

笠置シヅ子のスウィングする声

細川 周平

はじめに

トラムペット鳴らして スィングだしてあふれば
すてきに愉快な 甘いメロディ

一九三九年（昭和一四年）七月、帝国劇場の舞台中央、笠置シヅ子が大股でマイクに寄り、体を揺すって表情豊かに歌いだす。彼女が「バドジズ デジドダー」とスキヤットすると、隣に現れたトラムペッターが絡んでくる。歌っているのは、服部良一作詞作曲「ラッパと娘」、スウィングを体現できる歌手がついに現れた。興奮した映画評論家双葉十三郎はためらうことなく、「スウィングの女王」の称号を与えた。

彼女の持つスウィング調。それは、今までの我国の歌手が容易

に体得し得なかったものである。僕たちは、主にレコオドを通じて、多くのスウィング歌手を知っている。たとえば、エラ・フィッツジェラルドのしぶといスウィング調、マキシン・サリバンの小味なスウィング調、ミルドレッド・ベイリーの渋さに徹したスウィング調、リル・アームストロングの玉の如き光沢と美しい粘着力に満ちたスウィング調、等、数え挙げれば際限はないが、これらのスウィング調なるものは、到底我国には求められぬものと、半ば絶望に似た気持となっていた。が、笠置シヅ子は、この憂鬱を、希望と歓びに置き換えたのだ。⁽¹⁾

この讃辞は誇張ではない。彼女のようにスウィングを自分のものとした日本人歌手は他には見当たらなかった。また追随者も戦前には現れなかった。彼女は日本人の歌声の歴史のなかの特異点に位置している。一九三〇年代には藤山一郎（クルーナー）、淡谷のり子

(トーチ・シンガー)、川畑文子(レディ・バリトン)、渡辺はま子(ため息)、勝太郎(鶯芸者)のような新しいタイプの歌い手が登場し、声の領域が一挙に広がった。いずれも電氣録音、マイクロフォンの力に依存しているのが特徴で、レコードに重きを置く新しい音楽生活のなかでメディアの関心を集めた。そのなかにあつて、笠置シズ子(一九一四—一九八一年)は例外的にスウィングのフィーリングを持った。またエンターテイナーという自らの役柄を意識し、時には下品と見られるほど大きな身振りや表情をつけて歌った。舞台演技のスペクタクル性に彼女ほど敏感な歌手は当時いなかったかもしれない。本稿は笠置シズ子の戦前のパフォーマンスをアメリカ音楽、とりわけスウィングとの連携、複製テクノロジーを介した学習と表現、大阪らしさ、戦時下の反アメリカ主義とアジア主義という柱を立てて論じ、占領期の音楽的アイコンとしてしか今日思い出されることのないアーチストの音楽的・文化的重要性を認識することを目的とする。これまで日本人の歌手についての書き物は、評伝というフィクションと伝記の中間のジャンルか、愛着の吐露か懷旧談にほぼ限られていて、スタイルやテクニクを取り上げたものは非常に少ない。本稿は録音を一次資料として用い、声の表現そのものを分析してみる。これは歌詞よりも実際の演奏に着目する最近の大量音楽研究の傾向に則っている。

ところでスウィングは大きく分けてスタイルと美学の二つの意味

がある。スタイルとしては、一九三〇年代のアメリカのジャズスタイルを指し、白人のベニー・グッドマン楽団やトミー・ドーシー楽団、黒人のフレッチャー・ヘンダーソン楽団やデューク・エリントン楽団がその代表格である。ラジオ、レコード、映画、ダンスホール、劇場が相乗効果をねらう新しい娯楽産業のなかで成長し、ビッグバンド全盛期、スタイルを指し、後のリズム&ブルース、ロックンロールに引き継がれるビート感の特徴としている。他方、スウィングはジャズの本質とされ、戦後のジャズ批評でもひんばんに用いられる。この美的概念としてのスウィングは最初から現在のジャズまで適用され、「スウィングしていない」はジャズ失格宣告といつてもよい。三〇年代、黒人音楽のスタイルは「ホット」とよく呼ばれた。「ホット」なサウンドとはエネルギー、官能、騒乱、野卑など良くも悪くもアフリカ系アメリカ人のステレオタイプを連想させた。ホットと対になるのは、二〇年代から活躍している白人ダンス楽団の「スウィート」なサウンドで、これはストリングスを持ち即興パートがなく少しかシンコペーションをきかせた穏やかなサウンドを指した。ホットとスウィングは同意語といつてもよいほど、固く結び合っていた。三〇年代のアメリカのジャズはスウィングの美学の原型を打ちたて、人種の壁を越えて黒人らしさを流用できることを世界中に示した。スウィング・ジャズはアメリカからの輸入レコードを通して各国にファン層を広げ、同時にそれぞれの国の楽

団が似たようなスタイルで演奏した。スウィングの土着化は日本でも起こり、笠置シズ子はそのチャンピオンだった⁽⁹⁾。

日本のスウィング時代は、日米戦争による約四年間の中断をはさんで二度あったと考えると、ジャズ文化の歴史的な連続性と断絶が見やすくなる。つまり前期（一九三六年ごろから一九四〇年ごろまで）は反アメリカニズムの渦巻きの中の小さな動き、後期（一九四六年ごろから一九五二年ごろまで）は占領によるアメリカニズム高揚による大衆化という、質の点でも量の点でも対照的な二部構成を取ったと考えるとよい。昭和一ケタ代のジャズもつねに反モダン勢力との拮抗のなかで展開したが、スウィングは日米間の政治的な緊張の高まり、日中戦争の激化を背景に輸入・適応・変形され、最後には抗しきれずに中断された。スウィングはアメリカと違って主流とはならず、尖端にとどまった。同時代ドイツの「スウィング青年」のような広がりを持たず、消極的な抵抗も見せず、日米開戦時には公の場からはほとんど消えた。敗戦後にはブギウギという人目を誘う名前を得て、戦前とは比べものにならないほど多くの若者を巻き込み「ブギウギ時代」という言葉も生まれた（スウィング・スタイルとブギウギとは厳密には区別されるが、美学的には連続性のほうが強い）。戦前にはレビュー以外では踊られなかったジルバ（ジターバグ）が人気をさらい、戦前の禁欲的なダンスホールに代って、アルコールも飲みショーも盛んなキャバレーが新しいダンスの中心に

なった。スウィングはブギが主流化すると、今度はダンスと切り離されたビバップが尖端の位置についた。笠置シズ子は前期・後期を通して牽引車のようなはたらきをし、戦後には模倣者も現れた（暁テル子、美空ひばりなど）。笠置シズ子のキャリア全体を見るときには、「ブギの女王」である以前に「スウィングの女王」だったことを忘れてはならない。

