

二代目鶴沢清八『義太夫 名人の型』 「明治文楽」追懐

著者	飯島 満
雑誌名	芸能の科学
号	32
ページ	111-142
発行年	2005-03-31
URL	http://id.nii.ac.jp/1440/00003098/



二代目鶴沢清八 義太夫 名人の型

「明治文楽」追懐

飯島

満

1	緒言
2	収録年時と名称
3	演目と奏演箇所
4	第一回録音
5	第二回録音
6	結語

1 緒言

『義太夫 名人の型』は、文楽三味線の二代目鶴沢清八による弾き語りを収録したレコードである。NHK総合放送文化研究所『放送文化財ライブラリー保存目録（昭和四十一年一月一日現在）』（以下、一九六六年版NHK『保存目録』）などによって、「風の解説と実演」の名称で知られていた演奏と同じものである。

録音は、SPレコードの収集家として有名な安原仙三の委嘱で行われた。安原仙三本人の手控えと思われる『安原レコード覚書』（以下『覚書』）に拠れば、そのレコードは、アセテート盤（レコーディングディスク）に吹き込まれた私家盤であったという。安原仙三旧蔵のSPレコード（以下、安原コレクション）は、現在、その大半が東京文化財研究所芸能部の所蔵となっている。東京国立文化財研究所（当時）が、昭和三十五年度に文部省の機関研究費の交付を受け、一括購入したものである。『義太夫 名人の型』は、レコード自体については所在の確認ができないのだが、録音内容そのものは、セインチのオープンテープ四本に媒体変換された形（昭和四十年代前半頃作成か）で現存する。

アセテート盤（レコーディングディスク）とは、アルミ基盤に合成樹脂（多くはセルロイド）を塗布し音溝を刻んだものである。日本では、第二次世界大戦後に商品として一般化し、カセットテープが民生用録音媒体の主流となる昭和四十年代までは、安価で簡便な録音再生方式として、音楽の発表会の記録に用いられるなど、広く普及していた。ただし、再生可能回数は多くが百数十回程度であったらしく、耐久性にも問題があった。事実、当研究所芸能部で現在所蔵しているアセテート盤の中には、盤面が荒れてしまっているばかりか、アルミ基盤からセルロイドが剥離し、再生不可能となってしまうものが相当数存在する。オープンテープに転写された録音からも、冒頭あるいは末尾で

既に再生できなくなっていた面があったらしいことがわかれる。再生時の針音ノイズで聞き取り難くなっている箇所も少なくない。媒体変換の時点で、かなり盤面の劣化が進行していたようである。経年変化でセルロイドがもろくなったアセテート盤は、レコード針による再生によって、文字通り盤面が削られてしまう。再生の度に盤面は確実に劣化するのである。更なる盤面劣化への懸念から、当時は最も安定的なメディアであったオープンテープに転写したのである³⁾。

東京文化財研究所芸能部では、平成十五年度より所蔵オープンテープのデジタル化を進めている。『義太夫 名人の型』は、その過程で所蔵が再確認されたものである。本稿では、今日まで詳細な紹介がなされる機会がなかったこの録音について、概要を報告したい。

2 収録年時と名称

まずは奏演者の略歴を確認しておくことにする。二代目鶴沢清八は、明治十二年（一八七九）三月十一日生れ（本名奥田徳松）で、明治二十三年に三代目鶴沢清六（当時三代目鶴沢鶴太郎）に入門した。初名は二代目鶴沢鶴五郎、初舞台は同二十三年五月の御霊文楽座であった。その後、明治三十二年二月に四代目鶴沢鶴太郎、大正二年（一九一三）正月に四代目鶴沢叶の改名を経て、昭和十七年（一九四二）二代目鶴沢清八を襲名する。不運なことに、昭和二十年に両手を傷め、さらに片目を失明するが、翌年二月文楽座に復帰し、昭和二十六年には因協会三味線筆頭となった。昭和三十四年正月を最後に舞台を退き、昭和四十五年一月十六日に歿した。芸談に茶谷半次郎による『鶴沢叶・聞書』³⁾がある。

『義太夫名人の型』の録音は、『覚書』に拠れば、神戸元町のキングスタジオ⁽⁶⁾において、昭和二十四年（一九四九）十二月二十日と翌二十五年五月二十八日の二回に分けて行われた。録音の規模は、両日ともアセート盤一七枚（三四面）に及んだ。

この録音の名称に関して、実は『覚書』には記載がない。ところが、『義太夫 名人の型 第二回』と題された謄写版刷りの小冊子⁽⁷⁾が存在する。内容は、第二回録音を文字化・編集したものである。安原コレクシオン⁽⁸⁾に関わる歌詞カードやレコード解説書等々と一束で保管されていたことから、安原コレクシオン購入時に当研究所芸能部へ所蔵が移管された資料の一つだったと思われる。本人直筆の謄写版なのかは分らないが、資料の出自から判断すれば、その作成には安原仙三が関わっていたものと考えてよいであろう。実際、第二回録音では、演奏を終えた清八に対してその労をねぎらった後、安原仙三自身が「名人の型の第二回の録音は昭和二十五年五月二十九日⁽⁹⁾でございました」と述べている。遅くとも、第二回の録音時には「名人の型」との命名がなされていたことになる。

第一回録音では、録音全体の名称に言及するところはないものの、同時期の口述と思われる安原仙三の解説には、次のような箇所がある。

義太夫節には譜という独特の楽譜がありまして、一応、節なり手順なりはこれでわかるのでございます。しかし、義太夫節で最も重く見られる「間」とか「足取り」「イキ」等は譜ではどうしてもわからないんです。またこれらは、各名人に独特の工夫がありまして、これを各名人の型と申します。この型はどうしてもレコードでないと遣せません。（傍点引用者）

ことによると、第一回録音の時点では明確な名称は付けられていなかったのかもしれない。仮にそうであったとし

ても、安原仙三本人の発言と、第二回録音に関わる謄写版刷り小冊子の題名から、レコードの総称を『義太夫 名人の型』とすることに大きな問題はないと思われる。

安原コレクションは、東京国立文化財研究所（当時）が購入する以前、相当の枚数が複製によって「NHK音のライブラリー」に収集されていた。NHKは平円盤の形状に複製していたようである。その経緯と収集内容は、矢成政朋「安原コレクションからの複製について」⁽⁹⁾に詳しい。矢成政朋の報告に拠れば、このレコードの複製が作成されたのは、昭和二十七年であったという。冒頭でも触れたように、『義太夫 名人の型』は一九六六年版NHK『保存目録』等によって、「風の解説と実演」の名称で知られてきていた。ところが、このレコードの存在を、いわば最初に紹介した矢成政朋の報告には、弾き語り全体の名称が記されていない。「風の解説と実演」との名称が何時頃から用いられるようになったのかは未確認である。この呼称は現在のNHK総合放送文化研究所『放送文化財保存目録』でも踏襲されている。もともとは、所蔵する録音を目録化するに際して付された仮題だったのかもしれない。

