

## 黒人霊歌とその起源論争

— はじめに

アメリカ民俗学の出発点をアメリカ民俗学会の創立（一八八八）にとるとするならば、アメリカ黒人の民俗文化は民俗学成立以前から注目されてきたと言えよう。中でも黒人霊歌はその代表として人々の関心呼び取集や研究が始められていた。黒人霊歌が黒人文化の基層を築いてきたという印象には検討の余地が残されているとしても、未だに黒人霊歌が好まれているという事実は変わらないし、また黒人霊歌をおして黒人文化全体を見続けたり想像してきた人々は少なくない。

しかし、もう一方では、黒人霊歌にまつわるいくつ

桜井雅人

かの問題が論じられてきた。ことに起源および成立に  
関する論議は当初から長年にわたって繰り返し広げられ、  
未だに細々とくすぶり続けている。また、歌の持つ  
（ないしは伝える）意味の解釈方法は様々であり、同一  
の「テキスト」が時として正反対に理解されることも  
ある。これらの問題を扱うには、それらの主張の検討  
とともに、なぜそのような題材が持ち出されて重要視  
されたのか、またいかなる背景と意義を持っていたの  
かを、考えていかなければならないだろう。

### 二 黒人霊歌とは何か

一般に黒人霊歌と呼ばれている歌謡はそれほど均質

なものではなく、黒人霊歌とそれ以外の歌との区別は明瞭ではない。実際の歌集やレコード・アルバムに収められている「黒人霊歌」をたくさん集めてきて、そこから共通の特徴を抽出しようとしても「黒人が関与した(と考えられる)宗教的な歌」程度の漠然とした意味合いが汲み取れるだけかもしれない。というのは、なかには今世紀(つまり奴隷制以後)の歌、いわゆる芸術歌曲、ミンストレル・ソングなどが含まれていることもあるし、ゴスペルと称している歌唱にも霊歌と同じレパートリーが散見される。

しかしそれにもかかわらず、いくつかの比較的共通する特徴も見いだせる。当然のことながら名称が規定している民族性(アフロ・アメリカン)と宗教性(キリスト教)は大きな特徴である。ただし、前者は起源を意味するのがあるいは脈絡を示すのかによって違いはあるし、後者の特徴は主に歌詞に依存するとはいえず宗教性の有無はそれだけではない。

また、成立の時期や条件として奴隷制度を重視すれば、黒人霊歌は「奴隷の歌」ないしは「プランテーション

・ソング」の一種となる。実際に初めはそのように呼ばれていたのであって、霊歌以外の奴隷の歌はほとんど注目されなかった。黒人霊歌の枠組みは「黒人奴隷の宗教歌謡」であり、奴隷状態という背景を考慮することによってこれらは「共同社会に住む文字を知らない名も無い民衆によって自然発生的に作られ口頭で伝えられてきた歌謡」つまり「民謡」とみなされてきた。そして初期の起源論争はこのようなロマン主義的民謡観を背景として繰り広げられたのであった。

ここで問題となるのは脈絡(コンテキスト)と歌唱(パフォーマンス)であろう。少なくとも多くの現代人(日本人も含め)が知っている「黒人霊歌」とは、これら二点において大きな相違がある。脈絡は都会の音楽会場などであり、専門の音楽家によってクラシック風に編曲され歌われる(しかもしばしば西欧の大作曲家の歌曲と並べられて演奏曲目に加えられる)。たとえ歌詞と旋律には手が加えられていないと仮定してみても、演奏者・演奏方法・場面・聴衆はことごとく異なっている。本来はダンスや手拍手などと融合して

いたが歌詞と旋律だけが取り出されているし、レバートリーは声楽的な効果が期待されるものなどに限られ、テキストはしばしば著名な音楽家による「決定版」が作られて歌詞・旋律のみならず伴奏（歌曲風なピアノ伴奏など）も固定されている。これらの「コンサート・スピリチュアル」には民謡の持つ動的な特質はほとんど残っていない。<sup>(1)</sup> 聴衆（たいていは白人）は歌い手（たいていは黒人）が西洋歌曲風に「洗練」された「宗教的」な歌を「哀愁」と「陽気さ」をただよわせてうたうことに満足感を覚えるのかもしれない。おそらくは、そこから想定されるものは現実の黒人文化ではなく、むしろきわめて西洋的な黒人観であって、ステイーヴン・フォスターなどの歌謡に見られる押し付けの温情主義とそれほど大きな隔たりはないであろう。次に、霊歌という名称について一言述べておく。これは聖書の中にある「霊の歌（スピリチュアル・ソング）」（「エペソ人への手紙」五・一九、「コロサイ人への手紙」三・一六）から由来するもので、それまで伝統的に教会で使われていた詩編歌や賛美歌のテキスト

と区別するために初期の出版物（賛美歌集など）で用いられた。たとえばアイザック・ウォッツ『賛美歌と霊の歌』（一七〇九）を始めとして一八から一九世紀半ばの賛美歌集のタイトルにしばしば使われている。<sup>(2)</sup> もちろん、これらは民謡ではないし白人・黒人の区別もしていない。また、一九世紀初頭には野外集会（キャンプ・ミーティング）用賛美歌も「スピリチュアル・ソング」と呼ばれるようになった。<sup>(3)</sup>

