

ミュージック・ホールと TV ショーをつなぐもの  
 ——初期ポピュラー音楽の上演における身体的・視覚的要素——  
**Performance Practice of Early Popular Music  
 Observed in Music Film and TV Show**

吉成 順  
**YOSHINARI Jun**

19世紀イギリスのミュージック・ホールをきっかけに「ポピュラー音楽」というカテゴリーが生まれた頃から(吉成 2014)、大衆娯楽としての音楽上演が各地で盛んになり、20世紀のTVショーへと受け継がれていく。だがトーキー映画以前の時代にそれらが舞台上でどんな風に演じられていたか、という具体的な様子は、メディアの限界もあって十分に分かっていない。本稿は、ポール・ホワイトマン楽団で活躍した演奏家ウィリー・ホールによるヴァイオリンの曲弾きや、我が国の少女歌劇における「男役」文化といった20世紀音楽文化の歴史的ルーツが19世紀のミュージック・ホールにまで直接的に遡ることを確認し、音楽上演における身体的・視覚的要素の理解が音楽史や音楽文化の総合的な理解に不可欠であることを示す。

キーワード：ミュージック・ホール、ヴォードヴィル、TVショー、演奏実践、メディア

## 序

近代はもともと多元的であった芸術を、視覚や聴覚といった単一の感覚に一元化した。音楽は古代の総合的なムーシケー μουσική から音芸術 Tonkunst へと狭小化し、初期の貧弱なメディア技術がそれを助長した(吉成 1998)。

しかし実態はそれほど単純ではない。音楽上演における身体的・視覚的要素は19世紀後半になっても依然重要なものであり続け、とくに1860年代から台頭するポピュラー音楽(吉成 2014)においては顕著であったはずである。

「はずである」という曖昧な表現をしたのは、証拠が少ないからである。19世紀後半から20世紀初頭のメディアは、まだ発達途上であった。写真は存在したが、暗い室内で動きのあるパフォーマンスを記録する能力はなかった。録音や動画はだんだん実用化するが、両者が結合するのは1920年代後半である<sup>(1)</sup>。初期のポピュラー音楽は、19世紀の間、音楽は楽譜として、上演の様子は絵画として記録されるしかなかった。20世紀に入っても30年くらいは、音楽は録音として、上演の様子は無声の動画として記録された。しかも、同じ演目の聴覚的要素と視覚的要素が両方記録されていることは少ない。本当の上演の様子、音を鳴らしながら舞台の上でどんな風に演じられていたのか、を知るためには、我々はまばらに残されたジグソーパズルの断片を眺めながら全体像を想像するかのよう想像力を発揮するしかないのである。

西洋音楽史学ではアドラー(Adler 1911)以来、音楽史を様式史としてとらえることが主流であった。多様な音楽文化を音芸術へと狭め、それをさらに「様式」という要素に絞り込むことで、一種の科学性を担保しようとしてきたのである。この傾向は1980年代以降、社会史的視点の導入と普及によって是正されてきたが、それでもなお、音楽上演の実態に関しては情報と理解に乏しいのが現状である。「音芸術」という理念のもとに捨象されてきた様々な要素を補い、本当の音楽文化史を構築するためには、上演形態に関する情報を網羅的に収集し、その実態を理解する作業を積み上げていくしかない。

本稿はそうした問題意識のもと、19世紀の大衆音楽上演がそのまま20世紀のTVショーにまで受け継がれていく例を示すことで、音楽上演における身体的・視覚的要素が音楽史や音楽文化の理解に不可欠である、ということを示してみたい。

## 1. ウィリー・ホールの芸はどこから来たか

ガーシュインに《ラプソディー・イン・ブルー》を委嘱したことで知られるポール・ホワイトマンは自ら「キング・オブ・ジャズ」を標榜していたが、同じタイトルの映画も残している<sup>(2)</sup>。1920年代頃に流行したジークフェルド<sup>(3)</sup>流のヴァラエティ・ショーで、音楽演奏のほかダンスや寸劇、アニメーションなどが次々に交代するオムニバス構成になっている。ホワイトマン楽団の演奏家たち自身が寸劇を演じたりする様子は、わが国の初期のテレビで人気を博した「シャボン玉ホリデー」などを想起させるのだが、その中に Willie Hall: One of the Whiteman Boys (ウィリー・ホール：ホワイトマン・ボーイズの一人) と題された短い部分がある(図1)。

