

イーデルゾーンの目指した「ユダヤ音楽」

——「モダニティー」のなかのユダヤ音楽学誕生——

黒田晴之

1.1 ラディーノ文化から見たイディッシュの輝き

2013年3月に催された立命館大学でのシンポジウム「イディッシュ文学が遺したもの」。イディッシュ文化の関係者（思想・文学・美術・音楽・言語学）が集まった。わたしは当日の報告や議論を聞きながら、実はラディーノの文化のことを同時に考えていた。ラディーノ語とはイベリア半島のユダヤ人、セファルディーが使用していた言語である。かれらが1492年にスペインから追放されて以降は、オスマン帝国領やバルカン半島でも用いられた。きわめて手前味噌だがシンポジウムで考えたことを2点挙げてみる。

1. わたしはカネッティを比較的長いあいだ読んできた。かれの母語となったのがラディーノ語だった。イディッシュには燦し銀のような独特の輝きがあるが、イディッシュの放つその輝きにラディーノは及ばない。わたしが取り組んでいるもうひとつのテーマ、ユダヤの音楽のことを考えてみても、東欧ユダヤの音楽クレズマーが、冷戦終結前後に「ワールド・ミュージック」の流れで、「リヴァイヴァル」を迎えたのにたいし、セファルディー系の音楽には例外を除いて目立った動きがなかった。
2. かくも豊かな遺産がそもそもイディッシュにあるのはなぜか。なぜラディーノの文化と較べてみた場合、イディッシュ文化のほうが突出して見えるのか。

意外なことにカネッティにとってのラディーノ語は、かれが書いたものを見るかぎり話題がとても乏しい。子育てにとんと関心のなかった母親からは、（あとで本論で少し検討する）子守歌もお伽噺も聞かされていない。「人狼」の話は自伝『救われた舌』の出色のトピックだが、かれはそれをドイツ語で記憶していたことになっている。¹⁾ただしその「人狼」はそもそもドイツ語の“Werwolf”ではなく、ブルガリア語の“várkolak”でなければ辻褄が合わない、という指摘がなされている。²⁾子守から聞かされたブルガリア語の話が記憶に残っていたのだ。かれの自伝には夭逝した父との懐かしい思い出として、英語の本をプレゼントされたということも書かれている。かれはドイツ語と英語には変わらぬ愛情を繰り返し表明したが、ラディーノは母語だったということ以外とくに話題にならない。妻ヴェーザとはラディーノ語で会話したというが、これもまたそれだけの話で終わっている。かれはアイザック・シンガーと同世代だが（前者は1905年の生まれで後者はその前年生まれ）、後者にはイディッシュの民間の話芸「マイセ」(mayse)の伝統が窺われるのにたいし、カネッティの笑いはどちらかと言うとスイフトやゴッリ譲りのものだ。セファルディーにお伽噺がなかったとは思えないが、カネッティはそれとは無縁だったように見える。かれの特異な事情にすぎないのかもしれないが、ラディーノはい

ずれにせよ存在がとても希薄なのである。

1.2 ユダヤ音楽リヴァイヴァルの諸局面

クレズマーについて言えばその「リヴァイヴァル」は冷戦終結に負う部分大きい。ある意味でそれまでは「鉄のカーテン」で遮られていたものが、西側の世界で（再）発見されるようになったのだ。「バルカン・プラス」と称される主としてジプシーの音楽も、似たような聴かれ方の経路を辿っている。ならばセファルディーの音楽はそのころのような動きがあったのか。この手の音楽を精力的に歌っているギリシア人の歌手、サヴィーナ・ヤナトゥー (Savina Yannatou, 1959年～) が格好の例になる。ヤナトゥーが本格的にセファルディーの音楽に取り組んだCDに、1995年の『サロニカの春 セファルディーのフォーク・ソング』(*Spring in Salonica. Sephardic Folk Songs*)がある。この歌手がアメリカやドイツで知られる契機となり、(ギリシアで歌われた歌に限ったうでの話だが)セファルディーの音楽を世界に知らしめたCDである。だがそれはテッサロニキ大学の進める音楽復元プロジェクトの産物であった。あくまでも最初はアカデミックな関心が作品に先行していたのだ。あるいはアカデミックな助けがなければ不可能だったのが『サロニカの春』だった。ヤナトゥーはドイツのレーベルからもリリースするようになるが、(旧オスマン領を含め)汎バルカン的とも言える音楽に進み、セファルディーの歌を歌う機会は必然的に減っていく。たしかにセファルディー音楽の魅力に惹かれて、ヤナトゥーの前後に同種のCDをリリースした歌手もいたが、スペイン系セファルディーの歌手ヤスミン・レヴィ (Yasmin Levy, 1975) をほぼ唯一の例外にして、世界的なマーケットにはついに食い込めなかった。

クレズマーが20世紀終わりにかけて再発見された背景に、アカデミックな蓄積があったことは事実である。かつてはマイノリティーだったエスニック・グループが、1950年代からの公民権運動のうねりのなかで自己主張するようになり、アシュケナージの文化もそれに乗じて一時的に浮上した。³⁾シンガー作品の英語への翻訳が集中するのもこの時期だったし、イスラエルで起きたようなイディッシュ再評価も当時の流れだ。これを境に地味ではあるが音楽アーカイヴの構築が、ニューヨークのユダヤ学研究所 YIVO を中心に開始する。おそらく旧録ということについて言えば、アメリカのエスニック・グループのうち、アーカイヴが最も豊かに整備されているのは、アシュケナージのそれだと断言することもできる。だがそれ以上に冷戦終結前後のクレズマー再評価を特徴付けているのは、音楽そのものの魅力を（再）発見して行なわれた活動、たとえば数々のバンドの自然発生的な誕生、ディスコグラフィーが整備される以前からの、インディー・レーベルからの旧録の盛んなリイシュー、在野の愛好家による旧録のディスコグラフィーの構築、これを追うかのように行なわれた現代グループの録音、ジョイントが中心だが欧米での旺盛なコンサートである。なんとか研究書が出されるようになるのは2000年前後のことだ。「草の根」からの勢いをむしろアカデミックな関心が後追いしたのだ。

