

〈論 文〉

マンデ・ポップスにおける共同性と個性の関係

—有名アーティストの具体例から⁽¹⁾—

鈴木 裕 之

キーワード：アフリカ音楽，ワールドミュージック，グリオ

1. はじめに

「伝統的なアフリカ社会では、音楽創造は一般に社会的出来事である」⁽²⁾ とはガーナの著名な民族音楽学者、クワベナ・ンケティアの言葉である。さらに、「音楽創造のための連帯の基盤は、一般には同じ居住地に住み（たとえば一つの集落、一つの村や町、あるいは町の一区域など）、共通の制度や伝統、信仰、価値観に基づいてある種の団体生活を営んでいるような民族集団、つまり共同体（コミュニティ）にほかならない」⁽³⁾ と続けられる。

これはアフリカのみならず、いわゆる「伝統音楽」全般に当てはまる事実であり、対面的な共同体において、人生儀礼、祭礼、労働、遊戯など社会的な活動の一環として音楽活動が営まれ、その過程で独自の音楽形式が形成されてきた。そこには「実体」としての共同体が存在し、音楽はそれに対応する形で共同性を獲得し、音楽形式や演奏形態のレベルにおける特徴が弁別項目として働き、その共同体独自の音楽として認識されるようになる。

しかし現代社会において、「共同性」は対面的レベルを超えたさまざまな次元で形成される。たとえば鈴木啓志はアメリカの黒人ブルースについての著作の中で、「常に社会における個、すなわち自分が立脚している共同性における個が強く意識されている」⁽⁴⁾ 音楽がブルースであるが、初期には南部の資本主義以前の小さな黒人共同体が支えていた共同性が、「コミュニケーションの手段としてのマスメディアによって大きな変化を被り、さらに大きなものとなってきた」⁽⁵⁾ と指摘している。テント・ショーや劇場という対面的

鈴木 裕 之

空間から、SP レコード、ラジオ、EP レコード、テレビ、LP レコード、カセットテープ、ビデオ、CD とマスメディアが発達するに伴い、「黒人たちの持つ共同性が南部から北部、さらには若者層を伝わって世界中にまで広がり、それがマスメディアの新たな発明によって加速させられてきた」⁽⁶⁾ のだ。それにより黒人音楽は、ブルース、リズム・アンド・ブルース、ソウル、ファンク、ラップというように形式的な変化を遂げてきた。

本稿でとりあげるマンデ音楽も、対面的な共同性に立脚していたいわゆる「伝統的」な時代から、現代的な音楽産業において、マスメディアを通じた共同性に立脚するマンデ・ポップス⁽⁷⁾ の時代へと変化してきた。マンデ音楽を担う伝統的語り部・楽師である「グリオ」は、伝統的な儀礼・祭礼においては伝統的マナーにしたがって出席者の誉め歌を歌う（直接的コミュニケーション）と同時に、その多くがCD、テレビ、ラジオ、インターネット、SNS などのマスメディア（間接的コミュニケーション）を通してポップスターとして活躍している。この直接的／間接的なふたつの領域を自由に横断するのが、現代におけるグリオの音楽実践の特徴のひとつとなっている。

マンデ・ポップスはその音楽形式においてもコミュニケーション様式においても、マンデとしての「共同性」が担保されていなければならない。それと同時に、ポップスターとして活躍するためには、他のライバルとの差異化を図るために「個性」を発揮しなければならない。一定の様式内に留まると同時に、独自の個別的な様式を身にまとう必要があるのだ。本稿では、このマンデ・ポップスにおける共同性の在り方と個性の成立の仕方を有名アーティストの具体的事例を通して検証し、この両者の関係がマンデ・ポップスの発展を支えてきたことを明らかにする。

2. マンデ・ポップスの共同性

マンデ・ポップスの共同性の在り方について、まずは音楽形式の枠組みを提供する社会的状況の変遷を概観し、それを踏まえたうえで、コミュニケーション様式とメディア技術に着目しながらその変化の過程を整理してみよう。

2. 1. 伝統音楽

マンデとは13世紀に成立したマリ帝国の系譜を引く諸民族の総称であるが、マンデ音楽の伝統的領域を担うのはマンデ語で〈ジェリ〉と呼ばれる職能集団である。これは一般的に「グリオ」の名称で知られるので、本稿ではグリオと表記してゆく⁽⁸⁾。マンデ音楽の

伝統的領域には男性による狩人結社による音楽や、一般の人々による労働歌や娯楽の歌なども含まれるが、グリオによる音楽活動がその中心を占め、マンデの民族的アイデンティティ創出の核を担っている。

マンデ社会は、かつて〈ホロン〉＝自由民、〈ニヤマカラ〉＝職人、〈ジョン〉＝奴隷という3つのカテゴリーに階層化され、世襲の職能集団であるニヤマカラには、〈ヌム〉＝鍛冶屋、〈ガラング〉＝皮細工師、そして言葉と音を扱う〈ジェリ〉＝グリオが含まれた。基本的にニヤマカラは内婚制で、その身分は父系の出自を通して伝わる。現代社会において公式にはこの伝統的身分制は消滅したが、ニヤマカラの家系は存続し、技能の継承や内婚的性格はある程度保持されている。

グリオの職能は言語コミュニケーションの調整であり、無文字であるマンデ社会において、コミュニケーションの様々な場面における仲介者としての役割を果たす。なかでも重要なのは、歴史の伝承と儀礼や祭礼の際の演奏である。

マリ帝国の建国史「スンジヤタ叙事詩」は特定の家系のグリオにより、〈バラ〉（木琴、写真1）、〈ンゴニ〉（リュート、写真2）、〈コラ〉（ハープ＝リュート、写真10参照）といった特別な楽器を伴奏に口頭で伝承される。スンジヤタ叙事詩は英雄スンジヤタ・ケイタの成長と活躍を描くとともに、マンデを構成する多くの氏族の起源を説明するが、この「英雄伝説」的側面と「氏族一覧」的側面により、マンデ諸民族のアイデンティティの源泉となっている。

