

クレズマー、あるいは音の記憶の分有

—クレズマー・リヴァイヴァルまでの道のり

黒田晴之

<要旨>

「クレズマー」と呼ばれる東欧ユダヤ人の音楽が、リヴァイヴァルしたことに繋がるトピックを、20世紀初めから現在まで辿るのが本論の目的である。さらにはそれを記憶の媒体の変遷としても跡付ける。20世紀初めに東欧ユダヤ人のなかから、ナショナリズムやシオニズムに基づいて、ユダヤ音楽学の確立を目指す研究者が輩出し、基本的には口伝によってのみ伝承されていた東欧ユダヤの音楽が、これによって初めて発掘・保存の対象となった（楽譜や歌集が記憶の媒体になった）。東欧ユダヤ人の移民先のアメリカで、クレズマーがその黄金時代を迎える一方で（ニューヨークのイディッシュ劇場、ユダヤ人向けのレコードやラジオが、記憶の媒体として新たに加わる）、東欧ユダヤの文化はホロコーストによって破壊された。かれらの音楽の発掘と保存は戦後になっても、アメリカ国内で続けられたものの（記憶の媒体が本格的にアーカイヴ化される）、アメリカのユダヤ人は同化志向が強かったため、外部に向けて自分たちの文化を積極的には発信しなかった。こうした姿勢がTVドラマ「ホロコースト」で変化する。リヴァイヴァル世代は以前の世代とは異なり、ユダヤ文化のあり方の積極的な再定義も始める。リヴァイヴァリストは1980年代以降、ワールド・ミュージックの波に乗って、活動の範囲をユダヤ人共同体から世界に広げた（アーカイヴ化された記憶が生きた音楽として解き放たれる）。たしかにその音楽に向けられる集団的な期待と、演奏家個人の表現への意欲とのあいだで、さまざまな葛藤も生じるようになった。

「ホロコーストの音楽」を支配している集団的なナラティブも、個を重視する視点から修正を迫られている。ただしリヴァイヴァリストの活動からは、他者にたいして「開かれているということ」で、かつてのクレズマーが実践していた「他者性」や「中間性」の分有を、自分たちの役割として取り戻していつている様子が窺える。

わたしは多様性を愛しています。（フランク・ロンドンの発言）

1 「クレズマー・リヴァイヴァル」を問う

1-1 クレズマーの現在の活況

1940年にアメリカ合衆国内で母語を基準に調査された「民族グループ」のうち、イディッシュ語の母語話者は175万人を数えて第4位にランクされているが¹、このグループの20世紀第2四半世紀におけるレコーディング数は、かろうじて10位前後を占めていたにすぎない[Gronow 1982: 23]。ただし1980年代から現在まで続く「ワールド・ミュージック」のジャンルのなかでも、東欧ユダヤの音楽「クレズマー」(Klezmer)²は比較的勢いが衰えていない。この音楽を担っていた楽士の存在は中世にまで遡ることが知られ、第一次世界大戦前には4千から5千のクレズマーがいたと推測される。東欧や南欧からアメリカに渡った「新移民」の音楽は、レコードやラジオなどのメディアを媒介にして流通し、本国にも劣らぬ「黄金時代」を迎えることになる。だがその後の大恐慌や同化によって打撃を受け、第二次世界大戦後は姿をほとんど消してしまう[黒田 2011: 23, 31-32, 49-53]。東欧ユダヤ人の音楽もその例外ではなかったが、クレズマーの魅力を発見した若い音楽家——ユダヤ人がほとんどを占めるが非ユダヤ人も含む——が1970年代以降現れ、バンドが同時多発的に結成されて流れを作っていく。これがすなわちクレズマーの「リヴァイヴァル」³で、関わった音楽家を「リヴァイヴァリスト」と呼ぶ。かつての「フォーク・リヴァイヴァル」(1940年代に始まり1960年代半ばにピーク)でもそうだったように、クレズマーのリヴァイヴァリストは過去の曲をコピーするだけでなく、アレンジを変えたり新曲の創作をしたりもする。ちなみに「クレズマー」のジャンル名としての使用はリヴァイヴァルがきっかけだった(注の16も参照)。若手のバンドが当時のワールド・ミュージックの波に乗って、アメリカと西ドイツでまずブレイクしはじめ、クレズマーのシーンは現在も途切れずに存続している。

おそらくユダヤ人はクラシック界でもポピュラー界でも、多大な功績を数々残してきたと言ってよいだろうが、かれらの民族的な性格を反映した音楽となると、わずかな例外を除いてさほど目立つものがなかった。これはユダヤ人がディアスポラだったことによると

1 ちなみに上位グループを上から順に挙げておくと、ドイツ語・イタリア語・ポーランド語・スペイン語・イディッシュ語となっている。スペイン語については人数のうえでは4位だが、レコーディング数が確定できないため、ベッカ・グロノウはスペイン語話者のランキングを保留している。さらに指摘しておけばこれら5つのグループのうち、現在も「民族的」な音楽を比較的保っているのは、ポーランド系とイディッシュ系ぐらいであり(いずれもグラミー賞を受賞)、ドイツ系とイタリア系は音楽シーンにはほとんど登場しない。スペイン語系以外の東欧・南欧出身の「新移民」については注の14も参照。

2 「クレズマー」とはヘブライ語起源の「楽器」から転じて、「器楽」を意味するイディッシュ語の単語だったが、こんにちでは東欧ユダヤの音楽とその演奏家の意味で用いられる。本稿では地理的には東欧と移民先のアメリカとを問わず、東欧ユダヤ人の音楽とそれを演奏する職業音楽家の意味で用い、音楽は器楽だけでなくイディッシュ語の歌も含める。本論で「ユダヤ人」というときはとくに断らないかぎり、「東欧ユダヤ人」(アシュケナジー)を指すことにし、セファルディー系(イベリア半島に起源をもつ)、ミズラヒ系(中東・アフリカに起源をもつ)は除外する。

3 アメリカではキリスト教色のある「リヴァイヴァル」よりも、「リヴァイタライジング」(revitalizing)という言い方を好む傾向があるが、本論では日本でも一般化している「リヴァイヴァル」(revival)を用いる。

ころが大きい。かれらは離散先の文化に同化せざるをえなかった部分があり、楽曲の様式も楽器も違えば言語も違っていた。かれらの世俗の文化は各地に分散して存在していたというのが実情で、クレズマーもしたがってユダヤ音楽の下位ジャンルにすぎなかった。だからこそクレズマーのリヴァイヴァルはまさに画期的だった。たしかに現在はリヴァイヴァル当初の勢いこそないが、逆にクレズマーはカナダを含めた北アメリカはもちろん、ヨーロッパ各地にも確実に根付いていると言える。こんにちでは北アメリカでもヨーロッパでも、ワークショップを兼ねたフェスティバルが開催され、南米の一部でも各種のイベントが行われている。なぜクレズマーはこのようなリヴァイヴァルが成し遂げられたのか。これがまず本論で明らかにしたい問いであるが、この問いは次のようにパラフレーズできる。なぜクレズマーはリヴァイヴァルしたように見えるのか。なぜそれまでは音楽シーンの表面に上昇してこなかったのか。

こうした問いに答えるにあたって本論はその前半で、東欧のユダヤ人に由来してアメリカでも営まれた音楽について、ナショナリズムとシオニズムという別々の立場から推進された、「ユダヤ音楽学」確立への研究者たちの努力（東欧）、戦後になってから民間の機関で始められたアーカイヴ化（アメリカ）、リヴァイヴァル前後のアメリカのユダヤ人に見られた意識の変化を軸に概観する。対象となる期間は基本的に 20 世紀初頭以降に限るが、地域は東欧とアメリカ（カナダも一部含む）の 2 つに跨る。さらに本論の後半ではリヴァイヴァルが起こった経緯について、筆者がフランク・ロンドン（Frank London）に行ったインタビュー⁴を元にして、「クレズマー・リヴァイヴァル」とはなんだったのかを総括する。かれは後述するようにリヴァイヴァルを代表する音楽家である。

1-2 本論の問題の設定とその背景

およそ 2 千年以上におよぶユダヤ音楽の歴史⁵のなかでも、民族的な音楽のもつ価値にようやく気付いたのは、19 世紀終わりのロシアのユダヤ人知識人たちで、これが実際に本格化したのは 20 世紀の初頭であった。かくして本論は宗教音楽を含むユダヤ音楽全体のなかに、東欧ユダヤ人の民族音楽を簡単に位置付けたのちに、この民族音楽が 20 世紀初めにどのように扱われたのかを、この音楽に携わった研究者や活動家の言説を中心に確認する（本稿 2-1 ～ 2-2 節）。さらには東欧のユダヤ人たちが第二次大戦のさなか、ゲットーや強制収容所で演奏や作曲をしたり、あるいはそれを強制されたりした音楽が、「ホロコーストの音楽」として編成されていった様子を記述する（2-3 節）。なぜならリヴァイヴァリストは先人たちとは異なり、クレズマーとは直接の関係がないにもかかわらず、この分野の曲目も積極的に取り上げているからである。

東欧のユダヤ人がアメリカに移民として渡ったことで、かれらは同時に音楽の舞台を新天地にももつことになった。このことはその音楽を最新のメディアのレコードに録音し

4 筆者が研究代表者となっている科研課題で 2017 年 5 月に日本に招聘し、計 5 か所の大学で講演していただいたさいに試みた質疑応答の一部である。かれの発言は出典を明示していないかぎりすべて来日中に筆者が聞いたものである。

5 古代から続く宗教音楽も含めたユダヤ音楽については水野信男の先行研究〔水野 1997〕がある。

て、国内外の同胞のマーケットに流通させるとともに、ホロコーストによってやがて決定的に破壊される出身地の音楽を、ぎりぎりのところで救って後世に残す結果ともなった。かならずしも多くはないが戦間期にその音楽の商業録音がなされ、戦後になってからは民間の機関による発掘と保存も行われた。さらにはアメリカのポピュラー音楽と融合して都市型の大衆音楽の性格も帯びていく。だがそれはアメリカのユダヤ人が現地の文化に同化していった時期と重なっていた。かれらの意識に変化が生じて自分たちの文化の発信へと転じるに至る過程を、本論ではクレズマー低迷の時代からリヴァイヴァルへの移行として跡付ける（3-1～3-2 節）。こうした過程はクレズマーが属す「ユダヤ音楽とはなにか」⁶という、規範をめぐる複数の言説の攻防と変転の歴史であったとともに、「なぜクレズマーなのか」という今なお続く意味付けの歴史でもある。この「なぜクレズマーなのか」という問いは後述するように、フランク・ロンドンが繰り返し問われてきたものである。かれはクレズマーを演奏する理由を問われてきたのだが、リヴァイヴァルの成立には聴き手の存在が不可欠だったから、「なぜクレズマーなのか」という問いは聴き手の側の問いでもある。この問いにたいしてロンドンは端的に「素晴らしいから」という理由で答えている。ただしその問いを問う側はクレズマーの素晴らしさだけを期待しているのではない。あるいはまたクラシックやポピュラーの音楽家にとって、かれらがなぜクラシックやポピュラーを演奏するのかは、かなりの程度まで音楽的な問いにとどまるだろうが、ある民族の記憶と密接に結びついた文化の実践は、正当性や政治性をめぐる問いをも招き寄せかねない。おそらくユダヤ人のような少数民族の文化の場合には、なおさらそうした問いがまわりついてくるだろうし、これは演奏する側ばかりか聴く側をも巻き込む問いで、問われる相手がその民族に属している必要すらない。こうしたリヴァイヴァル初期に生じた問題も本論で取り上げ（3-3～4-1 節）、以上の考察で得られたことをロンドンの証言からも検討する（4-2 節）。

なぜクレズマーはリヴァイヴァルしたのかという問いは、クレズマーの先行研究では半ば自明のことであった。なぜならそのクレズマー研究というのはほとんどが、自身もリヴァイヴァルに加わっていた音楽家か、シーンの間近にいた人によるものだったからである [Sapoznik 1999; Strom 2002 など]。かれらの多くにとってはクレズマーの発見と演奏へと至る過程の説明が、なぜリヴァイヴァルしたのかという問いへの答えとなっている。だがその体験を直接には共有しなかった者の立場からすると、かならずしも自明とは言えない光景が見えてくる。たとえば 1985 年にはクレズマーのワークショップが初めて誕生している。このワークショップ KlezKamp が誕生するまでの経緯は、設立者ヘンリー・サポズニク (Henry Sapoznik, 1953-) によってレポートされている [Sapoznik 2002a]。クレズマーのワークショップやキャンプは、ロンドンがディレクターを務める KlezKanada など

