

[論文]

## 流行歌手育成者としての中野忠晴

—戦前・戦後の活動を通して

Nakano Tadaharu, Cultivator of Popular Singing Talent: His Prewar and Postwar Activities

近藤 博之

KONDOU Hiroyuki

キーワード

Nakano Tadaharu, popular song, jazz song, jazz chorus, correspondence course

和文要約

本稿は、戦前はコロムビア専属歌手であり、戦後はキングレコード専属作曲家として活躍した中野忠晴が、流行歌手を目指す若者のための学院を戦後開設するに至る足跡を、戦前の活動も含めて整理を試みたものである。

中野は戦前、単なる流行歌手に留まらず、ジャズ・ソング及びジャズ・コーラスを日本に根付かせる活動を精力的に行った。戦後においては、流行歌手として立身出世したいという若者の需要に応えるため、作曲家の傍ら、通信教育による流行歌手養成機関を開設し運営を行った。本稿では一次資料を中心に、今まで注目されてこなかったこれらの中野の活動を追ひ、当時最先端の流行歌の敷居を低くして一般人を啓蒙する活動であったという点が両者に共通することを明らかにする。

英文要約

This paper traces the activities of Nakano Tadaharu both before and after World War II. He had an exclusive singing contract with Columbia Records before the war and a songwriting contract with King Records after the war, eventually establishing a school for young people aspiring to become popular singers.

Before the war, Nakano was not merely a pop singer. He worked vigorously to help jazz songs and jazz chorus take strong root in Japan. After the war, while also working as a composer he set up and ran a correspondence course for aspiring pop singers in response to demand from young people who wanted to succeed as pop singers. In this paper, based on primary sources, we examine these activities of Nakano that have gone unnoticed until now and reveal the points of commonality between his efforts to lower the threshold for leading-edge popular songs at the time and to educate the general public.

## 1 はじめに

中野忠晴は、戦前はコロムビア専属の流行歌手として、戦後はキングレコード専属の作曲家として活躍した人物である。戦前は、ジャズ・ソングやジャズ・コーラスを数多く歌いヒットさせ、戦後も数々の歌謡曲を作曲しヒットさせた。

中野についての先行研究としては、彼の音楽生活の一生を辿りその功績を現代に再評価した〔近藤，2005〕が詳しい。この論文において筆者は、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・リズム・ボーイズを指導育成した中野の戦前の功績に注目し、中野が単なる歌手・作曲家ではなく、他の歌手の指導育成及びマネジメントにも力を注いでいたことを示した。

中野は戦後も、キングレコードの専属作曲家として活動するかたわら、通信教育による流行歌手の育成活動を行っていた（〔新愛媛，1966〕〔土井，2004〕〔近藤，2005〕）。

中野の学院に初めて注目したのは、台湾東呉大学教授の石計生の研究（〔石，2015〕及び〔石，2016〕）である。石は、中野の学院が戦後の台湾流行歌謡に影響を与えていたことを明らかにした<sup>1)</sup>。

もっとも、石の研究では、中野の学院が台湾の流行歌謡にどのような影響を与えたのかということに重点が置かれており、中野の学院がどのようなものであったのかということについては記述が限定的である。日本を飛び越して台湾にまで影響を与えた中野の学院の実態は、果たしてどのようなものであったのか。本稿は、中野忠晴という人物に再びスポットを当て、彼が流行歌手を目指す若者のための学院を戦後開設するに至る活動を、戦前のディレクター活動や執筆活動との連続性をもとに明らかにすることがねらいである。

上野正章が述べているように、音楽研究において通信教育は「まれにしか取り上げられないテーマであり〔上野，2010，82〕、ポピュラー音楽、その中でも「流行歌手を目指す若者のための通信教育」というテーマに限定すれば、先行研究の蓄積は皆無に近いと言ってよい。レコード産業が発達し、レコード会社が流行歌を自ら企画・制作して流行らせるようになった1920年代後半～1930年代前半当時の日本では、芸者出身の日本調歌手を除けば流行歌手の多くは、音楽学校などでクラシック音楽を学んだ声楽家崩れの若者であった。この状況が1930年代後半になると、クラシック音楽の素養を身につけていない流行歌手が徐々に増えていき、戦後になると、流行歌手の大半をこれらの者が占めるようになる。これらの若者は、流行歌手として立身出世することを当初からの目標として流行歌手になった者が多い。都会から離れて暮らす若者が流行歌手を目指すに当たり、通信教育を頼りにしていたであろうことは想像に難くない。

中野忠晴自身は、武蔵野音楽学校でクラシック音楽の専門教育を受けて流行歌手になった人物であるが、戦後は作曲家に転身し、流行歌手として立身出世することを当初からの目標として流

行歌手になった若者に楽曲を提供するようになった。中野を“流行歌手育成者”として理解することは、1920年代後半から戦後に至る流行歌手の変遷を考察する意味において、十分に意義があると考えられる。

なお、本稿で度々使用する用語の相関図を図1に示す。各用語の本稿における定義については、次章で順次説明していくこととする。

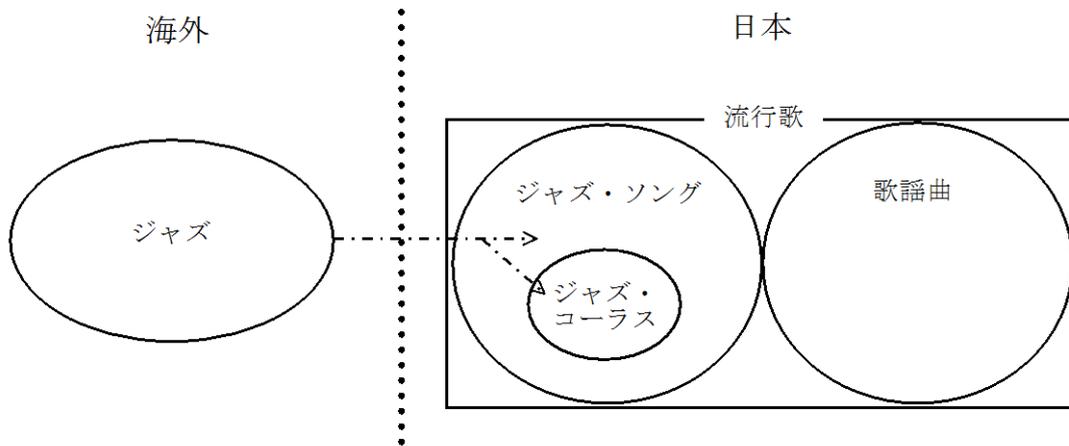


図1 本稿における用語の相関図

## 2 戦前の活動

### 2-1 コロムビアでのディレクター活動

中野は戦前、コロムビアの専属歌手であったが、単なる歌手という役割に留まらず、ディレクター活動を併行して行っていた。特に、1935年～1938年の間は、歌手兼ディレクターとして実際にコロムビアと契約していた [森, 1977]。

中野はディレクターとして、①海外のジャズレコードの日本化、②作詞及び作曲、③ジャズ・コーラス・グループの結成と指導育成の3つの主な活動を行った。以下、詳細を順に記述したい。

#### 2-1-1 海外のジャズレコードの日本化

中野がコロムビアから流行歌手としてデビューしたのは1932年であるが、その5年ほど前の1920年代後半、日本のレコード業界に外国資本が次々と参入した。この時期、日本の各レコード会社は、「外国のポピュラー・ソングの日本語訳を、日本の歌手が歌ったレコード」を「電気吹込みにより」発売し、「《ジャズ・ソング》と名付け」た [野口, 1982, 8]。 “ジャズ・ソング” という呼称は、日本の「レコード会社が造った和製英語」であり、戦前においては「ジャズヴォーカルのみならず、タンゴやルンバ、シャンソン、フォークソング、和製のバタクさいポピュラーソングまで世界各国のさまざまな大衆音楽を包含」するに至り、「今日でも場合によってポピュラーソングを日本人がカバーするときにジャズソングと冠することもあるから、すっかり日本語

に定着した言葉」と言える [毛利, 2010, 70]。

本稿においては、「“ジャズ” = 海外の流行音楽及び流行歌<sup>2)</sup>」、「“ジャズ・ソング” = “ジャズ” または“ジャズ”を模倣した国産楽曲に対して、日本のレコード産業がヴォーカルをつけたもの」という意味合いで用いていくこととする<sup>3)</sup>。

中野は、日本で“ジャズ・ソング”のレコードを作成・発売するため、1930年代当時のアメリカなどの海外で流行っていたジャズのレコードを発掘し、2-1-3で後述するリズム・ボーイズのメンバーも交えてジャズの研究・歌唱練習を行っていた。

