

ウルグアイのアフリカ系音楽「カンドンベ」にみる 文化変容

—人種を超える国民文化化の過程—

西村 秀人*

The Acculturation of “Candombe”:
The Afro-Uruguayan Music as National Culture

Hideto NISHIMURA

Abstract

This article analyzes the Afro-Uruguayan music called “Candombe”, mainly focusing on the process of popularization of Candombe rhythm on the popular music genres. Candombe is rooted in a religious ceremony of Afro-Uruguayans in Montevideo in the 18th century. At the end of the 19th century, Candombe was introduced as the carnival music of Montevideo. Since 1940s, the Candombe rhythm was used in various popular music genres as an important element of Uruguayan national identity. Though the candombe originated from Afro-Uruguayan culture, today many white Uruguayans participate in the carnival performing the candombe. To understand this curious situation, it is important to take into account the aspiration of the Uruguayans to distinguish their culture from the resembling culture of neighboring Argentine.

1. はじめに

本論は、南米の小国ウルグアイのアフリカ系住民の宗教儀式にルーツを持つ音楽「カンドンベ」が、初めはカーニバルに編入されることを通じて、さらにその後ポピュラー音楽の中にそのリズムが取り入れられていくことによって、人種の枠を超え、ウルグアイを代表する音楽文化として内外で認知されるに至った過程を検証し、そこに人種関係だけに還元できない要因、特に隣国アルゼンチンとの文化的差異化の意識が強く働いていることを指摘しようとするものである。

アルゼンチンとウルグアイの間の文化的な関係を考察した論文は決して多くなく、さらに日本においては、ウルグアイの研究者自体が少なく、特に文化に焦点を当てた日本語の論文はこれまでほとんどない。その点にも本論の意義があると考えられる。

ウルグアイ東方共和国の人口は3,361,000人(2008年)、南米地域において2番目に面積の小さい国である(176,220平方キロメートル)。南米南部の2大国ブラジルとアルゼンチンと国境を接しており、その圧倒的な文化的・政治的・経済的影響を受け続けているが、そもそもこの国の誕生の経緯が2大国の勢力争いの結果なのである。

*名古屋大学大学院国際開発研究科准教授

植民地時代末期、バンダ・オリエンタルと呼ばれていたウルグアイは、1816年に正式独立したアルゼンチンの一部となったが、独立後のアルゼンチン国内の混乱に乗じてポルトガルがバンダ・オリエンタルに侵攻、1821年ポルトガルに併合、さらにブラジルが1822年正式に独立を果たした結果、そのままブラジルの一部となった。1825年、ようやく国家の体制を整えたアルゼンチンが、バンダ・オリエンタルを奪還しアルゼンチンへ編入、怒ったブラジルはアルゼンチンに対して宣戦を布告した。一度はブラジルへの帰属を認める形となったが、最終的には英国の調停により、1828年8月、バンダ・オリエンタルの独立を認める形で、アルゼンチンとブラジルは和解した。つまりウルグアイは両大国の緩衝地として独立したのであり、文化・民族的なまとまりを基準として領土を確定されたわけではなかった。またこうした歴史的経緯はアルゼンチン人たちが「ウルグアイはもともと自国の一部だった」という意識を持つ根拠となっており、それに対してウルグアイ人は常に大国に従属した存在とみられることに抵抗を感じてきた。しかしこの抵抗感が運動などの形をとって顕在化することはきわめてまれであった。これはウルグアイ人の性格的な特徴でもあるが、そうした感情を表に出さない分、自国に対する愛国心と、自国の文化に対する誇りを強く持っているとも言えよう。そのことが文化面でアルゼンチンとの差異化を指向する背景となっている。

経済関係においてアルゼンチンの力が大きいことも、ウルグアイ人のこうした指向に影響を及ぼしている。牧畜業を軸に発展し、徐々に工業化を進めていったウルグアイの産業構造はアルゼンチンのそれと非常に似通っ

ており、ウルグアイの独自性を主張できるような産品は乏しい。また一方でウルグアイの対アルゼンチン貿易はほぼ慢性的な輸入超過状態にある¹⁾。近年ブラジルとの経済関係が拡大しているとはいえ、アルゼンチン経済の好不調がウルグアイ経済に大きく影響する状況は変わっていない。

文化も、その基盤となる人種構成がきわめて似通っていることもあり、基本的には共通点が多く、両国の文化を明確に区別できる要素は少ない。例えばプスキ(2003:350)はウルグアイ全人口の3分の2が住む首都モンテビデオで使われているスペイン語について「ウルグアイ・スペイン語はある意味で、ブエノスアイレス人(*porteño*)の話し言葉の単なる延長でしかない」と断言している。音楽文化においてもアルゼンチンとの共通性は高く、わずかにアルゼンチンとの明確な差異を強調することが出来る文化的要素がカーニバルとアフリカ系文化の存在であり、その双方に深く関わっているのがアフリカ系ウルグアイ音楽カンドンベなのである。

2. ウルグアイの文化

2.1 先住民と gaucho の文化

ウルグアイの人口構成はアルゼンチンに近く、独立後は国民の大半をヨーロッパからの移民とその子孫が占め、現在先住民人口はほぼ0%、アフリカ系人口は2%程度と少なく、典型的な白人国といってよい。

国民の多くが外からの移民であるラテンアメリカにおいて、先住民およびその文化的遺産の存在は、国民国家形成の過程において、しばしば重要な役割を果たしてきた。ウルグアイの先住民文化の痕跡について、Gimeno

Sanz (2005: 24-25) は次のように結論づけている。

現在ウルグアイに純粋な先住民はいない。(中略)スペイン人到着後チャラ族がウルグアイ地域にいた期間は短く、独立後もウルグアイにいた先住民はグアラニー族である。(中略)先住民文化の継承は非常に限られている。チャラ族の遊牧的性格はウルグアイに痕跡を残さなかったし、グアラニー族は(特にキリスト教文化に対して)同化が早かったためである。