彼女の特異な才能を開かせたのが、服部良一だった。二人のコンビは中山晋平と佐藤千夜子、古賀政男と藤山一郎、服部良一と淡谷のり子のように、新しい曲調・スタイルの創造者とそれを適確に表現する声の幸福な出会いと考えられる。劇団や楽団の解散、メンバー交代、レコード会社移籍などの理由で、才能あるアーティストの仕事が長続きしにくい仕事環境の日本にあつて、ある作曲家が一人の歌手をほぼ独占するのは珍しい。二人が緊密な共同作業をした拠点、松竹楽劇団は一九三八年から三年足らずしか活動しなかったが、これはだいたい戦前のスウィング黄金時代にあたる。この章ではまず笠置・服部コンビの孵化器となった松竹楽劇団の説明から始め、二人のデビュー録音「ラッパと娘」の破格の構造を分析し、服部の実験性に言及する。後半では笠置のパフォーマンスをスキヤット、マイクrofオン、原始主義、「大阪的なもの」、民族主義回帰の観点から扱い、彼女の音楽史的な重要性を示す。

松竹楽劇団

笠置シヅ子は一九二七年（昭和二年）、一三歳の時に大阪松竹楽劇部の『日本八景おどり』で初舞台を踏んだ。七年後、『カイエ・ダムール』の主題歌「恋のステップ」を当時の芸名、三笠静子で初録音（翌年に笠置シヅ子に改名）している（未復刻）。この頃からダンスよりも歌に力を入れるようになったらしい。少しずつ頭角を現していたことは、一九三六年（昭和十一年）の次の批評から想像がつく。

彼女はこのレヴュウ団唯一と云つて良い歌手である。一寸、形容のつかない妙な魅力を持ったトーチ・シンガーである。歌い方が個性的な所が良い。ブルースを歌わせると、うすらかな哀愁を舞台に漂わせて雰囲気紫色に彩る。それだけにあまりホットな唄は感心しない。⁽³⁾

歌では彼女の独り舞台で、他のキャストからは浮いていると評者は苦言を呈している。この頃にはまだ淡谷のり子の路線を歩んでいたようで、後年とは逆にホットよりもブルース調を得意としていたらしい。大阪時代について別の評者は「余り熱心にやるので余〔り〕所見をしてはすまない様な気が何時もした⁽⁴⁾」と記憶しているから、

既に熱演タイプだったことがわかる。彼女は大阪松竹の音楽担当者、松本四郎（「さくら咲く国」の作曲者）に感謝している。「あてがどうか歌えるようになったのは、この先生のおかげだす」。彼はクラシックではひどく厳格だったが、「ジャズはパースナリテイが第一やと言やばって、勝手に歌わしてくれたもんです⁽⁵⁾」。宝塚にはなかったこの放任主義から、大阪松竹の個性的な芸人が生まれてきたのだろう。

このままでは地方劇団の看板で終わっていたかもしれないが、一九三八年、松竹が日劇ダンシング・チームに対抗して立ち上げた男女混合のレビュウ団、松竹楽劇団に呼び寄せられたことで、キャリアが変わった。この劇団は少女歌劇に飽き足らない観客層をねらい、演出に益田貞信、音楽に紙恭輔と服部良一という熟練のスタッフをすえ、タップダンスに中川三郎、ダンサー・歌手には東京と大阪の松竹歌劇から幹部級の春野八重子、秋月恵美子、天草みどり、小倉みね子、そして笠置シヅ子を参加させ、時には大阪のラインダンス・チーム、ロケット・ガールズを出演させた。

楽劇団の舞台は、たいていは歌、コント、コーラス、群舞、ソロダンス、タップダンス、ラインダンスなど一〇数景で構成された一時間足らずのショーで、映画と抱き合わせて上演された。各場面がかなり外国映画を流用していた点では、日劇や宝塚など他のレビュウと変わらない。しかしそれまでモダンな場面では外国曲の編曲と決

まっていた従来の慣習に反して、服部がジャズ調の自作曲を書いたことは特筆に価する。オールスター・キヤストのなかでも彼女の個性が他を圧するようになり、双葉十三郎は「笠置シズ子嬢が出演していなければ、存在理由の発見に苦しむ様な楽劇団」とさえ述べている。⁽⁶⁾ 彼によれば、笠置シズ子は同時代の歌手のなかでは際立って黒人歌手のテクニクを自分のものとしていた。

彼女の声量と声質には、一驚に価するタフネスがある。ヴォリュームがタフであるというのは、すこし可笑しな形容かも知れないが、そう表現するほかに仕方のないほど、従来の観念では律し切れないものがあるのである。たとえば「セントルイス・ブルース」など、彼女ほどのスタミナを以て唄いまくり得る歌手は我が国に於て、現在のところ、絶対に他に求められない。しかも一方、彼女のスウィングに対するセンスは、寔に本能的な鋭さがあるのであって、彼女ほど、スウィングのリズムに乗れる歌手の例を、不幸にして僕は他に知らない。：我が国の普通の歌手が歌えば平凡な美しいだけの歌唱となってしまうものが、彼女に依って唄われると、自からスウィングイな波が生れてスウィート・スウィングの本当の味が出てくるのである。此処に、他の我國の歌手に容易に見出し得ぬ、笠置シズ子のスウィング歌手たり得た絶対的な素質がある。⁽⁷⁾

彼が首をかしげながら、しかし他にはいいようがないと弁解して使っている「タフなヴォリューム」という形容は、単に劇場の隅々まで生の声を通すことができる音量という意味ではない。声の質が「タフ」、つまり野太く、たくましいということだ。声がからだの力と分かち難いということだ。クルーナーや芸者の繊細さとは逆に、声に強い芯があり、地声で一語一語がはつきりと発音された。言葉の意味と響きは一体化し、あたかも技巧を介さずに、自然に、したがって誠実に歌詞を解釈しているように聞こえた。それほど彼女は「自然な」スウィング感を身につけていた。

「ラッパと娘」——応答形式

服部が逸材と初めて録音した曲が、楽劇団の一九三九年七月公演『グリーン・シャドウ』の挿入歌「ラッパと娘」だった。トランペッターと女性歌手のかけあいという点では、淡谷のり子と南里文雄のコンビによる服部作品「私のトランペット」（一九三七年）の続編にあたる。「私のトランペット」は「かわいいペットよ いつもこの胸に／スィングを出して あたしを悩ます」（服部作詞）と歌っているが、曲調はブルースで、「スィングを出して」いるとはいいがたい。トランペッターへの思慕を歌う淡谷の歌に対して、「ラッパと娘」はラッパにつれて踊りだす娘、スウィングの楽しさを思い

