



20世紀における馬思聰と[ショウ]星海の音楽

藤井, 明日香

(Citation)

表現文化研究, 7(2):129-144

(Issue Date)

2008-03-24

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002886>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002886>



20世紀中国における馬思聰と冼星海の音楽

The Music of Sitson Ma and Hsing-hai Hsien in China

藤井明日香 Asuka Fujii

概要

近代中国音楽界は、19世紀後半から西洋音楽が受容されていったことによって、「新しい」音楽の必要性が叫ばれていた。当時の中国音楽界には、馬思聰(ばしそう、Ma Sicong、Sitson Ma 1912－1987)と冼星海(しょうせいかい、Xian Xinghai、Hsing-hai Hsien 1905－1945)という作曲家がいる。彼らは、民族性を提唱する作曲家であったのにも関わらず、彼らに関する当時の音楽界での評価や立場は相反するものであった。

このように対立している印象を持たざるを得ない評価がなされてきたが、馬思聰と冼星海は「新しい」中国音楽の方向性や将来性に関して同様の見解を持っていたのではないかと、もし見解を異にしていたならば、「新しい」中国音楽の創作過程において、馬思聰と冼星海にはどういった差異が見られるのだろうか、という点について考察した。研究方法として、主に馬思聰と冼星海の手記や論文から、彼らの音楽観を導き出し、馬思聰と冼星海の考える「新しい」音楽について明らかにした。本論では、近代中国とされる時代(アヘン戦争から1949年中華人民共和国成立まで)を主に扱い、これらの考察を通して、馬思聰と冼星海の再評価の契機となることを目指した。

考察の結果、民歌や抗戦歌曲に対する両作曲家の見解の差異は、「新しい」音楽に関する見解の差異につながったが、「新しい」音楽の方向性として、「中国音楽」としてのアイデンティティを持つよう方向づけていたことが明らかとなった。

キーワード: 中国、西洋音楽受容、近代化、西洋化、中国化、「新しい」音楽、「中国音楽」

Abstract

The modern period in Chinese music was under the necessity of 'New' music, associated with the acceptance of Western music in the Mid-Nineteenth-Century. In that period, there were two composers, Sitson Ma and Hsing-hai Hsien. Although these two composers advocated that 'New' music should approach Chinese tastes and elements, the appreciation of their music was contradicting their attempts.

In this paper, I approached the following points; 1) consideration and comparison of their opinion on the future of 'New' music, 2) examination of their process of creating 'New' music. In order to approach these points, I referred to their memos, articles and thesis. These considerations were aimed to give the opportunity to reevaluate these two composers.

Consequently, it became apparent that their different opinions on folk songs and war songs reached their different opinions on 'New' music. Moreover, it was also found that both of two composers regarded 'New' music as 'Chinese Music', and tried to give the meaning of Chinese identity to 'New' music.

Keywords: China, Acceptance of Western Music, Modernization, Westernization, Sinicization, 'New' Music, 'Chinese Music'

1. はじめに

1.1. 研究の動機

19世紀半ばから20世紀初頭にかけて、アジア諸国は異文化(ここでは西洋文化を意味する)の急激な移入を迎えた。この「異」なる西洋文化をどのように吸収すべきか、受容していくべきか、または受容せざるを得ない状況にどのように対処すべきか、各々向き合ったわけである。

日本は、1853年のペリー来航によって、約220年ぶりに開国し、鎖国は終わりを告げ、この開国を機に大量の西洋文化と共に西洋音楽も移入し、受容されていった。

伊澤修二によると、当時、日本に存在していた価値観とは、(一)日本の音楽よりも西洋音楽は素晴らしく、先進的な音楽であり、その優れた要素を直接移入することによって、日本の音楽も優れた音楽になるという価値観、(二)各々の国家には各々の性質にあった音楽が存在しており、西洋音楽を移入する以前に自国の音楽を育てるべきである、という西洋音楽の完全なる移入には否定的な価値観、(三)前兩者の中間にあたる思考である東西折衷の音楽を育てることこそが最適であり、近代化された音楽になるという価値観の三点である¹。この当時、西洋化が近代化の一步であるという価値観が存在していたことは否めない。そして、在来の音楽とは異なる「新しい」音楽を「国楽」とし、成立させることで、近代化を図っていった。このように日本の音楽は明治時代に一つの転換期を迎えたのだが、同様にアジアの一国である中国はどのように西洋音楽を吸収、受容していったのか、中国在来の音楽はどうなっていたのか、「新しい」音楽はどう創始されたのか、と関心を持ったことが本論を執筆する動機となった。

1.2. 研究対象の概要と問題の所存

中国の西洋文化移入は、1840年に勃発したアヘン戦争の敗北に起因する。1842年に締結した南京条約によって、清朝は、香港をイギリスに譲渡し、広東・厦門・福州・寧波・上海の開港を余儀なくされた。1845年、開港地の一つである上海では、イギリスにつづいてアメリカ、フランスなどが租界²を設置した。西洋人は自国と同様の生活を求め、租界には教会やコンサートホールを建立し、パブリックガーデン(現、黄浦公園)では音楽が演奏されていた。この租界が西洋文化の移入に一つの大きな役割を果たすこととなる。

また、アヘン戦争、アロー戦争、日清戦争での敗

北という軍事的、政治的敗北が続き、西洋文化は中国在来の文化よりも優れていると見なす者も少なからず存在した。そうした思想を持つ者たちは、主にイギリス、フランスやアメリカ、またはアジアで中国より一足早く西洋文化を吸収し始めていた日本に留学し、西洋文化を積極的に学んでいったのである。これらの国へ留学した者の多くは、医学や経済、政治を学ぶことを目的としていたが、少数ながらも音楽を学ぶために留学した者もあり、その音楽留学生の中に、後に作曲家となる馬思聰と冼星海がいた。彼らは、幼年時代に広東省で過ごし、馬思聰は1923年から1931年まで、冼星海は1929年から1935年までパリのコンセルヴァトワールに留学している。帰国後、馬思聰はヴァイオリニストとして、作曲家として、冼星海も作曲家として活動する。馬思聰と冼星海も、当時の中国音楽界において民族性を提唱する作曲家であったのにも関わらず、馬思聰は「ブルジョワ芸術至上主義」、「有産階級の音楽家」として、冼星海は「革命音楽家」、「人民の音楽家」として位置づけられ、カテゴライズされてしまったのである。

このように対立している印象を持たざるを得ない評価がなされてきたが、馬思聰と冼星海は「新しい」中国音楽の方向性や将来性に関して同様の見解を持っていたのではないかと、もし見解を異にしていたならば、「新しい」中国音楽の創作過程において、馬思聰と冼星海にはどういった差異が見られるのだろうか、という点について考察する。本論では、近代中国とされる時代(アヘン戦争から1949年中華人民共和国成立まで)を主に扱い、これらの考察を通して、馬思聰と冼星海の再評価の契機となることを目指す。また、近代中国における「新しい」音楽は、中国音楽史上の一片として概略的に述べられてきてはいるが、当時の音楽家たちが「新しい」音楽をどう捉えていたのかについて分析し、「新しい」音楽について踏み込んで考察した研究は見られないため、主に馬思聰と冼星海の手記や論文から、彼らの音楽観を導き出し、彼らの考える「新しい」音楽について明らかにする。

1.3. 先行研究の概観

中国における西洋音楽受容史の研究は、これから進められていくといった状況である。その中国において、西洋音楽受容研究が着目される契機となったのは、榎本泰子の『楽人の都・上海 近代中国における西洋音楽の受容』である。榎本は、租界地であった「上海」

に着目し、西洋音楽の受容について論じている。他に、日本人研究者としては、岩野裕一が『王道楽土の交響曲 満州——知られざる音楽史』において、1900年代初頭にロシア人の街、ロシアの植民地となった「旧満州（ハルピン）」に生まれたオーケストラについて論じている。

馬思聰については、馬思聰の作品楽曲分析を中心として書かれた劉薇の博士論文『ヴァイオリン演奏家・作曲家としての馬思聰研究』がある。劉は、馬思聰の独自性や中国的な要素に着目し馬思聰の中国音楽界における意義について言及している。馬思聰に関する資料や楽譜は、1966年から始まった文化大革命の影響を受けており、楽譜などの出版等が規制された。文化大革命でブルジョワ的であると批判された馬思聰の名前は、中国国内では口に出すことも憚られるようになり、作品の演奏禁止はもちろんのこと、楽譜を持っていることさえ儘ならなかった。そのため、馬思聰に関する資料は少ない。本論では、馬思聰に関する資料として、劉の博士論文他、現存する馬思聰の手記を一冊にまとめた『居高声自遠』を主に用いた。

冼星海は、革命音楽家としてカテゴライズされている作曲家であるので、抗戦歌曲について論じられている書籍には、冼星海の名を見ることはできる。冼星海に関する資料として、冼星海の論文や手記をまとめた『冼星海專輯（一）』と『冼星海專輯（二）』を主に用いた。冼星海の生涯については、魯迅芸術学院にて冼星海に師事していた馬可の『冼星海伝』が詳しく、参考にした。

2. 馬思聰と冼星海の生涯

2.1. 馬思聰(1912－1987)

