

万国の労働者は団結したか？
—労働運動／社会主義運動の音楽と第一次世界大戦—

2012年11月10日
小野塚 知 二

目 次

はじめに

I 外国音楽に触れる機会、音楽が越境する戦略

- (1) 西洋古典音楽の共通の基盤
- (2) ヨーロッパの大衆音楽
- (3) 大衆音楽と国境
- (4) 労働運動／社会主義運動の音楽の国際性

II 日本の労働運動／社会主義運動の歌 —第一次世界大戦以前—

- (1) 自由民権運動と演歌
- (2) 初期社会主義運動の歌
- (3) 演歌と初期社会主義運動の歌に共通する二重の性格

III 日本の労働運動／社会主義運動の歌 —第一次世界大戦以後—

- (1) 欧米の歌の流入
- (2) 独自の西洋風の歌の出現
- (3) 第一次世界大戦と日本の大衆音楽

むすびにかえて —第一次世界大戦という経験の相違—

はじめに

本報告は、労働運動／社会主義運動に注目して、「音楽の国境」が第一次世界大戦によっていかに変わったかを考察する。その点での欧米と日本との相違を明らかにするとともに、第一次世界大戦後の大衆文化の同時代状況も概観して、第一次世界大戦が欧米と日本の両方にとって大衆音楽の分水嶺となった状況に論及することにしよう。

I 外国音楽に触れる機会、音楽が越境する戦略

近代ヨーロッパの大衆にとっての音楽の国境の高さ／低さや越え難さを論ずるのは決して容易ではない。そもそも、音楽の国境を論ずる際に、暗黙のうちに、国境の内側には国民的ナショナルな音楽が充満していたと想定しがちであるが、地域、階級、宗派等の相違を乗り越えて国民的な音楽が生成すること自体が説明／解明を要する事態なのである。国境の内側にもさまざまな相違と壁が存在していたのであるが、本報告が扱う労働運動／社会主義運動の音楽が欧米で国境を越えて共通の歌を蓄積した時期(19世紀後半～第一次世界大戦前)のヨーロッパは、国民的な音楽の生成や定着の時期と重なっており、国民的な音楽がいったん定着した後に、音楽の越境現象が始まったわけではない。

(1) 西洋古典音楽の共通の基盤

国民的な音楽の生成や定着を論ずるのが本報告の眼目ではないし、それ自体が非常に大

きな問題であるが、^{クラシック}西洋古典音楽はむしろ国民的ではない時期の方が長く、また常態であった。17世紀のバロック音楽以降に限定するなら、むしろ、そこにもイタリア語圏のバロック音楽とドイツ・オランダ語圏のそれとの間には明瞭な差は存在するが、それは決して「国民的な」個性を表現していたわけではなく、多くは演奏機会・演奏環境の相違を反映しているに過ぎず、音階、作曲技法・演奏技法、楽曲型式、楽器など多くの点で高度の共通性を有していた。バロック舞曲には、ガヴォット、サラバンド、ジグ、シャコンヌ、パッサカリア、パスピエ、ブーレ、メヌエット、ミュゼット、リゴードンなど、特定地域(多くはフランス王国の辺境地域やそれに隣接するイタリア、スペインの諸地域)に起源があると考えられる舞曲=舞踏型式が多く含まれてはいるが、それらもほとんどは様式化されており、それぞれの地域の者たちの音楽的な自己主張という要素は含まれず、宮廷の舞踏会に地域的・民俗的な色(と思われた個性)と多様性を付加する役割を果たすだけであった。こうした、地獄的ないし国民的というよりは普遍的な特徴は、その後のいわゆる古典派に連続的に継承される。古典派においてもワルツ、エコセーズ、ドイツ舞曲など地域的・民俗的な舞曲は取り込まれてはいるが、それが国民的な自己主張と結び付くことはなかった。古典派の普遍主義的な性格は、音楽が政治的主張と結び付く場合も、民族的・国民的な方向には現れず、身分制の揶揄(たとえばモーツァルト『フィガロの結婚』)や共和制への憧憬(たとえばベートーヴェン交響曲第3番「英雄」)など普遍的な方向に発現した。

通説的にはロマン派/国民楽派の音楽は強く国民的・民族的な色彩を帯びているとされる。すなわち、地域的・民俗的な舞曲に特有の旋律やリズムの型や和声進行が意識的に多用され、歌劇や歌曲も母語で書かれ歌われるのが通例となり、さらに作曲家・演奏家が自民族・自国民に特徴的な主題・象徴・物語が積極的に用いられるようになったというのである。これらの特徴を指摘できること自体について異論はないが、それらはいずれも作品の表面で目立つ特徴であって、音階、作曲技法・演奏技法、楽曲形式、楽器の点では相変わらず高度の共通性を保っており、そうした共通性があればこそ、表面の民族的・国民的個性にもかかわらず、たとえばドイツ語圏や中東欧諸地域の音楽はイギリスやフランスで好んで演奏され続けたし、ベルリオズの管弦楽法の教科書(Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Henry Lemoine, 1844)は20世紀初頭のロシアでもイギリスでも十分に通用したのである。

(2) ヨーロッパの大衆音楽

このように西洋古典音楽では普遍的で共通の土台が維持されて、そもそも国境の意味はそれほど大きくなかったと考えられるのだが、では、ヨーロッパの大衆音楽はどうだったのであろうか。ここで、大衆音楽とは、宮廷、教会、軍隊などの機会音楽・実用音楽と有料公開演奏会向けに作曲・演奏される音楽以外の音楽を意味するものにとりあえず定義しておこう。音楽を再現する技術の普及する以前には^{*1}、芸人(比較的小編成の楽隊や歌手たち)が大衆向けの小劇場や酒場などで、また雇われて祝祭の場で、演奏するのを除けば、大衆音楽は、彼ら自身が演奏し、歌い、聴き、また踊ることによって存在していた。そこでは西洋古典音楽では常識的に用いられた楽譜が介在する余地も少なかった。音楽は聴き覚え

*1 自動オルガン、手回しオルガン、自動ピアノなどを除けば、レコード(音盤)、映画、ラジオ放送などの再現技術はいずれも、後述の通りほぼ第一次大戦期以降の現象である。