たしかに20世紀の前半からアメリカの音楽業界では、アシュケナージがクラシックでもポピュラーでも、きわめて重要な役割を果たしてきたという実績がある。冷戦終結後に西側に知られた東欧の音楽との近さも無視できない要因だろう。ただしイディッシュ文化再評価への重要な契機として、東欧ユダヤ人の文化の重要性に気付いた人たちが、19世紀末から異なる環境で輩

出していたという点を強調したい。「ユダヤ人は耳で思考する」⁴⁾という名言があるが、この「耳」はもちろん一朝一夕で形成されたのではなく、あまたの人物たちの努力の賜物にほかならない。本稿ではイーデルゾーンという音楽学者の試みをスケッチする。かれはユダヤ音楽を初めて体系的に研究した人物⁵⁾で、イディッシュ文化だけに専念したわけではないが、この文化に基づく音楽がユダヤ音楽の体系化の企てのなかで、位置付けがどのようになされたのかを検討してみたい。さらにはイーデルゾーンを同時代人のS・アンスキーと比較してみる。

2. アブラハム・ツヴィ・イーデルゾーンの試み

2.1 ユダヤ音楽のマッピング、ユダヤ史のリマッピング

『ヘブライ・オリエント旋律宝典』(*Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*. 拙稿では以下『宝典』と記す)。アブラハム・ツヴィ・イーデルゾーン (Abraham Zvi Idelsohn, 1882-1938 図1) が出版に20年近くを費やした全10巻の労作であり、かれはこれによってユダヤ音楽学の分野で文字通りの金字塔を打ち立てた。「ハヴァー・ナギラ」(*Hava Nagila*)として知られる歌はかれが採譜したもので(原曲はブコヴィナに由来する)、かれはヘブライ語による初のオペラ(1922年のイスラエルで初演)の作曲もしている。イーデルゾーンはラトヴィアの小さな漁村に生まれ、幼くして同じラトヴィアのリエパーヤ(ドイツ名は「リーバウ」)に移った。シナゴグの音楽で用いられる旋律やフォークソングへの愛は父親譲りのものだったという。「ハズン」⁶⁾のラビノヴィッツの合唱学校が近くにあったことも後年のキャリアに幸いした。たとえばリトアニアのイエシーヴァで学んだり、ケーニヒスベルクの高名なハズンを訪れたりしたのち、ラビノヴィッツのもとに戻ってハズンの文献に触れる。1901年からはベルリンの音楽院でアカデミックな研鑽を積み、ライプチヒとレーゲンスブルクではハズンも務めた。さらにその2年後には南アのヨハネスバーグに移り、この地でもやはりまたハズンを務めている。かれにとってレーゲンスブルクとヨハネスバーグはしかし失望の連続だった。当時の南ドイツは真のハズンがいることで知られたが、かれは当地のハズンが「ドイツ化」されていると考え、ヨハネスバーグでの生活も真のユダヤ人のそれではなかったのだ。



図1

「ユダヤの歌の研究に全力を注ごう」と決意したのはそのときだった。かれは1905年に確たる見込みもなくエルサレムを訪れる。当時のエルサレムには出身に応じて儀式が異なる300ものシナゴグがあった。かれはそこにスピリチュアルな欲求を満足させてくれる現実のユート

ピアを見出したのだ。ハズンとして働いたり教鞭を取ったりなどして、かれは結局計16年を当地で過ごしている。⁷⁾ 1910年には当地の新聞で「ユダヤ音楽のインスティテュート」の設立を訴え、「イスラエルのあらゆるエスニック・グループで営まれてきたあらゆる民謡と曲の収集」を呼びかける。⁸⁾ 研究を後押しするかのようウィーンの帝国アカデミーから、次いでベルリンのアーカイヴから資金や機材の提供を受け、かれはエルサレムで蠟管による録音を進めていく(録音は1911年から1913年までの期間に集中している)。蠟管には1000以上のナンバリングがされているという。⁹⁾ この録音プロジェクトとアンソロジーは、「ユダヤ音楽のマッピング」と「ユダヤ史のリマッピング」のための、「ナラティブなテンプレート」になった、とフリップ・ボールマンは述べている。¹⁰⁾ 「ユダヤ音楽のマッピング」というのは、ユダヤ音楽がここで初めて全的に明かされたという意味だろうし、「ユダヤ史のリマッピング」というのは、ユダヤ史を音楽によって捉えなおす企図だったからだろう。なにしろ『宝典』は過去から現在に及ぶ音楽の歴史を扱い、離散は文化的相互作用の「音楽地形図」^{ミュージカル・ランドスケープ}として描かれる。『宝典』は短い朗唱から週毎の祈り、祝祭から民謡にというように構成され、なにが共通の祈りや音楽となっているのかを、「あらゆるユダヤ人」に提供するためのものである。「あらゆるユダヤ人」のためにユダヤ音楽を救うこと、これがイーデルゾーンの最大の動機だったとボールマンは指摘する。¹¹⁾ たんなる「アーカイヴ化」をも超えた「ユダヤ音楽」への情熱である。

かれは比較音楽学をユダヤ音楽の研究に持ち込んだパイオニアで、フィールドワークの成果はやがて前述の『宝典』へと結実した。アメリカで講演旅行をしたのちシンシナティー大学で教鞭を執っていたが、健康を害してからは親類のいる南アに戻って当地で亡くなった。イーデルゾーンの音楽学者としての偉業は多岐にわたる。聖書の朗詠法を比較研究したこと、オリエント・ユダヤ人のもつ音楽文化について、この音楽の旧さゆえの唯一性を研究したこと、これまでに蓄積されてきた諸々の歴史的記録を、統一的なユダヤ音楽史に統合したこと、アラブやトルコの音階ないしは旋法の「マカーム」研究、ユダヤ教(おもにイエメン)とキリスト教(ビザンティンやヤコブ派やグレゴリオ)の聖歌の関係から、両者の典礼音楽に共通する要素を研究したことが挙げられる。¹²⁾ こうした仕事が独力で成し遂げられたことはまさに驚異的と言うしかない。