いつごろから現在のような使いかた（スピリチュアル＝霊歌、黒人霊歌）をするようになったのか正確には不明であるが、南北戦争以後のこととされており、一八六〇年代には一般的な用法となった。<sup>(4)</sup> 南北戦争中に黒人の連隊を率いて戦い、後にその軍隊生活を本にしたことでも知られるトマス・ウェントワース・ヒギンソンは一八六七年に「私は何年もの間この種の歌をニグロ・スピリチュアルという名称で呼ばれるのを聞いてきた」<sup>(6)</sup>と書いている。同じ年にウィリアム・フランシス・アレンは黒人たちが「スベリチル（sperichil）」と呼んでいることを記している。<sup>(7)</sup> ただし、「スピリチ

ユアル」と称する歌は西洋的な賛美歌よりかなり広い意味で使われており、はたして公の礼拝で実際に歌われたのかどうかについては論議のあるところである。<sup>(8)</sup> それまででは(またその後でもしばしば)アンセム(anthem)‘ 賛美歌(hymn)‘ 霊の歌(spiritual song)‘ ジュビリー・ソング(jubilee song)‘ ゴスペル(gospel)‘ あるいは奴隷の歌(slave song)‘ 奴隷小屋・プランテーションの歌(cabin and plantation song)‘ ニグロ・メロディー(negro melody)‘ プランテーション賛美歌(plantation hymn)などと呼ばれており一定していない。歌集の標題にスピリチュアル・ソングではなくて単なるスピリチュアルを用いた本は、ジョージ・プリン・ジャクソンのリスト<sup>(9)</sup>によると、ジョンソン兄弟の『アメリカ黒人霊歌集』<sup>(10)</sup>(一九二五)が初めてである。なお、霊歌には白人霊歌(ホワイト・スピリチュアル)もあり、アメリカの霊歌を大別すると黒人、白人(英語)、ペンシルヴェニア・ダッチ(ドイツ語の方言)の三種類になる。<sup>(11)</sup>

### 三 黒人霊歌の普及

明らかに黒人霊歌(少なくとも黒人の宗教歌謡)と思われる歌の記録は一九世紀初頭からである。一八一九年にジョン・ワトソンは自分が見たキャンプ・ミーティングについて『メソジストの過ち』という本の中で「たいいてい文盲の黒人たちが作曲して歌い始めた賛美歌」について言及しその悪影響について論じている。<sup>(12)</sup> その後いろいろな日記・旅行記・雑誌記事・(元)奴隷の話などの中で黒人の歌や歌唱が記録されている(ただしこれらの記録は南北戦争以後に発表されているが)。また、もっとも近くにいたはずの奴隷所有者の記録が案外と少ないのは、黒人奴隷の生活が彼らとは分離されていたためであろうと考えられている。黒人霊歌が広く(北部にも)知られるようになったのは、一つには南北戦争によって北部の兵士や民間人(新聞記者・宣教師・教師など)が南部の黒人(南部出身および南部在住)と接触したためであり、本格的には一八六七年のアレンらによる『合衆国の奴隷歌謡集』の

出版および一八七一年に始まるフィスク・ジュビリー・シンガーズの公演以降のことである。

南北戦争以前に本物の「黒人の歌」と思われていたのは「ニグロ・ミンストレル」の歌（これらはブランテーション・ソングとかエチオピアン・メロディーなどと呼ばれた）であり、南部への旅行者も黒人が「オールド・ブラック・ジョー」などを歌うことを期待して出掛けており、その期待に答えてそのような歌をうたう黒人もいたという。<sup>(13)</sup> スティーン・フォスターの歌が黒人的であるという見解はこの時代のものであり、間接的に若干の影響があるかもしれないが、彼自身はおそらく黒人（および南部）の生活は知らなかったし黒人の歌を聞いたこともほとんどなかったであろう。<sup>(14)</sup> ミンストレル・ソングと黒人歌謡は別ものであるという論文が発表されたのは一八五五年になってからであり、アレンの歌謡集やフィスクの合唱団以前に「本物」の黒人歌謡はおおやけには（つまり北部の白人を中心とした層には）ほとんど知られていなかった。

アレンらの『奴隷歌謡集』<sup>(16)</sup>は三六ページからなる長

い序文と四つの地域別にまとめた一三六曲の歌（多くは霊歌）から成る。現在の研究水準からみると記譜方法、南部や白人民謡についての知識の欠如などにおいて様々な欠陥があるが、民俗学も民族音楽学も生まれていなかった時代の記録としては貴重なものである。

アメリカの白人民謡が本格的に収集・研究されるのは二〇世紀に入ってからのことであるし、楽譜の記録は録音機械のない時代には容易なことではなかった。しかし、序文で素直に記譜の難しさを述べており、「紙とタイプではせいぜいオリジナルをぼんやりと写し取ることしか出来ない。黒人の声にはまねの出来ない独特の性質があり、たった一人の歌い手でさえそのイントネーションや微妙なヴァリエーションを紙の上に再現するのは不可能である。」と告白している。このような指摘は現代でも当てはまり、ハロルド・カーランダーも「黒人の生きている民俗音楽と印刷された提示物との相違は大きい。月並みで予見の結果である「西洋音楽の」形式に押し込めると、黒人音楽の多くはその特別な特質が犠牲にならざるをえない」と言う。また<sup>(18)</sup>

