

ユダヤ系移民とティン・パン・アレー

中田 崇

——要旨

レコードが一般に広く浸透する前の19世紀末から20世紀の前半、流行歌は楽譜の形で流通し、アメリカでは大衆音楽の楽譜が飛ぶように売れた。流行歌の出版競争は音楽産業を一気に活性化させ、その後のアメリカ大衆音楽の基盤を築く。その中心がニューヨークの「ティン・パン・アレー」であり、そこで楽曲の制作から出版・流通までを掌握していたのが、東欧にルーツをもつユダヤ系移民だった。ユダヤ系移民はカメレオンのようにニューヨークの景色の中に入り込み、エンタテインメント舞台の音楽や他の移民たちの民族系音楽を生産して富を得る。彼らは特にアフリカ系アメリカ人の音楽を巧みに取り入れた。黒人音楽の要素を白人向けに料理して次々にヒット曲を生産し、結果的に黒人音楽にも市民権をもたらす。こうしてユダヤ系移民は、異文化混交の新時代の都市音楽文化を、自分たちの手で構築していった。

1. はじめに

アメリカ大衆音楽の展開が、アフリカ系アメリカ人の仕事と深い関係にあるのは周知の事実である。アフリカ系アメリカ音楽は、20世紀初頭のニューオーリンズやデルタ地帯を出発点に、時代とともにミシシッピを北上し、都市部で新しい音楽文化を形成する。セントルイスやシカゴはブルース、リズム&ブルースの拠点となり、ニューヨークではジャズ文化が開花した。

だが19世紀末から20世紀前半に、大衆音楽をめぐる別の動きがニューヨークを中心におこり、それがこの新しい国際都市にジャズやミュージカル音楽を定着させる下地となったことも忘れるべきではない。レコードが音楽の再生メディアとして普及する以前、大衆音楽は楽譜（シート・ミュージック）出版を通して広く行きわたった。家庭での流行音楽の楽しみ方は、シート・ミュージックを購入し、居間のピアノで自ら演奏して歌うというものだった。ヒット楽譜を量産した、ニューヨークの楽譜出版街は「ティン・パン・アレー」（Tin Pan Alley）の呼称で有名になり、もともとは場所を表す名前だったものが、この時代の大衆音楽産業や流行音楽文化の意味までも含むようになる。

ティン・パン・アレーの隆盛は、1920年代の「ジャズエイジ」(Jazz Age)と重なる。当時の「ジャズ」は白人たちの盛り場の世俗音楽を指すもので、おもにボールルーム(舞踏会場)でのダンスの伴奏音楽だった。この時代はまだ「芸術音楽・高尚音楽」と「世俗音楽・大衆音楽」の溝が大きく、正規の音楽教育と楽器演奏訓練を受けたものは前者に進む。卑俗とされた大衆音楽に関わるのは、芸術音楽からこぼれ落ちたものと、新たにヨーロッパからアメリカにやってきた移民たちだった。そしてニューヨークの大衆文化に可能性を求めた移民たちの中でも、特に多数を占めていたのはユダヤ系移民(と移民二世)であり、流行歌の楽譜出版から本格的なミュージカル音楽産業へと進化を遂げていくティン・パン・アレーは、彼らによって動かされていた。

Virtually all the great names that come to mind when one considers popular music—Rodgers and Hammerstein, Irving Berlin, Lorenz Hart, Jerome Kern, George and Ira Gershwin, Irving Caesar, and Charles K. Harris, for instance—are Jewish names. Jews wrote the songs, Jews sang the songs, and Jews made sure that the songs were circulated to every corner of the country, for they founded and built America’s music publishing industry.

Among the vanguard publishers were M. Witmark, Charles K. Harris, Joseph Stern, Shapiro and Bernstein, Harry Von Tilzer, Leo Feist, T. B. Harms, and Irving Berlin. Collectively their publishing firms came to be known as “Tin Pan Alley.”...it was the Tin Pan Alley ethos, combining the commercial with the artistic, that gave our popular music its distinctive character. (Kanter ix)

ここで名前が挙がったのはユダヤ系音楽家のほんのごく一部にすぎない。それでもティン・パン・アレーの主役級が勢ぞろいであり、ここに入っていない大物はコール・ポーターくらいであろう。この他にも歌手や劇場関係者まで含めると枚挙に暇がない。その力が及ぶ範囲は楽曲作りに留まらず、上の引用にあるように、出版から流通に至るまで、ほぼすべてがユダヤ系移民の手によって運営されていた。その市場独占状態は「ソングトラスト」(song trust) (Melnick, “Tin Pan Alley” 39)と表現されるほどだった。

