

「伝統音楽」から「ポピュラー音楽」へ

——アイルランド「伝統音楽」の「復興」初期における音楽家の概念形成と実践——

思想文化学科美学芸術学専修課程

130611E

下田

理

序章 “And We Follow The Heron Home” 「伝統音楽」、 「ポピュラー音楽」とは

なぜアイリッシュ・ミュージックはポピュラー音楽になったのか。これが、本論文の最も大きな契機である。この問いには、そもそもアイリッシュ・ミュージックは本当にポピュラー音楽なのか、という疑問も呈せられなければならないかもしれないし、アイリッシュ・ミュージックとは、またはポピュラー音楽とはどのような音楽を指すのか、ということも示される必要があるだろう。

本論文で筆者がアイリッシュ・ミュージックと呼ぶのは、端的にいつて「Irish traditional music」と呼ばれる音楽の総称である。なぜ総称なのか。「Irish traditional music」にしろ、「アイルランド伝統音楽」にしろ、また単に「アイリッシュ・ミュージック Irish music」と呼ぶ時にでさえ、時に同じ音楽を指しているようであり、時に全く異なる音楽を指すことがある。というのも、ある人が「伝統音楽」と呼んでいる音楽形態や様式を、ある人は「伝統音楽ではない」と主張している事実があるからである。このような状況を見ると、アイルランドに限らず「伝統音楽」とは、もはや特定の様式やジャンルに当てはめることが不可能なのではないだろうか、という考えに達する。つまり、「伝統音楽」とは個人的な概念であり、かつ様々な範囲での社会やコミュニティで共有される概念なのではないだろうか。そうしたことから、どの「アイルランド伝統音楽」が真の伝統

音楽であるという立場ではなく、それが個人によって、また社会によって受容されれば「伝統音楽」になりうるのではないか、という視点から私はそれぞれの概念の総称として「アイリッシュ・ミュージック」という言葉を用いているのである。逆に本稿で「伝統音楽」と括弧付きで表記しているのは、前後の文脈に登場する人物がそう呼んでいる限定的なものと捉えて頂きたい。

ところで、「伝統音楽」を議論する際に関連深い概念として、ある国の「伝統音楽」と時には同義語となる「民族音楽 ethnic music」や、あるいはもう少し広範囲のニュアンスを含めて「民俗音楽 folk music」という言葉が用いられたりする。これらもまた曖昧な概念ではあるが、その曖昧さをあえて了承するという姿勢は「伝統音楽」への理解と同様に重要であろう。実際国際伝統音楽協議会の前身である国際民俗音楽協議会は一九五五年に「民俗音楽」を以下のように定義づけている。この定義は本論を進める上で読者に何らかの示唆をもたらすことだろう。

民俗音楽とは、口頭伝承によつて発展してきた音楽的伝統の産物である。その伝統を形成する要因は次のとおりである。

- (i) 現在と過去をつなぐ連続性、
 - (ii) 個人あるいはグループの創造的衝動から発する変奏性、
 - (iii) 音楽が生きつづけるための特定の諸形式を規定する共同体の選択、
- という三つの要素である。〔1〕

ではポピュラー音楽とは、どのようなものだろうか。ポピュラー音楽——このあまりにも曖昧で、掴み所がない言葉（存在）は、それが何かを解明しようとした数ある研究者を苦しめてきた。しかし、その言葉そのものが確固たる存在感を持つて我々の生活の中に溶け込んでいる例は、他の芸術ジャンルには見られない——少なくとも「ポップな」という形容詞ではなく、「ポピュラー建築」や「ポピュラー絵画」といった名詞で扱われることはあまり聞かない。この「ポピュラー音楽」に関わる研究は確固たる方法論もなく、さまざまな研究者がさまざまなアプローチを用いて分析してきた。このことはつまり、従来の音楽

学ではポピュラー音楽を捉えきれないことを意味する。では何が足りないのか。それは産業という視点である。実際、各研究者も音楽産業全体を通してポピュラー音楽を分析することの必要性を訴えている⁽²⁾。つまり様式やジャンルのみに縛られるのではなく、音楽産業や社会状況にも焦点を当てて、対象の音楽を捉え直す必要があるのである。

二十世紀のアイリッシュ・ミュージック史に関する歴史的な資料は未だ少ないものの、私がつ持っている印象からアイリッシュ・ミュージック史を概観すると、〈1〉「伝統」の認知(一五〇、六〇年代)、〈2〉復興への取り組み(五〇年代後半)、〈3〉普及(六〇年代)〜七〇年代)、〈4〉拡大(八〇年代)、というような四段階に大きく区別されるようである。もちろんこれは、例えば〈1〉「伝統」の認知という問題でも誰が、という視点によって大きく意味を変えることに注意しなければならぬ。伝統音楽をずっと演奏してきた人は一九五〇年代以前にもいたし、村単位でそうであったとすれば、その村の中にいて「伝統音楽」は普及、拡大する必要のなかったものだとはいえるだろう。このような場合、上記の歴史観はあまり意味をなさない。

しかし、ここにもう少し別の視点を入れることで、私の印象がより具体的になるかもしれない。それはすなわち「ポピュラー音楽」という視点である。上記の四段階という区分は、アイルランド国内全体において「伝統音楽」がどのように「ポピュラー」になっていったか、という視点から捉えられているといっても良い。ポピュラー音楽という概念には「産業」というのも重要な要素の一つとなっていることは既に述べた。例えばレコード化される量や、メディアやマーケットへの進出度といった観点からアイリッシュ・ミュージックを捉えていくと、上記の四段階の時期区分は次のような印象になる。〈1〉レコード化やメディアへの登場、〈2〉産業への進出の兆し、〈3〉アイルランド国内でのマーケットの確立、〈4〉マーケットの拡大。もちろんこれは非常に大雑把で単純なイメージであり、時期によって大きく状況がことなることは言うまでもない。

さて、本論文ではこのようなことを念頭に踏まえつつ、〈2〉の時期に焦点を当てて当時の伝統音楽に対する思想と実践を探っていく。第一章では、その時期に大きな役割を果たした音楽家の概念はいかなるものであったのかを探る。そして第二、第

三章では、なぜ彼らがそのような思想を持ち、実践に至ったのかを、当時の社会的状況から探ってみたい。そして最終的には、このような過程の中で、なぜアイリッシュ・ミュージックがポピュラー音楽と言えるのか、またなぜポピュラー音楽になったのか、という冒頭の問いへの回答らしきものが得られることを期待している。

第一章 “Harp And Shamrock” Irish Traditional Music (アイリッシュ・ミュージック)とは

オ・リアダの思想から

シヨン・オ・リアダ Sean O'Riada (以下オ・リアダ、一九三二―七二)は、現在においてはアイリッシュ・ミュージックの「復興」の初期において重要な役割を果たしたとして、しばしば取り上げられる。一九三一年にアイルランド南部のコークで生まれ、一九五二年にコーク大学で音楽学士号を取得。学生時代の彼はクラシック教育を受ける傍ら、夜はバンドでジャズ演奏をするなどして過ごした。卒業後はラジオ・アイルランド Radio Eireann (アイルランド放送局)の音楽担当ADとして職を得てオーケストラの編曲などに携わった。だが五四年に自主退職し、音楽家としての成功を求めてフランスに渡り、滞在中にラジオ・アイルランドに辞表を提出した。しかしその活動も一年で挫折し、アイルランドに戻り五五年にダブリンのアビー座 Abbey Theatre に音楽監督としての職を得る(六二年)傍ら、ラジオ・アイルランドの仕事も請け負った。⁽³⁾この時期にクラシック作品の作曲家としても活動し、ある映画音楽を担当したことによって一躍有名になる。それは一九五九年に公開された『ミシャ・イーラ Mise Eire』(『我はアイルランド』)という映画で、オ・リアダはこのBGMに伝統音楽を用いたオーケストラ曲を編曲した⁽⁴⁾。翌年伝統音楽家たちを集めて「キョールトリ・クーラン Ceolróirí Cuilinn」というグループを結成し、その後約十年間活動することになる。彼は伝統音楽の枠組だけでなく、クラシックの作編曲家、大学での教育者、映画監督、作家としても幅広く活動した。

なぜオ・リアダが当時の「重要人物」とされているか、ということについて一つ大きな理由を挙げるなら、「チーフタンズ the Chieftains」結成の契機を作った、という事実である。即ちチーフタンズも「復興」に大きく関与した存在として認識され、実際にそう語られている。チーフタンズはキョールトリ・クーランのメンバーの一部が、パイプ奏者であるパディ・モローニ Paddy Moloney⁽⁵⁾を中心として結成されたバンドである。六三年にファースト・アルバムを発表して以降、多少のメンバーの変遷はあったが国内だけでなく国外にも積極的なプロモーションをしかけて成功に至り、現在に至るまで活動している。アイリッシュ・ミュージックについて語る時に、彼らの名前が出ないことはまずないと言って良いだろう。それは彼らがアイリッシュ・ミュージックのバンドの中で最も長期間に渡って国際的に活動したバンドであり、アイリッシュ・ミュージックを「世界に広めた功績」を最も広く認められているからである。それはチーフタンズが一九八九年にアイルランド政府から正式にアイルランドの「音楽大使」として任命されたことから伺える。

オ・リアダとチーフタンズが六〇年代にどのような活動を行ったかという実践については第三章に詳述するとして、本章においては、当時彼らがどのような考えを持って「伝統音楽」に接していたかについて考察してみたい。ところがチーフタンズの伝統音楽観あるいは理論については有効な資料がなかったので、主にオ・リアダの思想を探ることになる。彼はラジオ・イーランで一九六二年の七月から十月にかけての三ヶ月間、「我々の音楽遺産 Our Musical Heritage」という題で、伝統音楽の講座とも言えるラジオ番組を放送した。その後彼の没後十一年を経て、問題の本が出版される。前述したキョールトリ・クーランの初演が一九六〇年だということを考えると、ラジオ放送で示されたオ・リアダの「アイルランド伝統音楽」に対する考え方は、当時の彼、そしてキョールトリ・クーランの実践のあり方に深く関連していると言ってよいだろう⁽⁶⁾。

また、本章で当時の社会状況が彼らの思想にどのように影響を与えたか、ということへの契機を作るために、本章において現代までのアイリッシュ・ミュージックに関する言説と彼の言説を比較検討してみたい。つまり、両者に違いが存在するならばそれは果たして時代的なものなのか、ということを考えるための伏線である。その材料として主に取り上げるのが、Tomás Ó

Canann (c) による『Traditional Music in Ireland』(一九七八年初版)とキアラン・カーソン(Ciaran Carson)による『アイルランド音楽への招待』(邦題「守安 功訳」原題『Irish Traditional Music』一九八六年)の二つの書籍である。前者の大部分は『Musical Heritage』の構成と酷似しており、伝統音楽に対する考え方もオ・リアダのそれと近いものがあるが、語り方はオ・リアダのよ
うな極端なナシヨナリズムは顕著には見られないし、実は「伝統的」とされる曲の中にもそれほど古くはないものがあること
を指摘するように、注意深い歴史的考察も垣間見ることが出来る。一方詩人かつ音楽家でもあるカーソンは、オ・リアダや
Canannとは確実に一線を画した観点から伝統音楽を捉えている。「伝統音楽」がいかようにあるべきか、という意見を主張す
る点においては前者一人と共通しつつも、「伝統」というものの概念がいかに曖昧であるかを指摘している点は興味深い。

第1節 アイランドとヨーロッパ/西洋

まず、オ・リアダの考える「伝統音楽」観の枠組みから分析してみよう。当時の彼は、「アイルランド伝統音楽」をどのよう
に捉えていたのだろうか。彼は「Introduction」の項で早速こう述べる。

「伝統」というものは、(外部からの)影響をうけず、西洋化されていないもので、また口承伝承による音楽であ
り、それは私の知見から言えばこの国において最も大衆的⁽³⁾な音楽形態である。By 'traditional' I mean the untouched,
unWesternized, orally-transmitted music which is still, to the best of my knowledge, the most popular type of music in this country.

(3)

オ・リアダの主張は非常に単純化されている。彼はまず西洋と非西洋を区別することによってアイリッシュ・ミュージック
を特徴づけようとする。この場合における「西洋」とは即ちヨーロッパ大陸であり、「西洋」音楽とは大陸の国々で発達した音

樂である。彼は「ヨーロッパ音楽」をこう定義する。

現在で言うところのヨーロッパ音楽は、我々の基準からすれば比較的若いものである。初期ルネッサンスにおいて、オランダ、フランス、ドイツやイタリアの要素を盛り込んで形作られ始めたものである。それ以来、つい最近まで、主にドイツとイタリアの文脈に沿って発達した。European music as we know it today is, by our standards, comparatively young. It began to take shape during the early Renaissance in a mould containing Dutch, French, German and Italian ingredients. Since then, until fairly recently, it developed along predominantly German and Italian lines. (9)

これらヨーロッパ大陸において発達した音楽は、彼にとってアイルランド特有のものではないし、「伝統音楽」の要素でもない。なぜなら彼にとってアイルランドの「伝統音楽」は「ヨーロッパ音楽」より歴史的に古いものであり、アイルランドが「ヨーロッパ」に影響を受ける以前から存在し、その独自性を保持してきたものだからである。もちろん彼は外部の影響を完全に無視しているわけではない。だが、音楽に限らず言語の観点から見ても、例え歴史的に外部から数々の影響を受けたとしても、アイルランドの独自性は保たれてきたと主張する。それはアイルランド人に「生まれつきの保守主義」によるものであり、この保守主義が言語だけでなく音楽においても「ほとんど外部からの影響を受けずに」「その基本的な特徴を変えることなく維持してきた」と彼は述べる(10)。

この非常に単純化されたアイリッシュ対ヨーロッパという図式は、彼の言説の至るところで表明される。彼は音楽だけでなく芸術一般に関して、ヨーロッパとアイルランドの芸術が表現する「グラフ」がいかに違うかを指摘している。オ・リアダは、「ヨーロッパ芸術」は「クライマックスに到達するまで次第に上昇する緊張を作り」ながら進行し、一度頂点に達したその時、「クライマックスにおいて緊張が解かれ、解放感、あるいはカタルシスを生産する」とする。これをグラフで表すと図1

のようになるだろう。一彼はソフォクレスの『オイディプス王』を例にとつて説明している。つまり、オイディプスは「最初から絶望的な状況にあり、劇が進行するにつれて次第に現実感を獲得し、緊張が高まりクライマックスに達」した後、「すぐに終焉が訪れる」というのである。そしてそれは「シェイクスピアの劇や、ヴェルディのオペラや、ハリウッド映画のグラフであり、「ヨーロッパ芸術の基礎である」と主張する⁽¹²⁾。

一方「アイルランド芸術」はこのような一方向的なグラフではなく、循環的であると彼は指摘する。彼はアイルランド芸術が描き出すグラフの説明として、次のように述べている。

最も単純な伝統的なアイルランド芸術のイメージとは…循環的形態である。これを再現するには、点Aから出発して曲線を描き始め、連続したほぼ円形の曲線をお互い重なりあわせながら延長し、かつ一つの円の軌跡をなざることよつて最後の最後には点Aに戻るように描けばよい。このグラフあるいは曲線は視覚的には複雑に見えるが、根本的にはヨーロッパ的グラフより現実的なのである。The simplest picture of traditional Irish art is... a cyclic form. You might represent it by drawing a curve, beginning at point A, widening out to form a series of almost-circles which overlap each other, and which themselves follow a circular path, so that the end of the last curve returns to the starting point at A. This graph or curve seems visually complex but is fundamentally more realistic than the European graph... (13)

このグラフは図iiのようになるだろう。この「循環」の概念は彼の考えるアイリッシュ・ミュージックを考察する際において重要な位置を占める。グラフは循環する軌道を描きながらも決して同じ様相を取ることはなく、少しずつ「変化、または裝飾 ornamentation」しながら曲線を描いていく。しかし円の軌道から大きく外れることはなく、結果的に元の場所(点A)に戻らなければならない。オ・リアダはこの「変化／裝飾を伴う循環」(図ii)の性質は「現実の生活」と同じものであるとする。

「太陽は毎日昇り、そして沈」み、日々の生活は「根本的に同じパターンに従い」ながらも、一方で日々起こる「事象の装飾 ornamentation によって彩られている」。この「現実の生活」の性質はヨーロッパ芸術（図一）とは相異なるものであり、アイリッシュ・ミュージックの方が「現実の生活に合致しているから」、より「現実的なのである」と彼は主張する。このような性質は「ニューグレンジ古墳にある彫刻された石（図Ⅲ）や、ケルズの書にある曲線模様（図Ⅳ、図Ⅴ）、あらゆるゲール語の詩——ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』や『フィンガンズ・ウェイク』においてさえ——、そしてシャーン・ノス歌唱法においても再現されている」とオ・リアダは述べる（14）。

ところで、カーソンはその著書『アイルランド音楽への招待』の第一章「伝統音楽とは何か」の冒頭に、前述した一九五四年の国際民族音楽学会の定義を持ち出している。しかし次章の『アイルランドの伝統音楽はどのようにアイルランド的なのか』では「アイルランドの伝統音楽はアイルランドと言うアイランド（島）で演奏されているゆえアイルランド的である。」（15）と述べており、一瞬読者を困惑させる。しかしその直後に彼は「アイルランドの伝統音楽」がいかに幅広いものであるかを次のように述べる：

伝統音楽の特色のひとつとして、さまざまなものを受け入れ、保存し、そして変化させてゆく器の大きさをあげることができる。アイルランドの伝統音楽は、常にいろいろなジャンルからの影響を受けてきた。例えば、…シヨティッシュヤボルカ…である。…近頃では、テレビドラマ…のテーマ曲…をもとにして伝統音楽のダンスの曲を作る、といったことも流行っている。伝統音楽のバンド「デ・ダナン」は、ビートルズの「ヘイ・ジュード」をもとにしてホーンパイプを作曲した。こういった曲が、今後も生き延びてゆくかどうかは、社会によって決定される。この場合の社会とは、それらの曲を演奏している以外の伝統音楽の演奏家と、そして聴衆のことを指す。

