

# 現代におけるクレズマー音楽の伝承と伝播

——ユダヤ音楽祭の活動内容の分析を通して——

三 代 真理子

## 1. はじめに

クレズマー音楽は16世紀末から中東欧ユダヤ人社会で活動した楽師、クレズメル *klezmer* を起源とする音楽である。16世紀末にクレズメルの職業ギルドが作られて以来、この音楽は主に結婚式や祝祭日等で演奏され、ユダヤ人社会内の生活の一部となっていた。そしてユダヤ人のディアスポラに伴い、中東欧、ロシア、米国等、広い地理的範囲で演奏されてきた。しかしクレズマー音楽を生み培ってきた文化的基盤は、ユダヤ人の米国文化への同化、ホロコースト等によるユダヤ人社会の崩壊により、20世紀半ばにはほとんど失われた。そのためこの音楽の伝承は1940年代に大きく衰退している。だが1970年代半ばに始まる「復興」を経て、クレズマー音楽は東欧ユダヤ遺産音楽及びワールドミュージックの一ジャンルへと発展し、ユダヤ人以外の演奏家や聴衆にも広く受け入れられるようになった。こうしたクレズマー音楽自体の変化と、この音楽を取り巻く社会環境の変化の中で、その伝承形態は大きく変化したと考えられる。

クレズマー音楽の伝承に関しては、ベレゴフスキ (Beregovski 2015) やフェルドマン (Feldman 2016) の研究の中で、「復興」以前の伝承の様子が記述されている。しかし「復興」以後のクレズマー音楽の研究は、音楽家の思想や演奏内容が議論の中心であり (Kirshenblett-Gimbrett 1998, Slobin 2000, Gruber 2002, Wood 2007, Waligorska 2016)、伝承について言及したものは見られない。そこで本論文では、クレズマー音楽家へのインタビューとユダヤ音楽祭での調査・分析に基づき、現代のクレズマー音楽の伝承について考察する。なお「クレズマー音楽」は1980年前後に米国で作られた造語であり<sup>1</sup>、使い手と状況により多様な意味を持つ用語となっている。本稿ではクレズメルのレパートリーと演奏様式の伝統を持つ音楽に対して、この用語を用いる。

## 2. 現代における伝統音楽の伝承形態と、クレズマー音楽の特異性

世界各地にみられる伝統音楽の伝承形態は、師弟間での口伝が中心であり、この形態は現

在でも多く存在する。特に20世紀以降は、近代化に伴い本来の演奏の脈絡が消滅・縮小し、衰退に向かいつつある伝統文化の保存のために、組織的な取り組みが実施されている。具体的には音楽家の養成や伝統の保存、活性化のために組織が作られ、国家等がこれを支援する活動が行われている。

例えばヴェトナムのフエ宮廷音楽の場合、宮廷音楽を生きた伝承として生産し続けるために、ヴェトナム政府や国際的な支援によって、フエの国立大学の中に宮廷音楽コースが設けられ、若い世代への伝承活動が行われてきた(徳丸 2002:88-89)。同様に、国家的な機関が文化維持を目的として伝承に関わるケースは、イランのペルシャ伝統音楽(阪田 2006)やマイクロネシアの伝統音楽と舞踊(山口・徳丸 1996)等、多くの事例がみられる。

日本の伝統芸能の場合は、従来の家元制度だけでなく、国立の劇場による教育プログラムによっても音楽家が養成されており、また民俗芸能分野では保存会が作られ伝承が行われている(加藤 2002)。これらの事例では、国の援助を受けて伝統音楽の伝承と活性化、音楽家の育成が図られ、音楽の演奏の場が再創造されている。

一方、ハンガリーのダンスハウス運動は、民間主導で、衰退しつつあった農村の伝統芸能が都市部に伝播することで結果的に復興、伝承されている事例である。このダンスハウスの指導者はハンガリーの農村に出向き、そこで伝統的な曲や様式を学び、それを都市部のダンスハウスや、文化センター等で参加者に教えている(横井 2005)。

これらの事例に対し、「復興」以後のクレズマー音楽は、上記の大半の例が示すような国家的組織による取り組みではなく、音楽家たちによる下からの取り組みにより伝統の活性化や伝承が行われている。そしてクレズマー音楽が上に挙げた全ての事例と決定的に異なるのは、この音楽が育まれてきた祖国が失われていることである。このため、クレズマー音楽では、音楽様式やレパートリーを学びに戻る場所がなく、この音楽を生み出した人々や文化の調査に戻る場所もない。これに関連して、復興者の一人、クッキー・シグルスタイン Cookie Segelstein はインタビューで次のように述べている。

ユダヤ人の世界では、ユダヤ人の文化を回復することが非常に困難である。なぜならユダヤ人たちは自分たちが戻るべき土地を持っていないから。イスラエルは確かにあるが、それは1940年代に作られた避難所である。そのため例えばアイルランド音楽をやるためにアイルランドに戻ろうとか、フランス音楽をやるためにフランスに行こう、というようなことにはならない(Segelstein 2016)。

また祖国の不在ゆえに、ユダヤ人社会内の生活と共にあるという、クレズマー音楽の文化的脈絡も失われている。迫害により、ユダヤ人が中東欧の故郷から米国へ移住するに伴い、クレズマー音楽の機能も変化していった。復興者アラン・バーン Alan Bern は、インタビューで次のように答えている。

クレズマー音楽が日常の一部だった文化的世界は20世紀に終わりを遂げた。それからクレズマー「復興」が起こった。……（その伝承形態は）19世紀の方法とは明らかに違う。……当時のユダヤ人の生活のサイズはシュテートルにおける社会生活の規模であった。音楽はコミュニティに所属しているという感覚があり、そのため音楽はコミュニティの一部であり、日常生活の一部であった。……特に米国に移り住むことはそれまでの生活とは異なっていた。クレズマー音楽はその機能の多くを失い、結婚式や成人式のためだけに演奏されるようになり、それ以外の日常生活上の機能を失った（Bern 2018）<sup>2</sup>。