3 演目と奏演箇所

義太夫節浄瑠璃の「各名人に独特の工夫」である「名人の型」をレコードで遺すのが安原仙三の企図したところであった。それに応じて清八が第一回録音で取り上げた「名人」および演目は以下の通りである。収録演目の配列は『覚書』に従った。おそらく、この順番で演奏し、ディスクに収録したのであろう。演目の表記は、原盤が所在不明となっているので、主として現行文楽の上演外題で示すこととした。作品外題以外は私に付した仮題である。収録時間、無音箇所の削除等、整形を施した後の大凡の分数である。第何面に収録されているのかについては【 】内に示した。

第一回録音

序言（鶴沢清八）

収録時間「〇・五」

【1】

義太夫節解説1（鶴沢清八）

収録時間「七・五」

【1】
【3】

『菅原伝授手習鑑』道明寺

収録時間「二四・五」

解説

【3】

「はや刻限ぞと御前のこしらえ」～「泣かぬ別れぞ哀れなる」

【3】
【4】

「覚寿はとつかは奥の戸の」～「残る威徳ぞありがたき」

【5】
【9】

解説

【9】

『紙子仕立両面鑑』大文字屋

収録時間「二七・五」

解説

【10】

「引き明け入りにけり既に日も暮れ飯炊きが」～「大戸下せど落付かぬ胸の算用とつおいつ」

【11】
【13】

「既に日も暮れ飯炊きが灯す勝手の」～「堪忍せぬものとむせ返りたる口説き泣き」

【14】
【15】

「人に指差し笑はれるも」～「それが悲しい悲しいと口説き歎くぞいぢらしき」

【16】
【17】

「母親は気を付けてこれはしたり」～「その金は権八にコリヤ大きな声すなアい」

【16】
【17】

解説

【16】

『伊賀越道中双六』岡崎

収録時間「三一・五」

解説

【17】

「引き立て入りにける既にその夜もしんしんと」～「掻き立て掻き立て打ち眺め」

【17】
【21】

解説

【22】

「人の詞もせめての頼み火影を力戸口に這ひ寄り」～「南無阿弥陀仏も口の内」

解説 【23】

『心中天の網島』河庄 二代目鶴沢重造の型 収録時間【二四・五】

解説 【27】

「天満に年経る千早振る」～「身は空蝉の脱殻や格子に抱付きあせり泣き」

解説 【29】

「奥には客が大あくび」～「絞る袂は雨露の膝にもたれて泣きぬたる」

解説 【33】

義太夫節解説2（鶴沢清八） 収録時間【二・〇】

跋言（鶴沢清八・安原仙三） 収録時間【一・五】

弾き語りの合い間で解説をしているのは、当然の事ながら、清八である。【10】の「大文字屋」奏演箇所は三重の「引き明け入りにけり」以外は【11】と重複している。なお、「河庄」について清八は【27】で「上町の重造、その方の型であります」と述べている。「上町の重造」とは二代目鶴沢重造をさすのであろう。この点については後述する。参考までに、第一回【1 3】と【34】の義太夫節解説で例示のために清八が弾き語りをしている奏演部分を掲出する。【26】の後半でも、義太夫節の曲節解説へと話題が転じているので併せて掲げておくこととした。

曲節の種類 収録演目 奏演箇所

播磨地 『伽羅先代萩』御殿 「幼けれども天然に太守の心備はりて」 【1】

〃	『双蝶々曲輪日記』 引奈	「お早は始終物案じ差しうつむいて居たりしが」
大和地	『恋女房染分手綱』 重の井	「お側の衆に囃されて」
河内地	『菅原伝授手習鑑』 佐太村	「兄弟夫婦引き別れ」
西風	『艶容女舞衣』 酒屋	「刀片手ににつこと笑ひ」
東風	『本朝廿四孝』 十種香	「謝りいつたる挨拶に園もうじうじ手をつかえ」
綱太夫節	『花上野誉碑』 志度寺	「位牌に向ひ手を合はせ」
組太夫節	〃	「ここから拜んで」
ハルギン	〃	「いるぞやと伏し」
伐害	〃	「固唾をのんだる」
〃	『箱根靈驗壁仇討』 阿弥陀寺	「いかに頑是が無いとても」
〃	『壺阪靈驗記』 沢市内	「ばかりは勝五郎」
表具重ね	『義経千本桜』 鮎屋	「心も細からぬ」
播磨重ね	『傾城反魂香』 将監閑居	「栄華の昔父の事思ひ出だされ御膝に」
		「将監も不憫さの共に心は乱るれど」

【34】

【26】

【3】

【2】

続いて、第二回録音の演目を掲げる。配列は第一回と同様『覚書』に従う。解説部分は、菅原「佐太村」冒頭のみ、序言をかねて安原仙三が行っている。蝶花形「小坂部館」は、忠臣蔵「山科閑居」の最終面【32】で安原仙三が録音終了の辞を述べた後の【33】【34】に収録されている。おそらく時間の余裕があつたので、事前の打ち合わせ無しで追加録音を依頼したものである^(註)。実際、『義太夫 名人の型』の録音全体でも「小坂部館」奏演箇所だけが余りにも断片的である。先に言及した謄写版刷り小冊子では、「山科閑居」の解説や終了後の挨拶・他を「小坂部館」の後ろ

