

両大戦間期の中日ハーモニカ界にみる大衆音楽の位置づけ

尾 高 暁 子

はじめに

ハーモニカ音楽は、両大戦間期の日中両国で一世を風靡した。ブームを担ったのは都市部に台頭したあらたな大衆、つまりサラリーマンを中心とする新中間層と、予備軍の学生である。値段もてごろで習得しやすいハーモニカは、もともと大衆に受け入れられる下地を十分にそなえていた。しかしそれが地域や階層をこえて急速に浸透したのは、パイオニア達がメディアを併用して組織的な普及活動を行ったためである。コマーシャルリズムにもとづく物とメディアの大量消費が近現代の大衆文化の前提であるなら、ハーモニカ音楽こそ大衆文化の申し子といえるだろう。その大衆性ゆえに、戦時体制下の両国で「健全な娯楽」や「大衆動員」の手段ともなったのだから。

ハーモニカ音楽は両大戦間期の日中両国で大きな社会的影響力をもった。だがこれに関する先行研究はきわめてかぎられ¹、洋楽受容史や大衆音楽史からもこぼれ落ちた観がある。そこで本稿は日中両国のハーモニカ音楽に光をあて、転換期の両国におけるハーモニカの普及状況をあらためて概観することにした。これによって、ハーモニカ界が音楽産業や他の音楽ジャンルと関りながら、いかに大衆音楽の雄となったのかを明らかにし、その過程でハーモニカ界が抱えた葛藤や期待された社会的な役割を浮き彫りにする。またこれまで積極的に語られなかった日中ハーモニカ人の戦時体制下における交流についても、実態を確認したいと思う。なおこれらの検討にあたっては、主としてアマチュア同好組織刊行の同人誌を典拠とした。

1. 日本ハーモニカ界の普及状況

1-1 伝来の時期

西洋から日本にハーモニカが伝来したのは明治初期と推定される。明治19年（1886）頃、作家の江見水蔭は、新橋ステーション内の舶来品を扱う店でハーモニカを買って吹き、明治24年（1891）には、ドイツのホーナー社²の輸入ハーモニカが勸工場や博品館で売られ始めたという [西宮、加藤1970：165]。明治期をとおしてその後もホーナー製品の独占状態が続く

が、明治43年（1910）に小林鶯声社（のちに小林オーセイ社）、大正2年（1913）に真野商会（のちにトンボハーモニカ製作所）、大正4年（1915）に日本楽器製造株式会社が、それぞれ国産品の生産を開始した。日本楽器の蝶印ハーモニカは、大正6年には英国に大量に輸出されるほどの主力製品となった³。以後ホーナーを除くと、主にこの3社が国内ハーモニカ市場のシェアを争うことになる。

1-2 普及システム1：パイオニアのバンド活動と同好組織

伝来当初は子供の玩具だったハーモニカを、まっとうな楽器の座に引き上げたのは優れたパイオニアの功績である。彼らはプロとしての技量をそなえ、ハーモニカ音楽の魅力を演奏会やメディアを介して大衆に伝えた。同時にアマチュア同好組織を結成、指導し、学校や工場、会社ほかで普及につとめた。また自らハーモニカバンドを結成し、ショービジネスを含む多様な場でハーモニカの魅力が大衆にアピールした。こうした一連の普及活動が、楽器産業の経営戦略と密着していた点は見落とせず、特定の普及組織が特定の楽器会社とむすびつき、派閥をつくる傾向も顕著であった。

日本ハーモニカ界のパイオニアといえば、川口章吾、宮田東峰、春柳振作、ついで佐藤秀郎、松原千加士、上原秋雄らの名があがる。彼らの組織活動は、研究や愛好者間の交流を促がす同好会と、演奏を主とするバンドに区別できる。だが実際には両者の機能は分けにくく、プロとアマチュアの境界も曖昧である。

1-2-1 川口章吾と組織活動

川口は、パイオニア第一号として本格的なハーモニカブームの先陣をきった⁴。恵まれない生い立ちのなか⁵11歳でハーモニカと出会い、独学で奏法や楽器作成の研究を開始、早くからソロの第一人者として名を知られた。JOAKラジオ放送試験放送開始と同時に、本邦初のハーモニカラジオ出演（1925）も果たした。

20代後半から、楽器会社の招聘を受けて楽器改良にあたった川口は、以下に列記するバンドや同好組織で、楽器開発と奏法の実践的な研究を行った。

1920：低音楽器の実践研究のためS Kハーモニカ・ソサエティ結成（日本楽器社員時代）。

1922：日本ハーモニカ協会を設立し、主として小合奏の研究にあたる。

1923：トンボ・ハーモニカ・バンドを20余名で設立。

1925：川口章吾ハーモニカ合奏団メンバーを一般公募し設立、定期演奏会を継続。

1926：同合奏団と大阪、神戸両ハーモニカ・ソサエティ合同大演奏会をホーナー社主催で大阪にて開催。入場申込みはがきは7千通を超える大盛況。

1932：川口アンサンブルを組織し都下のダンスホールに出演。

1-2-2 宮田東峰のミヤタ・ハーモニカ・バンドと全日本ハーモニカ連盟

宮田の名は、彼が監製した『ミヤタ・バンド・ハーモニカ』とともに、戦前、ハーモニカに興味がない人にすら知れわたった。彼の境遇も恵まれたものではないが⁶、小学校5年で初めてホーナー製品を手にして以来、じわじわとアマチュア奏者として名をあげた。二十歳をすぎた大正7年(1918)、日蓄のヒコーキ・レコードから声がかかり、ソロ2曲「カルメン」「ダニューウ河の漣」を初録音した⁷。川口の初録音と同年にあたる。この年、初のプロバンドである東京ハーモニカソサエティを結成すると、2年後には合奏曲をレコード録音し、全盛期にあった浪曲につぐ大ヒットをとばした。大正13年(1924)、東京ハーモニカソサエティはミヤタバンドと改称した。大正14年(1925)には、川口に少し遅れてJOAKでソロ曲「カルメン」や「ドリゴのセレナーデ」ほかを放送し、第三回にはミヤタバンドの合奏曲を放送した。宮田の回顧どおり、大正13年以降に合奏が主流となると、彼はミヤタバンドの活動に重点を置き、バンドをひきいて山田耕作の依頼を受けた邦楽座客演(昭和3年)にのぞんだ。また松竹トーキー映画「マダムと女房」の制作⁸にも参加するなど、活躍の場を広げた。

宮田はまた、昭和2年(1927)に、ハーモニカ奏者の全国組織、全日本ハーモニカ連盟(一般に「全連」と略記)を同好の士とともに結成した。名目上は彼は一理事にすぎなかったが、その実組織の最高権威として指導力を発揮した。全連は、トンボ楽器製作所の全面的支援を受けた組織で、会長には同社社長の真野市太郎が就任した。このため主要メンバーは全てトンボ楽器の関係者でかためられ、同社と縁が切れていた川口章吾はメンバーから外れた。全連はハーモニカ界の一大勢力をなし、機関誌『ハーモニカニュース』も、実質トンボ楽器の宣伝誌として一般愛好者に大きな影響をあたえた。

1-2-3 アマチュアバンドと楽器産業の専属バンド

アマチュアバンドの先駆けは、大学や旧制中学の学生バンドであった。学生アンサンブルの演奏記録では、大正2年(1913)青山学院の生徒4名による「キング・カール・マーチ」ほかが出た。外人教師からヒントをもらい、単音と複音ならびにオートヴァルブを加えた編成で演奏したというあたり、欧米と直結したキリスト教系学校の先進性が窺い知れる。しかし本格的な結成の動きは大正8年前後に始まり、主要団体には、明治大学ハーモニカ・ソサエティ、名古屋の東海ハーモニカ・バンド、神戸の三木楽器店主を幹事とする神戸ハーモニカ・ソサイエティーなどが含まれた。明大ではその直前に、同大生の佐藤時太郎が初の学生バンド「コーリン会」を結成し、当時すでに名の知られた春柳振作の指導を受けていた。しかし佐藤の個人的事情で活動が中断すると、今度は川口章吾の協力を得て、予科学生だった上原秋雄ら新部員とともに明治大学ハーモニカ・ソサエティを結成したのである。上原は間もなくソサエティを脱会して東京リードバンドを結成するが、後には佐藤とともに全連の中核メンバーとして活躍する。

