

ペルー・アンデスのフォルクローレ

青 木 芳 夫*

La música folklórica andina del Perú

Yoshio AOKI

要 旨

本稿は、二つの部分から構成されている。最初の部分では、ペルー・アンデスのフォルクローレの歴史を文化的混血という視点から分析し、特にインディヘニスモ作家として知られるアルゲータスがこの視点から論じていることを紹介する。第二の部分では、具体的事例としてチャランゴ奏者のハイメ・グアルディアの音楽CDを、ケチュア語とスペイン語の混合、キー・ワード、音楽形式に分けて分析する。

I はじめに

本稿作成の契機となったのは以下の3点である。つまり、①青木と共同研究者アンヘリカ・パロミーノの両名が音楽CDリラ・パウシーナ『伝説のリラ・パウシーナ』および東宝映画『絆』主題歌「パリオニータ」の聞取り・日本語訳を担当したこと、②パロミーノが今年度奈良大学において「西洋史史料実習」でケチュア語会話を教えていること、そして③青木が参加している国立民族学博物館の共同研究会のテーマがラテンアメリカにおけるメスティサーへ、つまり混血（文化的混血を含む）であり、フォルクローレにもまた文化的混血の要素がおおいに認められること（ただし、同研究会における青木のテーマは、言語における混血である）。

次に、本稿において考察を展開するに当たっては、前掲の『伝説のリラ・パウシーナ』を中心資料としつつ、音楽CDハイメ・グアルディア『エル・チャランゴ・デル・ペルー』によって補足する。前者のCDでは、青木とパロミーノが全曲を聞取り・翻訳したことに加えて、選曲者（田中勝則）が原盤の録音年代を推定してくれている。

田中によれば、ハイメ・グアルディアは、1933年ペルー南部山岳部のアヤクーチョ県バリナコーチャス（「フラミンゴの湖」の意味）郡パウサの町出身のチャランゴ奏者である。彼に加えて、従兄のハシント・ベベ（ギター）とアプリマック県出身のルイス・アクーニャ・ナカヤマ（セカンド・ギター）の3人を中心メンバーとするグループがリラ・パウシーナ（「パウサ

の「竖琴」の意味)であり、首都リマで50年代からプロ活動を開始した(当初はマンドリン奏者を加えた5人編成のコンフォートだったが、やがてこの3人編成になる)。そしてSP時代の53年に初録音をし、EP時代を経てLP時代には計6枚のアルバムを残し、85年頃にグループは解散したという。グループ活動以外に、グアルディアはソロ活動も積極的に展開し、また国立民族芸術学校で後進の指導に当たってきた。

II 文化的混血としてのアンデスのフォルクローレ

文化的混血の視点からペルー・アンデスのフォルクローレの歴史を眺めるならば、どうなるだろうか。日本では浜田滋郎、そしてペルーではアルゲダスがいち早くこういう視点を提示している。

そのアルゲダスが注目するメスティーンというの、メスティーンといっても特に「半メスティーン」「チョロ」と呼ばれる人々であり、「ペルー山岳部ではインディオよりも上位の社会階級ではあるが、経済状態はすべての面で上というわけではない」ような人々である。彼らの音楽的表現は、先住の祖先と全く同じである、とアルゲダスは指摘している。

コーエンは、スペイン語で歌われるのがメスティーン系のワイン、ケチュア語で歌われるのがインディオ系のワインと、非常に大雑把に分類しているが、世界フォルクローレ週間の成果を公表したCEPESのパンフレットは、まずワインの多様性・分化・複合性を指摘している。そして、大きくインディオ系ワインと領主系ワイン(そしてこれらの中にメスティーン系ワインが位置する。)に分類する。両者の対照性を表にすれば、以下のようなになる。もちろん、中心となるワインはインディオ系のワインである。

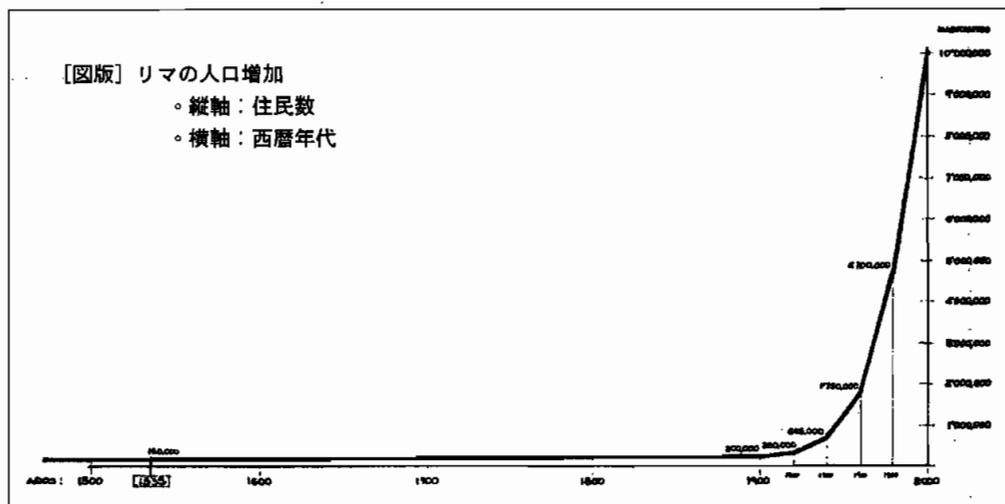
	インディオ系ワイン	領主系ワイン
楽器	アルパ、ヴィオリン、チャランゴ、クラリネット、ティンヤ等	ギター(特にアヤクーチョ県ワマンガ市製)
メロディー	軽やか、祝祭的(プクリャイに近い)	スロー・テンポ、物悲しい、ハラウィの直系
抑揚	早くて、切るように	ゆっくり、行の最後の音節で一呼吸を置く
歌詞	隠喩的な愛情表現	告白的、ロマンティックな愛情表現

