ブルーグラス

一つのアメリカ大衆音楽史

Bluegrass

A HISTORY

ニール V. ローゼンバーグ 著

Neil V. Rosenberg

西垣内 泰介・西垣内 寿枝 訳

松柏社

日本語版のはしがき

Bluegrass doesn't make fans, it makes believers. — Mitch Jayne
（ブルーグラスはファンではなく，信奉者を作る。— ミッチ・ジェイン）

「『オー・ブラザー！』現象」とグラミー賞

2000 年から 2002 年にかけて，ブルーグラス音楽に長く親しんできたものにとって考えられないような出来事が相次いで起こった。コーエン兄弟監督作品の映画『オー・ブラザー！』(*O Brother, Where Art Thou?*) が全米でヒットしたのだ。この映画では全編にブルーグラス音楽やそれに関連する音楽が効果的に用いられ，この音楽に携わるミュージシャンが映画の中に登場し，音楽そのものが映画のプロットの中で重要な役割を演じたのである。

さらに，この映画のサウンド・トラック盤が映画以上の大ヒットとなった。このアルバムは世界中で 500 万枚売ったと言われ，2002 年度のグラミー賞の最優秀アルバム賞に選ばれたのである。

この映画とサウンドトラックの成功に関係があると考えられる出来事が，この数年続いている。ブルーグラス音楽そのものではないが，20 世紀初頭，ブルーグラスが出現する以前のアパラチア山中に音楽と音源を求めて踏み込んでいく女性音楽学者を主人公とした *Songcatcher* という映画が作られ，『オー・ブラザー！』ほどの成功ではないが，全米で公開され話題となった。さらに『オー・ブラザー！』の音楽に携わったミュージシャンたちによるコンサートとその背景を描いた *Down From the Mountain* という映画が全米で公開され，本書を作成している 2002 年 3 月の段階でもこの映画のテーマである「ダウン・フロム・ザ・マウンテン」ライブ・コンサートは全米各地で，場所によっては数万人という観衆を集めてツアーが続行してる。

さらに 2001 年には *Grateful Dawg* という映画が作られた。これはアメリカン・ロック・ミュージックを代表するバンドの一つグレートフル・デッドのリーダーとして知られるジェリー・ガルシア (Jerry Garcia) と，ブルーグラス・ミュー

ジシャンであり，「ドーグ」(Dawg) と呼ばれるアコースティック・ミュージックのマンドリン奏者デヴィッド・グリスマン (David Grisman) の，1964 年にサンセット・パークのブルーグラス・フェスティバル（本書第 4 章以降たびたび登場する）で出会って以来の音楽的・人間的交流を描いたものだが，グリスマンを知る人はともかく，ガルシアの音楽的創成期がブルーグラス・ミュージシャンとしてあったことはあまり知られていない。この映画の冒頭にはブルーグラスに没頭する若きガルシアの姿が描かれているのである。

2000 年に公開された *All the Pretty Horses* も，この流れの映画作品として挙げるべきであろう。この映画はビリー・ボブ・ソーントン監督（ブルーグラス・ファンとして知られる）作品で，日本でも『すべての美しい馬』というタイトルで公開された。この映画の音楽は，10 代の頃からレスター・フラットのバンドに参加してブルーグラスで腕を磨き，メイン・ストリーム・カントリーでのキャリアもあるが，現在もブルーグラスで演奏，著作活動もしているマーティ・スチュアートの手になるものである。また，1999 年のメリル・ストリープ主演 *Music of the Heart*（邦題『ミュージック・オブ・ハート』）はニュー・ヨークのハーレムに住む子どもたちにバイオリンを教えて心を開かせた教師の物語だが，この映画のクライマックスではフィドラー（及びギタリスト）のマーク・オコナーが子どもたちと演奏する姿が見られる。マーク・オコナーは，そのキャリアの初期，本書の 8 章で詳しく述べられるテキサスのコンテスト・スタイル・フィドルで腕を磨いた。

