

第三帝国とジャズ

田 中 ま り

I

芸術音楽は中世・ルネサンスの頃からおもに王侯貴族の楽しみであり、文学とならんで宮廷文化の華であった。それが市民にも広く楽しまれるようになったのはようやく19世紀のことである。その背景となったのは資本主義や産業革命の進展にともなって生じた経済構造の大転換であり、フランス革命に始まる絶対君主制の崩壊など、西欧近代市民社会を作り上げたといわれる重要な社会変動であった。そのような変化によってそれまで芸術を手厚く保護してきた貴族階級が衰退し、音楽は鷹揚なパトロンを失うこととなった。それら貴族に代わって芸術の保護者となったのは、この時期に大きく力を伸ばしつつあった市民階級である。

しかし独力でオペラやオーケストラを支えることができた貴族とは異なり個々の市民は資金力に乏しい。そこで彼らはわずかな資金を数多く集める方式を考え出したのである。そこにコンサートが誕生し、それ以後は音楽の公演の際には多くの聴衆の支持が必要になる。その結果コンサートの主催者も音楽家も聴衆である市民たちを重要な顧客として意識せざるを得なくなったのである。それまでの音楽の多くはパトロンである貴族の好みや注文にしたがって生み出されたものであり、音楽家たちは王侯貴族が抱える楽団の楽長として彼らに仕えていた。音楽が市民にとって近づきやすいものになり、市民に支えられるようになってはじめて、貴族から独立した作曲家や演奏家というありかたが可能になったのである。しかしそのことは同時に音楽へのイメージが大きく変化することを意味し、やがてはいわゆるクラシック音楽あるいは純音楽と楽しみや気晴らしのために演奏される大衆的なホピュラー音楽への分裂をもたらした。

音楽が単に為政者である貴族の楽しみであり、貴族に支えられ保護されていた時代には、音楽は崇高な芸術であると同時に現世の楽しみや気晴らしでもあった。音楽家が支配階級に仕えているかぎり音楽作品の中で社会に対するあからさまな批判が行われることもまれであった。しかし個性や才能を重んじ天才を崇拜するロマン主義の時代にはいって音楽家が独立した存在になるにつれて、音楽は社会的に危険な要素をもつようになる。たしかにナポレオン戦争以後の反動的な政治状況の中では直接に社会批判が行われることはなかったが、強烈な個性の表現であり人の感情に強く訴えかける音楽は社会におけるひとつの攪乱因子でありえた。またロマン主義の天才信仰は、聴衆の好みを必ずしも顧みない一種の芸術至上主義、音楽芸術の絶対化をも生じさせた。楽曲の長さやオーケストラの規模、楽器の演奏技術や歌手の音域など、演奏にまつわる現実的な条件として考慮に入

田 中 ま り

れられていたものが取り払われるべき限界となり、純音楽は少数の天才や長年にわたって訓練された演奏家のみよって演奏されるものとなっていった⁽¹⁾。しかしレコードなどの複製技術が存在しない時代には、音楽を聞こうとすれば常に誰かによって演奏されなくてはならない。もちろん優れた演奏家が出演する演奏会に足を運ぶのが最上の方法ではあるが、それがかなわない場合には音楽作品の輪郭なりとも楽しもうと、その音楽作品を簡略化したものが演奏された。そのような際に大きく貢献したのは演奏しやすいピアノの普及であり、管弦楽曲や難しいピアノ曲を素人の演奏用に簡略にした楽譜の販売であった。特にドイツの教養市民層は教養の一環として音楽教育に力をいれていたため、家庭の中でギターやピアノの伴奏による歌唱などもよく行われていたようである。19世紀末の録音技術の発明によって音楽はその場で演奏されることなく気軽に楽しめるものとなる。さらに20世紀にはレコード産業が盛んとなったばかりでなく、ラジオなどのメディアが発達することによりますます音楽観賞は手軽なものとなった。それにつれて音楽観賞という趣味も広がり、今日見られるような多くの聴衆を生み出したのであろう。

一方この時期の音楽におけるもう一つの流れは上に述べた純音楽の傾向とは全く相反するようと思われる。しかしそれは純音楽が極度に複雑になったことに対する反動であるにとらえることもできるのである。その流れは市民たちの好みに合わせた音楽の発生、つまりポピュラー音楽の誕生であった。これはちょうど19世紀に市民の購買力が増すにつれて服飾や家具などが市民たちの好みに応じて高度に商品化していったのと平行的な現象であるといえよう。それまでは貴族だけの流行であったグランドツアーや避暑旅行などの習慣が商品化されたように、文学や音楽なども市民の財力と好みに合ったものが生み出された。天才音楽家を賞賛しながらも、大衆は決して芸術家主導ではない自分たちの嗜好に合った作品を求めたのである。これらの音楽はまずダンスホールやカフェなど一般市民の娯楽施設で演奏され、さらに後になるとレコードによって広く普及し流行した。

