

ヒス・パニック・インヴェイジョン

——アメリカ音楽史におけるラテン音楽の系譜

大和田 俊 之

「南北アメリカ大陸」的想像力

アメリカ文学／文化研究の方法に一つの大きな変化が起こりつつある。それは、従来の研究が自明のものとしてきた「国家」の制約を外すことで、新たな地政学的、認識論的枠組みを研究に導入しようとするものだ。この分野において最も権威ある二つの学術誌——オックスフォード大学出版局発行による学術誌『アメリカ文学史』(American Literary History)とデューク大学出版局発行による学術誌『アメリカ文学』(American Literature)——が二〇〇六年になって相次いでこうした趣向の特集を組んでいるのは偶然ではない。

『アメリカ文学史』二〇〇六年秋号の特集は「半球的アメリカ

文学史」(“Hemispheric American Literary History”)と題されている。ここであたわられている「半球的」とは、南北アメリカ大陸のことである。編集責任者、キャロライン・F・レヴァンダー(Caroline F. Levander)とロバート・S・リヴァイン(Robert S. Levine)によれば、アメリカ合衆国という「国家的」な枠組みを問い直す研究の必要性は、十年以上前から指摘されていた。たしかに、キャロリン・ポーター(Carolyn Porter)が国民国家ベースによる文学研究の盲点を告発し、それが「今となってはその失敗が明らかになった理想化された文化ナショナルリズム」(440)を基盤とするものだと主張したのが一九九四年のことである。それ以来、アメリカ文学研究の分野でも国民国家を脱構築するような手法が一般化され、「トランスナショナル」や「ポスト・ナショナル」といった単語を冠する研究書が数多く刊行

されてきた。二〇〇二年には学術誌『比較アメリカ研究』(Comparative American Studies)が創刊されただけでなく、既存の研究誌においても「トランスアメリカ」や「間アメリカ研究」などの言葉を並べた特集が目立っている。¹

しかし、こうした研究が他の地域研究者から批判の対象となってきたことも事実である。とりわけラテンアメリカ研究者からアメリカ研究者に向けられた批判は本質的であった。アメリカ研究の「新しい」動向が「他者」との交流に焦点を当てるといつても、それはアメリカ合衆国の利益／関心のもとに「他者」を編成しているに過ぎず、結局のところ合衆国中心主義が揺らぐことはないのではないか。アメリカ合衆国が他の地域を研究の過程で「支配下」に置くという点では、現実の国家による帝国主義的なふるまいを反復しているだけではないか、というのが批判の要諦である。

こうした批判を十分に踏まえようと、レヴァンダーとリヴァインは今回の特集を組んでいる。その結果、収録されている論文の多くは、アメリカ合衆国による南米の支配や搾取を論じるのではなく、むしろそうした国家を分かち国境そのものを構築的なものとして捉え、国家そのものを流動的なものとして看做す前提を共有している。そのことで、「固定化された(アメリカ)という概念を脅かす想像的緊張感や相互依存の関係」(40)を浮かび上がらせようというのが本特集の目論見である。同様に、『アメリカ文学』二〇〇六年十二月号の特集も「新し

い」研究の方向性を提案する。しかし、こちらの対象は「アメリカ合衆国」という国家ではなく、「南部」という地域である。特集は「グローバルなコンテキスト、ローカルな文学——新南部研究」(Global Contexts, Local Literatures: The New Southern Studies)と題されている。編者のキャスリン・マッキー(Kathryn McKee)とアネット・トレフツァー(Annette Trefter)は『アメリカ文学史』の編者と同様に、トランスナショナルな枠組みの中で「アメリカ南部」を考察するべきだと主張する。グローバルな文化／経済のネットワークに「合衆国南部」を再配置することで、南アメリカやメキシコ、それにカリブ海の文化との相互交渉を検証することが可能になる(68)。それは必然的にスペイン語やポルトガル語、それにフランス語などの他言語を研究の土俵に動員することにも繋がるだろう。

『アメリカ文学史』が提案する「半球的アメリカ文学史」と『アメリカ文学』がうたう「新しい南部研究」。アメリカ研究の領域で、昨年このような視座が相次いで提案されたのには理由がある。直接的な契機となったのは、二〇〇五年八月のハリケーン・カトリーナの惨劇だろう。アメリカ合衆国に上陸したハリケーンとしては観測史上三番目に大きいカトリーナは、ルイジアナ州ニューオーリンズやミシシッピ州沿岸に甚大な被害をもたらした(二千八百人以上の死傷者と数百億ドルにおよぶ被害総額が見込まれている)。こうした事態はアカデミズムの世界にも大きな衝撃を与えたのである。

