

ブルース、ロックンロールへのユダヤ人の貢献 ——チャック・ベリーをめぐる異文化交錯（三）

鳥越輝昭

はじめに

ブルースを源流とする音楽がロックンロールとして普及していった過程に関する記述には、黒白二分法が見られることが多い。すなわち、米国の黒人音楽と白人音楽とが混交して白人社会に広まったというような記述がなされるのである。黒白二分法を採る点については、この普及過程を肯定的に述べる場合にも否定的に述べる場合にも共通している。

大衆音楽評論家のロバート・パーマーは、こう書いている (Robert Palmer, "Rock Starts," in *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, 1976; New York: Random House, 1992, p. 4)。

ロックンロールは、米国の南部と南西部で黒人と白人が社会的・音楽的に相互に作用し合った結果、必然的に生まれたものだ。ロックンロールのルーツは複雑に絡み合っている。基盤となった黒人教会音楽がブ

ルースに影響し、田舎のブルースが白人の民謡に影響し、米国北部貧民街の黒人大衆音楽だったブルースと黒人ポップスがジャズに影響し、等々といったぐあいだ。しかし、唯一の最も重要な過程は、黒人音楽が白人音楽に与えた影響だった。ロックは、アフリカ系アメリカ人の伝統のなかからだけでは発達しなかったかもしれないが、仮にアフリカ系アメリカ人がいなかったら、けっして発達することのなかったものである。

アフリカ系アメリカ文化研究家のネルソン・ジョージは、こう書いている (Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, 1988; 林田ひめじ訳『リズム＆ブルースの死』早川書房1990, p. 141)。

R & B が黒人マーケットの発見だったとすると、ロックンロールは白人ティーンエイジャーの開拓だった。それは最初フリード (アラン・フリード) によっておこなわれ、やがて彼ほどの才能を持たない商人へと引き継がれた。『ロックンロール』なる言葉がフリードによって全国的に広められる以前につくられた、ファッツ・ドミノ、リトル・リチャードらのレコードが、それ以後の彼らのレコードと大きく違っていたわけではない。彼らはいつでも同じサウンドを追求していた。ただリーダーとストローラーの場合と同じく聴衆の方が、幅広い年齢層の黒人から白人ティーンエイジャーに変わったただけだった。聴衆と演奏者のあいだの文化的関係にはあえて言及しないとしても、ものをいうのはやはり金であり、白人ティーンエイジャーはその現金を持っていたのである。

大衆音楽学者ロバート・ワルサーも、つぎのような一文を書いている (Robert Walser, "The Rock and Roll Era," in *The Cambridge History of American Music*, Cambridge: Cambridge U. P., 1998, p. 347)。

ロックンロールについても、元来は黒人のアメリカ人が作り出したものでありながら、白人アーティスト、ならびに音楽業界を支配していた白人企業家が、不釣り合いに多額の報酬を手にしてきた。

右の三例はいずれも米国の書き手の文章中にみられるものだが、黒白二分法はその他の国の書き手にも共通しているようである。英国人の大衆文化研究家イアン・チェインバースにも、つぎのような文章がある (Iain Chambers, *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, Basingstoke & London: Macmillan, 1985, p. 15)。

録音スタジオに新たな可能性が生まれ、その結果の音がラジオとレコードで大衆的規模で流通したので、そのつぎの可能性に進んでいくことにもなった。それが、つまり、白人大衆音楽のそのときまで無視されていた先端部分 (カントリー、ヒルビリー、南部ゴスペル音楽) と、公式には排除されていたアメリカ黒人音楽の持つ直接性とは、重要な重なり合いを見せたことである。この結びつきはけっして必然的なものではなかった。しかし、もうひとつの要因、つまり、若者文化のなかの複数の変化がまとまって「ティ-

ンエイジャー」という明瞭なかたちを取ったことにより、歴史のなかの形態となった。そしてロックンロールはその本質を表すものだった。

フランスの大衆音楽研究家 R・ホフマンと J・M・ルデュックの共著書には、つぎのような文章がある (R. Hoffmann & J.-M. Leduc, *Rock babies: 25 ans de pop music*, Paris: Editions du Seuil, 1978, p. 19)。

ショービジネス界は、新しいタイプの消費者の出現を感じ取っていた。この消費者は乱暴で挑発的なものに魅了されていたが、革命的だったのではなく、かえって、社会システムの内にある暴力性のなかにいるのを心地よく感じていた。こういう消費者のために、ロック・ミュージシャンたちの作品は「改作」されていた。だから、チャック・ベリーも、最初の二枚のレコードを出したのちは調子を軽めて、希薄な「ティーンエイジャー」向けの音楽、「スクール・ミュージック」(高校生向けのパターン化された音楽)を作るようになった。また、この社会システムは、黒人たちが、大半を自分たちが作った音楽から一定以上の利益を得ることがないように見張っていた(ロックンロールは公民権を求める黒人たちの闘争と時期的に重なっていたからだ)。さらに、このシステムは、黒人ミュージシャンがどこかの地域で成功すると、若い白人に急いでそのカヴァー版(つまり、少し上品な版)を録音させ、この歌手が米国全土で成功を手にするのだった。こうして、本質的に黒人的なリズム&ブルースが、白人たちによって、白人の伝統であるロカビリーのなかに持ち込まれたのだ。

ドイツの大衆音楽学者ペーター・ヴィッケの著作のなかには、つぎのような記述が見られる (Peter Wicke, *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig: Suhrkamp, 1998, p. 182)。

アメリカ合衆国ではいわゆる「カヴァー版」を同時に肌色の異なる市場向けに製作する慣行がすでに長年存在していた。白人市場に向けて黒人の歌を白人歌手に録音させ、(例外的ではあったが) 黒人市場に向けて白人の歌を黒人ミュージシャンに録音させ、ヴァリエーションを豊かにしていたのである。「白人ミュージシャン」ビル・ヘイリーは、この慣習を利用して、いかがわしい収益を得たのだ。「カヴァー版」という宣伝文句のもと、ヘイリーを出発点として純然たる模倣の慣行が始まった。歌はいわば「色」の異なる新しい解釈をほどこしているわけではなかった。オリジナル版は公然と模倣され、ビジネスチャンスを求める攻撃的マーケティングによって市場から駆逐された。これは、白人中産階級のティーンエイジャーたちがアフリカ系アメリカ人音楽のリズムと響きの強烈さに熱狂するようになったから可能になったのである。エルヴィス・プレスリーも、初期の成功はほとんどそういう模倣によるものだった。最初の大ヒット、一九五六年の「ハウンド・ドッグ」にしても、女性ブルース歌手ウィリー・メイ・ソーンントンの録音がすでに二年前から市場に出ていたのである。

イタリア人の大衆音楽学者グイド・ミケローネの著書のなかには、つぎのような文章がある (Guido Mi-

chelone, *Senti un pop: La musica angloamericana alla conquista del mondo*, Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2001, p. 61)°

