

2021 年度

東京藝術大学大学院音楽研究科

博士学位論文

第二次世界大戦前後における薩摩琵琶の変動
——演奏会・ラジオ・レコード調査と音楽分析を通して——

曾村みずき

平成 30 年度入学

学籍番号 2318908

目次

凡例.....	1
序論.....	2
第1章 薩摩琵琶史概要	10
1-1 明治期まで.....	10
1-2 大正期.....	13
1-3 昭和戦前期.....	15
1-4 昭和戦後期.....	21
1-5 まとめ.....	24
第2章 演奏会開催にみる薩摩琵琶界の協働姿勢.....	26
2-1 明治期から大正期までの演奏会の概要.....	29
2-2 演奏会タイプ別の特徴	30
2-2-1 新作発表	31
2-2-1-1 榎本芝水	31
2-2-1-2 山口錦堂.....	32
2-2-2 慰問演奏	33
2-3 流派を超えた演奏会の変遷	36
2-3-1 戦前期の琵琶新聞社主催演奏会	36
2-3-2 戦後期の演奏家個人が組織した異流合同型演奏会	39
2-4 まとめ.....	41
第3章 時局を反映したラジオ放送.....	42
3-1 放送史概略.....	44
3-2 仮放送開始から機構改革まで.....	47
3-2-1 放送曲数および番組編成.....	47
3-2-2 放送された曲目.....	50
3-2-3 演奏者.....	51
3-3 機構改革から終戦まで	53

3-3-1	放送曲数および番組編成.....	53
3-3-2	放送された曲目.....	57
3-3-3	演奏者.....	58
3-4	終戦後から民間放送開始まで.....	59
3-4-1	放送曲数および番組編成.....	59
3-4-2	放送された曲目.....	61
3-4-3	演奏者.....	62
3-5	まとめ.....	63
第4章	レコード発売による普及.....	65
4-1	各レコード会社概要.....	66
4-1-1	コロムビア.....	67
4-1-2	ビクター.....	68
4-1-3	ポリドール.....	69
4-1-4	キング.....	69
4-1-5	テイチク.....	70
4-2	大正期までのレコード収録状況.....	71
4-3	発売調査結果とその分析 ——戦前期 SP レコード——.....	72
4-3-1	各レコード会社の発売状況.....	73
4-3-1-1	コロムビア.....	73
4-3-1-2	ビクター.....	75
4-3-1-3	ポリドール.....	76
4-3-1-4	キング.....	77
4-3-1-5	テイチク.....	79
4-3-2	収録された曲目と演奏形式.....	81
4-3-2-1	収録曲目.....	81
4-3-2-2	演奏形式.....	82
4-3-3	演奏者と専属制度.....	83
4-3-4	時局レコード.....	84
4-3-4-1	満州事変以降.....	85
4-3-4-2	日中戦争以降.....	87
4-4	発売調査結果とその分析 ——戦後期 LP レコード——.....	88
4-4-1	各レコード会社の発売状況.....	89

4-4-1-1	コロムビア	89
4-4-1-2	ビクター	91
4-4-1-3	ポリドール	91
4-4-1-4	キング	92
4-4-1-5	テイチク	92
4-4-2	収録された曲目と演奏形式	93
4-4-2-1	収録曲目	93
4-4-2-2	演奏形式	93
4-4-3	演奏者	94
4-4-4	発売形式の変化	94
4-5	まとめ	95
第5章	演奏スタイルの変遷の分析	96
5-1	薩摩琵琶の音楽構造と旋律様式	96
5-2	水藤錦穰	101
5-2-1	経歴および活動状況、錦琵琶について	101
5-2-2	《白虎隊》分析	103
5-2-2-1	楽曲概要および音源資料	103
5-2-2-2	詞章・音楽構造	105
5-2-2-3	語りの旋律	109
5-2-2-4	琵琶の旋律	111
5-2-3	《本能寺》分析	114
5-2-3-1	楽曲概要および音源資料	114
5-2-3-2	詞章・音楽構造	116
5-2-3-3	語りの旋律	118
5-2-3-4	琵琶の旋律	120
5-2-4	水藤錦穰分析結果まとめ	121
5-3	榎本芝水	122
5-3-1	経歴および活動状況	122
5-3-2	《川中島》分析	124
5-3-2-1	楽曲概要および音源資料	124
5-3-2-2	詞章・音楽構造	125
5-3-2-3	語りの旋律	127
5-3-2-4	琵琶の旋律	129
5-3-3	《本能寺》分析	130

5-3-3-1	楽曲概要および音源資料	130
5-3-3-2	詞章・音楽構造	131
5-3-3-3	語りの旋律	134
5-3-3-4	琵琶の旋律	135
5-3-4	榎本芝水分析結果まとめ.....	136
5-4	まとめ.....	136
第6章	戦争を題材にした新作曲の分析.....	137
6-1	紙面上の新作発表と演奏状況.....	138
6-2	満州事変期の楽曲	140
6-2-1	榎本芝水《満洲事変》分析	140
6-2-1-1	楽曲概要および音源資料	140
6-2-1-2	詞章・音楽構造	142
6-2-1-3	語りの旋律	144
6-2-1-4	琵琶の旋律	146
6-2-2	水藤錦穰《古賀連隊長》分析.....	147
6-2-2-1	楽曲概要および音源資料	147
6-2-2-2	詞章・音楽構造	147
6-2-2-3	語りの旋律	149
6-2-2-4	琵琶の旋律	150
6-2-3	満州事変期のまとめ.....	151
6-3	日中戦争期以降の楽曲	151
6-3-1	榎本芝水《少年航空兵》分析.....	151
6-3-1-1	楽曲概要および音源資料	151
6-3-1-2	詞章・音楽構造	154
6-3-1-3	語りの旋律	155
6-3-1-4	琵琶の旋律	156
6-3-2	水藤錦穰《戦艦大和》分析	157
6-3-2-1	楽曲概要および音源資料	157
6-3-2-2	詞章・音楽構造	158
6-3-2-3	語りの旋律	159
6-3-2-4	琵琶の旋律	160
6-3-3	日中戦争期のまとめ.....	161
6-4	まとめ.....	162

結論.....	163
謝辭.....	167
参考文献・資料一覽.....	168

凡例

- ・旧字体は、通行の字体に改めて表記した。なお人物名については、「邊」「邊」など旧字を用いた場合もある。
- ・書名は『 』、曲名は《 》で示した。なお表内の曲名については、《 》は省略した。
- ・図表および譜例番号は、「章番号・順番」として表記した。

例：第4章の図の場合は【図 4-1】、第5章の譜例の場合は【譜例 5-1】など

- ・本文中の年号は、「和暦（西暦）年」と表記した。
- ・音名を示す場合には、英語音名で表記した。
- ・音楽分析では、曲節名は〔 〕、旋律句名は〔 〕、琵琶の手の名称は〈 〉で示した。
また第5章および第6章においては、1曲中に2回以上同じ曲節が用いられる場合、便宜的に曲節名の後に通し番号を付した。

例：〔基吟 1〕〔基吟 2〕など

序論

1 研究の目的・背景

本研究は、1930～40年代を中心とした第二次世界大戦前後において、薩摩琵琶の演奏家の活動状況および薩摩琵琶の音楽内容がどのように変化したのかを、演奏会開催・ラジオ放送・レコード発売状況の調査、および複数の音源資料を用いた音楽分析を通して明らかにすることを目的としている。

薩摩琵琶は、明治後期に東京へ進出し普及した、近代琵琶楽の一つである。明治末期に永田錦心により「錦心流」が創始されると、それまでの流派は「正派」を名乗るようになり、薩摩琵琶は大正期にかけて最盛期を迎えた。大正末期には、水藤錦穰が新たに「錦琵琶」を創始し普及に努めたが、昭和初期に永田錦心が没すると、次第に薩摩琵琶の人气が低迷した。戦中期には、同時代の出来事を題材にした時局物の新作発表や慰問演奏など、琵琶界では戦争と関連した演奏活動が展開されるようになる。しかし、こうした戦争とのかかわりや、琵琶歌のレパートリーに戦争を想起させる題材が多かったことを背景に、戦後薩摩琵琶は衰退した。その後 1950 年代末頃には、近代琵琶界全体を統括する日本琵琶楽協会が設立され、さらに鶴田錦史は新流派「鶴田流」を創始した。そして、西洋音楽との共演や映画音楽での琵琶の使用など、音楽実践の場を拡大させながら、次第に復興へと向かった。

筆者はこれまで、音源資料を用いた音楽分析を中心に、薩摩琵琶における音楽実態の解明に取り組んできた。卒業論文では、明治後期から大正期を対象に、《川中島》の音楽分析を通して、正派から錦心流への芸能化の過程を明らかにした¹。また修士論文では、戦後の鶴田流を中心に、錦心流・錦琵琶を含めた 3 流派について、各流派の代表曲および共通する同名曲を対象とした音楽構造および旋律様式の分析から、鶴田流の音楽的改革を提示した²。しかしその間に位置する、第二次世界大戦前後を含む 1930～40 年代の音楽実態については、これまでほとんど注目されてこなかった。琵琶界が戦争に接近し

1 曾村みずき『明治後期から大正期にかけての薩摩琵琶の普及——吉水経和作《川中島》と永田錦心作《河中島》の比較を通して』、東京藝術大学卒業論文、2015 年度。

2 曾村みずき『薩摩琵琶の音楽構造——鶴田流を中心に』、東京藝術大学修士論文、2017 年度。

た戦中期の活動内容は、厭戦機運から戦後の琵琶界の衰退に影響したことが推測され、連続性をもった薩摩琵琶の歴史記述にはこの時期の演奏家たちの活動状況を明らかにする必要がある。また、戦中期の演奏活動については資料研究が進められてきたが、実際の音を対象とする音楽分析はこれまで取り組まれていない。当時の具体的な演奏実態を把握するには、複数の音源資料による音楽分析が欠かせない。以上をふまえて本研究では、資料調査および音楽分析に並行して取り組み、琵琶界の演奏活動状況の調査と実際に演奏された音楽内容の分析を通して、戦前から戦後にかけての薩摩琵琶の変動を連続的に解明する。

なお本論文では、時期を示す用語として、第二次世界大戦終戦を境に、それまでを「戦前（期）」、それ以後を「戦後（期）」と定義する。そして戦前期のうち、満州事変勃発以降の十五年戦争期については、とくに「戦中（期）」を用いることとする。

2 研究の対象・方法

本研究では、資料調査および音楽分析の二つの方法を軸に、対象時期の演奏活動および音楽内容を論述する。まず資料調査では、演奏会、ラジオ放送、レコード発売の3点に注目し、薩摩琵琶の演奏活動の場として、それぞれがどのような役割を担っていたのかを考察する。

薩摩琵琶の演奏会には、定例的に開催される温習会や、著名な琵琶奏者が出演する鑑賞会形式のものがある。こうした演奏会では、古典的なレパートリーの演奏だけでなく、新作発表を行う琵琶奏者もいた。またとりわけ戦中期には、軍人やその遺家族への慰問演奏会も開催され、戦地や軍病院へ赴いて演奏することもあった。琵琶愛好家向けの雑誌・会報記事には、こうした演奏会記録が掲載され、これらの調査を通して得られる演奏会の形式やレパートリー、出演者といった具体的な情報から、当時の琵琶演奏の実態を明らかにすることができる。

これまで薩摩琵琶の資料研究では、島津正が琵琶歌本の調査を行い、薩摩琵琶歌レパートリーを明らかにしたが³、その他の基礎資料を扱う研究はあまり進展がみられない。

³ 島津正『明治 薩摩琵琶歌』 東京：ぺりかん社、2001年他。

とりわけラジオ放送は、放送開始当初から琵琶番組が多数放送されていたにもかかわらず、これまで注目されてこなかった。また、従来調査対象とされてきた文献資料には、終戦前後の琵琶界の実態を把握できるものはなく、当時の具体的な状況が明らかになっていなかった点が多い。ラジオ放送は、戦前から戦後にかけて連続的に記録が残される点において、終戦前後における活動状況の一端を示すトピックとして意義深いといえる。本研究では、放送番組を網羅的に調査して番組目録を作成し、番組内容から放送状況を明らかにする。

さらに、大正期に薩摩琵琶の普及を加速させた大きな要因の一つであるレコード発売についても、昭和期以降の発売状況はこれまで言及されていない。具体的な発売状況の調査を通して、演奏者や楽曲の人気によって利益が左右されるレコード会社が、衰退しつつあった薩摩琵琶をどのように捉えていたかを把握することが可能となる。本論文では、レコード発売記録調査をふまえて発売目録を作成し、琵琶が当時の聴者にどのように享受されていたのかを明らかにする。

資料調査対象の中心となる文献資料は、琵琶界内部の動向が詳細に記載された、琵琶愛好家向けの雑誌や会報資料である。まず、近代琵琶楽全体を対象としたものには、戦前期の『琵琶新聞』（1909～44）および戦後期の『芸の友』（1950～82）がある。『琵琶新聞』は国立国会図書館（以下、「国会図書館」）に、第1～195号（1909～25、途中欠号あり）、第205号（1928）、第67～81号（1930～31、号数が重複）、第275～393/394号（1934～44、終刊号は393・394号の合併号）がマイクロフィルムで所蔵されている。『芸の友』は第1～383号が刊行され、日本琵琶楽協会の担当者が保存し、薦田治子⁴がデジタル化を行った。また、各流派では機関誌も発行され、錦心流ではある程度まとまった点数が残される資料が複数確認できる。国会図書館所蔵『水声』（1925～30）のほか、近年東京文化財研究所に寄贈された及川尊雄（元・及川鳴り物博物館館長）の旧蔵資料群には、『錦心流月報』（1930～34）、『月刊 錦心流水号協会会報』（1935～40）などの錦心流の会報が一部確認でき、本研究ではこれらから流派のより具体的な活動状況を把握する。

⁴ 薦田治子『近代琵琶楽の成立と展開——基礎資料の収集』平成23～25年度科学研究費助成事業〔学術研究助成基金助成金（基盤研究（c））〕研究成果報告書 東京：武蔵野音楽大学、2014年。

こうした雑誌・会報資料からは、琵琶界内部の動きを詳細に捉えることができる一方で、それにのみ基づく記述には偏りが生じる恐れがある。そのため本研究では、『朝日新聞』『読売新聞』『毎日新聞』『都新聞』などの一般の新聞記事や、レコード発売・ラジオ放送の記録や関連雑誌といった、琵琶界外部において刊行・作成された資料の記述も収集することで、当時の琵琶界を多角的に捉えることを試みる。

次に音楽分析では、残された音源資料を用いて採譜を行い、戦前から戦後にかけての演奏スタイルの変遷と、戦争を題材にした新作曲の2点に着目して、詞章内容や音楽構造、語り・琵琶の旋律の観点から分析に取り組む。

演奏スタイルの変遷の分析では、錦琵琶宗家の水藤錦穰（1911～1973）および、錦心流奏者で後に芝水流琵琶を創始した榎本芝水（1892～1978）を分析対象とする。両者は、戦前から戦後にかけて第一線で活躍した、琵琶界を代表する演奏家である。また、両者ともに錦心流から独立した経緯があり、それぞれの活動状況をふまえて、新流派確立に向けた音楽内容および演奏上の工夫を考察する。分析対象には、薩摩琵琶の人気曲として現在も演奏され、また戦前・戦後それぞれの録音が残されている楽曲を選定し、水藤錦穰は《白虎隊》および《本能寺》、榎本芝水は《川中島》および《本能寺》とした。聴取する音源資料は、SPレコードやLPレコードのほか、国立国会図書館歴史的音源（以下、「歴史的音源」）などのデジタル化音源も対象とする。

戦争を題材にした新作曲の分析では、古典曲の音楽様式と比較しながら、楽曲の構成や演奏上の表現に着目し、戦争に関連した活動が実際の音としてどのように享受されたのかを明らかにする。近代琵琶楽のレパートリーには、歴史的な題材を扱った古典曲のみならず、同時代の出来事を題材にした時局物も多く、日清・日露戦争期からはとりわけ戦争を題材にした新作琵琶歌が多く作られた（《常陸丸》《橘大隊長》など）。そして昭和期に入って以降も、満州事変をきっかけとして時局物の琵琶歌が盛んに作曲された。本研究では、題材となった「戦争」を、満州事変期および日中戦争・第二次世界大戦期に区分し、各時期の出来事をもとに作られた新作を分析する。戦争関連楽曲の演奏状況をふまえ、演奏スタイルの変遷の分析と同様に、本観点でも水藤錦穰および榎本芝水による録音を用いる。分析楽曲は、満州事変期が榎本《満洲事変》と水藤《古賀連隊長》、日中戦争・第二次世界大戦期は榎本《少年航空兵》と水藤《戦艦大和》を対象とする。なお《戦艦大和》は、題材は第二次世界大戦期のものであるが、作られたのは戦後であ

り、終戦後に戦争を扱った例として取り上げる。

以上をふまえ、戦時期における琵琶界の活動と、戦後への復興の過程を、資料調査・音楽分析の両側面から考察することを試みる。

3 先行研究と本研究の位置づけ

薩摩琵琶研究では、これまで資料研究が中心に取り組まれてきた。本研究の対象時期である、昭和戦中期の琵琶界の動向については、水島結子が昭和 18、19（1943、44）年を対象に『琵琶新聞』上での演奏会レパトリーの調査を行った⁵。水島は、温習会や慰問演奏といった演奏の場によって曲目が異なり、戦時期においても薩摩琵琶の古典曲がレパトリーの中心であったことを指摘した。しかしこれらの考察は、『琵琶新聞』の演奏会情報のみに依拠するものであり、演奏の機会を拡大して捉え、琵琶界外部の資料も含めて演奏状況を裏付ける必要がある。また、水島は調査対象時期を限定してレパトリーを挙げるにとどまり、演奏会内容の変遷を考察するには至っていない。本論文では、戦前から戦後への変化に焦点をあてることで、第二次世界大戦前後の薩摩琵琶史を連続的に記述することを目指す。さらに、戦時期に特有のレパトリーである時局物については、音源資料が複数残されているにもかかわらず、実際の音を対象とする音楽分析は未着手のままである。当時耳にされた音源資料を通して、戦中期の音楽実態をより鮮明に捉えることが必要である。

戦後、とりわけ終戦後まもない時期の琵琶界の動向については、資料の不足により明らかになっていない点も多く、薦田治子による演奏家へのインタビュー⁶や、演奏家自身が残した言説⁷などからうかがい知るのみであった。本研究では、戦前から戦後にかけて連続的に資料が残されるラジオ放送に着目し、終戦直後の演奏状況をふまえ、戦後復興へ向けた活動の展開を論じる。

⁵ 水島結子「第二次世界大戦期の琵琶歌のレパトリー——『琵琶新聞』紙上発表の新作と演奏曲目」、薦田治子『研究成果報告書 近代琵琶楽の成立と展開——基礎資料の収集』平成 23～25 年度科学研究費助成事業〔学術研究助成基金助成金（基盤研究(c)）〕研究成果報告書 東京：武蔵野音楽大学、2014 年、61～76 頁。

⁶ 薦田治子『近代琵琶楽の成立と展開——基礎資料の収集』、2014 年。

⁷ 増子穂稜『都錦穂 琵琶一筋』 東京：錦穂会、1999 年他、『芸の友』に寄稿された演奏家による記事など。

また薦田は、近代琵琶楽研究における主要資料である『琵琶新聞』および『水声』のデータベース化を行った⁸。これらは基礎資料の蓄積として、近代琵琶楽研究の進展に大きく寄与するものであるが、この研究の成果以降、当該分野での基礎研究には進展がない。本研究では、ラジオ放送番組目録およびレコード発売目録を作成することで、今後の近代琵琶楽研究の発展につながる基礎資料の構築をも行う。

薩摩琵琶の音楽研究については、金田一春彦⁹や薦田治子¹⁰が正派を例に、音楽構造や旋律様式を提示した。これらをふまえ、筆者は修士論文で錦心流以降の3流派について、流祖による演奏の音源資料を対象に音楽分析を行い、各流派の音楽的特徴の解明を試みた¹¹。修士研究ではとりわけ鶴田流での新たな音楽的改革に焦点をあてたが、創始者の鶴田錦史はもと錦心流、錦琵琶の演奏者であり、とりわけ錦琵琶からは音楽様式の面で大きな影響があったと推察され、鶴田流の音楽を理解するには、錦琵琶で確立された音楽の実態を明らかにする必要がある。本研究では、錦琵琶の音楽が戦前から戦後にかけていかに形成されていったのかという過程にも注目し、宗家である水藤錦穰が試みた音楽的改革を明らかにする。

また、薩摩琵琶の演奏内容は演奏家個人によって大きく差が生じ、同じ流派であっても演奏家によって旋律様式が異なることもしばしばある。しかし、薩摩琵琶における音楽分析に取り組む演奏家研究は、未だ取り組まれていないのが現状である。演奏家に着目した演奏内容の変化を分析することで、演奏家が時間を経て身につけた音楽技法や、当時求められた音楽性が明らかになると考えられ、本研究を薩摩琵琶の演奏家研究の端緒として今後の進展につなげたい。

4 各章の概要

本論文は6章構成をとり、大きく分けて第1章から第4章までは文献調査、第5章・第

⁸ 薦田治子『近代琵琶楽の成立と展開——基礎資料の収集』、2014年。

⁹ 金田一春彦「二、近代琵琶の音楽」、『琵琶——その音楽の系譜』（解説書） 東京：日本コロムビア、1975年、46～50頁。

¹⁰ 薦田治子「第17章 琵琶楽の流れ——薩摩琵琶、筑前琵琶、現代へ」、国立劇場調査養成部編『日本の伝統芸能講座 音楽』 京都：淡交社、2008年、414～433頁。

¹¹ 曾村みずき『薩摩琵琶の音楽構造——鶴田流を中心に』、2017年度。

6章は音楽分析を扱う。また以下に、各章での内容の初出についてもあわせて記載する。

まず第1章では、昭和期を中心に薩摩琵琶史を時期別に概観する。とりわけ、戦中期に演奏家の派閥移動が多かった錦心流に焦点をあて、『琵琶新聞』『芸の友』といった琵琶関連雑誌記事から、流派・組織の変遷や、演奏家の活動状況を記述する。なお本章は、筆者の卒業論文・修士論文の内容を加筆修正し、また戦前期の錦心流の組織変遷については、「近代琵琶雑誌・会報資料にみる薩摩琵琶・錦心流の動向——及川尊雄収集資料を中心に」（鎌田紗弓他『及川尊雄収集 紙媒体資料目録』東京文化財研究所、2021年）に基づく。

第2章では、薩摩琵琶の演奏会状況を取り上げ、演奏会における薩摩琵琶の新作発表や、慰問演奏状況から、戦前期に特徴的な演奏活動内容を明らかにする。また、薩摩琵琶と筑前琵琶による合同演奏会に注目してその開催状況を分析し、演奏会の実情からみた、戦前から戦後にかけての演奏家たちの協働姿勢の変化を考察する。

続いて第3章では、薩摩琵琶のラジオ放送番組の調査結果から、放送局による番組編成方針をふまえて、放送曲目や出演者といった番組内容を分析する。放送関連雑誌や新聞のラジオ版などの文献資料での記述にも注目し、時局の影響を強く受けた放送における薩摩琵琶の位置づけを検討する。

第4章では、各レコード会社の戦前SPレコードおよび戦後LPレコードの発売調査結果をふまえ、収録楽曲や演奏者の傾向分析を通して、レコードを通じた薩摩琵琶の普及の実態を明らかにする。戦前期のコロムビア・ビクターおよびその廉価盤の調査結果は、発表論文「昭和戦前期にSPレコードで発売された近代琵琶楽——コロムビア・ビクターを例に」（『東洋音楽研究』第85号、2020年）の内容を加筆修正した。

音楽分析を行う第5章では、水藤錦穰と榎本芝水の活動状況をふまえ、戦前から戦後にかけての演奏スタイルの変化を音楽分析から明らかにする。両者はそれぞれ独立して宗家を名乗っており、どのような点で流派の特徴を提示しようとしたのかという点にも注目する。なお、水藤錦穰による《本能寺》の分析は、修士論文第4章および「錦琵琶における音楽的改革とその影響——《本能寺》の音楽分析を通して」（『楽劇学』第28号、2021年）で発表した内容を加筆修正した。また榎本芝水による《川中島》の分析は、卒業論文第3章および「戦前・戦後における琵琶奏者・榎本芝水の活動——音楽的变化を中心に」（『音楽文化学論集』第10号、2020年）に発表した内容を書き改めた。

最後に第6章では、戦時期に時局物の楽曲が多く作られたことをふまえ、まずは『琵琶新聞』紙面上での新作発表状況の全体像を捉える。そのうえで、実際の音楽表現において、戦争を題材にしたことによる影響があったのかという点に注目しながら、同時代の戦争を題材にした新作曲の分析を行う。

第1章 薩摩琵琶史概要

本章では、本論文の対象期間である昭和期を中心として、薩摩琵琶史を概観する。1-1では薩摩琵琶の草創期にあたる明治期まで、1-2では薩摩琵琶が最盛期を迎えた大正期、1-3では第二次世界大戦終結までの昭和戦前期、1-4では終戦後から琵琶界復興へと向かう昭和戦後期として、時期別にまとめる。とりわけ昭和戦前期には、錦心流において演奏家の分派が盛んになされたため、その実態をおさえ、当時の薩摩琵琶界の動向を捉える。

1-1 明治期まで

日本の琵琶楽には大きく分けて、雅楽琵琶、平家琵琶、盲僧琵琶、近代琵琶（薩摩琵琶・筑前琵琶）があるが¹²、その系譜については諸説伝えられている。従来は、盲僧琵琶は雅楽琵琶とは異なり、インドから中央アジアの亀茲、中国を経て、日本の九州地方に伝来したという田邊尚雄による説¹³が定説とされてきた。そして、盲僧琵琶から発展して成立した薩摩琵琶の起源は、戦国時代に薩摩藩の日新斎島津忠良が、常楽院盲僧第31代淵脇寿長院と図り、教訓的な歌を作り、楽器や奏法を改良したのが始まりだとされてきた。この説は、18世紀末の久保之英『御家兵法純粋』に初出し、後に上田景二が著書『薩摩琵琶淵源録』（1912）で取り上げた¹⁴。さらに上田の記述は、『琵琶新聞』上で繰り返し紹介されることとなり¹⁵、薩摩琵琶の起源を戦国武将に求める説が演奏家間で広まったとされる。しかし、これらの盲僧琵琶および薩摩琵琶の成立についての説を立証する資料は、未だ見つかっていない。

一方薦田治子は、当道座の資料と楽器調査に基づき、江戸時代に盲人音楽家集団であ

¹² 本来、雅楽琵琶および平家琵琶は楽器の名称であり、琵琶楽という種目名を示す場合には、それぞれ「雅楽」、「平家」とすべきであるが、本論では便宜上「雅楽琵琶」「平家琵琶」を種目名としても用いることとする。なお、盲僧琵琶および近代琵琶（薩摩琵琶・筑前琵琶）は、楽器名と種目名のどちらも同じ名称で用いられる。

¹³ 田邊尚雄『日本の音楽』 東京：中文館書店、1947年他。

¹⁴ 上田景二『薩摩琵琶淵源録』 東京：日本皇学館、1912年。

¹⁵ 星野和幸『『琵琶新聞』に見る『盲僧』記事』、『近代琵琶楽の成立と展開——基礎資料の収集』平成23～25年度科学研究費助成事業〔学術研究助成基金助成金（基盤研究(c)）〕研究成果報告書 東京：武蔵野音楽大学、2014年、48～54頁。

る当道座が勢力を増す中で、延宝 2 (1674) 年には当道座に属さない盲僧たちが芸能活動を禁止され、三味線を取り上げられたことを背景に、盲僧琵琶は平家琵琶を三味線風に改良して生まれたことを示した¹⁶。琵琶楽の系譜について、近年では、雅楽琵琶から平家琵琶、そして盲僧琵琶へと展開したとするこの説が有力視される。そして薦田は、薩摩琵琶は、盲僧琵琶が誕生して間もない 18 世紀前半に成立し¹⁷、また楽器調査により、薩摩琵琶の楽器の成立は天保期以降の 19 世紀半ばまで下るとした¹⁸。

初めて薩摩琵琶が東京 (江戸) で奏されたのは、嘉永 4 (1851) 年、島津斉彬が三田邸に諸大名を招いて琵琶会が催されたときだとされる¹⁹。一方で、東京での薩摩琵琶の流行は、明治初期に薩摩琵琶を東京にもたらし発展させた、鹿児島出身の琵琶弾奏家である吉水経和 (錦翁、1845?~1910) や西幸吉 (1855~1931) らによるところが大きい。吉水は明治 3 (1870) 年²⁰、西は明治 12 (1879) 年にそれぞれ上京し、両者は明治 14 (1881) 年 5 月 9 日に明治天皇への御前演奏を行った。これをきっかけに、薩摩琵琶は次第に全国的に知名度を上げていく。西幸吉は、その後も度々御前演奏の機会を得るのみならず、明治 15 (1882) 年春には宮内省式部職に入り、薩摩琵琶をお好みになった明治天皇に実際に琵琶を教えるなど、皇室とのかかわりを強めた。

一方吉水は、一般庶民に向けた薩摩琵琶の普及に尽力した。吉水は、明治 35 (1902) 年に琵琶会「錦水会」を創始し、翌年 1 月の例会以降は自らを「錦翁」と号した。そして、琵琶界初の雅号制度を導入して弟子には「錦」号を与え、家元制度の基礎を築いた。明治 43 (1910) 年までには錦号保持者が 120 名を超え²¹、門弟は全国で 1000 余名に上ったという。さらに吉水は、こうした教授制度のみならず、薩摩琵琶が東京で受け入れられるように音楽内容の改革をも行った。琵琶歌の作詞も数多く手がけた吉水は、《川中

¹⁶ 薦田治子『平家の音楽——当道の伝統』東京：第一書房、2003 年、314~329 頁。

¹⁷ 薦田治子「日本音楽における十九世紀——薩摩琵琶の場合 (特集 十九世紀の文学)」、『文学』第 10 巻 6 号、2009 年、143~155 頁。

¹⁸ 薦田治子「薩摩盲僧琵琶の誕生と展開——平家琵琶から薩摩盲僧琵琶へ、そして薩摩琵琶へ」、『お茶の水音楽論集』特別号、2006 年、277~288 頁。

¹⁹ 島津正編『薩摩琵琶の真髓——西幸吉先生の秘録とその解題』東京：ペリカン社、1993 年、71 頁。参照箇所は当該文献のうち、後述の薩摩琵琶奏者・西幸吉による稿本『薩摩琵琶の沿革と其精神的本領』内の記述である。

²⁰ 東京府庁に官員として勤めたが、その後明治 10 (1877) 年末に琵琶を携えて再び上京した。

²¹ 橋本錦亀「思ひ出の記 (五)」、『琵琶新聞』第 18 号、1910 年、3 頁。

島》《吉野落》《桜狩》などの楽曲を残し、とくに《川中島》は現在でも流派を超えて演奏されている。加えて、琵琶歌本²²や自作曲の解説本²³も出版し、薩摩琵琶の普及はますます加速した。そして明治 42 (1909) 年 11 月には、楽器を改造した「帝国琵琶」を発表し²⁴、東京人の趣味に合う音楽への発展を目指した。しかし、翌明治 43 (1910) 年に吉水が没すると、錦水会はしばらく会主が不在の状態が続いた。やがて昭和 6 (1931) 年には、吉水の門弟であった小田原国尊が二世吉水錦翁を継承することとなった²⁵。

明治末期には、薩摩琵琶の新たな流派である「錦心流」が創始され、薩摩琵琶の最盛期へと向かう。永田錦心(武雄、1885～1927)は、明治 36 (1903) 年に琵琶の音に惹かれ、吉水経和の高弟・肥後錦獅に入門した。日も浅くして琵琶の才能を発揮した錦心は、翌年には肥後の紹介で錦水会へ入会し、「錦心」の号を授与された。明治 39 (1906) 年には独立して「黄嘴会」を創始し、2年後の明治 41 (1908) 年には「一水会」と改称した。当初は薩摩琵琶とは名乗らずに琵琶教授を行っていたが、大正 2 (1913) 年の琵琶会プログラムに「錦心流琵琶之部、薩摩琵琶之部」と分記され、これが「錦心流」という名称の初出だといわれる。そして、大正 4 (1915) 年に錦心は錦心流の宗家であると正式に発表し²⁶、吉水の雅号制度を踏襲して門弟に「水」号を与え、昇伝試験により免状を授与するなど、家元制度を確立した。また、錦心は美声の持ち主で、従来の薩摩琵琶よりも装飾的・技巧的な節回しを取り入れ、とくに語りの部分で芸能性を強めた。錦心流創始後には、それまでの薩摩琵琶の系統を継ぐ演奏家たちは自分たちを「正派」と呼ぶようになった。また、吉水の活動は薩摩琵琶の普及に大きく貢献したが、その後台頭した錦心流の人気に押され、帝国琵琶は正派の流れに取り込まれることとなった。

²² 吉水経和作、四竈小辰編『薩摩琵琶歌藪鶯』 東京：東雲堂、1894年。吉水経和編『精神教育帝国琵琶錬磨集 卷之一』 東京：錦水会、1904年他。

²³ 吉水経和『精神教育帝国琵琶錬磨集講義 卷之一』 東京：錦水会、1909年他。

²⁴ 三十三間堂の二十八部衆・摩睺羅王像が抱える琵琶を参考に、楽器の形状をこの琵琶に似せるという改造を行ったもので、楽器の構造的な改造には至らなかったという(松亭「今昔物語 其二」、『水声』 第 20 号、1926 年、15 頁)。

²⁵ 「小田原国尊氏 二代目錦翁を襲名して錦水会復活す」、『琵琶新聞』 第 75 号、1931 年、23～25 頁。

²⁶ 松亭「今昔物語 其六」、『水声』 第 24 号、1926 年、15 頁。

1-2 大正期

明治末期に錦心流が創始されると、永田錦心の人気も高まり、錦心流は大正期に急速に勢力を拡大していった。右掲【表 1-1】は、水号者の人数の推移を示したものである²⁷。水号者は、大正 6 (1917) 年時点では 300 名余りであったが、5 年後の大正 11 (1922) 年には 2400 名を超え、大正期に人気は急拡大し、昭和初期までその人気が続いていた様子が見えてくる。

【表 1-1】水号者の人数の推移
(錦心流機関誌等をもとに
筆者作表)

調査年	人数
大正6 (1917) 年	300人余り
大正11 (1922) 年	2400人以上
大正13 (1924) 年	3800人以上
大正15 (1926) 年	5061人
昭和4 (1929) 年	6746人

大正期における錦心流の発展には、会報や機関誌の刊行も影響があったと考えられる。明治 45 (1912) 年春には、錦心流で初めての会報『琵琶界』が、さらに大正 6 (1917) 年冬には、当時の水号者の熱望により錦心流機関誌『四絃』が創刊された。『四絃』は当初、印刷部数 1000 部に対して 500 部の残本があったが、琵琶の演奏会での出張販売なども重ね、4 年ほどで 1000 部を捌けるようになり、大正 10 (1921) 年夏には 2000 名近くの愛読者を得たという²⁸。さらに永田錦心は、錦心流門弟が激増する中で、次第に「全国水号者を啓蒙せずんば、琵琶の棄てらるゝこと」を憂慮し、それまで『琵琶新聞』を発行していた椎橋松亭 (重吉、1878?~1951) に要請し、大正 14 (1925) 年に新たな錦心流機関誌として『水声』が創刊された²⁹。

また永田錦心は、大正 15 (1926) 年 5 月には、昇伝制度の最上級である総伝の門弟のうち、技術が優秀だと認められた高弟に「錦」号を授与する制度を設け、初めに 9 名の弟子に与えた³⁰ (【表 1-2】参照)。

²⁷ 各年の人数は、春園生「第一の希望より第二の希望へ——創業既に成りぬ、いざや向はん守成の地へ」『四絃』(第 58 号、1922 年、29 頁)、中田冥外生「大正十三年の錦心流画報」『水声』(第 1 号、1925 年、11 頁)、『錦心流水号一覧表 附琵琶沿革及錦心流細則』(1926 年、表紙裏)、「錦心流水号一覧表」『水声』(第 60 号、1929 年、4 頁)を参照。

²⁸ 春園生「第一の希望より第二の希望へ——創業既に成りぬ、いざや向はん守成の地へ」、『四絃』 第 58 号、1922 年、28~29 頁。

²⁹ 椎橋松亭「『水声』の創刊に臨みて」、『水声』 第 1 号、1925 年、2~4 頁。

³⁰ 「見たり聞たり話たり ■ 錦号に就て」、『水声』 第 18 号、1926 年、48 頁。

大正末期には、音楽面においても改革がなされ、薩摩琵琶には新流派が創始された。大正 15（1926）年には、錦心の発案により水藤錦穰（中村富美、1911～1973）が新たな楽器を考案し、錦心流の一派として「錦琵琶」³¹が創始された（水藤錦穰の経歴については、5・2・1 にて詳述）。従来の薩摩琵琶では、4本の弦に四つのフレット（柱）をもつ「四弦四柱」の琵琶を用いていたが、永田錦心は、錦心流用として「柱を五つにして四の糸の調子を二音階半上げ」る琵琶を発案した³²。そして錦心は、「従来の琵琶歌のやうに長曲でなく、内容も事件的な語りものでなく、もつと短い、情緒的な端歌を創る事によつて、琵琶の一新境地」を開きたいと考え³³、端歌の導入により錦心流琵琶を家庭音楽とすることを目指した。そこで錦穰は、その新しい琵琶の開発を引き受け、まず柱を一つ増やすことで、調弦と奏法を改革した。調弦は、第IV弦を2音半（完全4度）上げ、第II弦以上で三味線の本調子（E - A - e）と同じ調弦にした。また奏法では、従来の「押し干奏法」（高さのある柱の間で、弦を押し込んで音高を上げる奏法）は、一つの旋律内では基本的に手のポジションを変えずに演奏するのに対し、勘所の移動により音高を変化させる奏法を中心とした。さらに、調子が高いと弦の張りが強くなるため、音域が高い女性の場合、押し干奏法は指への負荷が大きかったが、奏法の改革によりその負担は軽減された。当初は四弦五柱で演奏していたが、調弦を上げたため演奏中に弦が切れてしまうことも多く、また大きな会場や他の楽器との合奏では音量が小さかった。そこで、弦を1本増やし、第IV・V弦を同音に調弦して複弦とすることで、これらの課題を解決した。こうして、永田錦心の命名による五弦五柱の「錦琵琶」が成立した。五弦での調弦は「A - E - A - e - e」である（【譜例 1-1】参照）。

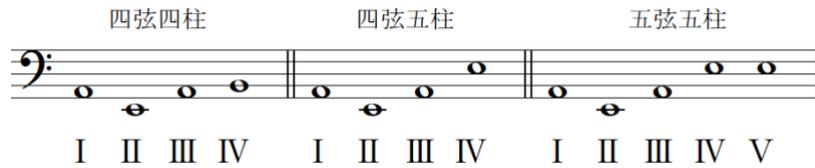
【表 1-2】 錦号授与者一覧
（『水声』記事をもとに
筆者作表）

錦号授与者	水号
榎本錦意	芝水
松田錦鳳	静水
山口錦堂	春水
福澤錦凌	輝水
中澤錦水	錦水
秋本錦汀	碧水
大館錦旗（棋）	州水
雨宮錦峰	薰水
水藤錦穰	玉水

³¹ 「錦琵琶」という名称は、流派名および新しく考案された楽器名の二つの意味で用いられる。

³² 水藤錦穰「藤の実——思い出の記」、『錦びわ水藤錦穰リサイタル』（公演パンフレット） 東京：錦びわ本部、1972年、28頁。

³³ 永田錦心「琵琶の新境地としての端歌」、『水声』 第21号、1926年、3頁。



【譜例 1-1】薩摩琵琶の調弦（第 I 弦を A にとった場合）
（薦田治子(2008)³⁴を参照し筆者作譜）

錦琵琶では、永田錦心の水号「櫻水」から、門弟に「櫻」号を授与する制度が採用された。その他、婦人弹奏服「玉衣」や婦人弹奏家にふさわしい「扇形見台」を選定するなど、雅号制度や舞台上の身なりの規定により、形式上でも流派の成立を目指した³⁵。

1-3 昭和戦前期

明治末期から大正期にかけては錦心流が人気を博し、薩摩琵琶の最盛期を迎えたが、昭和期に入るとその人気に次第に陰りが出始めた。宗家として錦心流をまとめ、琵琶界を牽引していた永田錦心が、昭和 2（1927）年に 43 歳の若さで他界した。またそれに先立って、大正末期には筑前琵琶の大日本旭会宗家・初代橘旭翁（1848～1919）が没しており、これ以降琵琶界には名人と呼ばれる演奏家が不在となる時期が続く。

錦心亡き後の錦心流では、体制に大きな変革が起こった。二世宗家は息女の永田瑞枝が継承したが³⁶、当時満 2 歳であったこともあり、錦心流幹部が中心となって錦心流の組織運営を担った。しかし昭和 5（1930）年 3 月、錦心流幹部たちは、幹部の 1 人であり、水藤錦穰の養父であった水藤枝水の「悪事」を告発し、枝水および錦穰を錦心流から除名する騒動が起こった。これに伴い、錦琵琶は錦心流から独立する形で活動が展開されることとなる。この一連の騒動は、『水声』の他、『読売新聞』でも連日取り上げら

³⁴ 薦田治子「第 17 章 琵琶楽の流れ——薩摩琵琶、筑前琵琶、現代へ」、国立劇場調査養成部編『日本の伝統芸能講座 音楽』 京都：淡交社、2008 年、425 頁。

³⁵ 玉水 水藤錦穰「錦心流婦人錦穰団一門制定演奏服 琵琶 見台」、『水声』 第 19 号、1926 年、10 頁。

³⁶ 永田錦心は生前、自身の没後は宗家を置かずに錦心流を解散するように話しており、妻もその意向であったが、錦心流幹事が説得して従来 of 運営体制を継承することとなった経緯がある。

れるほど世間を騒がせた³⁷。さらに同年4月、水藤親子除名問題が一段落する間もなく、錦心流内部の分裂騒動が起こる。前述の錦号所有者の幹部内で対立が起こり、永田瑞枝を二世宗家と仰ぐ「一水会本部派」（水号で活動）と、芸術を本意として永田錦心の遺志を尊重する「錦心流本部派」（錦号で活動）とに袂を分かつこととなった。その結果、異なる派閥での演奏会同席禁止により琵琶会への来場者が分散されるなど、錦心流の分断は琵琶界全体にも影響を及ぼした（演奏会の同席範囲については第2章で詳述）。

錦心流分裂以後1930年代半ばにかけて、主要な錦心流奏者は各派からの独立や、派閥の移動を繰り返した。以下に、前述の一水会本部派と錦心流本部派の動向をそれぞれ詳述する。

まず一水会派、すなわち水号で活動を行った主な錦心流奏者には、榎本芝水、小山田賞水、小林了水、松田静水、新谷桂水、谷暉水、浅野晴水らがいた。幹部の松田静水によれば、昭和8（1933）年までに会員数は7000人余りとなり、宗家・錦心の在世当時と同じように立て直すことができたという³⁸。また、錦心流本部派に属していた錦号者の中には、一水会に復帰する者も次第に現れるようになった。順調に思われた一水会本部の活動であったが、一水会本部の幹部が審査を行う昇伝試験が「有名無実」の状況となったため、昭和9（1934）年12月以降は錦心流宗家事務所を一時閉鎖し、審査は各教師による責任で実施され、奥伝以上の免状は文書にて直接宗家に申請して下附されるという制度改革が行われることとなった。この改革は、事務所閉鎖による経費削減や宗家の収入減額により、各教師の収益向上を目的とするものであり、錦心流の状況改善につながる「宗家の大英断」だと評価された³⁹。こうした組織改編とほぼ同時期である同年12月16日には、「流門の和平向上、一致団結、利己専横を排し、宗家中心の下に集まる水号者有志」（傍点ママ）による「錦心流琵琶水号協会」（以下、「水号協会」）が創立され、新組織として宗家を支え、会員相互の団結を図った⁴⁰。当初、一水会本部派のトップに

³⁷ 「錦心流の『今清盛』つひに除名さる 水藤枝水と養女錦穰の権勢も夢 琵琶界に空前の波紋」、『読売新聞』朝刊、1930年2月27日、11面。「錦琵琶でも声明書発表 錦穰氏破門に同情多し」、『読売新聞』朝刊、1930年2月28日、6面他。

³⁸ 松田静水「迎春雑記」、『錦心流月報』第33号、1933年、18～19頁。なお一水会本部は、分裂直後の昭和5（1930）年5月に宗家管轄の会報として『錦心流月報』を創刊した。

³⁹ 「錦心流宗家の大英断 事務改革による教師の福音」、『琵琶新聞』第280号、1934年、1頁。

⁴⁰ 「水号協会欄」、『月刊 錦心流』第59号、1935年、18～19頁。なお、水号協会

座していたのは榎本芝水であったが、一水会内に「反榎本芝水系」の若手演奏家が現れたこともあり⁴¹、榎本は昭和 11（1936）年には錦心流を離れ、新たに「芝水流琵琶」を創始して宗家として活動を始めた⁴²（榎本芝水の活動状況については 5-3-1 にて詳述）。

一方で錦心流本部派、すなわち錦号所有者には主に、中澤錦水、山口錦堂、福澤錦凌、雨宮錦峰、大館錦棋、秋本錦汀、畑錦成らがいた。しかし、数年のうちに錦心流本部から脱退・独立する者も現れ、雨宮錦峰は昭和 7（1932）年に一水会に復帰して薫水と名を戻した⁴³。山口錦堂は、昭和 8（1933）年 12 月に「大日本錦心流本部」を創立し、翌年には水藤錦穰や二世吉水錦翁らとともに「大日本錦号協会」を組織し、錦号者はこの本部へ籍を置くことになった⁴⁴。他にも翌昭和 9（1934）年には、秋本錦汀は錦心流本部派を脱退し、また大館錦棋は錦心流宗家より承認を得て「州水流琵琶宗家」として独立⁴⁵、そして福澤錦凌は「輝水琵琶家元」を名乗り輝錦凌と姓を改め⁴⁶、錦心流本部派は離散状態となった。その後大館、輝の両派一門は、一水会本部派による「流門発展普及の為め何等差支なきものとの見解」から、一水会派との同席出演が認められるようになった⁴⁷。

『読売新聞』は、昭和 7（1932）年に錦心流本部派と錦琵琶の和解を報じており、錦

は、昭和 10（1935）年 10 月に会報として『月刊 錦心流水号協会会報』を創刊した。

⁴¹ 「演芸欄 錦心流の大揉め 芝水派と反芝水派が同じ日・同じ会場で大会開催」、『読売新聞』朝刊、1935 年 2 月 16 日、15 面。

⁴² 「榎本芝水氏錦心流より離れ芝水流琵琶宗家となる」、『琵琶新聞』 第 297 号、1936 年、7 頁。なお、昭和 10（1935）年度の水号協会役員には榎本芝水の名前は確認できず、もとより水号協会には所属していなかったと推測される（「水号協会役員詮衝」、『月刊 錦心流』 第 59 号、1935 年、17 頁）。

⁴³ 「雨宮錦峯 一水会復帰」、『読売新聞』夕刊、1932 年 5 月 28 日、3 面他。その後雨宮は、昭和 11（1936）年に「大日本国風流詩吟宗家」として「雨宮国風」を名乗り、「国民詩吟普及会」を創立して国風流詩吟の教授を始めた（「雨宮薫水氏が詩吟の宗家と成る」、『琵琶新聞』 第 294 号、1936 年、7 頁）。

⁴⁴ 「大日本錦心流本部」、『琵琶新聞』 第 275 号、1934 年、9 頁。「大日本錦心流の盛況」、『琵琶新聞』 第 276 号、1934 年、6 頁。「琵琶錦号協会成る」、『読売新聞』夕刊、1934 年 2 月 25 日、3 面。

⁴⁵ 「大館錦棋氏の宗家披露は新歌舞伎座」、『琵琶新聞』 第 275 号、1934 年、9 頁。後に錦心流宗家に過去の謝罪をし、「大館派錦心流宗家」として錦号のままで水号との同席出演が許されたという（「錦号水号の同席に就て」、『琵琶新聞』 第 279 号、1934 年、7 頁）。また大館は昭和 14（1939）年以降「大館洲楓」を名乗るようになった。

⁴⁶ 「福澤錦凌氏の家元披露は市政会館」、『琵琶新聞』 第 275 号、1934 年、9 頁。

⁴⁷ 「水号協会欄」、『月刊 錦心流』 第 59 号、1935 年、19 頁。

琵琶は錦心流除名後 3 年ほどで錦心流の一派と合同出演が可能となった⁴⁸。未だ各派での分断は避けられないものの、次第に一部の錦号・水号者間で演奏会における同席が進んでいった。さらに昭和 11 (1936) 年には、大館錦棋・山口錦堂・松田静水・輝錦凌・雨宮薫水らが錦心流の団結を図り、各派の会員から演奏家を選出して「精絃会」が作られ⁴⁹、広く活動を共にしようとする演奏家も増えていった。

昭和 9 (1934) 年の一水会組織改編後には、しばらく宗家が自宅にて事務作業を行ったが、宗家家族の健康面などを考慮し、宗家事務所一水会本部を復活させた。そして昭和 15 (1940) 年 5 月以降は、宗家事務の一切を水号協会に移譲することになり、実質水号協会が宗家の役割を担うこととなった。そこで、同年 8 月末には水号協会の解散式を挙行し、先進・後進の会員を加えて、錦心流を統括する新たな「錦心流琵琶一水会本部」として再出発するに至った⁵⁰。この組織の改変は、すなわち錦心流の「宗家廃止」であり、『琵琶新聞』紙上には、離合集散を繰り返した錦心流の演奏家たちに対して、「殊に祖流を等しくする同門の士として、親和協力すること」を大切に、「新たに流派を樹てし人々も、旧より独立してゐる人々も、深く省みて互に相励まし、相扶け斯道振興の一路に邁進」すべきだという提言も掲載された⁵¹。またこの宗家解消に際し、一水会本部派であった浅野晴水は、新たに「皇国錦心流琵琶宗家」となった⁵²。

このように、昭和戦前期は小さい流儀が乱立した時期でもあり、各派の門弟たちはそれに翻弄され、混乱していたことが推測される。大正期に一大勢力となった錦心流内部での分断を背景に、演奏会の同席禁止といった活動の制限から、琵琶界全体が次第に衰退していくこととなった。

48 「三年の紛争解け 本部派と錦琵琶握手 十七日つひに手打ち」、『読売新聞』夕刊、1932 年 7 月 19 日、3 面。本記事には、本部派の中澤錦水と和解をしたとあるが、昭和 10 (1935) 年時点の演奏会同席範囲をみると、錦琵琶らとは同席しなくなっており（一記者「錦心流の同席範囲」、『琵琶新聞』第 283 号、1935 年、1 頁）、その背景には、山口錦堂の錦心流本部派からの独立や、山口の水藤錦穰らとの大日本錦号協会組織などの影響がうかがえる。

49 「芸界 錦心流各派大同団結へ」、『読売新聞』夕刊、1936 年 9 月 13 日、5 面。一記者「錦心流連盟組織起る」、『琵琶新聞』第 297 号、1936 年、9 頁。

50 「ひろく宗家直属流門諸士水号協会員諸士に告ぐ」、『月刊 錦心流水号協会会報』第 6 巻第 4・5 号か、1940 年、折り込み。

51 「錦心流永田宗家の解消 免状発行廃止となる」、『琵琶新聞』第 345 号、1940 年、1 頁。

52 「紹介 皇国錦心流琵琶 宗家浅野晴水」、『琵琶新聞』第 346 号、1940 年、5 頁。

錦心流から再び琵琶界全体に目を向けると、昭和 15 (1940) 年以降は興行の取り締まりが強化されていく時期となる⁵³。同年 2 月には興行取締規則が改正され、新たな技芸者制度として、鑑札（「技芸者之証」）の発行および興行中での携帯を義務づけ、さらに技芸者団体の組織化が規定された。技芸者団体は分野別に 12 団体が組織されたが、そのうちのひとつである「邦楽協会」は同年 7 月に創設され、その下部組織として琵琶部が設置された。邦楽協会は、義太夫・常磐津・清元・新内・うた澤・小唄・古曲・大和楽・琵琶の各部門で組織され、教授あるいは興行出演を生業とする団体組織が未だないジャンルが対象であった⁵⁴。演奏の教授には協会加盟が必須という方針で、東京の一般技芸者に対して「技芸者許可申請書」の提出を求めた。この申請の数は邦楽全体で 1 万 6000 に及び、確認作業が追いつかない状況であったという⁵⁵。会員は技芸者鑑札を受けることを原則とし、毎月 50 銭の会費が徴収されることとなった⁵⁶。また、当初は警視庁管轄内の居住者にのみ実行され、地方は対象とならなかったが、その後大阪や京都、朝鮮京城などへ、次第に制度化が拡大していった。

当初警視庁は、琵琶部の設置は認めていなかったが、鑑札の届け出が多いため設置が決定したという経緯があった。また、邦楽協会琵琶部の役員として、評議員および理事は以下の通りとなった⁵⁷。

評議員：橋旭翁（部長）、濱田晃養、水藤錦穰、吉水錦翁、大館洲楓、田中旭嶺、橋旭宗、山口錦堂、松田静水、藤井義次、榎本芝水、輝錦凌、浅野晴水、水也田吞洲、三好旭天（以上 15 名）⁵⁸

⁵³ 以降の興行取り締まりの経緯については、戸ノ下達也による先行研究（『音楽を動員せよ——統制と娯楽の十五年戦争』、2008 年他）を参照した。

⁵⁴ 日本文化中央連盟編『昭和十八年版 日本文化団体年鑑』（1943）には、声曲（富本節・二弦琴・東明節・説教節・文芸浄瑠璃・俗曲）・民謡の各部門が追加されている（533 頁）。

⁵⁵ 「日本橋倶楽部にて挙行の邦楽協会発会式記念写真」、『琵琶新聞』 第 349 号、1940 年、7 頁。

⁵⁶ 「邦楽協会琵琶部役員漸く決定す」、『琵琶新聞』 第 346 号、1940 年、6 頁。鑑札を受けずにアマチュアとして演奏会に出演することは可能であったが、有料の演奏会や報酬を得るラジオ放送の出演などは、鑑札なしでは禁じられた（「絃のひびき ▲写真入鑑札」、『琵琶新聞』 第 344 号、1940 年、9 頁）。

⁵⁷ 「邦楽協会琵琶部役員漸く決定す」、1940 年、6 頁。

⁵⁸ 田中旭嶺、三好旭天、藤井義次らは評議員を棄権した。

理事当選：榎本芝水、水藤錦穰、濱田晃養、吉水錦翁、松田静水、山口錦堂、輝錦凌、
大館洲楓（以上 8 名）

理事には、薩摩琵琶系 2 名、錦心流琵琶系 5 名、錦琵琶系 1 名が当選しており、筑前琵琶系は含まれなかった。また琵琶部では役員の人選が難航したようで⁵⁹、他の技芸部に比べて理事の人数が多い点も当局の方針とはそぐわないとされたが、役員任期が 2 年のためまずはこのメンバーで運営が進められることとなった。

また役員改選に伴い、昭和 17（1942）年 7 月から 2 年間の任期で、新たに以下の人員で運営されることとなった⁶⁰。

部長理事＝橘旭翁（1 名）

評議員＝濱田晃養、筑紫旭一臣、大館州楓、小山田賞水、吉水錦翁、竹下翠風、谷暉水、田中旭嶺、角田旭田、山口錦堂、松田静水、榎本芝水、輝錦凌、浅野錦照、水藤錦穰（15 名、イロハ順）

その後昭和 15（1940）年 10 月には、技芸者団体の横断的な一元組織「日本技芸者協議会」が成立し、邦楽協会はその構成団体の一つとなったが、さらに同年末には、この日本技芸者協議会と既存の東京興行者協会が合併した「芸能文化連盟」が警視庁により発足した。芸能文化連盟は太平洋戦争期にも継続され、警察のみならず情報局や大政翼賛会などと連携し、芸能報国のための慰問団の結成および派遣、勤労報国隊結成や芸能運動などの活動を行った。そして、昭和 18（1943）年 12 月には情報局から芸能団体整備要綱の案が指示され、翌年 4 月には「社団法人大日本芸能会」が設立された⁶¹。芸能文化連盟を母体として全国組織に拡充する目的で成立し、邦楽協会は継続してその構成団体となり、「大日本芸能会東京支部」と改められた⁶²。

これまでの琵琶界は、各流派を横断的に統一する団結の計画は何度かあったものの、成立してこなかった。その要因としては、会派の移動などにより琵琶界内部が複雑化し

⁵⁹ 「邦楽協会と琵琶人の団結 やがて六大都市に拡張の筈」、『琵琶新聞』第 346 号、1 頁。

⁶⁰ 「絃のひびき ▼邦楽協会役員改選さる」、『琵琶新聞』第 374 号、1942 年、7 頁。

⁶¹ 「雑録 ▼大日本芸能会」、『日本音楽』第 1 巻第 1 号、1944 年、45 頁。

⁶² 記者「詩吟が邦楽協会に仲間入りせんとす」、『琵琶新聞』第 391 号、1944 年、1 頁。

ていることや、各演奏家に団結心が乏しいことが挙げられ、「政府が芸術団体の統率に乗り出して『邦楽協会』が生れたことは、琵琶界刷新の上にも誠に心強い」として、戦時下という制限のもとに琵琶界の「協同一致」が目指された⁶³。しかし実際には、邦楽協会の一部として名目上は整ってきたものの、「内部では各流各派バラバラ」で、演奏家たちは「琵琶界全体のために公益優先」とはならないことが指摘され⁶⁴、すぐに統一へと向かったとはいえない状況があった。

昭和 18 (1943) 年には、警視庁は邦楽協会を通じて、同年 9 月 1 日から温習会を禁止し、演奏会も芸能専業者のみの出演は許可するものの、旦那芸や奥様芸への助演は一切禁止となった。また演奏会場側も、邦楽協会の承認なしでは会場は貸さないという決議がなされ⁶⁵、戦況の悪化に伴って演奏活動は制限された。一方で、大政翼賛会からは「増産推進芸能隊」の派遣が行われ、琵琶部員として地方を中心とした慰問演奏活動が展開された⁶⁶（慰問演奏の実態については第 2 章にて詳述）。

昭和戦前期の薩摩琵琶界では、昭和 6 (1931) 年の満州事変勃発や、昭和 12 (1937) 年の日中戦争、昭和 16 (1941) 年の太平洋戦争開戦を機に、同時代の戦争を題材にした新作である時局物が多く発表され、演奏会やレコード発売、ラジオ放送といった多様な場面で、時局物の演奏が行われた（それぞれの時局物の演奏状況については第 2～4、6 章にて詳述）。他にも、陸海軍病院などへの慰問演奏を行うなど、積極的に戦争関連の演奏活動を展開する演奏家も多く現れた（慰問演奏および新作発表については、第 2 章および第 6 章にて後述）。

1-4 昭和戦後期

第二次世界大戦の終戦を迎えると、国内では厭戦気運を背景に、戦時期に戦争とかかわりをもった琵琶楽は演奏の機会が激減し、衰退期を迎えた。しかし、終戦後まもない時期から、琵琶界では復興を目指して演奏家団体を創立する動きがみられ、昭和 21 (1946) 年には東京周辺の著名な琵琶奏者 10 余名により「悠鳴会」（後に「琵琶研精会」へ改称）

