

ガラパゴス化とグローバル化の視点で

タンゴ黄金時代を見直す

齋藤 富士郎

ガラパゴス化とは、外界から隔絶された環境下で市場が独自の発展を遂げ、その結果として世界標準とは無縁になってしまった状態を揶揄した表現である。

南米大陸から 1000km 離れた赤道直下の孤島であるガラパゴス諸島の生物は外敵が侵入してこない状態が長い間続いたため、多くの生物種が淘汰されずに独自の進化を遂げ、固有種となっていることで知られている。ガラパゴス化という表現はこのことに由来している。

ガラパゴス化という表現は始め日本の携帯電話市場を形容するものとして登場したが、現在ではいろいろな分野において便利な表現として使われている。



タンゴの歴史は二度の世界大戦を挟んでガラパゴス化とグローバル化の相互作用の中で発展してきたと見ることはできないか、というのがこの考察の主旨である。

周知のようにタンゴの黄金時代については日本とアルゼンチンでは見方が異なる。

今日のアルゼンチンでは 1935 年頃から 1950 年頃までをタンゴ黄金時代とする考え方が一般的である。ここではこれを仮に

- 「アルゼンチン視点タンゴ黄金時代」

“La Epoca de Oro del Tango desde el Punto de la Vista Argentina”

と名付ける。

一方、日本のタンゴ・ファンの間では 1927 年とその前後の数年間を第 1 期タンゴ黄金時代、1950 年とその前後の数年間を第 2 期タンゴ黄金時代とする見方が一般的である。ここではこれらを仮に

- 「日本視点第 1 期タンゴ黄金時代」

“La Primera Epoca de Oro del Tango desde el Punto de la Vista Japonesa”

- 「日本視点第 2 期タンゴ黄金時代」

“La Segunda Epoca de Oro del Tango desde el Punto de la Vista Japonesa”

と名付ける。

かつては日本のタンゴ・ファンの間では 1940 年代のタンゴはそれほど評価されてこなかった。というよりは評価の対象となり得なかったといった方がより正確かも知れない。それは何と云っても北半球全

体を巻き込んだ第2次世界大戦があったためである。これに対して、南半球のアルゼンチンは平穏な日々を送る（アルゼンチンは大戦末期に参戦はしたが、殆ど何もしなかったと言って良いだろう）一方で、食料輸出で外貨を稼ぎ、富を蓄え、タンゴは栄え、**アルゼンチン視点タンゴ黄金時代**を現出した。その頃、日本はどうであったか。タンゴ研究家の故加年松城至氏は戦時中、蓄音器に布団をかぶせて音が漏れないようにしてロシータ・キロガの歌を聴いていた(*)。空襲警報が鳴ると何を置いてもレコードを抱えて防空壕に逃げ込んだ。しかしそのレコード・コレクションも1945年5月の東京空襲で灰燼に帰してしまった(参考資料[1])。そんな時代に海の向こうのアルゼンチンではタンゴ黄金時代が真っ盛りであると誰が想像できたであろうか。日本のタンゴ・ファンの立場から見れば**アルゼンチン視点タンゴ黄金時代**はタンゴから隔離された時代でもあった。日本のタンゴ・ファンが1940年代のタンゴを聴けるようになったのは1950年もかなり過ぎた頃である。それで改めて1940年代のタンゴを評価できるようになったのである。



大空襲で焼け野原となった東京市街地

第2次大戦中、アルゼンチンと北半球諸外国との間の交流は当然途絶えた。米国とは交流は可能であったかもしれないが、日独の潜水艦攻撃は覚悟しなければならなかったから、交流は必需品に限られており、米国音楽の流入は無かったはずである。大西洋を隔てたヨーロッパ諸国との交流はあるはずが無かった。だからこの時代、アルゼンチン・タンゴは独自の、ガラパゴスの進化を遂げざるを得なかった。その結果が今日の典型的なアルゼンチン・タンゴのスタイルとなった。

