

サルサの源流とされるもの、ソンとパチャンガ

倉田 量介

So-called Origin of Salsa: Son and Pachanga

KURATA Ryosuke

Summary:

This paper is the result of participant observation of the musical and dance practice of “salsa”. Its origin is said to be in Cuba. By comparing it and historical documents, the semantic contrast of “folk” and “popular” is examined. The point is analyzed by dealing with the style of entertainments born in Cuba and developed in New York.

First, the history of Cuban musical genres, for example son, danzón, mambo, cha-cha-chá etc., is investigated. Next, the popularity of a Cuban social dance style “casino” is considered. Orquesta Aragón from Cuba, one of famous traditional “charangas”, and Fania Records in New York, a company founded by Dominican musician Johnny Pacheco, are taken up as concrete cases. I pay attention to an identity called “Nuyorican”. There we can see a principle of glocalization.

1. はじめに

1976年にニューヨーク（以下、NY）から来日したファニア・オールスターズ（Fania All Stars）の人気を境として、1990年代以降、特にダンスファンの中で普及したラテン音楽のジャンルにサルサ（salsa）がある。客層の分化にもとづく実態はともかく、呼称そのものはすでに日本で一般化したといってもよからう。それを裏づけるように、2015年1月には上記グループのピアノ奏者が再来日し、赤坂のブルーノート東京でおこなわれた公演は好評を博した。

サルサのルーツはキューバのソン（son）にあるという説明が、定型として

一人歩きしている。ただし、キューバが革命（1959）とミサイル危機（1962）を経て、米国と断交に向かった時期、NYで全盛を迎えていたのはパチャंगा（pachanga）と呼ばれるダンス音楽であった。

しかしながら、今日、このジャンルの名称や内容について、キューバ国内で耳にすることは稀有に等しい。つまり、過去、現地に根を張ってこなかったということの証左でもある。

キューバにおける楽団の編成は、大きく二分される。ギター系と管弦楽系である。前者からはソン（son）というジャンルを主体とするコンフント（conjunto）というフォーマットが結実した。後者からはマンボ（mambo）やチャチャチャ（cha-cha-chá）などの演奏を意図するチャランガ（charanga）というフォーマットが展開された。

混同されがちだが、チャランガは編成名であり、パチャंगाはジャンル名である。しばしばジャーナリストなどの記事で両者を分離しない誤用がみられる。これは著者たちの不注意というより、パチャंगाというジャンルの不明瞭さに起因すると考えられる。革命以前はもとより、以後のキューバ国内において、チャランガは依然としてめずらしくないものの、ジャンルとしてのパチャंगाは学術的にも認知されていない。

古い話になるが、1992年から1993年にかけて、筆者は経済危機のキューバに滞在した。その時期は旧社会主義ブロックの崩壊にともない、内政の見直しが進み、現地の芸能実践も大きな転換点を迎えていた。演奏家志望であった筆者は東部地方を中心に各ジャンルの源流とされる音楽やダンスを探訪し、帰国後の1994年、「キューバ、オリエンテ地方の音楽」（1）弦楽器音楽（2）カーニバルの音楽（3）黒人系太鼓歌（4）ポピュラー音楽と題した4回の短期連載として、そこでの成果を雑誌『Latina』（No481～No484）で世に問うた。それ以降も渡航は繰り返してきたものの、本稿はその反芻を兼ねている。

流行には40年周期説もあるが、歴史を語るうえで10年単位というのはあまりにスパンが長く、その間、ミクロな動きが集積したことは想像にかたくない。本稿ではジャンルと結びついた編成ならびにダンスの変遷を追いながら、相似の消費から出発したキューバとNYの音楽状況がどのように乖離していったかを分析したい。手順的には筆者自身の経験と関連文献のレビューを照合する。

2. ソンというダンス音楽の展開

ソンはキューバで国民音楽として支持されるジャンルである。原型は19世紀

後半に成立したといわれるが、時代と場所の違いで別のジャンルに聞こえたりするほどの多様性に富む。米国を経由し、日本にも広まったサルサも、もとをたどればソンを源流にすると周知されてきた。その事実をふまえ、あらかじめソンについて考えてみたい。

キューバを代表する音楽学者のひとり、アルヘリエルス・レオン (Argeliers León) は、ソンを「キューバの音楽における歌唱および踊りのジャンルもしくは種類」と定義づけたうえで、「爪弾きされる弦楽器の音響」を成立条件とした [León 1974 : 95]。そうした弦楽器とはギターラ (Guitarra)、ティブレ (tiple)、バンドゥーリア (bandurria) であり、独特な複弦3コースのトレス (tres) もそこに含まれる。それらはリュート系 (ギターの仲間) にあたり、ヴァイオリンのような擦弦楽器はとりあえず意識されていない。

さらにレオンは“lo son (ソンなるもの)”という表現を使い、カリブ海をつなぐ沿岸貿易の各拠点に、類似の営みが飛び地のごとく定着したことを主張している [León 1974 : 100]。

キューバに限れば、ソンは東部地方で発祥し、キューバ最古とされる港町のひとつ、サンティアゴ (Santiago de Cuba) で20世紀初頭に現在の様式を整えたといわれている。街全体に坂が多いなかで、ティボリ (Tivoli) と呼ばれる高台を成熟の地とみなす研究者もいる。1930年代、録音文化の流行でジャンル全般の代表曲となったトリオ・マタモロス (Trio Matamoros) の“Son de la Loma (ソン・デ・ラ・ロマ)”は、ソンという新しいダンス音楽が丘陵 (loma) で生まれ、それを携えた放浪の歌手たちが平原にやってきたという二重の含意 (doble sentido) を有する。オリジナルのアレンジもギター伴奏に依拠するが、そのような内容は、吟遊詩人に結びつけられる「トロバ (trova)」すなわち口頭伝承的な弾き語りのスタイルをほめめかす。

歴史の大枠からすると、ソンは田舎 (rural) から都会 (urbano) に拡散した文化の範疇に位置づけられる。「キューバとそのソン (Cuba y sus sones)」と題した論考でも、首府ハバナ (Habana) との対比が強調される。逆に共和国としての独立 (1902) 以後、大衆演劇 (teatro de bufo) などの都市文化が東部地方のソン (son oriental) と接触したとする視点 [Galán 1983 : 308-309] は興味深い。

都会のソンは、イグナシオ・ピニエーロ (Iganacio Piñero) が1927年に創始した六重奏 (Sexteto Habanero) を境にフォーマットが確立されたといわれ、1929年、トランペットの追加で七重奏 (septeto) が誕生した。1936年、トレ

ス奏者アルセニオ・ロドリゲス (Arsenio Rodríguez) が、トゥンバドーラ (tumbadora = キューバ国外で conga と呼ぶ太鼓) およびピアノの導入とトランペットの増量による編成を新設し、コンフント (conjunto) と命名した。それがサルサの仕様でも雛形をなしている¹⁾。従来、ビート感を醸すのはトレスの役割であったが、次第に省略されていき、裏拍を重視する爪弾きのリズムは、サルサでピアノ伴奏が代替するようになった。