要するに、『アイルランド的』というのは、他からの影響を受け入れ、そして、それを自分たちにとってふさわしいものに变化させていくことである。(16)

この姿勢はオ・リアダの主張と比較すると、より柔軟である。彼の文章からは、「これがアイルランド伝統音楽である」というような気負いは見られない。「社会によって決定される」と述べているように、社会は時代ごとに——外部との関係において——変化するものであり、同様に「伝統」も変化していくものである、とする。右の文章には、外部の音楽が、アイリッシュ・ミュージックの構造的な問題にも影響を及ぼしたかもしれないというニュアンスも汲み取れる。繰り返すが、オ・リアダも外部の影響を否定するわけではない。だが前述したような彼の、アイルランドの伝統の基礎的な性質はヨーロッパのそれよりも古くから維持されてきたという主張は、カーソンの姿勢よりもかなり保守的である。このことの要因として、当時の民族音楽学の研究の深度、もしくは「伝統」というものに対する社会的な認識の違いがあるかもしれない、と想像することもできる。前者についての根拠は次のような例がある。

アイルランドの民俗音楽の大部分は一六〇〇年以降に属しており、歌詞付きのエア(17)の大部分と、現在でも演奏される舞踊音楽のほとんどは、十八世紀と十九世紀初めにできたからである。：

一六世紀にイングランドでソロの舞踊として発達したジグ(18)は、十六世紀にイングランドから直接導入されたと推測したほうが説得力がある。(19)

現在アイリッシュ・ミュージックにおいてジグが無数に存在することを考えると、これほど歴史が浅く、しかもアイルランドのいわゆる外部からの輸入であったというのは驚きである。現在アイリッシュ・ミュージックのダンス・チューンにおいて

ジグは欠かせない存在であり、しかも多くが「アイルランドのもの」として捉えられている。これはオ・リアダのいうところの「伝統の基礎的な性質を維持しながら外部の影響を吸収してきた」という部分に相当するかもしれないし、あるいは、外部の影響によって「伝統音楽」の形態が以前より変化した、といえるかもしれないが、これは議論の分かれるところであろう。実のところ、オ・リアダもダンス・ミュージックのほとんどが数世紀前に「輸入された」ものだという認識は持っていたようである⁽²⁰⁾。しかし彼の考えからすれば、それは外国からの借用語が「ゲール化」されたように、アイルランドの「伝統」の基礎的性質は変化することなく吸収したということだろう。ただし、様式的な観点から見て、ニューグロヴの推定が正しいか、とすると、それまでジグのリズムがなかったアイルランドにジグが導入されたことになり、それはつまり既存のリズム形式を変化させたことになる。

だが、オ・リアダが活動していた当時の研究が現在より進んでいなかった（かもしれない）からといって、それが即ちオ・リアダの保守的な思想に直結すると考えるのは性急である。ここで一つ注意しておかなければならないのは、オ・リアダが考える「西洋（＝外部）の音楽」は、このイングランドのジグのようなものを想定していなかったであろう、という点である。彼の言説から察するに、彼のいう「西洋音楽」は（ほぼまちがいはなく）「クラシック音楽」である。アイリッシュ・ミュージックと類似した音楽はスコットランドやフランスなど至る所に存在し、現在においてアイリッシュ・ミュージックはその関係の中で語られることが多いにも関わらず、少なくとも「Our Musical Heritage」においてはそのような言及はほとんどない。ただ単純に「アイリッシュ」と「ヨーロッパ」の比較がなされるだけである。彼が指す「西洋音楽」＝「クラシック」だとすると、彼はなぜわざわざ「Classic」と言わずに「Western」あるいは「European」という表現を用いたのだろうか。ここに彼が持つ一種のナショナルリズムが表れているのではないだろうか。彼のナショナルリズムは彼自身の言説から汲み取ることも可能だし、また伝記などの他の資料からも汲み取ることが可能である。また当時のアイルランドにおける状況から社会的にナショナルリズムが生まれたと指摘する議論があるが、これらのことについては第二章で詳しく述べることにする。

カーソンの議論に戻ってみるが、彼は「アイルランド的」というものを右記のように幅広く定義しながらも、「伝統音楽」には一定の枠組みが存在するとする。これはほぼ様式的、あるいは技術的な意味であり、その意味で「クラシック音楽」との違いを述べる。

伝統という言葉には、物事を引き継いでいくという意味が含まれている。つまり、新しい曲もすでにでき上がった枠組みの中で作られていくのである。ここでいう枠組みとは、音楽という言葉のことを指す。言葉話を話すためには、文法や、単語の並べ方や、言い回しを知らなければならない。：伝統音楽という言葉は、クラシック音楽という言葉とは異なる。(21)

このことを念頭に置きながら、彼は伝統音楽の演奏行為における「始まりと終わり」について次のように述べている。

：伝統音楽の音楽家にとって、はたして、コンサートのプログラムとでもいった意味での「演奏行為」がありうるのかどうかということは、なかなか難しい問題である。なぜなら、音楽はどんな場所でも、どんな時でも演奏することができるとし、：そこには、明確な始まりも、明確な終わりもない。でも、それは規則がないということではない。そこには、他とは異なった規則がある。それは、お喋りをする時の規則と少し似ている。：

一方、リール(22)であれ、ジグであれ、：個々のすべての曲には、極めて明確な始まりと終わりがあある。(23)

これはオ・リアダが指摘したような「循環」の概念と似た部分があると言えるかもしれない。しかしカーソンはオ・リアダのようにそれがヨーロッパ的であるかないか、ということを通り過ぎてに強調はしない。続いてカーソンは歌やフィドル、フルートにおける「クラシック音楽」と「伝統音楽」の違いを述べているが、歌唱法や各楽器についてはオ・リアダも言及してい

るので第三節で比較検討してみたいと思う。

私はこれまで「様式」という言葉にあまり厳密な定義をせずに用いてきた。これはカーソンのいう「文法や、単語の並べ方や、言い回し」ということに相当するが、では厳密な意味である音楽における様式とは何であるか、を定義するのは、言語よりも難しいものであると考える。「様式」と似た言葉で最近用いられるものとして「ジャンル」というものがあるが、これにも時に厳密で、時に非常に曖昧な言葉である。ただ、例えば「レゲエやスカは裏(拍子)をとる」とか「これがブルースのコード進行だ」とか、「これは非常にポップなメロディだね」といった風に、日常会話においても、旋律やリズム、和声構成／進行、音色などの、一種技術的(で科学的?)な側面に言及してジャンルが語られることは少なくないし、これらについてのある程度の共通理解があれば、このような語り方は有効に働くといえる。それは学問的な側面でも変わらない。楽譜における旋律や装飾音符、強弱の記号などを研究・比較することによって、ある音楽がどのようなものであるかを記述しようとする。

では、アイリッシュ・ミュージックにおいて、一体どのようなことが特徴的な「様式」の要素として挙げられているのだろうか。次節では、オ・リアダ、O'Carraim、カーソンの三者に共通するものとして出てきた「装飾 ornamentation／変奏 variation」について考察してみたい。

第2節 装飾 Ornamentation／変奏 Variation と多様性

「装飾 ornamentation」はオ・リアダが指摘しているような「アイルランド芸術」全般にある特徴というより、もともとアイリッシュ・ミュージックの様式説明において頻繁に使用される言葉である。例えば「ニューグロウ」には、

アイルランドの音楽は本質的に旋律的である。和声も転調も用いられないが、効果的に旋律を飾る。それは主に装飾音の付加と、リズムあるいは旋律の変奏によって行われる。(24)

とある。

さて、「装飾＝ornamentation」と「変奏＝variation」はしばしば使い分けられるが、実はそれほど厳密に区別されていない。一般に装飾といえは、ある旋律上の一音に付属的な単音、または複数を付加する行為であるし、変奏と言えはもとの旋律音を別の音に変更する、即ち旋律自体を変更する行為を指す、と捉えて差し支えない。後者においては一回の演奏の中で、同じ旋律が二度、三度と繰り返される中で、旋律を恣意的に変更したり、装飾したりする行為も指す。つまり、「装飾」は「変奏」に含まれる概念であると捉えてよい。例えば旋律音が複数の装飾音に囲まれてそれが旋律なのか分からなくなったりして、装飾音も含めて全体として「旋律」として扱われたりすることは珍しくない。それが継承の歴史の中で定着していくに従って、または「文化」間の交流によって、あるいは個人の解釈によって、以前の旋律が現在の旋律に取って代わられる事態はしばしば生じる。

繰り返すが、このような指摘はアイリッシュ・ミュージックを語る際に必ずといってよいほど、冒頭部分に出てくるものである。例えば『Traditional Music in Ireland』を記した O'Canainn は…

…伝統演奏家は、使用する材料を代替する傾向にある。変化は歌の連続した節における旋律の変奏という形をとるかもしれないし、口承伝承の経過を通してなされる恒久的な長期的変化かもしれない。… one finds a tendency among traditional performers to alter the material they use. The change may take the form of variation of a melody in successive verse of a song, or it may be a permanent long-term change through the process of oral transmission. (2)

と述べているし、カーソンは、

変奏は伝統音楽において欠くべからざるものである。同じ曲といえども、二度と同じ曲ではありえない。楽譜に書きとめられた伝統音楽の曲は、その曲の数ある演奏の可能性の一つを、紙に書き記したものに過ぎない。異なるシチュエーションで演奏された、同じ演奏家による同じ曲は、同じ曲ではありえない。(26)

と述べている。最後の文において「同じ曲」が二度出てくるが、前者においてはタイトルが同じという意味であり、後者においては演奏形態や旋律、装飾の付加などを含めて全く同じ、という意味であり、この文章は、後者のような事態は人間が演奏する以上ありえず、またあるべきでもないということを含意している。

また、装飾／変奏と合わせて語られるのが、演奏者による「創造／作曲＝creation／composition」である。つまり、アイリッシュ・ミュージックは本質的に多様であり、現在の演奏家は既存の方法を単に模倣するだけでなく、創造力を駆使して独自の装飾／変奏を生み出すことによって、アイリッシュ・ミュージックの多様性を保持することに貢献しなければならない、とする考え方である。この考え方においては、模倣に留まるだけの演奏家はアイルランドの伝統にそぐわないものとされる。例えばオ・リアダはアイリッシュ・ミュージックにおける歌唱法についてこう述べている。

歌の基礎パターンは各フレーズごとに存在するが、実際に起こること、すなわち装飾は、多様である。このことは必ずしも、変奏しない音楽家は悪い、ということではない。彼は伝統の受動的保持者であるといえる。一方で多様な変奏を創り出す音楽家は、伝統への創造的貢献者である、といえる。彼は伝統を育て、発達させる。…

おそらくシャーン・ノス歌唱法の最も重要な側面は、いわゆる（私が言うところの）「変奏原理」である。シャーン・ノス歌手は同じフレーズを同じように歌うことは許容されることではない。各フレーズの実際の音を変奏させなければならぬ、リズムも同様に変化させなければならない。The basic pattern of the song remains in each verse, but the events, the or-

naments, vary. This does not necessarily mean that the musician who does not use variation is a bad one; he is a passive holder of tradition. The musician who makes good variations is, on the other hand, a creative contributor to the tradition. He makes it grow and develop. ... Perhaps the most important aspect of *sean-nós* singing is what I call the "Variation Principle". It is not permissible for a *sean-nós* singer to sing any two verses of a song in the same way. There must be a variation of the actual notes in each verse, as well as a variation of rhythm. (27)

このことに関してO. Canainn は演奏家が「変奏や作曲の段階で、時に「常識」に逃げ込むことがあり、それを「彼らの芸術の構成要素であるようにみなして」しまふ」と「創造的」な変奏を行わない演奏家を批判する(28)。オ・リアダはフィドル奏法の項で、マイケル・コールマン Michael Coleman というフィドル奏者が高い技術で有名になったが、あまりにも有名になった後世のフィドル奏者がこぞって彼のテクニクを真似てしまったことを批判し、またカーソンも、その結果彼の「録音が出るまでは、それぞれの地域や個人の内に息づいていた音楽家の個性や生き様が、今やそれらの持ち味が無くなってしまふ危機に直面している」と指摘する(29)。しかしカーソンは装飾というものに対しても、オ・リアダやO. Canainn とは微妙に異なる立場を表明している。彼は装飾のような「工夫を音楽に施すこと」は、「目的のための手段にすぎない」としており、それが目的となることは避けるべきだという考えを持っている(30)。

いずれにしても、それぞれに共通して言えることは、アイリッシュ・ミュージックにおいて装飾／変奏を加えて創造するのは、それぞれの演奏家個人であり、それゆえにアイリッシュ・ミュージックは個人的な音楽である、ということである。特にオ・リアダはこのことを執拗なまでに強調している。

アイランド音楽は……本質的に個人の活動であり、芸術の範囲内において各演奏家や歌手がそれぞれの音楽的個性に無

制限の自由を与えるものなのである。決してグループ演奏ではない。Irish music ... is essentially a solo effort, a matter of the individual player or singer giving free rein, within the limits of the art, to his own musical personality. It is not a group activity. (11)

このような概念にもっとも反する形態の代表が、ケイリイ・バンドであるとオ・リアダは主張する。

伝統音楽の要となる部分は…現在のケイリイ・バンドのように、全ての楽器を一斉に鳴らしてもがくような事態に陥ってはならない。理想的には、これから演奏される曲の骨格部分を示すことから始め、その後によりやくソロ楽器、もしくは小さなグループのソロ楽器たちによって装飾されたり変化を加えられたりするのが良い。変化は多様であればあるほど良いが、それらの変化は伝統にのっとったものであり、その伝統を拡大するように奉仕するものでなければならず、伝統に反抗して破壊するようなものであってはならない。A keystone of traditional music ... It must not, therefore, flog away all the time, with all the instruments going at once, like present-day celtic bands. Ideally, it would begin by stating the basic skeleton of the tune to be played; this would then be ornamented and varied by solo instruments, or by small groups of solo instruments. The more variation the better, so long as it has its roots in the tradition, and serves to extend that tradition rather than destroy it by running counter to it. (12)

ケイリイ・バンドについての詳細は後述するが、ここで重要なのはオ・リアダはケイリイ・バンドを絶対的に否定し、その理由が「伝統に反抗して破壊するようなもの」であるからとする。オ・リアダにしてみれば、アイルランドの「伝統」において装飾／変奏は最重視されるべきものであり、それを無視して「全ての楽器を一斉に鳴らしてもがくような事態に陥ってはならない」のである。たとえばグループで演奏する事態であっても、個々の楽器がそれぞれの音楽的個性を主張して、「それぞれの

個性を保護できる」⁽³³⁾ ように楽曲を構成するべきである、というのがオ・リアダの理想とするアイリッシュ・ミュージックなのである。

以上のことから、アイリッシュ・ミュージックにおいて「装飾 ornamentation／変奏 variation」は欠かせない要素として認識されていることは疑いがない。そして装飾／変奏は「創造力」を伴うものであるべきだとされることが多い。それがカーソンの言うように目的であるか手段であるかは議論の余地があるが、少なくともアイルランド伝統音楽の枠組みにおいて装飾されること、または変奏されることは望ましいこととされる。そして装飾／変奏は個々人によってなされるべきであるとオ・リアダは主張し、その装飾／変奏の在り方が各楽器によっていかにあるべきか、ということを議論しているが、それは次節で明らかにするだろう。

第3節 「伝統的」な楽器？

もし、民俗音楽研究者がある文化における「民俗音楽」を研究しようとした時、その音楽の様式的な特徴に加えて、一体どのような楽器が演奏に用いられ、どのような音を出しているのかという点は、研究の主要なテーマとなることは間違いないだろう。このような場合、研究で紹介される楽器はしばしば、「伝統的」あるいは「民俗固有」のものとなることは少なくない。このことは短絡的に批判されるべきではない。なぜなら、ある楽器の使用が——必然的であれ恣意的であれ——ある特定の種類の音楽に限定される場合があることは事実だからである。

しかしながら、特に研究者の場合には、ある楽器を「伝統的な楽器 traditional instrument」と記述する時、それがどの程度「伝統的」なのかという点については多少の注意を払う必要があるだろう。その楽器が伝統音楽に使用されているから、または他の種類の音楽で使用されているのが見られないからといって、歴史のなかでもずっと「伝統的」な楽器だったとは限らない。

ではオ・リアダがアイリッシュ・ミュージックで用いられる楽器をどのように捉えていたのだろうか。実は彼は「伝統的な

楽器 traditional instrument」とはほとんど記していないし、ある楽器が「伝統的である」という記述も同様に見当たらない。よく用いられるのは「アイルランド伝統音楽で使用される」という表現である。しかし、彼ほどの楽器が「伝統音楽」の演奏に使用されるべきか、もしくはは適しているか、ということに関してはかなり保守的な立場をとっていると云って良い。その是非についての判断の根拠は、二つの視点からなされているように思われる。一つは、その楽器が「伝統的」か、もしくはアイルランドに「固有」のものであるか否か、もう一つは、その楽器の構造・音色と、それらから生み出される演奏の特徴が「伝統音楽」に適しているかどうか、という点である。つまり、楽器の持つ歴史と楽器を伴った実践が、「伝統音楽」に相応しいものかどうか、ということである。前者の例はイーリアン・パイプスやパウロンがあるし、後者の例で言えば、フィドルとアコーディオンを比較した例などがある。これらの言説を考察することから、彼の楽器観を明らかにすることができるだろう。

