

## サルサの女王は死後に Pay-Back を受くる：歌手セリア・クルスと東西冷戦

池田光穂（大阪大学）

### 発表要旨

キューバの歌手であり、20世紀で最も人気のあるラテン系アーティストの一人であり、2003年の彼女の死後21年が経とうとしている現在、その輝きは衰えない。1940年代末にクルスはハバナ国立音楽院で音楽理論、声楽、ピアノを学び、在学中からラテン音楽の歌手としてプロフェッショナルとしての評価されてきた。しかし、彼女は1959年のキューバの革命政権の掌握以降、キューバ政府とアメリカ合衆国政府の政治的対立、あるいは冷戦構造のなかで「まったくの非政治的な音楽家」が、双方から「敵」とみなされ、居場所を失う。政治的難民という言葉が成り立つとすれば革命キューバと合衆国から受けたクルスの立場は「音楽的難民」であり、またサルサ音楽を世界音楽として広めた「音楽的ディアスポラ」でもあった。彼女の政治性あるいはディアスポラ性とはいったい何であったかということはこの発表では問いたい。そして、音楽表現研究におけるポピュラー音楽の重要性は歌詞のもつメッセージ性にあり、そのことがリスナーをして歌手に対して「気散じの中」で感情移入をすることができ、ともに「心が歌い、精神が高揚する」体験をもたらしていると結論する。

### エピソード

——「私は音楽を通して何世代の人々に私の文化とただ生きることで得られる幸福を教え、教師にしたいという父の願いを叶いました。……パフォーマーとして私は人々に心が歌い、精神が高揚するのを感じてもらいたいです」セリア・クルスの1997年のインタビューより。

### 章立て

1. サルサ音楽分析のプロジェクト構想
2. セリア・クルスとはどんな人だったか？
3. メディア史におけるサルサ音楽の特色
4. 東西冷戦に翻弄されたセリア・クルスという政治的存在
5. まとめ：サルサ音楽の歴史におけるセリア・クルスの存在意義

\*\*\*

### 1. サルサ音楽分析のプロジェクト構想：方法論と研究対象

この発表は、私のサルサ音楽に対する「のめり込み」とそれを反省的に考察することを通して、シニフィアンとしてのこの音楽の多元的表現形態と、シニフィエとしてサルサ音楽そのものの存在論が何

であろうかと考察するものである。

サルサ音楽を考察するこの思索の旅に皆さんを誘うために、3人のサルサ歌手と彼らが生きた国際政治を含む生活世界の在りようについて考える。私がとりあげるサルサ歌手とは、次の3人である。

α. セリア・クルス (Ceria Cruz, 1925-2003)

β. エクトル・ラボ (Héctor Lavoe, 1946-1993)

γ. カノ・エストレメーラ (Cano Estremera, 1958-2020)

これらの3人とも現在では存命の歌手ではなく、この世にはいない。しかしながら、冥界に赴いて彼らのインタビューする方法はないので、彼らについて書かれたもの、レコードやCDあるいはインターネット動画など、アーカイブという資料体に対するアプローチに頼らざるをえない。この資料体に対するアプローチは、客体的かつ実証的方法から象徴論的あるいは解釈学的方法まで、シームレスに展開していかねばならないし、また、抽象度の高い解釈学的方法がこの議論の終点でもない。つまり、そこで得られた理解（了解）はつねに、客体としてのアーカイブ資料に照合させて、局所的な理解と時空を超えた認識論的な合意という往還のプロセスの繰り返し、すなわち解釈学的円環 (hermeneutic circle) の中に留まるものとして理解すべきだと私は考える。

私が採用する方向性、すなわちサルサ歌手を通して、その音楽を理解することは、音楽表現の分析を通して歌手の技巧や思想を理解する正統派の方法とは逆方向のようなアプローチに思える。実際そうかもしれない。文化人類学者として、私が慣れ親しんできたことは、すでに指摘されてきた歌手の技巧や思想という正統的な理解や定番的解釈——それは音楽評論家と呼ばれる人たちが確立してきた方法である——に疑問を投げかけ、その音楽がもつ別の側面あるいは別の鑑賞の方法 (=消費のしかた)、つまり別の聴き方の可能性を提示することである。

