

論 文

民衆音楽への視座

— セシル・シャープの立場性 —

瀧 山 健 一

学芸学部・国際教養学科

I はじめに

今日、イングランドにおいて民衆音楽 (folk music) やフォーク・ダンスの保存、収集、および研究活動の中核を担っているのは、The English Folk Dance and Song Society¹⁾ という団体である。その本拠地はロンドンのリージェンツ・パーク・ロード (Regent's Park Road) にあるセシル・シャープ・ハウス (Cecil Sharp House) で、ここは文字通り、セシル・シャープ (Cecil James Sharp) という人物の功績を讃えて、同団体の前身に当たる The English Folk Dance Society (以下 EFDS と記す) の本部として1930年に建てられたものである。

イングランドにおける本格的な民謡研究は、20世紀初頭に始まったと考えて良い。それまでの民謡研究は、庶民向けの瓦版のような役割を果たしていたブロードサイド (broadside) やブロードシート (broadsheet) のように印刷されたバラッドの歌詞を主として収集し考察を加えるといった、言わば文献学的手法で行われていた。1882年から98年にかけて公刊されたフランシス・ジェイムズ・チャイルド (Francis James Child) の *The English and Scottish Popular Ballads*²⁾ 全5巻などがその好例であろう。無論、こうした研究の果たした役割は決して小さくないが、このような紙面上のテキストと化した民謡の歌詞だけを対象とする研究方法に一石を投じ、民謡を歌として捉える視角を提示したのが、セシル・シャープである³⁾。

本稿は、イングランド民衆音楽研究においてひとつの先駆を為したシャープの足跡を辿りながら、所謂第一次フォーク・ソング・リヴァイヴァル期におけるかの国の研究のあり方を検証し、そこから彼自身が農村部に見られる音楽やダンスを実のところどのような立脚点からどう捉えていたのかという問題について考察を行うものである。シャープ

については、近年でも、例えば、ダンス収集の手順に関する論考⁴⁾ や、彼の残したフィールドノート記録の手法に関する論考⁵⁾、あるいは、もうひとりの収集家、ベアリング＝グールド (Sabine Baring-Gould) との共同作業に関する論考⁶⁾ など、その偉業の再検討が繰り返されているが、本稿は、なかでも彼の立場性 (positionality) に着目してみたい。階級社会と言われるかの国において、彼の目線は何処から何処へ注がれていたであろうか。

II モリス・ダンスとの出会い

1859年11月22日、ロンドンのスレート商人、ジョン・ジェイムズ・シャープ (John James Sharp) とその妻、ジェーン・ブロイド (Jane Bloyd) の長男として生まれたセシル・シャープは、音楽好きの両親と姉エセル (Ethel) に囲まれ、幼少の頃から様々な音楽に接しながら育った。神経質で身体もあまり丈夫でなかった彼は、物心つくとすぐに、パブリック・スクールのなかでも最も健全で、なおかつ設備も充実していると評判の高かったラトランド (Rutland) のアピングム (Uppingham) 校へ入学し、同校卒業後は、ケンブリッジ大学のクレア・コレッジ (Clare College) へと進学した。専攻は数学であったが、その傍らで大学の音楽活動にも積極的に参加した⁷⁾。

1882年、数学士の学位を取得して大学を卒業したシャープは、大英帝国の有する幾多の植民地のうちでも、遙か南半球に位置する広大な国、オーストラリアに理想郷を思い描いていた父の勧めに従い、アデレードへと旅立つ。彼は当初の数年間、南オーストラリア銀行に勤務するものの、6年目の1889年2月、社会的義務や責任といった重圧に耐えかねて職を辞し、余生を幼い頃から好きだった音楽に捧げようと決意する。かくしてその後、彼はアデレードの教会のオルガン奏者を皮切りに、合唱団の指揮者や、音楽大学の理事などを歴任するが、やはり最後は生まれ育った母国で音楽活動を行いたいと思うようになり、1892年、ついにイングランドへの帰国を果たす⁸⁾。

帰国直後に会ったコンスタンス・ドロシア (Constance Dorothea) と翌1893年に結婚したシャープは、フィンズベリー (Finsbury) 合唱協会の指揮者に就任する。3年後の1896年からは、ロンドンのハムステッド (Hampstead) 音楽院院長を兼任し、望んだとおり音楽の道を順調に歩み続ける彼であったが、1899年、生涯最大の転機を迎える⁹⁾。「この年には大きな出来事が3つあった。」とシャープは回想する。「一つ目は、ヨーロッパ中に蔓延した喘息を患ったこと、二つ目は民謡歌手、マティー・ケイ (Mattie Kay) に会ったこと、そして三つ目は、ヘディントン (Headington) である」¹⁰⁾。

19世紀が最後の年を迎えようとしていた1899年のクリスマス休暇を、シャープは、静養のため家族を伴い、オクスフォード近郊の村、ヘディントンにある妻の実家で過ごした。病み上がりで、彼の気分はなかなか優れなかったが、クリスマスの翌日に当たるボクシング・デイ (Boxing Day) の午後、ふと窓の外を眺めた彼の目に飛び込んできたのは、彼が未だかつて目にしたことのない光景であった。一面の銀世界のなかで、沢山のリボンが縫いつけられた白い服を身に纏う8人の男たちが、膝から下にぶら下げられた真鍮製の幾つもの小さなベルの音を響かせながら踊っていた。男たちの手には色とりどりの棒と白いハンカチが握られている。8人のうち6人が、3人ずつ前後2列の組を作って踊り、残りの2人は伴奏に回る。1人は、ボタン式のアコーディオンを小さくしたような蛇腹の楽器、コンサティーナ (concertina) を演奏し、もう1人は道化役である。コンサティーナが軽快な旋律を奏でれば、6人の踊り手たちは所狭しと跳ね回る。シャープは、村人たちの心をこれほどまでに高揚させる音楽や踊りがこの国の民衆の間に存在しているという事実に、このとき初めて気づかされたのであった¹¹⁾。この後の民衆音楽やフォーク・ダンスに関する彼の研究は、まさにこのヘディントンにおけるダンスとの出会いに端を発するのである。

このとき彼が目にした踊りこそ、その後の彼の研究によって広く知られることとなった「モリス・ダンス (Morris dance)」である。モリス・ダンスとは、少なくとも15世紀中頃より伝承されていると言われるイングランドの民衆の踊りである¹²⁾。その名の由来や踊りの意味などについては不明な点も多いが、一般には、夏の到来を告げるダンスで、踊り手たちの鈴の音が、暗くて寒い冬になると悪さをする悪霊たちを追い払うと考えられているようである¹³⁾。それゆえ、モリス・ダンサーたちの活動は、通常、春先から秋口までで、冬場の催しと言えば、筆者の調査でも、先

