

〈論文〉

“Home is where the music is”
——「フィエスタ・パトリア」をめぐる
在日ペルー人の音楽的实践——^(*)

エリカ・ロッシ

はじめに

本論文は、ペルー人の日本への移動 (inmigración) について、音楽実践という観点から考察を試みるものである。具体的には、2007年に茨城県の下妻市で開催されたペルーの独立記念祭 (以下、「フィエスタ・パトリア」) に着目し、在日ペルー移民がこのイベントにおいて、国民国家ペルーへの帰属を越える新たな文化の場を生み出してきた様態を、参与観察にもとづき記述する。

文化社会学者の本山謙二が指摘するように、「日本社会においては、欧米においては密接に関係していた移民の経験と音楽の関係を重視した音楽評論／研究は非常に少ない」(本山 2004:263-264)。在日ラティーノに関するその種の研究を目にすることは、たしかにまれである (たとえば、細川 1998; Reyes-Ruiz 2005)。この限界を超えるには、どのような認識装置と調査手法が必要であるかを、まず考察し確立しておく必要がある。これまで筆者は、音楽を「空間的实践」(Kun 1997:289) と捉えて調査を進めてきた。「空間的实践」とは何か。音楽は、特定の場所で生起すると同時に、様々な場所を横断してもいく。それゆえ、音楽は場所を構築すると同時に、それを解体する力をも併せ持つ (cf. Frith 1996a; 小沼 2000)。この二重の力を備えているがゆえに、音楽は文化を強化する空間とそれを批判する空間の双方を作り出す。音楽が生成していく場所とは、単に文化が

表象される「場」(place)ではない。それは、「何かが起こる場所」(take place)である。移民と音楽の関係を問おうとするなら、「場の創出」と「創出の場」の同時進行としてそれを読み解く「空間的实践」という視角が必要と筆者は考える。

ペルーの「フィエスタ・パトリア」は、1821年7月28日にホセ・デ・サン＝マルティンがペルー共和国のスペイン植民地からの独立を宣言したことを記念し、「独立記念日」(Día de la Independencia)あるいは「7月28日」(28 de Julio)の名で催されている。毎年周期的にめぐってくるこの一大イベントが、祖国へのアイデンティティや移民コミュニティの文化的基盤を再認識させ強化する機能的作用をもつことは確かであろう(森田1990:126-134)。しかし筆者は、「フィエスタ・パトリア」の参与観察を進めていくなかで、この祝祭を表象性、機能性においてのみ把握することには限界があり、実践的側面の十分な記述こそが必要であると考えようになった。

本稿では、「フィエスタ・パトリア」に「シーン」(scene、後述)概念(Irwin 1977)を適用し、その記述と分析を試みる。その具体的目的は、次の二つである。第一に、複数の意図を持ち、複数の方向に展開するアクターとしてのペルー移民の姿を浮上させる。第二に、「フィエスタ・パトリア」が非凝集的で流動的なアイデンティティを形成する場にもなりうることを指摘する。これらの作業を通じ、筆者は、音楽実践の分析が移民コミュニティの現在と将来の考察に資することを示したい。

I 問題意識——本質から実践へ

在日ペルー人のあいだで人気の高いフリーペーパー *WAKARANAI* の編集長は、コラム「意見」(Opinión)の中で、他国へ出た発展途上国の人々への「移民」(emigrantes)というレッテル貼りが、ホスト社会と移民自身の共犯性にもとづく、次のように指摘する。

90年代初頭に来日してまもなく、私はある結論に至った [...]。すなわち、私の子供には移民であってほしくないということである。 [...] それは、現在、世界がこの言葉に否定的な意味を付与しているからである。また、移民である我々自身が、行動や考え方によって、そのマイナス・イメージを助長することもしばしばだからである¹⁾ (WAKARANAI 2007年2月30号:52)。

確かに、移民を受け入れる側も移住した側も、「文化」の違いを強調し、互いに「他者」に相当する言葉で呼び合うことが多い。多文化主義の名の下に、この名付け行為を是認するホスト社会も少なくない。しかし、民族集団それぞれの文化を尊重するかに見える多文化主義こそ、ホスト社会と移民コミュニティの不均衡な権力関係を隠蔽する言説であるとする批判がある (ゴウ・鄭 1999; モーリス=スズキ 2002; ハージ 2003)。たとえばリサ・ゴウは、日本の多文化主義を「カルチャー・ショー」と呼び、日本社会が移民の行動範囲を規定している点を非難している (ゴウ・鄭 1999:63)。また、テッサ・モーリス=スズキ (2002) は、日本の領土性を前提に移民を是認する日本の多文化主義者の「寛容性」を批判している。いずれの論者も、多文化主義の多様性認識において移民社会の本質性確定が前提となっている点を問題視する。

雑誌 WAKARANAI の編集長の上記の指摘のように、自らの文化の違いを強調するのが、しばしば移民自身である点も忘れられてはならない。それがアイデンティティの保持やホスト社会への同化に対する抵抗に由来することは、言うまでもない。移民が奪われているのは、スペインの人類学者マヌエル・デルガドの言葉を借りれば、「関心を払われない権利」(el derecho a la indiferencia) である (Delgado 2007:182-223)。善意ある研究者にしても、「移民の文化」やその風変わりな習慣を前提とし、異質な存在としての「移民」のカテゴリー化に加担する共犯者であることに変わりはない (Delgado 2007:202-223)。

本稿の目的は、「フィエスタ・パトリア」を特定集団の一体化表現として考察することではない。イベントの表象や意味、含意などを研究対象としたのでは、「移民の文化」やその異文化性をあたかも本質的な実体であるかのように見なしかねないからである。筆者は、このようなホスト社会側の移民文化観に改変を迫るべく、「フィエスタ・パトリア」を移民の音楽実践が発揮される創造空間と捉える。筆者は、デルガドの言う「関心を払われない権利」を無視する危険をあえて冒しつつ、「フィエスタ・パトリア」において音楽実践が創出する「場」について分析を進めたい。

本質化の危険を回避するには、問いを「移民とは何か」から「移民はいかに行動するか」へとずらす必要がある。トランスナショナルな移民の考察においては、個々の移民の意思の多層性に目を向けるべきであろう。文化的ルーツの保持に努めつつ、他の移民集団やホスト社会との積極的な相互関係を試みる複雑な動きが移民に見られるからである。イギリスの人類学者ブニナ・ウェブナーは、移民は文化のある断面をそのつど演じ直していると、鋭く洞察する（Webner 2005: 753）。そこには「選び取る」行為が存在し、その取捨選択にこそ人間の意識的行為が見られる。この観点に立つならば、移民を集団として総体的に把握する限界が見えてくる。都市社会学者の広田康生の『エスニシティと都市』（2003）が示すように、移民を日本国籍者も含めたさまざまなアクターの実践や利害関係の調整過程として捉え、その世界を描き出すことを試みるべきであろう。