ロックンロールは、おおむね一九五四年から一九五九年にかけて最大の光彩を放った。音楽的には、アフリカ系アメリカ人の民族音楽に典型的な電気楽器（ベース、オルガン、ギター）を使ってリズムを強調するタイプのリズム＆ブルースに由来していた。R & RとR & B（ともなく略称されるようになるもの）は、一九五〇年代半ば以後、社会的には中産から下層の、まだ高等学校通学中か、すでに就職している若い白人アメリカ人が黒人音楽に信じたいほどの関心を示した事実を象徴的に表していた。白人の若者たちは、黒人たちのブルース色の濃いロックンロールのスピードとダイナミズムを賛嘆し、この音楽によって気晴らしをし、灰色の日常を逃れ、ガールフレンドを手に入れ、いささか大げさで昔の遊歴書生のような生き方をした。

当時の大衆音楽の動向を黒白二分法で記述するのは、本邦でも同様のようである。大衆音楽評論家、中村とうようは、つぎのように書いている（『大衆音楽の真実』ミュージック・マガジン1986, pp. 358-59）。

四〇年代後半、つまり第二次大戦が終わってからの五年間にドッとばかりにあふれ出した黒人の新しいポップ・ミュージックは、黒人だけでなく、白人の若者たちをも強く惹きつけた。戦前のティンパン・ア

リーとレコード・メイジャーによる硬直化した歌づくりシステムが若者たちをとらえる力をまったく失っていたのは、黒人だけのことでなく白人の聴衆に対しても完全に同様だった。ジュークボックスに詰め込まれたマイナー・レーベルの新しい黒人音楽は、白人の若者たちにもエクサイティングなカッコいいものとして受けとめられ、彼らはその音楽で踊りまくった。

ベトナム反戦と人種差別に揺れ動いた六〇年代に、白人のインテリたちが知的な次元で大きな意識改革を体験したのは周知の事実である。だが無知な白人ティーネイジャーたちは、すでに四〇年代後半から五〇年代にかけての冷戦と反共ヒステリーの時期に、身体感覚的な次元で、ホワイ・アメリカの既成の道徳、既成の美意識に反逆していた。

音楽史家、奥田恵二の著書には、つぎの記述が見られる（『アメリカ音楽』の誕生——社会・文化の変容の中で——『河出書房新社 2005, p. 256』）。

たとえば、リズム・エンド・ブルーズ（「ママ」の名で親しまれていた音楽——南部農村地帯を離れ都会に移った黒人たちが、都会で味わうことになった憂鬱感を歌ったアーバン・ブルーズに、強烈な大音量のリズムを加えた攻撃性の高い音楽——が白人のカントリー音楽の素朴な唱法と触れ合ったときに、ロックンロールの名で一世を風靡した音楽が生まれ、二〇世紀最終四半期のポピュラー音楽文化に中心的な位置を占めるロック文化への最初の一步が踏み出された。チャック・ベリー（一九二六——）などに代表される

初期のロックンロールの音楽家たちは、電氣的に増幅されたギターや打楽器が打ち出す機械的で均等なりズムに乗せて、白人、黒人を問わぬ一〇代の若者たちが大人中心の体制社会に感じ始めていた不満感を、カントリー的な唱法に乗せて歌い始めた。ポピュラー音楽の表現の中心点が、ジャズ特有のスウィング感覚が生む浮遊感から、執拗に反復されるリズムから生じる集団的恍惚感に移行し始めたのは、正にこの時代のことだった。そして、そうした恍惚感から生まれる共有意識が、この種類の音楽の存在理由になった。ロックンロールは、それまでのアメリカ社会の人種による区分を曖昧にし、世代間の対立を明瞭にした。

ロックンロールという音楽は、「アフリカ系アメリカ人の音楽が二十世紀後半に世界を制覇していった最初の媒体」(ワルサー、前掲書、p. 346)といわれるほどに文化史的に重要な音楽現象である。だが、その成立前後の記述について黒白二分法を採るのは明快すぎて、濃淡の微妙を欠いているように感じられる。

じつは右に引用した数例の記述に関しても、「白人」内部の世代差(親の世代に対するティーンエイジャー)や階級差(上流・中産上層に対する中産下層・下層)を指摘している場合が多い。しかし、そこにはもうひとつの重要な要素が欠落しているように思う。それは社会集団、とりわけユダヤ系アメリカ人の存在である。ユダヤ系アメリカ人のなかにも、当然ながら、上流・中産上層に対する中産下層・下層という階級差が、アメリカへの到来順と出身地とに関連しつつ存在していたが、この社会集団を「白人」という枠組みだけで捉えるのは大ざっぱにすぎる感じがする。

その理由として、明瞭な事実をひとまずふたつだけ挙げておこう。第一に、黒人とユダヤ人は、近代史のな

かで、最悪の迫害をこうむった二大社会集団だった。どちらの集団もその際、「白人」から迫害をこうむったのである。

もうひとつの理由は、黒人音楽の普及に際して、少なからぬユダヤ系アメリカ人が貢献していることである。右に引用したネルソン・ジョージが著書に「白人」として名前をあげたアラン・フリード、リーバーとストーリーはじつはユダヤ系アメリカ人だった。ラジオのディスク・ジョッキーだったアラン・フリード (Alan Freed, 1921-1965) は、当時流行の黒人音楽を「ロックンロール」と名付けて黒人性を曖昧にし、それを白人社会に受け入れやすとした人物、そしてラジオで盛んに黒人音楽のレコードをかけたり、黒人アーティストを集めた「ロックンロール」コンサートを主催したりした人物である。ネルソン・ジョージはフリードについて、「彼にとってロックンロールは、純粹に金を意味していた」、と手厳しい評価をくだすが、黒人への根強い人種差別のあった社会のなかでフリードが黒人音楽を普及させた功績は大きいだろう。

やはり黒人音楽を普及させる役割を果たしたジェリー・ウェクスラー (Jerry Wexler, 1917-2008) もユダヤ系アメリカ人だった (ネルソン・ジョージはウェクスラーについても単純に「白人」とレッテルを貼っている⁽¹⁾)。ウェクスラーは、レコード会社アトランティックで黒人音楽を製作した人物だが、それより先、まだ音楽業界誌『ビルボード』のライターだったところに、「レイス・レコード (黒色人種向けレコード)」という人種差別 (もしくは人種隔離) の語感が強いジャンル分類を「リズム & ブルース」という分類用語へ変更をした人物である。ウェクスラーが黒人音楽を愛好していた人物であることは、一見して明瞭である。

リーバーとストーリー (Jerry Leiber, 1933- & Mike Stoller, 1933-) はユダヤ系アメリカ人の作曲チーム

で、ネルソン・ジョージも「黒人の感性で作曲する、並はずれた才能を持っていた」と高く評価するふたり組である。⁽²⁾ 多数のもっぱら黒人歌手たちに曲を提供するとともにレコーディングのプロデュースもした。ペーター・ヴィックが、プレスリーについて、黒人歌手ソーンントンの「ハウンド・ドッグ」をカヴァーして成功を略奪したと書いたこの「ハウンド・ドッグ」は、じつは黒人でなくユダヤ人のリーバーとストーリーラーが作った曲だった。

R・ホフマンとJ・M・ルデュック、奥田恵二の文章に名前の見えるチャック・ベリー (Chuck Berry, 1926-) の重要なレコードのほとんどを出したチェス・レコードは、ポーランドから移住してきたユダヤ人兄弟の設立したインディー・レーベルだった。さらに、この会社から売り出されたベリーの最初のヒット曲「メイベリー」をラジオでかけてプロモートしたのは、ユダヤ系アメリカ人DJのアラン・フリードだったのである。