口伝で教習され、伝播したから、一般的には地域内に閉じた現象であったと考えられる。また、詞(言語・方言)の壁も厚く、地域的・民俗的な舞曲に特有の音楽語法の地域差も小さくはなかったはずで、近隣地域を越えて、共通の歌・楽曲・踊りが流布することは難しかったであろう。もちろん、「サ・イラ」や「ラ・マルセイエーズ」が革命期のフランス全土に瞬く間に伝播したり、さらには国境を越えて、ヘンデルのオペラのアリアが、都市に限った現象ではあるが、ヨーロッパ中で流行したりといったことがなかったわけではないから、大衆音楽の伝播や越境を一義的に困難と見なしてしまうのは不適切かもしれない。

大衆が、上の定義で大衆音楽以外の音楽に触れる機会がなかったわけではない。すなわち教会や軍隊の音楽、それに公開有料演奏会である。教会の音楽がたとえ外来のものであってもそれが外国の音楽と認識されることは希だったし、都市の大教会を除けば教会で提供される音楽のほとんどは非専門化による限定されたレパートリーの中に限られていたし、また宗派の壁を越えることはなかった。軍隊の音楽は外交などの儀礼的な演奏機会を除けば、基本的にその国の行進曲などに限られていた。公開有料演奏会で音楽に接する機会は都市の裕福な階層に限られていた。19世紀中葉以降は、国や地域(殊に都市と農村の差)により濃淡はあったが、まずは合唱運動が、続いて大衆向けの廉価ないし無料の演奏会などの音楽提供機会が徐々に増加し、またブラスバンド運動も遅れて音楽機会の一つに加わるようになり、大衆が音楽に接する機会は増えた。

(3) 大衆音楽と国境

しかし、こうした機会に参加する者は、基本的に音楽に関心があるか、こうした機会の提供する価値 — ナショナリズム、下層市民の文化的上昇など — に惹き付けられた者であって、大多数の大衆が、関心や好みとは関わりなく、音楽に接し、歌わされ、聴かされる機会は、伝統的な祝祭や居酒屋、そして学校や軍隊を除けば、決して大きくなかった。しかも伝統的祝祭、居酒屋、学校、軍隊のいずれも外来音楽の流入しやすい環境ではない。

それゆえ、若干の留保は必要であるが、第一次世界大戦以前のヨーロッパの大衆にとって、国境を越えて流れる外国の音楽に触れる機会は非常に限定されていたと見て差し支えないであろう。諸種の合唱運動やブラスバンド運動も19世紀中葉以降のヨーロッパでは大衆の音楽機会として重要性を増すが、それらのうちにはナショナリスティックないし帝国主義的な政治的志向と結び付いたものも少なくなく、また詞の問題もあって、外来の曲への障壁があった。外来の曲でも、自然、友情、人生など普遍的な価値を主題とするものへの障壁は低く、ナショナリスティックな主題への障壁が高かった。また、運動の担い手で見ると、学生の合唱運動や混声合唱は比較的に入来曲への障壁が低かった。

(4) 労働運動／社会主義運動の音楽の国際性

こうした環境の中で例外的に、外国の歌を、それが国歌であっても詞を完全に改作することでむしろ積極的に取り込んだのが労働運動／社会主義運動の音楽であった。もとより、運動の理念として、万国の労働者が国際的に団結しすべきことを重視するこれらの運動は意識的に国境を越えようとする志向性を有してはいたが、国際労働者協会(第一インター)も、国際労働者会議(第二インター)も実際には内部にさまざまな対立と分派を抱え込み、その歴史は分裂や除名、機能停止ばかりが目立ち、万国の労働者の団結を確保する働きがほとんどできず、第一次大戦直前の軍拡競争と大戦の勃発によって解体してしまうのだが、

労働運動／社会主義運動の国際性の実質を示す領域が少なくとも二つはあった。

ひとつは、スト破り労働者の国際移動を第一インターが国際的に抑止しようとした事実である。それは労働市場が国際化しつつある状況で、一国の労働運動が国内労働市場への影響力を維持しようとして、「国際連帯」を追求した事例であって、社会主義・労働運動におけるインタナショナリズムとナショナリズムの併存を示す好例である*2。もうひとつは、社会主義運動・労働運動の歌の「国際性」である。19世紀後半から20世紀初頭にかけての各国の運動は、ナショナリズムや帝国主義に対抗しながら帰属意識を調達するために歌や行進曲などの音楽を必要とした。そこで用いられたのは替え歌の手法であった。各国の合唱運動で親しまれたさまざまな愛国歌や、民謡、賛美歌、軍歌に、社会主義・労働運動の大義を称揚する詞を付ける方法は、すでに曲の浸透力や動員力が実証されたものを用いることになるから、手っ取り早く確実な効果を得ることができた。音楽はここでは人々を感性や身体感覚のレベルから動員するための道具であって、曲の由緒はさほど問題になっていなかった。むしろ、外国の愛国的な歌であっても、詞を改変して、そのナショナリスティック／帝国主義的な響きを完全に労働者の国際的団結に置き換えるという手法は、むしろ19世紀後半のヨーロッパの労働運動／社会主義運動では意識的に追求されさえした。

ほぼ1880年代のうちに、ロシアを含むヨーロッパおよびアメリカ合衆国の労働運動／社会主義運動は、「赤旗の歌」、「インターナショナル」、「ラ・マルセイユーズ」、「ワルシャワの歌(Warszawianka)」*3、「ラインの護り」等々多くの歌を共有するようになって

*2 労働運動が国内労働市場への影響力を維持しようとして、外国からの労働力流入に対して禁止的に対応したことを「ナショナリズム」と表現するのは以下の理由による。入職資格のない不熟練職種の場合、労働市場の地理的拡大(すなわち、他地域からの労働力流入)に対抗する術はなかったが、入職資格を有する熟練職種にあっては、「遍歴」などの中世以来の概念を用いて、労働市場の拡大を規律化しようとしてきた。むしろ、産業化の加速と市場圏の拡大にともない、地域的な組合(同職クラブ)が他地域からの労働力流入を遮断しようと試みたことがなかったわけではないが、それらはいずれも短期的に終了し、むしろ全国組合の結成(労働市場を統制する地理的範囲の一国レベルへの拡大)に取って代わられた。ところが、19世紀後半以降、労働市場の範囲が国境を越えて広がった際に、熟練職種の労働組合は国際組合の結成と資格の国際化に向かわず、一国労働市場を遮断する方向を目指した。不熟練職種では、港湾労働者、雑役夫、飲食店・小商店などを中心に大量の外国人を受け容れたのと対照的な「ナショナリズム」＝外国人排斥・自国民優先を明瞭に検出できるからである。なお、1871年のニューカスル九時間争議において第一インターが展開したスト破り妨害の国際的な活動については、拙稿「労使関係におけるルール ―19世紀後半イギリス機械産業労使関係の集団化と制度化― (下)」(東京大学『社会科学研究』第42巻第1号、1990年7月所収)を参照されたい。

