

ジャズ喫茶の文化史戦前篇

——複製技術時代の音楽鑑賞空間

細川周平

いいレコードと機械は喫茶店の魂みたいなものですわねえ
(武智豊子「喫茶店哲学」『月刊エノケン』一九三四年五月号、三八ページ)。

あらゆる音楽のなかで、ジャズがもっともレコードと密接な
関係にあるといってもいいでしょう。ジャズとレコードとは切
っても切れない関係にある(油井正一「シンポジウム オーディ
オシステムにおける音の音楽的意味あいをさぐる」『別冊ステレオ
サウンド』一九七五年春、一四一ページ)。

はじめに

二〇世紀には世界中で録音が行われ、製品として旅し、異なる場
所で異なる方法で聴かれてきた。家庭、放送スタジオ、映画館、街
頭、学校、デパート、ショッピング・モール、飲食店、ディスク、

クラブ、イヤフォンなど再生音の鳴り響くさまざまな空間が、それ
ぞれの経済的・産業的・社会的・技術的・美的な条件の下で生まれ
変遷してきた。新しい録音技術はたえず音響に新しい聴取の文脈を
用意してきた。録音は再生されるたびに新たな時間性と空間性のな
かで鳴り響く。再生装置は音響を作り出すだけでなく、その社会
的・文化的な意味を同時に作り出す。音楽空間もまた同じように、
音響を物理的に条件づけるだけではない。音楽空間にはそれぞれ
「適切な聴取の様式」⁽¹⁾が内包され、独自に音と人、人と人を結びつ
け、独自の聴取の技法／作法を作り出している。音の組み立てに深
く沈潜する聴き方、踊りながら聴く方法、恍惚境に身を任せる聴き
方、おしゃべりや歩行の背景で聴き流す方法などなど。音楽は複数
の結節点でつながれた相互作用的な表現活動で、聴き手は具体的な
場所と間主体的なつながりの中で、音を認識し解釈する。その音を

楽譜、楽器、声、テクノロジーを介して組織し、作り出した社会関係の中に入り込む。たとえイヤフォンで聴く時でも、耳は社会的であることを止めない。どこで聴くかは何を聴くかに劣らないほど音響体験にとって本質的である。音響空間の問いはジャンル、産業、音響学、都市史、建築史、技術史、聴取者の意識／無意識、主体性など複雑に絡まった要因を含み、近年、多くの議論が湧いている。²⁾ 本論では日本の近代音響史のなかでジャズ喫茶を取りあげ、この問いに取り組んでみたい。

再生音の流れる空間のなかで、日本のジャズ喫茶はかなり特殊な存在といえる。録音を家や歩道で聴くのと違うというだけでなく、ジャズ喫茶の存在自体がジャンルの定義、録音の流通、知識の内容と分布、ひいてはジャズ史観、複製技術・芸術観に深い影響を与えてきたからだ。本稿はジャズ喫茶の成立と展開を戦前に限定して論じながら、レコード収集の文化史にも筆を進める。ジャズ喫茶、名曲喫茶、タンゴ喫茶など録音鑑賞を主目的とする喫茶をここではレコード喫茶と総称する（現在ではCD喫茶と呼ぶべきものも多いかもしれないが）。これは有線放送などを通して音楽を背景で流したり、客がジュークボックスで曲を選ぶのではなく、盤を客に明示したり、鑑賞の妨げになる行動を規制するような喫茶店で、多くは収集家、通人のサロンとして機能してきた。

レコード喫茶は日本でしか定着しなかった。これは欧米音楽を複

製技術に依存して受容し、エリート層の教養としてきた歴史的条件と深く関わっている。録音を不可欠のメディアとする音楽生活は日露戦争後、西洋芸術音楽（クラシック）愛好家から始まる。欧米では一九世紀に演奏会興行の基礎が完成してから録音技術が現れ、録音は代用という考えが評論家の間では強かった。ジャーナリズムでは概して演奏会評のほうが録音評よりも大きく扱われた。しかし日本では洋楽に関して両者は一九一〇年代にほぼ同時に立ち現れ、録音で先に触れる楽曲のほうがはるかに多く、一流アーティストの輸入盤のほうが、技量に劣った日本人の音楽会よりも芸術の本質に近いと考える評論家も少なくなかった。ジャーナリズムでも概して演奏会よりも輸入盤の情報のように力を入れていた。東京でさえ音楽会の数も演奏曲種も限られていて、新し好きの、あるいは洋行帰りの青年を満足させなかった。とりわけ交響楽団が日本になかったことは、録音への依存を決定的にしたと思われる。音源を持つ少数の者が多数の持てない者を集めたレコード鑑賞会が、明治末から大は公会堂から小は学生寮やレコード店まで都市部の若者相手によく開かれた。レコードを介して高尚なジャンルの核となる聴衆層が広がった。レコードを聴くとは近代を聴くことにほかならず、録音は実演の代用どころか舶来技術としてそれ自体で輝きを持った。

レコード喫茶は解説者こそいないが、公共的なレコード鑑賞空間という点では、レコード鑑賞会の延長線上にある。レコード喫茶は

高級オーディオと巨大な収集を売り物に、個人経営の公共資料室兼試聴室のような役割を果たした。レコード喫茶に取り込まれたジャンルは、まず喫茶店という都会的な洗練を受けた空間にふさわしい音楽でなくてはならない。喫茶店自体がたいの場合、大学生（と若い社会人）を主な顧客として経営されていたため、レコード喫茶でかかったのは、いずれも彼ら向けのジャンルだった。いいかえれば、浪曲喫茶、流行歌喫茶はありえなかった（流行歌を背景で流す喫茶店は多かったが、その鑑賞を目的に来る客はたぶんいなかった）。

これらの愛好家は数が多く、喫茶を拠点にする小集団を作ることにはなかった。生演奏がふだん聴ける邦楽の聴衆は録音を重視してこなかったし（伝統音楽・演芸雑誌はほとんどレコードに言及していない）、たぶん喫茶店の洋風の雰囲気にはそぐわないと感じられただろう。高級感は当然、手が届きにくいところから醸し出される。レコードをたやすく買えたり、ラジオからよく流れていたり、生演奏に接しやすいジャンルはそれだけでありがたみに乏しい。レコード喫茶の常連は趣味にもとづく下位文化集団を形成した。おそらくレコード喫茶なしにはジャズやクラシックは昭和を通して、現在ほど大きい地歩を確立しなかっただろう。レコード喫茶を取り巻く環境を「教養主義」と揶揄することはたやすい。ここではその「教養」が複製技術によって媒介された聴取の近代と絡んでいたことを論じたい。

レコード喫茶の誕生が日本に電気録音盤が登場したのとほぼ同時

であったことはかなり大きな意味を持つ。昭和初年には、それまでよりも大きな音量とよい音質を得られるスピーカーが開発・輸入された。レコード喫茶がテクノロジー空間である以上、このようなハードウェアの条件は欠かすことができない。機械の充実と並行して、国内市場に回るクラシックやジャズの盤の数と種類が増え、好みの細分化が始まった。巨視的に見れば、ジャズ喫茶の始まりは昭和初年の商品経済の拡大とそれを消費する都市中間層の形成、彼らの新しい娯楽のかたちや感性の形成が関係し、コーヒーの普及、趣味の洗練への関心、音響テクノロジーの発展、レコード市場の拡大とニッチ市場の確立のような諸側面をかなり鮮明に映し出している。

レコード喫茶のなかでジャズ喫茶は特別な位置を占めている。数が多かったというだけではない。ジャズが録音の普及とともに成立し、録音を典拠として歴史が書かれた最初の音楽ジャンルであること、アメリカ黒人の生活から生まれながらいち早く芸術音楽の扱いを受けてきたこと、六〇年代には反抗的・尖端的な姿勢を代表していたこと、そして一ドル三六〇円時代（輸入盤が非常に高価だった時代、アメリカの情報ゲートが限られていた時代）に崇拜を受けたジャンルであったこと、生楽器が主体で再生装置の伝統的な判断基準に適合したこと、これらがジャズ喫茶を特異な存在にしている。つまりジャズ喫茶の成立には音楽史、文化ヒエラルキー、経済、テクノロジーが絡み合っている。

ジャズ喫茶は演奏家にとつても仲間と出会ったり、新しい録音を聴く重要な場所だった。昭和八年（一九三三年）開店の老舗ちぐさ（横浜）の開業者吉田衛によれば、「ジャズ喫茶はジャズファンに音楽を提供する場だけでなく、ミュージシャン達もここでジャズを聴き、勉強したのです⁽³⁾。それを証明するように、『ちぐさ』の五〇年」と副題のついた吉田の著書には渡辺貞夫、秋吉敏子、日野皓正⁽⁴⁾ら錚錚たるジャズ・プレーヤーが序文を寄せている。無名時代の才能がたむろし、火花を散らした伝説的なクラブ、カフェはポピュラー音楽史にいろいろ記録されているが、どれも生演奏の場所であつて、録音を鑑賞する場所ではない。レコードから演奏技術を学ぶ習慣は二〇世紀には普通のことだが、特別な喫茶店が教室になつた国は珍しいだろう⁽⁴⁾。

名曲喫茶には礼拝所のような静けさはあつても、若者の反抗的気分を満たす場所ではなかつた。プロの音楽家や作曲家がそこで名プレーヤーの技を盗んだり、作曲技法を学習することはたぶんなかつた。若い作曲家はたいてい「名曲」に反発して前衛に向かつた。またロック喫茶は当初、ジャズ喫茶と似たボヘミア的な雰囲気を持つていたが、ジャンルが商業的成功を収めるにつれて、また輸入盤が比較的入手しやすくなるにつれて、ニッチとしての意義を失つた（ただしブリティッシュ・プログレやヘヴィメタルのようなサブジャンル専門の喫茶店はその限りではない）。七〇年代の聴き手はある程度、レ

コードに投資できたし、カセットテープのダビングが普及して、ある喫茶店へ行かなければ聴けない音源は少なくなつた。それにロックではそもそも「自分でやる」ことが讃えられ、鑑賞を拒絶する傾向が強かつた。ブルースやシャンソン専門の喫茶店は多くの場合、生演奏もアルコールもおしゃべりも許され、かつてのジャズ喫茶特有の儀式張つた暗黙のきまりはない。これはブラジル音楽やレゲエのバーでも変わらない。このように考えるとジャズ喫茶だけが数多くの感傷的な回想記―そのほとんどは八〇年代以降、ジャズ喫茶が減つてから書かれた―を生み出してきた理由もわかるだろう。衰えたとはいえ、ジャズ喫茶は現在なお約一〇〇〇軒が経営を続けている（『ジャズ批評』二〇〇五年九月号の特集）。大人の音楽、おしゃれな音楽という近年のジャズ・イメージを反映して、気軽に楽しめるタイプの店が増え、礼拝所のような店は少ないようだ。それでも何かしらジャズ録音を聴くことを求めて客が集まる。たまたま入つたレストランやブティックでジャズが流れているのでくわすのとは違ふ。

本論は語られることの少ない戦前にさかのぼつて、ジャズ喫茶の成立、四元素（レコード、オーディオ、ウェイトレス、内装・外装）、音楽鑑賞の態度、レコード収集について論じ、ニッチ市場の形成にあつてジャズ喫茶が果たした役割を探る。

レコード喫茶の成立——音響テクノロジーと新しい社交空間

喫茶(珈琲店)は明治一九年(一八八六年)に生まれて以来、舶来文化の窓のような役割を果たしていた。コーヒー、紅茶、ミルクという新しい嗜好品だけでなく、椅子とテーブル、女給、エプロン、ダンス、蓄音機などの新しい文物を広めるのに貢献した。⁽⁵⁾物珍しさが売り物であったから、おそらく大正初めごろから一部では舶来好きの顧客向けにレコードをかけていたと思われる。しかし本格化したのは震災後のようだ。ダンス教師玉置眞吉(一八八五年〜一九七〇年)によると「大正十二年暮神保町の救世軍本営の裏」にできた喫茶店が、「レコードを演奏して大に儲かるという噂で、東京は各区共喫茶店の洪水となり、毎日の新聞に新しい喫茶店開業の広告が出るという始末で、それ等の喫茶店がみな蓄音器を置くという始末であった」⁽⁶⁾。銀座ほか限られた盛り場にしかなかった喫茶店が、震災後にはお手軽な息抜きの場所として普及し、その生き残り競争のなかでレコードや蓄音機に他よりも投資するところが現れた。つまり音楽の質を売り物にする店が現れた。モダン文化の勃興とレコード喫茶の深い結びつきは、昭和四年(一九二九年)に出版された今和次郎編『新版大東京案内』にも描かれている。

神田の神保町近くに、カフェー街の出現したのは、注目すべき

現象である。バーと喫茶店を兼ねた瀟洒なカフェーが、裏通り一面に撒き散らされているのである。そしてその店の名さえ、キネマ好きの若い学生にアツピールするやうに、たとえばザンバとか或いは又センチメンタルにカフェー・カナリヤとかスズランとか、その何れもが白昼から蓄音器を鳴らして正に別天地を造っている。⁽⁷⁾

駿河台下一帯に二十数軒とも五十数軒ともいわれる喫茶店が立ち並び、「新天地」と呼ばれた。⁽⁸⁾「瀟洒な」場にふさわしい音楽といえ、欧米の音楽か、当時いうジャズソング、つまり日本人による欧米風のサウンドを持った流行歌だったことはまちがいない。「ジャズとレビューとトーキーとそしてカフェーが現代の享楽世界に交流しつつある世相、それが学生達に反映しない筈はない」(同、二七六ページ)。「新版大東京案内」は「大学は出たけれど」という流行語が表しているような就職難がもたらした「漠然たる不安、所謂プチブル的不安」が、学生を享楽へ向かわせているという。もちろん学生数の増加もこうした学生街のレコード喫茶の誕生に寄与している。喫茶店通いは多かれ少なかれ学生生活の一部になった。昭和四年のヒット「神田小唄」によれば、

肩で風切る学生さんに

ジャズが音頭とる神田神田神田

(中略)

ジャズは流れるレコードはまわる

赤い燈かげにボタンが光る

白い蝶々かエプロンさんか

下駄が音頭とる神田神田神田

(時雨音羽作詞・佐々紅華作曲・二村定一歌)

