

スティーブン・フォスター再発見*

宮下和子

Abstract

This paper aims to rediscover the significance of Stephen Foster in terms of Japan-U.S. cross-cultural communication. Stephen Collins Foster (1826-1864) is still among the best-known American songwriters in Japan, primarily because of the simple, familiar nature of his tunes, which often make Japanese nostalgic for their childhood. Many learn his songs in school and his melodies are often heard in TV commercials and played in many public places. Foster produced approximately 200 songs of two main types: 135 sentimental songs, and 28 plantation melodies. The former are rooted in the Irish and British song tradition, represented by “Beautiful Dreamer.” The latter are different in subject matter and musical style; their texts were originally mostly in black dialect, but he eventually dropped it. His life was concurrent with the heyday of the American minstrel show, and he wrote his plantation melodies, like “Old Folks at Home,” for blackface minstrelsy. In the “politically correct” years in the 1990s, some American public schools banned Foster songs for fear that they advocated racist attitudes. In April 2001, however, PBS “American Experience” aired *Stephen Foster*, the first television documentary on Foster. It took great pains to explore the meaning behind his music and the ways in which American understanding and interpretation of the songs has changed over time. In Japan, the Education Order of 1872 established Japan’s first modern school system, and vocal music or *shoka*-song was first introduced into the school curriculum. Early *shoka*-songs included many Scottish folk songs and hymns accompanied by Japanese lyrics. It is no wonder that there are similarities between *shoka*-songs and Foster music because of his family background. “Old Folks at Home” first appeared in 1888 among these songs, and a number of other Foster songs were introduced to Japan thereafter.

はじめに

スティーブン・フォスター (Stephen Collins Foster, 1826-64) は、南北戦争前夜 (antebellum) の米国で最大の大衆娯楽であった黒塗り (blackface) の minstrel・ショーを舞台に、「故郷の人々」(Old Folks at Home) や「ケンタッキーの我が家」(My Old Kentucky Home) など数々のヒット曲を生み出した米国初のプロ歌謡作家である。その約 200 曲の歌曲は、「夢路より」(Beautiful Dreamer) に代表されるヨーロッパの“お上品な (genteel)” 伝統を引くパーラーソングと、黒人訛りの「黒人歌」(Ethiopian songs) 及び「農園歌」(plantation songs) からなるミ

ンストレル歌曲に大別される。最終的には、フォスターは黒人訛りを無くし、黒人奴隷を通して人間の普遍性を描こうとした。しかしながら、1990年代のPC（政治的公正さ）時代の米国では、“Way down upon de Swanee riber far far away, Dere’s where my heart is turning ebber”（「故郷の人々」の冒頭）のような黒人訛りに象徴される人種的イメージゆえに、フォスター・メロディは敬遠されることになった。その一方、1世紀以上に渡り、「財政的に無能で独学の天才音楽家」というフォスター像を支えていた兄モリソンによる伝記が、実は歪曲されていたことも明らかになった。

さらに、21世紀に入った2001年4月、アメリカ公共放送（PBS）がドキュメンタリー番組『アメリカの経験』（*American Experience*）で初めてフォスターを取り上げ、全米ネットで放映した。フォスターの生き様を、歴史学や社会学的文脈における分析と考察を基に、南北戦争前夜の米国を「アメリカン・ミュージック」に統合すべく葛藤し続けた「アメリカの経験」として描出し、米国の多文化主義に新風を吹き込んだ。

その9年後の2010年4月、ピッツバーグ大学フォスター記念館において初めて「スティーブン・フォスター シンポジウム」が開催され、アメリカ国内の音楽学者、歴史学者、ジャーナリスト、音楽教育者、クラシック歌手、アーティスト、音楽プロデューサーが一堂に会し、フォスターの意義について、講演し、意見を交換した。筆者も、海外から一人招聘され、日本人にとってのフォスター歌曲の意義について紹介する機会を得た。

一方、日本では1872（明治5）年の「学制」により、学校教育に初めて音楽が導入されることになったが、「文部省唱歌」をなしたのは音符化が困難な日本の伝統音楽ではなく西洋音楽であった。1880年、文部省に招聘された米国の音楽教育家を主管とし、翌年編纂された『小学唱歌集初編』には和音階に近い5音音階のスコットランド民謡などが含まれた。そして、同じ源を持つフォスター歌曲は、1888年に初めて「故郷の人々」が『明治唱歌第2集』に登場以来、太平洋戦争の一時期を除き、一貫して小、中、高校の音楽教育に組み込まれ、いまでは日本人の心の故郷ともなっている。

本稿では、フォスターをアメリカ南北戦争前夜の文化表象としてとらえ、米国におけるフォスター解釈の推移を、ミンストレル・ショーと連動した「アメリカ的経験」という視点で考察する。さらに、130余年にわたり日本人に親しまれてきたフォスター・メロディの「日本化」の軌跡を、日本人の知らないフォスターの「アメリカ性」と共にたどり、21世紀における日米の異文化交流に果たすフォスター歌曲の意義を展望したい。

1. フォスターの生涯と音楽

スティーブン・フォスターは、1826年7月4日、アイルランド系の父ウィリアム（William Barclay Foster, 1779-1855）とアングロ系の母イライザ・トムリンソン（Eliza Clayland Tomlinson, 1788-1855）の第9子として、ピッツバーグ郊外ローレンスビルの「白壁の家」（White Cottage）に生まれた。当時のフォスター家はアイルランド移民の曾祖父¹⁾の家系を引き、トマス・モア（Thomas Moore, 1779-1852）の「アイルランド民謡」（*Irish Melodies*）などを姉二人がピアノで奏でる音楽的環境にあった²⁾。特に長姉シャルロッテ（Charlotte Susanna Foster, 1809-29）

はピアノと歌に優れ、アイルランド民謡からアングロ・スコッチ・アイリッシュ音楽までこなした。8歳年長の姉ヘンリエッタからはギターのコードを教わり、モリソンによると「2歳の頃にはギターでハーモニーをつまびいていた」という。また、母イライザの手紙には「スティーブンが太鼓を抱え、口笛で「蛍の光」(Auld Lang Syne)を吹いて歩き回っている」とある(Howard, 1953, p. 77)。

しかし、まもなくフォスター家の財政状況は悪化し、1830年には「白壁の家」を手離し、以後は下宿や借家住まいの生活となる。当時のピッツバーグは、人口の半数が外国生まれの移民からなり、フォスターは日常的にパーラーソングをはじめとし、様々な国の音楽にさらされていた(Emerson, 1997)。その一方でフォスターは、巷の黒人音楽やダンスにも魅せられ、9歳頃には仲間と共にミンストレル歌曲を歌い興じるスターでもあった。

一方、音楽を男の職業と見なさない実業家の父や兄たちの計らいで、フォスターは複数の学校に足跡を残している。1839年には兄モリソンとヤングスタウンに下宿しフリースクールに通い、翌年には長兄ウィリアムが運河建設に携わるブラッドフォード郡でアテネ・アカデミーとトゥワンダ(Towanda)・アカデミーに通った。フォスターの“風変わりな音楽の才能”を憂慮した家族だったが、当時の母親の手紙には、「スティーブンの音楽熱がおさまりほっとしている」とある(Howard, 1954, p. 188)。1841年春、フォスターは最初の作品「ティオガ(Tioga)・ワルツ」をアテネ・アカデミーの教会でフルート演奏した。同年夏、キャノンスバーグで父親の母校ジェファソン・カレッジに入学したものの一週間でピッツバーグに舞い戻る。ウィリアム宛の手紙に父親は、「お前の好意による大学教育も気に入らなかったようだが、(フォスターが)私の年になると必ず後悔するだろう」と記している(Howard, 1953, p. 191)。

ピッツバーグに戻り、歌作りへの情熱が高まるなか、フォスターは対照的な二人の音楽家に出会う。一人は、渡米していた父親に続き1832年にドイツから移住、1846年にピッツバーグ市内に楽器店を開く音楽家クリーバー(Henry Kleber)で、もう一人はサーカスのピエロ役で黒塗りの芸人ライス(Daniel McLaren Rice)であった。フォスターは、クリーバーからはモーツァルトやベートーベンなどの音楽を学ぶ一方、13歳で家出し1840年頃にピッツバーグでショー・ビジネス界に入ったライスからは、全く異なる同時代のアメリカ大衆音楽文化を吸収した(Saunders and Root, 1990)。