日本視点第1期及び第2期タンゴ黄金時代も共に日本のタンゴ・ファン、それもレコード鑑賞を基本とするプレイバック派(参考資料[3])に属するタンゴ・ファンが恐らく1960年代に入ってから言い出したことで、その由来はタンゴ・ファンがレコード鑑賞に基づいて「自分はこの時代のタンゴが一番好きだ、一番良いと思う」という自分の好みを一般化し、普遍化した結果である。勿論、アルゼンチンの人々はあずかり知らない話である。

日本視点第1期タンゴ黄金時代は実際にはアルゼンチンのタンゴ界が大きな試練に曝された時代であり、彼等にとっては必ずしも「黄金時代」ではなかった。確かに1927年という年はレコードに関する限り名演奏が集中している極めて特異な年である。どうしてそうなったのであろうか？ アルゼンチンは第1次世界大戦中の1914年から1917年までは景気後退に見舞われたが、その後は欧州向け農畜産物の輸出で富を蓄積し、1929年に始まった世界恐慌の前までは経済的に恵まれた国であった(参考資料[4])。それは又タンゴがボカヤバラカスを出てセントロに進出を果たした時代でもあった。こうした時代にあつて、各種の歓楽施設は繁栄し、タンゴ需要は高まったと考えられる。そのピークが1927年であったと思われる。

しかしその頃から世界恐慌に加えて各種の技術革新がタンゴにも影響を与え始める。

1926年に録音方式がそれまでのアコースティック録音から電気録音に替わり、レコードからの再生音質は飛躍的に向上した。そのことがタンゴ演奏技術の格段の進歩を促進したと言われている。しかしこれは見方が些か単純すぎると筆者は考えている。録音方式の如何に拘らずタンゴ演奏家たちは技術の向

(*) 戦時中、英米音楽は「敵性音楽」として排除されていた。タンゴは中立国アルゼンチンの音楽であるから該当しないはずであったが、そんなことは理解しない人も多かった。

上に励んできたのであり、電気録音になってから急に演奏技術の向上に励むようになったわけではないだろう。それに電気録音になったといってもレコード再生は依然としてアコースティック方式の蓄音器によっていたはずだから、音質の変化が今日の我々が想像するほど急激ではなかったのではないかと筆者は考えている。電氣的に音をより高音質で再生するいわゆる電気蓄音器（電蓄）の登場はかなり後であり、かつかなり高価であったはずである。だから演奏技術を云々する限りにおいて電気録音のインパクトを余り過大に評価すべきではない。

電気録音は個々の演奏家の技術よりも、楽団によるタンゴ演奏スタイルそのものに大きく影響したと思われる。アコースティック録音方式では大きなラップで音を集め、そのエネルギーだけで蠟盤に音を刻み込む。だからあまり細かいことは言わずに、とにかくできるだけ大きな音をラップに送り込むことに楽員全員が集中したに違いない。更に、音圧だけで音を刻み込むのであるから、あまり細かい音の変化や弱音は録音できない。だからアコースティック録音時代の演奏は合奏中心にならざるを得ない。一方、電気録音では音のエネルギーを電気エネルギーに変換し、増幅し、蠟盤に刻み込むのであるから、細かい音の変化や弱音も記録でき、合奏中心ではなく、楽器のソロも加えることもできるようになる。だから電気録音がタンゴ演奏に与えた影響は個々の楽器演奏技術よりも編曲面の方が大きかったのではないと言える。換言すれば、編曲という概念は電気録音になって可能になったとも言えるのである。

