

目次

序章 中野忠晴という人物を研究する意義	一～二頁
第一章 中野が有名になるまで	
〔1〕 コロムビア社に入社するまで	三～五頁
〔2〕 コロムビア社で歌手として	五～六頁
〔3〕 コロムビア社でディレクターとして	六～七頁
第二章 中野が育てたジャズ・コーラス	
〔1〕 ジャズ・コーラスとは	八頁
〔2〕 コロムビア・リズム・ボーイズの誕生	八～十二頁
〔3〕 コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズのレベルの高さ	十二～十三頁
第三章 二人の編曲家＋服部良一存在とジャズ・コーラス	
〔1〕 奥山貞吉と仁木他喜雄	十四～十五頁
〔2〕 服部良一のジャズ・コーラス	十五～十六頁
第四章 コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズから始まった日本のジャズ・コーラス・ブーム	
〔1〕 戦前のジャズ・コーラス・ブーム	十七～十八頁
〔2〕 戦後のコーラス・グループ	十八～十九頁
〔3〕 戦後のジャズ・コーラス・ブーム	十九～二十二頁
第五章 戦中～戦後にかけての中野	
〔1〕 ステージ・ショー全盛期	二十三頁
〔2〕 戦中機のリズム・ボーイズとリズム・シスターズ	二十三～二十四頁
〔3〕 戦中～戦後の中野	二十四～二十八頁
終章 おわりに	
〔1〕 中野忠晴という人物の生涯	二十九～三十頁
〔2〕 今後の課題	三十～三十一頁
謝辞	三十二頁

序章 中野忠晴という人物を研究する意義

中野忠晴とは誰か。現代の多くの人々はこの人物の名前を知らないであろう。

一九九八年二月十九日放送の日本テレビ系列番組、「午後は〇〇 おもいきりテレビ」の「きようは何の日」のコーナーで、「作曲家、中野忠晴が亡くなった日」が特集された。一九五八年に若原一郎の歌でヒットした、「おーい中村君」は当時二十三万枚売れたという。この歌は数年前にテレビCMでも使用されたことがあり、現代でも多くの人を知っているであろう。この歌の作曲者が中野忠晴である。中野はこの歌の他にも、若原一郎・春日八郎・三橋美智也らのための歌を作曲し、昭和三十年代の日本歌謡界にヒットを連発させた。

ただ、この「おもいきりテレビ」の特集では、戦後の作曲家としての功績のみに注目していた。というのは、中野は戦前は「山の人気者」「小さな喫茶店」「チャイナ・タンゴ」などのモダンな歌を歌ってヒットさせた流行歌手であったのだ。それが、「おもいきりテレビ」では、戦前の歌手時代に関しては、ほとんど触れられていなかったのである。中野の功績は、戦後よりも戦前にこそ価値のあるものであったと考えている筆者にとって、その点が残念でならなかった。

そもそも、筆者が中野に出会ったのは、まず戦前の歌手時代を通してであった。市の中央図書館に所蔵されている二十枚組のCD『オリジナル盤による昭和の流行歌』（日本コロムビア）を聞いて、中野の存在を知った。中野の明朗で甘い美声により歌われているジャズ・ソングに心を打たれた。また、中野が日本初の本格的なジャズ・コーラス・グループであるコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズを養成・指導したということを知ったのもこの時であった。戦後中野が歌手をやめて作曲家に転身、しかもジャズ・ソングではなく歌謡曲専門の作曲家になったのを知ったのは後になってからである。

戦前の日本で明るく朗らかなジャズ・ソングを歌い、日本初の本格的なジャズ・コーラス・グループを指導した中野は、CDやLPの解説書では、戦前の日本にジャズを広めたパイオニアとして一定の評価がされているが、不思議なことに、日本の流行歌史やジャズ史を扱った書籍には、中野はあまり取り上げられていないことが多かった。(一)

また、他の歌手と比較しても、先の「おもいきりテレビ」に限らず、戦後の日本人は一貫して中野忠晴という歌手を忘れてしまっている傾向があると感じる。例えば「三代の歌手ベスト100」では徳山璉や上原敏、二村定一、松平晃、楠木繁夫といった、中野同様に戦後は歌手として活躍できなかった人物まで載っているにもかかわらず、中野の項目は無い。藤浦洸の『なつめろの人々』でも同様に、中野の項は無い。(二)また、長田暁二の『続 音楽おもしろゼミナール』では、中野ではなく服部良一がジャズ・コーラスの草分けとして紹介されているし、一九五七年の雑誌『娯楽よみうり』のコーラステ集の記事に至っては、日本初のジャズ・コーラスは“あきれたボーイズ”とされている。

このように歌手としての中野は戦後、すっかり忘れ去られてしまったわけであるが、戦前は「淡谷のり子よりも有名なくらいであり、知らない人はいなかった」(三)そうである。という

のも、レコードのヒットだけでなく、中野はリズム・ボーイズを引き連れて度々ステージ・シヨールに出演していたし、松竹の映画にも出演していたからである。戦前は中野が人々から順当に評価されていたことが分かるが、現在では戦前の活躍をリアルタイムで知る人々は少なくなってしまった。そこで本稿は、戦後は忘れ去られたがその存在を無視することはできない中野忠晴という人物が果たした功績を、特に戦前のジャズ・コーラスに注目して振り返り、評価を試みるものである。なお、中野には自伝などの著書類は残っていないし、中野の経歴を包括的に取り上げた評伝も管見する範囲では見つからない。そこで本稿では、中野の業績や経歴の整理を試みることから始めようと思う。

第一章 中野が有名になるまで

〔1〕コロムビア社に入社するまで

中野は一九〇九年五月二十七日、愛媛県喜多郡大洲町（現在の大洲市中村）に生まれた。（四）父である忠治は教会で牧師をしていたため、中野にとっては身近にオルガンという楽器が小さい頃からあった。このオルガンの讚美歌の音色により、幼い日の中野は洋楽に興味を抱くようになったということである。（五）中野は子どもの頃から教会の讚美歌隊にも入っており、讚美歌は中野の、後年のジャズ・ソングを歌う歌手としての道に多大な影響を及ぼしたと考えられる。

一九一〇年、父が神戸地方部の教会へ転出したために中野も神戸に移り、小学校は神戸の雲中小学校（現在の神戸市立雲中小学校）で過ごす。ここに、中学時代に中野が書いた詩を引用する。

なつかしの森

四年丙組 中野忠晴

1 森！！なつかしの森！！

美しき傳説と

色々の記憶が待つて居る森

試験も終り

一 安心した時

一番さきにかけてける森

僕はこの森が一番好きだ。

2 森の中の小さな雑草地

そこは僕の一番好きな場所だ

やはらかき雑草の上に寝ころびて

樹の葉に取り圍れたる小空を仰ぎつつ

かはゆらしき小鳥の歌もきき

ありし日の追憶にもふけり

歌も唄い、詩も吟じた

僕はこの森が一番好きだ。

3 森の中の雑草地

そこは僕の一番すきな場所だ

ほんとにここは静かな場所だ

太古そのまゝの静けさだ

みどりの葉ふかく、蟬のなきかはす夏の森
蟲のねぎごとかはす秋の森
白き銀ぱくにてつゝまれし冬の森
春まつりたいこきこゆる春の森
僕はこの森が一番すきだ。

4 森中の雑草地

そこ僕はの（ママ）一番すきな場所だ

魚つりに行き

魚はつれずえをみなとらした時

くしゃくしゃまぎれひるねをしたのもここ

近所の子供の俄鬼大将となり

裏山の柿をぬすみ

こつそり皆とたべたのもこの森だ

僕はこの森が一番すきだ。（大洲中學校、一九二八、pp.89 - 90、ただし太線は引用者による）

この詩から、中野は子どもの頃から歌を愛していたことが伺える。また、単に歌が好きな優男ではなく、ガキ大将となるなどの腕白な少年時代ぶりが伺える。（六）

雲中小学校を卒業後は愛媛に戻り、松山の北予中学（現在の愛媛県立松山北高等学校）に入學、その後大洲中学（現在の愛媛県立大洲高等学校）に転校した。大洲中学時代は、雄弁大会で第二等賞を取ったり、後輩の毛利松平（後の代議士）に柔道を教えたり校歌の音頭取りをしたりするなど、「憂国の士」をもって任ずるウデっぶしの強い応援団長であ」（愛媛新聞、一九六九）り、引き続き活発な生徒であったことを示している。

一九二九年に中野は大洲中学を卒業し、武蔵野音楽学校（現在の武蔵野音楽大学）声楽科に入学する。中野が郷里から初めて出てきた、ちょうどこの頃の東京ではジャズ・ソング・ブームが栄えていた（七）が、後にコロムビアで相当のジャズ・ソングを吹き込むことになる中野が、このブームから大きな影響を受けたことは間違いないであろう。

また、武蔵野音楽学校時代、中野は学資稼ぎのためにトンボ印のニッポン・レコードでレコードを吹き込むアルバイトを行っていた。（八）このレコード吹き込みの経験が、後のレコード歌手としての中野の原典と言えるであろう。

武蔵野音楽学校では声楽家の木下保に師事した中野は、一九三二年春、音楽学校声楽科の新卒業生を集めて行われた新人音楽会で、クルト・ワイルの三文オペラ中の歌、「マック・ザ・ナイフ」を歌った。三文オペラは一九三二年前半期の日本で流行ったジャズ・オペラであり、黒

田謙主役で東京で上演された他、トーキー映画の上映、原曲のレコード化、東京音楽学校での演奏と、当時かなり流行した。中野もこの流行にのり、新人音楽会で独唱したのである。当時の音楽学校ではクラシックが主流で、ポピュラーの地位は確立していなかった。こうした風潮の中果敢に三文オペラに挑んだ中野は、洋楽の中でもクラシックではなくポピュラーに関心が集まっていたということが伺える。中野はこの独唱により、当時クラシック、ポピュラーを問わず日本の音楽界での第一人者であった山田耕筰に認められ、山田の推薦で一九三二年六月、コロムビアの専属歌手となるに至ったのである。(九)

〔2〕コロムビア社で歌手として



中野はコロムビア社では当初、武蔵野音楽学校の先輩でもあるビクターの専属歌手、徳山璉の対抗馬とされていた。(十)コロムビア社での中野の最初の吹き込みは、一九三二年六月新譜の古賀政男作編曲の「夜霧の港」である。また、翌七月には、この年の八月にロサンゼルスで開催された第十回オリンピックに際して朝日新聞の募集で作られた応援歌、山田耕筰作編曲の「走れ大地を」を歌った。このように中野は一九三二〜一九三三年にかけては、古賀メロディを始めとする歌謡曲を中心に歌を吹き込んでいて、ジャズ・ソングは一曲も吹き込んでいない。