チャップリンを思わせる小男がヴァイオリンを弾くのだが、その弾き方が普通ではない。演奏の途中で構え方を変えたり、固定した弓に楽器のボディをこすり付けて演奏したり、それを、演奏を途切れさせることなく行っていく。先が長く平らに伸びた奇妙な靴を履き、しなやかに動くつま先を自在に操って、身体を浮かせたり斜めに倒れかけたり、アクロバティックな動きをしながら、さまざまな技を繰り返す。曲はクライスラーの《愛のよろこび》に始まり《きよしこの夜》などいくつかの断片を経て、メインは童謡やフォークダンスの曲として英米で広く知られる *Pop Goes the Weasel*<sup>(4)</sup>。音楽としては単純な曲だが、パフォーマンス全体としてみれば超絶技巧である。このヴァイオリン演奏に続いて、ホールが取り出すのは自転車の空気入れ。ポンプ部分を左手で操ってリズムをとり、右手はホースの先の空き具合を指で調節して音程をとる。こうして、自転車ポンプだけで《星条旗よ永遠なれ》を演奏してのけるのである。



図1 ウィリー・ホールの芸

ホワイトマン楽団の演奏を主体とする映画の中で、個人芸だけをフィーチャーしたこの部分は、明らかに異質である。しかもこのウィリー・ホールという人物は、ホワイトマン楽団のヴァイオリン奏者ではない。正確にはタイトル通りホワイトマン楽団のメンバーなのだが、楽団員としてはトロンボーン奏者なのである。現に、映画前半の楽員紹介ではトロンボーン奏者として驚異的な速弾きを披露している<sup>(5)</sup>。しかし彼には別の(本来の?)技があり、それをぜひ映画で紹介したい、とおそらくホワイトマンが考えて、映画の中に無理やり挿入したのでろう。

ウィリー・ホール、本名ウィルバー・ホール (Wilbur Francis Hall, 1894-1983) は、もともとヴォードヴィル・ショーの芸人であった (Rayno 2003: 357など)。それをホワイトマンがスカウトし、1924年に自らの楽団に誘ったのである。ホワイトマン楽団では単なるトロンボーン奏者にとどまった訳ではないらしく、楽団のアレンジャーだったグローフェは彼の自転車ポンプのために曲を書いている (*Free Air: Based on Noises from a Garage*)。

ホールは1930年にホワイトマン楽団を離れ、しばらく一人で活動したあと、1940年代にはハリウッドで行われていたケン・マレー<sup>(6)</sup>のショー "Blackouts" に参加。その後はまた独立して活動する一方で、時おりテレビのヴァラエティ・ショーなどにも登場した。

そういうTVショーの一つに、スパイク・ジョーンズの番組がある。1957年6月4日のCBS「スパイク・ジョーンズ・ショー」に登場し、例の奇妙な靴を履いてのヴァイオリン曲弾きと、自転車ポンプの演奏を披露するのである (Mirtle 1986: 319f)。ヴァイオリンは映画 *King of Jazz* と同様 *Pop Goes the Weasel* が中心だが、蝶ネク

タイに仕込んだハーモニカを吹いたり、合間に別の曲の引用を挟んだり、新しい趣向も見られる。ポンプ演奏は他の楽員たちによる《12番街のラグ》の間に仕込まれ、トロンボーン奏者コリンズの曲弾き<sup>(7)</sup>へのつなぎの役をはたしている。

こうした「曲弾き」は、おそらく1920年代のジャズバンドではしばしば見られたようである<sup>(8)</sup>。だが、音楽としてのジャズそのものと、曲弾きの伝統とは直接関係があるようには思えない。ホワイトマン楽団がそうであったように、当時の、とくに白人系ジャズバンドの多くはジャズ以前からダンス・バンドとして活動しており、ジャズの流行とともにジャズバンドを標榜するようになった。曲弾きの伝統は、むしろジャズ以前から彼らの文化、大衆的な演奏文化の中にあっただと考えるのが至当と思われる。

