

平成 29 年度博士論文

中国における西洋音楽受容の歴史
——北京と東北地方の西洋音楽職人を中心に——

京都市立芸術大学大学院音楽研究科
博士課程
器楽研究領域（フルート）

田呈媛

中国における西洋音楽受容の歴史
—北京と東北地方の西洋音楽職人を中心に—

要旨

本論文は、中国における西洋音楽受容の歴史を「西洋音楽職人」の視点から考察したものである。中国では、1842年の第1次鴉片（阿片）戦争後の外交交渉によって、西洋音楽の受容が本格的に始まった。当時の中国人の西洋音楽を受け入れる態度は、大きく二つに分けられる。一つは、西洋音楽を積極的に導入しようとする態度である。この態度は、西洋音楽が中国の近代化にとって必要不可欠であるとみなす立場と言い換えることも可能であり、この時期の代表的な人物としては作曲家、教育者であった蕭友梅がよく知られている。彼らの事績は、中国における西洋音楽の受容史にしばしば記述され、先駆者として位置付けられてきた。もう一つは、西洋音楽や西洋楽器を特別視せず、どちらかといえば与えられたもの、あるいは止むを得ず受容することになった者の態度である。彼らは歴史的な記述の外にあり、蕭友梅らが「名の有る（有名）」存在であるのに対して、いわば「名も無き（無名）」存在であるといえる。

本論では、彼らのような中国人による西洋音楽受容を研究対象とする。彼らは西洋音楽を芸術として捉えたうえで接近したのではなく、楽器を演奏するという行為や、演奏技術から触れることになった。本論では、彼らを「西洋音楽職人」と名付け、とくにフルートを演奏した音楽職人のことを「吹長笛人」と呼ぶ。

本論では、中国における西洋音楽受容の歴史を扱う。とくに北京と東北地方の二つの地域に焦点を絞り、これらの地域における西洋音楽受容の時間的、地域的な差異の比較を通じて、中国における西洋音楽職人そして吹長笛人の誕生および活動について考察する。

序論では、本論において重要な概念である西洋音楽職人と吹長笛人についての概念整理を行った。第1章「中国における西洋音楽受容と西洋音楽職人の誕生」においては、中国における西洋音楽の流入から受容に至る歴史を概観する。第2章「北京における西洋音楽受容—新文化風潮との関わりの中なかで—」では、北京における西洋音楽受容の最初期の例である英国人ロバ

ート・ハートの私設楽隊に所属した中国人の隊員らに焦点を当て、北京における西洋音楽受容がその後、どのように展開されていったのかを概観している。第3章「東北地方における西洋音楽受容と教化」では、東北地方における西洋音楽受容の歴史を扱っている。また、北京と東北地方との間には、西洋音楽受容にかんして地域的、時間的な差異があることを論じている。第4章「北京と東北地方における吹長笛人の系譜」では、北京と東北地方における西洋音楽受容のなかで誕生した西洋音楽職人のなかでも、とくに「吹長笛人」の系譜に焦点を当てた。第5章「吹長笛人からフルーティストへ」では、20世紀前半の中国における音楽思潮の発展を踏まえたうえで、戦争を終えた1950年代に政府が文芸に対して行なった指導方針について述べている。1950年代以降、国家政策によって西洋音楽職人に国外で演奏技術を磨く機会が与えられるようになると、彼らの演奏に対する考え方や意識が徐々に変わっていった。政府の方針によって思想の自由が抑えこまれ、芽生えつつあった芸術性の認識がここで途絶えたと結論付けている。「おわりに」では、西洋音楽職人らが西洋音楽に触れるようになったきっかけは消極的なものであったが、結果として、彼らの活動が西洋音楽受容の歴史において大きな役割を果たしたと結論づけている。また、1950年代に芽生えてはいたがすぐに抑えられてしまった西洋音楽に対する芸術性追求の意識が、彼らの次の世代に伝えられていたことを示している。現在の中国では、彼らの教え子らは演奏家として国際的に音楽活動を行っており、中国国内でも新しい西洋音楽の世界を作っている。現在のフルート奏者らの活動や筆者自身の体験を踏まえ、これからの筆者の活動のあり方を再考した。

目 次

	ページ
序論	1
1. 第1次鴉片戦争後の西洋音楽の流入	1
2. 中国における西洋音楽受容と中国人	2
3. 本論における視点	4
第1章 中国における西洋音楽受容と西洋音楽職人の誕生	8
1. キリスト教の布教による西洋音楽の伝来	8
2. 中国人による西洋音楽の導入	11
第2章 北京における西洋音楽受容—新文化風潮との関わり—toのなかで—	15
1. ハート楽隊	15
2. 北京大学音楽伝習所	20
3. 国立音楽院幼年班（常州幼年班）	27
第3章 東北地方における西洋音楽の受容と教化	30
1. 宮内府楽隊楽員班と新京音楽院楽員養成所	31
2. 文芸団体	33
3. 東北音楽専科学校	37
4. 北京と東北地方の差異	39

第4章 北京と東北地方における吹長笛人の系譜	41
1. 最初の吹長笛人	41
2. 北京の吹長笛人	42
3. 東北地方の吹長笛人	49
4. 西洋音楽職人と吹長笛人	54
第5章 吹長笛人からフルーティストへ	57
1. 芸術への認識が芽生えてきた1950年代	57
2. 吹長笛人からフルーティストへ	65
おわりに	68
注	73
参考文献	96
謝辞	101

序論

現在、中華人民共和国（通称、中国）は世界で三番目に広い国土を有している。とくに7世紀終わりから8世紀初めの唐の時代には、世界帝国として周辺諸国に外交的、文化的にも大きな力で影響を及ぼすようになった。しかし、19世紀に入ると徐々にその影響力は衰えをみせるようになり、1842年の第1次鴉片¹（アヘン）戦争の敗北は中国がそれまでの封建社会体制から近代国家へ移行する決定的な出来事となった。

中国が近代化を目指すようになるこの時代、中国に西洋楽器を演奏する中国人が登場するようになる。すでに唐の時代には西洋音楽は中国に伝わっていたが、その時代の西洋音楽の受容は限定的なものであり、本格的に流入するようになるのは1842年の第1次鴉片戦争以降のことである。19世紀の中国に起こった西洋音楽の流入は、主に二つの系統に分類することができるように思われる。一つは西洋人の居留地である租界を中心に演奏された娯楽としての西洋音楽、もう一つはキリスト教の宣教師が布教活動において広めた西洋音楽である。

1. 第1次鴉片戦争以後の西洋音楽の流入

1842年、第1次鴉片戦争後の外交交渉により、清朝はイギリスと南京条約を締結した。この条約によって上海を含む5つの沿海都市が開港されることになり、中国の長い鎖国状態は終わりを迎えた。さらに1858年に締結された天津条約ではあらたに10の都市が開港され、北京にも他国の外交官が常駐を許されるようになった。開港された都市には、租界を中心に多くの西洋人が居住するようになり、彼らは娯楽として自国の文化を持ち込んだが、西洋音楽もその時に持ち込まれた文化の一つである。ただし彼らの音楽活動はあくまで租界を中心とした居住区にとどまるものであり、すぐに中国全土に広まっていくほどの影響力はなかったといえる。たとえば中国人によって構成されたロバート・ハート Robert Hart（1835-1911）の私設楽隊はハート自身の私的理²によって作られ、その活動はハートの自邸で催される舞踏会が中心であり、きわめて限られた空間にとどまっていた。租界での西洋音楽受容がどちらかといえば西洋

人のための娯楽という位置づけであるのに対して、中国におけるキリスト教の宣教師の活動は、西洋音楽の伝播を考えるうえでは軽視できないものである。1840年代には、宣教師は開港された都市を中心に教会やミッションスクールを建て、前者では布教活動にともなって讃美歌が歌われるようになり、後者では西洋音楽が必修科目として教えられた。こうした宣教師の活動は中国人が西洋音楽に自覚的に触れるきっかけとなったといえるだろう。

2. 中国における西洋音楽受容と中国人

西洋諸国の中国進出を受け、清朝政府は国力を立て直すために近代化の道を模索するさまざまな改革を行った。最も代表的なものが1860年代に行われた軍事改革を中心とする「洋務運動」である。この運動は軍隊の近代化を目的としていたが、結果として西洋式の軍楽隊が設立されるようになり、一説では李鴻章³が1862年に自身の淮軍に西洋式軍楽隊をはじめ導入したといわれている（趙・龍 2014: 34）。李鴻章は1882年には清朝の軍制改革の象徴ともいえる北洋軍の軍楽隊を育成するために、ドイツ人教官を雇用して天津に軍楽学校を開いた。1895年の日清戦争の敗北によって北洋軍は壊滅してしまったが、軍制改革は継続して行われ、西洋式軍楽隊も多く設置されるようになった。清朝末期に設置されるようになった西洋式軍楽隊は中国人が自発的に西洋音楽を導入した初期の事例である。

1898年に戊戌変法⁴が提唱されると、欧米式教育体制を取り入れた新式学堂と呼ばれる学校が中国国内に相次いで創立されるようになり、音楽も次第に教科として取り入れられるようになった。当時の中国では進取の気概をもつ富裕層の子弟が海外に留学するようになっていたが、その中でも日本に留学経験をもつ沈心工⁵、李叔同⁶らは中国に帰国したのち、日本の唱歌を模倣した学堂楽歌を作るようになった。日本の唱歌と同じように、この学堂楽歌も始まりは西洋由来の旋律に中国語の歌詞を付した曲であり、学生を中心に広まっていった。この学堂楽歌の流行は西洋の音階による音楽が中国に広まる契機の一つと言える。

様々な改革により国家の立て直しを図った清朝であったが、1912年の辛亥革命の勃発によって滅亡し、あらたに中華民国が建国された。社会が激しく変動していたこの時代、北京大学を

中心に文化における改革運動が行なわれるようになった。1916年、蔡元培⁷、魯迅⁸らが「民主」、「科学」を提唱する新文化運動を推進するようになった。蔡元培は「思想自由、兼容並包」（思想を自由にし、異なる考えも受け入れる）をスローガンに掲げ、「道德教育、実利教育、軍国民教育、世界観教育、美感教育」の五つの教育方針を提唱した。中でも「美育思想」⁹は音楽が人間の美感¹⁰の育成に作用するとみなすものであり、中華民国建国後の教育観の主潮となって教育機関に広く取り込まれた（榎本 1998: 28-29）。蔡の思想により教育における音楽の重要性が高まり、このことは音楽に関する教員養成や専門的な人材の育成に大きな影響を与えた。新式学堂の出身者であり、欧米諸国で西洋音楽を学んだ上流階層である蕭友梅¹¹や馬思聰¹²は新文化風潮に感化され、蔡とともに音楽の専門的な人材の育成を掲げて1920年代から北京大学音楽伝習所（1922）、上海国立音楽院（1927）、広州私立音楽学院（1932）といった音楽学校を設立し、中国に本格的に西洋音楽を根付かせることに腐心した。

この時代は蕭友梅のように西洋音楽を積極的に受け入れ、普及させようとする人々が歴史の表舞台に登場する時代であり、彼らの活動を記述することで中国における西洋音楽受容を描き出すということは、これまでも行われてきた¹³。しかし、同時代の中国人が全て彼らのような態度で西洋音楽に向き合ったわけではない。他方には、いわば消極的、受動的に西洋音楽に触れた下層階級の中国人もいたのである。たとえば彼らの一部は西洋音楽を演奏することを求められて楽器を持つようになり、あるいは衣食住が無償で与えられるという条件に惹かれてミッションスクールに入学し、西洋音楽に触れるようになった。清は強固な封建社会体制の時代であり、貧富の差は生まれた階級でほぼ定められていたが、自発的でないあり方で西洋音楽に触れた人々は、移りゆく時代の趨勢に何ら影響力を持たない階層の人々であり、めまぐるしく変わってゆく社会の動向に身を任せ、生活の糧として、あるいは一時的な衣食住を得る過程の中で西洋音楽に関わったに過ぎなかったと考えられる。このような形での西洋音楽の受容は、蕭友梅、馬思聰らの受容のあり方とは対極に位置するものである。

こうした視点に立てば、鴉片戦争以降の中国人の西洋音楽受容は、西洋音楽を受け入れる態度の違いによって、以下の二つに区分することができるだろう。一つは、西洋音楽を積極的に導入しようとする態度である。鴉片戦争以後の中国では、軍楽隊員の育成、あるいは教育改革

を契機として、西洋音楽の導入を進めるようになったが、こうした動きは西洋音楽の積極的な受容と位置づけられるだろう。また西洋音楽をいち早く認め、憧れを持った、たとえば簫友梅のような上流階級である中国人は中国に本格的に西洋音楽を根付かせることを目指していた。

二つ目は、西洋音楽の受容や西洋楽器の習得に消極的、受動的な態度である。たとえば、軍楽学校を卒業した楽師、ハート楽隊の隊員などはここにあげるあり方に含まれる。下層階級である彼らは積極的に導入しようとする人々の影響下にありながら、西洋音楽に対してとくに強い意識を持つこともなく、西洋音楽に関わらざるをえない状況——たとえばハート楽隊の隊員のように自らの意思とはかかわりなく、雇用主に楽器を持たされたというような状況——に遭遇したことを契機として、楽器を演奏するようになった。

3. 本論における視点

19世紀から20世紀にかけての中国人の西洋音楽の受容は、上に述べたような二つの傾向に分けられる。本論ではそのうち、西洋音楽を芸術ではなく、「技術」¹⁴として認識し、身につけた後者の受容に注目し、彼らを「西洋音楽職人」と名付ける。この時期に西洋音楽に携わった彼らのような中国人は、西洋楽器を自らの意志によって選び取ったわけではなく、むしろ消極的に触れ、あるいは与えられたものとして受け取ったと考えられる。西洋音楽を芸術として深めるというよりも技術として認識し、身につける、言い換えれば能動的な関わりというよりも消極的な受容であった。また彼らが必要とされた場合は、技術の巧拙よりも楽器が演奏できるかどうか、すなわち技術の有無こそが重要であった。中国ではごく最近まで演奏家や音楽家といった呼称ではなく、具体的な動詞と楽器名を結びつけた呼び名を慣例的に用いていた。たとえばフルートであれば、「吹長笛人」、ヴァイオリンであれば「拉小提琴人」、ピアノであれば、「弾鋼琴人」という具合に呼ぶが、こうした表現は、中国語のニュアンスでは、吹くあるいは弾くといった特定の楽器を演奏する技術をもつことに着目した言い回しである¹⁵。このような言い回しも楽器を演奏する技術の巧拙ではなく、能力の有無に着目した表現であるといえるだろう。西洋音楽を技術として把握し身につけた点は、中国の西洋音楽受容の特徴の一つであるといえ、

この点に彼らを芸術家や音楽家ではなく、西洋音楽「職人」とみなす根拠があるのではないかと考える¹⁶。

もちろん、ヨーロッパでも18世紀には、ヴェネツィアのピエタ慈善院のアントニオ・ルーチョ・ヴィヴァルディ Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) がしたように、女子孤児達に技術として楽器を奏する技能を身に付けさせていたという事例もある。彼女らが芸術としてよりも、食べるための技術として楽器奏法を学んでいたことは想像に難くない。そもそもモーツァルトの時代でさえ、まだリピーエノ奏者たちは単なる召使であり、芸術家としては認識されていなかった。しかし、その後1789年のフランス革命を経て社会の近代化が進むとともに、宮殿や教会から独立した音楽家の出現と時を同じくして彼らには芸術家としての自意識が芽生え始めた。

ヨーロッパの音楽家たちが数世紀をかけて育てた「芸術家」としての自意識の歴史を中国は数十年で経験したともいえよう。中国ほど急激ではないとはいえ、19世紀半ばから西洋音楽を受け始めた日本においても同様の流れはみられる。今なお残る「楽隊屋」という言葉がそれを象徴している。もちろん日本においても当初は富裕層が西洋音楽を芸術として受け入れ、高い志をもとに自国で広げようとしたが、実際に楽器を演奏する職人たちが自らを芸術家と認識し、また社会からも芸術家と認められるようになるにはある程度の時間が必要とされた。その意味でも中国の西洋音楽受容の歴史も日本と同じようなものに見えるかもしれない。しかしながら中国において特徴的な傾向として見られるのは、楽器演奏の技術を身に付けた多くの人々が極めて貧しい階層に属していたことであり、かつそのような人々に対し後に述べるように選択的に音楽教育（楽器奏法）がなされたことである。

中国の近代化を背景に西洋音楽が受け入れられていくなかで、西洋楽器を扱うようになった中国の下層階級の人々のことを本論では「西洋音楽職人」と呼ぶ。彼らの存在は、さらなる近代化のために重視された。また、彼らが音楽家になる道は、中国における政治や国の発展の方針と強く結びついたものであった。中国特有の歴史的背景を考慮したうえで、西洋音楽の受容のあり方や、楽器を演奏する人を指す特徴的な言い回しといった点から、1840年以降西洋音楽に携わったこれらの中国人、また本文中で主に焦点をあてることになるフルートを演奏した中

国人を、本論ではそれぞれ「西洋音楽職人」、「吹長笛人」という術語で呼ぶことにする。

また広い国土を持つ中国では、地域によって風土、文化、意識などが大きく異なっているため、一口に西洋音楽の受容といっても、沿海地方と東北地方、都市部と農村地帯とでは流入の時期は異なってくる。このことは、必然的に西洋音楽職人と吹長笛人の誕生に地域差と時間差が生じることを意味する。都市間で時間差があるということは、中国における西洋音楽の受容を画一的に捉えることはできないということであり、この時間差があることを意識し、考察していく必要がある。

清朝の首都であった北京では、鴉片戦争以降の1885年中国人団員によるハート楽団が誕生したが、この楽団には名前が残っている中国人のフルート奏者がおり、この奏者はおそらく中国で最初期の「吹長笛人」と位置付けることができるだろう。一方で、東北地方の哈尔滨では、1908年にはロシア人奏者による東清鉄道交響楽団が設立されていたにもかかわらず、中国人のフルート奏者の登場は1940年代になってからのことになる。また北京では中国の歴史において最初の音楽院といえる北京大学附属音楽伝習所が1922年に設立されているが、時期的には中国国内の諸地域と比較しても早い段階で西洋音楽が流入した東北地方の場合、中国人による音楽院が設立されたのは、1950年代になってからのことであった。このような西洋音楽が流入する時期と、実際に中国人が西洋楽器を演奏するまでに至る地域間の時間差を考察するために、本論では北京と東北地方における西洋音楽職人および吹長笛人の誕生を比較検証する。地域間の時間差に着目することで、中国人の西洋音楽に対する意識の変遷の多様性を描き出すことが可能となるだろう¹⁷。

西洋音楽職人の誕生には、鴉片戦争から続く中国の混乱の歴史が深く関係している。彼らの西洋音楽に対する認識は、時勢が移り変わり、さまざまな音楽思潮や文芸に対する政治方針が変更されることで大きな影響を受ける。中国の社会では、時勢にしたがって「文芸」に対する政策方針や思想は変遷していく。歴史的な視点から見た場合、西洋の音階による音楽が中国に広まる契機の一つとなった学堂楽歌は「社会改良の観点からみた政治功利性」という明確な目的を持って広められたものでもある（明 2012: 40）。西洋音楽が属する「文芸」は政治功利性という目的から方針を変更され、20世紀の中国では主流として実行されていた。呂驥¹⁸が1936

年に発表した『論国防音楽』では「民族解放や独立にとって危機の時代において、音楽は国防文化戦線にとって重要な一部分を占めるべきである。全国の民衆を喚起し、積極的に民衆を動かすことで、反抗の意志を実際の抗戦の行動へと転化させる」と主張した。また、1942年の延安文芸座談会におけるスピーチのなかで毛沢東（1893-1976）は「現在の世界では、すべての文化及び文学芸術はある階級に属し、一定的な政治路線に属し、芸術のための芸術、階級を超える芸術、政治と並行及び交互に独立した芸術は実際に存在していない」と述べた。これらの時代を導く代表的な発言および思想から、時勢にしたがわざるをえなかった西洋音楽は中国において独特な方法で受け入れられていったことがわかる。

では、このような19世紀半ばから20世紀にかけての中国の歴史を背景に、表舞台では記録されていない「無名」の中国人の西洋音楽職人は、どのような場で、どのように西洋音楽と関わったのだろうか。これまで、彼らの事績は歴史の中にあって忘却され、顧みられることはほとんどなかった。そこで本論では、とくに吹長笛人を通して、中国の西洋音楽受容において西洋音楽職人が果たした役割とその実態を考察する。

第1章 中国における西洋音楽受容と西洋音楽職人の誕生

中国における西洋音楽受容はキリスト教の宣教師の布教活動と深い関わりがあり、このことは西洋音楽職人の誕生の素地を作る一つの契機となった。本章ではまず西洋音楽の伝来を概観した上で、宣教師の布教活動が中国における西洋音楽の受容に果たした役割および第1次鴉片戦争から20世紀初頭にかけての社会体制の改革を機に始まった西洋音楽を導入が西洋音楽職人の誕生に与えた影響について考察する。

1.1 キリスト教の布教による西洋音楽の伝来

中国に西洋音楽が伝わったのは、キリスト教の宣教師による布教活動が嚆矢であるとされる。19世紀末敦煌莫高窟で発見された古文書の中に記された経文と聖歌の詩句から、すでに唐(618-907)の時代には西洋音楽がキリスト教の聖歌という形で中国に伝わっていたとされる(榎本 1998: 6)。キリスト教の布教活動は元(1271-1368)の時代に隆盛をみたが¹、当時キリスト教徒の間で歌われたと考えられる聖歌がキリスト教徒以外の中国人の耳に届いたとは考えにくい。

1.1.1 宣教師と皇帝

明(1368-1644)の時代となった1601年に三度目の北京入りでようやく皇帝との面会の機会を得たイエズス会宣教師マテオ・リッチ Matteo Ricci (1552-1610)は、万歴帝(在位1572-1620)に西洋の珍しい品々を献上した。このときリッチが皇帝に献上した品の一つに西琴²があり、これは中国の宮廷にはじめて献上された最初の西洋楽器であると考えられる。皇帝は宦官に命じて西琴の弾き方を習得させ、またマテオ・リッチは宦官に請われるままに、数篇の聖歌の歌詞を中国語に訳し『西琴曲意』(『Songs for the Clavichord』)を著した(Sheila Melvin, Jindong Cai. 2004: 53-60)。この『西琴曲意』は聖歌の歌詞を中国語に訳した最古の

文献である。リッチが献上品として楽器を持ち込む以前にも、ほかの宣教師たちによって、ミサに使用するための西洋楽器が持ち込まれていた。ただし、それらの楽器は宣教師間あるいは宮廷での演奏に限定される使用であったと思われる。1610年マテオ・リッチが亡くなった際には、北京にいた宣教師たちによってオルガンやそのほかの楽器での葬送の音楽が演奏された(榎本 1998: 6-7)。

清(1636-1911)の時代になった1673年に北京を訪れたイエズス会のポルトガル人宣教師トマス・ペレイラ Thomas Pereira (1645-1708) は、目の前で演奏された中国の歌を一度聴いただけで五線譜に写し取り、即座にクラヴィコードで弾いて見せ、康熙帝(在位 1661-1722)を驚かせたという記録がある³。康熙帝の命で1713年に編纂された『律呂正義』四篇は中国の音律に関する学問の集大成とされているが、そのうち『律呂正義 続編一卷』では五線譜、西洋の楽理などについても記述されている。これはペレイラとイエズス会のイタリア人宣教師テオドーレ・ペドリーニ Theodore Pedrini (1671-1746) によって編纂された西洋の音楽書の内容に基づくものであったようである⁴(榎本 1998: 7)。しかし、康熙帝の後を継いだ雍正帝(在位 1722-1735)の時代には、キリスト教への弾圧が始まり、宮廷で暦の製作などに従事する宣教師が残った以外には、中国でのキリスト教の布教活動は不可能になった。このため宣教師を通して伝来した西洋音楽も、定着するには至らなかった。

雍正帝の後に即位した乾隆帝(在位 1736-1796)は音楽、書道、絵画など、極めて高い芸術的な才能を持っていた。西洋音楽にも興味を持っていたようで、音楽の才能を持つ宣教師を御用音楽教師として任命していた。その中でも、ドイツ人宣教師のフロリアン・バッハ Florian Bahr (1706-1771) とポルトガル人宣教師のジェーン・ワルター Jean Walter (1708-1759) は、宦官による合唱団と西洋管弦楽団を組織した。この西洋管弦楽団では、ヴァイオリン、チェロ、コントラバス、マンドリン、木管楽器など 35 種類もの楽器が使用された。また、西洋式の制服も作っており、宮廷での演奏のために整備されたと推測される(陶 2001: 62-65)。

このように、宣教師の布教活動によって西洋音楽は唐の時代には中国へ伝来していた。しかし、西洋音楽が演奏されたのは、宮廷の中あるいは宣教師の間のみに限られていたようである。だが、後で述べる西洋音楽職人と直接のつながりがあるわけではないが、乾隆帝の西洋管弦楽

団のように、宣教師が献上した西洋楽器と皇帝の趣向により、西洋楽器を演奏する中国人がこの時期に誕生していたことは特筆に値しよう。彼らによる西洋音楽の演奏は宮廷に限られていたが、中国人による西洋音楽演奏の最も古い記録とみなすことができ、そこにはキリスト教の普及活動が果たした大きな役割をみることができる。

1.1.2 ミッションスクールの隆盛

キリスト教への弾圧はその後も続いていたが、鴉片戦争後の1844年に、道光帝(1820-1850在位)によってキリスト教布教を許可され、再びキリスト教の普及活動が中国で行われることになった(榎本 1998: 8)。キリスト教の布教では音楽の役割を重視しており、中国各地に設立されたミッションスクールでは音楽教育が重視されていた。1842年にマカオから香港へ移転したモリソン学堂⁵は中国で最初に音楽を学科として取り入れた学校である(孫 2004: 3)。その後も1845年にアメリカ・キリスト教会が寧波で設立した崇信義塾 Ningpo Boy's school、1860年に宣教師が上海で設立した清心書院女子校、北京や沿海都市など各地で設立したミッションスクールでは、モリソン学堂と同様に音楽の科目を開設していた。趙(2012)によれば、ミッションスクールは、広東、香港、汕頭、上海、天津など10つの沿海都市と北京に設立された。1868年に発表された「1866年キリスト教義学および学堂リスト」には、中国全土で衣食全部給与の義学が19か所、学生が248人、部分給与の学堂が44か所、学生696人と記載されており、その後も年々学生数が増加し、1876年にはミッションスクールの学生数は4099人、1919年には212819人まで達していた。ミッションスクールは19世紀半ばから、20世紀前半までに中国における重要な基礎教育機関となっており、1922年には、宣教師たちは幼稚園から大学まで全部の教育機関を含む教育システムを構築していた。音楽を含め、実学を中心として設置したミッションスクールは西洋音楽が中国での伝播にとって大きな役割を果たしていたと思われる(趙 2012: 65)。

19世紀後半に西洋音楽に触れはじめた人々の多くは、両親がキリスト教徒であるか、もしくはミッションスクールの生徒・学生が多かった(榎本 1998: 8-9)。本論で扱う西洋音楽職人の

中にもミッションスクールではじめて西洋音楽にふれた体験をもつものが多いように、キリスト教の布教と中国における西洋音楽受容の結びつきの強さがうかがえる。

1.2 中国人による西洋音楽の導入

中国人による西洋音楽の導入の動きは第1次鴉片戦争以降に始まった。清朝の旧式制度の中にも西洋国家の近代化制度などを取り入れようという動きがみられた。その代表として、1860年代に行われた洋務運動による軍制改革と、1898年の戊戌変法の制定による教育改革の2つが挙げられる。軍制改革によって西洋式軍楽隊が設立され、軍楽隊の全国的な活動によって中国においても西洋楽器に触れる人々が増えていた。戊戌変法の教育改革の提唱を皮切りに、音楽が徐々に科目や学科として教育制度に取り入れられた。この頃に「学堂楽歌」が編纂されて音楽教育の教材として用いられ、西洋式の楽譜や旋律が中国で普及するようになった。

1.2.1 西洋式軍楽隊

清朝末期の1860年代前半から1890年代前半にかけて、中国国内ではヨーロッパ近代文明の科学技術を導入した国力の増強を目標に、洋務運動がおこなわれた。「中体西用論」⁶を運用し、軍事工業、海軍建設、民用工業、軍隊、教育などの面での改革がおこなわれた。1860年代には、洋務運動の中心人物である李鴻章の淮軍や、曾国藩（1811-1872）の湘軍といった私有軍において西洋式の軍楽隊を取り入れていたという説もあるが、詳細は明らかではない（趙・劉 2016: 34）。現在のところ、最も古い西洋式軍楽隊の演奏記録は、1878年の冬、李鴻章の兄の私有軍による武昌での軍事操練である。なお、1877年には中国語に訳された西洋楽器の教則本である『喇叭吹法（ラッパ演奏法）』が出版されており、当時、西洋楽器の演奏法が重視され、こうした教則本に一定の需要があったことが推測できる。

