

アメリカにおける現在フォーク・ミュージック事情

——その研究史と芸術性について——

勝 部 章 人

最近アコースティック楽器を使って演奏されるアイルランドや北欧などのフォーク調の音楽が、欧米の音楽シーンを彩っているようである。またロック・ミュージックの中でも、“アンプラグド”と呼ばれ、今まで多くのミュージシャンが使ってきたエレクトリック楽器のプラグを抜いて、一度原点に立ち戻り、アコースティック楽器を使ってフォーク調の演奏をしているものも目につくようになってきた。これらの現象は、1960年代に一世を風靡したいわゆるフォークソング・ブームを彷彿とさせ、当時ほどではないとしても、この種の音楽の静かなブームの再来を想わせるものである。

ところで、このようにアコースティック楽器を用いて演奏される音楽は確かに、フォーク調に聞こえるのであるが、はたしてそのような音楽は本当にフォーク・ミュージックと言えるのだろうか。またもっと本質的にどのような音楽をフォーク・ミュージックというのだろうかという疑問が湧いてくる。

この小論はこのような問いに答えようとするとともに、“フォーク・ミュージックの現在”を探ろうとするものである。そのためにはフォーク・ミュージックがどのような立場からどのように研究されてきたのかを振り返らなければならない。

アメリカで最初にオーラル・トラディションとしてフォーク・ミュージックに興味を持ったのはハーバード大学ピーボディ・ミュージアムの若き文化人類学者ジェシー・ウォルター・フォックスであった。国会図書館のアーカイビスト、ジョゼフ・C・ヒッカーソンによれば、彼は“エジソンの発明品”を学び、これは歌や物語などを録音するのに役立つものだと思った。そこで、このワックス・シリンダーという機器によって世界で最初の口承伝統音楽がレコーディングされたのである。それは1890年代のことであった。だが、「この国の文化人類学者はフォックスに注目したがフォークローリストはそうではなかった^{注1}」と彼は述べているように、これはあくまでも文化人類学のための研究資料集としての録音であった。

ヒッカーソンが言うように、この録音は文化人類学者の専売特許であるかといえば、そうでもない。フォークローリストの中にも例外はいた。後に、アメリカのフォーク・

ミュージックの資料収集および研究の第一人者となるアラン・ロマックスの父ジョン・ロマックスは今世紀の初めにはすでにフォーク・ミュージック研究のための資料としてカーボーイ・ソングのレコーディングを始めているのである。^{注2}

しかし、いずれの場合にしても、この時期フォーク・ミュージックというものは、文化遺産的なものとして取り扱われる傾向が強く、このままでは消滅してしまうので何とか後世に伝えるために、何らかの形で残しておこうといった発想のもとに録音されたものであり音楽的な面から、それはヨーロッパ伝統のいわゆるクラシック音楽のように学術的研究の対象として確立された地位を持つものではなかった。また文学的に見れば西欧の伝統的な詩と比べれば、二級品、三級品の、とても芸術作品として研究の対象とはならない、いわば博物学的対象とみなされていたことは否めない事実である。

こういった傾向はしばらく続くのだが、1930～40年にかけてフォーク・ミュージックの周辺環境に変化が見られるようになってくる。その一つは録音機の発達であり、もう一つは社会的な環境の変化であった。

まず録音機器は当初のワックス・シリンダーからこのころになると10インチ、78回転レコードへと発達し録音量が大幅に増加し、その性能もよくなり録音技術に関しては後のテープほどではないにしてもどんなものでも必要に応じて録音できる状態にまで達したといえる。言い替えれば、好きなものを好きなだけ録音できることが可能になったのである。