以上からクレズマー音楽は、他の伝統音楽に対して、

- 1) クレズマー音楽を学びに戻る祖国を持たない、
- 2) この音楽の従来の社会的機能のほとんどが失われている、という二つの特異性を持つと言える。

### 3. クレズマー音楽の伝承

「復興」以降の伝承について述べる前に、まず「復興」以前の伝承の概要を示す。

#### (1) 「復興」以前の伝承

16世紀末にボヘミア及びポーランド・リトアニア共和国でクレズメル<sup>1</sup>の職業ギルドが誕生して以来、その職は父子相伝で伝えられてきたと考えられている。17、18世紀の伝承を知る手がかりは残存していないが、19世紀初期に三世代以上に渡る系譜を持っていたクレズメル家系出身者、グジコフ Josef Guzikow（1809-37）を例に挙げ、フェルドマンは18世紀のポーランドにおけるクレズマー楽団の構成員の大部分は世襲であることが推測できると述べている（Feldman 2016:82）。この音楽の伝承は原則、口伝であり<sup>3</sup>、19世紀の典型的な方法は師の実演から曲や歌を直接学ぶことであった<sup>4</sup>（Beregovski 2015:I-44）。19世紀後期には多くのクレズメルが楽譜を読めたそうだが<sup>5</sup>（Ibid., I-45-46）、曲や様式の伝承は口頭で行われていた。

19世紀末からのユダヤ人大移住<sup>5</sup>により、クレズマー音楽の活動拠点が米国（主にニューヨーク）へ移ると米国文化への同化<sup>6</sup>、商業用レコードの製作や米国音楽市場への適応<sup>7</sup>等により使用楽器や演奏様式は変化したが<sup>8</sup>、クレズメルたちは結婚式やプリム祭<sup>9</sup>、同郷会<sup>10</sup>の催し等では依然として中東欧時代のレパートリーを演奏していた（Rubin 2015:125）。当時の演奏家は中東欧の徒弟制度で訓練を受けたクレズメルたち<sup>11</sup>であり、その後担い手が移民二世代になった後も、米国ではクレズメルの家系出身者が重要な位置を占め続けた。

20世紀中期になるとクレズマー音楽の人気は急速に低落した<sup>12</sup>。そのためその伝承もほ

ほ途切れ、ニューヨークとフィラデルフィアのような大都市のユダヤ人地区で辛うじて演奏され続けた。その音楽家にはデイブ・タラスの他、マーティ・レヴィット Marty Levitt (1930-2008) やルディー・テペル Rudy Tepel、シド・ベッカーマン Sid Beckerman 等の家系出身者たちがいる。

以上のように、19世紀末から20世紀にかけては、ユダヤ人の米国移住やユダヤ人コミュニティの大幅な縮小等、クレズマー音楽を取り巻く社会的環境が大きく変化した。しかしながら原則的には「復興」以前のクレズマー音楽は、口頭伝承で、クレズメルの家系の中で父子相伝という形で伝承されていたと言える。

## (2) 「復興期」<sup>13</sup>の活動

次にクレズマー音楽の20世紀の大きな転換期といえる「復興期」の伝承について述べる。この時期の伝承の担い手としては、その前半期にはアンディ・スタットマン Andy Statman、ヘンリー・サポツ尼克 Henry Sapoznik 等が挙げられる。彼らはイディッシュ文化や音楽に関わりながら成長しているが、クレズメルの家系出身者ではない。また後半期にはアラン・バーンやフランク・ロンドン Frank London 等がいる。彼らは家系出身者ではなく、またアメリカ人として育ったため、イディッシュ文化とはほとんど無関係に成長している。

「復興期」以降、クレズマー音楽は単なるユダヤ人コミュニティの音楽ではなくなり、むしろ自分のルーツを探すユダヤ人にとっての遺産音楽、あるいは現代の聴衆に合わせた舞台や娯楽の音楽となった。以下に述べるように、この時期の伝承形態は古いレコードの発掘と聴取、当時辛うじて生き残っていた前世代の演奏家からの直接的な学びである。YIVO ユダヤ調査研究所(以下、YIVO と略)<sup>14</sup>でクレズマー音楽の収集と調査を行ったサポツ尼克<sup>15</sup>は、次のように書いている。

YIVO の78回転レコードは私自身の祖先、すなわち情熱的で自由なアメリカ最初のクレズメルの音楽を私に与えた。同時に、それらのレコードは、今は亡き土地へのパスポートであった。私がノースカロライナ州で数々の現地旅行を行い、オールドタイム音楽を調査した時とは異なり、クレズマー音楽は顔を合わせた調査や継続的な観察に基づく研究ができない。なぜなら戻るべき祖国がないからである。あらゆる現代的影響に負けず頑固にレパートリーを保つユダヤ人の老人に会えるような、ポーランドもウクライナもルーマニアもない。これらのレコードはクレズマー音楽の伝統に入るために必要な音楽的言語を掘り起こすための3分間の音楽ロゼッタストーンであった。事実上、それらは祖国であった。その時間と場所に戻る入場券であった。(Sapoznik 2002:174-175)。

このようにサポツ尼克は、20世紀初期のレコードは、かつてクレズマー音楽を生み育てたユダヤ人社会を知るための手がかりであり、またクレズマー音楽の音楽的な言語を知るた

めの重要な資料であったと考えている。サポツニクに限らず、筆者が聴き取り調査した全復興者にとって、古いレコードはこの音楽を学ぶ一次資料になっていた<sup>16</sup>。バーンはインタビューでその学習法について語っている。

クレズマー音楽を始めた当初、古いレコードが主な研究資料だった。例えば1910、20年代米国の黄金期に録音された、デイブ・タラス Dave Tarras (1897-1989) やナフトゥール・ブランドヴァイン Naftule Brandwein (1884-1963)、エイブ・シュワルツ Abe Schwartz (1881-1963) のレコードや、中東欧のレコードを用いた。米国の1910年代の録音は中東欧の録音と非常に似ており大きな違いはなかった。現在でも古いレコードを聴いている。1、2年に一度くらいの頻度で古い録音を聴きなおし、その録音の通りに厳密に演奏するように注意深く聞き取る。そして2年後、もう一度同じ古い録音を聴くと、私の聴き方が変化し、聞き取れる内容が変わるため、以前とはかなり異なった風に聞こえる。その細部をこれ以上聞けないというところまで何度も聴く。全ての細部を聞き取ったと思っても2年後に再び聴くと以前には聴き取れていなかった部分に気づく (Bern 2016)。