政府の対応の遅さや黒人居住区の放置など様々な問題点が指摘されるなかで、多くの大学人に衝撃を与えたのがニューオーリンズの惨状を伝える日々映像である。そこには、先進国だと思われていたアメリカ合衆国の、あまりに「未開」な様相が映し出されていた。多くの報道は、それをカリブ海の国に準えて「まるでハイチのようだ」と表現した。一八〇四年に黒人奴隷による初めての国家として独立したハイチは、アメリカ人にとって「恐怖」(自分たちの国でも黒人がいつ反乱を起こすかわからない)や「野蛮」の象徴でもある。『アメリカ文学史』の特集に寄稿しているカーステン・シルヴァ・グルエス(Kirsten Silva Gruesz)も次のように指摘する。

災害の初期の段階でニューオーリンズが頻繁にハイチと比較されたのは、もちろん人種差別を内包したものが、それは白人による人種差別以上のものをはらんでいた。ニューオーリンズには常に「第三世界」の徴が存在していたのである。極端な富と貧困、権力の腐敗、それに慢性的な失業率の高さ——こうした要素は、近隣のラテンアメリカの開発途上国を象徴するものでもあるのだ。(41)

ハリケーン襲来後のニューオーリンズが、アメリカ人にとっていやおうなく「南米的」なるものを連想させたこと。それは合衆国南部とカリブ海が地続きであることを再認識させるべき。

とでもあった。ハリケーン・カトリーナがもたらした惨事により、先進国アメリカ合衆国の「南米性」が突如として可視化されたのだといつてもよい。

「合衆国」という国家的な枠組みではなく「南北アメリカ大陸」という地政学的なフレームワークを採用し、「合衆国南部」をカリブ海や南米諸国との複雑なネットワークのなかで分析する研究方法は、こうした文脈に位置づけることができる。それは、これまでアメリカ文化／文学研究が自明のものとしてきた多くの前提を覆すことになるだろう。

本稿では、特にアメリカの音楽文化を取り上げることで、このような「新しい」手法がいかなる歴史認識の変更を迫るかを検証してみたい。ブルース、ジャズ、ヒルビリー、そしてロッキンロールなど、アメリカ南部は豊かな音楽文化を育んだ地域として知られている。そして、ほとんどの研究がこうした文化を「合衆国」内部の力学でのみ詳述してきたのだ。では、こうした「アメリカ音楽史」を「南北アメリカ大陸」という枠組みのなかで捉えたとき、われわれは研究上どのような前提を共有できるのだろうか。本稿の目的はこの問いに少しでも有益な回答を用意することである。

ヒスパニックの台頭と「歴史」修正主義

まずは基本的な統計から確認しておこう。現在アメリカ合衆国の最大マイノリティー・グループがアフリカ系を抜いてヒスパニックであることはよく知られている。二〇〇五年の国勢調査によれば、ヒスパニックあるいはラティーノと呼ばれる集団は、合衆国全体の人口の十四・五%を占めている。それに対して、アフリカ系アメリカ人の割合は十二・一%である。ⁱⁱ しかしここで注意しなければならないのは、アフリカ系、アジア系、ネイティヴ・アメリカンなどを分類する「人種」(race)のカテゴリと、ヒスパニック／ラティーノとはまったく別の分類基準に基づいているという点だ。ヒスパニック／ラティーノは基本的に国家や言語、それに文化をもとにしたカテゴリーであり、スペイン、あるいはラテンアメリカ諸国のスペイン語圏に先祖を持つ人が数えられている。逆に言えば、ヒスパニック／ラティーノと呼ばれる人たちは、どのような「人種」でもありうるのだ。

ヒスパニック／ラティーノのなかでは、圧倒的にメキシコ系が多く、半数以上を占める。それに続いてプエルトリコ系とキューバ系が続くのだが、地域別でみるとヒスパニックの多くはカリフォルニア州やニューメキシコ州を含むアメリカ南西部、それにテキサス州、アリゾナ州などに集中している。キューバ