掲のボクシング・デイや、クリスマス休暇の明けた年始の頃、リンゴなど作物の豊作を祈願する際のような、年次暦の節目に当たるような機会に限られている¹⁴⁾。元来、踊り手は男たちに限られていたようであるが、第二次世界大戦後に訪れた二度目のリヴァイヴァルの後、女性のモリス・サイトも各地に誕生している¹⁵⁾。

さて、イングランド民衆の音楽やダンスの研究史においては歴史的邂逅とも言うべき、ヘディントンにおけるモリス・ダンスとの出会いを契機として、彼は民衆の間に伝わるダンスや音楽の息吹に魅了され、また一方ではこのような民間の伝承を絶やしてはならないという義務感にも駆られて、それらの保存収集活動に乗り出す¹⁶⁾。

ここで考えておきたいのが、このとき彼の目に民衆の音楽やダンスはどのように映っていたのかという点である。例えば、culture¹⁷⁾ という概念は、元来かの国においては支配層に帰属するものであって、19世紀後半には全人口の8割を占めるとまで言われた下層階級、所謂「労働者階級 (working class)」がこれに相当するものを有しているとは考えられていなかったのであり、この概念が下層の民衆に対して広く適用されるようになるのは、レイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams) の *Culture and Society*¹⁸⁾ と、リチャード・ホガート (Richard Hoggart) の *The Uses of Literacy*¹⁹⁾ が出版された1958年を待たねばならなかったというのが通説であるが、果たしてシャープは民謡やモリス・ダンスを労働者階級の culture の一端と捉えていたのであろうか。あるいは、そう称するほどのものではないと考えていたのか。もしそうだとすれば、彼はそこにどのような価値を見出していたのであろうか。その立場性について考察を行う前に、まずは、彼が本格的な調査を企てる19世紀末とはどのような時代であったのかというところに目を向けなくてはなるまい。

III 世紀末のイングランドとナショナリズム

18世紀中葉に始まったとされる産業革命はかの国に巨万の富をもたらし、一時は地球上の陸地の4分の1とまで言われた広範に広がる世界中の植民地を自国の「農場」として原料・食糧の供給を担わせ、自らは「世界の工場」として君臨することとなった。1830年の鉄道網の完結をもって産業革命は一応の完成を見たとされ、その後は一大工業国から、今度は手にした財を運用する、金融、証券、保険を中心とした商業国への構造転換を図り、アメリカやプロイセンといった新興国を出し抜いてこれにも勝利を収め、

まさにヴィクトリア朝の栄華の只中であつた。19世紀も末に至ると、その経済力もさすがに衰退傾向に転じていたが、依然、世界各地に多数の植民地を抱え、「日の沈まぬ帝国」の名を恣にしていたのであつた。

産業革命が導いた農業国から工業国への転換は、ロンドン、マンチェスター、バーミンガム、グラスゴーといった町への人口集中を促し、これが近代都市の形成として帰結する。すなわち、近代化とは、工業化と都市化を同時に導き出すものなのであつた。様々な地方から集まり、劣悪な住環境のなか日々の糧を得るために長時間働き続ける都市住民に、父祖の代から伝わる伝統を子孫の代へと伝えていく余裕などあろう筈もなく、また出身地が異なれば隣人と伝統を共有する機会にも恵まれず、かたや農村部では地主階層の囲い込みによって自らの土地を耕すことも叶わず、慣れ親しんだ土地を捨てて都会へ出るものは後を絶たなかつた。これでは農村部の過疎化は進行するばかりであり、地域特有の伝統など継承される筈もなかつた。

前章で見たとおり、セシル・シャープがモリス・ダンスを初めて目にしたのは、彼が40歳のときのことであつた。これはすなわち、生来40年もの間、彼の生活環境にイングランドの伝統的なダンスが入り込む余地はまったくなかつたということである。ロンドンの裕福な家庭に生まれ、エリート街道を歩んできた彼には、そのような機会などなかつたのであろう。彼は、ロンドンという大都市の住民であると同時に、紛れもなくエスタブリッシュメントの側の人間なのであつた。

このように、イングランドの19世紀とは、出自が自らの社会的な地位を確立する重要な要素となっている、言わば「階級 (class)」が自明とされた時代であつた。この語が社会的な地位の区分を表す語として用いられるようになるのは、18世紀半ばのこととされ、当初は、支配層が下層の民衆を指したものであつた²⁰⁾。この過程を見れば、「階級」という概念もまた産業革命の産物のひとつとすることが出来よう。無論、封建体制下において「支配する者」と「支配される者」との区別はあつたが、敢えて区別する必要に迫られるような状況はなかつたのであろう。近代化が進展するにつれて地主階層が社会的な発言力を強め、王族や貴族とは異なる新興の支配層、すなわち中産階級が形成されるに至り、彼らが自らと下層の「支配される者たち」の区別を求めた。政治と経済を主導するエスタブリッシュメント側に属する中産階級の人々は、下層の者たちとは異なる「尊敬に値する (respectable)」人々でなければならなかつた。これが倫理観の高い紳士淑女の国というかの国のステ

レオタイプに一脈通じるものとなつたのであろう。

一方で、彼らは、産業革命の弊害にも気づき始める。そのひとつが公害であり、そして、日々の生活のなかに溢れ始めた工業製品の質の悪化であつた。より効率的に、また合理的に、工場で大量生産された物品が安価で手に入るようになると、それぞれの製品に求められているのが「機能」であるという事実が浮かび上がってくる。換言すれば、合理性を追求すると物品には機能しか求められないということが認識されるに至つたのである。こうした「機能」とは無関係の「デザイン」や「装飾」を排除した物品に囲まれて生きる暮らしのあり方に、ジョン・ラスキン (John Ruskin) であつた。彼はその著、*The Stones of Venice and Unto the Last*²¹⁾ において生活の質の悪化を指摘し、これに触発されたウィリアム・モリス (William Morris) は、生活のなかへの芸術的要素の導入を提唱し、アーツ・アンド・クラフツ運動 (Arts and Crafts Movement)²²⁾ を先導することとなる。これが盛んに実践されたのが、およそ1880年から1910年の間で、まさにイングランドで第一次フォーク・ソング・リヴァイヴァルが起こつた時期に符合する。

時あたかも、イングランドから近隣を見渡せば、北に境を接するスコットランドには、前世紀のロバート・バーンズ (Robert Burns)、サー・ウォルター・スコット (Sir Walter Scott) 以来続く、ときにナショナリスティックなバラッドや民謡の流行が冷めやらず、西に隣接するウェールズはもとより音楽の国と称されてきた土地である。海を隔てたアイルランドでは、ウィリアム・バトラー・イェーツ (William Butler Yeats) や、ジョン・ミリントン・シンゲ (John Millington Synge) に先導される文芸復興運動がナショナリズムを高らかに歌い上げていた。生活の質の向上を求めるイングランドのエスタブリッシュメント側の人々にはこちらもまた気がかりなことで、自国の誇りを音楽にも求めたい、言わば、イングランドらしい音楽への希求が高まる時期なのであつた。