チャラ族はウルグアイ独自の先住民の要素として国民文化を語る言説の中で「スペイン人と勇敢に戦った先住民」として強調されているが、実際にチャラ族が残した文化的痕跡は皆無に近い。一方、「タペ」(Tape)と呼ばれることもあるウルグアイのグアラニー族は、ウルグアイの植民が遅れ、先にアルゼンチン・ミシオネス州でのグアラニー族のキリスト教化が進んでいたため、先住民独自の文化的要素を残すような状況はなかった。ウルグアイに隣国との差異を強調するのに利用できるような先住民族の文化要素はなかったと言える。

アルゼンチン、ウルグアイ、ブラジル南部、チリの一部には「 gaucho 」(gaucho) (ブラジル南部では「ガウショ」)と称される人々があり、それぞれの地域独自の伝統を代表する存在とみなされている。 gaucho はパンパ地方で生活していた自由民であり、そのルーツは諸説あるが、植民地時代の初期に、先住民の襲撃にあって散り散りとなったスペイン人が、同時に野に放たれた馬や牛と共に放浪生活を始めたのが起源だとされる。彼らは先住民文化の影響を受けつつ、先住民とも混血

し、当初は馬・牛の巧みな管理者として牧場の仕事をしながら、方々を渡り歩いて生活していたが、農牧業の近代化に伴い、後進性の象徴と考えられ、特に上流階級から差別され、19世紀後半からは徐々に各農場に囲い込まれていくようになった。しかしスペイン文化を根底に持ち、先住民文化の影響も受けつつ地域に根ざしたオリジナルな文化を持っていたため、特にアルゼンチンとウルグアイでは19世紀に文学者を中心としてその精神や文化が再評価されるようになり、現在に至るまで国民的アイデンティティの一部を代表する存在となっている。アフリカ系住民の存在が大きかったカリブ海・南米北部地域ではアフリカ系文化が、メキシコ・アンデス地域など先住民が多かった地域では先住民文化が国民文化の重要な要素となったのに対して、アフリカ系住民・先住民ともに少なかった南米北部では gaucho が国民的アイデンティティの象徴になりえたのである。

しかしアルゼンチンとウルグアイに限定して考えた場合、 gaucho 文化は2国に共通の要素であり、南米北部や他地域との差異化には有効だが、ウルグアイ人がアルゼンチン人との文化的差異化を強調したい場合には有効に機能しない。

2.2 アフリカ系文化

ラテンアメリカ諸国は植民地時代の後半、特に16世紀から19世紀にかけて、労働力としての先住民人口の減少を補うために、アフリカ大陸から黒人奴隷を導入した。砂糖、コーヒー、バナナなどを生産するプランテーションに導入された黒人の数は多く、特にカリブ海地域、ブラジルの北部では現在も黒人系人口の割合が高く、その文化的影響も大き

表1 ウルグアイ人口の比較データ (1769～1819年)

年号	白人 (blancos)	黒人 (negros)
1769	73%	27%
1778	73%	27%
1803	76%	24%
1810	65%	35%
1812	69%	31%
1819	76%	24%

注：Sans, Mónica comp. 1994. p. 100

出所：Martínez Montero, H. La esclavitud en el Uruguay. Revista Nacional año III No. 32, año IV, Nos. 41 y 45, año V No. 57. Imprenta Nacional, Montevideo. 1940 - 1942

い。しかし南米南部ではプランテーションが少なかったため、導入された黒人奴隷の数は少なく、また寒い気候への対応が難しかったこともあって、一般にその数は少なかったとされている。

植民地時代以来、バンダ・オリエンタル～ウルグアイ地域におけるアフリカ系人口のデータは正確な記録に乏しい。Sansの著書には1769年から1819年まで数年ごとに行われた調査結果が引用されており、それによれば当時のウルグアイ全体の人口のうち、24%から35%が黒人であったとされる。(Sans 1994: 100, 表1参照) またその一方で、1742年から1806年の間のデータとして、アフリカ大陸からラ・プラタ(アルゼンチンとウルグアイの合計)に連れて来られた黒人の合計は13,406人、そのうち32.44%がギニア、セネガルなど北東アフリカ出身、56.2%がアンゴラや東アフリカなどバントゥー系であり、同じ期間にブラジルから移送された黒人は12,473人で、その約半数がリオ・デ・ジャネイロから来ていたとする記録もある。(Sans

表2 リオ・デ・ラ・プラタに到着したアフリカ人 (1742～1806年)

(1) アフリカから直接移送	計 13,406 人	
ギニア＝スーダン系	計 4,367 人	32.44%
セネガル	672 人	4.99%
ガンビア	90 人	0.67%
黄金海岸	141 人	1.05%
シエラ・レオネ	137 人	1.02%
ギニア	3,040 人	22.58%
マンブージャ	不明	不明
サント・トメ	58 人	0.43%
プリンシペ	229 人	1.7%
FCO. PO/ANNABON	不明	不明
バントゥー系	計 7,564 人	56.2%
アンゴラ	2,742 人	20.37%
東アフリカ	4,708 人	34.37%
カーボ	114 人	0.85%
その他詳細不明	1,529 人	11.36%
(2) ブラジルから移送	計 12,473 人	
ペルナンブーコ	597 人	4.8%
バイーア	445 人	3.6%
リオ・デ・ジャネイロ	5,611 人	45.0%
サンタ・カタリーナ	51 人	0.4%
その他	4,514 人	36.2%

注：Sans, Mónica comp. 1994. pp. 103-104

出所：Isola, Ema. La esclavitud en el Uruguay, desde sus comienzos hasta su extinción (1743-1852). Montevideo Editorail. Montevideo. 1975