2.2 イーデルゾーンの蠟管録音を聴く

イーデルゾーンの残した蠟管録音が、2005年にオーストリアのアカデミーによって、3枚組のCDに復刻された(注の7を参照)。なにが具体的に録音されたのか対象を項目毎に並べてみる。

- イエメンのユダヤ人
- バビロニア(イラク)のユダヤ人
- アレppo(シリア)のユダヤ人
- ペルシャのユダヤ人
- オリエントのセファルディー
- モロッコのユダヤ人
- サマリア人の典礼

ベータ・イスラエル (エチオピアのユダヤ人) の祈り

アビシニア (エチオピア) 教会

アラブのヴォーカル・ミュージック

アラブのインストルメンタル・ミュージック

これだけ出自の異なるグループが一都市にいたということ自体、当時のエルサレムがもっていた特権的な性格を物語っている。さらにその録音の細目に注目してみると、聖書などを朗読したものは当然だとしても、一般に「音楽」には分類されないもの、ヘブライ語の単語を発音しただけのものなども散見され、インフォーマントも宗教関係者や語学教師がそのほとんどで、このCDを聴くかぎりイーデルゾーンは現地では、女性や子供の歌はおろか世俗の歌をまったく録音していない(アラブの歌も「宗教的な歌」とされている)。「あらゆるユダヤ人」のためという目的、あるいは現代の一般的な観点からすれば、看過できないことではないだろうか。

かれがエルサレム滞在初期に抱いた「^{オーセンティック}真真正正なユダヤ音楽」の条件を、ボールマンは以下のように個別的に挙げている。

1. エルサレムはユダヤ音楽の歴史的・地理的な中心である (グローバルな条件)。
2. シナゴークはユダヤ音楽が実践される機関である (ローカルな条件)。
3. ユダヤ音楽の基本はヴォーカルであり、典礼や儀式や祈りがその歌詞である (テクスチュアルな条件)。
4. ユダヤ音楽は口伝によって引き継がれ、他からの影響を受けなかった (民俗学的条件)。
5. ユダヤ音楽は古い (歴史的な条件)。
6. パレスチナのユダヤ人コミュニティは、断固として孤立してきたため、数千年におよぶディアスポラを生き抜いた (境界的条件)。
7. 旋律の形や個々の歌の形式はユダヤ特有のもので、非ユダヤ的な伝統とのやり取りを許さなかった (宗教的条件)。
8. ユダヤ音楽は民族的同一性の諸相を発信・表現している (イデオロギー的・政治的条件)。¹³⁾

かくて「モダニティー」のもたらす「^{イン・ビトワイニネス}中間性」は、イーデルゾーンの構想では許容される余地がなく、「^{アザーネス}他性」もまた結果的に排除されざるをえない、というのがボールマンの結論だが、わたしはそのこと以上に「テクスチュアルな条件」に注目したい。

たしかにユダヤ人には「テクスチュアルな条件」を満たし、ユダヤ人を数千年にわたってユダヤ人たらしめてきたもの、「トラー」をはじめとした夥しい「テキスト」がある。たしかにそれが「他からの影響を受けなくて」(intact) 守られてきたのは事実だ。この「テキスト」に基づく宗教的実践が続けられてきたこともまた事実である。だがそれではボールマンのいう「中間性」「他性」はもとより、ユダヤ人自身が日常的にしている「発話する」という行為、あるいはそれを元にしてなされる「歌う」という行為でさえ、観察対象にはならないということになる。たとえば「テクスチュアル」な条件とは対照的に、「ナラティブ」なそれをかりに設けられるとすれば、少なくともイーデルゾーンのエルサレム録音には、この条件を満たすものが見事なま

でに欠如している。おそらく「ナラティヴ」は上記の1から8までの条件のほとんどすべてに抗うだろう。『宝典』の英語名が『ヘブライ・オリエント旋律シソーラス』(*Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*)とされていることから、19世紀に飛躍的な発展を遂げた(歴史)言語学を、イーデルゾーンが発想のモデルにしていることは明らかだ。ただしその言語学モデルは依然として「テキスト」に依拠している。

かれがまず実践したのは共時的な資料の収集だったが、あくまでもその究極的な目的としては共時的資料から、言わば「祖語」となる「ユダヤ音楽」の抽出を目指す。この「祖語」が歴史を経てどのように保たれて、かつまた発展してきたのかを詳細に記述して、一望に収められるような「表」^{テーブル}を完成させること(図2を参照)。かくて「ユダヤ音楽」と呼べるものを網領化する一方で、これからの偏差をその発展形として位置付けるために、「フォノグラフ」という当時最新の機械による作業が進められる。ある「メカニズム」が諸言語の内部にはあって、これが各言語の「個性」ばかりか、他の言語との「類似性」をも決定する、とフーコーは18世紀末までの言語学について述べていた¹⁴⁾が、イーデルゾーンの「ユダヤ音楽」研究は、「ユダヤ音楽」の「個性」を強調することはあっても、「類似性」についてはユダヤ音楽から初期キリスト教の典礼への一方的な影響、¹⁵⁾ アラブの「マカーム」がせいぜい挙げられるにすぎない。この場合の「メカニズム」とはイーデルゾーンにとって、きわめて理念的な色彩の強い「ユダヤ」にほかならず(後述)、ある意味で「ナラティヴ」はその犠牲にされている。およそ蠟管録音を聴かざりそう結論付けてまず間違いない。

かれの録音は「真正なユダヤ音楽」を追い求めはじめた時期に行なわれたということ、エルサレムが「ユダヤ音楽」を研究するには特権的な場所だったということ、おそらくはそうした個人的・地理的事情も与っているのかもしれない。「真正なユダヤ音楽」の追求がその後辿った結果を以下で具体的に見ていく。