この発言から復興者たちは古いレコードを繰り返し聴き、その細部をできる限り多く聴き取り、それを厳密に模倣することでクレズマー音楽の特徴や様式を学び取っていることが分かる。

また古いレコードの聴取以外に、当時まだ生き残っていた数少ない前世代の音楽家と師弟関係を築き、彼らから直接曲や様式を学ぶことも行われた。そうした前世代の音楽家には、デイブ・タラス、エプスタイン兄弟、レイ・ムジカー Ray Muziker、シド・ベッカーマン等がいた。こうした師弟関係による伝承はサポツニクやスタッツマン等、一部の復興者たちの間で積極的に行われたものの、復興者たちが全員一対一で伝承したわけではない。前世代と現代の世代の綱渡しをする上で重要な役割を果たしたのが、ユダヤ音楽祭、イディッシュ民俗芸術プログラム (通称、クレズキャンプ) である。復興者の一人、ジョエル・ルビン Joel Rubin はインタビューで次のように語っている。

私はそこ (クレズキャンプ) でスタッフとして雇われてクレズマー音楽を教えた。そこで初めて、生きたクレズマー音楽家たちと出会った。彼らはシド・ベッカーマンやペーテ・ソコロウ、レオン・シュワルツたちである。……彼らと出会い、私は第一に彼らが高度な演奏をしていることを知った。また彼らと一緒に演奏し、厳しい時間を過ごす中で、彼らはこの音楽と共に成長したほとんど最後の世代であると思った。私は信仰深いユダヤ人ではないが、この音楽伝統を次世代に引き継いでいく義務を感じた。そしてこの時点でギリシア音楽の演奏をやめ、クレズマー音楽に集中するようになった (Rubin 2016)。

このように「復興期」においてクレズマー音楽は、20世紀初期の録音の徹底した研究と、前世代の音楽家から直接学ぶことで、復興者へ伝承された。そして、「復興期」以降は、復興者がこの音楽の伝承を担うことになったと言える。

### (3) ユダヤ音楽祭の始まり：クレズキャンプの設立

クレズキャンプはヘンリー・サポツ尼克により1985年に初めて開催され、以後30年間、毎年12月の第4週にニューヨーク州キャッツキルで続けられた。クレズキャンプは設立当初はクレズマー音楽のための行事であったが、その後プログラム内容が年々増大し、言語や歌、料理や工芸等を含むイディッシュ文化の多くの種類のワークショップ（以下、WSと略）やコンサートが行われる場となった。

#### a. クレズキャンプの設立目的

サポツ尼克はクレズキャンプの設立についてインタビューで次のように語っている。

クレズキャンプの設立は、クレズマー音楽のリテラシーを伝承するための歴史的体系を作るためだった。クレズマー音楽が日常生活の一部だった頃には、若者たちはイディッシュ音楽のサウンドスケープの中に存在しており、結婚式や成人式等で音楽に自然に触れていた。そして様々な、段階的な学習体系でこの音楽を学ぶことができた。しかしユダヤ人社会の終焉により、そうした学習体系による伝承は終わってしまった。……そこで、ある特定の空間に特定の時間だけ人々を集め、そこにかつては歴史的に存在していた連続性を作り出そうとした（Sapoznik 2018）。

この発言から、クレズキャンプはクレズマー音楽の伝承を目的としていたこと、また、その音楽伝承においては、かつてユダヤ人社会に存在した連続性が必要だと、サポツ尼克が考えていたことが読み取れる。そして彼は、この連続性を生み出すために、前世代の音楽家から直に学ぶことを重視し、クレズマー音楽をコミュニティの脈絡の中で理解することを実現しようとした。彼自身が前世代のレオン・シュワルツから学んだように、若い音楽家たちが年配の音楽家たちから直に学び、クレズマー音楽とは何かについての正しい解釈を得られることを望んだ（Sapoznik 1999:215）。

#### b. クレズキャンプの活動

第一回のクレズキャンプには米国内から約90名が参加した。回数を重ねるにつれ参加者数は急増し、毎年参加するリピーターも多かった。1993年の記事によれば、毎年、世代や経験や才能を問わず、500人以上が集まり、5～7日の間に、イディッシュ語や文学、クレズマー音楽、民間伝承、紙細工、カリグラフィー、料理、映画、演劇、コンサートやダンス等のWSが開催された（Blum-Dobkin 1993:30）。クレズマー音楽のWSでは、招聘された前世代の音楽家や復興者が講師を務めている。

年々、キャンプの参加者層は変化し、プログラム内容も変化していった。サポツNIKによれば、始めの数回は若い音楽家ばかりだったが、次第に彼らが親を連れてくるようになったため、ヨーロッパ生まれの高齢の参加者に向けて歴史や民間伝承のクラス、歌や器楽の初心者クラスが新たに設けられた。また参加者たちが年齢を重ねて結婚し、数年後、子供を連れてくるようになったため、子供のためのクラスが作られた。そして、様々な世代の人々が集まることでクレズキャンプでは、年配の世代は経験や知識を次に語り継ぐ機会を得、若い世代は生きたイディッシュ文化に出会い、その継続性の一部になることができた。また、こうした世代的な多様性に加え、ユダヤ教の宗派やユダヤ人の枠を越えた人々が集まり、イディッシュ文化が好きだという共通点でのみ括られるコミュニティが出来上がった。これについてサポツNIKは、クレズキャンプは「多文化主義の爆発的なダイナミズムをみせ」、「シュテートルのようになり始めた」と表現している (Sapoznik 2012)。またクレズキャンプでは次第にユダヤ人の人生における行事（命名式、断髪式、成人式、結婚式）が実施されるようになり、このキャンプと共に育った子供たちにとってイディッシュ文化やクレズマー音楽は復興された伝統ではなく、継続性を持つ文化となった。