イングランド人が自国に「ナショナリズム」を初めて実感したのは、13世紀、白地に赤のクロスを染め抜いたセント・ジョージ旗をはためかせてウェールズを制圧したエドワード1世の時代とも、ヘンリー8世、エリザベス1世の父娘によって大陸列強にも一目置かれる強いイングランドが築かれたテューダー王朝期であるとも言われる。何れにせよ中世の何処かにその萌芽はあつたのであろうが、「ナショナリズム」が「ナショナリズム」として広く自覚されるようになるのはやはり近代においてであらう²³⁾。そして、

イングランドが近代へ足を踏み入れようとしたまさにその頃、スコットランドとの併合が相整い、イングランド人にとっての「ナショナリズム」は、「連合王国 (the United Kingdom)」のそれへと横滑りしていくこととなる。

連合王国を成立させ、さらに宗主国として大英帝国へとその手足を世界中に拡大していったイングランドの民には、何処までがイングランドなのかわからなくなってしまったのであろうか。「連合王国人 (the British)」という衣を身に纏ううち、イングランド人はイングランド人としてのアイデンティティを喪失してしまったのであろうか。

例えば、連合王国イギリスの国歌には、18世紀中葉のジョージ2世の頃より定着していくこととなった「ゴッド・セイヴ・ザ・キング (God Save the King)」²⁴⁾ が慣例として用いられているが、他にもこれに準ずる歌が3つあると言われる。ひとつは、これとほぼ同じ時期に仮面劇の劇中歌として用いられ、以後今日に至るまで歌い継がれる「ルール・ブリタニア (Rule, Britannia!)」である。この歌は、文字通りこの国を女神に喩え、これが世界の頂点に君臨するといったイメージを高らかに歌うもので、「ゴッド・セイヴ・ザ・キング」と並び、連合王国イギリスの誇りを讃えるものであって、イングランドのそれを讃えたものではない。

1902年になると、ここに「希望と栄光の国 (Land of Hope and Glory)」が加わる。周知の通り、この歌は、前年にエドワード・エルガー (Edward Elgar) が書いた「威風堂々 (Pomp and Circumstance)」第1番という行進曲を気に入ったエドワード7世の求めに応じて、その中間部に、詩人アーサー・クリストファー・ベンソン (Arthur Christopher Benson) が詩をつけ、戴冠式頌歌 (Coronation Ode) として作ったものである。大英帝国の強さを誇示するかのようこの歌もまた連合王国の歌であり、タイトルにも示される「国 (Land)」は当然イングランドではない。このことは、例えば、「広く、何処までも広く、汝の領土は拡大し (Wider still and wider / Shall thy bounds be set)」という歌詞からも窺い知れよう。数多くの作品を残し、ヨーロッパ大陸にもその名を轟かせたエルガーは、ヘンリー・パーセル (Henry Purcell) 以来200年もの間、著名な作曲家を輩出することができなかったこの国の音楽の復権を成し遂げた「救世主」とまで称されることとなるが、彼が世に示したのは、音楽の「ブリティッシュネス (Britishness)」であって「イングリッシュネス (Englishness)」ではなかった²⁵⁾。

そして、1916年、3つ目に加わるのが、ヒューバート・

パリー (Hubert Parry) の「エルサレム (Jerusalem)」である。これは、19世紀初頭の1808年に、詩人ウィリアム・ブレイク (William Blake) が詩編 *Milton* のなかに書いた同名の序詩に、パリーが晩年、オーケストラと合唱のために曲をつけたものである²⁶⁾。ここに語られる「エルサレム」とは、歌詞からも読み取れる通り理想郷に見立てられたイングランドで、産業革命の進行に伴って「暗く悪魔のような工場 (dark Satanic Mills)」に覆い尽くされることとなったこの地に、「緑の心地良い国 (green and pleasant Land)」を築き上げようという愛国的な内容となっている。つまり、この歌は、「ゴッド・セイヴ・ザ・キング」、「ルール・ブリタニア」、および「希望と栄光の国」と、愛国的なものである点では共通しているけれど、対象とされる「国」が異なっているのである。

ともに連合を組むスコットランド、ウェールズ、北アイルランドと違って、事実上の「国歌」を持たないイングランドでは、この「エルサレム」が国歌代わりに用いられることも少なくない²⁷⁾。イングランド人にとって「国歌」は、何かしら連合国内での差異を意識するような機会でもない限り、「ゴッド・セイヴ・ザ・キング」と思われていることが多いため、イングランドだけの国歌を必要と感じることがあまりなかったのである。ここからも、イングランド人が「イングランド」と「連合王国」を混同してしまっていることは窺い知ることが出来よう。

しかし、エスタブリッシュメントのなかには、別の考えを持つ者もいた。音楽についてこれを実践したのが、作曲家、レイフ・ヴォーン＝ウィリアムズ (Ralph Vaughan Williams) と、グスターヴ・ホルスト (Gustav Holst) であった。芸術音楽において、ヨーロッパの19世紀末から20世紀初頭と言え、後期ロマン派の時代である。ヴァーグナー (Wilhelm Richard Wagner)、ブルックナー (Josef Anton Bruckner)、ブラームズ (Johannes Brahms) と、ドイツ語圏には名だたる作曲たちがその中心に居並ぶ一方で、ヨーロッパ縁辺部と見なされていた国々から、チャイコフスキー (Peter Ilyich Tchaikovsky)、グリーグ (Edvard Hagerup Grieg)、シベリウス (Jean Sibelius)、スメタナ (Bedrich Smetana)、ドヴォルジャーク (Antonin Leopold Dvorak) など枚挙に暇のないほどの作曲家たちが現れ、大陸音楽界の脚光を浴びることとなる。これはまさしくヨーロッパ近代におけるナショナリズムがかたちとなって現れたものであり、彼らの音楽は、様式上の共通性においてではなく、思想的共通点から国民楽派と称されるようになる。その最たる特徴は、作品の主題

に民衆音楽を用いるところにあり、それによって音楽と国歌や民族が関連づけられていた。

こうした国民楽派の台頭を目の当たりにしたヴォーン＝ウィリアムズとホルストは、1903年、イングランド民謡の本格的な収集活動を開始する²⁸⁾。かつてこの国で永らく活動したハイドン (Franz Joseph Haydn) や、あのベートーヴェン (Ludwig van Beethoven) が、アイルランドやスコットランド、そしてウェールズの民謡を作品の主題に用いたことはあった²⁹⁾ が、芸術音楽の世界に生きる作曲家が、イングランドの民衆音楽に目を向けたことはなかった。そして、彼らの民謡収集に大きな影響を与えた人物のひとりがセシル・シャープなのであった³⁰⁾。こうした先達がいたこと、さらには、これに先立つ1898年、イングランドには The Folk-Song Society (以下 FSS と記す) がすでに設立されており、一部の中産階級の間で民衆に伝承される「珍しい」音楽に関心を払う風潮が芽生えてもいたため、彼らが収集活動を行うお膳立てはある程度整っていたと言っただけではなかろうか。

