

中国音楽史から消えた流行歌

——もう一つの「夜来香ラブソディ―」——

榎 本 泰 子

は じ め に

- I 音楽都市・上海の形成
 - II 「ジャズの本場」と日本人音楽家
 - III 「夜来香ラブソディ―」の舞台裏
 - IV 中国における流行歌の歴史
 - V もう一つの大音楽会
 - VI 中国音楽史の叙述における流行歌
- お わ り に

は じ め に

1945年6月、上海の大光明大戲院（グランド・シアター）で李香蘭のリサイタルが開かれた。満州映画協会出身の女優李香蘭こと山口淑子が、上海交響楽団をバックに歌う豪華な音楽会である。メインとなったのは、李香蘭のヒット曲である「夜来香^{イエライシャン}」を服部良一がシンフォニック・ジャズにアレンジした一幕だった。

……服部さんのタクトが振られて、静かに「夜来香」の前奏が流れだした。オーケストラが低く奏でるあいだに、するすると緞帳が上がり、百人近いオーケストラ前に、真白な中国服を着た私が進みでる。コロラチュラのカデンツァで独唱。一節うたうごとに、そのメロディーをフル・オーケストラが追いかけて、ソロ独唱と伴奏が掛け合いの輪唱曲のように交互にくりかえされて、高音部まで高まると、改めて歌詞の冒頭部から例の軽快なスロー・ルンバのメロディーが流れだした。「わあ！」という歓声がわき

起こり、曲の終わりが近づくと聴衆はステージの下まで押しかけてきた⁽¹⁾。

メインの曲目にちなんで「夜来香ラブソディー」と呼ばれたこの音楽会の様子は、引用した山口淑子の自伝『李香蘭 私の半生』や、服部良一の自伝『はく音楽人生』に詳しく書かれている。美貌と中国語の能力ゆえに、日本人でありながら中国人女優として数々の映画に出演し、「日支親善」のシンボルとされた山口淑子の数奇な運命は、これまで何度もドラマ化され、ミュージカルとしても上演されてきた。太平洋戦争末期の上海での大音楽会は、いずれの作品でも物語の山場として描かれている。

上田賢一は『上海ブギウギ1945 服部良一の冒険』（以下『上海ブギウギ』）の中で、服部の創作活動に上海での体験がどのような意味を持ったかを生前のインタビューなどを通じて明らかにし、「夜来香ラブソディー」で初めて試したブギウギのリズムが、戦後の大ヒット曲「東京ブギウギ」（笠置シズ子歌）につながったことなどを指摘している。また上田は服部の作品を日本の流行音楽の歴史の中に位置づけ、「ジャズの本場」として知られた上海で、服部が念願のシンフォニック・ジャズを完成したことの意味を強調した。このような見方は、「夜来香ラブソディー」の音楽的意義を日本の音楽史の側から評価したものであるが、上海という土地柄からすれば、それを中国側から検証してみることも必要であろう。

そもそも、なぜこの時期の上海でこのような音楽会を開くことが可能だったのだろうか。『李香蘭 私の半生』によれば、当日の「聴衆の九十パーセントまでが中国人と租界に住む外国人（白人）だった」といい⁽²⁾、当時の人口比からすれば大半は中国人だったことになる。服部の手がけたシンフォニック・ジャズに中国人がこれだけ熱狂したのは、そこにどのような音楽的下地があったからなのだろうか。実は『上海ブギウギ』では、服部と交流のあった中国人音楽家たちに着目し、「夜来香」の作詞・作曲者である黎錦光（1907～1993、生没年は奇しくも服部と一致している）の経歴や戦後の消息などを詳しく記している。

(1) 山口淑子・藤原作弥『李香蘭 私の半生』新潮社、1987年、289頁。

(2) 同上、288頁。

これは中国近代音楽についての紹介が少ないわが国においては稀なことで、日中両国の流行音楽の歩みを同時代的にとらえているという点でも興味深い。しかしあとで述べるように、中国国内では従来、1940年代の上海における流行歌は音楽史研究の対象になっていなかった。日中両国の音楽家の交流についてもほとんど知られてはいない。そこで本稿では「夜来香ラブソディー」という音楽会を手がかりに、当時の上海の音楽状況を分析し、上海で生まれた流行歌が中国音楽史の上でどのような意味を持っているかを考察したい。またその作業を通じて、今日の中国音楽史の叙述に含まれる問題点や、音楽史研究の課題を明らかにしてみたい。

I 音楽都市・上海の形成

上海では1940年代までにどのような音楽文化が形成され、それはどのような人々によって担われていたのだろうか。この問題を考える時、欧米の租界（居留地）を中心に発展した街の特性に留意する必要があるだろう。アヘン戦争後に開港した上海には1845年にイギリス租界、48年にアメリカ租界、49年にフランス租界が設置され、63年にはイギリス租界とアメリカ租界が合併して共同租界となった。居留民の代表による自治が行なわれ、欧米本国政府からも清朝政府からも干渉を受けることのない「自由都市」だった上海は、東アジアにおける貿易や商工業の中心として発展していく。1930年代には、支配層である少数の外国人と大多数を占める中国人を合わせて、人口は300万を超えた。ロンドン、ニューヨーク、東京、ベルリン、パリに次ぐ世界第六位の大都市だったのである。

草創期の租界では居留民の娯楽として演劇の発表会やダンスパーティーが開かれ、音楽が必要な場面ではアマチュアたちが自ら演奏した。しかし19世紀末から工業化が進み、周辺地域から労働人口が集中して飲食産業や娯楽産業が発達すると、商業的な音楽活動が盛んになっていく。ホテルのラウンジ、高級レストラン、そして映画館などで演奏したのはフィリピン人の音楽家だった。フィリピンは300年以上もスペインの植民地支配を受け、人々の生活習慣や、音

楽・舞踊などの芸能においても西洋の影響が強かった。西洋楽器のできる人材も豊富だったため、アジアにおけるプレーヤーの供給源となっていたのである。1879年に結成された上海パブリックバンド（Shanghai Public Band）のメンバーも、当初は指揮者以外全員フィリピン人だった。このブラスバンドは20世紀に入ってオーケストラへと脱皮し、1922年には上海工部局交響楽団（Shanghai Municipal Orchestra, 「工部局」は共同租界の行政機関）と改称して毎週のように演奏会を行なった⁽³⁾。

米西戦争の結果、フィリピンがアメリカの植民地となったことは、20世紀の大衆文化を彩るアメリカの軽音楽がアジアに急速に広まるきっかけとなった。大型客船による航路が拡大する中、フィリピン人プレーヤーは客船の楽団員として乗り組み、最新流行の音楽を港から港へと伝える役割を果たしたのである。特に1910年代にアメリカで流行し始めた新しいリズムの音楽が、横浜や上海に上陸してダンスの流行を生む。第一次世界大戦後、アメリカ資本の影響力が増した上海ではとりわけジャズの普及が早かった。従来、高級ホテルのボールルームではワルツなどの社交ダンスが行なわれていたが、1920年代に入って独立したダンスホールが次々に作られ、新しい娯楽として中国人を含む多くの人々を惹きつけた。最も初期の高級ダンスホールとして知られるのは、1923年に開業した「カールトン」（カール登大戲院、現存せず）で、舞踏場と映画館とレストランを併せ持つ大型の複合施設だった。その後大小のダンスホールが林立したが、ホールの床板の質や照明などの設備に加えて、バンドの演奏水準が店のランクを決める重要なポイントだったことは言うまでもない。

音楽活動の担い手という面から見れば、1917年のロシア革命以降に大きな変化があった。祖国を離れた白系（帝政支持派）ロシア人が上海に多数やってくるようになり、高度な演奏技術を身につけた音楽家たちが、従来フィリピン人が独占してきた音楽市場に食い込むようになった。彼らはペテルブルグやモスクワの音楽院で専門教育を受け、豊富な演奏経験を持っていた上に、生活のためにはクラシックかポピュラーかを問わず、自在に演奏するたくましさを持つ

(3) 工部局交響楽団の歴史については榎本泰子『上海オーケストラ物語 西洋人音楽家たちの夢』春秋社、2006年を参照されたい。

ていた。より高級なホテルやレストランではフィリピン人よりもロシア人を好んで雇うようになり、工部局交響楽団でもメンバーの入れ替えが進んだ。1930年代半ばにはオーケストラの団員の六割をロシア人が占めるようになった。

常設のオーケストラの存在や、世界から移住した一流の演奏家の活躍によって、上海はアジア有数の音楽都市となり、クラシックからジャズまでさまざまな音楽が街を彩った。そんな上海が中国近代音楽の揺籃となったのは自然である。1927年、近代中国初の音楽学校である国立音楽院（29年に国立音楽専科学校と改称。現在の上海音楽学院）が創立され、外国人音楽家らを教師に招いて専門教育を行なった。楽器、楽譜、優れた教師といった教育のための環境は、国際都市上海だからこそ整ったのであり、この学校で学んだ中国人たちは、第一世代の作曲家・演奏家としてのちの中国音楽界をリードしていった⁽⁴⁾。

Ⅱ 「ジャズの本場」と日本人音楽家

フィリピン人ばかりだった客船の楽団に、日本人音楽家が初めて進出したのは1912年だった。波多野福太郎率いるバンドは東洋汽船に雇われ、サンフランシスコ、シアトル、ハワイ、横浜、神戸、長崎、上海、香港、マニラなどの港を行き来してジャズの楽譜や楽器をもたらした。日本国内の音楽家たちは、おそらくこれらの楽団員を通じて上海の様子を聞き知ったのだろう。アメリカまで行かずともジャズを学べる場所として、上海は次第にあこがれの地となっていった。日本人バンドマンとして最初に上海に渡ったのはトランペット奏者の斉藤広義だった。

