗読を、サンフランシスコで行なっています。

都市の黒人文化が、戦後の数年間、どんなエネルギーを蓄えていたか、モダンジャズに詳しい方はよくご存じでしょう。他の追随を許さないチャーリー・パーカーのバップ。あくまでもクールなレスター・ヤングのテナー・サックス。ビート・ジェネレーションの作家がそれらのサウンドに傾倒していた様子もつまびらかになっています。

疾走と放浪、ジャズと麻薬、異境的快楽と反西洋文明の思想を詰め込んだビート・ジェネレーションの作家たちを、興業世界に身を置いたロックンロールの開拓者らと同列で語るのは困難ですが、エルヴィスが世界に向けてブレイクする 1956 年から 57 年にかけて、出版された *Howl*（詩集）や *On the Road* の熱狂的受容が同時並行的に起こった、その同時性の意味は、両方の流れが合流するボブ・ディランと、彼を核にして起こったもう一つの境界消滅——知的な階層の精神の拠り所だった文学と、不良少年に享楽を提供したロックンロールの融合と——に焦点を当てた研究が解き明かしていくでしょう。

私たちは、変容する 20 世紀半ばのイメージとサウンドの市場の変貌を鳥瞰する視点に立っています。同時期の日本に目を向けてみましょう。禁じられた欲望の解放が資本主義の営みを焚きつけ、社会の周縁にいた起業家を激しく上昇させて、良識の向こう側にある黒いエロスの戯れを最高の売り物にする、これが〈エルヴィス現象〉の正体だとして、同時代の日本は、これをどのように受け止めたのか。

受け止めなかった、というのがおそらく正解です。たとえば 1980 年代、マイケル・ジャクソンの受容に関しては、日本はすっかりグローバルな市場の一部になっていました。しかしエルヴィスが文字通りのキングとして君臨した 1956 年から 58 年にかけて、様相は、だいぶ違ってきます。

当時の洋楽チャートに資料を求めますと、文化放送〈ユア・ヒット・パレード〉で合計 79 週トップを記録した曲があります。ヴィクター・ヤング楽団の“エデンの東”。これはハガキによるリクエスト番組で、当時のメディア状況とマッチして、映画音楽が上位にくることが多かったようです。決定的なのは、エルヴィスの登場期に、アメリカはすっかりテレビ社会になっていたけれども、日本では、テレビ番組を通じての洋楽移入が本格的に始まるのが、東京タワーが電波発信を始める 1959 年からだったということです。その先鞭をつけたのが、女性企業家・渡辺美佐が興した渡辺プロダクション——通称「ナベプロ」——が開業間もないフジテレビに提供した〈ザ・ヒットパレード〉という番組でした。

1956年にはじまるエルヴィス絶頂期に、洋楽を耳にする身近な場は、映画館か喫茶店かラジオだったわけですが、ラジオの番組編成にも、国民への娯楽提供という以上に、文化の基準を守るという意識が強く働く時代でした。番組表を見ると軽音楽の時間には、ジャズやラテンのビッグバンドが多くかかっています。日本の歌謡曲もちろんよくかかりましたが、50年代半ばに、それに次ぐ人気を持つジャンルはシャンソンでした。高英男、石井好子らのインテリ組が、海外の高い文化をもたらしという枠組の中、芦野宏、越路吹雪らが、フランス語と日本語のチャンポンで歌う歌が、ラジオ（特にNHK）から流れていた様子を私も記憶しています。

業界はもちろん、エルヴィスを売り出そうとしました。戦後の日本では「ウェスタン」が流行していて、中で一番人気のあった小坂一也が、コロムビアから、プレスリー・ナンバーを次々とカバーしています²⁰⁾。「ハートブレイク・ホテル」の訳詞は、6歳の私の耳に入って、いまでも記憶に残っています。しかし、聴けば分かるとおり、エルヴィスの声はそこにありません。

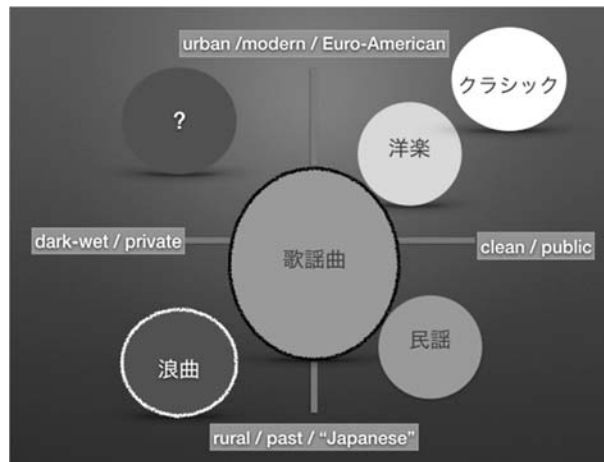
人気はどの程度だったのでしょうか。『ミュージック・ライフ』誌が「ジャズ界[sic]最高の栄誉」とうたうML賞の人気投票では、日本の男性歌手部門では小坂一也が2位の旗輝夫を抑え、外国の男性歌手部門では（投票総数の少なさが目立ちますが）1位のパット・ブーンが2位のエルヴィスに水を開けて受賞しています。

