

# 肋骨レコードのある日常

——「雪どけ」期のジャズと大衆歌謡——

鈴木 正 美

第二次世界大戦の終結と共に大量の戦利品が兵士たちの手によってソ連国内に持ち込まれた。特に映画（フィルム）とレコードである。同時代のアメリカのジャズ・レコードは特に多かった。もちろん当時、愛国歌謡や軍歌等のレコードの方が多く流通していたが、戦前、戦時中を通じて国内のジャズ・オーケストラが録音したレコードもあふれていたことは間違いないだろう。大戦終結から1948年2月のジダーノフ批判までの間に西側のジャズ音楽は老若男女の壁もなく、広く一般に享受されていた。

ジダーノフ批判と共に起こったコスモポリタニズム批判のためにジャズをはじめとする西側の音楽は事実上排除される。多くのジャズ・ミュージシャンは「ジャズ」の演奏を禁じられ、失業に追い込まれることになる。しかし、そこでくじけないミュージシャンも多数存在した。ナチスドイツを象徴するとして排撃されたサクスを別の楽器に持ち代えたり、ジャズの曲をクラシックや民謡風にアレンジしたり、といった工夫をすることで実際はジャズを演奏したのである。つまり、当局や世間の批判をかわすために、「これはジャズではない」という態度を装いながら、ジャズ的な演奏をするという生存戦略をとったのである。

ジャズや西側の音楽を聴きたい聴取者も多数存在した。戦後流入した多数の西側のレコードから後の新しい音楽の情報は、地下で出回った「肋骨レコード」と短波ラジオから得ることができた。そしてそれらを享受する新しい世代も登場することになる。本稿ではそうした新しいメディアと聴取者について考察を試みる。

## ステイリヤーギ

公式的にはジャズや西側の音楽が禁止されながら、一部では演奏されていた1940年代の終わり、ジャズの音楽と共にダンスをする「ステイリヤーギ」（これは複数形。単数の場合は「ステイリヤーガ」と呼ばれる若者たちが登場した。<sup>(1)</sup>

彼ら自身は男性を「チュヴァーク」、女性を「チュヴィーハ」と呼んでいたが、「ステイリヤーギ」はこの若者たちを批判する新聞・雑誌が考案した呼称であった。「ステイリヤーギ」は「スタイル」からつくられた造語で、西側の上っ面だけの格好、外見（つまりスタイル）を模倣する者たちを意味した。しかも彼らは西側の文化を模倣するだけではなく、ソ連社会の規範から意識的に外れた反社会的で不道德、無教養な人間、ならず者として糾弾された。しかし、当の若者たちは自分たちが社会からの「逸脱者」であるとは微塵も考えていなかったし、好奇心旺盛で教養のある者が多かったのである。「ステイリヤーギ」当人たちと公式の見解とのこのギャップはどこから生まれたのだろうか。

ステイリヤーギのファッションや音楽の情報源となったのが映画とレコードだった。音楽的に特に大きな影響を与えたのが、『銀嶺セレナーデ』（1941）で、グレン・ミラー楽団が演奏した主題歌「チャタヌーガ・チュー・チュー」（Chattanooga Choo Choo）はステイリヤーギがダンスをする時の十八番であった。

Pardon me, boy  
Is that the Chattanooga choo choo?  
Track twenty-nine  
Boy, you can gimme a shine  
I can afford  
To board a Chattanooga choo choo  
I've got my fare  
And just a trifle to spare <sup>(2)</sup>

曲の冒頭は「A列車で行こう」の冒頭の引用で出来ており、ノリのいい曲であることを聴衆にすぐ感じさせる。曲の最後に歌われる上記の歌詞も他愛のない、分かりやすいものであり、英語を物真似で口ずさむこともできただろう。