次の記述も、表現法は別にしても、基本的には正しいであろう。

黒人音楽の主要な部分には「文明化」という特徴がある。つまり部分的に白人の影響の下に作曲され、部分的に白人の音楽を実際に模倣したものである。概して言うると、まさに文字どおりオリジナルなものようである。(中略)ごく数は少ないが歌の中にはなじみのある旋律「白人の歌」がただちに跡付けられるものがある。また多分それほどなじみはない旋律を含むものもあり、それは主人が歌ったり演奏したりしたのを奴隷たちが聞いたものである。<sup>(19)</sup>

歌うことによって黒人霊歌を広めたのはフィスク・ジュビリー・シンガーズである。<sup>(20)</sup> テネシー州ナッシュビルのフィスク大学(一八六〇年創立された黒人大学)で大学の資金調達のために白人の音楽教師ジョージ・L・ホワイトの指導のもとに結成されたこのグループは、西洋風の音楽の訓練を受けた九名の黒人学生(うち一名はピアニストを兼ねる)からなる合唱団(ダ

ブル・カルテット)である。一八七一年から北部(西部・東部)・イギリス・ヨーロッパ大陸を巡業し、ホワイト・ハウスやビクトリア女王の前でも公演し、一旦解散する一八七八年までに総額一五万ドルの収益をあげた。とくに注目すべきことは、大学の名を広め基金を集めたことのみならず、はじめて黒人霊歌を欧米に広く知らしめたことである。ただし、このグループは黒人霊歌を歌うために結成されたのではなかった。当初のレパートリーは「白人の音楽」であり、これはあまり受けがよくなかった。そこで奴隷の歌を加えたところ評判になり、以後黒人霊歌を歌う合唱団となったのである。編曲は賛美歌風<sup>(21)</sup>であり、歌唱スタイルも相当に「白人風」であった。つまり、はじめから黒人色がかなり薄められている。

この合唱団の人氣に刺激されてハンプトン・インステイチュートなどでも同様の合唱団が組織された。また、編曲された霊歌集も次々と出版された。しかし、収集家たちもこぞって述べているように、本来の霊歌は消えつつあった。「コンサート・スピリチュアル」

はこれに反比例して起こってきたものであり、この意味において、よく知られている黒人霊歌は初めからコンサート用の歌曲であり黒人の民謡ではなかった。

フィスク・ジュビリー・シンガーズの歌唱の伝統にもっとも近いのは合唱団（現代ではロバート・シヨールとかロジェー・ワグナーなど）ないしはゴスペル・カルテット（たとえばゴールデン・ゲイト・カルテット）などであろう（もちろん後者の編曲・歌唱のほうはずっと黒人的ではあるが）。また、再結成されたフィスク・ジュビリー・シンガーズと一時期（一九一一年ころ）一緒に仕事をして、後にヨーロッパやアメリカ国内で活躍したローランド・ヘイズ（一八八七〜一九七七）は黒人霊歌を独唱歌曲として広め、この伝統はポール・ロブソンやマリアン・アンダソン、そしてジェシー・ノーマン、バーバラ・ヘンドリックス、キャスリーン・バトルなどへと続く。

当初の黒人霊歌の人氣は二点にまとめられよう。一つは、無学文盲で野蛮な（あるいは陽気で楽天的な）人種と思われていた黒人たちが極めて宗教的で独創的

な歌謡を作り出していたことを「発見」したことである。これは、ミンストレル・シヨールのイメージしか持ち合わせのない観客・聴衆には、新鮮な驚きを与えたことであろう。しかも西洋風な編曲と演奏により「文明的」な味付けがなされていたことによって強い拒絶反応を受けることはなかった（これに対して奴隸制時代の黒人歌謡の記述を見ると「野生的」で「奇妙」などと評されてまともな音楽とみなされていない）。もう一つは、アメリカにもオリジナルな文化があったということである。W・E・B・デュボイス（一八六八〜一九六三）は『黒人のたましい』（一九〇三）の最終章「哀しみの歌について」<sup>(22)</sup>の中で黒人霊歌を「唯一のアメリカ音楽」と呼んでいる。ヨーロッパ文化に対する劣等感をくすぐるような形で登場した黒人霊歌に注目が集まったのは自然の成り行きである。さらに、これらの背景には「自然な人間生活を理想化して原始状態を崇拜する」<sup>(23)</sup>風潮もあった。

