

明治・大正期の演歌における洋楽受容

権藤 敦子

一 はじめに

本研究は、明治期以降、我が国に欧米から積極的に導入された音楽、及びその影響下に成立した音楽が、明治・大正期の演歌においていかに取り入れられたかを考察し、一般大衆における洋楽受容の側面を明らかにしようとするものである。

幕末から明治期にかけて開始された洋楽の導入は、その後のわが国の音楽文化に多大な影響を及ぼしてきた。支配層の主導権のもとに意図的・組織的に移入された洋楽であるが、公的な、いわば上からの導入、公的レベルでの受容について貴重な研究が多くなされてきたのに対し、一般の人々がどのように受け入れてきたか、という点については、まだ研究の端緒についたばかりであるといえよう。

公的な記録として存在しにくい、という資料面での限界

に加え、一口に「一般大衆」といっても、そこには文化的・社会的背景の異なる様々な人々が存在し、洋楽の受容についても一律に論じることができない。文学作品や雑誌、新聞等、当時の記録の断片を集積する中で、聴衆の意識を探る、といった受容の側面から実態にせまる研究も過去になされてきている。^(庄)そうした成果もふまえ、様々な角度からのアプローチを行うことで、はじめてその全体像が構築されていくことになろう。

ここでは、明治・大正期に演歌師によって歌われ、広く流行していたと考えられる演歌の変遷を辿ることによって、洋楽受容の形態を音楽面での変化から概観してゆきたい。

二 演歌の性格と研究の方法

現在、演歌は歌謡曲の一つの音楽様式、すなわち、日本

調の音楽的特徴や精神的特徴をもつとされる流行歌を漠然とさす用語として一般に用いられているが、ここで取り扱う演歌とは、自由民権運動で壮士に歌われた《ダイナマイト節》《ヤッツケロ節》から、レコード歌謡が一般化する昭和初年迄に、歌本を売りながら歌を歌う大道芸人である演歌師によって歌われたものをいう。つまり、特定の語法や音楽様式をもったものを演歌というのではなく、壮士節、書生節などと呼び習わされていたことからわかるように、流行歌伝播の主要な媒体であった演歌師の歌った歌を広く演歌と捉える。

つまり(一)特定の音楽様式をもたない、(二)際物性をもつ、(三)大衆の流行歌である、という三つの性格を演歌はもっていた、といえるが、本稿において一般大衆における洋楽受容の側面を明らかにする材料として演歌を取り上げた理由とも深く関わってくるため、以下、三項に分けて詳述したい。

(一) 特定の音楽様式をもたない

本来、演歌とは、「国利民福増進して民力休養せ」という《ダイナマイト節》のように、政治への怒りを民衆に訴えたり、民権運動の中で国民を鼓舞したりするものだった。

官権の弾圧を逃れ、通俗自由講談や壮士芝居とともに、メッセ^(注3)ージを民衆に伝達する手段として歌が利用されたのである。しかし、民権運動の挫折、明治体制の確立を経て、演歌の歌詞には怒りから諷刺、自嘲、おどけといった内容が多く見られるようになり、没政治化とともに恨み、やけ、未練といった私的な感情を代弁するものに変化していった、といわれる。啓蒙的な歌詞をもつ「指導者の立場」に立った演歌から、民衆の心情を表現するものへと機能が変わる中で、演歌の音楽は音楽外的な目的、すなわち人々をひきつける手段として用いられてきた。

したがって、特定の音楽的性格を変化させない、とか、音楽的語法を一つの伝統として守る、という意識は、演歌に関わる人々の間には存在しなかった。一つの固定した音楽様式をもたないが故に、民衆の嗜好を読みとり、先取りしながら、演歌は、その時々の特定多数の人々の音楽に対する態度を反映していった、といえよう。

(二) 際物性をもつ

際物性^(注5)とは、一時的な流行やその時々最新の話題をしぐんで時好に投じようとする性質を指す。《乃木將軍のうた》などのように人々の注目を集めた三面記事的事件や世

相、風俗がすぐに歌にされて街頭で歌われたのである。そして、その性格は単に歌詞内容だけに限られたことではなく、明清楽、唱歌、民謡、浅草オペラ等、その時代に流行した音楽から旋律を借用する、というように、音楽的にも「際物性」と呼ぶべき性格を演歌は備えていた。

一時期だけの作品を取り上げれば、必ずしも民衆の嗜好を代弁しているとはいいい難いものも存在する。しかし、明治二〇年から昭和初期までの長期間を概観し、際物として取り入れられた洋楽がどう変化、変質していくかをみることによって、洋楽受容の様態を推察することができよう。

