

サンバの国に演歌は流れる

明治四一年六月、サントス港に着いた笠戸丸に始まる日系ブラジル移民の歴史にあって、歌は最も民衆的で手取り早い娯楽であり続けた。しかも異国に同化せず、日系人のさくの中にとどまり、民族的境界線を形成してきた。本書は、長期間にわたる綿密な調査を下に、戦前を演芸会の時代、終戦から八〇年代までをのど自慢の時代、その後をカラオケの時代と呼んで、歌の「場」の変遷からブラジル日系社会の歴史を解き明かす試みである。

細川周平著

サンバの国に演歌は流れる

音楽にみる日系ブラジル移民史



中公新書

1263

サンバの国 に演歌は流れる

目次

はじめに………	9
---------	---

移民は歌う 移民は遊ぶ 歌の場 歌の壁

第一章 演芸会の時代―一九〇八年―一九四五年…

1 笠戸丸と音楽	22
----------	----

2 楽器とレコードの歴史	26
--------------	----

楽器 レコード 蓄音機

3 作詞の歴史	37
---------	----

替え歌 団体歌 公募歌（1）

「邦人渡伯二十五周年記念歌」

公募歌（2）ガツト

4 演芸会のドラマツルギー	48
---------------	----

運動会 演芸会―村芝居と踊りと 邦楽界

浪花節 料亭

5 洋楽のめばえ	65
----------	----

子女教育のなかの洋楽 合唱団の誕生 日系楽団の誕生 マンドリン、ハーモニカ楽団の誕生

第二章 のど自慢の時代―一九四五年―一九八〇年…

1 終戦直後	81
--------	----

コンチネンタル楽団 戦災同胞救援会 クリスタル楽団 音楽コンクールの始まり 楽団ブーム 歌手の誕生

2 のど自慢全盛期 100

芸能団の訪伯 ブーム来る のど自慢の社会学 地方歌手の生活 童謡と合唱 民謡 歌謡教室 審査の矛盾

3 芸能界の成立 129

ラジオ 興行師奥原康栄 紅白歌合戦 戦後文化と都市化 ナイトクラブ 夜の音楽家 アマとプロの連続性

4 グループサウンズ 153

「新来青年」とロックンロール イエイエイエ 新来青年とグループサウンズ 二世とバイレ アマゾンのグループサウンズ

第三章 カラオケの時代―一九八〇年～現在― 168

1 カラオケのカルナバル化 169

カラオケ事始 駐在員向けカラオケ ブラジル人のカラオケ 本当のカルナバル パーティーとしてのカラオケ 即興的伴奏と機械的伴奏 独唱と合唱

2 日系社会のカラオケ 190

カラオケ・バーの誕生と限界 歌謡団体 のど自

歌手の管理

3 世代を越えるカラオケ 210

カラオケとゲートボール ダンス・カラオケ

ロマンチコ ポップ チビッコ カラオケ道

4 言語と歌唱 235

美的コミュニケーション 外国語としての二ホンゴ

カラオケ文化の将来

あとがき 247

主な参考文献 254

ブラジル日系移民音楽文化年表 256

*なお本文中に引用した新聞名は次のように略しました。

〔戦前〕

『伯刺西爾時報』―『時報』

『日伯新聞』―『日伯』

『聖州新報』―『聖報』

『日本新聞』―『日本』

〔戦後〕

『サンパウロ新聞』―『サンパウロ』

『パウリスタ新聞』―『パウリスタ』

『日伯毎日新聞』―『日毎』



ブラジルへ向かう船上で行なわれた赤道祭の余興芝居

（「在伯同胞活動実況大写真帳」1938年竹下写真館）



1930年代末ころのバストス音楽団ジャズバンド

(右から二回目 生田目善介 左端・脇山二郎)

1949年5月、ペレイラ・バレットにおける演芸大会

(左端 草野末男)





はじめに

移民は歌う

「言葉もわからん、食いもんも合わん、仕事はきつい、山奥ん生活ではほんと、歌を口ずさまずにはおれんかったよ」

五〇年代半ば、両親とともにブラジル行きの船にのつた少年も今ではサンパウロの小さな自動車部品会社の主に収まっている。移民の同窓会ともなると白くなった頭にポマードが光らせ、暑いのにダークグレーの背広を着込み、ぱつとしない半分ねじれたネクタイをして現れる。こういう会にカラオケは欠かせない。彼はその口ずさまずにはおれなかった歌、ペギー葉山の「南国土佐を後にして」を切々と、しかし調子外れに歌いだした。

「この人の『南国土佐』は味があるんだ」と傍らの人がいう。いつも歌うらしい。

歌はたぶん最も原始的な楽しみのひとつだろう。記憶と発声器官があればもう始められる。だから何もない開拓生活の最初の慰めとなる。たとえ自分はうまく歌えなくても、頭の中ではもつとすばらしい歌を響かせることができるからだ。人にきかせる楽しみや人の歌をきく楽しみは万人に平等に行き渡っているわけではないが、一人悦に入る自由は比較的平等に行き渡っている。自然と口について歌が出てくる状態は歌の一番の基本にある。

鼻歌が歌の最も原初的なあらわれだ。ふと気分^{気分}に合った節が出てくる。一曲全体を歌うことは稀で、一番気持ちにあったフレーズだけがあやふやな節回しで繰り返される。

「南国土佐」の男はこれまでに何度ペギー葉山の声を頭の中に呼び出したのだろう。自分の声は彼女を呼び出す個人的なコールサイン、一種の暗号なのだ。彼とこの歌との関係をよく知っている友人は、このサインの意味を理解し、彼が歌いながら何を、だれを思い出しているかを知っている。友人はいくらか苦労を共にし、いくらか歌を共にしていたから。「味がある」という複雑な評言は、友人と彼との親密さや共通の記憶にもとづく。外部者にどう聞こえるかは問題ではない。彼らの間でだけペギー葉山は共有される。なぜこの曲でなければならぬのか、ときいてもつらい時にはこれを歌ったもので、と答えるだけで、愛着の理由は本人にもはつきりしない。

人はなぜ歌うかという問いに、そこに歌があるからと答えるだけでは不十分だ。鼻歌ならば、詞と旋律があれば十分かもしれないが、そこに歌わせる場がなくては人は歌い始めない。「南国土佐」の場合でも同窓会という場、友人が集まり酒もはいり、カラオケのマイクも持ち込まれ、司会者が「そろそろ歌を」ときっかけを出し、

歌つても体面を傷つけられないような状況がなくては歌は始まらなかった。そして聴き手の存在を意識したり、舞台と客席の段差がついたり、複数の人間が集まって声を合わせたり、伴奏がついたり、評価が下されたり、鑑賞したり、興行化したりというように、歌をめぐる人間関係、社会構造が生まれ、場の仕組みはしだいに複雑になっていく。鼻歌のように生活の場に歌が添えられるのではなく、歌を中心とした組織や文脈ができあがる。この本の目的は歌の場の変遷からみたブラジルの日系社会の歴史を解きあかすことにある。

移民は遊ぶ

南米移民について私たちはこれまで苦労話ばかりを聞かされてきた。移民もまたつらい話を好んでしてきた。ひどい小屋に住まわされて熱帯病と迫害に耐えながら黙々と原始林を切り開いてきた人々。そうかと思うと急に冒険談になって、アマゾンをかけめぐったり、地平線の向こうまでコーヒー園を持つ大地主の話が伝わる。日本人の移民イメージと日系人の自己イメージはかなり重なっている。かなりどころか全く一致している。『蒼氓』のイメージを払拭しなければならぬといいながら、移民の自伝は苦労を重ねて勤勉正直にくらしてようやく今の地歩に達しましたという物語を繰り返す（これは自伝という文学の問題に関わる）。移民の道徳的な自己イ

メージは、日本人の自己イメージの焼直しなのだ。日本人は自分たちを勤勉正直と信じているが、必ずしもそうではないことを知っているし、ほかの文化からはその特質が立身出世・経済効果のためなら何でも犠牲にするとしか見られてないことも知っている。それでも勤勉正直（それに忠孝）の道徳は家庭や学校の教育のなかで再生産され、自己イメージとして定着している。一世にしても全く同じことだ。彼らの異国での何十年かの人生もそのイメージを変えることはなかった。道徳的な自己イメージは実際のくらしぶりではなく、遊びに対する宗教的な罪悪感と関係している。

移民はよく昔は娯楽が少なかったという。たまにくる映画と芝居ぐらいで、後は何もなかったという。娯楽が設備が整った専門的な場・機会で展開されるどこからみても非生産的な活動を指すのならば、そのような回顧は納得がいく。しかし村の寄り合いがあれば茶菓は欠かせないし、アルコールも出ただろう。夜道はぶっそうだからと朝まで語ったり歌ったりしただろう。新年会もその日一日では終わらない。日程・式次第をきめ、献立をきめ、各自の負担や分担をきめる。そのたびに延々と集まる。後には慰労会もある。こういう行動パターンは日本の文化のひとつの特徴だろう。日本人が組織を細かく作るのは、こうした目立たない娯楽の機会のためとしか思えない。統計に現れないヤミの労働のことを「シャド

ウ・ワーク」というが、日本人の社会にはヤミの遊び「シャドウ・プレイ」の場があちこちに仕組まれている。しかし息抜きの時間は無益なことだと考えられ、記憶にもあまり残らないし、自己イメージからも外される。

「娯楽が少なかった」という発言が意味しているのは、[△]昔はビデオもカラオケもゲートボールもなかったということ、仕事一点張りだったとか退屈していたということではない。

移民の娯楽にはブラジルに「同化」したものとそうでないものがある。前者の代表はいわゆる「飲む・打つ・買う」だ。砂糖きびから醸造されるピングア（火酒と訳される）はたちまち移民をとりこにし、どぶろくや泡盛をわざわざ作る者はあまり現れなかった。味噌と醤油に対する執着とは対照的だ。博打についても花札、麻雀、将棋など日系の中で行われるものよりも、動物と数字を組み合わせた非公認の賭博、ジョーゴ・デ・ビショに夢中になる者が多かった。動く金額が違い一攫千金の夢が託された反面、破産や自殺の哀話がいくつも残されている。「買う」については詳しくわからないが、男たちが人種差別をしなかったことはまちがいない。日系集団内での評判を恐れて、むしろ積極的に外部に出ていったろう。この三つの娯楽の共通点は、男中心であること、日本語を介さなくてよいこと、個人で享樂できること、肉

体的な快感を目指すことである。三つとも悪徳と見なされることはブラジルでも日本でも変わらない。酩酊やオルガスムに「国境」はないし、ぞろ目を念じる気持ちと、ビショで猿よあたれと念ずる気持ちに違いはない。

この三悪（必要悪？）とは対照的に、日系人のさくの中で行われた娯楽に演芸会やのど自慢、スポーツや文芸活動などがある。これらは概して家族ぐるみで、日本語を介し、知的な理解 大衆的な理性をこえるものでないとしても を求める。同じ顔をした者が集まるということが、これらの娯楽の存在理由だった。天長節（天皇誕生日）でさえも、荘厳な儀式の後の奉祝運動会、奉祝演芸会がむしろ関心事だった。

歌の場

歌が日本人の最も民衆的な楽しみ、最も手っ取り早い娯楽のひとつである。いいかえると困難の最中にあっても、歌う素材や場や動機を見いだすことができた。この文化はブラジルでも引き継がれた。

稲刈りや唄の上手が後れてる

（『農業のブラジル』一九三〇年四月号）

琵琶歌がカフェザール（コーヒー園）から聞こえて来

（『同』一九二九年四月号）

桑伸びて乙女の唄や聞こえ初め

（一九三〇年二月二四日付『日伯』）

このような牧歌的な風景が戦前にはあった。産業化が進むにつれ、このような歌をともなった労働はなくなっていた。柳田国男は由緒正しい仕事唄が卑しい酒宴の唄に取って代わられたことを痛恨をもって語っている。近代化が第一次産業の縮小を意味するかぎり、これは避けがたいことだ。そして酒宴によつて日本の歌文化が続いたという側面にも注目しなくてはならない。酒宴がしだいに形式化し、テクノロジーを導入して現在のカラオケにいたっているからだ。カラオケ・ボックスに「四畳半」が生きていることを否定することはできない。歌の音楽的構造、たとえば音階やリズムの西洋化や歌う場の都市化に比べると、歌を支える人間関係や社交の形態の変化はいかにもゆっくりしている。世相の速度が増すにつれ歌の回転も早くなるが、「世の常」はそう変わるわけではない。

移民社会でもまたアルコールや歌の種類は変わつても、一世が大いに歌った酒盛りや演芸会は、基本的には日本的な力学で動いている。注目すべきことはカラオケ大会にみるように、ブラジル育ちの人間が増えても基本の仕組みが残っていることだ。何が変わり何が残るのか。この両方の側面を見ないと、最新流行をやたらにほ

めそやしたり、伝統をひたすら懐かしんだりするだけに終わってしまう。

これまでの日本の歌の研究はたいてい（１）流行歌と世相の平行した記述、（２）歌詞採集とその系譜学、（３）音階やリズムの分析や歌詞と旋律の関係の分析、のどれかに含まれる。これらを日系ブラジル人の音楽史に応用してもあまり得るところはない。日本の流行歌を日系の世相と関係づけても意味がないし、文献学や音楽学的な分析からも移民文化の特徴は現れてこない。移民の作った歌も日本の歌とあまり変わらない。歌自身よりも歌の場にこそ、移民の生活や考えかたが表れていると私は考える。そして戦前を**演芸会の時代**、終戦から一九八〇年までを**のど自慢の時代**、その後を**カラオケの時代**と呼ぶことにした。この区分は移民の多くが参加した歌の場を表すとともに、メディア、伴奏形態、娯楽などの変化とも連動していて、彼らの大衆文化を分ける目安にもなる。実をいえば、大衆文化の変動が歌唱の変動を含んでいるというべきだ。

歌の壁

歌は国境を越えて人の心から心に感情を直接伝える事実、私がブラジルにひかれたのも、何人かの歌手に心を奪われたからだった。しかしこの幸福なビジョンには疑いをもってかからなくてはならない。世界の圧倒的多

数の人々は、自分の話す言葉の歌しか聴いていないからだ。確かにドイツ・リートは世界中の知識階級の共通言語だし、英語のロックやラップのファンは、地理的に相応な範囲に広がっている。また音楽情報の飛び交う都市には言葉に頓着せず、グリーンランドからケープタウンまでの歌に精通しているファンがいる。しかし外国語の歌と親しんでいるのは私の経験ではどこでも少数派で、それも学生や中産階級から上に限られているようだ（歌と接する機会は教育や家庭環境だけでなく、メディアや産業によって準備され、外国の音楽に対する政策にも関わる）。ロックのような世界の共通音楽にしても、各国に英米の人気グループのサウンド（やコスチューム）をモデルとするが、現地の言葉で歌い、その国の外では無名のグループが数多く活動している。歌詞でなくサウンドが大切といわれるロックにしても、言葉の意味がひっかかってくるのだから、もっと保守的なファンを抱える大衆歌謡が言語の壁につきあたるのは当然だ。まして自ら歌うとなれば、世界の素人歌手のレパートリー百曲中九曲は自分の国の言葉（元歌は外国語でも）のものにちがいない。ポルトガル語しか理解しない日系の三・四世が歌謡曲を歌うのは、世界的な視点に立てば例外といえる。

ある歌に感応できるか否かが、単に個人の趣味にとどまらず、マクロな集団をわけると重要な指標になることが

ある。リートやオペラの愛好者とそうでない者の区別では、収入や教育が大きな要因になる。別のタイプの音楽では男女差が顕著な場合もあるし、年齢が聴衆形成を決定する場合もある。ブラジル社会のなかで、日本の歌はほとんど共同体の外に出なかった。それに愛着をもつかどうかには、教育とか性別とか年齢ではなく、民族という要因が大きく関与してきた。つまり日本の歌は民族的な境界線を形成している。古賀メロディーは日本で聞かれている限りは国民的ではあっても民族的ではない。ブラジルでは民族的になる（実際、サンパウロの中古レコード屋では「民族音楽」のコーナーに、日本の歌謡曲が紛れこんでいることが多い）。日本国内の日本語放送は民族的ではないが、ブラジルの日本語ラジオは民族的メディアである。ダンスパーティーやディスコもまた日系人が集まっている限り、民族的な場ということが出来る。日本性がそこでは大きな意味をもつからだ。日本性は「日本」がひとくりにされて「外国」（ブラジル）と対峙されるときに現れてくる。

ここでは民族の定義については論じない。プルーストがバルベックのホテルに集まるユダヤ人の一団を指して使っている表現を借りれば、「それ自体は同質、その通行をながめる人々とは完全に異質」な集団、このように大雑把に把握しておけば、本書では足りる。民族性は「通行をながめる人々」がいて初めて構成される。異質

な存在と接触して初めて同質性が確認されるのだ。一人一人の個人差を無視する視点がそこに生まれる。何に關して同質なのか、何に關して異質なのか。日系人という分類は「日本からきたこと」を同質性の第一の標識とする（沖縄移民は微妙に異なるがここでは区別しない）。日本という国家単位が同質性を想像できる限界で、それをこえて「東洋人」「地球人」などという認識はほとんど意味をもたなかった。

移民の歌の場の研究は、このように必然的に民族や国家を考慮しなくてはなくなる。それも感情の政治学という誰もが漠然と感じてはいるが、語られることの少ない領域にふみこむことになる。もとより本書はそのようなテーマの存在を示唆するという以上の野望をもたないが、国外の日本音楽の行方という従来なおざりにされてきた分野を開拓することにはなるだろう。

最後に本書でひんばんに使われる「コロニア」について若干のコメント。

これは英語の「コロニー」にあたるポルトガル語に由来し、植民地、集団地と普通は訳される。英語では現在、移民や少数民族の集団についてはコロニーよりもコミュニティ（共同体）とかソサエティー（社会）と呼ぶことが多い（フランス語でも同じ）、「コロニー」の語は

「コロニアル様式」のように、植民地時代華やかなりし時代の建築や絵画のスタイルや題材を指す場合のほかにはあまり使われない。ブラジルではコムニダーデ（英語のコミュニティー）という言葉と同じぐらいの頻度でコロニアという言葉は用いられる。日系人は「スイス系コロニア」「ユダヤ系コロニア」を問題にすることはほとんどないから、わざわざ「日本の」と限定しなくとも、「コロニア」の一語をもって日系集団を言い表す。

また「日伯」「伯国」というように使われる伯の字は伯西刺爾（ブラジル）の頭文字で、日英、米国などと同じように用いる。

戦前の年号は日本の元号と西暦を併記し、戦後は西暦のみを記した。元号のないブラジルでも「大正時代」「昭和一ケタ」には一九二〇年代、三〇年代とは違った歴史的な意味があり思い入れもある。しかし「昭和四〇年代」「平成一ケタ」というように一〇年をくくることに違和感を覚えるからだ。

本書は一九九一年から九四年にかけての合計一八カ月間の調査にもとづく。最初の一年はトヨタ研究財団に助成された。また巻末に挙げた数多くの人々の援助・協力を受けた。とりわけ丸山昌彦氏、生田目善助氏からは貴重な資料を多数借りることができた。利用した邦字紙はサンパウロのブラジル日本移民史料館に所蔵されている

が、東京の国会図書館にもマイクロフィルムが入っている。一部はパウリスタ新聞社、日伯毎日新聞社で閲覧した。出版に際しては中央公論社の早川幸彦、河野通和の両氏の手をわずらわせた。今挙げた全ての団体と個人に感謝する。



1950年代のサクラ・バンド。後列中央が生田目善助。

第一章 演芸会の時代

（一九〇八年～一九四五年）

1 笠戸丸と音楽

日系ブラジル移民の歴史は明治四十一年（一九〇八年）六月一八日、サントス港に着いた笠戸丸に始まる。この象徴的な船はそのまま彼らの音楽史の第一ページを飾る。というのもその約二ヶ月の航海には楽器、替え歌、演芸会という三つの音楽的な要素を指摘できるからだ。抽象的にいうとモノ、ことば、パフォーマンスという音楽文化の重要な三つの要素を積み込んでいたからだ。

（1）楽器。通訳として乗り込み、後に『聖州新報』を興し日系社会のジャーナリズムの基礎を築いた香山「こつやま」六郎の回想によると、沖縄付近を通過する夜、沖縄移民の弾く三線が船内を流れ、「三味線ではあれだけの原始的哀調は得られないね」と友人と語った。ほかに山口県の移民が三味線をもっていた。

（2）替え歌。当時日本ではやっていた啞蝉坊（あぜんぼう）の歌をもとに、

「白雲迷う南米のノアルゼンチンの大野原／わしの牧場は恥しや／僅か羊が五万頭」 や

「流れ千里のアマゾンの／岸の大樹木伐り払い／筏造り
て日の丸立てて／隅田川まで流したい／トコトツトツ
トツト」

というのが生まれた。日本人にはエキゾチックな家畜
だった羊があふれかえる大牧場という夢、アマゾンの
「大樹木」を伐採して「日の丸立て」た筏を作って「隅
田川まで流したい」という先取りされた錦衣帰郷の熱望
が素直に表れている。「流れ千里・・・」は、

「チエテ（サンパウロ州を流れる川）河畔に秋ふけて／今宵も
出て来し弦月に／影と二人で佇ずみつ／故郷を偲べば虫
の声」

「涼風通う／コーヒー蔭／昼の疲れをやすらえば／遠方笛
の音ゆかしくも／月さえ出くる夕かな」

と続いている。

作者はまだ見ぬ異国の風物を使つて、日本情緒そのも
のを歌っている。コーヒーを飲んだことのある者はほと
んどなく、ただ金となる木でしかなかった。ブラジルの
「秋」もまた「弦月」と「虫の声」に彩られ、コーヒー
園の風景も、空想のなかでは遠くから笛の音の聞こえる
お茶畑のようなものだった。こんなのんきな夢のなかで

「故郷を偲」ぶことも先取りされている。異国の風物と日本情緒のきまり文句を組み合わせて故郷を偲ぶことが、文芸の定石となった。この替え歌はその最初の例といえる。ブラジルでさんざんもまれた後でも、このような無垢な替え歌はよく歌われた。

(3) 演芸会。笠戸丸では五月二四日インド洋上で赤道祭が行われ、沖縄の三線や空手踊り、新内節、相馬節、詩吟、尺八演奏、仮装行列などが演じられた。仮装行列では南洋土人の腰みの姿、武士、ピエロ、頬かぶりのあねさ

ん、書生、浴衣姿などが出て、香山自身は古袷を着た浪人の恰好で詩吟をうなった。戦後移民の回想では、赤道祭では土人の扮装をする人が多いが、各自



1930年代の移民船上の赤道祭。地理的想像力（南国情緒）と歴史的想像力（古代・中世の日本）にもとづく仮装の数々。

いろいろな趣向をこらして仮装するように、という注意書がでたという（遠藤要『子孫に残すわが家のルーツ』）。赤道即ち南洋はそのくらい強く「土人」のイメージと結びついていた。あるいはそのくらいのイメージしか持ち合わせでいなかった。

どんな口実であれ、航海の無聊を慰めるのに甲板に集まって音楽や芝居に興じるに勝るものはない。移民はちようと村芝居や運動会のチラシを見るようなワクワクした気持ちで、その告知を読んだことだろう。赤道祭はその後移民が最初におこなう演芸大会で、「外地」で体験する最初の「日本の」芸能だった。赤道祭は芸能によつて「日本性」を確認する通過儀礼だった。その中ではマイノリティという意識は消え、小さなく日本が一時期的だが甲板に再現された。相馬節は歌い手にとっては福島「県の」うただったろうが、観客は「日本の」うたととらえた。演目に関してだけでなく、このような認識のありかたとしても、赤道祭は上陸後の演芸会のプロトタイプとなった。

モノ、ことば、パフォーマンスという三つの要素は笠戸丸の後、どう展開していったのだろう。

2 楽器とレコードの歴史

楽器

初期の契約小作農（コロノ）時代には、日本の普通の農民生活をそのまま反映し、楽器はなく日系人は輪になってピンガを回し飲みして歌うだけだった。しかし大正の後半になるとしだいに簡便な西洋楽器が普及し、楽器を趣味とする者も現れた。好きな者は笠戸丸の沖縄や山口の移民のように自分で持ち込んだ。

大正一三年（一九二四年）九月二六日付『時報』の中矢商店広告には「雑貨と化粧品」のなかに三味線、尺八、明笛（明治時代に人気のあった中国系の楽器）が、「図書」のなかに流行唄の文句集や浪花節が見あたる。

楽器が「雑貨」に分類されているのがおもしろい。翌年になると以上の楽器のほかに大正琴、ハーモニカが入荷している。『新流行歌一本槍』『遊芸新歌なんでもこい』『新芸全集フシ付美人十八番』『新流行歌とオペラの歌』など、お座敷筋の唄を中心に浅草オペラや書生節の文句や楽譜を集めた本が輸入された。各楽器の教則本も同じころから店先に並んだ。

戦前はわずかな例外を除くと三味線、尺八、明笛、大正琴、ハーモニカの五つの楽器が日本から輸入された。マンドリン、ギター、アコーディオン、ヴァイオリンは

たいていは日本から愛器を持ちこむか、地元の楽器屋で調達されたが、その教則本は日本から取り寄せなくてはならなかった。弾きたいのは日本の曲だったからだ。戦前移民の最盛期、昭和九年ごろの日系書店には黒沢隆朝『ヴァイオリン奏法』、宮田東峰『ハーモニカ奏法』、古賀政男『ギター教本』、田中常彦『マンドリンの奏法』、服部龍太郎『ピアノ奏法入門』などが並んだ。サンパウロには教師もいた。『時報』の大正二〇年（一九二二年）五月二〇日付に、鮫島というサンパウロの日本人がヴァイオリンとマンドリンを教えますという広告をだしている。音楽教師のはしりであろう。

楽器の修理については、昭和五年（一九三〇年）四月二九日付の『日伯』に、バストスの川崎楽器が三味線の売買修繕をやると広告しているのが早い。五〇挺分の皮を用意しているという。半年後にもやはり同じだけの皮を日本より持参してきたので、張り替えの胴を現金同封のうえ郵送されたし、とある（九月一日付同紙）。ずいぶん値上げしているので、思ったよりも注文があったのかもしれない。同じころ邦楽器の中古市場も生まれた。三味線は後で述べる料亭文化と深く結びついた。時代が下ってオルガンも輸入された（昭和一二年六月二三日付『時報』の小西商店広告）。日本製の「ブラジル最初の輸入」とある。「家庭に 学校に 教会に 世界に冠たる日本製オルガン」。オルガンはもちろんブラジル

でも入手できたが、この時代には「世界冠たる日本製」ということが重要な意味をもった。日本学校での需要が大きかったと思われる。

レコード

レコードや蓄音機は比較的早い時期に家庭の最初の「奢侈物」となった。手動だったので電気の通わない開拓前線でも使えたし、本とちがって石油ランプしかない薄暗闇でも十分に楽しめた。浪曲や映画のように巡回興行を待っている必要もなかった。

最初のレコード広告は大正一三年（一九二四年）九月二六日付『時報』の中矢商店のもので、これが同店の最初の入荷だった。琵琶歌、浪花節、端唄小唄、義太夫の四種目、千枚が輸入された。永田錦心や吉田奈良丸など著名な芸人が並んでいる。これ以降、レコード・リストはしだいに大きくなる。巡回映画のない時代、レコードがどれほど待ち望まれたのか想像される。日本では昭和の始まりはレコード産業の新体制の始まりと一致している。即ち昭和二年（一九二七年）、日本コロムビアと曰本ビクターが、それまでにない規模の資本力や技術力をもった企業として出発した。この時から（正確には二年後の「東京行進曲」から）巷ではやっている歌を拾ってきて録音するのではなく、レコード会社が先導して映画やジャズナリズムと組んで流行をあおるようになった。

歌手、作詩家、作曲家の専属体制が固まり、大衆音楽の容貌はがらりと変わった。

私はブラジルにこの変動が伝わったのは昭和五年（一九三〇年）ごろと見ている。というのもそれ以前の広告をみると相変わらず端唄小唄、浪花節、琵琶、書生節が主流で、大正期の中小レーベルのものに限られるからだ。これに対して昭和五年、中矢商店はコロムビア蓄音器株式会社伯国日本譜代理店となったと報じ、大レーベルのブラジル進出の先駆けとなった。中矢はこの時期には一三〇〇種類ものレコードをそろえていた。

大レーベル時代の到来が三年遅れたように、レコード歌謡の時代も三年遅れてブラジルに到着した。というのも昭和八年になってようやく「東京行進曲」「祇園小唄」「丘を越えて」など昭和四年から六年にかけてビクターとコロムビアが発表した「流行小唄」が現れているからだ。はたしてこれが初輸入かどうかはわからないが、それまで宣伝されなかったことは確かだ。企業が戦略的に流行を作りだしていなかったので、大正年間に時差が目立たなかった。さらにまた端唄小唄、義太夫、浪花節、琵琶歌はすでに全盛期をすぎたジャンルだったから、数年の差は問題にならなかった。

大レーベルの誕生は日本の場合には作詩、作曲、演奏、録音、出版、楽器・楽譜の製作・出版・販売、放

送、映画、ジャナーリズムなど、音楽にかかわる全てが基底から揺り動かされるような構造変動をともなったが、日系ブラジル社会の場合には、そのような相互連関的なシステムは成立していなかったから、輸入業者のビジネスや消費者の嗜好に変化をもたらしただけだった。日本ではレコード歌謡は昭和の大衆文化の成立と関連して論じられるが、移民の九五パーセントが奥地に散在し、サンパウロ市でさえせいぜい数千人しか日系人のいなかった昭和一ケタのブラジルでは、そのような社会文化変動は起きなかった。流行現象はラジオ、映画、ジャーナリズムなどが、何かの弾みをつけて雪だるま式に人々の関心や好みが暴走していくことだが、日系人は分散してくらし、新聞と月おくれの日本雑誌がほぼ唯一のメディアであつたため、そのような事態が起きにくかつたとも想像される。話題が話題を呼ぶ、というような人口密集地での情報による気分の高揚、相乗効果はブラジルでは望めなかつた。唯一の例外は「東京音頭」で「音頭時代来る」と新聞はかき立てた。日系の村々でもちよつとした音頭ブームが起きたが、本国とは比較にならなかつた。

本国との時差は昭和二ケタ代になるとかなり縮まつた。レコードの時差も四カ月になり、たとえば昭和一二年（一九三七年）九月新譜の「露営の歌」はブラジルでは翌年正月新譜として発売された（一二月二四日付『日

伯』)。日本とのパイプの強化として、コロムビアが昭和
一一年からブラジル・プレスを開始したことを一つの目
印とすることができる。『日伯新聞』の発行元日伯社は
昭和一〇年にコロムビアの代理店になったが（七月一七
日付同紙）、翌年には次のような広告を出した。

「レコード・ファン諸賢 レコードはブラジル製コロム
ビアを！ 何故これをお奨めするか 材料 精撰された
欧米品 製作 永年の経験と熟練せる技術を有する
独、米人技師のみで日本からの原盤に依り製譜 品質
音調明快、耐久力其他日本製に勝る 価格 輸入税
運賃等を要せざる為至廉 等他品の追随を許さぬ点を有
して居るからです」 （八月二〇日付）。

このなかでドイツ、アメリカ人技師によるので、ブラ
ジル盤は「日本製に勝る」という記述に着目したい。昭
和一三年、日本ビクターの第一回ブラジル・プレス盤発
売に関する広告では、「最新設備吹込法による録音の明
瞭無比なる、また体裁の美麗にして品質優秀なることは
日本盤に比して寸毫の遜色もなく・・・」（傍線筆者）
と、優劣の基準が逆転している（七月二八日付『日
伯』）。

昭和一二年以降の一段と極端になつた軍国主義化はこ
んな文句にも反映している。

「邦人各商店は泣〔ママ〕何にも皇軍大勝に因む軍国模様、街頭に流れる日本レコードは全て軍国調」。

昭和一四年（一九三九年）元旦の『聖報』はこう歳末風景を伝えている。移民は本国とは単に物質によって結ばれているのではなく、情報を民族主義の立場から解釈し、イデオロギーや「気分」を共有することであり、と強く運命の力を感じた。活字以上に連帯感を養ったのは映画と音楽だった。

昭和一〇年ごろから中古レコード屋がサンパウロで営業を開始したことも、日系社会にレコードがずいぶん蓄積していたことを示す目安だろう。いずれも専門店ではなくミシンを扱ったり、床屋や本屋だったりした。その中では三浦愛蓄堂が一番有名で、戦後も芸能団を呼んだり自主レーベルを作るほどだった。「嫁をやるにも貰ふにも 先づ蓄音器のある家庭」というのが同社の歌い文句だった（昭和一六年七月二五日付『時報』）。

日本で昭和一三年の初頭に始まった「愛国行進曲」の各社競作合戦は二月にはすでに本国での異常な熱狂ぶりが報道され、五月に出荷された。運動会で使われたり、購買客に国防献金を要求したりした。このような軍国色に対するひそかな反発もあった。

レコードの淡谷のり子に聴きほれつ

幾度かかくるを父気にいらす

レコードは戦時下の唄多し

聞けば胸に泌む美知「ママ」奴の声

（ともに昭和一五年一月七日付『時報』）

「頽廃歌手」淡谷のり子や「驚芸者」美ち奴は、「父」のきく「戦時下の唄」の圧迫に対する心理的な逃げ道として機能した。時局歌とは違う精神の部分でそれは感じ取られた。「血が騒ぐ」のではなく「胸に泌」みた。「祖国」とは軍歌が刻々伝えるたくましくそりたつ変化（拡大）しつつある国のことであり、「母国」とは美ち奴が唄いかけるいつまでも変わらぬ情緒の対象だった。この二つは日本に対する表裏一体のイメージだった。戦後でいえば、経済発展、技術革新するのが祖国、桜と富士山があるのが母国だった。そして歌いつがれるのはきまつて「母国」系の曲だった。

蓄音機

レコードは蓄音機があつて初めて用をなす。中矢、瀬木とも盤の販売と同時に蓄音機を販売しているが、初期の広告には「各種特価販売」というようなそっけない文句しか見つからない。ブラジル国内に出回っている製品を売っていた。昭和九年（一九三四年）には日本製が初めて輸入された。

「蓄音器入荷 肉声其の儘が聴ける蓄音器！ ビクタ―、コロムビア、中西式の逸品のみが母国から着荷致

しました。体裁優美シツクリした色合、携帯に至便、機械は日本工業の粹最新式装置が加えられた新型」

（六月二日付『時報』）

それからは堰を切ったように日本製蓄音機の広告があふれる。

「日本品の蓄音機」日本品のレコードにて母国情緒をお味ひ下さい」

（七月二二日付『日伯』）。

この組み合わせは母国情緒にとって完璧なものだった。その後「比類なき立体的再生は国産の権威として世界に誇る所です」「日本工業界の粹 マグナホニツクニ」「全世界に冠たる驚異的純国産品」というような愛国的な宣伝コピーがどんどん出た。

昭和九年になって急に蓄音機の宣伝が増えたのは、それまでは欧米製を扱っていて、店にとっては商品に対して特に愛着が感じなかったからだろう。「日本工業界の粹」「日本の誇り」といった惹句は、売る側の誇りであり、日本製ということが意味をもつ消費者の愛国精神をくすぐる仕掛けのように思える。消費者は商品の「雰囲気」をも価値に含める。計測できる違いではないし、これによると同じ価格の外国製よりも客観的には劣っていたかもしれない。それでも「日本の誇り」で聴く満足感 は国産品の重要なセールスポイントだった。「日本の誇

り」は「日本人の誇り」だった。聴き手は国産品使用に銃後の連帯感をより強く感じることができた。

日系商店はこのほかにもタイヤや日用品についても国産品愛用運動を起こし、銃後の移民の愛国心を商売に利用した。移民は徴兵延期願という日本男子にとっては屈辱的な書類を提出し、十分に後ろめたさを感じていたから、せめて日本製品によってそれをあがなおうとした（応召されていたん帰国し、南方で戦死した青年のことも忘れてはならない）。祖国の危機に際して何もできなかったという後ろめたさは、日本に対して何かの形で忠誠のしるしを見せたい、というあせりを発火し、戦後の勝ち組の極端な日本崇拜に転じた。モノであれ、歌であれ、日本とは想像力によってしか一体感を感じられなかったということが、移民のメンタリティにとって重要だ。この想像力による故郷との一体感のことをふつう望郷と呼ぶ。想像力が生まれた村にしか及ばないならば、それは地方主義とつながる。それが国に及ぶならばそれは国家主義とつながる。「地方」という認識はそれを包括する「国家」が生まれて初めて意味をもつ。

日本が近代的な国家となる以前に移民が始まっていれば、望郷の内容は国には向かわなかったかもしれない。国家主義的な望郷は日系社会の心情的な絆となった。ただ日本人の顔をしているだけでは不足で、日本を恋しく思わなくては、その中には加えてもらえなかった。歌に

感応するかどうかは、インフォーマルな場で、それを確認しあうのに役立った。

3 作詞の歴史

替え歌

替え歌は大衆文芸の重要なジャンルで、大正時代までは著作権意識も低く、ある旋律がはやると別の歌詞を出版したり、それで録音するのはごく普通の習慣だった。元の旋律が五と七の音節の組み合わせでできているので、型のバリエーションは少なく替え歌はむずかしくない。ブラジルでも単純なのは固有名詞を入れ換えるだけのものだが、元歌の続きや逆転、商品広告、風刺、時事などに及んだ。

大正末に「鴨緑江節」という元は朝鮮併合と関係する節を使った替え歌がある。

「国を出て／在伯十年、金の夢／さめりや 奎阿弥、バカブンド／その日その日で、泣き笑い／ピンガで、寝る寝る明日は明日」

「ブラジルを／流れ流れて、十余年／今ぢや チエテの、岸近く／わたしや浮草、うき思ひ／花が、咲くやら咲かぬやら」

「ブラジルの／春はコーヒの花盛り／なかに隠れて、

人知れずノ日陰董で、わしや暮らすノどうせ仇花実は生らぬ」

「ブラジルとノ日本の間、六千里ノ惚れて通えば、只六里ノされど六里が、無理ならばノこれは、通わぬ故国「くに」の夢」

（大正一三年一月二一、一八、二六日付『時報』）

この時点でブラジルに「十余年」というから最も初期の移民ということになる。ここではブラジルの地名や「バカブンド」（のらくら者）「ピング」のようなポルトガル語がはめこまれているが、基本的な感情はそのまま残されている。浮草、日陰董というようなメタファーに表現された自嘲やあきらめは日系人の感傷の根底にあり、言い回しを変え、旋律を変え編曲を変え、現在でも好んで歌われている。

昭和九年から数年間は日本の音頭ブームに触発されてブラジルでも盛んにご当地音頭が作られた。ブラジル拓殖会社が養蚕工場を作ったバストスには「バストス製糸音頭」が誕生、「日本音頭」の節で歌われた。

「ハアーバストスよいとこノ豊栄「とよさか」昇る ソラシヨノブラ拓一系の星光り 星光り」に始まり、以下「ハアー蚕飼いの家居は五百を数へ ソラシヨノ獲れる 生繭が 十余万 十余万」

「ハアー製糸工場をチョイと覗きや ソラシヨノ並ぶ乙

女のうるわしさ うるわしさ」

など、ブラジル色が一つもない歌詞が、最後の八番の「ハアー歌え踊れや 製糸の音頭 ソラシヨノ千代に八千代に 万代に 万代に」まで作られた

（昭和九年九月二八日付『聖報』、ほかに同年九月一二日付『日本』）。

「バストスの糸繰る女工さん連中によって ハアーと一脈の哀愁を織り込んで郷愁に踊っている。それは原始的な自然美を背景として動的に広げられた素晴らしい魅力だ」。バストスはブラジル拓殖会社（通称ブラ拓）の製糸工場があつて、日系の娘は家の農場ではたらくか、その工場ではたらいだ。この村はその六年前に開拓されたばかりで、町を少し離れれば、原始林つまり「原始的な自然美」がひろがつていた。戦後は福島県がやぐら太鼓を集団地にたくさん寄付したが、戦前はどうしていたのだろう。ありあわせのものをたたいていたのか、器用な人が作ったのか。

替え歌が紋切り型の宝庫であることは非難にはあたらない。型を創造できる才能は不公平に分配されているが、それを運用する才能は比較的平等に行き渡っている。子どもの場合と同じように、移民にとっての替え歌作りの楽しみは気持ちをこめるかどうかではなく、その型を上手に使えるかどうかという技術にあった。それは次の団体歌にもあてはまる。

団体歌

ポルトガル語にはイノ（hino、英語の hymn）という言葉がある。これは国歌、校歌、村歌、サンバやサッカーのチームの団歌などある集団を代表する正式な歌を指す。ここでは団体歌と呼ぶことにする。

日本はこれがずいぶん発達している。ブラジルに関するかぎり校歌や社歌があまりない。その理由は明らかで、生徒や社員全員が集まる行事が少なく、歌で愛校・愛社精神を養おうという発想がないのだ。人々の知っている団体歌は国歌と応援するサッカーチームの歌ぐらいだ。日本はこの逆の状態にあるので発達したわけだが、いつごろからか、ということになるとわからない。私は寮歌の流行が最初の兆候だと思うが、普及の経過についてはまだ知らない。

日系人も大正末には団体歌をもっていた。サンパウロ市の最初の日本人クラブ、ミカド倶楽部の野球部は「軍艦マーチ」の替え歌を団歌にした。

「見よ、イピランガの丘の上／鮮血滴る文字あり／独立か死かの快文字／見よ、イピランガの丘近く／桜花咲くチームあり／ミカド倶楽部の野球軍」

（大正二四年一〇月一六日付『時報』）。

これはサンパウロ市内のイピランガの丘で皇帝ドン・ペドロ二世がブラジル独立を宣言した故事をふまえている。野球場やクラブの所在地もそこからそれほど遠くない。

かった。歌は続く。

「一二そこに熱球の火花散り／本塁打球の空に舞い／アンデス嶺を訪れて／コンドル鳥の夢破り／翼拡げて舞い上がる／姿と共に空翔ける 三日輪描いて舞う鷺の／翼の翕に湧き出ずる／アマゾン河の水ひろく／広大無辺の大精神／日東健児の胸をこめ／若き血潮を漲らす」