オ・リアダはイーリアン・パイプスの節でまず次のように述べている。

(注 アイルランド以外の国に見られるパイプ楽器を指して) これらのパイプのほとんどは、大体原始的なものである。つまり農民が単純なフォーク・ミュージックを演奏するための民俗楽器なのである。これらの地味な楽器は、複雑で洗練された楽器であるアイルランドのイーリアン・パイプスと、前史時代においてのみ、共通した起源を求めることができる。

Most of these pipes are fairly primitive things, folk-instruments for the use of peasants, to play their simple folk-music. These humble instruments have only their prehistoric origin in common with the Irish uilleann pipes, a complex and sophisticated instrument. (4)

イーリアン・パイプスの発達に関して歴史的な観点から言えば、アイルランド国内においてその独自の形態を持つに至ったのは間違いなようである。カーソンはイーリアン・パイプスに見られる特徴として、「ふいごでバッグに空気を送る」、「音域は2オクターヴある」、または「レギュレーターと呼ばれる、メロディに伴奏を施すことのできる管を備えている」ことを挙げて

いる。オ・リアダはこのような特徴を意識してイーリアン・パイプスを「複雑で洗練された楽器」としたのだろう。また、「原始的な」他のパイプ楽器が「単純なフォーク・ミュージックを演奏するためのものである」と述べられているが、このくんだり、イーリアン・パイプスで演奏されるアイリッシュ・ミュージックはその楽器の性質と同様に「複雑で洗練され」ている、ということをはめかしていると言えるだろう。他のパイプ楽器をひっくり返してイーリアン・パイプスと比較するこの少々乱暴な議論は、第一節で挙げたようなアイリッシュ・ミュージックと「ヨーロッパ音楽」の比較に類似していると言える。オ・リアダはイーリアン・パイプスに関してこれ以上議論していないが、彼の言説の所どころに見られるこの二元論的な性格は、彼がアイリッシュ・ミュージックの他の音楽——特に「ヨーロッパ（クラシック）音楽」——に対する優越性を正当化したい表れである。

このことはパウロンに関する言説からも同様に汲み取れる。

演奏に最も適したすべての楽器が用いられるべきであると考え。：ドラムに関しては、現在考えられているようなジャズのセットはアイリッシュ・ミュージックにはそぐわない。音が粗暴で繊細さを欠くからである。しかし我々の民族打楽器であるパウロンは、前キリスト教時代以来の歴史を持っており、非常に適しているだろう。I think that all the instruments most suited for playing should be represented... As for drums, the modern notion of using a jazz drum-kit is entirely out of tune with Irish music. Their sound is coarse and without subtlety. But I think that our native drum, the *bodhrán*, whose history goes back well in pre-Christian times, would be very suitable. (2)

パウロンがなぜ「前キリスト教時代以来の歴史を持って」いるかということの根拠は、現在でも小麦の収穫祭や「前キリスト教時代からの祭事」に使用されているからだ、というものである。それゆえにパウロンは「伝統の豊かさを備えた太古の

楽器なのである」と彼は主張する(36)。

もちろん彼はイーリアン・パイプスにしてもパウロンにしても、その構造や音色、演奏方法の特徴を挙げ、それゆえに「伝統音楽」の演奏に適していると述べることも忘れてはいない。だがそれらの記述よりも先に、以上見てきたような各楽器が持つ「歴史性」について述べており、それがこれらの楽器を推奨する重要な根拠となっていることは否定できないだろう。

ではもう一つの視点——各楽器を伴った実践が、どれくらい「伝統音楽」の演奏に適しているか、ということについて、彼はどのように記述しているのだろうか。[Our musical heritage]の楽器演奏に関する記述において、彼が一貫して主張している大前提が一つある。それは、アイリッシュ・ミュージックにおける器楽演奏はすべてシャーン・ノス歌唱により近づけるように実践されるべきである、ということである。なぜなら、

音楽表現の最も直接的な手段は人間の声である。アイルランドの音楽では、その次に——さまざまなレベルで——人間の声に最も近づく楽器として、これらの楽器がある。フィドルは理想的である。というのも演奏者は自分の楽器と完全な接触を持ち、音は彼が作成するまで存在せず、そして人間の声が他人と異なるように、彼の音は他のフィドル奏者とは異なった個人的な音となるからである。このことは、イーリアン・パイプスやフルート、ホイッスルについても様々な程度で当てはまる。彼ら(演奏者)は音の支配人である。彼らは、音の大きさや柔軟さ、音質や音の調子ですら変化させることにより音を制御しているのである。The most direct means of expression in music is the human voice. For Irish music, next ——— in varying degrees ——— come those instruments that most closely approach the personal expression of the human voice. The fiddle is ideal; the player is in complete contact with his instrument; the notes do not exist until he makes them, and his tone is a completely individual thing, differing from another fiddle-player's tone as much as one voice differs from another. This is also true, to varying extents, of the *uilleann* pipes, the flute, and the whistle... they are masters of the notes; they control them, varying their loud-

というのが彼の根拠だからである。つまり音楽の根幹は人間の声であるため、その音楽を奏でる以上、人間の声とそれによって生まれる演奏法即ち歌唱法の性質により接近する方が望ましい、ということである。オ・リアダにとってアイリッシュ・ミュージックにおける歌唱法とは、シャーン・ノス歌唱法に他ならない。シャーン・ノス *sean-nós* という言葉の意味が「古い方法」ということから察せられるように、シャーン・ノス歌唱法それ自体が、アイリッシュ・ミュージックの「伝統」の根幹に關わるものとして広く認識されている。オ・リアダの考えもこのような認識から生まれたものであろう。前述したように（五頁）彼は、シャーン・ノスは「伝統の循環的な性質を今もなお保持している芸術形態」、と考えている。つまり彼にとってシャーン・ノスの歌唱法は他の楽器よりも歴史的に十分に古く、その意味でも「伝統音楽」を形成してきた最も原初的な形態なのである。よって、楽器による演奏もシャーン・ノス歌唱法を習うべきだという前提が導き出されるのである。

しかし、彼が声を推奨するのは、それが音楽の根幹だから、つまり歴史的に古いからという理由からだけではない。歌唱曲の大部分は歌詞を伴っている。そしてシャーン・ノスというのは、ゲール語（アイルランド語）による歌のことを指している。これがオ・リアダの伝統信仰を刺激したと捉えることもできる。

スロー・エア演奏の伝統は現在において不幸にも衰退している。その理由の一つは、多くのパイプ奏者がアイルランド語を話したり理解したりせず、それゆえシャーン・ノス歌唱法になじみが薄くなっているからである。The tradition of playing slow airs is unfortunately in decline at present. One reason is that many pipers neither speak nor understand Irish, so that they are unacquainted with the *sean-nós* style of singing. (38)

つまり、彼にとってゲール語は「伝統」を体現する代表的な手段の一つなのである。音楽の起源としての歌、であることに並行して、それが「アイルランド」を象徴するゲール語を伴っているからこそ、オ・リアダはシャーン・ノスをこれほどまでに強調しているのである。このことに関しての Canamh も「伝統音楽」の実践にはシャーン・ノスへの理解が深く関わっているとしてオ・リアダと同様の記述をしているが、オ・リアダほど歴史や伝統に固執しているわけではない⁽³⁹⁾。

ではシャーン・ノス歌唱法とはどのようなものだろうか。オ・リアダは第一節で述べたような「ヨーロッパ音楽」との比較について述べている。

シャーン・ノス歌唱には高度の手腕と技術が要求され、また平均的なヨーロッパ歌手に向けられる要求を超えた芸術的理解も要求される。Sean-nos singing demands great skill and technique, and an artistic understanding beyond the demands made on the average European singer. (4)

ここでいう「高度の手腕と技術」とは、前節で触れたような「変奏原理」による即興や、それ以外の「ヨーロッパとは異なる」技巧を複合的に用いて実践されるべきであると彼は主張する。以下の引用には第一節と第二節で明らかにされたオ・リアダの考えが組み込まれており、彼の総合的な「伝統音楽」演奏の概念を抽出していると言えるだろう。

というのもシャーン・ノス歌唱の大部分が即興演奏され、歌手は正しい仕方では即興する方法を知っていなければならぬからである。This is because a good deal of each sean-nos song is improvised, and the singer must know how to improvise in the proper style.

またシャーン・ノス歌唱において歌手は、ヨーロッパ的な方法で感情を表現しない。なぜなら歌手は強弱をつけない、

つまり、感情的、劇的な効果をもたらすために大きな声や小さな声で歌うことをしないからである。このような歌を聴いた時、果たしてこのような強弱の使い分けを望ましいと言えるだろうか。実は、強弱を使い分けることは、実際の音楽から注意をそらす場合がありうるのである。シャーン・ノス歌手は別の方法を取る。彼の声調は一定で均等であり、高まりの瞬間は、装飾を増加させることか、旋律を完全に裸の、本質の単純な部分まで暴き出すことによって肖像される。…劇的な高まりが盛り上がってくるにつれて、歌手はだんだん不必要な装飾を取り除き、音楽をほとんど裸の状態にする。この時点において装飾がなされる時、このような単純な音楽的仕掛けを用いることによって重みが付加され、音楽的な強度が強調されて高まり、予想もしなかったレベルにまで引き上げられるのである。In *sean-nós* singing, also, the singer does not display emotion in the European style; that is to say, he does not use dynamics, he does not sing loudly and again softly for emotional or dramatic effect. And when we look at this, can we say that such a use of dynamics is a good thing? Sometimes the alternation of loud and soft singing can, in fact, distract attention from the actual music. The *sean-nós* singer does otherwise. His tone of voice remains level and even; moments of intensity are portrayed either by an increase in the ornaments or by stripping the line to its stark, bare essential simplicity.... As the dramatic intensity increases the singer gradually strips off the unessential ornaments until the music is almost bare. At this point, when ornaments occur, they add weight and strengthen and increase the musical tension to a degree unex-pected in the use of such simple musical devices. (41)

つまり、「アイルランド伝統音楽」が「ヨーロッパ音楽」と異なる部分は「劇的な高まり」を表現する方法である。それは強弱や装飾のつけ方である。オ・リアダにとって「劇的な高まり」は必ずしも音の強弱によって表現されるものではない。なぜなら強弱の使い分けは時に音楽そのものの理解に「不必要なもの」であるからである。シャーン・ノス歌唱において重要なのは音の強弱よりも変奏による「即興」である。それによる、いわば「変化の変化」が「劇的な高まり」を表現する手段である。

そしてこの即興は第二節で触れたように「創造的」なものであり、ゆえに歌手は演奏者であると同時に作曲者なのである。オ・リアダはこれらのような技巧がシャーン・ノス歌手に要求されているからこそ、「シャーン・ノス歌手が相応の作曲の才能を持たなければならぬだけでなく、平均的なヨーロッパ歌手より高く超越した歌唱技術をも備えていなければならない」⁽⁴²⁾と繰り返し主張しているのである。

さてオ・リアダによるアイリッシュとヨーロッパピアンの対比の、よりいっそう具体的な例がここで示されたと思われる。またオ・リアダが、シャーン・ノス歌唱法がアイリッシュ・ミュージックの演奏において先頭に立つべきものである、と考えていることも明らかになったであろう。このような基準をもって彼は他の楽器の是非についての判断材料としているのである。先に述べたように彼はその著書の中で「伝統的な楽器」とは明示していないが、³「伝統音楽」で用いられるべき楽器⁴については非常に限定的な態度を取っていることは確かである。その判断材料はすなわち、どれだけシャーン・ノスに接近しているか、ということである。このことは大まかに二つの意味を持つ。一つはその楽器がシャーン・ノスのような十分な、アイルランド独自の歴史的背景を持っているかどうか、もう一つはシャーン・ノス（＝人間の声）のように地域の⁵「伝統」に基づきつつ、個性的で独創的な変奏を提供して音楽に変化を与えながら演奏する事が可能かどうか、ということである。このような言説の例は枚挙に暇がない。

シャーン・ノスのように、…フィドル奏法は土地によって異なっている。Like sean-nos singing, ... fiddle styles vary from place to place. ⁽⁴³⁾

伝統的なアイリッシュ・フルートは…古い木製のフルートであり、ヨーロッパの音楽家に使われる金属製のフルートの祖先である。ヨーロッパのコンサート用のフルート（注：の音）は金属的で非個性的になりがちである。アイリッシュ・

フルートによる個性的で主観的な音によって、これはその目的を達成する理想的な楽器となっており、地球上で最も洗練された口伝承の音楽の複雑な模様を描き出す能力を備えている。The traditional Irish flute ... is ... the old wooden flute which was the predecessor of the metal flute nowadays used by European musicians... the European concert flute tends toward the metallic, the impersonal. The personal, subjective tone of the traditional Irish flute makes it an ideal instrument for its purpose, capable of describing the complex arabesques of the most sophisticated orally-transmitted music on earth. (p.60)

そしていくら推奨された楽器を用いても、その演奏がシャーン・ノス歌唱法から遠ざかることは望ましくないこととされるのである。

アコーディオン奏者は…音を作成できない。…演奏者はただボタンを押したりふいごを押し引きしたりするだけである。

… the accordion-player ... does not make the notes ... He has only to press a button and pull or push the bellows...

この唯一の理由により、…アイルランド伝統音楽においてアコーディオンを、ソロ、楽器として使用することは嘆かわしいことなのである。For this reason alone, if not for any other, the use of the accordion as a solo instrument in Irish traditional music is to be deplored. (4)

さて上記の引用や前節で触れたことから分かるようにオ・リアダは、アイリッシュ・ミュージックは個々の楽器とその演奏家によるソロ演奏であるべきだと考えている。だが複数で演奏するときに伴奏する場合でも、それに相応しい楽器があるとす

伝統的なフィドル演奏にピアノで伴奏することは、残念ながら普及してしまっている。The use of the piano to accompany traditional fiddle-playing is unfortunately prevalent...

…ピアノ伴奏は、たとえ可能な限り良くて、正しいハーモニーを弾いたとしても、それ(注：フィドル演奏の素晴らしいxv)を損ねたり混乱させてしまう。… a piano accompaniment, even the best possible, and harmonically correct, detracts from and confuses it. (45)

彼がピアノを否定する理由は、「本格的なヨーロッパ音楽を演奏する際には素晴らしい楽器だが、アイルランド音楽には適さない」というものである。ピアノは「ヨーロッパ音楽」において真価を発揮するというのである。それを「アイルランド伝統音楽」に持ち込むのは不当だとする。そして彼は、ピアノ伴奏がなされる理由は「国民的な劣等感の象徴」であると、痛烈に批判する⁽⁴⁶⁾。このようなナシヨナリズム的な主張をもって、彼はピアノの使用を非難するのである。では伴奏に相応しい楽器は何かというと、

伝統的な社会でかつて演奏されていたハープは、この理想的なバンドを際立たせ、時折のハーモニー感を演出するだろう。I think, also, that a harp played in the traditional fashion would lend an edge, and occasional touches of harmony, to this ideal band. (47)

と述べているように、ハープである。彼がなぜハープにこだわっているかという点、それはピアノに対する非難と同様にナシヨナリスティックな理由である。ハープは十六世紀の文献にも登場するようにアイルランド独特の楽器である、と彼は考えている。現在では「ハープの伝統は失われてしまっ」てはいるものの、「ハープシコードの音とは大差ないはず」と考えられるの

で、オ・リアダはハーブシコードを代わりに推奨している⁽⁴⁸⁾。後述するが、これがキョールトリ・クーランにハーブシコードを導入した理由である。

以上、本章ではオ・リアダの考える「アイルランド伝統」や「伝統音楽」がいかなるものかを考察してきた。彼はまず、アイルランドはヨーロッパと異なるという前提を主張し、両者の違いを「現実世界」への類似性をもって説明することを試みた。現実世界の表すグラフは多少の変化を伴いながら循環する性質を持つ。彼はこの考えを伝統音楽に派生し、装飾／変奏することとがまさしく、アイルランド伝統芸術の本質⁴⁹であると説く。そして演奏に使用する楽器に關しても同様に「伝統の本質」を体现しているシャーン・ノスを習うべきであるとし、その基準によって各楽器の是非が決定される。

ところで楽器について他の言説にはどのようなものがあるだろうか。以下に挙げるカーソンの主張はオ・リアダと全く毛色が異なっていて興味深い。

「伝統的な楽器」などというものはない。楽器というのは単に、目的（この場合は伝統音楽を演奏すること）のための手段に過ぎない。ある音楽家が伝統的な音楽を生み出すかどうかは、音楽家本人と、楽器と、世間の人々の三者の關係によっている。

ある種の楽器は、他の楽器に比べてより伝統音楽の演奏に適していると言える。例えば、…古いタイプの木製のフルートがそうである。しかしながら、クラシック音楽の演奏家が、この古いタイプのフルートを使ったとしても伝統音楽を演奏できるとは考えにくい。⁽⁴⁹⁾

つまり「伝統的」かどうかではなく、「適している」かどうかが問題なのである、とカーソンは言う。そして「伝統音楽の世界

のなかで受け入れられている楽器」の例として、バンジョーやギター、ムック・シンセイザーなどを含めた二十種類強の楽器を挙げている(50)。

また彼はオ・リアダが挙げたイーリアン・パイプスやパウロン、そしてシャーン・ノスについても言及し、それらに関する(オ・リアダ的な?)神話を覆すような記述をしている。例えばイーリアン・パイプスに関して、

アイランドのパイパー……が、ロンドンでもつばらアイランド音楽だけを演奏したのではないことは明らかである。

……人気のあった無言劇やオペラの音楽には、和音による伴奏、要するにレギュレーターの使用は、とりわけふさわしいものであったことだろう。……

多くの人によってイリアン・パイプスの不可欠の部分だとみなされているレギュレーターは、アイランド音楽以外の演奏に適応できるように装備されたものであるように思える。……