森一也は、中野が吹き込んだ「アコーディオンの春」（原曲は「カールスタットの舞踏会」”Baleni Karlstad”）を復刻したCDの曲目解説の中で、「中野忠晴は、こうした洋楽のポピュラー盤を聞いて、日本人にアピールする曲を捜し出すことの名人でした。」[森, 1998, 116]と述べているし、同様に南葉二も、同曲を復刻した別のCDの曲目解説の中で、「中野忠晴は洋楽のポピュラー盤から日本人向けの曲を見つけ、タイトルや詩もがらりと変えてよく歌った。」[南, 1993a, 14-15]と述べている。

当時の雑誌記事においても、中野は「ジャズでは定評のあるコロムビア・レコードのジャズの主任であり、「コロムビアのジャズの責任者として、必然的にジャズを研究せねばならない立場にもあるのだが、元来が非常に熱心なジャズの研究者で、この方面でも稀らしい篤学者であ」つたと説明されている [稲田, 1936, 40-41]。

日本にジャズを啓蒙する中野の熱い思いは、次の2つのインタビュー記事における彼の口調にもよく表れている。

[中野 (筆者注、以下同様)] 「ジャズを日本化すべきだ。直輸入の、生<sup>なま</sup>のまゝのジャズが不可ない。然うすれば日本の西洋化でなくて、西洋の日本化された、所謂日本人のダンスも生れて来るわけだ。」 [C 記者, 1938, 14]

「ジャズに対する抱負は。」

[中野] 「私は純日本的なジャズを、日本人のスピリットの入ったジャズを作りたいと思つてみます。」

「例へばどんなものでせうか。」

[中野] 「或ひは邪道だと言はれるかも知れませんが、『リズムかつぼれ』といふやうなものを作つて、純粋な日本の精神をジャズで表現したいと思ふのです。こゝろいふもので大衆にジャズを親ませる必要もあると思ひます。独逸でも、伊太利でも、仏蘭西でも、夫々の国特有のジャズがあるのに、日本にはまだそれがないのです。日本人には日本人のジャズが必要だ

と思ひます。」[稲田, 1936, 42-43]

1920年代後半に誕生したジャズ・ソングは、中野がレコード業界で活動を始めた1930年代前半になると、「古賀政男の出現」に伴う歌謡曲の勢力拡大により流行歌の「片隅に追いやられ」てしまった。そのため、「米国生れの二世歌手を登用して、最新のヒット・ソングを日本語と英語の双方で歌わせるという企画」を行ったり、「歌謡曲とは完全に一線を画したいいわゆるバタ臭い唱法を身につけたディック・ミネや水島早苗などの日本人歌手も現われ」、「耳の肥えた愛好家を満足させよう」とすることに活路を見出していた[瀬川, 1982, 14]<sup>4)</sup>。

この時期にジャズ・ソングの世界で活動を始めた中野自身、本場アメリカのジャズを専門的に研究し、「耳の肥えた愛好家」を満足させようと努めたものと考えられる。ところが中野は、ディック・ミネや水島早苗のように歌謡曲とは一線を画した「バタ臭い」、すなわち日本語の歌詞をローマ字に書き改めて英語の発音で歌うという本場を模した唱法には走らず、あくまでも自らが目指そうとしたのは、「日本人のスピリットの入ったジャズ」(=ジャズ・ソング)であった。

「日本ジャズ楽界に、女では淡谷のり子、男では中野忠晴——とわづかにジャズ歌手としてこの二人が数へられるにすぎない」と評する『ジャズ』1935年10月号の記事においても、「中野イズムによる、ジャズ」(=ジャズ・ソング)が次のように評されている[斎藤, 1935, 32-33]。

彼は、外国の各優秀なジャズミュージシャンの作品を濾過し、消化して、こゝに日本ナイズされた、同時にそれは中野忠晴イズムの中に完全に移し植へられたジャズミュージックを創始しやうとして(後略)

「中野イズムによる」ジャズ・ソングは、本場アメリカの作品を専門的に研究し「耳の肥えた愛好家」を満足させ得る水準でありながら、必ずしも耳の肥えていない一般大衆をもターゲットにし日本に根付かせるための工夫を行っていたと言える。

## 2-1-2 作詞及び作曲

では、水準の高いジャズ・ソングを日本の一般大衆に根付かせるに当たり、中野はどのような工夫を行ったのか。海外から発掘し研究を行った“ジャズ”を“ジャズ・ソング”に変換する際に、中野自らが「当意即妙」[南, 1993b, 45]な日本語の作詞を行ったという点が大きな要素である。

中野は戦前、コロムビアで計32曲の作詞を行っているが、その内訳<sup>5)</sup>は「ジャズソング」3曲、「ジャズコーラス」29曲と、いずれもジャズ・ソングであった<sup>6)</sup>。この32曲の中には、中野自

身が作曲した3曲を含む和製ジャズ・ソングも存在しているが、大半が海外の楽曲である。

中野の作詞の特徴は、例えばアメリカのジャズ「ダイナ」についてディック・ミネと比較すると分かりやすい。ディック・ミネ、中野ともに「ダイナ」を自ら訳詞してレコードに吹き込んでいるが、ディック・ミネの訳詞が恋しい女性への切実な思いを吐露するという男性の心情を表した英語の原詞に比較的忠実であるのに対し、中野の訳詞も恋しい女性への思いを表現するという内容は踏まえつつも、囃子詞を「頂ダイナ」というタイトルとの掛詞にし、原詞では切実な恋の内容を陽気な雰囲気に変えてしまっている。「中野は多才な人で、外国吹き込みのレコードを聞いていると、そのメロディに勝手な日本語の作詩をしてしまうのが得意」[森, 1998, 102]であった。海外の歌の原詞の内容や雰囲気を忠実に訳したものを「訳詞」と呼び、原詞の雰囲気をガラッと変えて日本語詞をつけたものを「作詞」と呼ぶものと定義付けすると、中野は「作詞」を行っていたと言える。中野は、本場のジャズを日本人が身近なものに感じられるよう、作詞により陽気な雰囲気に変え、時にはコミカルな<sup>7</sup>ジャズ・ソングとして仕立て上げていたのである。

また、作曲に関しても、中野はコロムビアで戦前に計36曲を行っており、マルチの活躍ぶりが窺える。

### 2-1-3 ジャズ・コーラス・グループの結成と指導育成

日本におけるジャズ・コーラスは、「ジャズコーラス」と初めてレーベル表記された「中野忠晴とコロムビア・リズム・ボーイズ」の「山の人気者/今夜逢ってね」のカップリングレコードがコロムビアから1934年1月新譜で発売された時に誕生したと言える。“ジャズ・コーラス”は各声部1人の多声部歌唱であるため、簡潔に定義付けするならば「ジャズ・ソングの重唱」である[近藤, 2005, 8]。この定義を満たすレコードは、既に1929年頃から日本に登場しているが、ジャズ・ソングであることを前面に出していても重唱であることを前面に出していなかったり<sup>8</sup>、逆に重唱であることを前面に出していてもジャズ・ソングであることを前面に出していない<sup>9</sup>ものばかりであった。

このような状況の中、「中野忠晴のヴォーカルにコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズのコーラスを配した」ジャズ・コーラスのレコードは、「ソロ・ヴォーカルの単なるバックをつとめる、というのではなく、むしろ男声四重唱のコーラスを前面に押し出し、タイトルにも、「ジャズ・コーラス」という言葉を用いた点で、日本のレコード界では全く新しい試み」であった[瀬川, 1976, 19]。

中野は、1930年代当時、アメリカで黒人4兄弟の男声四重唱として大人気を博していたミルス・ブラザーズに感銘を受け、同じ男声四重唱のコロムビア・リズム・ボーイズ<sup>10</sup>を結成し、指導育成を行った[中野, 1960, 2]。2-1-1で先述したように、中野はリズム・ボーイズのメンバ

ーとテーブルを囲んでジャズの研究を行い、一緒にジャズ・コーラスの練習を行った。また、リズム・ボーイズ及びリズム・シスターズ（リズム・ボーイズ結成の約3年後に中野が結成した女声四重唱）の「ギャラなどのお金を統括していたのも中野であった」[近藤, 2005, 6]。そして中野は歌手としてジャズ・ソングをレコードに吹き込む際、「ジャズソング」として独唱または女性歌手と共演するよりも、コロムビア・リズム・ボーイズを従え、「ジャズコーラス」として歌うことの方が多かった<sup>11)</sup>のである。

中野は、「ミルス・ブラザース張りの渋いジャズ・コーラス」[瀬川, 1976, 20]を展開し耳の肥えた愛好家を満足させ得る水準のものを提供しつつ、「ミルス・ブラザースを模して、楽器のベース音を「ボンボンボン」とヴォーカライズする」[瀬川, 1976, 19-20]という工夫を凝らし、独唱または斉唱のジャズ・ソングにはないハーモニーの面白さを持つジャズ・コーラスを日本の一般大衆に紹介し根付かせた。まさに“中野イズムによるジャズ・コーラス”と行うことができよう。