II 本論の視点——演出者として移民

本論ではウェブナーの上記の主張に立脚し、移民が「代表する文化」から個々人の「実践」へと研究の焦点を移行させる。広田は、前掲『エスニシティと都市』において、「日常実践」のなかで形成されるネットワークの理解の重要性を強調している。広田は「移民」を「越境者-エスニシティ」と呼び、移民を受け入れる地域住民を「共振者」あるいは「共振する人々」と表現して、両者間の関係性とそこに立ち上がるネットワークを

考察している。広田は次のように言う。

〔移民は〕最終的には、現代都市社会における「日常実践」の行為主体としての役割と意義を獲得するようになる。彼らを地域で受け止める人々も同じである。彼らは地域住民として、そして「共振者」としてその実践を始めるかもしれないが、最終的には彼らと実践をもにすることで、一人の行為主体としての位置を獲得する。(広田 2003: 7)

広田が強調するのは、次の二点である。第一に、移民を取り巻く諸現実を取り上げる際に、彼ら／彼女らが移動した理由の詮索に終始するのではなく、むしろ、彼ら／彼女らが今現在、いかなる様式のもとに生きているのかを問う問題意識を持つべきだ、ということである。第二に、主体性を獲得するのは移民（越境者－エスニシティ）だけでなく、地域住民（共振者）でもあるという点である。移民とホスト社会との相互的影響関係にかかわるこの指摘は重要である。

筆者は広田の主張を取り入れ、移民を「解釈主体＝自己演出者」(interpretative subject) (Sylvie and Lawson 1996: 126) と位置づけ、考察対象を「音楽に反映されるもの」(表象) から「音楽実践が創造するもの」(場所) へと移行させる。本論が「自己演出」を重視するのは、移動を強いられた受動的主体として移民を見るだけでは不十分だからである。音楽の実践を通じ、移民は自らの移動を演出することもある。また、本論が音楽というパフォーマンス・アートを通じて移民を捉える以上、その舞台性を無視することはできない。ポピュラー音楽学者サイモン・フリスは、ショーとして舞台上で行われることと、日常生活という舞台の上で行われることとの往還運動において、人は自らを演出すると言う (Frith 1996b: 204)。舞台とは演奏家が立つ舞台だけを意味しない。それを取り囲み、踊り歓声を上げる聴衆も舞台を構成している。そのような音楽の場では、聴衆ひと

りひとりが自らの演出者と呼ばれるにふさわしい。

Ⅲ 「音楽」と「シーン」

後にみるように、「フィエスタ・パトリア」で流れる音楽は、アンデス民族舞踊を除き、すべていわゆるポピュラー音楽である。ポピュラー音楽学者ウィル・ストローが指摘するように、明確な外縁（メンバーシップの範囲）が前提とされる「コミュニティ」は、それを突き抜ける力をもつポピュラー音楽を研究する者には扱いにくい概念である（Straw 1991）。本論が「フィエスタ・パトリア」をナショナル・アイデンティティにもとづくペルー・コミュニティの集会として捕捉しない理由も、ここにある。それに代わり筆者は、音楽家、参加者、企画者などさまざまなアクターの意図や行為が流動的に作用しあう実践の場として「フィエスタ・パトリア」を捉える。この発想は、音楽学者クリストファー・スモールが唱えた概念「musicking（音楽する）」に由来する。スモールによれば、音楽とは「人々がする何か」（it's something that people do）、すなわち実践である。それは研究「対象」というより、さまざまな参加者の行為が構成する「活動」である（Small 1998:3）。

音楽と移民の実践的關係は、具体的な「場所」において読み解かれねばならない（cf. 東 2003:221-246；細川 1995:8；Stokes 1994；Valentine 1994）。その一例として、本論では在日ペルー移民によく知られた茨城県下妻市のレストラン「F」をとりあげる。そして、「F」を固定した具体的な場所（place）としてではなく、音楽実践を通じ「何かが行われる場所」（take place）として読み解いていきたい（cf. Delgado 2007:153-181）。

観察と記述にあたり、筆者は相互作用的象徴主義の研究者ジョン・アーウィンが提唱した「音楽シーン」概念を用いる。「シーン」には、次の3つの特徴がある（Irwin 1977:23）。第一に、「シーン」は社会的アクターが俳優のように「役を演じる」（play a role）場である。ここでは、その演技が意識的であることが重要である。第二に、それは自分の利益（実利で

あれ楽しみであれ実存的であれ)を念頭に参加する人々の自発的な集合的活動である。すなわち、「シーン」には、開かれた参入可能性 (availability)がある。第三に、「シーンを成すこと」(make the scene)、つまり、参加者の集合的活動があつて初めて「シーン」が成立する。

アーウィンの提唱以来、柔軟性と創造性に富む「シーン」概念はとりわけポピュラー音楽研究において発展し、1990年代には時代を画す概念となった。重要な点は、それ以前に存在した「ミュージカル・コミュニティ」との概念的相違である。「シーン」も、特定の地理的空間において展開するさまざまな音楽実践(=音楽する)を指す。しかし、「ミュージカル・コミュニティ」とは異なり、必ずしも「ローカル性」の保持を志向しない多様なアクターの実践に重点が置かれる。「ミュージカル・コミュニティ」が比較的統一され、ある伝統を共有する集団が実践する音楽空間を指すのに対し、「シーン」はさまざまな音楽実践が共存しうることを重視し、相互作用により変化していく文化空間を指す(Straw 1991:363)。たとえば伝統性の保持が問題になるとき、「ミュージカル・コミュニティ」が必死に伝統を継続しようとするのに対し、人間関係の接合がローカルな文脈を越えて広く音楽界とつながる音楽「シーン」は、伝統を壊しながらコスモポリタンを目指すという違いが見られる(Straw 1991:363)。本論はレストラン「F」における2007年「フィエスタ・パトリア」の音楽的実践を分析対象とするが、筆者は、このイベントが「F」という空間的限定を越える実践の場になっていたことを「シーン」概念を手がかりに記述したい。

IV 事例研究——レストラン「F」

茨城県下妻市のレストラン「F」で2007年7月29日に開催された「フィエスタ・パトリア」は、民間主導の企画だった。7月28日に神奈川県川崎市のCinecittaホールで開かれた「フィエスタ・パトリア」にはペルー領事とその家族が出席していたが、「F」にはペルー政府関係者は一切姿を

見せなかった。その結果、下妻のフィエスタは、公式なセレモニー抜きの自発的なものとなった。領事館関係者が不在で政治的・経済的関与がなかったことは、「F」での「フィエスタ・パトリア」主催者に不満を残していたようである。

「F」での「フィエスタ・パトリア」は、トランスナショナルな様相を見せていた。「F」はペルー料理のみの店ではない。「F」は郊外に位置するが、他の地域に居住するペルー人とのネットワークのなかにある。それは、「F」が日本国内のみならず、日本とペルー、さらに他の南米地域にも跨がるトランスナショナルな経済的活動を行っていることと無関係ではない。