ブルーグラス以外の，アメリカの歴史が成立する過程で生まれた伝承的な数々の音楽が存在する。オールドタイム，フィドル・ミュージック，カントリー，ブルース，アイリッシュ，ケイジャン，ザイデコ，テックス・メックス，ネイティブ・アメリカンの音楽，などである。これらを含めて，「ルーツ・ミュージック」，より最近ではこれらの伝承音楽を基盤とする現代音楽をも含めて「アメリカーナ」と呼ばれる音楽分野が広く認知されている。このようなアメリカ音楽の諸相を扱ったテレビ番組も登場した。PBS によって全米で 4 回にわたって放映され，DVD など複数のメディアで同時に発売された *American Roots Music* である。

これらはいずれも映画『オー・ブラザー！』の成功に影響された，あるいは何らかの形で関連づけられる一連の出来事と見ることができ，これらを「『オー・ブラザー！』現象」と総称してもよいかも知れない。

「『オー・ブラザー！』現象」はアメリカで生まれ育った人々にとっても知られざる自らのルーツの側面に光を当てたということが言えるが，日本のマス・メディアを中心とした文化にもそれなりのインパクト，というよりも課題を与えて

いる。上で述べたように,『オー・ブラザー！』のサウンド・トラック盤が 2002 年度のグラミー賞の最優秀アルバム賞に選ばれたのであるが，今までのところは日本のメディアではあまり取り上げられていない。グラミー賞がアメリカ音楽とそれを取り巻く文化の動向を理解し予測する上で大きな役割を果たしているとすれば,「『オー・ブラザー！』現象」を理解することは必要なことなのだが。

これは「『オー・ブラザー！』現象」の中核をなしているブルーグラス音楽が,それについての知識と情報があまりに乏しい，知られざるアメリカ文化の藪の中に隠れている存在であることによる。

しかし,「『オー・ブラザー！』現象」に限らず，もう少しアメリカを中心とした音楽シーンを見ると，上で名前を挙げたガルシアとグリスマンだけでなく，ヨーヨー・マと『アパラチアン・ジャーニー』を出したマーク・オコナーや，グラミー賞で（クラシック，ジャズというジャンルを超えて）インストルメンタル賞を受賞したベラ・フレックなど，ブルーグラスのキャリアで訓練を受け，マス・カルチャーの中で活躍しているミュージシャンは多数である。『ブエナ・ビスタ・ソシアル・クラブ』の仕掛け人として描かれているライ・クーダーも，そのレパートリーには「ルーツ・ミュージック」からの曲が多いが，彼もキャリアの初期にはブルーグラスを演奏していたことがある。また，本書でフォーク・リバイバルとロック音楽の影響に関連してたびたび登場するボブ・ディランも 97 年に自らのレーベルの第 1 作であるジミー・ロジャースのトリビュート盤に登場し，98 年にはラルフ・スタンリーの *Clinch Mountain Country* に共演している。

このように,「『オー・ブラザー！』現象」にとどまらず，ブルーグラス音楽を知ることはアメリカを中心とした大衆音楽の背景の極めて重要な部分を視野に入れることになる。本書の原著が出版されてから 17 年が経つとは言え，この時点で本書が日本語化されることは，まさに求められる時に知られざるアメリカ文化のある部分に光を当てることになるのである。

ブルーグラスと本書

「ブルーグラスって何？」という質問に答えているのが本書であるということは言うまでもない。その誕生以前のアメリカ（主に南部の）音楽の状況を，主に「商業音楽」という視点から記述し，そのような土壌でブルーグラス音楽（と今呼ばれる音楽）がいかにして誕生し，それが一つの音楽形式として成立し，それがいかに社会で受け容れられ，現在のあり方に至っているか，を様々な側面に光を当てながら詳しく描いている。

その歴史は，あくまで「商業音楽」「大衆音楽」としてのブルーグラス音楽の

成立と発展の歴史であり，その原型となる音楽の形態を創造した中心人物の一人であるビル・モンロー (Bill Monroe) は，この歴史の中では音楽的な創造者であり指導者であるだけでなく，自らの音楽をプロモートし商業的成功を目指して戦略をめぐらした「建設請負業者」のような姿として描写されている。

同時に，本書の中で重要な役割を演じているのはモンロー，フラット・アンド・スクラッグス，スタンリー・ブラザーズなどの音楽の成立に関わった重要なミュージシャンたちだけではない。この音楽の「消費運動」に関わった人々，すなわち職業的なプロモーター，フェスティバルの運営に関わった人々，レコードや出版に関わった人々，そして最も重要なものが，この音楽を支える基盤を形成している我々ファンである。ついでながら，本書ではこの「ファン」に相当する語として，followers (追従者), enthusiasts (熱狂者), supporters (支持者), believers (信奉者) といった，さまざまな表現を用いている。原著者ニール・ローゼンバーグは，これらの語をそれぞれ厳密な定義に基づいて使い分けているのではなく，この音楽の存続と発展に寄与している（自分自身を含めた）人々への敬称としてこのような言葉を使っているのである。

