

なにがガトリフの『僕のスウィング』に描かれたか

—— かつてロマとユダヤ人がともに音楽を演奏したとき、
かれらの音楽がいま再び巡り会おうとするとき¹⁾ ——

黒 田 晴 之

さあ旅に出よう／ずっと前から計画してた／みんないっしょに／音楽を演奏し／踊り
飲むの／／

ほら家族がやって来た／ながいこと会ってなかった／なにをしてお迎えをしようか／
そうだ／おおきな火を焚こう 「ピュリ・ダイのワルツ」²⁾

1 『僕のスウィング』という映画と「文化の伝承」

あくまでも「ロマ」³⁾の置かれた「いま」の状況を映画にしてきた監督がトニー・ガトリフ(Tony Gatlif, 1948-)⁴⁾である。かれの映画はロマの生活を美化するものではけっしてないし、エキゾティシズムやノスタルジーに訴えるものでもない。ただし「いま」のロマを描くという目的のために避けえない問題

1) ここでの議論は「漂流音楽論」と題して展開しているものの第2弾で、第1弾は「(ユダヤ人も)マンボとチャ・チャは好き？」(プレーメン館『プレーメン館』, 2005年, 第3号所収)である。

2) エレーヌ・メルシュタイン(金澤和美訳)「ピュリ・ダイのワルツ」(『僕のスウィング』ワーナーミュージック・ジャパン, 2002年(音楽CDのライナー・ノート)所収)5ページ。ちなみに「ピュリ・ダイ」とはメルシュタインが演じる女性で、この歌は「マヌーシュのテキストから」とインデックスには記されている。

3) かれらの呼称「ジプシー」「ロム」「ロマ」「スインティ」をどう扱うかは、かれらのことを論じるさい最初に挙げねばならない注意書きであるが、ここでは注の5で挙げるもの以外は「ロマ」を用いることにする。この点について詳しくは「日本ロマ研究」のウェブサイト(http://www.romani-studies.jp/#about_nomina, 2005年5月10日アクセス)を参照。

4) かれ自身はフランス人の父と「ヒターノ」(すなわちスペインのロマ)の母のあいだにアルジェリアで生まれた。

がガトリフに生じてもいる。なぜならロマの守ってきた文化が失われつつあるのが「いま」だからだ。

かような問題の実際を現在のところガトリフ最新の『僕のスウィング』(My Swing. 2002, 写真1参照)をとおして考察してみよう。あらかじめ断っておくと『僕のスウィング』は「文化の伝承」をテーマにしたガトリフ映画の集大成にはかならない。かれもそうした趣旨の発言を繰り返し行なっている。

きょう映画を撮るのをやめたとしても、十分に仕事をやり尽くしたと言える。だけれど『僕の
スウィング』を撮っていなかったら違う。

マヌーシュ⁵⁾ の文化の伝承、それが一番のテーマだ。そういうことを伝えたくて、この作品(『僕のスウィング』:黒田注)を撮ろうと思った。(傍点:黒田)⁶⁾

なによりもロマのような歴史の周縁に置かれた存在をめぐる表象は、周囲から

5) かれらのフランス中部やベルギーにおける呼称「マヌーシュ」(manouche)をガトリフは用いている。

6) トニー・ガトリフ(訳者不詳)「監督インタビュー」(トニー・ガトリフ『僕のスウィング』日活, 2003年(劇映画DVD)に所収)。

の共感と反発とが相半ばする言説をなしている⁷⁾。かような言説が制作にあたった当事者と部外者の観客によって『僕のスウィング』にどう動員されているか。あるいは「文化の伝承」や「伝統」がロマの完結していない「いま」という時間のなかでどう取り上げられているか。さらに本論の後半はロマと同列に論じられることの多いユダヤ人の音楽について、『僕のスウィング』で用いられている「ルーマニア，ルーマニア」という歌を中心に、これをロマの音楽と比較対照しながらじっくり検討することにする。

さっそくガトリフによる『僕のスウィング』の肝心の内容を見てみよう。

かれの他の作品とおなじように『僕のスウィング』でも舞台は現代に置かれ、ストーリーはストラズブール郊外に駐車されたトレーラーを中心に展開する。このトレーラーのなかで生活するロマのミラルド——「マヌーシュ・スウィング」⁸⁾のギタリストのチャヴォロ・シュミット(Tchavolo Schmitt, 1954-, 写真2参照)が演技する——に、10歳のフランス人少年マックスがギターを習いに行くところから物語ははじまる。かれは夏休みのあいだだけストラズブールの祖母に預けられたのだが、「文字」の読み書きのできないミラルドに代わって役所に年金の催促をする手紙を書く、というのと交換条件にミラルドからギターの手ほどきを受けることになる。だんだんとロマの世界と生活に傾倒していくマックスは、かれにCDプレーヤーと交換におんぼろギターを押し付けた少女スウィングに、かのじよとの周囲の自然のなかでの体験——だれもいない小川でのボート遊び、ハリネズミ「ニグロ」⁹⁾の住んでいる森での探検、ミラルドから教わった花と石による恋のお呪いなど——を通じて恋心を抱くようにな

7) たとえば部外者側のロマ像をオベレッタのなかに追ったものとしては、滝口幸子「歌劇にみるロマのイメージ」(加賀美雅弘編『「ジプシー」と呼ばれた人々——東ヨーロッパ・ロマ民族の過去と現在』学文社、2005年所収)238～266ページを参照されたい。

8) あとで述べるジャンゴ・ラインハルトを祖とする「ジプシー・スウィング」の別称である。さわめて充実したロマ音楽入門書の関口義人『ロマ・素描——ジプシー・ミュージックの現場から』東京書籍、2003年の116～126ページを参照されたい。

る。さながらガトリフ版『小さな恋のメロディー』といったところだが、かれはそこにロマのユダヤ人やアラブ人との交流も織り交ぜていく。なかんづく圧巻なのが三者がトレーラー内で繰り広げる音楽パーティーであろう。さてそんな甘酸っぱい生活もミラルドの急死を境に一気に収束へと向かっていく。ちょうど休暇の終わった母親がマックスを引き取りに来て、かれはミラルドたちから学んだことを綴った「ジプシーの日記」をスウィングに託し、ストラスブルでの夢のような体験も終わりを告げる。かのじよはしかし「文字」が読めないなので日記を捨ててそっと立ち去る……。

さきのガトリフ自身の発言にあるように「文化の伝承」は重要なテーマなのだが、だとしたらそれは映画では具体的にどのように描かれているのだろうか

9) おもしろいことに『僕のスウィング』では登場人物がロマ語で発話した場合はくゝが字幕に付いている。この字幕の翻訳にあたった石田泰子「Behind the Subtitles」(『僕のスウィング』日活、2003年(劇場公開用パンフレット)に所収)17ページを参照。この「ニグロ」というのもスウィングがハリネズミを指してロマ語で言った言葉である。ちなみにハリネズミがロマにとっては「ご馳走」であった事情については、木内信敬『ジプシーの謎を追って』筑摩書房、1996年の87～88ページを参照。

か。あきらかにマックスがミランダからギターを習うというのはその答えであろう。かれは『ガッジョ・ディーロ』(*Gadjo Dilo*. 1997, 写真3参照)の主人公ステファンのように「部外者」として登場し、文化も含めたロマの生き方に共感していくという役回りである。だいたい文学や音楽で扱われるロマというのは一般社会の「部外者」^{アウトサイダー}として描かれるのだが、『ガッジョ・ディーロ』と『僕のスウィング』ではその立場が逆転し、ロマの文化を外部の世界に伝えるメッセンジャーの役割は白人の側に期待される。ちなみに『ガッジョ・ディーロ』も外から来た青年がロマの女性に恋するという性^{ジェンダー}の役割配分¹⁰⁾の点で『僕のスウィング』と共通している。

さらに『僕のスウィング』では部外者の主人公に子供という要素が加わる。おそらくそれは「伝統」を託すという意味で不可欠な条件だったのであろう。

10) およそ文学や音楽に繰り返し描かれてきたような、ロマはまず恋する主体ではなくその対象として登場するという、人物の伝統的な配置をガトリフの映画も踏襲している。あとで触れるウディ・アレンの『ギター弾きの恋』はしたがって、女つたらしのギター弾きが主人公であるという意味で例外だと言えよう。

たとえば『僕のスウィング』では「女性による平和コンサート」のチラシを見たミラルドが、「女だけとはどういうことだ、男がいなくてなにができる、男こそ音楽家だ」と吐き捨てる発言にロマ社会のマッチョぶりが表われている。かれのトレーラーにおける生活でも料理をしているのはいつも決まって妻のほうだ。ささいではあるがロマ社会におけるジェンダー観が窺えるエピソードである。さらにはアントニオ・カナーレスを主人公に擁した『ベンゴ』(*Vengo*. 2000)で、ロマ社会の内部にある一族同士の暴力を描くなど、ガトリフの映画はいつもけっしてロマの美化だけでは終わらない。

偏見や先入観のまったくない純粋な視線をもった一人の少年が、かれにとっては未知の世界を前にどう対応していくのかを、わたしは描きたいと思っていました¹¹⁾

なるほどマックスとスウィングは思春期初めに設定されているが、かれらを取り巻く人物たちはほとんどが中年を過ぎている。およそ中間の年齢層を欠いた登場人物のあいだで「文化の伝承」が試みられる¹²⁾ なかでも最長老のエレーヌ・メルシュタインは「一切の演出を排除」して、ロマの過酷な戦中体験を「ドキュメンタリーのように」¹³⁾ 証言している。かのじょがマックスに問わず語りに淡々と聞かせるその証言内容は、家族が「あいつら」すなわちなチスにある日突然拉し去られ、自分と弟だけは収容所をかりうじて抜け出してきたものの、その後も道端で寝るような生活を強いられたといった体験である。なぜ「文化の伝承」が焦眉のテーマだったのかは監督みずからが説明する。