法律上、レストラン「F」は有限会社として登録されている。この法的な地位は、経営者K氏にとり、自分の努力に対する誇るべき公的証明である。ペルー北部トルヒヨ市出身のK氏の言葉によれば、1990年代日本の「出入国管理及び難民認定法」の改正をきっかけに、現地で派遣会社に採用されて来日した。ペルーでレストランを経営した経験をもつK氏は、1996年に工場勤務を辞め、独立自営に踏み切った。栃木県小山市に設立したレストラン「F」は、当初、地元ラティーノ向けのペルーの食材やビデオを商う小規模な店を併設していたに過ぎなかった。しかしほどなく、土曜日の夜にはラテン・ダンス・クラブとなるペルー料理レストランになり、自動車から家電まで幅広く中古製品を売買する中小企業に成長していった。とりわけ中古商品の売買は、貨物輸送による南米地域向け輸出という同社独自のサービスが売り物である。K家の長男によれば、ペルー人を中心に拡大しつつあったラティーノ居住者の需要に敏感に応じ得たことが、成功の要因だった²⁾。

好景気の波に乗り、K氏が小山市の本社と同様のサービスを提供するペルー料理レストラン「F」を茨城県下妻市に開店したのは、2003年のことだった。ここでも「F」は、自動車修理店でもありペルー製食品・飲料の販売店でもあるというように、K氏のさまざまな経済活動の軸となった。

そして、ほぼ毎週、土曜日の夜には「F」はダンス・クラブやライブ・コンサート会場に変貌し、幅広いジャンルのラテン音楽を提供する空間にもなった。

このような多様な商業活動を背景に、K氏一家は積極的に文化的イベントの開催に取り組んできた。とりわけ音楽を中心とする数多くの催しは、下妻以外の地域の移民コミュニティへと経済活動を広げるマーケティング戦略の意味も持った。例えば、知名度の高まりとともに、ブラジル移民コミュニティの祭りでペルー料理を販売する機会を得たことがあったとK氏は語る。この事実は、固定的な国民国家の枠組みを越える商業的状況や文化交流との関連性において、トランスナショナルな移民の活動を理解すべきことを示唆している (cf. Santos 1997: 178)。

こうして、K氏一家は、日本やペルー、他の南米諸国に跨がる商業活動を通じ、社会的認知度を上げていった。このような経緯を踏まえ、K家の長男のP氏は、レストラン「F」が2007年の「フィエスタ・パトリア」の良い舞台になると考えた。そして、P氏は1000人を超える来客を期待してフィエスタを準備したのだが、実際の来店者は600人弱にとどまった。P氏は「もっと来ると思っていた」³⁾と言うが、下妻市の「F」に各地から600人近くも集まり、音楽と食事と会話を楽しんでいった事実、むしろ驚くべきかもしれない。重要なのは、「F」が食事を供するだけのレストランではなく、音楽をはじめとするさまざまな活動の基点として認知されているという点である。

レストラン「F」は、もともと隔離された場所でも排他的な活動を行う特別な空間でもなかったが、音楽実践を通じ、いっそうオープンなシーンに変貌していった。本論の目的は「F」のこのオープン・シーン性の記述にあるが、記述の焦点を演奏家に絞る理由を述べておきたい。理由は以下の3点である。第一に、「フィエスタ・パトリア」の中心的要素が音楽だからである。つまり、「フィエスタ・パトリア」は音楽が流れ出した瞬間に始まり、最後の演奏が終わったときお開きになる。第二に、過去4年間

に筆者が交流した人々の多くが何らかの形でラテン音楽の世界に属す人々であり、情報が豊かだからである⁴⁾。そして、第三に、そこにはプロの音楽家がほとんどおらず、ショーという舞台と日常生活という舞台の往還に立ち現れる境界的領域を考察するには、彼ら／彼女らこそ適切な主人公と考えられるからである。

フリスの指摘にあったように、それら二つの舞台の間に存在する境界線の揺れや移動こそが、社会的プロセスとしてのパフォーマンスの意味を示すと言えるだろう (Frith 1996b: 204)。

上述の認識に基づき、以下、下妻市「F」における「フィエスタ・パトリア」のありさまを「音楽シーン」として捉え記述していく。具体的には、「フィエスタ・パトリア」の展開を音楽ジャンルと演奏家の活動分析を通じて書き記す。「フィエスタ・パトリア」という一日の流れの記述、音楽についての注記、主催者や音楽家、舞踏家へのインタビュー、筆者のコメントなどを区別できるかたちで、しかし連続的に積み重ねていく手法をとることにより、在日ラティーノの実践の姿を日本社会とのつながりにおいて描き出していきたい。その後総括的な分析を行い、筆者の見解を提示したいと思う⁵⁾。

V 2007年7月29日、「F」での「フィエスタ・パトリア」

1 概観

レストラン「F」は目抜き通りに面し、比較的訪れやすい位置にある。来場者の大半は自動車を利用していった。レストランの駐車場の一部がフィエスタの舞台になっていたためスペースが足りず、隣接する大手スーパーマーケットの無料パーキングを使う来場者もいた。いっぽう、下妻市まで電車で向かうことは、日本語を習得していない人々には冒険である。最寄り駅にはローマ字表記がない。乗り換えも複雑である。「フィエスタ・パトリア」がお開きになったときも、帰路に戸惑う外国人の姿が目立った。

「フィエスタ・パトリア」が開催されたのは、レストランの本館と通常

は駐車場として使われている野外スペースからなるエリアであった。野外スペースには二階建ての和式家屋が一軒建っており、音楽家や司会者など舞台上上がる人たちの楽屋として用いられていた。

セビーチェ (cebiche)、ポヨ・ア・ラ・ブラサ (pollo a la brasa)、フレホレス (frejoles) など、提供されるペルー料理の種類は幅広い。その準備に手間がかかることから、K一家は、朝早くから演奏家とともに準備を始めた。「フィエスタ・パトリア」の入場料は、飲食代別でひとり1,000円であった。舞台上上がる人たちやショーの準備、写真・ビデオ撮影を担当する人たちには、入場料は要求されない。料理の値段は一皿およそ500円、飲み物は300円だったが、K一家との間柄や親しさの度合いにより、払う人もいれば払わない人もいた。

午後1時、「フィエスタ・パトリア」が正式に開幕した。国歌独唱者が決まっていなかったため、ショーのオープニングを担当するボレロ歌手 (bolerista) が歌うことになった。午後1時から午後10時半まで次々に演奏されていた音楽のジャンルはさまざまであった。演奏には他の音楽的イベントと同様の一定の順序があり、「F」の「フィエスタ・パトリア」でもそれが踏襲されていた。すなわち、マリネラやアフロペルー音楽を含めたクリオーリョ音楽のショーを構成する「ハラナ」(jarana⁶⁾) が冒頭を飾る。そのあと、民族舞踊のグループがワイノ (huayno) とワイラ (huayla) を中心にアンデス民俗舞踊を披露していく。それに続く「フィエスタ」(fiesta) で演奏されるのは、サルサとレゲトン (reggaetón) である。

