

劇場と祭のトポス

カルペンティエールの場合

柳原 孝敦

はじめに：音楽の二重性

音楽は、あるいは音楽を伴う踊りや祭などは二重性を有する。これはたとえばダンスに関して、ガブリエル・アンチオーブが自身の書物の前提としていた観測だ〔アンチオーブ 2001: 235-236〕。音楽は、そしてダンスは二重性を纏う。人々を団結させると同時に、反乱の契機としても機能し得る。音楽がいかに二重性を纏うかということについてロベルト・ゴンサレス＝エチェバリーアは、その著書『キューバの祭』〔González Echevarría 2010〕の劈頭、コロンブスの例を挙げて説明している。第三次の航海でオリノコ河口近くまでやってきたコロンブス一行は、カリブ人と思われる先住民がカヌーで近寄ってきたので、「是非彼らと話をしたいと思い」、「騒いでみせればこれにひかれてやってくるだろうと考え」、小太鼓を叩かせ、「二、三の若者に踊らせた」。

ところが、彼らは、こちらが太鼓を叩き、踊っているのを見ると、早速皆櫓^ろを置き、手を弓にかけ、弦をはり、またそれぞれのその盾を手にして、我々に矢を射ちかけてきたのであります。〔コロンブス 2011: 158、159〕

ゴンサレス＝エチェバリーアがここで挙げた例は、音楽を奏でる側と聞く側が立場の違う他者であるという事実ゆえに生じた齟齬でもある。コロンブスは人を呼び集めるという音楽の性質を利用しようと目論んだのだが、カリブ人たちには反乱の契機という口実を与える結果となってしまったというわけだ。音楽の持つ二重性はかように音楽の政治力学に直結する属性である。

音楽には作り手と演奏者、そしてそれを享受する者がいる。二重と言わず、三重、多重のアプローチで人は音楽にかかわる。学問研究もそのことに目を留めないではいられない。ポール・ギルロイはブラック・アトランティック世界について論じながら主張する。

ブラック・アトランティック世界の音楽の場所を検討することは、まず音楽をつくったミュージシャンたちが分節化した自己理解、次にほかの黒人アーティストや作家によるその音楽の象徴的な使われ方、そして最後に音楽をその中心的かつほとんど原理的ともいえる構成要素としている独特の表現文化を生産し再生産する社会関係を、検証することでもある。〔ギルロイ 2006: 147〕

楽曲とせいぜいその作者のみを論じて音楽を語ったのではブラック・アトランティック世界のダイナミズムは描出できない。演奏者や二次利用者のことも考慮しなければならない。それがギルロイの主張だ。

アレホ・カルペンティエールは様々な立場から音楽にかかわった者である。作る側や送り出す立場に立った者であると同時に、享受し、研究し、小説に二次利用もした。その音楽との関係は深い。そんな彼の音楽に対する態度を整理しておきたい。

音楽関係者カルペンティエール：二重の態度

これまでに明らかにされているカルペンティエールと音楽の関係について想起しておこう。彼はまず何よりも前に音楽評論家であり音楽学者、音楽プロデューサーであったということは確認しなければならない。パリでロベール・デスノスと組み、クルト・ヴァイルらを起用してラジオ番組を作っていた〔千葉 1998: 223-247〕。この分野では基本中の基本文献となる『キューバの音楽』（1945）を書いた。ベネズエラでは国民音楽賞の創設時から長年に渡って選考委員を務め、文化史、音楽史を教えてもいた。1954年と57年にはラテンアメリカ音楽祭がカラカスで開催されたが、事務局長としてそれをオーガナイズした〔Yanagihara 2006〕。かようにカルペンティエールとは音楽関係者だったのだ。

音楽関係者であり、同時に広告業者だった。1945年、ベネズエラに渡ったカルペンティエールは、友人カルロス・レアルの経営する広告会社に勤務するためにやってきたのだった。広告業者といっても、当時のベネズエラの広告代理店はラジオ番組を、そしてその後にはTV番組をも作る立場にあった。つまりカルペンティエールは放送関係者と言ってもいい。音楽の世界との結びつきの強い放送関係者、と言い換えるといいかもしれない。

音楽界と結びつきの強い放送関係者でありながら、それでも作家になりたいとの野望を抱いていたカルペンティエールは、その精神的態度のせいか、音楽に対して二重の姿勢で臨んでいたと言いたくなる節が見られる。他の芸術とのパラレリズムにおいて音楽を捉えていたようなのだ。私がかつて主張したことは、カルペンティエールの小説作法のマニフェストとして、そしてまた後の「マジックリアリズム」と呼ばれるもののマニフェストとしても読まれることになる『この世の王国』（1949）序文は、ほぼ同時期に書かれた『固い土地での「トリスタンとイゾルデ」』と同じ論法を同じくらいの熱で展開したものであるということだ。後者はワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』がベネズエラの自前の楽団によって素晴らしく演奏されたことに感銘を受け、今こそラテンアメリカの自前の音楽文化を創出すべきだと主張したものだ。49年、カルペンティエールは音楽と文学のふたつの分野で同様の興奮を感じていたのだ〔Yanagihara 2006〕。

音楽であれ文学であれ、ベネズエラやハイチで、ヨーロッパの芸術が求めてやまなかった創作の可能性を見出し、それを昂揚するキューバ人カルペンティエールの論法は、それ自体ひとつの二重性を抱え込むことになる。つまり、ベネズエラの国民文化とラテンアメリカの文化の二重性であり、ハイチの地のもたらすインスピレーションとラテンアメリカ