同じ月に出た「東京行進曲」の「ジャズ」が、銀座のダンスホールのバンドから聞こえてきたのに対して「ジャズで踊って リキユールで更けて」、「神田小唄」の「ジャズ」は、学生街の喫茶店の蓄音機から流れてきた。ジャズは下駄(ハイカラやモダンに対抗する蛮カラ美学)の音と混じって神田らしさを演出した。ダンサーではなく、エプロンの女給が客の相手をした。喫茶店の女給はカフェの場合と違って客の横にはべることはなかった。しかし夜になると「赤い燈かげ」を点し、「白い蝶々」目当ての学生が徘徊した。昭和四年には早くも不良学生を摘発する警察の手入れもあった。エプロンは軽いお色気気分を喚起したようで、エノケン率いるピエル・プリヤントの武智豊子は、男性客の間のエプロン好みを「渋い獵奇(?)趣味」と冷やかしている。⁽⁹⁾ エプロンの白さは男性の純潔好みを喚起したのだろう。素人女を盗み見するような視線を武智は獵奇的と呼ん

でいるように思える。

この当時、東京中の二〇〇軒ほどの喫茶店を全踏破したと豪語する自称「喫茶店ゴロ」植草甚一は、神保町裏が喫茶店ブームの火種で、大部分が素人の経営だったと回想している。安い家賃で借りた店舗を改装して自分好みの喫茶店を開くことは「若い人たちの夢の一つ」だった。⁽¹⁰⁾ 学生はただ与えられた場所へ行くことだけでなく、そういう場所を趣味で創り経営することに憧れた。経営者の大部分はかつては学生だったはずで、お定まりの道を歩まず、狭いながらも自分の城を持った良き趣味人と見なされた。赤玉、タイガー、ライオンなど女給のサービスとけばけばしいインテリアを売り物にした大カフェとは反対に、良き趣味の瀟洒な、素人的な空間が小さな喫茶店の売りだった。学生の就職難も自営の店主への羨望と関係しているかもしれない。植草は「どんな人が始めたんだろうという好奇心」で、新しい喫茶店に出会うと入らずにおれなかったという。洋行帰りがかの地を懐かしみ、その取り巻きが集まるような大正時代までのプランタンやパウリスタに対して、昭和初めに急成長した喫茶店は、学生が主な顧客で、彼らの尖端的な好みをよく知る少し年上の青年が「趣味的」に開いたところに特徴があった。憧れの西洋を手狭ながら自分たちの趣味―ホビーと嗜好の両方の意味で―で再現したところに、喫茶店と新たに呼ばれるようになった息抜きの空間の意味があった。喫茶店のうちレコード収集で他との違いを示

そうとしたのが、レコード喫茶だった。

吉田衛によると、日本のジャズ喫茶は昭和四年（一九二九年）に生まれた本郷赤門前のブラックバード、新橋のデュエットが早く、それから三、四年のうちに下谷のアメリカ茶房、京橋のブランズウィック、浅草のブラウングービー、銀座のゆたか、渋谷のデューク、そして吉田が横浜野毛に開いたちぐさなどが開店した。同じころに名曲喫茶も生まれたらしい。⁽¹¹⁾ コーヒー一杯〇銭はダンスホールのチケット一枚の値段でもあった。ダンサーと三分間踊ると、ダンス音楽を数時間、レコード鑑賞するのは経済的には等価値だった。収集家が嵩じてレコード喫茶の主人となったり、客がレコードを持ち寄ってかけているうちにしだいに同好の士がたむろしレコード喫茶に発展したというようなことが多かったらしい。⁽¹²⁾ レコード喫茶の舞台裏には情熱家がいっもいて、個人の嗜好、特殊な音源を比較的広い範囲に浸透させる媒介になった。

喫茶店の楽しみ

震災後の急速な物質生活の変化のなかで、喫茶とカフェが分化していった。もともとはサロンのな雰囲気から始まった空間が、この時期、一部で女給のお色気サービスを売り物にするようになった。これはカフェと総称され、従来のコーヒー紅茶を楽しむ場所、喫茶と客層や性格を異にするようになった。女給は時代の人気者となり、

カフェの噂は大眾ジャーナリズムをにぎわせた。しかし旧来の喫茶店が消えたわけではなかった。カフェの新味が薄れると喫茶店が帰ってきた。「喫茶店時代来る」、昭和九年の『都新聞』はこう見出しを打っている（一九三四年四月二日付、他に『大阪毎日』の同年一月二九日・三〇日付「喫茶店時代」も参照）。喫茶店といつても家族連れで入れる純然たる喫茶（銀座でいえば不二家、コロンバン、資生堂）から、カフェをカモフラージュした店まで幅があった。

同じ年の一〇月には風紀取り締まり強化の一環として警視庁が学生をカフェ、バー、ダンスホールから締め出す方針を打ち出したので、彼らは自然と喫茶店に流れていっただろう（一九三四年七月二八日付『東京日日』）。カフェの代替となったために喫茶店の世評は落ちた。女学生と不良学生のためり場になっている、深夜の学生客が拘禁された、喫茶店女給が学生と心中した、女学生が学校帰りに立ち寄って男子学生に誘惑されているというような記事が新聞に載った。⁽¹³⁾ 喫茶店は不良の温床と見なされ、「盛り場の浄化」が叫ばれた。⁽¹⁴⁾

カフェー氾濫の反動を受けて、町々に出現したのは喫茶店です。喫茶店ならばサービスも女給さんほど濃厚でない代わりに、それこそ十銭か十五銭の紅茶一杯で快い安息も求められ、気のきいた音楽レコードも耳にすることが出来るというので、カフェ

ーに倦きたお客さんや簡単な飲み物で過ごそうとする人達の要求や感覚とぴったり合って、喫茶店の開店は激増のかたち、どんな場末に行っても看板を見ないところはないというくらいで、今度は喫茶店の氾濫時代を呼んでいます（一九三六年四月二日付『中外商業』）。

氾濫すれば競争が始まる。他店との違いをつけるために投資が始まる。レコード喫茶は「喫茶店時代」のやって来た昭和九年ごろから目立った。『国民新聞』の「喫茶店繁昌記」（一九三五年四月二八日～五月五日付）は家族連れも入れる純喫茶店に対して、サービス喫茶店という名称を名曲喫茶に与えている。こういう店の飲み物は「恐ろしく不味い、しかしそれで充分なのである」（同、五月二日付）。重要なのはそこで働く女性や音楽がかもし出す「雰囲気」だった。どこも明朗さとは程遠い照明を凝らしていた。⁽¹⁵⁾「ジャズは一切無い」と明言した神田のきやんじろのような純粹志向の名曲喫茶がある一方で、ジャズのフランスウィック盤、タンゴ、それに英国シユナーベル協会レコードを「毎月入荷切演奏」⁽¹⁶⁾するのを自慢する京橋のサボイアのようなジャンル不問の店もあった。長い名曲は客の回転率が悪いのでジャズに乗り換える店や、交響曲―組曲―弦楽―ジャズ―舞踏曲というようなサイクルで多様な客に対応する店もあった（一九三五年二月五日付『東京朝日』）。多くの店ではダンス

ホールと同じように、ジャズとタンゴが共存していた。別表に見るように、レコード喫茶は銀座、上野、神田、早稲田、新宿、心齋橋などサラリーマン街、学生街に多かった。外来語の名前が多いのは、流された音楽を取り巻く高級感と切り離せない。神保町のマイネ・クラインは「Stop, Traveller! 'Tis the Jerusalem of Souls' Pilgrimage!」（止まれ、旅人よ、魂の巡礼のイェルサレムに）で始まる全文英語の全ページ広告を打つほどで、これは顧客の教養志向をくすぐっただろう（『音楽世界』一九三四年九月号広告）。レコード喫茶の喜びを次の文章ほど明確に述べているものもない。

自分の狭いわびしい室で限りあるコレクションをポータブルなんかで聴くよりも、照明も豪華な『英国風茶房』か何かで香の高い珈琲の一杯でも飲みながらカザルスでも聴くのは素晴らしいではないか。最高級の蓄音機は完全に音楽を再現すると会社が請合つて呉れる。それが多少は誇張であつてもお客さんは寛大である。気持の宜いクッションの上に腰掛けて足を思う存分延ばして煙草をすって居ることが出来るのだもの。本物の音楽会だつてこんな贅沢な聴き方は出来る筈が無い。此の快楽が僅か数十銭で購えるのである。しかもそれは香り高き珈琲と甘美なケーキとそしてその上に時として優雅な女性のサービスをさえ籠めてである。⁽¹⁷⁾

ここからレコード喫茶がレコード、オーディオ、喫茶ガール、外装と内装、飲食物を複合して雰囲気を出したことがわかる（これをここでは四元素と呼ぶことにする）。このようにコンサート以上の贅沢と讃えられている一方で、喫茶店の悪趣味が芸術を台無しにしているという意見もあった。当時、洋画輸入会社に勤務していた野口久光によれば、「ディレクタンティズムの濃厚な日本人の趣味とは云え、シャリアピンの声が凡そ趣味の悪い喫茶店から聞えて来たり、ベートーヴェンのレコードが、物々しいいでたちのキツサガールの手でかけられる等、何か芸術を冒瀆した風景のような気がしてならない」⁽¹⁸⁾。

レコード喫茶はただレコードを聴かせる以上に音楽ファンの社交場のような機能を果たした。たとえば新宿駅前にあった東京で唯一のタンゴ喫茶マド、自称「東京のブエノスアイレス」では、楽譜をアルゼンチンから毎月輸入し、一曲一円で販売した。したがってタンゴ演奏家もよく顔を出し、タンゴ界の砦となった。マドは昭和一二年のクリスマスの時期には五日間の「タンゴ祭」を開催し、珍しい七面鳥料理をふるまい、ファンの親睦を図った。心斎橋のバットは宝塚交響楽協会後援会とレコード音楽愛好会の事務所を兼ねていた。

有力なレコード喫茶はレコード・レーベル、レコード店、評論家

と結んで他店にない特色を出そうとした。マドでは高橋忠雄が選定し、サボイアではタンゴの盤の選択を目賀田綱美と森潤三郎に任せたといい。三人ともタンゴ界では知らぬ人のいない名士で、店の権威づけにつながった。レコード会社や喫茶店がサービスマンを出して朝日講堂や報知講堂のような一般の会場で開かれる自社のレコード・コンサートに客を招待したり、有名評論家の解説つきの催しを行うこともあった。レコード屋と喫茶店のタイアップにより、新譜を紹介する催しもあった。⁽¹⁹⁾ こうした企画はレコードと店の両方の宣伝にもなり、客も解説つきで新譜・珍盤を聴けるとあってずいぶん歓迎された。日本人歌手の宣伝には、レーベルが他の会社（たとえば化粧品会社）とタイアップして、コンサートやサイン会を企画してきたが、海外アーティストについてはそのようなファンと直接接する機会もスポンサーも持ちようがなかった。レコードとそれにまつわる情報、若干の写真だけがファンをつなぐ筋いだった。したがってこのような催しの宣伝効果は、雑誌評と同じぐらい重要だっただろう。ベートーヴェンの交響曲やピアノ・ソナタのセット物が世界的に見ても異例なほど売れたり、タンゴやスウィングのセット物が数千の予約を集めたのは、まさにレコード喫茶やレコード・コンサートのおかげだったといえよう。レコード喫茶はエリート向けジャンルの宣伝の場、ファンの出会いの場、知識や価値観の源となった。

レコード喫茶の四元素

先に述べたレコード喫茶の四元素（レコード、オーディオ、喫茶ガール、外装と内装）の一つ一つについて詳述する。

(1)レコード。店には作曲家や演奏家別のリストがあり、客のリクエストに応じた。どれだけ早く、多く輸入盤を入手するかを店は競った。主人の趣味や収集力は、喫茶店の評価につながった。デュエットの寺田雅宏は、開店してすぐにフランスウィックの何々を聴きたいと遠くからやってくる客がいてびつくりした。そこに集まるマニアは「リズムに合わせて足踏みなさる方」ではなく「ジャズレコード蒐集マニア」だという。つまり踊るのではなく聴くファンが存在していた。彼は経験と直観に頼って、聴いたことのない盤をアメリカにカタログ注文するのだが、「自分の好きなプレーヤーが自分の好きな曲目を演奏している事がニューカタログに記載してあった時一つ一つ赤い、ラインを引いて行く時はレコードマニアのみが持つ興奮と感激ではないでしょうか⁽²⁰⁾」。この楽しみはカタログのしっかりした分野の収集家なら誰もが共感するだろう。赤線チェックは収集に欠かせない完璧主義と征服欲を如実に表している。彼ら（女性のレコード収集家は現在でもほとんど存在しない）にとって、世の中のレコードは持っているものと持っていないものの二種類に大別できる。すでに所有したものにほくそえみ、未だ所有せざるものに

羨望するという明確な二つの心のはたらき。デュエットをひいきにした客の多くも、こうした収集家的な志向を共有していた。

店が収集家の情報や盤の交換の場になったことはいうまでもない。ちぐさの吉田衛は知り合いの船員に頼んで合衆国で買ってきてもらったこともあった。フランスウィック・レーベルのデューク・エリントン（二八九九年〜一九七四年）の「キャラバン」を国内盤の一〇倍近い八円五〇銭で買い、店にポスターをはり出して宣伝したという。「早く聴かないと時代遅れになるように思ったりしたもので⁽²¹⁾」。早耳自慢、貴重盤崇拜。収集家傾向の強い空間は、サロ的な、いいかえると閉鎖的でスノブな雰囲気を作りだした。レコードを貸し出す店さえあった。レコード喫茶は公開され、共有されたレコード・コレクションだった⁽²²⁾。ダンス雑誌ではある盤を捜している⁽²³⁾。図書館がレコードをまったく無視していた時代、レコード喫茶は資料館のような役割を果たしていた。

今、名前の挙がったフランスウィック・レーベルは、大衆の好みをいちはやく捉え、ラジオやトーキーとタイアップして、廉価版を猛烈に売り込む戦略で、一九三二年のアメリカのレコード不況を乗り切った（この年は売上にして、一九二七年の六パーセントしか売れなかった）。それまでレコード会社が無視してきた黒人のレコード購買層をターゲットに、デューク・エリントン、ルイ・アームストロ