ティン・パン・アレーを動かしていたユダヤ人の多くは、アメリカで生まれた二世に加え、19世紀末からの大量移住で東ヨーロッパから渡ってきたものたちだった。1881年、寛容政策を敷いたロシア皇帝アレクサンドル2世が暗殺され、これを機にユダヤ民族への攻撃は加速する⁽¹⁾。政情不安や大規模迫害(ボグロム)を避けて、東欧ロシアから多くのユダヤ人がニューヨークにたどり着いた。移民の入口となっていたエリス島が閉鎖される1924年までに、250万人もの東欧ユダヤ人がアメリカに移ったとされ、その多くがマンハッタンのロウアー・イースト・サイド(Lower East Side)に居場所を求めた。こうしてニューヨークを舞台に彼らとアメリカ音楽との間に新しい関係が作り出されていった。

2. 音楽出版産業

レコード、ラジオ以前、音楽は楽譜の形で流通し、作曲者と出版者の双方にとって楽譜の売り上げが最大の収入源だった。楽譜ビジネスそのものは既に 19 世紀前半から一般化しており、現存する古い楽譜はコレクターたちの蒐集対象となっている。従来楽譜の出版はクラシック音楽（吹奏楽を含む）が前提であり、世俗的音楽の出版販売が利益につながるとは考えられていなかった。既に確立した産業にユダヤ系移民が入り込む余地はなく、彼らは未だ姿の定まらない娯楽産業に活路を見出す。大衆音楽の出版は典型的な隙間産業^{ニッチビジネス}にちががなく、そうした出版事業に実際に参加したのが、成功を夢みて他の業種から転向したユダヤ人たちだった。

1892 年、チャールズ・K・ハリス（Charles K. Harris）の「舞踏会の後に」(“After the Ball”) がはじめて 200 万部以上を売り上げる大ヒット曲となる。出版業にも乗り出していたハリスはこのビジネスが富に直結すること実証する。時を同じくして、ウィットマーク (Witmark) 兄弟社を代表格にユダヤ系移民たちの出版社が続々と台頭し、ニューヨークの一角に「ティン・パン・アレー」が形成されるに至った。

ティン・パン・アレーの音楽ビジネスに「芸術」への志向性は薄い。ウィットマークをはじめ彼らの多くは、以前は生活用品の販売・行商などを生業としていた。もともと音楽に携わっていたものは少なく、審美的な意味や価値はそこに入り込まない。産業主義の時代潮流に合わせるかのように、ティン・パン・アレーの出版社は「音楽生産工場」としてただひたすら顧客（買い手）の好みに合わせて機械的に曲を送り続ける。出版側だけでなく、作詞や作曲に従事するものも、音楽性や独創性への関心よりも、いかに売れる楽曲を効果的に量産するかを問題にした。彼らは多くのアメリカ愛国歌を作り出し、同時にイタリアやスペイン風味の音楽をそれぞれの移民たちに届けた。他の移民たちがアメリカ人になってからも自民族の音楽にアイデンティティを求め、音楽のエスニシティを保持しようとしたのに比べると、ユダヤ系移民は売れることを目的に、節操なく音楽を模倣し、援用し、大量生産した。そこには祖国を持たない離散と流浪の民族が身につけた生活の方法論を見ることができる。

They had no homesickness for any Fatherland because they were without country,... So, unlike the other immigrants, they weren't burdened by nostalgia for old folkways. The Jewish way of life, inextricably bound up in religion, was kept under wraps, off limits.... They were ready to be assimilated into the mainstream even if this meant becoming chameleons. They would change their names, their accents, ... They would be flexible, adaptable, ... they would gladly evict their own personal tastes in order to calculate the tastes of the multitude. (Whitcomb, *Irving Berlin & Ragtime America* 43)

They anglicized their names so that Izzy Baline became Irving Berlin, Billy Rosenberg became Billy Rose.... No Yiddish slang here. Patriotic: Irving Berlin wrote ‘God Bless America’, the second national anthem. (Whitcomb, *After the Ball* 51)

他民族が音楽そのものに民族性を追求するのに対し、ティン・パン・アレーのユダヤ系音楽家は、カメレオンのように、あらゆる民族・人種にその身を転位させて音楽を作り出す。むしろそうした変身^{メタモルフォーゼ}の方法論こそがユダヤの民族性と言わんばかりであった。だが、それは常に他者として暮らすことを余儀なくされ、中心に位置するものの価値観と争わないように生きたものたちの命がけの処世術にちがいない。

3. 演奏と歌唱 (Klezmer / Cantor)

20世紀の後半から、ユダヤの民族音楽「クレズマー」(Klezmer)があらためて注目されている。クレズマーは東ヨーロッパのユダヤ文化圏で結婚式に演奏された民衆音楽で、本来はその演奏者を意味する。現在では「ユダヤ系アメリカ人のエスニック音楽」を指すことが多い。