それでも、これまで脚光を浴びたことのない下層の民衆の音楽を収集するなどという作業は、エスタブリッシュメント側にいるヴォーン＝ウィリアムズとホルストにとって一種の冒険であったと思われる。しかし尚、彼らは、下層民に伝承される音楽にこそイングランドらしい旋律が潜んでいるに違いないと考えていた。彼らは、音楽の「イングリッシュネス」を求めていたのである³¹⁾。これはこの時期のイングランドにおけるナショナリズムの表れのひとつと見て良いものであろう。エルガーの音楽に代表される「ブリティッシュネス」、そして、パリー、ヴォーン＝ウィリアムズ、ホルストが求めた「イングリッシュネス」。連合王国のナショナリズムとイングランドのナショナリズムが交錯するこのような時代に、やはりエスタブリッシュメント側にあるシャープは、下層の者たちの音楽やダンスに出会い、そして精力的に収集活動を行ったのである。

IV 収集活動と階級という壁

新たな世紀を迎え、前世紀に君臨したヴィクトリア女王の崩御がひとつの時代の終わりを告げた頃、シャープは本格的な収集活動を開始する。1903年、まず、彼はオーストラリア時代以来の知己であるチャールズ・マースン (Charles Marson)³²⁾ が司祭を務めていた、サマセット (Somerset) 州のハムブリッジ (Hambridge) という村を足がかりに、およそ3年半を費やして州内各地を訪れ、

精力的に収集活動を行った。その成果の一端は、1907年に出版された *English Folk Song — Some Conclusions*³³⁾ に記されている。同書は、イングランドで初めて、民謡を「音楽と教育の観点から」³⁴⁾ 論じたものであり、民謡を「コモン・ピープル (Common People) によって作られた歌」³⁵⁾ と定義づけた上で、イングランド民謡の特徴を、歌詞と旋律の両面について描き出すと同時に、民謡という民間伝承を絶やさないために、民謡を初等教育の教材として取り入れることを提言している。消滅の危機に瀕していた民謡に焦点を当て、実に様々な角度から論じている点で、同書は当時としては画期的な著作であり、現在でもこの分野では重要な参考文献のひとつに数え上げられている。

しかし、イングランド民謡研究史における金字塔とも言うべきシャープの研究書、*English Folk Song — Some Conclusions* にも、今日では多くの問題点が指摘されている。例えば、「民謡は特定の世代に属するのではなく、常に新しいということがその基調である」³⁶⁾ とする一方で、「若い世代は民謡を好まない」³⁷⁾ とか、「60歳以下の人々は民謡を殆ど知らない」³⁸⁾ など、あたかも民謡は何れ消滅してしまうと言わんばかりの矛盾した記述も散見される。さらには、音楽学的分析にもいくつか誤りが指摘されており、長年シャープの助手を務め、前掲書の編集にも当たったモード・カーピリーズ (Maud Karpeles) は、「中世教会旋法 (medieval church modes)」について論じた章の「5音音階 (pentatonic)」に関する記述が明らかに不適切であるとして、当該箇所を書き直している³⁹⁾。また、歌詞について論じた「民俗詩 (Folk Poetry) の部分も、「様々な理論家たちの意見を多く受け入れすぎているため、民俗詩に関するシャープの評言は、ほとんどともに受け取ることが出来ない」⁴⁰⁾ との批判を受けている。

無論、桜井雅人の指摘にもあるとおり、現在の研究水準からシャープを批判することは彼に対して公正ではない⁴¹⁾。事実、彼の民謡に関する業績は、収集、著作、教育、組織活動の何れにおいても当時の水準を遙かに超えるものであった⁴²⁾ のだし、少なくとも彼がそれまで殆ど一顧だにされなかった民衆の芸能に光を当てたことに変わりはない。イングランド民謡研究史における彼の貢献度の高さに疑いの余地はあるまい。

なかでも彼の最大の功績は、自らフィールドに出て、歌い手や踊り手たちに接することを通じて生々しい民間伝承のあり方に直に触れ、それを観察したこと、そして、記述されたテキストとしてではなく「歌」として民謡を扱ったところにあると言えるであろう。無論、それまでの研究の

あり方が否定されたわけではないが、演じる行為自体に注目し、旋律をもその射程内に収めたという点で、彼の提示した方法は意義深い。何しろ、彼以降の民謡研究はこうした諸点を前提として行われているのである⁴³⁾。

但し、本稿ではその担い手をシャープがどう見ていたかという点に注目しておきたい。彼は、同書中、「民謡はコモン・ピープル (Common People) の歌」であるとするその定義づけに関わる記述のなかで、「コモン・ピープル」とは「農夫 (peasant)」を想定しているが⁴⁴⁾、その理由は定かでなく、またこの解釈についても異論の余地のあることがすでに指摘されている⁴⁵⁾。この「コモン・ピープル」という表現を、彼は自らが参照した数冊の辞書から借用しており、最終的には、

... the expressions 'peasant song', 'country song', and 'the song of the common people', all mean one and the same thing, viz. 'folk song', and may be used indifferently in contradistinction to the 'town song', or 'art song', i.e. the song of the cultivated musician.⁴⁶⁾

と「農夫の歌」や「田舎の歌」は「民謡」、すなわち「コモン・ピープルの歌」であると規定し、「教育を受けた音楽家」の手による「街の歌」や「芸術歌曲」と対比させている。彼の表現を借りて言い換えると、前者は、「十分な教養を持ち合わせていない (*un-educated*) 人々ではなく、「正規の教育を受けていない (*non-educated*)」人々が口頭で伝承してきた歌⁴⁷⁾であり、後者は、高等教育機関などで適切な音楽教育を受けた作曲家が書いた「作品」ということになる。

また、「コモン・ピープル」について、彼はさらにこう続ける。

Whereas the non-educated, or 'the common people', are the unlettered, whose faculties have undergone no formal training, and who have never been brought into close enough contact with educated persons to be influenced by them.⁴⁸⁾

ここから、シャープの言う「コモン・ピープル」が、正規の教育を受けていないばかりでなく、「教養ある人々」の影響を受けるような機会すら一度として得たことのない人々、すなわち、階級差ゆえに、エスタブリッシュメントの側にある人々と言葉を交わすことすらほとんど無い下層の民衆であることがはっきりと読み取れる。つまり、彼にとって、彼の収集活動に協力してくれたインフォーマントたちは、同胞としてのイングランド人ではなく、同じ国に暮らして