2 第一部「ハラナ」

このように、「フィエスタ・パトリア」には、さまざまなジャンルの音楽が流れる。そのなかで、国民国家ペルーの誕生を祝う「フィエスタ・パトリア」に直結するのは、クリオーリョ音楽 (música criolla) のみである。クリオーリョ音楽は、バルス (ワルツ) とポルカをもとに、首都リマの民

衆階層に属する人々が19世紀末に生み出した音楽である (Lloréns 1983)。しかし、10月31日が「クリオーリヨ音楽の日」と制定された1944年以来、ヨーロッパを規範とするペルー政府の脱色化 (blanqueamiento) 言説に流用され、クリオーリヨ音楽は徐々にナショナリズムと結びついていった。もともと主題の多様性を特徴としていたクリオーリヨ音楽だったが、1950年代に入ると、歌手イサベル・チャブカ・グランダ (Isabel Chabuca Granda 1920–1983) の人気沸騰とともに、理想化されたりマやペルー国土を歌う楽曲が主流になった (Lloréns 1983; Yep 1993)。クリオーリヨ音楽は民衆階層が居住するバリオ⁷⁾を離れ、スペインなどヨーロッパ文化の継承者を自認する中・上層階級の文化表現と見なされるようになり、ペルー国民の代表的音楽ジャンルに格上げされていった⁸⁾。その後、クリオーリヨ音楽にはリズムカルなアフロペルー音楽 (música negra / afroperuana) が取り込まれ、その一部を構成するにいった⁹⁾。その一方で、北部ペルー様式とリマ様式のふたつの型を持つマリネラ (marinera norteña y marinera limeña) が、ペルーのナショナルな踊り (baile nacional del Perú) と見なされるようにもなった (Santa Cruz 1958; 1975)。

在日ペルー人の多くは、首都リマとペルー沿岸部 (コスタ) の都市出身者である。クリオーリヨ音楽のアマチュアないしセミプロ音楽家も数多い。工場労働者として来日したため音楽業を離れざるを得なかった、かつてリマで活躍していた元歌手などもいる。

クリオーリヨ音楽は、在日ペルー人に愛好されるジャンルである。しかし、日本人に馴染みがあるのはアンデス音楽である。そのため、少数の例外を除き、クリオーリヨ音楽演奏家は、それだけで生活を支えることが難しい。そうしたなか、2004年に、単身で来日していた若いクリオーリヨ音楽愛好家のあいだでバンド結成構想が生まれた。構想に応えたのは、このジャンルに愛着をもつ各地の演奏家たちだった。バンド名は「ロス・デ・アフエラ」(Los de Afuera) という。「外部から来たどこにも属さない人々」を意味する。創設者は、「クリオーリヨ音楽はそれを自らのものだ

と感じている全ての人々のもの」¹⁰⁾という理念をもっていた。舞台に上がるメンバー数は、イベントの規模に応じ、4人から21人の間で大きく変動する¹¹⁾。2007年の下妻「F」での「フィエスタ・パトリア」に出演したのは、7人編成の「ロス・デ・アフエラ」だった。

「ロス・デ・アフエラ」の活動には、大きな特徴がある。それは、ペルー国土を主題とするクリオーリョ音楽で聴衆をノスタルジックなムードに引き込むことを目的とせず、音楽で聴衆を盛り上げることに主眼を置いている点である。「ロス・デ・アフエラ」は、1990年代に入って国際的な評価を得た歌手エバ・アヨン (Eva Ayllón) にならい、「音楽」(música) 「歌」(canto) 「踊り」(baile) 「演技」(actuación) から成るショーを提供してきた¹²⁾。

伝統的クリオーリョ音楽に反抗するかに見える「ロス・デ・アフエラ」だが、その活動理念には、ふたつの背景がある。第一に、若者や子供の増加、日本人や他の外国人との婚姻などの日ラティーノの社会・人口構成の変容である。そのため、音楽家は、ペルーへの郷愁を引き起こすクリオーリョ音楽を、多様化した聴衆に受け入れられやすい形で演奏しなければならない。第二に、音楽イベントのスポンサーとなることが多い移民人口向けのサービス・セクター (金融機関や旅行会社) が、新市場開拓のために、ペルー人以外にも開かれたイベントを奨励してきた点である。例えば、2006年の「フィエスタ・パトリア」について、大手日系ペルー送金代行業のマネージャー M 氏は次のように発言した。

アンデス音楽もいいんだけど、．．．やっぱりここ [日本——筆者、以下同じ] に住んでいる人々の9割は沿岸部の人だし、俺も首都リマ出身だし。[中略] あとさ、日本人には「ペルー音楽」といったらすぐアンデス音楽のことが思い浮かんでしまうでしょ。でも、ペルー音楽ってそれだけではないでしょう。[中略] だから、日本人には、フィエスタに行って、日本語で歌うペルー出身のアルベルト城間の演

奏に驚いてもらいたかった¹³⁾。

音楽家への謝礼資金が少なかったため、「F」の「フィエスタ・パトリア」では、当初、4名構成の「ロス・デ・アフエラ」に出演を依頼していた。4人とは、ハラナのプログラム担当のカホン演奏家 (cajoneador) と名古屋市から来た歌手三姉妹である。しかし、夜の部に出演予定だったサルサバンド「コンキスタン」(Conquistando) のキーボード奏者、ティンバレーロ、ボーカリストも参加することになり、最終的に合計7人になった。この3人は、以前からしばしば「ロス・デ・アフエラ」と共演してきた、高度な演奏技術をもつペルー人音楽家である。

「F」の「フィエスタ・パトリア」において、「ロス・デ・アフエラ」は「人々は踊りたい¹⁴⁾」のだと考え、ノスタルジックなバルスにはわずかな演奏時間しか割かなかった¹⁵⁾。既に指摘したように、2007年の「フィエスタ・パトリア」はペルー政府当局関係者不在の自主企画であり、来場者には若者が多かった。その雰囲気なかでハラナの中心になったのは、サルサバンドのボーカリストと女性クリオーリョ歌手が「夫婦喧嘩」を演じてみせたバラダ音楽、そして聴衆の積極的な参加を促したアフロペルー音楽であった。ハラナの第一曲のフェステホ (festejo) ¹⁶⁾から聴衆はリズムに乗って盛り上がり、官能的な踊りに自信がある人たちは、舞台上がって裸足で踊った。

ハラナでは、いかに巧みにアフロペルー音楽を導入するかが重要である。他の「フィエスタ・パトリア」での観察によれば、アフロペルー音楽には二つの機能がある。ひとつは、バルスなどがかもし出すノスタルジックなムードを壊すことである。もうひとつは、リズムの可能性を活かして聴衆の参加を求めることである。音楽理論家クリストファー・F・ヘイステイは、『リズムとしての韻律』(1997)において、「リズムは一体化と共感を意味する。私たちがイベントに引き込まれていくのは、リズムを体験したいからなのだ」と述べている (Hasty 1997: 12)¹⁷⁾。リズム感覚に富むア

フロペルー音楽が非ペルー人聴衆にもアピールする理由は、ヘイスティのこの言葉からも理解できる。リズムは、演奏家と聴衆の隔たりを縮める作用を持つと言えるだろう¹⁸⁾。

