

シャガールの描いた楽士はどんな音楽を演奏したか(1)

あるいはロシア革命前後のユダヤ人が展開した音楽について¹⁾

黒 田 晴 之

わたしはクレズマーが好きなのだ、かれらのポルカやワルツの響きが²⁾

シャガールと東欧ユダヤ人の音楽のイメージ

かれの絵のなかに描かれた音楽の場面を目のまえにしながら、「自分もその音楽を聴きたい」「自分もその輪に加われたら」といくたび思ったことか。なかんずく『ユダヤ劇場への誘い』(図1, 1920)はそんな気持ちにさせる作品である。なにしろ描かれたそれぞれの対象の発する過剰なまでの面白さ、あるいはそこから予想される音楽の楽しさが抜きん出ている。わたしたちの耳に楽士の音楽が絵のそこかしこから聴こえてこないか。だとしたらいつそのことシャガール(Marc Chagall, 1887-1985)の絵で響いているはずの音楽、なかでも当の

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3弾で、内容の一部は日本独文学会秋期研究発表会(2004年10月、北海道大学)のポスター発表「東欧ユダヤ人の音楽『クレズマー』について——シャガールに描かれた楽士たちはどんな音楽を演奏したか」、第3期モダニズム研究会(2007年5月、早稲田大学)の口頭発表「モダニズムとユダヤのポピュラー音楽——クレズマーの2つの曲について考える」にもとづいている。なお本文中でキリル文字からローマ字への転記は一部を除き、検索の便を考慮して英語圏で比較的流通しているものを採用した。さらに本論で曲名を表記するときには『』を用い、たんなるジャンル名を挙げるときは「」を用いたことをお断りする。

2) Marc Chagall: *Ma Vie*. In: Benjamin Harshav (Hrsg.), Benjamin und Barbara Harshav (Übers.): *Marc Chagall and his Times. A Documentary Narrative*. California (Stanford University Press) 2004, S. 110. マルク・シャガール(三輪福松・村上陽通訳)『シャガール わが回想』朝日新聞社, 1985年, 44ページ。さまざまな異同が版ごとにある『わが回想』からの引用については、イディッシュ語学者のハルシャフが原文批判をした上記 Harshav 版に依拠し、必要に応じて和訳も適宜参照したことを念のためお断りしておく。



図1 『ユダヤ劇場への誘い』1920年，トレチャコフ美術館

『ユダヤ劇場への誘い』で流れていると思われる音楽を再現してみよう。あるいは個人的な感情を吐露することを許していただけるなら，それはユダヤの音楽を愛して聴いてきた者の夢でもある。あらかじめ議論の前提となる以下の2つの点を確認しておく。

- なぜシャガールの絵を東欧ユダヤ人の音楽一般の考察のために取り上げるのか
- なぜ本論の(2)では数あるシャガール作品のなかで『ユダヤ劇場への誘い』を扱い，なぜそれに付随してエンゲルという作曲家を集中的に取り上げるのか

およそショレーム・アレイヘム (Sholem Aleikhem, 1859-1916) の『屋根の上のヴァイオリン弾き』を筆頭に，イディッシュ文学はユダヤ人の楽士が登場する場面に事欠かない。さらにジョセフ・スタインの台本とジェリー・ボックの音楽による，『屋根の上のヴァイオリン弾き』のミュージカル(1965)，ノーマン・ジュイソン監督によるその映画版(1971)でも，主人公テヴィエを通じユダヤ人の音楽生活の一端に触れることができる。わたしたちがしかしユダヤ人の生活の視覚表現を求めるとき，真っ先に思い浮かぶのはシャガールの数々の絵

画であろう。かれが早くから西欧の文化に影響されていたことは事実であるし、エッフェル塔をはじめパリにまつわる風物も好みのモチーフだったが、かれはそれでも故郷での生活にまつわるアイテムを終生手放さなかった。たしかにシャガールが活動を開始した前後は同胞の画家など数えるほどで、かれほどユダヤ人の風俗に取材して有名になった画家もいなかったのだが、かりにそうした時代に左右する事情を捨象して考えてみたときでも、かれが「ユダヤ人の画家」として占める位置はやはり突出している。おそらく東欧ユダヤ人の音楽のイメージもシャガールが決定したのであり、ある意味ですでに相当の言説をなしていると言って過言ではない。

なるほどシャガールは1910年に渡仏する以前からユダヤ人の器楽奏者を描いていた。だけれど1920年にモスクワで制作された壁画『ユダヤ劇場への誘い』は、フランスでキュビズムなどの洗礼を受けた画家が、革命と前衛芸術に沸き立っているロシアに帰還したのちに、あらためてユダヤの伝統文化に向き合ったという点で、以前のヴィテブスク時代とも前後のパリ時代とも一線を画している。この壁画を依頼した「イディッシュ小劇場」³⁾は伝統文化から着想を得た一方で、同時にまた舞台美術と音楽に新機軸をもたらそうという意図ももっていた。さしあたり(1)シャガールが作品のなかの楽士たちに演奏させている想像上の音楽を、(2)演劇のなかで用いられたエンゲルという作曲家の音楽との関係から考察してみる。おそらく『ユダヤ劇場への誘い』はシャガールにとっての音楽を、以上のような2つの意味で主題化できるとまずは考えられる。ただし自身の『わが回想』とヴィテブスク時代に描かれた楽士も、必要に応じ議論のために可能なかぎり参照されるであろう。

わたしたちはまたマルク・シャガールという画家を論じるとき、「かれはな

3) この劇団は1920年にベテルブルグからモスクワに移動したときは、「イディッシュ小劇場」という名称だったが、翌1921年には「国立イディッシュ小劇場」(略称“GOSEKT”)と改称され、モスクワ内で2度目の引っ越しをしてからは「モスクワ国立イディッシュ劇場」(略称“GOSET”)となったので、本論でも時期によって名称を適宜使い分けていくことにする。

にを描いたのか」という問題にとらわれるのが常である。かれの作品から試みにいちど距離を置いて考察すれば、画家の生きた時代背景がやや広やかに展望できるだろうし、「かれはなにを描かなかったか」ということも浮かび上がってくるだろう。かれが描かなかったことからあらためて作品に目を転じたとき、おそらくその作品は別の輪郭をも明確にするはずである。かりそめにシャガールの時代をここでは「モダニズム」の時代と解してみる。たしかにモダニズムは世界的な規模で同時に進行したが、ユダヤ人にはもちろんユダヤ人なりのモダニズムがあった。およそ偶像を禁止されているユダヤ人は美術を疎んできただけに、シャガールがユダヤ人だったという紛れもない事実を顧慮すれば、かれがそもそも画家であること自体がすでにモダニズムの一例である。かかる事態も含め19世紀終わりからロシア革命前後のユダヤ人社会に起きた動き、ツヴィ・ギテルマンが端的に「葛藤の1世紀」⁴⁾と呼んだ時代の前半に起きた変化を、ここでは便宜上「モダニズム」というキーワードで表わすことにする。

さまざまなモチーフのなかで音楽をなんども取り上げたところを見ると、かれにとってそれは郷里での生活と不可分でもあったにちがいない。あるいはシャガール理解にとって音楽との関係という問題は、外在的なそれにとどまらざるをえないかもしれないが、かれ自身もまた否応なしにその1人だったというかぎり、多少の差はあれ同時代のユダヤ人たちが一様に経験したこと、要するに時代の動的な変化に内在した問題とも通ずるはずだ。なぜならユダヤ人の音楽を襲った変化をシャガールの絵画はドキュメントしてもいるからだ。かくて本論の前半ではヴィテブスク時代のシャガールに焦点を絞り、部分的にはシャガール論のかたちを取りつつ画家と音楽との関係を扱い、後半の(2)は革命前後にユダヤ演劇に関わった音楽家の群像を見ていく。

4) ツヴィ・ギテルマン(池田智訳)『葛藤の1世紀 ロシア・ユダヤ人の運命』サイマル出版会、1997年を参照。

1 「ユダヤ人画家」シャガールが描いた楽士たち

『ユダヤ劇場への誘い』に描かれた楽士像⁵⁾

かれが描いたものを知るためには画家そのものを知っておく必要がある。かれの『ユダヤ劇場への誘い』制作前後までの略歴を事前に見ておこう。

- 1887年 ヴィテブスク(現在はベラルूस)に生まれる。
 - 1895年 ユダヤ人子弟向けの学校「ヘデル」に入る。
 - 1900年 ロシアの公立中学に入る。
 - 1906年 イェフダ・ペンがヴィテブスクで開いた絵画学校に入る。
 - 1907年 サンクト・ペテルブルグの帝室美術奨励学校でレオン・バクストに学ぶ。
 - 1910年 バリに渡りアポリネールやドロネらと接触、キュビズムやオルフィズムを作品に取り入れる。
 - 1914年 ベルリンで初めての個展。
 - 1914年 ヴィテブスクへ帰還。
 - 1915年 郷里でベラ・ローゼンフェルトと結婚したのち、夫婦でペトログラード(以前のサンクト・ペテルブルグ)に移動。
 - 1917年 ロシア革命。
 - 1918年 シャガールを扱った最初のモノグラフィーが、アブラム・エフロースらによって出る。
- ルナチャルスキー⁶⁾の推挙でヴィテブスクの芸術人民委員に任命さ