はいるけれど自分とは帰属する世界の異なる下層民であり、同国内に在る異質な者たち、すなわち「他者」なのであった。

たしかに彼は、ヘディントンで目の当たりにしたダンスと音楽の美しさに魅了され、翌日には早速、コンサティナ弾きのウィリアム・キンバー (William Kimber) からモリス・チューンを5曲採譜している⁴⁹⁾が、このとき彼が味わった興奮や、彼の感じた美しさは、例えば、彼がクラシック音楽を聴くとき、あるいはバレエを見たときに感じるものとは異なっていたのではなかろうか。このことは、彼が「教育を受けた音楽家」という意味で 'the cultivated musician' という言い回しを用いていることから推測されよう。当時、culture とは、high が付いていようといまいと「高尚な」ものを指すのが自明であったのであるから、クラシック音楽は高尚で、民衆の音楽は culture とは無関係と捉えることもまた自明であったと言えるであろう。

では、彼は民衆の音楽のなかにどのような美しさを見たのであろうか。芸術のような構築性は認められず、評価されることも無ければ進歩することも期待されていない。そして、そうであるからこそ culture とは縁遠いものと捉えられた音楽。そこに残されるのは、粗野で素朴で田舎っぽさという特徴だけではないのか。

あるいは、彼にとって、こうした諸点が得も言われぬ魅力であったのかも知れない。というのも、彼は、例えばイングランド民謡の旋律に関する項で、その特徴として真先に「匿名性」、すなわち「作者不詳」であることを挙げ、次のように論じているからである。

A folk song is always anonymous. (This does not mean that all music that is anonymous is folk music. Anonymity is a condition, not a cause.⁵⁰⁾

和声の進行や調性などに囚われることなく、コミュニティのなかで醸成されていった音楽、そして作曲法を教わった者が作品として構築したものとは異なる、ある意味では自然発生的な音楽。そんなある種神秘的なところに、彼は心を動かされたのではなかろうか。換言すれば、教育を受けた者にしか作曲など出来ないという思いこみ、自明性を打ち崩され、新たな世界を発見したという事実に、彼の気持ちが高ぶったのではなかろうか。

もしそうならば、これは例えば、新たな植民地を獲得したイギリス人の入植者が、オーストラリアのアボリジニ (Aborigine) やニュージーランドのマオリ (Maori) のような先住民に感じた noble savage と同じ図式ということになるであろう。あらゆる規律に束縛され、合理的であ

れと計算され尽くした近代に辟易した人間が、ふと素朴な世界の住民に羨望の眼差しを送る。無論、両者の力関係が入れ替わることなどない。言わば、大人が子どものイノセンスに憧れるような感情が、モリス・ダンスを目の当たりにした彼の心に沸き上がってきたのであろう。

その後の精力的な活動の様子を見ても、彼自身は、真摯にあるがままの音楽とダンスを捉えようとしていたことは窺い知れる。しかし、そこにはどうしても乗り越えることの出来ない「階級」という壁があったのである。

シャープ以後、イングランドにおいても民衆音楽への関心は高まりを見せ、研究は様々なかたちで進展を遂げるが、その途上、そもそも民衆音楽とは如何に規定し得るものなのかという根本的な問題について多くの議論がなされた。彼の築いた礎の上にはどのような展望が開けたのであろうか。

V 民衆音楽とは何か

民衆音楽 (folk music) の定義として、現在も一般に受容されているものは、1954年、サンパウロで開催された The International Folk Music Council (現在は International Council for Traditional Music と改称) 第7回定例会議において採択されたものであろう。現にカーピリーズ⁵¹⁾や、音楽学者のフランク・ハウズ (Frank Howes)⁵²⁾などもこれを前提に議論を展開している。

Folk music is the product of a musical tradition that has been enveloped through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are

(i) continuity, which links the present with the past;

(ii) variation, which springs from the creative impulse of the individual or the group;

and (iii) selection, by the community, which determines the form, or forms in which the music survives.⁵³⁾

すなわち、民衆の音楽とは口伝の過程を通して発展してきた音楽伝統の所産であり、この伝統を形作る諸要因には、ひとつに現在を過去と結びつけている「連続性」、次に個人あるいは集団の創造的衝動から生ずる「変様」⁵⁴⁾、そして、ひとつであれ複数であれ、これまで残されてきた音楽のかたちの決め手となるコミュニティによる「選択」が指摘できるのである。

この定義は、言うまでもなくシャープの見解を踏襲したもので、その骨子にはすでに上記3点、「連続性」、「変様」、「選択」が記されていた。

さて、サンパウロ会議で採択された定義には、「連続性」について次のように補足が為されている。「民衆音楽という言葉は、それが未発達初期段階から、ポピュラー音楽や芸術的な音楽の影響を受けないコミュニティのなかで育まれてきた音楽について用いることが出来る。また、たとえ特定の作曲家によって創作されたものであっても、その後記録されずにコミュニティのなかで生きた伝統として同化されてしまったものも含めることが出来るであろう」⁵⁵⁾。すなわち、シャープの拘った「作者不詳」であるべきという項目はここで除外されており、誰の手によるものであれ、コミュニティがそれをどう受け入れたかということの方に重きが置かれるようになっているのである。換言すれば、コミュニティを主体とする視点に重きが置かれ、音楽教育を受けていない者たちに創作が可能であるか否かといった主体の価値づけや、調査者とインフォーマントの力学などは排除されているのである。

また、ここに「ポピュラー音楽」と「芸術音楽」に定義に関する言及はないが、*The Oxford Dictionary of Music*によると、前者は、「1950年代後半以降の、例えば The Beatles、The Rolling Stones、ABBA などに代表されるようなアーティストによって演奏される、クラシック音楽ではない音楽で、通常は歌の形態を取るもの」であり、後者は、それと区別した上で、「整然として明晰でかつ均衡の取れた、感情表現よりも形式的な美しさを訴えかける不朽の価値を有した音楽」とある⁵⁶⁾。両者の区別も今日では曖昧であろうし、区別する意義すらときに不明瞭とも言えようが、少なくとも「民衆音楽」を他の音楽と区別する要素は、記譜されたかたちで存続してはいかないという点であろう。定義の冒頭にあるとおり、「民衆音楽」は「口伝」(あるいは聴き覚え)によって伝承される音楽である。たとえ「ポピュラー音楽」が口伝によって歌い継がれたとしても、それが五線譜に限らず、何らかの手法によって記譜されたかたちで存在する以上、これは個人に帰属する「作品」である。他方、「民衆音楽」は、コミュニティというひとつの社会集団のなかで歌い継がれることによるのみ存続する音楽であり、記譜によって伝承されることはない。

また、「口伝」によって伝達されるため、常にある程度の「変様」を伴う。これについては次のような解説がある。「但し、民衆音楽という言葉には、すでにあるものとして

受け継がれ、変化することの無いポピュラー音楽は含めることが出来ない。なぜなら音楽に民衆音楽らしい性格を与えるのは、コミュニティによる音楽の改作と再創造だからである⁵⁷⁾。