6 京都市人類学研究会のシンポジウム「共同体を記憶する」(2017 年 7 月 22 日) で、コメンテーターを務めた岡真理氏からはシンポジウム後の席上で、東欧ユダヤ人以外の音楽は検討しなくてよいのかという指摘があったが、「ユダヤ音楽とはなにか」という問題は、基本的に東欧ユダヤ人の民族意識から出てきたもので、かれら以外のユダヤ人がそうした意識をもっていた形跡はない。

その後も設立が相次ぎ、2000 年前後にはポーランドやドイツでもフェスティバルの開催が始まる。これらはクレズマーだけに特化したものではなく、イディッシュを中心に東欧ユダヤの文化を幅広く扱い、さまざまな機関や団体まで巻き込んで実施しているのが特徴で、一過性の企画で終わらずにほとんどが恒例化されている。ワールド・ミュージックに属すジャンルのなかで、かくも多くの場所で大規模に展開しているものはない。これによってクレズマーの役割は大きく変わったと思われるが、かならずしもそれは従来の研究では十分に取り上げられていない。なかでもその音楽と想起との関係については検討がほぼ皆無である。

これらのワークショップやフェスティバルは、東欧ユダヤの文化の過去と将来の両方に向けた、きわめて多岐にわたる企画になっているのが特徴である。かつて存在した文化を想起させるというだけでなく、新たな文化を創造するための企画でもある。だからイディッシュ語の講座やクレズマーのコンサートはもちろん、体験型の食文化や子供向けのプログラムが提供される一方で、ユダヤ関係の映画やイディッシュ劇の脚本コンテストが催される。ただし過去の文化をめぐる催しでは想起がその目的の中心になる。なおかつワークショップやフェスティバルの参加者は、生活からはほとんど失われて久しい東欧ユダヤ人の過去の文化、場合によってはホロコーストの歴史まで想起することになる。こうした想起に向けた施設や行事は 2000 年前後に、アメリカとヨーロッパで急速に数が増えていったが、さまざまな議論も同時に呼び起こすことになった。なかでもホロコーストをめぐる想起のあり方は盛んに議論された。こうした文脈で本論にも直接関わってくるのは、民族的な音楽にとっては避けられない集団と個の問題であり、具体的にはホロコーストの音楽と想起の関係、クレズマーがどうしてももたざるをえない集団的な性格の 2 点である。

たとえば高木光太郎はクロード・ランズマンの映画「ショア」(1985 年)について、ホロコーストを証言するための映像作品を作るさい、証言を「再構成」することは「出来事を出来事でないものによって説明し、神話化する」ことになると述べている。この映画のなかで歌の果たしている役割に注目した高木は、「ショア」では「想起が徹底的に排除されて」、証言者に「歴史を語ること」をさせる代わりに、ホロコーストの渦中で歌われていた「歌」を歌わせることで、当時の「身構えの回復」が遂げられると主張している [高木 1996: 220, 233-234]。ならばホロコーストのなかで営まれた「ホロコーストの音楽」を、リヴァイヴァリストが曲目にしていることはどう考えたらよいのか。かれらは生存者がほとんどいなくなった今日もおその音楽を演奏している。これもまた「再構成」や「神話化」として斥けるべきなのだろうか。かりに斥けられるべきだとすればその音楽は、生きのびた一握りの当事者さえ存在しなくなる将来には、かれらの残したわずかな数の録音による以外は、聴くことがまったく不可能になってしまう。これらの問いを考えるさいのヒントになるのがシルリ・ギルバートの研究である [2012]。なかでもそれは「精神的抵抗」の証言として扱われてきたということから、この音楽を受け止める側の姿勢が議論の中心に据えられている。こうした「集団的」な「単純化」「神話化」「固定観念」をめぐるギルバートは問う。「希望と楽観、勇気と恐怖、反目、一貫しない言動、矛盾し

た行動」に満ちた、犠牲者の「個」としての「生の豊かさ」を認めるほうが、かれらの記憶にたいして「誠実」なのではないかと [ギルバート 2012: 278]。

たしかにクレズマーのリヴァイヴァリストもそうした問題意識を共有しているが、かれらが聴き手の期待と折り合わなければならないこともある点は否定できない。かつてクレズマーがリヴァイヴァルしはじめたときも実は、演奏家と聴衆がたがいに戸惑いを抱くような事件が起きていた。ここでもやはりホロコースト音楽をめぐる議論のときと同様に、クレズマーのあり方をめぐって集団と個が対立関係になる。なぜなら共同体の聴衆がユダヤ人の民族的な伝統音楽を望む一方で、演奏する側は同時に音楽家の個としての表現も追求するからだ。かならずしもリヴァイヴァリストはユダヤ人共同体から歓迎されていたばかりではない。かれらにはむしろ共同体の外部でこそ評価されるような面があったのも事実であり、この逸脱こそがまさにクレズマーをたんなるユダヤの民族音楽以上のものになっている。だがそれでもクレズマーが活況を呈しているのはなぜか。以下ではユダヤ音楽がどのように扱われてきたのかをまず確認し (2-1 ~ 2-3 節)、リヴァイヴァル前後の事情はどうだったのかに触れたうえで (3-1 ~ 3-3 節)、リヴァイヴァルの問題点をロンドンの発言なども参考にして検討し (4-1 ~ 4-3 節)、最終的にはリヴァイヴァルを可能にした担い手を考察したい。なお本稿では「民族音楽」と「民俗音楽」という言葉を使い分け、民族的な共同体を背景にした音楽を「民族音楽」とし、共同体内の民間に流布したそれを「民俗音楽」とする。これは英語の ethnic music と folk music の違いに相当するが、あくまでもその違いは便宜的なものにすぎず、これらの音楽には重なる部分ももちろん少なくない。

2 「ユダヤ音楽」を発見する

2-1 「ユダヤ音楽学」の誕生

きわめて長い歴史のなかでユダヤ人は音楽を営んできたが、この場合の音楽とはもっぱら祈りに付随するもので、声楽による宗教音楽が中心的な位置を占めていた。楽器を使った音楽はヘレニズムによる汚染だとして、初期のラビ——ユダヤ教の宗教的指導者

——は宗教的な会堂「シナゴグ」から、あらゆる器楽を閉め出してしまった。これに代わってシナゴグで聖書や祈りを先唱する、「ハズン」(khazn) と称する職掌が早くから設けられる。かれらはその宗教音楽を基本的に口伝で子々孫々継承していた。さらにはバアル・シェム・トーヴ (Baal Shem Tov, 1698-1760) が創始した、聖書

表1 ユダヤ音楽の区分 (黒田 [2011: 33] を改編)

1. ハズンによる典礼の音楽
2. クレズマー
3. 「ハシディズム」が発展させた「ニグン」
4. おもにイディッシュ劇関係者によって、アメリカへの移民後に展開された曲や歌
5. 1~4 以外のディアスポラ・ユダヤ人が、各地で展開した音楽
6. イスラエルに移植された音楽、あるいは当地で展開された音楽

の学習よりも祈りを重視する宗教運動「ハシディズム」(Hasidism)では、歌詞のないかけ声だけで歌われる「ニグン」(nign)が発達する。こうした宗教的な音楽とは別に——ただし音楽的には重複する部分もあった——、世俗の放浪楽士「クレズマー」(klezmer)が中世の中欧と東欧に出現する。かれらの音楽はハズンのそれとは対照的に器楽を主とした。

おもな活動の場はユダヤ人共同体の割礼式・成人式・結婚式で、同胞以外の依頼主からも呼ばれて演奏した点はロマの楽士と共通する。かれらもロマと同様に楽譜に頼らずに記憶に基づいた演奏をし、なおかつ異教徒との接触を繰り返しながら音楽を営んできた。こうした行事ではラビも器楽を「必要悪」として容認するばかりか、音楽のない結婚式は律法に反すると目されてきた。およそユダヤ音楽はハズンによる典礼音楽も含め6つに区分できる(表1)。ただしユダヤの音楽は典礼のそれを頂点にしてヒエラルキー化され、クレズマーのような世俗のものはほとんど見向きもされず、楽譜も歌詞も基本的には記録されなかったに等しい。ユダヤ人は「書物の民」であるという点がしばしば強調されるが、口承の文化がまったくなかったというわけではなく、たんにそれは抑圧されていたにすぎないと言ったほうが正しい。ここで音楽とその記憶を媒介したのはクレズマーの生身の身体である。

こうした音楽についてのユダヤ人の価値観が19世紀終わりから見直されはじめた。かれらの周辺にいた異民族のナショナリズムに刺激されて、ユダヤ人の民衆文化の価値に気付いた先駆者が輩出しはじめたのだ⁷。かれらの試みこそまさに他者のまなざしを取り込みながら、自分たちでもその集団的な枠組みを創り出そうとする動きでもあった。ここでは紙数の都合からユダヤ音楽学を築いた対照的な音楽学者、ヨエル・エンゲルとアブラハム・ツヴィ・イーデルゾーンの2人だけを紹介したい(表2は主として東欧ユダヤの音楽に携わった関係者を挙げた)。

エンゲルはシャガールとも面識のあった音楽学者・作曲家で、1908年にサンクト・ペテルブルクに「ユダヤ民俗音楽協会」(Gezelschaft far Yidisher Folks-Muzik)を設立し、1912年からはS・アンスキー(S. Ansky, 1863-1920)らと民俗学的調査も開始した。アンスキーは民俗学調査の成果を盛り込ん

表2 ユダヤ音楽学を築いた関係者(著者作成)

ヨエル・エンゲル (Joel Engel, 1868-1927) 本稿参照。
アブラハム・ツヴィ・イーデルゾーン (Abraham Zvi Idelsohn, 1882-1938) 本稿参照。
モシェー・ベレゴフスキー (Moshe Beregovski, 1892-1961) スターリン政権下のソ連で、5巻本の『ユダヤの民族音楽』(1946年)を著した。
ジョセフとエレナーのムロテック夫妻 (Joseph Mlotek, 1918-2000, Eleanor Gordon Mlotek, 1922-2013) 本稿で後述。
ルース・ルービン (Ruth Rubin, 1906-2000) アメリカ合衆国とカナダでイディッシュの歌を2000曲ほど収集。

7 1908年に現在のチェルニウツィー(ウクライナ)で、イディッシュ語振興のための最初で最後の会議が開催されたことも、ここで併せて指摘しておきたい。

だイディッシュ劇『ディブク』(Dybbuk)で知られるが、ユダヤ人による労働運動の同盟「ブンド」(Bund)とも関わっていた。エンゲルは革命後はドイツに逃れて音楽出版の会社を立ち上げ、その後に渡ったパレスチナでも引き続きユダヤの民族音楽を探求した。アンスキーやエンゲルの薫陶を受けた研究者は、民間の協力者たちを巻き込むようなかたちで、資料を収集・研究する拠点として1925年に、「ユダヤ学研究所」(Yidisher Visnshaftlekher Institut, 略称 YIVO)を、リトアニアのビリニュスに開設する。たとえばイディッシュ言語学を初めて確立した、マックス(Max Weinreich, 1894-1969)とウリエル(Uriel Weinreich, 1926-1967)のヴァインライヒ親子も、こうした背景から出てきた研究者であり、この研究所はナチスによる戦乱を避けるためニューヨークに移り、「YIVO ユダヤ調査研究所」(YIVO Institute for Jewish Research)として現在も活動を続けている。東欧ユダヤの文化遺産をめぐるアーカイヴ化は、エンゲルたちの時代によく着手されたといい、かれらは次に紹介するイーデルゾーンとは異なり、イディッシュ文化の保存と促進に尽くす「イディッシスト」として、自分たちの周辺に残っていた文化の収集から活動を開始したので、おのずから対象は東欧ユダヤの文化遺産に限定されていたが、現在の YIVO はスペイン系のユダヤ文化も扱っている。

