

# 中国大陸における音楽の政治化（1928～1942）

—— 初期中国共産党による数字譜と大衆歌唱の普及を通して ——

陳 諾

## 序論

今日、日本では数字譜（Numbered musical notation, 中文は簡譜）の使用はごく限定的で、五線譜のほうが普及している。一方、中国大陸では今日もなお、数字譜が初等教育から高等教育まで広く使用されており、人々にとって最も馴染み深い記譜法である。

1740年代にジャン＝ジャック・ルソー（1712～1778）が音楽の学習と実践を簡易化するために五線譜に代わる数字記譜法を打ち出した。百年後、ルソーの啓蒙的発想を受け継ぎ、ルソー式数字譜を改良したギャラン＝パリ＝シュヴェ法（Galín-Paris-Chevé system, 以下、GPC法と略す）がヨーロッパ諸国の歌唱教育において広く使用された（東川 1983, 121）。20世紀初頭、GPC法が日本を経由して学堂楽歌（学校唱歌）と呼ばれる中国近代音楽教育に導入された。1930年代から中国共産党（以下、中共と略す）によるプロパガンダの中でこの音楽記号体系とそれに伴う大衆歌唱の実践が広がり、階級化・組織化・政治化され、改革開放（1978年）まで、プロパガンダとしての社会主義音楽文化を特徴づけた。

しかし、これまでの日中の研究においては、ヨーロッパ・日本・中国の文化的関係に着目し、数字譜と大衆歌唱の文化的枠組みとその社会的意味の変遷を明らかにした研究はなされてこなかった。日本における数字譜についての研究は、1980年代（東川 1983）のほか、2010年代（山下 2016）まで広がっている。前者はヨーロッパにおける数字譜とそれを用いる歌唱教授法を

研究対象とし、後者は明治日本における数字譜が果たした教育的効果を中心に扱っている。一方、中国に目を転じると、過去20年間に近代中国における大衆歌唱に対する注目が高まってきた。しかし、体系的な研究はほとんど20世紀初頭の学堂楽歌を対象としている（錢 2001; 陳 2007; 高 2010; 谷 2018）。近年、中国政府が促進した研究課題<sup>1)</sup>により、研究対象となる時期は1930年代に広がりを見せているが（陳 2021）、延安文芸座談会（1942年）以降については詳細な研究が進んでいない。

数字譜の受容と大衆歌唱の普及プロセス全般を対象とする研究が重視されてこなかった要因は主に2つ指摘できる。最大の理由は、大衆歌唱を中心とする中共の音楽文化史が、常に中共の政治史（革命史観）を背景に語られるため、大衆歌唱の文化的・社会的機能が問題となる際には、政策との協働が中共政権の主張を正当化する結論に陥りがちだったからである。第2の理由は、音楽研究において、1910年代以降、日本の公的教育では数字譜が廃止された<sup>2)</sup>一方（山下 2016, n. p.）、中国では、21世紀に入るまで数字譜の研究は軽視されてきた。そのため、数字譜と大衆歌唱との関わり合いについてもまた、研究の視座が存在しなかった。

本論文は、ルソーに端を発する数字記譜法が、20世紀初頭、日本を經由して中国大陸に導入されてから、この記譜体系とそれに伴う大衆歌唱の実践が初期中共による政策の変遷の中でどのように普及し、標準化され、いかに政治的闘争の手段としての役割を果たしたのかを明らかにするものである。まず、数字記譜法がヨーロッパから中国大陸に導入された過程を辿る。続いて、中共が文芸への介入を始める1928年から、延安文芸座談会によって中共が文芸界への統制を強める1942年に至る時期を扱う。本稿は、この間に中共周辺の文芸関係者が自発的・受動的に政治に迎合する姿勢を重んじるため、数字譜の使用と音楽の政治的機能に関する先行研究や公文書、公的な会議記録、個人的な日記、公開演説等の史料に依拠して立論してみたい。

## 1. 数字記譜法の変遷（18～20世紀）

### 1.1 ジャン＝ジャック・ルソーの数字譜と GPC 法

アラビア数字による記譜法は、遅くとも16世紀のヨーロッパに遡るが、それはまだ、楽器の奏法を図示するタブラチュアであった（皆川 1985, 61-67）。啓蒙主義的な理念の下で数字記譜法を考案し、現代的な形に整理した先駆者は、一般にジャン＝ジャック・ルソーとされている<sup>3)</sup>。1742年、ルソーはパリの科学アカデミーで数字記譜法に関する草案を紹介し、翌年に出版した『近代音楽論究』（*Dissertation sur la musique moderne*）で数字記譜体系の全容を説明した。（東川 1983, 115）

ルソーの方法は、移動ドの原則により、1つのオクターヴにおけるフランス階名の ut, ré, mi, fa, sol, la, si をアラビア数字の 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 に対応させ、各数字の上あるいは下に点を付すことによりオクターヴを区別した（図1）（Rousseau 1743, 71）。この点は、次に点の付いた音が出てくるまでは後続諸音に対して有効である。新たに点の付いた数字が出てきた場合、点が上にあれば、直前の音が属しているオクターヴよりも上のオクターヴに属する音であることを示す。一方、点が下にあれば、下のオクターヴに属する音であることを示す。即ち点の記号は別のオクターヴへの移行を指示している。

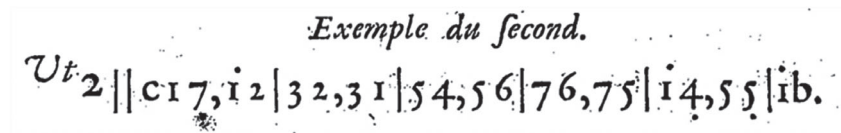


図1 ルソーによる譜例（1743）<sup>4)</sup>



図2 ルソーによる譜例を五線譜に表した例



GPC 法のメリットについて、1844 年にエミール・シュヴェは歌唱教本『初歩の声乐教本』（*Méthode élémentaire de musique vocale*）で次のように述べている。

新しい記号を使うと、生徒はまもなく旋律、リズム、及び理論をすぐに理解するようになる。この新しい記号は全く優れているばかりか、瞬く間にマスターできるのである。[…] 貧しい者も自分の楽譜をもち、[…] 面倒な手続きを要求したり、時間を潰させたりして、労働者の意気込みをくじいてはならない。そして楽譜は他の大衆向け刊行物以上に高価であってはならない。（東川 1983, 122; 124）（下線強調は筆者による）

ルソーは、記譜に用いられる記号が長い間「不完全な状態」（Rousseau 1743, 1）に留まっていたと考えていた。しかし、百年後、再び数字記譜法の必要性が叫ばれたのは、1848 年の 2 月革命以降、共和的な社会教育の実現として、労働者のための教育が重視され始めたからである<sup>5)</sup>。「プロレタリア」という概念が、シュヴェの歌唱教本の 4 年後に発表された『共産党宣言』（*Manifest der Kommunistischen Partei*）によって打ち出されたことに鑑みると、GPC 法の社会的理念が時代に先行していることがよく分かる。

GPC 法は少なくとも 1870 年代からフランスだけでなく、スイスやロシア、オランダ、イギリスなどの学校でも広く教えられた（東川 1983, 121）。1905 年から GPC 法はフランスにおける小学校のソルフェージュ教育法に加えられ（テシュネ 2004, 52）、ほぼ同時期に中国の学校でも数字譜を用いた唱歌教育が始まった。ただし、中国における数字譜の使用はヨーロッパから直接移入されたのではなく、日本経由で導入された。

## 1.2 日本から中国へ

GPC 法がいつ、誰によって日本に伝えられたかは、いまだ不明瞭な部分

があるものの、最初期の記録としては、伊澤修二（1851～1917）が創立した音楽取調掛における使用例が挙げられる。1879年にアメリカ留学から帰国した伊澤修二は、日本で国民歌唱を普及するために、英米で使われた音名のC、D、E、F、G、A、Bをハ、ニ、ホ、ヘ、ト、イ、ロと、階名唱法のdo、re、mi、fa、sol、la、tiをヒ、フ、ミ、ヨ、イ、ム、ナのように、日本の慣習に適した言語に改めた上に、階名表示をアラビア数字の1、2、3、4、5、6、7に対応させた。（東京音楽大学創立百周年記念誌刊行委員会 2007, 31）

しかし、音楽取調掛で使用された4種の音楽教科書<sup>6)</sup>を見ると、音楽取調掛が行った音楽教育では、数字譜は音階を知る階段でしか使われておらず、五線譜への導入として位置づけられていたことが分かる（図5と図6）（東京芸術大学百年史刊行委員会 1987, 15）。数字譜による訓練が終わると、以後はすべて五線譜による表記が採用されている。そのため、伊澤修二はGPC法の影響を間接的に受けていたとは言えるが、1880年代の日本において数字譜が普及していたとまでは言い難い。

音楽取調掛による音楽活動が展開するにつれて、1890年代から数字譜は次第に日本国内で普及していった。特に、当時徐々に人気が出ていた手風琴の楽譜には数字譜が頻繁に使われている（渡邊 2015, 20-22）。その間にも、

階 音

習 練 階 音

1) 1 2.. 2 1 \_ 1 2 3.. 3 2 1 \_ 1 2 3 4 4 3 2 1.