『銀嶺セレナーデ』Sun Valley Serenade がソ連で公開されたのは戦時中の1944年だったが、この映画はたちまち人気の的となり、映画の中で演奏される「イン・ザ・ムード」「ムーンライト・セレナーデ」「チャタヌーガ・チュー・チュー」はソ連のジャズ・ミュージシャンもすぐに演奏し始めた。20年後にはソ連のジャズのレパートリーの定番になっていた。<sup>(3)</sup>

「チャタヌーガ・チュー・チュー」はステイリャーギの親や兄の世代にも広く受け入れられ、親しまれたジャズであった。ステイリャーギの若者たちも同じ曲に熱中し、踊ったことを考えると、彼らがジャズを親の世代に対する反抗のシンボルと捉えていたとは言えない。ステイリャーギたちが重視したのは、ジャズの音楽性というよりは、映画の中に映し出されたアメリカの生活、ファッション、ダンス等、ソ連にはない西側の文化の諸記号であった。実際彼らは『銀嶺セレナーデ』に登場する人物たちのファッションを模倣し、お手製の派手な衣装を身にまとうようになる。(もちろん音楽そのものに意識的な若者たちもいて、後にその中から重要なジャズ・ミュージシャンが育っている。)

『類人猿ターザン』(1932)を初めとするジョニー・ワイズミュラー(1904-1984)主演によるターザン映画も大きな影響を与えた。男性はターザンを真似て、頭髪をオイルで固め、オールバックにした。特に『ターザン紐育へ行く』(1942)の影響は絶大で、ターザンが身に着けていた猿の絵柄ネクタイを手本に、熱帯の木や蜘蛛の巣模様のネクタイをつくる者もいた。この他にもフランツ・グロウテによる映画『我が夢の乙女(Die Frau meiner Träume)』(1944)も好まれた。『オーケストラの少女』(1939)で有名なディアナ・ダービンが出演したいくつかの映画も人気があった。こうした西側の映画を手本にステイリャーギは自分のファッションを考案したのだが、どれもモノクロ映画であったため、色彩については想像とわずかな情報を頼りに考え出したようだ。時期や場所によって異なるが、チェックのスカートやジャケット、幅広のネクタイ、細身のズボンなど、当時の一般市民のゆったりとして地味な服装とはまったく違うスタイル

だった。面白いことに参考になるのが、ニコライ・ノースフ（1908-1976）の『ネズナイカの冒険』（1954）や『太陽の都のネズナイカ』（1958）である。ネズナイカの服装がスティリヤーギのスタイルのパロディーのようだ。黄色いシャツに緑色のネクタイを長く垂らし、赤いズボンに青の幅広い帽子。そしてネズナイカは周囲に同調せず、自分本位の行動をし続ける。<sup>(4)</sup>これは、スティリヤーギについてのステレオタイプなイメージが1950年代にすでに形成されていたことの証でもあろう。

スティリヤーギは自分たちが想像するアメリカ風のファッションに身を包み、ジャズ（スィング）でダンスをするだけでなく、言葉についてもアメリカ風を意識した。自分の名前が「ボリス」なら「ボブ」、 「ポリーナ」なら「ポリー」とアメリカ風に自称したり、プーシキン広場からモスクワ・ホテルまでのゴリーキー通り（レングラードではネフスキー大通り）を「ブロードウェイ」と呼んだりした。