系はアメリカ南東部、とりわけフロリダ州に多く、逆に北東部のニューヨーク州やニュージャージー州にはプエルトリコ系が数多く住んでいる。ある統計予測によれば、二〇五〇年の合衆国人口におけるヒスパニック／ラティーノの割合は二十四%に達するともいわれ、それはアジア系の割合(八%)やアフリカ系の割合(十四・六%)に比べても、遥かに高い増加率を示している。ⁱⁱⁱ

こうした人口構成の変化は何をもたらすだろうか。アメリカ研究の領域に限って言えば、重大な「歴史の書き換え」が始まることが容易に予測できるだろう。過去を振り返ってみても、一九五〇年代に端を発する公民権運動やマイノリティー運動は、「アメリカ史」の根本的な書き換えを要請してきた。それまでのアングロサクソン中心主義の単一的で直線的な「歴史」から、それぞれのマイノリティー集団の「歴史」を尊重した複数の多文化主義的な「アメリカ史」へと転換してきたのである。その結果、メイフラワー号に始まる「アメリカ史」は修正を余儀なくされ、ネイティヴ・アメリカンの文化や女性の生活など、これまであまり焦点が当てられなかった様々なマイノリティー集団の「歴史」がメインストリームに浮上してきたのである。

過去のこうした経緯を鑑みれば、今後ヒスパニック／ラティーノの貢献をより強調したかたちの「アメリカ史」への書き換えが進むことは避けられないだろう。それは、合衆国におけるヒスパニック／ラティーノの存在感が高まれば高まるほど、

必然的な帰結として予想されるのである。

このような人口統計上の予測は、先述したアメリカ研究における新たな手法——国境を越えて「南北アメリカ大陸」という枠組みの中で「合衆国」、あるいは「南部」を捉えること——を裏付ける資料となっている。ラテンアメリカ諸国とアメリカ合衆国の相互交渉を軸にアメリカ文化を捉え直す傾向は、今後ますます強まっていくだろう。

では、具体的にアメリカの音楽文化研究はどのような変化をこうむるだろうか。ブルースの研究史を振り返ってみれば、それが一九五〇年代に文化人類学的手法によりアフリカ音楽との詳細な比較検討がなされていたことが判明する。つまり、ブルースをアフリカ系アメリカ人の民族音楽だと措定したうえで、その音楽的起源を奴隷の出身地であるアフリカに求めたのである。リチャード・アラン・ウォーターマン (Richard Alan Waterman) やメルヴィル・J・ハースコヴィッツ (Melville J. Herskovits) などによって先鞭が付けられたこの人類学研究のなかでも、とりわけ音楽文化の比較研究を進めたのはアラン・ローマックス (Alan Lomax) とヤンハインツ・ヤーン (Janheinz Jahn) であった。たとえば、ヤーンはブルースとアフリカ音楽の親近性について次のように述べている。

ブルースの歌詞は、そのほぼすべてがアフリカのナラティヴ・スタイルを踏襲するものだ。ブルースはアフリカ

系アメリカ人のバラードから派生したものだが、それ自体がアフリカの寓話の伝統を受け継いでいるのである。

(220)

ヤーンはこのように述べ、ブルースがアフリカ文化に根ざした共同体的な表現手法であるがゆえに、個人の感情の吐露として解釈してはならないことを強調する。また、ローマックスもカントメトリクス (cantometrics) と呼ばれる計量的な手法を用いてアフリカ音楽とアメリカの黒人音楽の類似性を実証的に検証した。両者に共通するのは、ブルースの起源としてアフリカの音楽文化を措定したうえで、その類似性を論証するという研究上の手順である。

こうしてアメリカの黒人音楽文化とアフリカの音楽文化を結びつける思考は、この時代に定着した。言うまでもなく、これは歴史的には公民権運動の隆盛と連動したもので、アフリカ系アメリカ人の多くが十九世紀初頭の「バック・トゥ・アフリカ」運動 (Back to Africa Movement) に共感を示し、ある種のユートピア思想を内在化させていたことと無関係ではないだろう。

しかし、先に述べたように「南北アメリカ大陸」という枠組みの中でブルースなどの黒人音楽を検証する際、その起源としてアフリカに遡るだけでなく、ラテンアメリカの音楽文化との比較検討は不可欠である。とりわけ、リズム&ブルースの誕生以降、ファンクやヒップホップなど、その複雑なリズムを特徴