洋務運動の時代、李鴻章は海軍建設を進める最中に、軍楽隊用の楽童⁷の育成にも力を入れている。記録によれば、李鴻章は1882年に天津で35名の楽童を集めて5年間の演奏訓練を行い、

その後 1887 年には 20 名の楽童を北洋軍の艦隊に上艦させ、軍楽隊を設置した（趙・龍 2014: 35）。この北洋軍の軍楽隊はドイツ人のベーゲル M. A. Begel⁸を指導教官として雇用し、1883 年に天津租界と上海租界で演奏を行った。W. ガルトナー W. Gartner（生没年不明）の《パレード・マーチ Parade March》、G. ドニゼッティ G. Donizetti（1797-1848）のオペラ《ルクレツィア・ボルジア Lucrezia Borgia》より抜粋、J. J.-B. アルバン Joseph Jean-Baptiste Arban（1825-1889）の《コルネット・ポルカ Cornet Polka》などの曲を演奏し、上海租界では、上海市民楽団⁹と交互に演奏していた（趙・龍 2014: 32-33）。19 世紀後半、弱体化していく清朝では、李鴻章のような「漢人大臣」（漢民族の大臣）が、清朝の軍隊を半ば私軍とする形で地方の軍事権力を持ち、いわゆる軍閥を形成していったが、そこでは軍隊の近代化が進められると同時に軍楽隊も活用された。北洋軍の軍楽隊による演奏は、中国人による西洋式軍楽隊が公衆の場で演奏した最初の記録である。

1895 年の日清戦争において、当時の中国で最も近代化されていた北洋軍は日本軍に敗北を喫した。清朝は自国の軍事体制を徹底的に近代化することが緊急かつ重要な課題と考え、さらに軍備を増強することを目指し、同年、その責任者として袁世凱¹⁰を据えた。袁世凱は旧北洋軍に新兵を加え、天津の東南 35 キロにある新農鎮小站に「新建陸軍」を作った。袁世凱は西洋式軍隊に改革するため西洋人指導者 13 名¹¹を顧問として雇っていたが、ドイツ人の高士達¹²の提案を採用し、ヨーロッパから金管楽器を購入し、ドイツ式軍楽隊の規則に基づいて本格的な西洋軍楽隊を作った¹³。新建陸軍楽隊は、操練（金管楽器の演奏に合わせて行う体操訓練）のほかにも、行進、式典などの場面でも演奏を行った（韓 1981: 7）。新建陸軍楽隊を皮切りとし、1897 年に張之洞の自強軍楽隊、1899 年に袁世凱の北洋新軍楽隊が設立された。袁世凱は 1903 年には、北洋新軍楽隊の人材の需要に応じる形で天津に軍楽学堂を開校した。この軍楽学堂では、3 期にわけて楽員の募集と教育が行われた。学期ごとに 80 名の楽員が在籍し、合計 240 名が卒業した（段 2010: 19）。

その後、新建陸軍楽隊や北洋新軍楽隊の他にも西洋式の軍楽隊は全国で組織されていき、中華民国が成立された 1912 年には北京大統領軍楽隊、全国海軍軍楽隊、全国陸軍軍楽隊なども含め、中国全体で 18 隊の軍楽隊が組織されていた（段 2010: 56）。多数の西洋式楽隊の誕生

により、多くの軍歌も作曲され、1908年には袁世凱の命により、直隸正定府知府の李映庚は4巻の『軍歌稿』を編纂している（石田 2005: 202-203）。西洋式軍楽隊の建設に伴って各地に軍楽学校が開校され、西洋楽器を演奏する中国人が増加することになった。彼らのように軍楽学校で演奏技術を身に付け、西洋楽器を演奏するようになった中国人は、鴉片戦争以降の軍制改革によって誕生した西洋音楽職人の典型といえるだろう。

1.2.2 新式学堂と学堂楽歌

1894年に始まった日清戦争で、それまで格下の国家とみなしていた日本に最終的に敗れたことは清国に大きな衝撃を与えることになったが、この日清戦争の敗北以降、日本の明治維新に学んで富国強兵を計ろうとする動きが急激に高まり、1898年に戊戌変法が制定された。変法派の康有為¹⁴、梁启超¹⁵らは次々と上書を提出し、当時の政治変革の必要性を訴えながら、科挙の改革や近代的な学制の制定を求めている（榎本 1998: 15）。1898年に康有為は光緒帝（在位 1875-1908）に「請開学校折」を上申し、この上申書の中にはドイツの学制について紹介する中で、ドイツの小学校では文学、歴史、算数、地理、物理とともに「歌楽」、すなわち音楽を教えていると述べ、ドイツに範を求め、かつ日本に倣って学制を定めることを提案した（孫 2004: 12）。

保守派の巻き返しによって変法運動は短期間で失敗したが、その精神は受け継がれ、各地に新式学堂が建てられた。学堂と呼ばれたこれらの学校では、ミッションスクールと並び、音楽をふくむ、外国語をはじめ西洋の学問知識が教えられたが、それと平行して、外国に出て新しい息吹を吸収しようとする新文化風潮が起こった。経済的にも距離的にも隣国である日本は、有志者たちの格好の留学先となった¹⁶。このような日本留学ブームにのって、沈心工、李叔同、曾志忞¹⁷のような日本留学の経験を持ち、学堂教育に「楽歌」を積極的に取り込もうとする中国最初の音楽教育に着手する人物がいた。彼らは日本の唱歌の創作方法を学び、その手法に倣い、欧米や日本の旋律に中国語の歌詞をつけて、多くの歌を作った。1903年、曾志忞は自ら歌詞を付した《練兵》、《遊春》、《揚子江》などの曲を雑誌『蘇州』¹⁸に発表し、同年『教育歌唱

集』¹⁹を出版した。沈心工は1904年に『学校唱歌集』を編集出版したのを皮切りに、十数冊の唱歌集を出版した²⁰。そのほか1905年に李叔同は『国学唱歌集』を出版した。1903年最初の発表から1920年代末まで、約50冊の唱歌集が出版され、1300曲の学堂楽歌が収録されていたという（張 1999: 312）。これらの唱歌集には収められた歌はいずれも平易な旋律で、中には民主、愛国などの啓蒙的な思想が盛り込まれた曲もあった、こうした唱歌は「学堂楽歌」と呼ばれ、上海や沿海都市の新式学堂を中心に全国に広まった²¹。また西洋式軍楽隊の設立が盛んになったことで、学堂楽歌と同じ手法で作られた軍歌も流行した（汪 2005: 57）。

学堂楽歌は、新式学堂で新たに開設された音楽の科目で広く使われたが、実はその内容は日本の唱歌からそのまま転用されたものである。そのため学堂楽歌で使用される旋律には、西洋音楽からだけでなく、日本の歌もある。しかし、このような学堂楽歌に新たに付し直した中国語の歌詞は、清朝末期から中華民国設立にかけての大変動の時代にあって、思想的な変化を強いられた中国人にとって大きな精神的なよりどころとなるものであった（劉 2009: 58）。時流に乗って学堂楽歌は中国全土へ急速に広まったが、学堂楽歌が教育の中で「音楽」を普及させるための手段として作られたことから考えれば、学堂楽歌を西洋芸術音楽と同等だとみなすことはできない。だが、学堂楽歌の隆盛は西洋式楽譜の普及と中国の伝統音楽にはない音階の使用など、西洋音楽の導入に貢献したことは確かである。学堂楽歌の普及は、この時代以降も「西洋音楽職人」を醸成する基盤の一つとなったと考えられる。

第2章 北京における西洋音楽受容——新文化風潮との関わりのなかで——

北京に西洋音楽が伝わった時期は、明朝の万歴帝の頃まで遡ることができるが、第1章で述べたように、19世紀半ばまでは西洋音楽は教会や宮廷などの限定される場所での演奏のみであり、それ以上に広がることはなかった。1860年、清国、イギリス、フランスの3カ国間で結ばれた北京条約には、天津¹の開港と外国公使の北京駐在を要求する内容が盛り込まれ、条約発効後、北京の近郊にある天津は北京の外港として発展することになった。多くの外国人が天津と北京に居住するようになり、さらにはキリスト教の布教が解禁されたことで、西洋音楽は少しずつ浸透していった。第1章で述べたように、袁世凱の西洋式軍楽隊は、西太后の前での御前演奏などを行ったことで、洋務運動の斬新な産物として、北京の新しい風物となった。また、本章で詳述する外交官ロバート・ハートによる私設楽隊も、北京の上流社会を驚かせた存在であった。

清朝が滅んだ後に起こった新文化風潮下の1912年には、中国最初の音楽専門の教育機関である「北京大学音楽伝習所」が設立された。伝習所の所長となった蕭友梅は、ハート楽隊員の出身者を中心メンバーとする20名の団員からなる管弦楽団を立ち上げ、これは北京における西洋音楽、とりわけオーケストラを広めるきっかけとなった。この北京大学音楽伝習所で西洋音楽に触れた呉伯超は、のちに国立音楽幼年班を作り、それは1950年代の北京において西洋音楽の活動を支えた人々の「揺籃」となった。本章では、ロバート・ハートの楽隊の活動を起点に、新文化風潮下の北京における西洋音楽受容を描出する。

2.1 ハート楽隊²

19世紀後半、清朝政府は統治体制が弱体化していくなかでも、首都の北京を守り続け、現況を打開するため、様々な改革運動を試みた。第1章で述べたように西洋式の軍制に移行したことにより、西洋楽器を取り入れた西洋式軍楽隊が中国でも誕生した。これは中国人による主動的な西洋音楽の導入活動の開始と考えられるが、本項で述べる税関総務の職を務めたイギリス

人であるロバート・ハートの私設楽隊として誕生したハート楽隊は、西洋式軍楽隊とは異なった経緯で作られた。この楽隊の存在は鴉片戦争後の北京における西洋音楽の受容および西洋音楽職人の誕生を考察する上で、重要な事例であろう。

1842年に清朝が第1次鴉片戦争に敗北したことにより、北京は外交都市として発達することになった。西洋各国は北京に大使館を設置し、滞在する西洋人の娯楽の一部として西洋音楽が求められた。このことはハート楽隊が誕生する契機となった。本項では楽隊の創立者であるロバート・ハートの業績を辿りながら、楽隊について概観していく。

ロバート・ハートはアイルランドで生まれた。1854年から1908年まで54年間、中国に滞在しており、そのうち1863年から45年間にわたり中国におけるすべての税関業務を統括する総税務司をつとめ、李鴻章の信頼を得て外交顧問のような立場にあった人物であった（榎本1998: 11）。19世紀の後半から20世紀初期にかけて、彼はI.G.³と呼ばれ、中国と欧米列強との外交および軍事において重要な役割を果たし、世界的に広く知られた外交官であった（韓1990c: 43）。またハートは清朝に近代的な税関体制を整備したほか、全国的な郵便制度も設立した（韓1990c: 43）。ハートは清朝から多数の封号⁴を受けており、おそらく彼は最も多くの封号を受けた西洋人の一人である。また彼は西洋諸国から20あまりの爵位を受けるとともに、ダブリン大学（The University of Dublin）、オックスフォード大学（University of Oxford）など四カ所の大学から名誉学位を授与されている（韓1990c: 43）。ハートは西太后や李鴻章といった清朝の政治を司る人々とも関わりがあり、当時清朝の財務、政治にとっては重要な存在であった（韓1981: 4）。政治的な手腕を発揮したハートは、一方で音楽愛好家でもあり、グァダニーニやストラディヴァリウスといったヴァイオリンの名器を所有し、趣味として自らも楽器を演奏した⁵。音楽愛好家であったハートの音楽に対する情熱が、私的楽隊設立の動機となったと考えることもできるだろう。

1885年頃、ハートは天津税関に楽隊の指導ができる西洋人の職員がいるとこと知り、楽隊を作ることを思いついた。ハートは楽隊の養成に情熱を注ぎ、楽器、楽譜、制服などをロンドンから全て自費で調達した（榎本1998: 11）。楽隊を作るにあたって、彼はまず天津に中国人の若者を集めて楽器の演奏を一から学ばせた上で、その中から選抜された8名を北京に招き、新

たに募集した隊員の指導に当たさせた（榎本 1998: 11）。1888年にはこの楽隊の隊員⁶は12名になり、1889年には楽隊の人数は14名に増えた（韓 1990c: 45-46）。当初、ハート楽隊は管楽器のみの編成であったが、1890年になると弦楽器の練習を行うようになった。弦楽器の習得は管楽器に比べて技術的に難しいため、公の場で演奏が可能になったのは1899年まで待たねばならなかった（韓 1990c: 48）。

ハートの姪であるジュリエット・ブレドン Juliet Bredon（生没年不明）の回想録にはハート楽隊の編成をうかがうことのできる写真が2枚掲載されている。1枚は1890年代前半に撮影された写真（写真1）である（Bredon 1909: 184）。不鮮明ではあるがピッコロ、ホルネット、大太鼓、小太鼓を演奏しているのがわかる。もう1枚は1890年代後半に撮影された写真（写真2）であり、こちらも鮮明ではないが、最初の写真に比べて編成が明らかに大きくなっているのがわかるだろう（Bredon 1909: 186）。韓国鑽によれば、この写真はハートの庭園で撮影されたものであり、右にいるのがハートで、左側に立っているのはポルトガル人の指導者 E. Encarnacao である。隊員は24名、楽器編成はピッコロ、ホルネット、フランスホルン、トロンボーン、チューバ、大太鼓、小太鼓などであった（韓 1981: 5）。



SIR ROBERT HART'S BAND IN THE EARLY 'NINETIES, BEFORE IT HAD GROWN TO ITS PRESENT SIZE.
Playing on the lawn in front of his house.

（写真1）Bredon (1909: 184)より転載



SIR ROBERT HART'S CHINESE BAND.
Sir Robert on right; M. Encarnação, the Portuguese Bandmaster, on left.

(写真2) Bredon (1909: 186)より転載

ハート楽隊のレパートリーは、ハートの注文した楽譜から断片的に知ることができる。楽隊が演奏した曲には《ランセルス Lancers》、《メリー・ソングス Merry Songs》、《ジョリー・ボイス Jolly Boys》、《ギタナ・ワルツ Gitana Waltz》、《アウルド・ラング・サイン Auld Lang Syne》、《埴生の宿 Home, Sweet Home》などのいわゆる軽音楽が含まれていた（韓 1981: 49）。ハート楽隊は当時の社交的な場の雰囲気をつとめる貴重な存在であり、ハートの自宅での舞踏会の演奏のほかに、1903年には西太后慈禧（1835-1908）の遊園会に招待され、第1章で述べた袁世凱が作った新建陸軍の西洋式楽隊と合同演奏を行った（韓 1981: 51）。ハートは自身の楽隊に大きな誇りを持っていたとされる（韓 1981: 48）。

1900年、義和団事件が起こった際、ハートの自宅は襲撃を受け、楽隊の楽器や楽譜も破壊された（韓 1981: 48）。だが、翌年になって事態が収束し、街が落ち着きを取り戻すと、ハートはすぐに楽隊の再建に力を注いだ。思いのほか早くに楽隊の再建は進み、1902年には管楽器と弦楽器からなる20名程度の団員の楽隊となった（韓 1981: 49）。

ロバート・ハートの私設楽隊として活動していたハート楽隊は1908年に彼が本国に帰国したことによって解散した。解散後、一部の隊員は次節で述べる北京大学音楽伝習所管弦楽団の団員として活動したことが明らかとなっているが、元団員たちのその後の活動については諸説ある。例えば1980年代に発表された韓国産の論文では、洋務運動や新文化風潮に影響され、

当時、全国各地で軍楽隊が設立されたが、西洋楽器を演奏することのできる元ハート楽隊員はそういった軍楽隊に吸収されたと記述されている（韓 1981: 53）。また譚抒真は、ハート楽隊は外洋交響楽団と名称を変え、フランス人が引き継いで統括したと述べている（譚 1993: 46）。近年出版された周光葵の著作では、清朝政府は1909年に禁衛軍の下に軍楽隊を設置し、ハート楽隊の隊員たちも、解散後はそこに吸収された可能性があると指摘している（周 2009: 27）。周によれば、この禁衛軍楽隊は1914年にフランス人によって「北京聯合愛樂協會 Union Philharmonique de Pekin」として改組され、大使館や旅館などの場所で不定期に商業的な演奏を行っていたが、経費の問題で1919年に解散したようである（周 2009: 27）。このように、ハート楽隊の元団員の行方には諸説あるが、確かなことは、彼らの中に西洋楽器を演奏することで生計を立てた者が多数いたということである。

ハート楽隊員の素顔については不明な点も多いが、Bredonの回想にわずかながら記述が残されている。それによれば、ハート楽隊員は入隊前には他の生業に就いており、美容師、靴屋、裁縫師、車夫など、低階級の出自を持つものが多かったということである（Bredon 1909: 186）。団員の素顔を記述した資料がほとんど存在しない中で、ハート楽隊の隊員でのちに北京大学音楽伝習所管弦楽団のクラリネット奏者兼ヴァイオリン教員となった穆志清（1889-1969）については、例外的に自らの生い立ちなどを綴った手紙などが残されており、そこからはハート楽隊の隊員の背景を窺い知ることができる（譚 1993: 45）。

穆志清は1889年に生まれ、1897年8歳の時にミッションスクールである匯文小学に学んだ。彼はキリスト教徒であり、毎日曜に行われる教会の礼拝で耳にしたオルガンと合唱が西洋音楽との出会いであった（譚 1993: 45）。時代の混乱期に生まれ育った彼は、学校を転々とし、14歳の時には経済的な事情からハートが天津に設置した税関所属の音楽専修班に入学したのをきっかけに西洋楽器に触れることになった。彼は試験⁷を受けて専修班に入学し、1年目は金管楽器を、2年目からクラリネットを専攻し、副科としてヴァイオリンを学んだ（譚 1993: 45）。当時、音楽専修班には23名の中国人がおり、彼と同じくミッションスクールの出身者もいたようである（譚 1993: 45）。穆の指導教官には新建陸軍軍楽隊の指導教官にあたるドイツ人 Goschder（高士達）のほかに、イギリス人、オランダ人、イタリア人、アメリカ人を含む5名

の西洋人がおり、彼は生活のために、練習に打ち込んだという（譚 1993: 45）。穆が音楽専修班に入学を決意したのは、ハート楽隊に入隊することで生計を得るためであり、西洋音楽を演奏するために音楽専修班に入ったわけではなかった。穆志清のような経緯で入隊を志願した事例は特別ではなく、おそらく他の多くの団員も穆と似たような背景や経緯で入隊を希望したのではないかと思われる。止むに止まれぬ事情から西洋楽器に触れ、その演奏の能力を身につけた穆志清のような存在は、「西洋音楽職人」の典型といえるだろう。

ハート楽隊はオーナーであるハートの私設楽隊ではあったが、西洋式の軍楽隊の勃興と同じく、中国における西洋音楽受容においてはきわめて重要な事例である。彼らは西洋楽器の演奏法を身につけたことで、西洋音楽受容期の中国において実際に西洋音楽の演奏の担い手として活動をしたといえる。次項で述べる北京大学音楽伝習所が、ハート楽隊員たちの楽隊解散後の受け皿の一つとなり、彼らの活動の場となったように、ハート楽隊や軍楽学堂の出身者は、西洋楽器の演奏法の伝播に大きな役割を果たしたといえるだろう。では、中国に居住する西洋人の娯楽のために育成されたハート楽隊員は、歴史の流れの中でどのように西洋音楽の受容に携わっていったのだろうか。

2.2 北京大学音楽伝習所

1898年の戊戌変法は保守派の巻き返しによって失敗したために、改革派が提唱した教育改革の方針は徹底されなかった。だが、戊戌変法をきっかけとして変革された部分も少なくない。代表的な例としては北京国子監の改組がある。清朝政府は隋朝から存在した北京国子監を京師大学堂（北京大学の前身）へと改組した。さらに1911年3月には清華学堂（現在の清華大学）がアメリカの学制にならい、音楽科を開設している（孫 2004: 41）。

1912年に勃発した辛亥革命によって清朝は滅亡、中華民国が樹立されると蔡元培、魯迅らは1916年に北京大学に基盤をおいて文化および教育改革を行い、「民主」、「科学」を提唱する新文化運動を推進した。蔡元培は「道德教育、実利教育、軍国民教育、世界観教育、美感教育」の五つの教育方針を提唱したが、蔡の主張する「美感教育」とは、人間は美しいものに対して

感情が生まれ、その感情は人格にとって大きな影響を与えるという考えにもとづく思想であった（榎本 1998: 28-29）。蔡元培の教育思想は音楽を学ぶことによる精神的な面への効用を説くものであり、新文化運動では蔡の「美育」思想が教育方針として広まった（榎本 1998: 34）。

蔡元培は欧州各国を手本として、音楽専門の人材を育成するために学校の開設、恒常的な音楽会の開催を提唱していたが、当時、蔡の思想に代表される新文化運動の影響によって、北京に音楽専門の学科が次々と誕生している。1917年には音楽が重視される孔徳学校が創立されたほか（孫 2004: 53）、1920年には北京女子高等師範学校に音楽体育専修科が設置（孫 2004: 60）、1925年には国立北京芸術専科学校⁸に音楽科が増設され（孫 2004: 75）、学校教育の中で積極的に音楽が取り入れられる機会が増えていった。1922年に誕生した北京大学音楽伝習所も、こうした北京の新文化運動の流行に沿って成立した音楽学校である。

北京大学音楽伝習所（略称：音楽伝習所）の前身は1916年に12名の音楽愛好者の学生が自発的に組織した小さなグループであった（韓 1990a: 1）。北京大学の学長である蔡元培の支援を受け、1919年からは音楽研究会と名を変え、課外クラブとして活動を開始した。この音楽研究会は1919年から1922年まで4年に渡って音楽会を開催し、不定期ではあるが『音楽雑誌』と題された雑誌も15冊発行されている（韓 1990a: 1）。音楽研究会は1922年10月に音楽伝習所と名称が変わり、蕭友梅は音楽伝習所の所長に任命され、北京大学の学部の一つとして位置付けられるようになった（韓 1990a: 1）。

音楽伝習所は師範科、選科、本科からなり、「西洋音楽、理論および技術を習いながら、中国古楽の伝承と発展を目指す」ことを目的として掲げていた（韓 1990a: 2）。師範科は音楽教員の育成が目的であり、選科⁹は音楽愛好家が楽器を習う機会を作るために開設された。本科は専門人材の育成を目的とし、理論作曲、ピアノ、ヴァイオリン、管楽器、歌唱（声楽）の五つのクラスがあり、年制限はなく、履修した科目の修了とともに卒業のもとであった¹⁰。

蕭友梅は所長としての職務を果たすとともに、楽理、和声、作曲、音楽史などを担任しながら、管弦楽隊の指揮も行った（韓 1990a: 2）。伝習所の主要教員は、楊仲子¹¹（楽典、ピアノ、和声）、V. A. ガルツ V.A. Gartz¹²（生没年不明）（ピアノ）、劉天華¹³（琵琶・二胡）、易韋齋（生没年不明）（作歌、作詞¹⁴）である。そのほかに管弦楽隊員兼教員として雇用されたことがわか

っているのは趙年魁（生没年不明）（ヴァイオリン）、甘文廉（生没年不明）（ヴァイオリン）、喬吉福（生没年不明）（ヴィオラ）、傅松林（生没年不明）（チェロ）、李廷楨（生没年不明）（フルート）、穆志清（クラリネット）らである（韓 1990a: 2）。伝習所管弦楽隊員は全員ハート楽隊の出身者であり、伝習所および伝習所管弦楽隊はハート楽隊に所属していた隊員の活動の受け皿の一つと位置づけられるだろう¹⁵。この音楽伝習所管弦楽隊は、当時の中国において唯一の中国人団員による管弦楽団であった（金 2006: 151）。

伝習所管弦楽隊が活躍した最も重要な場は、音楽伝習所の行事の一つであった音楽会である。伝習所主催の音楽会は、西洋音楽を普及することを目的とし、いずれも公開の音楽会としてチケットが販売された（韓 1990a: 8）。音楽会では西洋音楽以外にも、伝統楽器の演奏が行われたが、このような音楽会は当時人気があり、毎回会場には溢れんばかりの聴衆が殺到していた（韓 1999a: 3）。音楽会はおもに三つの形態があったようである。一つは表 1 に示したような教員あるいはゲストとして呼ばれた音楽家が行うものである。

第1回音楽会プログラム 1922年12月17日 会場：馬神庙第二院大講堂				
		作曲者	曲目	演奏者
1	管弦六重奏	Er. V. Suppe	Overture "Poet and Peasant"	伝習所教員
2	管弦八重奏	Mendelssohn	Venetianisches Gondellied Frühlinglied	同上
3	ピアノソロ			楊仲子
4	管弦八重奏	P. Tschaiikowsky	Troika-Fahrt	伝習所教員
5	ヴァイオリンソロ			趙年魁
6	管弦八重奏	Franz Liszt	Deutscher Siegesmarsch	伝習所教員
7	伝統弦楽五重奏		Variations on the Theme of Yu-Shun Hsum-Feng-Chao	劉天華ほか
8	三弦		轅門斬子 彩楼配	劉天華
9	ピアノソロ	Franz Liszt	Rigoletto-Paraphraso	Mr. Gartz
10	管弦八重奏	Leon Jessl	American Intermezzo	伝習所教員
		Gustav Michiels	Rakoczi-Czardas	

(表 1) 第 1 回音楽会プログラム (1922 年 12 月 17 日) ¹⁶

二つめは「大楽音楽会」という名称で行われた演奏会である。「大楽」とは英語の「Symphony」を中国語に翻訳した単語であり、演奏会のプログラムの内容から考えると、プログラムのメイ

ンに交響曲を置く、いわゆるシンフォニー・コンサートのような形式の音楽会であったと思われる(表2)。この大楽音楽会は1922年から1927年の間に、40回以上開かれていた(韓1990a:6)。韓によれば、L.v. ベートーヴェン(1770-1827)、F. シューベルト(1797-1828)らの作品の全楽章を取り上げて演奏していたようである(韓1990b:1)。韓の記述を表3にまとめた。大楽音楽会では、全曲ではないが、W.A. モーツァルト(1756-1791)とL.v. ベートーヴェンのピアノ協奏曲も一楽章のみを演奏されており、また演奏会では蕭友梅自身の管弦楽作品《新霓裳羽衣舞》¹⁷も披露された(韓1990b:2)。これらの曲目は伝習所管弦楽隊の正式隊員だけでは演奏できず、演奏はエキストラ奏者と足りない声部をピアノで補い、指揮者を含む16、17名の出演者で行われた(韓1990a:5)。

第8回音楽会プログラム 1923年5月5日 会場：景山東街 第二院大講堂 SYMPHONIE-KONZERT 大楽音楽会		
第一部		
作曲者	曲目	演奏者
ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)	6 Symphonie (Pastorale) 交響曲第6番	伝習所管弦楽隊
休憩10分		
第二部		
ベラ Keler Bela (1820-1882)	Jubilaomsfeier (Fest-Ouverture) 記念序曲	伝習所管弦楽隊
	ヴァイオリンソロ(曲目未定)	全書蔭
ワグナー R. Waganer (1813-1883)	Le Mura de la fort de "Siegfried" 歌劇"Siegfried"中の“森林的声”	伝習所管弦楽隊
	漢宮秋月(琵琶ソロ)	劉天華
セフェート A. Seifert (1902-1945)	Lieder Marsch 叙情行進曲	伝習所管弦楽隊
伝習所管弦楽隊員		
ピアノ：嘉祉 ヴァイオリン(1)：趙年魁 那全立 全書蔭 ヴァイオリン(2)：甘文康 孟範泰 ヴィオラ：喬吉福 チェロ(1)：李延賢 チェロ(2)：傅松林 コントラバス：徐玉秀 フルート：李延楨 クラリネット(1)：穆志清 クラリネット(2)：王広福 トランペット：劉天華 ホルン：連潤启 トロンボーン：潘振奈 指揮：蕭友梅		
曲目紹介付き		

(表2) 第8回音楽会プログラム(1923年5月5日)¹⁸ ※エキストラ出演者

伝習所管弦楽隊が全楽章を演奏した作品リスト	
作曲者	曲目
F.J. ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809)	《交響曲第100番》 《交響曲第104番》
L.v. ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)	《交響曲第2番》 《交響曲第3番》 《交響曲第5番》 《交響曲第6番》
F. P. シューベルト Franz Peter Schubert (1797-1828)	《交響曲第7(8)番 D759》
F. メンデルスゾーン Felix Mendelssohn (1809-1847)	《真夏の夜の夢》
E. H. グリーグ Edvard Hagerup Grieg (1843-1907)	《ペール・ギュント第1組曲》 《ペール・ギュント第2組曲》
A. L. ドヴォルザーク Antonín Leopold Dvořák (1841-1904)	《交響曲第9番 新世界より》