この“中野イズムによるジャズ・コーラス”に一層の相乗効果をもたらした服部良一という作編曲家の存在にも言及しておく必要がある。ニッソーレコードの専属であった服部は、「大村能章、中野忠晴両氏を通じて移籍の打診」[服部, 1993, 131]を受け、1936年にコロムビアの専属となった。服部は、「ジャズに強いコロムビア」[服部, 1993, 137]において「しゃれたジャズ・コーラスものを制作したい」[服部, 1993, 131]と考え、「独自の日本調ジャズ・コーラスのオリジナル作品を続々と書いて、中野とリズム・ボーイズに歌わせて大成功を期した」[瀬川, 1982, 17]。

服部のジャズ・コーラスは、以下の2点で“中野イズムによるジャズ・コーラス”と親和性が高かったと言える。

- ・「日本的旋律を残しながら、ジャズ的手法を見事に駆使したコーラス」を展開した点 [瀬川, 1976, 23]
- ・日本の古謡、童謡、浪曲などを素材にするという題材自体の面白さと歌詞の面白さを兼ね備えていた点 [瀬川, 1976, 23-24]

「服部良一との協同作業」[瀬川, 1976, 20]により、中野のジャズ・コーラス・グループは一層名声を高くした。服部のジャズ・コーラスの成功は、中野が結成し指導育成していた水準の高いジャズ・コーラス・グループが既に存在していたことにより成り立ったと言える。

## 2-2 執筆活動

戦後に学院を開設し通信教育により流行歌手を育成することになる中野は、コロムビア専属歌手・ディレクターであった戦前においても、ジャズ・ソングの歌手育成のため、自身の経験に基

づいて歌唱法を執筆する活動を行っていた。以下に2つの事例を紹介する。

### 2-2-1 「ジャズの合唱」(『ジャズ音楽』所収)

1910年代から1950年代にかけ、北原白秋の弟である北原鐵雄が設立し代表を務めた“アルス”という出版社が存在した。アルスでは、『アルス大美術講座』(全10巻・1925年刊行)や『アルス最新写真大講座』(全20巻・1935-1937年刊行)などの講座シリーズの書籍を多数刊行している。

『アルス音楽大講座』は、全12巻が1935年から1936年にかけて刊行されているが、その中の第9巻が“実技編5”として『ジャズ音楽』の巻となっている。総勢16名の執筆者が各項目を分担して執筆する構成となっており、ジャズメンとして当時著名であった菊池滋弥、角田孝、井田一郎、紙恭輔や、作曲家または編曲家の服部良一、古賀政男、仁木他喜雄といった人物が執筆者として名前を並べる中で、中野は「ジャズの合唱」<sup>12)</sup>の項目の執筆を担当している[中野, 1936, 297-306](図2)。中野はこの項目において、ジャズ・コーラスの概要や練習法、技巧を執筆するとともに、「ジャズ・コーラス王」としてアメリカのミルス・ブラザース(男声)とボスウェル・シスターズ(女声)を紹介している。

この書籍の執筆者の中で歌手であるのは、中野の他は、灰田勝彦(「ウクレレの奏法と練習曲」の項目を担当)と徳山璉(「流行歌の唄ひ方」の項目を担当)だけであった。

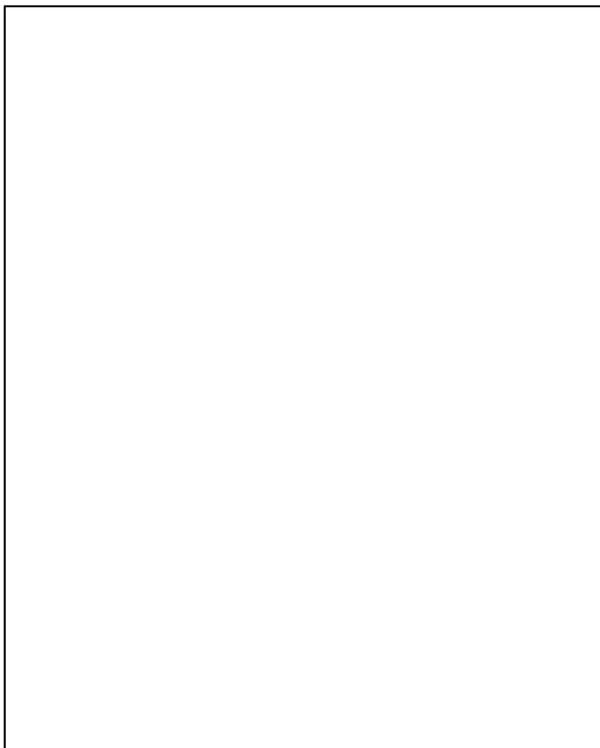


図2 「ジャズの合唱」[中野, 1936, 297]

## 2-2-2 「ジャズの歌ひ方」(『レコード音楽芸術講義録』所収)

流行歌手養成機関のパイオニアとして有名なのは、「旅笠道中」や「麦と兵隊」などの作曲で有名な大村能章が1931年に創設した「日本歌謡学院」<sup>13)</sup>である。この学院は当初は通学制の対面教育のみであったが、2年後の1933年に、通信教材として『レコード音楽芸術講義録』を出版し、通信教育を開始している[新山王, 1989, 12]。

この通信教材は、2-2-1で紹介した『ジャズ音楽』同様、各項目をそれぞれ異なる人物が執筆しており、全8巻で完結する構成となっている<sup>14)</sup>。服部良一、古関裕而、江口夜詩などの作曲家の面々及び高橋掬太郎、久保田宵二、松村又一などの作詞家の面々が各項目の執筆者として名前を並べる中で、中野は「ジャズの歌ひ方」の項目を担当している(図3)。中野はこの項目において、発声法、呼吸法の基礎からスタートし、ジャズ・ソングの歌唱法を解説している。

歌手として参加しているのは、中野の他は東海林太郎(「流行歌の歌ひ方」の項目を担当)だけであった。1930年代の日本を代表するジャズ・ソングの歌手というと、現代においてはディック・ミネが筆頭に取り上げられることが多い<sup>15)</sup>が、ディック・ミネではなく中野が担当していたという点は、注目すべきである。

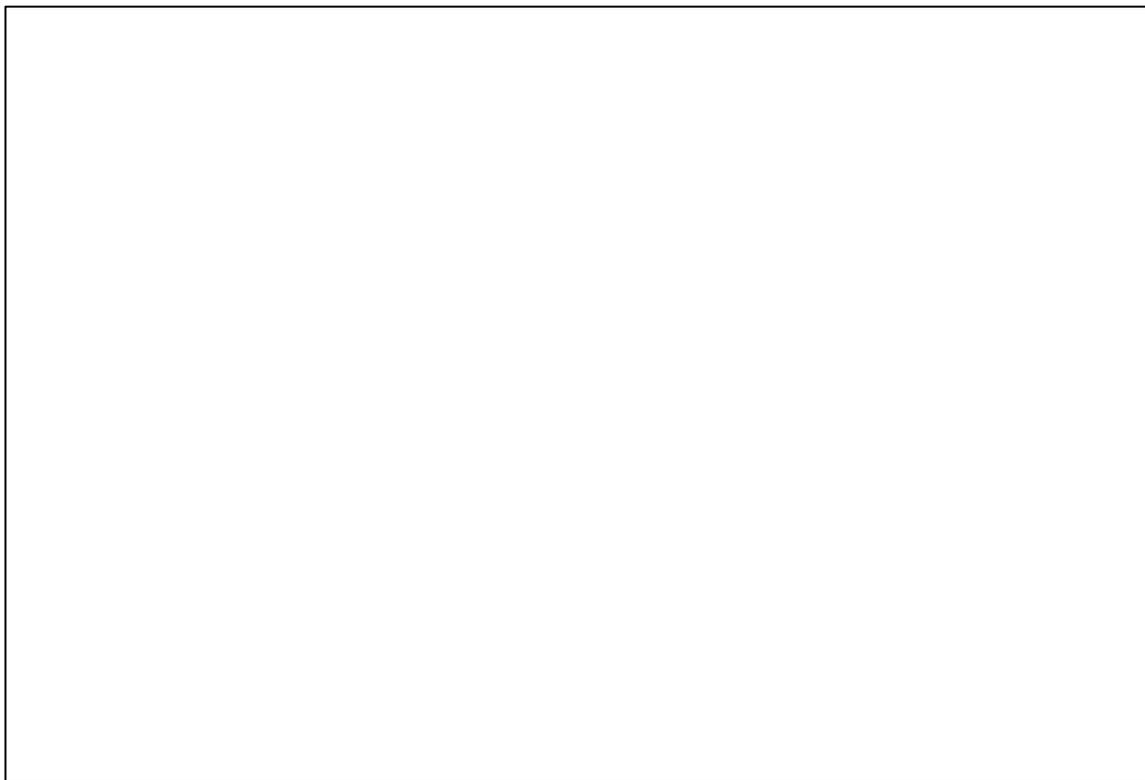


図3 「ジャズの歌ひ方」[『レコード音楽芸術講義録』第1巻, 1939]