アメリカで誕生したジャズがヨーロッパにおいて初めて聞かれるようになったのは主に両大戦間のことであったといわれている。特に1920年代はジャズ史上重要な発展期であるばかりでなく、アメリカにおける「ジャズエイジ」という呼び名が示すようにジャズの流行が一つの社会現象として意識された時代でもあった。ジャズは19世紀の伝統的美意識や価値観に対抗する新しい時代、新しい価値観や美学を象徴するもののひとつであるかのようにみられていたのである。なかでもドイツ帝国の敗北によって誕生したヴァイマル共和国ではそれまでの古い価値観が否定されて新しい方向性が模索されていたため、ジャズは音楽に新しい要素をもたらすものとして歓迎されていた。そのことが後に第三帝国におけるジャズ批判に結びつくのである。ジャズはそこでは単に敵国の音楽として排斥されただけではなく、歴史的・人種的背景や伝統の破壊者としての位置付けや社会的な影響力によって当局に危険視されていたようである。しかしジャズはナチスによって再三批判され、ときには公の場での演奏を禁止されたにもかかわらず依然として大衆にはひそかに好まれていた。そのため大衆の人心操作に腐心していたナチスもジャズを批判しながらもその影響力を利用せざるを得なかったのである。そこに社会が音楽に与える影響が現れると同時に、社会における音楽の機能も示されているのではなかろうか。

II

先に述べたように第三帝国におけるジャズ批判は、当時の人々のジャズに対するイメージに基づいていると思われる。そこでまず第三帝国に先立つ1920年代のヨーロッパにおけるジャズ受容を概観し、当時のジャズの音楽的評価や社会的な位置づけ、ジャズに対する一般的なイメージを把握したい。

ドイツの歴史音楽事典 MGG によれば、ヨーロッパにおけるジャズ受容は大きく二つの時期に分けられ、前期では1920年代、後期では1950年代から60年代初頭が重要であるという⁽²⁾。ここで問題となる前期のジャズは、もっぱらアメリカの模倣であり、この時期に独創的なジャズのスタイルを確立することで逆にアメリカにまで影響を与えたのはベルギーのジャズギタリスト、ジャンゴ・ラインハルトだけであったとされている。

当時のヨーロッパにおいてはジャズはなによりもまず流行音楽であり高級でシリアスな音楽とは見なされていなかった。またその受容は主に楽譜によって始まり、本場のジャズバンドの演奏に人々が直接触れることができたのは、ロンドンやパリ、バルセロナやベルリン、ハンブルクといった当時の大都会に限られていた。これらの都市には1920年代半ば以降さまざまなバンドが訪れている。白人のみの団員で構成されたジャズバンドであるディキシーランド・オリジナル・ジャズ・バンド、有名なジャズ・シンガー、ジョセフィン・ベイカーの伴奏ピアニストであるサム・ウッドディングの率いるバンド、ジャズの打楽器奏者のイメージをパリの人々に植え付けたジャズ王ルイ・ミッシェルなどである。実際には彼らの場合も、かならずしも真正のジャズを演奏したとは限らない。ジャズが演奏されるような場所では、まだ音楽は社交場のBGMであり、ダンスのための伴奏にすぎなかった。したがってジャズ本来のあり方から大きく外れていると批判されるポール・ホワイトマン風の音楽もジャズとみなされ、おおいに好まれたのである。ホワイトマンがジャズの側から批判されるのは、彼のオーケストラがきちんとアレンジされた楽譜通りに演奏していたこととジャズバンドには珍しく弦楽器を多く取り入れていたことにあつたらしい。事実ホワイトマンがベルリンを訪れた際の写真には、サクソフォンなどのジャズに特徴的な楽器の他にヴァイオリンやチェロが写っている⁽³⁾。ホワイトマンの楽団はジャズのクリシェを多く用いた演奏によりジャズをポピュラー化、商業化することで成功し、シンフォニック・ジャズと呼ばれて多くの模倣者を生んだ。このようなアメリカ人バンドの演奏に影響を受け、さらにダンスを踊る人々の求めに応じて、ヨーロッパのサロンの楽団の多くもジャズ風の演奏を行うようになる。ドイツにおいてもバルト海沿岸の海水浴場でドイツ国歌がダンス音楽としてジャズ風に演奏されていたという記録がある⁽⁴⁾。もちろんそのような場で演奏されていたのは真正のジャズではない。特にインプロヴィゼーションと呼ばれる即興演奏のスタイルには全く踏み込むことができなかつたが、まさにこのインプロヴィゼーションこそがジャズの特徴であるとされているのである。ヨーロッパのバンドにとってはアメリカ人の演奏家が演奏した即興のソロをそのまま模倣するのがせいぜいで、新しいスタイルを作り出すなど思いもよらなかつた。その中で一人ジャンゴ・ラインハルトのみが独自の境地に達し、30年代