クレズマーは代々世襲的に受け継がれた。彼らは「音楽家」というよりも、イベントや余興に呼ばれて場の空気を作る音楽職人「楽士」である。ユダヤの結婚式の演奏だけで生活するのは難しく、実際には需要に応じて非ユダヤ圏でキリスト教の音楽を演奏することもある。盛り場で流行音楽を演奏することもあった。いずれにせよ楽士たちの演奏の場はコンサートホールではない。人の集まるところでチップをもらい、町中を練り歩いて手当をもらう。日本ではチンドン系の楽士がクレズマー音楽をレパートリーに加えている場合が多いが、路上を舞台に要求に応じてありとあらゆる音楽を提供するという意味で、クレズマー楽士もチンドン楽士も大道芸人のプロフェッショナルにちがいない⁽²⁾。

クレズマーの楽器は、ヴァイオリンを中心に、金管楽器、木管楽器、アコーディオンなどである。管楽器では特にクラリネットとサクソフォンの使用度が高く、次第にクラリネットがヴァイオリンに代わって演奏の主役の座につくようになる。ヴァイオリンは汎用性が高く、クレズマーに限らず世界の民衆音楽で広く用いられる。むしろクラリネットこそがクレズマーを象徴する楽器と言えるのかもしれない。

For those with talent, ambition, and an openness to playing new repertoire—those who styled themselves *muzikantn*, or real musicians, rather than klezmerim—other opportunities awaited. Musicians who could read music obtained jobs in vaudeville houses, movie theaters, and in the pit orchestras of the Yiddish theater. Some became recording stars, applying their talents to a grab bag of musical and cultural genres. (Rogovoy 54-55)

アメリカのスウィング音楽ではサックスやクラリネットが活躍する場は多く、上の引用にあるように、東ヨーロッパで多様な演奏を経験した奏者がヴォードヴィルやダンスホールの演奏に活躍の場をみつけたことは想像に難くない。サックスはクラシック音楽で用いられないため正規の音楽教育を受けた演奏家が比較的少なく、これを得意とするユダヤ系の音楽家が職にありついた可能性は高い。後のジャズの時代になっても、ベニー・グッドマン (Benny Goodman) を筆頭に、クラリネットで名を残す演奏家にユダヤ系が多いことも、この楽器とクレズマーの親和性を証明する。

民衆音楽のクレズマーとは別に、ユダヤの教会音楽もティン・パン・アレー文化の中で大きな役割を果たす。「カントル、カンター」(cantor) と呼ばれる合唱の主唱者はユダヤ教会の指導者でもあり、そのもとに多くの少年が歌唱修練に集まった。教会の訓練で培われた豊かな発声と歌唱技能は、ティン・パン・アレー時代の大衆音楽舞台の需要に応えるものだった。

Lower East Side synagogues were searched for boys with large lungs and rabbinical voices who could be planted in vaudeville audiences, and trained to get up at a certain moment and sing a certain chorus. (Whitcomb, *After the Ball* 48)

Pop songs were a part of the show-business family, many of whose stars were Jewish, soaked in the wailing Yiddish synagogue style—the massive heart, the cry in the voice. Al Jolson, Norah Bayes, Sophie Tucker—the vaudeville singing stars who made Alley songs into world hits—echoed that shaking cry, at the same time fusing it into an All-American pop style which contained ragtime, blues, ballads, jazz. (Whitcomb, *After the Ball* 50)

この引用で登場するアル・ジョルスン (Al Jolson) は、世界初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』 (*Jazz Singer*, 1927) の主役で有名である。映画の主人公はユダヤ教会のカントルの家系に生まれるが、ショービジネスの世界に自分の可能性を見出し、「ジャズ・シンガー」の道に進むことを決意する。父親の猛反対を受けて家と教会から離れた彼は、商業歌手として実績を積み、アメリカ大衆音楽を代表する歌手となって成功をおさめる。厳格な父親は、教会の指導者という立場から、ユダヤのアイデンティティを守ることへの意識や、低俗とされるヴォードヴィルの世界への抵抗感が、他のユダヤ人よりも強い。そのために父親は息子の選択に心を痛める。主人公は最後に、病気で危篤になった父親の枕元に駆けつけ、重要な儀式で父の代わりに聖歌を見事に歌い上げる。

『ジャズ・シンガー』は、新興の大衆芸能文化をめぐる父親と息子の葛藤の物語であり、絵に描いたような家族劇である。ここでは映画の中で映像と音が重なる場面に注目したい。トーキー映画といっても、『ジャズ・シンガー』では全編にわたって音と映像が重なるわけ

ではない。物語は基本的に字幕で語られ、ジョルスンの歌唱場面になったときだけ、映像に合わせてここぞとばかりに彼の歌声が流れる。映画のジョルスンは、思い切り口をあけ、深く吸い込んだ息を腹の底から送り出して、艶のある声を朗々と響かせる。たしかにその歌い方は鍛え上げられた教会の合唱隊の歌唱を思い起こさせる。

前の引用で指摘されたように、アル・ジョルスンをはじめ、多くのカントル候補が流行歌の歌い手として世俗的音楽の舞台に立った。安定した歌唱力と、感情を伝える表現力。ミュージック・ホールやヴォードヴィルのユダヤ系運営者は、自分たちの聖なる教会にビジネスの即戦力を求めたことになる。

