

[論文]

20 世紀日本におけるタンゴの受容と「本場」意識の形成

——内面化されたモダニティという視点からの一考察

The Reception of Tango and the Creation of its Authenticity in Twentieth Century Japan: A Study from the Perspective of “Internalized Modernity”

麻場 友姫胡[※]
ASABA, Yuiko

キーワード

Tango in Japan; Modernity; Internalization; Authenticity; Popular Dance-Music Cultures

和文要約

20世紀の日本において、アルゼンチンをタンゴの「本場」とする認識はどのように創られたのか。本論文ではこの認識の形成過程を、筆者が提示する「内面化されたモダニティ」という概念を通して考察する。タンゴは、西洋的モダニティが生んだ「未開」と国際性の概念の間で、アルゼンチンにおける「近代化」の過程でジャンル形成された。日本においては、その導入期である1910年代から、こうしたジャンルとしてのタンゴが含んでいた階級・人種意識とともにモダニティとして受容され、戦後にかけて、非欧米であるアルゼンチンが「本場」として定められていった。このようなタンゴの内面化の過程は、日本特有のモダニティ構築のあり方を示している。

英文要約

How was tango’s authenticity created in Japan? Through the lens of what the author calls the *Internalized Modernity*, this essay examines the historical construction of tango’s authenticity in twentieth century Japan. Tango, as a dance-music genre, was fabricated at the intersecting point of “primitivism” and internationality—both concepts of which the products of Western modernity—and as the key part of Argentina’s “modernization”. Since its arrival in Japan in the 1910s and through to the postwar years, tango was internalized in the distant land together with the genre’s associated class and racial politics, and as modernity. In this process, the idea of prioritization of authenticity surrounding tango was cultivated, wherein Japanese performers and aficionados looked to Argentina in search for their artistic and academic pursuits. The creation of tango’s authenticity in twentieth century Japan complicates any simplistic understandings of the “West-East” or “Argentina-Japan” frames of cultural transmission, and in turn illuminates a unique mode of modernity construction in Japan.

※ ハダスフィールド大学; マリー・スクウォドフスカ=キュリー・アクションズ (MSCA)、グローバル・リサーチ・フェロー / 大阪大学文学研究科; 招聘研究員
University of Huddersfield; Marie Skłodowska-Curie Actions (MSCA), Global Research Fellow / Osaka University Graduate School of Letters; Visiting Researcher
y.asaba@hud.ac.uk

はじめに

本稿では、20世紀初頭に欧米を介して導入されたのち、しかし非欧米国であるアルゼンチンを「本場」¹⁾として強く志向する形で変遷してきた日本のタンゴ音楽文化について考察する。非欧米のポピュラー音楽という「他者」との接触において、「自己」が影響されていく内面化のプロセスは、どのように行われるのか。本稿は、日本におけるタンゴが、その導入期である戦前から戦後の繁栄期にかけて内面化（ないしは常識化）されていったプロセスを、「内面化されたモダニティ」という視座において検討する。²⁾日本におけるモダニティとしてのタンゴの内面化は、「危険／安全」、あるいは「野卑／優美」、といった対照的な概念の間を揺れ動きながら行われたと考えられるが、これらの対照的な概念は、どの文脈において、なぜタンゴと結びつけられたのか。そしてタンゴを通して日本で醸成されたアルゼンチンという非欧米国への親近感をどのように論じることができるのか。

日本におけるタンゴの受容と定着については、既に優れた一定の研究 [Alposta, 1987; 生明, 2018; 細川, 1992; Hosokawa, 2000; Savigliano, 1995; Nishimura, 2014a; 西村, 2014b, 2014c, 2014d] があり、筆者も博士論文 [Asaba, 2016] で論究している。日本におけるラテン音楽文化の独自の発展については、輪島裕介のパイオニア的なモノグラフ [輪島, 2015] がある。上記の先行研究は、主に外来文化としてのタンゴの受容過程に注目したものである。本稿では、これらの延長線上に、日本の愛好家や音楽家にとってタンゴがなぜ、いかに魅力的だったのか、という内面的な問題について考察を進めたい。

ラテン・アメリカ研究者であるフロレンシア・ガラムーニョは、アルゼンチンとブラジルを代表するポピュラー・ダンス音楽であるタンゴとサンバを「未開のモダニティ (Modernidad Primitiva, Primitive Modernity)」³⁾ [Garramuño, 2007] として特徴づける。ガラムーニョは、19世紀後半からヨーロッパで流行した「未開」芸術とその自国への逆輸入という文脈において、タンゴとサンバがそれぞれの国の象徴として形成されていった歴史を考察し、未開性がモダニティとして内面化されていく過程を論じている。

では、こうした南米の国民文化形成における未開性とモダニティの相関は、日本でどのように変奏され、内面化されたのか。日本におけるタンゴは、「未開」という、西洋近代の文化的ヒエラルキーにおける他者を象徴する概念 [Hall, 1992] だけではなく、国際的な「コスモポリタン性」という概念を合わせ持つことで、時にエロチックで「危険」と忌避されながらも、モダニティの文脈において制度化され、清潔化されることで、踊られ、奏でられてきたのではないか。更に、非西洋にありながら白人ヨーロッパ系移民が人口の大半を占めるアルゼンチン [Bastia and Hau, 2013] の両義的な位置が、タンゴを通して日本の中でどのようにモダニティと重ね合わされ、あるいは差異化されたのか。これらの問いは、多くの「洋楽」受容史が前提としがちな日本／西洋という二項図式を超え、「近代化」における複雑な国際関係を浮かび上がらせる。