のもたらすそれとの二重性だ。カルペンティエールがベネズエラに渡った二年後には、やはり友人フワン・リスカーノによって民俗学研究所が立ちあがる。カルペンティエールはその立ち上げの際に講演を行っているばかりか、リスカーノの資料集めの旅に同行している。そのときの経験を基に書いたのが『失われた足跡』(1953)だ。リスカーノはまた、民俗学研究所設立の翌48年、友人ロムロ・ガジェーゴスの大統領就任を祝い、〈伝統の祭典〉と題する民衆音楽・舞踊の祭典を実現する〔石橋 2006: 338〕。カルペンティエールはもちろん、これには立ち会ったし、キューバからは友人フェルナンド・オルティスが駆けつけ、感銘を受けたとのコメントを残している〔VV.AA. 1998: 163-166〕。国民音楽賞の審査員を務めた話は書いたが、これはビセンテ・エミリオ・ソホなどの音楽教育と国民音楽模索の努力の成果たる新たな作曲家たちを世に出すのに大いにあずかった。そしてまた国民音楽賞と同時に、国民文学賞も創設され、コンクール形式のその賞ではカルペンティエールも選外佳作に選ばれたこともある。つまり、ベネズエラは当時、文学、音楽、学問研究とりわけ民俗学研究の三面における上昇期にあった。国民文化の高揚期だったのだ。その昂場に大きくかかわっていたし、そしてまたそれに同調するようにカルペンティエールはラテンアメリカの作家として認識されるようになっていったのだ。

作家を世界的に知らしめることになる『失われた足跡』の発行から間もないころに開かれた1954年のラテンアメリカ音楽祭は、ベネズエラの国民音楽とラテンアメリカの音楽文化をアピールし、その達成を確認する一大イベントだった。そして同時に音楽とその他の芸術のパラレリズムを標してもいた。音楽祭の開催に際してアメリカ全土に公募した作曲コンクールを行い、その審査員を務めるエドガー・ヴァーレーズ、エイトル・ヴィラ＝ロボス、エーリッヒ・クライバー、アドルフォ・サラサーレ（以上の音楽家たちに手紙を書き、参加を要請したのはカルペンティエールその人だ）、ソホの立ち会いのもと、ソホの訓練したベネズエラの音楽家たちの演奏によって受賞曲のお披露目をした。メインの会場となったベジョ・モンテ野外音楽堂の隣にはオシップ・ザツキンの彫刻がそびえている。どちらもパリ時代からの友人イノセンテ・パラシオスの手によって実現したものだ。カラカスの誇る建築と芸術が新たな音楽の到来を受け入れ、見守る場所となったのだ。

二重基準？

ところで、ポケット版にして362ページに及ぶ『キューバの音楽』を著したカルペンティエールであるが、そこにおいて彼がポピュラー音楽のために割り当てたのは最後のわずか3ページのみだった。スペインの民衆詩ロマンセのバリエーションとアフリカ起源の応答の形式からソンが誕生する瞬間を捉えた著者としては、いささかポピュラー音楽軽視が過ぎるようではある。そして、その「ポピュラー音楽」の節の冒頭では、「奇妙なパラドックスがある。1928年以来、キューバ音楽の中でもとりわけダンサブルなものが世界的に流行したのだが、おかげで島内のポピュラー音楽は多大な損害を被ることとなった」〔Carpentier 2004: 360〕と述べている。いわく、ニューヨークやパリのプロデューサーた

ちがソンやコンガ、そしてとりわけルンバという名をつけた音楽を、もっと単純化するように、音階の機微もリズムの複雑さも取りのぞくようにと要求してくるものだから、ミュージシャンたちの持つ独特の味わいが失われていく、というのだ。

商業化されることによって失われていく要素。それをカルペンティエールは嘆いているのだが、同様の嘆きは、『春の祭典』の中でトランペット奏者のガスパル・ブランコが繰り返している。

民衆音楽は、その独自の環境の外で、それが生まれた場所で奏でられているままに歌われ演奏されたとしたら、誰の興味も呼び覚ますまい（「誰もアンデスのケーナに一時間も耐えられやしない。ケーナのルイ・アームストロングでも現れりゃあ話は別だがね。もっともそうになったら、ケーナはもう民族音楽じゃあないがね」）。キューバ音楽が隅々まで流布したのは、プロフェッショナルな演奏者のおかげだ。「じゃあ舞踊は？」「同じさね。民族舞踊は、その雰囲気の中で見りゃあ素晴らしい。だけど舞台の上に挙げた日にゃあ、長くて、同じことの繰り返しで、単調だ。劇場に上げるんならお色直しして、違う枠にはめて、照明があたっても大丈夫なようにしなきゃな。そしたらもう、それは民族舞踊じゃあない。芸術のレベルで演じた一つの芸術だ。（略）」〔カルペンティエール 2001: 244。傍点は翻訳原文〕

音楽および舞踊が舞台にかけられるということは、「独自の環境」、「生まれた場所」を離れるということであり、そうしたときにそれはもう別のものになる。ガスパルはそう主張しているのだ。舞台にかけられるということは、つまり商業化されるということだ。商業化とは音楽と舞踊の元の状態を変質させるものなのである。こうしたカルペンティエール／ガスパル・ブランコの主張は、当然、純粋主義との批判は免れない。事実、ロベルト・ゴンサレス＝エチェバリーアは『キューバの祭』において、こうした「純粋状態」を理想視する態度を批判している〔González Echevarría 2010: 125-126〕。歴史の流れというものに逆らっているだけだと。ソンの誕生を描出したカルペンティエールが、逆にそれゆえに、ソンがルンバへと変質し流布することを嫌ったのは、単なる不寛容なのだろう。

