

シャガールの描いた楽士はどんな音楽を演奏したか(2)

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

黒 田 晴 之

[承 前]

3 『ユダヤ劇場への誘い』の楽士が演奏した音楽

シャガールと演劇との出会い、『ディブック』との出会い

かれはモスクワに滞在していた1920年にユダヤ系の2つの劇団に関係した。ちょうど相前後してモスクワにユダヤ人の劇団が設立されたわけは、民族締め付けを緩和する雰囲気は革命後につかの間生じて関係者を勇気付けたからで、両者は方向性は異なるもののいずれもユダヤ性を明確に主張していた。

かたほうはイディッシュ語劇を上演する「イディッシュ小劇場」(Idisher kamer-teatr)で、マックス・ラインハルトの弟子グラノフスキー(Alexander Granovsky, 1890-1937)が演出をした。かつてシャガールの最も早いモノグラフィーを著した一人で、この劇場の文学監督だったアブラム・エフロース(Abram Efros, 1888-1954)こそが、シャガールに『ユダヤ劇場への誘い』(1920)の壁画を依頼した人物だった。ある写真ではシャガールがソロモン・ミホエリス(Solomon Michoels, 1890-1948)という劇団付きの若い役者と、さながらシャガールの絵から出てきたようなユーモラスな格好で写っている(図1)¹⁾。ちなみにグラノフスキー自身にはイディッシュ語の素養がなかったものの、劇団はシャガールによればラインハルトやスタニスラフスキーの刷新を「通り過ぎ」——要するにシャガールの嫌悪する自然主義的な演出を克服し——、イ



図1 左がシャガールで、右がミホエリス(ショレーム・アレイヘムの『マゼルトーヴ』を1921年に上演したときの写真。Alexander Kamenski (Hrsg.): *Chagall. Die russischen Jahre 1907-1922*. Stuttgart (Klett-Cotta) 1989, S. 84)

ディッシュの伝統文化から発想を得ながら前衛をも追求するという、ある意味でシャガールの芸術と似たような路線を取るようになっていた。かれらは表現主義的な美術と伝統にもとづく音楽をふんだんに利用し、猥雑なエネルギーに満ちた舞台空間を創出して観客を魅了した。ただしグラノフスキーが舞台に「本物の雑巾」をつり下げるという事件で、シャガールは最終的に感情を爆発させることになってしまうのだが。

さらにヘブライ語による上演をしていた「ハビマー劇団」(“Habimah”はヘブライ語で「舞

1) 『ユダヤ劇場への誘い』に描かれた関係者を参考までに挙げておくと、左手前で180度の開脚をしているフィドラーがミホエリスで、パレットをもって担ぎ上げられているのがシャガール自身、かれを肩に担いでいる黒服の男がエフロースということになり、シャガールがパレットを捧げている——画家として協力するという意を示す身振りである——相手がグラノフスキーで、『ユダヤ劇場への誘い』はさながら新しいイディッシュ劇場の顔見せといった趣がある。さらには中央のツインバル奏者が後述のレヴ・ブルヴァーという音楽監督である。ただしミホエリスは「マレーヴィチ」風の「緑」の牛にフィドルを支えられ、表と裏がともに前面に描かれた「キュビズム」風フィドルを掲げ、弦のないフィドルを折れた弓で一心に弾いているなど、『ユダヤ劇場への誘い』の細部には夥しいほどの暗示が盛り込まれている。なおこれらの詳細については Ziva Amishai-Maisels の前掲論文や Benjamin Harshav: *Chagall. Postmodernism and Fictional Worlds in Painting*. In: Solomon R. Guggenheim Museum (Hrsg.): *Marc Chagall and the Jewish Theater*. New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 1992, S. 15-63 を参照。ちなみにこのミホエリスこそ困難な状況下でモスクワ国立イディッシュ劇場を、自身がスターリンに肅正される1954年まで率いていた立役者で、シャガールは国境を越えた親しい付き合いをミホエリスが死ぬまで続けていた。

台」)では、エウゲニー・ワフタンゴフ(Yevgeny Vakhtangov, 1883-1922)が演出家を務めた²⁾。かれをその職に推挙したのは演劇界の重鎮スタニスラフスキーで、アン・スキー作の『ディブツクあるいは2つの世界のあいだで』(*Der dybuk oder zvlshn zvei velm*, 1914, 以下では『ディブツク』と略す)上演のため、シャガールに舞台美術を注文したのもワフタンゴフだったのだが、メイエルホリドの方法をスタニスラフスキー流の自然主義で貫いたため、シャガールはまたもや方針が折り合わずその制作は結局実現しなかった。ちなみにシャガールにとってアン・スキーは同郷の知人でもあった³⁾。だがそれでもシャガールの『わが回想』によるとワフタンゴフは1年後、グラノフスキー劇場の壁画すなわち『ユダヤ劇場への誘い』を研究し、ナータン・アルトマン(Nathan Altman, 1889-1970)という別の画家に、『ディブツク』の舞台美術を「シャガール風」に制作するよう指示をしたという。こんにち残されているアルトマンの『ディブツク』舞台美術スケッチ(図2, 1920)からは、シャガールが『ディブツク』のために準備した作品の行方が分からないので一概に言えないが、後者がワフタンゴフに与えた影響は見過ごせないとするのが大方の意見であろう⁴⁾。

2) きわめて重要な指摘として粉川哲夫は「文化的したたかさの底流 ^マイディッシュ演劇」(『主体の変容』未来社, 1978年, 所収)において、イディッシュ小劇場にとってはユダヤ教以上に「徹底的な民衆性」(傍点: 原文)のほうが重要だったとしている。同書, 60ページを参照。かれはイディッシュ劇にバフチンの言うところの「カーニヴァル」的なものを見る一方で、ハビマーのヘブライ語劇を「芸術趣味」として切り捨てているが、かならずしも的外れとは言えない穿った洞察であるように思われる。

3) かれは正確にはヴィテブスク近くのツァシニク(Tshashnik)の生まれである。かれらには次のようなやり取りがあったことが『わが回想』に記されている。

わたしは(ハビマーの設立者で総監督だったゼマツハと衝突して: 黒田注)マラホフカの孤児院に戻ってくると、(……)1915年にアン・スキーと最後に会ったときのことを思い出した。/ かれは灰色の髪の毛を振って、わたしにキスして言ったのだ。/ 「わたしには『ディブツク』という脚本があるんだが、これができるのはきみしかない。(舞台美術の制作者には: 黒田注)きみを考えていたんだよ」。

Marc Chagall: *My Work in the Moscow Yiddish Theater*. In: Benjamin Harshav (Hrsg.), Benjamin und Barbara Harshav (Hrsg. und Übers.): *Marc Chagall and his Times. A Documentary Narrative*. California (Stanford University Press) 2004, S. 296. 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, 239ページ。

さてその後の『ディブック』上演についても後半の議論のために付け加えておくと、この脚本には当初4つのヴァージョンがあったことが知られている。

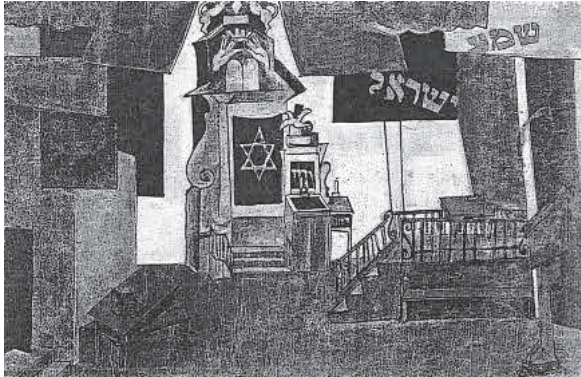


図2 ナータン・アルトマン『アンヌスキー作『ディブック』のための舞台装置デザイン』1920年、テル・アヴィヴ美術館

- 1) アンヌスキーが最初にロシア語で書いた版
- 2) アンヌスキーによるイディッシュ語版(紛失)
- 3) ビアリークの訳によるヘブライ語版
- 4) アンヌスキーがヘブライ語版をイディッシュに再度翻訳した版

作者のアンヌスキーが1920年11月8日に訪問先のワルシャワで急死したため、縁のあったリトアニアのヴィルナ劇団はその死から30日後の同年12月9日、ワルシャワのイリジウム劇場で『ディブック』初演を行なって好評を博し、1921年から1922年の冬シーズンにはベルリンでも『ディブック』を公演した⁵⁾。だがそのさい用いられた台本は作者がイディッシュに翻訳した2度目の

4) Vgl. Jeffrey Veidlinger: *The Moscow State Yiddish Theater. Jewish Culture on the Soviet Stage*. Bloomington (Indiana University Press) 2000, S. 37-43. あれだけ物議を醸した『ディブック』の美術がスケッチを含め一切残っていないのは不思議である。ただし現段階では関係者がそれを見た可能性も捨てきれない。なぜならシャガール自身は「わたしにはつくづく監督たちとの運がなかった。さいしょのうちは共感してくれたワフタンゴフとも、ハビマーの『ディブックのためのスケッチとも』(傍点: 黒田)と述べ、かれが少なくとも下絵だけは描いていた可能性を示唆しているからだ。Marc Chagall: *My First Meeting with Solomon Mikhoels*. In: *Yidishe Kultur. Monthly of the Jewish World Culture Union*. Vol. 6, no. 1. New York 1944. この件について情報を提供してくださった宇都宮美術館の有木宏二氏に感謝申し上げます。