このような「未開のモダニティ」の日本における内面化という主題を考えるために、ミシェル・ビジェニョが日本のアンデス音楽受容に関する研究の中で提示した「隔たりある親密性 (Intimate Distance)」 [Bigenho, 2012] という概念は有益である。ビジェニョは、文化間の差異と隔たりこそが「文化的親密性 (cultural intimacy)」を生む、とするスヴェトラナ・ボイムの議論 [Boym, 1994, 498-501] を援用して、「親密」と「隔たり」という一見矛盾する概念を結合することで、日本とボリビアという、植民地支配の歴史を共有しない国々の間で生じる、音楽を通じた「愛情」のトランスナショナル性を強調した。つまり、従来は主に「支配／被支配」の関係を通して考えられてきた文化間の接触において、「情動 (affect)」「親密感 (intimacy)」が重要な役割を果たしていることを論じたのだ。この議論は、国家間の権力の不均等さを看過す

ることなく、「西洋とそれ以外 (the West and the Rest)」の図式では捉えられない文化間の親密性・内面化を考えるために有益である。⁴⁾ こうした観点から本稿は、タンゴを通じて、「他国」の音楽文化が「自国」へ内面化していくプロセスを、差異や隔たりを有しながら行き交う国際的な音楽文化の中で考察する。

アルゼンチン・タンゴとモダニティ

タンゴは、1816年のアルゼンチン独立後、ブエノスアイレス、ラ・プラタ川に面する「貧困地域」の売春宿や酒場で育まれた、(後に「官能的」と避けられることになる)ダンサー同士の身体を絡ませるステップなどを含むダンスであり、それと共に奏でられた音楽だった。その後タンゴは、19世紀末から20世紀初頭にかけて、アルゼンチンの更なる近代化において、ナショナルな真正性を映し出すダンス音楽文化として、エリート層によってジャンル形成されていく。

この過程において、タンゴのパフォーマンスをめぐる価値体系も形作られることになる。ジャンルを形成する要素の一部として貧困や売春宿が理想化される一方で、「官能的」なステップを外したタンゴ・ダンスが生まれた。更には、アルゼンチン前近代の象徴とされた、パンパをかけた「勇敢かつ哀愁をおびたガウチョ」像が、都市文化であるタンゴに取り入れられた [Archetti, 2007]。また音楽は、アルゼンチン独自の「オルケスタ・ティピカ」という演奏編成(後述)や、ブエノスアイレス独特の日常表現を含んだ歌詞を伴うメロディアスな「タンゴ・カンシオン」と呼ばれる声楽のレパートリーなどが生まれた。

これと並行して、トランスナショナルな文脈でのタンゴは、俳優ルドルフ・ヴァレンチノが体現するような、北米で「ラテン・ラバー (Latin lover)」と呼ばれる「ラテンのセクシーな男性像」とも結びついた。メラニー・プレッシュは、ヴァレンチノが映画『黙示録の四騎士』(1921年/日本では1922年公開)で「スペイン風に」踊った、アルゼンチン・タンゴとしては「信憑性のない」タンゴや、「情熱」のタンゴといった概念も、西洋が発信したラテン・アメリカニズムの産物だと論じている [Plesch, 2013]。

このように、タンゴとそのイメージは、アルゼンチン国内の近代化に伴うアルゼンチン性の構築への知的な志向と、当時のトランスナショナルな文脈におけるラテン性とから生まれたものであり、重層的なモダニティを体現しているといえることができる。

タンゴ、日本へ：欧米における社交ダンスの価値体系の輸入 (1910年代)

日本へのタンゴの移入の経緯については、目賀田綱美男爵が1920年代後半にパリから「はじめて真正性のあるタンゴを紹介した」 [Savigliano, 1995, 183] という語りが強調されてきた。しかし、細川周平 [細川, 1992] と西村秀人 [西村, 2014b] の研究によると、日本においてタンゴは1910年代にはすでに新聞記事、また大衆向けの公演において紹介されていた。また1922年には、映画『黙示録の四騎士』でルドルフ・ヴァレンチノが踊るタンゴが、日本の一般庶民の好奇心を強くそそぐもいる。広範囲な視聴覚メディアを通じた拡散において、真正か否かが問われることはなかっただろう [Asaba, forthcoming 2021b]。加えて、第1次大戦直後からまもなくして、当時の日本のダンス愛好家たちの間では、アメリカ式社交ダンスに対抗し、理論研究が進んでいた英国式社交ダンス (ボールルーム・ダンス) が理論書の権威を伴って広まっていた [永井, 1994, 69]。

このように、タンゴは、「パリの目賀田男爵」のような特定の場所と人物からではなく、大西洋をまたいだ欧米の社交ダンスのネットワークと当時のメディアを介して日本に広まったのである。目賀田男爵がパリから持ち帰ったという説は、上流階級の個人とタンゴの密接な関わり

を強調し、20世紀初期のタンゴを日本国内における階級的な真正性と結びつけたことによって、現在にまで至る影響力をもったと考えられる。⁵⁾

以下では、1910年代の日本を含むグローバルなメディアとダンス音楽文化の流れについて論じる。まず、当時世界的に大きな影響を及ぼした、北米とヨーロッパ間、つまり大西洋をまたいで繁栄した社交ダンスのネットワークを取り上げ、次に、そこで築かれた価値体系が日本のタンゴ受容へ与えた影響力を検討する。

最初に着目したいのは、欧米、とりわけ米国と英国間⁶⁾で生まれた「教え／教わる」ダンスとしての性格である。これを主導したのは、当時大ヒットしていたラグ・タイムの黒人性に対抗し、ダンスの白人性を推し進めて制度化した、欧米社交ダンス界の花形的存在である英米人ダンス・カップルのヴァーノンとアイリーン・キャッスル夫婦 (Vernon and Irene Castle) だった [Cook, 1998]。当時、米国の大衆向けダンスホールで楽しまれた、ターキー・トロットのような新ダンスは、「グロテスクなゆがみを身体におよぼす」とされていた [Sachs, 2012, 444-5]。この「グロテスクな身体」とは、欧米、特に当時の米国における中上流階級の白人男性層から生まれた意識で、エンターテインメント性を帯びたダンスと、「陽気な」黒人性に由来するものであった。これに対してダンスの白人性を推し進めて制度化したのが、前述のキャッスル夫婦であった [Cook, 1998]。