ヴォーン＝ウィリアムズは、この変化を軍隊における伝言訓練を例示することによって説明している。「一列に並べられた男たちは、上官から与えられた伝言を順に口頭で伝達しなければならない。しかし、各人が精一杯正確を期していても、最後に上官のところへ戻った伝言は、最初のものとはまったく異なっている場合がある⁵⁸⁾。正確に伝達しようと努力してさえ生ずる伝言の変化は、正確な伝達を求めない民衆音楽の伝承においてはより顕著に起こり得る。ここにはさらに、人々の「変えたい」という衝動も加わる。

ドイツの音楽学者で、民衆音楽の研究でも著名なベーメ(F.M. Boehme)の次のような言葉を引きながら、ヴォーン＝ウィリアムズはこう続ける。「始めに歌った者の歌を、その後には唄う者たちは、自分の気に入らない部分や思い出せない箇所を変えて唄う⁵⁹⁾。シャープは言う。「口伝という方法は、民衆音楽がそれによって生き続けているあり方であるだけでなく、それによって民衆音楽が発達し、創造される過程でもある⁶⁰⁾。その過程で、民衆音楽は「変様」していくのである。

しかし、それ以前に、人々に受け入れられなければ民衆音楽は伝承されない。つまり、ひとつの曲が継承されるか否かはコミュニティの判断によるのである。カーピリーズは次のように言う。「民謡の歌い手は、ごく最近まで自分の歌を記録する手段を有していなかった。それゆえ、もし自分の歌が仲間に訴えかけるものでなければ、それが後へ伝えられることはなかったであろう。このことは、歌と、如何なるものであろうと歌のなかでその歌い手に固有なものすべてが、他の歌い手によって受け入れられなければ、この歌い手とともに消え去る運命にあることを意味している。つまり、こうした歌の存続は、コミュニティの判断に委ねられているのである。歌を作るのは個人だが、選択するのはコミュニティである。そして、コミュニティの感情や好みを反映した歌が選ばれる。無論、この選択は、コミュニティの成員が意識的に申し合わせるような行為ではなく、コミュニティを構成する個々の成員によって受け入れられた、あるいは拒否された結果である⁶¹⁾。

かくして、セシル・シャープがその土台を築いた民衆音楽の概念は、政治的にニュートラルな方向へと徐々に整理され、後の研究者たちに継承されている。彼が「コモン・

ピープル」と伝統の担い手を称するところに悪意はなかったであろう。しかし、この表現は今や周到に回避され、調査者とインフォーマントとの立場は「一応」対等とされている。デイヴ・ハーカー(Dave Harker)も指摘するとおり、かつてそこには看過し得ない階級の差が含意されていた⁶²⁾。それは例えば、都会の喧騒を逃れて自然溢れる田園部に暮らしながら家畜の鳴き声や悪臭には不満を漏らし、アクセスをはじめとした不便さを嘆く一方で、電化の推進に象徴される村の近代化に異議を唱えるようなジェントルマン的態度によく似ている⁶³⁾。そこから読み取れるのは、まさに18世紀的センチメンタリズムと、19世紀を席卷したロマンティズムの延長線上に描かれる幻想形態であろう。残念ながら、シャープの立脚点はそこから外れることはなかったのである。

VI むすびにかえて

イングランドにおける調査の後、第一次世界大戦の影響などもあってか、シャープはアメリカに渡り、アパラチアで収集活動を行う。生涯で5,000を超える旋律を採譜したと言われる彼の収集の実に3分の1はここで得られたものである⁶⁴⁾。チャイルド・バラッド(Child Ballad)に偏った収集姿勢もときに批判を受けてきたし、桜井雅人も指摘するとおり、「バラッド中心の限定されたレパートリーとか、器楽曲の無視などに加えて、イングランド中心の態度、歌い手・地域社会・他の地域文化に対する理解不足⁶⁵⁾」など至らぬ点は少なくなかった。たしかに、桜井の言うように「ただ民謡のテキスト化のみに目を向けたことが、シャープの成功であったしまた限界でもあった⁶⁶⁾」のであろうが、ここで言う「限界」は、乗り越えようとして乗り越えられなかったのではなく、乗り越えようとする姿勢を有し得ないという意味での限界と解釈されるべきであろう。

シャープが「コモン・ピープル」の文化に真摯に向き合おうとしたことに違いはあるまい。そうでなければ、自らが探し当てた珍奇な音楽を披露し合い、ときには修正を施す「上品ぶった(respectable)」有閑階級の会合と化していたFSSと袂を分かち、1911年にEFDSを新たに設立して独自の活動を展開することはなかったであろう⁶⁷⁾。実際、民衆音楽の収集を、好古趣味を満たすものであると同時に、伝統の保持という社会的意義のある行為と捉えていた権威主義的な当時のFSSの雰囲気は、作曲家として会員たちの敬意を集めていたヴォーン＝ウィリアムズですら少々辟易するほどであったという⁶⁸⁾。そのなかで、ひとりシャー

だけでは直向きに伝承音楽や伝統的なダンスと向き合い続けたが、それでも尚、「階級」という無意識の壁が彼の心のなかには厳然と存在していた。イギリスの所謂「労働者階級小説 (Working Class Novels)」に関する論評に用いられる「やつら／おれたち (them/us)」⁶⁹ という図式が、これとは逆のかたちでシャープのなかにはあったのである。換言すれば、ベンジャミン・ディズレーリ (Benjamin Disraeli) の語った「二つの国民 (two nations)」⁷⁰ の上の方の階層から、シャープがおそらくは無意識のうちに「コモン・ピープル」に投げかけていた視線は、新たな植民地を獲得したイギリス人入植者が先住の民を眺めるのと一脈通じるものなのであった。すなわち、「コモン・ピープル」とは自らの同胞ではなく、自国内に在る身分の低い「他者」であり、その音楽やダンスは、「彼ら」が「彼ら」の父祖より受け継いだ「彼らのもの」であって、自分の階級に帰属するものでは決してなかった。

彼の収集姿勢を批判することは本稿の意図するところではない。寧ろ、彼の生きた時代の研究・調査の動向に照らしてこれを再考することこそ、彼の業績を正当に評価する道であろう。こうしてセシル・シャープという先覚者の立場性を適切に捉えることが、今日のイングランドにおける民衆文化伝承の現状とこれに対する研究のあり方をさらに進展させていく契機ともなるはずである。