しかし、もともと洋楽ポピュラー(＝ジャズ・ソング)に興味のあった中野である。自らもジャズ・ソングを歌う機会を伺っていたに違いない。(十一)

当時のレコード歌手は、藤本二三吉や小唄勝太郎、市丸などの花柳界出身の芸者歌手を除けば、歌謡曲系統の歌手は誰もがジャズ・ソングを吹き込んでいたと言ってもよい。藤山一郎や松平晃を始め、楠木繁夫や東海林太郎までもがジャズ・ソングを吹き込んでいた。中野も彼らの多くと同じく音楽学校の出身者で、もともとは歌謡曲の類も相当吹き込んでいるので、歌謡曲系統の歌手であるが、その系統の歌手の中では、最もジャズ・ソングを吹き込んでいると言える。中野が初めて歌ったジャズ・ソングは、一九三四年一月新譜の「山の人気者／今夜逢ってね」である。コロムビア・リズム・ボーイズというジャズ・コーラスと組んだ初めての作品でもあり、(十二)特に「山の人気者」は大ヒットして、中野の名を有名にした出世作となった。

この「山の人気者」がヒットした一九三四年から、中野は次々とジャズ・ソングをレコードに吹き込むようになり、歌謡曲の吹き込み数を凌駕するようになる。ジャズシンガーの先駆者である二村の頃のジャズ・ソングはジャンルがあいまいであったし、技術的にもまだまだ未熟で、ジャズというよりはただのダンス・ミュージックに過ぎなかった。中野の活躍した一九三五年ごろは、日本でもジャズ・ソングがジャズとして水準が上がってきた頃であり、中野自身技術の高いジャズ・ソングを歌っている。中野は一九三〇年代にディック・ミネと並んで、日本人歌手としてジャズ・ソングを歌い、日本のジャズ・ソングの水準を向上させた功績があるといえる。

ところで、当時のコロムビア月報を見てみると、中野のレコードの紹介にはデビュー当時から、「明朗明快」「爽やか」「朗らか」「深淵」「清新」といった言葉が沢山並べられている。中野の声質が元来明朗軽快であるために、歌う歌も明るく朗らかで、若者の青春を讃歌するというような明るい内容のものが多くなっているのである。この傾向は一九三四年以降ジャズ・ソングを主に吹き込むようになってからも継承されており、中野はジャズ・ソングの持つ明るい部分を日本人にアピールしたといえる。(十二) これに対し、ディック・ミネは、日本語の歌詞をローマ字に書き改めて英語の発音で歌ったり、間のつなぎをジャズ風にしたりすることで、バタ臭く異国情緒を匂わせるジャズ・ソングを歌っていた。ディック・ミネや二世歌手のジャズ・ソングが、いかにも外国の歌を歌っていますというようなバタ臭さを匂わせるものであったのに対して、中野のジャズ・ソングは、その甘い歌声と「ぴったりとした日本語歌詞がはめられていたので、当時の一般大衆は、日本人の作ったモダンな流行歌だと思って歌っていた」(南、一九九三a、p.11)。このように中野は、本来外国の歌であったジャズ・ソングを、日本の大衆に日本的に消化させるという功績をもたらした。

〔3〕コロムビア社でディレクターとして

中野はジャズ・ソングを歌うようになって以降、歌手としてだけでなく、ディレクターとしてもコロムビア社と契約をしていた。当時のディレクターは、作曲家(音楽系)と作詞家(文学系)の人が半々くらいの比率で兼業していた。しかし、歌手がディレクターを兼ねるとするのは珍しいことであった。なぜなら、作曲家や作詞家は実際に歌を作っていく人達なので、レコードの企画をしていくのに適していたのに対して、歌手は完成した歌を歌うだけの役割に過ぎなかったからである。

ディレクターの仕事としての具体的な内容は、リズム・ボーイズやリズム・シスターズの人材発掘と指導育成である。(十四) また、これらのグループのギャラなどのお金を統括していたのも中野であった。もう一つの重要な仕事は、自分たちが歌うためのジャズ・ソングを洋楽盤の中から探し出してきたということである。立派なスタンダード曲を沢山選び出しており、しばしば自分で訳詞も行った。また、日本人作曲家が和製ジャズ・ソングを作った時にも、同じように自ら作詞を行っていたし、時には自ら作曲することもあった。(十五)

中野の作詞・訳詞は特に、リズム・ボーイズ、リズム・シスターズのためになされた。計二十八曲の作詞・訳詞のうち、リズム・ボーイズやリズム・シスターズがからんでいる曲は二十六曲である。中野は自分の歌うジャズ・ソングと同じく、訳詞に関しても、「当意即妙な歌詞をはじめこみ、全く違ったタイトルをつけて日本的に消化してしまう。特技」をもっていた。(南、一九九三b、p.45) もつとも、ジャズ・ソングにぴったりとした日本語歌詞をつけること自体は、中野に限ったことではなく、他の作詞家も同じように訳詞をつけていた。(十六) 中野の作詞・訳詞で特徴的なのは、軽快なジャズ・ソングの場合に、歌詞も非常にくだけた、口語的で

テンポの良いものを選んでいたという点であろう。例えば、「ダイナ」の「聞かせて頂ダイナ／泣かせて頂ダイナ」という歌詞では、タイトルの“ダイナ”（十七）と、“頂戴な”という文句を掛け言葉にして洒落つ気を出している。また、「口笛が吹けるかい？」の「僕等の青春（はる）だよ 愉快だね！！ へい！！／朗らかに！！ へい！！／歌おうよ！！ へい！！」という歌詞には、口語的で非常にくだけた文句を使うことで歌のテンポを良くしているという機能がある。他にも、歌詞は未確認であるが、「猫の合唱」や「七匹の犬」のようなコミック・ソングの歌詞も中野はつけている。以上により、中野の作詞・訳詞の魅力は、外国のメロディーであるジャズ・ソングを日本人が楽しく聞けるような工夫がされていたという点にあると言える。その結果、当時の大衆は、中野が作詞・訳詞したジャズ・ソングを外国の歌と認識することなく、日本的に消化することが出来た。

第二章 中野が育てたジャズ・コーラス

戦前の中野の功績でもっとも重要なのが、コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ、コロムビア・ナカノ・リズム・シスターズの育成をし、ヒットにつながったことである。このリズム・ボーイズとリズム・シスターズは日本初の本格的なジャズ・コーラスであった。

〔1〕ジャズ・コーラスとは

“コーラス”の日本語訳は“合唱”である。なので、ジャズ・コーラスとはジャズ・ソングの合唱のことかというところ、そう単純ではない。例えば一九二八年ニッポノホン（コロムビアの前身）新譜の「あほ空／アラビヤの唄」はレコードのレベルに「男女合唱」と記されているので、ジャズ・コーラスかというところではない。「合唱」の広義は集団による歌唱を指すが、狭義には多声部歌唱、それも各声部が**複数の**歌唱者からなる場合について言うようになってくる。「あほ空／アラビヤの唄」に関しては、二村定一と天野喜久代の二人が声を合わせて単旋律を歌っているユニゾン（斉唱）にすぎないので、広義での合唱ではあるが、狭義での合唱ではない。ジャズ・コーラスは多声部歌唱であるが、各声部は一人である。各声部一人の多声部歌唱のことを日本語で“重唱”と呼ぶので、ジャズ・コーラスをあえて日本語にすると、「ジャズ重唱」とするのがよい。

このように定義からして複雑なジャズ・コーラスであるが、そもそも英語ではジャズ・コーラスのことを *jazz chorus* とは言わずに、*jazz vocal group*（ジャズ・ヴォーカル・グループ）と言う。ジャズ・コーラスは狭義での合唱ではないので、日本語でもジャズ・ヴォーカル・グループと呼ぶのが正確ではあるが、ジャズ・コーラスという語は日本語に馴染んでしまっているので、本稿でもジャズ・コーラスという語で統一していくこととする。

〔2〕コロムビア・リズム・ボーイズの誕生

ジャズの本場、アメリカでのジャズ・コーラスの草分けは、女性コーラスであるボスウェル・シスターズであり、一九二〇年代の半ばに、ジャズ・コーラスとしての最初のレコーディングを行っている。また、男性のジャズ・コーラスの草分けは一九三一年にレコード・デビューしたミルス・ブラザーズであり、この年「Tiger Rag」がハリオン・セラール・ヒットして、ジャズ・コーラス・ブームを全米に巻き起こしている。ボスウェル・シスターズは三人の白人姉妹による三重唱であった。ミルス・ブラザーズは黒人四兄弟の四重唱であり、バーバー・ショップ・クワルテット（十八）の流れを組んでいた。バーバー・ショップ・クワルテットの歴史は古く一八七〇年代に遡り、南部の黒人たちの四重唱団が生み出したもので、リード・テナー、セカンド・テナーのテノール二、バリトナー、バスの四声の構成であり、ミルス・ブラザーズもそれを受け継いでいた。この四重唱のスタイルは、日本でもコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズやあきれたぼういず、戦後のダーク・ダックスなどの男性グループに大いに影響を与えて

いくこととなる。ボスウェル・シスターズとミルス・ブラザーズのレコードは日本にも輸入され、日本人の間にファンを増やしていった。

我が国における最初の男声四重唱は、一八九九年に、同志社大学の創立者である新島襄の死去十年祭が開かれた時、四人の外国人宣教師が讃美歌を歌った時であろうと言われている。(山口、一九三三、p.90) この流れは日本での合唱の発達につながっていった。我が国でのジャズ・コーラスは、作間毅(十九)が一九二九年ごろに自らのレコードで二重唱や三重唱を使っている他、一九三三年に溜池フロリダのステージからデビューした清水君子、上村まり(後の中川まり子)、佐良喜子(後の水島早苗)の三人が、ボスウェル・シスターズの日本版を作ろうと和製ボスウェル・シスターズを編成し、ステージで歌った例がある。しかし、レコード会社専属の本格的なジャズ・コーラス・グループは、中野が指導したコロムビア・リズム・ボーイズが日本では初めてであった。

十三日夜、産経ホールで聞いたミルス・ブラザーズの公演は、僕の二十年来の夢を実現させてくれた。昭和十二、三年ごろだったと思う。当時歌謡曲歌手だった僕はなにか新しいスタイルの歌謡曲を生みだそうと努力していた。そんなとき新橋の喫茶店でミルスのレコードを聞いて“これだ”と感じた。早速友人たちを集めてコーラスの練習を始め、中野リズム・ボーイズが生まれた(中野、一九六〇、p.2)