しかし、スティリヤーギは単なる模倣者でも逸脱者でもなかった。ましてや反社会的な存在でもなく、政治的要素もまったくなかった。彼らの行為は画一的で何も新しいことのない同時代の文化や社会に順応、同調しているだけの大人たちへの純粋な反抗でしかなかった。そして青臭いほどの自己主張である。現在のどこかの国の若者たちの自己主張と同じものと言ってもいいのだが、ひとつだけ違うのは、情報が遮断された世界に住む若者たちだったということである。東西冷戦下、鉄のカーテンの向こう側の文化を若者たちは積極的に知ろうとした。スティリヤーギの特徴は情報への渴望だった。<sup>(5)</sup>しかし、一方でスティリヤーギと呼ばれた若者たちの中には別のタイプもいた。「黄金の子どもたち」である。役人や軍人の実力者、特権階級の子どもたちで、経済的に恵まれており、社会的批判をかわず権力まで有していた。彼らには情報への渴望も、教養もなく、ただ刹那的にダンスと娯楽に明け暮れていた。彼らこそ新聞・雑誌で批判された「スティリヤーギ」そのものであった。<sup>(6)</sup>しかし、彼らはその財力と権力によって、西側の最新のレコードを入手し、その音楽によってダンスをし、享乐的な日々を送った。他の「情報に飢えていた」ごく普通のスティリヤーギは彼らと渋々つき合うことで、彼らから新しい音楽を仕入れることが

できたという。

政府、権力側は資本主義やブルジョアリズムを批判、排斥したが、その一方で、国際的な教養や文化は称揚していた。例えば、ジャズは商業主義の産物でブルジョア的な音楽であるという批判を受ける一方で、下層階級の労働者から生まれた世界文化であるという擁護も同時になされるという議論が1920年代から繰り返されてきたように、政府の西側の文化に対する態度は常に二律背反的なものだった。ステイリャーギに対する抑圧も、資本主義的文化に対する批判、見せしめ、スケープゴートでしかなかったと言えるだろう。

西側の文化に関する情報を渴望していたのはステイリャーギだけではなくかった。戦前・戦中にジャズに親しんでいた人々も、戦後の情報が規制された社会の中で育った若者たちも自国内にない西側の文化、特に音楽を欲していた。そうした、ごく普通の人々の欲求に応える新たなメディアとして登場したのが、肋骨レコードだった。

## 肋骨レコード

音楽の情報源となったのは先述したように、戦前、戦中につくられたレコードであり、戦後のソ連に大量に持ち込まれた映画とレコードだった。サクソ奏者のアレセイ・コズロフも1948年時点で禁止された音楽のうち次のようなミュージシャンたちのレコードを両親が所有していたと証言している。レオニード・ウチョーソフ、アレクサンドル・ツファスマン、アレクサンドル・ヴァルラーモフ、エディ・ロズネル等のオーケストラ、ヴァジム・コージン、ピョートル・レシチェンコ、アレクサンドル・ヴェルチンスキー、イザベッラ・ユーリエヴァ等の人気歌手、デューク・エリントンやグレン・ミラー等のアメリカのジャズ。<sup>(7)</sup>

しかし、1948年以降、西側の新しい音楽の情報を入手することはきわめて困難になった。それでも情報に飢えた人々のために、情報を提供するメディアが登場する。それが肋骨レコードだった。

肋骨レコードの中でも一般的に人気が高かったのが、戦後禁止されたタンゴ

曲だった。アレクサンドル・ヴェルチンスキー（1889-1957）やヴァジム・コージン（1903-1994）と並んでもっともよく売れたのがピョートル・レシチェンコ（1898-1954）の肋骨レコードである。レシチェンコはルーマニアのブカレストを拠点に諸外国を巡業し、歌った。1933年にはコロムビアからもレコードが出るほどの人気歌手だった。ギターを弾きながらバリトンで歌うその声に聴衆の誰もが聴き惚れた。タンゴ、フォクストロット、ワルツ、ロマンス、ジプシー歌謡をウクライナ語とロシア語で歌い、生前に多くの録音を残した。しかし、1951年に逮捕され、投獄され、収監先で亡くなった。彼の歌はすべて禁止され、再び正式なレコードが「メロディア」社から出るのは1990年になってからである。<sup>(8)</sup>