アマチュアバンドの概数は、大正13年（1924）には東京20、京阪神で17、東海4、満洲朝鮮に若干が確認される。4年後の昭和3年（1928）には、東京23、大阪19、中京12、東北19、北海道11、上信越5、横浜4、満洲2、朝鮮1（合計96）を数えた。時期を追うごとに地方の団体数が増し社会人の割合も高まった。だが常に男性中心の集団であり続け、その反面女性や児童への普及は遅れたといえる。たとえば女学生や女工のバンド活動は、「開拓すべき新領域」として『ハーモニカニュース』で昭和以降にとり上げられた⁹。また小学校児童への普及問題も、同誌では昭和12年（1937）によく浮上し、楽器会社もあわてて専用教材の開発に乗り出した。子供の玩具というイメージとはうらはらに、小学校での教材導入は遅まきだったことがわかる。

以上のアマチュアバンドのほかには、楽器会社専属の宣伝隊であるトンボバンド（トンボ楽器製作所所属、大正13年結成）や、ヤマハバンド（日本楽器）も活動した。各楽器会社はこのほかにも自社の息のかかった著名演奏家を集め、しばしば地方公演を企画して積極的に市場開拓につとめた。

1-2-4 超派閥の組織提携

このようにプロ、アマの組織活動は多分に楽器会社の影響を受け、楽器会社と無縁な組織はごく少数でしかも活動は短命であった。楽器会社間の競争は、ハーモニカ界内部の対立の一因ともなりマイナス面が目立った。こうした状況にあって、普及宣伝の一元化と効率化をはかるため、当時の音楽新聞社社長の村松道彌が音頭をとり、昭和6年（1931）に大日本ハーモニカ音楽協会が結成された。楽器会社の共同出資で運営された同協会は、後述のとおり、ある程度はハーモニカ界の内部対立を緩和したといえるだろう。

1-3 普及システム2：メディアの併用

ハーモニカ音楽の隆盛を支えたのは以下に記すメディアの併用である。これによって教習所に足を運べない人々にも習得の道が開かれ、愛好家たちは自宅にいながらにしてハーモニカ界の話題や熱気を共有し、連帯感を強めたのだった。

1-3-1 楽譜、教則本、機関誌

楽譜集や教則本の走りは、両者を兼ねて大正5年に刊行された『ハーモニカ独まなび』〔橋1915〕と考えられる。だが同書はハーモニカブーム以前の著作であるため、後に一般化するバス奏法も含まず、楽譜133曲の内訳は唱歌や童謡、俗曲、明治期の軍歌のみである。本格的な楽譜出版は、春柳振作が1921年に白眉出版社から刊行した一連の独奏曲集に始まる。彼は優れた演奏家兼編曲家であり、ハーモニカブーム当初の知名度は川口たちより高かった。春柳本について、川口章吾、佐藤秀郎、松原千加士、宮田東峰らの個人や団体がピースや楽譜

集を続々と刊行し、大正末期から昭和初期にピークを迎えた。教則本では、川口の『ハーモニカの学び方』(1926)が本邦初の刊行物である。それ以後、奏法や楽器改良の進展、ソロからアンサンブルへの嗜好の変化などにつれて、多数の教則本が出版された。

各同好組織の機関誌は、全連の『ハーモニカニュース』にみるとおり、実際には楽器会社の宣伝誌の性格を強くもっていた。しかしその内容は単なる宣伝に止まらず、各誌とも自社に縁の深い名手を迎えて健筆をふるわせた。たとえば日本楽器の『山葉月報』では春柳振作、小林オーセイ社の『旺盛』では川口章吾、トンボ楽器製作所の『ハーモニカニュース』では畑旋編集主幹にくわえて、宮田東峰や上原秋雄、松原千加士らが名をつらねたのである。

ただし春柳は、個人的には楽器会社と距離をおいてハーモニカ界の啓蒙につとめた。彼が編集に参加した、日本初のハーモニカ専門誌『リード』(大正13年刊行、岡本潔主幹)も、大正15年に春柳主幹で刊行した雑誌『ハーモニカ芸術』(伊庭孝・堀内敬三顧問、白眉出版社発行)も、楽器会社とは無縁であった。春柳は同誌に「ふなびと」「花をたずねて」「収穫の踊り」など自身の創作曲を毎月発表し、ハーモニカ音楽の理想像を作品の側面から示そうとした。

1-3-2 レコード、ラジオ放送、映画

レコードは、当時の愛好家にとっては学習や享受の得がたい媒体であった。同時に演奏家にとっては、音楽家としてのステイタスシンボルであり、自身の存在を一気に大衆に知らしめる最上の手段であった。国内名手による初録音の時期は正確にはわからない。だが彼らの述懐を重ねあわせると春柳がトップ、これに次いで、川口・宮田・上原の3人が1918年で一線に並ぶ。ちなみに川口は日本蓄音器で「カルメン」その他を吹込み、上原はヒコーキ印スフィックスレコードで「金婚式」「椿姫」「ダニューヴワルツ」「軍艦マーチ」を録音、宮田は日蓄のヒコーキ・レコードで「カルメン」「ダニューヴ河の漣」の2曲を初録音した。レコードは鑑賞の対象だけではなく独習用の教材ともなった。このアイデアを本邦ではじめて実現したのは佐藤秀郎である。佐藤は外地や地方を演奏旅行で回るうちに、遠隔地の愛好者にも教習手段が必要だという思いを強くした。そこで英語の教習レコードにヒントを得て、昭和11年に3枚組のレコードを作製したのである。「コロブスの卵」ともいうべきこの企画は、当時のハーモニカ界でおおいに評判となった。

ラジオ放送は、大正末期から昭和10年代までの各機関誌をたどる限り、単発の記録のみで定期番組はみあたらない。単発番組の記事では、高名なバンドや演奏者が地方や外地演奏旅行中に出演するケースが多い。また女工バンドや女学生バンド、訓盲院バンドなど、話題性のあるアマチュアバンドを率いた出演のニュースがめだつ。記事の語調からすると、日常化したレコード録音に比べ、ラジオ出演は晴れの舞台とみなされたようだ。映画出演を果たしたハーモニカ奏者はミヤタバンドのみとはいえ、昭和6年以来7作品にも出演し注目をあつ

めた。大正末期から昭和にかけて人気の絶頂にあった同バンドは、リーダー宮田東峰の才覚もあってメディアへの露出度をもっとも高かった。

1-4 普及システム3：楽器改良と演奏技法の向上

ハーモニカ関係者は兩大戦間期に、国産品の独自の改良と演奏技術向上の両面に力を注いだ。その結果、ホーナー製品をしのぐ精巧な国産品が登場し、あわせて奏法も格段に向上したため、世界的なハーモニカ音楽の拠点となった。欧米で単音ハーモニカが主流であったのに対し、日本では改良の主眼が複音ハーモニカの機能向上におかれた。また音域拡大やクロマティックハーモニカ、合奏用の低音楽器の開発も進んだ。これらの業績が、パイオニアと楽器産業による提携の賜物であったことは言うまでもない。各楽器会社は、こぞって著名な演奏家に監製を依頼し、彼らの名前を冠した製品を次々と販売した。