第二の変化は、フォーク・ミュージックが以前に比べて社会的な評価を得始めたということである。その一例として、アメリカ政府の機関である国会図書館フォークソング保存局（ライブラリー・オブ・フォークソング）が前出のジョン・ロマックスとその息子アランにアメリカのフォーク・ミュージック録音を委託したことでこれが国民大衆の文化として認め始められたことを示している。またこのころから当時の大統領ルーズベルトのニューディール政策との兼ね合いからフォーク・ミュージックが愛国的なものともみなされるようになり、国民の間に広がってブームを巻き起こすことになる。その経緯をジェームズ・ポーターは次のように述べている。^{注3}

It was just at this time, in the mid-1930's, that a handful of folklorists were attempting to widen the audience for traditional Anglo-American music: Robert Gordon, Ben Botkin, John and Alan Lomax, and Charles Seeger. The period of the Popular Front led to Communist Left and its intellectuals uniting behind President Frank Roosevelt and turning to traditional music and song as an expression of patriotism.

このことは西欧の伝統的なクラシック音楽や詩と比べて一段下級で、ニューヨークなど大都会の左翼的な知識人層が熱中し、その一部は何かのプロパガンダを伝える手段と

みなされてきたフォーク・ミュージックが（この傾向は後々まで尾を引くが）アメリカ政府に認められることによって華々しく社会の表舞台へと現われるようになったのである。

もはやアメリカのフォーク・ミュージックは過去の文化遺産的骨董品でも、下級品でもなく社会的にも認知され、国民にも親しまれるものになった。ここにきて多くの一般大衆がこの種の音楽に興味を持つようになったといえるのである。

では、国家から承認され国民に親しまれるフォーク・ミュージックとはいったいどのようなものなのだろうか。それはある分野の学問の研究対象となりえるのか、また単なる過去の遺物ではない芸術作品となりえるのだろうか。

学問の研究対象としてフォークミュージックが取り上げられるのは1950年ぐらいからである。そこには大きく分けて二つの大きな流れがあるように思われる。一つは言うまでもなくフォークローリストによるものであり、もう一つはエスノミュージコロジストを中心にするものであった。

ニール・V・ローゼンバーグは『トランスフォーミング・トタディション』というフォーク・ミュージック再評価の論集の序論で、フォーク・ミュージック研究史をたどり1950年になって、初期のようにサイド・ビジネスではなく、フォークロアを専門に研究する新世代の研究者が現われるようになり、1954年に初めてインディアナ大学がフォークロアにおける最初の博士号を出したと振り返っている。また彼によるとこれと同じころチャールズ・シーガーに代表されるようなエスノミュージコロジストが登場しフォーク・ミュージックを今までとは違った観点から研究し始めた。^{注4} 研究の対象は、フォーク・ミュージックを文化遺産としてどう記録し保存するかということから、その存在価値そのものを考え、それをどう評価するかに移っていった。この時期はこの分野の研究の一つのターニング・ポイントだったといえるであろう。ではフォークローリストの立場とは、エスノミュージコロジストの立場とはどのようなものであろうか。

これに関してもローゼンバーグは示唆的なことを述べている。すなはち彼によればフォーク・ミュージックとはこのだれが作詞作曲した個人的な音楽というものではなく、民族とか種族といったある集団の中で共有される普遍的な要素を持ったものなのである。それゆえ、その音楽を分析、解釈することによってその集団の特質なるものがおのずと明らかになるとするのが彼の研究方法なのである。^{注5} この方法論はヨーロッパの民族音楽やワールド・ミュージックといわれるような個々の地域の個々の集団、たとえば、インドやアイルランド、などのフォーク・ミュージック研究には有効であると思えるし、事実ヨーロッパの学者を筆頭に多くの研究が行われている。

しかしアメリカのフォーク・ミュージックを本当に理解するにはこの方法論は不適切である。そのことを理解するためにはもう一度最初の基本的な疑問に立ち戻らなければ

ならない。すなはちフォーク・ミュージックという漠然とした概念の定義の問題へである。これにはさまざまな人が挑戦しているが、ここでは二つの代表的なものを取り上げたい。

一つはアーカイビストの立場がよく表われている例としてヒッカーソンの定義である。彼はまずフォーク・ミュージックとはフォークロアの音楽的、詩的^{注6}の一面であると捉え次のように述べている。

Folklore exists not only through the actions and utterances of individual persons, but also within collective bodies of people frequently referred to as *folk groups*. Folk groups are those people who share traditions passed on orally or by example. They are generally isolated, homogeneous, and cohesive, at geographic, economic, ethnic, religious, or familiar delimitations, or factors of age, social group, occupation, and so forth.