電気録音よりも影響が大きかったのはラジオ放送ではないかと筆者は考えている。日本に先立つこと3年早く1922年にラジオ・クルトゥーラが、1923年にはラジオ・スプレンドィが開局し、タンゴ放送を始めた。初期のラジオ受信機はレシーバーで聴く方式であったが、間もなくラウドスピーカに置き換わり多くの人々が同時にラジオを聴けるようになり、ラジオはマスメディアとなった。ラジオを通して人々は文字通りのリアルタイム(*)でタンゴを聴いた。ラジオを通して聴くタンゴはレコードと違ってスクラッチ・ノイズもなく、音質も蓄音器で聴くよりは良かったと思う。そしてそのことがタンゴ演奏家たちの演奏技術を向上させる働きがあったと考えるのは自然である。

1929年に始まった世界的不況はアルゼンチン・タンゴ界にも深刻な影響を及ぼし、タンゴ楽団はどこも経営難に陥った。特に若手の楽団の仕事場が少なくなり、活動は不安定になった(参考資料[4])。しかしそういった経済的側面以上にタンゴ界に大きな影響を与えたのはトーキー映画の出現ではなかったかと筆者は考えている。

トーキー映画は長い研究開発の歴史があるので、何時出現したかを特定するのは困難である。しかしながら、ワーナーブラザーズ社による1928年公開の初の完全トーキー長編映画“Lights of New York”をトーキー映画の時代の始まりの目安と考えることはそれほど見当違いでもないだろう。

トーキー映画の出現はアルゼンチンのタンゴ楽団に2重の深刻な影響を与えたと考えられる。

その第1は無声映画が無くなったことによるタンゴ楽団の職場の喪失である。無声映画の時代、映画館はタンゴ楽団の活躍の場であった。アルゼンチンに「活弁」があったかどうか知らないが、兎に角、無声＝無音あるから、それを補う意味で楽団は必要であったに違いない。更に上映の間のアトラクションとしても出演したであろう。アルフレド・ゴビは少年の頃、フリオ・デ・カロが出演している映画館に通い、デ・カロのバイオリンを夢中で聴き、家に帰ってからはその演奏ぶりを真似したという。しかしトーキー映画の出現は彼等の活動の場を一気に奪った。この影響は直接的であり、それだけ深刻であ

(*) 「リアルタイム」という言葉は近年「同時代的」という意味に拡大解釈された誤用が目立っている。これは好ましくない。「リアルタイム」とは情報の発信者と受信者が同じ時間(時刻)を共有するという意味の純然たる技術用語である。ライブ演奏やラジオ中継放送を聴く場合は正しく「リアルタイム」である。しかしレコードやその他の録音媒体を通して聴く場合は、発信者と受信者は時間を共有していないのであるから、如何にその間隔が短くとも「リアルタイム」ではなく「同時代的」というべきである。オピニオン・リーダー的な立場にある人たちは「リアルタイム」の正しい使い方にもっと留意してほしいと思う。

っただろう。

その第2は映画を通しての外来音楽、特に北米音楽の流入である。外来音楽は映画を通してではなく、レコードやラジオ放送からも流入していたであろうが、インパクトの大きさの点ではトーキー映画の比ではなかったであろう。初期のトーキー映画は音楽中心であったと想像できるし、その音楽を大勢の観客が同時に耳にするわけであるから、その影響は甚大で、その後のタンゴ演奏にも大きな影響を与えたことは想像に難くない。

この時代、マヌエル・ピサロを始め多くのタンゴ人がパリに渡って活動を始め、一方、フランシスコ・カナロなど多くのタンゴ人がパリやスペイン各地を演奏旅行して回った。彼等を通して外来音楽がアルゼンチンに流れ込んだことは間違いない。

実際、1930年頃からタンゴ楽団の演奏曲目の中にフォックス・トロットのようないくつかの非タンゴ系の曲目が次第に増えるようになっていく。目先の利いたフランシスコ・カナロは非タンゴ系曲目を取り入れ、演奏楽器に外来楽器を加えるなどの他に、自らジャズ・バンドを編成し、活動した。フランシスコ・ロムート楽団、オルケスタ・ティピカ・ビクトル、アドルフ・カラベリ楽団なども演奏曲目に非タンゴ系外来音楽を積極的に取り入れた。オスバルド・フレセドは外来楽器を取り入れた大編成のスタイルで乗り切ろうとした。その一方で、いくつかの楽団はこのような流れに乗りきれずに姿を消していった。現代の視点からすれば超大物であったフリオ・デ・カロ楽団も流れに乗りきれなかったグループに属する。