こうした白人中心の社交ダンスの価値体系を背景として、1913年6月17日のニューヨーク・タイムズ紙の記事には、タンゴをめぐる欧米ダンス界の認識の変化を見ることができる。記事によれば、米国立ダンス巨匠協会 (The American National Association of Masters of Dancing) による議論の結果、「タンゴは、正しく教えられれば、礼儀よいダンスとして踊ることができる」が、ターキー・トロットは「不道德」であり教えることは「断固として無理」だという判定が下されたという。更に、「ダンスの巨匠たち (dancing masters) は、各地の権威者たちに、これから先このダンスを廃滅するよう促した」とも記述されている。⁷⁾ 共に大衆文化で生まれたダンスでありながら、タンゴには一定の正当性が与えられ、ターキー・トロットは「不道德」とされたのだ。音楽学者のスーザン・C・クックによると、当時の欧米ダンス界では「教える」こと、つまりは制度化することが可能なダンスは「正当」であり、それら以外の新ダンスは「不道德」とみなされた [Cook, 1998]。このように、タンゴの正当性の形成において、ダンス教育の発展という文脈は不可欠であった。

タンゴはその後間もなく、このような欧米における人種・階級意識という文化的な荷物とともに、日本で紹介される。1913年8月14日の朝日新聞には、おそらく日本で初めてタンゴを紹介する次のような記事が掲載された。

新しい物といふ物、新奇な事といふ様様な事が、暫しも落着いて居られない氣分の歐米人の社交界に次ぎ、に移り變った、最後には現に歐米の識者の間に問題となり憂國の士の頭を悩ましてゐる新舞踏が四五年前から流行り出して來た、トルキートラット [引用者注: ターキートロット]、タンゴ、ニグロイド、ボストンの四つである。⁸⁾

ここには道徳的腐敗への懸念とともに、当時の人々のタンゴへの深い好奇心が読み取れる。しかし、ここに見られるタンゴの「不道德さ」の強調は、実のところ、翌年の日本初となる大衆向けのタンゴ披露への宣伝であったとも考えられる。

翌1914年5月5日、日本においてタンゴが初演された。横浜のグランド・ホテルで行われたこのタンゴ・ダンスの披露は、アメリカの社交ダンスのダンサー、「ウェルドン夫人と其息子」に

よって行われ、およそ60人の外国人と数人の日本の役人が観客であった。これを伝える新聞記事は、「見慣れぬ日本人の目にはワルツ、ポルカ等在來の舞踏を一層誇張したる位にて詳しき區別は判らず」⁹⁾としている。一方、「タンゴ踊の名人」と紹介されたこのダンサーのコメントには、「タンゴ踊として決して野卑なるものではなくエレガント（優美）なる人が踊れば優美にヴァルガー（野卑）なる人が踊れば野卑になるなり。」¹⁰⁾といったように、欧米における階級および人種意識を読み取ることができる。

ここで、当時の欧米圏の社交ダンス界における「優美／野卑」の概念を確認しておこう。先に触れた、ダンスを「教える」文化として推進していたキャッスル夫婦は、タンゴは「野卑」な人が踊ると「野卑」になる、と言及している。¹¹⁾当時のダンス界におけるこのような「野卑／優美」という対照的な概念は、欧米圏においてダンスが「教え、教わることのできる」ものとして制度化されていたことと密接に関わっている。タンゴは「危なく」「エキゾチック」でありながらも、教授可能な「洗練された」ダンスとして、欧米の社交ダンス界に内面化されていたのである。キャッスル夫妻は、教えることが可能なダンスに「洗練（goodness）」という概念を付与し、タンゴを誰が、どのように、どこで踊るべきかを定式化した。¹²⁾スーザン・C・タックによれば、この「洗練」概念は、ターキー・トロットのようなツーステップの延長線上にある、「即興的」な「黒人性」を帯びたダンスを排除するものだったのではないかという。¹³⁾「洗練」は「優美」と完全に重なるものではないが、当時のダンスにおける「優美／野卑」という対概念の形成に大きな影響を与えたことは、十分に推測できる。この対概念は言うまでもなく階級意識とも密接に関係していた。つまり、教えられる「優美」なダンスが出来る者と、即興的で「野卑」なダンスを踊る者の、階級や人種の文化的差異が強調されたということだ。

日本におけるタンゴ・ダンスと階級意識の関連は、前述の横浜のグランド・ホテルでのタンゴ披露（1914年5月）の翌月6月13日、東京の洋風劇場「有楽座」で行われた日本初の大衆向けの大規模なタンゴ公演の記事に早くも看取される。アメリカから来日したダンス・カップルによって「管弦楽」の伴奏付きで行われたこの公演は、欧米的でハイ・ソサエティなものであると同時に「野卑」とうたわれていたタンゴを、実際にこの目で観たい、という聴衆で満員だった。この公演についての朝日新聞の記事（6月15日）では、タンゴを芸者おどりと比較したうえで次のように紹介している。

彼等が雄蝶雌蝶の如く舞臺の上で踊つてゐるのを見ますと「雨しよほ」や「かつぼれ」程露骨ではありませんがワルツやポルカよりは慥かに官能の刺激を受けます。[・・・] 聞く處によると日本の名もない劣等な女優共が是を見覺つて何處かでやらうと此夜など熱心に見物して居たさうです、何れ劣等な女優のタンゴ踊りが浅草邊に現れるかも知れませんがこれこそ鼻持ちがなりますまい。¹⁴⁾