これはブルーグラスをある意味で「民謡」（フォーク・ミュージック）の現代的なあり方と見る見方と相反するだけでなく（その意味では「ルーツ・ミュージック」も適切ではない）ブルーグラス音楽のあり方をより広い観点から見る視点をも提案している，と言える。つまり，ブルーグラス音楽は本書の記述から見られるように，その歴史が意外に新しいということもあって，比較的その起源と歴史が跡づけやすい音楽であり，この音楽が発展していくすがたを描くことは「商業音楽」ないし「大衆音楽」の一つのあり方を，いわばケース・スタディとして観察することでもある。

実際，本書ではブルーグラス音楽がその歴史と発展の中で他の商業音楽ないし大衆音楽たとえば（本書で「メインストリーム」と呼ぶ）カントリー音楽，ロック音楽といかにして相互に影響を与えあってきたか，あるいはそれらの音楽とブルーグラスがどのような点で違った運命を辿ったか，といったことが描写されている。

また，そのような過程の中でエルビス・プレスリー，ビートルズ，グレイトフル・デッド，バーズ，ボブ・ディランなどの現代の大衆音楽のメインストリームを形成してきたミュージシャンたちの知られざる側面がブルーグラス音楽との光の中で明らかにされる。

従って，本書で描かれているブルーグラスの歴史は，実はアメリカを中心とした大衆音楽の歴史の，これまで知られなかった側面を克明に，詳細に，立体的に

記述し，分析したものである。このような観点から，我々は原著のシンプルなタイトル *Bluegrass: A History* を，あえて『ブルーグラス—一つのアメリカ大衆音楽史』と呼ぶことにしたのである。

本書とブルーグラスの現在

上でも述べたように，本書の原著が刊行されたのは 1985 年，現時点から 17 年前のことである。当然のことながら，この 17 年の間に，ブルーグラス音楽にも数多くの大きな変化が見られる。その中でも最も大きいものが 1996 年 9 月，この音楽の創造と発展の中心人物，ビル・モンローが亡くなったことである。しかし，中心人物の一人を失った後も（さらにジョン・ダフィ，チャビー・ワイズなど初期のブルーグラス発展に関わった人々の多くも去っていったが）ブルーグラス音楽は発展を続けており，冒頭で述べた「『オー・ブラザー！』現象」を見ているのである。特定的な現象としては，この 17 年の間にいくつか特記すべきことが起こっており，それらには後で言及するが，それにもまして強調すべきことは，現在起こっている現象の多くは，勿論異なった形であるが歴史の中で起こっており，本書の様々な箇所ですでにそれらの意義について述べられている，ということである。

「『オー・ブラザー！』現象」自体，1960 年代，70 年代に繰り返し起こった，映画とブルーグラス音楽との出会いを思い返させるものであり，これらは本書の第 9 章で詳しく述べられている。映画がきっかけとなってブルーグラス音楽が，ブルーグラス・ファンの思いもかけないような形で脚光を浴びるということは実は過去に何度も起こったことなのである。60 年代の『ボニー・アンド・クライド』（邦題は『俺たちに明日はない』），テレビ番組の大ヒット『ビヴァリー・ヒルビリーズ』（邦題『じゃじゃ馬億万長者』）70 年代の『デリヴァランス』（邦題『脱出』）は本書を今手にとって下さっている読者の中にも懐かしい記憶として蘇るのではないだろうか。

本書の中で分析されている，これらの作品の中でブルーグラス音楽が演じた役割を，『オー・ブラザー！』の中での役割と比較してみることは，今の我々にとってもわくわくするような研究課題ではないだろうか。

