

20世紀初頭のアルゼンチンにおける 地域的音楽文化の再発見と国民化（1906-1921）

長野 太郎

要約

本稿では、アンドレス・チャサレータ（1876-1960）の文化的生産活動を取り上げる。チャサレータは、サンティアゴ・デル・エステーロ州田園部で消滅の危機に瀕する豊かな音楽的源泉を発見し、そこで見いだされた土着的舞踊再活性化の文化的プロジェクトを開始した。およそ半世紀にわたる活動の中で、チャサレータは土着的ダンスの振り付けや歌の旋律を記録し、それらを編曲した譜面を出版し、やがて歌、音楽、ダンスの演じ手からなる土着芸術歌舞団を結成し、最終的に1921年3月18日、ブエノスアイレス公演を成功に導いた。その際に、知識人やマスメディアの後ろ盾を得たことが決定的だった。成功の要因としては、そのほかにも、芸術音楽におけるナショナリズムが知られざる原材料を求めていること、地方文化へのエキゾチズムや親近感、タンゴや北米起源のダンスへの倫理的観点からの拒絶感、知られざるダンスに対する驚きや賞賛、といった要因がプラスに働いた。こうしたことから、流行のダンスのあいだに食い込むようにしてフォルクローレ・ダンスの実践の場が誕生した。チャサレータが再活性化に成功した土着的舞踊は、非公式的教育の文脈で国中に浸透するにいたった。

Redescubrimiento y la nacionalización de la cultura musical local en la Argentina a principios del siglo XX (1906-1921)

Taro NAGANO

Abstract

En este trabajo se aborda la producción cultural de Andrés Chazarreta (1876-1960), quien descubrió una rica fuente musical en peligro de desaparición en la zona rural de Santiago del Estero, y posteriormente dio comienzo a un proyecto cultural para revitalizar las danzas vernáculas encontradas allí. A lo largo de casi 50 años de trayectoria, Chazarreta logró registrar las melodías y la coreografía de las danzas y canciones vernáculas, y a continuación publicar las partituras elaboradas por él mismo. Como el paso siguiente, formó el Conjunto de Arte Nativo que integraba el canto, la música y el baile con sus respectivos ejecutantes. Finalmente, la conquista de Buenos Aires se llevó a cabo el 18 de marzo de 1921 tras conseguir el apoyo incondicional de algunos intelectuales y de la prensa en general. Cabe destacar varios factores que posibilitaron el éxito como la expectativa hacia una materia prima desconocida por parte del Nacionalismo Musical, el exotismo y la simpatía por la cultura provincial, el rechazo a las danzas desmoralizantes como el tango y las que llegaron de los Estados Unidos, así como la sorpresa y admiración por algunas danzas desconocidas hasta ese momento. Por todo ello, surgió un campo de práctica de danzas folklóricas que se instaló entre los de otras danzas populares de la época. Las

danzas revitalizadas por Chazarreta llegaron a ser nacionales dentro del contexto educacional no oficial.

序

本稿では、20世紀初頭においてアルゼンチン内陸部の音楽文化を首都に紹介したアンドレス・チャサレータ（1876-1960）の文化的活動を取り上げる。チャサレータは数十年間にわたって、地方的なものと国民的なもの、そして支配的なものと従属的なもののあいだの文化的媒介者をつとめた。このような存在は、その重要性にもかかわらず、見過ごされがちである。芸術的創造行為と本物の伝統文化という二つの理念のはざまで、いずれにも属さない、不確かな地位に追いやられるのが習わしだからである。

アルゼンチンでは、国民音楽、すなわち芸術音楽におけるナショナリズムのプロジェクトの萌芽は、19世紀末から現れた。文化的ナショナリズムは、大量の移民流入とその帰結としての文化変容に対する警鐘と表裏一体の関係にあった。しかし、首都ブエノスアイレスとその他の地方には、社会文化的観点から大きな断絶¹が存在した。したがって、1910年代のブエノスアイレス知識人のあいだには、アルゼンチン独自の音楽的源泉の存在を疑問視する声すらあった。そのことについては後ほど見ていくことにしよう。

アンドレス・チャサレータは、サンティアゴ・デル・エステーロ州田園部において消滅の危機に瀕する、豊かな音楽的源泉を発見した。その後、身辺の地方的環境に見いだされる音楽文化再活性化のプロジェクトに着手し、それはその後、ほぼ半世紀にわたって継続した。自ら率いる土着芸術歌舞団とその演目を通じて、チャサレータは自らのプロジェクトを国中に知らしめた。その際、マスメディアや知識人との緊密な関係を保ち、それを巧みに導いていった。本稿では、チャサレータのプロジェクトの第一期、すなわち、1906年の公的な活動開始から1921年のブエノスアイレス公演実現までを取り上げる。

第Ⅰ章では、歌舞団結成と演目編成のプロセスを詳述する。その際、地域的音楽文化が他の次元に到達するために被った変形に着目する。第Ⅱ章では、エリートの文化的プロジェクトとしての国民音楽の問題を取り上げる。雑誌『ノソトロス』の誌上討論の分析を通じて、チャサレータと同時代の知的・芸術的分野の状況を概観することができるであろう。第Ⅲ章では、チャサレータのもたらした土着芸術のブエノスアイレスにおける反響を分析する。

第Ⅰ章 文化的メッセージとしての「土着芸術（Arte Nativo）」

1 文化的媒介者

はじめに、文化的ナショナリズムの枠内においてチャサレータが果たした役割を考えて

みたい。チャサレータの人となりについて、伝記作者アレン＝ラスカーノは次のように記す。

彼は如才ないクリオージョの典型であった。外見においては慎重かつ控えめで、公衆を前にしたときには通訳の役割を果たした。それゆえ、大勢の人々から好かれ、個人的なつき合いにおいては親しみのある印象を与えた。そして、ずば抜けた教養の持ち主ではなかったにも関わらず、知識人、芸術家、ジャーナリストといった、もっとも教養ある人々と交わり、関係を構築したのであった²。

ここで「通訳」という言葉が用いられていることは興味深い。チャサレータは土着的音楽やダンスを記録し、その後、自らの歌舞団を結成して劇場で公演した。その他にも、楽譜を出版し、曲を録音し、ラジオで演奏もした。書記体系を欠いていたローカルな記号が、彼によって五線譜に記録、整理、取捨選択され、編集を加えられて、国民が共有するレパートリーとなった。いわばローカルな語法を、国民の標準語に翻訳したのであった。

それゆえ、チャサレータが果たした役割を「文化的媒介者³」と呼ぶことにしたい。ローカルな次元において、彼は国民的、あるいは国際的な知の伝達者であった。20歳から59歳まで教師を職業とした彼は、子どもや若者を市民として教育する仕事に従事した。また地域においては、ギター、バンドゥーリア⁴、マンドリンといった弦楽器のインストラクターでもあった。チャサレータの権威は、所有する知識と、背後に感じ取られる文明のイメージに負っていた。他方で、彼は中央の知識人やマスメディアと関係を取り結び、舞台や公的場面においては、歌舞団のスポークスマンであり、通訳であった。こうした能力ゆえに、彼は地方的な知を国民社会に向けて送り出すことに成功した。

国民的、または国際的な知は、記録し、教授するための書記法とともに伝達される。しかしチャサレータは、それとは異なる口承的な知の存在に気付いた。それらの歌、音楽、ダンスは適切な書記法を欠いていたために、消滅を余儀なくされていた。チャサレータは民俗学者や民族誌家のように、外からの視線でもってそれを発見した。同時に、地方社会の中で育ち、地域的な文化がまったく無縁であったわけではなかった彼には、そこに加わることを通じて、内部から眺めることもできた。こうして、地域の音楽と舞踊の語法を記録し、土着芸術として磨き上げていく作業に着手したのであった。