2.3 ユダヤ音楽の「ドイツ化」と「ドイツ的要素」

『宝典』は第7巻を「南ドイツ・ユダヤ人の伝統歌」(*Die traditionellen Gesänge der süddeutschen Juden*)に充てている。かれ自身がまさに南ドイツでハズンの訓練と実践をしていただけに、理

222 JEWISH MUSIC

TABLE XXVIII
Table of Folk-songs
Compared with the Yigdal tune

1. Spanish cancio
Pedrell II 120
Vir-gun de la Cue-va qien-te vi-noa

2. Jewish Sephardic
for Tal
Loh lo-sa-lom go-sem u - vo le-sa-lom

3. Polish, Collection
Noakowski p. 218
Pod Kra - ko-wem na blo -

4. Zionist Hymn
Hatikva
Kol od bal - le - ziv pe - ni -

5. Dort wo die Zeder
Dort, wo die Ze-der schlank die Wol-ke

6. Yigdal
Yig-dal e - lo-him chay wo-yish-ta-bach, nim-

7. Basque

8. Basque

9. Smetana

図 2

論的考察を含む「序言」からは複雑な心境が窺える。かれによれば共時のおよび通時的な繋がりには様々なレパートリーを形成する。中欧と東欧のレパートリーは異なっているが、言語的にも音楽的にも民俗学的にも連続性がある。こうした総括にもかかわらず細部に注目すると、イーデルゾーンの論調はどうしても歯切れが悪い。ドイツのシナゴークで歌われる歌は「最も興味深いもののひとつ」だ。かつてはセム・オリエント起源の歌だったものが、ライン川やマイン川沿いの地域にもたらされ、この地で「ドイツの歌」と融合して新しい歌を産み出した。たがそのオリエント的特徴もしだいに失われていき、19世紀には「ドイツ音楽の亜種」になってしまった。かれは「アハド・ハアムの信奉者として」、¹⁶⁾「ドイツ趣味への絶え間ない追随」を憎むが、¹⁶⁾当地のユダヤ音楽は「こうなるしかなかったのである」。政治的に見ればイーデルゾーンはシオニストに位置付けられるだろうが、音楽学者としてのコアはスピリチュアルな求道者そのものである。

音楽のようなデリケートな栽培植物^{クルトウーアプフランツェ}が、自分の土壌から引き抜かれて異国の環境^{フレムト}に移植され、15世紀ものあいだ異国の騒がしい音に晒されると、起源にあった力は徐々に弱まり根も枯れざるをえない。¹⁷⁾

たしかにイーデルゾーンは宗教音楽ばかりを追ったのではない。¹⁸⁾ 歴史を重層的かつ並列的に捉える視点の重要性も主張している。だがそのかれにとっては南ドイツ・ユダヤ人の「伝統」ですら、「ハズンやシナゴークの音楽家を規定しているある種の系譜」¹⁹⁾ なのだ。かくて同化した音楽のなかに起源の痕跡を探ることが課題となる。南ドイツには10万はいる敬虔なユダヤ人の伝統歌は「まだ保たれている」²⁰⁾ ——これがほろ苦い基調の『宝典』第7巻「序言」の最後で漏らされる言葉である。

『宝典』第9巻は「東欧ユダヤ人の民謡」(*Der Volksgesang der osteuropäischen Juden*)を扱う。クレズマーを含め東欧の音楽が広く注目されている現在、第9巻の潜在的価値は『宝典』のなかでもけっして低くないはずだ。ただとても不思議なことにイーデルゾーンの東欧ユダヤ音楽研究は、クレズマー研究のなかでは参照される機会があまりない。なるほどベレゴフスキー(Moshe Beregovski, 1892-1961)の業績が際立っているからかもしれない。かれもまた東欧各地で夥しいフィールドワークを行なって、スターリン政権下の1946年に5巻本の『ユダヤの民族音楽』を著わした人物だ。ならばイーデルゾーンは東欧ユダヤの民謡をそもそもどう見ていたのか。これらの歌のなかに「ユダヤ人大衆の心」は長い数世紀を経て「みずからの表現をふたたび見出した」。あらゆる階層からなる「民衆の心」の喜怒哀楽が歌から聞こえてくる。²¹⁾ ドイツではユダヤの宗教音楽が「ドイツ化」されている、と嘆いていたイーデルゾーンが、第9巻では一転して東欧ユダヤの民謡の起源を、「ドイツ」に求めているのはとても興味深い。たとえばボールマンの考えによればイーデルゾーンにとっては、「ドイツの要素」こそが東欧ユダヤの民謡の「真正性の担保」になる。これは東欧ユダヤ人の言語イディッシュそのものが、中高ドイツ語を起源にしていることから納得がいくが、一種の系譜学がここでもまた働いていることが窺えよう。さらに言えばイーデルゾーンはここで、「新しいもの」と「伝統的なもの」の混濁ばかりか、「ポピュラー音楽の伝統からの影響」を、一面では認める姿勢さえ示しているの

ある。あの宗教音楽では本質主義者だったイーデルゾーンがである。「目覚めた民族意識」の影響のもとに「ここ数十年で」成立した歌、²²⁾「ハルツィーム」(建国以前にイスラエルに入植した農業開拓団の「先駆者」)が作曲した所謂「パレスチナ歌謡」。当時は新規な歌でも「民謡」と見なさざるをえない状況があった、というのがポールマンによる秀逸な見立てである。²³⁾