ものであった。なぜ2度目なのかと言えば『ディブブック』は上記のようにロシア語で執筆されたのち、アンースキーが作者自らイディッシュ語に訳したという経緯があり、このイディッシュ語版をアンースキーが紛失していたからであった。かれは「ナロードニキ」の影響を受けた「ブンド」(bund)すなわち「リトアニア・ポーランド・ロシア全ユダヤ人労働者同盟」(Algemeyner yidisher arbeter bund in Lite, Poyln un Rusland)のアクティヴィストだったが⁶⁾、このブンドは二月革命を支持した一方で十月革命は否定していたために、アンースキーもボルシェヴィキの攻撃に耐えられなくなってレニングラードを脱出、難を逃れていたヴィルナで歴史民俗学協会を立ち上げたり新党設立の講演をしていたが、当地にも迫ったボルシェヴィキに同志が殺されたのを機にワルシャワに移った。かような混乱でイディッシュ語の第1稿をペトログラードから持ち出せなかったため、かれは『ディブブック』をヘブライ語からあらためて翻訳せねばならなかったのである。だけれど『ディブブック』そのものはワルシャワでの初演から1年もしないで、モーリス・シュオーツ(Maurice Schwartz, 1890-1960)がニューヨークのイディッシュ・アートシアターで上演し、ハビマーも当時最大のヘブライ語・イディッシュ語詩人ピアリーク(Chaim Nachman Bialik, 1873-1934)のヘブライ語訳を使い、ワフタンゴフの演出によって1922年1月22日にモスクワでの初演にこぎつけ、1978年には上演回数が1,000回を超える劇団随一の演目になっている⁷⁾。かれらハビマーの一行はさよなら公演

5) かれらの公演ののちユダヤ系と非ユダヤ系とを問わず地元の複数の劇団が、1923年と1925年と1926年に『ディブブック』を公演していることから、『ディブブック』のベルリンでの人気的一端が見て取れるであろう。

6) かれにとってはメシアとユダヤ教のいずれもが死んだ現在、「ユダヤ人労働者」こそが「別のメシア」に他ならなかったということが、アンースキーが1902年に作ったブンドの賛歌『誓い』(*The Oath*)から読み取れる。Vgl. David G. Roskies: *Introduction*. In: S. Ansky (Übers. Golda Werman): *The Dybbuk and Other Writings*. New Haven und London (Yale University Press) 2002, S.xvii.

7) Emanuel Levy: *The Habima, Israel's National Theater, 1917-1977. A Study of Cultural Nationalism*. New York (Columbia University Press) 1979, S. 293. ちなみにヴィーンではアルトゥール・シュニッツラーとマックス・ラインハルトが『ディブブック』を観劇している。

として1926年に『ディブブック』を上演した——初演以来ちょうど300回目を迎えていた——のち、ボルシェヴィキによる反シオニズムの渦巻くソ連を去り、ワルシャワやドイツなどヨーロッパを転々として客演を行ない、1928年にはアメリカ各地を巡業して⁸⁾現在はテル・アヴィヴに落ち着いている⁹⁾。

『わが回想』で本人は演劇人とのその後の付き合いに触れてないが、ハビマーの団員だったライキン・ベン・アリによると、シャガールは衝突したばかりのイディッシュ小劇場のグラノフスキー、当時の名立たる演劇人スタニスラフスキーやメイエルホリド、作家チェーホフの甥で役者だったミハイル・チェーホフ、さらには『どん底』のマクシム・ゴーリキーなどの作家、20世紀前半の最大のオペラ歌手フォードル・シャリアピンとともに、実はハビマー『ディブブック』公演初日に顔を見せていた¹⁰⁾だとすればシャガールはエンゲルが『ディブブック』のために作曲した音楽も聴いただろう。かれらのようなユダヤ人知識人はこんにちの想像以上に連絡を取りあっていたし、シャガールが「争いあっていた」¹¹⁾と述べたイディッシュ小劇場とハビマーは、かならずしも絶

8) わたしたちには時代錯誤としか思えないヘブライ語による上演——ただしゼマッハ (Nachum Zemach, 1887-1939) たち設立者にとってはまさに劇団設立の精神である——を貫いたハビマーは、現在の目から見ればエキゾティシズム以外のなにものでもない演出が、当初こそ多くの批評家の評価や観客の耳目を集めはしたものの、アメリカでは興行的な苦戦を強いられていったことも事実である。なぜなら当時のアメリカは全盛期のイディッシュ演劇の牙城であり、イディッシュ語による『ディブブック』公演もすでに行なわれ、「ネイバーフッド・プレイハウス」によるものをはじめ1925年からは英語での公演もなされ、早くもその翌年には英語訳が出版されるといった状況だったからである。Vgl. Emanuel Levy, a. a. O., S. 85-88. たとえばアメリカで劇団が分裂したのちゼマッハはニューヨークの波止場で、行き交う船がすべて消え去った虚空の水平線を見つめながら、反ユダヤ主義の吹き荒れるソ連に戻ることもままならない途方に暮れた思いで、後述の『ミブネイ・マー』という歌を風の音に聴いたかもしれないというベン・アリの回想は、かれらの辿った困難な状況を感傷的とはいえず生々しく伝えている。Vgl. Raikin Ben-Ari (Übers. A. H. Gross und I. Soref): *Habima*. New York (T. Yoseloff) 1957, S. 195-196. なお海外公演中のハビマーはソ連政府およびその在外大使館から、「ソヴィエト演劇の公式の特使」「新しいロシアの達成した別の偉業」として遇された——新政府のプロパガンダの意味合いもあった——が、シオニズムというイデオロギーを旗幟鮮明に掲げたために客演先の各地で、イディッシュストとヘブライストとのあいだの軋轢を引き起こすことにもなった。Vgl. Emanuel Levy, a. a. O., S. 81.

縁していたわけではなく人的な交流も行なっていた。あえて言えばシャガールは演劇界を媒介に「ユダヤ音楽」を確立しようとした音楽家と同席していた。かれがイディッシュ小劇場の音楽監督レヴ・プルヴァー(Lev Pulver, 1883-1970)

- 9) かれらは1929年から1931年にかけて以下のような演目を引っさげて、スウェーデンからイタリアを縦断する2回目のヨーロッパ客演を行なった。

シェークスピア『十二夜』(ミハイル・チェーホフの演出)

カール・グツコウ『ウリエル・アコスタ』(グツコウ(Karl Gutzkow, 1811-1878)は「三前期」すなわち1848年の三月革命前のリベラルな文学運動「ドイツ青年派」の作家。ポルトガル生まれで後半生をアムステルダムで送った実在のユダヤ人、ウリエル・ダ・コスタ(Uriel da Costa, 1585-1640, “Acosta”はポルトガル語の表記)は、『タルムード』の権威と霊魂不滅説を公然と否定して度重なる破門のちにピストルで自殺した。かれをモデルにグツコウが1847年に書いた戯曲『ウリエル・アコスタ』のハビマーによる初演は、モスクワ国立イディッシュ劇場のグラノフスキーが劇団の垣根を越えて演出をした。ちなみにシャガールの『ユダヤ劇場への誘い』の右上でピストルをもった人物がダ・コスタだと見られている)

演目の決定に当たってはツアー途中のベルリンで協議の会が設けられ、ピアリークやブーバーなど斯界の重鎮ばかりでなく、アルノルト・ツヴァイク(Arnold Zweig, 1887-1968)やアルフレート・デーブリン(Alfred Döblin, 1878-1957)らも立ち会った。ピアリークが席上で「ディアスポラの生活は、パレスチナにとってすでに終結した章だ」として、ゲッターでの生活にもとづく芝居に異を唱えたのにたいし、ブーバーは「他の民族の偉大な芸術や詩や演劇のどんな影響にも開かれてあるべきだ」と主張し、ハビマーは後者の意見を容れてシェークスピアやグツコウを演目に採用した。かれらが民族主義的な理念で設立した劇団の方向転換を画した決定であろう。Vgl. Emanuel Levy, a. a. O., S. 105-111. ちなみに『ウリエル・アコスタ』の舞台音楽は当時ベルリンで活動していたカール・ラートハウス(Karol Rathaus, 1895-1954)——ヴィーンでフランツ・シュレーカー(Franz Schreker, 1878-1934)に作曲を学んだ——に委嘱され、日本に亡命したのちNHK交響楽団をその前身から指揮したヨーゼフ・ローゼンシュトック(Joseph Rosenstock, 1895-1985)——かれもやはりヴィーンでシュレーカーに師事した——が、ベルリンのユダヤ文化ブントのオーケストラとともに、ラートハウスの作曲した当の曲を吹き込んだ1935年の録音が残されている。Vgl. Hirsch Lewin, Moritz Lewin, Beer Maiblat, Georg Engel, Helmar Lerski (Hrsg.): *Vorbei... Beyond Recall. Dokumentation jüdischen Musiklebens* (Audio CD). Hamburg (Bear Family Records) 2002, S. 400 (Liner Notes). かれは戦後のニューヨーク・シティ・オペラで『ディブツク』——ただしデイヴィッド・タムキン(David Tamkin, 1906-75)という映画音楽の作曲家のもの(1951)——の指揮も行なっている。ジョゼフ・ローゼンシュトック(中村洪介訳)『ローゼンシュトック回想録 音楽はわが生命』日本放送出版協会, 1980年, 118-119ページ参照。

- 10) Vgl. Raikin Ben-Ari, a. a. O., S. 63.