——大阪の三越少年音楽隊に十五歳のころ入隊した。大正十年（一九二一）、十八歳の生意気盛りに、上海に行ってもっと勉強しようと、親には東京へ行くとうそをいって渡航した。当時はまだ舞踏場やカフェーなどなく、四川路の映画館でテストを受け〈軽騎兵序曲〉のソロ部分を吹いて、やっと

(4) 国立音楽院の創立経緯については榎本泰子『楽人の都・上海 近代中国における西洋音楽の受容』研文出版、1998年を参照されたい。

ダマロ競馬場近くのオリンピック劇場の楽団にもぐり込んだ。ベース（黒人）、チェロ（フィリピン人）、ピアノ、バイオリン（白系ロシア人）の混成バンドで少し落ち着いてきた頃、上海で一番ウマイといわれたフランス人の楽士、パールにトランペットを習った。四年はどいて金もなくなったので、大正十四年（一九二五）帰国、すぐに松竹座管弦楽団に入った⁽⁵⁾。

上海には19世紀末から日本人コミュニティが作られ、共同租界のはずれである呉淞路や北四川路周辺に集中して住んでいた。齊藤もまずは日本人街に身を落ち着けたと見られるが、そのあたりにはまだダンスホールはなかったらしい。日本人街で初のダンスホールは、齊藤が帰国した1925年に北四川路に開業した「ブルー・バード」と見られる。齊藤の証言にある「ダマロ競馬場」は大馬路＝南京路の先にある競馬場（現在の人民公園・人民広場）で、「オリンピック劇場」（現存せず）は1914年創業の映画館である。場所は現在の南京西路沿いで、共同租界の中心部に近く、当時は欧米人の生活エリアだった。齊藤の入ったバンドはフィリピン人や白系ロシア人を含むさまざまな人種から成っており、上海音楽界の縮図のようだ。

内田晃一『日本のジャズ史』では、齊藤をはじめとする音楽家らの証言を紹介するにあたり以下のような説明を加えている。「大正末期から昭和初期にかけて、アジアのジャズのメッカは上海（シャンハイ）だった。／クラブ、カフェでにぎわう上海の租界地にアメリカの一流ジャズメンが大勢渡り、本場の香りをブンブンさせたジャズが響きわたっていた。フィリピンや日本のジャズメンは、技術や感覚を学びとろうと次々にそこにもぐり込んでいった。だから、上海のクラブでいくらか仕事をして日本に帰ると、「上海帰りのだれそれ」という風に呼ばれ、ジャズ仲間では一段とハクがついた⁽⁶⁾」。しかし齊藤の証言からも推測されるように、実際は「アメリカの一流ジャズメンが大勢」いたというよりは、アメリカ支配下のフィリピンやハワイ出身の人が相当な割合を占

(5) 内田晃一『日本のジャズ史 戦前戦後』スイング・ジャーナル社、1976年、66頁。

(6) 同上、66頁。

めていたのだろう。

ただし、数少ない「アメリカの一流ジャズメン」に教えを受ける幸運に恵まれた者もいた。トランペット奏者の南里^{なんり}文雄は、東京のダンスホールで右翼の嫌がらせを受けたことをきっかけとし、1929年に上海に渡った。

——どうしてもジャズを本格的にやりたかった。(中略) 上海では日本人のダンス・ホールで流行歌ばかりやっていたが、外人の高級クラブにいたピアノのテディ・ウェザーフォードが遊びに来て、私のプレイをきいてくれた。「おまえはだれに習ったか？」と言うので、「ルイ・アームストロングのレコードだ」と答えたら、「オレはルイと一緒にやったことがある。オレのホテルに遊びに來い」と言ってくれた。その高級なホテルは大変に遠いところで、二、三時間歩いていったが、身なりがみすぼらしくって、ボーイが入れてくれなかったほどです。テディの奥さんは日本人で、自分のホテルへ呼んでいろいろと教えてくれた。なにしろ弾き出すと大きなグランド・ピアノがゆれ動く感じで、ブルースのブルー・ノートや十度のコード(和音)を教えてくれた。(中略) もっとも彼の演奏をきいている間は働くことができなかったから、朝方のエキストラの仕事を見つけ、それでも金がなくて、市場で大根の葉を拾ってきては古新聞で火をおこし、グタグタ煮て三、四日間はそればかり食べた。(後略)⁽⁷⁾

テディ・ウェザーフォード(1903~1945)はアメリカのヴァージニア出身のジャズ・ピアニストで、ニューオーリンズで学び、卓越したストライド奏法(右手で即興的な旋律を弾き、伴奏の左手でブンチャ、ブンチャとベース音と和音を交互に弾く)で知られた。シカゴではヴァンドーム劇場のテイト楽団で活躍し、ルイ・アームストロングや、のちに名ピアニストとなるアール・ハインズと交流があったという。1926年にジャック・カーター楽団と共にツアーに出、後半生をアジアで過ごした。上海ではドッグレースで知られるフランス租界の娯楽

(7) 同上、70~71頁。

場「カニドローム（逸園）」で自らのバンドを率いていた⁽⁸⁾。偶然目にとまった日本人プレーヤーに親切にしてくれたのは、「奥さん」が日本人だったからなのだろうか。南里が彼の宿泊する高級ホテルまで2、3時間歩いた、と語っているのはけっして誇張ではなく、日本人街のある共同租界の虹口^{ホンキウ}地区から、租界中心部までは蘇州河をはさんで相当な距離があった。金もなく、外国語にも自信のない日本人は通常「河向こう」に足を運ぶことはなかったので、ジャズを学びたい一心で歩き続けた南里の情熱には胸を打たれるものがある。ウェザーフォードは上海のほか香港、シンガポール、マニラなどの居留地でもバンドを率い、1930年代にはボンベイ、ジャカルタ、セイロンでも活躍した。最後のカルカットでコレラにかかり、41歳の若さで客死した。

上海に渡った日本のジャズメンには、いずれも本場のジャズに近づきたいという強い欲求があり、貧しさや人種的な偏見に耐えてでも、国内では味わうことのできない音楽的経験をしたいと考えていたようだ。そして服部良一もまた、南里たちから話を聞いて、上海にあこがれていた一人であった。南里は大阪の高島屋少年音楽隊の出身、服部は道頓堀の鰻屋「出雲屋」の少年音楽隊の出身である。音楽隊が活動していた1920年代前半は、ちょうど大阪でジャズブームが起こった頃であり、ジャズに魅せられた服部はサキソフオンを演奏するかたわら、編曲や指揮を担当するようになる。さらに音楽の仕組みを学びたいと、神戸在住の白系ロシア人エマヌエル・メッテルに師事し、作曲理論や指揮を学んだ。メッテルはリムスキー＝コルサコフに学び、革命前のモスクワ国立歌劇場で指揮者を務めた経歴を持つ。来日前は白系が支配するハルビンで東支鉄道交響楽団の指揮者を務めていた。その後開局間もない大阪放送局に請われて来日し、専属指揮者を務めていた。京都帝国大学音楽部でも指導しており、のちに世界的指揮者となった朝比奈隆は弟子にあたる。メッテルは1933年春に喘息療養のため上海を訪れ、工部局交響楽団に客演しているが、この縁がのちに服

(8) テディ・ウェザーフォードの経歴等については Andrew F. Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Duke University Press, 2001（中国語版：宋偉航訳『留声中国 摩登音楽文化的形成』台湾商務印書館，2004年）及びリチャード・ハドロック著、諸岡敏行訳『ジャズ一九二〇年代』草思社，1985年を参照した。

部や朝比奈が上海交響楽団（42年に工部局交響楽団から改称）を振った時、団員に暖かく迎えられる所以となったのだった。

1938年3月、服部は東京日日新聞主催の「中支慰問団」の一員として初めて上海の土を踏んだ。すでに前年7月日本と中国の全面戦争が始まっており、37年8月から数か月におよんだ第二次上海事変では、両軍の激しい戦闘により中国人の居住地域が大きく破壊されていた。しかし戦闘区域外の共同租界とフランス租界では平穏が保たれ、メインストリートの南京路にはまばゆいばかりのネオンが輝いていた。さっそく繁華街のダンスホールに入ってみた服部だが、そこで一つの発見をする。

上海はたしかにジャズの都だと聞いていました。しかし、実際に見た共同租界のダンスホールでは、聞いた曲のすべてがジャズや西洋音楽というわけではありませんでした。中国には中国の音楽がありました。そのことをはくはその時、初めて知りました。当時中国では「洋風かぶれ」を極端に嫌っていたようで、中国の流行歌をジャズ風にアレンジしたりしてました。それに、その方が外国人たちにもとても評判がよかったようです⁽⁹⁾。

この時服部が耳にした「中国の音楽」とは、一体どのような音楽だったのだろうか。日本人音楽家は上海を「ジャズのメッカ」として崇拜していたが、それはジャズという欧米文化に向けられたものであって、中国の音楽状況そのものに関心を持っていたわけではなかった。明治以来、日本の音楽界の課題は西洋音楽の理論や技術を導入することであり、大半の人々にとってアジアの音楽は学ぶにあたらぬものであった。だからこそ、服部が上海で「中国の音楽」を発見したという事実は注目に値する。上海の音楽状況は、アメリカのジャズの物まねでない、「東洋のジャズ」を作るという啓示を服部に与えたのだった。

