

ユー・ガッタ・ムーヴ

民衆音楽と商業音楽の境界を超えて

佐藤 良明

1

1959年の初秋、アラン・ローマックスは、黒人フォーク・ミュージック採集の旅でミシシッピ州コモを訪れる。北部デルタの中心クラークスデイルから東の丘陵地帯に入り、ベイツビルで左折した先にある小さな田舎町である。ここ「ヒル・カントリー」は「デルタ」ではない。音楽のスタイルも違うことに、現地のミュージシャンも意識的だ。

コモには、笛と太鼓 (fife and drum) によるアフリカ系の古いダンス音楽が保存されていた。その演奏者ロニー&エド・ヤングを訪ねて無事収録を行い、古代的なサウンドにすっかり魅了されていると、笛吹きがロニーが興奮したことを言った：「実は、近所の若いブルーズ弾きを呼んであるんだ」¹

夕闇からギターを持った、デニムのつなぎ姿のひよろり背の高い男が現れた。「若い」といっても50代半ば。フレッド・マクダウェルと名乗る、おとなしそうなその男は、薬指にボトルネックをはめると演奏を始めた。

晩年のメモワール『ブルーズが始まった地』で、ローマックスはそのときのようすをこんな言葉で綴っている：「私たちが捕らえたサウンドは、理性を失わせるほど悦ばしいものだった。フレッドを通して出てきたブルーズは、ロワの到来を告げる黒人の使者の深みのある声のようだった。彼の震える弦には、銀の声をした天使のコーラスが応えているかのようだった」²

78歳で出版した文章にしてはずいぶんと熱い記述で、ケルアックの『オン・ザ・ロード』からとってきた、と言われても信じてしまいそうなくらいである。

録音を聴き終えたフレッドと妻は大喜びし、母親はしきりに「神の御加護を！」と言ってアランに感謝したそうだ。それはそうだろう。アラン・ローマックスといえば、父のジョンとともに30年代、レッドベリーを「伝説のフォークシンガー」にした“発掘家”である。議会図書館では、フォークソング・アーカイヴィストとしての権威も得た。フレッドは、当時考えられうる最高のオーディションをパスしたわけである。

アランとシャーリーのこの旅は、ジョージア州の海岸沿いの島を含め南部を広く回るもので、その成果は1960年『Sounds of the South』というタイトルを皮切りに続々とリリース

ユー・ガッタ・ムーヴ

民衆音楽と商業音楽の境界を超えて

佐藤 良明

1

1959年の初秋、アラン・ローマックスは、黒人フォーク・ミュージック採集の旅でミシシッピー州コモを訪れる。北部デルタの中心クラークスデイルから東の丘陵地帯に入り、ベイツビルで左折した先にある小さな田舎町である。ここ「ヒル・カントリー」は「デルタ」ではない。音楽のスタイルも違うことに、現地のミュージシャンも意識的だ。

コモには、笛と太鼓（fife and drum）によるアフリカ系の古いダンス音楽が保存されていた。その演奏者ロニー&エド・ヤングを訪ねて無事収録を行い、古代的なサウンドにすっかり魅了されていると、笛吹きのリニーが興奮めなことを言った：「実は、近所の若いブルーズ弾きを呼んであるんだ」¹

夕闇からギターを持った、デニムのつなぎ姿のひょろり背の高い男が現れた。「若い」といっても50代半ば。フレッド・マクダウェルと名乗る、おとなしそうなその男は、薬指にボトルネックをはめると演奏を始めた。

晩年のメモワール『ブルーズが始まった地』で、ローマックスはそのときのようすをこんな言葉で綴っている：「私たちが捕らえたサウンドは、理性を失わせるほど悦ばしいものだった。フレッドを通して出てきたブルーズは、ロワの到来を告げる黒人の使者の深みのある声のようだった。彼の震える弦には、銀の声をした天使のコーラスが応えているかのようだった」²

78歳で出版した文章にしてはずいぶんと熱い記述で、ケルアックの『オン・ザ・ロード』からとってきた、と言われても信じてしまいそうなくらいである。

録音を聴き終えたフレッドと妻は大喜びし、母親はしきりに「神の御加護を！」と言ってアランに感謝したそうだ。それはそうだろう。アラン・ローマックスといえば、父のジョンとともに30年代、レッドベリーを「伝説のフォークシンガー」にした“発掘家”である。議会図書館では、フォークソング・アーカイヴィストとしての権威も得た。フレッドは、当時考えられうる最高のオーディションをパスしたわけである。

アランとシャーリーのこの旅は、ジョージア州の海岸沿いの島を含め南部を広く回るもので、その成果は1960年『Sounds of the South』というタイトルを皮切りに続々とリリース

された〈Southern Folk Heritage Series〉に収められ、フレッドの演奏も、コアなフォーク・ブルーズ・ファンの耳に届くようになった。³

そのうちのどれかが、まもなくザ・ローリング・ストーンズというバンドを結成するイギリスの若者の耳に届いた可能性もないとはいえないだろう。

61年の秋、ロンドン近郊のダートフォードの駅で偶然の再会をした小学校の同級同士、ミック・ジャガーとキース・リチャーズは、半年後の62年4月、ロンドンのアーリング界限にできた「ブルーズ・インコーポレイテッド」という名のクラブで、ブライアン・ジョーンズと出会う。「ダダダ・ダダダ・ダダダ・ダダダ……」エルモア・ジェイムスの“Dust My Bloom”を、その日ブライアンはかっこよく弾いていた。

後にキースは回想している——俺らと同じでさ、こういう音楽にハマっているのは世界で自分ひとりだとブライアンは思ってたんだ。だけどヤツは、Tボーン・ウォーカーとかジャズ・ブルーズの方ばっか向いててさ、シカゴ・ブルーズをちゃんと聴いてない。エルモア・ジェイムスどまりだったな。まあチャック・ベリーは知ってたけどね、ジミー・リードもだめなら、俺らが入れ込んでたスリム・ハーボも、フレッド・マクダウェルも聴いたことがないっていうんだ。⁴