5) この小論の議論ではドイツ語の“Musiker”と“Musikant”の違いに準じて、おもにクラシックの「音楽家」とそれ以外の「楽士」を分けて表記する。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』第24巻第1号, 2004年9月)を参照。さらにクラシックで用いる「ヴァイオリン」とクレズマーなど楽士の「フィドル」も区別しておく。これらの違いについては茂木健『フィドルの本 あるいは縁の下のヴァイオリン弾き』音楽之友社, 1998年を参照されたい。

れる。

1919年 ルナチャルスキーの意向でヴィテブスク芸術学校の校長に任命される。

リシツキーがマレーヴィチをヴィテブスク芸術学校の教師陣に招いたことで、シュプレマティズムを嫌っていたシャガールは学校を去る。

1920年 モスクワのイディッシュ小劇場のために、『ユダヤ劇場への誘い』を含む壁画を制作する。

さらにはヘブライ語による上演を行なうハビマー劇団からも、アン・スキーの『ディブック』のための舞台美術を注文されるが、シャガールは方針が折り合わず制作は実現しなかった。

このあとシャガールはマラホフカというモスクワ近郊の僻村で、ポグロムによって発生した孤児への絵画指導に従事。

1921年 『わが回想』を書き始める。

1922年 ルナチャルスキーの手配でロシアを去る。

さて『ユダヤ劇場への誘い』にはユダヤ音楽に特徴的な以下の楽器が見える。

フィドル

クラリネット

ツィンバル(図2)

ショファール(聖書時代から伝わる古い角笛)

かつて「クレズマー」(klezmer)と言えばフィドルなど弦楽器が中心の音楽だっ

6) かれルナチャルスキー(Anatoliy Lunacharsky, 1875-1933)はパリ亡命時の1912年にシャガールと知り合っていたが、革命後は教育人民委員としてマルクス主義の芸術理論を展開していく。



図2 『ユダヤ劇場への誘い』(部分)

たが、ツィンバル(zimbal チターに似た打弦楽器)が16世紀に加わり、だいたい『ユダヤ劇場への誘い』に見られるような楽器編成になっていく。こんにちフィドルと並んでリード的な役割を担うクラリネットは19世紀に導入されたものである⁷⁾。おなじ画面に司会らしき人物と曲芸師が登場しているのは、クレズマーが音楽だけでなく大道芸でも生計を得たこと、余興を含む結婚式の式次第を担ったことに符合している。おそらく『ユダヤ劇場への誘い』に描かれている楽士たちは、かれらの楽器の種類や編成を見るかぎりクレズマー⁸⁾と同定して

間違いない。

なにしろシャガールは音楽を楽しむ人物像を早くから描いているが、かれらの様子は画家の漏らした発言のいくつかからも読み取れる。

独身のヌーシュ叔父さん^{シャバット}はいつも土曜になると、だれのであれおかまいなく^{フリート}肩衣を羽織り、トローラーを1年周期で読み終わるように唱えたり、靴屋

7) およそ現代のクレズマー・バンドにとって不可欠の金管楽器は、軍楽隊に配属されたユダヤ人に除隊後払い下げられたことで、クレズマーに取り入れられていったという経緯がある。ちなみにユダヤ人が1874年に行なわれた規則改定によって、キリスト教徒と同様に徴兵されるようになるにあたっては、ヴィテプスクのヨシフ・ギンツブルク(Iosif Gintsburg, 1812-1878)らの働きかけがあった。かれはクリミア戦争で巨富を築いた帝政ロシアの銀行家・篤志家で、ペテルブルグで銀行を設立しながらユダヤ人の地位向上に尽くした。かれの孫ダヴィッド・ギンツブルク(David Gintsburg, 1857-1910)は、初めてのペテルブルグ滞在で経済的苦境にあったシャガールを一時援助している。

8) 「クレズマー」は本論の61ページでも触れるように複雑な音楽であるが、ここでは放浪楽士の演奏するユダヤ人の器楽一般(「クレズマー」は語源的に「楽器」を意味する)、さらにはその演奏家たちを便宜的に指すことにする。黒田前掲論文を参照。

のようにフィドルを弾いたりもし、年老いた祖父——屠殺業者で商人で聖歌隊の一員だった——は、それを聴いてよく物思いにふけたものだった。息子が窓辺で弾くフィドルを聴きながら、かれがどんな思いでいたのかということは、レンブラントにしか分からないのだ⁹⁾ (傍点：黒田)

ヴィテブスク時代のシャガールの周辺にあった音楽に関連して、ショスタコーヴィチ『ピアノ三重奏曲第2番』(1944)が挙げられる。あからさまに「クレズマー風」だというその最終楽章はソフィア・ヘーントヴァによると、ソロモン・ゲルショフ(Solomon Gerschow, 1906-89)なる友人が歌ったモチーフに由来する。かれはシャガールやマレーヴィチに師事したヴィテブスクの画家で、若きショスタコーヴィチに故郷の歌を聞かせたと考えられている。おまけに『ピアノ三重奏曲第2番』はヴィテブスクゆかりの別の友人、すなわち自身はユダヤ人ではないものの両親がヴィテブスクに住んでいた、音楽学者のソレルチンスキーの死を悼んで作曲されたものだった。

この町(ヴィテブスク：黒田注)でショスタコーヴィチが耳にしたのは、ソレルチンスキーが目にし、観察もしたり親しく交わりもした人々、すなわちユダヤ風の裾長上着を羽織り、長い垂れ髪をした人々のあいだで響いていた音楽だった¹⁰⁾ (傍点：黒田)

あらためてシャガールとクレズマーとの近さを証する指摘であろう。

9) Marc Chagall, a. a. O., S. 104. マルク・シャガール, 前掲書, 28 ページ。この「ヌーシュ叔父さん」がフィドルでなにを演奏していたのかは、引用した直後の箇所次のように言われている。「一日中、牛を小屋に引き入れたり、足を縛って引っぱってたかれが、いまやフィドルを弾いている、ユダヤ教の聖歌を弾いている。」(傍点：黒田)

10) ソフィア・ヘーントワ(亀山郁夫訳)『驚くべきショスタコーヴィチ』筑摩書房, 1997年, 33 ページ。さらに伊東信宏「シャガールのヌーシュ叔父さんはどんなヴァイオリンを弾いたか——クレズマーをめぐる文化研究的試論」(長木誠司編集『エクスムジカ』第4号, ミュージックスケイプ, 2001年, 所収)94-95 ページも参照されたい。

だがその一方でシャガールの音楽への強い愛好にもかかわらず、かれがはたしてどのような音楽を聴いていたのか、実は残された記録には手がかりとなるものが乏しい。たとえば前半生の比較的まとまった記録と言える『わが回想』では、フョードル・シャリアピンとアントン・ルビンSTEINに言及される以外、具体的な音楽や音楽家の名前はほとんどと言っていいほど見当たらない¹¹⁾あるいはシャガールの公開文書を網羅した最も浩瀚な資料集『マルク・シャガールとその時代』¹²⁾でも、後述するエンゲルという音楽学者・作曲家の名前が出てくるにすぎない。なおかつ当の作曲家はシャガールの文書に登場するというのでなく、かれを囲んだ集合写真にその他大勢と一緒に収まっているにすぎないのだ¹³⁾かかる事情は多くの文学者が同書で頻繁に名指しされているのとは対照的である。

あらかじめ結論を言えばかれが幼少のころに聴いていた音楽——「ニューシュ叔父さん」が土曜日ごとにフィドルで奏でた聖歌¹⁴⁾もそのひとつだ——は、すでに歴史の闇に隠れ条件付きでしか同定できないのにたいし、「かれの描いた楽士」の演奏した音楽ということであれば、モスクワで1920年に制作された壁画すなわち『ユダヤ劇場への誘い』や、かれが当時付き合いのあったユダヤ人の演劇家・音楽家との関係から、少なくともその音楽をある程度まで特定することができる。かくしてシャガールが生まれ育ったヴィデプスクに存在したと思われる音楽、モスクワの演劇界に出入りするなかで耳にしたかもしれない音楽、これら2つの音楽を以下では適宜切り分けながら議論を進めることにする。

11) だがそうした事情にもかかわらずシャガール絡みの音楽CDがすでに蔓延^{はびこ}っている。これらはシャガールの名前を借りた企画物の域を出るものではなく、ほとんどはリサーチのされていないようなしろものだが、フランスでリリースされている以下の2タイトルを参考までに挙げておく。Bernard Kruysen u. a.: *Les Musiques de Chagall* (Audio CD). Paris (Naïve) 2003. Bolshoi Theater Orchestra u. a.: *Musiques Juives Russes* (Audio CD). Arles (Le Chant du Monde) 2000.

12) 注2を参照。

13) Vgl. Benjamin Harshav, a. a. O., S. 297.