(9) 上田賢一『上海ブギウギ1945 服部良一の冒険』音楽之友社、2003年、18～19頁。

Ⅲ 「夜来香ラプソディー」の舞台裏

日中戦争開始後、日本軍は中国の主要部を次々に占領していったが、欧米が支配する租界には進駐しなかった。そこで上海の共同租界とフランス租界は周囲を日本軍に取り囲まれた「孤島」として、独立が保たれた稀少な空間となっていた。周辺地域からは中国人避難民が大量に流れ込み、地下では抗日活動家らが重慶の蒋介石政府や延安の共産党と連絡を取り合って活動を続けていた。租界の行政や警察に対する日本軍の圧力は日ごとに強まっていったが、表面上街の繁栄は保たれ、市民の異常な心理状態の中で娯楽施設は一層のにぎわいを見せていた。服部が最初に目にしたのはこのような時期の上海である。

しかし1941年12月、太平洋戦争が始まるとすぐに日本軍は共同租界に進駐し、上海全域を支配下に収めた（フランスにすでに親独のヴィシー政権が成立していたことから、フランス租界には進駐しなかった）。日本軍は租界の行政・警察から英米人を排除し、英米系の企業や個人の資産を没収した。その一方、上海の国際都市としての外観を維持し、中国経済の中心としての機能を守るために、市民の日常生活には大きな変更を加えない方針を立てた。そこでダンスホールやナイトクラブ、映画館などの娯楽施設は多少の営業時間の制限などは受けつつも、基本的には従来どおりに営業することが許された。「敵国人」は娯楽施設に入場することが禁じられたが、白系ロシア人などの「中立国人」は自由に行動することができたため、娯楽場のバンド演奏は依然として続けられていた。

「夜来香ラプソディー」は太平洋戦争末期の上海で、人心を掌握するための文化工作の一環として行なわれた。『李香蘭 私の半生』によれば、文化工作を担当する陸軍報道部の将校、中川牧三中尉が声楽家出身だったため、大規模な音楽会の開催に理解を得られたことや、時節柄横文字を使うのを避け、表向きには「夜来香幻想曲」とされたことなどがわかる。1944年6月に召集され、音楽を通じた文化工作の任務にあたっていた服部良一が音楽監督・編曲を務めることになった。ほかのスタッフは、製作が川喜多長政（中華電影聯合股份公司、略称・華影）と草刈義人（上海交響楽団マネージャー）、脚本構成が辻久一と野口

久光（いずれも華影），振付が小牧正英（上海バレエ・リュス），舞台・小出孝（華影）である。

『李香蘭 私の半生』には音楽会の曲目などが記されているが，この本が執筆された1980年代当時，著者の手元には当日のプログラムなどの資料がなかったと見られ，ほとんどを山口淑子自身の記憶に頼るか，先に出版された服部良一の『ぼくの音楽人生』に依拠していたと思われる。開催年月を「一九四五年（昭和二十年）五月」とする誤りがあるのはそのためであろう。その後2004年に出版された山口淑子『「李香蘭」を生きて』には，音楽会の中国語プログラム（「李香蘭女士歌唱会節目」）の写真が掲載されており⁽¹⁰⁾，音楽会の全貌を知ることができる。プログラム下部には「民国三十四年六月二十三日 二十四日 二十五日 二点半 八点钟」と印刷されており，正しい開催年月日や昼夜二部制（午後二時半，八時開演）であったことがわかるが，そこに手書きで「1945 昭和20年」とあるのは草刈義人の筆跡と思われる⁽¹¹⁾，おそらくこのプログラムが『李香蘭 私の半生』刊行後に，草刈から山口に贈られたものと推測される。

プログラムを見ると，この音楽会が従来日本側で知られていたような服部の腕の見せ所であったというばかりでなく，中国の作曲家にとっても大きな意義を持っていたことがわかる。そこで全体を日本語に訳出して検討することにする（ただし中国の歌曲と映画の題名のみ原題のままとした）。

第一部

一．水上（演奏と独唱） 陳昌寿曲

a 夜——黎明——小溪——湖上

b 漁家女——海

(10) 山口淑子『「李香蘭」を生きて』日本経済新聞出版社，2004年，93頁図版。

(11) 草刈義人が終戦で引き揚げる際に持ち帰った上海交響楽団の演奏会プログラム類は，現在東京芸術大学附属図書館に所蔵されている。詳細については榎本泰子「太平洋戦争期の上海における音楽会の記録——上海交響楽団の演奏活動について——」中央大学人文科学研究所編『現代中国文化の光世』中央大学出版部，2010年所収を参照されたい。なおこのコレクションに「夜来香ラブソディー」のプログラム原本は含まれていない。

c 海燕

二. 緑のワルツ（演奏） 服部良一曲

三. 日本映画歌曲三曲

a 蘇州夜曲 『春の夢』 より 服部良一曲

b 白蘭の歌 『白蘭の歌』 より 服部良一曲

c 支那の夜 『春の夢』 より 竹岡信幸曲

四. 青春讃歌（大空をかける若者たちを讃美する） 服部良一曲

休憩

第二部

五. 美しく青きドナウ（演奏） シュトラウス曲

六. 西洋映画歌曲二曲

a 若き日 『グレート・ワルツ』 より シュトラウス曲

b ヴィリアの歌 『メリー・ウィドウ』 より レハール曲

七. 中国歌曲三曲

a 恨不相逢未嫁時 姚敏曲

b 我要你 『美人関』 より 昌寿曲

c 不変の心 『鸞鳳和鳴』 より 昌寿曲

第三部

八. 『夜来香』 幻想曲（演奏と独唱） 服部良一編

巖工上・金玉谷の『夜来香』に基づき編成した幻想曲¹²⁾

九. 売糖歌 『万世流芳』より 梁楽音曲

演奏 上海交響楽団

指揮 陳歌辛

服部良一

このプログラムは日本、西洋、中国の歌をバランスよく揃えた内容の豊富さが際だち、満州時代に白系ロシア人の声楽家に師事してクラシックの基礎を身につけた李香蘭の歌唱力を存分に試すものとなっている。そして注目されるのは、この音楽会の指揮者として服部のほかに、陳歌辛という中国人がいたことである。陳歌辛の名は『李香蘭 私の半生』には出てくるが、服部の『ぼくの音楽人生』では「陳華辛」と誤記されており、上田『上海ブギウギ』でもそれが踏襲されている。陳歌辛（1914～1961）は当時の上海で、黎錦光（プログラムには金玉谷の筆名で出ている）と並び流行音楽界の双璧として知られた。「歌王」と呼ばれた黎錦光に対し、陳歌辛は「歌仙」と称えられたという。音楽会のプログラムの中で「陳昌寿」「昌寿」とあるのは陳歌辛の筆名である。最初の曲目「水上」は映画の主題歌「漁家女」をモチーフにした管弦楽曲と見られ、「夜来香幻想曲」と同様「演奏と独唱」という位置づけになっている。つまり服部が「夜来香幻想曲」でシンフォニック・ジャズを試したように、陳歌辛も上海交響楽団を使って、自作の新しいアレンジを試したのではないだろうか。この音楽会は日中それぞれの作曲家による競演の趣を持っていたのである。

服部良一と陳歌辛の取り合わせは偶然に生まれたものではない。服部が応召して上海に赴いたのは「夜来香ラブソディー」の約1年前になるが、到着後間もなく中国の作曲家たちの来訪を受けたという。それが黎錦光や陳歌辛、音楽会でも取り上げられた「売糖歌」の梁楽音や「恨不相逢未嫁時」の姚敏らだっ

(12) 「夜来香」は金玉谷（黎錦光）作詞・作曲で、『李香蘭 私の半生』によれば、それ以前に存在した民謡調の「売夜来香」と古歌「夜来香」を参考に作ったものというが、なぜこのプログラムに嚴工上の名が出てくるのかは不明である。嚴工上は作曲家、映画俳優としても知られ、黎錦光より少し上の世代として、流行歌の作曲に携わっていた。

た。彼らの目的は服部に音楽理論を教えてもらうことだった。

彼らはそれぞれにモダンな作品も書いていたが、聞いてみると、音楽理論はあまり知らず、彼らの作曲方法はただメロディを連ねるだけのやり方だった。彼らと少しずつ話をするようになったある日、ビールを飲みに行った帰りに急に雨が降りだした。すると彼らは突然大声で「雨のブルース」を歌い出し、彼らが自分の曲を知ってくれたことに服部さんは驚いた。彼らは「別れのブルース」も「湖畔の宿」も「蘇州夜曲」も知っていて、同じ作曲家として自分の仕事に注目してくれたのだった。以来、彼らと本格的に付き合うようになり、とりわけ同世代の陳華^{ママ}辛、黎錦光、姚敏とは話が合い、南京路、四馬路でよく彼らと飲むようになった。会話はおたがいに英語を使い、それに漢字の筆談を交えればほとんど不自由はなく、彼らとは本音で何でも話が出来た⁽¹³⁾。

先述したように服部は大阪時代にメッテルから作曲理論を学んでいた。クラシックの理論を身につけていることは当時のジャズメンとしては珍しく、活動の場を東京に移してからは勉強会を開いて多くの人々に教えていたが、服部は上海にあっても中国人の音楽家を教えることになったのである。ガーシュインの「ラブソディー・イン・ブルー」を目標としていたという服部だが、彼が作った1930年代から40年代の流行歌の数々を聴くと、作風が幅広く、さまざまな試行錯誤をしていたことを感じさせる。メロディーラインはどこか演歌調にも聞こえるが、伴奏やバックコーラスのハーモニーが厚く、リズムもタンゴ、ブルース、ジャズなど各種の流行を取り入れている。その服部にすれば、中国人の作品は「メロディを連ねるだけ」の単純なものに思われたようで、この指摘は当時の中国の流行歌を知る上で参考になる。