*3 「ワルシャワの歌(Warszawianka)」には二種類ある。一つは1830年のワルシャワ11月蜂起に際してフランスの詩人ドラヴィーニュ(Casimir François Delavigne)が詞("La Varsovienne")を書き、K. シェンキェビッチ(Karol Sienkiewicz)のポーランド語への訳詞、クルピニススキ(Karol Kurpinski)の作曲による古い「ワルシャワの歌」と、1879年から83年にかけてスヴィエチツキ(Waclaw Swiecicki)が詞を書き、作曲者不詳で歌われるようになった新しいものがある。両者を区別するために前者を「1830年のワルシャワの歌」、後者を「1905年のワルシャワの歌」と呼ぶこともあるが、それは後者がポーランドの1905年革命で、またそれ以前に伝わっていたロシアでも1905年革命以降、盛んに歌われたからである。ここで言及しているのはいうまでもなく、新しい「ワルシャワの歌」である。なお、Warszawiankaを「ワルシャワ女」ないし「ワルシャワ娘」と解釈することも可能であるが、前者の詞には「母なるポーランド」や「ポーランド女性より生まれた子どもたち」といった言い回しが含まれているものの、後者にそれはなく、基本的に圧政暴虐に対抗して立ち上がるワル

いた。このうち、「インターナショナル」と「ワルシャワの歌」は初めから労働運動／社会主義運動の歌として作詞・作曲されているが、そのほかは替え歌である。「赤旗の歌」は元は16世紀のシュレーゲンで歌われ始めた民謡で、1889年に、ロンドン港湾ストを組織したジム・コネル(Jim Connell)の詞で歌われた。「ラ・マルセイエーズ」と「ラインの護り」はそれぞれフランスとドイツの国歌であったが、やはり同じ頃に労働運動／社会主義運動の歌として定着している。

これらの歌は多くの場合、既に労働組合組織をもっていた熟練労働者たちの運動の必要から生まれたのではなく、組織に属することのできなかつた最下層の労働者たち、また移民労働者を組織するために必要とされた。長時間労働を余儀なくされている未組織労働者を運動に動員するために、平日の終業後では時間帯が遅すぎたし、彼らは飲み屋に出掛けるのが通例であった。そこで、日曜日に休みの労働者たちを組織する場として、教会や公会堂・公園などでの集会用が利用され、またメーデーなどの屋外集会の行進の際にも、歌が必要となったのが、こうした新たな組織化の課題が登場してきた1880年代以降である。ここでは、覚えやすく、好まれやすいことがすでに実証されている歌が意図的に選択された。

「赤旗の歌」や「インターナショナル」のように労働運動／社会主義運動への導入／定着の過程が明瞭なものもあるが、「ラ・マルセイエーズ」のようにいつ頃から労働運動／社会主義運動で歌われるようになったか不明のものもある^{*4}。「ラインの護り」は1854年と作曲年代が新しく、ドイツ語圏の合唱運動、普仏戦争、ドイツ人労働者がスト破りとして投入されたニューカスルの1871年九時間争議、さらにその後の労働歌集の編纂など、運動へ導入され定着する過程と、運動から消失していく過程が明瞭な歌である^{*5}。この歌が最初に労働運動に定着したのは1871年以降のスイス(ドイツ語圏)とイギリスであるが、そこでも当初は単にドイツ語圏の愛国的な歌という意味しかなかった。合唱運動や愛国的な運動において歌われ、また普仏戦争でプロイセンの兵士たちに歌われ、さらに1871年8月以降、ニューカスルの九時間争議に投入されたドイツ語圏のスト破り労働者たちに歌われたとの報道が、原語のDie Wacht am Rheinもしくは訳題のThe Watch on the Rhineの名で、新聞になされていた頃までは、これは単にドイツの国歌としてスイス人やイギリス人に知られていたに過ぎない。しかし、1871年にスイスの社会民主主義者グロイリヒ(Herman Greulich)が「労働者の雄叫び(Arbeiter-Feldgeschrei)」の題で替え歌を発表して、フランスの暴虐から自らを守る「ドイツ国民」の歌を、資本主義の暴虐から自らを守る労働者の歌に作り替えた。また、同年の秋にはニューカスルの芸人ウィルソン(Joe Wilson)が、やはり「ラインの護り」の替え歌を、「ドイツ人のうめき、あるいは、おらはタインで見張られて(The German's Groan! or I'm vatch'd on de Tyne)」の題名で発表してからは、それはイギリスでは労働運動や労使関係と結び付けられて聴かれ、また歌われるようになった。こうしてイギリスに導入された「ラインの護り」は、グロイリヒの替え歌の訳詞("Labourers' Battle-

シャワを称揚する歌詞だから、ここでは「ワルシャワの歌」と呼ぶことにする。

*4 遅くとも1864年には「労働者のマルセイエーズ(Arbeitermarseillaise)」としてドイツ語圏で歌われている。

*5 「ラインの護り」の生成と労働運動への定着・消失については拙稿「ナショナル・アイデンティティという奇跡 ―二つの歌に注目して―」(永岑三千輝・廣田功編『ヨーロッパ統合の社会史』日本経済評論社、2004年所収)を参照されたい。

Hymn")で、1880年代には労働教会や労働者日曜学校などで歌われるようになり、カーペンの編纂した『労働歌集(Chants of Labour)』(初版1888年)にも収録されている。

つまり、普仏戦争とその直後の大争議でドイツおよびフランス以外にも爆発的に流布した「ラインの護り」は、それまではドイツの国歌として聴かれただけの歌であったのに対して、1871年以降は意識的に国境を越え(つまり、元の歌の高度にナショナリスティックな意味や雰囲気は抹消して)、労働者の自己解放の理念に結び付けて、歌い且つ聴く装置が1871年以降発動したのであった。