この種の談話の信憑性には限界があって、62年4月の時点でミックやキースが、米南部の農民だったフレッドのスライドギターをどの程度意識していたか、確認するのは難しい。状況として確認できるのは、62年夏のヨーロッパで、すでに第一回〈アメリカン・フォーク・ブルーズ・フェスティバル〉をやっていたということ（「フォーク・ブルーズ」と銘打ってはいても、実際にはTボーン・ウォーカー、メンフィス・スリム、ジョン・リー・フッカーなど、都市のジャズやR&Bのサークルで長年レコーディングをしてきた面々が中心の企画である）。『The American Folk Blues Festival 1962-1966』という全3巻のDVDが出ていて、そのセッティングなど見ると、当時の西欧（英独仏蘭）と北欧のポップ市場——つまり、十分に分かりやすい魅力を備えた（テレビを含む）興行の場——で、アメリカの“鄙びた”黒人音楽への思い入れが十分に強かったことが見てとれる。

マクダウェルに話を戻すと、ローマックスの訪問から5年後の1964年には、アーフーリー・レーベルの創立者クリス・ストラックウィッツがコモまで録音機材を持ってやってきて、『Fred McDowell: Mississippi Delta Blues』というソロLPが誕生した。ストラックウィッツの家系は、ポーランドに住んだドイツの貴族で、第二次大戦後の強制移住を経て、47年、クリスが高校生のときにカリフォルニアに移住。当時すでに黒人音楽ファンだった彼は、バークレーで録音技術を学んだ後、ブルーズのレーベルを起ち上げた。

このレコードの発売と、同年のニューポート・フォーク・フェスの出演によって、フレッドは急速に知名度を挙げていくことになる。

1960年代初頭のフォーク・ブームにおける「ルーツ音楽」への関心に目を向けるとき、ボブ・ディランの衝撃を避けて通るわけにはいかない。62年3月のデビュー・アルバムでディランは“Fixin` to Die”を歌い、これがオリジナル作者ブッカ・ホワイトの「再発見」の契機となった。翌年には、デルタ・ブルーズのさらに古株であるサン・ハウスの「再発見」があった。この二人に比べても、フレッドの音楽はいささかも遜色のない——ある意味では彼らに優る——真正さを持っていた。

聴衆を前にした本人の語りや、レコードのライナーノーツによって、フレッドのバイオグラフィーは多少の揺れを含みながら共有されている。それによると、生まれは1904年テネシー州ロスヴィル（メンフィスの東30マイルほどのスモールタウン）。そこで畑仕事をしながら14歳までにギターを覚え、21歳頃、メンフィスに出て工場で働き、それから様々な仕事を点々としたが、放浪は比較的短く、大恐慌の前には、ミシシッピ州の綿花畑で働き出した。コモに定住したのは30代後半のことで、それからはずっと農業をしながら、地元でチップを得る程度の演奏を続けていた。自分自身のギターを持ったのは40歳になってからだ、と本人が語っている。

ブルーズの草創期のデルタ周辺のスタイルを、後の騒々しい商業的展開に影響されず、人知れずキープしていたという物語が——フレッドの確かなグルーヴ、静かながらくっきりと「黒い」サウンドとともに——ブルーズ及びフォーク音楽ファンに浸透していった。そしてフレッドは農民の暮らしかから一転、64年にプロのブルーズマンとしての生活が始まり、65年には第4回〈AFBF〉に招かれてヨーロッパ各国で演奏し、放映され、すでに世界的スターになっていたストーンズらから賛辞を浴びる。

2

1966年、アーフォーリー・レコードは、カリフォルニアのバークレーで収録した音源を中心に『Fred McDowell Vol. 2』を発表。この中に“*You Got To Move*”という曲がある⁵。2番の歌詞はこうだ。

You may be high, you may be low
You may be rich, child, you may be poor
But when the Lord gets ready, you got to move

天主様からお迎えが来たら、現世のことはオジャンだよ、と口語で語りかける、いかにも路上の伝導集会とかで歌われそうな歌詞である。

アルバム『Sticky Fingers』（1971）でローリング・ストーンズがこれをカバーしている。ミック・テイラーがジュイーンと弦をスライドし、キースがンジャ！と2拍目のバックビートを添え、チャーリーが1拍目に重いバスドラをドン！と落として。が、輪郭がより明瞭で音も強いとはいえ、フレッドのスライドギターの味わいや、2拍目だけの軽いストロークが醸し出すグルーブを丹念に再現している点が注目に値する。

ところで、この曲は、ザ・ブラインド・ボーイズ・オブ・アラバマの歌唱でも知られる通り、ゴスペル曲として有名である⁶。さらに、この曲の録音の歴史を調べると、トゥー・ゴスペル・キーズ（Two Gospel Keys）という女性デュエットが46年に吹き込んだバージョンに行きあたる。ネットで聴くことができるが、こちらのリズム取りはディクシーランド・ジャズに近く、入りのメロディが同じく「ドミファソ」のようになる“*When the Saints Go Marching In*”を思わせもする。

その事情は未調査だが、“*You Got to Move*”には二人の著作権者がいて、一人がマクダウエル、もうひとりが、黒人牧師で街頭ミュージシャンのブラインド・ゲリー・デイヴィスである。デイヴィス師はニューヨークのフォーク・シーンの重要人物の一人であって、ディランを含む多くのミュージシャンが彼のギター奏法を研究した。その彼が、ハーモニカのソニー・テリーと一緒に吹き込んだアルバム『*The Singing Reverend*』（'54）に、アップテンポなバージョンが入っている。歌詞は一緒でも、ギター・ピッキングは彼一流の早弾きスタイル。メロディもブルーノートへの傾斜のない明るい長調だ。

では、フレッド・マクダウエルの演奏するスローなブルーズとしての“*You Got to Move*”のルーツは、どこに求めたらよいのか。

スミソニアン／フォークウェイから『*Been in the Storm So Long*』（'62）というレコードが出ている。副題が「サウスカロライナ州ジョンズ・アイランドの黒人霊歌、民話、子供の遊び」。ジョンズ・アイランドの住民は元来「ガラ人」といって「ガラ語」——英語を根幹としつつアフリカに由来する単語を少なからず用いるクレオール——を話す。アメリカの黒人のコミュニティの中で、もっとも「アフリカの」「カリブ的」と言われるこの場所で採集したフォークロア音源の中に“*You Got to Move*”が入っているのだ。ジェイニー・ハンター⁷という名前の女性が音頭を取り、数人が唱和。足を踏みならし、だんだん早く激しくなる。音程はだんだん明瞭でなくなるが、メロディに限っていえば、マクダウエルのソロ・バージョンとよく似ている [楽譜 1、2 参照]。