その他、地方間・共同体間の差や、歌詞のテーマの多様性、さらに古典的ワインと近代的ワインというような分類例が提示されている。

しかし、もっと興味深い視点に立っているのが、リョレンス=アミコである。彼は、ペルー・リマにおける民衆(ポピュラー)音楽を「クリオーリョ系」(サロニックなヨーロッパ系音楽が場末のアフロ=ペルー系音楽と出会うことによって誕生)と「アンデス系」に分類し、別々に分析した上で、最後に総合的に「フォルクローレ性からポピュラー性へ」という方向で考察している。彼は、1940年代までは「クリオーリョ系リマ」へと変貌しつつあった首都が、1950年代以降はアンデス系民衆部門が優勢な文化的表現の一大増埒と化していくこと、そしてワインに代表されるアンデス系の民俗音楽(フォルクローレ)がレコード化やラジオ放送の影響により脱フォルクローレ化することによって民衆(ポピュラー)音楽の一部門として確立されていくことを立証している。

このような民衆音楽への発展過程を支えたものが、例えばホセ・マトス=マールが「民衆の氾濫」と呼んだような、あるいはリマの都市計画に長年携わってきた一研究者を嘆かせるほど

の、農村部から都市部への、特に首都リマへの民衆の大移動（図版参照）という社会経済的な一大現象であっただろう。実際、50年代に本格化する都市化は、山岳部から大量の人間を沿岸部の都市に移動させるとともに、人間と一緒に文化をもたらした。その文化の一つが音楽であり、山岳部出身者の増加とともに音楽市場をも支えるようになった、と考えられる。フォルクローレ大会が開催されるコリセオ（球技場）のようなところに蝟集し、望郷の思いを抱きながら、同じような境遇の仲間たちとひとときを過ごす、そういうアンデス出身の都市移住民の姿を想像することは、それほど困難ではない。



出典：Fünther 1992: 37

また、アルゲダスは、元から都市に住んでいた住民の、ワイノなどのアンデス系音楽に対する見方が変化していったことを指摘している。つまり、1962年6月に『エル・コメルシオ』紙に掲載された記事の中で、アルゲダスは「25年ないし30年前ごろ [1930年代から40年代半ば] まではインディオ音楽と呼ばれた音楽は、首都ではエキゾチックでけばけばしく、したがって珍奇な見本として受け取られていた」と指摘している。首都の俗衆や「ヨーロッパかぶれのペルー知らず」の旦那衆（セニョーレス）にとっては、先住民の音楽は「原始的」で「野蛮」、「単調」なものにすぎず、舞踏もまた「後進的」な伝統の見本でありペルーの恥部のようなものであった。（一方、純ペルー的な唯一の舞踏として持ち上げすぎる傾向にもアルゲダスは批判的であった。）しかしながら、民衆芸術や土着芸術に対する関心の世界的な高まりとともに、ペルーでもまず最初にいわゆる教養層（知識人や芸術家）の間で関心が生まれ、それが富裕階級をも動かすことになる。支配階級の多くや一部、そして大半の中間階級は、従来の蔑視（や、その反対の、無責任な賞賛）から、よい意味での好奇心へと評価を変えていき、さらには真の関心へと大きくなっていったのである。

ワイノなどが「民俗音楽」から「民衆音楽」へと変化していくためには、こういうようなイメージの変化もまた重要な一要素であったはずである。

Ⅲ ハイメ・グアルディアとリラ・パウシーナ

下表は、『伝説のリラ・パウシーナ』に収録された全23曲（うち2曲は演奏のみ）と『エル・

チャランゴ・デル・ペルー』収録の全21曲(うち12曲は演奏のみ)に関するものである。特に、形式、ケチュア語度、キー・ワードに注目してみた。なお、巻末資料の5曲については、スペイン語の部分に斜体字で表している。

田中によれば、『伝説のリラ・パウシーナ』の1から8までが50年代の録音、9から11までが60年代、12から15までが60年代後期、16から19までが70年代、そして20から23までが1983年の録音ということになる。以下では、この表に従って、その特徴を紹介していく。