たとえば川口は、20代後半からは数々の楽器会社から招聘され、社員や顧問として本格的な楽器改良と演奏にたずさわった。複音16穴「アーミー・バンド」と複音26穴「アップ・ツー・デート」の監製発売、合奏用低音楽器（バリトン、バス、ダブルバス）製作への関与（以上は日本楽器社員時代、1918-1922）。トンボハーモニカ製作所での20穴複音「アワー・アーミー」監製発売（1921）と低音用合奏楽器クロマティック・バスの特許取得（1922）。小林鶯声社顧問（1923の1年間）。ホーナーの国内代理店の依頼で「タンゴ」と「カワグチ・バンド」を監製（1923）。小林鶯声社から低音Fを加えた23穴ハーモニカ（商標KKK=サンケイ）の監製発売（1925）。V字ウッドによる新共鳴ハーモニカ考案。特許取得もふくめ、監製品数は数十種類におよぶ。

宮田は、大正12年（1923）にトンボハーモニカ製作所と提携し「スポーツマン」を初監製、自分の顔を商標登録してトレードマークとして使い続けた。昭和3年（1928）には、高音第七音を加え3オクターブの演奏を可能にしている。

佐藤秀郎は、短音階ハーモニカを福島常雄と共同開発し、みずから確立した分散和音奏法（アルペッジオのこと）を駆使した独奏を独自のスタイルとした。

このほかにも、演奏家は機能・デザインの両面で数多くのアイデアを提出した。それらが製品化されれば、監製者みずから楽器をたずさえ、プロモーションを兼ねた演奏旅行で国内外をまわることも一般的であった。

1-5 普及システム4：コンクール

ハーモニカのコンクールは、1931（昭和6）年に、大日本ハーモニカ音楽協会が主催した「第一回全国都市対抗独奏選手権大会」に始まる。『音楽新聞』社主の村松道彌による企画で、15都市23名が出演した。課題曲は「イル・トロバトール」抜粋曲で、審査には堀内敬三、平野主水、川口章吾、春柳振作、上原秋雄、松原千加士、宮田東峰の7名があたった。翌年2

回目の大会が「第二回全日本ハーモニカ独奏選手権大会」と改称し、同じ協会の主催で開催された。この回の当選者には作曲家の早坂文雄や陶野重雄が含まれた。中断をへた1935年からは全連が運営を引継ぎ、「全日本ハーモニカ聯盟独奏コンクール」と名称を改めた。この回の主催者は東京都である。決勝大会の審査は、堀内敬三、伊庭孝、深井史郎、菅原明朗、鹽入亀輔が担当した。以後第2回が1937年に開かれ、日中戦争でしばらく中断したのち、第二次世界大戦勃発後の1941年に第3回、1942年に第4回が開催された。

以上のとおり、初回は楽器業界主体の超党派コンクールだったものの、1935年以降は全連色が濃くなり、審査員に著名な作曲家や研究者を迎えてコンクールの権威づけをねらった観もある。またコンクールの目的も、当初は人材発掘やハーモニカ界の活性化にあったが、戦時体制に入ると後述のとおり変遷がみられた。

2. 中国口琴界の普及状況

2-1 伝来時期と時期

中国では、口琴（中国語でハーモニカの意）の伝来時期と経路に関する定説はない。20世紀初頭に中国人留学生が日本から持ち帰ったという説や、日本人が持ち込んだ説など、通説では日本経由説が有力である。1898年から日本租界が開かれた天津では、1920年代初めに天津に入った日本人が口琴を教え初めた。現在活動する天津のアマチュア奏者のなかには、これがきっかけで一気に口琴熱が高まり、全国初の口琴演奏会が開かれたのだ、と自負する者もいる¹⁰。その見方をうらづけるように、中国初の口琴教則本は日本人の井奥敬一が1927年に北京で刊行した『初等口琴練習曲集』であり、翌年には、東京音楽学校に学んだ柯政和が、井奥から口頭で受けた教授内容と他者の教則本をもとに編訳本を刊行している¹¹。これらの状況証拠からすると、たしかに北京天津では、日本人が口琴流行の口火を切ったと言えるかも知れない。

だが上海の日報『申報』には、キリスト教系慈善盲童学校やYMCA関連組織で、1916年には口琴を演奏した記録がすでに見える。当時、上海の孤児院や盲童学校の大半は、欧米の慈善団体が経営し、キリスト教にもとづく教育を施した。これらの機関が、一般の中国人圏より一足早く口琴を導入し教授した可能性はたしかに高い。

2-2 普及システム1：パイオニアの活動と同好組織

上海はハーモニカ普及の最大拠点として全国的な主導権をにぎった。その要因として、国産輸入を問わず上海に楽器産業が集中したこと、稀有な指導力と幅広い人脈をもつ指導者が、上海を拠点にアマチュア口琴組織の活動を始め、そこから新たな指導者が輩出したこと、各種メディアが十分に浸透していたこと、などが考えられる。この項目では上海の口琴界に的

をしぼって普及の経緯を遡りたい。

2-2-1 王慶勳と中華口琴会

1930-1940年代の上海には、中華口琴会、環球口琴会、上海口琴会、大衆口琴会、光明口琴会ほか多くの口琴組織が存在した。第一号は、王慶勳が1930年に設立した中華口琴会である。同会から独立して他の口琴会を創立した指導者は多く、会員数は1931年4月の317人¹²から、1943年には50,955¹³人へと爆発的に増えた。それは同会が、マニラや東京を含む国内外30数か所もの分会を擁したからである。

同会の結成前にも大学や中学では小規模な口琴隊が活動していた。しかし広く一般に会員をつのり、「下は8歳から上は66歳まで」という幅広い年齢層を集めたのは、中華口琴会が初めてである。そもそも王が同会を結成した目的は、大衆に高尚な音楽を普及させることであった。彼は上海大夏大学¹⁴教授の本務のかたわら、1926年から大夏大学生による大夏口琴隊の指導をはじめた。その過程で民衆に高尚な音楽が欠如していると痛感し、民国19年（1930）6月、普及活動の手始めとして、大夏口琴隊の第一回口琴音楽大会を開催した¹⁵。反響は大きく、各界同志の要望にこたえて上海YMCA内に中華口琴会を創設したという。

王はことさらに口琴普及を意義づけたように見えるが、当時の中国知識人としてはごく自然な言動であったと思われる。民国期には、国力増強をめざした大衆の文化レベル向上が叫ばれ、大衆教育に知識人が精力を傾けた時代だからである¹⁶。その眼目には、大衆への健全な娯楽の提供もふくまれた。当時の上海一帯では、蘇灘や申曲など地元の語り物が風靡していたが、猥雑な表現でしばしば禁演処分を受けた。かといって流行音楽も大衆に与えるに相応しい音楽とはみなされず、「健全なる国楽（中国伝統音楽）か西楽（洋楽）」が妥当な候補だったのである。

こうした背景から、口琴によって健全で高尚な音楽を再生すれば大衆教育に有益である、と王が考えたことは容易に想像できる。彼の教育方針には国民党や各界の著名人も賛同し、王や中華口琴会の口琴隊は、慈善会など社会事業の場で頻繁に出演を依頼された。

同会に対する社会上層部の信頼を物語るように、結成の翌年5月には、首都南京の中央党本部廣播無線電台（国民党中央ラジオ局）から招聘されて生放送にのぞみ、同日夜には、首都第一回口琴音楽大会を開催した。会場には主席来賓の蔡元培¹⁷をはじめ、多くの政府機関、団体、学校の要人がつめかけ、声楽家の杜庭修も賛助出演した。この回に限らず、王が主催する音楽大会には、洋楽界の一線で活躍する中国人演奏家が出演し花をそえた。このように中国では、知識人が提唱した大衆教育が口琴流行のきっかけとなったのである。この点で、大衆が自発的にハーモニカを享受し、大衆の中からパイオニアが登場した日本とは、社会的背景にもとづく明らかな相違が見出される。