この音源を収録したのはガイ・カラワンという、ピート・シーガーの仲間のフォークソング活動家だ。当時テネシー州の「ハイランダー・フォーク・スクール」で歌の指導をしていた⁸。そのカラワンが、ハイランダーの文盲撲滅キャンペーンの一環として出かけたサウスカロライナ州ジョンズ・アイランドで、宗教的熱情に満ちた“*You Got to Move*”を「採集」した。録音されたのは、可能な限り商業性から遠い音楽であるだろう。その一方

で、ミシシッピ州コモでこの歌に出会ったアーフリー・レコードのプロデューサーは、ノイズの多いスチール弦のスライドギターとソフトなしゃがれ声による“*You Got to Move*”を、欧米の白人中流層を中心としたフォーク・ブルーズ・ファンに向けて売り出したというわけだ⁹。

3

上記ふたつの録音のデジタル・トラックを、作曲家・現代音楽研究家の久保田翠氏に依頼して採譜していただいた。マクダウェルの譜は、ボーカルではなく、より明瞭なスチール・ギターのメロディを採譜し、下に歌詞を添えた¹⁰。

単純でポピュラーなゴスペル曲として、“*You Got to Move*”は、さまざまな地域と場において、さまざまなリズムとメロディで歌われただろう。その中で、ここに取りあげた二つはリズム取りばかりか、メロディの輪郭もきわめて近い。ジェイニーの朗々とした歌唱でも、フレッドの繊細なスライドギターでも、各小節（というか、弱起で始まる4拍の塊）に番号を振り、「階名」の便宜によって音程の進行を示してみると――

〈1〉はド→ソで共通。

〈2〉ソからドに落ちる部分は共通。

〈3〉〈4〉はフレッドの場合癒着しているが、前半がソ→ファ、後半がソ→ドであって、ジェイニーと等しい。

〈5〉ソ→ミの上昇で共通。

〈6〉ミ→ソで共通。

〈7〉ジェイニーがソ→ド、フレッドはシ→ド。

片やアカペラ、片やスライドギターのみで、鍵盤やフレットに規制されていないので、「音階」という概念自体疑問視されるのだが、それでも音高に関し、

- ① 「ド」に起点と終点があり、
 - ② その5度上の「ソ」と、4度下の「ソ」が、いわば天井と床のようになっており、
 - ③ さらに中間の小さなランディング「ミ」もあるが、この「ミ」の音高は揺れやすく、より低い音からスライドして上昇しがちであり、さらに
 - ④ 「ファ」で終える小節では、宙ぶらりんさが強調され、
 - ⑤ フレッドの場合は「ド」より少し下がったところに、「シ↓」になったり「シ↑」になったり、かなりの幅で音高が揺れる音が使われる、
- という規則性が観察される。

【楽譜 1】 Janie Hunter, “You Got to Move”

Vocals

I got to move. You got to move. You got to

Vox.

move. You got to move. Oh when de Lord oh gets rea

Vox.

dy you got to move.

【楽譜 2】 Mississippi Fred McDowell, “You Gotta Move”

Guitar

You got - ta move. You got - ta move. You got - ta

Gtr.

move chi-i - i-ild. You got - ta move. But when de Lord get

Gtr.

re-a - dy, you got - ta move.

その点をおさえた上で、“You Got to Move” のメロディ展開を、次のような記述にまとめることができるだろう——

前半4節は、最初に基音（ド）から天井（ソ）まで押しあげ、続けて3たび、その天井から落とす。落とす先には変化をつける。後半3節は、底音（低いソ）から中二階の「ミ」に押しあげて、また底に落とし、底から基音に戻しておしまい。

以上は、メロディづくりの「レシピ」といってもいいだろうが、ここでは「マトリクス」という概念を導入したい。出典はピーター・ファン＝デル＝マーヴェの『ポピュラー音楽の基礎理論』である¹¹。

ラテン語の「母」が語幹になっていることからわかるように、マトリクス (matrix、複数形は matrices) とは「ある歌がそこから生まれる音楽的母型」を意味する。ファン＝デル＝マーヴェの定義は、とてもゆるいものだ。彼の考えによれば、たとえば〈マーチ〉の「オイッチ・ニー、オイッチ・ニー (Hup two, hup two)」もひとつのリズム・マトリクスだし、主和音 (I 度) で始め、下属和音 (IV)・属和音 (V) を通過して主和音の収まるというコード展開もひとつのマトリクスとなる。日本の〈ピョンコ節〉——「もっし・もっし・かつめ・よー」のピョンコ・ピョンコ——も、ひとつの大きなリズム・マトリクスとして、戦前から戦後にかけて、寮歌、軍歌、春歌などのほとんどを形作り、日本の歌謡ブルースの基本にもなった。

「作曲する compose」とは「構成する」ことであり、ふつうは出来合いのマトリシーズに大きく依拠するものである。一口に「楽曲」といっても、その中には、民謡、演歌、ブルーズなど、どの歌も「型」に即してできているものと、クラシック曲など、高度に個別化した——作曲家の意図に大きく依拠する——作品とが混じっているわけだけでも。

ところで、ポピュラー・ソングが真にポピュラーであるためには、覚えやすい (パターン化の強い、マトリクスが露呈している) 曲であることが条件となる。“乙女の祈り” (バダジェフスカ、1856) は19世紀のヨーロッパで最もポピュラーだったシート・ミュージックのひとつだが、その人気は、マトリシーズの単純さ、親しみやすさに起因しているだろう。開始早々、白鍵をひとつずつ、降りていく。ドドシシララソソファファミレド、ジャン (IV度)、ジャン (V度)。そして低い音から高い音へI度の分散和音を堂々と駆け上がる、それが済んだら次はV度の分散和音で、etc。スリーコードの単純さの上に、「トリルを続けてスローな宙づりにする」など、19世紀の中流向け家庭音楽の基礎を剥き出しにしたこの曲 (英語名 Maiden's Prayer) は、1930年代になると、ボブ・ウィルスのアレンジで、カントリー・ソングのスタンダードになった。

もちろん、そういうのとは違った楽曲を書くこともできる。シェーンベルクなどは、1オクターブ12音の均等な順列・組み合わせに基づいた「総音列技法 serialism」を開発した。だがセリー音楽の“メロディ”に耳を傾ければ、歌の慰安が、いかに安定したマトリシーズの懐を必要とするか、逆に思い知らされるだろう。

マトリクスとは、漠とした構造であり、(リズム取りの原理など) 根底的で抽象的な「深いマトリクス」もあれば、パターン化したメロディラインなど、より表面的・意識的なものもある。ただしそれは、あくまでも「メニュー」である。僕らが耳にするのは「メニュー」

