

# 19～20世紀転換期のヨーロッパにおける 「タンゴ」があらわすもの

阿部真子

## 1. はじめに

ドイツ出身の音楽学者、クルト・ザックス(Curt Sachs, 1881-1959)がその著書『世界舞踏史』(1933)の中で「タンゴの世紀」と位置づけた20世紀<sup>(1)</sup>。確かに20世紀初頭にパリを中心としたヨーロッパで起こった爆発的なタンゴ舞踊ブームや、その波及によるタンゴ音楽ブームについては多くの文献が残されている。そしてその流れが決して大衆文化にとどまることなく、当時のヨーロッパで、いわゆる芸術音楽と呼ばれる分野においてもタンゴの要素を組み込んだ作品が多く発表されていることは、これまでも多くの研究者によって指摘されてきている。ところが、当時の作曲家が「タンゴ」と名付けた作品、あるいは「タンゴのテンポで」と指示した作品(以下、まとめて「タンゴ作品」と明記する)を聴き比べると、その曲想は必ずしも現代の我々が思い描くタンゴではない。例えば『エル・チョコロ』(譜例2、次ページ)に代表される、和音によって2拍子系の規則的なリズムが刻まれる音楽が現代のタンゴのイメージとすれば、それとは全く異なる様々な音楽が、同じ「タンゴ作品」群として扱われているのである。この違いはどこから生まれてきたのだろうか。

これまでのこれらの「タンゴ作品」についての研究は、各々の作曲家の作品分析内でのタンゴの要素が指摘されるという程度に留まり、複数の作曲家における「タンゴ作品」を比較・検討したものは見当たらない。本研究は、19世紀末から1930年までの「タンゴ作品」を比較・検討することで、当時の作曲家がタンゴをどう理解し、それを使って何を追求しようとしていたのかを考察するものである。

なお、この研究は歌詞を持たない器楽作品としてのタンゴ、あるいはテキストが付随する音楽であっても、歌の声部とは独立したパートに作曲されているタンゴに限定して行う。

## 2. タンゴ(アルゼンチン・タンゴ)とは

### (1) タンゴ(アルゼンチン・タンゴ)の発祥と発展

タンゴの発祥については諸説あるが、1880年から1900年にかけてアルゼンチンのラプラタ川流域(首都ブエノスアイレス付近)から起こったとする説が有力である。港町であるブエノスアイ

レスは、当時、外国資本と移民の流入が急速に増加し「南米のパリ」と呼ばれるコスモポリタンな大都市への発展期にあった。富裕層の社交場ではまだ旧来のヨーロッパの舞踊(メヌエット・ワルツ・ポルカなど)に固執していたが、下町では、船乗りたちが持ち込んだキューバ起源のハバネラ、その発展形であるミロンガ、さらには黒人音楽であるカンドンベなど各地から集まった種々の音楽に、前述のヨーロッパ伝来の舞踊などを融合した新しい舞踊音楽が、港湾労働者らによって生み出された。それがタンゴの起こりである。

その語源もはっきりせず、もともとアルゼンチンでダンスを意味する言葉として tango が使われていたという説や、アフリカ黒人の“太鼓(tambo)”あるいは“触れる・楽器を弾く(tangir など)”という言葉に由来するという説など異論が多い。ラテン語や古いスペイン語でも tango は“(私が)触れる”という意味であることから、19世紀頃には世界各国に類似した語が存在していたことが分かる。

初期のタンゴは貧民層の野蛮で下卑た舞踊とみなされていた。しかし、1905年にダンサーが渡仏し、パリでタンゴが流行の兆しを見せると、本国の上級社会でもタンゴブームが巻き起こり、そこから現在ではアルゼンチンの国家を代表する舞踊とまで言われる発展を遂げている。

なお、このアルゼンチン発祥のタンゴは、1930年以降のヨーロッパで社交ダンスの一つとして独自に発展している。その音楽も大衆音楽の一ジャンルと位置づけられ、舞踊・音楽ともにコンチネンタル・タンゴまたはヨーロピアン・タンゴと呼ばれ、アルゼンチン・タンゴと区別されている。しかしこれらのタンゴは今回研究対象外とする。

## (2) タンゴ音楽の特徴

ここで、現在最も一般的な「タンゴ」、その形成に大きな影響を及ぼした「ハバネラ」、および、アルゼンチン・タンゴとは別のカテゴリーではあるが、スペインのフラメンコの型の一つとしての「タンゴ・ティエントス」について、その特徴を定義しておく。

### 《タンゴ》

・2/4拍子もしくは4/8拍子の2拍子系で、1小節を明確に4つに刻み、表拍には特に強めのアクセントが置かれる(譜例1 A)。その規則正しい強靭なリズムに加えて、シンコペーションで多彩な変化がつけられることもある(譜例1 B)。これらのリズムは主に和音の形で伴奏部に用いられる。



譜例1 タンゴの基本的なリズムパターン

・全体的にスタッカートを多用し、対比的にレガートが用いられる。

譜例2 「アルゼンチン・タンゴの父」  
ビョールドによる El Choclo (1903)冒頭部

・現在の一般的な楽器編成はヴァイオリン・バンドネオン・ピアノ・コントラバスであり、打楽器は使用しない。

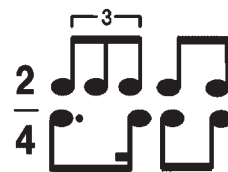
・旋律は1拍目に休符による「ため」が置かれることが多い。こうして生まれた「一時停止」

感が音楽的にも舞踊としてもタンゴ独特の特徴となっている(譜例2 ○16分休符)。

・2～3の主題を長短の同主調関係に配して曲想に起伏をつける手法が往々にして用いられる。旋律は長調では軽妙さを、短調では哀愁を帯びることが多い。

### 《ハバネラ》

・18世紀後半にキューバの首都ハバナで、フランスのコントルダンス<sup>(2)</sup>がスペインやアフリカの民族音楽の影響を受けて独自のリズムを形成し、「ハバナ風コントルダンス」と呼ばれる舞踊になったもの。19世紀末、船乗りによりスペインに逆輸入される。その音楽が「スペインの民族的な舞曲」という誤った認識下で、折からの後期ロマン派の民族的主義な気運の高まりと相まって、万国博覧会の影響で他民族の文化に興味が集中していたパリにおいてブームとなる。このハバネラ・ブームは、ビゼーの歌劇『カルメン』(1875)の aria<sup>(3)</sup>をはじめとし、サン＝サーンス・ラヴェル・ドビュッシーなど多くのフランス人作曲家がハバネラをテーマにした作品を残していることからうかがい知ることができる。



譜例3 ハバネラの基本的なリズムパターン



譜例4 ハバネラ低音部の基本的な音高パターン

・譜例3の低音部のリズムパターンがハバネラの最大の特徴であり、その上に、譜例のような三連符を多用した旋律がつけられることが多い。

・伴奏部の音高パターンは譜例4にみられるように、低音域から始まり、リズムの中間に最高音に到達する山型を描く。これはハバネラ特有のものであり、同一リズムの音楽との差別化に有効な要素となる。