何より驚くのは、当時のエルヴィスを「まともな」ジャーナリズムが記事にしていないことです。朝日新聞のデータベース「聞蔵」の検索で、エルヴィスが見出しに初登場するのは1957年12月のことで、それは彼の入隊決定に際するアメリカのファンの騒ぎを伝える世相記事でした。『ミュージック・ライフ』56年9月号の「ジャズ版ニュース・ストーリー」の見出しは「エルヴィス・プレスリーは男ストリップパーか」。「彼の体臭だけで妊娠しそう」など言って騒ぐというアメリカの女性ファンの熱狂ぶりを、こんなのは音楽ではない、と言わんばかりに評論家が紹介しています²¹⁾。

ロックンロールとビート族に象徴される50年代後半の若者文化——イギリスでは演劇界から登場した「怒れる若者たち」が世相を賑わします——に呼応する日本の現象として、太陽族映画が挙がるでしょう。1956年の初夏から数ヶ月に亘って公開された石原慎太郎の原作の『太陽の季節』（日活）、『処刑の部屋』（大映）、『狂った果実』（日活）などがそれで、リッチで無軌道な若者たちの生態は、市民の怒りを呼び、文部省の青少年教育文化審議会が動き出して「青少年の教養娯楽レクリエーションの向上をはかる」決議がなされます。そして日活の堀社長も、太陽族映画はこれ以上作らないという宣言をし、あっさりと引き下がります。

『狂った果実』の主演男優石原裕次郎と、「ハートブレイク・ホテル」のプレスリーとでは、出自の階級が対照的です。後に軍隊から戻り、ハリウッドの美顔のスターとして入ってきたスクリーンのエルヴィスは、60年代の日本の少女らにも熱狂をもって受け入れられました。し

かし労働者階級の身体を駆動するバッドな音楽というものが——1980年代の「ヤンキー」のような明確な形で——日本に根付くのは、まだまだ先の話です。戦後まもなくの時代に大衆的な人気を博した映画や流行歌には、アメリカの上品（genteel）な伝統とはまた違った、「清さ」への熱狂が顕著でした²²⁾。この一種神道的？な「清さ」の信奉を、西欧を日本の上位とする脱亜入欧のメンタリティと重ねることで、日本の歌謡文化をプロットするための座標を得ることができます。ここにアメリカの、黒人音楽に影響された肉感的な音楽がどのように収まるのか——なかなか図示しがたい、悩ましいところであります。



図で「歌謡曲」のフィールドを中心に置きました、これは元来「流行歌」と呼ばれたもので、アメリカ資本の進出によって発展したものです。ビクター・ジャパンが設立されたのは1927年。アメリカ南部で、アパラチアのシンガーのレコーディングを行い、カントリー音楽のマーケットを作ったのと同じ年のことでした²³⁾。

この図で重要なのは、「都会 vs. 田舎」の対照が、日本ではそのまま「洋 vs. 和」の対照に重なっているという点です。幻想としてであれ「単一の」民族が、強い中央集権的統制の中で暮らす。しかもこの国には、西洋文化に自己同化しそれを啓蒙する立場のインテリ層が教育と言論を握っていました。私的には和服のくつろぎを許されても、公的には広い意味でも「洋装」を強いられるこの国で、歌の文化は、図のような団子状の階層をなしていたと見るすることができます。

アメリカがロックンロールに沸き立った頃の日本の大衆歌謡の状況をふり返ってみましょう。日本の経済成長がグングン進んだ時期でした。田舎から都会へ、10代の少年少女の労働力の大移動が続きました。この時代流行した「ふるさと歌謡」というのは、彼らのセンチメントに訴える望郷の歌を、日本の伝統楽器をフィーチャーしたサウンドで聴かせるジャンルです。

そのレシビは、三橋美智也の“リンゴ村から”（1956）と、三波春夫の“チャンチキおけさ”（1957）を聴けば、明らかでしょう。

対して都会調歌謡は、典型的に銀座周辺の光景が、ティールームやメトロといった外来語を多くまぶした歌詞で歌われました。リズム取りは、日本でブルースと呼ばれる、スローな4ビート。軽いシャッフルの弾みがついています。この「ブルース」の形式は、戦前の歌謡曲からすでにありました。開発者は服部良一。洋楽とジャズ通じたコロムビアの専属作曲家です。日本の流行歌における「ブルース」とは、俗謡や民謡に広く見られる歌の弾み（黒人ブルースのシャッフル・ビートからも遠くない「ピョンコ節」）と、ジャズの4ビートをかけあわせたものです。

1956年の日本の「都会調歌謡」の代表として、フランク永井の“有楽町で逢いましょう”が挙げられます。歌詞にある「ティールーム」「デパート」「シネマ」「ロードショー」といった素朴でストレートに商業的なカタカナ言葉が、都会で盛り上がりつつあった消費に庶民を手招きしているようです。