これは戦後の中野の回想である。「昭和十二、三年ごろ」というのは明らかに中野の勘違いで、正しくは昭和八年(一九三三年)のことであった。

この四人のリズム・ボーイズの養成は、中野忠晴が熱心に推進したものだが、その前身は、昭和八年初めにデビューしたコロムビア・アイキー・クワルテットと称する四人組のコーラス・グループだった。その時は、「おおスザンナ」とか「猫そう動」「デイキシー」その他アメリカ民謡などを、主として取り上げたが、これを徐々にジャズ・コーラスに発展せしめた。(瀬川、一九七六、p.19)

中野はジャズの方面に進出して新機軸を出そうと考え、翌年武蔵野音楽学校卒業生で組織していた四人組コーラスをコロムビアに迎え、コロムビア・リズム・ボーイズを結成、それとのコンビで、ジャズ歌手のみちを歩み始めた。(中略) オリジナルメンバーは、第一テナー木下伊左男、第二テナー松本欣三郎、バリトン村田清、バス早川一郎で、武蔵野音楽学校在学中に、アメリカの黒人4人兄弟、ミルス・ブラザーズの素晴らしいコーラスをレコードできいてすっかり感服して結成したものだ。(瀬川、一九八一a、p.17)

当時のコロムビア月報によると、コロムビア・アイキー・コルテットは一九三三年一月の新譜で初登場している。レコードの呼称は「男聲四重唱」となっており、四人の写真付きで紹介されている。

スザナ これは、シック・ボーイを以て自認するほどではなくとも兎に角シヨウワの

若者である以上は飛び付いて来ずには居られんレコードです。忽然として世に現はれ出でたコロムビア・アイキー・コルテットの面々、この面々がロ一丁(?)によつて奏で出で唄ひ出す妙技の何とスゲエことぞ!月報子の安物のパイロット萬年筆なんぞを以ては到底その片鱗をさへ描き出すことは出来んです。乞ふ、直接圓盤について御視聴あら

んことを! **猫騒動** (コロムビア邦楽レコード正月新譜、一九三二年十二月、p.12)

月報をたどっていくと、コロムビア・アイキー・コルテットは一九三三年の一月に「スザナ／猫騒動」、二月に「酒合戦／戀愛三段階」を出しているに過ぎないが、四月には同じく「男聲四重唱」のコロムビア・ミッキー・フォアーが「牧場／山の神」、七月に「デイキシー・ランド／ラ・パロマ」を出している。瀬川(一九七六、p.19)と合わせて判断すると、コロムビア・アイキー・コルテットとコロムビア・ミッキー・フォアーは同グループであると考えるのが妥当である。

一九三三年の段階では、まだこの四重唱は中野の指導は受けていないが、瀬川(一九八二a、p.17)を参考にすると、四人をコロムビアに呼んだのは中野であろう。瀬川(一九八二a)・NZ-7065(一九七七)・MR9163/5(一九八四)を参考にすると、この四人は中野と同じ武蔵野音楽学校の出身者であり、在学中の一九三〇年にグループを結成している。第一テナーの木下伊佐男は長野県出身でのちのポリドルレクター、第二テナーの松本欣三郎は岡山県出身、バリトンの村田清は東京出身、バスの早川一郎は名古屋出身で早川彌左衛門の令息であるとのことである。中野はこの四人と同じ音楽学校の出身であるので、在学中から四人と面識があったのかもしれない。また、中野を含めた五人ともミルス・ブラザーズに感銘を受けていたという点でも共通しているので、一九三三年に中野の元でコロムビア・リズム・ボーイズとして、中野と一緒に「山の人気者／今夜逢つてね」を吹き込み、翌年の正月にレコードが発売されるに至った。

こゝに端倪すべからざる明朗ボーイがあるです。名を中野忠晴!その明朗ボーイが腕にヨリをかけて、いや咽喉にヨリをかけて唄ひ出た「山の人気男(ママ)」、これがまたおっそろしく明朗明快なるジャズ・レコードであるです。曲がいゝ上に彼中野忠晴氏が張り切つ

て唄つて居るのでその刻むリズムはジャズを聞かなくちや一晚もオチオチと眠れんといふ
男性や女性をこのをんなのこをぞくぞくとさせずにはオカンです。その上、合唱のコロムビア・リズム・
ボーイズのうまさ、全く日本にもこんな朗らかなレコードが出来るやうになつたかと、そ
の嬉しさに自と頭が下るです。B面は同じ中野忠晴氏とコロムビア・リズム・ボーイズ吹
込の「今夜逢つてね」——この方にはいさゝかのペーソスが盛られてあつて、味へども味
へども盡きぬなかないゝ味はひがあるです。(二七六五〇)(コロムビア邦楽レコード正
月新譜、一九三三年十二月、pp.14-15)

今までのレコードでも、前述の作間毅が二重唱や三重唱を使うことがあつたが、レコードの
レーベルには“独唱”とのみ書かれ、コーラスの存在は重要視されないことが多かった。しか
し、「山の人気者／今夜逢つてね」は呼称にも「ジャズ・コーラス」という言葉を用い、宣伝で
もリズム・ボーイズを前面に押し出した点が革新的であつた。結果、このレコードは「ジャズ・
コーラス」という呼称、「コロムビア・リズム・ボーイズ」という名称で出した初めてのもので
あつたが、A面の「山の人気者」がいきなり大ヒットし、当時三万枚ものレコードが製造され
た。瀬川(一九七六、p.19)によれば「山の人気者」は、「日本人に極めて親しみ深いメロディ
アスな旋律であること、リズム・ボーイズの四重唱が、日本人のコーラス隊としては、珍しい
程良く揃つて迫力もあつたので、このレコードが大ヒットした。この旋律は、全国津々浦々に
唄われた。殊に夏の海岸などの人の集まるところで、景気付けに流すには、日本調流行歌の物
悲しさがなく、明るい曲調なので最適だった。」

コロムビアではこの成功に気を良くして、その後も「中野忠晴とコロムビア・リズム・ボー
イズ」の名称、「ジャズ・コーラス」の呼称で、「ダイナ」「街の人気者」などの作品を売り出し
ていった。一九三四年六月新譜の「六月の唄」では、中野忠晴とリズム・ボーイズに加えて淡
谷のり子も初めて一緒に吹き込んだ。また、十月新譜の「十月の唄」では、淡谷のり子とコロ
ムビア・リズム・ボーイズが歌っており、初めて中野以外の歌手のバックコーラスを務めたが、
一九三四年においては、リズム・ボーイズは中野のバックコーラスを務めることがほとんどで
あつた。

このように順風満帆なスタートを切つたコロムビア・リズム・ボーイズであつたが、「ジャズ・
コーラスの人気に目をつけたポリドール・レコードが、昭和10年にこの4人をそっくり引き
抜いてしまったため、中野忠晴は新しく新人を養成して再結成、コロムビア・ナカノ・リズム・
ボーイズの名でデビューさせた。」(瀬川、一九八二a、p.17)この事件は当時の月報や新聞な
どの記事からは何も発見できなかったが、月報で一九三五年三月の新譜から、コロムビア・リ
ズム・ボーイズの呼称が「コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ」と中野の名前を冠するよ
うになったため、この時期にメンバーの総入れ替えがあつたことを伺わせる。(二十)一九三五

年までのメンバー、木下・松本・村田・早川の四人は揃ってポリドール・リズム・ボーイズとなり、ポリドール社でジャズ・コーラスだけでなく、歌謡曲のバックコーラスも多く吹き込むようになった。コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズのメンバーは全員新人であり、第一テナー秋山日出夫、第二テナー原田礼輔、バリトン手塚慎一、バス山上松蔵である。秋山と山上はアマチュア合唱団の出身であり(二十一)、戦後秋山は日本合唱協会理事、山上は後のビクター作曲家東辰三となった。原田は戦後コロムビアのディレクターになった。

ここで注目しておきたいのは、突然リズム・ボーイズのメンバーの総入れ替えが起こってしまったというのに、中野やコロムビアに全くの動揺が見られないという点である。一九三四年の五月以来、コンスタントに一ヶ月に二曲(レコード一枚)のジャズ・コーラスをリズム・ボーイズは吹き込んできているのだが、メンバーの総入れ替えが起こったであろう一九三五年三月を迎えても、そのペースに乱れは生じていないのである。もちろん、月報にメンバーの総入れ替え云々の話も出てこない。一九三五年二月までのリズム・ボーイズは、もともと中野が影響力を与える以前から自分達で四重唱を歌っていた。それに対して、一九三五年三月以降のナカノ・リズム・ボーイズは、全くの新人を中野が発掘してきて、いきなりジャズ・コーラスのレコードを吹き込ませたこととなる。新人といっても秋山と山上は合唱団の経験があるので、ジャズ・コーラスにもさほど苦労しなかったのかもしれないが、中野の人材発掘能力と、短期間の指導の成果の賜物であると言えるだろう。

〔3〕コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズのレベルの高さ

リズム・ボーイズのレパートリーには、「猫の合唱」や「七匹の犬」のようなコミックソングもあれば、ミルス・ブラザース張りの渋い本格的なスタンダードものもあった。中でも一番ジャズとして優れていると評価されているのは、一九三五年七月新譜の「タイガー・ラッグ／サン・ライズ」である。瀬川(一九七六、p.37)(一九八二a、p.26)では、どちらも内田英一の当時の解説を引用した上で、「タイガー・ラッグ」の演奏の早さとうまさ、編曲のすばらしさを、一九三五年という時代を考慮に入れた上で大々的に賞賛している。「タイガー・ラッグ」は仁木他喜雄の編曲、中野忠晴の独唱、リズム・ボーイズのコーラス、コロムビア・ジャズ・バンドの演奏と、全ての要素がジャズに対する高度な実力を兼ね備えていたからこそ、当時としてはかなり高度な作品に仕上がりが、現在でも高く評価されている。

戦後ダークダックスやデューク・エイセスがよく歌っているが、スイングすることにかけては元祖の方が遥かに優れていると思うのは私の思い過ごしだろうか。(瀬川、一九八二b、ただし引用は上海 [online:recocore.html](http://online.recocore.html))

戦後の日本では一九五〇年代に、ダーク・ダックスやデューク・エイセス、ボニー・ジャッ

クスなどのジャズ・コーラス・ブームが起こっているが、戦前のリズム・ボーイズの方が戦後の彼らよりもジャズとしてのレベルは高かったと言える。(二十二) また、戦後とは異なり、戦前においてはレコードの吹き込みは同時録音の時代であった。中野、リズム・ボーイズの五人の他にも、演奏のバンドも一緒に同時に録音した。誰か1人でも途中で失敗したら、最初からやり直しをしなければならなかった。同時録音で上手く吹き込むためには、かなりの練習量が要求されたことは自明である。前掲中野(一九六〇、p.2)から、当時中野とリズム・ボーイズのメンバーが集まり、ミルス・ブラザースのレコードを手本にしながら、かなりの練習を積んだであろうことが、残されたレコードの完成度の高さから伺えるわけである。(二十二)