具体的には、3人の歌手に対して、それらに対応する別の3人の人物を対比させ考察することである。この方法を対位法的読解 (contrapuntal reading) という。対位法的読解とは、エドワード・ウィリアム・サイードによる、批判的読解の方法のひとつである。いうまでもなく、音楽上の対位法とは、ポリフォニー (多声音楽) の技法で、同時に複数の旋律が存在し、個々の旋律 (音の繋がり) が独立性を失うことなく共存する (複音楽的な組合せという) ことである。音楽の対位法にヒントを得て、サイードは対位法的読解 (読み) を提唱した。これは、同時代的状況の中で地理的にまったく離れたところで、まったく関係のないように思われた出来事によるテキストの生産をつき合わせることで、その相互に共通にみられる、遠隔地のあいだのシンクロニックな生起を対比的に考えることである。比喩的に表現すると、独立した出来事である旋律が絡み合う対位法的なハーモニーの生成——和声的対位法 *harmonischer Kontrapunk* ——を発見しようとするのである。サイードのテキストでは以下のように

表現されている。

「わたしが「対位法的読解」と読んだものは、実践的見地からいうと、テキストを読むときに、そのテキストの作者が、たとえば、植民地の砂糖プランテーションを、イギリスでの生活様式を維持するプロセスにとって重要であると示しているとき、そこにどのような問題がからんでくるかを理解しながら読むことである」（サイド『文化と帝国主義 1』 p.137／原著、1993:66）。

サイドの対位法的読解は文学批判のみならず、歴史における生起的連鎖にこだわり暗黙裏に「歴史的因果性」を追求する実証主義的歴史観から自由になれる可能性をもっている。音楽学がその対象である西洋音楽から、民族音楽あるいは世界音楽に研究対象を広げたときに、すなわち民族音楽学として1950年代にその産声をあげたときに、音楽とは何か、あるいはその理解の基底にある人間の音楽性とは何かという、古典的な音楽学に脱構築の機会を与えたことは、記憶に新しい。

さて、3人のサルサ歌手をとりあげ、対位されるのも人物であることが、理解を助けることだろう。私がここで使う対位法的にハイライトされる人物は、必ずしも同時代の歌手でなくてもよいし、またハイライトされる人物の文化社会的文脈を考慮に入れるのであれば同時代ではなくても、また歌手以外の者でもよいだろう。私は上記のあげた3人の人物に対して対位的に次の人物のペアを考えてみたいと思っている。もちろん、その選択は対位的になると考えた私の恣意的な選択であり、私のなかでは有意味であると考え。その根拠を提示してみよう。

$\alpha'$ . セリア・クルス——フィデル・カストロ (Fidel Castro, 1926-2016)

$\beta'$ . エクトル・ラボ——レイナルド・アレナス (Reinaldo Arenas, 1943-1990)

$\gamma'$ . カノ・エストレメーラ——チュイト・デ・バジャモン (Chuito de Bayamón, 1900-1979)

最初のペアのカストロは、クルスと同時代を生きた同じキューバの革命家であり政治家である。クルスの伝記やエピソードでは、カストロとの音楽のリクエストをめぐり些細な確執が理由で、彼女が亡くなるまでキューバに帰国できなかった。このことについては第4章でより詳しく論じる。

次のペアの、エクトル・ラボに対比される3歳年長のアレナスは、キューバ出身の小説家である。彼は、『夜明け前のセレスティーノ』などの作品で若くして桂冠詩人になったが、カストロ政権により同性愛者の罪で、監獄に収監された後に、1980年にマリエル港からボート難民となり、アメリカ合衆国に亡命した。そしてニューヨークに渡りエイズが発症して、最後は薬物の過剰摂取で亡くなったが、彼の遺書があり自殺と言われている。若くしてスターダムにのし上がり名声をほしいままにしたラボは、薬物濫用によりHIVに感染し、二度の自殺未遂をおこない、エイズで亡くなるが、その末期は奇しくも2人とも同じ47歳で亡くなることになる。