商業化を批判し「純粋な」状態のパフォーマンスの存続を願う心情は、祭礼に関して、フェルナンド・オルティスも表明しているという。カルペンティエールとオルティスとは、上述のベネズエラ〈伝統の祭典〉に興奮のコメントを寄せたふたりであった。フワン・リスカーノが企画した、ベネズエラ各地の伝統の太鼓や音楽、舞踊による民衆の祭礼の数々を、舞台での公演ではなく屋外での祭礼の形のままで一堂に会させた式典に興奮したふたりは、そこに理想的な純粋状態の民衆文化を見たというわけなのだろう。

小説への取り込み：ポピュラー音楽

今、こうした純粋主義的態度に対する価値判断は差し控えよう。指摘したいことは、カ

ルペンティエールが自身のこうした性向に忠実に、小説には、ポピュラーな音楽は祭礼の形式として取り込んでいるということだ。いずれ商業化されるものであったとしても、そうなる以前の「純粹状態」として提示される。

カルペンティエールの小説に描出される純粹状態の音楽パフォーマンスの例として印象深いのは、例えば、『失われた足跡』（1953）における「音楽の誕生」のシーンだろう。ニューヨークで映画音楽の仕事をしている主人公＝語り手は、つまり、かろうじてアカデミックな音楽ではあるものの、すっかり商業化された類のそれに従事していることになる。20世紀半ばの都市生活者特有の疎外感に苛まれているのは、あるいは音楽の商業化とも関係しているのかもしれない。その彼が大学時代の恩師の依頼を受け、ベネズエラのオリノコ川流域とおぼしき地方に原始の楽器を探索に出かける。首都の街でクーデタに遭遇し、知り合ったヨーロッパ人の持つ田舎の別荘に移り、結局、当初は行くつもりでなかった楽器探索の旅に乗り出すはめになった「私」が、旅の道連れで知り合った〈先行者〉にある秘密を打ち明けられた翌日の夜のことだ。狩猟の途中にガラガラヘビに噛まれて死んだ男に対する呪いの儀式が始まった。「この人たちの知る唯一の楽器」〔Carpentier 1983b: 315〕小石の入った瓢箪をならしながら何ごとかを唱える呪い師の儀式を見て、主人公＝語り手が「今し方私は〈音楽の誕生〉に立ち会った」と自覚するのだった〔Carpentier 1983b:316〕。

ところで、アカデミックな音楽の対概念としてポピュラー音楽というものを指定してきたけれども、この「ポピュラー音楽」の語も、現在では二義的に響く。すなわち、すっかり商業化されて、カルペンティエールやオルティスが想定したような祭礼の起源との繋がりが既に見出せなくなったもの、すなわち「ポップ」な音楽と、民衆の間に根づき（ポピュラー）、踊りや祭礼に伴う音楽だ。商業化によって祭礼という起源が忘れられることを嫌ったカルペンティエールは、既に商業化され、独自の存在となった「ポップ」な音楽に、新たな祭礼の相貌をまといせようとする。『バロック協奏曲』の結末や『春の祭典』のベニカシムの共和国兵療養所での野外コンサートのシーンがその例だ。

メキシコのベラクルスを出港してハバナ経由でヨーロッパに向かったクリオーリョとその付き人たちが、ハバナ、マドリード、ヴェネチア、パリなど、行く先々で時空を超えた音楽の祭典に出くわすという、言わば純然たる思考実験と言っていい中編小説『バロック協奏曲』には、その名にふさわしくヴィヴァルディやヘンデル、パーセルらの作曲家が登場するが、その末尾において、20世紀のジャズ・トランペッター、ルイ・アームストロングが、天上や墓地の地下の音楽家たちとともに“I Can't Give You Anything But Love, Baby”という「新たなバロック協奏曲」〔Carpentier 1983c: 204〕を演奏するのだった。

最後から2番目の長編『春の祭典』は、大枠としては、同名のストラヴィンスキーのバレエに、キューバの黒人たちの身体能力を利用して新たな解釈を加えようとするロシア人バレリーナ、ベラの話である。キューバ人建築家エンリケと出会い、ヨーロッパの戦争を逃れてキューバに渡った彼女が、黒人たちの音楽と踊りを発見し、そのような発想を抱く

にいたるといふ具合だ。そのこと自体、ここでの私たちのテーマにとって興味深いのだが、今は措いておこう。ベラが内戦に参加し、負傷した最初の恋人ジャン＝クロードに面会に行った傷病兵たちの療養所で、慰問に訪れたポール・ロブソンの野外コンサートに立ち会う章がある。そこでの「ポピュラー」な歌手ロブソンの歌は、やがて観客たち（つまり共和国派義勇軍の傷病兵たち）による多言語での「インターナショナル」の合唱に流れ込み、商業化された形式であるはずのコンサートが集団的な祭礼の場と化す〔カルペンティエール 2001:136-150〕。

ところで、既にコンサート形式が確立し、「商業化」されたと言うことも可能ではあるが、ひとつのホールで演奏されるのが今や自然ですらあるアカデミックな音楽の、その演奏形態に批判を投げかけようとはしないカルペンティエールだが、『バロック協奏曲』では当のクラシックの作曲家・演奏者たちをも祭礼に引きずり出している。たとえばアントニオ・ヴィヴァルディは、自身が洗礼を受けたとされるヴェネチアのピエタ寺院での女性だけのオーケストラの演奏に臨んでいる。教会とは、コンサート形式確立以前の、祭礼としての音楽の奏でられる場所に違いないが、第5章のこの場面を祭礼と呼ぶのは、そのためではない。ヴィヴァルディが70人もの女性のみからなるオーケストラと演奏を始めると、張り合うようにヘンデルやスカルラッティらも割って入り、クリオーリョがハバナの街角で出会って旅に同伴することにした黒人フィロメーノが鍋などを叩いて即興のシンコペーションを奏で、一場があたかもジャムセッションの様相を呈するといった具合だ〔Carpentier 1983c: 171-177〕。