(三) 大衆の流行歌である

特定の音楽様式に固執せず、際物性をもった演歌ではあっても、現実には人々の間で愛好されなければ、流行歌として民衆の嗜好を代表することにはならない。第三の理由としては、そうした演歌の大衆性があげられる。老人一六人（平均七十八才）を対象に一九八四年に行った調査^(注6)によれば、路上や縁日、あるいは地方に巡業に來た演歌師を七割以上の人が見かけ、立ちどまって聴いたり、そこで聴き覚えた歌を人づてに習って口ずさんだりした経験をもっていた。そして、六十七パーセントの人がかつて流行歌を愛

好していた、と答えている。この一例を含め、新聞記事や文献^(注7)によつて、マス・メディアのない時代に演歌師が流行歌を伝播し、地域的・文化的な相違はあるものの、多くの人々に演歌が愛好されていたということが推察される。

以上が、本稿で研究の対象とする演歌の定義と性格であるが、次に研究の方法について簡単に述べておく。

実際に演歌といわれていた曲は四五〇曲近く存在するというが、そのうち現在確認できる二八〇曲について、まず年代順に年表を作成した。その際、添田知道による『明治以降流行歌演歌年表』^(注8)と『演歌の明治大正史』^(注10)を中心に、『日本流行歌史』^(注11)、「演歌著作権始末期」^(注12)等を参考にし、曲名、流行年、作詞者、作曲者名を記入した。また、各曲について、明治大正期のSPレコード、昭和にはいつて当時の演歌師が吹き込んだ録音、現存する演歌師の演唱、及び演歌の歌本や演歌師の残した著作に載せられた楽譜等から採譜し、それぞれについて分析を行った。オリジナル、替歌、編曲という種別については、採譜及び文献で検討し、新作と思われる場合を「オリジナル」、既存の旋律を借りて違う歌詞及び曲名を付したものを「替歌」、個人の演唱によるヴァリアンテの域を越えると判断されるが、原曲が推測可能なものについては「編曲」とし、替歌や編曲につ

いては、借用された原曲名も記入した。それ以外の調査は、当時の演歌雑誌、新聞、文献等の探索と、一九八四年七月から十月にかけての演歌師及びその遺族へのインタビューという形で行った。

これらの年表と分析をもとに、まず、借用にはじまる洋楽の影響を辿る。次に、演歌が存続する上で、洋楽が如何に関与してきたか、大きく三期に分けて検討し、最後に、洋楽の影響を受ける一方で演歌に認められる伝統的な語法について考察する。

三 演歌における洋楽受容

(一) 洋楽導入の系譜

明治二十一年の《ダイナマイト節》^(注13)は、どなるように歌われていたらしく、どの程度はつきりとした音楽的性格をもっていたか、現在では正確に知ることはできない。しかし、後に書きとめられたり歌われたりした楽譜や演唱から推測される限りでは、初期の演歌の多くがこの《ダイナマイト節》の流れを汲む旋律である。ことばを聞かせることを第一の目的とした演歌であるため、シラビックな歌詞の配分、一小節一拍子に捉える拍子感など、はじめは近世後期の俗曲等とは異なる性格をもっていたが、《チリップ節》

《あきらめ節》など明治四十年頃の《ダイナマイト節》系の演歌までを概観すると、意識的に民謡、俗曲調に編曲したりして、総じて伝統的な語法に近いものであったといえよう。^(注14)

しかし、表1に見られるように、各年の演歌のほとんどを占めていた《ダイナマイト節》系の演歌は明治四十年前後から主流ではなくなり、かわって、それまでほとんどみられなかった洋楽系演歌が増加している。ここでいう洋楽系演歌とは、西洋音楽やその影響下に成立したいわゆる洋楽（唱歌・軍歌・寮歌等を含む）の旋律を借用（編曲及び替歌の形で）したもの、及び、主として洋楽的語法によりながら新作されたもの（オリジナル）を指している。

その嚆矢は、明治三十一年の《小川少尉の歌》であると考えられる。この曲は明治二十年頃に流行した《ノルマントン号沈没の歌》を編曲したものであるが、さらにいえば、原曲は明治十七年頃、シャルル・ルルー（Charles Leroux）によって作曲された《抜刀隊》に遡る。したがって、洋楽系演歌ではあるが、原曲に比べると、かなり伝統的語法に改められている（後に譜例6のところで説明する）。