資料① 『伝説のリラ・パウシーナ』の構成

曲番	題 目	形 式	ケチュア語度	キ ー ・ ワ ー ド	作 者 等
1	パウサの里	ワイン	×	パウサ、望郷、スペイン人	Guardia
2	私のギター	ワイン	△	ギター、花、恋慕、ネグラ・サンバ	Acuña 脚色
3	チリモヤの花	ワイン	×	チリモヤの花、恋慕、チョリータ・ネグリータ	Guardia
4	あなたを探して	ヤラビー	◎	小鳥、恋慕、放浪	Pebe
5	マーガレットの花	カルナバル (ワイリャチャ)	△	マーガレットの花、パウサ広場、恋慕、飾り紐	Guardia
6	おお サラサラ山	ワイン	×	サラサラ山、望郷、チャランゴ、よきペルー人	Guardia
7	愛しいお母さん	ワイン	×	お母さん、思慕、冷たい世間、孤独	Guardia
8	独りぼっち	ヤラビー	×	孤独、あなたの不在	Pebe
9	パリーナコーチャの娘	ワイン	×	パリーナコーチャの娘、高原の花、インカ人、魅惑の混血	A. Franco
10	墓地に生える草	ワイン	○	墓地に生える草、放浪、イパリアの山	Guardia
11	愛の鎖	ワイン	—		C. La Noire
12	わが故郷の思い出	マリネーラ	—		D. R.
13	恩知らずな女	ワイン	×	恩知らずな女、恋慕	Guardia
14	甘美な愛	ヤラビー	×	鳥、花、恋慕	Pebe
15	悲しい心	ワイン	×	別離、孤独	A. Guardia
16	鴨の恋人たち	ワイン	○	パリーナコーチャ、鴨、恋慕、ネグラ	Guardia
17	白い鳩	ワイン	○	白い鳩、孤児、放浪	Pebe
18	悲しや私の運命	カルナバル	○	恋慕、カルナバル、飾り紐	Guardia
19	私の人生は嵐のよう	ワイン	△	人生、山々の鳥、孤独	C. Herrera
20	カーネーションの花	ワイン	△	カーネーションの花、恋慕、プラム	Guardia
21	裏切った女	マリネーラ	×	鳩、恋慕、裏切った女	Acuña
22	さようなら さようなら	ヤラビー	×	恋慕、旅立ち	Pebe
23	私を忘れないで	ワイリャチャ	△	カルナバル、葵の葉っぱ、恋慕	Guardia

資料② 『エル・チャランゴ・デル・ペルー』の構成

曲番	題 目	形 式	ケチュ ア語度	キ ー ・ ワ ー ド	作 者 等
一	サンティアゴの行進曲	フォルクローレ	—		D. R.
二	カケーロ	ダンス	—		D. R.
三	私とともに君は行く	ワイン	×	白い鳩、死にゆく者、恋慕	Guardia
四	旅する燕	ワイン	×	燕、恋慕、別離	Pebe
五	パリオニータ	カルナバル (ワイリャチャ)	○	パリオニータ、恋慕、ポン チョ、ワンカワンカの大河	Pebe
六	タンポバンパのカーニバル	フォルクローレ	◎	タンポバンパの男、恋慕、 ウィファアラ、血の川	Arguedas 採録
七	太陽の乙女たち	フォクス・イン カイコ	—		J. Bravo
八	私を忘れないで	カルナバル	—		Guardia
九	我がカーニバル	ワイリャチャ	—		Guardia
十	魅惑のカモメ	ヤラビー=ワイ ノ	—		D. R.
十一	いつも君を思い出している	ヤラビー	×	太陽、恋慕	Guardia
十二	誰が愛なんて言ったのか	ワイン	×	林檎の木、恋慕、シエラ	Guardia
十三	愛しの小鳩	ワイン	○	小鳩、恋慕、オレンジ、旅 立ち	Guardia
十四	アヤクーチョの町よ、さ ようなら	ワイン	—		T. Medina
十五	私と一緒にいこう	ワイン	—		A. Gutierrez 採録
十六	我が悲しみの声	ヤラビー	—		M. Melgar
十七	インコよ 歌っておくれ	ワイン	△	インコ、魚、恋慕	Guardia 脚色
十八	明日私は旅立つ	ワイン	×		Guardia
十九	ムナスパカ・スヤイクワイ	ワイン	—		Guardia 採録
二十	ツグミ	ワイン	—		folklore
二一	心よ、なぜ悲しいの？	ヤラビー	—		Guardia 採録

(a)形式

形式別にこれら二枚のCDに収録された曲を数えれば、以下のようになる。

資料③ 形式別の分類

	伝説のリラ・パウシーナ	エル・チャランゴ・デル・ペルー	計
ワイノ	14	10	24
ヤラビー	4	3	7
ヤラビー＝ワイノ	0	1	1
カルナバル・ワイリャチャ	3	3	6
マリネーラ	2	0	2
folklore	0	2	2
ダンス＝ブーノ	0	1	1
フォックス・インカイカ	0	1	1
計	23	21	44

この表を見ても、ワイノ、ヤラビー、カルナバル（ワイリャチャ）が主として収録され、特にワイノが半分を占めており、グアルディアとリラ・パウシーナが最も得意とするのがワイノであることが分かる。また、表中のfolkloreというのは「作曲」に対する「伝承曲」というほどの意味であり、そのうちの一曲「タンボバンパのカーニバル」は、その名のとおり、アプリマック県のカルナバルの曲である。