（四番略）。

このように団体歌は漢語を連ねた七五調を特徴とする。

アンデスとアマゾンには富士山や黒潮の代わりに気高く雄々しいものの修辭的象徴となった。「アンデス山嶺雲高し／アマゾン河上水広し」（カフェーランジア応援歌）、「雲に聳ゆるアンデスや／悠久つきせぬ大アマゾン」（バイベン青年団歌）、「アマゾン河は洋々と／アンデス山はがいがいと」（ビリグイ・ロベルト小学校校歌）というような例もある。日系人の集中するサンパウロ州、パラナ州はこの二つからはるかに離れているのだが、象徴的な山と水の喚起する気宇壮大な気分が団体歌には必要だった。距離は問題ではない。「ブラジル」というアイデンティティがふたつの地名に託されていることが重要なのだ（アンデス山脈も一部はブラジルに属しているが、ブラジル人はふつうボリビアかペルーかチリを想像する）。日本人はサハラ砂漠の真ん中に移住したら、キリマンジャロとナイル河を歌ったことだろう。ブ

ラジルの自然を代表する砂漠、湿地、大森林、瀑布、海岸は団体歌の詩学には適していない。

団体歌が大正末から作られた背景には、いわゆる「新移民」の増加があるだろう。大正一三年（一九二四年）、北米の日系移民封鎖にともなって、日本政府はブラジルに余剰人口を送りだすことに熱心になる。そのため移民に交通費を支給するようになり、家族移民も増え（女性の数が増え）、移民社会の質が変わった。一九二〇年から二三年までに三千人の移民しかなかったのが、一九二四年と二五年にはそれぞれ五千人、二六年には八千人弱、二七年には一万人がサントス港に到着した。この波に乗ってきた人々を普通「新移民」と呼ぶ。団体歌やそれと深く結びついた青年会は新移民の文化的なマニフェストだった。団体歌の誕生は日本語学校が軌道にのったり、移住地対抗の野球と陸上競技が盛んになったことと関係する。県人というアイデンティティが生まれに関わるのに対して、スポーツや青年会は移住地人というくらしに関わる新たなアイデンティティを駆り立てた。団体歌が渡り鳥のように落ちつかない日系人に錨を与えることになればと期待された。初期の右も左もわからない生活に区切りをつけ、意識的に日本の村生活を再現しようという試みの一端だった。団体歌はすべて替え歌だったが、日本らしい生活にはなくてはならないものだった。

公募歌（１）「邦人渡伯二十五周年記念歌」

国民に広く歌詞を公募し、オリンピックの応援歌や愛国心高揚歌などを作らせることは昭和七年ごろから日本でも盛んになり、昭和一二年（一九三七年）の「愛国行進曲」以降、軍国調の公募歌が急増する。これまで述べた大衆文芸の下地があつてのことだ。領事館がまとめ役になってブラジルから応募する者もいた。

ブラジル最初の公募歌はおそらく『日本新聞』主催の昭和八年の「邦人渡伯二十五周年記念歌」であろう。この新聞社はその前年に創刊されたばかりで、これは最初の大きな企画だった。

「拓人軍勇士として／今は地下に眠る英霊に捧ぐる歌／確乎不拔の精神と共に今日伯国の／天地に活躍する先人を讃える歌／新時代を行く総ての移住者の／新しき希望と覚悟をうたえ／未来に続く現実の上に／夢と理想の華やかなる殿堂を築け！」（二月二二日付）。

このころには各地に団体歌はあつたが、日系移民全体を代表するような歌はなかった。新興の弱小新聞社はそれを求めた。移民は「拓人軍勇士」にたとえられ（満州開拓民との類似）、歌には「希望と覚悟」、「夢と理想」が求められた。現実の描写ではなかった。作詞の参考にと掲載されたのは「国難突破」、「新日本建設」、「国際オリムピック派遣選手応援歌」といった蘆溝橋事件勃発以

降の歌だった。審査には領事館、移民会社重役などがあつた。

次の作品が当選した。「天に連なる地のみどり／此処はブラジルの大沃野／英霊永遠にねむる地ぞ／しのべや我等同胞へはらから」の／式拾五年の血の歴史／式拾五年の／血の歴史」（五月二七日付）。これが過去の英霊を讃えた一番、二番は「汗と涙の一頁」である現在、三番は「平和の黎明の鐘」が響く未来を歌う注文通りの作だ。地球の裏側でもこんな千編一律のものしかなかったのか、という慨嘆もあるかもしれない。確かにここには紋切り型しかない。「ブラジル」を「満州」に代えてもそのまま通用する。しかし仮に北原白秋や佐藤惣之助に委嘱しても似たようなものしかできあがつてこなかったろう。公式の歌というのはのっぺらぼうな観念、大げさな漢語を七五調で連ねるのが型で、移民詩人はそれに則つてことばを選んだだけなのだ。

募集広告によれば「本社は各地日本人会、青年会、学校其他総ての邦人諸団体が此の名誉が単に個人に留まらしめず団体の名誉となすべく所属員中より受賞者を出す為に努力せられん事を切望する。音楽オリンピックの幕が切つて落とされたのである」。

オリンピックはこのころようやく日本人の日常語にはいつてきた新鮮なことばだった。個人の名誉を国家の名誉とする表象（表彰）体系を確立したが、個人と同時に

その所属する団体を讃えるという考えは、日本の社会構造や個人についての概念に極めて合致しさまざまな場面で出会う。日系人もスポーツのほかのど自慢やカラオケ大会でもこのような競争原理を採用している。

作曲は東京音楽学校出でヴァイオリンの心得のあった菊地弥四郎（たぶん音楽の専門教育を受けた最初の日系人で、当時『日本新聞』に勤務）があたり、六月一日付に楽譜が掲載されている。学校唱歌と同じヨナ抜き長音階が基本だが、そこから外れた音があつたり、三連符つきのフレーズもあつて、あまり日本調を感じさせない。新聞社の望む「全伯国邦人の合唱すべき拓人行進曲」にはならなかった。これが楽譜の残る日系ブラジル人最初の作曲だが、歌われなかったらしい。

公募歌・ガット

日本新聞の挫折した試みと違って、昭和一〇年（一九三五年）にブラジル拓殖会社が募集した「ガット音頭」「ガット行進曲」は翌年日本コロムビアで録音されるにいたった。「ガット」 GAT は “Gozar a terra”

（「大地を愛せ」のつもりだが、ポルトガル語にはない表現）の頭文字を取ったキャンペーンで、その趣旨によれば「吾人は土を愛し、土に生き、人を相手とするのでなく、天を相手とする人生最も虚偽なき聖なる農業に、意義ある汗を絞りつつあるものなるが、又汗の合い間に生

活に潤いを求むることも肝心であります」。愛土安住、移住精神、自力本願、自給自足、自治協力という四文字標語五つを掲げた。この運動の背後には「硫黄のように溶けない」という日系に対する非難をかわし、排日機運を和らげようという政治的な配慮が強かった。当時ブラジルに定着しようという考えの農民は一割にも満たなかった。だからこそガット精神を「唱道」する必要が生まれた。それは本心からの同化ではなく国策上そのふりにすぎなかった。

「ガット音頭」（作詞者不明 大村能章作編曲 音吉唄）

一 アア浪の万里のチヨイト祖国と別れヨイヨイ

故郷定めて故郷定めて移り住むサテ

ガットガットでヨイヨイヨイ（二回 以下同じ）

二 土がかわゆきや肥やさにならぬ

住まい良くして住まい良くして孫子まで

三 無理をせなけあや不景気だろが

自給自足で自給自足で恵比寿顔

四 人に頼らず我が腕だけで

稲は黄金に稲は黄金に綿の雪

五 村も一つの乗合船よ

力協（あわ）せにや進みやせぬ

「ガット行進曲」（作詞者不明 古関裕而作曲 伊藤久雄

唄)

- 一 唄は流れるガツトの歌が 故郷万里の新開地
大地破つて萌え出る草の 若い命の朗らかさ
- 二 稼ぎ男の子に しまつな女子 愛と自力の新家庭
稲は黄金に綿白銀の 珈琲珊瑚の飾り珠
- 三 土に芽生えた新生の力 歡喜を叫ぶ吾がすがた
百姓百年愛土の綱は 安住久遠の頼みづな
- 四 青い御空に光がおどる 愛土安住のあさばらけ
家は治まり平和な里は これぞ我等の理想郷

五つの標語がどう紋切り型になっているかについて改めて論じる必要はない。日系人は移民会社の誇大宣伝を一度ならずもうらんだが、自らが歌詞を作る段になると、出発前に見たのと同じ夢いっぱいのステレオタイプから逃れることができなかった。いやむしろそれを好み、本心や現実とはまるで関係ない空論を紙の上に展開した。私は作詞者の欺瞞を責めているのではない。公募歌自体がそのような表向きだけの機能をもっていて、応募者はそれを十分に心得て、型を運用しただけなのだ。これは歌のなかだけで通用する理想で、それが本当の生活のなかで士気を鼓舞するかどうかは別のことだった。翌年に発売されたガツトの軍樂歌、浪花節、童謡も同じレトリックで作られた。

4 演芸会のドラマツルギー

運動会

笠戸丸の赤道祭が船上での最大の楽しみだったように、新年、天長節（天皇誕生日）、入植記念祭、結婚式などは晴れ着で集まり、儀式のあとに運動会、演芸会、宴会が開かれる戦前の日本人村の最大の行事だった。

天長節にはサンパウロでは日本人街リベルダーデに近いアクリマソン公園に集まって「君が代」二回奏楽（斉唱）に始まり、勅語奉読、総領事ほかお偉方の祝辞、万歳三唱、ブラジル国歌奏楽に終わる記念式典があり、その後で運動会をやるのが通例だった（子どもが多くなつてからは別の日にやることも）。昭和になって東方遙拝もあった。ほかの開拓地でも同じように、この日は式典のあとに運動会、夜は祝宴という日程だった。女子供が市街地に出てくる年に一度の機会で、夜の明けないうちに盛装をして家を出発し何キロも馬車に乗って式典に参加した。大正末になっても明治の女学生の「えび茶式部」の格好してくる女性もいた。仮装では女装や明治風ハイカラ紳士や抜刀隊が出た。小豚に赤いチャンチャンコを着せて猿回しに扮した者もいた

（野村英輔『思い出の記 草分時代のレヂストロ植民地』）。

ペンナ駅ズッキ耕地の大正一五年（一九二六年）の天

長節祝賀運動会では、五〇名の女性が二組に分かれ、一組はしとやかな姿態でブラジル国旗になぞらえた緑と黄色の花を手にかざして、「花のダンス」をやりハーモニー力につれて運動場を一周し、もう一組は同じ二色の花をかげして輪になってハーモニー伴奏で童謡を歌いながら舞を舞った（九月三日付『聖報』）。農場主もサンパウロより見物にやってきて大和乙女の花の踊りに「喜悅と感激の表情が絶えず動いて居た」。その後日本青年とブラジル人の相撲があつた。大和なでしこの優美さと大和おのこの雄々しさをともにブラジル人に見せることができて、民族の文化の力を印象づけたと記者は述べ、かつては酔っぱらつたあげくに鼻をたらしながら、ピンガの徳利を投げ合わなければ奉祝でないと思つていた旧植民者の影がしだいに薄くなつていくと結論している。「新移民」のおかげでコロニアが「文化的に」なつたといわんばかりだ。最初期にはピンガと酔っぱらつてでてくる歌ぐらいが奉祝の宴の楽しみだったが、笠戸丸から二〇年弱の年月がたち、若者や娘も参加するもつといきいきした催しを組織できるようになつたのだ。家族ぐるみで参加できるというのが運動会の大きな長所だつた。

運動会は数や順位というような客観的な基準で争われるという点で近代スポーツに近いが、その内容が手を使わずにパンを食べたり、一番太つた来賓が飛び入りで走らされたり、網の中をもぐつたり、四、五人が足をし

ばって走ったり、とおおよそ滑稽なもので、余興に近い。全力を尽くして競いはするが、勝敗は二の次で、負けても笑ってすませられる。運動会は弱い競争原理にもとづく遊びの大会である。

スポーツでは結果が全てで、勝者と敗者の差は歴然としている。ここでは強い競争原理がはたらき、まじめが要求される。戦前は野球と陸上競技が花形で、草野球、日曜ランナーで始まったのが、昭和一〇年ごろには個人・チーム・地方連盟・全国連盟というヒエラルキーを作り、地方大会から全国大会に上がってトロフィーや優勝旗を争奪する規則を定めた。陸上競技のような個人競技でも団体の代表の資格で大会に参加した。しかし独立した審判員や協会を育成するだけの余裕はなく、連盟といても体の丈夫なボスが切り盛りしたので、判定に不服でボイコットしたり、それが原因で除名したり、また脱退を宣言したり、不正行為が暴露されて選手団が暴れたり、優秀選手の引き抜きが問題にされたり、と移民は競技場の外でもむきになって争った。こういう点だけはプロ並みだった。

熱気がエスカレートして本業そっちのけで練習に励むチームも現れ、主催する新聞は「宿命の対決近づく」というようなセンセーショナルリズムで書き立てた。草野球が活字の上では早慶戦やプロ野球と同じ扱いを受けた。趣味で始めたはずが、ある程度集まるとより大きな目標

を設定するために組織が必要となるが、次の段階では組織が権威を誇示し、その規則の運用を厳しく監視するようになり、脱退や分裂を招くというのは、日系社会の娯楽に共通して見られる現象だ。組織のまとまりやその根拠になる権威が必要となる。娯楽といっても遊びっ放しでは満足できない。完璧が要求され、訓練が始まる。そのため心理的には圧迫されるが、日系人は概してその緊張感を好む。これを趣味のスポーツ化と呼ぶことにする。もとをただせば意地や名誉心にたどりつくこのメンタリテイは、戦後の歌謡大会にも見られる。

「サントスでヨーイドンで始まった」というのが戦前の日系人のモットーだった（前山隆『非相続者の精神史』）。つまり日本での経歴や財産の違いはひとまず忘れて全員ゼロからスタート、富豪になるも小作農に終わるも本人のがんばりしだい、という意味で、立身出世主義的・出稼ぎ主義的なメンタリテイのひとつの表現だった。この「ヨーイドン」は運動会（と陸上競技）の用語である。それだけ運動会が移民の日常に浸透していたことを示している。競技性は日系人の精神のよりどころとなった。

吉見俊哉が丹念に調べたように、運動会の起源は明治の軍事訓練の世俗化にある。開会式は閲兵式であり、校長は司令官で来賓は大臣なのだ。玉入れや鈴割りは砲手の訓練の模擬で、二人三脚や障害物競争は泥や草むらを

走破する訓練の模擬だ。運動会は学校と家庭、教育と娯楽と軍事を結ぶ他国にはない制度である。しかし運動会連盟なるものはなく、種目は各主催者に任され、勝敗の記録もどこにもない。そこで活躍してもせいぜい宴会の話題になる位で名誉にはならない。そのためにその場で汗をかき、久しぶりに会う友人と歓談し、大いに笑った後はだれも重要視しない。新聞でもただ運動会があったとだけしかない。これはスポーツ化しない娯楽なのだ。運動会はスポーツ的演芸会、あるいは演芸的なスポーツ大会である。運動会的な娯楽は現在日系の（またその原型の日本の）テレビ番組に色濃く残っている。

演芸会 村芝居と踊りと

柳田国男が「民謡覚書」で書いているように、日本人の生活のなかで酒と宴と歌は切り離せないものだった。たいていは集会場（あるいは日本語学校や村長の家）でおこなわれ、輪になった一座の者が順番に歌い、ほかの者は手拍子を打ったり、食器をたたいてリズムを取った。女も台所の仕事が終わった後は会場の隅のほうに固まって男たちを眺め、また輪のなかで日本舞踊や唄を披露するものもいた。たいていは無伴奏で、民謡や日本の流行歌が主だった。客人がくると宴会になった。歌は歓待のしるしだった。そして歌手と聴き手の間には何のヒエラルキーもなく、聴き手は次の歌手であり、歌手は歌

いおわると聴き手になった。隠し芸を披露する者もいたろう。ピンガに酔いつぶれるのが目的で、演唱の質は問題ではなかった。

宴会が形式化されると演芸会になる。これは舞台（どんなに粗末でもよい）の上で寸劇、流行歌、浪花節、踊り、合奏などジャンルの混じったプログラムを演じるもので、時と場所と演目は予め指定され観客と演技者は空間的にも、機能的にも分けられている。演者は演者、客は客だった。しかし飛び入り歓迎でだれもが顔見知りで出番がすむと演者は化粧を落として客席にもどった。知り合いが舞台に立っているということにおもしろさがあり、プロの演技とはおのずと意味が違った。毛布を広げて陣取り、見ながら弁当を食べおしゃべりすることは自由だった。婦人会や処女会が担当する弁当や菓子や飲み物、雑貨の売店も演芸会の重要な要素だった。入場料は取らなかったが、「花」を納めるのが普通で額が大きいと貼り紙が出た。ボスはけちん坊といわれなかったためには見えを張らなくてはならなかった。

宴会・演芸会の雰囲気伝える次のような川柳がある。

村芝居またまた花の札を呼ぶ

悪人が亡びて芝居幕になり

年頃の娘芝居を見て見られ

開幕のそれから女声になり

（いずれも昭和四年七月一九日付『聖報』）

演芸会の記事にはつねに短い批評がついている。全体からすればほんのわずかでおざなりな論調であるとしても、演芸会は運動会と違って記録すべき出来事と受け取られたのだ。関係者が注ぐエネルギーもそれだけ大きかったから当然だ。昭和三年、プロミッソン開拓十周年祝賀会は運動会と相撲と演芸会が二日にわたって開かれる大イベントだった。その批評。

ブリグイジニヨの女教師知念先生の太鼓の音頭はその大胆さに五千人の観衆をあつと云わせた。流石に生徒の体操遊戯は整然たるもの、ゴンザーガ小学校の女教師伊藤さんのものと当日の最秀逸、外人婦人輩拍手大喝采、感歎極まって両眼に玉を結ぶものさえあり。

応援団でもつとも気「ママ」抜だったのはガイサラの天狗連、弥次団長丸マゲのカヅラにメリンスの長襦袢を着流し、襷がけで扇子片手に「おいとこそうだよ、元気で行け行け、後にや俺等がついて居る」と踊りながら士気を鼓舞して統一して行く腕前、只の狐ぢやなさそうだった。（中略）

二日続けてピント座の旧派芝居が打たれた。昔から芝居はボンスセットのピントと相場がきまって居る。盛清又三郎、池戸忠次郎なんて三度の飯より芝居が好きだという家長輩が揃って居るので稽古は三ヶ月前からやって居た丈けあって、寒紅梅も阿波の鳴戸も、朝

顔日記も安達ヶ原も阿漕ヶ浦も玉藻の前も素人の田舎芝居と見る事はできなかった。それもその筈座長山田松太郎氏は団十郎の門人左団次と同僚であったという丈けでも合点がいく。此の六つの芝居の内ナントいつでも衆客を泣かしたのは阿波の鳴戸だ。おゆみは山田氏本尊、小役お鶴は浄瑠璃の前田柴兼の長女ミツ子

(十一) で仕込み

が仕込みだけに、
服装からセリフ
まで観客はすっかり酔わされて
オイオイ声を立てて泣き出した
婦人が十八人、
目からレンソ

「ハンカチ」を離

さなかつた者が
無量数百人という
ことでも如何
に上出来であつ

たか想像がつく。此の芝居は全く二日共大成功に幕を閉じられた（『農業のブラジル』九月号）。



皇紀二千六百年 祝奉
歌舞伎大芝居紀念撮影

戦争が近づくと演芸会にも軍国化が見られた。写真は
皇紀二千六百年を祝う歌舞伎大芝居の記念撮影。

このように演芸会の花形は村芝居で、農作業の後に力

ンテラの下に集まつて稽古をし、女は衣装やかつらを作り、大工の心得のある者は大道具を作り、絵筆を握ったことのある者は書割りをかいた。会が近づくとはなくなつた。芝居好きが高じて一座を組んで巡業することもあった。

一五年戦争が泥沼化するにつれて演芸会も軍国化が見られる。昭和一六年五月三日のプロミツソン青年会聯盟主催の演芸会を例に挙げる（五月八日付『時報』）。一舞踊「愛国行進曲」、一悲喜劇「あっぱれ寅松」、三舞踊「桜」、四喜劇「大隊副官」、五悲劇「父帰る」、六舞踊「婦人愛国の歌」、七喜劇「吉田の門」、八舞踊「浜千鳥」、九喜劇「隣組」、十悲劇「まぶたの母」。劇と舞踊という基本は変わらない。一位から三位までに賞金が出たというから、演劇コンクールもあつた。これはめずらしい。午後七時に始まり、翌朝午前五時半に終わった。この途方もない長さは現在のカラオケ大会にも引き継がれている。歌舞伎やインドネシアの影絵芝居などでもそうだが、一日がかり、一晩がかりというのはアジアの演芸ではめずらしくない。

邦楽界

もう少し「上品な」演目をそろえた演芸会として、サンパウロの日系上流婦人を集めた水曜会主催の日本病院

建設演芸会（昭和一二年六月一八日、於サンターナ劇場）をのぞいて見よう。第一部 一童謡「日和傘」、二レシータ（詩の朗読）、三ダンス、四童謡「牛若丸」、五日本舞踊「松の名所」「休憩」 六二曲合奏（琴と尺八）、七日本舞踊「めをと万歳」、八ピアノ独奏、九クラシカル・ダンス（伯人）「休憩」 一〇日本舞踊 一一ダンス（伯人）。

日本舞踊と邦楽、それに洋楽。申し分ない上品さ。児童による詩の朗読も「レシータ」と銘打っているから、たぶんポルトガル語だろう。そしてブラジル人女性が日系娘のダンスのピアノ伴奏をしている。三曲合奏が組めずに「二曲合奏」に甘んじているのは、小さなサークルの窮余の策だった。このように水曜会はブラジル人に対して見せるべき日本文化を知っていて、演芸の面で「同化」した。自分たち夫婦は邦楽を披露し、娘はピアノや日本舞踊を披露するというプログラムがふつうで、ブラジル人の出席を考慮して日系人の行動範囲にない劇場で開かれた。

水曜会は邦楽界の育つ土壌となった。昭和六年、そのメンバーでコロニアの重鎮であった高岡専太郎医博夫妻を中心に聖市（サンパウロ市）音楽同好会が結成され、九月一八日に第一回演奏会が開かれた（一〇月一二日付『時報』）。昭和九年には長唄の二葉会の第一回おさらい会が開かれ、「松の美どり」「鞍馬山」「鶴亀」などが演

じられた。夫人の三味線で夫が歌うという七組の夫婦が集まった。夫の職業は医師、実業家、領事だった。浄瑠璃には天狗会（天狗連中一座とも）、ほからか会、竹聖倶楽部（尺八）、美和倶楽部（日本舞踊と箏曲）などというサークルが昭和二ケタに誕生し、これらがまとまって昭和一四年には日本音楽研究会になった。彼らはポルトガル語の解説つきで演奏会を開催したり、ラジオに出演した。

一方に浪曲と村芝居があり、もう一方に邦楽と洋楽がある。これが戦前の芸能地図だった。ふたつの趣味はふたつの妥協しがたい「階級」、農民とエリートを代表した。移民は日本の価値観を引き継いだため、エリートの二世は邦楽よりも洋楽を学ばされた。そして日本舞踊は少女に特有の習い事で、大人になるまで続けたり、少年が混じることはなかった。後者だけが「ガイジンに見せても恥ずかしくない」文化とされ、邦楽は「優雅にして情操豊かなる母国情緒」と賛美された（昭和一五年九月二八日付『時報』）。民衆文化はいつも「民族」の壁にせきとめられるし、せきとめなくてはならないが、エリート文化は西洋文化と同じように「普遍的」で、外国人（白人）にも理解されるはずだし、理解されるように努力しなくてはならない。こういうイデオロギーが指導者の間ではつねに強くはたらいた。

エリート文化がポルトガル文化と区別のつかないブラ

ジルでは、サンバやカルナバルのようなアフリカの影響の強い民衆文化を国民的象徴に利用したが、日本では「伝統的な」エリート文化を対外的な標識に用いた。非西洋の近代国家が世界文化のシステムに加わるのに必要とした「伝統」を継承するものを邦楽と称して大切に扱った。日本で海外旅行したり外国人と接する機会を持つのは、ほとんどエリートに限られていたから、彼らの文化によって日本全体を代表させるような仕組みが明治にできあがった。彼らはそこから外れた表現者、たとえば芸妓やサーカス芸人が持ち前の身軽さで「文化交流」するのを国の体面が傷つけられるとして好まなかった。文化を推進する力、阻止する力、そのどちらも国家から発せられた。移民は外国人と接する機会をもった例外的な「平民」だった。彼らは生活の上ではガット運動のように「同化」を勧められながら、文化的には閉鎖を命じられるという二律背反の中を生きなくてはならなかった。エリートが毛嫌いしたものの代表が「カンタ・ブラボ」(力み唄、野卑な唄)と戯れ半分に翻訳された浪花節だった。

浪花節

演芸会とは別に奥地の日系人の大きな楽しみはたまに巡回してくる浪曲師だった。戦前、芸を職業としたのは彼らと映画の弁士だけだった。『吉田奈良丸浪花節集』

というような文句集は、レコードよりも早く日系商店に到着した。日本で舞台経験のあったのは南米香州だけらしい。ほかは好きが高じて家族をおいて（捨てて）入植地やその近辺で口演するうちにプロになってしまった。彼らは何々線巡回中と新聞広告を出し、鉄道沿いに順番に集団地を回った。一回でると数カ月家は家に帰らなかったらしい。芸だけでなく、ほかの集団地の様子や都会の最新情報、また旅の間に見聞いた面白おかしい話もまた農民の期待するものだった。行商人と同じように「歩く新聞」として重宝がられた。また郵便屋もかね、メッセージや包みを届けた。

浪曲師の広告は昭和三年（一九二八年）から現れる。この前の年あたりから活動していたらしい南米香州の登場が早い（一月二七日付『時報』）。彼は県づくしが得意だったという。県人意識の強い日系社会ではとりわけ受ける芸だった。昭和七年に日本に帰ったきりもどってこなかった。このほか自称桃中軒雲右衛門の弟子、雲春の挨拶広告によると、彼は五年前に渡伯しある耕地に入っただ、

「就働中習い覚えた浪花節にて同胞の労苦を慰し、奇特と認められメーザ掛け（メーザは英語のテーブルで掛け幕の意）及び後幕を贈られ愈々今回は北西（ノロエステ）線在住者同胞慰問の為巡業致します・・・」

（一月一六日付『時報』）。

このように仲間に送りだされて「業界入り」した者は幸運な部類に属するだろう。なお「メーザ掛け」は浪曲師にとって商人にとつてののれん、板前にとつての包丁のような単なるモノ以上の精神的な存在である。

また浪曲師の妻の珍しい広告がある。

「毎日の御勤め御苦勞の程さぞかしと御推察申し上げます。御蔭様にて一同無事、御歸りをおまち申して居ります 小早川こよの 小早川治人様」

（昭和三年五月四日付『聖報』）。

『聖報』はサンパウロ州内の鉄道の要地バウルーに本社をおいたので、奥地の動きにはサンパウロの新聞よりも敏感だった。「浪花節界の名物男 小早川治人君」という記事が一カ月前に彼の旅程を紹介したばかりだった。妻はそれを読んで行方不明だった夫に返事を書いたにちがいない。新聞は家族との「ホットライン」でもあった。

浪曲師は有力者に気にいってもらうとずいぶん礼が出た。日本でもブラジルでも村の顔役の気質は同じで、金払いがよく酒飲みで、押し出しが強く気にいった子分の面倒見がよかった（その反面、気にいらない連中は小さいことでいびつた）。酒が吞めるといっつのは浪花節語りの一つの条件だった。夕食を有力者の家で食べその後に口演ということが多かった。ボスのほうは酔っぱらってもかまわないが、浪花節語りはそうはいかない。ある芸

人は「オレの杯が受けられないか」とすこまれたが、「浪花節を終えたあとならいくらでも受けてやる、あんたは酔ってオレの芸を終わりまで聞いていられるか」と言い返したという。戦前浪花節が興行として成立したのも、いちはやく、日本の農村の社会構造、人間関係が再現されたからだろう。芸人の存在は興行成立の必要条件だが十分条件ではない。彼らを食わせる産業や共同体のシステムがあつて初めて、芸能は成立する。戦前の日系社会は劇団を維持するポテンシャルはなかったが、一人で道具もなく回れる浪花節語りを養うことはできた。

なぜ浪花節が根強かつたのかについて一九五八年、『サンパウロ新聞』が分析している。それによると日系人の精神構造は故郷を追われた浮草ぐらしという「出稼ぎ移民根性」と、明日は明日の風が吹くと楽観的な「大陸的気質」とが合わさつてできている。浪花節（や流行歌）が本国以上に残るのは、「棄民」であるという共通の運命の絆が親分子分、一宿一飯の恩義というような相互扶助の連帯意識を生み、「オイ兄弟、元氣を出せ」と肩をたたきあうメンタリテイが濃いからだという（九月六日付）。日系社会の保守的な意識をよくついた自己分析だ。浪花節はこのような慰め合いに最もふさわしいテーマを用意してくれる。辛苦や犠牲や敗残が涙によって美化されるからだ。村芝居もこれと同じ精神土壤に成

り立ち、途中で浪曲のはいったり、浪曲師が役者になることもあった。

料亭

浪花節語りが地方巡業しているころ、サンパウロでは料亭が誕生した。男たちは始めは物珍しくブラジル人の遊び場に出かけるが、言葉や雰囲気になじめず、日本人向けの店に帰ってきた。「青い目をした生人形では情けない上に色目でも使うものなら大叱りを蒙る」からだ（昭和二年九月六日付『日伯』）。セックスではなく社交の相手は日本人でなくてはならなかった。一九一〇年代から始まった日本料理屋が奥を開放したり女給のサービスをつけたりするうちに、料亭らしさが整っていった。料亭に欠かせない畳が初めて登場したのは、昭和九年の富田家（とんだや）だった（四月二九日付『日本』）。この趣向は三味線とともにあっという間に広まった。これは置職人がサンパウロに登場したことと関係するだろう。「涼しい御室屋で 冷たいビール 若いおしゃくで 三味の音じめ」（昭和八年一月一日付『日本』）、「愛嬌があつて粹も甘いも噛みわけられる年頃の御婦人 三味線の弾ける方なら尚可」（昭和九年一月三一日付『日伯』）というような広告は、三味線があちこちから聞こえてくる日本人街の夜更けを想像させてくれる。

富田家は三味線だけでは足りぬと女給に芸を磨かせ、

その成果を披露すべく昭和一〇年の四月二九日（天長節）に富田家勉強会を労働会館で開いた。演芸会のいつものレパートリーに加えて、「富田家行進曲」という腕に日の丸をあしらったブラウスに、白いダブダブのセーラー・ズボンで宝塚か松竹よろしくライندگانス（？）をしたのが新鮮だった（五月八日付『日本新聞』）。広告によれば「外人御同伴は御遠慮願います」（四月二〇日付『時報』）。料亭や演芸会はあくまでも日系社会内にとどめておかなければならない娯楽だった。

女給は構成家族（移民の手続き上偽装された家族）として渡伯してきたが、名目上の夫から逃れてきたり、夫が蒸発したり、夜逃げしたり、離婚・別居したりというような事情でサンパウロにやってきた女性が、まずやれる、そしてやむなく選ぶ職業だった。戦前では唯一の「水商売」といったらよい。それだけによく新聞ネタになった。昭和一六年には六〇人ほどの女給がいたらしいが、領事館の邦人職業調査には現れていない。公式には存在しない職種だった（一月五日付『ブラジル朝日』）。

ある女給は慈善邦楽演奏会への出演を断られた（昭和一五年九月二六日付『時報』）。主催者はプロだからというのだが、これは「水商売」ということを婉曲に表現している。邦楽をたしなむ層はお座敷の三味線と混じることを潔しとしなかった。学校への寄付という正しい目的

の会に女給が登場してくることは場違いだった。アマチュアの会という名目でプロをはじめ出すことは、戦後も繰り返された。のど自慢にはナイトクラブに出演する歌手は出演できなかったからだ。「芸能界」「水商売」と共演するということは、カタギ者、つまりアマチュアの芸能を傷つけることだった。料亭は擬似的な芸能界の始まりだった。

5 洋楽界のめばえ

子女教育のなかの洋楽

演芸会の基本は芝居と踊りだったが、水曜会の開くものには音楽会といってもよいものもあった。先に挙げた水曜会の昭和四年一〇月二七日の園遊会を見てみよう。

第一部、一唱歌「サウダソン」「祝い」、二詩誦

「ヴィヴァ・バンデイラ」「国旗万歳」、三童謡「流れ星」、四独唱、五琵琶歌「橘中佐」、六詩誦「サアムバ」「ママ」、七ピアノ独奏、八ピアノ独奏、九長唄「蓬萊」、一〇童謡「黒」「ママ」「い目の人形」、

第二部 一琴とヴァイオリン「六段」、二童謡「胡蝶の舞」、三唱歌「コンム・オ・メウ・シャペウ」「帽子をかぶって」、四詩誦「エウ・カミニオ」「私は歩く」、五独唱「からたちの花」「星も光りぬ」、六童謡「故郷

の空」、七長唄「吾妻八景」、ハヴァイオリン独奏、九童謡「春が来た」。

邦楽とヴァイオリン独奏以外は小学生なので、学芸会といってもよい（一〇月一七日、二四日日付『時報』）。地方の学芸会ではほとんど日本語の歌や朗読しかなかったのと反対に、ここではブラジルの歌や朗読がある。エリートの教育方針がうかがえる。ポルトガル系のアマチュア管弦楽団を招待したり、非日系のアマチュア歌手を招いたりしたこともある。前にも述べたように邦楽と洋楽と日本舞踊、これがエリートの文化だった。子どもの教育というよりも芸に大きな関心が払われていたように思われる。ある評では

「六名の女の児が振袖姿あでやかにステーチーぱいに踊り抜く元禄花見踊り、有山紗知子嬢と金城美代子嬢の少「ママ」チャな二人がオランダ風俗をして木靴の音もカタコトと踊ったバイラード・オランダース「オランダ風舞踊」は観衆を魅了しアンコールの嵐だった」

（昭和二年一月一四日付『新報』）。

ブラジル人が拍手を送るのも竹筒や猫皮の音楽ではなく、キモノ姿のムスメたちだった。彼女らの魅力は視覚に訴えるので、どんな外国人にも「理解」された。音楽的な異国趣味の許容度は非常にせまく、あるところから先はすぐに雑音と混じってしまう。それに比べるとエロチックな異国趣味ははるかに国境がなく、普遍的といっ

てもよいぐらいの広がりをもった。艶や粹を理解するブラジル人は少なかったが、無邪気な少女の熱心な演技は人種や民族をこえてアピールした。

昭和九年にサンパウロの日系学生 そのほとんどはエリートの子弟だったがが集まって学生聯盟が結成され、その音楽会ではピアノ、ヴァイオリン、チェロ、合唱など洋楽が演奏された。しかし一番受けたのは六歳の少女のピアノだった。「聴衆を怖れず、こぼれるような愛嬌を振りまきつつ日本着姿可愛く、殆ど乱調を見せず終わるや聴衆の贈る万雷の拍手当夜のピカーと称讃された」(昭和一五年一〇月二六日付『時報』)。子どもの芸に対する関心はカラオケの時代にはチビッコ大会として引き継がれる。

合唱団の誕生

日本との経済関係が密になったために、企業や銀行の比較的高い階層の家族が渡伯し、太平洋戦争直前にはそれまでよりも本格的な洋楽活動が見られるようになった。昭和一四年(一九三九年)、ブラジル拓殖会社勤務の倉敷達弥の呼びかけでその社員を中心にエオリアン・クラブが結成され、その年の一二月四日、最初の発表会がリラ・クラブで開かれた。合唱団はソプラノ四名、アルト七名、テナー六名、バス七名によって構成された。

プログラムは第一部

一混声合唱「朧月夜」「児島高德」「荒城の月」、

二ピアノ独弾「愉快な農夫」、

三ピアノ独弾「窓辺にて」「デ・ラ・シーマ」「ユモレスク」「ルヴューヌ」、

四男声合唱「小夜曲」「マルシュネル」「聖なる哉（ドイツミサより）」「神には栄光を（同）」「シューベルト」、

五ピアノ独弾「エリーゼのために」「ベートーヴェン」、

六ヴァイオリン・ピアノ二重奏（ハイドン）、

七混声合唱「空しく老いぬ」「スエーデン民謡」「春を憶ふ」（メンデルスゾーン）「夏は来りぬ」（インゲランド古謡）

第二部

一女声合唱「才女」「桜町」、

二ピアノ連弾「軍隊行進曲」（シューベルト）、

三ピアノ・トリオ「ライゲン・ゼリーゲル・ガイステル」（グルック）「ラ・サ・カ・テーヌ」（ガブリエル・マリ）、

四混声合唱「祈り」（ウェーバー）「いざ歌へ共に」（モーレー）、

五ピアノ・コンチェルト「第一番第一楽章」（ベー

トーヴェン)〔二台のピアノ版〕、

六混声合唱「アヴェ・マリア」(アルカデルト)「モ
テット」(モーツァルト)「サンクトウス」(モー
ツァルト)。

ベートーヴェンの協奏曲を弾いた伊藤宮子はイタリア人についていて、その娘正子は戦後登場した最初の日系ピアニストだった。日本倶楽部でリハーサルの間、「日主伯従」説で物議をかもした中西武官にどなられ、急きよ「君が代」や「海ゆかば」を歌ったこともあった。無骨な軍人には嫌われたが、日系人だけによる初の本格的なクラシック演奏会には「若人の夢そのままに 美しき調べに酔ふやしはぶきもなし」という短歌を捧げられている(昭和一四年一二月一〇日付『時報』)。

エオリアン・クラブは四〇年の一二月八日、四一年の一二月某日に第二、第三回演奏会を開いて戦争のために消滅した。第二回のプログラムをみると原詩、日本語訳、そして曲解説もあり、ずいぶん熱がこもっている。

日系楽団の誕生

このほかに開戦直前の二つの演奏会のプログラムが残っている。ひとつは昭和一六年九月二一日、サンパウロ女学院が開いたもので、戦争直前ということもあってプログラムはポルトガル語と日本語を併用している。

第一部

- 一 校歌（土井晚翠作詞）、
- 二 ハーモニカ独奏「バグダットの酋長」「国境の町」、
- 三 端唄「宇治は茶所」、
- 四 合唱「故郷の廃家」「むかし噺」、
- 五 ハーモニカ合奏「小さき支那人」「ジプシーラブ」、
- 六 江戸唄「紅葉の橋」、
- 七 遊戯「荒城の月」、
- 八 ハーモニカ二重奏「東洋のばら」「鞭と拍車」、
- 九 合唱「愛の古きしらべ」「流水の曲」、
- 一〇 地唄「黒髪」「休憩」

第二部

- 一 マンドリン二重奏「瀬戸の海」、
- 二 江戸唄「八重一重」、
- 三 ハーモニカ独奏「春のほほえみ」「愛と名誉の為に」、

- 一 四遊戯「青い鳥」、
- 一 五地唄手事「六段」、
- 一 六ハーモニカ合奏「谷間の灯火」「愉快的鍛冶屋」、
- 一 七独唱「出船」、
- 一 八 尺八「虚空鈴慕」、
- 一 九江戸唄「松の名所」。

出演者は全て日系人で、日本音楽研究会と洋楽同好会の面々が多く加わっていた。ハーモニカとマンドリンは

ブラ拓内にできていたクリスタル楽団が受持ち、独奏者の中には戦後のど自慢文化の基礎を作る丸山昌彦の名前がある。女声合唱は学院の生徒による。

同じ年の一〇月二三日にはサンパウロ学生聯盟主催の「文学と音楽の夕べ」が開かれた。出演者の半分は非日系人で、独唱では日系人が「からたちの花」、また日系人と非日系人がは日本民謡を二重唱したほかは、「カリブの祈り」「やさしき心」「誰が知ろう」「彼らはリオで愛しあつた」と非日系のほうが出番が多かった。日系だけの演奏はエオリアン合唱団の「美しく青きドナウ」、クリスタル楽団の「ドナウ河の漣」「カッコーワルツ」ぐらい。

めずらしい試みとしてはダンスが多く、ブラジルの民俗舞踊クワドリリーヤ（カドリール）、「ジプシー男爵」（シュトラウス）、「タンボリン」（ラモー）などがある。歌の伴奏をしているイタリア系の声楽教師トビアス・ペルフェツティは終戦直後の日系人の音楽に大きな貢献をした。またこの演奏会はブラジルに対する配慮にあふれ、まずプログラムは全てポルトガル語、冒頭に大きく「莊嚴なる開幕 伯国国歌」とある。硫黄のよつに溶けないといわれるジャポネースもこんなにブラジルの芸術ができるんだ。そんな学生聯盟のアピールのように思える。

マンドリン、ハーモニカ楽団の誕生

サンパウロのこのような動きとは別に、地方にも一九三〇年代になるとハーモニカ、マンドリンの愛好会が生まれる。ピアノやヴァイオリン（書生節をのぞく）に代表される明治の洋楽器が、まさにサンパウロの日系社会が受け継いでいるような、芸術や情操教育指向の上流階層のものだったのに対し、大正デモクラシーはハーモニカ、マンドリンという大衆的で、またリベラルな雰囲気をもつ愛好家のサークルを全国に生み出した。専門家庭教育ではなく趣味の充実が目標で、セミクラシックや日本曲の編曲を主に演奏した。

ブラジルにもその経験者が現れ、同好の士をつのつた。記録に残る最初の楽団は、プロミツソンの青年団の音楽演奏班で、大正一五年（一九二六年）の青年会主催の運動会に参加した（七月一六日付『聖報』）。これは五人編成の和洋合奏団で、演奏した一〇数曲の中には、指揮者間崎行雄の自作「聯合青年会歌」があった。この会歌はブラジル日系人の最初の作曲（作詞のみ？）かもしれない。この楽団が発展し、昭和六年九月一二日には、南十字楽団（南十字星楽団の表記もあり）と名乗り、映画館で第一回の音楽会を開いた。その時のプログラムを掲げる。