- 11) Marc Chagall: *My Work in the Moscow Yiddish Theater*. In: Benjamin Harshav (Hrsg.), Benjamin und Barbara Harshav (Hrsg. und Übers.): *Marc Chagall and his Times. A Documentary Narrative*. California (Stanford University Press) 2004, S. 296. マルク・シャガール, 前掲書, 237ページ。

を、ツィンバル奏者として『ユダヤ劇場への誘い』に登場させた所以でもある(本論¹⁾の図2を参照)。ちなみにウクライナのクレズマーの家系に生まれたブルヴァーは、父親からフィドルの手ほどきを受けたのち7歳からキエフで義理の兄——オタカール・セヴチク(Otakar Ševčík, 1852-1934)というプラハの音楽院を出たチェコ有数のヴァイオリニスト——に師事し、3年後にはメンデルスゾーンのヴァイオリン協奏曲が弾けるまでになったが、父の病気のために音楽院での正式の教育は受けられなかったと言われている¹²⁾。かれはとにかく近隣の結婚式や舞踏会での演奏で腕を磨き、「ストラディバリ・カルテット」の設立メンバーなどを経て、1919年からはイディッシュ小劇場の音楽監督として数々の作曲をした¹³⁾。

ただしシャガールが接したのはイディッシュ小劇場の音楽家ブルヴァーだけでない。かれがモスクワ滞在中にハビマーから『ディブツク』の美術を依頼されながら、最終的にその制作が実現しなかったことはすでに見たとおりだが、画家は他でもないそのハビマー付きの作曲家とも付き合いがあったのである。

シャガールが記憶に刻んだエンゲルの『ディブツク』

たった1枚の写真(図3)が世界的な画家と無名の作曲家との出会いをいまに伝える。あれほど演劇人と衝突を繰り返したシャガールは傷心の身で、マラホフカというモスクワ郊外の僻村で無給講師という立場で、ポグロムによって発生したユダヤ人孤児たちに絵画を教えていた。おそらくそのマラホフカで1920年——すなわちモスクワで演劇関係者と決裂したのち——に撮られたと思わ

12) Vgl. Rita Ottens und Joel Rubin: *Klezmer Musik*. München (Bärenreiter-Verlag) 1999, S. 95-96. ただしペテルブルグの音楽院で学んだとする説もあるので保留なしとしない。

13) たとえばエンゲル以外でシャガールがモスクワの劇場で聴いた音楽に近いものとしては、ミホエリスとブルヴァーの貴重な録音を収録した次のタイトルがある。Artists and Orchestra of the Moscow State Yiddish Theater under the Direction of Honored Artistic Worker L. M. Pulver, Solomon Mikhoels under the Direction of L. M. Pulver u. a. (Hrsg. Joel E. Rubin und Rita Ottens): *Shalom Comrade! Yiddish Music in the Soviet Union*. Mainz (Wergo) 2005 (Audio CD). このCDの存在を教えていただいた札幌の「クレズマー・デュオ」の堀口栄一氏に感謝申し上げます。



図3 最下段に座っているのがシャガールで、かれの後ろの白ジャケットの人物が
エンゲル (Benjamin Harshav (Hrsg.), Benjamin und Barbara Harshav (Übers.):
Marc Chagall and his Times. A Documentary Narrative. California (Stanford
University Press) 2004, S. 297)

れる写真に、シャガールとともに写っているヨエル・エンゲル(Yoel Engel, 1868-1927 ロシア的な“Yuli”から“Yoel”に改名した)こそ、アン・スキーとともにユダヤのフォークロアをフィールドワークした人物で、『ディブツク』の舞台音楽を作曲した当人に他ならない。なるほどユダヤ学の最大の事典『エンサイクロペディア・ジュダイカ』(*Encyclopaedia Judaica*)で、あるいは現在のところ最も浩瀚な音楽事典『ニュー・グローヴ』(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)で、エンゲルには短いとはいえ独立した1項目が与えられているものの、かれの作曲したものとなるとこんにちでも購入できる録音は限られ、演奏会等で演奏される機会も現在はほとんどないと言ってよい。

かれは生地クリミアのハリコフ大学で当初は法律を学んでいたが、チャイコフスキーとの出会いによって自分の道を方向転換し、モスクワの音楽院でそのチャイコフスキーの弟子タネーエフ(Sergei Taneyev, 1856-1915)から、師の覚えめでたい生徒として作曲と理論を学んでいる。さらに音楽院の卒業後はロシア語の新聞に音楽評を寄稿したり、当時最も権威のあったドイツの『リーマン音楽事典』(*Riemanns Lexikon*)をロシア語訳するなどしていたが、1898年に友人の彫刻家マルク・アントコリスキー——シャガールが尊敬の念から改名するきっかけとなったユダヤ人美術家である——と、ウラディーミル・スターソフ(Vladimir Stasov, 1824-1906)を訪れたとき、この音楽批評の大家から「きみがユダヤ人であることの民族的プライドはどこにあるのか」と問われたのを契機に、批評家の職を投げ打ってパイルの音楽をフィールドワークしはじめた。かれがイディッシュを学びはじめたのもこの時点からである。かれはユダヤの音楽に取り組んだ最初の歌集(1900)を恩人のスターソフに送っている¹⁴⁾。ちなみにスターソフはムソルグスキーやリムスキー＝コルサコフを「五人組」と呼んだ名付け親だった。さきに挙げた写真の前後にエンゲルとシャガールがどう付き合っていたかについての記録はない。

14) Vgl. Irene Heskes: *Passport to Jewish Music. Its History, Traditions, and Culture*. New York (Tara Publications) 1994, S. 53.

さてエンゲルは1908年にサンクト・ペテルブルグに「ユダヤ民俗音楽協会」(Gesellschaft far idische folks-muzik)を設立する。かれらが自称するところの「新ユダヤ楽派」に発展していく母胎となる組織である。さきに挙げた1900年刊行の歌集やペテルブルグ音楽院での講演によって、エンゲルから刺激を受けていた

ヨーゼフ・アクロン(Joseph Achron, 1886-1943, 協会には遅れて1911年に参加)¹⁵⁾

ミハイル・グネーシン(Michail Gnesin, 1883-1957)

アレグザンダー・クレイン(Alexander Krein, 1883-1951)

モシェー・ミルナー(Moshe Milner, 1886-1953)

ソロモン・ロソヴスキー(Solomon Rosowsky, 1878-1962)

ラザーレ・サミンスキー(Lazare Saminsky, 1882-1959)

のような若手も協会に加わったが、かれらの多くがペテルブルグやモスクワの音楽院で学んだ云わば音楽エリートだった。たとえばポーランド出身のアクロンはペテルブルグの音楽院に進んで、自身もユダヤ人の師レオポルド・アウアー(Leopold Auer, 1845-1930)からヴァイオリンを(図4)、アナトーリイ・リャドフ(Anatoly Lyadov, 1855-1914)からは作曲を学んでいるが、弟のイジドール・アクロン(Isidor Achron, 1892-1948)もハイフェッツ(Jascha Heifetz, 1901-1987)の伴奏を長年務めたピアニストだった。サミンスキーはリムスキー＝コルサコフに師事し、グネーシンは自身がやがてハチャトリアンという弟子を輩出するが、アクロンとクレインはいずれもクレズマーの家系の出身で、¹⁶⁾ミルナーの父もハズンをしていたという背景からは、設立メンバーの少なからぬ者がモダニズムへの道を辿ったことが窺える。かれらはすなわちクレズマーが代

15) “Achron”はヘブライ文字による表記からすると「アハロン」とすべきだが、英語・日本語圏ですでに流通している発音「アクロン」を採用した。



図4 立っている人物のうち左からヨーゼフ・アクロン、ヤッシャ・ハイフェッツ、1人おいてセルゲイ・ラフマニノフ、手前に座っている左がレオポルド・アウアー(Hagai Shaham: *Stempenyu. The Violin Music of Joseph Achron* (Audio CD). Devon (Biddulph Recordings) 1996 (Liner Notes), S. 10)

表するユダヤ人の古い世界を去って、名実ともに認知されるクラシックの世界で身を立てようとした。なお当のユダヤ音楽の協会が設立されるにあたって、『シェエラザード』の作曲家リムスキー＝コルサコフは、次のように言ってエンゲルたちを励ましたと伝えられる。

きみたちユダヤ人の音楽研究者はなぜヨーロッパやロシアの作曲家の物真似をするんだ。ユダヤ人には民族の莫大な財産がある。(……)ユダヤ音楽はそのグリシカを待っているのだ¹⁷⁾(傍点：黒田)

おそらくアン・スキーが1912年から1914年に民間伝承の調査をしたのも、ギンズブルクによる財政的な援助があったという理由以外に、エンゲルがユダヤ

16) たとえば実在した屈指のフィドラーを主人公にしたアレイヘムの小説『ステンベニュー』(*Stempeniu*, 1913)を題材に、アクロンは渡米後にまずモーリス・シュオーツの1929年のイディッシュ劇のために舞台音楽を書き、1931年にこんどはそれを組曲に発展させた作曲もしている。かれ自身がクレズマーの家系の出身の優れたヴァイオリニストであっただけに、『ステンベニュー』の作曲にはエンゲルの自己投影が窺えるかもしれない。

17) Yale Strom: *The Book of Klezmer. The History, the Music, the Folklore from 14th Century to the 21st*. Chicago (A Cappella Books) 2002, S. 128. Jascha Nemtsov: *Die neue Jüdische Schule in der Musik*. Wiesbaden (Harrassowitz) 2004, S. 47.