結婚式などの人生儀礼や各種祭礼ではかならずグリオが招かれ、式の出席者個々人を誉

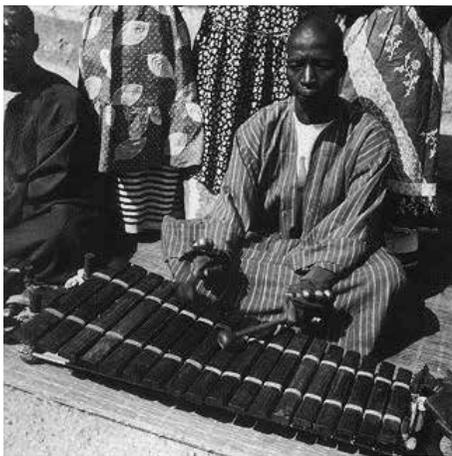


写真1 バラ（木琴）を演奏するグリオ
(Gilbert Rouget 提供)



写真2 ンゴニ（リュート）を演奏するグリオ
(Moriba Koïta 提供)

鈴木 裕之

める「誉め歌」を歌う。人々の氏族の始祖のほとんどはスンジャタ叙事詩に登場する英雄なので、グリオは対象者の系譜に関する知識をもとに誉め歌により個人と叙事詩を結びつけてその偉業を称え、誉められた人物は誉め歌への祝儀金をその場でグリオに手渡さねばならない⁽⁹⁾。このプロセスを通して、人々はマンデとしてのアイデンティティを再確認することになるのである。

2. 2. ナショナリズム音楽

マンデの領域は現在のギニア、マリを中心に、コートジボワール、ブルキナファソ、セネガル、ガンビア、その他の国々に広がっている。この中で最初に独立したのはギニアである。

ギニアは1958年にフランスから独立すると、多民族的状況における国民意識形成のため、初代大統領セク・トゥレのもと、音楽と舞踊を活用した強力な文化政策を推進していった。

伝統的な太鼓合奏・ダンスを演じる「舞踊団」、グリオが伝統音楽を演奏する「伝統音楽合奏団」、モダン楽器でポップスを演奏する「バンド」という3つの主要分野を創設し、首都コナクリにそれぞれ国立グループをおき、各連邦（現在の県）にも同様のグループを結成させた。そして、すべてのグループには、ギニアの言語、旋律、リズムを用いてナショナリズムに貢献する曲を演奏することが求められた。つぎに「国民芸術文化祭」を隔年で開催し、すべてのグループを地方大会からトーナメント形式で競わせ、優勝したグループの演奏は国営ラジオ局で録音・放送され、その一部は官営レコード会社によりレコード化され、国内、近隣諸国、さらにフランスでも配給された。また原則として3回優勝した連邦バンドは、国立バンドに昇格した。

ポップスを担う「バンド」の分野では6組の国立バンドと50以上の連邦バンドが活動し、国内の伝統音楽をモダン楽器でアレンジしながら優れた演奏をし、1960年代後半から70年代にかけて最盛期を迎えた。この文化政策において特定の民族が優遇されることはなかったが、その豊かな音楽的伝統ゆえにマンデのグリオが活躍し、結果的にマンデ音楽がギニア・ポップス形成の核となっていった⁽¹⁰⁾。

1960年にフランスから独立したマリ初代大統領モディボ・ケイタは、セク・トゥレの影響を受け、同様の文化政策を採用した。「バンド」の分野では3組の国立バンドと6つの地域バンド（カイ、バマコ、セグウ、シカソ、モブチ、ガオ）が結成され、1962年から開催された文化祭「国民若者週間」での音楽コンクールで競いあった。

1968年11月19日のクーデターにより誕生したムサ・トラオレを大統領とする新政権もこの文化政策を継承し、〈国民若者週間〉は1970年に〈隔年若者芸術文化祭〉と改名され、各バンドは国内各地域の伝統音楽を基調にしたナショナリズム・ソングを演奏していった。さらにムサ・トラオレ体制下で、バマコ駅のピュッフエ・ホテル附属のレイル・バンド Rail Band と、エリートの溜まり場であったモテル・ドゥ・バマコのダンシング・バー附属のアンバサドゥール Ambassadeurs という2組の伝説的なバンドが誕生した。こうしてマリにおいても1970年代に国立、地域、その他のバンドの活躍によりポップスが発展していったが、その核を担ったのはやはりマンデのグリオであった⁽¹¹⁾。

2. 3. アビジャンの移民コミュニティ

1960年にフランスから独立したコートジボワールは、政治・経済における自由主義的政策と文化における開放政策をとり、1960年代から70年代にかけてコーヒー、カカオの輸出により高度経済成長をとげ、近隣諸国から多くの労働移民が流入してきた。とりわけ大都市アビジャンには多くの移民が移住したが、その中にギニア、マリ、ブルキナファソからのマンデ系移民が大勢含まれていた。その多くは商人として活動し、マンデ語が民族を超えた商業言語として普及していった。マンデ語で「商人」を〈ジュラ〉と呼ぶが、いつの間にかマンデ系住民は「ジュラ」と呼ばれるようになり、出身国の違いを超えてジュラ・コミュニティを形成するようになっていった。この移民コミュニティにおいて、儀礼・祭礼の際のグリオによる音楽活動は必須のものであったため、アビジャンにおけるジュラ人口の増加に伴い、ギニアやマリから多くのグリオが移住してきた。

独立後の1960年代、グリオは伝統楽器とアコースティック・ギターを演奏し、歌手はメガホン型のスピーカーにつないだマイク（なければ地声）で誉め歌を歌っていた。だが1960年代末になると、マリの首都バマコでエレキ・ギター、エレキ・ベース、マイク、アンプ、スピーカーを使用したバンド形式の演奏が創出され、「近代的」「進歩的」という意味において、1969年に月面着陸を成功させたアメリカの宇宙船アポロ号に因んでエレキ・バンド形式は「アポロ」と呼ばれるようになった。アポロ形式は1973年頃にアビジャンに伝わりと急速に普及し、1970年代半ばにはグリオの演奏はすべてアポロ形式となっていた。

1978年、マリのバマコから歌手サリフ・ケイタ Salif Keita とギタリスト、カンテ・マンフィラ Kanté Manfila を擁する人気バンド、アンバサドゥールと、そのライバルであったレイル・バンドで歌手を務めていたモリ・カンテ Mory Kanté らがより豊かな経済的環