- 一「紅屋の娘」（女性独唱、マンドリン伴奏）、
- 二「流れ星」（少女たち）、

三「連隊旗」(プロ駅前少女群)、

四「浜千鳥」、

五「証城寺の狸囃子」(ボラ少女群)、

六「六段の調べ」(ヴァイオリンと尺八)、

七「ポルカダンス」(姉妹)、

八「床しの光」(女性独唱、マンドリン伴奏Ⅱ 亀井哲

夫)、

九「故郷の空」(童謡舞踊)、

一〇「新旧東京行進曲元禄花見踊」(ハーモニカ)、

一一「ドナウ河の漣」(マンドリン合奏)、

一二「荒城の月 花嫁御寮」(男性独唱、マンドリン九名
伴奏Ⅱ ソチエッタ・マンドリニステイー・ゴヤン

バー)、

一三「お馬舞踊」(ボラ少女群)

(昭和六年一〇月一日付『時報』。「少女群」は少女歌劇のこと。「プロ」はプロミッソンの略、ボラは近郊の集団地)

『日伯』の批評によれば、ブラジル人が喜んだのはマンドリン合奏と少女舞踊で(ハーモニカの出演が少なければこれは当然だが)、ことにボラの少女の「可憐な演技」に拍手がわいた。(九月一七日付)。少女はいつでも外人向けの「切り札」だった。この楽団はハーモニカ合奏をやったらしい。また「音楽会」といっても「少女

群」が主体だ。その伴奏はハーモニカだったのだろうか、それともレコードだったのだろうか。もし後者だったなら、ハーモニカの出番は一つしかないのだが。このころの短歌に、

ハーモニカの音去りたは若人の

集ひ果てたる土曜の夜半

（昭和五年二月二八日付『聖報』）

というのがある。集団地の集会場（奥地では小学校のことが多い）をさっきまで賑わせていた音楽もしゃべり声も消えて再びしんと静まりかえっている、という情景である。ハーモニカやマンドリンの合奏団は音楽的な興味もさることながら、青年が名目をこしらえて週末に集まることにむしろ動機があつたように想像する。スポーツ、演説会、芝居の稽古、理事会など彼らは何かしら理由をつけて集まつた。集まることを正当化してくれる理由が探していた。ただうだうだと時間をつぶすのは堕落だから有意義なことをしよう。どこにでもこのような利発な青年がいて、集まりには名目がついた。大人もそれならばと快く彼らを送りだした。日本の青年会と同じように、大人たちとは違うという自負があつたから、ハーモニカ合奏のような新時代の娯楽は特に積極的に取り組んだだろう。しかし指導者がいなくなると音楽活動はや

んでしまった。音楽的な関心を求めて集まっていたからではないからだ。サンパウロの富裕な階層の子弟の音楽とはおのずから性質が異なっていた。

この楽団はこれで途絶えたらしいが、ゴヤンベール植民地（リンス郊外）よりソチエッタ・マンドリンス・ティー・ゴヤンベールを連れて応援にきたマンドリン奏者亀井哲夫は、戦前の日系洋楽界のパイオニアとして記憶する必要がある。

彼は明治三六年（一九〇三年）熊本生まれで、中学時代に当時マンドリン界のリーダーだった武井守成についたが（通信教育？）、昭和四年渡伯し、ゴヤンベールに入植。翌年の正月、演芸会で独奏したところ青年たちの興味をかきたてることになり、マンドリン、ギターを指導し合奏団を結成。それが一三人編成のソチエッタ・マンドリンス・ティー・ゴヤンベールだった。イタリア語（ソチエッタ）で名前がついているのは、日本のマンドリン・クラブの習慣だ。

亀井の合奏団の最初に記録されている出演は昭和六年一〇月二五日、リンスのシネ・オデオンにおける孤児院建設慈善音楽会で、合奏で日伯両国国歌、「双頭の鷲の旗の下に」「カール王行進曲」「軍隊行進曲」「花嫁人形」「あの町この町」「雨降りお月さん」、独奏で「東洋の夢」「ドナウ河の漣」「椿姫より」が演奏された。このほかに日系のピアノ、ヴァイオリン、尺八奏者、ブラジル人の

ピアノとヴァイオリンが助演した（一〇月一五日付『時報』）。

亀井はこの直後にプロミツソンに移ったためソチエツタは途絶えてしまった。音楽でも劇団でも指導者が現れれば活動が始まり、消えれば終わった。次代の指導者を育て、活動を引き継いでいくだけのポテンシャルがなかった。生徒にしても指導者あつての熱意で、仲間で集まるということが、音楽的興味より優先することも多かった。趣味のスポーツ化は興味の維持には不可欠で、放っておいたら流れてしまう液体を固めておくゼラチンのような役割をはたした。運動会のような各自が自発的に参加する文化はそれでも維持されたが、義務感がともなう場合には、ゼラチンとしてよりもむしろアルミの型としてしばりつける必要があつた。そのような強制がなければ、ソチエツタのように霧散してしまうことは確実だった。亀井は後年目を病むが、俳句や音楽会批評を新聞によく書いて、ベテラン健在を示した。一九七五年三月、七十二歳で死亡。

管楽器を加えた本格的な楽団はバストスで始まった。

昭和七、八年ころ青年団が音楽部を組織し、それからまもなく（昭和九、一〇年）商工会がブラスバンドの楽器を購入して人を集めた。数年後にブラスバンドとジャズバンドに分かれた。ジャズバンドはカルナバルのバイレ

（ダンスパーティー）に出演した。彼らはたぶんバイレで演奏した最初の日系人だろう（トランペットを吹いた生田目善助の証言）。バストス楽団から戦後の脇山一郎が生まれ、コンチネンタル楽団に発展する。青年団音楽部主催のバストスの同胞渡伯二五周年と移住地開拓五周年を記念する昭和八年六月一八日の演芸会のプログラムが残っている。

- 一 合奏「肉弾三勇士」、
 - 二 合奏「ブラジル大野」、
 - 三 浪花節「乃木大将佐々木墓参」、
 - 四 尺八「追分」、
 - 五 琵琶「一の谷」、
 - 六 独唱「荒城の月」、
 - 七 尺八・ヴァイオリン合奏「千鳥の曲」、
 - 八 三味線・ヴァイオリン合奏「春雨」、
 - 九 合奏「輝くたから」、
 - 一〇 尺八連管「六段の調」、
 - 一一 浪花節「肉弾三勇士」、
 - 一二 三味線「奴さん」、
 - 一三 尺八「追分」、
 - 一四 尺八・琴・ヴァイオリン合奏「六段」。
- 途中で手品が入った（二の「ブラジル大野」は葛原しげる作詞・杉山長谷夫作曲）。演芸会と銘打っているものの、内容は音楽会そのものだ。

戦前の洋楽界はサンパウロでは上流家庭の子弟のピアノやヴァイオリンを中心に、地方ではモダンな青年たちのマンドリンやハーモニカを中心に作られた。どちらも演芸会文化を母胎とした。演芸会と一口にいつても青年団の芝居から領事の娘のピアノまで間口が広がった。

音楽会と演芸会の違いは種目や出演者に枠があり、全体としての統一が取れていることにある。また共通点は演目ごとに出演者が入れ替わることにある。戦前、移民が個人名で開いた催しはなかった（しいていえば浪曲家が一人で舞台を受け持ったのが例外）。演芸会文化は演劇だけでなく、楽団や合唱団の母体となった。広い意味での演芸会は戦前の娯楽の中心的な制度だった。戦前を「演芸会の時代」と名づけたのは、それをパフォーマンスの形態の基本とみなすと、運動会、宴会、村芝居、学芸会、音楽会など戦前の日系人のさまざまな催しを同じ平面で比較できる利点があるからだ（別表参照）。「演芸会的なるもの」は戦前の芸能の核にあったと私は考える。

今一度「演芸会的なるもの」の特徴を振り返っておく。・舞台と客席が分離している、・場所と日時とプログラムが予め決められている、・プログラムは種々雑多なジャンルを含み、観客は全体を見通す必要がない、・入場料は特定されず、各自の裁量に任される、・収益は公共事業に寄付されるか主催団体に集められ、出演者は

第二章

のど自慢の時代

（一九四五年～一九八〇年）



シネ東京で行われたのど自慢東西歌合戦で歌う栗田（村上）朝子
（1954年9月11日）

1 終戦直後

コンチネンタル楽団

一九四五年八月一五日。日本では戦争が終わった日だが、ブラジルではこの日から戦いが始まった。勝ち組と負け組、日本の勝利を信じる信念派、敗戦を認める認識派の間の抗争である。しかし未曾有の混乱と危機の暗黒時代でもまた、音楽活動が止んだわけではない。むしろ沈黙の間にエネルギーをたくわえた胚芽が外に向かって伸び始める時期にあたった。その核になったのはコンチネンタル楽団、クリスタル楽団というふたつの楽団だった。

戦前、日伯新聞総支配人だった認識派の竹内秀一は日系社会が新しい時代に適応していかなくてはならないと考え、日系人自身による録音を思いついた。戦前、新聞社が日本コロムビアから原盤を輸入してプレスしていた関係で、彼は地元の手廻しレコード会社、コンチネンタル・レーベルとつきあいがあった。本国から物資が届かなくなつて久しい。残っている原盤を再プレスしてもよかつたのだが、国交は断絶したままで本国とどう著作権について交渉したらよいかわからなかつた。彼は海賊盤を作る気はなかつたし、戦前の流行歌ではとても時代の変化に対応できるとは思わなかつた。コンチネンタル録

音はひっぱくした状況の産物であり、また竹内の良心の
賜物だった（別表参照）。

第二章 のど自慢の時代

番号	曲名	作詞・作曲	歌手
100.001	俺も男だ 別れの唄	竹田仙造・脇山一郎 米山正夫・古賀政男	渡辺喜四郎 田村敏子
100.004	紅ばら ひとみ	竹内秀一・竹田仙造 多田栄一・竹田仙造	田村敏子・小田トシオ 小田トシオ
100.006	嫁ぐ日 穫り入れ行進曲	生田目善助・脇山一郎 竹内秀一・竹田仙造	田村敏子 渡辺喜四郎
100.007	でも男なんて ピアジャンテの唄	竹田仙造・竹内秀一 竹内秀一・生田目善助	渡辺美栄子 渡辺六郎
100.009	高原の花 夢のあと	脇山一郎・脇山一郎 南条歌美・竹岡信幸	田村敏子 難波勝美
100.010	呼んでみたとして	生田目善助・生田目善助	松下みよ子
100.012	いとしの花 面影いずこ	脇山一郎・脇山一郎 内田弘治・生田目善助	渡辺美栄子 田村敏子
100.013	君待つ宵 佐渡おけさ	竹内秀一・脇山一郎 —— ・ ——	渡辺美栄子 渡辺六郎
100.014	花言葉の唄 同	西条八十・池田不二男	松下みよ子 難波勝美
100.018 ～.020	沈丁花(映画解説三枚組)	野村北秋	田村敏子ほか
100.021	別れの波止場 薄いえにし	木下淳?・飯田三郎 大木惇夫・三界稔	難波勝美 松下みよ子
100.022	山は夕焼け すみれ咲く頃	田村しげる・岡田千秋 西条八十・古関裕而	高峰健 渡辺美栄子
100.023	別れのブルース 城ヶ島夜曲	藤浦洸・服部良一 浜野耕一・竹岡信幸	田村恵子 朝霧晴夫
P.360-361	春雷(映画解説二枚組)	岩根友一	

注1 日本移民史料館・生田目善助所蔵のものにかぎる。ローマ字のみクレジットされた盤もあるが、適宜、日本語表記に変えた。

注2 このほか広告に記録されているものに、「娘ごころ」(松下みよ子)、「母恋鳥」(田村敏子)、「夜のサンパウロ」(渡辺六郎)、「空は青空」(渡辺六郎)がある。生田目はそのほかに「街のたそがれ」「儚き恋」「にわか時雨」「細い小道」「涯なき旅路」「丘の細道」「広野の夢」を脇山楽団で録音したと記憶している。どれも所在は不明。

注3 コンチネンタルからはほかに童謡や落語もでている。

注4 「別れの波止場」の作詞家はおそらく佐伯竜の誤り(昭和13年タイヘイ・レコード発売)

表2-1 コンチネンタル録音リスト

記念すべき一枚目は四六年五月に出た。盤のクレジットはポルトガル語だけで、曲名のポルトガル語訳もある。勝ち組テロリストの不穏な動きのために、まだブラジル社会を気がねしているところがある。これが日系人最初の録音である。「俺も男だ」の作曲家、脇山一郎はバストス楽団に所属していたが、竹内に呼ばれてサンパウロにきたところだった。ヴァイオリンを弾き、独学で作詞作曲をやっていて、戦争中から「忘れぬ夢」「追憶の調べ」「青春日記を見て」などの古賀調の歌をノートに書き残しているアマチュア作曲家だった(バストス移民史料館所蔵)。歌手の渡辺喜四郎と田村敏子とはとも

に伴奏をしているトビアス・ペルフエッティの門下生だった。ローマの音楽学校より音楽使節として派遣されたこのイタリア人は、同盟国民の気安さか、戦前から日系人と交流があり、コンチネンタル歌手のほとんどが彼についていた。

ペルフエッティ楽団は一〇曲録音し、脇山一郎とその楽団にバトンを譲り、コンチネンタル録音は第二期にはいる。その最初の曲は「嫁ぐ日」で、田村敏子が歌っている。田村によればペルフエッティには日本の歌の呼吸がわからず、歌いづらかったが、脇山の楽団になって息が合うようになった。脇山も歌手が最初はあまりにオペラ的で難色を示した。戦前のバストス楽団を母体にしたこの楽団はコンチネンタル・オーケストラを名乗るようになった。三、四カ月しか続かなかったとはいえ、メンバーの意欲が充実した黄金時代だった。コンチネンタル録音で最も大きな反響を呼んだのは、何といっても脇山の作詞作曲した「高原の花」だった。カンポス・ジオルダン結核療養所で亡くなった先妻をしのんで四、五年前に書いたままそつと机にしまっておいたという哀話が残っている。古賀風のギターを弾いているのはハーモニカ奏者としてならした森茂夫で、歌手の田村と息の合ったところを聞かせてくれる。伴奏と歌のバランスがうまくとれず録音には苦勞し、彼女は靴の音が聞こえないようはだしでマイクの前に立った。その療養所の慰問で演

奏した時には感慨無量だったと田村は回顧する。メンバーはこの曲をラジオや慈善演奏会でも演奏し、日系人に愛された。参謀格の生田目善助は語る。

楽団はヴィラ・マリアーナの竹内さんの自宅で練習しました。毎月一回、ドン・ペドロ公園にあるパイントンのスタジオに集まって吹き込んだのですが、一晩に六曲という強行スケジュールでずいぶん無茶やっと思います。みんなずいぶん上がったもんです。オーデ이션してくれなんていつてきた女性もおったな。わしはコチア農協に勤めておったのじゃが、合間に譜面を書いて、内田君「弘治」なんかもギターとピアノのリズム楽譜を手伝ってくれました。脇山さんはそういう細かい仕事に向いてなくなつて。日本の曲のときはレコードから写し取ったんじゃが、こういうことできるのはわししかおらんで。楽器は脇山さんがギター、クラリネット、テナーサックス、わしがバヨリン、マンドリン、ピストン「トランペット」、内田君がギター、バンジョ、テノール・トロンボン、三人ともバストスにおける楽譜を書くことを覚えてたんですわ。バストスではわしらが脇山さんのところで練習しとると、大佐「脇山甚作」一郎の養父」が「もう時間だから」と太い声でいったもんです。あの声は忘れんわ。そうそう、大佐が臣道連盟に暗殺されたその日「四六年六月二日」に、わしらは竹内さんのところに呼ばれたん

です。あと盤にある誰それ作というのは、あまりあてにせん方がよい。脇山作とあつてもわしが作ったのもあるし、内田君もやってる。いい加減なもんでな。

黄金時代の最後を飾るのは三枚組の映画解説「沈丁花」（松竹）で、弁士のなかで最も実力のあった野村北秋が語り、田村敏子が歌っている。このあと、田村はペルフェッティの助言にしたがい、流行歌の世界から遠ざかる。

第三期には日本の曲が多くなるが、これは作曲のストックがなくなったことと脇山の指示による。自分の作品に自信がなかったのだろうか。アマチュアのチームだから創造力を維持することはむずかしく、黄金時代が短命に終わったことは避けがたい。たぶん三〇枚ほど出して一九四七年後半に彼らはスタジオから去る。四七年の前半には日本ビクターの戦前盤の再発売が始まり、アメリカ経由で「リンゴの唄」も入荷された。コンチネンタル盤の影は薄くなった。また牽引車だった竹内秀一が再び新聞業界入りして忙しくなったことも原因だった。

録音が終わった後も楽団は継続し、コンチネンタル音楽団と正式に名乗ることになった。創立団員は三六名、団長は脇山一郎。四七年一〇月五日の日付のある定款を一部引用する。

二条 本楽団は団員相互の交誼を厚くし、各自の音楽的技術の研究練達を図り、併せて在伯邦人音楽芸術の向上並びに日伯親善に寄与せんとするを以て目的とす。
三条 本楽団を分ちて左の二部とす。

A サロン・オーケストラ部 本部は部員の趣味性を尊重し各自の技術の研究錬磨を主として歌謡、軽音楽、独唱及び楽器の独奏を包括し、楽譜は部員の希望に依るも、練習曲は役員之を決定す。

B ジャズ・バンド部 本部は部員の技術の研究は勿論なれど、更に社会的娯楽、慰安、舞踏を目的として、多少職業的性質を有する為、練習曲の選択、楽器の編成及び、部員の位置（ポジション）等は、役員之を決定し、各自の趣味性又は自由的行為を認めず。

サロンのほうは「音楽芸術」に、ジャズバンドのほうは「日伯親善」に関わり、前者はアマ、後者は「多少」と控えめであるが職業的「プロ」と性格づけられている。

これは日系のプロ楽団誕生宣言といえる。サロンのほうは部員の趣味を考慮するが、ジャズのほうは役員の指示が優先し、楽団員の「自由的行為を認め」ない。収入は団員に割譲されるほか「其の何割かを本楽団の維持費として積み立てるものとす」というあいまいな条項もある。一体楽団の維持にいくら位かかるのか、いくらもう

かるのかわからなかったのだ。いずれにせよ誰にとっても音楽は副業にすぎなかった。

この楽団だけでなく日系の音楽史にとって不運だったのは、脇山が一九五〇年六月、交通事故で急逝したことだ。八月一二日に教員会館で追悼演奏会が開かれたが、その広告に

「戦時中の長い空白時代の開放〔ママ〕に依り何か新しい心の糧、生活の潤を求めて居たコロニアに最も適切に響き渡った音楽界の先駆者」

（七月二八日付『日毎』）

と適切に彼を位置づけている。この会では田村の歌う「高原の花」がクライマックスになった。その後、サロ・オーケストラのほうはクリスタル楽団に合流し、ジャズ・バンドのほうはバイレ（ダンスパーティー）の楽団として続いた。一度、日系のカルナバルに出演したが、一晩中演奏し続けるのはあまりに過酷で、次からはブラジル人の楽団を雇ったと生田目という。ブラジル音楽は彼らのお得意ではなかった。この楽団も五〇年代後半に自然消滅した。

戦災同胞救援会

一九四七年（昭和二十二年）九月一〇日午後八時。リベルダーデ大通りにあったサンパウロ教員会館（セントロ・プロフェツソラード・パウリスタ）で、戦災同胞救

援会主催第一回音楽と舞踊の夕が開かれた。これが日系人の戦後最初の演奏会だった。日本舞踊、ピアノやハーモニカ独奏、ピアノとヴァイオリン合奏、ソプラノやテノール独唱などがプログラムに並んだ。クリスタル楽団、コンチネンタル楽団もそろった。これは戦後、サンパウロ市内の日系人が大挙集まる最初の催しだったのだ、会場は通路まで人であふれかえった。「主催者側の骨折と祖国戦災民を思う聴衆の同胞愛により稀に見る盛会」とある（八月二三日付と九月一三日付『パウリスタ』）。

ファイナーレには「新日本の歌」を全員で合唱し、会場からは感激の鳴咽が聞こえてきたと生田目はいう。彼がコチアに送られていた日本の新聞から見つけてきた曲で、これをもって日系社会の新時代の門出を祝した。

戦災同胞救援という名目のさまざまな会がこれから約五年ほど負け組のイニシアチブで開かれる。美人投票、浪曲大会、演劇大会、バイレなど何にでも「母国救援」という冠がついた。勝ち組は本当に母国を救いたいのなら、大騒ぎをせずにはたらいて金を送ったらい、芸能で稼いだ金は不浄だと毒づいた。四九年には母国は十分に立ち直ったのだから、「救援」ではなく「慰問」とすべきであるという声もある（六月三日付『日毎』）。

この時代、日系人はどちらの集会にでるかを政治的に判断しなくてはならず、救援コンサートに勝ち組がいや

がらせに入ったこともあった。また同じころの新聞には救援小包の値段や送りかたの広告がよく出ている。沖縄向けと本土向けでは値段が違っていた。彼らの気持ちは北米を経由して（しかもドル換金されて）日本に送られたため、いわゆる「ララ物資」に混じってしまい、日本の人が南米移民に感謝することを忘れがちなのは残念だ。

クリスタル楽団

クリスタル楽団はすでに紹介したように一九四一年に結成され初演奏会を開いたマンドリン、ギター、ハーモニカの合奏団である。リーダーの丸山昌彦は大正三年（一九一四年）生まれで、札幌で亡命ロシア人にチェロと指揮法を学び、北海中学時代に音楽部のオーケストラを指揮していた。上級生に早坂文雄がいて一九三二年の発表会では一緒に出演している。札幌は洋楽が盛んで、丸山もジンバリストの演奏会に感激したことをきのうのことのように語る。音楽家を目指し上京、松竹映画『マダムと女房』の録音の練習に参加するが、親にばれて連れもどされる。ふてくされていたところに移民募集広告を見て南米行きを決意、昭和八年にサンパウロ郊外のエンプー（エメボイ）農業実習所に入った。

ここは海外興業会社（海興）が組織した寄宿制の農業学校のようなところで、一般の集団地とはおよそ雰囲気

がちがつた。すでにマンドリンやハーモニカの楽団があり、丸山も加わった。卒業後、ブラジル拓殖会社（ブラ拓）に移り、社内ですでにマンドリンの愛好家を集めていた村上二三男と組んで結成されたのがクリスタル楽団だった。ハーモニカを中心にマンドリン、ヴァイオリンが少々加わった五、六名の楽団として出発したが、数カ月後には一五名ほどをかかえるまでになった。そこで戦争が勃発し休止。丸山は一九四七年、音楽活動を再開し、勤務先の銀行のサロンや商店の地下室で練習を始めた。

一九四七年、先に述べた戦災同胞救援会が戦後のお目見え公演だったが、単独では翌年三月三日、サンパウロ教員会館で第一回の演奏会を開いた。

〔第一部〕

1. 合奏「波濤を越えて」(ジョン・ローザス)
2. マンドリン、ギター合奏「美はしの宵」(古賀政男)
3. ピアノ独奏「レトール・デス・イロンデーレス(つばめの帰還)」(C・クレセンゾ)
4. オーケストラ合奏「モレール・セ・テール・アマード(愛されたら死ぬ)」(ゼツキーニャ・アブレウ)
5. ヴァイオリン二部・ピアノ伴奏「ドウオ・メロディコ」(アルフレド・ベラルデ)
6. オーケストラ合奏「瀬戸の風景」(福島紅洋)

〔第二部〕

1. オーケストラ合奏「結婚行進曲」(メンデルスゾーン)
2. ハーモニカ合奏「カッコー・ワルツ」(A・ジョンソン)
3. オーケストラ合奏「国境の町」(古賀政男)
4. ギター合奏「スライド・ワルツ」(根元三郎編曲)
5. ピアノ独奏「雨だれ」(シヨパン)
6. オーケストラ合奏「ダニユーブの漣」(イヴァノヴィッチ)

当時のクリスタル楽団は第一ヴァイオリン4、第二ヴァイオリン3、第一マンドリン5、第二マンドリン5、第二マンドリン2、ギター7、ハーモニカ5、それにフルート、クラリネット、トロンボーン、トランペット、ピアノ、ドラムス各1という編成で(ハーモニカは全てほかの楽器の持ち替え)、マンドリン楽団に管楽器が加わっていた。第二回公演は四九年三月二六日サンフランシスコ劇場で開かれ、脇山の楽団が協力し、独唱やピアノ独奏がプログラムの約半分を占めている。合奏団は「女学生」「十九の春」「春雨」「軍艦マーチ」「君が代行進曲」「バグダッドの酋長」「丘をこえて」などを演奏した。セミクラシックを中心に歌謡曲や軍歌が混在している。

この演奏会の後、脇山と丸山の楽団が正式に合併し、サンパウロ交響楽団と名乗り、急増する演奏家をまとめるサンパウロ音楽連盟が結成され、五〇年には合唱団もあわせて三〇余名の演奏団体になっていた。この年の三月の定期演奏会では、「ブラジル国歌」「タンホイザー」「ペルシアの市場」「アルルの女」などを演奏し、合唱団は「早春譜」「夏の朝の小路」などを歌った。ほかに「椿姫」の二重唱、「フニクリ・フニクラ」の独唱、「タイスの瞑想」「トロイメライ」のヴァイオリン独奏、「ユーモレスク」のフルート独奏、モーツァルトの「セレナーデ」の弦楽四重奏、「大陸の合唱」「新妻鏡」のマンドリン合奏など第二回よりもセミクラシクが増え、編成や曲目が多彩になった。丸山は本質的にセミクラシクの音楽家だった。

音楽コンクールの始まり

音楽熱の高まりを背景に、サンパウロ音楽連盟主催、日伯毎日新聞社後援の音楽コンクールが四九年九月一日、サンフランシスコ劇場で開かれた。審査はヴァイオリン部、ハーモニカ部、声楽部の三部門。出演者の半数はサンパウロ交響楽団のメンバーで、二人のブラジル人音楽教師と八人の日本人が審査にあたった。交響楽団と三味線の共演したり、合唱もまじえた大規模な催しとなった。声楽部では一位が「グラナーダ」、二位が「影

を慕いて、「三位が「荒城の月」を歌った。西洋曲も歌謡曲も日本歌曲もいっしょくただった（九月一三日付『日毎』）。その後西洋曲は日系音楽界から脱落し、歌謡曲と日本歌曲は分離していく。

これが日系史上最初の音楽競技だった。この時の審査員は音楽界の最初の「権威」となった。彼らの権威は順番に受け継がれ、現在のカラオケ・コンクールの審査員に渡される。その源流がここにある。主催者の念頭にあったのは毎日音楽コンクールのようなもので、今のところはセミクラシックや簡易楽器で満足しなくてはならないが、やがてはりっぱなピアニスト、ヴァイオリニストが生まれる下地にならんと期待した。

事実、戦前にはなかった新しいできごととして二世の中から洋楽演奏家が続々と現れていた。ピアニスト伊藤正子は一九四七年には日系集団地を回り、ラジオや市立劇場に出演し、四九年にはラジオ・ガゼッタ主催のシヨパン・コンクールで一位なしの二位になっている。彼女はニューヨークに留学し結局アメリカ人と結婚した。彼女の妹もラジオでヴァイオリンを演奏した。サンパウロのエリートの子女だった。少しおくれて数人のピアニストが覇を競うように登場し、ラジオやコンクールに出演し留学する。テノールのパウロ森（中川俊彦）は藤原義江のレコードを聴いてこれなら自分でも歌えると独学で始め、やがてイタリア人につく。そしてこの教師の創立

した歌劇団に加わり、四九年には市立劇場で歌っている。五一年にはアメリカへわたり、サンフランシスコやロスで『トロヴァトーレ』を歌った。五五年にはイタリアへ留学し、ローマで『リゴレット』を歌った。本格的なキャリアを積み始めたところで、家庭の事情があつてプロを断念した。彼の同門の日系のソプラノ歌手もやはりイタリア留学している。クラシックの世界ではブラジルは二流国だから、留学はグレードをあげるための至命令のようなものだった。経済的に、能力的に留学のできる若者だけがプロへの道を進んだ。日系の歌謡曲歌手が日本に行かない限りプロになれないのと似ている。

日系のクラシック演奏家はこの後も生まれているが、いったんブラジル社会に出てしまふともどつてこなかった。コロニアの内部では彼らを養う経済的・文化的なポテンシャルがなかった。いったん「中央」にでる機会をえれば、もう「地方」では物足りないし、評価を得られないのだから未練はなかった。日本で成功した歌謡歌手や小説家がブラジルにもどつてこなかったり（あるいは凱旋帰国するだけ）、ブラジルで通用するようになったスポーツ選手が日系の大会を無視するのと同じだ。芸能全般に関してプロを頂点として成り立つだけの基礎構造のない日系社会は、プロをもつ外部に対してはあまりに競争力が弱いので、その内側で競争するしかない。民族

集団の外に音も人も出ていかない歌謡曲は、競争するのにもってこいの材料だった。洋楽や合唱はコンクールよりも全員参加の発表会を好み、歌謡曲の競技だけが繁栄した。セミクラシックは日系人が音楽的情熱を燃やし続ける対象とはならなかった。

楽団ブーム

コンチネンタルやクリスタルの動きはたちまち地方の日系人を刺激した。一九四〇年ころにはかなりの青年が農村でマンドリンやハーモニカをやっていた。戦争中は警察の眼をおそれ沈黙したというグループと、音楽の練習ならば日系人が集まるのもかまわないといわれて、楽団を続けたというグループがある。いずれにしても一九四八年ころから各地に楽団が生まれた（あるいは再生した）。

一九五一年発行の『パウリスタ年鑑』にはサンパウロ音楽連盟、これに付随するサンパウロ児童楽団、レオポルド田中（画家フラビオ・シロー田中の弟）の主宰する室内小交響楽団、明星バンド（モジ・ダス・クルーゼス、後にコスモス楽団）、カナリア楽団（カンピナス）、バストス音楽団、アダマンチーナ・バンド、パウリスタ音楽連盟の名前が挙がっている。最後の団体はパウリスタ線の各集団地の楽団を統括する団体で、すでにその傘下にいくつかの楽団があったことの証だ。野球や陸上競

技と同じようなピラミッド社会が生まれつつあった。戦前はばらばらだった音楽活動がのど自慢ブーム前夜の一九五〇年ごろ一気にまとまり盛り上がってきた。のど自慢ブームはそれに先立つ楽団ブームなしには考えられない。

終戦後、ふたつに割れた日系社会の緩衝地帯となったのが楽団だった。楽団はできる時には勝ち組か負け組かではつきり分かれたが、地方の音楽連盟がまとめるころにはそのような党派性がしだいに意味をもたなくなっていた。勝ち組系は戦前の軍歌を好んで演奏したがそれだけでは単調で歌謡曲や洋楽もやらないわけにはいかない（たとえばリンス愛国管弦楽団の一九五一年一月の演奏会は「靖国神社之歌」「愛国行進曲」から始まり、「シュールベルトの子守歌」や「ボルガの舟唄」などが続いた）。クリスタル楽団のような負け組系も、先にみたように「軍艦マーチ」を演奏する。こうして両者のレパートリーがあまり違わないことになる、人の交流も始まる。勝ち組系の楽団が組織化される以前に負け組系のサンパウロ音楽連盟が全体を把握したのも、楽壇の一本化につながった。楽団はスポーツとともに、戦後コロシアの統一に向かう陰の力になった。

歌手の誕生

戦前、日本人「歌手」はいなかった。演芸会の余興歌

手や合唱団や子ども歌手はいても、人にきかせて楽しませるだけの技量をもった歌手はいなかった。それが五年間の麻痺状態のあと急に現れ、コンチネンタルで録音した歌手の多くは一九五〇年代には、のど自慢のゲストに招かれる有名人だった。ひとつの明らかな理由は一九三〇年代前半の戦前移民最盛期にやってきた子どもたち、またブラジルで生まれた二世が四〇年代後半にはたち前後となつて、舞台に立つのによい年齢に達していたことが挙げられる。またサンパウロ市に移ってきた日系人中に子弟を音楽学校に通わせるだけの経済的な余裕と教育的配慮があつたことも重要だ。戦前、農村から都会に移ってきた理由として、子どもの教育の充実を挙げる一世は少なくない。彼ら自身は洗濯屋や食堂など手作業のセクターではたらしながら、子弟には高度な教育を望んだ。また都会では若者の仕事も多く、音楽好きは家を助けるほか歌や楽器を学ぶために稼いだ。

一九二三年に札幌で生まれ、三三年に渡伯した田村敏子は一九四六年一月、師匠のペルフエツティの伴奏でラジオ・アメリカで歌い、四九年には救済会の派遣で奥地を回っている。音楽流行歌は本領でなく、コンチネンタル録音も「高原の花」以外は本人もあまり記憶にない。彼女の一九四九年四月二日リンス公演のプログラムが残っている。第一部は「シューベルトのセレナーデ（日本語）」「庭の千草（ポルトガル語）」「別れの曲（ス

ペイン語)」「ある晴れた日に(イタリア語)」など外国曲、第二部は「美わしの宵」「浜千鳥」「並木の雨」「しかられて」など日本の歌で構成され、最後に「高原の花」でしめくくられている。戦前の四家文子や藤原義江らの独唱会にありそうな選曲だ。日本の曲はイタリア人教師に教わる部分よりも、自分で表現を考えだす部分のほうが多かっただろう。

日本でもレコード歌謡初期の歌手は藤原義江、藤山一郎、淡谷のり子など音楽学校出が多く、独学の流行歌手が進出してくるのは東海林太郎以降のことである。日系ブラジルでもまず音楽学校で発声を訓練した者が先頭に立った。しかしのど自慢がやりだすと、独学の歌手ができるようになり、その歌手が生徒をとるようになった。(セミ)クラシックの素養は日本の歌から遠くはなれ、音楽学校に行く者は「声楽家」を目指し、イタリア語やポルトガル語の歌やメソードを学び日本の歌には関心をもたなくなる。そして最終的には日系社会を振り向かなくなる。田村敏子は音楽学校には行かなかったが、発声の基礎はイタリア式だ。日本でいえば、「東京行進曲」で有名になったが、真髓は中山晋平の童謡や歌曲に発揮されているレコード歌手のパイオニアの一人、佐藤千夜子の位置にあたるだろう。

2 のど自慢全盛期

芸能団の訪伯

「歌声は野越え山越え 新風爽やかコロニヤの春よ春」
勝太郎の・・・東海林の・・・篠田実の肉声を、また
豊吉の三味を聴きたい！とはコロニアの夢だった・・・
が、その夢の花とひらく日は遂に來た。甘美な音楽と
華麗な色彩！」

一九五一年一月一日、日伯毎日新聞社が招聘した芸能団の初日公演。その日の同紙には感嘆符をしきつめた全ページ広告をだした。戦前、日本からきた歌手は三浦環と藤原義江だけだったから、この広告コピーは大げさとは思えない。その日は雨の中、オデオン劇場には数千人が詰めかけ、開演一時間前に満員札止めが出た。

時間刻々と迫って、やがて正八時、開演を知らせるベルの響き場内に流れ渡れば、三千の座席を埋める聴衆のざわめきは一瞬ピタリと静寂、舞台の側面より重く垂れさがるドンチヨウを波打たせながら竹内（秀一）本社長のあいさつ、次いで遙々祖国より遠來の我らの芸能使節一行、勝太郎さん、豊吉さん、東海林太郎さん、篠田実さん、房信さん五人が色彩とりどりに舞台にならび、紹介が始まれば場内を圧する万雷の拍手は

しばし鳴り止まず、全く感げきのルツボと化した。いよいよプログラム第一部を承る浪曲の篠田実さん、歡呼の嵐のなかに紋付袴に身を正し舞台真正面、紺屋高尾の熱演で場内をみたす観衆を完全に魅了。引き続き小唄勝太郎さんの登場、高島田に振り袖、つづみの帯、その昔大江戸調の錦絵から抜け出て来たかとはかり、眼を疑わす色あでやかな舞姿の美しさに、聴衆、心の底から感嘆の越えを放ち柳の雨、木曾節と番組繰り進み、ハアー島で育てばの「島の娘」に聴衆は総立ちせんばかりの拍手の怒濤。

第二部、三味線豊吉の鍛えに鍛えた撥さばき神技を尽くした三味線の音は広々とした聴衆席のすみずみにまで冴え渡った。プログラム好調に進んで、「東海林太郎は」純白の上着に黒の蝶ネクタイも颯爽とステージを踏みマイクの前に、十八番「国きよう「ママ」の町」の哀調を快いバリトンで喉も破れと唄い出し、今まさに「芸能の夕」は恍惚の最絶頂。最終を飾るファイナー、小唄勝太郎さんの玉を転がす美声に打ち連れて、東京音頭のリズムも楽しくさす手引く手もあでやかに踊り子の舞台に溢れて堂々三時間、けんらの舞台第一夜は興奮去らぬままに幕を閉じた

（一月一九日付『日毎』）

このほかに東海林は「すみだ川」「お夏清十郎」「むら

さき小唄」「上海の街角で」など、勝太郎は「勝太郎おけさ」「会津磐梯山」、豊吉は「たぬき」「愛のスイング」などを歌った。「東京音頭」にはサンパウロ在住の立花舞踊団が参加した。七〇〇キロほど奥地のバルパライゾから奈良漬をもってホテルを訪れ、一行を感動させたファンもいた。その位このイベントは注目された。これに匹敵するのは一九七〇年の美空ひばりだけだろう。一行は非日系のラジオや新聞にも紹介された。勝太郎と豊吉が繁華街を振り袖で散歩したら通りすがりの日系人がそろって「お疲れのことでしょう」と頭を下げたので、二人は感動した。新聞社集計の勝太郎へのリクエストでは圧倒的に「島の娘」が一位だが、「東京音頭」さえきけたら本望という人もいた。細かな記事もある。豊吉は「三味線サンバ」を研究中、勝太郎は新潟県人会に招待、東海林、大連時代の友人と再会、日本舞踊の関係者が一行の着付けでてんでこまい、にせ切符に注意・・・一行はサンパウロで計四回出演したあと、サンパウロ近郊から始め、ノロエステ線を回り、開拓前線だった北パラナのロンドリーナ、アサイまで全部で約二〇都市を転々とし、三月四日に再びオデオン劇場に現れお別れ公演をした。

伴奏は丸山昌彦指揮のサンパウロ交響楽団で、管楽器にブラジル人を補強した。地方まで同行できないメンバーも多く、地元の演奏家がその都度エキストラで加

わった。歌手も今と違って戦争中の慰問団で貧弱な伴奏で歌うのに慣れていたのだろう。どのような伴奏でも自分の歌を披露できる芸を持っていた。ファイナーレの「東京音頭」にはやはり各地の舞踊団が出演した。これは素人音楽家や舞踊家にとつては大きな名誉だったし、その晴れ姿をみて楽器を志した者もいた。三月二二日付の『日毎』によればこの二カ月間で、東海林だけで五万枚、勝太郎は二万枚のレコードを売った。誇張があるとはいえ、どれだけセンサーシヨナルな歓迎を受けたかがわかるだろう。彼らの公演は今でも戦後の最初の楽しかったできごととして多くの移民によって記憶されていて、地元の人と野球をやった写真や舞台裏のスナップ写真がアルバムの中かで光っている。

歌声 は **野越え山越え**

新風爽 **コロニアの春よ春**

勝太郎の……東海林の……篠田実の肉聲を、また聴きたい
三昧を聴きたい！とはコロニアの夢だつた……
が、その夢の花とひらく日は遂に來た!!