2) 1 2 3 4 5 \_ 5 4 3 2 1 \_ 1 2 3 4 5 6 \_ 6 5 4 3 2 1 \_

3) 1 2 3 4 5 6 7 i \_ i 7 6 5 4 3 2 1 \_

図5 《唱歌集（初編）》における数字譜（1）<sup>7)</sup>

1 2 | 3 | 1 2 | 3 | 3 2 | 1 | 3 2 | 1 | 1 3 | 2 | 1 3 | 2 | 2 | 2 3 | 1 | 2 3 | 1 | 1.

1 3 5 | 1 3 5 | 1 4 6 | 1 4 6 | 6 4 1 | 6 4 1 | 5 3 1 | 5 3 1 | 1.

図6 《唱歌集（初編）》における数字譜（2）<sup>8)</sup>

東京音楽学校（1887年に音楽取調掛から改設）を中心とする五線譜教育に対して、トニック・ソルファ法<sup>9)</sup> (Tonic sol-fa) という歌唱教授法も日本で教えられた。ソルファ法はGPC法と同様に移動ドを原則とするが、音名をO、Q、V、W、Y、H、Kと書き取り、階名表示はイギリス式階名の頭文字のD、R、M、F、S、L、Tで表示する（東川 1983, 142）。例えば、図1におけるルソーによる譜例をソルファ法に直すと、次々のようになる。

**O (C) DT .DR | MR .MD | SF .SL | TL .TS | DF .SS | D- .D |**

図7 ルソーによる譜例のソルファ法による表記

形だけから見ると、ソルファ法はGPC法と同じく音楽の普及を理念としていたことが推測されるが、数字記譜法には属さない。敢えてソルファ法に言及したのは、日本初のソルファ法の学習者である鈴木米次郎（1868～1940）がその後の中国における数字譜の普及に寄与したからである。

1888年7月に鈴木米次郎は東京音楽学校を卒業した直後、エミリー・ソフィア・パットンの唯一の日本人弟子になった（東京音楽大学創立百周年記念誌刊行委員会 2007, 23; 27; 28）。しかし、1892年1月にソルファ法の証書を得た彼が同年6月に出版した『簡易唱歌法』という教科書は数字譜だけで編成された（図8、鈴木 1892, 35）。現存する文献では、鈴木がソルファ法の記譜で表した出版物は、1897年が最初のものである（図9、鈴木 1897, 21）。だが、20世紀に入ってから鈴木が出版した楽譜は全編にわたりGPC法また五線譜で書かれている。鈴木が最終的にソルファ法を放棄した理由は、当時の日本人にとって数字を用いるGPC法のほうが、アルファベットのソルファ法より、一層実践が容易だったからであろう。これはちょうど、伊澤修二がアルファベットを用いる欧米の音名と階名を日本語のシラブルに置き換えたのと同様の発想といえる。

日清戦争の敗北で清政府の「洋務運動」（西洋化運動）は途絶えたが、明







**手 戲**

D 調  $\frac{2}{4}$

5 5 6 6 | 5 5 3 | 2 2 1 2 | 3 0 |

(1) 一个小球 圓 混々 又小又靈 輕

(3) 小團々の 兵 隊 歌 日日唱得 多

(5) 快々拍手 立 起 來 吾個朋友 來

5 5 6 6 | 5 5 3 | 2 2 3 2 | 1 0 |

(2) 小 稚 子 是 鐵 打 成 拿 來 重 頓 々

(4) 拿 起 喇 叭 嘖 裏 吹 破 々 々 々 々

(6) 明 朝 落 雨 天 留 客 雨 傘 撐 起 來

図 10 『教育唱歌集』に掲載された《手戲》  
（1905）（国立民族学博物館所蔵）

p.)。その後、フランスが徐々に数字譜を放棄した1920年代に（テシュネ2005, 113）、中国社会では教育部による簡譜廃止に関する議論も見られるようになった（許1925, 8-9; 陸1925, 26）。フランス発祥の数字記譜法が、2世紀を経てまさに廃れようとしていたその時、1920年代末、中共においてプロパガンダの理念と出会った。その簡明な体系によって、数字記譜法は中共による大衆歌唱文化を支える手段として、中国大陸で維持されていくようになった。

## 2. 中国大陸における数字譜普及の政治的背景（1928年）

1924年1月20日から広州で開催された中国国民党第一次全国代表大会により、国民党と、新しく創設された中共との合併を旨とする党内合作（第一次国共合作）が成立した（北村1998, 28-33）。1926年7月から蒋介石（1887～1975）が北京の中華民国政府（北洋政府）を打倒する北伐戦争（大革命と別称される）を推進したが、北伐の前から国民党右派はすでに中共の活動

を抑制する動きを見せていた（北村 1998, 75-77; 81; 87-89）。1927年、北伐の半ばに起こった「四・一二クーデター」と「七・一五事件」の末に、国共両党はついに決別した。

中共は国共決別を大革命の失敗とみなし、独自の革命の道を歩み始めたとされ<sup>12)</sup>（史及び呉 2010, 72）、同年8月1日の南昌暴動を始め、9月の秋収暴動や12月の広東暴動など、国民党治下の大都市を標的とした一連の暴動を画策したが、全て失敗に終わったため、都市部での公開活動は地下に潜った（中共中央 2011a, 365）。こうした状況下で、中共は国統区における表向きの闘争の継続は非現実的であると認め（劉 1991, 23）、新たな闘争方法を問う転換が公式に模索された。1928年4月、中共中央政治局は「中央通告第四十四号」により、暴動への自省を目下の急務と定めた。

このような盲動主義への傾向は、プロレタリアの工商業中心地でむやみに暴動を起こす行為だけでなく、破壊したり都市部の労働者階級を無視したりするなど、小ブルジョアらしい原始的な農民暴動の情緒も反映している。[…以後の計画において] 中央政治局は、自発的な農民暴動の指導を急ぎ、都市部の労働者における群衆工作<sup>13)</sup>と宣伝を急ぎ、兵士運動（軍に対する工作）[…]を急ぐべきだと考える。（中共中央 2011b, 153; 155）

そのため、何百万もの労働者や農民ら群衆の支持を得て、彼らに政治的教育を行い、彼らを組織し、党と党のスローガンの周囲に彼らを集結させることが、現時点で党の中心的な事業である。（中共中央 2011b, 158）

この「通告」からは、それ以降、中共の政治闘争のスローガンの受け手となり、政策を体現するようになったのは「群衆」、すなわち、労働者、農民

ならびに兵士からなる人々であったことがわかる。「通告」に基づき、同年6月から7月まで開催された中国共産党第六次全国代表大会（以下、中共六大と略す）で、瞿秋白（1899～1935）、王若飛（1896～1946）などの指導者は群衆への浸透とスローガン宣伝の重要性と現実性を再び強調した。

（瞿）全ての政治的任務は、群衆の支持を得てから、暴動を準備すること。（中共中央 2011b, 308）

（王）現時点での工作方針は如何に新たな工作の方法や組織の形式を作り出し、如何に群衆に近づき、団結させ [……るかである]。（中共中央 2011b, 313）

政策の転換を推進するため、7月10日、「宣伝工作的目前任務」（現在の宣伝工作の任務）という決議が可決された。決議では、刊行物（新聞・チラシ・小冊子・宣言など）が党のスローガン宣伝の具体的な手立てであることを確認した。

都市や農村用の通俗的な政治書籍と新聞を大量に発行・供給し、文化水準が低く劣った労働者・農民に配慮するため、歌謡や韻文を編成するに越したことはない [……] 価格は広い大衆の負担能力に合わせるべきである。（中共中央 2011b, 488-489）（下線強調は筆者による）

中共六大を皮切りに、中共において文化事業がプロパガンダの一環として政治戦略に盛り込まれた。音楽に関して重要なのは、その宣伝方針とGPC法の趣旨がここで共鳴し合い（エミール・シュヴェの論説を参照のこと）、音楽を通じた大衆的・プロレタリア的な文化的素地が潜在的に形成されたということである。こうして、1930年代から中共が率いる左翼文化運動の中