鈴木 裕 之

境で活動すべく移住してきた。彼らの演奏はエレキ楽器によるバンド形式であったが、アビジャンではすでにアポロ形式が普及していたため、すぐにジュラ・コミュニティの「祭礼サークル」でアポロ・バンドに混じって演奏するようになり、同時にポップス市場でも活躍した。さらにローカルなアポロ・バンドもポップスの分野に進出し、1970年代末から80年代初頭にかけて、アビジャンでマンデ・ポップスが流行していった⁽¹²⁾。

2. 4. ワールドミュージック

1983年、アフリカ初の本格的なレゲエ歌手、アルファ・ブロンディのレコード・デビューをきっかけとしてアビジャンにレゲエ・ブームが起き、マンデ・ポップスの人気は急速に衰えていった。そこで、より広い世界での活躍の場を求めて、1984年にはモリ・カンテとサリフ・ケイタが、翌85年にはカンテ・マンフィラがパリに移住していった。

モリ・カンテは1984年にアフリカ人プロデューサーのもとで『ア・パリ À Paris』を発売した後、フランスのメジャー・レコード会社パークレイと契約を交わし、1986年に『テン・コーラ・ナッツ Ten Cola Nuts』、1987年に『アクワバ・ビーチ Akwaba Beach』(写真3)とたて続けにアルバムを発表し、当時興隆しつつあったワールドミュージック・ブームにおいて中心的位置を占めた。彼はグリオの伝統的楽器〈コラ〉を演奏しながらマンデ音楽をコンピューターやシンセサイザーを駆使した最新のテクノロジーと大胆に融合させ、『アクワバ・ビーチ』からシングル・カットされた「イエ・ケ・イエ・ケ Yé Ké Yé Ké」を世界中で大ヒットさせた。



写真3 モリ・カンテのCD『アクワバ・ビーチ』



写真4 サリフ・ケイタのCD『ソロ』

いっぽう、サリフ・ケイタはメジャー・レーベルと契約できずにいたが、パリ在住のセネガル人プロデューサー、イブラヒム・シラが80万フラン（約122,000ユーロ）以上をかけて有能な音楽監督と実力派ミュージシャンを集め、最新の技術を駆使して『ソロ Soro』（写真4）を制作した。このアルバムは1986年にイブラヒム・シラのレーベルから発売され、翌87年にメジャー・レコード会社のEMIパテ・マルコニイ（フランス）およびスターンズ（イギリス）に権利が買い取られ、最終的にはアイランド・レコーズ（イギリス）に権利を移して世界的に販売されるようになった。

こうして1980年代後半のパリでは、モリ・カンテやサリフ・ケイタらアフリカ人ミュージシャンの活躍を通してワールドミュージック・ブームが起き、その中でカンテ・マンフィラを含む多くのマンデ系ミュージシャンが活躍していった⁽¹³⁾。

2. 5. 変化する共同性

マンデ・ポップスとは、伝統的に形成されてきたマンデ音楽の諸形式を雛型としながら、現代的な社会的文脈において、音楽マーケットで流通することを前提に制作・演奏される商業音楽である。

伝統音楽のレベルでは、グリオの音楽実践において、スンジャタ叙事詩を通して歴史を伝承する「過去から現在へ」の方向性と、誉め歌を通してマンデ社会の成員をこの歴史と接続させる「現在から過去へ」の方向性が一体となり、前者においてマンデ共同体の枠組みが創出され、後者においてその共同性が確認・更新されてゆく。グリオと聴衆との間に

鈴木 裕之

過去から継承されてきた様式にしたがった直接的コミュニケーションの回路が結ばれることで、「実体的」な共同体に基づくマンデの共同性が現出するのである。

ナショナリズム音楽のレベルでは、国民国家という「疑似的」共同体の国民文化を形成するための文化政策の中でバンドによるポップスが誕生した。そこではコンサートや文化祭のトーナメントでの演奏という直接的コミュニケーションに加え、ラジオ、テレビ、レコードというメディアによる間接的コミュニケーションの重要性が高まると同時に、エレキ・バンドという新しい形態が演奏様式に大きな変化をもたらした。こうしてネイションを母体とする共同性創造のための文化装置としてギニア・ポップス、マリ・ポップスが発達したが、そこにおいてマンデのグリオが活躍することでマンデの伝統音楽を継承した形で歌詞や音楽の様式が形成されることとなり、国民音楽のほとんどの部分が事実上のマンデ・ポップスとなっていった。こうして、マンデ音楽はマスメディアの力を通して、実体的な共同体を超えたレベルでマンデの共同性を体現するようになったのである。

アビジャンにおいては、ジュラ・コミュニティにおける祭礼でグリオが演奏することにより、直接的コミュニケーションによる共同性の現出・確認が常に行われてきた（伝統音楽のレベル）。さらにグリオのアポロ形式とポップスのバンド形式が事実上同じ演奏形態であったため、グリオの音楽実践は間接的コミュニケーションに基づくアビジャンの音楽マーケットにまで越境するようになった。そこでは非マンデの聴衆にもアピールする音作りが工夫されると同時に、グリオが演奏主体であるがゆえに、マンデの聴衆を対象に誉め歌や有名な伝統曲もさかんに録音・演奏された。こうして、ナショナリズムの文脈から離れて、自由主義的なアビジャンのショー・ビジネスという場においてマンデ・ポップスは発展し、その体現する共同性は地元のジュラ・コミュニティ内における直接的性格を内包しつつ、非マンデ系の聴衆を視野に入れながら、より間接的な性格を強めていった。

ワールドミュージックのレベルでは、その対象はワールドワイドなマーケットであり、音楽制作のプロセスはもはや実体的な共同体に対応したものではない。欧米の消費者にも受け入れられるような音作りが目指され、最先端の録音技術、コンピューター、シンセサイザーが活用されるようになるため、演奏形態はそれまでアフリカで培われてきたものとはまったく異なるものとなる。固有の共同性を音楽レベルで担保するのは、使用言語（歌詞）、メロディー、リズム、伝統楽器だが、リズムはしばしば欧米の流行がとり入れられて変容し、伝統楽器は「エスニック」風の味付けをするために副次的に用いられることが多くなる。その先端性ゆえ、ワールドミュージック・サウンドがアフリカのローカルな音作りに影響を与えることも多く、マンデ・ポップスでも同様の現象が起き、かつてのバン

