

◆ 講演：第49回現代のラテンアメリカ

現代のアルゼンチン・ユダヤ・コミュニティと その多様な音楽文化

川 端 美都子

2008年9月、アルゼンチン初の国際クレズマー・フェスティバルである EMMKA (Encuentro Mundial de Música Klezmer en Argentina) が、地元のアマチュア映画監督のペドロ・バンチック Pedro Banchik によって開催された。壇上ではアルゼンチン国内外から招かれた音楽グループが、「クレズマー」というテーマと関連した多様な音楽を演奏し、あたかも 21 世紀のアルゼンチンにおいてクレズマー・リヴァイヴァルが繰り広げられているかのように見受けられた¹。しかし、実際に出演した国内の音楽グループのほとんどはクレズマー楽団ではなく、既存のヘブライ語の歌のカバーや、スカ、レゲエ、クンビアなどのリズムを組み合わせながら、複数の言語でオリジナル曲を演奏する、駆け出しの若者ユダヤ・ミュージシャンたちであった。2010年の開催後は財政難のために打ち切りとなってしまったが、このフェスティバルは、図らずも 2000 年代半ば以降の同国におけるユダヤ音楽文化の傾向を浮き彫りにする結果となった。本稿が対象とするのは、こうした現在のアルゼンチン（とりわけブエノス・アイレス市）において、若者ユダヤ・ミュージシャンが実践しているユダヤ音楽文化（現象）である。

アルゼンチンにおけるユダヤ音楽文化については、個別のミュージシャンを対象にした研究が多く、当該文化が構築される脈絡や意味に焦点を当てた研究が現れたのは 2000 年代になってからであった。その一例が、演奏家のロイカ・ツァキス Lloica Czackis の自己省察的^{セルフ・リフレクティブ}な研究である。彼女は、自分の家族の伝統や、演奏者である経験に基づいて、同国における「タンゲレ Tanguelo」という、20 世紀前半に演奏されていたイディッシュ語で歌われたタンゴについての歴史的研究を行っている [Czackis 2003]。ツァキスの研究はタンゲレの情報を多く提供してはいるが、現在のアルゼンチンで当該音楽が再演される意味について考察しているわけではない。また、2010 年代半ばには、民族音楽学者のリリー・ウォール Lily Wohl が、若者ユダヤ・ミュージシャンの演奏について、1994 年のアルゼンチン・イスラエル相互協会 (Asociación Mutual Israelita Argentina 以下、AMIA) 爆破事件の記憶と関連づけて分析している [Wohl 2015]。ウォールは、AMIA という組織・空間のなかで、ユダヤ音楽パフォーマンスが過去のトラウマを記憶していく過程、ならびに音楽によって AMIA というコミュニティ空間が「記憶の場」として維持されていく様子を論じている。確かに、AMIA の爆破事件というトラウマの記憶は、アルゼンチンにおけるユダヤ・アイデンティティを語るうえで重要な一要素となっている。しかし、AMIA と同国のユダヤ・ア

アイデンティティとを同一視することが前提となっているウォールの語り口には疑問が残る。さらに、ツァキスとウォールのどちらの研究においても、国外のユダヤ機関がアルゼンチン・ユダヤ音楽文化が構築される過程に及ぼす影響や、歌詞などの言語表現以外の音楽的特徴について具体的な説明が十分になされているとは言い難い。

本稿では、現在のブエノス・アイレス市を中心に展開されているユダヤ音楽文化や、その演奏が体现する「ユダヤ」の複層的な意味について、若者ユダヤ・ミュージシャンを中心とした事例から考察することを目的としている。同地における若者ユダヤ音楽を位置づけるために、まずはユダヤ機関が主導するユダヤ人口統計を伴った社会学的調査と、その結果に対する同地のユダヤ・コミュニティの反応として創設された、2つの文化プログラム（ストゥーディオ・シェンキン Studio Shenkin とジョックYOK）について概観する。その後、若者ユダヤ音楽グループの演奏で用いられる言語や言語的表現、旋律、そしてリズムの使用に焦点を当てて、パターン化された音楽的特徴とそこから生まれる創造性について分析する。最後に、当該音楽文化の実践者であるミュージシャンたちへのインタビューに基づき、現在のブエノス・アイレス市において、新しいユダヤ音楽を構築・創造する意味について考察する。

1. アルゼンチンにおけるユダヤ人口調査

ヘブライ大学の名誉教授である人口統計学者のセルジオ・デラ＝ペルゴーラ Sergio Della Pergola は、アルゼンチンの総人口、約4468万人（国家統計局INDECによる推定数）に対するユダヤ人口数は、約18万7000人～33万人であると算出している [Della Pergola 2016]²。この約15万人というユダヤ人口数の差が示すのは、「ユダヤ」というアイデンティティの定義の複雑さである。デラ＝ペルゴーラは前者の約18万7000人を「コアなユダヤ人 core Jewish population」、そして後者の約33万人を「部分的にユダヤ人と報告された人、ユダヤ人の親を持つが現在はユダヤ人ではない人、ユダヤ人と結婚した配偶者やその子供などの合計」[Della Pergola 2016: 253]と説明している。「コア」や「部分的」と分けているデラ＝ペルゴーラの表現からは、ユダヤ・アイデンティティの定義が、家系（血統）、文化、宗教、自己認識などの複数領域にまたがり、一様ではないことが読み取れる。例えば家系に関しては、宗派間でも考え方が大きく異なる。正統派と保守派ユダヤ教徒間では母系が重んじられるため、父親のみがユダヤ人である場合、その子供はユダヤ人とはみなされない。一方、改革派と再建派ユダヤ教徒間では、1980年代前半以降、父系も母系も同様に重んじるように変化してきている³。そのため、デラ＝ペルゴーラは「コアなユダヤ人」を、「家族に非ユダヤ人がおらず、他宗教を信じておらず、ユダヤ人以外の祖先を持たない者」[Della Pergola 2016: 256-257]と定義している。ただし「ユダヤ人の祖先」については、何世代前まで遡ればユダヤ・アイデンティティの証明となるのかを規定することは不可能であるし、この点に関してはデラ＝ペルゴーラ自身も言及もしていない。このように家系という点から考えただけでも、ユダヤ・アイデンティティとは、その定義自体が常に矛盾を孕むものであると言える。

このような定義の複雑さにもかかわらず、これまで国際的なユダヤ機関は、総じてユダヤ人口に関する調査に取り組んできた。というのも、調査結果から得られるデータを根拠として、ユダ

ヤ・コミュニティ内の文化政策が創設・実施されてきたからである。ユダヤ人口調査がとりわけ注目されるようになったのは、1950～60年代の北米においてである。当時のユダヤ・コミュニティの関心事は、第二次世界大戦時に打撃を受けたヨーロッパのユダヤの伝統を、アメリカという新しい脈絡でどのように再興すべきかということであった。そのため、同地のユダヤ機関が目指したのは、ユダヤ・コミュニティ間の結束を強めることで、アメリカ社会への同化 *assimilation* を食い止めることであった [Kelner 2011: 309]。1960年代になると、北米のユダヤ・コミュニティの懸念事項には、若いユダヤ世代間で進行する異宗婚 *mixed marriage* が含まれるようになる。ただし、これも「同化の阻止」という、それ以前から続く問題意識の延長上にあるものだった。また、1960年代は、ユダヤ組織と人口調査を実施するユダヤ社会学者たちとの連携が、さらに強くなった時期でもある [Berman 2008]。ユダヤ社会学者たちが人口統計調査を実施すると、その結果を基に、ユダヤ機関が新しい政策を創設するという、現代も続く構造が出来上がったのが、この時期だった⁴。