本書の原著が刊行されてから現在に至るまでの，原著でカバーされていないできごと，現象を次に列挙する。

IBMA 国際ブルーグラス音楽協会

1985 年，ケンタッキー州オウエンズボロに本拠を置く国際ブルーグラス音楽協会 (International Bluegrass Music Association, IBMA) が設置された。IBMA は「ブルーグラス音楽の成功をプロモートし，拡大することを目的とする業界団体」であり，その使命は「プロフェショナリズムの水準を高める，我々の音楽への理解を深める，世界レベルのブルーグラス共同体を成功させる」(IBMA 公式サイト) というものである。86 年からはトレード・ショー，90 年からはアワード・ショーを毎年開催して，ブルーグラス界におけるグラミー賞に相当するイベントとなっている。

IBMA の存在は，勿論アメリカ国内でブルーグラス音楽を啓蒙し，プロのミュージシャンたちをプロモートする力を強め，音楽シーンの中でのこのジャンルの存在をアピールする上で大きな役割を果たしてきているが，この団体の名称に「国際」ということばが付いていることは重要なことである。

本書の「序章」でも「ジャズ，ブルーズとともに，ブルーグラスはアメリカの文化輸出である。」と書かれているし，第 12 章でもブルーグラスの信奉者が世界中に広がり，地理的な背景に関わらず優れたミュージシャンが生み出されている現状が述べられているが，ブルーグラス音楽の国際化において IBMA が果たしてきた役割は大きいもので，本書の中でもたびたび日本での人気が言及されているが，ヨーロッパでの活動も重要なものがあり，ロシア，チェコ共和国，イタリアなどで，ユニークなスタイルとサウンドを持ったミュージシャンが活躍している。原著ですでに紹介されているブルーグラス 45 とマンドリンの大塚章に加えて，国際的レベルで活躍する日本のミュージシャンは今日でも多数である。

アリソン・クラウスと女性ブルーグラス

1995 年，アリソン・クラウス (Alison Krauss) のアルバム *Now That I've Found You: A Collection* が 200 万枚という売り上げを記録し，その年のカントリー音楽協会 (CMA) の最優秀女性ヴォーカリストなど 4 つの賞をさらうという「事件」が起こった。

これは様々な意味において「事件」と言える出来事であった。第 1 に，アルバムの売り上げが 200 万枚というのは，ブルーグラスの歴史の中でメイジャーなミュージシャン，ビル・モンロー，フラット・アンド・スクラッグスなどを含めて，誰も成し遂げたことがない途方もない数字だった。これによって，当時 24 才のアリソンが「メインストリーム」のカントリー女性歌手を押しのけて数々の賞をさらって行ったのである。ブルーグラスのミュージシャンが広くメディアに

取り上げられるような活躍をする，という意味では「『オー・ブラザー！』現象」の先駆けと言えるものであり，実際アリソン・クラウスは『オー・ブラザー！』のサウンドトラックにも登場しており，『ダウン・フロム・ザ・マウンテン』の中心的アーティストである。

アリソン・クラウスの活躍の持つもう一つの大きな意義は，本書の「序章」で「バンド・メンバーはほとんどの場合男性である。その創成期においては，ブルーグラスはほとんど男性の音楽だった」と述べられているように，男性中心の音楽と考えられていたブルーグラス音楽における女性の地位を認識させた，ということである。

ブルーグラス音楽において女性ミュージシャンが原著が出された時点で存在しなかったということはない。サリー・アン・フォレスター，ベシー・リー・モールデンはブルー・グラス・「ボーイズ」のメンバーであったし，現在も重要な活躍を続けるルイス・ファミリー，ヘイゼル・ディケンズ，アリス・ジェラード，ザ・ホワイツは本書の中でも言及されている。

しかし，80 年代後半以降からのブルーグラスにおける女性ミュージシャンの活躍はめざましいものがあり，カリフォルニアを拠点に活躍するローリ・ルイス (Laurie Lewis)，キャシー・キャリック (Kathy Kallick)，その 2 人がその結成時の中心であったグッド・オール・パースンズ (Good Ol’ Persons)，バンジョーの革新的なプレイヤーであるアリソン・ブラウン (Alison Brown) など，2002 年の時点では「女性ブルーグラス」ということばが陳腐に感じられるぐらい，ブルーグラス界での女性の活動は定着したものとなっており，その意味で本書の「序章」などに見られる男性中心のあり方は終わっていると言うべきであろう。第 12 章で，この点についての現在の状況の予兆を述べている部分はあるが。