座 **市開演**

十八日二十時より
二十日二十時より
廿一日二十時より

マクア、

五日二十時より
二十時より
五日二十時より
二十時より

ノ。ロ。エ。ス。デ

一月廿五日
一月廿六日
一月廿七日
一月廿八日
一月廿九日
一月三十日
二月一日
二月二日
二月三日
二月四日
二月五日
二月六日
二月七日
二月八日
二月九日
二月十日
二月十一日
二月十二日
二月十三日
二月十四日
二月十五日
二月十六日
二月十七日
二月十八日
二月十九日
二月二十日
二月二十一日
二月二十二日
二月二十三日
二月二十四日
二月二十五日
二月二十六日
二月二十七日
二月二十八日
二月二十九日
二月三十日

1951年1月18日、芸能人公演を伝える
 日伯毎日新聞社の全ページ広告の一部

この芸能団によつて人々は歌を聴く喜びを思い出した。聴きたい歌は歌曲ではなく流行歌だった。セミクラシックの方面からわきあがつてきた楽団熱は、流行歌のほうに伝導していった。日本からはのど自慢ブームのうわさが流れてきた。審査員、楽団、流行歌、歌手。のど自慢の四元素が一九五一年にはそろつた。後は世話好きの主催者が現れるのを待つだけだった。

日毎社はこの「興行」の成功に勇気づけられ、同じ年の六月から八月にかけて古賀政男、市丸、藤原千多歌、三味線静子、広沢虎造ら第二次芸能団を成功させる。同じ年の九月には愛蓄堂主催の第三次が到着したが、今度は大失敗。松平晃、生田恵子、浅草×香、芙蓉軒麗花ら一行は帰るに帰れず、愛蓄堂は破産、帰国資金援助公演が開かれるほどだった。松平は半年以上逗留し、青年団の団歌を作詞作曲したり、「ポエイラ（ほこり）の想い出」というような北パラナのほこりっぱいがたがた道を巡業した思い出を曲につづつた。生田恵子は「バイオンの王様」ルイス・ゴンザーガの「パライーバ・バイオン」や「バイヨン踊り」（どちらも古野菊生訳詩）、ルピシニオ・ロドリゲスの「復讐」をリオのビクター管弦楽団と吹き込んだ。二人はブラジルで録音した日本人歌手の先駆けで、生田は日本でしばらくバイオンをはやらせた。

ブーム来る

最初のものど自慢大会を特定することはむずかしい。一九五三年、バストスで奥パウリスタ音楽連盟主催第四回のど自慢大会開催という報道があり、一九五〇年に第一回が開かれた可能性がある（六月六日付『日毎』）。記録に残っているのでは、五二年一月二七日にバウルーで開かれたのど自慢が一番古い（一月三〇日付『パウリスタ』）。これは日系ラジオ局が主催し楽団もなかった。芸能団以降、楽団の定期演奏会でもしだいに流行歌がセミクラシックを追い出していった。

最初の本格的なものど自慢大会は一九五二年（昭和二十七年）四月一二、一三日、オデオン劇場で開かれた第一回全伯のど自慢大会で、企画したのは映画弁士の松井春波で、審査は松平晃を委員長に竹内秀一、丸山昌彦などがあたった。両日とも映画「湯の町エレジー」が上映された。松平は舞台でアコーディオンを弾くルイス・ゴンザーガと共演した（二人の共同録音の話が立ち消えになってしまったのは、かえすがえすも残念だった）。ひょんなことからブラジルに居残ることになった松平を皮肉ったざれ歌もできた。

「審査委員長引き受けて／末代（松平）までの誉れじゃと／錐も立たないオデオンで／風琴とって踊りだす／だけれど少々ホロにがい／ここで唄った思い出よ／アーアあきら（晃）め切れない／あの不入り」

（四月一五日付『パウリスタ』）。

この大会は翌年五月に第二回をやっただけで終わってしまった。松井春波には興行を継続する経済力がなかった。

大会は一二〇数名が参加し予選、準決勝（四〇名）、決勝（二二名）を勝ち抜いた鎌田恵美子が優勝、曲は「雨の夜の恋」だった。彼女はこのとき賞品のミシンを受け取った。さらに一九五四年のサンパウロ創立四〇〇周年記念祭典　これは日系社会が戦後の分裂から立ち直る重要なできごとだった　に際して、「聖市四〇〇年祭典協力の歌」（高原純作詞・古関裕而作曲）をリオのビクター管弦楽団と録音した。田村敏子引退後、最初に記すべき女性歌手の一人で、現在でもカラオケ教師として活躍している。

鎌田は音楽組織のしっかりしていたパウリスタ線ルセリアの出身で、歌うためにサンパウロへ来た。戦前にはありえないことだった（第三位もパウリスタ線出身）。

戦前は全伯的な催しといえば野球・相撲・陸上競技大会しかなかったが、五〇年代初頭には交通の発達と日系人の経済の安定、二世の成熟を受けて、弁論大会、美人コンテスト、歌謡大会が全伯規模になった。全て新聞社が後援になり、ほかのスポンサーを加えて、ある人数分の交通費・滞在費を負担した。有力スポンサーは自社の名前を冠したトロフィーを提供した。ちょうど同じころ

民放ラジオ主催のど自慢と似ている。サンパウロ音楽連盟は一九五三年一月三〜五日、オデオン劇場で第一回全伯素人歌合戦を開催した。リベルダーデの有力商店カーザ水本が主催し、大谷パウロが「上海帰りのリル」で優勝した。彼は現在もサウーデ楽団の歌手で、カラオケの審査員としてよく見かける。

この年、のど自慢はあつという間にコロニア中に広まった。つまり前年のうちに各地方が企画していたことになる。一月二日の汎アダマンチーナ大会には八〇名が参加し午後一時から一時までかかった。幼年部では「青い目の人形」「日本の子供」「紀元二百六百年」、少年部では「雨の夜の恋」「並木の雨」、青年部では「小雨の丘」「月夜鳥」「ハワイ夜曲」が入賞した（一月一八日付『日毎』）。戦時歌謡を幼い子が歌っているのが奥地らしい。少年部（だいたい中学生）はすでに歌謡曲を歌っていて、後で述べるチビッコ歌手全盛を予感させる。二月一四日の第一回汎ビラツキ大会は八四名が参加、スミレ・バンドが伴奏した。

予選はまず部落、村単位の大会があり、次にそれが五つから一〇ぐらい集まって今採り上げた汎アダマンチーナ大会のような地方都市の大会がある。これはせいぜい二、三〇キロの範囲。その上にそれがやはり同じように集まって一〜二〇〇キロぐらいの範囲で奥何々線、中

何々線大会というようなものになる。その上に鉄道全線が集まる汎何々線大会があり、最大五、六〇〇キロの範囲に及ぶ。その上に全伯大会がくる。サンパウロに集まる歌手がいかにはえ抜きかわかるだろう。このピラミッド型の組織は時をへるにしたがって細かく分節される。

五月には早くも川柳がのど自慢を採り上げた。のど自慢は極めて時事的な話題だった

（五月二九日付『日毎』）。

のど自慢聞きに行つたが見て戻り

鐘三つ鳴らして婚期遅らせる

全身で歌つて子にはわからない

レコードの影を慕つて鋏を捨て

歌よりも見かけが大事だったり、歌に夢中で結婚や農業をのろそかにしたり、子どもに歌詞が伝わらなかったり、という内容で、現在のカラオケ大会にもあてはまる。

全伯大会につながる会のほかに、各地方や市町村の日本人会、青年会が独自に開くのど自慢も非常に盛んだった。戦後移民の増加や戦前移民の死亡などから、浪曲、村芝居などの人気は落ちるいっぽうで、手軽にやれる歌謡に人気が集中していった。終戦直後は楽団も器楽合奏主体だったが、のど自慢が出現して歌謡の伴奏以外には

何もしくなつた。競争性のない演芸会はいろいろな祝賀に欠かせない娯楽形態だが、人々の関心の中心はもはやそこにはなかつた。戦前の演芸会には歌謡がほとんどなかつたが、戦後の場合、ほかの演目をしだいに押しつけ歌謡ショーと化していった。のど自慢は娯楽の核になつた。また開拓前線から地方都市へ、さらにサンパウロへと日系人の都市化が著しくなつたこともものど自慢隆盛の理由だろう。この動きとあいまって、車が普及し遠くまで移動することも簡単になり、娯楽のパターンは変化していった。演芸会は農村文化にあまりに強くしばりつけられていたが、基本的にラジオ文化であるのど自慢は、都会と農村にひとしく放送され、演芸会がしだいに「田舎くさく」思われてきた。農村部でも「都会的な」のど自慢を好む傾向が現れるのは自然なことだった。日系人は中央志向が強かつたから、中央と結びついたのど自慢にはとりわけ魅力を感じ、その場かぎりで終わってしまう地方文化、演芸会はとだえはしなかつたとしても、関心の中心ではなくなつた。

のど自慢の社会学

ここでのど自慢一般について考えてみる。歌の競技は洋の東西を問わず古い歴史をもつが、のど自慢はメディアの中から生まれた。中央統制の強かつた戦前のラジオには聴衆参加番組はなく、「だれでも三分間はラジオ歌

手になれる」という夢は、戦後民主主義の風潮とよく合った。また出征などで歌手が不足しているのを補うことにもなったし、きのうまで軍歌を歌っていた歌手をしばらく休ませるのにも役立つた。GHQの司令なのかどうかは定かでないが、北米では戦前にすでに始まっていた、ブラジルもそれをまねて三〇年代には「カローロ」（素人ショー）という総称ではやっていた。ブラジルでは一九三七年に始まる国粹化（エスタード・ノーヴォ＝新国家）とカローロは切り離せない。政府の後押しを得たりオの強力なラジオ・ナショナルがカローロを放送し、国家は人気取りに利用した。つまり続々生まれたブラジルを讃えるヒットを素人、つまり聴取者の隣人に歌わせ、民衆の一体感を盛り上げた。ブラジルの民衆本位主義（ポプリズモ）はラジオ・ナショナルの発展と深く結びついている。日本の国粹主義は逆に電波を人々から遠ざけた。人々は電波を受け取るだけだった。電波は上から下に下付されるもの、という考えは現在の電波管理法にも強く反映している。民衆的なサンバやカルナバルを国民意識に利用する国とエリートの邦楽を国の象徴に利用する国の違いは、電波の政治学にも現れている。

戦前の日本では、流行歌は素人が人前で歌ってきかせるものではなかった。ラジオであれホールであれマイク・ロフオンが素人の歌唱のなかに入ってきたのは戦後のことといってよい。ラジオは歌手の目の前にはいない潜在

的な聴衆を生み出した。応募さえすれば誰でも歌をきかせることができるようになったが（民主化）、それは誰もが上手に歌えればプロになれることでもあった（特権化）。そしてただ歌うだけでなく優劣を競うことが歌手と聴衆のどちらにとってもスポーツ的な快感を与えてくれた。賞や名誉が大きくなればなるほど、強い競争原理がはたらくようになった。別のところで「趣味のスポーツ化」（第一章二九ページ）と呼んだ現象が歌に現れたのだ。

のど自慢が国民的な浸透を見せた理由の一つは、専門家による審査という形式にあっただろう。だれでも歌手になれるという民主主義的な装いは、だれもがうまく歌えたならば権威ある人々のお墨付きをもらえるという特権と結びついて、初めて意味をもった。日本ではプロへの登竜門として機能した。町の予選から順に勝ち上がって晴れの中央大会。このような戦いを勝ち抜いて栄冠をかち得る。こういう立身出世主義型のストーリーは、明治以降の上昇志向とうまくあった。審査員は上の大会へ行けばいくほど密に業界と結びつき、プロへの道をちらつかせる。賞が大きくなれば、その配分に関して広い意味での政治性「ポリテクス」がからんでくる。

歌手の内弟子制度という慣習をもつ国では、作曲家の権力は極めて大きい。歌がうまいというのは歌手の必要条件であるが十分条件ではない。「親代わり」である作

曲家の下で孝行息子や娘と認められなくては練習もさせてもらえない。歌の「こやし」という美名をもつ下積み
の苦労は、庶民の親近感につながった。いうまでもなく
演歌にこの慣習は典型的に結びつけられている。部屋制
から独立して相撲取りになれないように、内弟子制に反
発して演歌歌手にはなれない。歌手は徹底的に歌に専念
し作詞作曲はしない（五木ひろし、北島三郎級になれば
別だが）。その作曲家の権威を中心とするヒエラルキー
があるために、日本では作曲コンテストがあまり盛んで
ないのだろう。素人に対して歌手になる道はあけても、
作曲家になる道はあけてはならなかった。NHKの「あ
なたのメロディ」を勝ち抜いても、音楽産業には参加で
きないのだ。内弟子制度が崩れてきたのは六〇年代後半
のフォーク、ロックの自作自演歌手がメインストリーム
に流れてきてからだ。

ブラジルでは六〇年代から七〇年代にかけて、テレビ
局が主催する作曲コンテストが活発で、多くの人気歌
手・作曲家がそれをキャリアの跳躍台にして大きく伸び
た。現在でも素人作曲家のためのコンテストは市町村や
メディアがよく企画するが、例外なく新曲を持ち寄り、
たいていは自分で歌う。純然たる作曲家はかえってめず
らしい。歌手・作曲家・作詞家の分業はあまり進んでい
ない。歌のコンテストは、テレビで今でも見ることがで
きるが、歌手発掘というような目的は業界側も歌手側も

なく、うぬぼれ屋とおどけ者のバラエティ・ショーになっ
てゐる。無名歌手が宣伝の意味で歌うこともあり、マ
ナージメントの電話がテロップで流れたりする。カ
ローロの「アマチュア規定」はずいぶんゆるい。のど自
慢のように素人が強い競争原理にもとづく歌の競技を行
うということ自体、日本の音楽的な条件やメンタリテイ
が反映している。

音楽コンテストには二種類あり、ひとつは結果が非常
に重要であるもの（強い競争原理）、もうひとつは大勢
の歌手が一同に会する口実としてむしろ重要であるもの
（弱い競争原理）である。のど自慢やレコード大賞は前
者の代表であり、紅白歌合戦は後者である。ブラジルで
いえば、リオのカルナバルは前者であり、バイーアやレ
シーフェのカルナバルは後者である。紅白歌合戦では一
〇月ごろの出演歌手発表に大衆の関心は集中し、その勝
敗については松飾りが取れるころには皆忘れている。そ
れが本当にその年の男性歌手の女性歌手に対する優位
（あるいはその逆）を証明するとはだれも考えていない。
勝っても負けてもにこにここと新年を迎えられる。これが
紅白の原則だ。審査席は音楽関係者よりもスポーツや芸
能の話題の人が多いのは、すでに真剣な競技ではないし
るしだ。いつそのこと無審査にすればよい、というた
うでもない。いくら弱くても競争原理がはたらいている
ことが、会のステータスや緊張を高めるからだ。無用の

ように見える審査員は、競争原理の象徴として必要なのだ。

これに対してのど自慢の順位は絶対的な意味をもつ。トロフィーの大きさがちがう。のど自慢とカローロは見かけは似ていてもその意味がちがった。これは後で述べるカラオケの違いにも関係する。ブラジルののど自慢はー日本のように民主主義と結びつくよりもーコロニア分裂の危機の後にその統合のしるしとして現れた。

祖国の敗戦という思いがけぬ事態を前に出稼ぎから永住に方針を変える時期にあたった。つまり蓄財して帰国するのではなく、ブラジルで金を使って豊かなくらしをしようと決意した時期にあたった。子どもをここで育てようと決意した時期にあたった。とかくするうちに孫が生まれようとしている。もはや他の選択はなかった。だから三つの鐘のためにサンパウロにでかけることも苦ではなかった。繰り返すがのど自慢は強い競争原理がはたらく娯楽であり、審査という政治性を帯びた場だった。

地方歌手の生活

全伯歌合戦は個人対抗のほかには地方対抗戦をもっていた。手元にプログラムの残る一番古い大会、第三回（一九五五年）を例にあげると、ノロエステ線、セントラル線、パラナ州など七地方から五人ずつ歌手を出してその

合計点を争った。これは相撲や陸上競技の全伯大会と同じシステムだった。個人のパフォーマンスに団体性をもたせること、個人を団体の代表にすることは、日系人の心理的なはげましとなり、応援者との連帯感や催しの持続力につながった。歌手の個人参加はありえなかった。一人では練習の道もなかった。

この大会は年中行事となった。毎年一月にサンパウロで開かれたが、それぞれの地方連盟が楽団や歌手やその取り巻きをバスで運んだ。一行はたちまち三、四〇人になった。はじめのうちはNHKにならって歌の途中で鐘を鳴らすこともあったが、千キロをバスでやってきたのにそれではあまりにかわいそうというので、どんな歌手も最後まで歌えるようになった。前の年の九月か一〇月ころから村の予選が始まった。その時期になると出場希望者は曲をきめ、毎日曜の楽団の練習に顔をだし練習しなくてはならなかった。楽団は時にはリクエスト曲のレコードをきいて、譜面に起こさなくてはならなかった。曲数が多い時には楽団員がウィークデイも個人練習しないと追いつかなかった。鋏をギターに見立てて仕事をしながら歌って指でポジションを確かめるような「ビョーキ」の者もいた。

音連が移調を許さなかったので、歌いたい曲と歌手の声域が合わないこともあった。楽団の練習場に出かけてもそう何回も歌えるわけではなかったし、家にピアノや

ギターがあつてそれを伴奏に練習できる人は少なかった
ので、楽団と合わせる日は皆真剣になった。サンパウロ
にいく人がいれば、ラジオで聴いた新曲の楽譜やレコー
ドを頼んだ。五〇年代半ばには地方都市にも少しずつ歌
の先生が現れ、熱心な者は月に一回とか週に一回そこに
通った。教師はその地方の音楽連盟の中心人物で、予選
では審査員をした。

歌手はたとえば「スミレ楽団専属」というような称号
をもった。「全伯歌手」は一種のスターで、第何回大会
入賞といえば「ああノロエステ線の宮尾さんが『王将』
で優勝したときの」とはねかえってきた。全伯大会はそ
の全盛期にはその位の反響をコロニア中に響かせた。奥
地の日本人村の祝い事に有名歌手が招かれることもあつ
た。「全伯歌手来る」。これは楽団にとってよい資金稼ぎ
だった。田舎の歌手が「前座」でまず歌い、その後には彼
らが「専属」の司会に呼び出されて得意曲を聞かせた。
地元の恥ずかしがりの娘にサインをせがまれることもあ
り、プロマイドをもつて歩く歌手もいた。

楽団員も日本人会から金が出たり、バイレで演奏して
金をためては、新しい楽器やP A装置の購入に余念がな
かった。バスドラムに楽団のインシヤルやシンボルを入
れるのは、一同のモラルを高めるのに役立った。楽器を
個人で買った者も多く、メンバーが代替わりした時な
ど、楽団の所有物なのか個人のなのかわからなくなつて

よく問題になった。引っ越しはもちろん、子どもが増えたり、農場や企業の重要な地位についたりすると、のど自慢どころではなくなつて、自然と退いていった。

童謡と合唱

第三回全伯素人歌合戦には童謡の部四七名、歌謡の部一二六名が出場した。戦前、学芸会でよく童謡・唱歌（日系人の間ではこのふたつは厳密に区別されていない）で歌われたが、競技にはならなかった。全伯以降、大人と子どもを分ける審査方法は日系の音楽コンテストでは絶対の基本になった。この区分は「学校音楽」「子ども音楽」というジャンルが日本ですっかり確立していることとも関わる。丸山昌彦は正しい発声と健全な歌を日系の子どもたちが学ぶことを望んだ。全伯で部門を設ければいい刺激になつて、地方の日本語学校でも「七つの子」や「われは海の子」を教えるだろう。彼はそう考えた。

第六回（一九五八年）には歌曲部門ができ、「平城山」「サンタルチア」「ヴォルガの舟唄」の歌手が入賞した。丸山はこの部門の発展に期待したが、数年後には消えた。歌曲はのど自慢の枠組みにはなじまず、同じ年、山川健一が中心になつて結成されたサンパウロ音楽愛好家協会の領分となつた。これが日系のクラシック音楽の中心団体となり、発表会ではピアノやヴァイオリンの独

奏、独唱や合唱などが並ぶ。一時はフランスやオランダの室内楽団や独奏者を招いて月例コンサートを開いた。このころ、ヴァイオリニスト福田芳為が州立管弦楽団に加わり、日系人のクラシックへの貢献が少しずつ目立つようになってきたところだった。

五八年は日本移民五〇周年にあたり、三笠宮を招いて記念祝典があり、サンパウロ女学院の合唱団が東京音楽大学出身で五五年にブラジルに着いた小野寺七郎作曲の「五十年祭祝典歌」などを歌った。これが刺激となりこの年にはあしべ合唱団、あすなる合唱団が生まれ、日系の合唱界の基礎が築かれた。六〇年代にはエスペランサ婦人会合唱団、エコー合唱団なども生まれ、一〇数団体がそろったところで六七年に日系初の合唱祭が開かれた。審査員のいない音楽イベントはこれ位かもしれない。合唱は読譜力と指導者が要求される。のど自慢のように即席で始めることはできない。また複雑な曲を求める歌手と他人と合わせるのが精一杯の歌手とが混在し、参加が大事か上達が大事かで指導者とぶつかることもよくある。

日本と同じように現在では、ママさんコーラスが盛んでどこも男性部員の不足に悩んでいる。また駐在員家庭中心の合唱団もあり、カラオケの状況とある程度平行して考えることができる。また日系だけの合唱団は少しず

つ高齢化が進んでいる。指導者が日本語しかできないため、レパートリーが馴染みのうすい日本曲中心になるため、若い人は教会や大学の合唱団に参加することのほうが多いようだ。

民謡

歌謡・童謡・民謡という三部門にわかれた地方大会は五〇年代後半から六〇年代にかけてよく見られた。一期は全伯歌合戦に民謡部門が設けられた時期もあったが、民謡団体は一本化されてないためにすぐに別れた。いずれにせよ日本の音楽文化が三ジャンルをすっかり区別していることが、日系人の音楽組織にも反映した。

民謡は最初の二つと別の人脈から、しかし同じ時代に現れた。戦前、民謡は座興で歌われるのが主で、演芸会のプログラムにのることもあまりなかった（安来節は時々みかけるが、これは踊りに主眼がおかれていただろう）。民謡歌手という目に見える存在はいなかった。田舎唄は組織に認定されて初めて伝統芸能になる。ブラジルに最初にそのような組織ができたのは一九五二年ころで、日本民謡研究会を名乗った。のど自慢の始まった年だ。この会から分派した日本民謡保存会は、一九五八年に第一回の全伯郷土のど自慢大会を開いた。この時には民謡、童謡、俚謡、端唄、小唄、義太夫、常盤津、清元、長唄、地唄、浪曲、詩吟、琵琶の各種目が争われた

（八月二日付、九月四日付『サンパウロ』）が、翌年の第二回には義太夫から後の種目はなくなった。つまり邦楽はこのころすでに競争にたえず、演奏者を維持するのが精一杯だった。なお特別番組として五歳以下の子供の生人形コンクールがあった。これは美人コンテストとならんでこの頃とてもはやった。

これ以降、民謡大会が目立つようになり、のど自慢のように序列を競うようになった。民謡界は、歌の保守性から、流行歌の世界以上に母国を意識し、日本の団体のブラジル支部になろうとした（江差追分保存会ブラジル支部まである）。流行歌には新曲あり新人歌手ありリバイバルありというダイナミックな動きがあったが、民謡の場合、レパートリーも歌の解釈も固定していた。母国のお墨付きは流行歌以上に意味をもった。現在では尺八・三味線の後継者がなく、カセットが代理をつとめることもある。歌手の高齢化も否定できず、顔ぶれは客席も含めてこの一〇年ほとんど変わらない。カラオケのチビッコと同じように、子ども民謡団が一つ二つあるのが新しいが、歌謡曲の場合と違って、彼らがそのまま民謡歌手になっていくかどうかは疑問がある。民謡界には新人を育てる基盤がないからだ。

歌唱が固定的なのを補うかのうちに、民謡団体は活発に分かれ、小集団の林立、団体の改称という移民社会では俳句や浪曲やラジオ体操で顕著なグループ・ダイナミ

クスが見られる。一世が日本の農村から持ってきた政治的気質にもとづくのだろう。概して次の世代には引き継がれないジャンルに多い。現在では伯国日本民謡協会、伯国日本民謡同志協会、ブラジル郷土民謡協会という三つの団体が並立し、それぞれが地方で別々の支部を作り別々にコンテストを開いている。

沖縄民謡は日本民謡とは別に組織されている。一九四八年に早くも沖縄民謡が録音され、一九五三、四年には全伯琉球音楽舞踊保存研究会（野村流古典音楽保存会）、在伯野村流音楽協会が創立されている。コンテストはおこなわず、毎年演芸会を開いたり、沖縄から芸能一座がくると共演した。のど自慢やカラオケには沖縄と本土の区別はないのだが、音階やリズムの根本的にちがう民謡は混じり合う気配はない。本土の民謡大会では自分や親の出身県や地方 狭い意味の「郷土」とかわりなく声や好みに向いた曲を選ぶ。

それに対して沖縄民謡の歌い手は全員沖縄出身者とその子弟だ（舞踊には本土出身者のグループもある）。そして大会では指笛が出て、最後にはカチャーシーになる。沖縄ことばも聞こえるし若い歌手もいる。私が何度か見た感じでは、日本民謡の大会よりも活気がある。

歌謡教室

のど自慢はこのように童謡・民謡の競技化を進めた。つまり歌に対する考えかたを根本から変えた。一九五〇年代から七〇年代を「のど自慢の時代」と名付けたのは、単にこの形式の人氣が高かったというだけでなく、あらゆる歌文化の範（パラダイム）となったからだ。競争原理は年齢別カテゴリーの細分化、課題曲の設定、本選と予選の二段階分けなど全伯歌合戦だけを取ってみても少しずつ強化されている。ただ歌をきくだけではなく、歌手が賞品（と名誉）をかけて競う、これが聴衆をひきつける力となった。

これに対応して参加者の鍛練が要求されるようになってた。

一九五一年、リベルダーデに開いた岡西兄妹音楽研究所は日系相手の最初の音楽教室だろう。岡西寿雄と睦子の二人は録音や音楽学校の実績があつたし、兄には「雨のコパカバーナ」「夢のお母さん」などの作曲もあつたから、信頼されたことだろう。生徒を集めて日曜のラジオで歌謡番組に出たこともある。五三年の一月には、二年間の日本修行を終えて小美濃昇が帰ってきた。彼は一九四九年ころ録音した経歴があり、知人を頼って日本にいったが、NHKののど自慢で鐘を二つしか鳴らすことができず、歌手の夢はかなえられなかった。東海林太郎や小畑実の歌を歌いたいのに、日本の先生は「コン

コーネ』からやらせるのでおもしろくなかったともらす。一九五四年から彼もリベルダーデに歌謡教室を開いた。このほかにも全伯大会で優秀な成績を収めた者は、片手間で弟子を取っていたし、各地の音楽連盟の幹部も少しずつ教えるほうに回った。

のどの訓練の重要性を最初にはつきり印象づけたのは、一九五七年に渡伯し、翌々年の全伯大会で優勝した羽田へはだ」宗義だろう。この大会はラジオで同時中継されたのでよい反響が大きかった。彼はNHKのど自慢の愛知予選で優勝したり、学生時代タンゴを歌ってアルバイトしたりという経歴の持ち主で、当の全伯大会で審査員が総立ちで拍手したという。彼の優勝は「発声」ということばを流行語とするほど、歌唱の観念を変えた。審査員の一人で東京音楽大学で作曲を学んだ小野寺七郎は、羽田のことを「歌を歌らしく唄っている人」の登場と評している（二月二七日付『サンパウロ』）。日系社会ののど自慢もただ蛮声をはりあげたり、伴奏におんぶして歌う時代から、伴奏と調和して独自の旋律を歌う時代に変わりつつあり、正しい発声を会得しなくては入賞はおぼつかない、という。羽田や小野寺だけでなく、一九五三年に始まる戦後移民は、音楽の世界全般に新しい息吹きをふきこんだ。

ある審査員は「羽田さんの出場で従来のコロニアの『のど自慢』を一変させるでしょ」と語った。即ち

『のど自慢』に出場するのにもその基礎的練習が大切だということです。聞いた話によると羽田さんは出場前には百回以上も練習するそうです」

（五九年二月一八日付『サンパウロ』）。

競争原理の強化に立ち向かうには鍛練しかない。「歌謡道」の思想がここに見られる。「コロニア音楽界

も・・・少し楽譜が読めると基礎もすっかり身につけていないのに一かどの音楽家気どりで教授所を開いたりします」。すでに嘆かわしいほどの素人が歌謡教室を開いていたことがわかる。

戦前は足の速い人、相撲の強い人、怪腕ピッチャーは有名になる機会があったが、歌のうまい人がいても、社会の表面にでる機会がなかった。演芸会のようなまぜこぜの場では歌が引き立たなかったし、メディアに認知させる仕組みもなかった。それに戦前の会では童謡を歌う子ども、民謡を歌う大人はいても、歌曲や歌謡曲を歌う大人はいなかった。歌謡曲は器楽演奏のレパートリーだった。アコーディオンやハーモニカの伴奏ですぐにでも歌えそうなものだが、だれも歌わなかった。酒宴の席で鼻唄まじりに歌われるのがせいぜいで、歌を磨こうなどとは考えなかった。戦前の日本人にとって、歌謡曲は素人が人前で歌うものではなかったのだ。このような固定観念はのど自慢という枠組みが導入されてあつという間に崩れる。素人が人前で歌うことを日本が公認した

ーこれは日系人にとっても解放の合図となった。彼らは戦前のラジオのカローロを知らなかったか、知っていても自分たちがやるものとは考えなかった。文化的行動のモデルはつねに日本からきた。人々は歌謡曲を歌いたいという欲求をこの時初めて思い出した。のど自慢は三分間だけスターになれるというシステムではなく、無名の歌い手にスポットライトをあて、「歌手」あるいは「教師」という称号を認めるシステムだった。鼻唄は

歌った先から空気の中に消えてしまい、二度とつかめない。しかし歌を社会のなかで位置づけ認知させる制度が生まれることで、声は記録や記憶のなかに固定されるようになる。もちろん歌声それ自体は残らないとしても、プログラム、新聞、録音、放送などのど自慢という枠組みに付随する手段は、歌や歌手に対する考えかたを根本的に変えてしまった。「歌手」はこのような社会的な認知のシステムなしには存在しない。戦前、どんなにうまい歌い手が村にいても、彼（女）は「歌手」にはなれなかった。

「コロニア歌手」という呼び名はふつう「コロニア小説家」「コロニア力士」と同じように、「日系社会内しか通用しない」というネガティブな意味ーある人は占領地帯の軍票にたとえているーをもっている。問題は歌手（あるいは小説家）としての実力ではなく、その職業を支える経済基盤があるかどうかということだった。プロ

の不在はいいかえると「天井が低い」ということだった。少し伸び上がるともうつかえた。トーナメント・プロでやっていく基盤がない以上、レッスン・プロになるしか道はなかった。

歌手希望者はもうブラジルの音楽学校をあてにしなくなった。習いたいのはひばりや東海林の歌い方なのだ。歌謡教室の潜在的な生徒数は大したものだった。羽田宗義は一時期、日本の『平凡』（これは戦前の『キング』に匹敵するシェアを占めた）の愛読者の集まり「平凡友の会」で歌の指導をしたことがあった。良心的に楽典の基礎からと思ったが結局、生徒の希望で歌う技術の伝達だけになってしまったという。これが歌謡教室に求められていることだった。

審査の矛盾

のど自慢の不可欠要素のひとつ、審査には正負両方の側面があった。競争化についてはすでに述べたが、その反面、不正がつねにつきまとった。すでに一九五三年の第一回全伯大会について、「計算まちがいがあった」といって一等と三等をいれかえたのはいかにも不明朗で不愉快になったという声がある（一月一日付『パウリスタ』）。同じ一月の汎ソロカバナ大会については、会社重役の息子が歌詞をまちがえたのに優勝したのは、その会社員で同県人の審査員の一存だろうという声があが

り、当の審査員が私は別の人に最高点をいれたと弁明した。別の人が最初の投稿者に大会後に文句をいうのは堂々としていない、審査の不純を唱えるのは君の耳が不純だからだ、どうせ素人芸なのだからかたいこというな、と突き返した（一月一三日付、一月二八日付、二月四日付『日毎』）。最後のひとことは禁句だった。素人とわかっていながらプロであるかのように競技に熱中していることは、暗黙の了解だった。

このような声は現在のカラオケ大会にいたるまでたまなく聞かれる。初期には歌と無縁の村の顔役が審査員席に座って、大会を興ざめさせたこともあったが、しだいに大会の入賞経験者や指導者が審査をするようになって。それでも不正を指摘される弱点をつねに抱えていた。歌謡界がどんなに広がったといっても、歌手と利害関係のない審査員を立てるまでにはいたらなかったからだ。審査員はつねに出場歌手の教師だった。異議申立ての口実はここにあった。どんなに誠実に審査しても不平は残った。そして審査に忙しい教師ほど人気が集まった。どの大会でも必ず審査委員長が冒頭に公明正大な審査を誓ったが、それは甲子園の選手宣誓と同じく全く形式的なあいさつになった。

一九五八年の全伯大会では「事前のトラブルを防ぐ為審査委員の名前は当日まで発表しない」と報じられている（一月一四日付『サンパウロ』）。教師と審査員が別々

のグループを作れば一応は解決されるはずだが、それではどちらにとっても不都合が生じた。審査をしない教師にはあまり価値がなく、教師をせずに審査に立つには別の安定した収入源が必要だった。しかも審査員の権威には教師という肩書を要求されたから、これはむずかしいことだった。審査員はたいいてい正式の音楽教育を受けてきたわけではないので、自信ある歌手の不満はつねに審査員に向けられた。

こうして教師と審査員と歌手の三つの立場がすくみあうという体制が、のど自慢の始まったときから生まれた。素人の歌といってもプロのある社会とそうでない社会とは意味が違った。日本の制度をプロのない国で再現した時から矛盾が始まった。優勝者以外の全員がもつ不公平感は、競技の根源的な仕組みからくるものだった。しかしほかにどういう方法があっただろう。不満を回避するために弱い競争原理に方向転換することは、メタリテイが許さなかった。観客投票を審査員審査と平行して試みた地方大会もあったが、長続きしなかった。美人コンテストと同じで投票券を一枚いくらで買うシステムだったようで、歌のうまさとは全くちがう結果が現れたのだろう。南アフリカの黒人ゲットーの素人合唱（ムバカンガ）は、部族間の争いをさけるために外部の白人を審査員にする。日系人は逆に音楽のわかっている内部の人間こそ審査に向いていると考える。わらのよう

なものであつても、権威者の判定を望む。のど自慢は歌唱欲求を満たすと同時に歌に対する苛立ちを生むことにもなった。のど自慢文化にとって演芸会をわかせる飛び入りは例外に属し、パフォーマンス形態からすれば価値の低いものだった。審査員のいないところで歌つてもしかたがないと考えるようになった。歌は遊びではなく勝負になつて初めて本気でやつてみる価値が生まれた。

3 芸能界の成立

ラジオ

前章ではのど自慢のアマチュアリズムについて述べ、プロ歌手を支えられない日系社会のなかでの「素人歌手」の存在理由に触れてきた。しかし歌謡界が全く素人だけの世界だったと考えるのは誤りだ。彼らのために場を提供する人々、広い意味での興行界はプロだったからだ。戦前にはなかった商売だ。戦前は演芸会や慈善の催しを除けば、素人歌手のためのパブリックな場すらなかった。それは「のど自慢効果」のひとつに数えてよい。

サンパウロに初めてののど自慢の登場した一九五二年は、日本語ラジオ元年でもあった。それまで地方で時々日本語番組を流す者はいたが、この年までは小さな動き

でしかなかった。この年、サンパウロにほぼ同時に四局が開始、どれも既成の局から一日三〇分から九〇分電波を買っての間借り放送だったが、コロニアの反響は大きく、あつというまに各地方にも広がり、六四年に外国語放送禁止令が出るまでの一二年間、「ラジオ・デイズ」を謳歌する。自局を持ったのは五七年開局したサント・アマール放送だけだったが、最盛期の五〇年代末にはサンパウロ市内で七、八局がダイヤルに並んだ。全伯素人歌合戦も当初からラジオ局がスポンサーになった。スポンサー料の見返りに大会の録音を各局に分配したのだから。一九五九年、ラジオ・クルツールの短波放送が全伯歌合戦の実況をサンパウロ州とパラナ州に流した。この大会はただ歌手が全伯（事実上はサンパウロ州とパラナ州）から選ばれたというだけでなく、「全伯」に同時に放送された。この意味でも「全伯」の名にふさわしい。

日曜には野球の実況、浪曲、演芸会など娯楽色の強いものをよく放送した。音楽教室の生徒やのど自慢の入賞者、楽団の専属歌手はラジオのスターになった。スタジオで生演奏する放送のほかに、映画館での公開録音もあつた。五〇年代末、サンパウロの日本人街には四館の映画館があり、よく来伯歌手の公演会場に利用され、その実況や録音がラジオから流れた。映画館は手頃なライブハウスの役割をはたした。日曜の午前は二、三館がのど自慢を開いた。この時間に入場すると料金が安くなっ

たり、家族連れで見られる作品がその日だけ選ばれたりした。

「十人抜きのと自慢」のようなアトラクションは、全伯大会とは違った面白さがあつた。後にプロ歌手になる一五歳の阿部洋子が十人抜きしそうになった時、スポンサーは賞金を取られまいとあるベテランを出したが「あえなく憤死」。賞金は親孝行に使いますと阿部少女のけなげな談。こんな記事から当時の人々の楽しみがうかがあがつてくる。シネ・ニッポンで行われていたブラジル毎日放送の広告を見ると、ご来場の方に抽選で紳士婦人服各一組、婦人ストッキング一ダース、シェーファー万年筆一組をさしあげますとある。勝ち抜き歌合戦、二つの唄、紅白歌合戦、民謡コンクールという四つの催しがあり、出場希望者は当日午前八時より受けつけた。音楽連盟の歌合戦と違って、今日は気分がいいから歌ってみるか、というような気軽な参加も可能だった（六二年六月二七日付『サンパウロ』）。半ば演芸会のような打ち解けた雰囲気があつた。地方でも同じようなかたちでラジオオとのど自慢は結びついた。審査員＝教師、楽団員、司会は毎日曜この仕事が保証されたようなものだった。大したギャラではなかったと関係者はいうが、毎回名前が放送されれば、権威も自然についてくる。ラジオはのど自慢文化をふくらませるのに寄与した。

のど自慢ラジオの使命ここに尽き

（五九年六月一七日付『サンパウロ』）

興行師奥原康栄

ラジオ・サント・アマーロの創立者奥原康栄（こうえい）は、五、六〇年代の日系興行界を語るのに忘れることができない。彼は一九五二年、ラジオの広告代理店としてブラジル広報社（後にプブリブラス社）を設立し業界に乗り出し、一九五七年に念願の自分の局サント・アマーロを買収するにいたった。同時に郊外のラジオ・グアルリヨス、サントスのラジオ・グアルジャも購入し、ネットワーク化への意欲を見せた。興行主として目の先のきいた彼が映画館でのど自慢を始めたのかもしれない。

六〇年代はこの沖縄県人の黄金時代で、まず一九五一年の芸能団以来絶えていた歌手の公演を実現する。別表のように六〇年代には約三〇人の歌手が来伯しているが、半数以上は彼が関係している。ひばり以外は全て映画館で一日に三、四回三〇分から一時間の実演をするものだった。たいていは本人の出演する映画が抱き合わせだった。

奥原は一九六〇年の暮れには映画館で第一回コロニア紅白歌合戦を開催し、これは七〇年代末まで続いた。また一九六八年にアストロフォン・レーベルを設立し、二

世のローザ三宅の『花のステージ』という日本曲を集めたLPを発売したのを皮切りに、約一〇枚のブラジル製のレコードを紹介した。彼の活躍のクライマックスは七〇年八月の美空ひばり公演で、東海林太郎以来のセンチションをまきおこした。東京の武道館と同じ位の収容力をもつイビラプエラ体育館を単独で三日間満員にしたのは、彼女のほかには後にも先にも力道山一人だった。奥原は二日目の公演から帰る途中で交通事故で亡くなった。ラジオ、ステージ、テレビと約二〇年間の日系の興行界を引っ張ってきた英雄にふさわしい劇的な最期といえる。

彼と行動をともにしてきた弟のマリオが奥原プロダクションの経営を引き継ぎ、その年の一月には日系初のテレビ番組「イマーゼンス・ド・ジャポン」（日本の映像）を開始。現在では一九七三年に始まった「ジャパン・ポップショー」（松田プロダクション）と日系テレビの勢力を分け合っている。

1951年 東海林太郎、勝太郎、三味線豊吉
古賀政男、市丸、藤原千多歌、松平晃*、生田恵子*、浅草メ香
1959年 宝とも子*、久保幸江*
1960年 浜村美智子、大津美子、筑波久子
1961年 江利チエミ
1962年 ベギー葉山
1964年 仲宗根美樹
1965年 若原一郎
1966年 松島アキラ、松尾和子、森山加代子、アイ・ジョージ、江利チエミ、
1967年 東海林太郎、神戸一郎、西郷輝彦、中尾ミエ、守屋浩、本間千代子
1968年 村田英雄、田端義夫、加山雄三、坂本九
1969年 香山美子、山田太郎、二宮ゆき子、三田明、由美かおる
1970年 金井克子、美空ひばり、ロス・インディオス、ダーク・ダックス
1971年 鶴田浩二、春日八郎、渡辺はま子
1972年 森山良子、長谷川きよし
1973年 千昌夫、松島みどり
1977年 びんから兄弟、ダーク・ダックス
1978年 橋幸夫、森進一、園まり、二葉百合子、田端義夫、ディック・ミネ、
1979年 春日八郎、三橋美智也、畠山みどり
1980年 春日八郎
1981年 尾崎紀世彦、五木ひろし、ジュディ・オング
1982年 ロス・インディオス&シルヴィア、小柳ルミ子、金田たつえ、アイ・
1983年 内山田洋とクール・ファイブ、八代亜紀、小林幸子
1984年 北島三郎、青江美奈
1985年 坂本九
1986年 キム・ヨンジャ
1987年 竜鉄也、にしきのあきら
1988年 近藤真彦、水前寺清子、北島三郎、山本譲二
1992年 キム・ヨンジャ
1994年 キム・ヨンジャ

宮城まり子、小林旭

並木路子

ジョージ、千昌夫、三沢あけみ

注1 このほかに牧博、荒牧規子、石田けい子ほかのラテン歌手、笈田敏夫、木村純子ほかのジャズ歌手、紫し乃、ラウラ久保田、三田早苗ほか日系キャバレーと契約した歌手、佐々木基晴、浅利みきほかの民謡歌手がいる。

注2 1951年の歌手はすべて芸能団として、1971、73年の歌手は「あゆみの箱チャリティ・ショー」の一員として来伯。

注3 1966～72年の江利チエミ、中尾ミエ、坂本九、由美かおる、金井克子、森山良子、長谷川きよしはリオ国際歌謡祭参加のため（中村八大同行）。

注4 1951年の三度にわたる芸能団をのぞくと、60年代が来伯のピーク、美空ひばりがそのしめくりだった。70年代以降は懐メロ歌手が大半を占めてい

表2-2 ブラジル

て、比較的若いファン層を獲得したのは五木ひろしと近藤真彦だけだった。なお下線をつけた歌手はイピラプエラ体育館、アニエンビー・ホールというサンパウロ市内有数の大きな会場で公演を成功させた。

注5 *印の歌手はブラジル録音を残した。松平晃は「おてもやん」「ポエイラの想い出」、生田恵子は「パライーバ・バイオン」「バイオン踊り」「復讐」、宝とも子は「アレム」「バラダ・トリステ」「ヴァイ・マス・ヴァイ・メズモ」「サヨナラ」、久保幸江は「イタリア娘の恋心」「移民妻」。西郷輝彦はサンパウロのライブLPを出し、テープを伴奏に使用して話題になった。カラオケの先駆といえる。また美空ひばりのライブが最近、通信販売されている。

を訪れた主な歌手

紅白歌合戦

NHKが紅白歌合戦を始めたのは一九五一年の正月。五三年から現在のような大晦日番組となった。ブラジルでは一九五五年にこの名前を冠した催しが記録されているが、年末行事に最初に現れるのは一九五八年―二月三日にシネ・ニテロイで開かれた第一回忘年歌謡大会だった。全伯の優勝者など著名な歌手が紅白軍一二名ずつ歌った。全体に対する配慮が少なく、同じ曲が二度歌われていることもある。全伯音楽連盟の四名の審査員がつき、ほかの分野の名士は呼ばれなかった。NHK紅白歌合戦では象徴的な意味しかない審査が、ここでは実質的な意味をもっていた。