メンバーが総入れ替えした後の一九三五、一九三六年もやはりリズム・ボーイズは中野と組むことが多かったが、淡谷のり子や二葉あき子、二世歌手のリキー宮川やベティ稲田、宮川はるみと組むこともあった。中でも注目したのは、一九三六年二月新譜の「風になよなよ」である。これは豆千代とリズム・ボーイズが組んだものであるが、豆千代は邦楽畑の芸者歌手である。邦楽とジャズの折衷は、ジャズ民謡などの形で昭和初期から既に存在していたが、ここに至ってコーラス部門でも和洋折衷が取り組まれたことが分かる。

リズム・ボーイズが続いて一九三六年一月新譜で、コロムビア・ナカノ・リズム・シスターズという女性コーラスが初めてレコードを吹き込んでいる。初期のメンバーは、山野美和子、榊夏子、柘植けい子、鈴木芳枝の四人である。これは女性ジャズ・コーラスの草分けであるアメリカのボスウェル・シスターズを手本に組織されたものである。(二十四) リズム・シスターズもリズム・ボーイズ同様にナカノ・リズム・シスターズと称していたことから分かる通り、中野が組織して最初の頃は指導もしていたが、まもなくコロムビアに入社して入ってきた服部良一に指導は譲ってしまった。

第三章 二人の編曲家十服部良一の存在とジャズ・コーラス

〔1〕奥山貞吉と仁木他喜雄

中野忠晴を語る際に、コロムビア専属の二人の編曲家、奥山貞吉と仁木他喜雄の存在は無視できない。この二人は戦前のコロムビアの代表的な編曲家であったが、中野に関しても、コロムビアで中野、リズム・ボーイズ、リズム・シスターズが吹き込んだ計三百三十一曲中、八十曲が奥山の編曲、九十八曲が仁木の編曲である。中野は音楽学校の出身者なので、自分でピアノも弾けたし楽譜を読むことも出来たので、時々自分で作曲も行っている。しかし、中野は音楽学校でも声楽科の出身なので、編曲の勉強はしなかった。そこで、中野本人やリズム・ボーイズ、リズム・シスターズが歌う歌の編曲は、もっぱらコロムビア専属編曲家の奥山と仁木に頼ることが多かった。

奥山貞吉（一八八七―一九五六）は東洋音楽学校を卒業して、大正年間には船のバンドとして外国人客などを相手にダンスミュージックを演奏した。昭和に入ってから、ハタノ・オーケストラに加わり帝国ホテルでオーケストラを演奏するかたわら、開局もない東京放送局（NHK）で内外楽曲の編曲にあたった。浅草オペラ全盛期には金竜館で楽長をつとめ、その頃知り合った佐々紅華の勧めでコロムビアに入った。以降はコロムビアの専属編曲家として多くの作品を残している。娘には、コロムビア・ナカノ・リズム・シスターズのメンバーに在籍し、後にソロ歌手となった奥山彩子がいる。

仁木他喜雄（一九〇一―一九五八）は北海道の生まれで、横浜のバンド屋「睦崎」に入門、ここではドラムを習得した。東京の東洋音楽学校に入り、日本における民間で常設されたダンス・ホールの草分けである花月園舞踏場で、一九二〇年からバンドのドラムとして出演した。当時、波多野福太郎がアメリカから持ち帰ったジャズ譜を一心に研究した。一九二五年日本交響楽団を経て、一九二六年新交響楽団（現NHK交響楽団）創設時にティンパニー（打楽器）奏者として活躍、一九四〇年まで在団した。かたわら、山田耕筰の弟子となり、作曲・編曲をマスターした。コロムビアには編曲家として入社し、多くの優れた編曲を残している。

奥山は中野のデビュー以前から、仁木は中野より一年遅れて一九三三年からコロムビアで編曲を開始しており、二人とも歌謡曲、ジャズ・ソングを問わずに編曲をしている。しかし、奥山が歌謡曲の編曲を得意にしていたのに対し、仁木はジャズ・ソングの編曲を得意にしていた。事実、厳密には「大体歌謡曲の方は、奥山貞吉と仁木とが半々くらい宛、ジャズ・ソングと軽音楽では、仁木が三分の二、残りが他のアレンジャーという割合が、ずっと終戦直後まで続いた。」（瀬川、一九七六、p.25）奥山はレコーディング・オーケストラにアコーディオンを採り入れるなどの、和洋合奏による歌謡曲調の伴奏スタイルを確立し、編曲界の至宝とうたわわれているほど、日本の歌謡曲に与えた功績は大きいと言われている。しかし、奥山は「ジャズ的な素養は、殆ど持ち合わせぬ人だった。（中略）奥山のアレンジしたジャズ・ソングやダンス・ミュージックは、全く単純で、ジャズのハーモニーの面白さも、ソロ・プレイのスリルも持ち合

わせぬものだった。」(瀬川、一九七六、p.25) これに対して、仁木は戦前の数少ない優れたジャズ・アレンジジャーであった。(二十五) 最もジャズとしての技術が高い作品であるとして評価されている、前章で挙げた「タイガー・ラッグ」も仁木の編曲である。

前記の通り瀬川(一九七六、p.25)には酷評されている奥山のジャズ編曲であるが、奥山のジャズ編曲には奥山なりの良さがあつた。奥山のジャズ編曲はジャズとしては優れていなかったかもしれないが、日本人好みのもではあつただろうということである。一九三〇年代の日本の大衆はまだまだバタ臭いものには耳が肥えていなかったであろうから、奥山の歌謡曲調のジャズ編曲の方が、仁木のバタ臭いジャズ編曲よりも大衆ウケしたのではないだろうか。事実、奥山の編曲した「山の人気者」や「街の人気者」、「口笛が吹けるかい？」などはヒットした。

〔2〕服部良一のジャズ・コーラス

このように中野とリズム・ボーイズ、リズム・シスターズが活躍した前半期の吹き込みは、以上の奥山と仁木の編曲の貢献によるところが大きかった。ところが、後半期においては、一九三六年にコロムビアに入社した服部良一(一九〇七〜一九九三)の影響力が一番大きかったと言える。

服部は大阪生まれで、一九二三年九月一日に出雲屋少年音楽隊に第一期生として入隊し、サックスを習った。一九二六年三月に大阪フィルハーモニック・オーケストラの楽員となり、翌一九二七年には神戸在住の指揮者エマヌエル・メッテルに師事して、リムスキー・コルサコフの和声学、対位法、管弦楽法、指揮法を学び続ける。その後ジャズに興味を持って、一九三〇年には西宮ダンスホールのバンドリーダーになるなど、専心ジャズ編曲法を研究した。作曲家を志して一九三一年にはタイヘイ・レコードの専属作曲家になるが、ヒットすることなく終わった。一九三三年八月に上京し、東京人形町のユニオン・ダンスホールの菊地博のバンドに参加して、サックスを吹きながら、バンドに編曲を提供する一方、ニットー・レコードの専属となり、多くの流行歌をジャズ風に作編曲した。ニットー・レコードでは破格の待遇であったが、マイナーなレコード会社での活躍の限界を感じていた服部は、一九三六年二月に大手のコロムビア・レコードに入社した。(二十六)

このように服部は、仁木に匹敵するくらいジャズの編曲と作曲に優れていたが、ジャズ・コーラスにも興味があつた。(二十七) 服部はニットー・レコード時代の一九三五年に自身初めてのジャズ・コーラス、「ジャズかっぱれ」で、林伊佐緒を含んだ四人のコーラスを吹き込んでいた。一九三六年二月にコロムビア入社後は、五月新譜で早速「おしゃれ娘」を作編曲して淡谷のり子とリズム・シスターズに吹き込ませている。しかし、一九三六年に服部が作編曲したジャズ・コーラス、ジャズ・ソングはどれもヒットしなかった。「それはその何れもが、通常のポップ流行歌的曲調だったからだ。」(瀬川、一九七六、p.23)

服部はコロムビア入社後すぐの一九三六年三月六日に、日本民謡の「草津節」を題材にした

「草津ジャズ」という演奏だけの曲を吹き込んでいる。このように、服部は日本独自のジャズを確立しようと模索していた。(二十八)奥山のような歌謡調のジャズでもなければ、仁木のよ
うな単にバタ臭いだけのジャズでもない、日本的旋律を残しながらジャズ的手法を駆使する
という、新しい型の和製ジャズを目指したのである。一九三七年七月に淡谷のり子の歌で出した
「別れのブルース」は、それを見事に実現させた和製ブルースの誕生であり、当時十三万枚製
造されるといふくらいの大ヒットであった。(二十九)

「別れのブルース」より三ヶ月前に、服部はその試みをジャズ・コーラスでも実践していた。
一九三七年四月新譜の「山寺の和尚さん」は、題材に日本古謡の手毬うたを取り上げたもので、
手毬うたの旋律を見事にジャズ・コーラスの手法でまとめ上げたものである。題材の面白さと
いう点でもずば抜けていたし、コミカルな歌詞の面白さも大いにウケた。これが大ヒットし、
服部の出世作となったばかりでなく、リズム・ボーイズも一段と有名になった。服部はこの後
も引き続き、日本古来の俗曲や童謡、民謡を題材にしたジャズ・コーラスを作成していった。
「もしもし亀よ」「ジャズ浪曲」「日の丸数へ唄」「お江戸日本橋」「かっぱれ」などを、リズム・
ボーイズやリズム・シスターズに歌わせた。

「山寺の和尚さん」以来のこれらのジャズ・コーラスは、今までソロ歌手のバックコーラス
しか務めてこなかったリズム・ボーイズ、リズム・シスターズを、単独で初めて起用した作品
群でもあった。今までソロ歌手の脇役でしかなかったジャズ・コーラスを、主役として起用さ
せたわけである。ここに至って、日本のジャズ・コーラスは完全に日本のものとして確立され
たと言えるであろう。

この服部のジャズ・コーラスの大成功と、それに伴うリズム・ボーイズ、リズム・シスター
ズの単独での起用の増加により、中野のジャズ・コーラスへの影響力が低下したことは確実で
ある。しかし、服部のジャズ・コーラスが成功したことの背景には、既にナカノ・リズム・ボ
ーイズ、ナカノ・リズム・シスターズという、中野によって高度に洗練されたジャズ・コーラ
ス・グループがコロムビアに存在していたからこそのものである。「山寺の和尚さん」以来、コ
ロムビアのジャズ・コーラスは服部にお株が奪われた格好になってしまったが、もともと日本
初の本格的なジャズ・コーラスを養成したのは中野であり、中野が育てたリズム・ボーイズと
リズム・シスターズがあったからこそ、服部の成功も成り立ったのだということ忘れてはな
らない。

