

ルンバ再考：キューバにおける民俗の商品化とマーケティング

倉田 量介

Rethinking of the Rumba: the Commercialization and Marketing of Folklore in Cuba

KURATA Ryosuke

This paper is the result of participant observation of the entertainments practice called “rumba” of the Cuban origin. By comparing it and some preceding documents, the meaning of folk performances and the commercialization of them is examined. The point is analyzed by dealing with the history of such a musical genre.

The Cuban practice and the foreigner’s practice of rumba have a gap. There is a main cause in various cultural objectifications. The “model” of its rhythm originates in the “tacit knowledge” of Afrocuban groups. But the rumba became the transreligious ritual. Therefore it functions as a super-tribe dance music for many festivals. Although maintaining the feature of “folk performances” in Cuba, the rumba was stage-ized one after another in the international market. The opportunity was a change in a marketing strategy by foreigner producers and a Cuban cultural policy. The meaning of the sector was also changed from the own community of performers into the classification of related industries. Socialism is a thought of the labor distribution, and Cuba is still a socialist nation-state. The actual Cuba must be gazed at as a contact zone with a capitalistic society. The official live concert of Rolling Stones at Havana in 2016 could be called the historical event which makes a Cuban future social change predict. For example, it was reported in the Cuban Communist Party newspaper “Granma” that then a globally famous rock vocalist Mick Jagger had enjoyed the rumba. There, the glocalization would be an effective analysis concept.

1. はじめに

本稿では、キューバ由来の「ルンバ (rumba)」¹⁾ と呼ばれる芸能実践への参与観察を通じて、国際市場における「民俗」の商品化に向けた対象化の原理を捉えかえす。筆者は1989年にキューバを初訪問し、そこから蓄積された体験が一次資料としての土台をなす。それと先行研究をつき合わせることで議論は進められる。

1961年以降のキューバは常に社会主義を貫いてきた国民国家であるが、均質な嗜好を内部で共有するはずの享受者がセクターとして枝分かれしてきたのは、いかなる背景にもとづくのか。国民文化が政治的に唱導されるなか、かような類別は資本主義社会のマーケティングで検討された市場細分化 (MS) 戦略、根底をなすセグメンテーション重視の「分衆論」とどう相違するのか。さらにグローバル時代の再ローカル化するわちグローカリゼーションという視角から、この現象が分析される可能性はあるのかといった命題を考えてみたい。

人類学の建前では、民による営みをホーリスティック (総合的) な「文化」と解釈して、優劣の判断を控えるものの、現実には、自律的か他律的かの要因などに左右される個別の文化観が存在する。それらは、各自各様のローカル性に寄せられる慣れ親しみの態度と接合しやすい。そうした事情を吟味しつつ、キューバで生まれ土着化されてきた「民俗」芸能としての「ルンバ」に着目し、そのスタイルが内外で拡散を続けている経緯について考察する。まずは欧米のポピュラー音楽と「ルンバ」の関係を探る。

2. ローリング・ストーンズのキューバ公演とルンバ

2016年3月25日の金曜日、国交正常化を進めた米国オバマ大統領のキューバ訪問に続き、1962年結成の世界的ロックバンド、ローリング・ストーンズ (The Rolling Stones)²⁾ の公演が、首都ハバナの郊外に位置するスポーツ地区 (Ciudad Deportiva) の特設ステージで実施された。まさに社会主義国らしい入場無料ということもあり、40万人から130万人³⁾ ともいわれる聴衆が集まり、日本を含む各国のマスメディアは一斉にこの「歴史的」事件を報じた。

そもそも、これが大きく取りあげられた所以は、1959年成立のキューバ革命を境として、当国が西側のポピュラー音楽市場と平行な距離を置いてきたことにある。革命の契機が半従属を強いた米国および親米独裁政権への反発に

あり、多国籍企業の農地接収に対する報復的な経済封鎖、ミサイル危機などの衝突を経て、両国は50年以上に及ぶ公的な断交状態にあった。キューバ国内では、1960年代後半以降、ロックやジャズの流布が禁止の憂き目をみていた時代もあり、それが解除されても、欧米の音楽情報は局限された。経済危機直後の1990年代より再観光立国化政策が定着し、とりわけ21世紀に入ると、ロックの動向が普通の若者にも堰を切ったかのごとく伝わるようになったが、それでも大御所の公式なライブはきわめて異例であり、まさしく画期的な国家レベルの記念行事にほかならなかった。

そうした数ある報道のなか、キューバ共産党機関紙『グランマ*Granma*』[Lam 2016] も、到着の前後にわたり、これを取材した。そのひとつに歌手ミック・ジャガー (Mick Jagger) の興味深い言葉が引用されている。本人がスペイン語で述べたとされるここでは、「僕たちはCongríを食べた。でも、一番おいしいのはルンバを踊ることさ。」(4月1日掲載) とある。Congrí (congrí) とは黒豆入り混ぜご飯を意味し、キューバ人の一般的な主食をなすが、「ルンバ」がそれ以上に日常的で豊かということ、味覚にたとえて賞賛したのである。社交辞令の含みはさておき、それが欧米英語圏の音楽家に嗜好されるという事実を確認できたとして、過去、国境を越えた受容は円滑に実現されてきたのか、抵抗や反発はなかったのかという疑問が立ちあがる。かような点を考察するには、「ルンバ」の超域的な拡散の歴史を把握することから始めなければならない。

3. 1930年代のルンバ・ブームとキューバ現地における実践

社会主義体制のキューバにおいて、アフリカ由来の「芸能」(以下、音楽とダンスの総称として、カギ括弧なしで表記) は、農民系と合わせて「民俗音楽 (música folclórica)」に分類されてきた。現地の学術研究では、「ルンバ」(以下、カギ括弧なしで表記) の諸形態も、その範疇に求めることが定着している。一方、20世紀前半、「あらゆるキューバの音楽はUSAで《ルンバ》と分類されていた」[Acosta 1993: 31] という指摘がある。ダンスホール向けの「マンボ」などもそこに含まれた。その点からも、キューバ発でグローバルな範囲に普及した音楽のなかで、ルンバは特にポピュラーなジャンルの名称といえよう。ただし、日本で知られるルンバは、社交ダンスの種目や流行を意識された和製歌謡曲のタイトルであったりする。そうしたギャップの背景には、

「ルンバの熱狂 (rumba craze)」と呼ばれるような国際規模のブームが介在し、主体をローカルな文脈から切断したところで別の意味づけに接合する対象化＝オブジェクティブイケーション (objectification)、いわゆる客体化⁴⁾の過程が少なからず影響したと仮定される。

1930年、「エル・マニセーロ (El Manicero)」というタイトルの曲が録音され、そのレコードが世界の音楽市場を席卷した際、「ルンバ」と銘うつジャンル名が商標のように付与された。それは「ピーナッツ・ベンダー」ないし「南京豆売り」という邦題で日本でも拡散したが、オリジナルは、キューバで一般的な行商人の呼び声「プレゴン (pregón)」をステージ向けに脚色した擬態芸能として、1928年、モイセス・シモンス (Moises Simons) が歌手兼女優のリタ・モンタネール (Rita Montaner) に提供した歌劇内の演目であった。

マニ (mani) とは、スナック菓子みたいな豆である。レタス (lechuga) や玉葱 (cebolla) などの青果、パステル (pastel) などの甘味ほか、日用消耗品の手売り文化が根強い現地では、油紙の容器に入れられ、今も買い食いの光景が散見される。その視座で一種のサウンドスケープにみだてられ、生活に密着した民俗文化を反映する。ほかにもマンゴー (mango) やトマト (tomate) のような農産物の路上取引を描く曲などが盛んに創作されてきた。

習俗に起因した舞台芸能のフェジーな一般語がルンバであり、英語にはないエキゾチックな言葉の響きが外国人好事家の心を捉えたとみなされる。実際のアレンジは19世紀以降に新興した「ソン (son)」というジャンルの様式に相似し、市井のルンバとも異なっていたものの、キューバから渡米したドン・アスピアスとハバナ・カシーノ・オーケストラ (Don Azpiazu & Havana Casino Orquesta) の音源が空前の反響を呼び、各地の音楽家を触発した。日本でも、翌1931年、鉄仮面 (作間毅) という歌手を擁する小関ロイ・ジャズ・バンドほか多くの職業グループが一年足らずでカバーした [Hosokawa 1999]。当時の緩やかな流通速度を鑑みれば、極東にも販路を広げながら、各国語で再録音が頻発されるのは、驚異的な大ヒットにあたる。ルンバはその延長で明るく陽気なリズムを象徴するかのごとく扱われるようになり、アンサンブルの鍵を握るクラベ (clave) という2小節単位の定型リズムが、ジャズやロックほか、グローバルなポピュラー音楽の下地を支えるほどに浸透したのである。同時に、実践をめぐる乖離の端緒もそこにあった。