イーデルゾーンは文化シオニズムの支持者で、パレスチナに赴いてエルサレムのシナゴグを中心に、蝸管を用いた録音機器による音楽収集を行った。かれが訪れた当時のエルサレムには、会衆の出身地ごとに異なるシナゴグが300もあり、これらのシナゴグで収集した音楽も含め、イーデルゾーンが扱った対象は最終的に、生地や留学先の東欧や中欧はもちろん、中東からモロッコの音楽にまで及んでいる。こうした成果を元にイーデルゾーンは、ユダヤ音楽学の金字塔とも言うべき10巻本の『ヘブライ・オリエント旋律宝典』(*Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*. 10 volumes, 1914-1932)をまとめる。かれがその研究で一貫して追求していたのは、ディアスポラのなかでも失われまい、ユダヤ音楽の精髓とも言うべきものを抽出することで、これをいくつかの「^{モード}旋法」として提示することに成功した[黒田2014]。

ここで紹介した2人の音楽学者の先駆的研究が、言わば「ユダヤ音楽学」事始めとなったわけだが、かれらには先駆者であるがゆえの問題点もあった。たとえばエンゲルたちの世代の作曲家・研究者は、同時代や後世の研究者から厳しい目を向けられている。かれらの仕事の根底にあるのは、「ロマンティックなナショナリズム」や「民族精神」(folksgayst)といった、19世紀的な概念への信仰だと批判されたのである。

「^{フォーク}民族」は旧態然としていて読み書きができず、辺鄙なもの——すなわち本質的にモダンではないものと見なされ、^{エスニック・グループ}民族集団は自分たちの^{フォーク・ソウル}民族魂への敬意に等しいと見なされた。[中略]たとえばイディッシュ・^{フォーク}クロアの研究者は、自分たちがユダヤ人に「典型的」かつ特有だと見なしたものを対象とし、同化が進行している都市の要素よりも、(周囲の非ユダヤ人社会から比較的自立しているとかれらが見た)シ^シェテ^テット^{ット}ル(*shtetl*)をむしろ強調した。[Slobin 2001: 4、強調は原文]

ここで言われている「シュテットル」とはユダヤ人の村落共同体である。かたやイーデルゾーンは「^{オーセンティック}真正なユダヤ音楽」を追求するあまり、エルサレムでの滞在期間の初めのころは本質主義的な姿勢があった。かれはフィリップ・ボールマンによると「真正なユダヤ音楽」のための条件を想定したが⁸、

これらの条件はモダニティーのもたらす^{インビトゥイションネス}中間性に概念化がなされるような余地をほとんど残していない。おのおのの条件はそれどころか^{アザーネス}他者性を閉め出すような方法に基づいていて、現実というよりもむしろ現実ではないものから生じた条件になっている。[Bohlman 2005: 22]

と述べている。ここで言われている「他者性」や「中間性」とは具体的には、アラブの音楽やイスラムの旋法「マカーム」(maqam) であり、あるいはユダヤの音楽がそれらから受ける影響であるが、ボールマンは『ヘブライ・オリエント旋律宝典』を巻ごとに検討し、イーデルゾーンが排除しきれなかった「他者性」や「中間性」を指摘している(後述)⁹。

2-2 「ディアスポラ」音楽の問題点

たしかにユダヤ人は聖書に基づく宗教的な実践を何千年も続けてきた。かれらはまた長い年月をかけて宗教に基づく音楽を洗練し守ってもきた。あるいはまたその朗唱についても楽譜が発明されるはるか以前から、ハズンが口伝によって連綿と受け継いできたものである。現在の楽譜に繋がるその萌芽のようなものが中世に誕生し、これによって西洋の音楽は今日に至るまで高度に発達してきた¹⁰。だがユダヤの宗教音楽にはその発展を凌ぐ長

8 ボールマンは具体的に以下の8つの条件を挙げている [Bohlman 2005: 21-22]。

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. シナゴグ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いできた(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共同体は、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(境界的な条件)。
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容しなかった(宗教的な条件)。
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・政治的な条件)。

本稿を執筆するきっかけとなったシンポジウム「共同体を記憶する」(注6)では、ユダヤ人は「文字文化」が強調されるということを前提にしていたが、これは上記の8つの条件のうち3にしか当てはまらない。かりに「真正なユダヤ音楽」だけに限って言っても、3以外の条件も含めて複合的に見る視点がぜひ必要である。

9. イーデルゾーンが録音したり出版したりした音楽は、かれの意図とは裏腹に「中間性」をむしろ明らかに示している、とボールマンはきわめて興味深い指摘をしている [Bohlman 2005: 23]。
10. ただし以前指摘したように楽譜が音楽に及ぼす影響は自明ではない [黒田 2005]。たとえばウォルター・オングが『声の文化と文字の文化』[1991]で明らかにしたような、「声の文化」と「文字の文化」の違いを、「楽譜のない音楽」と「楽譜のある音楽」に、アナログカルに应用するには相当の注意が必要である。オングがホメロスなど「口承文化」の文学作品を分析して挙げた、「累加的」「累積的」「冗長」「保守的」といった「声の文化」の性格 [オング 1991: 83-94] は、クレズマーにもロマの音楽にも基本的に認められない。

い伝統がある。なおかつその音楽はユダヤの共同体内で、イーデルゾーンの言葉を借りて言えば、「他からの影響を受けない」(intact) で、「純粋な」(genuine) 状態に保たれてきたのである [Idelsohn 1992: 492]。こうした圧倒的な存在感のある宗教音楽と比べた場合、世俗の音楽をユダヤ音楽のなかに位置付けることに、さまざまな困難が生じることは最初から自明であった。なぜならそうした民衆の音楽は地域的な性格が強く、定住先の周辺民族の音楽との混淆が避けられないからだ。かくてエンゲルは自分の立ち上げた協会の身内からさえ、「バイブルの音楽」か「ゲットーの音楽」かという選択を迫られ、「ゲットーの音楽」すなわち世俗の音楽は、真価を厳しく問われることになる [黒田 2011: 106-110]。

表3 フェルドマンによるクレズマーの分類 (Feldman [2002: 90-96, 2016: 207-213] から作成)

1. 「フレイレフ」(freylekh) など東欧ユダヤ人に共通する「コア」なダンス (core)
2. 周辺民族やロマの職業音楽家「ラウターリ」などとの共生の産物である「中間的」ないしは「東方の影響を受けた」ダンス (transitional ないし orientalized)、「ホラ」(hora) や「シルバ」(sirba) や「ブルガーリッシュ」(bulgarish) ないし「ブルガー」(bulgar) など(ダンスではないが「ドイナ」(doina) も含む)
3. ポーランドの「マズルカ」、ルテニアの「コロメイカ」(kolomeyka)、ウクライナの「コツァチョク」(kozachok) のように、おもに非ユダヤ人向けに演奏された「定住先の地域」の曲 (co-territorial)
4. 「ワルツ」「ポルカ」など西欧や中欧に由来する「国際的」なダンス (cosmopolitan)

「フレイレフ」は「ユダヤのダンス」を意味する一般名称、「ホラ」はもともとルーマニアのライン・ダンス、「シルバ」はモルドヴァのダンスで、「ブルガーリッシュ」「ブルガー」はそのブルガリア様式、「ドイナ」はモルドヴァなどの半即興的なルパート、「コロメイカ」はガリツィアのサークル・ダンス、「コツァチョク」は男性がソロで踊るウクライナのダンス

このことを具体的にクレズマーに即して見ていくどうなるか。おそらく現在のところ最も包括的と言ってもよいウォルター・ゼフ・フェルドマンの研究によると、クレズマーはダンスなどの違いに基づいて表3のように大別できるという [Feldman 2002: 90-96, Feldman 2016: 207-213]。おそらく純粋主義の者が見たらクレズマーとは言えないようなものまで含まれている(2~4)。かくも多くの要素がクレズマーでは複合的に共有されて、周辺民族への部分的な同化に由来するものもあれば(3)、近代化にともなう流行からの影響もまた避けられない(4)。かれらは依頼主がユダヤ人かキリスト教徒かを問わず、成人式や結婚式などで演奏してご祝儀をもらったり、投げ銭目当てに路上で演奏したりするのが習いだった。おもなレパートリーは器楽だった——klezmer とは「楽器」が原義である——ので、言葉の違いによる制約をそれほど受けずに異なる民族のあいだを放浪していた。かれらが自分の身体をメディアにして音楽を流通させた所以である。かれらの特徴付けている越境性はその音楽の折衷性にも通じるだろうが、クレズマーを「コア」(1)だけで事足りるとするのは実態からかけ離れることになる。ちなみにフランク・ロンドンも19世紀のユダヤ人は結婚式で、「当時最新の」「非ユダヤ」の「ポルカ・マズルカ」や「ワ

ルツ」を、普通にリクエストしたと述べている [London 2002: 210]。エンゲルやイーデルゾーンの次世代に位置付けられる音楽学者で、ナショナリズムやシオニズムといったイデオロギーとは異なる立場から、東欧ユダヤの音楽を研究したモシェー・ベレゴフスキー（表2）によれば、ある民族の芸術を周辺民族のそれから切り離そうとする「ナショナルスティックな努力」は、「反動的」「非科学的」で「容認しがたい」のである [Beregovski 2001: 9]。

あらためて問うと「ユダヤ音楽」というのはなんなのだろうか。おそらく回答する者の立場によってその回答は異なるだろう。この問いに初めて直面したエンゲルやイーデルゾーンは、「ユダヤ音楽」とはなにかという問いに答えようという以上に、「ユダヤ音楽」を確立したいという願望があったはずだ。ただしエンゲルの「ユダヤ民俗音楽協会」に集った作曲家にとくに当てはまることだが、かれらの多くは同化した知識人エリートで西洋流の教育を受けた者でもあった。なるほど「個」として音楽を追求することには長けていたが、「ユダヤ人」の「ナショナルな芸術」とどう取り組むべきか、先人のいない状況のなかで手探りするしかなかった。なおかつ自分たちの国民国家であれば当てにできるはずの政府の後ろ盾もない。だからその「ユダヤ音楽」を発見ないしは再発見することから始めねばならない。かれらの生活には「ユダヤ音楽」の伝統がすでに乏しかったのである。

ボールマンは民俗音楽一般をめぐる考察 [Bohlman 1988: 116-119] で、イスラエルの国民音楽は「想像の規範」(imagined canon) に依拠している、というとても興味深い指摘をしているが、エンゲルたちが「ユダヤ音楽」をシュテットルに見出そうとしたことも、イーデルゾーンがそれを基本的に宗教音楽に求めようとしたことも、ユダヤ人がディアスポラであったがゆえに、「想像の規範」を過剰に追求した結果だったと言える。なぜならエンゲルたちの研究はシュテットルに偏った場当たりの印象が払拭できず、イーデルゾーンはヨーロッパやアメリカの同化した同胞を排除しているからだ。

こうしたユダヤ人たちが営んでいた音楽のあり方、なかでも世俗の楽士が営んでいたクレズマーは、かれらが19世紀終わりからあるいは職を求めて、あるいはポグロムを避けるためにアメリカ合衆国に渡った——ユダヤ人移民はその数200万人に達している——のち、当の移民先でその黄金時代を築くことになる。わたしたちがクレズマー・リヴァイヴァル以前のユダヤ音楽のうち、こんにちでもなお聴くことのできる旧録のほとんどは、この当時のアメリカで録音されたものに集中している（ホロコースト前夜のドイツで録音されたものも無視できない）。これによって身体的な記憶に蓄えられてきた音楽が、イディッシュ劇のなかで転用されるとともに、東欧出身の作曲家によって新曲も盛んに創作された。あるいは商業録音されたレコードとして流通したり、シートミュージックや楽譜集として流布し、イディッシュ語のラジオ局から放送されたりもした。おなじような拡がりには宗教音楽についても当てはまり、高名なハズンの録音が当時すでにカタログ化されている。かくしてユダヤ音楽は結果的に当時のメディアに記録されることで、わずかな部分ではあったもののホロコーストによる破壊からかろうじて免れた。