### 《タンゴ・ティエントス》

スペインにはもともとフラメンコの型の一つとして、アンダルシア地方の都市カディス発祥の「タンゴ」が存在している。これはカディスに定住したロマ族が19世紀初頭にキューバから流入した音楽をジブシー風に作り上げたもので、その成立が独自性を持つことから、前項のアルゼンチン発祥のタンゴとはあまり関連性がないとされている。いくつかの種類があるカディスのタンゴの中で、1拍を不均一な3音に分け、全体にルバートをかけてゆったりしたテンポで演奏するものを「ティエントス」という。

## 3. 19～20世紀転換期のヨーロッパにおける「タンゴ作品」の分析

### (1) 年代とカテゴリーによるタンゴの推移

1889年～1929年にヨーロッパで発表された主な「タンゴ作品」を一覧にしたものが表1である。

表1 1889年～1929年にヨーロッパで作曲された主な「タンゴ作品」

	作曲者	生年 没年	出身	曲名	作曲 年	作品名 全曲の構成	分類	備考
①	Isaac Albéniz	1860 1909	スペイン	Tango	1889	2 Danzas española Op.164 (全2曲) 1. Jota aragonesa, 2. <b>Tango</b>	ピアノ	
②	Isaac Albéniz	1860 1909	スペイン	Tango	1890	España (6 hojas de album) Op.165 (全6 曲) 1. Preludio, 2. <b>Tango</b> , 3. Malaguena, 4. Serenata, 5. Capricho catalan, 6. Zortzico	ピアノ	
③	Giacomo Puccini	1858 1924	イタリア	Piccolo Tango	1907		ピアノ	出版は1927
④	Joaquín Turina	1882 1949	スペイン	Tango	1912	3 Danzas Andaluzas, Op.8 (全3曲) 1. Petenera, 2. <b>Tango</b> , 3. Zapateado	ピアノ	
⑤	Erik Satie	1866 1925	フランス	Le Tango	1914	Sports et Divertissements (全21曲) Preface (Choral inappétissant), 1. La balançoire, 2. La chasse, 3. La comédie italienne, 4. Le réveil de la mariée, 5. Colin-maillard, 6. La pêche, 7. Le yachting, 8. Le bain de mer, 9. Le carnaval, 10. Le golf, 11. La pieuvre, 12. Les courses, 13. Les quatre-coins, 14. Le pique-nique, 15. Le water-chute, 16. <b>Le tango</b> , 17. Le traîneau, 18. Le flirt, 19. Le feu d'artifice, 20. Le tennis	ピアノ	シャルル・マル タンの絵に 付曲。永遠に 繰り返される 終わりのない 曲
⑥	Igor Stravinsky	1882 1971	ロシア	Tango	1918	L'Histoire du soldat Three Dances ( <b>Tango</b> , Waltz & Ragtime)	バレエ	小オーケスト ラ語り手、兵 士、悪魔
⑦	Darius Milhaud	1892 1974	フランス	Le Tango des Fratellini	1919	Le Boeuf sur le Toit Op. 58c	ピアノ	
⑧	Henri Cliquet- Pleyel	1894 1963	フランス	Tango	1920	Cinq tangos (全5曲)	ピアノ	
⑨	Erwin Schulhoff	1894 1942	チェコ	Tango- Rag, Tango	1922	Partita für Klavier (全8曲) 1. Tempo di Fox, 2. Jazz-like, 3. <b>Tango- Rag</b> , 4 Tempo di Fox à la Hawai, 5. Boston, 6. Tempo di Rag, 7. <b>Tango</b> , 8. Shimmy-Jazz	ピアノ	
⑩	Bohuslav Martinů	1890 1959	チェコ	Tango	1925	Film en miniature, H. 148 1. <b>Tango</b> , 2. Scherzo, 3. Berceuse, 4. Valse, 5. Chanson, 6. Carillon	ピアノ	
⑪	Ernst Křenek	1900 1991	オースト リア	Tempo di Tango	1926	Jonny spielt auf, Op. 45	オペラ	
⑫	Erwin Schulhoff	1894 1942	チェコ	Tango	1926	5 Etudes de Jazz Op.58 WV.81 (全5曲) 1. Charleston, 2. Blues, 3. Chanson, 4. <b>Tango</b> , 5. Toccata sur le shimmy Kitten on the keys' de Zez Confrey	ピアノ	
⑬	Bohuslav Martinů	1890 1959	チェコ	Tango	1927	Le revue de cuisine H. 161 (全10曲) 1. Prologue (Allegretto), 2. Introduction (Tempo de marche), 3. Danse du moulinet autour du chaudron (Poco meno), 4. Danse du chaudron et du couvercle (Allegro), 5. <b>Tango</b> (Danse d' amour. Lento), 6. Duel (Poco a poco allegro. Tempo di Charleston), 7. Entracte (Lamentation du chaudron. Allegro moderato), 8. Marche funèbre (Adagio), 9. Danse radieuse (Tempo di marche), 10. Fin du drame (Allegretto)	バレエ	クラリネット、 バスーン、ト ランペット、 チェロ、ヴァ イオリン、ピ アノ 同年、ジャズ 組曲として編 曲(全4曲) 1. Prologue 2. <b>Tango</b> 3. Charleston 4. Finale
⑭	Erwin Schulhoff	1894 1942	チェコ	Tango	1927	Esquisses de jazz for piano (全6曲) 1. Rag, 2. Boston, 3. <b>Tango</b> , 4. Blues, 5. Charleston, 6. Black Bottom	ピアノ	

⑮	Stefan Wolpe	1902 1972	ドイツ	Tango	1927		ピアノ	
⑯	Alois Hába	1893 1973	チェコ	Tango Moderato	1927	Four Modern Dances for piano, op. 39 (全4曲) 1. Shimmy-Blues Moderato, 2. Blues Moderato, 3. Boston Valse moderato, 4. Tango Moderato	ピアノ	
⑰	Kurt Weill	1900 1950	ドイツ	Tango	1927	Royal Palace, Op. 17	オペラ	
⑱	Kurt Weill	1900 1950	ドイツ	Tango Angele	1928	Der Zar lässt sich photographieren, Op. 21	オペラ	蓄音機から流れる設定
⑲	Alban Berg	1885 1935	オーストリア	Tempo di Tango	1929	Der Wein, Konzertarie für Sopran und Orchester	歌曲	ボードレールの詩「悪の華」から3編

この表に従い、これらの作品内でのタンゴの位置づけは以下の3つに分類することができる。

1. 「スペインの民族音楽の一つ」としてのタンゴ
2. 伝統的な舞踊音楽(ワルツなど)に代わる「新しい舞踊音楽の形式の一つ」としてのタンゴ
3. 「ジャズ音楽の形式の一つ」としてのタンゴ

次の項ではこの分類に従い、それらの特徴についてそれぞれ具体例を挙げながら詳しく述べる。

## (2) スペインの民族音楽の一つとしてのタンゴ(1889年～1912年、表1①、②、④)

これらの作品はほぼ1880年代から1910年代前半に作曲されている。これは前述のタンゴ発祥の時代とほぼ同時期であり、まだアルゼンチン・タンゴがヨーロッパに定着する前の作品群であるといえる。