にはアメリカにも招かれて影響を与えたといわれている。

しかしヨーロッパにおけるジャズ人気は単に軽音楽の領域における流行にはとどまらなかった。クラシック音楽や音楽以外の領域においてもジャズは無視できない存在となる。このようなジャズ流行の背景には、第一次世界大戦によるヨーロッパの疲弊とそこからくる沈滞ムードがあり、その結果としてこの時期に世界の中心となりつつあったアメリカへ関心が集まっていたことがあげられる。知識人の中には新大陸の新しい文化の吸収によるヨーロッパ文化の再生、つまりアメリカ文化によるヨーロッパ文化の活性化といった考えが見られるようになったのである。このような考えを持つ知識人や音楽家にとっては、ジャズはまさに新世界からの福音であり、権威的な伝統的音楽芸術に対する有効な抵抗手段でもあった。

そしてさらに世紀末にすでに起こっていた西欧文明への懐疑論に結びつくような形で、ジャズは時代の新しい理想として一定のイメージを担うようになる⁽⁵⁾。その理想とは対立的であった二つのイメージが融合したものであった。それはまず第一に自由で力強く、西欧文明によって触れられていない根源性のシンボルとしての黒人であり、第二に無限の技術的な進歩のシンボルであるアメリカの大都会であった。黒人に生命力や根源性を投影しようとする傾向についてはいくつかの証言が見られるが、複雑な人間関係や時代的閉塞感からくるストレスに疲れたヨーロッパ人たちが未開人に遭遇するなかで不十分な観察や誤解の結果、彼らを文明に侵されない楽園の住人であると誤解し自らの文明を嫌悪するというフロイトの意見などは⁽⁶⁾、黒人を「生まれつきの音楽家」とみなして理想化していたジャズ信奉者たちの考え方を裏付けるように思われる。また大都会は音楽的にも騒音的な機械音楽と躍動的なリズムの中心であっただけでなく、大戦の間の世界中の工業生産を一手に引き受けていたアメリカの工業力の頂点として、確かに当時の人々からみれば世界の最先端に行くものと認識されていたと想像される。

純音楽の音楽家はジャズの独特のアンサンブルや音色、均一ではないシンコペートされたリズム、西洋音楽の和音とは少し異なるブルースハーモニーを現代性の反映ととらえた。それはジャズがこの頃転機を迎えていた芸術音楽に幾つかのヒントを与えるものであったからであろう。1923年には早くもミヨーが劇場音楽「世界の創造」La Creation du Monde というクラシックにおけるジャズ受容史上最初の重要な作品を書き、ストラヴィンスキーやヒンデミットといった新しい音楽の作曲家もジャズ的な要素を取り入れた作品を発表した。

もちろん敗北したドイツ帝国の伝統的価値観に失望し、新しい価値体系を模索していたヴァイマル共和国の芸術家たちも他のヨーロッパ諸国の芸術家と同じく、新たな素材であるジャズにはおおいに注目していた。すでに触れたヒンデミットが『組曲1922年』を、クシェネックは1924年に『陰を越える』Der Sprung ueber den Schatten でジャズを導入、1927年には現代オペラの一つとして『ジョニーは演奏する』Jonny spielt auf を発表した。ジャズオペラと銘打たれたこの作品はたちまち大成功を収めた。しかもラストシーンで歌われる「新しい世界はその輝きを海の上に振りまきながらやってきて、ダンスによって古いヨーロッパを引き継ぐ」という歌詞は、このオペラの中心的なフレーズであると同時に先のヨーロッパ全体におけるジャズへのイメージと共通するものを含み、

第三帝国とジャズ

当時の知識人たちがジャズに抱いていた見解を端的に表わしているといわれている。また音楽評論の世界でも音楽学者パウル・シュテファンがジャズのカオスや騒音、機械的なビートに未来の音楽を予見すると評するなどジャズは高く評価され⁽⁷⁾、ベルリンの批評家シュトゥッケンシュミットなどは堅苦しい教会のオルガンから「救世軍的な香り」を取り去って代わりにジャズ・オルガンを導入しようと提案したほどである。そしてジャズはついには教育にまで取り入れられることとなる。フランクフルトのホーホ音楽院にヴァイマル共和国で唯一のジャズのクラスが設けられ、学校で子供たちによるジャズ・オーケストラが組織されたり、授業カリキュラムに組み込まれたりしたという⁽⁸⁾。