以上から、クレズキャンプは最初、クレズマー音楽の伝承を目的として始まったが、回を重ねるうちに、設立者であるサポツNIKの予想を大きく超えて、イディッシュ文化全体の伝承の場に発展したと言える。その結果、クレズキャンプは、一時的なユダヤ人シュテートル(コミュニティ)の意味合いを持つようになり、文化的背景を理解しながらクレズマー音楽を学ぶ場を現代に作り出した。また当初、ユダヤ人を対象として始まったクレズキャンプが、ユダヤ人の枠を越えた開かれたイベントに成長し、クレズマー音楽がワールドミュージックへ発展する契機となったことも重要である。このことからユダヤ音楽祭が、現代のクレズマー音楽の重要な伝承の場となっていると言える。

### c. クレズキャンプの影響

クレズキャンプの成功は、数多くの類似のユダヤ音楽祭を生んだ。その中にはカナダ・モントリオールのクレズカナダ KlezKanada、カナダ・トロントのアシュケナズ Ashkenaz、サンクトペテルブルクやロンドン等で行われるクレズフェスト KlezFest がある。中でもドイツのワイマールで毎年開催されるイディッシュ・サマー・ワイマール Yiddish Summer Weimar (以下、YSW と略) は規模と内容の点で重要と考えられる。これらの音楽祭においては、復興者を講師とする WS 形式やイディッシュ文化全体の中で音楽を伝承するという環境がクレズキャンプから受け継がれている。

#### (4) ユダヤ音楽祭における伝承内容：YSW を事例として

クレズキャンプは 2014 年に終了した<sup>17</sup> ため、ここでは現在の代表的なユダヤ音楽祭である YSW を事例として音楽祭の WS 活動を分析し、現代におけるクレズマー音楽の伝承と、

その内容を明らかにする。YSWにおいてクレズマー音楽を学ぶのは、器楽WSとダンス・オーケストラWSである。ここでは2016年と2018年における器楽WS及びダンス・オーケストラWSの参与観察と講師へのインタビューに基づき、その活動内容を分析する。

#### a. YSWの概要

YSWは、1999年に開かれた、ヨーロッパ夏季アカデミーにおけるクレズマー音楽のWSの成功を受け、2000年からアラン・バーンを芸術監督として、ワイマール・クレズマー・ウィークという名で始まった。2006年以降は名前を現在のYSWに変えて、毎年夏季に約一か月の日程で開催されている。バーンによると、YSWの狙いは、焦点が絞られた密度の濃い学習と、直感的、理論的、実践的等の多側面を統合した学習を実現することである。2015年では参加人数は延べ4500名を超え、そのうちWSには25か国から約320名が参加した。

YSWでは音楽やダンス、言語等、多くのWSが開催される。ただしYSWのWS運営は、多数のWSが「ショッピングモール」的に、同時並行で開催されるクレズキャンプ等の方式ではなく、表1に示すように、時期をずらして開催される。このためにYSWの開催期間は4～5週間と長い。これは、参加者が希望する分野に集中的に取り組めるようにするためである。

2018年では7月22日～8月18日の4週間で、イディッシュ語や器楽、歌等、計13種類のWSが開催された。この他、様々なコンサートや舞台上演等が行われている。

7/22～	7/29～	8/5～	8/12～	8/18
W30	W31	W32	W33	
イディッシュ言語(初級、中級、上級)				
器楽ワークショップ				
子供向けのイディッシュソング				
ルス・ルービンのイディッシュソング				
イディッシュソング				
初心者向けクレズマーとソング				
バドフン				
ハンディック音楽				
中東音楽				
若者のクレズマー				
イディッシュコーラス				
イディッシュダンスオーケストラ				
イディッシュダンス				

表1：2018年のYSWのWSスケジュール

#### b. 器楽WS

器楽WSは、クレズマー音楽の演奏法と曲を学ぶ7日間の集中型WSであり、YSWの骨格をなす行事である。毎年6名程度の講師と数名のアーティスト・イン・レジデンス(AIRと略)と約40名の受講生が参加する<sup>18</sup>。このWSでは楽器別、アンサンブル、オーケストラという三つの形態で学ぶ。授業は10～18時に行われ、20～23時にはジャムセッションとダンス、またはコンサートが行われる。ジャムセッションでは、参加者がワイマールやエ



アフルトのレストランやカフェで自由に演奏する。そして最終日には成果発表として参加者全員で有料コンサートを行う。

このWSでのクレズマー音楽の教授法の第一は、耳や体で学ぶことである。例えば、旋律の細かなリズム的ニュアンス、装飾法とフレージングは次のような方法で教えられる。まず講師が楽譜を用いずにその曲の旋律を声で歌う。そして、耳で聴いたサウンドを全員が声で真似る。初めに旋律の基本的な骨格を歌い、その骨格を暗唱したら楽器でそれを模倣する。次に講師が装飾音を加えて模範演奏し、それを全員で模倣する。ここでは、講師の演奏を丸ごと模倣することが要求される。このような教授法は、旋律内の文脈でタイミングや長さが決まるトリルや前打音、旋律の速さの微妙な緩急、旋律の細かなリズムの変化等、クレズマー音楽特有のニュアンスを体得するのに不可欠であると思われる。

また、伴奏リズム型は次のような方法で教えられる。ブルガール *bulgar* と呼ばれる舞曲の場合、初めにこのリズムを構成する三つの要素 A. ダウンビート、B. アップビート、C. シンコペーション・リズム（♪ ♩ ♩ ♩ ♩）が示され、それらを足や指、声で打ち分けながら身体で同時に習得する。これら三つのリズムの複合体を体得すると、アコーディオンの場合では、左手のベース・ボタンとコード・ボタンで A と B を、右手のキーボードで C のリズムを作り出す方法を学ぶ。

クレズマー様式を学ぶ二つ目の方法は、イディッシュソングやニグン *nign*<sup>19</sup>、ハッザーン *hazzan*<sup>20</sup> の歌等のイディッシュ音楽の曲を学ぶことである。具体的には、講師がイディッシュソングの曲を一フレーズずつ歌い、それを参加者が呼応形式で模倣する。初めは歌詞にとらわれないよう、ニグンを歌うように「ヤイヤイ…」という言葉で歌う。次に歌詞を加え、詞の発音や強勢、速度等を厳密に模倣し、最後に表現の細部を変えずに楽器で再現する。この方法は、細やかなアクセントやアーティキュレーションを模倣・理解することが比較的簡単な声楽曲を用いて、イディッシュ音楽に共通する表現様式を学ぶことで、クレズマー音楽の様式的特徴を体得することが狙いであると思われる。