1844年、フォスターは、ニューヨークのジャーナリスト、モリス(George Pope Morris)の作詞に作曲した「恋人よ、窓を開けよ」(Open Thy Lattice, Love)を発表した。1845年4月、ピッツバーグは大火事に見舞われ、町の3分の1にあたる1,000棟もの建物が焼失した。翌年、フォスターはオハイオ州シンシナティに出向き、兄ダニングが友人と共同経営する海運会社「アーウィン・フォスター商会」(Irwin & Foster)で帳簿係として働き始めた。

1840年代のシンシナティは、人口もユダヤ系、アフリカ系、ドイツ系全てにおいて倍増し、ピッツバーグの2倍近い約11万5000人に膨張し、ウィスキー製造から造船業、鉄鋼業、エンジン製造業に至るまでピッツバーグをしのぐ勢いの多文化社会であった。フォスターが働く事務所の窓の外にはオハイオ川に蒸気船が航行し、南部の黒人音楽や荷揚げ作業人夫の労働歌に満ち溢れていた。さらに、対岸のケンタッキー州は奴隷州であった。当時、「西部の女王都市」(Queen City of the West)と呼ばれたシンシナティは、東部と西部、北部と南部、黒人と白人が出あう重

要地点となっており、逃亡奴隷の「地下鉄道」(Underground Railroad) の中心地でもあった (Emerson, 1997)。

1847年、フォスターはピッツバーグのイーグル・サロン (Andrew Eagle Ice Cream Saloon) の黒人歌コンクールに「遙か南へ」(Away Down Souf) を出品する。入賞は逃したもののフォスターの才能に注目した同サロンが1848年、「おお!スザンナ」(Oh! Susanna) を発表するやいなや、折りしものゴールド・ラッシュと minstrel 公演の西部進出に伴い、全米中にそして海外へと爆発的に広まった。「おお!スザンナ」は、「49年組」のテーマソングとなり多数の替え歌を生み出すと共に多くの minstrel 劇団が上演したため、1848年から1851年にかけて16の出版社が30種以上の楽譜を出版し、当時、最高販売部数が5,000部という時代に10万部の大ヒットとなった。しかし、フォスターの収益分はわずか100ドルに過ぎなかった (Sunders and Root, 1990) ³⁾。

しかしながら、「おお!スザンナ」の成功により、翌年フォスターはニューヨークのファース・ポンド社 (Firth, Pond & Co.) と25セント楽譜1部につき2セントという、当時としては稀な印税制で契約することになった。こうしてフォスターは、作曲活動が音楽教師や演奏家の兼業であった時代、アメリカ初のプロ歌謡作家としての道を踏み出すことになった。

1850年、ピッツバーグに戻ったフォスターは、街中に事務所を構え、独立する。2月には、当時人気絶頂期の「クリスティ・ミンストレル」の座長クリスティ (Edwin P. Christy, 1815-62) ⁴⁾ に、「草競馬」(De Camptown Races) と「ドリー・デイ」(Dolly Day) の譜面を送り、「貴方と手を結び、オペラしか眼中にない人々に卑下されている minstrel 歌曲が世間に認められるように努力したい」という手紙を添えた (Ewen, 1961, p. 27)。クリスティ座で発表された「草競馬」は他の劇団でも歌われるようになる。ここに、歌謡作家フォスターとその歌手としての「クリスティ・ミンストレル」とが合体したのである。

1850年7月、フォスターはピッツバーグの医師マクダウエル (Andrew N. McDowell) ⁵⁾ の娘ジェイン (Jane McDowell, 1827-1903) と結婚し、翌年には娘マリオン (Marion) が誕生した。同年、クリスティに新たな黒人歌を依頼されたフォスターは、見たことのない南部とスワニー川を主題に「故郷の人々」を発表し、たちまち空前の大ヒットとなった。しかし、黒人歌作家を名乗るのをためらったフォスターが、作家名を15ドルでクリスティに売ったため、楽譜の表紙には「E.P. クリスティ作詩作曲、クリスティ・ミンストレルにより歌われる黒人歌」と記されていた (Hamm, 1979, p. 213) ⁶⁾。

1852年2月、ジェインと蒸気船で初めて深南部のニューオーリンズに旅したフォスターは5月、クリスティ宛ての手紙で新たな決意を伝える。

ご存知のように、世間の偏見やもう一つのスタイルの音楽家としての私の評判も考え、自分の名前を黒人歌とは並べまいと思っていました。その一方で、私は不快な言葉ではなく洗練された表現を使い、黒人歌を上品な人々にも受け入れられるように努力してきました。いま、私は自分の歌に自分の名前を付し、何の恐れも恥も感じずに minstrel・ビジネスに取り組み、その発展にも全力を注ぐ決意です。同時に最高の黒人歌作家として世の中に認められたいとも思っています。しかし、「故郷の人々」が他人の名を作家名として私を

凝視している限り、この決意を受け入れるわけにはいかないのです (Chase, 1955, pp. 293-294)。

しかし、作家名の返還を懇願するフォスターの訴えはクリスティの心を動かすことはなく、「故郷の人々」がフォスターの元に戻るのは、死後15年が経過し、著作権が更新された1879年のことであった⁷⁾。

フォスターは精力的に minstrel 歌曲作りに励み、1852年7月には「主人は冷たき土の中に」(Massa's in de Cold Ground)、翌年には「ケンタッキーの我が家」を発表した。前者の歌詞は黒人訛りだが、後者は訛りを改訂した標準英語で、当初の題名は「哀れなアンクル・トム、おやすみ」(Poor Uncle Tom, good night) であったことがフォスターのスケッチブックに残っている。これは明らかに、前年3月に単行本が出版され、全米を揺るがしたストウ夫人 (Harriet Beecher Stowe, 1811-96) 著の『アンクル・トムの小屋』(Uncle Tom's Cabin) を主題としていた⁸⁾。

ハム (Hamm, 1979) によると、フォスターは黒人奴隷に人間的感情を与えながら、実は当時のアメリカ人にとって最も共通した心情である郷愁 (nostalgia) を描出したというのが、それは幼くして「白壁の家」を後にし、借り住居を転々としたフォスター自身の「ホーム」への郷愁でもあったといえよう。フォスターは、「ケンタッキーの我が家」によって、自分の歌曲を黒人歌から農園歌へと脱皮させ、さらにアメリカ歌曲 (American songs) へと結実したのである⁹⁾。

1853年、フォスターはニューヨークに出てファース・ポンド社と新たな契約を結び、お上品な音楽界にも応えようと「ソーシャル・オーケストラ」(The Social Orchestra) を発表した。歌の主題も黒人奴隷や南部から離れ、翌年には妻をモデルにした「金髪のジェニー」(Jeanie with the Light Brown Hair) を発表し、妻子も合流する。翌年、ピッツバーグに戻ったフォスターを妻子も追うが、1855年の両親の死と翌年の兄ダニングの死はフォスターを打ちのめし、一家の生活は借金暮らしに陥る。1857年、ファース・ポンド社との先払い契約によって即金を得るが困窮生活は続いた。

1860年、再び家族とニューヨークに出たフォスターは、ジェインの実家の奴隷を歌った農園歌、「オールド・ブラック・ジョー」(Old Black Joe) を発表した。が、翌年には全曲の著作権を売却、出版社との契約も切れ、朝に作曲、昼に売却、夜は文無しという困窮状況に陥り、やがて妻子も去っていった。南北戦争 (1861-65) 中の1863年、春と秋に新曲の讚美歌集を発表し、南北戦争歌も書いたが、生活は飲酒と孤独に苛まれていった。そして、1864年1月10日、衰弱したフォスターは浴室で転倒し負傷する。若きパートナーの作詞家クーパー (George Cooper) によってベレビュー病院に搬送されたが、13日、発熱と出血多量で息を引き取った。遺品となった財布に残されたのは小銭38セントと、「親愛なる友だちとやさしき心よ」(dear friends and gentle hearts) と走り書きされた紙片のみであった¹⁰⁾。1862年の作品「夢路より」が発表されたのは死後2ヶ月後のことである。