一方、ハイチやドミニカ共和国に近い最東部グァンタナモ州、特にバラコア (Baracoa) という港町一帯では、ソンの祖形といわれるような形態が伝承されてきた。それが東部地方のソンと呼ばれるキリバ (quiribá)、ネンゴン (nengón)、チャングイ (changüi) である。ただし、地元で「ルンバ (rumba)」と総称されたり、個々の名乗りが維持されたりもすることから、サルサと相似した編曲に準ずる現行のソンとは、必ずしも同一視しにくい側面を示す。

とはいえ、キリバ以下、原初のソンは、ソロの主唱による呼びかけとコーラスの応唱 (コール&レスポンス) という様式の点で都会のソンやサルサと共通する。特にキリバでは、ソロ歌手が固定されず、同席者が順繰りに即興の呼唱をつないでいく。これはサルサでいう後半部分のモントゥーノ (montuno) に該当し、シエラ・マエストラ山脈 (Sierra Maestra) の谷間から広く拡散したといわれる。それ自体は長い独唱を付随させないが、反復構造はサルサで最も盛りあがるダンス主体の楽章に転用されていった。ソンは20世紀初頭に商業音楽化したとされるが、まずソンのかけ合い習慣に独唱が追加され、サルサで歌謡曲の色調を増したと仮定される。

3. コール&レスポンスとマンボ

大人数化していったソンの人気に相乗し、サルサ誕生以前に各国で流行したマンボ (mambo) は、過渡期のジャンルに位置づけられる。「マンボNo.5」という具体的な曲や社交ダンスの文脈を通じて、一般の日本人にも相応に知られている。ただし、それがどう定義され、誰が発案したかについては、キューバ、さらにラテンアメリカ対象の音楽研究で常に議論の的とされてきた。サルサそのものの考察に先がけ、あらかじめマンボの概要に触れておきたい。

キューバでもマンボに関するエッセイを集めた叢書が刊行されている。編者ラダメス・ヒロ (Radamés Giro) は、自身に著述において、各時代の各様な定義を冒頭で追い、その輪郭を描こうとする。彼もまた、マンボをキューバのポピュラー音楽で最も変貌したジャンルにとらえ、‘mambo’ という言葉の起

源をたどることから始める。まず、自然発生的なかけ声に類するものという説を紹介したところで、チャランガ（後で詳述）の復興に貢献したオディリオ・ウルフェ（Odilio Urfé）の見解をあげている。

そこで引用される1948年時点のウルフェによると、「ハイチ人村落の大部分が実践するヴォドゥ（vodú）の儀礼において、宗教的行為を司る巫女を *mambo*²⁾ と呼ぶ」とされ、コロンビア（columbia）の実践者に共有される表現ということも示唆される。さらに「パロ・マンボ（*Palo mambo*）はアフリカ起源の太鼓演奏（toque）であり、現在ではほとんど耳にされない」が、「*Mambo*はポピュラーな作曲家オレステス・ロペス（Orestes López）によるダンソン（danzón）のタイトル」であると続けている〔Giro 1993：5-6〕。

上記のヴォドゥとは、いわゆるブードゥーである。キューバの隣島（現ハイチ）における18世紀末の黒人暴動以降、東部地方に流入した避難民の宗教的営みに該当する。また、アフリカ系キューバ人すなわちアフロクバーノ（afrocubano）の間では、脱部族的な複合リズムの打楽器合奏とコール&レスポンス（主唱応唱）の演唱からなるルンバ（rumba）という祝宴が愉しまれてきたが、コロンビアは主要な下位ジャンルのひとつである。パロもアフロクバーノの儀礼につながる。キューバ国内において、それらはいずれもコンゴ（congo）由来の文化に帰属するものと解釈されてきた。「オレステス・ロペスによるダンソン」とは、1938年に発表された“Mambo”という具体的な曲名を指し、社交ダンスのマンボに通じるダンソン（danzón）という様式で書かれたことを意味する。つまり、表題としてのマンボが、アフロクバーノの民俗から派生しつつ、ある時期にポピュラーな都市文化として広く昇華していったことを述べているわけである。

ソンを変革させたアルセニオ・ロドリゲスの場合、実践者は「ユカ太鼓（tambor de yuka）を演奏するコンゴの子孫」と断言し、「1対他の歌い手が形成する論争（controversia）」を原義として想定した。「mamboという言葉はアフリカのものであり、コンゴの方言に由来する」と述べ、《*abre cuto güirí mambo*》というのが「耳を開き、お前に俺がいうことを聞け」の命令文であるとした。このスタイルによる最初の作品が“*Yo soy kangá*”であり、“*So caballo*”が初録音曲であったとするが、彼自身はmamboにあたる呼応部分を《*diablo*》と称した〔Giro 1993：6〕。

やはり、そこにはコール&レスポンスがほのめかされている。前述のように、トレス奏者の彼は、ソンの分野で大きな足跡を残し、コンフントという編成を

創出するなど、サルサとの橋渡しをした人物にあたる。キューバで最もアフロクバーノ文化が色濃い土地のひとつ、マタンサス州の出身であり、ダンソンが成熟したのも同州の都市部であったことに気をとめる必要があるだろう。

では、「マンボNo.5」で有名なダマソ＝ペレス・プラード (Dámazo Pérez Prado) はどうか。やはりマタンサス生まれの彼をマンボの創始者とみなす説は根強い。しかしながら、彼自身はmamboという言葉がキューバ産と認めつつ、そこに音楽的な内容はないと述べている。ただ、「いかなる状況かをいいたい時に用いられた」[Giro 1993 : 6] という彼流の表現には、コール (主唱) のニュアンスが感じられなくもない。

大編成のポピュラー系バンド (Rumbavana) を率いたホセイト・ゴンザレス (Joséito Gonzáles) は、「金管の反復部分 (estribillo) で繰り返しをする音楽家」[Giro 1993 : 6] がマンボと同義であるとみなす。そうした理解は、現場の演奏家に広く共有される認識かもしれない。

そのうえでオディリオ・ウルフエの主張に戻れば、マンボの性格がより明確になってくる。少し長いが、そのまま抜きだすと、以下のとおりである。

mamboと名づけられた音楽現象は常に存在してきたのであり、単に別々の名称をともなってきただけである。ある場合は*guajeo*と呼ばれ、ほかには*montuno*や*estribillo*。我々の音楽原初、公式な見解からすれば、より本源の表現から生産されてきたが、なぜならそれは「テンポ (tempo) のなかの無秩序 (anarquía)」だからである。[Giro 1993 : 7]