なぜかというところから、現代になってからだが、文化の伝承が少なくなり、末期的症状を迎えているからだ。なぜ途絶えてしまったのか疑問に思った。考えていくうちに結論にいたった。1940年代に迫害されたことが原因にちがいないと思った。かれらのなかの多くが年老いた者だった。文化の伝承を担っていたのは年長者たちだ、それがいまになって分か

11) トニー・ガトリフ(訳者不詳)「監督インタビュー」(トニー・ガトリフ『僕のスウィング』日活, 2003年(劇映画DVD)に所収)。

12) たとえばチャヴォロ・シュミットやマンディーノ・ラインハルト(注15を参照)の発言によると、かれらは地元のアルザスで「子供たちのためのギター教室を開いている」し、コミュニティでは「年配者が子供たちに音楽を教えるシステム」が確立されているとのことだから、ガトリフはマヌーシュ・スウィングの次世代への伝え方をそのまま映画に反映させていると言える。松山晋也「チャヴォロ・シュミット——映画『僕のスウィング』の影の主役たち」(『ミュージック・マガジン』, 2003年3月号所収)59ページ。

13) トニー・ガトリフ(訳者不詳)「トニー・ガトリフ監督インタビュー」(『僕のスウィング』日活, 2003年(劇場公開用パンフレット)に所収)8ページ。Vgl. <http://www.smh.com.au/articles/2002/11/20/1037697735581.html?oneclick=true> (am 15. 05. 2005 zugegriffen)。

った。(傍点：黒田)¹⁴⁾

おなじような歴史観をすでにガトリフは『ガッジョ・ディーロ』に、チャウシェスク時代のルーマニアで行なわれたロマへの迫害をめぐる回想、「いま」もなお繰り返されるキリスト教徒によるロマの村落への襲撃——ツァー治世下でのユダヤ人^{シュテートル}村落への「ポグロム」を彷彿とさせる——を盛り込むことで表明していた。さらには腕に収容所の囚人番号の刺青がある女性の歌の場面が『ラッチョ・ドローム』(Latcho Drom. 1993)にあった。ただし『ラッチョ・ドローム』は演出抜きの実写——ミュージシャンの演奏場が画面をほぼ独占する——を中心に構成されていたが、『僕のスウィング』のガトリフはロマをめぐる通俗的なイメージにこれまで以上に——かれはどちらかというと既成のステレオタイプには頼らない監督なのだが——忠実な演出をしている。なかでも「文字」の読み書きのできるマックスとそれのできないミラルドやスウィングとの対照は格好の例であろう。あるいはマックスがポータブルのCDプレーヤー「ディスクマン」と交換に、スウィングから壊れたギターを譲り受ける冒頭のシーンでも、デジタル技術の結晶と手工業の象徴のような楽器¹⁵⁾との対比は際立っている。おまけにスウィングは切れた弦を自転車のブレーキ・ワイヤーで代用する芸当まで披露している。なるほど仮病の頭痛を訴えるマックスにミラルドが薬草を伝授する場面からも、一般の社会とは異なるロマならではの生活の知恵を見て取ることができよう。だけれど『僕のスウィング』はドキュメンタリーではないと分かっているが、「文字をもった／のない社会」「ハイテク／手工業」という対照性だけでなく、「男／女」「部外者／ロマ」「子供／大人」といったそれがやはり際立っているし、「教わる／教える」という対照的な関係をそこにもう一つ付け加えてもよい。

14) トニー・ガトリフ(記者不詳)「監督インタビュー」(トニー・ガトリフ『僕のスウィング』日活、2003年(劇映画DVD)に所収)。

2 『僕のスウィング』のなかの音楽の複雑さ

だがぼくがそうしたストーリーや
ディテール以上に注目してみたい
のは、ガトリフが監督として『僕の
スウィング』で撮りたかったもの、
そしてその『僕のスウィング』のなか
で実際もっともカメラの焦点が合わ
され、マックスという部外者をミラ
ルドやスウィングの世界に媒介した
もの、ということはわたしたちもそ
れを通じてロマ文化の一端を理解す
ることになる、すなわち『僕のスウィ
ング』のなかの肝心の音楽がどのよ
うなものかということである。なに

しろガトリフ自身が自分は映像よりも音楽を優先するという発言をしている。

-
- 15) ここでギターを間接的に与えることになるマンディーノ・ラインハルト(Mandino Reinhardt, 後述のジャンゴ・ラインハルトの親戚筋だという)演じるころの人物は、ギターを木から作る楽器職人というよりもむしろそれを修理するのを職にしている。かれは映画の別の場面では実際に古物商としても登場している。およそ修繕はロマが伝統的に得意としてきた職業だが(木内信敬, 前掲書の第3章「仕事と職業」45~47ページ参照), おなじように楽器の修理屋(しかも管楽器の錆掛けである)の登場する映画に、ラルフ・マルシャレック監督の『炎のジプシー・ブラス——地図にない村から』(Jag Bari - Brass on Fire. 2004, 写真4を参照)がある。あとで述べるユダヤ音楽との関係で言うと「マルシャレック」(Marschalleck)という名前は、イディッシュ語の「マルシャリーク」(marshalik)に由来すると思われるが、これは「バドフン」(badkhn)や「レッツ」(lets)にも連なる、結婚式での式次第や余興を担当したユダヤ人の芸人であった。拙論「あるピアニストの名前への覚え書き——ユダヤのポピュラー音楽の起源を探るために」(松山大学『言語文化研究』, 2004年, 第24巻第1号所収)を参照。だとするとマルシャレック監督は自分が「クレズマー」(注23を参照)の家系に連なるのを知ってか知らずか、ロマの音楽に惹かれて『炎のジプシー・ブラス』を撮ったということになる。ちなみに Ritta Ottens+Joel Rubin: *Klezmer Musik. München* (Bärenreiter-Verlag) 1999, S. 148 には、1900年頃に撮影されたと思しき文字どおり「テヴィエ・マルシャレック」(Tewje Marschlek)という「バドフン」の写りが載っている。

わたしは音楽が大好きなんだ、それも生き生きとした音楽が。わたしは云わば「音楽をやる映画監督」と思っていたきたい。映像よりも音楽で表現したい、映画よりも音楽を媒体として使いたいんだ¹⁶⁾

かれにとっての音楽の重要さのほどが端的に窺える発言であろう。

たとえば映画公開とともに制作された『僕のスウィング』劇場公開用パンフレットには、チャヴォロ・シュミットの住むストラスブルにカメラを据えたガトリフは、「生活すべてのなかから紡ぎだされるチャヴォロの音楽を忠実にスクリーンに反映し、マヌーシュ・スウィングの息吹を伝える」(傍点：黒田)¹⁷⁾と書かれている。あるいは20人のミュージシャンによる例のトレーラーでの演奏パーティーは、「チャヴォロ・シュミットの日常が真実のままに映像におさめ」(傍点：黒田)¹⁸⁾られたものだとも書かれている。たしかに映画というのはドキュメンタリーであっても脚色^{あげつら}が加わるのが当然である。なにも本論は映画のなかの人為的な演出をことさら論うものでないことはお断りしておく。だけれども『僕のスウィング』の音楽が以下のように二重の意味で複雑であることは強調しておきたい。さもないとロマの「生活」や「日常」と結びついているというナイーブな理由を根拠に、『僕のスウィング』の音楽は単純化されたり矮小化されたりする危険があるからである。

一 かれらの「生活」も「日常」もけっして単純なものではないし、その音楽もまたそうではないことを銘記すべきである。だれよりも徹底してそれを描いて見せたのがトニー・ガトリフであった。かれは『ラッチョ・ドロー

16) 松山晋也「僕のスウィング」(『僕のスウィング』ワーナーミュージック・ジャパン、2002年(音楽CD)所収)、1ページ(ライナー・ノート)。

17) 筆者不詳「イントロダクション」(『僕のスウィング』日活、2003年(劇場公開用パンフレット)に所収)3ページ。

18) 筆者不詳「プロダクション・ノート」(『僕のスウィング』日活、2003年(劇場公開用パンフレット)に所収)22ページ。

ム』でインドのラジャスタン地方を千年ほどまえに出発したロマが、エジプトやトルコやルーマニアを經由してフランスやスペインに辿り着いた様子を、さながらロマ版「ロード・ムーヴィー」といった趣で見事に映像化していた。なるほど各地におけるロマの暮らしと音楽を共時的に撮影しているのだが、カメラのとらえる対象がインドのロマからスペインのそれへと次々に転じていくので、観客には自分がロマを通時的に追っているような印象がもたらされる。かれがその画面におさめたのは日本でもコンサートを開いたバルカン・ブラスのタラフ・ドゥ・ハイドゥークス(ルーマニア)、ピーター・ゲイブリエルとの共演もあるザ・ミュージシャンズ・オブ・ザ・ナイル(エジプト)、そして『僕のスウィング』で大抜擢されたチャヴォロ・シュミット¹⁹⁾であった。かれらの音楽を「ロマ音楽」などと一括することはある意味できわめて乱暴な話で、かれらは土地ごとにその音楽を吸収しながら自分たち固有のものに高めていった。かくして『ラッチョ・ドローム』から結果的に浮かび上がってくるのは「ロマ音楽」のもつ決定的な複雑さと地域性である。