バイカル湖の向こう シベリアのタイガでの  
虜囚から私は再び家に帰ってきた  
疲れてはいたが 私は澁刺と歩いてきたよ  
異郷の荒野に足跡を残しながら

ここ百姓家のどこかでおまえは心悩ましていた  
そこへ私はおまえのもとに一人急いだ  
カルパチヤ山脈の上の雲の中  
空の下  
私とおまえは再び二人きり

アニクーシャ アニクーシャ  
おまえが私の苦悩を知っていたら  
アニクーシャ アニクーシャ  
おまえの炭のように黒い瞳

どうして私がおまえを忘れることができようか 愛しい人  
私の幸福は再びおまえと一つになること

アニクーシャ アニクーシャ

再び私たちは幸福で聖なる愛の中に<sup>(9)</sup>

肋骨レコードはしばしばジャズやロックを聴いて踊りたいステリャーギや若者たちが買っていたかのように語られることが多い。しかし、実際にはレシチェンコのような歌の人気が高かったことを考えると、幅広く多くの購入者、聴取者がいたと言えるだろう。

肋骨レコードを製作するためにはオリジナルのレコードから別の素材に複製するための機械が必要だった。その機械が1932年に製産されたドイツのテレフンケン A107/1 であった。これが戦後の戦利品として何台もソ連に持ち込まれたのである。さまざまな素材に録音するための技術に関する論文も1937年の「ラジオフロント」誌に掲載されていた。また複製する上での録音技術についての論文も1940年の「ラジオフロント」誌に掲載されていた。<sup>(10)</sup>

オリジナルのレコードを所持し、テレフンケンがあり、複製・録音技術を習得していれば、次に複製先の素材としてレントゲン写真を使うというアイデアさえ思いつけば、肋骨レコードが誕生するのは必然だった。そして何よりも聴きたい音楽を求める聴取者がソ連国内には何百万人もいたのである。<sup>(11)</sup>

肋骨レコードのパイオニアとして知られているのがスタニスワフ・フィロである。彼はレニングラードのネフスキイ大通り75番に店を構え、テレフンケンを用いて商売をした。「録音」スタジオでは店に来た客が自分の声や歌をマイクを通じて航空写真測量用のフィルムから作ったレコード盤に録音し、完成したレコードをおみやげにした。料金は数ルーブルだった。しかし、店を閉じると別の仕事があった。客の要求に応じて、タンゴや禁止歌のレコードの複製レコードをつくり、売ったのである。1947年、フィロの店に1人の若者が訪れ、タンゴのレコードをコピーした複製レコードを購入した。この若者ルスラン・ボゴスロフスキー（1928年生まれ）はこのレコードが気に入り、その後フィロの友人となり、彼の仕事を手伝うようになる。ボゴスロフスキーはラジオ技術を学校で学んでおり、ラジオ関係の仕事を6年間もしていたので、レコードの複製の仕事はまさに適職だった。ここにさらにもう1人の若者ボリス・タイギ

ンが加わる。しかし、ボゴスロフスキーとタイギンはフィロの仕事環境に徐々に不満を感じるようになる。もっと質の高い録音をしたかったのである。そこで2人はレニングラード郊外にあるタイギンの父のダーチャ（別荘）で新たな複製機械の設計・製作に着手する。<sup>(12)</sup> 彼らはもう1人の若者エヴゲーニイ・サニコフを仲間に誘う。ボゴスロフスキーが技術担当、タイギンは複製の素材の調達およびレントゲン写真を丸く切り抜き中心に穴をあける仕事を担当、サニコフがラベルとフラフィックスを担当した。タイギンは病院の職員から大量の使用済みレントゲン写真を数ルーブルかウオッカ2本で手に入れることができた。サニコフのラベルのデザインも秀逸だった。こうして3人の若者によるレーベル「黄金の犬」は大量の肋骨レコードを製作・販売するようになる。音質はフィロのレコードよりもすぐれていたし、サニコフの考案した「黄金の犬」のスタンプを押印したラベルはレコードの信頼感を高めることに成功し、フィロのレコードはたちまち駆逐されてしまった。