ソンの「モントゥーノ (*montuno*)」、器楽の「エストゥリピージョ (*estribillo*)」は、いずれも反復的なコール&レスポンスの換言である。同時にダンスが最も高揚する部分でもあるため、リズムの範囲内における「無秩序」すなわち熱狂をおおるカオスが強調されているわけである。それはまさにアフリカ的な音楽の特徴といえる。

ヒロは上記を受け、言葉の起源に関するあらゆるバージョンの内、「最も真実にアジャストするのはアルセニオ・ロドリゲスのそれ」[Giro 1993 : 7] とする。アフロクバーノ由来を唱える点でウルフエとの合致にも同意している。

ウルフエ本人はキューバで刊行されたダンスの教則本に収録された文中で、ダンソンおよびチャチャチャとマンボのつながりを指摘し、ペレス・プラードを発明者とみなすことは疑わしいとしている [Urfé 1976 : 71-72]。

ヒロは、ほかにソンとダンソンの具体的な関連性やシンコペーションに言及した引用を拾いあげるが、本稿では割愛する。特に注視を誘うのは、ヴギウギ (boogie-woogie) との連関、ペレス・ブラードらのマンボやアフロキューバン・ジャズ (Afro-Cuban jazz) が米国で普及して以降の動向であろう。それらは主にビッグバンドの編成で演奏された。「サイケデリックな音楽と融合」[Giro 1993: 11] とも表現されている。そうしたキューバと米国の間における音楽の相互作用こそが、サルサ誕生前夜の環境と位置づけられよう。その点については、順を追って振り返りたい。

4. 社交ダンスの源流をなしてきたダンソン

音楽構造に続き、踊りに目を転じると、キューバで最も普及しているのは「カシーノ (casino)」というスタイルである。チャチャチャ (cha-cha-chá) から派生したといわれ、名歌手ロベルト・ファス (Roberto Faz) も在籍したカシーノ楽団 (Casino de la Playa) が1953年に創出し、アメリカナイズされた社交ダンスのバージョンになったと説明される。

舞踊研究で学位を得たバルバラ・バルブエナ (Bárbara Balbuena) によれば、バックグラウンドは、英国やノルマンディに起源を有するスクエアダンス (square dance) の一種、コントラダンサ (contradanza、バルブエナは *contradance* と表記) にみいだされるという [Balbuena 2007: 22]。

19世紀後半以降、キューバ革命成立 (1959) 以前には、ダンスの享受を目的とするクラブ (club) が島内に散在したものの、白人向け、黒人向け、混血向けの分割があり、それに応じて伴奏グループも区別されていたとされる。上記のカシーノ楽団もそうした場で雇われた。カシーノのダンスはプライベートでも一般的であったが、経済力の差がパーティー (fiesta) の開催規模にも投影されたといわれる。

バルブエナは、「都市のソンとチャチャチャは新しいキューバン・ダンス形式としてのカシーノを創りだす原動力であった」と述べる。彼女も1909年にハバナへ移動した東部地方ほかのソン (changüí、sucu-sucu、country pantomimic sonなど) に着目するが、都市のソン (前述の *son urbano*) に顕著な社交ダンスのクローズドポジション (男は左、女は右の手を組んで向き合う型) がカシーノに影響し、ステップも相似することを強調している [Balbuena 2007: 29-30]。

本来、チャチャチャはソンと別ジャンルだが、どちらもカシーノの発達に寄

与した。新しいリズムのダンソン=マンボ (danzón mambo) はソンの影響を受けており、アルカーニョ楽団 (Arcaño y sus Maravillas) のメンバー、オレステス・ロペス (Orestes López) が1938年に唱えたといわれる [Balbuena 2007 : 31]。

チャチャチャもその延長で生まれた。エンリケ・ホリン (Enrique Jorrín) による1949年の“La engañadora (嘘つき女)”が、その新ジャンルにもとづく最初の作品とされ、1951年の録音以後、急速にポピュラーとなった。ホリン自身が「先行するダンスはなかった」とし、「Silver Starの少年らが後にチャチャチャとして知られるようになったものを最初に踊った者」と証言している。Silver Starとは、楽団も雇いながらダンスを愉しむ黒人ソサイエティのひとつであった [Balbuena 2007 : 31]。

チャチャチャは「ルエダ (rueda)」と呼ばれるラウンドダンス (規定の群舞) と結びついたが、その原型もダンソンにみいだされる。すでに沢山のジャンルをあげてきたが、ヨーロッパから伝わったコントラダンスがキューバ独特のダンソンとして土着化し、ソン、マンボ、チャチャチャなどに枝分かれしていったという図式は、バルブエナならずとも、広く音楽研究者に共有されてきた解釈である。さらにバルブエナのようにダンスという視角からみれば、一貫した筋道がより明確化される。ルエダとは2人1組の男女が輪をなし、同じ踊りをおこなう営みであり、順にパートナーを替える方式もある。カシーノはルエダとつながることでバリエーションを広げたといえる。

ルエダを育んできたのが、キューバ革命成立 (1959) 以前のソサイエティやクラブであり、それらは社会主義体制下でも労働者向けに形を変えて維持された。実際に筆者も各時期に首都や地方の社交場を目にしてきた。

加えてバルブエナの指摘で興味深いのは、振付師の指揮により、15才の少女らが15組のペアで踊るというプライベートなパーティーの風習である [Balbuena 2007 : 34]。それは今日まで続き、経済力に応じて有名なプロの振付師が雇われ、その報酬は大学教授の正規月給を越える千ペソにも及ぶことを別の箇所述べている。そうした機会がカシーノやルエダといった社交ダンスのスタイルをキューバの民衆文化に根づかせてきたことはいうまでもない。

ここで浮かぶのは、あらゆる基礎となったダンソンという音楽およびダンスのジャンルにまつわる重要性である。中部地方の古都サンタ・クララ (Santa Clara) には19世紀の編成を再現した典型的楽団 (Orquesta Típica) が継続し、筆者はそれと一対のダンス愛好家サークルを1993年に見学した。

ダンソン最初の商品として周知されるのは、ミゲル・ファイルデ (Miguel Faílde) が1879年に歴史ある港町マタンサスで発表した“Las Alturas de Simpson (シンプソンの高台)”であり、もともと歌をともなわない器楽様式であった。

音楽学者アルヘリエス・レオンの説明をあらためて参照すると、19世紀、製糖業隆盛による社会的階級の分離がキューバで顕著化し、サロンのダンスの伴奏を前提にダンソンが誕生した。キューバには、ハイチの黒人暴動を嫌うフランス人や家内奴隷がなだれ込み、同様の歴史を有するルイジアナすなわちニューオーリンズの文化的影響もダンソンに含まれたという [León 1974: 207]。