こうして、いくつか際立つ例を見るだけでも、リズム&ブルースとロックンロールが広まってゆく過程で、作詞作曲・レコード製作・ラジオ放送・コンサート企画といったさまざまな面で、ユダヤ系アメリカ人が重要な貢献をしたことがわかる。

今回の小論は、ブルースとロックンロールという音楽の展開を語る場合、黒白二分法では事実を十分に捉えきれないのではないか、いわばやや灰色のユダヤ系アメリカ人の貢献、という視点を追加するべきだろうと主張するものである。

ー リーバーとストーリー

エルヴィス・プレスリー初期のレコードに「ハウンド・ドッグ Hound Dog」(一九五六)という有名な傑作がある。発売年だけで二百万枚売れたベストセラー、ロックンロール・レコードの古典である。このレコードをよく聞いてみると、ベース、ドラムス、ギターがそれぞれ異なったリズムを刻んでいる。ベースはカリブ海のキューバから到来したソンのリズム(「ルンバ」と誤称されたもの)を三拍で弾き、ドラムスは強烈なバックビートを叩き、ギターは八拍のリズムを均等に刻んでいる。これら三つのリズムのズレが揺らぎを生み出し、その上に素晴らしいリズム感覚の歌唱が被さってゆき、攻撃的なギター・ソロが挟まれる。

この「ハウンド・ドッグ」という曲については、文化史的に見て、いくつか注目すべき点がある。

ひとつは、この曲を歌うプレスリーがもたらした衝撃である。演劇評論家のジョン・ラー(John Lahr, 1941-)は、少年時代の一九五七年、テレビのエド・サリヴァン・ショーでプレスリーが「ハウンド・ドッグ」を歌ったときのことを、このように回想している。

プレスリーはサイドメンに合図し、マイクに近寄り、音を出し始めた。ビタミンB注射で内蔵を貫くような音だった。You ain't nothing but a hound dog……黒髪の巻き毛が額をこすり、プレスリーは(検閲の対象になった)くねくね踊りを始めた。わたしが自分をコントロールできなくなったのは、このときだ。

わたしはソファーから弾き出された。プレスリーの動きがあまりに放埒だったせいだ。わたしは床に伸びていた。わが目の見ているものを信じられなかった。⁽³⁾

ロバート・パーマー (1945-1997) も、プレスリーがエド・サリヴァン・ショーで歌った「ハウンド・ドッグ」について、こう書いている。

全米の若いアメリカ人が、今まさに文化が引火点に到達した、自分たちは今後二度と同じ存在のままではいられないのだ、と本能的に感じ取ったのである。⁽⁴⁾

プレスリーがテレビで「ハウンド・ドッグ」を歌う様子は、米国の若者たちの精神に大きな衝撃をあたえたのである。このときのエド・サリヴァン・ショーは、全米で五千四百万人、人口の三分の一の人たちが見たとい⁽⁵⁾う。それは文化の潮流を一変させる出来事だった。

プレスリーの「ハウンド・ドッグ」について注目すべきもうひとつの点は、このレコードの発散する音の圧倒的な迫力と比べて、歌詞の内容が信じがたいほど空疎だという点である。プレスリー版「ハウンド・ドッグ」の歌詞は、つぎのようなものだった。

お前はいつも泣いてるだけの

猟犬じゃないか

兎を捕まえたことは一度もない

俺はお前なんぞは大嫌いだ

店屋じゃお前が高級品だと言ったけど

それは真っ赤な嘘だった

店屋じゃお前が高級品だと言ったけど

それは真っ赤な嘘だった

兎を捕まえたことは一度もない

俺はお前なんぞは大嫌いだ

歌詞を表面的に見るかぎり、これは店屋で狩猟のできない劣悪な猟犬を売りつけられた男が、その猟犬を罵っている内容である。それは、ほとんどナンセンス・ソングといってよい。歌詞には裏の意味がありそうな気配も感じられるが、その比喩的内容は茫漠として捉えにくい。それに、テレビ番組「ミルトン・ボール・ショー」(1956)に出演した際のプレスリーは、猟犬を側に置いてこの曲を歌わされた。おそらくは、この曲が猟犬以外のものを主題とする歌であるかのような「誤解」を招かない配慮がなされたのである。このときのプレスリーは、画面の猟犬を怒鳴りつけながらこの曲を歌っている⁽⁶⁾。

しかし、プレスリー版「ハウンド・ドッグ」の歌詞の空疎さは、その原曲の歌詞の豊かな内容と比べたとき、驚きに一変する。プレスリーの「ハウンド・ドッグ」は、わりあいよく知られているように、以前にあった曲のカヴァー版である。原曲は、一応は黒人の女性歌手ビッグ・ママ・ソントン (Big Mama Thornton, 1926-1984) が一九五三年に出した「ハウンド・ドッグ」ということになる。これは、黒人市場チャート (リズム&ブルース・チャート) で第一位になった曲である。しかし、プレスリーがカヴァーしたのはじつはこのソントン版ではなく、別のグループ、フレディー・ベル&ザ・ベルボーイズ (Freddie Bell & the Bell Boys) が歌ったものだった。つまり、プレスリーの「ハウンド・ドッグ」はカヴァー版の再カヴァーである。プレスリーはラスベガスのホテルに出演していたフレディー・ベルのバンドの歌と演奏とが気にいって、ライブ公演をする際の締めくくりの曲として取り入れ、その少しのちにレコード録音することにした。⁽¹⁾フレディー・ベル (1931-2008) は本名をフレディー・ベッロというイタリア系アメリカ人男性ミュージシャンだった。現存するフレディー・ベル版の「ハウンド・ドッグ」(1954) を聴いてみると、歌詞はプレスリー版と同じである。⁽²⁾唯一の例外は、プレスリー版で「You ain't nothing but a hound dog (お前はただの猟犬だ)」と歌われる箇所⁽³⁾で、ベル版は「hound dog」を繰り返しているだけである。歌詞については、プレスリーはベル版のレコードをそっくりカヴァーしたようである。つまり、原曲の歌詞は、フレディー・ベルがビッグ・ママ・ソントンの原曲をカヴァーした段階で、すでに大きく改変されていたわけである。この曲は元来、女性歌手のために書かれたものであるために、男性歌手が歌うものにジェンダーが変更される段階で、歌詞の展開に無理が生じていたことがわかるのだが、ともかく、ソントンの「ハウンド・ドッグ」の歌詞全体を見た方がよ