イディッシュ語などによる歌詞が成立した時期を、イーデルゾーンは1800年から1919年までに定めている。なぜならそうした歌の最も古い層には、19世紀前半の東欧ユダヤ人の生活、すなわち東欧の昔ながらの信仰と西欧文化——ユダヤ人の啓蒙運動「ハスカラ」を指すのだろう——とのあいだの闘い、ユダヤ人にも過酷な徴兵や近代教育を強いたニコライ1世の法、ハシディズムとその敵ミスナグディームとの闘いが反映されているが、ナポレオンによるロシア遠征(1812年)、フミェルニツキによるポグロム(1648年から1649年まで)は、歌詞にその痕跡を留めていないからだ。19世紀後半からは手工業労働者が歌に取り上げられ、この時期には恋愛も歌で歌われるようになり、1895年から1918年までは革命も主題に取り上げられた。ロシア帝国内のユダヤ人居住地域では19世紀半ばまで、ロシア人およびロシア語との接触が稀だったため、ポーランド語やウクライナ語とは違って、歌詞にロシア語の要素が混じることはなかった。転機となったのはポーランドの「1月蜂起」で、これを機にロシアがロシア語政策を強いたため、イディッシュ語の歌詞にもロシア語が入ってくるようになる。ただし「歌の旧さを計る基準」となるのは前述のように「ドイツ語の要素」なのである。

なぜなら旧ければ旧いほど中世ドイツ語の表現が純粹に保たれ、スラヴ系言語の要素はなくなるからである。²⁴⁾

こうした言語学的観察とは別に東欧ユダヤの民謡の旋律は、18世紀や19世紀のものが起源だと指摘されている。

2.4 イーデルゾーンにとっての「ユダヤ音楽」

イーデルゾーンが『宝典』第9巻に収録している歌は計758曲であり、驚くべきことにその半数以上はみずからが採譜したと主張している。歌の収集にかけた期間は実に30年に及び、収集した場所も複数の国々に跨る——一時滞在したアメリカでも収集している——というから、文字どおりの労作と言って間違いない。だがそのイーデルゾーンの存命中に、ニューヨークを中心に東欧ユダヤ人の移民が、精力的に創造して「黄金時代」を現出させた音楽、たとえばイディッシュ劇のための歌には、『宝典』の粋を集めたような概説書『ユダヤ音楽の歴史的展開』(*Jewish Music. Its Historical Development.* 1929)でも、さほど関心が払われていないような印象を受ける。あれほど地理的にも歴史的にも網羅的であろうとした『宝典』、「あらゆるユダヤ人」のためにユダヤ音楽を救おうとしたイーデルゾーン。かれの研究のなかで「現在のアメリカ」は言わば不可視化され、大量移民というユダヤ人の歴史的な大事件があったのに、起点となった東欧の音楽には目配せをしておきながら、終点の地で行なわれた音楽活動は見向きもされず、この事件の連続性は言わば切断されているにも等しい。²⁵⁾かれが東欧ユダヤの民謡を取り敢えず1919年で区切り、ロシア革命と第1次大戦終了をその終焉としていることから、アメリカ

での「黄金時代」は等閑視されていると見てよい。かれは同胞たちが当時のアメリカで営んでいた音楽を現地滞在中に体験しなかったのか。アメリカで活躍したユダヤ系の音楽家に関しては、『ユダヤ音楽の歴史的展開』(以下『歴史的展開』とする)でも、マイヤペーアからハイフェッツに連なる「一般音楽」(general music)の音楽家として、かろうじてアーヴィング・バーリン、ジョージ・ガーシュインの名が見られるだけだ。パレスチナのポピュラーには慎重な配慮をする一方で、アメリカのそれは無視するという不可解な姿勢である。おまけにそうした「一般音楽」に携わった者には、改宗して受け入れ国の文化に同化した者もいる、というコメントをわざわざ付け加えているようなありさまだ。「一般の芸術音楽の歴史」(the history of GENERAL art-music)と「ユダヤ音楽をめぐる物語」(a treatise on JEWISH music)が対比される。²⁶⁾かくて『歴史的展開』終わり近くの章はこう締め括られる。

ユダヤ人によって作曲される音楽が、かならずしもユダヤ音楽であるわけでない、という事実だけを指摘しておけば、わたしたちには今のところ十分だろう。²⁷⁾

「ユダヤ民族」(the Jewish people)は「特殊な音楽」を創造した。「特別な音階、モチーフ、魔法、リズム、形式」を用いた。これらがその音楽を「金糸のように貫いている」。「ユダヤの歌」は「一民族」(a people)の精神と歴史を声にしたもので、この民族は「3千年」ものあいだ、言葉も文化も信仰も異にする「数百万」の者たちのあいだで、「数千」もの小集団に散らばって、生存のための闘いを激しく、だが希望をもって闘ってきたのである。ユダヤ人の宗教、道徳、歴史の、ユダヤ人の内的生活の、かれらの外的な変遷の、「混じり気のない反響音」(a genuine echo)。これが「ユダヤ音楽」の変わらぬ歴史的姿である。ユダヤ・オリエント文化の蓄えのあった民族によって創造された歌。これ以外のユダヤ的なスピリチュアルな価値も創造し、かつ保ってきた同じ民族によって創造された歌。かつてそのように創造された歌の、「根本的かつ混じり気のない要素」(the fundamental and genuine elements)。これらの要素を熟知した人々によって創られる歌こそが「ユダヤの歌」である。ユダヤ人でありながらユダヤ音楽の知識がなく、「混じり気のないユダヤ音楽」(music genuinely Jewish)が創造できなかった者にも、たしかに『歴史的展開』はページを割いている。²⁸⁾ただし「ユダヤ人」によって産み出され、かれらによって守られ、世紀を超えて展開されてきた、かの偉大な歌があったということ。あるいは「ユダヤの環境」で育ち、「ユダヤの風俗と民謡」にどっぷり浸かり、「ユダヤの情緒」に満ちていて、「ユダヤの喜怒哀楽」に敏感な、「イスラエルの信心深い息子たち」のこと。

あの偉大な歌が成長を続けるには[「イスラエルの信心深い息子たち」のような]「生粋のユダヤ人たち」(born Jews)の音楽家を通してしかありえない。²⁹⁾

『歴史的展開』の「結び」で示される「ユダヤ音楽」のあるべき姿である。「示される」というより「訴え」と言ってもよいだろう。「真正なユダヤ音楽」には「真正なユダヤ人」の存在が不可欠なのだ。