(表3) 伝習所管弦楽隊が全楽章を演奏した作品リスト¹⁹

三つめの形態は、学生の日頃の成果を披露するために不定期に行われた学生音楽会である。当初の計画では半年一回の予定であったが、結果的には師範科卒業音楽会を含め5回の学生音楽会が開かれた。学生音楽会のプログラムは主にピアノ独奏曲で占められており、ソナタの一楽章や小品が取り上げられ、そのほかには室内楽、合唱、伝統楽器も演奏された(韓 1990a: 3)。表4には1926年6月8日に行われた師範科卒業音楽会で演奏された曲目を示す。

師範科卒業音楽会プログラム 1926年6月8日				
		作曲者	曲目	演奏者
1	ソプラノ	Keler-Bela	Italienische Schauspiel-Ouverture	羅炯之 (楽隊と共演)
2	二胡合奏	劉天華	病中吟	儲振華 吳益泰
3	歌	Depret	Sourire d' Avril	吳立卿
4	合唱	Ed.j.Wait	Lassie O'Mine	
		Zo Elliott	There's slong, long Trail	師範科学生
5	ピアノ	W.A.Mozart	Minuetto of the Symphony in E \flat	余子慧 (楽隊と共演)
6	二胡独奏	劉天華	月夜	徐炳麝
7	ピアノソロ	F.Mendelssohn	Rondo Cpriccioso Op.14	吳伯超
8	ピアノソロ	W.A.Mozart	9th Concerto for Pianoforte in E \flat Major Fanale	袁慧熙 (楽隊と共演)
休憩10分				
9	歌	C.Binder	Ouverture "Orpheus in der Unterwelt"	蕭福媛 (楽隊と共演)
10	合唱	O.Speaks	On the Road to Mandalay	吳伯超・王聘・張培
11	ピアノと弦楽四重奏	W.A.Mozart	Larghetto of the Kronungskonzert	余子慧及び指導教員
		Toseili	Serenade	駱淑英及び指導教員
12	民族楽器管弦合奏		集曲巧玉連環	吳伯超・張培・吳益泰 徐義衡・張林 林之棠華・儲振華
13		Gastal don	Musica Proibita	吳伯超 (楽隊と共演)
14	合唱	蕭友梅	湯山 楊花	
15	クラリネットソロ	Volls tabt	Sofgenfrei	穆志清・吳立卿 (楽隊と共演)
16	琵琶ソロ	李芳園	平砂落雁	吳伯超
17	ピアノソロ	F.Chopin	Valse Op.70 No.1	
		Ed.Grieg	Sonata Op.7 Part1	羅炯之
18	ピアノソロ	W.A.Mozart	23th Concerto for Pianoforte in A Major Fanale	蕭福媛 (楽隊と共演)

(表4) 師範科卒業音楽会プログラム (1926年6月8日)²⁰

音楽伝習所の音楽会は、ソロ、室内楽などの編成でも行われており、レパートリーは主に古典派、ロマン派の作品であった(韓 1990b: 3)。序曲、行進曲、舞曲、管弦小品、ピアノ協奏曲の一楽章のみ、ピアノ、ヴァイオリン、フルート、クラリネットなどのための器楽独奏曲も取り上げられていた。F. J. ハイドン、W. A. モーツァルト、F. シューベルト (1797-1828)、F. メンデルスゾーン、C. M. ウェーバー (1768-1826)、F. リスト (1811-1886)、G. ロッシ

ーニ (1792-1868)、P. チャイコフスキー (1840-1893) といった作曲家の作品がよく演奏され、演奏には蕭友梅がドイツから持ち帰った楽譜が使用された (韓 1990b: 1)。

音楽伝習所が開催していた音楽会を概観してきたが、西洋音楽の普及に尽力したこの音楽伝習所も 1927 年に終焉を迎えることになる。1927 年当時、華北の支配権は張作霖が握っていたが、7 月 21 日に張作霖にて教育総長に任命された劉哲は、北京の高等教育機関の全面的改組を行い、8 月 6 日には 9 か所の高等教育機関を合併し、京師大学校と名付けて劉哲自身がその学長に就任することになった (韓 1990b: 4)。劉哲は「音楽は社会の良俗を乱すもの」と主張し、北京大学音楽伝習所、国立北京芸術専科学校の音楽科を廃止し、北京女子高等師範学校の音楽科だけが存続するという事態に至った (劉 2006: 90)。突然の改組に伴う音楽伝習所の閉所により、北京の新文化風潮の象徴ともいえる伝習所の音楽会も終止符が打たれることになった。

音楽伝習所の閉所後、蕭友梅は上海に移り、同年の 1927 年 11 月 27 日、中国最初の音楽院である国立音楽院 (1929 年に国立音楽専科学校に改称)²¹を上海に設立した (劉 2009: 91)。音楽伝習所の教員であった劉天華、楊仲子らは北京に残り、1927 年に北京愛美社音楽学校を設立し、音楽活動を続けていったようである (孫 2004: 81)。残念ながら、伝習所管弦楽隊に所属していた隊員たちのその後の行方については、現在のところ不明な点が多い。だが、この伝習所管弦楽隊が中国の西洋音楽受容史に果たした役割は重要なものであったように思われる。たとえば、伝習所管弦楽隊は十分な編成ではなかったとはいえ、中国人によって組織された管弦楽団がオーケストラ曲を演奏し、彼らの演奏によって、西洋音楽や西洋音楽の響きを初めて耳にした中国人も多数いたことは特筆すべきである。彼らが果たした役割はそれだけではない。西洋音楽の普及を目指す蕭友梅の高尚な理想も伝習所管弦楽隊の存在なくしては、具現化することは不可能であったのである。

ハート楽隊に出自をもつ彼らが西洋音楽伝承の担い手となったことは、中国の西洋音楽受容史において、けっして軽視してはならない事実ではないだろうか。西洋音楽を中国に導入することに意欲的であった蕭友梅が作り上げた北京大学音楽伝習所はわずか 5 年しか存続しなかった。だが、次項で詳述する国立音楽院幼年班 (通称常州幼年班) に呉伯超 (1903-1949) のような伝習所出身者が関わっていることからわかるように、この伝習所および管弦楽隊が西洋

音楽の普及に果たした役割は小さくはなかったのである。

2.3 国立音楽院幼年班（常州幼年班）²²

国立音楽院幼年班、通称常州幼年班²³は、1940年に中国国民党政府によって重慶に設立された国立音楽院²⁴の附属小学校として、1945年に設けられた。常州幼年班は現在の中国において代表的な音楽専門教育機関である中央音楽学院附属中学校の前身である。最初の校舎は重慶の郊外にある青木関に建てられたが、設立直後に蘇州省の南部にある常州に移転することになったために、その後は常州幼年班と呼ばれるようになった。常州幼年班の出身者は1950年代の中国における交響楽団や音楽専門教育機関の建設にとっては重要な存在であった。

常州幼年班の設立者である呉伯超（1903-1949）は、常州の出身である。1921年に常州城内の武進県立師範学校を、1926年に北京大学音楽伝習所師範科（甲）を卒業した。1927年から上海国立音楽専科学校の教員を務めると、1931年に政府から派遣留学でベルギー・ブリュッセル皇室音楽院 Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles を訪れ、作曲と指揮を専攻した。その間、ドイツ出身の指揮者ヘルマン・シェルヘン Hermann Scherchen（1891-1966）に師事した（周 2009: 37）。1936年に帰国した後は上海国立音楽専科学校の教員に復帰し、1942年、重慶の国立音楽院の代理院長に任命された。彼は、音楽教育は幼少期に受けた方が効果的だという考えを持っており、大学を作るよりも若い世代を育成することを主張した（芮 2003: 58）。彼の提案によって、1945年9月、重慶の青木関に中国史上最初の音楽専門小学校である国立音楽院幼年班が設立された。この幼年班は「女子学生の入学を禁ずる」²⁵を原則に、「中国で一流の交響楽団を作るため、一流の音楽人材を育成する」を目的としていた（芮 2003: 58-59）。幼年班が青木関に設置された当時、最初の入学生は200名であった。おもに重慶とその周辺都市の孤児院、保育院、戦時児童収容所の男子孤児から選抜され、音楽の才能とみられるものの募集が行われていた（芮 2003: 61）。

幼年班は9年制で、6歳から12歳の男子を対象としていた。基礎文化科目は、国語、数学、外国語であり、音楽基礎としてはソルフェージュ、楽理、和声、音楽名作鑑賞などがあった（宋

歌 2006: 59)。科目の中でとくに重要視されたのは、専門科目（管弦楽器）と副科（ピアノ）であり、副科のピアノは必修であった（芮 2003: 60）。だが、幼年班は国立であったにも関わらず運営資金が豊富ではなく、きちんとした校舎もなく、楽器も寄せ集めや教員による手製品であった²⁶。

幼年班の出身者で、のちに作曲家となった田豊（1935-2001）²⁷は「孤児院は条件が厳しく、食事也十分に提供されず、衛生条件も悪く、頭も洗ってもらえず、孤児はみな頭が虱だらけになってしまった」と回想している（芮 2003: 61）。だが幼年班では食事や寝床が全て無償で提供され、古着が与えられ、孤児院出身の彼らにとってはそれまでの生活と比べると天国のようであった（芮 2003: 61）。孤児たちは幼年班で西洋楽器に習熟すれば、将来の生活に希望があることを信じ、一生懸命練習したという（芮 2003: 61）。とはいえ、幼年班は全てが天国のようだったわけではない。操行が悪いものや音楽に向いていないと判断されたものは、退学を余儀なくされるほど厳しい規律が課せられており、幼年班が常州に移転した時には、入学者 200 名のうち 50 名ほどしか残っていなかった（芮 2003: 60）。

1946 年の夏に常州に移転した幼年班は、以前の環境よりも劣悪で練習の場所が十分に確保できない状況であったにも関わらず、生徒たちは毎日 8 時間以上も練習し、ソルフェージュなどの基礎的な音楽訓練をしっかりと受けた（芮 2003: 60）。呉伯超は自らの教育方針を徹底的に実践したが、とりわけ生徒の教育に携わる教員の選抜には力を注いだようだ。呉は全国からたくさんの優秀な中国人音楽家を教員として集めただけでなく、高い謝礼を払って中国に在住した西洋人演奏家²⁸の指導を受けさせた。西洋人教師のレッスン費用は一日で、中国人教員の一か月の給料に相当した。呉の努力の甲斐もあって、生徒の演奏技術は大きく進歩することになった（芮 2003: 62）。

技術的な進歩は著しかった幼年班だが、1948 年冬から 1949 年春にかけての国共内戦では国民党は敗北する一方であり、国民党政府によって支えられていた国立幼年班の運営はさらに厳しい状況を迎えることになった。西洋人演奏家のレッスン代を確保できなくなり、専任教員に対する給料の支払いや衣食の給付も困難になった（芮 2003: 63）。このような厳しい条件下においてもなお存続していた幼年班は、1949 年 4 月 23 日に「解放軍」が常州に到着したことに

よって新たな展開を迎えることになる。

共産党の常州軍管会は、幼年班に米と燃料を配布し、生徒たちに衣服を与えた。また常州軍管会は「解放活動」を支援する名目で奉仕団を設立し、この奉仕団はのちに「中共常州地委文芸工作団」（略称は文工団）となって様々な文化工作²⁹を担うことになった。幼年班の生徒たちは、共産党の思想教育を受け、積極的に文工団の活動に参加³⁰することになった（芮 2003: 64-65）。

1950年6月17日、天津に中央音楽学院が設立され、常州幼年班は中央音楽学院の附属中学校へと改組されることになり、「中央音楽学院少年班」に名称が変わり、1957年6月1日からは正式に「中央音楽学院附属中学校」へと改称された。中央音楽学院は1958年に天津から北京に移転した（孫 2004: 174-175）。

1949年、上海では「第1回児童音楽コンクール」が開かれた。そのコンクールにおける受賞者のほとんどが常州幼年班の在籍者であったことは特筆に価するだろう³¹。すでに述べたように、常州幼年班の設立は呉伯超の「中国で一流の交響楽団を作るため、一流の音楽人材を育成する」という理想がきっかけであった。呉は理想を実現するために、孤児や貧困家庭の児童を集め、厳しい訓練を施し、また児童らも呉伯超の理想のもとに西洋楽器演奏の技術を身につけた結果、コンクールでの多数の受賞者の誕生に繋がったといえる。しかし、彼らには呉のような西洋音楽を芸術として深めるという意識は希薄ではなかつただろうか。貧困層の出身であった児童らにとって、孤児院の過酷な環境から抜け出すという選択が先立っており、楽器の演奏技術を身につけるというのはそのための手段に他ならなかったのである。

蕭友梅や呉伯超のような中国における西洋音楽受容を推進する人々によって育成された彼らは西洋音楽受容を実際に担うことになった。彼らは1950年代以降も中国の西洋音楽の普及、演奏技術の伝承の担い手となっていったといえる。

第3章 東北地方における西洋音楽の受容と教化

中国東北地方における西洋音楽受容は、19世紀末に遡る。帝政ロシア¹の東清鉄道²の建設をきっかけとして、ロシア人が哈尔滨³に移住し、その中に音楽家も含まれていた。哈尔滨を中心にした彼らの音楽活動が西洋音楽受容のはじまりとされている。

哈尔滨にはじめて西洋音楽をもたらしたのは、1898年の東清鉄道建設部隊に従軍していた金管楽器の吹奏楽団であった⁴。その後東清鉄道で働いていた人々によって自発的に作られた小編成のグループ⁵が、またロシア人音楽家を主な成員とする「東清鉄道交響楽団」⁶が東清鉄道倶楽部に所属の楽団として1908年に成立している。

1920年代になると、哈尔滨では英、米など二十ヶ国の領事館が設置され、各国が経営する商店が1400軒以上開かれた。またイギリス、フランス、ドイツ、日本など国が輸入貿易機関を置いており、中国東北地方の貿易の中心地になった哈尔滨が国際的な大都市となったことによって、エルマン Mikhail Saulovich Mischa Elman (1891-1967) など世界的に有名な音楽家が哈尔滨を訪れて、演奏会を頻繁に開くようになった。また、「ポグロム」⁷を恐れるロシア系ユダヤ人とロシア革命後に帝国の保護を失った白系ロシア人⁸の音楽家が哈尔滨へ亡命してくるのもその頃である。移住してきた音楽家は、哈尔滨で室内楽、歌劇、バレエ、交響楽団などの演奏活動のほか、個人レッスンや私立音楽学校⁹での教育活動も行った。

このように、中国東北地方では西洋音楽が中国の諸地域と比べても早い時期から受容され、演奏活動も盛んだったように見える。だが、ここまで述べたことは、あくまでもロシア人を主体とする中国東北地方での西洋音楽演奏史に過ぎず、彼らの活動はある時期までは東北地方の中国人に直接的な影響は与えなかったようである¹⁰。東北地方において中国人が西洋楽器を持ち、演奏を始めることになるきっかけは、1932年の満州国成立後に日本の関東軍によって作られた西洋音楽の教育機関であった。本章では、東北地方の中国人が西洋音楽と触れるきっかけとなった「宮内府楽隊學員班」と「新京音楽院楽員養成所」について述べたのち、彼らの活動の場となった「文芸団体」と「東北音楽専科学校」について概観する。

3.1 宮内府楽隊学員班と新京音楽院楽員養成所

1931年9月18日に満州事変が起こり、翌年には新京において満州国の建国が宣言された。それ以降、東北地方の実質的な支配者は関東軍となり、新京はその拠点となった。新京には中国人を対象とする「宮内府楽隊学員班」、「新京音楽院楽員養成所」、「高等師範学校音楽班」¹¹の3つの西洋音楽教育機関が設立された。ここでは「宮内府楽隊学員班」、「新京音楽院養成所」について概観したい。

1932年に宮内府楽隊は、満州国が国家としての体裁をとるために、晩餐会や典礼など宮中の様々な行事において、西洋音楽の演奏が必要となったために設立された。宮内府楽隊の最初の楽隊員は、溥儀（1906-1967）の側近であった楽師の金春によって北京から招聘された音楽家20余名であった。だが、1934年の夏、金春が練習中に楽員と口論となり、殴打する事件が起こり、日本人の監督者はその楽員を解雇して、金春をかばったため、多数の楽員が辞職し、楽隊には4名の楽員しか残らない事態となった。そのため、宮内府では西洋楽器を演奏する人材の確保を求めたが、当時の満州には西洋楽器を演奏できる中国人はわずかであったため、15歳以下の少年を楽隊員として養成する方針が打ち出されることになった（岩野 1999: 106-107）。

この方針に沿って、宮内府楽隊には学員班が開設され、1936年1月に第1期8名、1937年に第2期5名、1939年に第3期27名、1943年に第4期12名の学員が入学し、1945年に解散するまでに、延べ52名の学員が採用された（岩野 1999: 107）。学員は日本人の指導者の元で、楽器演奏や音楽理論のほか、英語や日本語の授業も必修科目で習っていた。学員らは食事や被服が支給され、また学費も無償であったため、入学を希望する者の多くが貧困層の出身であった（呂・馮 1986: 66）。しかし、宮内府楽隊では軍隊式の体罰が常態化しており、中国人の少年たちは体罰におびえながら学ばねばならなかった（岩野 1999: 107）。

宮内府楽隊学員班の学員の出自については不明な点も多いが、少なからず記録や証言が残されている。たとえば、岩野が参照している『長春文史資料』には宮内府楽隊学員班の1937年に2期生であった越仲山¹²（生没年不明）の回想には「小さな村で育った私には、音楽についてはまったく知識がなかったが、学費の免除、衣食住の保障に加えて、少しばかり月給が支給され

るというだけの理由で志願した」と述べられている（岩野 1999: 107）。また 1939 年に宮内府楽隊學員班の 3 期生となり、のちに長春映画製片場交響樂團の常任指揮者になった尹升山（1925-2011）の場合も越と似たような境遇であった。山東省で生まれた尹升山は 6 歳の時に飢饉を避けて、哈爾濱へ移住したが、貧しかったために高等学校に進学することはできなかった。学問を続けるために尹升山は宮内府楽隊學員班に応募し、オーボエとピアノを学んだ。3 年で卒業する予定であったが、弦楽器の学習も學員班に要求させたので、結局 5 年間在籍することになった¹³（張・谷・姜 2011: 69）。

1941 年 4 月には新京音楽院¹⁴が宮内府楽隊學員班と同じ 3 年制の、楽員養成所を設立した。この養成所は全寮制であり、新京交響樂團の指揮者を務めた大塚淳¹⁵（1885-1945）が所長に就任している。養成所には実技科目として声楽、西洋楽器、民族楽器が設けられ、ほかに日本語、英語、ドイツ語、ソルフェージュ、楽理、和声、鑑賞などの科目が設けられた（岩野 1999: 209）。楽員養成所は 1941 年と 1944 年に開設され、第 1 期生は 20 名であった（岩野 1999: 209）。20 名のうち、7 名は暴力に耐えきれずに退学することになったが、1944 年に卒業した 13 名は新京交響樂團の団員として採用されている（凌 1998: 145）。彼らは中華人民共和国が成立後も西洋音楽の専門家として活躍した（岩野 1999: 210）。

このように、東北地方には宮内府楽隊學員班、新京音楽院楽員養成所のような音楽教育機関が日本人の手によって作られた。これらの教育機関が作られたことによって、東北地方で初めて中国人が西洋楽器を演奏することになった。本節で取り上げたような尹升山と越仲山のような存在は、東北地方における「西洋音楽職人」の典型とみなすことができるだろう。すなわち、彼らの多くは貧困層の出身であり、衣食住が給付され、場合によっては賃金が支払われることから西洋楽器を持つようになったのであり、当初から西洋楽器を演奏することに意識的、意欲的であったわけではなかったのである。

3.2 文芸団体

1945年の日本の無条件降伏後、日本人によって設立された教育機関や音楽団体などは日本人の引き揚げにともなって解散することになったが、1946年2月には、ソ連軍から行政権を引き継いだ中国国民党政府によって中国人によるアンサンブル「哈尔滨市政府交響楽団」が結成され、哈尔滨交響楽団の指揮者であった朝比奈隆（1908-2001）が楽団の指導者として迎えられた。この楽団は設立後、わずか2ヶ月で解散してしまったが、満州国時代に音楽教育を受けた中国人によって作られた初めての楽団であった。ただし、彼らは自発的に音楽活動を行ったのではなく、ただ西洋の楽器を演奏できる技術を持つという理由により、時局に合わせて、時代が要求する音楽を演奏し、西洋音楽の「職人」として携わったに過ぎなかった。他方で自発的に結成された団体もあり、そのような音楽団体は西洋音楽を「純粹」に演奏する団体ではなかったが、伝統楽器と西洋楽器を混ぜ合わせた編成によって、民俗音楽あるいは軽音楽を演奏するというも行われた。時代状況を考えれば、彼らの活動がどこまで「自発的」なものであったのかは想像するほかないが、編成や演奏された曲目からは、彼らのような「西洋音楽職人」が様々な形で必要とされる場において西洋音楽と関わったということは見えてくる。こうした市井の音楽職人は時代の移り変わりの中で転職を余儀なくされ、場合によって職を失うこともあったが、記録には残されていない彼ら「無名」の音楽職人は中国東北地方の西洋音楽受容において忘れてはならない存在である。彼らは日本人が主催した教育機関で西洋楽器を演奏する技術を身につけたことにより、その後、演奏者や教育者として職につくこととなったが、中国東北地方における政治体制の変動によって活動の場は次第に移り変わっていくことになった。

抗日戦争（1937-1945）の終結後、共産党と国民党の間での内戦が勃発した。共産党は中国全土での「解放運動」を次々と展開し、延安などから各地へ軍を進めた。戦略上、共産党と国民党双方は互いに戦力を東北地方へ集中させ、その支配をめぐって争った。1949年の共産党の勝利によって、1840年の鴉片戦争を皮切りに、100年の長きにわたって続いてきた混乱は東北地方においても終焉を迎えることになった。この中共内戦のなかで重要な役割を担ったのが、いわゆる文芸団体である。

まず本論における文芸団体の定義だが、ここではとくに、1945年ごろから共産党が国民党との内戦の中で中国東北地方に立ち上げた音楽、舞踊、芸能などの活動を行った団体を指す。これらの団体は、共産党の思想方針や文化政策などに則って、「文化と芸術が武器である」あるいは「文芸の力」といったスローガンを掲げ、活動した¹⁶。文芸団体は人々にわかりやすい内容の演目を中心に取り上げて演奏し、地域によっては団体の成員によって演目が新たに作られた。彼らは東北地方の各地に自ら足を運び、労働者、農民、学生などの「民衆」に働きかける活動を展開した。毛沢東（1893-1976）が「我々の文芸幹部は歌も歌い、銃も撃てる」と述べたように、彼ら文芸団体の成員は場合によっては武器を取り、戦場にも赴いた（胡・呉 2008: 14）。共産党が国民党との内戦に最終的に勝利した背景には、こうした文化工作による力も大きかったと想像される。

凌と劉の研究によれば、1945年頃から1949年までの間に、中国東北地方には30以上の文芸団体が存在していたということである。凌（1998: 187-215）と劉（2008: 88-95）の記述に基づいて、表5に代表的な団体の活動状況をまとめた。

表5に示したように、文芸団体には東北地方で発足したものと東北地方の外から移住し活動したのものがある。東北魯迅芸術学院文工団と東北文工一団と二団は、延安から東北地方に移住してきた延安魯迅芸術学院を母体とし、現地の人材を吸収しながら発足した大きな文芸団体である。とりわけ魯迅芸術学院文工団は設立した地域によって魯芸一団から四団まで四つのグループに分かれていた。そのほかの文芸団体は東北地方の人々を中心に成立した。文芸団体の主な活動拠点は、吉林省と遼寧省の一部の団体を例外として、黒龍江省にある哈尔滨、齊齊哈爾（ちちはる）、合江省（ごうこうしょう）¹⁷、佳木斯（じゃむす）、牡丹江（ぼだんこう）であった。

活動で取り上げられた演目は創作革命歌曲の独唱・合唱、東北地方の各種伝統劇（たとえば秧歌劇 yānggē jù、二人転 èrrén zhuàn、蹦蹦戲 bèngbèng xì など）、創作歌劇（《白毛女》、《火》など）、器楽合奏などである。器楽合奏の場合は伝統楽器が使われることが多かったが、伝統楽器と西洋楽器両方を用いた編成や西洋楽器のみの編成による団体もあった。この時期の西洋音楽職人の活動の場は、諸文芸団体での西洋楽器によるアンサンブルであったと思われる。

1945年～1949年頃に中国東北地方に存在した主な文芸団体							
名称	設立年(月)	成立地	主な活動形式	主な活動内容	部門・成員	1949年以降の状況	その他の特記事項
東北文工一団	1945.11-1948.12	瀋陽	秧歌劇・独幕話劇 合唱・蹦蹦戲 二人転・創作歌劇 創作歌曲・大聯唱	戦区訪問・講座 芸術作品創作など	組訓部・戯劇部 音楽部・編集部	1948年東北映画製片場に合併	挺進東北幹部団(1945年9月4日に設立)が母体
東北文工二団	1946.8	佳木斯	秧歌劇・創作歌曲	不明	不明		同上
魯芸一団(牡丹江団)	1946.12-1949.1	牡丹江省	創作歌劇 創作歌曲・器楽合奏 など	土地改革運動への協力 革命幹部の育成 革命に取材した作品創作	延安魯迅芸術文學院の成員 を中心に発足	1948年末に東北音楽専科學校に合併	魯迅芸術學院が母体
魯芸二団(合江団)	1947.5-1949.1	合江省	同上	同上	同上	同上	同上
魯芸三団(松江団)	1947.5-1949.1	哈爾濱	同上	同上	延安魯迅芸術文學院の成員 を中心に、哈響*の元団員 であった音楽家の門下生を 含む。	同上	同上
魯芸四団(牡丹江団)	1947.7-1949.1	牡丹江省	同上	同上	延安魯迅芸術文學院の成員 が中心	同上	同上
東北音工団	1948.3-1949.1	哈爾濱	独唱・合唱 独奏・合奏	同上	同上	同上	同上
齊齊哈爾市文芸工作団	1947.7-1949.9	齊齊哈爾	合唱・独唱 合奏・創作歌劇	歌を教えるラジオ番組に出 演、歌曲集を編集・印刷	メンバーは訓練を受けた音 楽愛好家	1949年9月東北映画製片場 に編入	招聘された外国音楽家 によって楽器のレッス ンが行われた
哈爾濱市音楽工作者協會	1946.1	哈爾濱	合唱団	兵士、労働者を対象とする 演目、ラジオ出演など	中小學校の教員、学生、勞 働者、職員		
東北文協文工団	1947.3-1951.10	哈爾濱	創作歌劇・創作歌 曲・器楽合奏・児童 歌舞劇など	新作の歌劇・歌曲などの創 作と上演活動	母体は四野第六縱隊政治部 宣伝隊	1949年4月旧 東北文工二団 と分化、冀察 熱遼大魯芸と 合併、以後東 北文工団。 1951年10月か ら東北人民芸 術劇院、 1954年から遼 寧人民芸術劇 院へと改称	1948年11月東北文工二 団と合併
東北文化教育工作隊	1948.6-1951.10	哈爾濱	合唱・合奏・歌劇	東北地方の民謡、伝統劇な どを素材とする新作、 工場や鉱区での演奏および 社会文化調査	哈爾濱大学文工団 (哈爾濱大学文芸學院の戯 劇系と音楽系の学生)	不明	
東北映画製片場	1946.10	長春	不明	不明	西北映画工學隊 華北映画隊 東北文工一団 齊齊哈爾市文工団	長春映画製片 場に改称	満映を母体として成立
東北映画製片場楽隊	1947.3	長春	伝統楽器と西洋楽器 による合奏	記録映画『民主東北』の第 1輯、第2輯の音楽を担当	ヴァイオリン1、ヴィオラ 1、チェロ2、フルート 1、サクソフォーン1、ク ラリネット1、トランペッ ト2、ワグナーチューバ 1、チューバ1、トロン ボーン1、竹笛1、高胡 1、京胡1、ティンパニ1	長春映画製片 場楽隊に改称	のちに二管編成の西洋 式管弦楽団(団員54 人)と伝統楽器のみの 楽団へ改組
東北労働者学校文工団	1947.8-1948.11	鶏西	創作歌劇	《誰が鉄くずを鋼に変える のか?》の創作と上演	団員30人(楽器演奏担当6 人) 二胡、京胡、三弦、 ヴァイオリン アコーディオン	1949年9月東 北石炭文工団 に改称。1954 年華北石炭文 工団と合併、 以後中国石炭 文工団	中国歴史上では最初の 労働者による文芸団体 である
延辺文工団	1948.3	吉林省	歌舞劇・舞踊・合唱 管弦楽合奏・独唱 独奏	不明	団員60-70人	1949年東北民 族事務所文工 団に改称	
旅順文工団	1945.11	旅順	創作歌劇・秧歌劇 二人転・話劇 「ソヴェト音楽」 と舞踊	不明	音楽組・芸能人組 舞台美術組	不明	
金県文工団	1946.8	金県	創作歌曲・秧歌劇 創作歌劇・吹奏楽	不明	団員30人(1947年時点)	不明	
大連県文工団	1948.4	大連県	創作歌劇	不明	大辛寨子業余劇団 戯劇隊・音楽隊・美術組	不明	
旅大文工団	1946.11	大連	創作歌劇	不明	不明	中ソ友好劇団 と白山芸校合 併	
哈爾濱市文聯管弦楽隊	1949.4	哈爾濱	オーケストラ	レパートリーにはブラーム ス《ハンガリー舞曲》、 チャイコフスキー《白鳥の 湖》、《くるみ割り人形》 組曲などが含まれる			団員の多くは楽器の奏 法をロシアからの移住 音楽家を通して習得し た