ングらを擁していた。一種の「通好み」のレーベルで、クラシック界でいえばビクター赤盤にあたる絶対的な威厳を保っていた。このレーベルは、喫茶の名前になったり、「最新のブランドスウィック入荷」という広告が出るほど、敬意を持って迎えられた。戦後のブルーノート・レーベルにたとえてよいだろう。たとえば新橋のデュエットはこのレーベルの「本邦随一蒐集」を誇り、定期的に新入荷発表会を開いていた。その広告では手持ちの約一五〇枚のリストを掲げて、マニアの到来をおおった。レコード・リストが広告価値を持つところから客筋が見えてくる。⁽²⁴⁾

レコード喫茶にはどのジャンルであれ、核になる情熱家が集まった。評論家はたいい生演奏の場に通うよりも頻繁によい収集を持つ店に通った。彼らの読者も記事や噂から店の格付けをし、時には遠くまで出かけて耳で確かめた。こうしてレコード喫茶はそれぞれジャンルの通人的知識(consisseurship)を形作る中心となり、正統性を支える機関となった。レコード喫茶がジャーナリズムと結んで聴き手のジャンル意識を醸成した力は大きいだろう。寺田雅宏によれば、ジャズ・レコードの収集家には「誰もが通って来る順序」がある。「ニグロのオーケストラでハット物でブレイクのフンダンにある、つまりハッターリ物から、誰かの唄い手になり次に白人オーケストラのしぶい曲を好んで来るようになるのではないでしょう⁽²⁵⁾か」。これはまず踊るための音楽、ついで見るための音楽、そして

最後に聴くための音楽にジャズが進化してきたことと並行している
と彼は考える。レコード喫茶はこの最後の、最も洗練された段階の
ジャズに向いている。「鑑賞」はレコード喫茶の基本概念だった。

「しぶ」好みは骨董でも舞踊でも通人にしか感じ取れない至高の境地で、寺田はある自慢レコードについて「渋味のあるスウィング、まあ専門家の聴く盤でしょうね」とコメントしている。⁽²⁶⁾素人が聴くのはおこがましいといわんばかりだ。渋味志向は今日のジャズ鑑賞本にもしばしば発見できる。こういわれれば、わざわざその録音をリクエストしたり、なかなかいいと仲間に吹聴するディレッタントもどきも現れただろう。野口久光が風刺するディレッタントイズムは評論家のエリート体質を聴衆の多くが引き受けるところから始まる。⁽²⁷⁾

(2) オーディオ。多くの店は使っている再生機器を店頭や雑誌で自慢した。社交ダンス界の元老玉置眞吉によれば、一三〇〇円の超高級オーディオを備え、それを店名で自慢したコルスターという店が昭和初年に現れたらしい。オーディオ・マニアも集まり、「この蓄音機はRCAの第何号か」「ピックアップはマルコニーだそうだが何年のかね」といった「戸籍調べの巡査」のような質問を浴びせるようになった。⁽²⁸⁾名曲喫茶のなかにはターンテーブル二台を用意して片面三分で終わるやもう一台を回し始めて、切れ目なしでかける店

もあつた。最初は「二機連続演奏」と呼んで売り物にしたが、いつしかそれが標準になった。オーディオはたいてい客を睥睨するかのよう、一メートルあまり高い台の上に置かれた⁽²⁹⁾。

大音量はレコード喫茶のポイントで、あるピアニストはコンサート・ホール並みの音量で聴けるのが楽しみで喫茶店に通つたというし、銀座の紫烟荘は満員の客が蓄音機の喧騒に負けじとしゃべり、「大声で馬鹿話をしてるのはいい所」だつた⁽³⁰⁾。レコード喫茶では一〇銭そこそこで個人宅（特に下宿や集合住宅）では不可能な音量で好きな音楽を聴けた。レコード喫茶はしかるべきレコードや蓄音機や住居を手に入れられない層が集まる共有地だつた。大音量は家庭では得られない「原音」に近づいたり、にぎわいを演出するのに役立つ。これは戦後のジャズ喫茶に確実に引き継がれていった。高級蓄音機の威信を評価はできるが、所有できない層がレコード喫茶に集まつた。欧米では限られた趣味人の間でしか知られていない高級装置やメーカーの名前が、日本では学生にも知られた。ここでも雑誌の力は読者の想像力・知識欲をかきたてるのに不可欠だつた。たとえば名曲喫茶と音楽雑誌は、高級機クレデンザこそがオーディオの最高峰と崇めた⁽³¹⁾。ジャーナリズムはこの装置が三年分の収入に匹敵するような層の間でも、あるいは彼らの間でこそ、伝説的なイメージを作りだした。フランスウィック、クレデンザ、マルコニー。こういうブランドは日本の音楽消費者の間で神格化された。

収集家を核にして形成された音楽ジャーナリズムは舶来商品、またその会社名に対するフェティシズムを育てる温床だつた。レコード喫茶は経済格差を束の間、帳消しにするような公共空間だつた。経営者や評論家の啓蒙意識と読者〓聴衆〓顧客の知識欲・体験欲がうまく出会う場所だつた。オーディオ雑誌が録音批評のコラムを持つのは世界中変わらないが、クラシック、ジャズの権威ある雑誌がオーディオ欄を持つのは、日本独特の編集方針のようで、レコード喫茶の影響力を暗示しているだろう。若い頃に聴いたジャズ喫茶の音を自宅で再現しようとするオーディオ・マニアもいるほどだ⁽³²⁾。

デヴィット・モートンが論じているように、ハイ・フィデリティの概念はハイ・カルチャーと分かちがたい。両者は「録音の工学的基礎を固めるのに重要な役割を果し、今日でも影響を及ぼし続けている」⁽³³⁾。今日のオーディオ雑誌がクラシックとジャズを優遇するの、その源をたどれば戦前のレコード喫茶にたどりつく。どちらも比較的裕福な層で愛好されてきたというだけではない。「生音」だからこそ良い再生機器に適合している、良い再生機器は生音こそ正しく再生する、このような暗黙の考えがオーディオ好きの間に広く行き渡っていることも大きい。自然とテクノロジー、原音と複製の緊張をいかに隠すが、オーディオいじりの醍醐味だつた。このようなテクノロジー観自体が高級文化と親和性を持つていることをモートンは強調している。この考えからすれば、スタジオでの加工、

電気・電子テクノロジーの介入を公然と認めるポップ、ロックの録音は原音のありがたげなやけ、再生の醍醐味に乏しい。高級な装置と高尚なジャンルはレコード喫茶のなかで溶け合った。

(3) 喫茶ガール。レコード喫茶では通常、二種類の女性が働いていた。客のリクエストをきいたり飲み物を出す通称「喫茶ガール」「サービス・ガール」と、レコードをかける通称「レコード嬢」「レコード・ガール」「レコちゃん」である。前者は客と同席はできないが、立ち話ぐらいはできた。振り袖かイブニング・ドレスが好まれた。年齢は一六、七から二〇歳ぐらい、給料はチップ制ではなく月給制を取っていたようだ。男性客をあしらう手練手管は不要で、事務員と女給やダンサーの間のような存在だった。

レコード喫茶で働くとなると、女として多少は評判を落とすことを覚悟しなければならなかった。つまり水商売すれすれの場所だった。ダンスホールに引き抜かれたり、またそこから転職してくる女性もいた。彼女らは店の人気を左右し、貴重盤コレクションを誇っていたデュエットの経営でさえ、客の半分は「サービスガールの動き次第」、「女の子の充実如何」にかかっていたという。つまり音楽マニアだけが集まったわけではなかった。看板娘の情報は紹介記事に欠かせず、たいいていの広告は女性の写真を使っている。容姿、好きな音楽、趣味、結婚のことなどの噂話に、常連客やジャーナリス

トは夢中になった。⁽³⁴⁾ 高級な「茶房」の紹介には、「ペタつかぬ美女をフングンに侍らしつつチップを一銭も頂戴いたしませぬ」とある(一九三五年二月五日付『東京朝日』)。ある店主によれば、「金魚のようなもので、見て楽しむ品物です」(一九三六年四月二日付『中外商業』)。ダンスホールの「触る」エロティシズム、カフェの「交渉する」エロティシズム、そして喫茶店の「見る」エロティシズム。音楽雑誌、ダンス雑誌からわかる喫茶ガールのイメージは、このようなぞき見趣味に根ざしている。ある店ではレコードに合わせて彼女たちが一斉にからだを揺さぶるミュージカル映画もどきの「サービス」があった。自発的にリズムに乗ったわけではなく、そう命じられたからだろう。彼女たちは身体接触や同伴サービスはしなかったものの、男性客の視線に供する最小限のダンスを見せたといえないだろうか。⁽³⁵⁾

これに対してレコード・ガールは、客の席よりも一段上に場所を取る文字通りの看板娘だった。レーベルの横文字を読めたり、「お客の高級レコードファンもつと洒落て言えばデイスコフィルの青年紳士に調子を合せてレコード談に飛び入りしたり、何よりも先づレコード趣味に通じてお客の嗜好に合致した選曲が出来なければならぬ」「インテリ職業」だった。⁽³⁶⁾ だからサービス・ガールのナンバーワンでさえ、レコード・ガールに出世することはなかった。上野のプリンスではマレーネ・ディートリヒのように燕尾服を着たレコ

ード・ガールが立っていた。ある広告では逆光でターンテーブルの前に立つイブニング・ドレスの女性のまっすぐな姿勢の写真が使われている。愛嬌とは程遠い冷厳さが彼女たちの周りにたちこめていたらしい。心理学者乾孝の『ある青年』によると、即席の教養をひけらかして高学歴のレコード・ガールの気を引こうとすることを「文化モーション」といい、客はわざわざ原題で注文し、彼女もかげでコンサイス辞書をめくってその曲を選ぶといういじらしい場面があつたらしい。⁽³⁷⁾ 一般に彼女たちは女給やダンサーよりも近づき難い存在だった。『国民新聞』は次のように皮肉っている。

レコードガールは、何処でも一際目立つ高いところにおいて、豪華なRCA製の蓄音機の傍に座って「明治大正文学全集」か何かを澄して読んでいる〔。〕絶対にお客の席の方は見ない、こんなポーズに適するのは、ダリヤみたいな表情の豊富な顔の持ち主よりも、象牙細工みたいな理知的な冷い顔の方が断然効果を出すので何処の店でもこの種の犯し難いどころか近寄り難いみたいな顔のヒトを使っている。……ピカ一の美しいヒトを高嶺の花みたいに美しい音楽の流れ出る蓄音器台の横に悩ましい桃色かなんかの照明のなかに坐らせ絶対に客席に視線を投げさせないようにするなど云うことは、これほど若人の胸を残酷に搔きむしる術はない、商売とは云え巧く考えたものである。

彼女と雖も人の子であるから、何かの拍子にうつかり客席に視線を落すことがある、そのときの光景はあたかも天文学者が十年振りに金環蝕を見たときみたいに、悲愴な興奮と情熱が客席一面に沸き立ち、脇役の竝居るサーピスガール連をしてクシヤミを催させるほどだと云う（前掲「喫茶店繁昌記」一九三五年五月三日付）。

レコード・ガールとサーピス・ガールのヒエラルキーがよくわかる。レコード・ガールがまちがった盤をかけたたり、誤った知識をもっていることが、読者の声などの欄でやや嘲笑をこめて紹介されることがあるのも、「鼻持ちならぬ」インテリ女性に対する恋慕と嫉妬と拒絶の混じった感情を客が抱いているからだ。『国民新聞』は彼女に憧れる常連をチクリと刺すことも忘れていない。連中は「メタンガスの湛っているみたいな部屋の隅に頬の凹んで眼ばかり懐中電燈みたいに光らせている青年」であると。「青白いインテリ」がレコード喫茶の客のステレオタイプだったようだ。

(4)外装と内装。レコード喫茶の広告では英国風、西班牙風、仏蘭西風、コルビュジェ様式などさまざまなキャッチフレーズが賑わっている。どこまで本当なのかわからないが、ダンスホールと同じように、レコード喫茶は別天地であることが重要だった。スタイル・

ブックから抜け出してきたようなインテリアが好まれた。たとえば乾孝の覚えている名曲喫茶は当時「アメリカン・スパニッシュ」と呼ばれた様式で、「濃いニスを塗ったひきもの（ろくろ造り）」の柱に、でこぼこをつけた象牙色の白壁、そして、小さな楕円形のティーテーブルに、鈍色のビロード張りの低い腰かけ、金のふちをとった、白い小さなコップ」を備えていた。神田のきゃんどるは「荒けぶりの太い材木を使って全体が燻った感じの、外国の田舎家風の建物で、家具や他の調度も非常によく調和していた」。クラシック中心だった本所のヒュッテには、山小屋風の大道具（囲炉裏）小道具がしつらえられていた。⁽³⁸⁾ 流れる音楽にふさわしく、さまざまな尖端的な意匠を凝らしたレコード喫茶が点在していた。

生演奏規制

レコード喫茶繁栄の理由の一つに、生演奏に対する法的規制が厳しかったことが挙げられるだろう。⁽³⁹⁾ 昭和初め、当局は風紀の乱れを理由にカフェの女給が歌うことを禁止したが、その命令が他の場にも適用された。ダンスホールの生演奏は、厳しい監視つきの特例として認められたただだった。これは一九世紀以来、街角のカフェや食堂でピアノリストや歌手やバンドが演奏してきた欧米とはまったく事情が違う。喫茶店やバーやレストランという場所が輸入された時に、生演奏の習慣がついてこなかった。海外のカフェで楽団や歌手