いずれ作品もスペインの作曲家によるピアノの小品曲集であり、全曲がスペイン、特にアンダルシア地方の民謡や舞踊音楽をテーマにしているという点が特徴的である。

イサーク・アルベニス

(Isaac Albéniz, 1860-1909)

の2作品は、いずれもハバネラの形式を持つもの

である。作品164のタンゴ 譜例5 アルベニス op164 No.2 ハバネラのリズム+ミの旋法による旋律は、『2つのスペイン舞曲』の2曲目で、哀愁を帯びた旋律が印象的な作品である。イ短調(中間部でイ長調に転調)の形をとっているが、実はアンダルシア地方の民謡に典型的な「ミの旋法」<sup>(4)</sup>を用いて書かれていて、いわゆる西洋的な長音階・短音階とは異なる響きを感じることができる(表1①・譜例5)。

作品165は『スペイン』という6曲からなるピアノ曲集で、彼の代表作として知られている。とりわけ2曲目のタンゴは単品でもよく演奏される、二長調で南国的な明るい曲調の中に、時折差し込まれる陰影が印象的な曲である。この曲も典型的なハバネラの形式で書かれている(表1②)。

ホアキン・トゥリーナ(Joaquín Turina, 1882-1949)はパリでシャブリエらに学んだ作曲家で、初期の作品はフランス印象派的な色合いを持ったものが多いが、中期以降は故郷アンダルシアの民族音楽に強い影響を受けた作品を多く書いている。彼の『3つのアンダルシア地方の舞曲』作品8の2曲目に現れるタンゴは、決して前述のハバネラのようなリズムカ

譜例6 トゥリーナ op.8 No.2 タンゴ



譜例7 トゥリーナのタンゴにおけるリズムパターン

ルな曲ではなく、よりゆったりとした速度であり、音高パターンとしても上下の変動が少ない、ある種捉え処のない旋律を持つ作品である。これはカディス地方に伝統的に伝わる「タンゴ・ティエントス」をそのまま踏襲して作曲したと考えられる(表1④・譜例6, 7)。なお、後年には「ハバネラ」という作品がある(『古きスペインの思い出 op.48』1929)が、こちらは前述のハバネラ形式の作品群と非常に共通点の多い作品であることから、彼自身はハバネラとタンゴとを全く異なる音楽として考えていたことが分かる。

### (3) 舞踊音楽の形式の一つとしてのタンゴ(1914年～1921年、表1⑤～⑧)

次に現れるのは、「流行の舞踊音楽として」あるいは「伝統的な舞踊音楽に対する新しい舞踊音楽として」のタンゴの位置づけである。このカテゴリーの作品もほとんどが前述のハバネラの形式を踏襲している。

1914年のエリック・サティ (Erik Satie, 1866-1925)の作品は、アール・デコで有名な画家シャルル・マルタン(Charles Martin, 1846-1904)の描いた風俗画に、短いピアノ曲を付けて出版するという企画で作られた『スポーツと気晴らし』という曲集の17曲目である(表1⑤)。この曲集

譜例8 サティ 『スポーツと気晴らし』第16曲「ル・タンゴ」自筆譜

の大きな特徴として、各曲に作曲家自身による短い詩的なコメントが付けられていることや、調号がつけられていないことなどがあげられるが、さらにこの「ル・タンゴ」には拍子記号や小節線すらない。“中庸に、とても退屈して”という指示のもとで、音高・リズムともにハバネラ調の低音部のパターンの上に、調性が判別できない旋律がつけられ、ダルセーニョによって永遠に繰り返される終わりのない曲である(譜例8)。この曲にサティがつけたコメントは「タンゴは悪魔の踊り」。



図1 シャルル・マルタン(Charles Martin)の挿絵

悪魔の気に入りの踊り。悪魔は心を凍らせるためにタンゴを踊る。彼の妻も、娘たちも、そして召使いたちも、こうやって心を冷たくする」<sup>(5)</sup>というものであるが、実際の挿絵は必ずしも悪魔的ではなく、むしろ和やかな舞踏会の様子である(図1)。ここに、タンゴブームに熱狂するパリの人々へのサティ独特のシニカルな視点が見て取れる。

1918年のイーゴリ・ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky, 1882-1971)のタンゴは、バレエ音楽『兵士の物語』の終盤で登場する「3つの舞曲」の1曲目である(表1⑥)。2曲目のワルツ、3曲目のラグタイムと切れ目なく演奏されるこのタンゴは、陰鬱なヴァイオリンの主題と打楽器によって始まり、途中でクラリネットが加わるというスタイルで書かれている。ヴァイオリンの旋律は定まったリズム音型を持たない、フレーズとも言いづらい短い音のまとまりで構成され、タンゴの要素は打楽器のリズム音型で示される(譜例9, 10)。しかしそのリズムは、前述のハバネラのリズムを踏襲した2拍の後に八分音符で一旦終止する形をとるうえに、曲全体が変拍子で作曲されている。また、その音高も降りるはずの4音目で頂点の音高を維持するために、ハバネラのリズムを感じ取ることができない。それゆえに、前述のサティの作品ように一定のリズムの上に旋律が乗せられるものとは一線を画している。このタンゴは舞曲というより、むしろ、より原始的・土俗的な、まるで呪術の太鼓が打ち鳴らされている音楽であるような印象さえ与えるもので、それは原始主義から新古典主義への移行期にあった当時のストラヴィンスキーの作風において、前段階の原始主義的な特徴と強く一致するといえる。

譜例9 ストラヴィンスキー『兵士の物語』より“タンゴ”



譜例10 打楽器パートのリズム音型

前年の革命によって故郷ロシアでの資産をすべて没収され、経済的に追い詰められたストラヴィンスキーが滞在先のスイスで書いたこのバレエは、ヴァイオリン、コントラバス、ファゴット、クラリネット、トランペット、トロンボーン、打楽器という7名の小オーケストラに、語り手、ダンサーという特殊な編成によっている。これは、第一次大戦直後の資金・人材不足を象徴しているともいえるが、それよりも重要なのは、作曲家のジャズへの興味が楽器編成に影響している点である。この時期のジャズへの興味については彼自身が証言しているし<sup>(6)</sup>、この直後に『ラグタイム』という作品を発表している点からも明らかである。しかしこれによって、彼がタンゴ音楽をジャズとは認識していないことも同時に証明できる。なぜならばこの作品は、ドイツ風コラールやコンチェルト・グロッソ<sup>(7)</sup>など異なる地域や時代から様々な素材を寄せ集めるという当時の彼の手法の一つが活かされた作品であり<sup>(8)</sup>、3つの舞曲にジャズの要素を2つも取り入れるとは考えにくいからである。病床に就く王女が立ち上がり元気を回復するという場面の1曲目であることを考えると、やはりこのタンゴに土俗的な呪術の音楽の要素