※ 哈響は哈爾濱交響楽団(1908-1945)の略称。ロシアから移住してきた音楽家を中心に結成したオーケストラである。

(表5) 1945年頃～1949年頃までに中国東北地方に存在した主な文芸団体

表5に示したように、編成が判明しているのは、黒龍江省の場合は、「哈爾濱市文聯管弦楽隊」、「魯芸三団（松江団）」、「東北音楽工作団」、「齊齊哈爾市文芸工作団」、「東北文協文工団」、「東北労働者学校文工団」である。そのほか吉林省長春を活動の拠点としていた「東北映画製片場楽隊」は西洋楽器を使う団体であったことがわかる。

「哈爾濱市文聯管弦楽隊」はいわゆる西洋式のオーケストラであり、団員は中国人が中心とされていたが、日本人のコントラバス奏者大澤¹⁸とロシア人ピアノ奏者斯塔黒娃（スタヘワ）¹⁹も含まれていた。J. ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) の《ハンガリー舞曲》第5番と第6番、P. チャイコフスキー Peter Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) の《白鳥の湖》による組曲、《くるみ割り人形》による組曲などが演目として取り上げられ、演奏されていた。ちなみにオーケストラを除いた文芸団体が西洋楽器を用いる場合にはロシア人の移住音楽家を指導者および演奏者として招聘し、一緒に演奏活動を行ったようである（劉 2008: 93-94）。

表5にあげた各文芸団体は成立初期からほかの文芸団体との合併や解体が繰り返された。たとえば1947年3月に哈爾濱で成立した東北文協文工団は1948年11月に東北文工二団と合併したが、1949年4月には東北文工二団が北京へ派遣されたため、冀察熱遼大魯芸と合併して、「東北文工団」（表5の東北文工一団、二団と別団体）となった。1951年10月には東北文協文工団を基盤とする東北人民芸術劇院が設立された（その後1954年に遼寧人民芸術劇院と改称）。これら文芸団体間の関係性および改組の変遷は、上述のとおり、複雑な経緯を辿っており、団体の活動期間など不明な点が多いのが現状である。ただ、表によって明らかなのは、多くの団体では伝統楽器と西洋楽器による個別のアンサンブルを持ち、両者はしばしば共同の合奏形態で演奏したことである（凌 1998: 210-211）²⁰。本項で触れた文芸団体が活動する範囲は主に農村、工場、軍隊であった。対象とする聴衆は教育を受ける機会がなく、加えて西洋音楽を特別視しない人々がほとんどであったと思われる。共産党の文化工作においては、たとえば東北労働者学校文工団や東北映画製片楽隊のような三弦²¹、京胡²²、高胡²³ヴァイオリンが併用される団体の場合、西洋楽器は伝統楽器と組み合わせられて中国の創作歌曲などを演奏した（凌 1998:

212)。《白毛女》など 40 年代の代表的な創作歌劇などを取り上げる場合でも、伝統楽器と西洋楽器による合奏形態によって演奏されており、西洋楽器だけで西洋音楽を演奏すること自体がきわめてまれであったと推測される。

このように、東北地方で成立した多くの文芸団体は、共産党の指導方針により複雑な改組の変遷を辿っている。内戦下の中国では、全土で西洋音楽に関わる人材の需要がきわめて高まっていたために、西洋音楽職人は文芸団体の建設・発足に携わるために全国に派遣された（凌 1998: 157）（劉 2008: 91）。東北地方にあった「長春映画製片場交響楽団」、「遼寧人民芸術劇院」、「哈爾濱歌劇院」などの団体は、彼ら西洋音楽職人の参加によって支えられていたと考えられる。彼らの音楽活動と政治体制の移り変わりは不可分であり、文芸団体を含めた音楽活動そのものが文化工作の一つとして活用されたといえるだろう。

3.3 東北音楽専科学校

共産党と国民党との内戦が終結したのち、1949年10月に発足した中華人民共和国政府は音楽の専門教育を重要な事業に位置づけた。東北地方では「東北音楽専科学校」（現在の瀋陽音楽学院）が開校された。この東北音楽専科学校は西洋音楽職人の活動の場の一つとして位置づけられる。

東北音楽専科学校の前身は延安にあった魯迅芸術学院であり、学院が東北地方に移ってからには東北魯迅芸術学院文工団（1946-1948）、東北魯迅文芸学院（1948-1953）と名称を変えたのち、東北音楽専科学校として1953年に政府によって開設された。この東北音楽専科学校は文芸団体以外の、もう一つ活動の場——「教育者の場」——を西洋音楽職人に提供することとなった。この音楽学校は1958年には瀋陽音楽学院へと改称され、その後中国に九つある国立音楽学院²⁴の一つとして、また東北地方唯一の国立音楽学院として現在に至っている。

東北音楽専科学校の母体となった延安の魯迅芸術学院は中国文学・思想・革命家及び教育者であった魯迅を記念して、1938年4月10日に設立された。魯迅芸術学院の教育方針は『馬列主義』²⁵の理論と立場、中国新文芸運動の歴史に基づき、中華民族新時代の文芸理論を建設し、

今日抗戦に適した芸術に関わる人材を育て、魯芸（魯迅芸術学院を指す）は将来的に中国共産党の文芸政策を実現する中心的な力になる」²⁶というものであった。設立当初は戯劇（すなわち演劇）、音楽、美術の3つの学科であったが、同年8月に魯迅芸術文学院（以下、本文では魯芸と略す）と改称されたことに伴い、文学が増設された。全院の必修科目は、レーニン主義、哲学、中国問題（社会学の一種）、芸術論、政治経済学、軍事などであり、選択科目にはロシア語があった。音楽系の必修科目は、音楽概論、ソルフェージュ、指揮、作詞法、自由作曲、器楽、合唱などであったが、学習期間のうち3ヶ月の間、戦地や農村などで「実習」²⁷することが必須とされた（胡・呉 2008: 12）。

1943年、魯芸は延安自然科学学院、行政学院と合併して、延安大学に組み込まれた。第二次世界大戦は1945年に終結したが、中国国内では国民党と共産党の二つの勢力が存在し、東北と華北²⁸は戦略上、共産党にとって重要な地域であった。そのような時局のなか、1946年に延安大学は（魯芸を含む）東北に完全に移転した²⁹。

東北に移転後、魯芸は当時の東北地方の情勢に即して、共産党により教育、文化宣伝、文芸演目などの文化工作を主要な任務として与えられた。魯芸は四つの文芸団体を傘下におき、東北の最前線に文化宣伝を行った。この4つの文芸団体は前項でみた魯芸一から四団に当たるものである。1945年から1949年間に約1500万人の解放軍や東北地方の人々を対象に、東北地方に取材した創作歌劇や歌曲を取り上げる公演を延べ800回以上も行った（胡・呉 2008: 44）。また、魯芸は土地改革や国民党と係争の地であった長春の「解放」や、東北全土の「解放運動」に積極的に関わった。1948年に東北全土が解放されたのち、魯芸は東北魯迅芸術文学院に改称され、それに伴って入学試験制度を復活するなど、組織の再編が行われた。

1953年2月東北魯迅文芸学院は遼寧省人民政府によって、美術部は東北美術専科学校（今の魯迅美術学院）、戯劇部は東北人民芸術劇院（今の遼寧人民芸術劇院）、音楽部は東北音楽専科学校へとそれぞれ改編された。東北音楽専科学校には作曲系、声楽系、ピアノ系、管弦系、民族音楽系（民族音楽理論・民族器楽・民間歌唱）の学科があり、1953年9月には附属中等音楽専科学校が、翌年3月には附属音楽小学校がそれぞれ設立され、音楽の専門教育機関としての体制が整えられた。

西洋音楽にかかわる人材の需要がきわめて高まった時期に設立された東北音楽専科学校では、孔繁生（1929-1985）（フルート）、霍存慧（1921年-?）³⁰（作曲）劉少立（1930-2008）³¹（クラリネット）らの「西洋音楽職人」が教員として採用された。東北音楽専科学校はその前身であった東北魯芸文工団時代からロシアからの移住音楽家を指導者として招聘するなど、西洋音楽の演奏技術の習得に力を入れており、この学校で西洋音楽を学んだ学生は、上海や北京など全国各地に派遣され、文芸団体、音楽（芸術）学校の設立と発展を担う人材となった。

1945年以降、文芸団体および東北音楽専科学校などの場において活動した「西洋音楽職人」は、中国東北地方での音楽団体や教育機関などの建設に関わり、中国東北地方における西洋音楽の普及および受容の基盤を作ったという意味で、重要な役割を担っていたといえる。

3.4 北京と東北地方の差異

ここまで北京と東北地方の西洋音楽職人を取り上げ、論じてきた。本論の第2章から第3章で述べたように、北京と東北地方における中国人の西洋音楽受容のあり方は、それぞれ異なっている。

北京では1885年のハート楽隊の設立を嚆矢として、中国人が西洋楽器を演奏するようになり、この楽隊に所属した中国人は1920年代に蕭友梅に代表されるような知識人の手によって西洋音楽の導入が進められると、実際に楽器を演奏し、そして教育にも携わった。彼らが教えることになった北京大学音楽伝習所を卒業した呉伯超が設立した常州幼年班は、1950年代以降の北京における音楽団体や各地の専門音楽教育機関で活躍することになった。

一方、東北地方では、東清鉄道の建設をきっかけに1900年代頃から当地に移住するようになったロシア人によって都市の近代化が進められ、それに伴って西洋音楽も受容された。だが、ロシア人音楽家の活動はあくまでも彼らのコミュニティーの内部にとどまり、中国人に影響を及ぼすことはなかった。1930年代、日本の関東軍による宮内府楽隊楽生班、新京音楽院楽員養成所などの教育機関の設置は東北地方の中国人が西洋音楽と直接関わるきっかけとなった。

1945年以降は、西洋音楽の演奏技術を身につけた中国人は共産党の主導する文芸団体でその

演奏技術を生かし、思想宣伝活動の一員として参画したが、1950年代以降は教育者として西洋音楽の演奏技術の伝承に関わることになった。このように北京と東北地方の中国人の西洋音楽受容では、時間的に差がある。地域の違いによって、西洋音楽が受容されてから浸透し、根付くまでには時間的な差が生じ、それは西洋音楽に対する認識の違いにも関わってくるといえる。

とはいえ、上記で取り上げた音楽事情では、西洋音楽職人らが自ら奏する音楽について自ら決定権があるわけではなく、雇用主から命じられるままに与えられた音楽を奏するという点においては差異がなかったともいえるだろう。その意味で西洋音楽職人という概念は広い中国では一般的に通用するものといえるのではないだろうか。

第4章 北京と東北地方における吹長笛人の系譜

第2章と第3章では北京と東北地方の西洋音楽受容のなかで誕生した西洋音楽職人について概観したが、本章では西洋音楽職人の中でも、とくにフルートを演奏する職人、すなわち「吹長笛人」に焦点を当てる。中国の西洋音楽受容期から1950年代に至る彼らの系譜を辿り、吹長笛人がどのようにフルートを演奏するようになり、どのような曲を演奏したかを素描した上で、時代によって変化した彼らの西洋音楽に対する認識の変化について明らかにしたい。

4.1 最初の吹長笛人

記録の上で、最初に名前が残されている吹長笛人は李廷楨（生没年不明）（リテイシン）という人物である。



(写真3) 北京大学管弦楽隊集合写真。榎本（1999: 52）より転載。

写真3は、1923年11月に撮影された北京大学音楽伝習所管弦楽隊の集合写真である。一列目の左から2人目、打楽器の隣でフルートを持っているのが李廷楨である。李廷楨はハートによって設立された天津の音楽専修班で初めて西洋楽器に触れ、その後ハート楽隊に入隊した。1908年にハート楽隊が解散したあとの彼の経歴は不明な点も多いが、1922年には設立されたばかりの北京大学音楽伝習所のフルートの教員となり、同伝習所管弦楽隊でフルートを演奏したことがわかっている（韓 1998a: 4）。当時の北京大学音楽伝習所にはフルートを専攻する学生はおらず、彼の仕事はもっぱら管弦楽隊での演奏であったというが、1927年に伝習所が閉所されて以降の李廷楨の活動を辿ることは困難である（韓 1998a: 3）。

李廷楨は音楽伝習所管弦楽隊の一員として、L. v. ベートーヴェン、F. シューベルトらの管弦楽作品のフルート・パートを担当したが、彼はいったいどのような演奏をしたのであろうか。オーケストラにおける彼の演奏については、蕭友梅の管弦楽作品《新霓裳羽衣舞》（作曲年不明、1923年初演）を演奏したときのことが記述されており、譚抒真が1981年の『音楽芸術』¹に掲載した回想録によれば「フルートはまさに竹笛のような優美な音色を持っていた」という（譚 1981: 8）。第2章で述べたように、《新霓裳羽衣舞》は中国人によって作曲された最初の管弦楽作品とされており、現在は楽譜が紛失しているため詳細は不明ではあるが、譚の言葉から推測するに、おそらくフルートのソロは「中国風」の旋律で書かれていたと思われる。また李廷楨はオーケストラだけでなく、独奏曲の演奏も行っていたようである。韓によれば、伝習所では第6回音楽会から器楽の独奏曲を取り上げるようになり、李廷楨によるフルートの演奏などがあったとされる（韓 1999b: 1）。

4.2 北京の吹長笛人

前項で述べたように、李廷楨は記録上、北京で活躍した最初の吹長笛人である。しかし、現時点の資料によれば、彼以降、北京において活動した吹長笛人の記録を辿ることはできず、李廷楨より後の吹長笛人で活動が確認されているのは1950年代以降のことである。また、1950年代頃に北京で活躍した吹長笛人と李廷楨との直接の繋がりを伺うことのできる資料も残って

はいない。

ここからは、1950年代頃に北京で活動した吹長笛人について、陳（2009）および筆者の聞き取り調査²をもとに辿っていくことにする。詳細は表6に示す。

1950年代頃北京の吹長笛人		
氏名	所属	備考
王永新	中央音楽学院	常州幼年班出身
朱同徳		幹部研修班の卒業生
馬思雲		馬思聡の妹
刘同城		
李学全	中央楽団	常州幼年班出身 中央楽団首席奏者
陳凝芳		武漢から異動
韓耀輝		哈尔滨から異動 キーロフの門下生
王慶蘭	中央歌劇舞劇院	
邵富祥		
劉品	中国人民解放軍総政治部歌舞団	のちに上海音楽学院の教員
潘興華		常州幼年班出身
絳懷祝	中央広播交響楽団	
齊家新		
塔斯	中央バレエ楽団	幹部研修班の卒業生 キーロフの門下生
張懷氷		馬思雲の教え子

（表6）1950年代頃北京の吹長笛人

1949年10月1日、中華人民共和国が成立すると、中国共産党政府は文化の「再建設」に力を入れるようになる。1950年には多数の文芸団体や教育機関が合併され、中央音楽学院³が天津に成立され、第3章で述べた国立音楽院幼年班が中央音楽学院附属中学校として改組され、中央音楽学院と同じく天津へ移転された。そして、国共内戦の時期に共産党が思想宣伝ために設立した文芸団体が改組され、新たに中央歌劇舞劇院（1951）、海軍政治部文工団（1951）、中央歌舞団（1952）、中国人民解放軍総政治部歌舞団（1953）、中央楽団（1956）、中央バレエ舞団（1959）として成立した。各団体は西洋式の管弦楽団を参考にした組織であったため、フルートが必須楽器として取り入れられた。こうした要求に応じる形で、表6に示した韓耀輝（生

没年不明)、陳凝芳(生没年不明)、塔斯(生没年不明)、朱同徳(1938-)のような吹長笛人が全国から集められた⁴。

管弦楽団の建設は北京だけではなく、全国各地で進められていた。そのため、「幹部研修班」という特別コースが中央音楽学院で設立された。この幹部研修班は、文芸団体に在籍していたが戦争のため音楽の勉強ができなかった人たちを対象に開設された、3年制のコースである⁵。幹部研修班で学んだのち、地方に戻される者もたくさんいたが、表6で示したように、朱同徳、塔斯のように、幹部研修班を経た後も、交響楽団員や音楽学院の教員として北京に留まった者もいたようである。ここからは、北京で活動した吹長笛人とその事績を記述したい。

4.2.1 三人の吹長笛人——馬思雲・朱同徳・劉品——

馬思雲(生没年不明)、朱同徳、劉品(1930-2008)は、50年代に北京で活動していた吹長笛人である。本項は、Zhao-rong Chen 陳兆容(2009)の先行研究および筆者が2015年に行った張健民⁶(1945-)への聞き取り調査をもとにまとめたものである。

4.2.1.1 馬思雲

筆者が張健民に行った聞き取り調査(張 2015)によれば、馬思雲は天才ヴァイオリニストと呼ばれた馬思聰の妹である。馬思聰が中央音楽学院の院長に招聘された際に、一家も香港から北京に移住し、その後は馬思雲も中央音楽学院の教員となった。馬思雲は中央音楽学院でフルート、ヴァイオリン、ピアノを教授し、また1950年代には幹部研修班のフルート教員を担当した。彼女の教え子には、後に中央音楽学院フルート科教授となった朱同徳、中央バレエ舞団フルート奏者となった張懷氷(生没年不明)らがいる。朱同徳の評伝によれば、幹部研修班に在籍時に馬思雲から受けた指導は朱に大きな影響を与えた。馬思雲は1966年文化大革命の時に批判され、北京を離れ香港へ避難したが、その後の消息は不明である。

4.2.1.2 朱同徳

つぎに朱同徳についてみていきたい。朱同徳については Zhao-rong Chen 陳兆容 (2009) の記述を参照し、まとめた。

馬思雲の教え子であった朱同徳は、1938年に山東省栄成県の普通の農民の家庭で生まれた。貧困のため生活は極めて困難であり、このため家族は農村から大連に引っ越す必要があった。朱同徳は幼少時代、自分の楽器を持つのが夢であったが、家庭の経済事情から楽器を買ってもらうことはできなかった。朱同徳の父親は音楽愛好家であり、時々中国の笛を吹いていた。朱同徳が中学生の時に、人民解放軍文工団が団員を募集していたため、彼は文工団に入ることを志望した。文工団に入って最初のうちはサクソフォーンを担当したが、楽隊にピッコロ奏者が必要となったことから朱同徳はフルート族の楽器を演奏することになった。文工団ではロシア人フルート奏者の指導を受けていたという。1952年、彼は北京公安芸術団に転入し、1956年には中央音楽学院の幹部進修班に入学した。そのときの指導教員が馬思雲であった。1959年、朱同徳は国費留学生の資格を得て、ソ連のサンクトペテルブルク音楽院 Saint Petersburg Conservatory of Music に入学した。帰国後、朱同徳は中央音楽学院のフルート科の教員となり、のちに教授となった。中央音楽学院では後進の指導に尽力し、彼の教え子には、陳三慶（元中国音楽学院教授、元北京交響楽団フルート首席奏者）、徐僅（人民解放軍楽隊首席奏者）、巖琦（広州星海音楽学院教授）、陳兆容（中国音楽学院教授）らがあり、中国の各団体や教育機関で活躍している（Chen 2009: 39）。

4.2.1.3 劉品

2015年に筆者が張建民に行った聞き取り調査（張 2015）によれば、劉品は1930年に遼寧省瓦房店に生まれた。中国人民解放軍総政治部歌舞団を経て、1958年に上海音楽学院に異動し、フルート教員を担任しながら、上海音楽学院管弦系の書記も務めた。また、彼は多くの優秀な卒業生を育成しており、たとえば、現在上海音楽学院のフルート教授を務めている何声奇⁷は彼

の教え子である。だが、彼のその後の経歴については、現時点では不明である。

4.2.2 戦災孤児出身の吹長笛人——王永新・李学全・瀋興華——

王永新（1934年-）、李学全（1932-2008）、瀋興華（生没年不明）は、前章で述べた国立音楽院幼年班（常州幼年班）出身の戦災孤児である。彼らについての記述は、筆者が2015年に北京で行った王永新と張健民⁸（1945-）への聞き取り調査をもとにまとめたものである。

4.2.2.1 王永新

王永新は湖北省に生まれた。彼は戦災孤児であり、1945年に常州幼年班に入学した。最初に習った楽器はピアノであったが、のちに天津の中央音楽院に移り、その頃からフルートを習いはじめたという。彼を指導した教員はペルソ⁹という名前のロシア人であった。王は約2年のあいだ彼に師事し、1952年に中央音楽学院少年班¹⁰を卒業したのちは、中央民族歌舞団に入団した。1954年に国費でチェコチェコスロバキア共和国¹¹（以下チェコスロバキアと略す）のプラハ音楽院（Pražská konzervatoř）に留学し、ヨセフ・ボク Josef Bok（生没年不明）のもとでフルートを学び、4年間の留学生活を送った。1958年に留学を終えて帰国したのちは、中央音楽学院の教員として後進の指導に携わるようになった。

王はリサイタルを開催したことはないが、北京に帰ってきた1958年に学習成果の報告として一緒に留学した同期生とともに演奏を披露したことがあった。王によれば、その時に演奏した曲目はガブリエル・フォーレ Gabriel Faure（1845-1924）の《幻想曲》、W. A. モーツァルトの《フルート協奏曲第2番 ニ長調》K. 314、ジュール・ムーケー Jules Mouquet（1867-1946）の《パンの笛》である。彼の演奏活動は主にオーケストラでの演奏だが、そのほかには木管五重奏でも演奏したとのことである。

王永新は演奏家としての活動よりも、むしろ中央音楽学院の教員として、教育に専念しており、彼の教え子たちは、現在でも幅広く活躍している。韓国良¹²（1963-）は現在、中央音楽学

院教授である。馬勇（1975-）はジュリアード音楽学院を卒業し、現在深圳交響楽団の首席フルート奏者として活躍している。その他北京フィルハーモニーの首席奏者である陳小華など、王永新は数多くのフルート奏者を育成した。このような教育者としての実績に加え、王永新は編曲や作曲も行っており、1990年代に作曲したフルートとピアノのための《壮錦幻想曲》は、デンマークの出版社 EDITION SVITZER 社から出版された。また、中国の民謡などを木管五重奏曲に編曲することもしており、その編曲集は中央音楽学院出版社から出版されている。

また王永新は常州幼年班ではピアノを習っていたため、しばしば教え子たちの演奏の伴奏を行った。張健民によれば、張の息子である李心草（1971-）も王永新に学んでおり、中央音楽学院時代に A. F. ドップラー A. F. Doppler の《ハンガリー田園幻想曲》の伴奏パートを王永新が演奏してくれたことがあった。張健民の話によれば、王永新は自身の演奏に音楽的な表現を求め、教え子たちにも同じような方針で教育を行っていた。なお、2017年第9回神戸国際フルート・コンクールにおいて、中国人では初となる第1位を獲得した于淵 Yu Yuan（2001-）は王の教え子である。

4.2.2.2 李学全

つぎに王永新と同じく常州幼年班の出身者である李学全の足跡を辿る。李学全については Zhao-rong Chen 陳兆容（2009）の記述をもとにまとめた。

李学全は（1932-2003）湖南省に生まれた。彼も王永新と同じく戦災孤児であった。李学全は幼年期を孤児院で過ごした後、1945年に常州幼年班に入学した。彼は幼年班で上海工部局交響楽団団員のオウモン Ommen と A. N. ペック・ニュク A. N. Peqin Newke¹³からフルートの指導を受けた。李学全は1949年から1950年にかけて軍隊に入り、海軍政治部文工団のフルート奏者となった。1950年から1952年には中央音楽学院少年班に戻り、1952年から1956年までは中央歌舞団¹⁴でフルートの首席奏者を務めた。1953年に、李学全は国から派遣され、ルーマニアで行われたブカレスト国際フルート・コンクールに参加し、金賞を受賞した¹⁵。その後、1956年から1996年までの40年間、彼は中央楽団でフルートの首席奏者を務め、木管セクシ

ョンのリーダーとして中央楽団に生涯を尽くした。1979年にヘルベルト・フォン・カラヤン Herbert von Karajan (1908-1989)が中国を訪問した際に中央楽団とベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の共演が行われたが、李学全の演奏はカラヤンからも高く評価された。彼は1985年に北京長笛学会を創立し、会長に就任すると、1985年には第2回全国フルート・コンクール¹⁶を北京で開催し、若いフルート奏者たちに視野を広げる機会を与えた (Chen 2009: 38)。

李学全は戦災孤児として幼少期を過ごしたが、フルートを学んだことで彼の人生は大きく変わった。中華人民共和国の建国当初、交響楽団の建設のため、西洋楽器を演奏するための人材が必要となったが、李学全のような良く訓練された奏者は、貴重な人材として諸団体の中で重要な役割を果たしていたと思われる。彼が受けた訓練そのものは、生活の糧を得るために身につけたものであったが、しかしながら、李学全はその後、中国において芸術性の高い音楽を目指すようになった。その意味では、彼は単に楽器を演奏する西洋音楽職人から、音楽によって表現することを目指すようになった稀な人物であったと言えるだろう。

4.2.2.3 潘興華

最後に、王永新や李学全と同じく、常州幼年班の出身者である潘興華について述べたい。潘興華に関する本項の記述は筆者による王永新と張健民へのインタビューに基づいてまとめたものである。

潘興華については不明な点も多いが、おそらく李学全らと同じように、上海工部局交響楽団のフルート奏者から技術的な訓練を受けたのではないと思われる。潘興華は1949年に上海で行われた第1回児童器楽コンクールでは管弦楽器部門の2位を得たのち、華東軍区に入り、1953年に中国人民解放軍総政治部歌舞団に入団した。彼はその後、南京音楽学院、北京民族学院、天津音楽学院の教員を歴任した。また2015年に筆者が張健民の自宅を訪問した際、張健民の手元には潘興華が購入した楽譜が残されており、それらの楽譜に記された日付および購入場所から、潘興華は1954年8月ごろにはプラハ、11月頃にはモスクワに滞在していたようである。これらの資料から判断するに、潘興華は1950年代に李学全と同じように、国外に派遣

され滞在したと思われる。1960年代、瀋興華は当時の解放軍文化部部長である陳沂（生没年不明）とかかわりがあったため、1966年から始まった文化大革命の際に陳沂とともに反革命分子とみなされ、東北地方の未開拓地の強制労働に従事することになった。

中央音楽学院学長であった中国を代表する作曲家の一人であった馬思聰も例外ではなかったように、文化大革命が巻き起こった当時の中国では、多くの知識人、大学教員が反革命分子として弾圧、処罰された。瀋興華の場合は、文化大革命の際に問われた政治問題がなければ、王永新と李学全のように音楽活動を続けられていたと思われる。

表6で挙げた他の吹長笛人については、詳細が判明していないため、残念ながら、彼らの事績について言及することはできない。

本節では北京で活動した吹長笛人について見てきたが、彼らの特徴の一つとして、北京の出身者が少ない点を挙げることができるだろう。北京は1950年代から再び中国の政治の中心地となり、全国から楽器の演奏に長けた人材が集められた。また、北京での共産党の指導方針は、他の地域と比べて、文芸に強い影響を与えた。北京の吹長笛人らの音楽活動にリサイタルの開催といった個人の意志に基づく活動が見られないのは、党の指導方針を直接受けた地域であったためと考えることもできよう。