4. ユダヤ系音楽家と南部表象

19世紀末から20世紀初頭、黒人系音楽と白人系音楽は互いに方法論を援用しつつ、新しいアメリカ音楽文化を形成していた。特に白人側はアフリカ系アメリカ人のイメージと音とリズムを巧妙に搾取して、自分たちの音楽へ取り込んだ。

「南部表象」「アフリカ系アメリカ人表象」は、19世紀に minstrel・ショーという形で北部に広まった。黒塗りをした白人が過剰にフィクション化した黒人像を提示し、いかにもそれらしい音楽やダンスのパフォーマンスを披露する。minstrelの隆盛の中で、今度は、アフリカ系の演技者が白人の演じる黒人像に倣って自ら黒人を演じるという、ねじれた表現行為さえ現れる。そうした行為そのものがけっしてほめられたものではなく、表現される南部黒人のイメージが白人側の勝手な解釈であることは、今さら言うまでもない。その一方で、minstrelを通して、実際のアフリカ系アメリカ人の生活文化とは距離があるにしても、「黒人風」の音楽やダンスの特異な魅力が白人文化の中に紹介されたこと、そして北部の白人たちが新鮮なものとしてそれを受け入れたことは否めない。

前に述べたように、ティン・パン・アレーのユダヤ系の音楽家たちは、自己のエスニシティをしまい込み、積極的にアメリカの大衆性への同化を試みた。それはユダヤ民族が長い迫害の歴史の中で実践してきた流儀であり、前の居場所を追われた者が、次にたどり着いた場所で生きていくための必然的な方策である。彼らは生まれたときの名前を捨ててアメリカの名前を名乗り、それまで何の縁もなかった黒人音楽をまねて曲を作り、顔を黒く塗って南部のイメージを歌い上げた。

ティン・パン・アレーを象徴する二人の代表的ユダヤ系作曲家、アーヴィング・バーリン (Irving Berlin) とジョージ・ガーシュウィン (George Gershwin) は、いずれも、南部表象「スワニー」を取り込んだ楽曲で世に認められた。

Alexander's Ragtime Band (Irving Berlin)

Come on and hear, come on and hear
Alexander's Ragtime Band.
Come on and hear, come on and hear,
It's the best band in the land.
They can play a bugle call like you never heard before,
So natural that you want to go to war,
That's just the bestest band what am honey lamb.
Come on along, come on along,
Let me take you by the hand
Up to the man, up to the man
Who's the leader of the band,
And if you care to hear the "Swanee River" played in ragtime,
Come on and hear, come on and hear
Alexander's Ragtime Band

Swanee (Irving Caesar)

I've been away from you, a long time
I never thought I'd miss you so
.
The birds are singin', it is song time
The banjo's strummin' soft and low (The band goes running soft and low)
.
Swanee! You're calling me!
.
Swanee!
How I love you, how I love you!
My dear old Swanee
I'd give the world to be
Among the folks in
D-I-X-I-E-ven now My Mammy's
Waiting for me
Praying for me

Down by the Swanee

The folks up north will see me no more

When I go to the Swanee Shore!

Swanee, Swanee, I am coming back to Swanee!

Mammy, Mammy, I love the old folks at home!

バーリンの1911年のヒット曲「アレキサンダーズ・ラグタイム・バンド」では、スティーヴン・フォスター (Stephen Foster) の「スワニー河」(原題は「故郷の人々」“Old Folks at Home”) のメロディの一節がそのまま採用され、「『スワニー河』をラグタイムで聴きたいなら…」というのが、曲中に登場するアレキサンダーズ・ラグタイム・バンドの宣伝文句になっている。

この時代、ティン・パン・アレーは題名に「ラグタイム」「ラグ」の入った楽曲を数多く世に出した。バーリンの楽曲はその代名詞とも言える。「ラグタイム」という音楽については後述するが、ティン・パン・アレーの「ラグタイム」「ラグ」は本来のラグタイム音楽とは明らかに似て非なるものだ。ここで言う「本来のラグタイム」は、アフリカ系アメリカ人の音楽と西洋クラシック音楽の融合の試みから生まれた芸術性の高い音楽である。これに対して、ティン・パン・アレーの曲たちは「ラグタイム」の表面的な効果だけを真似た模造品である。端的に言えば、ラグタイム音楽の軽快さだけを取り出し、題名にとりあえず「ラグタイム」「ラグ」という単語をつけて売り出したものだ。バーリンの音楽を作り出す才能は留まるところを知らず、半世紀以上にわたる音楽生活で「スタンダード」と呼ばれることになる作品を連発した。そんな彼も実際には音楽教育を受けておらず、ピアノもすべてのキーに合わせられるように細工された特別の楽器を使っていた。アフリカ系音楽やヨーロッパのクラシック音楽の知識を持っていたとは考えられない。