14) 注9を参照。

シャガールの2つの原風景、ペスコヴァティクとリヨズノ

かれが生まれた場所と年月日には実は諸説あって本人も正確には言いかねている。かれの証言によると「わたしと弟のダヴィッドが兵役に就かなくても済むよう、わたしの年を2歳ごまかして付け加えたらしい」¹⁵⁾ という事情もあったようだ。かくて自身は1887年7月7日という切りのいい数字を好んだというが、本人の発言にもとづく1889年という説もあるような混乱ぶりで、義理の息子フランツ・マイアーが記憶を質して矛盾の指摘をしているほどだ。さらにその生地についてもヴィテブスク(Vitebsk)¹⁶⁾ではなく、問い合わせ当時存命していた妹のマリアの証言によれば、かれは祖父のいたモギリョフ州のリヨズノないしリヨズナ(Liosno/Liosna)で生まれ、生後数ヵ月してヴィテブスクに連れられてきたとのことである。あたかもいかにもシャガールらしいと言えるような、出生にまつわる微笑ましいミステリーであるが、誕生したときに近所に大火事があったという『わが回想』の記述、さらに加えてシャガール家に伝わっていた家系図への記入から、かれは1887年7月6日にヴィテブスクで生まれたという説が有力視されている¹⁷⁾。ただしシャガールはそのヴィテブスクのなかでも、貧しいユダヤ人の暮らす地区で生まれたことに留意したい。かれ自身もはたしてそのことを『わが回想』で指摘している。

(……)かのじょ(母：黒田注)がちょうどわたしをヴィテブスクの「ペスコヴァティク地区」¹⁸⁾すなわち刑務所裏にあった街道沿いの小屋で産んでいたとき——この市に大火事があったのである。町は炎に包まれた。この

15) ヴァージニア・ハガード(中山公男監訳・黒田亮子訳)『シャガールとの日々 語られなかった7年間』西村書店、1997年、40ページ。

16) 「ヴィツェブスク」または「ヴィチェブスク」とも表記されるが、シャガールが用いているヘブライ文字の表記から「ヴィテブスク」とする。

17) Vgl. Alexandra Schatskich: *Wann und wo ist Marc Chagall geboren ?* In: Alexander Kamenski (Hrsg.): *Chagall. Die russischen Jahre 1907-1922*. Stuttgart (Klett-Cotta) 1989, S. 21-22.

18) “Peskovatik”などとHarshav版では綴られているが、「砂のなか」すなわち「舗装した中心街の洛外」という意味らしい。

地区には貧しいユダヤ人が住んでいた¹⁹⁾ (傍点：黒田)

かれが4歳のとき一家はザドヴィニェ地区のポクロフスカヤ(Pokrovskaya)に移り、かれはドヴィナ川の右岸にあって駅にも近い当の家に28まで暮らす²⁰⁾。ちなみに2つの地区をシャガール自身は『わが回想』で次のように振り返っている。

黒髪をたくわえた長身のお祖父さんが大往生したとき、父は二束三文の金で別の地所を購入したのだが、そこはペスコヴァティクとは違って、もう精神病院の近所ではなかった。四方八方に(キリスト教の：黒田注)教会もあれば、垣根もちょっとしたお店もあり、シナゴークもあった。飾り気がなく簡素で、朽ちることのない建物——ジョットのフレスコ画にあるような建物があった。わたしのかたわらでは、さまざまなユダヤ人の老いも若きもが、ヤヴィチ家やベイリーン家の人たちが——あちこち走りまわったり、ただあてもなく歩いていた。物乞いが寝床に急ぐかと思えば、金持ちも家に帰っていく。小さな男の子がヘデルから歩いて帰ってくる。わたしの父もぶらぶら帰宅してくる。/(……)/ 垣根が視界を遮れば——切り株のうえに登った。それでも見えないとなると——屋根のうえにまで登った。かまうものか——お祖父さんだつて屋根によく登った。すると目のまえにおまえたち(星たち：黒田注)が広がった。/ わたしはここポクロフスカヤ街で生まれ変わったのだ²¹⁾ (傍点：黒田)

わたしたちはシャガールの作品からユダヤ人の生活の場を想像するとき、これらの村落すなわち「シュテートル」(shtetl)を前提にしがちだが、以上の引用

19) Marc Chagall, a. a. O., S. 85-86. マルク・シャガール、前掲書、5ページ。

20) Benjamin Harshav, a. a. O., S. 46-47 に1918年ごろのヴィテブスク地図が載っている。

21) Marc Chagall, a. a. O., S. 87-90. マルク・シャガール、前掲書、6～7ページ。

箇所では回想されている町並みはそもそもそうしたシュテートルでない²²⁾ さらにヴィテブスクではユダヤ系住民が住み分けをしたことも引用箇所から認められる。さすがにアレグザンダーの言うようにヴィテブスクやリョズノが、「シャガールのシュテートルとは無関係」で「特定の場所ではない」²³⁾ とするのは言い過ぎだろうが、おそらくイメージとしてドゥヴィナ川右岸のペスコヴァティクは、ユダヤ人ゲットーないしユダヤ人街(ドイツ語の“Judengasse”)に近い。かたやドゥヴィナ川左岸のポクロフスカヤのほうはそれとは対照的に、「ゴイ」(イディッシュ語で“goy”)すなわちユダヤ人の異教徒であるキリスト教徒も生活していた。

これらの場所に加えてシャガールは祖父の暮らすリョズノについても、しばしば『わが回想』で言及したり絵に描いたりしている。ここリョズノはヴィテブスクの40キロ東にあってロシア国境に隣接し、ヴィテブスクとスモレンスクを結ぶ街道と鉄道の要衝で、住民のほとんどがユダヤ人の典型的なシュテートルだった²⁴⁾。かれの絵でときどき見かける大小を問わぬ外での用足しや、屋根の上に登るといふ突飛だが楽しそうな行為は、リョズノやペスコヴァティクにこそ相応しい。リョズノはハシッドの世界的な会派ハバド・ルバヴィッチ、すなわちルバヴィッチ派(Lubavitch)の創始者リヤディのシュヌーア・ザルマン(Shneur Zalman of Liadi, 1745-1812)の生地で、後述するアン・スキーが若いときに改革派の指導員として訪れた場所でもある。あの「靴屋のように」フィドルを弾いたヌーシュ叔父さんもリョズノで父親——シャガールにとっては母方の祖父である——と同居していた。

これがシャガールの聴いた音楽の考察にさいして踏まえたい地理的条件であ

22) ちなみにドイツ語版のウィキペディアでの定義によると「シュテートル」は人口が1千から2万で、これ以上の規模の「シュトット」(イディッシュ語の“shtot”で、ドイツ語の“Stadt”すなわち英語の“city”)と使い分けている。<http://de.wikipedia.org/wiki/Stetl> (2007年8月4日アクセス)を参照。

23) シドニー・アレグザンダー(加藤弘和訳)『マルク・シャガール』芸立出版、1993年、14ページ。

24) <http://en.wikipedia.org/wiki/Liozna> (2007年8月4日アクセス)を参照。

る。なぜならシャガールの描いた楽士がどのような地区に所属していたのか、かかる基本情報を特定しないかぎりその音楽も理解できないからだ。あらためて当時のヴィテブスクがどのような場所だったのか、なかんずくそれを美術との関係に焦点を絞って追ってみよう。

ユダヤ人が画家になる環境としてのヴィテブスク

およそ10世紀に歴史が遡るドゥヴィナ川沿いの都市ヴィテブスクは、キエフ公国の大公妃オリガの命により建設され、リトアニア大公国やポーランド・リトアニア連合に組み入れられたのち、1772年の第1次ポーランド分割によってロシア帝国領となった。さらにその帝政期にはユダヤ人のシュテートルが発達し²⁵⁾ 18世紀初めからはハシディズムの本拠地のひとつになり²⁶⁾ 19世紀末にはまたシオニズム運動も精力的に展開された²⁷⁾ ちょうどシャガールが10歳になった1897年のヴィテブスクは、全人口6万5千のうちの4万近くをユダヤ人が占めていた。これは1881年にロシア皇帝アレクサンドル2世が暗殺されたさいに、「ナロードニキ」に関わっていたユダヤ人がモスクワから逃れてきたこと²⁸⁾ 1891年の経済活動の制限で約3万のユダヤ人がやはりモスクワから追放され、多くが商業拠点をヴィテブスクに移したことに伴う変化であった。かれらはヴィテブスクでは「教養もあってかなり同化した新参のユダヤ人」²⁹⁾ で、かつてであればユダヤ人内の啓蒙運動「ハスカラ」を推進した主体とも、あるいはやがて社会運動「ブンド」を担うことになる層とも重なる部分が多かった。だがその一方でシャガールの描く郷里では地平線に教会が聳えて

25) <http://en.wikipedia.org/wiki/Vitebsk> (2007年8月4日アクセス)を参照。

26) モニカ・ボーム＝デュシェン(高階絵里加訳)『シャガール』岩波書店, 2001年, 16ページ参照。

27) 前掲書, 20ページ参照。

28) Vgl. Marina Ritzarev: *When did Shostakovich stop using Jewish Idiom?* In: Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter (Hrsg.): *Dmitri Shostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*. Berlin (Kuhn Ernst) 2001, S. 122.