3. S・アンスキーというカウンターパート

イーデルゾーンは「ユダヤ音楽」を総括するなかで、あろうことか人種論的な要請までしている、と現在の視点から一方的に裁断するのは簡単だろう。アハド・ハアムの思想を音楽研究で過剰に実践した結果なのかもしれない。『歴史的展開』が出版されたのは1929年だから、ホロコーストの予感はまだなかっただろう。ただし同胞がアメリカに渡っていく様子は見ていたはずだし、かれ自身も事情が異なるとはいえ次々と居を移した。だから出身地の東欧であれば自分の音楽の現場が根こそぎ失われ、アメリカではそれが「一般音楽」に吸収される様もつぶさに目撃し、「ユダヤ音楽」が失われていくという危機感は相当に高かったはずだ。かれのカウンターパートになる人物としてS・アンスキーを最後に取り上げたい。³⁰⁾ S・アンスキー (S. An-ski) ことシュロイメ・ザンヴル・ラポポート (Shloyme-Zanvl Rappoport, 1863-1920) は、サント・ペテルブルクを拠点にユダヤ民俗学の研究を推進し、民間伝承の収集のため1912年から1914年にかけてはフィールドワークも実施している。かれは1908年に音楽家のエンゲル (Joel Engel, 1868-1927) らと「ユダヤ民俗音楽協会」を設立した1人でもあった。ちなみにアンスキーはフィールドワークで集めた民間伝承を換骨奪胎して、イディッシュ語劇の『ディブク』 (*Der Dybuk*) を1914年に書き、この劇中音楽を同じフィールドワークに基づいて作曲したのがエンゲルだった。³¹⁾

わたしたちがアンスキーらの残した仕事のなかで出会うのは、イーデルゾーンとは多くの点で対照的な「ユダヤ」の文化である。たとえば前者が後者と同じように蠟管に記録した歌を聴くと、宗教的な主題のものもちろん含まれてはいるが、世俗のものがかなりの部分を占めていることが分かる。かれ自身が労働者協会「ブンド」の賛歌を作っているほどで、子守歌や童歌などイーデルゾーンとの違いは顕著だろう。³²⁾ ただしアンスキーの民俗誌の対象は音楽だけに限らない。「あらゆる社会層のアマチュアの採録者^{サムレル}」の支援により、実に32332点の諺、4989点の民間信仰、4673点のメルヘン、4311点の民謡、3807点の神話、2340点の民話、1009点の習俗、630点の歌詞のない歌「ニグン」 (nign), 79点のプーリム祭のための劇が集められた。³³⁾ きわめて面白い例を3つだけ以下に挙げてみよう。

「アレフは鷲」

アレフは鷲。^{オドレル}
 ベイスは桶屋。^{ボンデル}
 ギメルはベル。^{グレクル}
 ヴォヴはどんなベル？^{ヴォセレル}
 ザインは銀製のベル。^{ジルベルネル}
 ヘスはかれを捕まえて！^{ハプト・イーム}
 テスはかれをとっ捕まえて！^{タフト・イーム}
 ユドはかれを追いかけて！^{ユート・イーム}
 コフはかれに拳骨して！^{クラフト・イーム}

ラメドは^{レイグト・イーム}かれにお仕置きして。

「カササギ、カラス」

カササギ、カラス、カーシアを料理、
戸口に跳んで、お客さん、席に呼んだ、
お客さん、だれも来なくて、カーシアも食べず、かのじょは全部、自分の子にあげた。
一人目には小さな深皿に、二人目には小さな平皿に、取り分けた、
三人目にはスプーンに、取り分けて、四人目には残り、取り分けたけど、
五人目はなにももらえず。
おまえは小さいから、水汲みも薪拾いもしなければ、カーシア作りもしなかったでしょ、
ミゼレ、マゼレ、メゼレ、キツ、キツ、キツ！

「健やかに生きて」

おまえが健やかに生き、
長生きして良い子孫となり、
善良で敬虔なユダヤ人になりますように。³⁴⁾

「アレフは鷲」は日本の「いろは歌」に当たるものだが、「カササギ、カラス」は子供が指で数え方を学ぶ台詞、「健やかに生きて」はくしゃみをしたときのおまじないで（日本の「ちちんぷいぷい」などに相当するだろう）、歌が歌になるまえの歌とでもいったようなものだ。「アレフは鷲」と「健やかに生きて」はイディッシュだが、「カササギ、カラス」は最後のナンセンスな部分（“mazl”＝「幸運」を元にした駄洒落だろうか）以外は、なんとすべてがロシア語になっている。おそらくイディッシュの資料としては無節操かもしれないが、おそらくはそれこそがイディッシュ語話者の「ナラティヴ」であり、この「ナラティヴ」を豊かにしている融通無碍さの反映でもあろう。わたしたちはショレム・アレイヘムの『牛乳屋テヴィエ』のなかで、「トラー」を頂点とした聖なる「テキスト」が散りばめられている一方で、イディッシュ語由来の言い回しや駄洒落や地口はもちろん、ウクライナ語やロシア語の言葉も盛られているのを目にする。³⁵⁾たとえばイーデルゾーンはそうした「ナラティヴ」に基づく「ユダヤ音楽」をどう見ていたのか。かれは『宝典』第10巻に『ディブック』の音楽を取り上げているから、アンスキーたちの仕事のことも十分に知っていたはずだ。

4. 「ユダヤ音楽」の今後の行方

たしかにイーデルゾーンとアンスキーとでは、ヘブライストとイディシストという違い、シオニストとブンディストという違いがあり、イーデルゾーンは民族の記憶の古層に遡行していき、アンスキーは個の記憶も含んだイディッシュ文化の、さまざまな相を全的に捉えようとし