が演奏している様子は、羨望をまじえてよく伝えられていたが、具体的な提言に進められたことはなかったようだ。

昭和一〇年、喫茶店やカフェを生演奏の場にしようとクラシック関係者と当局が初めて話し合いをした。音楽つきのカフェなり喫茶店は本場のありかたに近づくので好ましいし、洋楽普及につながるも期待された（一九三四年七月二十六日・二十九日付「東京朝日」の鉄筆欄）。音楽評論家塩入亀輔は音楽が入れば、カフェからは「四畳半的な気分が無くなり、全体的に浄化される。……音の感情教育の上でも必要」といい、野村光一は「カフェー等で生の音楽をやれば変な流行唄はなくなると思います」と率直に語る。しかし歌手を入れると「下品」になるので、器楽の導入から始めるという結論で終わった。低俗の象徴であった歌うカフェ女給のことが思い出されたのだろう。トーカー化で職場を失った楽士の救済も関係者の念頭にはあった。⁽⁴⁰⁾ しかしこの案が実現するのに一年半もかかったし、銀座でフランス歌曲と自作歌曲のティー・コンサートが開かれたほかは、それほど普及しなかった。⁽⁴¹⁾ 既に西洋音楽とはホールで聴くものという先入観が植えつけられていたからか、日本人の生演奏を聴きたいという聴衆が少なかったからか、経営者が保証のない新企画を始めると躊躇したからか、警察が面倒な手続きを義務づけたからかよくわからない。戦争が深刻化すると、演奏の場所や曲目や編成についてのしめつけが厳しくなり、音楽カフェの案もいつしか立ち消

えになってしまった。

スウィング芸術

論文の後半はジャズ喫茶でよくかかったスウィングについて論じる。ジャズ喫茶の人気はスウィングの人気とほぼ重なる。これは偶然ではない。スウィングはレコード音楽の価値を高めたジャンルだったからである。スウィングはヨーロッパ音楽の基盤である楽譜、交響楽団、機能同声を継承しながらアメリカの独自性を主張した二〇年代の白人ジャズと違って、即興、非ヨーロッパ的楽器編成や音楽要素（リフ、ブルーノートなど）を基本とし、何よりも黒人の美学にもとづく点を重要視した。ヨーロッパとアメリカの軸ではなく、白人（スウィート）と黒人（ホット）の軸に美的判断の中心は移り、社会的には従属的な人種が国内産の芸術の偉大な創造者と持ち上げられた。個人の即興や楽団カラーを重んじるスウィングは、社交ダンスの愛好家とは分離したレコード鑑賞派を作り出した。彼らは輸入レコードを体系的に収集・記録・評価しながら、戦後に継承されるジャズ界の基礎を築いた。

アメリカでは三〇年代半ば、ダンス派と鑑賞派の分裂が起きていた。ジャズ雑誌は後者の牙城で、ダンスの虫にとりつかれた連中（ギターバグ）に対する軽蔑を隠さなかった。商業主義がスウィングの音楽的醍醐味をダンスでごまかしていると非難した。一九三〇年

代前半には、二〇年代の残骸、スウィートが論敵だったのが、グッドマン楽団の爆発的人气（一九三五年）以降はスウィングを愛するが、浅い理解しか示さないギターバグがジャズ・ジャーナリズムの標的になった。『メトロノーム』（一九三九年一〇月号）には、「踊る人のためではなく、聴く人のためのスウィング」という記事さえ掲載された。それだけダンスが盛り上っていて、世間では彼らの軽薄で逸脱的な行動を問題視した。鑑賞派はダンスに浮かれる軽薄連中と音楽を愛する自分たちを混同するなど声を高めた。一部の大学では鑑賞派の集まり、ホット・クラブが「純正なスウィング音楽」を広めるために、ギターバグ族を弾劾するようなこともあった。アーティー・シヨウやベニー・グッドマンやスタン・ケントンのように、真剣に鑑賞してほしいとファンに望むバンドリーダーもいた。⁽⁴⁾「芸術化」の流れは録音情報に対する執着として表れた。クラシックの愛好家が作品の成立や番号に固執するように、スウィング愛好家は録音データを詮索した。それまでのスウィート・バンドはクラシックの管弦楽団と同じように、指揮者の名前しか記載されていない。二〇年代のジャズは、バンドリーダーが看板を一人で背負った。これに対してスウィングは、メンバーのソロ・プレイにもスポットライトをあてるスタイルで、楽譜に則った従来の楽団よりもメンバーや楽団による違いがはっきりしていて、それを聞き分ける「深い」聴衆が登場した。スウィングは集中的な聴取にふさわしい音楽

だと情熱家は主張した。音楽の性質に適合した聴取の新しいタイプが生まれた。⁽⁴³⁾ ジャズ・ジャーナリズムは積極的にメンバー情報を流した。レコード・レーベルからもフォックストロットやシミィというようなダンス・リズムの表示に代わって(あるいはそれに加えて)、一部の盤にはメンバーが表記された。社交ダンス向けのスウィート・バンドとメンバーや音楽性重視のスウィング・バンドでは、レコード会社の方針も聴き手の姿勢も違っていた。

スウィングの源にある二〇年代の黒人の録音についても、さかのぼってメンバーが調査された。ジャズが「芸術化」していく流れは、このような知識の体系から発している。収集家は折々の流行とは離れた過去の録音を鑑賞の対象として確立し、二〇年代にはなかった歴史観、価値観を打ち立てた。レコードは消費財というよりも文化財として崇められた。ダンスホールやコンサート音楽に從属していた二〇年代のジャズ・ジャーナリズムは、スウィング・ブームの到来によって独立できるだけの読者層を獲得した。『メトロノーム』(二八九五年創刊、もともとは音楽教育雑誌だが、アメリカ音楽擁護の立場からジャズに深く関与)、『ダウンビート』(一九三四年創刊)などの白人批評家の論調は、現在にいたるジャズ史の大前提になった。つまり商業性や娯楽性(特にダンス)を排し、芸術家^{アーティスト}として評価するという大前提がこの時に成立した。

個々の演奏家への関心の高まりは、読者投票、批評家投票、バン

ドリーダー推薦の各種「オールスター・バンド」という大恐慌以前にはなかった企画に如実に表れている。これはスポーティな興味を読者／聴き手の間にかき立て、雑誌の売上や演奏者の名声にも影響しただろう。ちょうどラジオで聴取者投票による『ユア・ヒット・パレード』が始まった(一九三五年)のと同じ時期のことで、禁酒法解除(一九三三年二月)の後、アメリカの娯楽産業が擬似民主主義的な方法でスター／ヒット作りに乗り出したことを示している。投票の結果は日本にもすぐに伝えられ、『メトロノーム』誌オールスター・バンドのビクター録音は日本でも発売された。このような刺激から日本の読者や評論家による全米オールスターズ、全日本オールスターズがダンス雑誌に発表された。残念ながら、全日本オールスターズのコンサートも録音も戦前は実現しなかった。ミュージシャンのダンスホールやレコード会社との専属契約が阻んだのだろう。

スウィングを聴きこむ

アメリカと日本のスウィング文化の大きな違いは、日本にはアメリカ社会を騒がせたジターバグ族が占領期、ジルバ族と訛って広がるまで存在しなかったことである。三〇年代後半から若者に広まった舞踏病的な兆候はアメリカの良識人を嘆かせたが、日本ではレビューで時折、取り込まれる程度で、ダンスホールでは相変わらずイ

ギリス流の堅苦しいステツプが支配していた。鑑賞派は「踊るジャズ」を小ばかにしていたが、日本にはスウィングにふさわしいダンスはそもそも不在だった。「踊るジャズ」とは一昔前のスウィート・ジャズのことだった。しかし聴くためのジャズの専門誌は生まれず、既存のダンス雑誌に寄生した。同じ雑誌にレビュー関係の記事も同居していた。タンゴのステツプ図解と宝塚歌劇とエリントンが同居していた。アメリカと違って、日本のスウィング愛好家は専門誌を維持できるだけの規模を確保できなかったのだから。

日本のジャズ・ジャーナリストは、ちょうど社交ダンス界の指導者がイギリスの『ダンシング・タイムズ』を争って読んだように、アメリカの雑誌を熱心に読み、メンバーや楽団の最新情報は二、三ヶ月遅れで太平洋を越えてきた。情報だけでなく、芸術観、人種観、聴き方など価値観も伝えられた。いうまでもなくジャズ・ジャーナリストは一人残らずジャズ・レコード・ジャーナリストだった。ちょうど、大正時代にベートーヴェンの交響曲を論ずるのに録音に頼らざるを得なかったのと同じように(臨時編成の交響楽団しかなかった)、スウィングの高度な即興演奏はほとんど日本人の演奏技術の彼方にあり、新しいサウンドは次々に発売される録音で追いかけるしかなかった。何でもかんでもジャズと呼ばれた昭和初年のジャズ時代は去り、スウィングとそうでないものの線引きに情熱をこめる聴衆が生まれた。彼らはメンバーの個性、スタイルの枝分かれやバ

ンドの変遷や都市や人種によるフィードバックの違いを聞き分けられる、成熟した耳と教養を持った。河野隆次(戦後ビクター洋楽部でジャズ・レコードを制作)によれば、

スウィングと云う語が起る以前、即ち未だ即興演奏を重視しなかった当時のレコードを聴くとき吾々は其処に非常な物足りなさと、大きなつまらなさを感じざるを得ない。彼等は予め紙上で小節を計算し、ただ一つの音に対してまでも厳密な束縛を与えられて、徒らに紙上の全楽符を音にしていたに過ぎないのである。⁽⁴⁾

河野はスウィート・ジャズと対比し、スウィングの即興を讃えている。傾聴はこの音楽の基本的な聴取様式になった。ダンスの伴奏でなく、細部を聴き取ることが求められた。もしこの時期にスタン・ケントン楽団が来日していたなら、聴衆が誰も踊ろうとせず、固唾を呑んで聴きこむのに感動したかもしれない。

ジャズ評論家大井蛇津郎によれば、「ジャズ・レコードのファンと云うのは、これをダンス用に使うために買っているのではない。言う迄も無く聴いて楽しむために買う人の方が殆ど全部だと思っても差支えはあるまい」⁽⁵⁾。家庭の社交ダンスにも圧力がかかった時代、ダンス用にレコードを使うのはダンス教習所ぐらいだったかもしれ

ない。レコード解説についての次のような高い要求は、昭和一ケタ代には決して聞かれなかった。

近頃の様に、単にメロディだけで買う人が少なくなって、吹込みメンバーや技術の良否でレコードを買う人が増したのですから、メンバーの名前、スタイル、経歴等を書いた上に、レコードの演奏を追っての編曲上からの解説、例えば、ソロの背景になるのはオーガン・ハーモニーであるとか、転調をして何度上げたとか云う様な解説は非常に興味を持たせるものです。一時流行した、社交ダンスの踏型を入れたものや、何時も同じ解説等はレコードの興味を半減致します。啓蒙的な良い解説を付ける事は即ち新しい、広範なファン層を獲得する事です。……非常時、世を挙げての非常時ですから、新しい盤を望みません。古い目星しい所をどんどん再発売して下さい。良い解説を付けて。⁽⁴⁶⁾

新しい盤よりも過去の盤を正しい知識を持って聴き直すことを望む。ここには教養主義と歴史意識がはつきり見える。最新流行に耳移りしない思索的な聴衆像が見えてくる。盤の中央のレーベルにも注文がついた。中古レコード店主にしてジャズ・ジャーナリストだった村岡貞はスローとかクイックというようなことを書き入れるのは日本だけで、半可通のダンス教師やダンス・ファンがいけない。

「そんな馬鹿げた野暮なことに、スペースを使うくらいなら、本国のレーベル通り演奏参加者全部を記入して貰いたい。兎に角、本国のレーベルの文字に付加する何事も無ければ、又除去する何事もない筈である」⁽⁴⁷⁾。村岡は社交ダンス・レコードから引き継がれた因襲をすべて取り払い、オリジナル盤のやりかたを踏襲せよといっている。『ダンスと音楽』誌の名称通り、ダンス・ファンと音楽ファンとは分離しているようだ。社交ダンス界は村岡の攻撃をどう受け止めたのだろうか。

ある愛好家は録音パーソネルに執着した。「数あるレコードを聴いて、興味あるのは、そのレコードを吹き込んだメンバーです。古いレコードには、現在の一流プレイヤーが、色々とコンビネーションして、吹き込んだものが数多くあります」⁽⁴⁸⁾。こうした通人をターゲットに、ジョン・ハモンドをはじめとする意欲あふれるプロデューサーは、さまざまな組み合わせのスマール・コンボやビッグバンドの録音を企画した。ダンス雑誌の寄稿者三木定夫によれば、「先づ第一に注意すべきものは各プレイヤーの独奏でありしたがって独奏者の名前を知らないという意味をなさないのであります。今更此処に申し上げるまでもなくスウィングの醍醐味は殆ど其の独奏の競演にあるのです」。これはテディ・ウィルソン・オーケストラのように録音のための寄せ集め楽団ではとりわけ重要で、メンバーがわかって初めて、その真髄に触れることができる。そのデータがすぐに手に入

らなくても、集中的に聴いて誰だか推定するのは、スウィングなら
ではの楽しみとされた。「レコードを聴いて順次に表われる独奏を
検討し此のクラはグッドマンだ、此のテナーはテクニクと云い音
色と云いヴィドムツソに違いない。トランペットは誰だろうかスタ
イルからみてハリ・ゼームスの様だが、彼にしては物足りない。
ドラムは……等々メンバーを探って行く痛快味到底クラシク・レ
コードには味う事の出来ぬ所であり、これこそ、スウィング・ジャ
ズレコード特有の興味であります」⁽⁴⁹⁾。スウィングは傾聴に値するジ
ヤンルで、メンバーの知識は楽しみを倍増させた。クラシク・フ
アンの知識体系とは違うものをスウィング・ファンは求めた。この
頃にアメリカのジャズ雑誌が始めた目かくしテストは、ジャズ狂の
クイズ的な知性のありかたを顕著に示している。
ソロを重視する三木は、テディ・ウィルソンがリーダーとなった
三三曲に総合点、個々のソロの点をつけている。「先づハリ・ゼ
ームスが張りのあるトランペットソロを聴かせる(九〇) つづいて
ウィルソンのピアノが受け(八五) バスター・ベイリーのクラが胸
のすく様なソロを聴かせる(九〇) 次はジョニーホッチ(ス)のこ
れ又痛快なアルト・ソロ(九〇)……」(ウィルソン・オーケストラ
の「私はヴァジニアへ」の評価)。採点という制度はスウィング時代
のアメリカのジャズ・ジャーナリズムが始めたことで、「言語とし
て表現できない感覚の律動」⁽⁵⁰⁾を読者に与えた。パフォーマンズの質

