

## 〔資料紹介〕

# 東京文化財研究所所蔵 フランス・パテ社製SPレコード — 長唄『寒行雪ノ姿見』『筑摩川』を中心に —

星 野 厚 子

## はじめに

筆者は、『無形文化遺産研究報告』第九号、第十一号、第十二号において、当研究所に所蔵されているフランス・パテ社製SPレコードの長唄録音のうち、岡安南甫（一八七四～一九一五）がうたった『吉原雀』、杵屋千代・杵屋栄子による『新浦島』、六世芳村伊十郎（一八五八～一九三五）がうたった『綱館』について報告した。

本稿では、十三世杵屋喜三郎（一九〇〇～八一）がうたった長唄『寒行雪ノ姿見』<sup>①</sup>（通称『まかしよ』）と『筑摩川』を取り上げる。文中の漢字表記は原則として通行の字体に改めた。また、二曲の歌詞は長唄正本を典拠としたが<sup>②</sup>、見やすさを勘案して一部表記を改めた。

## 一 録音の背景と演奏者

これらのレコードの収録は、明治四十四（一九一一年）十月頃に行われたと推測されている<sup>③</sup>。

レコードのレーベルは、『寒行雪ノ姿見』には「午屋喜三郎」<sup>④</sup>「杵屋六左

衛門』、『筑摩川』には「杵屋喜三郎」「杵屋六左衛門」と記載されていることから、十三世杵屋六左衛門（一八七〇～一九四〇）と十三世杵屋喜三郎の演奏であることは事前に予想できた。実際に聴いてみたところ、唄は変声期前の子供の声で、まぎれもなく幼少期の喜三郎の唄を録音したものであった。邦楽全般において、子供の演奏が録音対象になること自体めずらしい上、六左衛門と喜三郎による一挺一枚<sup>⑤</sup>の父子共演という点からも、杵屋六左衛門家の伝承経路を知る上での重要な資料と位置づけられる。

三味線を勤めた十三世杵屋六左衛門は、長唄の一大流派である杵屋六左衛門家の家元で、パテーの長唄録音『新浦島』、『寒行雪ノ姿見』、『筑摩川』、『越後獅子』、『吉原雀』、『松のみどり』、『綱館』の七曲のうち六曲のタテ三味線を勤めた、この録音の中心的な人物であった。弟で三味線方の五世杵屋勘五郎（一八七五～一九一七）や、唄方の六世芳村伊十郎らとともに多くのレコード吹込みを行い、当時の長唄界をけん引していた人物である。

唄を勤めた十三世杵屋喜三郎は、十三世杵屋六左衛門と、パテー録音で『新浦島』の唄を勤めた杵屋千代の子である。幼少期には、叔父の五世勘五郎と岡安南甫に師事していたという<sup>⑥</sup>。パテー録音がおこなわれる半年前の明治四十四年四月に、数え十二歳で十三世杵屋喜三郎を襲名した後、大正五

(一九一六)年、十七歳で十四世杵屋六左衛門を襲名し家元となった。昭和二(一九二七)年より四世吉住小三郎(一八七六―一九八三)に師事。昭和十二年から東京音楽学校教務嘱託、その後、同校の講師、助教を経て、昭和十九年から昭和二十四年まで、四世小三郎の後任として教授を勤めた。昭和四十九年、重要無形文化財「長唄(唄)」各個人認定保持者(人間国宝)となり、長年にわたり長唄の発展に尽力した人物である。<sup>⑦</sup>

次項より、喜三郎と六左衛門の演奏録音を、同時代の演奏会評と照らし合わせながら分析し、紹介する。本レコードは二〇一四年八月にデジタル化が完了しており、当研究所にて試聴可能である。<sup>⑧</sup> デジタル化する際のレコード回転速度は、パテ社の指定に従い、一分間九十回転で行ったことである。<sup>⑨</sup>