ではなく「サウンド」だ。常に、ミュージシャンのパフォーミング・スタイルに包まれた、具体的な演奏を聴くのである。

4

ここで、2つの“*You Got to Move*”が共有するマトリシーズの由来について考察したい。それはなにかしら人種的な——アフリカ～カリブ～北米黒人の音楽に通底するもの——とっていいのだろうか？ ジェイニーの歌唱をリズム的にもメロディ的にも構造づける、民族的／文化的なマトリシーズをフレッドも共有していて、それが自ずと彼の演奏に表れた、ということなのだろうか？

もちろん、ジョージアであれミシシッピーであれ、教会であれ巷であれ、これがこのゴスペル曲の、南部でのありふれた歌われ方だったと考えてすまずこともできるし、ジェイニーとフレッドは1964年のニューポートで顔を合わせているはずだから、直接の伝達があったという可能性も否定できない。ただ、筆者としては、人種の境界を超えた、より大きなマトリシーズが存在した可能性を掘り下げたい。その根拠として、ジェイニーとフレッドの録音の30年以上前に、ミシシッピー・シークスという（あまり皮膚の黒くない黒人の）グループがレコーディングした“*Sitting on Top of the World*” (1930) という曲を提示しよう。

この歌は、長年ブルーズとして、カントリーとして、ロックとして歌い継がれ、2008年には、クロスオーバーな展開をした南部ルーツ・ミュージックの名曲として、グラミー・ホール・オブ・フェイム入りを果たしている。

Was all the summer, and all the fall
Just trying to find my little Lenore
But now she's gone, I don't worry
I'm sitting on top of the world

「リノーアは去ってしまったが、俺は平気さ、心配ない。世界の頂上にすわってるよ」と、アル・ジョルソンのヒット・ソング“*I'm Sitting on Top of the World*” (1925) の題を引用して憂さを吹き飛ばそうとするブルーズまたはアンチ・ブルーズ（反憂歌）。

これを、ビッグ・ビル・ブルーンジー（'31）やハウリン・ウルフ（'57）がブルーズとして演奏している。レイ・チャールズ（'49）は、スローなジャズの4ビートに乗せている。カントリーとしては、ミルトン・ブラウン（'32）を先駆けとして、ボブ・ウィルスがフィドルに加えてスチール・ギターが印象的なスロー・バージョン（'35）をヒットさせた。ロックの時代に入って1967年、クリームとグレイトフル・デッドがそれぞれのアレンジをレコ

【楽譜 3】 Mississippi Sheiks, “Sitting on Top of the World”

Vocals
Was all the summer... and all the fall: Just tryin' to

Vox.
find my little Le more. But now she's gone. I don't wor-

Vox.
ry 'm sitting on top of the world

ードに収めた。ディランも『Good As I Been To You』(’92)に入れている。英語版 Wikipedia のこの歌の項には、30ほどの違ったカバーのリストが載っている。

ミシシッピー・シークス演奏は、ブルーズやヒルビリーの定型スタイルに慣れた耳には、いささか不思議に感じられる。「楽譜 3」¹²の “Sitting on Top of the World” を、先のふたつの “You Got to Move” と比較しながら見ていこう――

- 〈1〉 はド→ソ。
- 〈2〉 は (ファ#→ソ、レ#→ミの半音上昇を経過しつつ、全体として) ソ→ミ。
- 〈3〉 と 〈4〉 はジェイニーの歌唱と同じで、ソ→ド。
- 〈5〉 は (ドレと踏み上がりレ#からスラーしながら) ソ→ミの上昇。
- 〈6〉 はミ→ソの下降。

ここまでは “You Got to Move” と同じメロディ・パターンに拠っていることが明白だ。違いは最後にきちんと2小節あって、ブチ切れに終わらず、全体として [I I V I | I V I] のコード進行で進む「8バー・ブルーズ」¹³の型に収まっている。ただ、ブルーズと言っても、こんなフィドルの伴奏がついているし、入りのメロディもエンディングの節回しも、われわれの抱く「黒人的」なイメージはない。もっとも「ミ」(へ音記号のついている第4線を「ド」として、第5線の音)が、半音の音程でスライドするところや、全体にシャッフル・ビート

(タンタ・タンタ)が刻まれ、特に歌が終わったところでギターが三連拍を鳴らすあたりは、しっかりとブルーズ風である。

滑らかなフィドルと粋なボーカルを持つ(あまり黒くない)黒人バンド、名前も「ミシシーピーのシークたち」¹⁴という彼らは何者なのか？

結成当時のメンバーは、ヘンダスン・チャトモンの三人の息子——アーメンター(1892?-1964)、ロニー(?-?)、サム(1897-1983)——に若手のウォルター・ヴィントン(1902-75)の四人編成。結局アーメンターは“ボー・カーター”の名でソロ活動が中心となり、サムも離れ気味で、ロニー(フィドル)とウォルター(ギター)がバンドの核をなした。

彼らが、同じ1930年に吹き込んだ“Alberta Blues”は、もう少し濁った声で歌われているが、曲想自体は、そちらの方が「カントリー風」である。実は、この曲、“Corrine, Corrina”として、よりよく知られているナンバーと「同じ」である¹⁵。その“Corrine, Corrina”を初めてレコーディングしたのが、チャトモン家の長兄“ボー・カーター”だ。彼のギターとボーカルに、弟のロニーがフィドルをつけ、もう一人チャーリー・マッコイがマンドリンを弾きながらハモをつけている。録音は、ニューオーリンズに送り込まれたブランズウィック社の録音室付きの車の中で、1928年の12月に行われた。発売は翌年1月。publicdomain4u.comなどで検索して、鳴らしてみよう。

Corrine, Corrina, where you been so long?
Corrine, Corrina, where you been so long?
I ain't had no lovin', since you've been gone.