たという違いもある。だがその2人の違いをことさら強調するのは生産的ではない。なぜならイーデルゾーンの「ユダヤ音楽」の「マッピング」のおかげで、アンスキーの採集した音楽も然るべき場所に位置付けられ、かりにどこにも位置付けられなければその逸脱がまた、「ユダヤ音楽」の豊かさを補完的に高めるであろうからだ。きわめて折衷的に言えば少なくとも東欧ユダヤの音楽は、イーデルゾーンとアンスキーによってその価値が認識され、これを聴く「耳」が初めて鍛えられたとのだとも言える。イーデルゾーンの研究では手薄だった移民後の音楽は、第二次世界大戦後になってからのことだが、アンスキーの衣鉢を継ぐニューヨークのYIVOで、ハナとヨスルのムロテック夫妻——シンガーは「イディッシュ・ソングの『シャーロック・ホームズ』」と呼んだ——によってアーカイヴ化が行なわれ、冷戦終結前後にはヘンリー・サボズニクによるプロジェクトに引き継がれた。³⁶⁾かかる努力の一端が言わば地均しになってクレズマーのリヴァイヴァルに繋がったのだ。かたやイーデルゾーンが「真正なユダヤ音楽」の条件として挙げたうち、「グローバルな条件」「ローカルな条件」「境界の条件」は、イスラエルが1948年に建国されたこととともなって、「エルサレム」「シナゴグ」を「イスラエル」と置き換えれば、かなりの程度で実現されたと言ってよいだろう。だがそれははたして「ユダヤ音楽」として幸福な結果だったのか。

世俗的な歌のなかったユダヤ人の世界に、本格的な歌を初めてもたらしたのは、「ブローデル・シンガーズ」(Broder zingers)だというのが定説で、かれらは1850年前後に活動していたと推測される。これはガリツィアのブローディ(現ウクライナ)に因む旅芸人だが、かれらに類する音楽家がやがてそう総称されるようになる。ゴルドファーデン(Abraham Goldfaden, 1840-1908)が創始したイディッシュ劇でも、歌は無くてはならない重要な位置を占めた。たとえばアメリカに渡ったユダヤ人の同化は1950年ごろに完了したと思われるが、³⁷⁾だとするとその世俗の歌と呼べるものはせいぜい100年のあいだに作られたものにすぎない。さらにその歌は同胞に向けて作られたという意味では「100年の孤独」、だがきわめて異種混濁的で生産的な「100年の孤独」とも言うべき期間の産物だった。ただしそれが冷戦終結前後に息を吹き返した様子を見ると、アンスキーとイーデルゾーンのどちらのほうが「孤独」だったか、あらためて考えてみたいという気持ちに駆られる。なぜなら乱暴な言い方をするのが許されるなら、イーデルゾーンにとって理想的な環境で作られているはずの、「イスラエル」の「真正なユダヤ音楽」が、わたしたちの耳に届いたり響いたりする機会は稀だからである。

ただしブローデル・シンガーズが世俗の歌を開始したという説も、アンスキーたちが収集した歌を見れば修正が迫られるかもしれない。なぜならブローデル・シンガーズの歌とはあくまでも職業音楽家によるものであって、世俗の歌は子守歌をはじめそれ以前からあったと考えるのが自然だからだ。おそらくそれは知識人からはほとんど見向きも記録もされなかったのだ。かろうじてセファルディーの歌として残されているものにも子守歌の類がある。ならばそのあたりから「ユダヤ音楽」を再検討すること、記憶も記録もされなかった音楽に意識的でありつつ、日常的な「ナラティヴ」に基づいたフォークソングも含め、イーデルゾーンの「マッピング」を「リマッピング」することも、あるいはまた可能なのではないだろうか。

注

- 1) 父親が戯れに人狼の格好をして幼いカネッティを襲ったという話。エリアス・カネッティ(岩田行一訳)『救われた舌 ある青春の物語』法政大学出版, 1981年, 31~32ページ参照。
- 2) スヴェン・ハヌシェク(北島玲子他訳)『エリアス・カネッティ 伝記(上巻)』上智大学出版, 2013年, 44ページを参照。
- 3) ある意味で文化的なソフトパワーなどの蓄積の違いによって、浮上したマイノリティーとそうでないマイノリティーがいた。たとえばセファルディーは後者に位置付けてもよいだろう。
- 4) Alexander L. Ringer, *Arnold Schoenberg. The Composer as a Jew*. Oxford (Clarendon Press) 1990, p. 105.
- 5) わたしにはイーデルゾーンを音楽学的に評価する資格はないが、ユダヤ音楽史全般とイーデルゾーンの位置付けについては、水野信男『ユダヤ音楽の歴史と現代』アカデミア・ミュージック, 1997年をぜひとも参照されたい。
- 6) シナゴークなどで聖書や聖歌を先唱する職掌のことを指す。
- 7) Gerda Lechleitner, *Abraham Zvi Idelsohn – his Life: an Introduction*. (Liner Notes) In *The Collection of Abraham Zvi Idelsohn (1911-1913)*. Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 2005 (Audio CD), p. 16.
- 8) Philip V. Bohlman, *Abraham Z. Idelsohn and the Reorientation of Jewish Music History*. (Liner Notes) In *The Collection of Abraham Zvi Idelsohn (1911-1913)*. Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 2005 (Audio CD), p. 20.
- 9) Baruch J. Cohon et al, *IDELSOHN, ABRAHAM ZVI*. In Fred Skolnik (ed.), *Encyclopaedia Judaica (Second Edition) Vol. 9*. Jerusalem (Thomson Gale) 2007, p. 708.
- 10) ここでの「ナラティヴ」の意味は「聞き取り」というぐらいの意味であろう。
- 11) Philip V. Bohlman, *op. cit.*, p. 20.
- 12) Baruch J. Cohon et al, *op. cit.*
- 13) Philip V. Bohlman, *op. cit.*, pp. 21-22.
- 14) ミッシェル・フーコー(渡辺一民・佐々木彰訳)『言葉と物』新潮社, 1974年, 256ページ。
- 15) A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy and its Development*. New York (Dover Publications) 1995, pp. 301-308などを参照。
- 16) Philip V. Bohlman, *Abraham Z. Idelsohn and the Reorientation of Jewish Music History*. (Liner Notes) In *The Collection of Abraham Zvi Idelsohn (1911-1913)*. Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 2005 (Audio CD), p. 21. アハド・ハアム(Ahad Ha-Am, 1856-1927)は精神的シオニズムを提唱した。ロシアの複雑なシオニズムの動きについては、鶴見太郎『ロシア・シオニズムの想像力 ユダヤ人・帝国・パレスチナ』東京大学出版会, 2012年を参照。
- 17) A. Z. Idelsohn, *Die traditionellen Gesänge der süddeutschen Juden (Hebräisch-orientalischer Melodienschatz 7)*. In Philip V. Bohlman, *Jüdische Volksmusik. Eine mitteleuropäische Geistesgeschichte*. Wien (Böhlau) 2005, p. 284.
- 18) 『宝典』の第7巻以外も参考までに挙げておくと、第1巻「イエメン・ユダヤ人の歌」、第2巻「バビロニア・ユダヤ人の歌」、第3巻「ベルシャ、ブハラ、ダゲスタンのユダヤ人の歌」、第4巻「オリエント・セファルディーの歌」、第5巻「モロッコ・ユダヤ人の歌」、第6巻「18世紀の南ドイツ・ユダヤ人のシナゴークの歌」、第8巻「東欧ユダヤ人のシナゴークの歌」、第9巻「東欧ユダヤ人の民謡」(後述)、第10巻「ハシディームの歌」となっている。
- 19) A. Z. Idelsohn, *op. cit.*, p. 282.
- 20) *Ibid.*, p. 285.
- 21) A. Z. Idelsohn, *Der Volksgesang der osteuropäischen Juden (Hebräisch-orientalischer Melodienschatz 9)*. In