……国家や民族の精神とでもいったものを、目に見えるものとして形にすることを欲する人たちにとって、イリアン・パイプスが理想的な格好の話題のネタであることは、認めてもらわねばなるまい。(51)

と穏やかな口調ながら痛烈に批判しているし、以下二つの引用においても見られるように、パウロンやシャーン・ノスについても批判を緩めることはない。特に後者の引用は、次章以降で議論される事態について大いに示唆に富んでいる。

パウロンは世界のさまざまな文化圏において見られる浅い、片側だけに皮の張られた太鼓である。この楽器がアイランドの伝統音楽において今日使われているのは、故ショーン・オ・リアダがこの楽器を取り上げたことが主な理由である。

……

オ・リアダがバウロンの楽器としての地位を高めたことは、さまざまところで支持された。しかし、多くの音楽家がこの楽器のことを嘲りの目で見ていたり、良くてもせいぜい、うさん臭く思っていることは、ここで話しておいた方がフェアというものだろう。(52)

「シヤン・ノース」という言葉が、「外国人の知らない言語」による音楽用語を誇示するためにアイルランド語復興団体「ゲリック・リーグ」によって作り出されたものなのか、あるいは、昔からもともとあつた言葉なのかはわからない。

…皮肉なことに、ゲリック・リーグのメンバーや音楽のフェスティヴァルによって普及したアイルランド語の歌のほとんどは、一般に「シヤン・ノース」であると考えられている歌でも、また「伝統的」とみなされている歌でもない。それなのに、「シヤン・ノース」という言葉は今や「符丁」や「合い言葉」のごときものとなつてしまい、アイルランド語に熱狂する多くの人たちは、「シヤン・ノース」を理解していない音楽家は伝統音楽の演奏家ではない、などという明らかにバカげたことを主張したりする始末である。

これらの考え方は、アイルランド伝統音楽の歌手のほとんど大多数が、善かれ悪しかれ、英語が母国語であることと、英語で歌われる歌とアイルランド語で歌われる歌には多くの共通点があることを無視している。(53)

第二章 “Sligo Maids' Lament”

アイリッシュ・ミュージックの社会的な位置づけ

実際のところ、オ・リアダ並びにチーフタンズの活動時期においてアイリッシュ・ミュージックはどのような状況下にあつ

たのだろうか。

このことを論じるには、それまでの歴史や当時の社会・経済の状態を踏まえつつ、アイリッシュ・ミュージックだけでなく、その他の音楽や言語・思想の在り方についても踏まえる必要がある。なかでもゲール語に関わる当時の状況は見逃せない。理由の一つは、第一章で見てきたように、オ・リアダはアイランドの「伝統」をシャーン・ノスの起源に求め、シャーン・ノスの重要な要素をゲール語に求め、そして器楽奏法の基礎をシャーン・ノスの歌唱法に求めているからである。またもう一つの現実的な理由として、実際に当時の「ゲール語復興運動」自体が、「伝統音楽」の「復興」との協力関係において成立していた側面があるからである。

第1節 ゲール語復興運動 大飢饉から一九四〇年代まで

アイランド史において——のみならず、世界史の一部でも——一八四〇年にこの国を襲った大飢饉とその後の大移民を語らずに、およそ総ての事象の現在を語ることは不可能だろう。約八〇〇万人から二五〇万人への減少⁵⁴。この途方もない数字がアイランド社会にどれほどの影響を与えたかは計り知れない。それはアイリッシュ・ミュージックもしくは「アイランド伝統音楽」の在り方について語る場合でも変わらない。なぜならアイリッシュ・ミュージックは、「復興時期」に注目されるようになる以前は、主に農村での生活様式の一部として存在しており、飢饉と移民の甚大な影響を受けたのは相対的には都市よりも農村であったからである。それは同時に既存の農村社会の生活様式や文化に改変をもたらしたのは、言うまでもない。このことは必ずしもアイランドの「伝統」が失われた、ということを意味しない。ブラウンは「ことに国の西部にあっては、十九世紀の⁵⁵大飢饉」と、アイランド語のかなり広範囲の消滅に先立つ伝統的なアイランド文明の要素を保持してはいた」と述べ、口承伝承や迷信が残っている様子を記述している。だが同時に彼は「今世紀始めの数十年間に文学上で理想化されていたアイランド農村生活の肖像」は現実社会と合致するものではなく、「作家たちは伝統という観念を通俗化し、二十

世紀初期までのアイルランド農村生活が、他の地域と同程度に歴史過程や社会の変化に必然的に関係している事実を無視していたと痛烈に批判している。農民は旧い社会から新しい社会への移行を決して渋っていたわけではなかった、というわけである。この「新しい社会」は、さまざまな意味で「英国化」であったことをブラウンは指摘している。(55)

この「英国化」の風潮は、文学・思想の上でますます強まっていくナショナルリズムとは相反する方向で、農村における「アイルランド的なもの」の存在感をますます薄めていった。その中でも最もわかりやすく、また最も象徴的な指標としてゲール語話者の減少が挙げられるのである。一九二六年に国勢調査が行われたが、大飢饉直後に比べてゲール語話者が激減し、最も多い地域でさえ五十%を下回っていた(56)。独立以前のアイルランドではこのような状況を鑑みてゲール語の普及を目指して一八九三年ゲール同盟(またはゲリック・リーグ Gaelic League)が創設され、ゲール語「復興」に向けてさまざまな活動を行っていた。その運動は多様な形で独立運動と結びつき、そして独立(57)後の政府の政策にも大きな影響を与えたのは見逃せないだろう(58)。国勢調査が行われた一九二六年当時の政府は独立してからまだ四年しか経っておらず、「英国」とは異なる「アイルランド」の姿を追求してやまない風潮の中にいた。この追求は経済・文化両面で見られ、一九五〇年代後半まで続くが、特に文化面においてこの追求が最も顕著な形で現れたのはゲール語の「復興主義」であった。ゲール語話者の激減を食い止めるため、政府が主導して初等教育へのゲール語導入に乗り出した。一九二〇年代にゲール語の教育への導入が組織的に行われた様子をブラウンはこう述べている。

教員養成学校を卒業する教師たちは全員アイルランド語の知識を持たなければならぬことになった。視学官にはアイルランド語を学習することが必要とされ、この言葉に熟達していない者には昇進の機会が閉ざされた。…言語政策がもっとも精力的に進められたのは小学校すなわちなショナル・スクールにおいてだった。(59)

この半ば強制的な教育環境の整備は、むしろ当時の学生にとって多大な負担となり、結果的には復興主義者が望むような効果は得られなかった。なぜなら日常語は英語だからである。文法も発音も全く異なり、かつ日常でもほとんど使われない言語を習得させようとするのがいかに難しいかは、現在日本の英語教育を想起しても容易に想像がつく。しかし独立後間もない当時のアイルランドでは、そのような事態は想定されていなかったとブラウンは指摘する。政治的なナシヨナリズムだけでなく、文学など文化面においてもあらゆるところで見られるナシヨナリズムがこの政策を支持し、教育によってゲール語が興^レすると信じられていた。これによって教育機関に言語復興に関わるほとんど全ての責任が被せられ、逆説的にゲール語の衰退をもたらしたとするブラウンの議論は、非常に興味深いものがある。実際に挙げられるゲール語話者の減少の数字は、彼の議論に説得力を与えている。(60)

ところで当時のナシヨナリズムの議論にはオ・リアダと共通する部分が多いのには驚く。例えばゲール人(アイルランド人)にはもともと同化吸収能力があるという議論では、次のようなものが挙げられている。

古代スカンディナヴィア人：ノルマン人が集中的な植民をおこなったことも事実であります。しかし、こうしたことはこの島の社会生活の継続性を絶つものではなかったのであります。：デーン人とノルマン人は、一、二世代のうちに完全にアイルランド化されました。(61)

アイルランドの基礎はゲール人であり、ゲール人は吸収する要素でなければならぬ。(62)

これらの考え方は、アイルランドの「アイルランドらしさ」を、外部のものをその本流に取り込んでいく「川の流れ」に例えたオ・リアダの思想と非常によく似通っている。つまり、こうした考え方は当時としては特別に珍しいものではなかったのだ

ある。むしろ、独立後の思わしくない経済状態や、急速な英国化の進行があったからこそ、自らのアイデンティティを模索していた人々にとって「アイルランド」の優越性を強調、あるいは信仰することは、それほど理解に苦しむものではない。そして、このような一般理解を得られたからこそ、政府は強力な言語政策を推進することができたのである。

しかし同時に、この政策は政府が他のどの面に対してもなんら対策を講じることがなかった、あるいはできなかったことの裏返しであったとブラウンは指摘する。

：政府は、一般的な保守性が際立つ社会にあつて、人がどのような期待をしようとも、あのような困難な状況では社会・経済・文化面での多様な実験に乗出していたとはまず考えられないからである。それどころか、その政府がかくも否定的な状況のなかで、ある過激な政策——表面的には革命的な言語復興政策——だけは精力的に推進しようとした熱心さは、妥協しようとしなない共和派の狂信的態度を前にして自らの正当性を証明したいと腐心していた政府にとって、言語復興が疑問の余地のない愛国的正当性を持つ大儀であつたことを考えれば用意に理解できるものとなる。(63)

つまり、ゲール語ほど「愛国心」を象徴するものはなかったし、それは政府が存在する「正当性」を体现する政治的なツールであつたといえる。もちろん、実際に自由国独立に至つた経緯から見ても政府と「復興主義」は切っても切れない関係にあつた。

では、このようにして「伝統」を声高に叫ぶ風潮は、果たしてその目的を達成したのであるうか。このことに対する単純な解答を得るのは難しい。保護という観点から見れば、その達成の度合いは決して低くはなかった。前述したようにゲール語においては教育の現場にまで持ち込まれるまでに至つたし、「伝統音楽」もしかるべき「地位」を得た。しかしこの問題は、あまりにも「伝統」を叫ぶことが優先されたため、普及という観点からの実践が忘れ去られていたような印象をうける。このこと

の思想的な背景としてオフエイロンは、政治家が「伝統」に対して選びうる政策は三つ——捨てる決意か、復興させる決意か、あるいは絶え間ない努力と批判を継続する決意——あったとして、しかし実際にはそのどれでもない、「何もしない」ことが決定されたことを次のように述べている。

アイルランドの政治家は以上のような道をどれも選ばなかった。…三〇年間政権の座にいたフィアナ・フォイルとデヴァレラの影響下でそれは広まった。デヴァレラの思考…この歴史観によれば、古来の伝統はそのままにしておけばよい。…伝統の純粋性は、…異種交配、有為転変、変革によっては少しも傷つくことはない。点いったん、この魅力的な歴史観が承認されれば、努力を必要としない伝統の再生輪廻をほめたたえるセレナーデを歌う以外に過去に対してなにもする必要はない。(64)

オフエイロンはこの自然発生的な「伝統」観を「神話の捏造」とし、ブラウンは一九四〇年代に「アイルランド語に同化吸収能力があるという神話」が崩れかかっていることが、ようやく世論にも認識されるようになったことを指摘している(65)。政府主導ともいえる復興運動は、確かに一面では話者の増加をもたらししたが、アイルランド全体を見れば悲劇的な状況であった。「神話」の中心にあったゲール語が、これほどの(?)政策をもってしても普及にいたらなかった背景は何なのか、そうした疑問に端を発する自己反省と自己批判の風潮が生まれたしたのは、独立後四半世紀が経過した頃のことであった。ブラウンによれば、失敗の原因は、教育のみに「復興」責任のほは全てが覆いかぶさり、ゲール語が話しやすくなるような社会状況(コミュニティ)を整備することに全く関心が払われなかったことである(66)。人口激減の痛みから立ち直れない経済や、過疎化が進む農村を無視して理想の追求は何も実を結ばないというのである。またオフエイロンが指摘するような「神話」によって、「復興」は自然になされるだろうという思想も無関係ではないだろう。つまり簡潔にいえば、現実と理想との乖離がほとん

ど無視されていたことが原因だったと言える。このような状態に陥っていることに気づいた人びとは、政府と学校に頼るのではなく、現実には即したやり方で自らの復興運動を進めていこうとし始めることになる。それは「思想上の農村」に想いを馳せる——アイルランドの伝統をアイルランドの農村が体現し、保持していると信仰すること——のではなく、実際に「英国化」と「都市化」が進んでいるアイルランドの現状を認識することによって出現してきた活動であった。

ゲール語復興運動に携わる人びとにとっても、一九五〇年代は新しいものに勇気づけられることになった。たしかに全体としてはゲール語の運命は長い衰退の道を歩み続けていた。しかしアイルランド語の復興に政府はあてにできないこと、；闘争の場はイングランド化された都市であること、そして個々の努力は先延ばしにはできないことを認識するプロセスは加速され、一九五〇年代には精力的な活動に高まった。(67)

第2節 冷たい眼差し

前節では十九世紀後半から二十世紀前半までのゲール語復興運動に焦点を当てて考察してみた。現実と理想の乖離という問題を孕みながらも、ゲール語に対して国家的な熱い眼差しが送られていたのは確かである。しかし、他の文化面——たとえば音楽——においては、ゲール語ほど真剣に議論されたものはなかったようである。もちろん民間の活動をみれば、独立以前から伝統音楽や演劇など様々な文化的側面に目を向けた例はもろろんあった。しかしそれらはゲール語復興主義が基点となっていた。十九世紀後半のリーグ（ゲール同盟）の活動の様子が次のように描かれている。

アイルランド語教室の開設は地域におけるリーグの活動の中で主要な地位を占めていた。しかし、リーグが重要視したのは言語だけではない。「脱イギリス化」のために、伝統的文化全般、すなわち歌、器楽、ダンス、民族衣装などの復興も

同様に重視していたのである。それは一つには、語学学校がアイルランドの一般民衆をひきつける求心力の限界を考慮したからかもしれない。いずれにせよ、リーグの支部の集会には、語学の練習のみでなく歌や踊りが付き物であり、中には音楽が主体のコンサートやダンス大会のみを組織する支部もあった。こうしたいわば「お祭り」はフェッシュ (Fests) と呼ばれ、…そしてリーグは一八九七年、そうした各地の伝統を一堂に集めてその腕を競う文芸競技会オリヒタス (Oireachtas) を年に一度開催することとし、また翌年からは音楽祭フェッシュ・キョール (Fests Coill) も不定期に開催するようになった。

(68)

このような活動は十九世紀後半に既に存在していた。だが、少なくとも政治的な側面では、例えば政府によるゲール語教育の推進のような音楽に関する公式の政策は皆無だったといえる⁽⁶⁹⁾。たとえあったとしても、それはゲール語との関係の中で議論されたものであった。音楽の例でその象徴的な例は、下記の引用に見られるような「公式の地位」の獲得であった。少し長く引用するが、この中にある引用文もオ・リアダとの比較の面では興味深いものがある。

一九三〇年代にはまた、アイルランドの伝統音楽が公式に尊重されるべき地位に引き上げられ、一九三七年のダブリンフェスティバル芸術祭におけるデリグ (注：当時の文部大臣) の宣言によって、これより上にあるのはアイルランド語のみ (….) とされた。こうした観点から見れば、アイルランドのフォーク・ミュージックは国家精神の一つの表現だった。当然のことながら、音楽伝統はアイルランド語へのアイリッシュ・アイルランド運動の執着をそのままひき写した言葉遣いで誉められた。次のような一節が文化論争の要となった。

「アイルランド精神を特異なものとしている一連の価値観はわれわれの古くからある音楽に誰の目にもはっきり見える形で現れている——その特質はある微妙な形でアイルランド精神の特質を含んでいるし、そのリズム、その音程、そのス

ピード、その造りは勝手気ままに選ばれたものではなく、音楽においてアイルランドの思考とその様式に相当するものであるがゆえに現在ある形になっているのだ。

……アイルランド的特質はベートーヴェン、バッハ、ブラームス、エルガー、あるいはシベリウス——いや偉大な作曲家たちの誰も表現したことの無いほど深いものを表現している。”

アイルランドの伝統というテーマは演劇、展覧会、コンサートの評価でも執拗にくり返された。国際的な基準を反映しているようにみえる意思表示は必ず対外恐怖症的な疑問の態度で迎えられた。(70)

このような排他的な思想に加えて、アイルランド内部でも排他状況が存在していた。これは「アイルランドらしさ」や「アイルランド的なもの」といった理想のアイルランド像の体現あるいは表象を目標とし、その理想の裏側にあるアイルランドの現実を見つめなおす少数派の動きを無視するものであった。その象徴的な(ただし絶対的ではない)ものが政府による検閲機関であった。それは「アイルランド社会をありのまま率直に描こうとするあらゆる試みを封じる」⁽⁷¹⁾ものに他ならなかった。

このように、「伝統音楽」はゲール語と共に保護されるべきものとして捉えられていたし、実際民間の活動の中でもフェスティバルが行われるなどしていた。しかしこれらのことが、個々人の実際の生活の中で、またはもう少し広いコミュニティ(あえて社会とは言わないが)の中での「伝統音楽」の存在感を、果たして強化することにつながったのだろうか。もしくは、当時の「伝統音楽」は「ポピュラー音楽」たりえたのだろうか。ここで、オ・リアダやチーフタンズが活動を開始する少し前に、「伝統音楽」がどのような状況にあったかももう少し詳しく見ていくことにしてみよう。

グラットは主にチーフタンズのメンバーの個人的背景と共に、当時の「伝統音楽」の存在がどれほど希薄であったかを繰り返し強調している。

いくつもの有名な伝統歌が学校で教えられていたにもかかわらず、一九四〇年代から五〇年代にかけてのアイルランドでは、真の伝統音楽を支持する人の数は極めて少なかった。アイルランド全土に点々と残る僻地農村地帯で露命をつなぎながら、伝統音楽は、小さな群落ごとに異なったアクセントをもつ地域色の濃い音楽となっていたのだ。