表4 「ホロコースト音楽」を担った人たち（著者作成）

モデルカイ・ゲビルティグ (Mordechai Gebirtig, 1877-1942) クラクフのゲットーで射殺されるまでに、数多くの歌を作曲して後世に残した。 シュメルケ・カチエルギンスキ (Shmerke Kaczerginski, 1908-1954) 以下の歌集を戦後いち早く出版した。 <i>Dos gezang fun vilner geto</i> (The Song of the Vilna Ghetto. 1947) <i>Lider fun di getos un lagern</i> (Songs of the Ghettos and Camps. 1948) アレクサンダー・クリシエヴィッチ (Aleksander Kulisiewicz, 1918-1982) ザクセンハウゼン強制収容所の生存者で、戦後はポーランドや西ドイツで旺盛なコンサート活動を行った。 リン・ヤルダティ (Lin Jaldati, 1912-1988) 戦後の東ドイツでコンサート活動を行い、アンチ・ファシズムのプロパガンダも担った。アンネ・フランクとも親交があった。
--

2-3 「ホロコースト音楽」を編成する

ただしアメリカとはとても比較にならないとは言え、東欧に残ったユダヤ人もその音楽活動を続けていた。たとえばロシアと日本をゴリアテとダヴィデに喩えて、日露戦争を題材にした時事的な内容の歌も作られたし、カフカはプラハでレンベルク出身の劇団のイディッシュ劇を観た感想を、エッセイや日記に書き記しているが、この劇団の女優が録音した歌も数点残されている。さほど音楽シーンには表面化しなかったイディッシュの歌だが、第二次大戦のさなかにそれがにわかに生産的になる。「ホロコースト」は感情

を吐露する手段として少なからぬ歌を生み出したのである。

わたしたちがここで注目すべき点として、戦時中に作られたり演奏されたりした個々の作品は、大戦の生存者自身やユダヤ系の民間機関によって、大戦の終結直後からいち早く収集・保存がなされ、「ユダヤ音楽」のなかに「ホロコーストの音楽」として編成され、ユダヤ人の重要な音楽遺産となったということが挙げられる（表4）。リトアニアの生存者シュメルケ・カチエルギンスキが歌集をまとめたのは、戦争の終結からたった2～3年後のことだった。かれらにとって「ホロコースト」という非人間的な経験を経て、「精神的抵抗」（後述）の証しを残すことは切実な願いだったのである。これはホロコーストを直接体験した生存者と、直接の体験はなかった人たちとを問わない、ユダヤ人のあいだで広く共有された願いであった。さらにまたヨーロッパでもアメリカでも関係機関が、生きのびた同胞たちのもとにさっそく出向いて、戦時中の音楽の記憶が失われるのを防ごうとし、アメリカでは生存者への調査がその後も続けられた。こうして集められた歌はハズンやクレズマーが現在も取り上げている¹¹。

これらの曲はユダヤ的な響きよりも当世風のものが目立ち、戦前から東欧でも流行っていたタンゴの影響も受けている。あたりまえだがユダヤ人も時代の潮流とは無縁ではなかった。だからシナゴークなどで歌い継がれてきた宗教的な歌、あるいはクレズマーのよ

11 こうした姿勢は結果的にクレズマーのコンサートに、部分的に「コメモレーション」の機能を与えている。

うなものだけを、「ホロコーストの音楽」に期待しても肩すかしに終わる。なぜなら強いられて演奏したドイツ側の音楽もあれば、同化したユダヤ人が生み出した音楽もあったからだ。かならずしも「精神的抵抗」に回収できないその内容については、集団と個の音楽的記憶を検討するさいにあらためて議論する（4-3節）。

3 「クレズマー・リヴァイヴァル」

3-1 戦後ユダヤ人の意識の転換

さて「クレズマー・リヴァイヴァル」開始前後のユダヤ人は、精神的にどのような状況にあったのだろうか。きわめて一般化して言えば1924年の移民制限法成立以降、新たな同胞の移入がヨーロッパから途絶えた一方で、第二次大戦後はとくに同化がすすまじい勢いで進行していった。かつて「文化」とその「伝承」を可能にしていた、ユダヤ人の「模倣的な社会」は、^{ミメティック}「自明なユダヤ性」もろとも崩壊してしまい、これが結果的にリヴァイヴァルの成立する条件になった、というのがバーバラ・キルシェンブラット＝ギンブレットの見立てである[Kirshenblatt-Gimblett 2002: 137]。なるほど以前は習慣に従って暮らすだけで共同体の伝統は保たれたのに、現代ではその遺産を知識として自覚的に学んでいかなければならない。たしかにそうした社会が存続していればクレズマーは残っていたし、リヴァイヴァルする必要などそもそもなかったはずである。

こうした終戦前後に出版された3冊の東欧ユダヤの関連本、およびアメリカの国内外で起こった事件に着目して（表5）、キルシェンブラット＝ギンブレットは戦後のユダヤ人の意識について、これらの本は東欧ユダヤの文化の「喪失」を読者に印象付けると同時に、イスラエル「独立」の歓迎ムードを醸し出したと述べている[Kirshenblatt-Gimblett 2002: 160-161]。これらの3冊の本はいずれも東欧での生活を肯定的に回顧するものだ。かくも豊かなユダヤの文化が大戦前は東欧に存在していた。だがそれは大戦によって今や永遠に失われてしまった。ならばイスラエルはその喪失を埋め合わせることが可能だろうか。たとえその文化をすべて再現するのは不可能だったとしても——。おそらくはその是非に国際的に大きな問題があっ

ても、イスラエルの「独立」はホロコーストの代償だとする見方を、アメリカの多くのユダヤ人は受け入れたにちがいない。だがそのイスラエルは東欧ユダヤの文化の受け皿たりえなかった。なぜならヘブライ語が公用語になったことから明らかなように、イスラエルはディアスポラの否定のうえに成立したからであり、だがそれと同時にきわ

表5 終戦前後に出版された東欧ユダヤの関係書籍とユダヤ人に関わる戦後のトピック（Kirshenblatt-Gimblett [2002:137] から作成）

1943 年	Maurice Samuel が <i>The World of Sholom Aleichem</i> を出版
1946 年	Bella Rosenfeld Chagall が <i>The Burning Lights</i> を出版
1948 年	イスラエルの「独立」宣言
1949 年	Abraham Joshua Heschel が <i>The Earth Is the Lord's. The Inner World of the Jew in Eastern Europe</i> を出版
1978 年	アメリカ合衆国でテレビ・ドラマ「ホロコースト」放映

表6 ユダヤ人の歴史を想起するための施設（筆者作成）

[アメリカ] 1993年にワシントンで開館 アメリカ合衆国ホロコースト記念博物館 (United States Holocaust Memorial Museum) 1993年からロサンジェルスなどで開館 ミュージアム・オブ・トレランス (Museum of Tolerance) 1997年にニューヨークで開館 ミュージアム・オブ・ジューイッシュ・ヘリテージ (Museum of Jewish Heritage) [ドイツ] 1992年に開始 ホロコースト犠牲者個人（ロマも含む）を記念するプレート「躓きの石」(Stolperstein)を、歩道に埋め込むプロジェクト（2016年終わりの時点でドイツを中心に計60万か所に設置） 1999年に開館 ベルリンのユダヤ博物館新館 2005年にベルリンに開設「虐殺されたヨーロッパのユダヤ人のための記念碑」(Denkmal für die ermordeten Juden Europas)

めて逆説的に聞こえるだろうが

「独立」の前後には、基本的にヨーロッパ譲りの文化を好む傾向にあった。イスラエルの地では「独立」する以前から、新しいユダヤ音楽を創ろうとする気運があった一方で、クラシックの伝統を依然として受け継いでもいた¹²。ちなみにイスラエルではクレズマーは全体的に不調である。

ならばアメリカのユダヤ人の文化は戦後どう展開したのか。かれらはその文化で過去といたいどう向き合ったのか。さきに触れたように戦後のユダヤ人はすさまじい勢いで同化に進んだ。1960年代の半ばにはその同化もほとんど完成したと見てよ

い。たしかにソール・ベローやフィリップ・ロスなど、この時期に活躍したユダヤ系の作家がいたことも事実だが、かれらは同時代のユダヤ人の苦悩を描いたのであって、東欧ユダヤ人の文化を直接の題材にしたのではない。セオドア・ビケル (Theodore Bikel, 1924-2015) が、1959年にニュー・ポート・フォーク・フェスティバルの設立に加わり、東欧ユダヤの音楽文化を披露したり、ショーレム・アレイヘムの原作を元にした「屋根の上のヴァイオリン弾き」が、1964年にブロードウェイで上演されたり、東欧ユダヤ人の文化を背景にイディッシュで小説を書いたアイザック・シンガー (Isaac Bashevis Singer, 1904-1991) が、1978年にノーベル文学賞を受賞したりするということもあったが、これらはいずれも散発的な動きにとどまっていた。さらに言えば当時のユダヤ人の大部分にとって、東欧での生活や移民のさいの苦労はもちろん、ホロコーストのような衝撃的な出来事でさえも、過去の記憶になりつつあった状況では、クレズマーなどがその一部となっている東欧ユダヤの文化は、若い世代であればそこから抜け出したい世界に属し、中高年であればノスタルジーやセンチメンタリズムの対象となっていた。ちなみにリヴァイヴァリストが最も抗ったのはそうした情緒である。

かれらの一部は短期間ではあったが公民権運動で黒人と連帯したり、1968年前後には

12 イスラエルが「独立」を宣言する以前のパレスチナでは、ヘブライ語の表記に合わせて楽譜を右から左に書くような試みがあった一方で、ナチスが政権を取ったあとも1941年に至るまで、ドイツからピアノが輸入されつづけていた [Hirshberg 2002]。

少数民族として自己主張したりしたが、ユダヤ人が自分たちの伝統文化を自他ともにに向けて発信する活動は、わずかな例外を除いてそれほど表面化することはなかった。同化に取り憑かれた戦後のユダヤ人はアメリカ社会で、自分たちの存在を極力目立たせないように努めていた。ヨーロッパで晒された反ユダヤ主義の記憶が、生々しく残っていたという事情もあるだろうし、反ユダヤ主義ははたしてアメリカ国内にも存在した。こうした姿勢が一転して自己主張が開始する画期——これをキルシェンブラット＝ギンブレットは「感性」の一連の変化と捉えている〔Kirshenblatt-Gimblett 2002〕——となったのが、1978年にテレビで放映されたドラマ「ホロコースト」だった。これ以降はさまざまなメディアでホロコーストを題材にした作品が制作される。1990年代以降はアメリカとドイツに集中するとは言え、ユダヤ関係の博物館や記念碑が世界各地に設置される（表6）。かくてユダヤ人の過去の記憶は公的な空間で可視化されていった。なかでもドイツの場合はそうした企画のたびに議論が起これ、これがやがて「想起の文化」（Erinnerungskultur）をめぐる国民的な議論に発展する¹³。

こうしたユダヤ人の本格的な自己主張が始まるまでのあいだも、東欧ユダヤの文化を発掘し保存する活動は地道に続いていた。たとえば YIVO などの民間の組織がそうした活動の中心となる。なにもそれは出版物やレコードの収集に限るものではなかった。ジョゼフ（Joseph Mloek, 1918-2000）とエレナー（Eleanor Gordon Mloek, 1922-2013）のムロテック夫妻はイディッシュ語新聞に広告を出し、読者から歌の生の情報を募ってそれをアーカイヴ化すると同時に、その成果を歌集として次々と出版していった〔Mloek & Mloek 1988〕。あるいは在野のレコード・コレクターが、旧録のアンソロジーをリリースしたり、ディスコグラフィを構築したりしていく（Spottswood [1990-1991] や Schwartz [1997] はその一例である）。ここでアーカイヴ化のその後についても補っておくと、リヴァイヴァリストであると同時に、YIVO のアーキヴィストでもあったヘンリー・サポズニク（Henry Sapoznik, 1953-）は、「イディッシュ・ラジオ・プロジェクト」を立ち上げ、戦間期にイディッシュのラジオ局から放送され、リスナーがプライベートに録音していたものを、音楽はもちろんドラマや CM も含めてアーカイヴ化した（成果は〔Sapoznik 2002b〕など）。

3-2 「クレズマー・リヴァイヴァル」の始まり

たとえば 1960 年代半ばに同化の頂点を迎えた世代は、ヨーロッパでのポグロムやホロコースト、20 世紀初めに移民としてアメリカで味わった苦労など、かれら以前の世代の愛憎相半ばする過去の記憶を共有していた。かれらとは対照的に 1980 年前後に成人になって、クレズマー・リヴァイヴァルを担った世代には、こうした感情を抱くような要因が最初から乏しかった。なかにはユダヤ音楽には興味がなかったと言うリヴァイヴァリストまでいる。おそらくはバル・ミツヴァーと呼ばれる成人式や結婚式などで聴かされる、祖父母の世代の古くさい音楽だったというのがせいぜいだろう。かろうじて長老だけで続

