

うたわれる詩

——北西アルゼンチンのカーハのうたをめぐって——

伊 香 祝 子

はじめに

わたしがコブラの輪に初めて出会ったのは、一九九三年一月、北西アルゼンチンのプーナ⁽¹⁾の村でのことだった。夏といっても冷え込む標高三八〇〇メートルの夜空のした、数人が手に小さな太鼓をもって輪になりうたいはじめた。片手にひらべったい太鼓をさげ、それをばちで打ちながら、輪の内側に体の正面をむけ歩調をあわせて時計と反対回りにゆつくりと動く。ひとりが詩の一節をうたうと、のこりの全員がそれを同じふしまわしでくりかえす。つづいて最初の者が残りの一節をうたうと、ふたたび輪のなかの全員がおなじように繰り返す。このような歌はひとしきり続いた。

それはとても単調なメロディーのスペイン語の歌で、これまでに聴いたどんな歌ともちがっていた。また、集団でかけあうような歌い方も初めて見るものだった。このように輪になって、

あるいは独唱で、カーハの伴奏で歌われるうたを「バグアラ」「ビダーラ」「コブラ」または「カーハのうた」(el canto con *cará*などと呼ぶ。

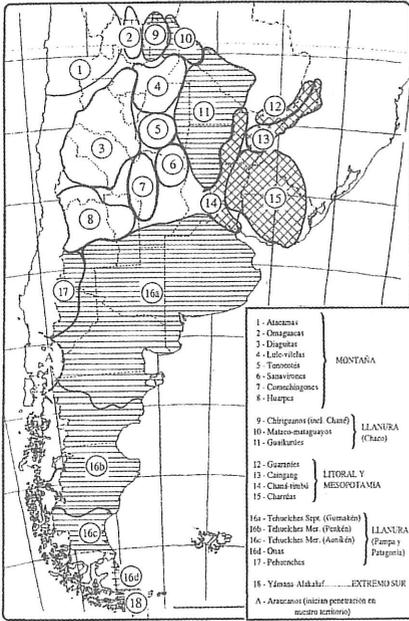
このカーハのうたは、考古学上の分類で南アンデス文化圏とされる地域を中心にひろがっている。スペイン人到来以前から多くの先住民の集団が生活していた北西アルゼンチンのこの地方では、植民地時代から現在までに先住民のあいだに少なくとも表面的にはカトリックの信仰が浸透し、あらたな「コージャ」「カルチャキ」といったエスニック・アイデンティティが形成されていると言われる。(次頁図を参照。出典 Martinez Sarasola, 1998) カーハのうたはその現れではないだろうか。

このうたはアルゼンチンの国内でもあまり知られていない、マイナーな文化に属するものだが、熱心な研究者がおり、また最近では「コブラの集い」(結び参照)が開かれ、人びとが共同性を確認する場となっている。

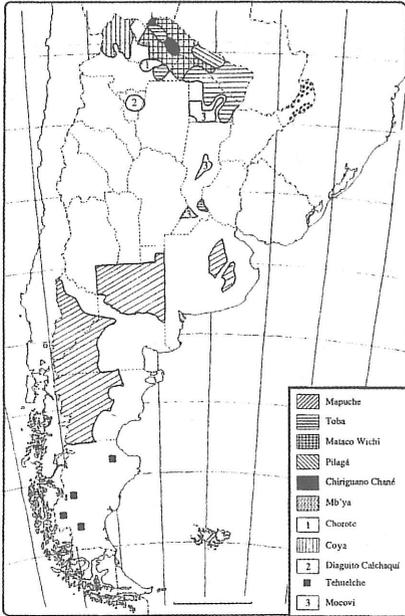
アルゼンチンは一六世紀に始まる長い移民の歴史を持つ国であり、「伝統」は国民文化との関連で語られてきた。民俗研究も当初はその枠組みのなかでされてきた。本稿ではアルゼンチンにおいて国民文化との関係で「伝統」がどのように定義されてきたのか、そのなかでカーハのうたのどのような側面がとりあげられ、なにかみおとされてきたのかを考える。

一、文化の問題としての「声」

一九五六年、トゥクマン市の劇場の舞台でレダ・バジャダレスとマリア・エレナ・ウォルシユのふたりは、カーハを持って歌いはじめた。このときの観客の反応について、バジャダレス



16世紀アルゼンチン先住民文化の分布



現在の先住民コミュニティ

は次のように語っている。

最初の一曲を歌いはじめると、それはとても野生的なバグアラだったのだけれど、お客さんのなかには激怒して席をたつてしまう人もいた。二人の老婦人が、うらがえった声で皆の気持ちを代弁してこう言った。「いきましよう、この人たちときたら田舎の女たちみたいに歌う。」(プリスエラ、一九九二、五三)

かのじよたちが、山に住むひとびとの声をまねて歌ったことが、都市の聴衆に引き起こした反応は、「文化の問題」(藤井、一九九〇、一三)といつてもよいだろう。

当時はやっていた「フォルクローレ」について、ウォルシユ

は次のようにコメントしている。

ほんとうのフォルクローレのグループは、四人のガウチヨからできていなければならなかった。三本のギターとボンボ。首にネットカチーフまいて、ボンパーチャにブーツにポンチヨ、おっきなつばつきの帽子に口ひげ——とつてもマツチヨ、でもたいていの男はグルコースたつぷりの甘ったるいテノール声だから、はえが群がってくるんじゃないかという気がしたわ。

(ドウジヨブネ、一九八二・ルラスキとシバルド、一九九三、二二五)