なお、筆者が収集した『レコード音楽芸術講義録』の教材の奥付によると、初版発行は第1巻が1938年6月、最終の第8巻が1939年7月である<sup>16)</sup>。教材出版を開始したとされる1933年時点の教材や新聞・雑誌広告は未発見のため、中野がどの時点から執筆を担当しているのか、また、

どの時点まで中野の執筆した講義録が教材に使われていたのかは不明である。

## 2-3 まとめ

ディレクター活動と執筆活動から見えてくるのは、中野は単なる“レコード歌手”という枠に留まらず、ジャズ・ソング及びジャズ・コーラスを日本に根付かせる活動を精力的に行っていたということである。ディレクター活動としては、本場のジャズレコードを自ら発掘し「耳の肥えた愛好家」を満足させ得る水準を保ちつつ、自ら日本語の作詞を行い、耳の肥えていない一般大衆も思わず口ずさむようなジャズ・ソングに昇華させた。また、アメリカのミルス・ブラザースやボスウェル・シスターズを研究し、ジャズ・コーラス・グループの結成及び育成を行い、ジャズ・コーラスの面白さを日本の一般大衆に紹介し根付かせた。また、ジャズ・ソング及びジャズ・コーラスの歌唱法を学習者向けに執筆する活動も行っていた。

中野がジャズ・ソング及びジャズ・コーラスを日本に根付かせるのに当たって重視したのは、ジャズという最新の異文化を多くの日本人が受け入れるため、一定の水準を保ちながらも如何に敷居を低くするかということにあった。敷居を低くするため、中野は作詞に工夫を施した。また、初学者のための執筆活動も積極的に行った。

ジャズ・コーラス・グループの指導育成と執筆活動は、後進の歌手を指導するという側面が強く、戦後に自身が運営することになる学院の下地になったものと思われる。

## 3 戦後の活動

### 3-1 中野が手がけた流行歌手養成機関

戦後の中野は 1952 年のキングレコードへの入社後、通信教育による流行歌手養成機関を設立し、院長として運営を行うに至った。中野が運営した学院は、時期ごとに 3 つに分かれている。以下、その詳細を記述したい。

#### 3-1-1 日本歌謡学院

戦後の中野はまず、“日本歌謡学院”を 1956 年頃に立ち上げた<sup>17)</sup>。

日本歌謡学院の教材『流行歌手養成講義録』の第 1 巻 4 ページの中野の冒頭コメントによると、この教材は「私の理想の音楽通信の講義録」であり、「遠隔の地に居てよき指導者のない皆さんのために、如何に勉強したらよいかを皆さんと共に研究し、一日も早く立派な歌手になっていただく為に生れた」ものである [中野, 1956, 4]。

全 6 巻の教材の冒頭には、中野の肖像写真を毎巻掲載しており、院長としての中野を偶像化しているかのようである (図 4)。また、各巻の冒頭には、レコード会社やテレビ局の管理職等から

のコメントを載せ、この教材がいかに優れたものであるかを強調している。

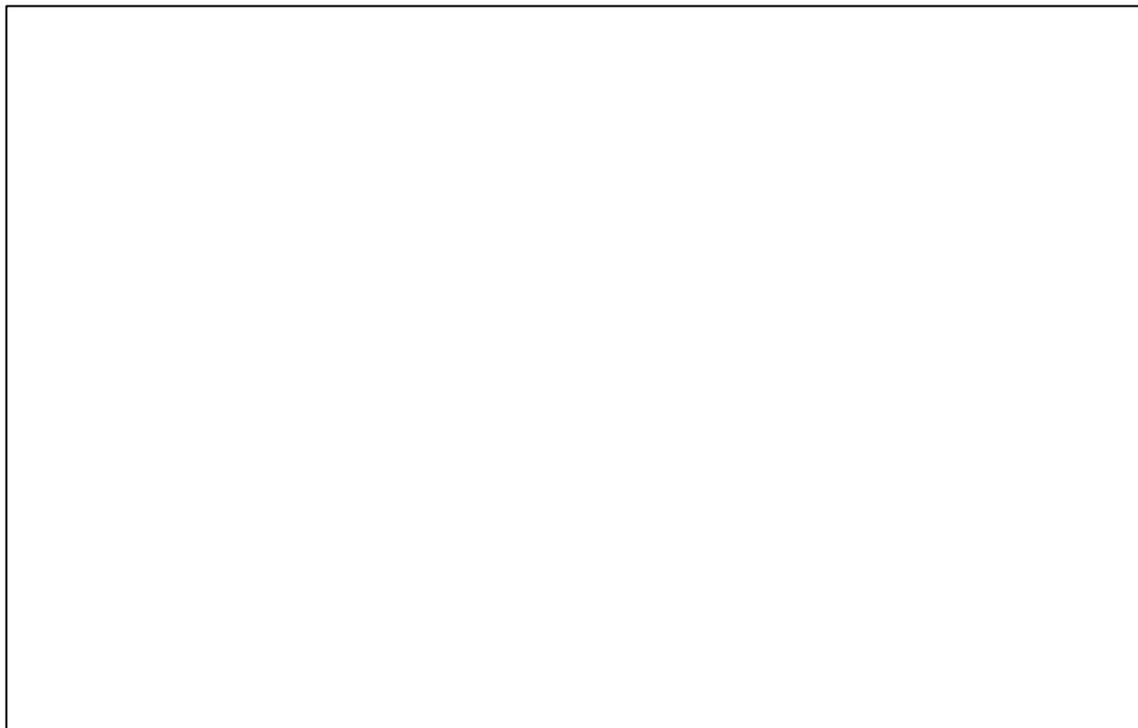


図 4 『流行歌手養成講義録』第 2 巻冒頭 [1956]

講師には、中野自らの他、当時第一線で活躍していた歌手、作詞家、作曲家、レコード会社関係者などのそうそうたるメンバーが名前を連ねている。内容は、「発声法講座」「音程とリズム」「楽譜の読めない人のために」（いずれも中野忠晴）などの基礎講座から、「歌謡曲指導講座」（各流行歌手）、「小唄調歌謡曲講座」（大村能章）、「ジャズ・ソングの指導講座」（江利チエミ）などの流行歌のジャンルごとの実技指導の他、「日本歌謡曲史」（清水滝治）、「花形歌手の誕生秘話とヒット曲物語」（中條大作）といった、読み物としても楽しめる記事が毎巻掲載されている（図 5）。

教材の発行は第 1 巻が 1956 年 8 月、最終第 6 巻が 1959 年 2 月であるが、『明星』の別冊付録の歌本<sup>18)</sup>への広告掲出時期から判断すると、少なくとも 1963 年までは中野を院長として学院が存続していたことが分かる<sup>19)</sup>。

学院の所在地は、当初“東京都港区芝新橋 1 丁目 8 番地”であったが、教材の最終第 6 巻刊行の前後に“東京都中央区銀座西 1 丁目 1 番地”の新築ビル（西銀ビル）内に移転している [編集部 N, 1959a, 1]。

高校生当時、「本気で歌手になることを考えたが、金銭的・時間的余裕がなかったため」[山岸, 2015] 受講していた山岸勝榮<sup>20)</sup>によると、課題（レポートや、課題曲を歌い自らテープに吹き込んだものなど）の提出を郵送により行くと、中野からの意見・感想・評価などが返ってきたという。また、修了者に対しては、レコード会社への紹介も行っていた<sup>21)</sup>。