29) モニカ・ボーム＝デュシェン, 前掲書, 9～10ページ参照。

いるように、ヴィテブスクにはロシア正教とカトリックの教会も存在していた（「四方八方に教会もあれば……」³⁰⁾）。ちなみにヴィテブスクは以前から同名の州(obl原因)の州都でもある。

なるほどエッフェル塔や観覧車を除き機械文明を進んで描かないシャガールだが、20世紀の技術を代表する自動車を生涯に1枚も描かなかつたのとは対照的に、かれにはヴィテブスクで目にした鉄道を題材にした作品がいくつかある。この1860年代に開通した鉄道に伴ってホテルなどの施設も建設され、ヴィテブスクは都市として急速に拡張し近代化されていった³¹⁾。おそらく19世紀末に印刷されたと思しき絵葉書には路面電車も電信柱も写っている。かりにドゥヴィナ川左岸の駅周辺だけにかぎって言うとするれば、シャガールが描いた絵のなかの世界とは様子がまるで違い、およそ動物たちが安心してうろつき回れるような場所柄ではなかつたであろう。たぶんこれらの動物は主として祖父がリヨズノで営んでいた肉屋——宗教上の戒律にしたがって屠殺した肉「コシエル」を扱った——で目にしたものにちがいない³²⁾。おまけに当時のヴィテブスクにはユダヤ系の機械工場が15もあり、多くのユダヤ人がリネン工場で働いたりさまざまな製造業に携わつたのだが、そうしたモダニズムの形象はシャガールの絵画からは見事なほど消されている。あるいは以上は写実的な絵を描い

30) 前掲書、12ページ参照。

31) 前掲書、10ページ参照。

32) たとえば『わが回想』には以下のような記述がある(Marc Chagall, a. a. O., S. 95. マルク・シャガール、前掲書、13~14ページ)。

この土地(母の生まれたリヨズノ：黒田注)で、わたしは司祭(ギリシャ正教の司祭：黒田注)の家、家のまへの堀を、そしてその堀のまへの豚を描いたのだ。(……)わたしに向かって司祭は十字を切ろうとする。手で自分の腰を撫でる。豚が子犬のようにかれを出迎えに走っていく。(……)かれ(リヨズノの母方の祖父：黒田注)はぶらぶらしていたが、祖母は逆らうこともできずに女盛りで亡くなった。このときから祖父が働きはじめた。かれは牛飼いを始めたのだ。(傍点：黒田)

かれは後に生活を共にしたヴァージニア・ハガードによると、動物を観察して自己同一化することには長けていたが、親しく接したことがないという意味で「動物好きではなかつた」。シドニー・アレグザンダー、前掲書、37ページ参照。

た初期のごく短い時期を別にすれば、かれが「現実に見たものではなく感じたものを絵にしたことの証」でもあろう³³⁾。かような考察からおのずと浮かび上がってくるシャガール絵画の特徴とは、かれのリリシズムの選択した対象は基本的に過去の生活にあったものだったこと、これらの前景化にともなって同時代の風物が不可視化されたということの2点である。

かれがヴィテブスクでどのように画家に目覚めたのかも検討したい。

かれの父親ザハールは鯀の卸売りに関わる肉体労働者だったが、同時に信心深いハシッドでもあったという。あるいはこの父方の祖父にいたっては宗教の先生だったともいう。だがそれでもシャガールも含めた家族の写真を見るかぎり、わたしたちが一般的にそうイメージする典型的なユダヤ人、すなわちシャガールが愛惜を込めてその絵に繰り返し描き、あるいはヘントヴァの言う「ユダヤ風の裾長上着を羽織り、長い垂れ髪をした人々」は1人もいない。たしかに父方の祖父ダヴィッドにはちゃんと揉み上げも髭もあるが、かれ以外の男たちには髭こそあるもののスーツにネクタイという出で立ちで、シャガール本人も髭を伸ばした姿で公の場に登場したためしはない(「わたしが髭を伸ばしたら曾祖父とそっくりの格好になるでしょう」³⁴⁾)。かれが通ったトラー学校「ヘデル」の先生でさえ、髭を剃っていて西欧文化全般に通じていたという。おそらく長老や正統派などの一部を除きユダヤ人はすでに西洋風の装いをしていた。あきらかに宗教的な環境にいた人物でさえ少なくとも外見上は、シャガールの描いたユダヤ人とはあまり一致しないのである³⁵⁾。

だとしたらシャガールはそもそも内面的にどう成長したのだろうか。かれは

33) 前掲書、15ページ参照。

34) 前掲書、52ページ。

35) ただしシャガールが自分や弟を描くようなときは例外で、かれらは揉み上げも髭もない様子で描かれているし、服装も周囲のゴイと変わりなかったのではないだろうか。だとすると実はシャガールという画家はユダヤ人が同化していく過程を動的に捉えていたとも言える。

さきに述べたヘデルに7歳から13歳まで通ったのち、母が教師に袖の下を渡すなどすることでようやく、当時ユダヤ人に門の閉ざされていた公立の中学に入学することができた。かくして宗教的な機会や行事で古くから用いられていたヘブライ語、家庭で話すイディッシュと学校のロシア語がシャガールの言語環境だった。かれは1906年にヴィテブスクのイエフダ・ペン(Yehuda Pen, 1854-1937)の絵画学校で学びはじめる。たいへん重要な点としてぜひとも強調しておきたいのは、シャガールの家庭はそもそも絵を描く環境ではなかったこと、かれがしかし自分もいざ絵を学びたいと思ったときに、その願いを実現してくれる場がヴィテブスクにあったことである。

わたしたちの小さな田舎のユダヤ人街では、家族の付き合っている商人にせよ職人にせよ、芸術家というものがどのような者なのか、まったく見当も付かないようなありさまだった。たとえばわが家では1点の絵画も版面も複製画も、掛けられたためしはなかったのである(……)。/ わたしは1906年まではヴィテブスクで素描というものをいちども見なかった³⁶⁾(傍点：黒田)

(ペンの：黒田注)アトリエには床から天井まで絵が積み上げられていた。(……)/ なにもないのは天井だけだった³⁷⁾

かれの最初の先生イエフダ・ペンはリトアニア出身のユダヤ人であり、先駆的な存在だった彫刻家マルク・アントコリスキー(Mark Antokolsky, 1843-1902)の尽力で、ペテルブルグの帝室芸術院に学ぶことのできた画家だった。あきらかにペンの教育にもペテルブルグでの教育にも満足できなかったシャガ

36) 前掲書, 41 ページ。

37) マルク・シャガール, 前掲書, 80 ページ。なぜかこの引用部分は Harshav 版の当該箇所にはない。

ールと違い、アントコリスキーやペンの作風からアカデミズムのにおいが抜けきらないのは、かれらは芸術家を目指そうとしたときにゴイのそれを模範とし、制度としての美術を身に付けたことに理由があるかもしれない。ちなみにシャガールが「モイセイ」から「マルク」に改名したのはアントコリスキーへの敬意からであった。さほどハシッドの環境では「偶像禁止」が厳しくなかったとはいえ、シャガールの家庭の例に見るまでもなく造形美術というのは、基本的にユダヤ人——フランス印象派のピサロ、シャガールも加わったエコール・ド・パリのスーチンやモディリアニは別にして、なかんずくロシアのユダヤ人強制居住地域「ペイル」(“pale”は「柵」や「囲い」を意味する)のユダヤ人——の伝統にはなかったものである。かような状況下でペテルブルグで美術を最初に学んだユダヤ人がアントコリスキーだった。さらに小説『ドクトル・ジバコ』で知られるボリス・パステルナークの父であり、ロシア系ユダヤ人の音楽家とも関係を結ぶことになるレオニード・パステルナーク(Leonid Pasternak, 1862-1945)も、シャガールの1世代前のユダヤ人画家としてすでに世に出ていた。かれは郷里のオデッサを離れてミュンヘンで絵を学んでいる。

ありていに言って画家としてのその後のキャリアを考え合わせたとき、シャガールが故郷で美術と出会うことができたのは幸運だった。ある程度はユダヤの風物がまだそのまま残っていたという点で、足を伸ばせばシュテートルの保存されているリョズノに行けた点で、だがそれ以上に重要なことだが美術を学ぶ機会を提供してくれた点で、かれにとってヴィテブスクはまさに絶好の立地にあったのである。

「ユダヤ美術とはなにか」という問題とシャガール

当時のユダヤ人画家たちは「ユダヤ美術とはなにか」という問題に自覚的で、シャガールと同世代のエル・リッツキー(El Lissitzky, 1890-1941)は、「ルポーク」と呼ばれるロシアの民衆的な木版画³⁸⁾やユダヤの民芸に想を借り、それをイディッシュの民話や詩の挿絵に翻案したりし、リッツキーとイサハア・リ