この例が物語るように、歌を越境させて労働運動／社会主義運動に用いようとした者は、その国籍や外来性を意図的に取り去り、あるいは、労働者階級の自己解放や国際的連帯を称揚する詞に改変することで、「国」にこだわる心性を貶めて、自己の音楽の国際性を確保したのである。「ラ・マルセイエーズ」を労働運動の歌として導入したドイツの活動家たちも同様の戦略に立っていたであろう。あるいは、ロンドンの港湾地区に多かった多種多様な移民労働者を組織しようとしたアイルランド人社会主義者のコネルが、ドイツ語圏の民謡を組織化の道具に用いたのも意識的な越境戦略を示していると解釈できよう。こうした意識的な越境を文字通り主題としたのが「インターナショナル」であるし、「ワルシャワの歌」はロシア皇帝の圧政に苦しむポーランドの社会主義的な独立運動にとってのみならず、帝政の打倒をもくろむロシアの社会主義者にとっても同じ目標を共有する歌として愛好され、さらに諸国へと伝播した。このように、1880年代は、ヨーロッパの労働運動／社会主義運動の音楽が国際性を獲得し、誇示し始めた最初の時期であった。

ただし、こうした戦略に基づいて労働運動／社会主義運動の音楽が国際性を獲得したことは、それらの歌を聴かされ歌わされた、運動の普通の担い手たちも、自覚的に「国境」やナショナリズムを乗り越えたことを必ずしも意味しないであろう。ヨーロッパの音楽の基盤には、大衆音楽も古典音楽も含めて、受け手にそれと意識されずに越境が可能な程度の共通性はあったのである。

II 日本の労働運動／社会主義運動の歌 —第一次世界大戦以前—

こうしたヨーロッパの状況に対して、日本の労働運動／社会主義運動は、その理想や理論は早くからヨーロッパから受け入れていたが、運動で用いられた歌は当初はヨーロッパのそれとは相当に性格の異なるものであった。

(1) 自由民権運動と演歌

日本の労働運動／社会主義運動の起源についてここでは論じえないが、すでに1870年代には横浜や東京で一回限りの労働争議が発生していたことは外国側の史料から知ることができる。とはいえ、それらは永続的な組織に支えられたものではなく、また、集会や行進の際に音楽が用いられたという証拠は見つかっていない。永続的な労働運動の組織としては1897年から1901年まで活動した労働組合期成会、その影響下に結成された鉄工組合、活版工組合、およびやや性格の異なる企業別組合としての日本鉄道矯正会を最初のものとするのが定説であるが、これら初期の労働運動／社会主義運動の用いた音楽は演歌ないしはその模倣版であった*6。

*6 なお、この労働組合期成会が1898年4月10日に街頭を行進した際に「労働歌」が歌われたと記録されて

演歌は、自由民権運動の演説が臨席警官の「弁士中止」により妨害されると、直ちに演説を歌に切り替えて、主張し続けたのが始まりであるという通説がある。当時の弁士がみなそれほど臨機に歌を駆使しえたとも思われず、この説を確証するのは困難であるが、むしろ演説会そのものが禁止命令を受ける弾圧下に、演説会とは異なる運動形態として新講談(奥宮健元ら)や街頭演歌(久田鬼石、江沢竹二郎ら)が編み出されたと考えるべきであろう。現在知られている最も古い演歌が、明治14年政変後の各地の激化事件とともに歌われた「ダイナマイト・ドン(ダイナマイト節)」(1881年)であるが、自由民権運動の高揚の中でこうした演歌が久田や江沢など演歌壮士と呼ばれる新しいタイプの活動家たちによって歌われたことはさまざまな記録から確認できる。ただし、これら演歌壮士は後の職業的な演歌師とは異なり、歌手というよりは壮士が本質であって、それゆえ彼らの演歌も歌というよりは、声調を付けて詞を怒鳴る風情であったという。むしろ川上音二郎(自由童子、1864-1911)らの改良演劇や書生芝居・壮士劇の役者たちの方が職業的な芸人であり、歌も巧みであったと推察される。「オッペケペー節」(1888年)は、壮士劇で歌われて、現在まで残っている演歌であり、久田鬼石が組織した演歌壮士の集団「青年倶楽部」の刊行した歌本に収録された「ダイナマイト・ドン」、「ヤッツケロ節」、「欣舞節」、「愉快節」などとの間には一線を画していたと考えられている。

(2) 初期社会主義運動の歌

1890年の国会開設以降、自由民権運動とともに壮士劇も演歌壮士「青年倶楽部」も徐々に退潮していくが、この過程で演歌を職業的に継承したのが添田啞蟬坊(1872-1944)である。それは演歌が政治運動・社会運動の歌から、歴史物や世相物(たとえば、「壇ノ浦」、「白虎隊」、「西洋熱」、「ノンキ節」など)へ、さらには後の艶歌へと変化する過程でもあったが、添田はその途中で、一度、幸徳秋水や徳富蘇峰ら初期の社会主義者と交わり、堺利彦の依頼を受けて、彼らのために「社会党喇叭節」(1905年)を書く。それ自体は同年に添田が発表した「ラッパ節」の替え歌に過ぎないが、こうして添田は、演歌を媒介にして自由民権運動の末期と初期の社会主義を繋ぐ役割を果たしたことになる。さらに、1907年には、堺と共作で「ああ金の世や金の世や」を発表するが、これも「ラッパ節」の替え歌とされている。



こうして日本の初期社会主義の歌は、演歌の流れを汲んで添田と堺の手で作られたのだが、これとは別の系譜もある。それは当時すでに運動の担い手たちの間である程度知られていた学生歌や軍歌の替え歌である。1904年に『平民新聞』に「社会主義の歌」として発表された「富の鎖」は「日本海軍」という軍歌の替え歌であり^{*7}、1908年に『日本平民新聞』に発表された「革命歌」は一高寮歌「嗚呼玉杯に玉受けて」の替え歌であった。

このように演歌の系譜と学生歌・軍歌の系譜の二種類をとりあえず検出できるのだが、たとえば演歌「ラッパ節」や「金の世や」が、日本陸軍の最も初期の軍歌「抜刀隊」のメロ

いるが、これがどのようなものであったかは判明していない。本文で述べるように青年倶楽部系の演歌の替え歌であったか、学生歌・軍歌の替え歌であったと推測される。

*7 この「日本海軍」＝「富の鎖」のメロディに金日成作とされる詞を付けた替え歌が北朝鮮では「人民革命軍」として現在まで伝えられている。

ディーを五音音階に改作したものであるように、二つの系譜は截然と分離できるわけではない^{*8}。これら二つの系譜は、初期の労働運動／社会主義運動の担い手を、一方は農家や商家の出身で、国学・漢学などの古典的教養に基礎付けられた者たち、他方は高等学校・大学や軍隊の出身で西洋由来の教育訓練を施された者たちと類型化し、前者から後者への交替を観察する上ではわかりやすいのだが、次項で述べるように、それら両系譜は、第一次大戦後に新たに広まった大衆歌謡との比較では、共通の性格を有していたと考えることもできるのである。