ド・サウンドに代わってコンピューター・プログラムによるドラミング、シンセサイザーによるサウンド装飾などが一般的となっていた。

3. マンデ・アーティストの個性

マンデ・ポップスはマンデ音楽の伝統的領域におけるグリオの音楽実践に体现される直接的共同性を源泉としているが、メディアの発達に伴ってその共同性はより間接的なかたちへと変化し、音楽形式および演奏形態に対する伝統的拘束力も弱まることとなる。それゆえに新しい要素を融合させる余地が生まれ、ポップスとして発展してゆくことができるようになるのだが、その発展を直接的に担っているのが演奏主体であるアーティストたちである。

本稿では、マンデ・ポップスのみならず、アフリカン・ポップスを代表するスーパースターと評されるふたりのアーティスト、サリフ・ケイタとモリ・カンテをとりあげ、彼らの音楽的キャリアを具体的にたどりながら、それぞれの個性の成立の過程を浮き彫りにしてゆく。

3. 1. 伝統社会

サリフ・ケイタは1949年8月25日、マリの首都バマコから30キロほど南に位置するジョリバ村で生まれた。マンデ社会の伝統的価値観に則してみた場合、サリフ・ケイタの出生にまつわるふたつの事実が重要となってくる。

ひとつは、彼の家系がケイタ氏族の中でスンジャタ・ケイタ直系であるとみなされていることである⁽¹⁴⁾。つまり、この家系はマンデの伝統的身分制において「ホロンの中のホロン」なのであり、その成員はグリオの職能である音楽演奏という「卑しい」行為に手を染めてはいけないという強固な規範が存在するのである。

もうひとつは、彼がアルビノとして生まれたことである。これは先天的な色素欠乏症で、肌が白色となるため太陽光に対し抵抗力が弱く、しばしば視野狭窄となる。マンデ社会においてアルビノの出生は異常事態であり、多くの場合その原因には何らかの呪いが関係していると考えられ、その穢れは7代にわたって家系に留まるとも言われる⁽¹⁵⁾。屋外での作業ができないアルビノは、事実上、社会的な「お荷物」とみなされる。

サリフ・ケイタはつねに学業優秀で、ジョリバ村の小学校で初等教育を終えた後、マリがフランスから独立した1960年に25キロほど離れたバンクマナの中学校に入学し、1967

鈴木 裕之

年にバマコの高等師範学校に進学した。そこで優秀な成績を修めたが、翌68年の教員資格試験ではアルビノゆえの視力不足が問題となり、不合格となってしまった。

こうして社会的に挫折した彼は、ケイター族には決して許されないことと知りながら、音楽を演奏するようになる。学生時代にフランスやアメリカの音楽にも親しみ、ギター演奏を習得していた彼は、バマコでホームレスとなり、バーなどで弾き語り演奏をしながら日銭を稼ぐ生活をはじめた。

モリ・カンテは1950年3月29日、ギニア南東部の町キシドゥグに近いアルバダリア村で生まれた。父方のカンテ氏族、母方のカミソコ氏族ともにグリオの「名門」の家系である。

西洋式の学校に通いながらも、父親からグリオとしての厳しい教育を受け、1960年代半ば⁽¹⁶⁾にはさらなる修行のため、バマコに住む母方オバ、マナンバ・カミソコのもとに送られた。このオバはマリの国立伝統音楽合奏団で歌う有名なグリオであったが、その夫は「ラフィアブグ⁽¹⁷⁾の双子」と呼ばれる有名グリオ兄弟のひとりで、ちょうどバマコで興隆しつつあったアポロ形式の祭礼を仕切っていた。モリ・カンテはオバからグリオとしてさらなる伝統的教育を受けるとともに、その夫から最先端のエレキ・バンドを通してよりポップな志向を吸収し、彼のアポロ・バンドでギタリストとして活躍するうちに「ラフィアブグの小僧」と呼ばれる人気者になった。

こうしてモリ・カンテは、グリオの伝統に則した形で歌、語り、バラ（木琴）演奏の技術をマスターするとともに、アポロ形式の演奏を通してエレキ・ギターを使ったよりモダンなサウンドに開眼していったのである。

3. 2. ナショナルリズム時代

ギニアの文化政策において、新たなる国民文化形成のため、伝統的にグリオに独占されてきた音楽活動は全国民に開放された。伝統音楽合奏団や舞踊団における伝統形式の演奏はその技術の高度さゆえグリオが担当することがほとんどであったが、バンド演奏においてはグリオが活躍すると同時に非グリオの演奏家も数多く参加し、ポップスの演奏家は「アルティスト」（仏語 *artiste*）と呼ばれた。この事情は、ギニアの文化政策を模したマリにおいても同様であった。

マリでは1960年代に国立バンドが結成されるが、そのメンバーとしてサックス等を担当していたティジャン・コネは運輸省所属のバマコ駅からの要請を受け、駅に附属するピュッフエ・ホテルのダンシング・バーで演奏するためにレイル・バンドを1969年10月

に結成した。その際、バマコのバーなどで歌い評判となっていたサリフ・ケイタを歌手としてスカウトし、ボーカル×1、エレキ・ギター（ソロ）×1、エレキ・ギター（サイド）×2、エレキ・ベース×1、パーカッション×2、サックス×1というフォーメーションで活動を開始した。ビュッフエ・ホテルでの演奏は1970年に入ってから始まるが、サリフ・ケイタの歌唱力によってレイル・バンドは他の国立バンドや地域バンドを凌ぐ人気を得ていった（写真5）。そのレパートリーのほとんどはマンデの伝統曲をバンド形式にアレンジしたものであったため、サリフ・ケイタは必然的にグリオの唱法をマスターしてゆくことになった。

ティジャニ・コネはレイル・バンドのリーダーとして若い才能に眼を光らせていたが、1971年、アポロ・バンドで活躍していたモリ・カンテをスカウトした。モリ・カンテは、最初はバラ奏者としてメンバーに加えられたが、翌72年にギタリストのひとりが脱退すると代わりにギターを担当することになり、また音楽的センスに優れていたゆえに編曲の分野でも活躍するようになった。