[カルナバル]

パロミーノが奈良大学の授業で取り上げた「パリオニータ」（巻末資料④）は、この形式の曲である。リズムカルで、学生にも覚えやすい曲だったようである。実は、この曲は東宝映画の『絆』（1998年6月封切り）の主題歌に採用され、サウンド・トラック盤では原曲以外に、ケーナによる演奏曲、オーケストラ仕立ての曲、つまり三様の「パリオニータ」を試聴することができる。このサウンド・トラック盤を試聴して原曲と比較すると、後二者は非常に物悲しい印象を受ける。アンデス系の民衆音楽のメロディは、半音抜き、ドレミソラの五音音階であり、日本の伝統的な音階に似ており、そういう意味ではわれわれにとって親しみやすいわけであるが、原曲をはじめとしてカルナバルの曲は、本来集団で踊るための曲であって、それほど物悲しくはない。

そもそもカルナバルは、カトリックの暦における謝肉祭のことである。南アメリカでもブラジルやボリビアのカルナバルがもっとも有名で観光スポットとなっているが、南アメリカ全土で広く行なわれている行事である。ケチュア語ではプクリャイ（pukllay）と呼ばれ、直訳すれば「遊び」という意味となる。特に未婚の男女にとっては知り合いになる好機であり、踊りながら、歌を掛け合う場となる。したがって、「カルナバル」という形式の歌は、本来明るい歌であるとともに、恋慕をテーマとしている。資料の表のキー・ワードの項目を一瞥しても、このことは明白である。

最もカルナバルらしい曲は「マーガレットの花」であり、田中は「2拍子系のハネるような感覚のリズムで、おそらくヨーロッパのマーチが土着化して生まれた形式だと思われる」と解説しているが、「私を忘れないで」（巻末資料⑤）やアプリマック県の伝承曲である「タンボバンパのカーニバル」（巻末資料⑥）もまた、カルナバルの曲である。踊りの様式の一つであるウィファラというのはもともと「旗」を意味しており、「ウィファリタイ、ウィファラ……」のところでは、旗を振り回しながら踊るという、非常に躍動的な踊りである（図版参照）。採

録したのはインディヘニスモの代表的な小説家でもあるアルゲータスである。このアルゲータスは、早くも40年代から、それまで蔑視されてきたアンデス系の民衆音楽の普及に貢献した人物であり、もちろんグアルディアをも高く評価していた。

〔ヤラビー〕

次に、グアルディアよりもむしろペベのほうが得意としたとされるヤラビーは、先スペイン期のハラウィに由来する、踊りのつかない抒情歌曲であるが、浜田によれば、今日一般的に行なわれているヤラビーは、19世紀初に南部高原の町（といっても沿岸部に接した町）アレキパで確立された「メスティーソ風のヤラビ」であり、三拍子のリズムとメスティーソ風音階、つまり3/4拍子に6/8拍子の感覚がまじってくる音階をメロディーに持つ。アルゲータスは、ヤラビーは「インディオからはだいぶん分化したメスティーソ系民衆により創作された」、また「ヤラビーは、何か大きな希望が失われてしまったときか、何か悲痛を感じたり伝えたりしたいときに、歌われるだけである」と、指摘している。巻末資料には、ペベ作曲の「あなたを探して」（資料⑦）を掲載した。

〔ワイノ〕

ワイノは、ヤラビーが聴くための形式だったとすれば、踊るための形式である。カルナバルやワイリャチャもまた踊るための形式であるが、ワイノは日常的な、カップルによる踊りのための形式であり、踊りを終了するための「エストレピーリョ」という部分、テンポを上げてクライマックスに導く部分が、かならず最後に来る。そのワイノは、先スペイン期以来の伝統として、タンタタ・タンタタという二拍子系のリズムと、ドレミソラの五音音階のメロディーを特徴としている。巻末資料に収録した「カーネーションの花」（資料⑧）は、エストレピーリョの部分が非常に鮮明な舞曲である（ただし、実際にCDを試聴しなければこのことは分からない）。アルゲータスは、ワイノを「インディオ＝メスティーソ系ペルーの普遍的な歌曲」と見なし、「歌詞は急速に変化してしまい、ほとんど各人各様といってよいほど、ありとあらゆる形態をとるようになったものの、ワイノの音楽はほとんど変化しなかった。今日のインディオもメスティーソも、百年前の人々と同じように、自分たちの精神と感動のすべてをそのまま表現するすべをこの音楽の中に見だし続けている」と指摘している。あるいは、「南部のこのメスティーソ〔スペイン語化されたメスティーソ〕は、スペイン語しか読めず、スペイン語で教育されたにもかかわらず、歌うときには、ケチュア語のほうが上手に、そしてもっと正統的に歌えるのである」とも、指摘している。