実際、程なくタンゴは主に東京や大阪などの大都市で広く普及し、この記事が予想したように、東京・浅草の数々の劇場のレパートリーに入れられることになる。しかし、ここで注目しておきたいのは、「雨しよほ」「かつぼれ」をタンゴよりも露骨であるとし、芸者おどりの踊り子や女優たちを「劣等」とする批判的な言説である。こうしたタンゴを取り巻く階級意識は、逆説的な形で、当時の日本においてタンゴへある種の威信を与えたものと考えられる。また、続くところでは、タンゴを通しての社交場の作法や、タンゴを取り巻く道徳的行為のガイダンスが示されていることも興味深い。これらのことは、タンゴ・ダンスとその音楽のみではなく、その「文化パッケージ（cultural package）」¹⁵⁾を通して、モダニティとしてのタンゴが内面化さ

れていく過程のはじまりを示すものといえる。

「本場」意識の形成：アルゼンチン・タンゴ導入期（1920年代～1930年代）

20世期前半、世界各地のモダンなダンスホールでは、優秀なジャズ楽団とタンゴ楽団を同時に雇用して双方のレパートリーを交互に提供することが常識とされており、これは当時のブエノスアイレスでも同様であった [Tossounian, forthcoming 2021]。その頃のアルゼンチンでは、欧米式社交ダンスの「タンゴ」とは異なり、ダンスも音楽も独特のスタイルをもつ「アルゼンチン・タンゴ」が確立したが、これも当時、世界各地に広大なネットワークを有する欧米のエンターテインメント・ビジネスが生んだ「ダンスホール文化」のなかで形成されたものであった [Asaba, forthcoming 2021a]。

1920年代以降の日本のタンゴ文化は、音楽（演奏・鑑賞）とダンスが、一定の関係を保ちながらも、それぞれ独自の歴史を作ってゆく [Asaba, 2016]。¹⁶⁾ 1920年代後半以降になると、アルゼンチンをタンゴの本場とする真正性の意識が強まり、裕福なダンス愛好家たちがタンゴの本場を求めてアルゼンチンへ旅をし、そこでタンゴを習う者も出てきた [永井, 1994, 71-85]。同時期の日本のタンゴ音楽に関しては、日本のダンス界からの影響を受け、演奏とそれに関わる楽器やレコードといった物質文化を通じて、真正性をめぐる変化が生じつつあった。

具体的にみていくと、まず、1928年には、アルゼンチンの原盤から日本で国内版のアルゼンチン・タンゴ・レコードがプレスされ、「アルゼンチン直輸入」という宣伝文句と共に普及していった。また、バンドネオンが、数は少ないものの1935年頃に輸入され始めた [Asaba, 2016, 77]。後の日本タンゴ界では、押引異音のディアトニック・バンドネオン¹⁷⁾ がタンゴ演奏の真正性と特権的に結び付けられることになるが、これを押引同音のクロマチック・バンドネオンと区別する見方は、当時はまだ存在せず、それどころか、アコーディオンとバンドネオンの区別さえ根付いていなかった。例えば、1930年代に関西のダンスホールでタンゴの演奏を始めた早川真平（1914～1984）は、後年のインタビューの中で当時を振り返り、アコーディオンの奏法をまず習得した後、徐々にバンドネオンに切り替えたと述べている。¹⁸⁾ また早川は、「我々はタンゴでバンドネオンを使う事は、余り知らなかったんです。何だかアコーディオンにしては音が随分違うなあと…」¹⁹⁾ とも語っている。さらに早川は、バンドネオンがダンスホールで使用されはじめた1930年代には、タンゴよりも簡単なワルツをバンドネオンで演奏し楽器に慣れるようにしたと証言している。²⁰⁾ 当時のダンスホールの音楽家たちは、教則本をみながらバンドネオンを独学で学んでおり、ディアトニック式を演奏するバンドネオン奏者は、戦前にはほとんど存在しなかった（例外として自身で楽器を製作したとされる緑川嘉信がいる）。そして1930年代後半には、「オルケスタ・ティピカ」と呼ばれる楽団編成が徐々に導入されはじめた。オルケスタ・ティピカとは、6名から10名ほどで、バンドネオン、バイオリン、コントラバス、ピアノ、場合によってはビオラやチェロも加わる編成であるが、これも本場を意識したものであった。

1930年代後半、以前に増して国内に広く普及したアルゼンチン・タンゴのレコードも、「本場」意識の形成に大きく影響している。永井良和によると、ピクターは1936年に、アルゼンチンの原盤からプレスしたアルゼンチン・タンゴのレコードをアルバム（12曲6枚組）として会員予約制で頒布した [永井, 1994, 79]。このアルバムは、当時の著名なダンス愛好家たち、加藤兵次郎、目賀田綱美、玉置真吉、森潤三郎、高橋忠雄らが「選曲担当者」（「審査員」）となり、アルゼンチンからのタンゴを選曲し、解説も担当するというもので、彼らによって執筆されたレコードの解説記事には、アルゼンチンをタンゴの本場とする価値体系が内面化されていく様子

がうかがえる [永井, 1994, 80-1]。また当時、南米から直接、1枚「五円近く」でタンゴのレコードを購入していた人々がいたことも記録されており、こうした動向を察したビクターが6枚1組のレコードアルバムを10円で発売したところ、予想を上回る3万5千の予約が入り、すぐさま第2弾が計画・発売されたという [永井, 1994, 80]。レコードの審査員の1人、加藤兵次郎は、これらの録音は「ヨーロッパ化されない」タンゴであり、「アルゼンチンタンゴはアルゼンチンタンゴとして独自のものである」と記述している [永井, 1994, 80]。このように、彼らは実際にダンスを好んで行う愛好家 (aficionado) であると同時に、知識生産にも関わったのである [Asaba, forthcoming 2021b]。

以上で見てきたように、「本場」意識は、アルゼンチンのタンゴの真正性や、それに関する価値観と実践が創られていくなかで形成されていった。ここで強調したいのは、アルゼンチンが本場であるという価値観の誕生は、モダニティとしてのタンゴの内面化を示すと同時に、それによって従来の「西洋-東洋」を軸とする文化の伝達経路を超える、「アルゼンチン-日本」という軸をも形成した、ということである。言い換えれば、もともと西洋を介して日本に紹介されたタンゴが、日本で新しいモダニティを生み出すことに寄与しながら、当時「近代化」が推進されていたアルゼンチンに、タンゴを通して共鳴することとなったのだ。