鉄仮面のグループがジャズ・バンドを名乗ったことからしても、1930年代の世界的ブームについては、ジャズの文脈から語られる場合が多い。“Cubop”

と呼ばれたりするキューバ式ジャズに着目し、その歴史を説き起こした評論家レオナルド・アコスタ (Leonardo Acosta) も、「エル・マニセーロ」の普及について何度か言及し、流行の立役者としてドン・アスピアスの存在を重視した [Acosta 2003 : 93-96]。音楽に精通する作家アレホ・カルペンティエル (Alejo Carpentier) も、自身の滞在期間に実現したドン・アスピアスのパリ公演について著述している [Carpentier 1980 : 554-559]。

また、キューバ人のアコスタやカルペンティエルに対して、米国人のジョン＝ストーム・ロバーツ (John Storm Roberts) は、アフリカと西欧にまたがる音楽の交差を論じつつ、キューバのアフロ系芸能がいかに舞台化されてきたかを描いた [Roberts 1993]。彼によれば、1920年代のキューバでは、上流階級がジャズのナイトクラブに日参し、1930年代、「エル・マニセーロ」が米国で成功すると、それがキューバ式打楽器の売上増加に大きく貢献したとされる。ニューヨークにはルンバ風のショーをみせる “Rhumba-land” という大衆演劇の小屋 (Lafayette Vaudeville Theater) も出現した [Ibid., p. 244]。そのような活況を契機に模倣が始まり、ラテン音楽もどきの楽曲が量産され、1930年代後半までに一般化した。ただし、「いわゆるCubopというスタイルは基本的にラテン音楽よりジャズの一翼」 [Ibid., p. 246] に位置づけられ、「Cubop自体は1950年代後半に衰退」 [Ibid., p. 248] したという。

ロバーツによる別の著書 [Roberts 1999] にも、ドン・アスピアスに絡めた記事がみられる。眼目は彼の躍進を境に「米国人によるラテン定型句 (Latin idiom) への意識向上」 [Ibid., p. 78] が広まったという主張にある。当時より、ブラジルからの影響も交え、英語のラテン歌謡がシート・ミュージック (譜面音楽) として盛んに創作されたものの、ドン・アスピアスとの間で「真正性 (authenticity)」 [Ibid., p. 79] をめぐる不整合があったことも紹介されている。

さらに日本では、1969年以降、「コーヒー・ルンバ」と題する曲が歌謡界で幾度となくリメイクされたが、原作者はキューバ人ならぬベネズエラ人⁵⁾であった。中堅演歌歌手の氷川きよしも「ときめきのルンバ」などのヒット曲を有する。それらは「ルンバ」と称した日本語の曲が各時代に量産されたことの一例であり、そこに「エル・マニセーロ」の波及と結びついたルンバの再解釈を看破できる。ただし、ステレオタイプ流用によるイメージ偏向は否めない。紋切型ともいわれるステレオタイプは、「何といえ、これだ」という具合にマジョリティの先入観を異郷に固定させやすい。「コーヒー・ルンバ」にしても、「昔、アラブの偉いお坊さんが」といった日本語詞を適用された影響が尾を引

き、ルンバのステージ衣装は今もオリエント趣味のエキゾチックな装飾が誇張されがちである。日本の音楽市場が主に欧米の洋楽から影響を受けてきたことも、キューバというオリジンの様態と隔たりを広げる一因をなしてきたといえよう。もちろん、当のキューバ人にとって、ルンバは異文化どころか日常の慣習に属する。ましてやコーヒーはともかく、中東文化との因果関係が実証されにくいことは、あえて念押しするまでもなからう。逆に、ルンバのグローバルなマーケティングは、そうしたローカル相互による多重の脱文脈で実現されたのである。

4. キューバ国内におけるルンバの営み

このように国別での落差も目につくルンバの実践であるが、本家本元というべきキューバ国内では、いくつかの共通認識がみてとられる。現地のルンバは以下のように特徴づけられよう。1) 複数の打楽器を複合させることで生じるポリリズムの伴奏にもとづく。2) いわゆるコール&レスポンスの呼唱と応唱を付随させる。3) 太鼓演奏・音頭取り・ダンスの各部門で即興性が重視され、個人的な芸の妙技が同席者の持ち回りで競われる。

舞台上でも、かような基本構造は維持される。革命以後のキューバにおいて、ルンバは公立音楽学校の必修項目に組み込まれたが、第一線で活躍する打楽器奏者のほとんどは、幼少時から非営利的なルンバの集會に足を運び、ジャンル特有の技を日常の社会環境下で身体化させてきた。意味より先に型を覚えるという学習経験が共有される点からして、民俗的な「暗黙知」の色合いが強い。

大小の共同体で人々を連結させる紐帯が、ローカル・ルールにあたる価値基準としての常識である。それは当事者に自覚されにくく、「暗黙知」と呼ばれたりするが、もともとはハンガリー出身のマイケル・ポランニー (Michael Polanyi) が提唱した概念である。

ルンバについては、アフロ系芸能に由来しつつ、様々に組み換えられていくリズムの型が「暗黙知」に相当し、「民俗知識」ということになる。即興演奏の引きだしは、ストリートなどで個別に身体化させてきた「民俗知識」の記憶にほかならない。非営利で自発的なルンバに不可欠のセッションは、「暗黙知」(以下、カギ括弧なしで表記)の喚起を引きだすアーリーナのように機能する。

それゆえ、ルンバがカーニバルほかの祭事における黒人中心の余興から発祥したことは、疑うべくもない。首都ハバナにある国立民俗舞踊団

FOLCUBAの本部中庭では、毎週、「ルンバの土曜（Sábado de la Rumba）」と題するイベントが長年にわたって公開され、アフロ系芸能とルンバの連続性を示すようなプログラムが回ごとに編まれてきた。島内に散在する民俗芸能のパノラマを内外の観客に有償で紹介するという主意がそこに託される。その種の催しでは、ラストをルンバのフリーセッションで即興的に飾るのが常である。そもそもカーニバル自体、コミュニティ風の乱舞に大団円を求める様式は定番にあたり、それは文献学的にも裏打ちされる。

一方、東部地方の中心都市サンティアゴ・デ・クーバ（Santiago de Cuba、以下、サンティアゴと表記）では、「ルンバの日曜（Domingo de la Rumba）」を名乗る太鼓および歌の集會が開かれてきた。奴隷制時代のルンバは安息日の日曜に興じられる営みであった。それを意識的に引き継ぐことから、こちらは正真正銘の街角における祝宴の慣習であり、無償の娯楽を象徴する。入場料は徴収せず、実施要項は身内相互で口頭かつインフォーマルに伝達されるため、場所と時間は一定しない。ただし、おしなべて高頻度なスポットは市内数箇所 に点在してきた。

特に大通りから坂を下る地帯は、「低い」の意味でバホ（Bajo）と呼ばれ、そこに位置する街区サン・アグスティン（San Agustín）、別称メヒキート（Mejiquito）の片隅は、1995年頃より市内の太鼓奏者が集い、妙技を競う場として定着した。筆者自身の観察によると、日没以後も増え続ける聴衆は、車の往来する公道でビールやラムを飲み交わし、気分の高揚に合わせて、踊り手として輪の中央で即興のダンスを披露していた。筆者が師事したベテラン奏者も住民のひとりであり、「ルンバの日曜」こそが「真のネグロ文化」だと自慢げに語った。主宰者にインタビュー（2003年9月）すると、こうしたイベントの定例化には演奏や踊りの身体技法を次世代に伝える目的が含まれると答えた。事実、職業ダンサーを父親とする1歳半の幼児が、周囲の喝采を浴び、ルンバのダンスを真似して独演していた。当時、その姿を目にし、ローカルな暗黙知の学習過程に納得したものである〔倉田 2003〕。

ルンバの集會が根を張るエリアは、カーニバルの芸能、「コンガ（conga）」への熱が高い街区と重なりやすかった。別の1箇所は、大通りをはさんで反対側の窪地に位置する街区、ロス・オジョス（Los Hoyos）の路上である。街区ごとに太鼓の即興演奏に関する秘伝のような流儀があり、サン・アグスティンとロス・オジョスの間でコンガの優劣をめぐる互いのライバル心も公言されてきた。ただし、地縁に準ずる対立感情も絶対的とはいえない。名手の評判を耳

にした演奏家個人が、技術研鑽の武者修行で居住地以外の街区を表敬訪問するなどの行為は、ごく普通に散見され、ルンバの集会はそうした穏健な他流試合の場にほかならなかった。