レイル・バンド結成と同じ1969年、内務関係の大物軍人・政治家であったチェコロ・バガヨコ中尉の命により、エリートの溜まり場であったホテル、モテル・ドゥ・バマコ附属のダンシング・バーで演奏するバンド、アンバサドゥールが結成された。当初はキューバ音楽、ジャズなど外国音楽を中心に演奏していたが、1972年にギニア出身のグリオで優秀なギタリスト、カンテ・マンフィラが加入するとマンデのレパートリーが増えていっ



写真5 レイル・バンドのレコード
(ファースト・アルバム)



写真6 アンバサドゥールのレコード
（「ジャンジョン」所収）

た。彼は優秀な編曲家でもあり、バンドにバラやキーボードを加えることでサウンドを豊かにしていったが、翌73年にレイル・バンドからサリフ・ケイタが移籍してくると、カンテ・マンフィラによる見事な編曲とギター演奏にサリフ・ケイタの歌唱力が加わり、アンバサドゥールはバマコでもっとも人気のあるバンドへと成長していった。1976年に録音された「ジャンジョン Diandjon」（写真6）はグリオの代表的なレパートリーをバンド形式で演奏したものだが、12分にわたるサリフ・ケイタの歌唱を聴けば、彼がグリオの唱法を完全にマスターしていたことがわかる。

いっぽう、サリフ・ケイタの抜けたレイル・バンドではモリ・カンテが歌手となり、グリオとして訓練された歌と語りの技法を駆使しながら、マンデの伝統曲を斬新なアレンジで演奏していった。1975年のアルバム『スンジャタ Soundiata』（写真7）では、バンド形式にアレンジしたスンジャタ叙事詩の一部が30分近く演奏されたが、そこではモリ・カンテによるグリオの歌・語りの伝統的技法が駆使されている。また同じ頃、モリ・カンテは伝統楽器コラの演奏を独学で学びはじめたが、やがてこれが彼の主要楽器となってゆく⁽¹⁸⁾。

こうして、マリのナショナリズム政策の枠内において、アンバサドゥールとレイル・バンド、そしてそのリード・ボーカルを担当するサリフ・ケイタとモリ・カンテは、最大のライバルとして切磋琢磨しながら、マンデ・ポップスの発展におおきく貢献したのである。



写真7 レイル・バンドのレコード『スンジャタ』

3. 3. アビジャン時代

1978年、バマコにおける政変のなかで事実上のパトロンであったチェコロ・バガヨコが逮捕、投獄されたことをきっかけに、アンバサドゥールは政情が安定し、経済状況も豊かな隣国コートジボワールに移住した。同年、レイル・バンドも公演のためにアビジャンにやってきたが、モリ・カンテはソロ活動を開始するため、バンド帰国後もそのままアビジャンに残った。こうしてマリ・ポップスの最大のスターがそろってアビジャンに移住し、アポロ形式で演奏していた現地のグリオによる音楽シーンと交流しながら、当地のマンデ・ポップスの発展を牽引することになったのである。

1978年末に発売されたアビジャンにおけるアンバサドゥールのファースト・アルバム『マンジュ Mandjou』（写真8）では、サリフ・ケイタのリード・ボーカル、カンテ・マンフィラのエレキ・ギター（ソロ）の他、コーラス×2、エレキ・ギター（サイド）×1、エレキ・ベース×1、ドラムス×1、サククス×1、トランペット×1、バラ×1、キーボード×1という編成で高度なアンサンブルを披露し、タイトル曲「マンジュ」が大ヒットした。

アンバサドゥールはリーダーであるカンテ・マンフィラのもとでバンド・サウンドにさらなる磨きをかけ、1980年12月にはアビジャン在住のマリ人大商人モハメド・サコから出資を受け、レコーディングのために渡米した。実際に渡米したのはサリフ・ケイタ、カンテ・マンフィラほか2名で、現地でアメリカ人ミュージシャンの協力を得ながらレコー

鈴木 裕之

ディングを行ったのであるが、翌1981年の帰国後に発売した2枚のアルバム（写真9）に収められた9曲の仕上がりはすばらしく、ギニアの文化政策において形成され、その後ギニア・マリ両国で発展してきたマンデのバンド・サウンドの究極形態と呼ぶに相応しいものであった。だがその後、バンドの方向性や金銭の問題などからサリフ・ケイタとカンテ・マンフィラは袂を分かち、アンバサドゥールはふたつに分裂して勢いを失っていった。



写真8 アンバサドゥールのレコード『マンジュ』

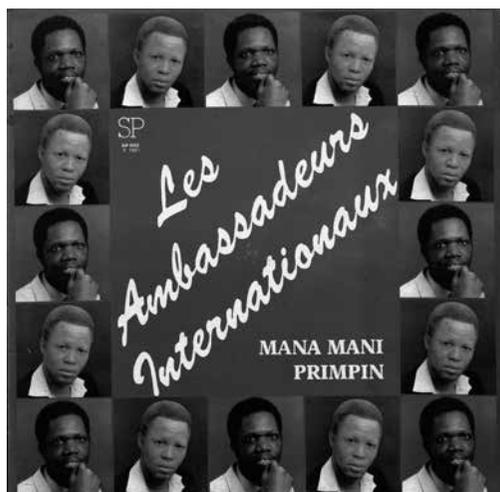


写真9 アンバサドゥールのレコード
（1981年発売のうちの1枚）

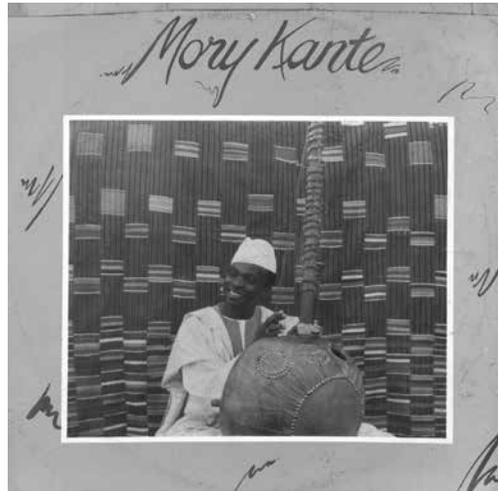


写真 10 モリ・カンテのレコード

いっぽうモリ・カンテは、グリオとしてのスキルを活かしながらアビジャンのジュラ・コミュニティで演奏するアポロ・バンドに参加していたが、やがて白人や金持ちアフリカ人が通う高級レストラン「克蘭ピエ」でコラやバラを伴奏に歌うようになった。そこで、「エボニィ・レコーズ」というレコード会社を立ちあげたばかりのアメリカ人プロデューサーと出会い、1981年にこの会社のもとでソロ・アルバムを録音・発売した(写真10)。その中で彼は、アメリカのファンクやディスコに影響を受けたアレンジを採用し、ソロ・パートをすべて自身によるコラで演奏するなどして、それまでのマンデ・ポップスの特徴づけてきたギターを中心としたバンド・サウンドとはまったく違った方法論でレコーディングを行った。