は量に還元される。客観的なスコアは言葉のニュアンスを排除し、
合理的な判断を示している(かのように見える)。数値化によって音
楽演奏はスポーツに近づく。聴衆の態度はスタジアムの観客に似て
くる。こうした知識欲は通人趣味に陥りやすく、ジャズ・サークル
が排他的になっていく一因になった。雑誌を読むと、レコード・ガ
ールのまちがいが擲揄されていたり、読者のディスコグラフィック
な質問があったり、記事の些細な誤りをただす投書がある。知識の
細部に生きがいがあるのが通人だった。

伽藍の静粛

欧米ではホット・クラブと総称される愛好家団体がスウィング普
及の拠点となって、人脈や知識の拠点となったが、日本ではジャズ
喫茶が似た役割を担った。個人ではレコードを買いえない層が集まっ
て聴衆の共同体を作り出した。どちらも伝道師的情熱家がその中心
にいた。

踊るジャズなんか Oh! Nit! です

きくためのジャズ Yes モチロン Oh Kee! です

綴りまちがいも初々しいデュエットの広告コピーは、レコードだ
けでなく、その鑑賞哲学もアメリカのジャズ雑誌から輸入したこと

を教えてくれる⁽⁵¹⁾。客の行動の鉄則は沈黙だった。「店内水を打った様にひっそりと、善男善女を集めた伽藍もこれ程静かではないのである」⁽⁵²⁾。一九六〇年代のジャズ喫茶でお馴染みの規則が、既に三〇年代にできあがっていた。伽藍というたとえはこの空間の聖なる雰囲気⁽⁵³⁾をうまくいいあてている。ベートーヴェンなりハイフェッツなりグッドマンなりの崇拜者が、レコード喫茶の常連だった。レコード・ガールは神おろしの巫女、サービス・ガールはそのお世話をする神子というところか。瞑想的な聴取は、身体性や視覚性を抜きにして、音響に触れることで、絶対音楽の理念を神殿に掲げた一九世紀の音楽美学の理想に適っていた。元々はどんな文脈で演奏されていたにしても、レコード喫茶はそれを「音そのもの」に浄化するフィルターだった。こし取られたのは、エロティシズム、ダンス、社交など元の文脈では重要な意味を持っていた事柄だった。

没入する客を戯画化する者もいた。音楽ジャーナリスト吉本明光によれば「客の九九パーセントまでが」世にも深刻極りなき表情をしている。額に八の字をよせて小首をかしげて、まるでこうしないと名曲鑑賞出来ないみたいなのである⁽⁵⁴⁾。これは「テラいたる姿勢」にすぎない。本当の鑑賞者の表情は「飽くまでも明朗でなければ純粹ではない」。それは家庭でレコードをかけて初めて得られる（それも雪しきる中、暖炉で暖まりながら聴く「牧歌的」な情景を彼は思い描いている）と、吉本は名曲喫茶の虚飾を否定する。彼からする

と、名曲喫茶の客は音楽を聴いているふりをしてにすぎない。レコード喫茶は気取り屋のたまり場にすぎず、半可通であればある程、深刻そうな顔をしてごまかしている。聴き入っている自分に陶醉している。

もちろん名曲にこのような高級感を与えたのは、洋楽ジャーナリストである。深刻顔は享楽より高い次元で音楽を聴いている証し（ポーズ？）で、レコード喫茶はくつろぎの空間というより、演奏会の作法をグロテスクに誇張した模擬的なコンサート会場になった。関西の音楽ジャーナリスト近江屋清兵衛も重苦しい雰囲気⁽⁵⁵⁾を風刺している。「客は」お互いに闇魔さんが風邪でも引いたような、難しい大思索顔で睨み合いをしながら、しかもやつと順番がきても、大物では僅か一楽章位しか掛けられないで、あとは人の指命⁽⁵⁶⁾した何の曲かわからないものを、しんねりむつとりと長い間聞かされているといった現況⁽⁵⁷⁾です。普通の喫茶店ならば、何が流れているかが構いなしでも、音楽鑑賞目的で入った店ではそうはいかない。好み⁽⁵⁸⁾が厳しくなればなるほど、聴く気のないレコードにつきあわされることになる。マニアは客筋の似た店、穴場を探そうと彷徨った。

ディスコグラフィ、体系化へのフェティシズム

発売当時は細かなデータを入れていなかった二〇年代の黒人録音のメンバーを、他の資料から確定するような学究的な白人情熱家が

三〇年代に現れた。ジャズを「研究する」とは、長い間、ディスクografラフィー、即ち盤の番号（厳密にはスタジオのマトリクス番号と発売盤の番号）、演奏曲目、作詞作曲編曲者、演奏者、演奏日、場所を記したカタログを作成することと同義だったし、ジャズを芸術と見なすジャーナリズムは彼らに研究発表の場を提供した。彼らの登場は二〇年代の黒人録音の発掘にとつても、もつと広くジャズの歴史ヒストリアグラフィーにとつても決定的だった。収集家はそれまで「人種レコード」として黒人市場にしか流通していなかった盤をゴミ箱や救世軍の倉庫や中古家具屋をあさったり、黒人街を戸別訪問して収集した。中には黒人街で「レコードおじさん」とあだ名されて、彼が行くとルイ・アームストロングやキング・オリヴァーの珍盤を持ち主がわざわざ持つてきて、それを二束三文で買い取った者もいた。ちようど手書き譜、出版譜から作曲者や年代を鑑定するのが音楽学者のひとつの仕事であるように、録音からメンバーを鑑定するのはジャズ研究者の最初の仕事だった。ジャズの芸術化過程における収集家の役割を詳細に論じたポール・ロペスによれば、彼らの関心はホット・ジャズに偏っていて、スウィートを単なるダンス音楽と見下55していた。産業の主流から外れたジャンルや盤に対する愛着は、支配的な価値観に対する彼らの対抗的な姿勢と関わり、特殊なサークルを形成する要因になった。彼らは商業性に対抗するようなレコード評価の基準を築き、新たな正統性のよりどころとした。

彼らの仕事はもちろん日本にも伝えられた。演奏データへの関心、レコード喫茶の隆盛と連動した昭和一〇年代の新しい現象に、ディスクografラフィーへの関心がある。『モダンダンス』は昭和一三年一〇月号より『モダンダンス・ヴァラエティ』と改称したのを機にスウィングに力を入れ、別表のような特集を組んだ。どの特集もディスクografラフィーに主力が注がれている。レコード会社のカタログが主に小売商のために作られ、全商品か在庫盤を示すのに対して、ディスクografラフィーはたいいてい収集家が仲間の収集家のために作成し、敬愛する人物や団体の過去の録音履歴のすべてを対象とする。また作曲家の作品カタログが楽譜をもとに配列したものであるのに対して、ディスクografラフィーはレコードを一次資料として作られたカタログである。収集家はそれを頼りに体系的に目標に近づく。雑誌に掲載される彼らの自慢話、苦労話は同類の心向きを持った後進を育てただろう。

ディスクografラフィー作成は、図書館やアーカイヴのカタログ作りや古書漁りと同じ種類の忍耐と綿密な精神と知的な情熱を必要とする。この時期、この作業が国内のジャンルではなく、それよりずっと購買者の限られた舶来音楽から始まったことは、ディスクografラフィー作りに払われる労力やそれを読み解く能力が、文化エリート領域に属していることを暗示している。ディスクografラフィーへの関心が大正時代から収集家が存在したヨーロッパ音楽から始まったこ

とは疑い得ない。勝太郎の数百万の聴衆は彼女の録音一覧も「東京音頭」の録音メンバーも日付も気にかけないのに、エリントンの数千の聴き手は彼の録音のすべての情報を欲している。この違いは音楽やレコードに対するそれぞれの聴き手の要求と関係する。大多数のレコード歌謡の聴き手にとって、音楽は生活の背景音でレコードはやってているから買うというようなモノでしかなかったが、スウィングの信奉者にとって、音楽は時間や金をいくらか投資しても足りないほど重要なものだった。レコードはナマの代替という以上に、それではか接することができない音楽を溝に刻んだモノだった。デイスコグラフィーは敬意の表れで、「尊敬された」ジャンルやアーティストだけがそれに値した。二〇年代のスウィート・バンドも昭和のヒット歌手も、同時代にはそうした崇拜を受けなかった。興味深いことに、日本人作成のデイスコグラフィーに日本人の録音が含まれることはめつたになかった。なぜ日本人プレーヤーは無視されたのか。この問いには今日まで続くジャズ界の体質を解き明かすカギが隠されているだろう。

デイスコグラフィーは個人の収集家はもとより、ジャズ喫茶も必要とした。デイスコグラフィーは大手のジャズ喫茶にとっては福音だったはずだ。喫茶店はかねてより新入荷盤のコンサートを開いていたが、それだけでは物足りなくなり、マニアはテーマ別のコンサートや店ごとの特別なコレクションを売りにしてもらいたいという

要望を出した。⁵⁶ 輸入奢侈品入手困難の折、店ごとに特色ある方針を出して、全体としてリストを拡充していくほうが賢明だという。ちょうど予算削減のために、相互貸し出しを前提とせざるを得なかった公共図書館の収書方針と似ている。ジャズ喫茶連合は実現しなかったが、グッドマン、シヨウ、ウィルソンのコレクションを看板にしていたり、「ダイナ」「セントルイス・ブルース」「タイガー・ラグ」はすべて揃っているのが自慢の店があった。⁵⁷ 『モダンダンス・ヴァラエティ』のデイスコグラフィーの庄巻は稲吉愈右の連載「ベニー・グッドマン鳴盤史」(一九三九年六月号〜一〇月号)である。これはアメリカ人の作ったデータをベースにしているが、日本発売盤に下線を引いたり、複数の文献で裏付けを取ったり、日本盤の解説やメンバー名の間違いを正し、引写し以上の作業をしている。

スウィング音楽への熱意が、レコード崇拜を介しているのは、日本がアメリカから地理的にはるか離れていたからだけではない。アメリカ国内でさえも、人種的距離を越えて白人が黒人音楽に触れるには、少なくとも最初のうちは、レコードを媒介とせざるをえなかった。レコードから見たアメリカ文化を著したウィリアム・H・ケニーの示唆に富んだ指摘によれば、

大恐慌のどん底の直後の数年間、若い、大学生の年頃の、中産階級の白人男性は「吠える二十年代」に背を向け、ホットで騒

がしいレコード音楽の記憶に目を向けた。そして自分自身の、次の世代のためにジャズの意味についての影響力ある対話を出出版物上で繰り広げた。この反抗的な新しいジャズ評論は、少なくとも当初はレコード音楽に強く依存し、聴き手と演奏者の間に社会的・知的な距離を置いた。彼らは何を芸術的に意味深いジャズ録音と見なすかについての規範を作りだした。⁶⁸

現在のジャズ史の基礎を築いたのは、マーシャル・スターンズ『ジャズ史』『ジャズ・ダンス』の著者、ミルトン・ゲイブラー（ビリー・ホリデイで名高いコモドア・レーベルの創始者）、ジョン・ハモンド（『スピリチュアルからスウィングまで』コンサートの企画者）、アルフレッド・ライオン（ブルーノート・レーベルの創始者）、レナード・フェザー（『ジャズ百科事典』の著者）など概して東部の名門大卒のユダヤ系子弟で、学生時代のレコード収集の情熱をそのまま職業にし、豊かな財力と強力な人脈に支えられながら、評論の執筆、コンサートやラジオ番組の司会、愛好家クラブの設立、旧録音の発掘と販売、新録音のプロデュース、デイスコグラフィイ作成などを手がけた。彼らは二〇年代には既存の音楽産業の組織に乗っただけだったジャズの世界とは違い、特定の価値観と空間と言語とメディアを持ったジャズ・シーンを作り上げた。彼らはジャズ、スウィングを低俗と見下す伝統的教養層（ヨーロッパ音楽擁護派）に反抗し

て、国内産の音楽、なかんずく黒人音楽を支持した。ダンスの伴奏としてではなく、自律的な音楽表現として、ホット・サウンドを賞賛した。社会でのけ者扱いされている人種や文化に対する支持は、その後のジャズ界を特徴づけることになる。彼らの思想と実践はヨーロッパや日本でもジャズ文化の土台を築いた。社交ダンスの雑誌がイギリスの雑誌を鵜呑みにしたように、日本のジャズ評論は概してアメリカの論調に忠実だった。

珍盤堂主人

デイスコグラフィイ作りはしつかりした中古盤市場を必要とする。中古レコードはおそらく大正の初めころから骨董屋に雑然と並べられただろうが、単に使い古しというのではなく、新盤として流通しなくなつたが希少価値を持つ過去の盤を商う専門店が現れたのはこのことなのだろう。たまたま震災後の『都新聞』（一九二五年一月七日付）に浅草田原町で営業するレコー堂という奇抜な名前の中古盤販売と貸し出しの店の広告を見つけたが、これが第一号とは思えない。

昭和一〇年代にはリズム社、蓄晃堂、ミユズ社、メロデー社などの中古盤屋が集まる神田がレコード・マニアの巣になった。名曲堂、レコード商会という輸入盤と蓄音機を扱う店も界限にあった。古本街にこうしたレコード屋があるのは街区の発展からみて自然のこと

だ（銀座にある新盤と輸入盤の店、山野楽器や十字屋は丸善にあたるだろう）。このうち村岡貞経営のリズム社がストック・リストを発行していたことがわかつている。クラシック専門の中古盤屋、大阪難波の東京堂は近畿・中部は五〇枚前後、山陰・四国は八〇枚前後、中国・九州は一〇〇枚前後、関東・東北は一五〇枚前後あれば出張買い入れに応じると宣伝している（『ディスク』一九四一年六月号）。他の店も同じような業務を行っていただろう。このように真珠湾攻撃の半年前でさえ、中古盤市場は動いていた。

デイスコグラフィ―熱と相まって、昭和一〇年代には「珍盤」熱が高まった。ジャズ評論の草分け大井蛇津郎によれば、ジャズ・レコード収集は作曲家、オーケストラ、演奏家のそれぞれを集中して集めるか、珍しい組み合わせの盤を集めるかに落ちつくという⁽⁵⁹⁾。深い音楽知識、市場知識（廃盤か否か、一般評価額ほどの位か）はもちろんのこと、輸入雑誌を読み、外国へ注文しなければ気がすまないこともあるだろうから、英語の力も必要となる。経済力と教養と情熱のいずれが欠けても、その道を歩むことはできない。収集家たる者は、レーベルや輸入雑誌のデイスコグラフィ―をよく読み、新盤、廃盤、再販情報を頭につめこんでいなくてはならない。キャブ・キヤロウェイの「夜毎に」を「珍しい」から買ったたり、英国パードフオンのスウィング練習用レコード四枚組を、片面はリズム・セクションだけで聴いて面白いものではないが、珍しいので収集仲間か