とする多くの黒人音楽は、あきらかにラテンアメリカの音楽的影響を強く受けている。たとえば一九七〇年代に活躍したウォー（War）というファンク・バンドはロサンゼルスのカリーノ・コミュニティを拠点としていたが、ラテン音楽のリズムを取り入れたそのスタイルは「ラテン・ファンク」とも呼ばれていた。また同時代のニューヨークでは、プエルトリコ系の移民を中心に「ブーガル」や「サルサ」と呼ばれる音楽ジャンルが人気を博していた。従来のアメリカ音楽史では局地的な特異点と看做されていたラテン音楽の流行を、南北アメリカ大陸における音楽文化の盛衰のなかで捉え直すことは、これまで白人と黒人を中心に記述されていた「アメリカ音楽史」を全面的に書き換える作業に繋がるだろう。「白」と「黒」の弁証法的な歴史観に「茶」という第三項を挿入すること。ホワイト、ブラック、それにブラウンの三者の相互交渉を歴史的に記述することで、オルタナティブなアメリカ音楽史を立ち上げることが可能になるのである。

ヒスパニック・インヴェイジョン

アメリカ音楽におけるラテンの影響を考察するうえで、本論の冒頭で言及したニューオーリンズを中心に据えることは意義がある。奴隷制時代に黒人奴隷が唯一打楽器の演奏を許されて

いた地域であると同時に、ジャズ発祥の地であるというクレオール性、セカンドラインの伝統を擁する祝祭行事など、ニューオーリンズはアメリカの中でも音楽的に非常に特殊な地域である。しかし、その特殊性こそがアメリカ音楽の重要な要素として発展したことを考えれば、ニューオーリンズの音楽文化をラテン音楽、とりわけカリブ海沿岸の音楽文化と比較考察することは、歴史の見方を刷新するのに多分に役立つだろう。先に引用したグルエスもニューオーリンズについて次のように述べている。

ニューオーリンズが歴史的に二重のポジションを占めているということを論じるつもりだ。それはアメリカ合衆国がラテンアメリカの広い地域にその覇権を伸ばすための権力の場所であると同時に、アメリカ合衆国のなかでは見捨てられた——とくに再建期以降に新たな植民地主義ともいえる北部資本への依存関係が確立した——場所でもある。……メキシコ湾は過去の十九世紀スペイン帝国主義を映し出すと同時に、未来の商業主義的なアメリカ帝国をも映し出す幾重にも折り重なった土地なのである。(470)

まず確認しておきたいのは、現在のニューオーリンズにアングロサクソン系の人々が移住するのは、一八〇三年のルイジアナ購入以降だということだ。十七世紀末からフランス人の入植

が始まった現在のニューオーリンズは、一七一八年に正式にヌーヴェル・オルレアンとして発足し、その後スペインに譲渡される。一八〇〇年には再びナポレオンが手中に収めるが、その三年後にルイジアナ購入協定によりアメリカ領になるのである。そして、翌年にはハイチ革命により、多くの自由黒人がニューオーリンズにたどり着いたと言われている。

十九世紀のニューオーリンズの音楽シーンを語るうえで、ルイス・モロー・ゴットシヨーク (Louis Moreau Gottschalk 1829-1869) の存在を避けて通るわけにはいかない。ロンドン生まれのドイツ系ユダヤ人の父とハイチ出身の白人クレオールの子として生まれ、幼少時からカリブ海経由の音楽やスペイン系の民衆音楽に親しんだ彼は、十三歳でフランスに留学する。やがて彼はピアノリストとしての才能をショパンやリストに認められ、カリブ海の音楽の影響を色濃く残す楽曲で音楽界にセンセーションを巻き起こした。一八四八年に作曲した「バンブーラ」(Bamboula) の副題は「黒人のダンス」と名付けられ、カリブ海のアンティル諸島から伝わった民謡をモチーフにしたと言われている。また、一八五四年にはキューバに渡り、現地の音楽を吸収した後に南米でも数多くのコンサートを開催する。ゴットシヨークは十九世紀のクラシック音楽界のなかで、ラテンアメリカの音楽をいち早く合衆国やヨーロッパに紹介したのである。キューバで発展したといわれるハバネラと十九世紀アメリカの黒人のケーキウォーク、この二つのリズムをゴット