フリオ・デ・カロ楽団が最も元気が良かったのは1925年～1928年のビクトル時代であったと筆者は見ている。1929年～1932年のブルンスウィック時代になると、時代の流れに沿ってであろうか、歌が多く入るようになる。歌入りと歌無しを聴き比べると、歌入りは何となく精彩を欠いて聴こえる。1935年頃からはテンポも早くなり、デ・カロの特色が薄くなる。新天地を切り開こうとして臨んだ大編成楽団のオルケスタ・メロディカ・インテルナシオナルは失敗に終わった。オルケスタ・メロディカ・インテルナシオナルの演奏とシンフォニック・スタイルのフランシスコ・カナロ楽団の“*Pajaro azul*”や“*Halcon negro*”の演奏を聴き比べると、前者の方が音楽理論的には高度であると思われるにもかかわらず、「聴かせる」という要素において後者に軍配が上がる。カナロはデ・カロよりはるかに商売上手であったことになる。デ・カロは1940年代に入ってようやく自己のペースを取り戻したかに思われるが、時の流れに乗り遅れた。デ・カロの1950年代の演奏は音楽的には非常に充実し、デ・カロの本来のスタイルの則った名演奏ではあるが、同時代の他の新興楽団と比べると、やはり勢いにおいて及ばないものを感じる。1953年のデ・カロの早すぎる引退もそれなりの理由があったのである。

デ・カロのもう1つの弱点は歌曲である。デ・カロの歌曲作品はあるにはあるが、数は少なく、名曲と言えるものはない。ブルンスウィック時代にはルイス・ディアスの歌を入れて結構多くの録音は残しているが、正直言ってこれというものはない。ルイス・ディアスはあちこちの楽団で歌っており、会社にとっては便利な歌手であったに違いないが、傑出した歌手とは言い難い。オデオン、パテ、パンパの時代でも歌入りの録音は残しているが、印象に乏しい。同時代のカナロ、ロムートを始めとする他の楽団が有力歌手を抱えて多数の録音をしたことに比べるといかにも寂しい。デ・カロ以外にも大物タンゴ人で歌を得意としない人ではロベルト・フィルポがいる。そのフィルポもオルケスタでの活動は1940年代早々に停止してしまった。考えてみると1935年～1950年のアルゼンチン視点タンゴ黄金時代は歌謡タンゴの時代である。歌が不得意ではこの時代は乗り切れなかったのである。

見方を変えると**日本視点第1期タンゴ黄金時代**はアルゼンチンのタンゴ界にとっては経済的・文化的変動の下での新旧交代の時期でもあり、彼等にとっては試練の時代であり、決して「黄金時代」ではなかったと考える方が妥当である。

第2次世界大戦勃発によって海外との交流が途絶えた状況の中でアルゼンチン・タンゴはガラパゴス

的發展を遂げた。より正確に言えばガラパゴス的にならざるを得なかった。**アルゼンチン視点タンゴ黄金時代**そういう状況の下で成立した。1920年に渡仏し、成功の道を進んでいたマヌエル・ピサロは第2次世界大戦の勃発で、1940年にパリを脱出して、スペインやエジプトを経て、1942年にブエノス・アイレスに帰還した。しかしすでにガラパゴス化が進んでいたブエノス・アイレスではパリで人気を博したピサロのタンゴは受け入れられなかった。ピサロは、結局、戦後にパリに戻り出直すことになった（参考資料[2]）。