教会の壁面にはイヴが蛇に誘惑されている場面の絵が描かれている。フィロメーノはその絵に近づき、“Mamita, mamita, / ven, ven, ven, / Que me come la culebra, / ven, ven, ven”. (かあちゃん、かあちゃん／来て、来て、来てよ／蛇に噛まれちゃう／来て、来て、来てよ)〔Carpentier 1983c: 174〕などと歌い出す。そして巨大包丁で蛇を殺す仕草をし、“—La culebra se murió / Ca-la-ba-són, / Son-són”. (蛇は死んじゃった／Ca-la-ba-són / Son-són)と続ける。これに呼応してヴィヴァルディが“—Kábalá-sum-sum-sum” (カバラ - である - 私は)と歌う〔Carpentier 1983c: 175〕。即興のジャムセッションである。ヴィヴァルディがユダヤ神秘教カバラとラテン語の動詞 sum の組み合わせで応じたのは、フィロメーノの叫び“Calaba-són”の音に引きずられて思いついたのだろう。この言葉は『失われた足跡』でインディオたちの唯一の楽器とされていた瓢箪 calabazo に増大辞のついた形と音＝ソン son の掛詞なのかもしれない。キューバから連れて来られたフィロメーノの故郷の音楽に関係しているに違いない。

蛇を殺す：公現祭

フィロメーノがヴェネチアの教会壁画に蛇を見て、歌い出した歌は何か？ カルペンティエールはこの「蛇に噛まれる」というモチーフの歌を、他の作品内にも引用している。『エクエ・ヤンバ・オー』（1931）がそのひとつだ。ルイ爺さんがメネヒルドに語って聞

かせるファン・マンディンガの話の中に、「ご公現の祭り」の都市での様態として、この歌が歌われ、踊りが踊られるという一節がある。

Pero las negradas del campo ignoraban los esplendores de la Fiesta de Reyes, que sólo se celebraba dignamente en las ciudades. Ese día las calles eran invadidas por comparsas lucumíes, de congos y ararás, dirigidas por diablitos, peludos, reyes moros y “culonas” con cornamentas. Antes de recibir el aguinaldo se bailaba la Culebra:

Mamita, mamita,
yén, yén, yén,
que me come la culebra,
yén, yén, yén, [Carpentier 1983a: 94]

けれども、たとえばご公現の祭りがきても、それが盛大におこなわれるのは町だけだったから、どんなはなやかな祭りか田舎の奴隷は知らなかった。その日は、悪魔や毛むくじらの仮面をつけた者、ムーア人の王さまの格好をしたやつ、角のはえたひょうきんな仮面をかぶった男を先頭にして、ルクミー人やコンゴ人、それにアララー人の仮装行列が町の通りをねり歩いた。人びとは、祭りの心づけをもらう前に蛇踊りをおどったもんじゃよ。

母さん、母さん、
イエン、イエン、
蛇が噛みつきそうなの、
イエン、イエン、[カルペンティエール 2002: 106]

“ven”（来て）が“yén”（泣き声）に変わっているだけで、これは先に引用した歌とほぼ同じものである。ここでは引用しなかった2連めからは少し異なってくるので、ふたつのヴァリエーションと言うべきなのだろうが、おそらく『バロック協奏曲』でフィロメーノが歌っていた歌と『エクエ・ヤンバ・オー』のルイ爺さんの想起する歌は後者に言う「ご公現の祭り」の歌なのだろう。

『エクエ・ヤンバ・オー』とほぼ同じ時期（1927）に書かれたアマデオ・ロルダンのバレエ曲『レバンバランバ』（楽曲の初演は1928、バレエ初演は1957?）は公現祭の前夜と当日のハバナを舞台にしており、些細な異動はあるものの（“que me come la culebra”が“que me traga la serpiente”に）、『エクエ・ヤンバ・オー』とほぼ同じ蛇の踊りの歌が再現されている[Carpentier 1983a: 204-207]。

蛇の踊りの場に限らないならば、カルペンティエールは少なくとももう一度、他の小説内で公現祭のパレードに特徴的な習慣／瞬間を小説に再現している。『光の世紀』（1962）でのことだ。主人公のエステバンが、いとこのソフィアとともに彼女の夫ホルへの農園を

訪れた時のことだ。12月24日のことだったが、庭園を散歩する2人の目の前に、“Llegaron pastores, molineros de caras enharinadas, negros que no eran negros, ancianas de doce años, gente barbuda y gente con coronas de cartón que sacudían marugas, cencerros, panderos y sonajas. Y eran voces niñas las que cantaban en coro:”〔Carpentier 1984a: 323〕（やって来たのは羊飼いや、顔を粉まみれにした粉碾き、黒人ではない黒人、十二歳の老婆、髭面の者たち、マラカスやカウベルやタンバリンやティンブレルを振っている、ボール紙の冠を被った者たちだった。そして合唱するのは少女たちの声であった。〔カルペンティエール 1990: 260〕）という、この「やって来た」者たちの変装は、公現祭の仮装行列・パレード comparsa そのものである。

この箇所を含め、カルペンティエール作品への公現祭の取り込みを論じているのが、既に何度か引用したゴンサレス＝エチェバリーアである（ただし、『光の世紀』のこのシーンを最初に指摘したのはもっと前のことだが）。今、彼に沿って公現祭のパレードについて、そしてそれと学芸との関係について概観してみよう〔González Echevarría 2010: 82-137ss〕。