馬思聰は、1912年に10人兄弟の三男として、広東省海豊県で生まれ、上流家庭で育った。幼少時、しばしば広東省の地方劇³を観覧していた経験は、後の作曲活動に影響を与えており、「当時聴いた白字劇の小唄は、大変興味深かった。私は後に、これらの旋律を《ピアノ五重奏》に用いた」⁴と、後に馬思聰自身が述べているように、ヴァイオリン作品《搖籃曲》や《ピアノ五重奏》に白字劇の旋律を用いている。

1921年(9歳)の時、倍正小学校⁵へ通い、ハーモニカや月琴を習い、粵曲(広東省に伝わる一種の民間音楽、広東方言を用いて歌う曲)を弾くことができるまでになっていた。1923年(11歳)の時、フランスから長男・馬思齊が一時帰国し、当時の中国ではまだ珍しいヴァイオリンを馬思聰に与えた。馬思聰は、これまで接してい

た楽器(オルガン、ハーモニカ、月琴)を手放すほどヴァイオリンの虜になり、フランス留学を夢見るようになった。これが、音楽家として歩むきっかけとなる。

1923年(11歳)、思齊と共に馬思聰はフランスへ行く。この頃、《月之悲哀》、《項羽烏江自刎》を作曲していることから、すでに作曲に関心を抱いていたようだ。ナンシー音楽院⁶の上級クラス(高級班)に入学し、音楽に関する多くの知識を身につける。

1926年(14歳)パリにて、ヴァイオリニストであるオベルドフェル⁷のレッスンを受け、オベルドフェル夫人からピアノを学ぶ。半年後にはパリ・コンセルヴァトワール入学に向けて準備をするが、首にできた瘤のため、医者からヴァイオリンの練習を禁止されてしまう。この療養期間、ヨーロッパの文学作品に夢中になり、それらから西洋文化を吸収していった。「当時、私が最も感心し、敬服していた作曲家はドビュッシーである。私は彼の作品全てを収集し、ピアノを用いてゆっくりと観賞し、それらの持つ魔力的な和声、不協音の響き、転調、そしてオリエンタルな色彩のメロディーに夢中になった」⁸と、馬思聰が述べているように、特にドビュッシーには、崇拝するくらい強い感情を抱いていたようである。また、ピアノの学習に専念し、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンなどの著名な作曲家、そしてフランスの近代作曲家であるドビュッシー、ラヴェル、ポールなどの作品を分析するようになり、それらから当時の「最新」の音楽や音楽観を身につけていったに違いない。1928年(16歳)、中国人としては初のコンセルヴァトワール入学者となる。ヴァイオリン科に属し、ブシュリ⁹に学ぶ¹⁰。

1929年(17歳)には、中国へ一時帰国をする。馬思聰は、上海、広州、香港、台湾にて演奏会を開き、同年12月22日には、上海では当時東洋一¹¹と言われるほどレヴェルの高かった上海工部局管弦楽隊(Shanghai Municipal Orchestra)¹²から、中国人初のソリストとして招聘され、共演を果たす。この上海工部局管弦楽隊は、元来、当時上海に設けられていた租界に属するものであり、団員は西洋人のみで構成されており、聴衆もほぼ西洋人であった¹³ことから、西洋人のためのオーケストラであったことは推測がつく。そのオーケストラから招聘され、演奏するということは、中国にて演奏家、音楽家として認められる一つのステップのような意味合いを持っていた。

1930年(18歳)、馬思聰はパリへ戻り、ヴァイオリン恩師であるオベルドフェルを訪ね、当時、パリで活躍し

ていた作曲家のビナンボエム¹⁴を紹介してもらおう。ビナンボエムは、馬思聡が作曲した《古詞七首》を聴き、中国の特徴がよく表現されていると評価した上で、作曲家にとって作品に民族的な風采を描出することが最も重要なことであると教えた。馬思聡は、ビナンボエムとの出会いを「先生が私に与えた感化と影響は重要であり、もしも先生がいなければ、私はもしかしたら着実ではない道を歩んでいたかもしれないし、未熟で完璧でない道を彷徨っていたかもしれない。もしくは、確実な道を探すために多大な気力と精神力を浪費していたかもしれない」¹⁵と述べるほど、重要なものであると認めている。実際に、馬思聡にとって、ビナンボエムは和声学作曲法の先生であるだけでなく、芸術の修養における指導者という存在となった。馬思聡は、ビナンボエムから、決して西洋一辺倒ではなく、中国人であること、その民族的価値の重要性を学んだのである。

1931年(19歳)、フランスでの約8年にわたる留学生生活を終え、帰国し、故郷である広州に広州音楽院を創立し、院長となる。19歳という若さで院長の座に就いた理由の一つとして、香港で開催したコンサートにて名声を博したことがいえるだろう。1937年(25歳)、広州の中山大学の教授であった馬思聡は、同年7月、1945年まで8年間続く日中戦争の勃発により抗戦歌曲の作曲依頼を受け、20曲ほど作曲する。広州が日本軍に占領され、教鞭を取っていた中山大学が雲南省へ疎開し、馬思聡も向かう。しかし、雲南省は地理的に山間部に位置し、それがコンサートの開催を困難にしていたことや、五線譜が手に入りにくいことが原因となり、1940年(28歳)には当時第二の首都であった重慶へ赴き、勵志社管弦楽隊の指揮を担当し、中華交響楽団の創設に関わり、そこで常任指揮者となる。

1941年(29歳)、当時比較的安定していた香港へ向かう。香港では、コンサートを開催し、十数人の学生にヴァイオリンを教授することで生計を立てる。また、西藏に関する記録映画の音楽を担当したことがきっかけとなり、1942年(30歳)に《西藏音詩》を発表する。1945年、日中戦争に勝利した後、《民主大合唱》を作曲する。1946年(34歳)、上海音楽協会の設立に関わり、理事長となる。1947年(35歳)では香港にて教鞭を取り、《祖国大合唱》を発表、1948年(36歳)では広州にて教鞭を取り、《春天大合唱》を発表する。

1949年10月、共産党が国民党に勝利し、中華人民共和国が成立する。本論では、主に1949年までの近

代中国時代を扱うので、ここからは簡略に述べる。同年、馬思聡は、中国音楽家協会¹⁶の副主席、中央音楽学院¹⁷の院長となる。当時、共産党に入党していない身分にも関わらず、あらゆる肩書きを得ていた馬思聡は、中国共産党政府から優遇されていたことがわかる。この頃、多くの作品が生まれていることから、音楽家として大変恵まれた環境にあったと推察できる。しかし、1966年の文化大革命で、馬思聡は徹底的に弾圧を受け、1967年(55歳)、アメリカへ亡命する。この亡命によって、「売国奴」のレッテルが貼られ、楽譜や資料など馬思聡に関するもの全てが抹消されてしまう。亡命した馬思聡は、台湾をテーマにした《高山組曲》や、清代の作家である蒲松齡^{ほしやうれい}の書いた作品に基づいたバレエ音楽《晚霞》や、新疆ウイグル自治区の伝説を原本にしたオペラ《熱碧壺》¹⁸と舞台作品を発表する。1985年(73歳)、馬思聡は名誉回復され、中国への帰国を熱望するも、1987年5月20日(75歳)で死去したため叶わなかった。

2.2. 冼星海(1905—1945)

冼星海は、1905年^{マカオ}澳門に生まれ、広東省、シンガポールでの生活を経て、1920年(15歳)、中学へ進級する。冼星海が進学した班(別名、「惺社」^{せいしゃ})には「華樂隊」の組織があり、嶺南大学軍楽隊の隊員として校内の音楽活動には積極的に参加していた。1923年学費を稼ぐべく2年間休学していたが、この間、冼星海は、音楽責任者として校内活動に関わっている。

1925年(20歳)、嶺南大学に復学したが、音楽に専念するため、その年の秋到北京芸術専門学校¹⁹音楽系ヴァイオリン専科に入学し、トノフ²⁰の指導を受ける。1926年6月、ベートーヴェン没後100周年を記念し開催された国立北京芸術専門学校音楽科第一次学生演奏会で、冼星海は演奏会の演出と、ヴァイオリン独奏を披露した。また、同時期、北京大学附設音楽伝習所にて、音楽理論とヴァイオリンを専修していた一方で、北京は、五・四運動(1919年)の発端となった都市ということも影響してか、冼星海も学生運動に参加したという。1928年、広州に戻っていた冼星海は、国際音楽大会を組織し、開催する。プログラムは、東洋音楽、民歌、東洋化した西洋音楽、特別音楽の四部門で構成されており、当時広州に在住していた中国人、外国人によって演奏された。冼星海は、演奏会の担当者、大会の組織者だけでなく、中国でヴァイオリニストとして有名であった馬思聡と並び、冼星海は南の名ヴァイ

オリニストとして活躍していた。当時西洋文化が最も吸収され、いわゆる中国の「最先端」であった上海にて勉強したいという願望から、1928年夏、国立上海音楽院に入学したが、上海音楽院のストライキに参加したことによって、退学させられてしまう。その頃、田漢²¹が組織した「南国社」に参加するようになり、左翼的な若い音楽家たちと関係を持ち、後に救亡歌曲運動のリーダーとなる張曙²²と知り合う。上海生活が1年に満たなかった理由として、一点目は、冼星海が国内で音楽を学ぶ環境が良くないと感じ、フランスに行きたいと考えるようになったこと、二点目は、音楽のテクニックを学び、この道で成功し、国際的な音楽家になりたいと願うようになったこと、この二点が挙げられる。