(3) 演歌と初期社会主義運動の歌に共通する二重の性格

おそらく自由民権運動においても、初期の労働運動／社会主義運動においても、おびただしい数の歌が産み出されては歌われ、忘れられていったものと思われるが、いまでも残っているものが、同時代を越えて長く記憶されるだけの何らかの特性を有していた曲だとするなら、それらには共通する二つの性格がある。

第一は、日本の大衆歌謡の伝統的な要素である。現在判明している第一次世界大戦前の演歌および労働運動／社会主義運動の歌はいずれも日本の伝統的俗楽の旋法(都節・陰旋法と田舎節・陽旋法)≒五音音階で成り立っている。さらに演歌の場合、多くは自由に引き延ばされた旋律を有しており、西洋音楽の単純拍子(二拍子、三拍子、四拍子)と4小節単位の定型化された旋律構造を持っていない。これは、運動の理念に西洋由来のものがあつたとはいえ、初期の運動の担い手たちの音楽環境が圧倒的に伝統的な日本の俗楽に由来していたことを意味している。

第二に、とはいえ、それらには明瞭に西洋的な要素も表れている。現在のわれわれには伝統的な地唄の類と同じように聞こえる初期の演歌、たとえば「ダイナマイト・ドン」にしても、「国利民福増進して民力休養せ」よとの要求は明らかに西洋渡来の発想ないしは概念を含んでいるし、それが「若しも成らなきやダイナマイトどん！」という脅しの部分にもダイナマイトという西洋渡来の破壊力が登場する。こうした歌詞(意味や思想)だけでなく、たとえば「ラッパ節」や「金の世や」が「抜刀隊」の替え歌ないし改作であるように、演歌は決して日本の伝統的俗楽の土壌のみで生成したものではない。また、演歌師の神長瞭月(1888-1976)によって始められたヴァイオリン演奏を伴った演歌^{*9}のように、ヴァイ



*8 「抜刀隊」は、1882年に外山正一が『新体誌抄』に発表した詞に、陸軍軍楽隊教官であったルルー(Charles Edouard Gabriel Leroux)が曲を付けて、1885年に鹿鳴館で初演された行進曲・軍歌である。日本で最初の近代的ないし西洋的な行進曲・軍歌とされる。なお、「抜刀隊」の旋律は七音音階で書かれているが、「ラッパ節」は「抜刀隊」の元の旋律の第4音(第3、5、11、13小節)を上下の音(第3音と第5音)に置き換え、また「抜刀隊」の第7音を含む一節(第21～24小節)は別の旋律に変えて、五音音階の歌に改作している。「金の世や」は五音音階に変えただけでなく、「抜刀隊」の冒頭の動機を地唄のように自由に引き延ばしており、原作の西洋音楽の響きはほとんど消失している。

なお、1901年に熊本二本木の遊郭東雲楼で発生した娼妓の争議で歌われた「ストライキ節(東雲節)」のような例もあるから、演歌系と学生歌・軍歌系の二系譜にすべてを包摂できると主張するつもりはない。

*9 演歌の伴奏楽器としてヴァイオリンがはじめて用いられたとする文献もあるが、ヴァイオリンは歌の前奏と後奏に用いられるほかは歌と同じ旋律をユニゾンで演奏しているだけである。ルジェ=ド・リールが「ラ

オリンやトランペットといった西洋楽器が用いられたのも、演歌や初期の運動歌が決して単純に日本の伝統音楽の枠内に収まっていたのではないことを示している。軍歌や学生歌の系譜に属する運動歌の場合は、二拍子／四拍子の明瞭な拍子と、4小節単位の動機の繰り返しと展開からなっており、演歌よりははるかに五線譜への記譜に合致した構造を有し、五音音階であることを除けば、西洋音楽の標準にかなり接近している。

つまり、演歌や初期の運動歌を作り、歌った者たちにとって、日常的な(あるいは生来の)音楽環境は日本の伝統的俗楽であったが、労働運動／社会主義運動の音楽はそれのみを基盤に成り立っていたのではなく、彼らがすでに学校教育や軍隊で教習させられた西洋音楽ないし西洋風の音楽の刻印は紛れもなくあったのである。それゆえ、これらの歌がいずれも五音音階でできているからといって、それが日本の俗楽の旋法に完全に立脚している証拠になるわけではない。明治初期より、学校や軍隊への洋楽の導入をはかった者たち(その最も代表的かつ伝説的な人物は伊澤修二(1851-1917)である)が、スコットランドやアイルランドの五音音階の民謡を好んで唱歌として導入し、また新作を生み出す際に意図的に五音音階を用いたのも、単純に俗楽に回帰しようとしたのではなく、むしろ、俗楽の旋法に親しんだ日本人にも聴きやすく歌いやすい五音音階を採用したうえで、西洋音楽を日本人の耳に定着させることをはかったと考えるべきであろう^{*10}。彼らは五音音階を用いはしたが、それは西洋の一部(スコットランド、アイルランド、ボヘミアなど)では現に用いられてきた正当な音楽の構成要素であった。しかも、彼らは、単純な拍子、4小節単位の動機、五線譜への記譜と読譜という西洋音楽の基本要素は決して譲らずに堅持し、そこでは、地歌・長唄・浄瑠璃のように歌を自由気儘に引き延ばし、自在に転調し、調弦を変え、さらに音域が非常に広いといった伝統音楽の要素は厳格かつ周到に排除されていたのであった。

こうした意味で、自由民権運動の演歌や初期労働運動の歌において、すでに、西洋の諸要素は拭いがたく、越境して入り込んでいたのであるが、それらは現在の日本人の耳には、また西洋音楽の環境で育ったヨーロッパ人の耳にも、十分に「日本的な」響きとして感じられるであろう。こうした二重の性格を有した音楽で占められていた第一次世界大戦前の日本の労働運動／社会主義運動は、第一次大戦後には大きな転換を経験する。

Ⅲ 日本の労働運動／社会主義運動の歌 —第一次世界大戦以後—

日本の労働運動／社会主義運動は第一次世界大戦後に新たな状況に突入する。かつての短命な組織に対して、より永続的な団体・政党が生まれ、指導者たちもほとんどは高等教育修了者(すなわち西洋言語を読み、また留学経験もある者たち)で占められるようになるし、それらの運動は意識的に文化面での活動を重視するようになった。