また三つ目として、ラウタール<sup>21</sup> やイスラエル等の他音楽と比較しながらクレズマー音楽を学ぶ方法も用いられる。例えば、ラウタールの場合では、その音楽家たちが招かれ、両音楽に共通する舞踊ジャンル、シルバ *sirba* の演奏が比較された。そして両演奏では、旋律輪郭はほぼ同じだが、旋律の装飾法およびリズムの細部、伴奏リズム型に大きな違いがあることが示された。この方法は、他音楽ジャンルの様式との比較により、イディッシュ様式の細部の理解を深めることが狙いであると言える。

### c. ダンス・オーケストラ WS

ダンス・オーケストラ WS は、クレズマー音楽のレパートリーの大半を占める舞踊ジャンルの演奏法の習得に特化したものである。これは6日間の日程で、数名の講師の指揮の下、約40名の参加者が、オーケストラ編成で伝統的な舞踊曲を学んでいく。そこではシェール

sherやブルガール、ホラ *hora* 等、主要なイディッシュ舞踊ジャンルが数曲ずつ取り上げられ、全部で35曲程度を学ぶ。

このWSでは、並行して開催されるダンスWSとの合同指導により、踊り手の身体的動作との関わりの中で音楽を学ぶ。音楽家は目の前で踊る人々の身体的動きに応じて曲のテンポや強弱を変化させる。また自らダンスの輪のなかに入り、振り付けを学ぶ。踊り手は常にリズムと共にあるため、奏者は旋律の技巧的表現よりも、伴奏リズムを強く表現する必要がある。そのため演奏者は、踊り手の内部にあるリズムを感じる必要があり、さらに奏者と踊り手間の双方向の対話の重要性を認識する。このWSは、ダンス伴奏という本来の機能を発揮している、「生きた」クレズマー音楽を学ぶ場を提供していると言える。

#### d. 講師について

器楽WSでは毎年同じ講師陣を中心に指導が行われる。2015年から2018年までの、WSの講師を表2に示す。その大半は、米国生まれの復興者であり、「復興」以後のクレズマー音楽の伝承者と言うべき人々である。WSでは、彼らが発掘・伝承してきた伝統曲や様式が、30年以上に渡る研究に基づく解釈と共に、参加者に伝えられる。

器楽WSの講師たちの意図は二つあると考えられる。一つは、デボラ・シュトラウスやジョシュア・ホロヴィッツ、ジョエル・ルビンらがインタビューで答えたように、参加者が伝統的イディッシュ様式を習得し、それを用いて自分の声で表現できるようにすることである。ホロヴィッツは音楽祭で伝えたいことの一つとして、フレージングに関して次のように答えている。

人々はフレージング、特にフレージングのグループを見落とす。どこで、どのようにフレージングを区切るのか。人々は音と音の間にあるスペースのことを理解していない。様々な演奏者の演奏を聴いて、例えばブランドヴァインがフレージングの間のスペースをどこに作っているのかを見つけること。そのことを人々は分かっていない。

このような内容は、長期の研究から得られたものであり、単にレコードを聴くだけでは気づくことが難しい。同様の事例として、バーンは、和音進行がもたらす強力な変化の力が旋律の構成とフレージングを邪魔せぬようにすることが重要であると指導する。これは、クレズマー音楽の和声は非常に単純であるが、その演奏においては旋律の動きや、旋律のモチーフ的構成が最重要であり、和声はそれを補完するものであるためである。こうした指導によって、一見単純に見えるクレズマー音楽の旋律を、クレズマー音楽たらしめている、旋律や和声の繊細な表現方法が伝授されている。

講師たちの、もう一つの意図は、この音楽をイディッシュ文化全体の中で理解させることである。シグルスタインはインタビューで次のように述べている。

現代におけるクレズマー音楽の伝承と伝播

演奏家	出身地	復興者	担当	参加年				備考
				2015	2016	2017	2018	
アラン・バーン	米国	○	WS コーディネーター、アコーディオン	○	○	○	○	クラシック、ジャズ、即興音楽を学ぶ復興バンド Brave Old World のメンバー コネチカット大学で作曲（修士号）、タフツ大学で哲学（博士号）を学ぶ
クリスチャン・デビッド	米国	○	WS コーディネーター、クラリネット	○	○	○	○	クラシック、ジャズを学ぶ 復興バンド Brave Old World のメンバー
ジョエル・ルビン	米国	○	クラリネット、理論、歴史	○	○			ロンドン大学で民族音楽学（博士号）を学ぶ ヴァージニア大学准教授
デボラ・ストラウス	米国	○	ヴァイオリン	○	○		○	復興バンド The Klezmer Conservatory Band のメンバー シカゴ大学で民族音楽学を学ぶ
ゼフ・フェルドマン	米国	○	ツィンバル、理論、歴史	○	○			復興期前半からクレズマーを演奏し始める コロンビア大学で中央アジア文学（博士号）を学ぶ ユダヤ音楽とトルコ音楽の研究者 ニューヨーク大学教授
イリヤ・シュネイヴェイス	ラトヴィア		アコーディオン	○			○	2008 年から WS に参加し、2015 年から講師となる
マーク・コヴァナツキー	ロシア		ヴァイオリン	○	○	○	○	
スチュアート・プロットマン	米国	○	コントラバス		○			復興バンド Klezmerim 及び Brave Old World のメンバー 復興期前半からクレズマーを演奏し始める
ジョシユア・ホロヴィッツ	米国	○	アコーディオン、理論		○			音楽学者 スタンフォード大学教員
クッキー・シグルスタイン	米国	○	ヴァイオリン		○			
サーシャ・ルリエ	ラトヴィア		イディッシュ・ソング		○		○	2010 年から WS に参加し、2016 年から講師となる
アミット・ヴァイスバーガー	イスラエル		ヴァイオリン		○	○		
ガイ・シャローム	ドイツ		パーカッション			○		