一九六〇年に奥原の主催で最初のコロニア紅白歌合戦が開かれ、これは七〇年代半ばまでつづいた。審査員には総領事とか日系社会の名士がつとめるようになり、日本のと同じように最後に「蛍の光」を歌うのがつねだった。ただし大晦日ではなくたいていは一二月の最終日曜に開かれた。NHK紅白歌合戦の一六ミリ映画が六〇年代後半には巡回するようになった。サンパウロの文化協会講堂で上映すると、何度も見たいという人が席を立たず混乱が起きたり、領事館に二年前の分がまだ眠っているというウワサが飛んで新聞社が調査したり、ブラジルはたった一〇日間しか借りられず、地方上映ができないときには新聞が非難の記事を書いたりした（七〇年一二

月一五日付『パウリスタ』。地方上映はまさに村中が集まった。

一九六八年の最後の日曜には二つの歌合戦が二つの映画館で同時に開催された。どちらも二〇名ずつの男女（合計八〇名）が歌うNHK並みの大会で、紅白という弱い競争原理は全伯歌合戦とはちがうタイプのイベントとして定着した。これに出場することは歌手にとって名誉とされた。

「紅白狂騒曲」は続く。一九七一年には文化協会ではなく奥原プロダクションがNHKから買い入れ、七月に映画館とテレビで流した。サンパウロ州の権利しか買わなかったため、パラナ州はむくれた。読者はコロニアの代表機関を無視して営利団体が割り込んできたのは納得できないと反論した（一月一四日付、二七日付、三月一日付『パウリスタ』）。

紅白は日本で国民的番組であるのだから、ブラジルでは民族社会の代表、文化協会が扱わなくてはならない。文化協会とNHKに対する信頼、「公益」を代表しているという信頼が移民のなかには根強かった。文化協会が会員で成り立っているクラブの一種だということがすっかり忘れられ、民族社会の権威づけに利用された。紅白が日本でもれっきとした興行であることもたなに置かれた。奥原の物議をかもした興行の直後、旅行社は移民の紅白熱を利用して「紅白歌合戦を日本で観て、日本のお

正月を楽しみましょう」と宣伝を打った。また奥原はこの年の最後の日曜日には昼は民謡紅白歌合戦、夜は歌謡紅白歌合戦と「コロニア二大紅白歌合戦」を興行した。紅白は擬似的な芸能界の頂点にたつ行事となった。

紅白の同時中継が始まるのは一九七五年で、広告によれば「ＴＶ界始まって最大の企画、地球を半周して堂々三時間の超特別番組」（二月二七日付『サンパウロ』）だった。サンパウロ、パラナだけでなく、日本人が数えるほどしかない北東ブラジルの州までネットワークされた。いったいだれが見たのだろう。これによってNHK紅白は移民の歳末（大晦日の朝八時に始まる）のカレンダーに組み込まれることになった。

あるがんこな一世は朝では気分がでないし、途中でCMがはいるのが気にいらないので、日本からビデオが送られてくるのを待つ。日系人は最近のようにロックやサルサや外国人がでるのを好まず、「昔ながらの紅白」を守ってほしいとよくいう。NHKや紅白の権威は一世の間では少しも衰えていない。この国民的番組は彼らの間では「民族的」祭典としての地位を保っている。その時間、日本語の放送はこれしかないことに注意してほしい。対抗番組は何もないのだ。

NHKでは「国民的行事」の誇りがあるから、若者の紅白離れは由々しき事態だった。そのために彼らの好み

を反映させようという努力もした。しかしブラジルではもとより一世と一部の二・三世にだけ結びついた番組で、ブラジル社会を指向する層は何も関心をもたなかった。権威の及ぶ範囲は最初から限られていた。彼らはいうまでもなく紅白に関して保守的である。彼らにとって紅白は日本性を備えてこそ意味をもつ。ブラジルでは情報の時差があるので、日本のようにその年一年のヒット曲の回顧というような意味づけはあまりない。その年の日本の風俗と結びついたような新人が話題作りに登場する。ブラジルの視聴者はそのような風俗とは切り離されているので、突然前触れもなくでてきた異人と受け取り、たいていは違和感を覚える。新人の出てきた背景がつかめないからだ。こうしてよく知った顔触れだけが支持されるようになる。紅白の新機軸を支持する革新派はほとんどありえない。彼らはもとより紅白に関心を持ってないだろうから。年とともに「紅白党」は漸減し、新しい嗜好をもった層は補充されない。

戦後文化と都市化

一九五三年に始まる戦後移民はいろいろな意味で戦前移民とは違っていた。永住決意をもつてサントスに上陸したことはその第一の違いだ。これは人類学や社会学がアイデンティティの問題としてすでに論じてきた。しかし彼らが日本の「戦後文化」を持ってきたことは案外盲

点になっている。戦後風の言い回し、新かなづかい、新しい服飾、新しい雑誌、新しい音楽。地方出身者が多かったので、必ずしも銀座や米軍キャンプ周辺の最先端が現れたわけではないが、一〇年以上、本国と切断されていた移民社会に新しい風を送ったことはまちがいない。新移民からするとブラジルでは急に戦前に舞い戻ったような感じがしただろう。感情的な対立は避けがたかった。

移民の側から戦前と戦後の違いをみると、農村から都市へ人口が移ったことが社会の輪郭を変えた。一九三九年、ブラジルの全日本人二〇万人のうちサンパウロ市に居住していたのは五千人、わずか二・四パーセントだった。一九五八年にはサンパウロ市内に七万人が住み、これは総数の一六パーセントにあたる。一九八八年には一二〇万人のうち三三万人、二六パーセントがサンパウロ市に住むが、衛星都市の一七万人を加えると四〇パーセントにのぼる。これはちょうど首都圏と京阪神圏に住む日本人の割合と同じだ。サンパウロの役割も変わった。戦前は領事館や企業や新聞社があつて、情報・政治・経済の中心だったが、文化的な中心とはいえなかった。戦後は人々の生活の場となり、文化的なポテンシャルが増した。

演芸会文化は基本的に農村のものだった。ある一日を楽しく騒いで終わりだった。のど自慢は「全伯」という

方向性をもち、サンパウロに向かって上っていく階段のついたシステムだった。戦前にサンパウロの文化的なステータスがなかったわけではないが、それを農村に対して表明する場がなかった。せいぜい日本映画が最初に封切られるとか、日本の品物がそろっているとかいうだけのことだった。移民にとっての都市サンパウロの意味は戦争を境に大きく変わった。

またサンパウロの日本人街の作りも変わった。戦前は笠戸丸のころから日本人の旅館や食堂のあったコンデ・デ・サルゼーダス通りが中心だったが、戦後は一九五三年に最初の日系映画館シネ・ニテロイが建てられてから日系の商店が急増したガルボン・ブエノ通りが中心になった。

ふたつの通りの距離は五〇〇メートル足らずだが、戦略的な意味が違った。コンデ街を下った先には野原しかなかったが、ガルボン・ブエノはリベルダーデ広場（現在では地下鉄駅になり、毎朝ラジオ体操が行われ、毎日曜に東洋市が開かれる）に始まり、バスの通る南北縦貫路リベルダーデ大通りに平行して走るため、交通のアクセスがよい。ニテロイを核に集まってきた商店・食堂・旅館はリベルダーデ商工会（最初は親睦会）を作った。

そして商店とは別にリベルダーデの南の住宅ゾーンに住まいを構える者がふえてきた。どちらもコンデ街時代にはないことで、地区の商業性・娯楽性を強化した。シ

ネ・ニテロイの建設は実によりタイミングだった。一九五三年は戦後移民が始まり、全伯歌合戦の始まった年、サンパウロ市が日系人の娯楽の中心に変わる年だった。

ナイトクラブ

ガルボン・ブエノを中心にいくつかの小さな通りに、ラーメン屋、おでん屋、一杯飲み屋、スタンドバーなどさまざまなミニ飲食店が軒を連ねるようになった。有楽町のガード下にたとえた人もいた。一九五八年には料亭が一七軒あり、移民始まって以来の数だろうと新聞は伝えている（一九五八年一〇月三一日付『サンパウロ』）。

このころ到着する戦後移民もピークに達し、日本企業の駐在員も戦前とは比べものにならないほど増え、地方で一発あてた成り金がサンパウロに繰り出した。かつてはテーブルにイスががらんとおかれていただけで十分だった店が、ダンスフロアを作ったり、特色のある料理をだしたり、日本間や日本風のカウンターを作って、雰囲気凝らさないと生き残れなくなった。

演芸会の文化が料亭という闇の領域をもっていたように、のど自慢文化の夜の部分はナイトクラブが握っていた。音楽的にいえば料亭では三味線、ナイトクラブではバンド、これが標準だった。水商売の常として料亭からナイトクラブに改装したりまたその逆をたどる店もずい

ぶんあつたようだ（もとよりこの二つを峻別する基準はなく、大半はダンスフロアと置が共存し、戦後移民と戦前移民の両方の欲求を満たした）。

ナイトクラブは日本では戦後すぐにまず進駐軍向けに登場したが、日系社会には五〇年代末に現れた。戦前からサンパウロの歓楽街にはナイトクラブはいくらかもあったが、日系人の客は少なく、それに類した店を日本人街で経営してみようとはだれも思わなかった（もともと日系人口も少なかったわけだが）。のど自慢とカローロの関係がここにも見られる。戦後、日本がアメリカを通して伝えられた新しい娯楽（のど自慢、ナイトクラブ）は戦前のブラジルにもあったのだが、一世は全く関心を示さなかった。つまり娯楽の模範は日本にあった。あるナイトクラブの広告「東京スタイル！ 銀座ムード！ キモノサービス！」（六三年七月一九日付『サンパウロ』）。日本が何でも基準だった。

ナイトクラブを経営するのにどのくらいの人手が必要だったか。「聖市最大の規模と豪華を誇る近日中開業の日系ナイト・クラブ」の求人広告がある。

一 接待嬢（容姿端麗なる素人、上流客の接待）三〇名、
二 通訳（日本より招聘のバレリーナの通訳）二名、

三 給仕嬢一〇名、

四 歌手（のど自慢優勝程度で可）三名、

五 ピアニスト（ジャズ、民謡の弾ける程度で可）一名、

六煙草売り娘、花売り娘各一名、
七携帯品預かり嬢一名。

ここまでが満一八〜二八歳の女性の仕事。以下は男性の仕事で主任バーテン一名、バーテン三名、その見習いとボーイ五名、料理人（簡単な洋食、ツマミ、サンドイッチ）一名、門番一名（六〇年一月八日付『サンパウロ』）。

この店の構想では女性ピアニストの伴奏でのど自慢優勝の女性歌手がジャズ、民謡を歌い、日本人のバレリーナ（日本舞踊家？）のショーがあつた。裏方はブラジル人を考えたらしく、通訳が必要だつた。出てくるものは簡単な洋食、サンドイッチ、ホステスは容姿端麗な素人、ほかにウェイトレス、煙草売りと花売りの娘。こういう演出がナイトクラブには必要だつた。のど自慢はこのような夜の商売と結びついていった。

夜の音楽家

ナイトクラブのバンドマンはわかつた限りでは全員、一九五三年から数年の間に渡航した戦後移民である。日本でもアマチュアでの演奏経験があり、ブラジルへは半ば冒険のつもりで気楽に渡ってきた。戦前にはなかつたことだが、日本でサンバを知ってブラジル熱にうかされた者もあつた。いずれにしても音楽は余技を出すものではなく、糊口をしのぐつもりでナイトクラブでやり始め

るうちにしだいに深みにはまりこんでいったというような例が多い。昼間は音楽教室を開いた演奏家もいる。クラブの楽団の編成はアコーディオン、ピアノ、ベース、ドラムスの四、五人編成がふつうだった。六二年六月のペギー葉山公演ではサックス五、トランペット三、トロンボーン二、ピアノ、ドラムス、ベース、ギターそれぞれという一四人編成が演奏し、日系社会始まって以来の大編成だといわれた（六月一六日付『サンパウロ』）。アコースティックな編成はこのころがピークで、六〇年代後半には電気ギター、電気ベース、電気オルガンが欠かせなくなる。

一九五六年から三年ほど滞在したスティール・ギターの寺部頼幸はココナツ・アイランダーズに所属し、日本でも名の通った唯一の音楽家だった。彼はコロニア作詞家の第一人者、堀田野情の作詞した二曲「五十年音頭」「椿の花よいつ逢へる」の録音で伴奏編曲をつとめたほか（ともにハワイアン調の異色盤）、ブラジルのテレビやラジオに出演したり、サンパウロ劇場でメキシコの歌手やフラメンコ・ダンサーや中国の曲芸師やショーに出演したりと日系社会の外にもずいぶん出たが、ハワイ音楽はブラジル人にとってはエキゾチックなものにすぎず、また日系人にとってはあまりにモダンで、失意のうちには帰国した。熱帯パラダイスといってもハワイとブラジルでは全く勝手が違った。

一九五三年、一五歳で到着した島田正市はコロニアだけを舞台に、のど自慢以降今日にいたるまで歌謡界の原動力となった。六〇年代はのど自慢やクラブのアカーディオン奏者として演奏するかたわら、神戸へかんべー一郎が日本で録音した「恋のバイバイ」のほか「サンパウロ・ブルース」「サンパウロ慕情」などの作品がある。六七年には自作曲を集

め紅白歌合戦の常連が一曲ずつ歌ったLPをアストロフォンから発売。個人作品集は日系史のなかではこれ一枚しかない。ブラジルの雰囲気はカケラもなく、同時代の日本の流行歌の縮図が聴ける。

歌手ではギード三善

と阿部洋子が最も有名だった。二人とも全伯大会で一躍有名になった。一九五九年四月、元コンチネンタル・レーベルの竹内秀一が経営するカリフォルニア・レーベルからパウロ・ボルジェス作詞作曲のヒット曲「寄りそって」(B面はアーヴィング・バーリンの「サヨナラ」)を出して、非日系の間でももてはやされた。一週間で二千枚売れたという(五月八日付『サンパウロ』)。



「島田正市作曲集第一集」ジャケット

古野菊生の翻訳とポルトガル語の両方で歌ったのがエキゾチックな魅力になったのだろう。ブラジルのロック事典に載っている日系は彼らだけで、二人は六二年まで「オー・キャロル」「ジングルベル」「渚にて」「ビー・バップルーラ」など主にアメリカの曲を二カ国語で歌った。コンチネタルではコロニアのことしか考えになかった竹内は、カリフォルニアでは「日伯交流」をもくろみ、このような企画を立てたのだろう。二人はブラジル側を向いた二世歌手の代表となったが、二枚目以降は大した成功は収められなかった。三善は六八年にアストロフォン歌手として復帰、日本へいつてフランク野村の芸名で吉田正作曲の「サンパウロの空」「バラの涙」を録音したが成功しなかった。私は九四年六月、彼が歌うのをサンパウロで初めてきいた。曲は「マイ・ウェイ」。伸びやかな声は全盛をすぎているとはいえ西洋曲に合う。

アマとプロの連続性

音楽の世界で「プロ」という場合にはふたつの意味がある。ひとつは音楽で生計を立てている経済的な意味、もうひとつはすばらしい腕前という美的な意味だ。この中間に音楽で金はあるが、それ以外の収入もある「セミプロ」というあいまいなゾーンがある。ど素人がある日急にスター歌手になったり、ガレージで練習していたバ

ンドが一躍ワールドツアーをすることがめずらしくない現在、プロとアマの区別はあいまいになっている。音楽をやめて二〇年後に急に昔の録音が注目されてステージに一度だけ立つような場合、プロなのかアマなのか。プロの定義のむずかしさと関連して、仕事と遊びの区別もむずかしい。素人が毎日四、五時間練習する場合、これは仕事なのか遊びなのか。全伯優勝を目指して音楽教室に通うのは仕事なのか遊びなのか。日曜だけ小遣い稼ぎに映画館で演奏するが、音楽には飽きてしまった事務員はプロなのか。最近の研究者はアマの活動スタイルがプロと変わらず、定期収入の道が開ければそのままプロになっていけると結論している（S・コーエンの『リバープールのロック文化』、R・フィネガン『隠れた音楽家』、R・ドリュール『フィラデルフィアのカラオケ文化』）。

日系の「プロ」はこの問題について興味深いケースだ。この章で紹介してきた人々も全て音楽教室やほかの職業につきながらのプロ活動だった。だれも印税や演奏や吹き込みでは生活できなかった。それは彼らの才能の限界ではなく、日系社会の養いきれる芸能活動の限界だった。しかし彼らがアマチュアでないこともまた確かだった。一九五七年、サンパウロ音楽連盟の幹部は会合を開き、全伯規模の音楽連盟を発足させることを決めている。「プロは除外し、アマチュア音楽家の連絡機関と

して将来は「全伯」のど自慢も同連盟が主催するようにしようという構想のもとに、従来兎角批判のあった審査方法などあらゆる問題を検討することになっている」

（二月一〇日付『サンパウロ』）。

五八年の大会で楽団の審査や歌曲部門が始まったのはどちらもすぐに消えたが　こうしたアマチュア体制を強化する意図があったものと思われる。こういう構想でサンパウロ音楽連盟を母体にして全伯音楽連盟が生まれた。

この時集まったのは大半が終戦直後にセミクラシックをやっていた人々で、「除外」されたのが映画館やナイトクラブ（このころはまだ数が少なかったが）の音楽家であることはまちがいない。音楽連盟はアマとプロとをどうにかして区別し、アマを育成する方向を目指した。しかしプロと名指された人々として音楽連盟の幹部とそれほど違った生活をしているわけではなく、どちらも音楽教室やのど自慢の審査が主な収入源だった。教えるレパートリーに若干の違いがあるとしても、どちらもセミプロの立場にあった。

アマとプロの区別はのど自慢の時代特有の問題だった。戦前には興行界はなくプロは考えられなかったし、カラオケの時代は楽団員がいなかったから、問題にならなかった。カラオケ歌手はどんなにうまくても、教師以外でブラジルで食っていくことはありえないとわかって

いた。腕前だけはプロ並みになるというのが彼らの希望だった。

楽団は日系社会との外とも連絡を保ち、人の出入りがあつた。そのためアマかプロかを分ける必要があつた。というのも、ブラジルでは音楽で稼ぐためには音楽家協会に加わり、政府の発行するライセンスが必要で、これがないとはどんなに腕前がよくでも人前で興行することはできなかつたからだ。内部の人間だけならなれあいでは給料を決めることができて、非日系の音楽家とは練習時間がいくらで本番がいくらと契約しなくてはならず、日系人もその場合には同額を要求した。

一九六四年、丸山昌彦はライセンスをもたないモグリ音楽家を摘発する連邦音楽監督官に就任し、日系の楽団員にもライセンスをもつようにすすめた。半数は彼にしたがつてライセンスをもつたが、半数はわざわざ試験を受けたり書類を作るほどは自分を音楽家とは認識せず、法的にはアマチュアのまますませた。これは腕前よりも音楽家としての心がまえや態度（ミュージシャンシップ）と関係する。日系の楽団員の多数はコロニアの外では演奏しなかつたから、一種の租界地にいるようなつもりでいただろう。境界の外にはでないのになぜブラジルのライセンスが必要なのか。彼らは自分たちがブラジルの貨幣で生活していることには不思議を感じないのに、「ブラジルの音楽家」の証明をもらつことには面倒を感じ

じた。

素人が内輪で楽しむ分には構わないが、ほかの催しに頼まれて出演するのはプロと見なされ、ライセンスをもった音楽家のみが許される。これがブラジル音楽家協会の言い分だが、コロニアの催しでは公認の楽団を使うと法的にきめられた最低のギャラも高く、未公認（法的にはアマチュア）の楽団を安く使わないと採算が取れない。こうしてプロになるよりアマのほうが「仕事」が受けやすい状況にあった。コロニア内では「内輪」と「依頼」の区別がはつきりしなかった。日系人のやることは全て外からは不透明な「内輪」といえばいけないことはない。楽団員の一人でも「内輪」ならばほかの全員が彼につきあつたという口実も立つ。多くの日系楽団員は「隠れた音楽家」であり、日系であることに甘えた。

丸山はアマ気質のぬけないコロニア興行界からうらまれる存在になった。彼はナイトクラブの興行を折りにふれて摘発した。なぜ「同じ」日本人なのに日系人のささやかな楽しみを奪うのか。一九七二年四月、あるナイトクラブの歌手が文化協会講堂で慈善公演をしようとした時、音楽監督官は興行としての許可をえるまでは中止と主催者に勧告した。それにあわてた主催者は州の音楽協会にかけあい、慈善公演ならばその許可は不要という回答をえた。各紙は文化協会の理事でもある丸山がなぜ妨害したのかとかき立て、権威を力サに着ると非難した。

セミプロしかないところに「プロの基準」をもちこまざるをえないところに丸山の矛盾があった。

カラオケの流行は監督官の仕事をまた忙しくした。楽団なしで歌われては職場荒らしもはなはだしい、とブラジルの音楽家協会はカラオケに反対を唱えた。素人が金を払った聴衆を前にプロの録音した伴奏で歌う。中には技術的にはプロ並みの素人もいる。プロとアマの区別はますますあいまいになる。丸山は同じころ日系のカラオケに対しても警告を発したが（一九八〇年一〇月八日付、同年一一月一五日付『サンパウロ』）、ブラジル音楽家協会が結局、カラオケを黙認したように、日系のカラオケにきつくあたることはなかったようだ。丸山と日系興行界との対立は、次のカラオケの時代になってはつきりする。それを明らかにする前に、六〇年代から七〇年代にかけてのグループサウンズを探ろう。

4 グループサウন্ズ

「新来青年」とロックンロール

一九五九年、日系社会を動揺させたのは、一連の「愚連隊」騒動だった。急速に「日本人街」化しつつあったガルボン・ブエノを根城にするふたつの若者のグループがことあるごとに衝突し、商店に闖入したり、ナイフやこん棒を振り回した。一方は最近日本から夢を追ってきたものの、あるいは親に連れられてきたものの、思うように行動できず、農村から抜け出てきたり、都会でぶらぶらしている連中、もう一方は戦前にブラジルに親に連れられて農村に住んでいたが、ブラジルの田舎で生まれた（準）二世で、戦後サンパウロに一人で、あるいは一家で出てきた連中。両者は言葉があまり通じないばかりか、考えかたも行動パターンも違った。後者は親からは戦前日本の思想を教えこまれたが、勝ち組負け組の対立を機に混乱し、生活態度はブラジル化していた。共通点はどちらも「組」とか「ツルマ（仲間）」というような集団行動を好んだこと、それに日系社会に依存して生きざるをえなかったこと。おかげで自然と同じ街路にたむろすようになった。

一九五七年二月、『ロック・アラウンド・ザ・クロック』上映。この映画の宣伝をかねてクレージー・ボーイズというダンスチームが結成されたが、非道德的という

理由で州政府が禁止。三月、『ロック・ロック・ロック』封切りと同時に映画館の前で時ならぬダンス・パーティーが始まり交通を封鎖、警察が出動して若者を逮捕。この年のカルナバルでは少年裁判所が特別に警戒を強め、未成年の未公認バイレのつきそいなしの入場を禁止、五歳から一四歳までの子ども向けのバイレは一五時に始め一時間に一〇分ずつの休憩を入れる義務を課せられた。一九五八年、ロックンロールの火付け役ビル・ヘイリー&ヒズ・コメッツ、パラマウント劇場で公演。彼らの映画『陶酔のリズム』を観覧中、狂いだした若者が一五〇個の椅子を破壊、警察と乱闘に発展。

リベルダーデの乱闘事件とロックンロール狂騒曲。その主役は別でも「反抗する十代」というキーワードでくれる。日本語新聞でもよく若者の墮落を嘆いたり、健全な青少年の育成を目指す運動が紹介されたりした。戦前の一世と二世の間のアイデンティティの相剋とは質が違い、「十代の文化」が高らかに主張されたのが五〇年代の対立だった。

しかしロックンロール（日本ではロカビリー）は日系の興行界には何も影響しなかった。ひばりや村田英雄など歌謡曲の本流が相変わらず強く、平尾昌晃やミッキー・カーチスをだれも聞かなかったようだ。ロックンロールの日系の中での不人気には次のような理由が考えられる。・ロカビリーは日本語で聴くよりも英語で聴い

たほうが「本物」らしかったし、歌詞のわかるポルトガル語で聴くほうが楽しかった、・日本語の「ダイアナ」を歌いたくても、歌謡教室では教われなかったし、全伯歌合戦では日本の曲（と一部の親しまれた外国曲）という指定があり、ロカビリーは受け入れられなかった、・鋭いリズムを切り出せる楽団がなかったし、楽団の「電気化」が始まってなかった、・ロカビリーが日本語の歌にふさわしいイメージを獲得していなかった（ちょうど移民が戦後日本語のなかの外来語を嫌ったように）、・ロカビリーの激しいダンスはナイトクラブに不向きだった。ブラジルではロッキンロールは中産階級の若い白人が主な聴衆だったが、彼らとライフスタイルを共有していた日系人は、たぶんリベルダーデの音楽界を無視していただろう。この壁は崩しがたかった。先にあげたギード三善、阿部洋子が、どれだけ日系の若者に受けたのか知りたいものだ。

イエイエイエ

一九六六年、ビートルズが来日した年、ブラジルではロベルト・カルロスという二三歳の歌手が一夜にしてスターとなった。プレスリーなどをポルトガル語で歌う歌手はそれまでもいたが、彼だけが国民的で爆発的な人気を獲得した。彼の後には英米サウンドを取り入れたヒット曲が続々と登場した。これをイエイエイエ（ビートル

ズの「シー・ラブズ・ユー」のリフレインに由来するという説あり）、あるいはジョーヴェン・グアルダ（若者派）という。彼らが出現したために、ボサノヴァ以前の流行歌は、ヴェーリヤ・グアルダ（老人派、日本でいう懐メロ）としてにくりにされるようになった。音楽史の時代区分になつてしまうほどイエイエイエは衝撃的だった。ポルトガル語の複数定冠詞オス os の代わりに英語の定冠詞 the をつけたグループもあれば、英語の芸名をつけた歌手もいた。長髪ありミリタリー・ルックありミニスカートあり。ブラジル版グループ・サウズと考えてよい。

日本語新聞が八〇年の歴史のなかで、イエイエイエほど大々的に扱ったブラジル音楽はない。これは極めて異例なことで、ボサノヴァもランバーダも日本語新聞は、ブラジルでの現象よりも日本での流行を報道した。イエイエイエが社会現象としてよほどショッキングであったことが想像される。享樂志向の頹廢性、メディアの操作による規格化された大騒ぎ、機械文明のなかの若者の孤独感の痴呆的なけ口といった論調で、ビートルズ来日に際しての大宅壮一や団い久磨の感情的な拒絶発言と大差はない。その内容よりも日本語共同体さえコメントせずにおれなかったという点がここでは重要だ。六六、六七年の日系の美人コンテストの候補者はほとんどが好き嫌いな音楽家としてR・カルロスの名を挙げている。親も娘

の行動が急に変わったことにとまどっただろう。

新来青年とグループサウンズ

ロカビリーは受け入れられなかったが、イエイエイエはたちまち日系の若者を魅了した。その大きな理由はグループサウンズ（以下GS）にあるだろう。ロカビリーと違って、GSの主なレパートリーは日本人の、日本語の曲だった。英語やポルトガル語では表せないものがあった。つまり見かけは英米かぶれであるかのようにも「民族的な」サウンドをもっていた。大人たちには耐えがたい雑音であったとしても、二世はグループサウンズを通して日本の同世代と感情を共有した。日本でもGSパージがあったように、ブラジルでも日系ラジオに反GS派の二世が脅迫状を送りつけたり、はてはピストルをもって乱入した（六八年一〇月一九日付『サンパウロ』）。GSはそれだけ保守派の神経を逆なでするような存在だった。

一九五〇年に日本で生まれ六四年に移住した藤本洋志、現在は広告代理店に勤める紳士は、かつてバンドのボーカリストとして活躍していた。

おやじにいきなりブラジルの「非日系の」中学校に入れられちゃってね。最初はことばで苦勞したもんです。コロニアとはリベルダーデの太陽堂っていう本屋さんでアルバイトしてつながっていた程度。ブラジル

の学校は半日で残りはそこで仕事して、やはり同じ年頃で、日本から連れてたられた仲間を見つけて初めてバンドを組んだのが、六五、六年だったかな。学校ではブラジル人とはかりつきあうしかないんで、日本人の友だちは彼らしかいなくて。そこんとはきちんと交際を分けてました。バンド名はチャレンジといって、タイガースやオックスのコピーをしてました。店に新しいレコードがはいったつていうと、飛んでいって買ったものです。日本にいく人がいると、レコードをねだったりしました。はじめっから日本の曲しかやるつもりはありませんでした。そのころ、日系のぼくらみたいな高校生ぐらいでも、ブラジル生まれと日本生まれではどこか違うんで、結局二つに分かれてしまうわけ。言葉だけじゃなくて、フィーリングっていうのか、つきあい方っていうのか。ぼくは日本生まれのほうに入っていて、バンドのメンバーも皆そうだった。バイレでよくやったんだけど、バンドやってる連中だけは長髪が許されるみたいなのところがあつて、ちよつとスターになった気分でした。地方でも呼ばれて、車でいくわけ。サンパウロから来たつていうと、もてるわけで、若い女の子が楽屋に来たりする。すると地元若者はおもしろくない。それでいいがかりつけられたり、ひどい時には楽器をこわされたりした。主催者とあいさつする間もなく、一目散に帰ってきたもんで

す。

グループサウンズは「新来青年」の民族的な絆だった。また都会文化の象徴だった。のど自慢スタイルは歌手と楽団の共演で成り立っていたが、GSは両者の間の垣根が取り払われ、一体感が強かった。ボーカリストが目立つことは否定できないとしても、バックング・ボーカルや同じ振付や同じ衣装や同じ髪形は、「バンド」というアイデンティティを生み出した。このような音楽は当然のど自慢の枠には収まらなかった。また日本のように勝ち抜き合戦が成立するほどはたくさんバンドが生まれなかった。もちろんナイトクラブに代わる若者向けのライブハウスをやっているほど聴衆もバンドも層は厚くなかった。どんなにがんばってもセミプロがせいぜいで、この点ではのど自慢と似ていた。

記録に残っているバンドはアストロ・ボーイズ、ゴールデン・ドラゴン、オス・ミソシル（オスはブラジル語の定冠詞）、オス・チグレス（ザ・タイガースのポルトガル語訳）、カセット（~~カセット~~、数字の7は「セッテ」と発音）、ランチャーズ、ナイスティーン、ヤンガーズ、ブルージーンズ、ヤング・フェローズ、ライジン・グ・サン、ザ・ストレンジヤーズ、オス・キチガイ、ゴールデン・サブマリンなどおよそ三〇ある。比較的長続きしたのはアパ・トッタ、オス・ニセイス（Os Ni-

の、数字の6は「セイス」と発音、ナイスチン、アレルクスで、その中で人気を二分したのはアパ・トッタとニセイスだった（九四年五月二二日付『ノチシアス・ド・ジャポン』）。

彼らは主にバイレと映画館で演奏した。結婚式などの祝いの席にもよく呼ばれた。日曜朝ののど自慢の枠組みが彼らに解放され、電波に乗った。紅白歌合戦にも出た。六六年から数回、文化協会が若者のための歌謡大会を開催したが、それはグループサウンズの大競演になった（六九年六月二六日付『パウリスタ』。最も人気が高かったのは銀幕の若大将シリーズで馴染みの加山雄三だった（タイガースやスパイダース主演の映画はブラジルには来なかった）。彼の六八年の来伯は女性ファンを熱狂させた）。

二世とバイレ

ブラジルでは貧困層から上流階級まで週末や祭りのバイレ（ダンス・パーティー）は欠かせない娯楽で、男女が手を取りあい、腰を振って踊るさまはどんな時でも見ることが出来る。これは日本人の礼儀作法からすればみだらなことだった。ブラジル人にとって男女が体を寄せ、腰を振るのは、日本舞踊でしなを作ることにそれ自体が卑猥でないのと同じように、公認された身振りだ（もちろん上手と下手、上品と下品の表現の差はある）。

戦前でもモダンボーイがよく踊ったものだが、バイレが日系の文化に台頭してきたのは戦後のことだろう。一世や二世右派はバイレを頼ずりのあいさつ（ベイジーニヨ）と同じように、下等な習慣とみなし、日系人がそれに染まることを恐れた。一方、二世左派は生活の作法のひとつ、社交の方法と見なした。一世もせっかく作った二世会がバイレの団体になるのを嘆いた。バイレは二世会のよい収入源だったから、いろいろな口実をもうけて開いたが、一世が勢力をもっていた日本人会は時には会場を貸さないといって対立を招いたりした（五八年五月六日付『サンパウロ』）。

六〇年代初頭、サンパウロの二世はしだいにバイレを興行として開催するようになった。リベルダーデ付近の会場を週末に借り、ブラジル人のバンドを呼んで、夜一〇時から朝の四時まで何百人かの客を集める。パーティー券を売って収益をあげ、次のバイレに投資する。六七、八年にはサンパウロ市内で日本人会館やリベルダーデ大通りにあるカーザ・デ・ポルトガルなどで週末一〇数カ所でバイレが開かれた。動く金が大きくなるとどうしても争いが始まる。落ち目になった団体がやりの団体のバイレに押しかけ、入口でけんかになったこともある。その位、この当時バイレは重要なイベントだった。

日系人のバイレに日系のバンドが登場したのは一九六

六年のこと。それから三、四年がピークだった。中でも売れっ子だったのはアパ・トッタ Appa Tota (「仲間」の意味の俗語)。そのリーダーだったボーカルのリカルド川内は一九五〇年サンパウロ生まれ。小さいころは民謡や児童合唱団で歌ったが、六〇年代半ば、ヴェンチャーズやシャドウズに感化されて六七年に日系人の仲間と初のバンド、オリンピクスを組み、六八年にバイレに登場。ドラムス、ベース、リードギター、ベースギターという典型的なインストルメンタル・バンドだった。日本でアマチュア・バンドが誕生するのとまったく同じストーリーだ。このバンドは六九年にザ・ニュー・オリンピクス・サウンズ・グループと改称、加山雄三、ピンキーとキラーズ、ワイルドワンス、ブルーコメッツ、ヴィレッジ・シンガース、サベージのようなGS、それに英米のジョニー・リヴァース、बीจีズ、そしてもちろんロベルト・カルロスなどを演奏した。七一年にメンバーを入れ換えてアパ・トッタが生まれた。

日本のGSブームが去ってからは、世界中の多くのアマチュア・バンドと同じようにハードロックの時代があり、続いてプログレッシブ・ロックの時代がきた。人気グループや曲に違いはない。ロックは「普遍言語」だった。アパ・トッタは日系の外でも評判を取り、あちこちに呼ばれた。メンバーも半分は非日系に変わった。七七年に最初の録音をし、またカバーでは飽き足らず自作曲

にも挑戦した。日系のテレビでも紹介されたが、ただで出演させるだけで協力的ではなく、彼らを一番支援したのはクルビ・デ・ボリーニャ（カローロやゲームのあるバラエティ・ショー）だった。七八年、バンドは金管やキーボードを強化し九人編成になったが、もはや生バンドの時代からディスコの時代が変わっていて（ちょうど

どのど自慢からカラオケへ移行する時期に重なる）長続きしなかった。リカルド自身もプロをあきらめ、大学を卒業しコンピュータ会社に勤め、現在は兄弟で高級鮮魚店を経営している。現在、彼のライブを唯一聴けるのは、もう二〇年以上出演しているアニヤンゲラ・クラブのカルナバルだ。彼はブラジルの曲だけでなく「ギンギラギンにさりげなく」「涙のリクエスト」「君といつまでも」のような日本の曲をマルシャのリズムで歌う。日系人の音楽史のなかでは最も大胆な折衷といつてよい。民族音楽としてのグループサウンズからめぐりめぐってたどり着いた境地だ。

アマゾンのグループサウンズ

のど自慢の楽団からグループサウンズへ、という流れはサンパウロから四千キロはなれたアマゾン河流域の集団地にも伝わった。角田房子の『アマゾンの歌』の舞台となったパラ州トメアスーでは、終戦後、キングローズという楽団ができたが、五二年に空前のコシヨウ景気が

始まり、コシヨウのあだ名を取ってダイヤモンド・ネグラ（黒いダイヤモンド）という楽団に生まれ代わった。彼らは管楽器とギター、ドラムスなどをもつのだ自慢の楽団で、新年会や開拓記念祭や結婚式で演奏するほかバイレにもでて、「キサス・キサス」「ベサメ・ムーチョ」などをバイレで演奏した。のだ自慢が近づく和二、三カ月前から練習したが、技術的な問題でどうしてもスローになりがちで、歌にくいとこぼす歌手もいた。六〇年代にはいつて命の綱のコシヨウが暴落して、ブルーススターズと改称したが、その後コシヨウ相場がもどったのか、再びダイヤモンド・ネグラと名乗った。

GSブームの時にはザ・ブラックスが結成され、バイレで全身黒づくめで出演したこともある。最盛期には小さな村に数バンドが生まれたり消えたりした（六八年一〇月一五日付『パウリスタ』）。教則本を見ながら独学で楽器を覚えた。まだ電気のひけていない地区のメンバーは、ラジオにつないで練習したり、発電機を回して練習したこともあった。これはアコースティック楽器にはない体験だった。なべやドラムかんをドラムス代わりにたたいたことさえあった。不自由な環境でこんなに手間をかけてもバンドがやりたかった。青年の娯楽といえば音楽しかなかった時代もあったのだ。一度はトメアスの周辺二、三〇〇キロに点在する日系集団地をツアーし

た。同じころパナ州の州都ベレンにも日系人のGS、オス・ジエニオスが生まれ、彼らは後にオス・オリエンタイス（英語でいえばザ・オリエンタルズ）を名乗った。トメアスーのミュージシャンからすると、ベレンのバンドは「ずいぶんかつこいい」と思えて、自分たちがいやになったという。オリエンタイスはサンパウロで公演したこともある本格派だったから、トメアスーの内気な青年が気おくれするのも無理はない。しかしどれも長続きしなかった。やる気を維持させる制度に欠けていたからだ。

これはトメアスーばかりの事情ではないが、GSにはのど自慢に匹敵する競争、日本で流行したバンド合戦がなかった。日本ではテレビ局や若者雑誌やレコード会社が新人発掘の目的で企画したが、ブラジルでは若者文化に興味のあるスポンサーはなかった。日系若者文化は市場として成立しなかったので、商業的な要請もなかった。終戦直後の楽団ブームの時と違って、バンドが自ら寄り集まってGS連盟のような組織を生み出すことはなかった。彼らは勝手に生まれて勝手に解散し、メンバー交代し名称変更した。楽団ブームの場合、戦前からやっている年長者がリーダーシップを取ったが、GSでは年齢も経歴もほとんど横一線にならび、リーダーが現れにくかった。また二世が中心なので、年長年少関係はヒエラルキーに影響しなかった。束の間であったGSブーム

のなかには権威が現れなかった。アパ・トツタのような例外を除くと、バンドメンは数年つかれたように電気ギターをかきならした後、忽然と消えてしまった。競技化しなかったためにバンドは内的な動機づけを失うともろかった。

GSの出現はのど自慢のルーティンに対してほとんど影響しなかった。のど自慢にGSの曲をひっさげて登場する歌手は皆無といってよかった。従来の楽団では伴奏できないので、歌いようがなかった。それにバンドのほうでもバイレという活躍の場があったから、あえて大人文化のなかにはいる必要もなかった。日本ではGSからロックに向かう道もあったが、日系社会の若者にとってそれは民族の壁をこえるような荒わざで、アパ・トツタのようなキャリアを積んだ音楽家でなければできなかった。ロックを演奏すると急に非日系の山ほどの数のバンドが競争の相手になった。日系のバンドがバイレでもてはやされたのは、日本の曲を演奏できたからなのだ。日本では六〇年代ギター弾き語りがはやったが、二・三世には伝わらなかった。アメリカの曲のカバー歌手（たとえばマイク真木）も自作自演歌手（たとえば吉田拓郎）も知られていない。したがって自作曲を弾き語りで歌う日系人もいない。ギター弾き語りというパフォーマンスの形態はブラジルでは何も新味がなかったし、仮にそれに関心をもったとしてもポルトガル語か英語で歌っただ

ろう。フォークソングは左翼系の政治運動と接近していて、日系社会の中で表現しても意味がなかったからだ。

GSブームはのど自慢を傷つけるものではなかった。のど自慢にナイフをつきつけたのはカラオケだった。

「ビデオはラジオのスターを殺した」という歌があるが、
「カラオケはのど自慢楽団を殺した」。カラオケは楽団を
駆逐してしまった。次にそのカラオケの歴史を見ることが
にしよう。

第三章 カラオケの時代

（一九八〇年～現在）



ブラジルにカラオケが登場したのは1975年。80年代からのど自慢に代わって爆発的ブームとなった。写真は大会の表彰式。

1 カラオケのカルナバル化

カラオケ事始

カラオケが日本で誕生したのは七〇年代初頭。スナックの店主が個人的に歌伴奏用カセットを作ったのが最初で、七三、四年ころに本格的な録音に向かい、レパトリーを充実し、著作権を専門的に管理するようになり、産業のなかに組み込まれていった。

ブラジルに登場したのは一九七五年。この年の暮れの竹内商店の広告に初めてカラオケの文字が見える。

「伴奏レコード、又はカラオケレコード」というものが今の日本では大評判です。このレコードに合わせてお歌いになると、貴方は美空ひばりと同じ楽団の伴奏で歌われることになります。歌のお稽古や、のど自慢大会などにもご利用出来ますし、もちろん軽音楽としてもお聴きになれます。コロナにおける初めての伴奏レコードは、忘年会、新年会と宴会シーズンに合わせて、みんなが知っているお座敷ソングばかりを収めました。男の世界である宴会を意識し、男性の酔った時の音域に合わせてあり、テンポはオリジナルよりややおそくしてあります。年に一度の無礼講！忘年会の伴奏の用意は出来ました。皆さん！さあ、どうぞ」