## 四 アフリカ起源説

起源についての論点はおおまかに言うと、アフリカ起源説・ヨーロッパ起源説・混交説の三種となろうが、初めの二種であっても単にアフリカから来たのかあるいはヨーロッパから来たのかというような二者択一の形で論じられたのではない。<sup>(24)</sup> いずれの論者も、黒人たちがアメリカ大陸に上陸した時に「黒人霊歌」を歌っていたとか、ヨーロッパ系の音楽をそっくりまねしただけのものでありアフリカの要素はまったくない、と主張しているのではない。たとえば、黒人霊歌がいかにアフリカの<sup>(25)</sup>といっても言葉(英語)と内容(キリスト教)とは西洋的白人文化の伝統に影響を受けていることが明らかであるし、黒人霊歌を見れば(あるいは、聞けば)ヨーロッパ系の宗教歌謡には見られない(ないしは希薄な)要素がたくさんあることが明らかである。問題は、その中でいかなる要素を本質的なものとして重視して論じたかということであり、多くの論者は起源が本質を説明すると考えていたこと

ある。

おおざっぱに言うと、初めはアフリカ起源説が優勢であり、一九三〇年代ころからヨーロッパ起源説が強力に主張され、四〇年代以降から混交説が主流となるのだが、それぞれの視点の置きかたや前提や論法は異なっており、そもそも違った「土俵」で相撲を取っていたところもある。また、すでに見たようにアレンらは「結論」を避ける態度を取っていたこともあってどちらかというところ「混交説」に近かったし、時代的に学説が次々と変化したとも簡単には言えない。それにもかかわらず、一九一四年のヘンリー・エドワード・クレイビールの『アフロ・アメリカン民謡論——人種的・国民的音楽の研究』<sup>(26)</sup>の出版を頂点として、初めはアフリカ起源説主流の時代と言ってもよからう。

クレイビールは著名な音楽学者であり、彼の著書は初めての本格的な黒人霊歌の研究書である。その主張は著書のタイトルに要約されていると言えよう。それは、黒人の歌は「アフリカ系アメリカの民謡」であって「人種的(民族的)かつ国民的な音楽」であるとい



うものである。彼はまず「民謡」というものを一九世紀的なロマン主義民謡観に従って「民族の喜び・悲しみ・願望を声に出して示した自然な発露」としてとらえ、人工的で個人的な歌謡（作られたものではなく生まれたもの）と対比させる<sup>(27)</sup>。彼によると、黒人歌謡は民謡であり、しかも唯一のアメリカ民謡となる（当時のアメリカにおいて民謡・民間伝承の存在は一般にはあまり認められていなかった）。南部のプランテーションほど民謡の発達に重要な情緒的生活がつかかわれた場はなかったし、この歌謡にはアフリカからはるばる運びこまれた要素 (idioms) が含まれており、歌としてアメリカの社会制度の中で作られたものである、と言う。約五〇〇曲を分析してアフリカから移入されたとされる要素をまとめると、(一) 広範囲な五音階の使用、(二) 長音階と短音階における調性の逸脱、たとえば第七音のフラット化とか第三音の中立化（いわゆるブルー・ノートの使用）、(三) 卓立したりズム、(四) 大量のシンコペーションの使用、(五) ソロイストとコーラス・レフレインによるメロディー・ライン

提示の構造的パターン（つまり、コール・アンド・リスポンス）、となる<sup>(28)</sup>。

しかし、その説に十分な裏付けがあったとはいえない。黒人歌謡そのものもよく知られていたとはいえない。若干の世俗歌謡の研究はあるものの宗教歌謡以外はほとんど注目もされずにいた。クレイビルも世俗歌謡は少ないと言う。アフリカの音楽について一章を割いてはいるが、当時の研究水準からしてアフリカ音楽の知識はきわめて不足していた。さらにアメリカ白人民謡の収集・研究は始まったばかりであり、しかもクレイビルはその若干の成果にも言及していない。彼が民俗学の動向に無知であったのは、当時の一般的手法として西欧の「高級な」文化と黒人の民俗芸術とを対比していたためでもある。彼は、せいぜいスコットランドの影響（スコッチ・スナップおよび五音階）<sup>(29)</sup>がもしかしたらあるかもしれないと言う程度である。そして、これらの「結論」を導くことになった資料は限定された「テキスト」であり、その「テキスト」も記譜などの信頼性に問題があった。

しばらくのあいだクレイビールの見解は強い影響を与える。一つには、白人民謡についての無知もあって、黒人が独自の文化を作ったという結論があまりいたした裏付けも示さないままに提示され、すべてはその結論の補強とされた。しかも、宗教歌謡を黒人歌謡の中心にあるものとみなして、豊富な世俗歌謡の伝統にはほとんど目が向けられなかった。ジョンソン兄弟も「靈歌は純粹で唯一のアメリカ黒人の創造である」<sup>(30)</sup>として、白人模倣説を厳しく批判する。クレイビールに代表される見解はある種の信仰に近いところもあり、批判に対しては感情的な反論がなされたこともある。

しかし、クレイビールの否定とまではいかなくとも修正の意見が出され始める。ナタリー・カーティス・バーリンは、「本能的和声」・リズム・調性の点では強いアフリカの要素を認めるが、白人の影響もかなりあるとする。シエラ・レオーネ出身のニコラス・バランタは、白人とは違った音階・リズム感がアフリカ音楽にはあってそれがアメリカの黒人歌謡に反映されている、と言う。オーダムとジョンソン、およびドロシ