アリソン・クラウスの成功は，さらにもう一つ，ブルーグラス界に起こっている大きな動きを象徴するものである。南部の労働階級の音楽と認識されていたこの音楽が，60 年代以降，本書の 5, 6 章で詳しく書かれているフォーク・リバイバルの影響によって大きく成長したが，その要因は都会の中流階級の人々がブルーグラスを知り，ファンとして消費運動を拡大し，自らミュージシャンになる，ということが起こったことである。この音楽の第 1 世代の人々はブルーグラス音楽の演奏技術を見よう見まねで学んだのだが，本書の 12 章で述べられているように，現在では演奏技術を伝える教則本，ビデオなどがふんだんにあり，またこの音楽を指導する人材も豊富で，東テネシー州立大学のように，ブルーグラス音楽をカリキュラムにする大学も存在する。

アリソン・クラウスはブルーグラスの故郷とは言えないイリノイ州に生まれ，

幼い頃クラシックのバイオリンのレッスンを受けていたが，母親が教則本を使ってバンジョーを学んでいたことに影響を受けてブルーグラスとオールドタイム音楽の本格的な訓練を受けるようになり，8 才の頃にはフィドル・コンテストで優勝するようになった。

若くしてシーンに登場するミュージシャンは，本書の第 4 章で登場するソニー・オズボーン，8 章などで述べられるサム・ブッシュやリッキー・スキャッグスなど早くから存在したが，クラウスの世代が異なっているのは彼女たちがブルーグラスをかなり体系化された方法で教育・訓練されたミュージシャンであり，原著者ローゼンバーグが 95 年に発表した論文の中で「ブルーグラスの中流化 (gentrification)」と呼んでいる現象の象徴と言える。クリス・ティーリは現在 21 才だが，彼のバンド，ニッケル・クリークのアルバムは 50 万枚という大きな売り上げを記録しており，ブルーグラス音楽が次の世代にも引き継がれていく希望を象徴するものだが，南カリフォルニア生まれのティーリの音楽教育の背景は，「ブルーグラスの中流化」の象徴でもある。

インディ・レーベルの再編

最後に指摘したい 85 年以降，特にこの数年の間に進行しつつあると思われる現象は，本書で述べられ，分析されている「消費運動」のあり方の延長上にあるものである。

上記のアリソン・クラウスのヒットは例外的な現象と言うべきで，ブルーグラスはレコードの大きな売り上げは期待せず，比較的小さいが定着した信奉者たちをマーケット基盤とする音楽で，小さなインディ・レーベル（独立系レーベル）がレコードを作り，カウンティ・セールスのようなこの音楽の知識を持った専門の小売業者が主に通信販売でレコードを売る，あるいはフェスティバルでパフォーマー自身が自分たちのレコードを手渡しで売る，という形態が主流である。これはデッカ，後の MCA からレコードを出したビル・モンロー，コロンビアのフラット・アンド・スクラッグスは別にして，ブルーグラスの発展を支えてきた消費形態の基盤であった。このことは本書の第 5 章で 50 年代にダン・ピアスがスターデイというカントリー音楽を専門に扱うインディ・レーベルを起こした時の様子が詳細に描かれ，第 11 章，第 12 章ではレベル，カウンティ，ラウンダー，シュガー・ヒルなど現在大きく成長したインディ・レーベルがいかにこの音楽の発展に寄与したかが記述されている。インディ・レーベルはブルーグラス音楽と切り離すことのできない存在である。

17 年たった現在もこの消費運動のベースラインは基本的には変わっていない。

むしろ，この流れは大きくなり，その中でインディ・レーベル自身が成長し，ラウンダーのように，70 年代初頭に「会社が沈まないようにするのを助けるため，全員が『昼間の仕事』を持っていた」（第 12 章）零細な会社が，今ではかつての競争相手だったインディ・レーベルのいくつかを統合し，傘下にブルースやジャズのレーベルを持つに至ってインディとは呼びがたくなるまでに巨大化した企業も存在する。

このような流れの中で，インディ・レーベルでレコードを作り続けてきたパフォーマー自身が「独立」して自らのインディ・レーベルを作る，という動きが目立ってきている。ティム・オブライエンのハウディ・スカイズ (Howdy Skies)，デヴィッド・グリスマンのアコースティック・ディスク (Acoustic Disc) などであるが，この動きはこれらのブルーグラスの世界でのトップ・ミュージシャンに限ったことではなく，カリフォルニアなどブルーグラスの中ではメインストリームに属さない地域で活動するアーティストの中にも自らのインディ・レーベルを作る動きが広まっている。