ところでジャズの特徴はクラシック音楽家たちが影響を受けたような、シンコペイトされたリズムやブルー・ノートと関わる和声、サクソフォンや打楽器を前面に押し出した楽器編成ばかりではない。むしろその真の特徴は、先にも述べたソロ演奏やインプロヴィゼーションと呼ばれる即興演奏にあるといわれているが、それらが楽譜に現れることはない⁽⁹⁾。そのような特徴は本場のジャズバンドによる実際の演奏を聞かなくては理解できないのである。楽譜から読み取れる情報でしかジャズを理解できなかったという点がこの時期のクラシック音楽におけるジャズ受容の最大の盲点であった。ニューヨークに旅行した際に実際の演奏に触れていたミヨーを除けば、ほとんどのクラシックの音楽家は実際の演奏に触れず楽譜のみからジャズの要素を取り入れようとしたのである。しかしこのことは逆に純音楽がジャズに何を求めていたかを示している。彼らは自分達が抱えている音楽上の問題を解決する手段の一つとしてジャズを取り入れたのであり、ジャズそのものは決して彼らの目標ではなかった。むしろジャズがたまたまリズムや音色の点で現代音楽における課題と接点を持っていた程度であると思われる⁽¹⁰⁾。したがって彼らが書いた曲は後にそのジャズ的な要素によってナチスに批判されはしたが実際は真正のジャズとはかなり異なったものであり、それどころかそもそも彼ら自身はジャズやジャズ的なものを作曲したという意識が希薄であったと思われる。そしてそれは同時にジャズを取締まるナチスの側にとっても取締まり対象についての概念を曖昧にし、元来取り締まりの難しい音楽の政治的統制にいつその矛盾と混乱を招く一因となった。

III

ヴァイマル共和国におけるリベラルでコスモポリタンの価値観や急激な都市化に伴う人間関係の変化、コココーラやジャズ、ハリウッド映画を始めとするアメリカ文化の流入と大衆文化への浸透は、かつての輝かしいドイツ帝国の記憶やロマン主義者が賞賛した誇るべきゲルマン文化、あるいは古き良きドイツの農村や地方小都市の市民的伝統といったものに自らのアイデンティティを求めている保守的な市民たちにとっては確かに脅威であったかもしれない。ミュンヘンのキャバレーでカヴァレティストとして長く舞台に立っていたカール・ヴァーレンティンは当時の中間市民層の不安を代表するように「ミュンヘンは『アメリカ化』されている」とし、「現代アメリカの騒々しい音楽」が人々を「倒錯的ダンス」にかりたてると批判している⁽¹¹⁾。しかしこの国における中間

層が抱いていた変化への戸惑いや外国人に対する反感、古いドイツ的なものへの回帰は精神的・文化的な文脈から生まれたものというより、長引く不況と経済的な逼迫、失業の不安や政治的無力感など、より現実的な動機によるものであったろう。

実際ヴァイマル共和国の政治的な立場は困難の連続であったが、なかでも第一次大戦の戦勝国によって課された過重な賠償金は、共和国の経済を完全に麻痺させていたといわれている。しかもそのような厳しい情勢に対処するには共和国の政治的基盤は極めて脆弱であり、数人の有能な政治家が辛うじて政局を支える一方、細かく分裂した政党間の対立は激化するばかりであった。特に極右勢力は反対勢力に対する暴力行為も辞さない政治活動によって恐れられていたものの、もちろん一般的な市民の間にも政治への不満がくすぶってはいた。シュレーゲン地方におけるポーランド人住民の武装蜂起およびポーランド軍の侵攻などは、これらの地域に住むドイツ人に武力による抵抗を余儀なくし、賠償金の支払い遅滞を理由にフランスとベルギーの連合軍が行ったルール工業地帯の占領はナショナリズムの高揚をもたらした。しかも賠償金代わりに無償で石炭を持ち去ろうとするフランス・ベルギー連合軍に対する共和国の対応は、彼らに一切の協力をしないという「受け身の抵抗」であったため国民の不満はさらにあおられ、強いドイツへの郷愁がかき立てられる結果となった。またパン一個、手紙一通のために何兆マルクも必要となるほどのひどいインフレが進行し失業問題がますます激化する中では、株の投機などで大金をつかむものが出る一方でかつての中間市民層が極端に窮乏し、その生活レベルは労働者階層と同じ水準にまで落ち込んだ。このような経済的な困窮の中では大衆の共和国政府に対する不信は増すばかりであった。生活が厳しくなると労働者階層はより左傾化していったが、旧中間市民層はかつては越え難いといわれていた市民と労働者間の区別がなくなったことに対して激しく反発し、一気に保守化して右傾化傾向を強めたのである。さらに教育を終えても就職がままならず仕事につけない若年層の間では共和国政府の中心的役割を担うリベラルな親世代に対する反発が芽生え、選挙権を得たばかりの青年たちが急激に右傾化し、過激な政治活動に参加する原因となった。それでも共和国内に一定の経済的安定がもたらされた1920年代中期にはナチスなどの極端な政党を支持するものは一時期減少傾向にあったといわれている。