1994: 103-104, 表2参照) 植民地時代後期のウルグアイで人口の4分の1以上がアフリカ系だったというデータは、当時のウルグアイ地域の人口そのものが少なかったことを考え合わせても、にわかには信じがたい。カテゴリーの分類の仕方が「白人/黒人」の二者択一で、自己申告制か、外見上の判断なのかが

表3 ウルグアイの人口に占める人種の割合

年号	白人 White	黒人 Black	褐色 Brown	メスティソ/ 先住民	その他	全人口数
1852	64.1%	5.0%	3.8%	なし	27.1%	131,969
1884	98.8	0.6	0.3	0.3%	なし	214,951
1996	93.2	0.9	5.0	0.4	0.4	2,790,600
2006	87.4	2.0	7.1	2.9	0.5	3,314,466

注：Andrews, George Reid. 2010. p. 7

出所：Anuario Estadístico de la República O. del Uruguay, Años 1902 y 1903. Montevideo: Dirección General de Estadística, 1905. p. 45, p. 150; Instituto Nacional de Estadística, Encuesta continua de hogares: Módulo de raza, Montevideo: Instituto Nacional de Estadística p. 1; Bucheli, Marisa and Wanda Cabela, Perfil demográfico y socioeconómico de la población uruguaya según su ascendencia racial. Montevideo: Instituto Nacional de Estadística. pp. 14-15

不明な点もデータの信頼性を危うくしている。しかし当時残された植民者や宣教師などによる断片的な記述から推し量る限りでは、少なくとも首都モンテビデオでは、その程度の数の黒人たちがいた時期があったことは推測できる。他のラテンアメリカ地域と異なり、ウルグアイにはプランテーション形式の農業がなかったため、黒人奴隷は都市部で比較的自由的な職業に従事していたケースが多く、都市に集中する傾向があった。独立後のウルグアイ/モンテビデオにおける黒人人口の推移を示す信頼に足るデータも意外なほど少ないが、ここには表3を挙げておく。(表3参照)このデータによれば、独立前後にはアフリカ系人口はすでに5%程度まで減っており、独立後はアフリカ系の流入がとまり、緩やかに進行した混血が外見上の白人/黒人の区別を難しくし、自己申告においてもアフリカ系への差別的まなざしから、混血の住民が「白人」と回答する率が高くなったことが、ウルグアイの公式統計における黒人人口が19世紀後半以降0.6~2.0%の間で推移してきた背景と考えられる。筆者がヒアリングした現地のアフリカ系研究者は現在のモンテビデオの全人口の20%程度に何らかの形でアフリカ系の

血が流れていると主張し、公式統計の問題点を指摘していた。しかし現状においてかなり混血が進んでいるのは事実で、カリブ海地域で見られるような明確にアフリカ系の外見をもった人はかなり少なくなっている。

しかしその一方で現在のウルグアイ文化において首都モンテビデオのカーニバルの行進音楽として使用されるアフリカ系にルーツを持つダンスと音楽である「カンドンベ」は、ウルグアイを代表する文化と広くみなされている。現在カーニバルでカンドンベを演奏するのは、非アフリカ系住民が多数を占めており、単にアフリカ系住民の長年にわたる文化実践の結果としてだけとらえることは出来ない。

人口構成の割合がそのまま地域の文化的影響力に比例するものではないことは、ラテンアメリカ諸国の音楽・ダンスの状況にもよく反映されている。キューバ、ブラジルなどアフリカ系の音楽文化がきわめて大きな影響を残している地域でも、実際のアフリカ系人口は25%程度であるし、黒人系人口が非常に少ない(1%)ペルーにおいても、アフリカ系音楽の潜在的影響力は非常に大きい。

ウルグアイの場合も、現在のアフリカ系の

人口比率が2%とは考えられない文化的インパクトを保持している。他のラテンアメリカ地域と同様、少数派のアフリカ系文化が国民文化の中で大きな影響力を持った例と見ることのできるだろう。しかしそれに加えて、ウルグアイの場合には、アフリカ系文化の影響がほとんど残っていない隣国アルゼンチンとの文化的差異化のために、アフリカ系文化が強調されているという側面がある。

3. カンドンベ

3.1 カンドンベの歴史

カンドンベ (candombe) とは、もともとは18世紀からウルグアイのアフリカ系住民が実践していた宗教行事の名称であった。モンテビデオ市がスペイン人植民者によって作られ始めたのが1724年、1750年代には最初の奴隷が導入された記録が存在する。1812年、モンテビデオ市で最初の人口調査が行われたが、表2の通り、ウルグアイにきたアフリカ系の出身地は多様であり、当初は互いに言葉の通じない状況があったほどだったが、カリブ海地域などに比べてウルグアイの黒人奴隷の自由度は比較的高く、19世紀の始めには、モンテビデオでアフリカ系住民たちが出身地別に集まり結成した「ナシオネス」と呼ばれる互助組織が存在していた。やがてこれらの集会の場所をベースに宗教行事が行われるようになった。それらは「カンドンベ」「タンボ」「タンゴ」などと呼ばれ、時期によっては市民からの苦情によりさまざまな制限を受けたが、その後もアフリカ系住民の重要な文化実践となった。Montaño (2008: 459) によれば、ウルグアイの新聞に初めて「カンドンベ」の語が登場したのは1834年である。