戦時下の中国人音楽家がすでに服部の作品をよく知っており、教えを請いに行ったことは意外にも感じられる。しかし国際都市上海にはさまざまな国の音

(13) 上田賢一『上海ブギウギ1945 服部良一の冒険』105～106頁。

楽家が居住しており、音楽を学びたい中国人が個人教授を受けることは珍しくなかった。たとえば陳歌辛は上海格致公学卒業後、外国人音楽家に作曲や指揮、編曲、声楽を学んだとされるが、その中にはナチスによって祖国を追われたユダヤ人音楽家ウォルフガング・フレンケル（1897～1983）もいた。フレンケルはシェーンベルクから多大な影響を受けた作曲家で、中国に「十二音技法」を初めて紹介した人物として知られる。彼は上海交響楽団でヴィオラを演奏し、国立音楽専科学校では作曲を教えた。服部の師メッテルもそうであったように、革命や戦乱を逃れたロシア人やユダヤ人の音楽家は、自らの生活のために現地の人々に音楽を教えたが、その結果西洋音楽の理論や技法が東アジア各地に伝わったことは特筆すべきである。

ところで服部が音楽家として頭角を表した1920年代は、ラジオ放送が始まり、レコードが普及していく時代だった。歌はレコードに録音されて初めて繰り返し再生が可能となり、電波に乗ることでさらに多くの人々の耳に入る。アメリカで始まったこの仕組みは強大な資本の力で世界に広まり、東京や上海など東アジアの大都市でもほぼ同時期に確立した。服部は1936年に業界最大手の日本コロムビアの専属作曲家となり、「山寺の和尚さん」（コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ歌）、「別れのブルース」（淡谷のり子歌）と立て続けにヒットを飛ばし、流行歌の作曲家としての名声を確立していた。

陳歌辛や黎錦光は、日本から輸入されるレコードで服部の作品を聴いていたのだろう。共同租界の日本人居住地域にはいくつかのレコード店があり、毎月のように新譜を販売していたから入手するのは容易である。服部に教を請うたことから見て、音楽的志向を等しくしていたと思われる中国の作曲家だが、音楽都市・上海で日常的に欧米の流行音楽に接していたとすれば不思議はないだろう。つまり日中両国の音楽家は、それまで相互の交流は少なかったが、いずれも欧米音楽の影響の下で作曲・演奏活動を行なっているという共通点があった。その共通点を確かめ合う機会に恵まれたのが服部と陳歌辛らの中国人音楽家であり、「夜来香ラプソディー」は音楽的言語を共有する両国の作曲家の競演という意味合いを持っていたのである。

Ⅳ 中国における流行歌の歴史

中国では歴史上、「流行歌」（中国語では「流行歌曲」）はどのように生まれてきたのだろうか。中国で流行音楽の開祖とされるのは黎錦光の兄、黎錦暉（1891～1967）である。黎錦暉に対して従来の音楽史研究では毀誉褒貶が相半ばした感があるが、近年実証的な研究の進展によってその実像が明らかになってきた⁽¹⁴⁾。黎家の男子は湖南省湘潭の有名な八人兄弟で、伝統的学問に加えて西洋式を受け、それぞれが各分野で活躍した。長男の黎錦熙は著名な言語学者で、国語統一運動の中心となったことで知られる。方言の差異の大きい中国では、国家統一のために国語（標準語）を普及させることが急務と考えられており、言語の問題は新文化運動の一つの焦点だった。次男の黎錦暉は兄の影響を強く受け、北京大学で聴講するかたわら課外サークルの音楽研究会で学んだ。音楽研究会は北京大学校長蔡元培の理解の下で、音楽（中国と西洋の両方）の教育と普及に取り組み、のちに北京大学附属音楽伝習所に発展した組織である。幼い頃から故郷の民間音楽に親しんでいた錦暉は、音楽研究会での演奏活動を通じて一般市民のための「平民音楽」を志すようになる。誰にもわかりやすい音楽を通じて国語の普及を図ろうという信念が、その後の活動の原動力となった。

黎錦暉は1921年から上海の中華書局で小学生向けの国語教材の編纂に携わり、教育部国語読書統一会が設立した国語専修学校の校長も務めるようになる。その附属小学校で、彼は伝統演劇に武術や雑技などの要素を取り入れた「歌舞」の上演に取り組んだ。中華書局の職員らをメンバーとする中西混合の楽隊（二胡や琵琶などの民族楽器にヴァイオリンなどを加えたもの）が演奏し、黎錦暉の娘の明暉や、選抜された生徒らが演じるのである。中国語の「歌舞」は日本語で

(14) 黎錦暉とその兄弟の足跡については孫繼南『黎錦暉と黎派音楽』上海音楽学院出版社、2007年を参照し、ほかに孫蕤編著『中国流行音楽簡史』中国文联出版社、2004年や汪毓和編著『中国近现代音楽史 近代部分』高等教育出版社、2005年を参考にしてまとめた。

「ミュージカル」「レビュー」などと訳されることが多いが、少なくとも初期の「歌舞」はそんなバタ臭いものではなく、人々になじみ深い伝統的な音楽や演劇を取り入れていたようだ。しかしセリフが北京語の発音を基調とした国語だったため、上海語を話す各地での巡演は新鮮に受け止められ評判になった。歌舞劇「葡萄仙子（葡萄の仙人）」のようなオリジナルの演目はレコード録音もされ、やさしい言葉とわかりやすい旋律を持つ新奇な児童歌曲として広まっていった。

20世紀初頭の中国の小中学校では、従来日本の唱歌や欧米のメロディーに中国語の歌詞を付けた「学堂楽歌」が教材として用いられていた。しかし歌詞をあとからあてはめたことによる不自然さ（歌にくさ）や、愛国的・啓蒙的な内容（多くの場合原曲の意味内容とは異なる歌詞が付けられた）が必ずしも子供の心理に合わないという問題があった。黎錦暉は歌詞の創作において言文一致を押し進め、子供にもわかる白話（話し言葉）を用いて、子供の視線で物語を作った。また音楽の方も、初期には既成の旋律を取り入れていたが、実践を深めるにつれすべて自分で創作するようになり、歌いやすさの点では他に比べるものがなかった。1920年代に作られた「可憐的秋香（かわいそうな秋香）」など多くの歌舞曲は、全国の子供たちに愛唱され、中華人民共和国建国後もなお幼児教育の分野で大きな影響を与えたという。

音楽の専門教育を受けたことのない黎錦暉が多くの作品を自ら創作することができたのは、上海という土地柄と深い関係がある。上海に来て以来、彼は毎週のように工部局交響楽団の定期演奏会に足を運び、新聞に掲載される解説を頼りに交響楽の勉強をした。また上海を訪れる欧米の歌舞団の公演や、白系ロシア人によるオペラ公演などを繰り返し見に行った。音楽理論書でも勉強したが、やはり彼にとっては実際の舞台を数多く見た経験が大きな糧となっていた。中国の歌舞という新しいジャンルを切り開くのに、西洋文化の窓口である上海はすぐれた条件を備えていたのである。しかし、黎錦暉の活動が次第に質を変えていったのもまた、上海という街のなせるわざだったかもしれない。

黎家の七男錦光が兄を頼って上海にやって来たのは1927年のことである。当時兄の錦暉は、校長を務めていた国語専修学校が閉校となり、中華歌舞専門学

校を設立して人材養成に着手していた。「芸人」に対する蔑視や経済的困難などを乗り越え、主に自らの歌舞劇を教材として声楽、器楽、舞蹈の訓練を行なったのである。錦光もそこで学び、翌年結成された中華歌舞団の一員として中国各地や東南アジアの巡業に参加した。従来の子供向け歌舞劇だけでなく、大人向けのレビューも加わり、楽団にもピアノやトランペットなどの西洋楽器が新たに加わった。中華歌舞専門学校ではロシア人教師や欧米留学帰りの教師が舞蹈や演劇を教えていたため、演目のスタイルは西洋化が進んでいたと思われる。巡業の目的の一つはやはり国語の普及で、香港、シンガポール、インドネシアなどの華僑社会において大きな歓迎を受けたが、金銭管理に失敗して帰りの旅費にも事欠くようになった。困った錦暉は上海の出版社と連絡を取って百曲もの「家庭愛情歌曲」を作曲し、その出版権を売ることでもかろうじて帰国を果たした。

「家庭愛情歌曲」は1929年に最初の25曲が出版された時の題名で、他の出版社は「愛情歌曲」「抒情歌曲」と称していた。これらの歌の題材は幅広く、男女の愛情のほかに、肉親や友人に対する情、故郷に対する情を歌ったものも含まれている。「愛情」を歌うことに対して一部の知識人からは批判もあったが、錦暉は「愛情」もまた一般市民の求めるものであり、自らが追求する「平民音楽」の趣旨と一致すると信じていた。錦暉は巡業以前に自作の歌のいくつかをレコード録音していたが、1930年末に大中華唱片公司与契約を結び、百枚のレコードを新たに製作することにした。巡業で生じた損失を穴埋めするために結んだ契約だったが、結局この大量のレコードが上海などの都市部で広く流行し、「黎派」と呼ばれる一大ジャンルを形成することになった。これが中国における最初の「流行歌」である。

本稿で紹介する流行歌のほとんどは、香港で復刻・発売されたCDや、大手動画投稿サイトなどで聴くことができる。特に近年香港・台湾の愛好家らが次々に貴重な音源を動画投稿サイトで紹介しており、資料を入手しにくい国外の研究者にとっては利用価値が高い。黎錦暉が作った流行歌のうち最もよく知られているのは、「家庭愛情歌曲」に先立つ1927年に作曲された「毛毛雨（霧雨）」である。レコード録音は28年、34年のものと、もう一つ年代不詳の三種