1929年(24歳)、馬思聰と初対面を果たし、間もなく、馬思聰の師であったヴァイオリニストのオベルドフェルを紹介してもらう。その後、ガロン²³やダンディ²⁴など数人から作曲を、マルセル²⁵に指揮法を学ぶ。ここでも、冼星海の生活は決して楽ではなく、貧困や飢餓に何度も襲われるが、1932年或いは33年(27歳或いは28歳)、コンセルヴァトワール高級作曲科に入学²⁶し、作曲と指揮法を中心に、スコラ・カントルム²⁷にて音楽理論を学んだ。コンセルヴァトワールへ入学後、《風》を作曲し、先生や有名な音楽家からも賞賛されただけでなく、パリで放送され、公開演奏されるほど好評を博す。兄宛の手紙に、「私は《風》がそれほどまでに人に受け入れられるとは思いませんでした。私の先生は《風》を賞賛し、旧ロシアの音楽家である、世界的に有名な音楽家のプロコフィエフさえも愛してくれているんだ。その上、《風》はパリで放送され、公開演奏も行なわれたんだよ」²⁸と当時の状況を記している。この成功によって、ポール・デュカ²⁹の門下生になるチャンスを得た。1935年(30歳)、高級作曲科を卒業した時、ポール・デュカはすでに亡くなっており、このままフランスに滞在し、研究するには厳しかったこと、当時の中国の状況と残してきた母を想うと帰国せずにはいられなくなった。

1935年(30歳)、船は香港に着き、その足で広州へ向い、冼星海は馬思聰に会った。《風》を含め、冼星海が作曲したのを見せた。馬思聰によると、冼星海はフランク³⁰の影響を受けていたようだ。同年、夏も終わる頃、上海に到着し、母との再会を果たした。フランス帰りということもあり、冼星海は容易に職が見つかるだろうと思っていたが、予想に反し、すぐに職に就くことができなかった。当時の上海は救亡歌曲運動の真っ只中

であり、その影響を受けてか、帰国後初となる曲も映画の挿入歌であった《運動会歌》であり、救亡歌曲運動に加わった形となる。これは、ポテレーレコード社(東方百代唱片公司)³¹のレコードに収録され、作曲家としての冼星海が認識されるようになる。

1936年(31歳)、上海工部局管弦楽隊から、冼星海の作品を演奏したいという話がかかるも、演奏会の期日が迫った頃、オーケストラの責任者から音楽会が中止されることを知らされる。オーケストラ側の言い分としては、これまで「高尚なる」音楽(ここでは西洋音楽を意味する)を演奏してきたため、中国人作曲家の作品は扱えないということだったらしいが、冼星海が救亡歌曲の作曲者であったことも一因かもしれない。また、この年は抗日救亡の気運が一層高まり、救亡歌曲運動も発展していった年である。次第に救亡歌曲の運動に参加していった冼星海は、革命音楽家への道を歩んでいった。

1937年に抗日戦争が勃発すると、冼星海は上海救亡演劇第二隊に所属し、文芸や宣伝の仕事をするようになった。1938年(33歳)、武漢にて救亡歌曲運動リーダーである張曙と共に音楽に関する仕事をし、多くの抗戦歌曲を作った。同年11月には魯迅芸術学院で教鞭を取り、翌年(34歳)には音楽コースの主任となる。この時期、冼星海は民族的な精神を表現した作品、冼星海の代表作品でもある《黄河大合唱》を発表する。この作品に国民の抗戦に対する思いが反映されている。冼星海の母が死去したその一年後の1945年(40歳)、冼星海はこの世を去る。冼星海の訃報を聞いた毛沢東は「人民の音楽家・冼星海に哀悼の意を表す」と称した。

3. 馬思聰と冼星海の音楽

馬思聰と冼星海の手記から「新しい」音楽を創始するまでの馬思聰と冼星海の音楽観形成過程を、フランス留学時代、民歌、抗戦歌曲の三つに区分し、時代背景を加味しながら、以下に分析していく。

3.1. フランス留学時代

1880年から1914年にかけて、フランスの芸術は豊かで、魅惑に富んでいた。当時、アンプレッショニスム(印象主義)³²、レアリスム(写実主義)³³、サンボリスム(象徴主義)³⁴、フォービスム(野獣派)³⁵、アール・ヌーヴォー³⁶、そしてキュビスム(立体派)³⁷といった様々な概念が混然としていた。例えば、1909年以後、ディアギレフ率いるロシア・バレエ団がパリへ来訪し、ボロディンやリ

ムスキー＝コルサコフなどの異国情緒ある音楽が現れ、芸術におけるエキゾティズムの傾向が強くみられるようになった。パリの音楽界は興隆を迎えていたが、他の領域の文化活動も作曲家にとっては重要であり、当時の作家や画家たちは音楽家たちに影響を与えていた。

3.1.1. 馬思聰

馬思聰の、パリを含むフランス滞在期間は1923年から1931年までの8年間である。その8年間の多くをパリで過ごした馬思聰は、当時「最新」の音楽、「最新」の音楽観に触れ、感銘を受けており、当時パリで流行していた芸術思潮に賛同してか、彼自身も「古い音楽は過去となった。古い音楽はもう存在することが不可能なのだ」と述べ、ただ「新しさ」に価値を見出している。しかし、後に、「私の過ちは、新しさで全ての作品を評価し、決して真実から芸術を理解しようとしなかったことである」³⁸と述べているように、「新しさ」にだけ固執することの過ちを認めている。目新しく、最新であるからといって、それが「新しい」音楽として創始されるわけではない、ということ、この時すでに理解していたのである。それは、馬思聰の師であったビナンボエームの影響があったと考えられ、馬思聰自身も、ビナンボエームについて以下のように述べている。

ビナンボエーム先生は、「今日の多くの作曲家は過去との関係を断ち切ってよいと考えており、創作は今日のものであると考えている。しかし、これは間違っていると私は思う。音楽の歴史は一本の流れなのである。前後の繋がりを切ることは不可能なのである。今日の作曲家は、過去の作品に向き合わなければならない。」と言った。³⁹

「音楽の歴史は一本の流れなのである」というビナンボエームの見解は、後に馬思聰が中国における新しい音楽を創作するまで、またその後にも影響を与えている。なぜならば、一から新しいものを創始するというよりも、中国音楽の力を弱めている原因になっているものを排斥し、新たな要素を加えるという思考の下、「新しい」音楽について模索しているからである。

3.1.2. 冼星海

冼星海のパリ滞在時の記憶は、あまり良いものではなかった。馬思聰が、フランス留学時の驚きや新鮮さ、

習得したこと、感銘を受けたことを多く書き留めているのに対し、冼星海の手記には、苦しさが溢れている。非常に辛い留学生活だったことは、冼星海の手記や兄に宛てた手紙から読み取ることはできる。しかし、重労働をし、労働者たちと接していたことによって、彼らの状況を理解するきっかけとなり、後に、自然と抗戦歌曲に没頭していったのだと考えられる。

1940年3月21日に兄宛の手紙には、パリ留学時代の作品を振り返り、「……パリの作品は、『風』さえも明確に作風を表出していたのではない。ただ印象派の作風であり、ただ中国的な色彩を帯びることを放棄しただけに過ぎないのだ」⁴⁰と記している。パリ留学時代の作品について充実していない上に、自分の作風が確立されておらず、彼は満足していなかったことが窺える。当時、パリにて賞賛された『風』さえも認めてはいない。むしろ、西洋音楽に向き合ったことで、中国音楽そのものに目が向いたのだと考えられる。

3.2. 民歌⁴¹への着目

3.2.1. 馬思聰

馬思聰が、初めて民歌の特性を作品に取り入れたのは、1929年(17歳)の頃であり、「私はまだ若く、中国の民歌に対して全く熟知しておらず、わずかに広東省の民歌を知っているだけであった。この年に作曲したソロ歌曲《古詞七首》は広東民歌の音調と関係がある」⁴²と述べている。しかし、積極的に他地方の民歌の要素を取り入れようとする意思までは、この当時には見られない。馬思聰が広東省の民歌を選択した理由は、幼少の頃から広東省の地方劇を観覧していた点、そして小学校へ入学してからハーモニカや月琴で粵曲を演奏していた点、この二点から大変身近であったからであり、特別な意味はないと考えられる。1923年、11歳にはフランスへ留学しているので、広東省以外の民歌に触れる機会がほぼ皆無であったのだろう。

1936年、24歳にして初めて京韻太鼓(片手で太鼓を、もう一方の手でカスタネットのような楽器を演奏しながら語る芸能)の音を聴いた馬思聰は、大変驚き、興奮している。

北京にて、中国文化の豊かさや美しさを知らなかったなんて考えもしなかったことである。北京の太鼓は、却って私に一つの大きな発見と収穫をもたらした。これ以前に、私は中国民間音楽に全くこれっぽちも興味がなかったのだ。私は、中国民間