公現祭（Epifanía / Día de Reyes）は、周知のごとく、1月6日、東方の三博士 Los Reyes Magos がイエスの許を訪れたことを記念するキリスト教の祝祭だ。クリスマスからこの日までがキリスト教徒にとっての生誕祭だ。クリスマスから数えて12日めのこの日を十二夜と呼ぶのも、知られたことだ。この、元来キリスト教の祭礼であった公現祭が19世紀キューバ、特に首都のハバナでは、黒人たちの祭として盛大に祝われるようになった。クリスマス休暇を田舎の農園で過ごしに出かける主人たちの監視の目を逃れ、つかの間の自由を楽しむ黒人奴隷たちが、アフリカ起源の蛇の踊りと、キリスト教徒らしい扮装を採り入れて作り上げた独特の祝祭は、ハイチ革命という黒人の反乱をも示唆し、主従の階層秩序転覆を擬似的に再現するものだった。この祭は奴隷制が廃止された1886年まで存続し、その後はカーニヴァルや、もっと時代が下るとナイトクラブでのショーなどへと受け継がれていくことになる。

クリスマス休暇の間、つかの間の自由を得た黒人奴隷たちが繰り広げる仮装行列を含むこの祭は、折から、風俗描写主義 costumbrismo などと称される文芸や絵画の時流に乗り、広く喧伝されることになる。ことにフレデリック・ミヤーレやランダル＝セといった、当代を代表する風俗画家たちの描いた公現祭の絵は、今も多く参照される。

20世紀に入り、公現祭の黒人たちの風習を記述して残したのがフェルナンド・オルティス〔Ortiz 1992〕である。若き日々、アフロクバニスモの運動を共にした年長の友人オルティスのこの研究を取り込み、「最初に祭の新しい役割を概念化し、物語形式の芸術のみならず舞台芸術作品に取り込んだ」〔González Echevarría 2010: 124〕のがカルペンティエールだった。ここで言う「舞台芸術作品」というのが、バレエ『レバンバランバ』であり、「物語形式の芸術」というのが『エクエ・ヤンバ・オー』であり、『光の世紀』、『バロック協奏曲』である。

では、ゴンサレス＝エチェバリーアの言う「祭の新しい役割」とは何か？ 社会の異

なる階層間の軋轢が顕在化し、それが場合によって贖罪される瞬間としての祭＝パーティの場面という文学的トポスである。ゴンサレス＝エチェバリーアはこうした構造の嚆矢をシリロ・ビジャベルデ『セシリア・バルデス』(1938/1882)に見出している〔González Echevarría 2010: 60-76〕。混血の孤児セシリアとセシリアの父の実の息子レオナルドとの道ならぬ恋の物語として知られる『セシリア・バルデス』は、その後サルスエラに翻案されたり葉巻パッケージの図柄になったりして、国民的人気を博した物語だ。人種問題や奴隷解放論などの文脈で捉えられることも多かったこの小説の中心は、しかし、4つの祭＝パーティのシーンにあるのだとゴンサレス＝エチェバリーアは読み解いている。そこで顕在化する軋轢が物語を推進しているのだと。そして同時に最後のレオナルドの死を悲劇に仕立て、かつ贖罪の山羊の役割に仕上げていくのだと。

『セシリア・バルデス』のこうした祭＝パーティの場の利用を受け継ぐかのように、カルペンティエールは『レバンバランバ』において、人種間の争いを音楽のせめぎ合いに翻訳することを試みている（後の『ウェストサイド物語』のダンス・シーンのように?）。奴隷たちを表現するのが蛇の踊りなのだった。メネヒルド・クエーの犯罪と殺害を描く『エクエ・ヤンバ・オー』は、ストーリーそのものを贖罪の儀式に転換しようとする試みだ。作家本人は失敗したと価値づけているけれども。そしてなんといっても、イタリア・バロック音楽と黒人たちの祭のジャムセッションを試みる『バロック協奏曲』は、音楽の違いを人種間の争い、せめぎ合いとして表現するのではなく、それらが溶け合いひとつのまったく新しい音楽を作る試みに仕上がっているのだった。

小説への取り込み：クラシック音楽

19世紀のふたつの文化的遺産——公現祭と『セシリア・バルデス』——を効果的に小説に取り込むことがポピュラー音楽の「純粹状態」へのこだわりから来ているのだとすれば、クラシック音楽へのカルペンティエールの愛は、小説においてどのように結実するのだろうか？

カルペンティエールの小説におけるクラシック音楽の利用法と言って思い浮かぶのは、複数の作品における博覧強記の引用（『失われた足跡』におけるベートーヴェンの『交響曲第九番』など）もさることながら、まずは中編『追跡』（1956）〔Carpentier 1985a〕だろう。作家本人がソナタの形式で書いたと説明する小説の形式そのものを解明しようとするれば、それはそれで厄介な問題ではあるが、ベートーヴェンの交響曲3番『英雄』が演奏されるコンサートホールでの、その演奏時間を外枠とする構造は、文学作品には馴染みの時空間であると言っている。

劇場のトポスとでも呼ぶべきものが小説には存在する。例えばフローベール『ホヴァリー夫人』でシャルルとエンマがオペラ『ランメルモールのルチア』を見に出かけるシーンなどは有名だ〔フローベール 2009:356-366〕。客席を眺め渡してブルジョワに成り上がった自らの地位に満足するエンマは、昔よく読んだスコットの原作小説を思い出しながら舞

台上の演技に没入するが、オペラに対する無知を露呈する夫シャルルに幻滅し、休憩時間に彼が連れて来た知り合いのレオンとの恋の駆け引きを始めてしまう。そして今や、シャルルの方が舞台に熱中する始末だった。