- Philip V. Bohlman, *Jüdische Volksmusik. Eine mitteleuropäische Geistesgeschichte*. Wien (Böhlau) 2005, p. 286.
- 22) 最初はシオニズム運動の歌として採択され、現在はイスラエル国歌となった「希望」(^{ハティクヴァ}*Hatikvah*)も、『宝典』第9巻の「導入」で挙げられている。
- 23) Philip V. Bohlman, *Jüdische Volksmusik. Eine mitteleuropäische Geistesgeschichte*. Wien (Böhlau) 2005, p. 286.
- 24) A. Z. Idelsohn, *op. cit.*, p. 287.
- 25) ただし『ユダヤ音楽の歴史的展開』XV章のタイトルが「アメリカ合衆国のシナゴグの歌」であることを指摘しないとアンフェアになるだろうが、イーデルゾーンの言葉はそれでも「[移民たちのアメリカ文化への]順応や適応の期間には、スピリチュアルな創造の可能性などなかった」とつれない。Abraham Z. Idelsohn, *Jewish Music. Its Historical Development*. New York (Dover Publications) 1992, p. 316.
- 26) Abraham Z. Idelsohn, *op. cit.*, p. 477.
- 27) *Ibid.*, p. 477. ちなみに傍点の部分は原文ではイタリックである。
- 28) ただしそれは「ユダヤ音楽」ではないというのがイーデルゾーンの本意である。
- 29) Abraham Z. Idelsohn, *op. cit.*, p. 492.
- 30) S・アンスキーについては拙著『クレズマーの文化史 東欧からアメリカに渡ったユダヤの音楽』人文書院、2011年のとくに第3章と第4章を参照。
- 31) 前掲書の第3章を参照。
- 32) たとえばユダヤ人が3000年にわたって築いた価値は、「ユダヤ人だけではなく全人類にとっても」意味があり、デュブノフもアハド・ハムも——すなわち「文化的シオニズム」の代表的なイデオログでさえ——、「階級の利害」を犠牲にしてまで「ナショナルな利害」は訴えないだろう、とアンスキーは言い切っている。Cf. Jonathan Frankel, “Youth in Revolt”: *An-sky's In Shtram and the Instant Fictionalization of 1905*. In Gabriella Safran and Steven J. Zipperstein (ed.), *The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*. Stanford (Stanford University Press) 2006, p. 163.
- 33) ビアトリス・S・ヴァインライヒ (秦剛平訳) 『イディッシュの民話』青土社、1995年、22ページを参照。
- 34) テキストはいずれも Gabriella Safran and Steven J. Zipperstein (ed.), *The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*. Stanford (Stanford University Press) 2006 の付録 Various Artists: *The Upward Flight. The Musical World of S. An-sky*. Stanford University Press (2006) CD AN-SKY 1 (Audio CD) のライナーノートから採った。
- 35) わたしはショレム・アレイヘム (西成彦訳) 『牛乳屋テヴィエ』岩波文庫、2012年のとくに割注でその豊かさを思い知らされた。シンポジウム「イディッシュ文学が遺したもの」の席上で、樋上千寿が指摘した「伝言ゲーム」というのは、イディッシュ文化の言語空間を考えるうえで示唆的である。あるいはその「ネットワーク」が成立する社会や家庭の環境が、東欧のユダヤ人にあったと言うこともできる。さらには『牛乳屋テヴィエ』が主人公テヴィエの「ナラティヴ」を、ショレム・アレイヘムが再現した「テキスト」だとすれば、テヴィエの「ナラティヴ」は「テキスト」を内包しているとも、アレイヘムの「テキスト」はテヴィエの「ナラティヴ」を内包しているとも言える。
- 36) ムロテック夫妻の場合はイディッシュ語新聞「フォルヴェルツ」(*Forverts*) で読者に、サボズニクの場合はラジオでリスナーに呼びかけるというかたちで、イディッシュの歌ないしはその録音を集めていった。
- 37) 黒田前掲書の213ページを参照。