「まろやかで響きに深みのある」(小島、一九九四・六六)「欧米的」な声は、これらのコーラス・グループの大きな特徴であった。ある文化の音楽の「中心的な特徴」は発声法である(マニユエル、一九八八・二二〇)というが、レダとマリアがとりあげたバジエやケブラーダの音楽はあきらかに欧米的ではない文化に属していたといえるだろう。そしてレダとマリアのデユオ解散後は、かのじよたちの紹介した並行三度のデユオ、集団でうたうバゲアラ、アンデス高地に特有のうら声は、八〇年代にはいるまで、国内のテレビや劇場でほとんどきかれることがなかった。

二、「伝統」へのまなざし

真のアルゼンチン性(一) ガウチヨ

アルゼンチンにおいて民俗学的な研究が始まったのは一九世

紀末のことであった。当初の「私的・散発的・ローカルな関心」が自覚的民俗学研究へと変化し始めるのは、独立百周年の催された一九一〇年ころからである(長野、一九九九、二七二)

当時のアルゼンチンでは一九世紀末のヨーロッパ諸国からの大量の移民、ブエノスアイレス市の急速な都市化、それに端を発する労働運動の激化、こうしたことを背景に問題となる移民を排斥しようとする動きが、制度上だけでなく、「文化的な領域における国民性の構築作業へとさしむけられた。」また「かねてより移民コミュニティの学校教育や出版メディアの拡大などにより国民国家としての一体性が脅かされているとの危機感を抱いていた支配的な知識人のあいだでは、真のアルゼンチン性を探究すべきだとする言説が主流」(林、一九九九、二二四)となった。

たとえばブエノスアイレス国立大学の哲文学部教授だったリカルド・ロハスは、一九〇九年の著書『国民主義復古』のなかで「コスモポリタンな社会は「かつての倫理的な核を解体し」、「伝統を急速に忘却させ、言語の通俗的な墮落をまねき、われらが祖国への無知を促進させ、国民的連帯の欠如をうながす」(ロハス、一九七一、八四・林、同、二二六)と主張する。こうした文脈で「移民とは異なる、真のアルゼンチン性 *argentinidad* の象徴、国民的眞正性や「アルゼンチンの伝統」を指し示す記号」として取り上げられたのがガウチヨである(林、同、二二六)

その「ガウチヨ」イメージを支えたのは、一八七二年に発表された叙事詩『マルティン・フィエロ』である。この作品について、二〇世紀初頭、高名な文学者レオポルド・ルゴーネス、リカルド・ロハスらが「ガウチヨの英雄的時代こそがアルゼンチンの精神的起源であり、また『マルティン・フィエロ』はその国民精神の最良のあらわれ」であるとか「アルゼンチンの文学的伝統の起源である」などと主張するようになり、「ガウチヨ」がアルゼンチンの国民的伝統とされた。(同、一二五)

真のアルゼンチン性(二) 地方文化への注目

「身体的・物理的にヨーロッパをアメリカに持ち込」(ジェラルマーニ、一九六八、二四三・西村、一九九二、二八)もうとする試み―結果は当初の意図からずれたが―の一環としてフラスから招かれたポウル・グローサックは、教育省の官僚の立場から、一九〇四年に「くにの急速な進歩が私たちの独自の痕跡を消してしまう前に古くからの田舎の生活の、すべての真正なアルゼンチンの要素を収集しておくことは急務である」と著書のなかで呼びかけた。「さもなければ、習慣、様式、詩、音楽、比類のない知識の一部などは、すぐに伝説と化してしまうであろう」(グローサック、一九〇四・カリーソ、一九二六、九)そして「伝統的・民衆的な習慣」が無傷のまま維持せられた地域としてトゥクマン州をあげている。このような関心のもと、一九二一年には国内各地の教師を動員した民俗学的調査

が、教育省によって実施された。

グローサックのことに影響をうけ、トゥクマンを中心とした地域の民衆詩を収集したのが、カタマルカ州出身のファン・アルフォンソ・カリーソ(一八九五―一九五七)である。

カリーソの最初の『民衆詩集』は一九二六年に出版された。かれは、生涯で約二万の伝承詩をアルゼンチンの北西地域で収集し、その成果は、『アルゼンチンの古い民衆詩』(一九二六)、『サルタの民衆詩集』(一九三三)、『フワイの民衆詩集』(一九三五)、『トゥクマンの民衆詩集』(一九三七)、『ラリオハの民衆詩集』(一九四二)、『スペイン中世にみるアルゼンチンの伝承詩の先例』(一九四五)として発表された。

また一九四三年から五四年までは国立伝統研究所の所長をつとめ、「アルゼンチンの精神的な遺産の救済、ヨーロッパ(とくにスペイン)、他のアメリカ諸国とのつながりを研究し、その成果の普及につとめ」(カリーソ、一九七七(一九六三))た。カリーソは『マルティン・フィエロ』を代表とするガウチヨ風の詩への反発から「真のアルゼンチン性」は「口頭で伝承された」(カリーソ、一九二六、一四)ものにあると考え、北西地域を旅してそこに住む人びとのあいだで口頭で伝承された詩を聞き取り、スペインやラテンアメリカの他の地域で書き留められた民衆詩との比較を行なった。詩集には民族誌的な記述ともどもめられている。

カリーソは学生時代の宿題がきっかけで民衆詩の世界に踏み

込んだが、このとき次のような経歴をする。

〔カリーソの農場で働くラモン・イバニエスがギターを弾きながら歌う〕一つの歌を聞いて私は学んだのだ。民衆も感じ、泣き、彼らなりの詩人をもつことを、ギターの調べにのせて歌われる出来事は、一つの世代とともに死に絶えはせず、民衆の歌は田舎 (campesina) の音楽の翼にのつてとびまわる小鳥であることを。この幸せな数分の間に私は学んだ。詩とはつくりごとではなく真実なものであり、民衆の叙情詩は思慮深い精神ではなく、ことばのなかにある感情そのものなのだ。このとき以来、私にはわかった。暴君は彼の民衆の中に最大の敵をもっている。書かれた歴史は民衆詩にあらわれるイメージの柔軟性に比べれば、精彩を欠いた現実をうつすものにすぎない。(カリーソ、一九二六、七)