シヨークは融合したのである。

その後、ニューオーリンズにラテンアメリカの音楽が流入する大きなきっかけとなったのは、一八八四年に開催された世界綿花産業百周年記念博覧会 (World's Industrial and Cotton Centennial Exposition) である。この博覧会では数多くのメキシコのパンドが招待され、その結果ニューオーリンズにメキシコや南米のリズムが紹介されたのである。こうしてアメリカの音楽界に導入されたハバネラが、ジャズ誕生以前のニューオーリンズに大きな影響を及ぼしたことは、これまで過小評価されてきたと言えるだろう。アメリカにおけるラテン音楽の影響を論じたジョン・ストーム・ロバーツ (John Storm Roberts) も、「初期のジャズにおけるラテン音楽の要素は、考えられている以上に重要である」(88) と述べている。

実際、二十世紀初頭にニューオーリンズで活躍したジャズ・ピアノリスト、ジェリー・ロール・モートン (Jelly Roll Morton) は、自らの演奏手法における「スペイン音楽」の影響を、のちにアラン・ローマックスに次のように告白している。

私はスペインの音楽をたくさん聴いて、それを正しいテンポで演奏しようとした。でも実際にはテンポがそんなに重要だとは思っていなかった。たとえば「ラ・パロマ」という曲があつて、私はそれをニューオーリンズ・スタイルに変えてみたんだ。左手はもとの曲のままだ。違うのは右手

の演奏方法だ——シンコペーションをつけてひくことで、
まったく別の色合いを醸し出すんだよ。(Tomax, *Mister
Jelly Roll* 56)

このように、ジャズの発祥にもラテン音楽の影響を掘り起こす
ことは十分に可能である。二十世紀初頭のニューオーリンズに
誕生した最も「アメリカ的」なジャンルと呼ばれる音楽にも、
ラテンアメリカの影響は大きく影を落としているのである。

その後、ラテン音楽はニューオーリンズ以外にも浸透し、お
もに東部の大都市を中心に流行する。折りしもニューヨークで
はティンパン・アレーの作曲家が活躍しはじめ、流通形態もそ
れまでの楽譜からレコードへと転換しようとしていた。音楽産
業が一気に巨大化していくなかで、若き作曲家たちは「新し
い」音楽形式を貪欲に模索していたのである。

まず一九一〇年代にはブエノスアイレスからバリ経由でブ
ロードウェイにタンゴが紹介された。後にフレッド・アステア
(Fred Astaire)とジンジャー・ロジャース(Ginger Rogers)によっ
て映画化されたキャッスル夫妻の社交ダンスは全美で流行し、
キャッスル・タンゴ・パレスと呼ばれる社交ダンス教室が各地に
建設されたほどである。また、一九三〇年代にはルンバが流行
し、「ピーナッツ・ヴェンダー」(“The Peanut Vendor”)という曲
が全美で大ヒットとなる。こうしたラテンの楽曲はしばしば
ジャズ・ミュージシャンにも取り上げられ、この曲はルイ・アー

ムストロング(Louis Armstrong)のカバーなどでもよく知られ
ている。

ラテン音楽がいかにジャズに大きな影響を及ぼしたかは、一
九四〇年代以降のアフロ・キューバンの流行を思い起こせば良
い。スタン・ケントン(Sam Kenton)やデイジー・ガレスビー
(Dizzy Gillespie)など多くのジャズ・ミュージシャンが、ラテ
ンのリズムを積極的に取り入れ始めたのである。

こうしたラテン音楽の合衆国への流入は一九五〇年代のマン
ボの流行で頂点を迎える。ティト・プエンテ(Tito Puente)や
ティト・ロドリゲス(Tito Rodriguez)などの多くのミュージ
シャンが活躍したなかでも、最大のヒットを飛ばしたのはペレ
ス・プラード(Perez Prado)であった。一九五五年に発表した
「チェリー・ピンク・マンボ」(“Cherry Pink and Apple Blossom
White”)は三月五日にビルボードのチャートに登場し、その年
に十週連続一位を獲得したのである。ニューヨークを中心に、
おもにプエンテやロドリゲスによってヒスパニック向けに演奏
されていたマンボが、この時点で全美の主流音楽に堂々と受け
入れられていたことがこのことから明らかである。

ここで「チェリー・ピンク・マンボ」がヒットした年について、
いま一度確認しておきたい。一九五五年は、通常アメリカ音楽
史上は「ロックンロール誕生」の年として知られている。エル
ヴィル・プレスリー(Elvis Presley)がメンフィスのサン・レコー
ドからデビューするのが一九五四年であり、翌年にはビル・ヘ