素朴でストレートな田舎人の言葉。曲構成も教科書どおりの「12バー・ブルーズ」で女に出て行かれた男の憂さを歌っている。コードもいわゆる「ブルーズ進行」(I I I I / IV IV I I / V V I I)、2行目の頭「ミ」の音は明らかに低めの「ブルーノート」になっている。しかしこの歌、少なくとも現代人の耳に、少しも“ブルージー”に聞こえない。ウンパ、ウンパのツービートのリズム取りも、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、この曲感とサウンドはむしろ「ヒルビリー」である。

フォーク・ブルーズの「ルーツ」と言われる彼らの不思議なスタイルは、どこから来たのか？

UCLAのクリストファ・ウォータマン教授は、1920年の田舎の享楽音楽に、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)、と説明する¹⁶。

チャトモン兄弟の父、ヘンダスンは1850年生まれというから、奴隷制時代を記憶している世代だ。フィドル弾きは、フィドルを弾いて顧客を喜ばせるのが仕事である。そして顧

客は、自分たちに親しみのある音楽を求める。「黒人向け」のマーケットがなければ、歌好きの黒人たちは、白人と同じ歌を歌う。ジャンルとマーケティングで事が進むメディアの時代の歌のありように慣らされたわれわれにとっては少々まごつく事態だけれど、アメリカの黒人が“自然に”“黒いサウンド”を奏でることなどないというのは、考えてみれば、当然の話である。

レコードとラジオが浸透する以前のアメリカ南部の農民が、音楽と接するのはどんな場だったろう？ ダンスパーティやピクニックにバンドを呼ぶことはあった。スモールタウンの盛り場にバーはあったり、ある程度大きな町に行けば、歓楽街でヴォードヴィルをやっていたり、黒塗りの minstrel・ショー一座が来ていたかもしれない。田舎町にもいかがわしい万能薬の販売と抱き合わせのメディスン・ショーの一座がやってきて、テントを設営し、歌と芸を披露しただろう。

フォークナーの小説『響きと怒り *The Sound and the Fury*』（1929）の第一部は1928年4月7日の出来事を、白痴の語り手ベンジーの意識の流れを通して綴っている。——その日（土曜日）、コンプスン家の使用人の若い黒人ラスターは、ショーで演奏されるミュージック・ソウの演奏を聴きたくてたまらない。「ノコギリをバンジョーのように弾く」といって、しきりに感心している。また「白人が黒人に金をくれるのは、あとでバンドを連れてやってくれば、取り戻せるのを知ってるからだ。そうなりやまた仕事に精を出すしかねえ」とも言っている。ここから窺えるのは、音楽の種類が人種で分かれていたのでは、儲けがその分減ってしまうという興業環境である。白人も黒人も、庶民のレベルでは同じ種類の音楽を楽しんでいた、ということだ。

田舎にレコードが出回る前、庶民が楽しむ音楽はもちろんライブだった。ヘンダスン・チャトモンと息子たちを中心とした（7人編成の）バンドは、白人黒人を問わず地元の集まりに招かれては、スクウェアダンス、ワルツ、フォックストロット、ワンステップと、あらゆるダンスのためのあらゆる曲を演奏した。カントリーブルーズ、ジャズ、ポップスと、いろいろリクエストも掛かったろう。ポーはときどきクラリネットも吹いたらしい¹⁷。

大手のブランズウィック・レーベルから発売された“*Corrine, Corrina*”は、「黒人音楽」を意味する「レイス」に分類されたが、このスタイルの演奏であれば、多くの白人の耳に届いたと思われる¹⁸。

この曲の由来についても見ておこう。ボブ・ディランの歌のルーツを詳細にたどったブログ *Humming a Different Tune* を訪ねると、“*Has Anybody Seen My Corrine?*”という流行歌が1918年に楽譜とレコードで出ていて、その音をブログ上で聞くことができる。メロディはまるで違うが、去っていったコリーン（コリーナとも呼び替えられる）という女性を待ちわびる歌であるところは同じだ。この歌は相当流行ったようで、翌年には、コリーンとの再会を歌う“*Lovin' Corrine Is Comin' Home*”という返歌も楽譜出版された。同じテー

マの歌が、黒人の間にも広まったことは、テキサスの最初期のブルーズマン、ブラインド・レモン・ジェファスンが吹き込んだ“See See Rider”の1バージョン（1926）の最後に、“I ain’t had no true love, since Corrina been gone”とコリーナを慕う一節がある（このバージョンは“Corrina Blues”と呼ばれる）ところからも窺える。

都会の歌が田舎に流れ、楽譜に書き留められないままパブリック・ドメインにあって自由な変形を被るとするのは、かなり一般的なことだったろう。カーター・ファミリーで有名な“Wildwood Flower”も、元々はいわゆるバーラー・ソングだった。楽譜で発売され、中流家庭の居間のピアノで婦人たちが演奏し家族や客人が愉しんだポピュラー・ソング——それがアパラチアの山中で練り直され、サラ・カーターのギターと義理の妹メイベルのオートハープの伴奏が付いたものがレコードになるに至って、「カントリーの心の歌」となった。資本主義社会で歌の流れは都会から村へ、というのが常態である。だからこそ、村に起源を持つ「企業の作りものでない、真正な人間味に満ちた音楽」が「フォークの歌」として脚光を浴びることになるわけだ。

5

アメリカの民衆音楽が、階級と人種にそって切り分けられてきたその過程をたどることは難しいが、1920年代後半以降は、「レイス」や「ヒルビリー」のレコード・マーケットが誕生したことで、議論の手掛かりができていく。ジム・クロウ法で隔てられた「二流市民」や、「ヒルビリー」などと蔑まれた田舎者が、クリエイターとして、また消費者として、どのような様式の音楽を「自分たちのもの」として維持発展させたのか——という疑問に「売れ筋」のレコードが答えを示唆してくれるようになったということだ。

1928年から29年にかけてのミシシッピ州で、その後「フォーク・ブルーズ」として括られるギターの弾き語りのレコーディングが盛んに行われたが、そのなかでチャーリー・パットン（1891?-1934）の音づくりはとてつもなくワイルドだ。しゃがれ声での強い発声とギター・ストローク。鉄弦の響きをボトルネックによって刺激的にし、音程的にも「ブルー」に曲げて「黒人性」を押し出す。実はチャーリーは、ヘンダスン・チャトモンのもとで演奏していただけでなく、「ヘンダスンの腹違いの息子」だという噂もあったほどだから、ブルーズのレコードを出す以前の演奏スタイルは、こうではなかったと想像される。

そのパットンも“Sitting on Top of the World”と「同じ」歌を録音しているのだ。ただしタイトルは“Some Summer Day”といい、歌詞は一部かぶるが、同じではない。いったいこの歌は、そもそも、どんな歌だったのか？ それとも起源をたずねること自体、間いとして正しくないのだろうか？