歴史的にみれば、キューバの中西部地方で発生したルンバが東部地方に伝播するまでには時間を要し、逆にサンティアゴではコンガの圧倒的な人気が先行したため、タイムラグが両者間の環境差を導き、ルンバの意義にも影響したと考えられる。伝統を規範とみなし、それに忠実であろうとする志向は、一般に後発の場ほど顕在化しやすいが、その点については、差しあたり、カーニバルに象徴されるトランスコミュニティ的な祝宴と局地的なルンバの強い相関性という事実を指摘しておくにとどめたい。

そのうえで、ルンバの実践そのものについても、詳述しなければなるまい。キューバでは、混血および文化混淆の一翼を担ってきた「アフリカ」性の象徴とされる打楽器合奏がルンバという総称でくられる。コール&レスポンスの合唱を付随させることも多い。それはポリリズムと並んでアフリカでも定型化された様式を占める。複数の打楽器はそれぞれに個別のリズムを奏で、全体が同時に鳴り響くとポリリズムすなわち複合リズムを紡ぐ。トーキングドラムを筆頭として、太鼓だけで言語的な会話に代える事例はアフリカに遍在する。歌つきならば、1名の音頭取りが主題の詞を即興のかつ順繰りに提示（呼唱=コール）し、周囲の踊り手たちが短い定型の文句で囃す（応唱=レスポンス）というスタイルが普通である。ルンバが「アフリカ」性のシンボルと称される根拠も、そうした特徴の一致に求められる。奴隷制の導入という歴史を機に、同種の営みが港湾経由でキューバに持ち込まれ、あまねく国内で波及したことに異論は待たれまい。

ルンバの源泉は祝宴すなわちフィエスタ（パーティー）の余興といえるが、それに限らず、中南米で祭礼の芸能を示唆する俗語はしばしば多義的である。ルンバにしても、踊り歌という程度の含意に収まったり、ダンスやイベントの名称に適用されたりする。ルンバという言葉そのものはキューバ以外でも耳にされるが、キューバでは所定のダンスと一体化した伴奏の形態であり、実質的にヤンプー（yambú）、グアグアンコー（guaguancó）、コロンビア（columbia）を代表とする数種類の下位ジャンルに分かれる。それらはテンポで大別され、リズムの構造も微妙に異なるが、ビートの鍵を握る基本型（クラーベ）が一貫している。ゆえに楽理上、いずれもルンバのバリエーションという次元で認知されてきた。

共通項として、3種1組の太鼓群で最も細く最も高音のキント（quinto）が即興演奏を担い、中低音の他2種がリズムの基盤を支える。クラベス（claves）やカタ（catá）などの拍子木的な体鳴楽器や、チケレ（chequeré）やグイロ（güiro）などのシェイカーが、テンポキープの役割をなし、太鼓と一緒にポリリズムを複合させる。キントについては、奏者が入れ替わりつつ、個々の妙技を競い合う。すでにポピュラー音楽などで名声を確立したスターの職業演奏家が飛び入り参加することも少なくない。民俗芸能の枠組を越えた観光客向けの舞台興行も20世紀前半から実践されていたが、本来の趣旨は近隣コミュニティの顔見知りをメンバーとする無報酬の遊びにある。

それはヒップホップのフリースタイル⁶⁾を連想させよう。ルンバの場合、語呂合わせ的なライム（韻）の巧みさより、演奏やダンスに関する力量を試し合う。かようなアプローチの差こそあれ、やはり瞬発性重視のバトルに娯楽の真髄が集約される。言葉のやりとりではないにせよ、太鼓演奏の身体技法には相応の語法があり、地縁や系譜にもとづく流派も観察される。ルンバの集会では、親睦はもとより、積年のライバル関係も発露されやすい。つまり、ヒップホップにおけるトライブという用語に似て、血縁より擬制親族に依拠した芸団の構造を匂わせる。そうした自然発生的な紐帯が、ローカルなボランタリー・アソシエーションにあたる結社の機能⁷⁾を補完してきたと考えられる。

5. ルンバとアフリカ

ここまでみてきたとおり、キューバにおけるルンバが民間のアフロ系芸能と深く結びつくのは既成事実である。ところが、あたかも矛盾するかのようであるが、研究者の間では、ルンバの起源をアフリカの特定民族に還元させないことが暗黙の了解とされてきた。ではなぜ、ルンバは広義にアフリカとの関連づけを強調されるのか。「伝播」について議論する場合、社会変革を誘発するだけの大量移民という歴史の立証が前提条件とされる。数世代にわたる慣習は漂流民規模の文化接触のみで形成されにくいからである。キューバ島内では、19世紀の砂糖プランテーション定着により、アフリカからの奴隷輸入が加速し、人口構成を一変させた。さりとて、売買は個人ごとに敢行され、部族単位ではなかった。結果として、雑多な地域出身のアフリカ人が強制労働の場で同居し、血縁的にも構造的にも脱部族化され、キリスト教の安息日を建前に公認されたガス抜き目的の祝宴で文化混濁が進んだという定説が支持されてきた。余興の

芸能は最たる典型であり、ルーツの文脈が解体され、あらためて再構成された。脱文脈による対象化である。ゆえにアフロ系芸能を分析する場合には、規範的な「伝統」のみならず、創造的な「遊び」の側面も視野に収めるべきであろう。

従来、アフリカで実践される打楽器アンサンブルは、何らかの宗教的意義を帯びるものであった。アフリカでは、打楽器奏とコール&レスポンスの合唱が部族単位の儀礼と不可分であり、祖先崇拝的な詠歌が聖霊ごとに定型化されてきた。種類は無数に近いが、相互の様式は厳格に線引きされる。つまり、信仰対象を讃える儀礼音楽のリズム型が個別に決まっており、同一部族以外の他者を含む民俗太鼓の共演は困難といえた。部族やカーストによる制約が強く意識されるアフリカ社会では、たとえ表面的によく似た器楽編成であっても、境界を越えたセッションが成立しにくい。各集団単位の伝承される慣習的なリズムが微妙に相違するからである。それらは、主として擬音化された口唱歌（日本で口三味線ともいわれ、「キンバトバタクン」のようなパターンすなわち型の暗記を目的とするワザ言語）で身体的に習得される⁸⁾ため、育った環境が違えば互換性に乏しい。

かたや土着化された民俗キリスト教が中南米に散在することは周知の現象といってよい。ブラジルのカンドンブレ (Candomblé)、ハイチのヴァドゥー (Vaudou)、ジャマイカのラスタファリ (Rastafari)、キューバのサンテリア (Santería) などが想起されるはずである。「聖人 (santo)」という言葉に立脚しているとおり、それらを端的にまとめるならば、混血主義に親和する聖人譚と神話の融合にほかならない。もとはといえばカーニバルも、ローカルな異教の要素を追加されつつ、広義でカトリックの祭礼暦につながる。いずれの民俗キリスト教もアフリカの要素に依拠し、ミサにあたる儀礼では、複数の神々を称賛するために、ポリリズムの音楽が付随する。

それに対して、ルンバは基本的に宗教性を帯びない。もし決まりごとに拘束されてしまうと、万人の娯楽になりえない。他部族の出身者とリズム感を共有するためには、ルーツにある儀礼的な打楽器アンサンブルの規格を平準化する必要があった。まず身体がリズムに反応しないことには、他者としての個人と個人はダンス音楽の快感を分かち合えない。儀礼ごとに違う先祖伝来の集合的記憶にもとづく身体技法から飛躍し、アフリカ人ひいては人でありさえすれば誰もが享受可能な半ばフリースタイルの娯楽、それがルンバであると大雑把に定義できるのではなからうか。完全一致の同じ原型をアフリカにみいだせないことに矛盾はない。なぜならば、キューバという土地で新しく「創られた伝統」

だからである。

ルンバの場合、ビートにしても一定のテンポを保ちはするが、即興演奏ではリズムの自由度が高く、バリエーションの随意的な組み換えが優先される。そのような開放感にもとづくからこそ、後にアフリカへも逆輸入されるほどの人気を獲得したと考えられる。根拠となる資料として、次のコメントが、アフリカの音楽を専門的な研究テーマとする鈴木裕之の訳書に収録される。

カリブからきた音楽に人びとはお祭り騒ぎの匂いを感じとっていた。若者たちは、もはや特定カーストの占有物ではなく、世界に、そして未来に開かれたこの新しい音楽の魅力に取りつかれはじめたのである。(…)それはアンチルの、ハヴァナの黒人たちによってつくりあげられた世界であり、アフリカの若者たちが自分の場所を見いだすことのできる新しい世界だった。[リー 1992 (1988) : 56]