民俗音楽協会をすでに 1908 年に設立し、演奏会や出版など調査にとどまらない幅広い活動を進めていたという、同胞の先駆的な前例もあったからのことだったように思われる。

エンゲルが『ディブツク』の元となる曲を見出したのもアンースキーとの調査の途上だった。かれら 2 人は 1912 年に訪れた宿屋の女主人からある民話を聞き、アンースキーはハシッドの歌『ミブネイ・マー』(*Mipnei mah* 譜例 1 を参照)¹⁸⁾ に動機を借り、その民話を自分の戯曲に翻案していった——イディッシュ劇の傑作とも言える『ディブツク』の誕生である。この『ミブネイ・マー』はまずヴィルナ劇団によって演奏されたのちエンゲルに採用され、かれ自身が集めたおもにハシッドのメロディーにもとづいて『ミブネイ・マー』以外の曲が完成、これらは 1926 年に舞台音楽『ディブツク』(作品第 35 番)として出版された¹⁹⁾ このエンゲル作曲の『ディブツク』のなかの歌こそまさに、シャガールが親しんだと思われるユダヤ関係の音楽のうち、現在のところほぼ唯一特定できるものに他ならない。かれの 2 番目の伴侶だったヴァージニア・ハガードは以下のように伝えている。

(シャガールは：黒田注)仕事をしながら歌を歌うときもあった——ロマンティックで憂いに満ちたものの悲しい短調の『ユージン・オネーギン』の

18) ちなみにヘブライ語によるその歌詞を参考に挙げておくが、同一の詞書きがアンースキーの『ディブツク』冒頭にも見られる。

Mipnei mah yoredo haneshomo	われに告げよ、 ^{ミブネイ・マー} などて魂は天上より
Meigro romo leviro amikto	奈落へと墜つるのか
Hayerido tsorekh aliyo hi.	いとも深き転落こそ、けだし新たな昇天なり。

なおこの歌はモスクワでのハビマーお別れ公演のさいにゼマツハが歌い、ゼマツハの葬儀でもオルガンで演奏されているように、云わばハビマーのテーマソングだったような趣がある。

19) Vgl. Cecil Roth und Geoffrey Wigoder (Hrsg.): *Encyclopaedia Judaica*. Vol. 5. Jerusalem (Keter) 1972, S. 19.



譜例1 ヴィテブスク(アンスキーの生地)のユダヤのメロディー(S. An-Ski (Henry G. Alsberg und Winifred Katzin (Übers.)): *The Dybbuk. A Play in Four Acts*. New York (Boni & Liveright) 1926. S. 146-147)

なかの歌、『ディブブック』
のなかの魅惑的な婚礼の踊
りの歌を²⁰⁾(傍点：黒田)

かれはロシアを去った30年後
の1951年にハガードとイスラ
エルを訪問し、ハビマーとの再
会を果たして『ディブブック』の
2度目の観劇をしている。かれ
が『ディブブック』の音楽をいか
に記憶と身体に刻んでいたかを
ハガードは伝えている。

わたしたち(シャガールと
ハガード：黒田注)はロシ
ア出身のハビマー劇場の俳優
がヘブライ語で演じる
『ディブブック』を観た。か
れらはイスラエルに渡って
きて当地に定住していた。
(……)これ(モスクワで観
た『ディブブック』：黒田注)
はかれの受けた最も強烈な
演劇体験のひとつだった。
かれは忘れることのできな
いその音楽の数小節を以前
からたびたび歌ってもい

た。ハイ・フォールズ²¹⁾にいたあるときなどは(……)ワインをしこたま飲んだあとで、テーブルナプキンを頭のうえに振りかざして、『ディブック』の婚礼シーンの花嫁の踊りを踊ることさえあった²²⁾(傍点：黒田)

あいにく『ディブック』の踊りは婚礼の場面だけでも複数あるので、シャガールが実に30年間も忘れることのなかった歌が、『ディブック』のなかのどの歌なのかを同定することはできない。ただしシャガールが『ディブック』の歌を歌ったということであれば、伝統的なクレズマー——繰り返しになるが「クレズマー」とは本来的に器楽およびその演奏者である——は器楽が主たるレパートリーなので、かれはロシアではやはり新世代のクレズマーを聴いていたことになる。なにしろかれの描いたクレズマーのカペレに歌を歌っている者はいない。およそクレズマーが器楽と並んで歌物も演奏するなどということは、19世紀末に誕生したイディッシュ劇の本格的な隆盛によって、劇場にも活動の場を見出すまでは考えられないことだった。ちなみに『ユダヤ劇場への誘い』に描かれた数名の楽士たちは、ヴァイオリンやツィンバルなど旧来の楽器編成ではあるものの、ツィンバル奏者以外は「ユダヤ風の裾長上着を羽織り、長い垂れ髪」という格好でなく、あきらかに「モダン」な装いをしていることが認められる。かれらはつまり楽器と装いとがちぐはぐしていると言ってよいだろう。だがいずれにしてもユダヤ系の劇場で演奏された音楽について次のようなことだけは言うことができる。

— 劇場ではペイルの生活に根ざしたユダヤ音楽がそのまま演奏されたわけではない

— イディッシュ小劇場とハビマーで演奏されたであろう曲は、ブルヴァーや

20) ヴァージニア・ハガード、前掲書、213ページ。

21) 「ハイ・フォールズ」はニューヨーク在住のユダヤ人が避暑に過ごした「キャッツキル山地」(Catskill Mountains)にある。

22) 前掲書、246ページ。

エンゲルなどが作曲したものだった

- かれらはつまり自分たちが教育を受けたクラシックの手法で、ユダヤの民衆的な音楽を演劇用に翻案するのが基本だった
- シャガールはハビマーでの『ディブック』初演でエンゲルの舞台音楽を聴いた
- かくしてシャガールが演劇界とその後も関係が続けていたとしたら、かれは上述のような翻案された音楽を聴きつづけていただろう
- さらに『ユダヤ劇場への誘い』に描かれた楽士たちが、かりに絵のなかから出てきて音楽を演奏するとしたら、おそらくはそれも同種のユダヤ音楽の翻案だったのであろう

ささやかだが以上が冒頭に提起した問いにたいする取り敢えずの結論である。

4 『ディブック』がその後に辿った転生

「新ユダヤ楽派」のメンバーたちの活動

かれらペテルブルグのユダヤ民俗音楽協会のメンバーが協会の設立後に行なったのは、リムスキー＝コルサコフの言うユダヤの「民族の莫大な財産」を発掘することとともに、同胞を含めた周囲の人々にその財産を広めていく啓蒙家としての事業であった。かくてエンゲルたちは「ユダヤの音楽フォークロアとプロフェッショナルの音楽との総合としての新しいユダヤの芸術音楽」をモットーに、きわめて精力的な活動をロシア革命の前後に展開していくことになる。

ちょうど協会が設立して5周年目に当たる1913年の報告を見ると、ペテルブルグでの8回を含め5年間で146回の演奏会が行なわれ、1912年にはドイツおよびオーストリア＝ハンガリー帝国で海外ツアーを行ない、1913年にはモスクワとキエフとハリコフに支部を開設、イギリスとフランスとアメリカで

2度目の海外演奏会も挙行し、さきに触れたアン・スキーの民俗学調査に協会として参加して、会の協力者・賛助者も884人を数えるようになっていた²³⁾。ちなみにレオポルド・アウアー門下でヨーゼフ・アクロンの後輩に当たり、アクロンと同様に自身もクレズマーの家系の出身だったハイフェッツも1915年、弱冠14歳の若さで協会主催のペテルブルグでの演奏会に登場し、アクロンの『ヘブライの民謡にもとづくダンス即興曲』(*Eine Tanzimprovisation über ein hebräisches Volkslied*)などを弾いている²⁴⁾。かれらはエンゲルをはじめ早くから楽譜の出版も行なっているが、表紙を描いたのは同胞画家の先輩格レオニード・パステルナーク(図5)であり、あるいはシャガールと同世代のリシツキー(図6)やユドヴィン(図7)であった。さらに協会はボルシェヴィキによる1917年の十月革命後も、ペトログラードを本拠地にしばらくは順調に活動が続いていた。たとえば1918年には当地のオペラの第1クラリネットだったシメオン・ベリソン(Simeon Bellison, 1883 - 1953)が、「ジムロ」(Zimro ヘブライ語で「歌」を意味する)なるセクステットを率いて協会の演奏会に参加、内戦中のロシアを横断しながら中国やシンガポールや日本に遠征し、かれらの演奏は1919年のニューヨークでセンセ



図5 レオニード・パステルナーク「ユーリー・エンゲル『ユダヤの民謡』(ユルゲンソン出版社, 1909/1912年)の表紙」(Jascha Nemtsov: *Die neue Jüdische Schule in der Musik*. Wiesbaden (Harrassowitz) 2004, S. 68)

23) Vgl. Jascha Nemtsov, a. a. O., S. 57-59.