切り歌っている。「この歌歌えば なぜかひとりでに／誰でもみんな うかれます」(服部作詞)は、「アレキサンダーズ・ラグタイム・バンド」や「ミュージック・ゴーズ・ラウンド」のような曲でお馴染みの「歌を讀める歌」の定型を採っている。歌詞の内容には物語はなく、「この歌」の陽気さを歌う自己言及的なフレーズで組み立てられている。歌詞は「この歌は楽しい」というただだが、聴衆(楽しいお方も 悲しいお方も)に直接向けられ、歌に引き込もうとする点で、舞台と客席の一体感を作る重要な役割を持つ。感情に伝染する力はホットの美学の中心にあり、知的に音楽を捉えようとする人々からは聴き手を愚鈍化させると毛嫌いされた。ついでにいえば、ヨーロッパ音楽をベースにした淡谷と、アメリカ音楽に没入した笠置の間には一種のライバル関係があり、淡谷は「笠置さんは黒ん坊一点張りだから」と敬意とも敬遠ともつかぬ言い方をしている。

「ラッパと娘」の基本的なベースの動きはドーシトラーソソという「シング・シング・シング」や「素敵な貴女」のイントロなどでよく使われている短調の下降音型で、日本人が使うのはこれが初めてだろう。ギターがすばらしいリズムを刻み、ジーン・クルーパ風のドラミングが一部で効果を上げている。コロムビア・ジャズ・オーケストラの演奏能力の高さが伝わってくる。旋律はラドミツミファソラで構成されていて、ミ♭(減五度、ブルーノート)を使っ

ているのが、黒人らしさ、つまりホットな効果を上げている。服部のキャリアのなかでも初めての試みかもしれない。通常の歌の形式に則った「私のトランペット」と違って、作曲者は全体を二部に分けて、第一部(Ⅰ)は三二小節の旋律を二番まで歌う通常の歌だが、後半は三セクションに分けて、「温度」(ホットネス)をしだいに高めている(表1参照)。このような構成はそれまでの流行歌にはなく、たぶん舞台挿入歌という条件が関係しているだろう。後半の昂ぶりはボーカルと楽団の応答形式(コール&レスポンス)とスキヤットの二つの技法に負うところが大きい。

二つのパートの受け答え自体はヨーロッパの教会音楽の伝統にもあるが、アフリカ系アメリカ人は自発的で参加型の応答表現を確立した。西アフリカの儀礼でよく使われていた形式であると同時に、奴隷生活の抑圧のなかで感情的な一体感を作り出す手法であったために、黒人の強力な美学(アミリ・バラカのいう「変わっていく同じもの」となり、フリージャズやヒップホップにいたるまで形を変えながら維持されている。三〇年代のスウィング・ジャズも応答を最大限に利用した。応答形式は後半部分の第二セクション(Ⅲ)ではつきりする。ここからは旋律のユニットが短くなり、かけあいがしだいに激しくなっている。ここは笠置のフレーズ、たとえば「あの街でも」や「この歌」を楽団がそのまま引き継ぐわかりやすい形式を取っている。最後の節では「バンバン」の繰り返しを最初

は四拍ごと、続いて二拍ごと、最後に一拍ごとに加速し、それに合わせて歌手と楽団の応答も忙しくなり、たたみかける効果を生み出している。その後の「バンジ」という叫びも同じように六回、エリントン張りのジャングル・ブラスと呼びかけあっている。歌手と楽団の統率が取れてなければ、このような編曲は効果を発揮しない。

笠置は全体にわたってリズム・セクションが刻みだす強固な拍の枠から巧みにアクセントをずらして発声している。スウィング感を自分のものに行っていることは、「あのまちでも」「このまちでも」で拍の裏を取ったり、「すてきなこのうた」で三連符を使っているところから聴き取れる。いずれもスウィングの基本技で、在来のリズム構造とはかけ離れているため日本人には習得しづらい。唱歌や歌曲ならば「あのまちでも」「すてきなこのうた」となるところを別のアクセントをつけることで、日本語の響きの新しい可能性を引き出し、それまでにない躍動感を作り出している。笠置は楽譜で表すと複雑なリズム・パターンを難なくこなしている。この複雑さはヨーロッパ音楽のような単純な要素を組み合わせで複雑な構造にしたというよりも、基本になるビートや音符を変調したり歪めて生まれてくる複雑さで、五線譜では書きづらいが、「リズムを掴んだ」演奏者にはわかりやすい規則性を持っている。三連リズムはフィナーレで頂点に達する。ここで歌手はデューク・エリントンの「スウィングしなけりや意味ない」の「ドウワツ、ドウワツ」と同じリズム

で（楽譜よりもわずかに前のめりで）スキヤットしている。二音のリフはすべて後打ちで、拍のアクセントに交互に乗ったり外れる。このようなポリリズムが日本語の歌に登場したのは初めてだった。

笠置がこう歌えることを知っていたからこそ、作曲者は斬新な音符割りをあえて試したのでろう。この部分の躍動感は全身でリズムを取って歌ったからこそ可能だったと思われる。「笠置の身体全体が一丸となってリズム化し、スウィングに歌う」様子に聴衆は圧倒された。

「ラッパと娘」に先立って、松竹楽劇団の『カレッヂ・スウィング』（一九三九年四月、於帝劇）では、キャブ・キャロウェイの「ハイ・デイ・ホー」らしい曲を使つて、声と楽団の応答をうまく使った。

リズムミッドな短い楽句を笠置シヅ子が同じ形の Hey-Di-Hoy song で受けつ、渡しつするイントルダクションも気の利いたものだが、この何げない出と、「メーカーリズム」（服部良一作曲であろう）の物凄いホット調をあれだけにこなすひとは一寸ない。歌ばかりでなく笠置の巧みなエクスプレッションは、よい意味で日本人離れしたものだ。この唄は高調したところで、近頃マキシム・サリヴァンが歌ってあちらで流行ったブルース調の "Say It With Kiss" に続く。この転換も見事で、このセンチメンタルなバラードのニューアンスを可成り浮き出さしている。

：兎に角、笠置シズ子位、ミュージカルのエンタテイナーとしてのスピリットを持ったひとは一寸ない。大阪育ちであることにも依ろうが、舞台人としての気構えが違うのであろう。⁹⁰

「リズムミク短の楽句」、いわゆるリフの受渡しは、楽団に敏感に反応しなくてはうまく行かない。楽団は伴奏ではなく、歌手の応答の対等の相手になっている。こういう関係自体が日本にはそれまでなかった。「ラッパと娘」はこれを早速自作に取り入れた。ここで野口久光が述べている「大阪育ち」については後で述べる。

スキヤット——原始主義

スキヤットはアフリカのナンセンスな唱え事に始まるとされる器乐的なボーカルの技法で、一九世紀のアメリカ黒人の民俗芸能で確立されたようだ。ルイ・アームストロングが歌詞を忘れてとっさにスキヤットを発明したというのは伝説としては面白いが、正確ではない。ナンセンスな唱え事という点では、日本のはやし言葉や口三味線、口唱歌に似ている。ヨーロッパにもヴォカリーズという似た手法があるが、どこでもだいたい軽んじられてきた。だがジャズに限って、ヨーロッパ音楽の美学に対抗する黒人的表現としてその独自性が強調されてきた。日本でも昭和一〇年代にボーカル・グルー