やがてその宗教実践はアフリカ系諸文化の要素を融合したものとなり、コンゴの王様の戴冠式をモデルとし、王妃、医者(薬草売り)、子守り、ほうき使い(ジャグラー)などの特徴的な登場人物が設定され、儀式の最後に全員が太鼓の伴奏で踊るという一連の儀式の様式が整い、「カンドンベ」という名称が定着した。また儀式の実施はキリスト教の行事日程に合わせるようになり、クリスマス・イヴやクリスマス当日、1月6日の「賢王の夜」に特に大々的に行われるようになった。しかしアフリカ系人口の減少、混血の進行、都市拡大によるアフリカ系集住地域の消失・拡散が主な原因となり、儀式としてのカンドンベは19世紀末には消滅したとされる。(Olivera Chirimini y Varese 2000: 193)

ほぼ同時期にカンドンベはカーニバルに導入される。ウルグアイのカーニバルは1870年代前半から始まり、当時はヨーロッパのカーニバルをそのまま移植する形だったが、徐々にウルグアイ独自の要素を加えていった。カーニバルに導入されるにあたって、儀式としてのカンドンベの最後のパートが使われた。その要素は①ママ・ビエハ(子守りのおばさん)、グラミジェーロ(薬草売り)、エスコベロ(ほうき使い)などの登場人物、②ダンスのステップ、③太鼓(タンボリル、タンボール)の3つである。

カーニバルにカンドンベが導入された最初のきっかけは1876年のカーニバルにおいて、非アフリカ系の住民が顔を黒塗りし、アフリカ系住民のカンドンベの真似をして行進し、それをみたアフリカ系住民たちが自主的にカーニバルに参加し始めたもので、その後カンドンベだけを別カテゴリーにすることをアフリカ系住民たちが求め、その結果1903年

にカンドンベで行進するグループのコンクールのカテゴリー「ネグロス・ルボロス」(Negros Lubolos)が公式に新設されたのである。(Diverso y Figueiras 1993: 129-130)この時からカンドンベとアフロ・ウルグアイ文化は、カーニバルと結びついた形でモンテビデオ市民に広く認知されていくことになる。

カーニバル導入当初は、行進するためのカンドンベのリズムはチームごとに異なっていた(そのルーツには居住地区ごとに異なっていたカンドンベのリズムがある)。しかしアフリカ系住民の減少、集住地区の拡散、非アフリカ系の参加といったことが要因となり、カンドンベのリズム・パターンは共通性をたぐり寄せた一つのパターンに集約されていく。それに伴い楽器の様式も整い、チコ、レピーケ、ピアノ(場合によってさらに低音のボンボ)と呼ばれる3種のサイズの異なる太鼓を使用することが定型化した。現在カンドンベのリズムを教える場合などにはそれぞれの太鼓の決まったリズム・パターンの組み合わせが使用されている。

このようにカンドンベのリズム・パターンが固定化したことにより、非アフリカ系による学習も容易となり、また本来打楽器の合奏でダンスしカーニバルで行進するだけだったカンドンベが、3種の太鼓によるリズムを加えることで、他のさまざまな音楽ジャンルにおける「カンドンベ」を出現させることにつながった。

3.2 カンドンベのポピュラー音楽への取り入れ

すでに記したように、カンドンベはモンテビデオのカーニバルに取り入れられることによって広く市民に親しまれるものとなったが、

そのリズムは1940年代から徐々にポピュラー音楽にも取り入れられていく(ここでいうポピュラー音楽とは、都市でラジオ、レコードなどを通じて商業音楽として流通している音楽で、いわゆるクラシック音楽に入らないものを指す)。本項ではその経緯を歴史順に追って考察していく。

元来カンドンベには歌はなく、太鼓の合奏とダンスだけによるものがカーニバルのカンドンベであった(これを他と区別して現在ではジャマーダ *Llamada* と呼ぶ)。歌が入ったカンドンベが登場するのは、基本的にポピュラー音楽への取り入れが始まって以降である。ここで言う「リズムを取り入れる」ということは、リズム・パターンを取り入れることも意味しているが、カンドンベのリズムを奏でるベーシックな3種の太鼓(レピーケ、ピアノ、チコ)1組のアンサンブル(3人の打楽器奏者)を加えることをも意味している。

カンドンベ・リズムをポピュラー音楽に取り入れる最初の契機となったのは1940年代、タンゴ楽団(オルケスタ・ティピカ)のレパートリーとなったミロンガ=カンドンベのスタイルである。そのスタイルを広くタンゴ界に知らしめたのはバイオリン奏者/歌手のロメオ・ガビオリ(Romeo Gavioli, 1913-1957)の楽団である。Puga (1972)によれば、彼の楽団は1944年から49年までに、ウルグアイのソンドール・レーベルに45曲を録音、うち4分1ほどがカンドンベ調(レーベル上では「カンドンベ」「ミロンガ=カンドンベ」「ミロンガ」と3種の表記が存在)である。タンゴの標準的な楽団編成であるオルケスタ・ティピカ(バンドネオン3~4、バイオリン3~4、ピアノ、コントラバス)にカンドンベのリズムを受け持つ1組のタンボール奏者3人を加

えたスタイルで、曲の多くはリーダーのロメオ・ガビオリがカルメロ・インペリオ (Carmelo Imperio, 1910-没年不詳) と共に作曲、ヘロニモ・ジョリオ (Gerónimo Yorio, 生年不詳-1964) が作詞を担当するという3人のコンビで作ったもので、ウルグアイ・タンゴ界を代表する作曲家の一人であるピンティン・カステジャーノス (Pintín Castellanos, 1905-1983) の作品も数多く取りあげられている。ガビオリの作品には「モレーノたちのダンス」(Baile de los morenos), 「1800年の姿」(Estampa del 800), 「ほうき使い」(El escobero), 「白いおじさん」(Abuelito blanco), 「クリスマスのカンドンベ」(Cando-mbe de navidad) など、モンテビデオのアフリカ系住民の風俗やカーニバルの様子を描いたものが大半であった。