バック (Issachar Ryback, 1897-1935) は、ヴィテブスクの南 160 キロにあるモギリョフのシナゴークを 1916 年に調査し、その装飾に残された意匠からユダヤの美を模索するなどしていた。当のシナゴークに装飾を施した 1 人がハイム・セガルすなわちマルクの曾祖父であった。かような民族意識の高まりに連動した模索³⁹⁾のなかで特筆すべきは、アンースキー (An-ski) ことシュロイメーザンヴル・ラポポート (Shloyme-Zanvl Rappoport, 1863-1920) が、サンクト・ペテルブルグを拠点に推進したユダヤ民俗学の研究で、かれは民間伝承の蒐集のため 1912 年から 1914 年にかけてフィールドワークを実施している⁴⁰⁾。かれは 1908 年にエンゲルらとともに当地の「ユダヤ民俗音楽協会」を設立した 1 人でもあって、1912 年に行なわれた第 1 回調査ではそのエンゲルだけでなく、シャガルと同様にイエフダ・ベンに学んだ画家・写真家で、アンースキーの甥だったソロモン・ユドヴィン (Solomon Yudovin, 1892-1954) も行動を共にした (図 3)。あきらかにヴィテブスクのユダヤ人社会も時代の変化のなかに

38) ちなみに「ルボーク」からはシャガルも相当の発想を得ていた。モニカ・ボーム＝デュシェン、前掲書、34 ページ参照。

39) おなじような意識を抱いたハンガリーの音楽家にバルトークとコダーイが挙げられる。かれらは 1906 年から祖国の音楽をフィールドワークしたが、あらためて自民族の文化を発見していくという姿勢は、「周縁」に位置した民族の「モダニズム」を現わしているように思える。

40) アンースキーの開始した民俗誌蒐集の情熱はその後も精力的に受け継がれ、1925 年にヴィルノに YIVO (Yidisher visnshaftlekher institut ユダヤ科学研究所、現在はニューヨークが本拠地) が設立されるとともに、「あらゆる社会層のアマチュアの採録者」の応援により、実に

32,332 点の諺
 4,989 点の民間信仰
 4,673 点のメルベン
 4,311 点の民謡
 3,807 点の神話
 2,340 点の民話
 1,009 点の習俗
 630 点の歌詞のない旋律「ニグン」
 79 点のプリム祭のための劇

にのぼる資料が集められた。ピアトリス・S・ヴァインライヒ (秦剛平訳) 『イディッシュの民話』青土社、1995 年、22 ページを参照。



図3 (左から順に) ユドヴィン, エンゲル, アンスキー (1912年のフィールドワーク時の撮影。Jascha Nemtsov: *Die neue Jüdische Schule in der Musik*. Wiesbaden (Harrassowitz) 2004, S. 47)

あった。なぜならその証左がマルク・シャガールという画家だからであり、かれを自分の画塾に迎え入れたイェフダ・ペンもまた同様の変化を生きていた。

さきに見たようにヴィテブスクにはすでに1860年代に鉄道が通っている。だとしたら鉄道を通して人間の移動だけでなく物資の流れも盛んだったはずだ。たとえばイェフダ・ペンはマルティン・ブーバーが編集に加わった月刊誌『東と西』(Ost und West)を定期購読していた。さらにブーバーは1901年のバーゼルと1907年のベルリンで、ユダヤ人芸術家の作品を集めた展覧会まで開催している

が、「ユダヤの芸術はこんにち存在するか」という問いにたいし、それは存在しないという主旨の記事を『東と西』に投稿していて、この記事は間をおかずロシア語への翻訳がなされている。だとするとヴィテブスクはその点でもシュテートルというイメージから連想される空間とはほど遠い。なるほどシャガールはペテルブルグのバクスト(Léon Bakst, 1866-1924)のもとで学ぶにさいして、ユダヤ人として当地に滞在する許可がなかなか取れないのに困っているが、犬に咬まれたマルク少年がすぐサント・ペテルブルグの医師に連れていかれたように、ヴィテブスクはロシアの文化的中心だったペテルブルグやモスクワはもちろん、シャガールがやがて留学することになるパリとも繋がっていたのである。

かれの周囲にいたユダヤ人の画家たちは程度の差こそあれ、ユダヤの風俗や民芸に着目することで自分たちの芸術を開始した。たとえばペンであればそれはユダヤの風俗を題材にすることであり、リッツキーやリバックやユドヴィンであればユダヤの意匠の研究であり⁴¹⁾、印象派を模したパステルナークもそうした眼差しと無縁でなかった。かれらは自分たちの先人や模範となるような同胞を欠いた状況で、「ユダヤの美術とはなにか」という問題に云わば宿命的に縛り付けられていた。たしかにシャガールもそうした周囲の活動を熟知していて、作品の随所でその成果を取り上げているが——『ユダヤ劇場への誘い』左下のショファール吹き背景は、ユドヴィンの装飾研究が翻案されたものである——、かれが同胞の画家と較べたときに決定的に異なっているのは、キリスト教の要素すなわちゴイの形象を排除しなかった姿勢である。なにしろショアーの場面にキリストの磔刑を描いて物議を醸したシャガールだが⁴²⁾、ヴィテブスクを描いた初期の風景画でもキリスト教の教会を描くときは、たとえその教会がどんなに小さくまた遠景に描かれる場合でも、かならず十字架が教会の聖堂のう上に例外なく描かれている。たしかにシャガールにはキリスト教の教会を正面切って描くことこそなかったが、ヴィテブスクに欠かすことのできないシンボルでもあるかのように、この街を対象にするときには教会の十字架をためらわずに描きつづけた。故郷を強く意識して描かれたと思しき『わ

41) たとえばリッツキーのものとしては El Lissitzky: *The Synagogue of Mohiliev*. In: *Eimon-Milgroim. Nr. 3*. Berlin (Eimon-Milgroim) 1923, S. 9-13 が、ユドヴィンのものとしては M. Malkin und S. Yudovin: *Idisher folks-ornament*. Vitebsk 1920 が挙げられる。

42) ある書簡(1950)でシャガールはアーロン・ツァイトリン(Aaron Zeitlin, 1899-1974)が『 Morgen-Zhurnal』(Morgen-Zhurnal)誌上で、画家がショアーの場面にキリストの磔刑を描いたことを批判したと告げている。Vgl. Benjamin Harshav, a. a. O., S. 719. ちなみにツァイトリンは『ドナ・ドナ』の作詞をもした有数のイディッシュ語詩人である。拙論『「子牛」のまわりにいた人たち——ある歌の来歴をめぐるさまざまな問』(日本ユダヤ文化研究会『ナマール』第8号, 2003年, 所収)を参照。さらにはユダヤ系の画家が自分たちに欠けている戦争の悲惨さのシンボリズムとして、キリストの磔死を用いざるをえなかった経緯については Efraim Sicher: *Jews in Russian Literature after the October Revolution. Writers and Artists between Hope and Apostasy*. Cambridge (Cambridge University Press) 1995 の第3章 *Modernist Responses to War and Revolution. The Jewish Jesus*. S. 40-70 を見よ。

たしと村』(図4, 1911)でも事情は同じで、リッツキーやユドヴィンであればとうてい容認できないマナーだったであろう。かれは同胞の目から見れば折衷的という域をはるかに逸脱して、ゴイのアイテムでも見境なく使う節操のない画家に映ったにちがいない。ちなみにおそらく典型的なシュテートルだと言ってよいリョズノに、ギリシャ正教の司祭がいたことも『わが回想』はまるで隠そうとしない。

かれにあってはユダヤの風俗を扱うときでも民俗学的な関心が強くないかわりに、自分のリリズムを満足させるものならなんでも貪欲に描く、逆に言えば感性に訴えないものはすべて等閑視するといった傾向があり、かれはそのかぎりで民族的な偏見にも宗教的な先入観にもとらわれない画家だった。かれが非ユダヤ的な要素を排除することなく「愛」「宗教」「戦争」を題材にしていたことは、かれがグローバルな画家として受容されることを結果的に促しもした。たとえばリッツキーは初期に取り組んだ民族のテーマを完全に捨て、マレーヴィチとともにシュプレマティズムという抽象を経たのち、ソ連のイデオロギーを視覚化するモダンなデザインに進路を見出した。かれはそうすることで民族的な画家から抜け出たと考えることができる。さらにユドヴィンとリバック



図4 『わたしと村』(部分) 1911年, ニューヨーク近代美術館

クはもっぱらユダヤの風俗を描く画家、すなわち題材の点でも手法の点でもそれほど逸脱することがない、ローカルな画家にとどまったというのが美術史上の評価だろう。かれらと較べた場合にシャガールはときに「ユダヤ人画家」という評価に

背く面さえある。かれのキュビズムともオルフィズムともつかない手法、およそ写実主義とは相容れないきわめて奔放な色彩の妙は、「ユダヤの美術とはなにか」という発想からは出てこないものである。

かれが「ユダヤの美術とはなにか」という問いをどこまで意識したかは微妙で、かりに「ユダヤ人画家」という自己理解がそれなりにあったとしても、だがむしろそれはそうした烙印を押されることへの反発でもあった。かれの作品にたんなるユダヤの伝統文化への礼賛しか見ないのは短絡的で、この文化やロシアのなかでの「自分の位置をめぐるフラストレーション」, 「ユダヤ人であることの不快」を見抜く眼差しがぜひとも必要である⁴³⁾ きっとシャガールというのは以上のような振る舞いを見るかぎり、「ユダヤ人」であることと「画家」であることとのあいだで、同胞の画家たちほど「葛藤」を感じない「画家」だったのだ。おそらくはペンのもとで本格的に美術を学びはじめたのが、19歳というかなり遅い年齢だったからでもあろうか、「ユダヤの美術」という問題を共有するには「遅れてきた画家」だったのだが、かえってそれだけにパリなどの最新のモードにさえ対応できる「進んだ画家」でもあった。わたしたちがシャガールを論じるときに留意せねばならないのは、かれの描いた世界のイメージがグローバルに流通していることで、かれが「ユダヤ人の画家」そのものを無媒介に代理してしまうという、本人の意志に反してすでに一人歩きをしている美術史上の役割なのである。

2 シャガールの描いた楽士が演奏した音楽

ヴィテブスクで流れていた音楽の実際

ここでシャガールの最初の妻ベラの子供時代をめぐる証言を見てみよう。

43) Vgl. Ziva Amishai-Maisels: *Chagalls Wandgemälde für das Staatliche Jüdische Kammertheater*. In: Jüdischen Museum der Stadt (Hrsg.): *Chagall – Bilder – Träume – Theater. 1908-1920*. Wien (Christian Brandblätter) 1994, S. 22 und S. 26.