プが、ミルス・ブラザーズやボズウェル・シスターズを手本にスキヤット入りの録音を始めている。服部が関わった編曲では「山寺の和尚さん」（一九三七年、コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ）、「おしやれ娘」（一九三六年、淡谷のり子とナカノ・リズム・シスターズ）がその例だが、そのほかにも日本ビクター・リズム・ジョーカーズの「シング・シング・シング」（邦題は「街の四人組」一九三八年）ではトランペットの口真似がある。しかしボーカル・カルテットの存在自体と同じように、ノヴェルティの域を出ていない。ソロ・シンガーではディック・ミネの「セントルイス・ブルース」（一九三六年）で、「デイディデイ」とわずかにスキヤットが聴こえてくるが、クルーナーが黒人のフィーリングを出そうとしているという以上の表現力を持っていない。

「ラッパと娘」は日本人ボーカリストが本格的にスキヤットした最初の録音である。曲の第一部では八小節の節のしめくりごとに用いられ、旋律の盛り上がりはスキヤットだけで構成されている。第二部に入るとスキヤットの割合は上昇する。特に最後のセクション（IV）は「歌おうよ」の絶叫を除くと意味のある歌詞はなく、声はただトランペットのように「調子を上げ」るだけだ。ルイ・アームストロング、ベイビー・コックス、アイヴィー・アンダーソンのトランペットを模倣したスキヤットに近い。それはリズムの粘り、音の立ち上がり、ヴィブラート、波形などが複合した効果で、従来

の歌詞のついた旋律という概念を壊して、器乐的なものと声楽的なものの融合に向かっている。これは黒人音楽の重要な表現原則のひとつである。こうしてトランペットについて歌っている声がしだいにトランペットに化けていく。¹⁰⁰

笠置は単に無意味なシラブルを発音するだけでなく、そのアタック（音出し）やリズム感に特徴がある。ボーカル・グループのスキヤット、たとえば「山寺の和尚さん」や「おしやれ娘」の「ダガジグダガジグ」がすべての音を明瞭に、同じ強さで歌われていたのと対照的に、笠置は「バドジズ デジドダー」を傍線をつけた音に強いアクセントをおき、それ以外の音はほとんど子音しか聞こえないスタイルで歌っている。アクセントのついた音も標準日本語よりは米語に近い音を使っている。しいてアルファベット表記すれば、*bad-jiz, de-jid-da*となるだろう。「ダガジグ」も「バドジズ」も破裂音の**b**、*g*、*d*を中心に構成され、どちらも符点リズムで歌われているのだが、笠置のスキヤットは日本語の発音とはかけ離れている（リズム・ボーイズの「ジ」が日本語の「ジ」であるのに対して、笠置の「ジ」は米語の*j*音に近い）。ガンサー・シュラーの『初期ジャズ』はヨーロッパ音楽と比較してジャズのリズム感全般を「相当に強く、弾むような子音で始まるシラブル」で歌い、「明確に弱拍の音群が強勢をつけて、いささか長めに」演奏されると述べているが、これは笠置の歌唱法にもあてはまる。¹⁰¹ このように彼女は黒人ジャズのボーカ

ル・テクニックを掌中に収めた。

野性のマイクロフォン

クルーナーやトーチ・シンガーの発声テクニックと同じように、笠置のボーカルも劇場にマイクロフォンが常備されるようになった時代の産物だった。彼女はささやきが生み出す親密性ではなく、肉体的な強さを聴衆に伝えた。クルーナーとは別のやりかたで、直接的な接触を感じさせた。あるパフォーマン스에「圧倒される」とは、音量とは別の表現力に直接触れて、無理に動かされたような気分になることである（音量だけしか聞こえてこなければ、むしろ耳をふさぐ）。彼女は言葉の肉体的な特質に敏感で、身振りを重要な補助手段としながら、身体的な直接性を伝えた。逆に身振りに歌が伴うといったほうが、ステージの観客には納得がいったかもしれない。いいかえると単に喉で歌うという歌手ではなかった。このようなタイプは日本にはそれまでいなかった。

「タフな」声とは、クルーニング（男性歌手のささやき歌唱法）のような女性的で滑らかな効果とは反対のマイクロフォンの効果と関わっている。野蠻さを喚起する唸り声、叫び声、ざらざらした声。クルーニングが舌と鼻腔を使ったテクニックでジェンダーの境界線をあいまいにするならば、こちらは喉を使ったテクニックで階級の

境界線をあいまいにする。唸り声はヨーロッパの礼儀作法の対極にあつて、通常、反知性、野性、粗野、動物性と結びつくからだ。ルイ・アームストロングのだみ声やエリントン楽団の器乐的ボーカル（ジャングル・サウンド）は、その始まりで、時の原始主義の中で音楽的な表現として高く評価された。彼らのボーカルは黒人芸能や民謡に由来している部分もあるが、マイクロフォンに負う部分もある。オーケストラに対抗しうる音量で声が通せなくては、野性的なボーカルはうまく生かされない。アームストロングのスキヤットが、もし輝かしいトランペットよりも音が絞られていたならば、ライブでも、また録音でもそれほどアピールしなかったと思われる。

一般的に、ミュージック・ホール、テント巡業などマイクのない空間で育った歌手に比べて、三〇年代のマイクを使った歌手は物理的に大きな声を使う必要がなくなった分、楽器と同じぐらい速いフレージングをこなせるようになった。たとえばミルス・ブラザーズはヴォードヴィルの伝統的な模倣芸とクルーニングを合体させて、「タイガー・ラグ」で聴くような猛烈なテンポの声の妙技を聴かせた。またマイクによってオーケストラと対抗できるようになったために、エリントン編曲のトレードマーク、ボーカルとブラスとの応答も可能になった。歌手とその伴奏という伝統的なヒエラルキーは崩れ、オーケストラの一部としてのボーカルが使えるようになった。笠置とトランペッターのかけあいも、マイクロフォンなしではあり

えなかった。歌手のスタミナは肉体的に物理的な能力よりも、声の身体の直接性をどれだけ強く表現するにかかっている。笠置もマイク的重要性をはっきり認識していた。

それまでの歌手が棒立ちになって、マイクが透明な存在であるかのように無視して歌つたのと対照的に、笠置はマイクをまるで歌いかける相手であるかのように感情を外に見せながら歌った。「その歌い方といい身振りといい傍若無人で、観客を向うに廻してというよりは、マイクを相手に一人で遊んでいるのである。この傍若無人さは一部の人々には大いに好評であるらしいが、僕にはどうも面白くない」。この批評家はマイクを人に見立てた演技を好まなかった。しかし彼女がこの機械を聴衆の手前にある介在物と理解していたことは間違いない。マイクロフォンは彼女の身代わりであると同時に聴衆の身代わりでもあった。たとえ舞台脇のスピーカーから増幅された声が出てこようとも、あくまでも注意は歌い手の方向に払われている。そして歌い手の声が向けられている道具はあたかも聴衆の耳になったかのようだ。マイク時代の聴衆は音を出す場所と音が出てくる場所が分裂していることを自然なことと受け止めている。トッキー映画館や帝劇のような大劇場で、物理的にはずれているはずの視覚と聴覚の指向性を同調させることを聴衆は学習していた。笠置はこのようなパフォーマンズの知覚様式の根底に関わる事柄を直感していた。