なにしろシュミットの師に相当するジャンゴ・ラインハルト(Django Reinhardt, 1910-53)からしてがすでに、アコーディオンやヴァイオリンの伴奏者として腕を磨くことでキャリアを開始、パリでミュゼットやタンゴを演奏したり客演中のジャズ・ミュージシャン——コールマン・ホーキンスやベニー・カーターなど——と共演するなどして、アメリカのビッグ・バンドのリズムを取り入れたコンボを結成するという、きわめて複雑な遍歴を経て自分の音楽を完成させたギタリストであった²⁰⁾。かれは閉鎖的に見えるロマの共同体に閉じ籠もっていたわけではけっしてなく、たえず外部世界との化学反応を起こしながら自分の音楽を築いていったのである。お

19) かれのマネーシュ・スウィングのあとにフラメンコが^{シームレス}継ぎ目なく続くので、両者のフレージングがとても近いことが窺える編集になっている。

20) 関口義人, 前掲書, 117~121 ページ参照。

まけにラインハルトに多大な影響を与えて「フランス・ホット・クラブ五重奏団」とともに組んだ相手、ステファン・グラッペリ(Stefan Grappelli, 1908-97)はガッジョだったのではないのだろうか。かりにもロマを周囲との交通が希薄な孤立した存在としてイメージするのはしたがって間違いである²¹⁾

- あのトレーラーのシーンを彩る 20 人のミュージシャンたちのなかには、ユダヤのトラディショナルを歌うベン・ズィメ(Ben Zimet)——映画では強制収容所からの生存者リーベルマン医師を演じて、ロマとおなじような迫害を受けたユダヤ人を代理する——、ハンガリーのロマ女性歌手ミツラ「ミツ」(Monika Juhasz-Mitzura “Mitzu”)²²⁾ ウードによるアラブ音楽を聴かせるモロッコからの亡命ミュージシャンのアブデラティフ・チャーラーニ(Abdellatif Chaarani)——おなじく映画ではガソリン・スタンド兼酒屋の経営者を演じる——、ユダヤのポピュラー音楽「クレズマー」²³⁾を演奏するブダペスト・クレズマー・バンド(Budapest Klezmer Band, 以下では「ブダペ

21) おなじように関口義人はロマ音楽の特徴について「オリジナリティーに拠るといっても、ハイブリッドな混成音楽の形を取っている」と述べ、「ロマの音楽を決定づける様式があるかといえば、そういうものは存在しないとわざるをえない」と定式化している。ただしそれがロマの音楽の否定的な評価にならないことは言うまでもない。関口義人, 前掲書, 116 ページ。

22) かのじよは『ガッジョ・ディーロ』でも重要なキーとなる歌「ノラ・ルカ」を、「ジブシー・スターズ」の演奏で歌っているのが、ガトリフ監督の映画には二度目の貢献ということになる。ちなみにミツは「アンド・ドローム」(Ando Drom, 写真5参照)なるハンガリーのバンドの一員で、その絞り出すような独特のヴォーカルを吹き込んだCDも複数リリースされている。

23) 「クレズマー」klezmer はそれぞれ「道具」と「旋律」を意味する kley と zmer というヘブライ語から合成され、17 世紀以前は文字どおり「楽器」を意味する単語であった。おなじ世紀の半ばからはユダヤ人の民衆音楽の演奏家の名称として用いられはじめ、18 世紀からはユダヤ人の音楽の楽器奏者を意味するようになり、こんにちでは東欧ユダヤ人(Ashkenazi)の音楽一般を表わす総称となっている。拙論「あるピアニストの名前への覚え書き——ユダヤのポピュラー音楽の起源を探るために」(松山大学『言語文化研究』, 2004 年, 第 24 巻第 1 号所収)のとくは 26 ページを参照されたい。おそらく後述の「ルーマニア, ルーマニア」は厳密にはクレズマーではなく「ユダヤのポピュラー音楽」とでもすべきなのであるが、「クレズマー」を本論では「アシュケナジーのポピュラー音楽」という広い意味で用いることにする。

スト・クレズマー」と略す)がいる。かれらのような「被差別／被抑圧者たち」による、軽やかななかにも苦悩をにじませた漂泊のブルース²⁴⁾、「被差別／被抑圧者たちによる力強い共闘の風景」²⁵⁾、「部外者たち(とりわけユダヤ人や亡命アラブ人など、被抑圧者と見なされる人たち)との積極的な交歓」²⁶⁾(傍点はいずれも黒田)というのは、すでにそれだけでもきわめて感動的であろう。

だけれどぼくは当のシーンでことほどさように「漂泊のブルース」「力強い共闘の風景」「積極的な交歓」に浸る気にはなれない。なぜならトレーラーでの演奏が異種混淆のミュージシャンよるジャム・セッションだったとしても、あるいはガトリフが映像上の見せ場を作るためにさりげなく仕組んだ演出——あらためて繰り返すが演出上のささいな欠点を指摘するのは本論の意図ではない——だったとしても、問題のシーンには「漂泊」などというロマンティックなイメージを逸脱するなにかが、あたかもそんなイメージを一蹴するほどの厳然さで介入しているからである。あとで詳しく検討することにするが前もって一点だけ問題提起をしておこう。たとえばブダペスト・クレズマーがそのシーンで演奏しているからといって、かれ

24) 松山晋也「ミュージック」(『僕のスウィング』日活, 2003年(劇場公開用パンフレット)に所収)15ページ。

25) 松山晋也「僕のスウィング」(『僕のスウィング』ワーナーミュージック・ジャパン, 2002年(音楽CD)所収)3ページ(ライナー・ノート)。

26) 飯田豊「ロマたちを／が語ることの困難——映画『僕のスウィング』評」(http://www.quakecenter.org/html/aboutus/wb_iid.html, 2005年5月10日アクセス)。

らがそのまま「漂泊」のユダヤ人であることにはけっしてならないし、かれらがかかりにそうしたユダヤ人だったとしても「漂泊」をしたのはいつだったのか、たとえ祖先が「漂泊」の生活をしていたとしてもそれを「いま」のかれらが、「文化」としてどのように継承しているかということが問題なのである。

あまり結論には急がずに『僕のスウィング』の音楽を具体的に検討しよう。

あらためて『僕のスウィング』の音楽を個別的看着てみると、「マヌーシュ・スウィング」と単純には一括できない、さまざまな音楽が混ざり合っていることが窺える。さらにはシュミット個人の演奏にさえそうした一括を拒む要素が認められる。おそらくサウンドトラックの曲目をここで確かめておくのも無駄ではない。

オリジナル・サウンドトラック『僕のスウィング』, ワーナーミュージック・ジャパン, 2002年(Bande Originale Du Film: *My Swing*. WPCR-11384. 以下の曲名は日本語版にもとづく)

1. ミレ・プラル／MIRE PRAL
2. 黒い瞳／LES YEUX NOIRS
3. 虹／ARC EN CIEL
4. パプリカ／PAPRIKA
5. ターユサ・ヌ・ブド／TAJSA NE BOUDO
6. ルーマニア／ROMANIA
7. 風／LE VENT
8. ユダヤ人とアラブ人とジブシー^{ママ}／LE JUIF, L'ARABE ET LE MANOUCHE
9. スウィング・オリエント／ORIENT DE SWING
10. ピュリ・ダイのワルツ／LA VALSE DE PURI DAI

11. 鉄条網／BARBELES
12. スウィングの夢／REVE DE SWING
13. ドゥンバラ・ライカ／DUMBALA LAIKA (sic!)²⁷⁾
14. 平和の歌／LE CHANT DE LA PAIX
15. 子守唄／LA BERCEUSE
16. また今度／HASTA LA VISTA

これらのなかでシュミットたちロマの手になるものは、実は最初の5曲と12曲目だけにすぎない。さらに2曲目の「黒い瞳」はロシア民謡をシュミットとチャーラーニがアレンジしたものであるから、シュミットのオリジナルな楽曲と言えるのは5曲だけということになる。かれらの音楽はなんでも貪欲に吸収して独自に翻案するのが身上だから、ロシアであろうとユダヤであろうと対象を選ばないのは当然だが、シュミットの日常的な演奏²⁸⁾を伝えているのはやはりその5曲であろう。たとえばブダペスト・クレズマーの演奏するユダヤの5曲目と、おなじくユダヤの歌をアカベラで独唱した13曲目を除いて、シュミットはほぼ全ての曲でマヌーシュ・スウィングのギターを披露している。だがその5曲目の「ルーマニア」にしてもシュミットの練習する場面が映画にあるので、かれの関わっていないのは実質的には13番目の1曲目だけということになる。

27) これは有名な「トゥン・バラライカ」(*Tum Balalayka*)の誤記であろう。Vgl. Aharon Vinkovetzky, Abba Kovner, Sinai Leichter (Hrsg.): *Anthology of Yiddish Folksongs. Volume Three*. Jerusalem (The Hebrew University Magnes Press) 1987, S. 75f.