これにはいくつかの要因が考えられる。一つは上でも述べたようにインディ・レーベル自身が大きくなり，本書の第 11 章，12 章で述べられているような「アーティストに芸術的コントロールを委ねる」インディ・レーベルの美点が失われ，インディのメイジャー化とでも言えるような現象が起こってきている，ということが挙げられる。実際かつてインディと呼ばれていたレーベルのいくつかはメージャー・レーベルの傘下に入っている。このような流れの中で，99 年，2001 年に出たドリー・パートンのブルーグラス・アルバムに象徴されるような，少数の（インディ・レーベルとしては大きな）プロジェクトで効率のよい売り上げを期待するような動きがある。これはブルーグラス音楽がこれまでよりも大きなマーケットに出店していくことであるが，同時にこれまでインディ・レーベルが育ててきた，大きな売り上げは期待できないが質の高い音楽を作ってきたミュージシャンの録音機会を減らす，ということにもつながり，このような中で閉め出されたミュージシャンがより小さなレーベルで録音したり自らのインディ・レーベルを作る，という現象になっている。

また，インターネットの普及ですべてのレベルのミュージシャンが自らのウェブサイトを持ち，ネットを通じて聴衆に直接語りかけ，自らをプロモートして，自分が作ったレコードを直接通信販売で売る，といういわばフェスティバルでの手渡しに近い形態が大きな資本を持たなくても可能になっている，という時代の背景も大きな要因である。

「『オー・ブラザー！』現象」を経て，ブルーグラスの「消費運動」の動向が今

後どのように変わっていくのか，興味深いところである。

日本語版について

日本でブルーグラス音楽がマス・カルチャーを形成することはなかったし，現在もないが，聴衆の数とミュージシャンの活動で，アメリカに次いで大きなマーケットを作っている。

日本でのブルーグラス音楽の歴史を概観すると，ほとんど米国での発展とリアル・タイムに平行して聴衆が存在したことがわかっている。第二次大戦後，アメリカ駐留軍のラジオ放送でグランド・オール・オプリーを聞いて，創成期のブルー・グラス・ボーイズの演奏に注目していた日本人がいたこと，そのような人々は当然のことながら今ブルーグラスと呼ばれている音楽を「ウエスタン」「カントリー」「ヒルビリー」などの名前で認識していたこと，など現在でも同時代の人々の証言を聞くことができる。また，2000 年に完成された永井英夫氏の『カントリー・ミュージック・レコード 日本盤リスト 1927〜2000』によると，1951 年にスタジオ・ミュージシャンと録音されたビル・モンローの “Kentucky Waltz”（第 4 章に詳述）がその翌年に 78 回転 SP 盤として当時の「帝蓄工業」から発売されていたことがわかる。

現在日本でブルーグラス音楽を聴き，演奏する人々の多くは 60〜70 年代のフォーク・リバイバルでキングストン・トリオ，ピーター・ポール・アンド・メアリー (PPM) などを聞く中でブルーグラスを知った人，70 年代にブルーグラスやオールドタイム音楽のレパートリーを日本語で演奏した高石ともやとナターシャ・セブンに導かれてこの音楽を知った人々，さらにニティ・グリティ・ダート・バンドやイーグルズなどの影響でブルーグラスを知った人が多いようである。（ロックとのクロスオーバーについては本書の 11, 12 章に詳しい。）

このように見ると，日本でのブルーグラス音楽シーンの形成は本書で描かれている米国でのこの音楽の発展とほぼ平行していることがわかる。即ちこの音楽を「ヒルビリー」と認識することから知った人々と，「フォーク音楽」として，あるいはそれを通してこの音楽を知った人々，さらにロックとのクロスオーバーから，という流れが存在する，ということである。

日本でブルーグラス音楽についての書物が出るのは，本書が最初ではない。本書の第 12 章に述べられているように，この音楽についてのまとまった図書が最初に出たのは，実は日本であった。1967 年に刊行された三井徹『ブルーグラス音楽—ヒルビリー音楽概説と共に』で，出版元は「伝承歌謡の会」となっている。当時中学生だった訳者の一人（泰介）はこの本を持っていたが，和文タイプの印