ダブリンにおける伝統音楽は、地下に埋没したも同然だった。おおよげの場で演奏されることなど滅多になく、ほとんどのバブからも閉め出されていた。伝統音楽が聴けたのは、ケイリーや個人宅でのパーティー、あるいはバダー・フリンの自宅セッションのような機会に限られていた。

「世間から、まったく顧みられていなかったんだよ」ラジオ・ブロードキャスターとして長い経験をもつキアラン・マクマフーナが述懐する。「おたがいの家を訪問しあうにも、コートの下にフィドルを隠して、人目を避けていたくらいだ。なんとも奇妙な時代だったね。」

アメリカから入ってきたロックンロールが流行しはじめており、ティン・ホイッスルやフィドルを持つところを見られた少年は、同級生たちからも嘲笑の的にされた。(72)

最後の文章のようなことはチーフタンズのメンバーが異口同音に発せられた証言を元に行っている(73)。少年時代にアイリッシュ・ユ・ミュージックを演奏できたとしても、そのことは同級生に自慢することができず、むしろ隠さなければいけない類のものだった。いくら民族主義的な口調で大人たちが「アイルランド伝統」を叫んでいたとしても、それは少年たちの文化にはほとんど関係のないことだったようである。この風潮は少年だけでなく、青年世代でも同様のものではあつたことは容易に想像がつく。マーティン・フェイ Martin Fay は幼少からクラシックの手ほどきを受けて育つたため、オ・リアダと出会う前まで伝統音楽への興味が全くなかつたことを告白している(74)。また、当のショーン・オ・リアダでさえ、大学時代には後年のような伝統音楽への興味はほとんど見られなかつたようである。学生時代の彼はジャズ・バンドによるダンス伴奏に夢中で、週に二、

三回はあちこちのバーで出演していたし、アイリッシュ・ミュージックには興味がなかったのではないかと友人の証言がある(75)。ただし音楽的にはジャズほどの熱心さはなくとも、アイルランドの言語や詩歌、伝説などにはある程度知識を持つていたようであり(76)、また一般的なカソリック信仰とは多少異なり、超自然的・神秘的・霊的なものへの信仰があったようでもある(77)。これらのことと晩年のアイリッシュ信仰との関連は単純に結びつけることはできないが、無関係ではあるまい。もちろん「伝統音楽」に囲まれて育った人びとはいた。だがそれは家庭内や近所付き合いといった非常にマクロなレベルにおいてであり、その小さなコミュニティの中で「伝統音楽」を習得していったに過ぎない。それ以外に彼らが耳にした音楽は主にラジオやレコードといったメディアを通してであり、実際の演奏に触れる機会はそれほど多くはなかったようである。例えばチーフタンズのリーダーであるパディ・モローニの場合、以下のような家庭環境だった。

パディが少年時代の大半を過ごしたのはドニーカーネイであり、そこではラジオと古びた手巻きの蓄音機が音楽の主な供給源だった。モローニ家のSPレコード・コレクションには、パイプ奏者のソロ演奏やジョン・マコーマック(78)の歌、古い歌から一九四〇年代のポップ・ソングが含まれていた。

その当時、ラジオで聴けるアイルランド音楽はほとんどなかったものの、RTE(アイルランド国営放送)は毎週土曜の夜にアイリッシュ・バラッドの番組を放送しており、日曜夜にはケイリー・バンドによる騒々しい三十分間のライブ番組があった。(79)

また、マイケル・タブリディ Michael Tubridy も幼少時代をこう述懐している。

幼いマイケルが聴いた音楽は、伝統音楽が中心だったとはいえず、古いSPレコードから流れてくるものに限られていた。

「〔はくは伝統音楽の聴ける環境で育ったし、その音楽が好きになった。でも当時、それを実際に経験させてくれる教室やセッションは、ひとつもなかったんだ。〕」マイケルは毎日のように近所の演奏家たちから音楽の断片を学び、新しいチューンを自ら演奏してみることで多くの時間を過ごした。(80)

ここで述べられているSPレコードは、主にアメリカに渡ったアイルランド系移民による録音であろう。多くの音楽家がアメリカに渡って多くのレコードを残した。当時のアイルランドの音楽界にあったのは、そういったレコードの輸入盤がほとんどだった(81)。例えばマイケル・コールマンはアイルランドのスライゴSligo出身でアメリカに移民して数多くの録音を残すが、それらの多くがアイルランドに逆輸入され、アイリッシュ・ミュージックを愛好する家庭で聴かれていた。

ところで前述したように、数多くの輸入版は当地アイルランドであまりにも大きな影響を残したため、「多様性喪失」の要因として語られている。このことはコールマンの責任ではもちろんあり得ないが、メディアの責任にされることはしばしばである。しかしながら、「メディアによる画一化」が「多様性喪失」をもたらした全ての要因ではないだろう。アメリカから輸入されたレコードがアイルランドで広く出回っていたのは、逆にアイルランド国内でのレコード録音が少なすぎたためである。もちろんコールマンの技巧は高く評価されていたし、それ自体の影響力は否定できない。なぜなら現在においてもコールマンの奏法を支持する音楽家は多数いるからである。だが当時に聴取する音楽の選択肢がなければ、コールマンの録音に影響されないこと自体が不可能である。輸入レコードによる「画一化」を恐れるなら、国内から、そしてそれぞれの地域からレコードを録音・発表し、輸入盤と同じ土俵にメディアに上げる努力をするべきだったのである。しかしラジオでの放送時間の少なさも示すように、国内において「伝統音楽」はとうていメディアに進出しているとはいえない難かった。これらのことに加えて前述したような世間の認知度という観点から見ても、総合的に見て「伝統音楽」は「ポピュラー音楽」ではなかったのである。

もちろんメディアが持つ影響力を否定するつもりはないし、上記のような「努力」が決してなされなかったわけではない。だが何を録音し、放送するかという判断は発信者の恣意的な判断によるし、そう考えられているため、結局メディアがもたらすものは取捨選択と集中であるという議論は避けられないだろう。このような過大評価された「メディアの力」は他の側面——この場合であれば国内における「伝統音楽」の存在感の希薄さ——を見えづらくしてしまっているのではないだろうか。以下のようなラジオ・イランによる努力は象徴的かもしれない。

アイルランドにおけるラジオ放送が黎明期にあった一九三〇年代以降、伝統音楽の演奏は常にダブリンのスタジオから生中継されてきた。だがそれは、地域別のスタイルやヴァリエーションを無視したうえで、ある種の画一化が施された音楽でもあった。四〇年代末の録音技術の進歩は、遂にラディオ・エーランにも、質が高く車載可能な大きさの機材の導入を可能にした。地方で演奏される伝統音楽が、現地で録音できるようになったのだ。ラジオ放送初期の草分け的存在として伝統音楽を庇護したのは、後年チーフタンスの支援者のひとりとなるマク・リアモンだった。

一九五五年、ラディオ・エーランでマク・リアモンの立場を引き継いだのが、ゲール語の学位を持ち民俗学委員会で働いていたマクマフーナだった。彼に与えられた仕事は、：全国を縦横に走り回り、各地の伝統音楽演奏家を発見してその場で録音することだった。「どれほど伝統音楽が盛んであっても、それはゲール語を話す小さな共同体の中にほとんど隠れていた。私たちは、隠れたアイルランドを発掘していったのさ」

マクマフーナのラジオ番組は熱心な伝統音楽ファンと演奏家を生んだ。だがその一方、純粹主義者たちは、ラジオで全国放送されることにより、各地に固有の音楽的アクセントが汚され、弱められることを懸念した。⁽⁸²⁾

つまり、「画一化」を懸念した放送局側がいかにか「各地の伝統音楽演奏家を発見」して各地域の特色を伝え、「多様性の保持」

に貢献したと思っていたとしても、「純粹主義者」⁽⁸⁾にとつて満足いくものではなかったのである。

当時の「伝統音楽」が「ポピュラー音楽」でなかったとするもう一つの理由を考へる際に、プロフェッショナルかアマチュアか、という視点は必要であろう。ここでいうプロとは、単に音楽を教へることではなく、ライブ活動やレコード／CD販売などによつて生計を立てることが出来る音楽家／演奏家のことを指す。このことはメディアへの進出度と大いに関係する。例えばプロになるとして、ライブを行うにしてもレコード販売を行うにしても、広報は必須かつ重要な課題である。そして広報するということは自らを「商品」として何らかのメディアに載せて行われるものである。そしてプロになるかという選択肢を音楽家が選ぶ条件として、広報の問題を考へた場合、彼らがやろうとする音楽（のジャンル）がメディアの中でどの程度の市場を確立しているか、ということが問題になる。市場を確立しているということは、単にその音楽が回つていればよいというわけではない。「伝統音楽」は作者不詳の音楽とよく言われるが、市場に回る音楽は完全に作者不詳ではありえない。そこには必ず、少なくとも発信者としての演奏者が存在する。コールマンが良い例で、彼が演奏した音楽は作者不詳かもしれないが、問題となるのは誰が作曲したかではなく、「音楽表現の作り手」として誰が演奏したか、である。彼／彼女が一度きりならずともかく、長期的にメディアの中で自分の音楽／演奏を発表したいと望むなら、そこからなんらかの商品的価値＝金銭的利益を望むのは正当である。そうすることができて初めて、その音楽はメディアの内外で消費され、再生産されるようになる。ある音楽が「ポピュラー音楽」たるためには、メディアの内外での消費・再生産が必要だという事は前述した。なぜなら現代の生活の中でメディアの存在は無視できず、消費社会に深く関与しているからである。当時のアイルランドは人々の音楽生活に新しいメディアであるラジオやレコードが急速に普及し始めた頃である。つまり音楽を巡る状況全体を俯瞰した時に、そうしたメディアを無視して「ポピュラー音楽」は語れない。こうしたことがらが、プロかアマか、という視点の重要性を主張する根拠である。モローニは前述したように「伝統音楽」を聴いて育つた。演奏家としての出発はティン・ホイッスルから始まり、後にイীরアン・パイプスを手にする。彼は演奏技術を極めることに熱心になり、フェッシュ（コンテスト）にも参加して

優勝するほどの実力を持つようになった。一〇代の時にはすでに大人たちのセクションに交じるようにもなり、彼の音楽家としての将来を期待されていた⁽⁸⁴⁾。しかし、

とはいえ、いかにバディ・モローニがほかの若いパイパーたちから突出しており、偉大な演奏家になる可能性を秘めていたとしても、当時の彼にいったいどんな未来が開けていただろう？一九五〇年代初頭のダブリンで、伝統音楽に関心を示す人はほとんどいなかったし、祖国の音楽を演奏し生計を立てることなど、常識的に考えてもまず不可能だった。⁽⁸⁵⁾

このことについて彼自身、当時は音楽が「単なる趣味だった」と考えていたことを明らかにしている⁽⁸⁶⁾。この問題はチーフタンズが活動を始めた後でも、彼らの内部で議論的になることである。端的に言えば、当時のアイルランドでは「伝統音楽」が「ポピュラー音楽」ではなかったため、その音楽家として生計を立てていくことは難しかった。それは人々の無関心や演奏家が極端に少ないことといった理由だけではなく、それらを背景にした事実として、商品価値が「伝統音楽」全体に見出せなかった、あるいはどのようにして生計を立てていったら良いかという方法が確立されていなかったからである。

第三章 “Waltzing For Dreamers” 「ポピュラー音楽」への軌跡

前章で明らかになったように、一九五〇年代頃までの状況から考えると、アイリッシュ・ミュージックの未来は決して楽天的なものではなかった。一時は政府の大臣にまで認められた「伝統音楽」への熱い眼差しは、その基盤になったゲール語復興運動の衰退と共に冷めていった。いや、むしろそもそも熱い眼差しなど存在しなかったのかもしれない。子どもたちの間では嘲笑の対象とさえなる場合もあり、青年文化にもとうてい浸透しているものではなく、何よりメディアへの進出度が著しく低

かった。こうした状況の中では「伝統音楽」を糧に生計を立てていくことなど、到底考えられなかった。需要／供給、消費／再生産がほとんどされていない市場にどうやって食い込んでいけばいいのか、誰も分からなかった。

しかし、変化ははずれ訪れるものである。アイルランドの場合、それは一九五〇年代後半の頃だった。前章第1節の最後に記したように、人びとは「アイルランドの伝統」が置かれている現実には、ようやく現実的な認識をするようになる。英国化と都市化が進むアイルランドで、いったいどのような「アイルランドらしさ」^{アイリッシュネス}を保持できるのか、その方法論が変化し始めたのがこの頃だといえる。それは現実を真つ向から否定することなく、現実に即したやり方を模索することだった。

このような活動の中で注目すべき団体の一つが、ゲール・リン Gael Lin であった。一九五三年に設立されたこの団体は「アイルランド語を生命力のある言葉にする新しい方法を模索」⁽⁸⁸⁾し、「もつとも精神的な活動をおこない、もつとも大きな成功を収めた」⁽⁸⁹⁾ものであったとされる。ゲール・リンがそれまでの、ゲール同盟に代表されるようなゲール語復興運動と異なっていたのは、メディアへの積極的な進出である。それはラジオ番組や映像の制作、そしてレコード録音など多方面にわたる。ゲール語復興を主な目的としていたが、それに偏っていたわけではない。当社のメディアの性質上、特に聴覚に訴える音楽の重要性が言語と並ぶものとして認識されていたのである。ゲール・リンは、メディア上で言語と音楽をうまく組み合わせることで総合的な「アイルランド伝統」のプロモーションを行った団体だと言えるだろう。そしてこの団体こそ、オ・リアダに名声を得る機会を与えた団体でもあった。その名声はオ・リアダにさらなる活動拡大の機会を与え、オ・リアダとの関係の中でチーフタンズが生まれることになる。またチーフタンズのメンバーも、オ・リアダと出会う前にも、様々な形で音楽活動を繰り広げていた。

果たして彼らの活動は「ポピュラー音楽」ではなかったアイリッシュ・ミュージックとどのように関わり、それによってアイリッシュ・ミュージックはどのように変化したのか、それが本章で問われることになるだろう。

第1節 オ・リアダの実践

ゲール・リンがオ・リアダにどれほどの影響を与えたか、またオ・リアダがこの組織にどれほどの影響を与えたのかを推測することは難しい。両者が出会っていなければ、彼らの歴史は全く違ったものになっていただろう。It would be difficult to overestimate the influence Gael Linn had on Ó Riada and equally, the influence Seán had on the organization. ... The history of both would have been very different if they had not met. (8)

まずオ・リアダとゲール・リンとの関係をもう少し詳しく探っていくことから始めてみよう。両者が関係を持つきっかけとなったのは、大学時代の交友関係だった。オ・リアダと旧友が卒業後に再会した時、前者はラジオ・イーランのADとして働き、後者はゲール・リン発行のゲール語雑誌の編集者として働いていた。その語オ・リアダは彼を通してゲール・リンの雑誌（*Comhar*）に寄稿するようになる。ゲール・リンとの親交が深まるにつれて、オ・リアダがいかにアイルランドの伝統的なもの——言語や文学、音楽など——に対して興味を深めていったかを *Ó Canáin* は記している。その象徴的な例は、オ・リアダはゲール・リンのオフィスで最初は英語で話していたが、後に（自然と）アイルランド語で話すようになった、というものである（8）。また、実はオ・リアダは生まれてから英語名のジョン・リーデー *John Reidy* として育てられていたが、アビー座に就任してから程なくして（一九五五年ごろ）、ゲール語名のシヨン・オ・リアダを用いるようになったのである。

その頃の彼は、生活面でも「アイルランド的なもの」を希求するようになっていったようである。つまり、自然に囲まれた土地で暮らし、アイルランド語（ゲール語）で会話し、「伝統音楽」を演奏する生活スタイルである。そのような「アイルランド的な生活 *Irish way of life*」を彼が初めて経験したのが、ケリー *Kerry* 州のゲールタハト（ゲール語地域）への旅行であったという。そこでオ・リアダは二人の音楽家と出会い、彼らの演奏に惹かれ、ダブリンへ招待してゲール・リンに録音を頼んだ。その時の監督はもちろんオ・リアダ自身であった。このような経緯もあり、ゲール・リンが初めてのLPレコードを制作する

時にオ・リアダが監督（プロデューサー）として招聘されたのは自然の成り行きだったと言えるだろう⁽⁹¹⁾。そのレコードの表面は Tomas O'Suilleabhain という歌手による歌が収録されており、オ・リアダがアレンジしたピアノ伴奏が付いており、裏面はラジオ・イーラン管弦楽団によるエアークが収録され、中にはオ・リアダの編曲もあったようである⁽⁹²⁾。ここでゲール・リンとラジオ・イーランとの関係もどのようなものであったか察することができる。ゲール・リンは多方面に渡って活動していたため、当然これだけが両者の関係の全てだったわけではないだろうが、少なくとも音楽Ⅱ「伝統音楽」に関する限り、オ・リアダが両者を繋ぐ仲介役として大きな役割を果たしていたのは間違いないと言えるだろう。

ところでラジオ・イーランであるが、自局で放送する音楽の選択に関して「かなり保守的」であったと O'Canainn は指摘している。オ・リアダは当時ヨーロッパで注目を集めていたショーンベルグやウエーベルンらによる無調音楽に影響を受けていたようであるが、彼の同僚には理解されなかったし、そのような音楽は「アイルランドの音楽専門家はほとんど気づいていなかった」ようである。このような風潮はラジオ・イーランにもあり、放送されるべき音楽に関して「アイルランドの音楽 (Irish music) の編曲は概ね受け容れられるが、新しく作曲されたものはそうではなかった」とあるように、同時代に作られた音楽よりも「伝統音楽」や古典の有名な音楽家による曲の方が好まれたようである。つまり音楽に対して「保守的」であったのはラジオ・イーランに特殊だったわけではないということである。この風潮がオ・リアダの音楽活動に与えた影響は少なからずあるだろう。⁽⁹³⁾