スティーヴン・フォスターは、言うまでもなく、南部ノスタルジーの名曲群で世界の音楽史に名を刻んだ、アメリカを代表する作曲家である。「スワニー河」「おおスザンナ」「ケンタッキーの我が家」「草競馬」など、彼の作品は「古き良き南部」のイメージ形成に重要な役割を果たし、後にディズニelandに引き継がれる、「懐かしいアメリカ南部神話」を再現する装置となっている。しかしフォスター本人にアメリカ南部での生活経験はなく、彼の作品は彼の中の南部神話の表象だった。彼の歌が使われた minstrel・ショーもまた北部の白人たちを対象とするエンタテインメントであり、観客は、黒塗りを施した白人の演技とダンスや、現実と乖離したイメージの中だけの黒人音楽で、アメリカ南部世界を仮想体験した。アーヴィング・バーリンはこうした仮想南部の上に「ラグタイム風味」を加味して、結果的に最も有名な「ラグタイム」ナンバーとなる楽曲を世に出したのである。

1919年のガーシュウインの「スワニー」(詩はアーヴィング・シーザー)では、語り手が懐かしい南部を思い描きながら、想像の中の故郷の母や周囲の人々への愛着の念を訴える。歌詞では、「鳥たちのさえずり」や南部のシンボルともいえる「バンジョー」への言及に加

え、「故郷の人々を愛してやまない」(“I love the old folks at home”)と、わざわざフォスターの曲の題名まで盛り込まれている。

いずれの曲も南部表象を扱いながら実は都会生活を前提としていることは明白だ。「アレキサンダーズ・ラグタイム・バンド」は、あくまでも「ラグタイム版スワニー河」の宣伝のために、フォスターの「スワニー河」を利用する。ラグタイムは都市の流行音楽であり、ここで歌われるラグタイムの楽団も音楽も南部ではなく都市の文化的産物である。ガーシュウインの「スワニー」は、題名も歌詞もフォスターの曲をモチーフに作られていて、それは偉大なる先達へのオマージュと言えるかもしれない。この歌にしても、南部への郷愁を訴え、故郷への帰還を叫ぶのは明らかに都会人にちががなく、流行歌の常套でもある「故郷を想う寂しい都会人の望郷歌」にほかならない。

ジョージ・ガーシュウインの「スワニー」は、前にもふれたアル・ジョルスンが『シンバッド』(*Sinbad*)という舞台で歌って、一躍ヒット曲となった。ジョルスンは minstrel 流に顔を黒塗りにして舞台に立ったことで知られる。東ヨーロッパ出身のユダヤ人が黒塗りをして南部表象を歌う。それは minstrel の黒塗りと同じ括りで考えてよいのか。

ジョルスンの黒塗りにかつての minstrel のそれと同じ意味を見るのは難しい。minstrel の黒塗りは、白人の勝手な解釈とはいえ、黒人を意識したパフォーマンスだったはずだ。一方ジョルスンの歌唱そのものには黒人的な要素は少なく、黒塗りという記号が本来意味したもの——南部生活、黒人の音楽・ダンス——は失われている。『ジャズ・シンガー』の中で、主人公を見守ってきたユダヤの長老が、黒塗りの主人公がヴォードヴィルのリハーサルで歌うのを目にする場面がある。彼が “Just like his Papa—with the cry in his voice.” と語るとおり、感情がこめられた主人公の歌は、カントルの父から直伝の、ユダヤ教会で身につけられた歌唱である。その歌に黒塗りとの必然的な関連性はない。それはもはやヴォードヴィリアンの「制服」としての黒塗りであり、minstrel の黒塗りに含まれていたエスニックな意味作用は薄い。

アル・ジョルスンの舞台表現は、黒塗りパフォーマンスの文化史的意味をとりたてて問うことなく、流行音楽の一つの様式としてまろごとひっくるめて、新しい時代の都会音楽の要素へと転用しているように見える。同様に、ユダヤの作曲家たちのシンコペーション音楽にしても、本来の黒人音楽の特性云々よりも、それが売り上げにつながる「流行音楽の基本手法」という意味合いが強い。アーヴィング・バーリンやアル・ジョルスンに見られるように、彼らの提示する「南部」は、minstrel 時代の「他者表象」「エスニシティ」「異文化趣味」の意味を失い、ユダヤ系アメリカ人が作る「新しいニューヨーク文化」の景色の一部である。

5. ユダヤ系とアフリカ系が作るアメリカ音楽

北部の大都市において、 minstrel に続く黒人系音楽の波は、「ラグタイム」という形で訪れた。ミズーリ州から起ったこの音楽は、スコット・ジョプリン (Scott Joplin) の「メープル・リーフ・ラグ」(“Maple Leaf Rag”) の大ヒットとともに広く世の中に知れわたり、主役たちがニューヨークに拠点を移すことで、20 世紀初頭の都市部の新しい流行音楽として定着した。ラグタイムは、アフリカ系アメリカ人音楽のエッセンスを白人クラシック音楽の方法論で料理した、洗練されたダンス音楽である。規則正しい拍うちを意図的に崩したりリズムを特徴とする上に、夜の盛り場でもてはやされる黒人音楽という認識もあったため、ラグタイムは、爆発的に流行する一方で、行儀の良い白人からは軽蔑される音楽でもあった⁽³⁾。