あらかじめ列挙された当該ジャンル群には、ルンバが含まれる。原本の著者は生粋のアフリカ人であり、上記はアフリカの民衆からみた共通の感覚を示す。ネイティブのアフリカ人にとって、ルンバは伝統音楽というより、レコードのような複製メディアの媒介で輸入を望まれた前衛ジャンル、遊びの領域に位置づけられた。キューバから移されたルンバはノリがよいため、懐かしさの喚起と新鮮さの供給を兼ね、万人向けの洒落たダンス音楽として普及したといえる。1980年代に世界的流行をみせた「ワールドミュージック」というカテゴリーの一環として、日本に「リンガラ・ポップ」の名づけで紹介された音楽ジャンルが当のアフリカでルンバと呼ばれてきたのは、しかるべき経緯をふまえている。かような史実が偶然の所産でないことには、あえて留意する必要があるだろう。

6. カビルドによって分岐したアフロクバーノの音楽ならびにダンス

アフリカへの逆輸入にふれたところで、享受者は誰かという命題に立ち戻るため、今一度、結社の側面から考えてみたい。あらかじめ明らかになったのは、ルンバがキューバ人としての民俗性に傾くかわら、脱民族的な文脈のもとで成熟したことである。さらに掘りさげれば、土着カトリックの信徒会カビルド(cabildo)の活動が前段階として浮上する。ルンバ自体に宗教性は希薄としても、歴代の実践者は旧カビルドの構成員と重なる事例が多かった。したがって、

カビルドに足場をすえることにより、サンテリーアやカーニバルに端を発した再集団化の道が開かれたという流れがみえてくる。一神教から多神教への移行と不可分な芸能の世俗化に向けて、そのような結社の歩んだ軌跡は、ルンバの原型が再ローカル化されていった過渡期を意識させる。

目安として、キューバ革命から間を置かずに発行された「ホセ・マルティ」図書館の分類読本 [Lapique Becali 1963:91-92] に目をやると、「黒人起源のキューバ音楽」という枠組で弁別されたカテゴリーが、次のような順番で配置されている。

- ・コンゴやバントウの音楽 (palos, garabatos, macuta, yuca、祈祷)
- ・ヨルバまたはルクミーの音楽 (batá, güiro, bembé、祈祷)
- ・アララーまたはダオメイ (ダホメイ) の音楽 (祈祷、宴の歌)
- ・カラバリまたはニャーニゴの音楽 (enkames、宴の歌)
- ・イジェサの音楽 (神々への打楽器演奏、特にOchúnとOggúnへ向けて)
- ・トゥンバ・フランセーサ (Tumba Francesa) にちなむカビルドの音楽
- ・カビルド・カラバリ・イスアマ (Cabildo Carabalí Isuama) の音楽
- ・カビルド・カラバリ・オルゴ (Cabildo Carabalí Olugo) の音楽

いわゆるアフロ系芸能は、このように細分化されるわけである。カビルドという言葉をとまなう下の3項目は東部地方サンティアゴの市内で限定的に伝承されており、それ以外は、首都ハバナほかの西部地方や中部地方を交え、全島で実践されてきた範疇である。

宗教としてのサンテリーアは幾筋かに分派するが、コンゴ・バントウ系がパロ・モンテ (Palo Monte)、ヨルバ・ルクミー系がレグラ・デ・オチャ (Regla de Ocha) の積義と関連する。博物館ならずとも図書館という性格上、これらは資料の整理と陳列に向けた分類といえるが、研究者間にも、ほぼ同様の規準が浸透し、特に社会主義体制下、それをを用いた国内フィールドワークが現地の民俗学者や音楽学者によって蓄積されてきたのであった。

ここに挙がるカビルドとは、奴隷制時代のアフリカ系黒人に対して結成を容認されていたカトリック教会の信徒組織にあたり、メンバー間で相互扶助の役割を果たし、農閑期の息抜き向けに芸能サークルの機能も兼ねたといわれる [Howard 1998:21-27]。日本の講を連想させる宗教集団のコフラディア (cofradía) と異なり、出自別に分節し、擬似王族的なヒエラルキーを内部に

構築した事例報告もあることから、部族再編に近い性格を帯びたと考えられる。各カビルドの成員はアフリカ由来の芸能を個別に伝承し、それらをカーニバルの無礼講的なパレードで公然と披露することにより、互いに競い合ったとみなされている。

第一次独立戦争の渦中で編纂されたエステバン・ピチャルド (Esteban Pichardo) の辞書 (復刻版) には、奴隷制完全撤廃 (1887) の前夜、スペイン植民地のキューバで19世紀に流布していた土着の語彙が収集され、カビルドの輪郭も描かれる。

祝祭日、所定の家でおこなわれる男女新着黒人 (Negros y Negras Bozales) の会合にあたり、休みなく太鼓や自民族の楽器を演奏したり、歌い踊ったりして、内外の騒音とともに混乱および無秩序に至る。基金を集め、純粋な娯楽ならびに扶助の共同体 (Sociedad) を形成し、会計、監督、執事、王・女王 (支配権はない) などを備える。各民族 (Nación) がみずからのカビルドを設ける。[Pichard 1985 [1875]: 114]

そのようにコミュニタスとコミュニティの両側面をうかがうことができる。アララー (Arará)、カラバリ (Carabalí)、コンゴ (Congos) などのカビルドがピチャルドのいう「民族」名に相当し、それらは前述した図書館の分類項目とも重なる。個人単位の奴隷輸入史からして、すべてがアフリカの出自集団に合致するとはみなしにくいものの、カビルドがある種のエスニシティを再創造する場であったことは想像にかたくない。

以後、1902年にスペインから独立したキューバ共和国では、奴隷制の代替として、自由身分の黒人賃金労働者や近隣諸国からの季節移民が主な労働力となった。同時期より活躍した民族誌家フェルナンド・オルティス (Fernando Ortiz) は、1921年刊行の雑誌論文「ロス・カビルドス・アフロクバーノス (Los cabildos afrocubanos)」において、カビルドの実体が20世紀頭に一時衰退しても、カビルド絡みの言説はキューバ人の日常生活で普通に流通したと指摘している [Ortiz 1992 (1921): 1]。オルティスは、ピチャルドの定義も引用し、カビルドの同郷人会的側面を説く [Ortiz 1992 (1921): 1-6]。頻繁な法令発効による禁制と公認が交互するなか、19世紀末から当時までに、約30の黒人信徒組織が首都で登記されたといわれる [Ortiz 1992 (1921): 9-16]。カビルドは地方都市にも散在し、今日の研究では、ピチャルドやオルティスによる先駆的

な記述が最初に参照されている。

さらにキューバ革命を境として、カビルドの構造は現場でコンガ（既出）と呼ばれる地縁的なカーニバル芸能の伝習拠点として再生産された。筆者自身がサンティアゴで実地調査を開始した1992年、芸能クラブ的な機能は、各街区に設置されたフォコ・クルトゥラル（foco cultural）と称する文化公民館に引き継がれ、個々が若手育成のアトリエとなりえていた。フォコ（通称）は日本でいうところの保存会に比類されよう。

1982年、あらかじめ4つのフォコが制定された。その際、カビルドを名乗るカラバリ・イスアマならびにカラバリ・オルゴ、ロス・オジョス、トゥンバ・フランセーサ（以上、既出）が再編された。カーニバルに絡む芸能集団としての価値を行政によって承認されることが、採択条件であった。市内で最も民俗の色調が濃いとされる街区に設置されたロス・オジョスは、特に「伝統的」と評されるコンガを伝承してきた。「フランスの太鼓」を含意する「トゥンバ・フランセーサ」は、18世紀末以降、ハイチからキューバに到達した亡命者らの芸能といわれ、ロス・オジョスと同じ街区に軒を連ねる。いずれのフォコも、黒人奴隷解放や国家独立から数えて、一世紀以上の歴史を有するとされ、1990年代後半以降、「百周年（centenario）」の称号をふまえて優遇された。他8つのフォコが1982年から3年以内に追加された。

フォコは国や部族といった出自ではなく、街区というローカリティすなわち地縁を結束の根拠にする点がカビルドと相違する。先述したように、それらはルンバの盛んな空間を兼ねてきた。目下、それらの活動が、キューバ革命から経済危機時代に至るまでのような往年の活況を欠くのは事実である。ただし、アフロ系文化を民俗の重要な成分とみなす国家の指針が根本的に転じたわけではない。かつてフォコの整備が行政の次元で推進されてきた背景もそこにある。ルンバの源泉として説明されるアフロ系芸能は、国民文化の中核として、現在もなお内需を担うとともに、対外向けの観光資源であり続ける。その必然性を把握するには、現代に及ぶキューバ人の芸能史観をたどらなければなるまい。

7. ルンバの民俗性

アフリカにおけるルンバの流行に前もってふれたが、キューバにおける初期のルンバも同様の原理、ダンス音楽としての汎用的な融通性で人気を広げたと仮定される。宗教上の儀礼にとらわれない脱部族化と再民俗化である。さらに