フォスターが20年間に作曲した約200曲の歌は、135曲のパーラーソングと28曲の minstrel 歌曲に大別される。前者は当時のお上品な音楽志向を反映し、アイルランド民謡やスコットランド民謡の流れをひき、ピアノやギターで伴奏し易い単純な旋律のラブソングや郷愁歌である。後者は奴隷を黒人訛りで描いた黒人歌と訛りのない農園歌である。ハム (Hamm, 1979)

は両者の違いとして後者は前者にないコーラスを伴う点を指摘する。

ピッツバーグ大学フォスター記念館 (Stephen Foster Memorial) のルート (Deane L. Root) 館長によると、 minstrel・ショー用の初期の歌、例えば1848年の「おー！レミュエル」(Oh! Lemuel!) 中の“Go down and call de Nigga boys all: We'll work no more today”のような歌詞の後、フォスターは黒人奴隷を半人間的生き物として描く語句を次第に無くし、1849年の「ネリーはレディ」(Nelly Was a Lady) では、亡き妻に「レディ」と呼びかけ嘆き悲しむ黒人奴隷の心情を描いたが、それは当時の演劇界や minstrel 業界の実状とは相反するものであった (Root, 1993)¹¹⁾。黒人訛りも、「ケンタッキーの我が家」までには無くなり、「老犬トレイ」(Old Dog Tray, 1853) において人種や身分表現が全て消滅し、フォスター歌曲の人格は万人 (Everyman) となる。さらに、社会的階級を無くす努力は、「辛い日々はもう来ない」(Hard Times Come Again No More, 1855) においてより顕著になるという (Root, 1993)。

ハワード (Howard, 1953) は、フォスターの旋律作りの才能はシューベルトに通じ、それでいてアメリカ独自の、味わい深く、単純で情動的な歌を生み出したという。そして、「フォスターは、多くの偉大な作曲家がなし得なかったこと、即ち誰にでも通じ、聞くほどに惹きつけられ、切々と胸に響く旋律を書きあげた」と主張する (p. 106)。これは、「単純さこそがフォスター音楽の本質で、その歌はアメリカ人のフォークロアに浸透した音色と調和する」と論じるチェイスとも一致する (Chase, 1953, p. 300)。が、ルート館長によると、単純に聞こえる旋律をフォスターは、何日も何カ月も、時には何年もかけ推敲に推敲を重ねた末に自然で単純なものに完成しており、歌詞の多くも数週間も数カ月もかけ自分独自のスタイルに仕上げているという¹²⁾。

さらにハムは、「教養豊かな家庭に生まれたフォスターは、普通の職業に就けば幸せな人生を送れただろうに、敢えて同時代の音楽にプロとして挑んだ才能豊かな歌謡作家だった。初期の歌こそ国毎の異なるスタイルを備えていたが、フォスターは全ての国の要素を融合し、独自の旋律的色調と味付けにより、真のアメリカン・スタイルとして認知される歌へと統合した (Hamm, 1979, p. 224)」と論じる。

晩年フォスターは「夢路より」で、<美しき夢見る人>に<わが歌の女王> (Queen of my song), さらに<我が心の希望の光> (Beam of my heart) と呼びかけ、<私のもとに蘇れ> (awake unto me) と訴えている。南北戦争中の米国で絶望の淵にありながら、フォスターの内面世界には「アメリカ」を歌いつづける詩歌の女神が息づいていたのであろう。

2. ミンストレル・ショー (minstrelsy)¹³⁾

ミンストレル・ショーは、黒人に扮した黒塗りの白人芸人が、南部の黒人奴隷の日常やフォークロアを、歌やダンス、スピーチや寸劇、ユーモアなどを舞台上で演じる19世紀米国最大の大衆娯楽であった。南北戦争後は衰退していくが、人気絶頂期の「古典時代」(1840-70) がフォスター時代とも重なり、アメリカ土壌が育んだ独自のバラエティ・ショーといえ、後のボードヴィルやレビューなど米国の劇場娯楽に多大な影響を与えた。

初期のミンストレル・ショーには英国との接点が見られ、1822年アメリカを公演中の英国喜劇役者マシュー (Charles Mathews) が黒人奴隷の音楽や訛り言葉、ユーモアに興味をもち、自

分の寸劇や歌、スタンプ (stump) ・スピーチ¹⁴⁾に取り入れた (Hamm, 1979)。1820年代末になると大衆の黒人奴隷への関心が高まり、黒塗りで黒人の扮装をした minstrel・ショーへと発展していった。当時の北部人にとって、南部の黒人奴隷は遠い存在で、異なる身体つきの生き物というイメージが強く、舞台では奇抜さが誇張された¹⁵⁾。

対照的な2つのキャラクターの1つはボロ服をまとった農園奴隷で、特にライス (Thomas “Daddy” Rice, 1808-60) 演じる「飛び跳ねるジム・クロウ」 (Jump Jim Crow) は一世を風靡した¹⁶⁾。もう1つは滑稽な都会紳士で、特にディクソン (George Dixon) が演じる青い燕尾服の「ジップ・クーン」 (Zip Coon) には人気があった。

舞台化粧は入念で、アルコールに浸して焼いたコルクを粉末にし、水を加えてペースト状にしたものを顔や耳、首や手に塗った。マハー (Mahar, 1999) によると、「白人芸人にとって舞台化粧 (makeup) は、保守的な信念を封じ込め、大衆の価値観をパロディ化するための仮装 (disguise) であった。役者は黒塗りを、ポスト植民地時代の娯楽環境下で“アメリカン”スタイルの大衆文化商品を生み出す手段 (vehicle) とした。つまり、役者にとって黒焦げコルクは、演ずる自分を自分自身から心理的に遠ざけるための仮面用具 (masking device) であった」という (p. 1)。

当時、ソロ芸人はサーカスリングやショーボートで演じていたが、組織化された最初の minstrel 一座は 1841 年の「バージニア・セレナイダーズ」とされる。また完全な形での minstrel・ショーの初演は、後の「ディキシー」 (Dixie’s Land)¹⁷⁾ で知られるエメット (Danniel Decatur Emmett, 1815-1904) 率いる「バージニア・minstrel」が、1843年に行ったボストン公演とされる。当初の公演は北東部の都市中心であったが、ゴールドラッシュに伴い西部へも進出し、1855年にはサンフランシスコに5つの minstrel 劇団が存在したという。また一劇団の芸人数も数十人に膨れ上がり、1850年代の「クリスティ・minstrel」で頂点に達した。

minstrel・ショーの舞台は主に3部構成であった。第1部は黒人奴隷の生活を歌やユーモアで描いたもので、4～5人の芸人がバンジョーやフィドル、タンブリンやボーンズ (動物の骨で作った一種のカスタネット) を携えて登場する。中央に編曲兼司会者の (interlocutor) のミドルマン、両端にはエンドマン (ボーンズを持ったミスターボーンズとタンブリンを持ったミスタータンボ) が半円形にすわる。まず、この両者による黒人訛りのギャグのかけ合いに始まり、床屋スタイルの合唱に続く。次に「おお! スザンナ」などコミカル・ソングをエンドマンの「クーン」が演じ、続いて「故郷の人々」などセンチメンタル・ソングをミドルマンが歌う。

第2部は「幕間劇」 (Olio) と呼ばれ、奇抜な服装と黒人訛りで時事問題を論じるスタンプ・スピーチや、歌やダンス、イタリアオペラのパロディ、ヨーロッパの音楽家によるソロ演奏であった。第3部は座員全員によるもので、『アンクル・トムの小屋』などの演劇に加え、独唱や楽器演奏、合唱にタップ・ダンスを組み合わせた「ウォーク・アラウンド」と呼ばれるアンサンブル・フィナーレであった (Mahar, 1999; Clark, 1996; Emerson, 1997)。

minstrel・ショーは、「最終的には歌曲と器楽演奏を中心とした一種の音楽劇」で (Mahar, 1999, p. 332)、その歌曲はイギリス連邦諸島の民謡や黒人訛りのイタリアオペラ、オリジナル歌曲であった。1811年、ミシシッピ川に蒸気船が航行するようになると、南部の音楽や民謡、黒人霊歌や労働歌などが北部に伝わってきた。トウエイン (Mark Twain, 1835-1910) もミシシッピ川に沿って初めて黒人音楽を聞き、「この歌を聴くと他の歌はつまらなくなる」と言っている