このアルバムの成功の後、モリ・カンテはエレキ・バンドを結成し、毎週末、観光客やアビジャン在住の白人の集まる複数の高級ホテルで演奏しながら、彼らに「ウケる」音楽がどんなものであるかを学んでいった。そして2年ほどの活動期間を通して、独自のアレンジを施した新しいタイプのマンデ・ポップスを開発していったのである。

3. 4. ワールドミュージック時代

1984年にパリに移住したモリ・カンテは、アビジャンでつくりあげてきた新しいアレンジの曲をもとに『ア・パリ』(写真11)を発表したが、そのサウンドは1960年代からつづくマンデの「古臭い」バンド・サウンドとは一線を画す斬新なものであった。

1980年代初頭は、セネガルのトゥレ・クンダやナイジェリアのキング・サニー・アデ



写真 11 モリ・カンテのCD『ア・パリ』

らアフリカ人アーティストがヨーロッパでアルバムをヒットさせ、音楽業界でアフリカ音楽への注目度が高まりはじめた時期であった⁽¹⁹⁾。新たな音楽を求めるヨーロッパ側の思惑と、モリ・カンテが独自に発展させてきたサウンドの志向が見事に交叉し、彼はフランスのレコード会社パークレイと契約を交わすことができた。

1986年の『テン・コーラ・ナッツ』(写真12)ではコンピューター・プログラムによるドラミングとシンセサイザーによる装飾音を得てモリ・カンテの先進的なサウンドはより鮮明に具現化され、マンデの歌詞とメロディー、グリオの唱法、コラの音色というエスニックな要素との融合が話題となった。翌87年の『アクワバ・ビーチ』ではこの方向性がさらに洗練・強化され、アルバムからシングル・カットされた「イエ・ケ・イエ・ケ」は100万枚以上のセールスを記録した。

同じく1984年にパリに移住したサリフ・ケイタは、当初、いくつかのコンサートを開いて好評を博すが、その後の活動は停滞していった。しかしイブラヒム・シラがプロデュースした『ソロ』が1987年にメジャー・レーベルから発売されるに至って欧米のマーケットが彼を「発見」し、その後はアフリカを代表する歌手として第一線で活躍しつづけている。

サリフ・ケイタが欧米マーケットに紹介される際のポイントは、「黄金の声」「スンジャタの子孫」「アルビノ」の3つである。まず、その圧倒的な歌唱力は「天賦の才」としか言いようがない、万人の認める才能である。次に、マンデ社会においてスンジャタ直系の子孫として「歌ってはいけない」はずの彼が、伝統的規範に反して歌いはじめたことに焦



写真 12 モリ・カンテのCD『テン・コーラ・ナッツ』

点が当てられる。そして歌いはじめた「動機」として、アルビノとしての苦悩がとりあげられる。こうしてサリフ・ケイタの人生は、才ある者が生物学的（アルビノ）および社会的（マンデの身分制）な障害を乗り越えて真の「個」を実現する、という「自由の物語」としてその音楽とセットで提示されるのである。この視点から、すくなくともふたつのドキュメンタリー・ビデオが制作・販売されている⁽²⁰⁾。

3. 5. 個性の相克

音楽活動を行うアーティストにとって、他のアーティストといかに差異化を図るかは重要な問題であり、その成否が「売れる／売れない」の結果に直接的に結びつく。同様の事態はグリオの活動の伝統的領域においても観察され、誉め歌を歌う際のパフォーマンス能力、衣装、アクセサリ、化粧などによる自己演出能力が歌手としてのグリオの評判を大きく左右することとなる。だが、この「個性」の問題は、マスメディアによりそのイメージが大きく増幅されるがゆえに、ポップスの領域においてより尖鋭なかたちで現れる。

マンデ社会の成立過程を見ると、複数の氏族が各々特定の役割を担いながら集合体をなし、最終的にホロン・ニヤマカラ・ジョンという身分制社会として整理されたと考えることができる。その歴史的・政治的・社会的イデオロギーを支えるのがスンジャタ叙事詩である。民主的な社会体制となっても、マンデ社会はこうした伝統的な世界観をその根底に置いている。この観点から見たとき、サリフ・ケイタとモリ・カンテの出自は完全に対称

鈴木 裕之

的となり、サリフ・ケイタはマリ帝国の始祖、スンジャタ・ケイタ王の直系の子孫、いっぽうモリ・カンテは叙事詩の中でスンジャタが戦った宿敵であるソソ帝国のスマオロ・カンテ王の子孫である。

サリフ・ケイタの家系はホロンであり、一般に音楽活動には携わらないという規範がある。とりわけスンジャタ直系の家系であれば、その規範はより強く働く。いっぽう、カンテ氏族はもともと鍛冶屋の家系であったが、スマオロ・カンテが魔法の木琴を所持していたことからグリオとしても活躍するようになり、モリ・カンテは正統なグリオの家系に生まれている。こうして、サリフ・ケイタは歌うことによって社会的規範（「歌ってはならない」）を逸脱し、いっぽう、モリ・カンテは音楽を生業とする身分に生まれ、社会的規範（「歌うべき」）の枠内において音楽の技法を習得していった。ここで身分に関するマンデの共同性に関しては、サリフ・ケイタ＝逸脱、モリ・カンテ＝遵守、となっていることが分かる。

また、サリフ・ケイタがアルビノであることもマンデの人間観からは逸脱状態と見なされるが、社会の「日陰者」として人前に出ないアルビノが公衆の面前でアーティストとして歌うという事態もまた、「多様性」などという言葉がまだなかった1960年代後半から70年代にかけては逸脱的出来事であった。つまり、サリフ・ケイタは「ケイタが歌う」、「アルビノが歌う」という二重の逸脱状態にあったのであり、そのあまりに優れた歌唱力ゆえ人々が彼の存在を受け入れ、むしろこれらが個性としてプラスの評価に転じていったのである。