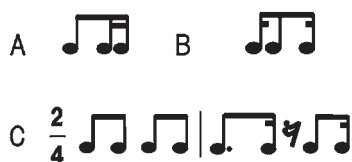


を持たせたという解釈もできるであろう。また、2曲目が19世紀に最も流行した舞踊ワルツ、3曲目がやっと楽譜を入手したばかりの新しい舞踊音楽ラグタイムという構成を見ると、1曲目に当時まさに流行中のタンゴを取り入れることで、彼はこの3つの舞曲に、王女が病床(現在)から健康を取り戻し(過去)、兵士と結婚する(未来)までの時間の流れのイメージを重ね合わせていたのかもしれない。

次に、「ラテン(ブラジル)音楽」という位置付けで書かれた、ダリウス・ミヨー (Darius Milhaud, 1892-1974)の作品を取り上げる(表1⑦)。ミヨーは2年間のブラジルでの滞在中に、カーニバルの音楽など様々な現地の音楽をスケッチし、帰国後、それを元に多くの作品を作曲している。この作品は歌劇『屋根の上の牡牛(Le Boeuf sur le Toit, 1920)』に使用したモチーフを単独の曲として発表したもので、フラテリーニというのはスポンサーの名前である。譜例11にみられるこの曲の音型は、ブラジルの代表的な作曲家エルネスト・ナザレー (Ernesto Nazareth, 1863-1934)の作品と非常に共通点が多い(譜例12)。ナザレー自身が、アルゼンチン・タンゴと区別するためにブラジル風タンゴと名付けたこれらの作品のリズムは、実は譜例13のAあるいはBのリズムが絶え間なく低音部で繰り返され、Cを基本にした旋律がその上に乗るとい

譜例11 ミヨー『フラテリーニのタンゴ』

譜例12 ナザレー『Brejeiro』(1893)



譜例13 ブラジル風タンゴの基本リズム

乗るとい、ブラジルの伝統的な舞踊音楽マシーシのリズムに他ならない。そこにはアルゼンチン・タンゴに特有の一時停止感は全く見られず、音高パターンも小節の真ん中に頂点が来るハバネラのパターンとは異なっている。さらに言えば、前述の2作品と同じく、この作品にも調号はつけられていないが、変ロ長調を基調とした旋律線はどこまでも明るく、一度も陰りを見せることはない。この点も、サティやストラヴィンスキーらのタンゴ作品とは異なる。それゆえ、このタンゴはミヨー自身が彼の著書の中で語っているように<sup>(9)</sup>、様々なブラジル音楽の寄せ集めとしての作品であり、ラテン的な気分を表現したにすぎないと考えられる。

アンリ・クリケ＝プレイエル(Henri Cliquet-Pleyel, 1894-1963)はパリ出身の作曲家である。伝統的なフランス音楽の流れを継承する一方で、フランス人ならではのユーモアのセンスを活かした「家具の音楽」<sup>(10)</sup>への取り組みに賛同し、1923年にアルクイユ楽派を結成した。彼のタンゴはリズム・音高パターンともハバネラを基調とした非常に分かりやすいものであるが、フランスの印象派音楽を彷彿とさせる和声の移り変わりや、自由なアゴーギクによる表現は、決して“踊るためのタンゴ”でなく“聴くためのタンゴ”すなわち、一種のサロン音楽的な作品であるといえる(表1⑧)。



## (4) ジャズ音楽の形式の一つとしてのタンゴ(1922～1929年、表1の番号⑨～⑭)

アメリカの歴史学者ウォルター・ラカーによると「1914年以前にすでにラグタイムが中欧に及んでいた」<sup>(11)</sup>というように、前述のストラヴィンスキーの例をあげるまでもなく、ジャズ音楽は少なくとも楽譜の形ではヨーロッパへ流入していた。とりわけ、



譜例14 初期のラグタイムの基本リズム

19世紀末にアメリカで誕生したラグタイムは即興性を持たず全てが記譜される音楽であるために、多くの作曲家が譜面を入手して研究したようである。そしてタンゴとラグタイムは、同じ2拍子系の音楽であること、黒人のダンスにその起源を持つこと、シンコペーションが多用されることなどの共通点から混同され、いつしかタンゴはジャズのカテゴリーに組み込まれていく。もっともラグタイムの場合、伴奏部は四分音符あるいは八分音符で固定され、シンコペーションが使用されるのは旋律部分だけであるし、伴奏部の音高パターンは1音目・3音目が低音域、2音目・4音目が高音域ということが多い。そして、タンゴとの最大の違いはそのアクセントの位置である。表拍に強烈なアクセントが来るタンゴとは対照的に、ラグタイムのアクセントは裏拍に置かれるのである(譜例14)。

ここで注意しておかなければならないことは、この時代の作曲家にとって「ジャズ」とは新しい舞踊音楽(特にアメリカ音楽)の総称ともいえる存在であり、その定義は非常に曖昧なものであるという点である。例えば、前述のアクセントの位置の違いなどは本来の意味でのジャズとタンゴの差異が顕著になる点であるが、当時の作曲家は主に出版された楽譜を頼りにジャズを研究していたために、それらの譜面上に現れない差異は大きな問題とはなり得なかった。そのため、以下の「ジャズ音楽の形式の一つ」と分類した作品群にも本来の意味では明らかにジャズではないものが多く含まれるが、あくまでも「作曲家がジャズと認識し作曲した」作品群として分析を続ける。

ジャズの手法を最も早く作品に取り入れた一人として、チェコの作曲家エルヴィン・シュルホフ(Erwin Schulhoff, 1894-1942)があげられる。ドイツ系のユダヤ人としてプラハに生まれた彼は、第一次大戦従軍後1917年から1922年をベルリンで過ごした以外は、強制収容所で病死するまでの48年の生涯のほとんどをプラハで過ごしている。ベルリンでシェーンベルクの私的音楽協会にも参加し様々な刺激を受けた彼は、1920年代半ばにダダイズムに傾倒していく。有名なピアニストとしても活動し多くのピアノ作品を残した彼が、ダダイストとして古い様式を攻撃する素材に利用したのがジャズであった。ここで取り上げた4つの楽譜(譜例15～18)は全て彼のタンゴ作品(表1⑨・⑩・⑭)であるが、そこにタンゴのリズムとしての一貫性は見られない。譜例17のタンゴはハバネラ風のリズムが低音部にオスティナートとして現れる上に短調と長調を移ろいゆくような旋律線を持つ作品であり、これらの作品群の中で唯一タンゴとしての特徴をかりうじて保っているものの、その他の作品は聴いただけではタンゴであるとは認識しがたい。なお、この時代あたりからのタンゴには、低音部がハバネラのリズムを保っていても音高

の上下変動はあまりない和音オスティナートの音型が見られるようになってくる。これは、現在のアルゼンチン・タンゴにも共通してみられる傾向である。

その他の作品は、例えば譜例15のタンゴ=ラグはラグタイムの要素の強い作品であるし、譜例16・18のタンゴは、低音部の音高の推移にわずかばかりハ

バナナ風なニュアンスを感じ取ることができるともいえるが、旋律線に半音階を多用することで、むしろ東洋風な異国情緒を感じさせる作品である。音楽とは精神の娯楽ではなく、何をおいても身体の快楽であるべきだという考えからリズムを重視し、既成の様式を否定した彼にとって、タンゴもその他のジャズ音楽と同じく「リズム的な素材」の一つにすぎなかったといえる。