このことが上記のレコードでオ・リアダがピアノを弾いていることと関係あるかもしれない。第一章で見たように、彼は「伝統音楽」にピアノの伴奏を認めていない。正確に言えばフィドルの演奏にピアノ伴奏を認めていないのだが、彼の言説からして「伝統音楽」全体にピアノを持ち込むことは好ましくないと彼が考えていることは明らかである。一つ考えられるのは、彼がピアノを批判したのはこの録音から数年後の一九六二年であり、録音した時点ではピアノの使用を許容していた、ということである。もう一つ考えられるのは、それがゲール・リン——あるいは（不適切な表現かもしれないが）時代——の要望だった

た可能性である。アメリカからの輸入盤にもケイリイ・バンドでもピアノの伴奏は広く行われており、当時は一般的だったと思われるからである。だがオ・リアダが当時どのように考えていたかは残念ながら知る術はないだろう。

さて、オ・リアダとゲール・リンの活動に戻るが、前述した最初のLPレコードの録音は一九五九年頃だったようである⁽⁹⁴⁾。当時のオ・リアダはアビー座の音楽監督の職について既に四年が経過していた。この年は彼の経歴の中で最も重要かつ最大の成功を収めた年でもあった。それはゲール・リン制作の映画『ミシヤ・エーラ』のサウンド・トラックを手がけたことであった。彼がこれによっていかに成功したかについては、次のような叙述からも容易に想像できる。

∴ゲール・リンは二本の映画『シルシヤ(自由)?』と『ミシヤ・エーラ(我はアイルランド)』の製作に関わり、どちらもひじょうな人気を得た。これらの映画の音楽を作曲したのはシヨーン・オ・リアダで、その音楽作品は一九六〇年代、幅広い支持を得た。⁽⁹⁵⁾

作曲と編曲を手がけた無名の青年、シヨーン・オ・リアダは、またたくまに時の人となり、彼の編曲作品はラジオで繰り返し放送され、そのEPはベストセラーになった。⁽⁹⁶⁾

そして彼の仕事は、まだ顔を合わせてないチーフタンズの面々にも強烈な印象を与えたようである。

リーガルシアターでこの映画を観たパディ・モローニは、オ・リアダの喚起力あふれる編曲に大きな興味を抱いた。彼が強い感銘を受けたのは、自分が子どもの頃から演奏してきた曲にフル・オーケストラが与えるインパクトの大きさをた。た。⁽⁹⁷⁾

覚えた。(98)

マーティン・フェイは『ミシヤ・エーラ』の有名な作曲家が自分に興味を示してくれたときには驚きと同時に嬉しさを
ちなみにこの『ミシヤ・エーラ』の音楽はいわゆる「伝統的な」スタイルではない。少なくとも、オ・リアダ自身の主張と
食い違う部分は多分に見られる。一つに、「伝統的な楽器」がほとんど用いられていない。ヴァイオリンは用いられてはいるが、
主にハーモニの構成楽器として用いられており、少なくともオ・リアダが言うような「伝統音楽」のスタイルに独奏／ソロ
とは明らかに異なっているし、テーマを演奏するのは主に管楽器である。もう一つは、その編曲のあり方である。オ・リアダ
は民間伝承の音楽の中からエアー曲を組み合わせてオーケストラ用に編曲した。メロディは「伝統的」だと言えるかもしれな
いが、その編曲は、私見ではあるが「クラシック」音楽の手法に近い。多重のハーモニを構成し、その声量と打楽器で強弱
を明確につけている。「(強弱による)抑揚をつけない」というオ・リアダの「伝統音楽論」とは異なっていると言えるだろう。

だがこれらのことを議論する前に、そもそもこの楽曲が「伝統的な」様式を志向して作られたかどうか、ということ問わ
なければならぬだろう。残念ながらO. Carainの手記にもこの曲を作った経緯はそれほど詳しくは載っておらず、他の資料
をあたってもオ・リアダの志向までは分からない。だが推測として言えることは、二つの要素から回答は否、ということであ
る。一つ目は、『ミシヤ・エーラ』⁽⁹⁹⁾はそもそも映画用の音楽である、ということである。つまり、映画制作側が視聴者の立
場を考慮したとき、当時ほとんど聞かれていなかった「伝統音楽」そのままの姿よりも、当時の映画音楽で用いられていたオ
ーケストラによる演奏の方が観客の耳にも慣れている、という配慮をすることは想像に難くない。当時ほとんど見向きもされ
なかった「伝統音楽」を持ち出すようなリスクは冒せないだろう、ということである。つまり、制作者側の志向が大いに反映
されるということである。二つ目は、オ・リアダ自身、「伝統音楽」そのままの姿を体現しようと思っても——繰り返すが、
意志は定かではない——出来なかった、ということが挙げられるだろう。彼が本腰を入れて伝統音楽家と接触するようになる

のは、この成功の後である。つまり、彼は「伝統音楽」に対する——いや、「アイルランド伝統」そのものに対すると云った方が正確かもしれないが——造詣は深かったが、それをどうやって指揮し、公衆の面前に出せばいいかという方法論はまだ持っていないか、ということである。

当然上記のようなことは推測に過ぎず、何の根拠もない。ただ重要な事実として、『ミシャ・イーラ』の音楽は「伝統音楽」のスタイルよりも「クラシック」のそれに近い、と受け止められていることである。さらに重要な事実としては、後に彼が主催する「伝統音楽グループ」のキョートルトリ・クーランでさえも、様々な視点から「クラシック」、もしくは他ジャンルとの融合などといった視点から評価されることが少なくない、ということである。そしてその背景として、*「伝統音楽を全く聴かないアイルランド市民に聴きやすくなるために」*という説明がなされるのである。

彼は、伝統音楽がそれ自体を表現する方法に、新たな道を開いていった。オーケストラや映画音楽や宗教的儀式に伴う合唱と、伝統音楽を結合させていったのである。

伝統音楽は、彼の想像力に導かれて劇的に変化し、現代アイルランドの一般の人びとも親しみやすい音楽となった。(100)

この引用で重要なのは「伝統音楽」が「変化し」という部分であろう。おそらくオ・リアダにしてみれば、自分の音楽が「伝統音楽」を「変化」させたとは思わないだろう。後述するが、チーフタンズの音楽も「伝統的」であったとモローニは主張している。しかしそれを「変化」の産物であると捉える人は必ず存在するのである。

オ・リアダは「ミシャ・イーラ」の成功の後、「伝統音楽」を桧舞台に上げようとますます精神的に活動するようになる。それは文字通り「舞台設定」に他ならなかった。

まず、彼は当時努めていたアビー座で演じられる劇の中に、「伝統音楽」を演奏させるアイデアを実現させるため音楽家を探した。そして知人の紹介をうけて実現したのが、パディ・モローニとの始めての出会いであった。モローニはオ・リアダへの協力を約束し、彼の知るアイリッシュ・ミュージックの演奏家数人を集めた。このグループが、キョールトリ・クーランの母体となる。(10)

オ・リアダは劇終了後もこのグループを継続させ、約一年間定期的にリハーサルを行い、自らの考える「伝統音楽」の姿に近づけようと努力していた。例えば、楽器はオ・リアダのいう「伝統的な」ものに限られていた。その象徴的なものが、「当時の伝統音楽演奏では、滅多に見られなかった」パウロンの導入である。また彼はハーブも「伝統」を体現するものとして高く評価しているが、その代用としてハーブシコードもこのバンドに導入した。また実際の演奏では皆が一斉に演奏するケイリー・スタイルではなく、ソロ演奏の部分を確実に残すようにした。一方で、彼とメンバーとの間に意見の衝突が見られることもあった。複数のアコーディオンの導入についてモローニは反対したが、結局オ・リアダは自分の意見を通した。モローニ自身、オ・リアダによく反駁したことを認めているが、実際は相互に影響し合っていたようである。例えばオ・リアダはモローニにアレンジ（ハーモニー）についての意見を聞き、それがオ・リアダの音楽理論から外れたものであっても採用した⁽¹²⁾。つまり、グループで音楽をやる以上、オ・リアダの考えが全てキョールトリ・クーランの演奏に反映されるわけではない、ということであるが、決定権はオ・リアダが持っていたことは事実であり、彼の考えが占める割合は自然と大きかったと言える。このようにしてグループの統制を試みていったが、その在り方、もしくは目的といったものに関してメンバーとオ・リアダとの間に興味深いやりとりがある。

グループがかたちを整えてゆくにつれ、各メンバーの気持ちも高揚していった。そのころ郵便局に勤めていたショーン・ポッツなど、自分たちはエルヴィス・プレスリーのような金持ちになって、熱狂的なファンを得ることになるのだろうか

と、オ・リアダに質問したくらいだ。オ・リアダは冗談めかして答えた——ファンはおおぜいつくだろうが、自分がいちばん強く望んでいるのは、ほかのグループが自分たちの演奏をコピーすることだ。それが、伝統音楽全体のためになるのだから——。(103)

つまり、ポッツは「エルヴィス・プレスリー」「ファン」といった表現からも音楽産業界での成功を夢見ていたのに対して、オ・リアダは成功への執着はそれほど見られない。ただ「伝統音楽」そのものの拡大を希望しているだけである。端的にいえば、「金のために音楽をやるのではない」という態度である。

だが、彼の理想がなんであれ、当時において「拡大」が意味するものが、すなわち産業界への参入であり、その成功なしには「拡大」しないことをオ・リアダ自身（無意識的にかもしれないが）認識していた。だからこそキョートルリ・クーランの初演に、ダブリン・シアター・フェスティバル期間中のホテルのコンサート・ホールを選び、閣僚に招待状を出すなどのPRを行ったのである。この時の反応は次のようであった。

純粹主義者からは異端として斥けられた⁽¹⁰⁴⁾が、キョートルリ・クーランはすぐに一般の人気を獲得した。オ・リアダはキョートルリ・クーランにクラシック・オーケストラのような印象を与えるべく腐心し、史上初めて、アイルランド伝統音楽をコンサートの舞台に上げた。初期のキョートルリ・クーランのコンサートに注目が集まったのは、『ミシャ・エーラ』での彼の名声のおかげだった。(105)

この「成功」の後、彼はキョートルリ・クーランのPRを休むことなく次の手を打ち出している。それはラジオ番組への出演だった。次のような文章は彼の「メディア戦略」がいかに巧みであったかを裏付けているだろう。

キョールトリ・クーランが順調に滑り出した一九六〇年、オ・リアダは、この新しいグループを紹介する最良の場はラジオであると考へた。：（注：その後ラジオ・イーランの音楽担当ADに依頼し、承諾された）

『リアダが語る』というゲール語の名称を与えられたその番組は、六週連続して放送された。：キョールトリ・クーランのメンバーたちは全国的な名人となり、番組は伝統音楽に対する前代未聞の需要を創出していった。

：毎週三十分の放送だった『リアダが語る』は大反響を呼び、つづく約二年間でキョールトリ・クーランの知名度は揺るぎないものとなった。：モローニが述懐する。「アイルランド音楽にとって、重要な突破口となったのもあの番組だ。」⁽¹⁶⁾

『ミシヤ・エーラ』のヒットは、オ・リアダのみならず「伝統音楽」自身への注目を集めた。この注目は、すなわちその後のオ・リアダの実践キョールトリ・クーランの動向にまで引き継がれた。この関心の高さを半ば利用するかたちで、彼はコンサートやラジオ出演など、今まで「伝統音楽」が与えられなかった「舞台」を設定し、かつそれらを新たな舞台のために利用したといえる。これによって生み出された「前代未聞の需要」がアイルランド都市の社会・生活を変化させつつあった。

一九六〇年代になって、アイリッシュ・ミュージックにまつわる状況は確実に変わりつつあった。だが、オ・リアダの実践が社会変革の主要因であったとするのは早計である。アイリッシュ・ミュージックの新しい「舞台」は、何もオ・リアダあるいはゲール・リンが唯一の創設者だったわけではない。オ・リアダは象徴的な例としては適當かもしれないが、当時行われていた様々な活動の（大きくはあるが）一部にすぎなかった。

第2節 それぞれの舞台

ここで少し時期を遡り、オ・リアダと出会う前のチーフタンズのメンバーがどのような活動をしていたかを見ていくことにする。それによって彼らがどのような舞台に立っていたかと同時に覚えてくるだろう。

彼らの幼年期（青年期（一九五〇年代初頭まで）におけるアイリッシュ・ミュージックの状況がどのようなものであったかは前章で見た。人々の「伝統音楽」への関心は薄く、場合によっては嘲笑を避けるため、自分が「伝統音楽」を演奏しているということを学校で隠さなければならぬほどであった。しかし彼らに「仲間」がいなかったわけではなく、また仲間と会う機会がなかったわけではない。その中でも代表的なものがフラア・キョール *Feadh Cheoil* と呼ばれる音楽フェスティヴァルである。イーリアン・パイプスの団体であるダブリン・パイパーズ・クラブはコールタス・キョールトリ・エーラン *Comhaltas Ceolúirí Éireann* (CCE) を結成し、一九五一年には「伝統音楽」の全国大会であるフラア・キョールを開催した。前述したようにこれがアイルランドで始めてのフェスティヴァルではなく、フェス・キョールと呼ばれた音楽フェスティヴァルは半世紀前から存在してはいたし、現在まで続いているのも多い。だがCCEが打ち出したこのフラア・キョールは現在アイルランドで最大規模のものとして知名度が高い⁽¹⁰⁷⁾。チーフタンズのリーダー、パディ・モローニは当時十三歳にしてこのコンテストの第一回に出演して二位の成績を取っており⁽¹⁰⁸⁾、それから継続的に出演して来たようである。このフラア（フェスティヴァル）で重要なことは、それが注目されるにつれて音楽家、特に若い世代の音楽家たちを集めるようになったということである。

続く数年間でフラアナ・キョール（注：「フラアナ」というのは「フラア」の誤植であると思われる）の評判は高まり、後年世界的に有名となるミュージシャンたちにとって実り多い鍛錬の場となった。伝統音楽を演奏する人々は：仲間がおおぜい存在することを、遂に発見したのだ。この発見は若い演奏家のあいだに強い連帯感を生み、かれらは定期的に会い、ともに演奏するようになった。⁽¹⁰⁹⁾

かくて毎年夏にはフラア・キョールと呼ばれるフェスティヴァルが、通常は西部のどこかの町で開かれ、十万人にもものばる人々が、それも大部分は若者たちが集まり、過去にはごく内輪と少数の熱心なファン以外には無視されていた伝統ミュージシャンたちに耳を傾けるようになっていく。⁽¹¹⁰⁾

ここに書かれているほどフアラ・キョールが「仲間」の「発見」に寄与したかどうか、その貢献度は分からないが、少なくとも前章の状況から言えば、アイルランド各地の演奏家が一同に会したという事実だけでも珍しい事態であったことは疑いないだろう。もはや「伝統音楽」とその演奏家は「発見」されるべきものであったし、一度発見された後は「注目」的であった。

ところで、「伝統音楽」が演奏される「舞台」ということを念頭におくこと以上に、アイリッシュ・ミュージック史を語る上で見逃せないものが——それは第二章ではほとんど触れなかったが——一つある。ケイリイ、あるいはケイリイ・バンドである。オコーナーによると、

アイルランド語でケイリイ *ceilidh* とは、おしゃべり、ものがたり、そして時にはダンスをするために、近所の家に皆が集まることを意味するものである。この言葉は、英語ではケイリイ・バンド *ceilidh band* というふうには形容詞として、または組織されたダンス集會を示す名詞として使われている。(11)

というようなものである。ここに示されているように、ケイリイとはもともと各家庭やコミュニティでの集會・もしくはパーティーだった。家庭におけるダンスを特にハウス・ダンスと呼んだ。

だが一九三〇年代のナシヨナリスティックな政策と社会の風潮はケイリイを奇妙な立場に追いやったと言えるかもしれない。国外からやってきたジャズやダンス・ブームは特に都市部の若者たちの間で流行した。この流行に対抗しようとしたのが政府と教会であり、その象徴的な例が一九三六年に施行された公共ダンス・ホール条例であった。これは外国からの「輸入ダンス」だけでなく、ごく個人的かつローカルで、コミュニティの親睦の場となっていたハウス・ダンスも条例に違反するとして弾劾されたのである。なぜならカトリック教会は外国からのブームを「みだらな「影響」をもたらすとしたが⁽¹²⁾、それはハウス・ダンスのような場がもたらす作用と同質のものであると考えたのだろう。こうしてケイリイは公的にはダンス・ホー

ルのみに存在することになり、ケイリイ・バンドの演奏もそこに限られることになった。いや、むしろケイリイ・バンドはそこで誕生したと主張するオコーナーの記述は興味深い。

幸いにも、アイリッシュ・ダンス・ミュージックはただ消え去ったわけではなかった。ダンス・ホールを打ち負かすことはできなかったが、ダンス・ホールに入り込んでしまったのである。この近代と伝統の妥協から、ケイリイ・バンドは誕生してきた⁽¹¹³⁾。

さて、ここにおいてケイリイ¹¹³とは前頁の引用の後半部分が示すようなダンス集会としての意味を強めていったのである。そこでケイリイ・バンドが演奏する音楽は、当然のことながら客がダンスをするための伴奏であった。自然、ダンスしやすいように「ノリ」の良い雰囲気を作るために、早いリズムで、一斉に楽器を鳴らして大音響で演奏するのである。

