

# ウチョーソフとテア・ジャズ

— スターリン体制下のジャズと大衆歌謡（3） —

鈴木 正 美

## オデッサのサウンド・スケープ

レオニード・オシポヴィチ・ウチョーソフ（1895-1982）はオデッサに生まれた。父はユダヤ人の商人，母は音楽好きですばらしい歌声の持ち主だった。オデッサの人々は誰もが自分の息子が有名になること，音楽家になることを夢見ていたので，ウチョーソフも早くからヴァイオリンを習うことになった。<sup>(1)</sup> やがてバラライカやギターも習得したが，後のウチョーソフが成功したのは歌手としてであり，役者としてであった。

当時ロシア帝国で第四の都市オデッサは貿易港として栄えたコスモポリスであった。ウチョーソフの幼年期には人口30万人を越えていた。さらにその人口比率が他のロシアの都市とはまったく違っていた。1892年のオデッサの住民の42パーセントがロシア人，33パーセントがユダヤ人，その他近隣諸国からの移住者とその子孫であるギリシア人，アルバニア人，ブルガリア人，モルドヴァ人，セルビア人，イタリア人等々，さまざまな民族が多民族都市を構成していた。ロシア語，イディッシュ語，ウクライナ語，ポーランド語が日常的に街中に飛び交っていた。<sup>(2)</sup>

街にあふれていたのは多様な言語だけでなく，多様な音楽だった。かつてイタリア人の貿易商が多くいたこともあり，イタリア文化，とりわけイタリア・オペラは町の人々に愛されていた。イタリア・オペラの歌，ロシアのロマンス，モルドヴァの民謡，ロマの音楽，トルコやギリシアの歌謡，そしてユダヤのクレズマーが町の至るところで流れていた。さらに貿易港なので，世界中の音楽も自然に入ってくる。アメリカからジャズの萌芽となる流行歌もやってきたこ

とだろう。「オデッサの監獄から」のように後年ウチョーフのヒット曲となる音楽の多くはこうした多様な音楽遺産が育てたのであり、特にクレズマーはウチョーフの大きな財産となって、ソ連時代にオデッサ神話をステージ上に醸成することになった。<sup>(3)</sup>

オデッサ神話を形成したのはウチョーフだけではなく、バーベリ（1894-1940）、オレーシャ（1899-1960）、カターエフ（1897-1986）、バグリツキー（1895-1934）等の作家や詩人、ツィンバリスト（1889-1985）やオイストラフ（1908-1974）等の音楽家であり、『戦艦ポチョムキン』（1925）のエイゼンシテイン（1898-1948）だった。オデッサに縁のある文化人、知識人がモスクワでゆるやかに形成したネットワーク（オデッサのコロニー）は「オーデコロニヤ」と呼ばれた。<sup>(4)</sup>しかし、ステージ、ラジオ、映画というメディアを通じてもっとも多くオデッサ神話をソビエト社会に広めたのはウチョーフである。太陽の光に満ちた明るく自由な町オデッサというイメージは「黒海のほとりで」という歌にも顕著である。

ぼくが夢に見る町がある  
ああもしもきみたちが知っていたら  
ぼくの前に開ける黒海のほとり  
アカシアの花咲く町がどんなに大切なものを  
黒海のほとりの！

ぼくが泳ぎ、溺れて  
幸いにも岸辺に引き上げられた海がある  
子どものころ呼吸し  
十分に吸い込むことはできなかった空気がある  
黒海のほとりの！<sup>(5)</sup>

ウチョーフの代表曲ともなったこの歌は典型的なオデッサ・イメージ／神話であり、「しかし、春になるとこんなにもぼくを惹きつける／オデッサに一

「ぼくの太陽の町に」と締めくくり、人々のオデッサへの思いを募らせる。

多民族都市における多様な言語と音楽はウチョーソフ自身の音楽を育てた。オデッサの町そのものが芝居の劇場であり、音楽のステージだった。ウチョーソフは彼の回想録『ありがとう、心よ!』（1976）の中の一章「我が幼年時代のオデッサ」で子どものころのオデッサの町がいかに音楽の世界であったかを詳細に語っている。その中の一つのエピソードを見てみよう。