しかし状況は1929年の世界恐慌によって急激に悪化する。この金融恐慌においてはどの国も等しく打撃を受けたのであるが、まだ外国の援助によって経済を支えていたヴァイマル共和国の打撃はことに深刻なものとなった。すでに200万人の失業者に失業保険を払っていた共和国の財政は非常に厳しいものであったが、さらに恐慌による失業を保証するために雇用者側に失業保険料の増額を要求しなくてはならなかった。これについては共和国政権内部でも分裂があり、その政権維持はますます困難なものとなる。そのような政治状況にあってはかつてはその暴力的な政治行動を恐れていた市民たちでさえナチスに政策面や行動力の上で期待をかけるようになった。この混乱に乗じてナチスは再び勢力を盛り返し軍部や実業家・銀行家と結びつき、先に述べた若年層の支持とも合せて選挙に圧勝、1933年1月ついにヒトラーが政権を掌握するのである。

このようにヴァイマル共和国の進歩的な価値観に対する大衆の反発と反動を巧みに利用することで政権の座についたナチスにとっては、その政治活動の発足当初から表明していたように、ヴァ

イマル共和国において評価されたもの全てを敵視し否定することが当面の仕事となった。初めにこの任務にあたったのが「ドイツ文化闘争同盟」Kampfbund fuer deutsche Kulturであった。この組織の母体はナチスのイデオロギーであり「アーリア人種」の優越性を説いた『二十世紀の神話』の著者ローゼンベルクによってすでに1928年に設立され、「文化領域における反ドイツ的な勢力の駆逐」や「われわれの存在の雑種化及び黒人化に対する戦闘を共同目的」とし、反リベラリズム、反ユダヤ、反モダニズム、反ジャズを標榜していたという⁽¹²⁾。設立当時は彼らの批判や中傷は単なる私的な一意見に過ぎなかったが、ナチスの手に政権が移ってからは政府の公式見解となったのである。

ロマン主義以来ドイツ人は芸術音楽を自らの民族性を表すものとして過大に評価し、音楽には作曲者の民族性が刻印されていると考えていたとされている⁽¹³⁾。ドイツ文化闘争同盟も同様の見解に沿って音楽における民族浄化にとりかかろうとした。しかし言語芸術作品と違って明確なメルクマールを持たない音楽芸術においては、音楽作品自体の民族的要素を区別することは困難であり、周知のように彼らの試みは結局のところ当該の音楽作品を作曲した音楽家や演奏家の血統を詮索するにとどまった。そこでユダヤ人であると認定された音楽家の作品は演奏が禁じられ、演奏家の場合には職を失って多くの場合国外に逃れることとなった。このようにしてベルリンのカフェなどで活躍していたユダヤ人の有名なジャズ演奏家たちも次々と国外に去っていったのである。しかもこの認定はかなり不正確であったため、ユダヤ人音楽家の作品をそれと気づかずに演奏したり、逆にユダヤ人ではない音楽家を排除してしまうなど絶えず現場は混乱に悩まされていたらしい⁽¹⁴⁾。

ジャズの場合は音楽自体の特徴が比較的はっきりしていると考えられていたためかナチス政権成立以前からターゲットにされていたが、1933年から1945年にかけてはドイツ音楽の「純種性」Rassereinheitを確保するためと称して「ジャズ」に反対する数々の条例が作られ、音楽誌上でも何回も批判された。特に共和国時代に新しい時代を表現するジャズの特徴として賞賛されて多くの純音楽に影響を与えていたシンコペイトされたリズムや、非ヨーロッパ的な和音などは「非音楽」、「非芸術」などという表現で否定され、ユダヤ的、黒人的という言葉も侮蔑的な調子で多用されている⁽¹⁵⁾。

しかしジャズに反対していた当局者たちはどのようなものがジャズであるのか実際に把握していたのであろうか。先に述べたように1920年代にヨーロッパで演奏されていたものの大半はいわゆる真正のジャズではなく、純音楽の音楽家たちがジャズの特徴であると考えていた要素もジャズ性を表すとは限らなかった。ジャズも音楽である以上は芸術音楽の場合とおなじく特徴を定義しにくい存在であった。1933年に「ドイツの文化の守り」Deutsche Kultur-Wachtに掲載された『ドイツジャズ小史』に概観されている1920年代後半からのジャズの状況を見ても、チャールストンや流行歌などかならずしもジャズとは言いきれないものまで含まれている⁽¹⁶⁾。何がジャズなのか分からないために実はジャズが堂々と演奏されているという非難もあったことからジャズについての概念はかなり混乱していたのではないかと思われる。また1935年にはラジオにおける黒人ジャズの放送が禁じられているが、これも純音楽の場合と同じく作曲者の血筋に頼らなくては音楽を分類できない実情の現れととることもできよう。