ウィリー・ホールの場合、ホワイトマンと出会うまではヴォードヴィル・ショーの芸人であった。伝統はそこにあったと見るべきだろう。残念ながら彼のヴァイオリン演奏やポンプ芸のルーツを具体的にたどることは難しい。だが、「先の長いしなる靴」の先例は、簡単に見つかる。

ミュージック・ホールの芸人、リトル・ティッチ (Little Tich) の「ビッグ・ブーツ・ダンス」である (Baker 2014:36ff) (図2)。リトル・ティッチ、本名ハリー・レルフ Harry Relph は1867年にイギリス南部の町カダムに生まれた。身長が140cmに満たなかった彼は、10代の頃から地元のミュージック・ホールに出演して滑稽なダンスを披露するようになり、その後17歳でロンドンに進出、リトル・ティッチと名乗るようになるが、思うように成功せず、20歳で渡米、その後しばらくは英米を行ったり来たりする。80年代末にビッグ・ブーツ・ダンスを確立すると、言葉のいらぬ滑稽なダンスがしだいに受けるようになり、ヨーロッパ各都市、とくにパリで成功を取めることになった。



図2 リトル・ティッチの芸

4フィート余り (約1メートル20センチ) しかない小さな体、足には身長よりも長いブーツ、という独特の「ティッチ・ファッション」は、アメリカ、イギリスを問わず、幅広い階層の人々に大受けした (井野瀬 1990: 386)。

後年彼自身はビッグ・ブーツ・ダンスをやらなくなったようだが、この芸はおそらくイギリスのみならず中央ヨーロッパやアメリカでも、さまざまな芸人たちに影響を与えたのだろう。ウィリー・ホールもその一人として、若い頃にビッグ・ブーツを自分の芸に取り入れたのだと思われる。

*King of Jazz* の頃ホールは36歳、スパイク・ジョーンズ・ショーの頃は63歳。映像メディアが登場する前の時代にリトル・ティッチが確立したステージ・パフォーマンスを、青年期のホールは受け継ぎ、映画の時代へ、そしてテレビの時代へと、受け渡したのである。

## 2. 「男役」文化のはじまり

宝塚歌劇の最大の特徴は、いうまでもなく演者がすべて女性であること、男性の役も女性が演じることに尽きる。創立当初は10代前半、文字通りの少女だけで演じられていたが、その後彼女たちが成長し、演目も広がるにつれて、男性の役が必要となり、「男役」が生まれる。1930年代頃までは男性加入についての議論が続いていたが (袴田 2006: 47ff)、その声も次第に弱まり、「それが少女歌劇」という認識が定着する。

創立者の小林一三はいう。

かつてはわれわれも、女だけで芝居するなんて不自然だ、やはり男を入れて男女の芝居でなければいけない

とって、何べんか宝塚歌劇を両性歌劇にしようと計画したことがあったが、今日ではもうそんなことは考えたことがない。それは歌舞伎と同じリクツだ。歌舞伎の女形は不自然だから、女を入れなければいかんといって、ときどき実行するけれども、結局、あれは女形あつての歌舞伎なのだ。同じように宝塚の歌劇も、男を入れてやる必要はさらさない。なぜならば、女から見た男役というものは男以上のものである。いわゆる男性美を一番よく知っている者は女である。その女が工夫して演ずる男役は、女から見たら実物以上の惚れ惚れする男性が演ぜられているわけだ。そこが宝塚の男役の非常に輝くところである。(小林 1955: 349/355)

江戸時代以来の野郎歌舞伎における女形の伝統を支える価値観や美意識とも通ずるものとして、「男役」は日本人には許容しやすかったのだろう。

この宝塚にしっかりとした「男役」が登場するのは、演出家の岸田辰彌と振付家の白井鐵造が相次いで欧米を視察し、パリ仕込みの本格的レビューを上演したところからだと考えられている(天野 2007)。それまでの男役は「髪をひつつめて後ろにしばりあげただけ」(Wikipedia「男役」)だったのに対し、この頃から断髪するようになるのである。1927年に岸田が《モン・パリ》(図3)、続いて1930年に白井が《パリゼット》を上演。大階段、羽根扇、ラインダンスといった今日にまで受け継がれる宝塚の主な特徴と