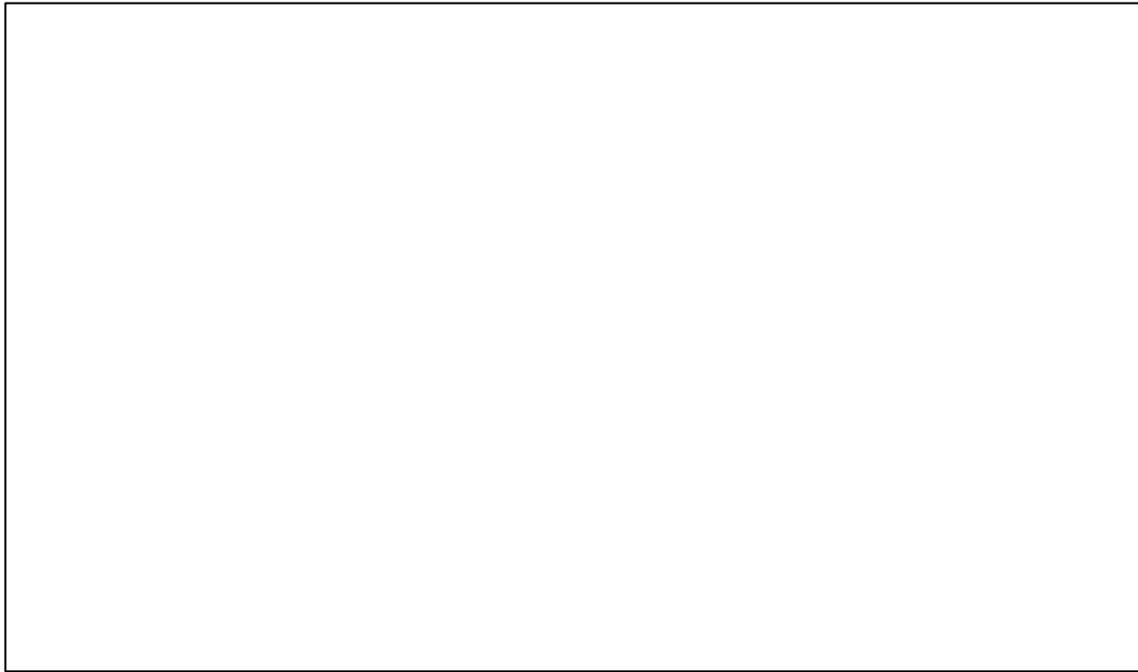


図5 『流行歌手養成講義録』第1巻目次 [1956, 2-3]

### 3-1-2 日本フォノ・レコード歌謡学院

次いで、中野は新たに学院を設立し、教材も一新させている。

教材には発行年月の記載がないものの、①教材内の所々に見られる年月の記載、②『明星』の歌本への広告掲出時期及び③『週刊朝日』1961年12月8日号の紹介記事の3点から判断すると、1961年から1962年にかけて毎月1巻ずつ発行し、全6巻を6か月で学習できる構成にしていたようである。時期としては、2年ほどの間、日本歌謡学院と併行して中野が運営していたことになり、実際に1962年から1963年にかけては、同一の歌本上に別々に広告が掲出されている<sup>22)</sup>。

住所の記載は“東京都板橋区東新町1-28”であり、これは中野の自宅と同一である。

教材第1巻目次前の冒頭の中野による「開講の挨拶」によると、「どんな僻遠の地に住む人でも、どのような種類の職業に携わる人でも、また性別年齢にかかわらず、何時どこでも自由自在に、歌う勉強や音楽の基礎知識を学ぶ」ことができるものであることを目的としており、日本歌謡学院と趣旨がほとんど同じであることが分かる。また、中野の「音楽生活三十周年記念事業の一環として」創設したという記述もある [中野, 1961a, 表紙裏]。

そして同じく第1巻の目次に続く冒頭には、日本歌謡学院以上に、レコード会社等に所属する音楽関係要人の面々からのコメントが載っており、教材や中野の企画の素晴らしさが強調されている。

講師の顔ぶれや教材の内容は、日本歌謡学院と同様に多彩であるが、決定的な違いは、各巻の付録にフォノ・レコード<sup>23)</sup>を5枚ずつ（全6巻で計30枚）付けたことである（図6）。

フォノ・レコードは、1958年にフランスで開発された極めて薄いレコード盤のことで、雑誌を

始めとする書籍に結合し、「聴く・読む・見る」の三要素を合わせそなえた“音の出る本”<sup>24)</sup>として売り出された。日本では、1959年11月にコダマプレス株式会社が「KODAMA」「AAA」を、同年12月には朝日ソノプレス社が「朝日ソノラマ」を発行したのを皮切りに、「読んで・見て・聴く」という新しいメディアとして1960年代以降受け入れられた<sup>25)</sup>。

中野はこの新しいメディアを、自身の新しい学院の名称に採用し、教材の目玉とした。教材第1巻の「中野忠晴教室 発声講座 (一)」において中野は、「歌を歌うのには、何より発声が大切である」が、それを勉強するためには、「目で読むだけでは駄目なので、最新のフォノ・レコード (LPレコードと同じもの) によって、私がピアノを弾き、私の許で勉強している歌手に歌ってもらい、皆さんともヒザつき合せているつもりで、発声の勉強をつづけて行きたいと思います。」と述べている [中野, 1961b, 12]。

フォノ・レコードはいずれも講義録の内容と連動させ、受講者がフォノ・レコードを繰り返し再生させながら発声練習や歌唱練習を行える構成としていた。

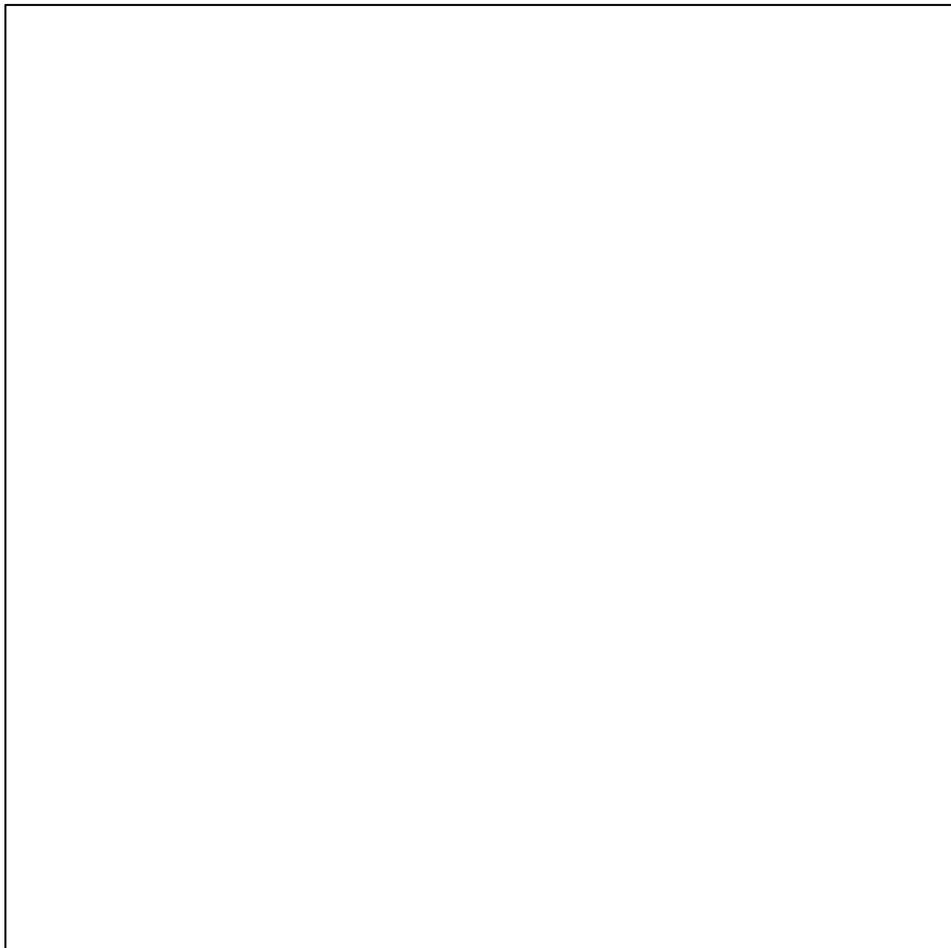


図6 『音の出る100万人の歌謡講義録』第3巻付録フォノ・レコード収容袋裏面

高校3年生の時にキングレコード主催のコンクールの全国大会で優勝して流行歌手になった北耕一は中学生から歌手になることを夢みていたが、出身地の北海道では誰も歌を教えてくれる

人がいなかったため、自身でこの学院に申し込み、講義録とフォノ・レコードの教材を使って勉強したとのことである<sup>26)</sup>。

### 3-1-3 日本フォノ・レコード通信歌謡学院

日本フォノ・レコード歌謡学院は、1966年4月号の『明星』の歌本への広告掲出までを確認している。しかしながら、その後同学院の広告は発見できず、代わりに同年6月以降の歌本には、“日本フォノ・レコード通信歌謡学院”の広告を掲出している。教材名は『100万人の歌謡曲』とあるが、未見である。

歌本上の広告によると、この学院の所在地及びフォノ・レコード付の教材であるという点は日本フォノ・レコード歌謡学院と同じであるが、日本フォノ・レコード歌謡学院が講義録6冊＋フォノ・レコード30枚、修養年数が6か月であったのに対し、日本フォノ・レコード通信歌謡学院は講義録3冊＋フォノ・レコード39枚、修養年数が3か月と宣伝されており、より受講への敷居を低くした上で日本フォノ・レコード歌謡学院を一新したものと思われる。