フォーク・ミュージックをこのように定義すれば、そのテキストを分析することにより、そのグループの特質を探るという作業はできるかもしれない。しかしアメリカのフォーク・ミュージックにこの定義は当てはまらない。それはいわばマルチエスニックといつかさまざまな種類の人達が、隔離されるのではなくアメリカという社会に溶け込んで生活している国で、一口にフォークといっても、いったいいつの時代のだれがそれに当たるのか、またその音楽にしてもジャズ、ブルース、ソウルや、カントリー・アンド・ウエスタン、ケイジャン、ゴスペルなどさまざまなものが思い浮かぶが、それぞれはどのようなかという問題が起こってくる。それに答えようと試みるのはネトルである。彼はヨーロッパとアメリカのフォークミュージックの違いに触れ、「ヨーロッパでは一つの国にいくつかのエスニック・グループが住んでいたとしても、普通彼等はお互いから比較的孤立している。たとえばチェコスロバキア [ママ] では知識人を除いてはチェコ語とドイツ語を話す住民の間にはほとんど交流がないし、スイスでさえもドイツ語、フランス語、イタリア語を話すグループは自分たち固有の伝統を持ち、小さな共通のフォークロアを共有している…。しかしアメリカにおいてはさまざまなエスニック・グループが孤立するのではなく混ざり合う傾向にあった。アメリカは文化的統合の長い歴史を持たず、現実的考慮から小集団グループが少なくとも部分的にでもアングロ・アメリカのコミュニティーに編入することに好意を示してきた^{注7}」と述べている。

しかし、彼は1960年に発行された『フォークソング・イン・ザ・ユナイテッド・ステイツ』の中でフォーク・ミュージックの定義を試みているが、当時はまだ単なる伝統音楽研究の域を脱してはいなかった。後にそのことに気付いた彼は1976年その著作の第三版に新しい序論を書き加え、同僚のヘレン・マイヤーズの助けを借りてアフロ・アメリカン・ミュージックとフォークミュージック・イン・ザ・シティーの章を拡大させ、ヒ

スパニッシュ・アメリカンの章を新しく書き加えた。これは時代とともにフォーク・ミュージックの概念が変化してきたことを如実に表わしている。

さて、その中で彼はフォークミュージックの定義について次のように述べているので引用してみる。^{注8}

Folklorists have had considerable difficulty deciding who “folk” are. . . Students of music have also used many definitions of “folk” and folk music. For Béla Bartók, folk music was simply peasant music, or rural music. For some scholars it has meant the characteristic music of a country or ethnic group, whether rural or urban. Who the folks are is constantly changing. Today with the proliferation of mass media, modern technology, and easy mobility, the isolated rural peasant enclaves have largely vanished, especially in the United States. Most modern researchers tend to believe that folk music exists today and has existed in the past in the towns and cities as well as in rural areas.