3 第二部「フォルクローレ」

第一部「ハラナ」が終了すると第二部「フォルクローレ」が始まり、神奈川県で結成されたペルーの民族舞踊団「アシ・エス・ミ・ティエラ」(Así Es Mi Tierra)が登場した。北部ペルー様式のマリネラをはじめワイノやワイラなど幅広いレパートリーを持つこの舞踊団のC氏は、日本で純粋なペルー文化を奨励することを使命と感じている。この点において、他のバンドとは異なる立場に立っていると言えよう。舞踊の活動を企画し、仕事の合間の週末はほとんど舞台に立ってきた中心メンバーのC氏とその妻H氏は、舞踊団の目的を次のように語っている¹⁹⁾。リマでそろって民族舞踊の教師をしていた夫妻は、「アシ・エス・ミ・ティエラ」の舞踊技術を向上させ、ペルーのありとあらゆる踊りを幅広く日本に紹介することを夢としている。C氏は、日本人にも日本で生まれたペルーの子供たちにも、ペルーはこうだと伝えることが活動の目的なのであり、そのために舞踊団は名前を「伝統ペルー」(Perú Tradición)から「アシ・エス・ミ・ティエラ」へ変更した。これらの発言から、舞踊団の活動目的が紹介とアイデンティティ強化という二重性を帯びていることが分かる。

舞踊団「アシ・エス・ミ・ティエラ」が出演した「2007年の横浜国際パレード」のビデオ²⁰⁾は、他国の団体と並んで行進するその姿を映し出している。リサ・ゴウが「カルチャー・ショー」と批判する、日本の多文化主義の例と言えるだろう。しかし、舞踊団メンバーは、自らの文化的ルーツを意識しながら日本社会と交流しなければならないという立場である。移民子弟が多い小学校で民族舞踊を教えるH氏は、「子供に日本語を身につけさせながら、自らのルーツの一部はペルーにもある」ことを教えなければならないという。そして、過去2年間教えてきた小学校の生徒が、レ

ゲトンやヒップホップ・ダンスのほかに、アフロペルー・ダンスに興味を持ちはじめたとH氏は満足そうに語り、「血に流れているものだからね」²¹⁾とコメントする。

かようにペルーの真のアイデンティティを主張する「アシ・エス・ミ・ティエラ」は、他のバンドほど聴衆の要求に応じる必要がない。以前から日本人の間にアンデス舞踊・音楽の愛好者が多く、市場的にも受け皿が出来ていることが理由の一つである。「アシ・エス・ミ・ティエラ」に属する全てのメンバーに共通することではないが、アンデス音楽の演奏、舞踊活動だけで生活を賄える人が決して少なくないことが、過去4年間の筆者のフィールドワークから明らかになっている。それが、既にみたクリオリョ音楽の場合や、以下で取り上げる他のバンドとの大きな違いである。

4 第三部「フィエスタ」

レストラン「F」の野外では、午後を通して、このように次々と音楽が流れ、踊りが演じられていく。その間、「F」室内ではスペイン語と日本語を使う女性クラウンが子供たちを喜ばせている。幼児も多いが、全体的に若者の存在が際立つ。注目すべきは、この地域の数少ないラテン・ダンス・クラブとしても認知されている「F」には、南米出身者だけではなく若い日本人もよく来店するという事実である。そこで経営者K氏は、「フィエスタ・パトリア」でも日本人客が好きなだけ踊れるよう準備をしていた。午後5時以降は、座って食事のできる比較的ゆったりしたスペースを屋外に移し、室内を完全なダンス・ホールに変貌させたのである。ハラナに始まった「フィエスタ・パトリア」は、こうして踊りを中心とした「フィエスタ」に突入していった。

この日は踊る音楽を演奏するバンドが多いこと、人気のバンドが呼ばれたことなどから、第三部「フィエスタ」に集客の期待が込められていたことは想像に難くない。演奏するバンドにとっても、この日は東京と神奈川以外で知名度を上げる絶好の機会であった。演奏家にとり、この種のイベ

ントは新たな出会いを果たし、可能性や人脈を作る場にもなりうるからである。

最初に登場したのは、2004年12月に神奈川県で結成された「809ゾーン」(Zona 809)というドミニカ共和国出身の4人組アーバン・ミュージック・バンドだった。「809ゾーン」にとり、今回の「F」の招聘は重要であった。メンバーFK氏は、「まず、ラティーノに顔を知らせ、それらのダンス・クラブを通して日本人に届ける」²²⁾という戦略を思い描いている。「809ゾーン」のプロデューサーで、サルサバンド「コンキスタンド」のボーカリストでもあるプエルトリコ出身のW氏は、すでにその先を構想している。W氏は、「『809ゾーン』とのプロジェクトは、ニューヨーク市場を目指して考えている」²³⁾という。

ラテン・アーバン・ミュージックは、主にレゲトンという音楽を演奏する。レゲトンは世界中の若いラティーノから近年最も高い人気を獲得しているジャンルであり、そこで脚光を浴びることができれば、必然的にラティーノと日本人の若者の交流を促進するチャンスが生まれる。アメリカ合衆国から入ってきたヒップホップに代表されるアーバン・ミュージックは、すでに日本人の若者に馴染みのあるジャンルになっており、在日ラティーノ演奏家の参入を得て、今後さらに興味深い音楽シーンを形成していくはずである。

第三部「フィエスタ」に出演した二組目は、レゲトンバンド「ロス・カリブレス」(Los Kalibres)であった。「ロス・カリブレス」は日本におけるレゲトンの先駆者であり、新しいトレンドを生み出してきたバンドである。「809ゾーン」の若者たちと同様、工場働きながら、2000年以来音楽活動に取り組んできた。「ロス・カリブレス」は、スペイン語と日本語が混じった「ハポニオル」(japoñol)で歌うことで注目されたバンドである。ハポニオルは、南米出身の労働者が集まる工場で話される「ポルトゥニオル」(portuñol)²⁴⁾と同じく、出稼ぎアイデンティティを指す言葉である。

「ロス・カリブレス」は、「移民」「出稼ぎ」という言葉をキャッチフ

レーズに、アルバムを二枚リリースしてきた²⁵⁾。構成メンバーは、創立以来の日系ペルー人と日本人女性ダンサーである。「ロス・カリブレス」は多様なアイデンティティを表示するために、混合言語を用いる。それと同時に彼らは、レゲトン音楽界で世界のラティーノ・コミュニティを代表するプエルトリコの国旗を、しばしば象徴的に「ラティーノの旗」として紹介する。レストラン「F」でも、彼らは歌いながらペルー・日本・ラティーノの「国旗」三枚を並べて掲げた。つまり、ペルーや日本を統合した包括的アイデンティティを持つのではなく、国籍を越えたラティーノであることを、日本とペルーのアイデンティティと並べて表示したのである。しかも、三枚の国旗は、その音楽がラティーノ向けだけではないとの表示でもある。これは、日本人の若者にファンが多いことを意識してのことである。「ロス・カリブレス」は、「渋谷を占領したい」(Queremos conquistar Shibuya)²⁶⁾という意図のもと、2007年から月一回、日曜日の夜に渋谷のダンス・クラブでレゲトンの生演奏を中心とするイベントを開始し、人気を得ている。来場者は、ほとんどが日本人のティーンエージャーである。舞台上の「ロス・カリブレス」は聴衆と日本語でやり取りを行い、その演奏は日本語の曲が大部分である。彼らの音楽活動の出発点は、たしかに「出稼ぎ」と「ラティーノ」の現実を訴えることにあった。しかし、現在の活動は、日本社会という市場的ターゲットとの関連性で理解すべきであろう。