オデッサには何でもたくさんある。何よりも音楽がある。

朝から歌い始める。

例えば、私たちの中庭。

夏の朝。心地よいオデッサの太陽。空気は飲み物だ。大地からの贈り物を食べながら、それを飲めば、上機嫌になる。贈り物は独りでにやってくる。どの中庭も毎朝がバザールだ。音楽の。

「スイカ～、スイカ～の切り売りだよ！」怒鳴るようなバスの大声がする。

サクランボが熟れてるよ　サクランボが熟れてるよ——

1フント　3コペイカだ

奥さん　急いでよ

お皿を持っておいで

1フント　3コペイカだ

奥さん　おいらあんたにや

うんとおまけしとくよ——

ええい　1フント　3コペイカだ!

このアリアにヒステリックにテノールが覆いかぶさる。それからデュエットにバリトンが絡む。

「甘～くて　クリ～ームみたいだよ!」

「ナイフ～、包丁～、研ぎ～!　カミソリ研ぎ屋～!」おかつば刈りの白ロシア人の若者がだんだん入ってくる。

「古もの～、古もの～」。これは「古い物を買います」という意味だ。

遠い国、近い国が大使＝行商人たちをエルドラド（黄金郷）のオデッサへ派遣してくる。各々が自分の動機を持って。そしてかん高い声がレクタティーヴォとなって会話を交わすのだ。<sup>(6)</sup>

「エルドラド」のオデッサでは、明るい太陽や空気、海や町の風景が音楽的感覚をもたらしたばかりか、町の中の日常の言語、会話そのものが音楽をつくりだしていた。こうしたサウンド・スケープ（音風景）と多様な音楽の混淆は、まさしく後のウチョーソフの「テア・ジャズ」に発展することになるのだった。複数の声と言葉が音楽になり、音と音楽が会話を交わす。それらに伴う身体がまた身体言語として会話を交わし、音楽となる。多ジャンル、多様式、多文化の音楽と身体が混然となってひとつの空間でダイナミックに動き回る。その空間＝オデッサの町そのものもひとつの身体だと言っていいだろう。その身体の中で複数の声や音楽が交錯し、響き合うのだった。ウチョーソフが後に創り出すことになるステージ・パフォーマンスは、こうした音楽的身体そのもののオデッサという町がなければ生まれなかったのだ。

## テア・ジャズの誕生

1909年にウチョーソフはボロダノフのサーカス団で働き始め、セミプロの劇団を経て、1912年にはプロの小品劇場で働いた。その後、オデッサ、ヘルソン、キエフの小劇場を渡り歩き、1917年夏にはモスクワのレストラン「エルミタージュ」での仕事にありつき、しばらく働いた後、再びオデッサ、キエフへと渡った。この間、彼が演じたのは短いコメディやオペレッタの演目であり、流行歌謡や小話を交えたソロの演目だった。こうしてエストラダのオリジナルのネタを増やしていった。1922年にはペトログラードのパラス劇場で頭角を現し、やがて自由劇場で役者として人気を博す。1923年から1927年にかけてこの劇場でさまざまな小品を演じたが、その中にはゾーシチェンコやバーベリの原作もあった。<sup>(7)</sup>

ウチョーソフは第一次世界大戦の終わりにはすでにジャズの初期の音楽に接

していたが、本格的にジャズを体験するのは1927年である。この年、正式な許可を得てウチョーソフはラトヴィアとエストニアを巡業し、その後ベルリンとパリを旅行した。ベルリンでは道化のグロック（1880-1959）のステージに驚嘆する。作曲家でもある彼がつくったステージはピアノ、サクソ、ヴァイオリンのジャズの演奏とともに演じるコミカルなパフォーマンスだった。音楽と身体が一体となったステージ・パフォーマンスは後のウチョーソフのテア・ジャズの大きなヒントとなったはずである。さらにパリではミスタンゲット（1873-1956）、モーリス・シュヴァリエ（1888-1972）、ジョセフィン・ベーカー（1906-1975）のステージ・パフォーマンスを目の当たりにし、フォーリー・ベルジュールやムーラン・ルージュで最新のバラエティ・ショウを体験した。この他にもジャズを基調にしたたくさんのステージに接し、ウチョーソフはエンターテイメントとして人々を楽しませる音楽＝舞台のアイディアの多くをこの旅行を通して学んだのである。<sup>(8)</sup>