28) あえて指摘するとすればシュミットは別のCD『ミリ・ファミリア』(*Miri Familia*, 2002)を聴くかぎり、ユダヤやアラブではなくガーシュインのような音楽に親和性があると思われる。おなじような印象はジャンゴ・ラインハルトの音楽を聴いたときにも感じられるが、だとするとラインハルト自身の音楽はトレーラーや「平和コンサート」のそれよりは、ウディ・アレンが映画『ギター弾きの恋』(*Sweet and Lowdown*, 1999)で虚構した、ラインハルトの追随者ともいふべき「エメット・レイ」なる人物の演奏する音楽——たとえばデューク・エリントンなどの曲である——のほうがはるかに近い。ちなみに映画の原題はガーシュインが1925年に書いたミュージカルの曲を踏まえている。

さてその2曲目の「黒い瞳」はマックスがギターの手ほどきを受ける課題曲であり、あのトレーラーでの熱いセッションでも演奏されていることから分かるように、『僕のスウィング』ではさしずめ別格の地位を与えられていると言ってよい。ちなみにジャンゴ・ラインハルトも録音をしているほどだから、おそらく「黒い瞳」はマヌーシュ・スウィングの一種の定番なのであろうが、それにしてもトレーラーのシーンは一筋縄ではいかない問いを次々に喚起する。

— なぜなら映画でブダペスト・クレズマーが登場するのは、「女性による平和コンサート」という終わりのほうのシーンなのだが、歌とフィドルを担当のカーチャ・イレニやクラリネットのイストヴァン・コーハン、トロンボーンのガポール・タマスやアコーディオンのアンナ・ナギなど、ブダペスト・クレズマーの面々がすでにトレーラーで演奏しているからだ。あくまでもトレーラーでの異種間セッションは友人たちが、違法すれすれのどんちゃん騒ぎをするという設定だったはずだ。なるほどワードやギターを演奏しているチャーラーニとベン・ズィメは、ストラズプールの住人という設定だから取り敢えず問題はないが、トレーラーでハンガリー出身のブダペスト・クレズマーが共演しているということは、「マヌーシュ・コミュニティーの部外者たちとチャヴォロたちとの自然な交歓」(傍点：黒田)²⁹⁾ という、ある意味できわめて感動的なイメージを覆すには十分な状況証拠であろう。かれらは「平和コンサート」に来る以前からミラルドの友人だっ

29) 松山晋也『僕のスウィング』(『僕のスウィング』ワーナーミュージック・ジャパン、2002年(音楽CD)所収)、3ページ(ライナー・ノート)。ちなみに「自然な交歓」を描いた映画ということであるならば、自身もユダヤ系のマチュー・カソヴィッツ監督による『憎しみ』(La Haine. 1995)がある。ただしその内容はと言えばアラブ人とユダヤ人に黒人を加えた3人組の若者が、パリ郊外の移民ゲットーの生み出す人種対立や暴力などの社会矛盾のなかへ「落下」していった、「着地」の契機も見いだせぬまま「憎しみ」を爆発させて破滅するというものであるが。この映画にかんする情報を提供してくれた畏友の堀口栄一氏に感謝する。

たことになる。

— だとしたらそれら異なるミュージシャンによる演奏はどのようなものなのか。おもしろいことと言うべきか当然にと言うべきか、それは東欧からアメリカに渡った初期のクレズマーの演奏と似ている。たとえば「ユダヤ音楽のキング」を自負したナフチュール・ブランドヴァイン(Naftule Brandwein, 1884-1963)の演奏が参考になろう。かれはポーランドのクレズマー一家に生まれて早くからロマと演奏していたと言われる。きわめて破天荒だったブランドヴァインはクラリネットの吹き方があまりに強烈で、録音するときは機械の針が飛ばないようにバックで演奏していたとか、他のクラリネット奏者から指使いを盗まれないよう客に背を向けて演奏していたとか、およそ畸人ぶりを物語る興味深い逸話には事欠かないミュージシャンである。あるいはブランドヴァインに匹敵しクレズマーの完成者でもあったデイヴ・タラス(Dave Tarras, 1897-1989)の演奏も参考になる。なにしろアメリカのポピュラー音楽が演奏できなかつたためにアメリカ人にはユダヤ人扱いされ、逆にユダヤ人のバンドにいるときはアメリカ人扱いを受けたとタラスは後年漏らしている³⁰⁾。かれらのようなアメリカに移住した初期のクレズマーのなかには、他ジャンルのミュージシャンとはABAの形式で演奏する者が多かつた³¹⁾。なぜなら楽譜が読めなかつたりアメリカ音楽に精通していなかつたりしたために合奏が困難だったからだ。だからそういう場合にはバンドが譜面による導入と終わりの部分を演奏し、かれらはそのあいだで記憶と即興によるソロを担当することが多かつたのである。

おなじようにトレーラーのシーンでのチャヴォロ・シュミットたちの演奏も、かれがまずギターで導入部を提示したのちにマンディーノ・ラインハルトが加わり、ロマたちがリードした間奏をやがてブダペスト・クレズ

30) Vgl. Henry Sapoznik: *Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World*. New York (Schirmer Book) 1999, S. 102-105, 112-115 und 123.

31) Vgl. A. a. O., S. 139 und 143.

マーが引き継ぎ、最後はロマたちがまた締めくくるという格好になっている(シュミットたちの担当部分は ABA のうちの A)。かくして「黒い瞳」はシュミットたちの十八番のはずであるにもかかわらず、さまざまな音楽ジャンルが一つに溶け合っているというよりは、パッチ・ワークのような印象をもたらしている(ただし「黒い瞳」演奏後の曲は異種間の音楽家によるクレズマー・セッションといった趣が実際にある)。あきらかにチャーニーが持ち込んだと思いきアラブ風の曲、すなわち 14 曲目の「平和の歌」でも事情はかなり似ていて、歌詞はアラブ→ロマ→クレズマーと異なるジャンルの歌手に受け継がれていくのだが、シュミットたちマヌーシュ流の演奏はこんどは逆に ABA の B だけとなっている。

かれはマックスや「平和コンサート」のフィドラーに教える場面からも分かるように、ブランドヴァインと同様に記憶と即興に頼る演奏をするミュージシャンなのであろう。だとするとシュミットたちのマヌーシュ・スウィングには、「楽譜」を媒介とした「文化の伝承」が不可能だということになる。

さらにその問題を「ルーマニア」という別の歌とその取り上げ方をめぐって検討してみよう。

3 「ルーマニア, ルーマニア」という歌について

あらかじめイディッシュ語による歌詞とその試訳を挙げておこう³²⁾。ただし「ルーマニア」ではなく「ルーマニア, ルーマニア」(*Rumania, Rumania*)というのが正式名である。

32) Norman H. Warembud: *Great Songs of the Yiddish Theater*. Quadrangle/The New York Times Book & Co. 1975, S. 175-181. Vgl. <http://www.klesmer-musik.de/rumenye.htm>, <http://listserv.shamash.org/archives/jewish-music/020913> und [http://www.ibiblio.org/pub/academic/languages/yiddish/mendele/vo 15. 127\(am 15. 05. 2005 zugegriffen\)](http://www.ibiblio.org/pub/academic/languages/yiddish/mendele/vo 15. 127(am 15. 05. 2005 zugegriffen)).

‘Rumania, Rumania’

「ルーマニア, ルーマニア」

Ekh, Rumenye, Rumenye, Rumenye,
Rumenye, Rumenye, Rumenye.

ああ, ルーマニア, ルーマニア, ルー
マニア,

Geven a mol a land a zise, a sheyne.

ルーマニア, ルーマニア, ルーマニア。
ある国が昔々あった, 魅力的な国が
あった, 美しい国があった。

Ekh, Rumenye, Rumenye, Rumenye,
Rumenye, Rumenye, Rumenye, Rume-
nye.

ああ, ルーマニア, ルーマニア, ルー
マニア,

Geven a mol a land a zise, a fayne.

ルーマニア, ルーマニア, ルーマニア,
ルーマニア。

ある国が昔々あった, 魅力的な国が
あった, 素晴らしい国があった。

Dort tsu voynen iz a fargenigen.

あそこで暮らすのはたのしい。

Vos dos harts glust dir, dos kenstu
krign.

なんでも欲しいものがすべて手にはい
る。

A mameligele, a pastramele,

ママリーゲエレ³³⁾ バストラメエーレ³⁴⁾
ママリガ³³⁾ パストラミ;

A karnatsele, un a glazele vayn, aha !

カルナツツエーレ³⁵⁾ と一杯^{グレーゼレ}のワイン
が, ははあ!

In Rumenye iz dokh gut,

なんてったってルーマニアは最高,

fun keyn dayges veyst men nit ;

思い悩むことはなく,

33) 「ママリガ」(mămăligă)はルーマニアのコーン・ミール。

34) スパイスを利かせた牛のショルダー肉の薫製。

35) これは云わばビーフ・ジャーキーのユダヤ版らしい。Vgl. [http://shakti.trincoll.edu/~mendelev/vol05/vol05.128\(am15.05.2005\)zugegriffen](http://shakti.trincoll.edu/~mendelev/vol05/vol05.128(am15.05.2005)zugegriffen)).

Vayn trinkt men iberall,
me farbayst mit kashtaval.

あちこちでワインを飲んで、
つまみは^{カシュタヴァール}山羊チーズ。

Hay digi digi dam, digi digi digi dam ;
Hay digi digi digi digi digi dam.
Hay digi digi dam, digi digi digi dam ;
Hay digi digi digi digi digi dam.

ハイ-ディギ-ディギ-ダン, ディギ
-ディギ-ディギ-ダン,
ハイ-ディギ-ディギ-ディギ-ディ
ギ-ディギ-ダン。
ハイ-ディギ-ディギ-ダン, ディギ
-ディギ-ディギ-ダン,
ハイ-ディギ-ディギ-ディギ-ディ
ギ-ディギ-ダン。

In Rumenye iz dokh gut,
fun keyn zornn veyst men nit ;
Vayn trinkt men iberall,
me farbayst a kastravet.

なんてったってルーマニアは最高、
憂えることはなく、
あちこちでワインを飲んで、
つまみは^{カストラヴェート}ピクルス。

Hay digi digi dam, digi digi digi dam ;
Hay digi digi digi digi digi dam.
Hay digi digi dam, digi digi digi dam ;
Hay digi digi digi digi digi dam.