建国以降、黒人に限らず、白人低所得層にも支持を拡張させたという。ただし、アフリカに逆輸入されたルンバがレコードによる媒介ありきのポピュラー音楽とみなされる反面、キューバのルンバがあえて対面的な身体感覚をスタイル化させてきたことは大きな差異といえる。それなりのレコーディング実績はあるにせよ、キューバのルンバは生演奏の同伴が普通であり、録音物によるBGMで踊りだけを愉しむような形態は一般的でない。地域差やオーケストラ仕様といったアレンジの幅はさておき、基本的にアコースティックな太鼓中心の器楽編成がフォーマットとして共有され、即興性が重視される。それゆえ国立民俗舞踊団の公演などでも、できるだけ既存音源を使わず、打楽器アンサンブルをダンスの伴奏として付随させるのである。

ルンバは、そのように舞台化を経るかたわら、現代のキューバ国内でも余興のひとつとして普及している。民間伝承でもあるため、様式化の細かい歴史は実証しにくい、アフロ系芸能の主要分野として扱われる。特に本来の演奏家や観衆が、地域コミュニティにおいて顔見知りの関係にある縁者で占められてきたという点は注意に値しよう。つまり、メディアの媒介を前提としないからこそ、ローカルな文脈に着目する民俗学の研究対象にすえられてきたのである。そもそも「民俗」とは、暗黙知のように無意識な慣習で誘導される人々の実践を意味する。ただし、「人々＝民」の範囲が一定でない以上、「民」俗の領域も可変性を帯びて当然である。とりわけ音楽に関する「民俗」を「民謡」と呼んだりするものの、そこには対象化する自他の線引きに準じる「民」の策定というエキゾチシズムの視線を拭えない。民を俯瞰できるのは民を外れた者の特権であり、「民謡」の名づけを与えられた時点で、その音楽は異文化というカテゴリーに固着され、普通の人々を主体とする民俗の本義から遠のく。現役の当事者は自身の日常的な実践をわざわざ「民謡」と規定しない。

それがまさしく、「ルンバ」が米国内でキューバ音楽全般の総称として採用された瞬間に起きた現象といえる。それは「ルンバ」が非キューバ人の媒介で「民謡」のラベルを貼付されたことにほかならない。「エル・マニセーロ」を広めた張本人と呼ぶべきドン・アスピアスにふれたカルペンティエルもまた、「フォルクローレ (folklore)」という言葉の乱用を疑い、「ポピュラー芸術 (arte popular)」との相対化を試みた [Carpentier 1980 : 339-340]。

そもそも「民謡」を直接的にあらわす単語はキューバにない。あえていえば、「民俗音楽 (música folclórica)」が該当するものの、むしろ外来的で学術的な「伝統音楽 (música tradicional)」、「ポピュラー音楽 (música popular)」の

相対概念という意義が勝る。しかも、米国におけるレコード産業の専従者や愛好者は、3種すべてを一律に「ルンバ」と呼び、キューバの「民謡」と認識したわけである。

いうまでもなく、そのギャップは両国間にみられる民俗観の相違にもとづく。しからば、アフロ系芸能に固執するキューバの民俗学とは、どのような容貌で特徴づけられるのか。

キューバにおける民族音楽学史をまとめたドミンゲス=ベネハムの調査 [Domínguez Benejam 2000] にしたがえば、現地で民俗という概念の浸透に貢献したのは、エドゥアルド・サンチェス・デ・フエンテス (Eduardo Sánchez de Fuentes) のような作家兼音楽学者であったとされる。

その著作には1923年の *El folk-lore en la música cubana* を皮切りに folk-lore や folklorismo の含まれる書名が多くみられたという。それらは明らかに英国から波及した民俗学からの翻訳語にあたろうが、創作活動と直結している以上、アマチュアとプロフェッショナルを区別するための基準もなさなかった。

さらにドミンゲス=ベネハムの論考を精査すると、19世紀末から1920年代に至るまで、キューバ革命以前の国内における音楽学の黎明期には、創作現場と連動する音楽史研究の出版 (年代記、評論、ジャンルの性格づけ、人物誌) が隆盛をなしたといわれる。当時の文献に顕著な分類では、スペインとフランスすなわちヨーロッパ起源と認識されたジャンルが圧倒的に多く、アフリカから影響を受けたと断定されるようなジャンルは、ことさら「民俗ではない (no folclóricas)」と宣告され、種類そのものも少ないことがわかる。「黒人性 (lo negro)」は後進の象徴として否定され、「民俗」にも編入されることがなく、いずれ衰退するという予測をほどこされた。根底には、混血と啓蒙にもとづく白色化を理想に掲げる優生論があったと仮定される。

しかしながら、1930年代に事情は大きく変化する。「アフロクバニスモ (Afrocubanismo)」の勃興である。もはや優生論的な白色化促進による近代性獲得の思想は後退し、むしろ混血主義的な愛国心から黒人文化を美学的に評価する志向がキューバで拡大した。それは文学、音楽、絵画、工芸、演劇などの多分野に及び、アフロ系キューバ人の感覚を創作資源に活かそうとする機運を反映した。そもそも「アフロクバーノ」なる概念は、カビルド研究の一人者たるオルティスが1906年発表の著書で学術的に導入し、周知されたものである [Moore 1994: 34-35]。彼が発言を開始した20世紀前半は、米国の内政干渉に反発し、キューバ人自身が国家の全体集合に相当する国民としての「クバー

ノ (cubano)」とは何かを考え直した時代であった。眼前に横たわる「アフロ」という部分集合をいかに解釈し、その営みを国民文化とどう統合すべきかという命題が、新興の国民国家における社会科学のテーマとして生々しさを帯びた。ナショナリズムの見地で国民の一角をなす「アフロクバーノ」は、アフリカ性とヨーロッパ性の融合、理想化された混血の自画像を象徴した。「アフロクバーノ」のラベルをあてがわれた文化は、国家建設という近代化過程と響き合ったからこそ、キューバ人の集団的自律を希求する現地の民俗学と親和し、オルティス本人も民俗学者と称されることが多いのである。

オルティスは、文化混濁の説明に際して、「トランスカルチュレーション (transculturación)」という自前の概念を打ち立てた。「トランス」とは、「脱」の邦訳が示すとおり、異種要素の相互作用を原動力として、新しい何かが生成されてゆくプロセスを意味する。つまり、混血主義的な文化創造の理念を強調する言葉といえる。

背景には、独立以後も半従属を余儀なくさせる米国への不満および愛国心の高揚があり、その帰結として、キューバ人としての自己アピールに足るような新しい国民文化の樹立が求められた。白人至上的な米国流の純血主義を意図的に相対化させるため、黒人も交えた混血に注目が集まり、混濁の成果を創作の実践に還元させるような動きが、アフロクバニスモであった。別の表現をするならば、ポピュラー文化のローカルな展開が試行錯誤された時節ともいえた。

では、肝心のルンバはどうか。再びドミンゲス=ベネハムを参照する。アフロクバニスモの前後を見渡し、それぞれの世相に顕著なジャンル分類法 [Domínguez Benejam 2000: 40] を比べると、ルンバの帰属先が「アフリカの影響 (民俗ではない)」という綱目から「アフリカ性」という綱目へと置換されていることを理解できる。20世紀初頭に「民俗」より除外されたルンバは、1930年代以降になると、アフリカとの関連づけを保ったまま、「民俗」の範疇として認知され始めた。この推移はキューバ人が抱く民俗観の変容を物語るといえまいか。アフリカに通じる「民俗芸能」とキューバで生まれたルンバは、この段階で合流を遂げたのである。ルンバはアフロ系芸能の延長へ位置づけられることによって、「民俗芸能」の細目として一本立ちし、民間伝承の部門として新たな弁別をほどこされた。ここにルンバをめぐる脱民族 (部族) 化と再民俗化の成就がみとられよう。そうした過程は混血国家キューバにおける「アフリカ性」の脱文脈化と再ローカル化にリンクし、ルンバの名乗りを世界に轟かせた「エル・マニセーロ」のグローバルな躍進とも時期が重なってい

た。キューバ国内では創作の一環でも、国外の聴衆からすれば、同曲はキューバの土着性を示す「民謡」にほかならなかった。だからこそ、市場の意味で差別化された商品価値をキューバ以外の場で獲得したともいえる。当時、販売された音源のクレジットに「ルンバ」と記載され、エキゾチックな特質を前景化するようにプロモーションされたことは、決して無作為の誤植にあたるまい。