これらの歌謡曲テイストの「上」に、欧米のポップスをそのまま楽しむ層がいました。主に大学進学層ですが、1960年までは日本の大学進学率は全体で10%、しかも男女差が歴然としていました。大学生の多くはまだ、欧米でもそうでしたが、西洋の文芸や思想、クラシック音楽について語り、軽音楽としては、シャンソンやラテン、世界の民衆の歌としてのフォークソングを好みました。家庭でレコード鑑賞をする中流家庭の趣味も、その延長線上にあったといえます。

青山学院や慶応など、裕福な学生が多い大学ではカントリー & ウェスタンのファッションで固めたバンドも誕生し、彼らは米軍の将校クラブ等での演奏を通して、ロカビリーらしいスタイルを身につけていきます。

まもなく都会の盛り場のジャズ喫茶、たとえば銀座の〈テネシー〉などに、ライブステージが誕生、そこではウェスタンのバンドも演奏していて、57年になるとロカビリーの激しい曲をやって話題をとるグループも登場します。

平尾正晃は、湘南出身、慶応高校中退という富裕層に属するシティ・ボーイ。彼の激しい動きに熱く反応する少女たちの姿に接して、活動を始めた若い女性起業家が先述の渡辺美佐です。こうして、1958年2月、第一回ウェスタン・カーニバルが銀座の日劇に、数千人の客を集めて催されました。舞台上に跳び上がり、ロカビリー歌手をもみくちやにする女性たちの狂乱ぶりが、マスコミで大きく伝えられます。

このとき平尾は“かнгくロック”を披露しています。翌3月、キング・レコードから平尾の2枚目のシングルとして“かнгくロック／ロンサムカウボーイ”が発売。既に人気を確立していた小坂一也が、自分の歌唱スタイルを崩さなかったのに比べ、そもそもプレスリーの

ファンだった平尾は、激しい動きを交え、雑誌も「日本のプレスリー」のレッテルを貼って応援。しかし、より大きなヒットになったのは、5月に発売された“ダイアナ”の方でした。16歳のポール・アンカの自作自演のこの曲は、西欧の伝統的なメロディと身体感覚に基づいて、その分、日本の洋楽ファンの心に素直に響いたのでしょう。

逆に言うと、西洋音楽にあこがれて舞い上がった日本人の身体が、プレスリーのリズム & ブルースを丸ごと受け入れるには、何かしら「土俗」の方向に向けてのひねりを必要とした。そんな捻れに関心を持ったのは、一部のリッチな大学生に限られたということです²⁴⁾。

では、プレスリーがポップ・マーケットに持ち上げた、ブラックで労働階級的なものは、日本に届かなかったのか。その問題を考えていきます。

50年代の日本でプレスリーが「話題」にはなっても「現象」にはならなかったのは、当時洋楽の受容を支えていたのが、まだまだ欧米の軽やかで夢のような世界に舞い上がりたいという欲望だったから、という点はすでに指摘しました。日本の経済と社会は、まだ近代産業期の延長にあって、都市部での階級差を広げていたのです。貧しい田舎から、訛りとコンプレックスを抱えた中卒男女が集団就職で都市に出てきて、工場労働に組み込まれる時代。洋楽を受容する進歩的な、教育のある層と違い、彼は、上の世代に倣って、日本の伝統音楽に根ざしたコンテンツへの安住を求めました。しかし彼らの住むのは田舎の共同体ではない。“チャンチキおけさ”の歌詞を借りれば「知らぬ同士が小皿叩いて」歌う、都会の路地裏の屋台です。その路地裏も、高度経済成長下、ネオン街のバーに変貌していきます。

先ほどの図をまた見てください。アーバンでウェットな夜の街、何の気取りもない、酒に酔った男たちが私的な情感を好きだけ盛り上げてよい空間にブルーカラーもホワイトカラーも大挙して群れる、そんなマーケットを日本の音楽産業は手にすることになりました。

もういちど、先のチャートを見てください。アーバンでダークな、私的な音楽世界。トーキョーやオーサカの夜の盛り場は、シカゴやデトロイトで黒人たちが盛り上げたR&Bに相当するような、扇情的で享乐的なサウンドを生み出さなかったのでしょうか。

夜の盛り場にサラリーマンが群れ、安酒場には労働者も集まる。流しの演歌師が歌う。有線放送というメディアが、昼間のラジオとは別の需要に応え始めます。岐阜市の繁華街柳ヶ瀬で、宇佐英雄という演歌師が“柳ヶ瀬ブルース”という自作の歌を歌っていました。歌詞もメロディも、レコード会社の先生たちが作る歌に比べてエグいものがありました。「心も濡れる」「なお淋し」「憎い仕打ち」「もだえ身を焼く」、そして締め「泣いている」の音程は「ラソミソラ」、堂々の民謡音階です。和を志向する歌謡曲さえ、和洋折衷のヨナ抜き音階に走ることとで封印してきた、土着の「ミソラ」終わり²⁵⁾。これがしかし夜の街の演歌師が歌うと腑に落ちたのでしょうか。“柳ヶ瀬ブルース”は、じわじわと人気の輪を広げていきます。これを聞いた