図6 エル・リシツキー「ユダヤ民俗音楽協会
モスクワ支部が出版した楽譜(1919年)の表紙」
(A. a. O., S. 88)

ーションになった²⁵⁾。ただしペトログラード本部は他のユダヤ人芸術団体と同様に、教育人民委員ルナチャルスキー——さまざまな場面でシャガールの援助をした人物である——の管轄下に入り、1919年に設立10周年を記念する大規模な演奏会を開いたのを最後に、革命後の物資や食料の不足のため活動の縮小を余儀なくされている。

これらの動きと平行してモスクワ支部もペトログラードに劣らぬ展開をしていた。おもにエンゲルとダヴィッド・シオル(David

24) Vgl. a. a. O., S. 77. おそらくヨーゼフ・アクロンの名がこんにち残っているとしたら、子供のときワルシャワのシナゴグで聴いたメロディーをもとにした『ヘブライのメロディー』(Hebräische Melodie, op. 33, 1911)の作者としてであり、ハイフェッツが当の曲をことあるごとに演奏したこと功績が大きいであろう。ちなみにハイフェッツと同じくリトアニアのヴィルニウス生まれのユダヤ人で、5歳からペテルブルグの音楽院に入ってアウアーに師事したものの、栄養失調による病によって電子楽器「テルミン」に転向したクララ・ロックモア(Clara Rockmore, 1911-1998)も、『ヘブライのメロディー』を自分の代表的なレパートリーにしている。ステイーヴン・M・マーティン『テルミン』カガ・ベイ・プロダクション、1993年(劇映画)を参照。かのじょの『ヘブライのメロディー』の演奏はヴァイオリンを断念したロックモアが、ハイフェッツのヴァイオリンに劣らぬ演奏をテルミンで再現しようとする、気迫と万感の思いのこもったようなものをもとても感じさせる。クララ・ロックモア『アート・オブ・テルミン』カサレアル、2001年(音楽CD)を参照。

25) Vgl. Jascha Nemtsov, a. a. O., S. 77-78. たとえばジムロは当地の音楽の殿堂カーネギー・ホールにも登場している。ベリソンはアメリカに渡ったのちに結局は当地に落ち着いて、ニューヨーク・フィルの第1クラリネット奏者にまで昇りつめ、かれが編集に関わったクラリネットの教則本も日本で出ているが、極東でどのような活動をしていたのかについては未確認のままである。なかでもユダヤ人が逃れていたハルビンや上海での動向については今後の研究課題にしたい。



図7 ソロモン・ユドヴィン「ユダヤ歴史・民俗学協会音楽部が出版した楽譜(1930年)の表紙」(A. a. O., S. 154)

Schor, 1867-1942) という幹部のもと、1913 年からはエンゲルの作曲を紹介したりペリソン指揮の合唱を聴かせていた。1916 年にはペレツやアレイヘムを偲んで文学テキストに音楽を添えるという企画も立てられた。この会はそもそも開会の講演をアンスキーが行なうはずだったが、病気のためにエンゲルがその原稿を代読することになり、イディッシュ文学のテキストを朗読した役者のなかには、ハビマーをやがて設立することになるゼマツハも加わっていた。たとえばモスクワでは大きな演奏会が1915年だけでも3回、

翌1916年には5回も開かれて数のうえではペトログラードを凌ぎ、ポリショイ劇場の音楽団員が演奏に加わるということもあった。なかでもアクロンの組曲は好意的な評が新聞に掲載され、クレインは連作歌曲『ゲットーの3つの歌』(*Drei Lieder des Ghettos*)のなかの『涙』(*Eine Träne*)——ビアリークの詩に曲を付けたものである——によって、エンゲル流のユダヤ民謡の編曲に飽き足らない新機軸を打ち出した。かれらは1919年までに少なくとも80点におよぶ楽譜の出版も行なったが、ペトログラード本部と同様に革命後の状況のなかで活動はしだいに逼迫、1922年12月のベルリンとライプツィヒでの演奏会(図8を参照)²⁶⁾を最後に支部としての企画は途絶える。

26) このときのプログラムからはエンゲルの『ディブック』が7曲構成の組曲として演奏されたことが分かる。A. a. O., S. 91.

Preis: 40 Mark פסונד
מנשה רבינא

KONZERT-DIREKTION HERMANN WOLFF & JULES SACHS, BERLIN W9, LINKE-STRASSE 42

Berlin, Blüthner-Saal Leipzig, Städtisches Kaufhaus
 Mittwoch den 20. Dezember 1922 Freitag den 29. Dezember 1922
 abends 8 Uhr abends 8 Uhr

Gesellschaft für Jüdische Musik in Moskau

Moderne Jüdische Musik

I.

1. A. KREIN . . . J. ENGEL, Einleitungswort (Jiddisch)
 Elegie für Streichquartett
Mitwirkende: Herren Gusikow (Violine I), Koretzki (Violine II),
 Stoliarewski (Bratsche), Platigorski (Cello)
2. J. ENGEL . . . a) „A Mol is gewen“
 (für eine Stimme mit Violine, Bratsche, Klavier)
 b) „Osso boiker“
 A. KREIN . . . c) „Steih ich oif“
 d) „Orem bist“
 F. WACHMAN
 (Gesang)
3. M. GNESSIN . . . a) In memoriam eines jüdischen
 Minnesängers a. d. 13. Jahrh.
 J. ACHRON . . . b) Melodie
 A. KREIN . . . c) Caprice
 E. GUSIKOW
 (Violine)

II.

4. M. MILNER . . . a) Wiegenlied
 J. ENGEL . . . b) Die Wand
 c) „Tawass s'hawi“
 d) „Minhag chadasch“
 F. WACHMAN
 (Gesang)
5. J. ENGEL . . . Suite für 7 Instrumente aus der Musik zum Drama
 „Hadibuk“ (Theater „Habimah“ in Moskau)
 a) „Um wessen willen?“ („Mipnej mah?“)
 b) Das Hohe Lied
 c) Bettlertänze
 d) Hochzeitsmarsch
 e) „Bedeckns“
 f) Chassidenlied
 g) Das Hohe Lied
 h) „Um wessen willen“

a, b, c: in fortlaufender Folge — d, e, f: einzelne Nummern — g, h: in fortlaufender Folge
 Mitwirkende: Herren Gusikow, Koretzki, Stoliarewski, Platigorski,
 Kästli (Kontrabass), Baalnermones (Klarinette), Bölmann (Schlaginstrumente)

Am Flügel: **U. MONKO**
 Konzertflügel: **BLÜTHNER**

1922
 Nr. 18
 21/2/11/11

Während der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen

図8 モスクワ・ユダヤ民俗音楽協会がベルリンとライプツィヒで行なったコンサート(1922年)のプログラム(A. a. O., S. 91)

あのユダヤ民俗音楽協会の設立に当たったメンバーのうち、アクロンはモスクワ国立イディッシュ劇場の舞台音楽を作曲していたが、1922年にベルリンに渡って作曲活動を継続するのと平行して、グネーシンとともに出版会社「イブネー」(Jibneh ヘブライ語で「構築」)を設立、エンゲルを含めた作曲家仲間の作品を発表する場を確保し、支社をやがてヴィーンとニューヨークとに展開していった。かれは1924年に当時のパレスチナでフィールドワークなどをしたのち、1925年にアメリカに亡命して1927年には自作の協奏曲をボストン交響楽団と演奏、イディッシュ演劇への作曲やハイフェッツ委嘱の作曲などを行ない、教育者として後進の指導にも当たって1943年にハリウッドで亡くなっている²⁷⁾。かれは生前には1939年設立の「マイラム」(“Mailamm”はThe America-Palestine Music Association「アメリカーパレスチナ音楽連合」の略称)のロサンゼルス支部代表で、1933年にドイツから逃れてきたアルノルト・シェーンベルク(Arnold Schönberg, 1874-1951)²⁸⁾と親交を結び、最晩年にはその影響を受けてシェーンベルク流の十二音技法の作曲も試みている。ちなみにともに協会を設立したサミンスキーも1925年にアメリカに逃れ、ニューヨーク有数のシナゴグで音楽監督の職を務めている。

だがその一方でロシアに残ったグネーシンやクレインはネップ時代の困難のなか、協会そのものとしての活動をしだいに維持できなくなっていった。なるほどアウアーにヴァイオリンを学んだルボフ・シュトレイヒャー(Lubow Streicher, 1888-1958)、民俗学の正規の教育を受けたソフィア・マギド(Sofia Magid, 18??-19??)は、1920年代後半から1930年代の劣悪な環境のもとで

27) かれはその死後は未発表のものを含め業績を顧みられることがほとんどなく、ある音楽学者が1963年に博論執筆のために調査をしたときは、手稿を保存していた妻の親戚宅がちょうど売りに出され、アクロンの自筆譜などがまさに廃棄される寸前だったという。Hagai Shaham: *Stempenyu. The Violin Music of Joseph Achron* (Audio CD). Devon (Biddulph Recordings) 1996 (Liner Notes), S. 3.

28) かれはそもそも1898年にルター派の教会に改宗をしているが、1933年に亡命の途上で滞在したパリでふたたびユダヤ教に改宗、その儀式には自身も当地に滞在していたシャガールが立ち会っている。Vgl. Irene Heskes, a. a. O., S. 274. わたしたちの考える以上にユダヤ人の芸術家・知識人たちは亡命先で連絡しあっていた。

フィールドワークを行なっている²⁹⁾あるいはペトログラード音楽院でショスタコーヴィチとともに学んだピアニストで、ロシア正教徒としての憚らぬ言動によってレニングラード音楽院を解雇され、新ヴィーン楽派をいち早く演奏したことで演奏活動禁止の憂き目に遭いながらも、反体制を貫いたマリア・ユーディナ(Maria Yudina, 1899-1970)が、新ユダヤ楽派の作品を演奏会で取り上げるなどの動きもあった。ただしグネーシンやクレインは自分の生存を守るのに精一杯で、マギドたち後輩に援助の手を差し伸べる余裕さえもはなかった。

だとしたら協会を立ち上げたエンゲルのその後はどうなったか。かれは1922年にソ連を去って1924年までベルリンに滞在し、アクロンを誘って出版社「ユヴァール」(Juwal ヘブライ語で「慶賀」を意味する)を設立した。さらには以前から盛んなリリースをしていたドイツのユダヤ系レコード会社から、エンゲルの少なからぬレコードが1930年代に出されていたり³⁰⁾、1935年に出版された当時最高のユダヤの歌集『ハヴァ・ナシラ、さあ！歌おう！』(*Hawa Naschira - Auf! Laßt uns singen!*)に、かれの作曲した11点の曲が依然として収録されていることを見ても、ドイツにおけるエンゲルの勢いの衰えぬ仕事ぶりが窺えるであろう。なかでもエンゲルのベルリンでの活動として特筆すべきことは話が前後するが、ヴィルナ劇団が当地で『ディブック』公演を行なった1922年に『ディブック』組曲を書いたことで³¹⁾『ハヴァ・ナシラ、さあ！歌おう！』にもその1曲(譜例2を参照)が収められている。かれがこの時期に完成させた『ディブック』——なかんずくその『物乞いたちのダンス』

29) これらの調査以前に蒐集されていたものも含めて資料は、キエフのウクライナ科学アカデミーのユダヤ部門に送られ、後述する当地の音楽学者ベレゴヴスキーの研究に受け継がれていくことになるが、多くは散逸するか放置されるという運命を辿ることになった。ちなみにポツダム大学がマギドの渉猟した資料を整理するプロジェクトを進めている。Vgl. Jascha Nemtsov, a. a. O., S. 158.