に移動するという編集が施されていた。

第二回録音

『菅原伝授手習鑑』佐太村

三代目竹本大隅太夫の型

収録時間「二五・五」

序言・解説

【1】

「兄弟夫婦に引き別れ取り残されし」→「佐太の社の旧跡も神の恵みと知られける」

【1】 7

解説

【7】

『恋飛脚大和往来』新口村

竹本撰津大掾の型

収録時間「一八・五」

解説

【8】

「落人のためかやは今は冬枯れて」→「親達の家来も同然マアマアここへと門の口」

【8】 9

解説

【9】 10

「恩ある養子親妙閑様や」→「ま一度しみじみ会いたいと人目なければ」

【11】

解説

「ま一度しみじみ会いたいと人目なければ」→「ホウ雪が降るそうなど奥の」

解説

「孫右衛門は飛び立つ嬉しさ」→「安方ならで安き気も涙々の浮世なり」

【12】

解説

『苅萱桑門筑紫轢』高野山

竹本撰津大掾の型

収録時間「二〇・五」

解説

「行く空の雲間に近き八葉の」〜「誓ひも立てたる恩愛もせごぞと思ひよそよしく」

「おことが尋ぬる繁氏入道この山に」〜「引がるる縁の友綱や見えつ隠れつ慕ひ行く」

『和田合戦女舞鶴』市若初陣 竹本撰津大掾の型 収録時間「一二・〇」

解説

【18】

「時をぞ移す内程なく一子市若丸」〜「切れしを後の思ひとも知らで親子は勇み」

『仮名手本忠臣蔵』山科閑居 竹本撰津大掾の型 収録時間「三八・〇」

「引き立て入りにける人の心の奥深き」〜「尺八も共にひとつそと静まりしが」

解説

【21】
【31】

跋言（鶴沢清八・安原仙三） 収録時間「一・〇」

『蝶花形名歌島台』小坂部館 三代目竹本越路太夫の型 収録時間「八・〇」

解説

【33】

「秋は殊更物寂し千草にすだく虫ならで台子の釜の音澄みし」

解説

「ハツとばかりに詞なく目には涙の玉手箱明けて悔しき思ひなり」

「アイ祖父様が味方に付いて下されずば」〜「紐をとくやら解くやら上着脱がせば」

解説

【34】

「耳にもかけず音近は床に直せし鼓取り上げ」〜「用意よくばと打ち鳴らす」

解説

「又も聞こゆる攻め太鼓」

当研究所芸能部所蔵オープンテープでは、第二回録音についてのみ、転写時に編集が行われたらしく、「佐太村」・「市若初陣」・「新口村」・「山科閑居」・「高野山」・「小坂部館」の順で収録されている。その意図するところは明確でない。

矢成政朋の報告（前出）は、作品紹介の曲順については第一回・第二回ともに『覚書』の配列と同じである。ただし、「小坂部館」が欠落している。一方、一九六六年版NHK『保存目録』は、第二回の曲順が『覚書』とは異なる上に、「小坂部館」の代わりに「佐太村」を欠く。後年の『放送文化財保存目録』でも、清八が弾き語りをした演目からは「佐太村」が欠落している。放送文化財ライブラリーの実況は未確認である。単なる目録作成時の遺漏なのかもしれない。

なお、各面の収録時間から、原盤の規格は、当時は最も一般的であったセインチ三三三回転のディスクではなかったかと推測される。SPレコードではなかったのかもしれない。

4 第一回録音

清八は若い頃から大変な勉強家であった。稽古を受けた時だけではなく、興行中には舞台裏で、先師たちの演奏を覚えるため、本に朱を書き入れているという話が前出『鶴沢叶・聞書』（以下『叶聞書』）には度々出てくる。そうした自筆の書き入れ本を手に、清八は録音に臨んだのであろう。

第一回録音で清八が「型」を演奏した「名人」は、五代目竹本弥太夫と二代目鶴沢重造の二人であった。今日では

論じられる機会が少ない太夫と三味線である。この内、後者の弥太夫については、数多くの思い出話や逸話が『叶聞書』に収められている。清八が弥太夫を「名人」として取り上げた理由は、その芸談に明らかである。

五代目竹本弥太夫（一八三七—一九〇六）は、清八が賞賛を惜しまなかった太夫の一人であった。

情を語ると申しますのは、役々の性格を語り分け、役々の喜怒哀楽の情を真実にその役になりきつて語るといふことでありますが、近世で、私の存しておりますのでは、五代目の弥太夫さん 中略 がこの情語りの名人でありました。お声は悪声と申し上げねばなりませんでしたが、情のよろしかつたこと何ともいへませんでした。

弥太夫さんの語り物の一つ一つについて、よろしかつたところを申し上げますれば、いくらでもお話はございますが、弥太夫さんは情を語るといふことでは、わけて申し上げれば世話物と、時代物でも世話がかつたものにかけては近世稀なる名人でお有りになつたのでございます。

無論、五代目弥太夫に対する評価の高さは、清八個人に限るものではなかつた。弥太夫は玄人受けのする渋い芸の浄瑠璃語りであつたらしい。

明治に入つて斯道の模範とも称すべき人には弥太夫 五代目にして即ち今の弥太夫の先代である。 がある。此の人実に古今の悪声にして前受けただ悪く、一部の聴客には悦ばれざりしと雖も、研究心の強きことは人一倍にして、浄瑠璃を大事に語ると云ふ点に於ては、他の太夫の企て及ぶべからざるの熱誠があつた。中略 一句の語り方、一度の扇柏子の人れ方にまで注意し、斯くして浄瑠璃の意味を語り、情を語ると云ふ事に付いて苦心を重ねて居たのであつた。弥太夫は実に台詞語りとしては、明治時代に於ける第一人者と称せらる。

秋山清『義太夫大鑑』大阪屋号書店（一九一七・一二）からの一節である。清八が弥太夫の芸について語った内容と通底するものがあるといえよう。

ところで、清八自身は、五代目弥太夫の実際の舞台を知らなかった可能性が高い。弥太夫の現役時代、二人の間にはほとんど接点がないからである。弥太夫は明治十九年（一八八六）十一月に文楽座を退き、一時期芝居から遠ざかる。清八が文楽座の初舞台を踏んだのは明治二十三年五月であった。長く休養していた弥太夫が彦六座の後身である稲荷座に紋下として迎えられたのが明治二十七年二月、ところが、清八は滅多に稲荷座へは行くことがなかったといふ。二代目豊沢団平が明治三十一年に歿すると、清八の師匠である三代目清六（当時三代目叶）は三代目大隅太夫の相三味線として稲荷座へ入座することになるのだが、清八自身は文楽座に留まっていた。弥太夫の引退は、団平歿の翌年、明治三十二年であった。

引退後の弥太夫は素人を相手に義太夫の稽古をしていた。清八が弥太夫の知遇を得たのは、三代目鶴五郎から四代目鶴太郎に改名した明治三十二年頃、弥太夫の「連中」（浄瑠璃の稽古を受けている素人の旦那衆・鼻唄衆の意で清八は用いている）の一人、一宝の鼻唄に与り、その三味線を弾くようになってからであった。

一宝さんは大の弥太夫さんの崇拜で、中略、弥太夫さんソツクリに演られるので、会に出られると、なかなか人がありました。中略、一宝さんの三味線を弾くやうになつてから、一宝さんは弥太夫さんに習はれたものをよくお演りになりますし、私は文楽座の方でしたから、中略、時々合はぬことがありますので、それを勉強するため、弥太夫さんのお稽古を聴かして戴きに、私は常吉さんのお宅へあがるやうになりました。