い
だ
ろ
う。⁽⁹⁾

*あんたはただの猟犬じゃないか

戸口をうろつくのは、よしとくれ

あんたはただの猟犬じゃないか

戸口をうろつくのは、よしとくれ

しっぽを振ったって、もう餌はあげないよ

あんたは自分が一級品だと言ったけど

あたしにはお見通しさ

あんたは自分が一級品だと言ったけど

あたしにはお見通しさ

あんたは、ちっとも格好良くないんだよ

*くりかえし

あたし憂鬱になっちまう

ほんとに泣きたくなっちゃう

あんたが欲しいのは女じゃなくて

家だけなんだから

＊くりかえし

こうしてみると、ソーントンの「ハウンド・ドッグ」は、およそ犬についての歌などではなく、女が一旦肉体関係を結んだ男に愛想を尽かし、手を切ろうとしている歌だったのだ、ということがわかる。しかも、この女が関係を清算しようとしている理由は、相手の男が自分を女として扱ってくれず、経済力だけを期待しているからなのである。この歌の主人公は、自分の女としての性的魅力を堂々と主張している。しかも、経済的にわりあい安定した職業（たとえばメイドのような）を得やすかった黒人女性と、経済的に不安定なことの多かった黒人男性とのあいだで、性と経済とをめぐる駆け引きがなされている社会背景も透けて見える。この原曲版の歌詞は、社会生活を営む大人の男女の現実味のある関係を寸描する、みごとなものである。この成熟感のある興味深いソーントン版の歌詞とベルⅡプレスリー版の歌詞の空疎さとの落差は驚きとしかいいようがない。

ビッグ・ママ・ソーントン版のレコードはこってりした黒人音楽である。ソーントンの声質は太く濁り、メロディーラインは、ベルⅡプレスリー版の直線的進行と異なり、くねくねと蛇行する。リズムはアフリカン・アメリカンの、というよりもアフリカそのものという感じを抱かせる。その大きな原因は、このレコードでは

スネアドラムのスネア（さわり弦）を外したもののだけを手でたたいてるところにある。⁽¹⁰⁾ このドラムが一小節八拍のリズム、手拍子が四拍のバックビート、ベースがソンの三拍を刻み、こうして作り出される複合リズムが、プレスリー版よりもさらに大きな揺らぎを生み出し、そこへ低音域のギターが蛇行するメロディーを弾きつづける。ソーントン版「ハウンド・ドッグ」は歌詞だけでなく曲調も、真正銘の黒人のリズム＆ブルースに聞こえる。

ところが、驚くべきことに、詞も曲も黒人音楽としか感じられないソーントン版「ハウンド・ドッグ」はじつは詞も曲もユダヤ系アメリカ人の手によるものである。作詞はジェリー・リーバー、作曲はマイク・ストラーである。

ジェリー・リーバー (Jerry Leiber, 1933-) は、貧しいポーランド系ユダヤ人移民の子である。米国東部メリーランド州ボルティモア市に生まれた。五歳の時に父親が死亡。母親は小さな食料雑貨店を開き、リーバーは、幼いときから店で働いて生計を助けた。店は黒人貧民街に接する場所にあった。この店は、そのあたりで黒人たちに掛け売りを許した唯一の店で、黒人家庭へ商品を担いで届けるのは幼いリーバーの仕事だった。そういう黒人家庭で、幼いリーバーは他の場所では聞けない音楽に接した。

ほとんどの黒人家庭には電気が無く、灯油ランプを使っていました。わたしは大歓迎されました。わたしは彼らの家に行くのが大好きでした。わたしが行くと大騒ぎになるんです。わたしは、石炭を燃やしてキヤベツと豚肉を調理する臭いのする薄暗い部屋が大好きでした。大勢の子供たちとも一緒に遊んだもので

す。ラジオが掛けっぱなしになっていました。そういうラジオが魔法の箱のように思えたものです。ほかのどこでも聴いたことのなかった音楽を流していたのです。南部のカントリーが掛かっていることもありましたが、たいていはリズム＆ブルースが掛かっていました。⁽¹¹⁾

マイク・ストーラー (Mike Stoller, 1933-) は、ニューヨーク州、ロング・アイランドのユダヤ人中産下層家庭に生まれた。父親は製図工や舞台装置の仕事をしたひとだった。ストーラーは、少年時代にピアノで黒人のブギウギやブルースを弾くことを覚え、ティーンエイジャー時代にはニューヨークの黒人街ハーレムのジャズクラブに入り浸ってモダンジャズの演奏を覚え、さらにバルトークやストラヴィンスキーの影響を受けながら現代音楽の作曲もした人物である。⁽¹²⁾

リーバーとストーラーは、それぞれの家族がより良い生活環境を求めて移り住んだロサンゼルスで出会い、大学在学中にプロの作曲家チームとなった。ふたりは、もっぱら黒人ミュージシャンのために曲を作り始めた。リーバーはつぎのように回想している。

われわれは黒人アーティストたちのために曲を書くようになりました。彼らの声とリズムを愛していたからです。一九五〇年の秋には、マイクもわたしも市立大学に通い、黒人のガールフレンドをつくり、黒人風に生活していました。⁽¹³⁾

ふたりの作る曲が黒人音楽として本物だったことは、名作「カンザス・シティ Kansas City」のカヴァーのされかたを見ればよくわかる。リズム＆ブルース曲「カンザス・シティ」は一般にはビートルズによるカヴァー（一九六四）で広く知られるようになったが、ビートルズ版は、黒人リズム＆ブルース歌手リトル・リチャード (Little Richard, 1932-) による版（一九五五）をほぼそっくり模倣したものである。ただし、リチャード版自体も原曲に変更を加えたカヴァー版である。リーバー&ストラーが一九五二年に作曲した原曲は、最初黒人リズム＆ブルース歌手リトル・ウィリー・リトルフィールドが一九五二年に「KCラヴィング」とタイトルを変えてカリフォルニア地区でヒットさせたものである。ややのちに、黒人リズム＆ブルース歌手ウィルバート・ハリソンがカヴァーしたレコード（一九五九）は、『ビルボード』のR & Bチャートとポップ・チャートの両方で売り上げ第一位になった。

「カンザス・シティ」は二百回近くカヴァーがなされた曲だが、⁽¹⁴⁾ わたくしが注目したのは、カヴァー録音をしている歌手の多くが黒人歌手で、しかもそのなかにマディー・ウォーターズ (Muddy Waters, 1915-1983) やジェイムズ・ブラウン (James Brown, 1933-2006) のような黒人性のきわめて濃厚なミュージシャンが含まれていることである。マディー・ウォーターズはシカゴの黒人ブルースの中心的存在だったし、ジェイムズ・ブラウンは、周知のように、「大声で言えよ、俺は黒人でそれを誇りに思っている」と歌った（一九六八）歌手である。ブラウンについては、この「大声で言えよ……」のレコードが発売された年に、ニューヨーク、ハーレムのアポロ劇場で「カンザス・シティ」を歌う映像が残っている。⁽¹⁵⁾ アポロ劇場はもっぱら黒人の聴衆を対象にする施設だったが、この曲が歌い手側にも聴衆側にもまったく違和感なく受け入れられている

のが感じられる。「カンザス・シティ」をカヴァーした歌手のなかには、これらふたりの他にも、(ストローラーが気に入っているという) ジャズ歌手ジョウ・ウィリアムズ、(リーバーが気に入っているという) カウン・ト・ベイシー・オーケストラやブルース歌手リトル・ミルトンがいる。⁽¹⁶⁾三者ともに、黒人性の濃厚なミュージシャンである。ロバート・パーマーによれば、「カンザス・シティ」は、それ以前から歌い継がれてきた多くの伝統的なブルース曲に混じって、黒人社会で「一般に黒人民謡とみなされた曲」なのだという。⁽¹⁷⁾