ハイ-ディギ-ディギ-ダン, ディギ
-ディギ-ディギ-ダン,
ハイ-ディギ-ディギ-ディギ-ディ
ギ-ディギ-ダン。
ハイ-ディギ-ディギ-ダン, ディギ
-ディギ-ディギ-ダン,
ハイ-ディギ-ディギ-ディギ-ディ
ギ-ディギ-ダン。

Oy vey g'vald, ikh ver meshige,

おい、ああだめだ、おれはバカになっ

<p>Ay, s'iz a mekhaye, beser ken nit zayn, Ay, a fargenign iz nor Rumenish vayn.</p>	<p>あい、おおきな喜びだ、これ以上はな い喜びだ、 あい、満足できるのはルーマニアのワ インだけ。</p>
--	--

{ A ...
Yokum purkon min shemaye,
shteyt un kusht di kekhne, Khaye,
Ongeton in alte shkrabes,
makht a kugl l'koved Shabes.

{ ああ……、
ちゃあんと神様の救いは降臨してく
ださる、
席を立ち上がって、料理中のハヤに
キスしな、
古い靴を履いて、
かのじよは安息日のミート・ボール
を作ってる。

{ Zets ! tay tidl di dam ;
Zets ! tay tidl di dam !

{ 席に着いて！、タイ-ティドウル-
ティ-ダン、
席に着いて！、タイ-ティドウル-
ティ-ダン、
席に着いて！、タイ-ティドウル-
ティ-ダン、
席に着いて！、タイ-ティドウル-
ティ-ダン、
席に着いて！、タイ-ティドウル-
ティ-ダン！

(Refrain)

(以上の2連を繰り返す)

Ay, s'iz a mekhaye beser ken nit zayn, あい、おおきな喜びだ、これ以上はない
 Ay, a fargenign iz nor Rumenish vayn. い喜びだ、
 あい、満足できるのはルーマニアのワ
 インだけ。

Ay, ay, ay! あい、あい、あい!

おおよそルーマニアをご当地の料理とワインとともに賛美するという内容で、レストランでワイン飲みながら料理人の女性ハヤを冷やかすという、たわいがないと言えればそれこそたわいのない歌詞であろう。だけれどガトリフの「ルーマニア、ルーマニア」の使い方は憎らしいほど巧みで、かれは当の曲をマックスとスウィングが二人きりで遊ぶ場面で流している。この歌は滔々とした出だし(歌詞で言うところの1～3連に相当する)のち急に速度を高め、「席に着いて!、タイ-ティドウル-ティ-ダン」などの早口の部分を、どれだけうまく歌えるかというのが歌手の力量の見せ場となっている。だからガトリフも初めの緩やかな部分は「秘密の川」でのゆったりした船遊びの、テンポの速い後半は二人が駆け回ったり絡み合ったりする場面で使っている。おまけに歌詞にルーマニア料理が登場するのと呼応するかのようになり、二人は森で野いちごを見つけて食べるという念の入れようだ。さすがに子供だから「ハヤにキス」というような展開はもちろん期待できないが、それでも野性的なスウィングがマックスに馬乗りになって相手の口に自分の唾を移すという、子役ができるぎりぎりのエロティックなシーンにガトリフ監督は挑んでいる。

だけれど「ルーマニア、ルーマニア」という歌はそもそもどのように成立したのか。

わたしたちはクレズマーというと東欧ユダヤ人をイメージするのが普通で、たしかにそれはそれでけっして間違っているとは言えないのだが、クレズマー

の音楽として知られるものにはアメリカ産のもののがかなりある。この「ルーマニア、ルーマニア」もアーロン・レベデフ(Aaron Lebedeff, 1873-1960, 写真6参照)がアメリカで録音したものを嚆矢とする。

かれはベラルーシのゴメル(Gomel)の生まれで当初はシナゴグの先唱者^{ハズン}(khazn)のもとで見習いをしていた。かれはイディッシュの旅劇団に加わったが第一次大戦でロシア軍の極東部隊に配属、ロシア革命後も妻と当地に残って赤十字を慰問するなどの活動をしていた。ちょうど上海で公演しているときレベデフはトマシェフスキー(Boris Thomashefsky, 1867-1939)からアメリカに呼ばれる。なぜなら当時はニューヨークを中心にイディッシュ演劇が黄金時代を迎えていたからで、ショローム・セクンダ(Sholom Secunda, 1894-1974)³⁷⁾ やアレキサンダー・オルシャネツキー(Alexander Olshanetsky, 1892-1946)のように、作曲の素養のあるユダヤ人がイディッシュのミュージカル制作のために重用されたのである。ちなみにトマシェフスキーはイディッシュ演劇界で当時最大のスターでありプロデューサーでもあった。ただちにレベデフは「陽気なルーマニア人」

37) 拙論「『子牛』のまわりにいた人々——ある歌の来歴をめぐるさまざまな問い」(日本ユダヤ文化研究会『ナマール』, 2003年, 第8号所収), 7~18ページ参照。ちなみにセクンダ作の『素敵あなた』(*Bei Mir Bist Du Schön*. 1932)を、アンドリュー・シスターズが1937年に大ヒットさせる以前、イディッシュ劇場で当の歌を歌っていたのがほかならぬレベデフであった。

(*Der Freylekher Rumeyner*)を1925年に録音、これが将来の「ルーマニア、ルーマニア」のプロトタイプとなった。かれは歌手や俳優としてオーディエンスの反応を見ながら追加と削除に費やすこと数年、完成後もセクンダによるアレンジと指揮で1941年に「ルーマニア、ルーマニア」の再録音³⁸⁾を行なっている。たとえばそれをクレズマーの典型的な形式に当てはめてみると、導入の緩やかなルバートは云々ゆる「ドイナ」(doina, 譜面1参照)に相当、後半はオリジナルの題名にあった「陽気な」^{フレイレフ}すなわち「フレイレフ」(freylekh, 譜面2参照)の形式になっている。あの「たわいのない」ルーマニア賛美と思えた歌詞の内容もアメリカで作曲された点を考慮すると、かつて自分たちが生まれ育った土地へのユダヤ人の望郷の念という印象をにわかに強くする。

たしかにその歌にはレベデフ自身の望郷の念がたぶんに反映しているだろう。だけれども望郷は同時にイディッシュ劇の歌で当時好まれたテーマでもあった。なにしろ「リトアニア出身のコメディアン」という愛称の「バラルーシ」生まれのレベデフが、「ルーマニア」にかんする歌を歌ったことで有名になったのは、「イディッシュ・ポピュラー界が柔軟だったことの証左」³⁹⁾だと言われるほどだ。あまりこんにちでは想像できないかもしれないがきわめてマイナーなそのイメージにもかかわらず、ユダヤ人の音楽や演劇は当時すでにビジネスやプロダクションのシステムを相当に発達させていた。かれらのようなショー・ビジネスに携わったユダヤ人は世界的なネットワークも確立していたのだろう。さもないればトマシェフスキーがわざわざレベデフを上海からアメリカに呼び寄せるはずはない。およそ「伝統」というイメージとは相容れない

38) Vgl. Aaron Lebedeff, Sholom Secunda und Dave Tarras: *Roumania, Roumania*. In: Henry Sapoznik (Hrsg.): *From Avenue A to the Great White Way*. New York (Sony Music Entertainment) 2002 (Audio CD). この年のレコードは機械によるフェイド・アウトを取り入れた最初のもので、ユダヤのポピュラー音楽は録音の技術が進んでいたことを示しているという。Vgl. Henry Sapoznik: *Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World*. New York (Schirmer Book) 1999, S. 75 und 151 und Norman H. Warembud, a.a.O., S. 175. ちなみにこの録音でソロを取っているのはデイヴ・タラスであった。

39) Vgl. Henry Sapoznik, a.a.O., S. 75.

「ルーマニア，ルーマニア」の成立の経緯である。さしずめそれは「クレズマー風」の歌とでも呼ぶのが相応しいのかもしれない。ただし有名な「タバコ売り」(*Papirosn*)⁴⁰⁾も含めアメリカで作曲されたユダヤ人の歌が、1920年代から30年代にかけて中欧と東欧でもかなりヒットし、これらの曲をいまも演奏しつづけている東欧のユダヤ人やロマたちが、「それらは自分たちの国で生まれたものだ」とほぼ口を揃えて言うのも事実なのである⁴¹⁾。かつてはクレズマーと言えばほとんどは音楽学校にも行かず、職業一家や組合組織ギルドのなかで父祖

40) これはハーマン・ヤブロコフ(Herman Yablokoff, 1903-1981)が作曲したもので、イディッシュ語のラジオ局 WEVD が1932年にオン・エアしてヒットした。Vgl. Eleanor Gordon Mlotek, Joseph Mlotek: *Pearls of Yiddish Song. Favorite Folk, Art and Theatre Songs*. New York (Workmen's Circle) 1988, S. 267.

41) Yale Strom: *The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore from 14th Century to the 21st*. Chicago (A Cappella Books) 2002, S. 131.