(Ewen, 1961, p. 15)。

黒人音楽がミンストレル歌曲に与えた影響は旋律よりむしろそのリズムにあり、殊にシンコペーションはのちのラグタイムやブルース、初期のジャズリズムの原型となった。特に、本来は黒人の楽器だったバンジョーに、バイオリン、ボーンズ、タンブリン演奏を組み合わせた、オリジナルで独特な音色は他の音楽とは全く異質なものであった (Mahar, 1999)。まさに、「ミンストレル・ショーは、アフリカ系アメリカ人の文化が、アフリカの遺産と英国やイタリアの派生文化にアングロ系アメリカ人のフォーク要素が混合した豊かな音楽的遺産に、初めて出会う合流点であった」(p. 4)。

マハー (Mahar, 1999) によると、一般的にミンストレル・ショーは後ろ向きの (negative style) 喜劇だった。愚痴や批判、猜疑心に中傷、厭世的で女嫌い、挑発的に論理を無視しつつも、喜劇的反転論理では社会秩序は揺らぐことはないと主張して現存の政治体制を強化し、アメリカの価値観を擁護したという。ミンストレル・ショーが呈示した虚構の世界は〈無秩序劇場〉(theater of misrule) だったが、「いまだ国産文化を持たないとヨーロッパから見下されていた米国にとって、文化的独立宣言の場でもあった」という (p. 359)。つまり、ミンストレル・ショーは米国の〈一時的国民芸術〉(national art of its moment) とした上で、マハーは、「しかし、ミンストレル・ショーがその後アメリカのポピュラー音楽に与えた影響がいかに重要なものであるかは、いま明らかであろう」と論じるのである (p. 353)。

3. 米国におけるフォスター再評価 — 20 世紀から 21 世紀へ

ピッツバーグ大学アメリカ音楽センター (Center for American Music)¹⁸⁾ のフォスター記念館 (図1) は、フォスターに関する資料約 30,000 点からなる「フォスター・コレクション」(the Foster Hall Collection) を擁する。ルート館長 (Root, 1993) によると、兄モリソンはフォスターを「大作曲家の作品を学んだ天才音楽家で、経済観念に乏しく、母親に対する愛情はひたむきで、旋律つきの詩歌に敏感でよく歌いながら涙した」と描いた (p. 2358)。が、モリソンは公正な研究者とはいえず、一家の政治的



図1 フォスター記念館 館内

事情も絡み、多数の資料をごまかし、不都合な証拠の破棄や手紙の改ざんを行い、自分のフォスター像を作りあげようとした。たとえば、「フォスター・コレクション」にはフォスターと妻ジェインとの疎遠を窺わせる手紙は2通しかないが、1通目は2人の別居の危険性をほのめかす箇所がモリソンによってインクで塗りつぶされ、2通目は該当箇所が剃刀で切り取られている。

加えて、モリソンが、フォスターの幼友達で奴隷廃止論者の詩人、チャールズ・シラス (Charles Shiras)¹⁹⁾ を軽視したことも一家の政治的背景が絡んでいるという。というのも、フォスターの父ウィリアムは、1825年にハリスバーグの州議会議員を務め、1841年にはアレゲニー市長を一期務めた。しかも民主党大統領 (1857-61) のブキャナン (James Buchanan, 1791-1868) とは縁戚関係にあった²⁰⁾。またモリソンも、ピッツバーグの地方民主党議長を務め、のちにペンシル

バニア州議会で選挙区初の民主党議員となっている。1850年代から60年代の民主党員の信条とは、奴隷制度と「旧体制」を擁護し、連邦を超越した「州の権利」を強化することにあつた。

一方、フォスターの義父（妻ジェインの亡父）は、教え子をピッツバーグ初の黒人としてハーバード大学医科大学院に入学させようと尽力し、経済援助も施した奴隷廃止論者であった。フォスターはというと、1856年の大統領選ではモリソンに協力し、ブキャナン・グリークラブの音楽監督としてキャンペーン・ソングを書く一方、南北戦争中には、「父なるアブラハム、我々も続きます」（We Are Coming, Father Abraam）（1862）など、共和党支持の歌を書いた。

貧困と孤独のうちに37年の生涯を終えたフォスターだが、その“復活”は20世紀前半の米国で目覚ましく、記念碑、公園や学校名、切手など多くの記念品で称えられた。まず1900年、ピッツバーグのハイランド・パークに、バンジョーを爪弾く黒人奴隷（Uncle Ned, 1848）を伴ったフォスター像が地元住民によって建立された（破壊行為により、1944年にフォスター記念館道路向かいのシェーンリー・パーク入口に移された）（図2）。



図2

1928年には「ケンタッキーの我が家」がケンタッキー州歌に制定される。さらに1931年、インディアナポリスの元実業家リリー氏（Josiah Kirby Lilly, 1861-1948）によって「フォスター・ホール・コレクション」が設立され、フォスター関連資料の収集が始まった²¹⁾。また、1935年には「故郷の人々」がフロリダ州歌に制定されている。

ハイライトは1937年、ピッツバーグ大学構内に「フォスター記念館」が完成し、それに伴い「フォスター・ホール・コレクション」の全てが寄贈されたときであった²²⁾。このとき、収集作業の監督を務めたホッジズ氏（Fletcher Hodges Jr., 1906-2006）が初代館長に赴き、1982年にルート氏に引き継ぐまで45年間その任を務めた²³⁾。さらに1941年、アメリカ初の音楽家としてフォスター胸像がニューヨーク大学の「栄誉の殿堂」（Hall of Fame）に姿を現し²⁴⁾、1951年にはアメリカ連邦議会が1月13日を「フォスターの日」（Foster's Day）と決議したのである²⁵⁾。

しかし、20世紀後半、PC時代の米国におけるフォスター評価は激しく揺れ動いた。その中にあってルート館長（Root, 1993）は、「1990年代になり、公立学校の中にはフォスター歌曲を一器楽でさえ一禁じ、またアフリカ系アメリカ人の指導者自身がフォスター音楽を受け入れるか否かで意見が割れている。が、いまこそ兄モリソンの神話によって歪曲されたフォスターの実像、すなわち彼の専門的作曲技法や財務能力、またミンストレル歌謡作家としてのプロ意識に注視し、時代のアメリカ音楽の成熟度や文脈音楽学（contextual musicology）や政治事情によって、いかに学術研究や国民の動向が左右されるかも考慮した上で、アメリカ音楽史上最大の影響力を持つ音楽家の一人であるフォスターを再発見するときである」と論じた（p. 2357）。

一方、米国のバリトン歌手ハンブソン（Hampson, 1997）は、「フォスターはアメリカの音楽という樹木の幹といえ、その音楽はアメリカ精神（American psyche）の成長を映し出し」、さらに「その根はヨーロッパとアフリカ及び新大陸という3大陸の土深く張りめぐらされ、その枝の広がりには19世紀から20世紀に伸び広がり、いま新たな世紀へと伸びようとしている」と主張した。さらに、「アメリカ音楽における＜芸術＞（art）とは、恐らく他のどの文化とも異な

り、＜高次元と低次元＞（high and low）に区別してはならない。むしろ＜芸術＞は活性剤（active agent）であり、変遷力（transforming force）として解釈すべきである」と強調している（p.8）。

加えてルート館長は、「フォスターの主題は全世界の人々に通じるもので、当時の文明であった鉄道や蒸気船ではなく、社会批判でもなく、人間（folk）と動物と自然であった²⁶⁾」という。フォスターは、南北戦争前夜の社会的偏見に翻弄されながらも、同時代の歌作りに挑戦し、ミンストレル歌謡作家を自認したパイオニアであった。「故郷の人々」に描かれた郷愁に代表されるような人間の普遍的な心情を歌詞と旋律で描きあげ、「自己変革」をなし遂げたフォスターは、ハンブソンのアメリカ的芸術性を具現化しているといえよう。普遍的なヒューマニズムを歌うフォスターのミンストレル歌曲は、白人による舞台上の「黒人」を通して南北戦争前夜の米国を歌い、いまだに「アメリカ」の魂を歌い続けるアメリカ民謡といえるであろう。

さらに、21世紀を迎えた米国で、フォスター再評価の動きが始まった。2001年4月23日、PBSがドキュメンタリー番組『アメリカの経験』で「スティーブン・フォスター」を製作し、全米ネットで放映したのである。ハリスバーグのWITF局とボストンのWGBH局が4年の年月をかけ、エマソン著の『ドゥーダー!』（*Doo-dah!*）（1997年）とフォスター記念館の研究成果を基に共同製作したもので、その紹介文には次のようにある。