駅から狭い通りに折れると、もう音楽の調べが流れてくる。近所の人は声をひそめて、モーツァルトやベートーヴェンのソナタに聴きほれる。/(……)/ テアの家サロンには大きくて幅のあるピアノがあつて、蓋を開くとピアノ線がびっしり網のように張ってあるのが見える。ヴァイオリンもあつて、よく演奏もされるのだけど、お呼びでないときには、長々と伸びた腕のような弓をしたがえ、ピアノのうえにそっと置かれている。/わたしの家にはピアノもヴァイオリンもなかった⁴⁴⁾(傍点：黒田)

以上の文面からはテア——父親が医師だったことがシャガールの『わが回想』に書かれている——がユダヤ人だとは断定できないが、少なくともベラは比較的同化の進んだユダヤ人だったとだけは言えよう。ただし兄アロンの結婚式では新郎新婦がクレズマーに導かれて行進した⁴⁵⁾とある(シャガールもそのイラストを添えている)ので、ベラの周囲ではユダヤとゴイの文化が混在していたことは確実である。かのじよの生まれ育ったローゼンフェルト家はやがて革命で財産を失うが、ヴィテブスクで大きな宝石店を3軒も経営する裕福な家庭で、マリーエンバードやベルリンに避暑に出かけるほどの羽振りでもあった。かのじよの家がヴィテブスクのどこにあったのかは不明だが、シャガールの住んだポクロフスカヤからさほど遠くなかったことが、駅についての上記の言及や当時の地図から推測される。おそらく2人は当時かなり近いところに暮らしていたと思われる。

およそクラシック音楽へのこだわりのない言及は、裕福な家庭に育ったベラにかぎったことでなく、当時のユダヤ人のごく平均的な所作だったとも思われるが、おなじことはたしてシャガールにも認められる姿勢であった。

44) ベラ・シャガール(池田香代子訳)『空飛ぶベラ マルク・シャガールとの出会い』柏書房、1995年、17ページ。ちなみに両親が「宗教に距離を置いていた」ベラの家でも「シム・ハ・トラー」を祝って、シャガールの絵にあるような踊りの場面が展開されていたとのことである。モニカ・ボーム＝デュシェン、前掲書、17ページを参照のこと。

45) ベラ・シャガール、前掲書、198ページ参照。

わたしも急ぎ足で結婚式に駆けつけ、花嫁の母親のそばで泣く。わたしも泣くのは好きなのだ。バドフンが「花嫁さん、花嫁さん、これからフーペに赴くのを、お泣きなさいな、お忘れのなきように。なにが待ち受けているか、思いを巡らせなさい」と、歌い叫ぶときにそうするのが。/(……)/わたしはハズンの聖歌隊に加わった。大きな祭日ともなると、シナゴークの会衆もわたし自身も、わたしのよく通るソプラノを聞き分けた。わたしは思った、歌手になろう、ハズンになるんだ。わたしは音楽院コンセルヴァトワールに入るんだ。/(……)/あるクレズマーがフィドルの弾き方を教えてくれた。わたしはさっきの夢を削って……思った、ヴァイオリニストになろう、わたしは音楽院に入るんだ⁴⁶⁾ (傍点：黒田)

当時の音楽院がハズンになる教育を提供していたとは思えないが、それでも音楽院に入ることを夢見るといふ発想には、シャガールらしい微笑ましいナイーブさを感じられる。なるほど後日談の部類に入る証言にすぎないかもしれないが、シャガールと7年を共にしたヴァージニア・ハガードは、シャガール自身もベラと同様にクラシック音楽を好んだと言っている⁴⁷⁾。かれがそれでもピアノを描かなかったり手記で触れていないのは、たんにそれが自分のリリズムに訴えなかったからであろう。

かれがその絵画に描き文章でもときどき触れている音楽を検討すると、ジャ

46) Marc Chagall, a. a. O., S. 110. マルク・シャガール、前掲書、44 ページ。なお「ハズン」(khazn)とはシナゴークで聖書や聖歌を先唱する歌手で、ちょうどキリスト教の「カントール」に相当する職掌で、「フーペ」(khupe)は式会場まで行進する新郎新婦を覆う天蓋のような覆いである。

47) ヴァージニア・ハガードの前掲書には、かれが好んだ作曲家としてモンテヴェルディ、バッハ、バルトーク、ムソルグスキー、ラヴェルの名が挙げられており、なかでもモーツァルトはとくにお気に入りだったという。あるいはローリング・ストーンズのビル・ワイマンと会ったさい、シャガールは息子のダヴィッドも「ポップ・シンガー」だと述べはしたものの、息子が父親のために作曲した曲を聴こうとすることはなかった。「マルクはダヴィッドの歌を聴きたいと言ったことは一度もなかったし、ダヴィッドもマルクはその種の音楽は嫌いだということが分かっていたので、自分からは歌おうかとも言わなかったのである」。同書、312 ページ参照。

ンルとしては(1)クレズマーであれハズンのものであれユダヤの音楽と(2)クラシック、さらに演奏形態としては(3)アマチュアないし趣味としての音楽⁴⁸⁾と(4)プロの音楽という、少なくとも4種類の音楽がシャガールの周りで交錯していたことが窺える。たとえば『横顔のダヴィッド』『マンドリンをもてるダヴィッド』(図5と図6, 1914)では、弟が「屋内」でマンドリンを爪弾いている様子が描かれている。この楽器は基本的にクレズマーでは用いられない楽器なので、演奏されている曲もクレズマーとは違うものであったろう。さきに挙げた「ヌーシュ叔父さん」は「窓辺」で「靴屋のように」フィドルを弾いていた。この場合の「靴屋のように」はイディッシュで「下手」というニュアンスである。かれらはしたがって余暇に音楽を楽しむアマチュアだったと考えられる。あくまでも推測の域を超えるものではないが以上からは

- 「ヌーシュ叔父さん」の世代はアマチュアとして音楽を楽しむさい、おそらくクレズマーに通じるレパートリーを演奏していた
- 経済的に恵まれたベラの周辺にはクラシックが存在したが⁴⁹⁾、冠婚葬祭では依然としてクレズマーが演奏していた
- シャガールの家はピアノを買う余裕こそなかったものの、「ダヴィッド」は「ヌーシュ叔父さん」のようなフィドルでなく、すでにマンドリンでゴイの音楽を演奏していた
- かりにテアがユダヤ人だったとすれば裕福なユダヤ人の子女には、情操教

48) ショレーム・アレイヘム『屋根の上のヴァイオリン弾き』の主人公テヴィエも、アマチュアのフィドラーとして音楽を楽しんだ部類に入る。

49) たしかにヴィテプスクとブラハという地理的な違いはあるが、カフカの『変身』でザムザの妹がピアノを弾いているのは、ユダヤ人が経験した音楽環境の変化に呼应していると思われる。たとえばアレイヘムのようにシャガールやカフカよりも1世代前の小説家が、『屋根の上のヴァイオリン弾き』『ステンベニュー』など、フィドラーを主人公にした小説を書いたのとは時代の隔たりを感じる。わたしは前掲論文『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』で、クレズマーの家系から出てクラシックのピアニストになったウワディスワフ・シュピルマン(Władysław Szpilman, 1911-2000)を扱った。



図5 『横顔のダヴィッド』1914年，フィンランド美術館

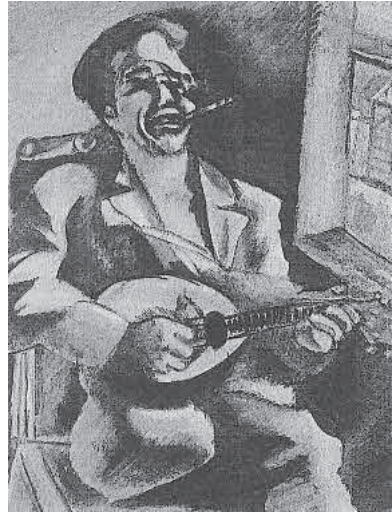


図6 『マンドリンをもてるダヴィッド』1914年，ウラジオストク美術館

育にクラシックがすでに取り入れられていて、ユダヤ人が親しんでいたフィドル≡ヴァイオリンが引退しつつあり、かわりにピアノ——ベラの記述からグランド・ピアノだったと推測される——がステイタス・シンボルとなっていた