伝来の音楽技術を、親から子へと伝えていくのが基本的な習わしだった。だけれど20世紀になってシート・ミュージックやレコードが大西洋を大量に行き来しはじめた⁴²⁾。さらにはサンクト・ペテルブルクにユダヤの民族音楽の研究所が創設され、シュテートルなどでの^{フィールドワーク}実地調査にもとづいてその音楽が紹介されるようになり⁴³⁾、あるいはドイツなどでは都市に居住するユダヤ人の娯楽への欲求を満たすために、かなり民族色を強く打ち出した歌集や楽譜を販売する出版社も現われはじめた。だからクレズマーがメディアの変化に飲み込まれたあげく、^{いち}市や結婚式で昔ながらの曲を旧態然と演奏するばかりでなく、「ヤンクル」ことヤンキーの国で作曲された曲を大西洋を挟んだ両側で、すなわちアメリカとヨーロッパで等しく演奏していたのも別に不思議ではない。わたしたちが問わねばならないのはむしろそうした歴史的な事象を捨象して、かれらを相も変わらぬイメージだけで表象することに満足している、わたしたち自身の怠惰とも言える態度なのではないだろうか。

おもしろいのはメディアの発達^{ローカル}が地方色の強い音楽を国際的に流通させたことである。たとえばユダヤ系のポピュラー音楽のデータベース「フリードマン・カタログ」(2万5千のアイテムを誇る)⁴⁴⁾には、1925年の「陽気なルーマニア人」をはじめ「ルーマニア、ルーマニア」の録音が計134件登録されている⁴⁵⁾。きわめて内容が地方的だったはずの「ルーマニア、ルーマニア」がいまも録音されている様子が窺えるだろう⁴⁶⁾。だとするとそのようにメディアの急速に発達した時代——それを「グローバル化」の時代と取り敢えず名付けておく——に、ヨーロッパのクレズマーは「伝統」の変更を余儀なくされた一方で、おなじ時代の恩恵もまた受け取っていたということになる。あるいはシュ

42) 前掲拙論、7～13ページを参照。

43) 拙論「あるピアニストの名前への覚え書き——ユダヤのポピュラー音楽の起源を探るために」(松山大学『言語文化研究』、2004年、第24巻第1号所収)、28～30ページを参照。

44) これはペンシルバニア大学のウェブサイト([http://digital.library.upenn.edu/freedman/\(am15.05.2005.zugegriffen\)](http://digital.library.upenn.edu/freedman/(am15.05.2005.zugegriffen)))で公開されている。

45) Vgl. [http://digital.library.upenn.edu/webbin/freedman/searchwords?MyData=Rumenye%2C+Rumenye\(am15.05.2005.zugegriffen\)](http://digital.library.upenn.edu/webbin/freedman/searchwords?MyData=Rumenye%2C+Rumenye(am15.05.2005.zugegriffen))。

テートルにいたユダヤ人たちがしだいに都市の労働者階級プロレタリアートに組み入れられていったり、あるいは相次ぐボグロムのためにアメリカに渡ったりしたことは「伝統」の破壊を意味したであろう。だけれどヨーロッパのクレズマーはその反面で「ルーマニア、ルーマニア」「タバコ売り」をはじめ、かつてのクレズマーであれば考えられないメイド・イン・アメリカのレパートリーを手にしたのだ。なかば相矛盾する以上のような働きをするグローバル化の時代のなかで、レベデフはプロの作曲家として「ルーマニア、ルーマニア」を書いたのであろうし、あるいはそれを「自分たちの国で生まれたもの」と誤解して演奏しているヨーロッパのクレズマーも、おなじように矛盾した時代のなかで生きてきたと考えることができる。ある意味でグローバル化はポピュラー音楽にとって不可欠の原動力なのだ。たった一曲の歌が経てきた複雑な成立と受容の歴史に思いを馳せること。

4 『僕のスウィング』のなかの「ルーマニア、ルーマニア」

さきほどは「ルーマニア、ルーマニア」が『僕のスウィング』の場面とどう連動しているかを述べたが、それはたんにシーンを盛り上げるためだけのBGMとして使われているのではない。かれら二人の子供はミラルドからそのレコードと蓄音機を家に持ち帰るよう頼まれたのだが、たまたまそれをボート

46) この歌のもつ緩急をレベデフ当時の映像とクレズマー・リヴァイヴァル後のそれとをコラージュして見せるのが Michal Goldman: *A Jumpin' Night in the Garden of Eden*. New York (First Run Features) 1987 (Dokumentarvideo)である。このなかに登場して「ルーマニア、ルーマニア」「タバコ売り」を現在に復活させているのが、「クレズマー・コンサヴァトリー・バンド」(Klezmer Conservatory Band)、文字どおりニューイングランドの音楽院出身のバンドで、クレズマーを革新する多くのミュージシャンがここから輩出していった。拙論「ベルリンで聴いた Inna Slavskaja のクレズマー・コンサート」(ドイツ語学文学振興会『ひろの』、2002年、42号所収)10~11ページを参照。おなじ文章は黒田のウェブサイト (<http://www.cc.matsuyama-u.ac.jp/~kuroda/kenkyu-klezmer-hirono1.html>)にもアップしてある。

で運んでいる道中がアヴァンチュールになったという仕掛けである。かれらがボートの蓄音機でかける曲がまさに「ルーマニア、ルーマニア」なのである。なぜミラルドがわざわざそんなことを子供たちに命じたのかと言えば、かれはレコードを聴きながら「ルーマニア、ルーマニア」の練習をしていたのだが、トレーラーのなかでは家人たちのお喋りが喧しいために、そこから抜け出して一人川辺での練習を続けていたからである。ただしそこでも列車が橋を渡るたびにレコードの音が騒音に掻き消されるのだが。なんの変哲もないシーンではあるがガトリフ監督の作を感じさせない工夫にはぼくは感心する。だがその一方でミラルドが「LPレコード」を聴くことで当の歌を覚えている場面に注目すると、さらにはそれがサウンドトラック6曲目のブダペスト・クレズマーによる録音だとすると、同時に以下のような3つの問題点がぼくのなかにわかに生じてくる。

— おそらくは愚にもつかないと批判されるのを承知のうで指摘すると、ブダペスト・クレズマーが結成されたのは1990年のことで、ディスコグラフィには当然ながら「LPレコード」が1枚も見当たらない。かれらが最初にリリースした『イディッシュのフォークロア』(Yiddish Folklore. 1994)はCDである。さらに言えばウクライナのムカチェヴォ(Mukacevo)で育て、クレズマーをその生存者から学んだというリーダー格のフェレンク・ヤボリ(Ferenc Jávori)を除き、メンバーはすべてブダペストの「フランツ・リスト音楽アカデミー」の卒業生で、かれらにはアカデミーで「フランツ・リスト室内オーケストラ」と共演した経験もあり、コンサート・ホールやバレエの舞台がその主たる演奏の場であるともいう⁴⁷⁾。さきに書いたように父祖伝来の音楽を親から子へと伝えていくのが教育の基本の、シュテートルやゲッターを旅して市や結婚式での演奏で糧を得ていたクレズマーとは、隔世の感を抱かざるをえないというのがぼくの偽らざる感想である。たしかにクレズマーといえども時代とともに従来とは異なる役割を負うの

は当然で、おもな演奏の機会も市や結婚式からコンサートやレコーディングへと変化していった。かりに『僕のスウィング』が「生活すべてのなかから紡ぎだされるチャヴォロの音楽を忠実にスクリーンに反映し」ているのだとすれば、シュミットは映画でもそうだったようにカフェやレストランで演奏して客からもらうチップが収入の大半を占めるはずだ⁴⁸⁾。あまりにも性格の異なるロマとクレズマーのプロが積極的に異種間のセッションを楽しむ、なおかつそれを余暇の自然発生的な出来事として楽しむような機会は本当にあるのだろうか⁴⁹⁾。かれらがトレーラーのなかで見ていたのは実是一种の同床異夢だったのではないか。ちなみにブダペスト・クレズマーの過去のコンサート先のリストにストラスブールの名前はない⁵⁰⁾。

— さてそのミラルドはサウンドトラック 14 曲目「平和の歌」に、ズィメやチャーラーニといっしょに演奏に加わっている。さらにはその曲をチャーラーニが「平和コンサート」の他の参加者に教える場面も映画には描かれてい

47) たとえばクレズマーの CD で最大の成功をおさめたクラシックのヴァイオリニストにイツァーク・パールマン (Itzhak Perlman) がいる。かれがクレズマーを吹き込んだ 3 枚の CD はいずれもクレズマーのなかではだんとつのベスト・セラーだが、クラシックのフレーズが抜けきれないその演奏にはくはくは正直言って興奮めしてしまう。かれは演奏にあたってクレズマー・ウィンドラーの第一人者アリシア・スヴィガルス (Alicia Svigals, クレズマティックス (The Klezematics) なるバンドに所属) から、わざわざクレズマーの弾き方の手ほどきさえ受けたというのに。たしかにブダペスト・クレズマーとパールマンを同格に扱うのは禁物だが、シュミットたちがパールマンとセッションしたらどうなったか想像してみるのが一興であろう。

48) 松山晋也「僕のスウィング」(『僕のスウィング』ワーナーミュージック・ジャパン, 2002 年 (音楽 CD) 所収), 2~3 ページ (ライナー・ノート) も参照。

49) なるほど両者が他のミュージシャンとセッションする機会は考えられないことではないし、シュミット自身にはタラフ・ドゥ・ハイドゥークスとの共演も実際あるようだ。石田昌隆「音楽の発火点 81——ジブシーの居酒屋セッション」(『ミュージック・マガジン』, 2003 年 10 月号所収), 76 ページを参照。あくまでもここで問題にしたいのは両者がトレーラーでセッションを繰り返すことによって、なにかずくクレズマーの「生活」と「音楽」が同胞のアメリカに移住した時期を境に変質したということ、ヨーロッパに残ったクレズマーも以前とはかなり異なるということが隠蔽される点である。たしかにブランドヴァインの例が示すようにロマとクレズマーはかつて演奏の場と曲目を共有することもあった。ただしそれはプロのミュージシャンが同一のバンドのなかで演奏した結果なのである。

50) Vgl. <http://www.budapestklezmer.hu/> (am 15. 05. 2005 zugegriffen).