従来のフォスターの生涯を描いた映画と異なり、フォスター音楽の背後にひそむ意味とフォスター歌曲に対するアメリカ人の理解と解釈の推移の考察に多大な努力を払っている。多人種と多分野の研究者及び演奏家とのインタビューには、フォスターが人種や身分によってアメリカを分断したのではなく、むしろ統一しようと努力したことが具現化されている。フォスターは、奴隷制をめぐる論議真只中でアフリカ系アメリカ人の苦悩を微妙な歌詞で描いたのである。「ネリィはレディ」や「オールド・ブラック・ジョー」などの歌は大衆のアメリカ黒人像に威厳を添えた。アフリカ系アメリカ人指導者フレデリック・ダグラスは、フォスターの「ケンタッキーの我が家」が奴隷制度への同情を喚起し、反奴隷主義を拡張したと指摘している²⁷⁾。

番組はアメリカ初のプロ歌謡作家の生涯と音楽について、1820年代のピッツバーグの子供時代から37歳で他界するニューヨークの晩年までを描いている。ミンストレル・ショーのダンス²⁸⁾をはじめとする多種多様な映像と当時の多彩な音楽やフォスター・メロディを背景に、音楽学者から歴史学者、伝記作家にオペラ歌手にいたるまで、多分野の研究者によるきめ細かな分析と考察を加えながら、フォスター歌曲がアメリカ歌曲へと進化していく過程を「アメリカ的経験」として描き、アメリカ大衆文化に息づく遺産であることを検証している。つまり、フォスターを、音楽的経験というよりむしろ「アメリカ的経験」として見事に描いたドキュメンタリー作品といえる²⁹⁾。

こうしたフォスターの「アメリカ性」をエマソンは次のように描写する。

フォスターは、我々が吸う空気や口ずさむ鼻歌、血管や思考にあまりにも深く浸透しているために我々はそれに気づこうともしない。しかし、フォスター無しアメリカなど考え

られない。それはちょうど、ホイットマンやトウェイン、ルイ・アームストロングやジョージ・ガーシュウィン、ロックンロール、また人種偏見—それにつかの間とはいえ、我々が人種偏見を超越しようとしたあの神の祝福 (amazing grace) —なしにアメリカを考えられないのと同じである。(Emerson, 1997, p. 16)

フォスター歌曲の解釈をめぐる政治的公正さの挑戦にさらされた米国の試練は、南北戦争前夜、異なる文化スタイルの間で苦悩し、最終的には「人間」を歌い上げたフォスターの自己変革の過程と重なる。それは、人間や動物や自然を主題とし、黒人訛りを徐々に落としていった過程が示している。21世紀になり、フォスターの遺産をアメリカ的経験として再評価した米国は、その多文化主義に「アメリカ性」という新たな音色を添えたかのように思えるのである。

4. 日本におけるフォスター歌曲

日本が初めて出会う西洋音楽は、16世紀中期、キリスト教宣教師ザビエル (St. Francis Xavier, 1506-52) がもたらした讚美歌とカトリック圏の音楽であった。その後、徳川幕府によって200年以上にわたり鎖国政策が続く。第2の波はオランダからバタヴィアを経て江戸鎖国時代の長崎・出島に到達した音楽であった。そして、第3の波は1853年のペリー提督の来航で、黒船の軍楽隊は讚美歌からクラシック音楽まで奏楽活動を行い、また艦上での日米の交歓会では minstrel・ショーも披露されたという (笠原, 2001)。翌年、日米和親条約が締結され、1868年、日本は明治維新をむかえる。

明治維新は日本の近代化を大きく推し進めた。その一つ、1872年 (明治5年) の「学制」によって日本に近代教育制度が制定され、音楽も「唱歌」として学校教育に導入されることになった。しかしながら、教師も教科書も無いなか、小学校の「唱歌」と中学校の「奏楽」については授業に組み込めない状況が続く、実際に「唱歌」が学校教育に導入されるまでには7年の年月がかかることになる。1875年、文部省は伊澤修二 (1851-1917) を米国に留学させ、日本の音楽教育の方法を探らせた。伊澤はマサチューセッツ州立ブリッジウォーター師範学校で学びながら、ボストン市の公立学校音楽監督で、実は、海外宣教の意志を持つプロテスタント信者、ルーサー・メーソン (Luther Whiting Mason, 1828-96) ³⁰⁾ にも個人的に教えを受け、1878年に帰国した。

翌年、文部省が伊澤を「御用掛」とする「音楽取調掛」を設立したとき、日本の音楽教育が始まった。その目的は、1) 日本及び海外の伝統音楽の研究、2) 教科書に妥当な可能な限り多くの歌の選曲と編集、3) 日本の「国楽」を生み出すための多数の音楽教師の養成、であった (Nakano, 1983, p. 244)。伊澤は近代日本の音楽教育の針路をどうすべきか熟知していた。というのも、日本の音楽の伝統音階は西洋の7音音階の4音と7音、つまりファとシのない「ヨナ抜き長音階」に最も近く、音符化は困難であった。当時、西洋音楽の導入に関しては洋楽派と儒教派の賛否両論があり、最大の難関は、7音音階と5音音階をどう和洋折衷させるかにかかっていた。

1880年3月、伊澤は米国よりメーソンをお雇い外国人として招聘し、西洋音楽の伝習とともに日本人が歌いやすい音楽教科書の編纂を求めた ³¹⁾。中野一郎 (1983) によると、メーソンは

ピアノに2台のリードオルガン、その他の楽器とともに来日したが、それらはすべて日本政府が買い取ったという。メーソンの滞日期間は、1882年7月まで約2年という短いものであったが、その間、音楽師範学校の音楽教師研修プログラムも作成している³²⁾。

1881年から1884年にかけて、伊澤修二の編集によって日本最初の文部省検定唱歌集『小学唱歌集』全3巻が出版された。文部省唱歌とは文部省検定による教育課程用の歌で、日本語の歌詞は訳詩ではなくオリジナル詩であった。中でも、初めて1881年に出版されたメーソン主管による『小学唱歌集初編』は、メーソン著の『ナショナル・ミュージック・チャーツ』や『ナショナル・ミュージック・リーダーズ』などを基に、世界各国の歌曲や民謡で編纂され、ファとシの少ないスコットランド民謡も含まれていた。加えて、実はこの中に多くの讚美歌が忍び込まれていたことも判明している³³⁾。

こうして、日本の音楽教育は、西洋音楽の旋律に日本語の歌詞を添えた文部省唱歌として始まったが、作者名は伏せられ、唱歌としてのみ掲載された³⁴⁾。1885年、音楽取調掛から一期生23名が卒業し、日本の音楽教育の基礎作りを目指して全国各地に赴いた。1887年、音楽取調掛は東京音楽学校（後の東京芸術大学）と改名し、伊澤は初代の校長となった。

このように日本の音楽教育は、文部省唱歌として導入された西洋音楽を起源としている。フォスターの音楽がアイルランドやスコットランド民謡に源をもつことを考えると、唱歌とフォスター歌曲に類似点があっても不思議ではない。フォスター歌曲は1888年、初めて「故郷の人々」が「哀れの少女」（図3）という邦題で『明治唱歌第2集』に掲載されたが、日本語の歌詞（大和田建樹作詞）は原詩とは全く異なるものだった。その後も、「造化のわざ」（作詞者不明、1896年）、「北国の雪」（大和田建樹、1905）、「優しき心」（作詞者不明、1932年）などの邦題で唱歌集に掲載された。

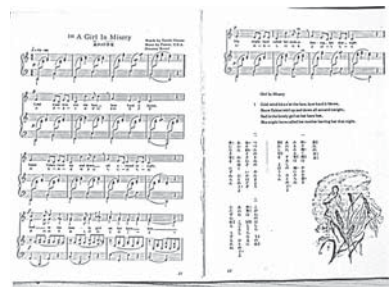


図3 101 Favorite Songs Taught in Japanese Schools (pp. 21-22)

フォスター歌曲の2番目は「主人は冷たき土の中に」で、1903年に邦題「春風」（加藤義清）、1908年には同「夕の鐘」（吉丸一昌）として掲載された。3番目が「オールド・ブラック・ジョー」で、1931年に「桜散る」（林古溪）という邦題で『童謡唱歌名曲全集第三集』に掲載された。さらに、4番目の「ケンタッキーの我が家」は、1935年、「別れ」（伊藤孝）という邦題で『高等小学新唱歌第二学年』に掲載された（杉本、1995）。