(1) 欧米の歌の流入

それまでの日本の労働運動／社会主義運動の音楽が西洋的な要素の影響を受けながら

・マルセイエーズ」の原曲「ライン方面軍の戦いの歌」をアルザスで発表した際の演奏スタイルもこれと同一であるが、歌の始めと終わりを明示し、また旋律を際立たせるという効果があったものと推測できる。

*10 1881年から84年にかけて文部省音楽取調掛が編集・刊行した『小学唱歌集』(初篇～第三篇)はほとんどが西洋曲の輸入であったため、七音音階の歌が多かったが、1888～92年に大和田建樹を中心に編集・刊行された『明治唱歌』(第一～六集)は、日本人の作品も多数収録され、五音音階の歌が増加した。

も、日本国内で独自に展開してきたのに対して、第一次大戦後には一挙に、欧米の運動で国際的に共有されてきた歌が紹介され、定着するようになる。

まず最初に入ったのは「赤旗の歌」であった。日本労働総同盟に改組されたばかりの友愛会で活動していた赤松克麿(1894-1955)と明子(1902-91)の夫妻が、野坂参三(1892-1993)がロンドンから持ち帰ったアメリカの労働歌集に収録されていたThe Red Flagの詞を訳して、1921年の第2回メーデーで紹介したのだが、赤松、吉野明子、野坂がいずれも当時は珍しい大卒の知識人であり、友愛会／労働総同盟もこうした高等教育修了者たちの「指導」が強く及んだ組織であった。この歌は、その後昭和初期の労働運動／社会主義運動で広く歌われ、「3・15の歌」や「山宣追悼歌」など、運動が全体に退潮する中で弾圧や暗殺に抗議する歌としても流用された。

次に1922年には、文芸運動「種蒔く人々」によって「インターナショナル」が紹介された。ロシアでの革命5周年を記念して、新興芸術講演会と称する集会を開き、そこで歌われたのであった。「インターナショナル」が、この集会で紹介されたのは、それが当時のソ連の国歌^{*11}だったからである。フランスに留学してパリ大学を卒業し、その後も同地に留まって日本大使館に勤務しながら、フランスの平和運動や社会主義運動に関与していた小牧近江(こまき・おうみ、1894-1978)が1919年に帰国後、持ち帰った歌集の「インターナショナル」を翻訳・紹介したのであるが、現在知られ、歌われている日本語訳詞は佐々木孝丸(1898-1986)によるものである。この歌は欧米では第一次大戦後も広く歌われたが、日本ではソ連国歌ということで1923年に演奏も印刷配布も禁止されたため、歌詞抜きで「ラララ」と歌われたという。こうして日本では、共産主義運動およびその文化運動を通じて欧米の標準的な歌が導入される回路が第一次大戦後に形成されるが、「ワルシャワの歌」も同様にして、前衛芸術同盟によって1920年代末に、また「ラ・マルセイユーズ」は日本プロレタリア音楽同盟が、1930年4月の「文芸講演会」で歌ったのが最初とされている。

こうして第一次大戦後十年ほどの間に、日本の労働運動／社会主義運動も、欧米よりおよそ40年遅れて、国際的に共有された運動歌を知ることになるのだが、「ラインの護り」だけは日本の労働運動／社会主義運動には導入されなかった。それは、後述のとおり、第一次世界大戦後にはこの歌が欧米の労働運動／社会主義運動の場からは退場していたからである。

(2) 独自の西洋風の歌の出現

こうした外国曲の導入だけでなく、第一次世界大戦後の日本では西洋風の運動歌が生み出されてもいる。1922年の第3回メーデーで歌われた「聞け万国の労働者」は第二次大戦後も長く歌われた、日本製の有名な運動歌で、作詞はメーデー実行委員会が池貝鉄工所の労働者大場勇に依頼した。この歌のメロディの元は、1901年の一高寮歌(第11回記念祭東寮寮歌)「アムール川の流血や」であり^{*12}、1911年には陸軍の軍歌「歩兵の本領」に、1944

*11 1917年の革命直後のロシアでは「ラ・マルセイユーズ」がポリシェヴィキの共通の歌、また事実上の国歌であったが、後に「インターナショナル」にその座を譲り、1943年にコミンテルンの解散に伴い、ミハルコフ作詞／アレクサンドロフ作曲の例のソ連国歌が制定されるまで、正式にソ連の国歌であった。

*12 この一高寮歌「アムール川の流血や」自体が、陸軍音楽隊の永井建子(ながい・けんし、1865-1940)が1899年に発表した「小楠公」の改作であるが、世界の各地で、こうした替え歌や改作を通じて、国歌、軍歌、校

年には改作された「お山の杉の子」にも流用され、学生、軍隊、児童歌謡など多くの場面で親しまれたメロディであった。右は1922年に滋賀県でなされたメーデー行進の写真で、ここで大太鼓やトランペットを伴って歌われているのが何であるかはわからないが、「聞け万国の労働者」は1935年にメーデーそのものの開催が禁止されるまで公然と歌うことのできた数少ない労働運動の歌であって、この写真のような場面で昭和初期までしばしば歌われ、また聴かれたと考えられる。



(3) 第一次世界大戦と日本の大衆音楽

日本の労働運動／社会主義運動はこうして第一次世界大戦後に国際標準の歌を確保するようになるのだが、第一次大戦は日本の労働運動／社会主義運動にだけ、こうした国際化をもたらしたのではなかった。

第一次世界大戦は、日本が欧米諸国に大規模に兵器を輸出した最初の機会であり、戦勝国として欧米諸国とともに講和会議に列席した最初の機会であり、戦後の国際連盟には創設時から常任理事国として関与した。それは日本が「一等国」となったことを自覚した戦争であり、それまでの欧米諸国とは異なる特殊な経験、特別な発展経路から、欧米諸国と同時代性を認識できるようになった契機となった。労働運動／社会主義運動もこうした同時代性の中で、国際標準の歌を揃えたのであるが、第一次世界大戦後の同時代性は、それをはるかに超えて一挙に進行した。