で、数字譜と唱歌の形式が左翼音楽運動において大きな役割を果たすこととなる。

### 3. 左翼音楽運動（1930～1936年）

#### 3.1 市民音楽とプロレタリア音楽

1930年代における中共のプロパガンダ遂行は、上海を中心とする左翼文化運動から始まった。音楽は左翼文化の重要な一翼を担っており、先に引用した王若飛の「新たな工作の方法」という表現の具現化として捉えられる。この「方法」を明らかにするにあたり、ここではまず、それ以前のいわゆる旧音楽形式との比較検討をすべきであろう。

1920年代末、西洋化が進んだ上海では、小市民向けの「平民音楽」、すなわち都市部の男女の恋を主題とする市民音楽が隆盛を見せた。その中で、最も名高いのは「中国ポピュラー音楽と音楽商業化の父」（黄 2011, 84）と呼ばれる黎錦暉（1891～1967）の愛情歌曲である。1927年に黎錦暉が作詞・作曲した《毛毛雨》（小糠雨）は、彼の娘の黎明暉（1909～2003）がジャズバンドの伴奏で歌ってから、すぐに人口に膾炙するようになり、中国初のポピュラー音楽と見なされている。（西村 2007, 77）

《毛毛雨》に引き続き、黎錦暉は《妹妹我愛你》（お嬢ちゃん愛してる）、《落花流水》、《人面桃花》、《桃花江》など、曲名だけで内容がよく分かる小市民向けの歌謡曲を次々とリリースし、1931年以降、同様のビッグバンド・ジャズ風（西村 2007, 75）の市民音楽がレコードビジネスによって一世を風靡した。

一方、当時の上海では中共に属する中国左翼作家聯盟（以下、左聯と略す）による左翼文化運動も展開していた。左聯は黎錦暉の音楽に対して「猫を絞め殺した歌声」や「ばからしい」、「虫酸が走る」などの批判を展開した（西村 2006, 89）。このように、中共六大以降、中共における労働者の文化的立場と黎錦暉の市民音楽との対立は鮮明化していった。

左聯による左翼文化運動の主眼は、ソ連によるプロレタリア文芸の理論的・実践的成果を翻訳し、中国に導入することであった。音楽に関して、ソ連の社会主義革命音楽を中国に紹介したのは左聯の指導者、周揚（1908～1989）である。1933年に周揚は「蘇連的新音楽運動」（ソ連における新音楽運動）でソ連の音楽的特徴について、プロレタリア的な内容と民族的な形式を創造してきたと総括した（陳 2021, 23）。実際、コミンテルンの指導下で政治活動が行われた時期（1922～1940）、ソ連の音楽運動の手段は中共による左翼音楽運動の手本となっていた。以降の左翼音楽運動の目標について、周揚は「労働者たちの日常の音楽生活からデカダンス的なブルジョア音楽を除き、過去の豊かな音楽遺産のエッセンスをできるだけ広いプロレタリアの中に導入し、プロレタリア歌曲を広い労苦群衆へと紹介する」と指摘した。（陳 2021, 23）

周揚の指針を初めて理論から実践へと移したのは聶耳（1912～1935）である。大革命の時期に中学生だった聶耳は、すでに共産主義運動への参加を目指していた。1930年に聶耳は逮捕から逃れるために上海に亡命し、1931年3月に生活に窮すると、黎錦暉が主宰する明月歌舞社のヴァイオリン奏者として採用された。しかし、市民音楽に従事しながら共産主義に親しむ聶耳は心に強い葛藤を抱えていた。例えば、1932年2月7日、彼は日記で次のように書いている。

いわゆるクラシック音楽はブルジョアの玩具じゃない。毎日何時間も基礎訓練をして、数年数十年後にヴァイオリニストになったとして、だから何だというのか？ ベートーヴェンのソナタを弾いて労苦群衆の情緒を高揚させ奮い立たせることができるだろうか。[...] 昔のあなたはどのような信念を持っていたのか、そしてなぜ今はこんなに反動的になるのか！（聶耳 2004, 249）



われ、黎錦暉による小市民的立場と内容とは対照的に、初めて中国プロレタリアの呻吟と呐喊を社会の中で歌い始めた（陳 2021, 76）。以下に、《開鋤歌》（左）と《毛毛雨》（右）の歌詞を引用する<sup>14)</sup>。（筆者訳）

ホー！ホー！  
採鋤！採鋤！  
金の輝きを掘り出す。  
我らの血と汗がそそぎつつ、  
彼らは涼しい風にあたっている。  
我らは飢えた腹を抱えつつ、  
彼らは膏粱を食っている。  
我らは年中陽光に会えず、  
彼らは水銀灯が足りぬと嘆く。  
採鋤！採鋤！  
金の輝きを掘り出す。  
我らの心は板壁のようになれ、  
我らの手は百鍊された鋼鉄のようになれ、  
我らが稼いだ幸福は皆で分かち合う。  
ガッタン！ガッタン！

やさしい雨がやまない、  
やさしい風がとまらない。  
萌える柳をゆらして、  
ああ、緑の柳をダーリン。  
金なんていらんわ、  
銀なんていらんわ、  
あなたの心だけが欲しい。  
ああ、あなたの心。  
小糠雨、私を困らせないで、  
そよ風、邪魔しないで、  
風雨が行く手を阻む、  
ああ、行く手を阻む。  
男は山から昇る太陽のように、  
娘は綻ぶ蓮の花のように、  
花が萎み日が沈むのを待たないで、  
ああ、日が沈むのを待たないで。  
小糠雨がしとしとと埃を湿す、  
そよ風が心を静めてくれる。  
風雨が止んだら、あなたは来るの？  
ああ、来るの？  
...

1935年7月、日本に亡命した聶耳は藤沢市で溺死したが、わずか2年間の創作期の中で、数字譜を主たる記譜法として<sup>15)</sup>《開鋤歌》を始め35曲の歌謡曲を書いた。港湾・鋤場・工場・道路・建設現場の労働者から女性織工・羊飼娘・歌姫・新聞の売り子・学生などに至るまで、その歌詞は一般



大衆の現実生活と情緒を描いている。先行研究において聶耳の作品の特徴は、「リアリズム」と「民族」に要約できる。一方の「リアリズム」を達成するために、彼は左翼作家による大都市の下層階級を描いたストーリーを採用した（聶耳全集編輯委員会 1985, 256-260）。他方、「民族」について音楽的側面から解釈すると、旋律に五音音階（ヨナ抜き音階）を用いる漢族の労働歌の特徴が認められるため、聶耳の歌曲はいわゆる民族的要素を採り入れていると見做されている（陳 2022, 185-190）。しかし、以上のような「民族」の意味については、音楽的解釈の側面から本質に踏み込んだ研究はなされていない。また、「リアリズム」の達成は歌詞という音楽外的テキストによって表象されるのみならず、音楽自体において何らかの潜在的な原理が働いていると考えられる。これについて、次節では、この民族性と、リアリズムの表れである素朴さについて論じる。

### 3.2 聶耳の歌曲における民族（国民）性と素朴さ

「民族」という用語は 20 世紀以前には中国に存在しなかった（石 2021, 2）。この言葉が活用されるようになって以来、中国ではこの言葉に国民（nation）とエスニシティ（ethnicity）の 2 つが含意される。1930 年代前後中国における「民族」は常に「中華民族」や「中国民族」という合成語として使われた（俞 2019, 163）。国民政府は少なくとも 1924 年から“The Chinese Nation”を公式に「中華民族」の訳語として使用し、1929 年、蔣介石は「中華民族」がエスニックより高次の概念であると指摘した（励 2022, 210）。この点から見ると、国民政府における「中華民族」はエスニシティの意味合いは薄い。一方、中共の場合、1930 年代の中共における「中華民族」は主に漢人（Han People）を主体とした概念であり、例えば、1936 年に「中華民族〔漢人〕とほかの弱い民族を徹底的に解放する」ことを基本的な任務として定めていた（俞 2019, 164）。したがって、少数民族という意味でのエスニシティには力点は置かれていない。つまり、国民政府も中共も、「中

華民族」という概念においてエスニシティを強調しないという点においては共通している。

こうした社会文脈の中で、地理的環境や文化風俗の異なる民衆によって構成された都市部では、特定のエスニシティへの指向性のある音楽よりも、いわば共通の音楽語法として抽象された五音音階が浸透したのは当然の成り行きといえる。そして、それを体現したのが聶耳の歌曲であった。実際、聶耳は五音音階を用いながらも、特定の地域や文化を喚起する旋法の特徴を払拭することで、国民の大多数を占める下層階級の中に、中華民族という共通の国民アイデンティティ（あるいは国民性）を音楽的に形成する契機をもたらした。