同じチェコ出身の作曲家、ボフスラフ・マルチヌー (Bohuslav Martinů, 1890-1959) も同じ時期にジャズに影響を受けた作品を多く書いている。ただし、彼のこれらの作品はパリでの活動

時期(1923-1941)に書かれたもので、いわゆるフランス6人組やストラヴィンスキーの音楽との接点が多い。『調理場のレビュー』は、結婚を控えた鍋と蓋に泡立て器が横恋慕し、そこへ布巾や箒まで入り乱れて大騒ぎになるが、最後は元の鞘に収まる…という奇想天外な粗筋を持つバレエ音楽であるが、この曲は、全体の構成などにサティの『パレード(Parade, 1916)』や前述のミヨウの『屋根の上の牡牛』と重なる点が多く、フランスの新古典主義の流れを汲む作品といえる。この中に現れる「タンゴ」(表1⑬)は、ハンガリー舞曲を想起させる序奏を持ち、ハバナのリズムの上に、ゆったりとした東洋趣味の旋律が印象的な曲である。その民族的・土俗的な作風は、ジャズともアルゼンチン・タンゴとも程遠く、むしろ前述のストラヴィンスキーの影響を強く感じさせる。しかし、作曲家自身により同年に発表された組曲版が『ジャズ組曲』(全4曲)と名付けられていることに着目すると、このバレエがフランス音楽の影響を受けつつ、ジャズを素材とした作品として生み出されたことには明白である。

ここで注目しておきたいのは、このカテゴリーに属する作品群の年代が1925年前後の数年間に集中していることである。実はこれは、アメリカ人ダンサーのジョセフィン・バーカー (Josephine Baker, 1906-1975)の「レビュー・ネグロ(黒いレビュー)」がパリを皮切りにブリュッ

譜例15 シュルホフ『Partita für Klavier』 Tango-Rag

譜例16 シュルホフ『Partita für Klavier』 Tango

譜例17 シュルホフ『Esquisses de jazz for piano』 Tango

譜例18 シュルホフ『5 Etudes de Jazz』 Tango

セル、ベルリンと次々に公演を行い、彼女の踊るチャールストンが大ブームを巻き起こした年代と重なる<sup>(12)</sup>。その肌の色ゆえに「ジャングルの野蛮人」としての役割を与えられ、黒人特有のリズム感と類まれなる身体能力によるダンスで観客を熱狂に導いた「アメリカ人」の彼女の成功は、ヨーロッパ中の人々に「アフリカ系および南米系の」ダンスと「アメリカ音楽としての」ジャズを混同させるには十分すぎる刺激であった。そしてこのことが、タンゴ音楽がジャズにカテゴライズされるための最も大きな要因の一つになったのは想像に難くない。そして、それまでスペイン・フランスで注目されてきたタンゴという素材が、もはや地域的な流行ではおさまらず、今度は、いわゆる“ドイツ系”の作曲家の作品の中にも多く登場するのがこの時期からであるという事実は、このヨーロッパ各国でのベーカーの成功と関連性があると考えても不思議はないであろう。

シュテファン・ヴォルペ(Stefan Wolpe, 1902-1972)やアロイス・ハーバ(Alois Hába, 1893-1973)もそのような“ドイツ系”作曲家の一人である。ヴォルペはベルリン出身であるのに対し、ハーバはプラハと出身は違うが、彼らには1920年前後にベルリンのフランツ・シュレーカー(Franz Schreker, 1878-1934)やフェルッチョ・ブゾーニ(Ferruccio Busoni, 1866-1924)のもとで学んでいるという共通点がある。

ベルリンでダダリストや新ウィーン楽派との交流を経ながらも、次第にパウル・ヒンデミット(Paul Hindemith, 1895-1963)の「実用音楽」<sup>(13)</sup>に賛同し、最終的には労働者や社会主義的な演劇のための作品を多く残したヴォルペのタンゴは、イ短調を基本とした調性を持ち、低音部の音高の変動は少なく、和音を中心とした鋭いスタッカート奏法でアクセントを際立たせるという現代のタンゴのイメージに近い、非常に分かりやすい

TANGO  
Music by Stefan Wolpe  
© PEERMUSIC CLASSICAL GMBH  
International copyright secured. All rights reserved.  
Rights for Japan administered by PEERMUSIC K. K.  
JASRAC 出 1500089-501

譜例19 ヴォルペ Tango

作品である(表1⑮・譜例19)。それに対し、ハーバの『ピアノのための4つのモダンダンス』の終曲である“タンゴ=モデラート”は安定したハバネラのリズムの上に、臨時記号だらけの和音を並べることによっ

譜例20 ハーバ Tango-Moderato

て作られている(表1⑯・譜例20)。1923年にプラハに戻り、自らの音楽的興味を微分音の開拓に注いだハーバは、師であるブゾーニらが理論的・実験的な微分音の使用にとどまったのに対し、より実践的な方向を目指し、微分音を用いながらも民謡的な親しみやすい旋律を持つ作品を発表している。彼にとって最重要課題は微分音の開拓そのものではなく旋律の可能性の拡大であり、同時期に微分音を用いずに書かれた作品は、従来の調性の枠組みから外すために臨時記号を多用されている。そうして与えられた調性の不安定さは舞踊音楽としてのリズムの安定

感に守られることにより、従来の西洋音楽とは異なる響きを持った民謡的な聴きやすさを獲得する。このように全く作風が違って、彼ら2人にとってのタンゴは、ある種の分かりやすさ・ポピュラリティを表すための素材であったことが分かる。

この年代以降、作曲家が明らかに「ジャズ音楽」を使用する意図をもってタンゴを作品内に引用する作品が多く登場する。その先陣を切った作品がエルンスト・クシエネク(Ernst Krenek, 1900-1991)の歌劇『ジョニーは演奏する』である。チェコ系ドイツ

譜例21 クシエネク『ジョニーは演奏する』  
第3場タンゴ

人である彼は、故郷のウィーンで師事したシュレーカーとともに第一次世界大戦後にベルリンに拠点を移した。その生涯を通じてロマン主義から無調、新古典主義、十二音技法など、時代に応じてあらゆる技法を取り入れた彼を一躍有名にしたのが、若干26歳の時の作品であるこの歌劇である。1924年のパリ滞在で「音楽は共同体のために書かれるものであり」「実用的で、娯乐的で、実践的なものであるべきだ」<sup>(14)</sup>というスタンスを持った彼が、その実現のために選んだのが、ジャズであった。主役のジョニーが黒人のジャズミュージシャンであるという、それまでの常識を打ち破る設定からして、当時のヨーロッパでセンセーションを巻き起こしたのは当然の結果だと言える。この作品内では様々なジャズ的な要素が使用されているが、作曲者自身によってTangoと明記される部分は、第1幕の3場に登場する(表1⑩)。ヴァイオリン奏者のダニエロがソプラノ歌手アニータを誘惑しようとする場面に使われるこの音楽は、確かにシンコペーションのリズムの多用も目立ち、ジャズの要素を感じることもできる。しかし音高・リズムともにハバネラのパターンであるこの低音部が、カステネットによって強調されることにより、タンゴというよりも、むしろ半世紀前の歌劇『カルメン』の“ハバネラ”を強く思い起こさせる(譜例21)。