日本クラウンのディレクターが、1966年4月、売り出しあぐねていた新人の美川憲一に歌わせると、たちまち大ヒットとなる。

これに反応して、ビクターは二人の作曲家を起用し、肉感的な要素を大幅にアップした歌唱パフォーマンスを二人の新人に課しました。森進一“女のため息”（猪俣公章＝曲）と、青江三奈“恍惚のブルース”（浜口庫之助＝曲）。プレスリーのメジャーデビューの10年後、ちょうどビートルズ来日と重なる、66年6月末の出来事でした。

都会の夜を歌っていますが、その都市は10年前のフランク永井の歌とは違って洋風ではありません。ディープな日本です。サウンドにはエレキギターの扇情性があり、リズムは3連符のハイファットが鳴り続く。声はとてもハスキーで肉感的、森進一の声にも、青江三奈の声にも、3連符のふるえが顕著です。

性的な香り持つ歌が、強い身体性のこもるパフォーマンスで、夜の都会の享樂的な大衆に向けて差し込まれる——という点において、これらの歌の文脈は、成立期のリズム & ブルースと似ています。

もちろん、両者の音楽性は違います。これらの日本の歌は、ルイ・ジョーダンやマディ・ウォーターズとは対照的に「キック」を持たない。力をため込んでいく。内面を圧迫するように、力んで歌います。発声は拍に遅れ、重く響く——以後、何年も、日本歌謡の豊穡なマトリクスとして、多数のヒットソングを生んでいくこの楽曲パターンを、私は「りきみ & ブルース」と呼んできました。私たちの耳が演歌の定型として聞くこのパターン、もともと何処から来たのでしょうか？

ポピュラーソングでは、一つの曲が直接的に別の曲の生成を促すわけではありません。それでは盗作と見なされます。ただ、大ヒットした歌の骨組みは活用されるべきものとして残る。それは単純化してマトリクス（母型）として生き続け、同じ骨組みを持つたくさんのヒット曲を産出していきます。

RCA 移籍後のエルヴィスにとって、2曲目の全米トップを記録したのが、“I Want You, I Need You, I Love You”（1956）でした。これは三連符の楽音を並べた歌で、エルヴィスは“with all my he-a-a a-a-a art”のそれぞれの分節に力を込めるという独特の歌唱を披露していますが、“Heartbreak Hotel”とは違って、R&Bのグルーヴをもっていません。上昇するメロディラインによって、熱情的に訴えかけるところは西洋歌唱風です。

そしてこのパターンを、さらに西洋風に磨き上げたのが、“Diana”に続くポール・アンカのヒット“You Are My Destiny”（1957）でした。当時はブラックに響いたろうドゥーワップの3連符リズムに、華麗なストリングスを配して天を目指して舞い上がるヨーロッパ伝統歌曲のダイナミクスを盛り上げる。この歌の骨組みが、日本人にハマりました²⁶⁾。

しかしこういう歌なら、ロカビリー歌手に歌わせる必要はありません。都会調の歌謡ブルースにぴったりです。フランク永井が歌う、日活映画の主題歌“西銀座駅前”を聞いてみましょう。

三連のリズムに対する力の入れ方に注目してください。感情を込めると、腰がおりにいく。この定型の身体力学は、日本に長く定着しているのもで、肉体の重力をできるだけなくして、天に向かおうとする西洋の舞いとは対照的です。

相撲の土俵入りは、まるで大地の重力を祝福しているかのようです。フェンシングと剣道の構えを比べてみましょう。同じ突きを狙うのに、この構えの違いは何でしょうか。

黒田節の踊りを思い出してください。丹田に力を込めて、スローに腰を引き回す。これと、ロックを掛け合わせた歌を、58年に平尾が歌っています。この《ロック黒田節》というは、当時も今もノヴェルティ・ソングとして扱われるでしょう。しかし一方、R&B由来の三連符の歌は、歌謡曲ファンのツボにはまったようです²⁷⁾。

リズム & ブルースとの接触によって、日本の洋風歌謡は、エリート・テイストの縛りから解放されて、大衆との接点を獲得する——このことを例証する名曲が翌59年、東宝映画『青春を賭けろ』の主題歌として登場しました。水原弘の“黒い花びら”です。ミッキー・カーチスも共演するこの映画は、ジャズ喫茶を舞台とする洋楽志向の青春ものです。作・編曲は人気ジャズ・ピアニストの中村八大。作詞は放送作家としても活躍していた永六輔。この後、坂本九の“上を向いて歩こう”など幾多の名曲を放ったコンビの第一作が、ドゥーワップの三連符形式を借りて、強いダークな感情を露わにし、歌謡界に強いインパクトを与えたこの歌でした。第一回レコード大賞を獲得しています。