ー・スカーパーたちはいろいろな世俗歌謡を紹介し、ジャズやブルース(これには民俗的特徴を有するものが多い)やゴスペルが注目を集め始める。

##### 五 ヨーロッパ模倣説

ルイーズ・パウンドの始源調査(一九一八)によると、クレイビールが例示した「ウィーピング・メアリ」は彼女の母親が一八二六〇三〇年にニュー・ヨークのメソジスト・リバイバルで覚えた歌であるから、黒人が初めて作ったものではない、と言い黒人起源に異論を唱えた。<sup>(31)</sup>しかし、このような主張はむしろ修正意見であった。

本格的な反論は一九二六年および一九二八年のエーリヒ・フォン・ホルンボステルの論文に始まる。彼はドイツの音楽学者であり、アフリカとアメリカの音楽の両方を直接耳にした最初の学者であると言われる。彼は「アメリカの黒人奴隷とその子孫たちは、自身の音楽スタイルを捨て去って白人の主人たちのスタイルに順応し、そのスタイルで新しい民俗音楽を生み出し

た」と結論づける。ただし黒人霊歌の記譜と演唱（パフォーマンス）の相違には注目し「要するに、アメリカ黒人歌謡はスタイルとパターンにおいてヨーロッパ的であり、アメリカの民衆と文化の中で生まれたものだからアメリカの民謡であり、黒人が歌った場合にはアフリカ的である」とも言う。彼はスタイル（楽譜に記録できる様式）に注目しているのであり、それはヨーロッパ的であると言っているのである。

フィールドワークによる調査を一九一五年にニューマン・アイビー・ホワイトが始めその結果を一九二八年にまとめる。彼はテキストを歴史的に検討し、単なる模倣・借用とは言っていないが、黒人による完全なオリジナルというものは正しくなく不正確であるとす。ただし「今日の黒人の歌は疑いもなく黒人の歌であり白人のものではない」とも言う。簡単に言うならば「再創造説」であり、資料（賛美歌集・現存する白人の宗教歌謡）を検討することにより、当初から黒人歌謡は白人歌謡の影響を受けており、キャンプ・ミーンティングの時代に白人の宗教活動から生まれた歌が黒

人たちに引き継がれ、肉体的束縛という条件の中で再解釈されたものであり、不完全な理解と記憶および基本的に異なった音楽観によりきちんと模倣できなかったものである、と言う。

音楽的研究はアン・G・ギルクリスト（一九二八）が先鞭をつけ、原始メソジスト派などの賛美歌集に黒人歌謡との類似曲を見いだす。一九三〇年にはガイ・B・ジョンソンがサウス・カロライナ州セント・ヘリーナ島の民俗文化研究において白人歌謡の影響を論じた。キャンプ・ミーンティングの歌集とセシル・シャープのコレクションを使って、内容・歌詞は類似ないしは同一であり、曲は驚くほど似ている、音階の逸脱・五音音階も白人歌謡に見られる、シンコペーションは白人歌謡にも見られるがこれは「アフリカのパターンにあとづけられる数少ない要素の一つである」と言い、いくつかの歌において白人歌謡が古いという旋律上の「借用関係」を示す。

この仕事を引き継いで完成させたのがジョージ・プリン・ジャクソンである。黒人宗教歌謡のメロディー

の核は白人霊歌から発達したものである、と彼は結論づける。ジャクソンは白人霊歌研究の第一人者であり、多くの白人歌謡が伝承されていることを示し、その上で黒人霊歌との比較を行った。<sup>(33)</sup> 彼は八九二の黒人歌謡と五五五の白人霊歌(イギリスも含め)を比較して、一一六には同種であるという関連が認められ、しかも記録は白人霊歌のほうが古い。残りの霊歌については、白人と同じく、聞き覚えた曲を限りなく繰り返し返して歌い、限りなく必然的で付随的な分化によって作ったものである、という。黒人音楽に特徴的といわれる五音階・調性などは白人民謡にも認められる。コール・アンド・リスポンスや繰り返しやシンコペーションもアフリカと結び付けるべきではなく、キャンプ・ミーンティングでの白人の歌唱から発達し、黒人が特に強調していたものである。もっともエキゾティックでアフリカの響きがするとされる「サージ・ソング(the surge song)」「*スウェー*」一八世紀詩編歌の古いスタイルのカントリー風歌唱の残存とみなす。起源についての主張はひとまず別にしても、黒人の音楽にみられる様々な

テキストとスタイルの特徴は当初考えられていたほど黒人独特なものではないことは明らかにされた。

しかし『白人霊歌と黒人霊歌』の最終章は「アフリカよさらば」と題され、アメリカ文化は信じられているほど黒人的ではないし、イギリス系アメリカの文化はもっと深く、強く、美しく、永続的であることがわかるだろう、またアフリカの残存の可能性を否定はしないが自分は何一つ発見できなかった、<sup>(34)</sup>と述べる。これに対しては当然のことながら反発があった。ジャクソンをフィールドワークをしない「ライブラリー・スカラー」と呼び、初出の記録がそのまま起源の前後を示すものではないし、白人のほうが黒人の歌を借用したのだという逆の主張もあったが、裏付けに乏しい。また、ジャクソンのイデオロギーに関してスタンリー・エドガー・ハイマンは「ジャクソンは南部の白人至上主義者であり、黒人は下等人種であるから霊歌のような一級の芸術をほとんど生み出すことができなかった」という確信を似非音楽学の装飾をほどこしてこねあげた<sup>(35)</sup>と評した。