「タンゴ黄金期」、愛好家と音楽産業のコラボレーションを経て（1940年代以降）

1939年、外来ポピュラー音楽への日本政府からの批判が強まり、翌年の11月1日にはダンスホールも閉鎖されたことで、日本におけるタンゴ演奏の場は激減した [西村, 2014c, 87]。一方で、「楽団南十字星」など著名なタンゴ楽団が、淡谷のり子、渡辺はま子、藤山一郎たちと共に、軍属の慰問団としてジャワ、パレンバン、シンガポールなどで公演を行った。²¹⁾ また、ダンスホールの閉鎖時期が日本よりも数年おそかった中国へ渡った日本人タンゴ演奏家も多くいた。²²⁾ こうした戦前から活躍していた日本のタンゴ演奏家たちが、戦後の日本人タンゴ演奏家にとって、タンゴの真正性を示す鏡となっていくことは重要である [Asaba, 2016]。

終戦後間もなく、タンゴ音楽同好会が日本各地に結成されていき、また、アルゼンチン・タンゴがラジオやテレビ放送を通してより広く普及していった。一般的には、日本における「タンゴ黄金期」はこの時期を指すが、実際のところ、この隆盛は戦前・戦中の文化的な延長線上にあったと考えられる。戦中の「私的空間におけるタンゴ」が、戦後日本の「タンゴ黄金期」を準備したとも考えられるが、その検討については今後の課題としたい。²³⁾ 注目したいのは、この戦後の「タンゴ黄金期」は、単に戦前のモダニティの内面化の再演ではなく、日本の内にもタンゴの真正性を見だし、新しい音楽文化を生み出したということである。

1946年、「ポルテニア音楽の時間」というラジオ番組がNHKで放送を開始した [蟹江, 2006, 1]。「ポルテニャ」及び「ポルテニョ」とは、ブエノスアイレスの人々、そしてこの港 (puerto) 都市の文化的な要素を指す時に使われる言葉であるが、戦後の日本のタンゴ界（その熱烈なファンや愛好家も含む）では、タンゴやブエノスアイレスとほぼ同義語として使われ、日本のタンゴ文化そのものを象徴する語になってゆく。この象徴的な語を冠した「ポルテニア音楽の時間」では、毎週日曜日の正午からの15分間、日本人タンゴ演奏家たちが生演奏を提供した。

この番組は1年も経ずに終了することになるが、1951年、同じ題名の番組が、開局直後のラジオ東京（現・TBSラジオ）で開始された。これは毎週日曜日夕方25分間のレギュラー番組となり、坂本政一率いる6人編成の「坂本政一室内楽団」²⁴⁾（後の「坂本政一とオルケスタ・ティピカ・ポルテニア」）が生演奏を行った。坂本政一（1909～1995）はこの頃、コロムビア専属でタ

ングの編曲家をしていたが、NHK ラジオへの出演や雑誌『ダンスタイム』への執筆などでも名を知られていた。「ポルテニア音楽の時間」は人気を博し、「坂本政一室内楽団」のバンドネオンのメンバー数も増えていった〔蟹江, 2006, 1〕。番組の題名からもうかがえるように、日本におけるタンゴ文化は、アルゼンチンにその真正性を認めていた。更に、ラジオを通してタンゴ音楽が普及したことによって、タンゴの音楽がダンスとは（交わりながらも）更に区別される独自の文化として発展していった。この時点で、音楽においては、「アルゼンチン・タンゴ」と「コンチネンタル・タンゴ」は、異なるタンゴとして真正性の上で区別がつけられた。「コンチネンタル・タンゴ」とは、ドイツ、イタリア、デンマークを含むヨーロッパ大陸や英国で作曲されたタンゴ音楽を指す。

1952年には、『中南米音楽』（月刊『ラティーナ』〔2020年廃刊〕の前身誌）が、主にタンゴについての記事を掲載する雑誌として創刊され、1955年には「これがタンゴだ」という題名のラジオ番組（東芝オデオンレコード提供）も登場する。またこの頃から、各地のタンゴ音楽同好会で発行されていた月刊・年刊の会報には、当時の日本とアルゼンチンのタンゴ音楽家たちのインタビュー記事や、前述のラジオ番組からインスピレーションを得た「“これがタンゴだ!!” ESTE ES EL TANGO PORTEÑO」といった、タンゴのアルゼンチン性を強調し、スペイン語も含むタイトルの記事が多く書かれるようになった。²⁵⁾

このように、アルゼンチン・タンゴにまつわる知識は、草の根的な愛好者と音楽産業の間で絡みあいながら広まっていった。タンゴ愛好家たちは知識生産に携わったばかりではなく、レコード会社におけるアルゼンチン・タンゴのレコード販売戦略にも大いに貢献したのだ。そして1960年代になると、レコード会社が、アルゼンチンから来日したアーティストと彼らのレコードの宣伝のため、各地のタンゴや中南米音楽の同好会と共同でレコード・コンサートを開催するなど、愛好家とプロフェッショナルが不可分に結びついた形で、タンゴが広まっていくようになる〔Asaba, 2016, 160-91〕。

一方で、日本のタンゴ演奏家たちの間でも、アルゼンチンにタンゴの真正性が強く求められていった。1953年には歌手の藤沢嵐子（1925～2013）が、早川真平と刀根研二と共にアルゼンチンでのコンサートを成功させ、アルゼンチン志向が更に強化された。嵐子の夫であり、彼女をフィーチャーした「オルケスタ・ティピカ東京」を率いた早川は、なぜ「スペイン語でタンゴをうたうのか」という問いに対して、興味深いコメントを残している。²⁶⁾