4.3 東北地方の吹長笛人

ここからは記録や資料からその足跡を辿ることが可能な東北地方にいた吹長笛人についてみていきたい。40年代から50年代にかけて記録上明らかになっている東北地方の吹長笛人について、凌（1998）劉（2008）胡・呉（2008）および筆者の聞き取り調査¹⁷をもとに表8にまとめた。

1950年代頃中国東北地方の吹長笛人		
氏名	50年代までの略歴	50年代以降・特記事項
于家禄	哈尔滨市政府交響楽団（1946）	キーロフの門下生
張彩元	魯芸三団（松江団）（1949）	哈尔滨歌舞劇院首席、キーロフの門下生
侯国範	同上	遼寧歌劇院交響楽団、キーロフの門下生
高揚	東北人民芸術劇院	キーロフの門下生
李承章	同上	同上
孔繁生	東北文協文工団（1947） 東北音楽専科学校教員（1953）	キーロフの門下生 瀋陽音楽学院副教授兼管弦系副主任
*夏梦渊	哈尔滨市政府交響楽団（1946） 東北音楽専科学校教員	瀋陽音楽学院図書館事務員
向群	東北魯迅芸術学院に在籍 （竹笛・フルート）	瀋陽音楽学院行政部門事務員兼竹笛教員
王乾元	東北魯迅芸術学院に在籍	瀋陽音楽学院図書館事務員
趙德居	1954年東北音楽専科学校高校入学 1957年同大学入学（5年制）	遼寧歌劇院
*劉秀娟	同上	海軍政治部文工団
于継学	1953年東北音楽専科学校高校入学 1956年大学入学（5年制）	瀋陽音楽学院教授
趙横	1953年高校入学	遼寧省當ロアコーディオン工場経営者
冷建華	1955年東北音楽専科学校大学入学 （3年制）	星海音楽専科学校教員
楊維秀	同上	卒業後四川省に異動

（表7） 1950年代頃中国東北地方の吹長笛人 *女性の吹長笛人

表7に示したように、文芸団体での活動経験のある孔繁生、張彩元、侯国範、于家禄と東北人民芸術劇院に所属していた高揚、李承章らはキーロフ¹⁸からフルートを習っていたことがわかっている（劉 2002: 110）。キーロフに楽器を教わった吹長笛人は西洋楽器によるオーケストラの団員となり、中でも孔は東北音楽専科学校の教員として後進の指導にあたった。孔は専門的な教育機関で教鞭を取ったことから、特に「第二世代」¹⁹の吹長笛人に大きな影響を与えることとなった。

4.3.1 孔繁生

孔繁生は、宮内府楽隊の楽生班に所属したものの二年で中退した。その後、東北文協文工団（1947年頃）、哈尔滨市文聯管弦楽隊（1949年頃）を経て、1953年に哈尔滨から瀋陽に異動となり、東北音楽専科学校の教員となった。また孔は1955年には中央音楽学院で行われたド

イッ人音楽家による特別クラス（長期間にわたる音楽コース）に派遣され、受講した（胡・呉 2008: 89）。1958年に東北音楽専科学校が瀋陽音楽学院に改称されたのちも、彼は副教授兼管弦系副主任として定年まで勤めた。

孔は日本人主催の音楽機関であった宮内府楽隊の楽生として西洋音楽を学び、1945年以降はフルートを吹けるという「技術」を活かし、中国共産党が主催した文芸団体に活動した。文芸団体での活動期間中、孔はキーロフのレッスンを受けており、1949年に中華人民共和国が成立したのちは、東北音楽専科学校で教育者として後進の指導に生涯を捧げた。現時点で孔の事績に関する具体的な記録・資料は乏しく、したがって彼の活動の全体像を明らかにするのはきわめて困難である、しかし、少なくとも中国東北地方における西洋音楽の受容史のなかで、孔は名前をもって記録されている最初期の吹長笛人の一人であり、教育者として後進の指導にも従事していたその経歴から考えるに、彼を最初期の西洋音楽職人の重要な人物の一人として位置づけることは可能だろう。

4.3.2 夏夢淵

孔と同世代の吹長笛人にはほかに、夏夢淵があげられる。彼女は劉秀娟と並んで記録から辿ることができる数少ない女性の吹長笛人であり、1946年頃には哈爾濱市政府交響楽団に在籍し、その後は東北音楽専科学校の教員（1957年頃）になった。彼女はのちに演奏活動を辞め、定年まで瀋陽音楽学院図書館の事務員として勤めていたとされる²⁰。夏夢淵が所属した哈爾濱市政府交響楽団は中国東北地方に初めて成立した、中国人を団員の核とするオーケストラであった。彼女はその楽団においてフルートを吹き、東北音楽専科学校では短いあいだではあったものの、フルートの教員として後進の指導に当たった。夏夢淵は孔に比べると次の世代への影響力は薄かったと考えられ、孔のように名前のある西洋音楽職人——すなわち「有名」の職——とは異なり、名前のない、いわば「無名」の人々と近い存在であったといえるだろう。

彼女と同じ時代に哈爾濱市政府交響楽団に所属していた于家祿も楽団の中で演奏を行っていたことはわかっているが、資料が乏しいために、それ以上の経歴を辿ることはできない。そのほ

かの吹長笛人の多くは于家禄と同じように、記録から在籍した楽団や活動時期はある程度特定することが可能だが、それ以上の活動歴について明らかにすることは難しい。

このように、この時期の東北地方の吹長笛人の詳細な事績を辿ることは、一部の人物を除いては大変困難である。孔のようにその活動を、不完全ながらも、追うことができるのは恵まれているということができるともかもしれない。孔が例外であるのは、彼が瀋陽音楽学院という中国東北地方にある唯一の国立の音楽学校で長いあいだ指導に携わっていたことが深く関係していると思われる。彼の弟子の多くは学院を巣立ったのち、中国全土に赴任し、教育や演奏に関わった。次にみる于継学のように、実際に孔の後を継いで瀋陽音楽学院でフルートを教えた弟子もおり、孔の名前がきちんと記録に残されている理由は、彼のこうした教育者としての活動によるところが大きいといえる。

筆者の聞き取り調査（于 2014）によれば、孔は 50 年代に中国の作曲家のフルート作品のレコーディングを行ったが、彼自身はリサイタルを催すことなどに積極的ではなく、音楽家としての活動の記録はほとんど残されていない。こうした孔の活動から見えてくるのは、彼は必要とされる場所で楽器を吹き、求められた場所で西洋楽器を教えたという事実であり、その事実からは西洋音楽を芸術として広めていく芸術家としての姿勢ではなく、むしろ楽器を吹くという「実用的」な行為、すなわち音楽を技術として捉える音楽職人としての意識が伺えるだろう。

4.3.3 于継学

于継学は孔の後に瀋陽音楽学院で教鞭を取った吹長笛人である。于は 1938 年に黒龍江省の佳木斯に生まれた。1953 年に東北音楽専科学校附属中学校に入学し、1956 年、瀋陽音楽学院の前身である東北音楽専科学校に進学し、卒業した。1961 年以降は瀋陽音楽学院のフルート教員として後進の指導にあたり、1982 年、上海で行われた全国フルート・コンクールでは 7 名の教え子が入賞した。こうした指導の実績により、瀋陽音楽学院附属中学校の実技担当の校長に任命され、1987 年からは 2 年間、奨学金給付を受けて渡米し、アイオワ大学でフルート奏法の研究に取り組んだ。2002 年に定年を迎えるまで、瀋陽音楽学院フルート教授兼管弦系主任とし

で勤務した。彼の教え子は中国全土あるいはヨーロッパのオーケストラのフルート奏者として活躍しており、50年代以降の中国東北地方の吹長笛人の中では影響力のある人物の一人といえるだろう。

筆者は2014年6月に于継学に直接聞き取り調査を行った。この聞き取りによれば、于の青少年期、生地の佳木斯は省都の哈尔滨などに比べれば都市化が進んでおらず、むしろ「田舎」と言うべき場所であり、文芸団体の公演が最初に耳目に触れた「芸術」であったという。彼は「五音号」²¹を除いて、楽器を演奏した経験はなかったという。だが、歌うのが好きであったため、東北音楽専科学校の入学試験を受けることを決心し、身体的な条件が専攻の基準に適合していたこともあり、試験官であった孔繁生にフルート専攻生としての入学を許された。

入学当時の于はフルートがどのような楽器であるか全く知識がなく、単純に音を鳴らせばよいと思っていたと筆者に述べている。彼のそのような認識を改めさせる契機となったのは、1958年に、学校の派遣によって上海音楽学院で行われたチェコ人のフルート奏者アルノシュト・ボレック **Arnost Bourek (1928-?)** ²²の2年間わたる特別クラスに参加したことであった。于はボレックの音色を「あのように綺麗なフルート音色はその当時では聞いたことがなかった」と回想している。この特別クラスは、選ばれた受講生が2年間にわたって週に2回レッスンを受けることができるものであり、そのレッスンは公開形式であった。中国全土から派遣されてきた優秀な吹長笛人が志願者として集まったが、受講生の中で個人レッスンを受けることができるはずか3名であった。于はその中の一人に選ばれる機会を得て、以後、奏法の基礎からやり直す²³ことを要求されながら、2年に渡って上海音楽学院に滞在していた²⁴。この体験は于にとりフルートという楽器を通して「表現」をする、つまり演奏することを「芸術」として考え始めるようになるきっかけであった。

于は1961年7月にボレックの特別クラスを修了、ほかの修了生3名（ヴァイオリン専攻2名を含まれ、フルート専攻1名）とともに修了記念コンサートに出演した。于は黄曉同²⁵ (1933-) 指揮の上海音楽学院交響楽団とジャック・イベール **Jacques François Antoine Ibert**

(1890-1962) の《フルート協奏曲》を上海コンサートホールで演奏した。この演奏は中国初演であった。瀋陽に戻ったのちの1962年には、当地で初めてとなるフルートによるリサイタ

ルを企画し、フランツ・シューベルト Franz Peter Schubert (1797-1828) 《しぼめる花の主題による変奏曲》、ジュール・ムーケー Jules Mouquet 《パンの笛》など4作品を演奏した。個人的にリサイタルを開催すること自体、それまでの西洋音楽職人の西洋楽器に対する意識とは全く異なっているといえるだろう。

なお、リサイタルを行うという発想はフルートのレパートリーが充実してきた時代状況と関係があると考えられる。1950年代、海外留学から帰国した北京や上海の吹長笛人によって大量の楽譜が中国にもたらされた。中国に持ち込まれたこれらの楽譜は、当時複写する機械が一般的ではなかったために人の手によって筆写され、中国全土に広がって。演奏用の譜面が極めて少なかった当時の中国の楽譜をめぐるこのような状況の変化は、于のレパートリーの拡充の要因の一つともいえるだろう。

ロシア人を中心とする移住音楽家と日本人による音楽活動によって切り開かれた近代中国東北地方の西洋音楽の受容は、中国人の西洋音楽職人の登場によって新しい局面を迎え、そして彼ら自身の手によって次の世代に引き継がれることになった。于継学のように、西洋音楽に対して新しい認識をもって接する世代の登場から見えてくるのは、時代の変化とともに中国東北地方の西洋音楽のあり方が変化したということであり、その変化に伴って技術の有無が重要である西洋音楽職人そのものの位置づけや、彼ら自身の意識そのものも少しずつ変わっていったことを示しているといえる。

4.4 西洋音楽職人と吹長笛人

本論で扱った西洋音楽職人や吹長笛人は、けっして積極的に西洋音楽に触れたわけではない。彼らの多くは生計のためにやむなく西洋楽器の演奏技術を身につけ、技術を身につけたことによって、たとえば北京のハート楽隊の出身者は蕭友梅のような高尚な理想の元に、西洋音楽を中国にも根付かせようとする意欲を持つ人々の手足となった。蕭友梅のような歴史的に「名の有る（有名）」人に比べれば、ハート楽隊の元隊員は「名の無い（無名）」存在である。だが、彼らの存在なくしては、蕭友梅の高邁な理想も実現はできなかった。彼ら西洋音楽職人によっ

て構成された北京大学音楽伝習所は、西洋楽器の演奏技術を伝承する場であった。

東北地方の場合は国共内戦下で、中国人の西洋音楽職人が活動を始めた。彼らは文化工作の主体として西洋楽器を演奏することになったが、中華人民共和国建国後は、やはり身につけた技術を伝承する役割を担うことになっていった。北京と東北地方とでは地域的、時間的な差異があるとはいえ、彼らがとくに管弦楽で演奏される西洋楽器の技術を伝承することによって、西洋音楽の演奏の主体として活動していたという点は強調されてしかるべきであろう。

本論では西洋音楽職人の中でもとくに吹長笛人の系譜を、北京、東北地方それぞれの場所で辿ったが、いずれの場所においても共通しているのは、彼らのような「無名」の存在によって育まれた楽器の演奏技術は彼らによって伝承されたという点である。西洋音楽の演奏は蕭友梅のような傑出した人物によってのみ成し遂げられるものではなかったのである。

国立音楽院幼年班（常州幼年班）出身の吹長笛人は戦災孤児でありながら、西洋楽器を扱うようになることが、中国における西洋音楽受容の歴史では一つ特徴的な出来事とはいええるだろう。彼らと同じような出身で音楽をふれるようになった西洋音楽職人は、まさに中国の初期における西洋音楽の発展に間違いなく大きな役割を果たした²⁶。

1950年代以降、中国では表向きには階級差がなくなり、それは音楽の領域においては、西洋音楽を中国に取り入れようとする上流階級と吹長笛人のような、音楽の演奏・実践を担う下層階級との社会的な差別がなくなった。下層階級出身の西洋音楽職人であっても、上流階級と同じように国外に留学ができるようになり、音楽的な能力が高いと見なされれば、中国の「音楽人材」として国費で海外に派遣されたのである。

国外への留学や中国を訪れた東欧の音楽家の特別クラスに参加することにより、音楽職人は楽器の演奏技術を磨くきっかけを得た。そして、そのような経験によって、もともとは受動的に触れた西洋音楽の芸術性への認識が深まったと考えられる。また、演奏技術が磨かれることにより、当時の吹長笛人の心の奥にも、西洋音楽の芸術性を追求しようという意識が、おそらくは芽生えていたのではないかと想像するのだが、しかし、1950年代以降の政治状況の下では、実際に行動として実現可能な思想の自由は、あくまでも限定されたものであった。それゆえに、そのような意識が公然と示されることはなかったと思われる。1950年代の西洋音楽職人らにと

って、音楽の芸術性そのものを追求することは困難であった。しかし、彼らが後進教育に力を入れたことで、芸術性の追求は教え子たちに継承されていったのであると考えられる。

第5章 吹長笛人からフルーティストへ

中国では清朝末から 20 世紀初頭にかけて近代化が進み、音楽を含んださまざまな分野に新しい思潮が起こった。その流れに従って、新式学堂に音楽科目が設置されるようになり、学堂楽歌が誕生した。さらに 1920 年代には音楽科目が美德教育として謳われ、重視されるようになった。欧米から帰国した上流階層の知識人である蕭友梅らが音楽専門学校を立ち上げ、交響楽団を組織し、西洋音楽を中国に本格的に取り入れようとしたのも 1920 年代のことであった。1930 年代からは抗日戦争を背景とした「救国方針」にもとづいて革命を導く音楽が主流となった。1942 年の延安文芸座談会におけるスピーチのなかで毛沢東（1893-1976）が提唱した「現在の世界では、すべての文化及び文学芸術はある階級に属し、一定の政治路線に属し、芸術のための芸術、階級を超える芸術、政治と並行あるいは交互に独立した芸術は実際に存在していない」（中共 2002: 69）という指導方針は中華人民共和国の設立後にも強い影響を与えていた。

この章では 20 世紀前半の中国における音楽思潮及び文芸に対する思想を述べたうえで、吹長笛人が西洋音楽に対して新たな意識を持つようになった過程を辿っていく。

5.1 芸術への認識が芽生えてきた 1950 年代

5.1.1 20 世紀前半の中国における音楽思潮

5.1.1.1 音楽によって民衆を「啓蒙」する思潮（1900 年代-1910 年代）

清朝末期の維新派は国を強くするためには西洋に学ぶべきであり、軍事や科学だけでなく、政治制度や思想を取り入れることで、中国を真の意味で変革することができるとした（馮 2005: 14）。結果的に維新派の戊戌変法は失敗したが、このような社会的な変動を背景として、音楽によって民衆を「啓蒙」する思潮が生み出されたのである。「救国図存、富国強兵」というスローガンの下、音楽を思想啓蒙の手段として新たな国民性を育成する思潮は、音楽啓蒙思潮と呼ばれる。新式学堂での音楽科目の開設はそのための具体的な手段であり、学堂楽歌の流行もこの啓蒙運動と関係している（馮 2005: 14）。

音楽啓蒙思潮では、音楽の功利性が重視された。なぜなら、音楽は理想な社会を築く一つの道具であると考えられており、音楽を用いた教化による効果が強調されていたからである（馮 2005: 14）。

だが、この時期の中国における西洋音楽の受容は、西洋音楽の知識の啓蒙に留まっていたに過ぎなかった。西洋音楽の精神は芸術規範や音楽の特性を尊重し、音楽家の芸術的な個性や作品自体が持つ芸術性を重視する。しかし、そのことはまだ当時の中国人には意識されておらず、社会の実情を鑑みても、西洋音楽文化を深く受け入れる条件は整っていなかった。

1921年の五四運動¹以後は、政治、科学、文化、学術などの領域における啓蒙運動はより、以前よりも、よりいっそう進められていったが、精神的な面からの西洋音楽の啓蒙が進んだのは、蕭友梅、黄自、青主ら欧米に留学した音楽家が帰国した後のことである（馮 2005: 41）。

5.1.1.2 音楽における「美育」思潮（1910年代—1920年代）

「美育」とは、審美教育および美感教育であり、音楽などの芸術を通して人の美感を養成することを目的としている。美育を中国で最初に提唱したのは王国維(1877-1927)である。彼は、1903年8月に「教育の宗旨を論ずる（論教育之宗旨）」²で美育の概念を提案した。美育という単語は、学堂楽歌の草分けである瀋心工が1905年に出版した「小学校の唱歌教育法（小学唱歌教授法）」³のなかにも見られる。しかし、美育が社会的に注目されるようになるのは中華民国期になってからのことであった。1912年、当時の教育総長であった蔡元培は「新教育に対するいくつかの意見（对于新教育之意見）」の中で美育の概念を紹介し、同年9月には美育を新政府の教育方針に取り入れた。この蔡元培の手腕が中国における美育の広まりに貢献したのである。

だが、美育がより多くの進歩的知識人に認識され、思潮として認められたのは五四運動の前後である。1920年に中華美育会が設立されると、併せて雑誌『美育』⁴が創刊されている。中華美育会は「わが国民が一番欠いているものとは“美の思想”であり、芸術に対する観念はさらに弱い。我々は芸術教育を通して新しい人生観を導出すべきである」⁵という趣旨を掲げた。

また、同時期にはさまざまな音楽専門学校および音楽研究会が創立された。この時期に創立した音楽専門学校には、前章で述べた「北京大学附属音楽伝習所」のほかには、「私立上海専科師範学校音楽科」（1919）、「国立北京女子高等師範学校音楽科」（1920）、「私立上海音楽学校」（1923）、「上海芸術師範学校音楽系」（1924）、「北京芸術専門学校音楽系」（1926）などがある。また音楽研究会としては、北京大学附属音楽伝習所の前身と言われる「北京大学音楽研究会」（1917）を嚆矢として、「河南第一師範学校音楽研究会」（1920）、「重慶音楽研究会」（1921）などがこの時期に設立された（馮 2005: 48-55）。

美育思潮は20世紀前半に歴史の表舞台に登場する中国の音楽家、作曲家、教育家に対して、大きな影響を与えたといえるだろう。大衆音楽の台頭と、次の節で扱う「救国音楽思潮」により、美育思潮は徐々に衰退していったが、1920年代に興った美育思潮によって、音楽における「美」に対する意識が芽生えることになった。美育は徳育の補助的なものであるという考えから、より純粋な美感教育へと認識が変化したことによって、それ以前の音楽による教化効果の強調ではなく、音楽における総合的な美感が重視されるようになったといえる。

5.1.1.3 「救国」音楽思潮（1930年代—1940年代）

1930年代の抗日戦争以降に起こった「救国潮流」の影響を受けて、音楽は美感の涵養や美育としてではなく、抗戦に際しての最も重要な「精神武器」として存在するようになった。目的が制約された結果、抗戦と無関係な内容とみなされた音楽はすべて批判された。プロレタリアート思想を反映する大衆音楽として、革命歌曲が創作されるようになり、「音楽は抗戦のために存在すべきである（音楽要为抗战服务）」、「音楽は民族解放の重要な精神武器である（音乐是民族解放中重要的精神武器）」、「音楽創作は抗日を主題に表現すべきである（音乐创作应以反映中国人民抗日斗争的伟大主题为宗旨）」といった主張が叫ばれた。

1930年に「中国左翼⁶作家聯盟」が上海で設立され、これは「左聯」と略称された。左聯はマルクス主義に依拠し、ソヴィエトの社会主義リアリズムにおける文芸のあり方を手本とした。左聯はプロレタリアートによる革命の達成を目的として、帝国主義と封建主義に反対し、民衆

の生活を文学創作における表現テーマに掲げていた。

この左聯の思想の影響を受けて「中国左翼戯劇家聯盟」など八つの左翼文化組織が設立されたが、このような文化組織連合は左翼文化工作者総同盟と総称され、中国共産党の傘下にあつて、直接に指導された。

この時期には『革命期十年間におけるソ連音楽の発展（革命十年間苏俄音乐之发展）』のような連載の訳文が左聯の発刊した『大衆文芸』に掲載され、『ソ連の音楽（苏联的音乐）』などの著書が出版された（馮 2005: 180）。1930年代の中国の左翼音楽⁷や新音楽運動⁸にとって、ソヴィエトの音楽および思想は重要な理論的支柱であった。1932年に聶耳、王丹東などが「左翼音楽家聯盟」を北京で設立し、1933年には上海において「ソ連の友社音楽組（苏联之友社）」が、1934年には田漢、任東らによって「左翼戯劇家聯盟音楽組」が設立された。これらの左翼音楽組織の設立は、新たな音楽運動が中国音楽の歴史に登場したことを示している。音楽は「精神武器」となり、「抗日救国思想」を宣伝するため、大衆に呼びかける音楽の創作が徐々に音楽の主潮（「救国音楽思潮」）となっていっていった（馮 2005: 180-181）。

救国音楽思潮の最中に台頭した左翼音楽家の音楽に対して、居其宏は次のような評価を下している。

一部の左翼音楽家は音楽芸術がある時期に、とくに必要とされることを理由として、その有用性を強調した。しかし、音楽芸術の特殊性および審美機能に着目することはなかった。

「音楽は唯一の闘争の武器として用いられる（用音乐做唯一的斗争武器）」などの論調にみられるように、音楽芸術は「唯武器論」によってその在り方を歪められていたのである。

このように彼らは「闘争の武器」として、あるいは宣伝機能といった観点から音楽芸術の有用性を論じ、それが有する審美機能を軽視していた。その結果、抗日歌曲を創作する際に機械的に処理するスローガンが一般化したため、新中国の設立後にも音楽創作には弊害が生じた。また、新中国⁹の成立後、平和時の音楽芸術建設方針にも大きな影響を与えた。

（中略）当時の左翼音楽家は工農兵¹⁰のための音楽芸術を主張した。それは要するに、音楽芸術は少数人の贅沢品ではなく、工農兵の身を解放する武器であつて、多くの人民にと

って抗戦のための正しい進歩的な思想となりうるという考えである。これは無産階級の文芸というマルクス主義による基本要請に適するものであった。(居 2014: 167-168)

上の引用で居が指摘しているように、救国音楽思潮において現れた左翼的な音楽は「马克思主义科学理論（マルクス主義的科学理論）」と毛沢東の文芸思想が音楽・芸術領域における実際の例であるといえる。この時期の音楽思想を示す例としては、他にも政治思想を反映したいくつかのスローガンをあげることができるだろう。たとえば「反映论的音乐（反映論の音楽）」、「阶级论的音乐本质（階級論の音楽的本質）」、「武器论的音乐机能（武器論の音楽機能）」、「工农兵的音乐方向（工農兵の音楽方向）」、「以歌为主的音乐创作（歌が主になる音楽創作）」、「民族化的音乐形式（民族化の音楽形式）」「强而有力的音乐形式（強さと力があふれる音楽スタイル）」などのスローガンは、戦時の左翼音楽理論の建設においての思想的な指針を示している(居 2014: 171)。なお、「工農兵のための音楽芸術」を主張する救国音楽思潮は1950年代以降にも強い影響力を持つことになった。

5.1.1.4 西洋音楽を「学ぶ」思潮（1890年代—1940年代）

19世紀後半に洋務運動が起こると、西洋式の軍楽隊が全国的に設立され、音楽が一教科として学校に取り入れられ、学堂楽歌が流行するようになった。これは中国において西洋音楽を学ぶ思潮の始まりといえる。

1903年には「全盤西洋化」の概念が考え出された。この考え方はようするに、楽器や音楽に対する観念などが時代の流れに適応できなくなったため、中国の伝統音楽を捨てなければならないというものであった(馮 2005: 31)。伝統音楽の代りになるものは西洋音楽である。最初に「全盤西洋化」の観点から中国伝統音楽を真っ向から攻撃したのは、匪石である。匪石は1903年に「中国音楽の改善について（中国音楽改良説）」¹¹を發表し、匪石の後には、瀋心工を代表とする学堂楽歌の作曲家たちが、同様の思想的態度で中国伝統音楽を批判し、楽歌を広めながら「全盤西洋化」の思想の実践を試みた(馮 2005: 31-35)。

しかし、西洋音楽を学ぶ思潮において、「全盤西洋化」が最も重要な位置を占めていたわけではない。西洋音楽を学んだ上で、中国の音楽を改善していくことが肝要とされた。1904年、曾志忞は『音楽教育論』の中で「文化を輸入しても、それを利用して（新しい）文化を作らなければ、この文化が独自の物とはならない」¹²と述べていた。彼は西洋音楽を学んだ上で、それを中国の文明に活かし、さらに新しい文明を作るべきであると考えていたのだ。20世紀初頭において西洋音楽を学ぶ思潮にとって最も大きな課題であったのは、西洋音楽を活用することによって中国の伝統音楽を改善することであった。

五四運動以降、先進的な意識を持った音楽家らは、中国伝統音楽¹³の「遅れ」に、より一層深刻な認識を持つようになった。彼らは、西洋音楽における和声表現、教育手法、芸術理念、および西洋楽器の輸入などを推進すべきであると主張したのである。西洋音楽を取り入れることで、中国音楽の近代化を実現しようと考えたのだ。彼らは中国の新音楽をつくることを最終目標としていた。「新音楽」には必ず民族性を付与することが要求され、そのために中国の民謡や民俗音楽が素材となり、創作には西洋音楽の手法が採用された。革命歌曲、芸術歌曲、オラトリオ、合唱曲、大衆歌曲、器楽独奏曲、管弦楽曲といった西洋音楽の表現形式が試用され、そこに五音音階を使うことによって、中国新音楽¹⁴の探求がなされていったのである。

このような西洋音楽を学ぶ思潮においては、蕭友梅が学院派音楽家¹⁵の代表として、記譜法、和声法、音楽理論などの紹介者としての働きをした。音楽美学の面では青主¹⁶の存在が重要である。黎青主は二冊の著作を出版しており、一冊は『楽話』¹⁷（1930）、もう一冊は『音楽通論』（1932）である。この二つ著作における彼の主張について、居は次の三点にまとめている。

一つ、音楽は現実の政治の束縛から解放され、それ自身の独立した品格を得ることによって、自由な芸術となる。

二つ、音楽は上界¹⁸の言語である。音楽の本質とは人の精神や性格を表現することであり、音楽芸術はほかの芸術形式と比べても最高の芸術である。

三つ、自由な芸術は奉仕の芸術を凌ぐ。(居 2014: 171) ¹⁹

啓蒙的な観点や実用的な側面から西洋音楽の効能を説くのではなく、西洋音楽の芸術性を学ぶべきだと中国で最初に提唱したのは黎青主であった。だが、彼は当時の中国の状況も把握しており、芸術性を学ぶには、機が熟してはいないとも考えていた。黎青主は、中国はまだ「自由な芸術」の実践が可能な状況にはなく、まずは民衆に奉仕する芸術を作るべきだとも述べている。

青主のほかにも、20世紀前半の中国において似通った観点を持っていた音楽家として黄自(1904-1938)を挙げることができる。黄自は「純粋な音楽は外界のすべてに制約及び支配されない」と考え、音楽の純粋性と音楽自身の独立性を強調していた(巩 1988: 13)。