音楽が弱すぎる、単調であることを嫌っており、粵曲や京劇は全て私に良い印象をもたらさなかった。私は、それらの中から新しい〔中国音楽の〕活力を見出すことができなかった。これらものは、既に創造力を失っており、すでに時代遅れの過去のものであり、いつか埋もれてしまうものだと思っていた。しかし、太鼓は却って私に新鮮な感覚をもたらした。律動や旋律はみな珍しく、自由であり、“これは途切れることなく創作される芸術なのだ、一種の未だ古さを帯びない芸術なのだ”と感じさせた。民衆の声は、その中から表現され、それは芸術の先入観や古臭い規範にまだ染められていない。そして、自由さと創作に対する斬新さをとどめている。⁴³ (傍点は執筆者による)

この京韻太鼓の律動は馬思聰に「新しさ」を感じさせた。この「新しさ」とは、すでに存在していたものであり、その上、元来本国に存する民間音楽の中の要素であったのだ。上記引用の傍点箇所から、馬思聰が民族的な、土着的な要素に着目した理由として、芸術の先入観や古臭い規範に染まっていなかったからであったことも読み取ることができる。それが、彼にとって「新しい」要素だったのである。中国音楽社会において、馬思聰は西洋音楽に関して長けた音楽家であり、ブルジョワ的芸術至上主義者として位置づけられることが多かった。エリート音楽教育を受け、そしてパリ留学を終え帰国してからも「神童」と称されるほどであった。「芸術」という観念とはまた別の次元にある音楽に接したことは、馬思聰に強烈な印象を与えたに違いない。

1937年、南京中央大学から広州中山大学へ移った頃、馬思聰は、「私は中国の民歌に大変関心を抱き始め、極力中国の音楽言語を把握しようと努めました」⁴⁴ と、民歌に着目し始めたことを語っており、日中戦争が勃発したこの年には、抗戦歌曲作曲の依頼を受ける。

……私は20曲近い抗戦歌曲を作った。しかし、私にとって重要な作品は《綏遠⁴⁵ 回旋曲(ロンド綏遠)》、《綏遠組曲⁴⁶ (組曲綏遠)》と、他にやや長いソロ歌曲の《不是死是永生》である。《綏遠回旋曲》と《綏遠組曲》は綏遠民歌を基に作っている。この2曲から私は民歌を用いることで、創作の新しい道へ入っていったのだ。中国に帰国して久しい

が、民歌との接触から民歌を理解することで作品へ溶け込ませることができた。私は綏遠へ行ったことはないが、綏遠の民歌の中から私は塞外⁴⁷ の砂漠の砂、胡茄⁴⁸ の笛の音、廟、らくだの群れの光景を想像することができる。⁴⁹

この一年間の作品全てが日中戦争勃発後に書かれているのだが、馬思聰は、抗戦歌曲にあまり情熱を注がなかった。この点については次節で詳細を述べる。

訪れたことない地方の民歌を聞き、理解するにつれ、その地方の光景を想像することは可能であると馬思聰が感じているように、彼にとって、民歌はその風土や文化など地方性や民族性を大いに含んでいるものであった。馬思聰はなぜ民歌に惹かれ、民歌の要素を作品に取り入れようとしたのか。彼の言葉を整理していくと、(一) 民歌に備わっている旋律、スタイル、特性、地方性、民族的・地方的色彩全てが心動かされるものである、(二) 民歌とは、ある地方の独特の風味を表現しているものであり、そのままの旋律や意味でも作曲に取り入れることができ、またその民歌の要素を展開することもできる、という二点の理由が明らかとなった。

馬思聰の文章には、民歌の本質・色彩・特性・独特の風味・地方色彩・特殊な風味という言葉が多く並ぶ。これらは、当時の中国における音楽界が、少なくとも馬思聰が、従来の中国音楽に欠けている要素として捉えていたことがわかる。「新しい」音楽の要素として、民族的色彩のある音楽的要素に着目しているが、しかし、従来の中国音楽に存在していた要素なのである。民歌への着目は、西洋音楽の民族化が始まったと考えられ、西洋音楽の受容の過程を摂取、同化、応用と区別したならば、丁度、同化期にあたると考えられる。中国人の音楽家である馬思聰が、中国音楽というアイデンティティの確立を模索し始めたのである。

3.2.2. 冼星海

冼星海も、民歌に大変関心を抱いていた。「民歌研究」という論文を1939年11月に発表した後、この論文を簡潔にしたものを1940年1月の『中国文化』創刊号に「民歌与中国新興音楽(民歌と中国の新しい音楽)」として掲載している。彼は、論文「民歌研究」で、民歌はどのようなものか、民歌の基盤になっているものは何であるかという論から始まり、中国における民歌の歴史や民歌の特性、研究方法そして民歌研究と中国における新しい音楽の将来性まで論じている。論文

「民歌研究」を中心に、冼星海の民歌に対する見解を取り上げる。冼星海は、民歌を研究する必要性を感じた理由、そして、民歌を研究する目的について以下のように述べている。

……過去には、文学的観点または社会学的観点から民歌を研究した者がいるので、我々はここで音楽的観点を以て民歌を研究する。我々が民歌を研究する目的は、現在の抗戦という状況に適しており、多くの群衆を立ち上がらせ、抗戦から勝利を戦い取るためである。我々は音楽的観点だけでなく、世界で最も進歩しており、最も科学的な方法で民歌を研究し、民歌運動を展開し、またこの方法を用いて民歌を紹介し、国内外の民歌を批評する。⁵⁰ (傍点は執筆者による)

上記引用の傍点箇所から、民歌の研究が直接「抗戦」にリンクしていることを理解できる。では、なぜ民歌を抗戦に適していると冼星海は考えたのだろうか。彼の論文「民歌研究」の第三章を参考に、冼星海ら音楽家たちが民歌を選択し、重視したのか、という点について明らかにする。(一)抗戦中という状況から、抗戦的感情を強めるような多くの大衆歌曲が必要であり、大衆音楽や民族音楽は大衆の要求に沿ったものであるので、受け入れられやすい。(二)兵士たちの出身は皆異なり、各々異なる土地の民歌を持っている。故郷を思う心や愛国心が募って行く中、民歌は娯楽や慰みになり役に立つからである。(三)抗戦下において、軍事政治の中心が農村に移動したことに伴い、我々音楽家は、労働者や農民たちに近づくきっかけを得ることができ、彼らの生活を理解することができる。民歌は労働者や農民たちの唯一の声であり、労働歌は、将来中国に新しく興る音楽の源となるのである。(四)我々の国土は広大であり、各地方には各々の民族性があるので、世界のどの国の歌曲の内容やスタイルよりも我々の国は更に恵まれている。中国の民歌は豊富であり、我々はその音楽スタイルや内容の参照として世界に貢献することができるからである。(五)民歌には言語が絶対的な存在である。敵軍の民歌や言語を利用して、敵軍に聞かせることで、彼らに反戦の雰囲気を持たせ、崩すことができるからである。(六)我々、音楽家を含む大衆を団結させるのは、方言よりも民歌の方で、それは人々の心を動かすことができるからである。以上、六点の理由が明らかとなった。

「民歌運動」⁵¹ という手記には、民歌を研究する上での歌唱と伴奏に関する冼星海の意見が述べられており、それは、的確、且つ、研究に対する純粋な見解として捉えることができる。冼星海に対する印象として、国防、抗戦から抗戦歌曲を作曲するという一種の自然現象によって抗戦や団結を訴えるだけの作曲家という印象を受けている人は少なくないだろう。そういう一面があるにせよ、このように学術的に研究しようとしている一面があることも留意しておくべきである。

3.3. 抗戦歌曲

1930年代から中国は、長期にわたり、日本との戦争、そして国民党と共産党の争いが続き、日常生活はもちろんのこと、芸術方面においても戦争の影響を受けている。その中で、音楽はプロパガンダの役割を大きく果たしていく。また、1938年、抗日の中心地であり、中国革命の聖地と呼ばれる延安に、毛沢東や周恩来ら共産党幹部の手によって魯迅芸術学院が創立された。この音楽コースで、冼星海が教鞭を取っていたことは興味深い。

3.3.1. 馬思聰

1940年(民国28年)に馬思聰が執筆した「我怎樣作抗戦歌(私はどうして抗戦歌曲を作ったのか)」から、抗戦歌曲に対する彼の見解を整理していく。

馬思聰は、抗戦歌曲に対して肯定的か、否定的か、というよりも「中国における芸術の地位は最も低く、特に音楽の待遇は惨めなものである。……難儀な時代がやってきてやっと力を出せるのだ。音楽は武装し、雄たけびを上げ、この大変な時代の闘争に参加するのである。それが抗戦歌曲なのだ」⁵² と述べていることから、中国社会における「音楽の地位」には抗戦歌曲がどう功を奏すのか、という観点から捉えていることがわかる。確かに従来の中国社会において、音楽の地位、音楽家の地位は著しく低く、そのような音楽にとって冷遇された時代は長く続いていた。抗戦歌曲は、プロパガンダ的役割を担い、兵士や民衆の士気を高めるという役割を担っていたという形ではあるが、どのような形であれ、音楽が中国社会、中国政府によって認められる契機となった音楽なのである。