「黄金の犬」以外にもいくつかのレーベルがあり、大量の複製レコードが売れた。しかし、1950年11月5日、肋骨レコード関係者に対する一斉検挙が行われ、ボゴスロフスキーたち3人も逮捕された。彼らはラーゲリ送りとなる。しかし、1953年のスターリンの死によってもたらされた恩赦によって3人は解放される。再会した3人は原盤レコードも複製のための機械も新たに入手し、「黄金の犬」を再び始める。ラーゲリにいた間に聴取者の音楽の好みもだいぶ変化していた。従来通りタンゴや禁止歌の需要は高かったが、ジャズの需要はさらに増していた。そしてさらに、ここにロックが加わる。

1954年の春、ビル・ヘイリーの「ロック・アラウンド・ザ・クロック」が世に出ると1955年の終わりまでにロックン・ロールが世界中を席卷した。海外に親戚がいたり、西側に旅行できる特権を与えられた若者たち、すなわち先述した「黄金の子どもたち」は最新のロックのレコードを入手し、その音楽を聴きながら西側のジルバやブギウギのステップを真似て踊った。<sup>(13)</sup> 彼らの持っていたレコード、外国航路の船員や西側観光客が国内に持ち込むレコード等が闇市で出回った。これらはすぐに肋骨レコードとなって一般の聴取者の手へと渡ったのである。<sup>(14)</sup>



## レコードからテープレコーダーへ

肋骨レコードが売られたのは公式のレコード店や百貨店の周辺だった。1961年の金融改革前、グラモフォンのレコードが5ルーブルだったのに対して肋骨レコードは1～2ルーブルだった。ソーセージが1キロ買える値段である。金融改革後は4～5ルーブルだった。肋骨レコードの売人はコートの両袖の中に50枚ほどの肋骨レコードを隠し持っている。買う側は噂で聞いている売人らしき人物に近づくと、売人はこう言う。「ジャズ？ タンゴ？ アメリカ？」。客が返答するとすぐさま袖の中から肋骨レコードを取りだし、客に手渡し、金を受け取るとすぐさま姿をくらます。<sup>(15)</sup>

肋骨レコードの中には不良品も多くあった。しかし、1960年代初めまでにこれらは数百万枚売れたという。<sup>(16)</sup> 肋骨レコードがこれほど売れたのは、聴きたい音楽を入手するという聴取者の欲望に応えただけではないだろう。ユルチャクが指摘しているように肋骨レコードが「存在は怪しいが実在し、きわめて個人的な、親密とさえ言えるもの」であり、このレコードを聴取する時に「内臓が家庭の団欒の一部になっていた」<sup>(17)</sup> からである。あるいは、骨が音を奏するというこの幻想的なオブジェから、リルケの『始原のざわめき』（1919）を想起することもできる。リルケは子どものころ、学校の授業で簡易的な蓄音機を製作するのだが、音が記録された音溝から様々な想像を膨らませた。そしてその15年後、たまたま見た頭蓋骨からインスピレーションを受ける。<sup>(18)</sup> この頭蓋骨に刻まれた冠状縫合線に蓄音機の針をあてて、再生したらどんな音が聞こえるのだろうか？ キットラーはそこに身体そのものの音を見い出している。

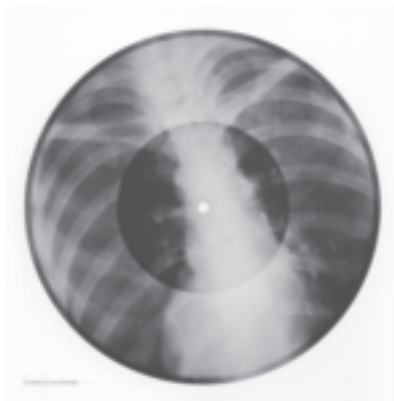
ここでは「どのような盤にも余計な雑音はつきもの」だという事実からまったく正反対のことが導き出されている。頭蓋骨の縫合線を再生すれば、ノイズだけしか立ち上がってこない。音を書き込みに翻訳した記号からくるのではなく、解剖学的には偶発的な線でしかない記号——それを聴きとるのに、身体が視覚的にそこに幻視される必要はない。雑音によって生み出されるものは、身体そのものだからである。かくしてそこでは、不可能