1929年3月8日はロシア・ジャズの歴史の中でもとりわけ記念すべき日となった。テア・ジャズが誕生した日である。テア・ジャズ（演劇的ジャズ）はウチョーソフが最初に命名し、後に一般的にはエストラダ音楽における演目の一つとなった。基本的にはバラエティ・ショウであり、レビュー、ボードヴィルであり、役者とオーケストラが一体となってコミカルな芝居をするパフォーマンス・アーツである。<sup>(9)</sup> ウチョーソフの成功の後、同1929年ボリス・レンスキー（1903-1969）がハリコフでテア・ジャズを始め、1933年にはベレゾフスキーがモスクワで「ジャズ劇場」を始めるなど、多くのオーケストラがテア・ジャズを演目とするようになり、どれも人気を博した。<sup>(10)</sup>

世界初のテア・ジャズ「浮草稼業の共和国」は国際婦人デーの日、レニングラードのマールイ・オペラ劇場で上演された。切符は完売だった。<sup>(11)</sup> オーケストラはアルト・サクソ2名、テナー・サクソ、トランペット2名、トロンボーン、ピアノ、コントラバス、バンジョー、ドラムという構成だった。<sup>(12)</sup>

グルジアの民謡「私はどこをさすらうのだろう」、抒情歌「汽船『アニユータ』号」、別れの歌「パカー（さよなら）」、泥棒の歌「オデッサの監獄から」が歌われ、ウォルター・ドナルドソンの名曲で日本でも榎本健一や多くの歌手に

よって有名になった「私の青空」がバックで演奏された。ウチョーソフはバグ  
リツキーの詩「密輸業者」も朗読したという。<sup>(13)</sup>

演目の中でもとりわけ人気を博したのがウチョーソフ定番の歌「オデッサの  
監獄から」だった。この時代に流行する一連の泥棒の歌の一つである。

オデッサの監獄から  
二人の泥棒が脱獄した  
二人の泥棒が自由の地へと脱獄した  
ヴァプロニャフスカヤ盗賊団へ  
彼らはしげこんだ  
一休みしようと身を落ち着けた

兄弟 兄弟  
俺の傷が痛むんだ  
俺の深手の傷が痛むんだ  
一人の傷は治った  
もう一人の傷は膿み  
三人目は土手っ腹に穴が開いた

兄弟 兄弟  
俺のママに言ってくれ  
あんたのせがれは殉職したって  
片手に軍刀  
もう片手に銃を持って  
陽気な歌を口ずさみながら

いかれた兄弟  
俺の体を埋めてくれ  
俺の体を穴に埋めてくれ

片手に軍刀  
 もう片手に銃を持って  
 陽気な歌を口ずさみながら

俺たち何のために戦ったんだ  
 俺たち何のために苦しんだんだ  
 俺たち何のために血を流したんだ  
 やつらはあっちで祝宴をはり  
 やつらはあっちで散歩ときたもんだ  
 ところが俺たち —— クソったれさ！<sup>(14)</sup>

はじめてテア・ジャズを観た批評家のドレイデンはこの歌を絶賛した。「特記しておきたいのはウチョーソフの演目『オデッサの監獄から』で、この歌はならず者＝浮浪者のロマンチカ（ロマンチズム）の一種のマニフェストと呼んでいいだろう。ロマンチカのアイロニカルな解釈、この『強盗の魂の叫び声』の傑出した名誉毀損がいつそ喜ばしい」。この批評はウチョーソフの成功を語るときに必ず引用された。「『テア・ジャズ』は新しいソビエト・エストラダの先進部隊の先頭に立ったのだ」のである。<sup>(15)</sup>