⁶³ 一記者「技芸者鑑札が下附される前」、『琵琶新聞』 第 349 号、1940 年、7 頁。

⁶⁴ 竹下翠風「新らしい希望へ」、『琵琶新聞』 第 353 号、1941 年、7 頁。

⁶⁵ 「素人琵琶会はまかりならぬ」、『琵琶新聞』 第 385 号、1943 年、1 頁。

⁶⁶ 「大政翼賛会本部派遣 邦楽協会通信」、『琵琶新聞』 第 388 号、1943 年、6 頁。

を組織し、琵琶の宣伝を通して人気回復を目指した⁶⁷。同年には、薩摩琵琶・正派および錦心流の演奏家であった清川嵐水が、東京近郊の琵琶奏者に呼びかけ、千葉県市川市にて「市川琵琶文化協会」（昭和 25（1950）年に「東都琵琶文化協会」へ改称）を立ち上げ、終戦後まもなくは演奏の機会がほとんどなかった、関東近県の琵琶奏者に演奏の場を提供していたという⁶⁸。どちらも薩摩琵琶・筑前琵琶の各流派の垣根を越えた組織であった。こうした演奏会の開催の他にも、戦後の食糧不足による農村振興を背景として農村慰問を行ったが、年配の聴衆を除いてはあまり受けがよくなかったという⁶⁹。

戦前に多くの流儀が立てられた錦心流では、これらを「総べて錦心流と見成らして協同陣容」とするべく、昭和 24（1949）年に「錦心流琵琶協会」を結成した⁷⁰。翌年には新たな本部役員として、企画部常任理事・輝錦凌、庶務部常任理事・松田静水、会計部理事・榎本芝水、同部常任理事・大館洲楓らが名を連ねており、次第に流派としての統一へと向かっていった⁷¹。その一方で、山口錦堂派による「錦心流本部」、「一水会」や「東京錦心会」など、東京のみでも依然として複数の団体が存在していた⁷²。また錦心流琵琶協会が創設して 2 年後には、同協会に会長を置くべきだという声があがるも、その人選が困難であったために、流派全体の統一は再び難航していたようである⁷³。さらに、昭和 27（1952）年には「錦心流倶楽部」が発足すると、次第に戦前の「一水会」復興が唱えられるようになった⁷⁴。錦心流琵琶協会の松田静水は同協会を離れて錦心流倶楽部へ入会し、錦心流倶楽部は一水会本部の改組再建に伴い合流することとなり、昭和 28（1953）年には解消された⁷⁵。その後も一水会代表の地位が争われるも⁷⁶、昭和 28（1953）

67 増子穂稜『都錦穂 琵琶一筋』 東京：錦穂会、1999 年、80～81 頁。なおこの団体には、水藤錦穰や輝錦凌、平田旭舟、藤巻旭鴻などが会員にいた。

68 「東都琵琶文化協会」、『芸の友』 第 1 号、1950 年、4 頁。

69 増子穂稜『都錦穂 琵琶一筋』、81～83 頁。

70 「錦心流本部役員」、『芸の友』 第 2 号、1950 年、1 頁。「錦心流協会総会 役員改選の新陣容」、『芸の友』 第 17 号、1951 年、1 頁。前者の記事で創立一周年と記載があったため、その前年に設立されたと推測される。

71 「錦心流本部役員」、『芸の友』 第 2 号、1950 年、1 頁。

72 「どうなるか今年の東京錦心派の動き」、『芸の友』 第 22 号、1952 年、2 頁。

73 「錦心流協会会長に鈴木綿水氏最適 果して受諾は疑問」、『芸の友』 第 19 号、1951 年、3 頁。

74 「錦心流倶楽部ニュース 一水会に就て」、『芸の友』 第 30 号、1952 年、5 頁。

75 「錦心流倶楽部解散」、『芸の友』 第 46 号、1954 年、1 頁。

76 記者「一水会問題に就て」、『芸の友』 第 36 号、1953 年、6 頁。

年 11 月に一水会が改組されることとなり、役員が以下のように決定した⁷⁷。

代表：谷暉水

副代表：小山田賞水、小池幸水

常任顧問：鈴木綿水

顧問：松田静水、雨宮薫水、大館洲水、榎本芝水、輝錦凌

理事：石坂競水、黒田幽水、宮内楫水、宮原瑋水、熊岡巨峯、稲垣蒼水、荻野甲水、
山口速水

昭和戦前期には、各流派の演奏家たちが新たに流儀を立てるなど、個人での活動が目立ち、戦中期には邦楽協会への所属が呼び掛けられたものの、琵琶界の統一には至らなかった。しかし戦後には、琵琶楽の衰退を憂い、琵琶界全体を統括する団体を望む声が次第に高まっていった⁷⁸。戦後の琵琶愛好者向け雑誌『芸の友』を刊行する芸の友社主催の座談会上で、田邊尚雄は琵琶界に協会がないために「総合的な協力指導性と団結性を欠」き、「人の和が結ばれぬのみか斯道発展を阻害している」と指摘した⁷⁹。そうした指摘は戦前からなされてきたが、終戦後は各地で結成された琵琶団体のように、琵琶界全体の再興のためには流派を越えた組織の必要性をより強く感じるようになったと考えられる。昭和 32（1957）年 10 月には、戦前からの琵琶の後援者であった池上作三が主導し、流派を横断する団体「日本琵琶連盟」の設立に向けて準備が進められたものの、その実現には至らなかった（池上作三については、6-3-2 にて詳述）。その後、昭和 41（1966）年の国立劇場創設を機に、正派の演奏家である辻靖剛は、諸流派が大団結する必要性を強く感じ、演奏家への協力の呼びかけを行った。そして、田邊尚雄や吉川英史ら琵琶界外部の協力を仰ぎながら、昭和 34（1959）年には「日本琵琶楽協会」が設立され、現在にも続く団体として活動が展開されている。

⁷⁷ 「一水会本部役員」、『芸の友』 第 47 号、1954 年、1 頁。なお榎本芝水と輝錦凌は当初承諾していなかったが、その後の『芸の友』の記事内で顧問との記載が確認できた（「一水会全国大会」第 57 号、1954 年、3 頁）。また新谷桂水は、副代表に推薦されたが辞退した。

⁷⁸ 「本社主催 琵琶座談会（下）」、『芸の友』 第 75 号、1956 年、1 頁他。

⁷⁹ 同前、1 頁。

一方音楽面では、1950年代末に鶴田錦史（菊枝、1911～1995）が「鶴田流」を創始した。鶴田は水藤錦穰と同年生まれで、幼少の頃から錦心流・錦琵琶演奏者として活躍していたが、一度琵琶界を去り、実業家として成功を収め、再び演奏活動を開始した。1960年代には、映画音楽や西洋楽器との演奏にも積極的に取り組み、音楽的な活動範囲を拡大させた。鶴田は武満徹（1930～1996）による、尺八と琵琶とオーケストラのための《ノヴェンバー・ステップス》（1967）の初演も務め、鶴田が本曲を演奏した回数は200回を超えるという。現代音楽のジャンルで注目されがちではあるが、一方で鶴田は、古典曲⁸⁰においてもその伝統の中に新たな表現を模索し、「古典を演奏する時、許されている範囲で、音をゆたかにしたり、間やメリハリを随分変え」たりする工夫をしていたという⁸¹。鶴田流の代表曲には、《春の宴》《壇の浦》《義経》などがある。

鶴田流では、女性に向けた錦琵琶に、錦心流までの勇壮闊達で男性的な要素を取り入れることを目指した。また、器楽性を重視し、琵琶独特の音色である「さわり」の音響効果を高めたり、打楽器的な奏法（スリ・ハタキ⁸²）を効果的に用いたり、時代に即してさまざまな音楽表現を試みた。楽器本体は、錦琵琶と同様の五弦五柱の構造を用いるが、他楽器、とりわけ西洋楽器との合奏に際して、音程を合わせやすくするために、段違いの「菊水型」の柱を考案した。こうした音楽面での改革をも行い、次第に琵琶楽の復興を目指していった。

1-5 まとめ

以上のように、薩摩琵琶は明治後期から大正期にかけて最盛期を迎えたが、昭和初期に永田錦心が逝去して以降、名人と呼ばれる演奏家の不在から琵琶界を統括する人材が現れず、とりわけ錦心流では演奏家どうしの分断が続いた。こうした状況を背景に、次第に琵琶界全体の人気低迷していく中で、満州事変以降の戦中期へと突入すると、戦

⁸⁰ ここでいう「古典曲」とは、鶴田錦史が作曲した鶴田流の琵琶歌レパートリーを指す。

⁸¹ 小島美子「嵐を生きる 鶴田錦史の琵琶楽人生」、『季刊邦楽』 第45号、1985年、45頁。

⁸² スリは、撥で弦を擦る奏法で、水藤錦穰が昭和初期から用いていたが、鶴田はさらに効果的に奏したと考えられる。ハタキは、撥を腹板に打ちつける奏法で、鶴田は撥をやや薄くし、撥がよくしなるように有効な改良を施した。

争に関連した演奏活動を展開する者も増え、日中戦争以降はその方針がさらに押し進められた。戦況が激化する中で組織された邦楽協会により、琵琶界の統一が目指されたものの、終戦を迎えるまでは団結に至ったとはいえない状況にあった。戦後を迎えると、演奏の機会が激減した中で、流派を越えた団体を各地で組織し、演奏家どうしが協力し合いながら演奏活動を展開していくようになった。そして、日本琵琶楽協会が組織されたことにより、戦後復興への道が一步進んだといえる。また、こうした琵琶界の動向のみならず、音楽的な発展も行われたことで、琵琶の音楽そのものにも再び注目を集めることができ、より一層復興が進んだと考えられる。

第2章 演奏会開催にみる薩摩琵琶界の協働姿勢

本章では、薩摩琵琶の演奏会開催状況の調査をふまえ、演目や出演者などの公演内容から、当時の演奏会の実態および演奏家どうしの協働姿勢を検討する。本論文ではまず、演奏会情報をもとに演奏会形式のタイプ分類を行い、昭和戦前期に開催された演奏会の特徴を考察する。そして、薩摩琵琶に加えて同じく近代琵琶楽の筑前琵琶も対象とし、戦前から戦後にかけて行われた異流派の演奏家が同席する演奏会の分析を通して、昭和戦前期に薩摩琵琶が低迷期を迎えた後、戦後の琵琶界復興に向けて、演奏家たちが具体的にどのように演奏会を開催したのかを明らかにする。

吉川英史は、邦楽の演奏会には、「温習会形式」、「鑑賞会形式」のほか、例外的に「コンクール形式」のものがあることを示した⁸³。温習会形式には、正月の弾き初めなどの簡略なものから、故人を偲ぶ追善、名披露目や床開きなどの規模の大きなものまで含まれる。一方で鑑賞会形式には、種目が単一のものもあれば複数の種目で構成されるものまであり、とくに前者には、個人やグループによるリサイタルなどの演奏会と、演奏者を限定しないものがある。そして新作曲の作品発表会などは、演奏者を限定しない鑑賞会形式に含まれる。また吉川は、かなり水準の高い温習会などもあり、鑑賞会と明確に区別することが難しい場合もあることを指摘している。

以上の演奏会形式の分類をふまえ、本研究では、「鑑賞会(温習会を含む)」「新作発表」「慰問演奏」の三つのタイプを設定し、演奏会記録の調査・分類を行うこととする。以下に、各タイプの内容および定義を示す。

まずは、「鑑賞会」である。薩摩琵琶では、温習会的な意味合いが強い毎月の定例演奏会にも、著名な演奏家により構成される鑑賞会的な演奏会にも、演奏会名には「演奏会」という文言が掲げられる。そのため、吉川が指摘した通り、薩摩琵琶でも温習会と鑑賞会とで形式を区別することは困難である。そこで本研究では、温習会と鑑賞会を明確には区別せずに、「温習会を含む鑑賞会」という観点で演奏会を分類する。

次に「新作発表」である。前述の吉川の分類によれば、新作発表を行う演奏会は鑑賞会形式に区分される。しかし、近代琵琶楽で「新作発表」と冠した演奏会を開催する場

⁸³ 吉川英史「演奏会」、平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭監修『日本音楽大事典』東京：平凡社、1989年、180頁。以下、各演奏会形式については本事典項目を参照した。

合には、プログラム全曲が新曲であることは少なく、通常の鑑賞会あるいは温習会形式の演奏会の中で、数曲の新作を披露するというものが多いため、このタイプも形式の分類は難しい。ただし、本研究の対象時期である昭和戦前期には、錦心流を中心に多数の演奏家が所属流派から独立しており、新流儀創始のアピールと、それまでの流派との差異化を図るために、新作発表を行った演奏家も多くいた。こうした点をふまえて本研究では、「鑑賞会（温習会を含む）」の中でも、演奏会名に「新作発表」「新曲発表」などを冠した演奏会については、「新作発表」のタイプに分類する。

最後に、「慰問演奏」である。吉川が例外としたコンクール形式の演奏会は、戦前期の薩摩琵琶では開催記事が確認できなかった⁸⁴。その一方で、戦中期の演奏会の特徴として、慰問演奏の記録がしばしば確認できた。戦前から戦後にかけての変化を分析する本研究では、戦時期に特有の演奏会内容を検討する必要がある。そのため、「慰問」と記載された記事の演奏会情報や、「慰問」と冠した演奏会名の情報をこのタイプに含めて分類する。

以上の定義に基づき、まずは演奏会記録調査をふまえ、演奏会のタイプ別の分類を行った。本章では、本論文で中心的に論じる錦心流の演奏家に焦点を当て、とりわけ「新作発表」と「慰問演奏」の二つのタイプを取り上げる。前者では、錦心流奏者で、後に独自の流儀を創始して新作発表を積極的に行った、榎本芝水（1892～1978）と山口錦堂（1893～1965）に注目し、彼らの演奏活動における新作発表の位置づけを明らかにする。後者では、錦心流奏者により結成され、定期的に慰問演奏を行った団体「各流合同琵琶土曜会」を取り上げ、とりわけ演目内容の分析から戦時期に特徴的な演奏会の実態を解明する。

また、大正期までの近代琵琶楽の流行期には、愛好家獲得に向けて、流派どうしでのぎを削っていた状況があった。その一方で、昭和期に入ると、錦心流を中心とした流派内での分断により、個人の単位での活動が増加した。終戦前後には、琵琶界が衰退期を迎えたが、その要因の一つには、個人の活動のみでは琵琶界復興の実現が困難な状況にまでなっていたことが考えられる。第1章で述べたように、戦後には日本琵琶楽協会などの流派を超えた団体が組織され、琵琶界再興のためには各流派・各種目の演奏家が

⁸⁴ 一方ラジオ放送では、昭和初期から新人募集として放送出演者を選抜するオーディションが行われており、競争的な演奏の機会は昭和戦前期からあった（第3章にて詳述）。

協働することが必要であることが、演奏者間で次第に認識されるようになった。前章で言及した悠鳴会や市川琵琶文化協会など、終戦直後から異なる流派・種目が共に一つの演奏会を企画する演奏会が確認でき、薩摩琵琶・筑前琵琶の合同演奏会を通して、演奏家が協働して琵琶界の再興を目指したことが推察される。

本研究では、こうした異なる流派・種目によって番組が構成された演奏会を「異流合同型演奏会」と称し、戦前から戦後にかけての薩摩琵琶・筑前琵琶の合同演奏会に注目し、その開催状況を分析する。戦前については、広告記事・報告記事の記載漏れが少ない、『琵琶新聞』を刊行していた琵琶新聞社による主催演奏会を取り上げる。戦後では、演奏家たちが自主的に組織した薩摩琵琶・筑前琵琶合同の演奏者団体として、薩摩琵琶の正派・吉村岳城（1888～1953）が組織した「作興会」に注目し、結成の経緯および演目内容から、異流派間での交流の実態を明らかにする。

演奏会調査の対象資料は、戦前期は錦心流組織が大きく変動する時期の錦心流機関誌『水声』第 61～66 号（1930）、および琵琶愛好家向けの月刊誌『琵琶新聞』第 67～81、275～293/294 号（1930～31、34～44）とした。戦後期は、とりわけ終戦直後の資料が不足しているため、確認できる資料の中で最も早い時期に刊行された琵琶愛好家向けの月刊誌『芸の友』を対象とし、昭和 25（1950）年の創刊からおおよそ 5 年分である第 1～57 号（1950～54）を調査した。また、とくに錦心流の演奏会および演奏者については、断片的ではあるが所在が確認できている、昭和戦前期に刊行された錦心流一水会本部の会報『錦心流月報』（1932～34）なども適宜参照し、情報を補った。以上の雑誌・会報の記事より、演奏会報告・予告記事から演奏者・演奏場所・演奏曲目といった演奏会情報を抽出した。戦後の演奏会記録には、曲名がほとんど掲載されていないが、限られた記録から曲目についても分析を行う。

本章ではまず、2-1 で大正期までの薩摩琵琶の演奏会について概観したうえで、次節以降で調査結果をまとめる。2-2 では、戦前期における新作発表・慰問演奏の各演奏会タイプについて、具体的な演目内容を分析する。2-3 では、演奏会の出演者に焦点をあて、異流合同型演奏会の開催状況から、戦前から戦後にかけて演奏家たちが協働へ向けてどのように演奏活動を展開したのかを明らかにする。

2-1 明治期から大正期までの演奏会の概要

近代琵琶の演奏会は、記録上では「演奏会」と記載されるものの、通常は「琵琶会」などと呼ばれることが多かった。温習会に近い定例演奏会では、各会派の門弟たちと会主、場合によっては来賓、賛助出演といった形で、当時人気であった演奏家や流派の宗家が出演していた。会派の大きさにもよるが、通常の定例会では出演者が10名前後で、夕方5時に開演すると閉会は夜8時から9時頃となり、1人の演奏時間はおよそ20～40分程度だったと考えられる。プログラムの中心は琵琶の独奏（弾き語り）であるが、複数人による掛合や、語りと琵琶を分担した形態など、さまざまな形式での演奏が行われ、さらに詩吟や剣舞、他の邦楽種目などが同時に組まれることもあった。

明治20年代における琵琶の演奏会は、琵琶愛好家が弾奏家を自邸などに招いて演奏を聴き、謝礼を贈る「招聘報酬方式」で行われていた⁸⁵。その後明治後期には、琵琶会の演奏会場として「和強楽堂」が使用されるようになった。和強楽堂は、明治37（1904）年に通俗教育の普及を図るため、東京府教育会が神田橋畔に建設し、学術の講演や通俗講談会のみならず、音楽会や活動写真会にも使用された。収容人数は800人と比較的多く、建設の1年後に琵琶会が催されると、琵琶界のメッカとなって盛んに琵琶の演奏会が開催された⁸⁶。しかし、次第に学生たちの間で琵琶熱が加速し過ぎると、和強楽堂での琵琶会開催が限定され、倶楽部や寄席で演奏会を催す演奏家が増加した。琵琶興行が盛んになると、警察の取り締まりが厳しくなり、演奏家は鑑札を受けることが義務付けられた。こうした興行性の強まりは、「琵琶発展」・「精神教育」上全く価値のないもので、「一般芸人と同列」になってしまうと批判の声が挙がった一方⁸⁷、より多くの聴衆に向けた演奏活動は、琵琶の普及の一因ともなった。大正期半ばでは、和強楽堂のほかに当時よく知られた琵琶の演奏会場として、神田演芸館、南明倶楽部、新橋倶楽部、大和座、相互倶楽部、常磐木倶楽部、木原亭、植木屋、神楽坂倶楽部などがあった⁸⁸。その後、東

⁸⁵ 島津正『明治以前 薩摩琵琶史私考』 東京：ペリかん社、2006年、61頁。

⁸⁶ 楽堂子「楽堂と琵琶」、『琵琶新聞』 第1号、1909年、6頁。なお本記事では、建設年を「明治二十七年」としているが、記事内容や椎橋松亭による和強楽堂についての他の記事（「和強楽堂の閉鎖」、『琵琶新聞』第130号、1920年、1～2頁）から、明治37年の誤りだと考えられる。

⁸⁷ 神藤静児「守田橋外兄に呈す」、『琵琶新聞』 第10号、1909年、3頁。

⁸⁸ 胡春「琵琶常設館を設けよ」、『琵琶新聞』 第105号、1918年、2頁。

京府教育会附属の建物であった和強楽堂は、教育会の改革に伴って大正 9 (1920) 年には閉鎖となった⁸⁹。

明治末期における、琵琶新聞社主催の演奏会をみると、明治 42 (1909) 年 5 月 1 日には、『琵琶新聞』創刊記念として琵琶大会が開催された⁹⁰。このときの出演者は薩摩琵琶系の演奏家のみであったが、琵琶新聞社創立一周年を記念して翌年 1 月 8 日から同月 11 日まで開催された琵琶大会では、薩摩琵琶のみならず橘旭翁や豊田旭穰といった筑前琵琶の演奏や、剣舞を含む演奏会が催された⁹¹。このように、明治末期にはすでに異流合同型演奏会が行われており、大正初期でもこうした会は開催が続いた。

大正期半ば以降の錦心流は、他流派との同席演奏会はやや減少する傾向にあった。この背景には、錦心流が組織として軌道に乗ってきたことや、門弟の人数が激増したこと、活動内容や音楽性が芸能化したことによる正派との乖離などが考えられる。その後の大正末期には、琵琶新聞社主催の演奏会も増え、新年には女流演奏家による「吉例女流琵琶弾初会」(薩摩琵琶系・筑前琵琶系合同) や錦心流の「吉例錦心流琵琶弾初会」、子供が出演する「少年少女琵琶演奏会」といった演奏会が確認できる⁹²。こうした鑑賞会要素の強い琵琶会に対し、温習会のような定例琵琶会の場合には、薩摩・筑前琵琶の種目を超えた異流合同型演奏会はあまり行われていなかったようで、合同の演奏団体を組織する動きもほとんどなかった。

2-2 演奏会タイプ別の特徴

本節では、とりわけ演奏曲目に注目し、「新作発表」および「慰問演奏」の二つのタイプ別に当時の演奏状況の分析を行う。まず新作発表では、「新作発表演奏会」と銘打って開催した演奏会のほか、曲名に「新曲／新作」と記された楽曲を抽出し、主に新作の題材について分析する。慰問演奏では、定期的に慰問を行っていた団体に焦点をあて、その演目を分析する。昭和戦中期では、演奏会名は鑑賞会形式に分類されるような演奏会

⁸⁹ 椎橋松亭「和強楽堂の閉鎖」、『琵琶新聞』 第 130 号、1920 年、1～2 頁。

⁹⁰ 「琵琶新聞創刊記念琵琶大会」、『琵琶新聞』 第 4 号、1909 年、4 頁。

⁹¹ 「記念大会の景況」、『琵琶新聞』 第 13 号、1910 年、7 頁。

⁹² 「吉例女流琵琶弾初会」「吉例錦心流琵琶弾初会」、『琵琶新聞』 第 163 号、1923 年、表紙裏。「少年少女琵琶演奏会」、『琵琶新聞』 第 163 号、1923 年、口絵 2 枚目。

でも、「慰安のために」といった目的が記載される記事も確認でき、戦争が進むにつれて慰問演奏が琵琶界において重視された様子がうかがえる。

2-2-1 新作発表

琵琶の演奏会で新作発表を行う際には、月例あるいは春季・秋季の演奏会といった、定例演奏会のときに「新作発表」と題して新作琵琶歌を披露する機会が多く、前述の通り新作のみで番組が構成される演奏会はほとんど行われぬ。本項では、新作曲に用いられた題材や発表状況について分析を行う。なお、楽曲名に「新曲／新作」と冠してあるものが多く確認できたが、これらは必ずしも初演を示すものではないことを留意されたい。

本項で対象とする、錦心流奏者の榎本芝水および山口錦堂が調査対象資料内で発表した楽曲一覧は、附録【表 1】および【表 2】に掲載した。

2-2-1-1 榎本芝水

榎本芝水は、昭和 5（1930）年に起きた錦心流分裂騒動後、翌年の昭和 6（1931）年までは新作発表の記録は確認できなかった。しかし、一水会本部の機関誌『錦心流月報』には、昭和 7（1932）年の時点で《満洲事変》《天晴山田一等兵》といった、満州事変に関連する時局物発表を行った記録があり⁹³、榎本は満州事変を一つのきっかけとして新作に取り組むようになったと考えられる（《満洲事変》については、第 6 章で詳述）。

また、昭和 11（1936）年 5 月に榎本が錦心流から独立して芝水流琵琶を創始すると、同年 5 月 17 日に開催した「芝水流琵琶春季大演奏会」は、芝水流琵琶の宗家披露の会となり、榎本はそこで時雨音羽作詞による《五丈原の嵐》を演奏した⁹⁴。その後、同年 10 月 4 日に開催された「芝水流琵琶第 323 回榎本芝水新曲発表秋季大演奏会」では、榎本が自身による新作として《恩讐追分節》《柳生二蓋笠》の 2 曲を演奏しており、新流派の創始に伴い新たなレパートリーを多く提示する必要性があった状況がうかがえる⁹⁵。

⁹³ 「満洲事変新曲発表 錦心流琵琶（第二百六十八回）芝水会演奏大会」、『錦心流月報』 昭和 7 年 3 月号、1932 年、頭 2 頁。

⁹⁴ 「錦心流の総師 榎本芝水氏遂に起つ」、『琵琶新聞』 第 298 号、1936 年、3 頁。

⁹⁵ 「芝水流琵琶（第三百二十三回）榎本芝水新曲発表秋季大演奏会」、『琵琶新聞』 第 302 号、1936 年、10 頁。なお、演奏会の回数は錦心流時代を継承していると考えられる。

また榎本は、新作曲の作詞家として、従来の琵琶歌作家だけではなく、小説家や劇作家、演芸評論家などとタッグを組んで新曲制作を行った。劇作家・演出家で、新文芸協会や舞台協会で新劇を演出した伊藤松雄（1895～1947）は、『琵琶新聞』紙上で、榎本とは「親友であり、且つお互ひに心から尊敬しあつてゐる仲」と述べている⁹⁶。前述の《恩讐追分節》は、伊藤作の戯曲を琵琶化したもので、「大衆向けの傑作」とされ⁹⁷、その後『琵琶新聞』紙上に歌詞が掲載された⁹⁸。榎本は新内を習得していたこともあり、楽曲に適した演奏技術も評価されている。

また、《柳生二蓋笠》を作詞した野村無名庵（1888～1945）は、演芸評論家として演芸関係の記事や評論を執筆する他、戦時期には時局にそぐわない「禁演落語」の選定に尽力し、新作落語の創作にも取り組んだ人物である。野村は諸芸能に造詣が深く、《柳生二蓋笠》や同じく野村作詞の《酒井の太鼓》は、講談や浪花節などのレパートリーと共通する楽曲であった。このように榎本は、芝水流琵琶を創始して以降、幅広く日本の芸能にかかわる人物の詞に作曲を行っていた。これにより、従来の琵琶歌とは趣の異なる作品を中心に、レパートリーを拡大することができたと考えられる。

2-2-1-2 山口錦堂

一方山口錦堂は、昭和6（1931）年3月には《新曲 道成寺》を演奏していた。本曲はもともと、昭和3（1928）年に山口が主宰する春水会で発表した楽曲であり⁹⁹、錦心流時代から新曲制作を行っていた。山口はこの曲の作詞も手掛けており、作詞は行わなかった榎本とは対照的である。山口は、榎本に先立って昭和8（1933）年に錦心流本部派から離れ、大日本錦心流を創始した。その1回目と推定される演奏会記録は確認できなかったものの、その翌年の演奏会では《義民甚兵衛》《大森彦七》といった新曲の演奏を行っていた¹⁰⁰。これらが初演であるのかどうか、演奏会記録記事からは判断ができなかったが、大日本錦心流の全国大会という規模の大きい演奏会で新曲を選択しており、

⁹⁶ 伊藤松雄「琵琶に作曲とは意味を為さぬ理由」、『琵琶新聞』 第301号、1936年、2頁。

⁹⁷ 「伸びてゆく芝水流宗家」、『琵琶新聞』 第305号、1937年、7頁。

⁹⁸ 「新作琵琶歌 恩讐追分節」、『琵琶新聞』 第308号、1937年、5頁。

⁹⁹ 「琵琶 新曲道成寺 下 作詞作曲弹奏 山口錦堂」、『読売新聞』朝刊、1933年9月8日、10面。当時山口は、「山口春水」という水号で活動していた。

¹⁰⁰ 「奮闘の跡」、『琵琶新聞』 第275号、10頁。

新曲の披露を通して積極的に新流派をアピールしたようすがうかがえる。また、上述の《義民甚兵衛》は菊池寛の同名小説、昭和 17（1942）年 5 月 5 日夜開催の「大日本錦心流春季大演奏会」で演奏された《小島の春》は、小川正子によるハンセン病に関する同名の手記に取材すると推測され、山口は文学的な要素が強い題材にも注目していた。

榎本・山口はともに、所属していた錦心流を離れて新流派を創始した演奏家であり、どちらも共通して新作発表の重要性を認識していたと考えられる。その中で、榎本は幅広いジャンルの作詞家による新たな詞を用いた一方で、山口は自分でも作詞を行っており、それぞれ独自性をもたせながら、新曲制作に取り組んでいた。

2-2-2 慰問演奏

先述の通り、軍人や労働者、遺家族らへの慰問演奏は、戦時期における特徴的な演奏の場であった。この時期には、通常の演奏会でも「出征遺族慰安」といった文言を付して開催されたものもあり、どのような演奏会タイプであっても、ある程度慰安目的が含まれていたことが推測される。慰問演奏へは、琵琶奏者 1 人で、あるいは弟子などを複数人引き連れて赴く場合がしばしばみられたほか、琵琶以外の芸能者も随行して慰問へ行った例も確認できた。

『琵琶新聞』では、昭和 12（1937）年の日中戦争開戦以後、慰問の記録が次第に掲載されるようになり、その後も「傷痍兵や産業戦士慰問の琵琶出張演奏を盛んに実行して早速にお通信下さい。此種の通信を歓迎します」として、慰問演奏の実施を促し、かつ紙面上にその記録を掲載することが望まれていた¹⁰¹。しかしそれに先立ち、錦心流の一水会本部では満州事変以降にすでに慰問琵琶会を開催していた記録が確認できた¹⁰²。この時期の『琵琶新聞』は刊行状況が不明のため、他の諸流派も同様に慰問演奏を行っていたかは現時点ではわからないが、比較的早い段階から出征兵士などを対象に慰問演奏が行われるようになった。

ここで、昭和 15（1940）年以降の『琵琶新聞』にみられる、慰問演奏とそれ以外の演奏会とで演奏会情報の割合をみてみよう（【表 2-1】参照）。警視庁により温習会が禁止

¹⁰¹ 「▲慰問通信 絃のひびき」、『琵琶新聞』 第 359 号、1941 年、23 頁。

¹⁰² 「社会的に進出せる大錦心流の陣容」、『錦心流月報』 第 37 号、1933 年、12 頁。

された昭和 18 (1943) 年以降には、慰問の記録がかなり増加している。『琵琶新聞』は、戦況の激化に伴ってページ数が次第に減少しており、また実態として、慰問演奏の回数にどれほど変動があったのかを具体的に把握することはできないが、慰問演奏を積極的に実施することが推奨されていた状況がうかがえる。

【表 2-1】『琵琶新聞』上での慰問演奏記事の割合 (筆者作表)

刊行年	割合
昭和15 (1940) 年	32%
昭和16 (1941) 年	21%
昭和17 (1942) 年	27%
昭和18 (1943) 年	36%
昭和19 (1944) 年	57%

琵琶による慰問演奏について、聴衆はどのように感じていたのか。『琵琶新聞』には、当時の状況をうかがい知ることができる記事が複数掲載されている。それによれば、昭和 14 (1939) 年頃にはすでに、戦傷兵への慰問の際には琵琶演奏があまり歓迎されていなかったようで、極端な例では、ある大家の演奏で聴衆がわずか 3 人ということもあったという¹⁰³。実際に琵琶の慰問演奏を聴いた兵隊たちは、みな口を揃えて「琵琶はハツキリわからぬ」と批評し、演奏者の技量も影響するが、当時はすでに長い歌詞は喜ばれず、慰問においては「アツサリと明瞭に歌詞を表現することが最も効果的」だという助言も寄せられた¹⁰⁴。また筑前琵琶の田中旭嶺は、「名ばかり大家の未熟琵琶人を送られては却て慰問の目的にならず元気が衰へます、といつも其土地の人から聞かされます」と述べており¹⁰⁵、慰問者全員ではないものの、演奏者の技量の低下や音楽の難解さにより、琵琶楽そのものが受容されなくなりつつあった。

次に、具体的な慰問での演奏記録から、演奏曲目の特徴を分析する。本論文では、定期的に慰問演奏を行い、その演目などの記録も比較的まとまって残されている「各流合同琵琶土曜会」(以下、「土曜会」)を取り上げる。

土曜会はもともと、「錦心流琵琶土曜会」として昭和 8 (1933) 年 11 月に設立されたが、昭和 11 (1936) 年に榎本芝水が錦心流から独立して芝水流琵琶を創始したことによって流派を改める者があり、同年 5 月に解散し、芝水流を中心として「各流合同琵琶土曜会」へと改称した。会長は榎本の門弟である丸山互水で、会員には錦心流だけでなく筑前琵琶の演奏家も含んだ¹⁰⁶。

¹⁰³ 「戦傷の勇士と竹下翠風女史」、『琵琶新聞』 第 332 号、1939 年、9 頁。

¹⁰⁴ 大山巖水「感想」、『琵琶新聞』 第 382 号、1943 年、5 頁。

¹⁰⁵ 「本ものだと喜ぶ旭嶺さんの慰問」、『琵琶新聞』 第 393/394 号、1944 年、15 頁。

¹⁰⁶ 「各流合同琵琶土曜会に就て」、『琵琶新聞』 第 297 号、1936 年、10 頁。

土曜会では、昭和 13 (1938) 年 8 月に慰問演奏を行い、翌年 3 月に第 2 回を催して以降ほぼ毎月実施するようになり、昭和 19 (1944) 年 6 月刊行の『琵琶新聞』最終号までで 62 回を数える¹⁰⁷。慰問先は軍病院や療養所で、東京を中心に神奈川や千葉、静岡といった東京近郊をまわった。芝水流琵琶や筑前琵琶の他にも、詩吟や舞踊、浪花節、剣舞、漫才など、幅広い芸能により演目が構成されていた。

土曜会による慰問演奏の記録は、附録【表 3】に掲載した。一度の慰問につき琵琶演奏は 1、2 曲程度であったが、他ジャンルの演芸も含むバラエティに富んだ内容は、聴衆にも受けがよかったのではないかと考えられる。一部演目が記載されていないものもあるが、この中で琵琶の演奏レパートリーをみてみよう。まず、もっとも頻繁に演奏されていた楽曲は、『父・乃木将軍』であった。この曲は、昭和 8 (1933) 年に榎本芝水により作曲され、従来の琵琶歌で描かれる軍神としての乃木将軍とは異なり、「人間乃木」を描こうとした楽曲である¹⁰⁸。演奏会だけでなく放送でも度々演奏され（榎本芝水演奏、昭和 8 (1933) 年 11 月 25 日放送ほか）、芝水流の代表曲の一つとなり、慰問先でも人気の楽曲であったようだ。

こうした楽曲とあわせて、『川中島』『本能寺』といった琵琶の古典的なレパートリーのほか、『常陸丸』『橘大隊長』などの日清・日露戦争に取材した楽曲も演奏された。これらの明治期までに成立したレパートリーが中心であった一方で、昭和期の戦争を題材にした時局物の演奏も確認できた。昭和 14 (1939) 年には、『嗚呼壮烈町田隊 (嗚呼町田隊)』という楽曲が度々演奏されているが、これは昭和 12 (1937) 年 3 月に中国・小興安嶺で襲撃された、甲府連隊を題材にした時局物だと推定される。第 19 回の記録には「自作」とあることから、演奏者の丸山互水による作だと考えられる¹⁰⁹。土曜会の慰問先をみると、その第 1 回目が甲府陸軍病院であり、その後も度々甲府を訪れていることから、慰問地域を考慮して新作を作り、演目に取り入れていた可能性が高い。戦争が激化した昭和 18 (1943) 年以降は、『噫アツツ島』や『兵士と母』といった楽曲が演奏された。

またこうした慰問では、演奏形式の詳細は不明ではあるものの、『国民進軍歌』『愛国

¹⁰⁷ 「第 64 回」の記載があるものもあったが、誤植だと思われる。

¹⁰⁸ 「錦心流 榎本芝水琵琶演奏会 (第二百八十四回) 新曲発表 父・乃木将軍 柳樹房の夜」、『錦心流月報』、第 35 号、1933 年、表紙裏。

¹⁰⁹ 「琵琶記録会 奮闘の跡」、『琵琶新聞』 第 345 号、1940 年、10 頁。

行進曲》といった歌謡が昭和 15（1940）年以降、合唱・合奏された。とりわけ前者の《国民進軍歌》は、昭和 15（1940）年 10 月 8 日に東京宝塚劇場で開催された、国民進軍歌を主題とする「銃後奉公芸能大会」で、筑前琵琶が三味線や囃子と共に 500 人の大合奏で演奏されたのが、琵琶での初演だと考えられる。その後、筑前琵琶旭会宗家・三世橘旭翁が三重奏に編曲したところ評判を得て¹¹⁰、同様の慰問演奏を中心に演奏が重ねられた。聴衆の傷兵と一緒に歌うこともあり、当時広く普及した国民歌を全員合唱することで聴衆の気分も上がり、慰問の役割を十分果たしていたと考えられる。

2-3 流派を超えた演奏会の変遷

本節では、主に演奏会の出演者に注目し、異流合同型演奏会の開催状況を分析する。まず戦前期では、琵琶新聞社主催の演奏会を取り上げ、異流合同型演奏会の変遷をみる。前述の通り、琵琶新聞社主催の演奏会は『琵琶新聞』創刊当時から行われていたが、昭和初期には演奏家の所属流派に変動が生じたため、出演者の同席状況にも注目して当時の実態を検討する。終戦を前に『琵琶新聞』は廃刊となったため、戦後には演奏家個人の交流に注目して、異流合同型演奏会がどのように開催されたのかを分析する。

なお本節では、戦前から戦後への変遷を明らかにするため、戦前期は『琵琶新聞』第 275～393/394 号（1934～44）、戦後期は『芸の友』第 1～57 号（1950～54）を対象とする。

2-3-1 戦前期の琵琶新聞社主催演奏会

戦前期に開催された、琵琶新聞社主催の演奏会情報を一覧にしたものを、附録【表 4】に収載した。

昭和 9（1934）年時点では、琵琶新聞社主催の演奏会は薩摩琵琶の正派や錦心流、筑前琵琶で流派別に開催されていた。この年は『琵琶新聞』を再刊してまもない時期でもあり、あまり規模の大きな演奏会を企画するには至らなかったのか、年明けまではその傾向が続いた。その後 2～4 月には、異流合同型演奏会が毎月連続して開催されていた。

¹¹⁰ 橘旭翁「国民進軍歌について」、『琵琶新聞』 第 353 号、1941 年、10 頁。

昭和 12 (1937) 年に琵琶新聞社が主催した演奏会は計 4 回あり、新年には異流合同型演奏会を催した一方で、他 3 回の演奏会はすべて筑前琵琶の演奏会であった。その演奏会内容をみると、筑前琵琶のみの新年演奏会や地方から上京した筑前琵琶演奏家が出演する会、国民精神総動員発布後の銃後の会とする女流のみの会が催された。とくに 10 月 31 日に開催された「国民総動員銃後の女流筑前琵琶大演奏会」では、支那事変の時局物が 3 曲演奏されており、時局の反映がうかがえる。翌年も引き続き、筑前琵琶のみの演奏会を琵琶新聞社が主催することが度々あった一方で、10 月 29 日には筑前琵琶と芝水流琵琶の合同演奏会が催されている。こうした点からは、筑前琵琶と合同する際に錦心流の一派のみで構成できるほど、芝水流が勢いを増していた状況が察せられる。この会に宗家の榎本芝水は出演しておらず、門弟たちにより演奏がなされた。

昭和 14 (1939) 年には「琵琶新聞社主催名流琵琶の夕」と題した異流合同型演奏会が 4 月 13 日、6 月 15 日の 2 度開催された。ここでは、榎本芝水や輝錦凌といった有名どころの錦心流奏者が出演しており、彼らは調査対象時期の記録ではこれが初出演であった。翌年は、紀元 2600 年という国家的祝祭の年でもあり、4 月 11 日には「皇紀二千六百年 慶祝琵琶の夕」が開催され、奉祝関連楽曲として筑前琵琶で《皇紀二千六百年奉祝歌合奏》が披露された。また、琵琶新聞社が昭和 13 (1938) 年度より始めた、技量が優れた演奏家および功労が顕著な演奏家に対して授与する琵琶新聞社賞の受賞者が出演するなど、会の豪華さがうかがえる。

榎本芝水が琵琶新聞社主催の演奏会に度々出演し始めると、山口錦堂や錦琵琶の水藤錦穰 (1911~1973) も昭和 16 (1941) 年から出演するようになった。やや時期は遡るが、ここで昭和 10 (1935) 年時点での錦心流における演奏会の同席範囲をみてみよう¹¹¹。

- ① 大館派琵琶宗家・大館錦棋一派の錦号者、輝水琵琶家元・輝錦凌一派の錦号者、錦心流宗家を中心とする松田静水・浅野晴水・谷暉水・新谷桂水一派は、既に同席出演。
- ②③とは絶対に同席を避ける。輝錦凌と④は同席する。
- ② 錦心流宗家を中心とする榎本芝水一派は、未だ錦号同席の機運に達していない (宗家同席公認の通知があった錦号との同席を理想とはしている)。

¹¹¹ 一記者「錦心流の同席範囲」、『琵琶新聞』 第 283 号、1935 年、1 頁。本記事をもとに筆者が内容をまとめた。

- ③ 錦琵琶宗家・水藤錦穰と大日本錦心流本部・山口錦堂はすでに合同出演を行う（両者とも錦心流宗家より破門）。近頃一水会から脱した長島華水、栗崎吟水、布目糸水が加盟。①②はこの組とは同席を避ける。
- ④ 中澤錦水は錦心流本部の看板を保守（宗家より破門）、①②とは目下同席を避け、③とは絶対に同席しない。

榎本は②、山口や水藤は③に含まれるが、これ以降の琵琶新聞社主催演奏会で、榎本が山口らと同席している記録はなかった。演奏会への出演依頼などの詳細な経緯は不明であるが、同席禁止の影響がここでもみられる。その一方で、④の中澤錦水は、③の山口らと同じ「名曲鑑賞の夕」（1941年9月22日開催）に出演しており、次第に同席範囲に変化が現れていたこともうかがえる。

またこの演奏会の開催に先立ち、出演者を発表したところ、「忽ち人気沸騰し」て前売券が求められるなど、すでに盛況であったという¹¹²。山口錦堂は、こうした演奏会を企画した琵琶新聞社に対して、「新聞社の種々の仕事の中で、無条件で感謝出来るものゝ一つ」であり、「これが一番」だと感謝の意を述べている¹¹³。さらに、演奏会の企画についての自身の考えを、以下のように続けた。

琵琶をより多く社会的に知らせめ様とするには勿論「腕」も必要だ、だが世の中は複雑で、中々只それだけでは容易ではない。如何にしてもヴァリユー価値のある人でなくては不可ない。つまり「話題」になる人でなくては不可ないんだ。その点、「水藤錦穰さん」を動かす事は最も効果がある。其の点琵琶新聞社のフオカスに狂ひはない。而して錦穰氏が、何日でも驚かす可き手と、(技術の上で)ある腕の自信が又、それからそれへと「話題」を生ましてゆく。¹¹⁴

水藤錦穰がこの琵琶新聞社主催の演奏会へ出演する情報が公開されるや否や盛況となった点からも、当時の錦穰の人気の高さがうかがえる。そして山口は、錦穰のような技術

¹¹² 「本社主催名流大会前景気圧倒的旺盛」、『琵琶新聞』 第361号、1941年、4頁。

¹¹³ 山口錦堂「名流の夕を前にして」、『琵琶新聞』 第361号、1941年、5頁。

¹¹⁴ 同前、5頁。

に裏付けられた演奏家の出演という話題性が、演奏会の成功につながると認識していた。

太平洋戦争開戦以降に開催された演奏会は、異流合同型演奏会のみとなり、戦争が激化した昭和 18 (1943) 年には、「米英撃滅祈願琵琶名流演奏会」と題した会で薩摩琵琶・筑前琵琶ともに新曲が多く演奏された。また、この年は『琵琶新聞』創刊 35 周年でもあり、「皇軍家族慰安」の目的ももって、同年 1 月 12 日に記念演奏会が開催された。

以上の演奏会内容から、琵琶新聞社では人気の流派や演奏家に注目し、演奏会を企画していた。とりわけ太平洋戦争開戦以後は、琵琶界にも一致団結の意識が広まっていく中で、次第に流派の枠組みにとらわれずに異流合同型演奏会が開催された。一方で、出演者の内訳をみると、同席範囲を意識した番組構成もうかがえ、琵琶新聞社主幹の椎橋松亭らの苦心が垣間見える。

2-3-2 戦後期の演奏家個人が組織した異流合同型演奏会

続いて本項では、戦後の復興期に演奏活動を行った薩摩・筑前琵琶の合同琵琶団体について取り上げる。それに先立ち、まずは戦後の演奏会状況について簡単にまとめる。

終戦後 5 年を経過した昭和 25 (1950) 年頃は、演奏会での聴衆は出演者を除くとまだ少なく¹¹⁵、さらにその 2 年後の時点でも、東京で 200 人以上の聴衆が入る演奏会は少ない状況にあった¹¹⁶。また、戦後の演奏会での曲目について、昭和 32 (1957) 年に錦心流奏者・野村昱水は、戦後には「好戦気分を煽るような演技を慎」み、《台湾入》《威海衛》《旅順口》《九連城》といった、「外国と干戈を交えたもの、戦果を誇るようなものを素材にしたもの」を人前で演奏するべきではないとした¹¹⁷。これはすなわち、この時期の公開演奏会においてこうした楽曲が演奏されていたことを示しており、終戦後まもない頃は演奏を控えていた明治期の同時代物も、占領期を終えてしばらく経った頃には演奏されるようになっていた状況がうかがえる。ただし、昭和期だけでなく明治期の戦争を題材にしたこうした楽曲も、演奏の機会は減っていき、現在はほとんど演奏されることはなくなっている。

¹¹⁵ 「日影月影」、『芸の友』 第 2 号、1950 年、3 頁。

¹¹⁶ 「実業家連の紳士倶楽部 琵琶新団体組織の計画動く」、『芸の友』 第 29 号、1952 年、3 頁。なお、戦前の演奏会場には、規模の大きな演奏会では定員 800 名の産業組合中央会館など、温習会では定員 200 名の電気協会新講堂などが使用された。

¹¹⁷ 野村昱水「我等反省の時」、『芸の友』 第 88 号、1957 年、1 頁。

それでは次に、演奏者団体の動向について取り上げる。終戦後は、戦災により演奏できる場所も制限された中で、演奏家たちが個人で協力し合い、異流合同による演奏グループを結成した。第1章でも、終戦直後に組織された団体についてふれたが、『芸の友』にはその他にも多くの異流合同型演奏会の記録が掲載された。

これらのうち、本論文では「作興会」について取り上げる。この団体は、正派の演奏家である吉村岳城が「現日本の混沌たる世相を善導すべく」、社会浄化を目的として組織した¹¹⁸。その初回演奏会では、吉村を始めとして錦心流の松田静水、筑前琵琶の豊田旭穰ら7名による演奏が行われた。「各派の最高峰どころと中堅」による会となり、初めての顔合わせが人気を呼び、戦後には珍しい超満員であったという¹¹⁹。吉村岳城は結成3年後に逝去したため、それ以降の記録は確認できないが、設立当初は2ヶ月に1回ほどのペースで演奏会を開催していた。

また作興会の演奏会予告記事には、昭和25(1950)年と昭和27(1952)年の2回に演目情報が記載されていた。予告記事であるため、実際には公演内容に変更があった可能性もあるが、これらを比べてみよう(【表2-2】【表2-3】参照)。

【表2-2】昭和25(1950)年10月8日午後0時半の演奏会情報(予告記事¹²⁰をもとに筆者作表)

曲目	演奏者
菅公	田中旭千栄
龍の口	鷹岡若水
城山	太田忠正
紅葉狩	松田静水
吟詠日二題	伊藤岳英、 龍笛：遠藤小逸郎
安宅の関	豊田旭穰
亀山上皇	吉村岳城

【表2-3】昭和27(1952)年6月8日昼の演奏会情報(予告記事¹²¹をもとに筆者作表)

曲目	演奏者
桶狭間	煙山城雪
彰義隊	伊藤岳英
菊地武時	軽部岳瑞
本能寺	田辺錦波
龍の口	鷹岡若水
文福茶釜	鈴木綿水
城山	建部干城
未定	豊田旭穰
未定	田中旭千栄
詩舞	伊藤雪桜
光秀	吉村岳城

118 「作興会での感想」、『芸の友』 第6号、1950年、4頁。

119 同前、4頁。

120 「琵琶作興会 第二回演奏大会」、『芸の友』 第7号、1950年、3頁。

121 「吉村岳城師病氣全快で作興会三週年記念大会」、『芸の友』 第27号、1952年、3頁。

昭和 25 (1950) 年の段階では、《龍の口》《紅葉狩》といった伝説的な題材や、『平家物語』などのあまり合戦の場面が多くない楽曲が選択され、近代戦争物はもちろんのこと、古典的な合戦物も演奏されていない。一方で、昭和 27 (1952) 年になると、《桶狭間》や《本能寺》などの戦国時代を扱う作品が登場し、占領下を終えてから戦いの描写が多い楽曲が演奏されるようになった傾向が推察される。

2-4 まとめ

以上、戦前期の新作発表と慰問演奏状況および、異流合同型演奏会の変遷について考察してきた。各流派における演奏レパートリーは、基本的には流派内部の奏者しか演奏を許されないため、新流派の創始にあたっては、新曲制作に取り組む必要性が生じていた。そのような中で、琵琶界外で活躍する作詞者とタッグを組んだり、作曲のみならず作詞も行ったりと、挑戦的に新作発表を行うことにより、既存の流派との差異化を図ったといえよう。戦前期の慰問演奏では、社会情勢をふまえて、慰問情報記事の掲載も盛んになったが、次第に下火になっていた琵琶楽の再興の一手段としても、盛んに慰問を行うように促された。しかし実際には、当時既に琵琶の音楽は聴衆に受け入れられなくなりつつあり、琵琶楽が再び人気を得るには、各時代の聴者に合った音楽内容の改革が必要であったと考えられる。慰問団体としての土曜会は、琵琶だけでなく様々な芸能を番組に含めながら、慰問先の地域性なども考慮して聴者を喜ばせる工夫を行っていた。そして異流合同型演奏会の開催状況をみると、種目という大きな枠組みを超えた演奏会開催については、戦前からそれほど制限がなかった。その一方で、同じ流派内、とりわけ錦心流内での所属会派の関係性が、出演者内容に影響を与えていたと考えられる。戦後は、琵琶界全体が衰退したことを背景に、演奏家個人として呼びかけを行って流派を超えた演奏団体を組織し、演奏家どうしが協働しながら琵琶界復興を目指した。

第3章 時局を反映したラジオ放送

本章では、琵琶のラジオ放送状況調査から、放送を通じた薩摩琵琶の普及の実態を明らかにする。大正14(1925)年3月のラジオ放送開始当初から琵琶の番組は放送され、昭和7(1932)年に実施された全国ラジオ調査では、邦楽・洋楽・演芸を含む慰安番組中、琵琶の嗜好者数は7位で、邦楽番組の中では最も多かった¹²²。また琵琶奏者には、放送開始3年後にはすでに、流派の全国的な普及にはラジオ放送が最も有効であることが認識されており¹²³、近代琵琶楽の受容を考えるうえでラジオ放送の存在は看過できないものである。

本研究では、番組放送記録が記載される『NHK番組確定表』(以下、『確定表』)¹²⁴を対象に、仮放送開始の大正14(1925)年3月22日から、民間放送の開始まで、すなわち昭和26(1951)年8月31日までの期間における、琵琶の番組情報を抽出する。『確定表』は、「番組確定表」「確定表」などとも呼ばれ、現在NHK放送文化研究所に『NHK確定番組』というタイトルで保存されている。本資料は、B6判サイズの小冊子の体裁をとり、3ヶ月分の記録が1冊にまとめられている。本研究では、NHK放送博物館に所蔵される同資料のコピーおよびスキャンデータを閲覧し、内容の調査を行った。『確定表』には、放送時間や番組名、出演者、作詞・作曲者などが印刷、あるいは手書きにより記載されており、当時の放送内容を把握することができる。一方で、資料内には「確定」の文字は確認できず、また放送は即時性が強い特性上、臨時ニュースなどが入った場合には、必ずしも本資料に記載の番組が放送されたとは限らないため、『確定表』は実際に放送された記録だとは言い難い。また、後世に修正が加えられたと考えられる箇所もあるが、どの箇所がそれに該当するのかは判然としない。時期によっては、番組担当者や実際の放送時間と推測される書き込みも確認できるが、現在はこれらが何を示しているのかを正確に把握することは困難な状況にある。しかしながら、ほぼ毎日の放送記録が

¹²² 逋信省・日本放送協会編『第一回 全国ラヂオ調査報告』 東京：日本放送協会、1934年、23頁。

¹²³ 原於水「琵琶とラヂオ感」、『水声』 第46号、1928年、39～40頁。

¹²⁴ 以下『確定表』の書誌・資料情報については、宮川大介「放送史料 探訪 放送草創期の番組表を読み解く(1)——何が記録されているか」(『放送研究と調査』 第66巻第11号、2016年、74～77頁)を参照した。

残され、少なくとも当時放送予定であった内容を詳細にうかがい知ることができる貴重な資料であることから、『確定表』の調査を通して放送における琵琶の受容を検討することが可能だといえよう。

また『確定表』には、東京放送局および大阪放送局の記録が含まれる。その他、各地方放送局では独自に琵琶放送を構成した例も確認できるが、東京が薩摩琵琶界全体の活動の中心地であり、さらに地方局からの中継放送番組も確認できるため、本論では東京放送局を調査対象とする。本研究は薩摩琵琶を対象とするが、とりわけ昭和期以降の放送では、種目を「琵琶」として近代琵琶楽全体が含まれていたため、薩摩琵琶に加えて筑前琵琶も情報を収集した。また、記録の抜けや判読できない文字がある場合には、新聞のラジオ版¹²⁵などを適宜参照した。そして、NHK 放送博物館所蔵資料には、邦楽放送記録をまとめた『和楽 抄録』(1926～29)¹²⁶や『邦楽放送記録 第1冊 昭和21～26年』(1952)¹²⁷があり、とくに前者には放送時間(分数)も記載されているため、より詳細な放送状況を把握できる資料として調査対象に含めた。また放送研究雑誌である、『調査月報』他¹²⁸および『ラジオ年鑑』の記事を調査し、放送局による琵琶への評価を考察する。

本章の構成は、まず3-1で放送局の制度の変化や社会情勢に注目しながら、日本の放送史を概観する。次節以降では具体的な琵琶の放送状況について、3-2 仮放送開始以降、3-3 日本放送協会の機構改革以降、3-4 戦後の放送再開以降に区分して、とりわけ番組編成に重点をおきながら、放送曲数や曲目、演奏者に注目し、各時期の放送における琵琶の位置づけを明らかにする。

¹²⁵ 新聞のラジオ版は、『読売新聞』が大正14(1925)年秋に初めて設け、やや遅れて昭和6(1931)年5月1日以降は『東京朝日新聞』『東京日日新聞』などが新設している。

¹²⁶ 東京中央放送局発行。大正15(1926)年8～12月、昭和2(1927)年1～6月、同年7～12月、昭和3(1928)年7～12月、昭和4(1929)年1～6月、同年7～12月の6冊が所蔵される。

¹²⁷ 日本放送協会編成局文芸部音楽資料課『邦楽放送記録 第1冊 昭和21～26年』、1952年。本研究では、明木茂夫氏所蔵の同資料を調査した。

¹²⁸ 宮川大介「放送史料 探訪 『調査時報』(1926年～1928年)——戦前の放送研究誌から(1)」(2016)によれば、戦前の放送研究雑誌は改称を繰り返して刊行されており、『調査時報』(1926年1月?～1928年3月)、『調査月報』(1928年5月～1931年3月)、『調査時報』(1931年5月～1934年3月)、『放送』(1934年4月～1941年9月)、『放送研究』(1941年10月～1943年12月)、『放送人』(1944年12月)といった変遷がある(97頁)。本研究では、1928年の『調査月報』以降を調査した。

附録【表 5】には、薩摩琵琶の他に筑前琵琶や琵琶講談など近代琵琶の放送番組を含む放送目録を収載した。なお、平家や盲僧琵琶といった他の琵琶楽も放送が確認できたが、本研究においては目録には含めなかった。また『確定表』には、東京放送局の第一・第二放送のほか、海外 AK 放送や東亜向放送の記録が残されており、これらも放送目録には含めたが、断片的な情報である可能性もあり、海外向け放送についての考察は別稿に譲ることとする。

3-1 放送史概略

本節では、本研究の対象期間である、日本における放送草創期から民間放送の開始までの放送史について、『日本放送史 上巻』（1965）¹²⁹、『放送五十年史』（1977）¹³⁰、『20世紀放送史 上』（2001）¹³¹を参照しまとめる。

日本で最初の放送は、「社団法人東京放送局」による大正 14（1925）年 3 月 1 日の試験放送である。その後同年 3 月 22 日からは東京での仮放送が行われ、同年 7 月 12 日には本放送を開始した。同年 6 月 1 日には大阪、同年 7 月 15 日には名古屋でも放送が開始され、3 局それぞれが独自に番組編成を行っていた。放送開始当初から、逓信省による番組検閲の方針がとられ、新聞・雑誌・映画が事後検閲であったのに対して、放送では事前検閲であったことから、番組編成・制作には制約があった。その後、逓信省主導により経営主体の全国統一化が図られ、大正 15（1926）年 8 月には「社団法人日本放送協会」が設立した。従来の 3 局を中央放送局とし、昭和初期にはこれらに加えて地方各地に支部が設けられた。さらに、全国放送網の建設を進め、昭和 3（1928）年 11 月 5 日には全国中継放送が始まった¹³²。東京放送局では昭和 6（1931）年 4 月 6 日¹³³から教育の利用を目的として第二放送が始まり、琵琶放送は昭和 13（1938）年から開始している。

¹²⁹ 日本放送協会放送史編修室編『日本放送史 上巻』東京：日本放送出版協会、1965 年。

¹³⁰ 日本放送協会編『放送五十年史』東京：日本放送出版協会、1977 年。

¹³¹ 日本放送協会編『20 世紀放送史 上』東京：日本放送出版協会、2001 年。

¹³² 各支部では中継番組を中心とする編成方針がとられるようになり、番組編成の全国一元化への足掛かりとなるものでもあった。（日本放送協会放送史編修室編『日本放送史 上巻』1965 年、134 頁）

¹³³ それに先立ち、昭和 5（1930）年 12 月 10 日から第二放送の試験放送が開始された。放送開始当初の第二放送では、慰安番組である音楽放送は行われなかった。

満州事変が勃発すると、次第に番組の取り締まりが強化されるようになり、昭和 8 (1933) 年 10 月からは逓信・内務・文部各省の次官および学識経験者によって構成された、放送番組の全国的諮問機関「放送審議会」が設置され、番組編成の全国一元化が目指された。翌昭和 9 (1934) 年 5 月には、日本放送協会の大規模な機構改革が行われ、従来の支部が解消されて、経営の中枢機関として東京に本部、これまでの支部に中央放送局を置くこととなった。さらに、同年 6 月には全国中継番組を中心とするために、その編成機関である「放送編成会」が会長直属で設置されたことで、中央集権制が強化された¹³⁴。