2 他者に眼差されるチャサレータ

アンドレス・チャサレータの人生とその業績は、これまでもいくつかの著作に取り上げられてきた。伝記については、4つのすぐれた著作⁵が存在する。しかし、この主題に関する最初の出版物は、チャサレータ自身が新聞記事の切り抜きをまとめて本にした、*Juicios acerca de la obra folklórica de Andrés Chazarreta* (『アンドレス・チャサレータの民

俗学的業績に対する評価』。以下『評価』と略す）である。二つの異なる版が存在し（Imp. Grandi-Santiago, 1928; Bs. As.: Imp. López, 1949）、第1版を大幅に増補した第2版は、第1版のほぼ二倍の分量となった。出版物としては独特なもので、出版の意図を明らかにするような序文もあとがきもなく、さまざまなテキストが時系列に沿って、チャサレータの活動を証言するものとして並べられている。

この二つの『評価』は、他者の言葉によってチャサレータの文化的活動を伝え、正当化する。それゆえに、一見すると何の作為もないような出版物ながら、強力な効果を持っている。読者は全体像を思い描くより前に、それらの評価をひとつひとつ読むことを強いられる。その曖昧な構成ゆえに、この書物は創造的なコルプスをなし、そこから数々の物語や価値判断が再生産されることになる。『評価』のベースとなったのは、新聞や雑誌に掲載された事実記事、解説記事、批評などを、チャサレータが集めておいたスクラップ帳である。スクラップ帳は記録でもあり、履歴書でもあった⁶。先述した4冊の伝記は、いずれもこの、情報源としては豊かでありながら、価値については玉石混淆の書物を出典としている。さらに、4冊の伝記それぞれが、先行する書物を参照し、相互に関連し合う一連の語りを構成している。

伝記作者たちは一様に、チャサレータの成功と、国内における高い評価を強調する。しかし、物語や価値判断の反復から脱するためには、文化的プロジェクトの過程に注目し、その枠組みに沿って加えられた加工・変形を記述する必要がある。それゆえ、チャサレータの仕事の文脈を明らかにする別のテキストを導入すると同時に、『評価』の編集にあたってチャサレータのスクラップ帳に放置された断片を拾い上げることも必要になるだろう。

伝記類の中で、音楽学者カルロス・ベガの著作は特別の注目に値する。ベガの著作は3つの点ですぐれている。第一に、アルゼンチンの民衆的音楽・舞踊研究の第一人者であった著者自身の学識、第二に、1935年にチャサレータに対しておこなった聞き取り調査を含む、独自の情報源を持っていたこと、第三に、著作全体が独創的で厳密な視野のもとに書かれていることである。ベガは、アルゼンチンにおける「伝統主義運動（movimiento tradicionalista）」の枠組みの中でチャサレータの業績をとらえた。ベガによれば、伝統主義者は、「昔の物事や活動が衰退、消滅したという自覚を持ったときに表舞台に現れ、それらをささえたさまざまな過去の社会集団を模範とし、自ら、または自らの身边においてそれらを再活性化させる活動に従事する⁷」。ベガの想定する伝統主義者とは、芸術分野や学問分野の外に身を置く存在である⁸。

ベガは晩年の研究において、伝統主義運動の素描につとめ、とりわけチャサレータの仕事に注目した。ベガがチャサレータに着目したのは偶然ではない。チャサレータこそ、伝統主義運動のターニングポイントを用意した人物であった。

ベガの言う伝統主義運動の展開は二つの時期に分けられる。第一期は、『マルティン・フィエロ』の出現によって開始する。ホセ・エルナンデスの叙事詩『マルティン・フィエロ』

(1872・1879)は、その出版後、さまざまな伝統主義的作品や活動が派生し、その中心はブエノスアイレスにあった。第二期の運動は、第一期の運動が第一次世界大戦後に衰退したあと、チャサレータの歌舞団がブエノスアイレスに到達することによって地方から生じる⁹。第三章で詳しく見るように、チャサレータ歌舞団のポリテアマ劇場での公演は大成功に終わった。1921年3月16日にブエノスアイレス初演がなされる時点で、成功に向けた条件はすでに整っていた。ベガは次のように成功要因を列挙する。

1. 「国民音楽学派が一般的に興隆し、知的・芸術的領域の高みから作用したこと」
2. 「(チャサレータの)熱烈な愛国心をともなう伝統主義者の態度」
3. 「演目の芸術的価値」
4. 「物珍しいものへの嗜好、エキゾチズム、その他のイズム」¹⁰

ベガの分析は、チャサレータに有利に働いた条件を特定する意味において、出発点として重要だが、チャサレータ自身のイニシアティブを過小評価する。チャサレータは「根っからの伝統主義者」、「卓越したビジョンを持った企業家」¹¹であり、そのすぐれた点は「国民精神の立て直しを実現」¹²した点にあったと結論づけているだけである。しかし、ベガが言及しなかった点、つまり、チャサレータの文化的生産をこそ問題にしなければならない。

3 地域文化の記録、加工、編集

1906年にチャサレータは自らの土着芸術のプロジェクトを開始する。それは、祖母から聞き覚えた古い民謡「バルガスのサンバ (Zamba de Vargas)」をギター向けに編曲し、公開演奏会をおこなうことだった¹³。しかし、それは「何者かになりたい」¹⁴という願いの外面化であったに過ぎず、準備はすでに始まっていた。チャサレータ自身が『ラ・ナシオン』紙に寄稿した覚え書き(1/5/1921)に沿って、その過程について簡潔に見ていきたい。

サンティアゴ・デル・エステーロ市に生まれたチャサレータは、若い頃から独学で様々な楽器を演奏するようになり、土地のダンス・ミュージックなどの演目を演奏した。やがて、スペイン人の先生について、2年にわたり楽理とソルフェージュを学び、それを楽器演奏に応用した。楽譜の読み書きを身につけ、近所でギターやマンドリンを教えるようになり、クラシック音楽の曲目を演奏した¹⁵。

その後、視学として州内を巡っていたサンティアゴ内陸部で、土地の音楽やダンスと出会い、重要な方向転換がもたらされる。彼自身の言葉によれば、「訪れた場所で、土地の人々が演じる歌やダンス音楽を驚きとともに耳にして、それを楽譜に書き写す必要性」を感じた。田園地帯との出会いが、土着芸術のプロジェクトに着手するきっかけとなり、民衆音

楽収集を開始した。

チャサレータの採譜については、日時、出所、情報提供者といった情報を欠き、採譜曲と自作曲の区別が曖昧なこと、記譜上のミスがあるなどの理由によって、その価値を疑う専門家もいる。ベガはチャサレータが特別の調査もおこなわなかったし、収集旅行もおこなわなかったと指摘する¹⁶。

しかし、彼の目的は学術研究でもなければ、厳密な記録でもなかった。むしろその目標は、劇場公演を視野に収めた地方的音楽文化の集積であり、そのために、隣人、友人、音楽家、客人、文通相手からの聞き書きを重ねた¹⁷。彼は土着芸術の「再興¹⁸」を確信しており、記述は実用的なものでなければならなかった。初めての編曲について言及したチャサレータは、次のように言う。

（そのメロディーを）ありのまま、かつあるべき姿で五線譜に移した。野育ちの旋律の味わいを忠実に残すことを心がけた¹⁹。

重要なことは演奏可能性であり、そのために彼はまず音楽やダンスに親しみ、しかるのちに五線譜に記録した。その点については次のようにも記している。

一刻も休むことなくこの仕事を続けながら、内心では、メロディーのニュアンスを深く理解し、地方的な生活を深く体験することなしに、民俗学的採集をすることはできないと考えていた²⁰。