「常吉さん」とは弥太夫の「連中」の一人、常吉八郎兵衛である。当時、弥太夫は常吉の家を稽古場にしていた。

清八はそこで初めて弥太夫の稽古を聞くことになる。

恰度、「大文字屋」のお稽古がはじまったところへ行合はせましたので、マクラのオクリから聴きました。弥太夫さんは危つかしい三味線を弾きながら、連中さんの浄るりを直すために、御自分で、そこを語つて聞かしておいでになりました。弥太夫さんの「大文字屋」は、私がそれまでに聴き馴れたものとは、よほど風がちがいますが、何といふうまい浄るりだらうと、私は吃驚いたしました。そして、いきなり弥太夫さんの浄るりに惹き入れられてしまったのであります。中略 私はたゞ夢中で聴いてをりました。弥太夫さんは憂ひが利いてチャリがまた無類です。私はそんな「大文字屋」をそれまで聴いたことがありませんでした。全く頭が下がりました。

稽古が終り、「連中」が帰つた後、弥太夫と二人きりになつた清八は、「お師匠はんの大文字屋はどなたの型でんね。こんな大文字屋、わては始めてだす」と尋ねる。弥太夫の答えは「師匠長門はんの型や」であつた。

弥太夫が最初に師事したのは、幕末期を代表する太夫の一人、三代目竹本長門太夫（一八〇〇—一八六四）であつた。実質的な文楽座の初代紋下であり、人形浄瑠璃中興の祖といわれている。安政元年（一八五四）相三味線の三代目鶴沢勝七（？—一八五六）の代役に当時二八歳の二代目豊沢団平を大抜擢した人物としても名高い。その翌々年、清七の病歿により団平は正式に長門太夫の相三味線となる。不世出の義太夫三味線と謳われる名人団平の最大の恩人であつた。千本桜三段目「鮎屋」、権太が引込む「跡を慕ふて」の箇所で、権太を遣う初代吉田玉造の腹帯が裂帛の氣迫で切れたというあまりにも有名な伝説は、団平にまつわる逸話として扱われることが多いようだが、その時「鮎屋」を語つた太夫と伝えられているのが、他ならぬ三代目長門太夫であつた。

三代目長門太夫は、清八にとっては、自分が生まれる以前に歿した、ただただ雷名を伝え聞くばかりの巨匠であつ

た。清八は弥太夫の浄瑠璃を通して三代目長門太夫に出会う清八は「大文字屋」を次のように解説し、弾き語りをしている。

「大文字屋」を、今度は世話物をひとつやってみよう。これも弥太夫さんの、なん、であります、これは師匠、申していられました、西横堀の文楽座の芝居があつたときに、長門さんがおやりになつたそうです。安政三年五月五日より、この「大文字屋」をやられたそうです。三代目の長門太夫さんが、ご存知の通り弥太夫さんのお師匠さんになります、その方がやりはつたのを覚えて、それを師匠が自分の十八番にしてござつた。私はとてもその影法師もできませんが、ちょっと覚えておりますので、聴いていただきます。

第一回【10】

弥太夫の型として弾き語りをした菅原二段目「道明寺」と伊賀越八つ目「岡崎」についても、清八は次のように解説している。

これは五代目竹本弥太夫様の型であります。中略 長門太夫というお方は、三代目の、ご存知の通り名人の豊沢団平さんを引き上げたお方である。で、団平さんは長門さんには大変恩があつたそうです。そのお方の型であります。

第一回【9】

伊賀八、これもやはり五代目竹本弥太夫さんののであります。これはどなたの型やいうたら、やっぱり長門さんの型であります。で足取りが速いんです。長門さんちゅう人はいらん所はパツパとやって、ここちゅう所をもつてあるいたそうです。

第一回【22】

弥太夫の稽古で覚えたものとして、『叶聞書』には次の演目が掲げられている。

聴かして戴いたものは沢山にございますが、覚えましてのは「大文字屋」「岡崎」「沼津」「弥作鎌腹」「赤垣出立」「橋本」「杓掛村」「引窓」「紙治茶屋」「道明寺」「岩井風呂」「肉附面」などで、私も連中さんにお稽古いたします時は、及ばぬながらも、以上のものは弥太夫さんの風をお伝へしてゐるのでございます。

この中から三段を清八は演奏したのであった。

第一回録音で清八が取り上げたもう一人、二代目鶴沢重造（一八三六—一九二〇）は『叶聞書』に全く登場しない。そればかりか、幕末から明治期の人形浄瑠璃を通史的に扱う岩波講座『歌舞伎・文楽 第九巻』（一九九八・三）や同『歌舞伎・文楽 第十巻』（一九九七・一一二）所収の諸論考でも全く言及されることのない三味線弾きである。

清八は「河庄」の弾き語りについて、次のように述べている。

私やりますのんは、これは上町の重造、その方の型であります。その方の御連中に 中略 里篤さんちゆう人がおりました。中略 その里篤さんちゆう人の十八番でありました。非常によかつたんです。それは、今の重造のお父つあんが新呂太夫で、はらはらの次の呂太夫、その人のお父つあんになります、今の重造さんのお祖父さんなんですな、その方がやかましいお方であつたんです。その方の型でありますそうです。 第一回【27】

ここでの解説には、清八にしては珍しいことなのだが、人物関係に混乱がある。「上町の重造」とは、『増補浄瑠璃大系図』⁽²⁰⁾に「重造門弟にて上町の住居なり」（傍点引用者）とある二代目重造のことであろう。ところが、『義太夫

名人の型』録音当時の重造は四代目（一八九九—一九八七）であり、四代目重造の祖父にして、二代目豊竹呂太夫（一八五七—一九三〇）の父親というのは、初代重造（一八三一—一八七二）なのである。『義太夫年表 明治篇』（以下『明治篇』）は初代の通称を「後豊後町重造」と記している。清八が、四代目重造の祖父「後豊後町重造」を「上町重造」であると思いをしていたのか、あるいはその逆であったのかは、「里篤」なる人物について調べがっていないこともあり、現時点では確定し難い。ただし、清八が弾き語りの対象とした重造として、より可能性が高いのは、二代目の方ではないかと考えられる。御霊文楽座時代の弥太夫の相三味線を勤めていたからである。