類があるとされ、動画投稿サイトでは34年のものを聴くことができた。黎錦暉の娘である明暉が非常に硬質な声で歌っており、時々わざとひっくり返るようなかん高い声を出しているが、このようになめらかでなく若干不自然な歌い方が初期の流行歌の特徴であるという。旋律はとても素朴で単純な繰り返しが多く、都市の流行歌というよりは伝統的な民謡を思わせる。歌詞の大意（一番のみ）は「霧雨が降り止まぬ／そよ風が吹き止まぬ／柳を青々と濡らす／愛しい人よ お金はいらぬ／あなたの心がほしいだけ」というもので、内容もやはり素朴である。しかし当時としては歌い方や直截な表現が従来の歌曲の観念を大きく揺るがし、「毛毛雨」はのちに「靡靡之音」（みだらな音楽）の代表として左翼音楽家らの批判を受けることになった。

ところで30年代に次々と録音されたレコードの中で歌っているのは、中華歌舞団から名称を改めた明月歌劇社の俳優たちだった。黎莉莉、王人美など黎錦暉の厳しい訓練を受けた女優たちは、正確な国語の発音で歌い、演じることができた。これを見込んだ映画会社の聯華影業公司是、明月歌劇社と提携して「聯華影業公司音楽歌舞班」を設立し、映画俳優の養成に取り組む。時代はまさにサイレントからトーキーへの移行期にあたり、どの映画会社も国語が話せる俳優を求めていた。以後聯華歌舞班は白虹、周璇など、一世を風靡した映画スターを輩出する。黎錦暉の目指した国語普及運動は、歌舞劇の上演からレコードへ、そして銀幕へと媒体を変えていった。同時に、それは純粋な理念から商業性の高い娯楽へと変化していき、都市の風俗と密接に結びつくようになったのである。

黎錦光は、兄と共に活動する中で自らも歌舞劇の作曲などを手がけ、1933年に明月歌劇社が解散して多くの俳優たちが映画界に入ったあとは、百代唱片公司以レコードの録音や作曲・編曲に携わってきた。兄のペンネームの一つであった「金玉谷」を引き継ぎ、大ヒット曲「夜来香」を世に出したのは1944年のことである。李香蘭こと山口淑子は、レコード会社のスタジオでの一幕を次のように記している。

「夜来香」を吹きこんだ日のことは、はっきりとおぼえている。黎（錦光

＝引用者注）氏がタクトを振り、あの軽快な前奏が流れだした。そのときふと録音室のガラスのむこうのモニター・ルームを見ると、可憐な女性が立ってこちらをじっとみていた。女優の周璇だった。彼女は『馬路天使』（一九三七年）で主演を演じトップスターの地位にあっただけではなく、歌手としても「四季歌」「天涯歌女」などのヒット曲で人気があった。「何日君再来」をはじめうたった歌手でもある。

私は周璇のファンだったし、彼女の歌が好きだった。だから前奏が終わってうたいだす直前に憧れのスターに気づいた私は、感激と興奮のあまり思わず「アイヤア！ 周璇」と叫んでしまったのだった。もちろん予期せぬ間投詞の闖入で録音はNG⁽¹⁵⁾。

周璇は黎明暉のような硬く尖った唱法とは異なり、やさしくなめらかな歌声で絶大な人気を集め、流行歌の発展に大きな役割を果たした。周璇と李香蘭がレコード会社のスタジオで出会ったことは、中国の流行歌がレコードというメディアと大きく結びついていたことを象徴的に表している。1930年代には、上海に製造工場を持つ百代唱片公司などによってレコードの大量生産・販売が進み、単価も安く庶民が手軽に楽しめる娯楽となっていた。飲食店やダンスホールでもレコードは商売道具として欠かすことはできず、またラジオ局でも生演奏に代わってレコードを流すことが一般的になっていた。さらに上海ではアメリカの影響で映画産業が発達しており、庶民の娯楽として定着していたため、流行歌が銀幕と緊密に結びつくことになる。明月歌劇社から多くのスターが生まれた経緯から見ても、歌える女優が重宝されたことがわかり、ヒロインが主題歌や挿入歌を歌う場面が映画の重要な見せ場となっていた。百代唱片公司是録音技術を映画製作会社に提供する代わりに、主題歌や挿入歌のレコード録音・販売の優先権を獲得し、ヒット曲を次々と世に出したのである。

この時代において歌う映画女優はすなわちアイドル歌手であり、映画『万世流芳』（1943年）で「売糖歌」を歌って一躍注目を集めた李香蘭は、当時のトッ

(15) 山口淑子・藤原作弥『李香蘭 私の半生』286頁。

プアイドルだった。だから「夜来香ラプソディー」は連日満員、「切符は売りきれて三倍のプレミアムがついた⁽¹⁶⁾」。音楽会の最終日には周璇や白虹も花束を持って駆けつけたという。改めてプログラムを見てみると、後半の中国歌曲のうち「不変的心」は周璇の、「我要你」は白虹の持ち歌である。それぞれのファンにとっては、すでに耳になじんだ歌を李香蘭がどのように歌うかという興味もあっただろう。先述のように李香蘭は西洋クラシック音楽の発声法を身につけていたので、当時主流だった中国民謡のような唱法とはかなり異なる印象を与えた。周璇は「金嗓子（黄金の歌声）」と呼ばれる美声の持ち主だったが、向上心が強く西洋式発声法にも関心を持っており、親しくなった李香蘭から歌を学びたがったという。

以上、「夜来香ラプソディー」が開かれる以前に中国の流行歌がどのように発展してきたかを、具体的な楽曲や歌手を紹介しながらたどってみた。黎錦暉という作曲家の才能が、レコード産業・映画産業の発達という時代の機運と結びつき、都市の労働者や中産階級に好まれる新しい音楽を生んだ。従来中国では、民衆の音楽は各地域の伝統や習俗と強く結びついていたが、移民や出稼ぎ労働者の多い上海では、地域の差を乗り越えた、より普遍的で個人の感情に即した歌が求められた。その意味で、「愛情」が歌曲の題材になったことはごく自然だったと言える。また流行歌の発展は、上海の都市文化と密接な関わりを持っており、標準語で歌う（演じる）人材、上演（上映）する場所や設備、不特定多数の聴衆（観衆）などの要因に支えられていた。

上海のダンスホールなどで欧米の最新流行の音楽が常に流れていたことは、黎錦暉の作品を不断に進化させた。20年代の作品は歌も民謡調、伴奏も民族楽器のみという形式が多かったが、30年代に入ると西洋楽器を取り入れ、テンポやリズムにジャズの影響が感じられる。たとえば先述した34年版の「毛毛雨」は28年版とは異なり、世界のダンスホールで大流行したフォックストロットのスタイルを取り入れていることが指摘されている⁽¹⁷⁾。黎錦暉は1933年からの数年間、中国人によるバンド「清風舞楽隊」を組織して揚子江飯店のダンスホー

(16) 同上、288頁。

(17) 孫継南『黎錦暉与黎派音楽』163頁。

ルで演奏し、中国の民間歌曲や戯曲音楽などをジャズ風にアレンジすることを試みていた。34年版の「毛毛雨」にはこうした経験も反映されているのだろう。このような中国風ジャズ（というよりジャズ風中国音楽）は、服部良一がダンスホールで発見した独特の「中国の音楽」の先駆けであると考えられる。20年代から30年代にかけての黎錦暉の試行錯誤は、40年代に入って黎錦光や陳歌辛といった新しい世代の音楽家たちの手で、さらなる成熟を遂げていくのである。

V もう一つの大音楽会

筆者の手元に一つの音楽会プログラムのコピーがある。「昌寿作品音楽会——小曲及電影歌曲之夕——」と題するもので、公演日時は1945年6月30日午後5時、場所は蘭心大戲院（ライシャム・シアター）となっている⁽¹⁸⁾。この音楽会の開催自体は陳建華ほか編著『民国音楽史年譜』にも記されているが⁽¹⁹⁾、管見では詳細について論じたものではなく、中国国内ではほとんど知られていないと思われる。ここで日本語に訳出して検討を加えたい（ただし歌曲と映画の題名は原題のままとした）。

第一部

1. 序曲：錦秋山河

2. 独唱：(a) 阿蘭娜

(b) 初恋女（『初恋』より）

独唱者：黄飛然

3. 独唱：(a) 春風野草（『歌兒救母記』より）

(b) 是夢是真（『激流』より）

(c) 薔薇处处開（『薔薇处处開』主題歌）

(18) この音楽会プログラムのコピーは故・鈴木正明氏から提供されたもの。鈴木氏は終戦直後から草刈義人と親交があり、資料のやりとりもしていたため、草刈から入手した可能性がある。ただし東京芸術大学附属図書館所蔵の草刈コレクションに原本は含まれていない。

(19) 陳建華・陳潔編著『民国音楽史年譜』上海音楽出版社、2005年、368頁。

独唱者：龔秋霞

第二部

1. 合奏：不要回頭看

2. 独唱：(a) 尋夢曲（『鳳凰於飛』の「尋夢曲」に基づく）

(b) 我要你（『美人関』より）

(c) 佈穀（舞劇『春之消息』より）

独唱者：白虹

3. 合奏および歌唱：(a) 水上

夜——黎明——小溪——湖面

(b) 漁家女（『漁家女』主題歌）

(c) 鳳凰於飛（『鳳凰於飛』主題歌）

(d) 不變的心（『鸞鳳和鳴』主題歌）

独唱者：周璇

ピアノ独奏：ビリュエリン

第三部

1. 弦楽：夢中人

ヴァイオリン：姐芳奴絲⁽²⁰⁾

2. 独唱三曲：

(a) 眼波流（『恋之火』主題歌）

(b) 葡萄美酒

(c) 你不要走（『為誰辛苦為誰忙』より）

独唱者：白光

3. 独唱：

(a) 忘憂草

(b) 別

(20) 上海交響楽団の女性団員 Tafanos の音訳か。

独唱者：李香蘭

合唱

(22名の合唱団員の氏名省略＝引用者注)