## 二 『寒行雪ノ姿見』

### (一) 録音箇所(太字部分)

三下りへまかしよ まかしよ まいてくりよ まつか諸方の門々に 無用の札も何のその 構馴染みの御祈禱坊主 昔気質は天満宮 今の浮世は色で持つ 野暮な地口絵げばこから 引出してくる酒の酔 へ妙見さんの七つ梅 不動のお手に剣菱の ぴんと白菊花筏 差すと聞いたたら 思ふ相手にあほつきり あをる手元も足元も 雪を凌いで来たりける へ君を思へば筑紫迄 翹なけれど飛梅の 粹が身を食ふこの姿 へちよいとお門にた、ずみて とこまかしてよいとこなり ちよつとちよぼくる口車 春の詠はナ 上野飛鳥の花もよし原 花の中から 花の道中柳腰 秋は俄にナ 心もうかうか 浮かれ鳥の 九郎助稲荷の角の長屋の 年増が目に付き ずつと上つて 門の戸びつしやり へ締りやすせへ へあれあの声を今の身に 思ひ浅黄の手拭に 紅の付いたが腹が立つ そこを流しの神おろし

へ奇妙頂礼敬つて白す 夫日本の神々は 伊勢に内外の二柱 夫婦妹背の盃も 済んで初会の床浦明神 哀愍納受一誦礼拝 屏風の外に新造が 祭も知らずねの権現 櫛子の隙間洩る風は 遣手に忍ぶ明部屋の 小隅に誰を松の尾明神 地色は坂本山の 廿一二が客取り盛り 間夫は人目を閑明神 奇妙頂礼懺悔懺悔 六根大せう 拗ねて口説を四国には 中も丸亀名も高き象頭山 今度来るなら裏茶屋で 哀愍納受と祈りける へ其御祈禱に乗せられて どれ、んく口法螺を 吹く風寒き夕暮に 酒ある方を酒ある方を尋ね行く

### (二) 作品概説

文政三(一八二〇)年九月、中村座で三世坂東三津五郎が演じた七変化所作事『月雪花名残文台』の第五曲目で、作曲はこの時にタテ三味線を勤めた二世杵屋佐吉。長唄正本内題下に「杵屋佐吉述」とあるので、作詞も二世杵屋佐吉と考えられる。

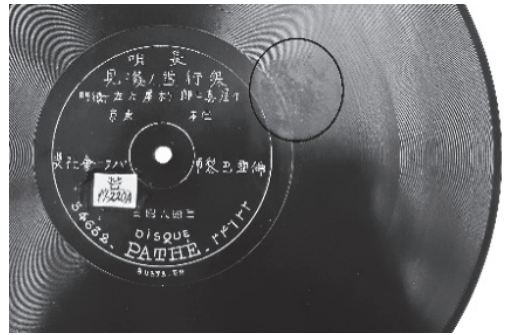
願人坊主が主人公で、廓が舞台のこの作品は、現在の演奏会で子供がうたうことは滅多にない。しかし、明治三十九年の東京朝日新聞の演奏会評<sup>⑩</sup>によると「小供のお稽古の外、滅多に聴ぬ例のまかしよ」と紹介されている。また、大正五年三月発行『演芸画報』の『まかしよ』の芸談聞き書きによると、「総体に極く軽く唄ふ事が大切な心得です。(中略)小さな子供か、さもなくばぐつと節の巧い人の出し物でせう」とあり、<sup>⑪</sup> 当時は子供がうたうことも珍しくなかったようである。

### (三) 録音の概要

【製品番号…三四六四二 整理番号…一七一三二〇A】  
録音時間は二分五十五秒。三味線の一の糸の音は〔E〕で、調子は〔八本〕になる。盤面には、直径三センチメートルほどの粘着質のものを剥がした

ような痕<sup>(12)</sup>があることにより【写真】、再生時には針がその部分を通過するたびに「ザ、ザ、」という音が、約一分間伴うものの、演奏自体は聴き取ることができる。