1960～70年代になると、ユダヤ・コミュニティの中心課題は、異宗婚から「所属」へと移行していく。異教徒が婚姻を通してユダヤ教に改宗することは、逆にユダヤ・コミュニティの拡大に貢献するのではないかと、異宗婚について再考する動きが出てきたためである [Goldstein 1971: 29]。むしろ、ここで問題視されたのは、家系的にはユダヤ人であるにもかかわらず、ユダヤ寺院やシナゴークなどに所属していない若手のユダヤ人の存在である。無所属のユダヤ人を所属の状態にするために、当時のユダヤ・コミュニティが試みたのは、宗教施設への勧誘ではなく、所属の意味を宗教よりも敷居の低い文化施設・プログラムへと転換することであった。すなわち、無所属のユダヤ人が集いやすい文化プログラムをユダヤ機関内に創設することが、将来のユダヤ・コミュニティの存続へと繋がると考えられたのである [Miller 1967]⁵。

北米におけるユダヤ機関が主導となった人口調査研究と、その結果に基づいて創設された文化施設・プログラムという枠組みは、現在のアルゼンチンのユダヤ・コミュニティにも大きな影響を与えている。そもそもアルゼンチンにおけるユダヤ人口調査は、国内のユダヤ機関ではなく、北米を中心とした国外のユダヤ機関によって実施されてきた。1950年から現在まで継続して刊行されている『アメリカ・ユダヤ年鑑 *American Jewish Year Book*』の「世界人口調査」セクションにみられるように、初期のアルゼンチン・ユダヤ人口調査を実施したのは、アメリカのロシア・ユダヤ史研究者であるレオン・シャピーロ Leon Shapiro とボリス・サピア Boris Sapir であった⁶。当時のアルゼンチン・ユダヤ・コミュニティに対する、北米のユダヤ機関の懸念事項とは、同国における反ユダヤ主義の状況と、ユダヤ・コミュニティにおける宗教的指導者不足の問題であった。実際、1957年に発行された『アメリカ・ユダヤ年鑑』には、以下のように書かれている：「アルゼンチンのユダヤ・コミュニティは、宗教的行事にほとんど関心を示していない。30万人のブエノス・アイレスのユダヤ人を支えるのに、4人しかラビがいない」 [Bernstein 1957: 408]。

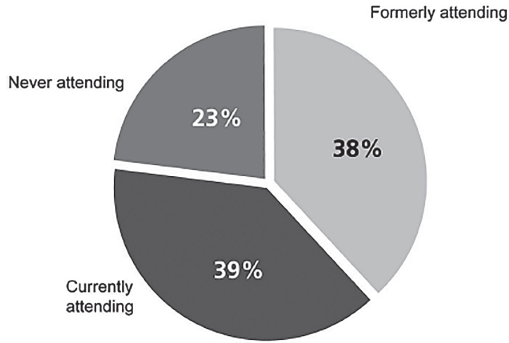
アルゼンチンのユダヤ機関が主導で、本格的な国内のユダヤ人口調査を初めて実施したのは、2005年になってからのことである。同年、アメリカ・ユダヤ人共同配給委員会 American Jewish Joint Distribution Committee (以下、JDC) と、AMIA が共同出資し、『ブエノス・アイレスにおけるユダヤ人口：社会人口調査 *The Jewish Population in Buenos Aires: Sociodemographic Survey*』

(以下、『社会人口調査』)が出版された。中心人物となったのは、アルゼンチン社会学者のエセキエル・エルデイ Ezequiel Erdei と、政治学者のアドリアン・フメルニスキー Adrián Jmelnizky である。同調査のきっかけは、2000年以降のアルゼンチンにおける経済不況である。南米最大のユダヤ人口を誇るアルゼンチンのユダヤ・コミュニティの消滅を憂慮した北米のユダヤ機関が、北米と同じ方法で社会学的調査を実施できる現地の研究者に調査をさせ、現状の把握に乗り出したのであった。フメルニスキーとエルデイは、約100名の研究者やボランティアと共に、ブエノス・アイレス市周辺の2万9939世帯に対して聞き取り調査を実施した。『社会人口調査』は、この過程で同定された967戸のユダヤ世帯(2,045人のユダヤ人)から得た回答を基に書かれている [Jmelnizky and Erdei 2005: 24]。

『社会人口調査』では、ユダヤ・アイデンティティが以下の4つのカテゴリーに分けて論じられている：①家系、②自己認識、③宗教、そして④選択(改宗)である [Jmelnizky and Erdei 2005: 27]。この4つのカテゴリーから、調査対象者は、さらに2つのグループに分類されている。それは、「自認するユダヤ人口 Self-Defined Jewish Population」(SJP)と「自認していないユダヤ人口 Non-Self-Defined Jewish Population」(NSJP)である。前者は、デラ＝ペルゴーラの「コアなユダヤ人」と同義で使われており、ユダヤ人であることに自覚的な人々を指す。一方、後者については、「調査の時点では、自分自身をユダヤ人と自認していないと答えた人々」 [Jmelnizky and Erdei 2005: 59] と説明されている。この潜在的なユダヤ人口の存在を仄めかすような分類も、フメルニスキーとエルデイの独自の考えではなく、北米のユダヤ人抗議連合 UJA-Federation による社会的調査を真似たものであった [Jmelnizky and Erdei 2005: 26]。このように、アルゼンチンのユダヤ機関が主導で実施した、初の人口調査は、その調査方法・視点ともに、北米のユダヤ機関や社会学者の方法を踏襲しながら実施されたのである。

調査で得られたデータのなかで、国内のユダヤ・コミュニティが注目したのは、先述の北米のケースと同様、「所属」の問題であった。『社会人口調査』によると、当時のSJPのユダヤ機関への所属状況とは、以下の通りである：①現在、所属がある国内のユダヤ人口はユダヤ総人口数の39%；②どこにも所属したことがないユダヤ人の割合は23%；そして、③以前はユダヤ機関に所属していたが、現在はどこにも所属をしていないユダヤ人の割合は38% (図1)。この結果に基づき、無所属の状態であるユダヤ人(SJP)の合計61%を、いかにしてユダヤの生活へと回帰させることができるのかということが、当時のアルゼンチンにおけるユダヤ・コミュニティの課題とみなされるようになったのである。

Chart 14: Self-Defined Jewish Population (SJP) According to Attendance to Jewish Organizations.



Basis: Self-Defined Jewish Population: 163,000 people.