（二月五日付『サンパウロ』）

収録曲は「なみだの操」「女のみち」「炭坑節」「ズン

ドコ節」「ラバウル小唄」「佐渡おけさ」「トンコ節」「お座敷小唄」「知床旅情」など。これが宴会の定番だった。まだ座興にすぎずのど自慢を脅かすようになるとは考えられていなかった。これより以前に、個人で装置や音を持ちかえった者もいるかもしれないが、話題にはならなかった。そして本当にカラオケ時代が到来するにはこれから二年待たなくてはならなかった。つまり七十七年になつてからのことだった。

ブラジルのカラオケ界は利用者によつて日本人向け、日系人向け、非日系人向けに分けられる（この章では「日本人」は駐在員、領事・外交官、観光客など日本人の一時滞在者を指し、ブラジルに定住する「日系人」と区別し、非日系ブラジル人を「ブラジル人」と呼ぶことにする）。この三分法は機械的だと思われるかもしれないが、客だけでなく雰囲気も店の作りも値段もかなり違う。なぜこのように区分できるのがこの章全体の大きな問題である。

日系人向けのカラオケについていえば、公的なもの（バー、会館）と私的なもの（家庭）、その中間にあるもの（歌謡教室）という三つに分けられる。カラオケはそれを備えた公的な場所と機械そのものと両方を指す。日本人社会、ブラジル人社会には家庭カラオケや歌謡教室が全くない（ポピュラー音楽を教える音楽学校はある）。

そのためカラオケといえば自動的に店を指す。カラオケという装置、またそれに関連する場所が日系人の生活のなかでは日本人やブラジル人以上に大きいと断言できる。

駐在員向けカラオケ

同じ歌を同じ機械で歌うのに分離が生じるのにはいくつもの要因がはたらいている。公的なカラオケ（レストラン、スナックなど）は、日系人向けのはリベルダーデを中心に日系人の多く住むサウデ、ジャバクワラ地区に集中しているが、日本人向けのは主にビジネス街パウリスタ付近に集まっている。後者はナイトクラブをかね、ホステスが接待しブラジルの物価からするとかなり高く（普通に遊んで一〇〇〜一五〇ドル）、たいていの日系人は自前で行こうとはしない（日系人向けのは一〇ドル前後）。あるいは会員制になっていて日系人が個人では事実上、出入りできないものもある。高い分最新の機械が備えつけられ、ミラーボールやこつた照明があり、ビデオ・モニターが数力所にあつてどこからでも見られたり、高い舞台やカーテン幕をつけて高級感を出しているところもあり、ホステスは客と一緒に歌ったりそばで歌うのを見守っていたりする。入口ロビーからすでに豪華で気楽に中をのぞけない。雰囲気は日本の高級なカラオケ・バーとほとんど何も変わらないので、説明を

要しない。マスター（日本人）は「何々社の何々部長の仲間」「何々領事の一行」というように所属団体と顔を結びつけて客を覚えている。これは日系人のカラオケにはあまりない習慣だ。日系人は仕事の同僚と出かけることがあまりない。

後で述べるように日系人は相当カラオケに時間や金をつぎ込んでいるが、日本人は概してそれほど熱中していない。歌謡教室に通ったり大会に出場する日本人は極めて稀だ。大会に出場するには日系人のカラオケ会に所属しなくてはならず、日本人の社交範囲から外れるからだろう。日本人は帰国後のすばやい対応を念頭において子女教育や生活環境を考慮し、ブラジルを本拠におく移民とは根本的に折り合わない。本社出向社員は現地採用を低くみる傾向にあり、ビジネスの外ではあまりつきあわない。

数年の任務を終えれば交際の絶えそうな定住者よりも、帰国後も「なにかとお世話になる」日本人や領事館員が社交の順位のなかで優先される。単身赴任であれ家族同伴であれ似た境遇にあることは、駐在員どうしの心情的なつながりを強くする。日本人サラリーマンの喜怒哀楽はほかの国の人間にはわからないし、ブラジルの悪口も平気で吐き出せるから気を使わないし言葉の心配もない。住まいも特定の高級な地域にあてがわれ、近所づきあいのできる距離にある。子供が同じ日本学校に通っ

ていればPTAや運動会を通じてなおさら関係は深くなる。日本の海外駐在員がひとつの閉鎖社会を形成するのにはたくさんの理由があり、カラオケは彼らの重要な娯楽として機能している。

ブラジル人のカラオケ

非日系人の間でカラオケがブームになったのは一九八五年のこと。アメリカには八七年に日本のカラオケ業者の雄パイオニアが進出してから、イギリスでは八九年のテレビ番組「カズコズ・バー」が始まってから、一般人のボキヤブラリーにはいり、スペインやイタリアでは九〇年以降バーが開店しテレビが始まっている（駐在員向けのはその前からあり、カラオケ業者日光堂は八三年に初のアメリカ代理店を設け、日本・韓国・中国社会相手に事業を始めた）。ブラジルのブームは世界的にみても相当早かった。その特徴は日本のカラオケ企業とは無関係に始まったということだ。震源地は日系社会だった（ついでだが、ブラジルではカラオケを日本語と同じようにケにアクセントをつけて発音し、ほかの西洋語のようにオにアクセントをつけて「カーラオーケ」のようにはならない。これは日系社会との直接の接触からブラジル人に広まったひとつの傍証になるだろう）。

アメリカではたして同じような道があったのかどうかはわからない。思うにアメリカの娯楽産業はブラジルよ

りも構造がすっかりしていて、即興がきかないのではないか。つまりマーケティングなしに思いがけず流行がわきたつのはむずかしいのではないか。また人種ごとにとまったライフスタイルを取っているので、「サラダボール」、企業の戦略なしに日本人の遊びを白人が受入れる下地があるだろうか。

ブラジルの社会はサッカーのスタイルと同じように、即興に対応しやすく、日本人のやっていることでもおもしろそうならば受け入れる体質をもっている。先進国のような管理社会からは程遠く、突発事故がたえない。結局、産業化しなかったことがブームを早く呼び、またすぐに終わらせる結果を生んだ。有力週刊誌『ヴェージャ』八五年五月二九日号の「声の冒険 日本のカラオケ、サンパウロの夜を征服」を読むと、流行に火がつき始めたころの状況がよくわかる。

サンパウロの何百万の若者が最近数力月の間に過去の世代の知らなかったある言葉をボキャブラリーに加えている。カラオケ。しかしこれはいつも隠語が変わっていく世界の何か新しい隠語というわけではない。カラオケ（日本語でからっぽのオーケストラ）は今日、客がテーブルの回りに座ってフロアで踊るほかに舞台にあがって、バックの音楽だけいれたカセットテープを伴奏に声の冒険をやる、そういうバーのことを指す。最初のカラオケはサンパウロの東洋人街リベルダーデ

に七年前に現れ、今日そこには一三〇軒ある。一年ほど前からこの流行が街にも広がり、モエマやジャルジンスというようなナイトライフの盛んな地区にも登場しダンステリアの優位を脅かしている。

リサイタルは客の趣味に合わせて曲を選び、音量と音楽のテンポを決めるオーディオ機器がコントロールする。「カラオケは最新鋭の素人ショー（カローロ）のプログラムで、ただだれも大声でほえたり、プロのキャリアを積もうとは考えないの」とレナータ・オリヴァ（三一）はいう。彼女はサンパウロで一番はやっているナイトクラブの一つ、ガレリーのオーナーで実業家のジョゼ・ヴィートル・オリヴァの妻だ。彼女はカラオケ・ルーラバイではMPB（ブラジルのポピュラー音楽）のヒットを友だちのモニカ・シルヴァ・プリード・ツアルテ（三〇）とデュエットで歌う。「一度舞台にあがるともうおりたくないわ。私自身がライザ・ミネリになつたみたいなの」。

本当のカルナバル

人々はふつうカラオケにグループでいって昔のヒットや今のヒットを歌って楽しむ。「みんなでいるのはあたたかさを感じられるので、こういうバーにくる」と実業家のパウロ・マルクン（三八）は理論づける。彼は来月ジャルジンスに新しいカラオケを開く。この流

行に夢中になっているもう一人の人間はテレビの司会者マリリア・ガブリエラだ。彼女は来月六月にバンデイランテス・テレビで始まるバラエティ・ショーの番組にカラオケのセクションをもうけた。最初のプロگرامでマリリアはバレーのブラジル代表選手モンタナーロの出演をもう決定している。彼はパララマス・ド・スセツソへポップ・グループの吹き込んだ「ぼくのあやまち」を歌うだろう。「カラオケは日本から持ち込まれた」とリベルダーデのカラオケのパイオニアの一つ、キョートの支配人シャイカシ「ママ」・スズキ（六〇）は語る。「もとは礼儀正しい娯楽だったんだが、ブラジル人がやって本当のカルナバルにってしまった」今のところカラオケのブームはサンパウロに限られている。しかしほかの州の住民もすでに目をつけている。リオの女優レジーナ・カゼー（三一）はサンパウロにいくとカラオケに通っている。「カラオケは普通の人々を舞台にあげて公衆の前に立たせて、人がいつも鏡の前でやっていることをやらせるの」。こうレジーナは語る。理想的なカラオケ・バーはレパートリーが充実していなくてはならない。モエマにあるオ・カラ・オケー「Carra O Qu.？」「一体いつした」という俗語表現だがここでは店の名前。カラオケと綴りが違うが音が同じ」は一七〇曲のブラジル曲と六〇〇曲のアメリカ曲をそなえている。一番リクエストが多いのは

サンバ・カンソンの「ロンド」、ボレロの「ベサメ・ムーチョ」、スティーヴィ・ワンダーの「アイ・ジャスト・コールド・トゥー・セイ・アイ・ラブ・ユー」だ。

リオには歌の代わりに小道具を用意してプロの俳優と寸劇をさせる「テアトロケー」(テアトロ+カラオケの造語)なるものまでできたというから(『ヴェージャ』八六年一月二二日号)、カラオケ・ブームは大したものだった。引用にあるカラ・オケーはネーミングがおもしろいこともあって、ブームの象徴的存在だった。もう一軒のルーラバイは六〇年代にはボサノヴァの店が多かったアグスタ通りにあって、カラオケLPのジャケットになるほど有名だった。八五年一月には店の常連を集めて、第一回のカラオケ・コンクールを開いている(一月二〇日付『サンパウロ』)。四カ月間、毎週水曜に予選をやって決勝の二一名をきめた。四人の審査員のうち日系人はルーラバイのオーナーだけだ。ブラジル人のカラオケ大会はこのように店が主催した。いうまでもなく日系のような組織はなかったからだ。ルーラバイは日系テレビのジャパン・ポップショーの経営で、姉妹店がリベルダーデにできたが、そちらはほとんど日系人の客しか来なかった。

サンパウロで一五ほどのブラジル人向けのカラオケがあり大体九〇年ごろまで人気が続いた。九四年現在では

サンパウロ市内でショークン（日系人経営）、デザフィナード（調子外れの意）、ボツカ・リーヴリ（自由な口、歌い勝手の意）など数軒しか見当たらず、どこも固定客で成り立っているだけだ。

カラオケ・バーの開店は八四、五年ごろからとしても、レコードには一九八〇年に録音発売された『あなたも歌手だ』『Voce e o cantor』(Cid 4096) のジャケツトに「Karaoke」の文字が見える。この言葉を銘打ったおそらくブラジルでたぶん日本の外で 最初のレコードだろう。アメリカのディスコのヒット曲、北東ブラジルの田舎のダンス曲、ボレロなどが入っている。このころはレコード・プレーヤーとスピーカーとラジオが一体になったスリー・イン・ワン（3 em 1）というタイプのおーディオがはやっていて、このレコードもそれでかけるとよいとある（歌の伴奏だけを録音した「プレイバック」はこれ以前から出ている）。

『あなたも歌手だ』はシリーズ化され八二年に第二集が「カラオケ2」と打たれて発売、ところが八三年の第三集には「カラオケ」の文字はなく代わりに「あなたが歌うためのオーケストラ伴奏（プレイバック）」、「カローロ、初心者、セミプロ歌手に最適」としてなされている。この言葉がまだ流通してなかったことが想像される。八〇年代後半には私の調べただけで一〇数枚のカラオケLPが出た。ビートルズ曲集、セルタネージャ（ブ

ラジルのカントリー音楽）、パゴージ（黒人のパー

ティー音楽）などテーマ別のものもあれば、手あたりしだい人気曲を集めたものもある。これだけでは曲目不足なので、店ではたいていスタジオでシンセサイザーなどを使って独自に録音し、最盛期には店の間で調達したり、店がやめると買い取ったりした。録音のなかには著作権を無視したものもあるようだ。しかしレーザー化が始まる前にブームは終わり、業者はブラジル人相手に商売を始めるまでにいたらなかった。

パーティーとしてのカラオケ

『ヴェージャ』の引用からわかるように、ブラジル人はカラオケで大騒ぎ（「本当のカルナバル」）することを楽しんだ。日系人や日本人がブラジル人のカラオケを共有できないのは、ここに大きな原因がある。キョートのオーナーの言葉を借りれば日系人は「礼儀正しく」歌うが、ブラジル人はうるさいだけ。きちんと歌わないし聴かない。歌や歌手に対する敬意が足りない、つまり音楽教養がない。

プロ歌手のショーならば、小声で歌うことはあっても、一緒に騒ぐことは許されない。客は歌を聴きにくい。カラオケの場合は参加することにむしろ喜びを見いだす。構える必要がない。カラオケは客主体の雰囲気を作る。歌はそれ自体が美的に完結しているのではなく、

楽しさの触媒としてはたらく。素人の歌があるために、パーティーがインフォーマルな音楽ショーになる。素人の物真似は芸の一つとして許される。素人の歌は添え物でしかなく、歌う方も聞く方もまじめには受け取らない。そして歌つきパーティーのように仕組まれ、何人もがマイクの前に立ったり、歌うことよりも身振りや振り付けに関心が向かうことも多い。同じ人が同じ曲を何回も歌うことがあるが、これも日本のカラオケの暗黙のルールとは違う。歌い手の仲間は特に大騒ぎをするが、それ以外のテーブルも打ち解けた雰囲気ですべての人と仲良くなったり、歌ったり踊ったりする。一曲全体を一人が責任をもって歌うことはめったになく、とちゅうでやめたり、ほかの客が舞台にあがったりバッキング・コーラスをおどけて歌ったりする。

司会者はにこにこ歌手を交替させパーティーを進行させる。冗談をいって、気分を盛り上げ、ちようどディスクのDJのように場の雰囲気決定する。新聞には司会者の名前がよく出ているし、ライブやショーの欄の一角に案内がでる（これはスペインでも同じ）。ナイトクラブやテレビのヴァラエティ・ショーと同じ構造と雰囲気を持ち、新奇なテクノロジーを使ったカローロ（素人ショー）なのだ。カラオケ専門店のほかに週のうち何日かだけカラオケをいれるという店も多かった。ブラジルにはバンドのはいるダンステリアが多く、カラオケはよ

くそこを使った。備えつけのPA装置にカセットデッキをつなげばたちまちパーティーは始められる。だからカラオケが傾き始めると、またただのダンステリアにもどった。またカラオケという語は客が歌えるレストランやバーと理解され、週のうち何日かは「ライブ・カラオケ」「ピアノ・カラオケ」という日本語からすると矛盾する店に早変わりするところもあつた。いうまでもなく生のバンドやピアニストが素人の歌の伴奏をする場所のことだ。

なぜこんなにはやっていながら一過性のブームに終わったのか。(1) まず産業面の弱さが大きい響いている。ブームになつて需要は拡大したものの、日本のようにレー



ライブ・カラオケの広告

ザー・ディスクやCDに切り換えるだけの資本力がなく、新しいヒット曲をカラオケ化して流通させるだけの地盤ができていたかつた。カラオケ業者が加わろうとしたときにはもう落ち目になっていた。日本の場合のように、数年ごとに技術革新がありマンネリ化する前に新機軸を打ち出し人気下落を防ぐような基礎構造がなかった。(2) 社会的な理由もある。国民の大半をしめる貧困層は外から筒抜けの大道に接した場所で遊ぶことに慣

れ、店に扉があるだけではいるのに抵抗を感じる。カラオケは基本構造上すでにジャルジンスやモエマのような高級な地区で遊べる中産階級をターゲットとせざるをえなかった。そして彼らはそれ以外にいくらでも娯楽を見いだせる余裕のある人々で飽きが早かった。このほか・伴奏、・合唱というふたつの音楽的な理由もある。

即興的伴奏と機械的伴奏

歌唱には伴奏の形態によって無伴奏、楽器伴奏、録音伴奏の三種類がある。日系人はこれを順番にこなしてきたことになる。ブラジルではギターや打楽器の伴奏で歌うことが非常に多く、週末にはスラム街（ファベラ）の裸電球のバーに楽器を持ち寄り、またコップやマツチ箱やスプーンを即席の打楽器にして、歌って踊っている姿に出会う。ラジオが伴奏することもある。観光バスでも日系人ならばカラオケはつきものだが、ブラジルの団体にはたいいだけか決めたわけではないのにギターを弾く人間がいる。さもなくば車体をたたいたり足踏みを鳴らして合唱する。サッカーの応援団を乗せたバスからはびっくりする位の音量で応援歌が聞こえてくる。それはわめいているだけで歌とはもう呼べないかもしれないが、それでも声をあわせるということにチームとの一体感を見いだす。バスは小さな移動祝祭空間なのだ。

日本でも古くは三味線の門付けから明治・大正の書生

節、戦後のギターの流しのように気楽な路上の歌が存在した。またアコーディオンとハーモニカが戦前から一九六〇年代にかけて利用され、私も傷痍軍人が演奏するのを昔はみかけた。大道を監督している警察や暴力団の關係か、あるいは大道活動に対する日本人の考えかたからくるのかわからないが、即興的な街頭音楽は七〇年代ころには姿を消した。最近のポリビア音楽や電気ギターやサックスの「路上パフォーマンス」は一緒に歌うという性格のものではない。こうして三味線もヴァイオリンもギターも街角から消えて、日本人は鬱屈した心情を吐きだすのに最も適した簡易楽器を失った。古賀政男以来、ギター演歌は心の琴線をふるわせてきたが、弾き語りというスタイルは一九七〇年前後、若者文化としてひろまっただけで、長続きしなかった。ギター伴奏で歌うこともキャンプファイアのような特殊な場をのぞくと一般化せず、歌は一方で宴会の無伴奏かせいぜい手拍子、もう一方で楽団伴奏という両方向に分かれていくしかなかった。

「小皿たたいてちゃんちきおけさ」という歌があるように、即席の打楽器をたたいて伴奏をすることは宴会では普通だったが、それを洗練させようとはしなかった。小皿をはしでたたくのはお囃子の代用にすぎず、打楽器はきちんとした楽器とは考えられなかった。馬鹿騒ぎの道具立ては春歌やひょっとこ踊りと同じく宴会の外に持

ち出してはならなかった。ここにブラジルと日本の酩酊の意味の違いも現れる。確かにどちらも陽気になるのが目的だが、ブラジルでは（特に経済的貧困層では）それによって毎日をカルナバル化するようにつとめ、フアベーラの宴会音楽パゴージも工夫を重ねて音楽産業が飛びついてくるようなジャンルにまで成長し、ミュージシャンは日本ツアーまでしてしまう。日本では逆に「小皿たたいて」は音楽とは認識されなかったし、人々は宴会の歌をその外で聴きたいとも歌いたいとも思わなかった。ブラジルでは大道から音楽産業・音楽学校の先端までがつねに一本の線でつながり、クラシック作曲家もインテリ歌手も楽譜のよめない作曲家や田舎のギターや笛弾きと一緒に音楽を作っていく文化的な土壌があるが、日本では素人の気楽な歌を産業はまじめにとりあげたことがなかった（フォークやバンドのブームが一時的にあったが）。

アフロ・ブラジルのリズム主体の音楽と日本の旋律主体の歌とは議論の前提がちがうので、こんな比較はナセンスというかもしれない。だがお神楽や祭りや寄席の下座の「民俗的」なリズムを流行歌に採用する道もなくはなかった。祭りを日々喚起させるような陽気なリズムは世界の大衆音楽ではしょっちゅう使われている。近代日本は祭りのリズムを祭りから外には出さない方向に進んだ。せいぜい演歌の中で御神火太鼓や博多まつりの

乱れ打ちが引用されるだけで、阿波踊りや神田囃子に新しい歌詞がついたり、電気楽器でバンドがやるような工夫はなかった。上々台風のようなグループがそれに挑んでいるが、国民的な認知を得るにはいたっていない。伝統は伝統、現代は現代というわけで、音階についてはヨナ抜き音階のような和洋折衷が発案されたのに、リズムについてはだいたい西洋の拍節リズムを受け入れたただけだった。

カラオケは伴奏つきの歌に大きな価値をおき、しかもその伴奏が生演奏では実現しにくい文化のなかで特に有利に機能する。ブラジル人の間でカラオケ人気が続かなかった理由のひとつは、国民の大半にはギターや打楽器伴奏で十分だからだ。音楽に対する哲学が両国でははっきり違う。またパブリックな場所に対する観念も違う。カルナバルに限らず、サッカーチームやF1の優勝、その他何かおめでたいできごとがあるたびに、ブラジルの街路は人で埋まりプロ、アマの音楽家が演奏しまた群衆が唱和し踊る。日本では大道と歌・踊りと人とはこのような関係で結ばれていない。

独唱と合唱

日本のカラオケは独唱（か男女の二重唱）が前提になっている。一人が全曲の責任をもち、ほかの人はその中には入っていない。歌手は三分間の孤独に耐えなく

ては、あるいはそれに陶醉しなくてはならない。この時ばかりは他人を無視して「自分」を表現できるのだ。ブラジルではリフレインで合唱して盛り上がる曲がカラオケでは好まれ、しみりきかせる曲はよほど歌に自信のある人しか歌わない。「歌手」は合唱の音頭取りをしているにすぎない。客席にマイクを向けてさあ歌って、というようなポーズをとったり、歌いながら手拍子を促すお調子者もいる。

日本人が合唱するのは主に三つの場合がある。宴会、公式の儀式（団体歌が歌われる）、授業や合唱コンクールだ。ロックやフォークのコンサートでも合唱になることがあるが例外だ。このうち宴会の合唱は「チャンチキおけさ」と同じく卑俗だとされ、現在ではカラオケで歌うほうが一般的だ。後の二つのものは娯楽ではなく、歌わされるものだ。つまり合唱は日本ではくだけすぎているか、かしこまりすぎているのだ。宴会の雰囲気を展開させて歌を絆に連帯感を作りだそうということは起きなかった。

逆に中南米では歌は人が集まるときに不可欠だ。サッカーやカルナバルだけでなくたとえばデモ隊にも合唱はつきものだ。ブラジルのサッカー場では伴奏なしに次から次に歌やシュピレヒコールがでる。そのリズムは選手の名前を大統領の名前に変えればすぐに党大会のアピールになる。娯楽から政治行動までの距離は短い。ブラジ

ルでは一九九二年のコーロル大統領弾劾の学生デモ隊は、「風に逆らって」という歌詞で始まるカエターノ・ヴェローソの二〇年前のヒット「楽しさいっぱい」「アレグリア・アレグリア」を歌った。日本人の目にはただ大騒ぎ（カルナバル）しているだけでとても政治的行動とはうつらなかつた。楽しさからわきあがってくる集団性は日本文化にとっては不真面目なのだ。それは娯楽にすぎず、つまりは非政治的なのだ。

日本では自発的に歌声が歌声を呼ぶというような事態はめつたにない。合唱は酒の勢いか指揮者なしでは起こりえない。歌と政治は没交渉で、メッセージ・ソングは白々しく響く。うたごえ喫茶やフォーク・ゲリラが長続きしなかつたのも、そのひとつの例だ。『第九』を歌える優秀なアマ合唱団はあつても、打ち上げではもっぱら独唱しか出てこない。教わつた曲以外は合唱にならない。自然な唱和という習慣は定着せず、宴会からも消えつつある。カラオケなしでは鼻唄も歌えない。西洋音楽文化が浸透したといつてもその点は変化を受けなかつた。変わりやすいところはいくらでも変わる日本の音楽文化にあつて、自発的な合唱の場の欠如はよほど強固な存在理由があるのだ。歌は器楽以上に文化の本性に深く根ざしている。よほどの外圧がないかぎり変えようのない言語や習慣と結びついているからだ。そして器楽以上に生理と結びついている。他の文化の歌を学ぶことに

は、その器樂を學習するよりもはるかに大きな困難が待ち受けている。

合唱という歌の文化は個人と集団についての考えかた（抽象的にいえば政治思想や社会構造）と深く係わっている。西洋語から「個人」という訳語を作るのに福沢諭吉はさんざん苦労したが、西洋と接触して一世紀半近くたつてもやはりこの言葉が日本の社会に馴染んでいるとは思えない。「個人主義」といえば「利己主義」という悪い意味によく取られる。建前として「個人の自由」を尊重するようになって半世紀たつたが、現実には集団の安全が優先される。西洋の合唱の理念は個人が集まって小社会を作り、それが集まって社会になる、という市民社会の大枠と合致している。一九世紀のナショナリズムの時代にアマチュア合唱団が誕生したのは偶然ではない。それは教会の合唱団の世俗化というだけではなく、団の活動の外にある日常的な　もつと粗野な唱和の機会（宴会やミュージックホール）を土台にしている。日本の合唱団は毎日の習慣から孤立している。西洋的な合唱文化の根底にある理念は、学校や演奏会のような特定の場でありそめに実現されるだけで生活とは縁がない。

中南米でも西洋的な合唱の大枠は生きている。ブラジルの場合はさらにアフリカの宗教的・儀式的合唱の影響も強い。アフロ・ブラジル文化（カンドンブレやカポ

エーラ」の音頭取りと会衆のかけあい（コール＆レスポンス）はサンバにも強く影響し、デモ隊や宴会などにも継承されている。各自が異なるリズムを打ったり歌って、全体で調和の取れたポリリズムミクなアンサンブルを作るといような発想はない。能楽がややこれに近い考えをもっているが、その真髄にある「間」を会得するには師匠について一生を費やすしかなく、職業的な音楽家か富裕な層の趣味の枠からでることはなかった。「芸道」は個人の鍛練に関係するため大衆参加の文化に影響するにはあまりに「精神的」すぎた。日本には西洋ともアフリカともちがう集団と個人の理念があり、それに即した唱和の伝統があってもよい。しかし御詠歌や念仏が世俗化して節回しや内容に音楽的な工夫をほどこされて、日常の合唱曲になったというようなことはない。日本は集団主義といわれるのになぜ合唱が伝統にならなかったのか。これは宿題にしておく。

ブラジルのパーティー風のカラオケでは歌は添え物にすぎない。ダンス音楽がかかっているとしてもそれほど不都合ではない。素人が歌ういくつもの場のひとつにすぎない。それに対して日本のカラオケでは歌は主役だ。カラオケは彼（女）の喉の存在証明で、その外では歌う場がない。日本人にとってカラオケはとても重要だし真剣なことだ。新しいテクノロジーが導入されたり、綿密なマーケティングが行われたりするの、大衆のカラオケ

に対する依存度がブラジル人とはかけはなれて大きいからだろう。日本では子どもから老人までをカバーする国民文化が、ブラジルでは二〇代と三〇代を中心とする一種の若者文化として受け止められた。ちょうどサッカーと逆のことがカラオケで起きた。

どちらの国民が歌好きかというようなことは全く問題ではない。カラオケという装置がブラジルの歌の文化に参入する根拠がなかったのだ。ちょうど日本でブラジルのダンスや音楽が一時的にはやったり、夏の間だけもてはやされたりするのと同じように、カラオケの嵐はブラジルの音楽文化のへりをかすめて去っていった。

2 日系社会のカラオケ

カラオケ・バーの誕生と限界

七五年の暮れに初のカラオケLPが登場してから、二年ほどはあまり動きがなかった。七七年の新聞には

『「カラオケ」時代』というコラムがあり、まず『「カラオケ」といってもコロナにはちよつと馴染みの薄いコトバだが』と前置きをしている（一一月一八日付『サンパウロ』）。まだブームにはなっていないのだ。同紙の一月二四日付に日本でカラオケが大はやりという紹介があるのも、ブラジルにようやく一軒目のカラオケ・スナックが登場したからだろう。

それは同じ月にブリガデイロ・ルイス・アントニオ通りに開店した「どんぐり」だった（リベルダーデのストック・イチバン」が先という説もある。仮にそうだとしても一〇人ほどで満員の小さな店なのであまり話題にならなかった）。どんぐりは三、四〇人ほどはいれるクラブで、夜七時半から午前二時半まで営業した（八五年九月二〇日付『サンパウロ』）。ブラジルの「夜の遊び場」としては比較的早いが、日本の駐在員にはちょうどよい時間帯だ。ブリガデイロ通りは日本人街リベルダーデとビジネス街パウリスタ通りを結ぶ幹線道路で、ライブハウスや劇場の多いビシーガ地区にも近い。つまり日系人、日本人、ブラジル人の三者の行動範囲の中間地点にあたる戦略的な拠点だ。

それから少しずつふえて七九年には約七軒、八二年にはリベルダーデに二二軒、ブリガデイロ、ビシーガに一六軒、合計三八軒になった（一二月一日付『サンパウロ』）。この中にはブリガデイロにあるピアノ伴奏、ギター伴奏の店が一軒ずつ含まれている。少数だがカラオケ以外に客に歌わせる店があったのだ。先にあげた『ヴェージャ』の引用を信じれば、八五年には二二〇軒にまで達したというが、誇張されているように思う。九四年現在、ブリガデイロ付近のカラオケは三、四軒に減った分、ほかの地区にも広がり、サンパウロ市内では四〇軒前後ある（韓国人向けが漸増）。これは大別して

スナック（カウンター、アルコール中心、口頭で曲を注文、座ったまま歌うのがふつう、日本語のみ）とレストラン（テーブル、食事あり、カードで曲を注文、舞台上で歌う、ポルトガル語も可）にわかれる。客は前者は九割が日本人か一世、後者はそのほかに二・三世もいて、ブラジル人の店員がつき、ローマ字の歌詞カードや曲目表（あるいはローマ字のレーザー）を備えている。

スナックは日本と全く同じ雰囲気をもつので説明を要しない。レストランは店によって一世が比較的多い店からほとんどが若い人という店までずいぶん違うが、若者が多いところでは仲間が四、五人で歌ったり、途中でひっこんだりすることもあり、ややブラジル化している。九一年にはレーザー・カラオケのあるのは限られていたが、九四年にはほぼ全ての店がレーザー化している。日本と違って一曲ごとのチャージはない。

このような「夜のカラオケ」は少しずつ減る傾向にある。これにはまず経済的な理由がある。こうした場所では遊ぶには安くて一〇ドル、高くて二五ドルぐらい必要で、ブラジルの物価からするとけっして安くない。飲んで食って騒ぐ分にはいいが、本当に歌いたい人には順番を待っている方が長くて物足りないし、好きな曲がない場合もあるし、自分に合った雰囲気の店がないという人もいる。それに女性だけ、老人だけで夜外出するのは治

安上好きしくない。客の大半はふだんあまり歌いこんでいない。酔ったついでに、仲間と騒いだついでに歌うだけだ。

歌謡団体

日系社会でパブリックなカラオケが頭打ちなのに対して、県人会、市町村、地域の日本人会など日系団体のなかの歌謡部、カラオケ部は隆盛を極めている。歌謡部の多くはかつて楽団を中心に組織されていた団体だが、カラオケの装置を共同購入して名乗りをあげたところも少なくない。楽団よりも簡単に始められるので、現在ではどんな日系団体にもカラオケ部がある。こうしたクラブでは週に一、二回、教師をよんでレッスンを開き、年に一回コンクールを主催するのがふつうだ。レッスンはその団体の会館（日本でいう公民館、小講堂の大きさ）で二時間、生徒は五、六人から一五、六人集まり、各自がテープを持ち寄って歌う。コーヒーやお菓子を持つてくる係、オーディオをチェックする係、会場係などが当番で決まっている。忘年会、新年会、歓送迎会などの催しには食べ物を持ち寄る。歌謡団体は社交の単位になっている。そして複数のカラオケ部に所属すれば、毎晩どこかで歌うことができる。有力なカラオケ・レストランが独自の愛好会を組織し、営業時間外に自由に使えたり、さまざまな宴会に招待する特典を設けていることもあ

り、そういう愛好会主催のコンクールもある。

このクラブでは全員が顔見知りで、安上がり（月に一〇ドル〜一五ドルぐらい）で定期的に好きな曲を歌え、教師のアドバイスを受けられるというのが利点だ。日本文化の習い事の伝統にもかなう。つまり自分で好き勝手にやるよりも教師につくことに美点を認める思想にある。女性どうしても老人どうしても、このような場なら出やすいし家族も出しやすい。サンパウロ大都市圏内でこのようなクラブが約一二〇あって、約五千人が所属している。

出稼ぎの帰りの荷物にレーザーカラオケ一式を抱えてくる者もいる（特に地方）。日本よりも個人の家に集まって夕食や宴会を開くことが多く、カラオケは個人レッスン用のほかによき社交の道具となる。いったん家で装置をもつと、レストランに歌いにすることはめつたになくなる。

熱心な者はのど自慢時代と同じように歌謡教室に通う。大体三〇分が一レッスンで、人気の教師は一日に五人から二〇人の生徒を受け持ち、全体で一〇〇人強を教える。このような教室が主催するカラオケ大会もあり、昔の弟子が応援に来たりする。のど自慢時代の教師のほかに、カラオケ時代になってデビューした若い教師もしだいに増えている。楽譜を読めないのに教師をやっているというような非難も、教師が大会審査員を兼ねて

いるためにえこひいきが問題になっているのも、のど自慢のころと変わらない。カラオケ時代に入り歌謡教室がのど自慢時代に比べ飛躍的に増えたが、その質の低下を嘆く声も昔と変わらない。カラオケは擬似的芸能界なきあと、歌唱指導の職業化、産業化をもたらした。楽団という職分がなくなり、歌うことひとつに人々の関心が集中したのがその理由だろう。

ついでに言えば、ブラジルにはカラオケ・ボックスがない。サンパウロに一つあるのだが、日本のように仲間で借りるのではなく、歌謡教室に利用されている。カラオケ・ボックスは一部屋ごとに防音つきの音響装置をつけなくてはならず、スナックやレストランよりも大きな資本投下が必要とされる。日本とちがって、機械の値段のほうが場所よりも高いし従来の店を改装するだけでは足りないし、ボックス化した空間はほかには使いみちがない。それまでリスクをおかしてまで経営に乗り出そうとする人はまだ現れない。また日系の若者はブラジル人と同じように、車でかなりの距離を移動し、一晩のうちに離合集散の激しい社交形態を好むため、ボックスでじつと歌うというのは彼らの娯楽のパターンに合わない。人の家に集まるか、日本人会で歌うほうがいろいろな仲間にあえて楽しいと感じる。コンパクトな空間利用（集約農業からシリコン・チップまで）は日本では知性

と勤勉の徴だが、ブラジルではまず貧困と結びつけられることも、ボックスが生まれない原因かもしれない。日系人の空間把握は日本人よりもブラジル人に近い。ボックスどころか普通のカラオケ・スナックやレストランも地方では経営困難に陥っている。というのもあてにしている日系人がたいてい日本人会や教室や個人のパーティーで歌の欲求を発散してしまい、わざわざ店にまでこないからだ。

のど自慢からカラオケへ

日本では五〇年末にのど自慢のブームは終わり、カラオケが登場するまでの約二〇年間弱、大衆が歌う機会は限られていた。テレビの素人参加番組からずいぶん新人歌手が生まれたが、のど自慢のように老いも若きも歌うというのは、NHKの日曜午後の長寿番組をのぞいてなくなった。盛り場の流しで歌うのは中年男だけだった。老若男女が同じ舞台に立つのど自慢文化の基盤、「国民的流行歌」が七〇年代にはすでに消えていたので、スナックで演歌を歌う「おじさん」とニューミュージックを歌う「ヤング」とは音楽的な接触がうすくなった。これは紅白歌合戦が「国民的番組」でなくなる過程、歌謡曲が流行歌全体ではなく、その一ジャンルに格下げされていく過程と平行している。ひとことでいって音楽マーケットが分割・分離されたのだ。

ブラジルではのだ自慢文化がカラオケ登場まで続いた。その理由は前章で述べたように、擬似的な芸能界しか成立しなかったために、全伯歌合戦を頂点とする素人の歌がそのまま共同体の頂点に立ったからである。雑誌をみると「ちあきなおみの第一人者」「森進一を歌わせたらこの人しかない」というような「ほめことば」が、日系のテレビやナイトクラブで活躍していたセミプロ歌手に捧げられている（「ぼくたちコロニアの流行歌手」『月刊セクロ』七六年一〇～一一月号）。

ロックでいえばカバーバンドが頂点に立つようなシーンしかコロニアにはなかった。だからのだ自慢はつねに音楽文化のなかで大きな意義を持ってきた。それは音楽的にみた場合、日系社会が日本的であり続ける拠点だった。カラオケ界はこのようなののだ自慢の基盤をそのまま引き継いだ。

ブラジルでも「おじさん」と「ヤング」の趣味は少しずつ離れていったが、のだ自慢の磁場からそれてしまうまでにはいたらなかった。「紅白」離れしていった日本の若者は音楽への関心をもち続けるならば、いくらでも日本語の歌の中で選択肢があった（もちろん外国の音楽へ向かう道も開かれていた）。ロックにフォーーク、陽水にユーミン、その他歌謡曲とは無縁のジャンルや音楽家がいくらもいた。しかし日系の若者はのだ自慢離れたならば、音楽から耳を閉ざしてしまうか、ブラジルかア

メリカの音楽に向かうしかなかった。日系人のプロのロック系ミュージシャンやグループは無視できる数でしかなく、いずれもポルトガル語で歌っている。のど自慢にグループサウンズの曲が現れなかったように、カラオケもロックやフォークを受けつけない。コロニアの包容しているジャンルは限られていて、のど自慢離れはそのまま日本離れを意味した。家庭や友人の環境でもとから日本の流行歌に無関係の日系人がブラジルやアメリカの音楽に関心をもつことは不思議ではないが、日本の流行歌を聴いたり歌って育った概して日本的な価値観を持たされた若者が、のど自慢文化から離脱するのにはかなりの動機づけが必要だった。このようにのど自慢は、そして現在ではカラオケは民族性を強く担っている。レパトリーが保守的なのは、歌の場が文化の防衛装置として機能しているからだ。

カラオケに最も強く反対したのは丸山昌彦だった。彼は一九七九年の全伯大会プログラムで次のようにカラオケを非難している。「レコードやカセットテープに似せた、口先だけの小器用さ、単なる物まねに終わるのでなく、音楽の基本としての発音、発声、音程やリズムだけでなしにその歌の歌詞やメロディーをどの程度まで理解して歌っているかどうか、その理解度によっても歌が生きるも死ぬもきまるようになってしましよう」。また素人に歌いやすいようにキーを下げたテープを使うのは邪道で

あると述べている。彼の大会は原曲の楽譜を尊重した。何千曲も流行歌はあるのだから、無理にキーを変えなくてもその中から歌えるものを選べばよいとも語る。しかし素人はまさに素人なればこそ、好きな曲に執着するのだ。声をそれに合わせる力がない以上、曲が声に合わせてくれる機会の到来は願ってもないことだった。

コロニア歌手が物まねだとの批判はのど自慢のころからの声だが、それはカバーバンドに個性がないといううなもので、的外れの感を受ける。ひばりの曲をひばりと違った「個性」で解釈する？ それは素人歌手の目指すことではない。それに録音を伴奏にするのが「物まね」で楽団で歌うのが個性の表現であると言い切れるだろうか。プレイバックの非人間性は新しいテクノロジーが出てきたときに必ずでてくる嫌悪感と結びついている（一九二〇年代にはラジオや電気録音の音が機械的だと非難されたし、五〇年代にはステレオが人工的だと反撃を受けたが、いつのまにか慣れてしまった）。丸山の意見はカラオケに対する反論として最もよく唱えられるものだが、彼のいう「美しい声であり音程リズムも正しい歌手」がはたしてすぐれた歌手であるかどうかは、また別の問題である。

楽団と歌手のイキがぴったり合う時の快感は一にぎりの上手な歌手と練習を積んだ楽団の特権で、たいていの歌手は楽団に不満を持っていたからテープへの切替えは

あつという間だった。素人楽団のやれる曲には限界があつて、ロック調の新しい曲にはだんだん不向きになっていった。それで張り合いを失った楽士もいれば、これが成り行きとさつさと楽器を片づける楽士もいた。のど自慢を維持していくために後任がいなかったためにしかたなく演奏していた楽士もいたということだ。

七〇年代末には「プロ」の楽団を擁したナイトクラブもカラオケに改装せずには生き残れなかった。それ以前から日系のナイトクラブにくるのは一世かせいぜい古手の二世で、三世の遊ぶところではなく、客の老齡化、即ち減少が目立っていたが、カラオケはそれにとどめをさした。ナイトクラブの歌手は教師の収入により依存しなくてはならなくなった。映画館ののど自慢も日系ラジオが七〇年代には一、二局しかないという寂しさの中ではとてもやっていけなかった。映画館は総じて七〇年代初頭には客足が遠のいていた。とりわけ八〇年代にはビデオが出始め、日本のテレビ番組、日本語の映画をレンタルする習慣が定着すると、リベルダーデの娯楽はカラオケ以外には何もなくなってしまった。現在ではサウーデ楽団、コスモス楽団、ムゲンなど数楽団が活動しているだけだ。のど自慢からカラオケへの移行は遊ぶ場や種類の移行とシンクロした。

カラオケ大会

のど自慢からカラオケへの移行は一九八〇年ころから徐々に進んだ。最初の数年間は、のど自慢時代のまま何々楽団が主催するカラオケ大会というのもあったが、八五年ころには見あたらなくなった。八二年八月には第一回全伯カラオケ大会開かれ、サンパウロ市周辺とパナの九地域より一〇二人が登録した（八月五日付『サンパウロ』）。主催はあるカラオケ・レストランで、全伯と銘打っていてもそれほど「権威」もなかった。このころの短歌に