文学作品における劇場は、こんな風に、そこに集う社会階層の多様性によって特徴づけられる。そして、その階層間には軋轢が生じ、時に逆転する契機すらもある（シャルルは平土間席の連中から「出ていけ」となじられる）。軋轢と階層の逆転（そのための反乱の契機）が起こる場として考えれば、劇場のトポスは祭＝パーティのトポス（『セシリア・バルデス』のそのような）に似ている。そして、事実、カルペンティエールの劇場も、そのような場として機能している。代表的なのが『方法異説』（1974）である。

『セシリア・バルデス』がパーティー＝祝祭のシーンの連鎖から成り立っていると説明したゴンサーレス＝エチェバリーアに倣って言うなら、『方法異説』はオペラのシーンの連鎖から成り立っている。中米の架空の国の大統領〈第一執政官〉は、啓蒙的との自己認識に恥じず、パリ、ニューヨークと移動する先々でオペラに行く。ヨーロッパに滞在していた彼が、国内での反乱の報を聞き、その平定のために帰国する途中、立ち寄ったニューヨークでの観劇の場面だ。メトロポリタン・オペラハウスに『ペレーアスとメリセンダ』を聴きに行ったのだ。ドビュッシーの型破りで印象派風の音楽に〈第一執政官〉は戸惑うのだが、幕間のフォワイエの光景もまた、彼を戸惑わせるのだった。

Ahora, el espectáculo de las galerías y corredores suscitó al Primer Magistrado algunas divertidas y punzantes observaciones sobre la artificialidad de la aristocracia newyorquina, en cuanto a comportamiento y atuendos, cuando se la comparaba con la de París. Por muy bien cortado que esté un frac, puesto sobre el lomo de un yanqui parece siempre un frac de prestidigitador. Cuando saluda,, de gran pechera y lazo blanco, parece que un conejo o una paloma le van a salir de la chistera (...) Aquella aristocracia era algo tan ficticio como el clima de la ópera que se representaba esta noche, (...). [Carpentier 1984b: 38-39]

さて、回廊や廊下を眺め回し、〈第一執政官〉はニューヨークの貴族階級のわざとらしさについて、パリのそれと比較しながら、彼らの立ち居振る舞いや装いに関して、楽しくも辛辣な観察を行った。どんなに良くカットされた燕尾服でも、ヤンキーの隆起した背中に着せられていると、手品師の燕尾服のように見えてしまう。大きな胸飾りと白い記章をつけた姿で挨拶するときには、そのトップハットからウサギや鳩が飛び出してくるのではないかと思えるのだった。（略）あの貴族階級は、今夜演奏されたオペラの舞台と同じくらい作り物めいていた。

ここでは、フローベールのパノラマにさらにひとひねりが加えられているようだ。ニューヨークには「貴族階級」がいて、彼らがメトロポリタンのフォワイエにたむろしているのだが、その様はひどく奇妙だと、一種の戯画のようだとされているのだ。

アメリカという地がそれだけで階層秩序の転換をはらんでいると言いたげなニューヨークでのオペラ鑑賞の後には、さらに反乱への予感の充満した〈第一執政官〉の自国でのそれが続く。あくまでも啓蒙君主を自認する大統領は国にオペラを招くのだった。演目のひとつ『トスカ』では、ストーリーに感情移入し、興奮した観客が叫び出す。

Y todo anduvo bien hasta el estreno de *Tosca*, donde ocurrió algo insólito: al final del segundo acto, cuando Floria hunde su cuchillo en el pecho de Scarpia, de las localidades altas cayó una ovación enorme, persistente, interminable, que obligó la orquesta a parar. Como nada se hubiese cantada, en aquel momento de la acción, que motivara semejante entusiasmo, no sabía qué hacer María Jeritza –y era su debut, aquella noche –moviendo y volviendo a mover los candelabros a derecha a izquierda del cadáver de un Titta Ruffo tan estupefacto como ella. Al fin, un grito de: “¡Mueran los esbirros! ¡Abajo Valverde!”, salido de arriba, vino a dar un sentido a aquellos aplausos atronadores, haciendo que la *Tosca* abandonara el escenario, mientras rápidamente descendía el telón ante una orquesta confundida y muda, en tanto que la policía irrumpía en las localidades de paraíso para arrestar a todo el que no hubiese tenido el tiempo de escurrirse por las escaleras. [Carpentier 1984b:199]

何もかもうまく行っていたのだが、『トスカ』の初日ではいささか常ならぬことが起こった。第二幕の終わり、フロリアスがスカルピアの胸にナイフを突き立てたとき、上方の席から大きな拍手が湧きおこり、それがいつまでもしつこく終わることがなく、オーケストラは演奏を止めざるをえなくなったのだ。その場面ではそのような熱狂を引き起こすことは何一つ歌っていなかったのもので、その晩がデビューであったマリア・ジェリッツァはなすすべを知らず、彼女に負けず劣らず驚愕しているティッタ・ルッフォの死体の右に左に枝付き燭台を動かしてはまた動かすばかりであった。ついに「警官は死んでしまえ！ くたばれバルベルデ！」という叫びが上の席からあがり、その騒々しい拍手喝采がどういう意味なのかかわかったが、結果、トスカは舞台を離れ、その間に困惑して黙りこくっているオーケストラの目の前で緞帳は降りる、そうこうしているうちに警官が天井桟敷の席に割って入り、階段へ散り散りに逃げる暇のなかった観客を一人残らず捕まえてしまった。

騒動はさらに続いて、オペラの方はすっかり反乱の兆しを刻する場と化してしまう。

Al día siguiente, el *Andrea Chénier* de Giordano se dio en un teatro rodeado de tropas, militarmente ocupado por una oficialidad de gran uniforme, estratégicamente repartida en butacas y galerías. Y aun así pudo oírse, en el acto del Tribunal Revolucionario, un grito de “¡Viva Robespierre!”, salido de no se sabía dónde... Toda ópera, ahora, promovía ovaciones, murmullos, siseos, exclamaciones, que tenían motivaciones muy ajenas a la calidad de la música o al acierto de una interpretación. Siempre eran aplaudidos los proscritos, los conspiradores, los regicidas,

los trovadores rebeldes, los Hernani; siempre eran silbados los delatores, los alguaciles, los uscocos, los chivatos, los Spoletta. [Carpentier 1984b: 199-200]