る。かれはその歌詞つまり「文字」を黒板に書いて教えているように、ミラルド≡シュミットたちとは異なるタイプのミュージシャンなのであろう。あくまでもシュミットはレパートリーを習得するときはレコードなどから実際の音を聴いて覚え、だれかに音楽を教えるときも——たとえばマックスにそうしているように——実際に自分の音を聴かせて教えているということから窺えるように、その音楽は「楽譜」というものを媒介するということがけっしてない。おなじ練習の場面にはリーベルマン医師≡ズイメも顔を覗かせるが、『僕のスウィング』のDVDに収録された「メイキング」のシーンからは、ズイメもまた「楽譜」の読めるミュージシャンだということが推測される。だとすると「ルーマニア、ルーマニア」をレコードから学んでいるミラルドはその「孤独」⁵¹⁾が映画でことさら強調されていることになる。かれがここで「孤独」だと言うのは教育やレパートリーの習得にかんするかぎり、あたかも一体となってトレーラーでセッションをした他のミュージシャンとは、さらには「平和コンサート」に出演していた他のミュージシャンとも、あきらかに別種の世界に属しているように観客に思わせてしまうからである。あのトレーラーや「女性による平和コンサート」はガトリフ真骨頂の、きわめて「平和」的なシーンであるだけになおさら、ロマとそれ以外のミュージシャンとの対照はいよいよ著しくなる。

なぜならガトリフはミラルドやスウィングをロマの通俗的なイメージに合致するように、すなわち徹底してW・J・オングの云々ゆる「声の文化」⁵²⁾に属す者として描くのと同時に、ミラルドたちロマのミュージシャンを「文

51) かれらロマやユダヤ人のような民族が周囲とどのような融合と反発を通じて文化を築いていったかについては、マルト・ロベール(東宏治訳)『カフカのように孤独に』平凡社、1998年、ジル・ドゥルーズ+フェリックス・ガタリ(宇波彰訳)『カフカ——マイナー文学のために』法政大学出版局、1978年が参考になるように思われる。なかでも後者の「脱領域化」なる概念はロマの音楽やクレズマーを考察するさいにも有効であろう。

52) W・J・オング(桜井直文他訳)『声の文化と文字の文化』藤原書店、1992年を参照。

字も楽譜も読めない」という二重の「口承性」によって特徴付けているからである。たとえばミラルドがギターを教えることでマックスに要求したのが、かれに代わって少年が役所に年金の催促をする手紙を書くことだったこと、あの「平和コンサート」のリハーサル場でフィドラーから「あなたがたの演奏してるのは、ファとドのどちらなのかしら」と訊かれて、ミラルドが「音楽を身につけるのは譜面からではない」⁵³⁾と断じることなどで、監督が映画の随所でさりげなくではあるが決定的に際立たせている「口承性」である。わたしたちはロマたちには「文字が読めない」ということから、かれらには「楽譜も読めない」ことをアナロジカルに短絡してしまう(以上は監督と観客を共犯関係にもたらず第1のアナロジーである)。だけれども「文字が読めない」と「楽譜が読めない」ことはどこまで符合するのだろうか。

かりに映画の人物とそれを演じる役者を記号に見立てることが許されるならば、さしずめミラルドは能記であり^{シニフィエ}シュミットは所記という関係になるだろう。かれすなわちミラルド≡シュミットも含め登場人物をオング流に図式化すると次のようになる。ちなみに「口承」「書記」「活字」「電子」という区分はオングの言うように、厳然と区別できるものではなく曖昧な境界があるということ、以下の図式もしたがってあくまでも便宜的なものであることをお断りしておく⁵⁴⁾

53) 筆者不詳「ストーリー」(『僕のスウィング』日活、2003年(劇場公開用パンフレット)に所収)5ページ。

54) これは飯田豊が「ロマたちを／が語ることの困難——映画『僕のスウィング』評」(http://www.quakecenter.org/html/aboutus/wb_iid.html, 2005年5月10日アクセス)のなかで、「マックスが、口承的(oral), 書記的(chirographic), 活字的(typographic), 電子的(electronic)という4つのモードが積層した文化環境を生きているのにたいして、ミラルドは純粹に口承的な文化を生きている」と指摘しているのを参考に、黒田が大幅に拡充して『僕のスウィング』の登場人物の図式化を試みたものである。

ガトリフの演出した『僕のスウィング』の世界、観客が「シュミットの日常」と思いこむ世界

ミラルド (キシュミット)	マックス (コップが演技)	リーベルマン医師 (ズイメが演技)	チャーラーニ	ブダペスト・ クレズマー	「平和コンサート」 出演者
音楽も言葉も ともに口承的	ミラルドから 学ぶ音楽は口 承的、「ディ スクマン」を 聴くかぎり では音楽も電 子的、言葉に かんしては書 記的・活字的	ミラルドたち と音楽を演奏 するときは口 承的、言葉に かんしては書 記的・活字的	ミラルドたち と音楽を演奏 するときは口 承的、「平和 コンサート」 で他のミュ ージシャンに 教えるときは 書記的、言葉 は書記的	ミラルドたち と音楽を演奏 するときは口 承的	ミラルドたち と音楽を演奏 するときは書 記的、言葉は 書記的・活字 的

ガトリフやシュミットなど制作者や出演者の現実の世界

ガトリフ	シュミット (キミラルド)	オスカー・ コップ	ズイメ	チャーラーニ	ブダペスト・ クレズマー	「平和コンサート」 出演者
音楽・言葉と ともに書記的・ 活字的・電子 的	音楽は基本的 に口承的だ が、「ルーマ ニア、ルー マニア」にか ざれば、ブ ダペスト・ クレズマー のCDを聴 いているとい う意味では 電子的(?)、 言葉も完全 に口承的と は言えない (?) ⁵⁵⁾	シュミット から学ぶ音 楽は口承的 、言葉にか んしては書 記的・活字 的(?)	音楽・言葉 ともに書記 的・活字的 (?)	音楽は口承 的・書記的 、言葉は書 記的・活字 的(?)	音楽にかん しては書記 的・電子的 、活字的	音楽は口承 的・書記的 、言葉は書 記的・活字 的

ただし以上のように登場人物の特徴をいくら詳細に挙げていっても、シュミットの音楽を理解したことにはまったくならない。およそオングの提案する分節は「口承」「書記」「活字」「電子」という区分だけでなく、さらにはそもそもその上位にある「声の文化」「文字の文化」という二項対立的な区分でさえ、たとえばそれを「楽譜のない音楽」「楽譜のある音楽」というように応用したとしても、わたしたちがそれを音楽の理解にそのまま適用

55) あの『ラッチョ・ドローム』には車の運転をする場面があるから、シュミットは読み書きができるのではないかと推測される。さすがにフランスでも免許証を取るには筆記試験が必要であろう。

できる保証はどこにもない。さすがにオングは「声の文化」から「文字の文化」への移行を記述するだけでなく、たとえば両者が共時的に存在する場合に前者が後者から受ける影響にも、人類学などの研究から得られた知見を踏まえて慎重に検討を加えているし、なおかつ活字や電子メディアが文化にたいしてもつ意味についても考察している。なるほどシュミットも「楽譜」という「シンボリック」なメディアに代わって、音楽を「リアル」⁵⁶⁾に再現する「ラジオやレコード」⁵⁷⁾に囲まれている。

だけれども「古典学者」のオングがホメロスなど「口承文化」に属す文学作品の分析を通じて挙げる、「累加的」「累積的」「冗長」「保守的」といった「声の文化」の特徴は、あきらかにシュミットの音楽にはその微塵すら認められないものである。だいいち「楽譜」がそもそも音楽の演奏において及ぼしている影響は、「文字」が記憶や意識にたいして及ぼす影響ほど明確ではない⁵⁸⁾かくして「楽譜も文字も読めない」「口承的」なミュージシャン、すなわち『僕のスウィング』のなかで造形されているミラルドというミュージシャンは、必要以上に「孤独」が強調されていると言わざるをえない。

- かりにガトリフがトレーラーなどのシーンで「被差別／被抑圧者たちによる、軽やかななかにも苦悩をにじませた漂泊のブルース」を提示したのだとすれば、さらにはその提示された「漂泊のブルース」を観客の側も現実

56) フリードリヒ・A・キッター(石光泰夫+石光輝子訳)『グラモフォン・フィルム・タイプライター』筑摩書房、1999年、44ページを参照。

57) 松山晋也「チャヴォロ・シュミット——映画『僕のスウィング』の影の主役たち」(『ミュージック・マガジン』、2003年3月号所収)、59ページ。

58) このことについて徳丸吉彦は「楽譜の有無は音楽の規範性の有無と1対1の対応をもつわけでない」、「楽譜のない音楽がいつも即興を行なっているのではないのと同様に、楽譜を見ながら即興を行なう場合もある」と述べている。徳丸吉彦「音楽における『記されたもの』と『口で伝えられるもの』」(川田順造+徳丸吉彦編『口頭伝承の比較研究』1、弘文堂、1984年所収)146ページを参照されたい。かれは「楽譜の本質」(NHK交響楽団編『楽譜の本質と歴史』日本放送出版協会、1974年所収)で、楽譜を「規範的」なものだけでなく「記述的」「企画的」なものも含めた3つに分節することを提案している。