2-2-2 多様な教習コース、老若男女のアマチュア口琴隊

口琴の会員募集情報は、都市圏の代表的な日刊紙や同好会の機関誌に繰り返し掲載された。これを見ると、同好組織による教習者の募集方法には、日本の組織との体質の違いがはっきり認められる。とくに中国最大規模の組織をほこる中国口琴会には、会員勧誘に明快な路線がみてとれる。第一が男女を問わず入会を促したことである。同会は口琴隊員の募集でも男女を平等に歓迎する点を強調した。こうして女性に対して積極的に門戸を開く姿勢の背景には、女権運動の台頭を念頭におくべきだろう。中国の都市部では1920年代から女権運動が社会現象となり、当時の上海でも富裕層のインテリを中心とする婦女会は強い発言権を握っていた。このような状況にあって、清朝滅亡後の教育を受けた新中間層は、(実態はともあれ)男女平等の観念を当然の前提として受け入れたのである。第二のポイントは、職業別、季節別、曜日別など様々なクラスを開講し、利用者に多くの選択肢を与えたこと。第三が平均教習期間を3ヶ月と短かめに設定したことである。教習期間の短さは口琴の学びやすさの裏返しであるが、選択肢の多いクラス設定とともに、会員獲得の効果的な戦略だったことは間違いない。こうして誰でもいつでも学べる環境を積極的に提供したからこそ、中国口琴会は爆発的に会員数をのばしたのであろう。

学校に所属するアマチュア口琴隊は大学と中学が中心であるが、1930年代初期から小学校にも広がった。たとえば中華口琴会の王慶勳は、工部局の要請で上海両租界の小学校で口琴を定期的に教えた。また1920年代から定着したボーイスカウトも、口琴隊の結成母体となった。しかしこのような順調な普及は、諸条件が整った上海ゆえに可能だったにすぎず、北京では1941年ですら、労働者が口琴を学ぶ機関がないという不満が聞かれた¹⁸。

2-3 普及のシステム3：メディアの併用

2-3-1 楽譜、教則本、機関誌

1930年代には、おびただしい量の楽譜集や教則本が刊行され版を重ねた。楽譜の刊行時には、日本のハーモニカ界のレパトリーが、日本人のアレンジそのままに転載されるケースも多々みられた。この点は中国側の関係者も認めるとおりである。同好組織の機関誌が掲載する楽譜にも、右肩に上原秋雄や川口章吾らのサインがはっきり読み取れる。流行当初は国内で適当な教材を準備する余裕がなかった、というのが最大の原因だろうが、中国の口琴界は日本の蓄積を積極的に利用した。各同好組織の機関誌には、指導者が監修する楽譜の刊行予定や刊行歴が掲載された。これによると、中華口琴会出版部は、王慶勳会長が監修した楽譜を毎週1回の割合で出版したことがわかる。創立から4年後の1934年には、独奏曲171、二重奏曲32、合奏曲62が刊行済みであった¹⁹。これらの楽譜は非会員にも販売され、会員にはさらに割引の特典があった。

教則本の数は [陳2003] で確認しただけでも、1920年代終わりから1949年までで40冊以上

にのぼる。執筆者は口琴関係者のみならず音楽教育家や作曲家も含まれ、幅広い音楽人が口琴に関心をよせたことがわかる²⁰。

同好組織の機関誌第一号は、中華口琴会の『中華口琴界』（1931）である。その後、環球口琴会の『中国口琴界』（鮑明珊編、1935-1948）、上海口琴会の『上海口琴界』（郁郁星主編、1939-1986）などが刊行された。

2-3-2 レコード、ラジオ放送、映画

上海は、中国レコード産業の中心地で、パテやビクターのほかにも国産企業である大中華唱片会社の工場もあった。ラジオ放送は日本より一足早く1923年に始まった。両者とも口琴ブーム前にすでに十分に普及し、口琴の普及にも重要な貢献をはたした。上海でのレコード吹込みは、演奏家個人や同好組織の口琴隊がレコード会社の依頼を受けて行った。中国唱片公司²¹が、建国直後に上海の内外資本レコード工場に残されたレコードを回収したりリストには、パテ、オデオン、リーガル、ビクター各社が刊行した口琴のレコード、合計50面以上が見出せる[中国唱片公司 1964：219-222]。当時の吹込み総数は不明だが、この記録からして、各社が有名な奏者の録音を積極的におこなったことは推測できる。

ラジオは日本よりもはるかに高い頻度で、また日常的に利用された。演奏者や口琴隊が地方で公演を行う場合は、ほぼ例外なく同地のラジオ局にも出演した。またラジオの口琴講座番組も複数が帯番組となり、上海では日本軍侵略前後も放送が続けられた。たとえば、1934年の『中国無線電』に掲載された全42局のうち3局には、それぞれ落伍社音楽組口琴、鮑明珊、石人望の定時番組がある[上海市檔案館 1985：111-132]。日本軍侵略後の1939年でも41局中4局で、石人望らの番組が組まれていた。こうした口琴講座や生演奏の放送以外に、口琴のレコードを鑑賞する番組もあった。当時のラジオではレコード鑑賞番組の割合が圧倒的多数をしめたので、番組欄に「唱片（レコードの意）」や「音楽」とのみ記し放送内容が不明な場合も、口琴のレコードが放送された可能性は高いだろう。

映画作品第一号は、1931年、天一公司製作『口琴有声影片』である、これは中華口琴会の社会的な影響力に注目したドキュメンタリー映画で、トーキー作品だった。この映画は大きな反響をよび、口琴音楽の隆盛をさらに後押しした。同会は1932年にも杭州の西湖で撮影に参加している。当時の上海は観光ブームのさなかにあり、歴史的な景勝地として有名な西湖は人々の憧れの的であった。中華口琴会をその西湖を舞台に撮影する企画には、一作品に二重の話題性をこめようというマスコミの狙いが強く感じられる。1935年には、上海口琴会が口琴で映画『紅粉飄零』の音入れをし、中国最初の口琴演奏による映画音楽作品となった。ここに挙げた3本以外にも中国製の口琴映画が作られた可能性はあるが、少なくとも口琴関係者の記録には見当たらない。当時の上海では内外の映画が日々大量に上映された。その厳しい競争に打ち勝つ作品を制作するのは容易ではない。1930年代の半ばにさしかかり、口琴

は社会の認知を得た反面、話題性を失った。1930年代には、口琴をモチーフとする洋画も封切られた²²が、期待されたほどのヒットには結びつかなかった。こうした現実を冷静にみつめた上海の映画人は、リスクをおかして口琴映画を作ろうとはしなかったのだろう。

2-4 普及システム4：楽器改良と演奏技法の向上

中国の口琴楽器改良の理念は国貨運動と深いかかわりをもつ。中国では民国当初から輸入超がつづき、1910年代後半から事あるごとに国産品奨励の聲が高まった。口琴界が隆盛した1930年代は、とりわけ国貨問題がクローズアップされた時期にあたる。中華口琴会も世の趨勢を考慮し、1931年に口琴隊員の服装を一律国貨製品で統一すると宣言した²³。だが肝心の楽器は輸入品のままであった。同会が推奨する王会長の監製品「真善美」牌口琴ですら、実はホーナー製品の中国版ブランドであった。国産品の開発は、翌1932年に口琴家の潘金声が試作品製作に成功したことに始まる。彼は資金を集めて中国新楽器製造公司を創設し、「小朋友牌」や「宝塔牌（後の国光牌）」口琴を生産し、中国最初の国産口琴工場をたてた。市場ではホーナー製品の優位が続く²⁴なか、設立まもない中国新楽器製造公司の一部社員が独立して大中華口琴製造公司を設立した。同公司は1940年さらに中央口琴製造廠と改称した。1941年春には、大中華と中央の一部が上海口琴製造廠を開設し、全工廠で毎日千個を製造したという。しかし、この頃から戦時体制の影響で金属原料の輸入が困難になった。また過当競争による粗製乱造が災いし消費者にそっぽを向かれ、国産品の生産はしだいに落ちこんでいった。そのいっぽうで、ドイツと日本からは依然として口琴が輸入され、国産工場で生産を続けたのは中国新楽器製造公司のみ、という状況が1949年まで続いた。それにもかかわらず、国貨奨励のかけ声にこたえるために口琴界の指導者たちは楽器監製に力を入れ、国光牌や国華牌など主要ブランドは一応の定着をみた。現在、中国有数のハーモニカ製造会社である上海国光口琴廠有限公司は、中国新楽器製造公司を前身とする。