〔図版〕 ウィファラ



出典：Catacora 1981：101

(b)ケチュア語度

ケチュア語度(表中の◎は、ケチュア語ばかりの曲を意味する。反対に×印は、スペイン語ばかりの曲である。)を形式別に見れば、folkloreやカルナバル、ワイリャチャでは必ずケチュア語混じりになっているのに対して、マリネーラではスペイン語のみである。それらの中間に位置するのが、アンデスの民衆音楽の両代表ともいべきワイノとヤラビーであり、ケチュア語混じりで歌われているものもあれば、スペイン語のみの歌詞のものもある。なお、グアルディアによる作曲では、ケチュア語のみの曲は一つもない。アルゲダスによれば、グアルディアの故郷パウサはメスティソの優勢な町で、一方パウサに隣接するルカーナスというところはケチュア系が優勢な地方であったから、グアルディアはスペイン語とケチュア語のバイリンガル(二重言語生活者)として育ったと思われる。

次に、ケチュア語度を年代別に見れば、70年代の曲がもっともケチュア語度が高くなっており、50年代に録音されたものは、予想とは逆にスペイン語度が高くなる。

例えば、50年代後期の録音と思われる、大ヒットを記録したという「愛しいお母さん」(7)は、完璧なスペイン語の歌であり、内容的にも母親への思慕を歌った普遍的なテーマの歌である。形式的には「ワイノ」であるが、スロー・テンポで、踊るための曲というよりもむしろ聴くための曲のように聞こえる。ちなみに、リラ・パウシーナの曲でパロミーノが知っていた曲は、この曲のみであった。子供の頃から、クスコ地方のラジオ局「タワンティンスーユ」のリクエスト番組では、特に「母の日」には必ずといってよいほど掛けられていた曲だからである。この時期の曲の中ではペベ作曲の「あなたを探して」(4)以外は、あまりケチュア語が使用されていない。あるいは、ケチュア語ではあまり録音されていない、と言うべきなのかもしれない。

これに対して70年代の曲にケチュア語使用が多いのはなぜであろうか。当時は、1968年からの軍事政権の時代(1980年に民政移管)であり、特に1975年までは「ペルー革命」を標榜したベラスコの左翼軍事政権の時代であり、上からの国民統合を強力に推進するために、植民地時代末期の先住民反乱の指導者であるコンドルカンキ(トゥパック・アマル2世)が国民統合の象徴として利用されたり、あるいはスペイン語と並ぶ公用語の一つにケチュア語が指定されたりした時代であった。そのため、1975年には法令によりラジオ局には、番組の最低7.5%以上は「民族音楽」、つまり「民衆の伝統や習慣から直接生まれたり、とりわけペルーの非都市圏に現われた集団的な創造による音楽」に充当すべきである、とされた。

(c)キー・ワード

次に、キー・ワードに注目してみれば、①自然との一体化、②濃密な人間関係と別離、③故郷讃歌と望郷、そして④ペルー讃歌と混血、を象徴するような語彙が使用されているのが分かる。

[自然との一体化]

まず、最初に目に付くのは、鳥や植物、山や川など、自然に対して呼び掛けて歌っている点である。例えば、鳥では巻末資料に掲げた曲だけでも、曲名にもなっているパリオニータ(アヤクーチョ地方の鳥で、蜂鳥くらいの大きさの小鳥。人前にはめったに姿を見せないこの鳥が姿を見せるときは、雹や霰が降る前触れだという。)、 「あなたを探して」(ヤラビー)の中で歌われている「私だけが似合い」の小鳥がいる。その他、「インコよ 歌っておくれ」のインコ、「愛しの小鳩」の小鳩、「旅する燕」の燕などがある。もちろん、鳥以外の動物でも、例えば「インコよ 歌っておくれ」では「縞模様の灰色の魚」に対して「湧き水が濁れたなら、私

のこの辛い涙、そこであなたが泳いだらいい」と呼び掛けている。

植物でもっとも一般的な象徴は花であるが（例えば「チリモヤの花」や「マーガレットの花」や「カーネーションの花」は曲名にもなっている。）、花以外では葵の葉っぱに対して「私を忘れないで」とささやきかけ、「誰が愛なんて言ったのか」では林檎の木に対して「誰がおまえを植え／誰がおまえを育てたのか」（岩村健二郎訳）となじっている。また「愛しの小鳩」では「下り坂にある私の菜園に私が植えた甘いオレンジの木」というように特定の木に対して話し掛けている。以上のような鳥や植物は恋人と一体化されて呼び掛けられているが、以下の事例はそうではない。例えば、「墓地に生える草」の中の「悔い改めた者により植えられた／あなたの花は祝福されている。生者を苦しめるために、死者をさいなむために」という文句は皮肉に満ちている。

そして、山や川の例としては、サラサラ山（「おお サラサラ山」）やワンカワンカの大河（「タンボバンバのカーニバル」）がある。それ以外の呼び掛けの対象としてはギター（「私のギター」）があるが、これは悲しみを分かち合ってくれる友の意味で使用されている。なお、呼び掛けの対象として自然を選択している事例のほとんどがワイノかカルナバル（ワイリャチャ）の曲であることは興味深い。

〔濃密な人間関係と別離〕

自然との一体化という第一の特徴から導きだされる第二の特徴は、濃密な人間関係である。花や鳥は単なる比喩ではなく、特定のもの、例えば自分が植えたオレンジや林檎の木と一体化されているために、それだけその対象となる恋人との関係は濃密なものとならざるをえない。したがって、そういう人間との別離を意味する首都への移動などは一層の悲痛として受け取られたことであろう。また、恋人ではないが、最初の大ヒットとなった「愛しいお母さん」では、「冷たい世間、裏切り屋の運命の女神よ／どうして私からお母さんを奪ったんだ」と歌われている。