そして、三番目のペアの、最初の人物であるエストレメーラは、存命中は「ソネオの主人(ぬし)」——ソネオはラップ・バトルのようにサルサの即興詩を繰り出す演奏形式の名称——と呼ばれ全盛期には、百から百三十の即興創作句を披露したと記録が残っているサルサ歌手である。エストレメーラの即興詩の伝統は、彼の出身地のプエルトリコでは古くはカントリー音楽歌手 (cantante de música campesina) たちが奏でる、ヒバロ音楽の十連句であるデシマ (décimas) 形式で歌われ、その伝統はイベリア半島由来の吟遊詩人を嗣ぐものだと言われている。このような定型詩は、デシマの他に、アギナルド、コントラベルシアなど呼ばれるものがあり、演奏者は即興演奏をおこないながらデシマ形式の押韻を踏みながら、決められた定型詩で終わる。それは、あたかも今日におけるラップ歌手のように、高速で歌詞を朗詠し、リスナーの感情に直截に訴える演奏形式の出発点になっている。エストレメーラのペア相手はチュイト・デ・バジャモンである。エストレメーラの58歳年上のヒバロ音楽歌手のチュイト——本名 Jesús Sánchez Erazo——は「歌手の学長 (El Decano de los Cantores)」とあだ名された歌手である。生前にプレスされたアルバムは40枚以上で、その歌詞はデシマ形式で韻を踏んで歌われる。チュイトはプエルトリコにおけるヒバロ音楽のホメロスとも言える存在であった。その意味で、チュイトとエストレメーラとは、時代を超えて、カリブ海音楽におけるカントリーとサルサにおける吟遊詩人の伝統を汲む歌手ということができる。

このような6人3対の対位法的読解を通して、それぞれ順に、(1) 音楽と政治あるいは音楽的ディアスポラの帰結、(2) 詩人や芸術家の「運命」、そして(3) 吟遊詩(トラバトゥール)の形式美学、という音楽と詩句を融合させる現代社会における「歌手」の存在様式——より大きさに言ってしまうとその存在論——について考えたいのが、私の「サルサ音楽分析のプロジェクト」の全体構想なのである。本発表は、この最初の組み合わせで考えるが、まず、セリア・クルスとはどのようなサルサ歌手であったのかについて、理解することが先決である。

## 2. セリア・クルスとはどんな人だったか？

セリア・クルスの本名は、セリア・デ・ラ・クルス・アルフォンソ (Celia de la Cruz Alfonzo) で1925年にキューバの首都ハバナの四人兄弟姉妹の一人として生まれた。すでに10代の時に、彼女の叔母と従姉妹がキャバレーに連れていき、そこでの音楽に彼女は魅了される。彼女の父親は、セリアに教師になることを希望しハバナの師範学校への入学を希望した。しかし、彼女はハバナの国立音楽院に入学し、声楽、理論、ピアノを学んだ。この父親の教師への希望を叶えなかったことは、彼女の音楽人生の中に強く遺恨として残り、72歳になってからも「私は音楽を通して何世代の人々に私の文化とただ生きることで得られる幸福を教え、教師にしたいという父の願いを叶いました」と、父親への想いを述懐している。

1940年、音楽院在学中の15歳の時に、キューバのラジオ番組でタンゴ曲の「ノスタルヒア」をボレロに編曲して歌いコンテストに受賞してからは、衆目に晒されることになった。その後、彼女は Las Mulatas del Fuego というバンドのボーカリストとしてラテンアメリカを巡業している。その10年後の1950年（25歳）彼女は、当時の超有名バンドであった La Sonora Matancera のリードボーカリストになる。彼女の母国では1959年にキューバの革命勢力による政権掌握が成功する。ハバナのナイトクラブ（ライブハウス）は、革命勢力の「シエラ・マエストラ宣言」を掲載した雑誌を発刊した Miguel Ángel Quevedo のオーナーの店で、その店でカストロが「ブルンダンガ」という楽曲をリクエストしたのに対して、クルスがその演奏を断ったことから確執が生まれたと言われている。しかし実際には、ケベドの店を含めてナイトクラブ、売春宿、カジノ、宝くじなどを禁止がはじまっており、1959年にはマヌエル・ウルティアの大統領令が發布されている。しかし、クルスは反体制派ではなかった。その年には、クルスのボーカルでマタンセーラ楽団は、労働者たちを賛美する Guajiro Llegó Tu Día（「グアヒロはその日を迎える」）というグアグアンコー(guaguancó)というジャンルの曲を録音している。にもかかわらず、キューバの革命政権は、最終的にはセリア・クルスの音楽を公共の場所で聴くことを、その後禁止し、彼女の死後（2003年）まで40年間それを許さなかったのである。