このように、洋楽系演歌は、まず、一旦日本人の手で西洋音楽的語法を導入した旋律を借用したのとして登場

表 1 分類別演歌流行曲数の変遷

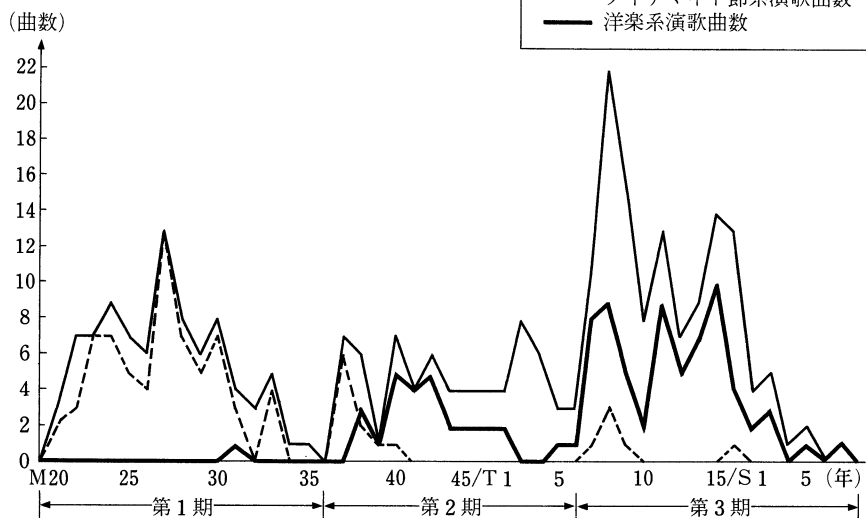
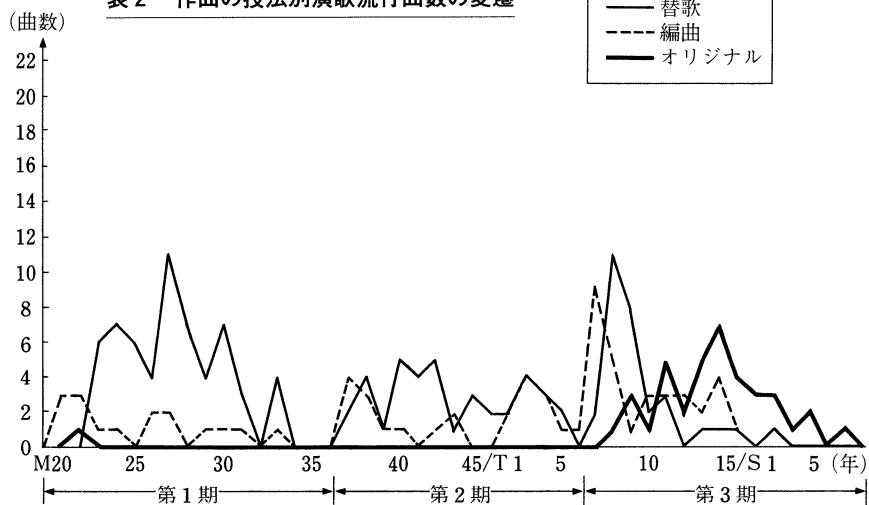
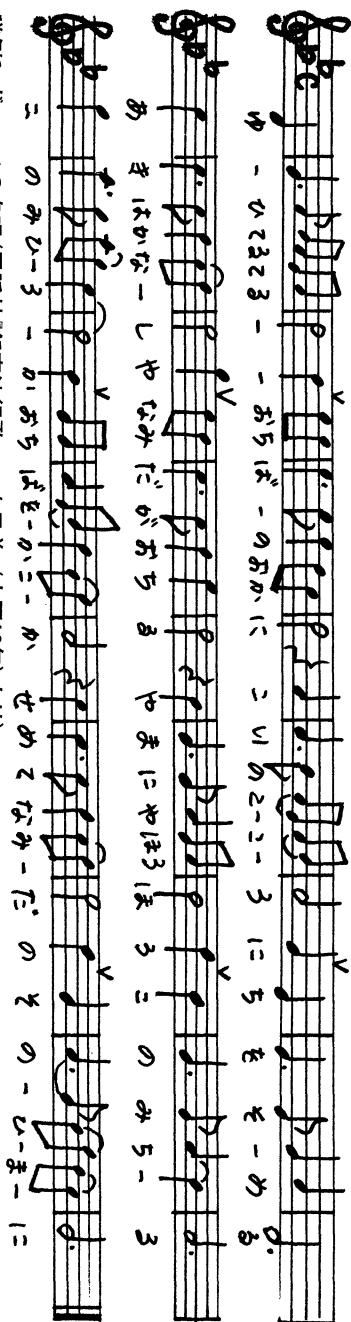