### 3-1-4 3つの学院の特徴

本節で紹介した3つの学院の特徴は、次の2点に整理することができる。

1点目は、いずれも通信教育に特化して流行歌手の育成を行うものであったという点である。大村能章の学院が通信教育だけでなく通学部も兼ね備えていたのに対し、中野の学院は、現存する教材及び歌本への広告などの資料から推測する限り、通信教育一本であった<sup>27)</sup>。また、大村の学院のように、作詞家や作曲家の育成は目的としておらず、あくまでも流行歌手(レコード歌手)を目指す若者をターゲットとした学院であった。

中野の学院は通信教育であるため、教材は書店で一般販売されるものではなく、会費を支払った受講生に対し定期的に送付されるものであった。筆者が入手した日本歌謡学院の第4巻と第5巻には未記入の質問票がそれぞれ挟まっており、これを郵送することで質疑応答を行っていたことが確認できる。また、3-1-1で紹介した山岸の証言からは、添削指導や修了者への就職斡旋もしっかりと行っていたという印象を受ける。

2点目は、学院の広告を『明星』や『平凡』といった当時の若者向け雑誌の歌本に頻繁に出すことで、流行歌手として立身出世することを目指す若者の関心を惹きつけたという点である。教材の中身自体も、流行歌の世界において第一線で活躍する豊富な執筆陣がレコード会社をまたいで参加しており、非常に魅力的であった。日本歌謡学院を当時受講した山岸は、「中野忠晴という名前はきわめて有名で」、「学院も私のような若い人で歌手を目指す人はたいていその存在を知っている」と述べている<sup>28)</sup>。受講の申し込みも、郵送で簡単に行うことができるという通信教育な

らではのメリットがあり、流行歌手を目指すことへの敷居を低くしたと言えよう。

### 3-2 中野の学院の実績

本章の最後に、中野の学院の実績を、大村の学院（2-2-2で紹介）との比較を交えて考察したい。

戦前に中野自身も講師を務めた大村の学院は、流行歌の世界で立身出世を目指す若者の養成機関として最も有名かつ実績を有していると言ってよい。その門下からは、菊池章子、平野愛子、三条町子、照菊、榎本美佐江といった、流行歌手として大成するに至った人物が何人も巣立っており、大村の学院に育てられて大成したということが、現在も広く知られている。

一方で、中野の学院から巣立ったことが知られている流行歌手は、残念ながら1人もおらず<sup>29)</sup>、大村の学院と比べると明らかに実績が見劣る。

その要因は、中野の学院が通信教育一本であったということの限界に求めることができるであろう。「通信教育の利点は、場所と時間を限定されずに学習者のペースによって学習を進めることができる点にある」[池上, 2008, 364]。3-1-1で言及した山岸や3-1-2で言及した北もこの利点を見出して中野の学院を受講しているし、既に見てきたように中野自身もこの利点を売りにしていた。ただ、この利点は裏返して言うと、「誰が講義してくれるわけでもなく、テキスト（＝教科書・参考書）をただ一人で読み、添削課題（＝問題集）に取り組む」という「典型的な受験勉強のスタイルであり」、「孤独な学習」をすることの過酷さが存在した。福間良明は、大矢息生が調査した数値を元に、1960年代頃の文部省認定社会通信教育の修了率を20%程度と推測している[福間, 2008, 184-185, 192]。中野の学院は文部省認定外の社会通信教育であったが、状況は似たようなものであり、見事修了した山岸は少数派であったものと思われる<sup>30)</sup>。

他方、中野の学院は、歌手を目指すために別ルート（他の通学制の学院で学んだり作曲家の門下に入る等）で修行していた若者達が、自宅等での自習用に併用することも多かったのではないかという証拠が存在する。図7の誌面は日本歌謡学院の会報（「日本歌謡学院友の会ニュース第3号」）であるが、3人の新人歌手が「日本歌謡学院第一期生」として写真付きで大きく紹介されており、この3人が歌手としてデビューできた要因として中野の学院の成果が強調されている[編集部 N, 1959, 4] が、実際にはこの3人はいずれも松平晃歌謡学院の門下生であった[田代, 2013]。

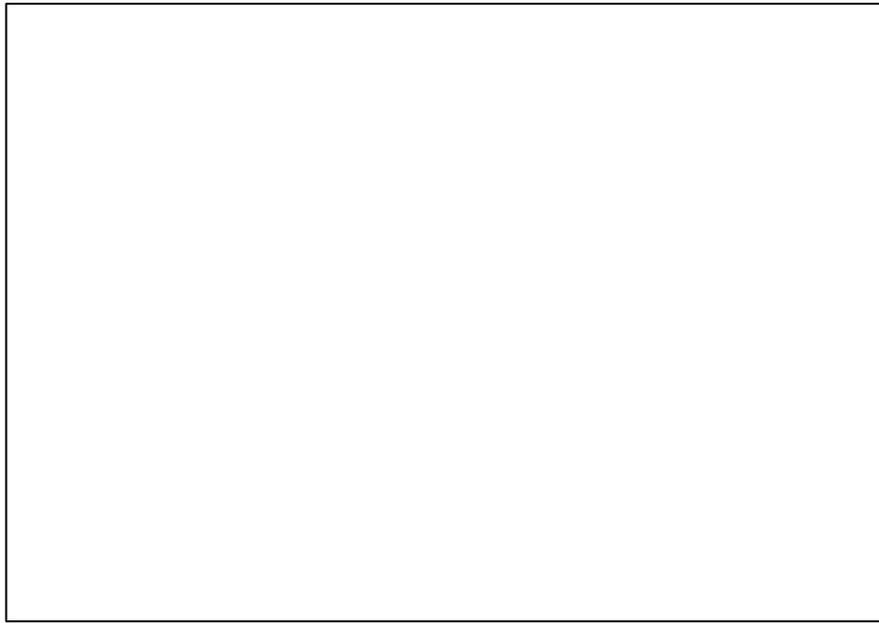


図7 「日本歌謡学院友の会ニュース第3号」[編集部 N, 1959b, 4]

松平は中野と同じく、戦前はコロムビアの専属歌手として第一線で活躍していた人物で、戦後の1956年に“松平晃歌謡学院”を立ち上げ、歌手志望の若者の対面指導を行っていた。図7の裏面には、松平（肩書きは「ミュージック・ザール主宰 本院講師」）が「第一回卒業生を送るに当って」と題し、「ぼくの歌謡教室には、沢山の生徒が出入りしてゐますが、特に日本歌謡学院の通信教授を勉強してゐる生徒は、素質がよく、成績もすぐれ、進歩の速いのには驚ろいてゐます。」[松平, 1959, 3]と日本歌謡学院の卒業生を祝うコメントを寄せ、自身の対面指導の学院に通う生徒が、中野の学院の通信教育を併用していたことを明らかにしている。

また、同じく「日本歌謡学院友の会ニュース第3号」には、既に歌手として第一線で活躍し、学院の講師として名前を連ねている大津美子が、「私の先輩や同僚の中などにも、時々本講をとり出して勉強されるという方が少なくない（中略）かく申す私もその一人です。」[大津, 1959, 3]と述べており、歌手を目指す若者だけでなく現役の歌手も中野の学院の教材で勉強していたことが示されている。

大村の学院が通信教育だけでなく対面指導にも力を入れていたのに対し、中野の学院は通信教育一本であった。通信教育という孤独な学習の過酷さに耐え、かつ流行歌手にまで登り詰めるのは至難の業であったし、中野の学院を併用するだけであった場合には、彼らが第一線で活躍する歌手に至ったとしても、中野の学院で学んでいたことは大して重要視されず、公にもされなかったのだと思われる。

とは言え、3-1-4で記述したように、若者が流行歌手として立身出世することへの敷居を低くすることに貢献したことも事実である。残念ながら後世にその名を残すことはできなかったが、併用した者も含めると、潜在的な受講者は少なからず存在したのではないだろうか。

## 4 終わりに

本稿では、戦後に流行歌手養成機関を運営する中野忠晴の活動を、戦前のディレクター活動及び執筆活動からさかのぼりたどってきた。戦前・戦後の中野の活動は、いずれも当時最先端の流行歌の敷居を低くして一般人を啓蒙するものであったと言える。1930年代当時、中野はジャズ・ソングやジャズ・コーラスを日本の一般大衆に根付かせる、すなわちジャズ・ソングを日本人にとって身近なものにすることに貢献した。戦後においては、流行歌手として立身出世することを目指す若者が徐々に増える世の中を敏感に察知し、その需要に応えるために学院を設立、『明星』や『平凡』といった当時の若者向け雑誌の歌本にも学院の広告を頻繁に出して宣伝し、実績はともかくとして、若者が流行歌手として立身出世するための手段を身近なものにすることに貢献した。

1950～60年代は、流行歌手を目指す若者のための学校が、通学制、通信制を問わず林立しており、『明星』や『平凡』などの若者向け雑誌（付録の歌本を含む。）に多数広告が掲載されていた。中野の学院はそれらの中でも先駆的かつ代表的なものであった。