すでに見たように、日本の労働運動／社会主義運動が欧米の歌を導入する際に、それはしばしば文化運動の一環としてなされたのだが、そうしたことが継続的に可能な程に、第一次世界大戦後の日本には高等教育修了者が層として存在し、また留学経験者たちは帰国後も留学先との知的ネットワークを維持しえた時代であった。こうした中で欧米の文芸の翻訳は古典的名作だけでなく、同時代的な話題作や大衆小説なども含めて、盛んになされるようになったのだが、欧米諸国との大衆文化の同時代性が一挙に進行した背景には、もうひとつ、音声や映像の再現技術の普及が大きな役割を果たした。

レコード(音盤)と映画は19世紀末の発明品であるが、第一次世界大戦中に一挙に普及した。映画は当初は無声映画であった、その時代にも、弁士の科白だけでなく、映画に付随する音楽も映画と同時に輸入されたから、音楽を同時代的に媒介する役割を果たした。1923年に現在の発声映画(トーキー)の技術が確立してからは、さらに大衆音楽の越境に大きな役割を果たした。日本のおもだったレコード会社や映画会社が第一次世界大戦後に一斉に創業したのは、ヨーロッパ、ソ連、アメリカ、日本などで都市部に限られた現象とはいえ、同時に同じ歌・音楽が聴かれ、また似たような歌が同時に流行る技術的な基礎を形成した。公共放送としてのラジオは1920年にアメリカで開始されてから、数年のうちにこれら諸国にも導入され、大衆音楽の同時代性を増幅するうえでさらに大きな役割を果たした。

つまり、日本の労働運動／社会主義運動にとって、音楽の国際化の時期がおよそ40年遅れ、第一次世界大戦後になったことは、それらの運動が大衆の音楽状況に国境を越えた国

歌、運動歌、児童唱歌などが長い連鎖を形成することはしばしば発見される現象である。

際性をもたらす数少ない回路ではもはやありえなくなったということの意味している。むしろ、日本の労働運動／社会主義運動は、音楽を越境させて大衆に提供するという点では、1920年代に本格的に登場し始めた商業音楽に対して次第に劣位に立たされたのである。^{*13}。

むすびにかえて —第一次世界大戦という経験の相違—

第一次世界大戦の意味が日本とヨーロッパとでは大きく異なることは、これまでもさまざまに指摘され論じられてきた。本報告が確認しうるのは、大衆音楽が第一次世界大戦で経験した変化の相違である。ヨーロッパの大衆にとって、第一次大戦以前には、国境の向こう側の音楽を知り、また国境の向こう側の人々と同じを歌を歌い、聴く機会は非常に限られており、その最も重要な場が労働運動／社会主義運動の音楽活動であった。合唱運動やブラスバンド運動にもこうした国際性の要素がなかったわけではないが、それらはしばしばナショナリズムの壁に阻まれていたし、何よりもこうした運動は音楽を愛好する者が自ら音楽の機会を生み出すという点で、労働運動／社会主義運動とは異なっていた。労働運動／社会主義運動は必ずしも音楽を愛好する者だけが担うわけではない。そこで音楽とは運動に必ずしも眼を向けず、零れ落ちていく可能性のある大衆を運動の網の目に確保する手段であって、聴く気のない者にも集会や行進などの場で無理にでも聴かせ、また歌わせるという、必ずしも主体的ではないが、多くの者を国際的な音楽に触れさせる非常に大きな機会を提供し続けた。

日本の労働運動／社会主義運動がこうした機会を提供できるようになったのは第一次世界大戦後のことであり、そこでは商業音楽との競合が、次には果てしない弾圧が彼らの40年遅れの成果をますます不鮮明にする役割を果たしたのだが、欧米の大衆にとって、第一次世界大戦は大衆文化における国境の意味という点に関しては両義的であった。

すなわち、第一次世界大戦は、一方では戦前の運動によっていったんは国際化した歌を封印する(国境を高くする)原因となり、他方では、捕虜収容所や、国際赤十字協会などから送られてくる慰問物資を通じて、多くの兵士が否応なく国境の向こう側を見せられ、知らされ、聴かされる機会ともなったのである。この前者の、国際化の封印という現象は日本は経験しなかったことなので、以下簡単に事例を踏まえて検討しておこう。

塹壕戦という「国際的」な状況は、自分たちが親しんでいた歌が実は敵国の歌であることを自覚させられる場でもあった。「ラインの護り」のメロディは第一次大戦中の西部戦線では、少なくとも当初、前線の双方で流れていた。ドイツの兵士たちが歌ったことは言うまでもないが、イギリス側の塹壕でも、労働運動・社会主義運動を通じて広まったこの歌の替え歌の、さらに戦場版の替え歌が歌われていた。

詩人ロバート・グレイヴズは第1次大戦に従軍した際のかかなり緻密な記録を残している

*13 日本の労働運動／社会主義運動は第二次大戦後は、ソ連音楽の紹介という点では、主に共産主義系の労音(各地の労働者音楽協会)やうたごえ運動を通じて、商業音楽の及び難い成果を上げたが、これと同様の現象は1930年代から第二次大戦後にかけて、労働運動／社会主義運動が大衆音楽の国際化の回路として優位性を失った後に、イギリス共産党系の労働者音楽協会(Workers' Music Association)が採用した戦略と同じである。拙稿「作曲家アラン・ブッシュとイギリス労働者音楽協会の設立 —音楽の国際性と『人民戦線』—」(『横浜市立大学論叢』(人文社会科学系列)第60巻第3号、2010年6月所収)を参照されたい。

が、そこから次のようなことを窺い知ることができる。西部戦線の塹壕は、時にわずか数十メートルの中間地帯を挟んで両軍が対峙しているところもあり、非戦闘時には両軍の間に会話が成立することもあった。開戦から一年ほどのち、まだ西部戦線が完全には膠着状態に陥る前の1915年夏のことである。「ドイツ語の話せる中隊将校がメガホンを使い、積まれた煉瓦の間から『おーい、みんな元気かあ (Wie geht's Ihnen, Kameraten) ?』と叫んだ。／すると相手は『なにい、ドイツ語がしゃべれるのかあ (Ach Tommy, hast du den Deutsch gelernt) ?』と嬉しくてたまらないと言いたげに叫び返した。[中略] 苛立たしげな声と爆笑の錯綜するなか、ドイツ軍の塹壕から『ラインの護り (Die Wacht am Rhein)』を合唱する声が上がった」^{*14}。イギリスの兵士たちは、ドイツ側の塹壕から聞こえてくる合唱曲が「ラインの護り」であると分かっていたし、どうやら彼ら自身もその替え歌らしきものを歌っていたようである。兵士は「大抵が内陸地方の出身者とあって、ウェールズの賛美歌より『すってんころりのサム (Slippery Sam)』、『ラインの護りを緊張させたとき (When we've Wound up the Watch on the Rhine)』、『すばらしいミンスパイが大好き (I do like S' nice S'mince Pie)』といった滑稽な歌をアコーディオンの伴奏でうたった。第二ウェールズ連隊の兵士たちは、『ラインの護りを緊張させたとき』のような[勇ましい]歌はうたいたくなかった。彼らは負け犬の歌みたいのしかうたわなかった。／俺は家に帰ってえ／[中略]俺は死にたくなんかねえ／家に帰ってえんだよう／[中略]同じ曲の替え歌は五つか六つあった」^{*15}。1871年のニューカスルで作られた「おらタイムで見張られて」のような惨めな感じの何通りもの歌詞で口ずさんでいたのである。社会主義／労働運動を通じて「ラインの護り」のメロディはイギリスの労働者の間に、それほど定着していた。