2-5 普及システム5：コンクール

コンクールは各組織で結成当初から頻繁に行われた。その第一号は、おそらく中華口琴会が1931年に上海全市を対象に開催した公開コンクールであり、日本の第一回全国都市対抗独奏選手権大会と奇しくも同年にあたる。日本のコンクールが楽器会社の主導で開かれたのとは対照的に、中国では会員のレベルアップや新会員を集める手段として、口琴界自身が自主的に催した。

3. ハーモニカ音楽の役割

3-1 洋楽受容の媒介

両大戦間期のハーモニカ音楽は、日中とも狭義の洋楽受容の枠組みでは言及されない。しかし現実には、大衆の洋楽受容において可塑性にとんだ媒介となった。日本ではハーモニカブームと前後して、大衆が急速に洋楽と接触しはじめた。彼らは浅草オペラやレコードで松井須磨子らの歌曲に親しみ、洋楽家の来日ラッシュが始まると、以前はレコードでしか知りえなかった名手の演奏に直接耳をかたむけることができた。しかしこれらの体験は、大衆の一角から徐々に始まったにすぎず、高級品のピアノやヴァイオリンは相変わらず都市部エリートを象徴するハイカルチャーであった。

中国の状況も似通っている。口琴ブームの少し前に中国では唱歌ブームがおこり、大衆が西洋音楽を受け入れる窓口となった。だがこの現象は口琴が現れる前に鎮火した。ついで口琴ブームの少し前にあたる1920年代半ばから、上海では中国初のオーケストラ、工部局管弦楽団が定期演奏会を開始した。ところが新聞の音楽欄で中国人聴衆の少なさを嘆く記事が目につくとおろ、破格な入場料を払ってまで演奏会に足をはこぶ観客はほとんどいなかった。大衆が洋楽にさほどの関心を寄せなかった原因は、チケットの高さばかりではない。当時の上海には爛熟期の京劇や新興の語り物音楽、伝統器楽アンサンブルの大流行など、人々をとりこにする地場のエンターテイメントがあふれかえっていた。申報など一般紙の娯楽欄ではこれらの芸能と映画の宣伝が紙面の大半を占め、人々の関心の高さが窺いしれる。

このような時期に登場したハーモニカは、既存の音楽ジャンルに属さないために、洋楽から唱歌、演歌、軍歌、ジャズまでどんなジャンルの再現も可能であった。また演奏上のネックとなった楽器の物理的な未熟さも改良で補われ、予想外の演奏効果を生むに至った。こうしてハーモニカは、手軽で身近な洋楽行脚を大衆に約束したのである。だが時代とともに狭義の洋楽受容はより広範になり、より深化する。ハーモニカで交響曲やオペラのレパートリーを聴いたり演奏して新鮮な喜びを感じた人々も、やがては本物のオーケストラやオペラに関心を向け、あるいは本物のジャズバンドに惹かれ、代替品だったハーモニカへの関心を失っていった。

上記の経緯で日本のハーモニカ界は、大正末期から昭和初期の全盛期をこえると、1920年代末から慢性的な停滞感にさいなまれるようになる。音楽的な表現力の向上をめざして、ソロから合奏へ、独奏曲からオーケストラやオペラ作品へとレパートリーを拡げてきたが、その路線にも限界があった。それ以前のレベルで、ハーモニカ界は解きがたいジレンマを抱えていた。楽壇全体からは大衆音楽として軽視され、かといって音楽的な洗練をもとめれば大衆離れをきたしたのである。突破口をもとめて、ハーモニカ専用曲の創作や、独奏への回帰など提案が行われたが、芳しい効果があったとはいえない。しかもこの時期に大衆楽器とし

て登場したアコーディオンは、演奏効果の面でハーモニカを圧倒し、多数のハーモニカ愛好者がアコーディオンに流れる情況もみられた。ハーモニカ界は行く末を決めかねたまま、間もなく戦時体制に突入することになる。

3-2 戦時体制下のハーモニカ音楽

3-2-1 日本

日中戦争は、日中ハーモニカ界に大きな影響を及ぼした。日本では会社や工場で多数のハーモニカバンドが結成された。その動きは第二次世界大戦勃発前後からさらに加速する。なぜなら戦争の長期化につれて、生産拡充にともなう勤労者の厚生運動が重視され、ハーモニカ音楽はアコーディオンとともに「厚生音楽の重要部門」として、また「国民の健全娯楽」として注目されたからである。

前項で記したとおり、慢性的な停滞感にさいなまれていたハーモニカ界は、社会の再評価を得て一気に活気づく。映画「愛国行進曲」の音楽を担当し、軍歌のレコードを吹込み、軍隊の慰問にかけまわった。戦時ゆえに大衆音楽の王座を奪い返し、すすんで音楽界における国民総動員の広告塔になったのである。昭和13年ごろから、全連の『ハーモニカニュース』には「トンボの合奏楽器。学校に、工場に、銃後の健全な娯楽に、ハーモニカバンドをおすすめします」、といった宣伝文句がおどりはじめる。また会員の士気を高める「長期建設、堅忍持久」の標語も毎号記事の合間を埋めた。この時期に至ってハーモニカ界は、「ハーモニカ音楽とはどうあるべきか」という本質的な問いかけを凍結し、厚生音楽の旗手としてみずからを規定し直した。第二次大戦末期にさしかかると、戦意高揚のために作られた歌曲譜には、ほぼ例外なくハーモニカ伴奏譜や編曲譜が付されている²⁵。手近な音楽表現の手段がしだいに限定されるなかで、人々はやむをえず、あるいは進んでこれらのハーモニカ音楽に親しんだ。

3-2-2 中国

両大戦間期の中国では、一般的な娯楽をのぞくと、口琴音楽には主に二つの役割が求められた。一つは日中戦争以前から行われたチャリティーであり、もう一つは、日本軍が進出し各租界を包囲した孤島期（1937-41）の上海で本格化した聯誼会の活動である。

民国期をつうじて、チャリティーは上海の社会現象だった。公的な福利厚生資金が慢性的に不足し、人々は遊芸会やバザーを催して義捐金をつのらざるを得なかったのである。目的は多岐にわたり、自然災害や戦災の被災者救済、孤児や寡婦の生活援助、教育機関の支援などである。チャリティーでは、音楽や演劇など各種の遊芸が効率的な集客手段として重視された。このため多くの愛好家を擁する口琴も演目の一つにえられたのである。

聯誼会とは、同じ職場にぞくする給与所得者の組織である。職員組合の本義が労働条件の向上にあるならば、聯誼会の目的は、スポーツや娯楽、教養活動をつうじた職員どうしの連

携・融和にある。日本軍の支配下にあった上海は、戦時とはいえ経済的には未曾有の発展をとげた。これにともない給与所得者も社会的に大きな比重をしめる階層となった。聯誼会は給与所得者の組織化を行い、健全な娯楽によって彼らの連帯感を強め、ひいては慈善救済や民族・国家への貢献、すなわち「富国」「抗日」「革命」を推進した。[岩間2005：155-156]