リーバーとストローラーはプレスリーにも「監獄ロック」のようなロックンロール曲を提供し、その作者として名を知られていることもある。しかし、それら映画の挿入曲は、リーバーとストローラーにとっては、ストローラー展開に必要なものとして注文製作させられた不本意な作品だったようである。リーバーは、「彼の映画にあわせて曲を書いたのでなければ、曲の多くはもっと黒人ぼく、自由で、……良いものになっていただろう」と回想している。⁽¹⁸⁾

右に概観したとおり、リーバーとストローラーは、黒人の感性で、黒人のための曲が書けたユダヤ人だった。

ユダヤ人が黒人と感性的に一体化して書いた歌詞という点で忘れることのできないのが、「奇妙な果実 Strange Fruit」(一九三九)である。「奇妙な果実」とは、わりあいよく知られているように、アメリカ南部でリンチを受け、樹木に吊されている黒人の死体を指している。一八八九―一九四〇年のあいだにリンチによって殺害された総数は三、八三三人。そのうちの九割は南部で殺害され、被害者の五分の四は黒人だったという記録が残っている。⁽¹⁹⁾ただし、実際にリンチで殺害された人たちの数はもっと多かったようである。アメリカ南

部には数多くの「奇妙な果実」が吊され続けたのである。

「奇妙な果実」という曲は、黒人歌手ビリー・ホリデー (Billie Holiday, 1915-1957) が、黒人が白人から被り続ける理不尽な人種差別やリンチを、深い悲しみとともに告発した絶唱として名高い。この曲はルイス・アラン (Lewis Allan) の名でクレジットされているが、ルイス・アランはエイベル・ミールポル (Abel Meeropol) というニューヨークで高校教師をしていたユダヤ人の筆名だった。歌詞はわりあいよく知られているが、訳出しておこう。

南部の木々には奇妙な果実が成る

葉は血塗られ、根も血塗られ

南部のそよ風に黒い身体が揺れる

奇妙な果実はポプラの木々から垂れる

礼儀正しい南部の田園風景は

飛び出た目、歪んだ口

甘く清々しいマグノリアの香りに

突然、焦げる身体の臭い

ここにある果実は、鳥がついばみ

雨がしみ込み、風を吸い込み

光が腐り、木が垂れる

ここにあるのは、奇妙な苦い作物

黒人たちの置かれた悲惨な境遇への同情と告発が強烈に感じられる歌詞である。すぐれた黒人音楽レコードを数多く製作したレコード会社アトランティックの創設者で黒人音楽にすこぶる詳しいアーメット・アーテガン (Ahmet Ertegun, 1923-2006) という人物がいたが、アーテガンによれば、「黒人の言いたいことを誰かがこれほどはつきりと詩的に伝えたのは、じつは『奇妙な果実』が初めてだった。黒人たちの言いたいことは、いつでもブルースの歌詞のなかに潜められ、外部の者には知られなかった。しかし、この歌は明け透けだった⁽²⁰⁾」のである。これは、アメリカという社会のなかで黒人に生まれついたことから生じる苦しみ、不当な差別・暴力、その不条理さへの抗議を顕在化させた点で画期的な楽曲だったのである。歌で聴く者の心に衝撃を与え続けた歌手ホリデーの功績はむろんのことだが、黒人たちの想いに最初に明瞭な表現を与えたのが黒人ではなく、ミロポルというユダヤ系アメリカ人だった事実は大いに注目すべきだろう。

ビリー・ホリデーの身近にいた人の証言によれば、「ビリーはあの歌を歌いたくなかったんだ。つらくて堪らなかったのさ。歌うたびに泣いていたよ⁽²¹⁾」、とのことである。ニューヨーク、ハーレム地区にあるアポロ劇場は、黒人聴衆向け娯楽施設の最高峰として名高い。この劇場二階席の客は「猛禽のように、けたたましい」

といわれたが、ホリデーが「奇妙な果実」を歌い終わると、会場には「一瞬のあいだ、重苦しい沈黙が続き、そのあと、私がそれまで一度も聴いたことのない、何かが擦れるような音がしました。二千人近くの聴衆がため息をつく音だったのです」、と当時の支配人ジャック・シフマンは回想している⁽²²⁾。黒人聴衆は深く心を打たれたのである。リーバーとストーリーの「カンザス・シティ」とは違った意味で、ここでもまたひとつ、ユダヤ人が黒人の心に響く歌を作ったのである。

二 チェス兄弟など

右に名を挙げたアポロ劇場はニューヨークの黒人地区にあり、スウィング・ジャズの昔から、ビーバップ、リズム＆ブルース、モダン・ジャズ、ゴスペル、ソウル、ファンクと、常にその時々の最新の黒人音楽をもっぱら黒人聴衆のために提供してきた施設である。この劇場からデビューしてスターになっていった黒人ミュージシャンは、エラ・フィッツジェラルド、デューク・エリントン、ライオネル・ハンプトン、キャブ・キャロウェイ、ビリー・ホリデー、リナ・ホーン、ジェイムズ・ブラウン、ディオニス・ワーウィック、グラディ・ス・ナイト、ダイアナ・ロス、……と枚挙にいとまがない。黒人聴衆のために黒人による音楽・演芸を提供するこの劇場を経営していたのはユダヤ系アメリカ人、レオ・ブレッカー (Leo Brecker)、シフマン父子 (Frank Schiffman, Bobby Schiffman) である。劇場が黒人地区にあるのだから、黒人の喜ぶ娯楽を提供するのが論理的結論だと言ってしまうばそれまでのことだが、これらユダヤ人経営者たちが黒人文化に大きな貢

献をしたことは否定できない事実である。アポロ劇場は黒人のミュージシャンやエンターティナーを出演させたばかりでなく、長らくニューヨーク市のなかで、舞台監督・音楽監督・技術監督などとして黒人スタッフを雇用する唯一の劇場だった。⁽²³⁾そしてこの劇場は、ハーレムの黒人コミュニティが求める娯楽を彼らに支払可能な入場料で提供し続けた。ボビー・シフマンによれば、入場料は一九五〇年代にショー一つと映画一本のセットで七〇セント、その後最高の入場料の時でも六ドル止まりだった。⁽²⁴⁾こういう低料金で最高の娯楽を提供してくれるこの劇場をハーレムの住民たちは支持し続けたのである。また、シフマン父子はN A A C P（全米黒人地位向上団体）、CORE（人種平等会議）、National Urban League（全国都市同盟）のような黒人の地位向上を目標とする組織への資金援助に熱心だったし、フランク・シフマンはハーレムに開設された黒人銀行フリーダム・ナショナル・バンクの設立者のひとりでもあった。アポロ劇場の事務室には黒人解放運動指導者として高名なキング牧師からの感謝状も掛かっている。このようにシフマン父子は、黒人たちに職を与えたり娯楽を提供したりしただけでなく、社会的地位向上のための援助もしたのである。