表 2：2015 年から 2018 年の器楽 WS の講師及び AIR の一覧

私だったら、人々や慣習を理解しなければ（この音楽の）歴史的な背景を理解できないと言うでしょう。例えば祈りの慣習は重要です。祈りの慣習やユーモア、ジョークの慣習、文学の慣習など。それらはある様式を持っていて、それを言葉で述べるのは難しいが、例えば祈りでは皆少しずつ違う方法で、ヘテロフォニーで唱える。この少し混沌とした性質はこの（イディッシュ）文化の一部である（Segelstein 2016）。

以上から、ユダヤ音楽祭は復興者たちを中心に行われ、彼らの長年の研究で抽出されたクレズマー音楽の伝統的様式が、その音楽を育んだ文化的文脈と共に伝えられているといえる。

## e. 器楽 WS の参加者

器楽 WS の参加者は毎年 40 名程度であり、その約半数が地元ドイツからの参加者である。残りは、欧州各国からの参加者、イスラエル、北米、日本からの参加者で構成されている。器楽 WS の参加者は、表 3<sup>22</sup> に示すように、約 4 割がリピーターである。そして、中核となる講師陣が毎年同じであることから、この音楽祭では、音楽家のコミュニティ的繋がりの中で、継続的な伝承活動が行われていると言える。

また、2018 年に筆者が実施したアンケート調査(器楽 WS 全参加者 47 名中、34 回答を得た)では、器楽 WS への参加理由(複数回答可)は、喜びのため(20 名)、勉強のため(15 名)、仕事のため(8 名)、その他 3 名(コミュニティのため 1 名、自分のバンドでもっとよく演奏するため 1 名)という回答が得られた。クレズマー音楽の演奏理由(複数回答可)については、イディッシュ文化に関心がある(21 名)、演奏するのが楽しい(20 名)、それを演奏するのは挑戦だから(12 名)という回答が多く、自分自身の音楽だからという回答は 7 名であった。またクレズマー音楽を演奏したり学んだりする際、どの程度伝統的な演奏法を重視するかという質問に対しては、非常に重視する(17 名)、やや重視する(12 名)、少し重視する(5 名)、全く重視しない(0 名)という結果になった。

以上から、器楽 WS の参加者の大半は、クレズマー音楽自体への強い関心を理由として参加している。また、大半の参加者にとって、この音楽の演奏はユダヤアイデンティティの表現としての意味合いは薄い。これからも、参加者はクレズマー音楽の深い理解のために、音楽祭のようなイディッシュ文化を学ぶ場を必要としていると考えられる。

## f. 新たなレパートリーの共有と伝承

「復興期」には入手できなかった中東欧のクレズマー音楽の発掘調査は現在も継続されており、その成果に基づく共有が器楽 WS で行われている。2015 年の YSW では、1908 年から 1913 年に中東欧で録音された曲が<sup>23</sup>、2016 年には、ポーランドにおける調査で発掘され

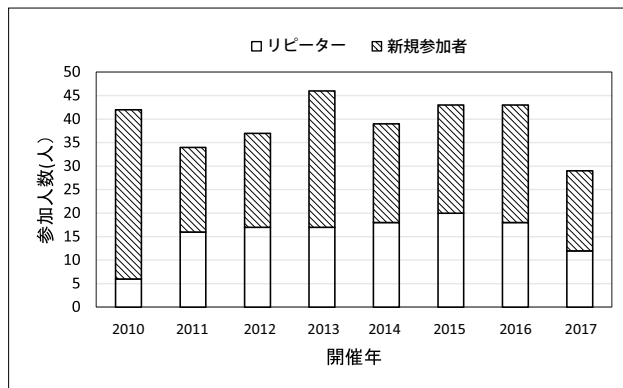


表 3：2010 年から 2017 年の器楽 WS の参加者のリピーター率

た曲が紹介されている<sup>24</sup>。過去の埋もれた曲を現代に伝える活動も伝承活動の重要な一部と考えられ、その点でもユダヤ音楽祭は伝承の場としての機能を果たしている。

#### 4. 結論

現代のクレズマー音楽の伝承は、ユダヤ音楽祭がその主要な場となっており、そこでは、この音楽そのものを楽しむ人々へ伝承・伝播されている。ユダヤ音楽祭が伝承の場として重要な役割を果たしていると考えられる理由には、以下の三点が挙げられる。

第一に、ユダヤ音楽祭では、クレズマー音楽を再構築した「復興者」自身から、オリジナルに忠実な音楽を学ぶことができる。「復興」以前のレコードの徹底的な研究や、前世代のクレズマー音楽家達から直接学ぶことで、クレズマー音楽の構造と様式を再構築した復興者達は、現代の伝承者であると考えられる。ユダヤ音楽祭では、この復興者達から、伝統的クレズマー音楽を直接、口頭伝承で学ぶことができる。

第二に、クレズマー音楽は、その背景にユダヤの民俗性を強く持っているために、この音楽を真に理解するにはイディッシュ文化の理解が不可欠である。ユダヤ音楽祭では、クレズマー音楽を生み培ったイディッシュ文化の様式や価値観などを共有する場が提供され、イディッシュ文化の中でクレズマー音楽を学ぶ環境が整えられている。

第三に、ユダヤ音楽祭は、現在も継続されている、中東欧に残されたクレズマー音楽の発掘調査の成果の共有・伝承の場ともなっている。

現代のクレズマー音楽は、「復興」以前のユダヤ人コミュニティの機能音楽から、音楽としての魅力を楽しむステージ音楽へと、その意味合いを変えてきている。そして現代のユダヤ音楽祭は、ユダヤ/非ユダヤ人に関わらず、この音楽に魅せられた音楽家たちが参加する場となっている。こうした中でクレズマー音楽をイディッシュ文化と共に理解できるユダヤ音楽祭は、この音楽の伝承・伝播の場として、今後ますます重要になっていくと思われる。

#### 参考文献 (ウェブ上資料のリンク先は2018年9月1日現在とする)

Beregovski, Moshe. *Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, second Edition, Revised by Kurt Bjorling. 2015.

Blum-Dobkin, Toby. "Narratives as Primary Sources: Three Current Projects," In *Jewish Folklore and Ethnology Review*, vol.15, No.1, 1993, p.30.

Feldman, Walter Zev. *Klezmer: Music, History, & Memory*, Oxford University Press, 2016.