聯誼会の娯楽種目には、スポーツや京劇、新劇、手品や伝統器楽合奏のほか、口琴も含まれた。聯誼会は本来政治目的をもたないが、幅広い給与所得者をかかえるため共産党の隠れた活動拠点にもなった。そして岩間によれば、聯誼会の遊芸活動が抗日戦線の義捐金源となったことも確認された。いっぽう上海の口琴同好組織の指導者たちも、日中戦争が勃発すると「斯界も、抗日戦線のため口琴を政府へ提唱しよう」と呼びかけた [鮑1939-2：4]。しかし日本軍の侵出を容認する南京政府が管轄下の上海で抗日運動を扇動するはずもなく、いったん氣勢をあげた口琴界はその後目立った反応を示していない。ただし、1930年の中華口琴会成立以来、日本以上に四分五裂の様相を見せた上海の口琴界は、日中戦争を機にはじめて連携の必要性をみとめ、派閥をこえた演奏会を開いた。いずれにせよ上海、北京など、日本軍の侵略下におかれた口琴界の人々は、自身をとりまく政治状況に適應しながら慎重に組織活動を維持したと考えられる。

戦局の拡大によって、チャリティーや聯誼会活動の頻度は高まったので、口琴演奏の機会もいっそう増したことが推測される。なお、共産党の指導下に結成された中国初の口琴組織は、1935年にハルピンで結成された哈爾濱口琴社であった。平均年齢20歳以下の若者が50名ほどで結成した組織で、抗日運動への貢献が戦後に高く評価された [陳2005：201]。

4. 日中ハーモニカ界の交流

日中両国ハーモニカ界の交流は日本の中国大陸侵出と切り離せない。それがネックとなつて、建国後の中国では当時の交流についてとりたてて言及することはなかった。日本人のハーモニカ奏者は、他の音楽家と同様に植民地の台湾や朝鮮をしばしば訪れた。はたして中国にも足をのびしたのだろうか。中国口琴界の人々に、日本のハーモニカ人はどう映ったのだろうか。ここでは両国ハーモニカ界の交流実態を、全連の『ハーモニカニュース』、環球口琴会の『中国音楽界』、中華口琴会の『中華口琴界』にもとづき確認する。

4-1 全連関係者の対中国姿勢

『ハーモニカニュース』の中国大陸関連記事には、満洲支部と上海特派員から届くたよりと、全連所属の演奏家や作曲家による大陸演奏旅行と慰問旅行の報告が掲載された。満洲支部報告は、同地の日本人ハーモニカ界が未発達だと報告するだけで、中国人の活動には全く関心をはらわない。いっぽう上海の特派員は、環球口琴会の鮑明珊訪問記をよせ、「鮑氏は全連の

『ニュース』を購読し、トンボハーモニカを愛用する」と伝える。別の回では、上海東亜同文書院音楽部で日本人の口琴隊が活躍したとも記す。全連関係者で、現地の口琴界ともっとも密に接触したのは佐藤秀郎だろう。彼は昭和11年と14年に北京と上海を訪れた。昭和11年の訪中を終えて、佐藤は次のような短い感想を残している。

『ハーモニカニュース』10-7号より「上海より北満へ」

「私は此処（上海）で手紙のみの親しき友である、中華民国の多くの奏者と握手し、あるひは演奏会にあるひは晩餐会に、またラヂオにと、口琴音楽を通じての国際的演奏を行った。ラヂオだけでもXMHR、XHHH、XQHD等に数回の通訳付講演及演奏を行ったが、音楽方面に関しては別の稿で書くことにする。

上海で嬉しく思った事は、近衛秀麿氏来遊の時にマネージした上海音楽研究会の高木氏が水際だったマネージ振りを発揮してくれたのと、二十年前の親友、席時泰氏と劇的な面会を行い、その後は中華人音楽家方面の通訳の任に当たって下さった等は、忘れえぬ快い印象であった。西湖では音楽会を開いた、聴衆1千人。口琴に関する講演を行ったが、同地の音楽学校校長も態々来聴され、非常に熱心な聴衆でうづまり、非常に気持ちの良い演奏会であった。西湖では土地の口琴家、李君の親切な案内で夢のやうにすごした²⁶。」これによれば、佐藤が現地の愛好者や音楽関係者と広く接したことが推測できる。

中国側の記録にも、佐藤がこの上海訪問時に受けた上海環球口琴会のインタビューが残っている。これを要約すると以下のとおりである：

「日本は、以前は中国音楽を学んだが、[貴国の音楽は] 目下は停頓の嫌いがある。ただし[貴方らが中国音楽を] 再検討すれば、十数年後に日本を追い抜くことも難しくない。数十年前、日本では口琴は玩具にすぎなかった。音階もそろわず単音奏法のみであり、音質も不明瞭だった。複音ハーモニカはまだ存在せず、[現在は当たり前となった] 3度5度奏法やヴァイオリン奏法も当然なかった。」

([] 内は筆者補註。)

佐藤の言からは、アジアのみならず世界のハーモニカ界に冠たる日本、という自負が伝わってくる。佐藤の発言に対して中国人のインタビューアーは特段の反応を示さず、「その後の佐藤氏の各種実演は専門家の名に値するものだった」と賛辞を送り、インタビュー報告をしめくくった²⁷。

『環球口琴界』主幹の鮑は、佐藤の来華前から日本ハーモニカ界の動向を詳しく記し、全連会長から全連上海支部を開設するよう要請されたと述べている。そして鮑は次の号で、全連の支部委員になれば、日本で新奏法が生み出されたら真っ先に知ることができるし、『環球口

琴界』1年分を無償で進呈する、とも記した。鮑は全連だけではなく川口章吾とも書面でのやりとりがあった。さらにはアメリカや英国のハーモニカ奏者とも、各地の特派員を經由してコンタクトをとり、情報を収集していた模様である。

佐藤が昭和14年に再び中国を訪れたとき、日中はすでに敵国どうしの関係にあった。だが訪問先の北京と上海は日本軍の影響下にあったので、彼は南京、北京政府の保護を受けられた。そこで佐藤は戦火を浴びながらも、現地の演奏家たちと旧交を温め、ラジオに出演し、中華口琴会の記念公演にも参加したのであった。

『中華口琴会』1943年特別号は、この時の演奏会に出演した佐藤をまじえた記念写真を掲載する。この号には同会の成立以来の活動歴がまとめられている。これをたどると、同会は1939年以降、北京支部で、邦人の音楽家やアマチュア音楽グループとの協演を活動項目に組み込んだとわかる。北京支部創立7周年にあたる1943年には、日本の大政翼賛会の後援により、現地在住の日本人演奏家・愛好者とともに、日華交歓大合奏・合唱大会を開催した。

佐藤以外の演奏家や作曲家もふくめて、日本のハーモニカ関係者には中国口琴界への蔑視と、日本ハーモニカ界の優越感がはっきり見られ、同時代の日本人にありがちな「脱亜」の感覚が強かったことがわかる。いっぽう中国側の関係者は、日本のハーモニカ界への関心はかなり強く持ち、日本ハーモニカ界の当時の先進性も正当に評価した。しかし記録の限りでは、鮑ほど積極的に交流をのぞんだ者は多くはない。佐藤をのぞけば、中国側メンバーと日本ハーモニカ界の交流はその場限りにすぎず、戦争が障害となって長期的な交流を育むにはいたらなかったと推測される。

5. おわりに

ここでは以上の考察を要約し、本文中で触れなかった諸点をおぎなって結論にかえたい。

1) 日中ハーモニカ界の普及

日本のハーモニカ界は、ハーモニカ音楽ブーム以前から国産楽器が存在したこともあり、楽器会社主導の色合いが濃かった。これに帰属する愛好組織が、互いに対立するデメリットもあった。反面、優れた知見を持つ指導者たちが、楽器会社のサポートを受けて輸入品をしのご製品の開発に成功するというメリットもあった。対する中国口琴界は、当初知識人による大衆啓蒙運動から口琴の普及が始まり、楽器会社の束縛も少なかった。ただし国産楽器の完成は、人材不足や生産工場の短命さなどが災いして遅れをとった。