イリー&ヒズ・ロメッツ (Bill Haley & His Comets) の「ロック・アラウンド・ザ・クロック」(“We’re Gonna) Rock Around The Clock”) が全米で大ヒットとなる。当時のチャートを細かく見ると、「ロック・アラウンド・ザ・クロック」がビルボードの百位以内に登場したのは五月十四日であり、その後八週間に渡って一位を維持している。つまり、ペレス・ブラードの「チェリー・ピンク・マンボ」のあとに一位を獲得したのが「ロック・アラウンド・ザ・クロック」であったのだ。

ロックンロールとマンボが同じ一九五五年に全米一位を獲得しているという事実は、いくら強調してもしすぎることはない。これまで二十世紀初頭以来のラテン音楽のアメリカ合衆国への流入をみてきたが、この符合はアメリカ音楽史を書き換えるうえで重要な事実を暗示している。すなわち、ロックンロールの誕生は一連のラテン音楽のヴァリエーションとして歴史的にみることができるのである。ハバネラ、タンゴ、ルンバ、それにマンボといったラテン音楽が合衆国に紹介された系譜上にロックンロールを連ねることで、アメリカのポピュラー音楽の歴史的相関図を大幅に拡大する必要が生じるのである。

このような発想があながち的外れではないことは、ロックンロールに大きな影響を与えたミュージシャンの発言にも裏付けられている。ふたたびニューオーリンズに目を向ければ、プロフェッサー・ロングヘア (Professor Longhair) やファッツ・ドミノ (Fats Domino) などロックンロールの誕生に音楽的に影響を

及ぼしたと考えられているミュージシャンは、ラテン音楽の影響を公言してはばからない。

ドミノは自身の演奏スタイルを、ニューオーリンズでの先輩ピアニストにあたるプロフェッサー・ロングヘア、本名ロイ・バード (Roy Bird) から獲得した。一九五〇年にアトランティックで『ニューオーリンズのマルディ・グラ』というアルバムをレコーディングしたバードは、自分のスタイルについて「スペインのリズムのオフビートとカリブソンのダウンビートを組み合わせたもの」だと表現し、「ルンバ、マンボとカリブソを混ぜ合わせたもの」だと言っている。(Roberts 136)

ロックンロールの誕生におけるラテン音楽の影響を強調し、またラテン音楽の合衆国への流入の過程にロックンロールを位置づけることは、従来のアメリカ音楽史を根本的に書き換えることに繋がるだろう。

ブラック、ホワイト&ブラウン

従来、ロックンロールの誕生は白人音楽であるヒルビリーと黒人音楽のブルースのハイブリディティによって説明されてき

た。もちろん先の引用にもあるとおり、個々の影響関係で言えば、アメリカのポピュラー音楽に対するラテン音楽の影響を指摘したものは数多く存在する。しかし、それでもロックンロールの起源にヒルビリーとブルース（そしてゴスペル）のみを措定する思考は、あきらかに国家的枠組みのなかに捕われている。言い換えれば、アメリカのポピュラー音楽史を整理する際に、「黒」と「白」の弁証法的歴史観はかくも強力に作用してきたのである。二十世紀のロックンロール、十九世紀に人気を博したミンストレル・ショウ、そして十八世紀以来のブラックフェイスの伝統、さらに独立革命期のキャンプ・ミーティングへとさかのぼる系譜は、その条件として黒人と白人のダイナミックな力学を前提としている。これまでのアメリカ音楽史は、その推進力として「黒」と「白」の弁証法を一貫して見出すことで成立してきたのである。

こうした構造を打破しようとする試みがなかったわけではない。とくにアカデミズムの領域では「ユダヤ」という第三項を強調する研究が目立っている。音楽を始めとするエンタテインメント産業にユダヤ人が多く従事しているというのもその理由の一つだろうし、もつと身も蓋もない言い方をすれば、研究者にユダヤ人の割合が相対的に高いということも指摘できるかもしれない。しかし、「ユダヤ人」という第三項を設定する多くの研究が論証してきたのは、ユダヤ人が白人と黒人の二項対立に導入されること（ユダヤ人が白人と看做されること）結