さらに、このテア・ジャズの最後に歌われる陽気な歌「パカー（さよなら）」（ゴードン・ジェンキンスの「グッド・バイ」のロシア語自由訳である）は、大ヒットし、ラジオで頻繁に流れ、誰もが口ずさんだ。

さあ時間だ みんな  
 ほくらのジャズは響き終わった  
 きみはもうすぐ故郷へ出発する！  
 別れをきみに言うけれど  
 いま言えるとしたら  
 「それじゃあ」でもなく、「またね」でもなく  
 「さようなら」でもなく、…

パカー！ パカー！  
もう夜も近い  
パカー！ パカー！  
きみはぼくたちを忘れない！  
そしてぼくはそれとなくきみに言うけれど——  
きみはぼくたちにはちょっとあきたかな  
パカー！ パカー！  
もう夜も近い

パカー！ パカー！  
もう夜も近い  
パカー！ パカー！  
きみはぼくたちを忘れない！  
きみが家に着いたら  
ぼくのメロディーを思い出してくれ  
パカー！ パカー！  
もう夜も近い <sup>(16)</sup>

あまりにも単純で他愛のない歌だけに覚えやすく、親しみやすかった。「オデッサの監獄から」のように一種のファンタジーとも言える別世界の物語とは違う。「パカー」はどここの誰でもなく、どここの誰でもあるすべての「ぼく」と「きみ」のための歌、すなわちソ連の大衆すべてのための歌であった。

1930年末、テア・ジャズ第2弾が上演された。この「目まぐるしいジャズ」の曲の多くをイサーク・ドゥナエフスキイ（1900-1955）が担当した。中でも興味深いのが、ロシア、ウクライナ、ユダヤ、ソビエトの4曲のラブソディー（狂詩曲）である。例えば「ユダヤのラブソディー」では、あるユダヤ人家庭で祖父と孫がロシア皇帝の日常生活をめぐるおとぎ話のような他愛のない会話をする。もちろん曲調はクレズマーである。これらのラブソディーは多民族国

家ソ連の大衆の多くのどの好みにも合うように意図的につくられたものであり、その後のウチョーソフの演目にも大きな影響を与えた。<sup>17)</sup>

## 交錯する声と音楽

テア・ジャズの地位を不動のものにしたのが3作目の「音楽の店」(1932)だった。脚本はニコライ・エルドマン(1900-1970)とウラジーミル・マッス(1896-1979)、舞台監督はアルノリド・アルノリド(1897-1969)であり、いずれも舞台の世界で長く活躍した人物たちである。そして、音楽はドゥナエフスキイ。彼とウチョーソフの二人によって。1930-40年代の大衆歌謡は独特な発展を遂げることになる。

このテア・ジャズはそれまでのウチョーソフの音楽／舞台の集大成ともいうべきもので、ジャズ、民謡、クラシック等の多様なジャンルの音楽が目まぐるしく演奏されるだけでなく、多様な人種、階層の人物が次々に登場する。さらに過去の先品への自己言及もあり、音楽についての音楽ともいうべきシーンもある。

レニングラード・ミュージックホールで上演されたこのテア・ジャズは9つのシーン、12の音楽アトラクションで構成されていた。登場人物も多彩である。主人公の店員コースチャ・ポテーヒンは単純素朴な若者だが、それゆえロシア・プロレタリア音楽家協会(RAPM)の教条主義的な音楽観に適合できず、奇矯な行動をする。まじめだがどこか抜けている店長のフョードル・セミョーノヴィチ、卑屈なクラリネット奏者、吃音の音楽家たち、馬をつれた農民が次々に登場し、アメリカ人の指揮者が有名なオペラをジャズ風に解釈する。リムスキイ＝コルサコフの「サトコ」、チャイコフスキイの「エヴゲーニイ・オネーギン」、ヴェルディの「リゴレット」の中の「美しい恋の乙女よ」がダンス(フォクストロット)のリズムで演奏される。

ウチョーソフはコースチャやアメリカ人の指揮者等様々な人物を演じるが、最後の「グラモフォンとのアトラクション」は一風変わっている。ウチョーソフがウチョーソフ本人を演じるのである。