水原の声に注目してください。最後の「したくないのさ」のところ、下腹に力を込め、感情を吐露するように歌っています。シャンソン風ではありません。ポール・アンカの軽さとも異質です。サクスがまた、モダン・ジャズのそれと比べてエグい吹き方をしています。例の4象限の図表で言えば、ダークでウェットな奏法です。とはいえ、和風のエグさとは別物。浪曲から出てきた村田英雄との間には、雲泥のイメージ差がありました。

とはいえ、7年後に一気に花開く“柳ヶ瀬ブルース”“女のため息”“骨まで愛して”といった強い身体性を帯びた歌のパターンが、進化する日本歌謡のマトリックのどの時点で明確な形をなしたかといえ、それは“黒い花びら”の浸透において他にありません。しかもこの曲は、歌詞ばかりか音楽としても「黒」かった。アメリカの黒人音楽に根ざす部分が目立ちます。翌60年に井上ひろし“雨に咲く花”が出ますが、これは同じドゥーワップ・アレンジのブルースとして、それほど黒くありません。同時期のブルース系（スローな4ビート）のヒット曲には、松尾和子/和田弘とマヒナスターズの“誰よりも君を愛す”（1959）や、西田佐知子“アカシアの雨がやむとき”（1960）がありますが、どちらも切なさをテーマにして、声はかすれる方向、

三連のリズムは演奏に現われはしますが、それを声で追いかけることはほとんどしていない。同時期の和風の歌手、たとえば畠山みどりや村田英雄に比べると、断じて「洋風の軽さ」がキープされています。その、おしゃれだったブルース・ジャンルが、ほぼ一夜にして、森進一と青江三奈と、その後やってくる藤圭子、前川清の発声に乗っ取られていくのです²⁸⁾。

エルヴィスが、1956年に、黒人 R&B の世界から持ち込んで、グローバルなヒットに押し上げた、強い震えを伴う三連符歌謡。これが日本では、西洋の白人の歌として——高位の音楽の中の異物のようなものとして？——入ってきて、人々に気づかれないまま、10年かけて、国民の心を射貫くような歌の骨組みを形成していたと考えるべきではないでしょうか²⁹⁾。

ここまでの話を整理します。プレスリーの“Heartbreak Hotel”から、水原弘の“黒い花びら”までわずか3年、それから7年後の“柳ヶ瀬ブルース”を通して事はどうのように推移したか。アメリカと日本を結んで、ポップ市場全体にどのような体系的変化が進展したのか。

- ① 黒人のシャッフルビートをエロス化して白人の身体に込めた、南部田舎町の青年エルヴィスが、ピューリタンの抑圧を抱えていたうたの市場を突きやぶり、その純朴な笑顔で渾沌を制御して、新しい自由な資本の流れを刺激した。
- ② アメリカの運命としてあった人種の差、南北の地域差・階級差を一気にまたぐかのようなパフォーマンスによって、エルヴィスは、ある短い期間、神話学者ミルチア・エリアーデのいう「聖なる中心」に顕在した³⁰⁾。
- ③ 器用なパフォーマーのポール・アンカが、エルヴィスの捨て去ったプロジェクトを拾い上げて、ドゥーワップ由来の3連ビートと欧風歌謡力学の結合をうまくやってのける（“You Are My Destiny”）
- ④ するとこの曲が、アメリカ（全米7位）以上に、日本で熱く受容された。その曲の骨組みを活用して、日本のジャズ音楽家が作った曲“黒い花びら”は、「洋楽」のおしゃれな感じと、日本のうたの本音の部分を連結し、国民的ヒット曲となった。ただ、水原弘が表していたのは、ヤングでアーバンな「クール」であり、都市に人口を増やしていた労働者階級の支持まで得るようなものではなかった。
- ⑤ エルヴィスは軍隊から戻ってからは、美顔で碧眼の白人スターとして再人種化される。全米ヒットチャートから、エルヴィスらの持ち込んだ強い身体性は薄れ、3連符のビートは R&B 系ヒットの定型という意味合いを回復する。
- ⑥ ベンチャーズやビートルズの来日で騒がしくなった日本に、洋楽志向の若者市場とは切れた大人、およびドメスティック志向の層（演歌のファン）をターゲットに、強い3連拍のビートと身体の震えを伴う「りきみ & ブルース」が誕生する（1966）。

以上のリストにもう1ステージ付け加えます。

- ⑦ 最初は、不良っぽく、下品な雰囲気包まれていた「りきみ & ブルース」は、さらに数年後、“おふくろさん”（1971）という、美しい日本の心象を歌い上げる歌を生み出すに至る。

以後、国民に感動を与え続けた森進一の“おふくろさん”（1971、作・編曲は“女のためいき”と同じ猪俣公章）。田舎と都会、和風と洋風、さまざまなサウンドと音楽のエレメンツを流し込んだこの歌の、特にその身体の震えは、明治の開国と近代化／西欧化以後、日本社会を両極化してきた歌の作用そのものに対する揺さぶりであったようにも、私には感じられるのです。1970年代、いよいよ脱工業化社会、イメージ消費社会に突入していく日本人の心を揺り動かしたこの曲の原型パターンをたどっていくと、アメリカの人種と階級の境界を突きやぶった男が落としていった、ニューオーリンズ・スタイルの黒人歌謡に出会うというのは、愉快的発見ではないでしょうか。