なぜ当時、流行歌手養成機関が隆盛を極めたのか、また、日本の流行歌史の中でどのように位置づけることができるのかといった点についても、中野の学院のことを引き続き調べていきながら、前後の時代との関連性を踏まえ、検証していきたいと考えている。

## 注

- 1) 石によると、台湾歌謡の歌謡曲集（歌本）の民間印刷家でありギター奏者である郭一男という人物が、中野の運営する学院の通信教育で学び、修学後の1960年代に台湾において、歌謡研究所やレコード会社、歌唱教室を設立し、盛んに日本の歌をカバー、多くの歌本を出版した（[石, 2015] 及び [石, 2016]）。
- 2) 実際に1920年代当時のアメリカでは、狭義のジャズだけでなく、ダンス・ミュージックやポピュラー・ソングも広い意味でジャズと呼ばれており、それを輸入した日本においても、これらすべてをジャズと認識していた [野口, 1982, 8]。
- 3) 具体例を挙げると、“Get Out And Get Under The Moon”という題名で1928年にアメリカで作られた楽曲（＝“ジャズ”）が、日本では、コロムビアから「月光価千金」という邦題で天野喜久代の歌唱により、ビクターからは「月夜の晩に」という邦題で作間毅の歌唱により、いずれも1929年に“ジャズ・ソング”として発売されている。一方、二村定一が歌唱した「黒い眸」という楽曲も“ジャズ・ソング”としてビクターから1929年に発売されているが、こちらは堀内敬三が“ジャズ”を模倣して作曲した国産楽曲である。

- 4) [瀬川, 1982] では、「ジャズ由来ではない流行歌」という意味合いで「歌謡曲」という用語を用いている。本稿においてもこの議論を踏まえ、「直接的にジャズ由来ではない流行歌」を“歌謡曲”と表現することとする。
- 5) 分類は、当時のレコードレーベル及び月報の表記に準拠した。
- 6) ジャズ・コーラスの定義については2-1-3で記述するが、ジャズにヴォーカルをつけたものであるという点に変わりはないため、ジャズ・ソングの一種であるとみなすことができる。
- 7) 例えば、1935年3月新譜で発売された「七匹の犬」は、C.ラブハムという当時来日していたピアニスト兼作編曲者が作曲した楽曲に中野が作詞を行いジャズ・ソング（ジャズ・コーラス）として自身で歌っているが、「ワンワンワンに始まる犬のおしゃべりを綴るコミカルソングで、メス犬の鳴き声まで出」てくる[瀬川, 2010, 8]。裏面の「猿とは辛いね」も同様に、中野が作詞を手がけたコミカルな楽曲である。
- 8) 事例として、コロムビアから発売された天野喜久代と廣石徹の二重唱のレコード（「恋こそ我が心」）や、ビクターから発売された作間毅による赤羽武夫との二重唱のレコード（「ドロレス」「フー」など）がある。いずれも1929年に発売されている。
- 9) 事例として、非大手のニッポンレコードから1932～1933年頃に発売されたブルーボーイズコーラスのレコード（「杯をあげて」「コロラドの月」など）や、コロムビアから1933年に発売されたコロムビア・アイキー・コルテットやコロムビア・ミッキー・フォアー（いずれもコロムビア・リズム・ボーイズの前身）のレコード（コロムビア・アイキー・コルテット：「スザナ」「酒合戦」など、コロムビア・ミッキー・フォアー：「牧場」「山の神」）がある。
- 10) 1920年代後半にアメリカで結成された男性3人組グループ「リズム・ボーイズ」は、ミルス・ブラザース以前に人気を博したアメリカにおけるジャズ・コーラス・グループの元祖と言える存在である[福田, 1983, 271]。中野はここから自身のグループの名前をつけた可能性があるが、中野自身が書いた文章を含め、そのことについて言及している資料は見つかっていない。
- 11) 当時の分類で「ジャズソング」として中野が歌っている曲が37曲（うち独唱は25曲）なのに対し、「ジャズコーラス」としてリズム・ボーイズと共演しているのは48曲である。なお、女声コーラスであるリズム・シスターズとの共演は少なく、「パイプふかして」の1曲のみである。
- 12) 表題は「合唱」となっているが、文章中には「ジャズ・コーラス」という単語が繰り返し登場し、ジャズ・ソングの斉唱ではなく重唱、すなわちジャズ・コーラスのことが書かれている。
- 13) 戦後の中野の学院とは異なり、大村の学院は、流行歌手だけでなく、作曲家や作詞家（いずれも流行歌）を目指す者の指導も行っていた。

- 14) 2-2-1で紹介した講座シリーズが書店で一般販売される書籍であったのに対し、こちらは通信教育の教材であるため一般販売はなされず、会費を支払った受講生にのみ定期的に送付されるものであったと推測される。なお、受講生からの質疑応答や添削指導の制度については、現時点で確かな資料を未発見のため、その存在も含めて不明である。
- 15) 例えば、戦前の日本の流行歌に詳しい菊池清麿は、「日本のポピュラー史上彼を越えるジャズシンガーは後にも先にもいないであろう」[菊池, 2008, 53]とディック・ミネのことを評している。
- 16) 筆者が収集した教材は、第1巻が「三版発行」、第2巻から第8巻までが「再版発行」との明記があり、それぞれ初版の1年後程度に発行されたものである。
- 17) 石計生は、大村能章の“日本歌謡学院”と中野忠晴の“日本歌謡学院”とは同一組織であり、中野は院長を大村から引き継いだのだと結論づけている[石, 2016, 110]。しかしながら、双方の学院の実働期間は重複しており、その間の所在地も異なっていることから、両者は別組織であると筆者は推測している。
- 18) 1950年代・60年代当時、『明星』（集英社）や『平凡』（平凡出版）といった若者向け大衆娯楽雑誌には、付録として流行歌の歌詞や楽譜を掲載した“歌本”を毎号のように付けていた。（当時の歌本需要については、[阪本, 2008, 90-93]が詳しい。）中野は自らの学院の広告を歌本に度々掲出、特に『明星』の歌本にはほぼ毎月掲出していた。
- 19) 『明星』1963年5月号の歌本広告まで、中野を院長としている。その後、同歌本1963年7月号及び同年9月号の広告では、院長の記載はなく、1965年2月号の広告には、「日本歌謡界の最高峰 服部良一先生を院長に迎え」とあり、以降は服部が院長となっている。この間の学院の所在地及びロゴマークは同一であるため、同一組織上で院長が中野から服部に引き継がれたものと思われるが、経緯は不明。
- 20) 山岸は1944年生まれの明海大学名誉教授。自身のウェブサイトの「自分史」のページにおいて、東京に住んでいた高校生当時歌手になることを目指しており、日本歌謡学院の通信教育を受講、修了したことを述べている[山岸, 2015]。
- 21) 山岸からのEメールでの回答（2015年5月31日及び2016年8月29日）。

テープによる添削指導は、対面教育での指導に少しでも近づけようという目的で中野が導入したものと思われるが、山岸が受講していた1960年代前半の時点では、「機器の大きさやテープの操作性については、一般の人には扱い難い」[森他, 2011, 87]オープンリール式テープが主流であり、1962年2月時点の国内でのテープレコーダーの世帯普及率は、わずか5.4%（都市の部）に過ぎなかった[経済企画庁調査局, 1962, 100-101]。中野の学院でのテープ課題の

実際の提出状況は不明であるが、テープレコーダーを所有する少数の受講生しか利用できなかったものと思われる。

- 22) 日本歌謡学院は、院長が服部となった 1965 年以降も広告を掲出している。
- 23) 現在は“ソノシート”と呼ばれることが多いが、中野の学院の教材においては“フォノ・レコード”という呼称を用いているため、本稿においても“フォノ・レコード”という呼称を用いる。
- 24) 『週刊読書人』1962 年 6 月 25 日朝刊 8 面
- 25) 『週刊読書人』1961 年 6 月 26 日朝刊 7 面
- 26) 北からの手紙及び電話での回答（手紙：2016 年 2 月 8 日、電話：2016 年 2 月 11 日）。
- 27) 服部が院長になってからの日本歌謡学院の広告には、「■地方の方は…通信教育の講義録で！  
■東京及び近県の方は…附属教室で！」（『明星』歌本 1965 年 3 月号）という文句が並んでいるため、通学部も兼ね備えるようになったようである。
- 28) 2015 年 5 月 31 日、E メールでの回答
- 29) 3-1-2 で紹介した北が中野の学院で勉強して流行歌手になったという事実は、彼が歌手として活躍していた当時（1965 年前後）の雑誌記事や所属していたキングレコードの目録等に一切書かれておらず、ほとんど知られていない。
- 30) 3-1-2 で紹介した北は、中野の学院で勉強して流行歌手に登り詰めた人物であるが、勉強方法は郵送で届いた教材とフォノ・レコードを使用した完全な独学であり、質疑応答や通信添削という通信教育の制度はそもそも利用した覚えがないとのことであった（北からの 2016 年 9 月 7 日付の手紙での回答）。なぜ北が質疑応答や通信添削を利用しなかった（できなかった）のかは判然としない。