1940年代は歌のタンゴの時代であることは多くの人が指摘している。この時代の歌のタンゴの歌詞は、それまでの時代と異なり、より詩的・文学的なり、韻律を踏まえた美しい音の響きが豊富になる。歌詞の内容も「愛」を扱ったものやブエノス・アイレスという街への愛着を歌うものが多くなる。何故、そうなったかを説明するのは難しいが、戦争によって諸外国との交流が途絶えて状態で人々の関心が内面的な事柄に向くようになった結果ではないだろうか。更に以下のことも考えられる：

(1) 外来ものに代わって国産の映画やミュージカルが多く制作され、それを通してタンゴ歌曲が次々に生み出された。

(2) ラジオ放送では、器楽演奏よりも歌の方がはるかに覚えやすいから、どうしても歌のタンゴに人気が集まり、それに伴って歌詞内容も変化していった。

タンゴ歌曲について言えばアニバル・トロイロが果たした役割は大きい。「トロイロは自分のスタイルを作れなかった人である」という意見もある。確かに演奏スタイルだけを取り上げれば、トロイロにはプグリエーセやディ・サルリのように一聴してわかるスタイルは無いかもしれない。その代わりにトロイロは「歌（＝歌手）＋オルケスタ」という表現形式、現代の用語で言えばプラットフォームを確立したと言える。トロイロ以後の楽団は皆このプラットフォームの上で活動している。**アルゼンチン視点タンゴ黄金時代**に成功した楽団は皆、専属歌手を擁している。反対に専属歌手を固定できなかった楽団は（デ・カロと雖も）この時代を乗り切れなかった。

第2次大戦期、アルゼンチンは平穏無事であったが、それでも戦争の影響はあったらしい。具体的に言えばSPレコード盤材料のシェラックの不足である。戦前、アルゼンチンはシェラックをヨーロッパからの輸入に頼っていた。しかし戦争によって輸入が途絶え、シェラック在庫が不足し、SPレコードの生産が困難になった。イグナシオ・コルシーニは1940年代以降録音数が激減しているが、それはシェラックの不足によるのだという（参考資料[5][6]）。フランシスコ・カナロも1938年から1948年まで録音数が急減している（参考資料[7]）。ただ、こうした傾向はオデオン系のアーティストについてあって、ビクトル系のフアン・ダリエンソやアニバル・トロイロでは見られない。オデオンはドイツ系の会社であり、ビクトルは米国系の会社であることがこうした違いを生んだのかも知れない。やはりオデオンの重鎮であったロベルト・フィルボが1944年にビクトルでオルケスタと四重奏団でそれぞれ4曲と6曲を録音している。このことは従来タンゴ・ファンの間で「謎」とされてきた。憶測に過ぎないが、これもオデオンにおけるシェラックの在庫不足による臨時措置の可能性もある。しかし当時はビクトルに所属していたフランシスコ・ロムートも1940年代後半に録音数が激減しているのも、原材料不足がすべての原因とは言い切れない。

日本視点第2期タンゴ黄金時代はアルゼンチンではペロン政権時代に重なる。第2次世界大戦終了時、アルゼンチンの外貨保有高は5000億ドルを越え、アルゼンチンは世界の最富裕国であった。1950年代前半はアルゼンチンのタンゴ界は活況にあったが、それは1940年代の延長でもある。この時代は新規のレコード・レーベルと新しい楽団がいくつも登場し、ラジオやサロンのような演奏機会は増え、文字通りの黄金時代を現出した。この頃実用化された磁気テープ録音技術も黄金時代を大いに後押ししただろう。しかしペロンの経済政策の失敗で、保有外貨も保有金も使い果たし、貿易収支は赤字に転落し、1955年