昭和 12 (1937) 年 9 月以降は、政府により「国民精神総動員運動」が提唱され、芸能番組は国民の士気高揚と教化が積極的に意図されるものとなった。昭和 13 (1938) 年 2 月からは平日午後 8 時から 30 分間、第二放送で「教化演芸」が編成され、「皇軍勇士の活躍、銃後の佳話、古今の忠勇美談、孝子節婦の美事・善行」といった、とりわけ日本精神を鼓吹することをねらいとし、浪花節・講談・琵琶・大衆物語・義太夫などの大衆向き演芸が取り入れられた。一方で、日中戦争長期化に伴い、「明日の活力を養うための軽くて楽しめる娯楽」として、一時沈滞していた漫才・落語・歌謡曲なども再び人気を集めた¹³⁵。

その後は、政府がより直接的に番組指導を行う体制が次第に作られ、昭和 14 (1939) 年 7 月には内閣情報部主導による「時局放送企画協議会」が発足した。第一放送は「全国放送番組」、第二放送は「都市放送番組」と改称され、前者では一般大衆を、後者では東京・大阪・名古屋の 3 都市を中心に主に知識層を対象とするという基本方針が立てられた。昭和 15 (1940) 年 12 月に内閣情報局が置かれると、番組編成を行っていた放送審議会や放送編成会に代わり、それまでの逓信省に加えて情報局も番組監督を行うようになり、積極的な規制が進められた¹³⁶。太平洋戦争開戦に伴い、従来の時局放送企画協

¹³⁴ この機構改革前後の番組制作については、洋楽放送に着目した武田康孝「第 7 章 ラジオ時代の洋楽文化——洋楽番組の形成過程と制作者の思想を中心に」(戸ノ下達也・長木誠司編著『総力戦と音楽文化 音と声の戦争』 東京：青弓社、2008 年、198～221 頁)などが詳しい。

¹³⁵ 日本放送協会放送編修室編『日本放送史 上巻』 東京：日本放送出版協会、1965 年、376～377 頁。

¹³⁶ 戦前・戦中期の番組検閲については、村上聖一「戦前・戦時期日本の放送規制——検閲・番組指導・組織統制」、『NHK 放送文化研究所 年報』 第 64 集、2020 年、235～304 頁が詳しい。

議会などの番組編成会議の開催は中止され、情報局・逓信局・日本放送協会の三者協議という形で全番組の企画・構成・放送内容の検討が行われた。同時に都市放送は休止され、全国からの入中継を廃止して東京発の全国中継放送が原則とされた。

海外放送では、昭和 16 (1941) 年 1 月から「東亜中継放送」として、東京からの全国放送番組のほとんどを朝鮮・台湾・満州・中国占領地域に向けて中継することとなった¹³⁷。しかし、同年末の太平洋戦争の開始とともに、東亜諸民族に大東亜共栄圏の理想を明らかにして戦争目的に協力させ、また国内番組中継を傍受した敵国が日本国内の情勢の判断材料に利用することを防ぐため、東亜中継放送では国内番組中継とは別に番組を編成すべきだという要請が、軍部・情報局などで強まった。翌昭和 17 (1942) 年 5 月以降は、東亜中継番組から「敵側の聴取によりわが方の不備・弱点として逆用せられる恐れのある事項」および「放送内容の純国内的・地方的なるもの」を遮断する措置がとられるようになった¹³⁸。次第に遮断回数が増加したため、同年 11 月以降には遮断番組の裏で、原則的に東亜向け番組が編成された。

終戦を迎えると、占領下におかれた日本では、昭和 20 (1945) 年 9 月から民間検閲支隊 (CCD) による事前検閲が始まった。その後まもなく、民間情報教育局 (CIE) が設置され、日本人の再教育を目的に番組指導が行われた。CCD の番組検閲方針・方法は厳しく、放送に際しては、送信別・放送月日・時刻・番組名・題名・放送者名を書き入れた、全文原稿の日本語 3 通を英訳とともに、少なくとも放送の 24 時間前に CCD に提出し、許可を得る必要があり、さらに許可された原稿は一言一句そのままに放送しなければならなかった。音楽放送でも歌詞を伴うものは邦楽・歌謡曲を問わず、すべて歌詞全文が必要であった¹³⁹。CIE の番組指導では、放送を通じた日本の民主化が目指され、企画面や演出面で細かい点まで指導が入った。また番組編成面では、昭和 20 (1945) 年 11 月 1 日から、休止時間のない全日放送が実施された。さらに同年 12 月 1 日からは、アメリカの「クォーターシステム」を導入した。従来の日本のラジオ番組は 20 分単位のもものが多く、一応は各番組の持ち時間が決まっているものの、予定時間を前後して番組が

¹³⁷ 日本から外地への連絡放送は、昭和 3 (1928) 年の即位大典の実況中継に始まり、昭和 9 (1934) 年以降に出入中継が活発化していった。そして翌年 6 月には、ハワイ・北米西部向けの海外放送が始まった。

¹³⁸ 日本放送協会放送史編修室編『日本放送史 上巻』、1965 年、502 頁。

¹³⁹ 同前、701 頁。

終了する場合もあった。一方クォーターシステムは、15分単位で区切ることで厳密に持ち時間を守り、放送番組に安定性が与えられることとなった。こうした制約の中で番組制作が行われていたが、昭和22(1947)年8月には事前検閲から事後検閲へと移行し、その約2年後の昭和24(1949)年10月に検閲は廃止された。

終戦後の最初の邦楽放送は、昭和20(1945)年8月23日の久本玄智による箏曲《六段》《千鳥》の放送であった。翌9月からは、長唄・清元・新内・常磐津が次第に放送を再開し、終戦後の芸能番組では、終戦前に風俗・倫理といった観点から制約されていた落語・漫才・歌謡曲・邦楽などの放送種目はいずれも復活していった。一方で、戦争協力的な色彩が著しかった浪花節・講談などは、そのテーマの転換に苦慮した状況があった¹⁴⁰。

戦中期に休止していた第二放送(都市放送)は、昭和20(1945)年9月1日から再開した。当初は夜間番組のみであったが、次第に放送時間が拡充され、翌年7月からは第一放送とは別に独自の番組を編成することとなった。その後昭和22(1947)年10月からは、第一放送の人気番組の一部を第二放送で再放送した。

放送開始当初より日本の放送を一手に担っていた日本放送協会であったが、戦後には主に広告収入により運営される民間放送が開始した。昭和26(1951)年4月21日にはラジオ16社が予備免許を受け、同年9月1日に愛知の中部日本放送(現CBCラジオ)と大阪の新日本放送(現毎日放送、MBSラジオ)が日本初の民間放送としてラジオ放送を開始した。

以上、日本における放送史について、放送開始から民間放送開始までを概観してきた。次節からは具体的な調査結果をもとに、琵琶番組内容の分析を行う。

3-2 仮放送開始から機構改革まで

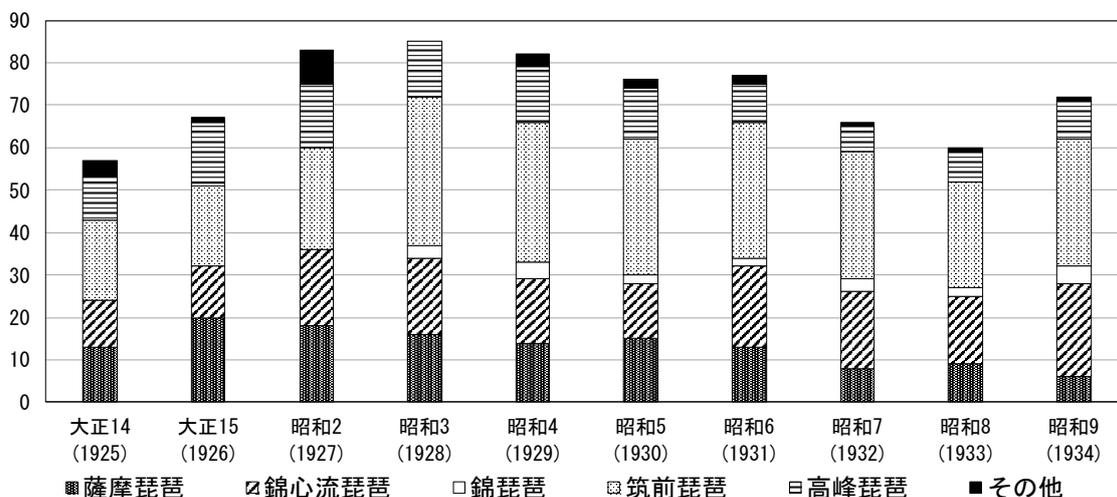
3-2-1 放送曲数¹⁴¹および番組編成

仮放送開始から、放送局の機構改革が行われた昭和9(1934)年までの放送曲数の推

¹⁴⁰ 同前、658頁。

¹⁴¹ 放送では、1日に複数の番組で琵琶が放送されたり、一つの番組内で琵琶が複数曲放送されたりとさまざまであったため、本論文では放送された曲数の推移をみることにする。

移は、【図 3-1】の通りである。



【図 3-1】大正 14 (1925) 年 3 月～昭和 9 (1934) 年 12 月の放送曲数の推移 (筆者作図)

琵琶番組の放送開始は比較的早く、東京での仮放送が始まって 7 日目の大正 14 (1925) 年 3 月 28 日であった。その初回放送では、もと錦心流奏者で、薩摩琵琶の一派として蘇川流を創始した田邊蘇川による《台湾入》が流れた。その後仮放送期間中には、平均して月 5 曲程度の頻度で放送が続き、その間に二重奏 (連弾) も編成されるなど、挑戦的な試みもあった。本放送が開始した同年 7 月 12 日以降、放送回数は次第に増えていき、月平均 6～7 曲ペース、多い月には 13 曲の放送が昭和 4 (1929) 年まで続いた。また昭和 7 (1932) 年頭までは、「琵琶大会」(1928 年 8 月 19 日、1930 年 9 月 14 日、1931 年 7 月 26 日放送)、「女流琵琶大会」(1929 年 4 月 28 日、同年 11 月 10 日、1931 年 5 月 10 日、同年 10 月 4 日放送)、「琵琶の午後」(1932 年 1 月 3 日放送)といった琵琶を特集する番組も多く編成された。『ラヂオ年鑑』の記録によれば、昭和 6 (1931) 年 10 月から翌年 9 月までの放送回数は、邦楽中で民謡・俚謡に次いで 2 番目に多く¹⁴²、昭和初期が琵琶放送のピークであったといえよう。昭和 3 (1928) 年 11 月に全国中継放送が開始すると、琵琶では同年 12 月 2 日に初めて大阪から中継放送が行われ (このときは有線中継)、その後は名古屋、熊本、福岡といった地域からも度々中継された。昭和

¹⁴² 「和楽放送の三百六十五日 琵琶」、日本放送協会編『昭和八年 ラヂオ年鑑』東京：日本放送出版協会、1933 年、366 頁。

4 (1929) 年 4 月 28 日に放送された「女流琵琶大会」では、東京以外に大阪、名古屋、熊本という複数の地域からの中継放送を行い、地方で活躍する琵琶奏者による演奏を一つの番組内で聴取することができるようになった。

番組編成に際しては、「夕もの」といわれる、「〇〇の夕」と称された特集番組が生まれ、琵琶が取り上げられることもあった。これは複数の種目と同じ番組に編成されることが多く、この時期には広く「寄席の夕」「大衆演芸の夕」といったものから、「義士の夕」「花まつりの夕」「婦人の夕」など、一つのテーマに沿って曲目が選定される番組もあり、琵琶に特化した「琵琶の夕」も制作された。ここでは、昭和 5 (1930) 年までの特集番組で琵琶が放送された例を一覧にした【表 3-1】を以下に掲載する。

【表 3-1】琵琶が放送された昭和 5 (1930) 年までの「夕もの」一覧 (筆者作表)

No.	放送年月日	番組名	流派	曲目	出演者
1	1926年12月14日	義士の夕	錦心流	山科の別れ	榎本芝水
2	1927年4月7日	花まつりの夕	筑前	檀特山	田中旭嶺
3	1927年10月31日	寄席の夕	高峰	常陸丸	唐澤筑瑞
4	1928年1月31日	寄席の夕	筑前	橋弁慶	金地旭園
5	1928年2月10日	琵琶の夕	高峰	扇的的	高峰筑風
6	1928年2月10日	琵琶の夕	錦心流	石童丸	榎本芝水
7	1928年2月10日	琵琶の夕	筑前	仏御前	豊田旭穰
8	1928年2月10日	琵琶の夕	薩摩	光秀の最後	吉村岳城
9	1928年3月6日	婦人の夕	筑前	山内一豊の妻	日野千代子
10	1928年4月14日	花の週間第六日 琵琶の夕	筑前	太田道灌	豊田旭穰
11	1928年4月14日	花の週間第六日 琵琶の夕	高峰	桜田血染の雪	唐澤筑瑞
12	1928年4月14日	花の週間第六日 琵琶の夕	錦心流	白虎隊	水藤錦穰
13	1928年4月14日	花の週間第六日 琵琶の夕	筑前	菅公	今林旭葉
14	1928年7月13日	お迎火に故人を偲ぶ 精霊祭の夕	薩摩	城山	須田綱吉
15	1928年7月13日	お迎火に故人を偲ぶ 精霊祭の夕	錦心流	石童丸	永田錦心
16	1929年2月11日	建国祭の夕	薩摩	元寇の仇浪	吉村岳城
17	1929年3月3日	大演芸玩具函の夕	筑前	筑後川	田中旭嶺
18	1929年4月21日	新進競演の夕	筑前	本能寺	押田旭窃
19	1929年9月17日	名月の夕 四、野辺の月	薩摩	小督	吉村岳城
20	1929年12月31日	大衆演芸の夕	錦心流	松の廊下	榎本芝水
21	1930年2月10日	少年少女の夕	お伽	猿蟹合戦	鳴神君子、大正琴伴奏：林静子
22	1930年2月28日	各局お国名物の夕	薩摩	須磨の嵐	島田弾月

【表 3-1】の放送内容をいくつか取り上げてみてみよう。まず、No. 1 の「義士の夕」は、赤穂浪士討入事件にまつわる演目が編成されており、琵琶では《山科の別れ》が放送され、さらに放送日は事件と同じ日にちであった。また、No. 5～8 の「琵琶の夕」では、琵琶の特集番組として、近代琵琶のさまざまな種目を編成し、さらに当時の人気琵琶奏者ばかりを集めた番組構成であった。そして No. 14、15 の「お迎火に故人を偲ぶ精霊祭の夕」では、すでに故人となった演奏者によるレコード放送が行われ、後述の通り実際に放送を行うことのなかった、永田錦心（1885～1927）のレコードが放送されている。このように、特集に合わせて曲目や演奏者を選択していた状況があり、当時は幅広い観点から琵琶放送が企画されていたことがうかがえる。

こうした特集番組が編成されてきた中で、昭和 6（1931）年 9 月 18 日に満州事変が勃発すると、「夕もの」などの特集番組にも時局色がみえ始めた。およそ 2 ヶ月後の同年 11 月 29 日には、「在満同胞慰安の夕」と題した番組で、時局物の琵琶歌《満洲事変》が放送された。この放送は筑前琵琶による演奏であったが、さらにその約 2 ヶ月後には榎本芝水（1892～1978）によりレコード化された。その後、回数を重ねた同番組では計 3 回の琵琶放送が確認できたほか、報知新聞社主催「軍神古賀連隊長の夕」（1932 年 2 月 29 日放送）や、「満洲事変記念放送 満洲事変一週年記念軍人遺族慰安会」（同年 9 月 18 日放送）では、それぞれ報知講堂、靖国神社能楽堂より中継放送が行われた。満州事変が起きてちょうど 1 年後までに、琵琶の時局物は 11 回放送され、「全く此の一年間の琵琶放送の記録は非常時日本の第一年の姿をその儘に反映して居る」といわれた¹⁴³。

3-2-2 放送された曲目

この時期に多く放送された楽曲は、薩摩琵琶・筑前琵琶の種目を分けずに数えると、上位には《川中島》（21 回）、《本能寺》（21 回）、《湖水渡》（20 回）、《龍の口》（18 回）、《白虎隊》（17 回）、《台湾入》（17 回）といった楽曲が並んだ。これらはどれも琵琶の人気曲であるが、薩摩琵琶系統（正派・錦心流・錦琵琶）および筑前琵琶系統（筑前琵琶・高峰琵琶）でその内訳をみると、《湖水渡》以外は薩摩琵琶系統の放送回数が多かつ

¹⁴³ 「和楽放送の三百六十五日 琵琶」、日本放送協会編『昭和八年 ラジオ年鑑』東京：日本放送出版協会、1933 年、366 頁。

た（【表 3-2】参照）。薩摩琵琶系統では、こうした人気曲を多く放送していたのに対し、筑前琵琶系統、とくに高峰琵琶では、新作やさまざまなレパートリーを放送した傾向にあった。

『和楽 抄録』には、実際に放送された演奏時間が記載されており、その記録をみると20～30分程度が中心で、独奏では、短いもの

で高倉旭子《湖水渡》（1928年8月8日放送）、水藤錦穰《御大典奉祝歌 千代の寿》（1928年11月27日放送）、吉村岳城《元寇の仇浪》（1929年2月11日放送）などの14分、長いものでは明正寺春子《吉岡大佐》（1926年8月22日放送）の45分や、吉村岳城《光秀の最後》（1927年2月16日放送）および薩摩絃風《勸進帳》（1927年2月25日放送）の43分、榎本芝水《雪晴れ》（1927年5月15日放送）の42分など、40分を超える演奏まで放送され、通常の演奏会と同じような演奏状況も確認できた。ただし、実際にはある程度の時間制限が設けられたようで、時間内におさめるために歌詞を省略して演奏する習慣が始まったのは、ラジオ放送によると指摘する演奏家もいた¹⁴⁴。

【表 3-2】 放送曲目回数

およびその内訳（筆者作表）

曲目	全体数	薩摩系	筑前系	不明
川中島	21	14	6	1
本能寺	21	15	6	
湖水渡	20	4	16	
龍の口	18	15	3	
白虎隊	17	14	3	
台湾入	17	11	6	

3-2-3 演奏者

放送初期の頃には、報酬や放送技術面、一般の放送事業への認識の浅さから、放送出演を拒む演奏家もいた¹⁴⁵。永田錦心は、同じ音響メディアのレコード収録は明治末期から大正期にかけて盛んに行った一方で、生前のうちに放送が開始したにもかかわらず、一度もその機会はなかった。琵琶奏者の野村昱水は、永田錦心が放送を行わなかった理由として、前述のような時間制限を受けて「良心的の演奏」ができなかったからだとしている¹⁴⁶。『読売新聞』では、永田錦心の放送が実現する可能性を報じ¹⁴⁷、それを「指折り数へて待」つ聴取者の声も届いていた¹⁴⁸。聴衆は永田錦心の演奏が電波に乗ることを

¹⁴⁴ 野村昱水「歌詞の省略是か非か」、『芸の友』 第48号、1954年、1頁。

¹⁴⁵ 日本放送協会放送史編修室編『日本放送史 上巻』、1965年、77～78頁。

¹⁴⁶ 野村昱水「歌詞の省略是か非か」、1954年、1頁。

¹⁴⁷ 「錦心放演せん」、『読売新聞』朝刊、1926年9月5日、9面。

¹⁴⁸ 三河島、びわ狂『読売新聞』朝刊、1926年9月10日、10面。

心待ちにしていたが、実現することはなかった。

前掲【図 3-1】をみると、種目の割合としては筑前琵琶が最も大きい。正派・錦心流の割合は、昭和 5（1930）年まではほぼ同じである。薩摩琵琶系統で放送回数の多い演奏者は、まず正派では、吉村岳城（18回）、田邊錦波（10回）、小田原国尊（9回）、続いて錦心流では榎本芝水（40回）、雨宮薫水（錦峰、13回）、中澤錦水（11回）、大館錦棋（州水、錦旗、9回）、山口錦堂（9回）などが挙げられる。薩摩琵琶系統では、錦心流の榎本芝水が圧倒的に放送の機会が多かった。筑前琵琶では、田中旭嶺（27回）、豊田旭穰（しづえ、静芭、26回、誤植と思われる記録を含む）、押田旭竊（16回）といった人気の奏者が放送した。さらに、筑前琵琶系統で高峰琵琶を創始した高峰筑風は、独奏で 49 回放送を行ったほか、「高峰バンド」と称した、音域の異なる琵琶を用いた門弟による合奏も数多く放送していた。

錦琵琶創始者の水藤錦穰（1911～1973）は、昭和 9（1934）年までに 22 回の放送記録が確認できた。まだ錦心流に属していた「玉水」時代である 13 歳のときには、「子供琵琶」として《白虎隊》を放送した（1925 年 8 月 17 日放送）。本論文第 4 章でも取り上げるが、昭和 5（1930）年にビクター専属となって初めての収録も《白虎隊》であり、本楽曲は若手時代からの得意曲の一つであったことがうかがえる。また錦穰は、昭和 9（1934）年までに《龍の口》を 3 度放送したが、これは錦穰が錦琵琶を初めて披露した際に演奏した記念の楽曲であった。初回の昭和 3（1928）年 10 月 1 日での放送は、日蓮が題材となる本曲に関連して御会式も近く、また錦琵琶の発案者でもある師・永田錦心の命日（10 月 31 日）にも近いために、この曲を演奏したという。錦琵琶では《龍の口》を出世曲として、滅多に演奏しないようにしていたようである¹⁴⁹。

放送では、芸能の出演者は「職業人を起用し、しかも社会的にその名声を認められた、いわゆる芸達者の人」を第一に選出することになっていた。その一方で、素人でも一芸に秀でていたり、熱心でまじめに修行していたりする人を発見し、世に出すことも放送事業の一つだという観点から、昭和 7（1932）年 6 月に、東京放送局で第 1 回の放送新人募集が開始した。希望者は満 16 歳以上の者とし、募集種目は長唄・清元・常磐津・新

¹⁴⁹ 「錦琵琶の処女演奏に歌った記念の曲『龍の口』 けふ半歳振りに水藤錦穰が放送」、『読売新聞』朝刊、1929 年 9 月 11 日、9 面。

内・義太夫・尺八・琵琶・漫談・声色・掛合噺の10種とした¹⁵⁰。こうした出演者の選出方法は画期的な試みで、大きな反響をもたらした。同年6月20日に申し込みを締め切ると、各種目合計292名の出演希望者があり、琵琶は義太夫の87名に次いで2番目に多い、86名の応募があったという¹⁵¹。その年の7月末に日本橋倶楽部で選考を行い、翌8月に2日間にわたって「新人紹介の午後」として番組が放送されたが、このとき琵琶での合格者はいなかった。同年12月18日には当番組での琵琶の初回放送が行われ、豊島旭奈・鶴田櫻玉の2名により放送された¹⁵²。その後は「新人の午後」として新人紹介番組が制作され、琵琶は昭和12（1937）年まで放送が確認でき、昭和10（1935）年半ばまでは定期的に合格者が出ていた。

3-2-1 では、「琵琶大会」「女流琵琶大会」といった琵琶の特集番組について言及したが、「琵琶大会」といっても、その出演者は女流演奏家のみで構成される場合がほとんどで、こうした琵琶の特集番組では女性演奏家に取り上げられることが多かった。そのため、女性演奏者の多い筑前琵琶や高峰琵琶が多く放送され、薩摩琵琶系統の演目は錦琵琶の水藤錦穰などに限られていた。

3-3 機構改革¹⁵³から終戦まで

3-3-1 放送曲数および番組編成

日本放送協会の機構改革が行われた昭和9（1934）年から、昭和20（1945）年8月に迎えた終戦までの放送曲数の推移は、下掲【図3-2】の通りである。昭和初期のピークを境に、次第に琵琶放送の回数は減っており、昭和10（1935）年には「全国琵琶大会」およびその予選が放送上で行われたため、曲数は多いものの、放送日数はそれほど回復していない。

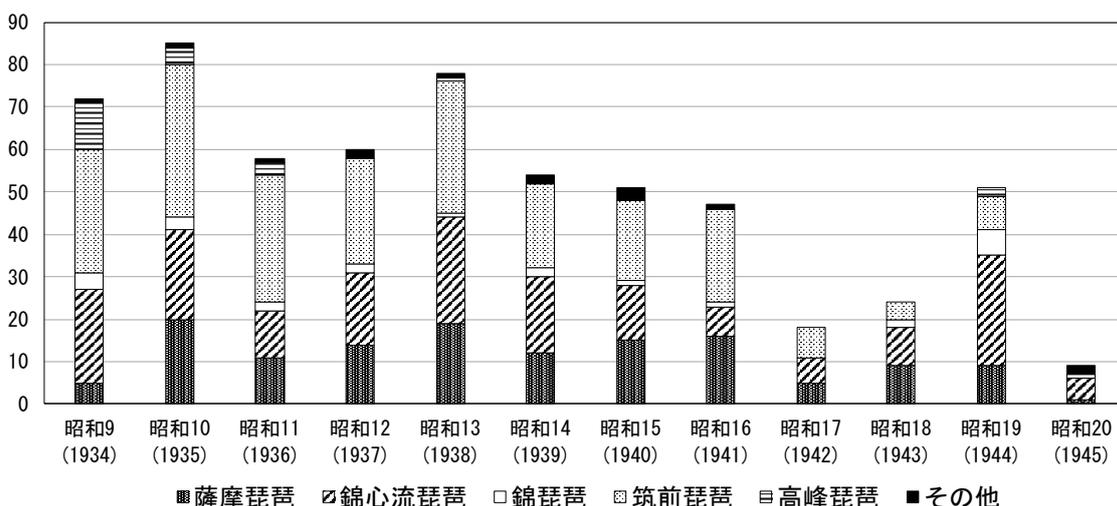
¹⁵⁰ 日本放送協会放送史編修室編『日本放送史 上巻』、1965年、225頁。

¹⁵¹ 「新人紹介の午後」、日本放送協会編『昭和八年 ラジオ年鑑』 東京：日本放送出版協会、1933年、318頁。本記事記載の応募者数の合計が合わないため、実際の数字は若干異なっていた可能性がある。

¹⁵² 鶴田櫻玉は、戦後に鶴田流を創始した鶴田錦史の錦琵琶時代の名である。

¹⁵³ 本節における日本放送協会の機構改革や人事、番組方針の記述は、武田康孝「第7章 ラジオ時代の洋楽文化——洋楽番組の形成過程と制作者の思想を中心に」（2008年、198～221頁）の研究によるところが大きい。

慰安番組の編成が時局に即したものに変わったのは、日中戦争勃発後の、昭和12(1937)年7月25日の「士気振興の夕」を編成した頃からだと指摘される¹⁵⁴。その後同年8月24日には、国民精神総動員運動実施要項が閣議決定され、「挙国一致・堅忍持久・尽忠報国」のスローガンのもと、全国民が一致団結して戦争へと向かうこととなった。放送でも、国民精神総動員中央連盟の結成式の翌日である同年10月13日から1週間、全国で「国民精神総動員強調週間」が実施され、特別番組が編成された。各日テーマが設定され、琵琶は第2日「出動将士へ感謝の日」に吉水錦翁による《国の護り》が放送された。こうした影響を受けて、琵琶放送では同年8月から12月にかけて時局物が増加している。



【図3-2】昭和9(1934)年1月～昭和20(1945)年7月の放送曲数の推移(筆者作図)

さらに同年11月の「第2回国民精神総動員強調週間」を機に、翌年2月12日からは「教化演芸の時間」として、第二放送の午後8時から30分間の放送枠(日曜日を除く)で琵琶や浪花節、講談、物語、義太夫節などが編成された。前述の通り、第二放送は昭和6(1931)年に開始したが、教育目的だったこともあり、慰安放送に含まれる琵琶は日中戦争期に至るまで第二放送の番組に編成されることはなかった¹⁵⁵。昭和15(1940)

¹⁵⁴ 日本放送協会編『20世紀放送史 上』、2001年、130頁。

¹⁵⁵ 第二放送の試験放送期間中であった昭和5(1930)年12月10日から翌年4月2日までには、琵琶放送が5回(うち1回はレコード放送)確認できた。

年頃には、「琵琶・謡曲は国粹芸術ですから放送回数を増加して下さい。」という、時局の反映を希望する放送番組への投書も届いており¹⁵⁶、聴取者にも琵琶は時局にあった邦楽として認識されていたことがうかがえる。昭和 15 (1940) 年 8 月になると、番組編成基準が大幅に改訂され、報道・講演番組重視の姿勢から慰安放送の強化へと転換が図られた。そのため、琵琶の放送回数も 7 月までは平均して月に約 3 回だったのが、8 月以降は約 6 回にまで増加した。

その一方で、琵琶歌作詞家である大坪草二郎は、放送局首脳部の人と会った際に、「今は仕方なく琵琶の放送回数をふやしてあるが、戦争でもすればつたり激減しますよ」と言われた。その理由は、「琵琶人は、琵琶をよくして行かうといふ熱意」をもっておらず、「琵琶歌の歌詞は判りきつた理窟や教訓的な文句ばかり多くていやになる」からだという¹⁵⁷。琵琶界外部の人物からみた当時の琵琶演奏家の態度がうかがえ、また琵琶の音楽を敬遠する聴者もいたことがわかる。また昭和 15 (1940) 年 9 月末には、放送への理解を有する部外の指導的知識層の一部と、放送関係事務を担当する部内の職員の一部に対し、改善意見の提出を求めたところ、邦楽放送で減少又は廃止すべき種目として、端唄、俗曲、小唄、新内節、うた澤節、清元節、琵琶、義太夫節などが挙げられた¹⁵⁸。

太平洋戦争開戦に伴って都市放送(もとの第二放送)が休止されると、昭和 17 (1942) 年の琵琶の放送回数は急激に減ることとなった。琵琶放送における第二放送の割合は、全体の 2~3 割程度であったため、この減少の背景には都市放送休止だけでなく、琵琶人気の低迷も影響していたと考えられる。

その後、昭和 18 (1943) 年 8 月の日本放送協会での職制改革により、邦楽番組は洋楽や演芸番組と共に音楽部の担当となった。新しく音楽部長に就任した吉田信は、「邦楽洋楽の持味を生かし、時局の線に即応した弾力性のある音楽番組」を目指しながら、「聴取者が聴きたいと思ふやうな音楽をまづ念頭に置」くという音楽放送の方針転換を行った¹⁵⁹。前年からこの年の上半期までは、琵琶番組は月に一度も放送されない月もしばしば

¹⁵⁶ 業務局編成部「投書に於ける時局の反映」、『放送』第 10 巻第 8 号、1940 年、62 頁。

¹⁵⁷ 大坪草二郎「琵琶歌は論文か」、『琵琶新聞』第 315 号、1937 年、2~3 頁。本号は昭和 12 (1937) 年 11 月発売のため、おそらく面会は日中戦争開戦後だと思われる。

¹⁵⁸ 「番組編成 放送番組改善に関する調査」、日本放送協会編『昭和十七年 ラジオ年鑑』東京：日本放送出版協会、1941 年、35 頁。

¹⁵⁹ 松永孝他「放送前進の為に 座談会」、『放送研究』第 3 巻第 10 号、1943 年、40~41 頁。

あったが、方針転換後は月に3、4回の放送ペースにまで増加している。

そして戦況が悪化していく中、昭和19(1944)年にはさらに2度番組編成方針が転換された。まず4月には、政府により「放送の明朗化」が通達され、戦時生活の長期化に伴って、演芸や音楽に重点を置く方針がとられた。時局色ばかりが目立って内容が面白くない時局演芸を控え、時局と関係ない古典物などでも、健全で明朗なものは排除すべきではないとされた。この頃の琵琶放送では、天皇の忠臣として楠木正成が称賛されていた時流を背景に、『太平記』関連の楽曲が多い一方で、『平家物語』などの古典的なレパートリーも放送されている。さらに10月には、「決戦世論指導方策要綱」が閣議決定され、戦時下の生活において気分を明朗化するため、世論を取り入れる方針へと移った。戦争初期には、笑いを要素とする演芸はふさわしくなかったが、戦争が激化し、国民の感情が暗くなりがちになるにつれて、「明るく笑って楽しめる」落語や漫才などが強く求められる傾向にあった¹⁶⁰。同年9月頃までの琵琶放送は、月に平均5回、多いときには8回と回数を伸ばしていたが、明るい要素の少ない琵琶の音楽は、10月以降は減少して月に約1回の放送となり、そして昭和20(1945)年7月18日の放送を最後に、終戦を迎えた。

遡って、昭和9(1934)年の機構改革に際しては、全国中継番組を主軸とする番組編成が行われ、その割合は次第に増加した。それに伴い、各放送局で独自の単独番組を編成できる「二種指定番組」制度が開始され、慰安番組などで地方の好みに合わないものや、全国中継が必要でないもの場合に指定された。『確定表』をみると、昭和11(1936)年から琵琶放送の項目にいくつか「二種」の記載が確認できた。現在、この「二種」が二種指定番組を指すのかを知る方はいなくなってしまう、正確なことは不明であるが、「二種」とある番組と同じ時間帯の大阪放送局の記録をみると、別番組を放送していたこともあった。そのため、「二種」は二種指定番組を示すと仮定して番組内容をみていくと、琵琶の放送では昭和11(1936)年5月8日から二種番組が確認でき、昭和17～19(1942～44)年に増加していた。実際に地方局で別の番組が放送されたかどうかは現時点では不明だが、「教化演芸」として広く聴取されるべきとされていた琵琶は、次第に人

¹⁶⁰ 日本放送協会放送史編修室編『日本放送史 上巻』、1965年、550頁。なお、この時期に行われた文化活動の内容と、実際に享受者が求めたものの関係性については、同時代の他のメディアなどと総合して考察していく必要がある。

気が低迷していく中で、必ずしも放送されなくてもよいと判断されるようになったと考えられる。

3-3-2 放送された曲目

昭和 9 (1934) 年から終戦までの時期で放送回数が多い楽曲の上位は、《川中島》(18 回)、《城山》(15 回)、《白虎隊》(14 回)、《龍の口》(13 回)、《大楠公》(13 回) であり、引き続き古典的なレパートリーが中心であったが、それまでの時期に放送回数の多かった《本能寺》は 3 回にとどまった。一方で、《大楠公》を始めとし、《錦の御旗》(11 回)、《楠木正成》(5 回) といった『太平記』関連の楽曲や、《橘大隊長》(12 回)、《広瀬中佐》(11 回) などの日清・日露戦争の軍国美談、《別れの盃》(8 回)、《雪晴れ》(7 回)、《大高源吾》(6 回) などの忠臣蔵レパートリーの回数が伸びていた。忠君愛国的な内容や、主君の仇討ちを題材としたもの、近代の戦争物などが多く放送され、時局が放送内容に反映されていた状況がうかがえる。

昭和 13 (1938) 年以後は、「傷病将士慰問の午後」が毎月定例的に全国各地で開催され、全国向けまたはローカル放送で、軍病院を中心とした実況中継が行われた。地域も、神奈川や新潟、福岡などさまざまな地方から中継を行っていた。琵琶では、計 4 回の放送が行われ、そこでは通常の琵琶番組と同様に『太平記』や忠臣蔵、時局物のレパートリーが演奏されていた(【表 3-3】参照)。出演者には、田中旭嶺や水藤錦穰、合奏経験も豊富な筑前琵琶の高野旭嵐・旭方姉妹といった人気の演奏家がおおり、放送を通して慰問演奏のようすを聴くことができた。

【表 3-3】「傷病将士慰問の午後」琵琶放送一覧(筆者作表)

放送年月日	曲目	出演者	備考
1938年7月24日	大森彦七盛長	原田旭柳、宮田旭豊、角田旭笑	横須賀海軍病院中継
1938年10月17日	大楠公	田中旭嶺	新潟県新発田陸軍病院中継
1939年10月1日	軍神西住大尉	水藤錦穰	
1939年12月3日	義士の本懐	高野旭嵐、高野旭方	小倉陸軍病院中継

教化演芸として扱われた琵琶であったが、第二放送での放送楽曲のうち、「教化演芸の時間」として放送された時局物は、《長嶺の嵐》(1938年8月27日放送)、《南郷少佐》

(1939年5月16日放送)の2例のみで、古典曲がほとんどであった。とくに『平家物語』などの源平合戦や、幕末から明治維新にかけてのレパートリーの割合が多く、詞章の内容というよりは、琵琶を伴奏楽器として戦闘場面を多く含む物語を力強く語る、近代琵琶の語り物音楽という特性が、教化演芸にふさわしいと判断されたと考えられる。

3-3-3 演奏者

この時期では、当初は筑前琵琶の放送の割合は大きかったが、昭和12(1937)年以降は筑前琵琶の放送回数が減少傾向にあった。薩摩琵琶系統をみると、放送回数が多かった演奏者は、薩摩琵琶の正派では吉村岳城(25回)、西田長祐(20回)、安田希山(16回)、二世吉水錦翁(14回)、錦心流では榎本芝水(32回)や山口錦堂(29回)、大館錦棋(洲楓)(16回)、松田静水(13回)、錦琵琶では水藤錦穰(24回)であり、演奏家として活躍していた者が多かった。とりわけ正派は、レコード収録の機会はあまり多くなかった一方で、複数の正派奏者が放送回数を伸ばしている。しかしながら、次第に出演者が固定化していることへの不満も生じるようになった。昭和7(1932)年に始まったオーディションによる新人募集は引き続き行われていたが、そうした在来のテストではなく、まだ放送したことがない者の中から、琵琶に通じた人に相談して試演で決定するのはどうかという意見も出ていた¹⁶¹。新人募集は、審査員に琵琶の専門家はおらず、また琵琶は応募者数が比較的多かったため、なかなか放送の機会を得ることはできなかったようである。

前述の通り、昭和10(1935)年12月1日には「全国琵琶大会」が放送された。中央放送局別に志望者を募集し、1次予選(放送なし)、2次予選(ローカル放送で3日間)を経て、東京放送局では同年11月17日に放送上で予選を行い、大会出場者を決定した。総応募数は910名に及び、大会に進んだのは12名であった。東京放送局の予選に出場した琵琶奏者の報告記事によれば、通常の新入募集とは異なり、著名な演奏家から顔を知らない者まで、参加者はさまざまであったという¹⁶²。結果は、1等が筑前琵琶の池川旭蓉(長崎)、2等が正派の西郷天風(東京)、3等が筑前琵琶の大坪旭邦(東京)であっ

¹⁶¹ 「絃のひびき AKへ申す」、『琵琶新聞』 第318号、1938年、14頁。

¹⁶² 十八公子「放送琵琶全国大会 AK予選に就て」、『琵琶新聞』 第292号、1935年、5頁。

た¹⁶³。1等の池川旭蓉はこれが初めての全国放送で、以後長崎や鹿児島からの中継放送が組まれた。この企画では、他に札幌、仙台、広島などからも中継放送され、地方在住の琵琶奏者による演奏を東京でも聴取できる機会となった。

日本放送協会が編集する『昭和十七年 ラジオ年鑑』では、かつては隆盛していた琵琶が、近年「凋落の一路を辿るに至」ったことを指摘し、その理由を2点挙げている。一つは、永田錦心、高峰筑風没後の琵琶界が各流各派で分裂し、琵琶界全体の向上よりも自己一派の勢力拡大を優先する傾向が生じたこと、もう一つは演奏が昔の豪快さを失い、小手先の技巧に走って小唄化、歌謡曲化したことである。琵琶界の分断は、琵琶界外部の放送関係者も知るところであり、琵琶の人気低迷の一因として広く認識されていた。さらに、琵琶を放送で取り上げる際には、あくまで「琵琶の本道を重んじ」、「軟弱化を排する方針に依」り、出演者には「琵琶らしい琵琶を弾ずる人」を選定し、「徒らに技巧を弄ぶ風のある」人はなるべく避けるよう努めたという¹⁶⁴。前掲【図 3-2】をみると、昭和 15、16（1940、41）年頃は質実剛健な音楽性をもつ正派の割合が拡大した一方で、錦心流はやや縮小されている。

3-4 終戦後から民間放送開始まで

3-4-1 放送曲数および番組編成

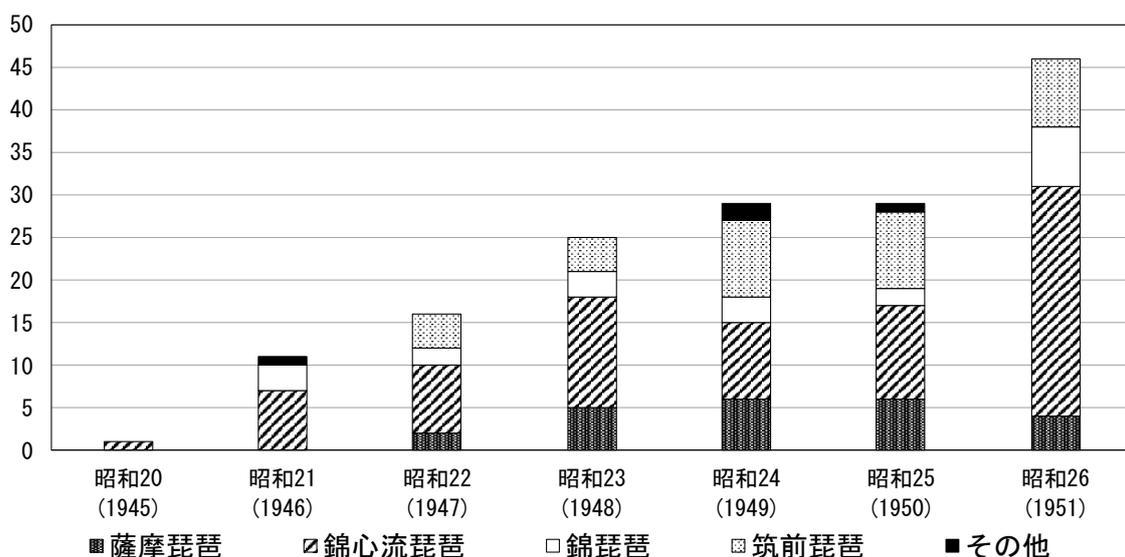
終戦後の放送曲数の推移は、以下の【図 3-3】の通りである。琵琶番組は、昭和 20（1945）年 11 月 9 日になってようやく放送が再開した。箏曲は同年 8 月末から放送され、他の邦楽ジャンルも 9 月頃には放送が始まったの比べると、琵琶はやや遅い再開となり、しばらく回数も伸びなかった。しかし、当時は演奏会場が戦災によりほとんど焼失してしまい、なかなか演奏会が開催できない中で、「唯一の頼みはラジオであった」とし、ラジオ放送は貴重な演奏の機会でもあったと振り返る演奏家もいた¹⁶⁵。地域によって演奏活動の再開状況は様々であったと推察されるが、回数は少ないながらも放送が再開した

¹⁶³ 「放送新人の募集 全国琵琶大会」、日本放送協会編『昭和十一年 ラジオ年鑑』東京：日本放送出版協会、1936年、93～94頁。

¹⁶⁴ 「番組編成 演芸放送 邦楽 琵琶」、日本放送協会編『昭和十七年 ラジオ年鑑』東京：日本放送出版協会、1941年、160～161頁。

¹⁶⁵ 増子穂稜『都錦穂 琵琶一筋』東京：錦穂会、1999年、83頁。

ことで、琵琶界の復興に大きく前進したと考えられる。そして琵琶番組は、事後検閲へと移行した昭和 22（1947）年 8 月以降、毎月 1 回は放送されるようになり、検閲緩和に伴って次第に安定して番組が編成されるようになった。



【図 3-3】昭和 20（1945）年 11 月～昭和 26（1951）年 8 月の放送曲数の推移（筆者作図）

戦前に企画された「琵琶の夕」や「全国琵琶大会」といった琵琶を特集する番組では、異なる流派の演奏家が同じ番組に出演することもあった。戦争の激化に伴い、慰安番組の放送時間も少なくなる中で、昭和 15（1940）年にはそうした傾向はほとんどみられなくなったが、戦後には再び、異なる複数の流派が一つの番組内で取り上げられるようになった。戦後に放送された複数演目の番組は、全部で 37 回あったが、そのうち異なる流派による合同番組は、28 回（うち 3 回は薩摩琵琶の流派どうし）で、4 分の 1 に及んだ。昭和 22（1947）年 6 月 1 日に放送された、解説と実演で構成される第二放送の番組「邦楽道しるべ」で琵琶が取り上げられて以降、異流派合同番組が増加したが、琵琶の回は田邊尚雄による解説で放送が行われた。さらにこの琵琶放送は、田邊による企画であったことが自身の著書『続音楽粹史』¹⁶⁶の記述からわかり、その当時の様子について以下にまとめる。

田邊は、終戦後に衰退していた琵琶の音楽を復活させるために、放送局に琵琶を取り

¹⁶⁶ 田邊尚雄『続音楽粹史』 東京：日本出版協同、1953 年、256～259 頁。

上げる企画をもちかけた。放送が決まると、出演者は田邊が調整することになり、まずは錦心流奏者の小山田賞水に依頼した。そして小山田には、「もう一人筑前琵琶の人を紹介してほしい」と頼んだことから、田邊は初めから薩摩・筑前琵琶それぞれの流派の演奏家を出演させようと考えていたことがわかる。筑前琵琶の出演者は押田旭窃と決まり、昭和 22 (1947) 年 6 月 1 日に番組が放送されると好評を得て、約半年後の同年 12 月 25 日に再び同じ 2 人による放送が組まれた。これらの放送をきっかけに、翌年 1 月には、演奏家たちからの持ちかけで「全日本琵琶協会」が設立され、田邊を中心として琵琶界の活動再開が望まれるようになった。同年 2 月 4 日の「邦楽道しるべ」3 回目の琵琶放送の出演者には、この全日本琵琶協会により輝錦凌と三好旭天が選出され、それまでと同様に錦心流・筑前琵琶から 1 人ずつが放送された。

その後は、昭和 23 (1948) 年から放送を開始した、同じく解説付き番組である「邦楽鑑賞の手引き」でも琵琶が取り上げられ、さらに翌年以降はこうした異なる流派が合同に出演する番組構成が主流となっていった。戦後はクウォーターシステムを導入したことにより、1 曲 15 分という枠組みが定着していき、解説などがつかない通常の 30 分番組で 2 演目放送する場合にも、同様に薩摩・筑前琵琶 1 演目ずつが編成されるようになったと考えられる。田邊はその後、全日本琵琶協会からは離れることとなったが、正派の吉村岳城や、放送の企画を通じて知り合った筑前琵琶の平田旭舟といった演奏家との交流をさらに深め、昭和 34 (1959) 年の日本琵琶楽協会設立にまで至った。このように、田邊による戦後の放送の企画をきっかけとして、琵琶界の間では復興への意識が芽生えたことから、田邊は琵琶界全体が一致団結して復興を目指す方向へと導いたといえよう。

3-4-2 放送された曲目

占領下にあった戦後日本では、検閲や番組指導が行われ、錦心流奏者の雨宮薫水（のちの国風）は、「進駐軍の管理下にあった日本が、例えば我々のラヂオ放送に対しても曲目の選定に注意せねばならなかつた」と当時を振り返っている¹⁶⁷。とくに仇討物や封建的題材は検閲の対象となったため、忠臣蔵や『太平記』に関する曲目は、戦後しばらくは放送されなかった。

¹⁶⁷ 薫水 雨宮国風「創刊五年を祝し」、『芸の友』 第 61 号、1955 年、7 頁。

琵琶放送が再開して最初に演奏された楽曲は、菊池寛原作の《恩讐の彼方へ》であった。この曲は琵琶放送に先駆けて、昭和 20（1945）年 8 月 28、29 日に、当時人気の弁士であった徳川夢声の語りで既に放送されていたこともあり、一度検閲を通った題材として、琵琶でも放送しやすかったのではないかと考えられる。その後は、《龍の口》《隅田川》《鉢の木》などの伝説的な内容や、《小督》《扇の的》《羅生門》といった『平家物語』を題材にした楽曲、鬼退治物を中心に、戦争を連想させないような作品が放送された。

一方戦後でも、《湖水渡》などの合戦場面を含む古典曲は早い時期から放送が確認できたが、戦い以外の場面に主題が置かれる楽曲であった。その後検閲が緩和されていく中で、昭和 23（1948）年末頃から、《川中島》《城山》《本能寺》といった合戦場面を含む作品も次第に放送されるようになった。これらは、琵琶の代表的かつ人気のレパートリーであり、次第になじみのある琵琶の古典曲の放送ができるようになっていた様子が見えがえる。

また、昭和 21（1946）年 8 月～22（1947）年 5 月の放送を対象とする、検閲を通過した楽曲のリスト¹⁶⁸には、「Kogo (Biwa)」という記載が確認できた。当該時期の放送記録と照合すると、昭和 26（1946）年 8 月 24 日に榎本芝水により放送された《小督》を指していると推測できる。本資料は、文字が掠れてしまって判読できない箇所も多く、この期間に放送された楽曲すべてを確認することはできなかったが、検閲を通過して琵琶の楽曲が放送されたことが示されている。

3-4-3 演奏者

終戦後 1 年ほどで放送を行った演奏者は、錦心流の山口錦堂、榎本芝水、小山田賞水、錦琵琶の水藤錦穰のみに限られ、筑前琵琶は前述の「邦楽道しるべ」初回の昭和 22（1947）年 6 月まで放送がなかった。占領初期の頃、地方局から全国中継番組を放送する際には、東京所在の CCD の事務所へ原稿を送って事前検閲を受ける必要があり、しばらくは東京近辺在住の演奏家による放送が続いたと考えられる。

¹⁶⁸ *A List of Music & Lyrics, Approved by PPB District Station I, Tokyo, PPB District Station II, Osaka, Master List, August 1946 to May 1947*, Press, Pictorial & Broadcast Division, CCD, 1947, p. 14. (国会図書館憲政資料室所管、資料番号：CIS 00819)

戦前に行われた新人募集は終戦後も企画され、洋楽の若手演奏家の放送出演の機会を提供することを目的に、昭和 21 (1946) 年 11 月に「新人の時間」の放送が始まった。翌年 7 月には、洋楽以外の邦楽・軽音楽・演芸を含めた「新芸能人の時間」が開始し、これらの番組はやがて「新人の時間」に一本化された¹⁶⁹。琵琶では、昭和 23 (1948) 年 8 月 14 日に錦心流の武本錦櫻が「新人の時間」で放送を行ったが、その後は「若手芸能家」といった番組などで新人放送が実施された。戦後になっても、「ラジオ放送者の顔触れも殆ど決つてゐて新人は容易に割込めない」状況が続いていたが¹⁷⁰、昭和 26 (1951) 年から東京放送局では新人登用が 10 数名に及び¹⁷¹、次第に状況が改善されていった。

3-5 まとめ

以上、放送開始当初から戦後に至るまでの琵琶番組の放送状況を分析してきた。

放送開始当初は、さまざまな企画を通して琵琶番組が放送されており、当時の琵琶の人気の高さがうかがえた。その後、戦時期の放送界が琵琶の音楽を教化演芸として扱ったことは、「戦争と接近した音楽」という琵琶への印象を少なからず強めたと考えられる。しかし、終戦後の占領下では楽曲選択の制限が大きかった一方で、伝説的な題材や戦いの場面の少ない『平家物語』などへと演奏レパートリーが拡大したともいえ、戦前までの合戦物が中心であった状況から変化が生じたことは、琵琶楽が新たな展開へと向かうきっかけともなったといえよう。

戦前期における琵琶界の分断は、放送関係者にも指摘されるほど目立ったものであった。一方で、戦後の復興は、田邊尚雄の企画による放送番組を一つのきっかけとして、琵琶界全体が一致団結すべきだという意識改革のもとに、進められていったと考えられる。また、各時期では新人発掘番組がさまざまに放送されたが、若手演奏家は番組出演の機会が少なかったことが指摘されていた。琵琶界の発展には著名な演奏家による活躍だけでなく、若手層の充実化が重要であるが、放送出演の顔ぶれは固定化してしまっていたといえよう。終戦直後の琵琶の放送時間は戦前より圧倒的に少なくなったが、昭和

¹⁶⁹ 日本放送協会放送史編修室編『日本放送史 上巻』、1965年、755～756頁。

¹⁷⁰ 「日影月影」、『芸の友』 第2号、1950年、3頁。

¹⁷¹ 「放送の新人飛躍」、『芸の友』 第23号、1952年、8頁。

20年代半ば頃から少しずつ若手の演奏家による放送の機会も増え、戦前からの人気演奏家を基本としながら、若手琵琶奏者の活躍も次第に披露されるようになった。

第4章 レコード発売による普及

本章では、昭和初期から昭和後期におけるレコード発売状況から、レコード収録を通じた演奏家の活動実態およびレコード会社からみた琵琶界の位置づけを明らかにする。薩摩琵琶のレコードは、明治末期における永田錦心（1885～1927）の代表曲《石童丸》の発売をきっかけに、昭和戦前期にかけて各レコード会社から盛んに発売された。戦時期には、各社から様々なジャンルにおいて時局レコードが制作されたが、琵琶も例外ではなかった。また、戦後しばらくは琵琶のレコード発売は確認できないものの、他の邦楽ジャンルよりやや遅れて、1960年代初頭からLPレコードで再び発売されるようになった。倉田喜弘は、レコードを「芸能各種目の変動が読み取れる」¹⁷²資料として位置づけており、本研究では昭和初期の電気録音開始以降に新設されたレコード会社を対象に、琵琶レコードの発売内容を調査し、戦前から戦後にかけての近代琵琶楽の展開を捉える。

本論文では、昭和戦前から戦後期にかけて近代琵琶楽のレコード発売が多く確認できたレコード会社のうち、日本コロムビア（以下、「コロムビア」）、日本ビクター（以下、「ビクター」）、日本ポリドール（以下、「ポリドール」）、講談社キングレコード部（以下、「キング」）、帝国蓄音器（以下、「テイチク」）の5社に注目し、廉価盤を含む各レコード会社の発売内容の傾向を分析する。対象期間は、昭和戦前期はSPレコードで発売された各レーベル創始以降の1920年代末から終戦まで、昭和戦後期はLPレコードで発売された琵琶レコードの発売が複数確認できる1960～1970年代とした。

調査方法は、国会図書館に所蔵される各レコード会社の月報や総目録を対象に、発売記録を抽出する。月報とは、レコード会社が刊行する月刊新譜目録で、基本的には「カタログ／レコード番号、曲種、曲名、作歌作曲者、枚数、演奏者、価格、レコードの種類（赤盤・黒盤など）」といった項目が、一覧に記載される資料である。実際のレコードの発売は、月報の前月下旬であることが多かった。続いて総目録は、それまでに発売されたレコードが基本的にはすべて掲載される。戦前期の総目録は演奏者ごとに記載されるため、総目録のみでは、具体的な発売時期を特定することはできない。また、月報にも刊行年における前月までの既発売目録が掲載されているものもあり、こちらは年1回

¹⁷² 倉田喜弘『日本レコード文化史』 東京：岩波書店、2006年、75頁。

刊行される総目録よりも掲載される期間の範囲が狭く、レコード発売時期の特定がしやすい場合がある。そのため、月報の新譜情報を中心に、総目録および月報の既発売目録で情報を補って分析を行った。所蔵がない時期には、『レコードタイムス』などのレコード発売情報が掲載された雑誌記事や、新聞広告から情報を補った。戦後期の所蔵目録はほとんどが番号順総目録だが、発売年月（場合によっては発売日も）が記載されているため、発売時期は特定できる。本研究で対象とする 5 社およびその大衆盤レーベルの、国会図書館における月報・総目録の所蔵状況は、附録【表 6】にまとめた。

本章では、まず 4-1 で対象とする各レコード会社の概要をまとめ、4-2 では大正期までの琵琶レコード収録状況を概観する。4-3 では戦前期 SP レコード、4-4 では戦後期 LP レコードについて、発売内容の調査結果から曲目や演奏者、演奏形式といった収録内容の分析を行う。また各時期特有の事項として、戦前期では時局レコード、戦後期では全集物の制作について取り上げる。4-5 では、前章で述べたレコードと同じく音響メディアの一つであるラジオ放送とも関連させながら、レコード会社および演奏家それぞれの立場からレコード発売が琵琶の普及に与えた影響を考察する。なお附録には、薩摩琵琶の他に筑前琵琶や琵琶講談などを含む、近代琵琶楽の発売目録を収載した。

4-1 各レコード会社概要

本節では、本論文で対象とする五つのレコード会社の社史および廉価盤レーベルについての概要をまとめる。なお、社名変更時期やレコード発売時期については、先行研究や資料によって記載が異なる場合があるが、本節では各レコード会社が刊行した社史¹⁷³

¹⁷³ コロムビアは、コロムビア 50 年史編集委員会編『コロムビア 50 年史』 神奈川：日本コロムビア、1961 年他。ビクターは、日本ビクター株式会社 50 年史編集委員会編『日本ビクター 50 年史』 東京：日本ビクター、1977 年他。キングは、『創業六十周年記念 キングレコードの六十年』 東京：キングレコード、1991 年他。テイチクは、テイチク株式会社 社史編纂委員会編『レコードと共に五十年』 大阪：テイチク、1986 年他。なお、ポリドールは社史にあたることができなかつたため、森本敏克編『レコードの一世紀・年表』（1980）などを中心に記述した。

をもとに記述し、適宜森本敏克¹⁷⁴、倉田喜弘¹⁷⁵、生明俊雄¹⁷⁶、大久保いづみ¹⁷⁷、大西秀紀¹⁷⁸らの先行研究を参照した。

4-1-1 コロムビア

明治 40 (1907) 年 10 月に「日米蓄音機製造株式会社」が設立され、明治 42 (1909) 年には第 1 回新譜が発売された。翌年 10 月には、日本最初のレコード会社である「株式会社日本蓄音器商会」を創立し（以下「日米蓄音機製造株式会社」「株式会社日本蓄音器商会」をあわせて「日蓄」と表記）、大正 4 (1915) 年には製品を片面盤から両面盤へ切り換えたと同時に、再発売や新譜を「ニッポノホン」に統一した。昭和 3 (1928) 年 1 月に「日本コロムビア蓄音器株式会社」が設立されると、同年 11 月新譜が邦楽レコードの初回発売となり、琵琶のレコードは 1 種発売された。昭和 17 (1942) 年 8 月には、「日蓄工業株式会社」へと改称し、その後レーベル名を「ニッチク」へと変更した¹⁷⁹。戦況の悪化に伴い、昭和 20 (1945) 年 3 月頃にはレコードの生産が中止された。戦災により川崎工場の一部なども消失したが、終戦を迎えると同年 10 月にはレコード生産を再開し、翌 11 月には日本で戦後はじめてのレコード（邦楽盤）を発売した。翌年 4 月には、社名を「日本コロムビア株式会社」へと改称した。昭和 26 (1951) 年には、米国コロムビアから輸入した原盤をプレスした初めての国産 LP レコードを発売し、2 年後の 8 月には邦楽 LP 盤を発売した。

コロムビアの廉価盤レーベルとして、昭和 8 (1933) 年 1 月新譜からリーガルレコードが発売された。当初は旧オリエント、ヒコーキ、イーグルの再発売が多く、第 1 回発売では 680 枚が発売され、昭和 18 (1943) 年 2 月頃まで発売は続いた。昭和 8 (1933)

¹⁷⁴ 森本敏克編『レコードの一世紀・年表』 東京：沖積舎、1980 年。

¹⁷⁵ 倉田喜弘『日本レコード文化史』 東京：岩波書店、2006 年。

¹⁷⁶ 生明俊雄『二〇世紀日本レコード産業史』 東京：勁草書房、2016 年。

¹⁷⁷ 大久保いづみ「第二次世界大戦以前の日本レコード産業と外資提携——6 社体制の成立」、『経営史学』 第 49 巻第 4 号、2015 年、25～51 頁。

¹⁷⁸ 大西秀紀編『SP レコードレーベルに見る日蓄——日本コロムビアの歴史』 京都：京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2011 年。

¹⁷⁹ 倉田喜弘 (2006) によれば、新聞広告上では、昭和 18 (1943) 年 5 月発売分からコロムビアを改めてニッチクにしたという (242 頁)。一方、森本敏克編『レコードの一世紀・年表』(1980) では、ニッチクへの改称を同年 2 月 10 日 (3 月新譜か) としている (47 頁)。