のものだと思いこむとすれば、こんどは逆に現実のシュミットのほうの別の意味での「孤独」を覆い隠すような共犯関係を、監督と観客とがここで結果的に結んでいるということになる。あくまでもガトリフが「チャヴォロの音楽を忠実にスクリーンに反映」したとしても、現実のシュミットはけっして映画のなかのミラルドと同一ではないはずである。だがそれにもかかわらず観客はミラルドをシュミットと同一視する——ガトリフがそうした演出をしているのだが——ことで、シュミットのセッション相手のブダペスト・クレズマーをも「口承的」だと見なしてしまう(監督と観客を共犯関係にもたらす第2のアナロジー)。さしずめロマとクレズマーがともに「自然の交歓」をしていると表象するのはその最たるものだ。おなじことを別の観点から言えばガトリフ監督の演出は意図とは関係なく、ブダペスト・クレズマーには「楽譜が読める」という事実を隠蔽しているのだ。あのミラルドが「ルーマニア、ルーマニア」をレコードで練習する場面がある一方で、ブダペスト・クレズマーがその曲をどのようにレパートリーにしたか——おそらくは「楽譜」を読むことによってであろう——を監督も観客も不問にすることで、ミラルドとブダペスト・クレズマーとの違いは最後まで隠蔽されたままで、かくしてシュミットの立場はついに疎外されてしまうのである。たしかにブダペスト・クレズマーもそれをレパートリーにするためには、きっとこの曲を練習する機会がどこかにあったはずなのだが、ガトリフ監督はそんな場面をけっして撮影しようとはしないだろうし、たとえそんな場面があっても観客の側もまた見たり想像したりはしたくないはずだ。なぜなら「書記性」を代理する「楽譜」の存在——念のため繰り返すが「楽譜」の有無が音楽にどう影響するかは自明ではない——は、なによりも『僕のスウィング』の描こうとするイメージにとつて邪魔だからだ。かくしてブダペスト・クレズマーの「書記性」は監督と観客の共犯によって見事に不可視化される。おまけに「口承的」な音楽の世界と「書記的」なその両方を生きているズィメとチャーラーニも、『僕のス

ウィング』のなかではその重心をたぶんに前者のほうに移動させている。

おそらくブダペスト・クレズマーはロマでもオーケストラでも相手がだれであろうと共演に応じるだろうが、かたや現実のシュミットのほうはガトリフの演出がなければブダペスト・クレズマーとの共演などありえなかっただろうし、かれの音楽はましてやオーケストラとの演奏というようなグロテスクな真似はけっして容認しないであろう。およそブダペスト・クレズマーが「口承性」を演技してロマとも演奏できるのにたいし、シュミットたちにはそもそも演技するという観念が最初から欠けているのである。かれは「被差別者／被抑圧者たちによる」「漂泊のブルース」,「自然の交歓」「積極的な交歓」にもかかわらず依然として「孤独」である。あくまでもその音楽のあり方からではなくその演奏のあり方からして「孤独」なのである。

5 ロマとユダヤ人の音楽における「文化の伝承」

あきらかに以上はクレズマーとロマによる「文化の伝承」の違いを考えると、き考慮すべき点である。なぜならクレズマーもロマと同様に「年長者」が虐殺されることによって、さすがに「口承」による生きた「文化の伝承」がいったん途絶えたとは言え、20世紀のはじめからすでに民俗学的な研究が行なわれ資料の整備もされているし、戦後も生存者への調査によっていまなお歌や曲が蒐集されつづけているからである。かくしてクレズマーには「伝統」を後世に媒介する「楽譜」という書記システムがすでに確立しているのだと言えよう。かたや「口承」が頼りのロマのほうは「文化の伝承」のための組織作りがようやく始まったばかりのところ、残されているのは過去の乏しい録音かシュミットのような一握りのミュージシャンだけである。わたしたちはそのブームにもかかわらずロマ音楽の云わば臨終に立ち会っているのかもしれない。

だがそれこそ「楽譜」というのは「文化の伝承」に不可欠な「場」そのもの

を変質させてしまう。かつてはロマのミュージシャンもクレズマーも生まれ育った環境で耳にする音楽を、先人たちが目の前で演奏するのを「模倣」するだけです。すでに十分な職業教育であった。だけれどもクレズマーというのはいまや他ジャンルの音楽を経験した音楽家が、録音や演奏会をとおして(ユダヤ人であればあらためて)それを発見したのちに、ワークショップで習ったり楽譜を読んだりして演奏するようになるというのがお決まりの道である。だとしたらクレズマーには以上のようなかぎりですべてを聴いたり演奏したりする「場」が失われていると言うことができる。たとえばガトリフがロマの音楽をテーマにした映画を撮ったのおなじように、だれかが現在のクレズマーを映画化したらどうなるかを想像してみるだけでよい。きわめて皮肉なことにロマの音楽は臨終に近い状態にあるとはいえ、本来の姿を比較的よく保持している——演奏する側も聴く側も自分たちの音楽として受け取る「場」がある——のだが、クレズマーには膨大な資料があるにもかかわらず別の意味で皮肉なことに、そもそもそれに無媒介に接したりそれを発信したりする肝心の「場」がすでに失われているのである⁵⁹⁾。なぜなら自分たちの文化を破壊する同化を積極的に受け入れたのが、かつてクレズマーを楽しんでいた当のユダヤ人自身だったからである。かれらは同化によって自分たちのほうから「伝統」をいったん切断したのだ。

かつては「ガッジョ」や「ゴイ」というキリスト教徒⁶⁰⁾ から長期にわたって迫害されながらも、「文化」とその「伝承」のための場を「模倣的な社会」⁶¹⁾

59) たとえばロマの優れたバンドがヨーロッパから次々と——なおかつ多くのバンドがロマのコミュニティーを背景に——誕生しているのとは対照的に、クレズマーがこんにち登場するとすればそれはもっぱらアメリカであり、さらに後者が他ジャンルとの貪欲なまでの融合を繰り返しているのは、以上のようなユダヤ人社会の事情が深く関係しているように思われる。

60) ここに挙げた「ガッジョ」「ゴイ」(goy)というのは、それぞれロマ語とイディッシュで「部外者」すなわちキリスト教徒を指すものである。これら二つの単語が同一の語源を有するかどうかは定かでないが、ロマとユダヤ人(なかでもクレズマー)は一定数の単語を共有していた。拙論「あるピアニストの名前への覚え書き——ユダヤのポピュラー音楽の起源を探るために」(松山大学『言語文化研究』, 2004年, 第24巻第1号所収)を参照。

のなかにもっていたロマのミュージシャンとクレズマー。たしかに職業上の厳しい同僚や競争相手ではあったにしてもロマとユダヤ人のあいだに音楽的な交流があったのも事実である。⁶²⁾ かれら両者の事情がしかしのちに本質的に分岐していかざるをえなかった宿命の結果が、ガトリフの思惑とは別に『僕のスウィング』の描く「いま」の一断面に図らずも露呈していたのである。

おそらくはその過去には両者が文字どおり「いっしょに」旅に出ることもあれば、音楽を演奏して踊ったり飲んだりして楽しむこともまたあったはずだ。かれらが「しばらく会ってなかった」のちに久しぶりの再会を果たしたとき、ロマが「いま」目の前にしている相手はしかしながら以前とは異なる姿をしていたのである。

[2004年度松山大学特別研究助成金による研究成果の一部]

61) このような社会は「自明なユダヤ性」とともに崩壊した、というのがキルシェンブラット-ギンブレットの説である。Vgl. Barbara Kirshenblatt-Gimblett: *Sounds of Sensibility*. In: Mark Slobin (Hrsg.): *American Klezmer. Its Roots and Offshoots*. Berkeley (University of California Press) 2001, S. 129-173.

62) およそ「放浪の楽士」という共通の性格のため同列に見なされることの多い両者だが(Vgl. Ritta Ottens+Joel Rubin, a.a.O., vor allem S. 120f), イェール・ストロームの『カルパティ 50 マイル, 50 年』(Yale Strom: *Carpati – 50 Miles, 50 Years*. New York(New Yorker Film Artwork) 1999 (Dokumentarvideo), 写真7参照)は次のような場面をドキュメントしている。あるアウシュヴィッツ生存者がカルパティア山脈(ウクライナ)の町に暮らしている。かれは時機を逸してしまったために家族といっしょにイスラエルに渡ることができず、「ゴイ」だけの町で墓掘人やアイス売りをして妻と二人きりの生活を続けていた。あるときアメリカのユダヤ財団から新しい「トローラー」を寄贈され、かれはそれをもっとも近いシナゴークに奉納しに行くことになる。かれにとって50マイルしか離れていないそのシナゴークへの訪問は実に50年ぶりであった。さてその奉納が無事に終わってかれは同胞たちとの久しぶりの宴会を催すのだが、この宴を音楽で盛り立てるのがほかならぬロマのミュージシャンなのである。なぜならこの地域のクレズマーはすべて移住するか死んでいたからだ。かれがロマの演奏を一通り聴いたあとに漏らす一言はきわめて強烈である。かれはカメラに向かって最後に問答無用の面持ちで「本物のユダヤ音楽だ!」と言うのだ。

[付記] こんかいの論文も先人たちの研究に多くを負っていますが、引用に際しては語句を若干改めた部分もあります。なお本論執筆中にメールでのディスカッションを通じて、貴重な意見を送ってくれた札幌のクレズマー「ガウチョ」こと、畏友の堀口栄一氏にここで心から感謝申し上げます。なお本研究のため随時協力をしてくださった松山大学研究所の高橋俊彦さんと遠藤裕子さんにもお礼申し上げます。