にはペロン政権は崩壊する（参考資料[8]）。以後、今日までアルゼンチンがかつての繁栄を取り戻せないでいる。

第2次大戦後、ヨーロッパや日本には外来（＝米国）音楽が駐留米軍を通して流れ込んだ。米軍が駐留しなかったアルゼンチンでは外来音楽の「被害」は1950年代後期のロックと1960年代のビートルズによってである。1976年～1982年の軍事政権の時代、アルゼンチンのタンゴ界は火の消えたような状態であった。1983年の民政復活でようやくタンゴ界は息を吹き返した。そして今日ではタンゴは世界中に広まっている。日本タンゴ・アカデミーの飯塚会長は今日の状況を**アルゼンチン・タンゴ第3期黄金時代**と言っている。ある時代が「黄金時代」であるか否かは歴史が決めることであるから、現代が**アルゼンチン・タンゴ第3期黄金時代**であるか否かも後世の判断を待つことになるけれども、「黄金時代」になる可能性は高い。

現代のタンゴ界にはこれまでとは違った大きな特徴がある。

先ず言えることはタンゴのグローバル化である。過去にもアルゼンチン・タンゴは2度にわたってグローバル化のチャンスがあった。第1は1910年代でタンゴはヨーロッパで大流行した。しかしそれは第1次世界大戦によって中断した。第2は1920年代でタンゴはヨーロッパに再び進出し、コンチネンタル・タンゴという新しいジャンルをも生み出した。しかしそれも第2次世界大戦の勃発によって途切れた。ただ、これらはグローバル化と言ってもヨーロッパ大陸に限られていた。現代のタンゴのグローバル化はそれらとは異なり、文字通り汎世界的なグローバル化である。日本やヨーロッパ諸国、それに従来は「タンゴ不毛の地」とまで言われた米国においても各地にタンゴ楽団が存在し、多くの人々がタンゴを楽しんでいる。最近では韓国や台湾でもタンゴ楽団が活動している（参考資料[9]）。ロシアにもタンゴ楽団があり、タンゴが踊られている。アルゼンチンの経済的不況の故でもあろうが、アルゼンチンのタンゴ楽団の海外（特にヨーロッパ）公演も盛んである。タンゴのこのようなグローバル化は過去には無かったことである。

このようなタンゴのグローバル化の契機となったのは、よく言われるように、1985年の「タンゴ・アルヘンチーノ」のニューヨーク公演と2003年に始まった世界タンゴ・ダンス選手権大会である。タンゴ・ダンスの「選手権」の功罪については意見の分かれるところであるけれども、世界タンゴ・ダンス選手権大会がタンゴ・ダンスの普及に大きな役割を果たしていることは否定できない。

タンゴのグローバル化は裏を返せばアルゼンチンにおけるタンゴのガラパゴス的進化の終焉を意味する。1945年以来今日まで、世界各地で局所的紛争は絶えていないが、諸大国を巻き込んだ戦争は起きていない。そのことは換言すればタンゴがアルゼンチンでガラパゴス的に進化する条件が取り除かれたことになる。これはアルゼンチンがこれまで経験したことのない事態である。加えてアルゼンチンにおける慢性的経済不況もあって、かつての「黄金時代」におけるような世界をリードするタンゴ楽団がアルゼンチンに存在しなくなってしまった。勿論、個別のアーティストたちを見れば依然として世界をリードする地位にあることは間違いない。しかしかつてのカナロ楽団、フレセド楽団、ダリエソ楽団、ディ・サルリ楽団、プグリエーセ楽団といった名流楽団がもはや存在しない。今日の経済事情からすれば仕方がないことではあるが、寂しいことも事実である。アルゼンチンのタンゴ界がかつての盛況を取り戻すためには、経済的繁栄の確立が必須条件である。

タンゴのガラパゴス的状况を打ち砕き、タンゴのグローバル化を可能にしたのはアストル・ピアソラである。ピアソラについては「タンゴの破壊者」呼ばわりする極右的タンゴ愛好家から「ピアソラがタンゴだ」と言い切る極左的支持者まで言い尽くされた感があるが、極端に言えば、ピアソラがいなかったら音楽的側面でのタンゴのグローバル化はもっと遅れていたかもしれない。あるプロの音楽家の意見であるが、ピアソラの音楽は難しそうではあるが、音楽教育を受けた人が譜面通りに演奏すれば一応ピ