〔故郷讃歌と望郷〕

自然と一体化して認識されるのは何も人間関係に限られない。故郷もまた、自然と一体化して認識される。例えば、「おお サラサラ山」では「あなたは永遠の見張り番／全パリナコーチャの」「私はパウサ出身としてお名前を呼びます／おお、壮麗なサラサラ山」というように、サラサラ山とパリナコーチャ県を一体化して歌っている。この曲ではコンドルやビクーニャも歌われている。また、「パリナコーチャの娘」では「パリナコーチャの／美しく晴れ渡った空の下で／あなたはアンデスの空気を呼吸する／同郷の愛らしい女よ」と歌われており、実は故郷のパリナコーチャ讃歌となっている。

したがって、自然と一体化して認識されるために、故郷を離れて首都などで生活するようになった人々の望郷感はそれだけ一層募ることになる。例えば、「パウサの里」では「そこにはある／本当の愛が／永遠の愛が」「あなたを思うとため息が出る／今は遠く／離れているから」と歌われている。

〔ペルー讃歌と混血〕

グアルディアヤリラ・パウシーナの曲を聴くとき、故郷讃歌と並んでペルー讃歌の曲が歌われていること、そしてその理由が「混血」にあることに、最終的に気付かされるだろう。録音の年代順に並べてみよう。

『伝説のリラ・パウシーナ』の最初の曲は、生まれ故郷のパウサの町の讃歌である。そこでは、「パウサの里 [=町] / スペイン人により / 創られた地よ / あの人々の足跡が / 今でも / 残っているところ」（「パウサの里」）と歌われている。

次に「おお サラサラ山」では「そして私はチャランゴを弾きます／歌を歌います／よきペルー人として心の中で／感じたままを」と歌われている。

同じく生まれ故郷のパリナコーチャ県に対する讃歌である「パリナコーチャの娘」(60年代録音)では「あなたの血管に流れるのは／インカ人の血／スペイン人との／魅惑の混血」と、さらに明確に混血との関係が歌われている。混血との関係で言えば、キー・ワードの欄からも明らかなように、チョリータ、ネグリータ、サンビータといった間の手のような、エスニック的用語による呼び掛けが入ることが多い。ここでチョリータはチョラ(メスティーサ、つまり白人とインディオの混血女性)、ネグリータはネグラ(黒人女性)、サンビータはサンバ(黒人とメスティーソの混血女性)の愛称である。なお、この項で例示した曲の形式がみんな「ワイノ」であることもまた興味深い。

IV おわりに

II章とIII章の分析結果から考察すれば、ハイメ・グアルディアとリラ・パウシーナは、ペルー・アンデス系のフォルクローレが「民俗音楽」から「民衆音楽」へ発展する過程において決定的な役割を演じてきた演奏家たちであることが分かる。

さて、アンデス系のフォルクローレの代表的な存在であるワイノは、今後どのような展開を見せてくれるのだろうか。これまで変幻自在の文化的混血力を発揮してきたワイノが、そのワイノと平行して成長してきた、そしてその支持母体でもある都市のチョロ層などに支えられつつ、「民衆音楽」からさらにペルーの真の「民族音楽」へと発展する姿を想像しつつ、本稿を終えることにしたい。

[後記] 本稿作成に当たっては、さまざまの方からご支援を受けました。特に採譜に当たっては明石真琴さんに一部楽譜化の作業をしていただきました。さらに、すでにCD化されている分の聞き取り・日本語訳の転載については、ボンバ・レコードならびに東宝ミュージックのご協力を得ました。この紙面を借りて謝意を表したいと思います。

なお、今回もまた、共同研究者であるアンヘリカ・パロミーノのケチュア語ならびにスペイン語の知識と経験なくしては本稿の脱稿もおぼつかなかったでしょう。

基本資料

グアルディア、ハイメ

1995 音楽CD『エル・チャランゴ・デル・ペルー』(選曲・解説: 田中勝則、翻訳: 岩村健二郎) ボンバ・レコード [BOM2064, JASRAC C0]

リラ・パウシーナ

1996 音楽CD『伝説のリラ・パウシーナ』(選曲・解説: 田中勝則、翻訳: 青木芳夫・Angélica Palomino) ボンバ・レコード [BOM2065, JASRAC C3]

朝川朋之 [音楽]

1998 音楽CD『絆 オリジナル・サウンド・トラック』東宝ミュージック [POCX-1099]