しかし、前線の両側で敵軍どうしが同じ歌を歌うのは、第二次大戦において連合軍側が「リリー・マルレーン」をしばしば禁止したように^{*16}、指揮官にとって好ましいことではないだろう。殊に借用したイギリス側にとっては、それがいかにイギリス兵の間に定着しているとはいえ、イギリスの文化的な対独依存を敵軍の前で表明しているようなものである。兵士たちの間でも、しじゅう敵の塹壕から聞こえてくる敵の軍歌・国歌と同じ調べで歌うわけにはいなくなつたに違いない。「ラインの護り」を捨てようとしたのはイギリス兵だけではなく、イエイル大学出身のアメリカ兵たちも同様のことを考えて、自らの校歌"Bright College Years"の旋律を「ラインの護り」から「ラ・マルセイエーズ」に変更し、また同様の決定をイエイルの学生会も下すほどに、「ラインの護り」は忌避された。こうして封印された「ラインの護り」の労働運動版の替え歌は、それゆえに、第一次世界大戦後の日本には紹介されえなかつたのである。

「ラインの護り」はイギリスでは葬り去られ、イエイルでは辛くも同窓会が旋律変更賛同しなかつたためメロディ改変は実現せず、現在まで「ラインの護り」の旋律で男声合唱がなされる数少ない場として、日本の同志社大学とともに残っているのだが^{*17}、

*14 Robert Graves, *Goodbye to All That*, J. Cape, 1929, pp. 184-185(工藤政司訳『さらば古きものよ』(上) 岩波文庫、1999年、243-244頁)。

*15 *Ibid.*, pp. 194-195(訳書(上)、259-261頁、訳文は一部修正してある)。

*16 鈴木明『リリー・マルレーンを聴いたことがありますか』文芸春秋社、1975年。

*17 校歌としての「ラインの護り」については、前掲拙稿「ナショナル・アイデンティティという奇跡」を参照されたい。

第1次大戦中に出版された『社会主義日曜学校歌集』（1917年）には収録されていないし、これが歌われた形跡は後を絶つ。これに対して「ラ・マルセイエーズ」の方は『社会主義日曜学校歌集』に二種類の替え歌（資料8）^{*18}が、1955年の『労働党歌集』には元の名で掲載されている（資料9）^{*19}。

第1次大戦後のヴェルサイユ体制でアルザスとロレーヌ — 「ラ・マルセイエーズ」の発祥の地 — は再びフランス領となった。ラインラント — ライン川中流域の西側、つまり「ラインの護り」の発祥の地 — も戦後、連合国に占領されたから、「ラインの護り」はまた「防衛的」な響きを帯びるようになった。だが、この響きを背景にしてナチズムが興隆するとともに、この歌はすぐに侵略的な調子を復活させた。映画「カサブランカ」の歌合戦のシーンは、そうした極端にあった「ラインの護り」を描いてはいるのだ。

さて、長すぎるむすびをまとめることにしよう。

音楽は確かに国境を越えうる。かつて労働運動／社会主義運動は音楽の越境に重要な役割を果たした。国境を越える際には、むしろ、詞の意味であれ、音楽的な要素の改変であれ、何らかの変容をとまなうことがある — 殊に訳詞を用いることによりメロディがかなり（音符の長さや刻みだけでなく、音高まで）変わるのは替え歌ではしばしば発生する現象である — が、それでも音楽を共有できる、すなわち、同じ歌をさまざまな言語の歌詞で同時に歌うことができるということはかつての労働運動／社会主義運動の活動家たちには己の国際性を誇ることでできた現象であった。

しかし、同時に音楽の国境は再び高くなることもある。第一次大戦を経て連合国側で、さまざまな「ラインの護り」の替え歌が自主的に、また半ば強制的に封印されたのはそのひとつの例だし、1940年代の戦時体制において「敵性音楽」を禁止し — 外交的には同盟国であるドイツやイタリアに由来する音楽まで事実上禁止し — たのは、戦間期にいったん音楽の国際性と同時代性を経験した日本の事例である。

音楽にとっての国境の意味についてごくわずかの事例から針小棒大な物語を提示しようとした。国境の意味は、過去の事実を確定し、それが現在にもつ意味を論じようとする歴史にとって重要な主題であるだけでなく、現在のように音源が瞬時にネット上で世界を飛び交う状況において、国境は消失したのか、国と国の境界が文化を隔てるのではなくいかなる境界が隔てているのか、それでも越境時の変容は現在ではどのようにして発生するのか等々の一連の問いの存在をも指し示しているであろう。

こうした点についても、政治経済学・経済史学会の音楽と社会フォーラムや社会政策学会労働史部会で、今後、議論がさらに進展することを期待したい。

*18 The National Council of Socialist Sunday School Unions ed., *The Socialist Sunday School Hymn Book*, 1917, No. 57, "Ye sons of freedom, wake! 'tis morning", No. 59, "Ye sons of freedom, wake to glory!".

*19 *The Labour Party Song Book: Labour Anthems, Traditional Songs & Community Favourites*, 1955, p. 9. 前注の『社会主義日曜学校歌集』では階名譜だけでメロディが表記され、この『労働党歌集』では五線譜と階名譜が併用されているが、いずれも、かつて日本で数字譜が用いられたのと同様に、労働者の五線譜識字率が低かったことを物語る。したがって、五線譜のみを用いたカーペンターの『労働歌集』が労働者の中にどれほど普及したかは、かなり割り引いて考える必要がある。