彼女が革命政権にとって好ましい人間なのかそうでないのかは、彼女の音楽のファンにとっては、それほど問題ではない。むしろ、1959年にハバナで音楽活動の場所をうしなった、マタンセーラ楽団とセリアは、1960年7月から2年間の契約をとったメキシコを中心にラテンアメリカ各地に、その活動を再開することになった。マタンセーラのバンド・リーダーであったロヘリオ・マルティネスは、当時のラジオのインタビューでキューバには戻らない旨の宣言をしてからは、実質的にマタンセーラは帰国すべき母国を失うディアスポラ楽団になった。マタンセーラ楽団に在団中に、それまで数年間以上の親密な関係であった楽団のトランペッターのペドロ・ナイトとセリアは結婚し、最後にはセリアの夫であり生涯のマネージャーとなる。1963年1月には、マタンセーラ楽団はハリウッド・パラディウム劇場（Hollywood Palladium）と長期契約をむすび、そのメンバーたちは合衆国での長期滞在許可を得ることになった。

セリアがマタンセーラ楽団と一緒に仕事するのは、レコードの録音では（コンピレーションと呼ばれる事後編集アルバムを除けば）1964年までで、その後は、同年 René Hernández 楽団、1965年 Vicentico Valdés 楽団に参加したのを最後に、1966年からはマンボの演奏で血著名なティト・プエンテ楽団（Tito Puente y Orquesta）に約7年間に属することになる。しかし、サルサ歌手として、彼女の名前を世界に知らしめることになったのは、1973年後半のファニア・レーベル・レコードとの契約と、ファニア・オール・スターズ楽団の演奏旅行に参加することになってからである。ファニア・レコードは、ドミニカ出身の作曲家ジョニー・パチェコと弁護士のジェリー・スマッチが1964年に立ち上げたサルサ音楽専門のレコード会社であった。パチェコは、ドミニカのメレンゲにキューバ音楽のリズムをブレンドした音楽を当初はパチャンガ(どんちゃん騒ぎの意味)、そのすぐ後に「サルサ」と名付け——サル

サにはブレンドした調味料のソースという意味がある——ファニア・レーベルからサルサ音楽のレコードを発表するという意図的なメディア戦略に着手した。ファニア・レーベルに参画した音楽家には、ウィリー・コロソ、エクトル・ラボ、ルベン・ブラデス、チェオ・フェリシアノなどがおり、パチェコは、これらを含む多数のゴールドメンバーたちからなる巨大な楽団すなわち「ファニア・オールスターズ」を組織し、プエルトリコ、シカゴ、パナマの、コンサートホール、ナイトクラブ、さらには各地のストリートで演奏をおこなった。パチェコはレコードのみならず、これらのコンサートをプロデュースし、記録映画——今日のライブ・ドキュメント映画——をとり、それらを配給し、また、そのライブ会場でレコード販売を展開した。そのため、ファニア・オールスターズのメンバーはバンドマンを含めて、当時世界最高のラテン音楽の演奏家たちだと見なされるようになった。