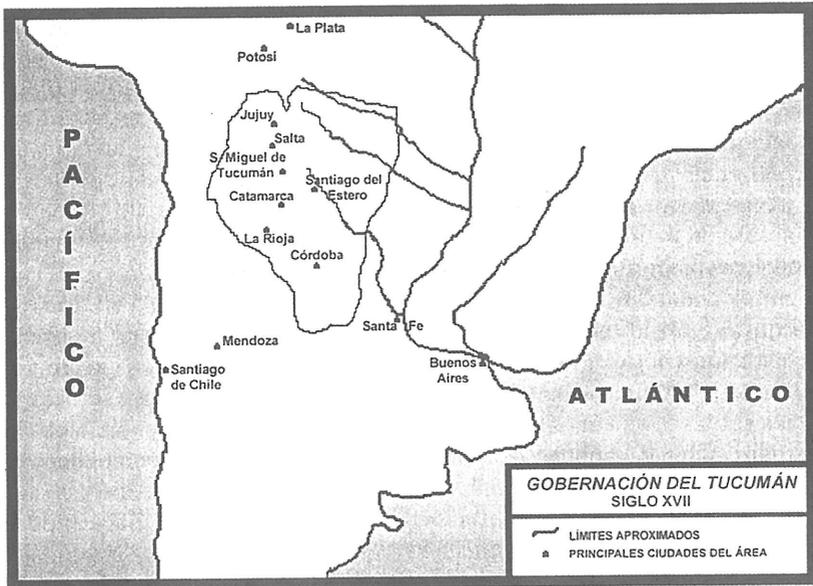
当時六〇歳のイバニエスが記憶をたどりながら歌ったのは、一八四一年にロサス派によつて処刑された北部同盟のカタマルカ知事ホセ・クバスの死をテーマにした「クバス公は去つていく」であつた。⁶⁾政敵におわれ逃げ出したクバスが密告によつてとらえられ処刑されるまでの様子が八〇行の詩のなかで生き生きと描かれている。当時まだ歴史に記録されていなかった事実が、目の前の男の口から語られ(歌われ)るのを聴くことは、カリーソにとっては自分の歴史観をぬりかえられるような出来事だつたと考えられる。また、当時カタマルカの神学校で歴史研究のかたわら勉強会を開いていたフランス人のラロウイ神父

は地方史編纂のための史料の収集をすすめており、信仰の上でも、歴史への関心という面でも、カリーソに大きな影響を与えた(ハコベリヤ、一九六三、五七)。

歴史的モデルとしての旧トウクマン

最初の詩集『アルゼンチンの古い民衆詩―カタマルカの詩集』のなかでカリーソは旧トウクマンの全域の民衆詩を収集するという決意を語っている。それはこの地域が「アメリカ」征服期のスペインの詩の特徴がよくあらわれ、すなわち「歴史的な事件をうたった叙事詩的なもの」「一六、一七、一八世紀のスペインの宮廷詩など」のみられるまだコスモポリティズムの及んでいないアンデスの溪谷」だつたからだ。

年若い一人の教師だつたカリーソの最初の「詩集」が出版にいたつたのは、北西アルゼンチンをひとつのまとまつた地域として再構成しようとする地域復興の動きと深く係わつていた。北西地域史研究の主導者の存在であるアルマンド・ラウル・パサンの『北西アルゼンチンの歴史』(一九八六)によれば、北西地域とは、フワイ、サルタ、トウクマン、ラリオハ、カタマルカ、サンチアゴデルエステーロの六州におよぶ地域である。この地域はタワンティンスーユと一四世紀半ばから交流のあつた地域「トウクマ」と地理的に重なり、一四八〇年ごろにはタワンティンスーユに統合されていた。「インカの道」と呼ばれる公道は、クスコから現在のボリビアを通り、ウマウアカのケ



17世紀のトゥクマン管轄区。(Rubio Duran, *Punas, valles y quebradas*. 1999. Sevilla)より。

ブラダを通って、サルタ、トゥクマン、カタマルカ、ラリオハに続いてメンドーサで終わっていた。

リオデラプラタ副王領が一七七六年に創設されるまでは、リマを首都とするペルー副王領（二五四三年設置）がパナマと、ベネズエラ沿岸を除く南アメリカ全域を包摂していた。そしてトゥクマンは副王領内の管轄区のひとつとして、アルト・ペルー（現在のボリビア）の鉾山地帯に衣料や食料、家畜などを供給する商業の中心地として機能していた。しかし、ブエノスアイレスがヨーロッパとの通商の公認の港となると、その地位は低下していく。「クバス公は去っていく」のなかで歌われていた一九世紀半ばのロサス派との戦いの敗北は、それに拍車をかけた。

一九一七年に設立された北部大学、現在のトゥクマン大学もそのような北西地域復興のための象徴的な存在である。民族音楽者のイサベル・アレツツは一九四六年の著書『アルゼンチンの伝統音楽—トゥクマン、歴史とフォルクロレ』のなかで「一九一七年に創立された北部大学すなわち、トゥクマン大学創立の目的のひとつは、民衆の教育の確固たる基盤を与えるための精神的・物質的秩序の中に古くからのクリオージョ文化を回復させることであった。」ととらえている。（アレツツ、一九四六）ここでは、北部アルゼンチンの歴史古文書館の建設、トゥクマンの征服と植民に関する著書の出版、カリソンの伝承詩の収集など、歴史的な研究が推進された。初期の「ヨーロッパ