また、「故郷の人々」は讚美歌としても歌われたが、後のオリジナル唱歌の作曲家にはキリスト教の影響を受けた者も多く、その一人岡野貞一（1878-1941）は国文学者の高野辰之（1876-1947）と組み、「紅葉」（1911年）、「故郷」（1914年）、「朧月夜」（1914年）などを生み出している（金田一、1995、pp. 207-210）。猪瀬直樹（1994）は、「『故郷』のメロディには讚美歌の音階が忍び込んでいるのではないか」（p. 110）と指摘するが、フォスター記念館のルート博士もそれに同意している。やがて、1920年代後半になると、子供向けにわかりやすい歌詞のオリジナルソングが書かれ、それらは政府の文部省唱歌と区別して童謡と呼ばれた。

また、フォスター歌曲は学校教育によってだけでなく、ラジオ放送によっても日本全国に広

められた。金田一春彦（1995）によると、1926年から1930年の間、NHKが毎日30分放送した子供番組には多くの音楽も含まれていた。そして、一作家としての放送回数としてはフォスターが23位に位置し、個別の歌の放送回数では、「主人は冷たき土の中に」が邦題「春風」（加藤善清作詞）として第7位、同「哀れの少女」が38位に位置した。

しかし、1931年の満州事変から日中戦争、さらに1941年の真珠湾奇襲による太平洋戦争の勃発により、日本は世界戦争に突入する。そうした状況下、フォスター歌曲も敵国の音楽として公共の場での演奏や放送が禁じられることになる。杉本皆子（1995）によると、1943年、日本政府の内務省と内閣情報局は『演奏禁止米英音盤一覧表』を発表し、フォスターの音楽も、適性音楽として約1年半の間排除された。

1945年の敗戦後、アメリカのGHQ（連合軍最高司令官総司令部）が日本を占領するなか1947年、戦後初めて演じられたミュージカルは、フォスターの生涯を題材にした『マイ・オールド・ケンタッキーホーム』であった。1948年、津川主一著の『フォスターの生涯』—アメリカ民謡の父—が出版され、氏自筆の署名入りの一冊がフォスター記念館に寄贈されている。

戦後、フォスター歌曲は教科書に戻ってきた。1949年から1986年にいたる日本の学校教育における音楽の教科書422冊を調査した杉本によると、「故郷の人々」が30%の教科書に、「おお！スザンナ」が29%に、「主人は冷たき土の中に」が27%に、「オールド・ブラック・ジョー」と「草競馬」が4%に、「ネリー・ブライ」が1%に掲載されている（p.111）。さらに杉本は、「おお！スザンナ」は戦後初めて教科書に掲載されたが、それは戦後の日本の民主化のキーワードである「生き生きと」にピッタリとした音楽であるため選択されたのだろう、と指摘する。（p.112）

このようにフォスター歌曲は、戦争中の分断時期を除き、明治以降一貫して日本の音楽の教育課程に組み込まれてきた。2001年度の小学校から高等学校までの文部省検定の音楽教科書についても例外ではない。「故郷の人々」が日本語の歌詞とともに6年生用教科書に、また「主人は冷たき土の中に」が同じく5年生と中学1年生用教科書に掲載されている（図4）。

また「ケンタッキーの我が家」は英語の原詩と和訳とともに高校1年と2年生用教科書に掲載され、同様に「夢路より」も3種類の高校1年生用教科書に掲載されている。

文部省唱歌として始まった日本の音楽教育史上、130年近く礎石をなしてきたフォスター歌曲は、いまや日本の文化遺産であり、フォスター歌曲の「日本化」といえよう。言い換えれば、日米間には130年にわたり真の意味での異文化交流が、フォスター・メロディに託されたアメリカの心に日本の心が寄り添うように連綿と続いてきたのである。さらに、当初のメーソン選曲による文部省唱歌に多くの讚美歌が忍び込まれていた史実を思うと、日本人にとってフォスター・メロディは、心の故郷を象徴的に奏で続ける〈讚美歌〉にも思えるのである。ルート館長の、「フォスター記念館には日本人がよく訪ねてくるが、あるとき高齢の日本女性がやってきたので、『故郷の人々』をかけたところ、涙を流し始めたのには非常に驚いた³⁵⁾」という言葉



図4 『中学生の音楽』1 (pp.12-13)

もそれを裏付けるであろう。

1999年10月、筆者はピッツバーグ大学で研究中、ピッツバーグの姉妹都市である大宮市（現さいたま市）からの視察団（市長以下男女60名程）にフォスター記念館を案内する機会を得たが、説明後、スイス製のオルゴール版プレーヤーで「故郷の人々」をかけたときの一行の表情が印象的だった。それはまるで、フォスター・メロディに「心のふるさと」を重ね合わせているようだったからだ。

その後、2010年2月、放送大学鹿児島学習センターで、客員教授として行ったフォスターについての特別講義においてアンケート調査を行い、56名から回答が得られた。

表1はその年齢構成を示し、平均年齢は54歳であった。

表1

年齢	10代	20代	30代	40代	50代	60代	70代	80代
人数	1	1	5	6	15	19	9	1

まず、「この講義以前にフォスターについて知っていましたか」という質問に対して、51名が「知っていた」、5名（うち一人は中国人）が「知らなかった」と回答した。

次に、「知っているフォスター歌はどれですか」との質問には、表2の結果が得られた。

表2

順位	曲名（製作年）	人数
1	「オールド・ブラック・ジョー」（1860年）	41
2	「おお！スザンナ」（1848年）	40
3	「ケンタッキーの我が家」（1853年）	36
4	「故郷の人々」（1851年）	34
5	「草競馬」（1850年）	32
6	「夢路より」（1862年）	27
7	「主人は冷たき土の中に」（1852年）	15
8	「金髪のジェニー」（1854年）	14

また「最も好きな曲、或は思い出深い曲はどれですか」との質問には、表3の結果が得られた。

表3

順位	曲名（製作年）	人数
1	「夢路より」（1862年）	9
2	「オールド・ブラック・ジョー」（1860年）	8
3	「ケンタッキーの我が家」（1853年）	7
4	「おお！スザンナ」（1848年）	7
5	「故郷の人々」（1851年）	4
6	「金髪のジェニー」（1854年）	2

以上の結果は、フォスター歌曲が今でも様々な年代の日本人に浸透していることを示している。

このように、フォスター歌曲は日本人にとって長期にわたり親しまれ、日本の音楽的遺産として見なされることも多い。概して日本人は、フォスターの不遇な生涯を知って初めて米国史におけるフォスター解釈に興味を持つ。そして、フォスターの歌作りにかかる不変の情熱と minstrel・ショーに対する二律背反的な生き様にふれることにより、フォスター歌曲をアメリカ土壌の産物としてとらえ、その「アメリカ性」を認識する。さらに、あの懐かしいメロディに「アメリカ」を聴きとり、奏でられる日米の異文化交流を共有することになる。ハンプソンの言葉を更新するならば、「フォスターという樹木の根は、ヨーロッパとアフリカ及び新大陸の3大陸に加え、いまや日本列島の土深くにまで張りめぐらされ、その枝の広がりには19世紀から20世紀に、そしていま21世紀へと確かに伸び広がっている」となろう。

一方、フォスターを「アメリカの経験」として受け入れた感のある米国には、日本におけるフォスターの遺産は知られていない。つまり、フォスターを再評価した21世紀米国のフォスター像に、文部省唱歌の顔はない。ピッツバーグ滞在中の2000年1月7日、筆者はフォスター記念館の初代館長（1937-1982）、ホッジズ氏夫妻と面会することができた。そのインタビューの最後、同氏から贈られた次の言葉は、感動的で、筆者にとって貴重な「フォスター遺産」となっている。

「半世紀もの間、歴史家としてフォスターに関わりながら、なぜフォスター歌曲がこれほどまでに日本人に親しまれているのか不思議でならなかった。いま、ようやくそれがわかり、実にうれしく感動的だ³⁶⁾」