表 2 作曲の技法別演歌流行曲数の変遷

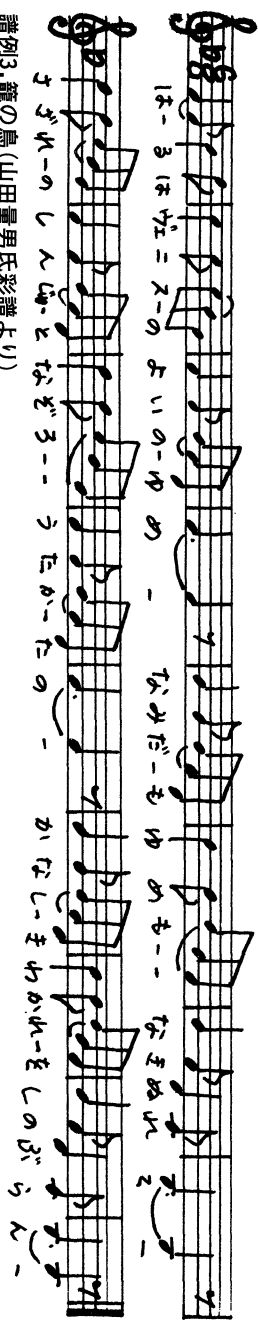


譜例1. 夕陽ヶ丘 (民謡と俗謡社『新作流行歌集』(大正14年)より)



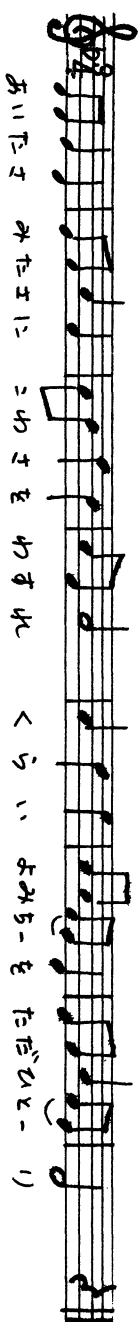
ゆ - ひろひろ - おちば - のおかに こいのこ - うにちをそめる
あきほかなしやなだがおちるやまにやほろほろこのみちる
このみちる - のおちばを - かこ - せめてなみだのその - ひま - に

譜例2. ヲエニスの舟唄 (民謡社『叙事流行歌・二人兄弟』(大正12年)より)



は - るはろは - スのよいの - ゆめ - なみだ - もゆめも - なまぬれ
さざれ - のしんゆと - なぞう - うたか - たの - かなし - まわかれ - をしのばらん

譜例3. 籠の鳥 (山田重男氏彩譜より)



あいたさみちえに - かわさをわすれ - くらゐおみち - をたぐひて - 1)

し、明治四十年頃の借用曲は《春爛漫の花の色》《日本海軍》《嗚呼玉杯に花うけて》等の寮歌、軍歌が中心であった。

翌四十一年には、四七抜き短音階による三拍子の唱歌《美しき天然》の替歌である《夜半の追憶》《袖しぐれ》が流行、四十二年には《箱根八里》による《スカラ・ソング》が歌われ、新聞に「書生節、即ち唱歌節」と書かれる程、唱歌や寮歌の替歌が演歌の中心的存在となっている。

また、この年、活動写真の楽隊に発想を得た神長瞭月が、《残月一声》の伴奏にヴァイオリンを用い、その後は「ヴァイオリンを持たねば思ふ様に商売ができなくなった」と^(注15)と演歌師も述懐するほどに「ヴァイオリン演歌」の形態が確立した。

その後、浪曲や俗曲、民謡の借用が一時増加し、洋楽系のものが見られなくなり、演歌の総数も減つてめだつた流行曲がなくなるが、大正七年以降、再び洋楽系演歌が急増している。ここでは、新しく《さすらいの唄》《カチューシャの唄》《船頭小唄》等、中山晋平の曲が借用されている。また、従来の唱歌、寮歌のように洋楽的語法を導入して日本人が作った洋楽ではなく、浅草オペラの劇中歌や《ジョージ・マーチ》など、西洋音楽を直接借用した演歌も登場している。