歌劇の中でジャズ音楽としてタンゴを引用するという点で重要なのは、クルト・ヴァイル(Kurt Weill, 1900-1950)も同じである。ユダヤ人の家系としてドイツに生まれた彼は、まずエンゲルベルト・フンパーディンク(Engelbert Humperdinck, 1854-1921)に師事し、ヴァーグナーに至る後期ロマン派のドイツ音楽を学ぶが、のちにベルリンで師事したプゾーニの影響で、反ヴァーグナー主義に転向する。シェーンベルクらの表現主義にも懐疑的であったヴァイルが求めたのは、一般の聴衆にも分かりやすい音楽であり、その実現のために明快なリズムと和声を持つジャズは格好の素材と成り得たのである。彼の作品にタンゴが初めて登場するのは、1927年初演の『王宮(Royal Palace)』の最後の場面である。主人公デヤニーラが3人の求愛者(彼女の夫、昨日の恋人、未来の恋人)からの愛情表現に疲れ果て湖に身を投げる幕切れの音楽に、ヴァイルは濃厚なロマン的な音楽ではなくタンゴを選択している(表1⑪)。Tango Finaleとも呼ばれるこの場面は、音高の変動の少ないシンコペーションのリズムがオーケストラによってオスティナートで奏でられるのに合わせて3人の求愛者たちが彼女の名前の文字を組み替えて

Dejanira, Janirade, Niradeja…と無意味に繰り返し、そこに主人公の悲痛な歌声がオブリガートの響くというもので、そこにはロマン派的な音楽のクライマックスは一切見られない(譜例22)。

この後、ヴァイルは1928年の歌劇『ロシア皇帝は写真を撮らせ給う(Der Zar lässt sich photographieren)』でも終盤のクライマックスの場面にタンゴを使用する(表1⑱)。写真屋の女性(アンジェール)になりすまし皇帝の暗殺を企てた女が、

譜例22 ヴァイル『王宮』Tango Finale

計画の失敗を悟り逃亡するまでの時間稼ぎに蓄音機で流す音楽としてタンゴが使われるのである。ドラマとして緊張感が最高潮に高まった時に流れるのがタンゴであり、それも、生々しく目の前で演奏されるそれではなく、蓄音機から流れるタンゴであるという設定は(実際に初演では事前に録音されたレコードが流れた)、観客のある種の期待を見事に裏切るものであったに違いない。

このようにヴァイルにとってのタンゴとは、曲としての分かりやすさ、親しみやすさを表すための素材という意味合いだけではなく、後期ロマン派オペラに極まったドラマティックなクライマックスを回避し、観客に肩すかしを食らわせるという役目を担わせるために重要な素材であったのである。

タンゴをジャズとして使用した例として、最後にアルバン・ベルク(Alban Berg, 1885-1935)のソプラノとオーケストラのための演奏会用アリア『ワイン』を挙げておく(表1⑲)。オーストリア出身で新ウィーン楽派の一人として有名なベルクが、軽音楽、とりわけジャズの研究を始めたのは、音楽学者テオドール・アドルノ(Theodor Adorno, 1903-1969)の言葉を借りれば「非常に遅く、ようやく1925年になってからであった」<sup>(15)</sup>らしい。12音技法やジャズの手法を取り入れたこの作品は、この後の歌劇『ルル』の習作としての意味合いが強いとされているが、実際にルルで登場するのはラグタイムのリズムである。

シャルル・ボードレール(Charles Baudelaire, 1821-1867)の詩集『悪の華(Les Fleurs du mal)』(1857)から『ワインの魂』『愛し合う者のワイン』『孤独な男のワイン』の3編にシュテファン・ゲオルゲ(Stefan George, 1868-1933)のドイツ語訳をつけたものをテキストとし、この3つの詩が間奏によって切れ目なく続くこの曲で、Tempo di Tangoとして作曲された部分は1曲目・3曲目の途中から2回現れる(39小節・181小節)。譜例23で示したように突如現れる“タ

譜例23 ベルク『ワイン』

ングのリズム”は、楽譜上で見るとシンコーションのリズムであるが、実際は非常にゆっく  
りとしたテンポ(♩=46~52)である上に、十六分音符と八分音符(あるいは十六分音符)の組み合  
わせが3回出現するように聴こえるために、タンゴのリズムとして感じ取るとは難しい(譜  
例23 ○印)。アドルノはこのベルクの手法を「ジャズのメカニズムは、その機能を骨抜きにさ  
れ(中略)様式として変様」<sup>(16)</sup>したとして高く評価し、3編の詩が切れ間なくつながるこの曲に  
おいては、1曲目と3曲目の途中に現れるタンゴのリズムが従来のソナタ形式での提示部と再  
現部のテーマの機能を担っていると結論付けている<sup>(17)</sup>。このように本来のタンゴ音楽の持つ  
特徴を感じさせない使用であったとしても、当時の大衆音楽とは全くかけ離れた存在であった  
新ウィーン楽派の作曲家にとってさえも、ジャズ(タンゴ)が魅力的な素材と成り得たという事  
実が持つ意味合いは大きい。

#### 4. 分析結果の考察～タンゴとは結局どのようなものだったのか～

前章のタンゴの音楽的な分析により明らかになったのは以下の3つの事項である。

##### (1) 世紀転換期のヨーロッパにおけるタンゴ音楽の伝播モデル

前章の時代的・地域的な変遷をまとめると、19世紀末から20世紀のヨーロッパにおいて、ど  
のようにタンゴ音楽が伝わり、受容されたかという一つの伝播モデルを見ることができる。

つまり、19世紀半ばにスペインに輸入された「キューバ音楽=ハバネラ」が、パリで「スペ  
イン民族舞曲」との誤解の下で歌劇『カルメン』などに使用され、流行する。そのハバネラを  
19世紀末にアルベニスが自国スペインの音楽「タンゴ」として発信する。直後の1905年にアル  
ゼンチン・タンゴが舞踊として流入し爆発的なブームを呼ぶと、従来の「ハバネラ=タンゴ」  
とアルゼンチン・タンゴとが混同され、パリの作曲家、とりわけサティやその周辺のフランス  
新古典主義の作曲家、さらにはストラヴィンスキーらによって、音楽としての「タンゴ作品」  
が生みだされる。そして、パリで彼らの影響を強く受けたチェコの作曲家によってプラハに持  
ち込まれた「混同されたタンゴ」は、徐々にヨーロッパ全土に広がりを見せ始める。同時期に  
起こったジャズの爆発的な流行の影響も相まって、今度は「タンゴ=ジャズ」と位置づけられ、  
ついにはベルリンやウィーンで新しい音楽の方向性を探求中のいわゆる“ドイツ系”の作曲家  
にも、新しい音楽素材の一つとして取り扱われるようになったというものである。