気の重き朝のフェーラ（露天市）にわずかばかり

華やぐ話題カラオケ合戦

（八一年三月二五日付『パウリスタ』）

というのがある。朝市は客だけでなく店主も日系人が多く、中高年にはよき社交の場なのだが、カラオケ大会が話題になって思わず声が大きくなってしまったというような風景だ。カラオケ大会がまだめずらしかったのだろう。楽団伴奏と違って歌手と審査員さえおさえればすぐに開催できるため、カラオケ大会は燎火のごとく広がっていった。

歌謡団体はたいてい年に一度大会を主催する。つまりサンパウロだけで年に一〇〇回をこえる大会が開かれ

る。そのルーティンは会場を押さえることから始まる。交通の便がよくある程度広い会場は一年先までスケジュールが埋まっている。次に審査員を頼むのだが、彼らの手帳もやはりかなり先まで黒い。どの審査員にするかは会員のレパトリーの傾向と関係する。次に歌手の数や資格を定めた招待状を親交のある会に送る。仮に各団体五人ずつの招待状を三〇団体に送れば一五〇人の参加が見込まれる。歌手はエントリー料を払い、主催者はそれで会場費、審査員や裏方への謝礼、プログラム印刷費がまかなわれ、余剰金は主催者の収益となる。入場無料だがプログラムは有料で配付される。プログラムには個人名、曲目のほかに所属団体が記され、舞台でもその団体名が紹介される。

こうした歌謡団体主催の大会のほかに観光会社などが企画する大会も年に数回ある。副賞に日本往復切符がついたり、北米南米の日系歌手の集まるパンアメリカン歌謡大会の予選をかねた会もある。スポンサーがしっかりとっている場合には、プログラムに番号くじがついていて、歌の合間をぬって抽選会が開かれる。これはラジオのど自慢などですいぶん前から定着していた習慣で、ふとん、電気製品、乾物、雑貨など日系の商店提供の品々があたる。当選番号の読み上げは必ず日本語とポルトガル語の両方でおこなわれる（その他の注意やあいさつは片方だけということが多い）。運営費が潤沢だとビデオ・

スクリーンやミラーボールやレーザー照明のような舞台装置がつき、出場歌手の番号は電光で掲示される。音響や照明の設置と解体をやるカラオケ大会専門の「会場屋」もある。

大会はプログラムにしたがって厳粛に進行する。日本の歌合戦と同じく歌手は前奏でおじぎをし、客に話しかけないし、客席から声がかかっても真剣な表情を崩さない。客も指笛や嬌声ではやしたてはするが（特に若い歌手の場合）唱和しない。間奏では必ず拍手が起きる。最後にはもう一度おじぎと拍手の儀式がある。ブラジル人のカラオケやカローロとは全くちがう。歌手はオリジナルのスターに肉薄すべく精一杯派手に着飾り、化粧する。ウェディング・ドレス風、スパンコールのまばゆいチャイナ・ドレス、真っ青なアイシャドウ、振り袖、イキな着流し、ラメで光るスーツ、黒や銀の胴巻き・・・さつきまでジャージかポロシャツでぶらぶらしていた連中とは思えない変身ぶりに驚かされる。ある女性歌手だけの大会ではブラック・タイの中年男性が二人エスコートして入場し、その一人が彼女に静かにマイクをわたし彼女がおじぎをして受け取り、歌い始めるという儀式を見た。日本の歌謡番組のルーティーンはこのように応用されている。そして演歌の前奏はそういう手順にちょうどいい長さをもっている。決勝にだけは司会が七五調で切々と前口上をいれる大会を見たこともある。

舞台と対照的に客席は演芸会時代の香りを残し、おしゃべり、お弁当、出入り自由で子どもが通路を駆け回っている。長丁場なので荷物をおいて席を確保してからは外でコーヒーを飲んだり食事をしている人が多い。客の目的は歌よりも社交にあるようだ。大きな会では日系の議員がいさつをすることもある。

A B R A C

丸山の全伯歌合戦は楽団伴奏を主張したため、カラオケ派が一九八〇年に分離していった。カセットテープで歌おうとした北パナ代表歌手が差し止められたことが原因だった。そして北パナ之歌謡関係者が中心になってサンパウロの反丸山勢力をまきこんで組織されたのが、ブラジル日本歌謡協会 A B R A C 「アブラッキ」 (Associação Brasileira da Canção Japonesa) だった。一時期歌謡団体はのど自慢につくかカラオケにつくか混迷したが、趨勢はすでに明らかだった。カラオケ派の脱退により全伯音楽連盟は支持基盤を崩され規模を大幅に縮小せざるをえなくなった。

おびただしい数の大会の頂点に立つのが例年二月に開かれる A B R A C 主催のブラジル選抜歌謡大会で、別表にあるように一九八六年の第一回ロンドリーナ大会以来、日系人の多い地方都市を回っている。

	青年	成人	ベテラン	童謡	チビッコ	ポップ	合計人数	合計曲数
第一回 (1986)	46 20/26	99 31/68	72 46/26	——	——	——	217 97/120	217
第二回 (1987)	34 9/25	98 62/36	77 52/25	21 4/17	——	16 8/8	246 135/111	471
第三回 (1988)	44 15/29	111 65/46	96 37/26*	28 6/22	20 7/13	39 12/27	338(305) 142/163	628
第四回 (1989)	45 18/27	108 66/42	112 66/46	32 1/31	19 6/13	43 16/27	359 173/186	624
第五回 (1990)	41 12/29	113 66/47	115 67/48	38 3/35	17 8/9	48 18/30	372 174/198	641
第六回 (1991)	44 12/32	115 68/47	123 74/49	32 2/30	32 12/20	33 9/24	379 177/202	661
第七回 (1992)	55 18/37	137 54/56*	156 96/60	48 4/44	42 11/31	42 12/30	480(453) 195/258	828
第八回 (1993)	59 17/42	119 61/58	149 60/89	53 11/42	46 8/38	30 7/23	456 164/292	783
第九回 (1994)	58 18/40	121 61/60	151 89/62	109 22/87	51 9/42	30 7/23	520 206/314	850
合計人数	426 139/287	1021(994) 534/460	1051(1018) 587/431	361 53/308	227 61/166	281 89/192	3367(3307) 1463/1844	
合計曲数	806	2030	1943	361	227	335		5703

注1 第二回大会以降の青年(14~17歳)・成人(18~40歳)・ベテランの部(41歳以上)、第二・三回のポップ(年齢制限なし)は予選曲と決勝曲あり。第三回大会と第七回大会の資料に計60人分の落丁があるほか(*印)、成人、ベテラン、童謡に数名、曲名が空欄になっている歌手がいるため、以下のヒット曲調査総サンプル数は3307人、5577曲になった(欠席や曲目変更は考慮せず、予選落ちした歌手の決勝曲も含む)。

注2 この約10年間に参加者は2.4倍に増えたが、中でもベテランと子どもの増加が目立つ。この二つのカテゴリーは会を追うごとに細かく分化し、第九回では高齢のほうは10歳刻みで三部門、子どもは2歳刻みで四部門もうけられ、全体の6割が二つのカテゴリーで占められている。この大会が単に歌唱を競うだけでなく、日系のあらゆる世代をまとめる糊の役割をはたしていることを主催者が強く感じている結果だろう。子どもが参加すればつきそいも必要で、観客は確実に増加する。それに加えて童謡は曲が短く人数を増やした割りに全体の時間には影響が小さい。教育的な配慮と興行的な理由がうまくかみあって、第九回では童謡がそれまでの2倍になっている。逆に舞台進行に手間取るポップは第五回を頂点に減少している。歌手の数は週末の二日間でこなせる限界にきているので、これ以上の参加者を集めるには、曲の一番しか歌わせない予選の枠を広げ、全曲を歌わせる本選の枠をしぼるしかない。

注3 男女比は成人とベテランがやや男性優位、青年、ポップが女性優位、童謡、チビッコが完全に女性優位になっている。子どもについては、息子よりも娘に音楽・歌舞音曲を習わせる日本の習慣―戦前の水曜会にも見られたが―

表3-1 ABRAC歌謡大会参加者数(男/女)

が移民社会に伝わったのだろう(大会に参加する子どもは例外なく歌のレッスンを受けている)。また明治の娘義太夫から大正・昭和の童謡歌手、さらに戦後の美空ひばりや都はるみ、「花の中二トリオ」(百恵、昌子、淳子)にみるように、少女に対してプロへの門戸がより広く開かれているという芸能史的条件とも関係する。これには声変わりという男子の生理的な条件のほかに、「生人形コンテスト」にみるような伝統的な少女愛玩趣味が関係している(チビッコでは「好きになった人」「悲しき口笛」を当時のはるみやひばりの衣装とポーズで歌う歌手が出てくる)。童謡・唱歌のお手本は大正時代から少女の甲高い声と決まっている。童謡よりもチビッコで男女比が接近するのは(1:5.8から1:2.7)、お手本が男女両方の歌手になるからで、チビッコには男の子も参加しやすいし、させやすい。

青年部門についていうと、男子には野球や柔道などのスポーツがあるし、男子どうして外出しやすく、大会に出るほど歌を練習する者が少ない。それに対して女子にはこのような民族性を帯びたスポーツ活動は少ないし(ソフトボールやなぎなたがあるが、野球や柔剣道ほど盛んでない)、勝手に外出するのを親はとがめる傾向にあるため、彼女らは歌の練習という口実を作って日本人会館などへ仲間とでかけることが多い。これが女性優位に表れているのだろう。

成人とベテランの男性優位は女性が育児や家庭労働に時間が取られるからだと思われる。さらに合唱団に女性の歌の欲求が一部吸収されているからかもしれない。第八回大会のベテランのように彼らの優位は逆転することもあり、子どもや青年の男女不均衡ほどは決定的ではない。

(プログラムならびに同協会の内部資料にもとづく)

大会は二日にわたり五〇〇名以上が歌う。歌手はのど自慢時代と同じように各地区の予選を勝ち抜いて集まり、地区対抗戦もある。各地方団体は固まって陣取り、地区名のはいった同じ色のＴシャツを着て、旗を振ったり一斉に叫んだり手拍子を打ったりの組織的な応援をする。応援にも賞がでる。本大会では子ども以外には予選があり、それを通過すると、カテゴリー別本選（二〇〇名前後）、準決勝（五〇名前後）、決勝、総合優勝決定戦という関門があり全て勝ち抜くと日本行きの切符や賞金をもらえる。予選は一番だけしか歌えず、準決勝以降では別の曲を選ばなくてはならない。延べで七〇〇曲以上歌われ、合計三〇時間以上かかる。

会場内のレストランはいつも大賑わいで、年に一度友人と会う場となっている。当日の様子はビデオ収録され予約販売している。

審査員は各支部から二人ずつ選ばれ二組に分かれ交互に歌をきく。それではえこひいきがあるというので、一九九三年からはそのほかに数名がＡＢＲＡＣ側から審査にあたる。審査結果はコンピュータ集計され最高点と最低点を除いた合計で出される。ある審査員だけが飛び抜けて違う得点を与えても認められない（審査員の会合で物言いをつけることができる）。審査員の中には歌詞のチェック、楽譜のチェックをする役目が独立し、一回間違えると何点減点というきまりがある。曲の頭出しをし

てテープ係にわたすこと、という規定を忘れ、ちがう曲が出てしまった歌手を「規定により失格」と場内アナウンスして応援団の非難を浴びるのを見たことがある。スポーツ化が激しくなり審査員は力をもつようになった。

歌手の管理

一九八九年、サンパウロ都市圏の歌謡団体をまとめるサンパウロ・カラオケ連盟UPK（Uniao Paulista de Karaoke）が結成され、歌手の「カテゴリー」や審査基準について規定した。というのも競争原理が強くなるにつれて審査員に対する不信も高まり、その審査基準を定めたり、歌手を入賞歴によってカテゴリー分けして競争の「平等」を求めたり、審査員の育成をする動きが出てきたからだ。UPKは所属団体の各歌手の「戦歴」をコンピュータで管理している。

まずBは一位入賞したことのないカテゴリーで、B3は五六歳以上、B2は四〇～五五歳、B1は三九歳以下と年齢別に三種類ある。同じ年齢幅で二回一位になった人はA3、A2、A1。四六歳以上でAで二回一位になるとスペシャルE2、四五歳以下だとE1、そしてEで三回以上一位になった人がエクストラとなる。一カテゴリー六人以上の参加者があつた大会だけがカウントされる（『カラオケ・プレス』一〇号）。

カテゴリー別にプログラムが組まれている大会もよく

みかける。初心者に昇級の機会を与えるためだ。これが日系人にとっての「平等」と「差異化」の概念で、日本の書道や柔道の段位と似ている。

最近はスーパー・エクストラ級を作る計画もある。プロになる道はないため、上へ上へと「アマチュア」の階段を付け足しているのだが、どこまで精進してもマルシアやカルロス・トシキのように日本の業界人に発見されないかぎり、トロフィーが家に並ぶだけでプロにはならない。このクラスになるとカラオケ大会のゲストで歌うこともある。また所属団体の資金かせぎに奥地を巡業することもある。のど自慢時代には全伯チャンピオンは一年に一人しかでなかったが、今は軒並み増えて優勝の価値が下がったという人がある。全伯歌手が地方でサインをせがまれることはもはやない。

また歌手には次のような年齢別の区分がある。子ども部門はD（七歳以下）、C（八〜九歳）、B（一〇〜一一歳）、A（一二〜二三歳）と日本でいう小学校低学年・中学年・高学年を基準に四つに分けられている。少年の部門は一四〜一七歳。大人の部門は一八歳から四〇歳。ベテランの部は四〇代がA、五〇代がB、六〇代以上がCとなる。子どもにはなるべくたくさん賞を与えてはげみにしてあげたいという意向もはたらいている。ある司会者によれば「子どもたちは広いブラジルの地に我々が

まく希望なのです」。少数民族にとって子たくさんは人口比を高め自分たちの声を政治的に高くする手段である。

カラオケはのど自慢以上に歌う層を広げたが、それは競争原理の強化につながった。ボクシングが階級を細かく区切って体重差という「不平等」をならしていこうとするように、日系カラオケ界も競争前の差を縮めようとする方向に進んでいる。

UPKの会長森ツヨキは「構造や組織の点ではブラジルのほうが日本よりはるかに進んでいる」と述べている（九四年三月一六日付『パウリスタ』）。日本にも確かに歌謡教室があり、日本カラオケ連盟があり、作曲家の審査する全国大会がある。テレビ中継もされる。そういう中からプロも生まれるだろう。しかしカラオケ界全体からすれば、小さなできごとにすぎない。カラオケ界自体が音楽業界のなかの一セクションにすぎない。歌手になる道はほかにもあるし、アマチュアの最高峰という称号はそれほど大きな意味をもたない。しかし日系のカラオケはその称号を輝かせるために制度を整えている。かつての擬似的芸能界はなくなり、カラオケ界の体制はますますアマチュアリズムの中で完結する方向に向かっている。構造や組織が日本のアマチュア歌謡界よりも精密に進んでいるのは当然のことだ。ブラジルのカラオケのほ

うが日本のよりもレベルが高いという声もよくきくが、これはブラジルの精鋭は日本の普通の人よりもうまいという意味に解釈すべきだ。

UPKの結成と相前後して『カラオケ・プレス』という四ページから一二ページのタブロイド判の月刊紙が出た。一九八八年三月から九一年四月までに三四号を出し、大体毎号千部がはけた。コンクールの予告や成績発表、日本のカラオケ雑誌から転載した記事（歌手の公演記録、トレーニング方法、月間年間ヒットチャート、対談など）、そのポルトガル語翻訳、あるいはポ語独自の記事などからなる。当初はポルトガル語の記事は日本語記事の翻訳だったが、しだいに独自の記事（といっても日本の雑誌からの翻訳）をもつようになり演歌は日本語、ポップスはポルトガル語という傾向が生まれてきた。演歌用語の「押す」「引く」「こぶし」などをポルトガル語で解説しているのは、日本語しかできない教師とポルトガル語しかできない生徒の間で円滑に意志の疎通が進むようにという配慮からだろう。ポップスの歌手は日本語の読めない二世、三世が中心で、歌詞にはローマ字がふられている。カラオケは日本語共同体の外まで浸透していったほぼ唯一の日本語による表現だ。ポルトガル語しかわからない日系人口が増えているのに、カラオケが先細りになっていく兆しは見られない。なぜカラオケは世代を越えるのか、なぜ歌は言語の壁を越えるのか

1	あばれ太鼓	62
2	さよなら	59
2	それは恋	59
4	海の祈り	57
5	望郷じょんがら	56
6	群青	51
7	花の時愛の時	41
8	恋人よ	40
9	魂（こころ）	39
10	母恋鴉	37
11	千年の古都	35

総合

1	海の祈り	
2	それは恋	
3	魂（こころ）	
4	みだれ髪	
5	無法松の一生	
6	川	
7	あばれ太鼓	
8	長良川艶歌	
9	母恋鴉	
9	俺の出番はきつと来る	
	ベテラン	

11	乾杯	35
13	無法松の一生	34
14	みだれ髪	32
15	暖簾	31
15	俺の出番はきつと来る	31
17	川	30
17	兄弟船	30
17	日本海	30
20	男船	29
20	祭	29
20	昂	29

1	十戒	
2	デザイア	
3	今夜はエンジェル	
4	ローザ	
4	ジュリアにハートブレイク	
4	ダンシング・ヒーロー	
7	ネバー・セイ・グッバイ	
8	アル・マージ	
8	ランナウェイ	
10	涙のリクエスト	
10	ああ、グッと	
10	ヒーロー	
10	パッション	

ポップ

1	フォーユー	
2	望郷じょんがら	
2	北海船	
4	抱いて	
4	あばれ太鼓	
6	あなた	
7	さよなら	
7	祝い酒	
9	男船	
9	乾杯	
9	恋人よ	
9	石狩挽歌	

青年

1	あばれ太鼓	
1	浜っ娘一代	
3	御神火月夜	
4	好きになった人	
4	北海船	
6	一円玉の旅がらす	
6	望郷じょんがら	
6	祭	
9	兄弟船	
9	女の出船	

チビッコ

1	さよなら	
1	望郷じょんがら	
3	群青	
4	花の時愛の時	
5	恋人よ	
6	暖簾	
7	乾杯	
8	それは恋	
9	海の祈り	
10	千年の古都	
10	防人の詩	

成人

1	七つの子	
2	犬のおまわりさん	
3	チューリップ	
4	子鹿のバンビ	
5	浜辺の歌	
6	手のひらを太陽に	
7	みかんの花咲く丘	
8	うれしいひなまつ	
9	浜千鳥	
10	森の小人	

童謡

注1 童謡はほかの部門と全く重ならないが、ポップの曲は青年や成人でも歌われる場合が稀にあり(バックのダンサーがつくかどうか、予選があるかどうか、というような違いしかない)、ここではそれもポップ部門の回数に加えた。

注2 童謡とポップを除くと、約700曲が登場したが、総合順位の上位10曲は全体の10%、20曲まで取ると18%になる。日本のカラオケ大会と比較すべきことだが、会場にいて同じ曲ばかりでてくるように感じる。上位曲をそのまま移民の好みの反映とみるのではなく、大会向けの作戦を含むリストととるべきだろうか。実際には大会ぬきのカラオケ界を考えることは不可能なので、彼らの好みに大会の仕組みがすでに内蔵されているというのが正しい。全伯まで勝ち残った歌手の多くは大会を目指さないで歌うことはない。レストランやスナックでは、大会の基準でいうベテランが多いため、下演歌が中心になる。

注3 ベテランでは下演歌に人気が集まり、成人のトップテンの過半数はロマ

ンチコがはいっている。青年では両方が半々になり、チビッコは再び下演歌の王国になっている。総合順位は数の多いベテランの影響が強い。ABRAC大会はいわゆる「オープン」形式だが、チビッコだけ、女性だけ、懐メロだけという制限つきの大会もあり、いずれロマンチコだけ、演歌だけというジャンル別の大会が開かれてもおかしくない。

チビッコでは坂本冬美や都はるみの曲がはいっているほか、「みんなのうた」から出てきた児童演歌「一円玉の旅がらす」(「おしんの子守歌」とともにチビッコ以外ではめったに歌われない曲)が注目を引く。10位までには振り袖、三度笠、ハッピー、やん衆姿で歌う曲しかはいっていないが、この下には「デザイア」「抱いて」「乾杯」などポップ、ロマンチコを歌うチビッコも少しずつ現れている。やがて童謡以外のすべてのレパートリーがそろい、下演歌の独裁は終わるだろう(ほかのチビッコ大会にはすでにその前兆が見られる)。教わった通りに何でも歌う子どもの才能は無限だ。

ヒット曲リスト

表3-2 カテゴリー別

3 世代を越えるカラオケ

カラオケとゲートボール

A B R A Cの大会には四歳の幼稚園児から八〇歳の元開拓者まで参加する。日系のあらゆる催しのなかでこれだけ幅広い年齢をおさえているものはほかにない。まさに歌は日系社会のへそをおさえているかのようなようだ。ここではそれぞれの年齢層とカラオケのつきあいに焦点をあてる。

カラオケはゲートボールとならんで老人文化のなかで最も活気のあるセクションで、すりきれたカセットを使って懐メロを歌うのを日本人会館や老人ホームでよく見ることができると。ちょうどカラオケが一般化したのと同じ八〇年代になってゲートボールはブラジルで人気が高まった。ゲートボールが現れるまで老人のためのスポーツはラジオ体操とフォークダンスしかなかった。これは競技化しないため、皆勤賞を目指すぐらいしか目標はなく、日課にはなっても何かひきつけられるということとはない。やったあとに今日の開脚伸展はよかったというふうな話で盛り上がることはない。ゲートボールは野球と同じように勝ち上がって全伯優勝するという刺激がある。それに同じ年頃の人々が集まり、自分たちが主役になれる。日本の伝統は男女の区別を小さい時からはつ

きり教え、両者の領域は一般に混じらないのだが、カラオケとゲートボールは男女差なしに遊べる。どちらも「民主的な」遊びだ。

カラオケ以前、年を取ってから歌い始めた人には楽団伴奏はむずかしかった。いや楽団が彼らに合わせるのに骨を折った。リズムが遅れて楽団とばらばらになると、歌手はいい気持ちで歌っていても素人楽団では收拾がつかなくなった。経験のある老人がどうしても優先した。それに対してカラオケは素人でも気兼ねなく歌える。へたでも競技に参加できるので、老人の新たな興味をかきたてた。ブラジル人のカラオケは若者が中心で、老人はまず見かけない。多数の老人の参加は日系のカラオケ文化の大きな特徴だ。偶然の一致だが、カラオケとゲートボールは八〇年代以降の花形になった。

カラオケにゲート川柳老い忘れ

（八五年二月四日付『日毎』）

カラオケにゲートに老の良き時代

（八七年二月一八日付『日毎』）

バストスの明老会のカラオケ部は週に二度集まり、月に一度はサンパウロから先生を招く。年に一度の老人会持ち回りの七都市対抗戦が一番大きな行事で、互いの消息を知るよい機会だという。会館に一列に椅子を並べ一

人ずつ前に出て、おじぎをしてから歌い、聴き手は曲の始めと終わりに拍手をする。ド演歌と懐メロだけだったことはいうまでもない。多くの歌手は「健康のために歌う」といい、ラジオ体操やゲートボールでも顔を見合わせる仲である。歌詞を暗記して歌うことはばけ防止になるといい、ある人は「船頭小唄」を最後まで歌ってくれた。この歌が大流行した震災のころ、彼は親に連れられてブラジルへきたのだという。それから七〇年・・・

「味のある」という言葉を私は思い出していた。カラオケはスポーツであると同時に、記憶の回路を点検する装置なのだ。

ダンス・カラオケ

四〇代から六〇代の日系人のかなりの数は、日本と同じように、社交ダンスとカラオケを結びつけている。それよりも上の世代にも最近では浸透してきた。これはレストラン、歌謡団体の待ち時間を「有効に」使うことから始まったらしく、忘年会・新年会などの席上でも見られるが、トロフィーをかけた大会ではけっして見られない。ダンスは歌唱競技の緊張した場には向いていないし、子どもが踊るのも見たことがない。「大人の」文化なのだ。

戦前はエノケン一座に所属し、一九三七年（昭和一二年）に移住、終戦直後から舞台に立ち、また教室を開い

てきたダンス教師の草分け大谷康夫によると、ダンスのブームはカラオケ以降のこと、それまでは好事家の領域に属した。現在ではサンパウロ市内に五つの教室がある。一九八四年に始まったNHKダンス教室「レッツ・ダンス」のビデオは重要な教材で、教師につく者もつかない者もそれを研究している。彼は奥地の日本人会に年に何度か出張し、ダンスの種をまいている。また定期的にサンパウロにきて彼の教室で習い、それを村で教えている人や出稼ぎでえた収入をダンス・スタジオ建設に投資した婦人にも会った。彼女はそこで個人教室を開き、毎日曜の夜に生徒を集めてパーティーを開いている。

大谷教室の週末のダンス・パーティーは約三〇分ごとにカラオケの回と既成の器楽テープの回を入れ替えて構成される。天井にはミラーボールやクラシックな扇風機が備えてあつて、なかなか感じがよい。テープでもたとえばチャチャチャの「北酒場」、ジルバの「浪花節だよ人生は」、ポルカの「青い山脈」というような日本曲がずいぶんはいつている。戦前からこのようなダンス編曲は吹き込まれているし、バイレで演奏したという楽団も練習したにちがいない。それでも五、六〇年代にはダンスは家長を納得させなかった。ダンスは若者文化だった。

カラオケで歌われるものの大半は演歌で、ステップはスロー・フォックストロット（ブルース）だが、カラオ

ケ大会ではあまり歌われない日本製タンゴやルンバがでることもある。興味深いのは、レストランや大会で歌われることはけっしてない「東京音頭」や「ちゃんちきおけさ」が時折でてくること。踊り手の大半は輪になって盆踊りのようになり、そのなかで数組がフォックストロットで踊る。壁際の椅子で休んでいる人々は手拍子を取る。音頭は一晩に一回出るか出ないかだが、西洋的なステップと互換性がきかないことをまざまざと見せつけられる。盆踊りは日系社会内の催しのほか世界民族舞踊大会などで踊られるが、ダンス・パーティーのような即興的な場に現れることはめずらしい。

ダンスは不純だという強硬派の声がなぜ消えたのか。ただ世代が変わったから、というだけではない。ナイトクラブや若者のバイレの延長ではなく、カラオケのヴァリエーションとして認識されたからだと私は考える。カラオケはナイトクラブやバイレのような負のイメージをもっていない。男女がくつつくのは二次的な事柄で、歌が中心という風に年配者に解釈され受け入れられた後に、順位の逆転が起きたのではないだろうか。踊り手の多くはこのブームに誘われて踊り始め、グループサウンズ時代のバイレのことは何も知らない。

大谷は健全なダンスを強調し、腰を振って踊っている女性をナイトクラブのダンスだと非難する。正しいダンスはつま先でバランスを取り腰を固定する。唯一の例外

はイギリス流社交ダンスの制度にないブラジル北東部の
フォーク、バイオンがかかる時で、踊り手はブラジル人
のように腰を振って踊るが、高齢者はフロアを去って一
休みする。ブラジル人のバイレでは疲れていたり、氣に
入らない男だったら断ることができるが、日系の場合に
は男性の誘いを女性が断るのをみたことがない（タンゴ
はむずかしくて踊れないというような場合をのぞくと）。
ほぼ全員が顔見知りというせいもあるが、礼儀作法が行
き届いているとみるべきだ。ブラジル人のダンスと違っ
て、曲の最後まで踊り、最後には必ず決まった型の礼を
する。剣道や柔道に近い。またリズムに乗ることより正
しいステップを踏むことを第一に考え、ブラジル人のよ
うに気分で曲に合わせるというのを好まない。歌とカラ
オケとダンスが全部ばらばらということもある。

社交ダンスはからだの動きからいえば組体操の一種に
なることで、日系人の社交に適應した。ラテンアメリカ
のダンス、たとえばタンゴやルンバはイギリスやアメリ
カの白人文化に適應して「社交ダンス」という別の世界
を築き、それが日系人（や日本人）にもたらされて、ま
た別の世界を築いている。ブラジル人の踊るサンバと日
系人の社交ダンスのサンバとは単に身のこなしだけでな
く意味が違う。ブラジル人がカラオケで歌い踊るのは
ちがう概念、ちがう様式の歌と身振りの連関を日系人は
実践している。

ロマンチコ

高校生から三〇代にかけての日系人に好まれるのがニューミュージック、ニュー演歌で、ブラジルでは一般に「ロマンチコ」と呼ばれている。この世代から下はほとんど日本語が理解できず、親の話すことは大体わかるが、ポルトガル語で返事する。ロマンチコの典型は谷村新司、堀内孝雄、五輪真弓、小坂明子などの曲だが、都はるみの「千年の古都」、ひばりの「川の流れのように」、小林旭の「天狼」のような演歌歌手の明るいめの曲、カンツォーネの「ノ・ノ・レター」「アドロ」、アメリカの「マイウェイ」「ある愛の詩」も含まれる（外国曲は日本語版でヒットした曲に限り大会に登場する。ブラジル人のカラオケでよく歌われるビートルズやプレスリーはけっして歌われない）。音楽的には西洋音階を使い、音の動きもリチャード・クレイダーマンやフランク・プーセルのムード・ミュージック、ボレロ、カンツォーネの影響をかなり受けていて、文字通りロマンチックな旋律と歌詞をもつミディアム・テンポの曲だ。西洋的にのどを開いて、いわゆる「歌いあげる」唱法が多く用いられる。

日本でのファンと同じように、ド演歌は喉をおさえつけて歌うので性に合わないし、ロック系はせわしいだけ、という層がロマンチコに集まる。男性は五木ひろし風のフォーマルな、あるいはキラキラしたスーツ、女性

は白・黒・赤・青の鮮やかな色のウェディング・ドレスを着るのが普通。非日系人が入りやすいのはこのジャンルで、ブラジル人のカラオケ全盛のころ「マイウェイ」を歌い始めたあるブラジル人は、日系人とききあつて五木ひろしと細川たかしに開眼、「契り」や「北酒場」を歌いジャパン・ポップ・シヨールにもたびたび出演し、大会での優勝歴も多い。彼のほかに「しくらめんの香り」「みちのく一人旅」「ファー・アウェイ」などを歌うブラジル人が二、三人いる。さだまさしの「防人の唄」を得意とするコンクール荒らし三世は、ブラジルやアメリカのポピュラー音楽で育ったが、日系のテレビやカラオケでロマンチコを聴いて自分で歌う気になった。「防人の唄」は後から歌詞を祖母にたずねて理解し、国を守る兵士の悲哀に心を打たれた。

ニューミュージックの中でも演歌に近いアリス、オフコース、長渕剛などに人気があり、ユーミン、アルフィー、陽水あたりはあまり人気がない。これは七〇年代に吉田拓郎、かぐや姫などのフォークがはやらなかったというのと関係するが、日系人の日本音楽情報がテレビに頼るしかなく、ラジオ、活字、ライブを主要な媒体とするミュージシャンのことはブラジルに伝わりにくいからだろう。テレビをとってみても、日本ではCMに使われるとヒットが保証されたようなものだが、ブラジルではビデオでそれを見ても何の曲かわからないし、CM

独特の反復刷り込み効果が期待できないので、何も影響しない。音楽好きの若者は歌謡番組のビデオはよく借りてくるが、日本語のわかる世代の見るチャンバラやドラマのCMにまで注意を払わない。山口百恵が日本ほどは崇拜の対象でないのも、彼女の主演したテレビ・ドラマや映画がブラジルでほとんど流れなかったことと関係するだろう。

日本では一一月になると、街中で一二月発売のユーミンの新アルバムの宣伝が展開され、いやがおうでも目にはいる。しかしブラジルの歳時記には彼女の名前は載っていない。カラオケで歌われないばかりか、名前を知っている人すらほとんどいない。出稼ぎの若者が日本の最新ポップスを持ち帰って、好みの差がなくなってきたというが、相変わらずユーミンは無名歌手だ。最初は彼女の歌詞が日本で生活しないとわからないような幻想をふりまいているからかと思ったが、言葉のわからない二世三世には関係のないことだ。サウンドにも欠点はない。ブラジルがたとえ都市部でも日本語メディアの過疎地帯であることが、彼女を含め何人かのスーパースターの不人気に影響しているのだ。確かに情報の時差は小さくなっている。だが日本語が母語でない、国民語でないという決定的な違いは、解消しようがない。日本語の情報は雪だるまのように転がっていかない、いいかえると流通しながら付加価値をつけてふくらんでいかないのだ。

日本ではある世代の記憶をまとめる時代の徴として機能するような歌手や曲がある。たとえば日本ではピンクレディーと彼女らが毎日のようにテレビ、CM、雑誌にぎわせた一時期の出来事は切り離すことができない。ファンだった人はもちろんのこと、そうでなかった人も彼女らの引き起こした騒ぎを思い出すことができるだろう。しかし日系社会では流行歌は集団的記憶とほとんど結びつかない。歌手の人気の盛衰はあるが、日本ほどはつきりと感じることはできない。人気をあおるメディアがないからだ。日系人の趣味が概して保守的なのは、ただ新曲を流すラジオやテレビがないからだけでなく、新曲のどこがよいのかを伝える情報網がないからだ。日本では新曲がでるたびにプロモーションがかけられ、消費者を教育する。新しい曲を早く知っているとすることは、仲間の間でステータスになるが、ブラジルにはそういう刺激がなく、「新奇さ」を求める切迫感が共有されない。そのような緊張感はブラジルやアメリカの音楽を追いかける層にしかないだろう。日本の音楽はうつりゆく時代の徴ではなく変わらない民族の徴としてはたらくのだ。

ポップ

ABRACの大会では一九八七年の第二回大会からポップ部門をもっている。第一回大会で演劇的な要素

を強調した若者が演歌と同じ基準で審査されるのを嫌ったからだ。年齢不問だがたいていは予備校生から二〇代前半で、歌手は色とりどりの照明の下でスモークをたいて歌う。人気があるのは中森明菜、高橋真梨子、チエツカーズなどで、数名のダンサーをしたがえ、自らも間奏では一緒に踊って、決めのアクションもある。ほかと違って一曲ごとに暗転して各自の位置をきめなくてはならないし、一般的に曲が長めで、一人あたりの時間がかかる。応援団が一番騒ぎ、擬似ライブの雰囲気盛り上げる。衣装はロマンチコよりも奇抜で、カルナバルの仮装に近い。たいていは歌謡番組のビデオを参考に自分たちで作る。三ヶ月から半年にわたって練習し、一つのチームは入賞をはたすまで何年も同じ曲に挑戦する。就職や大学入学などでメンバーの入れ替えや解散が起きる。振り付けはブラジル人の体育教師などから成る別の審査団が採点し、九二年の大会ではブレイクダンスを踊った黒人の一団が優勝した。視覚的要素の重視という最近の大衆音楽の世界的な流れを如実に汲んでいる。

身のこなしの軽いダンサーは週末に県人会館や日系クラブで開かれ、ほぼ日系人だけが集まるディスコで踊っているのかその出身なのかもしれない。そこではかかる曲はすべて欧米のもので、一〇代後半の日系人が集まっているということ以外はブラジルのどこにでもあるディスコと変わらない。日本語も全く聞こえてこない。一流

のディスコの中にはゲイだけが集まる日、黒と赤の衣装の人だけが集まる日、というような制限をもつけて、特殊な雰囲気を作りだすところがあるが、日系ディスコの場合には「ほかを門前払いするわけではないが」ある人種的な特徴をもった者だけが集まって、他にはない雰囲気を作りだす。日本舞踊とは対極的だが、これもまた民族的（人種的）文化の表現と見なすべきだ。言葉や習慣や宗教を失っても、顔だけは残る。若者は民族の最後の拠り所を日系ディスコに求めて集まるのだ。

ディスコがアメリカ・非日系ブラジル・日系ブラジルという回路で伝わってきたのに対して、ポップはアメリカ・日本・日系ブラジルという回路で伝わり、日本化されたアメリカニズムが表現される。ビデオの影響を彼らほど受けた歌手はない。ただしここでも歌謡番組がソーダし、デュエットやバンド路線（歌手がギターを抱えて歌うもの）は外されるので、レパートリーは日本でのヒットとはずれる。日本でも聴く曲と歌う曲とは必ずしも一致しないが、ブラジルでもカラオケ大会での人気そのまま若者の嗜好を表しているとは限らない。しかしサンパウロの二軒の日系レンタルCD屋の話をまとめると（日本の輸入CDは高くて若者が簡単に買える値段ではない）、安全地帯やチャゲ&飛鳥などのスーパー・グループをのぞくと、大会で歌えるソロ歌手に人気が集まっているようだ。

ポップ部門はカラオケでなければ不可能だ。楽団はグループサウンズの曲をこなせなかったばかりでなく、七〇年代のポップ歌謡も演奏できず、歌手のレパートリーにも影響した。そのころになると流行歌の伴奏はスタジオでなければ作りだせないほど複雑になったからだ。カラオケは楽団の代用ではない。プロもまたテープなしでは歌えないし、歌のパートも踊りながら口パクしているだけというのが普通だ。大会の歌手は踊りながら歌い、マイクを床に置いたりつかんだりしなくてはならないので、ハンディを負っている。何年かポップを歌った後でロマンチコに転向する歌手もいる日本のアイドル歌手の成熟過程と似ている。

一九九一年には二人の女性が「ランバーダ」を歌った（踊った）。ブラジルではそれ以前から流行していたし、日系人も上手に踊っていたが、石井明美の日本語版が出たためにようやくカラオケ大会で歌えるようになったのだ。日本語のほとんどわからない日系人がブラジルの曲をポルトガル語ではなくわざわざ日本語で歌うという図は奇妙なものだ。この曲はこの年しか出なかった。

ポップは日系のカラオケ大会の中では最も先端をゆくものだが、新曲が出そうというわけではない。すでに説明したように、日系社会の流行の速度はかなりゆるやかだ。大会ではとりわけ「前例」が重要視され、新曲は出にくい。ポップ歌手は審査員の大半が演歌には強いが

ポップには不案内なことを知っていて、新曲で彼らの耳を試すのをおそれている。

チビッコ

一三歳以下の歌い手は童謡・唱歌を歌う子ども部門（infantil）と大人の流行歌を歌うチビッコ（tibico）部門とに分かれ、それぞれ年齢別に四カテゴリーをもつ。小学生以下だけで毎年八人の優勝者がでる。「チビッコ」はABRAC大会では一九八八年に始まり、コロニア語では「大人の歌を歌う子ども」という意味をもつ。二部門をかけもちで歌う子はいない。識者の中にはチビッコを日本のPTAと同じように、教育上好ましくないという意見をもつ者が多い。あどけない子どもが愛だと酒だの歌うのはいかん、というわけだ。戦前にも余興で大人のまねをする子どもはいただろうが、学芸会や演芸会の正規のプログラムでは見ない。のど自慢時代に入ってから、チビッコ歌手が喝采を受けるという記事が時折あるが、組織立った動きはなかった。七〇年代に日系のテレビが企画したチビッコ歌合戦あたりから、今日の土壤が生まれたのかもしれない。九一年にはチビッコだけの全伯大会が別の団体によって開かれ、すでに優勝歴のある歌手一二名は「スペシャル」というカテゴリーを別に組まれ、大会のファイナーレに登場した。チビッコにも大人のような階段が用意されている

のだ。最近は子どもが司会をやることが始まり、「しっかりした日本語」でチビッコ歌手を舞台に呼び出すと大人の拍手は一段と高まる。

チビッコの原型はいうまでもなく美空ひばりで、彼女のブラジルでの人気を考えればチビッコ全盛は当然の成り行きと思える。チビッコの人気曲のひとつ「悲しき口笛」の歌手はひばりと同じようにステッキにシルクハットをかぶって登場する。ほかに酒場の歌ではラメのスーツやロングドレス、ド演歌では着物、とそれぞれオリジナル歌手を模倣している。童謡部門の歌手がひらひらのレース、ビロードや絹、白や

ピンクのワンピース、サスペンダーの半ズボンにえんじの蝶ネクタイというように中産階級のお出かけ着で歌うのは対照的だ。「大人顔負け」と「子供らしさ」。どちらも

親のイメージが投射されている。大会参加者の数では童謡が優位に立っているが、人気ではチビッコがだんぜん追い越している。チビッコには大きくなっても続けていく道があるが、童謡・唱歌は先がない。こんな理由もあるかもしれない。

ブラジルには日本のような「子供らしさ」を尊重して



手前の二人が童謡歌手、後列の着物の少女がチビッコ歌手

成り立つ親子関係が存在しないので、子供がひねこびてしまうのを一世はずいぶん心配した。チビッコの親はかつて上流家庭が娘に日本舞踊を習わせたのと同じで、

「日本の情操教育」の一環として流行歌を歌わせている。親自身に舞踊や洋楽の素養はないし、これらはやはり上流の文化で縁遠く、ステータス・シンボルにもならないし、発表の場が少ない。それを子どもに習わせるというような「上昇志向」もない。それよりも流行歌は音楽的には童謡・唱歌よりも感情がこもっているし、自分も同じ歌の世界にいたので、良き日本を代表するものと考えられた。

ブラジルの普通の学校には音楽の授業がない。最近の日系の子どもはカラオケでしか歌ったことがない。日本人は童謡・唱歌をピアノやオルガンの伴奏や音楽室という特別な部屋の記憶と結びつけて、懐かしいと感じるが、日系人にそのような体験はない。両親が情操教育の必要を感じて最初にかけこむのは歌唱教室だが、つねに個人レッスンで、日本のように合唱しない（かつて一部の日本語学校には日本と同じような唱歌の授業があり、リコーダーが大量に輸入されたこともあった）。以前はピアノやオルガンの心得のある教師だけが童謡を教えたが、カラオケになってだれでも教えられるようになった。

両親は日本の歌ならば言葉の勉強にもなるし、日本人

の心もわかるようになるだろうと期待する。賞を取れば鼻が高いし、トロフィーは子供のはげみになる（洋楽や邦楽ではそういう場がない）。大体はこういう理由で通わせる。母親には「ステージ・ママ」のタイプが多く、両親がカラオケの名歌手であるという場合がずいぶんある。日本の歌が家庭の環境の一部ならば仕込むのはたやすい。もちろんプロ歌手を目指す者はなく、カラオケ大会が最大の目的だ。チビッコ歌手から始めて青年歌手に移行していく例もあり、チビッコで演歌を歌ったならば青年になっても演歌というタイプが多い。