それと同時に、聶耳の歌曲の音楽的気質が、都市部の労働者の感受性と響き合ったとも考えられる。人生経験は人それぞれであるが、下層階級の人々はほぼ同じ生活の労苦に直面している。例えば、職業を問わず、労力の提供と報酬の不釣り合いは普通である。しかし、教育機会と社会的昇進の機会が限られているため、労働者たちはこの不公平を甘受しなければならない。労苦を解消するために、労働者の中で類似した傾向（労働者間の心理的結束）と行為（労働歌などの創作や歌唱）が生じ、共通の感受性（あるいはその表れとしての情念）を抱くようになる。このような感受性は哲学的な思弁から得られるものではなく、現実的生活と日常的経験から直接生じているため、リアリズム的かつ素朴な質を有している。

一方、聶耳の音楽語法の特徴は、楽曲の規模が小さく構造が不統一であり、転調しない単旋律で書かれている点にある。臨時記号は用いず、リズムのパターンもシンプルである。つまり、聶耳の楽曲は音楽的教養や訓練を前提としておらず、誰でも歌うことができる。批判的な視点から見ると、作曲技術は稚拙であると言っても過言ではない。1936年に国立音楽専科学校出身の賀緑汀（1903～1999）は当時の音楽界の状況について次のように評価している。

近年、国と社会の状況が深刻化する中で、音楽を嗜む一部の熱血青年は文化界の救国運動と連帯し、愛国運動と社会運動に関する歌曲を多く書き、一般大衆によく受けている。これらの歌曲は音楽面から見ると、元々の日本式の歌曲と大体同じだが、作曲技術においてはいろんなところが幼稚で、生硬な気さえる。[…] このような新興音楽は事実上、短く民謡〔の旋律〕で、楽式も統一されていない。音楽というより、アラビア数字をつけた革命詩またはスローガンだといったほうがいい。西洋の音楽に比べると、せいぜい対位法の音楽以前のグレコ＝ローマスタイルの音楽だ。(賀 1999, 41)

賀緑汀の論評は、当時国立音楽専科学校を中心するアカデミック・スクールと左翼音楽界の間で起きていた音楽形式をめぐる論争を反映している。これは聶耳本人に対する批判というわけではないが、聶耳をはじめとする歌曲の形式の特徴をよく捉えている。あくまで聶耳はアマチュアの音楽学生であり、彼が残した日記(聶 2004)を見る限り、和声法や楽器法に関する授業を受けたこともなく、数字譜による単旋律に伴奏をつける能力すらもなかった。しかし、下層階級という出自ゆえに、西洋近代音楽的な規則の影響を受けなかった聶耳の音楽の素朴で飾り気のないその真性は、中国下層階級の現実生活の中で育まれた共通の感受性に合致し、集団的共感を呼んだと考えられる。

以上、国民性とリアリズムを喚起する創作のプロセスの中で、聶耳が始めた「革命詩かスローガン」のような左翼歌曲の形式は、1937年に始まった抗日救亡歌詠運動から初期中華人民共和国に至るまで、中共による大衆歌曲の基本的なパラダイムとなり、「立ち上がった中国民衆の力と、その民衆の中から続々と現れた無数の後継者たちによって、支えられ、ふみかためられていった」。(中国音楽研究会 1956, 9)

## 4. 数字譜と大衆歌唱の組織化（1937～1942年）

### 4.1 抗日救亡のために——大衆歌唱の展開

1930年代の半ばに入り、日本による中国大陸への侵攻が深刻化した。蔣介石が無抵抗な態度を取ったため、社会には内戦終結・一致抗日を求める声が高まった。これを背景に、中共による左翼文化運動が新しい段階を迎えた。まず現れたのは、左翼音楽界が提唱した階級闘争意識を曖昧化する「国防音楽」である。国防音楽の趣旨について、1940年代から1980年代まで中共における音楽事業を率いた呂驥（1909～2002）の論説が代表的である。

1936年4月に呂驥は「論国防音楽」（国防音楽を論ずる）で、国防音楽の体裁を歌曲、主題を反日本・反国賊・反内戦及び民族の独立と解放を中心とすべきだ、と指摘した（呂 1988, 5）。8月には「中国新音楽の展望」（中国新音楽の展望）で国防音楽が聶耳の拓いた大衆音楽のパラダイムを受け継ぐべきことを主張する（呂 1988, 12）。9月に発表した「音楽的国防動員」（音楽における国防動員）では、国防音楽の最終的な目的を、異なる派（政治的立場）に属する音楽家が創作した異なる作品が、それぞれの受容者に影響を与え、国民全体を共同抗日に団結させることであると説明した。（呂 1988, 18; 19）

国防音楽は、国民党右派による復古的専制的な文化政策（新生活運動）と日本の占領区による文化支配（植民同化教育）（村上 2018, 25）に抵抗する文化運動の産物である。呂驥たちの呼びかけにより、左翼・中間派音楽関係者が各大都市の学校、工場、さらに国民政府機関や軍隊で様々なアマチュア合唱運動を開いた（陳 2021, 232）。当時の歌唱運動の盛況ぶりについて、もっとも盛んだった上海の状況が例に挙げられる。1935年から1937年まで、主宰者の劉良模（1909～1988）（図 13）による千人を越える規模の催しが多く開催されていた（陳 2021, 263-271）。参加者には労働者だけでなく、学生、銀行・郵便局・商店などの会社員といった小市民が多かったという（関 2015, 30）。歌唱能力が高まるにつれて、主要な参加者向けの歌唱クラ



図13 劉良模が大眾歌唱を指揮している様子（1936.06）<sup>16)</sup>

スが開かれ、呂驥などの左翼音楽家も常にクラスで音楽指導を行うようになった。（関 2015, 31）

初期の合唱運動においては、歌集など教本がほとんどなかったので、主に聶耳による楽曲が採用された。1936年12月に国民政府軍の大將の張学良（1901～2001）が蔣介石を拉致した西安事変によって、国共両党における共同抗日の統一戦線（第二次国共合作）が成立した。この時から、国防音楽は徐々に抗日救亡歌詠と称されるようになっていった。

抗日救亡を掲げる社会参加への情熱が高揚するのに伴い、数多くの歌曲が創作され、刊行物も次々と出版された。おおまかな統計によれば、1937年から1945年まで国民政府の統治区で出版された歌集は80種以上にのぼる（王 2006, 57）。その中で、ベストセラーの《叱咤風雲集》は普通の刊行物の七分の一の価格になり、1936年7月に発売されてから、1年間で24万冊以上の売上を記録した（陳 2021, 280）。大都市で正規に発行された刊行物のほか、移動作戦が展開される地域では粗末な手作りの楽譜も広く使用され（図14）、どちらも数字譜で編集されるのが一般的であった。数字譜は、音楽習得の簡易さと社会教育機能を体現している。加えて、日本の侵攻による





十人も殺し、自身も下肢を負傷した。敵が撤退した後、軍営に戻っても大声で叫び続けた。(紀 1937, 第4版)

仰々しい文句とも言えるが、第29軍の逸話が上海社会で大きな反響を呼び、上海群衆歌唱運動の主な主宰者である麦新(1914～1947)は、すぐに《大刀進行曲》(図15)を創作した。「大刀で鬼子の頭を叩き斬れ!」というフレーズは、現在の中国人にとって馴染みがあり、小学校の音楽教本(河北少年儿童出版社 2013, 23)にも収録されている。

#### 4.2 簡譜をめぐる論争と標準化

日中戦争期には、中国大陸で6000曲以上の歌曲が創作された(王 2006, 55)。前述の歴史的事実を踏まえると、ほとんどの曲が数字譜で書かれたと推察される。しかし、これまでに挙げた全ての数字譜に目を通すと、表記法には、一貫性がないことがわかる。数字譜は民間で多用されたため、共同体

C 调 2/4 大刀進行曲 麦新作  
 精神高昂地 (抗战十年军大刀歌)  
 1 2 3 4 | 1 - | 3 2 3 2 | 1 3 | 5 - | 3 0 |  
 大 刀 向 鬼 子 的 头 上 砍 去!  
 3 2 3 2 | 3 2 | 2 - | 2 3 2 | 1 3 | 3 2 3 0 |  
 二 十 九 年 的 弟 兄 们, 敌 军 的 一 天 来 到 了,  
 1 2 3 4 | 2 3 | 2 1 | 5 - | 5 0 | 2 3 2 | 3 2 |  
 敌 军 的 一 天 来 到 了! 有 两 个 在 拍 的  
 5 3 | 5 0 | 3 2 | 3 2 | 3 2 | 5 6 | 3 2 3 2 |  
 又 是 早, 敌 军 有 全 刀 的 是 不 姓 何  
 1 2 3 4 | 2 3 | 2 3 | 0 6 | 3 2 | 1 2 | 1 0 3 |  
 二 十 九 年 不 是 孤 早, 拿 那 跟 人, 若 他  
 1 2 3 4 | 3 2 | 0 0 | 0 0 | 1 2 | 1 2 | 3 2 |  
 情 愿, 把 他 情 愿! (哟 哟 哟 大 刀 向 鬼 子 的  
 1 2 | 3 - | 1 - | 1 0 | |  
 头 上 砍 去 哪 些!