翌日、ジョルダナーノの『アンドレア・シェニエ』は部隊に取り囲まれた舞台での上演と相成り、大仰な制服を身に纏った将校の一団が平土間席と天井桟敷とに戦略的に配置された。それだというのは、革命裁判の幕ではどこからとはなしに「ロベスピエール万歳！」の声が上がった……こうなるともうオペラの間中、拍手が起こったりひそひそと囁きが聞こえたり、シーとたしなめる声あり、叫び声ありで、それらがどれも音楽の善し悪しとか演奏や歌の上手い下手とはまったくの無関係なのだった。喝采を浴びるのはいつでも追放された者、謀反人、王殺し、反逆の吟遊詩人、エルナニたちで、口笛を浴びせられるのは決まって密告者、警吏、uscoco、チクリ、スポレッタなどだった。

こんな風にして劇場では官憲と反徒、体制側と反大統領派との軋轢が顕在化することになる。最終的にはゼネストで失脚する大統領の行く末と、その失脚のしかたそのものの祝祭性までが暗示されているような場だ。

こうした緊張感に満ちた場が劇場のトボスなのだとすれば、『追跡』のそれは緊張感がいわば内面化される形で展開する。ベートーヴェン『英雄』の演奏会の開始ぎりぎりに劇場に飛び込んできた男は地下政治組織の細胞で、会場に滑り込んだ彼は、前の席に座った人物のニキビなどをきっかけに、ここにいたるまでの過去を回想することになる。その人物が追われる男であるのは、彼の属する組織の運動のためというよりは、密告によって組織を裏切ったためであることが徐々に明かされていく。男は組織の人間から追われているのだった。

オーケストラの演奏が終わった直後に男は射殺される。『追跡』という作品そのものが、イエス・キリストの受難と復活という、祖型的な〈追う／追われる〉のモチーフの反復によって構想された物語」[杉浦 1993:157]だと解説する訳者・杉浦勉は、さらにこの構造を「〈劇場と殺人〉というモチーフ」と名づけ、アルフレッド・ヒッチコック『暗殺者の家』(1934) およびそのリメイク『知りすぎていた男』(1956)、ベルナルド・ベルトルッチ『暗殺のオペラ』(1970)といった映画の例に並べて解説している[杉浦 1993:158-161]。小説のみならず映画においても多用される劇場のモチーフ(前出の『ボヴァリー夫人』のヴァリエーションは、映画においては実に多い)の中でも、とりわけ緊張感溢れるクライマックスをもたらすものとしている。

杉浦の指摘でもうひとつ目を留めておきたいのは、このモチーフの発想をカルペンティエールが現実にはハバナ大学の野外劇場)での射殺事件から得たのではないかとしていることだ。文学上のトボスとしての劇場は祭＝パーティのそれに似て、社会階層や政治的党派の対立と軋轢を顕在化させる。緊張の果てに暴力が勃発する。それは文学的な思考実験の産物ばかりではなく、現実でもありうるのだろう。

祭に銃声：むすび

多数ではないにしても、祭の騒動や劇場の喧噪に紛れて行われる殺人や殺人未遂事件というのは、他のフィクションにも見られるものだ（トマス・グティエレス＝アレアによる映画版『低開発の記憶』など。そしてペレス＝ガルドス〔Pérez Galdós 1976〕なども忘れ難い）。『祭に銃声』とは「ラテンアメリカにおける文学と政治」を扱った論文集のタイトル〔Van Delden & Grenier 2009〕だが、これがカルペンティエールやキューバの祝祭のトポスの数々を扱っていないのは、いかにも残念なことである（マルティは取り上げてはいるが）。私たちの出発点は、決してカルペンティエールの政治的振る舞いということではなかった。むしろ、音楽やそれに伴う祝祭を彼がどう扱い、描いているかということだった。そんな問題点からすれば、少なくともカルペンティエールの音楽の扱いは、祝祭のトポスを作り上げて、場合によってはそこに政治ともつながりうる暴動や反乱の契機を織り込んでいたことを確認すれば充分であろうか。しかし、同時に作家が、文学的に見れば伝統的でもあるこうしたトポスに、自分が生きる社会を反映させようとしていた可能性も、心に留め置くことは無駄ではない。