13 こうしたドイツでの事情については三宅昌子らの研究〔三宅編 2011〕に詳しい。

表7 アメリカにおけるクレズマーの5世代（黒田 [2011: 200] を改編）

第1世代	ヨーロッパ生まれで音楽教育も当地で受け、前世紀の初頭にアメリカに移民した世代。Abe Schwartz (1881-1963)、Naftule Brandwein (1884-1963)、Dave Tarras (1897-1989) など。アメリカにおけるイディッシュ文化の黄金時代を体現している。
第2世代	20～50年代に第1世代から訓練や薫陶を受けた Epstein Brothers や Mickey Katz (1909-1985) などの移民2世。
第3世代	レコードなどで第1・2世代の薈咳に接し、70年代以降にバンド活動を開始して、リヴァイヴアルを形成した音楽家。Andy Statman (1950-)、Walter Zev Feldman、The Klezmerim (1975-1993)、Kapelye (1979-) のメンバーHenry Sapoznik (1953-)、Klezmer Conservatory Band (1980-) のメンバーHankus Netsky (1955-)、Frank London や Don Byron (1958-)、The Klezmatics (1986-) のメンバーDavid Krakauer (1956-)、Brave Old World (1989-) のメンバーAlan Bern (1955-) など。
第4世代	第1・2世代のレコードのリイシューや第3世代の演奏に刺激され、80～90年代から活動を開始した、John Zorn (1953-) 主宰の Tzadik レーベル (1995-) の Radical Jewish Series、ライブ・ハウス Knitting Factory (1987-) の JAM (Jewish Alternative Movement) に集った音楽家。
第5世代	Socalled こと Josh Dolgin や Daniel Kahn (2005-) など。

けられていたバンドが次々と解散するなか、音楽学校の学生たちが近辺のユダヤ人共同体などから、成人式や結婚式での演奏を依頼されはじめる。これがクレズマー・リヴァイヴアルのそもそもの始まりだった。かれらの演奏の機会も当初はその場限りの臨時のもので、レパートリーはごく一部の限られたもので済んだという。フランク・ロンドンによると「3曲ほど繰り返せば間に合った」らしい。

だがそうした活動を通じてその魅力に目覚めた一部の者が、在野のコレクターを訪ねて旧録をコピー演奏したり、クレズマー界の先人を探し出して手ほどきを受けるなどして、演奏や曲目の実際を手探りしながら学んでいく。かれらはクレズマーのような文化の伝統から断絶していたので、自分たちでそれを発見ないし再発見していくほかなかった。アメリカのクレズマーを世代別にマッピングした表7（黒田 [2011: 200] を改編）からも分かるように、第2世代と第3世代とのあいだには20年ほどの間隔が空いている。たとえば西海岸のシーンから出てきた「クレズモリーム」（表7）は、たまたまメンバーが旧録のコレクションを発見したことが活動の契機となり、ロンドンの場合も当初は78回転のレコードをテープに録音して、速度調整のできるプレーヤーに合わせて練習したらしい。たんなる定番を毎回繰り返していくだけではもはや飽き足らなくなっていた。

かれらはすなわち蓄積されていた音の記憶を生きた音楽として解き放ったのである。YIVOなどで続けられていた資料のアーカイヴ化はもちろん、前述のようにレコード・コレクターが構築したコレクションやディスコグラフィーも、リヴァイヴァリストにとっては大きなインフラになった¹⁴。こうしてリヴァイヴァリストたちはやがて、国内の同胞の共同体からヨーロッパの会場へ、あるいはやはり同胞の聴き手から一般の聴き手へと、活動の範囲を徐々にではあるが広げていく。当時は若いユダヤ人がユダヤの新しいあり方を模索してもいた¹⁵。ちょうど冷戦が終結して東欧の音楽が注目されはじめた時期と重なり、クレズマーはユダヤ人ではないリスナーにも浸透していき、自分でもそれを演奏する者が世界各地で現れはじめる。こうしてクレズマーはユダヤ人が戦後発信した文化としては、過去の不幸な歴史から部分的に切り離して、ユダヤ人と非ユダヤ人との境界をも超えて、だれもが「抱きしめる」ことのできる文化財となったのだ。

3-3 「リヴァイヴァル」したクレズマー

こうしたリヴァイヴァルの活況についてはさまざまな理由が挙げられる。かれらはまず狭い共同体に温和しく閉じ籠もっていなかった。たしかに「クレズマー」という音楽にはユダヤ文化の刻印が押されているが、かつては流通していなかったそのジャンル名¹⁶を新たに創出し、音楽内容の点でも人的な交流の点でも盛んに越境していった。ここで言う越境とはジャンル間の積極的な横断であり、ユダヤ人ではない音楽家との演奏にも抵抗はなく、曲目の発掘のためには音楽家以外の協力も精力的に求めた。たとえばロンドンが属す「クレズマティックス」(表7)というグループは、「音楽的な『シュテットル』(＝自分たちだけの狭い世界)に閉じ込められるような罠に引っかからなかった」と評されている[Kirshenblatt-Gimblett 2002: 132]。なにしろクレズマティックスはロンドンによると、1989年にデヴュー作をドイツのレーベルで録音したさい、「なんで自分たちの演奏しないんだ!」、とプロデューサーから叱咤されて発憤したことが、曲目の点でも演奏の点

14 おそらく「新移民」と呼ばれる東欧や南欧の出身者のうち、アメリカで録音されたもののアーカイヴやディスコグラフィーは、ユダヤ人のそれらが最も充実していると断言できる。こうした「新移民」の音楽はアメリカでは“ethnic music”に組み込まれ、かれらの録音は“ethnic recording”という名称で分類され、ケイジャンやアイリッシュのようなそれ以前の移民とは異なり、「アメリカ音楽」の主流には統合されなかった。“micromusic(s)”とも称される新移民の音楽と主流のそれとの関係については稿を改めて検討したい。さらに指摘しておくアメリカのさまざまな少数民族は、1950年代からの公民権運動などのうねりのなかで、積極的な自己主張を展開するようになったが、文化を蓄積したり発信したりする組織力や資金力の違いによって、浮上した少数民族とそうでない少数民族とに分かれていく。おそらく東欧ユダヤ人は前者の筆頭格に位置付けられる。

15 リヴァイヴァルを真っ先に支持したのはアメリカの若いユダヤ人たちだった。かれら以前の世代の趣味は過剰なまでにセンチメンタルで、政治的にはイスラエル寄りの考え方に支配されていたが、若い世代はそれにうんざりする一方で、「ルーツの痕跡を追ったり、アイデンティティー・ポリティックスの盛り上がり」のなかで、自分たちの文化・宗教的な遺産を再定義しようとしていた。[London 2002: 208、強調は筆者による]

16 リヴァイヴァルが始まりかけていた1982年の時点でも、現在の「クレズマー」が包摂しているようなジャンルには、“Hebrew Liturgical Music”, “Hasidism Music”, “Zionist”, “Yiddish Folksongs”, “Art Songs and Theater Music”, “Dance (Freilach) Music”といった呼称が充てられている[Cohen & Wells 1982: 220-225]。“klezmer”という語も見られるが“freilach”(「楽しい」という意味)すなわちダンス音楽と同一視されていた。

でも大きな転機となったという¹⁷。さらに言えば自分たちの音楽を形容するにあたって、“jewish”を返上して“newish”と呼んでほしいと言う者まで現れる [Jacobson 2002: 195-204]。おまけにリヴァイヴァリストが演奏したのは、スタンダード中心の曲目だったとは言え、クレズマーを明らかに逸脱したような曲もあったし、第4世代のジョン・ゾーンにいたってはすべて自作で、クレズマーのイディオムでフリー・ジャズを追求する。きっとリヴァイヴァル以降のクレズマーは最初から、クレズマーの伝統的な枠には収まりきらなかったのだろう。

ただしクレズマーのそうした新しいあり方は、演奏する側にも受け取る側にも不可避免的に、さまざまな戸惑いをもたらすことになった。なにしろリヴァイヴァリストはクレズマーだけを演奏するわけではない。かつてのイメージを相変わらず追い求めている聴き手にしてみれば、リヴァイヴァリストの新奇さと過激さに戸惑うのは当然だろう。第3世代に属すバンド「ブレイヴ・オールド・ワールド」(表7)は、「きみたちはちゃんとクレズマーを演^ユるのか」、と招聘主のラビからクレームが付いて、トロントのシナゴークでのコンサートをキャンセルされたこともある [Jacobson 2002: 187]。このバンドがドイツでのコンサートで成功したのち的一幕だったが、このようにラビがクレームするのにももちろん理由があった。なぜならシナゴークの会衆はもっぱら娯楽を求めているのに、かれらがコンサートで聴かされることになる歌の一部は、楽しいばかりではない現在や過去の現実を突きつけるからだ¹⁸。さらにはクレズマーのような音楽には真正性が求められがちだが、リヴァイヴァリストは過去の曲のコピーをすることだけが目的なのではない。たしかにクレズマーはリヴァイヴァルの前後に、演奏や編曲などの点で変化した部分もあるが、伝統音楽としての側面をなおも引きずっているため、リヴァイヴァリストが真正性を要求されるような場面も当然出てくる。かれらのなかには「民俗的な音楽」は「民族音楽学に基^フづいた様式への欲求」によって、「過剰決定され形骸化されてきた」と不満を漏らす者もいる [Jacobson 2002: 192]。

だとするとリヴァイヴァルしたクレズマーとはなんなのか。なるほどポピュラー音楽の歴史というのは、さまざまなジャンルとサブジャンルが、あるいはそれを名付けるシステムが、目まぐるしく変遷するようなそれでもあった。たとえば東欧ユダヤの「クレズマー」という音楽ジャンルは、リヴァイヴァルさせた音楽家自身がまず命名し、現在から歴史を溯^トるようなかたちで、東欧ユダヤの音楽とその演奏家を表すようになったが、「ワールド・ミュージック」はもちろんのこと、「バルカン・ミュージック」とも隣接するジャンルである。たしかにイディッシュ語の「クレズマー」というジャンル名には、この音楽がかつて存在した地域性を強調しようとした意思も窺える。かれらにはユダヤ人の全体を

17 このCDをリリースした Piranha というレーベルが、リヴァイヴァルのまきにお膝元のアメリカではなく、ワールド・ミュージック系のドイツの会社だった点は興味深い。

18 たとえば過去の現実ということであればホロコーストがまさにそれに相当する。おそらく厳密に言えば「ホロコーストの音楽」はクレズマーではないが、リヴァイヴァリストはユダヤ人の音楽遺産としてそれを積極的に取り上げてきた。かれらが突きつける現代社会の現実については次の注を参照のこと。

代理することを避けようとする狙いもあっただろう。

ただし演奏家サイドだけでなくユダヤ人社会からも非ユダヤ人社会からも、さまざまな意味がクレズマーに付け加えられていくことになる。ユダヤ人の演奏家はまずそこに自己主張の契機を見出した。この場合の自己主張とはまずユダヤ人としてのそれである¹⁹。あるいは1970年代からドイツのシーンを牽引してグル扱いまでされた、「キング・オブ・クレズマー」ことギオラ・フェイドマン（Giora Feidman, 1936-）は、ソロとして活動しはじめたキャリアの初期から、「クレズマー」を「ジューイッシュ・ソウル」として売り出している。これはフェイドマンだけに限った現象ではなく、クレズマーにはユダヤの精神性といった属性が、演奏家からも聴き手からも持ち込まれはじめる。なるほどリヴァイヴァリストが宗教的な曲目に手を伸ばし、精神的なものも模索したという側面はけっして否めない。なかにはラビに転身するようなりヴァイヴァリストさえいた。こうした姿勢はワールド・ミュージックの他の音楽家にはあまり見られない。あるいはまたユダヤ人の文化遺産としての価値が与えられ、ドイツではクレズマーを演奏したり聴いたりすること自体が、自分たちが戦時中に破壊したものを想起することにも繋がる [Frühauf & Hirsch 2014]。