ちゃんと、例えばシャンソンの上手な人だったらね、フランス語でちゃんと歌って、それから日本語で歌うならいいんだけど、フランス語の本物のシャンソンを勉強しなくちゃね。シャンソンの意味が解らないですよ。タンゴもやはりスペイン語を、いわゆるアルゼンチン語をある程度判ってからでないとタンゴの意味が判らないですよ。²⁷⁾

このコメントからは、タンゴの真正性をアルゼンチンに求める姿勢が内面化され、また、この真正性が現地の言語を使用するという姿勢と共に進展していったことがわかる。ここで注目したいのは、タンゴの「言語性」や、プエノスアイレスの言語アクセントを歌唱に反映させることに真正性を見いだすことは、アルゼンチンにおけるタンゴ界の特徴でもあったことである〔Taylor, 1987, 485〕。こういったタンゴ演奏・歌唱法についての美意識が、日本のタンゴ音楽文化においてもみられるようになったのだ〔Asaba, 2019〕。

戦後日本のタンゴ音楽文化の更に興味深い特徴は、昔のタンゴもよく聴いて学び、「タンゴ丈ではなく、基礎的なものも稽古」²⁸⁾ することが大切だという価値体系が、早川も含む日本人タ

ンゴ・ミュージシャンたちや愛好家たちによって創られたことである。つまり、古さに真正性を置き、そこから「本物」を学ぶという価値観だ。また、この「基礎的なもの」とは、いわゆるクラシック音楽の楽器テクニックや、歌唱力を重視する価値体系をも指している。

クラシック音楽のテクニックを磨くことによって、より良いタンゴが演奏できるというコメントは、例えば、バンドネオン奏者の門奈紀生（1940年生）も、筆者とのインタビューにおいて、「[クラシック音楽の]スケールなども練習してテクニックを鍛える」²⁹⁾とコメントしている。このように、「基礎」としてのクラシック音楽とタンゴ演奏との関わりを強調することも、戦後の日本タンゴ音楽界に顕著な価値観といえる。

このことは、20世紀の英国・北米において、芸術を縦に測る「ものさし」として提案された「ハイ・ミドル・ローブロー」概念 [Rubin, 1992] が、日本においてどのように応用できるのかを観察するのに有益な事例である。長崎励朗は、戦後の労音で好まれたタンゴとジャズを「中間文化」と示している [長崎, 2013, 67-76]。「中間文化」とは、「教養」（＝ハイ・ブロー）とされたクラシック音楽でもなく、「大衆」の「娯楽」（＝ロー・ブロー）とされた歌謡曲（俗悪とされたレパートリーも含む）でもない、「ミドル・ブロー」を意味する。そして長崎は、タンゴなど外来のポピュラー・ミュージックが「セミ・クラシック」とみなされたとする。クラシック音楽とタンゴ演奏との関わりを強調する戦後の日本タンゴ音楽界の価値観も、戦前から続いた「教養」としてのクラシック音楽が、戦後において変奏されたものだといえる。

この「中間文化」や「セミ・クラシック」という概念は、貫戦期の日本におけるタンゴ演奏に対する価値体系の形成や、戦後に増加したクラシックのコンサートホールでのタンゴ演奏の位置づけを考える上でも重要である。1970年代後半以降のタンゴ低迷期を超え、1990年代後半からのピアソラ・ブームの影響下において、日本ではクラシックとタンゴのジャンルを行き交いながら活動する演奏家や、タンゴをクラシック風に演奏する音楽家も増えた。ただし、クラシックとタンゴのヒエラルキーの認識がなくなったというわけではなく、例えば現代の日本のクラシック音楽界においては、タンゴは依然として「中間文化」的な芸術と捉えられている。

むすびに

本稿では、日本におけるタンゴの内面化を考察する際に、タンゴをアルゼンチンのもの、西洋のもの、と切り分けて考えるのではなく、矛盾や破綻を含みながらも、重層化され、統合的に経験されるモダニティとして捉えようと試みた。日本においてタンゴの「本場」が、西洋の外にあるアルゼンチンに定められたことは、国家主導の欧米列強の模倣にとどまらない、日本におけるモダニティ構築の新しいあり方を示している。アルゼンチンのタンゴ音楽こそが本物であるといった真正性を通して、タンゴ音楽が内面化されてきたことは、様々な国でのタンゴ内面化の過程と比較してもユニークである [Saviagliano, 1995] が、とりわけ重要なのは、この歴史的な真正性構築の過程が日本のタンゴ界を形成してきたことである。

一方、観察してきたように、西洋近代の文化的ヒエラルキーに由来する未開性と、コスモポリタンな国際性の狭間に生じたタンゴは、まず西洋で制度化されてから、日本に導入された。やがて日本におけるタンゴ音楽の本場意識は、西洋ではなく、アルゼンチンという、モダンでありながらも西洋ではない、中間的でニッチな場所に投影され、内面化されていった。タンゴは日本において、「危ない」ながらも「合法化」され、モダニティとつながりながらも欧米のものとも言い切れない、矛盾を含む特性を持たされたがゆえにこそ、大衆の興味をそそり、演奏家やダンサー、愛好家たちから深い愛情を注がれたのだ。日本におけるタンゴの内面化は、重層的なモダニティがダンス音楽文化を通して日常化されていく経緯を示している。そして、様々

な矛盾を含有するモダニティこそが、変遷するタンゴ像に一貫して見出されてきた要素なのだ。

※ This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 846143.