田 中 ま り

しかし1936年のベルリン・オリンピックまでは、オリンピックを成功に導くために、様々な禁止令も限定されたものにとどまっていた。1938年にはまだジャック・ヒルドンが演奏に訪れることすらできたが、次第にドイツ国内における外国人音楽家のラジオ出演や、放送・レコード録音でのジャズ演奏は事実上不可能となっていった⁽¹⁷⁾。彼らのかわりに演奏の需要を引き受けたのがドイツ人の軽音楽の演奏家たちである。ここにはナチスのジャズ抑圧政策のひとつの狙いが、外国人演奏家によるジャズを制限することで国内の音楽家たちを失業から救うという現実的な目的であったらしいことが見て取れるであろう。1938年にデュッセルドルフで開かれた「退廃音楽展」は、ナチスによる音楽一元化の試みの集大成であったといえる。ここでジャズは中心的に扱われたらしく、会場を写した写真にもジャズバンドを描いたと思われる絵の下の方に大きく乱雑な字で Jazz と書きなぐられているのが見える⁽¹⁸⁾。また「退廃音楽展」のポスターにみられるユダヤの星をつけた黒人は「ユダヤ系黒人」を表しているようであるが、これこそ当時の実情には合わない、ナチスの創造物であるといえよう。しかしそれが当時のナチス当局が持っていたジャズへのイメージであったと思われる。

ところでジャズにはこのような人種的プロパガンダ以外にもう一つの排斥原因があった。ジャズは強烈な個性の表現であり、その結果として個人主義を支持するものであるからナチスのような全体主義政権にはそぐわない。もちろん陶酔的な「魔術的音楽」であるジャズには大衆操作の恐れもある。つまり社会における危険因子なのである。しかしそれを逆用することも当然考えられた。それがゲッベルスによるジャズの利用である。

IV

政権を安定させるためには大衆の人心を操作する必要があることを熟知していた宣伝相ゲッベルスはポピュラー音楽の影響力に当初から目をつけていたことは良く知られている。彼は宣伝に有用なものは全て利用しようとしていたのである。また大衆には日常の不安や不満を慰めるための娯楽が必要であり、ローゼンベルクらが当初主張していたように民族純血主義的な文化政策を厳密に実行しようと厳しく取り締まれば、かえってマイナス効果になることも承知していた。当然ヴァイマル時代から大衆に広く好まれていたジャズもこのような観点から重要視され、法律的には全般的な禁止はついに行われなかった。しかし政権内部でもジャズに対する態度は足並みがそろわず、ゲッベルスの主催で行われたジャズ・オーケストラの全国コンクールでも、優勝者を決める段階でジャズに否定的な審査委員長ハダモフスキーの判定のために全てが台無しになる一幕もあった。これに対してはナチスの新聞ですら批判を掲載したという⁽¹⁹⁾。

ナチスの政策のために外国人のジャズバンドがドイツ公演を行わなくなるにつれて、ドイツ人ジャズ演奏家に対する国内の需要は逆に大きくなっていった。ペーター・クロイダーのダンスシンフォニー・オーケストラ、ハインツ・ヴェーナーのスウィング・オーケストラ、クルト・ヴィットマンのオーケストラなどはアメリカの演奏を模範に1940年代にはいっても有名なスウィングジャズの曲を演奏していた。1930年代の後半には帝国ラジオ放送の番組にひそかにファッツ・ウォラー風

第三帝国とジャズ

の演奏が持ち込まれ、1936年のドイツのテレフンケンレコードで非常に売れたレコードのタイトルはペーター・クロイダーのオーケストラによる『カラヴァーネ』 Karawane とされていたが、この曲が実はデューク・エリントンの名曲『キャラヴァン』 Caravan であったことは間違いない。さらにスイス人のヴァイオリニスト、テディー・シュタウファーのオーケストラが1937年にテレフンケンレコードで録音した『グーディ・グーディ』は、およそ400万枚という第三帝国時代を通じて最多売り上げを記録したレコードであった⁽²⁰⁾。

このようなジャズの録音は主に娯楽放送や宣伝映画、占領地向けの放送に使われた。例えばナチスの重要な政策の一つに生殖政策があったが、これはアーリア人であるドイツ人人口の増加と被占領地域の非アーリア人住民の人口減少を目指したものであった。そのためには占領地の教育・医療政策が重要であるとナチスは考えたのである。例えば政治的抵抗を抑えるためには教育から歴史・地理を排除し、ドイツ人支配に対応するために必要な最低限のドイツ語の読み書きのみを教える。占領地の住民たちの生活水準を低下させ短命化させるために数学などの科学的知識や衛生観念からも遠ざける。そして常にラジオで娯楽番組を流して楽しませ慰めを与えておけばいいとする考え方である。その際に彼らをラジオにひきつけておくものとして穏健な種類のジャズなどポピュラー音楽が必要となるのである。