指揮：陳昌寿

伴奏：上海交響楽団

まず目を引くのは出演者の豪華さで、トップスターの周璇をはじめ、白虹、白光など当時のスターが勢揃いしていることである。「夜来香ラブソディー」の熱唱からわずか一週間後の李香蘭も再び出演している。曲目を比べると、「水上」や「漁家女」「不変的心」などは「夜来香ラブソディー」でも披露されており、上海交響楽団にとっても演奏するのは2回目ということになる。この音楽会は陳歌辛の作品のみをずらりと揃え、作曲家自らが振るというもので、陳歌辛にとっては「夜来香ラブソディー」よりむしろこちらの方が正念場だったかもしれない。当日の様子などを示す資料は現在のところ確認されていないが、スターの姿を見たさに詰めかけた聴衆は多かったことだろう。

プログラムの表紙には「上海音楽協会主催 百代唱片公司後援 勝利唱片公司後援」と書かれている。上海音楽協会は日本軍の租界進駐後、工部局交響楽団の運営を引き継ぐために設立された財団法人で、興亜院華中連絡部や軍・領事館の関係者が「顧問」として名を連ねていた。工部局交響楽団から名称を改めた上海交響楽団や、上海バレエ・リュース（ロシアン・バレエ団）の公演などを主催していたが、これらは上海の市民に対する文化工作の一環と位置づけられていたのである。「夜来香ラブソディー」と同様、「昌寿作品音楽会」もまた、戦争の現実から大衆の目を背けさせるという日本側の思惑のもとに開催されていた。プログラムの裏表紙には、表の表記とは異なり「第一回・小曲及電影歌曲之夕」と書かれており、以後連続的に開催されることが予定されていたと見られるが、実現したかどうかは不明である。

この音楽会で披露された歌の多くは、日本軍が上海を支配下に置いた1941年12月以降に製作された映画の主題歌ないし挿入歌である。この時期の映画作品

はこれまで「漢奸電影（対日協力の映画）」として中国国内の映画史研究ではほとんど無視されており、それらのために多数の音楽を作曲・編曲した陳歌辛の業績はおのずと評価されにくいものとなった。陳歌辛の伝記⁽²¹⁾で日中戦争開始後の経歴をたどってみると、当時演劇の専門学校で音楽を教えていた陳歌辛は、他の人々と歌詠指揮訓練班を組織して抗日救亡歌詠運動の指導者らに音楽理論や指揮などを教えていた。また、38年に新華影業公司の映画『兒女英雄伝』のために「ボルガの舟歌」などを翻訳・編曲し、翌年設立した「実験音楽社」の活動を通じて多くのソ連の歌曲を翻訳・紹介した。これらの記述は陳歌辛の抗日意識の高さを強調するものだろう。しかし太平洋戦争開戦後、共産党員と疑われ、日本軍に連行され拷問を受けるなどして70日間拘留された。この時一緒に逮捕・監禁された人々の中には魯迅の未亡人許広平がいた。

その後の経緯についてはあまり詳細に記されていないが、釈放されたあと陳歌辛は、日本側が上海の映画制作会社を統合した「中華聯合制片股份有限公司」（略称・中聯）の「音楽部」に職を得、「一時は意気消沈して「大東亜民族団結行進曲」などの残念な作品を書いた」。つまり陳歌辛がこの時期日本側のために働いたと読める記述である。結局このことが、中華人民共和国建国後に彼が「右派」とされる理由の一つになったと想像される。

辻久一『中華電影史話』によれば、中聯が1942年4月に成立してから翌年5月に中華電影聯合股份有限公司に統合されるまでに47本の映画が製作された。そのうち42年9月23日に封切られた第14作目が『薔薇処処開（バラはあちこちに咲く）』で、ジャンルとしては「現代音楽劇」と分類されている。同名の主題歌が「昌寿作品音楽会」でも取り上げられているが、これは陳歌辛の作品の中で特に人気を集めた歌であり、ヒロインを演じた龔秋霞が当日の舞台でも歌った。『中華電影史話』巻末の「作品紹介」によれば、ストーリーは歌好きの娘が婚約者のいる男性を愛したことから引き起こされるさまざまな事件を描いたもので、最後にヒロインは自殺してしまう。この作品には主題歌のほか4曲の挿入曲があり、作曲家にとってはやりがいのある仕事だったろう。主題歌の「薔薇

(21) 向延生主編『中国近現代音楽家伝』第二巻，春風文芸出版社，1994年所収。

「处处開」は音域が広くのびやかなメロディーと、伴奏のはずむようなリズムが印象的である。旋律は民謡調（五音音階）ではなく完全な西洋音階（七音音階）であり、伴奏に用いられているのもすべて西洋楽器である。ハワイアンギターの響きが明るさと軽さをももたしていることも特徴だ。総じて1930年代の流行歌と40年代の流行歌は、サウンドの「西洋化」の度合いに大きな差がある。それは次節で述べるように、流行歌が上海という音楽都市で進化を続けたことの結果だった。

龔秋霞による「薔薇处处開」の歌声は明るく軽快で、彼女の他のヒット曲と比べても秀逸と感じられる。以下、陳歌辛による歌詞を紹介しよう（引用者訳）。

薔薇，薔薇，处处開	バラよ　バラよ　あちこちに咲く
青春，青春，处处在	青春よ　青春よ　あちこちにある
擋不住的春風吹進胸懷	とめられない春風が胸に吹きこむ
薔薇，薔薇，处处開	バラよ　バラよ　あちこちに咲く
春天是一個美的新娘	春は美しい花嫁
滿地薔薇是她的嫁粧	咲き誇るバラは花嫁衣装
只要是誰有少年的心	少年の心を持つ者は誰でも
就配做她的新郎	花婿としよう
春天是為了少女来	春は少女のために来る
薔薇是為了少年開	バラは少年のために咲く
春天是為了少女来	春は少女のために来る
薔薇是為了少年開	バラは少年のために咲く
薔薇，薔薇，处处開	バラよ　バラよ　あちこちに咲く
青春，青春，处处在	青春よ　青春よ　あちこちにある
春風払去我們心的灰塵	春風は私たちの心の塵を吹き飛ばす
薔薇，薔薇，处处開	バラよ　バラよ　あちこちに咲く

この歌が当時の大ヒット曲であり、流行歌として多くの人々に記憶されたことは、たとえば『薔薇，薔薇，处处開』（中国文聯出版公司，1985年）という歌集

の題名からもわかるであろう。この歌集は改革・開放後に、1930年代から80年代の「抒情歌曲」百曲を集めて出版したもので、筆者が目にした1988年の版ではすでに発行部数は211,050冊となっている。百曲の筆頭にあげられた形の「薔薇处处開」であるが、楽譜と歌詞が掲載されているのみで、作詞・作曲者の名前はない。

辻は日本軍支配下で「借古諷今」（昔の出来事に託して現在を諷刺する、の意）の手法による歴史劇が作れなくなり、現代劇が製作されるようになったことを指摘した上で、以下のように述べている。

しかし、現代劇とは言うものの、眼前の現実の映画化は不可能であった。しょせん、現実のいたみにはふれることのない材料を選ぶほかはなかったが、たとえば《薔薇处处開》という音楽劇の主題歌が普及すると、直ちに「憲兵处处開」という替歌が潜行するという具合で、結構「諷今」の精神はおとろえていなかった。憲兵とはもちろん、日本軍の私服のそれである²²⁾。

当時の一般市民が、現実とは関係のないメロドラマをどのような視点で見ていたかをうかがわせる興味深い一節である。当時中聯の日本側責任者、川喜多長政は、中国人の劇映画の企画・製作に日本人は干渉しないという方針を採っていた。しかしだからといって中国側があからさまに抗日を訴えることもできず、作品の主流はおのずと時局を反映しないメロドラマとなった。これを現実逃避と見るか、消極的な抵抗と見るかで当時の映画に対する評価が分かれるが、同じことは歌曲に対しても言えるだろう。陳歌辛は抗日歌曲を作ったわけでもないが、敵への投降を歌ったわけでもなかった。市民たちが明るいメロディーに乗せて「憲兵处处開」と歌ったという事実は、一つの歌が統制する側の思惑を超えて、あるいは作る側の予期すら超えて、たくましい力を持ち得ることを示している。

²²⁾ 辻久一『中華電影史話』凱風社、1987年初版、1998年新装版、232頁。なお当時の映画製作の状況全般については晏妮『戦時日中映画交渉史』岩波書店、2010年を参考にした。

上海音楽協会が特に陳歌辛の作品を集めた音楽会を開催したのは、その作品が多くの人々に愛されていたという理由のほかに、彼が協会の活動に一定の貢献をしていたことも関係したと推測される。陳歌辛は上海音楽協会が主催する上海交響楽団の定期演奏会プログラムに、1943年1月から「昌寿」の筆名で曲目解説を書いている²³⁾。それまで解説は日本語で書かれていたが、租界中心部の蘭心大戲院で開かれる演奏会に足を運ぶ日本人が少なかったため、中国人聴衆を取り込むために中国語の解説が必要とされたと考えられる。以後、プログラムの表記（曲目や演奏者）は日本語・英語・中国語が併用され、解説は中国語のみというスタイルが44年5月末まで継続された（以後は物資の欠乏によりプログラムの用紙が小さくなり、曲目解説は省略された）。演奏会で取り上げられた曲目は大半がベートーヴェンやチャイコフスキーなどのいわゆる西洋クラシック音楽で、解説の内容も作曲の年代や背景を説明する無難なものだが、時折日本人作曲家の作品が混じっており、解説にも時局を反映する文言が見られる²⁴⁾。しかし日本人が書いたものを翻訳した可能性も否定できず、これだけで陳歌辛の意識を探ることは困難である。いずれにせよ、太平洋戦争開戦前のオーケストラ演奏会が外国人にほぼ独占されていたのに対し、開戦後は中国人の聴衆が多数を占めるようになったことは、日本側の文化政策の功罪を考える上で見逃すことのできない事実であると言えよう。