年版の総目録には琵琶のレコードが多数掲載されているが、おそらく昭和 7 (1932) 年までの他レーベルの再発売だと考えられる。価格は、コロムビアの一般的な黒盤が 1 枚 1 円 50 銭であったのに対して、リーガルは 1 枚 80 銭であった¹⁸⁰。

4-1-2 ビクター

「日本ビクター蓄音器株式会社」は、昭和 2 (1927) 年 9 月に設立された。邦楽レコードの発売は翌年 4 月新譜より開始し、琵琶のレコードは 3 種発売され、当時の人気の高さがうかがえる。昭和 18 (1943) 年 4 月には、「日本音響株式会社」へと改称したが¹⁸¹、昭和 20 (1945) 年には、レコード制作担当の築地文芸部や横浜に構えた工場の他、疎開先の前橋工場も空襲により被災し、ビクターの全機能が停止した。終戦を迎えると、同年 12 月には「日本ビクター株式会社」へと再び改称した。他のレコード会社にも増して戦争の被害が大きかったビクターは、かろうじて焼け残った原盤倉庫をもとに、工場消失を免れたコロムビアにプレスを依頼し、昭和 21 (1946) 年 11 月に旧譜を再録する形でレコード発売を再開した。翌年 3 月に入ってようやく新譜レコードを発売でき、同年 12 月には東京の築地スタジオが落成してレコードの吹込みが行えるようになった。昭和 28 (1953) 年 9 月には、録音からプレスまで自社で行った、純国産の LP レコード (洋楽盤) を発売した。

ビクターの廉価盤であるジュニアレコード (以下、「ジュニア」) は、昭和 7 (1932) 年 11 月 5 日より青盤として発売された。価格はビクターの一般的な黒盤が 1 枚 1 円 50 銭であったのに対し、ジュニアは 1 枚 1 円であった。国会図書館には同年 12 月新譜以降の月報が所蔵されているが、その既発売目録には琵琶のレコードは記載がなく、琵琶レコードの初回発売は昭和 8 (1933) 年 3 月新譜だと推定できる。以降ジュニアの発売は続くが、昭和 11 (1936) 年 4 月新譜からはビクター大衆盤として発売された。さらに昭和 12 (1937) 年 7 月新譜では、廉価レーベルを独立させた形でスターレコード (以下、「スター」) を創始した。しかしその発売は昭和 13 年 (1938) 6 月新譜を最後にみられなくなり、同年 7 月新譜からは廉価盤として Z 盤が発売されるようになった。

¹⁸⁰ 価格は、昭和 12 (1937) 年に公布、施行された北支事変特別税法により次第に高騰し、他 4 社も同様である。

¹⁸¹ 倉田喜弘 (2006) によれば、ビクターは社名を変更したものの、商標は最後まで変えなかったという (242 頁)。

4-1-3 ポリドール

「株式会社日本ポリドール蓄音器商会」は、昭和 2（1927）年 5 月に設立された。邦楽レコードの発売は昭和 5（1930）年 1 月新譜から行われ、琵琶は 2 種確認できた。戦況が激しくなると、昭和 17（1942）年 3 月からは「大東亜蓄音器レコード株式会社」に社名を変更し、レーベル名も「大東亜レコード」となった¹⁸²。さらに翌年には「大東亜航空工業株式会社」に社名を改称し、昭和 19（1944）年からはレコード製造を中止して、航空機用部品を製造した。空襲により大森の工場は被災し、原盤もすべて焼失してしまい、「戦争の被災度は業界随一の高さ」だったという¹⁸³。そのため、終戦後の新譜出荷は、他社より約 1 年遅れた昭和 22（1947）年 3 月であった。昭和 28（1953）年 5 月には「日本ポリドール株式会社」を設立し、昭和 31（1956）年 4 月には「日本グラモフォン株式会社」へと改称した（以下、「グラモフォン」）。さらに昭和 46（1971）年 10 月には、「ポリドール株式会社」へと改称した。

琵琶のレコードは当初、1 枚 1 円 50 銭の黒盤で発売されていたが、昭和 7（1932）年 2 月新譜から開始した大衆盤である 1 枚 1 円 20 銭の緑レーベル発売以降は、黒盤と並行して発売された。昭和 11（1936）年からは、緑盤よりもさらに安価な一円盤と称された 1 枚 1 円の茶レーベル、月報資料では昭和 13（1938）年 10 月新譜から藍盤の発売が確認できた。藍盤は 1 枚 1 円 10 銭であったが、価格高騰に伴う値段設定だと推測される。

4-1-4 キング

「大日本雄弁会講談社」は昭和 5（1930）年に、当社が刊行する雑誌『キング』他 6 誌の新年号にて「健全なる歌」の懸賞募集を行った。この段階からレコード事業の計画があり、同年 10 月には社内にキングレコード部を創設し、レコード事業を開始した¹⁸⁴。その後講談社は、レコード各社の調査をふまえてポリドールと提携することになり、吹

¹⁸² 改称時期については、長田暁二『わたしのレコード 100 年史』（1978）や倉田喜弘『日本レコード文化史』（2006）を参照した。一方で、森本敏克編『レコードの一世紀・年表』（1980）では同年 2 月 15 日としており、3 月新譜から改称したとも考えられる。

¹⁸³ 長田暁二『わたしのレコード 100 年史』 東京：英知出版、1978 年、144 頁。

¹⁸⁴ 『創業六十周年記念 キングレコードの六十年』 東京：キングレコード、1991 年、4 頁。

込み、製造、販売を委託して、キングは編集、宣伝を受け持った。翌昭和 6 (1931) 年 1 月に第 1 回新譜を発売し、朝日新聞広告によれば、琵琶レコードは翌 2 月新譜に 1 種発売された。昭和 11 (1936) 年にはポリドールへの委託吹込みを打ち切り、自社による吹込み、プレス、販売を開始して、同年 10 月新譜がその第 1 回新譜となった。昭和 17 (1942) 年 2 月になると、講談社は「大日本蓄音器株式会社」¹⁸⁵ (以下、「大日蓄」) から、旧ニッソー・タイヘイの原盤や建物、機械器具、営業権などを含めた一切の権利を買収した。同年 3 月からは、キングレコードを「富士音盤」と改称し、機構改革に伴ってレコード部を「音盤部」と改めた¹⁸⁶。戦後には、昭和 20 (1945) 年 12 月にキングレコードの発売を再開した。昭和 26 (1951) 年 11 月に「キングレコード株式会社」を設立し、その 3 年後の昭和 29 (1954) 年には LP レコード (洋楽盤) の発売を開始した。

ポリドールに吹込みを委託していた時期に、キングは紫レーベルで発売されており、価格は 1 枚 1 円 50 銭であった。自社吹込み開始後はその第 1 回発売から琵琶レコードが黒盤で 2 種発売されたが、価格は 1 枚 1 円と安価になった。

4-1-5 テイチク

創業は昭和 6 (1931) 年 11 月で、南口重太郎が奈良で蓄音器とレコードの製造、販売を始めた。その後、昭和 9 (1934) 年 2 月には「帝国蓄音器株式会社」を創立し、前述の 4 社とは異なる純粋な国産レコード企業としてレコード発売を行った¹⁸⁷。昭和 17 (1942) 年以降は、敵性語追放に伴い「レコード」ではなく「音盤」を用いるなど、他社が社名やレーベル名を変更する中で、テイチクは引き続き同じレーベル名を用いていた。それでも昭和 19 (1944) 年 5 月には、「帝蓄工業株式会社」へと社名を改称し、翌年 3 月には吹込みが中止となった。終戦を迎えると、昭和 21 (1946) 年 3 月から吹込みが再開した。昭和 28 (1953) 年 4 月には、社名を「テイチク株式会社」へと変更し、その翌年には LP レコード (洋楽盤) の発売を開始した。

¹⁸⁵ 「日東蓄音器株式会社」(ニッソー、1920 年設立) と「太平蓄音器株式会社」(タイヘイ、1930 年設立) が昭和 10 (1935) 年に合併して創立されたレコード会社。

¹⁸⁶ 倉田 (2006) によれば、レコード発売に際してはコロムビアと同様、昭和 18 (1943) 年 5 月新譜からレーベル名を改称した (242 頁)。

¹⁸⁷ 前述の大日蓄もテイチクと同様に国産メーカーであり、琵琶レコードの発売が複数確認できた。

琵琶のレコードについて、帝国蓄音器株式会社創立以前は月報資料などの所蔵があまり多くないが、昭和 7 (1932) 年までは、1 枚 70 銭の青盤と、1 枚 80 銭の黒盤を並行して発売していた。当社創立後は、それまでの黒盤に加え、1 枚 1 円の緑盤での発売も行われるようになり、その後緑盤と同じ価格のレーベルは赤盤、特黒盤へと移行した。また、昭和 9 (1934) 年 4 月月報では、「株式会社設立記念発売」として期間限定で 1 枚 80 銭のレコードを 50 銭に値下げした普及盤を発売していた¹⁸⁸。その後価格は戻す予定のようであったが、昭和 10 (1935) 年末には新たに大衆盤として、1 枚 50 銭で発売を続けた¹⁸⁹。

4-2 大正期までのレコード収録状況

明治期における邦楽レコード収録については、明治 36 (1903) 年の英国グラモフォンによるロンドンからの出張録音がよく知られているが、その録音群には薩摩琵琶が含まれていた。薩摩琵琶奏者の平豊彦により 6 曲を収録し、そのうち 5 曲は復刻 CD に収められ、当時の音を現在でも聴くことができる¹⁹⁰。これら 5 曲は、それぞれ異なる薩摩琵琶の曲節を含む内容で、多様な音楽要素を収録しようとした意図がうかがえる。

蠟管レコードに吹き込んだ琵琶奏者には、筑前琵琶では橘智定(初代旭翁)、橘友子(旭桜)、薩摩琵琶では平豊彦、那須祐直、吉水経和(初代錦翁)がいた。薩摩琵琶奏者であった西幸吉や四元義一は、「夜店に於て料金で聴かせる事は正に琵琶の品位を穢すもの」だとして、蠟管への吹込みに反対していたこともあり、学生間に最も流行したのは那須の録音だったという¹⁹¹。明治 42 (1909) 年 2 月上旬に、永田錦心は蠟管蓄音器への吹込みの機会を得たが、当初の予定を変更して日蓄にて米国人技師により収録を行い、これが初めての平円盤への吹込みであった。同日には小田錦虎、肥後錦獅、岩見錦浦、萩原重子らを伴ったが、錦心は《石童丸》を収録し、これがきっかけとなって錦心の名も

¹⁸⁸ 『テイチクレコード 4 月新譜』 奈良：帝国蓄音器、1934 年、6 頁。

¹⁸⁹ 確認できる月報資料からは、昭和 10 (1935) 年 10 月月報時点では「普及盤」、昭和 11 (1936) 年 1 月月報時点では「第三回テイチク大衆盤新譜」との記載が確認できるため、大衆盤の始まりは昭和 10 (1935) 年 11 月新譜からではないかと推測される。

¹⁹⁰ 『全集 日本吹込み事始——一九〇三年ガイズバーグ・レコーディングス』(CD) 東京：東芝 EMI、2001 年発売。

¹⁹¹ 椎橋松亭「思ひ出の記(十四)」、『琵琶新聞』 第 80 号、1931 年、12 頁。

広く知れ渡ることとなった¹⁹²。明治 45（1912）年までに日蓄に原盤を収めた琵琶奏者には、薩摩琵琶の永田錦心、那須祐直、岩見錦浦、筑前琵琶の高峰筑風、日高旭鶴が挙げられる¹⁹³。

倉田喜弘によれば、日蓄での明治末期・大正初期における近代琵琶楽のレコードは、明治 42（1909）年 9 月～45（1912）年 7 月には、薩摩琵琶が 31 種、筑前琵琶が 21 種、大正元（1912）年 8 月～2（1913）年 11 月には、薩摩琵琶が 15 種、筑前琵琶が 7 種発売された。また倉田は、当時薩摩琵琶のほうが筑前琵琶よりも売れた点について、永田錦心の人気の高さが影響したことを指摘している¹⁹⁴。その後、大正 9（1920）年に著作権法が改正されると、ニッポノホンではこれを一大転機として、永田錦心、高峰筑風、吉村岳城、榎本錦意（芝水）、雨宮錦峰（薫水）、豊田旭穰、高野旭嵐、高野旭方に演奏者を拡大して収録を行った。限定的ではあるが、国会図書館所蔵の大正期におけるニッポノホンの総目録をみると、薩摩琵琶よりも筑前琵琶のほうが発売数は多く、大正期の間には筑前琵琶が薩摩琵琶の人気を凌駕していたようだ¹⁹⁵。

4-3 発売調査結果とその分析 ——戦前期 SP レコード——

本節ではまず、レコード会社ごとの発売内容とその傾向を述べ、その後全体の収録内容（曲目や演奏形式、演奏者）や時局レコードといった各トピックについて詳述する。

琵琶全体の発売数は実態を把握するのが困難ではあるが、コロムビアについては洋楽を含む全 53 種の種目の発売数が年代別にまとめられている¹⁹⁶。このうち上位 40 位を抜粋したものが附録【表 7】である。筆者による発売調査とは数字が合わない箇所もあるものの、琵琶のレコードの発売総数は全体の 12 位で、比較的上位であった。琵琶のレコ

¹⁹² 同前、12～13 頁。永田錦心「二月上旬肥後、小田、永田、岩見、萩原の諸氏が平円盤蓄音機へ琵琶弾奏を吹き込みたる時のスケッチ」、『琵琶新聞』 第 3 号、1909 年、1 頁。

¹⁹³ 川添利基編『日蓄（コロムビア）三十年史』 神奈川：日本蓄音器商会、1940 年、20～21 頁。後に永田錦心は「錦心流琵琶」、高峰筑風は「高峰琵琶」という種目名でレコードが発売される。

¹⁹⁴ 倉田喜弘『日本レコード文化史』、74～75 頁。

¹⁹⁵ 大正 7（1918）年 7 月・10 月版、大正 8（1919）年 9 月改版および大正 14（1925）年 10 月発売・昭和 2（1927）年 9 月発売レコードまでの総目録参照。

¹⁹⁶ 川添利基編『日蓄（コロムビア）三十年史』、106～109 頁。

ード発売数の推移は、昭和初期は発売総数 1 位の流行歌を凌ぐほどであったが、次第に減少し、とりわけ昭和 11（1936）年以降は発売数が激減した。またこの時期には、「営利を目的とする『レコード』会社では」、「琵琶、追分、尺八は吹込を中止」するようになり、この背景には売れ行きの悪さの影響が指摘されている¹⁹⁷。

本調査でみられた琵琶の種目（月報には「曲種」として記載）には、薩摩琵琶、錦心流琵琶、錦琵琶、筑前琵琶、高峰琵琶が大半を占め、少数のものでは、都琵琶、芝水流琵琶、大館派琵琶、鶴鳴流琵琶、童謡琵琶、琵琶講談、琵琶浪曲、琵琶主奏楽があるほか、ピアノ伴奏付きの収録も確認できた。

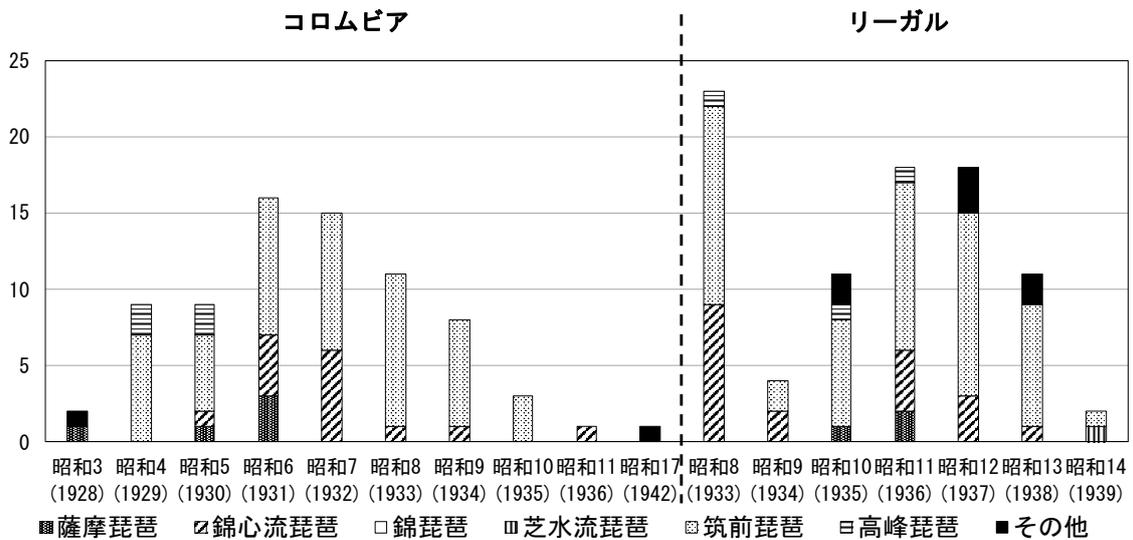
4-3-1 各レコード会社の発売状況

4-3-1-1 コロムビア

コロムビアおよびリーガルの発売記録は、附録【表 8】【表 9】に掲載した。本調査における発売タイトルの総数は、コロムビアが 75 種、リーガルが 87 種であった。コロムビア・リーガルの種目別発売タイトル数の推移を表したのが【図 4-1】である。点線左側がコロムビア、右側がリーガルの推移を示しており、昭和 8（1933）年以降は重複している。なお、戦前期の SP レコードは、1 タイトルにつき 1 曲の収録が標準で、1 枚、あるいは 2 枚組で発売されることが多かった。短い楽曲の場合には、1 枚に 2 曲含まれるものもあった。

コロムビアでの琵琶のレコード発売総数は、昭和 6（1931）年にピークを迎えた後に、次第に減少していった。一方リーガルは、昭和 8（1933）年の発売分はほとんどが再発売のレコードであるものの発売数は多く、翌年は減少するが、昭和 11、12（1936、37）年に向けて次第に増加し、コロムビアからリーガルへ移行するような形で発売されていた状況がうかがえる。

¹⁹⁷ 先崎武久「白楽天の『琵琶行』作詞と卑見」、『琵琶新聞』 第 301 号、1936 年、3 頁。



【図 4-1】コロムビアおよびリーガルの種目別発売タイトル数の推移 (筆者作図)

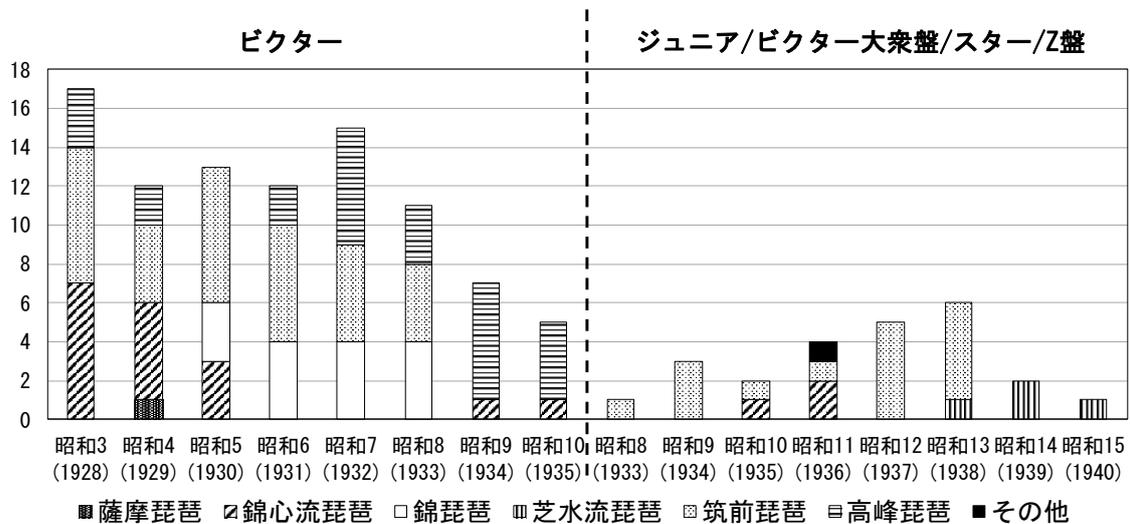
種目は、割合としては筑前琵琶が多く、コロムビアとリーガルを合計すると 6 割を超える数であった。昭和 7 (1932) 年 12 月のコロムビア月報には、「先月は錦心流を発売して筑前党の皆様とにかく失望をお与へいたしました」¹⁹⁸との記載があり、筑前琵琶愛好者の声がレコード会社に届けられていた様子もみられる。高峰琵琶の発売は、コロムビアでは昭和 4、5 (1929、30) 年のみであるが、宗家・高峰筑風はコロムビアの専属期間を昭和 6 (1931) 年に終えているため、以降は発売がなくなる。リーガルにのみ発売された種目には、琵琶講談や都琵琶がある。都琵琶は、琵琶作詞家・柿木寸鉄により考案された琵琶で、当時錦心流奏者・高橋春錦がレコード吹込の際に、琵琶の音が高く響きすぎるためにレコードにうまく録音できないことが度々起こり、これを防ぐために琵琶の胴に特殊な紙と布を貼ったことをきっかけに生まれた。後に特許をとり、レコード発売目録には「薩調改造特許都琵琶」と記載がある。春錦は「都春錦」と改称して「都琵琶初代」となったが、レコード吹込み機器の改良に伴い、その後都琵琶の普及には至らなかった¹⁹⁹。

¹⁹⁸ 日本蓄音器商会『コロムビアレコード十二月新譜』 神奈川：日本蓄音器商会、1932 年、9 頁。

¹⁹⁹ 増子穂稜『都錦穂 琵琶一筋』 東京：錦穂会、1999 年、55～56 頁。都春錦 (1910～2007) は本名高橋志津、後に錦琵琶都派の家元・都錦穂となった。

4-3-1-2 ビクター

ビクターおよびその廉価盤の発売記録は、附録【表 10】【表 11】に掲載した。本調査での発売タイトル総数は、ビクターが 92 種、廉価盤（ジュニア・ビクター大衆盤・スター・Z 盤）が 24 種であった。ビクターおよびその廉価盤の発売数の推移を示したものが、【図 4-2】である。点線の左側がビクター、右側がジュニア・ビクター大衆盤・スター・Z 盤のグラフで、昭和 9、10（1934、35）年は年代が重複している。



【図 4-2】ビクターおよびジュニア・ビクター大衆盤・スター・Z 盤の種目別発売タイトル数の推移（筆者作図）

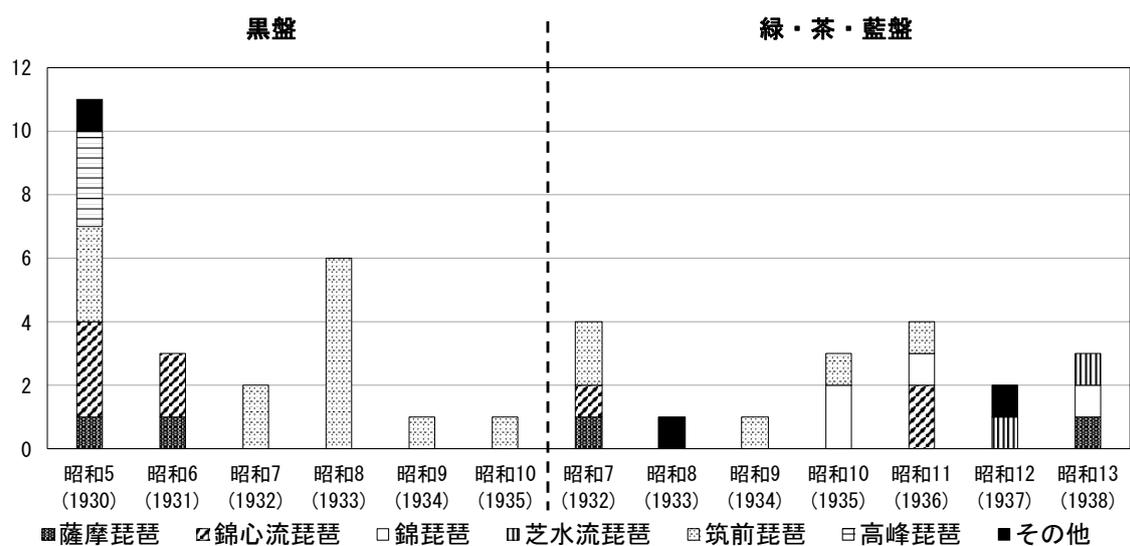
ビクターでは、発売を開始してから 6 年間は毎年 10 種を超えるリリースがなされ、琵琶の人気の高さがうかがえる。しかし、昭和 9（1934）年にジュニアから発売されると、コロムビアと同様に廉価盤へと移る形で、昭和 11（1936）年以降はビクターからの発売がみられなくなった。ビクターの廉価盤はコロムビアの場合と異なり、まったく同じ曲目・演奏者・枚数であるレコードの発売は 1 種のみであった。スターでは、ビクターと同じ曲目・演奏者のものとして、田中旭嶺による収録が 4 種あったものの、枚数がすべて 2 枚から 1 枚に減っており、同じ内容ではないと推測される。

種目の内訳は、コロムビア・リーガルと同様に筑前琵琶が最も多いが、高峰琵琶や錦心流琵琶、錦琵琶といった、語りの節回しが歌的なものが多く発売されている。錦琵琶は昭和 5～8（1930～33）年に発売が確認できたが、同時期に他のレコード会社から発売がなかったのは、演奏者である水藤錦穰（1911～1973）がビクター専属であったため

である(3-3にて詳述)。Z盤をみると、錦心流奏者・榎本芝水は昭和11(1936)年の芝水流創始以降は、種目名を変更して発売を行っていた。また鶴鳴流琵琶は、薩摩琵琶と筑前琵琶の折衷とされた種目である。

4-3-1-3 ポリドール

ポリドールにおける琵琶レコード発売記録は、附録【表12】に掲載した。標準盤の黒盤は24種、廉価盤である緑・茶・藍盤は18種の発売が確認できた。また、それぞれの発売数の推移を示したものが【図4-3】である。点線の左側が黒盤、右側が廉価盤を示し、昭和7~10(1932~35)年は重複している。初期の廉価盤である緑盤は、前述のリーガルやスターに先んじて昭和7(1932)年から発売が開始され、昭和11(1936)年以降は、琵琶レコードは廉価盤からのみの発売となった。



【図4-3】ポリドール黒盤および緑・茶・藍盤の種目別発売タイトル数の推移(筆者作図)

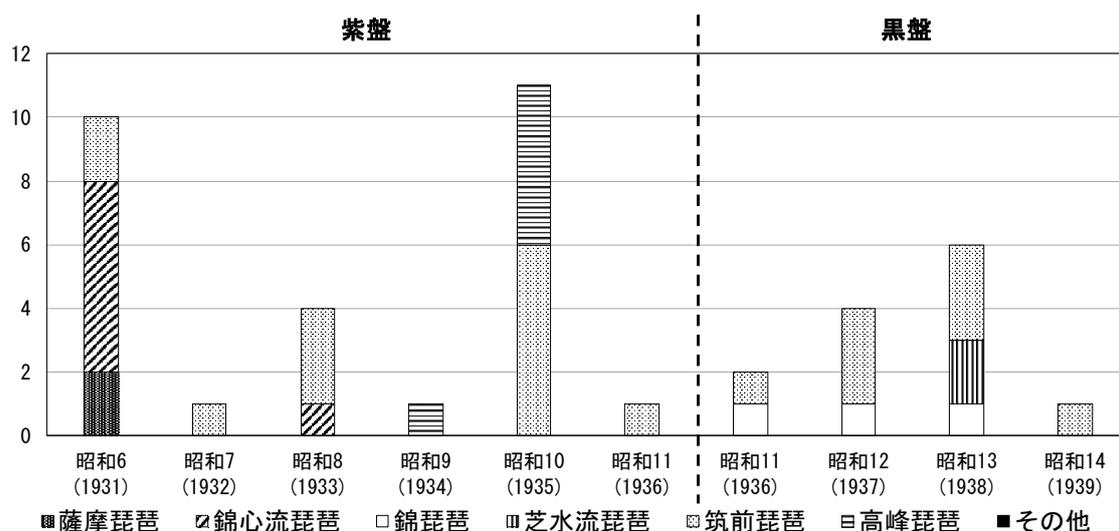
種目の割合は、筑前琵琶は同系統の高峰琵琶と合わせて全体の半数で、薩摩琵琶系統のレコード数がコロムビアやビクターと比べてやや多い。しかしその発売内容を見ると、薩摩琵琶系統の正派・錦心流・芝水流・錦琵琶では、同じ演奏家・曲目によるレコードが4例確認できた。具体的には、大館錦棋《城山》(1930年3月黒盤、1936年5月茶盤)、吉村岳城《桜狩》(1932年4月緑盤、1938年4月茶盤)、榎本芝水《爆弾三勇士》

(1932年5月緑盤、1937年3月茶盤)、水藤錦穰《橘大隊長》(1935年5月緑盤、1938年5月茶盤)である。これらが同内容の再発売かどうかは現時点では不明であるが、もともと黒盤あるいは緑盤で発売していたものが、安価な茶盤で発売されていた。なお榎本芝水は、錦心流時代・芝水流創始後それぞれで《爆弾三勇士》を発売しており、種目名も錦心流から芝水流に変更し、新しい流派のアピールにもなっている。錦琵琶は、水藤錦穰がビクターの専属期間を終了した後の昭和10(1935)年から発売が確認できた。

また、昭和9(1934)年2月新譜で吹込みを行ったダニエル旭喜は、筑前琵琶の橘旭翁から外国人として初めて免許を得た女流演奏家である。この新譜発売のおよそ2ヶ月前には、外国人琵琶奏者として『読売新聞』で取り上げられたこともあり²⁰⁰、話題性からレコード収録が実現した一例だといえよう。

4-3-1-4 キング

キングにおける琵琶レコードの発売記録は、附録【表13】に掲載した。発売開始当初の紫盤は28種、自社吹込み後の黒盤は13種が確認できた。また、それぞれの発売タイトル数の推移を示したものが【図4-4】であり、左側は紫盤、右側は黒盤を示す。昭和11(1936)年が重なるが、自社吹込み開始後は黒盤に完全に移行したため、発売時期は重複していない。



【図4-4】キング紫盤および黒盤の種目別発売タイトル数の推移（筆者作図）

²⁰⁰ 「外国婦人の琵琶師匠 ダニエル旭喜さん」、『読売新聞』朝刊、1933年11月21日、7面。

キングがレコード事業を始めた目的には、「淫蕩的頹廢的なる」流行歌を浄化することがあった²⁰¹。発売当初の昭和 6（1931）年をみると、キングでの琵琶レコード発売の皮切りは、薩摩琵琶・正派の吉村岳城による音盤であった。正派は、琵琶の中でもっとも質実剛健な音楽性をもつ流儀であり、キングのレコード発売方針にふさわしい種目が選択されたといえよう。また、同年 8 月新譜には《新曲九條武子夫人》が錦心流・榎本芝水により発売された。浄土宗西本願寺派第 21 代法主・大谷光尊の次女として生まれ、明治から大正期の歌人であった九條武子は、関東大震災の復興事業を推進した。こうした人物を題材とした楽曲収録からは、キングの「健全なる」音楽を普及させる意図がうかがえる。また本曲は、キングレコードと同じ講談社刊行の雑誌『婦人倶楽部』で連載されていた原作に基づく新曲であり、多数の雑誌を有する講談社ならではのレコード制作だといえよう。

しかし、薩摩琵琶・正派の発売は上述の吉村岳城による 2 種のみにとどまり、錦心流も昭和 8（1933）年までは発売されたものの、翌年以降は昭和 13（1938）年の芝水流まで発売がなかった。一方で、昭和 9、10（1934、35）年には高野旭嵐や高峰筑風らによる筑前琵琶系のみでの発売となったが、高野旭嵐は昭和 10（1935）年にそれまで契約していたコロムビアとの専属期間を終えており、他社への吹込みが可能となった直後ということもあって、発売回数が多くなったと考えられる。錦琵琶の水藤錦穰も同様に、ビクターの専属期間を終えた昭和 11～13（1936～38）年に発売が確認できた。

また、錦琵琶の発売が確認できるのは、自社吹込みを開始した時期と重なり、水藤錦穰の人気をふまえて、キング側のレコード制作体制改革後の宣伝にもなったと推察される。筑前琵琶の池川旭蓉も、自社吹込みへの移行後第 1 回目の新譜で錦穰と共にレコードを発売したが、旭蓉は昭和 10（1935）年末に開催された東京放送局の全国琵琶大会で 1 等を受賞していた。そうした業績を月報でも宣伝しており²⁰²、話題性のある演奏家による収録が行われていたことがわかる。

さらに、榎本芝水《楠木正成》（1931 年 5 月新譜）発売当時の月報には、本レコードは「錦心流正規の節廻しと弾法悉く取入れ」た演奏であるため、琵琶を教授する者にも、

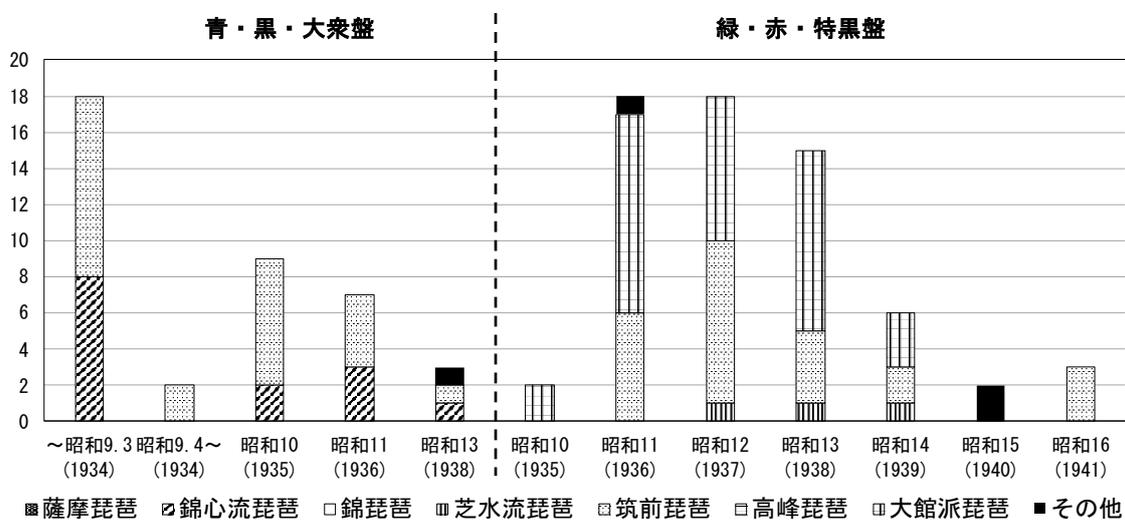
²⁰¹ 「大日本雄弁会講談社ニュース」、『キング』 第 7 巻第 2 号、1931 年、346 頁。

²⁰² 『キングレコード十月新譜』 東京：大日本雄弁会講談社、1936 年、9 頁。

練習中の者にも参考になる音盤だと記載されていた²⁰³。月報に記載される内容は、レコード会社による宣伝文句ではあるが、当時の琵琶奏者たちによるレコードの活用法の一端を示す記事として紹介する。

4-3-1-5 テイチク

テイチクでの琵琶レコードの発売記録は、附録【表 14】に掲載した。当初発売されていた廉価盤である青・黒盤および昭和 10 (1935) 年より発売された大衆盤は合わせて 37 種、標準盤である緑・赤・特黒盤は 66 種の発売が確認できた。これらの発売タイトルの推移を示したものが【図 4-5】で、点線の左側に青・黒・大衆盤、右側に緑・赤・特黒盤を掲載し、昭和 10、11、13 (1935、36、38) 年が重複している。なお、会社創立前のレコードは、発売時期を特定することが困難なため、ある程度年代が特定できる昭和 9 (1934) 年 4 月を区切りとして、それまでに発売されたレコードはまとめてカウントした。



【図 4-5】 テイチク青・黒・大衆盤および緑・赤・特黒盤の種目別発売タイトルの推移 (筆者作図)

全体的な発売数をみると、昭和 10~13 (1935~38) 年が琵琶レコード発売のピークとなり、他のレコード会社よりも遅い時期まで発売が安定していた。その内訳をみると、

²⁰³ 『キングレコード五月新譜』 東京：大日本雄弁会講談社、1931 年、12 頁。

昭和 10、11 (1935、36) 年頃までは多様な演奏家による収録が確認できたが、昭和 12、13 (1937、38) 年頃の特黒盤では、ほとんどが大館派琵琶の大館錦棋 (1898~1975) や、筑前琵琶の山元旭錦による収録であった。またテイチクは時局レコードの発売が多く、テイチクの琵琶レコード全体のうち 3 割程度は時局物であった。とりわけ昭和 13 (1938) 年は、発売された 16 種のうち 13 種が時局レコードで、盛んに制作されていた様子うかがえる。

種目をみると、テイチクの会社設立は昭和 9 (1934) 年と他会社よりやや遅く、またこの頃には筑前琵琶や錦心流、錦琵琶が人気を集めていたことを察していたのか、正派の発売は確認できなかった。昭和 10 (1935) 年頃までは筑前琵琶が中心で、錦心流も数種発売はされたものの、著名な演奏家による吹込みではなかった。この時期までに確認できる高島榎水と辻中芸水は、大阪での演奏会に出演するなど、関西で演奏活動を行っていたようだ。奈良で創業したテイチクでは、こうした関西圏のネットワークを用いたレコード制作がなされていたという地域性の特徴がうかがえる。

またテイチクでは、「大館派琵琶」の発売が多く確認でき、全体の発売数の約 3 割を占める。大館派とは、上述のもと錦心流奏者であった大館錦棋 (もと錦旗、のち洲楓) が昭和 9 (1934) 年に創始した流儀で (創始の経緯については第 1 章にて既述)、その翌年からテイチクでレコード発売が確認できる。大館は、昭和 13 (1938) 年時点でテイチク専属となっており²⁰⁴、具体的な専属期間は不明だが、昭和 11 (1936) 年から昭和 15 (1940) 年にかけて、一時期は毎月に近いペースで発売が確認できた。大館はとくに、日中戦争以降時局物を多く収録し、昭和 15 (1940) 年 3 月新譜では琵琶には珍しい紀元 2600 年に関連したレコード《紀元二千六百年 日本刀》を発売している点からも、同時代の出来事を題材にして新曲を多く作る才のあった演奏家だといえよう。同年 4 月新譜の大和琵琶は、舞踊とのコラボレーションのようで、大館が合奏により収録した (【図 4-5】では「その他」に含めた)。

その他、昭和 11 (1936) 年 4 月新譜では薩摩・筑前琵琶の掛合による《石童丸》が発売されている。異種目の掛合での収録は珍しく、『琵琶新聞』第 296 号の広告記事によれば、登場人物の苧萱を薩摩琵琶の福井銀城が、石童丸を筑前琵琶の安藤旭錦が担当し

²⁰⁴ 「あゝ加納部隊長 新曲琵琶を大館錦棋が初演」、『読売新聞』朝刊、1938 年 4 月 24 日、10 面。

ており、歌い分けを行っていたようだ²⁰⁵。

4-3-2 収録された曲目と演奏形式

4-3-2-1 収録曲目

本調査における発売回数の多い楽曲は、種目を問わずに合計すると上位 10 曲は《石童丸》(21 種)、《本能寺》(18 種)、《常陸丸》(17 種)、《湖水渡》(15 種)、《川中島》(14 種)、《義士の本懐》(12 種)、《台湾入》(10 種)、《乃木将軍》(10 種)、《白虎隊》(9 種)、《橘中佐》(9 種)であった²⁰⁶。

これらの楽曲は、演奏会での上演回数も多かったのだろうか。『琵琶新聞』には、紙面上の演奏会記録から統計をとった、演奏曲目回数調査の記事が何度か掲載されている。ここでは、『琵琶新聞』第 275

【表 4-1】演奏会における演奏曲目回数
（『琵琶新聞』第 281 号をもとに筆者作表）

	薩摩・錦心流琵琶の部	筑前琵琶の部
1位	白虎隊 (55回)	関ヶ原 (28回)
2位	本能寺 (51回)	堅田落 (25回)
3位	龍の口 (49回)	安宅の関 (21回)
4位	西郷隆盛 (47回)	衣川 (18回)
5位	城山 (45回) 常陸丸 (45回)	五条橋 (16回)

～280 号（昭和 9（1934）年 7～12 月）の期間を例に、上位 5 曲を【表 4-1】に挙げる²⁰⁷。薩摩琵琶・筑前琵琶を合計すると順位は変動するが、薩摩琵琶や錦心流琵琶では、《本能寺》や《常陸丸》など、演奏会での上演回数が多い楽曲はレコードにも多く収録される傾向がみられた。その一方で、筑前琵琶ではレコード収録回数の多い楽曲が、必ずしも頻繁に演奏会で演奏されるわけではない、という結果が得られた。筑前琵琶で上演回数が多い楽曲は、筑前琵琶特有の題材が中心であり、演奏会では薩摩琵琶と共通した題材の楽曲よりも、筑前琵琶独自のレパートリーが演奏されていたという特徴がうかがえる。

こうした、薩摩琵琶のレパートリーが琵琶レコード収録の中心となった背景には、大正期までの薩摩琵琶の人気があると考えられる。4-2 で述べた通り、倉田喜弘の調査か

²⁰⁵ 「テイチクレコード 薩筑掛合琵琶 石童丸」、『琵琶新聞』第 296 号、1936 年、11 頁。

²⁰⁶ 前篇・後篇などと分かれて別月に発売された場合は、あわせて 1 回と数えた。また、同じ内容の再発売と思われるレコードであっても、別種として数えた。なお曾村みずき「昭和戦前期に SP レコードで発売された近代琵琶楽——コロムビア・ビクターを例に」（『東洋音楽研究』第 85 号、2020 年）で提示した回数は、コロムビア・ビクターおよびそれらの大衆盤を対象にしているため、一部順位に変動があった。

²⁰⁷ 「愛吟番附」、『琵琶新聞』第 281 号、1935 年、14 頁。

ら、日本におけるレコード発売の黎明期である明治末期から大正初期には、永田錦心の人気の高さが影響したために、琵琶レコードは薩摩琵琶のほうが筑前琵琶よりも売れていたことが明らかになった²⁰⁸。この点から、レコード発売初期に永田錦心による薩摩琵琶レパートリーの収録で琵琶レコードの売れ行きがよかったことを背景に、昭和期に入っても薩摩琵琶レパートリーに依拠した収録楽曲の選択が行われていたのではないかと考えられる。

一方で、レコード収録回数の最も多い《石童丸》は演奏会上演回数の上位に入っておらず、薩摩・錦心流琵琶と筑前琵琶を合計しても 20 回にとどまった。本曲は永田錦心の録音が広く普及し、錦心没後にも再販が繰り返された音盤でもあったため、名人・永田錦心と《石童丸》は切り離せないイメージが定着し、実際に演奏しようという演奏者は多くなかった可能性が考えられる。

4-3-2-2 演奏形式

近代琵琶楽の演奏形式は、弾き語りによる独奏が基本だが、合奏形式で収録されたレコードも複数発売された。合奏のような規模の大きい収録は、コロムビアやビクター、ポリドール黒盤、テイチク緑・特黒盤から発売され、廉価盤から発売されることはほとんどなかった。

古典曲のレパートリーでもある《義士の討入》(コロムビア、1929 年 2 月新譜)は、筑前琵琶と箏(月報の原表記は「琴」)による編成であり、他には筑前琵琶奏者 2 名による語りの掛合での《紅葉狩》(ビクター、1933 年 11 月新譜)や、前述の薩摩・筑前琵琶掛合《石童丸》(テイチク、1936 年 4 月新譜)があった。本調査で最も大きな合奏と推定される楽曲は《あゝ特別攻撃隊》(コロムビア、1942 年 9 月新譜)であり、琵琶、唄、二絃琴、三味線、尺八による合奏で、琵琶および唄は筑前琵琶奏者が担当した。一方洋楽器との合奏曲には、筑前琵琶の《橋弁慶》《宇治川》(ビクター、1928 年 9 月新譜)があり、ビクター音楽部の演奏家によるピアノ伴奏付きであった。こうした合奏は、筑前琵琶・高峰琵琶によるものが中心であった。

以上のような合奏形式のレコードは、コロムビアやビクター、ポリドールで、調査対

²⁰⁸ 倉田喜弘『日本レコード文化史』、74～75 頁。

象期間のうち、とりわけレコード発売初期にしばしばみられ、各社でのレコード発売開始に伴って、新たな試みの企画がなされたことが推測される。また、レコード会社が抱える西洋楽器演奏家と琵琶との異色の合奏は、その会社の宣伝ともなったであろう。

4-3-3 演奏者と専属制度

レコード収録された演奏者は、独奏が 46 名、合奏が 11 組で計 57 組であった。とりわけ、レコード会社 5 社を合わせて 20 種以上のレコードが発売された演奏家は、錦心流琵琶の大館錦棋（錦旗・洲楓）（50 種、後に大館派琵琶）、榎本芝水（34 種、後に芝水流琵琶）、錦琵琶の水藤錦穰（22 種）、筑前琵琶の田中旭嶺（68 種）、山元（益満）旭錦（55 種）、高野旭嵐（40 種）、高峰琵琶の高峰筑風（34 種）であった。これらの演奏家のレコード会社別の発売数は、以下の【表 4-2】の通りである（各社廉価盤を含め、回数が多い順に記載した）。

【表 4-2】レコード会社別発売タイトル数一覧（上位抜粋、筆者作表）

演奏者名	コロムビア	ビクター	ポリドール	キング	テイチク	合計
田中旭嶺	7	34	14	5	8	68
山元（益満）旭錦	44				11	55
大館錦棋（錦旗・洲楓）	10		4		36	50
高野旭嵐	29			4	7	40
榎本芝水	5	13	6	7	3	34
高峰筑風	6	21	1	6		34
水藤錦穰		15	4	3		22

レコード会社における専属契約とは、優れた芸術家・作詞作曲家を他社へは吹き込ませないために自社の専属とする契約で、一定の契約期間をもつものや、期間を設けずに吹き込む音盤数で制限するものがある。こうした専属制度は明治時代から行われていたが、当初は「後続追従の新会社乃至は外国会社の渡日録音に際して横取りされる憂目を未然に防ぐ手段」として制度が設けられていた²⁰⁹。

錦琵琶宗家の水藤錦穰は、昭和 5（1930）年の錦心流除名事件をきっかけに、ビクターから吹込みの依頼があった。第 1 回として同年 7 月新譜に《白虎隊》を発売したところ売れ行きがよかったため、専属となるに至った。昭和 5～8（1930～33）年の間、年に

²⁰⁹ 山口亀之助『レコード文化発達史 第一巻』 大阪：録音文献協会、1936 年、140 頁。

3、4種の新譜を発売し、ビクターからは全部で15種のレコードを出している。専属期間後はポリドールやキングで、ビクターから発売された楽曲や新曲の収録・発売が行われた。また大館錦棋は、前述の通りテイチクの専属となったが、次第に琵琶レコードの発売数が減少していった中で、昭和10年代以降に専属として契約していた点は注目される。

専属契約は筑前琵琶でも盛んに行われ、高野旭嵐は18歳でコロムビアと契約を結び、10数年間にわたってコロムビアのみで吹込みを行ったという。3-1-4で述べたとおり、昭和10(1935)年に専属契約が解消された後は、ビクターやポリドール、キング、タイヘイなどからレコードを発売した²¹⁰。ほかにも、豊田旭穰と高峰筑風が永らくコロムビアの専属であったが、年期切れとなった記事が掲載されている²¹¹。その後高峰筑風は、昭和8～11(1933～36)年版のビクター総目録に「ビクター専属」として名前があるものの、昭和10(1935)年からはキングでも発売を行っていた。実情は不明な点も多いが、レコード会社間での激しい人気演奏家獲得の動向がうかがえる。

またこうした専属契約により、演奏家の活動の自由は制限されるものの、上述のようにレコード発売数はある程度担保されることがわかる。その一方で、榎本芝水など専属契約を行わなかった演奏家でも各社で吹込みが確認でき、人気の演奏家の中には、専属契約を行わなくても各社から吹込みの依頼があった者もいた。しかし、こうした演奏家は一握りで、実際には数回のみでの発売にとどまる者が大半であった。

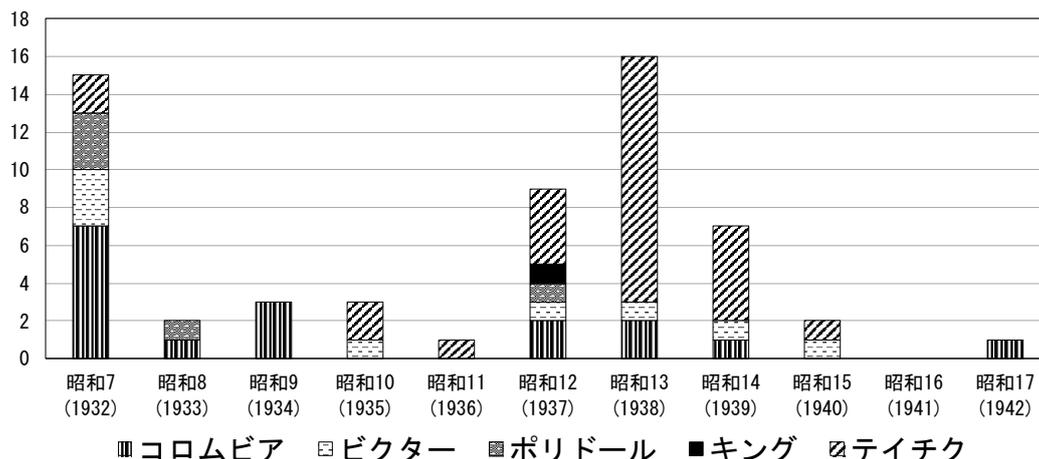
4-3-4 時局レコード

調査対象時期には各レコード会社から多岐にわたるジャンルで時局レコードが発売されたが、近代琵琶楽も例外ではなかった。調査対象の5社における近代琵琶楽の時局レコードは、国会図書館所蔵の月報・総目録から59種を確認できた。とりわけテイチクから多く発売があり、その数は28種と時局レコード全体の半数近くにのぼる。

²¹⁰ 「第十三回全国大会 出席者の略歴と感想 ◎高野旭嵐氏来歴」、『琵琶新聞』第289号、1935年、2頁。4-2で述べたとおり、日蓄は大正9(1920)年に吹込みの演奏者を増やしたが、そこに高野が含まれている。契約時期はおそらく大正期のニッポノホン時代だと考えられるが、高野が18歳であったのは明治44(1911)年頃だと推定できるので、10年ほどずれがあることを指摘しておく。

²¹¹ 「筑前琵琶 見たり聞いたり話したり 専属解放」、『琵琶新聞』第78号、1931年、27頁。

本調査にみる、時局レコード発売数の推移をグラフにしたものが【図 4-6】である。時局レコードの発売数が増加する年代には、昭和 6 (1931) 年 9 月に起きた満州事変以降、および昭和 12 (1937) 年 7 月に起きた日中戦争以降の二つの山が見出せる。本論文ではこれら二つの時期に区分して、題材・演奏者に注目して傾向を分析する。



【図 4-6】レコード会社別の時局レコード発売タイトル数の推移（筆者作図）

4-3-4-1 満州事変以降

郡修彦は、戦争とレコードとが密接な関係をもつようになったきっかけを、昭和 7 (1932) 年における肉弾三勇士主題作品のレコード化だと指摘しており、近代琵琶楽においても同年を境に時局レコードが多く作られるようになっていった²¹²。その一方で、肉弾三勇士の事件が起こる約 1 ヶ月前の昭和 7 (1932) 年 2 月新譜（同年 1 月 20 日発売）では、榎本芝水の《満洲事変》がコロンビアから発売されている。また、満州事変に関するレコード収録については、『読売新聞』に当時の状況が述べられている。

満洲事変を題材としたレコード及びそれに付随して戦争物レコードが最近になってやつと各社から洪水の如く発売された。これはレコード会社の製作過程が吹込みから発売までに少なくとも最短一ヶ月乃至二ヶ月を要するために漸く昨今になつ

²¹² 郡修彦「政治・戦争とレコード」、歴史的音源、2019 年 12 月 7 日閲覧、URL：
http://rekion.dl.ndl.go.jp/ja/ongen_shoukai_06.html。

て市場に現れた次第である。²¹³

満州事変勃発に際してレコード発売を企画したものの、技術面で即時的に発売ができなかった状況があったことがうかがえる。その後《肉弾（爆弾）三勇士》の頃には、事件後間もないレコード収録が可能となった。

豊田旭穰による《北満嵐》は、昭和7（1932）年3月追加発売新譜として、ビクターおよびポリドールから発売された。本曲は、発売に先んじて同年2月3日に東京放送局から放送され、そのときが「処女発表」であったという。また、放送日の時点で両社からレコードが発売されることが決まっており²¹⁴、ラジオ放送がレコード発売の宣伝にもなっていた一例である。

またポリドールでは、昭和7、8（1932、33）年に発売された満州事変・上海事変関連の時局レコードが、すべて廉価盤（緑盤）で発売されていた。この時点では黒盤も並行して発売されているため、手に取りやすいより安価なレーベルで広く普及させようとした意図がうかがえる。

発売内容の傾向をみると、この時期は満州事変や肉弾（爆弾）三勇士、古賀連隊長といった出来事・軍国美談を中心に、複数の琵琶奏者かつ多様な種目により、これらを題材とする時局レコードが繰り返し発売されたのが特徴である。その一覧を次頁【表4-3】にまとめた。

コロムビア社史には、「満洲事変・上海事変に刺戟されて抬頭せる軍歌・時局歌は『肉弾三勇士』レコードを以て、最高潮に達し、国民的士気の鼓舞に国家的一役を果し、今次支那事変への示唆をなした」²¹⁵という記述がみられ、この時期の時局レコードが、後の日中戦争での時局物発売に影響を与えていた。

²¹³ 「名盤寸評 満洲事変及び戦争レコード」、『読売新聞』夕刊、1932年1月25日、6面。

²¹⁴ 「本庄司令官が名づけた琵琶『北満嵐』 豊田旭穰弾奏」、『読売新聞』朝刊、1932年2月3日、10頁。

²¹⁵ 川添利基編『日蓄（コロムビア）三十年史』、111頁。

【表 4-3】繰り返し発売された満州事変・上海事変関連の
時局レコード一覧（筆者作表）

題材	楽曲（演奏者、レーベル、発売新譜年月）
満州事変	<ul style="list-style-type: none"> ・満洲事変（榎本芝水、コロムビア、1932年2月） ・満蒙事変（益満旭錦、リーガル、1932年12月まで）
古賀連隊長	<ul style="list-style-type: none"> ・古賀連隊長（高野旭嵐、コロムビア、1932年5月） ・古賀連隊長（水藤錦穰、ビクター、1932年6月） ・古賀連隊長（益満旭錦、リーガル、1932年12月まで）
肉弾（爆弾）三勇士	<ul style="list-style-type: none"> ・爆弾三勇士（榎本芝水、ポリドール、1932年5月） ・国の華—爆弾三勇士（高峰筑風、ビクター、1932年6月） ・肉弾三勇士（高野旭嵐、コロムビア、1932年6月） ・肉弾三勇士（大館錦棋、リーガル、1932年12月まで） ・肉弾三勇士（益満旭錦、リーガル、1932年12月まで）

4-3-4-2 日中戦争以降

コロムビアでは、日中戦争が勃発すると企画会議を開催し、「重大時局に力強い音楽報国を期し、前線の士気を鼓舞すると共に、銃後国民の精神作興に資すべく国策線に添って勇往邁進する」という主旨の普及と同時に、娯楽レコードとしての本質も念頭に置きながら、会社業績の向上に腐心した状況があった²¹⁶。

具体的な曲目をみると、満州・上海事変の頃とは時局レコード発売状況の様相が異なっていた。日中戦争が勃発してすぐの頃は、同様に複数の種目・演奏者による同じ題材の作品が発売された例はあるが²¹⁷、昭和 12（1937）年以降は、《南苑の華噫酒井少佐》（リーガル、1937年12月新譜）や《空軍の華—福山航空兵大尉》（ビクターZ盤、1939年10月新譜）、《噫南郷少佐》（テイチク、1939年2～5月新譜）など、題材となる人物が多様化している。この時期には、月報資料に楽曲の紹介文が掲載されなくなってきたため、楽曲名のみでは内容が判断できないものもあるが、特定の出来事や人物を繰り返し取り上げて収録するという傾向はあまりみられなくなった。

また前述のとおり、テイチクは国産レコード会社であったこともあり、この時期には軍国的な時局レコード制作に積極的であった²¹⁸。テイチク専属となっていた大館錦棋による時局レコードだけでも、日中戦争期に発売されたものは14種に及び、同時期に大

²¹⁶ 同前、117頁。

²¹⁷ 筑前琵琶・押田旭窈《空の訣別》（スター）と、錦琵琶・水藤錦穰《一空の訣別—噫梅林中尉》（キング）で、どちらも昭和 12（1937）年 10 月 1 日に臨時発売された。

²¹⁸ 菊池清麿『評伝・古賀政男 青春よ永遠に』東京：アテネ書房、2004年、229頁。

館が収録した古典的な題材の楽曲よりも圧倒的に多かった。

錦心流奏者であった榎本芝水もまた、「支那事変」を題材にした新作を多く作曲したが²¹⁹、この時期には時局レコードの収録も複数行った。水島結子は、琵琶奏者の中には「当時のエンターテインメントとして戦争ビジネスに琵琶で貢献しよう」と積極的に参加する者が多かった」と指摘したが²²⁰、榎本や前述の大館もその一人であったといえよう。さらに、大館は昭和 9 (1934) 年に、榎本は昭和 11 (1936) 年に錦心流から独立して新たな流儀を創始しており、日中戦争をきっかけとして、演奏会やレコード収録で時局物の新作を積極的に発表したことは、新流派を展開させていくのにも効果的であったと考えられる。

こうした戦時下におけるレコード会社や演奏家の活動状況について、辻田真佐憲は戦時下の歌謡を取り上げて、「企業（レコード会社、新聞社など）が営利を求めて企画を立て、クリエイター（作詞家、作曲家など）が活躍の場を求めて音楽を作り、そして大衆が娯楽を求めてそれらを消費した側面」があったことに注目したが²²¹、先に挙げたコロムビアや榎本もその一例だといえる。近代琵琶楽においても、演奏家自身の活動の場としてレコード収録を行い、それらを聴衆が享受することで、戦時下における時局レコードも娯楽の一つとして楽しまれていた背景がみえてくる。

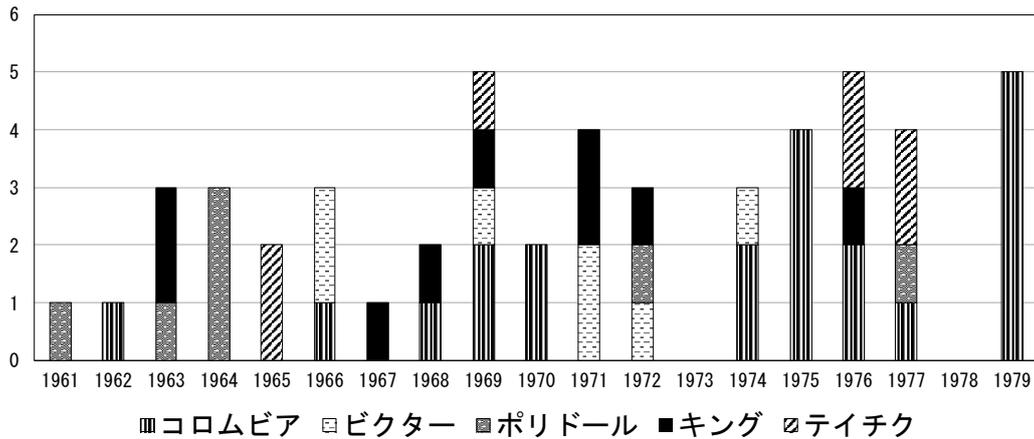
4-4 発売調査結果とその分析 ——戦後期 LP レコード——

まずは、調査対象の 5 社別に発売内容とその傾向を分析し、各社の特徴を記述する。それをふまえて 5 社を総合して、収録内容や全集物などの発売形式の変化を分析する。レコード会社 5 社別の発売タイトル数の推移は、以下の【図 4-7】の通りである。なお本論文では、平家や盲僧琵琶などの近代琵琶に含まれない琵琶楽や、琵琶奏者による吟詠のみのレコードについては、目録には含めなかった。