一方外国向けの宣伝放送はまず何よりも相手国の兵士や市民が思わず耳を傾けたくするような放送でなくてはならなかった。そこでゲッベルスは流行のジャズを利用したのである。そのために彼はわざわざ御用ジャズバンド「チャーリーと彼のオーケストラ」を結成させたほどであった。これはドイツで活躍していたミュージシャンを集め、正真正銘の敵性音楽であるホットなスウィングジャズを演奏させ、しかもしばしば歌詞を政治的な替え歌にして放送することもあったということである。こうしたプロパガンダジャズは1940年から1942年まで間に約270曲ほど録音され宣伝用にプレスもされたという⁽²¹⁾。国外向英語放送『ドイツは呼び掛ける』 Germany Calling におけるゲッベルスの作戦はある程度の効果を収めたらしく、大戦開始直後にはイギリスに26.5パーセントもの聴取者がいたとされている⁽²²⁾。

このように当時、音楽の流行に大きな影響を与えたのはレコードなどの録音技術と映画やラジオなどのマスメディアであった。真正のジャズもレコードやハリウッド映画を媒体としたことによって1920年代よりもむしろ広く最新の形で普及することとなった。外貨獲得のためにはドイツ国内で生産されるレコードといえども、外国からの最新流行の原盤を使って生産されたものでなくてはならなかったからである。これらは原則として輸出用であり国内販売は制限されていたが、占領軍として外国に進駐していた兵士がこっそり持ち帰ることも多かつたらしい⁽²³⁾。戦争が始まってからは外国から音源を得ることは難しくなったが、先に述べたようなドイツ人のバンドが依然として需要に答えていた。ハリウッドのミュージカル映画もジャズの重要な音源であった。ハリウッド映画は1940年の中頃まで、監督や俳優にユダヤ人が含まれている場合を除けば英語原版、ドイツ語吹替版ともドイツの大都市で上映されつづけ好評を博していたということである⁽²⁴⁾。

ジャズの演奏も公然とではないが可能であった。ジャズの演奏であるとは公言できなかったが、

『セント・ルイス・ブルース』を『ザンクト・ルートヴィヒ・ゼレナーデ』というように曲名をドイツ語に変えれば当局の目をごまかすことは容易であった⁽²⁵⁾。特にジャズについての定義がはっきりしていなかったこともあって、取締官すらジャズがどのようなものであるのかを知らずにジャズの最新スタイルであるスウィングなどは見逃してしまっていたらしい。このような状況は1942年1月の音楽雑誌に掲載された『ジャズは死んだーしかしジャズバンドは生きている！』という批判において、ひそかにジャズが演奏されているとして弾劾されていることによっても知ることができる⁽²⁶⁾。

生のジャズ演奏を聞くのは難しい場合も、レコードをかけて討論をするという名目の集まりはドイツ各地で行われていた。ジャズに対する批判者たちがいかに眉をひそめようとも、このような催しを行う「ホット・クラブ」は絶えることなく大衆に重要な娯楽を提供していた。ジャズを「聞くため」に集まるというこの態度は、ジャズをダンス音楽として楽しんでいた20年代の聴衆とも、スウィングジャズを日常的なポピュラー音楽として漫然と聞いていたアメリカの聴衆とも異なる、マニャックなジャズファンとしての聴衆をドイツに育てたのである⁽²⁷⁾。

この聴衆には多くの若者たちも含まれていた。ギムナジウムなどの学生であった彼らは本来ならばヒトラー・ユーゲントに組織されているはずの年齢であるが、ヒトラー・ユーゲントの価値観や音楽趣味、スタイルなどを嫌って自らを「スウィング・ユーゲント」と称し、ヒトラー・ユーゲントと対立していた。しかしスウィング・ユーゲントの側には明確な政治的意図といったものはなく、対立といってもあくまでも好みや趣味の域を出ないものであったようである。彼らの多くは都市の中間市民層の子弟で経済的にもゆとりがあったため、ダンスホールやキャバレーに集まりときにはホット・ジャズに合わせて踊ることもできた。一応の学校教育も受けており仲間内の会話はおよそ全て英語で行われていたらしい。それぞれに英語風の呼び名を付け服装もイギリス流の粋な着こなしであったという。少女たちも長い髪をなびかせ眉を描き、口紅をひいてマニキュアを塗り、いわゆるナチスが理想とする健康的で淑やかな婦人像からは程遠い退廃的な様子であったといわれている。彼らについてナチス当局は性的にだらしないと非難したというが、ナチス自体生殖政策のために独特な道徳感を持っていたため、その批判がどの程度妥当なものであったかは分からない⁽²⁸⁾。スウィング・ユーゲントの存在は確かにナチスに対する政治的反抗ではないが第三帝国におけるサブカルチャーとしての意義が感じられる。またこのような青年たちがヨーロッパの他の地域にも存在しフランスやベルギーでは「ザズー族」と呼ばれていたという証言からは⁽²⁹⁾、レコードや放送メディアなどによる流行の同時進行や世界の同時性を想像させ、さらにはカウンターカルチャーとしての戦後の若者文化の同時発生も予感させるのではなかろうか。