録音は、「チョボクレ」といわれる部分から始まる。この部分の喜三郎の唄には、音の高低に特徴がみられ、へ春の詠は「はる」の「はる」、へ秋は俄に「あき」、「にわか」のように、傍線部が高くなっている。この高低は、すぐあと



【写真】

から出る三味線の進行（上行進行）を先取りし、結果として三味線の進行に沿う形のうたい方になっている【譜例1】【譜例2】。一般に知られている四世吉住小三郎と三世稀音家六四郎の伝承を譜に著した研精会譜<sup>(13)</sup>では、「はる」（E↓D）、「あき」（E↓D）、「にわか」（E↓C↓F）であり、語頭が高い扱いで、喜三郎の唄とは逆である。三味線の進行に沿う形のうたい方は、喜三郎が師事した岡安南甫の唄にも見られる傾向で、喜三郎は南甫のうたい方の特徴を受け継いだのかもしれない。へあれあの声を「からは唄のみの部分で【譜例3】、唄方の個性があらわれる部分でもある。喜三郎の唄は、柔らかみには欠けるが、音の正確さと、産み字を揺るがずにまっすぐ伸ばすところが特徴といえよう。へそこを流しの神おろし」のあと、「イヤ」と掛け声をかけてへその御祈祷に」に飛ぶ【譜例4】。違和感なく移行していることから、予定していた抜き差しであったことがわかる。へ其御祈祷に乗せられて」のあと、現行の演奏では、「てれれん」と濁らずうたうことがあるが、この録音では長唄正本の通りに「でれれん」と濁っているように聴こえる。へ酒ある方を」以降は、急に速めて演奏している

ので、録音の時限が迫っていたのであろう。

ガ行の発音で鼻濁音を使う語（「やなぎし」「うかれがらす」「ながや」「年増が」「あがつて」「あさぎ」「紅のついたが」「腹が」「ながし」「ゆうぐれ」）では、喜三郎はごく自然な鼻濁音を既に身につけ、発音していることが聴き取れる。また、間の取り方が非常に正確であることについては、「五つぐらいのときから三味線を持つたり」していたことと、五世勘五郎に師事したことが大きく影響していると思われる。

六左衛門の三味線は、三味線の調子が高いことにも起因するのか、本来響くはずの糸の開放弦に共鳴があまり感じられない。しかし、この曲の持ち味である軽妙さが撥づかいにあらわれ、とくに「チョボクレ」の定型の旋律に、ごくわずかに即興的な強弱をつけているところ【譜例1】の第3小節、第7小節）など、興に乗って演奏していることがわかる。また、同じバナー録音の『吉原雀』などでも聴き取れるとおり、掛け声を、頻繁に、かつ大きな声でかけていることも特徴である。喜三郎の唄で、間に関して不安定な部分は見受けられないため、喜三郎の唄の出を支えるための掛け声とは考えにくい。そうであるならば、六左衛門の掛け声は、タテ三味線の演出のひとつであったと捉えるのが自然であろう。

### 三 『筑摩川』

#### (一) 録音箇所（太字部分）

本調子へ夫木曾山の南面に 落合ふ水の筑摩川 唄しも秋の習ひにて 続く  
霖雨もや、晴れて 雨後の川水いや増さり へ矢よりも早き急流は 目覚  
ましくも亦恐ろしき へ扱も我慢の大領が 臣下の諫め小賢しと 水馬の  
試し魁の 名馬に鞭を当て給ふ へ様子得たりと又助が 忍ぶ芦原押分け  
て 立出る影も煌きし 刃の光鋭くも へざんぶと川へ入る間も無く

へ君の勇氣に劣らじと 警護の臣が馬面を揃へ 乗入る大河 遠浅を上  
手の方へ半町余り 登るとすれば水勢の 力に押されて一同に 戻りては  
又大石の 助けによりて踏止り へ渡る人馬も戦場の 修羅の巷に異なら  
ず ゆゆしかりける 勇ましかりける次第なり