「モレーノたちのダンス」
 モレーノたちのダンス
 トゥ・トゥ・ク・トゥン・バン・バ…
 もう黒人たちは大騒ぎしている
 カンドンベが始まった
 しっかり熱した太鼓の皮²⁾と共に
 とてもうきうきした心で
 ミロンゴン³⁾のリズムに合わせ
 ネグロが腰を揺らす
 (日本語訳：筆者)

この歌詞にも表れているように、1940年代のミロンガ=カンドンベの歌詞においては、あくまで黒人たちの風俗を外部の人間が観察している視点が中心となり、自分のものではないが「自分たちの文化の一部としてのカンドンベ」に関心を向けたものといえる。

また1940~50年代は、第二次世界大戦の戦争特需を背景としてウルグアイ、アルゼンチ

ン両国の経済が活性化していた時期であり、その分モンテビデオ、ブエノスアイレス地域のカーニバルも華やかさを増し、その象徴であるカンドンベにも注目が集まりやすかった、ということも言えるだろう。ブエノスアイレスの人々によるモンテビデオ観光が盛んになったのもこの時期からである。

これらのミロンガ=カンドンベ調の作品はほどなくブエノスアイレスで活動するタンゴ歌手アルベルト・カスティージョのレパートリーに取り入れられ、カンドンベはアルゼンチンではカスティージョのレパートリーとして広く知られるようになった⁴⁾。また1940年代前半からアルゼンチンの作曲家による新作のカンドンベも数多く作られたが、そこではさらにアフリカ系文化のエキゾチズムを誇張した作品が多くなった。

またアルゼンチンでミロンガ=カンドンベを演奏する場合には必ずしも3種の太鼓が必須とはされず、キューバ系打楽器コンガなどで代用されることも多く、また打楽器奏者そのものが不足していたので1人で代用するなど、そのディテールには差異が見られる。

1950年代に入ると、マンボやチャチャチャを代表とする世界的なキューバ系ラテン・リズムの流行とあいまって、ラテン・バンドの編成でカンドンベを演奏する試みも登場した。その中で最も重要なのは、「ラ・ジャマダ」(La llamada), 「ビリクンジャンバ」(Biricunyamba), 「月がカンドンベにやってきた」(La luna vino al candombe) などの名曲の作者としても知られるトランペット奏者ペドロ・フェレイラ (Pedro Ferreira, 1910-1980) 率いるオルケスタ・クバナカンであった。フェレイラのバンドはブラジル音楽やキューバ音楽も演奏しており、ジャズ・バン

ドの編成にパーカッションを加えたスタイルをそのままカンドンベの演奏に適用させていた。フェレイラはアフリカ系だったので、自文化の視点で作品を作っており、非アフリカ系だったガビオリやカステジャーノスとは異なり、より自己のアイデンティティに接近した内容になっている。

「月がカンドンベにやってきた」

月がもう顔をのぞかせた
モレーノの心をつかんだダンスを見たいからさ
身体のをすべてを震わせて踊るダンスをね
燃えるようなリズム
俺は知っている
どうして聞いただけで身体が震えだすのか
アフリカの太鼓の響き
それは私の感じ方をあらわす歌
(日本語訳：筆者)

1960年代に入ると、アルゼンチンで中産階級を主な支持層としたフォルクローレの商業的ブームが起き、ウルグアイにもその流れは影響し、多くのフォルクローレ・アーティストが活動を始める。しかしその中でもアルゼンチンのフォルクローレ・ブームに追随する形ではなく、ウルグアイ性を強調しウルグアイ国内で成功を収め、さらにアルゼンチンでも人気を得たアーティストもあり、その代表がアルフレド・シタローサ (Alfredo Zitarrosa, 1936-1989) である。シタローサの音楽はギター伴奏によるアルゼンチン・パンパ地方と共通性の高い、ガウチョ文化に属するタイプの楽曲 (形式で言えばミロンガ、チャマリータなど) が中心であったが、ウルグアイ性の象徴としてカンドンベのリズムを自作に取り入れた作品があり、中でも「ドニャ・ソレ

ダー」(Doña Soledad)、「忘却のカンドンベ」(Candombe del olvido) が広く知られている。

「忘却のカンドンベ」

あの頃の私の靴はどこにあるのだろう
彼らと共に歩んだあの靴…
私のナイフと石パチンコはどこにあるのだろう
あの少年だった頃の私…
忘却のカンドンベ
おそらく私はおまえに思い出を乞うている
失われたものを返してくれと
もう家の庭も思い出せない
もう誰も私を広場で待ってははいない
やさしいカンドンベの調べ
沈黙、みんなの名前が…すり替わっていく
(日本語訳：筆者)

やや文学的で難解だが、貧しい少年時代を黒人たちのカンドンベの響きと共に過ごした記憶をたどるモンテビデオ人としてのアイデンティティを表現したものといっていよう。シタローサはアフリカ系ではないが、モンテビデオ人としてアフリカ系文化への自然な親近感を表現している。

このシタローサを先駆として、1970年代には「カント・ポプラーレ・ウルグアージョ」と呼ばれるジャンルが登場する。ウルグアイを始め、1970年代のラテンアメリカ諸国の大半は軍事政権下にあり、軍部による人権抑圧の問題が深刻化していた。そうした状況を背景に、社会性・メッセージ性を持った歌詞による自作を歌うシンガーソングライターが多数登場、これらは総称して「新しい歌運動」と称され、ラテンアメリカ民衆の連帯を訴えたムーヴメントとなっていく。ウルグアイでは特にフォルクローレ系とロック系のミュー

ジションによってこの流れが形づくられ、多くの重要アーティストが登場した。その流れの中でもカンドンベのリズムはウルグアイ性を強調する重要な要素として使用された。歌手で詩人だったビクトル・リマ (Victor Lima, 1921-1969) が作った「カンドンベ・ムラート」(Candombe mulato) の歌詞はウルグアイ人のカンドンベのとらえ方の変化を象徴した内容といえる。この曲は長年ビクトル・リマと協力関係にあったカント・ポプラール・ウルグアージュを代表するデュオ、ロス・オリマレーニョス (Los Olimareños) のレパートリーであった。