図3 《モン・パリ》の舞台

並んで、「男役」のスタイルもここで確立したのである。この「男役」文化は他の少女歌劇にも飛び火し、松竹歌劇団のスター水の江瀧子は「男装の麗人」として一大ブームを巻き起こした。

ところで、少女歌劇における本格的な男装のきっかけが岸田と石井の帰朝公演だとすれば、その源がフランスにあったと考えても良いだろう。当時のパリのミュージック・ホール、とりわけフォーリー・ベルジェール Folies - Bergères は宝塚のみならず榎本健一ら浅草の文化にも影響を与え、アメリカでは名プロデューサー、ジューゲフェルド<sup>(9)</sup>による「ジューゲフェルド・フォーリーズ」シリーズのモデルとなって、ショービジネスの歴史を塗り替えることになる。だが残念ながら、当時のフランスにおける男装の直接的な先例は、今のところ見つけ出せないでいる。

歴史をたどれば、ジャンヌ・ダルクの昔からフランスには男装の女性がしばしば登場する。ジョルジュ・サンドもその一人。そしてもう一人、小説家であり、音楽関係ではラヴェルの歌劇《子供と魔法》の台本作者としても知られるシドニー＝ガブリエル・コレット (Sidonie-Gabrielle Colette, 1873-1954) もまた、私生活でしばしば男装した。彼女は一時期ミュージック・ホールに出演したことがあり、「芸人として男装することもあった」(石井 1994: 124頁)。だがコレットのきわめて個人的な特性と結びついた男装が、岸田や石井を通じて宝塚に影響を与えたとは考えにくい。モデルとなり得るためには、もうすこし普遍的な芸として共有されていなければならなかったはずである。

ショートカット、シルクハット、タキシードといった「少女歌劇的」な男装スタイルの先例は、むしろ英米の方が見つけやすい。そこには、ひとつの文化としての「男装」の共有、連続性が見られる。

男装者 (male impersonators) は世紀転換期から1920年代初頭までのヴォードヴィルの舞台上で流行した。……こざっぱりした衣装とタイトなズボン、短髪に男らしい尊大さ。それらは観客の中の男たちが求めるものであり、薄暗い劇場の中で、たとえ奥さん連れでも罪の意識を感じずに観て楽しむことのできるものだった

た (Slide 1994: 332)。

観客の中心が男性である点や観客が求めた内容は宝塚と異なるようだが (袴田 2006)、観客がそれを求め、その結果流行した、という構図は同じである。

4人の際立った男装者がイギリスのミュージック・ホールにいた。ヴェスタ・ティリー、エラ・シールズ、ヘッティ・キング、ベッシー・ボーンヒル。彼女たちはアメリカでもよく知られ、地元のキャスリーン・クリフォードやキティ・ドナーと人気を競っていた (Slide 1994: 332f)。

筆頭にあげられているヴェスタ・ティリー (Vesta Tilly、本名 Matilda Alice Powles、1864–1952、図4) は3歳で舞台に立ち、5歳の頃に男装を始めたと言われる<sup>(10)</sup>。それが本当だとすると、1869年。ひときわ早い時期である。もっとも5歳の少女が男の格好をするのを「男装」と呼べるなら、ではあるが。彼女はその後一貫して男装を貫き、13歳の頃に新聞広告でも男装者であることを謳うようになる頃には、今のとらえ方から見ても「男装」として違和感のないものとなっていただろう。

ティリー以前に女性が男性を演じる場合は、ズボンの代わりにタイツを履くなど、男性の衣装を女性風にアレンジしたものを着ていた。だが彼女は、男性の服をそのまま着たのだった (Slide 1994: 501ff)。

1980年代にロンドンに進出。男装への好奇心だけでなく、チャーミングなキャラクターが人気を得て、「ロンドンのアイドル」と呼ばれた。1894年にはアメリカに進出。20世紀になってからも2回アメリカ公演を行っている。このヴェスタ・ティリーこそが、その後に続く男装者たちのモデルとなったのである。