ファニア・レーベル創設後の9年後の1973年に、ジョニー・パチェコは、セリアとナイト夫妻を説得して、アルバムを録音し、その翌年『セリアとジョニー (Celia & Johnny)』と銘打ったレコードをリリースした。このレコーディングは、セリアが名実ともにサルサの女王として出発することのきっかけになった。ラテン音楽の歌手としてすでに20年近くのキャリアのある彼女は、ファニア・オールスターズの唯一の女性歌手だったことも女王と言われるゆえんだ。このアルバム『セリアとジョニー』は、彼女の Afro=ラテン系のアイデンティティを表象するものとして捉えられた。また翌年1974年にアフリカのザイル・キンシャサでの3日間の音楽フェスティバル「ザイル74」が開催され、彼女は、B・B・キング、ジェームズ・ブラウン、スピナーズ、ビル・ウィザーズ、ミリアム・アゲバなどとならんで、ファニア・オールスターズが参加したことは、アフリカにおけるサルサ音楽の導入に貢献することになり、現在でもその影響後に、アフリカン・サルサというジャンルができた。「ザイル74」は、ジョージ・フォアマンとモハメド・アリのヘビー級ボクシングのタイトルマッチに関連して企画されたが、フォアマンの試合前の負傷で6週間の延期になり、結局このコンサートが先に開催されて、それが逆にサルサ音楽の加速度的なグローバル化に貢献することになった。

1970年代からニュージャージーで77歳の生涯を閉じるまで、彼女は23回のゴールドディスク、3回のグラミー賞、4回のラテン・グラミー賞を受賞し、そのほかにアメリカの大統領芸術勲章を得て、亡くなる4年前には国際ラテン音楽殿堂入りを果たしている。死後13年たった2016年2月15日に、彼女に対してグラミー賞において没後の生涯功労賞が授与されている。その間に取られたさまざまなライブ映像や記録映画、テレビでのインタビュー出演などで、今日明らかになることは、彼女の気さくな人柄であり、人間の平等を説き（＝セリア流のヒューマニズム）、また母語のスペイン語で自立した女性の生き方を肯定する発言を繰り返した。例えばラテンアメリカの女性に対して「あなたの旦那が手をあげたら、反撃しなさい。素手で抵抗できないなら、近くのフライパンを使いなさい」と男性の暴力に対する女性の抵抗をユーモラスに訴えた。

国立アメリカ歴史博物館では、アメリカ史における重要人物に関するブログを紹介しながら、来場者

に歴史的人物のうちどの人物に肖像画を描いてほしいか5人の推薦すべき人物を投票してもらった。その結果、その5人のうちの一人にセリア・クルスが選ばれ、完成した肖像画は2012年秋にスミソニアン（歴史博物館）に展示された。2023年には、インスピレーションを与えてくれる女性の一人として、バービー人形として採用され商品化された。名実ともに、彼女は死後、ラテン音楽の女王として、それにふさわしい地位を名実ともに得ることができたのである。

### 3. メディア史におけるサルサ音楽の特色

以下に、メディア史研究という観点から、サルサ音楽の特色を4つあげてみよう。すなわち（1）街路の音楽としてのサルサ、（2）ソネオと呼ばれる歌詞メッセージの即興性、（3）ダンス音楽、（4）反復と差異の生成、である。

#### （1）街路の音楽としてのサルサ

これはあくまでも仮説である。街角（バリオ）で野外音楽にあわせて仮装舞踊をする伝統は、ラテンアメリカではムルガといわれており、これは、カーニバルに仮装や風刺劇と音楽を組み合わせたものが起源だという。ムルガ（murga）という名称は、スペインの大西洋に面したイベリア半島南端のカディス（地名）で言われてものから由来する。もし、そのような祭礼のジャンルがうまれて、それが、街角でのサルサ（ブエノス・アイレスではタンゴ）になり、それは、ダンスホールでの舞踊やどんちゃん騒ぎ——ジョニー・パチェコの説明によるとメレンゲとキューバのダンスリズムの融合がパチャングでありそれが後のサルサの名称になった——ふうのコンサートになったとしたら、その芸能の伝統は、きわめて長い伝統をもつものになるようである。音楽と踊りとリクリエーションの融合というのは素敵で、ごった煮のサルサにもそのような伝統があるという可能性は否定できない。サルサは音楽経験が重層的に形成される音楽である。ムルガの曲想はサルサの作曲家に影響を与えており、エクトル・ラボらが作曲したヒット曲には「ラ・ムルガ（La Murga）」という名曲がある。