図1：『社会人口調査』より、SJP人口のユダヤ機関への所属状況

このような脈絡であられたのが、北米と同様、この無所属のSJPに対して文化施設やプログラムを新たに創設する動きである。しかし、そのサービス提供の対象者となったのは、すべての世代ではなかった。図2は、『社会人口調査』が、所属の有無を世代別に調査した結果である [Jmelniczky and Erdei 2005: 47]。

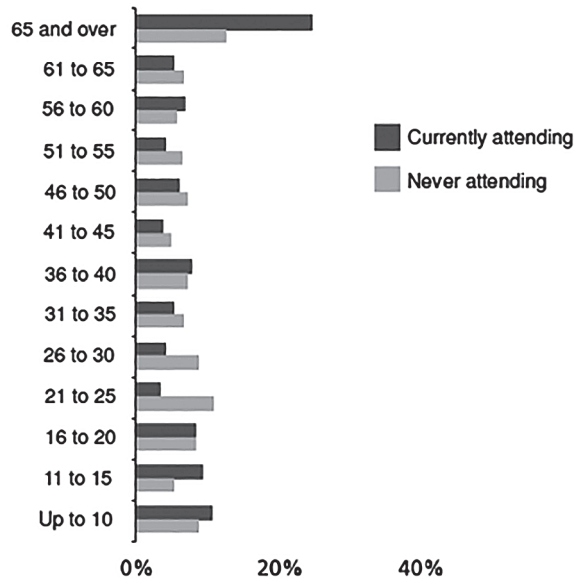


図2：『社会人口調査』より、SJP人口のユダヤ機関への所属状況

各世代の棒グラフの上段は「現在所属している currently attending」ユダヤ人の割合、下段が「所属したことがない never attending」ユダヤ人の割合を示す。65歳以上と10代以下のユダヤ世代とを比較すると、その間の世代——とりわけ20～30代前半までの若い世代——は、ユダヤ機関

に所属している割合が低いことが読み取れる。20～30代前半とは、もはやユダヤ学校に通う年代でもなく、一般的には両親から経済的にも精神的にも独立し、また配偶者と新しい世帯を形成していく世代でもある。このような次世代を担う若手のユダヤ人の所属の問題を解決することが、ユダヤの伝統の存続へと繋がると考えた同国のユダヤ・コミュニティにおいても、北米と同様に「所属」の意味が転換され、それに伴う新たな文化プログラムが創設されることになる。すなわち、『社会人口調査』の共同出資者であるAMIAとJDCが母体となって設置された、ストゥーディオ・シェンキンStudio Shenkin（以下Shenkin）と、ジョックYOKのことである。

2. アルゼンチンにおける若者ユダヤ文化プログラム

Shenkinは、『社会人口調査』が開始されたのと同時期である2003年に、AMIAを母体として設立された。同文化プログラムは、毎週月曜から木曜の夕方に（金曜以降は安息日のために実施されない）、18～35才までの若者を対象として、音楽、ダンス、写真、料理、言語などの文化講座を、無料もしくは低料金で提供するものである。講師として働いている者は、すべて「ユダヤ人」を自認している30代後半から40代の、参加者より少し世代が上で、かつ地元で人気のある若手アーティストやミュージシャンたちである。講座への参加条件としては、年齢制限のみが設けられており、「ユダヤ人」を自認していない人でも受講が可能である。そもそもShenkinという名称は、アルゼンチンに因んだものではなく、イスラエルの首都テルアビブに位置する、若者ファッションで有名な目抜き通りの名前に由来している。ブエノス・アイレス市の活気ある若者ユダヤ文化の存在を対外的にアピールする一方、AMIAのシオニスト的アプローチを読み取ることができる。

Shenkinのもう一つの特徴とは、複数施設横断型プログラムであるという点である。上記のような文化講座は、市内にある30以上のユダヤ文化施設、または宗教施設に併設する建物において、同じ時間帯に並行して開催されている。参加者によっては、毎週、別の講座を受講するために異なる施設を訪れることもあれば、同じ講座を受講するために継続して同じ施設に足を運び続けるという者もある。また、受講者は年に1回、劇場で開催されるShenkinの発表会への参加が可能となり、AMIAの所属会員で満たされた多くの観客の前で、自身のダンスや演劇などのパフォーマンスを披露する機会も得ることができる。Shenkinがウェブサイト上で、「近年、4,000人以上の若者が〔Shenkinに〕参加」と書いているように、所属の意味を文化活動へと転換させたことで、AMIAを含む同地のユダヤ機関は、若者ユダヤ文化が活気づいている様子を数値として示すことに成功しているといえる。しかし、Shenkinを通してアルゼンチンのユダヤ機関が期待する効果とは、単なる所属数の増加や、同地のユダヤ文化の存続アピールだけではない。文化講座を通して市内の若者をユダヤ施設へと呼び込むことで、ユダヤの若者が持つ宗教関連施設に対する抵抗感を和らげること、及びユダヤ人を自認していない若者がユダヤ文化やコミュニティに対して理解を深めることも期待しているのである。

実際、筆者も2013年に、歌手のマリエル・ピベン Mariel Pivenが講師を務めていたヘブライ語による歌唱講座や、フラビア・アクセルルド Flavia Axelirudによるフォルクローレとヴォーカル・トレーニングの講座を受講していた。マリエルの講座は、ビージャ・クレスポ Villa Crespo

地区にあるドル・ハダシュ Dor Jadash と呼ばれる寺院内の施設において、フラビアの講座は、アルマグロ Almagro 地区にある世界シオニスト機構 World Zionist Organization のブエノス・アイレス支部である Beit Scopus と呼ばれる組織のなかで行われていた。マリエルの授業終了後には、寺院側からの差し入れとして、常に飲み物やスナックが用意されていた。毎週、講座に通う過程で、筆者自身も他の受講生と話をするようになったり、同施設の職員やラビ（ユダヤ宗教的指導者）とも知り合いになることができた。受講生のなかには、ユダヤ人と自認している者もいれば、マリエルの歌唱の教授法を求めて通っているものもいた。講座期間の最終日には、ドル・ハダシュで行われる金曜礼拝にマリエルとラビから招待され、他の受講者と共に講座で修得した讃美歌《アドン・オラム Adon Olam》を信者に向けて歌う機会まで得られた。このように、友好的な雰囲気の中で歌を学ぶところから、礼拝への参加までの道筋が、短期間でかつ「スムーズ」に参加者には用意されていたのである。また、フォルクローレ歌手として人気の高いフラビアの講座では、受講者のほとんどがユダヤ人とは自認しておらず、フラビアによる歌唱指導を目的として通っていた。フラビアの講座内容は、教室内を歩き回るなど身体を動かしながら発声法の訓練を繰り返したり、サンバ zamba（アルゼンチン民俗音楽ジャンルの一つ）を歌うというものであった。フラビアの授業のなかで「ユダヤ」の文字は一度も出てこず、あくまでフォルクローレ歌唱の授業であった。フラビア自身も筆者に対して、確かに自分はユダヤ人ではあるが、自分がやっている音楽活動とユダヤ音楽とは何の関係もないと説明をしていた。

このように Shenkin は、AMIA によるユダヤ・アイデンティティと関連づけられた文化プログラムではあるが、実際の授業内容や講師の考えは非常に多様である。講師である若手のミュージシャンやアーティストたちは、Shenkin を通して自分の知名度を上げる広報活動ができたり、教育経験を積むことができたりしている。一方、場所を提供しているユダヤ機関は、こうした若手ユダヤ・アーティストの活動を応援することで、実感を持ってユダヤ文化の持続の一端に貢献できると同時に、定期的に市内の若者を自分たちの施設で受け入れることができているのである。

若者アーティストとユダヤ機関との協働関係は、もう1つの文化プロジェクトである YOK においても見られる。YOK とは、スペイン語で「Yo Okay」（私は大丈夫）の略であり、2005年に JDC から出資を受けて創設された。主な活動内容は、一般市民も無料で参加が可能な、ユダヤ年中行事に合わせたフェスティバルの開催や、ユダヤ・アイデンティティを模索する討論会のようなイベントの企画・運営であった。ディレクターのディエゴ・フリードマン Diego Freedman は、筆者によるインタビューにおいて、YOK 創設のきっかけは先述の『社会調査法』に対する JDC からの直接の反応であると答えた [Freedman インタビュー 2013]。また、その活動目的について、ディエゴは「ユダヤ人口をすぐに増加させることを目的としているのではなく、まずは所属の無いユダヤ人に文化的な場を与えて、『ユダヤ』というものに近づけさせ、親しみを持たせること、そして、ユダヤが選択肢になるだけの知識を与えること」[Freedman インタビュー 2013] と説明している。この目的に沿った YOK の謳い文句は、「judaismo a tu manera」（自分流のユダヤ）であり、常に新しくオルタナティブなユダヤ文化表現が、実験的に企画・運営されていた。