アソラの音楽になる（実際はそうはならないであろうが）けれども、伝統的なタンゴ音楽は譜面通りには行かない、そこが難しいという。この意見の前半はピアソラの音楽を世界各国の音楽家が取り上げ、それを契機にタンゴのグローバル化が進展したことに対応し、後半はガラパゴス化した伝統的なアルゼンチン・タンゴを象徴している。多くの人がピアソラを通してタンゴの世界に入り、そのことがタンゴを世界に広める結果になった。新たな問題はピアソラに傾倒する余りピアソラから一歩も出られないタンゴ愛好家や演奏家が少なくないことで、これではピアソラ・ガラパゴス化である。ピアソラ・ガラパゴス化を打ち破らなければ今後のタンゴの発展はない。

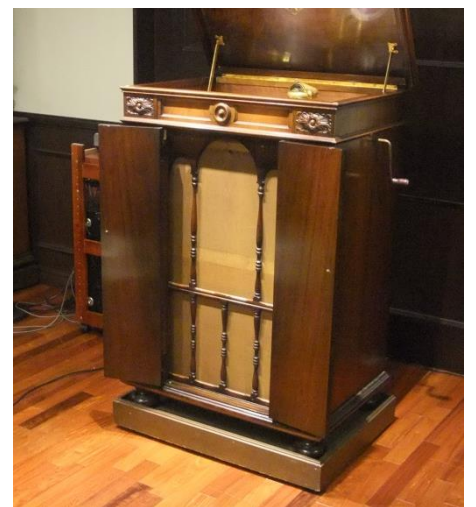
日本のタンゴ界においてもガラパゴス化文化が存在する。それはレコード・コンサートである（*）。こういう奇妙な集まりは日本だけである。尤も外国でも古いレコードのレーベルや袋には「公開の場における演奏を禁ず」と書いてあったそうである（参考資料[10]）から、昔は人を集めてレコードを聴かせる催しがあったかも知れないが、レコード・コンサートが一つの鑑賞形式として成り立っているのは日本だけであろう。レコード・コンサートが日本で成立した理由としては

- ① レコードや蓄音器が一般に高価で誰もが自由に手に入れることが難しかった時代が長く続いた、
- ② 生演奏を聴けるのはごく限られた階層の人々に限られていた、というのが第1に挙げられるであろう。これはタンゴに限らず、クラシックでも事情は同じであったから、クラシック音楽のレコード・コンサートもあった。タンゴに限って言えば
- ③ 価格もさることながらレコードそのもの（特に海外盤）が入手難であり、限られたコレクターに依存せざるを得なかった、ということが挙げられる。

レコード・コンサートを支えてきたのは、専らレコード鑑賞を通してタンゴに親しんできたプレイバック派タンゴ愛好家たち（参考資料[3]）である。考えてみれば「プレイバック派タンゴ愛好家」（筆者もその1人であるが）という人々の存在自身がすでにガラパゴス的文化である。日本ではダンス文化が根付いていないこともあって、プレイバック派タンゴ愛好家が長い間主流的存在であった。しかし時代は変わりつつある。

現代が仮に**タンゴ第3期黄金時代**として、それが過去2回の「黄金時代」と大きく異なる点はIT技術、特にインターネットがタンゴ愛好のあり方を大きく変えている。今や、インターネットを介して世界中の情報が瞬時に手に入る。タンゴも例外ではない。ネット配信やYouTubeの普及によってCD、DVD、レコードを介しなくても音楽が手に入る時代である。プレイバック派タンゴ愛好家は「昔、そのような人々がいた」と言われる存在になってしまうのであろうか。