30) Hirsch Lewin u. a., a. a. O., S. 400. あのリヤディのシュヌーア・ザルマンの同名の子孫シュヌーア・ザルマン(Shneur Zalman, 1887-1959)の詩に曲を付けたものもある。

31) A. a. O., S. 398.



Aus: חזמרות תארוך, vergl. S.7

(Tanzmelodie aus dem „Dybuk“.)

譜例2 ヨエル・エンゲル『ディブク』からのダンスのメロディー (Zew Walter Gotthold, Rainer Licht und Jochen Wiegandt (Hrsg.): *Hawa Naschira. Auf! Laßt uns singen! Lieder Band*. München (Dolling und Galitz) 2001. S. 67)

(Bettlertänze) —— は好評を博し、かの作曲家の名前を後世に伝えるほぼ唯一と言ってよい作品となった。なおエンゲルは1924年にテル・アヴィヴに移住したのち、おなじくパレスチナに逃れていたビアリークとの交友を深め、後者の詩にもとづく作曲や当地の音楽教育に携わっていたが、1927年に59歳という若さで惜しまれつつこの世を去っている。

ヨエル・エンゲルをめぐる現在の評価

およそ生前の華やかさとは異なりエンゲルの現在の評価は芳しくない。なにしろアクロンの作品が近年次々と発掘されているのとは対照的に、エンゲルは代表作『ディブク』の録音さえ容易には入手できない³²⁾ さらには『ディブク』が1937年にポーランドのプロダクションによって映画化されたとき(ミハ

ウ・ヴァシンスキー (Michał Waszyński, 1904-1965) の監督, 音楽が非常に重要な位置を占める映画であるにもかかわらず, 現地のヘネフ・コーン (Henekh Kohn, 1898-1972) が作曲したものを, 当代屈指のハズンだったゲルシオン・シロタ (Gershon Sirota, 1874-1943)³³⁾ が歌うといったしで、『ディブブック』の成功と不可分だったはずのエンゲルの名前はクレジットにない。かれはロシアソ連時代から講演会や演奏会で自分の作品を多く紹介し, 「ユヴァール」では自作中心の出版をしてアクロンとのあいだに確執を起こすこともあった。だがいずれにしてもオーガナイザーとしての役割はともかく, こんにちエンゲルはよりによって音楽調査および作曲そのものに, たいへん厳しい評価が向けられているのが実情なのである。

かれはすでに1897年からペイルでのフィールドワークを行なっているが, 1900年に実施したある催しではそれらの成果ではなく, ペサハ・マレク (Pesach Marek, 1862-1920) の先行研究に依拠したことが指摘されている。おまけに協会の設立メンバーであるサミンスキーの論文によれば, エンゲルの集めたユダヤの民間のメロディーは「又聴き」^{セカンド・ハンド}であり, 資料提供者から直接提供されたものではなかったという。たとえばエンゲルの民俗学的調査には資料を「どこで」採集したかという記載がなく, 「だれから」得られたのかという情報が付されているのみで, 曲の提供者もマレクや自分の実父や義父だったというありさまだ³⁴⁾。あるいはアン・スキューとのフィールドワークでエンゲルはあ

32) ユダヤ音楽最大のデータベース「フリードマン・カタログ」でヒットするエンゲル作品は48点で (<http://digital.library.upenn.edu/freedman/>, 2007年8月4日アクセス), 『ディブブック』の録音としては「ハビマー・ナショナル・シアター」の吹き込み (Habimah National Theatre: *Habimah National Theatre Presents The Dybbuk*. リリースされた場所と年は未詳) が挙がるだけだ。これ以外に「クラシック・ミーツ・クレズマー・アンサンブル」の『ディブブック』 (Classic meets Klezmer Ensemble: *Der Dybuk* (sic!), Pfungstadt (Kranichsteiner Literaturverlag) 1999 (Audio CD) がドイツで出ているが, これはテキストの朗読を収録したオーディオ・ブックの類にすぎない。

33) かれはハズンとしてのレコーディングをすでに1903年から始めており, 1927年から1935年にはヨーロッパとアメリカでもツアーをしているが, ワルシャワ・ゲットーで1943年に家族とともに殺害された。

34) Vgl. Jascha Nemtsov, a. a. O., S. 64-66.

る曲を買ったが、かれはこの段階ではクレズマーのカペレにゴイがいることに思いもよらず、ゴイからクレズマーもどきのようなものを買ってしまったというしだいた³⁵⁾。おそらくはイディッシュも「ろくに出来なかった」と自称するエンゲルが、ペイルでイディッシュ語話者の情報提供者とやり取りすること自体、かれのフィールドワークがどの程度のものだったのかを示しているだろう³⁶⁾。

なかでもその音楽に容赦ない批判を提しているのが音楽学者でピアニストのネムチョフである。

『ディブック』の舞台音楽のような、エンゲルが後半に作曲した最高の曲は、完全に民俗音楽的である。かれの真^{フォークロリスティック} 正^{オーセンディック}な民衆のメロディーを含まない作品は他方で、音楽的にはほとんど印象が薄くナショナルな性格もない。たとえばビアリーク^{ベア・リク}の詩に曲を付けた歌『新しい流儀』(*Minhag chadash*)のように、かれの歌のいくつかは19世紀ドイツの作曲家のものに似ている、と言ってもまったく差し支えないのである³⁷⁾ (傍点：黒田)

あえてネムチョフの批判を誇張するとエンゲルは言ってみれば、民俗的な要素を採り入れてアレンジする場合ならいざ知らず、バルトークなどのようにそれを自家薬籠中のものにして、独創的な域に高めることのできる才覚を持ち合わせていなかった。だから「新ユダヤ楽派」の作曲家にも属しないとネムチョフは見ている。かれは作曲家というよりもユダヤの民俗音楽の研究を開始した者として、新生国家イスラエルの文化に寄与したことで名を残した印象がとて

35) Rita Ottens und Joel Rubin, a. a. O., S. 121. たとえばアントン・チューホフの1894年の短編『ロスチャイルドのヴァイオリン』は、ユダヤ人のカペレに雇われるゴイのフィドラーの悲哀を活写している。アントン・チューホフ(松下裕訳)『チューホフ小説選』水声社、2004年、479ページ～491ページ。

36) Vgl. Jascha Nemtsov, a. a. O., S. 64-66.

37) A. a. O., S. 69. ただしネムチョフ自身はクラシック寄りの研究者であることを付言しておく。

強い。かりに『ディブック』の成功がなかったらイスラエル以外では忘却されていた可能性も高い。かれの作曲した独立した作品として知られているのではなく、ある劇の付随音楽として流通しているにすぎないという点で、『ディブック』という作品は同時に作曲家エンゲルの限界をも示している。

「ゲットーの音楽」対「バイブルの音楽」

ただしエンゲル以上に才能のあったと思われる他の作曲家も、民俗的な音楽にもとづいて「ユダヤの音楽」を創造するという活動を、^{わだかま}なんの蟠りも抱かずに順風満帆に続けていたわけでない。かれらは当初こそユダヤの民俗音楽にかんする資料が乏しかったものの、協会設立からしばらくするとその知識量も飛躍的に増え、調査で集めた資料を評価する審美眼もそれに応じて鍛えられていった。かくして状況は1913年にサミンスキーが総括しているように一変していた。

かれら(協会の作曲家たち：黒田注)は民俗音楽の取るに足りないメロディーと価値ある部分をすでに区別できるようになって、現在はその精神をますます内面化して相応しい編曲スタイルを模索しつつある段階である。³⁸⁾

(傍点：黒田)

かくてペイルの日常生活に根付いた世俗の音楽——言うまでもなくクレズマーもそのひとつである——に代わり、シナゴークでの礼拝に用いられる音楽の価値が相対的に上昇してくる。ありていに言って生活の場にいまも残る音楽を素朴に追っていた段階から、サミンスキーが定式化したように「ゲットーの音楽」か「バイブルの音楽」かという選択に、否応なく直面させられる段階にまで状況は進んでいたのである。たとえ異民族の民謡が混ざった曲でも「ユダ

38) A. a. O., S. 71.