例えば、2013年3月24日、YOK はパレルモ Palermo 地区において、「ペサッハ・ウルバノ Pesaj Urbano」（都会の過ぎ越しの祭り）という毎年恒例の野外フェスティバルを開催した。図3にある

ように、同地区のアルメニア広場 Plaza Armenia に面する道路2区画が閉鎖され、さまざまなユダヤ工芸品や食品の出店、インスタグラム用の撮影セット、アルゼンチン・ユダヤ史を記したパネル、そして音楽パフォーマンス、ストーリーテリング、公開ディスカッションのためのステージが3つ設置されていた。



図3：ペサッハ・ウルバノ Pesaj Urbanoの様子（2013年3月24日筆者による撮影）

フェスティバル内では、図4で示したように、市内で活躍する若者ユダヤミュージシャン兼DJのシムハ・ドウホブ Simja Dujov が、音楽パフォーマンスを行っていた⁷。



図4：パフォーマンスの準備をするDJシムハ

ペサッハ・ウルバノを含む、さまざまなYOKのイベントでは、冒頭で述べた EMMKA の壇上に現れたのと同じ若者ユダヤ音楽グループが登場した。YOKのイベントに出演できるグループの選択は、上記のDJシムハに一任されていた。というのも、彼はYOKの音楽キュレーターでもあったからである。

YOKのイベントは、Shenkinのように毎週繰り返される文化講座ではなく、数カ月単位で開催されるものであったが、若者ユダヤ音楽グループにとって、YOKの舞台に立つメリットは大きかった。というのも、観客のほとんどがAMIA会員であるShenkinのイベントとは異なり、

YOK主催のイベントは一般公開であったため、より幅広い聴衆層に自分たちの音楽を届けることができたからである。さらに、北米のユダヤ機関であるJDCが母体のYOKのイベントには、必ず国外から記者が来て国際的なニュースになる。そのため、知名度を上げたいと考えている駆け出しの若者ユダヤ音楽グループにとって、YOKのイベントは自分たちの音楽性を試すことができる機会ともなっていた。しかし、2013年、当初のミッションが完遂されたという理由でJDCからの出資が停止し、YOKは終了する。

これまでみたように『社会人口調査』からShenkinとYOKが誕生したように、国内のユダヤ機関が主導の社会調査文化と、それに基づく文化プログラム・プロジェクトという枠組み自体は、アルゼンチン独自のものではなく、北米のユダヤ機関の傾向から大きく影響を受けたものであった。では、こうしたユダヤ文化の意図的な構築という枠組の中で生産されてきた若者ユダヤ音楽文化とは、どのようなものだったのだろうか。

3. ブエノス・アイレス市における若者ユダヤ音楽グループとその音楽的特徴

ブエノス・アイレス市において、若者ユダヤ・ミュージシャンや音楽グループの出現が特に顕著であったのは、2005～2010年にかけてのことであった⁸。これらの多くのグループに共通した特徴とは、複数の男性メンバーのみで構成されている点である。これはメンバーの個人的な理由というよりも、女性が公で歌うことや、男性が女性の歌声を聴くことに反対するユダヤ教の一部の宗派の存在を意識したものだと考えられる。男性メンバーのみで構成されていると、宗派を問わず、より広範囲のユダヤ・コミュニティから演奏依頼を受けやすくなるからである。実際、「ユダヤ音楽」とは別の脈絡で演奏する音楽グループを掛け持ちしているミュージシャンたちは、女性ミュージシャンとも共演している。このような若者ユダヤ音楽グループの音楽的特徴について、以下の3つの音楽グループに焦点を当てて分析する：①シャバトーネスShabatones (2007年結成)、②ハイライト Jallight (2010年結成)、③ティエンブラ・エル・モエル Tiembla el Mohel (2010年結成)。

1つ目のシャバトーネスは、リーダーのセバステリアン・シャツキー Sebastián Schatzkyを中心に、20～40代の7名の男性ミュージシャンで構成されている。彼らが演奏する楽曲は、地元のユダヤ行事でもよく聴かれるクレズマー音楽や、海外のユダヤ・ミュージシャンの楽曲をカバーしたものである。シャバトーネスの音楽について、リード・ヴォーカルでありギター奏者のアレハンドロ・プリブルーダ Alejandro Pribludaは「シャバトーネスが出てきたのは、我々はユダヤ人であるし、スカが好きだからである。我々のグループは、ハシディック音楽から始まり、クレズマー音楽を通り過ぎて来ている。それは、いわばヘブライ・ジャズみたいなものだ」[Clarín 2011]と説明している。しかし、メンバーのなかにハシディック系ユダヤ人を自認している者は一人もいないほか、メンバーの半数はユダヤ人とすら自認していない。また、セバステリアン以外のメンバーは、他のスカやマンボなどの音楽バンドを掛け持ちで演奏している。上記のアレハンドロの言葉や、メンバーが筆者に対して口を揃えて言っていたように、彼らの共通項はユダヤ・アイデンティティではなく、スカ・ミュージシャンという音楽アイデンティティであった。

2つ目のハイライトは、セファルディ系ユダヤ人であるジャキ・ヒル Yaki Hilu を中心に、20～

30代の5名の男性ミュージシャンで構成されている。シャバトーネスと同様に、メンバーの半数はユダヤ人と自認していない。主な演奏内容は、レゲエ、スカ、ロックを中心としたオリジナル曲や、北米で活躍しているマティスヤフ Matisyahu による楽曲のコピーが中心となっている。オリジナル曲の作詞・作曲は、主にジャキが手掛けているため、歌詞の内容はユダヤ教の神を指す名称など、宗教的な内容が多い。しかし、メンバー同士はこうしたユダヤ・アイデンティティで繋がっているのではなく、シャバトーネスと同様に、レゲエやスカといった音楽で繋がっている、とジャキは説明する [Hilu インタビュー 2013]。

3つ目のティエンブラ・エル・モエルは、リーダーでかつリード・ヴォーカルでもあるガストン・クレイネル Gastón Kleiner や、ギター奏者のエミリアーノ・クスニル Emiliano Cusnir を中心に、バイト・スコプスから支援を受けた20~30代の8名の男性ミュージシャンで構成されている。彼らは、自分たちの演奏する音楽ジャンルについて、「クレズマー=パンク=イディッシュ=バルカン音楽」[ティエンブラ Facebook 2019] と説明している。ただし、実際の彼らの演奏曲目のなかには、パンク音楽やイディッシュ語の歌は存在せず、スカやファンクを基調としたクレズマー楽曲、アメリカのハシディック歌手であるモルデハイ・ベン・ダビッド Mordechai Ben David のカバー曲、そしてオリジナル曲を演奏している。先の2つのグループと異なり、メンバー全員がユダヤ人であることを自認している。また、その多くがニューヨークに本部を置く国際的な非営利ユダヤ教育団体「タグリット・バースライト Taglit Birthright」を通して、イスラエルでの滞在を経験している。ガストンは他のメンバーとの繋がりを、シャバトーネスやハイライトのように音楽上の関係というだけでなく、年長者が若いメンバーの面倒を見る「家族」のようなものと説明していた [Kleiner インタビュー 2013]。