つぎに、その音楽性について見てみよう。

サリフ・ケイタの驚くべき点は、グリオの歌唱法を身につけていったことである。声の強さ、歌唱の技法、歴史や系譜の知識など、グリオには高度な能力が要求される。それらをマスターする、つまり非グリオがグリオ性を身につけるという形で、社会的属性の超越という逸脱行為が行われていることが分かる。

いっぽう、モリ・カンテは優秀なグリオとして高度な技法を習得していったが、それは社会的に求められた行為であり、むしろマンデの共同性を体現したといえる。だが彼は、伝統的のみならずモダンな意味でも音楽的に優れた感覚を持っており、伝統的領域ではアコースティック形式からアポロ形式へ、そしてバンドの領域へとステップアップしていった。だがこれは、独立後のナショナリズム政策、アビジャンでの移民コミュニティという、マンデの人々がたどった集団的な社会変化に対応したものであり、あくまでマンデの共同性の枠内における活動であると捉えることができる。

モリ・カンテの個性が発揮されるのは、アビジャンで「白人」向けの音楽性を探求しはじめてからである。マンデ・ポップスはバラヤコラの伝統的奏法をギターに移して発展させ、2〜3本のエレキ・ギターを中心にサウンドを構成してきたが、伝統楽器コラの「白人」へのウケが非常に良いことから、ポップスの領域ではそれまでほとんど用いられなかったこの楽器を前面に据え、エレキ・ギターの役割を限定した。また、男性によるリード・ボーカルに1〜2名の男性コーラスというフォーメーションで歌われてきたボーカル・セクションは、モリ・カンテ自身のボーカルに2〜3名の女性コーラスをつけるという伝統的スタイルの方が「白人」ウケすることを発見した。さらに、リズム・セクション（ベース、ドラムス、パーカッション）およびホーン・セクションのパターンはアメリカのファンクなどを参考にし、それまでのバンド・サウンドとはまったく違う形式をつくりあげた。こうして彼は、ナショナルリズム時代に生まれアビジャン時代まで発展してきたマンデの共同性を体現するバンド・サウンドを離れて、たったひとりで別のサウンド形式をつくりあげたのである。これは音楽的レベルにおける逸脱行為と捉えることができるが、そのサウンドが当時のパリにおける音楽業界の志向と合致することにより、いち早く国際的な成功を収めることができたのである。いっぽう、バンド・サウンドの最高峰と称されるアンバサドゥールはつねに同じ形式内に留まり、パリに渡ったサリフ・ケイタがアルバム『ソロ』で最新のサウンドを採用できたのは、むしろプロデューサーやフランス人音楽監督の労によるところが大きかったといえる。

個性とは他者との差異化のプロセスであり、それは既成概念に対する一種の逸脱行為・逸脱状況により成りたつといえるが、以上みてきたように、サリフ・ケイタとモリ・カンテの個性の成立過程は対称的である。

出自という社会的カテゴリーのレベルでは、サリフ・ケイタは歌うことで逸脱し、モリ・カンテは歌うことで枠内に留まっていた。

また、サリフ・ケイタはアルビノゆえに社会的に逸脱した存在であり、さらにそれが歌うのは一種の逸脱行為とみなされた（ただ、これは珍しいこととして肯定的に評価された）。

音楽性のレベルでは、サリフ・ケイタはグリオの唱法を身につけることで逸脱したが、バンド・サウンドの枠内に留まった。いっぽう、モリ・カンテは高度なグリオの技法を身につけながら、自身がまずアビジャンで開発し、次にパリの音楽関係者と協力しながら発展させた最先端のサウンドを創造することで、それまでのマンデ・ポップスの形式から逸脱していった。

鈴木 裕 之

こうした、異なるレベルにおける逸脱の組みあわせが両者の個性を形成し、同時にマンデ・ポップスの発展を促していったのである。

4. おわりに：共同性と個性の織りなす音楽の発展

1980年代後半に興ったワールドミュージック・ブームにより、アフリカをはじめとする第三世界の音楽が国際的な音楽マーケットに流通するようになった。米英を中心とするマーケットが「他者」の音楽に門戸を開いたわけであるが、それは音楽を通して世界の多様性を認識するという文化的プロセスであると同時に、欧米や日本の顧客が珍奇な音楽を消費するという経済的プロセスでもあった。

マンデの歴史を源泉とし、グリオの音楽技法を中心に発達してきたマンデ・ポップスはワールドミュージックの中でも主要な位置を占め、多くの「白人」の聴衆を獲得してきた。彼らはその音楽ジャンルを貫通する共同性を楽しむと同時に、そこで活躍するアーティストの個性に注目し、胸躍らせる。

サリフ・ケイタは、アルビノという障害を克服し、身分という因習を乗り越え、真の自己を実現した「苦悩する英雄」。1991年に制作された彼のドキュメンタリー・ビデオのタイトル『Destiny of a Noble Outcast』（高貴なアウトカーストの運命）は、この個性を集約したものである。

モリ・カンテは、真正なグリオであり、伝統楽器コラの名手でありながら、コンピューターとシンセサイザーを駆使した最先端のサウンドを操る「エレクトリック・グリオ」。

こうしたプロフィールは実に印象的であり、ワールドミュージックのマーケットで売りだすのに好都合なキャッチフレーズを提供してくれる。

様々なキャッチフレーズの中には、マーケットで売りだすために誇張されたもの、あるいは捏造されたものも多いが、この2名に関しては、本論でその個性の成立過程を見てきたように事実を反映しており、彼らの生みだす音楽にもそれまで培ってきた真の個性が反映されている。それゆえ、彼らの国際的キャリアは短命に終わらず、つねにマンデ・ポップスを、そしてワールドミュージックを牽引する存在として活躍しつづけることができたのである。

音楽は、常に共同性の上に成り立つ。アメリカ黒人音楽として発展してきたジャズやゴスペルはもちろんのこと、アメリカのポピュラー・ミュージックにしても、西洋クラシック音楽にしても、そのジャンル特有の音楽語法を理解し、演奏家の良し悪しについて判断