この文章は今後のアメリカのフォーク・ミュージック研究がどのようになされるかに関して二つの問題を提起している。一つは“フォーク”とはいったい誰なのかということであり、もう一つはフォークミュージックには過去の音楽だけではなく現代のものも含まれるということは、いったい何を意味しているのかということである。

“フォーク”とはどのような人々を指しているのかに関して彼は回答らしきものを出している。彼は「“街”における音楽、の研究は最近になってやっとアメリカのフォークロアおよびミュージコロジーのリサーチにおいて必要欠くべからざるものになってきた。都市のエスノミュージコロジーは今まで街中のエスニック集団の音楽を排他的に取り扱ってきた。しかし、田舎のフォーク・ミュージックもしくは民族音楽といった単純な社会の音楽研究のための技術、理論、方法をアメリカの都市を形成しているグループの間の相互関係の複雑さを取り扱えるものに修正しなければならない」と述べ、「学者たちはアーバン・ブルースやソウル・ミュージックのようなメトロポリスのコンテキストの中で生まれた新しいフォークのジャンルに関して情報を集めだしたにすぎない」と結んでいる。^{注9}まさに“フォーク”は田舎ではなく現在では“街”にいるのである。

では次に現在のフォーク・ミュージックとはどのような音楽なのだろうか。この問題を探るにはフォーク・ミュージックの持つ伝統音楽的な面とは別の一面を見なければならぬ。それは適切な名称がないのでトピカル・ソングとかコンテンポラリー・ソングとか呼ばれた、その音楽の作り手が生きた時代そのものを反映させて作ったものという一面である。このいわゆるトピカル・ソングを世に送出すのに大きな役割を果たした『ブロードサイド・マガジン』を後に集めて編集し直した本がある。その序文でゴードン・

フリーセンはこの雑誌の創刊の経緯について次のように述べている。「第一号は1962年2月に出版された。その中にはボブ・ディランの『トーキング・ジョン・バーチ・ブルース』（もし謄写版を印刷機器と呼ぶならばボブの最初の印刷物である）を含め5つの作品が掲載されていた。その表紙には『ブロードサイド』誌誕生のための三番目のキー・パーソンであるジル・ターナーによって主に起草された短い文があった。そこには、ウディ・ガスリーの歌を引用して、次のようなことが書かれていた。『トピカル・ソングは植民地時代以来アメリカ音楽の一つの重要な部分であった……『ブロードサイド』はいわゆる『フォークソング』[ここでは伝統的な音楽という意味で用いている（筆者注）]と呼ばれる歌は発行しないかもしれないが、われわれの最高のフォークソングはその発端からトピカル・ソングであった。』^{注10}と書いている。

すなわち、フォーク・ミュージックの特徴の一つはその時代時代の、言い替えれば、常に現在のトピックを取り扱った音楽であるという一面を持つということである。これらは当時トピカル・ソングと呼ばれ、何年もの間“愛”ばかりにしがみついていたティン・パン・アレイと呼ばれた流行歌と違って現在のトピックという際限のない範囲を取り扱うのであると彼は述べる。

この手のフォーク・ミュージックは建国以来反抗者の音楽としての長い苦難の道を歩み、やがて1960年代の公民権運動の高まりやベトナム戦争のときの反戦運動など社会全体の時流の変化に乗って華々しく開花しその最盛期を迎えるのだが、そのいきさつは後で取り扱うことになる『スミソニアン・コレクション・オブ・レコーディングス』の解説書などで詳しく知ることができるのでここではこれ以上立入らないことにする。

ところでここでフォークソングという用語が何度か出てくるが、今までは一貫してフォーク・ミュージックという表現をしてきた。フォークソングという用語を避けてきたのは、この用語は上で述べたような、1960年代に開花しその数年後には消えていった、当時ブームを巻き起こした音楽に限定して用いられる可能性が多いにあるためである。もちろんここで論じているフォーク・ミュージックはそのような限定されたものではなく、総括的な意味で用いていることをここで念のため明言しておきたい。

さて、この雑誌に登場した人達はもともとどのような人であったかを考えてみよう。出版目的の一つは編集者シス・カニンガムによれば「商業音楽界がほとんど、またまったく興味を示さないような歌を何とか聞かせようとしたかった」ということで、元を正せば、プロの音楽家でもない大学生など普通の人が自分の時代のトピックをギター片手に語りかけた音楽であったといえる。それが結果として二年もたたないうちにアメリカ中に広がったということなのである。このような普通の人達こそ“フォーク”なのであり彼等はもちろん現在の“街”の住民なのである。