ダンソンに歌のパートを加えたジャンルを一般にダンソネテ (danzonete) と呼ぶが、発案者はやはりマタンサス出身のフルート奏者アニセート・ディアス (Aniceto Díaz) であった。1929年発表の“Rompiendo la rutina”が転機とされ、歌手パウリーナ・アルバレス (Paulina Álvarez) の演唱をラジオで聴いたディアスが参加を依頼したといわれる。以後、彼女には「ダンソネテの女帝 (Emperatriz del Danzonete)」という異名も与えられることとなった。

レオンの場合は40年代に勃興した歌つきのダンソンを ‘danzón cantado’ と総称し、マンボやチャチャチャも「新しいリズムのダンソン (danzón de nuevo ritmo)」とみなす。それらは個別に伴奏の新しいスタイル (*nuevo estilo*) を付随させていた。 Rondó形式のチャチャチャは新種の都市民俗 (folklore urbano) にも位置づけられる [León 1974: 239]。その創始者ホリンが「ソندان (*sondán*)」という別称を用いた [León 1974: 247] とする逸話も、ダンソンとの関連を裏づける。

後にサルサと深く結びつくチャランガ (charanga) も、ダンソンの演奏を通じて成立した編成ということができる。その定着にとりわけ重要な功績を残したのはオディリオ・ウルフェ (Odilio Urfé) であった。父親のクラリネット奏者ホセ・ウルフェ (José Urfé) は、ダンソンにコール&レスポンス (ソロ部分とコーラス部分のかけ合い) というソンの構造を導入した“El bombín de Barreto”の作曲でも知られている。

専門の研究によると、大人数の編成を必要とするダンソンの演奏は、20世紀初頭に勃興した都市のソンが流行すればするほど、1950年代までに人気を衰退させていった。「1950年代と1960年代においてキューバ民衆によるダンソンへの関心を復活させる試みで中心的な役割を演じた」 [Madrid & Moore 2013: 158] 人物が、息子オディリオにほかならなかった。

彼は家庭で演奏技法を修得後、10才で楽団に所属した。1949年、民族誌家フェルナンド・オルティス (Fernando Ortiz) と教育相ラウル・ロア (Raúl Roa) の援助によって「民俗音楽研究所 Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas (IMIF)」を設立した。1954年、初の民俗音楽祭に参加するとともにメキシコで *Historia del danzón* (ダンソンの歴史) というLPを発表したほか、1955年、ハバナ大学にも出講した。室内楽的な座位のチャランガ編成による Charanga Nacional de Conciertos (CNC) を始めたのも1950年代であり、美術博物館 (Museo de Bellas Artes) で月1回の演奏をおこなった。そのように、彼の活動は教育的なインパクトを帯び、古典的なダンソンに触発された創作を刺激したのであった [Madrid & Moore 2013 : 158]

一方、キューバ革命成立の1959年、フルート奏者兼作曲家ヒルベルト・バルデス (Gilberto Valdés) は選抜楽団 (Gran Orquesta Típica Nacional) を率い、歌手パウリーナ・アルバレスをフューチャーした。1961年以降、ダンソンの演奏グループ (Charanga Típica Cubana, Orqueata Provincial de Cultura, Orquesta Típica Habanera, Charanga Típica Cubana) が出揃い、第1回のキューバ・ポピュラー音楽祭にも名を連ねた [Madrid & Moore 2013 : 159]。

ただし、ダンソン全般は、1960年代中盤から1970年代にかけての経済難によるレコード生産全体の不調やソ連の内政介入で斜陽に陥りかけた。それでも、ジャンル登場百年記念の1979年から翌年にかけて著作家芸術家協会 (UNEAC) 主催の “Baile de 100 parejas (100ペアのダンス)”、1988年に “Encuentro Nacional de Danzones (ダンソンの国内集会)”、2000年に第1回 “Encuentro Nacional de Niños Danzones (ダンソンの国内子供集会)” が組織され、今に至るのである [Madrid & Moore 2013 : 161-163]。

20世紀初頭、ダンソンの編成にピアノを持ち込んだのは作曲家アントニオ・マリア・ロメウ (Antonio María Romeu) であった。1910年に自身のグループを創始する際、そのフォーマットを「フランスのチャランガ (charanga francesa)」と呼び、以後、チャランガの定型として継承された。フランスから輸入された木製フルートを加えたことが命名の由来でもある。約50年後、オディリオ・ウルフエもまた原点回帰を目指し、「フランス風のチャランガ (Charanga a la Francesa)」というリサイタル向けユニットを組んだりした。

融通の効く小回りのよさは、19世紀の大楽団やジャズのビックバンドにない利点であった。キューバ革命を境にダンソン復興の動きが加速する一方、チャランガを米国に運んだのもキューバ人ヒルベルト・バルデスであった。サルサ

誕生前史は、マンボやチャチャチャの人気をはさみながら、ダンソンの演奏に適したチャランガという編成によって紡がれていったのである。

5. オルケスタ・アラゴンの活動

コール&レスポンスに顕著な音楽構造の継承やダンス様式の確立という視角から、サルサに通じるキューバ国内の音楽を概観してきた。ここからキューバと米国の代表的な演奏家と楽団を取りあげ、具体的な軌跡を探っていきたい。

チャチャチャから出発して世界規模で知られるに至ったキューバのバンドとして、オルケスタ・アラゴン (Orestes Aragón) をあげることができる。欧米やアフリカほかの各国を文字どおりに駆け巡り、1970年の大阪万博と翌年、日本でも公演をおこなった。その際、テレビほかのマスメディアからも取材を受け、「ブルーライト横浜」のカバー曲ほかを録音 (EGREM LDA3339) した。

1939年、ヴァイオリン奏者オレステス・アラゴン (Orestes Aragón) により、中部南岸の都市シエンフエゴス (Cienfuegos) で結成されたが、病床のアラゴン本人に代わり、1946年より若い首席ヴァイオリン奏者ラファエル・ライ (Rafael Lay) が指揮をとり、1955年から重鎮のフルート奏者リチャード・エグエス (Richard Egües) も加入した。1956年以降、定期的に米国を回った。

ラジオ制作者兼研究者ガスパル・マレーロ (Gaspar Marrero) は、様々な証言を集め、オルケスタ・アラゴン (以下、アラゴン) のたどった軌跡を一冊の書籍にまとめている。前身のチャランガ (Rítmica del 39) は地元ラジオ局CMHKに出演していたが、実質的に5ヶ月で解散し、改名の末に再編成された。当初の活動は主に地元ダンスサークル (Sociedad Minerva、Club de Estibadores、Club Progresusta、Reformista、Frontónなど) の伴奏であり、1940年代はダンソン以外 (guaracha、boleroほか) のレパートリーも手がけた [Marrero 2008 : 21-33]。

1953年4月23日、スタジオ (Sonovox) で録音を敢行し、RCA Victor社との契約にこぎつけた。同年12月には2枚目の録音にのぞんだ [Marrero 2008 : 53-56]。

ハバナ進出は1950年とされる。1955年には、同郷のリーダーが率いる前述のカシーノ楽団 (Conjunto Casino) と一緒に有名なビール工場のダンス集会 (Jardines de la cervecería La Tropical) で共演したりもした。