## 参考文献

- 麻畑重稔編, 1939, 『レコード音楽芸術講義録』第1巻及び第3巻, 日本歌謡学院出版部
- C 記者, 1938, 「中野忠晴氏とジャズを語る」. 『ムジカ』1938年2月号, 春秋社. 12-15.
- 土井中照, 2004, 「武政英策・中野忠晴 大ヒット曲をつくった大洲出身者」. 『大洲歴史探訪』, アトラス出版. 128-129.
- 福田一郎, 1983, 「ポピュラー・ヴォーカル 1. ジャズ」. 音楽之友社編, 『合唱事典 新訂版』, 音楽之友社. 271-272
- 福間良明, 2008, 「社会通信教育の変容と「改善の知」の系譜」. 佐藤卓巳・井上義和編, 『ラーニング・アロン 通信教育のメディア学』, 新曜社. 161-192
- 服部良一, 1993, 『ぼくの音楽人生』, 日本文芸社
- 編集部 N, 1959a, 「日本歌謡学院 西銀座一ノーに移転」. 「日本歌謡学院友の会ニュース第3号」, 日本歌謡学院出版部. 1
- 編集部 N, 1959b, 「本院会員続々レコード界へ—通信教授の威力本講によつて初めて発揮さる—」. 「日本歌謡学院友の会ニュース第3号」, 日本歌謡学院出版部. 4
- 池上徹, 2008, 「通信教育」. 原聡介編, 『教職用語辞典』, 一藝社. 364
- 稲田今日介, 1936, 「センチメンタル中野忠晴氏——エンド・ヒズ・ジャズ談義——」. 『蠟人形』1936年4月号, 蠟人形社. 40-43.
- 経済企画庁調査局, 1962, 『消費者動向予測調査結果報告 第10回 昭和37年上期』, 経済企画庁調査局
- 菊池清麿, 2008, 『日本流行歌変遷史』, 論創社
- 近藤博之, 2005, 「中野忠晴の功績とその評価——主に戦前期から——」, 名古屋大学文学部日本史学研究室2004年度卒業論文. <<http://www.tadaharu.com/pdf.htm>> (2016年9月29日閲覧)
- 松平晃, 1959, 「第一回卒業生を送るに当つて」. 「日本歌謡学院友の会ニュース第3号」, 日本歌謡学院出版部. 3
- 南葉二, 1993a, 「アコーデオンの春」の曲目解説. 日本コロムビア『SP盤復刻による懐かしのメロディ 中野忠晴』所収の解説書, 14-15
- 南葉二, 1993b, 「十月の唄」の曲目解説. 日本コロムビア『SP盤復刻による淡谷のり子名唱集』所収の解説書, 45
- 森一也, 1977, 『NZ-7065 オリジナル原盤—懐しの針音 中野忠晴とリズムボーイズ』, 日

- 本コロムビア，LPレコードジャケットのライナーノーツ
- 森一也，1998，「アコーディオンの春」「口笛が吹けるかい？」の曲目解説．日本コロムビア『オリジナル盤による昭和の流行歌』所収の「別冊解説書」，116、102
- 毛利真人，2010，『ニッポン・スウィングタイム』，講談社
- 中野忠晴，1936，「ジャズの合唱」．北原鐵雄編，『アルス音楽大講座 第9巻 ジャズ音楽』，アルス．297-306
- 中野忠晴，1956，「序講」．『流行歌手養成講義録』第1巻，日本歌謡学院出版部，4
- 中野忠晴編，1959，『流行歌手養成講義録』第6巻，日本歌謡学院出版部
- 中野忠晴，1960，「ミルス・ブラザーズを聞く サビのあるコーラス—見事にとけ合う厚みと深さ—」．『産経新聞』1960年8月14日夕刊，産業経済新聞社．2面
- 中野忠晴，1961a，「開講の挨拶」．『音の出る100万人の歌謡講義録』第1巻，日本フォノ・レコード歌謡学院，表紙裏
- 中野忠晴，1961b，「中野忠晴教室 発声講座（一）」．『音の出る100万人の歌謡講義録』第1巻，日本フォノ・レコード歌謡学院，12
- 西村雅司編，『流行歌手養成講義録』第1巻～第5巻，1956-1958，日本歌謡学院出版部
- 西村雅司編，「日本歌謡学院友の会ニュース第2号」，1956，日本歌謡学院出版部
- 西村雅司編，「日本歌謡学院友の会ニュース第3号」，1959，日本歌謡学院出版部
- 野口久光，1982，「日本のポピュラー・ソング前史」．日本コロムビア『日本のジャズ・ソング～戦前・戦中・戦後のポピュラー史～』所収の「別冊解説書」，8-9
- 大村能章編，1939-1940，『レコード音楽芸術講義録』第2巻及び第4巻～第8巻，日本歌謡学院出版部
- 大津美子，1959，「祝御卒業—何処へでもお供してくれる先生—」．「日本歌謡学院友の会ニュース第3号」，日本歌謡学院出版部．3
- 斎藤洗，1935，「中野忠晴は何處へゆく？」．『ジャズ』1935年10月号，伶人社．32-33，35．
- 阪本博志，2008，『『平凡』の時代』，昭和堂
- 瀬川昌久，1976，「コロムビア・ジャズ・ソングの主役たち」．日本コロムビア『オリジナル原盤による日本のジャズ・ソング 戦前篇』所収の「別冊解説書」，14-27
- 瀬川昌久，1982，「戦前、日本のポピュラー音楽の時代的发展とその特色」．日本コロムビア『日本のジャズ・ソング～戦前・戦中・戦後のポピュラー史～』所収の「別冊解説書」，

- 瀬川昌久, 2010, 「七匹の犬」の曲目解説. 日本コロムビア『中野忠晴とコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ』所収の解説書, 8
- 石計生, 2015, 「論戦後歌仔本與臺灣歌謠的日本連結:張邱冬松、中野忠晴及郭一男的貢獻」. 許嘉猷主編, 『藝術與文化社會學新論』, 唐山出版社. 97-128
- 石計生 (田上智宜/訳), 2016, 「歌謡、歌謡曲集、雑誌の流通——中野忠晴と「日本歌謡学院」の戦後初期台日に対する文化を越えた影響」. 所澤潤+林初梅編, 『台湾のなかの日本記憶』, 三元社. 101-131
- 新愛媛編, 1966, 「中野忠晴(“小さな喫茶店”大ヒット)」。『南予の群像』, 新愛媛. 395-398.
- 新山王政和, 1989, 「大村能章ものがたり」. 砂田坦 (編), 『大村能章を讃える』, 大村能章まつり実行委員会. 12.
- 田代俊一郎, 2013, 「九州近代歌謡遺聞 昭和流行歌編<174>松平 晃 心血注いだ歌謡学院」. 『西日本新聞』2013年9月10日夕刊<<http://www.nishinippon.co.jp/feature/kayouibun/article/38783>> (2016年9月29日閲覧)
- 上野正章, 2010, 「大正期の日本における通信教育による西洋音楽の普及について—大日本家庭音楽会の活動を中心に—」. 『音楽学』, 56巻2号: 81-94
- 山岸勝榮, 2015, 「自分史」, <<http://jiten.cside3.jp/only%20yesterday/only%20yesterday.htm>> (2016年9月29日閲覧)
- 「活況を呈する音の出る出版物」. 『週刊読書人』1961年6月26日朝刊, 日本書籍出版協会. 7面.
- 『音の出る100万人の歌謡講義録』第1巻～第6巻, 1961-1962頃, 日本フォノ・レコード歌謡学院
- 「スポット・ニュース ○当学院より新星誕生。」. 「日本歌謡学院友の会ニュース第3号」, 1959, 日本歌謡学院出版部. 3
- 「歌の通信教育」. 『週刊朝日』1961年12月8日号, 朝日新聞社. 30
- 「躍進するフォノシート界」. 『週刊読書人』1962年6月25日朝刊, 日本書籍出版協会. 8面
- 上記の他、1950～60年代の月刊誌『明星』(集英社)及び『平凡』(平凡出版)の歌本掲載の広告を適宜参照した。

[付記 1] 引用に当たっては、仮名遣いは原文通りとし、漢字は旧字体であってもすべて新字体に改めた。

[付記 2] 本稿は、「国際シンポジウム 台湾流行歌謡——日本・中国との文化的交錯」（名古屋大学にて 2015 年 7 月 18 日開催）における研究発表「ディレクター、育成者としての中野忠晴」の内容を元に執筆したものである。