ここまで述べてきたように、中国では西洋音楽は19世紀半ばに受容され、20世紀前半に入り発展した。その発展過程に注目すれば、中国における音楽思潮との強い関連性をみてとることができる。また、西洋音楽による啓蒙、美育などにみられる功利性が強調され、広められるようになったことと考え合わせると、20世紀前半における中国の社会状況を踏まえて、当時の西洋音楽には特別な役割が与えられていたといえる。

1930年代になると、西洋音楽は二つの異なる「新音楽」として現れた。一方では「抗日救国」を目的としていた当時の社会状況下で西洋音楽の功能性をさらに強調する左翼音楽家らおり、他方には西洋音楽の持つ芸術性をより一層深く探求することに重きを置く者もいた。日本との戦争の最中にあった当時の中国においては、後者の主張及び探求が注目されることはなかった。しかし、音楽に対する理想や認識が中国で生まれ、提唱されていたことは指摘しておく必要がある。

5.1.2 20世紀前半の音楽思想の論争および1950年代の芸術思想傾向

20世紀前半の中国では、おもに「音楽の本質」「戦時音楽」「新音楽」の三つの問題について論争が行われた。この論争において対立していた思想的立場はおもに二つに分けられる。一つは、左翼的思想に依拠し、抗日救国を掲げる「新音楽運動」である。もう一つは「専門新音楽」

(別称「学院派の新音楽」と呼ばれ、音楽が持つ芸術性の本質を追求することに重きを置く。蕭友梅、黄自、黎青主らはこの立場をとった代表的な人物である。これら二つの立場はまとめて「新音楽」と呼ばれるが、それぞれの立場が目的としていることを比較すると、芸術上の概念における大きな差異がみてとれる。

学院派の蕭友梅は「音楽は芸術の一種であり、音で描写し、時間の芸術である」とし、音楽は「芸術」であるということを明確に述べている(楊 2008: 116)。また同じく学院派の張恵も『芸術の話』の中で「音楽は人類の一番直接的な表現である」と述べ、また張洪島も、「音楽は“美”を求める学問である」とした。だが、1930年代の抗日救国の最中であっては、音楽の本質を追求することより、音楽の機能性を生かすことが求められ、またその態度は戦時下における現実でもあった。

前節で述べた黎青主の「芸術のために芸術」、「音楽至上」、「音楽は上界言語である」といった音楽の美学思想は、新音楽運動の代表である呂驥によって「唯心主義の思想実質、現実を避け、精神の慰めを求めるものである」として批判された。呂驥は1936年7月に発表した『中国新音楽の展望』で、「大衆が解放の武器である」、「大衆の生活を反映し、その大衆の思想と情感を表現する一つの手段である」、「大衆を教育、呼び覚ます」と新音楽の主張を明確にしていた。学院派の音楽家は、芸術としての音楽を提唱したが、戦争期の中国ではそのような呼びかけは困難であったため、左翼音楽家が主張する新音楽運動の思潮に流された。

毛沢東が1942年に延安文芸座談会で提起した「政治と階級に属する芸術」のような文芸に対する指導方針は、中華人民共和国が設立された後でも影響を与え続けた。1950年代の音楽創作と批評は、「社会主義リアリズム」²⁰の掲げる基準に則って行われた。両者においては、前者は政治が前提であり、基本原則であり、すべての創作はそれを超えてはならない。後者は芸術的な要求と審美の基準である(明 2012: 372)。

1953年、賀緑汀が中華全国工作者協会全国委員会拡大会議で『音楽創作と批評を論ず』というテーマで発言した。その発言では、1949年に中華人民共和国が建国から音楽創作および批評についての問題点²¹が指摘されており、賀は「我々は一般の政治理論を、具体的な音楽理論と技術の代わりにすることはできない。政治の内容は、音楽芸術特有の手法によらなければ、聴

衆の心を響かすことはできないのである。音楽は優れた技術が必要とされる芸術である。技術の有無よりも技術の優劣が、音楽芸術の中に重要かつ決定的な作用を及ぼす。」とした（居 2010: 35-36）。

このような賀緑汀の主張は、呂驥によって、胡風文芸思想事件²²と同じように資本主義的な唯心論が残っているとして批判された。この論争は、しばらく続いていたが、陳毅と周揚の批評で一時おさまるようになった（居 2010: 39-44）。

1956年5月2日、毛沢東は最高国務会議において、新たな指導方針として「百花齊放、百家争鳴」²³（略称「鳴放」）を提出した。この指導方針に応じて『人民音楽』では「鳴放」コラムが開設され、音楽に関する学術的な文章が掲載されるようになった（居 2010: 51）。ところが、この「鳴放」コラムの連載は1957年6月号を最後として途絶えてしまう。7月号からは、それまでの学術的内容のものから一転して、「右派」²⁴犯罪行為を暴き出すような内容のコラムが新しく始められた。さらに8月号になると、『人民音楽』は「音楽界は最も深く反右派闘争を展開すべきだ（音乐界要更深入地展开反右派斗争）」という記事を発表した。音楽界の「反右派闘争」²⁵は、実質的にここから始まったといえる。音楽界で行われた反右派闘争は「音楽戦線の中にいる反共産党、反社会主義の右派を徹底的に壊す（粉碎音乐战线反党反社会主义的右派分子的猖狂进攻）」ことを目標として展開された。「鳴放」コラムで芸術的な解釈と学術的な観点を持つ文章を発表した彼らは、反右派闘争の批判に巻き込まれたることとなった。

5.2 吹長笛人からフルーティストへ

20世紀前半の中国では、さまざまな音楽思潮が起こった。音楽による教化、美感の育成、「救国」といったように、時代の流れに応じてさまざまな音楽観が生まれたが、19世紀後半から20世紀前半にかけて、近代化とともに取り入れられた西洋音楽は、こうした思潮の中心にあった。歴史の表舞台には、知識人に代表される上流階級の中国の音楽家らが登場し、音楽思潮を牽引し、主に下層階級に属する西洋音楽職人らもその影響を蒙ったといえる。ここまで述べたように、美育として取り入れられた音楽教育、西洋音楽の啓蒙活動、文芸諸団体の活動の背景

には、西洋音楽職人の姿があった。しかし、彼らが西洋音楽の芸術性に目覚めるのは、様々な環境、要因が整った戦後の1950年代になってからのことである。

中華人民共和国建国の初期にあたる1950年代、新中国政府は交響楽団や音楽教育機関などの新設と整備に取り組んだ。この時期、前章で触れた中央音楽学院、瀋陽音楽学院などの国立音楽学院（通称「九大音楽学院」）が北京、瀋陽、上海、西安などの国内の主要都市に開設された。これらの音楽学院は西洋音楽の専門的な人材の育成に力を注ぎ、当時の東側諸国との間では国際的な交流も行われるようになった。たとえば、1953年にはソ連と東ドイツの音楽家が中央音楽学院を訪れ、フルート、ピアノ、声楽、ヴァイオリンなどの特別クラスを開催し、上海音楽学院では1958年にチェコスロバキアの音楽家によるフルートとヴァイオリンの特別クラスが2年間行われていた（汪 2006: 4）（朱 2010: 24）。

前章で述べたように、このような特別クラスへの参加をきっかけに、于継学のような吹長笛人らは刺激を受け、西洋音楽に対する認識も少しずつ変化していくことになった。このような認識の変化は、結果として、技術の向上にとどまらず、音楽的に優れた表現を目指すといった意識の変化を促すことになったのである。第4章で述べたように、1962年に于が行ったリサイタルは、西洋音楽の芸術性をアピールするものであった。

1950年代には中国政府は国費で学生や演奏家をソ連やチェコスロバキアなどの東側諸国に派遣した。王永新、朱同徳らはその時期に国外で西洋音楽の技術の研鑽を積み、帰国したのちは建国初期の中国における西洋音楽の人材育成を担うことになった。このように1950年代に国外に出る機会を与えられた吹長笛人は、様々な刺激を受けたことにより、フルートをたんに演奏することから、より「音楽的」、「芸術的」に演奏することへとその意識も少しずつ変化していった。しかし、このような状況は1950年代後半以降、次第にその厳しさを増していった文化政策により、途絶えることになった。「芸術性」に覚醒した西洋音楽職人が、西洋音楽に関する理想を実現するのは困難な道程であったと思われるが、彼らは半世紀にわたる教育活動の中で、芸術に対する意識が解放されるよう、努力を重ねた。そして、いつか教え子たちによって自分たちの理想が実現されることを夢見ていたのではないだろうか。

1950年代の中国では表向きには階級がなくなり、思想の自由が認められるようになったもの

の、実際には思想の自由は実現されていなかった。そのような状況下で西洋音楽の芸術性を追求する意識に芽生えた吹長笛人は、音楽への探究心を心の奥深くにしまい込むしかなかった。それは、時代を生き延びるためには致し方のない行為であっただろう。

1957年から反右派闘争が始まると、西洋音楽の芸術性を提唱することは反社会主義的であるとみなされ、批判が続出するようになった。それを受けて、西洋音楽の行方は左翼政治の意向に沿わざるをえなくなった。さらに、1966年から文化大革命が文芸界において実行されると、すべての音楽団体、音楽学院、出版物の発行などの運営が中止された。文芸界の知識人は農村に下放²⁶させられ、そのなかでもとくに反右派闘争時に批判された音楽家は最も激しく迫害された。公的な場で演奏できたのは、毛沢東を讃える歌曲または八つの样板戯²⁷のみだった。これらは文化大革命が終結する1976年まで、10年にもわたって続いたのである。

その当時の人々の心中を正確に描写することは、いまもって容易いことではない。しかし、そうした過酷な時代を乗り越え、生き残った彼らによって、1980年代から21世紀にかけての中国での西洋音楽の発展は導かれていったのである。

おわりに

西洋音楽は中国では 1842 年に終結した鴉片戦争をきっかけとして、19 世紀半ばから受容されるようになった。洋務運動における西洋式軍楽隊をきっかけとして伝播が始まり、19 世紀末から 20 世紀初頭には学堂楽歌の形で都市部を中心に、中国全土に広まっていった。中国における西洋音楽受容の過程において注目すべき点は、上流階級と下流階級とでは、その受け入れ方に違いがあったということである。積極的に受け入れようとする上流階級の知識人らは欧米や日本へ留学し、帰国した後に中国の近代化を目指した。その中には、西洋音楽が啓蒙や美育の機能を有するという認識に基づいて、音楽を教育機関の基礎科目として設置し、学堂楽歌の形で普及させる者もいた。また、専門的な人材を育成するために北京大学音楽伝習所や国立音楽院のような教育機関が建設され、本格的な交響楽団を作るために常州幼年班が設立された。このように、彼らはさまざまな形で中国における西洋音楽の導入に尽力した。

それに対し、下流階級の西洋音楽職人による受容は消極的であった。彼らは西洋式軍楽隊、ハート楽隊、宮内府楽隊学員班、新京音楽院楽員養成所の隊員あるいは楽員となった。また、戦災孤児は常州幼年班に入学した。つまり、これらの行為は当時の近代化のなかを生き延びる手段であり、西洋楽器を扱うのはやむを得ないことだった。ところが、そのように受動的に受け入れた西洋楽器に対する認識は、時を経て次第に変わっていく。人々に共感を促すことで、理想の社会へと導くという音楽の啓蒙性が注目されるようになると同時に、西洋楽器の扱い方もまた変わり始めるのは 1950 年代からのことである。

西洋音楽職人による西洋音楽の受容は、19 世紀半ばから 20 世紀前半にかけての中国の歴史的経緯と深い関係がある。「半封建半植民地」が進行するにしたがって、中国に移住する欧米人が増えてきた。ハートもその一人である。北京に長年住んでいた彼は、母国での生活を再現したいとの意欲から私設楽隊を作ったが、けっして西洋音楽の受容に貢献しようという意識に基づいた行為ではなかった。ところが、ハート楽隊出身の西洋音楽職人は、数年後には、「美育」機能を提唱する思潮に沿って作られた北京大学音楽伝習所の教員や交響楽団員となり、彼らが参加した大衆音楽会は、1920 年代の北京の民衆への西洋音楽の普及に繋がった。ハートは

自身の楽隊が解散したあとの一連の出来事を予期してはいなかったであろう。また、呉伯超は北京大学音楽伝習所を卒業した後に、中国で本格的な交響楽団を作るために常州幼年班を設立した。幼年班を卒業した戦災孤児らは、1950年代以降、新中国における西洋音楽の建設に尽力した。彼らからの影響は21世紀の現在にも及んでいる。

西洋音楽職人が西洋音楽に触れるようになったきっかけをみると、その受け入れ方は確かに消極的であったかもしれない。しかし、前段で述べたように、結果的には、彼らの音楽活動が西洋音楽の受容に積極的に貢献した。例えば、5年間続いた大楽音楽会はその一つである。戦時には、音楽を武器に、文芸団体の一員として中国共産党の思想宣伝に尽力し、戦争を終結に導いた。そして、中華人民共和国の建国初期に、常州幼年班の卒業生らが各音楽団体や音楽学院で活動していたということも、中国の歴史において見過ごせない事実である。

西洋音楽職人の誕生は、西洋音楽を中国へ導入しようとした上流階級の人々の意欲や、長年東洋に住む外交官の私的な願望、あるいは、日本軍による満州国建設の一環、などを契機とした付随的な現象であったかもしれない。しかし、彼らの音楽活動は、中国における西洋音楽の受容に多大な貢献をしたともいえる。

彼らの音楽活動は、当時主流であった政治状況や思潮から制限を受けざるをえなかった。20世紀前半において、西洋音楽の芸術性に対する認識を主張していたのは少数派であり、戦時においても、西洋音楽の芸術性を追求することは困難であった。上流階級の知識人らと同様に、西洋音楽職人にとってもそれはさらに現実的なものではなかった。

しかし、西洋音楽職人は、思想の自由が担保されていなかった1950年代を乗り切ることができた。なぜなら、彼らが身につけていた西洋楽器の演奏技術に政府が目を留め、西洋音楽への理解を深める機会を留学という形で得られるようになったからである。1950年代頃から国費によって、当時の東側諸国に西洋音楽職人が派遣され、東欧の音楽家によって各音楽学院で長期間の特別クラスなどが開催された。その結果として、演奏に対する彼らの意識も変わって行くこととなった。それまで西洋音楽は、武器あるいは生存のための道具としてしか認識されていなかったが、この頃から西洋音楽の芸術性そのものを追求しようとする意識が芽生えてきた。しかし、こういった新しい認識は1950年代半ばから始まった政治運動に抑圧された。文化大

革命が終わり、1980年代に入ると、これまで政治に弾圧されてきた思想の自由が解放されるようになった。それとともに、フルート演奏における「芸術性」の追求が行われるようになる。

芸術性を追求しようという意識が西洋音楽職人の実践のうちに認められるようになったのは、1982年に上海で行われた第1回フルート・コンクール以降のことである。このコンクールの主催に携わったフルート奏者の多くは、本論で述べた50年代の吹長笛人であり、30年後の1980年代には、彼らは全国の各音楽学院のフルート教員や文芸団体のフルート奏者となっていた。なお、このコンクールには彼らの教え子らが参加しており、参加者らはコンクールの一環として学術的な交流も行っていた。このように、中国では次々とフルート・コンクールが開催されるようになった²。そして、フルート奏者によって組織された団体も次々に創立され、その中には、中国音楽家協会に所属する北京長笛学会（2003）、日本、中国、韓国、台湾のフルーティストらによるアジア長笛連盟（2008）、中国の各音楽学院のフルート教授らを中心メンバーとした中国長笛联合会（2011）がある。これらの組織が企画するイベントによって、演奏者間の学術的な交流が頻繁に行われるようになった。また、1982年に世界的なフルート奏者であったジャン・ピエール・ランパル Jean-Pierre Rampal（1922-2000）が上海音楽学院を訪れることをはじめ、多くの海外のフルート奏者が頻繁に中国を訪ねるようになった。³

鄧小平が提唱した改革開放政策の実施により、1990年代に入ると国外留学が再び盛んになり、90年代後半には国費留学だけではなく、私費留学も珍しくはない時代になってきた。現在、中国国内で活躍しているフルート奏者の多くは、海外に留学した経歴を持っている。そして、本論で紹介した西洋音楽職人の弟子が、今でも多く活躍している。例えば、韓国良⁴は中央音楽学院管弦系フルート教授の王永新の教え子であるが、1998年に修士学位を取得するために渡米し、ボストン大学音楽学部に留学していた。2000年から2008年にかけて北京交響楽団の首席フルート奏者を務めた陳三慶⁵は朱同徳の教え子である。1990年からスイスのチューリッヒ音楽院でオーレル・ニコレ Aurele Nicolet（1926-2016）に学び、ヨーロッパに10年間滞在した後に帰国した。また、陳三慶は彼の妹にあたる陳琦玲（1970-）と共に、2006年にニコレ国際フルート・コンクールを創設した。

海外留学を経験した人々の帰国後の活動をみると、20世紀後半以降、中国のフルートの演奏に新しい時代が到来していたと考えられる。そして、1980年代以降、中国の音楽界で活躍している西洋音楽職人の教え子らは、西洋音楽職人の「芸術性」追求の継承者としての役割を果たしている。

21世紀となった現在では、中国人が西洋音楽を学ぶために海外留学することは珍しくない。筆者もその一人である。上記で述べたように、1980年代から頻繁に行われてきた音楽による国際的な交流活動が、筆者の来日のきっかけとなった。京都市立芸術大学フルート教授である大嶋義実は、2003年に中国の大連において音楽による交流活動を行っており、その活動のなかで、筆者の恩師である元瀋陽音楽学院フルート教授の于継学氏と出逢った。恩師の紹介を縁にして、筆者は瀋陽音楽学院を卒業後、大嶋教授の推薦を受け、京都市立芸術大学音楽研究科の留学生として2006年に入学した。

筆者は2006年から現在までの11年間の留学期間で、音楽による日本と中国の交流活動をししばし試みた。例えば、筆者の出身地である東北地方にある哈爾濱師範大学、吉林芸術学院、瀋陽音楽学院などとの間で、交流活動を企画および実行した。

2017年、京都市は東アジア文化都市の中から日本の代表として選ばれ、中国の長沙市、韓国のエグ市との文化交流を行なった。9月11日-14日には、京都市立芸術大学音楽学部のフルート専攻は中国長沙市で開催された音楽祭に京都市の代表として参加し、筆者も随行した。その活動のなかで、京都市の職員のある一人の言葉が筆者の印象に残っている。「国と国との関係は良くないかもしれない。しかし、都市と都市あるいは人と人との間で、より友好的な関係を築けるように交流を行なっていこう」。国際交流を实践するうえで、この言葉は最も重要な意味を持っていると筆者は感じた。この言葉を聞いた筆者は一人の音楽家として、音楽を通じて人と人との架け橋を作っていこうという使命感をより一層強くした。

ここで根本的な問題が浮上する。中国と日本との交流になぜ西洋音楽なのか、という問いだ。現に21世紀を生きる筆者は、両国がお互いをより深く知ることができるようになるために、日本で西洋音楽を学んだ経験を活用しつつ、積極的な音楽活動をこれからも行いたいと考えている。それは、これまでの両国における活動を通して、西洋音楽による中日文化交流に手

ごたえを感じているからこそでもある。

こうした活動に対し「お互いをよく知るため、というなら、日本固有の文化、また中国固有の文化を理解し合うことの方が重要ではないのか」という指摘があることも承知はしている。しかしながら古来、どの時代、どの地域でも人類がリングフランカ（共通語）を必要としたように、相互の心を通訳なしに行き来させることのできる共通言語としての文化も両国には必要ではないだろうか。そのためにも西洋音楽という器は十分にその役割を果たせるはずだ。

大嶋義実が西洋音楽を代表するオーケストラ文化について、「誰のものでもなくなったがゆえに、すべての人のものになった」（大嶋 2011: 19）と、世界各国にオーケストラが広まった理由を述べている。この言葉はオーケストラだけでなくいわゆるクラシック音楽全般についても当てはまるのではないか。18世紀以降の西洋音楽はその合理性ゆえに一地域、一時代という枠を超え、近代化された社会を受け入れる人々にとっての普遍性を獲得したといえる。それは、大嶋が言うようにアジア諸国、中南米をはじめ世界中にオーケストラが設立され、音楽学校が運営されていることからわかる。いわば音によるリングフランカとしてクラシック音楽はその地位を確立している。その容器に、中国人のこころ、また日本人のこころを盛り込むことが可能であることは、両国の音楽家たちが今や世界中で受け入れられていることを見てもわかる。

筆者にその力がどこまであるのかはわからない。しかし縁あって来日し、京都芸大で学んだ様々な音楽的体験・知識・感性を両国の間に立ち、社会に還元することは筆者に課せられた責務であることに間違いはない。何ができるのか、迷い悩みながらも自分なりの道を模索し、歩んでいきたい。

注

序論

- 1 日本では阿片戦争という表記が一般的だが、本論では中国における表記にしたがって「鴉片戦争」と表記する。
- 2 ハートが楽隊を作った経緯については、第2章で述べる。
- 3 李鴻章（1823-1901）清末の軍人、政治家。洋務運動を推進する立場にあり、北洋軍を組織した。また外交交渉においても活躍し、下関条約、露清密約の全権大使も務めた。
- 4 1898年の4月23日から8月6日にかけて行われた政治改革運動。1898年は戊戌の年に当たるため「戊戌変法」と呼ばれる。日本の明治維新に範を求めた政治改革であり、光緒帝の全面的な支持を受け、若い士大夫層である康有為、梁启超などを中心とした変法派が主体となって行われた。西太后を中心とした保守派の巻き返しにより、結果として短い時間で失敗したため、「百日維新」とも呼ばれる。
- 5 沈心工（1870-1947）は上海の商人の家庭に生まれ、幼い頃から中国の伝統的な官僚登用システムである科挙のための学問に励んだ。変法運動の影響を強く受け、当時上海で最も進歩的な学校だった南洋公学の師範科に入学し、数学、英語などを学んだのち、1902年自費で日本に留学した。彼が入った弘文学院には同期生として魯迅もいた。彼は日本の音楽教育に強い関心を持ち、留学生と音楽講習会を組織し、鈴木米次郎を招いて唱歌の作り方を学んだ。約160の学堂楽歌を作成し、唱歌集を出版した。学堂楽歌の普及に最も大きな貢献をしていた（劉2009: 38）。
- 6 李叔同（1880-1942）は河北天津の官僚兼商人の家庭に生まれ。1898年以降家族と上海租界に移り、彼は南洋公学に入学した。1905年、母の病死を機に日本への留学を決意し、東京美術学校で黒田清輝に油絵を学びながら、音楽にも興味を持ち、東京音楽学校でピアノと作曲を学んだ。1910年に帰国し、1912年から上海城東女子学校で教鞭をとった。同時に上海太平洋新聞社に招聘され、『太平洋画報』の学術欄の編集長をつとめた。彼は中国近代初頭の芸術教育

の開拓において重要な業績を残した。1915年頃から仏教に帰依し、1918年に杭州の虎跑寺で出家した（榎本 1998: 22）（汪 2005: 51）。

7 蔡元培（1868-1940）は浙江省紹興山陰県に生まれ、魯迅とは同郷であった。若くして科挙に合格し、26歳で翰林院編集となった。同年、日清戦争が始まり、清朝の政治体制に失望していた彼は官僚生活に終止符を打ち、故郷に戻り、中西学堂の監督（校長）を務めた。ドイツに二度留学し、彼の思想形成に大きな影響を与えたとされる。1916年に二度目のドイツ留学から帰国した翌年に北京大学学長に就任した（榎本 1998: 25-28）。

8 魯迅（1881-1936）は近代中国を代表する小説家、思想家である。魯迅は浙江省紹興市の士大夫の家系に生まれた。彼は中国で最も早く西洋の技法を用いて小説を書いたことで知られる。代表作に『呐喊』、『阿Q正伝』など。

9 美育とは、蔡元培が教育方針として挙げた五つのうちの一つ、美感教育のことである。蔡元培の思想の中心をなす「美感」の概念はカント哲学の強い影響を受けているとされる。蔡の美育については榎本（1998）を参照。

10 美感とは、建築、絵画、音楽などの芸術に接したときに美しいと感じる感情を指す（榎本 1998: 29）。

11 蕭友梅（1884-1940）は広東省中山県に生まれ、幼い時に過ごしたマカオで西洋音楽に触れた。1899年、広州の時敏学堂に入学。1901年には日本に留学し、東京高等師範学校附属中学で教育学を学ぶかわら、東京音楽学校選科においてピアノ、声楽を学んだ。1910年に帰国し、清朝の帰国留学生に課せられた試験を受け、文科挙人の称号を得た。1912年国費を得てドイツに留学し、ライプツィヒ大学とライプツィヒ音楽院で学び、1916年に論文「十七世紀以前の中国管弦楽隊の歴史的研究」を提出し、哲学博士の学位を取得した。中国人として初めて音楽学の論文によって博士号を取得した。1920年、中華民国教育部の編集審査員に選任され、1921年に北京大学音楽研究会の講師となった。1923年からは北京国立芸術専門学校音楽科の主任を兼ねた。1927年、蔡元培の支持をうけ上海で国立音楽院を設立。1929年9月に音楽院が国立音楽専科学校に改組されると校長に就任し、1940年に亡くなるまで在職した。多くの教材を出版し、50本以上の論文を発表している（劉 2009: 98-101）。

12 馬思聰（1912-1987）は作曲家であり、また中国における最初期のヴァイオリニストの一人である。広東省海豊県に生まれた馬思聰は1923年にヴァイオリンを学ぶためにフランスに留学し、1929年にはパリ音楽院に入学した。1931年に帰国後、ヴァイオリニストとして上海交響楽団と共演。1932年には広州で陳洪と私立の音楽院を成立した。《搖籃曲》、《内蒙古組曲》、《西藏音詩》などの作品を次々と発表し、南京中央大学、広東省立芸術専門学校でも教鞭を取った。1949年に中央音楽学院の初代院長に任命され、1966年まで務めた。だが、文化大革命によって迫害を受けたため、1967年に香港を経由してアメリカに亡命した。1985年に名誉回復がなされたが、生涯帰国は許されず、1987年に亡くなった（劉 2009: 251）。

13 例えばこの時代の中国における西洋音楽受容を扱った代表的な先行研究としては、榎本泰子『楽人の都・上海』（1998）、石田一志『モダニズム変奏曲』（2005）、汪毓和『中国近現代音楽史』（2005）、劉靖之『中国新音楽』（2009）などをあげることができるが、これらの研究で扱われているのは「無名」の音楽職人ではなく、「有名」の作曲家、教育者、そして演奏家である。

14 本論において「技術」とは単に演奏する能力を持つことを指して用いている。一方で演奏する能力を有するだけでなく、技術を練磨し、芸術的な洗練、芸術性の追求を目標として演奏することとは別物である。

15 日本にも「ラッパ吹き」「笛吹き」などの同様な言い回しはあった。

16 本論において「職人」とは、実際状況に応じて西洋楽器を扱うようになり、需要される場面で西洋楽器を鳴らす、その実用性を発揮したものを指す。

17 上海も西洋音楽の受容において重要な都市であるが、すでに先行研究があるため、今回は考察の対象としないことにする。上海では1842年の開港を契機として、イギリスやフランスなどの上海租界が形成された。上海が交通上の要衝であったため、1870年代半ばにはヨーロッパからの演奏家、劇団、歌劇団が極東演奏ツアーを企画する際に必ず立ち寄る場所となった。1879年設立された上海公共楽隊は1945年まで上海で音楽活動をしていた。また、1927年に中国初の音楽学校の「国立音楽院」が上海で設立された。なお、上海に関する先行研究としては、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』、『上海オーケストラ物

語『西洋人音楽家の夢』などの文献が挙げられる。

18 呂驥（1909-2001）は作曲家、社会活動家、民族音楽学者。彼は湖南省の湘潭にある教師の家庭に生まれた。幼い頃から音楽を好み、竹笛、簫、琵琶など民族楽器が得意であったほか、ピアノとヴァイオリンも自学した。1927年に湖南第一中学校を卒業した後、小中学校の音楽教師を務めながら、雑誌の編集に携わるなどした。1930年、31年、34年の計三回にわたって、上海国立音楽院に入学したが、いずれも政治的、経済的な理由により退学している。1932年、上海で中国左翼戯劇家聯盟に加入したのち、1935年からは中国左翼戯劇家聯盟音楽組の仕事に携わり、合唱による「抗日救国運動」を指導した。1937年に上海を離れ、北京などの都市の学校や前線でも合唱の指導をしたほか、延安の抗日軍政大学と陝西公学に務め、魯迅芸術学院の建設にも参加した。その後、彼は魯迅芸術学院の音楽系主任、教務主任、副院長を歴任している。1945年、魯迅芸術学院が東北地方に移転した際には、副院長として学院を率いた。学院の移転後は、東北大学魯迅文芸学院の副院長と院長を務めた。1949年から1957年の間、中央音楽学院の副院長を務めた。1949年、中華全国音楽工作者協會の主席に選出されたほか、1953年、60年、79年の中国音楽家協會全国代表大会では、主席に選ばれた。彼は大衆歌曲を残してはいるが、おもに行政管理や、音楽活動の指導、音楽批評などの分野での貢献が大きい（明 2012: 165-166）。