フョードル・セミヨーノヴィチがレコードを置くと音が鳴り始める。

レコード：つまり、市民ウチョーソフ、きみは一度もこんなジャズ・バンドを指揮したことがないって言うじゃないか。きみはこのけしからん行為を一度もしたことがないのか？ それでは、私はきみに思い出させてやろう。これについてきみは何という？

ラッパ口からフォクストロット「アラベッラ」が響く。

ウチョーソフ：なんとまあたいしたもんだ！ なんかありきたりのポルカだな。

レコード：これは本物のアメリカのフォクストロットだ。

ウチョーソフ：ほくたちがこれを演奏したかどうかほくは覚えていないよ——ほくたちにはもっといい音楽家がいる！

レコード：ああ、つまりきみはきみがこれをやったことを覚えていないんだね？ きみは自分の声をどうしても聞かなきゃいけないな。どうぞ、よろしく！

レコードからは「オデッサの監獄から」の歌の冒頭が響く。

おや、これはどうしたことだ？

ウチョーソフ：知らない、知らない。なんてひどい声の歌手だ！ これは全然ほくじゃない！

レコード：おい、これもきみじゃないって？ それじゃあ、もう一つの資料を提示してやろう。

レコードからは「ブーブリチキ」を歌うウチョーソフの声が響く。

ウチョーソフ：なぜあなたはこのいかがわしい人物に執着しているんですか？ この歌、この歌手は批判されて当然だ！ なんだってここにほくがいると言うのですか？

レコード：すまないが、きみに質問することができない。なぜなら私は終わるからだ。私を裏返してくれ。

ウチョーソフ：誰が終わるんですって？

レコード：レコードがだよ。

ウチョーソフはレコードをひっくり返す。

有り難う、同志ウチョーソフ。きみはとても親切だ。

ウチョーソフ：どういたしまして。礼にはおよびませんよ。

レコード：もう一つちょっとしたものを思い出してもらおう。

グラモフォンから「パカー」の歌が響く。

ほら、これが証拠だ！ きみのおしゃべりはナンセンスだ！ もうとつくの昔に変わっていたんだ。私はきみにこのことを何度も言っていた。ごきげんよう、我が友よ！<sup>(18)</sup>

あたかも警察の尋問のようであり、不気味な雰囲気さえたayo。レコード（グラモフォン）はすでに録音済みのものであり、過去の声のはずだが、そのレコードとリアルタイムで対話するというのは相当奇妙なシーンである。レコードやグラモフォン（蓄音機）がまるで一つの生き物、人格として表現されることは、音楽家が楽器を自分の身体の一部あるいはもう一つの人格として扱うのと同じではないだろうか。舞台上のあらゆるものが生き物のように音を立て、音楽を奏でる。舞台そのものが身体化される。オデッサのサウンド・スケープについて先に述べたように、オデッサの町はあたかもひとつの身体のようなものであり、その中で複数の声や音楽が交錯し、響き合うのだったが、ウチョーソフの舞台でも同じことが起こるのだ。

「オデッサの監獄から」「プーブリチキ」「パカー」はもちろんそれまでのウチョーソフの大ヒット曲である。それらがグラモフォンを通じて再演される、という仕掛けである。さらにそれを否定するようなウチョーソフの言動は自身が生み出した音楽を自ら批評する行為であり、自己パロディーでもある。自己言及的対話は自分自身との対話であり、何よりも全体を通じて言えるのは、音楽そのものの是非を問うていることである。音楽とはいったい何なのか。クラシックでもジャズでもなく、テア・ジャズでしか表現できないものとは何か。それはウチョーソフが幼年期を過ごしたオデッサのサウンド・スケープと同じように、多様な民族、言語、文化、音楽が交錯しながら、ひとつに融合した世界を舞台上で実現することであった。音楽となった複数の声と身体が

交錯し、融合し、やがて新たなひとつの世界＝身体となる。エストラダは人々を幸福にする芸術であるという信念をウチョーソフは持っていた。<sup>(19)</sup>

しかし、万人の幸福を志向することは大審問官の問いのように、万人をひとつの型にはめる全体主義にも通じる。テア・ジャズ「音楽の店」が契機となって制作されることになる映画「陽気な連中」(1935)は、「大衆のための音楽」が容易に「全体のための音楽」になりえることを証明することになる。<sup>(20)</sup>