踊る声、踊る身体

「笠置さんから、歌っている時の、あの体全体から滲み出る表情をとり去ったら、随分寂しいものになってしまうだろう」。そういわれるほど、笠置の身振りは目立った。そのために「身振りが大きくすぎて下品」「歌はうまいが、あのゼスチュアは少しイヤ味だ」と評されることもあったが、これほど身振りがパフォーマンスの一部となった歌手はそれまでいなかった。「客を客とも思わぬ舞台度胸」で彼女は観客に向かった。単にポーズをつけて歌うのではない。スウィングのリズムを内面化しているからこそ「体全体から滲み出る」といわれるような自然で、ダイナミックな身振りになったのだろう。内側から作りだしたものとスタッフの指導が合わさって、彼女の身振りは生まれた。東京の観客は肝をつぶしたが、彼女自身は大阪時代に比べて動きを減らしたつもりだった。

大体の振りは先生「松本四郎」がつけてくれますが、あとは勝手です。けれど、いつも自分勝手にしてたら、どうしても動きやすい型にはまってしまうやろう。この頃は、大阪にいた頃にくらべて、意識して動きを少なくしておりまんね。手と顔に表情をつければ、それでいいように思うて来ましたんね。そう思うて来たら、もう動かれしまへん。

動きを落として手と顔に表情をつける。これは歌唱に集中するひとつの方策だったかもしれない。棒立ちで虚空に向かって歌うのがコンサート歌手の流儀であるなら、欧米の流行歌手は手を使ってフレーズをなぞったり、歌詞内容を顔で表したり、観客席を（時にはそのなかの特定の誰かを）指差して、観客との感情的な交流を大切にする。手や表情はパフォーマンスにとって副次的というわけではなく、ちやうどある姿勢がピアニストやトランペッターにとつてしかるべき打鍵やブレスの身体条件のひとつであるように、ある発声を導く意識的、無意識的動作であることが多い。リズム的な要素を重んじるジャズでは身体性は表現の本質に関わっている。それは観客の注意を自分に向けるのに非常に重要な技術で、ステージ歌手には不可欠である。映画ではクローズアップで手の動きや表情の細部は拡大される。笠置が学んだのはそのようなハリウッド歌手の身振りだった。

彼女は好きな歌手についておもしろいことを言っている。「歌だけならコニー・ボスウェルとリス・ゴーチ。アリス・フエイは歌うときの全体の感じが好きなので、映画なら絶対やけど、レコードだけならそれほどありません」。このように声を聴く歌手と舞台（映画）のエンターテイナーとを別の基準で評価していた。「ニグロ的なホットな物も好きだっせ」といいながら、黒人歌手が拳がつて

いないのは、ハリウッドの人種コードのために、輸入映画のなかで黒人女性が歌う場面がほとんどなかったからだろう。

彼女は伝統音楽系の歌手、音楽学校系の歌手以上に、歌っているからだを強調した。ジャズ・ピアニストが踵でリズムを取るのと同じように、音楽的な時間と結びついた身振りを表に出した歌手だった。どのような声もからだを使って発しているが、それが歌というパフォーマンスになるときに、身体性を強く訴えかける場合とそれほどでもない場合とがある。それは主に聴き手の知覚様式に負っていて、一意的に決めることはできないが、単なる技巧や明瞭に歌詞の「メッセージ」を伝える声よりも、息づかい、音色の陰影、文字通りの意味以外の意味を伝えるような不透明性やあいまい性、このような複雑な表現の層を聞き取れるときに、いいかえると聴き手が声に歌い手の人物としての存在感を感じるときに、身体性が立ち現れる。これは触覚的なメタファー、ざらつきとか手触りということもあり、聴き手が直接、何かを感じることも指す。

笠置シズ子の録音された声には、少なくとも私の耳には、戦前の他の日本人歌手には珍しく、歌っている身体を感じ取れる。スウィングーなリズム、メトロノーム的な拍を伸び縮みさせて「粘り」（これも触覚的なメタファー）を持たせた時間の流れに「乗っている」のが、聞こえてくるからだ。そのために彼女のパフォーマンスは訓練されたというよりも、内からわいてくる自発的なものに聞こ

える。「本能」という評が示しているのはこのような側面だろう。

口先で歌っているのではない。ここから彼女の声がそのままパーソナリティを反映しているという見方が生まれる。彼女のレパートリーが歌詞の点でも、曲調の点でも幅が狭いのは、パーソナリティと離れると、テクニクが死んでしまうと本人も服部も思っていたからだろう。楽劇団では淡谷のり子が録音している服部のブルース「散り行く花」を歌ったが、「哀調」よりも「深刻」が先立って興趣をそいだと笠置の第一の信奉者、双葉が記している。ブルースは彼女のパーソナリティには合わなかった。スローや叙情的な曲が歌えないのは、大衆受けを狙うには致命的だろう。「日本人の国民性としてホットよりもブルースの方が適しているのではないか」という彼女の崇拜者の推測は、彼女が戦前にはヒット歌手になれなかったことを説明している⁴⁰。

大阪的

全身でスウィングする歌手という側面のほかに、笠置シズ子にはひょうきんな芸人という一面もあり、この両方で紛れもないエンタテイナーとしての評価を確立した。笠置の飄逸さは服部の気質にも通じていた（たとえば「買物ブギ」「ロスアンゼルスを買物」。再び双葉十三郎「笠置シズ子論」を引用するならば、

彼女の顔立ちや生々とした表情を見て、オペラやリイドが想い浮べられるだろうか。更に又、大阪弁の持つ一種独特の飄逸を肉体化していることである。彼女にとって大阪的なものは、非常に有利な条件なのであって、彼女が舞台の端にひよいと示すとぼけた味は、東京の人間には恐らく絶対に持ち得ないものであろう。シヨウ形式の作品で、各景にオチが必要な場合など、これは非常に有力なる武器である。

一九三〇年代はラジオ、レコード、映画、舞台を通して、大阪弁が全国規模で流れた最初の時期にあたる（これはラジオによって標準語の話し言葉が全国的に普及した時期でもある）。その多くが上方落語、松竹や吉本興行の芸人のような喜劇系であったことから、大阪弁は本質的に飄逸であるという固定観念ができた。双葉にとつて「大阪的なもの」は言葉の飄逸さと切り離せず、笠置の演技はことごとくそこから導き出された。大阪松竹の同僚（や宝塚の生徒）には東京では標準語をなるべく話そうとする者が多かったが、彼女は関西弁で押し通した。彼女の対談記事曰く、「笠置さんの大阪弁のエクспレシオンを、そのままここに再現出来ないのが、何より残念で」す（T・F、前掲）。双葉は彼女の躍動感、生命感を大阪的なものの本質と見なしている。