「カンドンベ・ムラート」

白人の顔立ちをした黒人
 黒人の顔立ちをした白人
 おまえは心の奥底から湧き出るものを
 決して隠そうとはしない
 おまえの血の根底には2つの血管が脈打っている
 祖先の太鼓の響きを
 おまえは決して打ち消そうとはしない
 (中略)
 ムラート、人生とは血統でも髪の毛の色でもない
 人はみな満腹の時によくものを考えられるものだ
 踊れ、踊るんだ、でも考えろ
 すべての世界の人々をよりよく理解できるように
 しっかりと考えろ
 (日本語訳：筆者)

こうした流れと並行して、1960年代半ば以降、世界的に流行したビートルズの音楽やボサノヴァはウルグアイの音楽界にも大きな影響を残し、ロックやボサノヴァの感覚

にカンドンベの要素を加えた独自の音楽を作るシンガーソングライターやグループが活躍し始める。その先駆的存在がエドゥアルド・マテオ (Eduardo Mateo, 1940-1990) であり、マテオの共演者でもあったアフリカ系の歌手/パーカッション奏者ルベン・ラダ (Rubén Rada, 1943-) である。ルベン・ラダはアフリカ系で、カンドンベのリズムを1人で複数のコンガを使って演奏する方法を発明した「カンドンベ・マスター」とも呼ばれている存在で、ビートルズのサウンドとカンドンベの融合を試み、それを「カンドンベ・ビート」と称した。作品は多数あるが、その多くはカンドンベのリズムを使ったものである。

「ガルデルに捧げるカンドンベ」

俺にはガルデルに捧げるカンドンベがある
 ガルデルには美しい思い出がたくさんある
 私のそばは貧しさだけだった灰色の時代
 彼の声だけが私を幸せにしてくれた
 ガルデルの帽子はかっこよかった
 なでしこのような白い微笑み
 ガルデルが歌うカンドンベを
 私はどれほど聞いたかったことか
 そんなことは不可能だけど
 下町の若者たちは
 カンドンベをしっかりと感じ取っている
 我々は道端に座り
 ガルデルのタンゴを太鼓伴奏で歌ってみる
 (日本語訳：筆者)

これはルベン・ラダの代表作の一つだが、モンテビデオのもう一つの音楽であるタンゴにおいて、「タンゴの神様」とも呼ばれる象徴的存在である歌手カルロス・ガルデルにカンドンベを捧げることで、大衆文化として、日常の文化としてのタンゴとカンドンベの共通

性・親近性を、時代を超えて表現したものと
いえる。

ここでは主に歌詞内容を例としてあげたが、
サウンド全体の変化も含め、アフリカ系・非
アフリカ系アーティストによるカンドンベ・
リズムの取入れは、アフリカ系文化に対する
モンテビデオ市民の意識の変化を反映させた
ものであると考えられる。ここに挙げた他に
も、ジャズ、民族派クラシックなどの作品で、
カンドンベのリズムを取り入れたものもあり、
人種を超えて広くウルグアイ独自の文化的要
素として認識されていることが確認できる。

4. 隣国アルゼンチンとの関係

前述の通り、ウルグアイはアルゼンチンと
ブラジルという2大国と国境を接しており、
特にアルゼンチンの首都ブエノスアイレスと
ウルグアイの首都モンテビデオは、ラプラタ
川をはさんだ対岸に位置し、高速船でわずか
3時間ほどの近距離にある。ブエノスアイ
レスはアメリカ系多国籍企業の南米拠点が置か
れた場所でもあり、それは音楽産業におい
ても同様であった。ウルグアイで独自資本の
レーベルが登場したのは1944年のソンド
ール(Sondor)であり、それ以前はブエノス
アイレスまで出張して録音を行い、レコードを
プレスして輸入する、という形がわずかに
あっただけで、基本的に1960年代までは
アルゼンチン国内向けに制作されたものをそ
のまま輸入し、消費している状況があった。ソ
ンドール・レーベル勃興後も、アルゼンチ
ンの2大レーベル、RCAビクトルとオデオンの
影響力は強く、ウルグアイのヒット・チャ
ートも長くアルゼンチンのアーティストに独占
されていた。ちなみにウルグアイのアーティ

ストで初めてウルグアイのヒット・チャート
の1位に輝いたのは1964年、アルフレド・
シタローサの「ある娘に捧げるミロンガ」
(Milonga para una niña)が最初である。

そのような状況下にあって、ウルグアイ人
の誇りは、アルゼンチンで成功したウルグア
イのタンゴ・アーティストたち(「ラ・クンパ
ルシータ」の作者ヘラルド・マトス・ロドリ
ゲス、「タンゴ王」フランシスコ・カナロ、
「タンゴの神様」カルロス・ガルデル⁵⁾など)
の存在であったが、一般にタンゴはアルゼン
チンの音楽と認識されており⁶⁾、対外的にも、
自己のアイデンティティを規定する上でも、
明確な差異化をはかる要素としては弱い。

他にウルグアイ独自の音楽としてフォルク
ローレもあるが、これもアルゼンチン・パン
パ地方のフォルクローレとの共通性が非常に
高く、歌詞のテーマを自国に焦点を当てたも
のにする以外の方法では差異化を強調する要
素にはなりにくい。