²¹⁹ 曾村みずき「戦前・戦後における琵琶奏者・榎本芝水の活動——音楽的变化を中心に」、『音楽文化学論集』 第 10 号、2020 年、85～86 頁。

²²⁰ 水島結子「特集：近現代の琵琶楽の様相（三）戦争により成長した近代琵琶楽の概要とこれから」、『音楽の世界』 第 57 巻 2 号、2018 年、33 頁。

²²¹ 辻田真佐憲「「商品」だった戦時下の時局歌謡」、歴史的音源、2019 年 12 月 7 日閲覧、URL：http://rekion.dl.ndl.go.jp/ja/ongen_shoukai_15.html。



【図 4-7】レコード会社別の戦後 LP レコード発売タイトル数の推移 (筆者作図)

4-4-1 各レコード会社の発売状況

4-4-1-1 コロムビア

コロムビアの発売目録は、附録【表 15】に記載した。コロムビアで琵琶の LP 盤発売が始まったのは昭和 37 (1962) 年 10 月で、戦前のコロムビアや日蓄の傍系レーベルの既発売レコードを再録した、3 枚組の『日本琵琶楽全集』がこのとき発売された。解説書の序文では、監修・解説を務めた田邊尚雄が当時の琵琶楽の置かれた状況を以下のよう

かかると立派な音楽が最近に白眼視せられる一つの理由は、琵琶楽は戦争を謳歌し、戦争を挑発するものだという誤解から来るものであるが、琵琶歌の中には戦争に関する歌はいろいろあるが、凡て戦争から起る悲しむべき悲劇を歌っているのであって、いかに戦争というものは悲惨なものであるかということを感じしめるのである。戦争を喜び之を謳歌したものは一つもない。そればかりでなく近來の琵琶歌には人生の美しい方面を歌い、之を楽しむものが多くあり、これに優雅な舞踊をつけて鑑賞するということが盛んに行われている。²²²

こうした状況をふまえ、田邊は、この琵琶楽を「広く国民の間に普及せしめることは甚

²²² 田邊尚雄「序文」、『日本琵琶楽全集』(解説書) 東京：日本コロムビア、1962 年、扉 3 頁。

が必要であり、このアルバム公刊は「大きな貢献を世に及ぼす」ことを期待していた²²³。本全集には、錦心流流祖の永田錦心をはじめ、その門弟や筑前琵琶、高峰琵琶、さらには平家琵琶の録音も含み、再び琵琶楽に注目が集まるように企画された様子がかがえる。

その後昭和 50 (1975) 年 5 月には、同様の全集物『琵琶』が発売されたが、その年の 11 月には LP レコード 6 枚組の『琵琶——その音楽の系譜』という、大規模なレコード集の発売に至った。昭和 50 (1975) 年度文化庁芸術祭に参加し、レコード部門で優秀賞を受賞した本レコードは、日本の琵琶楽のみならず、そのルーツであるウードや、中国琵琶などをも含む、まさに琵琶楽の系譜を辿るレコード集となっている。楽曲だけでなく、演奏方法や調弦も収録され、語りが注目されがちであった琵琶の、器乐的な側面にも焦点があてられている。そのレコード内容もさることながら、充実した解説書は、楽曲解説のみならず、近代琵琶楽の音楽理論についての論考も掲載された貴重な資料であり、近代琵琶楽研究の発展にも寄与したといえよう。

こうした全集物が盛んに発売された時期と前後して、昭和 41~45 (1966~70) 年には榎本芝水による新収録の演奏が 3 回にわたって発売されている。これらは、榎本が逝去した翌年である昭和 44 (1979) 年に、『榎本芝水傑作選』として個人の全集に近い形で同収録内容の再発売がなされた。またこのとき同時に、『薩摩琵琶名作選』『筑前琵琶名作選』が発売されている。1970 年代後半は、新収録の音盤発売というよりは、既収録の「貴重盤」²²⁴発売を通して戦前に活躍した琵琶奏者による演奏の再普及に力を注ぎ、戦後生じた「戦争を謳歌した琵琶」という印象の払拭に寄与したと考えられる。

また、戦後には吟詠レコードが人気を集め、昭和 44~50 (1969~75) 年には吟詠レコードに琵琶が 1 曲程度収められたレコードが複数発売されている。琵琶奏者の中には、戦前期から詩吟へ転向、あるいは琵琶と並行して演奏する者も現れ、そうした演奏家たちは吟詠と琵琶両方の収録を行っていたようだ。

²²³ 同前、扉 3 頁。

²²⁴ 『コロムビア番号順総目録 文芸・邦楽 1980 年版』 東京：日本コロムビア、1979 年、344 頁。

4-4-1-2 ビクター

ビクターの発売目録は、附録【表 16】に記載した。ビクターでは、戦後の初回発売は、昭和 41（1966）年で他社と比べると最も遅い。この時期には、コロムビアや後述のポリドールがレコード集を既に発売しており、同年 7 月発売の『現代琵琶名流選』は、1 枚の LP 盤に複数流派の演奏を収録している点で、その潮流の影響がうかがえる。翌月には、筑前琵琶奏者で吟詠家でもある笹川旭風（吟詠雅号は笹川鎮江）による吟詠集『笹川鎮江愛吟集 第 4 集』を発売し、このうち 2 曲で琵琶を演奏している²²⁵。1970 年代に入ると、『琵琶名曲シリーズ』と題して、錦琵琶の水藤錦穰や筑前琵琶の笹川旭風、山元旭錦のほか、鶴田錦史による演奏が収録され、4 回にわたってリリースされた²²⁶。

4-4-1-3 ポリドール

ポリドールの発売目録は、附録【表 17】に記載した。戦後、もっとも早い時期に琵琶レコードを LP 盤で発売したのはグラモフォン（元・ポリドール）で、昭和 36（1961）年 8 月であった。戦前で同じ内容のレコードが発売された記録は確認できないため、新収録の音盤だと推測される。LP 盤 1 枚の本レコードは『琵琶』と題し、薩摩琵琶の正派や錦琵琶、筑前琵琶を含む全集物の走りである。その 2 年後の 12 月には、7 枚組の『日本琵琶楽大系』という大規模な全集が公刊された。本レコード集は、日本琵琶楽協会が監修・解説を行っており、田邊尚雄の序文によれば、制作当時には演奏家の選択が非常に難航し、当初 3 枚組だった予定が 6 枚に、最終的には 7 枚組へと増えたという²²⁷。雅楽琵琶や平家琵琶、盲僧琵琶、近代琵琶の他、琵琶を用いた現代曲や映画音楽も収録され、日本の琵琶楽が網羅されている。「日本の琵琶楽を初めて総体的に紹介した」レコード集であり²²⁸、昭和 38（1963）年度文部省（現・文化庁）芸術祭に参加すると、レコード部門の芸術祭奨励賞を受賞した。さらにこの音盤は、平成 22（2010）年に日本伝統文化振興財団により復刻版 CD が制作・発売されている。

²²⁵ 2 曲のうち、《白虎隊》は琵琶歌をベースに他楽器も加えた合奏、《姫百合の塔》は曲の一部で琵琶の演奏が挿入される形式となっている。

²²⁶ 当時、鶴田錦史のレコードには「鶴田流／鶴田琵琶」といった記載は見られず、薩摩琵琶の一派として発売されていたようである。

²²⁷ 田邊尚雄「序」、『日本琵琶楽大系』（解説書） 東京：日本伝統文化振興財団、2010 年、15 頁。

²²⁸ 『日本琵琶楽大系』（函裏） 東京：日本伝統文化振興財団、2010 年。

4-4-1-4 キング

キングの発売目録は、附録【表 18】に記載した。キングでは、全集物のような大規模なレコード発売はなかったものの、比較的早い昭和 38 (1963) 年から錦琵琶の水藤錦穰や、錦心流の榎本芝水らによる新収録が度々発売された。当初は 25cmLP 盤でやや短い収録時間となったが、薩摩琵琶の代表曲ともいえる《白虎隊》《石童丸》《川中島》などが収録された。一方で榎本芝水は、1960 年代末から 1970 年初頭にかけて《鉢の木》《常陸丸》《楠木正成》などを発売しているが、これらは他社には収録されていない楽曲であり、榎本晩年の貴重な録音だといえよう。このうち日露戦争を扱った《常陸丸》は、戦後の厭戦機運の中でほとんど演奏の機会がなくなった楽曲の一つであり、そうした観点でも、キングは多種多様な新収録に挑戦したレコード会社の一つだと指摘できる。

4-4-1-5 テイチク

テイチクの発売目録は、附録【表 19】に記載した。テイチクでは、1960 年代後半は他社と同様の水藤や榎本のほか、薩摩琵琶錦鳳流を名乗った入谷錦鳳による収録の発売が確認できた。昭和 40 (1965) 年 8 月に発売された水藤錦穰《耳なし芳一》は、昭和 33 (1958) 年 2 月 23 日に上野松坂屋ホールの新館で開催された演奏会「錦琵琶 水藤錦穰大会」で初演されており²²⁹、本曲は戦後の新作が音盤化された比較的早い例である。1970 年代に入ると、しばらく琵琶のレコード発売はなくなるが、テイチク社史によれば、昭和 51 (1976) 年になると流行歌や洋楽盤のみならず、純邦楽部門を強化したという。その第 1 回作品として長唄、義太夫、琵琶の三方掛合の新企画が発売され、昭和 51 年度文化庁芸術祭に参加した²³⁰。この作品は、翌年以降舞踊化もなされ、度々上演されたという²³¹。同年から翌年にかけては、続けて錦心流奏者や鶴田錦史による新収録が発売され、この時期にテイチクが力を入れた純邦楽制作に、琵琶も含まれていた様子が見えがえる。

²²⁹ 『錦琵琶 水藤錦穰大会』（公演パンフレット） 東京：錦琵琶桜会本部、1958 年。（藤波白林氏所蔵）

²³⁰ テイチク株式会社 社史編纂委員会編『レコードと共に五十年』 大阪：テイチク、1986 年、54 頁。

²³¹ 中井智慧子「レコード会社からみた邦楽界の動向」、『季刊邦楽』 第 13 号、1977 年、105 頁。

4-4-2 収録された曲目と演奏形式

4-4-2-1 収録曲目

戦後に発売されたレコードのうち、収録された回数が多い楽曲には、《川中島》(15回)、《石童丸》(12回)、《白虎隊》(11回)、《本能寺》(11回)、《義士の本懐》(9回)、《西郷隆盛》(8回)などがあった。これらの楽曲は、戦前期と同様に、薩摩琵琶の演奏会レパートリーを中心とした古典曲であり、戦前から人気の高い楽曲が多く発売されていた。しかし、これらには復刻が多く、永田錦心の《石童丸》や、正派・吉村岳城の《川中島》などの戦前SPレコードだけでなく、榎本芝水の《川中島》《本能寺》などの戦後の新収録の音源を数年後に再発売する例も多くあった。

戦前期に人気のあった、《台湾入》《常陸丸》《橘中佐》《乃木將軍》などの日清・日露戦争を題材にした楽曲は収録が少なく、『琵琶』(コロムビア、1975年5月発売)や『邦楽精選 19 琵琶』(コロムビア、1976年10月発売)に収録された永田錦心《常陸丸》や、『日本琵琶楽全集』(コロムビア、1962年10月発売)に収録された高峰筑風《新曲常陸丸》、同じく『日本琵琶楽全集』(コロムビア)に収録された高野旭嵐《橘中佐》といった、戦前音源の再発売が中心であった。昭和戦前期には、これらの明治新曲がすでに古典曲化し、盛んに演奏されていたが、戦後の厭戦気運からレコード発売には至らなかった。

4-4-2-2 演奏形式

戦前と同様に、弾き語りによる独奏での収録が大半であったが、合奏や、語りと琵琶を分担して演奏する方式で演奏された例が確認できた。水藤錦穰は、自身の複数の門弟と合奏したり(『琵琶名曲シリーズ(Ⅰ) 錦琵琶／水藤錦穰』ビクター、1971年9月発売)、尺八や胡弓、三味線を琵琶歌に取り入れたりした(『大高源吾 春秋賦 青葉の笛』キング、1968年3月発売)。内山鶴崇(岳俊)は、自身が語りを担当し、琵琶弾奏は師匠である鶴田錦史が担当した音源を残している(『内山岳俊名吟集』コロムビア、1975年4月発売)。さらに鶴田錦史の門弟たちは、鶴田の作品を語り・琵琶で分担をした合奏により収録し、鶴田による門弟育成の成果が現れている(『琵琶 鶴田錦史作品集』テイチク、1977年4月)。

4-4-3 演奏者

発売回数の多い演奏家には、榎本芝水（29種）、笹川旭鳳（25種）、水藤錦穰（17種）、田中旭嶺（12種）などがいた。しかし、その収録内容は演奏家により傾向に違いがある。薩摩琵琶系統の演奏家をみると、榎本芝水は29種発売があったが、既収録の再発売が16種と半分以上に及んだ。ただし、残りの13曲はおそらく新収録のものだと推定され、琵琶レコードを発売するにあたり、榎本の演奏はそれほど「外す」ことがないとレコード会社は判断していたのではないかと考えられる。また水藤錦穰は、錦琵琶の代表曲でもある《曲垣平九郎》の同じ録音が度々発売されたものの、それ以外のほとんどが新収録で、全部で13曲発売されている。戦前期に発売されたものと同じ楽曲には、《曲垣平九郎》《石童丸》《白虎隊》《大高源吾》があるが、それ以外はすべて戦後初めて音盤化されたものである。錦穰は、戦前期から新曲発表を多く行っていたが、錦琵琶の音楽そのものへの人気、新たな楽曲収録の実態からもうかがえる。

1950年代末に鶴田流を創始した鶴田錦史は、昭和47（1972）年以降、古典的な琵琶歌の収録を行うようになった。この背景には、昭和42（1967）年に武満徹により作曲された《ノヴェンバー・ステップス》の世界的な成功があり、器楽性に注目した現代音楽で琵琶を使用したことで、琵琶楽の戦争イメージの払拭にもつながったと考えられる。

以上より、各社では戦前から人気の高かった演奏家による新たな収録や、戦前の音源の再発売がなされていた状況が把握された。戦後の琵琶レコード発売の再開には、戦前期に活躍した演奏家たちの、それまで蓄積された演奏活動の成果が大きく影響したといえる。その一方で、琵琶を用いた映画音楽や、鶴田錦史の新譜も確認でき、新時代の琵琶楽が受容されていた実態もうかがえた。

4-4-4 発売形式の変化

前述の通り、コロムビアやグラモフォンによる日本の琵琶楽を大系的にまとめた全集物は、日本琵琶楽協会という琵琶界全体の統括組織や研究者の力を借りながら、知名度が低下した琵琶の音楽を紹介する目的をもって発売されていた。戦後期の邦楽レコード界では、箏や三味線の演奏家には、個人で全集物をリリースした者もいた（米川文子、七代目芳村伊十郎など）。琵琶では、こうした演奏家個人に焦点をあてた大規模なレコードアルバムの発売は確認できなかったが、榎本芝水や笹川旭鳳らは、複数枚のレコード

集として新たに吹込みを行った。他にも、薩摩琵琶・筑前琵琶・錦心流それぞれの名曲選と銘打った楽曲集（『薩摩琵琶名作選』『筑前琵琶名作選』コロムビア 1979年7月発売、『錦心流琵琶名曲選』テイチク 1976年10月発売）や、シリーズ物として数名の演奏家による音源（『琵琶 第1～3集』ポリドール 1964年7～11月発売、『琵琶名曲シリーズ（I）～（IV）』ビクター 1971年9月～1974年1月発売）を発売するなど、特集を組んだ発売も多く行われた。

また、昭和 21（1946）年度より開始した文化庁芸術祭にも、琵琶のレコード作品が度々参加し、受賞に至ったレコード集もあった。日本の琵琶楽のみならずそのルーツをも網羅した全集物制作や、大きな企画への参加は、琵琶界内外に向けて薩摩琵琶や筑前琵琶の各派を一つの琵琶楽と捉えるように発信し、戦後の琵琶楽の普及と演奏家の団結に向けて大いに貢献したといえよう。それと同時に、昭和戦前期までの、同時代の流行音楽としての薩摩琵琶を含む近代琵琶楽が、全集の制作によって伝統音楽の一つとして古典化の道を進んでいくこととなった。

4-5 まとめ

本章では、琵琶のレコード発売調査から、収録内容を分析してきた。戦前・戦後期ともに、収録楽曲には薩摩・錦心流琵琶で人気となった楽曲・題材が選択された傾向がみられ、大正期までに隆盛を誇った薩摩琵琶、とりわけ永田錦心の影響が推察された。また演奏者をみると、戦前で活躍した演奏家が戦後にも収録を行った例が多く、戦前での活動状況が基盤となり、戦後の琵琶レコード制作が行われていた。一方で、演奏者の年齢層が高齢化し、戦後は若手演奏家が育たなかったことを背景に、戦後には戦前 SP レコードを中心とした既収録音源の再発売が増加したと考えられる。再録のほうは経済的負担は少ないといった、レコード会社の制作事情も考慮する必要はあるが、技量のある新人演奏家が少なかったことは、琵琶楽復興が遅れた要因の一つともいえよう。戦後には、個別の流派や会派での活動が困難になっていたが、LP レコードの発明により複数の楽曲を1枚の音盤に収めることができるようになり、さらにはアルバム発売を行ったことで、琵琶楽全体の知名度を上げることに繋がったと考えられる。

第5章 演奏スタイルの変遷の分析

第5・6章では、実際の音に注目した音楽分析を行う。まず本章では、同名曲の戦前と戦後での音源資料を用いて、戦前から戦後にかけての演奏スタイルの変化を明らかにする。本研究で対象とする演奏家である、錦琵琶奏者・水藤錦穰（1911～1973）と錦心流奏者・榎本芝水（1892～1978）は、薩摩琵琶の全盛期であった明治末期・大正期から演奏家として活動を行い、戦後にかけて一線で活躍した人物である。こうした、人気を集めた両者の演奏を分析することで、各時期に享受された琵琶の音楽実態を明らかにすることができると考えられる。また両者はそれぞれ錦琵琶、芝水流琵琶の宗家として、新たな流儀を創始した。新流派創始に伴う音楽的な工夫にも注目しながら、演奏者自身の活動状況をふまえ、分析を進めていく。

5-1 では、分析の前提となる薩摩琵琶の音楽構造および旋律様式についてまとめる。5-2 では、水藤錦穰の《白虎隊》および《本能寺》、5-3 では榎本芝水の《川中島》および《本能寺》を対象に分析を行う。分析に際しては、①詞章・音楽構造、②語りの旋律、③琵琶の旋律の3観点に注目する。各楽曲の詞章については、錦心流の琵琶歌本『薩調四絃愛吟集』や錦琵琶の琵琶歌本『錦琵琶愛吟集』の該当する巻、錦琵琶のカセットテープ全集付属の歌詞集『歌詞本 錦びわ名曲選』を底本とした²³²。

なお、本章で対象とした各音源の、詞章を比較した表は附録【表20】～【表23】に、採譜は附録【譜例1】～【譜例9】に収載した。

5-1 薩摩琵琶の音楽構造と旋律様式

薩摩琵琶は、近代における日本の語り物音楽に分類される。「語り物」という用語の使用については、蒲生郷昭が「歌い物」とあわせて、これらの概念およびその普及について、文献資料からその歴史を辿っている²³³。本研究では、蒲生の見解にならい、「旋律よ

²³² 錦心流『薩調四絃愛吟集』は、初版刊行後に度々重版されており、時期によっては内容が改訂され、収載楽曲が異なる場合もある。本論文では、初版本を底本とし、具体的な書誌情報については、各分析楽曲について記述する際に提示する。

²³³ 蒲生郷昭「第2章 「語り物」の用語史」、『日本の語り物——口頭性・構造・意義』（国際日本文化研究センター共同研究報告）、京都：国際日本文化研究センター、

りも詞章の内容を一義的にあつかい、詞章がもつ日本語としての性格が旋律に大きく反映する」ジャンルの意味で、「語り物」の用語を用いることとする²³⁴。

音楽構造に注目すると、薩摩琵琶は、横道萬里雄が提唱した、中世・近世の語り物音楽にみられる、小さな単位が積み重なって大きな単位を形成する「積層性」のある音楽構造をもつといえる²³⁵。薩摩琵琶の音楽は、基本的には旋律型の組み合わせによって作られる。ただし、各旋律型ではある程度の旋律の動き（旋律の骨格）は定まっているものの、細かい節回しは演奏家によって異なるため、各旋律が流派の音楽の特徴を示すのか、あるいは演奏家個人の特徴であるのかを判断するには、注意を要する。

横道は、日本文化研究センターにおける共同研究の報告書にあたる論文集『日本の語り物——口頭性・構造・意義』（2002）内の自身の論考において、日本の語り物音楽の比較研究に際して共通する分節法として、以下の通り術語を設定し、能や文楽、歌舞伎、平家、講式を例に、これらの分節法に該当する積層構造の単位を提示している。

通本——○乃段——○乃折——○乃齣——○乃件——○乃小件²³⁶
（ノダン）（ノオリ）（ノコマ）（ノクダリ）（ノコクダリ）

薦田は同書における自身の論考で、乃齣以下の分節については、種目によってかなり相違がある点が音楽分科会で議論されたことを述べている²³⁷。薩摩琵琶の場合も、分節単位を揃えることが難しい点もあるが、積層分析から得られる薩摩琵琶の音楽構造は、以下のようにモデル化でき²³⁸、図式化すると【図 5-1】のようになる。

2002年、19～38頁。

²³⁴ 同前、19頁。

²³⁵ 横道萬里雄『謡曲集 上』（日本古典文學大系 40） 東京：岩波書店、1960年。

²³⁶ 横道萬里雄「第11章 楽劇の諸種目に共通する分節法の試み」、『日本の語り物——口頭性・構造・意義』、164頁。

²³⁷ 薦田治子「第12章 語り物の音楽構造」、『日本の語り物——口頭性・構造・意義』、173頁。

²³⁸ 筆者修士論文および論考「薩摩琵琶鶴田流の音楽——《壇の浦》を例に」参照。

曲（— 大段）— 段 — 曲節 — 小段落 — 旋律句 — 半句

曲																							
段前語り				段本語り																段後語り			
曲節(基吟)				曲節								曲節								曲節(基吟)			
小段落				小段落				小段落				小段落				小段落				小段落			
旋律句		旋律句		旋律句		旋律句		旋律句		旋律句		旋律句		旋律句		旋律句		旋律句		旋律句		旋律句	
半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句	半句

【図 5-1】薩摩琵琶の音楽構造図（筆者作図）

それぞれのレベルが指す内容について、以下にまとめる。

「曲」は、薩摩琵琶の音楽構造における最も大きなレベルで、一曲全体を指す。

「大段」は、薩摩琵琶歌のうち、「段物」²³⁹のジャンルに属する楽曲にのみみられる単位である（《吉野落》など）。

「段」は、一曲の構成を三つに分けるレベルで、「前語り・本語り・後語り」、流派により「前段・中段・後段」などと呼ばれる。前語りが導入、本語りが本編、後語りが結尾の役割を担い、本語りが楽曲の中心となる。基本的に前・後語りには一つの「基吟」の曲節が、本語りには曲節4種類が配置され得るが、主に錦琵琶以降では「吟詠」を配置して音楽的に終止する場合もある。

「曲節」は、段を構成するレベルで、薩摩琵琶には説明や地の文などの基本となる「基吟」、勇壮な合戦場面を描く「崩レ」、悲哀・憂愁の場面を描く「吟替り」、和歌や漢詩による「吟詠」の4種がある。曲節は詞章内容と区切りが比較的対応し、物語の場面に合わせて選択される。

「小段落」は、琵琶の手で区切られる単位で、「平句（シラビック）数句+節句（メリスマティック）1句」で構成される。音楽的なまとまりを形成し、詞章の区切りとは対応しないことも多い。演奏実態としては、平句に属する旋律句でも詠唱的に語られる場合もある。

²³⁹ 島津正『明治 薩摩琵琶歌』 東京：ペリかん社、2001年、38頁。島津は、薩摩琵琶のレパートリーを複数の段をもつ「段物」とそれ以外の「端歌」に大別できるとした。なお【図 5-1】には、大段の単位は掲載しなかった。

「旋律句」は、七五調 12 字で 1 句を形成するレベルである。各曲節でパターン化された類型旋律だといえるが、楽曲や演奏者によって細かい節回しは異なる。

「半句」は、旋律句を二つに分節した最小レベルで、前半・後半を「上半句・下半句」とする。錦琵琶では、この単位で合の手が挿入されることがしばしばある。

以上、薩摩琵琶の積層構造における各レベルを紹介した。薩摩琵琶の音楽の基本的な流れは、[基吟] の前語りで始まり、本語りは [基吟] とそれ以外の曲節が交互に配置され（基吟→吟詠→基吟→崩レ→基吟→吟替り→基吟など）、後語りは [基吟] で締めくくる、という構成となっている。ただし、とくに本語りは、[崩レ] が二度ある曲や、[崩レ] と [吟替り] の順番が入れ替わっている曲などさまざまあり、どの曲節をどの位置でどの程度演奏するかは、曲や演奏者によって異なる。

薩摩琵琶の曲節別の基本的な旋律句名について、薩摩琵琶正派を例に、一覧を次頁【表 5-1】に掲載する。旋律句のうち、シラビックな平句についてはその基音（旋律句内で中心となる音）を、メリスマティックな節句については基音の進行をそれぞれ示した。本研究では、各音源の分析を正派の用語に統一して用いることとする。

【表 5-1】薩摩琵琶正派で用いられる旋律句一覧（筆者修士論文より引用）²⁴⁰

曲節	小段落	旋律句		基音（平句）／進行（節句）
基吟	平句	地	地ノ下	地ノ下（E）
				地ノ下ウキ（F）
			地ノ中	地ノ中（G）
			地ノ上	地ノ上（A）
			地ノ上ウキ（B♭）	
			中干	中干メリ（d）
			中干ハリ（e）	
	（節句）		大干	大干（f）
	節句	切り	中切り	中干→地ノ下（d/e→E）
			下切り	
			止切り／謡切り	
		中干落トシ	中干落トシ	中干→地ノ上ウキ（d/e→A/B♭）
			中干投ゲ	
			中干流シ	
変調	中吟	地ノ下→吟替リノ地→地ノ下ウキ（E→B→F）		
	地ノ変調			
崩レ	平句	崩レノ中干	中干ハリ（e）	
	節句	崩レノ大干（2句）	大干→中干ハリ→中干メリ（f→e→d）	
		崩レノ地（2句）	地ノ中→地ノ上（G→A）	
		回シ（2句）	中干ハリ→地ノ下→地ノ上（e→E→A）	
吟替リ	（節句）	吟替リノ地	吟替リノ地→中干ハリ→地ノ上（B→e→A）	
		吟替リノ干	吟替リノ干→中干ハリ（f♯→a→e）	
		吟替リノ降り	中干ハリ→吟替リノ地（e→B）	
		吟替リノ止	○→吟替リノ地→地ノ下ウキ（○→B→F）	
吟詠	（節句）	地		
		干		

また平野健次は、語り物音楽の旋律様式を、「吟誦（一定の音高をもたない）」「朗誦（一定の音高をもちシラビック）」「詠唱（歌的でメリスマティック）」の3分類を用いて説明した²⁴¹。こうした分類について、蒲生郷昭は、「語りという表現形式を、もっとも限定的

²⁴⁰ 本表の旋律句名およびその基音・音の進行については、金田一春彦「二、近代琵琶の音楽」『琵琶——その音楽の系譜』（解説書、1975年、46～49頁）、および薦田治子「第17章 琵琶楽の流れ——薩摩琵琶、筑前琵琶、現代へ」『日本の伝統芸能講座 音楽』（2008年、421～422頁）を参照した。

²⁴¹ 平野健次「語り物における言語と音楽」、『日本文学』 第39巻6号、1990年、33～43頁。

にとらえたもの」と指摘している²⁴²。この分類法によれば、薩摩琵琶では小段が、「平句（シラビック）数句＋節句（メリスマティック）」で構成されるため、「朗誦＋詠唱」の旋律様式をもつといえる。さらに旋律句の単位では、下半句に詠唱的な節回しが用いられることが多く、「上半句＋下半句」でも「朗誦＋詠唱」の様式が確認できる。ただし、朗誦に分類される旋律句であっても、音楽表現として節回しを技巧的に用いて詠唱的に語る場合もあり、即興的な側面が強いこともあって、語り方は比較的自由度が高い。また薩摩琵琶での吟誦は、錦琵琶の「詞^{コトバ}」が相当する。

以上の薩摩琵琶の音楽様式をふまえ、次節以降で音楽分析に取り組む。

5-2 水藤錦穰

5-2-1 経歴および活動状況、錦琵琶について

本節では、水藤錦穰の音楽分析に取り組むが、その前提として本項では、水藤錦穰の経歴と演奏家としての活動状況、および錦穰が創始した錦琵琶の流派としての音楽的特徴を概観する。水藤錦穰にかんする記述には、錦穰自身による手記「藤の実——思い出の記」（『錦びわ水藤錦穰リサイタル』公演パンフレット収載）²⁴³の他、『琵琶新聞』『水声』といった琵琶関連雑誌の記事が挙げられる。また近年では、佐宮圭が鶴田錦史の生涯を描いた『さわり』の中で、錦穰についても詳しく取り上げている²⁴⁴。本項で記述する錦穰の経歴については、以上の資料および先行研究に基づくものとする。なお、錦琵琶の発案の経緯およびその楽器の特徴については、本論文 1-2 に記述したのでそちらを参照されたい。

水藤錦穰は、大正 9（1920）年に錦心流琵琶を始めると、まもなく初舞台を踏み、翌年には奥伝を授与されて「中村倭水」と号した。そして大正 14（1925）年に、錦穰は錦心流宗家の参謀役であった水藤枝水の養女となり²⁴⁵、「水藤玉水」と号を改めて、ラジオ

²⁴² 蒲生郷昭「第 2 章 「語り物」の用語史」、『日本の語り物——口頭性・構造・意義』、31 頁。

²⁴³ 水藤錦穰「藤の実——思い出の記」、『錦びわ水藤錦穰リサイタル』（公演パンフレット） 東京：錦びわ本部、1972 年、23～42 頁。

²⁴⁴ 佐宮圭『さわり』 東京：小学館、2011 年。

²⁴⁵ 「雑報 水藤氏の養女」、『水声』 第 2 号、1925 年、43 頁。

放送出演など演奏活動の幅を広げていった。翌年3月には、女流の錦心流奏者で初めてとなる一水会門弟での最上級の総伝を授与され²⁴⁶、さらにその2ヶ月後には永田錦心から「錦穰」の名を授与された²⁴⁷。16、17歳の頃にはすでに、40人余りが錦穰のもとへ稽古にきたといい、同じく錦心流奏者であった兄・中村禹水に語りの指導を頼み、錦穰は琵琶の弾法を教えた²⁴⁸。錦穰は、錦心流の榎本芝水や正派の斎藤岳峰らに師事していたが、錦心を師として仰ぎ、また直接指導も受けていた。

「錦穰」号の授与後間もない大正15(1926)年7月に、錦穰は五柱の新しい琵琶を発表し、永田錦心はこれを「錦琵琶」と命名した。永田錦心は晩年、錦琵琶に合う楽曲として《松の寿》、《春霞》等の端歌5曲を発表しており、錦穰はこの錦心の考えを受け継いで端歌の指導を行った。そして錦穰は、こうしたレパートリーの拡大と共に音楽内容の改革も行い、筑前琵琶や三味線音楽といった、他種目の摂取を積極的に行った。また、幼少期に常磐津節を習得していた錦穰は、その経験を生かして、語りに常磐津節のような抑揚を取り入れ、錦琵琶特有の歌とは異なる「詞」を考案した²⁴⁹。さらに、従来の薩摩琵琶の音楽では、語りと琵琶の手(弾法)が交互に現れる構造が基本であるが、錦琵琶では琵琶と語りを同時に演奏する「ナガシ」という筑前琵琶の技法を取り入れたことも特徴の一つである。そして、琵琶の弾法が定型的で似通ってしまう状況を脱するため、楽曲ごとに弾法を考案することも試みた²⁵⁰。このような工夫は、琵琶を「純音楽的主旋律楽器」²⁵¹として発達させたいという錦穰の考えが背景にあると考えられる。

昭和2(1927)年に永田錦心が43歳の若さで亡くなると、昭和5(1930)年には、それまで錦心流幹部をまとめてきた水藤枝水の「悪事」が告発され、錦穰は枝水と共に錦心流を追放された。この除名事件は、『読売新聞』でも大々的にその成り行きが掲載され、世間を騒がせた²⁵²。意図せず独立することとなった錦穰は、錦琵琶のレパートリーを増

²⁴⁶ 山口春水「水藤玉水嬢の総伝昇進を祝して」、『水声』 第16号、8～15頁。

²⁴⁷ 「見たり聞たり話たり ■錦号に就て」、『水声』 第18号、1926年、48頁。

²⁴⁸ 水藤錦穰「藤の実——思い出の記」、27～28頁。

²⁴⁹ 同前、26頁。

²⁵⁰ 「『吉野静』其他に就て——錦穰嬢の新しき試み」、『水声』第62号、1930年、9頁。

²⁵¹ 黒崎貞治郎「師遺志を継ぎ琵琶の更生へ 水藤錦穰」、『芸談百話』 東京：博文館、1940年、197頁。

²⁵² 「錦心流の『今清盛』つひに除名さる 水藤枝水と養女錦穰の権勢も夢 琵琶界に空前の波紋」、『読売新聞』朝刊、1930年2月27日、11面他。錦心流除名に関しては、錦穰は水藤枝水の巻き添えとなったと世間も同情していたようだった(「錦琵琶でも声

やすべく積極的に作曲に取り組むほか、ビクターと専属契約をしてレコード吹込みも重ね、約3年半の間で15種のレコードを発売し、その後はキングやポリドールからレコードが発売された(本論文第4章参照)。この事件により、錦穰は自身の活動に影響を受けたものの、昭和11(1936)年頃には全国に7000人ほどの門弟がいたといい²⁵³、人気の流派として広く普及した。終戦後しばらくは、演奏会の再開が難しい状況が続いたが、終戦の翌年の昭和21(1946)年からラジオ出演が再開され、昭和34(1959)年の「日本琵琶楽協会」設立に際しては、錦穰は発起人の一人として琵琶界復興を目指した。また錦穰は、戦前から続けて戦後にレコードを発売した数少ない琵琶奏者でもあり、戦前から戦後にかけて多様な演奏活動を通して、琵琶界を牽引した。

前述の通り、錦穰は語り、琵琶ともにさまざまな工夫をしながら作曲に取り組んだ。また田邊尚雄は、水藤錦穰が錦琵琶に特徴的な他種目の撮取を積極的に行ったのは「昭和後期」だとし、錦琵琶が新たな琵琶楽として大成するのはおそらく戦後だと述べている²⁵⁴。

5-2-2 《白虎隊》分析

5-2-2-1 楽曲概要および音源資料

本項より楽曲分析を行うが、まずは《白虎隊》を取り上げる。本曲は、幕末の慶応4(1868)年に起きた、戊辰戦争の一環とされる会津戦争で命を落とした、会津藩の少年隊である白虎隊を題材にしている。会津藩藩校・日新館の少年たちによって組織された白虎隊は、戸ノ口原で新政府軍と戦い、飯盛山へと登った。しかし、鶴ヶ城の方に黒煙が上がるのを見て、城が焼け落ちたと思った隊士たちは次々と自害したと伝えられる。

《白虎隊》の詞章は、小田錦蛙(1858~1916)の作詞として、明治37(1904)年刊行の吉水経和編『精神教育帝国琵琶鍊磨集 卷之一』に掲載されたのが初出だとされており、正派・錦心流ともに小田錦蛙作詞として伝えられる²⁵⁵。農商務省の役人であった

明書発表 錦穰氏破門に同情多し』『読売新聞』1930年2月28日、6面)。

²⁵³ 丸山澄「十六歳の少女で一流派を興した水藤錦穰さんの苦闘物語 門弟七千人の錦琵琶宗家となるまで」、『婦女界』第54巻第5号、1936年、285頁。

²⁵⁴ 田邊尚雄「一、近代琵琶の歴史」、『琵琶——その音楽の系譜』(解説書)、東京：日本コロムビア、44頁。

²⁵⁵ 薦田治子「曲目解説」、『国立劇場第162回邦楽公演 邦楽鑑賞会』(公演パンフレット) 東京：日本芸術文化振興会、2012年、6頁。

小田錦蛙は、琵琶歌の作詞家として作品を多く残し、「近代琵琶界の革新者」と称された²⁵⁶。錦琵琶については、カセットテープによる全集『錦びわ宗家 水藤錦穰全集』に2種類の《白虎隊》の録音が収録されているが、付属歌詞集『歌詞本 錦びわ名曲選』にはどちらも作詞が小田錦蛙と記載されており、正派・錦心流の詞章を用いていたと考えられる²⁵⁷。

一方、昭和2(1927)年に刊行された『琵琶全集』(日本音曲全集)には、本曲の作詞者が大塚蘆舟と記載されており²⁵⁸、本研究で分析対象とする水藤錦穰によるLPレコードのジャケットにも、作詞者として大塚の名前が掲載されていた²⁵⁹。この『日本音曲全集』は、琵琶の他にも三味線音楽や地歌・箏曲、謡曲など、シリーズで刊行されている詞章集で、多くのジャンルにおいて楽曲情報を知るうえでの典拠として用いられることも多い。本書がなぜ《白虎隊》の作詞者を大塚蘆舟としたのかは明らかではないが、おそらくこうした点を背景に、本曲が大塚蘆舟作詞としても伝わったのではないかと考えられる。なお、現在の錦琵琶宗家・水藤桜子氏によれば、本曲は錦琵琶でも小田錦蛙作詞として伝わっているという。また水藤錦穰自身は、《白虎隊》は錦心流時代から演奏していたため、作曲者は永田錦心だと考えていたという²⁶⁰。実際に、『歌詞本 錦びわ名曲選』の2種類の《白虎隊》の詞章には、それぞれ「永田錦心 作曲」「水藤錦穰 演奏」と記載されており²⁶¹、水藤錦穰による作曲とは記されていない。

前述の通り、水藤錦穰は、昭和5(1930)年に錦心流を除名された後まもなく、ビクターの専属となった。《白虎隊》は専属となって初めて発売した楽曲であり、このレコードの売れ行きがよかったために専属契約が成立したという²⁶²。また、「玉水」号であった錦心流時代には、大正14(1925)年8月17日に子供琵琶として《白虎隊》で初めてのラジオ放送を行っており、少女時代から錦穰の得意曲であったことがうかがえる。

本研究で対象とする音源は、戦前期がビクターより昭和5(1930)年に発売されたSP

²⁵⁶ 「小田錦蛙先生 琵琶界の革新者」、『琵琶新聞』 第8号、1909年、2頁。

²⁵⁷ 水藤五朗編『歌詞本 錦びわ名曲選』 東京：錦琵琶本部、1981年、94頁、180頁。

²⁵⁸ 中内蝶二・田村西男編『琵琶全集』(日本音曲全集 第5巻) 東京：日本音曲全集刊行会、1927年。

²⁵⁹ 水藤錦穰『白虎隊 石童丸』、キング：LKF-5001(LP)、1963年発売。

²⁶⁰ 令和3(2021)年10月20日に行った水藤桜子氏への電話でのヒアリングに基づく。

²⁶¹ 水藤五朗編『歌詞本 錦びわ名曲選』、94頁、180頁。

²⁶² 水藤錦穰「藤の実——思い出の記」、32頁。

レコード（本項内では以下、「SP 音源」）²⁶³、戦後期がキングより昭和 38（1963）年に発売された LP レコード（本項内では以下、「LP 音源」）²⁶⁴である。前者は、SP レコード 2 枚分（4 面分）で演奏時間は 12 分 40 秒である。後者は、25cm の LP 盤のため、現在一般的な 30cm LP 盤よりも収録時間に制約はあるが、演奏時間は 15 分 24 秒で、戦後の新収録だと考えられる。調子は、SP 音源が八本（主音が D）、LP 音源が七本（主音が C#）で、戦後のほうが半音低い。錦琵琶のカセットテープによる『錦びわ宗家 水藤錦穰全集』に収録された音源は、これらの SP および LP 音源の再録だと推定できる。なお水藤桜子氏によれば、現在の錦琵琶の伝承ではこのテープ全集に付属の『歌詞本 錦びわ名曲選』（1981）に収録される LP 音源の詞章が、教授に用いられているという²⁶⁵。本分析では、水藤桜子氏よりご提供いただいたカセットテープの音源を用い、一部内容が不鮮明な箇所はそれぞれ歴史的音源や国会図書館所蔵の音源資料を参照して補った。

5-2-2-2 詞章・音楽構造

水藤錦穰による《白虎隊》の SP・LP 音源の詞章比較表は、附録【表 20】に収載した。各音源の詞章の底本は、SP 音源・LP 音源ともに『歌詞本 錦びわ名曲選』（1981）の該当ページとした²⁶⁶。なお比較のために、錦心流の《白虎隊》詞章については、『薩調四絃愛吟集 卷五』（1919）を参照した²⁶⁷。

錦心流全曲版・錦琵琶 SP 音源・錦琵琶 LP 音源の楽曲構成を示したものが下掲【図 5-2】である。図内には曲節および小段落番号（○数字）を示し、前語り・本語り・後語りは太線で区切って示した（第 5、6 章内楽曲構成図は同様）。なお以降の「詞章・音楽構造」の項目では、段・曲節・小段落・旋律句の単位について取り上げる。

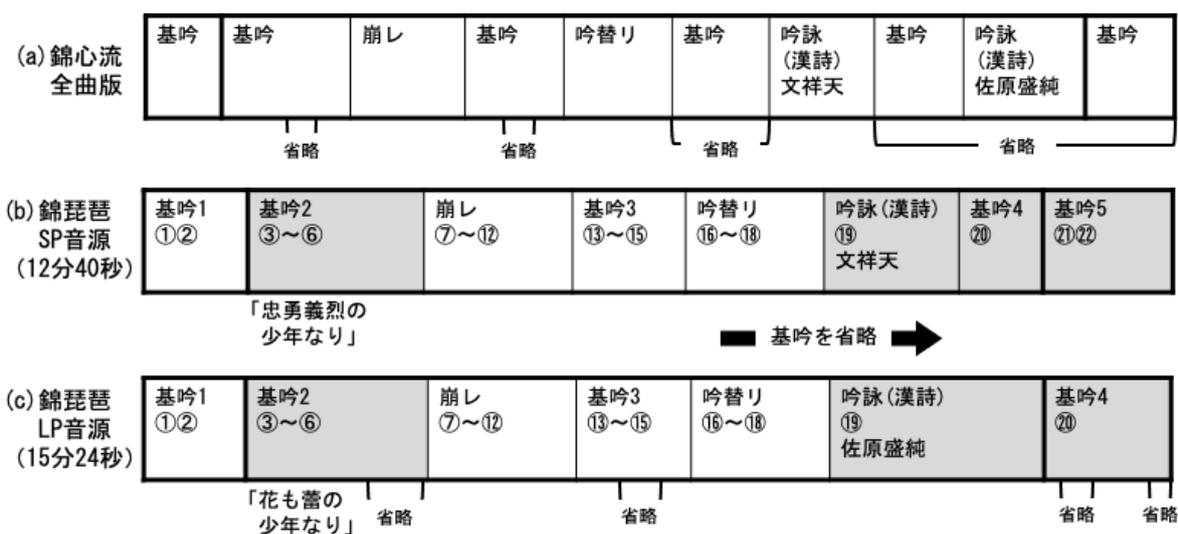
²⁶³ 《白虎隊》水藤錦穰 歴史的音源、ビクター：51247～51248（SP）、1930 年発売。

²⁶⁴ 《白虎隊》水藤錦穰『白虎隊 石童丸』、キング：LKF-5001（LP）、1963 年発売。

²⁶⁵ 令和 3（2021）年 10 月 20 日に行った水藤桜子氏への電話でのヒアリングに基づく。

²⁶⁶ 水藤五朗編『歌詞本 錦びわ名曲選』、SP 音源は 180～182 頁、LP 音源は 94～95 頁。

²⁶⁷ 永田錦心編『薩調四絃愛吟集 卷五』 東京：一水会本部、1919 年、40～46 頁。



【図 5-2】水藤錦穰《白虎隊》楽曲構成の比較（筆者作図）

錦琵琶で演奏される《白虎隊》の母体となる錦心流では、前語り〔基吟〕で語られ、本語りでは〔基吟→崩し→基吟→吟替り→基吟→吟詠（漢詩）→基吟→吟詠（漢詩）〕と進み、後語りは〔基吟〕で締めくくられ、〔基吟〕とそれ以外の曲節とが交互に配される基本的な構成である（【図 5-2】(a)）。

錦琵琶での《白虎隊》の音楽構造は、まず SP 音源では、前語り〔基吟 1〕、本語りが〔基吟 2→崩し→基吟 3→吟替り→吟詠（漢詩）→基吟 4〕、後語りが〔基吟 5〕であった（【図 5-2】(b)）。続いて LP 音源では、前語り〔基吟 1〕、本語りが〔基吟 2→崩し→基吟 3→吟替り→吟詠（漢詩）〕、後語りが〔基吟 4〕であった（【図 5-2】(c)）。両者は、曲節の進行がほとんど同じであり、前語り・後語りを〔基吟〕で語る構成は錦心流とも共通し、古典的な曲節の展開をベースとしていた。一方で、両音源ともに〔吟替り〕から〔吟詠（漢詩）〕に連続して移行する劇的な展開も確認できた（【図 5-2】(b)(c)参照）。SP 音源で錦心流の全曲版から省略されている箇所は、【図 5-2】(a)「省略」として示している。現行の錦琵琶でのフルバージョンは、テープ音源付属の歌詞本に記載されているもので、LP 音源では〔基吟〕部分が一部省略されている（【図 5-2】(c)「省略」箇所）。

SP 音源・LP 音源では、構成において共通性が見出だせる一方で、収録された詞章には違いがある。例えば、〔基吟 2〕の後半部分や、楽曲後半の〔吟詠（漢詩）〕、それに続く後語り部分が挙げられる（【図 5-2】(b)(c)網掛け箇所）。中でもとりわけ、それぞれで収録される漢詩が異なる点が特徴的である。《白虎隊》のものの詞章には、2 種類の漢詩

が含まれている。一つは、南宋の忠臣・文天祥（1236～1282）の『過靈丁洋（靈丁洋を過ぐ）』という作品で、『白虎隊』では隊士たちが自害する前に1節を吟じる場面で、本作の最後の2行が挿入される²⁶⁸。もう一つは、白虎隊の物語全体が描かれる、会津出身の佐原盛純（1835～1908）による『白虎隊』で、20行にわたる長大な作品である。SP音源では文天祥による漢詩2行、LP音源では佐原盛純による漢詩のうち、抜粋した4行が収録されていたが、収録する漢詩を選択する際には、レコード収録による時間制限の影響があったと推測される。琵琶歌では、漢詩は2行で1単位として節付けがなされ、細かい節回しが多いためある程度時間を要する点から、SP音源ではできるだけ短くおさめるために文天祥の詩を採用し、それに伴って続く内容も新たに編集した詞章を挿入する（[基吟4]）といった調整が行われたのではないか。また、佐原盛純の漢詩『白虎隊』は、琵琶歌の内容の繰り返しであるため、早くから簡潔に省略して演奏されていたという²⁶⁹。永田錦心も、琵琶歌の注釈書である『愛吟琵琶歌之研究 卷二』（1928）内で「此の詩はあまり謡はれないやう」だと述べており、そうした潮流がSP音源収録時にもあった可能性は指摘しておく²⁷⁰。

漢詩以外では、[基吟2]小段落⑥はSP・LP音源ともに〔地〕の低音域が中心となる句で構成されており、また後語りでは一部共通して定型的な旋律の動きが確認できた。詞章が異なる場合でも音楽の基本的な進行は類似している点から、両音源とも収録による抜粋をふまえて、全体的な構成を考慮した節付けがなされているといえよう。また、[基吟2]小段落④の最終句は本来「忠勇義烈の少年なり」であるが、LP音源では「花も蕾の少年なり」という柔らかい表現に変更されている（【図5-2】(b)(c)）。

各音源で、同じ詞章で異なる旋律句を用いている箇所には、[基吟2]小段落⑤の2句目、[崩レ]小段落⑦⑧の配分、[基吟3]から[吟替り]への移行の3箇所がある。

まず[基吟2]小段落⑤の2句目は、SP音源では1句のうちで〔地ノ下→中干〕へと移行しており、短い間に音域が上がるのが特徴である（【表5-2】）。従来は、1句につき一つの旋律句が選択されるため、錦心流との差異化を図ったともいえるだろう。ただし、

²⁶⁸ 漢詩の形式は七言律詩であるため、本作は全部で8行である。

²⁶⁹ 薦田治子「曲目解説」、『国立劇場第162回邦楽公演 邦楽鑑賞会』（公演パンフレット） 東京：日本芸術文化振興会、2012年、6頁。

²⁷⁰ 永田錦心『愛吟琵琶歌之研究 卷二』 東京：一水会本部、1928年、105頁。

その分高音域の〔中干〕が連続することとなり²⁷¹、技巧的なアピールに有効ではあったものの、似た旋律が続くという点ではやや冗長にも感じられる。

【表 5-2】水藤錦穰《白虎隊》〔基吟 2〕小段落⑤ 旋律句構成の比較（筆者作表）

詞章	SP音源	LP音源
学びの窓に筆を捨て	地ノ上	地ノ上
剣を執(取)りて青天を	地ノ下→中干メリ	地ノ下
睨む姿の健気(姿乃けなげ)にも	中干ハリ	中干メリ
三十六人団結し	中干ハリ	中干ハリ
主将の許に駆けつけぬ(たり)	中干落トシ	中干落トシ

2点目の〔崩レ〕について、SP音源では低音域の〔崩レノ地〕で構成される小段落⑦を1句のみとし、高音が多い小段落⑧を増やしている（【表 5-3】）。錦心流の琵琶歌本『弾法図解 独吟琵琶歌集』には、「戸の口原に打向ひ」の後に琵琶の手を挿入する、すなわち〔崩レノ地〕を2句語る指示があり²⁷²、SP音源では錦心流からの逸脱を試みたことが察せられる。

【表 5-3】水藤錦穰《白虎隊》〔崩レ〕小段落⑦⑧ 旋律句構成の比較（筆者作表）

詞章	SP音源	LP音源
敢死隊の左翼となり	⑦ 崩レノ地	⑦ 崩レノ地
戸の口原に打(ち)向ひ	⑧ 崩レノ大干	崩レノ地
群がる敵に斬って入る	崩レノ大干	⑧ 崩レノ大干

3点目の〔吟替り〕については、SP音源では〔吟替り〕冒頭句「鶴ヶ城遙かに見渡せば」の上半句「鶴ヶ城」までが、その直前の〔基吟 3〕小段落⑬に含まれ、半句の単位で曲節を移行している（【表 5-4】）。錦琵琶の音楽では、曲節の境界を曖昧にすることで音楽的な流れを生むような工夫が特徴であるが、その初期の例だといえよう。

²⁷¹ 〔中干〕の旋律句には、基音がdの〔中干メリ〕と、eの〔中干ハリ〕の2種類がある。〔中干〕が続く場合には、これらが交互に置かれることが多いが、ここでは結果的にSP音源で〔中干ハリ〕が連続している。

²⁷² 永田錦心編『弾法図解 独吟琵琶歌集』 東京：川越書店、1912年、84頁。

【表 5-4】水藤錦穰《白虎隊》[基吟 3] から [吟替り] への移行の比較（筆者作表）

詞章	SP音源	LP音源
折れたる刀を杖として	地ノ上	地ノ上
飯盛山に攀ぢ上り	中干	地ノ上
鶴ヶ城／遙かに見渡せば	中干／吟替りノ地	吟替りノ地

対する LP 音源では、[基吟 2] 小段落⑤や [吟替り] への移行をみると、1 句ごとに旋律句が付されており、半句の単位はあまり用いられていない（【表 5-2・5-4】）。SP 音源は、錦心流から独立して初めてのレコード収録であったこともあり、錦琵琶独自の音楽性を打ち出すために、半句での移動などの工夫が試みられたと考えられる。そして、戦後に錦琵琶の音楽が確立されると、構成だけではなく、節回しの上下の仕方などの旋律内容で錦心流とは区別できるようになった（詳細な節回しの比較は後述）。

5-2-2-3 語りの旋律

本曲の採譜全体は、附録【譜例 1・2】に記載した。前語りは SP・LP 音源ともに旋律句が同じであるため、基本的な旋律線も同様であった。その中で曲の冒頭から 2 句目の [謡出シ中干]「散るべき時に散らざれば」は、SP 音源では細かい節回しや声を伸ばす際のユリが細かいビブラートの表現であるのに対して、LP 音源では下半句の「ざ」で 3 度程度の音程を上下する、やや幅の大きいユリがあった。こうした動きのユリは、その後にも随所でみられ、ユリの表現も多様化した（【譜例 5-1】）。

SP 音源

LP 音源

ちるべきとき に ちら ざ らば

ちるべきとき に ちら ざ らば

【譜例 5-1】水藤錦穰《白虎隊》[謡出シ中干]「散るべき時に散らざれば」（筆者作譜）

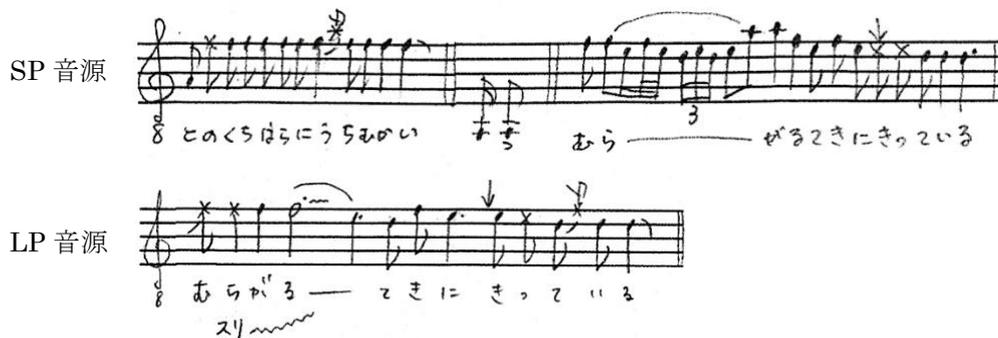
5-2-2-2 で構成の違いについて述べた [基吟 2] 小段落⑤の旋律内容をみると、SP 音源では比較的シラビックに [中干] が続くが、LP 音源では跳躍のある節回しと一音ずつ進む語りの表現を交互に用いており、音楽的な変化に富んでいる（【譜例 5-2】）。一方

で、小段落⑤最終句の〔中干落トシ〕「主将の許に駈けつれたり」の下半句では、錦心流に特有の、跳躍して下行する旋律型が、SP・LP音源に共通して用いられている。〔基吟3〕小段落⑭最終句の〔中干落トシ〕でも同様の動きをしており、錦心流の音楽的要素も残されている。



【譜例 5-2】水藤錦穰《白虎隊》LP音源〔基吟2〕小段落⑤（筆者作譜）

前述の〔崩レ〕小段落⑧では、SP音源は高音の〔崩レノ大干〕が2句続くため、音域を広くして節を回す工夫がみられる。一方LP音源では、1句のみで語りに装飾が少ない分、琵琶でスリの技法を用いていた（【譜例 5-3】）。〔崩レ〕は全体を通して旋律句構成がほぼ同じで、旋律の内容も基本的には類似した動きをするため、SP・LP音源ではとりわけ弾法で差異が現れているといえよう（5-2-2-4にて詳述）。



【譜例 5-3】水藤錦穰《白虎隊》〔崩レ〕小段落⑧（筆者作譜）

〔基吟3〕小段落⑬の〔大干〕は、LP音源は音程を逸脱した語りの表現を用いているが、SP音源では全曲を通してこうした表現は確認できなかった（【譜例 5-4】）。音程

を逸脱するのは錦心流奏者も用いる技法であるが、若い時期の水藤錦穰は年齢的にもあまり用いなかったのかもしれない。



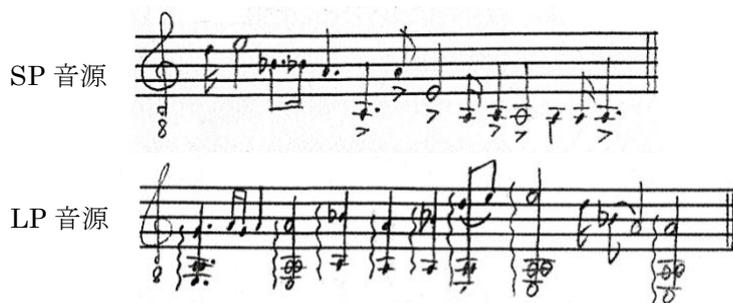
【譜例 5-4】水藤錦穰《白虎隊》LP 音源 [大干]「生き残る者二十人」(筆者作譜)

[吟替り] は、総じて SP 音源のほうが細かい節回しが多く、かなりの高音で装飾を入れている。LP 音源でも節回しは用いるものの、声を伸ばしながら音程をはっきりさせつつ音高を変化させている点は、SP 音源にはあまりみられない (【譜例 5-5】)。若い時期のほうが技巧的な表現であるともいえるが、晩年近くには装飾的な節回しのみに頼らない語りの表現を身につけていた。

【譜例 5-5】水藤錦穰《白虎隊》[吟替り]「昨日に変わる今日の様(子)」(筆者作譜)

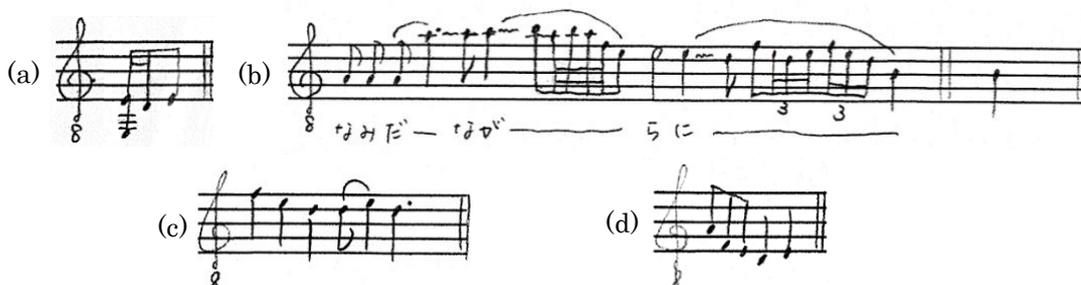
5-2-2-4 琵琶の旋律

全体を通して、SP 音源では収録時間の都合上、琵琶の手は最小限の長さに留められており、また錦心流の音型を継承している箇所も少なくない。一方で LP 音源では、錦琵琶独自の作曲がなされた箇所が多い。例えば、楽曲冒頭で奏される琵琶の手は、SP 音源では錦心流の旋律型を継承しているが、LP 音源では新たに考案された旋律で、現行の錦琵琶の定型的な冒頭旋律を用いている (【譜例 5-6】)。