六 合成説・混交説・折衷説

中間的立場をとる人は当初からいたが、いかなる要素が交じりあって出来上がったかという点については様々な見解があったし、民俗文化とか民俗音楽に対する考え方や態度も様ではない。しかし今世紀の後半になって民俗学が次第に形を整えて単純な起源論争を避けるようになってくると並行して黒人靈歌も異なった視点から論じられるようになり、テキストを中心とした起源論争も正面切っては行われなくなってきた。

この動きに強い影響を与えたのは人類学者のメルヴィル・ハースコヴィッツであろう。彼は『黒人の過去の神話』(一九四〇)において、黒人の劣等性を正当化する「神話」を(一)厳しい社会条件をすぐに受け入れる幼児的性格がある、(二)奴隷化されたのは知的に劣った種族である、(三)様々な言語・文化を持つ奴隷たちは分配され部族的アイデンティティを失ったので理解力・行動において共通の要素はない、(四)アフリカの文化は文明の程度からみて野蛮で低級なのでヨー

ロッパの習慣に接して土着の伝統を捨て去った、(五)黒人は過去を持たない人である、とまとめてこれらをごとく厳しく批判した。<sup>(37)</sup> 靈歌はその中のほんの一部で扱われているにすぎないし起源論争に終始符を打ったものでもないが、豊富な証拠を検討しながら文化全般の中で論じられたのである。彼によると、それまでの靈歌論争は宗教歌謡とアメリカ合衆国の黒人にもあまりにも注意を向けすぎたのであって、世俗歌謡や他の文化およびアメリカ以外の黒人文化が検討されていなかったのである。西インド諸島や南アメリカの事例をも考慮することによって、純粹のアフリカの旋律・リズムが保持されるのは例外的ではあるがアフリカの伝統がまったく埋没してしまうことは決してないし、いくら強くて長いヨーロッパ音楽との接触があってもアフリカの伝統は生き残る、<sup>(38)</sup>との結論を得る。つまり文化変容については、ヨーロッパ文化との接触のみならず様々なアフリカ文化の相互作用の中から新しい文化が生まれたものであり、靈歌は幾つかの西アフリカの音楽の組み合わせからも影響を受けている。さらに

彼は「白人のリヴァイヴァリズムでさえ黒人の行動にあるアフリカニズムの反映である」と言う<sup>(40)</sup>。

すでにブルースやジャズやゴスペルはアメリカ文化の中で大きな影響力を示していたが、初期の民俗学者(たとえばジョン・A・ローマックス)は「ロマン主義的国民主義」ないしは「反都会的田園主義」に囚われていたために「純粹で汚染されていない民謡」を求めており、プランテーション的な隔離された情況(刑務所や港湾労働者の宿舎)における黒人民謡を重視しており、ジャズなどは「黒人歌謡の墮落した子孫」であるという見解を採っていた<sup>(41)</sup>。しかしこれらの新しい音楽にも関心が強まるにつれて、問題は記録された音楽(楽譜)よりはパフォーマンス(演奏・演唱)に移ってくる。ルーディ・ブレッツシュは、黒人が「アフリカ音楽特有の音階・調性・交唱・ポリリズムに合いやすい白人のメロディーとハーモニー」を採用した、とする。つまり、選択的な借用と変形が行われたのであり、素材(テキスト)はヨーロッパ的で様態(演奏)はアフリカ的となる。また、初期の田舎の労働歌にはアフリ

カの要素が多く、日々の生活に結び付いたアフリカの伝統の中で靈歌やブルースは適応と変形という過程をたどって新しい音楽形式となった、と言う。

白人の民俗音楽と西アフリカの民俗音楽の類似性を指摘し、それらがアフロ・アメリカン音楽の形成に寄与したとするのは、たとえばマーシャル・W・スターンズである。彼は、ヨーロッパ民謡は和声的により複雑でありアフリカ部族音楽はリズムの点でより複雑であるが、いずれにも全音階や和声があり、それゆえ混交しやすくなった、と言う。ブルーノ・ネットルも基本的にこの立場であり、アフリカはもともと音楽的に孤立した地域ではなく、この二つは他の地域(たとえばアメリカ・インディアン)に比べると均質性があるし、すでにいくらかはヨーロッパ音楽の影響を受けていたり交流があった。それゆえアフリカとヨーロッパの伝承スタイルの類似性によって新大陸での同化を容易にした。また、西インド諸島とブラジルの音楽は合衆国よりもアフリカ的であると考えられる<sup>(42)</sup>。リチャード・ウォーターマンによると、宗教的混合が許容さ