ヤのナショナルな要素」を含んでいるのだから、「ユダヤの音楽」からはしたがってそれを排除すべきではない、というのがエンゲルがサミンスキーに反論したときの言い分であった。かたやサミンスキーはコーカサスのシナゴグで体験した礼拝への感激から、「ユダヤ人の音楽芸術の未来」は「過去のアルカイック古めかしいユダヤ教の神殿」のなかにあるという、一面では本質主義とも受け取られかねない結論を導いたばかりでなく、わずかな音しかなくリズムも束縛されない聖書の伝統的なカンティレション詠唱法にこそ、自由な音楽創作の源泉があるのだという意見を強く主張している³⁹⁾。おそらくは民俗学的な関心から出発して民謡に専心したエンゲルと、本来的には作曲家として自己理解をしていたサミンスキーとの違いであろうが、エンゲル以外の若手の作曲家が後者の意見に賛同していった一方、協会の会員の多くは心情的にエンゲルの側につくことになった。

おそらく 20 世紀前半のユダヤの民族音楽の研究者としては、エンゲル以上に評価の高いベレゴヴスキー (Moshe Beregovski, 1892-1961) と対比して、スーザン・スロットニクはエンゲルたちの世代を次のように総括している。

(ベレゴヴスキーのような：黒田注) ソヴィエトのイディッシュ文化の研究者は、(Y・L・カーハンや Sh・アン・スキーのような) イディッシュ・フォークロアの先行研究者の、「ロマンティックなナショナリズム」や民族精神 (*folksgayst*) という、19 世紀的な概念の信奉を批判することから出発した。(……) 「民族」は旧態依然としていて、読み書きができず、僻地のもの——すなわち本質的にモダンでないと見做され、エスニック・グループ民族集団というのは自分たちのフォーク・ソウル民族魂への敬意に等しい、と見做されたのである。(……) たとえばイディッシュ・フォークロアの研究者は、自分たちがユダヤ人に

39) Vgl. a. a. O., S. 71-75.

「典型的」かつ特有だと見做したものを対象にし、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)シュテートル(*shtetl*)をむしろ強調した。(……)ハシディズムおよびフォークロアの^{アルカイック}古めかしいものが強調された所以である⁴⁰⁾(傍点：原文)

あくまでも先人たちを欠いた困難な状況のなかでエンゲルたちは、『グリムカ』のようにすでに確立している「ゴイの音楽」に対抗できる、おのれの「ナショナルな音楽」を探求する必要性に迫られた。ただしすでにゴイの「モダニズム」のなかで芸術を展開してきた当人たちは、「個」として自分の芸術言語を追求することにももちろん抵抗はなかったが、「ユダヤ人」の「ナショナルな芸術」とどう取り組むべきかという経験に欠けていた。かつてシャガールを初めて評価したエフロースは、ロシアの「ナショナルな芸術」—— おなじ理念を音楽で表現したのが「五人組」のロシア国民楽派であろう —— の轍を踏むこと、すなわち「表面的な模倣や様式化」⁴¹⁾への陥穽を警告する一方で、ユダヤ人が自分たちの芸術を模索することの難しさも十分に^{わきま}弁えていた。なぜならユダヤ人ほど他民族の影響に晒された「ネイション」もないからである。だから「ユダヤの音楽」「ユダヤの美術」と掛け値なしに呼べるものは存在しなかった。なるほどエンゲルたちは立場の違いはあれみな一様に「ユダヤの音楽」を追求したのだが、だがそれでも自分たちの辿り着いたのが他民族の要素の混ざった音楽だったとしたら、たぶんそのときの懊悩は並大抵のものではなかったにちがいない。ただしエンゲルのような作曲家に同胞の画家たちと異なる点

40) Zitiert nach Mark Slobin: *Introduction*. In: Mark Slobin (Hrsg.): *Old Jewish Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Syracuse (Syracuse University Press) 2001, S. 4. Y・L・カーハン(Yehuda Leyb Cahan, 1881-1937)は YIVO 設立者の一人で、この研究所の民俗学委員会の長を務めた人物であり、イディッシュ語学の泰斗マックス・ヴァインライヒ(Max Weinreich, 1893-1969)が編集した *Yiddische Folkslieder mit Melodyes*. New York (YIVO) 1957 の著者でもある。

41) Vgl. Jascha Nemtsov, a. a. O., S. 43-44.

があるとするれば、ユダヤ民俗音楽協会の設立に参加した音楽家たちのほうが、かつて自分たちが離反した世界とあらためて向き合うというかたちで、言い換えればすでにロシア文化に同化しているユダヤ人として、「ユダヤとはなにか」という問題と格闘せねばならなかった性格が強いことである。たとえばシャガールが自分の親しんでいたイディッシュの慣用表現を自在に操り、これを隠れた仕掛けとして画面に盛り込むことができたのとは対照的に、⁴²⁾ エンゲルたちは音楽活動をフィールドワークから開始しなければならなかった。なおかつそれはゴイの音楽家を鏡にして自分たちの音楽を模索するという、おそらくは「模倣」と言われても仕方のないような姿勢でもあった。あるいは偶像禁止という戒律のゆえにそもそも造形美術の伝統をもたなかっただけに、ユダヤ人の画家にはサミンスキーの言う「バイブルの音楽」に相当するものがなく、この点でもやはり画家のほうが音楽家より大きな自由を享受できたと考えられる。

なるほど1世代あとのベレゴヴスキーにはスターリン独裁という別の困難があったが、エンゲルたちのような「ナショナル」なものと「モダニズム」との葛藤を、基本的には感じずに研究を進めることができた音楽学者だった。なぜならスターリン体制下で研究を続ける方便にすぎなかったとしても、かれに

42) たとえば以下のようなタイトルやモチーフに慣用表現の視覚化が表われている。

作品のタイトルないしモチーフ	照応するイディッシュの慣用句
『7本指の自画像』(1912-13)	「誠心誠意、見事に物事を行なう」ことを「7本指で」という
顔が緑の『フィドラー』(1912-13)	「祈り」ののちの気持ちを「緑になった」という
空中を飛翔する恋人たち	きわめて嬉しい気持ちを「宙に舞い上がる」という
さかさまの頭の『詩人、3時半』(1911)	感動したことを「身体がさかさまになった」という

ちなみにシャガール自身は——こうした発言を真に受けるかどうかは別にして——イディッシュ語の慣用表現を視覚化しただけだと主張し、自分の作品が文学的ないし象徴的に解釈されるのを嫌った。

としては「ユダヤ人」の「プロレタリアート」の音楽が「ユダヤ人の音楽」だったからで、「ナショナル」なものは追求しようにもできない環境にあったのだ。だから最終的には理念が対立したエンゲルもサミンスキーも、「ナショナル」なものと「モダニズム」とを統合させるという、なるほどそれ自体は真に追求すべき課題のもたらす矛盾に晒されることになり、「ナショナル」なものの「モダニズム」も十分には実現できずに終わった。かれらには前人未踏の新しい音楽の分野へと前進していたのか、あるいは音楽的には伝統への後退を余儀なくされたのか、容易には見極めがたい曖昧さがどうしても付きまといている。かれらはつまり立ち位置の曖昧さゆえに足をすくわれたという印象が否めないのだ。

かれらはだがそれでも自分たちなりの活動と努力によって、「ユダヤ音楽とはなにか」という問いに真摯に取り組んだ。なおかつそれは自分たちの音楽の場が崩壊するぎりぎりの時期であった。なるほどその場がすでに19世紀末から周囲からの迫害によって、なんども崩壊の危機に晒されつづけてきたのは確かである。だがおなじ問題にまったく別の観点から迫った2つの暴力——ナチスもスターリン体制も「ユダヤ音楽とはなにか」を熱心に追求した——によって、かつて調査がなされた場もその成果もエンゲルの死後しばらくすると、文字どおり跡形をまったくとどめないほど破壊されてしまったのである⁴³⁾。

『ディブツク』の転生、ディブツクの憑依

あるときは貧しい花嫁を喜ばせる楽しいダンス「フレイレフ」(freylekh)となり、あるときは死者を悼む祈り『憐れみに満ちた神よ』(*El male rachamim*)

43) あのシャガールとのユーモラスなツー・ショットのあるミホエリスは、モスクワに残ってはいたものの1948年にロシア内務省によって殺害され、国立イディッシュ劇場そのものが数ヵ月後には閉鎖されてしまい、劇団付きの作家たちも1952年に一斉に粛清される運命となった。なおナチスによるユダヤ系音楽家への弾圧については長木誠司『第三帝国と音楽家たち』音楽之友社、1998年を参照のこと。

となり、あるときは愛のデュエットとしてワルシャワの芝居小屋で歌われ、あるいはやつれた少女が手回しオルガンから流す流行歌となる。かのじよは親元から引き離されて粗末な扱いを受けてきたのだが、息絶えようとするなか主人から野に打ち捨てられてしまう。なんとか命は助かったものの盲目になってしまった少女は、くだんのメロディーを歌いながら家々を回って物乞いをする。あるラビがたまたまそれを耳にして少女を迎え入れる。かれのもとを訪れた市井の似非学者が安息日に自分の唯一知っている歌、あの少女から聴いたばかりの歌を歌ってラビも一緒に口ずさんだところ、たちまちその歌はトーラーの香りに包まれて少女も救済される。ただしこれはもともと実在の伝説的なフィドラー、ペドツァー (Arn-Moyshe Kholodenko “Pedotser”, 1828-1902)⁴⁴⁾ による結婚式の曲『マズルトーヴ』 (*mazltov*) だった⁴⁵⁾

おなじ曲が場所と人によって変わっていき新たな意味を得る——ペレッツ (Yitskhok Leybush Peretz, 1852-1915) が虚実を交えて書いた『あるニグンのギルグル転生』 (*a gilgul fun a nigun*, 1901) は、「受け継がれていく」というユダヤ音楽の特徴をうまく表わしている。さらに「ギルグル」 (*gilgul*) というのはもともと「魂の輪廻転生」を意味しているから、決まった歌詞をもたず掛け声だけで歌われる歌「ニグン」 (*nigun*) が、さながらここでは魂のように扱われているのがとても興味深い。わたしたちはすでに冒頭でシャガールがクレズマーを聴いたことの手がかりとして、ゲルショフがショスタコーヴィチに故郷の歌を聴かせたというエピソードを見たが、ゲルショフが歌を歌ったとしたらそれはかなりの確率でニグンであり、かれがショスタコーヴィチに聴かせたニグンもヴィテブスクのものとは異なっていたかもしれない⁴⁶⁾ なぜならペレッツの描いたようにニグンをはじめユダヤの音楽は変わっていくのがその本質だからだ。

44) ちなみにエンゲルもペドツァーの手稿を探していた。Vgl. Rita Ottens und Joel Rubin, a. a. O., S. 28.