これに反発した筆頭が、オ・リアダであった。前述したように(九一〇頁)彼はケイリイ・バンドを痛烈に批判し、それははや弾効といってよいほどである。三〇年代の風潮がケイリイをダンス・ホールに閉じ込めたとはいえ、ダンス・ホールは音楽に関する唯一の公共娯楽施設として一定の人気は得ていたのである。しかし、ダンス・ホールを管理する側の目的は娯楽ではなく風紀を整えることであつたため、それによって生まれた「退屈さ」が「若い人びと」の心を離れさせていったとオコーナーは主張する⁽¹¹⁴⁾。実際、チーフタンズのメンバーであり、オ・リアダによって「伝統音楽」の世界に引き込まれたマ・ティン・フェイはこう語っている。

奇妙なアイルランドの音楽を使いはじめたオ・リアダに、マ・ティンは強い関心を持った。「アイルランドの音楽なんか、別になんとも思っていなかった。当時聴けたのは、ケイリイ・バンドのあの手の演奏ばかりだった」⁽¹¹⁵⁾

このことが示すように、オ・リアダのケイリイ・バンド嫌いは極端ではあるが、共感を得たのは確かである。またその共感が、オ・リアダやチーフタンズの活動の推進力となったのであろう。

とは言え、チーフタンズのメンバーの中にはバンドを結成する以前にケイリイ（・バンド）で演奏していた者がいたのも事実である。音楽一家の中に生まれたシヨーン・ポッツはゲール同盟が主催したダンス・パーティーにも毎週出席していたし、モローニは数え切れないバンドを組みながら各地のケイリイに遠征する演奏旅行していた。それらのバンドは主に「ケイリイ・バンド」という名前だった⁽¹¹⁶⁾。

しかしそれらのバンドには「ケイリイ・バンド」という名前を付けてはいたが、グラットによれば、モローニは「自らが思い描く新しいサウンドを試してみるため」に結成したのだという。「すべての楽器を一緒に演奏するというだけでは、ちっとも満足できなかった。新たに加えられる何かがきつとあるはずだと、ぼくは常に感じていた」⁽¹¹⁷⁾というモローニの言葉は、オ・リアダの考えに近いと言えるだろう。そのことを端的に示す例が、彼が組んだ「折衷」バンドである。

一九五〇年代の中頃、例年開催されていたギネス・コンサートに：出演したかれらのグループ、ザ・スリー・スクエアーズは、ちよつとしたセンセーションを呼んだ。アイルランドの伝統音楽を、スキップルやカントリー&ウエスタンと大胆に折衷させたかれらの演奏が、伝統純粹主義者たちから響響を買ったのである。⁽¹¹⁸⁾

モローニは「何か新しいこと」を模索しながら、様々な音楽と「伝統音楽」を組み合わせていったのだろう。そして彼は、旋律に乗せるハーモニーへの興味も示し始める。これがオ・リアダと彼を結びつけた点と言ってもいい。以下の引用は、彼の伝統音楽観についてより具体的に説明されている。

：一般的に言つて、リバイバルは五〇年代初頭に始まつた。ケイリイ・バンドは知つてるだろ？…私もケイリイ・バン

ドをやっていた。でも、こう考えるようになったんだ。カルテットでハーモニーを重視した音楽を演れば、もっと面白いんじゃないかと。でも、年寄りたちはこのアイデアを気に入らなかつたんだな。

——伝統的なやり方ではないと……。 (注・インタビュアーの言葉)

そう考えたんだな。でも、実際は私たちはとても伝統的な方法で演奏していたんだよ。私は、一曲のチューンをバラバラにして、例えばフルートとウィッスルがこのパートを演奏して、フィドルがここから加わって、という風にしたんだ。一般的なやり方じゃなかつた。かれらは、ケイリイ・バンドでなきゃいけない、と考えていたんだ。私は、曲を分析し、バラバラにして、その曲の美しさを前に出したかつた。…この方法は、実際上手くいったよ。後になって、そういう伝統保存主義者たちも「あ、これが正しいやり方」って言うようになって、同じことをやるようになったけどね…。 (19)

つまりモローニに言わせれば、当時の「伝統保存主義者」たちが考える「伝統(音楽)」とは、すなわちケイリイ・バンドによる音楽であつたし、彼のやり方、つまり「曲を分析し、バラバラにして、その曲の美しさを前に出」す方法は「伝統的なやり方」ではなかつたのである。しかし彼自身はそれを「伝統的な方法」と認識していたし、それが後々になって「伝統保存主義者たち」に「伝統」(「正しいやり方」)として受け容れられたとするモローニの発言は、「伝統」に関する認識がいかに変化していったかを示す一つの例と言えるだろう。もちろん彼の言葉からだけでは当時の「伝統音楽」をめぐる社会的な認識が変化したと結論づけることはできないが、ここで重要なのはケイリイ・バンドのスタイルとモローニ(またはオ・リアダ)のスタイルのどちらがより伝統的であつたか否か、ということではなく、そもそも概念的なものである「伝統」を一義的に定義づけることは出来ない、ということである。

ともかく、以上のような記述からもチーフタンズの面々、特にパディ・モローニはオ・リアダと出会う以前から精力的に音楽活動していたことが分かるが、依然として彼らにとって音楽は趣味以上のものではなかつた。彼らは音楽活動によって多少

のお金を得ていたが、数年後にその稼ぎが給料を凌ぐほどになっても職を辞すということは考えられない選択肢であった。

とは言え、彼らも「伝統音楽」に新しい「舞台」を提供し、自ら参入していくことには意欲的だった。メディアである。モローニはラジオ・イランに勤めていた音楽仲間友人から、子供向けラジオドラマへの演奏を依頼された。ゲール語によるおとぎ話のBGMとして演奏したという⁽¹²⁰⁾。前述したマクマフーナの番組もあったし、オ・リアダの成功後は彼とキョールトリ・クーランの番組もできたことから、ラジオにおける「伝統音楽」の占める割合はこの時期に少しずつ増えていったのだと思われる。

またアイリッシュ・ミュージックを販売するレコード会社が現れ始めたのもこの時期である。ゲール・リンについては前述したが、初期のチーフタンズと最も関わりが深く、またアイルランド国内での録音に関して大きな役割を果たしたレコード会社、クラダ・レコード(Claddagh Record)が一九五九年に設立された。同年後半に「ミシャ・エーラ」が公開される少し前である。ゲール・リンはゲール語復興がその主たる目的であるが、クラダ・レコードはその発足がアイルランド「伝統音楽」そのものに焦点を当てた点で前者と異なる。だが詩人の朗読を録音するなどしており、やはり両者——「伝統音楽」とゲール語は区別しがたいものでもあるのだろう。グラットはクラダ・レコードの活動についても賛否両論あったと指摘している。

クラダの最初のレコード《レオ・ロウサム・イズ・ザ・キング・オブ・ザ・パイパーズ》は批評家筋からたいへん好意的に迎えられた。『アイリッシュ・タイムズ』紙のチャールズ・アクトンは、この作品を「第一級の技術」で演奏された「イリアン・バイピングの至芸」と評し、「……真の国民楽器たるパイプに関心をもつ全ての人に鮮烈な規範を提供している」と書いた。(注：その後詩人のレコードも出版し、アイリッシュ・タイムズ紙に好評を受けた)：

しかし、ほかの批評家たちは遥かに冷淡だった。かれらは、ブラウンのことを「田舎者たちと遊び歩くのが大好きな好事家」と呼び、活字上で容赦ない非難を浴びせた。：ブラウン⁽¹²¹⁾が語る「私の動機と目標を全然わかっていない連中は、

私に対して大きな偏見を抱いていた。私がクラダ・レコードを立ち上げたのは、こうした演奏家たちと周辺の人びとのための金を作り、かれらと伝統音楽に対する悪いイメージを引っくり返したかったからなんだ」(122)

残念ながらこれらの「批評」が具体的にどのようなものであったかは分からない。だがガレク・ブラウンの発言に「演奏家たちと周辺の人びとのための金を作り」とあるように、彼が「伝統音楽」に市場価値をつけ、産業界での消費と再生産を創り出そうとしていたことが伺える。これまでも繰り返し述べてきたことだが、このような発言がなされること自体、当時のアイリッシュ・ミュージックの市場がほとんど存在しなかったという証拠でもあるだろう。それと同時に、このようなレコード会社の設立と録音・出版によって、国内におけるアイリッシュ・ミュージック市場がにわかに動き出したと捉えることができるのではないだろうか。

さて、このようにして動き出したクラダ・レコードは、一九六二年に三枚目のアルバム制作をモローニに依頼した。モローニはキョールトリ・クラランのメンバーから数人を誘い、オリアダとは独立した形でアルバム制作に携わることになった(123)。このグループに「チーフタンズ」という名前が付けられ、その後現在まで約四〇年続くキャリアの第一歩が踏み出されたのである(124)。

以上見てきたように、一九五〇年代～六〇年代初頭はアイリッシュ・ミュージックにとつて様々な「舞台」が創出・提供されてきた時代だと言える。大規模な「伝統音楽」のフェスティバルが始まり、若い演奏家が全国から集まるようになった。また、二十年前に各家庭やコミュニティからダンス・ホールへと場所を移したケイリイは途絶えることなく、チーフタンズのメンバーもケイリイ・バンドを作ったり参加したりすることによって音楽活動を継続してきた。一方で戦後ますます生活の一部となつていったラジオは、「伝統音楽」の新しいPRの場として認識されるようになり、各地の音楽演奏を録音・放送したり子供向けのラジオドラマが制作されたりするなど、少しずつ様々な番組が制作されるようになった。そしてもう一つのメデ

イアであるレコードの方でも、ゲール・リンやクラダ・レコードによるLPレコードの録音がなされ、それまで国内でほとんど生産されていなかったアイリッシュ・ミュージックのレコード供給が開始したのもこの時期である。さらにゲール・リンが作った映画『ミシャ・エーラ』がヒットし、オ・リアダの音楽も高く評価された。その後彼は「伝統音楽グループ」のキョールトリ・クーランを結成し、コンサート・ホールというそれまで「伝統音楽」が上らなかつたステージを設定した。時代はエルヴィス・プレスリーがロック・ミュージシャンとして一世を風靡していた頃である。『ミシャ・エーラ』の成功を目の当りにして、彼のもとで新たなグループを結成した若きメンバーがエルビスのような成功を夢見たのも不思議ではないだろう。

これらのような「舞台」の登場と並行して、「伝統」に対する認識にも変化が現れていた。ケイリイ・バンドによる演奏が「伝統音楽」の姿であると認識されて一定の了解を得てきた一方で、オ・リアダやモローニの思考はケイリイ・バンドのような音楽形態からの脱却を目指し、それぞれのやり方で自らの望む音楽を実現しようと模索し、様々な活動を行った。それは例えば、全楽器が一斉に演奏することを避け、独奏部分を各楽器に割り当てることであり、「伝統音楽」を映画音楽に組み込むことであり、もしくはスキッフルやカントリーと「折衷」することであった。そして彼らそれぞれが、それぞれの思惑の中で「伝統音楽」の姿を主張したのである。

終わり **"It's Nice To Be Nice"**

その後チーフタンズは次々とアルバムを制作し、世界中を飛び回るようになる。だが、彼らが初めてプロのバンドになるのは、約十年後の一九七五年まで待たなければならぬ⁽¹²⁵⁾。オ・リアダはアイリッシュとヨーロッパの対比を主張していたが、「ヨーロッパ音楽」との関係をしばらく止めたわけではなかつた⁽¹²⁶⁾。オーケストラへの楽曲提供や宗教音楽の作曲などで音楽活動を続け、七〇年にキョールトリ・クーランの解散を発表し、翌年死去する。

本論文は、主にアイルランド国内の、オ・リアダとチーフタンズの活動に焦点を当ててきた。もちろん、「伝統音楽」のポピュラー化に寄与したのは彼らの活動だけではなかった。六〇年代以降、アイルランド国内では次々と「伝統音楽」を演奏するバンドが登場し、ダブリンなど都市部ではアイリッシュ・ミュージックの生演奏を聞かせるバブやカフェが急増した。英米を中心に沸き起こった「フォーク・リヴァイヴァル」の影響は異口同音に指摘されているし⁽¹⁷⁾、近年においてはワールド・ミュージック・ブームの影響もあるだろう。数多くの楽器が取り入れられ、ロック、フォーク、カントリー、ジャズ、トランス、ニューエイジ、プログレッシブなど、はたまたクロスオーバー（超境界）といったものまで、あらゆるジャンルからアイリッシュ・ミュージックはアプローチされ、創造されている。このような多様な様式やジャンルが「混合」されることについて批判はあるだろう。竹下はこのことに関して「トラッド」というジャンル：これは伝統音楽をポピュラー化して編曲して演奏したり、伝統音楽の感じや雰囲気を生かしつつ、その技法を借りて創作曲を作って演奏したりする音楽」を「民族固有の音楽的個性や音楽的条件を必ずしも適切に踏まえることなく……ない交ぜに」するものであり、「伝統音楽」を「身元証明の曖昧なものに変え」るものであるとする⁽¹²⁸⁾。そしてオ・リアダの実践を「伝統に対する継承のあり方」⁽¹²⁹⁾——それはつまり「伝統音楽のポピュラー化に抗してその本質を守っていく」⁽³⁰⁾方法である——を示した例として挙げているのである。だが、彼の議論は二つの点から見直されなければならない。

一つは、「民族固有の音楽的個性や音楽的条件」というものはどのように定義づけることができるのだろうか、という点である。そもそも「純粋な」アイリッシュ・ミュージックとは誰が証明できるのだろうか。確認できるのは、今世紀に入ってから記録されたものか、あるいは現在産業の内外で表象されている多様な姿なのである。それ以前のアイリッシュ・ミュージックも他の文化圏から大いに影響を受け、逆に与えてきたと考えるのが妥当であろう。また、本論文で見てきたように個人から共同体まで、それぞれが主張する「伝統」の姿は違うのである。またもう一つは、竹下は「伝統音楽」が既に音楽産業に根付いている、すなわち「ポピュラー音楽」となっていることを見ようとはしていない。彼が標榜するオ・リアダの活動は、彼の理

想いかんに関わらず、「伝統音楽」を「ポピュラー音楽」にするものに他ならなかったと言えるだろう。

オ・リアダやチーフタンズがなぜ「復興」に関して重要視されるのか。それは、それまで音楽産業に足場のなかった「伝統音楽」にアイルランド国内で初めて大掛かりな「舞台」を設定し、「ポピュラー音楽」としてのアイリッシュ・ミュージックの地位を確立させたからである。確かに彼らが創り出した音楽自身の芸術的価値が高い評価を受けた、という背景もあるだろう。だが、もし彼らが産業というものを意識せず、効果的なメディア戦略を打ち出さなかったならば、もしかするとアイリッシュ・ミュージックの「復興」の時期は少し遅れていたのかもしれないのである。つまり、彼らの功績は「伝統音楽」を「ポピュラー音楽」にしたことにこそ、認められるべきではないのだろうか。

今やアイルランドにおいて「伝統音楽」と呼ばれる音楽は多種多様な様相を呈するようになった。それはもはや口頭によって伝えられ、作者不詳であり、楽器も限定されるような音楽だけに留まらない。レコードやCDによる録音を通して伝えられ、楽器も限定されず、新たな「伝統曲」を作曲して発表する音楽家が登場し、CD販売やライブ・コンサートによる収益を基に生計を立てていけるほどのマーケットが確立された。重要なことは、前者だけでなく後者の方に属する音楽家たちも「伝統的な」音楽家／バンドとして社会的に認知されていることである。

このような状態をもって、私はアイリッシュ・ミュージックが「ポピュラー音楽」である、と主張しているのである。そして、むしろアイリッシュ・ミュージックがポピュラー化したからこそ、「伝統」は継承されて来たのではないかと考えるのである。もちろん産業が音楽の存在意義に関わる全てだというわけではない。だが産業を無視して音楽を取り巻く状況を語ることは不可能なのは紛れもない事実であろう。現在のアイリッシュ・ミュージックとは、産業の内でも外でも消費／再生産され、相互に交流し、影響を与えあいながら発展してきた多様な姿なのである。それらの一つ一つがそれぞれの「伝統」を継承、変化させたうえで創造した結実であり、成果なのである。

参考文献・資料

- アイルランド音楽家協会 (CCE) ホームページ、<http://www.comhalas.com/>
- 生明 俊雄、「ポピュラー音楽は誰が作るのか 音楽産業の政治学」、頸草書房、二〇〇四年
- Ó CANAINN, Tomás 「Seán Ó Riada His Life and Work」 The Collins Press、2003
- Ó CANAINN, Tomás 「Traditional Music in Ireland」 Ossian Publications Ltd、1978
- 大島 豊、「アイリッシュ・ミュージックの森 トラッドからロックのみなたへ」、青弓社、一九九七年
- オコーナー、スーラ著、大島 豊 茂木 健訳『The Roots of Rock Vol.2 アイリッシュ・ソウルを求めて』、一九九三年、大栄出版 (O'CONNOR, Nuala) 『BRINGING IT ALL BACK HOME THE INFLUENCE OF IRISH MUSIC』1991、BBC Books、London)
- 小田 順子「アイルランドにおけるゲリリック・リヴァイヴァルの諸相」、中央大学人文科学研究所編、『ケルト復興』、二〇〇一年
- Ó RIADA, Seán 「Our Musical Heritage」 edited by Ó CANAINN, Tomás Fundirrecht an Riadaigh、1982
- カーソン、キアラン著、守安 功訳、「アイルランド音楽への招待」、音楽之友社、一九九八年 (CARSON, Ciaran 「Irish Traditional Music」 The Applebee Press Ltd、Belfast、1986)
- クラダ・レコード ホームページ、<http://www.claddaghrecords.com/www/default.asp>
- グラット、ジョン、大島 豊・茂木 健訳、「アイリッシュ・ハートビート ザ・チーフタインズの軌跡」、音楽之友社、二〇〇一年 (GRATT, John 「The Chieftains The Authorized Biography」 St. Martins Press、1997)
- ゲール・リン ホームページ、<http://www.gael-linn.ie/>
- 柴田 南雄、遠山 一行総監修、「ニューグロウヴ世界音楽大辞典」第一巻・第十八巻、講談社、一九九三年
- 竹下 英二、「民族音楽の継承 アイルランドにおけるオ・リアダの実践」、『音楽芸術』、音楽之友社、一九八九年一月号、103-107
- チーフタインズ ホームページ、<http://www.thechieftains.com/default.asp>
- 東谷 護編「ポピュラー音楽へのまなびし・売る・読む・楽しむ」、勁草書房、二〇〇三年
- 菱川 英一 ホームページ、http://www.lit.kobe-u.ac.jp/~hishika/index_j.html
- ブラウン、テレンス著、大島 豊訳、「アイルランド：社会と文化一九二一―八五年」、『国文社』二〇〇〇年 (BROWN, Terence 「IRELAND: A Social and Cultural History 1922-1985」 HarperCollinsPublishers、1981)