チャサレータは生前に、ピアノ向け楽譜集を11冊出版している。編曲はシンプルかつ、気取りのないもので、彼自身によれば、メロディーが「音楽的に変化したり、置き換わったりしないように」心がけたものであった。それに加えて、おのおのの楽譜集は、歌、音楽、ダンスを含む、アルゼンチン北部の音楽的パノラマであった。

たとえば、1916年に出版された『楽譜集第1巻』は、地域の様々な典型的ダンスを含み、なかには歴史的ダンス、隣接する州のダンスも取り込まれ、その分量、新奇さ、多様性が印象的な構成となっていた²¹。チャサレータの仕事のすべてが必ずしも地域的であったわけではない。活動の初期段階から、すでにアルゼンチンの国民音楽地図を描こうとする意志の表れが見られた。いずれにしても、これらの楽譜集においては、編集の意味合いが大きく、それぞれの曲に同等の重みを見いだすとするなら、数そのものがすでに豊穡のメッセージを発していた。

4 マスメディアの活用

(1) 戦略

1911年、チャサレータは歌舞団を組織し、それ以降、個人的だった文化的プロジェクトは、集団的なものに姿を変える。

劇場公演は、当時の社会的伝達手段としてはもっとも効果的なもののひとつであった。劇場はつねにメディアや公衆の注目の的であった。チャサレータはいつでも、町の最高の劇場で公演することを目指した²²。サンティアゴにおける公演の一ヶ月前、地元紙はのちにブエノスアイレス公演に向けて修正や補充が加えられる以前の、初期の歌舞団の様子を伝えた²³。

地元紙は公演が「画期的」なものになるだろう、と記した。なぜなら、出演者はみな地元の人々であり、楽団は特徴的な楽器を備え²⁴、衣装は昔風で、レパートリーもヴァラエティに富み、まったく知られていないダンスもその中には含まれていた²⁵。その当時の演目でメイン・ディッシュに相当するのはダンスと、チャサレータのギター演奏であり、いわゆる歌を聴かせる部分はなかった。

8組のダンサーの中には、1組の高齢のダンス・カップルが含まれていた。卓越したマランボ²⁶の踊り手、アントニオ・サルバティエラと、74歳の熟練した踊り手、ナルシサ・デ・レデスマの二人だった。しかし、『エル・シグロ』紙の記者は、踊りが巧みで、身も軽く、表現力にあふれているとは言え、「本物の老人」の存在が引き起こす悪影響について次のように記している。

舞台公演というものは、出演者の若さ、みずみずしさ、美しさが多いほど、より興味深いものとなるのだ²⁷。

チャサレータにとって、よい教訓となったに違いない。その後、彼は出し物に「若さ、みずみずしさ、美しさ」の要素として、歌手のパトロシニア・ディアス²⁸を加えた。しかし、ベテラン・ダンサーの二人を若いダンサーに置き換えることはしなかった。それは、物珍しさを強みとしたということでもあるし、経験と熟練が置き換え不能のものだったこともあらわしている。さらに、1930年頃までには、ナルシサ・デ・レデスマは、舞台の本物らしさの象徴ともなっていくのである。

(2) 社会的上昇

すでに述べたとおり、チャサレータはつねに町で最高の劇場で公演することを目指した。しかし、デビュー公演に際して、サンティアゴ・デル・エステーロ市当局は、新しく出来たばかりの5月25日劇場の使用許可を下さなかった。チャサレータの歌舞団が「第一級の」ものではない、というのが拒絶の理由であった²⁹。それからしばらくして、近隣トゥクマ

ン市のベルグラノー劇場での公演が市長命令によって中止になった折り、ある記者は次のように記した。

サーカスにこそふさわしいような出し物が、もっとも教養ある人々が足を運ぶ劇場の舞台にのぼるべきではない³⁰。

チャサレータのプロジェクトはつねに、こうした社会階層の壁³¹に直面した。しかしそうであったからこそ、劇場はプロジェクトのよき審判員の役割を果たすことになる。劇場での承認は、社会的上昇を意味した。そのために、チャサレータの当初からの目標はプエノスアイレスの劇場であった。

他方で、知識人たちもプロジェクトの価値を高める仲介者であった。状況把握にさといチャサレータは、1913年に作家レオポルド・ルゴーネスがサンティアゴ市を訪れた際、その機会をとらえて、自宅でプライベートな歌舞団公演をおこなった³²。その後、ルゴーネスの要請に応じて、チャサレータは彼に楽譜を送付した。ルゴーネスは、それらの楽譜をアルゼンチン民衆音楽に関するエッセイの中に使用し、パリで発行していた雑誌に公表した。この文章は、のちに著書『エル・パジャドール』（1916）の一部に組み込まれた。リカルド・ローハスもまた、チャサレータの楽譜を著書『アルゼンチン文学 第Ⅰ巻 ガウチョ文学篇』（1917）に使用し、土着音楽の独自性を示すサンプルとした³³。

(3) 普及

チャサレータの出版した楽譜集の中にも、彼が知識人との接触につとめた証しがある。譜面の上部に記された献辞には、地方や中央の知識人の名前が多く記されている。さらに、歌に詞を提供した知識人もいた³⁴。知識人によって書かれた歌詞は、権威を賦与するとともに、地方文化の夾雑物を取り除く役割を果たした。このようにして、好評を博したパトロシニア・ディアスの澄んだ声と相まって、純化された民謡はプロモーションの強力な武器となったのであった。

単独の楽譜や楽譜集の出版は、チャサレータがもっとも早くから着手した活動のひとつであった。『楽譜集第1巻』は1916年に、予約制によって販売された³⁵。1917年にチャサレータは新たな出版交渉と舞台の売り込みのため、プエノスアイレスを訪れた。結局、目的を達成することはできなかったものの、自らの企画についてマスメディアを通じて告知することに成功した。雑誌『コメンタリオ』には長い記事が掲載され³⁶、日刊紙『ラ・バンガードディア』も彼の来訪を伝えて携行した譜面のいくつかを掲載した³⁷。

そうこうするあいだ、チャサレータは土着芸術歌舞団を再組織し、地元サンティアゴでの公演を続けた。1918年には、プロジェクトに新たな試みが付け加わった。子供舞踊団を新たに結成し、これまで近づくことのできなかった舞台への到達を実現したのであ

た³⁸。地元の富裕家庭の子女が多く集まった子供舞踊団³⁹は、規律と純朴さを旨とする別種の舞台を展開したのであった。

第Ⅱ章 国民音楽—芸術的プロジェクト

1 雑誌『ノソトロス』の第4次アンケート

土着芸術歌舞団のブエノスアイレス到着の出来事について取り上げる前に、当時の首都ブエノスアイレスの文化的状況を垣間見ることにしよう。

ブエノスアイレス社会は否応なしにヨーロッパ文化の影響を受けていたため、独自の価値観の探求は始まったばかりだった。芸術の枠組みの中で、国民音楽が可能であるか否かについて議論がたたかわされていた。

1918年、雑誌『ノソトロス』誌上において、「われわれの音楽とフォークロア」と題されるアンケートが実施された。きっかけは、批評家ガストン・O・タラモンが誌上において展開したアメリカ主義的考えの是非をめぐる読者からの投書であった。前世代に属する高名な知識人と、いまだ無名の若手が集うこの雑誌の特徴は、あらゆる見解の意見も受容する点にあった⁴⁰。それゆえ、このアンケートを詳細に検討することで、当時のブエノスアイレスを中心とする知識人たちのあいだにおける、音楽的ナショナリズムをめぐる俯瞰図を作成することができるだろう。