ところが現在アルゼンチンのアフリカ系人
口はほぼ0%であり、その文化的な影響もほ
とんど残されていない⁷⁾。アルゼンチンの
カーニバルはブラジル・リオのカーニバルを
そのまま移植したコリエンテス州のカーニ
バルをのぞけば、アルゼンチン独自の特徴を
持ったカーニバルはほとんどなく、カーニ
バル文化の存在そのものがウルグアイの特色を
大きく主張できる要素を備えている⁸⁾。した
がってカンドンベをウルグアイ文化の独自性
として強調することは、アルゼンチンとの差
異化を最も端的に表すことが出来る文化表現
となっているのである。

5. 近年の変化

ここ 10 年ほどで、カンドンベを演奏する非アフリカ系人口の数は増加している⁹⁾。カンドンベのダンスや太鼓を教える教室にも多くの非アフリカ系モンテビデオ在住者が集まっている。この背景には政治の変化も大きく影響していると推測される。2004 年の大統領選で左派連合・拡大戦線のタバレー・バスケスが当選、ウルグアイ史上初めてブランコ党とコロラド党という 2 大政党以外の政党が政権を握った。バスケス政権下では、アフリカ系住民の権利や主張が取り入れられ、主導的運動家を問題改善の担当者に任命するなど、大きな歩み寄りがみられた。そうしたアフリカ系住民側からの積極的アプローチが、文化に対する非アフリカ系の住民の関心をもひきつけたのである。筆者は 2000 年と 2009 年にモンテビデオにあるアフリカ系住民による最大の団体「ムンド・アフロ」(Mundo Afro)の関係者に聞き取り調査を行っている。2000 年の時はカンドンベ歌手の先駆的存在でもあり、史上唯一のアフリカ系タンゴ歌手でもあったラグリマ・リオス (Lágrima Ríos) 会長に話を聞き、2009 年にはラグリマ・リオス逝去後に就任したネストル・シルバ (Néstor Silva) 会長とその弟であり、当時アフリカ系住民のための公共政策部門の担当者であったマリオ・シルバ (Mario Silva) の 2 人に話を聞いたが、その主張や団体の目的についてのコメントは全く異なっているように思われた。かつては広くモンテビデオ市民にアフリカ系住民の歴史と文化を知ってもらおうというのが団体の主目的だったのに対し、シルバ兄弟は明確にアフリカ系住民の権利や差別撤廃などの主張を掲げており、アメリカや

ラテンアメリカ諸国のアフリカ系擁護団体の主張とまったく同じ方向性を持っていた。

しかし現実にはウルグアイにおけるアフリカ系人口の数はかなり少なくなっており、混血の著しく進んだ現状においては、アメリカ合衆国やカリブ海諸国の黒人運動を範にとったアフリカ系住民の権利主張はあまり現実的なものとは思えない。

近年のアフリカ系文化の強調の背景には、アフリカ系住民の意識の変化以上に、非アフリカ系住民の認識の変化があるように考えられる。アフリカ系文化をウルグアイ文化として「許容」し、「共有」するところから、さらに「参加」する段階へ移行しつつあると考えられる。

また、もともとウルグアイの音楽市場が狭く、早くから海外で活動するアーティストが多かったことや、1980～90 年代にワールドミュージック・ブームが起こったことで、ウルグアイ音楽が国際的に知られていく基盤が徐々に形成されており、国外で評価されたという事実がウルグアイ在住者の意識にも少なからず影響を与えている。

6. まとめ

決して多くはない、英語で書かれたウルグアイに関する研究書の中で、白人国ウルグアイのアフリカ系文化に着目した Andrews (2010) の著作は画期的なものである。その著書において、ウルグアイのアフリカ性の強調には、差別を受けながらも早い段階からアフリカ系住民が独自の互助組織、新聞などのメディアをもってきた事実を重視し、それをアフリカ系住民の政治システムへの参加という観点から、カーニバルが果たした役割を強調

する形で歴史的経緯を論じている。しかしこの本では残念ながらアルゼンチンとの差異化というポイントは触れられていない。

文化的にきわめて類似した大きな隣国の存在は、小国の住民のアイデンティティに少なからず影響を及ぼす。しかもそれぞれの首都が同じ川を挟んで対峙するほど近距離にあるアルゼンチンとウルグアイのケースではより顕著である。自文化独自の要素があっても、それが隣の大国の文化と共通であれば、経済力の差の影響もあり、常にそれは大国の文化要素として語られる。また自国出身者の多くが隣国に出なければ経済的成功を得られないという環境の存在が、より一層自文化に対する独特なまなざしを作ってきたのである。自己のアイデンティティを希求する気持ちの自然な発露として、自文化の独自性の強調があり、それがウルグアイの場合にはアルゼンチンとの差異化をはかることが独自性の強調へとつながり、そのためにカーニバルとカンドンベが大きな役割を果たすに至ったのである。

近年、アルゼンチン＝ウルグアイ関係に変化が起きつつある。2006年にウルグアイがアルゼンチン国境沿いにパルプ製紙工場を建設する計画を発表したが、アルゼンチン側はその計画が両国国境の川の汚染を引き起こすと主張し、両国間の陸路による交通手段であるサンマルティン橋を封鎖、外交問題に発展した。以降アルゼンチンとウルグアイの関係はこれまでになく冷え切ったものとなった(2010年6月に封鎖を一旦解除、両国間で解決に向けた話し合いが開始された)。その結果、その少し前から南米共同市場(メルコスル)の枠組みの中で変化し始めていたウルグアイ＝ブラジル間の経済関係に新たな進展が起こり、ウルグアイにはブラジルを中心とし

た新たな観光客の訪問が増加し、音楽文化を取り巻く環境にも変化が出始めている。また2005年からの左派政権は、劇場・音楽ホールの改修、無料コンサートの実施など比較的文化関係に手厚い政策をとっており、より幅のある音楽活動を国内で行う可能性が広がっている。