の民俗研究」は、当時台頭しつつあったロマン主義的なナショナリズム運動と当初から密接に結びついていた」といわれるが、北西アルゼンチンでも「現在を作り直し、未来を建設してゆくための「歴史的」モデル¹⁰⁾」としての旧トウクマン、古くからスペインとつながる文化に視線がむけられたのである。

国民文化の基盤としてのフォークロア

カリーオンが主にスペインとのつながりにおいてコプラを研究しそれをテーマごとに分類して並べたのにたいして、コプラをひとつの連続した地域カルチャキ渓谷（中部／サルタ州）のカーニバル研究のなかでとりあげたのが、アウグスト・ラウル・コルタサルである。コルタサルはカーニバルの心理的機能までも再現しようとした。

コルタサルはアルゼンチンのみならずラテンアメリカ各国において、近年まで強い影響力を保ってきた民俗学者である。長野太郎は、「国民文化の羅針盤としてのフォークロア 一九四〇年代のアルゼンチンにおける民俗学の言説空間」のなかで、一九四九年に発表されたコルタサルの『カルチャキ民俗におけるカーニバル』を例としてとりあげ、アルゼンチン民俗学の文・思想的側面を明らかにしているが、これによれば、コルタサルの記述した民俗社会は先住民と海外移民を捨象し、均質で調和的な伝統的共同体をモデル化したものであった。

『カルチャキ民俗におけるカーニバル』は、サルタ州、トゥ

クマン州、カタマルカ州にまたがる広大な地形的に入り組んだカルチャキ渓谷（Valles Calchaquies）全域で年に一度、いっせいに祝われるカーニバルを主題としている。ローマ時代に起源を求められるカーニバルは、この地でもキリスト教のカレンダーにそって行われる。その祝祭を「統合的な民俗学的手法」を適用するための例として描写していくなかで、（コルタサル、一九四九、一〇）コルタサルは「素朴な太鼓の伴奏で歌われるカーニバルの歌が、すぐれた価値を秘めていることに注意を喚起」し、「歌の秘密を知らないもの」に、その「ニュアンスとよろこび」をつたえるために、歌詞の内容と歌を取り巻く状況を描写していく。なぜなら、その歌の内容はカーニバルに言及したもののほか、「歌い手自身や、周囲の状況にふれたもの」があるからだ。（同、一九二）

コルタサルが、フィールドワークを行なうにあたって、山間部で伝統的生活を送る人々以外の人びとすなわち「一般的に外部の者である公僕、司法関係者、定住商人、季節的に移動するグリーンゴ（よそ者）たち、学校の教師たち、司祭、宣教師、地主、行政官、地質学者、自然科学者」を研究調査・記述の対象からはずした（同、九一）のは、こうして均質で調和的な伝統共同体を定義することによって、そこに真正で固有な文化を見出し、都市住民の目をそこに向けさせることによって「フォークロアを基盤とした国民文化を築く」（長野、同、二八一）ことを目標としていたからだ。コルタサルはまた、カルチ

ヤキ溪谷でかつて記録されたディアギタの人びとの言語カカン語が話されていないことから、かれらの文化は「名残 (superivencia) を残す」と述べるにとどまっている。(コルタサル、一九四九、六八)

三、カーハの歌 集団の歌

アルゼンチン国内の民俗音楽について、一九三九から四五年にかけてフィールドワークにもとづく研究を行ったイサベル・アレツツは、著書『アルゼンチンの音楽的伝承』(一九五二)のなかで、北西地方の音楽の特色を次のように述べている。

アンデスの前嶺地帯、サンファンからボリビア国境までの地域では、人々は集団でも個人でも歌うが、国内の他の地域では、音楽的にすぐれた特定の個人(一般的に男性)が、ソロカデウオで弦楽器の伴奏で歌う。後者の習慣は、和音を作り出すことが可能な楽器とともにヨーロッパからやってきたものだ。合唱での歌は、ヨーロッパの教養ある人々と同じく、すべての先住民がもつ習慣であるが、ともかく、現在では私たちの国でそうした歌い方をするのは、北西地方のバジェとケブラダに住む古くからの先住民だけである。そこでは男女、子供までが、独りまたは唱和し、ただ膜鳴楽器の伴奏だけで歌うが、これには特別な音楽的な才は必要ではない。だからといって、そのなかで特定の個人が目立って指揮をとる

ことがないというわけではない。(アレツツ、一九五二、一

三三)

アレツツによれば、ギターの伴奏で歌う歌い手たちは、ラジオなどのマスメディアの発達によって支持をうしめない、その影響をうけて変化する一方、集団の歌は以前と同じように保たれている。そして調査にあたって、前者は一九〇〇年以前に生まれた歌い手をとくに探したが、集団の歌では子供もよい歌い手であることがしばしばだったという。(同)アレツツはバゲアラの歌われる様式をつぎのように描写している。

わが国においては、バゲアラはカルナバルの時期に好んでうたわれる。しかし季節、場合を問わずうたわれることもしばしばだ。男も女も子供も無関係にふしをあわせる。そのあつまりでは、輪を作るのが習慣であり、立っているほうがいいようだ。参加者は上手な歌い手でなくてもかまわない。グループのひとりが「ふし」(メロディーまたは 折り返し句だけ)を歌ってみせ、あとの全員がそれに調子をあわす。二人か三人のカヘーロ(カーハを叩く人)がひたすら伴奏をつづけ、歌い手たちはその音と声の和をもとめる。やがて誰かがコブラを口ずさみ、「うた」がはじまる。……