タラモンは『ノソトロス』誌において音楽批評を担当し、記事を通じてアメリカ主義的思想を表明していた。国民音楽創出の可能性を信じていた彼は、国民音楽の傾向を持つ作品が聴衆に過小評価されている現状を嘆き、読者の注意をうながした⁴¹。彼によれば、作曲家の生活する社会・地理的状况と調和する特性が作品に見られないことが問題であった⁴²。

タラモンは停滞状況を脱する方策を次のように示した。

フォークロアの研究がこの危険を取り除き、国民芸術に新たな刺激を与えるはずである（中略）さらに、そうした研究の普及啓蒙、そしてそこから派生する簡単な小品が、聴衆のあいだに適切な環境を調えるであろう⁴³。

しかし、匿名の寄稿者がこの考えに強く反論し、むしろ、フォークロアに固執する危険性を指摘した。

もしも今後、その新しい楽派に従い、アルゼンチンの作曲家がインディオ風旋律によって曲を書くとするなら、（中略）前進も、芸術の完成もかなわず、同じ場所をぐるぐるとめぐるばかりで、表現力を伸張することもできないであろう⁴⁴。

論争が激化するなか、『ノソトロス』編集部は音楽家、知識人、批評家に向けて質問状を送付し、フォークロアに基盤を置いた特徴的音楽芸術の創出が可能であるかどうか、そしてアメリカ大陸の作曲家がいかなる方向性をたどるべきかについて、問いを投げかけた⁴⁵。結果は、過半数の28人中19人が可能であるとし、やはり過半数の28人中17人が、作曲家はそれぞれの表現力に応じた方向性をとるべきである、と回答した⁴⁶。タラモンはこの結果に満足を表明し、他のアメリカ諸国においても同様の傾向が優勢であると付け加えた⁴⁷。

アルゼンチン独立百周年の二年後という、ナショナリズムが昂揚する状況の中で、このような結果となったことは驚くに値しない。しかしながら、数字には表れない、回答者のニュアンスの違い、そしてときにはアンケートから脱線しつつ表明された意見の広がり注目し、異なる立場の人々をつなぎ合わせる共通点を浮き彫りにしてみたい。

2 原材料としてのフォークロア

最初に、これらの議論において、なぜフォークロアが重要だったのかを明らかにしたい。タラモンはとある文章の中で、フォークロアは国民音楽の「原材料 (materia prima)」だと述べている⁴⁸。アンケートの回答の中で、多くの回答者がこの視点を共有し、「開発する (explotar)」であるとか、「増大させる (acrecentar)」といったような経済を連想させる言葉が用いられた⁴⁹。

資源利用に対する期待をもっとも端的に表明したのは、当然のことながら、作曲家たちであった。たとえば、ある作曲家はフォークロアにインスピレーションを受ける必要性について、「リズムや節回しといった、疑いようのない宝の山を知るためである」と述べている⁵⁰。また、別の作曲家は、「そうした感情を同化し、解釈する」だけでなく、「自らの精神の痕跡を残す」べき、と述べた⁵¹。作曲家たちは、芸術創作に有益な要素の活用に向きであった。というのも、アルゼンチン生まれ、外国生まれとを問わず、彼らの多くはヨーロッパで学び、手本とするのはすでに国民学派が国際的評価を確立しているロシア、チェコ、ハンガリー、スペインなどの作曲家たちであった。そこで、首尾一貫した何かと出会い、ただそうした作曲家を模倣するのではなく、「感情や精神の拠り所を発見する⁵²」ことが肝要であった。しかし、「近代的テクニックの洗練を経ることなしに」国民音楽を創出することの困難を指摘する声もあがっていた⁵³。

明らかなように、フォークロアを模倣することが問題ではなかった。それを変形するためには、創造性とテクニックに訴えることが必要であった⁵⁴。創造性とテクニックがあればこそ、芸術はその他の活動と区別される。したがって、フォークロアの重要性を述べることは、作曲家の積極的関与を強調することでもあった。聴衆の立場から言えば、「天才」がやって来て、原材料を加工する必要があった⁵⁵。しかし、そのことは同時に、フォークロアの過小評価にもつながり、フォークロアは「物珍しいだけのものに過ぎない⁵⁶」とか、

「芸術的体裁を与えたところで、アルゼンチン独特の音楽を構築することはできない⁵⁷」、といったような悲観論も見られた。

いずれにせよ、芸術家や知識人に共通した見解は、「原材料」と、芸術作品を創作可能な作曲家の双方の存在が必要であるということであった。そして、そのどちらもがまだ現れていなかった。

3 パンパ地域に偏った視野

『ノソトロス』誌上における議論において、もうひとつ焦点となったのは、フォークロアの利用可能性についてであった。タラモンは「今日知られている—それは非常に少ない—ある程度の品質と、ある種の表現力を持った民謡の不足」を指摘し、フォークロアの体系的収集の必要を訴えた⁵⁸。それを受けて同様の意見と、それに加えて、忠実な収集という点が強調された。

民衆の懐のうちに入り込み、可能な限り多くの記譜をおこない、そこに共通する特徴、新しい旋律や個人的な旋律を求め、真の形式を特定しなければならない⁵⁹……

前半部分はチャサレータの考え方と共通する。違いは、音楽の再現可能性よりも、エッセンス抽出を強調する点であった。

しかし、無知や無関心に起因する懐疑論もあった。寄せられた回答を読むと、ブエノスアイレスで知られていた民衆的旋律は少なく、しかも偏りがあったことがわかる。楽譜の出版は点数も少なく、しかも種類が限られていた⁶⁰。したがって、次の引用に見られるとおり、限定的知識に基づいた価値判断を下す例が多かった。

いわゆるクリオージョ的旋律は例外なくもの悲しく、それが、私の見るところ、われわれが闘うべき手強い敵である⁶¹。

否定的な見解の多くがこうした「もの悲しさ」や「単調さ」に言及していたことは注目に値する。回答者のひとは、次のような言い方さえしていた。

アルゼンチンにフォークロアは存在しない。なぜなら、「クリオージョ」、「ガウチエスク」、「タンゴ」、「エスティロ」などと呼ばれるものはみな—例外なしにすべて—スペインの歌やダンスの変形に過ぎないからだ⁶²。

ここで言及されたジャンルはみなパンパ地域、またはブエノスアイレス市周辺部のものである。悲観論と楽観論の両極に揺れるなか、アメリカ大陸には豊かな伝統が存在しない⁶³

と断言する者もあれば、すでにあるだけでも十分で、わざわざ探すまでもない⁶⁴と言いつける者までいた。

こうした議論のなかで、二人の学者がフォークロアについての考えを展開した。そのうちのひとり、高名な言語学者は、アルゼンチンのフォークロアの音楽的側面がインスピレーションの源泉になりうるという考えを退け、独自のフォークロアは若干の例外を除いて、現在発展途上にあるとした⁶⁵。また、もうひとりの人類学者は、いまだブエノスアイレスで知られることのない山岳部のフォークロアは大きな価値を持ちうるが、平原部の音楽は単なる輸入品に過ぎない、と指摘した⁶⁶。いずれにしても、両者ともに学術的調査の必要性を強調した。

これらの学者の意見は、回答者たちの視野の偏向に目を向けさせる。多くは自らのローカリズムに気付くことなしに、ナショナリズム的思想を表明していた。学者たちは単純に、ほかにも目を向けるべき地域があるという事実を指摘したのであった。