民の常識すなわち生活知としての「型」を共有せず、一緒に踊るという行為は成立しにくい。しかしながら、あらかじめ論じたように、ルンバには様々な越境にもとづく自由な舞台化の側面も色濃い。そうした曖昧さは日本の「民俗芸能」で目につく「型」の厳格さと趣を違える。したがって、ルンバの分析においては、民俗と創意という対極にもみえかねない裏表の性格を視野に入れる必要がある。そのような両義性がルンバという身体性重視のパフォーマンスを解明する鍵となりうるはずである。

8. 「アフロクバーノ」という概念の継承

独立建国に並んで大きな転機となった1959年成立のキューバ革命も、やはりアフロクバニズムに代表される愛国心の高揚を背景にしたといつてよからう。社会主義体制のもと、国立民俗舞踊団が文化大使のような位置づけで友好国へ派遣されたり、1990年代末から21世紀にかけて、「ブエナ・ビスタ・ソシアル・クラブ (Buena Vista Social Club)」の企画と連動して、「アフロキューバン・オールスターズ (Afro-Cuban All Stars)」と命名された人間国宝的な演奏家グループが国際市場で販売促進されたりといった事例は枚挙にいとまがない。それらは外交ならびに観光の振興を支える広告塔のごとく扱われ、キューバという国民国家の文化を世界にアピールしてきた。

オルティス主唱の「トランスカルチュレーション」という文化混淆の信条は、弟子たちによっても継承された。当人は革命成立後の1969年に没するものの、1961年以降の社会主義体制で文化政策の立案にたずさわった音楽学者は、大半が彼の門下にあたる。民衆重視の思考はマルクス主義の方針にも馴染む。

その潮流をふまえ、ルンバも民衆ひいては国民文化との結びつきを研究者によって喧伝されてきた。たとえば、精神的に国内フィールドワークを実施し、国营音楽公団EGREM主査、国立音楽博物館館長、フェルナンド・オルティス財団副所長などの要職を歴任したマリア＝テレサ・リナレス (María Tereza Linares) は、『音楽と民衆 (*La música y el pueblo*)』(1974) ほかの概説書で

ルンバという項目を自明のように扱う。加えて、キューバ革命以後の文化政策を決定づける第一回全国会議（1961）に出席したのは、同門のアルヘリエルス・レオン（Argeliers León）であった。その結果、キューバで暮らす職業音楽家は、社会主義体制の整備に沿って分野別の雇用機関へ配属され、公務員としてのノルマと受給につながれたが、ルンバの実践者も例外ではなかった。そうした行政システムも民俗学的な分類の蓄積に準じて構築された。

ここで、本題のルンバについて、レオンの記述を取りあげたい。彼の代表的な著作『歌と時代 (*Del canto y el tiempo*)』（1974 [初版]）は現地公立音楽学校で長らく教科書に選定されており、キューバ人に共通の歴史観を示す資料といえる。アフロ系芸能の各々にも相応の紙幅を割いているものの、とりわけルンバに関して専門の章を設けている。

まず、ルンバは「すでに宗教 (ritual) 音楽ではない」と述べ、「世俗 (profana) の音楽、娯楽目的の音楽、余暇の集合音楽」という定義が続けられる。踊りや歌に先行して祝宴 (フィエスタ) の慣習があり、植民地期に黒人との階級差を有した白人も、そうしたイベントでは疎外されなかったという。「踊りの世俗化 (secularización)」は生じなかったものの、「移植 (traslado) や借用 (préstamo)」でもなく、新しい環境に応じた動きや仕草が継承された。ゆえにルンバも複製ではなく、融合と再統合にもとづくバージョン (versión) すなわち新しい表現に相当した。それに添う歌も、スペイン民謡や宗教音楽の複製・移植・真似にあたらなかった [León 1974: 119-121]。

さらに、ルンバが「農民、特定のセクターに限られない集合性の点でプント (punto guajira) や宗教歌と異なる」[Ibid., p. 121] という指摘は重要であろう。なぜなら、キューバ革命以後の農民音楽は、「民俗音楽」の同枠に類別される他方の範疇だからである。それに増して、宗教音楽とも線引きされるという点は見逃されるべきでない。この箇所は、ルンバがヨーロッパのカトリック典礼におけるミサ曲と異なるだけでなく、土着カトリックをふまえて枝分かれしたアフロ系芸能そのものとも違うという表明にほかならない。

レオンが、「グループ形態の多くはカーニバルの祝宴に向けたコンパルサ (comparsa) に起因」[Ibid., p. 126] すると述べていることも、ルンバにまつわる「特定のセクターに限られない集合性」の側面を立証する。すでに分析を経たとおり、カビルド中心に伝承されたアフリカ由来の民俗音楽およびダンスは、多少なりとも宗教上の儀礼と結びついていた。アフリカでは、ポリリズムにも個別差があり、他部族のメンバーが儀礼において打楽器でセッションする

のは不可能とされるが、逆にフリースタイルのルンバならば可能といえる。

バフチン (Mikhail Bakhtin) のカーニバル論を待たずとも、祝宴は価値の転倒したコミュニティすなわち混沌とした創造の現場である。ルンバは宗教儀礼としてのリズム的な制約をとまなわないからこそ、多元的な国民の参加を許す。レオンの解説はその点を裏づける。彼はルンバにおける古態のひとつ (clave) が都市部の流行歌や土着演劇 (teatro vernáculo) のレパートリーに吸収されたことを指摘する。かくしてルンバは単なる音楽のジャンルを脱し、芸能全般を包摂する国民文化のスタイルを象徴するに至った。それは異種合成に依拠した「トランスカルチュレーション」の成果と呼ぶに値しよう。ルンバは暗黙知的な型の複合からなる身体技法の結晶であり、もともとポリリズムの雑種性に由来するという前提が創造的な土壌を支えてきたともいえる。

9. ルンバをめぐる「セクター」という概念

アフロクバニスモ以降のルンバは、実践上のみならず、思想上からも民俗に組み込まれた。その歴史を追ってきたが、今日の社会に適応した分節の構造に焦点を合わせ直すため、セクター (sector) という概念に視角を移したい。

この言葉を使う場合には、2段階のフレームが想定される。ひとつは実践者の集合をめぐる振り分けであり、アフロや農民といった属性の区別に対応する。先述のように、それぞれがコミュニティの次元で文化資源の享受者兼供給者と重なりやすく、必ずしも金銭の収支を必須としない。もうひとつは経済全般における役割分担のごとく、企業複合体の所轄部署に比類される機構上の線引きにあたる。それはオリジナルや複製メディアの制作者を筆頭として、卸や小売などの流通はもちろん、伝達や波及を請け負う放送や報道機関ほかの媒介者と符合する。単一企業が全過程を管理する余地もあるため、集団規模は大小様々ながら、いわば相互補完的な業種の縄張りに準ずる。いずれにせよ、利益追求という条件が共有される。本稿においては主として前者に注視してきたものの、国全体が緩やかな市場開放に向かう現代キューバでは、販売促進を前提とした後者の意味合いが強まっているように見える。

そもそも社会主義は分業の思想である。そうしたマクロ経済のイデオロギーにもとづく体制下では、国家が収支活動を統御するため、文化産業にも政治の意向が反映される。音楽に直結する最初の労働者グループがレコーディングや販売のセクターであり、そこに広報を交えて、適材適所の役割が配分される。

ただし、「エル・マニセーロ」が世界的なルンバ流行をもたらした1930年代、すでにキューバ国内の音楽産業は確立されていた。

文化経済学の専門家として、ハバナ大学の博士号ならびにMSc.とMBAを取得したホアネス・アブレウ=アシン (Johannes Abreu Asin) の概説では、1940年から50年代に勢いづいた市場競争のなか、国内レーベル (Panart) と北米レーベル (RCA Victor) が共存し、ともに国際化への貢献を果たした。さらにキューバ革命は、個人企業接収という構造改革による両者の経営統合をうながした。その延長で1964年に創始された音楽公団EGREMは、国民文化審議会 (Consejo Nacional de Cultura) の指揮を受け、1990年代初頭まで社会主義の枠内にとどまる音楽制作の生産と流布を一括管理するに至った [Abreu Asin 2011a : 48]。

しかしながら、1990年代前半の深刻な経済危機は、かような指針を国家規模で鞍替えさせた。社会主義のもとで無償の内需を建前としてきた芸能実践は、外貨獲得をもたらす輸出財としての意義を従来以上に検討され始めたのである。

再度、アブレウ=アシンの展望に戻ると、1990年代初頭、社会主義ブロックの消滅や、導入されたCDほかデジタル技術の発展で弾みをつけた新しい挑戦は、キューバの音楽産業にも戦略転換を余儀なくさせた。国営新団体の樹立、外国人による投資増加、国際市場への参入、ブエナビスタ・ソシアル・クラブ (既出) の成功などが、以後10年ほどで起きた [Abreu Asin 2011a : 48]。