重造の事跡は、初代・二代目ともに、多くが伝えられていない。二代目が名跡を相続した時期すら、正確な年月は未詳となっている。

二代目重造は、『明治篇』に拠れば、前名の四代目鶴沢浅造を名乗っていたある一時期、因講（2）からも退き、素人を相手に稽古をしていたらしい。文楽座へ復帰したのは二代目襲名後の明治十年（一八七七）正月、重造は四四歳であった。その技量は確かなものであつたらしく、翌年六月の番付では、早くも三味線の中軸に据えられている。明治十六年正月の番付では文楽座三味線の第四位（上位から二代目団平・五代目豊沢広助・二代目鶴沢勝七）となるが、同年六月からは病気で休座してしまう。九月興行は、番付に名前は見えるものの、重造に代わって弥太夫の相三味線を二代目豊沢大助が、十一月興行は勝七が勤める。そして、翌十七年正月に至り番付面から重造の名前が消える。舞台を引退してからは、再び素人の稽古に当る一方、五代目豊沢広助（一八三一—一九〇四）歿後は因講の後見を勤めていたという。人望もあつたのだろう。

前述のごとく、『叶聞書』には弥太夫の稽古で清八が覚えたという十数段が掲げられている。その中には「紙治茶屋」、すなわち「河庄」が含まれていた。かつて弥太夫の相三味線であった二代目重造が「河庄」には一言ある「やかましいお方」であつたとしたら、稽古の中で弥太夫がその事に言及するのは自然の成り行きだったといえない

だろうか。いささか唐突な感のある「上町重造の型」弾き語りも、弥太夫を介していたのだとすれば、それなりの筋は通るように思われる。

『義太夫 名人の型』第一回録音は、明治三十二年頃から五代目弥太夫が歿する明治三十六年十月までの、清八が弥太夫から受けた稽古の中で覚えた「型」の弾き語りだったことになる。

5 第二回録音

第二回録音で清八が取り上げたのは、収録順に、三代目竹本大隅太夫（一八五四—一九一三）、竹本撰津大掾（二代目竹本越路太夫、一八三六—一九一七）、三代目竹本越路太夫（一八六五—一九二四）の三人であった。改めて断るまでもなく、撰津大掾（二代目越路太夫）と三代目大隅太夫は、近現代の人形浄瑠璃史上、最も重要視されてきた太夫である。撰津大掾が歿した直後の刊行となる前出『義太夫大鑑』の時点で、既に二人は次のように位置付けられている。

惟ふに時代は幾多の傑物を輩出する。されど時代を代表し得るものは僅かに群雄中の一、二人である。明治時代の代表人物としては、越路と大隅の兩人を数ふべし。

明治期の人形浄瑠璃に対するこうした捉え方は、基本的には現在でも変わらない。

三代目越路太夫は撰津大掾の高弟であり、大掾引退後、次代の文楽座紋下となった。明治後半から大正にかけて、文楽で如何に大きな存在であったのかは、例えば八代目竹本綱太夫（一九〇四—一九六九）の回想（註）からも窺い知る

ことができる。

私の師匠は若い自分から、非常に越路師匠を崇拜していました。及ばずながらも、文楽の大夫となった以上、三代目の越路大夫ほどの名人になりたい。いわば越路師匠を自分の将来の目標にされていたのではありますまいか。中略 本当に自分の芸の到達する最後の理想とされていたのは越路師匠で、私達弟子どもをつかまえても、よく「如何なる場合でも、越路師匠の芸だけは絶対に聞いておかなばならない。どんな語りものでも聞きのがさぬように……」と訓えておりました。

贅言ながら、八代目綱大夫の師匠とは、昭和三十年に重要無形文化財「人形浄瑠璃文楽大夫」の認定（第一次）を受けた豊竹山城少掾（二代目豊竹古朝太夫、一八七八—一九六七）である。

第二回録音で取り上げられた三人の略歴を、改名の年月を中心に確認しておく。

竹本撰津大掾は、五代目竹本春太夫門弟で、初名は南部太夫。万延元年（一八六〇）から二代目竹本越路太夫を名乗り、明治十六年（一八八三）四八歳で文楽座紋下となる。明治三十六年正月に六代目春太夫を襲名し、同年五月には撰津大掾を受領する。引退は大正二年（一九一三）四月であった。

三代目大隅太夫も五代目春太夫門弟で、初名は春子太夫。明治十七年（一八八四）から二代目団平が相三味線となり、三代目大隅太夫と改名する。大正二年七月に巡業中の台湾で客死した。

三代目越路太夫は、明治十一年（一八七八）撰津大掾（当時二代目越路太夫）に入門、明治三十一年正月に六代目竹本文字太夫、明治三十六年正月に三代目越路太夫を襲名する。撰津大掾引退後の大正四年（一九一五）二月には文楽座の紋下となった。

第二回録音で特徴的なのは、「型」を示すために選ばれた演奏の多くが、御霊文楽座での本興行と結びついている点である。対象となった演奏の興行年月が録音の中で明示されているのは、「佐太村」「新口村」「山科閑居」「小坂部館」である。初日の日付に至るまで、『明治篇』との齟齬はない。『義太夫 名人の型』録音当時、『明治篇』は未刊であった。清八自身の手控えの確かさがうかがえる。以下の引用は「佐太村」のみ安原仙三による口述である。

最初は菅原の「佐太村」でございます。これは、明治三十八年正月二日初日で御霊文楽座において三世竹本大隅太夫、三世鶴沢清六の二人によって上演されましたものを、清八師匠が勉強されたものでございます。

第二回【1】

「傾城恋飛脚新口村」を、いま安原様のお頼みによってやらしていただきます。こら明治三十九年四月十八日御霊文楽座であつたんです、大掾師匠がやられた。

第二回【8】

この九段目は、明治四十年三月一日初日、五月十日まで六九日間興行したんです。中略 このときはずっと前から通し、通しと申しますと忠臣蔵「大序」からずっと「両国勢揃」まで、「敵討」も仕舞うて、「勢揃」まで、確かやったんです。これやっぱり大掾、摂津の大掾さんがやって、六代目豊沢広助はん、後で絃阿弥になった人です、やられました。その時のんであります。それからその後また、明治四十五年五月十三日より、やりはったこともあります。とてもよろじゅうございました。

第二回【32】

蝶花形八つ目、蝶八でありますわね。これは明治三十五年九月十七日初日、この時に三代目の越路さんですな

その人が文字太夫いうた時ですわ、文字太夫。それから六代目の吉兵衛さんが吉弥ちゅうたです。その時にやつた型であります。

第二回【33】

残る「高野山」と「市若初陣」の内、上演年月が推定できるのは和田合戦三段目「市若初陣」である。撰津大掾が文楽座で「市若初陣」を語ったのは、二代目越路太夫時代の明治二十四年二月、明治二十八年十一月、明治三十五年六月の三回であった。清八の年齢、および第二回録音で取り上げられた他の演目の興行年との兼ね合いから、可能性として高いのは明治三十五年六月と考えられる。