アレツツの採譜によるバゲアラの楽譜の一例をあげる。(一九五二、一一七。トゥクマン州、タフィ、エル・モジャール。プラシド・リオス歌)歌詞は四行のコブラだが、音節で区切る以下のようなになる。



バグアラ、トゥクマン州 エル・モジャール
歌) プラシド・リオス アレッツ、1952より

Ve-ni vi-di-ta can-te-mos
Ve-ni pa-ra-te-va-mi la-do
Si-va vos te qui-tan la vi-da
Con la mi-a-te ha-ris pa-go

楽譜は、一行目と三行目、二行目と四行目が同じメロディーの繰り返しになっており、それぞれがコプラの一・三行目と二・四行目に対応すると考えられる。

名称

以上のような集団の歌を、アレッツは「ビダリータ」「ビダラー」などと呼ぶ。ビダリータはいつでも歌われるが、カルナバルの時期にもっともよく歌われ、名人たちはこの時期にあたる「ふし」(fusión)を作る。このビダリータをアレッツは音楽的な形式の類似性にもとづいて大きく四つにわけている。

- 一. バグアラ メロディーは三音階にもとづく。
- 二. アンデスのビダリータ 四音階、五音階にもとづく。
- 三. ビダラー 中央北部特有の歌
- 四. カルナバルのビダリータ この名称のみで知られているメロディー

しかしアレッツの以下の記述からは、現地ではさまざまな名称で呼ばれており、「バグアラ」は便宜的な名称であることがわかる。

この名称のもとに長三度の完全和音と等しい三つの音符にもとづく、重要な「うたの一種」を識別しよう。一般的にリズムは基本的なふたつの八分音符で、カーハまたはタンポールが伴奏につく。アルゼンチンではこれらのうたは異なった名で呼ばれている。サルタではバグアラ、トナダ、コプラ、タフィー・デル・バジェの地方ではホイ・ホイ、トゥクマンのさまざまな地域ではビダラー、ビダリータ、トノ、トナダ、コプラ、アリベニヤ、アバヘニヤ、など。カタマルカ、ラリオハ、サンファンではビダリータ、ビダラー、そしてフワイ

では単にコプラと。(ただしフイでは) テーマによつて「夏のコプラ」「冬のコプラ」「カルナルのコプラ」「イースターのコプラ」などに区別される。(同一一五)

バグアラ (Bagnata) とはラプラタ諸国、チリ、ボリビアなどで「野生の馬」「粗野な人、無知無学の人」(小学館西和中辞典)を指すほかに、パンパ東部のケランディという先住民グループのカシーケ(長)の名前に由来するという。(モリネール西辞典、一九八八) 地方によつてさまざま異なる名称のなかから「バグアラ」をとりあげ命名したのは音楽学者カルロス・ベガとされているが、その経緯がどんなものであつたかは興味深いテーマである。

現在に目を移して考えてみると、一九八八年にフイ、トゥクマン州などで調査を行ったバレホも、歌い手たちは「バグアラ」という名称をあまり好まないようだと言報告している。(ユネスコ・コレクション解説 みずからもコプラを歌い、プーナの文学について研究するイルマ・カバーナ・デ・サンスは「うたの一種」を、コブレローの歌 (canto del completo) と表現する民俗学者の説を引用し、(カバーナ・デ・サンス、一九九二、二四) 歌い手としてレダ・バジャダレスとの共同作業を行つたヘロニマ・セケイダは、インタビュのなかで「バグアラ」という名称を使わず、「歌う」(cantar)、あるいは「カーハと一緒にうたう」(cantar con caja) という表現を用いている。(プリスエラ、一九九二、一一三六) 一方で「カーハのうた」研究の

いまや第一人者であるレダ・バジャダレスはカーハとともに歌われるうたを、「バグアラ」「ビダラ」の二種類に分けている。どこに足場をおくのかによつて「どのように呼ぶか」が異なっているとも考えられるが、この点については検討が必要だ。

カーハ

これらの歌に合わせて叩かれるのは、直径二十センチから五センチ、厚さ十二―十五センチの厚さの太鼓カーハで、手に下げて使われる。カーハ (caja) はもともとスペイン語で「箱」の意味だが、これを太鼓の意味で使うこともある。フイではケチュア語のティンヤ、アイマラ語ではウアンカラと呼ばれることがある。ラリオハではタンボールと呼ばれる。ほかにサンファン、フイ、チャコ、サンチアゴデルエステロ、トゥクマンなどでみられる。歌の伴奏だけでなく、三音階の音楽に特徴的な管楽器エルケンチヨ (quencheno) の伴奏にも使われる。

コルタサルが『カルチャキ民俗……』で記すところによれば、作り方はあらかじめ湿らせた三ミリほどの厚さの板を熱を加えて曲げてアロ(タガ)とし、このアロとおなじ寸法につくられた輪(アルキートス)を縫い付けた面皮二枚をアロの両面からあて、太紐でジグザグに縫い合わせる。タガの素材にはエノキやマメ科のチャニヤール、ヤナギなどを使うが、缶やボール紙で代用することもある。面皮にはヤギや羊、子羊、その他の動物の皮を張る。音の効果を考え、別々の動物の皮を張り合わせ



Poma de Ayala, Felipe [waman puma]
El primer nueva coronica y buen gobierno.
 1980, Mexico より