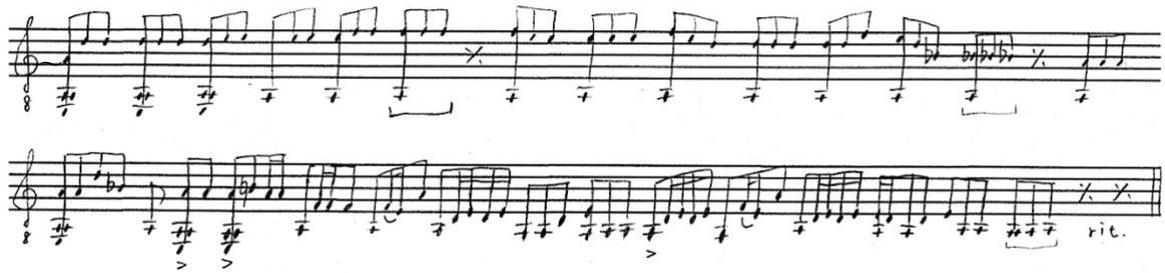
【譜例 5-6】水藤錦穰《白虎隊》冒頭の琵琶の手（筆者作譜）

また従来の錦心流では、合の手は主に第 I 弦の開放弦を一度打つものが使われていたが、錦琵琶の SP 音源では弦を指で弾いたり（【譜例 5-7】(a)）、前後の語りの旋律の音程と同じ音を一音奏したりといった変化をつけている（【譜例 5-7】(b)）。さらに LP 音源では、短い旋律型を奏するなど合の手のバリエーションがさらに拡大し、小段落の後に奏されるまとまった琵琶の手のみならず、合の手の作曲にも注力していたことがうかがえる（【譜例 5-7】(c)(d)）。



【譜例 5-7】水藤錦穰《白虎隊》合の手 (a)(b)SP 音源、(c)(d)LP 音源（筆者作譜）

SP・LP 音源に共通して、[基吟 2] 小段落⑤の後に挿入される琵琶の手は三拍子系のリズムが中心で、錦心流にはない錦琵琶独自の音型である。この旋律は後の鶴田流にも受け継がれており、錦琵琶初期の段階で作曲された新たな弾法の一つとして注目される（【譜例 5-8】）。



【譜例 5-8】水藤錦穰《白虎隊》LP 音源 三拍子系の琵琶の手（筆者作譜）

LP 音源の [崩レ] では、5 種類の弾法が演奏されており、変化に富んでいて聞き手を飽きさせない。テンポも速く技巧的で、こうした技術に裏付けられた音楽性が、晩年に至るまで多くの聴衆を惹きつけたといえよう。また [崩レ] 小段落⑨では、SP・LP 音源ともに語りの旋律をなぞる形で琵琶が奏されているが、こうした技法は新たな五弦五柱の楽器を考案したことにより、正確な音程を出しやすくなったために可能となった奏法である（【譜例 5-9】）。

【譜例 5-9】水藤錦穰《白虎隊》SP 音源 [崩レ] 小段落⑨（筆者作譜）

さらに LP 音源では、同じ箇所ですりの技法を重ねている点で工夫がみられる（【譜例 5-10】）。また SP 音源では、語りと琵琶を同時に奏するのは [崩レ] 小段落⑨の 1 箇所のみだが、LP 音源では他に 2 箇所あり、そこでは撥を 8 の字に回転させる奏法や、より語りの音程変化が激しい [回シ] の細かい動きに合わせたトレモロの奏法が用いられ、さらにバージョンを増やしている。ただし SP 音源でも、小段落⑫の最後には細かい音

高変化を伴うトレモロが多用され、錦琵琶成立当初から技巧的な奏法が用いられていたことがわかる。

【譜例 5-10】水藤錦穰《白虎隊》LP 音源 [崩レ] 小段落⑨（筆者作譜）

[基吟 3] 小段落⑭の後に続く手は、LP 音源ではかなり間をとり、その後の[吟替り]に向けてしつとりと進んでいく。録音技術の向上も背景にあるとは考えられるが、技巧的な[崩レ]だけでなく、琵琶の余韻も聞かせどころの一つとした（【譜例 5-11】）。

【譜例 5-11】水藤錦穰《白虎隊》LP 音源 [基吟 3] 小段落⑭に続く琵琶の手（筆者作譜）

5-2-3 《本能寺》分析

5-2-3-1 楽曲概要および音源資料

次に取り上げる《本能寺》は、天正 10（1582）年 6 月 2 日に明智光秀が謀反を起こし、主君・織田信長を討った本能寺の変を題材にした楽曲である。文学的な構成は、物語本編の前半部分は明智光秀側、後半部分は織田信長側の描写となっている。錦心流の機関誌『水声』では紙面上での楽曲の演奏回数調査が行われ、大正 14～昭和 2（1925～27）年では、《本能寺》は毎度 1、2 位を争う回数の多さで、合計では最も多く演奏され

ており、人気の曲であったことがわかる²⁷³。

錦琵琶の《本能寺》は、田中濤外（1880～1958）により作詞された。昭和 5（1930）年に錦心流を追われた水藤枝水、錦穰親子は、新居に越した際の差配として田中濤外と出会った。濤外は漢学の素養があり、従軍記者の経験もあったことから、琵琶歌の作詞を依頼したという²⁷⁴。《本能寺》の詞章は、錦琵琶歌本『錦琵琶愛吟集 卷之一』（1931）²⁷⁵に収載されており、錦穰が濤外とコンビを組んだ初期の頃の作品の一つだと考えられる。

本分析の対象音源には、昭和 6（1931）年にビクターより発売された 3 枚組（全 6 面）の SP レコード²⁷⁶（本項内では以下、「SP 音源」）、および錦琵琶奏者・藤波白林氏所蔵の、戦後のラジオ放送の録音²⁷⁷（本項内では以下、「ラジオ音源」）を用いる。SP 音源は、調子が八本（主音が D）の高さで、演奏時間は 17 分 43 秒であり、錦琵琶の歌本『錦琵琶愛吟集 卷之一』（1931）に掲載される詞章はすべて収録されている。本音源は、歴史的音源で聴取が可能であり、また錦琵琶のテープ全集『錦びわ宗家 水藤錦穰全集』（1981）に収録される《本能寺》の音源は、このレコードと同じ内容である。ラジオ音源は、具体的な番組名は不明であるが、放送内では本能寺の変を「383 年の大昔」と解説し、また録音に宣伝が含まれていることから、民間放送による昭和 40（1965）年頃の放送だと推測される。調子は六本（主音が C）で、SP 音源より 1 音分低い。演奏時間は 9 分 55 秒で SP 音源からは 8 分近く短いため、カットが多い一方で、構成を入れ替える工夫がなされている（次項にて詳述）。

²⁷³ 「愛吟番附」、『水声』 第 8 号、1925 年、13 頁。同第 13 号、1926 年、73 頁。同第 19 号、1926 年、77 頁。同第 26 号、1927 年、49 頁。同第 31 号、1927 年、45 頁。

²⁷⁴ 水藤錦穰「藤の実——思い出の記」、32 頁。

²⁷⁵ 錦琵琶宗家編『錦琵琶愛吟集 卷之一』 東京：錦琵琶本部、1931 年。

²⁷⁶ 《本能寺》水藤錦穰 歴史的音源、ビクター：51681～51683（SP）、1931 年発売。琵琶のレコードは通常 2 枚組であったため、3 枚組の本レコードは珍しく、ビクターからの期待の大きさと錦穰の人気の高さがうかがえる。

²⁷⁷ 《本能寺》水藤錦穰 ラジオ放送録音、1965 年放送か。（藤波白林氏所蔵）（つくも会ウェブサイト 2020 年 12 月 7 日閲覧）

http://kozchi.sakura.ne.jp/sblo_files/musicgoblins/image/20E6B0B4E897A4E98CA6E7A9A3_E69CACE883BDE5AFBA1964E6B091E694BEE383A9E382B7E38299E382AA.mp3

5-2-3-2 詞章・音楽構造

音源に収録される詞章について、SP音源・ラジオ音源で比較した表を附録【表 21】に収録した。各音源の詞章の底本は、両音源ともに『錦琵琶愛吟集 卷之一』とした²⁷⁸。なお比較のために、錦心流《本能寺》の詞章については、『薩調四絃愛吟集 卷之一』(1913)を参照した²⁷⁹。

本楽曲には頼山陽(1780~1832)の『日本楽府』(1828)に収録される、『本能寺』という漢詩が挿入されている。明智光秀は織田信長の命に従い、備中の豊臣秀吉の援軍として出陣するが、信長を討つ決意をして本能寺へと向かう、という内容である。最後の1行では、光秀の敵は備中にいる秀吉であり、それに備えなければいけなかったという光秀への戒めが込められている。

錦琵琶の音源分析に進む前に、錦琵琶と錦心流までの詞章の関係について簡単にふれておく。正派や錦心流では、前述の小田錦蛙による作詞の《本能寺》がレパートリーとして伝承されている。錦琵琶のSP音源に収録される田中濤外の詞章と比較をすると、上述の『本能寺』という漢詩や、楽曲後半の合戦場面で盛り上がる〔基吟〕や〔崩レ〕の一部は、錦心流までの《本能寺》の詞章をそのまま引用しており、とりわけ大正12(1923)年にニッポノホンより発売された、永田錦心による演奏のSPレコードの収録箇所と一致する点が多い²⁸⁰。その一方で、田中濤外作詞のものは、これらの引用以外はほとんどが新しく作られた詞章であり、説明的な〔基吟〕をコンパクトにまとめ、二つの〔崩レ〕の間に配される〔基吟〕は、勇壮に〔崩レ〕のように勢いをもたせるなど、単調になりがちな〔基吟〕部分での改革がみられた。また、田中濤外の詞章で新たに加えられた、楽曲冒頭「時は今天が下知る五月かな」は、天正10(1582)年5月に愛宕山西之坊威徳院で開かれた連歌会での明智光秀による発句であり²⁸¹、今後の物語の展開を暗示させる効果をもつ。

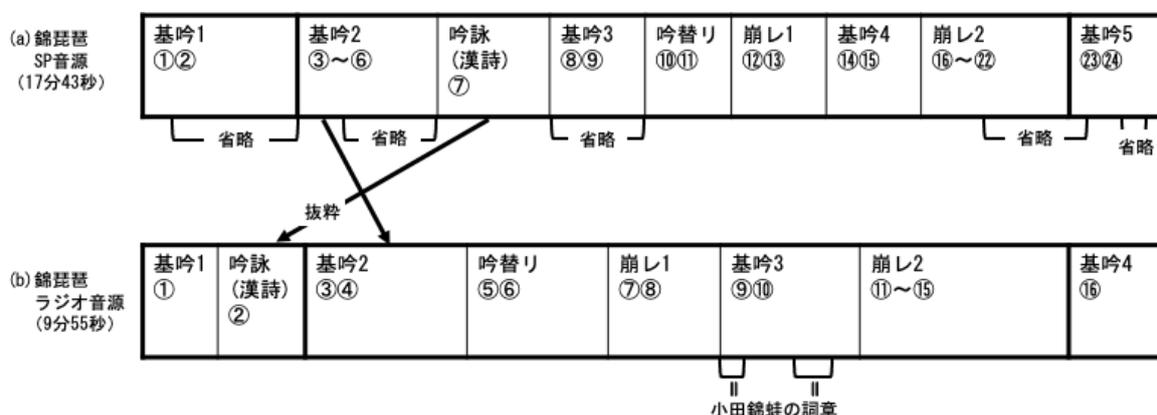
²⁷⁸ 錦琵琶宗家編『錦琵琶愛吟集 卷之一』、12~17頁。

²⁷⁹ 飯田亮編『薩調四絃愛吟集 卷之一』 東京：一水会本部、1913年、56~64頁。

²⁸⁰ 《本能寺》永田錦心 歴史的音源、ニッポノホン：15097~15098 (SP)、1923年発売。永田錦心と水藤錦穰による《本能寺》の詳細な比較は、筆者修士論文および「錦琵琶における音楽的改革とその影響——《本能寺》の音楽分析を通して」(『楽劇学』第28号)で行った。

²⁸¹ 表向きでは毛利征伐の戦勝祈願といわれるが、実際は信長を本能寺で討つための光秀の祈願を込めたものだといわれる(島津忠夫校注『連歌集』(新潮日本古典集成新装版) 東京：新潮社、2020年、317頁)。

続いて分析音源の音楽構成について取り上げよう。錦琵琶の SP 音源とラジオ音源を比較したものが、下掲【図 5-3】である。



【図 5-3】水藤錦穰《本能寺》楽曲構成の比較（筆者作図）

まず SP 音源が、前語り [基吟 1] に続き、本語りが [基吟 2→吟詠 (漢詩) →基吟 3→吟替り→崩レ 1→基吟 4→崩レ 2] と進み、[基吟 5] の後語りで締めくくるという進行で、錦琵琶レパートリーの全曲版だと推定できる（【図 5-3】(a)）²⁸²。戦後に藤波櫻華氏により採譜された楽譜をみると²⁸³、『錦琵琶愛吟集』の内容が一部省略されているが（附録【表 21】、[] 箇所参照）、戦後に演奏されていた進行は戦前に作られたものとはほぼ同じであった。一方、ラジオ音源で演奏された楽曲構成は、前語り [基吟 1→吟詠 (漢詩)] で、本語りは [基吟 2→吟替り→崩レ 1→基吟 3→崩レ 2]、後語りが [基吟 4] という進行である（【図 5-3】(b)）。放送時間の都合上、詞章を大幅に短縮するに際して、[基吟 2] と [吟詠 (漢詩)] の曲節を入れ替えていた。ラジオ音源では、SP 音源と同様に冒頭の光秀による連歌の句で始まるが、SP 音源の前語り後半の説明部分は省略し、その後すぐに漢詩の抜粋、それも光秀の信長への謀反の意思が読み取れる箇所が入っていた。また、その前の [基吟 1] で省略した詞章に含まれる、楽曲名でもある「本能寺」という言葉を漢詩で初めて提示している。冒頭直後に漢詩を配置する珍しい

²⁸² 筆者修士論文および論考「錦琵琶における音楽的改革とその影響——《本能寺》の音楽分析を通して」（『楽劇学』第 28 号）内では、[吟替り] 最後を [崩レ] に近い [吟替り] の句だと分析したが、音型や琵琶の手を考慮して、本論文では曲節が [崩レ] に移行していると解釈を改めた。

²⁸³ 藤波櫻華作譜《本能寺》、1954 年以降。（藤波白林氏所蔵）

構成をとり、漢詩を説明的に用いつつ、音楽性の豊かさも示す点から、短縮版への編集技量の高さがうかがえる。その後ラジオ音源では、本語り冒頭の〔基吟 2〕へと進み、本編が始まる。後に続く〔基吟〕は省略し（【図 5-3】(a)SP 音源の小段落⑤⑥⑧⑨「省略」箇所）、〔吟替り〕へと移行する。ラジオ音源の〔基吟 3〕の詞章は、小田錦蛙作詞のものが一部挿入、入れ替えがなされており、さらにそこでは錦心流に類似した旋律型を用いていた。藤波櫻華氏により戦後に記録された楽譜には、田中濤外の詞章が記載されていることから、ラジオ放送向けに聴者を意識して、聴きやすい詞章を採用したのであろう。続く〔崩レ 2〕は大部分を演奏し、やはり聴者に喜ばれる箇所として長めに時間をとったと考えられる。終結部へと進む部分（【図 5-3】(a)SP 音源〔崩レ 2〕から〔基吟 5〕にかけて）は少し省略しながら、原曲と同じように終止した。以上から、限られた時間に収めるために大幅なカット・修正が求められたではあろうが、原曲のうちすべての曲節が挿入できるように部分的に抜粋し、聴者が内容を理解できるように、定型的な楽曲構造にとらわれず、曲節の構成も入れ替える工夫を行っていた。

5-2-3-3 語りの旋律

本曲全体の採譜は、附録【譜例 3・4】に収載した。前述の《白虎隊》は錦心流のレパートリーと同じ詞章を用いていた一方で、《本能寺》は錦心流のものではなく、新たに作詞された楽曲であった。そのため、語りの旋律も従来の薩摩琵琶にない節付けを行っており、その代表例が冒頭の〔謡出シ〕である。錦琵琶の代表曲の一つ《曲垣平九郎》も同様の旋律型で始まるが、金田一は「薩摩系にはなく筑前にある」旋律型だと述べ、さらに下半句では「江戸歌のフシ」を取り入れたと指摘した²⁸⁴。筑前琵琶などの他種目を引用する一例である。この冒頭は SP・ラジオ音源ともに同じ旋律で語られており、比較的早い段階で錦琵琶に特有の旋律が考案され、定型化されていった（【譜例 5-12】）。

²⁸⁴ 金田一春彦「詞章・曲目解説 錦琵琶」、『琵琶——その音楽の系譜』（解説書）東京：日本コロムビア、115 頁。

SP 音源

ラジオ音源

とき—はいま あめがしたしる — さつ — き — ひな

ときほいま あめがしたしる — さつ—き—かひ—

【譜例 5-12】水藤錦穰《本能寺》楽曲冒頭「時は今天が下知る五月かな」（筆者作譜）

《白虎隊》と同様、SP 音源は錦穰がまだ 10 代の頃の演奏で、高音で細かい節回しが特徴的であり、語り方の点では細かい装飾をそれほど多用しないラジオ音源とは対照的である。その一方で、基本的な旋律の動きは類似したものが多く、語りの旋律はある程度、昭和初期の時点で既に定まっていたと考えられる。その中で、定型的な旋律句構成である本語り冒頭 [基吟 2] は、[中干] が連続して語られるが、同じような音型が続かないような工夫がラジオ音源で確認できる（【譜例 5-13】）。

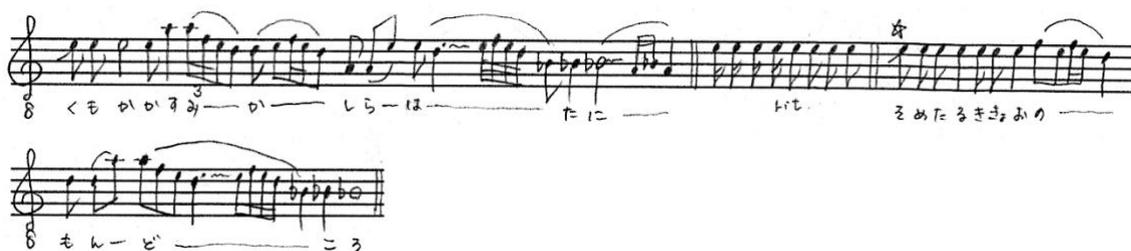
かめやまじふにしよはかをあめ つも — る うらみのかすかると

かむえた 2 2 る—しいざくの

【譜例 5-13】水藤錦穰《本能寺》ラジオ音源 [基吟 2] 連続する [中干]（筆者作譜）

前述の通り、ラジオ音源 [基吟 3] では、小田錦蛙作詞の一部が用いられている。とくに [基吟 3] 最後の 2 句「雲か霞か白旗に／染めたる桔梗の紋所」は [中干落トシ] で語られ、錦心流ではしばしばみられる [中干落トシ] を 2 句重ねる構成が採用されている。水藤錦穰は、前項で取り上げた《白虎隊》について、小田錦蛙の詞章に作曲をしたのは永田錦心であり、錦琵琶であっても作曲者は錦心だという考えをもっていたとい²⁸⁵、既存の錦心流の《本能寺》の作曲者である永田錦心を重んじ、小田錦蛙作詞の部分は錦心流の旋律型を用いたと考えられる（【譜例 5-14】）。

²⁸⁵ 前述の水藤桜子氏へのヒアリングにおいての、水藤五朗氏（水藤錦穰の子息）との会話のご教示による。



【譜例 5-14】水藤錦穰《本能寺》ラジオ音源 [基吟 3] 最後 2 句の [中干落トシ]
(筆者作譜)

5-2-3-4 琵琶の旋律

前項の《白虎隊》と同様に、琵琶の旋律で大きな変化がみられた点には、合の手のバリエーションが拡大したことが挙げられる。さらに、戦後のラジオ音源では、明確に他種目の旋律型を引用していた箇所が確認できた。

冒頭の光秀の句の直後には、常磐津節の〈次第〉や長唄の〈序〉²⁸⁶といった、三味線の手を模した旋律型が演奏されていた。藤波氏採譜の楽譜にも、同じ句の後にこの弾法が記載されており、オープニングの意味で挿入したのではないかと推測される。さらに、三味線の旋律型の直前ではトレモロ奏法を用いたり、三味線の旋律型の一部では押シ干奏法を用いて音高を上げたりしている点から、単純に旋律そのものを引用するだけでなく、琵琶特有の技法を用いる工夫が確認できる（【譜例 5-15】）。



【譜例 5-15】水藤錦穰《本能寺》ラジオ音源
三味線の旋律型を模した琵琶の手 (筆者作譜)

さらに、音階構成外²⁸⁷の音を、弦の押し込み具合を調整することで正確に出す場面もあった。もちろん、錦心流までの四柱の琵琶でも、押シ干奏法によって多様な音程を出

²⁸⁶ 前原恵美「常磐津節「老松」の旋律型研究」、『東京藝術大学音楽学部紀要』第 26 集、2001 年、五五頁。浅川玉兔『長唄名曲要説 改訂版』東京：邦楽社、2001 年他。
²⁸⁷ 薩摩琵琶で用いられる基本的な音階は都節音階 (AB \flat DEFA) で、「変調」という転調部分では主音が完全 4 度低い都節音階 (EFABCE)、吟替りでは民謡音階 (BDEF \sharp AB) で演奏される。

すことは可能であり、そうした微妙な音程が薩摩琵琶の音楽の特徴ともいえる。一方で、四柱の琵琶で「正確に微妙な音程を出す」ことはかなり難易度が高いと推測される。錦琵琶では柱を増やして押し込み幅を狭くしたことで、意図的に微妙な音高を取り入れ、音楽表現の拡大を目指して試みたといえるのではないだろうか（【譜例 5-16】）。



【譜例 5-16】水藤錦穰《本能寺》ラジオ音源〈切りノ手〉（筆者作譜）

5-2-4 水藤錦穰分析結果まとめ

《白虎隊》は、戦前の音源ではとくに、一句の途中で旋律句や曲節を移行するといった、語りで錦心流からの逸脱を図るような工夫がうかがえた。一方で、詞章は戦前・戦後ともに錦心流までのものを用いていたこともあり、基本的な構成は従来の様式に則る形で旋律句の選択が行われ、楽曲構成には戦前・戦後で共通する点が多かった。語りの装飾は、戦前では細かい節回しが特徴であったのに対し、戦後にはユリの表現を多様化し、声の表現の幅を拡大させていた。また琵琶の手については、合の手のバリエーションが増えたこと、打楽器的なスリの使用、さらに余韻を聞かせる間を意識した演奏など、戦後には器楽性への意識がより強くなったといえる。

一方で《本能寺》では、新たな作詞によるレパートリーとなり、戦前期から錦心流にない新たな旋律型を用いる工夫がみられた。水藤錦穰の演奏での最も大きな変化は、琵琶の旋律が多様になったことだと考えられる。とくに時間制限があまり影響しない短い合の手のバリエーションの増加は、従来の語り中心の琵琶楽に、器楽性を重視する姿勢を取り入れたことを示しているといえよう。また語りの表現でも、戦前期は高音で装飾的な節回しの特徴であったが、戦後にはユリの表現や技巧性により依拠しない音楽表現が用いられるという変化がみられ、物語の描写がより劇的になった。

5-3 榎本芝水

5-3-1 経歴および活動状況

本節では、榎本芝水による演奏の音楽分析に取り組む。まず本項では、榎本の経歴と、具体的な演奏活動状況をまとめる。榎本自身による言説はあまり多くないが、本項では『琵琶新聞』『水声』などの記事や、『現代琵琶名人録』（1922）²⁸⁸などの演奏家名鑑に基づいて記述する。

榎本芝水（本名・弁之助）は、明治 25（1892）年に東京日本橋に生まれた。13歳の時に三井物産の給仕となったが、過労のため病に倒れ、解雇される。その後、薩摩琵琶の寺尾彭に師事したが、明治 42（1909）年 1 月には永田錦心に入門した²⁸⁹。榎本は幼い時から邦楽を好み、この時既に新内やうた澤を学んでいたこともあり、琵琶の習得も早かったという。明治 42（1909）年 4 月 3 日に和強楽堂で開催された、第 1 回一水会大演奏会において初めて水号が門弟に授与されるが、榎本はそのうちの 1 人であった²⁹⁰。さらに、翌年には教授所の開設を許され、以後門弟の指導にも努めた。大正 6（1917）年末の時点では、最上級である総伝となっている²⁹¹。

大正 15（1926）年 5 月、永田錦心より総伝者で技術優秀と認められた 9 名の高弟に錦号が授与され、榎本は「榎本錦意」を名乗った。昭和 2（1927）年 7 月 1 日からは錦心流幹事長に就任し²⁹²、同年 10 月に永田錦心が亡くなると、榎本は錦心流の新役員として宗家顧問に任命された。

これまでふれてきたように、昭和 5（1930）年に起きた錦心流内部の分裂騒動では、榎本は一水会派に属してそのトップに位置した。その後も錦心流に属して活動を行っていたが、昭和 11（1936）年には錦心流を離れて芝水流琵琶を創始し、その宗家を名乗ることとなった。第 2 章で述べた通り、同年 5 月 17 日に開催された新曲発表の春季大演奏会が、芝水流琵琶宗家披露を兼ねた大会となった。それ以降も定期的に琵琶会を開催

²⁸⁸ 大谷荒太郎編『現代琵琶名人録 附最近琵琶発達史』 東京：登文閣出版部、1922 年。

²⁸⁹ 榎本錦意「黄嘴会時代と一水会時代」、『水声』 第 36 号、25～26 頁。

²⁹⁰ 同前、26 頁。

²⁹¹ 「弾奏家鑑小録 ■榎本芝水」、『琵琶新聞』 第 102 号、1917 年、8 頁。

²⁹² 「宗家公報 ■錦心流親任幹部発表」、『水声』 第 31 号、1927 年、51 頁。

する他、樺太にも赴いて慰安演奏を行うなど²⁹³、様々な場で演奏を行っていた。

また榎本は、時局物の新作発表も多く行っており、昭和 12（1937）年の支那事変を題材にした新曲琵琶歌が『琵琶新聞』上で紹介されていたため、【表 5-5】にまとめた²⁹⁴。

終戦後は、昭和 24（1949）年に「錦心流琵琶協会」が設立され、永田錦心没後に独立して宗家を名乗った錦心流奏者たちもすべて錦心流とみなし、

協働することをこの協会の目的とした。そして翌年の同協会本部役員のうち、会計部理事には榎本芝水の名前が挙げられている²⁹⁵。昭和 34（1959）年の「日本琵琶楽協会」設立に際しては、榎本はその発起人の 1 人として戦後琵琶界の復興にも尽力した。他にも、昭和 39（1964）年 1 月歌舞伎座公演《私本太平記》（吉川英治原作、上林吾郎脚色）に出演するなど、晩年にかけて幅広く演奏活動を行った。

榎本芝水の演奏については、語りに関する記述が多いことから、語りに榎本の特徴があったことが察せられる。他の邦楽ジャンルの摂取も早くから試みており、榎本は「語りから節に移る辺は義太夫の調子を入れ、変調などは歌沢(ママ)を応用すると面白く行く」²⁹⁶と述べている。また榎本の語りは、「洗練された弾奏と、独自の艶麗な節調はまさに他の追随を許さぬ妙味があり、人呼んで“芝水ぶし”と珍重されているほど」²⁹⁷だと評価されている。

【表 5-5】芝水流琵琶支那事変新曲琵琶歌一覧
（『琵琶新聞』第 308 号をもとに筆者作表）

曲名	作詞者
声なき万歳(噫飯塚部隊長)	林柳波
加納部隊長	正岡容 西村楽天陣中記録
梅林大尉	竹田哲郎
南郷少佐	竹田哲郎
山内大尉の母	竹田哲郎
肉弾戦車地雷兵	竹田哲郎
君ヶ代廿九勇士	竹田哲郎
決死の伝令	竹田哲郎
噫南郷少佐	林千吉郎
噫辻老中佐	大澤逸足
大尉の母	鈴木吟亮
嗚呼加隅少尉	板本錦風
南苑攻撃	島田四郎

²⁹³ 「樺太から帰った宗家榎本芝水師」、『琵琶新聞』 第 311 号、1937 年、9 頁。

²⁹⁴ 「芝水流琵琶宗家発表 支那事変新曲琵琶歌」、『琵琶新聞』 第 325 号、1938 年、9 頁。すべて榎本芝水作曲。

²⁹⁵ 「錦心流本部役員」、『芸の友』 第 2 号、1950 年、1 頁。

²⁹⁶ 「ひびき（二） 榎本芝水氏」、『琵琶新聞』 第 124 号、1919 年、8 頁。

²⁹⁷ 小田切草雲『川中島 桜狩 白虎隊』（解説） 東京：コロムビア、1970 年。

5-3-2 《川中島》分析

5-3-2-1 楽曲概要および音源資料

《川中島》は、戦国武将武田信玄と上杉謙信の川中島の戦いを題材にした楽曲で、5回の戦いのうちの第4次の合戦が描かれる。本曲は、明治26(1893)年1月17日に吉水経和により作られ、詞章の底本は頼山陽『日本外史』十一「足利氏後記」の武田、上杉氏の項にある信玄と謙信の一騎打ちの場面である²⁹⁸。本曲の初出は、明治27(1894)年に刊行された吉水経和作詞による琵琶歌集『薩摩琵琶歌藪鶯』²⁹⁹とされ、錦心流では琵琶歌本『薩調四絃愛吟集 卷六』に収載されている³⁰⁰。錦心流のレパートリーには他に、永田錦心作詞の《河中島》もあるが、現在聴取可能な榎本の録音はすべて吉水経和による詞章で演奏されている。

《川中島》には、頼山陽による漢詩『題不識庵撃機山図(不識庵の機山を撃つ図に題す)』が挿入される。本作は文化9(1812)年に作られ、『山陽詩鈔』巻一に収録される。上杉謙信(不識庵)が武田信玄(機山)を撃つ川中島の合戦の図を題に詠じたもので、「鞭声粛々」で始まる詩としてもよく知られている。《川中島》は、「題材も周知のもの」であったことや、こうした有名な漢詩が挿入されていることもあり、「ヒット曲」となって現在も親しまれている³⁰¹。

分析対象とする音源資料は、以下の3種類とする。まず戦前期では、分析に利用し得る音源が歴史的音源に2種類あり、一つはヒコーキから、もう一つは昭和3(1928)年にビクターから発売されたSPレコードである(本項内ではそれぞれ以下、「ヒコーキSP音源」「ビクターSP音源」)³⁰²。これらは同じ演奏の再録ではなく、また収録される詞章が異なる。ヒコーキSP音源の発売年が不明なため推測の域を出ないが、カット箇所

²⁹⁸ 吉水は『日本外史』の内容をそのまま和訳して作詞したが、題材となる第4次川中島合戦は、史実では「天文23年」ではなく「永禄4年9月」が正しく、『日本外史』の誤りが指摘されている。また「天文」は正しくは「てんぶん」と読むが、琵琶歌では「てんもん」という歌い方が定着している(島津正『明治 薩摩琵琶歌』(2001年、159頁)、徳岡虚洞「同好の諸士!!」、『琵琶新聞』(第26号、1911年、3頁)など)。

²⁹⁹ 吉水経和作、四竈小辰編『薩摩琵琶歌藪鶯』 東京：東雲堂、1894年、3～6頁。

³⁰⁰ 永田錦心編『薩調四絃愛吟集 卷六』 東京：一水会本部、1923年、42～47頁。

³⁰¹ 島津正『明治 薩摩琵琶歌』 東京：ペリかん社、2001年、159頁。

³⁰² 《川中島》榎本芝水、ヒコーキ：1594～1595(SP)。《川中島》榎本芝水、ビクター：50432～50433(SP)、1928年発売。

相違や錦心流の基本的な旋律句が多い点から、ビクターSP音源よりも早い時期に収録された可能性が高い。またレコード発売記録から、ビクターSP音源は榎本にとっては初めての電気式録音だと推定される。戦後期では、コロムビアから昭和45(1970)年に発売されたLPレコード(本項内では以下、「LP音源」)³⁰³を対象とする。録音時期は、発売前の1960年代末から1970年頃に新たに収録されたと推測される。さらに、昭和54(1979)年に発売されたレコード集『榎本芝水傑作選』³⁰⁴には、昭和45(1970)年発売レコードの再録と推定される演奏が収録されている。演奏時間はそれぞれ、ヒコーキSP音源がSPレコード2枚(4面)分で12分47秒³⁰⁵、ビクターSP音源がSPレコード2枚(4面)分で12分35秒、LP音源がLPレコード1面分で25分25秒である。調子はヒコーキ・ビクターSP音源が五本(主音がB)、戦後コロムビアが高めの四本(主音がB \flat)と、晩年にはやや低くなっている。

5-3-2-2 詞章・音楽構造

ヒコーキSP音源、ビクターSP音源およびLP音源の詞章比較表は、附録【表22】に収載した。各音源の詞章の底本は、すべて『薩調四絃愛吟集 卷六』(1923)とした³⁰⁶。

《川中島》の楽曲全体の構成は、前語り[基吟]で始まり、本語りは[基吟→崩レ→基吟→崩レ→基吟→吟詠(和歌)→基吟→吟詠(漢詩)→基吟]と続き、後語りは[基吟]で締めくくられる。[基吟]とそれ以外の曲節が交互に配置され、伝統的な薩摩琵琶の音楽構造に則っている。曲節は、憂愁の場面を描く[吟替り]はないものの、合戦場面を描写する[崩レ]を多く取り入れ、和歌・漢詩の二つの[吟詠]が挿入される点が本曲の特徴である。

分析対象とする三つの音源の、錦心流の全曲版に対する収録箇所を示し、比較したものが下掲【図5-4】である。本図は、各音源の上段に曲節・小段落構成、下段に収録箇所を示しており、下段のうち収録箇所は色塗り、省略箇所は「×」で示した。ヒコーキ

³⁰³ 《川中島》榎本芝水『川中島 桜狩 白虎隊』コロムビア：DLS-4197(LP)、1970年発売。

³⁰⁴ 《川中島》榎本芝水『榎本芝水傑作選(一)』、コロムビア：WZ-7071(LP)、1979年発売。

³⁰⁵ 第3・4面は再生状態が原因か、調子が低くテンポも遅いため、本来の収録時間はより短い可能性がある。

³⁰⁶ 永田錦心編『薩調四絃愛吟集 卷六』 東京：一水会本部、1923年、42～47頁。

SP音源は、前語り〔基吟1〕に続き〔基吟2→崩レ1→基吟3→崩レ2→基吟4〕、そして最後に〔吟詠（和歌）〕が配置される構成で、〔吟詠（和歌）〕が後語りの役割を担い、収録では主に後半部分を省略している。ビクターSP音源は、〔基吟1〕の前語りの後に〔基吟2→崩レ→基吟3→吟詠（和歌）→基吟4〕と本語りが進み、後語りに〔吟詠（漢詩）〕が語られるという構成で、中間部の〔崩レ〕と〔基吟〕を大幅に省略し、後語りとして〔吟詠（漢詩）〕までを収録しており、ヒコーキSP音源よりも多くの音楽要素が盛り込まれている。そしてLP音源では、前語り〔基吟1〕に続き、〔基吟2→崩レ1→基吟3→崩レ2→基吟4→吟詠（和歌）→基吟5→吟詠（漢詩）→基吟6〕と進み、後語り〔基吟7〕で終わり、〔崩レ1〕で一部省略がある以外は、全詞章が収録される。前述の通り、ヒコーキSP音源はビクターSP音源よりも前の録音だと筆者は推測するが、その理由の一つは、ビクターのほうが収録された曲節が多様なためである。類似した〔崩レ〕の旋律の連続を避け、様々な曲節を収録したことから、いわば編曲技能の向上がうかがえる。カット箇所は、録音形態の収録制限の差を考慮する必要があるが、榎本は戦前期から既に聴者を意識した編曲を行っていたといえる。

	錦心流 全曲版	基吟	基吟	崩レ	基吟	崩レ	基吟	吟詠 (和歌)	基吟	吟詠 (漢詩)	基吟	基吟
戦前期	ヒコーキ SP音源 (12分47秒)	基吟1 ①②	基吟2 ③～⑥	崩レ1 ⑦～⑬	基吟3 ⑭～⑰	崩レ2 ⑱～⑳	基吟4 ㉕㉖	吟詠 (和歌) ㉗	×	×	×	×
				×								
戦前期	ビクター SP音源 (12分35秒)	基吟1 ①②	基吟2 ③～⑥	崩レ ⑦～⑩	×	崩レ ⑪	基吟3 ⑫⑬	吟詠 (和歌) ⑭	基吟4 ⑮～⑰	吟詠 (漢詩) ⑱	×	×
				×		×			×			
戦後期	LP音源 (25分25秒)	基吟1 ①②	基吟2 ③～⑥	崩レ1 ⑦～⑬	基吟3 ⑭～⑰	崩レ2 ⑱～㉔	基吟4 ㉕㉖	吟詠 (和歌) ㉗	基吟5 ㉘～㉚	吟詠 (漢詩) ㉛	基吟6 ㉜	基吟7 ㉝㉞
				×								

【図 5-4】 榎本芝水《川中島》楽曲構成の比較（筆者作図）

分析対象とする音源では、詞章は基本的に同じであるが、一部文言が異なる箇所がある。例えば、本語り冒頭「われ此たびの戦ひは」は、ヒコーキ・ビクターSP音源では「我れ此の度の合戦は」と語られる。これは、永田錦心作詞の《河中島》では後方で語られるため、その影響もあって戦前期の音源では言い回しが異なったのではないかと推測される。

同じ詞章に対して、戦前・戦後で異なる旋律句が用いられている一例として、[基吟 2] から続く [崩レ] 冒頭部分を取り上げる。各音源での比較表を以下にあげる（【表 5-6】）。

【表 5-6】榎本芝水《川中島》[基吟 2] から [崩レ] への移行の比較（筆者作表）

詞章	ヒコーキSP音源	ビクターSP音源	LP音源
謙信は気をいらち	地ノ下	地ノ下	地ノ上
村上義清に云ひ含め	地ノ下	地ノ下ノ下	地ノ下
月影くらき山山の	地ノ上	地ノ上	地ノ下
草葉の露をわけさせて	地ノ上	地ノ変調	地ノ下ノ下
彼方此方に兵を伏せ	地ノ下	地ノ下ノ下	地ノ上
椎にノ擬せし兵ものを	地ノ下ノ崩レノ地	地ノ上ノ崩レノ地	地ノ下ノ崩レノ地

【表 5-6】のうち、[地ノ下ノ下・地ノ下・地ノ上] は基本的にはシラビックに語られ、音域は「地ノ下ノ下→地ノ下→地ノ上」の順に上がる。一方、[地ノ変調] は詠唱的な節回しを用いることに加え、長 2 度上に転調する旋律句である。ヒコーキ SP 音源の [地ノ下・地ノ上] が連続する箇所は、それぞれ 2 句目で詠唱的に語り、錦心流の典型的な語り方を踏襲している。しかし、ビクターSP 音源では [地ノ変調] を加えた多様な旋律句を用い、またビクターSP 音源・LP 音源では [地ノ下ノ下] を用いることで語りの音域が下方に拡大することからも、音楽的表現の広がりがみられる。[基吟] では、旋律句の選択に比較的自由度があり、前後の旋律句の配置や装飾的な節回しを考慮して旋律句を決定していると考えられる。

5-3-2-3 語りの旋律

本曲全体の採譜は、附録【譜例 5~7】に記載した。細かい節回しは各所で相違がみられるが、旋律句の組み合わせはほとんど変わらないため、全体を通して各音源で旋律線はかなり類似している。その中で前語りの最終句 [中切り] では、ヒコーキ・ビクター SP 音源は音の高低幅が大きい節回しで語られており、戦前期のほうが高音に跳躍して節を回す語りが多い（【譜例 5-17】）。

ヒコーキ
SP 音源

ビクター
SP 音源

LP 音源

かぬーひかじま に うつて い ず

【譜例 5-17】榎本芝水《川中島》〔中切り〕「川中島に打て出づ」（筆者作譜）

〔崩レ〕冒頭部分は、ビクターSP音源では、「つわもの」の「の」で小さなユリ、「いだして」の「だ」でアタリの技法が用いられ、シラビックに進む箇所でも単調にならない工夫がなされる。一方戦後の音源では、言葉のアクセントを意識した旋律線の動きがみられる（【譜例 5-18】）。

ビクター
SP 音源

LP 音源

きこーりに ざせしつわものーをいだしてかいのへいえい に

【譜例 5-18】榎本芝水《川中島》〔崩レ〕冒頭
「椎に擬せし兵ものを／出して甲斐の兵營に」（筆者作譜）

ヒコーキ SP 音源・LP 音源の〔崩レ 2〕小段落②の 2 句目「我が手の勢に下知をなし」では、前者は通常の〔崩レノ大干〕を用いるが、後者では〔崩レノ中干〕を用い、上半句は音程をすり上げながら語っている。こうした音程を逸脱させた語りの表現は、ビクターSP音源でもあまり用いられておらず、表現の幅を広げている。また、続く小段落③では、LP音源では高音の節回しから下行する〔回シ〕の旋律句を用いており、旋律の動きが多様である。（【譜例 5-19】）。

ヒコーキ SP 音源

LP 音源

【譜例 5-19】榎本芝水《川中島》[崩レ 2] 小段落②③（筆者作譜）

5-3-2-4 琵琶の旋律

琵琶の手は、録音時間の長い戦後の音源のほうが多様な手が挿入されている。筆者は修士論文において、とくに戦前の録音について、収録の際の演奏時間の調整は琵琶パートで行っていたことを指摘した³⁰⁷。前述の通り、《川中島》は[崩レ]が多い点が特徴の一つで、勇壮な琵琶の弾法が[崩レ]の聞かせどころともいえる。戦後の LP 音源では、まとまった〈崩レノ手〉だけでも 8 回演奏されており、[崩レ]の弾法がかなり充実している。また同じ〈崩レノ手〉を挿入する場合でも、1 回目と 2 回目とではアレンジをして、聴き手を飽きさせないような工夫がなされている（【譜例 5-20】）。

³⁰⁷ 曾村みずき「薩摩琵琶の音楽構造——鶴田流を中心に」東京藝術大学修士論文、2017 年度、70～71 頁。



【譜例 5-20】榎本芝水《川中島》LP音源 [崩レ] 1回目・2回目（筆者作譜）

5-3-3 《本能寺》分析

5-3-3-1 楽曲概要および音源資料

本曲は、前節の水藤錦穰による演奏の分析で対象とした《本能寺》と同様、本能寺の変を題材にしている。前述の通り、作詞者の小田錦蛙は多くの作品を残したが、中でも《本能寺》は「最も傑出した」楽曲の一つといわれる³⁰⁸。本曲の初出は、明治 37 (1904) 年に吉水錦翁により刊行された『精神教育帝国琵琶錬磨集 卷之一』だと考えられ³⁰⁹、《白虎隊》と同様、錦心流創始前には成立していた。島津正によれば、本作は明治 30 年代に作られた「明治新曲」に分類される³¹⁰。錦心流の琵琶歌本『薩調四絃愛吟集 卷之一』(1913) 内の《本能寺》の詞章は、初出のものとはほぼ同じであった³¹¹。一方で、錦心流の人気が出てくると、曲全体が長すぎる点が指摘されるようになり³¹²、《本能寺》は「草創時代における代表的の歌」ではあるものの、改作の必要性が唱えられるようになった³¹³。

分析音源は、戦前がコロムビアから昭和 7 (1932) 年に発売された SP レコード（本項内では以下、「SP 音源」）³¹⁴、戦後は同じくコロムビアから昭和 44 (1969) 年に発売

³⁰⁸ 「小田錦蛙先生 琵琶界の革新者」、『琵琶新聞』 第 8 号、1909 年、2 頁。

³⁰⁹ 吉水経和編『精神教育帝国琵琶錬磨集 卷之一』 東京：錦水会、1904 年、22 オ～25 オ。

³¹⁰ 島津正『明治 薩摩琵琶歌』 東京：ペリかん社、2001 年、39～40 頁。

³¹¹ 飯田亮編『薩調四絃愛吟集 卷之一』 東京：一水会本部、1913 年、56～64 頁。

³¹² 秋本碧水「行詰れる斯界を救へ」、『水声』 第 3 号、1925 年、21 頁。

³¹³ 中原静遊「琵琶歌批判（一）」、『琵琶新聞』 第 76 号、1931 年、19 頁。

³¹⁴ 《本能寺》榎本芝水 歴史的音源、コロムビア：26986～26987 (SP)、1932 年発売。

された LP レコード（本項内では以下、「LP 音源」）³¹⁵を対象とする。前者は歴史的音源のものを使用し、SP レコード 2 枚分（全 4 面）で、収録時間は 13 分 24 秒であった。後者は筆者所蔵の音源資料で、収録時間は LP レコード 1 面分の 22 分 7 秒であった。前述の榎本芝水の《川中島》の LP レコードと同様、10 年後に発売された LP レコード『榎本芝水傑作選（一）』に同内容の音源が再録されている³¹⁶。調子は SP 音源が六本（主音が C）、LP 音源がやや低めの五本（主音が B）で、晩年のものは半音低い高さで演奏されていた。具体的な録音年代は不明ではあるが、それぞれ発売時期に近いものだと推測される。各音源は収録用に抜粋した構成で、明智光秀が織田信長から受けた仕打ちを挙げる冒頭の〔基吟〕は SP・LP 音源ともに省略し、SP 音源では本語り後半の〔吟替り〕以降全てが、LP 音源では中盤の〔崩レ 2〕以降で部分的に省略されている。中原静遊は、とりわけこの省略箇所にもみられる、詞章の文法上の誤りを指摘した一方、「クツレの個所は上出来」で、「これがために、此の歌は多少の破綻があるにも拘らず愛吟されて来た」と評価している³¹⁷。この記述からも、もとより評判がよかった〔崩レ〕部分を中心に抜粋して、音盤に収めたと推測される。

5-3-3-2 詞章・音楽構造

SP 音源・LP 音源の詞章比較表は、附録【表 23】に記載した。各音源の詞章の底本は、すべて『薩調四絃愛吟集 卷之一』（1923）とした³¹⁸。

楽曲構成および音源の収録内容の構成は、下掲【図 5-5】の通りである。楽曲全体の構成は、前語り〔基吟〕で始まり、本語りは〔基吟→吟詠（漢詩）→基吟→崩レ→基吟→崩レ→基吟→崩レ→基吟→吟替り→基吟〕と続き、後語りは〔吟詠（和歌）→基吟〕で締めくくられる（【図 5-5】(a)）。後語りに〔吟詠（和歌）〕が含まれるが、〔基吟〕とそれ以外の曲節が交互に配置され、またすべての曲節が用いられていることから、薩摩琵琶の基本構造に則り、かつ規模の大きい構成だといえる。

榎本芝水による《本能寺》の音楽構造は、SP 音源では前語りの〔基吟 1〕に続いて、

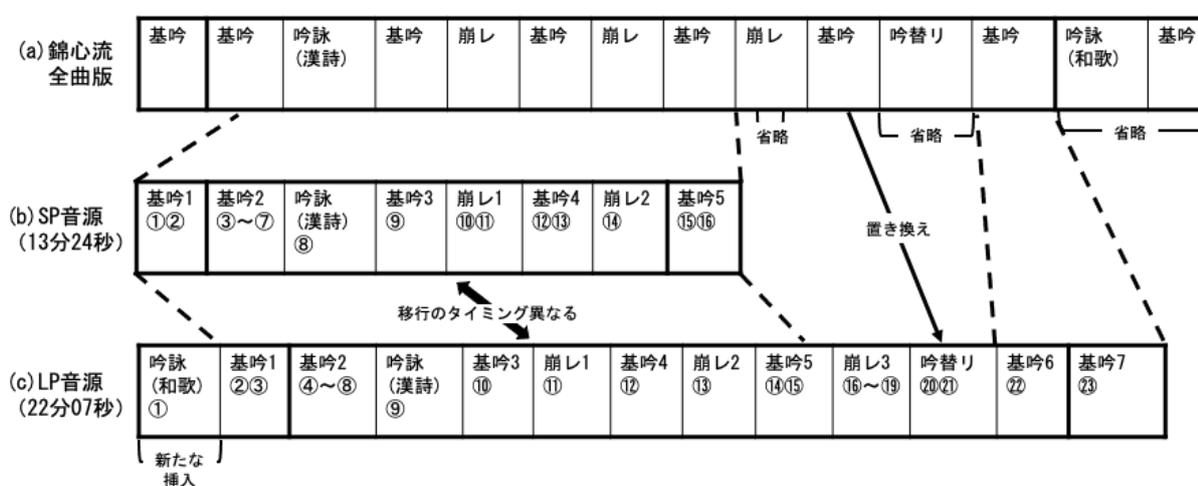
³¹⁵ 《本能寺》榎本芝水『西郷隆盛 本能寺』、コロムビア:DLS-4138(LP)、1969年発売。

³¹⁶ 《本能寺》榎本芝水『榎本芝水傑作選（一）』、コロムビア:WZ-7071(LP)、1979年発売。

³¹⁷ 中原静遊「琵琶歌批判（一）」、19頁。

³¹⁸ 飯田亮編『薩調四絃愛吟集 卷之一』 東京：一水会本部、1913年、56～64頁。

本語りが [基吟 2→吟詠 (漢詩) →基吟 3→崩レ 1→基吟 4→崩レ 2] と進み、後語りとして [基吟 5] で締めくくられる (【図 5-5】 (b))。LP 音源では、前語り [吟詠 (和歌) →基吟 1] と進み、本語りが [基吟 2→吟詠 (漢詩) →基吟 3→崩レ 1→基吟 4→崩レ 2 →基吟 5→崩レ 3→吟替り→基吟 6] と続き、[基吟 7] の後語りで終わる進行で、楽曲冒頭および SP 音源に未収録の箇所を除く [基吟 1] から [基吟 5] までに関しては、曲節の進行はほとんど同じである (【図 5-5】 (c))。



【図 5-5】榎本芝水《本能寺》楽曲構成の比較 (筆者作図)

LP 音源では、一部省略はあるものの、前語り・本語り・後語りの構成に則っている。収録内最後の句「朝の煙と消えにけり」では、同じ詞章を二度重ねる従来の錦心流の手法を取りながら [止メ切り] を用いて終止している点で、省略したバージョンでも一曲として完結するような工夫がされている。対する SP 音源では、[基吟 5] が後語りの役割を果たすものの、旋律句は楽曲途中に用いられる [基吟] の句で語られるため、楽曲の終止感は、LP 音源ほどはない。

LP 音源の冒頭では、明智光秀が連歌会で詠んだ歌「時はいま天が下知る皐月哉」が新たに挿入されている。他にも、SP 音源の「諸将を安土にとどめ置き」を「諸将を安土の城にとどめ置き」としたり、「親から近臣百余人」を「近臣僅か百余人」としたりと、一部詞章に変更を加えている。これらは本来の錦心流のレパートリーでは語られない詞章だが、田中濤外による作詞の錦琵琶《本能寺》と同じ文言が用いられており (錦琵琶で

の前者の句は「安土の城にとどめ置き」で「諸将を」はない)、錦琵琶の人気を背景に、わかりやすく、また普及していた詞章を取り入れたことが推測される。

また、SP音源とLP音源とでは、同じ詞章でも異なる旋律句が用いられていた箇所が複数みられた。例えば〔基吟2〕について、SP音源の小段落⑤、LP音源の小段落⑥を比較すると、LP音源では1・2句目「光春共が百千度／諫むる言葉も聴かばこそ」で〔地ノ下〕が続いているが、これらは基音が地ノ下ウキ(F)、地ノ下(E)で異なり、さらに4句目「暴戾無道の弑虐を」では〔地ノ下→地ノ上〕と半句で音域を上げるなど、小段落全体を通して類似した句が連続しない工夫が試みられている(【表5-7】)。

【表5-7】榎本芝水《本能寺》〔基吟2〕小段落⑤／⑥ 旋律句構成の比較(筆者作表)

詞章	SP音源	LP音源
光春共が百千度	地ノ下(地ノ下)	地ノ下(地ノ下ウキ)
諫むる言葉も聴かばこそ	地ノ上	地ノ下(地ノ下)
推して謀叛に加盟させ	地ノ上	地ノ上
暴戾無道の弑虐を	地ノ下(地ノ下)	地ノ下→地ノ上
企てしこそ浅ましけれ	中干投ゲ	中干投ゲ

こうした旋律句単位の相違だけでなく、曲節移行に際してもそのタイミングが異なる箇所があった。〔崩レ1〕をみると、SP音源では収録時間が短いこともあり、〔崩レ1〕が通常の錦心流レパートリーよりも2句前倒しで開始していた。一方でLP音源では、SP音源での〔崩レ1〕冒頭2句をまだ〔基吟3〕のままで語っている(【図5-5】(b)(c))。そのまましばらく同じ詞章に対して異なる旋律句が用いられるが、〔崩レ2〕に入るタイミングでSP・LP音源では共通する詞章に対して同じ旋律句で語られるようになる。

SP音源で省略されている楽曲後半では、LP音源内で従来の錦心流レパートリーとは異なる節付けがなされている(【図5-5】(a)(c))。〔崩レ3〕から〔吟替り〕へは、〔基吟〕を經由せずにそのまま移行しており、劇的な展開で演奏されるが、音源で〔吟替り〕で奏される箇所は、本来は〔基吟〕で演奏されるもので、榎本が節付けを変えたのではないと思われる。その後続く「嗚呼豪邁の信長が」以降の、従来〔吟替り〕が配される箇所は、前述の歌詞の誤りが指摘された箇所でもあるため、これらの句を省略し、その前の句のまとまりを代わりに〔吟替り〕としたと推測される。

5-3-3-3 語りの旋律

本曲の採譜全体は、附録【譜例 8・9】に記載した。榎本芝水の演奏スタイルの変化としては、節回しの多さが一つ大きな点として挙げられる。例えば、各音源の〔基吟 1〕小段落②〔中切り〕では、前語りの最終句として通常は歌的に終止感をもって語られるが、LP 音源ではビブラートのユリは用いつつも、前項の《川中島》と同様に細かい節回しは少ない（【譜例 5-21】）。

SP 音源

LP 音源

【譜例 5-21】榎本芝水《本能寺》〔基吟 1〕
〔中切り〕「本能寺にぞ入りにける」（筆者作譜）

一方で、LP 音源では、低音域の旋律句では節回しが多用されている。榎本の晩年に近い収録であるため、経年により装飾をつけやすい音域が変化したことが推測され、各時期で自身ができる音楽表現を選択し、演奏に反映させていたと考えられる（【譜例 5-22】）。

SP 音源

LP 音源

【譜例 5-22】榎本芝水《本能寺》低音域の節回し（筆者作譜）

本語り〔基吟 2〕の冒頭〔大干→中干数句→中干落トシ〕という流れは、基本的には SP・LP 音源で共通するが（SP 音源では小段落③④、LP 音源では小段落④⑤）、〔中干〕が続く際の声の表現に違いが確認できる。琵琶歌の語りでは、音程を逸脱しながら次第に音程をすり上げる表現がしばしば用いられるが、SP 音源では 6 句続く〔中干〕の中でこうしたすり上げが 2 句で確認できた。一方 LP 音源では、すり上げは 1 句のみで、〔中

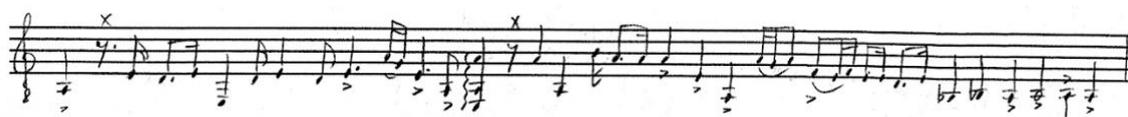
干] から [地ノ上] の音域まで下がる旋律が 1 句用いられている (【表 5-8】)。本語りの冒頭の進行は、比較的定型化されているが、詞章が多いと類似した旋律の連続となってしまうため、バリエーションを増やして節付けを行っていた様子がうかがえる。

【表 5-8】 [基吟 2] 冒頭の旋律句進行比較 (筆者作表)

詞章	SP音源	LP音源
時こそ来れと光秀は	大干	大干
田鶴も遊ばぬ亀山に	中干メリ	中干メリ (すり上げ)
従子光春等を召し寄せて	中干ハリ	中干ハリ
積もる恨みの数々を	中干メリ (すり上げ)	中干メリ→地ノ上
数ふるうちに光秀が	中干ハリ	中干ハリ
眼は血汐ほとぼしり	中干メリ (すり上げ)	中干メリ
逆立つ髪は冠を	中干ハリ	中干ハリ
衝く勢を見てとりし	中干落トシ	中干落トシ

5-3-3-4 琵琶の旋律

LP 音源では、柱間で弦を押し込んで音高を変化させる「押し干奏法」を効果的に用いた箇所がいくつかみられた。例えば [基吟 1] 最終句の [中切り] 後で奏される〈切りノ手〉では、一音奏した後に音高を変化させる技法が連続して現れ、またその音程は全音と半音で異なり、正確な音程をとるには押し込む加減が難しいと推測される。楽器が錦琵琶の五柱の場合は多少音程が取りやすくなるが、四柱の楽器でこの演奏が可能であるのは、技巧的だといえよう (【譜例 5-23】)。



【譜例 5-23】 榎本芝水《本能寺》〈切りノ手〉 (筆者作譜)

前述の通り、SP・LP 音源では [崩レ 1] の開始位置は異なるが、曲節冒頭は [崩レノ地] で語られ、その後には〈崩レーノ手〉が挿入される点は共通しており、類似した音型で演奏される。琵琶の弾法では、晩年にかけて新たな手を考案したというよりは、構成上で琵琶の手を挿入する配分に留意しながら、古典的な錦心流の弾法を演奏していると考えられる。

5-3-4 榎本芝水分析結果まとめ

《川中島》では、戦前・戦後の音源を比較すると、基本的な構成や旋律は類似箇所が多いものの、戦後の演奏は晩年の録音ということもあり、戦前の派手な節回しと比べて低音域の語りが増えていった。また戦後の録音では、録音時間の拡大により、語りだけでなく琵琶も十分に聞かせる収録となり、語りが評判の榎本であったが、器楽面でも充実した手を演奏していたことが明らかになった。また各観点から、録音時期が下るにつれて次第に聴者への意識が強まっていく様子が推察された。

また《本能寺》の分析からは、わかりやすい詞章を取り入れて、用いる旋律句・曲節も従来のものとは変更する音楽的な工夫が確認できた。また、琵琶の手については、新たな旋律を考案するというより、従来錦心流で用いられていた旋律を工夫しながら組み合わせ演奏していたといえる。榎本芝水は、晩年に近い戦後の演奏では、高音の節回しを多用せず、すり上げや旋律句を一部変更するといった語りの表現を用いた。一方で、若手時代でもあった戦前は、技巧的な節回しが特徴でもあり、年齢とともに演奏表現が変わってきたといえる。

5-4 まとめ

以上、水藤錦穰および榎本芝水の演奏スタイルの変化について、複数の音源を用いて分析を行ってきた。水藤錦穰は戦前からすでに語りの旋律で改革を行い、独立初期の段階から錦心流との差異化を図った。そして戦後には、他種目の旋律型を引用したり、打楽器的な技法を用いたり、琵琶の手で新たな音楽表現を試みた。一方榎本は、戦前では収録における抜粋箇所、戦後では用いる曲節を変えるといった点で、聴衆に受け入れられるような音楽的な工夫がみられた。しかし、これらは錦心流の旋律パターンに基づいた表現であり、構成や旋律の動きの大枠ではそれほど大きな音楽的变化はみられなかった。つまり、1920年代末（昭和時代初期）には、榎本の演奏スタイルはほとんど確立されていたと考えられる。この点から、1930年代における両者の流派創始は、水藤錦穰は「音楽上の本質的な分派」であったのに対し、芝水流創始は「派閥的分流」によるものだといえる³¹⁹。