ブエノス・アイレス市のユダヤ文化という同じ脈絡のなかから誕生し、演奏実践を行ってきたとはいえ、各グループ、またミュージシャン個人によって「ユダヤ・アイデンティティ」の位置は一樣ではない。ここで目的としているのは、いかにこれらのグループが同様に「ユダヤ的」なのかを強調する議論を展開することではない。むしろ、①複数言語の使用と言語的表現、②旋律の借用、③リズムの用い方という点に焦点を当てながら、彼らが実践するパターン化した音楽技法を明らかにすると同時に、その技法を用いて生産・構築される「ユダヤ音楽文化」がいかに多様であるのかについて明らかにしたい。

・複数言語の使用と言語的表現

上記の3つのグループに共通する特徴として、まずは複数言語の使用があげられる。特によく用いられる言語は、スペイン語、ヘブライ語、英語である（市内の他の若者ユダヤ音楽グループのなかには、東欧のユダヤ言語と言われているイディッシュ語、スペイン系ユダヤ人の言語と言われているラディーノ、それからフランス語を用いるものもある）。彼らが複数言語を用いる際には、コンサートの演目のなかで、異なる言語の歌を何曲か歌う場合と、1曲の中に複数の言語を用いる場合とがある。

複数の言語を使用する理由にはいくつかあるが、その一つは、有名な外国曲のカバーの際には、原曲通りに歌った方が聴衆に好まれやすく、翻訳の手間も省けるというプラクティカルな理由が

考えられる。また、過去にユダヤ学校でヘブライ語を習ったなど、個人のユダヤ教育歴も使用言語の選択に大きな影響を与えている。かつて、アルゼンチンのユダヤ学校ではイディッシュ語教育が盛んであったが、1967年の第三次中東戦争（六日戦争）を皮切りに、すべてのユダヤ学校での言語教育をヘブライ語へと変えることが強制された [Moreno 2016: 16]。現在の若者世代は、既にイディッシュ語ではなく、ヘブライ語教育が定着した後に育っているため、イディッシュ語で活躍しているミュージシャンの方が少ない。さらに、グループの音楽アイデンティティも使用言語の選択に影響を与えている。これは、ハイライトのリーダーであるジャキが、筆者とのインタビューにおいて、使用言語として「英語を選んだのは、自分たちがヒップホップなどアメリカ合衆国で流行しているものを想定しているから」[Hilu インタビュー 2013] と説明しているところからも明らかである。

他の理由としては、演奏脈絡に応じて言語を選択するというプロモーション戦略が考えられる。というのも、演奏者らは自分たちが選択・使用する言語が示す意味が、脈絡によって異なることを十分に理解しているからである。例えば、ユダヤ・コミュニティの中で演奏する際、よく知られたヘブライ語の歌は、聴衆と共に歌われることで、コミュニティ内の結束やユダヤ・アイデンティティを強固にする役割を果たす。一方、同じヘブライ語の歌であったとしても、クラブやディスコなどの都市の若者文化という別の脈絡で演奏された場合は、聴衆は言語を同定できないことが多く、バルカン音楽と同一視されたり、「目新しさ」として受け取られていく。後述するが、言語が聴衆に与える印象を常に考えながら、ミュージシャンらは作曲・作詞、または演奏しているのである。

このような複数言語の使用は、彼らのグループ名に顕著である「言葉遊び」のなかにも見られる。例えば、ハイライトは「Jailight」と綴るが、読み方は「ジャイライト」ではなく、スペイン語のJ（ホタ）の読み方を用いて、「ハイライト」と発音する。一見、英語のhighlightを意味するのかと思えるグループ名であるが、実際はヘブライ語の「Jai ハイ」（命）と英語のlight（光）を組み合わせた造語で、「命の光」という意味となっている。同様の言葉遊びは、シャバトーネスやティエンブラ・エル・モエルというグループ名にも見られる。前者はヘブライ語のシャバトン Shabbaton（安息日のという形容詞）を、スペイン語の複数形（シャバトーネス）にした造語である。後者のティエンブラ・エル・モエルとは、「モエル（ユダヤ教の男子割礼の儀式プリス bris を担う人物）の震え」という意味である。ガストンとエミリアーノは、どのコンサートにおいてもグループ名について言及するのだが、その際、必ず聴衆に対して「モエル」の説明をする。「割礼を司る人物の震え」というグループ名の面白さを、二人で掛け合い漫才のように話すのである。このようなヘブライ語を基調とした言葉遊びは、ユダヤ文化やヘブライ語に精通した集団にとっては、インサイド・ジョークとしての役割を果たしている。そのため、一般の聴衆にはグループ名は目新しく映るかもしれないが、ユダヤ・コミュニティにとっては、市内に数多くある音楽バンドの中から「ユダヤ音楽グループ」を同定する際の目印ともなっている。

また、複数の言語の使用は造語や言葉遊びという形だけではなく、1つの楽曲の歌詞のなかで組み合わせられて用いられることもある。以下の枠内に示しているのは、ハイライトによる《ボイ Voy》（私は行く）の歌詞の一部である。

ハイライトによる《ボイ》の歌詞の一部

スペイン語部分

Caminando siempre voy, siguiendo con mi misión

(いつも歩き続けている、自分のミッションに従いながら)

No importa lo que digan sigue al corazón

(何を言おうがかまわない、自分の心に従って)

英語部分

So I thank to HaShem, I thank to my god

(だから、ハシテムに感謝、神に感謝)

I thank to my king the only king in the world

(王に感謝、世界で唯一の王に)

上記のように、歌詞はスペイン語で始まるが、同じ旋律のまま、突然、歌詞のみが英語に変わる。筆者とのインタビューにおいて、英語を選んだ理由を、作詞を手掛けたジャキは以下のように答えている：「歌詞がそのままスペイン語だと、キリスト教の内容に勘違いされてしまいそうなところは、意図的に英語にして〔聴衆に〕分からないようにする」[Hilu インタビュー 2013]。また、ジャキは歌詞の中でユダヤ的テーマが直接過ぎると感じる際にも、スペイン語は極力避けて、英語かヘブライ語を用いるとも続けた [Hilu インタビュー 2013]。確かに、上記の歌詞でも、ユダヤの神を示す「ハシテム HaShem」という名称や、「世界で唯一の王」というユダヤ教的な表現が出てくる箇所は英語で書かれている。一方、スペイン語の歌詞を見ると、「自分の心に従って」など一般的なテーマになっている。

このように、若者ユダヤ音楽グループは、その名称や楽曲のなかで複数の言語を用いていた。しかし、その理由や用い方は一様ではなく、演奏実践上の利便性や広報戦略など多岐にわたっていた。彼らは、言葉遊びやユーモアを交えながら、自分たちが考えるグループ・アイデンティティ、音楽性、そして聴衆から持たれる印象との間の駆け引きをしながら、複数の言語や言語的表現を用いている。

・旋律的特徴：旋律の借用とコントラファクタ

2つ目の若者ユダヤ音楽グループの特徴は、以下の2つの旋律の借用パターンにみられる。1点目は、ユダヤ・コミュニティ内でよく知られた楽曲と、まったく別の脈絡の楽曲とを、演奏の中で繋げてメドレーにする手法である。そして2点目は、同じ旋律に異なる歌詞をつける（または、歌詞にまったく異なる旋律をつける）「コントラファクタ *contrafacta*」と呼ばれる技法である。