僕はシヨウ芸術における大阪方の価値を大いに高く認める。火

華を散らす商売という意識、肉体を以てその職業にぶつかって行く精神、それがステイヂ・シヨウの様に、直接大衆と太刀打ちする芸術に於ても、本質的な条件となる。たとえば、松竹大阪組のロケット・ガアルズや秋月恵美子、芦原千津子等のスタア達が、徹底した雰囲気を身につけ、ひとを圧するものを持っているのは、そうした環境の下に、鍛えに鍛えられたからであると思う。…この種の芸術家にとって第一義的に必要なのは、智的であることではなくして本能的であることだと思う。そして、笠置シヅ子は最も本能的なのだ。

大阪松竹のスターのなかにはマンネリ化した少女歌劇に飽き飽きし、男性のいる劇団で芸を試したいと公言する者もいた。双葉のいう職業意識はライバルの宝塚よりも全般的に高かったと思われる。双葉は大阪松竹のアーチストがいかに厳しい訓練、つまり近代的な規律に耐えてきたかを強調する一方、「本能」がつき動かしてこそ本物であると述べている。彼女たちは尖端的であり、かつ動物的だとされた。この両極端の組み合わせは、ジャズについていつもいわれてきたことだった。そしてレビュー・ガールに知性はいえって邪魔というのは、原始主義的な考えと合致する。「最も本能的」な笠置は、つまり最も「野蠻」に近い芸人ということだった。東京の批評家にとって、大阪人は他者といってもよかった。

「アイレ可愛や」——大東亜趣味

ラジオやアトラクション出演によって、楽劇団の外でも人気が出てきた一九四〇年（昭和十五年）、笠置は「日本人離れのした発声で自由奔放に歌いまくる」と讃美された。彼女について回った「日本人離れ」という言い方は、日本人には普通できないことをやりとげることができるといふほめ言葉で、民族的能力の存在を前提にし、その限界を超越したことに對する積極的な評価を含む。外来のホンモノに肉薄する能力、異文化への過剰適応が、逆に国粹主義者の神経に障ったことは想像にかたくない。彼女もまたアメリカ音楽をただ模倣するだけでは物足りないと感じていて、同じ時期、「新らしい出発」と題したエッセイで日本的ジャズ樹立へ向かう決意を述べている。それによると、これから歌うものはジャズを土台にしながら「何処までも日本的に消化され、日本精神に依って貰かれたものでなければならぬ」。この大目標のために、「日本人の生活の中から自然に發生し、日本の古き伝統に依つて培われて来た日本の民謡」、それもリリックなものよりも自分の性格に合ったリズムミックなものに「近代的な衣装を着せ、世界的な管絃楽器のアレンジに依つて、世界の人の前に立たせてみせ」たい。それに大阪松竹時代に習った三味線や日本舞踊も役に立てたい。「アメリカのジャズが数年間に

全世界を風靡した如く、この日本の民謡が、世界の隅々にまで行き渡る日が来たら、それこそ笠置シズ子は嬉しさに気が狂って死んでしまうことでしょう」。

ジャズの普遍性を証明したからこそ、今度は日本民謡の普遍性に挑戦したい。服部は自作曲を「第二の民謡」と呼んでいたが、彼女もここという民謡で流行歌を含めた日本らしい曲全般を指していただろう。楽劇団解散後、彼女は他の大方の歌手と同じようにアトラクション（主に映画館での抱き合わせのショー）を主な活動の場とし、一九四一年（昭和十六年）一月、松竹の下で笠置シズ子楽団を立ち上げた。「例のバーバリズムの歌曲を清算、もっぱら純情的な歌曲に専心」と紹介されている。前年までの流行の尖端は「バーバリズム」と一蹴された（ある時期にはこの言葉もプラスの意味を持っていたのだが）。二年後には「日本的民族音楽の樹立をめざして」と掲げている（一九四三年五月三〇日付『読売』）。これは彼女の新作発表会（於銀座全線座）の広告で、もちろん服部が出演している（演奏はこの時期、行をともしにしていた中沢壽士楽団）。清瀬保二か橋本国彦のリサイタルと間違えそうな標題が、何を指していたのかはわからないが、当時、慰問で歌ったという「アイレ可愛や」はわずかながらヒントを与えてくれるかもしれない。

藤浦洸の民謡調の歌詞が、それまでの笠置のレパートリーからすると異色だ。「アイレ可愛や 村娘／好きな小鳥を追いかけて／ハー

鳥籠ブラブラ／ぶらさげて……。アイレという地域不明の（今でいう「無国籍」の）少女は村々を流れ、やつと白い小鳥と出遭う。

小鳥は肩に止まって「アイレは可愛とささやいた」。鳥は「たんと幸福持^{しあわせ}って来た」と歌う。民話の翻案といってもよいようなのかな内容で、白い鳥を平和のメタファーと読むこともできるだろうし、

鳥籠に閉じ込めるのだから従順な被征服民と見なすことも不可能ではないだろう。前者ならばアイレは無垢な少女、後者ならば優しい顔をした植民者となる。いずれにしても特徴あるリズムとオリエンタルな旋律はどこか南方を喚起させる。「岸の柳」は潮来ではなく亜熱帯のどこかを連想させる。旋律は民謡音階（ミソラドレ）をベースにしているが、後半で西洋的な動き（ドレミソ）をしていて、それに見合った和音がついているため、新民謡の田舎色はあまり感じない。戦後（一九四六年）の録音では、間奏部にルンバのリズムを用いている。興味深いのは途中で長いやし言葉の部分があることだ（「アイレー アイヤラレー……」）。これはスキヤットの日本化（東洋化）ではないだろうか。手拍子とハイハット・シンバルが村祭りのような活気ある雰囲気を出し、クラリネットとユニゾンで歌手が音頭を取る。「ラッパと娘」のスキヤットと違い、拍の頭にアクセントがくる日本の伝統に則っている。ここではミにフラットがついて、ヨナ抜き短音階（ドレミソラ）になっている。音の動きは「アリラン」に近く、朝鮮音楽のようにも聞こえる。笠置や服部