以上の五段は、興行中に清八が勉強した「型」を弾き語りで示そうとしたものである。三味線も併せ、上演年順に掲出しておく。

『和田合戦女舞鶴』	市若初陣	明治三十五年六月	二代目竹本越路太夫・五代目野沢吉兵衛
『蝶花形名歌島台』	小坂部館	明治三十五年九月	六代目竹本文字太夫・七代目野沢吉弥
『菅原伝授手習鑑』	佐太村	明治三十八年正月	三代目竹本大隅太夫・三代目鶴沢清六
『恋飛脚大和往来』	新口村	明治三十九年四月	竹本撰津大掾・六代目豊沢広助
『仮名手本忠臣蔵』	山科閑居	明治四十年三月	竹本撰津大掾・六代目豊沢広助

茹萱五段目「高野山」について、清八は次のように述べている。

それではこの次に茹萱。「高野山」の山をやらしてもらいますでございます。これは私がやっぱり大掾師匠に教

えてもらいました。それはこないだ死んだ南部太夫の、も一つ前の南部太夫、ええ南部太夫です、その人で弾いたことがあります、文楽で。

第二回【12】

昭和二十五年当時の「も一つ前の南部太夫」とは三代目竹本南部太夫（一八六五—一九二二）であり、明治三十九年六月御霊文楽座で「高野山」を語っている（撰津大掾は苳萱三段目「宮守酒」）。清八が文楽座で南部太夫の「高野山」を弾いたというのは、おそらくこの興行である。三代目南部太夫は明治二十七年から撰津大掾門下となっていた。本興行での「高野山」出演に際して、撰津大掾から稽古を受けていたことはまず間違いない。『叶聞書』に「南部さんと二人で、「刈萱」の高野山の段を聴いて貰ひに大掾さんのお宅に参つたことがあります」とあるのは、この時の興行に関わる回想ではあるまいか。撰津大掾が本興行で「高野山」を語つたのは、清八が生れる約十年前の明治二十一年十一月である。清八が確実に聴いていた撰津大掾の「高野山」は稽古でのものであったことになる。その時期は明治三十九年五月頃であろう。

明治三十年代は御霊文楽座の隆盛期であつた。就中、撰津大掾受領の披露興行が五月に行われた明治三十六年には、年間の入場者数が明治期では最高の数値にまで達したという。この掾位受領披露のあつた興行から、三代目大隅太夫が文楽座に復帰する。団平歿後は大隅太夫の相三味線として稲荷座に出勤していた師匠三代目清六の演奏を、清八は久しぶりに間近で聴くことになる。清八は『叶聞書』で次のように回想している。

清六師匠も暫く文楽座を出て、大隅さんを弾いてゐられたこの時代に、中略 非常に苦しまれただけ、それだけ腕を磨かれたのです。弟子として生意気なことを申すやつですが、舞台で偉いお師匠さんがたのツレ弾きをいたしてをりますと、そのお師匠さんの糸の音が、右の耳へピンピン響いて困るのです。中略 清六師匠が稲

荷座の方へゆかれないうさきには、それがまだそれほどには感じられませんでした。ところが大隅さんと御一しよにまた文楽座へ帰つてこられて最初の出し物が大隅さんの「壺坂」で師匠の三味線、私は文楽座に居残つてをりましたので、久しぶりに師匠の三味線のツレ弾きをいたしましたでしたが、師匠の三味線の音が私の耳にとてもひどくピンピン響くので、「偉いもんやな」と内心竊かに私は驚いたのであります。

清八が実感したのは師匠清六の充実ぶりだけではなかつた。非文楽座系の芝居には滅多に出向いたことがなかつたという清八は、大隅太夫の文楽座出勤（2）で、かねてから噂には聞いていた大隅太夫の芸道への「凝り固まり」を、師匠清六との「火の出るやうなお稽古ぶり」を通して目の当りにすることになる。

第二回録音は、明治三十年代後半の御霊文楽座での演奏、あるいは本興行と関りの深い演目が、弾き語りの対象として選択されていた。晩年の円熟の境地にあつた撰津大掾、病に倒れる直前の大隅太夫、この二人が同座した明治三十六年から、撰津大掾が引退する大正二年までの約十年間こそ、御霊文楽座の黄金時代であつた。第二回録音で弾き語りの対象となつた演奏が、主に明治三十年代後半の御霊文楽座で行われたものであつたことは、とりもなおさず、清八の生涯においてもこの時期が、明治期の「名人」達と同じ時間を共有できた「良き時代」であつたことを物語つているのである。

6 結語

清八の語る浄瑠璃は、所謂「エンタテイメント」とはおよそ無縁の演奏である。その気迫や三味線弾きとしては無類の巧みさ故に、箇所々々で聴く者の耳を欽てさせることはあつても、『義太夫 名人の型』に対する評価は、清八

が弾き語りを通して示そうとした個々の「名人の型」についての各論でなされるべきであろう。とはいえ、現在その一つ一つを詳細に検討できるだけの力は無い。ここでは、義太夫節浄瑠璃の録音史上におけるこのレコードの位置に關して、若干の指摘をしておきたいと思う。

これまで何度となく引用してきた『叶聞書』は、作品個々についての芸談も豊富である。中でも単独の段として最も多くの紙幅を費やしているのが「大文字屋」である。五代目弥太夫の語る「大文字屋」に驚嘆し、それが「長門はんの型」であつたと聞かされたときの衝撃と感動は、弥太夫が歿して約四半世紀を経てもなお、清八の記憶の中で色褪せることがなかつたのだらう。『叶聞書』では、しばしば「話者」引用者注「清八」はまた三味線をとりあげて弾きながら……といった記述に行き当たる。著者の茶谷半次郎は清八から浄瑠璃の稽古を受けており、そこで「稽古のあひ間に、脈絡もなく師の語る芸談や、懐旧談を試みに、書き止めてみた」のが『叶聞書』であつた。「大文字屋」に關わる箇所もまた弾き語りを交えた芸談である。

格子先へ忍んで来た伝九郎が、首尾はいかにと権八へ合図に題号をとなへるところですが、弥太夫さんの「題号」はその軽妙なこと神品と申すほかございませんでした。とてもその通りにはやれませんが、ちよつと、かういふ呼吸でした。 中略

こんな私の語るやうなものではなく、全く息もつけさせぬほどうまいものでした。今でも耳に残つてゐます。

日本国内でのレコード録音は明治三十六年（一九〇三）に始まる。第一回録音で「型」の対象となつた五代目弥太夫は明治三十二年に、二代目重造は明治十七年に引退していた。そもそも自分の演奏を録音できる環境にはなかつたのである。この二人の内、より興味深いのは、「情語りの名人」といわれた弥太夫の「型」ということになる。そ