刷物であった記憶がある。その後 1975 年に同書は『ブルーグラス音楽—草の根のアメリカ白人音楽』というタイトルで東京のブロンズ社から改訂版が出た。これには永井英夫氏によるディスコグラフィーと，島田耕氏による 60 年から 74 年までの音楽の動向についての文章が加えられている。

1979 年には，これも本書の第 10, 12 章で高い評価とともに紹介しているボブ・アーティス『ブルーグラス』(Bob Artis, *Bluegrass*) の東理夫氏による翻訳が出た。（東京・晶文社）この本は，残念ながら原著自体が絶版となっており，現在は出版されていない。アーティス氏は現在も演奏活動を続けており，新たな出版物を構想していると語ってくれている。

本書の第 12 章で紹介されている日本のブルーグラス専門誌『ジューン・アップル』は現在は存在せず，1983 年以来『ムーンシャイナー』誌が B.O.M. サービスによって月刊で刊行されている。当初は現在「ゴロー・ショー」で活躍している谷ゴロー氏が編集主幹であったが，1991 年以来現在の編集主幹 渡辺三郎氏によって刊行が続いている。

米国では，ブルーグラスに関する図書は多数出版されている。代表的なものとしては，リチャード・スミスによる概説書 が 1995 年に出版されている。(Richard Smith, *Bluegrass: An Informal Guide*. A Cappella Books.) またバリー・ウィリスによる，主にインタビューと資料による膨大な図書も存在する。(Barry R. Willis, *America's Music, Bluegrass*. Pine Valley Music, 1997.) 本書の原著が出版された前年に出されたロバート・カントウェル（本書でもたびたび登場する）による著書 (Robert Cantwell, *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound*, University of Illinois Press, 1984) はブルーグラス音楽の背骨であり，またそこに表現されている南部山岳地帯の精神性を文芸批評の手法を用いて分析した作品である。（日本語訳もある。）

ビル・モンローに関する図書はいくつか出されており，一つはモンローの晩年ブルー・グラス・ボーイズのギター・プレイヤーでリードシンガーであったトム・ユーイングによる資料集である。(Tom Ewing (ed.) *The Bill Monroe Reader.* University of Illinois Press, 2000.) もう一つは，リチャード・スミスによるモンローの個人的な諸相に踏み込んだ伝記である。(Richard D. Smith, *Can't You Hear Me Callin'*. Little, Brown, and Co., 2000.) また，スティーブ・ゲブハートによるビデオ作品 *Bill Monroe — The Father of Bluegrass* のスクリプトを日本語英語の対訳形式にした『「ビル・モンロー：ファザー・オブ・ブルーグラス」対訳ハンドブック』という冊子が存在する。(西垣内寿枝・西垣内泰介 訳・解説，B.O.M. サービス，1997.)

ブルーグラスの歴史と全体像を記述した本格的な図書という観点から言うと，本書の原著 *Bluegrass: A History* は圧倒的な価値を持っており，出版されて 17 年たつ今もこの種の図書の中ではベストセラーである。ここに記述・分析されているブルーグラスの歴史に対する視点は今もこの分野の研究者にとって避けて通れないスタンダードを作っていると言えるし，ここで描かれているブルーグラス界の現状も，上で述べたように若干時と共に様相が変わった部分もあるが，ベースラインにおいては今日でもそのまま通用するものである。カントウェルの著書のような深い内容の本は別として，米国でも本書の原著と比べられるような著作は存在しないが，今後そのような本が書かれたとしても，本書を何らかの形で出発点としなければ考えられないと断言できる。