その後、いわゆる当時のフォークソング・ブームは廃れ、その表現方法もさまざまな

形に変容していったが、ある種の音楽に合わせてトピカルな話題を語るというスタイルは現在でも生き続けている。フォーク・ミュージックとはジャンルを問わない大都会に住む現代人の心の歌でもあるのだ。

では大都会に住む現代人のフォーク・ミュージックとは具体的にどのようなものを指しているのだろうか。そのことを探るためにもう一度フォーク・ミュージックの原点に立ち戻ってみたい。もともとフォーク・ミュージックの中のトラディショナルなものは文学作品の一ジャンルとしてアメリカ文学史の中でも取り扱われてきたし、ウディー・ガスリーの作品やブルースなどを載せているアメリカ文学作品のアンソロジーもある。^{注11}そこで先程から議論している現在のフォーク・ミュージックのことをもう少し掘り下げて考えてみたい。それはアメリカ現代詩の一形態として、もう少し広げて芸術表現の一形態として認められているのだろうか。

この問題を解く鍵を握っているのはアメリカの詩人カール・サンドバーグである。彼とフォーク・ミュージックとの間には深い関係があるし、ある意味では、彼は現在のフォーク・ミュージックを世に送り出すのに大きな役割を果たした功労者の一人であるともいえる。次のエピソードを見てみよう。

「1949年のクリスマス週間、ついにウィバーズはヴィレッジ・ヴァンガードでデビューした。だがアラン・ロマックスがカール・サンドバーグを連れて彼等の音楽を聞きに来るまでは、反応はたいしたことなかった。新聞はあの偉大な詩人ウォルト・ホイットマンの詩を思い起こさせるような表現を使った次のようなサンドバーグの感情的な賞賛を掲載した。『ウィバーズはアメリカの草の根から出てきている。私はそのことに敬意を払う……アメリカが歌っているのが聞こえるときそこにウィバーズがいた。』」^{注12}

彼が当時のいわゆるフォークソングを過大に賞賛するには訳があった。彼は既存のコンベンショナルな詩に失われていた活力をその種の音楽のなかに見い出していたのである。彼は『アメリカン・ソングブック』というフォークソング集を自ら編纂したり、そのなかの歌を自らギターを抱えて弾き語り、それをテープに録音したりもしている。^{注13}このことから彼の並々ならぬフォーク・ミュージックへの情熱が窺える。これと同じ情熱が彼の代表作の一つである『シカゴ詩集』の中に注ぎ込まれていたのは当然のことである。

周智のようにサンドバーグは1916年この詩集の中で「シカゴ」と題するまったく新しいタイプの詩を発表した。しかし当初、その詩の内容はあまりにも醜悪で、残忍であり、またそれが当時のコンベンショナルな詩に親しんでいたアメリカの読者にとって馴染みのないフリー・バースで書かれていたため、それは詩ではなく読むに耐えない劣悪な内容の散文に過ぎないという批判の声が多くあがっていた。