1点目の例として、シャバトーネスによる《マゼルトブ *Mazel Tov*》(幸運を)の演奏が挙げられる。同曲は、宗派を問わず多くのユダヤ・コミュニティにおいて、伝統的に祝祭的な場面で、よく演奏される楽曲である。通常はクレズマー音楽として演奏されることが多いが、シャバトー

ネスはクラリネットではなく、ソプラノとテナー・サクスを旋律楽器として用いることで、スカとして演奏している（図5）。

The image shows a musical score for tenor and soprano parts. The top system consists of two staves: tenor (treble clef) and soprano (treble clef). The music is in 6/8 time and B-flat major. The first system shows a 2-measure phrase starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second system shows a 7-measure phrase starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third system shows a 10-measure phrase starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fourth system shows a 10-measure phrase starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

図5：シャバトーネス《マゼルトブ》から《モンキーマン》への移行

二短調で軽快に演奏された《マゼルトブ》は、そのフレーズを2回繰り返すと、図5の第7小節目で示したように、リズムもテンポも変えず、平行調であるへ長調へと移調し、トゥーツ・アンド・ザ・メイタルズ Toots & the Maytalsの《モンキーマン Monkey Man》(1969年)へと移行する。このような別の脈絡の音楽を組み合わせた理由の一つは、スカというジャンルが、シャバトーネス・メンバーに共通する音楽アイデンティティだからということが挙げられる。すなわち、ミュージシャンたちの間では、どちらもスカのリズムを用いて演奏をしているため、齟齬をきたすものではないのである。もう一つの理由は、聴衆を引き付けるためのパフォーマンス戦略である。突然、知らない音楽から自分の親しんだ音楽（またはその逆）へと旋律が変わることで、スカ音楽とユダヤ音楽のどちらの聴衆に対しても、シャバトーネスの音楽を受け入れやすくする効果を狙っていると考えられる。

第2点目のコントラファクタとは、ユダヤ音楽のなかで伝統的に用いられてきた技法である。民族音楽学者であるケイ・カウフマン・シャラメイ Kay Kaufman Shelemayは、コントラファクタを、ユダヤ伝統の外側（または内側）の、別の既存の旋律に歌詞を当てはめることだと説明している [Shelemay 1995: 26-32]。そのよく知られた例が、《ボイカラ Boi Kala》（花嫁よ来たれ）という、ユダヤ結婚式での花嫁の登場の際に歌われる楽曲である。歌詞はヘブライ語による祝福の言葉であるのに対し、旋律は《コン・テ・パルティーロ Con Te Partiro》、または《タイム・トゥ・セイ・グッバイ Time to Say Good Bye》としても知られる、イタリアのフランチェスコ・サルトリ Francesco Sartoriの旋律が用いられているのである。このように、コントラファクタを

通して、既存の楽曲を自分たちのユダヤ・アイデンティティへと取り込むことで、多種多様なユダヤ音楽文化が形成されてきたとシャラメイは論じる。

コントラファクタは、ブエノス・アイレス市の若者ユダヤ音楽グループにも見られる。その例が、ハイライトによる《ヒネマトブ Hine Ma Tov》である。原曲は、詩篇 133 に基づいたユダヤ教の讚美歌である。この讚美歌は既にコントラファクタされたものであり、様々なバージョンの旋律が存在しているが、ハイライトが用いているのは、ゆったりとした三拍子で歌われるものである。最初は、原詩通りのヘブライ語と旋律が2回繰り返される。しかし、以下に示したように、突如、歌詞が英語とスペイン語のラップへと変化する。詩篇 133 は礼拝の重要性を説くものではあるが、ジャキが作詞を手掛けたラップ部分は、彼が世界の貧困や紛争問題や平和な社会を想像しながら、発展させたものになっている。

ハイライト《ヒネマトブ》の歌詞

ヘブライ語原詩

Hine ma tov uma nayim shevet ajim gam iajad

Hine ma tov oy shevet ajim gam iajad

(見よ。兄弟たちが一つになって共に住むことは、何という幸せ、楽しさであろう)

英語でのラップ

Look my bro... this is simple as you can see,

(兄弟よ、分かってるだろうが、これはシンプルだ)

we got a problem over here,

(問題はあちこちにある)

we got a world hungry for peace,

(平和に飢えた世界がある)

this is not a speech...

(これはスピーチじゃない)

children's crying in the street

(子供は通りで泣いている)

you're the only help I need to give the world a little peace

(あなたは、世界に少しの平和をもたらすのに必要な唯一の助け)

スペイン語でのラップ

Paz ando buscando,

(平和を探して)

hace tiempo estoy deseando ver un mundo mas unido

(より一つになった世界を見ることを長い間望んでいる)

sin dolor en sus latidos,

(その鼓動に痛みなしで)

imagino lo que pienso,

(自分の考えたことを想像して)

me emociono mientras digo “יהד גם אחים שבת נעים ומה טוב מה הנגה”

(心が動くよ、こう言うと「Hine ma tov uma nayim shevet ajim gam iajad」)

このように、まったく別の脈絡からの旋律の借用・並置や、異なる音楽にオリジナルの歌詞を組み合わせるという、ブエノス・アイレス市の若者ユダヤ音楽グループが用いている技法についてみてきた。これは、ユダヤ音楽と呼ばれているものの性質が、単なる借り物だと言いたいわけではない。むしろ、旋律の借用という点から、「ユダヤ音楽」と定義されるものを見ることで、その中身がいかに複雑で多様なものかということが分かる。そして、どの旋律をどのように組み合わせるのか、というところに各ミュージシャンの創造性を読み取ることができるのである。

・リズム的特徴

3つ目の特徴は、2つのパターンのリズムの用い方である。1つ目のパターンは、既存のユダヤ楽曲に、クンビアなどのラテンアメリカのリズム、またはスカやレゲエなどのブエノス・アイレス市の若者の間で流行している音楽のリズムを当てはめるものである。例えば、先述のハイライトの《ヒネマトブ》では、3拍子の原曲に対して、2拍子のレゲエのリズムが適用されている（図6）。このような3拍子系と2拍子系のリズムを組み合わせることにより、原曲には無いシンコペーションが効いたグルーヴ感を出すことができている。



図6：ハイライト《ヒネマトブ》とレゲエのリズムの使用

このようなリズムの選択は、それぞれの音楽グループのアイデンティティに幅を持たせる役割も果たす。例えば、ハイライトやシャバトーネスのように、グループ・メンバーに共通する音楽アイデンティティが、特定のリズムを持つレゲエやスカの場合、聴衆によっては、彼らの音楽は「ユダヤ音楽」ではなく「スカ」や「レゲエ」と定義づけられることもある [Hilu インタビュー

2013]。一方、若者に人気のリズムを用いて既存のユダヤ楽曲を演奏することにより、彼らは、同地のユダヤ・コミュニティから、新しいユダヤ文化の象徴とみなされるようになる。そのため、ユダヤ・コミュニティが主催する若者を対象としたイベントの際には、その場を盛り上げるために、若者ユダヤ音楽グループに演奏依頼が来ることも多々ある⁹。