图 15 麦新作《大刀進行曲》自筆原稿(1937) 17)



や地域によって差が生じやすかったのであろう。1940年に、音楽家の謬天瑞（1908～2009）が「従教唱法到簡譜系統問題」（歌唱教育法から簡楽体系の問題まで）と題する文章により、中国における数字記譜法の標準化に関する議論を引き起こした。簡譜を体系化させる理由と意義について、謬天瑞は次のように述べている。

簡譜は音楽の普及に用いられ、[...] 簡譜を読むほとんどの人の音楽の水準が拙劣なので、簡譜を精密な体系にする必要がある。ただ、簡譜がこれほど広く使用されているにもかかわらず、従来通りその体系への関心があまりない。そのため、記譜する時に多くの箇所て混乱が生じるようになった。（謬 1940, 46）

楽譜の体系が精密になるほど、学習者の視唱能力が高くなり、最終的に音楽のレベルが大きく引き上げられる。現時点の音楽は宣伝の武器だ。この武器のさらなる効果を発揮するために、音楽的水準をできるだけ高めなければならない。（謬 1940, 50）

翌年、『新音楽月刊』<sup>18)</sup>は「簡譜系統問題討論」（簡楽体系の問題に関する討論）と題するコラムを開き、踏み込んだ討論を行った。しばらく経って、同じテーマを論じる同コラムが再び掲載され、全2回の討論によって、中国における数字記譜法が次第に標準化されていった。討論の参加者は無党派の謬天瑞のほか、主として中共周辺の音楽関係者である。

第1回討論のコラムは『新音楽月刊』第3巻第3期に取り上げられ、計7点の文章が掲載された（表1）。コラムは関係者による謬天瑞への質問と謬天瑞による答えから成る問答形式で構成され、音楽関係者同士の往復書簡のようである。謬天瑞と第1回討論の内容を次の表にまとめる。

表1から、第1回討論を通して中国における数字譜の基本的な記法が充分

表1 第1回討論の概要

著者	表題	議論内容
謬天瑞	「從教唱法到簡譜系統問題」 (歌唱教育法から簡楽体系の問題まで)	調の指定 拍子の記法と称呼 基準となるオクターヴ 低音の点の記法 臨時記号の記法 一字多拍の記法 楽譜のレイアウト
孫慎(1916～2021)	「從簡譜系統問題想起来的」 (簡譜体系に関する問題について思ったこと)	付点二分音符の記法 休符の記法 反復記号の記法
謬天瑞	「答孫慎先生」 (孫慎様に答える)	孫慎の提案に答える 強弱表示と速さ表示の言語
羅松(履歴不詳)	「関与拍子与其他」 (拍子と他の問題点について)	拍子の記法 音符の記法 略記号の記法 低音の点の記法
謬天瑞	「答羅松先生」 (羅松様に答える)	羅松の提案への回答
李凌	「拍子与低音音符加点」 (拍子と低音音符の点)	低音の点の記法 基準となるオクターヴ 拍子の称呼
謬天瑞	「答李凌先生」 (李凌様に答える)	李凌の提案への回答 一字多拍の記法
李凌	「幾点商討」 (いくつかの論点)	調の指定 臨時記号の記法 反復記号の記法 一字多拍の記法 調と拍子の筆記位置 各表示記号の言語

に検討されたことが分かるが、いまだ結論には至らなかった。そのため、計4点の文章を掲載する第2回討論のコラムが同巻の第5期に取り上げられた。最初の3点の文章<sup>19)</sup>は、主に先取音のタイとスタッカートの表示という記

表 2 第 2 回討論の後に定められた数字記譜法の標準（表中の例は筆者による）

調の指定	例：D調(=長調)；d調(=短調)
拍子記号	調号の右に置く。例：D調 2/4 称呼：四分之二拍子/四二拍子
基準となるオクターヴ	(b-7)；c <sup>1</sup> -1；d <sup>1</sup> -2；e <sup>1</sup> -3；f <sup>1</sup> -4；g <sup>1</sup> -5；a <sup>1</sup> -6；b <sup>1</sup> -7；(c <sup>2</sup> -1)
音符の記法	X - - - (全音符)；X - (二分音符)；X(四分音符)；Ẋ (八分音符)；Ẍ (十六分音符) 連符の例：ẊẊ；ẊẊẊ；ẊẊẊẊ 付点の例：X - . (付点二分音符)；X. (付点四分音符)；Ẋ. (付点八分音符)；Ẍ. (付点十六分音符)
低音の点の記法	ẊẊ；ẌẌ；ẌẌẌ；ẌẌẌẌ；ẌẌ
休止符の記法	0 0 0 0 (全休符)；0 0 (二分休符)；0 (四分休符)；0 (八分休符)；0 (十六分休符) 付点の例：0 0. 0 0 0 (付点二分休符)；0. (付点四分休符)；0̇. (付点八分休符)；0̈. (付点十六分休符)
楽想・速さ表示	調と拍子記号の下に置き、中文で示す。例：活発・軽快 稍快(生き生きと・気軽に やや速く)
強弱表示	五線譜の強弱表示を用いる。
臨時記号	数字の前に置く。例：# 6；b 6
反復記号	五線譜の反復記号を用いる。
装飾記号	先取音の例： $\overset{x}{X}$ ・Ẋ；スタッカート例：▼/▼
一字多拍	音符の上にタイをつける。例： $\overset{\text{X}}{\text{あ}} \overset{\text{X}}{\text{い}} \overset{\text{X}}{\text{う}}$
楽譜レイアウト	1. 調と拍子は第一小節の上に置く。 2. 音価が短いほど数字同士の隙間が次第に狭くなる(即ち各拍の幅は均等である)。 3. 歌曲の構造をより容易に把握できるように、可能な限り一つのフレーズを一行ずつ並べる。

譜法の詳細について検討している（内容は、五線譜とほぼ同じとすることを主張している）。最後の「簡譜系統問題的若干結論」（簡譜体系の問題に関する若干の結論）と題する記事では、音符と休止符の記法・基準となるオクターヴ・拍子の記法と称呼・調と拍子の筆記位置が問題にされ、全 2 回の討論における主な意見の相違が調整された。記事の著者は李凌である。彼の記事からは、討論に参加する関係者たちの間での合意を反映していることが分かり、一連の討論の結論を成している。

1941 年以降、同様の討論が再開されなかったことに鑑みると、初期中華人民共和国にいたるまでに数字譜の記譜標準は実に、第 2 回の討論による結

論の延長線上にあるものと見做すことができる（結論で扱われなかった論点は、最初の提案者の考えを用いたと見るべきであろう）。

### 4.3 自由主義批判、文芸座談会とその余波

共同抗日統一戦線期には、中共による誇張された宣伝活動を通して、国民党治下の知識人や青年学生が中共中央所在地の延安における「自由」と「民主」に憧れ、この「革命聖地」に集結し、中共の革命と抗日事業を推進するようになった（王 2009, 51）。中共における政治と文化領域には「言論の多様性（思想の自由）」（村上 2018, 22）が次第に生まれた。しかし、知識人たちが自らの想像とは相反する特権・官僚主義を目撃・体験し、左翼文化運動による闘争の本領を発揮して延安政治の暗部に対する批判と矯正を行った（王 及び 長堀 2010, 93）。その中で、最大の批判を仕掛けたのは文学者・翻訳家の王実味（1906～1947）である。王実味による言論を次に挙げる。

[芸術家は] 汚れと暗黒を暴露し、純潔と光明を指し示し、精神的な面で革命の戦闘力を充実させることに長けている。[...] 自分の欠点を摘発すると敵の攻撃を受け易くなるというのは、短絡的な見解だ。自己批判を正しく行うのは[自分を] 強くする不可欠な手段だ。（王 1942a, 4-5）