4 クレズマーをめぐるさまざまな問い

4-1 なぜクレズマーなのかという問い

こうなるとクレズマーとはなにかという問いと並んで、なぜクレズマーなのかという問いが浮上してくる。かりに前者が基本的に音楽学にまつわる問いだとしたら、後者はクレズマーに関わる者自身の問いということになる。なぜクレズマーかという問いはリヴァイヴァリストに特有のもので、かれら以前の世代が思ってもみなかったような問いである。あるいはそれを演奏する非ユダヤ人にも向けられる問いでもある。たとえば大熊ワタルはリヴァイヴァルの初期にクレズマーを発見し、日本でもそれを現在に至るまで演奏してきた音楽家の一人だが、2016年にクレズマーのキャンプにパネラーとして参加したさい、「[ユダヤ人の] ルーツや伝統に繋がる要素」をもった音楽を、「バックグラウンドの文化

19 たとえばクレズマティックスの創設メンバーだったアリシア・スヴィガルスは、ユダヤ人からさえも自己卑下されがちだったクレズマーとイディッシュに、「ユダヤ人としての高い自尊心」を抱くようにと主張している。こうした自己卑下は自分たち以前の世代が多数派の民族を敵に回さないための方策だったという [Svighals 2002: 218]。あるいはまたクレズマティックスの場合であれば、1989年の“Shvaygn=Toyt”（「黙っていると殺されるぞ」）というデヴィュー・アルバムのタイトル、歌詞の解釈を変えて性的少数者の運動との連帯を表明する“Ale Brider”（4-2節の説明を参照）などに、かれらの社会的な自己主張を確認することもできるだろう。第3世代と第4世代が集ったニューヨークのクラブ Knitting Factory の設立者マイケル・ドーフ（Michael Dorf）は、リヴァイヴァリストたちを“JAM”（Jewish Alternative Movement）なる名称——ロンドンによるとクレズマーを売り出すためのブランドだったという——で宣伝し、第4世代のジョン・ゾーンは Tzadik というレーベルを立ち上げて、“Radical Jewish Series”なるカテゴリーで現在もリリースを続けている（表7）。こうした主張がどれぐらい個人に由来するものなのかという点については、おそらく音楽家ごとに違った回答がなされると思われるが、リヴァイヴァリストの多くがユダヤ性を明示的に訴えていることは確かである。ただしその場合のユダヤ性についてはさらに検討が必要である（5章も参照）。

と関係なく」、日本人が演奏するのはなぜかと、パネルのコーディネーターだったラビから問われている [大熊 2017]。

おなじ質問はフランク・ロンドンにもしばしば向けられてきた。あたかもそれに苛立つかのようにかれは次のように答えている。

わたしはこの音楽を聴くとき、美的な関心が呼び起こされる、ということを経験する人々が見過している。わたしの関心をまったく惹かなかった、ユダヤ音楽にまつわるあらゆるもの、あらゆる schlock、あらゆる schmalz²⁰、あらゆるイスラエル音楽、あらゆるイディッシュ劇音楽、センチメンタリティーにまつわる、あのありとあらゆるものをも、クレズマーは凌駕しているのである。なぜクレズマーなのか。たんにそれが素晴らしいからだ。[London 2002: 210]

「なぜクレズマーなのか」という問いにはどこか、ユダヤ人の場合は「ユダヤ人だから」という回答が、ユダヤ人以外の場合であれば「ユダヤ人ではないのに」という回答が、自動的に返ってくることへの期待が見え隠れしている²¹。かりにもユダヤ人であればそれだけで正当性があり、ユダヤ人でなければ正当性がないということになるのだろうか。ある文化の遺産をその背景から自立したものと見なすのは乱暴だが、あまりにも短絡的に両者を直結させてしまうのも乱暴であろう。キルシェンブラット＝ギンブレットの言うように「自明なユダヤ性」が崩壊したのなら、ユダヤ人がクレズマーを演奏すること自体が自明ではない。なにしろその「バックグラウンド」は過去から一貫して変わらない連続体ではないし、リヴァイヴァリストのクレズマーとの出会いには多分に偶然の要素が絡んでいた。

「なぜクレズマーなのか」というさきの問いにロンドンは、「素晴らしいから」という理由を挙げていた。おそらくそれはロンドンの真意にちがいないが、かれはまた自分たちの音楽に向けられる期待も理解している。たとえば 2017 年の 5 月に来日して京都大学の授業で講演をしたさい、ユダヤ人だからクレズマーを演奏するのかと学生から問われ、ロンドンはそれも完全には否定できないと回答していた。あるいは本人はクレズマーに付きものの“schmalz”を否定する——これは多くのリヴァイヴァリストに共通する態度である——が、国内外の多種多様な機関から招聘されて監督や演奏をするさい、“schmalz”たつぷりの曲目も厭わずに引き受けている。きっとそこにはそれなりの葛藤もあるにちがいないが、かれは“schmalz”を求める聴衆までは否定しない。この点についてはロンドンにも直接確かめてみたが、かれはそれを率直に肯定する回答を筆者にしてくれた。

20 ここで言う“schlock”と“schmalz”はいずれもイディッシュ語で、「がらくた」「キッチュ」と「ノスタルジー」「センチメンタリズム」にそれぞれ該当する。

21 ある民族の記憶と結びついた文化をその民族の一員が実践するとき、あるいは逆にその民族にまったく属さない者が実践するとき、おそらくはそうした実践の自明性ないし非自明性を問うことは、目には見えないかたちで当の相手に負荷をかける。なるほど民族意識や歴史意識からの影響であろうが、なかんずくその文化が少数民族のものである場合、あるいは問われる相手がやはり少数民族の一員である場合、多数派の民族とは比較にならないほど負荷が増大する。

ただし人々がクレズマーに求めるのは“schmalz”ばかりではない。ユダヤ人の世俗的・文化的アイデンティティー、ユダヤ人による精神性の表現、社会活動を歌詞にしたイディッシュの歌の伝統から引き出されるプライド——これは後述するようにロンドン自身が求めるものでもある——、トランス状態へと導くハシディズムの神秘的なニグン、ノスタルジックな温かい感情、ホロコーストのような大きな問題への答え、なぜイディッシュ文化は死に絶えたのか、なぜそれは絶滅させられたのかという問いへの答え。なぜクレズマーなのかという問いにロンドンはこれだけの理由を列挙する [London 2002: 209]。

4-2 フランク・ロンドンへの問い

こうした事情を踏まえて実施したロンドンへのインタビュー内容も紹介したい。これは2017年に日本の各大学で行われた講演の一部である。かれはすでに触れたようにリヴァイヴァルの重要人物であり、クレズマー・コンサヴァトリー・バンドやクレズマティックスの設立メンバーとして、リヴァイヴァルにその最初から現在まで立ち会ってきた（表7）。こちらから質問したことは以下のように大きく分けて3点あった。

1. クレズマティックスにしてもロンドン自身にしても、既存の曲を演奏するにせよ自作の曲を演奏するにせよ、曲目はいったいどのような基準で選択しているのか。
2. 既成の曲にしても自作の曲にしても、アレンジはどのようにして行っているのか。クレズマーの古典的なスタイル——リヴァイヴァリストが模範にした20世紀初めのアメリカのそれ——に忠実にアレンジするのか、あるいは自分たち独自のアレンジを施すのか。
3. 東欧ユダヤの歌はイディッシュ語で歌うのが必然だが、こんにちの聴き手はユダヤ人と非ユダヤ人とを問わず、内容を理解するのが困難な場合がほとんどである。こうした不利な面があるにもかかわらず、なぜリヴァイヴァリストの大半はイディッシュ語で歌うのか。

これらの問いへの回答では「ナラティヴ」というキーワードが目立つ結果になった。かつてのクレズマーとは「演奏する環境がそもそも変わった」ので、自分たちは現在の「ナラティヴ」に相応しいアレンジで演奏する（質問2への回答）。たしかに自分たちはラヴ・ソングも曲目に取り上げるが、「社会的正義」を訴えた過去の曲も積極的に取り上げる（質問1への回答）。イディッシュ²²にはそれでしか表現できない「ナラティヴ」があるので、自分たちはイディッシュを譲るわけにはいかない（質問3への回答）。こちらからの質問にたいしてロンドンが回答したことの骨子は以上である。

かつてクレズマーの活動領域と言えば東欧では同胞の結婚式などが主だった。ユダヤ人

22 たとえば前述したようにスヴィガルスも「ユダヤ人としての高い自尊心」から、「自分たち自身の言葉」であるイディッシュを尊重する姿勢を取っている [Svigals 2002: 218-219]。ただし現代ではごく少数のユダヤ人以外はイディッシュが母語であるということではなく、ロンドンもスヴィガルスもその例外ではないことを指摘しておく。

が移民として渡った19世紀終わりから20世紀初めのアメリカでは、かれらの結婚式に加えて同郷者の互助団体や労働者団体の行事で演奏した。あるいはイディッシュ劇やラジオやレコードもクレズマーが演奏する場となった。だがいずれもユダヤ人だけを対象にした会場やメディアで演奏すれば事足りた。こんにちのクレズマーの活動領域はそれとは対照的に欧米の各地に及び、ドイツやポーランドではフェスやワークショップが恒例化している。かれらは厳しい音楽ビジネスを30年以上も生き抜いてきて、聴き手もコアなユダヤ人からそれ以外へと広がってきたとは言え、お世辞にもマーケットは大きいとは言えないだろうし、契約レーベルもメジャーではなく独立系のものがほとんどである。だから「環境がそもそも変わった」というのはその通りで、ユダヤ人の結婚式などに出向いてその参列者を踊らせる、各種行事で娯楽を提供するだけの域をはるかに超えている。たしかに聴き手を踊らせることはクレズマーにはこんにちでも重要だが、コンサート・ホールで聴かせることも等しく重要になった。あるいはユダヤ人の経験に基づいた過去の歌について言えば、東欧や新世界はもちろん世界情勢も題材にした過去の歌²³も取り上げ、ユダヤ人でなくても共感できるように内容や文脈を一部変える。

たとえばクレズマーの定番とも言うべき“Ale Brider (We’re all brothers)”という歌を、クレズマティックスも1989年のデヴュー作で取り上げていた。これはもともと「わたしたちはみな兄弟」という、ユダヤ人の社会活動家が団結を訴えた歌だったが、クレズマティックスは“brothers”を“gays”と読み替えて、旧約聖書に登場するダヴィデもヨナタンもゲイだったとし、笑いをたっぷりまぶして“brothers”にも“sisters”にも呼びかける。ユダヤ人社会はそもそも家父長的な性格がとても強いので、わたし自身の当時の個人的な感想を振り返って言うと、クレズマティックスに限らずリヴァイヴァリストの社会への関心は、きわめて鮮烈な印象を残したという記憶がある。かれらがホロコーストの音楽を取り上げるのも似たような動機からだろう。さきに触れたカチェルギンスキ(表4)には“Zol shoyrn kumen di geule”(「今すぐ救いを」)という歌がある。これは苦しいゲットー内でも歌や踊りを続ければ、メシアがその祈りをかならず聞き届けてくれて、自分たちのもとにやって来てくれるという内容だが、従来は力強くはあるが重苦しい歌い方がなされてきた。およそホロコーストの音楽に付きものの「精神的抵抗」(後述)という色付けである。たがその歌がクレズマティックスのヴァージョンでは、ダンサブルなパーティー・ソングに生まれ変わっている。おそらくはユダヤ人の過去の歴史を部分的に脱文脈化させることで、リヴァイヴァリストは主題をより普遍的なものに変えようとしている。これらの姿勢は純粋主義者にとっては不謹慎だろうが、リヴァイヴァリストはユダヤ人の文化遺産の忠実な管理人なのではなく、現代の聴き手のアクチュアルな要求にも応えているのである。

ならば一貫してイディッシュで歌っていることはどう受け止めるべきか。これはクレズマティックスだけに限った事情ではなく、リヴァイヴァル以降の大半の音楽家に見られる姿勢だ。たんに過去の歌がそのままイディッシュで歌われるばかりか、イディッシュによ

23 ルース・ルービン [Rubin 2000] はそうした歌を数多く発掘しているが、このことから十分明らかにように過去のユダヤ人は、東欧でもアメリカでも地域や世界にたいして開かれていた。