局のところその「ユダヤ性」が消滅するという事実である。つまり、こうした研究はユダヤ人の相対的な階級上昇（ユダヤ人から白人へ）を分析することには成功するが、白人と黒人という弁証法的な歴史観そのものを揺るがすことは稀である。それはむしろその構造を強化する方向に作用してきたといえるだろう。

しかし、「アメリカ合衆国」の国家的枠組みを越えて「南北アメリカ大陸」的な想像力で歴史を捉えることは、従来の音楽史をより複雑化させる。アメリカ文化史におけるヒスパニックやラテンアメリカの重要性を強調することは、「黒」と「白」の弁証法の狭間に「茶」という第三項を見出す作業になるだろう。それは「ユダヤ」が「黒」と「白」の間で消滅したのとは対照的な作業である。ジャズの誕生にラテン音楽の影響を見出すだけでなく、北米に流入したラテン音楽の大きな流れのなかにアメリカのポピュラー音楽の歴史を再配置すること。それは従来の歴史とはまったく異なる南北アメリカ大陸音楽史を浮上させ、より複雑で豊穡な音楽文化の存在を顕在化させる。そしてそれは、アメリカ音楽を新たな色彩で彩る想像力でもあるのだ。

註

i たとえば、Donald Pease *National Identities and Post-Americanist Narratives* (1994), John Carlos Rowe *Post-National American*

- Studies* (2000), Amy Kaplan *The Anarchy of Empire* (2002) 433°
 ≡ <http://www.census.gov/>
 ≡ <http://www.census.gov/Press-Release/www/releases/archives/population/001720.html>

参考文献

- Abrahams, Roger D. et al. *Blues for New Orleans: Mardi Gras and America's Creole Soul*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2006.
 Allen, Ray and Lois Wilcken eds. *Island Sounds in the Global City: Caribbean Popular Music & Identity in New York*. Urbana: U of Illinois P, 2001.
 Berry, Jason, Jonathan Foose, and Tad Jones. *Up from the Cradle of Jazz: New Orleans Music Since World War II*. New York: Da Capo, 1992.
 Best, Curwen. *Culture @ Cutting Edge: Tracking Caribbean Popular Music*. Jamaica: U of the West Indies P, 2004.
 Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993. ホール・ギルロイ(上野俊哉)毛和嘉等鈴木慎一郎訳『ブラック・アトランティック——近世性への重意識』月曜社、二〇〇六年。
 Goudie, Sean X. *Creole America: The West Indies and the Formation of Literature and Culture in the New Republic*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2006.
 Gruesz, Kirsten Silva. "The Gulf of Mexico System and the 'Latinness'

of New Orleans." *American Literary History* 18: 3 (Fall 2006): 468–95.

Gushee, Lawrence. *Pioneers of Jazz: The Story of the Creole Band*. New York: Oxford UP, 2005.

Hall, Gwendolyn M. *Africans In Colonial Louisiana: The Development of Afro-Creole Culture in the Eighteenth Century*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1992.

Hirsch, Arnold R., and Joseph Logsdon, eds. *Creole New Orleans: Race and Americanization*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1992.

Jahn, Janheinz. *Muntu: African Culture and the Western World*. London: Faber, 1961.

Keim, Sybil, ed. *Creole: The History and Legacy of Louisiana's Free People of Color*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2000.

Levander, Caroline F., and Robert S. Levine. "Introduction: Hemispheric American Literary History." *American Literary History* 18.3 (Fall 2006): 397–405.

Lomax, Alan. "Song Structure and Social Structure." *Ethnology* 14 (1962): 425–51.

———. *Mister Jelly Roll*. New York: Da Capo, 1977.

McKee, Kathryn and Annette Treitzer. "Preface: Global Contexts, Local Literatures: The New Southern Studies." *American Literature* 78.4 (Dec. 2006): 677–90.

Porter, Carolyn. "What We Know That We Don't Know: Remapping American Literary Studies." *American Literary History* 6.3 (Fall 1994): 467–526.

Roberts, John Storm. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. 2nd Ed. New York: Oxford UP, 1999.
アンチオーブ、ガブリエル『ニグロ、ダンス、抵抗——十七—十九世紀カリブ海地域奴隷制史』人文書院、二〇〇一年。

バーダマン、ジェームズ・M / 村田薫『ロックを生んだアメリカ南部——ルーツ・ミュージックの文化的背景』NHKブックス、二〇〇六年。
平井雅・長嶺修編『カリブ海の音楽』富山房、一九九五年。