参考文献

- Arguedas, José María
1977 *Nuestra música popular y sus interpretes*, Lima, Mosca Azul & Horizonte
- Catacora, José Portugal
1981 *Danzas y bailes del Altiplano*, Lima, Editorial Universo
- CEPES
1986 *Huayño, vals, chicha, rock ¿música popular peruana?*, Lima, CEPES
- Günther, Juan
1992 *Jornadas de Lima: Programa de toma de conciencia del centro histórico de Lima*, Lima, Patronato de Lima
- Lloréns Amico, José Antonio
1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*, Lima, IEP
- Sandoval, Ciro A. & Sandra M. Boschetto-Sandoval (eds.)
1998 *José María Arguedas: Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*, Athens, Ohio University Center for International Studies
- Stephan, Ruth, ed.
1957 *The singing mountaineers: Songs and tales of the Quechua People*, Austin & London, Univ. of Texas Press
- Turino, Thomas
1993 *Moving away from silence*, Chicago & London, Univ. of Chicago Press
- コーエン、ジョン
1992 音楽CD『ペルー アンデス山脈の音楽』（地球の音楽 74）日本ビクター
- 後藤雄介
1994 「インディヘニスムから『メスティサへ』へ——ホセ・マリーア・アルゲータスのペルー社会像——」『イベロアメリカ研究』（上智大学）第30号
- 西村秀人
1992 「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』（上智大学）第14号
- 浜田滋郎
1980 『エル・フォルクローレ』東京、晶文社
- 山本紀夫
1992 音楽CD『ペルー／ボリビア 変わりゆく伝統の響き』（地球の音楽 73）日本ビクター

巻末資料

- * 斜体字はスペイン語の部分である。ただし、ケチュア語に同化したスペイン語は除く。
- ** ここにおけるケチュア語の表記は、クスコ地方のケチュア語による表記で行なっている。(以下の曲についても同様である。)
- *** 一部楽譜化については、できるだけ原音に近い形で行なっていた。

資料④ PARIONITA

Parionita Parionita
 Maytan kayta hamuranki
 Chikchi parata qatipaspa
 Lomas phuyuman alkansaspa

Apanpuway qoykanpuway
cielo color punchuchayta
 punchuchayqa punchuchaysi
 warma yanaypas tapaykunay
 Punchuchayqa punchuchaysi
 Warma ch'ullaypas may'uykunay

Me tomaron prisionero
En la carcel de tu pecho
Con las cadenas de tus brazos
Con el iman de tus ojos

Wanka wanka hatun mayu
guardia civil apaq mayu
 Kay noqallayta apakuway
 Mana mamayoq kasqay rayku
 Kay noqallayta apakuway
 Mana taytayoq kaskay rayku

パリオニータ

パリオニータ、パリオニータよ
 どうしてこんなところまで来たのですか
 霰や雨をつくようにしてまで
 山の上の雲を追い掛けるようにしてまで

持ってきておくれ、返しておくれ
 私の空色のポンチョを
 私のポンチョは、私のポンチョはね
 恋人を蔽うためのもの
 私のポンチョは、私のポンチョはね
 恋人をぐるぐる巻きにするためのもの

私は囚われの身となりました
 あなたの胸の監獄で
 あなたの腕に縛られて
 あなたの瞳に引き寄せられて

ワンカワンカの大川よ
 民警様すら流されてしまうという河よ
 こんな私も連れていっておくれ
 私にはお母さんもないのだから
 こんな私も連れていっておくれ
 私にはお父さんもないのだから

(『絆』より再録)

資料⑤ CUIDADO CON OLVIDARME

carnavales de mi vida
hojas de malva
 manas kunanpaqchu kanki

ahora si vives conmigo
cuidado con olvidarme

mamallaysi maskhawashan
hojas de malva
 pishqa p'aki lasollantin

ahora si vives conmigo
cuidado con olvidarme

carnavales de mi vida
hojas de malva
 contigo yo me amanezco

ahora si vives conmigo
cuidado con olvidarme

kawsakuypas yachaypaqsi
hojas de malva
 mana yachaq usuchinsi

ahora si vives conmigo
cuidado con olvidarme

kay p'unchawpas pisinraqsi
hojas de malva
 khuyasqaywan kawsaqtiyqa

ahora si vives conmigo
cuidado con olvidarme

私を忘れないで

わが命のカーニバル
 葵の葉っぱよ
 あなたは今日のためではない

今は確かに一緒だね
 私を忘れないで

お母さんが私を探している
 葵の葉っぱよ
 鞭でこらしめるために

今は確かに一緒だね
 私を忘れないで

わが命のカーニバル
 葵の葉っぱよ
 あなたと一緒に夜明けを迎える

今は確かに一緒だね
 私を忘れないで

生きる術は学ぶもの
 葵の葉っぱよ
 学ばない人は無駄にする

今は確かに一緒だね
 私を忘れないで

今日は短く感じる
 葵の葉っぱよ
 好きな人と一緒だから

今は確かに一緒だね
 私を忘れないで

(『伝説のリラ・パウシーナ』より再録)

CUIDADO CON OLVIDARME

Allegro

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The music is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests. The final staff concludes with a double bar line.

資料⑥ CARNAVAL DE TAMBOBAMBA

Tambobambino maqt' atas
yawar mayu apamun
tinyachallanñas tuytushan
qenachallanñas tuytushan
charangollanñas tuytushan
birritillanñas tuytushan.

Wifalipay wifala
wifala wifala wifala (*bis*)
wifalipay wifala.

Khuyakusqan p'asñari
waqayllañas waqashan.
Wayllukusqan p'asñari
llakiyllañas llakishan
tinyachallanta qhawasp
qenachallanta rikuspa
charangollanta qhawasp
birritillanta rikuspa.