れに加え、清八個人の体験としても重要な意味を持つ「大文字屋」が、部分的ではあるにせよ清八の弾き語りで録音され、『叶間書』の記述を検証できるといつこの意義もまた大きいといえる。²⁸⁾

一方、録音の稀少性という点において注目されるのは三代目越路太夫の「型」弾き語りであろう。文楽座の歴代の紋下で、世代的に録音が可能だったのは、二代目竹本越路太夫（竹本撰津大掾）、三代目竹本越路太夫、三代目竹本津太夫、二代目豊竹古朝太夫（豊竹山城少掾）である。この四人の中では三代目越路太夫だけが録音を残していないのである。確かに晩年は病気がちだったとはいえ、越路太夫が亡くなる二年前に急逝した三代目清六には一段全曲の録音が六種類ある。録音でできなかったのではなく、しなかったのだ。文楽座の紋下であった以上、三代目越路太夫が一時代を代表する太夫であることに疑いの余地はない。後世への影響力も、例えば山城少掾が「修行中はいつも越路さんを目標にしてをりました」と回顧するほど大きいものがあつた。にもかかわらず、そうした知識が実感として掴み難いのは、ひとつには現実の「音」が伝わらなかつたことに起因する。

三代目越路太夫（文字太夫）の蝶花形「小坂部館」について清八は「とにかくその時」引用者注・明治三十五年九月御霊文楽座「えらい人気でありました」と述べ、「あの時のちよつとよかつた所」（第二回【33】）五箇所を演奏している。杉山其日庵『浄瑠璃素人講釈』も文字太夫時代の越路太夫が語つた同じ「小坂部館」に言及している。実のところ、両者が称賛する箇所は一致していないのだが、ともかくも強く印象に残る舞台ではあつたのだらう。「小坂部館」は『義太夫 名人の型』の中で最も収録時間が短い。奏演内容も、既に指摘したように、余りに断片的である。越路太夫の「矢声」の鋭さなど、既に諸書で指摘される特徴が繰り返されてもいる。そうした点を差引いてもなお、三代目越路太夫の具体像を今日の我々が再構築しようとするならば、清八の証言が貴重な資料の一つであることに異論はないであらう。

『義太夫 名人の型』は「さわり集」ではなかつた。録音されている奏演箇所も、「小坂部館」を例外として、あ

る程度まとまったものとなっている。そのため「高野山」では、実際の上演時間も三〇分前後の短い段であることから、現行のほぼ三分の二が収録される結果となった。

苅萱五段目「高野山」は、昭和三十二年五月道頓堀文楽座以降、本興行では取り上げられていない。今日では上演が遠のいている段の一つである。また、SP時代を含め、正規に発売されたことのない段でもある。もちろん「高野山」自体は稀曲とはいえない。今でも多くの太夫が普通に語れるであろう。ところが、近年の上演実績が皆無なので、放送録音を含め、一般には演奏を聴くことすら最も困難な曲の一つとなっている。²⁹『義太夫 名人の型』所収の「高野山」は、おそらく現存する最も古い演奏記録である。録音数の寡少さを考慮すれば、たとえ弾き語りであっても、音声資料としての価値を過小評価すべきではないように思われる。

第一回の演奏終了後、安原仙三は「七十一歳のご老齢を以って、しかも四時間半というのをぶっ続けてやっていただいたので、非常にお疲れだったと思います」（第一回【34】）と述べている。第二回録音も「約五時間ぶっ続け」（第二回【32】）であったという。数年前に両手を傷め、しかも片目を失明していた清八にとって楽な仕事ではなかったに違いない。事実、録音の中で清八は弁明を繰り返している。

半分ぐらいはお師匠さんのことをやってますけど、お師匠さんの通りにはやれません。けど、こういふもんであることをお分り下さったら結構であります。 第一回【7】

私が今これを示してやったところで、師匠方のやってはるもうホンマに十分の一もやっていられません。けれどもですな、手数だけ、マアやりはっただけのことをやっております。 第二回【7】

旅から帰ってすぐでありまんの⁽³⁰⁾で、マアもちつとはやれるのですが、やれまへん。マアこんなもんで、それよか節のことと心のやり方だけ取ってもらえれば、幸甚の至りであります。

第二回【12】

とはいえ、こうしたおのれに対するもどかしさを吐露せずにはいられなかった所以は、はたして肉体的な衰えだけだったろうか。かつて自分が仰ぎ見た数多の先師と同じ齢に達し、あるいはその齢を越えてなお、その芸域には遠く至り得ないという自覚。改めて身に堪えるのは「名人」ということばの重さではなかったか。若き日の清八にとって三代目長門太夫が名声のみを伝え聞く巨匠でしかなかったように、いずれは半ば忘れ去られ、あるいは伝説上の存在となつてゆくであろう明治期の紛れもない「名人」たち。録音を残せなかった弥太夫・重造、残さなかった越路太夫。摂津大掾にしても録音は廿四孝「十種香」のみであり、清八が取り上げた「新口村」「高野山」「市若初陣」「山科閑居」の録音は残されていない。大隅太夫もまた「佐太村」のレコードはない。『義太夫 名人の型』は安原仙三の委嘱によるものであつた。しかしながら、清八を「四時間半というのをぶつ続けて」録音させたのは、自分にとつて身近な存在であつたはずの「名人」たち、その片鱗「節のこと」「手数だけ」であつても後世へ伝えたいという誠心だつたに違いない。『義太夫 名人の型』は隻眼の老文楽三味線による「明治文楽」へのオマージュでもあつたのだらう。

注

- (1) 『義太夫節の様式展開』アカデミア・ミュージック(一九八六・一一)は、「第二章口伝情報集成」でNHK所蔵音源「風の実演」としている。
- (2) 東京文化財研究所芸能部所蔵。二分冊の形で製本されている。