原著を翻訳するにあたって，次のようなガイドラインに従っている。

- 人名，地名はカタカナで表記した。人名の中で繰り返し出てくるものには初出のところで英語の表記をカッコに入れて併記した。また索引はラスト・ネームから始まるカタカナの 50 音順（「ビル・モンロー」は「モ」で始まる）で，各項目に英語の表記を併記している。名前のカタカナ表記については，概ね日本でこの音楽に携わっている人々の発音を表記に用いたが，もとの英語の発音と大きくかけ離れている表記は英語の発音に近づけた表記にした。場合によってはカッコに入れて併記している。
- 「ブルーグラス」についての表記は米国でも必ずしも定まったものではない。原著で bluegrass (または Bluegrass) と一語で表記されている時は「ブルーグラス」，blue grass (または Blue Grass) と二語として表記されているときは「ブルー・グラス」と表記する。モンローのバンド名は the Blue Grass Boys であるから，一貫して「ブルー・グラス・ボーイズ」と表記する。
- 文中で言及されている曲の題名は英語のまま表記した。また言及されている出版物も同様だが，『ビルボード』や『ブルーグラス・アンリミティッド』のように繰り返し出てくる雑誌などはカタカナ表記にした。
- 原著の本文にある注は脚注として各ページの下に出した。日本語で読む上で参考になると思われることを訳注として本文の中に角カッコ [　] に入れて挿入している。脚注に訳注を付けた場合もある。
- 原著では，さらに関連する図書や記事を求めて行くガイドとして「参考文献に関する注釈」が各章の最後にある。日本の読者のため，日本語で書かれた文献として上記『ムーンシャイナー』にこれまで掲載された関連する記事についての情報を，やはり本文中に角カッコ [　] に入れて挿入している。

- 原著では一つの節が長いことが多いので，可能なところでは小節に分け，そのタイトルをつけた。
- 原著で用いられている写真を，原著者ローゼンバーグ教授からお借りして使わせて頂いた。原著では写真は集中して写真ページに掲載されているが，日本語版では本文の内容に関連する場所に載せた。またこの写真の配置に関しては原著者にその個所を指定して頂いた。（技術的な理由で必ずしも正確な位置には配置できていないが。）
- 原著の本文で言及されている演奏の曲名に関して，原著では各章の終わりに「ディスコグラフィーに関する注釈」でそれらが聞かれるレコードが紹介されている。日本語版では，2002 年 3 月時点で入手可能なそれらの曲が聞かれる CD のデータを角カッコ [　] に入れて追加した。そのようにした追加された CD のデータは巻末の「ディスコグラフィー」の中に追加されている。それらを表記する上での方針などについては「ディスコグラフィー」の「日本語版の注釈」にまとめた。

謝辞

本書の翻訳を思い立ったのは 1994 年のことである。大著であるだけにどれだけの時間がかかるか，想像もつかなかったが，ここにようやく完成した。

刊行元の松柏社社長 森信久氏はこの間辛抱強くお待ち頂くことになり，お詫び申し上げたいと共に，その寛大さに対して敬意と感謝を表したい。

この本の翻訳を実現するには，ブルーグラス音楽を共に演奏し，語り合う多くの友人の助けが必要であった。その中でも特に次の人々に謝意を表したい。磯山隆史・好美，岸本兵一，ビル・エヴァンス，ロン&アナ・グリーン，その他多くの人々。我々と一緒にジャム・セッションして下さったすべての人々。♡

また，三井徹，ビル・エヴァンス，ハンター・ヘイルの各氏には様々な事柄について貴重な助言を頂いた。

訳者たちの親友であり先輩である B.O.M. サービスの人々，特に宇野誠之，渡辺三郎，秋元慎各氏の協力と助言がなければ本書は実現しなかったであろう。秋元慎氏は日本語版のディスコグラフィー作成で実質的に中心となって下さった。宇野氏は各章末の「ディスコグラフィーに関する注釈」で挙げられるレコードについて詳細なリストを作成して下さった。現在入手可能な CD についてのデータを加えることができたのは，宇野氏のご協力のお陰である。

しかし，誰よりもここで感謝を表さねばならないのは，本書の原著者であり，我々の親友ニール・ローゼンバーグ教授である。1994 年頃，この本を翻訳する

ことについて電子メールで連絡を始めてから，ニールとの親交が続いている。恐らくニールはこの翻訳が出ることは諦めていたと思うが，断続的に電子メールで出す質問にはいつも素早く答えて下さった。特にこの翻訳原稿を集中的に書き直す作業を行った 2002 年 2 月から 3 月にかけては頻繁に出す質問に我慢強くつき合って下さった。

2002 年 4 月　　西垣内 泰介・西垣内 寿枝

Neil,

This book is dedicated not only to your deep love and profound knowledge of bluegrass music, as well as your perceptive insight into the history that the music has gone through — it's dedicated to your friendship and, more than anything else, your patience with us. (As you always end your e-mail with, let's say) Cheers!

– Taisuke and Hisae