2) ハーモニカ音楽の役割

日中両国とも、大衆が本格的に広義の洋楽を受容する上で重要な媒介となった。ほんらい特定の音楽ジャンルとは無縁で専用曲もないハーモニカは、どんな音楽でも基本的に演奏することができ、当初はその効果が新鮮な魅力ともとらえられた。しかし時代を追うごとに、

ハーモニカで演奏する「どれにでも当てはまるが、どれにもなれない借り物」の音楽性が、人々のハーモニカ音楽への関心を失わせ、ハーモニカ離れを招いた。

日本では、上記の理由ですでに昭和初期からハーモニカ音楽の停滞が始まった。いっぽうブーム自体が日本より遅れて始まった中国には、教材や奏法をふくめた日本のノウハウの蓄積が短期間に流れ込んだので、1930年代後半に若干の停滞感は感じられるものの、日本におけるほど関係者に深刻に受け止められた形跡はない。

戦時下では、両国とも大衆の健全な娯楽の必要性から、停滞気味だったハーモニカ音楽が再び重視され、大衆音楽のヘゲモニーを再度獲得した。しかしそれは国家や主義へのコンフォーミティーを基調とし、画一化された音楽であって、本質的にはかつての輝きをとりもどしたことにはならなかった。

3) 両大戦間期の日中ハーモニカ界の交流

この件については日中双方ともほとんど言及しなかったが、日本軍の中国大陸進出を背景として、実質的な交流はあったことが確認された。日本の楽器会社関係者は、新たな市場開拓をねらって上海進出をもくろんだ形跡がある。しかし演奏者や指導者たちは現地邦人の活動にしか関心を寄せず、佐藤ほか一部の人間をのぞけば現地の口琴の普及活動には無関心であった。両大戦間期の中国口琴音楽の最大拠点である上海とこれに次ぐ北京は、日本軍の実質的な支配下に長くおかれた。それ自体は歓迎されざる事態であったが、日本のハーモニカ人が現地に自由に入出入りし、また中国の口琴関係者が日本と接触を保ったがゆえに、口琴音楽の発展を多少とも促した事実は否定できないだろう。

筆者はハーモニカ音楽の全盛期とは無縁な世代である。しかし民国期中国のアマチュア音楽活動を調べるうちに、口琴＝ハーモニカが大衆にとってかけがえのない存在であったことに、遅ればせながら気付いた。そして対岸の日本でも、同時期に勝るとも劣らぬエネルギーが傾けられたことを知り、ハーモニカの大衆性に焦点をあてて両地域の状況を比較したいと考えた。本稿において「近代期の大衆」や、同時期の「大衆音楽」をどう定義すべきか、考察が不十分な点は自身でも否定できないが、日中ハーモニカ界の普及に関して初歩的な概観はできたと思う。

なお、本稿では両国ハーモニカ界の楽曲や奏法、上演形態の側面については紙面の都合で触れなかった。ブーム後発の中国が、先発の日本から積極的に楽曲ほかを摂取したことは諸資料からあきらかだが、各段階でどう取捨選択したのか、また伝統音楽の独自の要素を加えたか否かなど諸点については、他稿であらためて触れる予定である。

(本稿は、平成18年度科学研究費補助金基盤研究(c)「中華民国期上海のアマチュア組織活動と音楽消費の実態——国楽生成に焦点をあてて」による成果の一部である。)

引用参考資料一覧 [著者名アルファベット順]

- 鮑明珊『中国口琴界』上海、中国口琴界刊行社発行、1936-1948
- 陳建華、陳洁『民国音楽史年譜1912-1949』上海、上海音楽出版社、2003
- 春柳振作編『ハーモニカ達成』、東京、白眉出版社、1922
- 井奥敬一『初等口琴練習曲集』北平、中華楽社、1927
- 岩間一弘「民国期上海の新中間層」東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻博士論文、2005
- 音楽社編『音楽界』東京、音楽社、1931
- 川口章吾編曲『標準ハーモニカ楽譜』東京、共益商社、1924
- 川口章吾編『ハーモニカの学び方』東京、共益商社、1926
- 川口章吾『ハーモニカガイドブック：教授用』東京、白眉社、1949
- 川口章吾『川口ハーモニカ独習：標準版』東京、共同音楽出版社、1955
- 柯政和編訳『口琴如何吹奏』北京、中華楽社、1928
- 黎錦暉、張簧編『口琴的吹法』上海、大群書局、1933
- 松本剛『略奪した文化』東京、岩波書店、1993
- 宮田東峰「ハーモニカ合奏音楽論」『厚生音楽全集』第三卷、東京、新興音楽出版社、1943、pp.1-67
- 宮田東峰「ハーモニカ独奏コンクール発展史（特集・日本の音楽競技史）」『音楽之友』第3巻第1号
1943年1月、pp.61-64
- 宮田東峰「ハーモニカに生きる男」『音楽知識』2巻1号、1944年1月号
- 宮田東峰編曲『最新流行歌謡楽譜：ハーモニカ楽譜、第3集』東京、新興音楽出版社、1948
- 宮田東峰『ハーモニカ新奏法』東京、音楽世界社、1934
- 宮田東峰『みんな仲間だ：ハーモニカと共に50年』東京、東京書房、1959
- 日本音楽雑誌編『音楽知識』1943年12月-1945年11月
- 西宮森太郎、加藤善也共著『川口章吾』東京、ミュージックトレード社、1970
- 西宮森太郎「ハーモニカ界今昔」『アコーディオン・ハーモニカ』東京、トンボ楽器製作所第1巻第
1号、1964、pp.22-23
- 佐藤秀郎『ハーモニカの日本的奏法』東京、全日本ハーモニカ・アコーディオン連盟出版部、1943
- 佐藤秀郎『佐秀ハーモニカ楽譜：佐藤秀郎編作・無伴奏形式独奏曲集』東京、株式会社十字屋、1943
- 上海市檔案館、北京広播学院、上海市広播電視局合編『旧中国的上海広播事業』上海、檔案出版社、
1985
- Stanley Sadie ed. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments 2*, Macmillan Press LTD,
London, 1984
- 孫繼南編著『中国近现代音楽教育史紀年（1840-2000）』濟南、山東教育出版社、2004
- 新興音楽出版社編『厚生音楽全集、第1-3巻』東京、新興音楽出版社、1942-1943

- 竹村民郎『大正文化 帝国のユートピア：世界史の転換期と大衆消費社会の形成』東京、三元社、2004
- 橘実子、斎藤笹舟『音譜ハーモニカ独まなび』東京、国華堂、1915
- 王慶勳編輯『中華口琴会紀念特刊』北京、北京中華口琴会、1943
- 王慶勳『最新口琴吹奏法』上海、中華口琴会、1931
- 山本武利「占領期のGHQの刊行物没収と図書館」メディア史研究会編『メディア史研究（創刊号）』東京、ゆまに書房、1994
- 吉見俊哉編『一九三〇年代のメディアと身体』東京、青弓社、2002
- 郁郁星主編『上海口琴界』上海、上海口琴会、1939-1986
- 全日本ハーモニカ連盟『ハーモニカニュース』東京、全日本ハーモニカ連盟、1927-1938
- 章秋楓「我国20世紀30、40年代口琴音楽的歴史活動特点」『音楽研究』2002年第一期、pp.72-76
- 中国唱片社編『中国唱片廠庫存旧唱片摸版目錄 内部資料』上海、中国唱片社、1964
- 中華口琴会編集『中華口琴界』上海、上海中華口琴会、1931-1935