#### （2）ソネオと呼ばれる歌詞メッセージの即興性

韻律を使う定型化されたソネオと呼ばれる即興詩が、プエルトリコのヒバロ音楽などのカントリーミュージックから由来することは、チュイト・デ・バジャモンとカノ・エストレメーラを対位的に比較することで将来議論したい。サルサの歌唱を通して歌手がダンスする聴衆に訴えかけることは、彼／彼女らの生活世界でのさまざまな光景の詩的表現である。恋愛やセックス、噂話、ロマンや裏切り、犯罪、政治家への皮肉やあてこすり、悪人に対する悪態、そして純然たる言葉遊びなどなど。後のラップ音楽や、ラテン世界へのスピノンであるレゲトンにも、この伝統が引き継がれている。定型化されたリズムに、歌詞の押韻が、さらに強調されるようなレゲトンの楽曲には、高速で歌われるために歌詞がつかみにくいものに対して、サルサ音楽における歌詞は、晩年のエストレメーラのようなレゲトン時代と交錯する前衛のような即興演奏を除いて、明確な言葉のアーティキュレーションを通して、定型化された詩と、つねに即興性が入るライブ音楽の当意即妙性が担保されているようだ。サルサは

口頭伝統における想像力が歌曲に「丁度いいぐあい (moderato)」に投射される音楽形式である。

### (3) ダンス音楽

人々は、いま私がおこなっているような学術的な分析をするためにサルサ音楽を聴くのではない。踊るためにサルサの演奏に参加する。つまり、サルサの歌詞を耳にしながら「ただ生きることで得られる幸福」を感じ、踊りの中に「心が歌い精神が高揚する」ことを経験する。サルサ音楽は、定型詩を採用することで、踊りながら歌える（歌手と輪唱する）。歌手の歌を伴奏にして踊れる。そして、レコードや CD あるいはインターネット音源を通して「気散じのなかで」（W・ベンヤミン）、サルサの音楽詩学に「陶醉」することができる。聴衆が生きる生活世界とそのそれぞれの固有の経験が変化しているために、演奏を聴き、ダンスするたびに、その感情作用が身体経験と相乗作用をもたらす。サルサ音楽は身体に訴えかける音楽である。

### (4) 反復と差異の生成

リアルな生活世界と同様に、あるいはそれ以上にサルサ音楽の歌曲の中では歌詞の中の主人公はドラマチックな生き方が表現されている。大衆音楽の常として著名な歌手たちは、庶民にとって生活世界を時に淡々と、時に誇張したりして見事に詩的形式に昇華している。サルサの名曲は、演奏されるたびにソネオ（即興）形式という不断のアレンジの更新を通して、歌曲と歌詞の差異を再生産してゆく。サルサの名曲を、演奏家が亡くなったあとでも、演奏のたびに、亡くなった歌手の人生を追憶しながら聴くこともできるし、それに続く新しい歌手によるソネオを通して更新されてゆく。反復される変わらない歌詞に聴衆は、演奏のたびに重ね書きするように多重な経験を感情移入できる。それは聴衆がいきる生活世界とそのそれぞれの固有の経験が重ね描きされるために、演奏を聴き、ダンスするたびに、その感情作用が身体経験と相乗作用をもたらす。サルサは反復の中に差異を見出す永続性のある音楽である。

## 4. 東西冷戦に翻弄されたセリア・クルスという政治的存在

カストロ政権に疎まれて、1959年にキューバを演奏旅行のために出立してから、彼女は二度とキューバの土地を踏むことはなかった。彼女の母の末期の報に際してキューバ政府に帰国の許可を申請するもそれは革命政権には受理されなかった。結婚後に夫のペドロ・ナイトとともにアメリカ合衆国への亡命申請は少なくとも10年間は受理されることはなく、連邦捜査局（FBI）から過激共産主義者としてリストアップされ、その監視対象になった。彼女は少なくとも1度は（その後にイラク戦争やアフガン作戦による捕虜への反人道的虐待尋問で問題になった）グアンタナモ米軍基地に他のボート難民（亡命人）たちと里帰りとしてキューバ島の土地を踏んでいる。その際に、その地の土を持ち帰った。その土は、現在では彼女の遺体と共に埋葬されている。