註

- 1) 1898年に設立された The Folk-Song Society と、1911年にシャープが創設した The English Folk Dance Society が合併するかたちで、1932年に発足。拙稿「民謡のイングリッシュネス誕生とその時代——サセックスにおけるフォーク・シーンの現状とその分析——」(『同志社女子大学総合文化研究所紀要』第18巻, 2001年, 81-96頁)、および、協会ホームページ <http://www.efdss.org/> 参照。
- 2) Child, Francis James, *The English and Scottish Popular Ballads*, Dover, 1965, 5 volumes ; 近年、音羽書房鶴見書店より3巻本の邦訳も出版されている(バラッド研究会編訳『チャイルド・バラッド』第1巻 [2005年, viii+372+vi 頁], 第2巻 [2005年, xvii+318+v 頁], 第3巻 [2006年, xvii+513+xviii 頁])。
- 3) 瀧山健一「イングランド民謡研究の潮流——セシル・シャープから人文主義的アプローチへ」, 『英詩評論』

7号, 1990年, 52-63頁。

- 4) Judge, Roy, 'Cecil Sharp and the Morris 1906-1909', *Folk Music Journal*, Vol. 8 No. 2, 2002, pp. 195-228.
- 5) Cawte, E.C., 'Watching Cecil Sharp at Work: A Study of his Records of Sword Dances Using his Field Notebooks', *Folk Music Journal*, Vol. 8 No. 3, 2003, pp. 282-313.
- 6) Graebe, Martin, 'Devon by Dog Cart and Bicycle: The Folk Song Collaboration of Sabine Baring-Gould and Cecil Sharp, 1904-17', *Folk Music Journal*, Vol. 9 No. 3, 2008, pp. 292-348.
- 7) Karpeles, Maud, *Cecil Sharp: his life and work*, Routledge & Kegan Paul, 1967, pp. 1-11; Strangways, A.H. Fox, *Cecil Sharp*, Da Capo Press, 1980, pp. 1-12.
- 8) Karpeles, *ibid.*, pp. 11-15; Strangways, *ibid.*, pp. 13-18.
- 9) Karpeles, *ibid.*, pp. 15-22; Strangways, *ibid.*, pp. 18-24.
- 10) Strangways, *ibid.*, p. 25.
- 11) Karpeles, *ibid.*, pp. 23-30; Strangways, *ibid.*, pp. 25-32.
- 12) 因みに *OED* 初出は1458年である。
- 13) 2007年度版の *Encyclopaedia Britannica* には、'also spelled Moresque, Morrice, Morisque, or Morrisk' と、まずはその綴りすら固定していないことが示され、その特質については、'ritual folk dance performed in rural England by groups of specifically chosen and trained men; less specifically, a variety of related customs, such as mumming, as well as some popular entertainments derived from them.' と記されている。ヨーロッパ各地に類似したダンスが見られるとの指摘の後、'A common feature of many of them is that of a group of dancing men attendant on a pagan god who celebrates his revival after death. Often the dancers wear white clothes and dance with bells fastened to the legs or body. A feeling that the dances have magic power or bring luck persists wherever they are traditionally performed.' と、このダンスの持つ意味や衣装の特徴などが示されている。
- 14) 1999年4月から2000年3月までの期間に、主としてイー

スト・サセックス (East Sussex) 州内で活動を行っている Brighton Morris Men、Chanctonbury Ring Morris Men、および Ditchling Morris を対象として行った聞き取り調査に基づく。とりわけ Chanctonbury のメンバーは研究熱心で、1999年の12月26日のボクシング・デイには、そのちょうど100年前のこの日にセシル・シャープがヘディントンでモリス・ダンスと出会ったことなどに言及しながら、これに因んだパフォーマンスをブライトン (Brighton) の西にあるソンプティング (Sompting) とステニング (Steyning) の2箇所披露し、喝采を浴びていた。彼らはまた、ボルニー (Bolney) という村の農場、オールド・ミル・ファーム (Old Mill Farm) で、毎年、年明け早々に、りんごの豊作を祈願する昔ながらの「アップル・ハウリング (Apple Howling)」を行っている。この行事は、日が落ちて真っ暗な畦道を、松明を翳しながら村人たちが列をなして歩き、農場のなかでも最も大きなリンゴの木のところまで至ったら皆でこれを囲み、モリス・ダンサーたちが、とりわけイングランド南西部のパブでは今も人気の高いリンゴ酒、アップル・サイダーを木の幹にかけると、子供たちが枯れ枝でその幹を軽く叩いて、「今年も沢山の果実を实らせて」活力を注入するもので、その前後にはもちろんモリス・ダンスがあり、終了後には皆で、アップル・パイとアップル・サイダーをいただく。このような催しを見ると、やはり儀礼的な要素がモリス・ダンスにはあるのかと思わされるが、これを持って直ちに宗教的な意味合いを見いだそうとするのは危ういことであろう。第二次リヴァイヴァル以降のこうした催しには、「創られた伝統」の類も少なくないからである。

- 15) 1994年8月に Brighton Morris Men および Cuckoo's Nest Women's Morris を対象として行った聞き取り調査に基づく。サセックス大学の学生たちによるチーム、University side が発足したのが1966年のことで、ちょうど第二次リヴァイヴァルの最中のことである。ここから、1982年に卒業生を中心とした団体 Brighton Morris Men は発足している。そして、そのメンバーの妻たちを中心に、女性によるモリス・サイト、Cuckoo's Nest Women's Morris が構成された。こうしたモリス・ダンスの例とは逆に、元来は未婚の女性たちが演じ手であったメイポール・ダンス (Maypole Dance) は、近年、小学校の課外活動など

で扱われていることもあり、男の子が参加している場合もある。例えば、イースト・サセックス州の小さな村、ロッティンディーン (Rottingdean) の場合もそうで、ポール下のメイ・クイーン的位置には小さな男の子と女の子が数名立つこともあり、本来は5月1日に踊られる筈のこのダンスが、毎年8月に開催される Village Fair の出し物のひとつとなっている。

- 16) Karpeles, *op.cit.*, pp. 31-45; Strangways, *op.cit.*, pp. 33-46.
- 17) 桂山康司「文化 (culture) について」(小泉博一・飯田 操・桂山康司編『イギリス文化を学ぶ人のために』, 世界思想社, 2004年, 253-262頁) など参照。また、culture の訳語として多く用いられる「文化」という語が、例えば『広辞苑』においても、第一義としては「文徳で民を教化すること」であり、次に「世の中が開けて生活が便利になること。文明開化」の意、そして最後に「(culture) 人間が自然に手を加えて形成してきた物心両面の成果。(以下略)」とあり、日本語の「文化」と英語の 'culture' が必ずしも同義でないという点には留意しておきたい。
- 18) Williams, Raymond, *Culture and Society 1780-1950*, Chatto & Windus, 1958, xx+363ps.
- 19) Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy: aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments*, Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1958, viii+326ps.
- 20) OED でも、第二義として 'A division or order of society according to status; a rank or grade of society.' が挙げられているが、例として示されたものの大半が 'Lower Class' もしくは 'Working Class' という下層階級を指し示す語としての用例で、上下に関係なく「階級」を表す語として現れるのは19世紀後半からのことである。
- 21) Ruskin, John, *The Stones of Venice and Unto the Last*, 1860 (E.T. Cook and Alexander Wedderburn eds, *The complete works of John Ruskin*, Hon-no-Tomoshia, 1990) など。
- 22) Morris, William, *News from Nowhere*, Routledge and Kegan Paul, 1890; ウィリアム・モリス, 松村達雄訳『ユートピアだより』, 岩波文庫, 1973) など参照。
- 23) 大澤真幸『ナショナリズムの由来』(講談社, 2007年, 877頁) など参照。