その結果、EGREMの一括管理は薄れ、旅行業を代表とする他のセクターも音楽コンテンツの商取引に参画し、消費者のターゲットを絞り込まれた複数のレコード会社すなわち国内レーベルが新設されるに至った。それらは基本的に独立採算制に立脚することから、市場戦略も必然的に分散した。キューバ革命直後の政策が国民文化創造の空気に動機づけられていたのに対して、分業上の労働単位であった各セクターの自律性が急速に増したわけである。

アブレウ=アシン自身も、2003年にハバナで創始されたコリブリー (Colibrí) というレーベルにおいて、2014年まで経営ならびに営業を担当した。彼の多用するキーワードがセクターであり、その呼称を労働種別に応じた各組織に割り振るが、主たる関心は音楽産業における相互の有機的関係に注がれる。

彼が2011年に在ハバナのアメリカセンター (Casa de las Américas) で実施した発表レジュメを参照しよう。冒頭の「文化と経済」という項目では以下のように述べている。

文化は、芸術的・文学的表現の集合体として、経済の対象であり、同時に、利益と芸術的サービスの生産は以下の間できわめて密接な関係を示す：象徴的創造・資本・労働。[Abreu Asin 2011b]

添付の図では、3者が三角関係で結ばれ、それが「周囲の環境 (entorno) ?」といえるかどうかを問うている。とりわけ「資本」だけが太文字表記される点は、文化が「経済の対象」であると明言されるのに合わせ、従来の社会主義にない兆候として注目される。以後、「情報化社会の社会経済的文脈」をめぐる分析が続き、「新しい情報技術および遠隔コミュニケーション」の観点が追加されるとおり、情報と技術のリノベーションが議論の核をなしていく。

そのように文化組織および企業体の新しい動向をまとめるなか、文化財保護にも言及してはいるが、アブレウ=アシン本人の意図は創作機会 (oportunidad) を取り巻く各セクターのネットワークを図解することにある。「機会」のように不確実な可変の余地を中心概念にすえている時点で、すでに国家主導の生産計画方式から投機的な市場競争に向かう体質の推移がみてとられる。

また、別の著者ミチャエル・ペレス=マリーノ (Michael Pérez Marino) がハバナ大学に提出した学位論文 [Pérez Marino 2011: 5-7] をたどると、革命から間もないキューバのレコード産業は「国民アイデンティティの一部として音楽の遺産を保護するという目的を帯びた」が、反面、「初期の年月、産業には文化の次元が与えられただけで、ビジネスとしての次元という機会は試されなかった」と指摘されている。

それとは裏腹に、「音楽産業に関するグローバルなレベルの現代的傾向」と題する章になると、「[音楽産業は] グローバリゼーションのプロセスに起因し、異なる地域間の文化交流に強く影響するセクター」 [Pérez Marino 2011: 17] と再定義され直すのである。それは時代の推移に応じた方向転換を示唆するといつてよからう。

上記のような社会変動過程における新たな機会 (oportunidades) として、旅行業の発達、世界をみすえた市場開放、政府主導の戦略的措置といった指揮体制は、いずれもライブ公演やレコード化をめぐる商取引に傾斜した。そこで浮上したのが、業種相互すなわち各セクターによる関係の必要性であった。

つまり、アブレウ=アシンらが分析する今日の国内経済において、セクターという概念は、社会主義国家という企業複合体のパーツを意味する。その言葉は、もはや黒人、女性、農民のような内需における実践者の区別を指すのでは

なく、むしろ経済的な分業を前提とする媒介者の個別部門といった位置づけで使われるようになったということである。たとえば、観光のセクターは外国人リスナーの集客や投資家誘致に直結する。その点で、いち早く音楽との交差を示してきた領域は、映画制作のセクターといえよう。

革命成立直後の1959年に設立された映画公団ICAICの作品群でも、ルンバは特別な意義を帯びた。実例中、アレア (Tomás Gutiérrez Alea) 監督の名声を世に知らしめた「低開発の記憶—メモリアス」(1968) は、カーニバルともつかぬルンバの冒頭シーンから始まる。その狂乱的な演奏風景は、いまひとつ革命の熱波に乗り切れない冷めた主人公のアンニュイな心情と好対照をなす。同監督「最後の晚餐」(1977) は、植民地時代の砂糖プランテーションを舞台にみため、農園主が奴隷制も分業のひとつ足りうるかを尋ねるが、自己満足のキリスト教的偽善が溢れる宴席において、黒人たちがあざ笑う様子で歌って踊る姿はルンバの原型そのものである。彼らの内部に出自本位のヒエラルキー構造も保たれ、カビルドを連想させるが、呪術の知識で自然と一体化して脱出を成功させるシマロン (逃亡奴隷) は土着カトリックたるサンテリア成立を予感させる。同じく「公園からの手紙」(1988) は、建国から10年余りの西部地方マタンサス (Matanzas) という古都を背景にする。ノーベル文学賞作家ガルシア・マルケス (García Márquez) の逸話をモチーフとして、科学至上の新しい時代に若い男女の恋文を代筆する老詩人を描く。ご当地音楽ダンソン (danzón) の演奏に加え、ルンバで最も標準化された下位分野グァグァンコーのベテラン歌手が娼館でソロの即興詞を吟じるカットは、この由緒ある港町がルンバ発祥の要所に数えられてきたという蘊蓄をもつならば、ごく普通に納得できるはずである。かくしてルンバは、比喩的なメッセージを託され、映画の各場面に挿入される。

ただし、過去の映画における劇中のルンバは、あくまで国民文化のシンボルであり、実践者たちも民俗を体現するアクターにほかならない。つまり、旧来と同じ意味でのセクターにあたるという差し支えあるまい。では、商品化と結びついた今日のルンバはいかなるポジションを占めるのか。

観察が一巡したところで、『グランマ』(4月1日掲載) [Lam 2016] の記事に立ち返ると、ローリング・ストーンズの訪問時、歓迎の宴席における余興で彼らに引き合わされたキューバ人音楽家たちがいた。具体的には、ルンバを専門とするグループ (Osai del Monte) はいわずもがな、ソロ演奏家の2名 (Eduardo Córdova, Haila Monpié) は、これまでアフロクバーノのセクター

へ類別されてきたような人々であった。若い女性からなるダンス・カンパニー（Habana Compás Dance）のメンバーらも、形質からすれば、いわゆる白人に見えるが、演目の大半はアフロ系芸能、とりわけルンバを洗練させたアレンジで翻案される。

レセプションの会場は、EGREM直営のライブハウス（Casa de la Música）であった。したがって、それらは国家が西側市場の大物に印象づけたい面子ともいえた。そしていずれもアフロクバーノ文化の色調が根強いという点は共通する。もちろん、業界再編により、EGREM自体も相互に競合する娯楽商社のひとつに転じつつある。とはいえ、依然として国家の方針から逸脱しないことは事実である。それを最優先した人選という文脈を理解しなければならない。今回、音楽セクターの元締めたるEGREMがローリング・ストーンズのミック・ジャガーに売り込もうと試みた国内のアーティストやグループは、かねてよりアフロを名乗る実践者のセクターに帰属し、披露したジャンルもルンバまたはその系譜に布置される。このようにルンバは、国際的な市場競争でも対抗力が発揮されるだけの潜在的人気を暗黙裡に内包させてきたのである。その萌芽は生活知たるルンバをあえて「民謡」として読み替えた「エル・マニセーロ」の脱文脈的な販売促進にあった。

10. 考察

以上、キューバのローカルな文脈に即してルンバの諸相を追ってきか、ここで本稿の根本を揺るがしかねない絶対的な問いに突き当たる。旧来的なルンバのスタイルは今後も継承されていくのか。米国との国交回復などで経済自由化が進むなか、仮にアフロ概念や共同体（旧セクター）が解体し、社会主義政府による特権的な保護を失うようなことがあれば、ルンバの実践者は自身の慣れ親しんだ営みの存続価値を何にみいだそうとするのか。

もちろん、アドルノ（Theodor Adorno）ほかのフランクフルト学派が文化産業という概念を打ちだして以降、ポピュラー文化研究の分野でも、マルクス主義の再検討はイデオロギー（主流の思想）と経済活動（生活基盤）の相克を賛否両面から問い直してきた。たとえば、アルチュセール（Louis Althusser）による「イデオロギー装置」論や、ブルデュー（Pierre Bourdieu）による「文化資本」論などの貢献をあげることができるであろう⁹⁾。

加速する越境を機に民俗の商品化が進んだとして、グローバルな市場のなか

でローカル性を捨象することは差別化の好材料を放棄することになりかねない。ただし、暗黙知に準じるローカル・ルールが頑強すぎると、それに馴染めない多数派の顧客獲得を逃すという弊害ももたらす。とりわけ身体技法に頼る音楽やダンスといった芸能の場合、かようなジレンマは増大しやすい。