る新旧の詩に新しい曲が付けられ、イディッシュ語以外の既成の歌がイディッシュに翻訳される。たとえば母語話者の多かった 20 世紀の初めならまだしも、わざわざ現在でもなおイディッシュで歌うというのは、なかなか通常の創作活動からは出てこない発想であろう。ここで興味深いのはロンドンが「多様性」を重視する発言を繰り返していたという点だ。かれの言う「ナラティヴ」には「現在」のそれでもあれば「イディッシュ」のそれでもあった。これらの「ナラティヴ」がなんなのか一言では言い表せないだろうが、「イディッシュ性」(yiddishkayt) は多様性を担保するシンボルであるようにも見える。なにもかもが英語に平準化されるグローバル化の時代にあってそれに抗する。こうした活動を通じてメジャーなヒットにこそ恵まれなかったが、クレズマーはそれでもしぶとく音楽シーンで生き残ってきたのだ。これは商業主義の支配する現代ではすでに奇跡と呼んでよい。ちなみにロンドンは 10 年前にとっても単純な事実を指摘している。クレズマーは「演奏するのが楽しくて収入源にもなっている」、これが「人々がクレズマーを演奏するとても強力な理由である」[London 2002: 209]²⁴。あるジャンルの成立する条件がそのマーケットの有無にあるとすれば、たとえそれに与えられるような人数がそれほど多くはなくても、クレズマーの演奏はどうか職業音楽家の生活の糧たりえている。

こうしてクレズマーは現在の音楽シーンのなかで更新された。さらには聴き手も変わったしユダヤ人の共同体も変わった。かつてコンサートをキャンセルされたブレイヴ・オールド・ワールドは、シナゴグでのコンサートが 1990 年半ばから再開したという [Jacobson 2002: 201]。

327

4-3 ユダヤ音楽にとってアーカイヴとは

さきに述べたようにリヴァイヴァリストはその活動の初期に、ユダヤ人の同胞からクレズマーに求められる集合的なイメージと、自分たちが追求したい個人の表現への意志とのあいだで、かんたんにはやり過ごすことができない葛藤を体験した。かりに音楽的な真正さが過去の記憶を音楽学的に要請したものだとするれば、かれらはその記憶と個人の表現とのあいだでも葛藤を抱くことになった。たんに集団的なイメージや音楽学的な真正性に忠実に演奏しさえすればよい、あるいは逆に個人の表現だけをどこまでも貫けばよいという話ではない。あのイーデルゾーンの時代から「ユダヤ音楽」はユダヤ人の集団性が強調されてきた。おそらくは文化が失われることにたいする少数民族ゆえの強い危機感もあっただろう。YIVO を中心とするさまざまな機関による東欧ユダヤ人の音楽のアーカイヴ化も、戦後早くから進められたホロコースト音楽の収集もその危機感の現れだろう。ただし演奏する側は過去の文化遺産をあくまでも個として表現する。だからそこに葛藤が生じるのはある意味では当然のことである。

24 かれはさらに突っ込んで「クレズマーであろうとなかろうと」と半ば苦言も呈している。「自分たちは現在、クレズマーを演奏してるんだ」、「ウクライナの自分たちの民族音楽を演奏していたら、こんなにはギグに恵まれなかった」[London 2002: 209] という（ウクライナの音楽家の架空の？）発言を紹介している。

あるいはまたホロコーストの音楽も集団性にはけっして回収しきれない。なにしろ歌は流布してしまうとたちまち作者の手を離れ、修正や加筆を施されたり拒否されたりもしたので、「重要な集団的ナラティヴを引き出せない」とギルバートは述べている〔ギルバート 2012: 275〕。こうした性格が色濃くあるにもかかわらず、ホロコーストの音楽を集団的なものにするために、「救済のナラティヴ」がしばしば召喚されてきた。

音楽は犠牲者たちを完全な非人間化から救うばかりか、ホロコーストにおけるかれらの生に肯定的な意味をも与える。音楽はすなわち犠牲者たちにある種の遡及的な道德的勝利をもたらすだけではない。出来事にたいするある程度の気持ちの整理と意味付けを、「わたしたちのために」回復してくれるのである。〔ギルバート 2012: 22〕

この主題を扱う二次文献は「救済のナラティヴ」に支配され、これを優先するあまりホロコーストの音楽は一時期まで、記念式典でも録音集や著作でも「英雄的行為や抵抗運動がはっきりと強調されている」〔ギルバート 2012: 273〕。この音楽は「精神的抵抗」一色に塗りつぶされてきたのだ。

あらためてキルシェンブラット＝ギンブレットの指摘した「感性」の変化を考えてみよう。たとえばクレズマーのような音楽は時代の潮流で、あるいは集団的なものの強調から個の強調へと、あるいは集団にとって他者となるものの強調へと、徐々にではあるがその受け止め方が変遷してきた。「わたしたち」の視角によって見方はたえず変化するから、これらのバイナリーのうちの一方だけを強調することは生産的ではなく、結局は個と集団との両者が入り混じったものとして捉えるしかない。ただしここで指摘しておきたいのはアーカイヴの役割である。ユダヤ音楽のアーカイヴ化も集団的なものを目指して開始された。エンゲルとイーデルゾーンによる試みから YIVO の営みに至るまで、アーカイヴには集団的な「ユダヤ音楽」がつねに要請されてきた。だがそのようにしてアーカイヴ化されたもののなかに、集団的なものにとっては邪魔になるものが紛れ込んでいる。たとえ集団的なものを意図したとしてもそれを裏切るものが準備されている。これらは実際のところタブーであったわけではまったくなく、アンスキーとエンゲルが収集した資料には、キリスト教徒によるものやロシア語のものが混在していたし、イーデルゾーンの場合は「中間性」「他者性」の欠如が、かえってそれを排除する姿勢を際立たせる結果となった（5章を参照）。あるいはホロコースト音楽について言えば、カチエルギンスキたちが収集した歌からは、「重要な集団的ナラティヴを引き出せない」し、ユダヤ人社会にとって不都合なものまでが含まれていた²⁵。たんにそれは公然とは取り上げられなかったというだけの話である。

25 たとえばギルバートはホロコーストの音楽についての単著〔ギルバート 2012〕で、「英雄的行為や抵抗運動」とは異なる曲を数多く取り上げている。賄賂が横行したゲットー内のユダヤ人評議会やユダヤ人警察、おなじくゲットー内で移動手段を奪われたユダヤ人が同胞に引かせる人力車、強制収容所内で同胞を暴力的に支配する「カボ」（監督囚人）。これらのことを題材にした歌がホロコーストのさなかにしばしば作られた。これまでのような「精神的抵抗」を再現するという意図とは異なる立場から制作された CD もある〔Cooper & Mlotek 2000〕。

さらにまた歌という資料の性格についてギルバートは次のようにも述べている。

歌は（戦後の証言のように）生き残った個人の回想に基づく解釈ではなく、長期にわたって日々新たな現実と直面した人々の集団を取りまく、不確かであれず移ろいゆく状況を伝えている。[ギルバート 2012: 19]

ここで言われている「個人の回想に基づく解釈」というのは、個人的な「記憶」と言い換えてもよいだろう。さらにそれは場合によって集団的に編成されていく可能性もある。ギルバートの言う「救済のナラティブ」がそうした編成のさいに召喚される。こうした「記憶」に刻印された事後性にまさに抗っているのが、ギルバートの言う「不確かであれず移ろいゆく状況」のなかで、あるいはジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの言う「歴史の目の只中」[ディディ＝ユベルマン 2006: 43-56] で作られた歌である。なぜならそれは「気持ちの整理と意味付け」を、後世の「わたしたちのために」回復する目的で、作られたものではけっしてなかったからである。おなじことはアーカイヴ化されたクレズマー一般にも当てはまる。こうした音楽や歌が「記録」されアーカイヴ化されている。かくしてアーカイヴの内部では「記憶」と「記録」が言わば抗争している。

5 音の記憶の分有

あのイーデルゾーンの想定した「真正なユダヤ音楽」のための条件（注8）に、ボールマン [Bohlman 2005: 23-24] はユダヤ音楽の歴史を支配している「中間性」の条件を対置させる。

1. ディアスポラの歴史・地理的マップの空間には、音楽的差異が満ちあふれている（ディアスポラの条件）。
2. 聖と俗とのあいだの境界はあいまいである（宗教的条件）。
3. 音楽は変化するということが規範であって、旧い作品に与えられた特権は剥奪される（歴史的条件）。
4. 宗教音楽の職掌から音楽の専門家まで（ハズンからクレズマーまで）、個の^{パフォーマー}演奏家はユダヤ音楽に自分たちの刻印を残す（実践的条件）。

これらの条件を満たす音楽的实践をしてきたのがクレズマーである。だからクレズマーにはフェルドマンが明らかにしたように、「中間性」も「他者性」もふんだんに含まれていた（表4の2から4に該当する音楽）。これはクレズマーが他者の音楽を「分有」²⁶ していたことを含意する。だがクレズマーにとって分有とは他者の音楽の分有に止まらない。かれらの音楽が他者に分有されるという逆方向の可能性もあった²⁷。こうした音の記憶の分有がクレズマーとそれに隣接する音楽に刻まれている。さらには双方向的な分有は情報技術の発達した現代ではますます目覚ましい。これを率先して推し進めているのが現在の

クレズマー・シーンであろう。

さきに触れたクレズマーのキャンプ型ワークショップ KlezKanada について、ディレクターのフランク・ロンドンは 2016 年に、「卵と壁」の比喻でイスラエルの政治的姿勢を暗に非難した村上春樹のエルサレム賞受賞スピーチを引いたうえで、以下のようにその趣旨を述べている。

わたしたちは共同体の周囲に壁がないのに、アイデンティティーと、なによりも特殊性を、異なる大洋を越え、空間と時間の境界を越えて、維持し永続させている。わたしたちはそれを愛を通じて、yiddishkayt [イディッシュ文化ないしイディッシュ性 (筆者注)] への愛を通じて、世界への愛を通じて、行っている。逆説的に聞こえるかもしれないが、共同体として開かれているということは、アイデンティティーを維持し、かつそれを表現する術を広げるのに、役立っているのである。[London 2016]

かれらが「共同体として開かれているということ」。ただしそれはこのプログラムに限ったことではない。おそらくはその開かれたあり方ゆえにクレズマーの世界では、「中間性」や「他者性」がむしろ積極的に取り込まれる。ユダヤ人が世界各地でクレズマーを演奏するのはもちろんのこと、日本人やラトヴィア人がコンサートやワークショップの主役に招かれる。あるいは日本のチンドンやコロンビアのクンビアが、「路上音楽」のワークショップの曲目に加えられる。

さらに言えばリヴァイヴァリストは外部とつねに関係を築いてきた。宗教音楽の関係者、YIVO のアーカイヴ担当者、イディッシュ劇場の演劇人、新しいイディッシュ劇・映画のコンクール運営者、ディスコグラフィを構築した民間の研究者、インディペンデントの CD 制作者、シナゴグなど地域の共同体、アメリカ全土のジューイッシュ・スタディーズの研究者、欧米の各地でイディッシュ語講座を開いている主催者と、たえず協働してきたのである²⁶。だからこそ宗教音楽やホロコーストの音楽も取り上げてきた。さきほど述べたキャンプも篤志家の協力によって開始されたものだ。おまけにユダヤ人はディアスポラであるがゆえに、世界各地で同胞が現在もなお生活していて、欧米のほとんどに

26 ここで用いた「分有」という言葉は「自分の立場から」演奏することを意味する。たとえば東欧のロマやクレズマーは依頼主や聴衆に応じて、周辺の異民族の音楽を演奏することがしばしばあったが、これを自分たちのものにした——「我有化」した——のではない。かれらには演奏や即興の仕方でも「ユダヤ化」する性格はあったものの [黒田 2011: 48-49]、フェルドマンの分類の 2～4 (表 4 を参照) にあったように相手との差異を無化するような演奏ではなかった。あくまでも相手の音楽の他者性を残しながらそれを自分の立場から演奏したと言える。表 7 で示した第 1 世代の曲名に多くの地名が見られるのはその証左であろう。こうした「自分の立場から」ということを尊重する「分有」については岡真理の論考 [岡 2003: 204-207] を参照。

27 たとえばリスト・ペッカ・ペナネンが編纂した CD [Pennanen 2005] には、ユダヤ人の高名な音楽家に変名で録音したルーマニア音楽が、あるいは別の CD [Humeniuk 1993] には、ウクライナ人が録音したユダヤ音楽が収録されている。これらはいずれも 20 世紀初めにニューヨークで録音されたものである。