私は平均主義者ではないが、衣類が3色に、食物は5階段に分ける必要性和合理性が全然分からない。[...] 病気になる同志がめんつゆさえ飲まれない。若い学生が毎日お粥を2回しか食べられない（それで、満腹にできるかどうかと聞かれると、「できる！」と模範を示すように答えなければならない）。一方、一部のかなり健康に見える大人は必要性和合理性のないものばかりを楽しんでいる。（王 1942b, 60）

最初、王実味らによる自由主義は毛沢東から寛容な視線を向けられていた。当時は丁度、整風運動（1941～1943）<sup>20)</sup>が盛んで、文芸界による批判を利用して政治的目的を達成するという毛沢東の計略があったとされる（王及び長堀 2010, 101）。しかし、批判は徐々に最高指導層に及び、農民出身の幹部による不満も高まった。例えば、1942年3月、作家の丁玲（1904～1986）は「三八節有感」（三八節 [国際女性デー] に感じたこと）において、「詩人たちもそう言った。“延安には騎乗の指導者がいるが、芸術家の指導者はいない”。延安の芸術家は美しい恋人を見つけることができない」と述べ（丁 1942, 4）、当時の指導層で流行った略略的婚姻及び、文芸界が低く格付けられている現実を揶揄した。これに対して、当時晋綏軍区司令官を務めている20歳年下の女子学生と結婚したばかりの賀龍（1896～1969）は、「我らは前線で延安と中央を守るために戦っているのに、お前たちは満腹のまま延安を暴露 [批判] し、党と労農兵を罵る。このままじゃ俺は軍を戻してしまうぞ」と言い返した。（孫 2008, 51）

この状況下で、毛沢東は党が内部から瓦解してしまうのを恐れ、1942年5月、文芸界に対する座談会（延安文芸座談会）を召集した。座談会における毛沢東の演説は、後に「在延安文芸座談会上的講話」（延安文芸座談会での講話）としてまとめられ、今もなお中国における芸術従業者のオラクルと見られている（Perris 1983, 6）。講話の趣旨は次の3点にまとめられる。（毛 1991 第3巻, 847-877）

## （1）文芸と政治の関係

中共における文芸は、ある革命期の中で党が定める革命的使命に従属する。当時点で中共の文芸事業は「革命的文学芸術運動」であり、使命は無産階級が人民を率いて反帝国・反封建主義の革命運動を行うことである。革命の対象は日本帝国主義とそれを支持する反動派であり、立場と仕える対象は労農兵と革命幹部である。

## (2) 文芸の機能（謳歌と暴露）

対象によって謳歌か暴露か（称揚か批判か）を選ぶべきである。味方（党内と労農兵）の場合は謳歌しなければならない、暴露してはならない（ただし、自己批判によって自身の誤謬を修正できるとされた）。敵の場合は敵を暴露しなければならない。統一戦線（中共による革命を支持する党外人士）の場合、称賛と批判の両方を行い、彼らを団結させて引き込むこと。

## (3) マルクス主義を学ぶ必要性

中共の文芸従事者はマルクス主義の唯物弁証法を手段として創作を行うこと。彼らは非無産階級的な創作感情（例えば、芸術のための芸術、自由主義、個人主義、ニヒリズムなど）を捨て、労農兵に役立つ民族的、大衆的、リアリズム的な作品だけを創作しなければならない。

左翼音楽の場合、整風への傾斜は早くも根回しの時期（1940）に始まっている。例えば、1940年5月、延安魯迅芸術学院音楽系主任（学科長）の向隅（1912～1968）は左翼音楽界に対して作曲家の黄自（1904～1938）への肯定的評価を示した。黄自は以前、国民党の文化宣伝機関に勤めていたため、中共においてはブルジョワの利益の代弁者として否定された。その結果、延安の音楽界はすぐに向隅との関係を断ち、向隅は延安時代において最初に失権した文化官僚となった（徐 2022, 55-58）。整風運動による厳しい政治的雰囲気の中で、ほとんどの文芸従事者は自らが肅清されないように毛沢東の指示に服従し、政治的文芸家となる道を選んだ。そのため、左翼文化における芸術的水準は政治的立場の正しさの有無だけ（政策に適切に従えるか否か）によって評価されるようになった。整風後、大衆歌唱運動の経験と数字譜の標準化の成果を利用しながら、頌歌と戦歌を主題とする創作期が始まる。それに伴い、聒耳のような下層階級の人間性溢れる作品が次第に見られなくなってゆく。代表的な作品としては《没有共产党就没有中国》（共产党がなければ中国もない）を挙げることができる。

1943年3月、蔣介石による『中国之命運』が刊行され、その中で蔣介石が「もしも現在の中国に中国国民党がなければ、さて中国もなくなる」（蔣1943, 205）と呼びかけた。中国領袖の大著と尊ばれたこの刊行物が、国民党の総力を挙げた宣伝によって中共治下の地域を除く中国全域に大きく広がった（森川2019, 536-539）。言うまでもなく、この刊行物はすぐに中共による一連の反発を招いた。同年8月25日、延安の『解放日報』には、「没有共产党，就没有中国」と題する社説が掲載され、蔣介石の言論に真っ向から対立するようになった（陸1943, 1）。中共の呼びかけに応じるべく、文芸幹部の曹火星（1924～1999）は数字譜で（図16）社説と同名の歌曲を作詞作曲した。以下に、『没有共产党就没有中国』の歌詞を引用する<sup>21)</sup>。（筆者訳）

共产党がなければ中国もない。  
共产党がなければ中国もない。  
共产党は民族のために労を惜みず、  
共产党は一心に中国を救う。  
党は人民に解放の道筋を指示した、  
党は中国を光へと導く。  
党は抗日戦争を六年間押し通してきた、  
党は人民の生活を改善した。  
党は敵後方の根拠地を築いた、  
党は民主制を実施し、いいことばかりだった。  
共产党がなければ中国もない。  
共产党がなければ中国もない。

曹火星の回想によると、日本軍国主義の終焉後、第二次国共内戦（1945～1949）において、この曲は解放区（中共がもとより支配していた地域及び新たに国民政府より勝ち取った地域）のみならず、国民政府治下の地域で





以降、このような思想的慣性力は忠実に維持された。1954年、中共中央は呂驥を通じて1942年の座談会の指針に反したとして文芸界に戒告を出したが（中央文化部芸術事業管理局及び中国音楽家協会1954, 10）、一元化された領袖及び立場と言論の下で、文化大革命が終わるまでの間、数字譜による大衆歌曲は党と毛沢東を讃美する手段として、不可欠な手段であり続けた<sup>23)</sup>。

## おわりに

本稿は、ヨーロッパ由来の数字譜と大衆歌唱における文化的実践が、20世紀初頭、中共による政治的实践と相互に作用したプロセスを検討した。1928年からの政治闘争に失敗した中共は支持者を獲得するために下層社会文化の創出と利用を計画し始めた。音楽面において中共の指導層は、プロレタリアのイデオロギーを強調しながら、大衆歌唱をプロパガンダに自由に活用するよう、周囲の音楽関係者を鼓舞した。しかし、エドワード・サイードが指摘したように、文化が国家主義に加担するようになるのは、「しばしば[……] ショナリズムという権威主義的な構想」がもたらす結果としてである（Said 1994, 217）。スターリン主義に満ちた整風運動の中で、芸術至上主義（芸術のための芸術）は退廃的文化とされ、自由主義批判を持つ芸術家は反動的な人間像として貶された。整風運動を1つの区切りとして、文化大革命に至るまで心身ともに政治的改造を余儀なくされた音楽関係者は、毛沢東・党・軍隊への忠誠心を示す讃美のプロパガンダに身を投じた。

全体主義政府の政治的統制によるプロパガンダのための音楽は、芸術[性]が後退を余儀なくされたために、常に西側諸国のオブザーバーたちの非難を招いたと言われる（Perris 1983, 1）。しかし、音楽の自律性を支える西洋音楽の歴史においても、「抗議、風刺、賛美、怨念の歌曲は全てプロパガンダのカテゴリーに属し、誘惑的また戦闘的なマインドコントロールの道具とされている」（Perris 1983, 1）。つまり、古来より人々が培ってきた音楽文

化は、同時代の思潮や人々の生活様態など、イデオロギーと政治を超越した人文的要素だけを純粹に反映してきたわけではない。21世紀に入り新音楽文化史 (New Cultural History of Music) が盛り上がりを見せる中で、音楽史記述において文化・政治・イデオロギーを統合させる姿勢が強まってきた。オックスフォード大学出版局が刊行する『新音楽文化史』シリーズの紹介文が明示するように、間テキスト性 (intertextuality) を重視する音楽文化研究は、次のような信念を前提としている。