第1章 中国における西洋音楽受容と西洋音楽職人の誕生

1 元の時代では、フランチェスコ会によるカトリックの伝道があり、1294年には教皇ニコラウス三世の命を受けたモンテ・コルヴィーノ Giovanni da Monte Corvino (1247?-1328) が大都（北京）を訪れている。コルヴィーノは中国に約30年間滞在してカトリックの布教に励み、「詩編」のモンゴル語訳を手がけたほか、三つの教会（十字教、十字寺と呼ばれた）を建て、ミサを執り行い、6000人を改宗させた。だが、モンゴル帝国、元の衰退に伴い、再興した景教も新興の十字教も消滅した（石田 2005: 18）。

2 西琴についての解釈については、マテオ・リッチは『中国札記』の中には「Manicordio」

と表記し、のちにラテン語に翻訳した時に「Epinette」と記した。その後、英文に訳された時に「Clavichord」と表記された（陶 2001: 10-11）。

3 ブーヴェ Joachim Bouvet (1656-1730) の著作『康熙帝伝』(後藤末雄訳、矢沢利彦注、平凡社東洋文庫、昭和 45 年) の 83 頁と 99 頁の補注による (榎本 1998: 254)。

4 『律呂正義』の成り立ちについては諸説があるが、榎本泰子は川原秀城がその構成やブーヴェ『康熙帝伝』などの記述から判断した「最初にペレイラ編の漢語の音楽教科書があり、ベドリエがそれに修補を加え、続編の基本的形式を決めた」という説を採用している (榎本 1998: 254)。

5 モリソン学堂はイギリスから中国にはじめて訪れたキリスト教プロテスタント宣教師の Robert Morrison (1782-1834) を記念するために 1839 年に開校された。開校当初に入学した児童は 6 名であった。学堂は合宿制度で、すべて無償である。1842 年に中国語、英語、地理、数学などの科目に加えて音楽科が増設された。1849 年に廃校。(孫 2005: 3-4)

6 中体西用論とは、清末洋務運動の中で生まれた思想。中国の伝統的な文化、制度を根本(体)として、西洋の科学技術を利用することを意味する (『広辞苑第六版』2008, 「中体西用論」の項を参照)。

7 楽器を演奏する少年のことを指す。

8 M. A. ゲーベルはのちにハート楽隊の指導者も担当した (趙・龍 2014: 35)。

9 上海公共楽隊 (または上海パブリックバンド Shanghai Public Band) が 1879 年に職業的音楽団体として設立された。上海公共楽隊は 1922 年にマリオ・パーチ Mario Paci を指揮者として迎え、上海工部局交響楽団 (1922-1945) に改称された。1934 年には亡命ロシア人を中核とする多国籍の音楽家からなる総勢 45 名の陣容となった。楽団員の腕は極めて高く、「東洋一の楽団」と呼ばれるほどであった (榎本 1998: 78)。

10 袁世凱 (1859-1916) は清末の軍人、政治家。北洋軍閥の総統領。清朝第 2 代内閣総理大臣を務めたが、清朝崩壊後は第 2 代中華民国臨時大統領、初代中華民国大統領に就任。中華帝国の皇帝として一時期即位。その在位期間はわずか 100 日であった。退位から 3 か月後に失意のうちに病死。

- 11 名前が判明しているのは8名のみであり、ノルウェー人1名をのぞいた7名はドイツ人であった(韓 1981: 7)。
- 12 中国語の表記である高士達の発音をドイツ語の発音に当てはめると Goshder となる。
- 13 新建陸軍の軍楽隊の成立年代は確定していないが、設立された時期は 1896-1898 年の間である(韓 1981: 7)。
- 14 康有為(1858-1927)。広東で生まれ、戊戌変法を唱えた代表的な人物の一人である。立憲君主制を主張した。日本には3回滞在し、近衛篤磨(1863-1904)、伊藤博文(1841-1909)らと親交を結んだ。また神戸市の須磨に滞在していたおりに知り合った日本人の女性を妻として迎えた。1927年、青島で逝去。
- 15 梁啓超(1873-1929)は広東省広州出身。清末民初の政治家、ジャーナリストである。戊戌変法が失敗した後、日本に亡命し、横浜に滞在。1912年に帰国。1923年、清華大学教授になった。主著に12巻、合わせて11094頁からなる『飲氷室合集』(1936)がある
- 16 1896年、清国は日本に官費留学生を13名派遣した(石田 2005: 205)。それを皮切りに、日本に留学する中国人は激増し、1901年には280人であったのが、1906年には1万人近くにもものぼった。留学生の大半は法律、商業、医学を専攻したが、中には音楽や美術を学んだものもいた(榎本 1998: 16)。
- 17 曾志忞(1879-1929)は上海の商家に生まれ、父の曾鏞は立憲派の商人として知られた。1901年に日本に留学し、早稲田大学に入学して法律を専攻、1903年には東京音楽学校にも入学し、中国人留学生によって組織された音楽活動に積極的に参加していた(劉 2009: 32-33)。1907年に帰国、高寿田、馮亜雄らと「夏季音楽講習会」を開催した(劉 2009: 33)。1908年、父が創設する上海孤児院に音楽部を設立し、40人ほどの孤児で編成された管弦楽団を作った(孫 2005: 37)。だが、1911に孤児院は破壊され、音楽部の活動も中止した。1921年には北京へ移住し、弁護士として活動した(劉 2009: 34)。
- 18 当時日本では留学生による中国語の雑誌が多く発行され、留学生の間だけではなく、本国にも送られ西洋と日本の学術的な情報を紹介する役割を果たしていた。(榎本 1998: 22)。誌名については、汪(2005)では『蘇州』と記述され、石田(2005)では『紅蘇』とされている。

『蘇州』について、孫（2005）は蘇州同郷会が日本東京出版社から発行していた雑誌であると述べている（孫 2005: 19）。

19 曾志忞が学堂楽歌をまとめて曲集にしたものである。彼の歌も 16 曲収録されている。

20 沈心工は『学校唱歌集』（全 3 巻、1904、1906、1907）、『民国唱歌集』（全 4 巻、1913）『心工唱歌集』（1936）などを編集、出版した。沈心工は近代中国の学校音楽教育の黎明期における最初の音楽教員と位置づけられている（榎本 1998: 17）。

21 学堂楽歌の旋律は日本に由来することが多く、のちに欧米の旋律も転用されるようになった。この時期、中国では教科としての音楽の重要性が高まっており、多くの学校で音楽を教科として教えていた。学堂楽歌については榎本泰子が著書で詳細に扱っている（榎本 1998: 15-24）。沈心工は 1903 年に南洋公学の附属小学校に赴任した際、唱歌を教える「楽歌課」を開設した。ただし、こうした活動は公的なものではなく、あくまでも私的なものであった。公的に音楽が科目として採用されたのは、1907 年に中国における最初の『女子小学堂章程』が布告されたときである。この章程によると女子小学校と女子師範学校では音楽は必修科目として明記されており、この時から音楽が学校規定の中に記載されるようになった（孫 2004: 21）。

第 2 章 北京における西洋音楽受容——新文化風潮との関わりのなかで——

1 天津は 1860 年代にはイギリス、アメリカ、フランス、ロシア、ドイツ、イタリア、オーストリア、ベルギー、日本を含む 9 か国の租界があり、中国では最も多く租界が設置された都市であった（楊 1994: 39）。

2 税関北洋楽隊と記述する文献もある。そのような例としては孫（2006: 68）。

3 I. G. とは Inspector General（総税務官）の略称である。

4 ハートが受けた封号は雙龍二等第一宝星、花翎、三代正一品封典、太子少保などがある（韓 1990c: 43）。

5 ロバート・ハートは 10 曲の歌曲と 10 曲のヴァイオリンを自ら作曲し、また出版もした。ただし、伴奏パートは別の人の手によるものである。ハートは合奏を好み、ピアノを弾くこと

ができたハート夫人や北京在住の税関職員とともに合奏を楽しんでいたようである(韓 1990c: 44)。ハートが人事権を握っていた当時の北京の人事採用では、音楽の才能があるかどうか大きなポイントとされた(韓 1990c: 44)。またハートは社交的な人柄であり、定期的に自宅で舞踏会、園遊会を開いていた。こうした機会に自分の音楽仲間と演奏するのもハートの大きな楽しみだったとされる。ただし、ハート自身の楽器の腕前はさほど高くなかった(韓 1990c: 44-45)。

6 ハート隊員の年齢は16歳から19歳の間であった(韓 1990c: 46)

7 譚の記述によれば、この試験の内容は明らかではない(譚 1993: 45)。

8 国立北京芸術専門学校の前身は1918年成立した北京美術学校である。1919年に北京美術専門学校に改組、1925年国立芸術専門学校に改称。音楽科主任は蕭友梅、教員には楊仲子(注10を参照)がいた(孫 2006:73)。

9 選科の科目については、甲、乙、丙三種から任意に選ぶことができ、それぞれにさらに細分化されていた。甲には理論と合唱、乙にはピアノ、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、フルート、クラリネット、オーボエ、トランペット、バリトン、ホルン、丙には蕭、笛、三弦、琵琶、月琴、古琴などの選択肢があった(韓 1990a: 2)。

10 実際には本科の学生募集は実現できなかった(韓 1990a: 2)。

11 楊仲子(1885-1962)は南京の貧しい知識人の家庭に生まれ、江南格致書院を経て1904年フランスに留学し、化学を専攻した。学業の合間にピアノと理論を学び、次第に音楽の方に惹かれて行った楊は、1910年にジュネーヴ音楽院の入学案内を見て受験を決意し、見事に合格した。彼は1920年までの10年間、スイスで音楽を学び、帰国したのちは蕭友梅の協力者として活躍した(榎本 1998: 49)。

12 ガルツ Gartz はロシア国籍を持つドイツ人であり、中国語では嘉祉と表記される。1920年頃に北京に来て以来、ピアノの個人教授をして生計を立てていたようである(榎本 1998: 50)。

13 劉天華(1895-1932)は江蘇省出身。五四期に白話運動を展開した詩人劉半農(1891-1934)の弟である。少年時代に軍楽隊で管楽器を学び、のちには伝統音楽に関心をもち、二胡の名手となった。北京大学音楽研究会の古琴・琵琶の教師であった王心葵(1878-1921)が亡くなっ

た後、後任として招聘され、1921年から教鞭をとるようになった（榎本 1998: 51）。彼はヴァイオリンの奏法を参考して、国楽の「改良」を熱心に進め、二胡と琵琶の教則本の編纂に傾注した。彼は作曲もし、二胡・琵琶・伝統音楽合奏の作品を書き残している（孫・周 1993: 334-339）。

14 作歌、作詞ともに、歌を作るための科目である。

15 北京大学音楽伝習所管弦楽隊の楽隊員がハート楽隊の出身であることについては、韓（1999a: 4）、金（2006: 151）、榎本（1998: 52）の記述を参照した。

16 韓の記述をもとに作成した（韓 1990a: 8）。

17 蕭友梅の管弦楽作品《新霓裳羽衣舞》Op.39は1923年12月17日北京大学音楽伝習所第15回音楽会で初演された。この曲は、中国における最初の西洋楽器オーケストラによる管弦曲である（韓 1990a: 2）。

18 韓の記述をもとに作成した（韓 1990a: 8）。

19 韓の記述をもとに作成した（韓 1990b: 1）

20 韓の記述をもとに作成した（韓 1990a: 7-8）。

21 現在の上海音楽学院の前身である。

22 20世紀前半、中国では幼年のための音楽教育機関がいくつか設立されている。その中に、1908年に曾志恣が上海にある父の孤児院で設立した女性をメインとする音楽部、第3章で述べる1936年に設立した長春の「宮内府楽隊楽員班」、1939年に重慶で設立された孤児を引き取る育才学校がその代表例である。（周 2009: 10-41）

23 国立音楽院幼年班は、設立直後に常州に移転を余儀なくされたため、当時から現在に至るまで、常州幼年班と呼ばれることが多い。

24 1940年に重慶で設立された音楽院であり、1927年に上海で設立された国立音楽院とは異なる。

25 呉伯超は「男尊女卑」の観念を支持した。女性は結婚すると、音楽をやめる傾向があったため、このような原則が決められた。

26 呉伯超は副科ピアノのために壊れかけた古いピアノを集め、教師の一人で手先の器用であった林炳炎が弦楽器を製作していた（芮 2003: 61）。

27 田豊（元の名前は田保羅）は常州幼年班ではチェロを専攻し、1949年4月に南京の三野文工一団（のちに華東軍区解放軍芸術劇院）に参加した。1957年に中央音楽院に入学した際に作曲専攻に転向、卒業後、中央楽団の創作組に所属した（芮 2003: 65,66）。作品にフルートとピアノのために作曲した《清晨小奏鳴曲》（作曲年不詳）があり、この作品は2002年に中国人民音楽出版社から出版された『中国長笛独奏曲集』に収録されている。

28 彼らの多くは上海工部局交響楽団員である（芮 2003: 63）。

29 文化工作とは、文化活動を通して特定の目的を達成するための宣伝、広報、普及などの活動、とりわけ政治的なプロパガンダを指す。たとえば、ナチス・ドイツ政権下の宣伝省の働きや太平洋戦争期の日本が南洋で行った宣伝活動が該当する。本論では、この「文化工作」を特に中国共産党の思想と方針を人々に伝えるプロパガンダ的な目的を持つ文化的な活動を指してもちいる。文化工作の定義については長木（2008）などを参照。

30 袁世正（クラリネット）、田豊（改名：田保羅、チェロ）、汪光玉（チェロ）、呉光緒（トランペット）、呉光庭（ヴァイオリン）、林岭（改名：林賢良、フルート）、陳稼華（ヴァイオリン）らは、南京の三野文工一団に加わっている。（芮 2003: 65）

31 1949年4月上海で行われた「第1回児童音楽コンクール」はピアノと管弦楽器（一つの部門として行われたが、楽器ごとに順位が付けていたようである）の2部門に分けて行われた。ピアノ部門の第1位を獲得した劉詩昆（1939-）を除き、そのほかの入賞者は全員幼年班の在籍者であった。ピアノ部門では方国慶（生没年不明）が第2位、管弦楽器部門では、第1位に黄曉和（1935-）（ヴァイオリン）、盛明躍（チェロ）、第2位に高経華（生没年不明）（ヴァイオリン）、馬育弟（1933-）（チェロ）、瀋興華（1932-？）（フルート）が入賞している（芮 2003: 63-64）。

第3章 東北地方における西洋音楽の受容と教化

1 ロマノフ朝（1613-1917）を指し、1712年よりロシア帝国（1712-1917）とも呼ばれる（岩野 1999）。

2 ロシア帝国が満州北部に建設した鉄道路線。満州里からハルビンを経て綏芬河（すいふんが）へと続く本線と、ハルビンから大連を経て旅順へと続く支線からなる。時代によって、あるいは立場によってその呼び方は様々であった。中国側の呼び方は東清（1898-1911）→東省（1912-1933）→中東（1933-1945）→北滿（1933-1945）というように変わり（劉 2002: 14）、ロシア側でも呼称は数度変更されている。また日本側の呼び方は東清→東支→中東→北滿に変遷している（岩野 1999: 26）。

3 中国東北地方における黒龍江省の省会（行政単位）である。19世紀末までは焼酎の製造をする数十戸からなる集落であったが、東清鉄道の建設によって、都市として発展した。日本の文献ではよくカタカナで「ハルビン」「ハルピン」と表記されるが、本文では漢字表記で統一することにしたい。

4 東清鉄道建設部隊については劉（2008: 1）を参照。

5 1899年、東清鉄道会社の従業員であるチェコ人のアイルムレ（R.R.埃爾姆利）一家が室内楽団を結成し、その後、さまざまな弦楽四重奏団が誕生した（劉 2008: 1）。

6 このオーケストラのロシア語による正式な名称は、元団員の高木辰男の発言によれば、「ジェルコムスカヤ・ソプラニ・オルケストラ」、直訳すれば「鉄道倶楽部のオーケストラ」であった（岩野 1999: 27）。

7 1825年に即位したニコライ一世（1796-1855）は、ユダヤ教を弾圧するとともに12歳から18歳のユダヤ人少年に25年間もの兵役を課すなど、ユダヤ人に対して差別政策を行った。その後、1881年にはアレクサンドル二世（1818-1881）の暗殺事件が起きるなど国内が混迷するが、ロシア政府はユダヤ人をスケープゴートに仕立て、「ポグロム」と呼ばれるユダヤ人に対する組織的な略奪・虐殺がロシア全土で起きた（岩野 1999: 27）。

8 民族とは関係なく政治の立場による呼び方である。白系ロシア人については1917年ロシア革命後、非ソヴィエト系で、旧ロシア帝国国民を指す。また逆に、ソヴィエト系であるロシア人を俗に赤系ロシア人と呼ぶ。

9 当時、哈爾濱ではロシア人音楽家によってロシア移民のために音楽教育機関がいくつか開校されており、最も規模と影響が大きかったのは、「哈爾濱第一高等音楽学校」（開校期間：

1921-1957)、「哈尔滨グラズーノフ高等音楽学校」(開校期間：1925-1936)、「哈尔滨音楽訓練アカデミー」(開校期間：1927-1948)であった。

10 1930年代までには、ロシア人音楽家による音楽活動は哈尔滨在住のロシア人を対象として行われた。私立学校には、中国人の名前が現れたのは1937年以降のことであった。

11 1935年新京には、「高等師範学校」(後の師道大学、男女二校に分かれる)の中には選科の「音楽班」が開設した。学生には楽理、作曲理論、合唱、声楽、ピアノ、西洋音楽史など科目を設置され、男子部では、さらに吹奏楽の訓練があった(汪 2005: 193)。

12 越仲山はのちに中国新影楽団管弦楽隊副隊長としてつとめる(岩野 1999: 107)。なお、越仲山の名前は呂金藻・馮伯陽の「東北淪陷区音楽概況之一「溥儀の宮内府楽隊」」では、趙仲山と書かれている。

13 宮内府楽隊が解散した後、尹升山は国民党の管弦楽団と共産党の文工団にオーボエ奏者として所属するようになった。彼はのちに指揮もするようになり、1950年代にはロシア人の元で指揮を学んだ(張・谷・姜 2011: 69-71)。

14 新京音楽院は満州国の官吏と満鉄会社員の音楽愛好家を中心メンバーとして発足したものである。満州国が創立される1932年から1935年末までに、新京に滞在する日本人の人口が、1万1千人から5万2千人へと増加していた。その中の大半は高学歴のエリート層であった(岩野 1999: 162-163)。満州在住の日本人の音楽を求める声にこたえて、1935年に市民のために常設のアマチュアオーケストラ「新京市民管弦楽団」が設立された(岩野 1999: 162)。1937年10月には大塚淳を指導者として迎え、「新京交響管弦楽団」に改称し、新京音楽協会の付属組織となった(岩野 1999: 169-172)。さらに1939年3月には市立新京音楽院へと改組し「新京音楽院」と呼ばれるようになった(岩野 1999: 181)。その後、新京音楽院は管弦楽団を整備するために日本から音楽家を招聘して団員とし、また中国人や朝鮮人の音楽家も積極的に迎え入れ、楽団の体制を整えた(岩野 1999: 182)。

15 大塚淳は医師の父と山田耕笹の母の末妹との間に東京で生まれた。彼は教会で西洋音楽に触れたことをきっかけにその魅力に目覚め、東京音楽学校本科器楽科に進んでヴァイオリンを専攻した。卒業後は東京音楽学校助教授として務め、満州に渡るまでは、日本において演奏活

動を行い、楽隊の指導者としても活躍していた（岩野 1999: 179-180）。

16 1945 年ごろに成立した文芸団体の多くは「文工団」と呼ぶ。文工団については凌（1998）を参照。

17 1945 年の国民党の行政地域区分によって、東北地方は黒龍江、合江、興安、松江、嫩江、吉林、遼北、遼寧、安東の 9 省と分けられた。

18 資料により姓氏のみ判明している（劉 2008:93）。

19 ピアノ奏者斯塔黑娃のアルファベットによる綴りは不詳であるため、ここでは中国語表記の「斯塔黑娃」から類推し、日本語表記に改めた。

20 ごく最近でも、フルートが竹笛の代用として伝統楽器のアンサンブルで使われることは珍しくない。

21 中国の伝統楽器の一つである。地域によって南方では小三弦と北方では大三弦に分けられ、伝統演目の中に伴奏楽器あるいは伝統楽器による合奏や独奏として用いられている。

22 京劇に欠かせない楽器であり、胡琴の一種である。

23 高胡は二胡の同種の伝統楽器で、二胡より 5 度あるいは 4 度上の音域を演奏する。

24 九大音楽学院は以下の 9 つの国立音楽院を指す。北京にある中央音楽学院、中国音楽学院の二つの音楽院、そのほか上海（上海音楽学院）、西安（西安音楽学院）、天津（天津音楽学院）、広州（星海音楽学院）遼寧省（瀋陽音楽学院）、四川省（四川音楽学院）が含まれる。

25 マルクス（马克思）とレーニン（列宁）を合わせた述語。マルクス・レーニン主義を指す。

26 ここで訳出したものは、原文からの意識である。原文は「以马列主义的理论与立场，在中国新文艺运动的历史基础上，建设中华民族新时代的文艺理论与实际，训练适合今天抗战需要的大批艺术干部，团结与培养新时代的艺术人才，使鲁艺称为实现中共文艺政策的堡垒与核心」（胡・呉 2008: 13）。

27 主な活動は農村地区などでの公演であった（胡・呉 2008: 8）。

28 華北地区は北京市、天津市、河北省、山西省、内モンゴル自治区中部地区を指す。

29 交通の便が悪いことや内戦の影響などのため、全校の移転が完了したのは 1946 年であった（胡・呉 2008: 44）。

30 霍存慧は1921年哈尔滨郊外で生まれた。ロシア人に師事した中国人歌手の劉忠から声乐と作曲を学び、1939年に吉林師道高等学校（師道大学の前身）音楽班に入学。1941年に卒業した彼は兵役につき、経歴から満州国軍軍楽隊に配属された。のちに瀋陽音楽院作曲科の教授となった（凌 1998: 248）。

31 1946年から哈尔滨市府楽隊のクラリネット奏者としてつとめ、1955年東ヨーロッパへ留学。のちに瀋陽音楽学院クラリネット教授兼副学長となった（劉 2008: 85-86）（胡・呉 2008: 87）。

第4章 北京と東北地方における吹長笛人の系譜

1 『音楽芸術』は上海音楽学院の学報である。1979年から季刊として発行されている。

2 筆者の王永新、朱同徳、張健民への聞き取り調査に基づく。調査は2015年6月21日、2015年6月23日に行った。

3 中央音楽学院は重慶の国立音楽院を前身として、東北魯迅文芸学校音工団、華北大学文芸学校音楽系、国立北平芸術専科学校音楽系、及び上海、香港の中華音楽院など音楽教育機関を合併して設立された。1958年天津から北京へ移転。

4 筆者が張健民に行ったインタビューによれば、彼らの多くは文芸団体を経験していた（田・張 2015）。

5 中には研修班に入ってから必要に応じて専攻を変えた者もいた。

6 張健民は天津音楽学院でフルートを学び、1969年に海軍政治部歌舞団に入団、定年までフルート奏者を務めた。

7 何声奇（1958-）は上海に生まれた。1973年上海音楽学院附属中学校フルート専攻生として入学した。1978年に同学院本科フルート専攻に進学し、1982年に大学を卒業後、西安音楽学院フルート教員として務める、中国放送交響楽団首席奏者となった。1991年上海音楽学院のフルート教員になった（朱 2010: 34）。

8 張健民は天津音楽学院でフルートを学び、1969年に海軍政治部歌舞団に入団、定年までフ

ルート奏者を務めた。

9 王永新の指導教員であるペルソのアルファベットによる綴りは不詳であるため、ここでは中国語表記の「皮而苏」から類推し、日本語表記に改めた。

10 中央音楽学院が1950年に天津に開院された際、幼年班は少年班に改称された。

11 現在のチェコ共和国とスロバキア共和国と区別するために、本論ではチェコスロバキアと表記する。なお、チェコスロバキア共和国は1960年以降、政治体制の変化から、チェコスロバキア社会主義共和国と国名が変わっているが、特別な場合を除き、本論ではチェコスロバキア共和国と区別する表記は行わない。

12 韓国良は中国国家交響楽団（1996年中央楽団から改組した交響楽団）の首席奏者を兼任した。

13 Chen (2015) では Peqin Newke と記載されているが、この人物はおそらく朱学敏 (2010) の記述にある A. Pecheniuk と同じ人物ではないかと思われる。

14 中華人民共和国が成立後、最初の国家歌舞団である。

15 彼のパフォーマンスはコンクールの審査委員を魅了し、中国人がこのように演奏できるものなのかと審査委員たちを驚かせたという (Zhao-rong Chen 2009: 38)。

16 第2回と記述するのは、1982年に上海で行われた全国フルート・コンクールを第1回とした場合である。ただし、1982年に行われたコンクールは、正式には上海音楽学院が主催したものであり、同じような形態のコンクールは各地で行われていたため、北京で行われたコンクールを第1回とすることもある。

17 筆者の于継学への聞き取り調査に基づく。調査は2014年6月28日に行った。

18 岩野 (1999) によれば、キーロフは1915年に哈尔滨で生まれたデンマーク籍をもつユダヤ人であった。キーロフは哈尔滨医学専科学校を卒業後、1940年代に哈尔滨交響楽団においてフルート奏者を勤めた。1950年に東北魯迅芸術学院文工団に外国人教員として招聘され、また1954年には哈尔滨歌舞団管弦楽隊のフルートの指導者になった。キーロフは1960年にデンマークへ亡命し、その後はデンマーク王立管弦楽団に所属した。しかし劉 (2002) の記述では、キーロフは1961年に哈尔滨を離れチリに移住したとされ、二つの記述のあいだには大きな差

異がある。

19 本稿では中国人の吹長笛人を、論旨に沿って、便宜的に第一世代と第二世代に区分して扱っている。第一世代は満州国時代（1932-1945）から中華人民共和国建国（1949）以前の教育機関などでフルートに触れた世代とし、第二世代は中華人民共和国の建国後の学制下で楽器を習得した世代としている。

20 注の 11 と同様。

21 ビューグルにあたる楽器である。

22 アルノシュト・ポレック Arnost Bourek はチェコのブルノ出身であり、プラハ音楽学院を最上位で卒業。上海音楽院の特別クラスの教員として中国に来た 1959 年まではプラノ音楽院付属中学校の教員として勤め、上海でのクラス終了後の 1961 年 7 月からはオーストラリアに渡ったという。

23 当時、于のフルートの吹き方は唇と笛口に当たる角度が狭すぎ、奏法上、広がりのある音、表現が豊かな音が出せなかった。レッスンでは、基本的な奏法から鍛え直したという。

24 この特別クラスは交換学生のような制度で行われた。于継学が上海に行った 1959 年 9 月の時点で彼は瀋陽音楽学院の 4 年生（5 年制）であり、彼は卒業までの残りの 2 年を上海音楽学院で学んだ。

25 黄曉同は 1933 年江蘇鎮江に生まれ、上海音楽学院指揮系教授を勤めた指揮者である。1949 年から 1950 年まで北京華北人民文工団でヴァイオリンを弾き、1950 年上海音楽学院に入学、ヴァイオリン、ピアノと作曲法を習得。1955 年からモスクワチャイコフスキー音楽学院に留学、Moscow Radio Symphony Orchestra の指揮者アレクサンドル・ガウク Aleksandr Vassilievich Gauk（1893-1963）の元で指揮法を習得し、1960 年に帰国。帰国後は 1997 年まで上海音楽学院で教員として勤めた。

26 中央楽団の団員は、国立音楽院幼年班の卒業生は過半数を占める。

第5章 吹長笛人からフルーティストへ

1 五四運動とは1919年5月4日、北京で学生らによって行われた反帝国主義運動である。袁世凱政権が日本の「21ヶ条の要求」を受諾したこと、また、パリ講和会議で山東半島の利権返還の要求が通らなかったことに対する反発から、学生だけでなく労働者も巻き込んで全国的に発展した。『ブリタニカ国際大百科事典（小項目事典）』

<https://kotobank.jp/word/%E4%BA%94%E3%83%BB%E5%9B%9B%E9%81%8B%E5%8B%95-64651#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89> [2018年1月31日にアクセス]