……現在あちらこちらで壮大な歌声が沸きあがっており、抗戦は一種の自然現象と成っている。しかし、もし仮に歌声のない中国、静かで声も氣力

もない中国を想像したなら……抗戦歌曲は、民族闘争において雄大な推進力であるので、大衆の要求、抗戦歌曲の存在は民族の運命に大きな意味を含んでいるのである。⁵³

抗戦歌曲とは時局的な音楽であり、馬思聰の意とは関係なく抗戦歌曲を作曲することも一種の自然現象であったと捉えられる。そして、「民族闘争の中にて雄大な推進力がある」、「民族の運命」と抗戦歌曲の意義を述べていることから、抗戦歌曲を「音楽」として捉えているというよりも歴史上必然的な「もの」であったのだと考えていたことがわかる。

馬思聰は、抗戦歌曲を作曲した過程を以下のように述べている。

私が抗戦歌曲を作曲し始めたのは比較的遅く、大部分の抗戦歌曲は爆弾の爆発によって生まれたものであると言える。私の初めての抗戦歌曲である《中国之戦士(中国の兵士)》は1936年上海にて……これはあまり力を注いでいない作品なのだが、思いの外、観衆の支持を得てもう一度演奏することになったものである。私は抗戦歌曲の作曲について掌握してしまった。……抗戦歌曲は依然として大衆音楽であり、大衆が作曲する上での対象者なのだ。中国における音楽のレベルは甚だ低く、作曲する上でも、技巧を複雑にすることはできない。決して抗戦歌曲が幼稚で単純だと考えているのではなく、必要なのは、大衆にふさわしい音楽であり、歌曲にはわかりやすさと力強さが求められているということなのだ。……抗戦は民族全体の魂を表現しており、仮に外国の音楽を踏襲しようものならば、民族の独立を表現できるはずがない。中国音楽はこのところ軟弱になってしまい、抗戦歌曲が却って強烈で意思の有るものになってしまった。中国音楽を軟弱なものにしてしまった要因を取り除けば、別に一種のたくましく、豊かな新しい中国音楽が作り出されるだろう。鍵となるものはここにある。これは私に直接目を向かせた民謡である。中国の国土は巨大であり、民謡はその実豊富である。私は中国音楽の発生には中国の民謡の成分を取り入れることが必至であると考えている。⁵⁴(傍点は執筆者による)

「抗戦歌曲は依然として大衆音楽」であり、「わかりや

すさと力強さ」と求められているとすでに認識していた馬思聰だが、しかし、彼にとって、抗戦歌曲はあくまでも大衆音楽であり、芸術音楽とは一線を画しており、彼の求める音楽とは別次元の音楽であることを暗に示していることがわかる。

外国国歌を彷彿させるような抗戦歌曲が多く出回っていたのだろうか。馬思聰の手記からも冼星海の手記からもフランス国歌、ドイツ国歌、アメリカ国歌やソヴィエト連邦国歌の文字を何度か見ることができた。これらの国歌とされている音楽は、革命の中で生まれており、成功を収めている。革命の中で生まれた音楽には、民族を団結させ、勝利を収めることができる力がある信じられていた、と推察することができる。この外国国歌の歴史的経過を参考とし、それを「模倣」したような抗戦歌曲について、民族の魂を表現することができていない、と問題を提起した上で、そこから中国の音楽状況について提言している点は興味深い。抗戦歌曲が最盛を迎えている理由として、抗戦中という状況だけでなく、中国「芸術」音楽の力が弱まったからだ、と馬思聰は考えている。「中国音楽を軟弱なものにしてしまった要因を取り除けば、別に一種のたくましく、豊かな新しい中国音楽が作り出される」と述べ、「軟弱なもの」がどのような要素であるのかまでは具体的に言及されていないが、それを取り除くことで新しい中国音楽、つまり中国「芸術」音楽を復興することができるとしている。それには、「中国音楽の発生には中国の民謡の成分を取り入れることが必至である」と提言しているが、それは、決して抗戦歌曲を隆盛させていく手段ではないと暗に意味している。

整理すると、馬思聰は抗戦歌曲に対して、「社会的」価値や「社会的」意義を認識してはいたものの、決して「芸術的」価値や「芸術的」意義があると考えていなかったのだ、ということがわかる。

3.3.2. 冼星海

冼星海が抗戦歌曲に没頭していった理由は、すでに述べた通りである。冼星海の抗戦歌曲に対する見解を分析しようとする場合、必然的に、民歌に対する見解とリンクしている。「我々が民歌を研究する目的は、現在の抗戦という状況に適しており、多くの群衆を立ち上げらせ、抗戦から勝利を戦い取るためである」⁵⁵と、冼星海は民歌を研究する目的は抗戦のためであることを提示し、それは、冼星海が抗戦歌曲そのものに疑いを持っておらず、否定的でないことがわかる。

冼星海は、「辺区的音楽運動(辺区の音楽運動)」にて

我々〔音楽家〕は、合唱を大衆の中に深く浸透させる必要があり、合唱を個人的なものに留めてはならない。抗戦歌曲は、大衆から生まれ、我々〔音楽家〕は大衆に返す必要があり、それと同時に大衆を教育する必要がある。⁵⁶

と、述べており、彼が抗戦歌曲の必要性を感じていたことが明白である。そして、「合唱を大衆に浸透させる必要がある」という理由として、冼星海は以下のように述べている。

抗戦中の歌唱は大きな作用がある。娯楽や研究の方面ばかりではなく、重要な役割として、宣伝、組織、教育、煽動の責任を負っている。⁵⁷

「宣伝、組織、教育、煽動」の役割を抗戦歌曲が担っていると考えていたことが理解できる。つまり、冼星海にとって抗戦歌曲の意義とは、教育的意味が含有されている点にある。また、その抗戦歌曲を含む音楽はどのような責務や機能を担っていると冼星海は考えていたのか。「辺区的音楽運動」⁵⁸によると、(一)全国の音楽界の力を抗戦に投入する必要があり、(二)全国の進歩的な音楽家を抗戦に動員し、団結させ、(三)抗戦勝利のため、文化娯楽を向上させ、士気を高めることは音楽の担っていた責務、機能であると考えていた。

馬思聰は、抗戦歌曲を通して、音楽の地位向上を試み、音楽の意味を大衆に投げかけていたのに対し、冼星海は「抗戦」を強く意識していたことが窺える。しかし、勝利を掴むためだけの創作していたのではなく、「兵士たちの文化娯楽を向上」させることを音楽の責務として考えていたのだから、大衆化された音楽の質を高めることを狙いとしていたとも考えられる。大衆化された音楽の質を向上させることで、広範囲における聴衆が満足するように抗戦歌曲を通して、「新しい」音楽の創始を図っていたのではないかと考える。

4. 「新しい」音楽の創作

「新しい」音楽とは、どのような音楽なのだろうか。どのような要素を含む音楽が「新しい」と考えられるのだろうか。馬思聰や冼星海の手記や中国音楽に関する書籍には、「新しい」音楽にあたる表現として、「中国化音楽」、「国楽」、「新式的音楽」、「新興音楽」と様々な表

現が見られた。前章にて、馬思聰と冼星海が「新しい」音楽を創始していく過程や、彼らの音楽観が形成されていく過程を捉えてきた。これらを踏まえ、馬思聰と冼星海の考える「新しい」音楽について、そして「新しい」音楽が進むべき方向についてどう考えていたのか、考察する。

4.1. 馬思聰の考える「新しい」音楽とは

馬思聰の「新しい」音楽に関する概念だが、彼は「新しい」音楽を、ある一定期間のみ存在する音楽や、一ジャンルの音楽として捉えているのではなく、流動的、且つ発展的な音楽として捉えている。

音楽の創作に関して述べると、未だ創作されていない作品を創出することが新しい創作なのだが、あるステップに留まったり、凝り固まったりするとそれはすぐに古いものになってしまうのだ。この観点から考えると、新しい音楽とは新しいかもしれないし、古いかもしれないというものである。⁵⁹(傍点は執筆者による)

と、述べており、上記引用の傍点箇所から、「新しい」音楽が完成したのではなく、常に進化している音楽が「新しい」音楽なのだ、という馬思聰の「新しい」音楽に関する概念を知ることができる。また、こうした考えに至ったのは、師であるビナンボエームの「音楽の歴史は一本の流れである」という言葉、そして京韻大鼓は「途切れることなく創作される芸術なのだ、一種の未だ古さを帯びない芸術なのだ」と感じた経験に因る。

また、前章で述べたが、馬思聰は音楽を「芸術」として捉えている。音楽は、決してプロパガンダ的な色彩を帯びているのではなく、アジテーション的な役割を担っているのでもなく、芸術なのである。しかし、芸術作品が大衆に理解できない音楽であると考えているわけではなかった。

新しい音楽は生まれつき社会的・生活と政治的要求からの産物であり、音楽の学術性は低く、大衆化を要求され、積極的には考えられていないのだ。大衆化から水準を高め、また水準を高めてから大衆化する、これが音楽を含め芸術や科学の歩むべき道なのである。⁶⁰(傍点は執筆者による)