ることもある。皮はなめさず、手でもんで柔らかくする。タガには皮などのアガダードールと呼ばれる取っ手がつけられ、これを持つたり、あるいは手首に通して、一本または二本の棒、ばちで叩く。叩かれる面は片面だけだが、叩かないほうの面にはチルレラと呼ばれる糸、針金をはりわたす。カーハを叩くと、このチルレラが共鳴して独特の響きを加えることになる。

この楽器については、一七世紀に書かれたボマ・デアヤラの『新しい記録と良き統治』の挿絵に類似したものがあらわれることから、それらの挿絵がしばしば引用され、起源はコロロンブス以前に求められている。

バグアラの音階の特質と分布から考えて、その起源は先住民の文化に求められるだろう、と一九五二年の著書のなかでアレツツは述べている。分布地域は、ラリオハからポリビア国境まで、フォルモサ、チャコ、サンチアゴデルエステロの一部であり、アルゼンチン以外ではチリのアタカマ人、ポリビアの山地住民が同様のうたをもっているとしている。そして三音階という共通点をもつのは、グラン・チャコの先住民、ペルー中央部のアプリマツク県のチャンカス人であるという。

一九八八年に調査を行なった前出の人類学者パレホによれば、現在、このような三音階の音楽が分布するのは、フフィ州、サルタ、トゥクマン州西部、カタマルカ、サンチアゴデルエステロ州の山岳地帯からラリオハにかけてとポリビアのタリーハ州であるという。

この地域のひとびととコブラの出会いについては、植民地時代の記録にみることができる。一五七一年から八七年まで、ペルー、メキシコに赴任したイエズス会士のアコスタは『新大陸自然文化史』にこう書いている。

(ペルーでは「植民地時代の南アメリカ」(中略) いちばんふつうなのは声をあげてみんなが合唱し、ひとりかふたりが歌を歌うと、残りの者たちが歌の脚韻をとらえてそれに答えるのである。(中略) われわれの会士たちは、インディオの間に暮らして、われわれの聖なる信仰のことがらを、彼ら風の歌におりこもうと試みている。これは歌と音楽にひきつけら

れて、一日中倦むことなくそれに耳を傾け、繰り返すから、ひじょうに有用なことである。また八行詩、ロマンセの歌、八音節四行詩等のわれわれの詩文を、彼らの言葉に直した人たちもいるが、驚いたことに、インディオたちはそれをとてよく覚え、また好むのである。」(アコスタ、一九九一、三四四)

またイエズス会のアロンソ・バルサナは、カルチャキ溪谷地方の「ルレスの人々はとりわけ子どもころからすばらしい音楽家である。魅力的な音と歌はずばらしい。祭りのときだけでなく、だれかが死ぬと毎晩村の全員がいつしよに歌い、泣き叫び、飲む。そこで(イエズス)会は、かれらのやり方で取り込むために、あるときは教理をおしえ、……あるときは説教をし、またあるときはかれらに合唱でうたわせた。美しいふしの新しい歌を与え、弓矢を捨てさせ、羊のように従わせた。」と記している。心のなかまで「羊のよう」であったかどうかはともかく、文字をもたなかったタウンティンスユー、カルチャキの人びとがイエズス会士らによつて口伝えされたスペイン語の詞を吸収し、それを自分たちのやり方で楽しむようになったようすをうかがうことができる。

詩形

詩はほとんどの場合スペイン語であり、一行の音節が六、八と変化しても四行の韻文である点はほぼ共通している。チリの

民衆詩として知られるデシマの⁽¹²⁾ような込み入った構成ではない。(ただし書かれた詩とは異なり、音節を省略する、あるいはわざと動詞の活用を間違えることによつて、脚韻をそろえるといった工夫がみられるものもある)

当初これらのコプラは、さきのアコスタの記述にもあるように、スペインから宣教師たち、兵士たち、また印刷物によつて伝えられたと考えられている。⁽¹³⁾そして南アメリカ大陸のスペイン語圏の各地方でもとは同じ詩であったと考えられるもののバリアントが記録されていることから、口伝えでひろがるうちに変化したと考えられている。

また詩の面で先住民の関与の可能性をしめすものとして、コプラのなかにケチュア語のものが見つかっている。それはカリーンがおもにフワイ州のプーナ地方で聞き取ったものだが、およそ一五〇〇ほどであった。そのなかには、歌詞の一部のみがケチュア語であるもの、宣教師たちが導入したスペイン語のコプラがケチュア語(タウンティンスユーの公用語)に翻訳されたものだと考えられるもの、そして四行八音節というカステイリヤ語の形式を踏まえながら、ケチュア語とスペイン語を交えて書かれたもので、パチャママ(先住民の神)への祈りなどが見られる。(ハコベリヤ、一九八七、一三二) どのような語がケチュア語で、どのような語がスペイン語で言われるのかという点についての検討は、今後の課題であらう。

結び—コプラの現在

現在はコプラはどう歌われているのだろうか。毎年一月、フフイ州のブルママルカという町で「コプレーロの集い」(Encuentro de copleros)が開かれる。町の広場に各地(おもに北西地方)から集まったコプレーロたちが、輪を作って歌う。カーニバルや復活祭、家畜の儀礼などの季節行事と結びつかない、コプラを歌うのが第一の目的のこの集いは一九八四年に始まった。(ラ・ナシオン紙、二〇〇一)

今年で一八回目を迎えるこの祭りには六〇〇人が集まった。前夜には五年前から南部の先住民マプチェの女優ルイサ・カルクミル¹⁵⁾のひとり芝居が上演され、翌日は朝早くから小麦粉と小さく切った紙がまかれる。北西部でよく見られるカーニバルの祝い方だ。そしてコプラの輪が作られ、夜がふけるまでえんえんと歌がつづく。(同前)