当時も今も、まったく対照的なイメージに包まれている森進一とプレスリー。でも、育ちはよく似ているんですね。二人とも貧困家庭で、母との強い絆をもって育ちました。そして町の盛り場から組みあげた、底辺層の声の芸を磨き上げ、国中に響かせた。楽譜で表せば同じパターン。片や男性的で攻撃的な3の震え、森の場合は、拍に遅れ、身体に食い込むような、泣きの3連符。その違いに踏み込んで考えていくと、日本とアメリカの文化ダイナミクスに関する、興味深い論考ができると思います。今回は仮説をたくさん放りだしました。整理すべき点は多々ありまじょうが、これで私の、エルヴィスと日本のうたをめぐるスペキュレーションを終わります。

注

- 1) Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (London: Verso, 2015) は、この時期（1925年から1930年代初頭）に電気録音テクノロジーの伝播が、世界の民衆の歌とリズムをいかに活性化し、どれほどのざわめきを生じせしめたかという問いに詳細に答えている。
- 2) George Nelson, *The Death of Rhythm and Blues* (Pantheon, 1988) は、この時期の黒人商業音楽の興隆を、経済的・社会的・文化的文脈の中で論じた古典的書物。大きく流れを整理しておくと、1944年にニューヨークに設立されたアポロ・レコーズを通して、マヘリア・ジャクソンの歌うゴスペル曲“Move On Up a Little Higher”（1947）等がポピュラーな展開を始める。ユダヤ系のアート・ループが翌1945年ロサンジェルスに設立したスペシャルティ・レコーズからは、たとえばブギウギのピアニスト、カミール・ハウードのソロ演奏（“X-temporaneous Boogie”, 1947）を始め、様々な様式の黒人音楽が売り出された（後にロックンロールの世界伝播に大きな

力を持ったリトル・リチャードの性的にきわどい演芸“Tutti Frutti”[1955]をリリースするのもこのレーベル)。さらに1947年のニューヨークでは、トルコ大使の息子アーメド・アーティガンが、アトランティック・レコーズを創業。ルース・ブラウンや、レイ・チャールズを獲得して、R&Bのポピュラー化に著しい足跡を記す。ヒューストンでは、アフリカ系の有力者ドン・ロービーが、ピーコック・レコーズを創業(1949)、後にエルヴィスがカバーする“Hound Dog”を、“ビッグ・ママ”・ソーントンが放った(1952)のはこのレーベルから。

- 3) 人種の雑居社会アメリカのポピュラー音楽を動かしてきたのは、かねてからアーヴィング・バーリンやジョージ・ガーシュインを始めとする、移民して間もない周縁社会の出身者だった。レナード・チェスと弟のフィルもポーランド生まれのユダヤ系移民である。
- 4) 黒人女性シンガー、メイミー・スミスが歌った“Crazy Blues”(1920)の予想外の売れ行きに触発され、プロデューサーのラルフ・ピアが積極的に推し進めていったのが、黒人消費者向けの「レイス」と称するジャンルで、1925年にはテキサスの盲目のブルーズ・アーティスト、ブラインド・レモン・ジェファースンの演奏がシカゴで録音され、商品化される。さらにピアは、南部ジョージア州のフィドル奏者、フィドリング・ジョン・カーソン(当時55歳)のレコーディングも手がけ、1927年にはヴァージニア州とテネシー州をまたぐ町プリストルで、応募者による大々的なレコーディングを企画、この中からカーター・ファミリーやジミー・ロジャーズらのスターが誕生することで、初期カントリー音楽の市場が拓かれる。
- 5) ビルボード誌1949年6月号が、それまでの「レイス・レコード」の呼称に代え「リズム & ブルース」の名を採用した。
- 6) 1870年代以来、殊にヨーロッパの聴衆を魅了したフィスク・ジュビリー・シンガーズの黒人霊歌にせよ、ジョージ・ガーシュインが曲を書き、黒人フル・キャストで演じられたオペラ *Porgy and Bess* (1934)にせよ、ポール・ロブソンが(二度目の)映画版ミュージカル *Show Boat* (1936)で歌う“Old Man River”にせよ、「文化」として受け入れられた黒人たちの「正しい」発声はみな、夜と酒の席で演じられる、性的・社会的な放埒さを売り物としたジャズやブルースにおけるパフォーミング・スタイルとは明瞭に区切られていた。それとは別に、享楽的エンタテインメントの文脈で、ルイ・アームストロング、デューク・エリントン楽団、キャプ・キャロウェイ、ビリー・ホリデイを始めとする多彩なアフリカ系アーティストが、主流文化に「受容」されるプロセスがあった。これらの過程を通して保たれてきた「人種色のついた音楽」の扱いが、エルヴィスに象徴される新しい動きによってどのように崩され、再定義されていくのか、本稿の関心点である。
- 7) Elaine Dundy, *Elvis and Gladys* (NY: Macmillan, 1985)。ダンディは女優で小説家。エルヴィスの死後、テュペロの町に数ヶ月滞在し、プレスリー家の知人に多くのインタビューを行ってこの本を著した。
- 8) *Ibid.* p. 39.
- 9) 自分を捨てて出ていったCorrineあるいはCorrinaという名の女に切なく呼びかける歌は、ボブ・ディランも吹き込んでいるが(*Freewheelin'*, 1963)、この歌のルーツを調査したドイツのフォークソング研究家ユルゲン・クロスのブログによると、1918年以来“Has Anybody Seen My Corrine?”や“Lovin' Corrine Is Comin' Home”というタイトルの流行歌が吹き込まれており、ブラインド・レモン・ジェファースンのフォーク・ブルースにも「コリーヌ」ネタの歌があるところを見ると、20年代にはすでに田舎まで浸透していた様子が窺える。(https://hummingadiferenttune.blogspot.jp/p/about-this-blog.html)