グラミー賞の委員会は、これをミシシッピ・シークスの作品として、ウォルター・ヴィンソンとロニー・チャトモンを顕彰した。彼らのレコードがヒットし、オーケー・レコーズに利益をもたらしつつ人種の壁を越えて南部民衆の心に染みていったというのは先に見た通りである。だが当初からクレームはついていた。ブルーズ・ピアニストのリロイ・カーが、“Sitting...” は、自分の作品 “You Got to Reap What You Sown” からの盗作であると主張したのだ。聞いてみると、たしかに「同じ」ようにも聞こえる¹⁹。

楽曲としての「同じさ」を踏みこえて、「歌のオリジナリティ」とは何なのかを考えよう。オーケー・レコーズの商品になって面倒が始まる前、チャトモン一家は、バプリック・ドメインの歌を自分たち風にアレンジして歌うことがウリであったはずだ。つまり世界中の巡回芸人がそうであるように、ひとつの「楽曲」として個別化した「もの」を聞かせるというより、総合的な音楽空間の演出——クリストファー・スモールが広めたタームで「ミュージッキング」と言ってもいい²⁰——で商売していた。

一般にロックのナンバーも、ブルーズやカントリー同様、「独自に完成された作品」というのは、違うあり方をしている。「ロックンロール第1号」として、1950年代最大の世界的ヒットとなった“(We're Gonna) Rock Around the Clock”（'54）にしても——著作権騒動にこそならなかったが——ハンク・ウィリアムズの “Move It On Over”（'47）とほぼ「同じ」だし、ビーチ・ボーイズの “Surfin' USA” は、チャック・ベリーの “Sweet Little Sixteen” の引き写しに聞こえる（実際、事後のクレームにより、ベリーがこの歌の著作権を得ている）。

ブライアン・ウィルソンは「盗作」の件にふれて、別の作品だと考える音楽学者はたくさんいるはずだと述べたらしいが、その主張は、ある意味で当たっているだろう。チャック・ベリーが無造作に投げ出したR & Bの切れ端を、ビーチ・ボーイズの面々は、ぴたりと正確な和声音楽にまとめあげた。ベリーが着手した「黒いR & Bをメインストリームにする」仕事を、一歩先に進め、色抜きをし、脱階級化し、正確なビートと完璧なハーモニーの中に包み込むという別の「ミュージッキング」を、カリフォルニア州ホーソン市の住宅地で育ったウィルソン兄弟たちは、やってのけたのである。

このように、商業的に録音された歌であれ、教会や農家の納屋やフロント・ポーチで採集された民衆的な歌であれ、それらを、マトリクスとミュージッキングの掛け合わせとして捉え直してみると、次の疑問が湧いてくる。われわれが「黒人的」と呼んでいるスタイルは、一つの民族に染みこんだマトリシーズの性質なのだろうか、それとも、単なるミュージッキングの伝統にすぎないのだろうか？

チャーリー・パットンの “Some Summer Day” を、ミシシッピ・シークスの “Sitting on Top of the World” と聞き比べてみよう。チャーリーの録音にストリングスは無い。伴奏はギターのスโตรークのみで、テンポも早い。コードは、5、6、7小節目をVで通して、

白人音楽風のきれいな和音に収めない。ボーカルも、野性味を意識した音楽を行っている。間奏に耳をつく高音のスライドギターを交える。

パットンのこの「音楽作りの姿勢」が、都市の白人の流麗な音楽とは対極的であるところに注目したい。同じくデルタで育った19世紀生まれブルーズメンの中でも、ミシシッピ・ジョン・ハートやトミー・ジョンソンとも異なる。だが、20歳ほど若い世代に属するロバート・ジョンソンやハウリン・ウルフは、チャーリーのやり方にそって、その刺激値を強めるやり方を採った。それが60年代ロック革命期に噴出したエレクトリックでワイルドなミュージッキングの基となった。ロック革命後、パットンが「デルタ・ブルーズの父」と呼ばれるようになったのは、彼に流れるアフリカの血が濃かったりしたからではない。マイク録音のレコードを介して、町に住む黒人たちの嗜好を意識したときに、「反ホワイト」なミュージッキングを意識して行ったからだと考えるのが妥当ではないだろうか。

ミュージッキングに最も直接的な影響を与えるものは、社会的な要因だろう。ジム・クロウ法が生き続けていた两大戦間の南部社会で、分離して生きる二つの人種グループが、レコードという、テクノロジーによってサウンドを制御できる商品媒体を手にした。そのことで、急速に市場を分離させた。共通のマトリシーズを活用し、ときどき相互にパクリ合いながらも、それぞれ見るからに対照的なミュージッキングの伝統を固めていった。

だが、ひとたび商業的文脈を離れたところでは、白人たちの音楽も黒人たちの音楽も灰色に混ざり合っていた。もちろん黒人たちは教会で、独自の音楽性を煮詰め続けた。レコードの時代、日曜毎に集う教会は、世俗音楽として吸収されたさまざまなマトリシーズを溶かし込む場にもなっただろう。とすれば、ガイ・カラワンがジョンズ・アイランドの教会で採集したスタイルに、南部一帯のポピュラーなスタンダード曲“Sitting on Top of the World”と同じメロディ・マトリクスが見られたとしても不思議ではない。同様に、それと同じ型式が、アーフリー・レコーズが商品として収録したフレッド・マクダウエル、の、鄙びた意匠による“You Got to Move”に表れたとしても不思議ではない。

フレッドのミュージッキングは、どのように「黒人的」だろうか。採譜した音符から見るかぎり、3連符の強拍を前に移動して“move chi-i-i-ild you”とやるあたりは、その全音の音階を含め、60年代には確実に「黒く」感じられただろう。だが“get ready”のところ、譜面では「シb」（キーDでCの音）としているが、久保田氏の聴取によると「CとC#の中間を弾いている」。最後の“you gotta move”も、上下の振幅は少なく、C-D-C-Dの音程だったらより粗暴に聞こえるだろうところを、控えめにまとめている。強調されているのは、音階より音色の方だ。カントリーのスチール・ギターとは対照的な、ノイズに満ちた鉄弦の音。歌い込むのとは逆に、しゃがれ後での最後の音節を飲み込むような発声。

『Sticky Fingers』（'71）のストーンズの演奏は、クリス・ストラックヴィッツによって売り出されたフレッドのサウンドを、かなり忠実になぞっていると述べた。デビュー当時は、よ

りダイナミックな都市のR&Bのコピーで名を挙げた彼らも、演奏の熟成に伴い、『Beggars Banquet』（1968）から、いわゆる「ルーツ音楽」に基づいたサウンドを前景化する。ポップ音楽が熟成してフォークのざらつきを帯びていくというのは、珍しいことではない。