Wifalipay wifala
wifala wifala wifala (*bis*)
wifalipay wifala.

Kunturllañas muyushan
Tambobambino maskhaspa
manapunis tarinchu.
Yawar unus apakun
manapunis tarinchu
yawar mayus apakun.

Wifalipay wifala
wifala wifala wifala (*bis*)
wifalipay wifala.

タンボバンバのカーニバル

タンボバンバの男が
血の川で流されたそうだ
彼のティンヤだけが浮かんでいます
ケーナだけが浮かんでいます
チャランゴだけが浮かんでいます
帽子だけが浮かんでいます

ウィファリタイ、ウィファラ
ウィファラ、ウィファラ、ウィファラ
ウィファリタイ、ウィファラ

愛した女が
泣いています
恋した女が
悲しんでいます
彼のティンヤを眺めながら
ケーナを見つめながら
チャランゴを眺めながら
帽子を見つめながら

ウィファリタイ、ウィファラ
ウィファラ、ウィファラ、ウィファラ
ウィファリタイ、ウィファラ

コンドルだけが飛び回っています
タンボバンバの男を探しています
どうしても見つかりません
血の水に流されたそうだ
どうしても見つかりません
血の川で流されたそうだ

ウィファリタイ、ウィファラ
ウィファラ、ウィファラ、ウィファラ
ウィファリタイ、ウィファラ

(『エル・チャランゴ・デル・ペルー』より和訳)

CARNAVAL DE TAMBOBAMBA

Allegro

The musical score consists of eight staves of music, all in treble clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody. The third staff has a whole rest in the first measure, followed by the continuation of the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff has a whole rest in the first measure, followed by the continuation of the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff has a whole rest in the first measure, followed by the continuation of the melody. The eighth staff continues the melody.

The image displays a musical score for a piece titled "青木：ペルー・アンデスのフォルクローレ" (Aoki: Peruvian Andean Folklore), page 63. The score is written in a single system on seven staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff begins with a treble clef and a key signature change to three flats. The second staff continues the melody. The third staff has a fermata over the first two measures, followed by a dynamic marking 'f' and a sixteenth note. The fourth staff features a triplet of eighth notes. The fifth staff has a triplet of eighth notes and a fermata. The sixth staff has a triplet of eighth notes and a dynamic marking 'f'. The seventh staff concludes the piece with a fermata over the final measure.

資料⑦ MASCAMUYQUI

qanqa huch'uy sumaq urpi
noqallan parischamayqa

puñuspayki *sueñokuway*
rikch'aspayki wahakuway

orqo q'asanta maskhamuyki
tutatapas p'unchawchaspa

sach'a rumita tapukuspa
sutyikimanta qaparispa

achhuykamuy achhuykamuy
llakinchista mirmachisun

kaypin noqa suyashayki
chiri wayrata muchuspa

あなたを探して

あなたは可愛い小鳥
あなたのお似合いは私だけ

眠っているなら私の夢を見て
起きているなら私を呼んで

山や谷を越えて探しています
昼も夜も

石にも木にも聞いて
あなたの名前を叫んでいます

おいでおいで
二人の悲痛が減るように

ここで私はあなたを待っています
寒さにも風にも耐えて

(『伝説のリラ・パウシーナ』より再録)

MASCAMUYQUI

Adagio

資料⑧ CLAVEL WAYTA

*al silencio de la noche
lindos ojos me miraron
clavelinas clavel wayta*

*quién te ha dicho
que me quieras
quién te ha dicho
que me ames*

*para después olvidarme
clavelinas clavel wayta*

*makiykita q'ewespaychu
dedoykita p'ak'ispaychu*

*khuyallaway nillarqayki
clavelinas clavel wayta
wayllullaway nillarqayki
clavelinas clavel wayta*

*engañaste engañaste
lambra ciruela
a mi corazón inocente
lambra ciruela
triste recuerdo*

カーネーションの花

ある静かな夜
美しい瞳が私をみつめた
カーネーションの花よ

誰があなたに言ったの
私を好きになれと
誰があなたに言ったの
私を愛せよと

あとで私のことなど忘れてしまうのに
カーネーションの花よ

むりやり
私を愛してなどと言わなかったのに

むりやり
カーネーションの花よ
私に恋してなどと言わなかったのに
カーネーションの花よ

だましたんだね、だましたんだね
くやしい、プラムよ
私の無垢な心を
くやしい、プラムよ
つらい思い出に

(「伝説のリラ・パウシーナ」より再録)

CLAVEL WAYTA

The musical score for 'CLAVEL WAYTA' is presented in six staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Andante' and a 2/4 time signature. The key signature consists of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

RESUMEN

Este artículo consiste de dos partes. En la primera parte, el autor traza la historia de la música folklórica andina del Perú desde la perspectiva del mestizaje cultural, la cual es la misma perspectiva del novelista indigenista Arguedas.

En la segunda parte, el autor examina CD musical del charanguista Jaime Guardia como un caso concreto: la confluencia de quechua y español, la fórmula musical, y las palabras simbólicas.