第四章 コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズから始まった日本のジャズ・コーラス・ブーム

〔1〕戦前のジャズ・コーラス・ブーム

アメリカのミルス・ブラザースに遅れること約五年で、日本にもジャズ・コーラス・ブームが花開いたわけであるが、コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ、リズム・シスターズの成功をきっかけとして、次々とコーラス・グループが戦前に誕生した。レコード会社では第二章で挙げたとおり、一九三五年前半にコロムビアのリズム・ボーイズをポリドールが四人とも引き抜いてしまったという事件があった。この四人はポリドール・リズム・ボーイズとして、この後ジャズ・ソングを歌ったり、歌謡曲のバックコーラスを務めていくことになる。ビクターでも一九三六年秋に、男声ジャズ四重唱団として日本ビクター・リズム・ジョーカーズが結成された。メンバーはテナーが橋田胖と友野俊一、バリトンが原有明、バスが大智喜久一の四人であった。橋田は元ラッカサン・ジャズ・バンドにも関係のあるクラリネット吹きで法政大出身、他のメンバーも楽器を奏したり、編曲を手がけたりする音楽的素養の深い人たちが集まっていた。そして、単なるオーケストラのバックで歌うだけでなく、ギター一本とか、リズムだけの伴奏で、コーラスそのものをリズムミックスにアレンジすることを心がけていた。一九三八年までの三年間に十数曲、アメリカのスタンダード・ソングや「木曾節」「草津節」をはじめ、「豊年万作」「猫じゃ猫じゃ」といった日本古謡をコミカルにジャズ化したコーラスを吹き込んでいる。外国曲だけでなく日本古謡を積極的に手がけているあたりは、服部良一のコロムビアでのジャズ・コーラスの成功の影響を大きく受けていることが分かる。他にも、ニットーやタイヘイなどのマイナーレコード会社からもジャズ・コーラスを利用したレコードが発売されている。

スリー・シスターズはドイツ系混血の南雅子（フリーダ南）を長姉とし、ラウラ、マリーネの三姉妹のコーラス・グループで、一九三八年ごろから、初めレイ・エ・シスターズの名でハワイアン・バンドを組織して活動していた。後に吉本興業の専属となって全国の吉本系ステージ・ショーに出演してジャズ・ソングやハワイアン曲をコーラスで歌った。当時コロムビアにレコードも数曲吹き込んでいる。

一九三〇年代後半には、ジャズ・コーラス・ブームの発展に伴い、漫才グループも登場した。最も有名なのはあきれたぼういずである。一九三七、一九三八年ごろから中野とリズム・ボーイズのコンビはレコード吹き込みだけでなく実演の舞台に出て人気を呼ぶようになったのであるが、それに刺激されてあきれたぼういずも人気を呼んだ。あきれたぼういずは一九三七年に吉本興業からデビューしたグループで、川田義雄をリーダーに坊屋三郎、益田喜頓、芝利英の四人が浅草の花月劇場に出演して大人気を呼んだ。あきれたぼういずは浪花節や俗曲などの日本の音楽芸能から、オペラやジャズ・ソングなどの洋楽、さらにはアメリカのアニメ短編映画のヒーロー、ポパイやデイズニー漫画の主人公である動物たちの声色までを素材として漫才を

繰り広げていった。

一九三九年〜一九四〇年にかけてはこれら四人組の漫才グループが他にも誕生し、ステージ・ショーの中で隆盛を極めた。あきれたぼういずの他に有名なのはミルク・ブラザースとザ・ツオン・ブラザースである。三つのグループとも四人組だというのは、明らかにミルス・ブラザースやコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズの四重唱を意識してのものであり(三十)、リズム・ボーイズの「タイガー・ラッグ」などのジャズ・コーラスを模写することもあった。これらグループは実演の他に、ジャズ漫才と称してレコードにも吹き込んでいる。

他に戦前のジャズ・コーラス・ブームの影響を受けたものとしては、科白の代わりに楽器演奏で漫画的笑いを誘うコミック・バンドが登場し、その代表がハット・ボンボンズである。これは、戦後のシテイ・スリッカーズやクレイジー・キャッツ、ドリフターズへと伝統が引き継がれていった。

〔2〕戦後のコーラス・グループ

このように一九三七年から一九四一年までの五年間が、戦前のジャズ・コーラス・ブームの最も華やかな時期であったが、日米開戦が始まってジャズが敵性音楽として排除されるに当たって、コーラス・グループも次々と解散していった。しかも、コロムビア・リズム・シスターズ(三十一)とあきれたぼういず、ミルク・ブラザース以外のグループは戦後再興することもなかった。再興した三つのグループにしても、各人独立の仕事が多くなるなどの理由で長く続くことなく解散してしまい、戦前からの流れを持つコーラス・グループはあまりパツとしなかった。

戦後誕生したコーラス・グループの草分けはリリオ・リズム・エアーズである。結成は一九四五年で、リーダーの伊藤基道がまだ慶応大学在学中に学生ばかりで始めたハワイアンバンドがそもそもの最初である。その後コーラスに変わり、男声五重唱団としてハワイアンやジャズを中心としたコーラスとして二十年以上にわたり活躍した。その後、同じ慶応大学出身のダーク・ダックスは一九五二年に結成され、一九五五年にプロになった。ダーク・ダックスは最初ジャズ・コーラス・グループとして結成され、旗照夫などのソロ歌手のバック・コーラスとしてジャズ・ソングを歌っていたが、後にソロで世界各国の民謡や日本の唱歌・童謡など、ジャズにこだわらずに広くレパートリーをとって歌い、大人気を博した。ダーク・ダックスは一九九三年に最長寿コーラス・グループとしてギネスブックに認定され、紫綬褒章を受章しており、現在でも療養中の佐々木行を除く三人で活動している。他にも早稲田大学出身で一九五九年結成の四重唱ボニー・ジャックス、一九五五年結成の四重唱デューク・エイセス、一九五二年結成でムード・コーラスとして歌謡曲のコーラス化を開拓した六人グループのマヒナ・スターズ、中南米のラテン専門の三重唱トリオ・ロス・チカロスなど、一九五〇年代後半から一九六〇年代前半(昭和三十年代)にかけて、日本中でコーラス・グループが次々と生まれ、大流行した。

女性でもコーラス・グループは流行した。三重唱のスリー・グレイセス、スリー・キャッツ、スリー・バブルス、ダイヤモンド・シスターズ、クリスタル・シスターズなどの他、双子の姉妹で二重唱を組んだザ・ピーナッツ、こまどり姉妹もヒットした。

〔3〕戦後のジャズ・コーラス・ブーム

戦前のジャズ・コーラスの代表格であったコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズとリズム・シスターズの存在は、このような戦後のコーラス・グループの誕生とコーラス・ブームに影響を与えたのであろうか。この頃の雑誌記事などを参考に考えてみる。

戦前のコーラス・グループは材木屋の旦那さんとか、本屋の店員さんなどが仕事の余暇に集まって楽しみに歌ったもので、これを生業にしていた人はいない。戦後も学生が、アルバイトに歌うような場合が多かった。プロのコーラス・グループが日本に生まれたのは四、五年前からで、現在第一線で歌っているグループは二十近くある。(毎日グラフ、一九五九、p.20)

コーラスといったらご詠歌だけ、ジャズ・コーラスなんて見向きもされなかったこの国にも、どうやら“コーラス時代”がやって来たようだ。(中略) つい数年前までは、日本では絶対にジャズ・コーラスなど育たないと思われていた。(娯楽よみうり、一九五七、pp.16-17)

アメリカ帰りの沢村みつ子、二世歌手のジェームス・繁田などではさして盛り上っていない、客席が、ジャズ・コーラス・グループの“ダーク・ダックス”の登場でふしぎな程活気づいてくるのだ。(中略) 日本では育ちにくいといわれたジャズ・コーラスが、どうして大衆に理解されるようになったのか。(旬刊ラジオ東京、一九五六、p.21)

安倍 ダークの存在の偉大さは、日本ではじめて商売になったジャズ・コーラスということですね。ジャズという言葉は、これは厳格な意味ではちよつと問題があるけれどもね。岡野 彼等はバーバーショップ・スタイルというのに一番最初あこがれてやりはじめたということなんだね。その前にリリオリズムエアーズがあるわけですよ。

伊奈 デューク・エーセスも長いよ。

安倍 デュークの前にブライト・リズム・ボーイズというのがありますよ。しかし、ちやんと成果が定まって今日残っているという意味で、ぼくは、ダークをジャズ・コーラスの先駆的存在というふうに見たいのだな。(ダーク・ダックス、一九七二、p.200)

このように、一九六〇年頃の雑誌記事などを見ると、リリオ・リズム・エアーズやダーク・ダックスを日本のコーラス・グループの草分けと認識し、日本のコーラス・グループは戦後から始まったとする趣旨のものが非常に多いことが分かった。要するに、一九五〇年代から始まるこのものの見方は、日本での戦前のコーラス・グループの存在を認識していなかったり、認識していたとしても軽視していたといえる。そして、日本のコーラス・グループは戦後に生まれたとするこの見方は二十一世紀の現在まで続いており、そのためにコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズを始めとする戦前のジャズ・コーラス・グループの存在を知らない現代人が多いということが言える。

それでは、なぜ昭和三十年代にこのような見方が広まってしまったのであろうか。戦前のコーラス・グループが当時一部の人々にしか認知されていなかったからだという理由ではない。コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズの「山の人気者」や「山寺和尚さん」のレコードは相当な数の売れ行きを示しているし、中野とリズム・ボーイズのコンビは映画やステージ・ショーでも有名であった。また、あきれたぼういずも当時はかなり有名であった。

戦後に、戦前の国産コーラス・グループの存在が忘れ去られてしまった一つ目の理由として、戦後のコーラス・グループのメンバーがリアル・タイムで戦前のコーラス・グループのことを知らなかったという点を挙げることが出来る。彼らの多くは一九三〇年代に生まれていて、ちょうどコロムビア・リズム・ボーイズやあきれたぼういずが活躍していた頃は子どもであった。だから「山の人気者」や「山寺和尚さん」をレコードで聞いていてもおかしくはないのだが、そういったエピソードは出てこない。ダーク・ダックスの場合は、慶応大学の慶応ワグネル・ソサイエティーという男声合唱部から生まれたグループであるように、メンバーの四人とも子どもの頃から合唱には親しんできていたが、ジャズに親しみ出したのは戦後のGHQの時代からという。ジャズ・コーラス・グループとしてのダーク・ダックスが模範にしたジャズ・コーラス・グループは、戦前の国産グループではなくて、戦前に引き続いて戦後も活躍した本場アメリカの黒人四重唱団、ゴールデンゲイト・クワルテットやミルス・ブラザーズであった。(三十二) また、デューク・エイセスが模範としたグループも、戦前から長く活躍するアメリカのグループであった。(三十三)