過去2回の「黄金時代」はアルゼンチンを中心とした「黄金時代」であった。しかし**タンゴ第3期黄金時代**では話が全く変わり、アルゼンチンはタンゴ諸国のうちの一国に過ぎなくなり、「アルゼンチンがタンゴの本場であった」という過去形で話されるようになるかもしれないのである。その傾向はすでに始まっている。2009年にタンゴはユネスコの無形文化遺産に登録された。ユネスコの無形文化遺産は存続の危機のある文化を若い世代へ継承することを目的としている。タンゴが無形文化遺産に登録されたということは**タンゴが存続の危機に直面している**ということでもあり、喜んでばかりはいられないのである。どうすればタンゴを若い世代に継承できるであろうか。今日のミロンガの隆盛ぶりをみれば、そ



ゼンマイ駆動アコースティック式蓄音器の名器中の名器「クレデンザ」（金沢蓄音器館所蔵品）

（*）かつてあった名曲喫茶、タンゴ喫茶（今では東京・神保町の「ミロンガ・ヌオーバ」だけになってしまったが）もレコード・コンサートの一変形と見ることができる。

これはやはりタンゴ・ダンスによってであろう。最近ではタンゴのグローバル化の影響もあって若者の間に専らミロンガをタンゴ愛好の場とするダンス中心のタンゴ愛好家が急増している。ミロンガが盛んになればタンゴ楽団の出演の場も増えるわけで、それもまた結構なことである。しかし一方で、タンゴ音楽がただ踊るための道具になる傾向があるのも困ったことである。これは世界タンゴ・ダンス選手権大会の負の影響かも知れない。若手のミロンガ派は「古き佳き時代」に浸るだけのガラパゴス化タンゴ文化には見向きもしない。プレイバック派タンゴ愛好家とミロンガ派タンゴ愛好家の間には越えがたいギャップが生まれている。しかしそれをそのままにして良いわけではない。タンゴ音楽のより深い理解がタンゴ・ダンス上達への身でもあることを若手のタンゴ愛好家たちに認識させ、それに加えて文化遺産としてのタンゴ音楽の研究の継続・継承のためにも、プレイバック派タンゴ愛好家の役割は重要である。その一方で、プレイバック派タンゴ愛好家たち自身もタンゴ・ダンスへの理解を深めるべきである。改めて言うがタンゴはダンス音楽なのである。



2007年ブエノス・アイレス・タンゴ・フェスティバル(左)と2016年日本タンゴ・アカデミー主催ミロンガ(右)でタンゴ・ダンスを踊る人々(写真撮影筆者)

参考資料

- [1] <http://www.todotango.com/historias/cronica/185/Carta-de-Yoyi-Kanematz-a-Rosita-Quiroga/>
- [2] 齋藤 富士郎、TANGUEANDO EN JAPÓN, No.33 (2014), pp.86-94
- [3] 齋藤 富士郎、TANGUEANDO EN JAPÓN, No.38 (2016), pp.7-14
- [4] 石川 浩司、「タンゴの歴史」(青土社 2001年)
- [5] “LA VIDA DE UN PRINCIPE”, Colección “Los Grandes del Tango”, Año1 – No.12 enero 1991
- [6] “Ignacio Corsini CABALLERO Y CANTOR”, TANGO 1880-UN SIGLO DE HISTORIA-1980, No.21
- [7] 齋藤 富士郎、TANGUEANDO EN JAPÓN, No.36 (2015), pp.15-20
- [8] ジョン・バーンズ(牛島信明 訳)、「エバ・ペロン 美しき野心」(新潮社 1982年)、pp.190-191
- [9] 齋藤 富士郎、「米国のタンゴ楽団」, <http://webtango.web.fc2.com>
- [10] 高山 正彦、*Tango Argentino* (ポルテニヤ音楽同好会機関誌)、昭和40年3月号