- 24) 現在の国家元首は女王であるので、国歌も当然 God Save the Queen となり、歌詞の代名詞もすべて男性が女性に置き換わる。
- 25) 潟山健一「芸術と娯楽《イギリス音楽》」(小泉博一・飯田 操・桂山康司編『イギリス文化を学ぶ人のために』, 253-262頁)。
- 26) 「エルサレム」は、ブレイクの預言詩とも言われる『ミルトン』の序詩として書かれたもので、第一次世界大戦中、国民を鼓舞するのに相応しいと感じたパリーが、この詩に沿って作曲したものである。ここで言う「エルサレム」はあくまでも理想郷であって、イスラエルの首都ともユダヤの民とも無関係である。
- 27) Paxman, Jeremy, *The English: a portrait of a people*, Michael Joseph, 1998, pp. 10-12; パクスマン, ジェレミー, 小林章夫訳『前代未聞のイングランド — 英国内の風変わりな人々 —』, 筑摩書房, 2001年, 19-24頁。
- 28) 潟山健一「フォークソング・リヴァイヴァルとロマン主義 — ヴォーン=ウィリアムズのイングリッシュネス —」, *Asphodel* 41号, 2006年, 71-87頁。
- 29) ハイドンには、「スコットランド歌曲集」、「ウェールズ歌曲集」などが、ベートーヴェンには、「フルートとピアノのための6つの主題と変奏曲」、「フルートとピアノのための10の主題と変奏曲」、「ピアノ、ヴァイオリン、チェロの伴奏つき25の歌曲集」などスコットランドやアイルランドの民謡を主題とした作品がある。
- 30) Vaughan Williams, Ursula, R.V.W: a biography of Ralph Vaughan Williams, Oxford UP, 1964, pp. 52-75.
- 31) 潟山健一「イングランド民謡の誕生とその時代 — 先覚者たちの功罪 —」, 『広島文教女子大学紀要』第30号, 1995, 91-102頁。
- 32) シャープとマースンの間柄については、Derek Schofield, 'Sowing the Seeds: Cecil Sharp and Charles Marson in Somerset in 1903', *Folk Music Journal*, Vol. 8 No. 4, 2004, pp. 484-512. に詳しい。
- 33) Sharp, Cecil James, *English Folk Song — Some Conclusions*, EP Publishing Ltd, 1972 (1907), xxv+199ps.
- 34) Sharp, *ibid.*, p. xxiii.
- 35) Sharp, *ibid.*, pp. 1-5.
- 36) Sharp, *ibid.*, pp. 157-160.
- 37) Sharp, *ibid.*, p. 133.
- 38) Sharp, *ibid.*, p. 150.
- 39) Sharp, *ibid.*, p. xi; p. 65.
- 40) Wilgus, D.K., *Anglo-American Folksong Scholarship since 1898*, Rutgers UP, 1959, p. 60; 桜井雅人「セシル・シャープの民謡観について」, 『一橋論叢』第88巻6号, 1983年, 87-102頁。
- 41) 桜井雅人, *ibid.*, 796頁。
- 42) 桜井雅人, *ibid.*, 795頁。
- 43) Sharp, *op. cit.*, p. 2.
- 44) 例えば、Albert Lancaster Lloyd, *Folk Song in England* (Paladin, 1967)、Maud Karpeles, *An Introduction to English Folk Song* (Oxford UP, 1973)、Howes, Frank, *Folk Music in Britain — and Beyond* (Methuen & Co Ltd, 1969) など。
- 45) 桜井雅人, *op. cit.*, 799-801頁。
- 46) Sharp, *op. cit.*, p. 5.
- 47) Sharp, *ibid.*, p. 4.
- 48) Sharp, *ibid.*, p. 4.
- 49) Strangways, *op.cit.*, p. 27. シャープとの出会いによって、キンバーの名は、コンサティーナ奏者としても、ダンスの名手としても、全国的に知れ渡ることとなる。
- 50) Sharp, *op. cit.*, p. 108.
- 51) Karpeles, Maud, *An Introduction to English Folk Song*, p. 3.
- 52) Howes, Frank, *Folk Music in Britain — and Beyond*, p. 11.
- 53) Karpeles, Maud, *An Introduction to English Folk Song*, p. 3.
- 54) 定義のうち variation の訳語としては「変様」という表記が通常用いられている。秋山龍英編『民謡研究リーディングス』, 音楽之友社, 1983, 238頁など参照。
- 55) Karpeles, Maud, *An Introduction to English Folk Song*, p. 7.
- 56) Kennedy, Michael, *The Oxford Dictionary of Music* (2nd edition), Oxford UP, 2001, 'Pop' and 'Classical'.
- 57) Karpeles, Maud, *An Introduction to English Folk Song*, p. 7.
- 58) Vaughan Williams, Ralph, *National Music*, Oxford UP, 1963, p. 27.
- 59) Vaughan Williams, Ralph, *ibid.*, p. 28.
- 60) Karpeles, Maud, *An Introduction to English Folk Song*, p. 7.

-
- 61) Karpeles, Maud, *ibid*, pp. 10-11.
- 62) Harker, Dave, *Fakesong: The manufacturing of British 'folksong' 1700 to the present day*, Open UP, 1985, pp. 166.
- 63) 湯山健一「郷土という幻想 — 民謡の場所とは」(「郷土」研究会編『郷土 — 表象と実践』, 嵯峨野書院, 2003年), 132-152頁参照。
- 64) Karpeles, Maud (eds), *Cecil Sharp's Collection of English Folk Songs*, Oxford UP, 1974, (in 2 vols.) 743+751ps.
- 65) 桜井雅人「セシル・シャープとアパラチア民謡」, 『言語文化』第36巻, 1999年, 52頁。
- 66) 桜井雅人, *ibid*, 52頁。
- 67) Harker, Dave, *op. cit.*, pp. 141-210.
- 68) 茂木 健『バラッドの世界 — ブリティッシュ・トラッドの世界 —』, 春秋社, 1996, 209-218頁。
- 69) 大石俊一『「英国」神話の解体』, 第三書館, 1994年, 43-60頁など参照。
- 70) Disraeli, Benjamin, *Sybil: or The two nations*, Penguin Books, 1980 (1845), 537ps ; 内藤則邦『イギリスの労働者階級』, 東洋経済新報社, 1975年, vii+214頁など参照。