以上第三帝国におけるジャズについて概観してきたが、そこでは音楽が録音技術によって無限に複製可能となりメディアによって広く全世界に届けられるようになって、政治活動や宣伝に広く利用され大きな影響力を及ぼす姿がはっきりと現れている。しかし同時に同じジャズ音楽が政治的な利用とは全く逆のベクトルで若者に受け入れられ、サブカルチャーとして機能してもいた。確かに音楽には人間の情動に訴え掛ける「魔術的な力」を持っているが、その意味内容は曖昧であり、送

第三帝国とジャズ

り手と受け手の意味付けによっていかようにも解釈される。そのために人に現実から目を逸らさせ享樂的にさせるその同じ曲が、人間の個性的な能力や個人の自由を思い出させ、全体主義体制に対する疑問を感じさせることもできるのである。音楽産業が発達し、メディアの形態が19世紀以来のマス＝メディアに比べて個人の嗜好に合わせて個別化・細分化している今日、一見これまでのような画一的流行は現れないかの¹⁾である。しかしやはりミリオンセラーは生まれ、音楽の好みの差は特に若年層においてその生活全体の嗜好を代表するほどの影響力を持っているかのように思われる。音楽の魅力とそれゆえの危険性については、再度明確に認識されるべきであろう。

注

- (1) 18世紀末から19世紀前半の音楽と社会、特に音楽家と市民の関わりや当時の音楽水準、演奏水準については、レイノアの『音楽と社会－1815年から現代までの音楽史』を参照した。
- (2) MGG Bd. 4. S. 1414ff
- (3) Danuser, Hermann S. 161
- (4) Wulf, Joseph S. 383
- (5) Danuser, Hermann S. 159
- (6) Freud, Sigmund S. 445f.
- (7) 長木 213 ページ
- (8) Wulf, Joseph S. 383f.
- (9) サージェント 28ページ以下
- (10) Danuser, Hermann S. 161
- (11) サケット 271 ページ
- (12) 明石 30ページ以下
- (13) レイノア 254, 255 ページ
- (14) 明石 65ページ
- (15) Wulf, Joseph S. 383ff.
- (16) Wulf, Joseph S. 383f.
- (17) MGG Bd. 4 S. 1435
- (18) Wicke S. 165
- (19) Wicke S. 166
- (20) Wicke S. 166f.
- (21) MGG Bd. 4 S. 1435
- (22) 長木 220, 221 ページ
- (23) 明石 149 ページ
- (24) 村瀬 153 ページ

田 中 ま り

- (25) 明石 150 ページ
- (26) Wulf, Joseph S. 391
- (27) MGG S. 1415
- (28) 村瀬 160 ページ以下
- (29) 明石 166 ページ

参考文献

- アーベントロート・田中他訳：クラシック音楽の系譜 東京 1998
- 明石政紀：第三帝国と音楽 東京 1994
- Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts =Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7. Regensburg 1984
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud. Bd. 14. London 1955
- ゲイ・亀嶋 訳：ワイマール文化 東京 1970
- リー・小木曾 訳：ジャズ入門 東京 1886
- MGG=Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Kassel u. a. ²1994ff.
- 村瀬興雄：ナチズム—ドイツ保守主義の一系譜 東京 1968
- 村瀬興雄：ナチズムと大衆社会—民衆生活にみる順応と抵抗 東京 1987
- 長木誠司：第三帝国と音楽家たち 東京 1998
- 中村とうよう：ポピュラー音楽の世紀 東京 1999
- レイノア・城戸 訳：音楽と社会—1815年から現代までの音楽史 東京 1990
- Riemann Musik Lexikon. Sachteil Mainz ¹²1967
- サージェント・湯川 訳：ジャズ—熱い混血の音楽 東京 1990
- サケット・大島 訳：ミュンヘン・キャバレー・政治 東京 1988
- シェーラー・湯川 訳：初期のジャズ—その根源と音楽的發展 東京 1996
- 牛山剛：ユダヤ人音楽家—その受難と栄光 東京 1991
- Wicke, Peter: Von Mozart zu Madonna; Eine Kulturgeschichte der Popmusik 1999
- Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Guetersloh 1963
- 山本秀行：ナチズムの時代 東京 1998