2 『教育世界』第56号で発表した。

3 この著書は石原重雄が明治33年に出版した『新撰小学唱歌教授法』を翻訳したものである。(楊 2015: 115)

4 創刊された1920年4月から1922年4月まで全部で7期発刊された。

5 趙 2016: 14

6 中国における「左翼」とは、1920年代末から1930年代初期にかけてプロレタリア革命が世界的規模で発展することによって使われるようになった単語である。立場上としての使用では、1927年に第一次国共合作が終了した後、プロレタリア革命の政治活動に同調的な勢力が一般的に左翼とみなされるようになった。また、プロレタリア的な思想は1920年代末から1930年代の文化において影響を与え、共産主義的な文学および芸術活動を行われる人々のことを指す。(牛 2007: 1)

7 左翼音楽というのはプロレタリア革命の要求を反映させ、内容と形式において大衆化を追求することである。(馮 2005: 181)

8 新音楽運動とは、音楽活動を通して人民の解放を求める運動を指す。音楽は人民の生活と思想感情を反映し、音楽家は民衆を教育とよび組織し、民衆に中央共産党の政治理想のために努力させる。音楽家は労働者や農民民衆の生活に入り込み、創作の源を吸収する(劉 2009: 162)。

9 中華人民共和国を指す。

10 工農兵とは、工（労働者）、農（農民）、兵（軍人）のことを指す用語である。

11 「中国音楽の改善について（中国音楽改良説）」では、中国伝統音楽の欠点が四点列挙された。その欠点とは、次の通りである。（伝統音楽は）（1）少数階級のために存在するものであって、大衆の音楽ではない。（2）国民性を教育するという観点からは無用のものである。（3）楽器の発展が遅れているため、まったく進化していない。（4）系統的な音楽的理論が作られていない（馮 2006: 32-33）。

12 原文は次の通りである。「輸入文明，而不制造文明，此文明乃非我家物」である（張 1998: 195）。

13 音楽に関する学問的探求の不在、和声と転調の欠如、不完全な記譜法などが批判された。

14 『中国新音楽』の著者である劉靖之は「新音楽」を次のように定義している。「19世紀末から20世紀初頭の学堂楽歌を起源として、現在までの間の音楽を中国新音楽と指す。さらに、20世紀から中国の作曲家が18、19世紀のヨーロッパにおける作曲手法を用いて創作した作品は中国新音楽と呼ばれる。なお、中国における伝統音楽の伝承との直接的関係を持たないことを区別するために、中国新音楽と呼ぶ。（一部の作品で伝統音楽にみられる諸要素や楽器が用いられることもあったが、表現形式や構成の点では西洋音楽を基本としていた。）」（劉 2009: 1-2）。

15 蕭友梅、黄自らのように上海国立音楽院を拠点として音楽活動を行っていた音楽家のことを指して「学院派音楽家」と呼ぶ（居 2014: 176）。

16 青主（1892-1959）は音楽美学者、作曲家、音楽雑誌の編集者。広東省恵陽で生まれた。彼が頻繁に使用した筆名は黎青主である。彼は父親の維新思想の影響を受け、清朝末期、広東の軍事学校で新思想の教育を受けた。辛亥革命の時に、反清武装蜂起に参加し、潮州知事を銃で撃ち殺したことで、「革命軍功牌」の栄誉を勝ち取った。1912年、優秀な成績を修め、ドイツへの留学の資格を得て渡独、留学先のベルリン大学法学部では法学を学んだ。邦楽の勉学に打ち込む傍ら、余暇には哲学、音楽（ピアノ・作曲理論）を学ぶ。1920年、ベルリン大学の法学博士学位を獲得。彼はドイツ留学の間にイマヌエル・カント、ヘーゲル、アルトゥル・ショーペンハウアー、ゴットホルト・エフライム・レッシングら哲学者の著作を読み、シェーンベルクの音楽会を鑑賞した。1922年、帰国した後、広東政府大理院（最高裁判所）で裁判官を務

め、その後は黄埔軍事学校校長秘書、国民革命軍総政治部秘書を務めた。1927年12月、広州蜂起に参加。失敗した後、国民党に指名手配され、香港など各地へ亡命した。1928年、上海租界に移り、名前を「黎青」に変え、「X書店」という音楽書店を開いたが、経営が苦手だったためまもなくして倒産した。1929年に蕭友梅に招聘され、上海国立音楽専科学校の教授になり、国立音楽専科学校の学術季刊『楽芸』と校内誌の『音』の編集長を担当した。1934年、蔡元培らの努力によって国民党は彼の指名手配を取り下げ、音楽界での亡命を終えることとなった。その後、彼は上海国立音楽専科学校を離れ、ドイツ人が経営する欧亜航空会社で秘書などを担当した。のちに、彼は同済大学でドイツ語を教えるようになり、音楽活動の一切を停止している。1949年、彼は復旦大学と南京大学でドイツ語を教え続け、1959年に蘇州で亡くなった。

(明 2012: 72-73)

17 書かれたのは1925年、出版されたのは1930年である。

18 上界とは、人間の主観性で世界を認識し、そしてそれを認識した結果によって改造して作られた精神世界である。

19 注16にも書いたように、青主はベルリン大学で法学博士学位を取ったが、その時期にはカント、ヘーゲル、ショーペンハウアーらの著書に親しんだ。音楽を最上の芸術とする青の思想は、ショーペンハウアーからの直接の影響を見て取れる。ドイツの哲学・美学が青主の思想へ強い影響を与えたことは、十分に考えられることである。

20 ここで指す「社会主義」は政治属性の基準になり、「現実主義」は芸術風格の基準になる。

21 賀緑汀の発言は、翌54年3月の『人民音楽』三月号に、その内容の全文が掲載された。その発言の内容は七つの部分に構成されている。(1)「マルクス・レーニン主義と生活体験(关于学习马克思列宁主义与体验生活问题)」(2)「技術の学習と単純技術の観点(关于学习技术于单纯技术观点问题)」(3)民族形式と西洋音楽の学習(民族形式与借鉴西洋问题)(4)「抒情歌曲とプチ・ブルジョワ感情(关于抒情歌曲与小资产阶级感情问题)」(5)「形式主義(形式主义问题)」(6)「新歌劇(新歌剧问题)」(7)「結論(结尾)」である。「技術の学習と単純技術の観点」と訳出した問題については、直訳では意味が取りづらいため、補足が必要だろう。なぜなら、「技術の学習と単純技術の観点」とは、その頃の中国の音楽界における演奏や作曲の

「技術」をめぐる考え方と関わった問題であるからである。当時、一部の人々からは、音楽の技術を磨くことは「単純技術観点（演奏上あるいは作曲上の単なる技術的な側面）」であるという批判があった。賀の主張は「音楽は技術を磨くべき芸術であり、技術の有無と技術の優劣は音楽芸術において中心的で、決定的な作用をもたらす。懸命に技術を磨きたくない者あるいは音楽の技術を学びたくない者は、良い演奏家、作曲家にはなれない」（居 2012: 35-36）ということであった。また「結論」の部分は、実際には音楽批評の問題を扱っており、賀は音楽批評が音楽創作の繁栄にとり重要な意味を持つと述べている。賀緑汀の発言については、居（2012）に詳しい。

22 胡風（1902-1985）は、湖北出身、詩人、作家、文芸理論家である。1929年日本の慶応大学に留学した。1933年反日活動で逮捕され、日本政府に送還された。帰国後、『七月』を創刊して、1930年代に文学界で活躍しはじめた。彼の『七月』は当時の中国の詩人、文学者に大きな影響を与えた。また彼は魯迅の影響を強く受けており、魯迅と親しい間柄にあった。彼は「文芸が政治宣伝の道具や、政治の角度から芸術および学術の正誤の判断をすることに反対し、文芸の独自の発展と規律を尊重しなければならない。政治的観念の束縛から抜け出し、真善美へまとめられるべきだ（馬 2012: 23）」と主張した。1952年、『人民日報』では、「胡風の思想は、資産階級に属し、資産階級の個人主義的な文芸思想である」と批判された。1954年に胡風は当時の文芸界の現状について、30万字もある意見書『解放以来文芸実践状況の報告について』を中央政府に提出したが、彼の意見は「唯心論文芸思想」、「資産階級唯心主義」とされ、批判された（胡風文芸思想事件）。1955年、毛沢東は自ら「反胡風事件」を主導し、その後一年あまりに渡って行われた反胡風事件で巻き添えになった文学者らは2000人以上と言われる。胡風自身も1955年に監禁され、23年後の1979年に釈放されたが、その名誉が回復されたのは、彼の病死から三年後の1988年のことである。胡風に対する弾劾の経緯については、楊（1999）、胡（2003）、馬（2012）を参考にまとめたが、ドキュメンタリー映画『紅日風暴』（2009）については、とくに触れておきたい。この映画は、反胡風事件に連座して失脚した彭柏山（元上海市議会委員会宣伝大臣）の娘である彭小蓮によって制作されたもので、2003年から、反胡風事件に連座した26名の「胡風分子」と彼らの家族40名に取材するなどして制作されたもので

ある。反胡風事件について、客観的に描いた記録という点で参考となった。

23 1956年5月、当時の中国共産党宣伝部長だった陸定一は「百花斉放・百家争鳴」と題した講演を行い、「百花斉放・百家争鳴」はその後の思想上の政策スローガンとなった。このスローガンは知識人による自由な発言を呼びかけるもので、春秋戦国時代に諸子百家が行なった自由な言論活動になぞらえたものであった。中華人民共和国の建国後、知識人の言論活動はブルジョア思想を批判する運動が起こっていたなかで萎縮していたが、スローガンの発表に加え「言者無罪」(1957年5月)の方針が発表されると、知識人による中国共産党への批判が続出した。ところが、その翌月には「反右派闘争」が展開され、中国共産党を批判するような発言は反社会主義的であり「毒草」とであるとみなされた。こうした歴史的事実に加え、1986年の民主化運動が弾圧されたことも踏まえると、今日では建前としての政治スローガンでしかないと言える。(『日本大百科全書(ニッポニカ)』「百花斉放・百家争鳴」<https://kotobank.jp/word/百花斉放・百家争鳴-1582535> [2017年9月8日にアクセス])

24 ここでの「右派」とは、「百花斉放・百家争鳴」期間に「毒草」とみなされた人々のことを指す。彼らは芸術や学術的な観点から自由な言論活動を行なったが、その内容から反社会主義的との烙印を押された(居 2010: 51)。

25 反右派闘争は1957年の中国において、右派分子と中国共産党との間に起こった政治闘争を指す。1956年から翌年にかけて、陸定一によって「百家斉放」運動が展開され、自由な思想・発言が推奨された(注 22 参照)。ところが民主派や知識人らによる中国共産党批判が激化したため、それまでの「百家斉放」から一転して、共産党は右派に対する批判を始めた。1957年6月8日の『人民日報』社説によって反右派闘争の口火が切られ、全国人民代表大会第四回会議でも反右派闘争が主題とされた。(『ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典』「反右派闘争」<https://kotobank.jp/word/%E5%8F%8D%E5%8F%B3%E6%B4%BE%E9%97%98%E4%BA%89-117833#E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.9E.97.20.E7.AC.AC.E4.B8.89.E7.89.88> [2017年9月10日アクセス])

26 下放とは、文化大革命期に行われた党や政府機関の幹部および知識人が農村や五・七幹部学校に長期間派遣され、農業労働に従事させられたことを指す。彼らに農民の生活や仕事を体

験させることで、大衆との結びつきを感得させようとする狙いがあった。しかし実際には、政治運動のなかで危険視されていた知識人や幹部を権力から排除することが目的であった。(『ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典』,「下放」

<https://kotobank.jp/word/%E4%B8%8B%E6%94%BE-46442#E3.83.96.E3.83.AA.E3.82.BF.E3.83.8B.E3.82.AB.E5.9B.BD.E9.9A.9B.E5.A4.A7.E7.99.BE.E7.A7.91.E4.BA.8B.E5.85.B8.20.E5.B0.8F.E9.A0.85.E7.9B.AE.E4.BA.8B.E5.85.B8>[2017年9月10アクセス]

27 明によれば、样板戲（革命样板戲）とは、文化大革命時代に江青が創設した芸術創作グループが改作および創作した京劇、舞劇、交響楽など八つの作品を指す。1965年3月16日の『解放日報』の評論では「京劇革命化の優秀な“样板”」と書かれているように、次第に「样板」という単語が使われ始めた。1966年11月28日に北京で開催された首都文芸界プロレタリア文化革命動員大会では、中央文化大革命の代表によって京劇の『紅灯記』、『智取威虎山』、『海港』、『沙家浜』、『奇襲白虎団』、バレエ舞劇の『白毛女』、『紅色娘子軍』、交響曲『沙家浜』の八つの作品が革命样板戲であると発表されている（明 2012: 383-384）。

おわりに

1 1980年、1981年と二年続けてフルートに関する学術交流会が上海で開かれ、全国から多数の参加者が集った。学術交流会をきっかけに、コンクールを開催する機運が高まり、上海音楽学院の教員である劉品、林克銘両名を企画者、上海音楽学院管弦系と上海音楽協会芸術委員会の共同主催によるコンクールが1982年4月9日から20日まで開催されることになった。

2 1985年と2000年に北京でのフルート・コンクール、2006年には同じく北京でニコレ国際フルート・コンクールが開催された。このニコレ国際フルート・コンクールは、神戸フルート・コンクールのような国際フルート・コンクールと比肩するレベルを持つ国際コンクールの一つとして定期的に開催されている。

3 日本人のフルート奏者である青木明（1933-）は、1990年代に東北地方の吉林芸術学院と瀋陽音楽学院を三度訪ねた。1996年の二度目の訪問時には、彼が連れてきたフルートオーケス

トラが演奏会を行い、東北地方では最初のフルートオーケストラの演奏となった。1994年に瀋陽音楽学院で瀋陽国際音楽祭が開催されると、アメリカのフルート奏者であるロジャー・メイザー Roger Mather (1917-2013) とベディ・バン・メイザー Betty Bang Mather (1927-) が訪れ、中国に約一ヶ月間滞在した。

4 韓国良 (1963年-) は北京に生まれた。中央音楽学院フルート専攻を経て、1988年アメリカのボストン大学音楽学部に留学していた。ジャン・ピエール・ランパル Jean-Pierre Rampal、ランパル、アラン・マリオン Maxcence Alan Marion (1938-1998)、ジュリアス・ベイカー Julius Baker (1915-2003) に師事した。交響楽団のフルート首席奏者を経て、現在、中央音楽学院のフルート教授を務めている。2004年から中国管楽協会の会長に就任。2011年に創立された中国フルート連合会の会長でもある。

5 陳三慶は1965年に広州に生まれた。8歳から父親の元でフルートを習い始めた。13歳広州軍区兵士歌舞団首席フルート奏者に合格した。1986年から1988まで中央音楽学院の朱同徳門下生として研修した。1990年から1994年にかけて、スイスのチューリッヒ音楽院のアレクサンドル・マグナン Alexandre Magnin (生没年不明) に師事した。1992年から1995年の3年間はジュネーブ音楽院に在籍し、アラン・マリオン Maxcence Alan Marion (1938-1998) に師事した。ヨーロッパで留学する間に、多数のマスタークラスを受講。彼は、ペーター＝ルーカス・グラーフ Peter Lukas Graf (1929-)、ジェームズ・ゴールウェイ James Galway (1939-) の指導を受け、さらに、1991年から1997年の間、オーレル・ニコレ Aurele Nicolet の弟子となった。彼は多数の国際フルート・コンクールで入賞し、1995年-1997までハイデルベルク室内楽団のソリストとしてヨーロッパツアーに参加した。1998年に帰国すると、広州交響楽団首席奏者を経て、1999年には北京交響楽団首席奏者を務めた。

参考文献

中国語文献（アルファベット順）

（書籍）

- 胡天虹・吳厚興 2008 『瀋陽音樂学院校史』 瀋陽：春風文芸出版社
- 蔣廷黻 2014 『中国近代史』 武漢：武漢出版社
- 胡風 2003 『胡風三十万言書』 湖北：湖北人民出版社
- 居其宏 2002 『新中国音樂史 1949-2000』 長沙：湖南美術出版社
- 居其宏 2010 『共和国音樂史 1949-2008』 北京：中央音樂学院出版社
- 居其宏 2014 『百年中国音樂史 1900-2000』 湖南：湖南美術出版社
- 凌瑞兰 1998 『東北現代音樂史』 瀋陽：春風文芸出版社
- 劉学清 2008 『哈尔滨交響樂團百年 1908-2008』 上海：上海音樂学院出版社
- 劉欣欣・劉学清 2002 『哈尔滨西洋音樂史』 北京：人民音樂出版社
- 劉靖之 2009 『中国新音樂』 香港：中文大学出版社
- 梁茂春・明言 2008 『中国近現代音樂史：1949—2000（20世紀中国音樂史論研究文献総録 中国近現代音樂史卷）』 北京：人民音樂出版社
- 明言 2012 『中国新音樂』 北京：人民音樂出版社
- 孫繼南 2006 『中国近現代（1840-2000）音樂教育史紀年』 濟南：山東教育出版社
- 孫繼南・周柱銓 1993 『中国音樂通史簡編』 濟南：山東教育出版社
- 陶亜冰 2001 『明清間的中西音樂交流』 北京：東方出版社
- 汪毓和 2005 『中国近現代音樂史 近代部分』 北京：高等教育出版社
- 汪毓和 2006 『中国近現代音樂史 現代部分』 北京：高等教育出版社
- 蕭友梅 2004 『蕭友梅全集・第一卷・文論專著卷』 上海：上海音樂学院出版社
- 周光葵 2009 『中央樂團史』 香港：三聯書店（香港）有限公司

- 王建偉 2014 『北京文化史』 北京：人民出版社
- 張前 1999 『中日音樂交流史』 北京：人民音樂出版社
- 張鳴 2011 『重說中國近代史』 北京：中國致公出版社
- 張靜蔚 1998 『中國近代音樂史料匯編』 北京：人民音樂出版社
- 中共中央文獻研究室 2002 『毛澤東文藝論集』 北京：中央文獻出版社

(逐次刊行物)

- 蔡仲德 1995 「青主音樂美學思想述評」『中國音樂學』 No. 3: 79-96
- 戴嘉枋 1987 「面臨挑戰的反思——從音樂新潮論我國現代音樂的異化與反異化」『音樂研究』
No. 1: 44-55
- 以下同様です
- 馮長春 2008 「兩種新音樂觀與兩個新音樂運動(上)——中國近代新音樂傳統的歷史反思」『音樂研究』 No. 6: 11-23
- 馮長春 2016 「民族音樂文化身份的塑造——新中國建立 17 年的音樂民族化思潮」『交響』
No. 3: 5-18
- 巩小強 1988 「對黃自思想的再認知」『人民音樂』 No. 6: 12-15
- 韓國鎭 1981 「中國現代軍樂肇始初探」『音樂藝術』 No. 3: 3-12
- 韓國鎭 1990a 「北京大學音樂傳習所研究(上)」『音樂藝術』 No. 1: 1-9
- 韓國鎭 1990b 「北京大學音樂傳習所研究(下)」『音樂藝術』 No. 2: 1-23
- 韓國鎭 1990c 「中國的第一個西洋管絃樂隊——北京赫德樂隊」『音樂研究』 No. 2: 43-53
- 韓岡覺 1987 「東北淪陷區音樂概況之三‘敵偽時期之新京音樂院’」『芸圃(吉林藝術學院學報)』
No. 2: 60-69
- 賀綠汀 1955 「團結一致,努力音樂創作實踐,在總路綫的燈塔照耀下前進——在華東音樂家協會成立大會上的報告」『人民音樂』 No. 4: 26-34
- 居其広 2014 「戰時左翼音樂理論建構及思潮論爭—中國近現代音樂史研究筆記の一」『中國

- 音楽学』No. 2: 79-109
- 廖耀東 1995 「論新潮音楽」『郴州師專学報（総合版）』No. 3: 29-32
- 李岩 2003 「朔風起時弄樂潮——20世紀20年代の西樂社、愛美樂社及び柯政和」『音樂研究』No. 4: 34-43
- 李西安・瞿小松・叶小钢・譚盾 1986 「現代音楽思潮對話録」『人民音樂』No.6: 12-18
- 呂金藻・馮伯陽 1986 「東北淪陷区音楽概況之一‘溥儀の宮内府樂隊’」『芸圃（吉林芸術学院学報）No. 2: 65-72
- 孟維平・項夢璐 2010 「北京近代音楽演出史研究」『中国音楽学』No. 4: 60-65
- 芮文元 2003 「吳伯超が成立した中国の最初の児童専門音楽学校——国立音楽院幼年班の史料研究」『中央音楽学院学報』No. 2: 58-66
- 宋学軍 2010 「短暫而輝煌的一部团史——記中央音楽学院音工团」『中央音楽学院学報』No. 4: 33-38
- 宋歌 2006 「音楽家の揺籃——国立音楽院幼年班の研究」『中央音楽学院学報』No. 4: 58-66
- 譚抒真 1981 「蕭友梅与北大音楽伝習所」『音楽芸術』No. 1: 7-8
- 譚抒真 1993 「回憶北京大学伝習所と穆思清先生」『音楽芸術』No. 2: 42-46
- 汪胜 2006 「著名長笛演奏家韓国良訪談記録」『樂器』No. 2: 27-29
- 王玲 1986a 「北京地位の変遷と天津の發展」（上）『天津社会科学』No. 1: 92-96
- 王玲 1986b 「北京地位の変遷と天津の發展」（下）『天津社会科学』No. 2: 73-75
- 温鵬翔・趙延娜 2011 「中央音楽学院在天津時期的音活動」『中央音楽学院学報』No. 4: 120-124
- 魏艳 2015 「吕驥与初創時期的中央音楽学院」『樂府新声(瀋陽音楽学院学報)』No. 4: 232-236
- 徐冬 1988 「略論青主的音楽思想」『中央音楽学院学報』No. 3: 17-22
- 楊丹 2015 「音楽教育法教材建設の百年歷程」『课程.教材.教法』No. 3: 114-120
- 楊生祥 1994 「天津租界簡論」『天津党校学刊』No. 1: 39-44
- 楊朝晖 1999 「主观战斗精神:胡风文论的思辨基点」『西昌师范高等专科学校学报』No. 2: 35-41
- 趙岩 2012 「中国近代‘教会音楽教育’及其啓蒙意義省思」『南京芸術学院学報（音楽及表演版）』

No. 2: 63-69

張弼 1986 「東北淪陷区音樂概況之二‘偽滿高等師範學校音樂班概況」『芸圃（吉林藝術學院
學報）No. 2: 88-95

張錦·谷鵬·姜水俠 2011 「尹升山訪談錄」『當代映画』No. 11: 68-72

周映辰 2006 「從音樂研究會到音樂傳習所——北大早期音樂教育考察」『中國音樂』No. 2:
32-37

趙慶文·龍偉 2014 「也談近代中國最早的軍樂隊」『音樂研究』No. 3: 31-37

張法 2014 「論 20 世紀 80 年代中國的新潮音樂」『四川戲劇』No. 6: 14-19

(學位論文)

程楠 2009 『一聲長笛百世傳、大地飛歌論長短——論長笛演奏家李學全及其對中國長笛藝術
事業的貢獻』 西安音樂學院碩士論文

段蕊 2010 『袁世凱“新建陸軍”軍樂隊研究』 南京藝術學院碩士論文

馮長春 2005 『20 世紀前半中國音樂思潮研究』 中國藝術研究院博士學位論文

金橋 2006 『蕭友梅與中國近代音樂教育』 上海：上海音樂學院出版社。（上海音樂學院
博士論文）

馬熠航 2012 『胡風思想研究』 長安大學碩士論文

牛德昌 2007 『20 世紀 20、30 年代中國右翼文藝思想研究』 廣西師範大學碩士論文

王垠丹 2013 『抗戰時期新民會管控下的北平音樂生活研究』 中央音樂學院音樂學碩士論文

朱學敏 2010 『上海音樂學院長笛教育發展研究 1927-2007』 上海音樂學院碩士論文

趙魯 2016 『中華美育會研究』 浙江師範大學碩士論文

日本語文献（五十音順）

- 岩野裕一 1999 『王道楽土の交響楽—満洲—知られざる音楽史』 東京：音楽之友社
- 石田一志 2005 『モダニズム変奏曲 東アジアの近現代音楽史』 東京：株式会社朔北社
- 大嶋義実 2011 『音楽力が高まる 17 の「なに？」』 東京：株式会社共同音楽出版社
- 榎本泰子 1998 『楽人の都・上海—近代中国における西洋音楽の受容—』 東京：研文出版
- 榎本泰子 2006 『上海オーケストラ物語 西洋人音楽家たちの夢』 東京：春秋社
- 小林英夫 2008 『〈満州〉の歴史』 東京：株式会社講談社
- 近藤滋郎 2003 『日本フルート物語』 東京：音楽の友社
- 斉紅深 2004 『「満州」オーラルヒストリー——〈奴隷化教育〉に抗して——』 竹中憲一
訳 東京：株式会社皓星社
- 高橋裕子 2000 『『満州国』における日本人の西洋音楽の足跡』 『神奈川大学大学院言語
と文化論集』 No. 7: 107-127
- 長木誠司 2008 「南方占領地域での日本による音楽普及工作」 戸ノ下達也・長木誠司編『総
力戦と音楽文化——音と戦争——』 78-94 東京：青弓社
- 西澤泰彦 1996 『図説満州都市物語 ハルビン・大連・瀋陽・長春』 東京：河出書房新社
- 前田りりこ 2006 『フルートの肖像 その歴史の変遷』 東京：啓文社

英語文献（アルファベット順）

- Bredon, Juliet. 1909. *Sir Robert Hart: The romance of a great career*. London:
Hutchinson.
- Chen, Zhao-rong. 2009. *The Western Flute in China: History, Pedagogy and New Trends*.
Doctor of Musical Arts, University of Washington.
- Melvin, Sheila and Cai, Jindong. 2004. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music
Became Chinese*. New York: Algora.

インタビュー

于継学 2014 筆者によるインタビュー 瀋陽 6月27日

張建民 2015 筆者によるインタビュー 北京 6月21日

朱同徳 2015 筆者によるインタビュー 北京 6月23日

王永新 2015 筆者によるインタビュー 北京 6月23日

映像資料

彭小蓮・閩燕墨雨 2009 『紅日風暴』

<https://www.youtube.com/watch?v=AB0Y-iFXSG4>,

<https://www.youtube.com/watch?v=9relopEywu4>,

<https://www.youtube.com/watch?v=EjFbW3EWUZI>,

<https://www.youtube.com/watch?v=UtOKrzB8StQ>,

<https://www.youtube.com/watch?v=RHqCSRRY>

謝辞

本論文は、筆者が京都市立芸術大学大学院音楽研究科器楽研究領域（フルート）博士後期課程に在籍中の研究成果をまとめたものです。

中国での資料収集の際には、元瀋陽音楽学院フルート教授である于継学先生、元中国海軍交響楽団の首席フルート奏者である張健民氏、元中央音楽学院フルート教授である王永新先生、『哈尔滨交響楽団百年 1908-2008』の著者である劉学清氏、瀋陽音楽学院音楽学研究所所長の胡天虹先生をはじめ、多くの方々から貴重な証言や資料の提供、ご助言を頂きました。心より感謝いたします。

中国人であり日本語が母国語ではない筆者が本論文を完成させることができたのは、京都市立芸術大学伝統音楽センターの竹内直先生の援助と励ましのおかげです。心より感謝いたします。それから、本論文の要旨の英文は京都市立芸術大学伝統音楽研究所所長の時田アリソン先生に訳して頂きました。深く御礼申し上げます。

それから、論文の指導教官である柿沼敏江先生にご指導を頂き、心より御礼申し上げます。また主任指導教官にあたる大嶋義実先生、副指導教官にあたる山本毅先生には終始励まして頂き、ご助言をくださったことに深く感謝いたします。元京都市立芸術大学教授である龍村あやこ先生のご助言により、本研究テーマを扱うことになりました。深く御礼申し上げます。

2006年9月に京都市立芸術大学大学院音楽研究科の研究留学生として来日して以来11年、フルート演奏はもちろんのこと、自身の音楽性を高めるためには学術研究も必要と思い、演奏と博士論文作成の両立を目指してきました。本当に多くの人たちの支えのおかげでここまで進めることができました。研究の成果をここに博士論文としてまとめることができ、これまで支えてくれた多くの皆様に対して、少しでも恩返しのできたものと思います。本当に長かった私の学生生活もようやく終わりとなります。中国と日本の家族を含め、これまで支えて頂いた全ての皆様へ心から感謝の気持ちと御礼をお伝えして、謝辞にかえさせていただきます。