なものであったはずのリアルなものがはからずも生起してしまう。<sup>(19)</sup>

肋骨レコードは通常「骨の上のロック Рок на костях」あるいは「肋骨の上のロック Рок на ребрах」と呼ばれる（「骨の上の音楽」, 「肋骨の上の音楽」という呼称もある）。他人の骨なのに、そこから流れる音を聴取し、その音と共に踊るとき、骨と聴取者の身体は一つになったのだ。

肋骨レコードは1950年代のソ連人にとって生活の潤滑油であっただけでなく、身体そのものであった。しかし、1960年代になると肋骨レコードはすぐに消えていく。オープンリール式のテープレコーダーの登場によって音楽の複製がより容易になったからである。プロの技術による複製レコードから個人が自由に複製をつくれるテープへと音楽のメディアが移行していく。レントゲン写真による「レントゲニズダート рентгениздат」からテープレコーダーによる「マグニティズダート магнитиздат」へのメディアの移行は音楽の聴取や生活スタイルまで劇的に変えてしまうことになる。

ソ連における音楽と生という問題を考えるにあたって、身体的オブジェとしての肋骨レコード共に、1950-60年代のきわめて重要なメディアだった短波ラジオとクラブという場を考察対象にしなければならないのだが、すでに紙幅が足りない。この点については次稿で述べることにする。



肋骨レコード <sup>(20)</sup>

## 註

- (1) スティリャーギについては次の文献を参考にした。
- ・ Ryback T. W. *Rock around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. NY : Oxford University Press, 1990. pp.9-10. 邦訳は、ティモシー・ライバック『自由・平等・ロック』, 水上はるこ訳, 晶文社, 1993年。24-26頁。
  - ・ Stites R. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge University Press, 1992. pp. 124-129.
  - ・ Troitsky A. *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*. Boston, London: Faber&Faber, 1988. pp.2-9. 邦訳はアルテミー・トロイツキー『ゴルバチョフはロックが好き? ロシアのロック』, 菅野彰子訳, 晶文社, 1991年。23-39頁。
  - ・ Yurchak A. *Everything was Forever, until it was no More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, 2005. pp.170-175. 邦訳はアレクセイ・ユルチャク『最後のソ連世代 プレジネフからペレストロイカまで』, 半谷史郎訳, みすず書房, 2017年。230-237頁。
  - ・ Yurchak A. Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics in Post-Soviet Nightlife. Ed. By A. M. Barker. *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*. Durham, London: Duke University Press, 1999. pp. 81-83.
  - ・ Dmitrieva M. Jazz and Dress. *Stiliagi in Soviet Russia and Beyond*. Ed. by G. Pickhan, R. Ritter. *Jazz Behind the Iron Curtain*. Peter Lang GmbH; Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2010. pp.239-255.
  - ・ Козлов А. Козел на саксе –М.: Багриус, 1998. С.68-99.
  - ・ 神岡理恵子「1950年代の若者文化の伝播と現代における再受容の問題——ソ連の『スティリャーギ』をめぐる」, れにくさ: 現代文芸論研究室論集, 第2号, 2010年, 86-104頁。
  - ・ 鈴木正美『ロシア・ジャズ 寒い国の熱い音楽』, 東洋書店, 2006年。32頁。
  - ・ 映画DVD「Stiliagi」(ヴァレリーイ・トドロフスキイ監督。2008年)
  - ・ Стиляги — Википедия (2017年12月10日閲覧)  
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8F%D0%B3%D0%B8>
- (2) Chattanooga choo choo の歌詞は次を参照した。(2017年12月1日閲覧)  
<https://genius.com/Glenn-miller-chattanooga-choo-choo-lyrics>