— これらの点から楽器に関してはアマチュア音楽の世界でも、ある種の世代交代が確実に進行しつつあった

と言えよう。ただしシャガールの伝えているクレズマーにも注意を払う必要がある。なぜならかれらも——ユダヤ人社会が激震に等しい変化に晒されたのと同様に——けっして小さくはない変化を経験していたからだ。

シャガールに描かれなかったクレズマーたち

わたしたちが『ユダヤ劇場への誘い』に描かれた楽士たちの楽器編成、シヨスタコーヴィチ『ピアノ三重奏曲第2番』をめぐるヘントヴァの発言で確認

したように、シャガールがクレズマーを描いたことはまず間違いないだろう。ただしクレズマーだと言ったときそれがなにを意味するのかが問題である。

たんに『結婚式』(図7, 1910)とのみ題されている作品では、クラリネット(?)やツインバルやフィドルなど典型的な楽器を奏でながら、式会場に向かって新郎新婦を先導するクレズマーが描かれている。かしまった面持ちのカップルとなぜか無然とした長老たちのまえで、クレズマーに合わせて踊りに興ずる親族を描いた『ユダヤの結婚式』(図8, 1910)という作品もある。かれら



図7 『結婚式』(部分) 1910年, ポンピドー・センター国立近代美術館



図8 『ユダヤの結婚式』1910年, 個人蔵

はプロである
とはいえ公の
演奏会をする
身分でなく、
市での興行や
裏庭での門付
けをして「路
上」を演奏の
場とするか、
結婚式か成人
式に呼ばれて

式次第を生業にする
しかなかった。ちな
みに『フィドラー』
(図9, 1911)に特徴
的に描かれているよ
うに、耳のまえに髪
の房を垂らし髭も伸
ばして、黒衣と帽子
を着用しているハ



図9 『フィドラー』1911年，クスント・ザムルング・ノルトライン・ヴェストファーレン美術館

シッド然とした格好の楽士，そして心付けを受け取る役の子供というのが，クレズマーから想起されるごく一般的なイメージであろう。さきに引用したヘントヴァの言う「ユダヤ風の裾長上着を羽織り，長い垂れ髪をした人々」とも符合するイメージである。わたしたちはしかしその一方でシャガールの流布した楽士のイメージを，あるいはヘントヴァの伝えるヴィテブスクのユダヤ人のイメージを，あたかも既成の事実として無批判に受け取っていないだろうか。

たとえばクレズマーが写っている写真をいくつか試みに見較べてみればよい。

さいしょの(写真A)⁵⁰⁾はヴィテブスク州ドゥブロヴノの「シム・ハ・トーラー」(1年間かけて唱えてきたトーラーが読み終わったことを祝う)を捉えた1900年のものだが，参加している長老たちがみな一様に見事な髭と揉み上げを生やし，いかにもハシッド然とした帽子と服装をしているのにたいし，左のクラリネットとフィドルの奏者はそれとは異なる身なりをしている。おそらく1905年ごろにポーランドで撮影された写真(写真B)⁵¹⁾が，シャガールの「楽士」ともヘントヴァの記述とも近いクレズマーの「^{カペレ}楽団」(kapelle)を捉えている。ここには前世紀のクレズマーに典型的なツィンバル奏者も写っている。ただしアン・スキーらのフィールドワークのさいに撮影されたと思しき，すなわち1912年から1914年ごろのウクライナのクレズマー(写真C)⁵²⁾は，5名中

50) Rita Ottens und Joel Rubin: *Klezmer Musik*. München (Bärenreiter-Verlag) 1999, S. 53. ただし写真は当該の部分拡大して掲載した。

51) A. a. O., S. 105.

52) A. a. O., S. 102.



写真 A



写真 B

4名がフロック・コートにシルク・ハットという装いをし、ある程度は髭も刈り込んで揉み上げもなさそうな雰囲気、あきらかに「モダン」な「音楽家」⁵³⁾の格好そのもので、シャガールがその絵にけっして描かなかったような対象である。かれらのうち右端の男は金管楽器を演奏しているが、カペレからはツィンバル奏者がいなくなっている。なぜならクレズマーのなかでリード的な働きをする楽器が、フィドルからクラリネットに移ったことに平行して、カペレのなかのツィンバルの役割が相対的に低下し、シャガールの生年月日が虚偽申告されたことから分かるように、この時期から兵役に就かされたユダヤ人のうち軍楽隊に入った者が、演奏を身に付けた金管楽器をクレズマーに導入することで、大きな音で演奏する機会

にも応えられるようにしていった——米西戦争のあとでニューオーリンズでジャズが誕生した経緯と似ている——からだった。あるいはシャガールの描いた楽士の多くは1人であるフィドラーだが、かれの好きな「ポルカやワル

53) 注5を参照。



写真 C



写真 D

ツ」(後述)はそうした孤独なフィドラーによる演奏ではなく、かりに少人数ではあっても管楽器の加わったカペレで聴いたほうが断然楽しいであろう。これらの3枚はいずれも「路上」で撮られている点で共通しているが、次の1枚となるとすでに撮影の場が「室内」へと移っている。「ラスト・クレズマー」ことレオポルド・コズォウスキー(Leopold Kozłowski, 1923-)とその父親を撮った1930年代の写真(写真D)⁵⁴⁾では、蝶ネクタイを結んだ父親にもはや揉み上げどころか髭もなく、息子の1人はクレズマーには20世紀になって導入されたピアノを、「譜面」を見ながら——以前のクレ

ズマーにはなかった教育である——練習している。かれら親子の格好はアメリカのショー・ビジネスで働いたクレズマーと変わるところがなく、1970年代のリヴァイヴァル以後に出現したクレズマー・バンドのほうが、髭や揉み上げをたくわえ「キッパ」というユダヤの帽子を被っている点で写真Bに近い。たしかに場所と時期によって異なるため一概には言えないが、クレズマーの外見が以上のように変わったことだけは想像に難くない。だとするとシャガールの描いたクレズマーはそのかぎりで一昔前のものだったと言うことができる。

54) Rita Ottens und Joel Rubin, a. a. O., S. 97.

おそらくヘントヴァの言う「ユダヤ風の裾長上着を羽織り、長い垂れ髪をした人々」もヴィテブスク——シャガールの生まれたペスコヴァティク地区——や祖父の暮らしていたリヨズノにはとくにいたであろうし、シャガールがかれらと身近で接することも実際にあったであろう。だがすでにシャガールやその家族がそうではなかったように、ゴイと大差のない出で立ちのユダヤ人がいたのは事実であるし、だとしたらそうした格好をしていたクレズマーがいたとしても不思議でない。かれがけっしてその絵に描かなかったクレズマーもヴィテブスクにいたはずだ。

かれはクレズマーについてまた以下のような重要な発言も漏らしている。

かのじょ(シャガールの叔母さん：黒田注)は式場で花嫁の運命を思って泣くだろう。わたしはクレズマーが好きなのだ、かれらのポルカやワルツの響きが。わたしも急ぎ足で結婚式に駆けつけて、花嫁の母親のそばで泣くのだ。わたしも泣くのは好きなのだ⁵⁵⁾(傍点：黒田)

たとえ依頼主がゴイであっても仕事を引き受けたクレズマーが、「ポルカ」や「ワルツ」というゴイの音楽を演奏しても不思議でなく、あえて言えばそうした折衷主義がクレズマーの豊かさに他ならない。ただしシャガール作品のなかでも写実的な部類に入る『ロシアの結婚式』(図10, 1909)は、官憲(?)に追い立てられる「憐れなユダヤ人の新郎新婦と楽士たち」⁵⁶⁾——きっと場所はゴイが共生している駅周辺のポクロフスカヤ近くだろう——を描いて、人口のうえではマジョリティーを占めていたヴィテブスクのユダヤ人が、社会的には相変わらず抑圧される側にあった様子をドキュメントしている。なにしろロシアでは19世紀末からユダヤ人への「集団的迫害」が頻繁に起き、1891年から1910年の20年間で100万近いユダヤ人がアメリカに難を逃れ、シュテートルのほ

55) Marc Chagall, a. a. O., S. 110. マルク・シャガール, 前掲書, 44 ページ。

56) モニカ・ボーム＝デュシェン, 前掲書, 36 ページおよび39 ページ。



図10 『ロシアの結婚式』1909年、E・G・ビューレ財団

とんどが崩壊するほどの凄まじさだったのである⁵⁷⁾。だから貧しい者を除いてユダヤ人はゴイの民族意識を逆撫するような格好，すなわち「ユダヤ風の裾長上着を羽織り，長い垂れ髪をした」

姿を，この時期からしだいに憚るようになっていったのではないかと推測される。あるいはユダヤ人の側もポルカやワルツをごく普通にリクエストしたであろうが，ゴイの軽音楽を聴くということはそれだけでユダヤ人が同化していたことをも意味する。およそシャガールがロシアで過ごした19世紀末から20世紀初頭というのは，シオニズムであれ社会運動と関連したものであれ民族主義が高まる一方で，ユダヤ人たちが居住先の文化に盛んに同化していった時代でもある。かれの絵に変わらぬユダヤ人社会だけを見るのはあまりにも短絡的だろう。