ただし、なんといっても大活躍の契機となったのは、チャチャチャの創始者エンリケ・ホリン作曲のテーマをジングル (表題歌) とするラジオ音楽番組

“La Onda de Alegría” へのレギュラー出演であった。マレーロによると、局のオファーとしてはCNC (Circuito Nacional Cubano) が先行したというが、専属契約はなく、ラジオ・プログレソ (Radio Progreso) と合意に達した。条件は「クリスタル・ビール (Cerveza Cristal) のスポンサーにより、歌手 (Olga Guillot, Fernando Albuerne) とともに月曜から土曜の夜8時」に生伴奏するというのであった [Marrero 2008 : 79]。以後、ラジオ放送を通じた楽団の知名度は今日に及んでいる。

局の申し出は3ヶ月契約であったが、成功でさらに6ヶ月延長されたという [Marrero 2008 : 81]。続けてCMQテレビの番組 “Show del Mediodía” にも出演が決まった [Marrero 2008 : 84]。

1959年1月1日のキューバ革命成立時、アラゴンは米国のカリフォルニアにいた [Marrero 2008 : 101]。同年、NY、マイアミ、タンパで巡業し、国内でも表彰 (Orquesta Más Popular del Año, Diploma de Honor Rita Montaner) された。同年、できたての国立興行団体INIT (Instituto Nacional de la Industria Turística) がダンソンフェスティバルを組織し、チャランガを米国で普及させた前述のヒルベルト・バルデスが統率するプロ60人の選抜楽団 (Gran Orquesta Típica Nacional) に加わった。1960年に2枚の新LPを発表し、1枚 (*Danzones de ayer y de hoy*) はダンソン調であった。同年も上記3都市を回り、ハリウッドにも進出したが、それを境に訪米は一時途絶え、再開には18年を要した。一方、数々の受賞 (RCA VictorのPremio DISCUBAでDisco de Oro、ハバナの雑誌*Show*でOrquesta Más Destacado del Año、2年後に雑誌*Revolución*主催でPalma de Plata) を経て、国内人気は不動のままであった [Marrero 2008 : 105-106]。

1963年、ラジオ局 (Radio Progreso) とあらためて契約を結び、番組 (“La Revista Musical del Lunes”) に出演したが、2月19日、国民的人気を誇る歌手ベニー・モレー (Benny Moré) が死去した [Marrero 2008 : 108]。

市内ではないものの、彼もシエンフエゴス州の出身であり、1952年の録音で共演するなど、アラゴンとは縁が深かった。他方、当時、国際的な音楽市場を席卷していたのはロック (rock) であった。米国とは断交していたが、それとの差別化をはかるため、若者向けを意識した新リズム (nuevo ritmo) のダンス創出が1964年以降に相次いだ。大スター喪失への惜別と外来音楽への対抗心が作用し、ひとつの社会運動 (movimiento) が引き起こされたととらえる研究者も多い。ハバナのカーニバルで発表されたモサンビーケ (mozambique)

を皮切りとして、ピロン (pilón)、パカ (pa' cá)、デンゲ (dengue) などが代表的な新リズムであり、翻案も含め、それぞれに作者が特定される。

マレーロによれば、かような時流に反応し、アラゴンもダンソンのステップをチャチャチャに加え、踊り手を常駐させた。さらにモサンビーケ、ブラジルのサンバ、チャチャチャの融合によるモサンチャ (mozanchá) を発表したり、パカの曲を演奏したりしたという [Marrero 2008 : 111]。

1965年、SINTAE (芸術舞台労働者組合) の国内音楽祭に参加し、5月18日にはテレビ番組“Música y Estrellas (音楽とスターたち)”でダンソネテの歌手パウリーナ・アルバレス (前述)、バルバリート・ディエス (Barbarito Diez) と共演したが、通称パウリーナは7月22日に死去し、それが公衆を前にした最後の勇姿となった。“El Music Hall de Cuba”と題された全ヨーロッパツアーへの随行も留意に値する。一行は8月12日にハバナから出発した [Marrero 2008 : 116-177]。

60年代、アラゴンは国外で3枚の録音をおこなったが、内2枚はフランスにおいてであった。1966年、“Festival Nacional de Música Popular (ポピュラー音楽祭)”に出演し、ラジオでオリンピック壮行のテーマ曲を歌い、国营レコード公社 (EGREM) で録音したりもした。1968年2月29日から3月2日、ハバナの古いアマデオ・ロルダン (Amadeo Roldán) 劇場で実施された“Panorámica de Charangas (チャランガのパノラマ)”に参加し、そこで先述のエンリケ・ホリン、オディリオ・ウルフェ、歌手バルバリート・ディエスによるグループとも共演した [Marrero 2008 : 122-123]。

1968年といえば、東部地方グァンタナモ出身のオルケスタ・レベ (Orquesta Revé) に所属していたベース奏者ファン・フォルメル (Juan Formell) が古今折衷のジャンル (changüi-shake, changüi' 68) を発表し、1969年にはロス・バン・バン (Los Van Van) という自身のバンドを創設した。1970年、アラゴンと一緒に大阪万博で訪日することになったが、アラゴンはあくまで旧来の独自スタイルを貫いた。

1968年8月30日、アラゴンはスペクタクル (“Sabor de Cuba”) でヨーロッパを再訪した。また、1969年、アラゴンが「ハイチ民謡 “C'est la vie, mon cher”、イギリス人Tom Jonesのオリジナル録音で有名な “Delilah”」 [Marrero 2008 : 124] などの外国曲をLP (EGREM LDA3318) に取り込んだことも注目されよう。

ソリストとしてのラファエル・ライヤリチャード・エグエスによる外部演奏

もみられた。ライの恩師（Alfredo Diez Nieto）が率いる選抜楽団（Orquesta Popular de Conciertos）での客演に加え、1969年はグループ結成から30周年にあたり、アマデオ・ロルダン劇場で歌手（Omara Portuondo, Elena Burke）をゲストに招いた祝賀がおこなわれた。10才足らずの女の子をデビューさせるという企画も盛り込まれた。1969年11月30日、彼らの故郷シエンフエゴスでもイベントが開催された。

日本での活動状況は省くが、アラゴンのたどった道筋はそのままキューバのポピュラー音楽史といい換えることができる。地方出身の楽団が首都で活躍し、ラジオやTVといったマスメディアを介して、国民文化を代表するような存在に登りつめる。さらに欧米の音楽市場にも影響を及ぼす。ただし、多少の調整は加えつつも、レパートリーは一貫してダンソンやチャチャチャのように現地のオーソドックスな古典的様式にもとづく。その点は同じチャランガ編成から派生していても、ロス・バン・バンに顕著な革新性とは対照をなす。そこにはローカルとグローバルの拮抗すなわちローカルな音楽美学がみいだされる。だからこそ移民社会における評価は高く、それ以外でも異文化の新鮮さを保ちえたと推察できるかもしれない。実際に、アラゴンへのリスペクトを公言する内外の音楽家は今も絶えないのである。キューバ側の事例をあげたところで、米国NYにおけるサルサ草創期の状況を追い、その仮説を確かめていこう。