そのようなラグタイム音楽に飛びつき、自分たちの解釈で垂流ラグタイムのブームを作り上げたのが、ティン・パン・アレーのユダヤ系音楽家たちだった。彼らが流行に便乗して、「ラグタイム風」の曲や、「ラグタイム」あるいは「ラグ」を冠した曲を次々に生産したのは前述のとおりである。

ただし、ユダヤ系音楽家のすべてが「南部」や「黒人」を単なる大衆流行音楽の一つの様式として消費していたわけではないだろう。「アメリカで生まれ育った者」対「東ヨーロッパから渡ってきた者」、あるいは「正規の音楽教育を受けた者」対「機械的に生産活動をしていた者」、の相違は確認できる。

ジェローム・カーン (Jerome Kern) とオスカー・ハマースタイン 2 世 (Oscar Hammerstein II) の『ショウボート』(Show Boat, 1927) は、最初の本格的ミュージカルとされ、エドナ・ファーバーの小説が原作の物語はアメリカの人種問題を取り上げている。ガーシュウィン兄弟の『ポーギーとベス』(Porgy & Bess, 1935) は、黒人の生活を題材にした最初のフォークオペラであり、アフリカ系アメリカ人のキャストで上演された。カーンやガーシュウィンはアメリカで生まれ、正規の音楽教育を受けている。彼らの南部の捉え方は、視点の取り方や問題意識の点で、バーリンをはじめとする東ヨーロッパ移民とは異なっているように見える。

ドイツ系ユダヤ移民二世のカーンには東ヨーロッパ系ユダヤ人への差別意識があったとされる。彼やリチャード・ロジャーズ (Richard Rodgers) のホワイト・カラー意識は、大量消費型の楽譜出版ビジネスよりも、ミュージカルの大作やオーケストラの組曲へと向かわせた。ロシア系職人の家に育ったガーシュウィンも、当初はティン・パン・アレーの専属演奏家を務めたが、「スワニー」のヒット以後はシート・ミュージックの小品から距離を置き、ミュージカル大作やオペラ、「ラプソディ・イン・ブルー」(“Rhapsody in Blue”) に代表される交響楽へと移行する。アーヴィング・バーリンが終生大衆音楽の世界に身を置き、成功後は出版ビジネスの経営で名を残したのとは実に対照的である。

1930年代以後、都市部のダンス音楽はスウィング、ビッグバンドの時代を迎え、黒人文化は、政治よりも先に、大衆音楽の面で事実上の市民権を得ることになる。一般に、ニューオーリンズの黒人音楽がミシシッピを上って都市部に浸透し、やがてジャズに発展したという認識があるように思われる。しかしニューヨークに関して言えば、むしろ「ラグタイム〜ティン・パン・アレー〜ミュージカル音楽」の流れが大きいのは明らかなだろう。「黒人を模した白人の minstrel」→「白人音楽の文法を採用した黒人のラグタイム」→「ラグタイムを援用したユダヤ系白人の大衆音楽（ティン・パン・アレー）」→「ティン・パン・アレーのヒット曲を定番として取り上げるジャズ」というように、黒と白が互いに利用しながらアメリカ音楽を作り上げていく過程が見てとれる。

大衆音楽における黒と白の間のアンビヴァレントな動き——「奪い合い」（戦い）と「共闘」（協力）——は、特にラグタイム／ジャズの黒人とティン・パン・アレーのユダヤ系白人の間に見られた現象である。彼らは、反発と利用と依存を繰り返しつつ、互いに音楽要素や環境を貸し借りし、ヨーロッパ由来のクラシックに対抗する新しいアメリカ音楽を構築していった。

音楽の貸し借りは時として具体的な事例となって現れた。スコット・ジョプリンは、バーリンの「アレキサンダーズ・ラグタイム・バンド」を聞いたとき、明らかに自分の楽曲の剽窃が行われたと思い、悲嘆にくれた（Berlin 230）。その一方で、ジョプリンの「マグネティック・ラグ」には彼の楽曲にはなじみのない旋律が含まれており、師匠のユダヤ系ドイツ人から紹介されたフレーズを自分の曲に入れたらしいと指摘されている（Gottlieb 195-6）。ハリー・ブルックスは、ファッツ・ウォラー（Fats Waller）の「浮気はやめた」（“Ain’t Misbehavin”）がガーシュウインの「私の彼氏」（“The Man I Love”）の意図的な模倣であることを明らかにした。その一方で、ルイ・アームストロング（Louis Armstrong）は「浮気はやめた」の間奏で「ラブソディ・イン・ブルー」の一節を演奏し、ガーシュウインへの敬意とその音楽への親愛を表している（Melnick, *A Right to Sing* 56-57）。そしてこうした関係は次のようなやりとりを生むことになる。