ホッジズ氏は、フォスターの「日本的経験」を初めて知り、驚きと喜びを証言されたのである。

おわりに～「グローバル・ボイス」へ

本稿は、フォスターをアメリカ南北戦争前夜の文化表象としてとらえ、フォスター解釈の推移を minstrel・ショーと連動した「アメリカ的経験」として考察した。また、日本の音楽教育を生き抜いたフォスター歌曲の130年にわたる「日本化」の軌跡をたどり、フォスター・メロディが日米の異文化交流を連綿と奏で続けてきたことを論じた。21世紀のいま、フォスター歌曲は日本人にとって「心のふるさと」であり、宗教を超えた「象徴的讚美歌」とみなすことができる。

そうした意味で、フォスター歌曲の遺産とは、「アメリカ性」と「日本性」を併せ持つ日米の異文化交流モデルと言えよう。さらに、21世紀日本が、唱歌として「日本化」したフォスターを再評価すると共に、アメリカの「負の遺産」をアメリカ民謡へと結晶化した、日本人の知らなかったフォスターの遺産を知ることは、日米の異文化交流を奏でるフォスター・メロディに新たなハーモニーを添えるものとなろう。

2013年12月7日、日本において初めて「スティーブン・フォスター・シンポジウム」が開催され、米国と日本における「フォスターの遺産」について議論と意見交換の場が持たれたこと

の意義は大きい。日本と米国の参加者すべてにとって、ステイーブン・フォスターを「アメリカ的経験」及び「日本的経験」として再発見する貴重な機会となった。さらに、ディーン・ルーフト博士が基調講演で強調されたように、「我々は、近い将来、また集うべき」であろう。そのとき、フォスター歌曲は、「時空を超えた」遺産、つまり「グローバル・ボイス」として、より多角的視点で議論され、新たな解釈とともに歌われるであろう。

註

- *本稿は、拙論「日本人の知らないステイーブン・フォスター」（九州コミュニケーション研究第3号、2005）を2013年12月7日の「ステイーブン・フォスター シンポジウム」のために加筆再編したものである。
- 1) フォスターの曾祖父アレキサンダー（Alexander）・フォスターは1725年頃、アイルランドからアメリカに移住し、1728年頃ペンシルバニア州ランカスター郡に定住した。祖父ジェイムズは1766年に結婚後、サスケハナ川を渡りバージニア州（現ウエスト・バージニア州のパークレイ郡に移住する。1779年、ウィリアム誕生後、アレゲニー山脈を越え、キャノンスバーグに定住した。1796年、ウィリアムは当時人口1300人の都市ピッツバーグに進出してビジネスで成功、イライザと結婚後アレゲニー川を見下ろす広大な敷地に「白壁の家」を建てた。（Emerson, 1997, pp. 21-22）。
 - 2) ピッツバーグでは1813年にピアノ製造が始まり、中流家庭の間ではピアノと楽譜（sheet music）が象徴的存在となっていた（前掲書、p. 43）。
 - 3) エマソンは、「アメリカのポピュラーソングの中で『おお！スザンナ』ほどアメリカ人の意識に根付いているものはない。誰もが知っていながら、考えれば考えるほど、われわれがこの歌についてほとんど知らないことがわかってくる（前掲書、p. 127）」という。
 - 4) フィラデルフィア出身のクリスティは、アメリカ南部及びピッツバーグやシンシナティを含む西部における4年間の公演で実力をつけ、1846年、ニューヨークでデビューを果たす頃には一流のミンストレル一座として確立。英国公演も含め、1854年に引退するまで一財産を築いた（前掲書、p. 93）。
 - 5) マクダウエルは黒人デラニ（Martin Delany）に医学を教授した奴隷廃止論者で、フォスターがピッツバーグに戻る前年に他界した（前掲書、p. 49）。
 - 6) 当初、2音節からなる南部の川の名を“Pedee”としたが、音が気に入らず、兄ダニングと地図を参照しフロリダ州の“Suwannee”を選び、“Swanee”とした。（Ewen, 1972, p. 27）。
 - 7) 楽譜印税として、生前のフォスターが\$1,647.46、1879年以降は遺族が約\$2,000以上得た事実を見ても、最も収益のあった曲といえる（Hodges Jr, p. 13）。また、ファース・ボンド出版社は、1852年9月4日付の*The Musical World and New York Musical Times*の広告欄に、「故郷の人々」を“the most beautiful American melody”で既に楽譜「4万部販売」と記している（Hamm, 1979, p. 225）。
 - 8) 『アンクル・トムの小屋』は1852年3月20日に発行、5月1日までにピッツバーグだけで2万部売れ、年末までに全米で20万部売れた（Emerson, 1997, p. 192）；フォスターとストウ夫人は1849年の同時期にシンシナティに居住しており、両者はアメリカ南部を音楽と文学で描写したことになる。Peter Quinn, “Stephen Foster,” *American Experience*, Transcript, p. 18. 2004年8月2日現在 <<http://www.pbs.or/>>
 - 9) 1853年8月発行の「ミュージカル・ワールド」は＜フォスターの農園歌＞（Plantation Melodies）として、7ヶ月後は＜フォスターのアメリカ民謡＞（American Melodies）と紹介している（Emerson, 1997, p. 208）；1853年発行の同誌は、「故郷の人々」が13万部以上、「ケンタッキーの我が家」が約9万部、「主人は冷たき土の中に」が7万4千部、新曲「老犬トレイ」（Old Dog Tray）がわずか6ヶ月間で4万8千部売れたと記している（Hamm, 1979, p. 225）。
 - 10) ペンシルバニア鉄道会社の電報交換手となった妻ジェインもモリソンとかけつけ、遺体はペンシルバ

- ニア鉄道によってピッツバーグに無料搬送された。葬儀は1864年1月21日、トリニティ・エписコパル教会でなされ、フォスターが師事したクリーバーがヘンデルのオラトリオの合唱指揮と独唱を行った (Root, 2000)。
- 11) 1851年6月、フォスターはクリスティ宛ての手紙で、自分の歌を譜面通りに歌うように求め、「あくまでも同情的に、決してコミカルには歌わないように」と指示している (Hamm, 1979, p. 210)。
 - 12) ルート氏とのインタビュー (1997年7月24日) による。
 - 13) minstrel の由来は、10世紀フランス語の ménestrels、或いは jongleur で、歌や手芸で巡業する芸人の意 (Clark, 1996, p. 1)。
 - 14) スタンプ・スピーチは、開拓時代のアメリカで切り株を演壇に用いたことに由来する政治演説。
 - 15) エマソンによると、異なる国出身の移民同士にとって共通の人種差別を持つことはアメリカ社会への同化を容易にした (Emerson, 1997, p. 62)。
 - 16) 1840年代のミンストレルは100年後のロックンロールにたとえられ、エマソンによると当時のライスは1950年代のエルビス・プレスリーといえるという (前掲書, p. 58)。
 - 17) 「ディキシー」は1859年、もともと北部人のエメットによってミンストレルの「ウオーク・アラウンド」用に使われたが、1860年に南部諸州が北部合衆国から離反し南部同盟を結成すると国歌同様に扱われ、南部同盟大統領ジェファソン・デーヴィスの就任式でも演奏され、南軍の行進曲ともなった (Wolfe, 1991, p. 9)。
 - 18) フォスター記念館は1997年7月18日、アメリカ音楽センターと改名し、バリトン歌手ハンブソン他によるリサイタルで正式に開館した。
 - 19) フォスター歌曲に作詞もしたシラスは1847年、ピッツバーグを訪れたフレデリック・ダグラス (Fredrick Douglas, 1817-95) に同行した (Emerson, 1997, pp. 121-122); シラスがフォスターに『アングル・トムの小屋』を読ませた可能性が高いという (p. 192)。
 - 20) ジェイムズはフォスターの姉アン・エライザの夫エドワード・ヤング・ブキャナン (牧師) の長兄にあたる (前掲書, p. 221)。
 - 21) 幼くして母親を亡くしたリリー氏は、製薬会社経営の父親が南北戦争応酬中に祖父母に預けられ、近郊の大学男性合唱団の歌うフォスター歌曲に慰められた。父の後を継いだ製薬会社社長を引退後、70歳の誕生日に息子から蓄音機とフォスターのレコードを贈られたのを機に、余生をフォスター関連品 (Fosteriana) の収集にかけることを決意、全米に及ぶ収集活動は宗教的献身さでなされた (Bair, 1990a, p. 53; p. 125)。
 - 22) 1889年にピッツバーグで結成されたフォスター歌曲を歌う女性グループ「火曜音楽クラブ」(Tuesday Music Club) が1928年、ピッツバーグ大学総長バウマン (John Bowman, 1878-1962) に記念館の設立を働きかけ、リリー氏との親交も続ける中で実現した。バウマン総長は大学新構想を掲げ、構内の一角に「知識」を象徴する学問の大聖堂 (Cathedral of Learning), 「精神」を象徴する教会ハインツ・ホール (Heinz Hall), 「表現」を象徴するフォスター記念館の3建築物を10年にわたり建設した。記念館は1935年1月13日、フォスター死後71周年の記念式典で起工式も挙行され、1937年に完成した (前掲書, p. 9; p. 162)。
 - 23) ホッジズ氏はハーバード大学で歴史と英文学を学び、シカゴの梱包会社勤務中に大恐慌で失業。故郷インディアナポリスにリリー氏を訪ねた際、「ケンタッキーの我が家」の楽譜と共に作曲者名を訊かれ、「フォスター」と答え、フォスター・コレクションに従事することになった。氏はこの幸運を「掘り出し物」(serendipity) と表現した。ホッジズ氏とのインタビュー (2000年1月7日) による。
 - 24) ホッジズ氏の45年間の館長時代、最も印象深いできごとという。同上。
 - 25) 2000年1月13日、ピッツバーグ大学に留学中だった筆者は市内3ヶ所で開催された136周年記念行事に招かれ、スピーチの機会を得た。その後雪の舞う中、フォスター像の前でルート館長らとフォスター歌を歌った際、「一緒にどうか？」と誘った通行人が「フォスター？」と手を振りながら歩き去った姿