以上でみてきたように、カーハのうたは、スペインのコプラと先住民のうたの伝統が出会ってつくり出されてきた文化と考えることができよう。これについて、歴史的モデル、あるいは国民文化の基礎としての民族文化を想定する立場からはスペイン起源の詩に焦点が当てられてきた。しかし発声、様式、場といった側面からは、先住民の関与が明らかになっている。「雑種」の文化であるカーハのうたについて、より多面的な研究を今後も深めていきたい。

注

一、地理区分の名称。標高三三〇メートル以上の乾燥した気候で主に牧畜が行われている。後出のケプラーダ、バジェはこれに連続した地帯である。

二、「レダとマリア」として知られるこのデウオは、トゥクマン州都の出身のバジャダレス(一九一九)とブエノスアイレス州ラモス・メヒア生まれのウォルシュによって国外で結成された。ふたりはバリを中心に劇場など歌い、五六年に帰国した。(ブジョル、一九九三) バジャダレスは民俗音楽研究者として、ウォルシュは作家として現在も活躍している。

三、ボンチヨはリヤマや羊の毛で織られる伝統的な貫頭衣で、州によって色が決まっているといわれる。ボンバーチャはゆつたりとしたパンツで、ブーツで足首のまわりをひきしめる。ボンバーチャにブーツにボンチヨは、ガウチヨ・スタイルの典型。

四、ガウチヨ文学やそれをもとにした芝居、ロハスらのよびかけに応じるような形で、出身地方であるサンチアゴデルエステーロの伝承音楽を舞台化、および楽譜化したアンドレス・チャサレータの公演(一九二一年ごろ)について、ロハスは次のように書いている。「ブエノスアイレスでポリテアマ(劇場)にアンドレス・チャサレータのサンチアゴの一座が来たとき、(中略)私はかれらの演し物の説明をしていたが、幾晩ものあいだ、その劇場は美的で愛国的な深い感動のうずまく集まりの場だった。「アルゼンチン・タンゴ」の存在にもかかわらず、私たちはより深遠で純粋な他の踊りをもっている

ことがわかった。コスモポリティズモの存在にもかかわらず、民族精神のおき火は芸術との出会いによってふたたび燃え上がることがわかったのだ。(ロハス、一九五一、一七八―一七九)

五、ガウチヨ風の詩は民衆詩ではない。それは「都会で育った教養のある詩人の作品」「民衆の詩や語彙、様式」の模倣にすぎず、「アルゼンチンの人々によって口頭で伝承されていない、外見だけは叙事的な大衆化された詩である。『マルティン・フイエロ』はガウチヨ風のジャンルの最も代表的なものだが、『わがシッドの歌』(スペイン中世の叙事詩)とは比べるべくもない。……すべては観念的であり、想像によるものだ。」(カリーソ、一九二六、一四)

六、オルガ・フェルナンデス・ラトゥール(一九六〇)らの研究によれば、クバスの死をモチーフにした詩は一九二一年の調査でも一篇が記録されており、語られるエピソードは少しずつ異なっている。でも、共通した詩節がみられ、口承的な側面が明らかになっている。

七、『ヌエストラ・セニョラ・デル・バジェの歴史』(ヌエストラーはカタマルカ州の異名)(一九二六)『トゥクマン史のためのインディアス古文書館史料 1』(一九二二)などがある。

八、「インカ帝国」のこと。「インカ帝国」は征服後に流布していた名称で、「インカ」とは王族の人々を指す語であった。細谷、二〇〇〇

九、クリオージョはフランス語の *créole* と同様、ラテン語の *creta* 育てるを語源とする。スペイン領アメリカで、本国生まれのスペイン人(ペニンスラー)と、新大陸生まれのスペイン人を区別するた

めに使われた。ここでは、一九世紀以来の移民との差別化のために使われていると考えられる。

一〇、ウイルソンによればヘルダーの思想は次のように要約される。「ヘルダーは、それぞれの民族は自然と歴史の特質によって、他からは際立った独自の文化を持つ有機的な単位であると説いた。民族として存続し、人間の発展に貢献するために、民族は、過去の経験が示す線に沿ってその民族的文化を耕していかなければならないのである。人々の持つ文化的、歴史的パターンの総体―つまり民族の魂であるが―は、民衆詩歌に最も端的に表される。そして民族の魂が中断された場合に、それを救える唯一の道は、中断の時点で継承されていた民衆詩歌を収集することである。それによって民族の魂を取り戻し、自分自身の基盤の上に将来の発達を可能にすることができる」(ウイルソン、一九七三)。(岩竹、一九九六・一五七―一八六)

一一、イエズス会アロンソ・バルサナの手紙、教会管区長ファン・セバスチアン神父宛、一五九一年九月八日付バラケアイ・アスンシオン宛。(ガルシア・アルドナテ、一九九四、一〇三)

一二、「デシマ・エスピネーラ」に由来する。デシマ・エスピネーラとはスペインの作家ピセンテ・エスピネル(一五五〇―一六二四)が編み出した詩形で、最初にクアルテータと呼ばれる八音節四行詩で始まり、その後四つの八音節十行詩デシマが続く。クアルテータは詩のテーマを提示し、四つのデシマがこのテーマを展開する。その際、それぞれの十行詩の末行には、冒頭の四行詩の各行が一行

ずつ順に繰り返される。そしてこれら四つの十行詩のあとに、おとめとなる十行詩がくる。チリの民衆詩とその歌われる場については、千葉泉氏のフィールドワークにもとづく研究がある。(千葉泉「チリにおける宗教民謡』カント・ア・ロ・デイビーノ』スペイン』『教養』詩の詩型を同化したチリ農民」東京外語大学地域研究科『地域研究』第六号、一九八八)

一三、十七世紀初頭のスペインからアメリカへの船荷のなかにコブラの詩集が含まれている。(シユア、一九九八、一九)

一四、コブレロは、「コブラを作る男」または「コブラを歌う男」の意味。女性の場合はコブレラとなる。

一五、カルクミルとその一人芝居については、拙稿「一九九三年一二五ページを参照」。

引用文献・参考文献

Areiz, Isabel.