ティリーに続くのが、ベッシー・ボーンヒル (Bessie Bonehill、1855–1902、図5) である。年齢はティリーより上だが、最初は男装をしなかった。いつから男装するようになったかは定かではないが、1884年には男装した肖像画が知られていたというから、ティリーがロンドンで活躍を始めたのと同じころだと思われる。女性たちからの人気が高く、結婚の申し込みが後を絶たなかったという。アメリカにも1899年に進出し、その後何度もアメリカ公演を行った (Baker 2014: 170f)。

ティリーやボーンヒルが男装者として有名になったころに生まれたのが、ヘッティ・キング (Hetty King、1883–1972、図6) である。父親が喜劇の一座を率いていたため、幼い頃から舞台に立っていた。男装を始めたのは20歳頃からのようで、たちまち人気を得、1905年頃からは劇場のトップスターとなった。1907年と1909年にアメリカ公演を行っているが、そのときの批評は「男装だが女性らしい魅力を失っていない」と評価している (Baker 2014: 171ff)。

キングとほぼ同じ世代のエラ・シールズ (Ella Shields、1879–1952、図7) は、アメリカ生まれだが、26歳でイギリスに渡り、ロンドンの劇場で成功をおさめた。その頃から男装を始めたようである。1915年には先輩ヴェスタ・ティリーがヒットさせた歌のパロディを歌い、本家以上にヒットさせている



図4 ヴェスタ・ティリー



図5 ベッシー・ボーンヒル



図6 ヘッティ・キング



図7 エラ・シールズ

(Baker 2014: 174f, Slide 1994: 462f)

アメリカでは、キングやシールズと同じくらいの世代にキャスリーン・クリフォード (Kathreen Clifford, 1887-1962、図8) が現れる。最初はコメディアンとしてヴォードヴィル劇場に出ていたが、ブロードウェイに進出、1910年頃から男装を始めたようである。「アメリカ版ヴェスタ・ティリー」と呼ばれることも多く、男装の本場はイギリスだということで、しばしば「イギリス出身」と偽ることもあったという。1910年代末から20年代は無声映画にもしばしば出演しているが、そこでは男装はあまりしなかった。トーキーになると映画には出なくなり、ヴォードヴィル劇場も衰退したため、舞台から引退することになる (Slide 1994: 103f)。



図8 キャスリーン・クリフォード



図9 キティ・ドナー

もう一人のアメリカ人、キティ・ドナー (Kitty Doner, 1895-1988、図9) は、イギリス出身のヴォードヴィル芸人を両親に持ち、子供の頃から舞台に出ていたが、本人曰く「あまり可愛くなかったので」男装を始めたそうである。18歳の頃には父親と名プロデューサー、ジークフェルドを訪ね、一度だけ女性役で舞台に立たせてもらったがうまくいかず、その後は男装に徹することにしたという。1914年にアル・ジョルスン (Al Jolson, 1886-1950) の相手役を務めて成功。「アメリカの男装者」と呼ばれるようになっていたが、1926年の舞台では始めは女性の衣装で登場、途中で舞台上、観客の前で衣装を脱ぎ、男装に着替えるというパフォーマンスも見せている。1930年代に入ってヴォードヴィル・ショーが衰退すると、ナイトクラブなどを経てアイスショーの監督をしたり、テレビ業界で仕事をしたりしたようである。(Slide 1994: 133ff.) 男装者の中では、英米の他の誰よりもダンスがうまかった、という評価もある (Cullen 2007: 319f.)。

こうしてみると、ヴェスタ・ティリーによってイギリスで蒔かれた男装文化の種が、同世代のボンヒルを刺激し、続く世代のキングやシールズを育て、アメリカに広がってクリフォードやドナーを育てていく過程が確認できる。

現在残された録音を聴くと、これら英米の「男装者」たちの声は、充分女性的である。むりに音域を下げようとしている形跡は感じられない。そこは、これまでの引用にも見られた「男装の背後に女性性を求める」当時の観客たちの価値観によるものであろう。一方、宝塚の「男役」たちがその声をやや低めに抑えるのは、「理想的な男性」を求める観客の価値観の故なのだろう。