が力説していた「民謡」のひとつの方向が指し示されているのではないだろうか。

おわりに

笠置シヅ子は器用な歌手ではなかった。大半の流行歌手のように、与えられた曲をこなすというよりも、曲を選ぶ歌手だった。スタッフが彼女のパーソナリティを理解していない場合には、他の歌手以上に悲惨な結果に陥った。「彼女は、柄にぴったりの唄の時に彼女の全部を発揮できる歌手である。テクニクを駆使して歌う人ではないから、彼女の味とピントの逃れた唄にはさまで感心しない」。いいかえれば、彼女には確固たる柄があり、曲を選んだ。録音した五〇数曲の九割以上が服部作曲（わずか三曲が彼の門下、原六朗作で、ほとんどがミディアムからアップテンポ、リズムはスウィング（ブギウギ）やマンボ、楽観的かユーモラスな歌詞で、一時代を築いた歌手としてこれだけ単調な録音歴しか持たない例は珍しい。これは服部が非常に異なるタイプの歌手のために、多種多様な編曲テクニクを駆使したのと対照的だ。彼には笠置の柄がよくわかり、彼女もまた自分の適性を十二分に心得ていたからこそ、他にはあまり例のない持続する信頼関係を結んでいたのだろう。

同じように彼女は伴奏を選んだ。アコーディオン楽団と共演した

舞台は、「伴奏バンドの故で甚しく閑劣りのするのは、彼女の技巧が未だ、本当に彼女自身のものになりきっていない証拠である」と酷評された。この論者はどのような伴奏でも持ち味が出せる歌手こそ一流であると考え、彼女は単に「借りものテクニク」で歌っているにすぎず、「案外リリッくな声が、マーサレイバりに歪曲して使用されていた従来の弊から脱却すべきであろう」と忠告した。この歌手の感化は小さくないが（占領期には米軍兵から「日本のマーサ・レイ」というあだ名を頂戴している）、模倣というには及ばないだろう。日米戦中には、「未完成交響楽」「青きドナウ」、ビゼー、レハールなどヨーロッパ系の歌を歌ったが、本領発揮とはいえず不評を買った。唯一、好評なのがマレーの「バン・サワン」のような南方色の歌だった。

ビッグバンド、それも服部良一作編曲の場合に限って、本来のスタイルを発揮できる歌手。服部と笠置の関係は、楽団付きの作編曲家と専属歌手の関係に近く、彼女の声の質やパーソナリティを想定して曲を書くことができた。日本ではスター歌手が自分の専属楽団を持つことはあっても、楽団が専属歌手を持つことはほとんどなかった。一般的にどれだけ歌手と楽団員の間に意志の疎通があったのかは疑問がある。たいていの場合、楽団は与えられた楽譜をこなすだけだったからだ。この点でも服部―笠置のような作編曲家と歌手の緊密な共同作業は、日本の音楽史上稀にみる事件だった。

本稿は笠置シズ子の歌唱スタイル、またそれを前提にした服部良一の曲を題材に、スウィングする声にアプローチした。もつと微細に拍の感覚や微分音程を測定するには、ガンサー・シュラーのようにソノグラフを用いる必要があるが、これまでの印象批評よりもある程度深い記述を行えただろう。問題は単に彼女のテクニクそれ自体を明らかにすることではなく、彼女のアメリカニズム、スウィングを歴史的な軸と同時代の軸の座標のなかで位置づけることにある。彼女以前のジャズ・シンガー二村定一やディック・ミネ、それに二世歌手と比べても、彼女の自在なスウィング感は際立っている（少なくとも録音から判断する限り）。冒頭で述べたように、まるで音楽作りの環境からかけ離れた別の次元にいるかのようだ。しかしもちろん彼女は現実的なショービジネスの制約の中で表現を磨き、歌手としてのステイタスを築いていった。テクニクはある程度聴衆との対応のなかで形を取ったはずで、この問題はもつと調べる必要がある。日米戦争の頃から表向きはバーバリズムⅡジャズを清算し、国策に沿ったアジア趣味を打ち出したらしい。それが戦後すぐにもとの路線にもどった。アジア趣味は日本人としての自覚なのか、カモフラージュなのか。土着化したスウィング自体が異国趣味と切り離せない以上、アメリカからアジアへの題材の変更はそれほど大きな転換ではなかったと見ることもできる。日本語になった段階で、スウィングもブギも既にアメリカとは切り離されたと見る意見もあ

るだろう。公式筋の反米主義が強まるのと比例して、スウィングが大都会の若い中産階級の間で聴かれていたことをどのように解釈したらよいのか。本稿は一人の歌手にスポットライトをあてたが、舞台全体はどうなっていたのか。戦前の音楽史にはまだ多くの課題が山積みになっていることを示唆して、本稿を終えることにする。

註

- (1) 双葉十三郎「笠置シヅ子論」『スタア』一九三九年六月上旬号、四九ページ。本稿の引用の表記は現代式に改めた。この引用は日本のジャズ史の基本文献、瀬川昌久『ジャズで踊って舶来音楽芸能史』サイマル出版会、一九八三年、二八七ページ以下で知った。本稿で取り上げる音源は瀬川編の三枚組CD『笠置シヅ子 ブギの女王』（日本コロムビア）に収録されている。
- (2) スウィング時代については、デーヴィッド・W・ストウ『スウィング ビッグバンドのジャズとアメリカ文化』法政大学出版局、一九九九年（湯川新訳）（David W. Stowe, *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America*, Harvard University Press, Cambridge, 1994）; Gunther Schuller, *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*, Oxford University Press, New York, 1989; Lewis A. Erenberg, *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1998参照。ホットの概念については、それがアメリカ人のアイデンティティの基本にある人種的な違いを表象しているとするロナルド・ラダノの好論文を参照。Ronald Radano, "Hot Fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rhythm", in Ronald Radano & Philip V. Bohlman (eds.), *Music and the Racial Imagination*, Chicago University Press, Chicago & London, pp.459-480。ジャズ研究の一九九〇年代以降の展望として、拙論「ジャズ研究の最近の動向」、三井徹監修『ポピュラー音楽とアカデミズム』音楽之友社、二〇〇五年、一〇七〜一三七ページ、日本のジャズ文化については、Taylor A. Atkins, *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*, Duke University Press, Durham & London, 2001。
- (3) 佐藤邦夫「大阪松竹少女歌劇ぐりむぶず」『舞踊新潮』一九三六年五月号、七ページ。佐藤は当時、東和商事映画部の宣伝部員として大阪に在住し、映画やレビューの雑誌に時々寄稿していた。彼の別の側面に焦点をあてた論文として、難波功士「プロパガンディストたちの読書空間」、吉見俊哉編著『一九三〇年代のメディアと身体』青弓社、二〇〇二年、第二章。
- (4) 大久保佐陽子「松竹楽劇団を観て」『道頓堀』一九三八年一月、二二〜二三ページ。
- (5) T・F「笠置シヅ子さんとの七分間」『スタア』一九三九年五月上旬号、四九ページ。修業時代については他に、笠置シヅ子「きびしかった稽古」『放送文化』一九四九年九月号、三四〜三五ページ。