本研究は、欧州連合（EU）「ホライズン2020」研究・イノベーションプログラムにおける「マリリー・スクウォドフスカ＝キュリー資金」の助成を受けた。プロジェクト・ナンバー 846143。

注

- 1) 洋楽をめぐる「本場」概念については、南田勝也編著による最新の仕事がある [南田, 2019]。日本のタンゴ音楽文化における「本場＝アルゼンチン」の重視は、日本におけるタンゴ最盛期後（1970年代後半以降）のタンゴファン拡大を妨げる理由となったほどであるという指摘もある [生明, 2018]。
- 2) モダニティを固定された概念と捉えるのは問題があるだろう。しかし本稿では、アルゼンチンにおけるタンゴのジャンル形成と、日本におけるタンゴ受容を、モダニティ概念と結びつけることで、非西洋国における、他の非西洋国の音楽文化の受容過程に着目したい。
- 3) 以下、英語およびスペイン語からの日本語訳はすべて筆者による。
- 4) 「情動論」の視座からみる、日本におけるタンゴ音楽文化については、筆者の別の著書で言及している [Asaba, 2019]。
- 5) 目賀田男爵がアルゼンチンのタンゴを「本場」と発言したとされることも、人々がアルゼンチンに目を向けるようになった理由の一つと考えられる。目賀田男爵の弟子である森潤三郎の著作『アルゼンチン・タンゴの踊り方：独習自在』（朝日書房、1930年）と『たんご亜爾然丁風舞踏』（朝日書房、1933年）を参照。
- 6) タンゴは1911年にベル・ハーディング（Belle Harding）がパリからロンドンへ導入したとされる [Buckland, 2011, 163]。
- 7) 1913, "Authority for the Tango: But Dancing Masters in Convention Declare Turkey Trot Immoral." *The New York Times*, 17 June.
- 8) 1913, 「欧米問題の新舞踏－風俗壊亂の極」. 『朝日新聞・東京』, 8月14日朝刊.
- 9) 1914, 「横濱のタンゴ踊」. 『朝日新聞・東京』, 5月7日朝刊.
- 10) 同上.
- 11) 1913, "Tango According to Castle." *Metropolitan*, 38, 2, 38-9. キャッスル夫妻は、日本で最初にタンゴが紹介された新聞記事の写真に写っている、モーリス・ムーヴェ（Maurice Mouvet）とフローレンス・ウォルトン（Florence Walton）のカップルによる「アパッチ・ダンス（Apache dance）」を戯画的に引用し、「野卑」なダンスを踊る「洗練されていない、また危険な『他者（Other）』」と彼らを批判した。スーザン・C・クックによる [2019年10月21日, 筆者との対談]。
- 12) Castle, Vernon and Castle, Irene, 1914, *Modern Dancing*, New York: Harper & Bros.
- 13) スーザン・C・クックによる. [2019年3月28日, 筆者宛メール].
- 14) 1914, 「私は觸れる（上）」. 『朝日新聞・東京』, 6月15日.
- 15) この「文化パッケージ」という表現は、アリ・ジハード・レイシー（Ali Jihad Racy）による [Racy, 1994]。
- 16) アルゼンチンへタンゴを習いに赴いた愛好家はいたが、日本では英国式社交ダンスのタンゴが1980年代まで主流であった。その理由の1つには、1930年代から続いた、アルゼンチンという「後進国」から学ぶべきものは何もないという国際関係の序列に基づく意識 [永井, 1994,

- 86] があり、また別の理由としては、日本語に訳された英国式社交ダンスの雑誌を通して日本の社交ダンス界に広まっていた、アングロサクソンが踊るタンゴが最上位であるとする価値観があった。しかし、これらのタンゴ・ダンスをめぐる日本の社交ダンス界における価値観は、1980年代にパリ、そしてニューヨークのブロードウェイを筆頭にヒットしたショー、「タンゴ・アルヘンティーノ」からの、大きな影響を受ける事となる。日本では、1987年に初公演されたこのショーをきっかけに、日本の多くのダンサーがアルゼンチン・スタイルのタンゴを踊るようになり、タンゴ・ダンスのアルゼンチンをめぐる本場意識が形成されていった [Asaba, forthcoming 2021b]。一方音楽については、日本では1930年代から徐々にアルゼンチンが本場とされ、アルゼンチンでの演奏スタイルを「模範」として演奏されてきた。ゆえに、例えば戦後日本のダンスホール全盛期（1970年代半ば頃までを指す）には、アルゼンチンのタンゴ音楽演奏と共に、英国社交ダンス式タンゴが踊られた。こうした事例は、タンゴ・ダンスとタンゴ音楽が別れて育まれた日本のタンゴ文化のユニークな一面を示している。
- 17) ボタンの配置が独特で、押すときと引くときで音が異なる。アルゼンチンにおいてタンゴ演奏をする際に使用される。
- 18) 1956, 「高山正彦—希望対談 (1) ゲスト 早川真平」. 『タンゴ・ポルターニョ』, 1: 31.
- 19) 同上, 1: 30.
- 20) 同上, 1: 31.
- 21) 2020年1月31日, 高谷照信 (「楽団南十字星」元メンバー, バンドネオン奏者), 電話インタビュー.
- 22) 戦前・戦中期に日本と中国を往復しながら活躍した日本人タンゴ演奏家たちについては、筆者が現在研究中である。
- 23) また、戦前から戦後にかけての、日本におけるタンゴ音楽文化と「流行歌」については生明俊雄の著書 [2018] を参照。
- 24) この時の編成は、坂本政一 (バンドネオン)、岩見和雄 (バンドネオン)、高珠江 (バイオリン)、天野祥三 (バイオリン)、村上家偉 (チェロ)、佐々木典年 (ピアノ) である。
- 25) 1956, 『タンゴ・ポルターニョ』, 1: 35.
- 26) 藤沢蘭子は日本語とスペイン語の両方でうたうこともあった。しかしここでは国際的な視野から見た場合に明らかになる、「なぜ日本人はタンゴをスペイン語でうたうのか」という、日本のタンゴ音楽文化の独特さに焦点をあてている。
- 27) 1956, 「高山正彦—希望対談 (1) ゲスト 早川真平」. 『タンゴ・ポルターニョ』, 1: 34.
- 28) 同上.
- 29) 2014年6月15日, 門奈紀生, インタビュー, 兵庫県姫路市. ただし、これらの「スケール」も、アルゼンチンにて数多く出版されている、バンドネオンの教則本に記載されている音階などを指している。Asaba [2016, 240-2] を参照。