しかし、その内容はポエティック・ディクションに蝕まれたコンベンショナルな詩の

空虚さに較べ、新興都市シカゴの当時の街の活気あふれる様子が生き生きと描かれた現実性豊かな詩だったのである。また形式上、これは詩ではなく単に散文に過ぎないという当時あった批判に対しては、日本の大学で教鞭をとったこともあったアメリカ現代詩批評家のサラ・デフォードは次のように彼を弁護し、かつ評価している。「サンドバーグの作品は詩なのか散文なのかというまず第一に答えなければならない根本的な問題は、『彼は何を目論んでいたか』ということなのだ。サンドバーグは「シカゴ」を詩として描いたことは明らかである。彼のリズム、カデンス [ここではミーターではない詩の調子のことを言っている (筆者注)] そして本のページへの印刷の仕方も詩的であることを意図している。サンドバーグは (今や多くの詩人たちが信じるようになったが) 真の詩とは必ずしも伝統的なライミングを含んだミーターで書かれるものではなく、リズムカルなフリー・バースでも書くことができると確信していたのである」と断言している^{注14}。要するに、作者が詩を書こうと意図していたらその時点でその作品は詩となりえることを強調し、ミーターだけが詩のリズムを司るものではなく、他にもいろいろな音楽などのリズムも考えられることをこの文は示唆している。残念ながらサンドバーグは自分の詩をフリー・バースでリズムカルに語りこそしたが、それにメロディーを付けギターの伴奏にのせて歌うところまではしなかったようであるが、ミーターに頼らないリズムはこのような活力のあるフォーク・ミュージックのリズムにヒントを得ていたのではないかと思われる。

いずれにしても、真の詩が、何かのリズムによって語られる、詩を意識した文体であるとなればフォーク・ミュージックは明らかに現代詩の一つの形態として成立することは確かである。ただ、一般的な現代詩と異なる一つの点は特定の個人がその詩を作ったということが必ずしも重要ではないということである。その作品をだれが作ったかよりも、どのような形にリメイクまたはアレンジされて表現されるかもまた重要な問題となってくる。たとえば「ザ・リバー・イズ・ワイド」という誰がつくったか判らない古謡が現在でもさまざまなアーティストによってリメイクされ現代の歌として甦り歌われるのもその例であろう。

そこで、デフォードの言葉を借りれば、フォークミュージックが芸術作品、すなはちアメリカ現代詩の一形態であるということは、その作品を何らかの形で表現する人が、それが自分のつくったものであれ、他人のものをアレンジしたものであれ、詩的であると意識して表現したものであるということになる。もしそうであるならばそれは立派に詩として成り立つのである。真の詩とは必ずしも今までのように印刷物のなかでのみ見られるようなものばかりではなく、何らかのリズム (さまざまな種類の音楽が考えられると思うが) と共に表現される「詩」を目論んだ文体であるといえる。

だから、フォーク・ミュージックの中に素晴らしいアメリカ現代詩を見つけ出すことは

もちろん可能であり、それこそがアメリカ現代詩批評家の今後の課題の一つになるであろうと思われる。

ただし、前にも述べたように、自分の作品にしる、他人の作品にしる、伝統的なものをリメイクしたものにしる、フォーク・ミュージックのアーティストはそれを本のページに印刷するのではなく（CDなどで発表する場合詩をよりよく知ってもらうため印刷物を付けたりすることはあるが、それ自体を目的として本に印刷することはない）演奏という形で表現する。これが最後に触れなければならないフォーク・ミュージックのパフォーマンス・アートとしての一面である。

現在のフォーク・ミュージックとは何かの音楽的なリズムに乗せて詩的であると意識したメッセージを相手に伝えるものであるとすれば、その音楽形式は何も60年代に流行したようないわゆるフォークソングに典型的であったアコースティック楽器のみを用いたものでなくてもよいし、ジャズ、ブルース、ソウル、カントリー・アンド・ウエスタン、ロックといったあらゆるジャンルを超越して存在するものである。アーティストはただ詩を意識し、それを自分が一番よくフィットすると思える音楽に合わせて表現すればよいのである。

そこで、それをいかにうまく効果的に伝えるかということが問題になってくるが、その伝え方の例としてパンク・ミュージックのことを考えてみたい。ローズリー・ゴールドバーグは20世紀初頭からのパフォーマンスの歴史を概観した彼の著書『パフォーマンス——未来派から現在まで』の中でパンク・ロックに触れ「この最初は非常に若く未熟で未経験な『ミュージシャンたち』」がパフォーマンス・アートに与えた影響の大きさを強調しているように、特にライブなど聴衆に直接訴えかけるときフォーク・ミュージックにおいても音楽面だけではなく、パフォーマンスとしての視覚的な面も重要視しなければならなくなってきたことは確かである。^{注15}