### (二) 作品概説

一八七九(明治十二)年十月、新富座で初演された『鏡山錦艶葉』(通称『加賀騒動』全九幕)の中で、多賀家の乗っ取りを企てる大月蔵人に諮られて、多賀大領が筑摩川を馬で乗り切る第六幕目「筑摩川乗切の場」に演じられた長唄。長唄正本内題は「筑摩川乗切」。大薩摩の代表曲とされる。台本に歌詞が載っているため、作詞は、この演目の作者である二世河竹新七(のちの河竹黙阿彌)と考えられるが、長唄正本内題下に「杵屋林鷺述」とあるため、「林鷺」の別号を持つ三世杵屋正治郎の可能性もある。また、作曲は、三世杵屋正治郎とされるが、正治郎のワキを勤めていた二世杵屋六四郎(のちの六世杵屋弥十郎)が作曲したという説もある<sup>(17)</sup>。

### (三) 録音の概要

【製品番号…三四六四二 整理番号…一七一三二〇B】

録音時間は三分二秒。三味線の一の糸の音は「F」を少し減らした音<sup>(18)</sup>で、調子としては「九本メリ」になる。再生時の回転数は、前述のパテ社の指定に従っているが、三味線の調子が「九本」になることはまずなく、また、この音の高さと聴こえてくる速度が少し速く感じるのは、録音時の回転速度の設定に起因するのかもしれない。

録音は、急流の筑摩川が、雨後にさらに水嵩が増している様子を大薩摩の旋律で表現する、場面描写にあたる部分。六左衛門は、この八年前の明治三十六年に、イギリス・グラモフォン社の録音(ガイズバーグ録音)で、

六世伊十郎と『筑摩川』を録音している。六世伊十郎はパテー録音の主要メンバーであったが、この時は父子共演の『筑摩川』を録音する意図があったのかもしれない。

冒頭の大薩摩の旋律型「三重返し」は、弾き手の個性がよく表れる部分で、六左衛門の場合、やや高めにかける掛け声や、切れ味の鋭い強めの撥音で、さらに緊張感を高めている(【譜例5】)。へ落合ふ水の筑摩川」は少し長めの「押重」(【譜例6】)、へ続く」は「飛ビタタキ」、へ雨後」の三味線は、三の糸だけでなく、隣り合った二の糸と合わせて和音で弾き(【譜例7】)、重厚感を出している<sup>(19)</sup>。へ川水」のあとは「ソトオサエ」<sup>(20)</sup>、へいや増さり」のあとには合方が入るが、録音ではへいや増さり」で、本来ある合方を抜き、へ矢よりも」に移行する(【譜例8】)。へ恐ろしき」で再び「押重」となるが、少し前のへ筑摩川」とは少し異なる旋律を弾いている(【譜例9】)。ここまでが場面描写に当たる部分で、このあとは大薩摩の「序」に似た手(【譜例10】)で唄にかかり、少しうたったところで録音は終了する。

喜三郎の唄は、前述の『寒行雪ノ姿見』同様、間の正確さや鼻濁音の扱いに安定感があり、また、迫力のある三味線に懸命についてゆこうとする気概も感じられる。

## 四 演奏の評価

パテー盤の録音時期とされる明治四十四年十月より少し前の五月二十日、東京音楽学校において演奏会(「奨学金募集邦楽演奏会」)が開かれ、そこで『筑摩川』が作曲された。番組によると、唄を杵屋喜三郎、三味線を杵屋六左衛門と岡安喜三郎が勤めている。杵屋喜三郎のところには「六左衛門倅」と書き添えてある<sup>(21)</sup>。

この翌日の五月二十一日の「中央新聞」(朝刊、第三面)に掲載された演



奏評によると、

大薩摩「筑摩川」は六左衛門の倅喜三郎の唄に六左衛門と岡安喜三郎の絃だ未だ十二歳の幼年ながら先頃歌舞伎の舞台に上つた丈ありて中<sup>(2)</sup>に度胸は有る声量の少し乏しい点はあるが責むる程ではない