- (6) 双葉十三郎『踊る日劇』と『ミュージック・パレード』『キネマ旬報』一九三九年二月一日号、六七〇号、八六ページ。
- (7) 前掲「笠置シズ子論」『スタア』一九三九年六月上旬号、四九ページ。
- (8) 「淡谷のり子、蘆原英了対談会」『音楽世界』一九三七年六月号、八三ページ。なお笠置はJ O A Kでは「私のトランペット」を歌っている（一九四〇年三月一五日付『読売』）。録音については持ち歌制度が確立されていたが、ラジオやステージでは他人の吹き込み曲を歌うことは日常的だった。録音だけから歌手のレパートリーを推定するのは危険かもしれない。
- (9) 三田郁美「暁照子論」『松竹歌劇』一九四〇年六月号、五三ページ。
- (10) 野口久光『カレッチ・スウィング』『キネマ旬報』一九三九年五月二一日号、六八一号、七四ページ。
- (11) 「ラッパと娘」にはトランペットの口真似と対照的に、舌先で軽く歌う「ラララ…」というスキヤットがある。歌手は鼻音を少し混ぜ、柔軟なシンコペーションを使って、「愉快な甘いメロディ」を表現している。このような媚は発声練習のような少女歌劇の「ラララ」にはない。
- (12) ガンサー・シュラー『初期のジャズ——その根源と音楽的發展』湯川新訳、法政大学出版局、一九九六年、七、八ページ。
- (13) マイクロフォンとクルーニング、唸り声についての議論は、Bruce Johnson, *The Inaudible Music: Jazz, Gender and Australian Modernity*, Currency Press, 2000, chap. 4 を参照。同書第五章は一九三七年、「スウィングしなけりや意味ない」をオーストラリア人で初めてスキヤットを試みた女性歌手を論じていて、私の議論に大きなヒントを与えた。また John Potter, *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998 は、中世の宗教音楽からルイ・アームストロング、シナトラ、プレスリー、ラッパにいたる歌唱のスタイルとそれをめぐる思想の問題をめぐりだす好著。本稿ではとりわけアームストロングの章を参照した。
- (14) 内田岐三雄「琉球レヴュウ グリーン・シャドウ」『キネマ旬報』一九三九年八月一日号、六八八号、七三ページ。榛名静夫は笠置がマイクをうまく使っていないと注意している。「マイクの使用法が不注意で、ホットの時もブルースの時も、同じ位置で同じようなポーズでマイクに対するため、声の効果にひどくムラができる」（「音楽ショウとしての松竹楽劇団の更生」『ザ・モダンダンス』一九三九年七月号、四八ページ）。
- (15) T・F「笠置シズ子さんの七分間」『スタア』一九三九年五月上旬号、四九ページ。
- (16) 稻吉愈吉「ショウ落書」『ダンスと音楽』一九三八年六月号、一九ページ。藤木茂「笠置シズ子とマキシ・サリバン」『松竹歌劇』一九四〇年五月号、四八ページ。
- (17) 浅倉としを「小屋の人気者」『モダン日本』一九四〇年四月号、一三四ページ。
- (18) T・F「笠置シズ子さんの七分間」『スタア』一九三九年五月上旬号、

四九ページ。

- (19) ジャズ歌手の身振りについては、Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, p. 459ff.

- (20) T・F「笠置シズ子さんの七分間」『スター』一九三九年五月上旬号、四九ページ。

- (21) 双葉十三郎「松竹楽劇団と日劇シヨウ」『キネマ旬報』一九三九年四月二一日号、六七八号、七四ページ。藤木茂、前掲。双葉の『スター』批評も、日本流のブルースを歌うと「日本流のものに特有な重さと間伸びの処理がつかなくなる。つまり彼女のスウィングイナ軽さを殺して深刻に演らせられると、戲画的な滑稽ささえ生れてくる」と述べている。

- (22) 笠置のようなインタビュ記事を宝塚ならば許さなかっただろう。小林一三は『主婦の友』が宝塚の生徒のインタビュを「大阪言葉を強度に誇張」して出版したことを憤っている。彼女たちの日常で「下等なる大阪弁のせりふが如何にも横行しているように言いはやされるので、実にやりきれない」。関東育ちだからこそ、彼は関西弁の下品な効果を危惧した（小林一三「偽造せる生徒の素描に就て」『歌劇』一九三七年八月号、四四〜四六ページ）。

- (23) たとえば笠置とともに楽劇団に抜擢された秋月恵美子。片山公夫「もつと大人になりたい秋月恵美子」『スター』一九三九年一〇月下旬号、四〇〜四一ページ。ツカガールは退団後にしかこのような発言はできなかった

ようだ（たとえばバリでシャンソンを勉強したいといって退団した橋薫）。

- (24) 藤礼子「流行歌よもやま話」『映画とレビュー』一九四〇年三月号、三二ページ。

- (25) 笠置シズ子「新しい出発」『モダン日本』一九四〇年一月号、一二七ページ〜二八ページ。服部の民謡とジャズの融合については、「ジャズ」の精神」『少女歌劇』一九三九年六月号、二八〜九ページ。

- (26) 『音楽新聞』一九四一年一月下旬号（二九四号）。

- (27) 榛名静夫「音楽シヨウとしての松竹楽劇団の更生」『ザ・モダンダンス』一九三九年七月号、四七〜四八ページ。

- (28) 志賀彰「スタイルだけでは音楽にならない」『ザ・モダンダンス・ヴァリエティ』一九四〇年九月号、四二ページ。

- (29) 「ハイ・ライト」『スター』一九四六年二月号、グラビア。ページ数なし。

- (30) 黒木富士雄「日本軽音楽団評判記」『音楽公論』一九四二年一月号、九一ページ。佐藤邦夫「日本軽音楽の方向」『音楽之友』一九四三年四月号、三三三ページ。水木穰治「楽壇展望」『国民の音楽』一九四三年七月号、四五ページ。

小節数 歌詞

6 イントロ

I—1 4 楽しいお方も 悲しいお方も

4 誰でも好きな その歌は バドジズ デジドダー

4 この歌歌えば なぜかひとりでに

4 誰でもみんな うかれます バドジズ デジドダー

I—2 4 ترامペット鳴らして スイングだしてあふれば

4 すてきに愉快な 甘いメロディ ラララ

4 ダドジバドドダー ドジダジ デジドダー

4 歌おうよ楽しこの歌を バドジズ デジドダー

8 間奏 (トランペット・ソロ)

I—1 4×4 I—1と同じ

I—2 4×4 I—2と同じ

II—1 4 吹けトラムペット 調子を上げて

4 デジデシドダー…

II—2 4×2 II—1と同じ

III—1 6 あの街でも この街でも

6 みんな歌うは×2 (応答形式)

4 この歌×2 (応答形式)

8 すてきなこの歌×2 (応答形式)

IV—1 4 バドダドデジ…

12 バンバンバンバン×3

4 歌おうよ×4

12 バンジ×6

4 バドダドダド…

表1 『ラッパと娘』 楽曲構成