ら買った。こういう話は枚挙にいとまがない。モノとしての希少価値、いいかえると録音内容への相対的な無関心も収集にとっては本質的で、仲間との駆け引きも収集を拡張していくのには不可欠だ。同好の士との物々交換はライバル意識と同胞意識のないまぜになつた複雑な気持ちを強くした。

稲吉愈右は珍しく自分の収集家歴を披瀝している⁽⁶⁰⁾。彼は当時、一二〇〇枚ほど所有し、購入順に番号を振っていた。几帳面でなければ良き収集家にはなれない。記事によると、昭和の初め、政法大学のラツカンサン・ジャズ・バンドの演奏会を聴いてジャズの虜になった。モアナ・グリー・クラブを聴いてハワイアンに引かれ、ハワイ物、特にステイール・ギターの大物、フランク・フェレラを買った。はじめたのが収集のきっかけだった。しばらくして地名や人名を用いた曲、たとえば「コロラドの月」とか「モナ・リザ」を集め、欲しい曲のレコードの裏面に掘り出し物があることにも気がつき始めた。録音内容以外への執着は、好きな曲を聴けばよいという通常の聴き手の実用本位とはずいぶんかけ離れている。稲吉はガイ・ロンバート楽団の「セントルイス・ブルース」を買った頃から、この曲をすべて集めようと決心した。こうしたテーマを立てるのは、大量に持っているだけでは満足できない収集家の第一歩である。またスター級の演奏家ではなく、テッド・ルイス楽団のマグシー・スパニア（トランペット）を聴いて、彼の盤を集め始めたというの

も、一般のファンとの違いをつけたがる「渋い」収集家の習癖がよく表れている。映画でも芝居でも骨董でも主役級を一通り押さえた後には、自分だけの宝を発見し愛玩しているような満足感を与えてくれる脇役に通人の関心が移っていく。

稲吉は初期にはスウィート・バンドのナット・シルクレットやジャック・ヒルトンらが好きだったことを「今から考えると恥かしい様です」と思い出している。昭和八年ごろ、エリントンを買いはじめ「真のチャズ」に目覚め、スウィートは幼稚な趣味に格下げされた。このように日本のスウィング好きはアメリカの同志そのままにスウィート派を見下していた。昭和九年、日本パーロフォンが倒産した時に同レーベルの盤が大量にバーゲンに出て彼は銀座で漁った。もちろん情報に耳聡いことは収集家の基本条件である。彼にとつて「掘出物を見付けて買い、抱いて家へ帰る時の嬉しさは、玩具を抱えて家へ急いだ子供の頃の喜びを再現させます」。ベンヤミンのエッセイを思い出すまでもなく、収集家の情熱は外からは子どもっぽく見える。おもしろいことに彼はいつも最後に、リュシエンヌ・ボワイエの「甘い言葉を」とホセ・ボールの「淡い光」をかけて愛器の電源を切ることにしていた。儀礼的な几帳面さを持った収集家は珍しくない。

「珍しいから」レコードを購入する——「好きだから」買う一般のレコード消費者にはない収集家特有のフェティシズムである。レコ

ードが収集の対象となつて初めて「珍盤」が生まれる。「希少価値」は単に数が少ないから生まれた価値ではなく、質に関わる概念になる。書籍と同じように、レコード・カタログは今も昔も、大量製造されるヒットがある一方、膨大な種類の無名盤で成り立っている。

そこから骨董的な価値を認定された盤が登場する。アルゼンチン・タンゴの最初の収集家の一人、高橋忠雄によれば、「古いもので今日手に入らないレコードも珍品だし、演奏者が柄にもないものを吹込んでいるのも珍品だろう。又吹込みをしたが発売されなかったものも珍品に相違ない⁽⁶¹⁾」。彼がキャビネットから取り出すのは、電気録音以前の弱小レーベルの盤、つぶれたレーベルの盤、アメリカの曲のスペイン語カバーやタンゴの英語カバーなど。雑誌はすでに収集家道に入った筆者による自慢げな珍盤紹介記事をよく載せたが、彼らと競い合えるほど幸運な読者はそう多くはなかっただろう。そのためある盤がどの喫茶店で見つかるか、ある喫茶店でかかったしらかじかのレコードの姉妹盤は何か、というような質問がよく出た。レコード喫茶は珍盤をそろえ、レコード狂の欲求に応えた。たとえばぐさでは「セントルイス・ブルース」「タイガー・ラグ」「ダイナ」が戦前のリクエスト上位三曲で、それぞれ八五枚、三十数枚、二五枚ぐらい所有し、この三曲だけは別のリストを作ったという。⁽⁶²⁾『モダンダンス・ヴァリエティ』が特集を組んだのは、このような需要があつたからに違いない。

珍盤ブームは昭和一四、一五年頃に高まった。数年間、雑誌が啓蒙してきた結果であろうし、スウィングやタンゴの収集家が多く愛好していた外国映画の輸入が滞ったり、新盤の発売が減ったり、奢侈品税がかなりかかり値上がりしたことも、ファンを中古へ向かわせた原因かもしれない。同じ傾向はクラシック・レコード界でも起きていた。業者と買手の間に熾烈な戦いが起こるほど、中古レコード市場は充実していた。

レコードの品不足とは、恐らく無関係に、珍品レコード収集熱が、たいした勢で再燃し始めた。古くからその道に首を突っ込んでるファンならいざ知らず、猫も杓子も、やれクラブが十何円の、エンジェル印がどうしたのと、笑わせる場面に出っ食わすことも、しばしばである。本当の趣味もなくて、ブローカーの売った、買ったにのぼせあがり、次第に珍品を法外な値段に突き上げるのは何とも馬鹿々々しい、というより必要があつて求めようとするファンに飛んでもない迷惑を及ぼすものだ。……〔クライスラーのモーツァルトが四枚で二〇〇円、グリークが一枚一〇〇円なんて〕言語道断、呆れてものも云えませんがんたい珍品レコードいざりというものは、レコード道楽に摺り切れそうになった手でやるべきもの、またそれでこそ、ぼろぼろなかなすれ音楽に随喜の涙を流すほどの、茶人にもなれると

いうものだが、この馬鹿遊びの苦勞も知らずに、ただ珍品だから秘蔵しているだけで、珠を抱いたように神がかつたりするのはまだしも、売買のかすりを楽しむような奴はファンの風下にも置けぬ。⁶³

「珍品」に「レアもの」とルビをふれば、そのまま現在の収集家がいいそうな台詞だ。価値判断のできない素人が通人ぶっているという口ぶりは、骨董市場が成熟した段階で必ず年長者から出てくる。レコード収集の先達は投機的な収集を嫌い、黒い物体への純粹な愛を寿いだ。無償性が彼らのフェティシズムの根底にあつた。

昭和一五年には、防空訓練中、飲食店のレコードはまかりならぬという警告が出された（一九四〇年一月一日付『東京朝日』）。喫茶店自体が当局にとっては好ましくぬ場所であつたから、その後もいろいろな形で圧力を受けた。またレコード収集は「自由主義的」であると非難を受けた。時局は個人の道楽を認めない。収集家もひたすら珍盤にうつつを抜かすのではなく、隣組などに所有盤を聴かせるような教育的活動をしなくてはならない。⁶⁴レコード収集とは非常時にあるまじき奢侈だつた。おそらくレコード喫茶もこのころからしだいに閉店していっただろう。収集をうまく疎開させることができた店主もいれば、空襲で失つた者もある。ちぐさの吉田衛のように、戦後、再び開店できた経営者は珍しい。

まとめ

ジャズ喫茶には日本のジャズ文化の特異性が凝縮されている。ジャズが録音に負って世界中に広がり、各地の音楽生活に多大な影響を与えたことは改めて述べるまでもないが、日本ほど録音の潜在的な力を利用したところは他にないかもしれない。生演奏が制限されている国では録音の持つ意義はなおさら高くなる。ダンスホールが警察によって厳しく監視されている国でダンス音楽が聴衆を獲得できたのは、純粋な鑑賞の対象として体験できる場所があったからだった。ジャズ喫茶がなければ、限られた階層にしか広まらないか、演奏データや海外ニュースに疎い通りすがりの聴き手が多くを占めただろう。ジャズ喫茶は戦前、頹廢の烙印を押されていたジャンルの私設啓蒙機関として十分に機能した。ここではこの音楽空間と知識の流通、通人ぶり、聴衆の態度 (Listenership)、フェティシズムの相互関係について論じた。

これまで戦前の歴史を扱ったが、戦後もまた似たような歴史を繰り返している。戦後のジャズ喫茶のピークは一九六〇年代から七〇年代前半のいわゆる「モダン・ジャズ」の隆盛と一致するが、その中核を支えたのは、「聴くためのジャズ」という考えかただった。一九五〇年代末、コンサート音楽とジャズの融合を目指すサード・ストリームの流行期、作曲家の黛敏郎は「踊るためのジャズから聴

くためのジャズへと、徐々にその自律性を強めて行った」、ジャズ・ピアニストの八木正生は「ジャズというものは楽しむものだけではない……なにかそこに精神的裏づけがあるものになるべき」と述べている。⁽⁶⁵⁾「モダン・ジャズ」とはスウィングやデイキシーよりも「進化」(薫)した芸術的ジャズを指した。前衛的な技法、高邁な哲学、思想的な主張、これらがジャズ喫茶を中核的な空間とするモダン・ジャズのファン層を魅惑した。戦前のジャズ喫茶が讃えたスウィング・スタイルは斥けられたが、上で引用したデュエットの広告文が決して古びたわけではなかった。沈黙のなかの傾聴は理想的な態度として戦前戦後一貫している。戦前にはないのはLPという作品性や視覚性の強いフォーマットが、評価の基準になったことだろう。

戦後のジャズ喫茶があまたの回想記を通して伝説化しているのに対して、戦前のジャズ喫茶はほとんど回顧されたこともない。戦後に復活した店や経営者がほとんどいなかったり、占領期に芽がふいた戦後のジャズ・ジャーナリズムが戦前との断絶を暗に前提とし、昨日よりも今日と明日に力を入れてきたことも関係しているだろう。ジャズ界において戦前戦後を通じて維持されたのは、生演奏の空間と再生音の空間の区別である。戦前ならばダンスホールと映画館と公共ホールがジャズの生演奏を聴かせる空間だった。戦後もダンスや映画やショーに寄生する状況は変わらなかったが、基地やその周

辺ではそれがはねた後に、「聴くためのジャズ」を目指す演奏家と聴衆が集まり、今日の生演奏のジャズ・クラブの原型ができた。横浜のキャバレー、モカンボの深夜セッションの録音（一九五四年）はその様子を鮮やかに伝えてくれる。六〇年代にはもつと早い時間帯でも演奏されるようになり（銀巴里、ギャラリー8）、一九六九年には最初のジャズ専門のクラブ、ピットインが新宿に開店した。ここでは午後二時から深夜まで入れ替わりグループが出演した。休憩時間にはジャズ・レコードを流したが、客にとつても店にとつても付け足しにすぎなかった。ピットインに続くクラブが各地に生まれ、日本人のジャズ演奏家の国内ツアーも可能になった。前衛中心の店からカクテル・ラウンジ、ピアノバーのような店まで分化も起こった。

七〇年代には日本人演奏家の海外ツアー、録音、外国人との共演も珍しくなくなった。しかしジャズ界全体は来日演奏家とアメリカの動向中心に編成され、新録音と「名盤」が何よりも優先されてきた。ジャズ喫茶は少しずつ減っていったとはいえ、ジャーナリズムと互助的な関係を保ち、「名盤」認定に寄与してきた。戦前の収集家・評論家が打ち立てた録音を介したアメリカ本場意識は、今日でも支配的である。誰々を祀り上げたかよりも、レコードを祀り上げたことが、戦前のジャズ喫茶のもたらした最大の遺産だったといえるだろう。

本論文は文部科学省科学研究費基盤研究(C)(七五二〇一〇二)「日本のジャズ研究序説―近代化と大衆文化」の助成を受けた。

表1 「モダン・ダンス（ヴァラエティ）」誌の特集一覧（カッコ内は表紙）

年	月	号	特集
昭和一三年	一二月		「セントルイス・ブルース」(アリス・フェイ)
昭和一四年	一月		「タイガー・ラッグ」(ベニー・グッドマン)
	二月		「ラ・クムパルシータ」(シャリー・ロス)
	三月		ベニー・グッドマン(未見)
	四月		デューク・エリントン(ドロシー・ラムニア)
	五月		フランシスコ・カナロ(フランシスコ・カナロ)
	六月		トミー・ドーシー(トミー・ドーシー)
	七月		ルイ・アームストロング(ルイ・アームストロング)
	八月		ハワイ音楽(ジョン・クルーパ)
	九月		全アメリカ・バンド・コンテスト(ラリー・クリントン)
	一〇月		ベニー・グッドマンとアーティ・ショウ(マキシム・サリヴァン)
	十一月		ブルース(アーティ・ショウ)
	十二月		テディ・ウィルソン(バニー・ベリガン)
昭和一五年	六月		珍品ダンス・レコード(ダレン・ミラー)
	七月		珍品ダンス・レコード(2)(アーティ・ショウ)
	八月		デューク・エリントン(ビリー・ホリデイ)

表2 戦前の主なレコード喫茶(出典は音楽誌・ダンス誌広告、本文の注15の記事より)

地区	店名	場所	特徴
銀座地区	ハイマート	銀座	「穴蔵の様に落付いた店だ。……天井と椅子が低く店がせまいが其処でゆったりとふかされるパットの煙は、ひよつとすると金魚の息吹きに似た幻想を想せる」「露地の奥にあつてレコードは豊富」「H・M・V・豪華盤」
	ダット	京橋と銀座	「京橋は純然たるレコード喫茶、銀座はサロン風な大喫茶」
	日本茶館	銀座	「スパニッシュ・パンガローの外貌をもつその店内の装飾は、和洋混合していて、親しみ易い」
	紫煙荘	銀座	「ガールは皆そろいの和装。髪は当世だから駄目だ。一層のこと、桃割れか、文金高島田に結つて貰いたい」
	シルヴァー・スリップ	銀座	「給仕の少女がレコードをかけたたりして居るのが何となくまめかしい」(夜六時以降は酒場)
	どるちゑ	銀座	「快よい雰囲気と感触とは近代人への最もおおきなサーヴィス」
東京茶房		銀座	「ガール達は皆凝つた美々しい洋装で話のお相手をする」