参考文献

- Alposta, Luis, 1987, *El Tango en Japón*, Buenos Aires: Corregidor.
- Archetti, Eduardo P. 2007, "Masculinity, Primitivism, and Power: Gaucho, Tango and the Shaping of Argentine National Identity." French, William E. and Bliss, Katherine Elaine (eds.), *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers. 212-29.
- Asaba, Yuiko, 2016, "Tango in Japan: Digesting and Disciplining a Distant Music." PhD dissertation,

- Royal Holloway, University of London.
- Asaba, Yuiko, 2019, “‘Folds of the Heart’: Performing Life Experience, Emotion, and Empathy in Japanese Tango Music Culture.” *Ethnomusicology Forum*, 28, 1, 45-65.
- Asaba, Yuiko, forthcoming 2021a, “Tango: Dancing to a Global Music Culture.” (working title) Krüger, Bridge Simone (ed.), *The Oxford Handbook of Global Popular Music*, Oxford: Oxford University Press. Pagination tbc.
- Asaba, Yuiko, forthcoming 2021b. “Demarcating status: tango music and dance in Japan, 1913-1940.” Nathaus, Klaus and Nott, James (eds.), *Worlds of Social Dancing: Dance Floor Encounters and the Global Rise of Couple Dancing, c.1910-c.1940*, Manchester: Manchester University Press. Pagination tbc.
- 生明俊雄, 2018, 『タンゴと日本人』, 集英社.
- Bastia, Tanja and Hau, Matthias vom. 2013, “Migration, Race and Nationhood in Argentina.” *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 40, 3, 475-92.
- Bigenho, Michelle, 2012, *Intimate Distance: Andean Music in Japan*. Durham & London: Duke University Press.
- Boym, Svetlana, 1998, “On Diasporic Intimacy: Ilya Kabakov’s Installations and Immigrant Homes.” *Critical Inquiry*, 24, 2, 498-524.
- Buckland, Theresa, 2011, *Society Dancing: Fashionable Bodies in England, 1870-1920*, London: Palgrave Macmillan.
- Cook, Susan C. 1998, “Passionless Dancing and Passionate Reform: Respectability, Modernism, and the Social Dancing of Irene and Vernon Castle.” Washabaugh, William (ed.), *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*, Oxford & New York: Berg. 133-50.
- Garramuño, Florencia, 2007, *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. [2011, Stahl, Anna Kazumi (transl.), 『Primitive Modernities: Tango, Samba, and Nation』, California: Stanford University Press].
- Hall, Stuart, 1992, “The West and the Rest: Discourse and Power.” Hall, Stuart and Gieben, Bram (eds.), *Formations of Modernity*, Cambridge: Polity Press. 225-320.
- 細川周平, 1992, 「西洋音楽の日本化・大衆化 35 タンゴ」. 『ミュージック・マガジン』, 24, 3: 148-53.
- Hosokawa, Shuhei, 2000, “El Tango en Japón antes de 1945: Formación, Deformación, Transformación.” Pelinski, Ramón (ed.), *El Tango Nómada: Ensayos sobre la Diáspora del Tango*, Buenos Aires: Corregidor. 347-78.
- Jihad Racy, Ali, 1994, “A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz.” *Ethnomusicology*, 38, 1, 37-57.
- 蟹江丈夫, 2006, 『日本のタンゴ楽団』. 横浜ポルテニア音楽同好会創立20周年記念事業.
- 南田勝也 (著, 編), 2019, 『私たちは洋楽とどう向き合ってきたのか—日本ポピュラー音楽の洋楽受容史』, 花伝社.
- 永井良和, 1994, 『にっぽんダンス物語—「交際術」の輸入者たち』, リプロポート.
- 長崎励朗, 2013, 『「つながり」の戦後文化誌—労音、そして宝塚、万博』, 河出書房新社.
- Nishimura, Hideto, 2014a, “Tango en Japón: Entre lo Japonizado y lo Auténtico.” Aharonián, Coriún (ed.), *El Tango Ayer y Hoy*, Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. 367-89.

- 西村秀人, 2014b, 「《タンゴ日本渡来100周年》に寄せて①－大正時代のタンゴ事情」. 『ラティーナ』, 2: 84-7.
- 西村秀人, 2014c, 「《タンゴ日本渡来100周年》に寄せて②－戦前タンゴ界の隆盛」. 『ラティーナ』, 3: 84-7.
- 西村秀人, 2014d, 「《タンゴ日本渡来100周年》に寄せて③－戦後タンゴ・ブームの諸相」. 『ラティーナ』, 4: 84-7.
- Plesch, Melanie, 2013, "Topics of Spanishness in Tango Scenes: A Postcolonial Reading of Mainstream Film." *Diagonal* (online, <https://cilam.ucr.edu/diagonal/>), 8.
- Rubin, Joan Shelley, 1992, *The Making of Middlebrow Culture*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- Sachs, Curt, 2012, *World History of the Dance*, New York: W.W. Norton & Co.
- Savigliano, Marta E. 1995, *Tango and the Political Economy of Passion*, Colorado: Westview Press.
- Taylor, Julie M. 1987, "Tango." *Cultural Anthropology*, 2, 4, 481-93.
- Tossounian, Cecilia, forthcoming 2021, "Tango dancing in Buenos Aires: women, style and intimacy (1920-1940)." Nathaus, Klaus and Nott, James (eds.), *Worlds of Social Dancing: Dance Floor Encounters and the Global Rise of Couple Dancing, c.1910-c.1940*, Manchester: Manchester University Press. Pagination tbc.
- 輪島裕介, 2015, 『踊る昭和歌謡—リズムからみる大衆音楽』, NHK 出版.