28 フランク・ロンドンの場合は筆者が聞いたところによると、イディッシュやハンガリー音楽の専門家と協働しているという。

故地²⁹や共同体や博物館があるため、リヴァイヴァリストはその共同体や博物館の関係者から、ことあるごとにコンサートの企画を依頼される。これらの関係者・関係団体すべてがクレズマーを担っている。かくしてクレズマーの記憶の媒体は音楽会やレコードに止まらず、こうした関係者による企画もまたその媒体に加わった。これらの企画は部分的に想起の場ともなっているが、「ノスタルジー化」や「陳腐化」が極力回避されるような方向で、構想され実施されている。おそらくクレズマーがその音楽によって部分的に果たしている想起の機能を、記念碑による共同想起と同列に扱うことはそれほどの外れではないだろう。

記念碑の建設や解体は、一つの「我々」を求め、それを固定したいという願望から生じるものでありながら、実際にはそれは「我々」の対立や分離を顕在化させる〔米沢 2009: 457〕。

「固定」と「対立」「分離」が絶えず交替する「共同想起の闘い」。証言すべき当事者の存在がほとんど望めない現在、想起とは「神話化」を恐れて排除すれば済むものではなく、「我々」とは何ものであり、将来に向かってどのような「我々」を形成していくのかをめぐる「闘い」なのである〔米沢 2009: 457〕。

かつて東欧で演奏していたクレズマーはたとえ依頼主がだれであれ、依頼主のもとに赴いてどんな要求にも応えていたことを思い出そう。だとすれば現在のクレズマーは結局は昔ながらの実践をしているのである。なぜクレズマーはリヴァイヴァルが成し遂げられたのか。なぜクレズマーはリヴァイヴァルしたように見えるのか。たしかにリヴァイヴァル世代の前後で意識が変わったということもある。かつての世代の同化一辺倒の姿勢からの反動もあっただろう³⁰。あるいは音楽シーンの変化がかれらにとって有利に働いたということも大きい。さらには過去の曲目のアーカイヴ化などインフラも相当に整備されていた。ただし最も決定的な要因としてかつての役割を取り戻したということ。クレズマーの黄金時代とリヴァイヴァルとのあいだの、第2世代と第3世代（表7）のあいだのクレズマーが低迷していた時期、かれらはアメリカ国内のユダヤ人共同体からなるサーキットを、中高年の同胞を相手に転々としていたというのがせいぜいだろう。なるほどそれ自体は共同体を支える重要な働きではあっただろうが、クレズマーが東欧や黄金時代のアメリカで実現していた越境性は後退した。おそらくはナイーヴに聞こえるだろうが他者に「開

29 おそらくユダヤ人ほどツーリズムの目的地に困らない民族はいない。なかでも移民の場合は故地への一時的帰還が「巡礼」になっている〔鴨志田 2005〕。「故地の忘却」が移民先の「新たな世界の獲得」に繋がった事例については、本誌に同時に投稿された宇田川彩の考察（p. 282）を参照のこと。

30 20世紀初めのクレズマーを説明するにあたりマーク・スロービン³⁰は、社会学の従来型モデル「同化」ではなく「連続性」をむしろ指摘している。「1900年前後に生まれた移民世代の音楽家は、自分たちのビートをニューヨークの壁に反響させていた」。かれらが若いころに聴いた音楽を忍ばせるという、「抜け目のないクレズマーたちが職業的に、何世紀にもわたって練ってきた戦略」の「連続性」を、スロービンは強調している〔Slobin 2002: 3-4〕。こうしたクレズマーのあり方にリヴァイヴァリストも気付いたというのがスロービンの説である。

かれているということ」を、クレズマーが自分の役割として取り戻して音楽的に実践している点に留意したい。これがすなわち「クレズマー・リヴァイヴァル」であり、こんにちのクレズマーは自分たち本来の役割を、東欧や 20 世紀初めのアメリカの先人たち以上に、意識的に強化して果たしているように思われる。「共同体として開かれているということ」で、ロンドンが言うように「クレズマー」というタームは、「一般化されすぎる」という危険にもつねに晒されている。だがそれと同時にクレズマーとはどういう音楽なのか、精緻な研究が進められているともロンドンは指摘している [London 2002: 208]。こうした現在進行形の状況にあってもなお、クレズマーがどのような音楽になるのかについては、これから検討すべき課題としたい。

<付記> 本稿は JSPS 科研費、JP16K02352 の助成を受けたものです。

<参考文献>

- 宇田川彩 2018 「家の記憶と家族の物語——アルゼンチンの世俗的ユダヤ人における記憶の場と継承」『Contact Zone』010: 276-304。
- 大熊ワタル 2017 「異郷でいかに（神の）歌を歌うか クレズカナダにて、ラビとの対話」『みすず』みすず書房、7月号 59(6): 62-68。
- 岡真理 2003 「世界の現実批判的に介入する文学の〈不／可能性〉とは何か」小森陽一監修『研究する意味』東京書籍、pp.192-217。
- オング、ウォルター・J 1991 『声の文化と文字の文化』林正寛、糟谷啓介、桜井直文訳、藤原書店。
- 鴨志田聡子 2005 「言語的故地巡礼 東欧系ユダヤ人とイディッシュ語」『社会言語学』5: 25-33。
- ギルバート、シルリ 2012 『ホロコーストの音楽』二階宗人訳、みすず書房。
- 黒田晴之 2005 「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」『松山大学論集』17(2): 311-349。
- 2011 『クレズマーの文化史』人文書院。
- 2013 「「ホロコーストの音楽」を聴くという体験 ザルメン・ムロテック氏の来日に寄せて」『みすず』みすず書房、10月号 55(9): 28-35。
- 2014 「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」『言語文化研究』（立命館大学国際言語文化研究所）25(4): 47-60。
- 高木光太郎 1996 「身構えの回復」『想起のフィールド』佐々木正人編、新曜社、pp. 219-240。
- ディディ＝ユベルマン、ジョルジュ 2006 『イメージ、それでもなお アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社。
- 水野信男 1997 『ユダヤ音楽の歴史と現代』アカデミア・ミュージック。
- 三宅晶子編 2011 『戦後ドイツの「想起の文化」』（日本独文学会研究叢書 78 号）日本独

文学会。

米沢薫 2009 『記念碑論争 ナチスの過去をめぐる共同想起の闘い [1988 ~ 2006 年]』 社会評論社

Beregovski, Moshe 2001 Jewish Instrumental Folk Music. In Mark Slobin, Robert A. Rothstein & Michael Alpert eds. and trs., *Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Syracuse: Syracuse University Press.

Bohlman, Philip V. 1988 *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.

——— 2005 Abraham Z. Idelsohn and the Reorientation of Jewish Music History (Liner Notes). *The Collection of Abraham Zvi Idelsohn (1911-1913)* (Audio CD). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Cohen, Norm & Paul Wells 1982 Recorded Ethnic Music: A Guide to Resources. *Ethnic Recordings in America: A Neglected Heritage*. Washington: American Folklife Center, pp.175-250.

Cooper, Adrienne & Zalmen Mlotek 2000 *Ghetto Tango. Wartime Yiddish Theater* (Audio CD). New York: Traditional Crossroads.

Feldman, Walter Zev 2002 Bulgărească/Bulgarish/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre. In Mark Slobin ed., *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. Berkeley: University of California Press, pp.84-124.

——— 2016 *Klezmer: Music, History, and Memory*. Oxford: Oxford University Press.

Frühauf, Tina & Lily Hirsch eds. 2014 *Dislocated Memories: Jews, Music, and Postwar German Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Gronow, Pekka 1982 *Ethnic Recordings in America: A Neglected Heritage*. Washington: American Folklife Center.

Hirshberg, Jehoash 1995 *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948: A Social History*. Oxford: Clarendon Press.

Humeniuk, Pawlo 1993 *King of the Ukrainian Fiddlers. New York 1925-1927. The Early Years* (Audio CD). El Cerrito: Arhoolie Records.

Idelsohn, Abraham Z. 1992 *Jewish Music: Its Historical Development*. New York: Dover Publications.

Jacobson, Marion 2002 Newish, Not Jewish: A Tale of Two Bands. In Mark Slobin ed., *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. Berkeley: University of California Press, pp.187-205.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 2002 Sounds of Sensibility. In Mark Slobin ed., *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. Berkeley: University of California Press, pp.129-173.

London, Frank 2002 An Insider's View: How We Traveled from Obscurity to the Klezmer Establishment in Twenty Years. In Mark Slobin ed., *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. Berkeley: University of California Press, pp.206-210.

- Mlotek, Eleanor Gordon & Joseph Mlotek comp. 1988 *Pearls of Yiddish Song. Favorite Folk, Art and Theatre Songs*. New York: Workmen's Circle.
- Pennanen, Risto Pekka comp. 2005 *Blowers From The Balkans (Classic Historic Recordings Of Wind Instruments)* (Audio CD). London: Topic Records Ltd.
- Rubin, Ruth 2000 *Voices of a People: The Story of Yiddish Folksong*. Illinois: University of Illinois Press.
- Sapoznik, Henry 1999 *Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World*. New York: Schirmer Books.
- 2002a KlezKamp and the Rise of Yiddish Cultural Literacy. In Mark Slobin ed., *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. Berkeley: University of California Press, pp.174-186.
- Sapoznik, Henry ed. and comp. 2002b *Music from the Yiddish Radio Project. Archival Recordings from the Golden Age of Yiddish Radio 1930s-1950s* (Audio CD). Newton: Shanachie.
- Schwartz, Martin ed. and comp. 1997 *Klezmer Music: Early Yiddish Instrumental Music: 1908-1927* (Audio CD). El Cerrito: Arhoolie Records.
- Slobin, Mark 2000 Introduction. In Mark Slobin ed., *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Syracuse: Syracuse University Press, pp.1-9.
- 2002 Introduction. In Mark Slobin ed., *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. Berkeley: University of California Press, pp.1-8.
- Spottswood, Richard K. 1990-1991 *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*. 7 volumes. Urbana: University of Illinois Press.
- Strom, Yale 2002 *The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore*. Chicago: A Cappella Books.
- Svigals, Alicia 2002 Why We Do This Anyway: Klezmer as Jewish Youth Subculture. In Mark Slobin ed., *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. Berkeley: University of California Press, pp.211-219.

インターネット資料

- London, Frank 2016 *FROM THE ARTISTIC DIRECTOR: Three Themes and a Wedding ...*
<http://klezkanada.org/wp-content/uploads/2016/08/KlezKanada-Brochure-2016-WEB-v6.pdf>
 2018 年 1 月 6 日閲覧

**Klezmer or the Sharing of Musical Memories:
The Path to the Klezmer Revival**

Haruyuki KURODA

Keywords : Eastern European Jews, Klezmer, immigrants, the United States, assimilation, the Holocaust

This paper will examine some important issues regarding the Klezmer revival. In addition, it will argue that there has been a change in the medium through which the memories necessary for this revival are handed down. In the early twentieth century, various scholars in Eastern Europe attempted to establish, based on nationalism or Zionism, Jewish musicology. This made Jewish music, which had long been passed down only as an oral tradition, an object of restoration and preservation for the first time. In the United States, to where Eastern European Jews had immigrated, Klezmer enjoyed its golden age, whereas their culture in Europe was completely destroyed by the Holocaust. Though the restoration and preservation of Jewish music continued steadily even after that, American Jews had such a strong tendency to assimilate that they relatively rarely presented their culture to others. This changed when the TV miniseries “Holocaust” was broadcasted. The generation who brought about the Klezmer revival, in contrast to the former ones, had no ambivalent feelings toward Eastern Europe and America of the early twentieth century, and some of them sought to redefine their cultural and religious heritage. Riding the wave of World music which began in the 1980s, Klezmer revivalists have been expanding the sphere of their activities from Jewish communities in the United States to the whole world. As a result, various conflicts have also arisen between the collective expectation toward this music and forms of expression which individual revivalists choose. The dominant collective narrative of music from the Holocaust is being revised from the point of view of individual composers and singers. Their openness to others, however, shows how revivalists took back the role which Klezmer musicians had played in Eastern Europe. They are now implementing a sharing of otherness and in-betweenness again.