It was in Boston at the close of the first public performance of *Porgy and Bess*.... I [Rosamond Johnson] had christened him [Gershwin] the “Abraham Lincoln of American Negro music,” because he hadclarified and removed all doubt as to the possibility of using American Negro idioms in reaching the heights of serious musical achievement....The next epoch in the history of distinctive American music was George Gershwin’s *Rhapsody in Blue* in which the basic tonality, melodic and rhythmically, is one hundred per cent Negroid. (Armitage 65)

『ポーギーとベス』の初日の終演後、ガーシュウインは「アメリカ黒人音楽のアブラハム・リンカーン」という賛辞を贈られた。その理由は、彼が黒人音楽の可能性にまつわる

疑念を一掃し、その要素を取り入れて芸術の高みにまで達する音楽を作り上げたからであった。ガーシュウィンは「ラプソディ・イン・ブルー」で「シンフォニック・ジャズ」という新しい芸術音楽の誕生を世に知らせることになったが、この楽曲では随所に黒人音楽の特質を見ることができる。

6. 終わりに

ティン・パン・アレーのユダヤ系移民たちは、大衆音楽産業という新しい巨大マーケットを開拓することに成功し、ニューヨークの音楽文化に黒人音楽の要素を定着させた。「ラグタイム」という「黒い素材を白っぽく見せた音楽」は、新しい時代の国際都市を象徴するものであった。ユダヤ系移民の「翻訳・通訳」を通して紹介された黒人音楽だが、次第に黒人の作曲家、演奏家、エンタテイナーが表舞台に登場するようになる。前にも述べたように、ニューヨークの黒人音楽は、南部の路上から現れた土着性の強いブルースとは一線を画し、ラグタイムからティン・パン・アレーに続く洗練された音楽の流れの上にあると言えることができるだろう。

しかしながら、大衆音楽の世界を席卷するユダヤ系とアフリカ系の「文化的共同作業」は、必ずしも大手を広げて歓迎されていたわけではない。ティン・パン・アレーの動きがもっとも活発化した1920年代から30年代の時点では、この新種の音楽に「非アメリカ的」な性質を見る傾向もあった。自動車王であり保守系言論人でもあったヘンリー・フォードは、メディアを利用してティン・パン・アレー叩きを展開したことで知られる。フォードは「古き良きアメリカ」を取り戻すべく啓蒙活動に傾倒し、オールドタイムの白人フォーク音楽こそ「真のアメリカ的音楽」と主張した。フィドル、バンジョー、ギターの演奏に合わせてフォークダンスを踊る牧歌的世界は、異種混交の商業都市ニューヨークの対極にあるものだ。外来の「不純物」に侵されていく現実があることで、保守層の白人はより一層「古き良きアメリカ神話」に執着したように見える（La Chapelle 29-70）。

反ジャズ、反ティン・パン・アレーの動きは、ニューヨークの音楽文化からアフリカとユダヤの種を排除しようと試みたが⁽⁴⁾、それも第2次世界大戦の頃には終息する。ナチスの蛮行の影響は言うまでもなく、アメリカ社会文化の各方面にユダヤ系の力が浸透したことも大きいだろう。1950年代以後、白人のオールドタイム音楽は「カントリー音楽」（特に「ブルーグラス」）という形に進化して音楽ジャンルを形成する。それは今も中西部や南部を拠点に「真のアメリカ的音楽」を標榜するが、その一方で、「保守的白人の人種主義音楽」という批判も逃れられない。

黒人音楽は、ヨーロッパ文化中心主義の保守層からは嫌悪されながらも、大衆音楽の領域で確実に勢力を伸ばすことに成功した。自宅サロンのピアノを囲んで家族で一つの音楽を共有していた時代は、黒人の音楽が白人の家庭で受容されるのは難しかった。だがラジオとレコードの普及によって個人で音楽を享受する時代になると、黒人音楽は、差別や偏

見が作っている社会制度の壁を通り抜け、聞き手一人ひとりの部屋に直接入り込む。それまでは都市の地下音楽だったものが、新しい聴取者を開拓しながらアメリカ全土へと広がっていく。19世紀末から20世紀半ばに現れた、「ブルース、リズム＆ブルース、ロックンロール」「ラグタイム、スウィング、ジャズ」という二つの大きな潮流は、周辺音楽を巻き込みながら「アメリカ音楽」を形成し、世界の20世紀ポピュラー音楽の基本成分になった。