文化におけるいずれの要素も、単独では完全に理解することができない。音楽は文化的コンテキスト、すなわち「景観」を照らし出すことができる。この景観の中で、音楽は構想され得るのであり、逆に、そのコンテキストによってさらに照らし出され得るのだ。(Fulcher 2023)

ルソーの時代からすでに簡易さ・大衆性と結びついていた数字譜は、20世紀前半、中共政治による音楽芸術の活用方針が変化しても、一貫して官製文化事業と結びついてきた。それは、数字譜がそれだけ人口に膾炙し、人々の日常的な音楽活動に根差していたからに他ならない。本稿を通して見た中共における数字譜の標準化プロセスと大衆歌唱の実例は、数字譜によって記譜された歌唱が、文化的コンテキスト (景観) と互いに照らし合い、政治化されていく過程を克明に示している。

## 注

- 1) 中央党史和文献研究宣伝専門引導資金項目 (YDZJ20192022)
- 2) ただし、民間の音楽実践では数字譜が廃れることはなかった。例えば、1919年からセノオ音楽出版社が刊行した楽譜シリーズの「セノオ新小唄」には数字譜がふられている (越懸澤 2015, 30-31)。また、大正琴の実践においては、現在でも数字譜が用いられている。(有限会社日本バイオリン研究所大正琴全国普及会 2023)
- 3) ルソーより百年前に、パリのフランシスコ会の修道士のジャン＝ジャック・スエ

ティ（1632?～1697?）はすでに聖歌の歌唱指導を簡易化するため、フランス階名 of *ut, ré, mi, fa, sol, la, si* をアラビア数字の 1、2、3、4、5、6、7 で表示する数字記譜法を開発した。この成果は、ルソーに先んじて 1677 年にパリで『新しい歌の要素』（*Nouveaux élémens de chant*）にて公にされた。そのため、ルソーはスエティの理念を引き写したという見解（Cohen 2001）がある一方、符号のみが似ているほか両者のコンセプトが全く異なるという見解（*Musicologie* 2015）もある。

- 4) gallica.bnf.fr/BnF（参照：2023-08-11）この図の冒頭の「Ut」（do の旧呼称）と「2」はそれぞれ、ハ長調、2/4 であることを示す。第 1 小節冒頭の *c* は、階名の「Ut」が音名の「*c*」であることを示す。第 6 小節の *b* は、第 7 小節から「Ut」が音名の「*b*」になる（つまりロ長調へ転調する）ことを示す。
- 5) 1850 年にパリ国立音楽院に、民衆歌唱クラスが設置された。（上田 2016, 75）
- 6) 《唱歌集（初編）》（1881）、《唱歌集（第 2 編）》（1883）、《唱歌集（第 3 編）》（1884）、《幼稚園唱歌集》（1887）（東京芸術大学百年史刊行委員会 1987, 15; 19; 21; 27）
- 7) 東京藝術大学大学史史料室 <https://archives.geidai.ac.jp/collections/100yh/>（参照：2023-08-17）
- 8) 同前。
- 9) 1835 年にイギリス人のサラ・アンナ・グラヴァ（1786～1867）が考案し、1840 年代からジョン・カーウエン（1816～1880）によって広く普及された歌唱指導法である。日本におけるトニック・ソルファ法を教授は、1889 年に横浜でロンドン出身のエミリー・ソフィア・バットン（1831～1912）によって始まった。（東京音楽大学創立百周年記念誌刊行委員会 2007, 27-28）
- 10) 国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/854828>（参照：2023-08-22）
- 11) 国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/854881>（参照：2023-08-22）
- 12) 実際には、1928 年 4 月から蔣介石が国共決別のため一時停滞された北伐を再開し、1929 年初頭、南京国民政府が中国大陸を名義的に統一し、大革命を完成した。（朱 及び 他 2015, 287; 313-342）
- 13) 群衆工作（*Mass Work*）は中共が用いた政治的用語であり、中共の指導事業における重要な戦略と見なされる。主な内容は、群衆に対する宣伝と教育・尊重と依存・指導と手引きを行い、群衆の思想的・政治的覚悟を向上させ、群衆の積極性と創造力を引き出し、党が指導した各事業に群衆が参加するよう動員すること

である。(朱 2012)

- 14) 歌詞の原文は以下の通りである。

《開鉞歌》

噢喲！開鉞！開鉞！開出來黃金黃。我們在流血汗、人家在兜風涼。我們在餓肚皮、人家在饜膏粱。我們終年看不見太陽、人家還嫌水銀燈不夠亮。開鉞！開鉞！開出來黃金黃。我們大家的心要像一道板牆、我們大家的手要像百鍊的鋼。我們造出來的幸福、我們大家來享。啞啞！啞啞！

《毛毛雨》

毛毛雨、下個不停。微微風、吹個不停。微風細雨柳青青、哎喲喲、柳青青。小親親不要你的金、小親親不要你的銀、奴奴呀只要你的心。哎喲喲、你的心。毛毛雨、不要盡為難、微微風、不要盡麻煩。雨打風吹行路難、哎喲喲、行路難。年輕的郎太陽剛出山、年輕的姐荷花剛展瓣。莫等花殘日落山、哎喲喲、日落山。毛毛雨、打濕了塵埃、微微風、吹冷了情懷。雨息風停你要來。哎喲喲、你要來。…

- 15) 聶耳による自筆原稿の大部分は紛失した。既存の8点には4点は数字譜で、3点は五線譜で、1点は数字譜と五線譜を併記で書かれた。
- 16) 楊 2018, [http://dzb.whb.cn/html/2018-06/29/content\\_670404.html](http://dzb.whb.cn/html/2018-06/29/content_670404.html) (参照: 2023-09-15)
- 17) 同前。
- 18) 『新音楽月刊』は、1940年から1949年まで中共中央南方局による国民党治下で最大の発行部数の音楽刊行物であり、主要な責任編集は左翼音楽家の李凌(1913～2003)である。
- 19) 王衍長(履歴不詳)による「簡譜系統問題的商榷」(簡譜体系の問題に関する検討)、鐘劍鋒(履歴不詳)による「関与裝飾音」(裝飾音に関すること)、林子(履歴不詳)による「跳音怎么記」(スタッカートの書き方は)
- 20) 毛沢東が指導した中共史上大規模な政治・文化肅清事件である。毛沢東はこれに通じて、党内のコミンテルン勢力を排除し、自分の首座独占と本土派勢力の拡大を達成した。その間に多くの人が無辜に逮捕・処刑され、また自殺をしたため、大規模な冤罪が発生した。中共建国以降行われた「三反五反運動」(1951～1952)、「反右運動」(1957)、「文化大革命」(1966～1976)など、一連の政治運動に間接的に影響し続けた(王及び長堀 2010, 91)ため、歴史的評価についての議論は、中国以外で現在も続いている。
- 21) 原文は以下の通りである。
- 《没有共产党就没有中国》

没有共产党就没有中国。没有共产党就没有中国。共产党辛劳為民族、共产党一心救中国。它指給了人民解放的道路、它領導着中国走向光明。它堅持抗戰六年多、它改善了人民生活。它建設了敵後根拠地、它實現了民主好处多。没有共产党就没有中国。没有共产党就没有中国。

- 22) 整風運動以前の中共の歴史においては、党の最高指導者を謳歌する政治的慣習はなかった。1942年に入ると、毛沢東の旧同僚と親友を始め、党全体が毛沢東への謳歌や讃美に傾倒するようになった。これにより、毛沢東が次第に中央指導層を凌駕する党内の「尊神」となった。（高 2000, 497-505）
- 23) 大躍進期（1958年から1960年まで毛沢東が主導した非科学的な工農業生産運動）における大躍進歌、及び文化大革命期における語録歌（『毛沢東語録』の内容を歌詞とする歌曲）が挙げられる。これらは、ほとんど簡譜によって記されている。例えば、大躍進期において中国音楽家協会が発行した雑誌『歌曲』（中国音楽家協会歌曲編輯部 1958; 1959; 1960）に掲載の歌曲、及び文化大革命期において解放軍が刊行した《毛沢東語録歌曲》（中国人民解放軍学習毛沢東著作積極分子代表大会 1966）を参照のこと。

## 参考文献

### 和文

- 上田泰史 2016 「パリ国立音楽院とピアノ科における教育（1841～1889）：制度、レパートリー、美学」 博士論文、東京藝術大学。
- 王凡西、長堀祐造 2010 「王実味と「王実味問題」とを語る」 『studies』 03：65-109.
- 北村稔 1998 『第一次国共合作の研究—現代中国を形成した二大勢力の出現』 東京：岩波書店。
- 越懸澤麻衣 2015 「セノオ楽譜からみる大正時代の洋楽受容」 『東京藝術大学音楽学部紀要』 41：29-43.
- 高婁 2010 『近代中国における音楽教育思想の成立—留日知識人と日本の唱歌』 東京：慶應義塾大学出版会。
- 鈴木米次郎 1892 『簡易唱歌法』 東京：共益商社。
- 鈴木米次郎 1897 『新式唱歌：一名・トニック・ソルファー唱歌集』 東京：十字屋。
- 中国音楽研究会 1956 『新中国の音楽』 東京：飯塚書店。
- テシュネ、ローラン 2004 「ソルフェージュ：明日のための教育法（1）：19世紀フランスのソルフェージュ」 『東京藝術大学音楽学部紀要』 30：41-60.