戦前のコーラス・グループの存在が戦後忘れ去られてしまった二つ目の理由は、戦前のコーラス・グループと戦後誕生したコーラス・グループとの間の質的な違いである。戦前のコーラス・グループはメンバーの入れ替わりが激しく、一つのグループが存続する年数も短かった。コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズは一九三六年が秋山、原田、手塚、山上の四人であったが、一九四一年頃には秋山、百瀬大了(後の高倉敏)、笈川潔、萩原英一となっており、一九三六年からのメンバーは秋山しか残っていない。リズム・シスターズは女性故にメンバーの入れ替わりがリズム・ボーイズより激しく(三十四)、一九三六年のメンバーが山野、榊、柘植、鈴木だったのに対して、一九三九年十月の時点では、深山藍子、真木綾子、栗山なお子、木村

鑑子の四人となっている。リズム・ボーイズ、リズム・シスターズのメンバーの決定に関しては、戦後のグループのようにコーラスの好きな仲間同士で集まって結成されたわけではなく、中野や服部が会社の商業的な利益も考慮して新人を発掘していたのであるうと思われる。また、リズム・ボーイズとリズム・シスターズのメンバーからは、高倉敏、志村道夫、奥山彩子など、後にソロ歌手となった人物も輩出している。このことから、リズム・ボーイズやリズム・シスターズは、ソロ歌手育成の場という役目も担っていたと捉えることができる。あきれたぼういずなどの漫才グループも同様にメンバーの入れ替わりが多かった。

これに対して戦後のコーラス・グループは存続する年数が長く、メンバーも固定であることが多い。戦後の草分け的存在であるリリオ・リズム・エアーズは二十年以上存続したし、ダーク・ダックスやボニー・ジャックス、デューク・エイセス、スリー・グレイセスに至っては今でも現役であるし、メンバーの入れ替えも極めて少ない。戦後のグループは、コーラスの好きな仲間同士が純粹に集まって結成された場合が多いので、メンバー同士のきずなも固いのである。(三十五) 戦前のコーラス・グループは、メンバーがコロコロ入れ替わり、コーラスをずっと続けていくことに情熱を燃やしていた人物がメンバーを構成していたわけではなかったため、大衆にコーラスの素晴らしさが伝わりにくかったのであろう。

三つ目の理由は、戦前の日本の一般大衆自らが歌を歌ったり合唱したりする機会が少なかったということが挙げられる。戦前の日本にもアマチュア合唱団は存在していたが、大多数の大衆にとって歌はもっぱらレコードやラジオなどで聞くだけのものではしかなかった。それが変わったのは戦中のことである。国民歌謡が一九三七年からNHKラジオで放送され、加えて戦意高揚の名で軍歌が家庭に、職場に、老若男女を問わず歌うように強制され、自ら歌う習慣が国民一人一人の頭にしみこんでいった。そして戦後、全日本合唱連盟が一九四八年に発足したり、NHK全国唱歌ラジオコンクールが小中高校生の参加の元に行われたりして、大衆の間に合唱熱が高まっていった。また、労働運動の一環として、一九四八年二月十日ソプラノ歌手の関鑑子の指導のもとに日本青年共産同盟中央合唱団が創立したことを出発点として始まったうえ運動と、職場で働く人たちの音楽交歓会として一九五六年に発足した日本産業音楽祭の存在も、一九五〇年代の日本全国に合唱ブームを巻き起こす要因となった。この大衆の合唱熱と、一九五二、一九五三年に頂点を迎えたジャズ・ブーム(三十六)とがあいまって、合唱ブームの中でも特にジャズ・コーラス・ブームが起こり、その結果、ダーク・ダックスやデューク・エイセス、スリー・グレイセスなどのプロのジャズ・コーラス・グループが次々に登場したのだと言える。この一九五〇年代のブームは、戦前のジャズ・コーラス・ブームとは桁違いに規模が大きかったものであるし、この頃のコーラス・グループは素人の大衆自身が合唱を行う上での良き手本となる存在であったから、より身近な存在であったわけである。

もう一つ最後に重要な理由であるが、戦前のジャズ・コーラス・ブームは期間が短すぎたという点もある。戦争の激化によって一九三七年に花開いたジャズ・コーラス・ブームがしばん

でしまい、戦後も大半のグループが再興しなかったことは、戦後まで大衆の間にインパクトを残せなかった大きな要因となった。

第五章 戦中〜戦後にかけての中野

〔1〕ステージ・ショー全盛期

戦前の中野の歌手としてのレコード吹込みの最盛期は一九三八年四月頃までである。一九三二年のデビューから一九三八年四月までは、平均して月に三曲ほど歌を吹き込んでいたが、一九三八年五月以降は平均して月に一曲しか歌を吹き込まなくなっている。(三十七)それでも一九四〇年の中頃まではコンスタントに月に一曲は吹き込んでいるが、一九四〇年七月以降は、一曲も歌を吹き込んでいない月も増えてくる。そして一九四一年七月新譜の「男荒波」が、中野のコロムビアでの最後のレコード吹込みとなっている。

この中野のレコード吹込みの減少はどうしてであろうか。戦争の影響でジャズ・ソングが歌いにくくなってきたからだという理由は考えにくい。戦局が悪化してきた影響で、明るいメロディーであるジャズ・ソングが次第に歌いづらくなってきたことは確かであろうが、日米開戦の始まる一九四一年十二月までは、笠置シズ子などのように、それでもジャズ・ソングを吹き込む余地はあったからである。また、中野はデビュー初期の頃から軍歌の類も抵抗なく吹き込んでいるので、軍歌や戦時歌謡が主体の時代にも適応できたはずである。

歌手業主体から作曲・作詞家業主体に移行したからであるという理由も、統計上からは見受けられない。作詞に関しては、一九三七年二月の「街の靴みがき」が最後であるし、作曲に関しても一九三五〜一九三七年が一番多いからだ。

考えられる理由は、レコードの吹込みよりもステージ・ショーや松竹映画への出演に主体を置くようにしたからだというものである。一九三五年、アメリカではベニー・グッドマン率いるバンドがハリウッドのステージで大成功をおさめ、スイング・ジャズの時代が幕を明けた。スイング・ジャズは、弾むようなリズム、明るいサウンド、反復のフレーズが特徴のジャズスタイルの一つであるが、社交ダンスと結びついてブームとなった一九三〇年代には、ジャズそのものを示すようになった。このスイング・ブームがアメリカに二年遅れて一九三七年に日本に入ってきたことで、一九三七年から一九四一年末の日米開戦までの期間、日本はステージ・ショーの全盛時代を迎えることとなったのである。(三十八)このステージ・ショー全盛時代に中野とリズム・ボーイズ、リズム・シスターズもなくてはならない存在であり、全国各地を巡演していた。(三十九)

〔2〕戦中期のリズム・ボーイズとリズム・シスターズ

服部がコロムビアに入社してから、リズム・シスターズが服部の指導下の元になったということは第三章で書いたが、リズム・ボーイズも次第に中野の影響下を離れていったようである。このことは、一九三九年十月新譜のレコードから、リズム・ボーイズとリズム・シスターズの呼称から“ナカノ”という語が消失したことから裏付けられる。実際一九三九年頃から、リズム・ボーイズやリズム・シスターズはレコードで中野と組むことが少なくなってきたし、地方

への巡演でも一緒に行動することは少なくなっていたようである。(四十)

一九三七年から一九四〇年の前半にかけてリズム・ボーイズとリズム・シスターズは、服部が作編曲した日本古来の俗曲や童謡、民謡を題材にしたジャズ・コーラスを歌っていたが、一九四〇年の後半頃から「スパイは躍る」「つもりつもりだ」「頼むと言われりゃ」「荒鷲さんだよ」といった、いかにも軍国調を表したような勇壮なタイトルのものが増えてきて、歌の呼称も「ジャズ・コーラス」という語を使わずに“歌謡曲”と表記するようになった。しかし、「中味は相変らずのジャズ・コーラスであり、リズム・ボーイズ四人のハーモニーも、伴奏のオーケストラの演奏技巧も益々向上していったのは皮肉といわざるを得ない」(瀬川、一九八二a、p.24)であった。「この頃は、まだ米英と戦争していなかったもので、曲の旋律や演奏の内容よりも、歌詞の言葉の方がきびしく検閲された」(瀬川、一九八二a、p.24)ためである。この頃にリズム・ボーイズ自身が作詞して服部が作曲した「タリナイ・ソング」は、戦争で物資が足りなくなってきたことをユーモアをもってリズム・ボーイズが歌ったが、国策への不満を助長すると受け取られ、発売禁止になるという逸話が残されている。

日米戦争が始まってから発売されたリズム・ボーイズの唯一のレコード、一九四二年九月新譜の「祖国の祈り誓いの港」になると、曲の旋律自体が軍国調であり、とても“ジャズ”・コーラスと呼べるものではなくなってしまっている。このレコードを最後にリズム・ボーイズやリズム・シスターズは資料上から名前を消してしまった。(四十一)

〔3〕戦中〜戦後の中野

一九三七年から続いたステージ・ショーの全盛時代は、一九四一年十二月の日米開戦を期に終焉に向かった。アメリカのジャズ曲やピュラー・ソングの類は公式上一切演奏することを禁止されてしまったからである。この結果、中野もレコード吹込み業に戻ったのかというと、そうではない。中野は一九四二年五月〜一九四四年五月までコロムビアと最後の契約を結んでいるが、この間のレコード吹込みの仕事は皆無であった。一九四四年五月に中野は召集令状が届いて戦地へ赴くに至ったことは判明されているが、ステージ・ショーの仕事もなくなった中野がこの時期に何をやっていたかは不明である。

もつとも、この時期になると中野に限らず、どのレコード会社でも新譜でレコードを制作、発売することは少なくなっていた。この時期、音楽家や芸能人は頻繁に軍隊慰問として国内を巡演してまわったり、戦線慰問団として中国大陸や東南アジアに派遣されていたので、中野も例外なく軍隊の慰問活動に専念していたのかもしれない。

そんな中野にも一九四四年五月、召集令状が届いて、十兵士二等兵として戦地に赴くことになった。中野が赴いたのは、本土決戦の捨て石とされた沖繩高知の土佐、中部第八十四部隊であった。一九四五年三月二十三日から始まる沖繩戦に巻き込まれていたら、中野は確実に戦死していたかもしれない。幸運なことに、中野の上司であった部隊長が中野の大ファンであり、