さらに、最も大きな変化は、借用という手法によらず、演歌師自身によつていわばオリジナルの洋楽系演歌が作られ、その後の主流を占めている、ということがあげられる。表2からもわかるように、これまで替歌が中心で、次いで編曲のものが大正時代にはいつて増加しながらもオリジナルは全く見られなかったのに対し、大正中期以降、オリジナルと替歌の比率が逆転している。しかも、オリジナルのうち八割以上が洋楽の語法で作られている。

譜例1は高木青葉による《夕陽ヶ丘》であるが、従来の演歌にはみられないアフタクトの出だしをもち、いわゆる七抜き短音階によつてゐる。また、譜例2の《ヴェニス舟唄》でも、六度、八度、十度の跳躍、八分の六拍子など、新しい要素がみられる。

譜例3は大正十三年の鳥取春陽による《籠の鳥》であるが、高木青葉に比べると、四七抜き短音階によつてゐる以外は伝統的な音進行に近い形で、簡潔な旋律が特徴的である。《馬賊の歌》《ピエロの唄》など多くの曲を鳥取春陽は流行させてゐるが、当時輸入されたハワイアンやジャズを採譜して^(注17)独習し、自分の曲を「ジャズ編曲集」として編曲したり、ヴァイオリンのユニゾンの伴奏によつてゐた演歌にピアノの和音伴奏をつけた^(注18)りしてゐる。

鳥取春陽の後半の作品はレコード化の為に書かれたものが多く、レコード歌謡が流行歌の主流となる昭和五年頃までの過渡期に位置するこの時代をもって、歌本を売りながら路上で歌われた演歌は事実上終焉した、ということになる。

しかし、唱歌等の替歌をはじめとして、ヴァイオリンという楽器の導入、浅草オペラ等の劇中歌の借用、洋楽系演歌のオリジナル曲の登場、和声やピアノ伴奏の導入など、演歌の西洋音楽への接近は、昭和初期に至るまでに、何度かの契機を足掛りとして確実に行われてきたように思われる。

(二) 三つの時期

以上概観した洋楽導入の流れは、演歌の流行曲数の増減に何らかの影響を及ぼしているのではないかと考えられる。すなわち、表1に見られるように、演歌の総数は明治三十六年と大正六年に大きく減少しており、二度の減少期を境に演歌が質的に変化している。特に、洋楽的語法の導入に変化が見られる。

ここでは、演歌自体の存続と洋楽の導入がどう関連しているか、明治二十一年から三十六年、明治三十七年から大

正六年、大正七年から昭和七年の三期に分けて考察する。

① 第一期

すでに述べたように、壮士演歌として成立した初期の演歌は、『ダイナマイト節』系としてまとめられる、伝統的語法の支配的である曲がほとんどである。民権運動が挫折した後も、政治への不満や戦争を取りあげた社会的な歌詞内容を歌ってはいるが、民権運動の担い手である壮士によってメッセージを民衆に伝えていた演歌の機能は失われ、明治三十五年には演歌壮士団体の中枢であった青年倶楽部も解消される。こうした社会的背景のもとで演歌の音楽的性格も変化し、一小節一拍子、シラビックな歌詞など、勢いをもって人々に訴えかける歌としてではなく、歌本を売るために歌をきかせる一種の大道芸の音楽になってゆく。したがって、近世的な唄と異なる演歌の特性はあいまいになり、その上、旋律は『ダイナマイト節』系の類似したものであるため、人々の意識をひきつけながら路上で商売を成立させるのは困難であつたらしい。

神長瞭月は、「私はそれ（添田啞蟬坊が歌っている演歌）をきいて考えた。何とか自分でフシを作らなければいけない……（中略）……『欣舞』じゃなくても歌はあるんだ。」と

當時を回想して述べている。^(注19)

演歌というジャンルが生み出された経緯を考えるなら、本来の機能を喪失し、社会的な基盤を失うということは、演歌の存在そのものがなくなることの意味している。

明治三十六年を一つの区切りとして、この時期は演歌の存続にとって一つの転換期であったといえよう。

②第二期

再び表1に戻り、第一期と第二期を比較してみると、第一期で演歌の大半を占めていた《ダイナマイト節》系の演歌が急激に減少し、かわって、新しく洋楽系演歌が増加しているのがわかる。第一期では《小川少尉の歌》が一曲だけ流行していたが、第二期にはいると《小川少尉の歌》の替歌が二曲、次いで軍歌や寮歌、唱歌の替歌が正統時代にはいるまで演歌の主流となる程、洋楽系演歌が増えているのである。