上記引用の傍点箇所「新しい音楽は生まれつき社

会的な生活と政治的要求からの産物」から、「新しい」音楽が創始された当初は、「新しい」音楽と抗戦歌曲はほぼ同意義、同種として考えられていたことが明らかである。しかし、馬思聰は「新しい」音楽と抗戦歌曲をジャンルの異なる音楽としてカテゴライズし、抗戦歌曲はあくまでも大衆音楽であり、芸術作品と大衆音楽作品とを差別化している。「新しい」音楽とは、元来、時局的な音楽であり、政治的な意味合いが強かったが、その点から派生する必要があるのだ、と考えているのである。大衆音楽を軽視しているのではなく、芸術作品が大衆に理解されないものであると考えているのではない。まず、音楽自体のレベル向上を図り、そしてその音楽を大衆化していけばよい、と考えているのである。

……ルージュ・ド・リールの《ラ・マルセイユーズ》は、最高の芸術作品になることはできない、なぜならば完璧なる芸術作品はまだ何か必要であり、その何かとは音楽の学術的な部分である。この点において、聶耳^{じょうじ}⁶¹から後の冼星海にまで皆気づいており、彼らはある成功にまで到達した後により大きな不満を感じ……⁶²（傍点は執筆者による）

上記からは、抗戦歌曲から離れ、芸術作品にどう発展させていくべきか、に関する彼の考えを理解することができる。上記引用の傍点箇所「完璧なる芸術作品はまだ何か必要であり、その何かとは音楽の学術的な部分」から、学術的な部分、学術的要素の充実が、「新しい」音楽への一つの重要なステップである、という彼の考えを捉えることができる。

では、学術的な要素とはどのような要素であったのか、そしてその要素を具有した音楽、すなわち馬思聰が目指した音楽はどのような音楽であったのか。それは、「〔音楽的〕技巧や〔音楽の〕構造に重点を置いており、私の最終的な目標は、一つの新しい斬新な独特の完全なる芸術作品、新しい技巧、和声、雰囲気の備わった芸術作品」⁶³という音楽なのである。

以上を踏まえ、馬思聰の考える「新しい」音楽について整理する。

- (i) 「新しい」という言葉の危険性を認識し、「真」を理解する
- (ii) 常に進化していて、自由な音楽である
- (iii) 新しい技巧、和声、雰囲気の備わった完全なる「芸術作品」である

これら三点を踏まえた音楽が、馬思聰の考える「新し

い」音楽である。

4.2. 冼星海の考える「新しい」音楽とは

冼星海は、馬思聰と同様に、抗日戦争とほぼ同時期、つまり抗戦歌曲と同時期に「新しい」音楽が創始されたと認識していた。それでは、「新しい」音楽と抗戦歌曲を、馬思聰と同様、差別化していたのか、それとも「新しい」音楽と抗戦歌曲を同一化していたのか。「中国の新しい音楽と革命音楽を創始する」⁶⁴という冼星海の言葉から、「新しい」音楽と革命音楽、つまり抗戦歌曲とをカテゴライズしていることがわかる。しかし、「新しい」音楽と革命音楽の差異までは、言及しておらず、冼星海自身が「新しい」音楽と革命音楽を明白に差別化していたのか、明らかではない。

では、冼星海の考える「新しい」音楽はどのような音楽なのか。1940年7月25日に執筆された「現階段中国新音楽運動的幾個問題（現段階の中国における新しい音楽運動に関するいくつかの問題）」によると、それは、(一)反帝国主義、反封建主義であり、且つ、民族的、民主的、そして民族の誇りと自尊心を向上させるもの、(二)現実的、科学的であるもの、(三)大衆的であり、メロディーには、濃厚な大衆化と通俗化を含ませたもの、(四)戦闘性と建設性を含ませ、民間に深く浸透し、大衆を教育し、組織するようなもの、(五)党派性、階級性、国際性、永久性、完全性を含み、実践的な音楽なのである。

冼星海は「新しい」音楽を、抗戦歌曲とはカテゴライズしていたが、しかし上記の(五)から抗戦と固く結びついていることが明らかとなった。そして、それは大衆化された音楽であり、プロレタリアート中心の音楽であることが条件として加えられている。20世紀に入り、近代文化思想が生まれ、ブルジョワ階級の新文化運動が興ったことは、新しい音楽に関する活動を促進させたのだが、それがブルジョワ階級中心であったことが冼星海は同意できなかったのである。それは、上記の(三)、(四)には、「大衆化」の必要性を強く主張している点から明らかである。

また、「現階段中国新音楽運動的幾個問題」からは、「新しい」音楽を創作する上で、冼星海が求めた条件、留意していた点について読み取ることができる。それは、(一)中国と外国の良い要素をできる限り吸収し、現在の抗戦に備え、勝利と新しい中国を建立することを目的とし、(二)全民族が必要としている新しい形式に適合するものこそが、民族形式であり、(三)明朗であり、

きっぱりと、はっきりとしており、且つ、簡単な形式であり、(四)通俗的であり、群衆がまとまることのできるもの、しかし低俗でなく、しかし文化のレベルを向上させる⁶⁵、ということである。

上記の(一)から、冼星海は決して外国音楽を否定していた訳ではなく、そして中国の音楽を否定していた訳でもない。この中国の音楽が民歌を意味しているのか、それとも別の従来の中国音楽を意味しているのかはここでは判断できない。「大衆化」を望む冼星海は、複雑で、一部の音楽家にしか理解できない形式は「新しい」音楽にふさわしくない、と考えていたことは、上記の(三)、(四)から読み取れるだろう。中国音楽の西洋化ではなく、西洋音楽の民族化・中国化であることは、上記の(二)で述べられている「民族形式」という言葉が証明している。「民族形式とは、一種の民族生活の伝統、生活方式に反映されたものであり、民族特有のスタイルと風格を形成する一種のものである」⁶⁶という形式だと、冼星海が定め、全民族が必要としている新しい形式であると、冼星海は説いているが、なぜ民族形式なのだろうか。中国には漢民族含め56もの民族が存在する。各民族には、各生活様式、文化が存在し、価値観も言語も異なる。団結を求められている当時、全ての民族を統一するには、この民族形式が有効な手段だったと考えられる。

冼星海の考える「新しい」音楽とはどのような音楽であつたのかは、以下の四点に整理できる。

- (i) 民主的、且つ、大衆化した音楽
- (ii) 民族的要素が豊富な音楽
- (iii) 啓蒙的であり、闘争性や革命性を備えている、大衆を鼓舞する音楽
- (iv) 低俗な音楽ではなく、文化レベルを向上させる音楽

以上、四点を具有した音楽こそが冼星海の考えていた「新しい」音楽なのである。

5. 結論——馬思聰と冼星海の音楽を通しての「新しい」音楽とは

馬思聰も冼星海も中国の音楽界において、民族性を提唱していた作曲家とされているが、各々への評価は異なる。馬思聰は、「有産階級の音楽家」、「ブルジョワ階級の学院派」とされ、冼星海と対立して位置づけられた。一方で、冼星海は「革命音楽家」、「人民の音楽家」と評される。しかし、馬思聰も冼星海も「新しい」中国音楽の方向性に関しては同様の見解を持っていた

のでは、という仮説に基づき、次の点を明らかにした。

(i) 中国音楽

馬思聰と冼星海の考えていた「新しい」音楽とは、「中国音楽」を意味しているのである。元来、中国に音楽がなかったという意味ではなく、西洋音楽が受容され、「中国音楽」の必要性を認識し始めたのである。「異」なる文化であつた西洋文化を目の当たりにし、向き合い、「中国音楽」のアイデンティティを意識し始めたのだ。冼星海の言う「中国音楽を輝かしいものとして世界に示す」⁶⁷ ことによって、『中国音楽』というアイデンティティを獲得できる」と主張していた者は少なくない。この「中国音楽」におけるアイデンティティに関しては、(ii) 民族観、アイデンティティにおいて詳細を述べる。

馬思聰と冼星海のこの「中国音楽」に対する捉え方には、差異が見られた。それは、馬思聰と冼星海の抗戦歌曲に対する見解の差異が、自ずと民歌に対する見解の差異を導いた結果なのである。

馬思聰は、民歌に備わっている民族的色彩という特性を、「新しい」音楽に取り入れるべき要素として、そして、西洋音楽と中国音楽を同化し、応用していくことができる要素として考えている。馬思聰は、民歌の音楽とイメージを「新しい」中国芸術音楽に反映させようと追求したのである。抗戦歌曲に関しては、芸術的観点からそれを「大衆」音楽として捉え、中国「芸術」音楽と一線を画した音楽である、と馬思聰は考えていた。抗戦歌曲に外国国歌を用いるようなことでは、民族の独立は叶わない、と抗戦歌曲の問題点を提起してはいるが、抗戦歌曲に民歌を用いるとよい、というような類の忠言は見られない。それは、馬思聰が、民歌を地方性、民族性の豊富な音楽、規範のない自由な音楽として捉えており、その民歌の要素が中国における「芸術音楽」を発展させていく鍵となる、と捉えているからなのである。

冼星海は、民歌の持つ民族性や地方性を認め、民歌の音楽的要素を抗戦歌曲に応用することで、新たな中国音楽が発展していくと信じている。つまり、抗戦歌曲の延長線上に新しい中国音楽を位置づけていることが明らかである。また冼星海は、民族的要素が民族を統一するために有効的な要素であると捉えているから、「新しい」音楽にはそれが必然的な要素であると考えていた。冼星海の考える「新しい」音楽とは、大衆音楽から創始されるものであり、大衆音楽から文化レベルの向上を図ることが、中国音楽の進むべき道だと信じていたのである。