ゆえに粗野から洗練、民俗から舞台化に向かう過程においては、規範の文脈をリセットし、新規に再構成する創造性すなわち対象化という手続きが不可避とされる。それは民俗芸能が他者に売れるか売れないかを決める因子となる。

その際、市場における需要と供給のバランスを見定め、過不足ない匙加減で裁量を発揮するのが、ゲートキーパーとしてのプロデューサーもしくはそれに類する存在といえる。マーケティング戦略にもとづくターゲットの選択が妥当となった時、市場のグローバル化は実現されていく。米国人大物ギタリストのライ・クーダー（Ry Cooder）が企画したブエナビスタ・ソシアル・クラブという古老グループの世界進出は最たる成功例である。今回、キューバの業界がミック・ジャガーに求めたのも、仲介役としての宣伝効果にはかなるまい。

しかしながら、アブレウ＝アシンらの論考からみえてくるのは、国内消費者の一貫した不在である。アフロクバーノほかキューバ国民は、どのセクターであれ、あくまで文化資源の供給者であり、利潤を期待される他者すなわち顧客として想定されていない。それが社会主義である。その意味で、資本主義社会の市場細分化（MS）戦略、セグメンテーション重視の「分衆論」は原理上も適用されない。そもそもセクターとは、全体における分節をあらわす。見方をかえれば、あくまで全体が想定された場合にでてくる概念である。キューバ国民は「消費者」にあらず、よって享受者のセクターとしては枝分かれしても、個々は国民文化を担う者の一部にすぎない。その点は、ルーティンワーク遵守で余暇をえた社員が同時に大量消費のターゲットを兼ねるような欧米型市場との違いである。

社会主義は成員の分業を前提としており、適材適所の配置によって平等性を保証する国民国家の建設という理念に牽引される。キューバ国内の音楽、特にルンバをめぐる享受者のセクター、制作者のセクターはともに他のセクターと不可分に絡み合い、国民文化の総体を織りなしてきた。ただし、ターゲットとしての消費者は別の場所すなわち海外に想定されるため、内需が経済の基幹をなすわけではない。キューバはあくまで社会主義国であり、純粋な資本主義のマーケティングとは構造的にも一線を画するのである。

実際のルンバは、キューバ現地で「民俗音楽」に分類されるかたわら、それ

に縛られることはなく、国際市場でも次々と舞台化された。ただし、ローカルなスタイルは簡単に崩れない。そこには、自文化と異文化の拮抗する緊張関係が常に胎動している。それがグローバルな潮流における再ローカル化するなかでグローカリゼーション¹⁰⁾の下地であり、ルンバはその条件を満たしつつ成熟を続けるはずである。

本稿では、あくまでルンバという芸能に焦点を合わせてきたが、程度差こそあれ、この国の音楽文化は相似の軌道を描きうる。現代のキューバは資本主義と社会主義が化学反応を起こす創造の場、ダイナミックなコンタクトゾーンとしての期待を全世界から集めている。一方、国際的な市場競争のなかで個性を埋没させ、文化的アイデンティティを消失しかねないリスクも併せもつ。それは、実像であれ想像であれ共同体に基盤を置く民俗の普遍的な宿命であろう。

11. 最後に

キューバ国内におけるルンバの実践と国外の実践に乖離があることは、これまでみてきたとおりである。ただし、グローバル化が自明視されて久しい時代において、キューバ社会の変容も勢いを増し、過去の体験だけで現在の国情を語りきれないことは認めざるをえない。マクルーハン (Marshall MacLuhan) のメディア論がいち早く看破したように、とりわけメディアの革新は人間関係にも影響を及ぼしうる。ITに代表される個人の発信媒体が浸透しにくかったキューバにおいても、今日、フェイスブックほかSNS活用がみえている。それでも、対面性を重視するようなルンバのフリーセッションが、音楽のスタイルを様々に更新させる源泉となってきたことは、いくら強調しても誇張にあたるまい。今後の課題をあげれば、結局は日々の現実をつぶさに観察し書きとめていく人類学の鉄則に尽きよう。

参考文献

- Abreu Asin, Johannes. 2011. "Perspectivas de la industria de la música en Cuba," *Clave*, 2da Etapa, Año 11 (2-3), pp. 48-55.
- Abreu Asin, Johannes. 2011. "Nuevas tendencias en la organización cultural," *II Taller de producción y gestión cultural, Casa de las Américas*.

- Acosta, Leonardo. 1993. *Elige tú, que canto yo* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- Acosta, Leonardo. 2003. *Cubano Be, Cubano Bop: One Hundred Years of Jazz in Cuba* (Washington: Smithsonian).
- Carpentier, Alejo. 1980. *Ese músico que llevo dentro* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- Domínguez Benejam, Yarelis. 2000. *Caminos de la musicología cubana* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- Hosokawa, Shuhei. 1999. "Strictly Ballroom. The Rumba in Pre-World War Two Japan," *Perfect Beat*, vol. 4/3, pp. 3-23.
- Howard, Philip A. 1998. *Changing History: Afro-Cuban Cabildos and Societies of Color in the Nineteenth Century* (Baton Rouge: Louisiana State University).
- Lam, Rafael. 2016. "Rolling Stone en la Habana," *Granma*, 1 de Abril.
- 倉田量介. 2003. 「観光大国キューバを再訪して：普通の人々が享受する街角の音楽とは」『ラティーナ』(598), pp. 17-19.
- Lapique Becali, Zoila. 1963. *Catalogación y clasificación de la música cubana* (La Habana: Biblioteca Nacional "José Martí").
- リー, エレン. 1992 (1988). 『アフリカン・ロッカーズ』(鈴木ひろゆき訳), JICC.
- León, Argeliers. 1974. *Del canto y el tiempo* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación).
- Moore, Robin. 1994. "Representations of Afrocuban Expressive Culture in the Writings of Fernando Ortiz," *Latin American Music Review*, 15 (1), pp. 32-54.
- Ortiz, Fernando. 1992 [1921]. *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes* (La Habana: Editorial Ciencias Sociales).
- Pérez Marino, Michael. 2011. *Prospectiva estratégica: Oportunidad de anticipación frente a los desafíos de la Industria Fonográfica Cubana* (La Habana: Universidad de la Habana).

Pichardo, Esteban. 1985 (1875). *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales).

Roberts, John Storm. 1993. *Black Music of Two Worlds*, 2nd ed. (Florence, Ky: Wadsworth).

Roberts, John Storm. 1999. *The Latin Tinge : The Impact of Latin American Music on the United States*, 2nd ed. (New York: Oxford University Press).

-
- 1) カギ括弧の使いかたが煩雑になるが、ルンバには複数の語法があり、本稿ではそれ自体も分析対象とするため、狭義を強調したい場合に付与する。
 - 2) 結成当時からビートルズに匹敵する世界的人気のロックバンドとして知られ、彼ら自身の希望により、中南米ツアーの最後をあえてキューバで締めくくった。
 - 3) 入場できず、野外ビジョンで視聴した観客も多かったため、数字にバラツキがみられる。
 - 4) 文化の「客体化」についての議論は、語ることの権利をめぐる問題として、日本でも盛んに繰り返された時代がある。本稿でも、その語義を踏襲するが、objectの直訳は「対象」であり、文字どおりにオリジナルの文脈を無視したモノ化に本来の争点があると考える立場から、以後、「対象化」という訳語を採用することとする。
 - 5) ウーゴ・ブランコ (Hugo Blanco) であり、日本語によるカバーも多い。
 - 6) ラップにおける即興の言い合い。アメリカ文化研究の大和田俊之による論考などを参照されたい。
 - 7) 後述するカピルドの歴史とも重なるが、生活上の相互扶助などが該当する。
 - 8) 日本の事例であるが、言語を援用した身体技法 (芸) の学習過程については、拙稿「暗黙知か一期一会か：「大衆演劇」はどこからきたのか」『マテシス・ウニウエルサリス』(2015) で詳しく論じた。
 - 9) 以下、企業の操作をふまえたマス・マーケティング論、それと対置される市場細分化 (MS) 戦略、セグメンテーションならびに「分衆論」、対抗するサブカルチャーの動きについては、拙稿「ポピュラー文化と社会学：アプローチをめぐる考察」『人間関係学研究』(2014) などを含めて参照されたい。
 - 10) 「グローカリゼーション」はグローバルとローカルを結びつけた造語であり、本来的にはマーケティングの実践から生まれた概念にあたる。それを文化の翻訳という観点に絡めた分析を拙稿「日本発の演劇にみるグローカリゼーション」『グローバル研究』(2015) で試行したことがある。