中野だけでも生き残って皆のために歌を歌い続けてほしいと特別に除隊を許可されたため、十九四五年の初頭には本土に三ヶ月で帰って来られたようである。

戦後の中野はすぐには音楽の世界に復帰しなかった。「軍属士官としてシンガポール、北京などで宣撫（―ぶ）活動をしているうちに終戦。駐留米軍向け放送で二、三年歌っていたが、キングの新人江利チエミの作曲のためにキングレコード入社。」（愛媛新聞、一九六九）、「武蔵野音楽學校を卒業後直にコロムビアに入社 一昨年暮引退するまでずっと同社専属（中略）引退後は銀座で大和企業株式會社常務 中野トレーディングサービス社々長として實業界入り」（アサヒグラフ、一九四九、p.15）という記事があるが、中野忠彦氏のお話やコロムビアに残っている資料を見る限りでは、実際は、駐留米軍向け放送や米軍キャンプへ行って歌うことも、戦後コロムビアと契約することもなかったようである。

当時はジャズ・ソングを歌える歌手やジャズメンたちは進駐軍の所へ行って歌を歌ったりジャズを演奏して生計を立てていた。（四十二）戦争中に抑圧されていたジャズを大っぴらに演奏できる上に、米軍から貰えるギャラ、チョコレートやタバコなどの贈り物も豊富で、食糧・物資不足にも事を欠かなかつたからである。中野にもジャズ・ソングを歌える技術があつたにも関わらず、これに参加することはなかつたようである。

中野忠彦氏の説明によると、戦後の中野は、郷里の後輩である毛利松平（後の代議士）と手を組んで「ブギウギ・スリー」という清涼飲料水の事業を立ち上げたとの事である。会社のネーミングは、時のブギの流行を引掛けたものであり、宣伝には笠置シズ子を使ったりもした。

喰うための音楽ではだめだ 歌は一時やめているが生活を確立したらいい樂團を組織した

い（アサヒグラフ、一九四九、p.15）

中野は、進駐軍の所で歌って細々と生計を立てていくことよりも、事業で一山当てようということを企んでいたに違いない。（四十二）しかし、「ブギウギ・スリー」は着色染料の調子がおかしくなつて事業は失敗、一山稼ぐどころか逆に借金が膨らんでしまった。この事業はあきらめて、借金を返すために、一九五二年初頭にキングレコードに入社して音楽の世界に復帰したものと考えられる。（四十四）中野忠彦氏の説明によると、戦後中野がコロムビアに復帰しなかった理由は、戦前コロムビア全盛の頃の中野の、周囲への態度が我侭であつたために、皆から煙たがられて復帰を反対されたからではないか（四十五）、また、全盛期と比べて声の質が落ちていたために、歌手として評価されなかつたからという側面もあるかもしれないことであつた。ともかく中野は一九五二年に歌手兼作曲家としてキングレコードと契約した。

戦後の中野は、歌手をやめて作曲家となつたことが知られているが、実際当初は歌手としての夢も捨ててはいなかつたようである。戦後の中野の歌手としてのレコードは、一九五二年六月新譜の「山小舎に月が登れば／アリゾナのバンジョー弾き」（四十六）が、芸名ヤング中野と

して唯一残されているだけである。(四十七)この二曲は和製ジャズ・ソングであり、戦前同様にジャズ・ソングを歌つていこうという中野の気持ちも伝わってくる。しかし、このレコードがヒットすることはなかった。

中野のこのレコードがヒットしなかった原因を、流行歌界の流れに沿って考えてみる。戦前にデビューしてヒットを飛ばし戦前のうちから第一線で活躍していた歌手群を(A)、戦前に歌手デビューしたものの第一線で活躍するようになったのは戦後だという歌手群を(B)、戦後デビューした歌手群を(C)とする。(A)の歌手のうち、松平晃や楠木繁夫、東海林太郎といった人物は戦後ヒット作に恵まれなかったが、大半の(A)の歌手は一九五一、二年くらいまでヒット作に恵まれ、第一線で活躍していた。(B)には岡晴夫、笠置シズ子、奈良光江、池真理子、近江俊郎、並木路子、竹山逸郎などがいる。(B)の歌手も一九五一、二年くらいまでは次々とヒット曲を出し、第一線で活躍していた。しかし、一九五二、三年くらいからは美空ひばり、江利チエミ、鶴田浩二、春日八郎ら(C)の歌手の台頭により、戦前デビューの(A)(B)の歌手達は新作がなかなかヒットしなくなり、一九五〇年代後半ともなると、(A)(B)の歌手の多くが新作の本数自体を減らして第一線からは退き、地方巡業などに専念するようになった。

中野が戦後流行歌界に復帰したのは一九五二年という、戦前派と戦後派の歌手の過渡期にあった。(A)の群に入る中野がこの時期に歌手としてヒットを出すのは至難の業であったといえる。しかも、中野はレコードの吹き込みに十一年ものブランクがあり、人々の意識から忘れ去られつつあったことも、ヒットしなかった大きな要因となつたであろう。

あと二、三年復帰が早ければ「山小舎に月が登れば／アリゾナのバンジョー弾き」もヒットしたかもしれない。「山小舎に月が登れば／アリゾナのバンジョー弾き」がヒットしなかったことを受けて、歌手兼作曲家として契約していた中野は、以降は作曲家だけに専念するようになった。戦前派の歌手の多くが一九五〇年代後半以降に第一線で活躍できなくなってしまったのに対して、作曲家・作詞家は、自分の作品を戦後派の歌手に歌わせることでヒットを量産し続け、一九五〇年代後半以降も第一線で活躍することができた。このように作曲家という職業は歌手と違って、年をとつても長く第一線で活躍していくことができるという側面を持つていたので、この点に中野は着目して、歌手業には早々と見切りをつけ、作曲家として生活しているかと考えたのかもしれない。

戦後の作曲家としての中野は、ジャズ・ソングを捨てて歌謡曲(＝演歌)しか作曲しなかったというイメージが付きまといっているが、実状はそうではない。戦後のジャズ・ブームに乗って登場した、「三人娘」の一人である新鋭の江利チエミには「情熱のトランペット」と「愉快なドラマ／トランペット・ラグ」を、戦前からの歌手である松島詩子には「マロニエの並木路」「私のアルベール」「喫茶店の片隅で」などのシャンソン風の歌を、といった具合に、一九五五年前半くらいまでの中野は和製ジャズ・ソングを中心に作曲家業を繰り返していった。

二十九年二月にレコーディングした『私のアルベール』は、前記の通り、矢野・中野コンビによるものですが、この曲に到って初めて私流のシャンソンが開花した、といつてよいものだと思います。(中略)この“和製シャンソン”という、それまで日本になかった、新たなジャンルの開始を実現させて下ださったのが『私のアルベール』の矢野・中野コンビであり、『さよならも言わないで』の作曲家・吉田矢健治さんたちなのです。(松島、一九八八、pp.186-187)

その後、彼とのコムビで二、三十篇の詩を書いたが、コロムビア時代の延長のやうな外國曲の模倣じみた作曲が多く、ヒットにつながるものはなかった。だが、たゞ一つ、江利チエミ唄で映畫主題歌の『情熱のトラム・ペット』(大映『猛獣使いの少女』主題歌、昭27・6、C八一九、片面・『サーカスの少女』飯田三郎曲、江利チエミ唄)だけが今日まで印税や使用料がはいる程度。この曲は大ヒットこそしなかったけれども、今でも良い作品だと思つてゐる。(松村、一九七七、pp.2-3)

このように中野の作曲は技術的には優れたものであつたが、レコードがヒットすることはなかった。なぜなら、あくまでも昭和十年代の水準のジャズ・ソングでしかなかったからだ。戦後でも、進駐軍のジャズがまだ軍のキャンプ内に閉じ込められていた一九五〇年くらいまでだったら、それでもヒットしたかもしれない。しかし、中野が復帰した一九五二年はちょうど日本の占領体制に終止符が打たれ、進駐軍のキャンプに閉じ込められていたジャズが一気に噴出して、日本全国で空前のジャズ・ブームが巻き起こつた年である。中野の作曲する「昭和十年代のジャズ・ソング」がヒットするはずはなかった。

中野の作曲する和製ジャズ・ソングはなかなかヒットしないため、会社から“作曲のジャンルを広げて売れる曲を作ってくれ。”と頼まれ、中野は歌謡曲にも手を広げるに至つた。中野の最初の歌謡曲のヒットは、一九五五年五月新譜で春日八郎が歌つた「妻恋峠」である。その後中野は和製ジャズ・ソングを作曲することもあつたが、歌謡曲しかヒットしなかつたため、作曲に占める歌謡曲の割合が増していった。春日八郎の「妻恋峠」「男の舞台」「東京の蟻」、三橋美智也の「あゝ新撰組」「おさらば東京」「達者でナ」、若原一郎の「おーい中村君」「とんび平に歌がわく」など、戦後デビューした歌手に歌わせた歌謡曲がヒットした。特に若原の「おーい中村君」は当時二十三万枚売れるほどの大ヒットとなり、若原の代表作と呼べるものであつた。

和製ジャズ・ソングをあまり作曲しなくなつたからといつて、中野がジャズ・ソングの世界から離れていつたわけではなかつた。中野は歌謡曲のメロディーの中に、隠し味としてジャズ・ソングのリズムを使つていたのである。三橋の「おさらば東京」は、中野が沢山持っているエルヴィス・プレスリーのレコードを作詞家の横井弘と一緒にいろいろ聞いているうちに出会つ

た、「ハートブレイク・ホテル」という歌のメロディーをヒントに作られたものであった。プレスリーのジャズ・ソングをヒントに作られたこの曲はしかし、民謡出身で鍛えた三橋の高音な美声を生かすべく、民謡調の歌謡曲となって完成した。また、同じく三橋の「達者でナ」も民謡調のものであるが、ルンバのリズムを隠し味として使っていた。(四十八)また、中野の自宅には、アメリカの有名なジャズ・シンガーであるルイ・アームストロングの写真が終生飾られていたというエピソードも残っている。