Gruber, Ruth Ellen. *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture on Europe*, Berkeley and LA: University of California Press, 2002.

- Kato, Tomiko. "Transmission of Traditional Japanese Music," In *Garland Encyclopedia of Music, East Asia: China, Japan and Korea*, 2002, pp.773-776.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Sound of Sensibility," *Judaism*, 47-1, 1998, pp.49-78.
- Rubin, Joel. "Klezmer Music: A Historical Overview to the Present," In *Cambridge Companion to Jewish Music*, ed. Joshua Walden, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 119-140.
- Sapoznik, Henry. *Klezmer! : Jewish Music from Old World to Our World*, NY: Schirmer Trade Books, 1999.
- Sapoznik, Henry. "KlezKamp and the Rise of Yiddish Cultural Literacy," In *American Klezmer*, edited by Mark Slobin, Berkeley and LA: University of California Press, 2002, pp.174-186.
- Slobin Mark. *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World*, Oxford and NY: Oxford University Press, 2000.
- Yiddish Summer Weimar. "Our Philosophy," Yiddish Summer Weimar's Official site.  
<https://yiddishsummer.eu/main/about-ysw/philosophy.html>
- Waligorska, Magdalena. *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, Oxford and NY : Oxford University Press, 2013.
- Wood, Abigail. "The Multiple Voices of American Klezmer," *Journal of the Society for American Music*, Vol.1, Number 3, 2007, pp.367-392.
- ギルバート、マーティン『ユダヤ人の歴史地図』(Martin Gilbert, *The Dent Atlas of Jewish History*, London, 1993)、池田智訳、東京：明石書店、2000年。
- 阪田順子『20世紀におけるペルシア伝統芸術』、東京：冬至書房、2006年。
- 徳丸吉彦「第9章 国を越える芸術文化とその政策」、『芸術文化政策Ⅰ社会における人間と芸術』、東京：放送大学大学院教育振興会、2002年、82～90頁。
- 徳丸吉彦『民族音楽学理論』、東京：放送大学教育振興会、1996年。
- 三代真理子「クレズマー音楽の復興プロセス」、『東洋音楽研究』、第83号、2017年、87～100頁。
- 横井雅子『伝統芸能復興：ハンガリーのダンスハウス運動』、東京：アーツアンドクラフツ、2005年。

### インタビュー他 (ウェブ上資料のリンク先は2018年9月1日現在とする)

- Bern, Alan. 筆者によるインタビュー(2016年8月10日、ワイマール、2018年7月30日、ワイマール)
- Horowitz, Joshua. 筆者によるインタビュー (2016年7月28日、ワイマール)
- London, Frank. 筆者によるインタビュー (2017年5月13日、東京)
- Rubin, Joel. 筆者によるインタビュー (2016年7月30日、ワイマール)
- Sapoznik, Henry. 筆者によるインタビュー (2018年4月6日、東京)
- Sapoznik, Henry. Christa Whitney による Yiddish Book Center's Wexler Oral History Project のイ

インタビュー（2012年3月20日、ウィスコンシン州マディソン）<https://www.yiddishbookcenter.org/collections/oral-histories/interviews/woh-fi-0000275/henry-sapoznik-2012>

Segelstein, Cookie. 筆者によるインタビュー（2016年7月28日、ワイマール）

Strauss, Deborah. 筆者によるインタビュー（2018年7月26日、ワイマール）

〔付記〕本稿はカワイサウンド技術・音楽振興財団研究助成金、及び科学研究費補助金（課題番号・18K12258）による成果の一部です。

## 注

- 1 この用語が作られた経緯は諸説ある。例えば、復興者であるフェルドマンは1976年に前世代の演奏家デイブ・タラスの演奏会を開催するための助成金の申請時、彼が演奏する音楽を指すため「クレズマー音楽」を用い、1978年11月に演奏会がニューヨークで開催されたとき初めて一般にこの用語が公開されたと述べている（Feldman 2016:xvi）。一方サポズニクはこの用語を民俗学者バーバラ・キルシェンブレット＝ギンブレット Barbara Kirshenblatt-Gimblett から初めて聞き、それ以前に彼女とフェルドマンの交流はなかったはずだと述べている（Sapoznik 2018）。
- 2 引用文内の括弧内は筆者による補足説明（以下、同様）。
- 3 19世紀以前のクレズメルの伝承に関する資料は残存しない。1830年代の記録には伝承過程に関する記述が残っているが、それは職業的音楽家ではなくアマチュア音楽家がクレズメルに学ぶ記録である（Beregovski 2015:I-44）。
- 4 19世紀より前の情報は残存していない。
- 5 1881～1914年の間にはロシアから約200万人以上、1900～1914年にはルーマニアから約12万5千人のユダヤ人が米国に移住した（ギルバート 2000:91）。
- 6 サックス、ピアノ、アコーディオン、ドラム・セット等が新たに導入され、主奏にはフィドルでなくクラリネットが代わった。1920、30年代の典型的な結婚式の楽団はクラリネット、トランペット、ピアノ、ドラムであった。
- 7 例えばクレズメル家系出身者サミー・ムジカー Sammy Musiker（1916-1964）はクレズマー音楽をジャズ様式に編曲した。
- 8 結婚式の時間や場所は変化した。当時のユダヤ人結婚式の音楽は中東欧のものと大きな違いはなかったと考えられている（Rubin 2015:126）。
- 9 聖書のエステル記に由来する祭り。三月に行われる。エステル記を主題にした寸劇や仮装行列を楽しむ。
- 10 同郷会 *landsmanshaft* とは同じ地域出身のユダヤ人が集まり、親睦を深め助け合う組織である。
- 11 ナフトゥール・ブランドヴァインやデイブ・タラスがその代表的音楽家。
- 12 その要因には移民第2世代の同化に伴う生活様式と音楽的嗜好の変化が挙げられる。また中東欧ではホロコーストによるユダヤ人社会の破壊で、1930年代以後はその伝承の大半が途切れた（Rubin 2015:123）。さらに1948年のイスラエル建国により米国のユダヤ人社会でもイディッシュ文化は恥とされ、ヘブライ・イスラエル文化に取って代わられた。
- 13 クレズマー音楽の「復興」は厳密には復興ではない。なぜなら英語の「リバイバル」という語は一旦息絶えたものが再び生き返るというニュアンスを持つが、クレズマー音楽は非常に衰退し