このように馬思聰と冼星海の「中国音楽」に対する捉え方には差異が見られたが、「中国音楽」の方向性、将来性も前者同様に差異が見られたかという点、そうではない。

馬思聰は、「中国音楽」を「芸術音楽」のレベルにまで向上させるべきであると述べてはいるが、大衆化することに異議を唱えてはいない。むしろ、まず「芸術音楽」のレベルにまで向上させた後、それを大衆化していくことが「中国音楽」の進むべき方向であると考えている。

冼星海は、大衆音楽のレベルを芸術的なレベルにまで向上させていくことが、「中国音楽」の発展につながると考えていた。

要するに、馬思聰と冼星海の「中国音楽」の発展過程に対する捉え方は異なるが、中国に興っている「新しい」音楽を「中国音楽」として、中国国民に認識させることが両作曲家の最終的な目標であったのである。

(ii) 民族観、アイデンティティ

「異」なる音楽であった西洋音楽と向き合ったことによって、西洋音楽に対する「中国音楽」とはどのような音楽なのか、世界に「中国音楽」として提示できる音楽とは中国在来の音楽なのか、というように中国の音楽として「中国音楽」が意識されることとなった。西洋音楽に触れた者や西洋音楽を学び得た者たちが自国の音楽の姿を見た場合、そして様々な文化が受容される中で「中国音楽」とはどのような音楽であるのかという確信を持てなくなった場合に、「中国音楽」というアイデンティティは意味を持つのである。そうして「中国音楽」の創始、つまり「新しい」音楽の創始が、中国音楽界において叫ばれ、中国社会から求められたのである。

冼星海の手記には、「全民族」という言葉が所々で見られる。これは、以前に「中国」という概念が意識されておらず、「全民族」が団結し、「中国」として意識し始めたことの証明である。では、中国にとって、民族を団結させること、そして、そのために民族の誇りや自尊心を向上させることは、どういう意味を持つのだろうか。中国の国土は想像以上に広大であり、且つ、民族もマジョリティの漢民族、そしてマイノリティである民族を含めると56を数える。その統一には、「全民族」が「中国」文化、「中国」音楽などを通して、「中国」という共通意識を抱く必要があったのである。

その「中国音楽」を創始するにあたり、作曲家たちは、どのような音楽が「中国的」、「民族的」であるのか、「中国的」要素とはどのようなものなのか、ということに頭を

悩ませたはずである。他国の者が「中国的」と意識できる音楽でなければ、世界に「中国音楽」として認識してもらうことはできない。それは、まず自国の音楽や音楽の置かれている状況を熟知する必要があった。その結果として、馬思聰と冼星海は「中国的」音楽として民歌に着目し、民歌の民族的要素を「中国音楽」に含蓄させた。これが、当時の中国音楽界において、民族性を提唱する作曲家という同カテゴリに、両作曲家を位置づけた要因であると考えられる。

馬思聰は、「中国のさまざまな少数民族の民謡の編曲に専心した最初の作曲家の一人、馬思聰」⁶⁸、「自身が十分に習得した西洋楽器をもって、民謡主題による器楽曲を積極的に作曲した最初の作曲家」⁶⁹と評されていることからわかるように、馬思聰の作品には、民族的色彩の強いものが多い。例えば《西藏音詩》や《綏遠組曲》などがそうである。

馬思聰の代表作品の一つである「《西藏音詩》中の《西藏寺院》」は、西藏民歌の特色を最大限包含させた作品⁷⁰であると彼自身述べている。しかし、馬思聰は西藏⁷¹の地を訪れたことはない(当時の交通状況から考えて困難であったのかもしれない)が、その土地の民謡を聞き、それらを「中国的」音楽として、馬思聰は捉えたのだろう。ここで留意したいのは、西藏は18世紀に清朝の保護国となり、政治的には中国の国土の一部として捉えることができるが、実質的には、少なくとも西藏にとっては中国の一部ではなかったということである。そして、「《西藏寺院》」は「インドの影響は必然的なもの」⁷²であった。しかし、彼の音楽を聴いた聴衆も「中国的」音楽として捉えたのではないだろうか。そうして、それらが民族的、つまり新しい中国音楽として認識されるにつれ、中国の民族意識が浸透していったのではないかと考えられる。

馬思聰は、「『中国的であること』をほかのすべてのことに優先させて考えることはせず、あくまでも音楽の多様性と内容の豊かさを第一に追求した」⁷³ので、「中国的」な要素を強制的に作品へ応用していったとは考えにくい。が、「中国らしさ」として大衆に認知されることによって、「中国らしさ」の固定観念を提示してしまったのではないだろうか。

新しい民歌の創作の必要性を主張していた冼星海は、世界音楽の資料が容易に手に入れることのできる環境⁷⁴にあり、その環境の下で新しい民歌を創作するということは、少なからずそれらの影響を受けていたことは否めない。

中国におけるマジョリティは漢民族であるが、「新しい」音楽の創始における「中国らしさ」や「中国的」なものは、全てマジョリティに依拠したものではないのである。

注

- 1 伊澤修二『洋楽事始 音楽取調成績申報書』(『音楽取調書書類』1879年) 平凡社、1971年、3-7頁。
- 2 租界とは、中国の開港都市で、外国人が行政権と警察権を掌握していた外国人居留地のことをいう。上海の他にも、天津、漢口、広州などが租界となる。
- 3 広東省海豊県には、白字劇・正字劇・西秦劇という三種の独特の地方劇がある。
- 4 葉永烈『馬思聰傳』香港：南粵出版社、1988年、56頁。
- 5 倍正小学校は、1890年に私塾として設立された教会系の学校。1904年に学堂に改組され、倍正小学校となる。ピアノやブラスバンド用の吹奏楽器が揃っており、聖歌隊もあった。(劉薇「ヴァイオリン演奏家・作曲家としての馬思聰研究」(博士学位論文) 東京藝術大学、1999年を参照)
- 6 ナンシー音楽院：1870年設立の市立音楽院、1968年には国立音楽院となる。現在は声楽、ピアノ、吹奏楽のクラスが開講されている。馬思聰在籍時の院長は、アルフレッド・バシュレ(1919-1929)。
- 7 オベルドフェル(Paul Oberdoeffler/奥別多菲而)：パリ国立劇場のソリストを勤めたヴァイオリニスト。
- 8 馬思聰『童年追走曲』(1935)は、葉永烈『馬思聰傳』香港：南粵出版社、1988年に収録されており、引用は同書の64頁から。
- 9 ブシュリ(Jules Boucherit)：ウジェーヌ・イザイ(ヴュータンとヴィエニャフスキの伝統を現代化したことから、20世紀ヴァイオリン演奏のパイオニアと呼ばれた)の高弟。
- 10 前掲の博士論文において劉薇が指摘しているように、馬思聰は『童年追走曲』(1935)「Boucherif 先生領導的提琴班」と記述しているが、Boucherit の間違いであろう。
- 11 「当時、東洋第一の市専属交響楽団として有名である。[当時日本にはまだこれほど整った交響楽団はなかった]」と田辺尚雄も『中国・朝鮮音楽紀行』(東洋音楽学会、1960年、247頁)に記していることから、演奏レベルなど含め有名であったと考えられる。
- 12 1879年に上海に滞在していたイギリス人たちにより営まれていた劇団に、伴奏音楽を付けるために結成されたのが、上海公共楽隊(上海パブリックバンド)であり、上海工部局管弦楽隊(上海工部局オーケストラ)の前身である。1907年にヨーロッパから数人の音楽家を招聘し、管弦楽隊となった。
- 13 榎本泰子『上海オーケストラ物語 西洋人音楽家たちの夢』春秋社、2006年において詳述されている。
- 14 ビナンボエム(Janko Binenbaum)：ブルガリアの作曲家。作曲を個人的活動として見なしていたため、長年、彼の作品は出版されなかった。
- 15 馬思聰「創作之路」『居高声自遠』天津：百花文艺出版社、1999年、21頁。
- 16 1949年北京にて中華全国音楽工作者協会が成立し、1954年中国音楽家協会と改名する。
- 17 中央音楽学院は、1950年、天津にて設立され、1953年