³¹⁹ 「派閥的分流」の語は平野健次による（平野健次「家元制度と流派——音楽社会に

第6章 戦争を題材にした新作曲の分析

本章では、戦時期に時局物の琵琶歌が多く作られたことをふまえ、同時代の戦争を題材にした新作曲の分析を行う。昭和戦中期の琵琶界においては、時局物を新しく作曲するのは琵琶が最も適当だという者もいた。琵琶作詞家・大坪草二郎は、日清・日露戦争、満州事変の際には、「事局(ママ)を題材とした新曲の発表は琵琶が最も盛んであり、効果的」であったとし、「此種の実行については、琵琶の独壇場の観」さえもであると述べている。さらに、「[古典的な名曲の保存・新作は必要だが、引用者注] 日々生動する社会事象を琵琶化して大衆に呼び掛けることも、斯道発展の上に甚だ有効」であり、「時事新曲の作歌、作曲、演奏については、多少目新らしい、変った趣向を凝らすといふことも必要」だとして、時局を題材とした新作発表の重要性を指摘している³²⁰。このように、時局物の新作発表が推奨された一方で、実際に発表された新曲には、歴史的な題材もしばしば取り上げられていた。そのため本章では、紙面上で発表された新作琵琶歌の実態を調査したうえで、音源資料を用いた実際の演奏内容の分析へと移る。

まず6-1では、『琵琶新聞』に掲載された新作琵琶歌の発表記事を調査し、具体的にどのような題材の楽曲が新たに作詞・作曲されたのかを明らかにする。本研究では、『琵琶新聞』第275～393/394号(1934～44)を対象に、詞章が掲載された楽曲について情報を抽出する。演奏会記録や一般的な記事などにも、新作琵琶歌にかんする記述は確認できたが、詞章が掲載された楽曲というのは、演奏会で話題になったり、演奏すべき楽曲として認識されたりしていた題材だと考えられる。本論文ではこうした点に注目して、当時視覚的にも受容された楽曲を取り上げることとする。6-2および6-3で行う分析では、前章と同様に水藤錦穰(1911～1973)・榎本芝水(1892～1978)による音源資料を対象とする。水藤・榎本両者はともに、時局物の演奏を重ねており、レコードにも複数収録を行った。6-2では、満州事変関連の楽曲として榎本《満洲事変》と水藤《古賀連隊長》、6-3では、日中戦争以降の楽曲として榎本《少年航空兵》と水藤《戦艦大和》を分析対象とする。なお、水藤《戦艦大和》は戦後に発表された新作であるため、終戦後に

おける特異現象を中心として」、『音楽芸術』 第28巻第7号、1970年、51頁)。

³²⁰ 大坪草二郎「琵琶の時事新曲に就いて放送局へ望む」、『琵琶新聞』 第276号、1934年、1頁。

戦争をどのようにふりかえったのかを示す楽曲として扱う。楽曲分析では、前章と同様に詞章、音楽構造、語り・琵琶の旋律に焦点をあて、さらに音楽表現において、戦争を題材にしたことによる影響があったのかという点にも注目する。

なお、本章の分析に際して行った採譜は、附録【譜例 10～13】に収載した。

6-1 紙面上の新作発表

調査対象時期に『琵琶新聞』の紙面上で発表された新作琵琶歌の一覧は、附録【表 24】に収載した。詞章が掲載された新作は、全部で 143 曲あり、作曲者が記載されているものや、「作曲演奏随意」として流派を問わず自由に節付けをして演奏できる楽曲もあった。

調査対象期間を通して、ほぼ毎年の年始前後刊行の号では、宮中の歌会始での題材となる、勅題に基づいた詞章も掲載されていた。こうした勅題による新作琵琶歌は、大正期からラジオ放送でも年始に演奏された（木田筑高ほか《河水清》1926 年 1 月 19 日放送）。さらに、昭和戦中期においても放送記録が確認でき（水藤錦穰ほか《神苑朝》1938 年 1 月 27 日放送、吉村岳城《漁村曙》1941 年 1 月 3 日放送ほか）、勅題を題材とした琵琶の新曲創作は、慣習となっていたことがうかがえる。

新作琵琶歌の掲載状況は、日中戦争開戦、および太平洋戦争開戦を境に、それぞれ変化がみられる。まず、日中戦争が勃発した昭和 12（1937）年 7 月までは、《熊谷と敦盛》、《王政復古》といった歴史的な内容や、《忠犬八公》などの同時代の出来事に取材した楽曲など幅広い題材の新作が発表されたが、同時代の戦争を題材にした楽曲の詞章は掲載されていなかった。その一方で、開戦後は数ヶ月のうちに、《保定陥落》《嵐の空襲》《梅林大尉》といった日中戦争に取材した楽曲が多く発表され、即時的に新作された状況がうかがえる。

これらのうち、《梅林大尉》の題材となっている梅林孝次大尉（もと中尉、戦死後大尉へ昇進）は、昭和 12（1937）年 8 月 16 日に中国空軍との戦闘で撃墜されて戦死した軍人で、墜落の際に白いハンカチを振って別れを告げたとして美談となった。ただし、この出来事の直後に新作された梅林大尉関連の琵琶歌について、どれも一定の評価を得ている一方で、「大尉に対しどうも真剣に泣いて」おらず、「頼まれたまゝに、一夜漬けに仕上げた作としか見えぬ節が多」いことが指摘されている。さらに、「事実の調査なども

不十分で、新聞の記事をそのまま叙述したに過ぎない感を起こさせる」といった批判もなされた³²¹。実際に、橋外漁翁により作詞された《梅林大尉》の詞章をみると、戦闘の日にちが同年8月6日となっており、性急に作詞されたことで、内容の吟味には至らなかった状況があったことがうかがえる³²²。

また、同じく梅林大尉を題材とした楽曲として《一空の訣別— 噫梅林中尉》が、水藤錦穰によりレコード（キング、1937年10月1日臨時発売）とラジオ放送（1937年11月2日）で演奏されていた³²³。水藤錦穰が演奏した楽曲は、作詞者が福原峯峰翠で異なるため、『琵琶新聞』に掲載されたものとは別のバージョンである。日中戦争初期においては、軍国美談となった題材は満州・上海事変期と同様に繰り返し新作が重ねられていたことがわかる。

太平洋戦争後は、さらに同時代の戦争物の新作発表に紙面が割かれており、日中戦争開戦から太平洋戦争開戦までの時局物の割合が4割弱であったのに対し、太平洋戦争開戦後は6割近くにのぼった。開戦当初は、《新嘉坡陥落》《興亜戦争曲》など、日本が勝利した戦闘がしばしば題材となっていた。その後は、真珠湾攻撃に取材した楽曲として、《軍神九勇士》《軍神横山少佐》などが発表され、戦闘で散った軍人を軍神として讃える内容の楽曲が度々新作された。その後、『琵琶新聞』が終刊となる昭和19（1944）年にかけて、戦争を題材にした楽曲はほぼ毎号で発表された。

また昭和17（1942）年には、大日本錦心流の盟主・山口錦堂は、作詞者の鈴木比呂志と組んで、同年2月の時点ですでに《興亜の烽火》《牙城降伏（香港落城）》など新作5曲を作曲しており³²⁴、太平洋戦争開戦以降に盛んに新作に取り組んでいた。また翌年には、新曲発表会として《ルンガ沖夜戦》《小島の春》の2曲を演奏していた³²⁵。本論文第2章でも、山口が演奏会において新作発表を行ったことを取り上げたが、時局物についても積極的に新作を披露していた状況がうかがえる。

この時期には他にも、宮前雪山という作詞家により、琵琶伴奏なしで演奏される「口吟琵琶」の試作詞章が掲載された。これらは4段18節（1節は旋律句1句と同じ単位）の

³²¹ 池上作三「梅林大尉」、『琵琶新聞』 第315号、1937年、1頁。

³²² 「支那事変 琵琶歌 梅林大尉 橋外漁翁作詞」、『琵琶新聞』 第315号、1937年、8頁。

³²³ ラジオ放送記録では《噫梅林中尉》と記載されていた。

³²⁴ 「大日本錦心流の聖戦曲発表」、『琵琶新聞』 第366号、1942年、5頁。

³²⁵ 一記者「盟主山口錦堂新曲発表の会」、『琵琶新聞』 第381号、1943年、2頁。

構成で、3分程度で演奏し終えることを想定して作られた。構成の内訳は、1段が2節で詩吟か和歌、2・3段は6節ずつで1段の説明、4段は4節で結びとされている³²⁶。ここでは、《加藤健夫少将》などの同時代の戦争物や、《白虎隊》といった古典曲を短くまとめたものが確認できた³²⁷。レコードを例にすると、第5章で分析を行った水藤錦穰による戦前SP音源の《白虎隊》は、58句で12分40秒の演奏時間であった。省略のない小田錦蛙による《白虎隊》の全詞章が約130句であることもふまえると、楽器がない場合にも手軽に琵琶歌の演奏ができる短い楽曲が次第に求められ、作詞を試みた状況があったことがうかがえる。

さらにここで、太平洋戦争期における水藤錦穰作曲の新作に注目したい。錦穰は、時局物として牛沢襄二作詞の《両提督の最期》を作曲し、昭和18(1943)年5月に発表しているが、同年8月には、同じく牛沢襄二による詞章の《時雨曾我》を発表した。本曲は、『曾我物語』を題材にした楽曲で、現在は錦琵琶の代表曲を示す「錦穰十種」にも含まれる。本曲の作曲に際しては、牛沢から「錦といっても節が全く錦心流じゃあないですか。もっともっと工夫しなさい」と指摘されたことを受けて、従来の旋律型の組み合わせから、新しく旋律を創作する方法をとった³²⁸。太平洋戦争下では、時局物を並行して作曲しながら、錦琵琶の音楽をさらに発展させたレパートリーを増やしていった様子がうかがい知れる。

以上、同時代の戦争に取材したものを中心に、新作曲の発表状況を概観した。次節からは実際の音に注目し、戦争を題材にした楽曲の分析を行う。

6-2 満州事変関連の楽曲の分析

6-2-1 榎本芝水《満洲事変》分析

6-2-1-1 楽曲概要および音源資料

本曲は、昭和6(1931)年9月18日に関東軍が南満州鉄道を爆破した柳条湖事件を契機に始まった、満州事変を題材とした楽曲で、葛生桂雨(1873?~1942)により作詞

³²⁶ 宮前雪山「試作口吟琵琶に就て」、『琵琶新聞』 第377号、1943年、12頁。

³²⁷ 「口吟琵琶歌試作五編 宮前雪山作」、『琵琶新聞』 第377号、1943年、12~13頁。

³²⁸ 水藤錦穰「藤の実——思い出の記」、『錦びわ水藤錦穰リサイタル』(公演パンフレット) 東京：錦びわ本部、1972年、35~36頁。

された。琵琶歌本は刊行されていたものの未見のため、『読売新聞』のラジオ版³²⁹に掲載された詞章をみると、前半部分では、陸軍参謀の中村震太郎大尉（没後少佐に進級）と井杉延太郎曹長が、昭和6（1931）年6月に中国東北部の間島地方へ密偵旅行を行っていたところ、張学良の配下軍により殺害された中村大尉事件が取り上げられている。満州事変勃発の一因ともいえる本事件を受けて、後半部分では柳条湖事件、および同年10月の錦州爆撃が描かれる。

本作の成立の経緯は、昭和6（1931）年11月20日に結成式を行った「大日本生産党」党首・内田良平の勧めにより葛生桂雨が新作したという³³⁰。初演は同月19日の結成式前夜の相談会の席上で、橘旭宗による作曲、筑前琵琶の寺島旭崇による演奏で、事件が起きてからわずか1ヶ月半ほどで披露された。初めての公開演奏は同月29日のラジオ放送となり、当初は筑前琵琶の楽曲として演奏された。その後榎本芝水が同詞に作曲をし、錦心流でも演奏されるようになったと考えられる。

本分析には、コロムビアの昭和7（1932）年2月新譜のSPレコードで、歴史的音源に残される榎本芝水による演奏の音源資料を用いる³³¹。SPレコード2枚（4面分）で発売されたが、本研究では歴史的音源に残る前半1枚（2面分）のみを対象とする。収録時間は6分52秒で、調子は六本（主音がC）であった。第4章でも触れたように、満州事変は昭和期における時局レコードブームのきっかけともなり、榎本の《満洲事変》は、時局レコード発売の中でも早い例だといえよう。陸軍省推薦でもあった本レコードについて、コロムビアの月報には「榎本芝水師の芸風にピッタリ合った傑作レコード」という宣伝文句が記載された³³²。また、『読売新聞』には本レコードに対する批評記事も掲載され、「弾奏も流石にうまいが歌詞も国民の公憤を切実に詠じてゐる」と好評を得ている³³³。

³²⁹ 「その二 中村少佐虐殺から錦州空襲を唄ふ 士気を鼓舞する新作琵琶」、『読売新聞』朝刊、1931年11月29日、5面。「薩摩琵琶では初放送 新曲『満洲事変』 谷暉水弾奏」、『読売新聞』朝刊、1933年8月7日、10面。

³³⁰ 「兵匪と厳寒に闘ふ皇軍を電波で慰問 けふから毎週日曜の夜間に催す満同胞慰安の夕」、『読売新聞』朝刊、1931年11月29日、5面。大日本生産党は、国家主義団体である黒龍会が結成した政党であり、葛生桂雨の弟・葛生能久は黒龍会の幹事であった。

³³¹ 《満洲事変》榎本芝水 歴史的音源、コロムビア：26690～26691（SP）、1932年発売。

³³² 日本蓄音器商会『コロムビアレコード 邦楽・洋楽二月新譜』 神奈川：日本蓄音器商会、1932年、6頁。

³³³ 「名盤寸評 満洲事変及び戦争レコード」、『読売新聞』1932年1月25日夕刊、6面。

その後榎本芝水は、「満洲事変新曲発表」として昭和7（1932）年3月6日に芝の飛行会館講堂で演奏会を開催し、従来の古典曲とともに《満洲事変》のほか《中村大尉》《肉弾三勇士》など計7曲が、榎本自身や弟子たちにより演奏された。東京近県から足を運ぶ来場者もあり、満員の1200余名が来場するという盛況だったという³³⁴。《満洲事変》は本演奏会に先立ちレコードも発売されていたため、期待も大きかったことが推測される。《満洲事変》を含むこれらの新曲は、琵琶歌本の発売も行われていた。本曲の錦心流版はラジオでも、昭和8（1933）年8月7日に榎本の弟子の谷暉水により放送された³³⁵。

作詞者の葛生桂雨は、錦心流の作詞家として作品を多く残し、《湖水乗切》《西郷隆盛》などの歴史的な題材のみならず、《乃木将軍》《尼港の嵐》、シベリア出兵や青島の戦いといった、明治後期から大正期にかけての同時代の出来事に取材した作詞にも取り組んでいた。しかし葛生は、この時期の「好材料」は限られたものであったと感じていた中で、満洲事変・上海事変には題材とすべき出来事が多くあり、《満洲事変》をはじめとして《井上中尉夫人》《吉澤斥候隊》《山田一等兵》《古賀連隊長》《森下連隊旗手》《満洲の春》《肉弾三勇士》³³⁶などの新作を多数作詞したという。満洲事変が勃発して以降約半年の間に、「歌囊を満たす事」ができたのは、「大いに欣幸とする所」だと葛生は述べており、この事変は題材となる「美談」が生まれたという点で、作詞家にとっても喜ぶべき出来事だとした³³⁷。

6-2-1-2 詞章・音楽構造

本音源の詞章および曲節・小段落・旋律句は、附録【表25】に収載した。底本は、『読

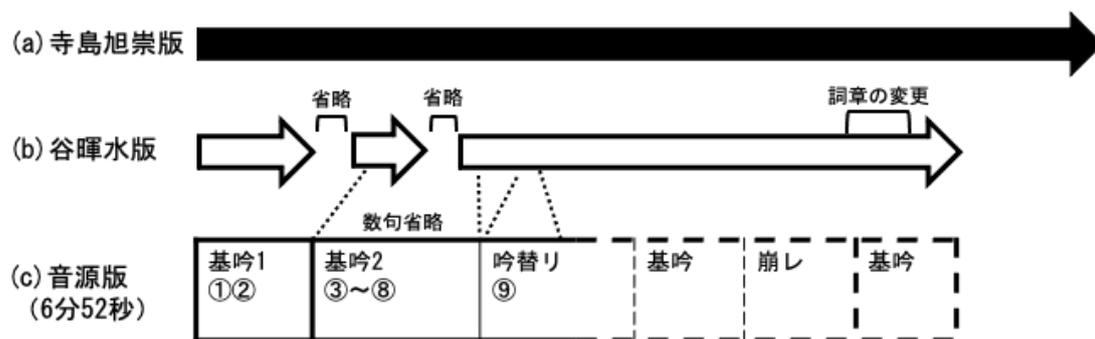
³³⁴ 「春の催し 芝水会演奏大会」、『錦心流月報』 昭和7年4月号、1932年、18頁。「満洲事変新曲発表 錦心流琵琶（第二百六十八回）芝水会演奏大会」、『錦心流月報』 昭和7年3月号、1932年、頭2頁。芝水会の定例演奏会の中で新曲発表を行ったと推測される。なお、本公演では《満洲事変》を演奏したのは榎本の門弟・廣井禱水である。

³³⁵ 「薩摩琵琶では初放送 新曲『満洲事変』 谷暉水弾奏」、『読売新聞』、10面。

³³⁶ 葛生桂雨「陽春鳥語」、『錦心流月報』 昭和7年4月号、1932年、3頁。演奏会情報やラジオ放送記録を確認すると、《山田一等兵》と《天晴山田一等兵》、《満洲の春》と《満洲国の春》など、曲名の表記には若干の異同がある。

³³⁷ 同前、3頁。

読新聞』ラジオ版に掲載された初出の詞章³³⁸および、その2年後に放送された谷暉水版の詞章³³⁹とした。詞章内容は、勝海舟作詞《城山》の「霰たばしる如くにて」、葛生作詞《西郷隆盛》の「獅子奮迅と荒れ廻る」の一部など古典曲の一節をしばしば用いている。楽曲全体の音楽構成は、下掲【図6-1】の通りである。



【図6-1】榎本芝水《満洲事変》楽曲構成の比較（筆者作図）

音源資料に収録された箇所は、[基吟1→基吟2→吟替り]で、[基吟1]は通常の前語り、[基吟2]は通常の本語り冒頭と同様の旋律句の進行で語られ、楽曲の前半部分は基本的な薩摩琵琶の音楽構成に準ずる形で節付けがなされている（【図6-1】(c)実線箇所）。詞章が掲載される新聞記事には、曲節名などの音楽情報は記載されていない。そのため、後半部分の音楽構成の詳細は不明であるが、「国民の公憤を切実に詠じ」た歌詞であることをふまえると³⁴⁰、未確認箇所には勇ましい[崩レ]の曲節が配されることが予想される。推測の域は出ないが、詞章内容から[吟替り]に続けて、[基吟→崩レ→基吟]と展開したのではないかと（【図6-1】(c)点線箇所）。

新聞のラジオ版に掲載された詞章が、楽曲のフルバージョンであるかどうかは定かではないが、省略して記載したという注記はないため（一部省略する場合には「下略」などと記載されることが多い）、発表してまもない筑前琵琶の寺島旭崇版（【図6-1】(a)）と榎本芝水作曲による谷暉水版（【図6-1】(b)）とを比較しながら、レコード収録での抜

338 「その二 中村少佐虐殺から錦州空襲を唄ふ 士気を鼓舞する新作琵琶」、『読売新聞』、5面。

339 「薩摩琵琶では初放送 新曲『満洲事変』 谷暉水弾奏」、『読売新聞』、10面。

340 「名盤寸評 満洲事変及び戦争レコード」、『読売新聞』、6面。

粹箇所を確認する³⁴¹。まず冒頭の前語り〔基吟 1〕に続いて、明治天皇が日露戦争開戦に際して、戦争回避の願いを込めて詠んだ歌を、寺島旭崇版では詞章に取り入れているが、音源でも谷版でも省略されている。本語りに入ると、小段落ごとに 1、2 句抜粋を行ったり、〔吟替り〕直前のまとまった詞章を省略したり、詞章内容が理解できる範囲でのカットが行われていた。

音源が確認できなかった後半、すなわち柳条湖事件の部分を見ると、錦心流の谷版では、南満州鉄道の線路爆破は中国軍によるとした内容で、事件が起きた明朝の北大営、奉天制圧までが描かれていた。さらに、作詞後まもない筑前琵琶で演奏された部分では、柳条湖事件の翌月に起きた錦州爆撃まで描かれており、国民の戦意高揚につながるような詞章だといえよう。

6-2-1-3 語りの旋律

本曲の採譜は、附録【譜例 10】に収載した。前語り〔基吟 1〕は、薩摩琵琶歌では導入部であり、本曲でも同じ役割を担っている。ただし通常よりも句数が比較的多く、とくに小段落①は、3 句以内におさまる楽曲が多いため、1 句目「断じて行へば」と 3 句目「百難襲ひ来たるとも」では、文字数は異なるが、どちらも〔地ノ上〕（前語りでは〔謡出シ〕と称される）という A を基音とする類似した旋律型が用いられている（【譜例 6-1】）。初期の時局レコードであったこともあり、句数が多い場合、このように似通った旋律句が重複してしまうこともあったようだ。



【譜例 6-1】榎本芝水《満洲事変》〔基吟 1〕小段落①の 1・3 句目（筆者作譜）

³⁴¹ 本論文では、レコード版と谷暉水版がともに榎本芝水作曲であることを考慮し、谷暉水版の詞章を錦心流のフルサイズと仮定して【図 6-1】を作図した。

本語り〔基吟 2〕冒頭の小段落③④では、〔大干→中干→中干落トシ〕という定型の旋律句進行であるが、ここでは物語本筋の開始部分として、主に登場人物や日付といった背景などの説明的な内容が多い。同じく小段落⑥⑦からは、中村大尉事件の内容の始まりとして、再び〔大干→中干→中干落トシ〕の進行を用いている。また、琵琶歌は七五調が基本ではあるが、時局物では人名などで文字数が変動することもしばしばあった。それに合わせて同じ音を繰り返したり、短い旋律型を挿入したりといった工夫が必要であり、小段落⑥および小段落⑦1句目などでそうした例が確認できる（【譜例 6-2】）。



【譜例 6-2】榎本芝水《満洲事変》〔基吟 2〕小段落⑥⑦（筆者作譜）

収録箇所は〔基吟〕の曲節がほとんどで、とくに〔地〕の旋律句を含む小段落⑤や⑧では、シラビックに淡々と進む語り口が中心である。その一方で、小段落の最後では細かい節回しを取り入れる傾向にあり、メリハリのついた表現が特徴である（【譜例 6-3】）。



【譜例 6-3】榎本芝水《満洲事変》〔基吟 2〕小段落⑧最終句（筆者作譜）

谷暉水版の詞章が掲載された『読売新聞』ラジオ版では、音源の〔吟替り〕冒頭「天神地祇も覽そなはせ」以降を「キキドコロ」として表記している³⁴²。詞章のどこまでを対象としているのかは明確ではないが、〔吟替り〕がクライマックスの一つとして演奏されていたことがうかがえる。レコードに収録された旋律句は、〔吟替りノ地→吟替りノ干

³⁴² 「薩摩琵琶では初放送 新曲『満洲事変』 谷暉水演奏」、『読売新聞』、10面。

→吟替リノ降り] という、中音域から高音域に上がり、節を回しながら音域が下がるといふ、薩摩琵琶の[吟替リ]における古典的な進行で、高音の節回しをいかに聴かせるかが演奏上で重視されていたと考えられる。

上述のように本曲は、昭和期の時局物のうち初期の作品でもあるため、用いる旋律句や進行は古典的な薩摩琵琶の音楽構成に則って作曲されていた。その一方で、時局物では詞章の長さ、すなわち1句内での文字数によって、句を区切る箇所や同じ音を何回続けて語るかといった点をより考慮する必要があり、そうした点においては通常の琵琶歌とは別の作曲上の工夫が求められたのではないかと考えられる。また、音源が確認できなかった後半部分では、勇壮な[崩レ]の曲節が含まれることが推測され、激戦が描かれる中で力強い表現が用いられたと推測できる。

6-2-1-4 琵琶の旋律

SPレコードの収録時間の制限上、琵琶の手は省略される傾向にあり、本レコードの収録箇所は[基吟]が中心であることもあいまって、前半部分に収録された琵琶パートはそれほど多くなかった。

本曲である程度長さのある旋律を演奏していたのは、楽曲冒頭、[基吟1][中切り]の後、[基吟2]小段落④の後の3ヶ所であった。他の古典曲と比較すると、楽曲冒頭は第5章で扱った榎本《川中島》(ビクター、1928年発売)、[基吟1][中切り]の後は榎本《本能寺》(コロムビア、1932年発売)と類似していた(【譜例6-4】)。[基吟2]小段落④の後もこれらの楽曲の短縮版を演奏しており、古典的な琵琶の手を用いていることがわかる。

《満洲事変》

《本能寺》

【譜例6-4】榎本《満洲事変》・《本能寺》(SP音源)の楽曲冒頭の琵琶の手(筆者作譜)

6-2-2 水藤錦穰《古賀連隊長》分析

6-2-2-1 楽曲概要および音源資料

本曲は、昭和7（1932）年1月9日夜に錦西方面の東方地区で起きた、羅南師団の古賀伝太郎中佐が指揮する騎兵連隊と、約5000名の敵兵との戦闘を題材にしている³⁴³。古賀中佐は、前年12月27日に騎兵連隊の出動が命ぜられ翌日出発、翌年1月6日に錦西へ入城した。到着後まもなく襲撃を受けたため、連隊旗を村上中尉らに託し、9日朝に錦西を出発して敵兵のいる龍王廟へ攻撃に向かった。しかしその途中で再び襲撃に遭い、古賀連隊長は敵弾に倒れてしまう。錦西城にも敵が襲来し、軍旗も奪われそうになったほどの苦戦であったといい、「満洲事変始まって以来の大悲惨事」とも言われる³⁴⁴。本作は、天皇のお姿を映す連隊旗を守ろうとするという、古賀連隊長の美談が本筋にある。

本楽曲は、名塚尚生により新しく作詞されたものであり、作詞者名は月報には記載がなく、レコード付属の歌詞に記されているのみである。琵琶歌作詞家として活動していた記録などは確認できず、具体的な人物像は明らかでないが、同姓同名の人物が一般向けの民俗学普及雑誌『民間伝承』に斎藤茂吉の歌に関する記事を投稿しており、ある程度文学の才があったのではないかと推測される³⁴⁵。

本分析で対象とする音源資料は、ビクターより昭和7（1932）年6月新譜として発売されたSPレコード³⁴⁶で、歴史的音源で聴取が可能である。SPレコード2枚組（4面分）で発売され、収録時間は12分41秒である。調子は八本（主音がD）で、第5章で扱った《白虎隊》や《本能寺》など、同時代の他の音源と同じ高さであった。本レコードは、水藤錦穰がビクター所属となって10枚目のもので、錦穰にとって初めての時局物レコードの発売であった。

6-2-2-2 詞章・音楽構造

本音源の詞章および曲節・小段落・旋律句は、附録【表26】に収載した。詞章は、レ

³⁴³ 「五千の兵賊と衝突し古賀連隊長等戦死す 六十騎ほとんど全滅」、『東京朝日新聞』朝刊、1932年1月11日、2面。

³⁴⁴ 樋山光四郎編『噫壯烈古賀連隊長』 東京：偕行社編纂部、1932年、65頁。

³⁴⁵ 名塚尚生「道の辺のひまの花」、『民間伝承』 第44巻第1号、1980年、60頁。

³⁴⁶ 《古賀連隊長》水藤錦穰 歴史的音源、ビクター：52237～52238(SP)、1932年発売。

コード付属歌詞を底本とした³⁴⁷。本曲の楽曲構成は、下掲【図 6-2】の通りである（以後第 6 章における語り・琵琶の旋律や演奏技法について、特徴的な点は音楽構造図内にも示した）。

基吟1 ①②	基吟2 ③～⑪	崩レ1 ⑫⑬	基吟3 ⑭～⑯	崩レ2 ⑰⑱	基吟4 ⑲⑳	吟替り ㉑～㉓	基吟5 ㉔㉕	崩レ3 ㉖～㉘	基吟6 ㉙
	スリ 風・ 砂塵	戦 闘 場 面 ①		錦 西 城 へ 急 ぐ 場 面		勇 壮 な 高 音 域		戦 闘 場 面 ②	

【図 6-2】水藤錦穰《古賀連隊長》楽曲構成（筆者作図）

曲節は、前語りが〔基吟 1〕で、本語りは〔基吟 2→崩レ 1→基吟 3→崩レ 2→基吟 4→吟替り→基吟 5→崩レ 3〕と進行し、後語りが〔基吟 6〕という構成であった。前語り・後語りには、〔基吟〕が配置され、本語りでは〔基吟〕とそれ以外の曲節とが交互に進行する古典的な構造をもつ。一方で、SP レコード 2 枚分では多くとも 8 の曲節を使用する構成が標準であるが、《古賀連隊長》では、同じ分量の演奏で 10 の曲節を用いており、めまぐるしく構成が展開していることがうかがえる。また本レコードは、収録される詞章の分量が多く、81 句で語られる。同じ SP レコード 2 枚分である、第 5 章で扱った水藤《白虎隊》（ビクター、1930 年）は、収録時間が 12 分 40 秒で《古賀連隊長》との差は 1 秒であるが、詞章は 59 句で 20 句ほど少ない。このように、物語内容の展開が多いため、同じような句が続かないように曲節も劇的な配置となったと考えられる。

さらに本曲は、〔崩レ〕が 3 回挿入されるのも特徴的で、それぞれ古賀連隊長の戦闘場面、古賀連隊長が連隊旗の残る錦西城へと急ぐ場面、連隊旗を守るための戦闘場面で用いられる。さまざまな場면을勇ましい〔崩レ〕で演奏するが、それぞれ激戦のようすや古賀連隊長の逸る心情が描写されている（【図 6-2】網掛け箇所）。

本語りでは、〔大干→中干→中干落トシ〕の進行が 3 回現れる。それぞれ〔基吟 2〕小段落③④、小段落⑥⑦、〔基吟 3〕小段落⑭⑮である。旋律内容をみると、とくに〔大干〕

³⁴⁷ 《古賀連隊長》付属歌詞、ビクター：52237～52238（SP）、1932 年発売（藤波白林氏所蔵）。

の入り方が毎度異なり、類似した音型が連続しないように工夫を行っている（【表 6-1】）。

【表 6-1】水藤錦穰《古賀連隊長》〔大干→中干→中干落トシ〕の展開（筆者作表）

	[基吟2] 小段落③④	[基吟2] 小段落⑥⑦	[基吟3] 小段落⑭⑮
1句目	大干	大干	地ノ上→大干
2句目	中干	大干	中干
3句目	中干	中干	中干
4句目	中干	中干	中干落トシ
5句目	中干	中干	
6句目	中干落トシ	中干落トシ	

6-2-2-3 語りの旋律

本曲全体の採譜は、附録【譜例 11】に収載した。前述の通り、本曲は詞章が多いため、[基吟]ではシラビックに語られる箇所が非常に多い。例えば、本語り [基吟 2] の小段落④や⑦の連続して語られる〔中干〕や、小段落⑤の〔地〕から〔中干〕への進行などで、装飾を入れる場合には句の最後の文字で節を回すことが多い。その分、各小段落の最後に詠唱的な旋律句で語られる際には、高音域での節回しを中心に技巧的な語り方を行っている（【譜例 6-5】）。

【譜例 6-5】水藤錦穰《古賀連隊長》[基吟 2] 小段落⑦〔中干→中干落トシ〕（筆者作譜）

本曲では、セリフのように登場人物が声を掛ける場面がある。[基吟 4]小段落⑳では、敵弾に倒れた古賀連隊長のもとへ駆け寄った米井副官が「連隊長殿、連隊長殿」と声をかけており、後語り [基吟 6] 小段落㉑では、錦西での戦闘で敵兵を打ち払い、「連隊旗は無事なるか」と呼びかけている。どちらも〔大干〕で、あくまで琵琶歌の範囲内で語られるが、高音域のため臨場感が出ている（【譜例 6-6】）。

巧的な琵琶の手を多く入れることで補っていたと考えられる。

本音源の琵琶の手で最も特徴的な点は、[基吟 2] 小段落⑨⑩で、風や砂塵の描写に「スリ」（撥を弦に擦る奏法）を使用していることである（【図 6-2】）。前述の戦後《白虎隊》の音源内でも水藤錦穰が用いていたスリの技法は、戦後に鶴田流を創始した鶴田錦史が、演奏上で効果的に用いたことで知られる。しかし、戦前から技法そのものは試みられており、《古賀連隊長》はその最初期のものではないかと考えられる。演奏会などですでに取り入れていた可能性は否定できないが、琵琶の弾法により情景描写を工夫していた様子がうかがえる。

6-2-3 満州事変期のまとめ

榎本《満洲事変》では、残された音源においては、曲節や旋律句の選択において、古典的な薩摩琵琶の音楽構造に則って作曲されていた。また、『読売新聞』で聞きどころとしていた箇所は、敵国への恨みを述べて国民の士気を鼓舞させるような詞章であり、時局物が戦意高揚のために用いられていた状況がうかがえる。さらにこうした内容を、高音で技巧的な語りの節回しを伴う[吟替り]の旋律句で節付けすることで、演奏者の技術の聞かせどころにもなったといえよう。

水藤《古賀連隊長》は、全体を通して高音で力強い表現が用いられたのが特徴で、古賀連隊長の殉死の後すぐに再び[崩レ]へと戻り、臨場感のある展開で演奏された。さらに、時局物は比較的詞章の分量が多いため、同じような旋律型が続かないような構成上の工夫も確認できた。そして琵琶の手をみると、スリなどの新たな音楽表現を試みる場としても、時局物が機能していたといえる。

6-3 日中戦争期以降の楽曲

6-3-1 榎本芝水《少年航空兵》分析

6-3-1-1 楽曲概要および音源資料

続いて日中戦争以降の楽曲について、まずは《少年航空兵》を取り上げる。本曲の作詞者は不明で、現在確認できる詞章などの楽曲関連資料は少ないが、詞章内容から日中戦争のうち昭和 13（1938）年の武漢作戦を描いた楽曲だと考えられる。少年航空兵と

は、海軍と陸軍の航空兵のうち、志願によって採用された 20 歳未満の生徒を指し、本楽曲では陸軍の少年航空兵が題材となっている³⁴⁸。陸軍における少年航空兵の制度は、昭和 8（1933）年 4 月に所沢陸軍飛行学校令が改正されて少年航空兵教育が加えられ、翌年 2 月に少年航空兵一期生として操縦 70 名、技術 100 名の生徒が所沢陸軍飛行学校へ入校したことにより始まる³⁴⁹。第一期操縦生の受験者は、全国で 1 万 3000 名に及び、倍率が非常に高かった。

本楽曲は、陸軍の少年航空兵である川上よしゆき軍曹と、岸川かずお軍曹³⁵⁰が、昭和 13（1938）年 7 月 21 日の漢口空襲に出陣するという内容だが、楽曲内に登場する人物名や日付と一致する出来事が実際にあったかどうか、記録などは確認できなかった。しかし新聞記事には、同年 8 月 21 日に起きた漢口空襲における川田一軍曹と岸田喜久治軍曹の活躍が報じられており、これは詞章内容の情報と類似している³⁵¹。『陸軍少年飛行兵史 補遺』に収載される名簿には、川田は一期生（昭和 9 年 2 月入校）、岸田は二期生（昭和 10 年 2 月入校）として名前が確認できた³⁵²。また、イ（ \bar{I} ）15、16 やノースロップといった戦闘機の名称や、村岡信一部隊長（楽曲の詞章では「村山部隊長」）の背後より迫る敵機を川田軍曹が撃墜するという戦闘の内容は詞章と共通しており、経緯は明らかではないが、日付や人名を一部変更して作詞されたと推測される。詞章内容と史実が相違する箇所は、右掲【表 6-2】の通りである。

【表 6-2】《少年航空兵》の史実と詞章内容の比較（筆者作表）

	実際の出来事	琵琶歌の内容
時	昭和13年8月21日 午前6時30分	昭和13年7月21日 朝ぼらけ
人物名	川田一軍曹	川上よしゆき軍曹
	岸田喜久治軍曹	岸川かずお軍曹
	村岡信一部隊長	村山部隊長

³⁴⁸ 正式名称は「陸軍生徒」であったが、「少年航空兵」という呼称が一般的に用いられていた。その後、昭和 15（1940）年 4 月に熊谷、水戸各陸軍飛行学校令および陸軍航空整備学校令が改正されると、「少年飛行兵」という名称が用いられるようになった（少飛会歴史編纂委員会編『陸軍少年飛行兵史』東京：少飛会、1983 年）。

³⁴⁹ 所沢陸軍飛行学校は、大正 8（1919）年に所沢に創設された陸軍航空学校が、大正 13（1924）年に廃止されて設立された。

³⁵⁰ 詞章が書かれた資料は未見のため、姓は推測して漢字、名はひらがなで表記する。

³⁵¹ 「陸軍機・初の空襲 漢口で六機撃墜 少年航空兵輝く殊勲」、『東京朝日新聞』朝刊、1938 年 8 月 22 日、2 面。

³⁵² 少飛会歴史編纂委員会編『陸軍少年飛行兵史 補遺』東京：少飛会、1985 年。なお岸田喜久治は、昭和 17（1942）年 1 月 15 日にタイで戦死している（少飛会歴史編纂委員会編『陸軍少年飛行兵史』東京：少飛会、1983 年、768 頁）。

《少年航空兵》も他の時局物と同様に、上述のような戦闘場面が描かれるが、本曲で主題となるのは、主人公の川上軍曹とその母親との親子愛である。当時の流行歌レコードでは、日中戦争の長期化に伴い、異国の戦場から故郷の便りを待つ兵士の心情や、内地から安否を祈る心情を歌った楽曲が作られていた³⁵³。本楽曲でも、遠くの地から母親を思う川上軍曹と、出征を見送った息子の無事を祈る母親の双方がそれぞれ描写され、当時の流行を受けて作詞がなされたと推測される。

本曲は、昭和 14（1939）年 11 月刊行の雑誌記事に掲載された、榎本芝水が満州事変以来、新作曲として発表した楽曲一覧に含まれている³⁵⁴。また、同年 3 月に刊行された『琵琶新聞』第 331 号掲載の、榎本芝水が昭和 7（1932）年以来に作曲した琵琶歌一覧には《少年航空兵》が含まれていないため³⁵⁵、本曲は昭和 14（1939）年 4～10 月頃に作曲されたのではないかと考えられる。分析対象とする音源資料は、榎本芝水の演奏によりビクター Z 盤で昭和 15（1940）年に発売された SP レコード³⁵⁶で、歴史的音源で聴取が可能である。筆者のレコード調査では月報などに記録が確認できなかったが、日本伝統文化振興財団の調査報告書によれば、発売時期は明記されていないものの、レコード番号から同年 1～2 月に発売されたと推測される³⁵⁷。SP レコード 2 枚（4 面）分で収録時間は 12 分 31 秒、調子は六本（主音が C）であった。本曲には尺八とセリフが挿入されており、それぞれ演奏者・演技者は不明であるが、セリフを発しているのは榎本とは別の人物であると推測される。

³⁵³ 菊池清麿『昭和軍歌・軍国歌謡の歴史 歌と戦争の記憶』 東京：アルファベータブックス、2020 年、163～167 頁。

³⁵⁴ 築地町人「榎本芝水師一派の芝水流の興隆と新曲『噫白相少佐』」、『台湾芸術新報』 第 5 卷 11 号、1939 年、15 頁。本記事には他に新作曲として《海の荒鷲》、《声なき万歳》、《噫西佳大尉》、《脇坂部隊》、《噫壮烈伊藤部隊長》、《兵士と母》、《辻老中佐》、《加納部隊長》、《岸中隊南京一番乗》、《南苑攻撃》、《隧道偵察三勇士》、《山内大尉の母》、《南郷少佐》、《梅林大尉》、《決死の伝令》、《君が代二十九勇士》、《張鼓峰の華》、《福山航空大尉》、《空と武士道》、《挙手の翼》、《噫白相少佐》が掲載されている。

³⁵⁵ 「芝水流宗家 作曲集」、『琵琶新聞』 第 331 号、1939 年、6 頁。

³⁵⁶ 《少年航空兵》榎本芝水 歴史的音源、ビクター Z 盤：Z-273～Z-274（SP）、1940 年発売。

³⁵⁷ 日本伝統文化振興財団『日本の基礎音楽資料としての SP 盤の実態に関する調査研究 [報告書]』 東京：日本伝統文化振興財団、2010 年、502 頁。

6-3-1-2 詞章・音楽構造

本音源の詞章および曲節・小段落・旋律句は、附録【表 27】に記載した。本曲の音楽構造を示したものが、下掲【図 6-3】である。前語り〔基吟 1〕に続き、本語りが〔基吟 2→吟替り→基吟 3→崩レ→基吟 4〕と進行し、後語りが〔基吟 5〕で終結する。前語り・後語りには〔基吟〕が配置され、本語りでは〔基吟〕とそれ以外の曲節とが交互に進行する古典的な構造をもつ。



【図 6-3】榎本芝水《少年航空兵》楽曲構成（筆者作図）

前述の通り、本曲では、セリフおよび尺八を挿入している点が特徴的である³⁵⁸。セリフは、本語り〔基吟 2〕の川上軍曹と岸川軍曹が会話をする場面、および川上軍曹が遠くの母を偲ぶ場面、〔基吟 3〕の村山部隊長が訓示を述べる場面の 3 箇所（【図 6-3】）、どれも音程はつけずに言葉を発している。琵琶歌の旋律にのせて語られる詞章は 60 句で、水藤錦穰による《白虎隊》SP 音源の 59 句とほぼ同じである。《少年航空兵》ではこれにセリフが加わるが、基本的には通常の琵琶の手に重ねて発せられるため、句数やセリフの多さを考慮して、シラビックに語ることで時間を短縮するといった音楽表現への影響はあまりないと考えられる。

満州事変期の時局物は、全体的に勇壮さが目立ったが、本曲は親子愛が中心に描かれており、〔基吟 2〕小段落⑤から〔吟替り〕にかけては、親子が互いを思う描写や、出征に際しての悲哀の場面など、涙を誘う表現が増えている。

³⁵⁸ ただし他楽器との合奏は以前から取り組まれており、新たな試みの経緯については、時局物に限らず近代琵琶史の流れにおいて検討していく必要がある。

6-3-1-3 語りの旋律

本曲全体の採譜は、附録【譜例 12】に記載した。語りの旋律は、古典曲に準ずるもので、旋律句の構成としては、あまり目新しさは感じられない。詞章の句数は通常の古典曲と変わらないため、節回しは比較的多用されていた。その中で、[基吟 2] 小段落⑤最終句の上半句「東の御空」では、細かく節を回さずに声をすり下げて徐々に下行する語り方が用いられる。ここは、川上軍曹が故郷の母親を思って星空を見上げる場面で、前後の節回しと対象的にしつとりと語られる（【譜例 6-8】）。



【譜例 6-8】榎本芝水《少年航空兵》声をすり下げる表現（筆者作譜）

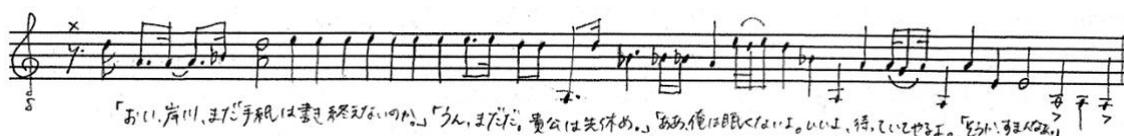
尺八は、[吟替り]の曲節で語り・琵琶と重ねて演奏される（【図 6-3】）。語りや琵琶のタイミングに合わせて演奏していると思われるが、民謡音階で半音を用いない[吟替り]の曲節で、尺八は他の曲節で用いられる都節音階のまま演奏される（【譜例 6-9】、語り・琵琶パート（上段）の F#・B と尺八パート（下段）の F・B \flat 箇所）。部分的に聞き取りにくく判然としないところもあるが、同じ音程を演奏するというよりは、音色やしつとりとした曲想を作るために挿入されたと考えられる。

Two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a shakuhachi line (bass clef). The top system has lyrics 'おも-えはかなし おや-のほ-あ' and 'あ-り-な-き'. The bottom system has lyrics 'こも-ひりこ' and 'お-り-レ ゆか-しも はは-なり き'. The shakuhachi line shows a different scale than the vocal line, with some notes that do not align with the lyrics.

【譜例 6-9】榎本芝水《少年航空兵》語り・琵琶と尺八の音階の相違（筆者作譜）

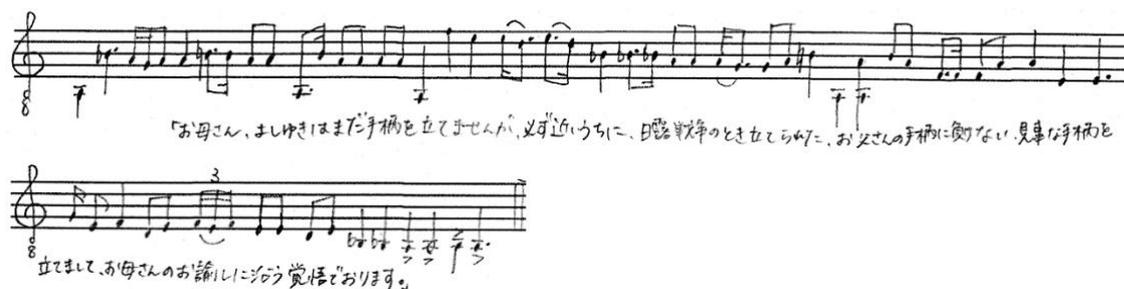
6-3-1-4 琵琶の旋律

本曲は琵琶歌としての句数は古典曲とあまり変わらないため、琵琶の手もある程度収録されている。特徴的な点としては、3ヶ所で挿入されるセリフでは、どれもその背景として琵琶の手が演奏されている点が挙げられる。まず、本語り〔基吟 2〕小段落③④〔大干→中干→中干落トシ〕の後の、川上軍曹と岸川軍曹との会話では、通常の〔中干落トシ〕後に奏される琵琶の手が演奏される（【譜例 6-10】）。



【譜例 6-10】榎本芝水《少年航空兵》〔基吟 2〕小段落④後のセリフ箇所（筆者作譜）

次に、小段落⑤に続いて、川上軍曹が遠くの母を偲び、きっと手柄を立てるという決意を述べる場面でも、1回目とは異なるパターンの〔基吟〕の〔中干落トシ〕の後の琵琶の手が挿入される。SPレコードでは省略されがちな手ではあるが、セリフが重なることで十分に時間をとって演奏されている（【譜例 6-11】）。



【譜例 6-11】榎本芝水《少年航空兵》〔基吟 2〕小段落⑤後のセリフ箇所（筆者作譜）

三つ目は、〔基吟 3〕小段落⑩の後に、村山部隊長が訓示を述べる場面で、〈大干ノ手〉が演奏され、全弦を連続して演奏し、力強い表現がなされている（【譜例 6-12】）。最後は〈崩レーノ手〉に移行し、〔崩レ〕の曲節へと展開する。

【譜例 6-12】榎本芝水《少年航空兵》[基吟 3] 小段落⑩後のセリフ箇所（筆者作譜）

6-3-2 水藤錦穰《戦艦大和》分析

6-3-2-1 楽曲概要および音源資料

本曲は、昭和 12（1937）年に呉の海軍工廠で造られた、日本の軍艦「戦艦大和」の沈没を題材にしており、池上作三（1888？～1979）によって作詞された。建造当時では世界最大の戦艦であった戦艦大和は、第二次世界大戦下の昭和 20（1945）年 4 月 6 日に沖縄方面に向けて出陣したが、翌日に九州沖で数百機の艦載機の襲撃に遭い、2000 名の乗組員を乗せたまま沈没した。

本楽曲は、昭和 32（1957）年 1 月発行の『芸の友』第 82 号にて新作発表され、これが詞章の初出だと考えられる。池上作三は作詞にあたり、「いたづらにミリタリズムを唱歌するのではなく、「ただ戦艦『大和』の真善美が私の詩情をわき立たせる」と述べている³⁵⁹。楽曲最後は、平和を願い、英霊を弔う内容で締めくくられる。金田一春彦は本曲の内容について、「作詞が素人っぽい」とするものの、題材と扱い方を評価しており、本曲を聴いた増上寺の高僧が「自分は暫く涙の枯れはてた生活をしていたが、この曲を聞いて久しぶりに涙を流した」と詠歎したという話を伝えている³⁶⁰。

《戦艦大和》を最初に作曲し演奏したのは筑前琵琶の山元旭錦で、その後錦心流や正派などの演奏家により繰り返し発表され、「新作中の人気王曲の観がある」といわれた³⁶¹。錦琵琶の《戦艦大和》の初演は、昭和 33（1958）年 2 月 3 日に上野松坂屋ホールの新館で開催された演奏会『錦琵琶 水藤錦穰大会』で、新作として錦穰門弟の若水櫻松に

359 「新作歌詞 戦艦『大和』 池上作三翁詩」、『芸の友』 第 82 号、1957 年、1 頁。

360 金田一春彦「解説」、『中谷裏水琵琶鑑賞会』（解説書） 大阪：テイチク、1977 年、5 頁。

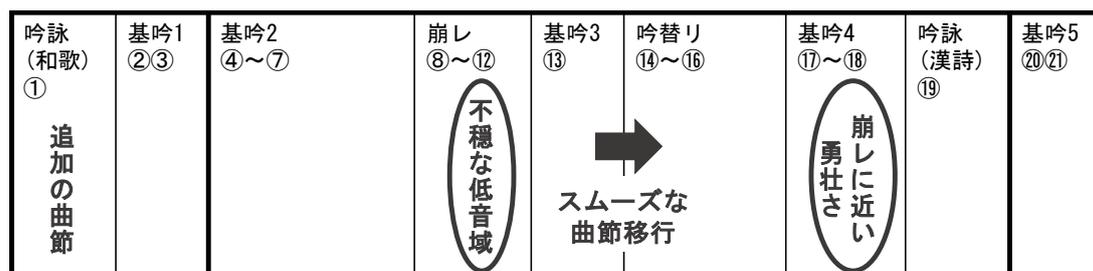
361 「各流で競演の名作歌『戦艦大和』」、『芸の友』 第 101 号、1963 年、8 頁。

より演奏された³⁶²。本分析では、錦琵琶本部発行『錦びわ宗家 水藤錦穰全集』にカセットテープで収録される、水藤錦穰演奏の音源を対象とする³⁶³。詳細な録音時期は現時点では不明であるが、若水による初演よりも後の録音で、音源に拍手が入っている点から、演奏会でのライブ音源だと推測される。演奏時間は17分15秒で、調子は七本（主音がC#）であった。また本音源では尺八も演奏されている。

作詞者の池上作三は、池上病院の院長を務めた医師であり、元首相・岸信介や佐藤栄作の叔父でもあった。戦前から琵琶界を後援し、筑前琵琶の旭会や日本琵琶楽協会の顧問を務めた。昭和33（1958）年11月には筑前琵琶名曲鑑賞会を自ら主催し、同年度文部省芸術祭に琵琶公演で初めて参加するなど、戦後の琵琶界を支えた人物でもある³⁶⁴。池上は《戦艦大和》以外にも、《王昭君》《小督》《邯鄲》などの琵琶歌を作詞した。

6-3-2-2 詞章・音楽構造

本音源の詞章および曲節・小段落・旋律句は、附録【表28】に記載した。本曲の音楽構造は、前語りが[吟詠（和歌）→基吟1]と進み、本語りは[基吟2→崩レ→基吟3→吟替り→基吟4→吟詠（漢詩）]と展開し、後語りの[基吟5]で終始するという進行で、下掲【図6-4】のようになる。薩摩琵琶の曲節全種類で構成され、音楽性が豊かな構造をもつ。また、本音源では[崩レ]以外のほとんどの曲節で尺八が演奏されていた³⁶⁵。



【図6-4】水藤錦穰《戦艦大和》楽曲構成（筆者作図）

³⁶² 『錦琵琶 水藤錦穰大会』（公演パンフレット） 東京：錦琵琶桜会本部、1958年（藤波白林氏所蔵）。

³⁶³ 《戦艦大和》水藤錦穰『錦びわ宗家 水藤錦穰全集』、錦琵琶本部（カセットテープ）、1981年発行。

³⁶⁴ 「琵琶史を飾る豪華模範演技 芸術祭初参加 名曲鑑賞会の盛儀 池上翁の仁徳と人気で超々満員」、『芸の友』 第104号、1958年、2頁。

³⁶⁵ 音源の尺八は音量がやや小さく、[崩レ]のように琵琶が大きな音で演奏される箇所では、録音には尺八の音が拾われなかった可能性がある。

前語りに〔吟詠（和歌）〕が配されるのが特徴で、この和歌は当初『芸の友』紙上に発表された詞章には含まれておらず、後日加えられた部分だと推測される。〔吟詠（和歌）〕に続く〔基吟 1〕では、通常の前語りの構成で語られる。〔基吟 4〕は〔大干〕に続いて〔崩レ〕に近い旋律句で勇ましく進むが、曲節最後 2 句で再び〔基吟〕の旋律句に戻っており、曲節が曖昧になっている（【図 6-4】）。水藤錦穰は、従来の各曲節に属する旋律句を組み合わせたという作曲方法から脱却して、音楽としての盛り上がりを意識して節付けをしたことが、こうした楽曲構成から確認できる。

〔吟替り〕から〔基吟 4〕にかけての戦艦大和が沈没する場面は、「二位の尼の故事を／思ひ出でしか今まさに／海に飛び入り去なむとす」「南を指して千尋なる／海の底へと沈みゆく」といった詞章で語られる。『平家物語』で描かれる二位の尼と安徳天皇の入水に関連させるなど、琵琶歌にゆかりのある題材を交えながら作詞されているようすがうかがえる。

6-3-2-3 語りの旋律

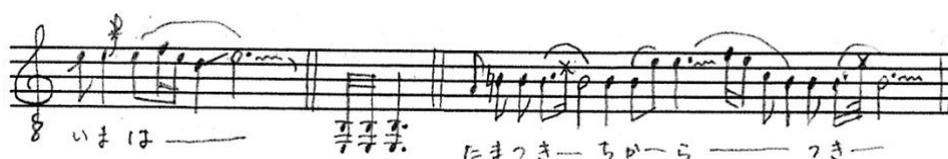
本曲全体の採譜は、附録【譜例 13】に収載した。具体的な語りの旋律は、錦琵琶の古典的な旋律句に準じている。〔崩レ〕は、冒頭の小段落⑧は従来の薩摩琵琶の様式と同じような入り方であるのに対して、小段落⑨から⑩の冒頭にかけては、錦琵琶特有の B の音を中心とする〔崩レノ地〕が続き、語りの音程に合わせて琵琶を奏しながら、次第に音域が上がっていく。また、小段落⑨では一度低音域に下がっているが、この音域は薩摩琵琶の古典的な〔崩レ〕では通常用いられない。さらに、こうした低い音域での語りによって、「海には敵の潜水艦／我を窺ふ許りなり」という詞章に合った不穏さが表現されている（【図 6-4】、【譜例 6-13】）。

The image shows a musical score for a section of a song. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is a koto accompaniment line in bass clef. The lyrics are written below the vocal line: 'うみには一匹のせんじいかん われをうかがお ばかりなり'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

【譜例 6-13】水藤錦穰《戦艦大和》〔崩レ〕小段落⑨低音域箇所（筆者作譜）

〔基吟 3〕小段落⑬の冒頭では、従来小段落の最後に用いられる〔中干投ゲ〕の変形で語られる。現在の鶴田流ではこの音型を〔中干投ゲ〕として用いており、正派での用語の使用法が変化した例だといえよう。錦琵琶ですでにこうした進行が定着しており、鶴田流にも継承された箇所だと考えられる。

その後の〔基吟 3→吟替り〕への進行は、〔吟替り〕冒頭の句「今は弾丸尽き力尽き」の初め3字「今は」を〔基吟〕のまま語っており、曲節をスムーズに移行している（【図 6-4】、【譜例 6-14】）。



【譜例 6-14】水藤錦穂《戦艦大和》〔基吟 3→吟替り〕の移行（筆者作譜）

6-3-2-2 の音楽構造の観点で指摘した通り、〔基吟 4〕の中間部は勇ましくシラビックに語られ、〔崩レ〕の旋律句を借用する形で語られる（【譜例 6-15】）。

【譜例 6-15】水藤錦穂《戦艦大和》〔基吟 4〕中間部の〔崩レ〕借用箇所（筆者作譜）

6-3-2-4 琵琶の旋律

分析対象の音源資料はライブ録音ということもあり、全体を通して琵琶の弾法は十分に時間をとって演奏されている。とりわけ〔崩レ〕では、さまざまな弾法で技巧的な旋

律がめまぐるしく演奏され、聞かせどころである。

語りやテンポが揺れる弾法箇所では、語りや琵琶の音を伸ばす長さや間に合わせて尺八の旋律が動いているため、フリーリズムのようにも聞こえる。一方で、[基吟 2] 小段落⑥の後などにみられる、三拍子系リズムの〈中干ノ手〉の弾法と一緒に尺八が演奏する際には、尺八も同様に三拍子のリズムで進んでいた（【譜例 6-16】）。



【譜例 6-16】水藤錦穰《戦艦大和》[基吟 2] 小段落⑥後の三拍子系リズム (筆者作譜)

また [吟替り] で奏される尺八は、《少年航空兵》とは異なり、音階を琵琶歌に合わせて、語りの旋律の音程をなぞる形で演奏されている（【譜例 6-17】、B の音階）。楽曲の曲想に合わせた用法のみならず、音階という実際の音の響きに注目して合奏が行われていたことがうかがえる。



【譜例 6-17】水藤錦穰《戦艦大和》[吟替り] 尺八の音階 (筆者作譜)

6-3-3 日中戦争期以降まとめ

榎本による《少年航空兵》は、琵琶と語りのパートは従来の薩摩琵琶歌の古典的な内容に準じて作られていたが、セリフや尺八を取り入れることで、ドラマ仕立ての構成となっていた。この点から榎本は、琵琶歌とは異なる新たな要素を加えることで、新しい琵琶の音楽を作っていこうとしたと考えられる。

水藤による《戦艦大和》も同様に尺八が挿入されたが、《少年航空兵》では悲哀の雰囲気を出すために効果音に近い役割で用いたのに対し、《戦艦大和》では音の調和を考慮し、琵琶や語りの演奏に合わせた旋律が演奏されていた。水藤は、琵琶の音楽に適合させる形で他の要素を取り入れ、薩摩琵琶の音楽的な改革を目指していたのではないかと考えられる。

6-4 まとめ

以上、戦争を題材にした新作曲について、時期ごとに分析を行った。満州事変期には、[崩レ]を中心にシラビックかつ力強い表現が多用され、こうした時局物が戦意高揚にも用いられたことが推察された。一方日中戦争以降では、戦況の悪化に伴い、会話を含む身近なセリフを挿入してより臨場感をもたせたり、さらには尺八を用いることで物悲しさを表現したりするなど、聴者の涙を誘うような内容であった。