“Sitting on Top of the World”も、資本主義社会の流儀にそって利益を生みながら流通した、その意味でポップな商品だが、「民の歌 folksong」としての資格を失うことはなかった。1930年代から今日に至るまで、人種別を原則としたアメリカ南部のポピュラー音楽の、白さと黒さの中間にあって、双方に対し、豊かなマトリクスとしての機能を果たし続けた。

そうしたポピュラーなマトリシーズは、レコードやラジオに媒介され、人種の境界をクロスオーバーして南部人の心に染みこんだ。ジョンズ・アイランドの黒人教会でジェイニー・ハンターが歌った“You Got to Move”も、フレッド・マウダウエルが、コアな黒人音楽ファンに向けて披露した“You Got to Move”も、商業音楽を通して染みこんだ型にそって演じられたものである。今後、地固めてしていくべき仮説だが、これが本論の一応の結論である。

6

1964年のニューポート・フォーク・フェスティヴァルでフレッド・マクダウエルが観客の喝采を浴びるのを見て、「発掘者」アラン・ローマックスは幸せだったに違いない。だが「純朴な田舎の黒人」人気は、アランの想定を超えて大衆化した。その時すでにイギリスのポップ・チャートでは、白人のブルーズバンド、ジ・アニマルズがエレキ・バージョンの“朝日のあたる家 House of the Rising Sun”を演奏し、全英第1位の座を射止めていたのだ。この歌は、アラン自身が1937年にケンタッキー州の山奥で少女が歌うのを採集してきた民謡である²¹。翌8月、アニマルズは全米チャートも制覇する。

翌年のニューポートでのアランの行動は、繰り返し語られている。ポール・バターフィールドが、シカゴ大学で結成したブルーズバンドを紹介するとき「これは真正なブルーズの真似事にすぎない」という趣旨の悪態をついた。後でディランのマネージャー、アルバート・グロスマンに喰ってかかれ、取っ組み合いの喧嘩になってしまった。

この喧嘩に触発されたディランが、翌日の舞台に、バターフィールドのバンドの面々と一緒に登場し、電氣的ノイズに満ちた演奏を披露したとき、一番うろたえたのはたぶんピート・シーガーで、彼は音量を小さくしろと喚き、拒絶されると、斧でケーブルをぶったぎってやると、いつもの温厚さからは信じられない調子で息巻いた、と（本人は後に否定しているものの）伝えられた。

だが、衝突の根元は何だったのだろうか。エレキかナマかの単なる「音」の問題で人はそれほどホットにならない。民衆の歌の中には、しつとりと歌詞を聴かせるものもあれば、

やかましいビートで扇情するダンス音楽もある。どちらかしか許容しないという偏屈さは、少なくとも夏の野外のフェスティバルに存在しない。

ローマックスにもシーガーにも、きっと事の必然が見えていただろう。見えていたからこそ、旧左翼的なフレームに収めてあった「民衆音楽」の理想が、資本主義の枠組みに、あまりにもすっぽりハマってしまうことに心安らかでいられなかったに違いない。

かつてミシシッピ州がロンドンやニューヨークと別世界であった時代、田舎の人々の音楽は——たとえその「ルーツ」が町のポップ音楽にあったとしても——純朴な民衆の音楽として輝いて見えていた。だがそれまで力を持っていた「都市のテイスト」の覇権は崩れる。エルヴィス・プレスリーが“*Heartbreak Hotel*”で世界を席卷するというのは、そういうことだ²²。都市に持ち込まれ、新たなミュージッキングの衣をまとった田舎音楽が、上品とされた上位者の音楽を、人気と利潤においてひっくり返す。

キングストン・トリオの大成功（1958）に象徴されるポップス界のフォーク人気は、ロックンロールの浮上と別々の出来事ではない。社会階層の上位の者と下位の者との音楽のスタイルが分かれていた時代が終わり、第二次大戦後、巨大なマス市場とする商業音楽がアメリカを源として巻き起こったとき、一流大学の大学生など旧来の上位の者は、ある種の（発声や楽器音やハーモニーの）衣をかぶせた上で、田舎音楽をエンジョイした。それがキングストン・トリオやブラザーズ・フォーの音楽だった、ということである。その衣を、一流大学入学後に生き方を変えたボブ・ディランやミック・ジャガーは不要と感じ、破り捨てたかった。

彼らの粗野なミュージッキングが市場で勝利した1965年、ローマックスらは、黒人フォーク音楽の他者としての輝きを——それを特権的に所有し陳列する立場を——失ったのである。

註

1 この旅には、イギリスのフォーク歌手シャーリー・コリンズが同行した。このパラグラフは、彼女のメモワールに拠っている。Shirley Collins, *America Over the Water* (SAF Publishing, 2004), pp. 134-39. この日収録された笛と太鼓の演奏——Ed Young (fife), Lonnie Young Sr. (Bass Drum) & Lonnie Young Jr. (Snare drum)——もネット上で見ることができる。