- テシュネ, ローラン 2005 「ソルフェージュ:明日のための教育法(2):20世紀フランスのソルフェージュ」『東京藝術大学音楽学部紀要』31:113-139.
- 東川清一 1983 『退け、暗き影「固定ド」よ!:ソルミゼーション研究』東京:音楽之友社.
- 東京音楽大学創立百周年記念誌刊行委員会 2007 『音楽教育の礎:鈴木米次郎と東洋音楽学校』東京:春秋社.
- 東京芸術大学百年史刊行委員会 1987 「楽譜資料」『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第1巻 東京:音楽之友社.
- 西村正男 2006 「中国現代作家と流行歌曲:魯迅,張天翼の事例から」『中国21』24:87-100.
- 西村正男 2007 「黎錦暉作「毛毛雨」の発表時期をめぐって」『言語と文化』10:69-78.
- 皆川達夫 1985 『楽譜の歴史』東京:音楽之友社.
- 村上道子 2018 「1930年代中国の新啓蒙運動—言論の多様性をめぐって—」『大学院研究年報』47:21-37.
- 森川裕貫 2019 「蔣介石『中国之命運』の国際的反響」『東洋史研究』78.3:532-566.
- 山下薫子 2016 「わが国における数字譜の史的展開」2013-2017年度挑戦的萌芽研究 研究成果報告書.
- 有限会社日本バイオリン研究所大正琴全国普及会 2023 「大正琴と楽譜」琴伝流 <https://kindenryu.co.jp/taishokoto/hajime/play/gakufu/> (参照:2023-11-19)
- 渡邊佐恵子 2015 「手風琴の曲集について:その記譜法を中心に」『お茶の水音楽論集』17:13-30.

## 中国語

- 王実味 1942a 「政治家・芸術家」『谷雨』第1巻 第4期.
- 王実味 1942b 「野百合花」『民族文化』第2巻 第7期.
- 王南 2006 「中国国家博物館蔵抗戦歌曲集紹介」『近代中国と文物』001:55-59.
- 王鋒 2009 「抗戦時期“知識青年奔赴延安”現象」『二十一世紀』114:51-58.
- 河北少年兒童出版社編 2013 『音楽』五年級下冊 石家庄:河北少年兒童出版社.
- 賀緑汀 1999 『賀緑汀全集』第4巻 上海:上海音楽出版社.
- 関心 2015 「抗戦歌詠:青年会の民衆救亡動員」『音楽研究』03:28-38.
- 紀昂 1937 「大刀記聞」『時事新報』1937年7月29日.
- 許存孝 1925 「我不贊成用簡譜的理由」『音楽季刊』第5期.



- 黄敏学 2011 「洋場十里毛毛雨 仙樂百代滿場飛——民国時期上海流行音樂產業及其当下意義」『人民音樂』03：84-89.
- 高華 2000 『紅太陽是怎样昇起的』 香港：香港中文大学出版社.
- 谷玉梅 2018 『学堂樂歌之父：沈心工研究』 北京：社会科学文献出版社.
- 黑天使（聶耳） 1932 「中国歌舞短論」『電影芸術（上海）』 第1卷 第3期.
- 史成憲, 吳紅岩 2010 「論中国旧民主主義革命的終結」『西北師大學報（社会科学版）』03：68-73.
- 朱漢国, 楊維真, 林輝鋒 2015 『中華民國專題史 第4卷 国民革命与北伐戰爭』 南京：南京大学出版社.
- 朱軍 2012 「什么是群衆工作」 共產黨員網 <https://fuwu.12371.cn/2012/06/08/ARTI1339158021384581.shtml>（參照：2023-08-28）
- 徐文武 2022 「左翼音樂運動中的最初失語者：40年代向隅在延安受挫的前因後果」『交響』04：51-68.
- 石碩 2021 「從中国歷史脈絡認識“中華民族”概念」『清華大學學報（哲学社会科学版）』03：1-12+205.
- 蔣中正（蔣介石） 1943 『中国之命運』 重慶：正中書局.
- 聶耳 2004 『聶耳日記』 鄭州：大象出版社.
- 聶耳全集編輯委員會 1985 『聶耳全集·上』 北京：文化藝術出版社.
- 錢仁康 2001 『学堂樂歌考源』 上海：上海音樂出版社.
- 曹火星 1995 「抗日戰爭使我走上了作曲之路」『音樂研究』03：13-14.
- 孫国林 2008 「延安文芸座談会的細節与花絮」『湘潮』01：51-56.
- 曾志恣 1905 『教育唱歌集』 第3版 出版者不明.
- 陳彩琴 2021 『“音樂小組”与左翼音樂運動』 上海：上海人民出版社.
- 陳淨野 2007 『李叔同学堂樂歌研究』 北京：中華書局.
- 陳宗花 2022 「聶耳大衆化、民族化革命音樂形態探索研究」『藝術學界』02：178-196.
- 中國人民解放軍學習毛沢東著作積極分子代表大會 1966 『毛沢東語録歌曲』 第1集 出版地不詳.
- 中共中央文獻研究室, 中央檔案館 2011a 『建党以來重要文獻選編』 第4冊 北京：中央文獻出版社.
- 中共中央文獻研究室, 中央檔案館 2011b 『建党以來重要文獻選編』 第5冊 北京：中央文獻出版社.
- 中央文化藝術事業管理局, 中国音樂家協會 1954 『得獎歌曲集』 北京：藝術出版社.

- 中国音楽家协会歌曲編輯部 1958; 1959; 1960 『歌曲』 北京：音楽出版社。
- 丁玲 1942 「三八節有感」『解放日報』 1942年3月9日 第4版。
- 福建省立閩清國民師範學校委員會 1940 『國民師範教育』 第1卷 第1期。
- 謬天瑞 1940 「從教唱法到簡譜系統問題」『新音樂月刊』 第1卷 第5期。
- 毛沢東 1991 『毛沢東選集』 第3卷 北京：人民出版社。
- 俞祖華 2019 「中国共产党人对“中華民族”“民族復興”話語的建構」『河北學刊』 06：162-171。
- 楊建党 2018 「上海抗戰歌曲的創作、傳播與意義」文彙報（上海） [http://dzb.whb.cn/html/2018-06/29/content\\_670404.html](http://dzb.whb.cn/html/2018-06/29/content_670404.html)（參照：2023-09-15）
- 陸俊 1925 「問題」『出版界（上海）』 第70期。
- 陸定一（編集長） 1943 「沒有共產黨，就沒有中國」『解放日報』 1943年8月25日 第1版。
- 劉文軍 1991 「“左聯”成立前黨對文化工作的領導」『中共黨史研究』 01：23-31。
- 勵軒 2022 「近代以來“中華民族”相關概念的英訳及內涵演變」『學術月刊』 02：205-215。
- 呂驥 1988 『呂驥文選』 上集 北京：人民音樂出版社。

## 歐文

- Albert Cohen, 2001. “*Souhaitty, Jean-Jacques*”. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26286>（參照：2023-08-11）
- Arnold Perris, 1983. *Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China*. Ethnomusicology, 27 (1), 1-28.
- Edward Wadie Said, 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage.
- Jean-Jacques Rousseau, 1743. *Dissertation sur la musique moderne*. Paris: G. F. Quillau, père.
- Jean-Jacques Rousseau. Angela Scholar. Patrick Coleman, 2000. *Confessions*. Oxford: Oxford University Press.
- Jane F. Fulcher, 2023. “*New Cultural History of Music Series*”. Oxford University Press, <https://global.oup.com/us/companion.websites/umbrella/nchm11/>（參照：2023-09-25）
- Musicologie, 2015. “*Souhaitty, Jean-Jacques*”. musicologie.org, [https://www.musicologie.org/Biographies/s/souhaitty\\_jean\\_jacques.html](https://www.musicologie.org/Biographies/s/souhaitty_jean_jacques.html)（參照：2023-08-10）