戦後のニューヨークの音楽はさらに多国籍化が進み、世界の至る所から人間がやってきてそれぞれのルーツ音楽を持ち込む。特に1960年代のフォーク・リバイバル以後、メインストリームから外れた民族音楽や地方音楽にも注目が集まり、「ワールドミュージック」というラベルがレコード業界に現れる。ユダヤ系ではクレズマーの復興とともに、東ヨーロッパ伝来のユダヤ音楽がアイデンティティの重要な一部であることが確認された。20世紀の後半になると、ユダヤ系の音楽家は「カメレオン」を脱却し、自分たちの出自を音楽を通して表現するようになった。

たしかに20世紀初頭のユダヤ人音楽家は、名前や言語を含めて、積極的にアメリカへの同化を図った。だが彼らは既存の支配的社会文化に単純に従属していたのではないだろう。彼らは、自分たちも確実にその構成員となっている多民族共生の都市文化を新規に創造することによって、「アメリカ人／ニューヨーク人」になろうとした。アメリカ南部の表象も、彼らを取り上げる他の文化表象——イタリア、ロシア、スペインなど——とともに、大都市ニューヨークを構成する一つのピースとなる。そこにはユダヤ系移民による「同化」(“assimilation”)と「開発／搾取」(“exploitation”)の動きを見てとることができる。

— 注

- (1) 皇帝アレクサンドル2世は当初ユダヤ人に寛容だったが、後に態度を変えて弾圧するようになる。さらに皇帝の暗殺へのユダヤ人の関与が明るみに出たことで、反ユダヤの実力行使が一気に広がった。
- (2) 1980年代以後、サックスの梅津和時、篠田昌巳、クラリネットの大熊巨といったジャズの演奏家が、積極的にクレズマー音楽やバルカン地方の民族音楽を取り上げて、レパートリーに加えていった。特に篠田は自らチンドン楽団の楽士となり、ジャズ、クレズマー、チンドンを民衆の路上音楽として一つの文脈に位置づける活動を行った。
- (3) ラグタイムは、ジャズとは異なり、譜面に忠実に演奏するピアノ音楽として始まった。スコット・ジョプリンに代表されるピアノ・ラグタイムは「クラシック・ラグ」(Classic Rag)として特別に分類されることもある。ラグタイムの作曲家は黒人発の芸術音楽を指向し、白人社会にも理解させるためにあえて楽譜音楽にこだわった。
- (4) 「種の排除」という意味では、ヘンリー・フォード一派が優生学を論拠にしていたことも指摘しておきたい。

— 引用・参考文献

Armitage, Merle, ed. *George Gershwin*. New York: Da Capo Press, 1995.

Berlin, Edward A. *King of Ragtime: Scott Joplin and His Era*. New York: Oxford UP, 1994.

- Goldberg, Isaac. *Tin Pan Alley: A Chronicle of the American Popular Music Racket*. New York: The John Day Company, 1930.
- Gottlieb, Jack. *Funny, It Doesn't Sound Jewish: How Yiddish Songs and Synagogue Melodies Influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*. New York: SUNY, 2004.
- Jones, Leroi. (Baraka, Amiri.) *Blues People: Negro Music in White America*. New York: William Morrow, 1999.
- Kanter, Kenneth Aaron. *The Jews on Tin Pan Alley: The Jewish Contribution to American Popular Music, 1830-1940*. New York: Ktav Publishing House, 1982.
- La Chapelle, Peter. “‘Dances Partake of the Racial Characteristics of the People Who Dance Them’: Nordicism, Antisemitism, and Henry Ford’s Old-Time Music and Dance Revival” in Zuckerman, Bruce. & Kun, Josh. ed. *The Song is Not the Same: Jews and American Popular Music. The Jewish Role in American Life. Vol. 8*. West Lafayette: Purdue UP, 2011.
- Melnick, Jeffrey. *A Right to Sing the Blues: African Americans, Jews, and American Popular Song*. Cambridge: Harvard UP, 2001.
- . “Tin Pan Alley and the Black-Jewish Nation” in Rubin, Rachel. & Melnick, Jeffrey. ed. *American Popular Music: New Approaches to the Twentieth Century*. Amherst: University of Massachusetts, 2001.
- Rogovoy, Seth. *The Essential Klezmer: A Music Lover’s Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant-Garde*. Chapel Hill: Algonquin Books, 2000.
- Rubin, Rachel. & Melnick, Jeffrey. ed. *American Popular Music: New Approaches to the Twentieth Century*. Amherst: University of Massachusetts, 2001.
- Sapoznik, Henry. *Klezmer!: Jewish Music from Old World to Our World*. 2nd ed. New York: Schirmer Trade Books, 1999.
- Slobin, Mark, ed. *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. Berkeley: University of California, 2002.
- Whitcomb, Ian. *After the Ball: Pop Music from Rag to Rock*. New York: Simon & Schuster, 1972. rpt. New York: Limelight Editions, 2003.
- . *Irving Berlin and Ragtime America*. New York: Limelight Editions, 1988.

——— 映像資料

アラン・クロスランド監督、『ジャズ・シンガー』、1927年。I・V・C クラシック・フィルム・コレクション。