「809ゾーン」と「ロス・カリブレス」がつつぎと舞台に上がるレストラン「F」の室内は、若者で溢れかえっていた。しかし、来場者すべてに年齢を越えてアピールしたのは、ペルー出身のD氏が2003年に神奈川県で結成したサルサバンド「コンキスタンド」であった。結成当初から、日本・ペルー・プエルトリコ・キューバなどを出身国とするハイレベルの演奏家たちは人気を博し、オスカル・デ・レオン (Oscar D'León) などの有名なソネーロ (sonero²⁷⁾) のライブ・コンサートに、しばしばサポート演奏家として招待されてきた。日本人のメンバー以外、出身国ではそれぞ

れ一流のバンドで演奏していた彼らには、工場を出て音楽に専念したいという夢がある。三人のボーカリストの一人でペルー出身のKH氏は、「リハーサルは大変。みんな工場で仕事をしているので、ライブそのものがリハーサル」という。マネージャーでもあるバンド創設者D氏の手腕、作曲と編曲を手掛けるWT氏の腕前に自信があるというKH氏は、次のように言う。「今では、ラティーノだけでなく日本人もわれわれのことを知っている。ライブの休憩中に話しにやってくるのは、いつも日本人だ。これからは日本人にもっと目を向けなきゃ」²⁸⁾。競争が激しい日本のサルサ音楽シーンに参入するための「コンキスタン」の戦略は次の二点である。一つ目は、多国籍サルサバンドという、自らの出自を大切にすることである。二つ目は演奏水準のさらなる向上である。「F」での演奏では、二つの意図はすでに相当程度に達成されていた。それが最もよく示されていたのが、ボーカリストに先立ち舞台上に登場する4人によるデスカルガ (descarga、ジャム・セッション) であった。すでに「コンキスタン」のトレードマークになっているデスカルガでは、コンガとベースを担当する二人の日本人女性、キューバ人のトランペット、ペルー人のティンパレスの技術が巧みに活かされていた。このような多国籍性と高水準の技術の発揮こそ、「F」に集まった聴衆を夜10時半まで熱狂させ踊りに没入させた原動力であった。

VI 結論

バンド「ロス・デ・アフエラ」のメンバーは、「われわれの『フィエスタ・パトリア』は、移民性に溢れている」²⁹⁾と指摘する。ペルーにおける「フィエスタ・パトリア」では、軍隊の行進や政治家の演説がつきものである。広場での集まりに参加する人もいれば、単なる祝日としてその日を過ごす人も数多い。しかし、移民性は皆無であろう。だが日本では、「ロス・デ・アフエラ」のメンバーの言葉を借りれば、「移民でなければこんなにがんばってワイニト (waynito) を踊らない」³⁰⁾。すなわち、在日の

「フィエスタ・パトリア」に故国に対するノスタルジアが溢れていることは否定出来ない事実だと言うのである。

この指摘を踏まえ、本論前半で提起した議論に立ち戻り、本論を閉じたい。「移民の文化」という本質的な捉え方を批判するに際し、筆者は移民に独自の文化が存在しないと主張したわけではない。それは演じられた場に生成する何かであると指摘したのである。筆者は、フィエスタ／祝祭に込められた象徴を探し求めること以上に、その実践的側面に光を当てることが重要だと考える。それは、人類学者ヴィクター・ターナーが述べた儀礼のパフォーマティブな側面の重要性とも関連する。ターナーは、アルノルト・ファン・ヘネップの通過儀礼論 (Van Gennep 1960) に依拠しつつ、儀礼過程 (ritual process) におけるパフォーマティブな側面を重視した (Turner 1969)。ターナーはまた、フィールド (field) 概念の導入にあたり、儀礼が行われる社会的領域と文化的領域を区別した。前者はアクション・フィールド (action-field) と呼ばれ、儀礼を実践する社会集団やその関係性、組織などを指す。ターナーは、シンボルはそのような実践過程において把握されねばならないとした。

周期性のあるフィエスタ／祝祭には、それを執り行う集団への帰属意識を確認する役割がある。しかし、それだけを強調すると、祝祭が行われないうちにその共同体はどのように機能するのかという問題が出てくる。そこで民俗学者の森田三郎は、祝祭を参加者の観点から考察することを提起する (森田 1990: 127-132, 134)。それは、本論がユーザーの視点から「音楽」そのものを重視し、演奏家や聴衆の実践に目を向けてきた方向性と一致する。フリスは、音そのものに音楽の意味があるのではなく、耳にされたときに音楽は初めて意味を成すと言う。音の意味は聴かれることで生まれ、それは随時変化していく。この点で、音楽は社会過程 (social process) なのである (Frith 1996b: 250)。このような音楽の社会的実践には、物事や関係を変容させ生成させる潜在的な「力」がある。この視座は、ポピュラー音楽批評家の東琢磨がニューヨークに生まれたサルサの広

がりを論じるさいに用いた「使われている」音楽という概念（東 2003：221-246）、音楽学者サラ・コーエンがリバプールのユダヤ人男性の記憶のなかの音楽とエスニシティとコミュニティの関係を分析した「場の生産」（production of place）論（Cohen 1995）、また、音楽という社会实践を通して移住先で形成される新しいアイデンティティを論じるラティーノ音楽学者フランセス・アパリシオが用いる「移住する音楽」（musical migrations）という表現（Aparicio 2003）などとも通底するものである。このように、音楽を実践として捉えることは、時空を越える音楽の特性、あるいは場所や記憶を変容させもするその特質を視野に収めることを可能にすると言えるだろう（Frith 1996a：124-125）。

フリスは、次のように述べる。「音楽を特別なものとしているのは、つまりそれがアイデンティティにとり特別であるのは、音楽が境界のない、しかし限定されてもいる空間を画すからである。[中略] かように音楽は、越境し [中略] また場所を特定してくれる最適の文化形式なのである」³¹⁾（Frith 1996a：124-125）。サルサ音楽シーンの形成過程の考察に基づきロンドンのラティーノ・アイデンティティを追究するパトリア・ロマン＝ベラスケスも、音楽シーン概念を導入することにより、「コミュニティ」「サブ・カルチャー」などの本質論的特定を回避している（Román-Velázquez 1999）。下妻市の「フィエスタ・パトリア」を論じた本論も、以上の諸論考と同一の視点に立つものであった。