シャガールのクレズマー像を解体する

ポルカやワルツは1830年代からヨーロッパを席卷した軽音楽だが，シャガールが同時代の音楽趣味のなかにいたことは想像に難くない。かれがポルカやワルツということで具体的になにを意味したかは不明だし，かりにそれらの言葉でクレズマーの比較的軽快な曲を意味したとしても，「ワルツの父」ヨハン・

57) ツヴィ・ギテルマン，前掲書，22ページ参照。

シュトラウスが活躍したウィーンなどの中心都市が、中欧と東欧に発信する汎ヨーロッパ的な文化のなかで生きていなければ、かれの「ポルカやワルツの響き」が好きだという発言は最初からありえない。たとえばウォルター・ゼヴ・フェルドマンはクレズマーのレパートリーを以下のように分類している⁵⁸⁾

- a) クレズマーのコア・レパートリー＝東欧ユダヤ人に共通する音楽の総体 (core)
- b) 各地域のローカルなダンス (transitional ないし orientalized)
- c) ワルツのようにヨーロッパ中に知られた国際的なダンス (co-territorial)
- d) 外部から影響を受けた越境的なメロディー (cosmopolitan)

ありていに言ってクレズマーというのは本来的に混合音楽に他ならない。おそらく当時のクレズマーはすでに楽譜やレコードを介して、他のヨーロッパ地域や新大陸の音楽にも通じていたはずだ。かくして「ポルカやワルツの響き」が好きだという発言を額面通りに受け止めるならば、あるいはかれが後年漏らしているクラシックの音楽への絶大な愛着を考慮するなら、わたしたちが現在のメディアを通じてクレズマーとして理解しているジャンルを、シャガールが好んだ音楽としてそのまま同定できるかどうかはきわめて疑わしい。なぜならクレズマーとしてこんにち活動しているミュージシャンは、フェルドマンの挙げた分類のなかの a を中心に演奏しているのにたいし、シャガールはむしろ c のジャンル——ただしそれも「ユダヤ化」(judaization)⁵⁹⁾ されて演奏された可能性がある——に共振しているからだ。かれにとってはポルカやワルツも演奏するのがクレズマーだった。たとえば伝統的なクレズマーに属すブランドヴァイン (Naftule Brandwein, 1884-1963) やエプスタイン兄弟 (Epstein Brothers)

58) Vgl. dazu Walter Zev Feldman: *Bulgărească/Bulgarish/Bulgar. The Transformation of a Klezmer Dance Genre*. In: Mark Slobin (Hrsg.): *American Klezmer. Its Roots and Offshoots*. Berkeley (University of California Press) 2002, S. 90-96.

が、「純粹」なポルカやワルツを演奏したとはとうてい思えない。だがそれはわたしたちのような現代の聴衆がクレズマーにそのように期待しているからで、シャガールの時代であればクレズマーにオール・ラウンドな曲目をリクエストしたであろうし、クレズマーの側もポルカやワルツも演奏するという自分たちの役割を^{わきま}弁えていたはずである。

かくてシャガールの愛したクレズマーのイメージはかれの描いたとおりなのだが、かれの聴いた音楽としてのクレズマーはそのようにイメージされるものとは、多少なりとも異なっていたのではないだろうかというのが、以上の検討の結果得られる現在のところ最大限の結論である。あえて言えば当時失われつつあった過去のユダヤ人共同体のイメージ、そうした共同体に向けたシャガールのノスタルジックな感傷を、わたしたちもまた共有していないかまいちど自問してみる必要がある。たとえば雪空のなかを漂いながら荷物を背負って街を去る年老いた旅人の姿(『ヴィテブスクのうえで』(1914))は、かつての失われたユダヤ人社会との別離の表現のように見える気がすごくする。かれの描いた人物たちは不思議なことにそのほとんどに影がないが、かれらそのものがかつての失われたものの影だったのかもしれない。かれらは愛の喜びに有頂天になっているシャガールとベラは別にして、だれもが重力から解放された死者の魂となって街の上空を漂っているのではないか。かれほどユダヤ人墓地そのものをたびたび画題にした画家もいない。たぶんシャガールはかつての「イ

59) たとえばヨアヒム・ブラウンがベレゴヴスキーの到達した認識として、

- 1) さまざまな国民(Peoples)の歌唱法を示すには現在の記譜法では不十分であること
- 2) ナショナルな文化のいずれもが潜在的にもっている同化性
- 3) ユダヤの伝統的な音楽家は周囲の非ユダヤ音楽をユダヤ化してしまうという事実

というように、周囲との接触のなかで文化を築いたユダヤ人の音楽ならではの特徴を挙げている、とゼムツォヴスキーはきわめて興味深い指摘を行なっている。Vgl. Izaly Zemtsovsky: *Foreword. The Encyclopedist of Jewish Folklore*. In: Mark Slobin, Robert A. Rothstein und Michael Alpert (Hrsg. und Übers.): *Jewish Instrumental Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Syracuse (Syracuse University Press) 2001, xii.

ディッシュカイト」(yiddishkait)——ユダヤ人の総体を意味する「ユダヤ性」(jewishness)というより、東欧ユダヤ人の言語を反映させて「イディッシュ性」と訳したい——の喪失を描いた画家だったのではないか。おなじような情緒でシャガールははたしてクレズマーを描かなかったか。かれはクレズマーを描くときにある種の挽歌をその絵に込めなかったか。かれがクレズマーのなかでは当時すでに廃れつつあったフィドラーを、その後も慈しんで描きつづけたことに留意すること。わたしたちがヴィテブスク時代の画家の聴いた音楽として辿れるのは、したがって

- かれがその絵に描いたようなクレズマーが高い確率で存在していたのは、リョズノやヴィテブスクのペスコヴァティクだった
- ユダヤ人とゴイが共存した駅周辺のポクロフスカヤには、ゴイと外見の変わらないクレズマーがいた可能性が高い
- このポクロフスカヤのユダヤ人住民はすでにクラシックに接するだけでなく
- クレズマーの演奏するポルカやワルツをも日常的に聴いていた

という点までで、これ以上具体的にその音楽を特定することは可能でも適切でもないだろう。

ただしかれの描くヴィテブスク周辺のクレズマーがイメージ通りである一方で、『ユダヤ劇場への誘い』に描かれているクレズマーたちが、相当に様子の異なっていることもまた一目瞭然である。かれらのなかでクレズマーのステレオタイプに当てはまるのは中央のツィンバル奏者だけである。あまりゴイには見られないユダヤ音楽に特徴的な楽器の奏者に、ゴイの格好をさせるのはさすがのシャガールもためらったのか。だがそれにもまして『ユダヤ劇場への誘い』はユダヤ人が模索した新しい音楽とも無縁でなかった。

[この稿は続く]

[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、引用にさいしては語句を若干改めた部分もあります。

[謝辞] こんかい本研究のためにご尽力いただいた松山大学総合研究所の高橋安恵さんと高橋俊彦さんにお礼申し上げます。

[2005年度松山大学特別研究助成金による研究成果の一部]

Was für eine Musik spielten die Musikanten in den Werken Chagalls ? (1)
Einige Überlegungen über die jüdische Musik um die Zeit der russischen Revolution

Haruyuki Kuroda

Schon in den frühen Werken Marc Chagalls waren die Musikanten ein beliebter Gegenstand des Malers. Nach ihren Instrumenten, wie Fidel, Klarinette und Zimbal, können sie mit *Klezmer* (auf Yiddisch „Musikant“, plural *Klezmorim*) identifiziert werden. Allerdings ist bis heute kaum bekannt, was für eine Musik Chagalls Klezmorim spielten.

Chagall wurde in Pyeskovatik geboren, in einem armen Judenviertel in Vitebsk. Sein Großvater wohnte in Liosno, in einem von Vitebsk 40 Kilometer entfernten *Shtetl* an der Grenze zu Russland. In dieser Umgebung malte Chagall Menschen, die ganz chassidisch aussahen. Das gleiche gilt auch für die Klezmorim in seinen Gemälden. Die Männer trugen einen Kaftan und sie hatten Bärte und Schläfenlocken.

Die Klezmorim, die damals fotografiert wurden, sahen aber genauso wie *Gojim* (Nichtjuden) aus. Chagall selbst trug keinen Bart und zog sich immer modern an. In seiner Autobiografie „*Mein Leben*“ schreibt er, dass er gern Klezmorim Walzer und Polka spielen höre. Seine erste Frau Bella hörte auch gern klassische, also nichtjüdische Musik. Sie wohnten beide im Viertel Pokrovskaya in Vitebsk, wo nicht nur Juden, sondern auch Gojim lebten. In diesem Sinne waren Chagalls Familie und seine Nachbarn schon assimiliert.

Aus diesen Tatsachen lässt sich resümieren,

- dass Chagallische Klezmorim öfter in Pyeskovatik und Liosno vorkamen, als in Pokrovskaya,
- dass die Klezmorim in Pokrovskaya ähnlich wie die Gojim aussahen,

- dass die jüdischen Bewohner in Pokrovskaya in ihrem Alltag klassische Musik hörten, und
- dass die Klezmerim auch schon aus dem Repertoire der Gojim spielten.