第三章 土着芸術の受容

1 親近感とエキゾチズムのあいだ

(1) 批評の誕生

チャサレータの率いる土着芸術歌舞団は、アルゼンチンでは先例のない種類のものだった。したがって、1921年に彼らがブエノスアイレスに到着したことによって、事実記事、解説記事、批評など、一連の文章が蓄積される言説（書き物）の領域とでもいうものが生まれた⁶⁷。新聞や雑誌は、ブエノスアイレスのポリテアマ劇場における歌舞団の様子について、多くの記事を掲載した。出し物が観衆のあいだで大きな好奇心を呼び起こしたことは疑いがない。出し物の演目、出演者、興味を引く要素、観客の反応などについて詳細に記した記事はまた、評判を増幅させていく媒介者となった。

歌舞団の成功と評判に際しては、知識人たちの後押しも決定的な役割を担った。アルゼンチン文化的ナショナリズムのイデオログであるリカルド・ローハスは、公演初日の『ラ・ナシオン』紙に、長大な文章を寄稿した⁶⁸。舞台美術に触れたローハスは、風俗画家のグティエレス＝グラマホの作品のようだと述べ、また、サンティアゴ・デル・エステーロ州の風景、風俗、習慣を詩的に描写した自らの著作『森の国 (*El país de la selva*)』(1907)を想起した。絵画的情景について指摘した彼は、次のようにその印象を記した。

ポリテアマの舞台を眺めながら、私は共同感情の甘美な薄明かり、すなわちフォークロアを経験していることを理解した。そこでは人間精神が現実を抜け出し、芸術の領域に姿を変えるのだ。

ローハスは出し物の中に、すぐれた芸術を生み出しうる原始芸術の萌芽を見た。それゆえ、それをギリシャ悲劇の源泉である「ディオニュソスの合唱」になぞらえた。チャサレータとその歌舞団は、「アルゼンチン田園部の美的レパートリーを都市の劇場空間に運ぶ」仲介者なのであった。

ともあれ、出し物を「国民にとってきわめて重要な価値を持つ」と評価したローハスは、そのプロモート役を引き受けた。

今日、ブエノスアイレスの観客に向けて公開される舞台は、共感の気持ちを抱いて出かける客の期待や感情を裏切らないだろう。(中略) もしも幻滅する人がいるとしたら、それは空虚な心を抱いて出かけたからにほかならない。

ローハスの言葉は、舞台の批評の方向性を決定づけた。『ラ・モンターニャ』紙の記者は、若干の皮肉を交えつつ、次のように記した。

土着の人々からなるこの一団の卓越した点について、リカルド・ローハスが賞賛したあとでは、われわれのような新聞記者風情は口を閉ざし、彼にならって拍手を送るしかないだろう⁶⁹。

他の多くの記者たちもそれにならい、明らかなかたちであるかないか、程度の差はあれ、ローハスの文章に記された見解や評価を繰り返した。

チャサレータの舞台を描写するにあたって、当時の報道メディアには適当な語彙が欠けていた。たとえば、「フォークロア」といった言葉にせよ、一部の知識人を除けば、あまり一般的に使用されていなかった。とある記者が「フォークロア」を「ゴックロア (Gock'lore)」などと記したのはそのよい例と言えるだろう⁷⁰。苦肉の策として、記者たちは引用符、イタリック体、挿入句、言い換えなどを多用した。そうした手段も及ばないときには、「エキゾチックな」「珍しい」「奇妙な」といったように、遠ざけるような言い方をする以外に他はなかった⁷¹。次の引用に見られるような物言いもあった。

土着の人々からなる一座の公演を観るなどということは、ブエノスアイレスにとっては、きわめて物珍しいことにほかならない⁷²。

この批評家はフォークロア主義に異論を示していた。したがって、地方には収集を待つ大量の旋律があることは認めつつも、「そうしたからといって、将来の国民音楽を方向付けるのに役立つような新しい形式と出会うと決まったわけではない」と主張した。

とはいえ、批評や解説記事は概ね、ローハスの賞賛を繰り返した。多くの場合、記者た

ちは親近感をかき立てる要素を強調した。まさしく、さまざまな理由による、こうした肯定と親近感の言葉が、土着芸術歌舞団の地ならしをしたのであった。

(2) タンゴ嫌い、ヤンキー嫌い、音楽的ナショナリズム

言論の力をもってチャサレータ歌舞団を支援した知識人はローハスだけではなく、舞台の成功を準備した、また別の側面もあった。エドゥアルド・シカリは、倫理的側面から出し物の価値を訴えた。

これらのダンスは、きわめて精神的であり、性的な意図や抱擁などは見られず、それぞれどこか、無垢と無邪気さがまさっている。動作には、美的な暗示、優雅さ、優しさといった倫理的本質だけが見られる。

われらが社会を揺るがし、仰天させるタンゴの好色な抱擁にとって、何と素晴らしい模範であることか⁷³！

こうしたタンゴ嫌いの見解が同時代の報道には見られ、その裏返しとして、歌舞団のダンス・レパトリーに対する賞賛の声があがっていた。文化的エリートにとって、タンゴは外来文化と周縁文化の交錯点であり、アルゼンチンの文化的混乱のシンボルであった。少なくとも、ヨーロッパ経由でタンゴが認知されるまではそうであった。

それ以外に拒絶の対象とされたのは、輸入もののリズムやダンスであった。アメリカ合衆国から多くのリズムやダンスが、映画やジャズ・バンドを通じてもたらされた。『ラ・エポカ』紙の記者は、舞台上演されたダンスの数々は、「外国から伝えられる一部の社交ダンス、アクロバティックで痙攣するような常軌を逸したものよりは、我が国で普及させる価値がある⁷⁴」と記した。

言うまでもなく、音楽的ナショナリズムはチャサレータの舞台を歓迎した。アルゼンチンにおける民俗風国民楽派の創始者と見なされる作曲家フリアン・アギーレ⁷⁵は、次のように記した。

共和国北部の民謡を聴きながら感じるアルゼンチン性の香り、祖国の息吹は、こうしたものを一刻も早く収集し、芸術的仕分けをおこなうべきであることを思い起こさせる。

ラ・リオハ、サルタ、カタマルカ、エントレリオスなどの州には、われわれの知らない同様の宝物が隠されているに違いなく、それらはアルゼンチンの作曲家たちに新しい発想の源泉となる音色をふんだんに与えてくれるだろう⁷⁶。

ここでも芸術的生産が強調されていることに注意したい⁷⁷。アギーレは舞台をサンティアゴ・デル・エステーロ州の音楽的カタログのようなものとしてとらえた。しかし、真に彼の注意を引きつけたのは、音楽よりもダンスであった。音楽については、貧弱で凡庸と素っ気なく記した。

他方、『ノソトロス』での論争の張本人であるガストン・タラモンは、チャサレータの試みに喝采を送り、「まさしく観客にとっても、芸術家にとっても、センセーショナルで豊穡な出来事であった⁷⁸」と言い切った。タラモンは、アルゼンチン北部には「多種多様、賞賛すべき、特徴的、かつ疑いようもなく精神的一体性を持つ」フォークロアが育まれているととらえ、エクアドル、ペルー、ボリビアのフォークロアなどとも似通っていることから、「共通したイベロ＝アメリカ芸術」を作り上げる可能性を示唆した。

チャサレータの土着芸術歌舞団の到来は、北部の音楽レパートリー、とくにそれまで知られることのなかったダンスの発見を意味した。

(3) 観客の支持

芸術家や知識人のお墨付きに加えて、観客も舞台を支持した。あらゆる点から見て、土着芸術歌舞団のブエノスアイレス公演は大成功だった。1921年3月18日のポリテアマ劇場初日から、四日間の公演チケットは完売した。