6. チャランガの編成によるバチャンガからサルサへ

日本において、サルサ（salsa）は音楽のジャンル名という以上にダンスの種類として認知されることが多い。確かにサルサがダンス音楽そのものであることからすれば、そうした解釈自体は間違いとはいえない。ただし、それが米国において、中南米スペイン語圏、特にカリブ海地域出身のラティーノ（Latino）と総称される移民の文化と結びついてきたことに十分な注意を払う必要がある。なぜなら、その成立史に母国を背景とする個別の社会的文脈が反映されているからである。

ジャーナリストのエド・モラレス（Ed Morales）は、1960年代のNYにおけるラテン音楽の状況を「ポストマンボ時代」[Morales 2003: 57]と呼ぶ。ポストではない、つまり、すでに米国で流布していたマンボの演奏は、いわゆるジャズのビックバンドに近い大編成を基本とし、メンバーも非ラティーノにまで拡大していた。ゆえに演目は幅広く、ダンスのBGMとはいえ、ルーツである中南米の色調は薄れ気味であった。それに対して、NY在住のラティーノ

すなわち「ニューヨリカン (Nuyorican)」のアイデンティティ³⁾が新たに表出し、アフリカンアメリカンとの間で相互作用を及ぼし合いながら、ハイブリッドな文化を形成していったというのがモラレスの主張である。両者はマンハッタン、ブルックリン、ブロンクスなどで暮らす労働者階級の隣人という意識を共有したとみなされている。

ただし、それには段階的な経緯がある。音楽に関して先行したのは、前述のようにチャランガの編成であった。それをNYに持ち込んだのは、キューバ人バンドリーダーのヒルベルト・バルデスである。モラレスによれば、その演奏は「品格ある伝統的ダンスの超速ヴァージョン」[Morales 2003: 58]であり、そのスピード感が「ヴォーカリストによるふざけた歌いぶりを許容した」という。そこには高尚化した「マンボの手際よいダンスホール (ballroom) のスタイルに対する一種のリアクションともいえる世紀前半への先祖がえりがあった」[Morales 2003: 58]とみなす分析が興味深い。

多くの演奏家による証言からして、米国でも特に影響力を発揮したバンドは、やはりオルケスタ・アラゴンであった。その原点にあたるチャランガの編成は1970年代中盤に至るまでのラテン音楽シーンに強い影響を維持し、サルサ登場以降に活躍する音楽家を訓練する場として機能した。

しかしながら、米国におけるチャランガの流行は一過性であった。決定的な社会背景のひとつに、キューバ革命からミサイル危機につながる両国間の断交プロセスがあげられる。キューバからの公演が途絶えたことは、NYのラテン音楽が別の軌跡を描き始める要因につながった。そうした動きでキーマンともいえるのが、ドミニカ共和国出身のジョニー・パチェーコ (Johnny Pacheco) であった。彼は1946年頃、両親とともに米国へ移住した。

パチェーコこそが自他ともにサルサの生みの親を認ずる存在となっていくものの、彼もまた職業音楽家としてのキャリアをチャランガから出発させた。彼が生涯の専門とするパートはチャランガの中心をなすフルートだが、キューバ出身のヒルベルト・バルデスにより、打楽器 (tumbadora) 奏者として1957年に雇われたのが最初である。米国西海岸で活動する鉄琴奏者カル・ジェイダー (Cal Tjader) のラテンフュージョン楽団に所属替えしたキューバ人モンゴ・サンタマリア (Mongo Santamaría) の後任であった。

1959年、NY生まれのプエルトリコ人ピアノ奏者チャーリー・パルミエリ (Charlie Palmieri) と一緒にバルデスのグループを離れ、やはりチャランガ (Charanga Duboney) を結成した。さらに1962年、みずからのバンドを組み、

移籍先 (Alegre Records) で *Johnny Pacheco y su Charanga No 1* を発売した。

そのように彼の原点は、その時期に流行していたチャランガにある。ただし、彼の場合は他との差別化をはかるべく、自分の演奏するジャンルを「パチャンガ (pachanga)」と呼び始めたことが指摘されている [Morales 2003 : 59]。

それにより、彼はNY土着のローカルなラティーノすなわちニューヨリカンの圧倒的支持を集めた。顧客に身体化された踊りを介し、「カリブ諸島への郷愁と一致する典型 (típico) と呼ばれる心性を先導した」 [Morales 2003 : 59] ことがチャランガ再活性化の根底にある。それはダウンタウンの高級クラブを主戦場としていたマンボのビックバンドに目だつ上流志向とは対極をなした。

続けて、NYのラテン音楽シーンはアフリカンアメリカン由来のソウル (soul) などと融合したブーガルー (boogaloo) というジャンルを流布させるが、サルサに向かうパチェーコの転機は、むしろ新グループ (Johnny Pacheco y su Nuevo Tumbao) の結成にあった。もはや編成の雛形がチャランガではなく、別系統のコンフントに求められた点を見逃すべきでなかろう。具体的にはアルセニオ・ロドリゲスやソノラ・マタンセーラ (Sonora Matancera) といった亡命組のグループが参照され、いずれもチャランガと同様、キューバの典型的なフォーマットの一角を踏襲していた。

コンフントの特徴は「トレス (tres)」というキューバ独特のギター使用にあり、編成を発案した上記のロドリゲス自身が熟練の奏者であった。トゥンバドーラ、ピアノ、トランペットの増加が従来の編成と異なっていたものの、重要な点は、チャランガがダンソンやチャチャチャなどの系譜に適用されてきたのに対して、コンフントは主としてソンの系譜に特化された仕様ということである。つまり、本稿の主題にあたるサルサの雛形とみた場合、本来、両者は区別されるべきふたつの源泉にほかならない。その時期、パチェーコがチャランガからコンフントに鞍替えしたという事実は、単なるマイナーチェンジではなく、より深奥にあるアフロックバーノのスタイルを意識した「先祖がえり」の表明と解釈されなければなるまい。新バンドの名前に含まれる「トゥンバオ (tumbao)」とは、ベースのパターンにもとづくキューバ特有なコール&レスポンスの複合リズムを指す言葉である。

そこには、原点回帰と革新という相反するふたつの方向性が同居している。歌曲や器楽を問わず、キューバのアフロ系音楽および派生的ジャンルにおいて主唱と応唱の繰り返しやリズムの高揚感が必須とされてきたことは、マンボの考察でも明らかとなった。それゆえ、パチェーコによる初期のコンフントにも、