注

- 1 ハーモニカ音楽の社会性を論じた中国での研究は、管見のかぎりでは[章秋楓：2002]一篇のみである。日本では、[西宮、加藤1970]が、川口章吾の伝記の形をかりて、日本ハーモニカ界の消長を著した。膨大な資料調査にもとづく巻末の年譜は、音楽演劇界の動向も併記され参照価値が高い。ただし、あくまで川口の伝記執筆を目的とするため、ハーモニカ界全体を俯瞰するには限界がある。日中とも、このほかの研究は、学校音楽における教材研究か、楽器製作の観点にたつ。
- 2 ホーナーは、メスナーやヴァイスなど他のメーカーに先駆け、量産に乗り出し、1879年までに生産量が70万点に及んだ。うち70%が当時アメリカに輸出された [Stanley 1984 : 128]
- 3 「ハーモニカは日本では小学生等に喜ばれているが、近頃英国へ盛んに輸出される。英国では戦線に立って居る英国兵へ慰問品に贈るのである。」[大正6年『音楽界』5月号]
- 4 以下、川口に関する記載は[西宮、加藤：1970]を参照した。
- 5 3歳で一家が離散し、10歳で小学校を中退して印刷業の広業館に就職。11歳のとき、主人の甥から16穴のホーナー製品を貸与されたのが、ハーモニカとの出会いである。軍隊ラッパや吹風琴を好んで吹いた経験もあり、ほどなく周囲から一目おかれる腕前となった。
- 6 出生の日に父が他界、一家は離散、7歳で母も失い、小学校卒業とともに長兄の手伝いで味噌屋に勤める。東京のジャーナリストと結婚した長姉を頼って上京し、小学校5年の時、義兄から出張先のドイツ土産としてホーナーのハーモニカを受け取った。本格的に演奏者の道が開けたのは、二十歳で東京毎夕新聞に見習で入社し、夜は中央大学の夜学に通うころであった。以上の内容は、[宮田 1959]から抜粋。

- 7 当時、片面の吹込料は15円。
- 8 ラストシーンの「私の青春」をミヤタバンドが演奏。
- 9 『ハーモニカニュース』昭和4年9月号が、大日本紡績一宮工場女工ハーモニカバンドの育成談を掲載したのが、女性バンドへの言及初出。同誌昭和13年4月号は、山口県金城女学校ハーモニカバンドの演奏を「快挙」と記録する。
- 10 《爱国实业家南开中学校校友陈范有《话说天津》·南开中学》高山流水响何处 津门最早口琴声
<http://www.haiguinet.com/blog/?p=90>
- 11 [陳建華 2005:100,114]
- 12 『中国口琴界』1934年5月号、p.17
- 13 『中国口琴界』1943年紀念特刊、p.66
- 14 上海の主要キリスト教系大学の一つ。現華東師範大学の前身。
- 15 以下、同会の創設と経緯については、徐翼雲「可歌可泣の本会三年来的歴史」『中国口琴界』1934年6月号、p.34-49を参照した。
- 16 当時の大衆教育は「通俗教育」と称し、識字教育を筆頭に、知識層が大衆の居住区を巡回し害虫駆除や栄養管理の諸常識を説く「通俗演講」ほか、さまざまな内容・形態を含んだ。
- 17 元南京臨時政府教育総長、北京大学学長、党の各行政委員を経て、1927年から国立中央研究院院長、交通大学学長、国立西湖芸術院院長を歴任。芸術による情操教育の提唱者。彼自身が「口琴は音楽を学ぶ上で手ごろな自転車のようなもの」と喩え、口琴を情操教育に活用する利点を認めていた。
- 18 宣萬華「怎洋使口琴大衆化」『中国口琴界』1941年10月号、p.29
- 19 『中華口琴界』1934年7月号p.21、同9月号pp.32-34
- 20 [黎1933] ほか多数
- 21 中国唱片公司是、中華人民共和国の成立後にそれまで存在した外国のレコード会社と大中華唱片会社の資産を統合した、国营レコード会社であった。設立当時の本社は上海におかれた。
- 22 1939年製作ユニヴァーサル映画「口笛がお好き」など。同映画では当時アメリカで人気のハーモニカバンド、カピイ・バラハーモニカ・アンサンブルが演奏した。
- 23 『中華口琴界』1934年6月号、p.38
- 24 『中国口琴界』1935年Vol.1-5 p8には、「娛樂も国難を忘れず」と看板を掲げた某会の演奏会で、ホーナーの宣伝ばかりが目立つ、と皮肉る記事がみえる。
- 25 日本音楽雑誌発行『音楽知識』1944年1月号は、「学徒空の進軍」「土の戦士」「勝ちぬき太鼓」「日本行軍歌」などを掲載する。歌曲譜とは別に、ハーモニカ譜をわざわざ掲載する場合もあった。
- 26 仮名遣い等は原文のまま
- 27 [鮑1937-4:4]

A consideration to the hegemony of popular music in the case of the Japanese and Chinese harmonica circle between World War I and II

ODAKA Akiko

Harmonica music was on the flow in Japan and China between World War I and II. It gained many amateur lovers because of its inexpensiveness as a mass production instrument, easiness in learning and portability. The college students and especially the salaried people who were raising their heads as a new social class in big cities, especially in Shanghai, constructed powerful harmonica music circles.

Although harmonica music widely influenced the Japanese and Chinese society, little is known about its actual state, as neither the acceptance history of the Western music nor the history of popular music mentioned it. It is important to reexamine the accepted state of harmonica music considering its popularity. In the first part of this paper, 1) we reconsider the prevalence systems of harmonica music and the popularizing process of how harmonica music obtained its social hegemony together with the economic activities, compromising with the war footing strategy of their government/nation. 2) In the second part, we examine the role of harmonica music in each country. 3) In the last part, we also reexamine the relationship between the Japanese and Chinese harmonica societies during the war footing period.

As for the prevalence systems, it was found that both in Japan and China, the leaders of the harmonica lovers or their society published harmonica music and always propagated these products in their organ journal. Besides that, they appeared on radio programs and recorded gramophones so that they could expand the number of users. The “music cinema”, including harmonica music, also attracted many harmonica lovers at that time. Such kind of total prevalence system, which presumed commercialism and multiple use of mass media, was an obvious feature of the harmonica music culture, which differentiated itself from other Western music or traditional music genres at that time. We can say that it was one of the very modern phenomena. Besides that, in Japan, some leaders of the harmonica society could develop and revise harmonica cooperating with instruments makers. Actually, as each group of the harmonica society belonged to a particular instruments maker, their competitions often aroused serious discordance between the groups. In China, harmonica music was introduced by the intellectuals so as to enlighten the general public. In the course of promoting harmonica, they positively adopted the music repertoires of Japanese harmonica society, and they directly

made use of music which was arranged by some Japanese leaders.

As to the role of harmonica music, we should point out that at the beginning of accepting the Western music, they appreciated many kinds of music which was transcribed for harmonica in both Japan and China. In other words, they introduced the Western music by the medium of harmonica music. As for the context, we also find a remarkable coincidence in the two countries. In Japan, during the war footing, they began paying much attention to the harmonica music as a “healthy entertainment” for worker’s and the nation’s welfare according to the product expansion. In Shanghai, during the “lone island (gudao) period”, the *Lianyi-hui*, an important social organization also made a point of the salaried people’s “healthy entertainment” so as to activate the people for the anti-Japanese movement, the independent movement and the revolution. The harmonica naturally became its indispensable element, too.

In terms of the relationship of the harmonica societies between the two countries, we can observe that a part of the members of the both circles tried to make interactive exchanges actively. However, the most of the Japanese members were indifferent to the Chinese harmonica circle. They merely paid their attention to that of Japanese living abroad holding the sight of “Datsu-A Ron (de-Asianization)”. In China, Shanghai and Beijing were main bases of prevalence harmonica music. As they were actually under the control of the Japanese army during war footing, the Chinese harmonica circle in the both cities had to kept contact with the Japanese circle to an extent regardless of their intention. In any case, they intensively accepted the achievements of the Japanese harmonica circle carefully distancing themselves from it.