れたブラジル・ハイチ・キューバなどではアフリカの宗教音楽が残ったし世俗音楽に対するアフリカの影響も強いが、混合が不可能な(アメリカ合衆国などの)プロテスタント地域ではアフリカの影響は再解釈という広範囲な過程をとる。ただし、西アフリカ音楽の基本的特徴が保持されてきたという点においては影響がかなりある。<sup>(43)</sup> ネットルは、起源説を(一)ハースコヴィッツらの残存説(survivalism)、(二)ウォーターマンらの混合説(syncretism)、(三)ジャクソンらの非残存説(nonsurvivalism)、(四)折衷説(compromise theory)に分けて、折衷説がもっとも真理に近いと言う。その要点は、「白人の曲を引き継いで、それとアフリカのスタイル的特性(ホットリズム、多量のバリエーション、バートシンギング、交唱、リスボンス)とを交ぜ合わせた<sup>(44)</sup>」のである。

## 七 おわりに

これまで見てきたように黒人霊歌の起源については様々な説が出されてきた。しかし、民俗学からみると

これは主要な課題ではなかったようだ。これまで登場した学者たちも多くは「民俗学者」ではなかった。アメリカ民俗学の歴史を扱った最近の書物にもこの「論争」は取り上げられていない。しかし、ここには幾つかの避けられない問題点が含まれているように思われる。

第一に、民俗とか伝承とはいったい何であるのか、という問題である。当初の議論はテキスト(歌詞と曲)を中心に繰り広げられ、起源を追及することによって独自性を探るという方法がとられた。その背景には「自然発生的」とか「純粹性」とかの要因が重視され、必然的に目は過去に向けられた。しかしテキストを支える要因つまりコンテキストとかパフォーマン스가次第に注目されるにつれ、テキストのみに依存した研究から引き出された「結論」はいかにも強引で、それは「事実」というよりも研究者のイデオロギーを明らかにしているように見えてくる。実際に、それぞれ立場の研究者が利用した証拠はかなり共通しているにもかかわらず、驚くほど異なった「結論」を引き出

すこともあった。民俗学が民俗のダイナミックスに注目するようになったのはそれほど古いことではない。

歌というもともとダイナミックな題材を検討するには、歌詞と曲を記録するだけでは不十分であるし、その調査や記録の方法も考慮に入れなければならない。現在の民俗学は民俗を「もの」として見るというよりは「こと」として見る立場が強い。すでに消滅したり消滅しつつある民俗をテキストのみから観察するのは相当地にノスタルジックになりやすいという危険を伴うし、また場合によってはナシヨナリスティック(白人・黒人双方の)に利用されることにもなる。

もう一点、黒人霊歌の起源論争に関して、アフリカとしようがヨーロッパとしようが、多くの黒人にとっては起源は関心の外に置かれていた。ヨーロッパとするなら黒人には獨創性が欠けていたという含みがあるし、アフリカとするなら「暗黒大陸」というイメージが付きまとい「原始的な」民族であると見なされやすい。奴隷制時代の遺物は解放後の黒人たちにとって忘れ去られるべき文化でもあったし民俗文化の保持は社

会的・経済的な上昇の妨げでもあった。黒人霊歌が西洋的な装いをこらしてコンサートの曲目として呈示されることによって多くの白人たち(および少数の黒人たち)の聴衆から称賛を受けたのは、きわめて「文明化」された姿であったからであるし、そこには白人による文化的優越主義を感じざるをえない。また、「柔順な黒人たちによる哀愁と諦観、時として陽気さを交えた歌」であるともみなされたため受け入れやすかったのである。

残された問題の中には、黒人霊歌の解釈(意味)という課題がある。はたして黒人たちは奴隷制度を与えられた試練として素直に受け入れたのであろうか、あるいは不当で憎むべき制度として反抗心を示したのであろうか。たとえば、霊歌の中にしばしば出てくる「天国(Heaven)に行きたい」という表現が絶望感から生まれた「死のみが苦しみを解消できる」という意味なのか、あるいは積極的に逃げ出すことによって現実の制度に反抗するという意味なのかは、奴隷制度の中の社会的・歴史的・宗教的コンテクストを参照する



ことによりつてのみ決定できぬ。意味解釈の問題についてはすでにフィッシャーやコーン<sup>(45)</sup>などの研究や奴隷制時代の社会・文化の研究があるが、起源問題にかかわるべしとの限り正當な理解は難いなるのである。

(一) 音楽面のみならず、民俗学的な黒人宗教書 *Been in the Storm So Long: Spirituals, Folk Tales and Children's Games from John's Island, South Carolina*, Smithsonian/Folkways SF 40031; *Sorrow Come Pass Me Around: A Survey of Rural Religious Music*, P. Vine PCD-2104 (1970) など大なる貢献を為す。

(二) George Pullen Jackson, *White and Negro Spirituals: Their Life Span and Kinship* (1944; Da Capo, 1975) の樂米じもるニスト (pp. 295-301) に於ては、一八三三年から一八三三年の諸集の標題に “spiritual songs” を用いたこと。

(三) Eileen Southern, *The Music of Black Americans: A History*, 2nd ed. (1971; Norton, 1983), p. 85.

(四) Dena J. Epstein, *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War* (Univ. of Illinois Press, 1977), p. 219.

(5) Southern, p. 168.

(6) Thomas Wentworth Higginson, “Negro Spiritual” (1867), in *The Negro and His Folklore in Nineteenth-Century Periodicals*, ed. Bruce Jackson (Univ. of Texas Press, 1967), p. 83.