### ウチョーソフのジャズ

もちろん、ウチョーソフ自身は全体主義を志向していた訳ではない。1930年代にレコード録音され、スターリンもお気に入りだったという次の歌「レモンちゃん」も、何の意味もない、躍るための音楽だった。

ほらジャズの大音響 トランペッターが吹き始めた  
陽気な連打音をドラマーが叩きだした  
音の群が猛吹雪のように輪になって踊り出した  
すぐにダンスしたくなる！  
どこもかしこもペアたちが動き始めた

なんて大勢のペア——  
古いも若きも  
みんな立ち上がって  
いっせいに踊り出した  
陽気な音楽とジャズに熱中して  
みんなすぐにダンスしたくなる

ああレモンちゃん  
キミはぼくのレモンちゃん！  
きみはぼくのバルコニーで育ったよ

ああレモンちゃん

キミはぼくのレモンちゃん！

きみはソーニャのバルコニーで育ったよ (21)

曲調はフォクストロットで、躍るための音楽だが、クレズマー的要素が濃厚である。一見ジャズのようにありながら、ウチヨーソフの中のオデッサがここにも垣間見える。ウチヨーソフのテア・ジャズはリズム・セクションがあまり強くなく、ツファスマンのような他のジャズ・オーケストラに比べるとアメリカ的ジャズの要素は薄い。むしろロマ音楽やクレズマーをジャズ風アレンジしている。(22)

ヴァシーリイ・レベジェフ＝クマチ作詞、ウチヨーソフ作曲による「ジャズ・ファン」という曲さえもメロディーはあからさまにクレズマーである。

ぼくは（映画に）音を入れる部屋に住んでいる。

ぼくたちにはピアノとサックス

拡声器4台

各扉に蓄音機がある。

ぼくのところには小さい蓄音機もある。

ぼくはそいつだけは手放せない。

なぜって、そいつはぼくを呑み込んで

ぼくは音楽気狂いになっちゃったからさ。

誰かのところへこんなぼくが行ったら？

すぐに家族みんながびっくり仰天。

ちょっとでも歌を聞くというなら

ぼくはすぐさま歌い始めるよ！

ぼくがこんなふうなのは誰に似たんだろう？

自分の性格は相当ヘンだな。

ぼくが女の子をちょっとでも好きになったら

きっと彼女はもう友だちさ。<sup>(23)</sup>

蓄音機が自分を呑み込んで、自分と一体化し、自分が音楽そのものになるという図式は、先述の「グラモフォンとのアトラクション」にも一脈通じている。音楽と一体となる、音楽が身体化する、ということにウチョーソフは意識的だったのだろう。

アメリカで生まれたジャズはあまたある音楽ジャンルのひとつでしかなく、ウチョーソフが志向した「ジャズ」は同時代のアメリカ的ジャズでは決してなかった。ウチョーソフはむしろ反アメリカ・プロパガンダでさえあった。<sup>(24)</sup>彼は「ジャズはオデッサで誕生した」という神話さえつくった。<sup>(25)</sup>

ウチョーソフのテア・ジャズは彼よりさらにずっと後に登場するアート・アンサンブル・オブ・シカゴやサン・ラ・オーケストラ、あるいはクリョーヒンのポップ・メハニハやグループ・アルハンゲリスクのように多ジャンル、多文化が融合したステージ・パフォーマンスのアイディアに近いものである。あらゆる音楽的要素、他の諸芸術までも取り込もうとする現代のジャズにおいて、それがかつてのアメリカ・ジャズからほど遠いものになってしまっている現実を見るならば、一世紀も前のオデッサがそのまま現代につながっているかのような幻惑を覚えるだろう。