- 10) 発売元はブランズウィック。1928年12月にミューオーリンズで収録。
- 11) Christopher Waterman, "Race Music: Bo Chatmon, "Corrine, Corrina" and the Excluded Middle" *Music and Racial Imagination* (Univ. of Chicago Press, 2000), pp. 167-205.
- 12) ケンタッキー出身のカントリー・スター、レッド・フォリーの持ち歌として知られる、スローでセンチメンタルなワルツ曲。デビュー後に、エルヴィスも吹き込んでいる。
- 13) 最も充実した初期エルヴィスの伝記として本稿は、Peter Guralnick, *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley* (Back Bay Books, 1994) に依拠する。
- 14) Guralnick, pp. 27-28.
- 15) Bobby Anne Mason, *Elvis Presley* (Penguin, 2003), pp. 16-20.
- 16) WDIA は1947年設立の、メンフィスで6番目の、白人資本のラジオ局。当初はポップスやカントリーをかけていたが行き詰まり、保守派市民の反対を押し切る形で、黒人ジャーナリスト、ナット・ウィリアムズのDJ投入を決定。これが約16万のアフリカ系市民の支持を得て経営が好転する。都市経済における黒人の経済力が、社会的プレゼンスの獲得に通じた例だと言えよう。
- 17) 1951年上半期のカントリー界最大のヒットはテネシー・アーニー・フォードの"Shotgun Boogie"と、ハンク・スノーの"Rumba Boogie."ともに黒人由来のブギの定型をアレンジした曲。
- 18) Guralnick, pp. 44-46.
- 19) Rufus Thomas (1917-2001) はメンフィスの黒人文化を代表するパーソナリティ。"ビッグ・ママ"・ソーントンの「ハウンド・ドッグ」がヒットした折、その応答歌「ベア・キャット」をレコード・リリースして話題となった。ジム・ジャームッシュ監督『ミステリー・トレイン』（1989）の冒頭にオマージュ出演している。
- 20) 「ハートブレイク・ホテル」（56年10月）, 「冷たくしないで」（57年1月）, 「君を求めて」（"Tryin' To Get You" 58年2月）, 「優しく愛して」（"Love Me Tender" 57年2月）, 「ラブ・ミー」（57年6月）, 「ロンサム・カウボーイ」（57年11月）, 「オール・シュック・アップ」（57年11月）, 「監獄ロック／テディ・ベア」（58年2月）。黒沢進『日本の60年代ロックのすべて』（シンコーミュージック, 2008）による。
- 21) 志賀彰「エルヴィス・プレスリーは男ストリッパーか」『ポップス黄金時代 1955-1964』（シンコーミュージック, 1987）, pp. 10-12.
- 22) 石坂洋次郎原作・今井正監督『青い山脈』（東宝, 1949）と壺井栄原作・木下恵介監督『二十四の瞳』（松竹, 1954）を注記するに止める。歌としてはNHK〈ラジオ歌謡〉から浸透した「山小屋の灯」や「雪の降る町を」等が、演歌が国民的に浸透する以前の、清純志向の国民的音楽文化のありようを物語っている。
- 23) この時期に世界各地にレコード・ビジネスが繁茂した様子とその意義については、註1) に示したJenning (2015) に詳しい。
- 24) 映画『ブルーハワイ』（1962年公開）以降のスクリーンで見るプレスリーは、これとは違い、純粹にかっこいい、青い目のスターだった。東京オリンピック前夜の日本の中高生女子にとって、ジョージ・チャキリスと並ぶ、とびきり素敵なお外人男性。ただ、人種や階級の境界を侵犯するようなロックンローラーの身体は、そこになかった。
- 25) 日本土着の民謡音階と西洋の長調短調との拮抗の中にあった昭和の歌謡曲は、アメリカでのロック革命に伴い、和と黒（ペンタトニックな音階）を融合させた独特のビート音楽に着地点を見出していく。和・洋・黒の複雑な三元の関係については、拙著『J-POP 進化論』（平凡社新書、