「F」のオーナー K 氏は、この機会に知名度のあるバンドを招聘し、商業活動の発展と地位の確立を目指した。他方、バンド側は、「F」出演を戦略的ステージと認識していた。実際、その場においてバンドメンバーの再編、プロデュースの提案、情報の交換など同業者としての交流が行われていた。「ロス・カリブレス」が2008年のアルバムのプロデューサーをこの機会に見つけることが出来たのは、K 氏の思惑を離れたバンド側の成果であった。

「フィエスタ・パトリア」では、どの出演者も聴衆との積極的なやり取

りを求めていた。レゲトンとサルサが鳴り響いた室内空間が聴衆で溢れたことが示すように、聴衆はダンスを通じて演奏者のアピールに大いに応じていた。下妻市においてサルサとレゲトンのリズムに乗って盛り上がった参加者は、ペルーへの文化的帰属を再確認したわけではなかった。むしろそれを相対化していたように思われる。「フィエスタ・パトリア」の第三部「フィエスタ」におけるダンスは多様な観衆を熱狂させていた。そこには身体の動きを促すことで解放された時空間が生まれ、マルチナショナルなコミュニケーションが横溢していた (cf. Santos 1997:177)。レストラン「F」は、文化的象徴性の解説を待つだけの空間ではなかった。馴染みの音楽は既存の価値を再確認させ、また巧みに演出された音楽は新しい関係の形成や発見を生み出していた。「フィエスタ・パトリア」で流れた音楽は、在日音楽シーンと幅広く結びつくことにより、ペルー移民にそのアイデンティティを確認させるとともに、独自の在日音楽世界の形成を推進していた。この音楽世界が示すのは、複数の意図を内在させ、複数の方向に展開するペルー移民のアクターとしての姿だった。

本論の題名は、プエルトリコ出身の詩人エルナンデス・クルスの作品“Home is where the music is”から借用した。それは、音楽には場所を越える力があり、同時に場所を特定する力も併せ持つという上掲のフリスの指摘の詩的変奏と言えよう。在日ペルー移民の「ホーム」は、もはやペルーだけではない。その音楽的实践があるところ、すなわち日本国内も「ホーム」だからである。

* Un agradecimiento especial a Mario Castro, por las largas conversaciones sobre la música latina y las críticas severas. También a todos los que, de alguna forma, colaboraron enseñandome su música en esta tierra: Los de Afuera, Así Es Mi Tierra, Conquistando, Zona 809, Los Kalibres, Alberto y Margot Pinto, Luís Ríos, Los Hermanos Fukunaga e, inolvidable, el maestro Luís Abelardo Takahashi Nuñez. Con su música empezó esta investigación.

注

- 1) “Pocos años después de arribar a Japón, a inicios de los 90, llegué a una conclusión [...]: no quiero que mis hijos sean emigrantes [...] por el valor negativo que actualmente el mundo le da a esa palabra, y que muchas veces nosotros, los propios emigrantes, reforzamos con nuestra forma de actuar y pensar.”
- 2) 2007年8月8日、本人からの聞き取り。
- 3) 2007年8月8日、本人からの聞き取り。
- 4) 筆者は、あるときは研究者として、あるときは友人として、またあるときはイベントの手伝いとして、在日ラテン音楽シーンを形成する人々と接触してきた。なお、本稿に登場する個人・団体については、主要なバンド等を除き、実名を記さない。
- 5) 本論は、2007年に下妻市のレストラン「F」での参与観察と関係者インタビューに基づくが、2004年以来毎年参加している他のさまざまな町での「フィエスタ・パトリア」における知見も参考にしている。また、2004-06年にペルー現地およびカナダ、チリ、イタリア、アメリカ合衆国のペルー移民コミュニティにおける音楽イベントの現地調査で収集した資料も利用した。
- 6) ハラナとは、クリオーリオ音楽中心のパーティを意味する。元来は、カイェホン (callejón) と呼ばれるリマ都心の下層社会の集合住宅での、近所の人々の偶発的な集まりを意味した。コンパドレ (代父)・コマドレ (代母)らが料理や酒を持ち寄り、音楽や踊りを楽しむハラナでは、ギター伴奏で皆知る曲が演奏され、新曲も作られた。ハラナは、クリオーリオ音楽と踊りの集まりとして今も行われている。
- 7) クリオーリオ音楽はリマック (Rimac) 地区で誕生した。リマックはバリオス・アルトス (Barrios Altos) とともに、今なお民衆のハラナが楽しめる場所である。
- 8) 首都リマおよび太平洋沿岸部諸都市では、アンデス山岳部などからの移住者が1940年代から徐々に増加した。その結果、アンデス化 (andenización) という社会変化がみられる (Quijano 1980; Lloréns 1983; Yep 1993; Cotler 1994)。クリオーリオ音楽が「白人系」およびスペイン系沿岸部文化を代表するようにみなされた背景には、沿岸部で顕在化したこのアンデス文化へのリアクションがある。
- 9) クリオーリオ音楽は、誕生した初期から、都市部においてアフロペルー音楽と相互的な影響関係にあった。しかし、アフロペルー音楽の主要器カホン (cajón) がバルスなどクリオーリオ曲に用いられるようになったのは、1950年代のアフロペルー音楽復興が契機だった。この復興には、ニコメデスとビクトリアのサンタ=クルス兄妹の研究や演奏によるところが大きい (ex.

Santa Cruz, 1971)。エバ・アヨン (Eva Ayllón)、ペルー・ネグロ (Perú Negro)、スサナ・バカ (Susana Baca) から国際的に著名な演奏家がアフロペルー音楽に注目しており、飛躍的な普及を後押ししている。とくにカホンの人気は高く、しばしば独奏も行われる。

- 10) 2006年10月19日、「ロス・デ・アフエラ」のメンバーからの聞き取り。
- 11) 2006年7月29日に神奈川県横浜市のコンサートホール BLITZ で開かれた大規模な「フィエスタ・パトリア」には、21人編成の「ロス・デ・アフエラ」が出演した。演奏水準が高く、大編成という点も、この種のバンドに類例のないものであった。
- 12) 2007年8月4日、「ロス・デ・アフエラ」のメンバーからの聞き取り。
- 13) 2007年11月7日、本人からの聞き取り。
- 14) 2007年8月4日、「ロス・デ・アフエラ」のメンバーからの聞き取り。
- 15) バルスのみ二曲演奏された。
- 16) アフロペルー音楽の一種。
- 17) “Rhythm implies participation and sympathy. We are drawn into the event in order to experience its rhythm.”
- 18) 1960年代以降のクリオーリョ音楽の中心地、首都リマのバランコのペニアには観光客の来場も稀ではなく、「ツーリストのショー」(show de los turistas) がショータイムの一部をなすことも多い。そうしたショーで観光客が踊りだすのは、バルスではなくアフロペルー音楽が演奏されるときである。
- 19) 2007年7月29日、本人からの聞き取り。
- 20) 「アシ・エス・ミ・ティエラ」のメンバーが個人的に撮影したこのビデオを、下妻市のフィエスタの際に筆者に見せてくれた。
- 21) “Es que lo llevan en la sangre.” 2007年7月29日、本人からの聞き取り。
- 22) 2007年7月29日、本人からの聞き取り。
- 23) 2007年8月3日、本人からの電子メール。
- 24) português [ポルトガル語] と español [スペイン語] の合成語。
- 25) *Los Kalibres*, 2005, GSRC-006 ; *De Japón Pa'l Mundo*, 2006, NBCDG-1020.
- 26) 2007年10月28日、本人からの聞き取り。
- 27) サルサの演奏家で、その特徴は即興演奏 (improvisación) である。筆者は、2007年8月13日に群馬県伊勢崎市の市民会館で開かれたオスカル・デ・レオンのライブを聴いた。コンサートの途中、「コンキスタンド」のボーカリスト KH氏が舞台に呼ばれ、ベネズエラ出身のこのソネーロと共演することになった。KH氏は、よく知られたサルサ曲に新たな歌詞を即興で付けてみごとに歌い、オスカル・デ・レオンに負けない声と創造力があると称賛された。
- 28) 2007年7月29日、本人からの聞き取り。