と評され、また、四日後の「読売新聞」では、対話形式の評で、

われ（中略）大薩摩筑摩川はどうだい。

かれ 六左衛門は随分と叩くね。うまいには違ひないが處によると弾くのぢやない叩くのだ。だから絃が切れるんだ。倅の喜三郎はく

せが無いから上達するだらう。勉強すれば。

われ 慢心しなければねえ。（後略）

とあり、いずれも、喜三郎の今後を期待した評であることが読み取れる。いっぽう、六左衛門の三味線の弾き方に「叩く」という表現が使われているが、六左衛門の弾き方<sup>(23)</sup>について、明治四十五（大正元）年八月の『演芸画報』の『筑摩川』の芸談聞き書き<sup>(23)</sup>では、次のように記載される。

茲に有ります水の音の合の手は、三味線ひきが儲かる所で、こんな所は六左衛門式に賑かに弾かないと受けません。

言及している部分は録音箇所ではないが、録音時期に近い六左衛門の演奏の特徴について書かれた興味深い言説である。「飛ビタタキ」など、次第に速めながら強く弾く旋律の場合、自然と撥を皮にたたきつけるような力加減になるが、聴き手にはそれが特に際立って感じられたのであろう。

## 五 後年の録音との比較——『寒行雪ノ姿見』を例に

パター録音『寒行雪ノ姿見』の喜三郎の唄は、抑揚や複雑な節回しはあまりなく、子供らしい素直な唄であった。しかし、昭和三年六月、喜三郎（十四世六左衛門）二十九歳の吹込みの録音<sup>(23)</sup>では、前述した「はる」、「あき」、「わか」の高低は、パター録音とは逆の、「はる」、「あき」、「にわか」となっている（昭和3年①）【昭和3年②】。また、「あれあの声を」の部分では、旋律自体が変化しており（昭和3年③）、強弱や抑揚をつけた節回しも確認できる。

こういった変化が起こった理由として、年齢を重ねながら様々な曲を習得し、舞台も数多く経験してきたことなどが考えられるが、ここで指摘した部分が、研精会譜の唄の旋律に似通っているため、昭和二年より師事した四世小三郎の節を、すでに少なからず伝承していたとも推測できる。

幼少期の演奏録音は、同一人物による同一曲の異なる時期の演奏を比較する素材としても、重要な資料と言える。年齢や師弟関係の変化が、節の変化に影響しうる事例として興味深い。

### おわりに

パターの長唄録音から一一〇年が経過した。本稿で紹介した二曲は、のちに重要無形文化財保持者の各個認定を受ける十三世杵屋喜三郎（十四世杵屋六左衛門）の幼少期の演奏記録として、また、十三世杵屋六左衛門との父子共演の記録として、明治末期の杵屋六左衛門家の伝承経路をたどるための、現存する重要な資料である。加えて、一人の演奏家の節の変化をたどる上で重要な手がかりとなる資料でもあった。今後も引き続き、適切な保存と活用を続けてゆきたい。

本稿を作成するにあたり、長唄の作詞者作曲者および長唄資料に関する事柄を配川美加氏に、『寒行雪の姿見』の研精会譜について日吉小三氏に、それぞれご教示いただきました。長唄正本は日吉小三八氏所蔵本を閲覧させていただきました。また、五線譜は木岡史明氏に浄書していただきました。記して御礼申し上げます。