神田地区		
くりすたる	銀座	「デイスコフィルの珈琲店」「H・M・V・ELECTORA及アコースティックの雄DISQUE蓄音器使用」
クリスタル	銀座	「階上がバーであって室内はとも暗い感じがする」「但し室内楽とリードは誇るに足る」
ブラックバード	銀座	「Surreal Jazz + Girls + Atmosphere」「女の子はオキシフルかなんかで色上げしていると見え赤くしていて、服はぐんと背中丸出しといった思い切った魔窟の女めいた装いをしていた」
近代茶房	銀座	「アルゼンチン・タンゴとアメリカン・ジャズ」
ジム・デュエツト	銀座	新橋デュエツトの姉妹店
ミラマー	銀座	
ココナツグローヴ	銀座	
プリンス	銀座	
オデオン	銀座	「名曲とジャズそして帝都随一のコーヒーの味」「室内空気浄化オゾン発生装置有」
ロイ喫茶室	京橋	「一音千金 日本唯一RCA 6B 5 PP 設置」
エリントン	日本橋	「アメリカン・ジャズ輸入盤」
サポイア	京橋	「新鮮なコルビエツシュ構成の芳醇な雰囲気とあちらからの直輸入による東都随一のスウィングイナレコード！ 抒情の深海を泳ぐは蠱惑の魅惑に粧はれた青春の娘たち!! 近代人の喫茶店」「サウンド・システムはトーカー音響装置を新設」
手風琴	京橋	「蓄音器はアメリカン・デュネラル・エレクトリック」
門	三原橋	「仏蘭西近代楽派のレコードのせいか、此処に集うお客さんも、仏蘭西帰り、仏蘭西文学者、仏蘭西帰りの音楽家ETC正にフランス・オン・パレードです」
南蛮	新橋	「至極エキゾチックな感じ」
新橋茶房	新橋	「電話室の設備もあり、書簡紙、伝言板備付を看板としている」
デュエツト	新橋	「奇麗なレデーも三人居て眼を保養させるにも宜しい」
ダツト	新橋	
スウィング	虎ノ門	「ジャズとビールの純喫茶」
カプリス	三田	「フランス様式のサロンで、地味な雰囲気をお好む人には打ってつけ」
るな	神田	「名曲を静かな気持で聴いて戴く為の音楽鑑賞室です」
ヒサカタ	神田	「ドイツ歌謡を主に蒐めて御座います」「R・C・Aダイナミック機マルコニーピックアップとのコンビネーションによるエレクトラ」
マイネ・クライ	神田	「紳士淑女コリヂ・ライフの好伴奏」「総額三五〇〇円のヴィクトロラ九号、クレデンザーエレクトロララジオラ」
テレビアン	神田	「水久保澄子に似たお嬢さんがいて、学生達の人気を得ている」

新宿地区		上野・浅草地区	
エリザ	神田	「文化学院の彼氏彼女達が来ては『生活の設計』を論じ、ベートーヴェンの第五シンフォニーを語っている」「RCAトニービツクアップと最高発声装置」	
きやんどる	神田	「ジャズは一切無くてショパンやシューベルトやモツァルトなどばかり」	
フランスウィック	神田	「神田に唯一軒アメリカンジャズの聴ける」	
ク	神田		
チェリー	神田		
ボーテ	本郷	「H・M・V・ピアノレコード蒐集 帝都随一」	
田沢画房	神田	「神田のオアシス」「壁に掛けてあるお面が醸し出し呉るエキゾチック」	
イケモト	上野	「洋菜と味覚の殿堂 Ours is one of the Best Tea-Room in all Tokyo」	
エパタン	上野	「西班牙風の典雅なサロン。数千枚のレコード・コレクションとR・C・A・ビクター設備」	
白夜・アンジェラ	上野	「レコードは雑」「派手な傾向」	
プリンス	上野	「ルネッサンス式の建築、囁く音楽は確かに豪華であるが、レコードを聴くと云う気分は出ない」「レコードガールと云うのがモロッコのデイトリッヒのように燕尾服を着て一人で立って居る」	
エデン	上野	「プリンスの姉妹店」	
ヤンキー	上野	「店は狭いが舶来ジャズならなんでもあります」「欧米ジャズレコード蒐集王」(高田馬場に姉妹店あり)	
グリーン・ドア	下谷	「キャブ・キャロウェイとクロスビーがきける」	
グリーン・ルーム	下谷	「キャブ・キャロウェイやビング・クロスビーのレコードが何時でも聴かれる」	
アメリカ茶房	下谷	「凄人人気! 東京一の理想的ジャズ曲鑑賞店」	
リズム	御徒町	「レコードファンを満喫させる店 近代人の感覚を満喫させる店 コーヒー通を満喫させる店」「名器クレデンザ使用」	
ロスアンゼルス	浅草	「RCA VICTOR設備 代表喫茶店 浅草で唯一軒」	
ブラウндаービー	浅草	ストコフスキーの影絵とミッキーマウスが握手する広告画	
アポロン	新宿	「エヂプト趣味」「世界的名機アポロン超ドラックス機使用」	
ミルク・パーラ	新宿	「何から何まで都会的に洗練されているので、気持がいい」	
ナンバン〔南蛮〕	新宿	「ちよいとした音楽好きの青年とか、その道の人とか、芸術家とかが、よく集る」「至極エキゾチックな感じ」	
ダディ	新宿	「英国式のTEA ROOM」「開店早々だが設計、装飾、飲物に相当近代的な感覚と教養を盛ってある」	
トルキイ	新宿	「断然帝都に誇る美と味覚とレコード音楽の最高殿堂」「RE五七号 RCE五八号二機連続演奏」	
ファンタシイ	新宿	「帝都ホール帰りの客には、唯一の憩の部屋」	

大阪・神戸		横浜					都内その他				池袋地区		早稲田地区										
東京茶房	ベラミー	パット	パット	ヤン	ソノオ	ラモナ	ちぐさ	ミモザ館	メーゾン・リオ	カルトン	田園	スイング	千草	ク	ブランズウィック	ライオン・ベーカー	ヂャイアント	サヴォイア	レーロ	茶房ミカエラ	ブルミエ	マド	ユニゾン
三宮	平野町	谷町	心斎橋	長者町	福富町	福富町	野毛町	長者町	吉田町	蒲田	蒲田	大井町	雑司ヶ谷	渋谷	渋谷	池袋	池袋	神楽坂	早稲田・祐大寺	高田馬場	新宿	新宿	
「国際都市神戸に誇る！」	「音楽と休息 休息と喫茶」	「店が小さくて、高目の腰羽目を廻らしてあるので、多少圧迫を感じる」	「大阪唯一の音楽の家 皆様の音楽への深い情熱を満足さすさやかな店です」				一九三三年開店	アルゼンチン・タンゴの店	「三七年型ハイ・フィデリティ式RCAビクターR九九号の再生する輸入ジャズレコード」「外国レコード直輸入未曾有の収集」				「貸出中のレコードがあつて失望」	「輸入盤新入荷発表中」	「音楽と味覚の純茶房 本格的ルネサンス式の豪華殿堂」「RCAビクターRE五七とコルスター機使用」	「アメリカンジャズレコード常備演奏」	「山手唯一のアメリカン・ジャズ アルゼンチン・タンゴ」「タンゴにはコーヒーを ジャズにはビールを いまさらスウィングでもありません 私共のコレクションをお聴き下さい」	「近代楽レコード豊富」「クレデンザが自慢」「神楽坂の粋な姐さんや、半玉さんがルージュをソーダー水なんかで濡らしながら、ヂャイコフスキーを語っている」	「ジェンセン・ダイナミック・マルコニー・ピックアップ設備に依り心憎いまでアルゼンチンの香りを出して居ります」	「新分離派のニュースタイルアートモスフェア」とスマート」「ジョン・パーカーか、シモーヌ・シモンに会いたかつたら、ブルミエにゆき給え」	「東京のブエノスアイレス」(タンゴ喫茶の代表だが、ホット・ジャズの日もあり)		「トーキー・システム装置によるスウィングミュージックを基調とせる純喫茶店」「プランシック、デッカ、世界的近代音楽の最高峰ヒズマスタートスボーイス演奏」「オール・アメリカン・スウィング・レコード・コレクション」

注

- (1) Ola Stockfeldt, "On the Adequate Listening Mode," *Stanford Humanities Review*, vol. 3/2, 1993, pp.153-170.
- (2) 音響の空間性については以下の文献参照。Jonathan Sterne, "Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space", in Rene T.A. Lysloff and Leslie C. Gay, Jr. (eds.), *Music and Technology*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003, 316-345; Emily Thompson, *Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge, MA, MIT Press, 2002。
- (3) 「ジャズ喫茶五十年」『一億人の昭和史 日本のジャズ』毎日新聞社、一九八二年、一五七ページ。学習の場としてのジャズ喫茶については、ジャズ喫茶の文化的な意義を論じた最初の論文、Eckhart Derschmidt, "The Disappearance of the 'Jazz-Kissa'", in Sepp Linhart & Sabine Frubstuck (eds.), *The Culture of Japan as Seen through its Leisure*, Albany, NY, State University of New York Press, 1998, pp. 303-15参照。それによるとジャズ喫茶は一九五〇年には学校（日本人ジャズメンのモダン・ジャズ修行の場）、六〇年代には神殿（コルトレーンらを奉る場）、七〇年代にはバー（お洒落なフュージョンをバックに社交する場）、八〇年代以降は博物館（名盤を取りそろえた社会教育の場）というように変遷していった。これはちょうどハードバップフリージャズ—フュージョン—新保守派というジャズのスタイルの展開

に対応しているという。少し図式化の弊に陥っているが、日本の研究者が見過していった対象を発見した炯眼には脱帽する。

マイク・モラスキー「戦後日本のジャズ文化—映画・文学・アングラ」青土社、二〇〇五年の第五章「ジャズ喫茶解剖学」は、六〇年代に頂点に達するボヘミア的な雰囲気があるがその実、儀式に縛られた空間だったこと、アルバム・ジャケッットに対するフェティシズムを促したことを論じている。一九六〇年代のジャズ喫茶の鮮烈な回想として、平岡正明『昭和ジャズ喫茶伝説』平凡社、二〇〇五年。

日本のクラシック愛好家層が大学生中心であることについて加藤善子が論じているが、これはジャズについてもある程度あてはまりそうだ（クラシック音楽愛好家とは誰か）、渡辺裕ほか『クラシック音楽の政治学』青弓社、二〇〇五年、第五章参照）。

(4) ソウルには名曲喫茶ブラームス、ジャズ喫茶エヴァンスが存在するが、日本ほどレコード喫茶は普及していない。どのような条件が揃うとレコード喫茶が定着するのか、さらなる考察が必要だろう。

(5) 珈琲会館文化部編『日本珈琲史』珈琲会館文化部、一九五九年、二一四ページ。東京のカフェを特に文学史との関連で述べた最近の論文として、和田博文「モダン都市のカフェ」『コレクション・モダン都市文化—二、カフェ』ゆまに書房、二〇〇五年、八三九〜八四四ページ。

(6) 「社交ダンス十年の想ひ出」『モダンダンス』一九三六年五月号、三四ページ。引用にあたって、表記を現代かな遣いに変更した（以下同）。

(7) 今和次郎『新版大東京案内』批評社、一九八六年（一九二九

年)、一五九ページ。

(8) 前掲『日本珈琲史』(二二六ページ)は、当時の喫茶店はいわゆる茶房に近く、ウェイトレスはほとんど和服の若い女性であったと記している。朔太郎の有名な「珈琲店 虎月」(一九三二年)でもレコードがたぶん大音量でかかっている(「破れしレコードは鳴り響き」)。

(9) 武智豊子「喫茶店哲学」『月刊エノケン』一九三四年四月号、三四ページ。

(10) 植草甚一『植草甚一自伝』晶文社、二〇〇五年、一六〇ページ。

(11) 吉田衛「ジャズ喫茶五十年」『二億人の昭和史 日本ジャズ』毎日新聞社、一九八二年、一五六ページ、同『横浜ジャズ物語——「ちぐさ」の五〇年』神奈川新聞社、一九八五年、一六〇—一七ページ参照。堀増太「喫茶店とレコード音楽」『音楽世界』一九三六年四月号、一三七—一四〇ページ。新橋のデュエットは昭和八年開店という記録もあり、各喫茶店の開店時期を確定することはむずかしい。浮沈の激しい業界で、人々の記憶も定かでない、これ以上の詮索は瑣末主義に陥るだけだろう。

(12) 新橋デュエットの経営者寺田雅宏は、ハーモニカ連盟の中心の一人で名曲路線から洋楽にこり出したが、ビング・クロスビーの「ダイナ」がきっかけで、ジャズ楽器をかじったりレコード収集を始め、ついに店を持つにいたった(「ジャズ・レコードのコレクションを語る」『音楽世界』一九三五年七月号、六一—六三ページ)。

(13) 『東京朝日』から拾うと、「学生とカフェー 風紀の乱調物語」一九三四年八月三日付、「学生にカフェー封じ」同年一〇月五日付、「法度の喫茶店入で学生初のお目玉」同年一〇月二八日付、「喫

茶店女給と早大生心中」同年二月一日付、「当世学生気質」一九三五年九月二〇日付、「制服少女群喫茶店占領」一九三六年二月二四日付、「情操教育の叫び」一九三七年二月二七日付。伊集院斎は、背広を新調してカフェに通う金持ち学生と制服制帽で喫茶店で安く済ませるしかない貧乏学生の二極化を案じている(「学生とカフェー」『改造』一九三四年一月号、二八—三五ページ)。銀座以上に飲み物が高い神田のレコード喫茶に、大学生がたくさん集まっている様子を戯画化しているのが、丘文子「ユーモア探検 男の子の遊び場パラダイス」(『新女苑』一九三七年八月号、一八九—九一ページ)。そこで描かれた喫茶店にはレコード・ガールはいるもの、おしゃべりが許されていたり、文芸学院の洒落た女学生がいたり、運動部員がロッカーや連絡場所に使っていたりと音楽鑑賞に絞り込んだ店ではなかった。場所柄によって客の行動が暗黙のうちに違っていたのだろう。