そうした違いはあるとはいえ、英米で生まれた男装文化の流れの上に、我が国の少女歌劇の「男役」文化も位置づけられる、ということは間違いないと思われる。その兩者をつなぐものとして、おそらく1930年前後のフランスの文化が貢献したと思われるのだが、残念ながらそこはまだミッシングリングの状態である。とはいえ、さらに調査を続けることで埋めることは可能だと考えている。

## 結

19世紀にイギリスで生まれたミュージック・ホールの文化は、それ自体としては20世紀の初頭に衰退し、大衆娯楽の主な場としての地位を映画やテレビに譲ることになる。だが、そこで生まれたさまざまなパフォーマンスの様態は、場やメディアの変容を通り抜けて、20世紀の半ばまで、さらに今日まで、受け継がれている。ウィリー・ホールの曲弾きや、男装によるパフォーマンスは、19世紀から今日までの大衆音楽文化の継続性・連続性を物語っている。19世紀流の芸術感とメディアの制約が阻害してきた文化の全体像の再構築に向けて、今後も更なる調査を続けていきたい。

(本研究は2019年度個人研究費【特別支給】の助成を受けたものである。)

## 註

- (1) 一般には1927年の『ジャズ・シンガー』が最初のトーキー映画とされている。
- (2) *King of Jazz*, 1930年、John Murray Anderson 監督、Universal Pictures。
- (3) Florenz Ziegfeld, Jr., 1867-1932、20世紀初頭のブロードウェイを代表するプロデューサー。
- (4) 日本では「いいやつみつけた」の題でも知られる。
- (5) フェリクス・アルントによる1915年のヒット曲《ノラ》の一部。ホールはこれを1929年に録音している (Rayno 2003: 357)。
- (6) Ken Murray, 1903-1988。ヴォードヴィル芸人として活動したのちラジオやテレビに進出、俳優としても活躍した。
- (7) Larry Collins, 1901-1970s、演奏中に楽器のパーツの一つずつ外し、最後はマウスピースだけで演奏する。
- (8) Abe Lyman Orchestraの1928年の映像にはクラリネットを2本一度に吹く芸、同年のWalter Roesner & the Capitoliensの映像ではヴァイオリンを弓の代わりに紐1本で弾いたり、弓の棹と毛の間に楽器を入れて毛の部分だけで弾いたりする芸が見られる。
- (9) 註3参照。
- (10) 彼女の自伝による (Baker 2014: 175f)。

## 参考文献

- Adler, Guido: *Der Stil in der Musik* (Leipzig, 1911)
- Baker, Richard Anthony: *British Music Hall: An Illustrated History* (Barnsley, 2014)
- Cullen, Frank et al.: *Vaudeville Old & New* (2Vols, New York, 2007)
- Mirtle, Jack: *Thank You Music Lovers: A Bio-discography of Spike Jones and his City Slickers, 1941 to 1965* (New York, 1986)
- Rayno, Don: *Paul Whiteman - Pioneer in American Music*, Volume 1 (Lanham, Maryland and Oxford 2003)
- Slide, Anthony: *Encyclopedia of Vaudeville* (Westport, 1994)
- 天野道映「男役の行方～正塚晴彦の全作品：はじめに～宝塚の新しい時代に向かって」(<http://astand.asahi.com/takarazuka/masatsuka/TKY200708240372.html>、2007年公開、2020年9月22日最終アクセス)
- 石井達朗『男装論』(東京、1994)
- 井野瀬久美恵『大英帝国はミュージック・ホールから』(東京、1990)
- 小林一三「宝塚生い立ちの記」(初出は『宝塚漫筆』、東京、1955。引用はKindle版による)
- 袴田麻祐子「『少女による』歌劇から『少女のための』歌劇へ」『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』(津金澤・近藤編、京都、2006、pp. 41-63)
- 吉成順「音楽のマルチメディア性」『音楽研究所年報』第12集 (国立音楽大学音楽研究所、1998、pp. 115-123)
- 吉成順『〈クラシック〉と〈ポピュラー〉』(東京、2014)
- Wikipedia 項目「男装」(<https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E7%94%B7%E5%BD%B9&oldid=71532104>、2020年更新、2020年9月22日最終アクセス)