##### (2) タンゴは各々の作曲家にとってどのような素材であったのか

前項でも明らかにしたように、タンゴ音楽はこの時代の様々な主義を持つ作曲家に、その音  
楽的な志向に関わらず素材として取り入れられている。では、その素材としての魅力はどこに  
あったのだろうか。

・初期のタンゴ=スペイン人作曲家のアイデンティティを主張するための手段



19世紀中頃までのスペインは、ヨーロッパの中心からは隔離した場所と見なされ、その文化も洗練されていない田舎のものとして軽視されてきた。それゆえに前述のアルベニスやトゥリーナら以前のスペイン人作曲家たちは、パリでフランス風の作品を書くことでしか名声を得ることはできなかった。しかし、後期ロマン派の民族主義的な気運と、パリでの異国趣味の高まりに加えて、たとえ誤解であったにせよ「スペイン舞曲」としてのハバネラのブームが起こったことは、当時の、スペイン人作曲家たちにとって、自国の音楽で作曲活動を行うための絶好のチャンスとなったはずである。

ここで一つ問題となるのは、アルベニスとトゥリーナのタンゴが全く異なる音楽であるという点である。これは彼らの作品の成立時期が大きく関係していると考えられる。アルベニスが前述の作品を発表した当時は、ビゼーの『カルメン』初演の直後であり「スペイン舞曲=ハバネラ」ブームの最盛期である。当時の彼にとって自国の音楽を世に送り出す組曲の1曲として、流行のハバネラは絶対的に必要であったが、実際はキューバ起源で「ハバナ風の」という名前まで持つハバネラをそのままスペイン舞曲として組み込むわけには行かず、アンダルシア民謡の中から同じくキューバ起源と考えられる「タンゴ」の名称をその代用として使用したと考えられる。トゥリーナの作品が発表されたのはその20年後である。その頃には、先達の活躍によりスペイン音楽がパリで認識され、ハバネラのブームも下火になっていたために、本来のタンゴに基づいた作品が発表できたのであろう。

以上のことから、初期のタンゴはスペイン人作曲家のアイデンティティを主張するための手段として用いられたといえる。

#### ・中期のタンゴ＝「現代の」時代を反映する、流行の舞踊音楽

次に、サティやストラヴィンスキーら、新古典主義的傾向を持つ作曲家にとって、タンゴは古い音楽形式と比較するための「現代の」時代を反映する音楽形式、とりわけ一世代前のポルカやワルツと対比するための舞踊音楽として取り入れられた。また、ある程度定まったリズムや音高パターンを用いることによってそのイメージを残すことが可能なタンゴは、必ずしも舞踊が付随せずとも流行の音楽として単体で存在しうる。その性質はサティらの提唱した「家具の音楽」という発想において、サロンやカフェなどで聴くための軽い流行音楽として演奏されるのにも適した素材であったと考えられる。

#### ・後期のタンゴ＝伝統的な音楽様式を破壊し、新しい音楽を構築するための材料

そして、さらにジャズ音楽と結びついたタンゴは、伝統的な音楽様式を破壊し、新しい音楽を構築するための材料として用いられる。たとえば、長調と短調が交錯して移ろい行く民謡的な節回しは、無調的な作品に結びつけることも可能であったし、また新しい旋律の可能性を模索中の作曲家にも魅力的であった。また、逆に、一部の知的階級のものになりつつあった芸術音楽を、もう一度一般大衆の娯楽へと引き戻すためには、わかりやすい和声と体感的なリズムを持つタンゴは格好の素材となった。そして、ついには、当時最も大衆と乖離し始めていた新ウィーン学派のベルクによっても、タンゴは新しい様式が失った音楽機能の一部を補うために

使われる。調性を放棄し12音技法を用い始めた彼にとって、機能和声に代わる音楽的な“しぼり”を持つ特徴的な役割の一つとして、タンゴが使われたのである。

このように見ると、初期のタンゴはスペイン人の出自を表現する「過去」、中期のタンゴはその時代を映し出す「現在」、後期のタンゴは次の音楽を模索するための「未来」としての材料として使われているといえる。

### (3) タンゴに付随するある種のイメージについて

これらの「タンゴ作品」の変遷を見ると、テキストあるいは物語を伴った作品が多いことに気づく。これは他の舞踊音楽にはあまり見られない特徴であり、タンゴという音楽が暗黙のうちに何かしらのイメージを持って認識されていることを裏付けているのではないだろうか。

今回取り上げた「タンゴ作品」内でテキストや物語を持つものは、サティ (⑤)、ストラヴィンスキー (⑥)、クシェネク (⑪)、マルチヌー (⑬)、ヴァイル (⑰・⑱)、ベルク (⑲) の7作品である。

この中で言葉として重複するのは「悪魔」 (⑤・⑥)あるいは「悪」 (⑲)である。そして言葉では現れないが「誘惑」の場面、あるいは「誘う」というキーワードと共にタンゴが使用されているのは4作品 (⑪・⑬・⑱・⑲)である。

具体的な例でみると、ストラヴィンスキーのタンゴ (⑥)は悪魔の手から兵士と王女が勝利を勝ち取る場面で使用されているので、一見そこに「悪」のイメージはないように見える。しかし、実はこのヴァイオリンの主題は形を変えて、終幕間際の「悪魔の勝利の音楽」として現れるので、このタンゴに「悪魔」のイメージを重ね合わせても問題はないであろう。「誘惑」のイメージでは、クシェネク (⑪)やマルチヌー (⑬)のタンゴは他愛もない男女の駆け引きとしての「誘惑」、ヴァイル (⑱)のタンゴは逃亡を図る悪女と女好きの皇帝の間に繰り広げられる「誘惑」が描かれている。

ベルクの作品 (⑲)において、Tempo di Tangoが登場するのは1曲目では「Hörst du den sonntagsang aus frohem schwarme? (陽気な群集の日曜日の歌が聴こえるか?)」、3曲目では「Ein frecher kuss der hagern Adeline (やせ細ったアデリーヌの傲慢なキス)」という文が含まれる一節の直前に現れる。そこに「酒(酒場)あるいは女性の誘惑」のイメージを読み取れるとは言えないだろうか。

直接「悪」や「誘惑」とは結びつかないと思われるヴァイル (⑰)の場合も、主人公が何かに誘われるように湖に身を投げるという悲劇へと導く場面を担当するのがタンゴ音楽である。

このことから、当時のヨーロッパではタンゴには「何かしら悪い方向に誘われる」ような、言い換えれば「墮落への誘惑」のイメージが存在したとは考えられる。そしてそれは、タンゴ流行のきっかけとなった歌劇『カルメン』の“ハバネラ”そのもののイメージであることに気づく。