小国であるがゆえに、隣国の圧倒的な影響力にさらされながらも独自性を模索してきたウルグアイがこれまでのアルゼンチンによる圧倒的影響力から距離を置き、より広い視野で自文化を見つめるようになりつつある。こうした変化の中でウルグアイ人の文化的アイデンティティが本当に人種を超えたものになったかどうかを検証する方法として、カンドンベのリズムがどのような形で使われているのか分析していくことは非常に有効であると考えられる。

注

- 1) http://www.uruguayxxi.gub.uy/innovaportal/file/1411/1/intercambio_comercial_uruguayargentina_feb_2011.pdf (最終アクセス日 2011年10月17日)
- 2) カーニバルで太鼓を使用する際に、音程の調整のため、焚き火の火で皮をあぶる習慣がある。
- 3) ミロンゴンとはヨーロッパ起源の形式であるミロンガが、モンテビデオの黒人ギター奏者のアクセントが加わって新しい様式となったもの。ここではミロンガ＝カンドンベとほぼ同義で使われている。
- 4) ただし、この事実を「アルゼンチンによるウルグアイ文化の悪しき盗用」ととらえる研究者は多い。
- 5) カルロス・ガルデルの出生については、フランス・トゥールーズ説とウルグアイ・タクアレンボア説があり、長年にわたってアルゼンチン・ウルグアイ両国の研究者によって議論・研究が行われてきたが、明確な結論は出ていない。
- 6) タンゴの発祥はアルゼンチンの首都ブエノス

- アイレスの場末地区だが、ほとんど同時といってもいいほど早い時期にモンテビデオの場末でもタンゴが踊られていた記録があり、ウルグアイ人はタンゴを外国音楽とは認識していない。
- 7) 植民地時代末期、アルゼンチンの首都ブエノスアイレスにも、モンテビデオと同じようなアフリカ系住民によるカンドンベが行われたとされているが、現在その痕跡は全く残っておらず、当時の記録も非常に乏しい。
- 8) アルゼンチン・ブエノスアイレスのカーニバルは、長らく外国音楽を中心としたものだったが、近年はムルガ（同名のウルグアイのカーニバルの名物とは異なるルーツを持つ）と呼ばれるパフォーマンスが復活しつつある。軍政期に禁止されて以来、35年間にわたってブエノスアイレスのカーニバルは公式の休日となっていなかったが、ようやく2011年ブエノスアイレス市がカーニバル期間を正式な休日と認めた。
- 9) 2010年秋、来日中のレイ・タンボールのパーカッション奏者フェルナンド・ヌニェスと筆者のインタビュー中の発言より、実際現地でも筆者も非アフリカ系の参加が顕著になってきている様子を観察している。

参考文献

- Andrews, George Reid. 2010. *Blackness in the White Nation - A History of Afro-Uruguay*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Ayestarán, Lauro. 1985. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca Editorial.
- Carámbula, Rubén. 1952. *Negro y tambor - Pormas, pregones, danzas y leyendas sobre folklore afro-riopletense*. Montevideo: Editorial Folklórica Americana.
- Carvalho-Neto, Paulo de. 1967. *El carnaval de Montevideo*. Sevilla: Publicaciones del Seminario de Antropología Americana.
- Castellanos, Pintín. 1948. *Entre cortes y quebradas*. Montevideo: Colombino Hnos.
- Castro, Donald S. 2001. *The Afro-Argentine in Argentine Culture*. New York: Edwin Mellen Press.
- Chasteen, John Charles. 2004. *National Rhythms, African Roots*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- De Alencar Pinto, Guilherme. 2002. *Razones locas - El paso de Eduardo Mateso por la música*

- uruguayo*. Tercera edición. Buenos Aires: Zero Ediciones.
- Diverso, Gustavo y Enrique Filgueiras. 1992. *Montevideo en carnaval - Genio y figuras*. Montevideo: Monte Sexto.
- Fabregat, Aquiles y Antonio Dabiez. 1983. *Canto popular uruguayo*. Buenos Aires: Librería y Editorial El Juglar.
- Ferreira, Luis. 1997. *Los tambores del Candombe*. Montevideo: Ediciones Colihue-Sepé.
- Gimeno Sanz, José María. 2005. *Importancia genealógica de los antepasados indígenas y algunas de sus etnias en la sociedad uruguayo actual*. en Herencia indígena en el Uruguay - Trabajos presentados en las Primeras Jornadas de Genealogía Indígena del Mercosur: 15-25 Montevideo: Librería Rinaldi y Risso.
- リプスキ, ジョン・M. 2003. (浅若みどり, 牛島万他訳) 『ラテンアメリカのスペイン語—言語・社会・歴史』南雲堂フェニックス.
- 増田義郎編. 2000. 『ラテン・アメリカ史Ⅱ 南アメリカ』(新版 世界各国史 26) 山川出版社.
- Montaño, Oscar D. 2008. *Historia afrouuguayo Tomo 1*. Montevideo: RLS.
- Moore, Robin D. 1997. *Nationalizing Blackness - Afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Olivera Chirimini, Tomás y Juan Antonio Varese. 2000. *Los candombes de reyes - Las llamadas*. Montevideo: Ediciones El Galeón.
- Plácido, Antonio D. 1966. *Carnaval - Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Montevideo: Editorial Letras.
- Puga, Boris. 1972. *El tango en los años cuarenta - discografía*. Montevideo: El Club de la Guardia Nueva.
- Sans, Mónica comp. 1994. *Bases para el estudio de la población uruguayo*. Montevideo: Universidad de la República.
- ※本論は日本学術振興会科学研究費助成事業 基盤研究(C) 課題番号 22520559 「スペイン語・ポルトガル語近親言語文化圏間の外国語教育と相互理解の諸相」(代表: 水戸博之)(研究期間: 平成22年度—平成26年度)の研究成果をもとにしている。