また、明治四十二年にヴァイオリンを導入した経緯について神長は、「素^すた^たと面白くないので、表を歩いて探していた。その頃、ヴァイオリンというものも知らなかったが、浅草の電気館で楽士がヴァイオリンを弾いているのを聴いて、これは読売りに使えるんじゃないかと思った。無声映画で伴奏をつけているのと同じように、歌にも伴奏をつけ

ようと楽士に面会を申し込んでヴァイオリンを教えろと言った。(中略)……三ヶ所のポジションを教えて貰って十日間とにかく練習した。そして、その上で歌を何にしようかと考えた。」と述べている。^(注21)

つまり、一度、人々の関心から遠ざかっていた演歌が「唱歌節」《書生節》として新聞の話題にのぼるほど流行した背景には、再び人々の注目を集めるために用いたヴァイオリンや唱歌、軍歌といった洋楽系の楽器や音楽の導入があった、ということができる。《松の声》《ハイカラ節》《スカラーソング》など、従来の《ダイナマイト節》系の演歌とは全く異なる唱歌節の流行によって、演歌は存続したのである。

しかし、「ビービーと音を出すだけで、歌を歌った合間^(注22)に弾いてはごまかしていた。満足に弾けるのはいなかったが、それでも人が集まってきた。」^(注23)「新聞紙は耳障りな鋸の目立とか、ナッチョランのが謡っているナッチョランとか、墮落学生が云々などしきりにスッパ抜いた。然し、花柳の巷へ入ると楽器使用以前よりズンと大もてであった。^(注24)……」という状態で、ヴァイオリンの伴奏もユニゾンで旋律をたどる程度の稚拙な段階にとどまっていた。

大正三年頃までは同様の状況が続き、民謡や俗曲など、

従来の音楽的性格を備えたものに再び人氣が集まっている。この時期、浪曲調の曲が流行したり、《かつぽれ》《春雨》《おいとこ節》、或は《塩釜甚句》《磯節》等が流行して演歌として歌われた背景には、これまでの洋楽系演歌に対する目新しさがなくなり、音楽的に稚拙な段階を抜け出さない状況で、次第に民衆の興味が薄れていった、と考えられる。民謡の流行に圧される大正初期を過ぎ、大正五、六年に演歌の総数が減少し、演歌にとつては二度目の大きな低迷期となっている。

③第三期

表1からもわかるように、第一期と比べ、洋楽系演歌が新しく主流となることで存続した第二期の演歌であるが、後半は洋楽系のものが減り、伝統的な音楽が増えている。しかし、大正六年を機に再び洋楽系のものが増加し、昭和にはいるまで中心となつていくことが、第三期では認められる。また、第二期にはなかった大きな特徴は、表2で明らかであるように、従来見られなかったオリジナルの演歌が急激に増加し、第三期後半には演歌の主流となつていくことである。

第二期に借用された寮歌や唱歌もみられるが、第三期には新しく中山晋平による劇中歌や浅草オペラの旋律の借用

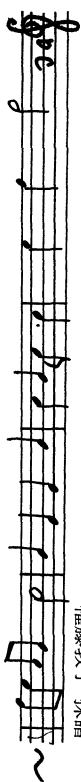
がみられる。つまり、唱歌調の演歌や稚拙なヴァイオリンでは人々の注目を集められなくなったところで導入されたのは、オペラの旋律や《ジョージア・マーチ》といった西洋音楽であり、演歌師自身が新作した洋楽系の演歌だった。第三期には、既に述べたピアノ伴奏や和声の導入、ジャズなど新しい外国曲の影響がみられる他、鳥取春陽のレコードからもわかるように、ほとんどコブシなどをいれない唱歌調の歌唱法の演歌が増えている。また、大正七、八年頃からは演歌本に五線譜の載つたものがみられる。さらに、先に述べた高木青葉は音楽学校で本格的に洋楽を勉強した演歌師であるが、高木の演歌にみられる新しい要素も受け入れられる程^(注25)、一般の人々の洋楽受容の、いわば「許容性」が高まっていたとも考えられる。

第一期から第三期にかけて認められる洋楽の導入は、視点を変えれば、民衆における洋楽受容の質的变化の一面であるとも考えられる。すなわち、第一期に唯一存在する洋楽系演歌《小川少尉の歌》がルルーの《抜刀隊》を原曲としながら終止も音組織も非常に伝統的なものに近かったのに対し、第二期には唱歌や寮歌の替歌を導入することで人々の注目を集めている。さらに、第三期には、日本人による折衷された洋楽ではなく、オペラなど西洋音楽そのも