- たものの厳密には息絶えたわけではないからである。研究者の間では「復興」に代わる別の用語が考えられたが定着には至らず、「クレズマー・リバイバル」という用語の知名度が大変高くなったため、1970年代半ばからのクレズマー音楽の活発化の現象を指して一般に用いられるようになった。ここでは1975年から1980年代半ばに米国でクレズマー楽団が活動し始め、その再生が行われた1970年代半ばから1980年代半ばまでを指して「復興期」と呼ぶ。
- 14 YIVO ユダヤ調査研究所は、1925年、マックス・ヴァインライヒらにより、ポーランドのヴィルノに「イディッシュ科学研究所」として設立された。主に中東欧ユダヤ人のイディッシュ語や文化の研究機関である。その後1940年にアメリカのNYに移り、正式名称は「YIVO ユダヤ調査研究所」となった。
- 15 彼はカーター政権下のCETAプログラムの連邦補助金を受け、1977年からYIVO ユダヤ調査研究所でクレズマー音楽のサウンド・アーカイブの整理、収集、カタログ化を行い、研究調査を続けた。またデイブ・タラス等の前世代の音楽家へのインタビュー調査も行っている。1979年からはクレズマーバンド、カペリエ Kapelye を結成し、正統的演奏を特徴とする演奏活動も行った。
- 16 バーンの他、フランク・ロンドン、デボラ・シュトラウス、ジョエル・ルビンからも同様の回答を得た。
- 17 サボツニクはその終了理由を二つを挙げている。一つは30年間の開催によりクレズマー音楽を現代に伝承するシステムが確立され、定着したからである。ここで一度開催を止め、他の伝承システムの可能性を探求したいと彼は答えている。もう一つは前世代のクレズメルたちの死去により、彼らから音楽を直接学ぶことが不可能になったからである。直接的な口頭による伝承はこのキャンプの重要なコンセプトであったが、彼らが不在になった今、彼ら不在の伝承に関心を持ってなくなったと話している (Sapoznik:2018)。だが2018年7月に小規模ながらクレズキャンプが復活している。
- 18 受講生数は2016年は43名、2018年は47名である。
- 19 ニグンは、ユダヤ教の中でもハシッド派と呼ばれる超正統派ユダヤ人の一派が、その宗教的慣習の中で歌う、歌詞のない歌のことを指す。ハシッド派のユダヤ人は歌や踊りを盛んに行うことで共同体のつながりを強めた。
- 20 シナゴグにおいてトーラーの朗読や祈りを先導するカントールのこと。
- 21 ラウタールとは、中東欧の特に南東部で活動した、クレズメルとは別の職業的な音楽家を指す。その大部分はロマの音楽家が占めている。クレズメルとラウタールは特にロシア領ベッサラビア（現在のモルドバ共和国）とルーマニア領モルダヴィアにおいて、互いに交流し、時には互いの楽団に交じって演奏し合うこともあった。
- 22 2018年の参加者情報はEUにおける個人情報保護の強化（EU General Data Protection Regulation）により非公開。
- 23 これらの録音は数十年間、英国のEMI音楽アーカイヴにそのまま置かれていたが、40年後に初めてクレズマー音楽としてカタログ化、デジタル化された。YSW講師のルビンがその作業に関わり、その中の数曲をWS内で教えた。
- 24 従来、ポーランドはナチズムによる弾圧によりクレズマー音楽に関する資料が残っていないとされていたが、今回新たな文献調査と現地調査により新たに発掘、再現されたものが紹介され、そのうち数曲の演奏指導が行われた。



# **The Present Transmission of Klezmer Music: An Analysis of Two Jewish Music Festivals, “KlezKamp” and “Yiddish Summer Weimar”**

MISHIRO Mariko

Klezmer music had been a significant part of Jewish life in Eastern European Jewish communities over three centuries. However, the cultural continuity and the original transmission of klezmer music had almost stopped by the middle of twentieth century, because Eastern European Jewish life was lost mainly due to the Holocaust and the Americanization of Jewish immigrants. Today, klezmer music is known as Jewish heritage music and a genre of world music after its “revival” in 1970s and 80s. It is presumed that the way and place for the transmission of klezmer music had greatly changed before and after the “revival.” This paper explores how klezmer music’s tradition is carrying out in the present day without its original context.

Looking over traditional music in the world, oral transmission between master and student is still found widely, and in many cases, organizations such as governments encourage its transmission. Klezmer music is critically different from other music cases in terms of having no home to be back. In order to investigate how the traditional repertoire and skills of klezmer music are handed over to new generation, this paper focuses on international Jewish music festivals. This is because these festivals serve as a center of modern klezmer music scene. The author analyses the activities of two influential Jewish music festivals; “KlezKamp” and “Yiddish Summer Weimar” by performing fieldwork and interviews with musicians.

This paper concludes that Jewish music festivals have an essential role in the present transmission of klezmer music for the following three reasons.

(1) In Jewish music festivals, people can learn the repertoire and styles which are faithful to the old recordings before the “revival” through oral tradition from “revivalists” who reconstructed the tradition of klezmer music. “Revivalists” are thought as today’s successors because they learned klezmer music both by in-depth study of old recordings and by direct teaching from the older klezmer masters.

(2) Because klezmer music has a deep connection to the Eastern European Jewish folklore, it is impossible to understand this music deeply without the comprehension of Yiddish culture. Jewish music festivals have an ideal environment for studying klezmer music with cultural knowledge, feelings, and values particular to Yiddish culture.

(3) Jewish music festivals provide places for sharing and transmitting of the latest excavation

results of klezmer repertoire and styles in Eastern Europe.

After the “revival,” klezmer music has transformed from Jewish community music to stage music which has musical and cultural attractiveness. Today, klezmer music is played and transmitted by musicians who are motivated by a fascination of this music regardless of whether they are Jewish or not. Therefore, it is considered that Jewish music festivals where klezmer music is taught with cultural knowledge are of growing importance in its transmission and diffusion.