これまで、アルゼンチン発祥のタンゴがヨーロッパ全土に伝播・変遷する様子を見てきた。

ヨーロッパの各地域で変容したはずのタンゴは、しかし結局、最終的には振り出しに戻り、ヨーロッパでの流行の起点となった一人の女性“カルメン”のイメージに集約されていく。その事実もタンゴが、もはや本国アルゼンチン・タンゴとは異なる背景を持つ新たな音楽形式として、ヨーロッパ文化に深く根付いたものとなったことを示していると言える。

## 5. おわりに

これまで1890年から1930年までのヨーロッパにおけるタンゴの位置付けの変遷とそれともなう音楽的な変化について論じてきたが、社会的にも文化的にも大きく変動する時代の中で、音楽もやはり時代や地域の影響を大きく受けながら変容していく様子を明らかにしてきた。

さらに、現代の我々が音楽の歴史を考える際、様々な楽派をそれぞれ全く主義の異なるものとして別々に捉えがちだが、実は全ての楽派の作曲家たちがお互いに交流をし、刺激をし合いながらそれぞれの音楽を作り上げてきたという歴史的な流れを改めて把握することもできた。

これは、タンゴという音楽がその発祥と同時に世界各国に輸出され、本国アルゼンチンとは違う文化のもとで自由に変容する余地のある発展途上の音楽であったことに起因すると考えられる。そして、それぞれの地域や年代、さらには個々の作曲家に合わせて、様々な側面を持つ音楽形式として取り入れられ、作品形成に大きな貢献を果たしながらも、根底にはある種の普遍的なイメージを持ち続けるタンゴは、他の舞踊音楽にはない魅力的な素材であったといえるであろう。

今回検証したタンゴ作品はあくまで歌詞を伴うソングとしてではなく、伴奏部に現れるものだけである。例えば、『ロシア皇帝は写真を撮らせ給う』と同じ年(1928)に、後のヴァイルの代表作の一つとなる『三文オペラ(Die Dreigroschenoper)』が発表されるが、その中の歌詞の付いたタンゴは、本論で述べたイメージとは明らかに異なると思われる。これらの歌詞を持つタンゴの問題も併せて今後の研究課題としたい。

### 注

- (1) C. ザックス著、小倉 重夫訳「世界舞踊史」音楽之友社、1972.1, p.521
- (2) コントルダンス(カントリーダンス)：17世紀から18世紀にヨーロッパで流行した、男女が対面して踊る舞踊形式。
- (3) 奔放なジプシー女性のカルメンが純朴な伍長ドン・ホセと恋に落ちるが、嫉妬に駆られたホセに刺殺されるという悲恋を描いたオペラ。「ハバネラ(恋は野の鳥)」はカルメン登場時に、ホセを誘惑する場面で歌われる。
- (4) ミ(E)から幹音のみを使用して作られる音階(EFGABCDE)。フリギア旋法と同じ音列であるが、ミの旋法の場合は、しばしばAが支配的になり、Gに導音的な働きを持たせるシャープがつけられる。
- (5) E. サティ著、秋山邦晴、岩佐鉄男訳『卵のように軽やかに』筑摩書房、1992.2, p.199
- (6) 船山 隆著『ストラヴィンスキー—二十世紀音楽の鏡像』音楽之友社、1985.6, p.148
- (7) 合奏協奏曲(伊：concerto grosso)バロック時代の音楽形式。独奏楽器と管弦楽とを対比させる。
- (8) W. デームリング著、長木 誠司訳『大作曲家ストラヴィンスキー』音楽之友社、1994.1, p.95

- (9) D. ミヨ著、別宮貞雄訳『幸福だった私の一生』音楽之友社、1993.2, p.99
- (10) 1920年、サティによって提唱された、沈黙や集中力を要求する従来の音楽ではなく、椅子のようにその場にあるだけで自己主張をせず、人間に快適さを与える音楽が必要であるという思想。
- (11) W. ラカー著、脇圭平ほか訳『ワイマル文化を生きた人びと』ミネルヴァ書房、1980.6, p.318
- (12) パリ初演(シャンゼリゼ劇場) 1925年10月2日、ベルリン初演(ネルソン劇場) 1926年1月14日。
- (13) 1920年代にヒンデミットやクセネック、ヴァイルなどに提唱された、「芸術のための芸術」である後期ロマン派や印象派らの音楽のあり方を批判し、一般大衆や家庭に「実用的に」供給されるために作られた作品とその活動。
- (14) 道下 京子・高橋 明子『ドイツ音楽の一断面』芸術現代社、2000, p.151
- (15) Th. W. アドルノ『アルバン・ベルクー極微なる移行の巨匠』法政大学出版局、1983.1, p.226
- (16) 同上, p.228~229
- (17) 同上, p.231

#### 外国参考文献

- ・ Albright Daniel『Modernism and music : an anthology of sources』University of Chicago Press, 2004
- ・ Christine Denniston『The Meaning of Tango: The Story of the Argentinian Dance』Portico, 2007
- ・ Michael J. Budds『Jazz and the Germans』Pendragon Press, 2002

#### 国内参考文献

- ・ R. エス著、尾河 直哉訳『タンゴへの招待』白水社、1998.7
- ・ M. H. ケイター著、明石 政紀訳『第三帝国と音楽家たち—歪められた音楽』アルファベータ、2003.6
- ・ R. P. モーガン(編)、長木 誠司訳『西洋の音楽と社会 10巻 音楽の新しい地平』音楽之友社、2001.11
- ・ F. ローズ著、野中 邦子訳『ジャズ・クレオパトラ—パリのジョゼフィン・ベーカー』平凡社、1991.1
- ・ I. ストラヴィンスキー著、笠羽 映子訳『私の人生の年代記—ストラヴィンスキー自伝』未来社、2013.3
- ・ W. ライヒ著、武田 明倫訳『アルバン・ベルクー—伝統と革新の嵐を生きた作曲家』音楽之友社、1980.8
- ・ 石川 浩司著『タンゴの歴史』青土社、2001.5
- ・ 岩淵 達治、早崎えりな著『クルト・ヴァイル—プレヒト演劇からブロードウェイ・ミュージカルへ』ありな書房、1985.05
- ・ 由比 邦子著『ポピュラー・リズムのすべて—ポップス、ロック、ラテンの分析と奏法』勁草書房、1996.11

#### Web

- ・ chronological list of works of Alois Hába<<http://www.tonalsoft.com/monzo/haba/>> 2014.8.20アクセス
- ・ Ernesto Nazareth<[http://www.ernestonazareth.com.br/en\\_index.html](http://www.ernestonazareth.com.br/en_index.html)> 2014.8.13アクセス
- ・ Ernst Krenek<<http://www.krenek.at/index.php?id=149&L=1>> 2014.9.8アクセス
- ・ The Kurt Weill Foundation for Music<<http://www.kwf.org/kurt-weill/>> 2014.9.8アクセス
- ・ The OREL Foundation<<http://orelfoundation.org/index.php/site/>> 2014.8.15アクセス
- ・ Wolpe.org<<http://www.wolpe.org/>> 2014.8.20アクセス
- ・ 日本マルチヌー協会公式 Hp<<http://www7b.biglobe.ne.jp/~janacek/japan/martinu/index.html>> 2014.8.15アクセス