が忘れられない。

- 26) ルート氏とのインタビュー（1997年7月24日）による。
- 27) Center for American Music, 2001。
- 28) 製作監督にとって、最大の挑戦は子供時代のフォスターが見たエネルギッシュなミンストレルダンスの創作であったという。広範なリサーチを基に創作・映像化にこぎつけた振付師で舞踏史研究家のスローン（Lenwood Sloan）が先ず注目したのは、アフリカとヨーロッパの伝統的ダンスの相違で、特に大地に対する足の動きであった。つまり、アフリカダンスでは大地を踏みしめる足の重力を強調するのに対し、ヨーロッパダンスでは大地に足はほとんどつけず、上へと向かう動きであったという。2004年8月25日現在 <<http://www.pbs.or/>>
- 29) *The Patriot-News*, April 23, 2001.
- 30) メンソンはニュー・イングランドで深い信仰にあふれた性格を育み、異教徒の世界の状況に強く心を動かされ、宣教師になる決心をした。しかし、不幸なことに、言葉に障害を持っていたために実現できなくなった（安田, 1993, pp. 71-72）。
- 31) メンソンの日本派遣は、1872年当時のアメリカ公使森有礼が日本政府を代表して要請し、これに応じて決定されたという（前掲書, pp. 325-336）。
- 32) 安田（1993）は、「1882年7月のメンソン突然の解雇は謎だが、メンソンが滞日中にとった長期休暇中に宣教師たちと交際し、『小学唱歌集』を隠された讚美歌集にしようとしたからではないか」と論じる。詳細は同書参照。
- 33) 『小学唱歌集』91曲中16曲、讚美歌曲が採用されているという。手代木俊一「日本における讚美歌研究」国際基督教大学公開講演会 2002年9月13日。
- 34) 文部省唱歌の作者名の公表は第二次世界大戦後で、マッカーサー元帥の司令によるという（鮎川, 1993, p. 13）。
- 35) ルート館長とのインタビュー（1999年9月10日）による。
- 36) ホッジズ氏とのインタビュー（2000年1月7日）による。

参考文献

- 鮎川哲也（1993）『唱歌のふるさと』音楽の友社。
- 市川都志春, 畑中良輔, 川崎祥悦, 平吉毅州, 飯沼信義, 浦田健次郎, 黒沢吉徳, 石桁冬樹, 加賀清隆（2001）『中学生の音楽』1 教育芸術社。
- 猪瀬直樹（1994）『唱歌誕生』文藝春秋社。
- 笠原潔（2001）『黒船来航と音楽』吉川弘文館。
- 金田一春彦（1995）『童謡・唱歌の世界』教育出版。
- 杉本皆子（1995）『フォスターの音楽』近代文芸社。
- 津川圭一（1948）『フォスターの生涯』トッパン印刷。
- 畑中良輔, 市川都志春, 小原光一, 川崎祥悦, 平吉毅州, 飯沼信義, 浦田健次郎, 黒沢吉徳, 石桁冬樹, 加賀清隆（2001）『小学生の音楽』5 教育芸術社。
- 浜野政雄（2001）（監修）『高校生の音楽』1 音楽之友社。
- 浜野政雄（2001）（監修）『高校の音楽』1 音楽之友社。
- 堀内敬三『音楽史』音楽講座（1981）音楽之友社。
- 宮下和子（1997）「音楽—アメリカを歌い続けるフォスター」鶴木奎治郎（編）『アメリカ新研究（新版）』（pp. 192-211）北樹出版。
- 三善晃（2001）（監修）『音楽のおくりもの』6 教育出版。
- 三善晃（2001）（監修）『高校音楽』I 教育出版。

- 三善晃 (2001) (監修)『音楽』I 教育出版。
- 安田寛 (1993)『唱歌と十字架—明治音楽事始め』音楽之友社。
- 山田清子 (1992)『唱歌 145 曲の散歩道』朝日新聞社。
- ルート, ディーン, 宮下和子 (1997)「いま改めてフォスターの歌の心を」街道憲久 (編)『望星 8 月号』(pp. 69-75) 東海教育研究所。
- Bair, G. M. (Manuscript). (1990a). *The founding of the Stephen Foster Memorial in Pittsburgh, Pennsylvania. 1927-1937, the working-in, and the aftermath*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh.
- Center for American Music (2001), *Stephen Foster*, Monday, April 23 at 9PM “American experience,” University of Pittsburgh.
- Chase, G. (1955), *America’s music*. New York: McGraw-Hill Book Co.
- Clark, A. (1996). Wakeforest U. *Draft of summer intern project*, at Center for American Music.
- Crawford, R. (1989). *The American musical landscape*. University of California Press.
- Emerson, K. (1997). *Doo-dah! : Stephen Foster and the rise of American popular culture*. New York: Simon & Shuster.
- Ewen, D. (1961). *History of American popular song*. New York: Prentice-Hall.
- Foster, M. (1896). *Biography, songs and musical compositions of Stephen C. Foster*. Pittsburgh, PA: Percy F. Smith Printing and Lithography.
- Hamm, C. (1979). *Yesterdays: popular songs in America*. New York: Norton.
- Hampson, T. (1997). *Stephen Collins Foster: voices from the heart*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh.
- Hodges Jr., F. (1957). *The Swanee river and a biography of Stephen C. Foster*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh.
- Howard, J.T. (1953). *Stephen Foster: America’s troubadour*. (Original work published in 1934). New York: Thomas Y Crowell Company.
- Howard, J. T. (1954). *Our American music*. New York: Thomas Y Crowell Company.
- Lehmen, E. (1975). *The American musical theater*. New York: Macmillan Publishing Co.
- Macmillans. (1980). *The new grove dictionary of music and musicians*. New York: Macmillan Language House.
- Mahar, W.J. (1999). *Behind the burnt cork mask: early blackface minstrelsy and antebellum American popular culture*. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Nakano, I. (1983). “The development of ‘shoka’ education in Japan,” *101 favorite songs taught in Japanese schools*, The Japan Times, Ltd.
- The Patriot-News, April 23, 2001.
- Root, D. L. (1993) “Rediscovering Stephen Collins Foster,” *Cite A.B. Bookman’s Weekly*. 92 no.23.
- Root, D. L. (2000) *Remarks on Stephen Foster Day*. Pittsburgh, PA: Trinity Cathedral, January 13, 2000.
- Saunders, E. S. and Root, D. L. (1990). *The music of Stephen C. Foster*, Vol.1. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- WGBH Educational Foundation. (2001) PBS Home Video, “Stephen Foster” —America’s First Great Songwriter.
- Wolfe, C. K. (1991). Notes on the music in *The Civil War music*, Collector’s Edition. Alexandria, VA: Time-Life Music.