【主要参考文献】

- 『演芸画報』一九二二年八月号、一九一六年三月号。  
 河竹繁俊校訂編纂、河竹糸女補修『黙阿彌全集』第十四卷、東京：春陽堂、一九二五年。  
 三宅三郎『続歌舞伎劇鑑賞』東京：三田文学出版部、一九四三年。  
 杵屋彌之介（青柳茂三）編『まかしよ』唄譜、三絃譜付研究稽古本（第三十二編）、東京：東京長唄研究所、一九五六年。  
 杵屋彌之介（青柳茂三）編『筑摩川』唄譜、三絃譜付研究稽古本（第四十五編）、東京：東京長唄研究所、一九六〇年。  
 杵屋栄二監修、浅川玉兔構成・解説『大薩摩節』東京：日本ビクター株式会社、一九六八年。  
 『傘寿』（演奏会プログラム）、一九八一年六月三日、於国立小劇場。  
 『長唄宗家十四世杵屋六左衛門三回忌追福の会』（演奏会プログラム）、一九八三年十月二十九日、於第一生命ホール。  
 芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史』東京音楽学校篇第二巻、東京：音楽之友社、二〇〇三年。

【注】

- (1) 長唄正本の曲名表記は「寒行雪の姿見」。  
 (2) 『寒行雪の姿見』は沢村屋利兵衛板、文政三辰年九月。『筑摩川』は

杵屋板（刊記なし）。ともに日吉小三八氏蔵。

- (3) 飯島満・永井美和子「『特殊再生装置を要する音盤』パター縦振動レコード」、『無形文化遺産研究報告』第六号所載。  
 (4) 「午」は「杵」の誤記。レーベルの表記については、前掲注3、七十頁参照。  
 (5) 三味線一人、唄一人の編成。  
 (6) 三宅三郎『歌舞伎劇鑑賞続』、二八一頁。  
 (7) 「長唄宗家十四世杵屋六左衛門三回忌追福の会」所載の年譜による。  
 (8) ただし、通常の閲覧手続きとは異なるため、事前連絡が必要。研究目的に限り、事前に相談いただき、当研究所で資料の状態確認等、利用可否を検討し、回答差し上げる。  
 (9) 前掲注3、七十八頁。  
 (10) 「長唄会（第八回）」、東京朝日新聞、明治三十九（一九〇六）年二月十三日付。  
 (11) 「長唄の心得」（百七）。杵屋老人談、青楓生（小谷青楓）記。  
 (12) 東京国立文化財研究所芸能部『音盤目録』Ⅲ、改訂版（一九八四年）一二二頁では、「ヨゴレ」と記載。  
 (13) 五代目吉住小三郎、四代目稀音家六四郎、吉住小十編『まかしよ』節付音譜並三味線譜入、新長唄稽古本第七十六編、東京：邦楽社、一九八〇年。  
 (14) 岡安南甫『吉原雀』の「今宵、こんすとそのうわさ」、あなたへ言ひ抜け」など。  
 (15) 前掲注11「長唄の心得」では、この部分は「ソ、リ節」としている。  
 (16) 伝統芸術の会編『伝統と現代』第十一巻「現代の芸談」、東京：学藝書林、一九七〇年、二〇六頁。  
 (17) 杵屋栄蔵、町田嘉章『杵屋正次郎之代々 附古近江名絃由来』東京：

芳村家元、一九五九年、三十二～三十三頁。

(18) 少し低めにした音。

(19) 隣り合った糸と和音で弾く奏法は、六左衛門が三味線を勤めたパター盤『吉原雀』へ人皇四十四代』の部分でも見られる。

(20) 一の糸の「#1」の勘所を、通常通り糸の上から押さえるのではなく、二の糸と一の糸の間に人差し指を置き、一の糸に触れるようにし、撥は強く弾くことで、濁った強い音を出す奏法。

(21) 『東京芸術大学百年史』演奏会篇第一巻、三二五頁。

(22) 原本では、「中」のルビに「なかく」と記されている。

(23) 「長唄の心得」(十六)。杵屋老人談、青楓生(小谷青楓)記。

(24) ニットーレコード『まかしよ』(二七二五―A、B)。東京文化財研究所蔵(資料番号二三一九九、一三二一〇〇)。レーベルに「昭和三年六月廿八日吹込」と記載。

星野厚子(東京文化財研究所 無形文化遺産部)

◦ = ハジキ

∨ = スクイ

【譜例1】

はる — の

なが — め — は — な —

【譜例2】

あき — は

にわ — か — に — な —





【譜例5】

(ハオー)