譜例4. 船頭小唄 ヴァイオリンの前奏

中山 晋平 作曲
権藤敦子 採譜

(1) 鳥取春陽 (『街角の詩—演歌のルーツ鳥取春陽コレクション—
シヨーン—』キング・PLP-114-NPより採譜)



(2) 桜井敏雄 (1984年7月9日演唱収録テープより採譜)



(3) 大江しげる (1984年9月22日演唱収録テープより採譜)



(注) オリジナル音価の $\frac{3}{4}$ 倍までの長めの音にL、 $\frac{3}{4}$ 倍までの短めの音にBを音符上に付した。

譜例5. 船頭小唄 比較譜

中山 晋平 作曲
権藤敦子 採譜
(典拠は譜例4に同じ)

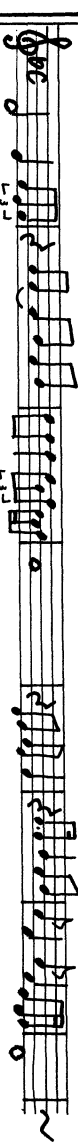
(1) 中山



(2) 鳥取



(3) 桜井



(4) 大江





⑪千 葉 心 中(T末)

Musical score for "The Merry Widow" (Die lustige Witwe) by Franz Lehár. The score is written for piano and includes 16 staves of music. The tempo markings are: $J=20$, $J=84$, $J=80$, $J=72$, $J=60$, $J=52$, $J=63$, and $J=80$. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like ff and ffz . The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4.

— 13 —

譜例7. カチューシャの唄 比較譜

中山晋平 作曲
権藤敦子 採譜

(1)中山

(2)松井

(3)後藤

(4)桜井

(注) (2)(3)は『日本流行歌の歩み』コロムビア:APM1001~1010より採譜
(4)は1984年7月9日演唱収録テープより採譜

のを受け入れる許容性が人々にできくると同時に、演歌師自身が替歌や編曲ではなくオリジナルの洋楽系演歌を新作するようになってくるのである。

本来、演歌は他律的で音楽としては脆弱な存在でしかなかった。しかし新しい要素として洋楽をとり込むことによって存続し、さらに、その洋楽的手法を基礎にオリジナルの演歌が作られるようになって、一つの音楽のジャンルとして自立していった、とも見ることができよう。

(三) 洋楽的語法の受容と変質

演歌における第三期は、以上述べてきたような幅の広い洋楽受容の様態に特徴づけられる。しかし、第二期において稚拙な段階にとどまり、目新しさだけで人々の関心を集められなくなったヴァイオリンの用法にここではまず注目したい。

明治四十二年以降、昭和にはいつてもヴァイオリンは演歌の伴奏楽器として用いられたが、演歌師の中でもごく一部の人が速習所で数日間手ほどきを受けただけで、ヴァイオリンのもつ本来の音色で人々をひきつけたわけではない。しかし、歌いながら弾く時は第一ポジションと開放弦を用いて肩にのせて旋律をユニゾンで追^(注28)うだけだが、歌の

前奏、間奏、後奏とか、休符による歌の切れ目に裝飾音を入れる奏法の工夫が第三期以降の録音では聞かれる。

譜例4は三人の演歌師による《船頭小唄》の演唱のヴァイオリンの前奏であるが、大正期、鳥取春陽のほぼ旋律どおりに繰り返す演奏に萌芽的に見られる裝飾音が、大正末、昭和期の演歌を継承する桜井敏雄氏や昭和にはいつて音曲漫才で演歌を歌っていた大江しげる氏の演奏では旋律の中でも重要な要素となっている。これは、民謡にあわせて尺八を吹く場合にみられる手法に近い。

この《船頭小唄》を同じ演歌師の演唱で比較したのが譜例5である。ここでも、鳥取春陽は概ねそのとおりに歌っているが、中山晋平の楽譜に比べ、注意深くきくと延ばした音の後にコブシがはいったりしている。桜井氏の場合、はつきりと裝飾音としてのコブシがききとられ、それによって、旋律が一小節の頭を欠く形に変形されたり、拍が細分されて強弱による拍の意識が弱くされたりしながら、洋楽的な拍節にうまくおさめられている。大江氏になると、拍節的な構造をあまり意識せず、旋律の骨格だけは追いながらも彼自身の方法で裝飾音を付け、一フレーズ一まとまりのメリスマティックな歌い方をしている。