2つ目のパターンは、1つの楽曲のなかで、異なる複数のリズムを選択的に用いるものである。通常、カバー曲を演奏することが多いティエンブラの楽曲のなかで、数少ないオリジナル曲の《シュステル Shuster》が、その一例である。これは、リード・ヴォーカルのガストンが、自分の祖父シュステルがアルゼンチンへと移民してきた時の情景を想像し、その立場で作った歌である。図7で示しているように、同曲はまず、ティエンブラが最も良く用いる、軽快なスカのリズムで始まる。しかし、間奏部分では、シュステルがブエノス・アイレス港に到着したことを表すように、急にリズムがタンゴへと変化する。その後、第3番が開始されるのだが、「もう私は怖くない」という歌詞と共に聴こえてくるのは、クアルテート *cuarteto* (アルゼンチンのコルドバ州を代表する2拍子を基調とした民俗音楽) のリズムである。さらに、3番の歌詞が「私のアイデンティティにある喜びを」というように、シュステルのアイデンティティを祝祭的に歌い上げる箇所では、冒頭で用いられていたスカのリズムが、クアルテートのリズムにオーヴァーラップして演奏される。

歌詞	リズム
Soy el aventurero (私は冒険家) El compañero (自分の相棒は) En mi equipaje mi corazón (鞆のなかと、自分の心) Crucé el océano entero (海を渡ってやってきた) En busca de una ilusión (一つの幻想を求めて)	スカ
間奏	タンゴ
Yo ya no tengo miedo (もう私は怖くない) A nada temo (何も恐れない) De Europa fría vengo a llegar (冷たいヨーロッパからやってきて) Y traigo como tesoro (この宝を持ってきた) Esta alegría en mi identidad (私のアイデンティティにある喜びを)	クアルテート クアルテートとスカ

図7：ティエンブラ《シュステル》の歌詞と使用リズム

事実、シュステルは他の多くのユダヤ移民と同様、東欧からブエノス・アイレス港に到着し、その後コルドバ州へと移住している。このような彼のユダヤ移民としての足取りは、使用リズムによって表されているのである。

このようにリズムの使用には、既存のユダヤ楽曲に別の脈絡の音楽リズムを当てはめる《ヒネマトブ》のようなパターンと、《シュステル》のように、オリジナル曲の歌詞内のストーリーを体現するリズムを当てはめるパターンがあった。そもそも、ユダヤ音楽と呼ばれるものに特有の

リズムは存在しないため、どちらのパターンであれ、リズムは周辺文化から適用することになる。さらに、後者の《システル》の歌詞には、1度も「ユダヤ」という文字や、ユダヤ教を思わせる名称、及びスペイン語以外の言語は用いられていない。また、歌詞に出てくるような移民の話は、ユダヤ人を含めてヨーロッパ移民にほぼ共通した経験であるともいえる。唯一、ユダヤ・アイデンティティと関連している語というと、タイトルにあるユダヤ姓の「システル」しかないのである。

4. 結論：境界を越える音楽

これまで、ブエノス・アイレス市内で活動する若者ユダヤ音楽グループの、言語、旋律、リズム的特徴についてみてきた。しかし、そのどれもがユダヤ音楽を規定できるような絶対的な要素ではなく、むしろユダヤ音楽の定義を拡大するような性質があることが分かった。では、現在のブエノス・アイレス市の若者ユダヤ音楽文化とは、どのように語ることができるのだろうか。シャラメイは、ユダヤ・アイデンティティにとっての音楽の重要性とは、音楽的要素そのものというよりも、様々な要素で構成された音楽が、「演奏し、伝えていく人々にとっての象徴となる」[Shelemay 1995: 35] 性質だと論じている。そして、そのユダヤ・アイデンティティを伝えていく際に用いる音楽とは、時代、コミュニティ、脈絡など、環境に応じて柔軟に形を変えるのだとも論じている。

シャラメイの議論に基づき、現在のブエノス・アイレスという大都市に住む若者ユダヤ・ミュージシャンを取り巻く音楽環境を改めて考えると、彼らが日常的に最も身近に接している音楽とは、寺院のなかで聴かれる宗教音楽でも、東欧のユダヤ音楽の伝統を表すクレズマー音楽でもない。彼らにとっての音楽的現実とは、クラブやディスコで流れるスカ、レゲエ、ロック、クンビア、バルカン音楽であり、インターネットを介して入ってくる国内外のポップスなのである。つまり、こうした大都市に住む若者ならば誰でも耳にするような大衆音楽こそが、自分のユダヤ・アイデンティティを実感を持って伝えていくことができる手段となっているのである。

では、彼らはこのような自分に最も身近な音楽的要素を用いて、何を伝えようとしているのだろうか。そして、「ユダヤ音楽」を演奏する意味を、どのように感じているのだろうか。これらの問いに対してハイライトのジャキは、宗教的メッセージを、それとは分からない形で聴衆に伝えるためだと回答している：「[歌詞に込められた] メッセージは自分が宗教から取ったものだが、私は『聴衆が聴きたいものを聴きたいように聴かせる』というやり方で歌っている。私は音楽の中でそのメッセージを説明しているわけなのだが、これは自分のオリジナルな考えではなく、ハシディック系ユダヤの考え方である。自分がやっていることはただ、歌い、表現するというだけ」[Hilu インタビュー 2013]。このように、ジャキにとって音楽はあくまで手段であり、その音楽を作り、歌っている自分でさえ、「ユダヤ」という大きな伝統の中では媒介者^{メディアーター}に過ぎないと考えているのである。

一方、YOKの音楽キュレーターでもあったシムハは、音楽を演奏する理由を、ユダヤ・コミュニティが持つ限界に挑むためだと答えている：「『同化』という大きな幽霊……あれは、以前はヒトラーだった。かつての脅威だった反ユダヤ主義も、もはや恐れるものでもない。しかし、今、

一番の脅威だと考えられているものは同化である。この問題を解決するために、我々ユダヤ人は、『ユダヤの伝統』の外側を覗いていかないといけない……我々〔ユダヤ人〕は、自分が受けるすべての影響を『喰らう』べきである。ここには、アフリカの影響も、ラテンアメリカの影響も、ポルトガルの影響も、北米の影響もある。そのすべてを、我々は喰らっている。そうすることでこそ、我々は自分自身のネオ・カルチャーを発展させていくことができるのだ〔Dujov インタビュー 2013〕。シムハは、ユダヤ機関のなかで働きながら、DJのような音楽活動をするを、ユダヤ文化をさらに発展させるために、古い体質をコミュニティ内部から解体させていくことだと考えている。このように音楽とは、彼にとって闘いの場であり、また、演奏することは、自分の創造性を試し、アルゼンチン独自のユダヤ文化を構築することに繋がっていくのだと彼は考えているのである。

また、2010年に結成されたエレクトリック・クンピアを演奏する音楽グループ、バーミッツミディス BarMitzMidis のキーボード奏者パブロ・ベラルディ Pablo Beraldi は、ユダヤ音楽を演奏する意味を、幼少時に得たくても得られなかった「ユダヤ生活」を、再体験するものだと説明している：「私は自分のことを、ユダヤ系の子孫だと考えている。今まで何のユダヤ行事にも参加したこともない……私の家族はユダヤ人ではなく、ただユダヤ系の子孫というだけである……よって、私のユダヤ・アイデンティティは、この音楽グループの活動を通して醸成されてきたように思える。特に興味があるのはユダヤ伝統のなかにある、パーティーという側面だ。パーティーというのは人々が集うところだろう？まるで、儀式のように」〔BarMitzMidis インタビュー 2013〕。このように、パブロにとっては音楽を作る過程に参加することが、彼なりの宗教活動であり、クラブやディスコのようなパーティー音楽を演奏する場こそが祭壇となっているのである。