1999) 参照。

- 26) この曲は、1958 年の夏、ポール・アンカの原曲よりさらに流麗なバックをつけたミッキー・カーチスによる盤（“君こそ我が運^{さだめ}命” がヒット。この曲の伴奏パターンが、その後、何年も一群の歌謡曲の定型となるほど強く受け入れられた。
- 27) 国民の記憶に残る試みとして、小林旭 “ダイナマイトが 150 吨” (1958) がある。作曲の船村徹は、アメリカ的な明るさばかり求めていた戦後の日本歌謡に、日本的抒情と音楽性を持ち込んで「演歌」というジャンルをつくる道筋をつけた一人。この曲では、ロックのペンタトニックの音階が、日本の民謡と同じであることを利用して、日本人のためのワイルドで破壊的なビート歌謡を作ろうとしているのが分かる。
- 28) 1966 年 1 月リリースされて大ヒットとなった園まり “逢いたくて逢いたくて” を、ザ・ピーナッツが歌った原曲（宮川泰＝曲）の “手編みの靴下” と比べると、園のパフォーマンスでは、歌う身体 of 3 連の震えが相当強まっていて、興味深いステージにある。
- 29) 他方、全米チャートを見ると、50 年代末のドゥーワップの時代を後にして、三連のビートは高音で装飾化したり（パーシー・フェイス楽団 “Theme From A Summer Place” 1960）、部分的にアルペジオ奏法に転じたり（ポールとポーラ “Hey Paula” 1963）して軽くなり、影が薄くなっていく過程が観察される。詳しくは拙論「ヒット曲の文化ダイナミクス——ロック時代の日米 3 連符歌謡」、小林康夫・松浦寿輝編、表象のディスクール第三巻『メディア 表象のポリテクス』（東京大学出版会、2000）pp. 81-106（特に第三節）参照。
- 30) 対立二項の両側に股をかけるという当時のエルヴィスらしさは、映画表象においても、インディアンと白人の合いの子を演じた *Flaming Star* (1960) あたりまでは保持されている。

要 旨

「キング・オブ・ロックンロール」として君臨する間エルヴィス・プレスリーは、ポップ音楽業界だけでなく、アメリカ史を通して国民国家を分断してきた溝を二重に跳び越える文化英雄だった。南部の貧農の子が目映い世界のスターになったというだけでなく、それを「ヒルビリーの伊達男」に、即ちサム・フィリップスのいわゆる「真正な黒人のサウンドと黒人の感触をもつ白人」になることをもって達成したのである。どうしてそんなことが可能だったのか。

ポップ・ミュージックは、イメージの生産と購入を特徴とする新しい経済の中心部分をなすが、1950年代後半の時期にエルヴィスの声と身体は、何百万ものティーンエイジャーの心を動かして都市の黒人文化への渴望をかき立てた。顕著に黒人的な音楽スタイルを身にまとった彼は、これをカントリー音楽において展開してきた熱情的で一途な歌唱とブレンドした。

彼が引き起こしたロカビリーの熱狂を日本のポップ市場に引き入れようとする初期の試みは、社会的・歴史的な事情から成功したとは言えない。しかし、日本にロックビートが浸透する1960年代後半には、内向きの歌謡曲に新しいジャンルが登場する。森進一、青江三奈らの歌唱は、日本の伝統的な芸能力学を、エルヴィスの3連符の震えを含むR&Bの音楽的イデオロムと接合するものであった。後に「演歌」と呼ばれるもののルーツを分析する中で我々は、エルヴィスが与えた文化横断的なインパクトの大きさを改めて目撃するだろう。

キーワード：ロックンロール、黒人音楽、三連符、りきみ & ブルース、ポップ市場

Abstract

My lecture is an invitation to see Elvis Presley as a trickster who, during his reign as king of rock 'n' roll, doubly crossed the gaps embedded not only in music industry but more profoundly in the nation itself throughout its history. Not only did the poor Southern boy become the flashy international hero but he did so by becoming a “hillbilly cat” or, in Sam Phillip’s words, “a white boy with authentic Negro sound and Negro feel.” How was that possible?

We look at pop music as an essential part of the new economy that featured production and purchasing of images. In the late 1950s Elvis’s voice and body stirred the desire of millions of teenagers to transgress into the urban black culture. We examine how Elvis’s singing came to assume the conspicuously black styles and how he blended it with the passionate, sincere singing developed in country music.

The attempts to graft the rockabilly craze to the contemporary Japanese pop market was only partially successful for social and historical reasons. However, in the latter half of the 1960s as Japan became more exposed to the rock beat, a new domestic-oriented genre emerges. The performances of Mori Shin’ichi and Aoë Mina combine traditional Japanese body dynamics with musical idioms of R&B including Elvis’s vibration in triplets. By tracing the roots of what was later to be called Enka, we will once again witness the tremendous crosscultural impact Elvis made on the inhabitants of this planet.

Keywords : rock 'n' roll, black music, triplet beat, rikimi & blues, pop market