- (3) Starr, *op. cit.*, p.193.
- (4) Dmitrieva, *op. cit.*, p. 248.
- (5) スティリャーギの多くが無教養でなかったことをソビエト・ジャズの草分けであるアレクセイ・コズロフは主張している。「わたしたちはジャズにあわせて踊っていただけじゃない。ヘミングウェイやオーディントンやドス・パソスの本もたくさん読んだ。絵画の複製を集めることもした。当時のわたしたちはまだ抽象画を知らなかったから、集めたのは印象派の作品だった。そういう複製も何もかも『よくないもの』とされていたから、手に入れるのは難しかった。」(Troitsky A. *op. cit.*, pp. 4. 邦訳29頁。)
- (6) Starr, *op. cit.*, p.238.
- (7) Козлов А. Там же. С.70.
- (8) Лещенко Петр Константинович / Увалова Е.Д. (Ответ.Ред.) Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. -М.: «Олма-Пресс», 2004. С.344-345.
- (9) MacFadyen D. *Songs for Fat People: Affect, Emotion, and Celebrity in the Russian Popular Song, 1900-1955*. Montreal & Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press. 2002. pp. 58-59.
- (10) Coates S. A History of Bone. Ed. By S. Coates. *X-Ray Audio: The Strange Story of Soviet Music on the Bone*. London: Strange Attractor Press, 2015. pp.19-20.
- (11) 肋骨レコードについては主に次の文献を参照した。
  - ・ Coates, *op. cit.*, pp. 16-43.
  - ・ Фукс Р. Песни на «ребрах»: Высоцкий, Северный, Пресли и другие. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2010. С.29-41.
  - ・ 西野肇「幻の『肋骨レコード』取材考」, 窓, 117号, 2001年, 2-5頁。
- (12) 「彼らが考案した機械は、レコードプレーヤー二台から成る。一つ目のプレーヤーで原盤レコードを再生する。ピックアップ・カートリッジで電気信号を拾って増幅し、特別な装置に流して機械信号に変換する。この信号が、二つ目のプレーヤーの加熱サファイア針もしくはカッターを動かす。ターンテーブルではレントゲン写真を切り抜いたレコードが回っており、感光乳剤で硬く滑らかにしたその表面に加熱針が新たな溝を彫り込み、原盤の音溝をコピーする。」(Yurchak A. *Everything was Forever, until it was no More*. pp.182. 邦訳前掲書248頁。)
- (13) 1950年代、東ドイツでは、ジルバやブギウギのステップを真似して踊る若者たちを取り締まったが、ロックン・ロールを聴いて踊る若者たちはまったく減らなかった。そこで1958年、ライブチヒの作曲家ルネ・デュビアンスキーによって官

許のダンス「リプシ」が考案された。「二曲のワルツのステップを結びつけて、六分の四拍子のダンスを作った。体が離れるようなことはまったくないが、踊る者はジルバをしのばせる興奮を感じた。」(Ryback, *op. cit.*, pp.29-30. 邦訳前掲書60-61頁) このリプシはすぐさまソ連でも受け入れられ、公式的に普及しようとしたのだが、そうした状況がアクションノフの小説にも見られる。

「おい、クラブへ行こうじゃないか」と、《ヴォリタ》工場の愛すべき青年グスタフが言った、「ダンスを踊ろうや」

「ここじゃどんなダンスをやってんだい？」とディームカが訊いた。

「チャールストンとリプシーだよ」

これが生活というものだ！ チャールストンとリプシー！ これはわるくないや！

(ワシーリー・アクションノフ『星の切符』, 工藤精一郎訳, 中公文庫, 1973年。105頁)