掛け値なしのキューバの土地が踏めなかったセリア・クルス。しかしながら彼女が明確な反カストロ姿勢を打ち出したことは、生涯に一度たりともない。キューバのナショナリズムの父ホセ・マルティが作詞し現在でも準国歌としての扱いを受けているキューバの民謡である「グァンタナメラ」は彼女がつねに取り上げる——それはキューバ出身の観客から求められることもあるだろう——歌曲である。また、さまざまなトーク番組でカストロとの確執を尋ねられても、彼女は多くは語らなかった。他方で、先に触れたように、現在 120 万人におよぶ亡命キューバ人同様、反カストロの姿勢を明確に打ち出す人もふくめて、アメリカの連邦政府の監視対象（persona non grata）の一人でもありつづけた。どうしてか？アメリカ合衆国にはその政府よりもより過激な反カストロ過激派の亡命キューバ人組織があり、キューバ政府のスパイ——もちろんキューバの同胞——が諜報活動を 20 世紀終わりまでは水面下で活動していたからである。FBI からみればカストロ派でも反カストロ派でも亡命キューバ人はアメリカ政府にとって「やっかいな存在」であったのだ。

マイルドな反カストロの立場をとり続けてきたことに関する、根も葉もない彼女の都市伝説がひとつある。つまり、FBI は（彼女の反カストロ派の立場を利用して）亡命キューバ人との反合衆国政府の破壊活動動向の潜入捜査官として任命していたというのだ!!! 1954 年末に上院で不名誉と不評判の採決を受けたジョセフ・マッカーシーの非政府活動調査委員会が否定された以降も、1962 年のキューバ危機以降は、ことキューバに関する米国の捜査当局によるパラノイア的監視は続いていたことになる。我々がサルサの女王は、キューバで生まれたというその理由だけで、キューバのカストロ政権のみならず、アメリカ政府からも退けられていたのである。これはさまざまなところで、人種や民族あるいは国籍の間の差異を超えた平等の精神を訴えていたクルスの理念からみると、あまりにも狭量な世界である。

彼女の歌唱のなかにてでくるキューバは、そのような政治性は一切ない。キューバ人誰しもうが感じる生活世界の中から発するものだ。彼女は歌の合間に彼女のオリジナルの有名な合いの手である「お砂糖!! (jazucal!)」という言葉を叫ぶ。メディアへのインタビューの中に何度も語られる定番エピソードである。それは、アメリカでコーヒーをすすめられる時に普通はブラック・コーヒーがでてくる。砂糖やミルクは追加で好みにあわせて飲む人がいれるのがしきたりだ。キューバでのコーヒーつまりカフェ・クバーノ（キューバ風のコーヒー）はエスプレッソマシンで淹れられるとても苦いものであり、砂糖を入れないと飲められるものではない。コーヒーに砂糖は必須なのである。だから、彼女はアメリカでコーヒーをすすめられる時に、なにが必要かと聞かれる時に、反射的に「お砂糖!! (jazúcar!)」と叫ぶのだと。お砂糖!!（アスーカル!!）の叫びのなかに、彼女のキューバ性が表現されているのである。お砂糖!!（アスーカル!!）は、キューバ・コーヒの必須品であり、アスーカル!!は、セリアの別名なのである。

## 5. まとめ：サルサ音楽の歴史おけるセリア・クルスの存在意義

男性だらけのサルサシンガーのなかで唯一の女性サルサシンガーとして登場する。それも添え物ではなく十分なラテン音楽の歌唱で鍛えた彼女がサルサ音楽に全面的に参入する。セリア・クルスの特徴を表現する言葉のなかに、かならず、彼女の衣装の話が出てくる。それは色とりどりのかつら、スパンコールのついたタイトなドレス、ハイヒールなど、彼女の豪華な衣装である。色とりどりのド派手な衣装ことがセリアの真骨頂である。それはラテンアメリカの女性性 (femininity) の過度の表現である。しかし、彼女が歌う歌曲には、女性の過度のセクシュアリティを歌うものはない。サルサ以前の伝統的なキューバ音楽の歌曲の歌手から出発したことが、その理由のひとつかもしれない。