おなじくニューヨークのグリニッジ・ヴィレッジにあったキャバレー、「カフェ・ソサエティ」もユダヤ系の経営による娯楽施設だった（バーニー・ジョーゼフソン Barney Josephson, 1902-1988 が一九三八年に開設）。ここは、ルイス・アラン・エイベル・ミローポルがビリー・ホリデーに歌ってもらおうと思って、自分の作詞した「奇妙な果実」を持ち込み、経営者のジョーゼフソンがホリデーに説いて、それを歌わせた場所、つまり、「奇妙な果実」がホリデーによってはじめて歌われた記念すべき場所である。この娯楽施設は、有名なコットン・クラブ（演技者は黒人だが客は原則的に白人だけ）などと異なり、黒人にも客席への入場を許す

施設だった。ジョーゼフソンが黒人にも自由に入場を許す方針を採用した理由は、黒人たちが自分たちの住む街区の劇場コットン・クラブですら自由に入場できない（他の街区ではいうにおよばずという）状態に激怒したからだ⁽²⁵⁾。 「カフェ・ソサエティ」の主たる観客はインテリ層のユダヤ人だったという。⁽²⁶⁾ここに出演して人気を博した黒人ミュージシャンとしては、ジャズ・ミュージシャンのレスター・ヤングやアート・テイタム、ブギウギ・ピアニストのミード・ラックス・ルイス、ブルース歌手のビッグ・ビル・ブルーンジーやビッグ・ジョウ・ターナー、ゴスペル・グループのゴールデン・ゲート・カルテットのような名前が並ぶ。これもユダヤ人が黒人音楽を後押しした例である。

黒人ミュージシャン、チャック・ベリーを軸にして考えてみても、その音楽活動を支援したユダヤ系人物たちの名前が思い浮かぶ。

そのひとりにはアラン・フリードである。⁽²⁷⁾アランの父親はリトアニア出身のユダヤ人だった。アラン・フリードは数年間オハイオ州クリーヴランドのラジオ局WJWのディスク・ジョッキーとして黒人リズム&ブルースのレコードを掛ける番組を担当して人気を博したのち、一九五四年にはニューヨークWINS局のディスク・ジョッキーとなった。フリードはニューヨークの劇場（パラマウント）などで黒人ミュージシャンを出演させるコンサートも主催した。フリードが、黒人のリズム&ブルースを「ロックンロール」と名付けて白人社会に受け入れやすくした人物だということもよく知られている。黒人リズム&ブルース・ミュージシャンのリトル・リチャードは、「あのユダヤ人の坊やこそが、あたしたちの音楽をアメリカ中に広めてくれた。立派なこ

とをしてくれたのよ」と感謝している。⁽²⁸⁾

チャック・ベリーの最初のレコード「メイベリーン」をラジオで流して大ヒットのきっかけを作ったのもアラン・フリードである。ベリーは、「メイベリーン」がヒットした直後に、フリードの主催したニューヨークのコンサートにも出演させてもらっている。このレコード「メイベリーン」には作詞・作曲者であるベリーのほかに、作者でない他の一名とともに、アラン・フリードの名前がクレジットされていた。これは作者でないフリードに印税が入るようにした発売元チェス・レコード会社からの賄略で、のちにベリーとのあいだで係争が生じるが、フリードはこの賄略にじゅうぶん報いたというべきだろう。また、フリードの担当番組はラジオ・ルクセンブルクでも放送され、ヨーロッパにベリーなどの音楽を広めるのに一役買ったことも注目される。さらに、フリードはロックンロール映画もプロデュースし自ら出演したが、チャック・ベリーは、一九五六年の映画『ロック、ロック、ロック』にも翌一九五七年の『ミスター・ロックンロール』にも出演させてもらっている。この媒体でもベリーはじゅうぶんにプロモートしてもらったといっただろう。

音楽プロモーターとして知られたビル・グレatham (Bill Graham, 1931-1991) は、本名をヴォルフガング・グラヨンカ (Wolfgang Grajonca) とし、ベルリンに生まれたユダヤ人である。⁽²⁹⁾ 父親はビルの幼時に死に、母親はのちにアウシュヴィッツ収容所で殺害された。ビルがナチスの手をあやうく逃れ、孤児として合衆国にやってきたのは一九四二年、十歳の時である。ビルは、ニューヨーク、ブロンクスのユダヤ人保険販売員の養子として育てられた。ビルは長じてサン・フランシスコへ移り住んでから、有力な音楽プロモーターとなった。手がけたミュージシャンには、グレイトフル・デッド、ジェファークソン・エアプレイン、サントナなどという

名前が並ぶ。しかし、われわれの関心から注目したいのは、ビル・グレアムの所有していたライブハウス、「フィルモア・ウェスト」に出演した黒人音楽家たちである。そのなかには、アレサ・フランクリン（この会場でのライブ名盤を残した）や、おなじくソウル歌手のオーティス・レディング、ブルース・ミュージシャンのマディ・ウォーターズ、ジャズのマイルス・デイヴィス、ロックギタリストのジミ・ヘンドリックスのような名前が並ぶのである。

チャック・ベリーについても、このライブ会場で録音された興味深いアルバム『チャック・ベリー——ライブ・アット・フィルモア・オーディトリウム』（一九六七年録音）が残っている。⁽³⁰⁾ CD版には十二曲が収録されているが、そのうちベリーのオリジナル作品は三曲しかなく、それら三曲のなかで「ロックンロール」曲といえるのは一曲（「ジョニー・B・グッド」、ないし二曲（「リーリン・アンド・ロッキン」を加えれば））しかない。他はすべて伝統的なブルース曲（「ドリフティング・ブルース」など）もしくはリズム&ブルース曲（「フーチー・クーチー・マン」など）である。このアルバムを聴くと、一般にはロックンロール・ミュージシャンの代表のように思われているベリーが、どれほど黒人ブルースのルーツに深く根を張っているミュージシャンであるかを見直すことになる。それと同時に、このアルバムからは、ベリーのほんとうは愛好していた音楽——そして（金儲けにはあまり繋がらない）音楽——を演奏させたグレアムの度量も透けて見える。このCDの冒頭には、ベリーを紹介するビル・グレアムの声、最後にはグレアムに感謝するベリーの声が収録されている。CDの末尾でベリーが、グレアムについて、「これまでに仕事をくれたなかで最高のプロモーターだといいたい。みんなでグレアムに大きな拍手をしよう」といっているのは、自分の要求どおりにグレアムが出

演料を演奏前に現金で前払いをしてくれたからばかりではないようである。

ビル・グレアムの回想録には、右のレコードの録音よりも前、はじめてベリーをフィルモアに出演させたときの話が記されている。⁽³¹⁾グレアムによれば、「一九六六年、六七年にふつうの十七歳ぐらいの子供は、チャック・ベリーやB・B・キングやアルバート・キングがどういふミュージシャンか知らなかった。⁽³²⁾」黒人ブルース・ミュージシャンの両キングはいうにおよばず、ベリーについても、白人ティーンエイジャーは名前を聞いたことがあるくらいの存在にすぎなかったわけである。しかし、フィルモアで実際にベリーの演奏を聴いた若者たちは熱狂し、アンコールを求めたという。⁽³³⁾グレアムは出演を渋るベリーをミズーリ州の自宅まで訪ねて、出演交渉をした。そこまでの理由は、当時フィルモアに出演して人気のあった若いギタリストたち——マイケル・ブルームフィールド、ヨーマ・カウコネン（ジェファースン・エアプレインのギタリスト）——が、チャック・ベリーについて、「ぜったいにフィルモアで演奏してもらわなきゃ」、自分たちの演奏フレーズは全部ベリーから学んだものなんだから、⁽³⁴⁾と言いつけたからだという。グレアムは、ベリーをフィルモアで公演させて新しい白人世代にベリーを紹介した点でも、貴重なライブ・レコーディングの録音をさせた点でも、重要な黒人文化の媒介役を果たしたのである。