- (3) 東京国立文化財研究所芸能部編『音盤目録』(一九六六・三)未登録。
- (4) オープンテープを収めた紙箱には転写時のメモが残されており、そこには「例えば「大文字屋」の録音について「重複の場所も多いがレコードの順にそのままとってある」と記されている。原盤から直接転写したのは確実と思われる。
- (5) 初出は昭和七年から九年にかけての『文芸春秋』『週刊朝日』。茶谷半次郎『聞書芸と文学』全国書房(一九四二)、後に同『文楽聞書』全国書房(一九四六)に収録。
- (6) 一九六六年版NHK『保存目録』などで、音源を「キング特殊」と記しているのは、録音がキングスタジオで行われたこと由来なのであろう。
- (7) 東京文化財研究所芸能部所蔵。謄写版刷りの藁半紙一六枚を二つ折りにし、金属針で綴じてあった。現在は、金属針を外し、二つ折りを開いた形で保管している。
- (8) 謄写版刷り小冊子(前注)に「レコードに録音を五月二十九日と言つてゐるが二十八日が正しい」とある。『覚書』でも録音日は五月二十八日となっている。
- (9) 第一回録音を転写したオープンテープの最後に収録されていた。その周期ノイズから同様にアセテート盤に録音されていたものと想像される。原盤の詳細は未詳。
- (10) 日本放送協会放送文化研究所『文研月報』第五卷一号(一九五五・一)、同二号(一九五五・二)、同三号(一九五五・三)。
- (11) 第一回録音でも最終面【34】で清八が「それではちよつと余つておりますから」と述べた後、表具重ね・他を演奏している。
- (12) 「山科閑居」・「高野山」・「新口村」・「小坂部館」・「市若初陣」。東京文化財研究所芸能部所蔵のオープンテープの配列とも異なっている。
- (13) 『叶聞書』、「清六師匠(当時三代目鶴沢叶)の住居が、稲荷の西門の北の方にあつたので、稲荷座はすぐ近所でしたが、座へ出這入りしてゐる不良分子にかぶれることを恐れて師匠がやかましくいはれるので、滅多に行つたことはありませんでした。」
- (14) 『叶聞書』、「私をはじめでお会ひした頃は、彦六座」引用者注…正しくは「稲荷座」の閉座以後舞台を引退せられて、お素人の連中さんのお稽古をしておいでになりました。弥太夫さんは御裕福でしたが、お稽古は懇望されて老後の楽しみになさつておいでになるのですた。」

- (15) 『叶聞書』、「弥太夫さんの連中の一宝さんと申すお方は、その頃御霊さんの東門の前にあつた天といふ足袋屋さんのご主人で、本名を山田利兵衛さんと申されました」。
- (16) 『叶聞書』、「弥太夫さんは、堀江にお住ひでしたが、お稽古場は北船場の淀屋小路を魚の棚へ出るまでの南側常吉八郎兵衛さんと申すお宅になつてゐて、そこへ御出張なさつておいででした」。
- (17) 三代目長門太夫歿後は四代目竹本弥太夫（一八一四—一八八六）門下。
- (18) 高木浩志「幕末の名人たち」、岩波講座『歌舞伎・文楽 第九巻』（一九九八・三）所収。
- (19) 初代豊竹呂太夫（一八四三—一九〇七）。通称「はらはら屋の呂太夫」。
- (20) 四代目竹本長門太夫『増補浄瑠璃大系図』日本芸術文化振興会。
- (21) 『明治篇』所収の略伝に拠る。
- (22) 当時は、人形浄瑠璃の太夫・三味線からなる同業者組織「因講」に加入していなければ人形浄瑠璃の芝居には出演できない規約になつていた。
- (23) 八代目竹本綱太夫『芸談かたつむり』布井書房（一九六六・四）。
- (24) 清八は「市若初陣」弾き語りについて「和田合戦三段目、こら大掾師匠がやられたんでございます」（第二回【18】）としか述べていない。
- (25) 倉田喜弘「輝ける明治文楽」、岩波講座『歌舞伎・文楽 第十巻』（一九九七・二二）所収。
- (26) 大隅太夫は明治三十九年六月興行まで御霊文楽座に出演した。
- (27) 木谷蓬吟『五世竹本弥太夫 芸の六十年』（一九三四）に清八による九演目の芸談が掲載されており、そこにも「岡崎」、「道明寺」、「大文字屋」、「河庄」が含まれている。
- (28) 茶谷半次郎『山城少掾聞書』和敬書店（一九四九・八）。
- (29) 「高野山」には八代目竹本綱太夫・三代目豊竹つばめ太夫・十代目竹沢弥七・二代目野沢喜左衛門によるNHK放送録音（昭和三十三年十二月）の存在が確認されている。『義太夫 名人の型』所収の演目では、「小坂部館」が稀曲である。四代目竹本津大夫・鶴沢寛治によるNHK放送録音（昭和四十年四月）がある。
- (30) 高木浩志編『文楽興行記録 昭和篇』に、因会派は五月十二日から「新潟市を振出しに東海道伊勢巡業」。

【Summary】

“Gidayu Meijin no Kata” by TSURUZAWA Seihachi II : Homage to Meiji *Bunraku*

IJIMA Mitsuru

“Gidayu Meijin no Kata” is a recording by TSURUZAWA Seihachi II (1879 - 1970), a *bunraku shamisen* player, the purpose of which was to transmit to future generations the different styles of *gidayubushi joruri* performed by masters of the past. In this recording, TSURUZAWA Seihachi plays the *shamisen* himself while performing *gidayubushi joruri*. Until now “Gidayu Meijin no Kata” was known by a different name and its content was not accurately known. This paper presents an overview of that recording.

The recording was commissioned by YASUHARA Senzo, a well-known collector of SP records. The recording was done in two sessions: on December 12, 1949 and on May 28, 1950. The entire recording is approximately four hours long (34 recording discs). In 1960, the Department of Performing Arts of the National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo purchased the entire SP collection formerly owned by Yasuhara, but the whereabouts of this original recording is unknown. The Department of Performing Arts now owns a dubbed version of the original recording in four open reel tapes.

The reason that the entire reading is known as “Gidayu Meijin no Kata” is that YASUHARA Senzo, after the second recording, said “meijin no kata.” (styles of masters). In addition, there is a booklet that contains the lyrics and explanations by Seihachi from the second recording (also in the collection of the Department of Performing Arts). It is believed that YASUHARA Senzo was involved in the compilation of this booklet that has the same title as the recording.

Seihachi performed four pieces in the styles of TAKEMOTO Yadayu V (1837 - 1908) and TSURUZAWA Juzo II (1836 - 1910) in the first recording, and six pieces in the styles of TAKEMOTO Osumidayu III (1854 - 1913), TAKEMOTO Settsunodaijo (1836 - 1917) and TAKEMOTO Koshijidayu III (1865 - 1924).

There are very few recordings made by performers who died in the early

years of the 20th century. Of the five performers mentioned above, Yadayu, Juzo and Koshijidayu left no recordings. Although there are recordings by Osumidayu and Settsunodaijo remaining, they did not record the pieces that Seihachi performed. “Gidayu Meijin no Kata” includes pieces that are not often performed today. This recording is one of the extremely important materials for the study of the changes in performance styles of gidayu.