レコード業界八社の競争ははげしい。キングでも月に五一六十曲作って二十曲くらい残り、その中の一位から三位くらいの曲だけが宣伝費をかけ市場に出てゆく。中野が一年間に作る曲は約五十曲。このうち中ヒットでもいいから三本出れば上々というから作曲家商売も楽でない。歌い手を決め絵を描きタイトルを決めリズムを選び楽器編成が決まって最後に作曲にとりかかる。このすべてがうまくかみ合わないとはヒットはおぼつかない。いきおい同じ社内でもチーム同士で企画の奪い合いなど激しい対抗意識がある。『孤独なもんですよ』ぼそりともらした口調に実感があつた。十万枚以上レコードが売れた曲には社からトロフィーが出る。中野の自宅にはこのトロフィーがピアノの上の飾りダナにいっぱい。きびしい業界の中で、息の長い活動を続ける人である。(愛媛新聞、一九六九)

このように「妻恋峠」がヒットしてからの中野は、歌謡曲を中心にヒット作を堅実に作り続けた。自分の作る和製ジャズ・ソングは戦後の流行歌界ではヒットしないと見切りをつけ、ジャンルを歌謡曲に転換したことは、ヒットを続けていく上で、また流行歌の世界で作曲家として生きていく為には賢明な判断だったといえる。

中野は一九七〇年二月十九日、肺ガンのため東京の自宅で死去、六十歳だった。新聞には、翌日の在京各誌に訃報記事として二百〜三百字程度で、戦前の歌手時代と戦後の作曲家時代のことが触れられつつ載った。(四十九)葬儀は雑司ヶ谷崇拝堂でキングレコード文芸部葬として行われた。

終章 おわりに

〔1〕中野忠晴という人物の生涯

中野は戦前と戦後の活躍ぶりとその功績に比べると、現代人による知名度が不当に低い歌手の一人である。その理由は、一つには、中野が戦前築き上げてきたジャズ・ソングやジャズ・コーラスが太平洋戦争によって消滅させられてしまい、第四章で見えてきたように、戦後のジャズ・ブームやコーラス・ブームの際にも全く顧みられることがなかったという、不運な側面がある。しかし、その最大の理由は、戦後簡単に歌手業を止めてしまったことにある。

戦前にかなり活躍した流行歌手でも、一九六〇年頃までに亡くなってしまったり芸能界を引退してしまったりした徳山璉、上原敏、楠木繁夫、松平晃、佐藤千夜子らは、当時の活躍に比べて不当に現代人による知名度が低い。これは、一九六〇年代後半に広がる懐メロブームに乗ることが出来なかったからである。戦前派の歌手は一九五〇年代後半以降、ほとんどの人が流行歌界の第一線から退いてしまった。しかし、だからといって歌手を引退する人が多かったわけではなく、大半の歌手は、ヒットしないながらも新曲を出し続けたり、地方巡業に精を出したりして細々と生活していた。しかし、そのうちに再び戦前派の歌手に日の目が当たる時代がやってきた。それが一九六〇年代に広がった懐メロブームである。特にこの懐メロブームを引っ張っていったのが、一九六八年から一九七四年までテレビで放送された、東京12チャンネル（現テレビ東京）の番組、「なつかしの歌声」（五十）である。この番組は、戦前や昭和二十年代に活躍した歌手に出演してもらい、懐かしい歌を歌ってもらうというものであった。

「なつかしの歌声」は、やがて東京12チャンネルの看板となり、大晦日の「年忘れなつかしの歌声」、終戦記念日に放映する「夏祭りなつかしの歌声」が特に目玉となるにいった。

まさに12チャンネルの番組が懐メロブームに火をつけたといっている。この恩恵を受けたのが半ば引退同然だったオールド歌手達だった。テレビ番組の出演、地方公演の依頼が相次ぎ、出演料は一〇倍にはねあがったという。

「12チャンネルであるの番組を企画した三枝孝栄プロデューサーの方へは、足を向けて寝られませんか」と、復活したオールド歌手がしみじみいうほどだった。また、この番組の司会コロムビア・トップ・ライトが「あの方はもう亡くなっていますかねえ」といったのに対し、「おーまだ生きてますよ」と名乗り出た小野巡めぐるのような例もある。「九段の母」の熱唱で一世を風靡した塩まさるは、これを機会に復活を果たし、八〇歳をすぎた今日でも歌い続けている。また声が出なくなつて歌うことをやめていた高峰三枝子に「大丈夫だから歌ってごらんなさいよ」と藤山が説得し、三枝プロデューサーが無理にひっぱり出した結果、歌手として復活した例もあった。

12チャンネルの成功に刺激され、NHKも昭和四四年から「思い出のメロディー」をスタートさせた。藤山はNHKの準専属とあつて出演したが、「なつかしの歌声」で復活したオールド歌手の中には、12チャンネルに義理を感じ、NHKへの出演を遠慮する人もいた。(池井、一九九七、p.205)

この番組により、戦前派の歌手が再び脚光を浴び、再評価されたわけである。しかし、中野はこの懐メロブームに乗ることはなかった。歌手をやめた後の中野は、たとえお酒の席などで歌を歌ってくれと頼まれても、絶対に人前で歌うことはなかったとのことである。たとえ東京12ちゃんねるから出演依頼が来ていたとしても、中野が出演を承諾することはなかったであろう。

中野の同僚で、キングレコードには林伊佐緒という歌手がいた。林は中野より三つ年下で、戦前から歌手として活躍するかたわら作曲もこなし、歌手と作曲家の二足のわらじをはいていた。一九五〇年代後半以降は、林も歌手としての新曲はだんだんと吹き込まなくなっていたが、それでも歌手をやめることはなく、後の懐メロブームに乗って知名度の回復を見事に果たした人物の一人である。活動内容が作曲家業主体に移行してもよいから、中野も林のように歌手をやめてさえいなければ、現在の知名度もこれほど低くなっていなかっただろうと思うと、残念である。

終戦後、ジャズ・ソングを歌える歌手やジャズメンたちは進駐軍の所へ行って歌を歌ったりジャズを演奏したりして生活していたが、中野はこれに参加することはなかった。また、一九五二年に流行歌界へ復帰した時も、歌手として出したレコードがヒットしなかったら、あっさりとして歌手業を止めてしまった。これらの行動を見ると、中野は歌手という職業に対する執着心はあまりなかったようにも思える。戦時中に中野を特別に除隊した部隊長は、中野だけでも生き残って、ファンのために歌を歌い続けてほしいと願っていたはずであるが、それをあっさりと裏切った中野にはあっけなさを感じる。中野忠彦氏は、自分の父親のことを、ジャズ・ソングと歌謡曲のどちらにも徹することが出来ずに、中途半端な位置で一生を終えてしまったと評しているが、中野は歌手業に徹することもしなかった。「すぐ忘れられる流行歌ではなく、一日でも長く人々に覚えてもらえる、そんな曲を作りたい」(おもいっきりテレビ、一九九八)との思いで作曲家業に専念した中野は、逆に結果的に戦前の歌手時代のことを人々から忘れ去られてしまったと言える。

しかし、戦前の日本で明るく朗らかなジャズ・ソングを歌い、日本初の本格的なジャズ・コーラス・グループを指導したという中野の功績は、決して色あせることはない。本稿を通じて、中野忠晴という今日では忘れられがちな一人物、そして戦前日本のジャズ・コーラスに関心を持たれる方が出来れば、幸いである。

〔2〕今後の課題

本稿は日本史学研究室の卒業論文として提出されるものである。不勉強ながら、出来るだけ日本のジャズ・ソング史、とりわけジャズ・コーラス史の中で中野を評価してきたつもりであるが、日本の流行歌史の中で、もしくは大衆文化史という広い枠の中で中野を評価できた自信はない。また、当時の政治や経済、国際情勢などの社会状況をからめて中野を考察することも出来なかった。これらは今後の課題である。

ジャズ・ソングを歌った歌手である中野が、軍歌や戦時歌謡を抵抗なくレコードに吹き込んでいくことに関しては、特に深く検討すべき点でもないと思いい、本稿では扱わなかった。なぜなら、当時のレコード歌手は例外なく軍歌や戦時歌謡をレコードに吹き込んでおり、レコードに軍歌を吹き込まなかったと言われる淡谷のり子にしても、舞台では軍歌を歌っていたからである。また、中野本人の肉筆が残されていない以上、中野が軍歌や戦時歌謡に関してどのような感情を抱いていたかも分からないからだ。戦争が終わってジャズ・ソングを自由に歌えるようになったにもかかわらず、歌手業に戻らなかったという行為からは、戦争によってどのような影響を中野が受けたのかは想像できなかった。

戦前から中野のことを直接知っている人々からお話を伺えればと思ったが、リズム・ボーイズやリズム・シスターズのメンバーは既に一人も世になく、戦前からずっと中野のマナージャーをしていたという中野の弟も二〇〇二年に亡くなってしまっていた。また、作曲家の高木東六氏や水の江滝子さん、川畑文子さん、中野と仲の良かったという二葉あき子さんは現在もご健在であったが、どの方もご高齢などの理由でお話を伺うことが出来なかったのが残念であった。

謝辞

本稿を執筆する際には、非常に多くの方々のお世話になった。東京経済大学助教授の山田晴通氏からは、文献情報を調べることに以上に、当事者（中野）のご家族などの関係者を見つける作業が必要なこと、近代大衆音楽をテーマに執筆活動をなさっている菊池清麿氏からは、戦前の資料の所蔵のありかを、Eメールでの回答で教えていただいた。また、インターネットを通じて知り合った、SPレコードコレクターのザリガニ氏や猫島さんからもEメールを通じて、中野に関連する資料の所在のありかを教えていただいたし、同じくT&T氏、石川智文氏、骨董祭を通じて知り合ったB氏からは、中野に関連する音源も送っていただいた。また、愛媛県大洲市役所、大洲市立博物館、愛媛県立大洲高等学校からは、郷土に関連する資料を、神戸新聞編集委員の山崎整氏からは、大量の神戸新聞の連載記事を送っていただいた。また、コロムビアレコード制作部のD氏には、中野のご長男の中野忠彦氏を紹介していただき、コロムビア社の古い資料を見せていただいた。

中野忠彦氏の証言は、大変貴重であった。八月、十月、十一月、十二月と、筆者が上京した際に面会していただき、電話でも何回も協力していただけた。また、日本のジャズ評論家の瀬川昌久氏も紹介していただいた。瀬川昌久氏からは、当初国立国会図書館でしか視聴・閲覧できないと思っていたLPのセットを、ありがたくもお借りできた。貴重な音源の他に、このLPのセットには、瀬川氏が監修された解説書があり、この解説書が非常に役に立った。もちろん、筆者の所属する大学の研究室の羽賀祥二教授、稲葉伸道教授、古尾谷知浩助教授、院生の方々からも、温かく見守っていただき、日本史学としての卒業論文の書き方のご指導をいただいた。

この他にも多くの方々からご協力をいただいた。これらの方々がいなければ、本稿の完成はなかったであろう。これら、多くの方々のご協力に、心よりの感謝を申し上げねばならない。