チャック・ベリーについて語る場合、誰よりもそのキャリアに大きな貢献をしたのはチェス兄弟である。チェス兄弟は独立系レコード会社チェス・レコードからベリーの代表的なレコードのほとんどを録音・発売した人たちである。この兄弟はポーランド生まれのユダヤ系移民だった。⁽³⁵⁾レナード・チェス（Leonard Chess, 1917-1969）は生誕時の名をレイゾル・チュズ（Lejzor Czynz）やこの兄弟のフィル（Phil Chess, 1921-）

は名をフィッセル (Fissel) といった。この兄弟は母親や姉妹たちとともに、一九二八年、それよりやや前から米国に移住していた父親に呼び寄せられて移住した。シカゴではチェス一家は黒人貧民街と隣接するユダヤ人ゲットーに住んだ。チェス兄弟は、はじめ父親の廃品回収業を手伝ったが、やがて黒人貧民街で黒人相手の酒場を経営するようになった。夜ごとライブ演奏のおこなわれる酒場である。この酒場で演奏する黒人ミュージシャンたちをレコード会社がレコーディングのスカウトに来るのを見て、商才のある兄弟はレコード会社を設立することにした。レコード会社といっても、当時の多くの独立系レコード会社と同じく、事務室がひとつに秘書がひとり、というような小規模の会社から始めたのである。チェス兄弟はプロデューサーを兼ねた。レナードは営業係も兼ね、できあがったレコードを車に積んで米国各地のレコード販売店に売り込みに廻った。

一般に独立系の小レコード会社は、大手レコード会社が手を出すのを躊躇う最新の音楽を録音したものである。なかでも、チェス・レコードによる黒人音楽と大衆音楽全般への貢献は群を抜いている。その顕著な貢献はふたつある。ひとつは、シカゴの黒人貧民街の人たちを熱狂させていたブルースを録音して普及させたことである。黒人ブルース・ミュージシャン、マディ・ウォーターズとそのまわりに集ったミュージシャンたちがこのレコード会社から発売した多くのレコードは黒人大衆の支持を集めた。これらのレコードは本来黒人労働者階級向けに売り出されたが、やがて白人ティーンエイジャーのあいだにも熱烈な支持者を見つけることになる。英国のロックンロール・バンド、ローリング・ストーンズを作る若者たちがそういう熱烈な支持者たちだったことは、よく知られている。チェス・レコード会社のもうひとつは、マディ・ウォーターズよりも新しいスタイルのミュージシャン、チャック・ベリーの音楽を録音しプロモートしたことである。ベリーの音

樂も白人市場にクロスオーバーし、ビートルズやローリング・ストーンズによって模倣され、模倣されることによって、（日本もふくめて）英米文化の影響下にある地域の音楽を決定的に変化させることになった。二十世紀後半、黒人音楽は世界的規模で大衆音楽を席卷したのだが、その重要な媒介をしたのが、ユダヤ人兄弟の設立・運営した会社チェス・レコードだったのである。

この展開をチャック・ベリー個人についてみても、無名の地方ミュージシャンだったベリーは、チェス・レコードからレコードを出してもらったおかげで、有名ミュージシャンになり、富裕になり、世界の大衆音楽を変化させることもできたわけである。チェス兄弟の貢献はこの点についても決定的に大きい。

おわりに

われわれは今回の小論のなかで、ユダヤ人のリーバーとストラーという作詞作曲チームが黒人の感性で黒人ミュージシャンのために曲作りをした実例を目にし、ユダヤ人ルイス・アラン・エイベル・ミローポルが黒人への共感をもって作詞した実例を目にした。こういう場合にはユダヤ人が黒人大衆文化へ貢献したことが明白である。われわれはまた、ユダヤ人系のシフマン父子やバーニー・ジョーゼフソンのような娯樂施設経営者たちが、黒人ミュージシャンたちの活動を強力に後押しした様子も見た。そしてまた、ユダヤ系のディスクジョッキー、アラン・フリードや、プロモーターのビル・グレアム、レコード会社所有者のチェス兄弟が黒人ミュージシャンの音楽活動を積極的に後押しした様子を見てきた。

もちろん彼らユダヤ系の人たちが関わった音楽は商業音楽である。シフマン父子も、ジョーゼフソン、フリード、グレアム、チェス兄弟も黒人音楽を利用して金儲けをしたのは確かである。しかし、これらのユダヤ系の人たちが黒人ミュージシャンを一方的に搾取したとはけっしていえないだろう。チェス兄弟は、たしかにマディ・ウォーターズとチャック・ベリーのレコードによって大儲けをし、高級住宅街に住むようになった。しかし、ミシシッピ州のプランテーションでは時給二十二セントでトラクターを運転していたマディ・ウォーターズはキャディラックに乗りようになり、セント・ルイスのクラブで一晩四二ドルで演奏していたチャック・ベリーは広大な庭園付きの邸宅に住むようになったのである。⁽³⁷⁾ それほどではない。シフマン父子、ジョーゼフソン、フリード、グレアム、チェス兄弟は、黒人音楽を積極的に普及させ、黒人音楽が大衆音楽を席卷する助けとなった。その面での貢献は計り知れない。

リーバー&ストラー、アラン・ミローポルの場合にも、フリードなどの場合にも、広い意味で黒人とのあいだで協働関係が見られるのだが、なぜそういう関係が生まれたのか。ユダヤ系の文筆家リッチ・コーエンは、一九二〇年代ころのシカゴについて、こう書いている (Rich Cohen, *The Record Men: Chess Records and the Business of Rock & Roll*, London: Profile Books, 2005, p. 28)。

ユダヤ人街は緩衝地帯として設置されたものだ。ちょうどポーランドがロシアとドイツとのあいだの防護物だったのと同じで、「シカゴのユダヤ人街である」マックスウェル街は、白人地区と黒人貧民街とのあいだに置かれた防護物だった。そのころ、黒人貧民街は、南部から流入する移住者によって飛躍的に拡

大しつ々あった。十年のあいだにミシシッピー州から五〇万人が到来したのだ。シカゴのウェストサイドを車で通り抜けるのは、映画の画面がゆっくりと移り変わってゆくのに似ていた。それは、白人の古いシカゴから、新しいユダヤ人のシカゴへ、そして黒人ばかりのシカゴへとギアチェンジをしてゆくようなものだった。これが原因で、ユダヤ人たちは他の誰よりも、黒人たちと生の接触をすることになった。ユダヤ人たちは黒人たちの傍らで生活したり、（街区が重なり合うときには）黒人たちと一緒に生活した。ユダヤ人にとって黒人街は馴染みのものだった。