このため、主催者は歌舞団の公演延長を決定し、さらには、アルゼンチンでもっとも格式のあるコンサートホールであるコロン劇場で、歌舞団が市立吹奏楽団と舞台をともにした。これらの公演収益の一部は、サンティアゴ・デル・エステーロ州内で洪水被害に遭った人々に寄付された⁷⁹。その後、歌舞団の公演はラプラタ、モンテビデオ、サンタフェ、パラナ、ロサリオを巡業し、7月なかばにコルドバで幕を閉じた。

大勢の観客が劇場に足を運んだことが成功の原因であった。新聞記事は、最初数日間における観客の期待の大きさを伝えている。本公演に先だっておこなわれた報道関係者向け公演では、いくつかの演目にアンコールの声があがり、公演は何度も中断された⁸⁰。また、舞台にのぼってダンスに加わった人々もいた⁸¹。観客の多くは舞台の物珍しさに引きつけられてやって来た。しかし、ノスタルジアと郷愁を感じる観客も中にはいた⁸²。それは、ブエノスアイレス在住の地方出身者たちだった。

こうした人々の気持ちを代弁して、サンティアゴ出身の知識人ホセ・ガウナは、次のように記した。

記憶がわき起こり、もう帰らない過ぎ去りし至福の時が思い起こされた。ちらちらする記憶の奥底から、家庭、生家、田舎の家、慎み深く、控えめな家族の愛情が目に見えだした⁸³……

時代が下って、地方からさらに多くの音楽家たちがブエノスアイレスに到着するようになる頃には、地方出身者はもっと動員力を持つようになる。しかし、当時はまだ目立たない存在であった。

2 反響

(1) 純真さの印象

質素な舞台であるという評価を受けながらも、出し物が好意的に迎えられた多くの要因があった。何よりも、総合的であるという方向性が観客の関心を引きつけた。舞台は、詩的要素（歌）、音楽的要素（楽団）、舞踊的要素（ダンス）の3要素を代わる代わる繰り出した。舞台は、ブエノスアイレス社会に欠けるもの、すなわち調和と一体性をアピールしていた。ポリテアマ劇場での公演に参加したおよそ20名の出演者の中には、複数の才能に秀でた者もいた。歌を歌うダンサーや、ダンスを踊る歌い手、といった具合に。ある新聞記者はそこに等質性を見、ローハスはギリシャ神話の調和的イメージを見いだした。

観客が原始的なものを期待したことは間違いないが、チャサレータの意図はそこになかった。彼は特徴的側面に洗練を加えつつ上演しようとした。彼は舞台から、不協和音、粗野で例外的なものを閉め出すよう、工夫を凝らした。観客の多くはそうした細心の注意に気付くこともなく、ただエキゾチズムに魅了された。演目の歌の中には、「ビダーラ (vidala)」と呼ばれるジャンルがあった。先住民文化の影響を感じさせる、もの悲しく美しい旋律を持ち、独特な太鼓の伴奏で歌われたビダーラは、心地よく、新鮮、かつ純粹という評価を受けた。

しかしながら、こうした歌を歌う歌手のパトロシニア・ディアスは、当時の好みにあった歌声の持ち主で、心地よさ、新鮮さ、純真さは、彼女の声によるところが大であった。彼女でなければ、同じような印象を生み出すことは難しかったかも知れない。この点について、ある匿名の記者が『ウルティマ・オラ』紙に次のように記した。

……ディアス嬢は上手な歌い手である。彼女の表現方法はかなり雄弁だ。しかし都会の歌い手と何ら変わりはない。粗野で野育ちの、本当のサンティアゴ人は、自分たちの「言語」である「キチュア」というのを持っている。パトロシニアはキチュア語でビダリータを歌い、北部の土着の感情を前面に出すべきだ。その方が、舞台の目指す部分を実現できたに違いない⁸⁴……

明らかに、チャサレータはそこまでは意図していなかった。しかし、このコメントは、チャサレータが意図し、狙ったものが何かをあらわしている。洗練され、表現力があり、磨き上げられた歌声が、大多数の人々にとっては素朴でエキゾチックな歌を美しく包み込む。純朴と見えたなら、それはそのようにしつらえられたものであった。

舞台にひたすら純真さを求める観客にとって、入念に準備された楽団もパトロシニアも、まったく素のままではありえなかった。観客の期待と舞台の意図には、齟齬が生まれる余地があった。

とくにダンスの種類の多さという、わかりやすい側面について多くの紙面が費やされた。しかし、その中でもとりわけ風変わりなダンスがあった。前述の文章の中で、ローハスはもっとも印象的な演目についてこう記した。

この演目、マランボは、舞台の中でもっとも驚きと賞賛を呼び起こした。マランボは創造性、即興性、非反復性の見せ物であり、いわゆるコレオグラフィーの記述を拒むものであった。純粹に身体的で、それゆえダンス中のダンスであった⁹⁰。新聞記事の多くはバレエ・リュスさながらのアクロバットの動きへの賞賛を隠さなかった。

ともあれ、ダンスの衝撃は必ずしもマランボだけではなかった。その他のペア・ダンスもそうだったし、女性の踊り手の茶目っ気、ユーモア、優雅さ、悲嘆といったような別の雄弁さもあった。そうしたもののすべてが、チャサレータの文化的プロジェクトの第一段階における成功をもたらした。ときにはチャサレータ自身が引いた図面をはみ出しもしながら、ダンスは、独特の美しさでもって観客の心に訴えた。チャサレータのメッセージは多くの観客の心に届き、記者の中には、「アルゼンチン独自の舞踊芸術創造の可能性」⁹¹にまで言及するものもいた。

3 アルゼンチンのポピュラーダンスとチャサレータ

土着芸術の文化的プロジェクトは、ブエノスアイレスのポリテアマ劇場での公演と、それに続くその他の都市の巡業をもって頂点を迎えた。その後も新たな公演や巡業が、新たな要素を付け加えながら続けられていった。

ブエノスアイレス公演実現という目標は達成され、プロジェクトは軌道に乗った。メッセージはブエノスアイレスの内側にまで届いた。個人的なものから集団的なものへ、集団的なものから地域的なものへと、徐々に規模を拡大してきたプロジェクトは、いまや国民的な規模にまでなった。

このようにプロジェクトが規模を拡大するにつれ、チャサレータが見いだし、再活性化させようとした地域音楽文化は、さらに姿を変えることになる。やがて「folklore」というジャンル名とともに20世紀中盤以降、アルゼンチン・ポピュラー音楽の一角を占めることになるが、それは本稿の扱うべき内容ではない。

舞踊実践の観点から、チャサレータの果たした文化的役割を整理してみたい。ある時代のある社会に幅広く受け入れられるダンスを、ポピュラーダンスと呼ぶとする。チャサレータがサンティアゴ・デル・エステーロ州田園部で再発見したのは、忘れ去られていた古い形式のポピュラーダンスであった。ベガの言うように、チャサレータはそれらが消滅の危機に瀕していると考え、再活性化させようとした。同時代のダンスフロアでは、外来の新しいダンスや、ラプラタ地域都市周縁部に発展した独自のポピュラーダンス、すなわちタンゴなどがせめぎ合っていた。それらに対する思想的、倫理的反発を追い風に、チャサレータが掘り起こしたダンスは、教育的文脈からアルゼンチン社会に根を下ろした。