Ⅵ 中国音楽史の叙述における流行歌

中国で流行歌が発展した1930年代から40年代は、中国が日本との長い戦争を

23) 榎本泰子「太平洋戦争期の上海における音楽会の記録——上海交響楽団の演奏活動について——」を参照されたい。

24) たとえば1943年4月29日と30日の両日に同じプログラムで開かれた第二四回定期演奏会では、天皇誕生日を記念して冒頭に「君が代」が演奏されたのに続き、山田耕作的「明治頌歌」が演奏された。その解説の最後にはこう書かれている（原文中国語、日本語訳は引用者）。「音で表現された思惟の音楽は、この曲においては、日本古来の伝統と新しい西欧合理主義の闘争を表している。それはすなわち古を尊び新しきを取ってこれを同化する一種の大胆でたくましい生活力を表しており、偉大な東洋の人道と尊厳に満ちた日本を建設する精神を描写している」。

戦った時代に重なり、他の文化・芸術と同様、音楽もまたその影響を免れることはできなかった。歴史叙述の面から言えば、今日の中国では共産党政権の正当性を強調する意味合いもあって、当時の文化・芸術活動を抗日運動との関わりで評価する傾向が強い。本節では中国近現代音楽史の叙述の中で、流行歌がどのように位置づけられているかを見ていきたい。

まず近現代音楽史研究の第一人者である汪毓和の『中国近現代音楽史 近代部分』から引用してみよう（日本語訳は引用者）。

黎錦暉が率いる「明月歌舞団」の頻繁な公演は、上海、天津、広州などの場所で成人向けの歌舞団（たとえば「梅花歌舞団」など）を生み出すことになった。これらの成人向け歌舞やさまざまな「愛情歌曲」は映画館やダンスホールなどの娯楽場に氾濫し、30年代のはじめに強い影響力を持つ社会現象となった。この現象は当時文化教育界の強い反対と厳しい批判を受けたが、それらはのちに我が国（台湾・香港を含む）の映画音楽の発展と娯楽的通俗音楽の発展にかなり大きく複雑な影響を与えた。この歴史的現象については、全面的に否定することも、全面的に肯定することもできない。なぜなら、この領域が発展する過程（特にのちの40年代）においては、一群の新しい世代の、主に映画歌曲の創作に従事する作曲家（たとえば黎錦光、姚敏、嚴工上、陳歌辛、梁楽音など）や、大きな影響力を持った映画スター・歌謡スター（たとえば王人美、周璇、黎莉莉、李麗華、李香蘭など）が生まれたからだ。中でも黎錦光、陳歌辛は音楽創作の上で、周璇、李香蘭は歌唱の上で影響がより際立っている。同時に、この思潮の影響によって、趙元任、黃自、聶耳、任光、劉雪庵、賀綠汀、冼星海などの作曲の専門家が前後して映画歌曲の創作を始めるようになり、思想内容と芸術形式の上で比較的優秀な映画・演劇音楽を書いた⁽²⁵⁾。

著者の汪毓和は1984年に『中国近現代音楽史』を公刊して以来、1994年と

(25) 汪毓和編著『中国近現代音楽史 近代部分』105頁。

2002年にそれぞれ「修訂版」を出すなど、改編を繰り返してきた。ここで引用したのは、それまで専門教育用に使われていた内容を普通教育用（音楽を専門としない学生用）に書き改めた、最新の普及版（2005年）である。1984年からの各版を比べると、章立てが変わり譜例や図版が増えただけでなく、イデオロギーから離れ、より客観性を持った記述に変化していることがよくわかる。また個別の音楽家の事績や作品を羅列するのではなく、社会に与えた影響などを総合的に評価しようとする姿勢へ変わっていることが感じられる。

従来中国の近代音楽史研究では、左翼音楽家（引用した叙述の中では聶耳、任光、賀綠汀、冼星海が相当する）が1930年代に映画界と協力し、抗日歌曲の普及に務めたことを高く評価している。たとえば現在の中華人民共和国国歌である「義勇軍行進曲」（田漢作詞、聶耳作曲）は映画『風雲児女』（1935年）の主題歌であった。都市で安楽な生活を送る若者に、抗日の隊列に加わることを呼びかける歌は、日中戦争の間に全国に広まり、民衆が最もよく知る歌になったという。聶耳は当初聯華歌舞班、すなわち明月歌劇社の楽団員だったので、黎錦暉・黎錦光兄弟とは近い間柄だったが、次第に成人向け歌舞の上演に反発するようになり、歌劇社の活動を批判する論文を発表して辞めてしまう。通俗的な歌舞との訣別、そして抗日歌曲の創作へという転換は、「人民音楽家」聶耳の高い自覚を表すものとして、音楽史の本では繰り返し強調されている。

しかし先に引用した叙述からは、抗日運動に映画を利用するという発想自体が、それ以前に存在した流行歌の隆盛や映画産業の発展を踏まえたものであったことがわかる。つまり黎錦暉らの「通俗的」な活動が、幅広い民衆を対象にした抗日運動の下地となったのであった。汪毓和が黎錦暉の歌舞劇を端緒とする一連の状況を「歴史的現象」と認め、「全面的に否定することも、全面的に肯定することもできない」と書いているのは、記述としてはきわめて客観的である。1984年版の『中国近現代音楽史』では、同じ著者によって黎錦暉の作風が「黄色歌舞」（「黄色」はエロの意）と切り捨てられていることに比べれば²⁶⁾、音楽史観の変化は大きいと言えきだろう。

26) 汪毓和『中国近現代音楽史』人民音楽出版社、1984年、74頁。

ただし今日なお、1940年代の音楽状況についての評価は厳しい。

汪偽政権は人民大衆の抗日情緒を麻痺させるために、宣伝部の頭目が先頭に立って、上海の公営・私営の各映画会社を合併して「中華聯合電影製片公司」とし、専門の「音楽科」を設置して、映画スター（たとえば周璇、嚴華、龔秋霞、李麗華、白光など）を籠絡し、少数の音楽家（たとえば陳歌辛、黎錦光、姚敏、嚴折西など）を引き入れて、敵が占領区で娯楽の映画音楽活動を広く押し進める指導機関とした。彼らは前後して『薔薇処処開』『万紫千紅』『万世流芳』『鸞鳳和鳴』『鳳凰於飛』などの劇映画と音楽歌舞映画を撮影した。特に1942年から抗日戦争に勝利するまで、上海の映画歌舞界を中心として起こった「亡国の恨みを思わず、個人の享楽にひたる」風潮は、のちに多くの都市の通俗音楽の発展と都市人民の音楽審美感情をむしばみ、軽視することのできない悪い影響を与えた⁽²⁷⁾。

日本の傀儡としての汪精衛政権、そして日本軍占領地域で働いた人々に対する評価はきわめて厳しい。陳歌辛の関わった『薔薇処処開』はよからぬ映画の筆頭となっている。辻の『中華電影史話』には、中聯に「音楽科」なる専門組織があったとは書かれていないが、陳歌辛の伝記にも「音楽部」で働いたという表現があることから、中国側では音楽家たちを統括する組織があったと見なしているようである。それにしても、日本軍支配下で表だって抗日を訴えることができず、当たり障りのないメロドラマを作ってきた映画関係者に対して、彼らの作品が「亡国の恨みを思わず、個人の享楽にひたる」風潮の元凶であるという断罪はあまりに過酷であるとの印象を拭えない。また、流行歌が「流行」歌である所以は、多くの人々がそれを好んだという事実があるはずだが、なぜ人々が抗日歌曲を歌う一方で、「愛情歌曲」を欲するのかという本質的な問題を素通りしている感がある。

この点に関連し、孫蕤編著『中国流行音楽簡史』の一節を引用したい。著者

(27) 汪毓和編著『中国近代音楽史 近代部分』196～197頁。

は音楽史の専門家ではなく大学の薬学部の教授であり、流行歌の愛好家かつコレクターとしてついに一書をものするに至ったという珍しい本である。中央音楽学院教授である汪毓和が書いた『中国近現代音楽史』がいわば「正史」であるとするれば、『中国流行音楽簡史』は「野史」に位置づけられよう。

……当時全国の大環境は比較的複雑で、抗日戦争の期間であるとはいえ、みながみな「大きな刀で鬼子（日本軍兵士のこと＝引用者注）らの頭をたたき切れ」を歌うわけにはいかなかった。特に日本軍占領地域では、民衆がもし表だって「大刀行進曲」を歌えば、鬼子の頭がたたき切られる前に、我々民衆の頭が鬼子によってたたき切られただろう。闘争には策略が必要であり、このような状況では地下活動をするしかなかったのである。そして、人はやはり魂を慰める文化芸術作品を求めている。初期の流行歌のうち肉親の情や、友情や、愛情や、祖国の山河のすばらしさや、美しい風景を歌った作品は少なくなく、人々は容易に共鳴した。日寇の軍靴に踏みにじられる中で、人々は解放の日が早く来ることを願っていた。前線で敵と戦うことができた人々だけでなく、占領地域のほとんどの人民がその日を待ち望む中で、魂を慰める精神的な文物を求めている。流行歌こそはこれらの魂を慰める働きを持った文物の中の重要な一つだった。（引用者訳）²⁸