- に北京へ移転する。
- 18 オペラ《熱碧壺》は1985年に完成されたものの、その後何度も修正が行なわれ、馬思聰死去の翌年、台湾で初演された。
- 19 北京芸術専門学校は、1923年に蕭友梅が音楽科主任を務めた学校。(1926年成立の記述もある。榎本泰子『楽人の都・上海』研文出版、1998年、68頁。)
- 20 トノフ:ロシア人の北京在住ヴァイオリニスト。北京大学附設音楽伝習所の音楽会に客演した経験もある。劉天華はトノフについてヴァイオリンを学び、理論と技法を中国伝統音楽の改良に応用した。
- 21 田漢(でんかん、Tian Han):1898-1968。湖南省出身の劇作家、映画脚本や詩歌、映画音楽の制作にも関わる。東京高等師範学校に留学した経験を持つ。「南国社」を組織し、新劇運動の開拓者であり、日中戦争時には抗日の演劇工作进行を指導する。文化大革命中に獄死する。1979年に名誉回復される。
- 22 張曙(ちょうしょ、Zhang Shu):1908-1938。安徽省出身の作曲家、日本軍の桂林空爆で死亡。
- 23 ガロン(Noel Gaillon):1891-1966。フランスの作曲家、教師。ジャン・ガロンの弟。コンセルヴァトワールでフィリップ・トリステールにピアノを、ラヴェイニャックに和声を、コサードに対位法とフーガを、ルヌブーに作曲を学ぶ。1920年にソルフェージュの教師としてコンセルヴァトワールに戻り、26年には対位法とフーガのクラスも担当する。ガロンの作品を特長づけているものは、上品さや明澄さ、さりげない対位法の技巧による控えめな印象主義である。
- 24 ダンディ(Paul Marie Théodore Vincent D'Indy):1851-1931。フランスの作曲家で、音楽教師、理論家、著述家。スコラ・カントルムの創設者であり、作曲科教授。セザール・フランクの交響曲における理想を普及させ、フランスで古典主義とヴァーグナーを擁護したことで知られている。
- 25 マルセル(Marcel Labey):1875-1968。フランスの作曲家、指揮者。スコラ・カントルムに入学し、ドラボルドにピアノを、ルノルマンに和声を、ダンディに作曲を学ぶ。1903年から1913年の10年間、スコラ・カントルムにて教授を務め、学長に就任。1935年にはセザール・フランク校の校長に就任。彼の音楽は確固たるロマン主義様式のうちにある。
- 26 コンセルヴァトワール高級科に在籍していた中国人は、冼星海以前には、馬思聰ただ一人である。
- 27 スコラ・カントルム:パリで最も有名な音楽院の一つであり、コンセルヴァトワールと並び称せられる。フランクの弟子とボルドとダンディ・ギルマン、ダンディが1894年に設立し、1896年に授業を開始した音楽学校である。その後、セザール・フランク校と改名した。
- 28 冼星海「我学習音楽の経過」(馬可『冼星海伝』北京:人民文学出版社、1980年、255頁に収録)。1940年3月21日に兄に宛てて書かれた手紙である。
- 29 ポール・デュカ(Paul Abraham Dukas):1865-1935。フランスの作曲家、音楽批評家、教師。高邁な理想の持ち主であったため、確固とした名声を得た一方で、少数の主要作品しか出版することを認めなかった。生来の伝統主義者であり、音楽家としての技能を極限にまで錬磨した。とりわけ彼の管弦楽法は広く称揚され、規範とされた。コンセルヴァトワールにて2度にわたり教職に就いている。
- 30 セザール・フランク(Cesar Franck):1822-1890。ベルギー生まれのフランス作曲家、教師、オルガニスト。19世紀後半のフランス音楽界における主導的人物の一人。
- 31 1908年に創立され、フランス資本である。後にイギリスのEMIに統合されたレコード会社。
- 32 古典主義的な写実を排斥し、事物から受けた感覚的主観的印象をそのまま作品に表現しようとする芸術上の方法。19世紀後半、モネなどの画家の手によって始まった。Impressionnisme(仏)。
- 33 19世紀半ばに興った現実をありのままに模写・再現しようとする芸術思潮。現実を尊重し、主観による改変・装飾を排斥して客観的に観察し、その個性的特質をありのままに描き出す様式。Réalisme(仏)。
- 34 19世紀末から20世紀初頭にかけて、主としてフランスを初めヨーロッパ諸国に起こった芸術思潮であり、主観を強調し、外科医の写実的描写よりも内面世界を象徴によって表現する様式。Symbolisme(仏)。
- 35 20世紀初め、フランスの画家たち(マチス、ブラマンクなど)が始めた画風であり、原色の色彩、奔放な太い画線の特徴とする。Fauvisme(仏)。
- 36 19世紀末から20世紀初頭にかけて、ヨーロッパ各国の諸芸術に流行した様式。モチーフを主に植物の形態に借り、曲線・曲面を用いて装飾的・図案的に表現した点に特徴がある。新芸術の意。Art nouveau(仏)。
- 37 20世紀初頭、ピカソなどによってフランスに興った芸術運動。対象を基本的な構成要素に分解し、それを再構成することによって、形態の新しい結合、理知的な空間形成を目指した。抽象芸術に大きな影響を及ぼした。Cubisme(仏)。
- 38 前掲注8の66頁。
- 39 前掲注14の20頁。
- 40 前掲注27の261頁。
- 41 民歌とは民間で伝承されてきた音楽を指し、一般的に民間歌曲、民謡のことをいう。
- 42 馬思聰「關於創作的訪談録」『居高声自遠』天津:百花文芸出版社、1999年、52頁。これは、1959年に中央音楽学院の教師であった数名が馬思聰を訪れ、馬思聰の音楽創作に関する談話を中心に1981年に整理されたものである。
- 43 葉永烈『馬思聰傳』香港:南粵出版社、1988年、113頁及び馬思聰「創作之路」『居高声自遠』天津:百花文芸出版社、1999年、24頁。
- 44 同書、52-53頁。
- 45 民国初期に内モンゴルに設置された三つの特区の一つ。
- 46 《内蒙組曲》の原題である。
- 47 万里の長城以北の地区を指す。
- 48 笛に似た古代北方民族の楽器。胡笳、胡沙笛のこと。

- 49 前掲注14の25頁。
- 50 冼星海 「民歌研究」『冼星海專輯(一)』北京:中央音楽学院中国音楽研究所、1962年、73頁。
- 51 冼星海 「民歌研究」『冼星海專輯(一)』北京:中央音楽学院中国音楽研究所、1962年、70-71頁。
- 52 馬思聰 「我怎樣作抗戰歌」『居高声自遠』天津:百花文芸出版社、1999年、8頁。これは、1940年(民国28年)6月12日に香港にて書かれたものである。
- 53 同書、8-9頁。
- 54 同書、8-9頁。
- 55 前掲注50の73頁。
- 56 冼星海 「辺区的音楽運動」『冼星海專輯(一)』北京:中央音楽学院中国音楽研究所、1962年、118-119頁。
- 57 冼星海 「序《新階段歌曲集》」『冼星海專輯(一)』北京:中央音楽学院中国音楽研究所、1962年、55頁。これは、抗戦が始まって2年後に書かれたものである。
- 58 前掲注56の110-113頁。
- 59 馬思聰 「新音楽的新階段」『居高声自遠』天津:百花文芸出版社、1999年、33-34頁。これは、1947年に書かれたものである。
- 60 同書、35頁。
- 61 聶耳(じょうじ、Nie Er):1912-1935。雲南省昆明出身の作曲家。上海を拠点とし、劇音楽や映画音楽を数多く作曲する。1933年、共産党に入党するが、左翼系文化人が逮捕されていく中、聶耳自身も逮捕されるという情報から日本へ亡命。神奈川県藤沢市にて遊泳中行方不明になり、水死する。
- 62 前掲注59の35頁。
- 63 前掲注50の8-9頁。
- 64 前掲注56の110-113頁。
- 65 冼星海 「現階段中国新音楽運動的幾個問題」『冼星海專輯(一)』北京:中央音楽学院中国音楽研究所、1962年、135頁。これは、1940年7月25日、西北の古城にて書かれたものである。
- 66 同書、135頁。
- 67 前掲注50の89頁。
- 68 Rulan Chao pian 「中国」『ニュグロヴ世界音楽大事典』第10巻、講談社、1996年、531頁。
- 69 石田一志 『モダニズム変奏曲 東アジアの近現代音楽史』朔北社、2005年、250頁。
- 70 前掲注4の122頁。馬思聰の手記部の抜粋。
- 71 中国南西部にある自治区。18世紀に清朝の保護国となり、第二次大戦後、自治権を獲得したが、反中国の動乱が起こり14代ダライラマはインドに亡命、1965年にチベット自治区が成立した。
- 72 前掲注4の122頁。
- 73 劉薇 『ヴァイオリン演奏家・作曲家としての馬思聰研究』(博士学位論文) 東京藝術大学、1999年、257頁。
- 74 冼星海が兄に宛てて書いた手紙「我學習音樂的經過」において、「魯迅芸術学院は、世界音楽の資料を少しばかり持っている。外部の者は見ることができない資料がここにはある。魯迅芸術学院は、ソヴィエト連邦の音

楽界と密な関係にあり、ソヴィエト連邦の音楽資料を手に入れるのは難しくないのだ。世界音楽の資料でさえ比較的容易く手に入れることができる」と述べていることから、当時、魯迅芸術学院で教鞭を取っていた冼星海は、他の音楽家よりも、世界音楽に関する知識は豊富であったと推察できる。

■執筆者について

藤井明日香(ふじい・あすか)

広島大学教育学部卒業。現在、神戸大学大学院総合人間科学研究科博士前期課程に在籍。民族音楽学専攻。

E-mail: asuka.fujii@gmail.com

■Notes on the Contributor

Asuka Fujii graduated from the Department of Education at Hiroshima University. She has just completed her MA thesis at the Graduate School of Cultural Studies and Human Science, Kobe University. Her major is on the field of Ethnomusicology.