とくに水藤《古賀連隊長》や榎本《少年航空兵》では、時局物という題材や詞章内容に即して、新たな表現が取り入れられていた。一方で、水藤は昭和5（1930）年、榎本は昭和11（1936）年に錦心流から独立していることを考えると、流派創立などの琵琶界（演奏者自身）での事情で、新たな試みを行う必要があったことが背景にあるといえよう。水藤、榎本共に、独自の技法や編成を用いた新しい琵琶の音楽を提示するにあたり、その当時琵琶界で求められていた時局物に注目したのではないか。第5章の水藤錦穰の分析もふまえると、時局物で取り入れた劇的な音楽構成の展開やスリなどの新しい技法は、戦後の演奏にも生かされたといえる。そして時局物発表は、戦後の琵琶界の衰退に影響したものの、新たな音楽的な展開へとつながる試みができる場としても機能していたと考えられる。

結論

本論文は、第二次世界大戦前後に大きく変化が生じた、薩摩琵琶の演奏家の活動状況および薩摩琵琶の音楽内容の実態を、演奏会開催・ラジオ放送・レコード発売状況の調査、および複数の音源資料を用いた音楽分析を通して明らかにすることを目的としていた。以下に各章の内容を総括し、戦前から戦後にかけての薩摩琵琶の変動について、文献調査・音楽分析の結果を総合して考察する。

第1章では薩摩琵琶史を概観し、とりわけ昭和戦前期については、演奏者の派閥移動が激しかった錦心流を中心にその動向を明らかにした。昭和初期の水藤親子の錦心流除名事件を皮切りに、錦心流内部では演奏家が離合集散を繰り返した。戦中期には邦楽協会という琵琶界を統括する団体が外部の力によって設立されたものの、実情としては演奏家どうしの団結には至らなかった。戦後は、琵琶界全体が衰退した中で、演奏家たちが手を取り合って演奏活動を再開し、次第に復興へと向かった。

第2章では、演奏会開催状況調査から、新作発表や慰問演奏における戦前のレパートリーおよび、戦前から戦後にかけての種目・流派を超えた異流合同型演奏会の変遷について考察した。流派からの独立に伴って、新たなレパートリーを増やす必要があった錦心流の演奏家たちは、従来の琵琶歌作詞者以外の作品に作曲したり、奏者自ら作詞を行ったりするなど、独自の方法で新作発表を度々行い、新流派創始をアピールした。戦時期の演奏会状況を示す慰問演奏では、慰問先で琵琶があまり歓迎されない声も上がっていたが、繰り返し慰問を重ねた団体は、聴衆を考慮して演目の選定を行うなどの工夫を行っていた。また、薩摩琵琶・筑前琵琶の異流合同型演奏会では、戦前期から合同による琵琶界全体の単位での演奏会が開催された一方で、その出演者の内容からは演奏家どうしで協調しきれなかった点もみられ、琵琶界の一致団結には至らなかった状況が再確認できた。戦後になると、戦災により演奏場所もなく、演奏の機会が激減した中で、各地域で自発的に琵琶奏者が協働し、琵琶団体を組織して演奏の場を自ら作っていった。

ラジオ放送を扱った第3章では、番組編成方針の変化に注目しながら、番組内容調査を通して、放送における薩摩琵琶の位置づけを検討した。大正期までの人気を受けて、昭和初期の琵琶番組は放送回数を重ねた一方で、次第に琵琶界の人気が低迷していく中で、昭和13(1938)年からは「教化演芸」として、琵琶は時局にふさわしい音楽として

捉えられた。しかし、放送関係者にも琵琶人の団結力の乏しさが認識され、琵琶の音楽そのものも軟弱化したことで、度重なる編成方針の変更のもと回数変動しながらも、琵琶放送は次第に減少した。戦後は、占領下で放送内容に制限がかかる中で、レパトリーを拡大させながら新時代にふさわしい音楽の探求が進められた。そして田邊尚雄を中心とした琵琶界外部の力を借りながら、薩摩琵琶・筑前琵琶という流派を超えた番組放送が展開されるようになり、演奏者たちの協働への意識改革にもつながった。

第4章では、主要なレコード会社5社の戦前SP・戦後LPレコードの発売内容から、戦前から戦後にかけてのレコードを通じた普及について考察した。ラジオ放送と同様に、大正期までの琵琶人気、とりわけ永田錦心の影響により、昭和初期には各社から多くの琵琶レコードが発売された。1930年代半ばに入ると、廉価盤へと移行しながら発売が続いたが、その数全体は次第に減少した。一方で、テイチクは時局物に注目し、琵琶人気が下火になっていた日中戦争以降、琵琶では多数の時局レコードの吹込みがなされた。戦後のレコード業界では、戦前に活躍した演奏家を中心に全集レコードの発売や新たな収録が行われた。全集レコード制作は、戦前SPレコードの再録も多かったが、近代琵琶楽全体として、一つのアルバムに複数の種目・流派の琵琶の音楽が収録された。こうして近代琵琶楽は、伝統音楽の一つとして「古典化」の道をたどることとなったといえよう。そして鶴田錦史は、器楽性に注目した現代邦楽での音楽的な改革で成功をおさめ、薩摩琵琶の古典曲の音盤化の機会を得た。古典的な薩摩琵琶歌の中に新たな音楽性を見出し、レコード発売を通してこれらが普及したことで、戦後の薩摩琵琶の音楽への再評価へとつながった。

音楽分析に取り組んだ第5章では、錦琵琶宗家の水藤錦穰および、錦心流奏者で芝水流宗家であった榎本芝水の、戦前から戦後にかけての演奏スタイルの変化を考察した。水藤錦穰は、戦前のSPレコードに吹き込んだ時点ですでに錦心流から離れており、新たなレパトリーを拡大させながら、流派創始後まもない時期から、従来の錦心流の曲節構成にとらわれない節付けを試みた。流派確立後の戦後では、他音楽ジャンルの旋律型を摂取しながら、とりわけ琵琶の弾法で改革を行った。一方榎本芝水は、歳を重ねたことにより節回しを変えるなど、自身の状況を考えながら適切な演奏技法を用いて演奏を行っていた。しかし、こうした変化は錦心流の旋律型を基本としたものであり、音楽的な改革が行われたとはいえない。榎本は、戦前から戦後にかけて演奏スタイルに大

きな変化はなく、錦心流からの独立に際しては、新作発表やレコード発売など、演奏活動面を多様化したことにより、新流派創始をアピールしたといえよう。すなわち、錦心流は戦前の様式を変えずに戦後古典化していったのに対し、錦琵琶は戦前から戦後にかけて常に新しい可能性を探り続けていったと考えられる。

最後に第6章では、同じく水藤・榎本の音源を用いた戦争を題材にした新作曲の分析から、同時代の戦争に取材したことによる作曲への影響を考察した。満州事変を題材にした楽曲では勇壮な音楽表現が目立ったが、日中戦争期以降には悲哀の描写が増えた点に、戦況悪化という時代背景がうかがえた。音楽内容では、新たな演奏技法やセリフ、他楽器を導入しており、こうした工夫は戦後にも継承されたため、時局物創作は音楽的発展につながる試みの場としても機能したといえる。戦中期の琵琶界では、積極的に時局物創作が行われたことで戦争イメージが強く植え付けられ、戦後の衰退につながった一方で、薩摩琵琶の音楽性の広がりもみられた。また、水藤《古賀連隊長》・榎本《少年航空兵》は、両者がそれぞれ新流派創始後に数年で発売されたレコードであり、時局物発表とともにその中で独自の音楽性を提示したと考えられる。

以上を総合すると、第二次世界大戦前後における薩摩琵琶の音楽は、次のように展開したと考えられる。名人と呼ばれる演奏家が不在となった1920年代末以降は、琵琶界を牽引するような後継者が現れなかった。その後琵琶界は分断され、低迷期からの再興も目指して行われた戦争関連の活動の反動もあり、戦後薩摩琵琶の衰退が加速した。一方、戦中期の時局物創作で取り入れた音楽技法は戦後も活用され、時局物の演奏活動は戦後の音楽的発展に影響を与えたと考えられる。戦後には近代琵琶楽全体で団結の重要性が認識され、復興に向けて、各地の演奏家が自発的に協働関係を構築し、研究者や放送・レコード制作における外部関係者の協力を得ながら、流派を超えた活動をさらに展開した。また、水藤錦穰による器楽面での音楽的な試みは、旋律型や演奏技法の面でその後の鶴田錦史による新流派創始の基盤ともなるものであった。そして、鶴田により現代邦楽のジャンルにおいて琵琶の新たな可能性がさらに追求され、薩摩琵琶そのものの音楽も発展を遂げていくこととなった。

最後に、今後の課題と展望を述べる。本研究では、文献調査と音楽分析を並行させることで、第二次世界大戦前後の薩摩琵琶楽の実情を多角的に検討することを試みた。しかし、文献調査結果による考察では、収集した情報を活用しきれたとはいえない。と

りわけ演奏会調査では、より多くの事例に基づいた検証が必要であった。また、ラジオ放送およびレコード発売は目録作成を行ったが、琵琶の記録を収集するにとどまり、他ジャンルとの比較を通した薩摩琵琶の位置づけを検討するには至らなかった。今後は目録を基礎資料として活用し、通ジャンルの研究の発展につなげたい。音楽分析では、薩摩琵琶の正派の理論に基づき、共通の基準を用いてそれぞれの音源資料の分析に取り組んだ。錦心流以降の流派の音楽理論は正派の応用ではあるものの、各流派の音楽への理解を深めるには、流派独自で用いられる用語や理論に沿った分析が欠かせない。また残された音源資料は、その楽曲の全容が把握できるとは言えず、一例を示すにとどまるものである。今後は、各流派の音楽理論に立脚した分析を進めることで、薩摩琵琶の音楽様式をより体系的に明らかにしていきたい。

謝辞

本研究を進めるにあたり、大変多くの方々にお世話になりましたことを、感謝申し上げます。まずは主任指導教員である塚原康子先生には、学部在籍時よりご指導を賜りました。いつも温かく見守ってくださり、深く御礼申し上げます。

また、副指導教員の植村幸生先生、薦田治子先生、杉本和寛先生には、さまざまな視点からご助言を賜りましたこと、心より感謝申し上げます。薦田先生には、資料のご提供や、専門的なご指導もいただき、こうして琵琶研究の道へと進むことができました。

また、水藤桜子先生、藤波白林さまには、錦琵琶にかんする資料をご提供いただいただけでなく、水藤錦穰先生にまつわる貴重なお話をうかがえました。心より感謝申し上げます。

熊田かほり先生には、鶴田流のご指導をいただき、演奏家としての知見をご提供いただきました。演奏者としての姿勢につきましても、多くのことを教えていただきました。厚く御礼申し上げます。

また、本研究の演奏会情報の収集に際しては、東京藝術大学学部生・修士課程大学院生の方々にご協力をいただきました。根気のいる作業を真摯に取り組んでくださり、大変心強く思いました。誠にありがとうございました。

国立国会図書館、NHK 放送博物館をはじめ、資料閲覧をお許しいただきました諸機関にも、この場をお借りして御礼申し上げます。そして資料をご提供いただきました皆さまに、深謝いたします。

また博士研究では、日本学術振興会に助成いただき、特別研究員として幅広い視野での研究活動を送ることができました。また、日本科学協会に笹川科学研究助成をいただき、研究の進展へとつなげることができました。

最後になりましたが、これまで研究活動を支えてくださった諸先生方、諸先輩方、研究室のみなさまに、心より感謝の意を表します。

参考文献・資料一覧

【参考・引用文献】

〈単行本・論文・事典〉

浅川玉兔『長唄名曲要説 改訂版』 東京：邦楽社、2001年。

生明俊雄『二〇世紀日本レコード産業史』 東京：勁草書房、2016年。

大久保いづみ「第二次世界大戦以前の日本レコード産業と外資提携——6社体制の成立」、
『経営史学』 第49巻第4号、2015年、25～51頁。

大谷荒太郎編『現代琵琶名人録 附最近琵琶發達史』 東京：登文閣出版部、1922年。

大谷優介『両大戦期の東アジアにおける近代琵琶の展開と動向——『琵琶新聞』のデータベース化と地域比較』、東京工業大学大学院、平成26年度修士論文。

大西秀紀編『SPレコードレーベルに見る日蓄——日本コロムビアの歴史』 京都：京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2011年。

長田暁二『わたしのレコード100年史』 東京：英知出版、1978年。

蒲生郷昭「第2章 「語り物」の用語史」、『日本の語り物——口頭性・構造・意義』（国際日本文化研究センター共同研究報告）、京都：国際日本文化研究センター、2002年、19～38頁。

川添利基編『日蓄（コロムビア）三十年史』 神奈川：日本蓄音器商会、1940年。

上田景二『薩摩琵琶淵源録』 東京：日本皇学館、1912年。

菊池清麿『昭和軍歌・軍国歌謡の歴史 歌と戦争の記憶』 東京：アルファベータブックス、2020年。

菊池清麿『評伝 古賀政男——青春よ永遠に』 東京：アテネ書房、2004年。

吉川英史「演奏会」、平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭監修『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年、179～182頁。

吉川英士『邦楽鑑賞 NHK放送「邦楽鑑賞の手引」』 東京：宝文館、1953年。

木村毅『戦火』 東京：大日本雄弁会講談社、1938年。

『錦心流水号一覧表 附琵琶沿革及錦心流細則』 東京：琵琶新聞社水声発行部、1926年。

鯨井正子『童謡レコードの教育的意義』、国立音楽大学博士論文、2016年度。

倉田喜弘『日本レコード文化史』 東京：岩波書店、2006年。（初出は東京書籍、1979年）

倉田喜弘『明治大正の民衆娯楽』 東京：岩波書店、1980年。

黒崎貞治郎「師遺志を継ぎ琵琶の更生へ 水藤錦穰」、『芸談百話』 東京：博文館、1940年、196～198頁。

合山林太郎「『鞭声粛粛』の明治——頼山陽『題不識庵擊機山図』詩と詩吟・劍舞」、『アナホリッシュ國文學』 季刊・夏 第3号、2013年、14～21頁。

郡修彦「政治・戦争とレコード」、歴史的音源、2019年12月7日閲覧、

URL：http://rekion.dl.ndl.go.jp/ja/ongen_shoukai_06.html。

越山正三『薩摩琵琶』 東京：ペリかん社、1983年。

50周年委員会年史編纂ワーキング・グループ編『社団法人日本レコード協会50年史——ある文化産業の歩いた道』 東京：社団法人日本レコード協会、1993年。

- 薦田治子『近代琵琶楽の成立と展開——基礎資料の収集』平成 23～25 年度科学研究費助成事業〔学術研究助成基金助成金（基盤研究（c））〕研究成果報告書 東京：武蔵野音楽大学、2014 年。
- 薦田治子「薩摩盲僧琵琶の誕生と展開——平家琵琶から薩摩盲僧琵琶へ、そして薩摩琵琶へ」、『お茶の水音楽論集』 特別号、2006 年、277～288 頁。
- 薦田治子「第 12 章 語り物の音楽構造」、『日本の語り物——口頭性・構造・意義』（国際日本文化研究センター共同研究報告）、京都：国際日本文化研究センター、2002 年、171～180 頁。
- 薦田治子「第 17 章 琵琶楽の流れ——薩摩琵琶、筑前琵琶、現代へ」、国立劇場調査養成部編『日本の伝統芸能講座 音楽』 京都：淡交社、2008 年、414～433 頁。
- 薦田治子「日本音楽における十九世紀——薩摩琵琶の場合（特集 十九世紀の文学）」、『文学』 第 10 巻 6 号、2009 年、143～155 頁。
- 薦田治子『平家の音楽——当道の伝統』 東京：第一書房、2003 年。
- コロムビア 50 年史編集委員会編『コロムビア 50 年史』 神奈川：日本コロムビア、1961 年。
- 財団法人放送文化基金編『放送史への証言（2）——放送関係者の聞き取り調査から 春日由三／川上行蔵／大木貞一・国枝忠雄／松岡謙一郎』 東京：日本放送教育協会、1995 年。
- 酒井健太郎『『紀元 2600 年奉祝楽曲演奏会』の研究——国際文化振興会（KBS）の役割』、『芸術学研究』 第 6 号、2002 年、1～8 頁。
- 佐宮圭『さわり』 東京：小学館、2011 年。
- 島津忠夫校注『連歌集』（新潮日本古典集成 新装版） 東京：新潮社、2020 年。
- 島津正『明治 薩摩琵琶歌』 東京：ぺりかん社、2001 年。
- 島津正『明治以前 薩摩琵琶史私考』 東京：ぺりかん社、2006 年。
- 島津正編『薩摩琵琶の真髓——西幸吉先生の秘録とその解題』 東京：ぺりかん社、1993 年。
- 少飛会歴史編纂委員会編『陸軍少年飛行兵史』 東京：少飛会、1983 年。
- 少飛会歴史編纂委員会編『陸軍少年飛行兵史 補遺』 東京：少飛会、1985 年。
- 『創業六十周年記念 キングレコードの六十年』 東京：キングレコード、1991 年。
- 曾村みずき「近代琵琶雑誌・会報資料にみる薩摩琵琶・錦心流の動向——及川尊雄収集資料を中心に」、鎌田紗弓他『及川尊雄収集 紙媒体資料目録』 東京：東京文化財研究所、2021 年、146～155 頁。
- 曾村みずき「薩摩琵琶鶴田流の音楽——《壇の浦》を例に」、『音楽文化学論集』 第 9 号、2019 年、25～34 頁。
- 曾村みずき『薩摩琵琶の音楽構造——鶴田流を中心に』、東京藝術大学修士論文、2017 年度。
- 曾村みずき「昭和戦前期に SP レコードで発売された近代琵琶楽——コロムビア・ビクターを例に」、『東洋音楽研究』 第 85 号、2020 年、61～90 頁。
- 曾村みずき「戦前・戦後における琵琶奏者・榎本芝水の活動——音楽的变化を中心に」、『音楽文化学論集』 第 10 号、2020 年、83～93 頁。

- 曾村みずき「錦琵琶における音楽的改革とその影響——《本能寺》の音楽分析を通して」、『楽劇学』 第28号、2021年、20～40頁。
- 曾村みずき『明治後期から大正期にかけての薩摩琵琶の普及——吉水経和作《川中島》と永田錦心作《河中島》の比較を通して』、東京藝術大学卒業論文、2015年度。
- 竹下昭子『ラジオの時代——ラジオは茶の間の主役だった』京都：世界思想社、2009年。
- 武田康孝「昭和20年の音楽放送検討——『洋楽放送記録』のデータを用いて」、『文化資源学』 第12号、2014年、61～75頁。
- 武田康孝「戦前期における洋楽番組制作の形成過程——『国民音楽』の視点から」、『文化資源学』 第4号、2006年、29～39頁。
- 武田康孝「第7章 ラジオ時代の洋楽文化——洋楽番組の形成過程と制作者の思想を中心に」、戸ノ下達也・長木誠司編著『総力戦と音楽文化 音と声の戦争』 東京：青弓社、2008年、198～221頁。
- 館山漸之進『平家音楽史』 東京：木村安重、1910年。
- 田邊尚雄「社会教育とレコード政策」、『レコードとその音楽』 京都：人文書院、1942年。
- 田邊尚雄『続音楽粹史』 東京：日本出版協同、1953年。
- 田邊尚雄『日本の音楽』 東京：中文館書店、1947年。
- 田邊秀雄『レコードとその音楽』 京都：人文書院、1942年。
- 辻田真佐憲「「商品」だった戦時下の時局歌謡」、歴史的音源、2019年12月7日閲覧、URL：http://rekion.dl.ndl.go.jp/ja/ongen_shoukai_15.html。
- 土屋礼子編『日本メディア史年表』 東京：吉川弘文館、2018年。
- 筒井清忠編『昭和史講義【軍人編】』 東京：筑摩書房、2018年。
- テイチク株式会社 社史編纂委員会編『レコードと共に五十年』 大阪：テイチク、1986年。
- 寺内直子『『治乱太平』の響き：紀元二千六百年新作舞楽《悠久》と《昭和楽》』、『東洋音楽研究』 第81号、2015年、1～23頁。
- 戸ノ下達也『音楽を動員せよ——統制と娯楽の十五年戦争』 東京：青弓社、2008年。
- 戸ノ下達也『「国民歌」を唱和した時代 昭和の大衆歌謡』 東京：吉川弘文館、2010年。
- 戸ノ下達也「戦時体制下の音楽界——日本音楽文化協会の設立まで」、赤沢史朗・北河賢三編『文化とファシズム——戦時期日本における文化の光芒』 東京：日本経済評論社、1993年、91～128頁。
- 中村鶴城『琵琶を知る』 東京：出版芸術社、2006年。
- 中村長八郎『詩吟発達の歴史』 北海道：北溟吟社、1984年。
- 70周年記念社史編纂プロジェクト編『70th anniversary たくさんの「！」をお届けします。』 東京：テイチクエンタテインメント、2004年。
- 日本伝統文化振興財団『日本の基礎音楽資料としてのSP盤の実態に関する調査研究[報告書]』 東京：日本伝統文化振興財団、2010年。
- 日本ビクター株式会社 50年史編集委員会編『日本ビクター50年史』 東京：日本ビクター、1977年。
- 日本ビクター株式会社 60年史編集委員会編『日本ビクターの60年』 東京：日本ビクター、1987年。
- 日本琵琶楽協会編『創立50周年記念 日本琵琶楽協会のあゆみ』 東京：日本琵琶楽協会、2009年。

- 日本文化中央連盟編『昭和十八年版 日本文化団体年鑑』 東京：日本文化中央連盟、1943年。
- 日本放送協会編『20世紀放送史 上』 東京：日本放送出版協会、2001年。
- 日本放送協会編『放送五十年史』 東京：日本放送出版協会、1977年。
- 日本放送協会編『放送五十年史 資料編』 東京：日本放送出版協会、1977年。
- 日本放送協会放送史編修室編『日本放送史 上巻』 東京：日本放送出版協会、1965年。
- 野川美穂子「明治期の三曲の演奏会について——『音楽雑誌』掲載記事を中心に」、『東京藝術大学音楽学部紀要』 第17号、1991年、45～84頁。
- 葉口英子「昭和初期（1925-1937年）のラジオ番組『子供の時間』にみる音楽に関する考察」、『静岡産業大学情報学部研究紀要』 第10巻、2008年、79～96頁。
- 樋山光四郎編『噫壮烈古賀連隊長』 東京：偕行社編纂部、1932年。
- 平野健次「家元制度と流派——音楽社会における特異現象を中心として」、『音楽芸術』 第28巻第7号、1970年、50～53頁。
- 平野健次「語り物における言語と音楽」、『日本文学』 第39巻6号、1990年、33～43頁。
- 福田千絵「雑誌『三曲』にみられる十五年戦争期の邦楽演奏会」、『お茶の水女子大学人文科学研究』 第10号、2014年、57～67頁。
- 福田千絵「1940年代前半における大日本三曲協会の活動——雑誌『三曲』を通じて」、『お茶の水音楽論集』 第16号、2014年、43～55頁。
- 藤波桜華・藤波白林・水島結子他「特集：近現代の琵琶楽の様相（1）対談インタビュー 錦琵琶の藤波桜華さんの経験して来た戦後の琵琶界の動き」、『音楽の世界』 第57巻2号、2～25頁。
- 星野和幸「『琵琶新聞』に見る『盲僧』記事」、『近代琵琶楽の成立と展開——基礎資料の収集』平成23～25年度科学研究費助成事業〔学術研究助成基金助成金（基盤研究（c））〕研究成果報告書 東京：武蔵野音楽大学、2014年、48～54頁。
- 前原恵美「常磐津節「老松」の旋律型研究」、『東京藝術大学音楽学部紀要』 第26集、2001年、四九～六九頁。
- 増子穂稜『都錦穂 琵琶一筋』 東京：錦穂会、1999年。
- 町田嘉章『ラジオ邦楽の鑑賞』 東京：日本放送出版協会、1950年。
- 水島結子「第二次世界大戦期の琵琶歌のレパートリー——『琵琶新聞』紙上発表の新作と演奏曲目」、薦田治子『研究成果報告書 近代琵琶楽の成立と展開——基礎資料の収集』平成23～25年度科学研究費助成事業〔学術研究助成基金助成金（基盤研究（c））〕、2014年、61～76頁。
- 水島結子「特集：近現代の琵琶楽の様相（三）戦争により成長した近代琵琶楽の概要とこれから」、『音楽の世界』 第57巻2号、2018年、31～34頁。
- 宮川大介「放送史料 探訪 『調査時報』（1926年～1928年）——戦前の放送研究誌から（1）」、『放送研究と調査』 第66巻第1号、2016年、94～97頁。
- 宮川大介「放送史料 探訪 放送草創期の番組表を読み解く（1）——何が記録されているか」、『放送研究と調査』 第66巻第11号、2016年、74～77頁。
- 村上聖一「戦前・戦時期日本の放送規制——検閲・番組指導・組織統制」、『NHK放送文化研究所 年報』 第64集、2020年、235～304頁。

森本敏克編『レコードの一世紀・年表』 東京：沖積舎、1980年。
山口亀之助『レコード文化発達史 第一巻』 大阪：録音文献協会、1936年。
山本武利『GHQの検閲・諜報・宣伝工作』(岩波現代全書007) 東京：岩波書店、2013年。
洋楽放送70年史プロジェクト編『洋楽放送70年史——1925-1995』 東京：ミュージアム図書、1997年。
横道万里雄「第11章 楽劇の諸種目に共通する分節法の試み」、『日本の語り物——口頭性・構造・意義』(国際日本文化研究センター共同研究報告)、京都：国際日本文化研究センター、2002年、155～170頁。
横道万里雄『謡曲集 上』(日本古典文學大系40) 東京：岩波書店、1960年。

〈琵琶関連雑誌記事〉

■『錦心流月報』(錦心流琵琶宗家事務所一水会本部)

「満洲事変新曲発表 錦心流琵琶(第二百六十八回)芝水会演奏大会」、『錦心流月報』昭和7年3月号、1932年、頭2頁。
葛生桂雨「陽春鳥語」、『錦心流月報』昭和7年4月号、1932年、3頁。
「春の催し 芝水会演奏大会」、『錦心流月報』昭和7年4月号、1932年、18頁。
松田静水「迎春雑記」、『錦心流月報』第33号、1933年、18～19頁。
「錦心流 榎本芝水琵琶演奏会(第二百八十四回) 新曲発表 父・乃木将軍 柳樹房の夜」、『錦心流月報』、第35号、1933年、表紙裏。
「社会的に進出せる大錦心流の陣容」、『錦心流月報』第37号、1933年、12～13頁。
「急告 免状取扱に就て」、『錦心流月報』第54号、1934年、28頁。
幽泉 酒井流水「月報編集部より」、『錦心流月報』第56号、1934年、20～22頁。

■『芸の友』(芸の友社)

「東都琵琶文化協会」、『芸の友』第1号、1950年、4頁。
「錦心流本部役員」、『芸の友』第2号、1950年、1頁。
「日影月影」、『芸の友』第2号、1950年、3頁。
「作興会での感想」、『芸の友』第6号、1950年、4頁。
「琵琶作興会 第二回演奏大会」、『芸の友』第7号、1950年、3頁。
「錦心流協会総会 役員改選の新陣容」、『芸の友』第17号、1951年、1頁。
「錦心流協会会長に鈴木綿水氏最適 果して受諾は疑問」、『芸の友』第19号、1951年、3頁。
「どうなるか今年の東京錦心派の動き」、『芸の友』第22号、1952年、2頁。
「放送の新人飛躍」、『芸の友』第23号、1952年、8頁。
「現代調琵琶研究の新団体 錦心流倶楽部(仮称)四月発足」、『芸の友』第25号、1952年、3頁。
「吉村岳城師病気全快で作興会三週年記念大会」、『芸の友』第27号、1952年、3頁。
「実業家連の紳士倶楽部 琵琶新団体組織の計画動く」、『芸の友』第29号、1952年、3頁。
「錦心流倶楽部ニュース 一水会に就て」、『芸の友』第30号、1952年、5頁。
「松田静水師倶楽部へ入会」、『芸の友』第31号、1952年、1頁。
記者「一水会問題に就て」、『芸の友』第36号、1953年、6頁。

「錦心流倶楽部解散」、『芸の友』 第 46 号、1954 年、1 頁。
「一水会本部役員」、『芸の友』 第 47 号、1954 年、1 頁。
野村昱水「歌詞の省略是か非か」、『芸の友』 第 48 号、1954 年、1 頁。
足立蘆光「琵琶から学ぶもの（上）」、『芸の友』 第 48 号、1954 年、1 頁。
「一水会全国大会」、『芸の友』 第 57 号、1954 年、3 頁。
薫水 雨宮国風「創刊五年を祝し」、『芸の友』 第 61 号、1955 年、7 頁。
「本社主催 琵琶座談会（下）」、『芸の友』 第 75 号、1956 年、1 頁。
「新作歌詞 戦艦『大和』 池上作三翁詩」、『芸の友』 第 82 号、1957 年、1 頁。
野村昱水「我等反省の時」、『芸の友』 第 88 号、1957 年、1 頁。
「各流で競演の名作歌『戦艦大和』」、『芸の友』 第 101 号、1963 年、8 頁。
「琵琶を飾る豪華模範演技 芸術祭初参加 名曲鑑賞会の盛儀 池上翁の仁徳と人気で
超々満員」、『芸の友』 第 104 号、1958 年、2 頁。

■『月刊 錦心流』（錦心流社）

「水号協会役員詮衡」、『月刊 錦心流』 第 59 号、1935 年、17 頁。
「水号協会欄」、『月刊 錦心流』 第 59 号、1935 年、18～19 頁。

■『月刊 錦心流水号協会会報』（錦心流水号協会本部／錦心流水号協会）

松田静水「一水会物の始め」、『月刊 錦心流水号協会会報』 第 4 卷 1 月号、1937 年、
8～16 頁。
「ひろく宗家直属流門諸士水号協会員諸士に告ぐ」、『月刊 錦心流水号協会会報』 第
6 卷第 4・5 号か、1940 年、折り込み。
錦心流水号協会「はしがき」、『月刊 錦心流水号協会会報』 第 6 卷第 4・5 号、1940 年、
扉 1 頁。

■『四絃』（一水会本部）

春園生「第一の希望より第二の希望へ——創業既に成りぬ、いざや向はん守成の地へ」、
『四絃』 第 58 号、1922 年、28～29 頁。

■『水声』（琵琶新聞社水声発行部）

椎橋松亭「『水声』の創刊に臨みて」、『水声』 第 1 号、1925 年、2～4 頁。
中田冥外生「大正十三年の錦心流画報」、『水声』 第 1 号、1925 年、11 頁。
「雑報 水藤氏の養女」、『水声』 第 2 号、1925 年、43 頁。
秋本碧水「行詰れる斯界を救へ」、『水声』 第 3 号、1925 年、18～21 頁。
一記者「訪問記 奥伝 水藤玉水嬢」、『水声』 第 4 号、1925 年、41～43 頁。
「愛吟番附」、『水声』 第 8 号、1925 年、13 頁。
「愛吟番附」、『水声』 第 13 号、1926 年、73 頁。
山口春水「水藤玉水嬢の総伝昇進を祝して」、『水声』 第 16 号、8～15 頁。
「見たり聞たり話たり ■錦号に就て」、『水声』 第 18 号、1926 年、48 頁。
玉水 水藤錦穰「錦心流婦人錦穰団一門制定演奏服 琵琶 見台」、『水声』 第 19 号、
1926 年、10 頁。
「愛吟番附」、『水声』 第 19 号、1926 年、77 頁。
椎橋松亭「東京放送局に与ふ」、『水声』 第 20 号、1926 年、1～2 頁。
松亭「今昔物語 其二」、『水声』 第 20 号、1926 年、15 頁。
永田錦心「琵琶の新境地としての端歌」、『水声』 第 21 号、1926 年、2～3 頁。

玉水 水藤錦穰「錦琵琶に就いて」、『水声』 第 21 号、1926 年、4～5 頁。
松亭「今昔物語 其六」、『水声』 第 24 号、1926 年、15 頁。
「愛吟番附」、『水声』 第 26 号、1927 年、49 頁。
永田錦心「新曲の研究」、『水声』 第 31 号、1927 年、2～5 頁。
「愛吟番附」、『水声』 第 31 号、1927 年、45 頁。
「宗家公報 ■ 錦心流親任幹部発表」、『水声』 第 31 号、1927 年、51 頁。
榎本錦意「黄嘴会時代と一水会時代」、『水声』 第 36 号、1927 年、25～28 頁。
原於水「琵琶とラヂオ感」、『水声』 第 46 号、1928 年、39～40 頁。
「大絃小絃」、『水声』 第 47 号、1928 年、32 頁。
「錦心流水号一覧表」、『水声』 第 60 号、1929 年、3～47 頁。
「『吉野静』 其他に就て——錦穰嬢の新しき試み」、『水声』 第 62 号、1930 年、9 頁。
「吾等が決するまで」、『水声』 第 65 号、1930 年、1～16 頁。
「最後まで隠忍自重して」、『水声』 第 65 号、1930 年、17～19 頁。

■ 『琵琶新聞』(琵琶新聞社)

楽堂子「楽堂と琵琶」、『琵琶新聞』 第 1 号、1909 年、6 頁。
永田錦心「二月上旬肥後、小田、永田、岩見、萩原の諸氏が平円盤蓄音機へ琵琶弾奏を
吹き込みたる時のスケッチ」、『琵琶新聞』 第 3 号、1909 年、1 頁。
「琵琶新聞創刊紀念琵琶大会」、『琵琶新聞』 第 4 号、1909 年、4 頁。
「小田錦蛙先生 琵琶界の革新者」、『琵琶新聞』 第 8 号、1909 年、2 頁。
神藤静児「守田橋外兄に呈す」、『琵琶新聞』 第 10 号、1909 年、3 頁。
「紀念大会の景況」、『琵琶新聞』 第 13 号、1910 年、7 頁。
「東京大阪薩摩琵琶合同大会」、『琵琶新聞』 第 13 号、1910 年、10 頁。
橋本錦龜「思ひ出の記(五)」、『琵琶新聞』 第 18 号、1910 年、3 頁。
徳岡虚洞「同好の諸士!!」、『琵琶新聞』 第 26 号、1911 年、3 頁。
「弾奏家鑑小録 ■ 榎本芝水」、『琵琶新聞』 第 102 号、1917 年、8 頁。
胡春「琵琶常設館を設けよ」、『琵琶新聞』 第 105 号、1918 年、1～3 頁。
「ひびき(二) 榎本芝水氏」、『琵琶新聞』 第 124 号、1919 年、8 頁。
椎橋松亭「和強楽堂の閉鎖」、『琵琶新聞』 第 130 号、1920 年、1～2 頁。
森恒二郎「蓄音器吹込に就て」、『琵琶新聞』 第 139 号、1921 年、22～23 頁。
「吉例女流琵琶弾初会」、『琵琶新聞』 第 163 号、1923 年、表紙裏。
「吉例錦心流琵琶弾初会」、『琵琶新聞』 第 163 号、1923 年、表紙裏。
「少年少女琵琶演奏会」、『琵琶新聞』 第 163 号、1923 年、口絵 2 枚目。
永田錦心「今後の東京琵琶界」、『琵琶新聞』 第 171 号、1923 年、4 頁。
「●本社主催の罹災者慰安大会」、『琵琶新聞』 第 172 号、1923 年、9 頁。
「錦心流の近状」、『琵琶新聞』 第 67 号、1930 年、19 頁。
「琵琶界全般のために錦心流両派の妥協を望む」、『琵琶新聞』 第 68 号、1930 年、2～
4 頁。
「小田原国尊氏 二代目錦翁を襲名して錦水会復活す」、『琵琶新聞』 第 75 号、1931
年、23～25 頁。
中原静遊「琵琶歌批判(一)」、『琵琶新聞』 第 76 号、1931 年、19 頁。
「筑前琵琶 見たり聞いたり話したり 専属解放」、『琵琶新聞』 第 78 号、1931 年、27 頁。

椎橋松亭「思ひ出の記（十四）」、『琵琶新聞』 第 80 号、1931 年、12～14 頁。
「高野旭嵐、高野旭方両女史の上京」、『琵琶新聞』 第 81 号、1931 年、23 頁。
「大日本錦心流本部」、『琵琶新聞』 第 275 号、1934 年、9 頁。
「大館錦棋氏の宗家披露は新歌舞伎座」、『琵琶新聞』 第 275 号、1934 年、9 頁。
「福澤錦凌氏の家元披露は市政会館」、『琵琶新聞』 第 275 号、1934 年、9 頁。
「奮闘の跡」、『琵琶新聞』 第 275 号、10 頁。
大坪草二郎「琵琶の時事新曲に就いて放送局へ望む」、『琵琶新聞』 第 276 号、1934 年、1 頁。
「大日本錦心流の盛況」、『琵琶新聞』 第 276 号、1934 年、6 頁。
「錦心流の免状申請は宗家直接扱ひとなる」、『琵琶新聞』 第 278 号、1934 年、4 頁。
「錦号水号の同席に就て」、『琵琶新聞』 第 279 号、1934 年、7 頁。
「錦心流宗家の大英断 事務改革による教師の福音」、『琵琶新聞』 第 280 号、1934 年、1 頁。
「愛吟番附」、『琵琶新聞』 第 281 号、1935 年、14 頁。
一記者「錦心流の同席範囲」、『琵琶新聞』 第 283 号、1935 年、1 頁。
「よもやま 小山田賞水氏」、『琵琶新聞』 第 285 号、1935 年、7 頁。
「第十三回全国大会 出席者の略歴と感想高 ◎高野旭嵐氏来歴」、『琵琶新聞』 第 289 号、1935 年、2 頁。
十八公子「放送琵琶全国大会 AK 予選に就て」、『琵琶新聞』 第 292 号、1935 年、5 頁。
「雨宮薫水氏が詩吟の宗家と成る」、『琵琶新聞』 第 294 号、1936 年、7 頁。
足立蘆光「音楽漫談（二）」、『琵琶新聞』 第 296 号、1936 年、2～3 頁。
「テイクレコード 薩筑掛合琵琶 石童丸」、『琵琶新聞』 第 296 号、1936 年、11 頁。
「榎本芝水氏錦心流より離れ芝水流琵琶宗家となる」、『琵琶新聞』 第 297 号、1936 年、7 頁。
一記者「錦心流連盟組織起る」、『琵琶新聞』 第 297 号、1936 年、9 頁。
「各流合同琵琶土曜会に就て」、『琵琶新聞』 第 297 号、1936 年、10 頁。
「錦心流の総師 榎本芝水氏遂に起つ」、『琵琶新聞』 第 298 号、1936 年、3 頁。
伊藤松雄「琵琶に作曲とは意味を為さぬ理由」、『琵琶新聞』 第 301 号、1936 年、2 頁。
先崎武久「白楽天の『琵琶行』作詞と卑見」、『琵琶新聞』 第 301 号、1936 年、3 頁。
「七尾城址に立つ芝水流琵琶宗家榎本芝水氏」、『琵琶新聞』 第 301 号、1936 年、8 頁。
「芝水流琵琶（第三百二十三回）榎本芝水新曲発表秋季大演奏会」、『琵琶新聞』 第 302 号、1936 年、10 頁。
「伸びてゆく芝水流宗家」、『琵琶新聞』 第 305 号、1937 年、7 頁。
「新作琵琶歌 恩讐追分節」、『琵琶新聞』 第 308 号、1937 年、5 頁。
「樺太から帰つた宗家榎本芝水師」、『琵琶新聞』 第 311 号、1937 年、9 頁。
池上作三「梅林大尉」、『琵琶新聞』 第 315 号、1937 年、1 頁。
大坪草二郎「琵琶歌は論文か」、『琵琶新聞』 第 315 号、1937 年、2～3 頁。
「支那事変 琵琶歌 梅林大尉 橋外漁翁作詞」、『琵琶新聞』 第 315 号、1937 年、8 頁。
「絃のひびき AK へ申す」、『琵琶新聞』 第 318 号、1938 年、14 頁。
「慰問」、『琵琶新聞』 第 320 号、1938 年、11 頁。
「芝水流琵琶宗家発表 支那事変新曲琵琶歌」、『琵琶新聞』 第 325 号、1938 年、9 頁。

「芝水流宗家 作曲集」、『琵琶新聞』 第 331 号、1939 年、6 頁。
「戦傷の勇士と竹下翠風女史」、『琵琶新聞』 第 332 号、1939 年、9 頁。
竹下翠風「放送局への希望」、『琵琶新聞』 第 335 号、1939 年、1 頁。
「絃のひびき ▲写真入鑑札」、『琵琶新聞』 第 344 号、1940 年、9 頁。
「錦心流永田宗家の解消 免状発行廃止となる」、『琵琶新聞』 第 345 号、1940 年、1 頁。
「琵琶紀録会 奮闘の跡」、『琵琶新聞』 第 345 号、1940 年、9～10 頁。
「邦楽協会と琵琶人の団結 やがて六大都市に拡張の筈」、『琵琶新聞』 第 346 号、1940 年、1 頁。
「紹介 皇国錦心流琵琶 宗家浅野晴水」、『琵琶新聞』 第 346 号、1940 年、5 頁。
「邦楽協会琵琶部役員漸く決定す」、『琵琶新聞』 第 346 号、1940 年、6 頁。
「日本橋倶楽部の邦楽協会発会式」、『琵琶新聞』 第 347 号、1940 年、8 頁。
「一水会々報 水号協会の解散と一水会新体制」、『琵琶新聞』 第 349 号、1940 年、5 頁。
「日本橋倶楽部にて挙行の邦楽協会発会式記念写真」、『琵琶新聞』 第 349 号、1940 年、7 頁。
一記者「技芸者鑑札が下附される前」、『琵琶新聞』 第 349 号、1940 年、7 頁。
細井雀郎「水藤錦穰論」、『琵琶新聞』 第 353 号、1941 年、5 頁。
竹下翠風「新しい希望へ」、『琵琶新聞』 第 353 号、1941 年、7 頁。
「邦楽協会への入会について」、『琵琶新聞』 第 353 号、1941 年、10 頁。
橘旭翁「国民進軍歌について」、『琵琶新聞』 第 353 号、1941 年、10 頁。
「絃のひびき ▲各地邦楽部結成」、『琵琶新聞』 第 355 号、1941 年、6 頁。
大坪草二郎「総力戦と健全娯楽」、『琵琶新聞』 第 359 号、1941 年、1 頁。
「▲慰問通信 絃のひびき」、『琵琶新聞』 第 359 号、1941 年、23 頁。
「本社主催名流大会前景気圧倒的旺盛」、『琵琶新聞』 第 361 号、1941 年、4 頁。
山口錦堂「名流の夕を前にして」、『琵琶新聞』 第 361 号、1941 年、5 頁。
S 生「邦楽協会々員の為福利共済基金募集＝女流琵琶演奏会に臨む＝」、『琵琶新聞』 第 363 号、1941 年、11 頁。
「大日本錦心流の聖戦曲発表」、『琵琶新聞』 第 366 号、1942 年、5 頁。
「絃のひびき ▼邦楽協会役員改選さる」、『琵琶新聞』 第 374 号、1942 年、7 頁。
宮前雪山「試作口吟琵琶に就て」、『琵琶新聞』 第 377 号、1943 年、12 頁。
「口吟琵琶歌試作五編 宮前雪山作」、『琵琶新聞』 第 377 号、1943 年、12～13 頁。
一記者「盟主山口錦堂新曲発表の会」、『琵琶新聞』 第 381 号、1943 年、2 頁。
大山巖水「感想」、『琵琶新聞』 第 382 号、1943 年、5 頁。
「素人琵琶会はまかりならぬ」、『琵琶新聞』 第 385 号、1943 年、1 頁。
「大政翼賛会本部派遣 邦楽協会通信」、『琵琶新聞』 第 388 号、1943 年、6 頁。
田中旭嶺「感激の旅 農村慰問行」、『琵琶新聞』 第 389 号、1944 年、7 頁。
記者「詩吟が邦楽協会に仲間入りせんとす」、『琵琶新聞』 第 391 号、1944 年、1 頁。
「本ものだと喜ぶ旭嶺さんの慰問」、『琵琶新聞』 第 393/394 号、1944 年、15 頁。

〈その他雑誌記事等〉

■『音楽倶楽部』（音楽倶楽部発行所）

廣岡九一「演奏会評 錦琵琶芸能祭の新作」、『音楽倶楽部』 第 7 巻第 6 号、1940 年、87 頁。

■『季刊邦楽』（邦楽社）

吉川英史「邦楽の解説放送」、『季刊邦楽』 第4号、1975年、43～47頁。

大島宗一「放送界の戦前と戦後」、『季刊邦楽』 第12号、1977年、83～88頁。

「レコード会社からみた邦楽界の動向」、『季刊邦楽』 第13号、1977年、102～106頁。

片山彦三「稽古場めぐり第五回 琵琶 鶴田錦史師」、『季刊邦楽』 第21号、1979年、36～43頁。

小島美子「嵐を生きる 鶴田錦史の琵琶楽人生」、『季刊邦楽』 第45号、1985年、38～45頁。

■『キング』（大日本雄弁会講談社）

「大日本雄弁会講談社ニュース」、『キング』 第7巻第2号、1931年、346～347頁。

「大日本雄弁会講談社ニュース」、『キング』 第7巻第3号、1931年、354～355頁。

「大日本雄弁会講談社ニュース」、『キング』 第7巻第4号、1931年、357頁。

■『台湾芸術新報』（台湾芸術新報社）

築地町人「榎本芝水師一派の芝水流の興隆と新曲『噫白相少佐』」、『台湾芸術新報』 第5巻11号、1939年、15～16頁。

■『日本音楽』（日本音楽社）

「雑録 ▼大日本芸能会」、『日本音楽』 第1巻第1号、1944年、45頁。

■『婦女界』（婦女界社）

丸山澄「十六歳の少女で一流派を興した水藤錦穰さんの苦闘物語 門弟七千人の錦琵琶 宗家となるまで」、『婦女界』 第54巻第5号、1936年、284～291頁。

■『婦人倶楽部』（大日本雄弁会講談社）

本誌記者「陸の『若鷲』少年航空兵の生活を観る——埼玉県熊谷陸軍飛行学校を訪ねて」、『婦人倶楽部』 第18巻第13号、1937年、516～524頁。

■『放送』（日本放送出版協会）

業務局編成部「投書に於ける時局の反映」、『放送』 第10巻第8号、1940年、59～62頁。

■『放送研究』（日本放送出版協会）

崎山正毅他「時局下の慰安放送を語る 座談会」、『放送研究』 第1巻第2号、1941年、30～52頁。

松永孝他「放送前進の為に 座談会」、『放送研究』 第3巻第10号、1943年、28～45頁。

■『民間伝承』（六人社）

名塚尚生「道の辺のひまの花」、『民間伝承』 第44巻第1号、1980年、60頁。

■『ラヂオ年鑑（ラジオ年鑑）』（日本放送出版協会）

「新人紹介の午后」、日本放送協会編『昭和八年 ラヂオ年鑑』 東京：日本放送出版協会、1933年、318～319頁。

「和楽放送の三百六十五日 琵琶」、日本放送協会編『昭和八年 ラヂオ年鑑』 東京：日本放送出版協会、1933年、366～370頁。

「子供の時間 和楽の放送」、日本放送協会編『昭和九年 ラヂオ年鑑』 東京：日本放送出版協会、1934年、184頁。

「放送新人の募集 全国琵琶大会」、日本放送協会編『昭和十一年 ラヂオ年鑑』 東京：日本放送出版協会、1936年、93～94頁。

「番組編成 放送番組改善に関する調査」、日本放送協会編『昭和十七年 ラジオ年鑑』
東京：日本放送出版協会、1941年、25～46頁。

「番組編成 演芸放送 邦楽 琵琶」、日本放送協会編『昭和十七年 ラジオ年鑑』 東
京：日本放送出版協会、1941年、160～161頁。

〈新聞記事〉

■『東京朝日新聞』

「五千の兵賊と衝突し古賀連隊長等戦死す 六十騎ほとんど全滅」、『東京朝日新聞』朝
刊、1932年1月11日、2面。

「陸軍機・初の大空襲 漢口で六機撃墜 少年航空兵輝く殊勲」、『東京朝日新聞』朝刊、
1938年8月22日、2面。

■『東京日日新聞』

「各派の家元総出演 捧ぐ芸能奉公 銃後強化に赤誠の一翼」、『東京日日新聞』 1940
年10月9日朝刊、5面。

■『読売新聞』

「錦心放演せん」、『読売新聞』朝刊、1926年9月5日、9面。

三河島、びわ狂『読売新聞』朝刊、1926年9月10日、10面。

「錦琵琶の処女演奏に歌った記念の曲『龍の口』 けふ半歳振りに水藤錦穰が放送」、『読
売新聞』朝刊、1929年9月11日、9面。

「錦心流の『今清盛』つひに除名さる 水藤枝水と養女錦穰の権勢も夢 琵琶界に空前の
波紋」、『読売新聞』朝刊、1930年2月27日、11面。

「錦琵琶でも声明書発表 錦穰氏破門に同情多し」、『読売新聞』朝刊、1930年2月28
日、6面。

「兵匪と厳寒に闘ふ皇軍を電波で慰問 けふから毎週日曜の夜間に催す在満同胞慰安の
夕」、『読売新聞』朝刊、1931年11月29日、5面。

「その二 中村少佐虐殺から錦州空襲を唄ふ 士気を鼓舞する新作琵琶」、『読売新聞』
朝刊、1931年11月29日、5面。

「名盤寸評 満洲事変及び戦争レコード」、『読売新聞』夕刊、1932年1月25日、6面。

「本庄司令官が名づけた琵琶『北満嵐』 豊田旭穰弾奏」、『読売新聞』朝刊、1932年2
月3日、10面。

「突如雨宮錦峰 本部派を脱退 また琵琶騒動始まる」、『読売新聞』夕刊、1932年3月
29日、3面。

「雨宮錦峯 一水会復帰」、『読売新聞』夕刊、1932年5月28日、3面。

「三年の紛争解け 本部派と錦琵琶握手 十七日つひに手打ち」、『読売新聞』夕刊、1932
年7月19日、3面。

「薩摩琵琶では初放送 新曲『満洲事変』 谷暉水弾奏」、『読売新聞』朝刊、1933年8
月7日、10面。

「琵琶 新曲道成寺 下 作詞作曲弾奏 山口錦堂」、『読売新聞』朝刊、1933年9月8
日、10面。

「外国婦人の琵琶師匠 ダニエル旭喜さん」、『読売新聞』朝刊、1933年11月21日、7
面。

「琵琶錦号協会成る」、『読売新聞』夕刊、1934年2月25日、3面。
「演芸欄 錦心流の大揉め 芝水派と反芝水派が同じ日・同じ会場で大会開催」、『読売新聞』朝刊、1935年2月16日、15面。
「芸界 錦心流各派大同団結へ」、『読売新聞』夕刊、1936年9月13日、5面。
「あゝ加納部隊長 新曲琵琶を大館錦棋が初演」、『読売新聞』朝刊、1938年4月24日、10面。

〈レコード解説書〉

田邊尚雄監修・解説『日本琵琶楽全集』（解説書） 東京：日本コロムビア、1962年。
小田切草雲『川中島 桜狩 白虎隊』（解説） 東京：コロムビア、1970年。
田邊尚雄「一、近代琵琶の歴史」、『琵琶——その音楽の系譜』（解説書）、東京：日本コロムビア、1975年、42～45頁。
金田一春彦「二、近代琵琶の音楽」、『琵琶——その音楽の系譜』（解説書） 東京：日本コロムビア、1975年、46～50頁。
金田一春彦「詞章・曲目解説 錦琵琶」、『琵琶——その音楽の系譜』（解説書） 東京：日本コロムビア、1975年、114～116頁。
金田一春彦監修・解説『中谷襄水琵琶鑑賞会』（解説書） 大阪：テイチク、1977年。
『全集 日本吹込み事始——一九〇三年ガイズバーグ・レコーディングス』（解説書） 東京：東芝 EMI、2001年。
日本琵琶楽協会監修・解説『日本琵琶楽大系』（解説書・函） 東京：日本伝統文化振興財団、2010年。

〈公演パンフレット〉

『錦琵琶 水藤錦穰大会』（公演パンフレット） 東京：錦琵琶桜会本部、1958年。（藤波白林氏所蔵）
水藤錦穰「藤の実——思い出の記」、『錦びわ水藤錦穰リサイタル』（公演パンフレット） 東京：錦びわ本部、1972年、23～42頁。
薦田治子『国立劇場第162回邦楽公演 邦楽鑑賞会』（公演パンフレット） 東京：日本芸術文化振興会、2012年。
薦田治子『国立劇場第186回邦楽公演 日本音楽の流れⅡ 琵琶』（公演パンフレット） 東京：日本芸術文化振興会、2018年。

〈レコード発売月報・総目録〉

■キング

『キングレコード五月新譜』 東京：大日本雄弁会講談社、1931年。
『キングレコード十月新譜』 東京：大日本雄弁会講談社、1936年。

■コロムビア

日本蓄音器商会『コロムビアレコード 邦楽・洋楽二月新譜』 神奈川：日本蓄音器商会、1932年。
日本蓄音器商会『コロムビアレコード十二月新譜』 神奈川：日本蓄音器商会、1932年。
『コロムビア番号順総目録 文芸・邦楽 1980年版』 東京：日本コロムビア、1979年。

■テイチク

『テイチクレコード4月新譜』 奈良：帝国蓄音器、1934年。

■ビクター

日本ビクター『ビクター月報七月新譜』 東京：日本ビクター、1930年。

【参考資料・音源】

〈論文全体・演奏会調査資料〉

『水声』琵琶新聞社水声発行部、第1～66号、1925～1930年。

『琵琶新聞』琵琶新聞社、第1～205、67～81、275～393/394号、1909～1944年。

『芸の友』芸の友社、第1～383号、1950～1982年。

〈ラジオ調査資料〉

逓信省・日本放送協会編『第一回 全国ラヂオ調査報告』 東京：日本放送協会、1934年。

東京中央放送局『和楽 抄録』1926年8～12月、1927年1～6月、同年7～12月、1928年7～12月、1929年1～6月、同年7～12月。(NHK放送博物館所蔵)

日本放送協会『NHK番組確定表』1925年3月22日～1951年8月31日分。(NHK放送博物館所蔵)

日本放送協会編『ラジオ年鑑』 東京：日本放送出版協会、昭和6～24年度版。

日本放送協会編成局文芸部音楽資料課『邦楽放送記録 第1冊 昭和21～26年』、1952年。(明木茂夫氏所蔵)

A List of Music & Lyrics, Approved by PPB District Station I, Tokyo, PPB District Station II, Osaka, Master List, August 1946 to May 1947, Press, Pictorial & Broadcast Division, CCD, 1947. (国会図書館憲政資料室所管、資料番号：CIS 00819-00820)

〈レコード調査資料〉(国会図書館所蔵)

■戦前

キングレコード月報・総目録、大日本雄弁会講談社、1931～1943年。

コロムビアレコード月報・総目録、日本コロムビア蓄音器(日蓄工業)、1928～1944年。

テイチクレコード月報・総目録、帝国蓄音器、1932～1943年。

ビクターレコード月報・総目録、日本ビクター蓄音器(日本音響)、1928～1944年。

ポリドールレコード月報・総目録、日本ポリドール蓄音器商会(大東亜蓄音器レコード／大東亜航空工業)、1930～1944年。

■戦後

キングレコード総目録、キングレコード、1950～1980年。

コロムビアレコード総目録、日本コロムビア、1950～1980年。

テイチクレコード総目録、テイチク、1951～1980年。

ビクターレコード総目録、日本ビクター、1949～1980年。

ポリドールレコード総目録、日本ポリドール(日本グラモフォン／ポリドール)、1955～1980年。

〈楽譜〉(琵琶歌本・歌詞集・弾法譜)

■全体・正派

吉水経和作、四竈小辰編『薩摩琵琶歌藪』 東京：東雲堂、1894年。

吉水経和編『精神教育帝国琵琶錬磨集 卷之一』 東京：錦水会、1904年。

吉水経和『精神教育帝国琵琶錬磨集講義 卷之一』 東京：錦水会、1909年。

中内蝶二・田村西男編『琵琶全集』(日本音曲全集 第5巻) 東京：日本音曲全集刊行会、1927年。

■錦心流

永田錦心編『弾法図解 独吟琵琶歌集』 東京：川越書店、1912年。

飯田亮編『薩調四絃愛吟集 卷之一』 東京：一水会本部、1913年。

永田錦心編『薩調四絃愛吟集 卷五』 東京：一水会本部、1919年。

永田錦心編『薩調四絃愛吟集 卷六』 東京：一水会本部、1923年。

永田錦心『愛吟琵琶歌之研究 卷二』 東京：一水会本部、1928年。

錦心流琵琶全国一水会基準弾法譜集検討委員会編『全国一水会 基準弾法譜集』 東京：錦心流琵琶全国一水会、2018年。

■錦琵琶

錦琵琶宗家編『錦琵琶愛吟集 卷之一』 東京：錦琵琶本部、1931年。

《古賀連隊長》付属歌詞、ビクター：52237～52238 (SP)、1932年発売。(藤波白林氏所蔵)

藤波櫻華作譜《本能寺》、1954年以降。(藤波白林氏所蔵)

水藤五朗編『歌詞本 錦びわ名曲選』 東京：錦琵琶本部、1981年。

〈音源資料〉

■榎本芝水

《川中島》榎本芝水 歴史的音源、ヒコーキ：1594～1595 (SP)、発売年不明。

《川中島》榎本芝水 歴史的音源、ビクター：50432～50433 (SP)、1928年発売。

《川中島》榎本芝水『川中島 桜狩 白虎隊』、コロムビア：DLS-4197 (LP)、1970年発売。

《川中島》榎本芝水『榎本芝水傑作選(一)』、コロムビア：WZ-7071 (LP)、1979年発売。

《少年航空兵》榎本芝水 歴史的音源、ビクターZ盤：Z-273～Z-274 (SP)、1940年発売。

《本能寺》榎本芝水 歴史的音源、コロムビア：26986～26987 (SP)、1932年発売。

《本能寺》榎本芝水『西郷隆盛 本能寺』、コロムビア：DLS-4138 (LP)、1969年発売。

《本能寺》榎本芝水『榎本芝水傑作選(一)』、コロムビア：WZ-7071 (LP)、1979年発売。

《満洲事変》榎本芝水 歴史的音源、コロムビア：26690～26691 (SP)、1932年発売。

■水藤錦穰

《古賀連隊長》水藤錦穰 歴史的音源、ビクター：52237～52238 (SP)、1932年発売。

《戦艦大和》水藤錦穰 『錦びわ宗家 水藤錦穰全集』、錦琵琶本部 (カセットテープ)、1981年発行。

《白虎隊》水藤錦穰 歴史的音源、ビクター：51247～51248 (SP)、1930年発売。

《白虎隊》水藤錦穰『白虎隊 石童丸』、キング：LKF-5001 (LP)、1963年発売。

《本能寺》水藤錦穰 歴史的音源、ビクター：51681～51683 (SP)、1931年発売。

《本能寺》水藤錦穰 ラジオ放送録音、1965年放送か。(藤波白林氏所蔵)

(つくも会ウェブサイト 2020年12月7日閲覧、
http://kozchi.sakura.ne.jp/sblo_files/musicgoblins/image/20E6B0B4E897A4E98CA6E7A9A3_E69CACE883BDE5AFBA1964E6B091E694BEE383A9E382B7E38299E382AA.mp3)

■その他

- 《戦艦大和》中谷襄水『中谷襄水琵琶鑑賞会』、テイチク：PP-6113 (LP)、1977年。
『全集 日本吹込み事始——一九〇三年ガイズバーグ・レコーディングス』(CD) 東京：
東芝 EMI、2001年発売。
- 《本能寺》鶴田錦史『薩摩琵琶／鶴田錦史〈琵琶名曲シリーズⅢ〉』、ビクター：S JL-2099
(LP)、1972年発売。
- 《本能寺》鶴田錦史『ビクター邦楽名曲選 (14) 琵琶名曲集』、ビクター：VDR-25170
(CD)、1989年発売。
- 《本能寺》永田錦心 歴史的音源、ニッポノホン：15097～15098 (SP)、1923年発売。