戦時下の人々が置かれた客観的な状況を踏まえ、流行歌がなぜ人々に愛されたのかという本質的な点に踏み込んだ記述である。「正史」からは抜け落ちた、当時の民衆の心のありようを丁寧にすくい取っていると言えよう。

日中戦争の長期化、そして太平洋戦争の開戦により、中国国内は「国統区（国民党支配地域）」「解放区（共産党支配地域）」「淪陷区（日本軍支配地域）」の3つに分かれた。日本軍の租界進駐によって、上海で地下活動を行っていた左翼音楽家らは延安を中心とする解放区に拠点を移し、各地の民謡などに取材した歌曲の創作に取り組む。楽譜や楽器の欠乏した農村では器楽の発達は見込め

²⁸ 孫蕤編著『中国流行音楽簡史』17頁。

ず、もっぱら人間の喉で何を歌うかが勝負になるのである。こうして共産党を称え、民衆の団結を呼びかける大量の「群衆歌曲」（「群衆」は大衆のこと）が生まれた。一方、「淪陷区」たる上海に残った音楽家たちは、日本軍の目を慮りながら可能な範囲で創作・演奏活動が続けていく。国際都市に蓄積された音楽文化の遺産は、終戦まではかろうじて保持されたために、欧米音楽の流行を吸収する動きは止まらなかった。黎錦光が「夜来香」にルンバのリズムを取り入れ、陳歌辛が「薔薇处处開」にハワイアンの響きを取り入れたように、流行歌のサウンドは厚みを増していく。30年代に同じ映画音楽という枠の中でそれぞれ試行錯誤していた左翼音楽と流行歌は、40年代に依拠する地域を分けたことで決定的に分化した。左翼音楽は農村で民族化（中国化）の道を歩み、流行歌は都市で西洋化の度合いを深めていったのである。

1949年に中華人民共和国が建国され、上海には再び左翼音楽家が帰ってきた。『中国流行音楽簡史』によれば、流行歌は「靡靡之音」として歌うことが徐々に禁じられ、以後改革・開放政策が始まるまでの30年間、中国大陆には流行歌は存在しなかったという。40年代の映画製作に関わった人々の多くがすでに香港に逃れており、かつての流行歌の隆盛は香港で再現されることになった。以前服部良一に作曲理論を教わった姚敏がその中心となり、50年代には服部を招いてミュージカル映画の製作も行なわれた。一方ダンスホールも閉鎖され、外国人音楽家も去った上海では、音楽都市の風貌はすっかり変わっていた。農民兵の先導で「群衆歌曲」や「革命歌曲」が盛んに歌われ、共産党や新中国の未来を称えることが音楽の主要な役割となっていた。上海に残った黎錦光は、外国資本の百代唱片公司から改組された中国唱片廠で、主にレコード録音の技術畑で働いた。1970年に退職し、文革終了後の81年には来日して服部良一や山口淑子と再会を果たした。陳歌辛は上海電影製片廠で映画音楽の作曲に携わっていたが、1957年の反右派闘争で「右派」とされ、4年後、安徽省の農場で労働改造を受ける間に亡くなった。46歳の若さだった。

お わ り に

筆者はかつて著書『楽人の都・上海 近代中国における西洋音楽の受容』で、近代中国初の音楽学校である国立音楽院の歴史をたどり、創立者蕭友梅や、作曲科で教えた黄自など、当時「学院派」と呼ばれた音楽家たちの事績を明らかにした。そして、1930年代に聶耳ら左翼音楽家が、上海音楽界の現状を「学院派」と「毛毛雨派」、そして「新興音楽」（左翼音楽のこと。現在の音楽史の用語では「救亡派」と呼ばれることが多い）の三者に分立するものと捉え、前二者を批判したことに触れた。それに対して筆者は、左翼音楽家が蕭友梅ら近代音楽の先駆者の恩恵を受けていることや、聶耳自身が音楽院に入学する希望を持っていたこと、また「学院派」の作曲家も映画音楽に挑戦して大衆との接点を持つとしたことなどを指摘し、「学院派」の活動を正当に評価してこなかった従来の音楽史研究の問題点を明らかにした⁽²⁹⁾。本稿では流行歌＝「毛毛雨派」の歩みと映画界との関わりを詳しく論じ、同じ映画界を基盤とした左翼音楽家との共通性を指摘したことで、音楽界の「三派分立」の実態をより明確にすることができたと考える。すなわち、「学院派」、「毛毛雨派」、そして左翼という三つのレッテルは単純でわかりやすいが、それぞれの作風や依拠する媒体、作品の受け手は必ずしも三つに分かれていたわけではなく、互いに共通・共有する点があった。西洋音楽という新しい技法を獲得する過程にあって、三者の音楽的な方向性は時にきわめて似通っていたし、メディアの発達を背景に、映画とその観衆という共通項を持っていた。また受け手の側にしてみれば、一つの歌が音楽としてすぐれていさえすれば、それがどの「派」に属する作品であろうとも関係なかったのである。

都市と農村の文化的格差は中国ではなお今日的な問題であるが、特に1930年代から40年代にかけての上海の都市文化の発展は全国的に見ても突出しており、欧米の租界という条件下での音楽文化の繁栄は特殊なケースだと言える。しか

(29) 榎本泰子『楽人の都・上海』第4章及び終章を参照されたい。

し今日録音で聴くことのできる流行歌は、メロディーラインや唱法に中国民謡の影響をうかがわせながらも、ジャズ、ラテン、ハワイアンなど同時代の世界で流行した音楽を取り入れており、中国音楽の一つの到達点を示していることは疑いない。それは同時に、上海という都市が当時のグローバルな音楽文化の一翼を担っていたことを表すものでもある。音楽の発展を記述するのが音楽史ならば、抗日運動との関わりや「民族性」の有無などのイデオロギー面ばかり重視するのではなく、「音楽」そのものを評価の対象とし、より広い視野に立って分析を進めることが必要であろう。

服部良一の『ぼくの音楽人生』によれば、戦争が終わった時、陳歌辛らが酒瓶を手に訪ねてきて、「戦争がすめば音楽家同士は国境がないのだ。さあ仲よくやりましょう」と言って祝ってくれたという³⁰。華やかな「夜来香ラブソング」の舞台の裏には、日本人と共に音楽をすることの喜びと、敵国に「協力」することの苦悩が共存していた。戦後共産党政権によって釈明の余地もなく断罪された中国人音楽家を思う時、私たちの胸は重い。

30 服部良一『ぼくの音楽人生』日本文芸社、1982年、216頁。

Vietnamese blue and white ceramics began to be exported during the second stage. Then in the latter half of the 15th century, as is indicated by the sunken ship of Pandanan, they were shipped to Java along with Champa ceramics.

Likely having learned techniques from the Muslim people of Champa, the potters of the northern portion of Vietnam responded to special orders for tiles based on the tradition of Yuan blue and white porcelain. There tiles with an Islamic sensibility as seen in the Yuan blue and white porcelain themselves and those produced in response to the orders from the early stage of Islamic Java were produced at the same time.

The Vietnamese produced tiles have been used in the Great Mosque of Demak can be seen as the result of the start of the increasingly active maritime interchange that was centered around Islam after the fall of the Mongol Empire.

POPULAR SONGS THAT DISAPPEARED FROM CHINESE MUSIC HISTORY: ANOTHER RECITAL OF “YELAIXIANG RHAPSODY”

ENOMOTO Yasuko

It is well known that the recital “Yelaixiang Rhapsody” (Jpns. “Yeraishan rapusodii,” Chns. “Yelaixiang huanxiangqu” 夜來香幻想曲) by film actress Li Xianglan 李香蘭 (Jpns. Ri Kôran, whose Japanese name was Yamaguchi Yoshiko 山口淑子), which opened in Shanghai in June of 1945, was conducted by the composer Hattori Ryôichi 服部良一 who had created the symphonic jazz arrangement of the popular song “Yelaixiang.” At this concert, which was part of the cultural policy aimed at the people of Shanghai under Japanese military rule, Chinese composer Chen Gexin 陳歌辛, who was later seen as a “rightist” for collaborating with the Japanese, led the orchestra for his own composition as well. Popular Chinese songs created by the forward-looking composer Li Jinhui 黎錦暉 in the 1920s were strongly linked to the metropolitan culture of Shanghai that flourished as a Western concession. Shanghai, where genres of music from classical to popular were played at various cultural and entertainment venues, was an important locus for Chinese musicians to study the theories and techniques of Western music. Popular Chinese songs, like those in Japan, were promoted in tandem with re-

cords, radio and films during the 1930s and 1940s. However, during the period corresponding to that of the war between China and Japan popular songs about personal sentiments such as the love of men and women were criticized by leftist musicians; and musicians who “collaborated” by holding concerts and in the production of films under Japanese military rule were branded as criminals after the war. After the establishment of the People’s Republic of China, mass anthems that praised the Communist Party and the future of China became the mainstream, and popular songs were forbidden for 30 years until the policy of reform and openness was initiated. The author focuses on the works and history of Chen Gexin, which have been ignored in the standard textbooks on Chinese music history, and also makes clear that through his association with foreign musicians, Chen mastered Western musical techniques relatively accurately and by adopting popular Western musical styles, he created works of a high standard. The author then indicates the problems in the studies of Chinese music history that judge a musician’s work on whether it displays “national character” or on the basis of its relationship to the struggle against Japan and argues that evaluation should be made on the basis of the works of music themselves.