ともあれ、ウチョーソフの音楽を同時代のアメリカの音楽的価値観から見ることは妥当ではない。ソ連のジャズ文化、大衆音楽文化は独特の身体を持っているのだから。

## 注

- (1) *Учесов Л.* Спасибо, сердце! –М.: Вагриус, 1999. С.23.
- (2) 嵐田浩吉『オデッサ——黒海に現れたコスミポリス』（ユーラシア・ブックレット№109）東洋書店，2007年。21-25頁。
- (3) Jarrod Tanny. *City of Rogues and Schnorrers; Russia's Jews and the Myth of Old Odessa*. Indiana University Press, 2011. pp.91.
- (4) *Гейзер М.* Леонид Учесов. –М.: Молодая гвардия, 2008. С.11.
- (5) *Скорородов Г.* Леонид Учесов. Друзья и враги. –М.: АСТ: ОЛИМП, 2007. С.311.
- (6) *Учесов Л.* там же. С.22-23.
- (7) *Учесов / Увалова Е.Д.* (Ответ. Ред.) Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. –М.: «Олма-Пресс», 2004. С.683. なお、バーベリはウチョーソフの音楽に対して最大限の賛辞を惜しまなかった。「ウチョーソフは宣伝活動家に劣らない役者である。彼は陽気さと知識の渴望にとらえられた軽々とした魂の人間の人生，明るさ，善良さ，茶目っ気への倦むことなき純朴な愛を宣伝する。それには私たちの心を抑圧することのない音楽性と調べがあり，それには驚くほど純潔な黒人の魅惑的なリズムがあり，熱病に憑かれたようだが正確なリズムにとらわれて激情と歓喜となって観客を襲うのである。」(Бабель И. Сочинение. В 2-х т. Т. 2. –М.: Худож. лит., 1990. С. 370.)
- (8) S. Frederick Starr. *Red and Hot; The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1983. pp.146-148.
- (9) Теаджаз / *Увалова Е.Д.* там же. С.653.
- (10) 同時代のソ連のジャズを見聞した尾瀬敬止は『『雀が丘』にジャズの歌』で、レンスキーの舞台を論じたソコロスキーの新聞論説を紹介して次のように書いている。「表題が『劇化されたジャズ』となつてゐるせみか，こんな面白漫画一枚加はつてゐる。眞ん中に，白ネクタイで，燕尾服を着た大入道が棒立ちになつてゐて，しきりにサキソフオンをぶうぶう鳴らしてゐる。となりの椅子には，べらぼうに長いクラリネットか何かを吹く男が座つてゐるが，彼のうしろではどうだらう。痩せこけて，ひよろひよろしたやうな若者が，それこそ逆立ちになつてゐるではないか，向ふの方へラッパをおッ飛ばして…。」(尾瀬敬止『ロシア及ロシア人』大阪屋号書店，1941年。286頁。
- (11) *Сафошин В.* Леонид Учесов. –М.: Эксмо, 2005. С.82.

- (12) David MacFadyen. *Songs for Fat People; Affect, Emotion, and Celebrity in the Russian Popular Song, 1900-1955*. Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002. pp.120.
- (13) *Русская советская эстрада*. 1930-1945 гг. –М.: 1977. С.279.
- (14) *Скороходов Г.* там же. С.294-295.
- (15) Сим. Дрейден. Теа-джаз / *Эстрада без парада: Сборник* /Сост. Баженова Т. П. –М.: Искусство, 1990. С.82.
- (16) *Сафошин В.* там же. С.99.
- (17) *Русская советская эстрада*. 1930-1945 гг. –М.: 1977. С.280.
- (18) *Скороходов Г.* там же. С.77-78.
- (19) David MacFadyen. *ibid.*, pp.118.
- (20) 映画と大衆歌謡の関係については拙稿を参照されたい。鈴木正美「1930年代のアレクサンドロフ監督のミュージカル映画における「声」—スターリン体制下のジャズと大衆歌謡（2）」『人文科学研究』第13輯，2012年3月。59-76頁。
- (21) *Скороходов Г.* там же. С.296-297.
- (22) S. Frederick Starr. *ibid.*, pp.152.
- (23) *Скороходов Г.* там же. С.297.
- (24) S. Frederick Starr. *ibid.*, pp.150.
- (25) *Фейертаг В.* Джаз от Ленинграда до Петербурга. –СПб.: Культ-информ-пресс, 1999. С.38.