チャランガとは縁遠いトレスや即興太鼓ボンゴ (bongo) が含まれた。それは次第にプエルトリコのギター系弦楽器 (cuatro) やピアノ、さらに金管の反復リズムで代替されていくが、少なくともヴァイオリンほかのストリングスを核とする管弦楽の編成からは、確かな転換がみられたのであった。

モラレスの指摘からみても、新グループによるデビューアルバムのタイトル *Cañonazo* (LP325) はハバナでおこなわれる儀礼にちなんだ命名 [Morales 2003 : 61] であり、やはりルーツを強調する意図が前景化されている。

別の論者も、移民ラティーノの「先祖がえり」という上記の歴史観を裏づける。スー・ステワード (Sue Steward) もニューヨリカンのアイデンティティに言及するひとりであり、それを「最初のバイリンガル世代」と呼ぶ。ただし、サルサ誕生前夜、「親は母国 (home) 帰還を期待し、依然としてスペイン語で話し、カリブ海フードを食べ、ダンス、プレーナ、マンボ、ダンソンを踊った」が、「子供たちはアメリカンスクールに行き、周囲のように着、アメリカ人になることを望んだ」 [Steward 1999 : 60] とも述べる。かような世代差の指摘は重要である。つまり、サルサは新旧どちらの移民にも有効な文化の受け皿となる必要があった。

パチェーコは打楽器以外に故郷ドミニカ共和国に特徴的なアコーディオンも演奏したが、キューバ人の率いるチャランガに加入することでキューバの音楽に興味をもち、それに不可欠な木製フルートのテクニクを学んだ。1959年に自身が結成した前述のチャランガでは6ヶ月間で10万枚以上を売りあげたが、コンフントの編成にシフトチェンジしたことはすでに述べた。そこで次に浮上するのは自身によるレコード会社の立ちあげであった。

パチェーコが、法律家ジェリー・マスッチ (Jerry Masucci) とNYのホテルで知り合い、1964年に設立したのが「ファニア (Fania)」というレーベルである。それをもってサルサ誕生とみるのが、ほぼ常識化している。彼はロイヤリティ支払いの争議により、1960年以來の所属レコード会社と契約を破棄した。共通の友人として、キューバで勉強したピアノ奏者ラリー・ハーロウ (Larry Harlow) も合流し、アルバム *Heavy Smoking* を1965年にリリースした。

社名の由来には諸説がある。キューバ人作曲家 (Rolando Bolaños) の作品 “Fania Funché”、マスッチの母親名、ハバナのカフェ名、麻薬密輸業務の隠語などが候補にあげられる。パチェーコ自身は、「非特定のアフリカ言語で ‘family’ の意味」であると述べ、「ラティーノだけでなく、アングロにとってもキャッチー」な売り文句として評価したという [Washburne 2004 : 17]。

サルサという言葉そのものは、先に隠語のごとく使われた。“*Toca con salsa!*”という表現は、20世紀前半のキューバ人音楽家にとって「スウィングしろ」または「情緒とともに演奏しろ」というバンドメンバー内の合図であったとされる。キューバ人イグナシオ・ピニエーロ (Ignacio Piñero) がつくった1933年の有名なソンの題名“*Echale Salsita*”も同義と考えられる [Washburne 2004 : 17]。

ブーガルーというジャンルで知られるジョー・クーバ (Joe Cuba) は1962年に“*Salsa y Bombé*” (Seeco Records 9292) という曲をリリースした。パチェーコとチャランガを組んだ鍵盤奏者チャーリー・パルミエリ (Charlie Palmieri) も1963年にアルバム*Salsa Na'Ma'*を発表、西海岸のカル・ジェイダーによる1964年のアルバム*Soul Sauce*は英語タイトルながら、サルサの原義にあたるソースという言葉作曲の味つけという含意で用いている。ベネズエラ人DJ (Phidas Danilo Escalona) が1966年に“*La Hora del Sabor, la Salsa y Bombé*”と題するショーを開始し、以後、サルサはNY伝来のダンス音楽を総称するに至ったという指摘もある [Washburne 2004 : 19]。

その後、会社の躍進は目覚しかった。1971年、人気演奏家を集めたファニア・オールスターズが発足した。マンハッタンのチーター (Cheetah) というクラブでのライブは活況を呈し、映画化 (*Nuestra Cosa Latina—Our Latin Thing*) もされた。1973年のヤンキー・スタジアム (Yankee Stadium) には2万人が殺到し、この様子も1974年に映画と2枚組LPという形で発表された。

その勢いに陰りがみえるのは、1980年、マスッチが税金問題でアルゼンチンに移住して以降であった。その後は別のレコード会社 (キューバ革命以前の曲調にこだわるSAR、老舗のTico、新興のTH-Rodvenなど) が参入し、サルサの人気を支えてきたのである。

ファニア創立以前からラテン音楽を演奏していたベテランの一部は、立場の違いにより、当初、サルサという商業ラベルを拒否する姿勢を示した。マンボ時代を含めて「王 (El Rey)」と称されたプエルトリコ人ティト・プエンテ (Tito Puente) は、1978年以降、自身が演奏するのは「キューバの音楽」という見解を繰り返した。チャーリーの弟でピアノ奏者エディー・パルミエリ (Eddie Palmieri) はサルサに一定の評価を与えつつ、「アフロカリビアン音楽だ」と強調した。1940年代からアフロキューバン・ジャズを牽引したキューバ人マリオ・バウサ (Mario Bauzá) は、「誰がサルサは存在するっていったのか」というような反語で批判した [Washburne 2004 : 19]。

上記からわかるのは、サルサはキャッチコピーのような名称の変更にすぎず、内容はキューバやカリブに既存の音楽とほとんど変わらなかったということである。それでも、懐かしさと新しさを同時に求めるニューヨリカンにとって、サルサは都合のよいシンボルであり、1970年代には普通のマーカーとして広く受け入れられたことを認めなければなるまい。

結局、サルサに先行したパチャングも、内容ならぬ名称の言い換えであったとみなされなくはない。このジャンルについて文献で言及されることは少ない。それにもかかわらず、パチャングというジャンル名をクレジットに記したLPなどは実在した。語源的に“Para charanga (チャランガに向けて)”の短縮形であることは容易に想像される。つまり、チャランガという編成と密接に関係しながら、キューバの民俗音楽と直結する特定のカテゴリーではなかったとも考えられる。むしろ、大きな違いはないということを共通に承知したうえで、商標としての差別化すなわち断絶を意図的に強調されていたのではないか。

パチャングの創始者としてキューバ東部出身のエドゥアルド・ダビドソン (Eduardo Davidson) をあげる文献 [Calvo Ospina 1995:53] もある。とはいえ、ネット上などで流布する本人の記述⁴⁾ をみる限り、パチャングをチャランガやチャチャチャと関連づけてはいるものの、あくまで移民都市NYで盛衰した雑食性のダンス音楽と定義していることがわかる。そこでの仕掛け人とみなされているのは、やはりパチエーゴにほかならない。