2 Alan Lomax, *The Land Where the Blues Began* (Pantheon, 1993), p. 353. 「ロワ loi」とはハイチで信仰されている先祖神である。

3 Mississippi Fred McDowell のディスコグラフィとしては、Stefan Wirtz 氏作成の画像入りのものが充実している。http://www.wirz.de/music/mcdowfrm.htm

- 4 “Keith Richards: Meeting Brian and his blues.” Ian McPherson 氏の労作データベース timeisonourside.com の「1962年4月7日」のデータから自由に抄訳した。
- 5 当初の表記は“You Got to Move”だったが、ストーンズが『Sticky Fingers』で“You Gotta Move”と表記して以後は gotta と表記されることが多くなった。現在入手しやすいアーフォーリーの録音のCD版 (ASIN: B00001FD, 1993) は、CDのタイトル自体『You Gotta Move』である。
- 6 レコードとしては、1954年にスペシャルティからリリースされたアルバム『Oh, Lord, Stand By Me』に収録。このバージョンは、三連符系のスローなリズム取りで白熱したボーカルを響かせる。
- 7 Janie Hunter は1918年、ジョンズ・アイランド生まれ。1964年のニュー・ポート・フォーク・フェスティヴァルに、ジョージア・シー・アイランド・シンガーズとして出演した (『Traditional Music at Newport 1964 – Part 2』に、彼らの歌った “Down in the Mire” が収録されている)。
- 8 この学校は、社会主義者の教育家 Miles Horton (1905生まれ) が共同創設した成人学校 (現在は Highlander Research & Education Centerと改名) で、キング牧師もローザ・パークスも、ここのワークショップで公民権闘争の精神と戦術を学んでいる。「よりよき生活状況を要求する技術を教えることで、人びとの暮らしをよくする」という単純な哲学にのっとり、立ち後れた南部の民衆の「啓蒙」に大きな足跡を残したこのスクールは、識字教育ともに、マイルズの妻 Zilphia Horton をディレクターとして、音楽教育にも力を入れていた。このジルフィアが彼女のアレンジで教えた既成のゴスペル／労働運動歌が “We Shall Overcome” で、彼女の死後、音楽指導を引き継いだ Guy が、Pete Seeger による改作バージョンを教え、これが1960年のS N C C (学生非暴力連帯委員会) の結成式で歌われたのを契機に普及していった。ジョンズ・アイランドでのレコーディングも、そうした運動の文脈の中に位置づけられる。
- 9 同じ1966年、アーフォーリー・レコーズは、フレッドと一緒に (妻 Annie Mae、妹 Fanny Davis を含む “The Hunter’s Chapel Singers of Como” をシカゴのスタジオに呼んで、ミシシッピの鄙びた黒人教会の音楽のイメージを盛り込んだ『Amazing Grace』というアルバムを発売していて、その中にも、だいぶ違ったスタイルの “You Got to Move” が収められている。
- 10 「楽譜1」は、CD『Been In the Storm So Long』 (Smithsonian Folkways, 1990) から読み込んだ、Janie Hunter を主唱者とする “You Got to Move” (1962年、サウスカロライナ州ジョンズ・アイランドで録音) の mp3 を、「楽譜2」は、Mississippi Fred McDowell のCD『You Gotta Move』 (Arhoolie Records, 1993) に収められた “You Gotta Move” (1966年、シカゴで録音) の mp3 ファイルを使用。
- 11 Peter Van der Merve, *Origins of Popular Styles* (Oxford Univ. Press, 1989) pp. 94-100. 中村とうよう訳『ポピュラー音楽の基礎理論』(ミュージック・マガジン社、1999)。
- 12 CD『Mississippi Sheiks Complete Recorded Works, Vol.1』 (Document, 2000)に収録されたもので、1930年の録音で、このトラックのキーはF#。現在 YouTube で広く聴けるもの (アップロード

2008/07/18) は、これと同じ録音と思われるが、回転数の具合か、音高に変化があり、F (へ長調) に近い。そこで読みやすい F での記譜を、久保田氏にお願いした。なお、Mississippi Sheiks のレコーディング活動は、http://www.keeponliving.at/artist/mississippi_sheiks.html に詳しい。

13 ブルーズの定型という「AABの形式をもつ12小節」という形式が想起されるが、8小節のブルーズ (8-bar blues) も古くから一般的だったし、ポピュラーな歌の中にも、プレスリーの “Heartbreak Hotel” など、8小節ブルーズの形式を持つものは少なくない。

14 Sheik とはアラブの首長や王子の意味で、ルドルフ・パレンティノ主演の映画 *The Sheik* (1921) とその続編が人気を博した。

15 ボブ・ディランは『フリーホーリン・ボブ・ディラン』(1963) に収録した、彼独特の演奏バージョンを “Corrina, Corrina” と表記。以来、日本語では「コリーナ、コリーナ」の表記がふつうとなっている。

16 Christopher A. Waterman, “Race Music: Bo Chatmon, ‘Corrine Corrina,’ and the Excluded Middle.” Ronald Radano and Philip V. Bohlman eds., *Music and Racial Imagination* (Univ. of Chicago Press, 2000).

17 *Ibid.* p. 175.

18 女優で作家の Elaine Dundy が、ミシシッピ州チューペロでのインタビューと調査によって書いた *Elvis and Gladys* (1985) によれば、エルヴィスの母グラディスは16歳のとき、女中の仕事先の家で——彼女自身は農園内の丸木小屋に暮らしていた——ヴィクトローラの蓄音機から流れる “Corrine, Corrina” に合わせて放縦な踊りを踊って客の喝采を浴びた。ダンディはそれをジミー・ロジャーズのレコードだとしているが、“カントリー音楽の父” にこの曲のレコードはない。グラディスが16歳のときの逸話であるとすれば、その歌の音源は、ポー・カーターのものでしかありえない。

19 ピアニストのブルーズマン LeRoy Carr (1905-35) は〈Complete Recorded Works〉が出ていて、この曲はその『Vol.1 1928-29』に入っている。

20 Christopher Small, *Musicking: The Meaning of Performing and Listening* (Wesleyan Univ. Press, 1998). 野澤豊一、西島千尋訳『ミュージッキング：音楽は行為である』(水声社、2011)。

21 実はこの「民謡」は、1933年に Clarence Ashley がヒルビリーのスタイルで録音していた。この曲の奇妙な変遷の足取りについて調べ上げた、Ted Anthony の *Chasing the Rising Sun: The Journey of an American Song* (Simon and Schuster, 2007) が出版されている。

22 エルヴィスはミシシッピ州チューピロの貧しい小作人の子として育った。彼がRCAから出したメジャー・デビュー曲 “Heartbreak Hotel” は、フロリダ州で実際に起こったホテルでに自殺事件に基づいて、南部の中年女性 Mae Boren Axton が、カントリー・バンドでスチール・ギターを弾いていた Tommy Durden というジョージアの小作人出身のミュージシャンと作った曲である。

You Gotta Move: Toward a Liberation of Folk Ideology

SATO Yoshiaki

“You Gotta Move” was commercially popularized by the Rolling Stones when they played this old gospel song for *Sticky Fingers* (1971). It was a rather straight cover of Mississippi Fred McDowell’s blues rendition. McDowell had recorded it in 1966 for the Arhoolie Records who catered McDowell’s “earthy performances” to a growing number of predominantly white folk blues fans.

The song had also been tape-recorded in 1962 as a specimen of African American song culture, by a civil rights leader Guy Carawan at a local church in John’s Island, SC (lead vocal, Janie Hunter).

By delineating the melody contour common to the two performances, this paper suggests that both derived from the same *matrix* that was *activated* by an older cross-racial hit “Sitting on Top of the World,” originally recorded by the Mississippi Sheiks (1930).

My study is not aimed at identifying the sources of songs and performing styles, which would often *not* be possible. I would more willingly examine what kind of racial imaginations were at work, for me and for millions of others, (once) making these performances so delightfully “black.”