(七) William Francis Allen, Charles Pickard Ware and Lucy McKim Garrison, *Slave Songs of the United States* (1867; Peter Smith, 1951), pp. ii and xv.

(8) Southern, p. 168.

(9) 同 (5) のニスト。

(10) 既述の諸集の各巻の序文に James Weldon Johnson and J. Rosamond Johnson, eds., *The Books of American Negro Spirituals* (1925 and 1926; Viking, 1940, 1966) などによる。

(11) Bruce Jackson, “The Glory Songs of the Lord,” in *Our Living Traditions: An Introduction to American Folklore*, ed. Tristram P. Coffin, (Basic Books, 1968), p. 108.

(12) Eileen Southern, ed., *Readings in Black American Music*, 2nd ed. (1971; Norton, 1983), pp. 62-64; Epstein, p. 218.

(13) Epstein, p. 241.

- (17) John Tasker Howard, *Stephen Foster, America's Troubadour* (1934; new ed., Crowell, 1953); William W. Austin, "Susanna," "Jennie," and "The Old Folks at Home": *The Songs of Stephen Foster from His Time to Ours* (Macmillan, 1975; 2nd ed., 1987).
- (18) Y. S. Nathanson, "Negro Minstrelsy, Ancient and Modern," in Jackson, *The Negro and His Folklore*, pp. 36-50.
- (19) ヲノ論著の整理に付して Epstein, pp. 303-348.
- (20) Allen et al., pp. iv-v.
- (21) Harold Courlander, *Negro Songs from Alabama* (Oak, 1960, 1963), p. 7.
- (22) Allen et al., p. vi.
- (23) 以下 J. B. T. Marsh, *The Story of the Jubilee Singers; With Their Songs* (1880; AMS, 1971) を参照。
- (24) Marsh の著述を参照。
- (25) ヲノ著述 Southern, *Readings*, pp. 203-211 に詳載。
- (26) Jerrold Hirsch, "Modernity, Nostalgia, and Southern Folklore Studies: The Case of John Lomax," *Journal of American Folklore*, vol. 105 (1992), p. 191.
- (27) 起源を考へて D. K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship since 1898* (Rutgers U. P., 1959), pp. 345-364 の標題 ("The Negro-White Spiritual") を参照せよ。以下 Epstein の三編に於て Epstein の著述を採るに於て Wilgus の観の採用を認む。この観に於て Augustus Low and Virgil A. Clift, eds., *Encyclopedia of Black America* (1981; Da Capo, 1984), s. v. Music/Spirituals-Origins; Langston Hughes and Arna Bontemps, eds., *The Book of Negro Folklore* (Dodd, Mead & Co., 1958), pp. 279-89; Paul Oliver, Max Harrison and William Bolcom, *The New Grove Gospel, Blues and Jazz* (1980; Norton, 1986), pp. 1-14; John Lovell Jr., *Black Song: The Forge and the Flame* (1972; Paragon House, 1986); Epstein の著述を参照せよ。
- (28) ただこの黒人霊歌はマンリカの英雄伝説詩の区別と期してはいる。この区別を Robert W. Roberts, *From Trickster to Badman: The Black Folk Hero in Slavery and Freedom*, Univ. of Pennsylvania Press, 1989, pp. 109-70)。
- (29) Henry Edward Krehbiel, *Afro-American Folk-Songs: A Study in Racial and National Music*

- (1914; Frederick Ungar, 1975).
- (82) Krehbiel, p. 22.
- (83) Low and Clift, p. 592.
- (82) Krehbiel, p. 83.
- (86) Johnson and Johnson, p. 17.
- (85) いの歌集に Louise Pound, *Poetic Origins and the Ballad* (1921; Russell & Russell, 1962), pp. 128-9 によつて導かれた見方によつて。
- (82) Oliver et al., p. 6.
- (83) シェンマンの由入霊歌集に *White Spirituals in the Southern Uplands* (1933; Dover, 1965); *Spiritual Folk-Songs of Early America* (1937; Dover, 1964); *Down-East Spirituals and Others* (1943; Da Capo, 1975) など、黒人霊歌の系統に *White and Negro Spirituals* に共通する点がある。
- (85) Jackson, *White and Negro Spirituals*, pp. 292-3.
- (86) Wilgus, p. 407 (note 22).
- (89) Melville J. Herskovits, *The Myth of the Negro Past* (1941; Beacon Press, 1958), pp. 1-2.
- (85) Herskovits, pp. 292-9.
- (86) Herskovits, pp. 261-9.
- (86) Herskovits, p. 267.
- (80) Herskovits, p. 225.
- (41) Hirsch, p. 194.
- (87) Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture* (Harvard U. P., 1956), pp. 122-5.
- (87) Richard Alan Waterman, "African Influence on the Americas" (1952), in *Mother Wit from the Laughing Barrel: Readings in the Interpretation of Afro-American Folklore*, ed. Alan Dundes (Univ. of Mississippi Press, 1973; 1990), p. 93.
- (44) Nettl, p. 129.
- (49) Miles Mark Fisher, *Negro Slave Songs in the United States* (1953; Citadel Press, 1990); James H. Cone, *The Spirituals and the Blues: An Interpretation* (Seabury Press, 1972).

(一橋大学蔵)