パチャング自体の人気は短命であったにせよ、サルサ定着以降もチャランガという編成は健在であった。とりわけ1973年に結成されたチャランガ仕様の楽団 (Típica 73) は、1979年にキューバ訪問を果たし、憧れのアラゴンとともに歴史的アルバム *En Cuba : Intercambio* を録音したりした。キューバと米国の双方で長らく尊敬されてきたアラゴンの重要性は、そこでも明白となるのである。

7. 考察

社会主義体制以前から活動を続けるアラゴンは、もちろん音楽産業のなかで生き延びるための市場主義的側面も帯びてきた。しかしながら、需要する客側の実践については、キューバと米国の間に大きな状況の隔たりがみられた。

再びバルブエナの論考を引けば、キューバでは、1960年10月13日、法令890 発布で、クラブ、ソサイエティ、ダンスホールが国有化された。1961年、国中にあるクラブの多くは若者向けの娯楽センターとなった労働者社交クラブに

改変されつつ、組合に譲渡された。そこではマチネーや午後のダンス茶会 (el té bailable) が開かれ、ノーアルコールのリフレッシュ飲料か水のみが供給された。そうした場は文教地区 (ハバナではMarianao) に多かった。または旧ナイトクラブのサロンなどであったが、特にビール工場の常設会場 (Salón Rosado de La Tropical) は革命以前から庶民にとっての娯楽空間となってきた [Balbuena 2007 : 48-50]。

当然、そこにはアラゴンも長らく出演機会を有する。筆者が実際に観たのは高齢者に向けて週末の昼間におこなわれるダンスの集いであった。

1961年1月4日、全国文化審議会 (Consejo Nacional de Cultura) が創立に至り、音楽やダンスの学校新設が活発化した。バルブエナによると、1970年にポピュラーダンス音楽の「救済」がうたわれ、フェスティバル、助成、新盤録音、映画公開などが相次いだ [Balbuena 2007 : 55]。さらに1979年、若者が「外国の音楽だけで踊る」という傾向を警戒して、模範用のダンス番組 “Para bailar” のTV放送が始まり、1985年まで放映が続いたとされる [Balbuena 2007 : 56]。

そのようにNYの移民社会でニューヨリカンというアイデンティティが高揚し、パチャンガやサルサなどの新しいダンス音楽が旗印として追求されるなか、キューバ革命ならびにミサイル危機を経て以降のキューバでは社会主義国家による援助のもとでダンス音楽のシーンが形成されていった。そこには自由競争と明らかに異なる原理が働き、市場主義とのコントラストをみせたきた。

NYにおけるダンス音楽は若者のサブカルチャーおよび移民のエスニシティをふまえた対抗文化として販売促進された。それに対して、キューバ革命以後のダンスは、労働者社交クラブのマチネーなどを代表として老若男女の国民文化として継承されてきたのである。

キューバは1990年代初頭の経済危機を経験し、打開策として観光を目玉とする部分的な市場改革に向かった。その結果、制限されていた外国音楽の情報が堰を切ったように流入し、それとソンの融合でティンバ (timba) などの新しいジャンルが誕生した。連動して新しいダンス (despelote, tembleque, reparto)⁵⁾ のスタイルも形成された。その種の演奏家が ‘timba’ ないし ‘bomba’ と呼ぶ楽章は、激しい所作を増しているにしても、マンボやソンにさかのぼるアフロクバーノ直系のコール&レスポンスを焼き直しのごとく踏襲する点に変わらない。キューバのダンスがカシーノ一辺倒でなくなっていくのと裏腹に、カシーノはサルサと結びつき、その代表的なスタイルとして世界に

波及し、各地でサークルやフェスティバルのローカル化をうながしている。

ダンス音楽の文化は、経験で習得される身体的な暗黙知という民俗のレベルではある種の統一性が保たれるものの、移民先の都市といった極端な階級分化の環境に投げ込まれた場合、いわゆるハビトゥス（性向）⁶⁾のような差別化の様相を帯びるということであろう。それはグローバルな文脈でローカルな生活習慣が再土着化するグローカリゼーション⁷⁾の原理にもほかなるまい。

8. おわりに

かつてフィールドワークをおこなってきたキューバの社会変容が著しいなか、今一度、原点に戻り、米国との対比で過去の経験を整理したいという想いから、本稿を書き起こした。文献レビューが中心となり、追跡調査を必要とする荒さも浮かびあがった形であるが、逆に今後の課題を探るという当初の目標に接近したともいえる。文化は生ものであり、研究者はそれを後追いつるにとどまる。あらためて、芸能（音楽、ダンス）の分析を通じて社会相にアプローチするという試みに専心していきたい。

参考文献

- Balbuena, Bárbara. 2007, *Casino and Salsa in Cuba*, Editorial José Martí.
Calvo Ospina, Hernando. 1995, *Salsa*, Latin America Bureau.
Galán, Natalio. 1983, *Cuba y sus sones*, Pre-Textos.
Giro, Radamés. 1993, *El Mambo*, Editorial Letras Cubanas.
León, Argeliers. 1974, *Del canto y el tiempo*, Editorial Pueblo y Educación.
Madrid, Alejandro L. & Robin Moore. 2013, *Danzón : Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*, Oxford University Press.
Marrero, Gaspar. 2008, *La Orquesta Aragón*, segunda ed., Editorial José Martí.
Morales, Ed. 2003, *The Latin Beat*, Da Capo Press.
Steward, Sue. 1999, *i Musica!*, Chronicle Books.
Urfé, Odilio. 1976, “Del mambo y el cha-cha-chá”, Antonio Fernández, María. *Bailes populares cubanos*, Editorial Pueblo y Educación.
Washburne, Chris. 2004, *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*, Temple University Press.

- 1) この人物については、David F. Garcíaによる論考などを合わせて参照されたい。
- 2) 以下、書名・アルバム名のほか、原典で斜字体の単語はそのまま表記する。“ ” は作品のタイトルやイベント名、欧文からの引用部分に付す。
- 3) モラレスは、スペイン語と英語が合成されたSpanglishの概念を分析に用いたりもする。
- 4) http://www.herencialatina.com/La_Pachanga/la_pachanga_enloquece.htmなどだが、この人物がハイチに近いキューバのバラコアで生まれ、主にNYで活動したこと以外はあまり詳細が語られることも少ない。
- 5) サルサを含めたサブカルチャーが登場する際、悪しき若者のイメージを付与されがちだが、これらのダンスにもかような容貌がある。それについては機会をあらためたい。
- 6) フランス人社会学者ピエール・ブルデュー (Pierre Bourdieu) の概念規定にもとづく。
- 7) グローバルとローカルからなる造語であるが、この概念自体の検討は近刊の別稿でおこなう。英国人社会学者ローランド・ロバートソン (Roland Robertson) が学術的に導入した。