この意味で、今後はパンク・ミュージックのような視覚面を強調した音楽も視界に入れて、総合芸術としてフォーク・ミュージックを捉えていく必要があると思われるということをつけ加えておきたい。

以上議論してきたようにフォーク・ミュージックとは田園的なイメージとは程遠い、現在の大都市に生き続ける生々しい芸術表現であることが明らかになった。そしてこれは狭い範囲ではなく、さまざまな角度から広域的に研究されるべきものであることも解ってきた。たとえばフォークロアの面からは、昔からあるトラディショナルなものが現在のアーティストによって、古い単語や表現を新しいものに置き換えられ、どのように現代的にリメイクされ、われわれの時代に合ったものになっているかなどを考えることも必要であろうし、エスノミュージコロジーの観点からは、いったい現在のフォーク・ミュージックにはどのようなグループのどのような特質が表われているのか、それは今

までのような特定の地域の音楽だけではなく、例えば、国や地域を超えたある世代とかある共通した趣向を持った人達とかもう少し違ったグループのことも考慮したほうがいいのではないかという問題もあるであろう。また文学批評の立場から、どのような作品やアーティストが優れたフォーク・ミュージックといえるのかとか、パーフォーミング・アートとしてはどのライブ演奏が優れているかなど、さまざまな面からのアプローチが必要になってくる。というのも現在のフォーク・ミュージックは主に大都市に住む現代人の正に“われわれの時代の詩”であると同時に芸術表現の一つであるからだ。

注

- 1 Hickerson, Joseph C. "American Folksong: Some Comments on the History of Its Collection and Archiving." *Music in American Society 1776-1976: From Puritan Hymn to Synthesizer* ed. George McCue. New Brunswick, New Jersey: Transaction Book, 1977. P. 108.
- 2 Rosenberg, Neil V.. Introduction to *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined* ed. Neil V. Rosenberg. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993. P. 12.
- 3 Porter, James. "Muddying the Crystal Spring: From Idealism and Realism to Marxism in the Study of English and American Folk Song" *Comparative Musicology and Anthoropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology* eds. Bruno Nettl and Philip V. Bohman. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. P. 123.
- 4 Rosenberg, p. 16.
- 5 Rosenberg, pp. 16-17.
- 6 Hickerson, p. 108.
- 7 Nettl, Bruno. *Folk Music in the United States: An Introduction* 3rd ed.. Detroit: Wayne State University Press, 1976. P. 15.
- 8 Nettl, p. 21.
- 9 Nettl, p. 135.
- 10 Friesen, Gordon. "Introduction" to *Broadside: Songs of Our Times from the Page of Broadside Magazine* vol. I. New York: Broadside Publication, 1964. P. 5.
- 11 例えば代表的なアメリカ文学作品のアンソロジー *Makers and Making* の第二巻に Folk Songs and Blues という項目が設けられている。 *American Literature: The Makers and the Making vol II*. New York: St. Martin's Press, 1973. Pp. 2747-70 参照。
- 12 Cohen, Norm. *Folk Song America: A 20th Century Revival*. Washington D. C.: Smithsonian Collection of Recordings, 1990. P. 39.
- 13 Sandburg, Carl. *More Carl Sandburg Reads: Remembrance Rock American Songbag*. Tape 2: The American Songbag (cassette tape). New York: Harper Collins Publishers, 1967.
- 14 Deford, Sara, *Lectures on Modern American Poetry*. Tokyo: Hokuseido Press. 1957 Pp. 83-84.
- 15 ゴールドバーグ、ローズリー。『パーフォーマンスー未来派から現在まで』中原佑介訳。東京、リプロポート、1982。 183ページ。