できるのであれば、聴取者は、たとえば「黒人」であるというレベルで、あるいはアメリカ型の音楽消費スタイルを、あるいはヨーロッパの歴史とクラシック音楽への愛好心を共有しているというレベルで、ある種の共同体を形成していると言うことができよう。聴取者は共同性に基づいた特定ジャンルの音楽を楽しむが、その際にそのジャンル内において様々な個性を持ったアーティストが活躍するのを期待する。そしてどの分野においても、優れた個性のぶつかり合いが音楽的發展を促してゆく。

本論は、共同性の在り方が明確なマンデ・ポップスを例に、サリフ・ケイタとモリ・カンテの個性の成立過程を明らかにしながら、この点を具体的に例証したものである。

〈注〉

- (1) 本稿はマンデ音楽に関するこれまでの継続的な調査・研究の成果であるが、その中に JSPS 科学研究費 (21K01064) 基盤研究 (C) 「SNS がアフリカの口頭伝承に与えるインパクト：マンデのグリオの事例」(2021 年度～2023 年度) による研究成果が含まれる。
- (2) ンケティア 1989:33。
- (3) *ibid.*
- (4) 鈴木啓志 1987:13。
- (5) 鈴木啓志 1987:14-15。
- (6) 鈴木啓志 1987:15。
- (7) マンデ・ポップスとグリオの音楽実践については、鈴木裕之 2013, 2014, 2015c, 2016 参照。
- (8) 「マンデ」及び「グリオ」の詳細は、鈴木裕之 2014:2-4 参照。
- (9) スンジャタ叙事詩のモチーフと誉め歌の技法についての詳細は、鈴木裕之 2023:2-4 参照。
- (10) ギニアにおけるナショナリズム期のポップス形成の詳細については、鈴木裕之 2013 参照。
- (11) マリにおけるナショナリズム期のポップス形成の概略については、鈴木裕之 2015c:3-4 参照。
- (12) アビジャンのジュラ・コミュニティとマンデ・ポップスの関係の詳細については、鈴木裕之 2015c 参照。
- (13) パリにおけるワールドミュージックとマンデ・ポップスの関係の詳細については、鈴木裕之 2016 参照。
- (14) サリフ・ケイタの生涯をつづったドキュメンタリー・ビデオにおいて、サリフはこの家系を「ニヤメ」と呼ぶと説明している。*Destiny of a Noble Outcast* (1991) 参照。
- (15) Mazzoleni, Florent 2009:14。
- (16) 正確な年代は資料によってバラつきがあり、Bensignor 2002:180 では 15 歳、リー 1992:47 では 17 歳の時とされている。なお、国境は植民地化を経てフランス人により引かれたものであり、もともと同じマンデであるグリオが婚姻、親族訪問、修行などの名目で国境を超えることは珍しいことではない。
- (17) ラフィアブグは、このオバ夫婦の住んでいたバマコの街区の名である。
- (18) グリオの楽器使用には地域的偏差があり、モリ・カンテの出身地域ではバラが演奏される傾向が強い。それゆえ、彼は幼い時からバラ演奏の訓練を受け、バラ演奏者としてレイル・バン

鈴木裕之

ドに参加したのである。いっぽう、コラ演奏はセネガンビア地方を中心に発達した。

(19) ヨーロッパにおけるワールドミュージックの歴史については、鈴木裕之 2016 参照。

(20) *Destiny of a Noble Outcast* (1991), Island Visual Arts. [VHS]

World Music Portraits: Salif Keita (2004), Shanachie. [DVD]

参考文献

- Bensignor, François (2002) *Guide Totem: les musiques du monde*, Paris: Larousse.
- Broughton, Simon, Mark Ellingham & Richard Trillo (eds.) (1999) *THE ROUGH GUIDE World Music Volume 1: Africa, Europe and the Middle East*, London: Rough Guides.
- Charry, Eric (2000) *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Counsel, Graeme (2009) *Mande popular music and cultural policies in West Africa: Griots and government policy since independence*, Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.
- 鈴木啓志 (1987) 『ブルース世界地図』 晶文社
- 鈴木裕之 (2013) 「ナショナリズムとポップス創造のプロセスとの関係：セク・トゥレ体制下のギニアの場合」『教養論集』第74号, pp.17-42, 国士館大学
- 鈴木裕之 (2014) 「ギニアにおけるマンデ音楽の変化と継続性：あるグリオー族の場合」『教養論集』第76号, pp.1-26, 国士館大学
- 鈴木裕之 (2015a) 『恋する文化人類学者：結婚を通して異文化を理解する』世界思想社
- 鈴木裕之 (2015b) 「伝統とモダンのあいだ：あるグリオー族の歴史」, 鈴木・川瀬 (編) 『アフリカン・ポップス！：文化人類学からみる魅惑の音楽世界』, pp.82-111, 明石書店
- 鈴木裕之 (2015c) 「アビジャンの音楽産業とグリオーの技芸：近代化される誉め歌の伝統」『教養論集』第78号, pp.1-34, 国士館大学
- 鈴木裕之 (2016) 「マンデ・ポップスと音楽マーケットとの関係：ナショナリズム時代からワールドミュージックまで」『教養論集』第80号, pp.17-39, 国士館大学
- 鈴木裕之 (2023) 「アビジャンで〈歌う〉のはグリオーだけではない：アフリカ現代都市における伝統芸能の変容」『教養論集』第86号, pp.1-22, 国士館大学
- Keita, Cheick M. Chérif (2001) *Salif Keita: l'oiseau sur le fromager*, Bamako: Le Figuier.
- Lee, Hélène (1988) *Rockers d'Afrique: stars et légendes du rock mandingue*, Paris: Albin Michel.
- (リー, エレン (1992) 『アフリカン・ロッカーズ：ワールド・ビート・ドキュメント』鈴木ひろゆき訳, JICC 出版)
- Mazzoleni, Florent (2009) *Salif Keita: la voix du mandingue*, Paris: Éditions Demi-Lune.
- Mazzoleni, Florent (2011) *Modernes et traditionnelles du Musique Mali*, Le Castor Astral.
- Nketia, Joseph H. Kwabena (1974) *The Music of Africa*. (ンケティア, クワベナ (1989) 『アフリカ音楽』 龍村あや子訳, 晶文社)