このダンス、すなわちfolklore・ダンス (danzas folklóricas) をポピュラーダンスと呼ぶのかどうかについては、一定の留保が必要である。folklore・ダンスは一度たりとも、単独でダンスフロアにおける優位を獲得することはなかったし、国民国家の枠組みの外にまで浸透する影響力を持つことはなかった。それでもなお、このダンスは公的な支援基盤なしに、アルゼンチンの津々浦々まで新しい実践の場を広げ、時代状況に合わせた創造的発展を遂げた。

1921年の出来事以降に起きる、いくつかの重要な展開について素描してみよう。

第一に、プロジェクトは国中のあちこちに飛び火し、新しい要素、新しい代表者が登場する。チャサレータのプロジェクトはつねに後発のプロジェクトに模範を提供し、歌手、演奏家、ダンサーなどが、チャンス求めて都市に押し寄せてくる。チャサレータの歌舞団からも、独立して運試しをするメンバーが現れた。

第二に、チャサレータが基盤を築いたダンス・レパートリーに沿って、ダンスの種類が増殖していく。新しい代表者が新しい演目を付け加え、新しいダンスを創作するダンス教師も登場する。

第三に、ダンス実践のための手引き類が数多く登場する。ダンス・マニュアル、楽譜、録音などがそれに含まれる。チャサレータ自身も、レコードを録音し、ラジオで演奏するなど、独自の貢献をすることになる。とくに、『土着的ダンスの簡単な振り付け』（1941）の出版⁹²は重要である。

第四に、こうしたダンスの新しい実践の場として、ダンス教室、パーニャ（クラブ）、フェスティバルといった空間が誕生する。チャサレータも1941年、ブエノスアイレスに自らのダンス教室を開く。また、チャサレータの土着芸術歌舞団はその他のグループの手本となった。職業的舞踊団は「バレエ」と呼び慣わされ、舞台演出法や舞踊技術を取り込んでいく。

こうしたことすべての帰結として、社会の様々な局面において土着的舞踊の実践が再興隆することになり、それらは今後の研究において追求すべき主題である。

おわりに

本稿は、2001年に『ラテンアメリカ研究年報』にスペイン語で書いて発表した論文⁹³を和訳し、若干の手を加えたものである。執筆当時は、アルゼンチン留学中に得た知見を早く現地の人々と分かち合いたいという思いが強く、また、あくまでローカルな音楽文化の主題について書くことへのためらいもあった。そこで、スペイン語で書けば資料の翻訳や、地域的文脈の説明の手間が省けるという、今から思うと地域研究としてはいささか不徹底な姿勢で臨んだ研究論文であった。あれから10年余りの時が経過し、いくつかの口頭発表や、関連する主題についての執筆を重ね、多少のゆとり、または諦めが生まれた。とくに対象への思い入れが薄れた今、不要なレトリックを排して論文を和訳し、一事例研究として再提示したいという気になった。

導入と結論部分を除けば、大きく手を入れた部分はないが、日本語で文章を綴っている現在の筆者の関心の所在は大きく変化した。かつてはチャサレータが切り拓いた文化的領野を強調する意味合いが強かったが、今ではより冷めた視線でそれが可能になった社会的文脈を眺めている。むしろ、チャサレータの活動を歓迎したアルゼンチン社会が遠ざけようとしたものは何か、そこにこそ関心が向く。その意味で、本稿は単なる回顧的翻訳では

なく、新しい研究への入り口である。

あらためて、このような研究に向かうきっかけを与えてくれた大勢の人々に感謝したい。

[注]

- 1 経済面における地域格差の要因については、Larry Sawyer, *The Other Argentina: The Interior and National Development*, Boulder: Westview Press, 1996を参照。
- 2 Luis C. Alen Lascano, *Andrés Chazarreta y el folklore*, Bs. As.: Centro Editor de América Latina, 1972, p. 152.
- 3 ピーター・パーク (1991) は、近代ヨーロッパにおける民衆文化媒介者の問題について触れた際、それを「小さな伝統と大きな伝統の媒介者」「引用された文献とわれわれの媒介者」と述べている。本研究においては、その二つに加えて、「マスメディアへの媒介者」を第三の要素としたい。Cf. Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza, 1991, p. 113.
- 4 バンドゥーリア (Bandurria) は、スペイン起源の小型複弦楽器で、民衆的アンサンブルの演奏で用いられた。
- 5 出版順に以下の通り。Carlos Vega, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Bs. As.: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1981 [1963–1965]; Agustín Chazarreta, *El eterno juglar. Andrés Chazarreta. Su vida y obra*, Bs. As.: Ricordi Americana, 1965; María Carmen Leonard de Amaya, *Andrés Chazarreta y nuestro folclor*, Bs. As.: Librería Huemul, 1967; Alen Lascano, 1972. Vega, 1981は、もともと雑誌Folkloreに連載された記事を、Instituto de Musicologíaが死後出版のかたちで一冊の本にまとめたものである。全51章分のうち、20章がチャサレータの業績の研究にあてられている。
- 6 サンティアゴ・デル・エステーロ市にあるアンドレス・チャサレータ記念館には、3冊あったスクラップ帳のうちの第一冊が現存する。
- 7 Vega, 1981, p. 8.
- 8 研究初期の頃から、ベガは伝統音楽の演奏家に“folklorista”という呼称が与えられることに対して懸念を表明した。Cf. Vega, *Danzas y canciones argentinas*, Bs. As.: Ricordi, 1936.
- 9 Vega, 1981, p. 95.
- 10 Vega, 1981, p. 141.
- 11 Vega, 1981, p. 152.
- 12 Vega, 1981, p. 153.
- 13 「バルガスのサンバ」は、19世紀アルゼンチンにおける政治的混乱の時代に、国家統一に大きな役割を果たした戦いをモチーフとした舞曲であった。
- 14 Andrés Chazarreta, “El éxito de los santiagueños”, *La Nación*, 1/5/1921.
- 15 Vega, 1981, p. 101.
- 16 Vega, 1981, p. 129.
- 17 息子のアグスティン・チャサレータは著書の中で、父が採譜をおこなった状況のいくつかについて語っている。Cf. Agustín Chazarreta, 1965.
- 18 Chazarreta, 1921, 前出箇所。
- 19 同上。
- 20 同上。
- 21 Andrés A. Chazarreta, *1er. Álbum Musical Santiagueño de piezas criollas para piano*, Buenos Aires: Ricordi, 1987 (1916).
- 22 チャサレータはそれについて、友人たちのあいだでも驚きと賞賛をもって迎えられたことを記している。
- 23 ベガは、チャサレータが新聞に前もって公演の予告をすることで、期待をかき立てた事実を強調している。Vega, 1981, p. 112–113.
- 24 チャサレータの楽団には、当時バンドネオンに置き換わりつつあった民俗ハーブの奏者が加わってい