(ハオー)

【譜例6】

(ハオー) ちく ま が わ

【譜例7】

う ご の か

## 【譜例8】

い や ま さ ア ア ア り  
 (ヤ アハ) 矢 よ り  
 も は や き き う り う は

## 【譜例9】

(ハオー) おそ ろ  
 し  
 き

## 【譜例10】

(エイ ヤアハ)  
 (ヨー)

【昭和3年①】

は — る — — の

— — な が — め — — は — な — —

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment line, both in 2/4 time. The vocal line begins with a rest for four measures, followed by the lyrics 'は — る — — の'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with lyrics '— — な が — め — — は — な — —' and the piano accompaniment.

【昭和3年②】

あ — き — — は

— — に — わ — — か — — に — な — —

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment line, both in 2/4 time. The vocal line begins with a rest for four measures, followed by the lyrics 'あ — き — — は'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with lyrics '— — に — わ — — か — — に — な — —' and the piano accompaniment.

【昭和3年③】

あれあのこえを — — — — — いまのみに — — — —

おもい — — あさぎの — — — — — てぬぐい — — に — —

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment line, both in 2/4 time. The vocal line begins with a rest for four measures, followed by the lyrics 'あれあのこえを — — — — — いまのみに — — — —'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with lyrics 'おもい — — あさぎの — — — — — てぬぐい — — に — —' and the piano accompaniment.

## Report on SP Records Made by Pathé in the Collection of the Tokyo National Research Institute for Cultural Properties: With Focus on the *Nagauta* “Kangyo Yuki-no Sugatami” and “Chikumagawa”

HOSHINO Atsuko

The present author has introduced three of the seven *nagauta* records made by Pathé in the collection of the Tokyo National Research Institute for Cultural Properties: “Yoshiwara Suzume,” “Shin Urashima” and “Tsunayakata.” She introduced in these papers the performing community that were the main persons involved in the recording by Pathé including Kineya Rokuzaemon XIII, Kineya Kangoro V, Yoshimura Ijuro VI and Okayasu Nampo as well as the melody of *shamisen* and the verse in light of the historical backdrop of 1911 which is assumed to have been the year of recording.

The two *nagauta* introduced in the present article, “Kangyo Yuki-no Sugatami” and “Chikumagawa” (No. 17-220A, B) are recordings that Kineya Kisaburo XIII made at the age of about 12. His father, the head master of one of the schools of *nagauta*, Kineya Rokuzaemon, played the *shamisen*. Kineya Kisaburo inherited his father and became the head master, taking on the name of Kineya Rokuzaemon XIV. He then became a living national treasure. This recording is an important recording material existing today that allows one to trace the transmission of Kineya Rokuzaemon family.

The singing of “Kangyo Yuki-no Sugatami” by Kisaburo shares common characteristics with the singing by his master Okayasu Nampo, but is different from that of 1928 when Kisaburo was 29 years old. Since there are common characteristics with the singing of Yoshizumi Kosaburo IV, under whom Kisaburo studied from the previous year, it is thought that in later years he was probably influenced by Kosaburo. In Japanese music, it is rare for a performance by a child to be recorded, but the existence of a recording of Kisaburo in his childhood made it possible to trace the change in the melody of a singing by the same person.

“Chikumagawa” is a repertoire characterized by a masculine melody called “*o-zatsuma*.” Rokuzaemon, who played the *shamisen*, was noted for his performance of *o-zatsuma*. In the present study it was revealed that Rokuzaemon and Kisaburo performed “Chikumagawa” in May 1911, five months before the recording by Pathé. Review of that performance notes that Rokuzaemon’s *shamisen* was powerful. Twelve-year-old Kisaburo’s performance received generally high assessment and his future performance was looked forward to.

One hundred ten years will have passed this year since the recording of these records. It is hoped that they will be preserved and utilized appropriately in the years to come.