曲は親と教師が声の質や本人の性格をみて決める。大会に連れられてくるうちに好きな歌ができてしまうこともあるが、親の好みがかなり影響する。演歌の子は演歌、ロマンチコの子はロマンチコという具合に。ある教師はめめめとした恋愛物よりも義理や意地というような日本人の心を堂々と歌ったド演歌（「北の漁場」「無法松の一生」など）を歌わせたいという。歌詞を説明しながら、日本人の美德を伝えたいからだ。あるいは「北海船」「みちのく挽歌」など冬の歌で日本の四季のすばらしさを伝えたいという教師もいる。必ずしもそういう「教訓的な」歌ばかりではなく、あどけない子どもが大人そっくりに歌うのがかわいいというだけで仕込むことが多く、レパートリーは大人の歌全体にひろがっている。フランク永井や青江美奈をこなす小学生の登場も近

い。

子ども自身にはただ大人がほめてくれるから、きれいな服を着れるから、という以外に歌う動機はない。もしブラジルの曲を歌ってほめられるなら、それを歌うだろう。そしてそのほうが子供の言語生活からすれば自然だ。ブラジルのテレビで子どもが大人の仕種で歌ってびつくりさせることがあるが、座興にすぎない。ブラジル文化には日本のようなはつきりとした「子ども服」や子ども言葉の領域はないので、大人の恰好をして大人の歌を歌っても、日常からそれほど逸脱しているわけではなく、大会を開いて審査するほどのエネルギーは注がない。

日系人は日本の伝統（稚児崇拜？）を引き継ぎ、けなげな子どもの芸にかわいらしさ以上の意味を見いだす。演技に対する考えかたが違う。日本の芸道がひとつの道を老いながらつきつめて、最後に枝葉をそぎおとして枯れた中に会得される心を重んじることはいうまでもない。「味のある」といういいかたは技術を超越した心に訴える力を指している。大人の「味がある」歌が技を越えた表現ならば、子どもの「うまい」歌は大人の汚れた心を超越している。無心な姿はかえって精神的なものを感ぜさせる。道はループ状になっていて無心の境地に達した翁は再び童にもどる。チビッコはそのような無心な姿の現れで、心を表現するわけではなく、純粹に模倣に

もとづく技術であるにもかかわらず、大人は歌の原点や良き日本の子どもを発見する。芸の心は型を踏襲する技術によって表現されるのだ。意味を理解しないでどう心を表現するのだろうと普通は考える。しかし日本の芸道は意味をこえた空虚（無）を目指す。精神という見えなもの、表せないものを強調すればするほど、まず型を整えるということに関心が向かう。このような矛盾は伝統という名によって神秘化される。チビッコは芸を披露する以前に存在として精神的な崇拜を受けている。チビッコ大会という枠組みそれ自体が日本文化の現れなのだ。

カラオケ道

サンパウロカラオケ連盟（UPK）設立にあたって、まとまりのないカラオケ活動を一本化するだけでなく、「カラオケ道」を確立しようという意図があった（八七年九月三〇日付『サンパウロ』）。正しい審査と正しい歌唱を打ち立て、カラオケを生け花や柔道と同じような立派な文化活動にしようというねらいがあった。同じ年の同紙には「カラオケ道」を勧める読者の声が掲載された。それによると審査員への不満を述べるのは賞品欲しさのあさましさのあらわれで、精神の未熟以外の何物でもない。カラオケ教室は日本古来の武道の精神修養にならって、歌手の心掛け五ヶ条のようなものを壁に掲げ、

授業の前に朗読するようにすれば心も立派な歌手も育ち、教習方法や歌い方の特徴できちんとした流派も生まれるかもしれない（――一月二七日付）。

これはずいぶん極端な話だが（それに歌手のほとんどが日本語を理解しないし読めないという事情がわかっていない）、「カラオケ道」はすでに確立していると私は考える。組織の点では書道や柔道と同じような階段ができている。歌手の練習熱心や習熟に対する執念はやはり芸道と近い。一、二曲を毎日のように練習する、いや精進するというのは、民謡歌手が一生「江差追分」を歌うのと似ている。カラオケ歌手の歌に対する考えかたも、たとえば「一度も満足のゆくような歌えたことがない」

「歌はあるところまでいくのは練習しただが、その先はとてもむずかしいので練習しなくてはならない」「コンクールでは審査員に歌いかけてしまいが、本来は自分の心にまず歌いかけなくてはならない」というように、極めてオーソドックスな民謡や演歌歌手の考えかたを踏襲している。もちろんスナックにいけばただの気晴らしという人がほとんどだが、カラオケ界の中心ではこのような芸道の哲学が生きている。これはブラジル人のカラオケと比較した場合に民族的な特徴となつてあらわれる。ピラミッド型の組織がしっかりしているのも、歌謡教室やカラオケ団体が盛んなのも、カラオケ・ダンサーが体操のようなステップを踏むことも、高年齢者やチ

ビツコが喝采を受けるのも最終的には日本人の芸道を基
本にした歌唱観に行き着く。宴会の音楽が無視された
り、自発的な合唱がないのもその影響かもしれない。

芸道は娯楽を軽蔑し、個人の鍛練を第一に考え、他人
と連帯しようという発想に乏しいからだ。芸道はもちろん
勤勉正直の道徳と深く結び合う。スナックで歌うのは
遊びにすぎないが、決められた時間に決められた曲を先
生の前で歌うのは、義務の遂行であり、勤勉精神の現れ
である。カラオケ団体で歌うには当番をこなさなくては
ならない。こうした歌以外の義務が生まれ、それをやり
とげ先生の前で歌う。やはり勤勉精神がなくてはできな
いし、先生に対する敬意（従順）も育成される。

芸道は娯楽や自由を精神性の名のもとに仕事や義務に
する民族的な哲学で、日本人の日常生活のすみずみにま
で行き渡っている。たとえば日本人会の寄り合いという
義務がおしゃべりという娯楽の側面を隠してしまう。こ
うして遊ばない、即ち勤勉な自己イメージを傷つけずに
ある程度の息抜きをする。義務によって行動をきめなけ
れば、自分から動きだすことができない。これはできる
かぎり義務から逃れたり勝手に放棄してしまうブラジル
人の考えかたとは相反する。カラオケの雰囲気の違いも
ここに起因する。日本人も日系人も全員素人なのだけ
ら、カラオケは遊びなのだが、遊びかたを決めているの
は仕事を支配している道徳・規律なのだ。憂さをまさに

その憂さがたまつたのと同じやりかたでしか晴らせない。この点でカラオケも一貫した生活スタイルの中にきちんと収まり、カラオケ界の構造や哲学が芸道や会社に似てくる。ブラジル人のカラオケはやはり型に対する嫌悪が見られ、カルナバル的に遊ぶのを優先する彼らの人生観に合致している。日本人・日系人とブラジル人はカラオケを共有できない。これはもちろんブラジル人のほうが陽気だというようなステレオタイプで片づけられることではない。楽しさの概念が違うということは、人生観から労働観から何から何まで違うということだ。娯楽から異文化接触の問題を論じることが今後必要となるだろう。

4 言語と歌唱

美的コミュニケーション

なぜカラオケは日系の老若男女をすべてまきこむことができたのだろう。またなぜカラオケしかできなかったのだろう。このことを考える時、言葉と歌というほうもなく大きな問題が持ち上がってくる。

高齢者が母語である日本語で歌うこと、これには何の不思議はない。興味深いのは日本語を理解しない層も一緒になつて歌っているということだ。日本語は話し言葉として衰退していくのと反対に、歌の言語として盛り返

している。日常言語としてではなく「美的言語」として活用されているのだ。美的言語の特徴は、記号論が明らかにしているように、その外に指示するものを持たず、自己完結していることにある。たとえば詩のことばは日常語のように実用的に何かを指したり命令したりすることではなく、韻や数学的構造のようなことば自体に意味があり、音自体として受け取られる。朗読に適しているのはそのためだ。人は詩の音を楽しむ。日本語を使う芸能がことごとく衰えているなかで、カラオケだけが人気を保っているのは、実用的な意味の伝達に頼らない美的なコミュニケーションがおこなわれているからだ。

非意味論的コミュニケーションという時、私はよく書道のことを考える。書道が海外の日本美術展などで出品されることがよくある。文字の読めない人々には前衛絵画と同じようなもので、隅にあるタイトルの札から文字の意味を理解する。彼らは札の記述を通してしか筆跡と意味とを結びつけることができないし、発音もできない。それでも筆の勢いとか白と黒の対比などを鑑賞することはできるし、美術評論家による立派な批評を読むこともできる。日本人の批評の翻訳は「オリジナルの」解釈を知らせるよき手引きになる。中には日本語を覚える気はあまりないが、筆で文字をかくことを学びたいという者も現れるだろう。しかしいくら名人の作品を鑑賞しても、ある文字が意味を持っているということを直接感

じることとはできない。逆に意味のわかる者は（ある種の分裂症状をのぞくと）ある文字を純粹なフォルムとしてみることができない。どうしてもある音や意味に結びついてしまう。意味のわかる者とわからない者が、墨のかすれ具合やシンボリズムについて同じように議論したり評価を下したりすることはあっても、全くことなる知覚をベースにしていることを忘れてはならない。書道という高尚な例ではなく、巷にあふれる漢字やアラビア文字のＴシャツの柄でも事態は変わらない。

音楽は言葉で伝えられないこと（たとえば心）を伝えるということを経験者から演歌の歌手まで何度も繰り返していつてきた。国際経験のある歌手は決して言葉がわからなければ私の歌はわからないとはいわない。しかし言葉の意味のわかる人とそうでない人とは歌の印象（感銘）の質が異なること、これもまた決定的な事実だ。同じコンサートで隣合っている、せいぜい身振りや表情で共感を示しあうだけで、それ以上、確かめあう方法はない。それであり不満を感じなくてすむのが歌の特徴だ。クラシックのコンサートやオペラでは歌手が観客に語りかけるということはないが、ポピュラー音楽では一般に当意即妙のおしゃべりや冗談がショーの一部になっている。国際規格のパッケージ・ツアーになればなるほど、そういう即興性は排除される。歌以外の外国語はそれを理解できる者とできない者の間に壁を生み、後者の

観客をとまどわせ、疎外感を与える。歌だけを聞かせて二時間ほどを持たせることができるアーチストだけが「国際的」になりうる。

ポピュラー音楽は言葉の意味ではなくサウンドが大事だとよくいうが、サウンドを外国語として知覚するのか、母語として知覚するのかでは全くちがう。ラップが黒人スラングだから理解できない人と英語だから理解できない人とは、歌の印象は全くことなる。そしてその違いを互いに納得しあうように説明する方法はない（たいていはその必要も機会もない）。日系人の場合もやはり同じことだ。子どもたちは演歌を外国語として歌い、大人は母語として聴く。両者の間には見かけ以上に大きな溝がある。

外国語としてのニホンゴ

カラオケは日本語学習に役立つ、したがって教育的だと指導者はよく発言する。チビッコが日本以上に重要視されるのも、言語教育の一環という口実があるからだろう。のど自慢からカラオケにいたるまで、これだけしっかりと歌唱の場の組織が維持されてきたのは、日本語に対する一世の執着のおかげだといってよい。しかしカラオケが日本語に対する関心を呼び覚ますことはあっても、これで文法や発音が学べるわけではない。日本の教室で「イエスタデイ」や「サントラルチア」を原語で（片

仮名で）歌つても、語学の学習にはならないのと同じことだ。またドイツ人のようにシュールベルトが歌えたり、黒人なまりでブルースを歌えても、会話の能力とは無関係であるのと同じことだ。歌の神秘のひとつは話せたり理解できなくても歌えたり鑑賞できたりすることにある。子どもが日本語で歌っているかぎり、一世は「ことばの勉強」という口実をつけることができる。これは気休めにすぎず、次の和歌で嘆かれているような親子のデイスコミュニケーションは解消されない。

日本語の解らぬ吾が子に淋しくて

愚痴るがごとく邦語を使う

（『コロニア万葉集』）

日本語の解らぬ孫と対座して

老妻は顔に汗流し居り

（八五年六月二二日付『サンパウロ』）

日本人の顔持つなれば日本語の

解らぬ孫の頭のみ撫ず

（同右）

最後の歌には、孫が「日本人の顔」を持っていなかったならば、頭を撫でるのも億劫だった、という意味が暗にこめられている。

日本語教育には、言葉によって精神教育を行おうとする一派と、外国語という技術・道具として教えようという一派がずっと対立を続けている。勝ち組の流れをくむ前者は血のつながりをたてに取り、日本人の子は生来、日本語を覚える能力がすぐれていると信じている。チビッコがド演歌をよく歌うのは、歌によって精神も伝えられると親が信じているからだろう。その期待に反して、子どもは歌詞を覚えても言葉は覚ええないし、精神も引き継がない。ただそれを見守る大人の間にそのような錯覚が生まれるだけだ。そのような精神主義は時とともに消えてゆき、ただ花まつりのお稚児さんのように、キモノをきて演歌を歌う子どもが可愛いから、という親が増えていくだろう。

子どもたちは父母、祖父母の家庭語として日本語を聞いてきた。学校で学ぶ英語と違って、実際に使用される場を体験してきた。外国語の歌をきくこと自体は世界中で起きている。しかし日系人にとっての日本語は「失われた」言語なのだ。日本人にとっての英語やドイツ人にとっての日本語とは違う。「失われた」といささかロマンチックにいうのは、それが一、二世代前までは身内の間で通用していたが、自分たちは使うことができない言語だからだ。言語の喪失は移民に特徴的で、非ポルトガル語圏からきた（連れてこられた）ブラジル人は全て言語喪失者ということもできる。ポルトガル語の学習はよ

きブラジル人になるための必須条件だった。

それでは若い日系人は日本語が「懐かしい」から、意味もわからずに歌うのか、というとそうは言い切れない。日本語の「喪失感」は彼らにはない。ただ親子で違う言語を話して大まかにコミュニケーションしてきた、そういう現実を生きてきたというだけのことだ。日本語を話せたら、もっと家族のことがわかったのに、というような悔悟もない。日本語が「足りない」と感じる者も少ない。彼らは積極的に日本語に接したことはないが、家族生活のなかで使われているのを聞いたことはある。生身の人間の言葉に接するのは、映画や録音で接するよりもはるかに強く、個人的な経験に残る。発話の文脈の中にいるからだ（ビデオやカセットで語学が上達しない理由）。英語は日系人にとって映画やロックや学校の言葉にすぎない。日本語に親近感をもつようになるのは不思議ではない（必然的な結果ではないが）。日本の歌についてと同じように遠巻きに接して、旋律やサウンドを認識する能力が少しはついている。このような長年の緩慢な、そして反復的な経験の蓄積から、「懐かしさ」より弱い「親しみ」「情緒的なひっかかり」が生まれてきた。親が子供にインフォーマルであれ日本語を教えた、歌いかけたりすれば、この親しみは深くなる。経験の蓄積から情緒形成までの過程については、経験の「慣

れ」が決まった反応（即ち情緒）をもたらすということが考えられる。

現在、審査員の大半は日本語を話せる人々だが、そうでない人々が増えてくることは明らかだ。正しい発音がしだいに要求されなくなり、判定はたとえば「悲しみ」の型をきちんと歌えているか、というような技術に偏っていく。演歌のコブシはそれ自体が日本人の心なのではなく、ひとつの技にすぎない。まだあまり使用されていない子どもの喉が簡単にそれを習得できるのは、それほど驚くべきことではない。聴き手も「日本語らしさ」しか聴かなくなる。審査員がセリフ入りの曲に点が甘いという声を歌手からよくきく。セリフは村芝居の名残で、ド演歌によくはいり、三分間のパフォーマンスに山場を作るのに適している。聴衆もセリフの後には拍手をいれる。セリフは歌唱能力ではなく日本語能力が一番試されるポイントで、二・三世ならば日本語に自信のある人しかセリフ入りの曲を選ばない。チビツコの場合には、舌たらずでポルトガル語訛りを残したままタンカを切り、見得のポーズを切るのが可愛いとされる。

母語の歌と外国語の歌の大きな違いは一緒に歌えるかどうかにある。言語を頭の中だけでなく身体的に分節できるかどうかにある。母語ならば歌の進行と同時に歌手と同じように舌や口唇付近の筋肉を動かすことができ

る。技術とは別に母語の歌に対する親しみは、このような潜在的な体験から生まれてくる。外国語の歌詞にどのような感情移入できるだろう。これは「悲しい」を意味しているから悲しそうに解釈する、元の歌手の通りに歌う、そういうプロセスしか考えられない。ある俳優が母語なら三〇通りで「おはよう」といえても、外国語なら二、三通りがせいぜいだろう。歌手も元の型の踏襲が精一杯やれることだ。意味の把握は大切だが、歌唱にはその他の要素がたくさんある。いや、ありすぎるためにさまざまなレベルの関わり合いが可能なのだ。

どんなにすぐれた実験的な歌手でも（矢野顕子や力エターノ・ヴェローソでも）外国語で新しい声の表現領域を広げていくことはめったにない。意味の伝達を拒否した現代音楽ならばともかく、普通は正しく発音するので精一杯だからだ。歌う側も聴く側も母語ならば、伝える事柄は技術にとどまらず、細かな感情や工夫にまで及ぶ。どちらかが、あるいは両方が外国語として受け止める場合には、コミュニケーションは大雑把なレベルにとどまる。日系人による日本語の歌はますます外国語のコミュニケーションの技術の領域に係わっていくだろう。

カラオケはレストランであれ大会であれ、司会はまずポルトガル語だけを使うようになり、審査員からも歌手からも日本語の知識は脱落していくだろう。歌うた

めに言葉をあえて学ぶ者はいない。「日本語らしさ」が日本語に情緒的なひっかかりのある者どうしの間でやりとりされ審査される。

カラオケ文化の将来

最後に日系ブラジルの歌の文化の将来について私の展望を述べておく。日本人向けのカラオケは従来通り数少ないが金払いのいい客を相手に栄えていくだろうが、ブラジル人向けのは今になって先進国で流行しているからといって、再びブームが訪れるとは思えない。産業化して割りのあう国ではないし、中産階級は過去の流行としか見なししていないからだ。日系社会ではダンス、ポップ、チビッコが版図を広げていく半面、いつまでも演歌や美空ひばり人気が続くとは思えない。流行の動きがいくら緩慢だといっても、変わらないわけではないからだ。チビッコとポップが結びつく可能性はある。学芸会やバレエから発展して、子ども数人がチームを組んで歌って踊るのはありうる。大会のレパートリーをきめる重要な要素、審査員の趣味も今のような演歌一点張りから脱皮し、もつと融通のきいた態度を取るようになるだろう。そうなると演歌は「古きよき日本」を思い出すよすがとしてしだいに高齢者とチビッコの独占するジャンルになっていくだろう。

私は四・五世がブラジルの歌を大会で競うようになる

とは思わない。カラオケ大会のモデルが日本にあるからだ。ブラジルの歌に慣れたりレストランや浜辺で皆で歌う層は厚くなっていくだろうが、それは日系社会の新しい伝統、歌唱に関する強い競争原理とは適合しない。これこそ歌の伝統の中心にあるといつてよい。この原理を適用する組織を作りだせなかったジャンル、つまり民謡や合唱や歌曲はしっかりした場を占めることができなかった。日系人口の増えるほどには日本語歌唱の人口は増えていないし、この傾向は変わらないだろう。それでもブラジル音楽と日本音楽の間に越えがたい違いがあり、日系人の特徴的な顔 あまりに明らかなよそものの徴が残るかぎり、日本の歌が歌われなくなることはないだろう。顔と歌は民族性の最後の砦となる。そしてその歌い手は日系社会の最も日本的な部分を担うことになるだろう。つまり日系社会の外輪が混血や同化によってだんだんぼけてくるのに対抗して、本国の価値観に強く感化された部分を担うことになるだろう。歌われるものがド演歌なのかポップなのかは問題ではない。正しい発音かどうかも問題ではない。日本をモデルとする歌の場が問題なのだ。

カラオケというテクノロジーは、歌の場の伝承に限りない貢献をはたしてきた。今やカラオケを離れて日本の歌の文化を伝えることはできない。ブラジルではこの強力無比な装置によって日本の歌は救われた。だが同時に

その先に行くこと、ほかの道に行くことは阻まれた。民族の徴はカラオケの歌や大会組織によって表現されたが、それから外れて生きていく道は塞がれた。この意味で人を歌わせる機械は歌わせない機械ともなりうる。カラオケは日系人にとって、そしてたぶん日本人にとって両刃の剣なのだ。

あとがき

私にとってブラジルは長い間、予想のつかないサツカーと気楽な音楽にみちあふれた楽園でしかなかった。日系移民がそのイメージの中にはいつてきたのは、一九九〇年の正月、出稼ぎにきていた数家族と知り合う機会をえてからのことだ。彼らは私がかつて通った小学校の通学路のアパートにまとまって住んでいて、中学時代の友人がその管理人を任されていることから、訪れることになったのだ。それまでに南米からの出稼ぎについては新聞などで知っていたし、私の育った町にもずいぶんきているという話も伝わっていたが、遠い存在でしかなかった。日本に何万人いて平均いくら稼ぐというような記事を読んでも、統計的な概念をこえようがなかった。それが懐かしい風景、黄色い学帽と草野球の記憶のとどまる風景に突然、顔と言葉をもった生身の存在として現れてきたのだ。彼らを闖入者と思わなかったといったらうそになる。その時以来、ブラジル移民を身近に感じるようになった。

ブラジルにカラオケがあることをその時に知った。日系人が歌うということとその時初めて考えた。それまで彼らは声を発しない活字や数字として存在するだけだった。奇妙なことだ。なぜなら私はそのころ、ニューヨークのプエルトリコ移民やパリのアフリカ移民の音楽に夢

中になっていたのに、南米の日系人もまた歌うということとをすっかり忘れていたからだ。八〇年代になって世界の少数民族の音楽が簡単に聴けるようになって、私の音楽地図はずいぶん変わった。英米の音楽産業が世界を均質化しているという批判がいかにてたらめかをはっきり知った。大西洋の孤島のギターからエスキモーのロックまで、その地図にはぎっしりとレコード会社のマークの旗が立てられた。それは「もう知っている」というしるしだ。しかし日系人はそのなかにいなかった。その理由は明らかだ。録音のない集団はその地図には現れてこないからだ。私は日本の抜けた世界地図を作って悦にいつていたわけだ。

ブラジルへいく前、私は「サンバ演歌」のような「掘り出しもの」があるかもしれないという期待をもっていたが、ブラジル通の友人にあっさり水をさされた。日系人は日本の人と同じことしかやってないから、調べる価値はありませんよ。確かに新種を発見することはできなかったが、私の関心は逆に同じ歌をちがう環境で歌い続けるのはなぜか、という方向へ向かった。これは日本の音楽シーンとも無関係な質問ではない。なぜ日本のサルサやブルースのバンドはオリジナルと寸分たがわぬ

本物以上に本物な「ハイパーリアル」演奏をするのか。地球の反対側の「日本人以上に日本的な」演歌三世と「日本人離れした」リズム感で歌い踊るオルケスタ・

デ・ラ・ルス。どちらも規律と型の習練に価値と喜びを見いだす点で共通している。芸道思想は古典芸能の特許ではない。

日本人になろうとするブラジル生まれの演歌歌手マルシアとブラジル人になろうとする日本生まれブラジル育ちのボサノバ歌手小野リサを比べてもよい。どちらも演歌やボサノバの正統を究めようとし、自分の生い立ちに由来する混ぜ物をしりぞける。演歌がブラジルがかったり、ボサノバが日本臭かったりすれば、彼女らの賭は負けなのだ。二人に共演の枠組みがないこと、これもまたジャンルや流派の制約のきびしい日本の音楽文化をよくあらわしている。ボサノバはブラジルの音楽だが、それをブラジル人の通りにやらないと気がすまないのは日本の価値観だ。手本はあくまで「よそ」本場」にあり、それと区別がつかなくなるまで努力を重ねる。日本人のいわゆる「本物志向」は文化的上昇志向に裏打ちされている。明治以来の「追いつけ追いこせ」気質とは、このようなカメレオンの倫理、「本国」からみた正統性を獲得する努力のことで、単に経済や技術だけでなく、外国音楽の受容をも強く条件づけている。日本人はそれを「器用」といつて礼賛したり、「小器用」といつて批判したりする。どちらでもよいが、日本の近代文化を模倣だと悪くいう西洋の人々は、この正統性、純粹性に対する希求を理解していない。しかし彼らに創造の過程で自分の

出自を隠すことがどんなに高く評価されるのかを納得させることはむずかしい。これは生きること、作ることの根本的な価値に関わることだからだ。

日本の価値観からすると、何でも自分流に作り直してしまうブラジル文化は理解できない。仮にどれだけアメリカのスタイルを消化したのか、という観点でサックス奏者の質を比べるならば、ブラジルのジャズは日本よりも遅れている。渡辺貞夫のようにいろいろなスタイルを使いわけするような奏者はいない。中にはいるのかもしれないが、録音したり一流クラブにでたりするようなことはない。彼らは「ブラジル音楽」しか吹けない。ちょうど日本の社交ダンサーがいくつもステップを知っているのに対して、たいていのブラジルのダンサーはただひとつの「自分の」ステップしか知らないのと同じように。もちろんブラジルの一流音楽家は猛烈に練習する。しかし「追いつく」目標がないから、エネルギーは内側に蓄えられ、もっと自然に外にでてくる。

ボサノバについていえば、小林旭の商業的な失敗作「アキラでボッサ・ノバ」を小野リサのあとに聴いてみるとおもしろい。「日本」を意識せずに日本化していて、日本人（六〇年代の）でなければ思いつかないような奇想に満ちている。ブラジル人はもちろんのこと、今の日本人もとうていボサノバと認定できないだろう。ああ、リオのしゃれたサウンドがなぜこんな奇妙なオリ

エンタリズムに混じってしまったのか、と「イパネマの娘」の作曲家は嘆くことだろう。しかしそれは小林旭の不名誉でもなければ、日本音楽の恥でもない。制作者には当時アメリカで流行った、ブラジル風リズムの名前をラテンっぽい曲につけてみただけで、本場に対抗させようというような野心はなかった。「アキラでサンバ」でもよかったのだ。歌謡曲はある時期まで、土着化の強烈なエネルギーをもち、どんな素材でも気楽に混ぜて笑っていられる包容力とユーモアのあるジャンルだったのだ。小野リサの音楽はブラジルに「追いついた」とこず終わってしまう。しかし小林旭の意図なきユーモアははるかに日本の大衆音楽の根元に近く、またそのぶん先を見つめていた。ただ本物志向のベクトルからあまりに外れていたため、際物扱いされてしまっただけだ。「追いつけ」気質が日本の近代の特徴であるならば、この曲は

好事家向けの珍品というよりは

近代を突き抜け、べつの「反近代的な」大衆音楽の方向を暗示していた。

日系人もまた日本人のやる通りの音楽文化のなかを生きてきた。日本人に「追いつく」ことを強く意識してさまざまな制度を取り入れ、その反動としてブラジル性になるべく排除しようとしてきた。どんなに離れようと「日本文化」の枠は崩されなかった。しかし子どもたち

は別の考えで日本音楽に接している。日系研究は自然や政治体制や文化的背景のちがうところで、日本人が何を保ち何を失うかということを見せてくれる。それによって日本「国民」が「民族」になるとするのは、そして「民族」ですらなくなるというのはどういふことなのかを明確にしてくれる。

最初に述べたように私と移民とのつながりは浅い。そのため多くのことを推測に頼らざるをえなかった。しかし高齢の研究協力者が調査中に亡くなったり、起き上がれなくなったりするのに出つくわすと、理論をおさらいするよりも前に、彼らの協力を形に残して、借りを返したいという気持ちになる。この本は歌の文化の大筋をつかむことに力を注ぎ、生活史のなかの歌にはつつこんで述べることができなかった。もっと個人史に密着したアプローチが次に必要となるだろう。私は無知でむこうみずな旅行者の道案内をし、一緒に歩いてくれた人々への感謝の気持ちをもってこの本を書いた。

以下の方々に感謝する。Obrigado!

池田信雄 池森力 稲田洋一 植田憲司 右近雅夫 パウロ大谷 大谷文政 大谷康夫
岡本保一 小野寺七郎 柏葉月子 菊地啓 北川彰久 草野末吉 小泉照男 小美濃
昇 島田正市 田村敏子 角田修司 寺坂実 生田目善助 鳴戸正勝 西川誠一 羽田
宗義 広田三郎 藤本洋志 松根あや 丸山昌彦 パウロ森 山川健一 矢壁一 山中
三郎 弓場農場 吉田昇 吉田正子 カーザ小野 サンパウロ人文科学研究所 ブラジ
ル日本移民史料館

Gombo, Edgar Ishida, Ricardo Kawauti, Emi Kuroki, Hisae Sugishita, Paulo Sano
(Sao Paulo); Eikiti Hirooka, Adusa e Mariko Nagao, Masairo Nishi, Luiz Nishimori,
Sergio Onishi, Carlos Oseki, Rikiti Origasa, Kimiko Sakakibara, Koiti Sasaya,
Mitiko Takemura, Shudo Yasunaga (Paran・)

Alberto Ikeda, Janio Kobori, Elisa, Hatumi, Shigeru, Terumi, Mario e Flavia, e
Camen

写真提供 生田目善助 草野末雄 藤本洋志 栗田朝子

主な参考文献

遠藤要 『子孫に残すわが家のルーツ』 自費出版、サンパウロ、一九八五年

香山六郎 『香山六郎回想録』 ブラジル第一回移民の

記録』「香山六郎回想録」刊行委員会編、サン

パウロ 人文科学研究所、サンパウロ、一九七六年

半田知雄 『移民の生活の歴史』 ブラジル日系人が歩ん

だ道』サンパウロ人文科学研究所、サンパウロ、

一九七〇年

細川周平 「戦前ブラジルの日系レコード産業」『日本の

音の文化』小島美子退官記念論文集』

前山隆 『非相続者の精神史』或る日系ブラジル人の

遍歴』御茶の水書房、東京、一九八一年

『移民の日本回帰運動』日本放送出版協会、東京、

一九八二年

「ブラジルの日系人におけるアイデンティティー
の変遷」、『ラテンアメリカ究』、四号、一九八二
年、一八一〜二一七ページ

「ブラジル日系人におけるエスニシティーとアイ
デンティティー」 認識的・政治的現象として」

『民族学研究』四八／四号、一九八四年、四四四
〜四五八ページ

コロンビア芸能史編さん委員会編 『コロンビア芸能史』コ

ロニア芸能史編さん委員会、サンパウロ、一九八六年

『ブラジル日本移民八十年史』移民八十年史編纂委員会、サンパウロ、一九九一年

Dale A. Olsen, “Japanese Music in Brazil”, 1982/83

Dale A Olsen, “The Social Determinants of Japanese Music Life in Peru and

Brazil”, 1983

R.Anderson Sutton, “Okinawan Music Overseas”, , 1983

ブラジル日系移民音楽文化年表

1908（明41）笠戸丸、サントス港到着

1915（大4）『週刊南米』創刊

1916（大5）『日伯新聞』創刊

1917（大6）『伯西刺爾時報』創刊

1921（大10）『聖州新報』創刊、三浦環訪伯

このころバイオリン、マンドリン教室始まる

1924（大13）喜波貞子訪伯（リオ公演のみ）

レコード輸入始まる

1925（大14）サンパウロ・ミカド倶楽部の歌

1926（大15）プロミッソン青年団の楽団演奏

1928（昭3）このころ南米吞州巡業開始

童夢クラブ活動開始

1930（昭5）明星劇団活動開始

ゴヤンベーにマンドリンクラブ（亀井哲夫）

1931（昭6）聖市音楽同好会（邦楽）結成

プロミッソンの南十字楽団演奏会

1933（昭8）「邦人渡伯二十五周年記念歌」

このころバストス青年団ブラスバンド結成

1934（昭9）日本製蓄音機輸入開始

音頭ブーム、二葉会（長唄）結成

サンパウロ市の料亭に畳登場

サンパウロ学生聯盟結成

年間移民二万人に達する（戦前最大）

1935（昭10）ガット運動の歌公募、翌年録音

1936（昭11）米国二世長谷川敏子訪伯（蝶々夫人を歌

う）

コロムビアのブラジル・プレス開始

1937（昭12）藤原義江訪伯

日伯産業組合の歌公募

1939（昭14）藤原義江再訪伯（井上園子と）

エオリアン・クラブ結成

童夢クラブ、サンパウロ公演

1940（昭15）長谷川敏子再訪伯

1941（昭16）クリスタル楽団結成

戦前移民終了、外国語禁止令、日本人の

集会禁止令

1946（昭21）コンチネンタル録音開始

1947（昭22）第一回戦災同胞救援会（サンパウロ）

地方都市で日本語ラジオ開始

1948（昭23）

このころアイチク・レーベル開始

沖縄移民、民謡を録音

1949（昭24）クリスタル楽団第一回発表会

サンパウロ交響楽団、サンパウロ音楽連
盟結成 第一回音楽コンクール

伊藤正子、ラジオガゼッタ ショパン・

コンクール二位

パウロ森、福島めぐみクラシック音楽
家の活躍目立つ

モジで明星バンド第一回発表会

1950（昭25）脇山一郎事故死

奥パウリスタ音楽連盟結成、楽団ブーム

岡西睦子「チコチコの本」録音

1951（昭26）東海林太郎、勝太郎、古賀政男、市丸、
虎造訪伯

1952（昭27）第一回全伯のど自慢大会開催、のど自慢
ブーム

松平晃、ルイス・ゴンザーガと共演

生田恵子、バイオンをリオと日本で録音
（「東京バイオン」など）

カーザ・オノ、サクラ・レコード創立
このころ日本民謡研究会結成

日系ラジオ・ブーム開始

1953（昭28）第一回全伯歌合戦

岩根と奥原、コロニア・レコード創立
全伯琉球音楽舞踊保存会結成

シネ・ニテロイ開始、ガルボン・ブエノ
街の繁栄

戦後移民開始

1954（昭29）サンパウロ市創立四百周年記念歌

在伯野村流音楽協会結成

1956（昭31）寺部頼幸移住（59年まで）

このころから紅白歌合戦始まる

1957（昭32）『堀田野情作詩選曲集第一号』（東京・現
文社）

1958（昭33）移民五十周年記念歌

第一回全伯郷土のど自慢大会（民謡保存
会）

料亭、ナイトクラブ続々開店

このころ、ブラジル育ちと日本育ちの若
者抗争激化

サンパウロ音楽愛好家協会結成

ボサノヴァの誕生（ジョアン・ジルベル
ト）

1959（昭34）ギードニ善、阿部洋子カリフォルニア録
音

この年戦後移民最大（七千人）

1960（昭35）第一回ロロニア紅白歌合戦（奥原）
ブラジリア遷都

1962（昭37）花中軒水月浪曲LP『上塚周平翁血涙物

語』

天中軒満月浪曲LP『平野運平物語』

1963（昭38）天中軒満月浪曲LP『田村幸重少年時代』

日本語学校連合会童謡募集「山羊の車」
「種まき」当選

日本で「ボッサ・ノバ」一時的流行（小林旭、梓みちよ）

1964（昭39）マルタ・メンドンサ「君恋し」録音
丸山昌彦、連邦音楽監督官に就任
外国語放送のしめつけ強化（日系ラジオ
衰退）

1966（昭41）ロベルト・カルロス爆発的人気、イエイエ
エイエ・ブーム
ローザ三宅初シングル「一人ぼっちで淋
しいのノバイ・バイ」

1967（昭42）第一回合唱祭
LP『島田正市作品集』（カリフォルニア）

日系のグループ・サウンズ、バイレで最
高潮

1968（昭43）LP『三宅ローザ 花のステージ』（ア
ストロフォン）

天中軒満月浪曲LP『笠戸丸』

エコー合唱団結成（駐在員子弟中心）

オス・インクリーヴェイス訪日（「こころの虹」「ラブユー東京」録音）

「ボサノヴァの女王」アストラッド・ジルベルト訪日

トロピカリズモ（カエターノ、ジル）

1970（昭45）美空ひばり訪伯、奥原康栄事故死

イマージェンス・ド・ジャポン放映開始
バーデン・パウエルら訪日

1971（昭46）アパ・トッタ結成

第一回あゆみの箱チャリティ・ショー
（伴淳三郎、森繁、鶴田ほか）

1973（昭48）ジャパン・ポップショー放映開始

1975（昭50）カラオケLP登場

紅白歌合戦大晦日同時放送開始

1977（昭52）カラオケどんぐり開店、ブームの始まり
中出良一『歌曲集』（音楽之友社）、日本

コロムビアからLP同時発売

ジョニー高田、日本フィリップスよりLP『針のない時計』

エリゼッチ・カルドーン訪日

1978（昭53）山川健一『混声合唱曲集 おかあさん』
（カワイ楽譜）

服部公一「移民七十周年祝典序曲」

1980（昭55）ネイティヴ・サン（峰厚介、本田竹広）
訪伯 パラナ、全伯歌合戦不参加

1981（昭56）ロイヤル・ジャパン歌謡大会はじまる

1982（昭57）カルロス・トシキ日本デビュー（「ルシ
ア」「哀愁のイパネマ」）この頃から各種カラオ
ケ大会漸増

1983（昭58）第一回パンアメリカン日系歌謡フェス
ティバル

1985（昭60）ブラジル人の間でこれから四、五年カラ
オケブーム

このころレーザー・カラオケの輸入開始

1986（昭61）第一回ABRAC歌謡大会

C・トシキとオメガ・トライブ「スー

パー・チャンス」日本でヒット

1987（昭62）日系女性を含むロックバンド、オコト結
成 カシオペア訪伯

ヴィラ・ロボス生誕百周年、日伯の音楽家交流
1988（昭63）移民八十周年記念LP『日本ブラジル八
十年』

『カラオケ・プレス』創刊（91年廃刊）

1989（平1）サンパウロ・カラオケ連盟結成 マルシ
ア日本デビュー（「ふりむけば横浜」）小野リサ
のデビュー

1991（平3）全伯チビツコ歌合戦開始

1993（平5）山下洋輔、林英哲、知名定男訪伯

ブラジルを訪れた主な歌手

1950年 東海林太郎、勝太郎、三味線豊吉

1951年 古賀政男、市丸、藤原千多歌

松平晃*、生田恵子*、浅草×香

1959年 宝とも子、久保幸江*

1960年 浜村美智子、大津美子、筑波久子

1961年 江利チエミ

1962年 ペギー葉山

1964年 仲宗根美樹

1965年 若原一郎

1966年 松島アキラ、松尾和子、森山加代子、ア

イ・ジョージ、江利チエミ、宮城

まり子、小林旭

1967年 東海林太郎、神戸一郎、西郷輝彦、中尾

ミエ、守屋浩、本間千代子

1968年 村田英雄、田端義夫、加山雄三、坂本九

1969年 香山美子、山田太郎、二宮ゆき子、三田

明、由美かおり

1970年 金井克子、美空ひばり、ロス・インディ

オス、ダーク・ダックス

1971年 鶴田浩二、春日八郎、渡辺はま子

1972年 森山良子、長谷きよし

1973年 千昌夫、松島みどり

1977年 ぴんから兄弟、ダーク・ダックス

1978年 橋幸夫、森進一、園まり、二葉百合子、

田端義夫、ディック・ミネ、並木路子

1979年 春日八郎、三橋美智也、畠山みどり

1980年 春日八郎

1981年 尾崎紀世彦、五木ひろし、ジュディ・オング

1982年 ロス・インディオス&シルヴィア、小柳ルミ子、金田たつ江、アイ・ジョージ、

千昌夫、三沢あけみ

1983年 内山田弘とクール・ファイブ、八代亜紀、小林幸子

1984年 北島三郎、青江美奈

1985年 坂本九

1986年 キム・ヨンジャ

1987年 竜鉄也、にしきのあきら

1988年 近藤真彦、水前寺清子、北島三郎、山本

譲治

1992年 キム・ヨンジャ

1994年 キム・ヨンジャ

注1 このほかに牧博、荒牧規子、石田けい子ほかのラテン歌手、笈田敏夫、木村純子ほかのジャズ歌手、紫し乃、ラウラ久保田、三田早苗ほか日系キャバレーと契約した歌手、佐々木基晴、浅利みきほかの民謡歌手がいる。

注2 1950～51年の歌手はすべて芸能団として、1971、73年の歌手は「あゆみの箱チャリティーシヨール」の一員として来伯。

注3 1966～72年の江利チエミ、中尾ミエ、坂本九、由美かおり、金井克子、森山良子、長谷川きよしはリオ国際歌謡祭参加のため（中村八大同行）。

注4 1950～51年の三度にわたる芸能団をのぞくと、60年代が来伯のピーク、美空ひばりがそのしめくくりだった。70年代以降は懐メロ歌手が大半を占めていて、比較的若いファン層を獲得したのは五木ひろしと近藤真彦だけだった。なお下線をつけた歌手はイビラプエラ体育館、アニエンビー・ホールというサンパウロ市内有数の大きな会場で公演を成功させた。

注5 *印の歌手はブラジル録音を残した。松平晃は「おてもやん」「ポエイラの想い出」、生田恵子は「パライーバ・バイオン」「バイヨン踊り」「復讐」、宝とも子は「アレム」「バラード・トリステ」「ヴァイ・マス・

ヴァイ・メズモ」「サヨナラ」、久保幸江は「イタリア娘の恋心」「移民妻」。西郷輝彦はサンパウロのライブLP（二枚）を出している。

細川周平（ほそかわ・しゅうへい）

1955（昭和30）年，大阪に生まれる。
1978年，東京大学理学部卒業。1989年，東京芸術大学にて博士号取得。現在，マドリ
ード在住。音楽学専攻。

著書『ウォークマンの修辞学』（朝日出版）
『レコードの美学』（勁草書房）

サンバの国に演歌は流れる

中公新書 1263

©1995年

検印廃止

1995年 9 月15日印刷

1995年 9 月25日発行

著 者 細川周平

発行者 嶋中行雄

本文印刷 三晃印刷

カバー印刷 大熊整美堂

製 本 小泉製本

発行所 中央公論社

〒104 東京都中央区京橋2-8-7

振替 00120-4-34

Printed in Japan

ISBN4-12-101263-1