このように、若者ユダヤ・ミュージシャンたちが音楽を演奏する意味は、彼らが考えるユダヤ的メッセージと同様に複層的であった。一方、その全員に共通している音楽を演奏する最終目的とは、ユダヤ的メッセージの媒介者となることや、新しいユダヤ文化の構築、そしてユダヤ人としてのアイデンティティの再獲得など、いずれも「ユダヤ」というものに、各自のやり方で近づこうとすることであった。つまり、革新的で新しい音楽を創造しているようにみえたとしても、その試み自体はユダヤ文化や伝統の存続を目的としている時点で、保守的な試みへと転じてしまう。そして、若者による、この見た目は新しいが保守的な音楽（文化）活動こそが、アルゼンチン国内外のユダヤ機関が、文化プロジェクトやプログラムの創設を通して期待する効果なのである。このように、ブエノス・アイレス市の若者ユダヤ音楽には、ユダヤ文化の構築をめぐる政治的構造が内包されているのである。

〈註〉

- 1 同フェスティバルはアルゼンチンのユダヤ・コミュニティやクレズマー・ミュージシャンらによって開催されたのではなく、バンチックがアルゼンチンに諸外国からクレズマー・ミュージシャンを招致するという個人的願望を叶えるために主催したものであった。
- 2 この数値から、アルゼンチンはイスラエル、アメリカ、フランス、カナダ、イギリスに続いて世界第6位、また南米では最大のユダヤ人口数を有している。南米でアルゼンチンに続いて

てユダヤ人口が多いのは、10位のブラジルで、9万4200人、それから14位のメキシコで4万人だと言われている。

- 3 1983年3月に開催されたアメリカ・ラビ中央会議 (the Central Conference of American Rabbis, CCAR) では、「異教徒間の結婚で生まれた子供の立場」という議題のもとで父系のユダヤ人の重要性について議論された。
- 4 例えば、社会学者のスティーブン・M・コーエン Steven M. Cohen とアリ・ケルマン Ari Y. Kelman は、ニューヨークのユダヤ人抗議連合 UJA-Federation (2005年)、アンドレア&チャールズ・ブロンフマン慈善団体 the Andrea and Charles Bronfman Philanthropies (2007年)、リブート Reboot (2005、2006年) から委嘱されて社会学的調査を実施している。
- 5 このような考え方は、「ユダヤ文化」の内容を、より多様でオルタナティブで創造的なユダヤ表現という意味へと発展させながら、現在も継続している。
- 6 シャピーロやサピアの算出した人口数の妥当性には疑問が残る。というのも、彼らは実際にアルゼンチン国内で人口統計調査を実施したのではなく、国連が出した数値を基に、推定数を出したに過ぎなかったからである。そのため、同じ人口数が6~8年間も用いられていたり、人口数が増減する単位が一定であったりする。以下が、シャピーロの研究によって算出されたアルゼンチンのユダヤ人口数のリストである：36万人 (1950~58年)、40万人 (1959~62年)、45万人 (1963~69年)、50万人 (1970~73年)、47万5000人 (1974~1976年)、30万人 (1977~81年)。
- 7 例年はクレズマー音楽楽団などが招待されていたが、オルタナティブなユダヤ文化表現を模索するというYOKの目的に従って、DJが採用された。しかし、実際に演奏に携わったDJはYOKの音楽キュレーターのシムハであったことから、当時YOKはプロジェクト終了直前であり、予算的問題を抱えていたと考えられる。
- 8 ほかに、以下の若者ユダヤ音楽グループが結成された：ムルガ・クレズメル Murga Klezmer (2007~2008年)、バルバコア Barbacoaj (2008年)、バーミッツミディス BarMitzMidis (2010年)。
- 9 例えば、ハイライトは、ハシディック系のユダヤ団体であるハバッド・ルバヴィッチが、市内のバーで主催したユダヤの若者マッチング・パーティーでの演奏を依頼されている。ティエンブラも同様に、ベイト・スコプスにおける若者を対象としたフェスティバルでの演奏を依頼されている。

〈参考文献〉

- BarMitzMidis. 2013. Personal Interview. January 14. Buenos Aires, Argentina.
- Berman, Lila Corwin. 2008. "Sociology, Jews, and Inter-marriage in Twentieth-Century America," *Jewish Social Studies: History, Culture Society* 14/2, pp. 32-60.
- Bernstein, Mordecai. 1957. "Latin America: Argentina," *American Jewish Year Book* 58, pp. 405-408.
- Clarín. 2011. "Como leones en Sión."
https://www.clarin.com/rn/ideas/Musica-innovacion_ymezcla-Como_leones_en_Sion_0_

- SJGUQ4WTwXe.html (Last accessed January 5, 2019)
- Czackis, Lloica. 2003. "Tangele: The History of Yiddish Tango," *Jewish Quarterly* 50/1, pp. 44–52.
- Della Pergola, Sergio. 2016. "World Jewish Population 2016," *The American Jewish Year Book 2016* No.116, pp. 253–332.
- Dujov, Simja. 2013. Personal Interview. January 18. Buenos Aires, Argentina. EMMKA Website.
<http://www.klezfiesta.com.ar/#bandas> (Last accessed January 5, 2019)
- Freedman, Diego. 2013. Interview. November 11. Buenos Aires, Argentina.
- Goldstein, Sydney. 1971. "American Jewry, 1970: A Demographic Profile," *American Jewish Year Book* 72, pp. 3–88.
- Hilu, Yaki. 2013. Interview. February 4. Buenos Aires, Argentina.
- Jmelniczky, Adrián, and Ezequiel Erdei. 2005. *The Jewish Population in Buenos Aires: Sociodemographic Survey*, Buenos Aires: AMIA.
- Kelner, Shaul. 2011. "In Its Own Image: Independent Philanthropy and the Cultivation of Young Jewish Leadership," in Jack Wertheimer (ed.), *The New Jewish Leaders: Reshaping the American Jewish Landscape*, Hanover: University Press of New England, pp. 261–321.
- Kleiner, Gastón. 2013. Interview. April 20. Buenos Aires, Argentina.
- Miller, Charles. 1967. "The Role of the Jewish Community Center in Planning," *Journal of Jewish Communal Service* 44/1, pp. 82–88.
- Moreno, Laureano. 2016. "Shift from Yiddish to Hebrew in Buenos Aires, Argentina," in the proceeding of the 2nd International Conference: Hebrew and Yiddish in the Context of Contemporary Education, St. Petersburg: Saint-Petersburg State University, pp. 10–17.
- Shelemay, Kay Kaufman. 1995. "Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music," *The World of Music* 37/1, pp. 24–35.
- Studio Shenkin.
<http://www.studio-shenkin.org> (Last accessed January 5, 2019)
- Tiembla el Mohel. 2019. Facebook.
<https://www.facebook.com/pg/tiemblaelmohel/about/> (Last accessed January 5, 2019)
- Wohl, Lily. 2015. "So We Don't Lose Memory: Jewish Musical Performance in Buenos Aires after the AMIA Bombing," in Annette H. Levine and Natasha Zaretsky (eds.), *Landscapes of Memory and Impunity: The Aftermath of the AMIA Bombing in Jewish Argentina*, Boston: Brill, pp. 169–190.
- YOK (official website).
<http://www.yoktime.com/nosotros.php> (Last accessed May 2, 2014) [no longer available]

(かわばた みつこ 香川大学経済学部准教授)