Musica tradicional argentina, Tucumán, historia y folklore.

Univ. Nacional de Tucumán, 1946.[Argentina]

Folklore Musical Argentino, 1952.Bs.As.

Bazán, Armando Rauli.

Historia del Noroeste Argentino, 1986.Bs.As.

El Noroeste y la Argentina Contemporanea(1853-1992), 1992 Bs.As.

La cultura del noroeste argentino,(ed) Bs.As. 2000

Blaiche, Martha. Reseña a de los estudios folklóricos en la Argentina.

Folklore Americano, no.41/42, 1986, Mexico

Brizuela, Leopoldo. Cantar la vida. 1992.Bs.As.

Cabana de Sanz, Irma. Literatura de los pueblos puneños. Córdoba, 1991

Carrizo, Juan A.

Antiguos cantos populares argentinos-Cancionero de Catamarca.

1926, Bs.As.

Historia del folklore argentino. 1977.Bs.As.

Selección del cancionero de Jujuy. Selección, introducción y

notas de Bruno C. Jacovella,1987.Bs.As.

Cortázar, Augusto Rauli. El carnaval en el folklore Calchaqui,

1949, Bs.As.

García Aldonate, Mario.y resultaron humanos. 1994, Madrid

Jacovella, Bruno. Juan Alfonso Carrizo. 1963, Bs.As.

La Nación, Encuentro de copleros en Jujuy por Laura Vile,

2001.2.1

Latour, Olga Fernandez. Cantares históricos de la tradición

argentina. 1960, Bs.As.

Luraschi, Ilse A. and Sibald, Kay. Maria Elena Walsh o el

desafío de la limitación. 1993, Bs.As.

Mannuel, Peter. Popular Musics of the non-western world,1988, Oxford

Martinez Sarasola, Carlos. Los hijos de la tierra. 1998, Bs.As.

Moreno Chá,Ercilia. Alternativa del Pocosos de Cambio de un

Repertorio Tradicional Argetino. "Latin American Music Review,

- vol.8, no.1, 1987, USA
- Poma de Ayala, Felipe(waman puma) El primer nueva cronica y buen gohierno. 1980, Ciudad de Mexico.
- Portorrico, Emilio P. Diccionario biografico de la musica argentina de raíz folklorica. 1997, Bs.As.
- Pujol, Sergio. Como la cigarra: Maria Elena Walsh, una bibliografia. 1993, Bs.As.
- Ramos, Victor. Racismo y discriminación en Argentina. 1999, Bs.As.
- Rojas, Ricardo. Eurrinda. 1951, Bs.As.
- Rubio Durán, Francisco A. Punas, Valles y Quebradas: Tierra y trabajo en el Tucumán colonial, siglo XVII 1999, Sevilla
- Shua, Ana Maria. Como agua de manantial. 1998, Bs.As.
- Veja, Carlos. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 1981, Bs.As.
- Weinberg, Liliana Irene. "La poesia tradicional épico-narrat iva en Argentina". Folklore Americano. no.40 Mexico. 1985
- 伊香祝子「南米の白い国・アルゼンチン」『地球を旅する地理の本七』一九九三年 東京
- 岩竹美加子編訳『民俗学 of 政治性』一九九六年 東京
- 大貫良夫「アンデス高地の環境利用」『国立民族学博物館研究報告三卷四号』
- 川田順造『口頭伝承論』一九九二年 東京

- ガルシア・ロペス、ホセ『スペイン文学史』一九七六年 東京
- 小島美子 N H K 人間大学テキスト『音楽からみた日本人』一九八四年 東京
- 高橋正明「エリート文化・民衆文化・大衆文化—ソロバベル・ロドリゲスのチリ民衆詩論によせて—」『東京外国語大学百周年記念論集』一九九九年 東京
- 長野太郎「国民文化の羅針盤としてのフォークローアー—一九四〇年代のアルゼンチンにおける民俗学 of 言説空間」『年報地域研究第三号』東京大学大学院
- 西村秀人「現代ラテンアメリカにおける民衆文化の意味—アルゼンチン・タンゴを中心としたポピュラー音楽論の試み—」ラテンアメリカ研究一四号(上智大学イベロアメリカ研究所)一九九二年
- ハイムズ、デル『ことばの民族誌』一九七九年 東京
- 濱田滋郎『エル・フォルクローレ』一九七七年 東京
- 林みどり「歴史的拘束の意味 観光・文学・映画の政治」清水透編『南へから見た世界05 ラテンアメリカ』一九九九年 東京
- 〈ネイティブ〉 of イメージ—構成される国民的アイデンティティ『文化の未来』川田・上村編 一九九七年 東京
- 『接触と領有』二〇〇一年 東京
- 鈴木道子編『語りと音楽』一九九〇年 東京
- 細谷広美「国民国家の歴史と民族の記憶—ペルーにおけるインカとインディオ」『ラテンアメリカからの問いかけ』西川・原編、二〇〇〇、京都

音声資料

CD・Grito en el cielo -Canto con caja del N.O. de Argentina' Vol.1-2,
Melopea discos, Bs.As.

ユネスコ・コレクション世界の音楽 アルゼンチン北西部の伝統音楽
Audivis D8208

(いか・しゅくこ)／横浜商科大学非常勤講師)