もうひとつ、ユダヤ人も黒人も近代ヨーロッパ史のなかで最大の迫害対象となった集団だったことも、すぐに思い当たる事実である。どちらもひどい迫害の犠牲者となったことからユダヤ人と黒人とのあいだに共感が生じる可能性については、アフリカ系アメリカ人作家グロリア・ネイラー（Gloria Naylor, 1950―）の小説 *Baily's Cafe* (1992) に、それを否定するリアリスティックな認識が見られる。この小説のなかでは、小食堂の所有者である黒人が、第二次世界大戦中の迫害の生き残りであるユダヤ人について、こういうのである。

あいつはロシア系のユダヤ人で、おれはアメリカの黒人だ。それぞれの国ではどちらも国家の宝とは見なされなかった。共通点はそこまでで終わりだよ。⁽³⁸⁾

じつは、さきほどのリッチ・コーエン自身も、先の引用につづけて、こういっている。

ユダヤ人にとって黒人街は馴染みのものだった。しかし、馴染みだからつねに敬意や信頼が生じたわけではない。ときには、自分のいちばんよく知っている人物が簡単に憎悪の対象になることもあるものだ(p. 28)。

とはいえ、コーエンのつぎの言葉は重要な事実だろうと思う。

「たとえばチェス兄弟のようにレコード・ビジネスを始めたユダヤ人たちは」自ら迫害体験のあった移民だったので、哀れな黒人たちとパートナーになろうとする唯一のアメリカ人だっただろう(p. 56)。

今回の拙論で取り上げたビル・グレアムも、チェス兄弟と同様にヨーロッパでの迫害体験のある移民だったし、黒人貧民街に近接する母子家庭に育ったユダヤ人ジェリー・リーバーにも被差別体験があったと想像するのが自然だろう。知的職業や金融業あるいはまたハリウッドの映画産業などで成功していた中産上層階級のユダヤ人はおそらくはまったく別の存在である。しかし、グレアム、チェス兄弟、リーバーのような社会的に黒人に近い立場で成長したユダヤ人たちには、黒人の置かれた立場への洞察と共感があったと考えておかしくない。辣腕・強欲のビジネスマンとして知られていたレナード・チェスも、百万ドル単位の儲けがあったときには、そのうちの何万ドルかを、半分はイスラエルへ、半分を黒人組織のNACPやCOREへ寄付していた。⁽³⁹⁾

今回の拙論では、ブルースやロックンロールのような黒人起源の大衆音楽が展開していった過程について単純な白黒二分法が使用されてきたことに疑問を呈し、たとえばそのあいだにユダヤ人音楽関係者のようないくぶん中間的な存在を置いてみるべきだろうということを主張し、黒人音楽の発展に貢献したユダヤ人の実例をいくつか挙げてみた。

リズム＆ブルースやロックンロールの普及についてユダヤ人の重要な関与があった事実については、じつはすでにユダヤ系学者・文筆家——マイケル・ビリック (Michael Billig, *Rock'n'Roll Jews*, Nottingham: Five Leaves, 2000)¹、ポール・ビュール (Paul Buhle, *From the Lower East Side to Hollywood: Jews in American Popular Culture*, London & New York: Verso, 2004)、リッチ・コーヘン (Rich Cohen, *The Record Men: Chess Records and the Business of Rock & Roll*, London: Profile Books, 2005) ——に傾聴すべき指摘が見られる。しかし、拙論の「はじめに」の節で見たとおり、一般的な著作のなかには (ビリックやビュールの著書ののちに出版されたものもふくめて) こういう認識は見られないようである。その点で、わたくしのこの拙論にも存在理由があると考えている。

注

- (1) 『リズム＆ブルースの死』p. 89.
- (2) 前掲書, p. 134.
- (3) Robert Palmer, *Baby, That Was Rock'n'roll: The Legendary Leiber & Stoller*, New York & London: A Harvest & HBJ Book, 1978, p. 3.

- (4) *Ibid.*, p. 10.
- (5) Pamela Clarke Keogh, *Elvis Presley: The Man, the Life, the Legend*, New York &c.: Atria Books, 2004, p. 89.
- (6) *Elvis TV Show Line Collection*, DVD, Home Video Syndications, JBBE-1556.
- (7) Peter Gurrnick, *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*, Boston &c.: Little Brown, p. 273.
- (8) *The Leiber & Stoller Story, vol.1: Hard Times, the Los Angeles Years 1951-56*, CD, Ace Records, 2004.
- (9) *Big Mama Thornton: The Original Hound Dog*, CD: Ace Records, 1990.
- (10) Sean Egan, *The Guys Who Wrote 'Em: Songwriting Geniuses of Rock and Pop*, London: Askill, 2004, p. 18.
- (11) *Baby, That Was Rock'n'roll*, p. 13.
- (12) *Ibid.*, p. 16.
- (13) *Ibid.*, p. 19.
- (14) *The Guys Who Wrote 'Em*, p. 36.
- (15) 二〇〇八年三月頃 *You Tube* にこの映像が投稿されていたが、その後規則違反を理由に削除された。なお、ブラウンの歌う「カンザス・シティ」はアポロ劇場のライブ録音CDに収録されているので、今でも声の様子はわかる。
- (16) *The Guys Who Wrote 'Em*, pp. 37-8.
- (17) *Baby, That Was Rock'n'roll*, p. 19.
- (18) *Ibid.*, p. 24.
- (19) David Margolick, *Strange Fruit: Billie Holiday, Cafe Society, and an Early Cry for Civil Rights*, Philadelphia & London: Running Press, 2000, pp. 34-5.
- (20) *Ibid.*, p. 56.
- (21) *Ibid.*, p. 126.

- (22) Ted Fox, *Showtime at the Apollo*, New York: Mill Road Enterprises, 2003, p. 146.
- (23) *Ibid.*, p. 27.
- (24) *Ibid.*, p. 37.
- (25) *The New York Times*, "Obituaries," September 30, 1988.
- (26) Paul Buhle, *From the Lower East Side to Hollywood: Jews in American Popular Culture*, London & New York: Verso, p. 137.
- (27) トニー・エ・シロウの経歴について John A. Jackson, *Big Beat Heat: Alan Freed and the Early Years of Rock & Roll*, New York &c.: Schirmer Books, 1991.
- (28) Taylor Hackford, *Chuck Berry: Hail! Hail! Rock'n'roll*, 1987; DVD, Image Entertainment, 2006.
- (29) シュロウの経歴について Bill Graham & Robert Greenfield, *Bill Graham Presents My Life Inside Rock and Out*, 1992; Da Capo Press, 2004.
- (30) CD, Poly Gram Records, 1994.
- (31) *Bill Graham Presents My Life Inside Rock and Out*, pp. 178-79.
- (32) *Ibid.*, p. 178.
- (33) *Ibid.*
- (34) *Ibid.*
- (35) チェス・レコードの経歴について Rich Cohen, *The Record Men: Chess Records and the Business of Rock & Roll*, London: Profile Books, 2005.
- (36) *The Record Men*, p. 90.
- (37) *Chuck Berry: Hail! Hail! Rock'n'roll*.
- (38) Quoted in Buhle, *From the Lower East Side to Hollywood*, p. 205.

(8) *The Record Men*, p. 97.