(14) 昭和一三年の東京の統計によれば、一五一八八軒ある飲食店のうち、喫茶店が二六一六軒で最も多く、ついでカフェが二〇〇六軒登録されていた。カフェ女給が八三三九人、喫茶ガールが七七三一人で、平均するとカフェは四・一人、喫茶店は三・〇人の女性を擁していた(一九三八年五月二一日付『東京朝日』)。

(15) レコード喫茶の所在については、以下の文献参照。『ディスク年鑑 一九三四年版』グラモヒル社、広告。『ディスク』一九三五年一月号、広告。今井生「レコード喫茶店を覗く」『レコード音楽』一九三四年六月号、一〇八ページ。あら・だいきく「レコード喫茶店聴き歩るる記」『音楽新聞』一九三四年一〇月下旬号。大沼

ロフ「京都に於けるレコード・ファンを語る」『音楽新聞（関西版）』一九三五年四月中旬号。伊馬都「喫茶店印象記」『音楽新聞』一九三五年五月下旬号、六月上旬号、七月上旬号。高沢元夫「レコード喫茶店風景」『音楽世界』一九三四年七月号、九〇〜九四ページ。堀増太「喫茶店とレコード音楽」『音楽世界』一九三六年四月号、一三七〜一四〇ページ。山田晶彦「コーヒー恋愛行脚」『ダンスと音楽』一九三六年七月号、三八〜四一ページ、八月号、三四〜三五ページ。榛名静夫「モダン」ABC・喫茶店の巻」『ダンスと音楽』一九三六年一月号、二二〜二四ページ。近江屋清兵衛「音楽茶房談義」『音楽世界』一九三六年一月号、一〇七〜一一一ページ。この当時のレコード喫茶の雰囲気は、映画『ロッパ歌の都を行く』で知ることができる。

(16) 『ダンスと音楽』一九三五年七月号広告。

(17) 名和紫蘭「レコード珍商売」『レコード音楽』一九三四年一月号、九五ページ。

(18) 野口久光「僕の好きなレコード」『レコード音楽』一九三六年六月号、三五ページ。

(19) 大沼ロフ「京都に於けるレコード・ファンを語る」『音楽新聞（関西版）』一九三五年四月中旬号、一四ページ。玉置眞吉「蒲田に棲みて」『ダンスと音楽』一九三七年八月号、一八〜一九ページ。

(20) 寺田雅宏、前掲「ジャズ・レコードのコレクションを語る」。

(21) 前掲「横浜ジャズ物語」、二一ページ、前掲「ジャズ喫茶五十年」一五六ページ。

(22) 都心には新譜を有料で聴かせる試験室と呼ばれる施設がいくつ

が存在した。銀座の試験室は盤の値段（レーベルの色で区別）で三枚一〇銭から三〇銭し、同伴者一人ごとに五銭から一五銭追加料金があった（名和紫蘭、前掲「レコード珍商売」九七ページ）。この試験室は防音装置のついたゆったりした内装の六室に分かれ、壁のベルを鳴らすと女性が現れて注文を聞き、茶菓も出た（モダン商売往来）『映画と演芸』一九三四年一月号）。レコード喫茶と同じくサービス嬢の存在が重要だった。日本物は全体の四分の程度、学生が多いが音楽学校の生徒が来たり、長唄を習うお嬢さんが来たり、サラリーマンが昼休みに一服しに来た。健全な雰囲気だったことがうかがえるが、二人連れがハワイアンやラブソングで気分を出しにやってくることも多かったというので、レコード喫茶の個室版という側面もあった。名和の記事によれば、日本ビクターが「貨幣を入れるとレコード一面が自動的に鳴り出す機械」、つまりジュークボックスを売り出したり、貸しレコード屋が三日で定価の一割とか一日九銭というような料金体系で営業していた。どれもレコード喫茶ほどは普及しなかった。

(23) たとえば『ダンスと音楽』一九三七年七月号、四九ページ。

(24) 『ダンスと音楽』一九三六年一月号、ページ数なし。ブラン・スウィックについては、William Howland Kenney, *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 162-64参照。

(25) 前掲、六三ページ。傍点引用者。

(26) 寺田雅宏「レコード喫茶店の自慢レコード話」『ダンスと音楽』

一九三七年八月号、四六ページ。

(27) 収集家の歩むべき道すじはクラシックにもあった。まずベートーヴェンから始めて、次にバッハ、ヘンデル、モーツァルト、シューベルトあたり、その後近代音楽に向かうのがよい。これが堀増太の教えだった。「音楽は元来理論よりも『耳』であり『馴れ』である。レコード喫茶店が古典名曲のみに主力を注いで来た為にクラシック・ファンのみが増加して来るのは当然である」(堀増太、前掲、一四〇ページ)。堀は早くも日本の聴衆の正統性の概念や好みの形成に対して、名曲喫茶が絶大な役割を果たしていることを指摘している。レコードによって好みや歴史観の規範が作られたことは重要で、権威ある評論家が古典好みに保証書を与えていたことはいままでもない。

(28) 堀増太、前掲、一三八ページ。日本のオーディオ愛好家サークルについては Shuhei Hosokawa and Hideaki Matsunaka, "On the Fetish Character of Sound and the Progression of Technology: Theorizing Japanese Audiophile", in Gerry Buestien and Danni Nicholas - Sexton (eds.), *Sonic Synergies*, London, Ashgate (forthcoming) 参照。

(29) 吉田衛『横浜ジャズ物語』一九九五年二月五日付『東京朝日』。玉置眞吉「ジャズ昔噺」『レコード音楽』一九四〇年一〇月号、七七ページ。

(30) 武智豊子「喫茶店哲学」『月刊エノケン』一九三四年六月号、三二〜三三ページ。

(31) 藤田不二「クレデンザを囲んで」『月刊楽譜』一九三一年一、

二月号参照。藤田は別のところでモーツァルト、ベートーヴェンのデイスコグラフィーを作成している。

(32) 寺島靖国他「ジャズオーディオ座談会」『ジャズ批評』二〇〇六年三月号、一五〇〜一六八ページ(二五三ページ以降)。ジャズ喫茶、名曲喫茶の音響装置の紹介として『無線と実験』一九七〇年代前半から八〇年代にかけて連載された「Discover New Sound」参照。

(33) David Morton, *Off the Record. The Technology and Culture of Sound Recording in America*, New Brunswick, NJ, and London, Rutgers University Press, 2004, p. 17.

(34) 『モダン・ダンス』一九三八年一〇月号、六三ページ。『ダンスと音楽』一九三七年二月号、三八ページ。『ダンスと音楽』一九三七年二月号、三〇ページ。『ダンスと音楽』一九三七年三月号、三六〜三七ページ。『モダンダンス』一九三九年九月号、四二ページ。『ダンスと音楽』一九三七年五月号、五二〜五三ページなど。

(35) 『モダンダンス』一九三九年四月号、一〇ページ。

(36) 名和、前掲、九六ページ。

(37) 乾孝「ある青年——心理学者の自伝的回想」思想の科学社、一九四九年、三六ページ。

(38) 乾孝、前掲書、三八ページ。阿部ツヤコ「喫茶店ある記」『改造』一九三四年六月号、一一七ページ。武智豊子「喫茶店哲学」『月刊エノケン』一九三四年三月号、二四ページ。

(39) ジャズ演奏の場と法律の関係については、ニューヨークの通称キャバレー法を調査した重要な著作、Paul Chevigny, *Gigs: Jazz*

and the Cabaret Laus in New York City, Routledge, New

York & London, 1991を参照。永井良和のダンスホールやカラオケボックスの研究は、このような娯楽空間が単に利用者の欲望や営業者の利潤からのみ生まれたのではなく、つねに法律とのかけひきのなかで営業されてきたことを明らかにしている。営業時間、安全性、アルコールや食事の許可、性表現の範囲、許容入場者数、音量制限、事前通知の義務化など、法律の規制は見えない糸として、それぞれの空間のパフォーマンズの輪郭を決定している。永井良和『風俗営業取締り』講談社、二〇〇二年参照。

(40) 『音楽新聞』一九三五年八月下旬号「三ページ」『東京朝日』は「最近場末のカフェーにまで入込んでいる野卑なレコード音楽は相当地内のふんい気を混濁させているので、レコードの代りに音楽家による演奏を許可」しようと解釈している（八月二六日付）。

(41) 「喫茶店で演奏許可さる」、『音楽新潮』昭和十二年四月号、井上武士・秋山竜英編『日本の洋楽百年史』第一法規、一九六六年、五一八ページより引用。

(42) Paul Lopes, *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 140-41, 184-5. 日本のスウィングについては次の二本の拙稿を参照。「笠置シズ子のスウィングする声」、井波律子・井上章一編『表現における越境と混濁』国際日本文化研究センター、二〇〇五年、一七〜三六ページ、「スウィング・ニッポン」戦前日本の黒人音楽受容」、生井英考・荒このみ編『学際講座アメリカ第五巻 日米文化交流』ミネルヴァ書房、二〇〇七年（刊行予定）参照。

(43) Ola Stockfelt, "Adequate Modes of Listening", *Stanford Humanities Review*, vol. 3/2, 1993, pp. 153-170.

(44) 河野隆次「スウィングその他」『音楽評論』一九四二年八月号「一ページ」。彼はここで即興性の薄いブレン・ミラー楽団への不満を述べている。

(45) 「十一月ジャズレコード」『音楽新聞』一九三七年一〇月下旬号（一九八号）二ページ。日本のレコード収集家の人類学的考察として以下の拙論を参照のこと。Shuhei Hosokawa and Hideaki Matsuo, "Vinyl Record Collecting as Material Practice: The Japanese Case", in William W. Kelly (ed.), *Fanning the Flames: Fans and Consumer Culture in Contemporary Japan*, Albany, NY, State University of New York Press, 2004 pp. 151-167.

(46) 稲吉愈右「ベニー・グッドマン鳴盤史(5)」『モダンダンス』一九三九年一〇月号、三二〜三三ページ。

(47) 村岡貞「十一月のダンス・レコード」『ダンスと音楽』一九三六年一〇月号「三七ページ」。

(48) タチカハハルヲ「レコード漁りの楽しみ」『モダンダンス』一九三九年九月号、五三ページ。

(49) 三木定夫「ウィルソンのレコード解剖」『モダンダンス』一九三九年一二月号、八ページ。

(50) 森田雅夫「スウィング・タイム」『ダンスと音楽』一九三六年一〇月号「九ページ」。

(51) 『ジャズ』一九三五年五月号、三五ページ。

- (52) 唐端勝「レコード時評」『月刊楽譜』一九三九年一月号、五三ページ。
- (53) 吉本明光「レコード」『新女苑』一九三七年三月号、三〇三ページ。
- (54) 近江屋清兵衛「音盤界無駄口集」『月刊楽譜』一九三五年八月号。
- (55) Paul Lopes, *ibid.*, pp. 159-63.
- (56) 打野三弥「喫茶店とレコード」『モダンダンス』一九三九年一〇月号、五四〜五五ページ。
- (57) 小室靖夫「スウィング・ミュテックと喫茶店」『モダンダンス』一九三九年四月号、五〇〜五一ページ。同じ著者の「続スウィング・ミュテックと喫茶店」(『同』一九三九年七月号、五一〜五二ページ)は、一時間ずつ各喫茶をめぐってスウィングとスウィートの曲数を数えた報告で、大体二対一の割合でスウィングが優勢とのこと。
- (58) William Howland Kenney, *ibid.*, p. 16. レコードを紹介して白人が黒人の商業音楽、民俗音楽を「発見」する歴史は戦後もずっと続く。また最初の聴衆層には忘れられた音楽家やジャンルが、収集家によるLPやCD復刻によって、欧米や日本で蘇る例は非常に多い。
- (59) 大井蛇津郎「ジャズ珍レコード漫話」『モダンダンス』一九三七年一〇月号、二四ページ。
- (60) 稻吉「AMONG MY SOUVENIRS — 珍品ダンス・レコード号のために」『モダンダンス』一九四〇年六月号、二二〜二六ページ。
- 同じ「IN THE GOOD OLD SUMMERTIME — 続珍品ダンス・レコード号に寄せて」『モダンダンス』一九四〇年七月号、一四〜一五ページ。
- (61) 高橋忠雄「アルゼンチンもの珍盤異説」『モダンダンス』一九四〇年六月号、七ページ。
- (62) 前掲「横浜ジャズ物語」二四ページ。
- (63) 「レコード時評」『レコード音楽』一九四〇年四月号、四四〜四五ページ。同じような哲学は、野村あらえびすも述べている。「希くは音楽愛に燃ゆるファンたるもの、中古レコード屋に格付される前に、レコードされた芸術の良さを見出して、心ひそかに珍品の醍醐味を味う可きであると思う」(『珍品レコード序言』、青木誠意編『珍品レコード』グラモヒル社、一九四〇年、四ページ)。珍品熱については、赤木仁兵衛「忘れられたレコード」『レコード音楽』一九四一年三月号、六八ページ参照。藤田不二の『歴史的レコード』の広告によれば、「レコードにも新体制の時代が来た！ 古いレコードに対する再認識が絶対に必要なだ！ その意味に於て『歴史的レコード』は、遂に骨董レコード界の最高指針となった。若し皆さんの内に棚ざらしになったようなレコードがあったら、試みに本書と対照して御覧なさい。吃度思わざる珠玉に破顔一笑、感謝の言葉も知らぬと云った事になるでしょう」(『レコード音楽』一九四一年七月号、ページ数なし)。「新体制」という時の流行語を宣伝文句に起用した数多くの例のひとつ。
- (64) 田辺秀雄「時局とレコード愛好家の態度」『音楽評論』一九四一年八月号、九六〜九八ページ。

(65) 黛敏郎「私のモダン・ジャズ論」『音楽芸術』一九五九年一月号、六四ページ。八木の発言は同じ号の座談会「日本に於けるモダン・ジャズの現状と将来」(二七ページ)より。