- 29) 2007年7月28日、本人からの聞き取り。“Nuestras fiestas patrias están llenas de inmigración”。「ロス・デ・アフエラ」のメンバーが *inmigrantes* ではなく *inmigración* という言葉を使ったのは、移動する人々そのものよりも移民という現象を強調したかったからと思われる。
- 30) 2007年7月28日、本人からの聞き取り。
- 31) “What makes music special — what makes it special for identity — is that it defines a space without boundaries [...] music is thus the cultural form best able to cross borders [...] and to define places.”

参考文献

- 小沼純一. 2000. 『サウンド・エシックス——これからの「音楽文化論」入門』平凡社。
- ゴウ、リサ・鄭暎恵. 1999. 『私という旅』青土社。
- ハージ、ガッサン. 2003. 『ホワイト・ネイション——ネオ・ナショナリズム批判』保苺実・塩原良和訳、平凡社。
- 東琢磨. 2003. 「連結する路上——音楽／スタイルの脱場所とコミュニティの詩学」(杉浦勉、鈴木慎一郎、東琢磨編者『シンコペーション——ラティーノ／カリビアン文化実践』エディマン)、221-246ページ。
- 広田康生. 2003. 『エスニシティと都市』新版、有信堂。
- 細川周平. 1995. 『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』中央公論社。
- モーリス＝ズズキ、テッサ. 2002. 『批判的想像力のために——グローバル化時代の日本』平凡社。
- 本山謙二. 2004. 「移動の経験によって生成された音と『歌』——1920～30年代の普久原朝喜の活動を中心に」(テッサ・モーリス＝ズズキ・吉見俊哉編『グローバリゼーションの文化政治』平凡社)、242-270ページ。
- 森田三郎. 1990. 『祭りの文化人類学』世界思想社。
- Aparicio, F. y Jáquez, C. (eds.). 2003. *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America* (New York: Palgrave Macmillan).
- Castro Ganoza, Mario. 2007. “Emigrante: ser o sentirse,” *WAKARANAI*, 30 de Febrero, p. 52.
- Clifford, James and George Marcus. 1986. *Writings Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California).
- Cohen, Sara. 1995. “Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place,” *Transaction of the Institute of British Geographers*, New Series, 20

- (4), pp. 346–446.
- Otler, Julio. 1994. *Política y sociedad en el Perú: Cambios y continuidades* (Lima : Instituto de Estudios Peruanos).
- Del Aguila, Alicia. 1997. *Callejones y mansiones : Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900* (Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú).
- Delgado, Manuel. 2007. *Sociedades movedizas* (Barcelona : Anagrama).
- Frith, Simon. 1996. "Music and Identity," in Stuart Hall and Du Gay(eds.), *Questions of Cultural Identity* (London : Sage), pp.108–125.
- . 1996. *Performing Rites : On the Value of Popular Music* (Cambridge : Harvard University Press).
- Hernández Cruz,Victor. 1997. *Panorama* (Minneapolis : Coffee House Press).
- Hasty, Christopher. 1997. *Meter as Rhythm* (New York and Oxford : Oxford University Press).
- Hosokawa, Shuhei. 1998. "Okinawa Latina : la orquesta Diamantes y la errante identidad de la emigración nipona-peruana," *Antropología* (Madrid), núm. 15 –16, mar/oct, pp. 205–226.
- Irwin, John. 1977. *Scenes* (London : Sage Publication).
- Lloréns Amico, José A. 1983. *Música popular en Lima : criollos y andinos* (Lima : Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Indigenista Interamericano).
- Kun, Josh. 1997. "Against Easy Listening : Audiotopic Readings and Transnational Soundings," in Fraser Delgado and Estebán Muñoz (eds.), *Everynight Life : Culture and Dance in Latin/o America* (Durham and London : Duke University Press), pp. 289–307.
- Quijano, Anibal. 1980. *Dominación y cultura : Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú* (Lima : Mosca Azúl).
- Rabinow, Paul. 1988. "Beyond Ethnography : Anthropology as Nominalism," *Cultural Anthropology*, 3(4), November 1988, pp. 355–364.
- Reyes-Ruiz, Rafael. 2005. "Music and the (Re) creation of Latino Culture in Japan," *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14(2), pp. 223–239.
- Román-Velázquez, Patria. 1999. *The Making of Latin London : Salsa Music, Place and Identity* (London : Ashgate).
- Santa Cruz, Nicomedes. 1958. "Ensayo sobre la Marinera," *El Comercio, Suplemento Dominical*, 1 de Junio 1958.
- Santa Cruz y su Conjunto Cumanana. 1975. *Introducción al Folklore Danzario de la Costa Peruana*, Doble LP, El Virrey–0000948.9/949.

- Santa Cruz, Victoria y Nicomedes.1971. *Ritmos Negros del Perú* (Editorial Losada : Buenos Aires).
- Santos Febres, Mayra. 1997. "Salsa as Translocation," in Fraser Delgado and Estebán Muñoz (eds.), *Everynight Life : Culture and Dance in Latin/o America* (Durham and London : Duke University Press), pp. 175–187.
- Silvey, R. and V. Lawson. 1999. "Placing the Migrant," *Annals of the Association of American Geographers*, 89(1), pp.121–132.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking : The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press).
- Stokes, Martin (ed). 1994. *Ethnicity, Identity and Music : The Musical Construction of Place* (Berg : Oxford).
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change : Communities and Scenes in Popular Music," *Cultural Studies*, 5(3), pp.368–388.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process : Structure and Anti-structure*. (Chicago : Aldine).
- Werbner, Prina. 2005. "The Translocation of Culture : 'Community Cohesion' and the Force of Multiculturalism in History," *The Sociological Review*, 53(4), pp. 745–768.
- Valentine, Gil. 1985. "Creating Transgressive Space : The Music of Kd Lang", *Transactions of the Institute of British Geographers*, 20(4) : 474–485.
- Yep, Virginia. 1993. "El vals peruano," *Latin America Music Review*, 14(2), Fall/Winter, pp. 268–278.