- た。
- 25 *El Siglo*, 19/6/1911; *La Mañana*, 19/6/11 (*Juicios*).
- 26 第三章参照。
- 27 *El Siglo*, 17/6/1911 (*Juicios*).
- 28 パトロシニア・ディアスは地元では知られた歌手だったが、チャサレータはボリテアマ劇場公演の3年前に彼女を加えた。Alen Lascano, 1972, pp. 89–90. 男装して歌ったため、パトロシニオ (Patrocinio) という男性形での表記もある。
- 29 *El Liberal*, junio de 1911 (*Juicios*).
- 30 *La Razón*, 2/8/11 (*Juicios*).
- 31 チャサレータが名付け親であったビクトリア・コルバランさんによると、20世紀初頭のサンティアゴでは、名家の人々がクリオージョ (地元生まれの庶民) を軽蔑する傾向があった。(聞き取り調査、Santiago del Estero, 23/7/1996)。
- 32 Vega, 1981, p. 132.
- 33 Rojas, 1917, Cap. VIII & IX.
- 34 *Cuarto álbum* (1927).
- 35 Leonardo de Amaya, 1967, p. 85.
- 36 J. C. del Giudice, “El folklore musical y la música contemporánea”, *Comentario*, abril de 1917 (*Juicios*).
- 37 *La Vanguardia*, 1/5/1917 (*Juicios*).
- 38 Vega, 1981, p. 137.
- 39 チャサレータの末娘アンドレア・チャサレータさんへの聞き取り調査 (15/10/1997)。
- 40 Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural*, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 1995, pp. 60–62; Alejandro C. Eujanian, *Historia de revistas argentinas, 1900–1950*, Buenos Aires: AAER, 1999, pp. 59–67.
- 41 “Nuestra música”, *Nosotros*, n° 95 (marzo 1917): 417.
- 42 *Nosotros*, n° 95, p. 417.
- 43 “Por el folk lore”, *Nosotros*, n° 89 (setiembre 1917): 294.
- 44 “A propósito de ‘Huemac’”, *Nosotros*, n° 89 (setiembre 1917): 348.
- 45 回覧状は1918年3月に発送された。回答掲載号は以下の通り。*Nosotros*: n° 108 (abril 1917); n° 109 (mayo 1917); n° 110 (junio 1917). 以下では、[回答者, 号数, ページ数] という形式で略記する。
- 46 “Nuestra cuarta encuesta”, *Nosotros*, n° 112 (agosto 1917): 539.
- 47 “Nuestra música y el folk-lore”, *Nosotros*, n° 113 (setiembre 1918): 137–138.
- 48 *Nosotros*, n° 89 (setiembre 1917): 294.
- 49 [Alejandro Casitiñeiras, n° 108, p. 531].
- 50 [Julián Aguirre, n° 108, p. 553].
- 51 [Pascual de Rogatis, n° 109, p. 65].
- 52 [Carlos López de Buchardo, n° 109, p. 66].
- 53 [Floro M. Ugarte, n° 108, p. 533].
- 54 [Alberto Williams, n° 109, p. 64].
- 55 [Víctor Mercante, n° 110, p. 229].
- 56 [Mariano Antonio Barrenachea, n° 108, p. 527].
- 57 [Calixto Oyuela, n° 108, p. 527].
- 58 *Nosotros*, n° 89 (setiembre 1917): 294.
- 59 [Carlos Pedrell, n° 110, p. 237].
- 60 Cf. Vega, 1981, pp. 46–48.
- 61 [Floro M. Ugarte, n° 108, p. 534].
- 62 [Salustiano Frías, n° 109, pp. 73–74].
- 63 [Luis Reyna Almandos, n° 110, p. 245].
- 64 [Manuel Gálvez, n° 110, pp. 242–243].
- 65 [Félix F. Outes, n° 110, pp. 231–232].
- 66 [Salvador Debenetti, n° 110, p. 245].

- 67 以下では、『評価 (Juicios)』に収められた記事のほかにも、オリジナルのスクラップ帳にある記事も使用する。前者に収められたものは区別して記す。
- 68 Ricardo Rojas, “El coro de las selvas y de las montañas”, *La Nación*, 18/3/1921 (Juicios).
- 69 *La Montaña*, 19/3/1921.
- 70 *La República*, 17/3/1921.
- 71 もちろん、こうした語法は否定的な見方をはらんでいる。しかし、エキゾチズムは両義的であり、距離は魅力ともなりえた。したがって、エキゾチズムと親近感、他者性をめぐるさまざまな階梯の両極だと理解した方がよい。この意味で、こうした引用をもってエキゾチズムがチャサレータ歌舞団の成功の要因であったとするベガの見解に異論を唱えたい。たしかに、エキゾチズムを異なったものへの嗜好ととらえるならば、これは肯定につながる。しかし、差異を強調する言葉は、同時に判断の停止をも意味する。Cf. Vega, 1981, p. 149.
- 72 Carlos Enrique Castelli, “Arte del Norte Argentino”, *Orfeo*, n° 36 (abril 1921).
- 73 Eduardo Zicari, “Música, danzas y cantos nativos”, *La Época*, 22/3/1921 (Juicios).
- 74 *La Época*, 17/3/1921 (Juicios).
- 75 *Diccionario biográfico, histórico y geográfico argentino*, 1ª.ed, Buenos Aires: El Ateneo, 1997.
- 76 Julián Aguirre, “Cantos y danzas nativas”, *El Hogar*, 25/3/1921 (Juicios).
- 77 ベガは、知識人や芸術家の多くが見ていたのは出し物そのものではなく、その構成要素や、将来的な芸術的可能性だったと言い切っている。Cf. Vega, 1981, p. 141.
- 78 Gaston O. Talamón, “Arte Nativo”, *Música de América*, 30/3/1921 (Juicios).
- 79 *La Época*, 7/4/1921.
- 80 *La Argentina*, 18/3/1921 (Juicios).
- 81 *Crítica*, 17/3/1921 (Juicios).
- 82 Vega, 1981, p. 141.
- 83 José L. Gauna, “Artistas santiagueños: Conjunto criollo de música, cantos y danzas nativas”, *Belgrano*, 27/3/1921 (Juicios).
- 84 P. P. (anónimo), “Los del público opinan”, *Última Hora*, 25/3/1921.
- 85 Castelli, “Arte del Norte Argentino”, *Orfeo*, n° 36 (abril 1921).
- 86 *La Nación*, 29/3/1921.
- 87 ベガはチャサレータの出し物について、ダンスの演目は「古風で、目を楽しませるもので、物珍しく」、チャサレータが首都に進出するために活用したもっとも重要な道具だったとしている。Vega, 1981, p. 153.
- 88 スペイン語において「ダンス、踊り」を意味する “danza” と “baile” のあいだには、若干の意味の違いがある。スペイン王立アカデミーの辞書によれば、“baile” は「踊る行為」であり、“danza” は「踊る行為およびその様式」である。そこから、“baile” は踊り方の様式、祝祭、踊る場所、見せ物などを指す。それに対して、“danza” は集まって踊る一定数の踊り手たちを指す。したがって、本稿では、王立アカデミーの定義を敷衍して、“baile” とは踊る行為、およびそれがおこなわれる空間、“danza” は踊りの様式、およびその遂行を意味するものとしてとらえた。アルゼンチンの民衆的舞踊の文脈では、“danza” は個々の種別、タイプをあらわし、“baile” は包括的な舞踊を意味することが多い。
- 89 そのことをよく知っていたローハスは、次のように記した。「アルゼンチン北部のダンスの名称は、明白に象徴的意図をあらわしている」(Rojas, “El coro de las selvas y de las montañas”)。
- 90 このために、チャサレータの出し物は、伝統主義者や、首都在住の地方出身者、首都の愛国主義者にとつてさえ、エキゾチックに見え (Vega, 1981, p. 149)、おそらくはマランボを知らなかったであろうローハスにとっても同様だった。ローハスは1917年の著作『アルゼンチン文学 第I巻 ガウチョ文学篇』でマランボに言及しているものの、具体的記述はない。
- 91 *La Época*, 19/3/1921 (Juicios).
- 92 Andrés Chazarreta, *Coreografía descriptiva de las danzas nativas*, n° 1, Buenos Aires: Pirovano, 1941.
- 93 Taro Nagano, “Canto, música y baile: la transformación del saber local en Argentina, 1906–1921”, 『ラテンアメリカ研究年報』, No. 21 (2001), pp. 112–140.