45) Vgl. Isaac Leib Perez (Übers. Jakob Schajowicz): *Die Seelenwanderung einer Melodie*. Stuttgart (Edition Weitbrecht) 1984, S. 53-78.

さしずめ『ディブック』の音楽が辿った運命もまさに「転生」と言えるものだった。この芝居がイディッシュ劇全盛期のアメリカで評判を取ったことはすでに見たが、ニューヨークの劇場にいた人物にアーロン・コプランド(Aaron Copland, 1900-1990)がいた。かれの父もロシアからのユダヤ移民だったがデパート業で成功を収め、ニューヨークの由緒あるシナゴグを運営する要職にも就いていた。だからアーロンも宗教行事でユダヤ音楽に接していたとしても不思議でないが、かれは『ディブック』体験によってあらためて自分のルーツに思いを巡らせ、例の『ミブネイ・マー』をもとに自身の「シャガール風のグロテスク」な「ホラ」(hora)を加え、1928年に『ヴィテブスク、あるユダヤの主題にもとづく習作』(*Vitebsk - Study on a Jewish Theme*)を作曲した⁴⁷⁾あるい

46) 当の指摘をしているのは Izaly Zemtsovsky: *Schostakowitsch und der Jiddischismus in der Musik*. In: Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter (Hrsg.): *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*. Berlin (Kuhn Ernst) 2001, S. 150-179 のとくに S. 158 である。だがそうだとするとゲルショフの歌ったヴィテブスクの歌が、ショスタコーヴィチ『ピアノ三重奏曲第2番』最終章の原型となったという、ヘントヴァの説は修正を加える必要があるかもしれない。かのじょは最終楽章を「力動感に満ちた、鋭く尖ったリズムの舞曲風の音楽」、すなわち「死の舞踏」というように述べているのであるが、ニグンをそのような音楽と見做すにはあきらかに無理がある。なるほどショスタコーヴィチがゲルショフから嗅ぎ取ったのは、「旋法」や「構造」ではなく「イメージ」の特質であり、「民衆的な気分」だという曖昧な説明を加えて、ヘントヴァはショスタコーヴィチがユダヤ音楽の特徴を見事に言い表わした

わたしはどうやらユダヤの旋律の際立った特質がどこにあるか分かっているようです。ここでは陽気なメロディーが悲しいイントネーションのうえに築かれています。この民族はまるで一人の人間みたいです。なぜその民族は賑やかな歌を歌いだすのか。なぜならその心が悲しいからです。

という卓見を引いているが、ゲルショフが歌った当のモチーフは「ショスタコーヴィチの意識の奥にしまわれ、しかるべきときに姿を現わした」と微妙な言い方をするなど、かのじょの説には依然として疑問が残るため保留なしとしない。さすがにヘントヴァ自身はヴィテブスクの出身だからであろうか、クレズマーには「反復し、利用し、変形」する手法があるという指摘をしているが、『ピアノ三重奏曲第2番』のフィナーレから聴き取れるような「死の舞踏」が、「アウシュヴィッツやマイダネクにあった強制収容所の現実であることを当時の人々はみな知っていた」というくだりは、完全な勇み足でしかないと言わなければならない。なぜなら『ピアノ三重奏曲第2番』の完成した1944年にナチスのユダヤ人虐殺が知られていたはずはないからだ。かのじょの『ピアノ三重奏曲第2番』をめぐる考察は全体的に情緒的な印象を免れない。ソフィア・ベントワ(亀山郁夫訳)『驚くべきショスタコーヴィチ』筑摩書房、1997年、33~34ページを参照。

は現代の代表的なクレズマーからなるアンサンブル「ロンドン／スクランバー／ケイン」も、『ニグニーム』(*Nigunim* ヘブライ語で“nigun”の複数形)というCDで、『ミブネイ・マー』を「ヴィテブスクに由来する神秘主義のメロディー」として演奏している⁴⁸⁾ だがいずれの場合もアン・スキーやエンゲルへの言及は見当たらず、『ミブネイ・マー』はすでにエンゲルたちの文脈を離れて一人歩きをしている。

これらとは別個の試みとしてガーシュインの『ディブブック』作曲の計画が挙げられる。かれはその活動の初期には『素敵なあなた』(*Bei Mir Bist Du Sheyn* ないし *Bei Mir Bist Du Schön*, 1932)や『ドナ・ドナ』(*Dona Dona*, 1940)で知られるショローム・セクンダ(*Sholom Secunda*, 1894-1974)と、イディッシュ劇用の『ディブブック』の作曲を行なわないかという依頼を、ニューヨークのイディッシュ劇界最大のプロモーター、ボリス・トマシェフスキー(*Boris Thomashefsky*, 1867-1939)から受けている。だけれどもセクンダがガーシュインにはユダヤ音楽と作曲の素養がないとしたため、トマシェフスキーも自分の提案を結果的には引っ込めてしまう。さらにガーシュインは1929年にメトロポリタン・オペラからも『ディブブック』の作曲を委嘱される。だがその版權が別の作曲家に渡っていたことが判明したため作曲は実現せず、かれが準備していたスケッチも兄で作詞家だったアイラによると現存しないという⁴⁹⁾ レナード・バーンスタインがバレエのために作曲した『ディブブック』(*Dybuk*, 1974)をはじめ、おなじ題材にもとづいて作曲された作品はこんにち相当の数に達している⁵⁰⁾

47) G・レヴィン+J・ティック(奥田恵二訳)『アーロン・コープランドのアメリカ』東信堂、2003年、46～47ページおよび171～172ページを参照。

48) London/Slamberg/Caine: *Nigunim* (Audio CD). New York (Tzadik) 1998.

49) 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い』(日本ユダヤ文化研究会『ナマール』、第8号、2003年、所収)を参照。

50) なにもこのことは音楽の分野にかぎったことではなく、「ディブブック」はもともとアン・スキーの集めた多くの説話をはじめ、イディッシュの民話ではお馴染みの想像上の存在だった。ビアトリス・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年を参照。

だがそもそもアン・スキーの『ディブック』という戯曲そのものが、17世紀のウクライナでユダヤ人への迫害のため殺された花嫁花婿が、悪霊すなわち「ディブック」となって後世の恋人に乗り移るという筋書きだった。あらためてエンゲルたちにとって「ユダヤ」というものが意味したものを考えたとき、あたかもそれはかれらに悪霊のように憑依したのではなかっただろうか。かつて滅ぼされたものが死にきれずにこの世を彷徨いつづけ、いまを生きる者たちを獲物にいつまでも執拗に悩ます悪霊のように。

[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。なお本論で扱ったエンゲルやアクロンについては Jascha Nemtsov: *Die neue Jüdische Schule in der Musik*. Wiesbaden (Harrassowitz) 2004 に多くを負っている。

[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。

[2006 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 ? (2)

Einige Überlegungen über die jüdische Musik um die Zeit der russischen Revolution

Haruyuki Kuroda

Im Jahr 1920 arbeitete Chagall für zwei verschiedene jüdische Theater. Im Auftrag von „dem staatlichen jiddischen Kammertheater“ malte er das Wandgemälde „*Einführung zum jiddischen Theater*“ (1920); ein Meisterwerk seiner frühen Zeit. Auch das Theater „Habimah“, das alle Stücke in der hebräischen Sprache aufführte, hat ihn um die Bühnenkunst für den „*Dybbuk*“, ein berühmtes jiddisches Drama An-skis, gebeten. Jedoch konnte der Maler dieses Vorhaben nicht realisieren, da er aufgrund Habimahs naturalistischer Einstellung die Zusammenarbeit mit diesem Theater abbrach.

Ein Foto aber dokumentiert die auch danach gebliebene Freundschaft zwischen dem Maler und einem Musiker Habimahs. Der Musiker, Joel Engel, studierte Musik an der Petersburger Musikhochschule und komponierte für das Habimah die Bühnenmusik von „*Dybbuk*“. Und trotz des Streites mit diesem Theater schaute sich Chagall sogar die Uraufführung des „*Dybbuk*“ an.

Engel gründete bereits 1908 in Sankt Petersburg die Gesellschaft für Jiddische Volksmusik, und trat 1912-1914 mit An-ski und den anderen eine ethnologische Expedition an, um im jüdischen Ansiedlungsrayon Folklore zu sammeln. Er schrieb sie in Form von Klassischer Musik in seine eigene Komposition um, so auch die Musik von „*Dybbuk*“. In dem Bühnenstück „*Dybbuk*“ wurde demzufolge keine authentische jüdische Musik gespielt.

Falls die Musikanten im Gemälde „*Einführung zum jiddischen Theater*“ zum Leben erweckt werden könnten, so würden auch diese sicherlich eine „verarbeitete“ Musik spielen.