むしろ、彼女のために書かれた歌曲の中には、ラテンアメリカのマチズム (男性中心主義) を批判するものや、社会のなかで女性として生きることの厄介さが表現されている。愛情を注がず夜になると体だけを要求する男に「火を放て」と批判するものがある。Que le den candela (火を放て) は、キューバの作曲家ホルヘ・ルイス・ピロトがセリア・クルスのために書いた曲で、1994年に録音されたアルバム『空前絶後 ("Irrepetible")』に初めて収録された。その後多くのサルサ・コンピレーションに収録されている。セリア・クルスのトップ10曲のひとつとされている。この曲の中で彼女は、女性に対する有害な男性との関係から離れ、虐待などに反抗するよう (女性の) リスナーたちに助言しているのである。彼女の処方箋は、思想的なフェミニストになり社会の男女の関係を変革せよ、というものではない。生活世界のなかにおけるジェンダー関係に対して反抗せよ、抵抗せよというものだ。

またバスをあらわすラ・グアグア (La Guagua) という歌では、混雑したバスのなかで、体を触られるという不快な経験は避けることができないんだぞと、男性のリスナーに訴えかける。これらは、日常の何気ない生活世界のなかで、ジェンダー政治の枠組みをちょっとした実践行為を通して変えるべきだというメッセージに聞こえる。1960年代末の北米の女性解放運動の論者キャロル・ハニッシュのいう「個人的なことはまさに政治的なことだ」というスローガンの精神を、クルスの歌は如実に伝えている。先に触れた (武器がなければ) 「フライパンでもいいから」ぶん殴りなさい、という形のエンパワメント・メッセージである。サルサ歌手は、しばしば、歌詞の中にあるいは合いの手として「私の庶民 (mi gente)」ということば定型句として発する。クルスの発するミ・ヘンテ (私にとっての大衆) のジェンダーは明らかにスペイン語を母語とする女性たちをさし示している。このことが、サルサ歌手のアイコンの中のアイコンとしてのセリア・クルスをもっとも強力に特徴づけているのである。

最後に、音楽表現学に対する本発表の貢献について考えてみたい。音楽表現とは、伝統的には、西洋音楽学が定義する音楽を構成する要素 (形式、和声、旋律、リズム) と組み合わせからなる音の配置について、形式的観点あるいは美学的視点から研究することである。本発表で取り扱ったサルサ音楽の場合、リズムが重要な要素であると同時に、それにあわせてリスナーに伝えられる楽曲のなかの歌詞のメッセージ性がきわめて重要である。ポピュラー音楽は、どの楽曲を演奏するかという時に、リ

スナーは、そこで演奏される歌詞のもつメッセージ性をきわめて重要視する。そのなかで音楽と表裏一体の歌唱の意味内容が重要になる。音楽表現学における楽曲の記号論と歌詞内容の意味論的な統合という課題を解くためにはポピュラー音楽は格好の素材になる。音楽表現研究におけるポピュラー音楽の重要性の理由が歌詞のもつメッセージ性にあり、そのことがリスナーをして歌手に「気散じの中で」感情移入をすることができ、セリア・クルスが言うように、ともに「心が歌い、精神が高揚する」体験をもたらしているのである。

クレジット：

池田光穂「サルサの女王は死後に Pay-Back を受くる：歌手セリア・クルスと東西冷戦」

日本音楽表現学会第 22 回大会（バックスの宴）大会：分科会 C IV ① 山梨大学甲府キャンパス（山梨市）2024 年 6 月 23 日 発表原稿

(c) Mitzub'ixi Qu'q Ch'ij

無断引用はお控えください。引用の場合は Facebook <https://www.facebook.com/quqchij.mitzubixi> にてご連絡ください。