- (14) 「しかし、1950年代の終わりころには、ソヴィエト連邦や東欧全体に何百万というロックのレコードが流通していたのである。アメリカやイギリスで一枚のアルバムが販売されると、その数ヶ月後にはソビエト圏の若者が、使用済みのレントゲン原板やプラスチックで被覆されたハガキに刻まれた海賊版のレコードを持っていたのである。／レントゲン原板の表面についている乳剤が、音の再生に適していた。秘密のスタジオで、企業心のあるソヴィエトや東欧人が、使用済みのレントゲン原板の乳剤に西側のヒット曲を録音していたのである。この過程でつくられたレコードは、『骸骨レコード』として知られるが、78回転で録音された7インチ・ディスクで流通した。百万枚単位で生産されたといわれたこの海賊版が、1950年代後半のソヴィエト圏で、ロック・シーンの通貨となった。／デッカ・レコードのビニール原盤にプレスされたビル・ヘイリーの元気にあふれたリズムが、最後にはモスクワで、頭蓋骨折のエクス線写真の上に現れたのである。エルヴィス・プレスリーの不滅の声は、エレバン市内の折れた足首か肘の上で、何ヶ月かは生命を受けたのである。そしてリトル・リチャードのリズムは、リガ市カタリン市の痛めた肋骨の上で飛び跳ねたのである。」(Ryback, *op. cit.*, p.32. 邦訳前掲書65頁。)
- (15) Coates, *op. cit.*, pp. 36-37.
- (16) 肋骨レコードは禁止歌や西側のレコードを複製したが、公式的には禁止されていないダンス音楽は公の工場で生産されていた。「ウクライナのリボフ市の郊外、シェフチェンコにあるレコード・プレス工場はソヴィエトのレコード生産の自腹

落な現実を典型的に表していた。1957年、シェフチェンコの工場は50万枚のレコードを生産したが、そのうち多くて6~7パーセントが、国家の企画した音楽の形式、国民的フォーク・ミュージックで、残り大多数はダンス音楽であった。レコードのラベルにはバレエの劇場が描かれていても、タイトルは『リズムが肝心さ』といったものだった。」(Ryback, *op. cit.*, p.31. 邦訳前掲書64-65頁。)

- (17) Yurchak, *op. cit.*, p.183. 邦訳前掲書249頁。
- (18) 「頭蓋骨の冠状縫合線と、蓄音機の針が録音用の回転する円筒に刻み込む、細かく揺れ動く線とは(まずこの点をただす必要があるだろう)—— 私たちがそう思おうとすれば—— 一種の類似性があるようにみえなくもない。さて、ここでこの針を欺き、本来はある音をさかのぼって再現すべきその針を、任意の線状、すなわち音が図形に転化された線形の上へではなく、それ自体で自然のままのものとして存在している線状の上へ持っていくとしたら、どうだろう—— そうなのだ、もうはっきり言ってしまうおう、(たとえば)まさにあの冠状縫合線の上へと—— そうしたらいったい何が起るだろうか。音が発せられるだろう、音の連なり、音楽が…。／ 不信、おびえ、恐怖、畏敬—— どの感情とははっきりいえないのだが、いったいそれらの可能な感情のうちのどれが、そのときこの世に出現するであろう始原のざわめきに名前を与えることを、ためらわせるのであろうか…。／ さしあたり、このことだけは言っておこう—— もしそんなことが可能だとしたら、どこでもいいからともかく自然に出現する線をこちらからフォノグラフの針に与えてそれを試してみたい。そうしてその輪郭を完全に終わりまでたどりつき、それが変容してそれまでとは違う感覚の領域でこちらの身に迫ってくるのを感じたいと、そう思うのではないだろうか。」(フリードリヒ・キットラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター (上)』, 石光泰夫・他訳, ちくま学芸文庫, 2006年。103-104頁)
- (19) キットラー。前掲書。115-116頁。
- (20) Coates S. *X-Ray Audio: The Strange Story of Soviet Music on the Bone*. p. 88.