註

- (1) 「ニューグロヴ世界音楽大辞典」(以下「ニューグロヴ」)第十八巻、p.102
- (2) 生明は、音楽の存在にレコードは無視できないものであり、その社会学的分析の基礎として、音楽産業に目を向ける必要性があると主張する(生明、p.13)。また東谷も「ポピュラー音楽」という語を、…ジャンルや様式という視点ではなく、別の視点…主に二十世紀以降、すなわち複製技術の発展によって、大量配給が可能であり、商品化された音楽を基本とする、という意で捉えておこう。もちろん、これにも例外があるので、ある程度の融通をきかせながら、その都度、検討を加えることによって、議論をスタートさせるとよいだろう。」としているように、複製技術＝レコードを中心とした産業に目を向けている(東谷偏、p.ii)。
- (3) この時期の彼の動向に関しては資料によって微妙な差異があるが、なるべく最新の資料(O'Carain[2003])を参考にした。
- (4) 当時は伝統音楽であることに気付かず、オ・リアダが作曲したものだと思われていたこと、時に不満を持った。O'Riada… was sometimes not pleased that many thought it was his only composition.」(O'Carain[2003]、p.38)。このことから、当時の伝統音楽への認識の程度を伺うことができる。
- (5) Maloney という綴りもあるが、公式ホームページの綴りに従った。
- (6) O'Carain が編者だが、オ・リアダの言説なので本文で引用するときは彼の名を用いた。実はこの本については日本語でも先行研究がある。竹下は「民族音楽の継承——アイランドにおけるオリアダの実践」を著しているが、彼の論文はオ・リアダの思想の紹介のみで客観的な分析が見られなかったため、あえてオ・リアダのテキストを自ら分析しなおすことを試みた。また竹下の論旨には疑問点がいくつかあるので、それらは本論の各所で補足されていくことになるだろう。
- (7) アイリッシュ・ミュージックの演奏家オ・リアダと古い知己の關係にあり、コーク大学でのオ・リアダの講義を受講し、彼の死後はその講義を引き継いだ。
- (8) これは原語では Popular の部分に当たるが、後述する彼の「西洋」音楽の概念と対比して「大衆的」と訳した。しかしこのことは当時、あるいは近代のアイランドにおいて「西洋音楽」が「大衆的」でなかった、ということを必ずしも意味しない。「ニューグロヴ」第一巻の「アイランド I. 芸術音楽」の項には、十八世紀のアイランドにおいて「一七二七年までは総督の宮廷がバトロンとなっ

ていた音楽と演劇が、次第に庶民の間にも広がり、二八年のスマック・アリー劇場での：初演成功が引き金となって以来、類似のパラッド・オペラが流行した」(p.62, Seorse Bodley 著、高松晃子・徳丸吉彦訳)とあるし、第二章で見るとオ・リアダの時期のアイランドは、特に都市においてはむしろ彼の言う「西洋」の音楽が中心であり、アイリッシュ・ミュージックはほとんど聴かれていなかった。

- (9) オ・リアダ、p.19
- (10) Ibid. p.20
- (11) Ibid. p.20
- (12) オ・リアダ、p.21
- (13) Ibid. p.21
- (14) Ibid. p.21-22
- (15) カーンソン p.11
- (16) Ibid. p.12
- (17) ゆっくりとしたテンポのバラード曲。歌詞があつたりなかつたりする。
- (18) 引用文にあるようにダンス音楽の伴奏曲として発達した6／8拍子、または12／8拍子の器楽曲。必ずしもダンスを伴わないが、その経緯からダンス音楽もしくはダンス・チューンと呼ぶ。おおよそ二つのメロディー(A)と(B)を持ち、それぞれが8小節ずつで構成され、AABBの形式で演奏される。
- (19) 『ニューグロヴ』第一巻、p.63-65
- (20) オ・リアダ、p.30
- (21) カーンソン、p.14
- (22) 16／8拍子のダンス・チューン。ジグと同じ形式(AABB)をとりやすい。
- (23) カーンソン、p.19
- (24) 『ニューグロヴ』第一巻、p.66
- (25) O Canamh[1978] p.3
- (26) カーンソン、p.16
- (27) オ・リアダ、p.22-24

- (28) Ó Canainn[1978] p.3 「The Traditional Performer may sometimes appear to resort to the use of clichés in variation or composition ... but would regard them as being almost the standard building-blocks, as it were, of his art.」
- (29) カーノン` p.43
- (30) Ibid.` p.44
- (31) オ・リアタ` p.73
- (32) Ibid.` p.74
- (33) 「In small numbers, however, ... it is still possible for each to preserve his individuality.」(オ・リアタ` p.73)
- (34) オ・リアタ` p.40
- (35) Ibid.` p.74
- (36) Ibid.` p.76
- (37) オ・リアタ` p.68-69
- (38) Ibid.` p.45
- (39) Ó Canainn[1987]` p.3` p.49
- (40) オ・リアタ` p.23
- (41) オ・リアタ` p.23-24
- (42) Ibid.` p.25
- (43) オ・リアタ` p.51
- (44) Ibid.` p.69
- (45) Ibid.` p.58-59
- (46) 「The piano is an excellent instrument, of course, for playing serious European music, but it is not suitable for Irish music.」[It is a truism to say that we suffer in this country from a national inferiority complex. To combat it we have developed a number of tricks ... The piano is such a 'trick'. It has become a symbol of respectability.」(Ibid.` p.58)
- (47) Ibid.` p.77
- (48) オ・リアタ` p.77-78
- (49) カーノン` p.23

- (50) Ibid. p.23-24
- (51) Ibid. p.28-29' p.31
- (52) Ibid. p.83-84
- (53) カーンン、p.113-114
- (54) [Ireland History in Maps] (<http://www.rootsweb.com/~rlkik/ihm/ire1841.htm>) の一八三二、一八四二、一八五一年の国勢調査を基にした表を参照した。
- (55) ブラウン、p.96-98
- (56) Ibid. p.68。水之江は一八五一年には一七〇万人だった話者が一九二六年に十二万人だったと記しているが典拠がなく(水之江、p.247)、ブラウンによると二六年には少なくとも二五万人強は話者がおり、一八八一年〜一九二六年まで四十一%の減少だったと記している(ラウン、p.69-71)。いずれにせよ「激減」というにふさわしい数字である。
- (57) 一九二三年、英連邦の自治領の中のアイルランド自由国として独立した。
- (58) ブラウン、p.53-54
- (59) Ibid. p.55
- (60) Ibid. p.68-69
- (61) ハイド、ブラウンによる引用、p.62
- (62) モラン、ブラウンによる引用、p.63
- (63) ブラウン、p.53
- (64) オフェイロン、p.270
- (65) ブラウン、p.219-220
- (66) ブラウン、p.67-68
- (67) Ibid. p.259
- (68) 小田、『ケルト復興』、p.64。ここで述べられる「オリヒタス」は「エラハタス」と発音されるらしく、音楽というよりも、ゲール語文学、特に詩に重点が置かれているようである。ゲール語に関わる芸術の祭典なのでシャーン・ノス歌唱も取り入れられており、その最優秀賞が「オ・リアダ」杯とされる。(菱川英一のホームページ「エラハタス・ナ・ゲールゲ」を参照 <http://www.lit.kobe-u.ac.jp/~hishika/oreachas.html>)

- (69) 学校で伝統音楽が教えられていた形跡はある。後述参照。
- (70) ブラウン、p.165-166
- (71) オフエイロン、p.276
- (72) グラット、p.28
- (73) ショーン・キーン Sean Keane の証言「ぼくらの音楽は、^{ティンカー}移動生活者のガラクタ音楽として軽蔑されていたのさ。…フィドルを持ち歩いているところを見られるだけで、腰抜け呼ばわりされかねないんだから、アイリッシュ・ミュージックをやっているなんて、とても言えやしない。頭がおかしいと思われるのが落ちだよ」(グラット、p.26)。ショーン・ポッツ Sean Potts の証言「すごく恥ずかしかったね。もしティン・ホイッスルがほくのポケットからこぼれ落ちたりしたら、どんな思いを味わっていたことか。(グラット、p.32)
- (74) O'Carraín[2003]、p.55
- (75) Ibid、p.15
- (76) Ibid、p.21
- (77) Ibid、p.14、p.23
- (78) ジョン・マコーマック John McCormack (1884-1945) 「アイルランドのテノール歌手。アスローン Athlone の出身。ミラノに留学し、海外の劇場で活躍した。後に活躍の場をコンサートに移した。」(http://homepage3.nifty.com/mir/ireland_mccormack.html)
- (79) グラット、p.22
- (80) Ibid、p.31
- (81) 大島、p.36
- (82) グラット、p.40
- (83) グラットはしばしば「純粹主義者」という言葉を用いるが、残念ながらどのような観点から、どのような人びとをそう呼んでいるかは、明確には言及していない。彼によればキョールトリ・クーランもチーフタンズも「純粹主義者」には認められてはいなかった。私見では二つの解釈が可能だと思われる。一つは演奏形態や様式、技巧の面で、「伝統の枠から外れたアレンジ」を好まない人びと。チーフタンズ自身、他ジャンルの要素を加えてアレンジしたことを認めている。もう一つは、「伝統音楽」のメディアへの進出を好まない人びと、のことである。グラットによるオ・リアダ／チーフタンズ対「純粹主義者」の対比は、前者の改革者としての姿を多少強調させたい恣意的な面もあるかもしれないが、批判が存在したという事実自体は注目すべきだろう。
- (84) グラット、p.27

(85) Ibid. p.27

(86) Ibid. p.27

(87) 「Gael Linn... was established in 1953 to explore new ways of making Irish a living language」 (Ó Canainn[2003] p.32)

(88) ブランマン p.219

(89) Ó Canainn[2003] p.32

(90) Ó Canainn[2003] p.33-34

(91) Ibid. p.34-35

(92) Ibid. p.35. このレコードは手元に実物がなかったため、どのような音楽であったかは不明である。しかし、ピアノ伴奏やオーケストラによる演奏ということからも、オ・リアダの主張とは食い違っている。

(93) Ibid. p.27-28

(94) Ó Canainn によればオ・リアダがケリーを訪れたのが五九年で、録音をし、その後ゲール・リンは映像制作に意欲を示すようになり「ミシャ・エーラ」を作ったという。「ミシャ・エーラ」の発表が五九年ということを見ると、このLPレコードの制作も五九年のはずである。

(95) ブラウン p.259

(96) グラット p.49

(97) Ibid. p.49

(98) Ibid. p.55

(99) 映画名ではあるが、サウンド・トラックCDのタイトルでもある。

(100) オコーナー p.187

(101) グラット p.51-52 p.63

(102) グラット p.56-58

(103) Ibid. p.57

(104) 竹下はキョートル・クーランについて「民族音楽の文脈におけるグループ音楽づくりに関する彼（注：オ・リアダ）の提案が伝統音楽の関係者から容認されるには、十年間の時間が必要であった。」と記しているが、その理由が問題である。なぜなら、被抑圧民としてのアイルランド人は、…どうしても保守的傾向が強く、物事の改変を好まないからである。また、音楽様式の面からの理由から…語

り部の世界につながるような…個人表現によってこそ、その精神が真に体现されるので、グループによる音楽づくりに人びとはあまり肯定的でなかった」からだとしているが（竹下、『文芸春秋』、p.105）、アイルランド人に保守的傾向があるとか、個人表現に重きを置くべきであるとかは、どちらもオ・リアダの主張である。次節で指摘するように当時はまさにグループ演奏であるケイリィ・バンドが主流だったのである。

- (105) グラット、p.60
- (106) Ibid. p.64
- (107) おそらく他のフェスティヴァルと差別化する特徴は、ただ音楽家を呼んで演奏会を開くというのではなく、競技性を打ち出した点にあるのだろう。もちろん理念上は「競技で賞をとることが目的ではない」とはしており「競争を通してアイルランドの伝統音楽のスタンダードを確立する」ことが目的であるとしているが。地区↓州↓地域の三段階の予選から全国大会というシステムは、さながらアイリッシュ・ミュージックの甲子園である。毎年約二万人もの参加者を得ている。（CCEホームページ、<http://www.comhaltas.com/leadi/index.htm>）
- (108) 第一回の参加者は約二百人で、パイパーは二十六人だったという（グラット、p.29）。現在ある年齢区分（十二歳未満、十二〜十五歳、十五〜十八歳、十八歳以上）は当時はなかったと思われる。（競技ルール、<http://www.comhaltas.com/rules.doc>）
- (109) グラット、p.29
- (110) フラウン、p.308
- (111) オコーナー、p.150
- (112) Ibid. p.148-149 p.151
- (113) Ibid. p.150
- (114) オコーナー、p.151
- (115) グラット、p.55
- (116) Ibid. p.33-36 p.42
- (117) Ibid. p.33
- (118) Ibid. p.35
- (119) オコーナー、p.362-363、パディ・モローニへのインタビューより
- (120) グラット、p.43

- (121) ガレク・ブラウン *Garech Browne*。クラタ・レコードの設立者。モローニの友人だが、彼自身は音楽を演奏しなかったらしい。
- (122) グラット、p.49
- (123) グラット、p.67-68
- (124) 実は、このアルバムにはオ・リアダから批判的な文章が寄せられたようである。グラットは「細部を説明するためのチャート類を駆使しながら、オ・リアダは『さこちない』『つまらない』等の言葉をちりばめ、スロー・エアール茶色い髪の少女のモローニの演奏を、『優れてはいるが、集団演奏のなかではフレージングに對するより微細な注意が必要である』と評した。オ・リアダの評を読み、パディ・モローニは驚愕した。『最初は不愉快に感じたよ。自然発生的なハーモニーとフレージングならキョールトリ・クランでもやってきたんだから。…』と記している。つまり、モローニはチーフタンズとキョールトリ・クランで行われていることはさして変らないはずだと考えているが、オ・リアダは手放して賞賛することはできないと言っているのである。オ・リアダは後にキョールトリ・クランを解散する時もチーフタンズ批判を公言するが、それには音楽性の違いだけでなく、モローニとの確執や嫉妬心というものがあつたのではないかと推測されている。(Ibid、p.88-89)
- (125) これはマネージャーとの三年契約でありその後の保障はなかつたため、数人のメンバーは休職という選択肢をとつた。(Ibid、p.118)
- (126) ○Canain によれば「彼はヨーロッパ音楽との関係を絶ち、これからはアイリッシュ・ミュージックとのみ関わっていくと一九六八年、遅くとも一九六九年には宣言していた」というから、つまりそれ以前にはヨーロッパ音楽と関わっていたと自覚していたことになる(○Canain[2003]、p.146)。実際いくつかの交響曲作品を作曲していた。
- (127) このことは大島、オコーナー、山尾などの著書に詳しい。
- (128) 竹下、『文芸春秋』、p.103
- (129) Ibid、p.104
- (130) Ibid、p.107

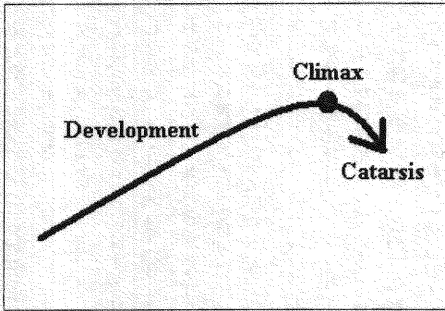


図 i

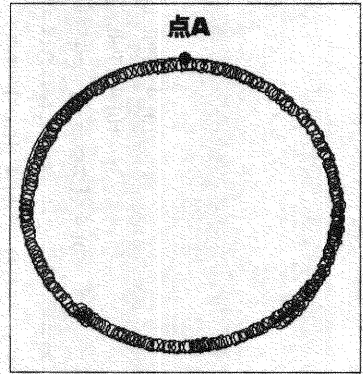


図 ii



図 iii

<http://home.earthlink.net/~laurieyoung/newgrange.html> より

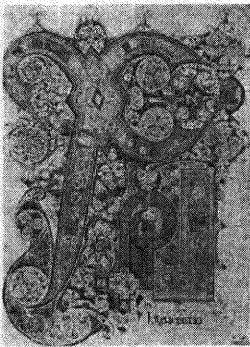


図 iv

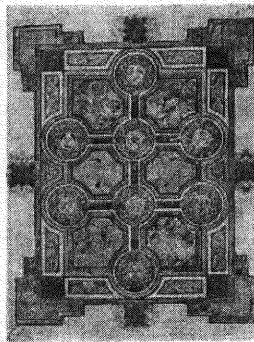


図 v

SHS Art Web Gallery
<http://www.sackville.ednet.ns.ca/art/gallery/exhibit/illum/famous.htm> より。
 注：「Book of Kells」とは9世紀の福音書（聖書）のことである。