参考文献

- CARPENTIER, Alejo 1983a: *Obras completas de Alejo Carpentier I* (México: Siglo XXI) (*Écue-Yamba-Ó*: pp. 21-193; *La rebambaramba*: pp.195-207; *El milagro de anaquillé*: pp.263-277) [邦訳: アレホ・カルペンティエール『エクエ・ヤンバ・オー』平田渡訳 (関西大学出版部、2002)]
- 1983b: *Obras completas II (Los pasos perdidos)*: pp. 121-416 [邦訳: カルペンティエール『失われた足跡』牛島信明訳 (集英社文庫、1994)]
- 1983c: *Obras completas IV (Concierto barroco)*: pp.145-213 [邦訳: アレホ・カルペンティエール『バロック協奏曲』鼓直訳 (サンリオ S F 文庫、1979)]
- 1984a: *Obras completas V (El siglo de las luces)* [邦訳: アレホ・カルペンティエール『光の世紀』杉浦勉訳 (書肆風の薔薇 [水声社]、1990)]
- 1984b: *Obras completas VI (El recurso del método)* [邦訳: 『方法異説』寺尾隆吉訳 (水声社、2016)]
- 1985a³: *Obras completas III (El acoso)*: pp85-172 [邦訳: 『追跡』杉浦勉訳 (水声社、1993)]
- 1985b: *Obras completas VII (La consagración de la primavera)* [邦訳: アレホ・カルペンティエール『春の祭典』柳原孝敦訳 (国書刊行会、2001)]
- 2004⁵: *La música en Cuba* (1945) (México, Fondo de Cultura Económica)
- Gilroy, Paul 1993: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press) [邦訳: 『ブラック・アトランティック——近代性と二重意識——』上野俊哉、毛利嘉孝、鈴木慎一郎訳 (月曜社、2006)]
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto 2010: *Cuban Fiestas* (New Haven and London: Yale University Press)
- ORTIZ, Fernando 1992: *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes* (1921), La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- PÉREZ GALDÓS, Benito 1976: *La corte de Carlos IV* (Madrid, Alianza).
- Van Delden, Maarten & Yvon Grenier 2009: *Gunshots at The Fiersta: Literature and Politics in Latin America* (Nashville: Vanderbilt University Press)
- YANAGIHARA, Takaatsu 2006: “Torcido y paralelo: Carpentier y Uslar Pietri en la cultura venezolana de los años 40 y 50”, *Actual* 61 (Universidad de Los Andes, Venezuela, enero- abril 2006), pp. 31-56.
- VV. AA. 1998: *La fiesta de la tradición: 1948, Cantos y danzas de Venezuela* (Ed. con- memorativa, Caracas: FUNDEF)
- アンチオープ、ガブリエル 2001: 『ニグロ、ダンス、抵抗——17~19 世紀カリブ海地域奴隷制史——』石塚道子訳 (人文書院)
- 安保寛尚 2013: 「人種的三角形の反復と転倒——『ソンのモチーフ』におけるニコラス・ギジエンのチョテオの戦略について——」『ラテンアメリカ研究年報』No.33 (日本ラテンアメリカ学会)、55-90 ページ。
- 石橋純 2006: 『太鼓歌に耳をかせ——カリブ港町の「黒人」文化運動とベネズエラ民主政治』(松籟社)
- 工藤多香子 2000: 「郷土への回帰——ラム、カブレーラ、カルペンティエールと黒人の呪術」鈴木雅雄／真島一郎編『文化解体の想像力——シュルレアリスムと人類学的思考の近代』(人文書院)、253-283 ページ。
- コロンブス 2011: 『全航海の報告』林屋永吉訳 (岩波文庫)
- 杉浦勉 1993: 「訳者解説」カルペンティエール『追跡』、153-163 ページ。
- 千葉文夫 1998: 『ファントマ幻想——30 年代パリのメディアと芸術家たち』(青土社)

フローベール、ギュスターヴ 2009: 『ボヴァリー夫人』 山田麿訳 (河出文庫)

柳原孝敦 1996: 「交錯するディスクール／表象する隠喩—アレホ・カルペンティエルと自己成型の問題」
『ラテンアメリカ研究年報』 No.16 (日本ラテンアメリカ学会)、97-125 ページ。

Tópicos de teatro y fiesta:

El caso de Alejo Carpentier

Takaatsu YANAGIHARA

Resumen

Este ensayo tiene por objetivo describir la función del tópico de teatro y el de fiesta en las obras de Alejo Carpentier. El teatro y la fiesta son dos oportunidades donde la música desempeña el importante papel. Por consecuencia, este va a ser, a la vez, el intento de describir la función de la música, de la cual fue especialista el autor cubano, y se valió mucho para construir su novela.

La música, como naturaleza, tiene dos aspectos: el del eje de la unión de la gente y el del gatillo del motín. La música en las obras carpenterianas también asume doble función: une a la gente e incita el tumulto. La música, además, es categorizada en dos géneros: la música popular y la académica. Carpentier aparentemente prefiere ésta, pero no por ello desdénala aquél. Se vale de los dos géneros.

En cuanto a la música popular, Carpentier construye, con frecuencia, escenas a base de la danza de culebra que se canta y se baila en la Fiesta de Los Reyes, costumbre que practicaban en el Día de los Reyes los esclavos habaneros en el siglo XIX. Fue estudiada por Fernando Ortiz, y a su libro debe el escritor. Carpentier reproduce la danza de culebra en tales obras como: *La rebambaramba* (1928), libreto de ballet de Amadeo Roldán; *Écue Yamba O* (1931), su primera novela; *El siglo de las luces* (1962)(aunque, en sentido estricto, no es la danza de culebra sino comparsa de los esclavos); y por último, *El concierto barroco* (1974). En estas obras, las escenas en cuestión asumen, según Roberto González Echevarría, un nuevo rol, que es el momento en el que el conflicto entre las clases sociales o las razas se manifiestan siendo luego, a veces, resuelto en un *jam session*.

Con respecto a la música clásica, las escenas de ópera en *El recurso del método* (1974) son principales objetos de análisis. Cuando el Primer Magistrado, protagonista y presidente dictatorial de un país centroamericano ficticio va a *Metropolitan Opera House*, el público neoyorquino que observa moverse en el *foyer*, se le presenta como escena de un mundo al revés. Los aristócratas parecen de vulgo. En el teatro en el que dan ópera la jerarquía social así se vuelve al revés. Más adelante, cuando el Primer Magistrado invita la compañía de la ópera a su país, la representación de cada pieza da motivo al pequeño motín. El público grita a raíz de una escena que significa represión y rebelión. Estos pequeños motines llevará al huelga general que vuelca y obliga exiliar al presidente. La ópera en la novela de Carpentier así sirve como gatillo de la rebelión.