これは、桜井氏、大江氏の個人様式ではあるが、同一の

原曲をもとにつくられた別の曲を比較譜にすると、必ずしも昭和にはいつてからの個人的な技巧ではなく、むしろ、洋楽受容の過程と並行して存在した一つの流れに位置づいていることがわかる。すでに度々ふれた《抜刀隊》系の曲の比較総譜で考察しよう（譜例6）。

大きな流れとしては、先に述べたように、①《抜刀隊》で出会った慣れない音組織の後半部分が②、③《ノルマントン号沈没の歌》で変えられ、さらに④《小川少尉の歌》では、前半の終止もラからシに移り、⑥《松の声》（明治四十年）以降の曲ではその終止が定着している。第一期において、音組織はすでに伝統的な形に変質しているといえる。しかし、⑧《呪の五萬円》以降、第三期につくられた演歌を見ると、さらにシラビックでわらべ唄的な《小川少尉の歌》の歌詞の配分が、小節線や拍の区分を越えて同じ言葉を伸ばしたり、頭の欠けたリズムが多くなったり、拍の細分化が進んだり、といった形で変化していることに気づく。

⑭《新金色夜叉》以下の四曲は《ノルマントン号沈没の歌》とよく似た旋律線を描く四七抜き短音階でできた第三期の演歌であるが、やはり先に述べたような性格をもつ。つまり、五度や八度が強い四七抜きの音組織に対する抵抗

はなくなりながら、唱歌にしる、鳥取春陽らの演歌にしる、シラビックなものが多くなる一方で、拍の感じ方にメリスマティックな方向性も強くなっていた、と考えられる。

譜例7は、《カチューシャの唄》を大正三年の松井須磨子のレコード、大正期の演歌師後藤紫雲、昭和期の桜井氏の演唱から採譜した比較譜だが、さらにここでは、これまでに述べた特徴に加えて陰旋化をめぐる違いが認められる。まず、中山の譜には五小節目、当時なじみのない $\text{D}^{\sharp}$ が登場するが、その音は三人とも歌っていない。松井はその音の直後のレの音から不安定になり、レとラは常に低めになっている。それに対して、後藤は同様の傾向を示しながら、無意識に低めの音をとるのではなく、七小節目のレからははつきり半音下げて四七抜き短音階にしている。しかし、桜井氏の場合、不確定な部分は全くない。 $\text{D}^{\sharp}$ を除いて中山の意図したとおりの音高で歌い、さらに自分なりのコブシやユリを、拍節やリズムに大きな影響を及ぼさない範囲内で整った形で入れこんで、彼独特の変唱を行っている。

陰音階的なフシまわしは昭和中期までに増加する傾向をもつが、おそらく、松井須磨子は意識的に音を低めたのではなからう。陽音階的な原曲よりも変唱した形の方が本来馴染みがあり、後藤の場合、意識的に陰旋化したものと考

えられる。しかし、桜井氏は音組織は受容した上で、むしろ装飾音を加えることで変唱を行っているのである。

以上、洋楽系の曲として《ノルマントン号沈没の歌》《船頭小唄》《カチューシャの唄》を取り上げて個々の考察を行ったが、これらの曲を演唱、借用していく際の変化を考えた場合、次のようなことが言えるのではないかと思われる。すなわち、幅の広い洋楽受容の傾向を示す第三期においては、一方で音組織、形式とも洋楽に接近している。レコード吹込みの為でもあるが、浅草オペラを通じ西洋的発声にふれる機会を得て、比較的洋乐的な歌唱法をする藤山一郎、東海林太郎らへの流れも生じている。しかし、そうした方向性とは別に、コブシやユリ、メリスマティックな装飾音はむしろ昭和にはいつて顕在化している。大江氏がその方向を最も端的に示しているが、必ずしもそれが今後の流行歌の主流というわけではなく、伝統的な語法と洋楽的語法とが共存していった、と考えられる。そうした状況の中で、ヴァイオリンで装飾音を奏したように、拍の単位や旋律の性格を崩すことなく変唱している桜井氏の手法は、西洋的語法の中に伝統的なメリスマを同化していった一つの例ではないかと思われる。

四 結 論

以上で、明治・大正期の演歌にみられる洋楽受容と演歌自体の音楽的な変遷の考察を終える。本稿の目的は、半世紀近くわたる長い期間の中で、一つの音楽がどう変化していくか、という大きな流れをみることにあった。したがって、細部にわたり個々の旋律を比較検討すること、さらに違った側面が生じることは当然考えられる。今後の課題であらう。

- (1) ここで確認されたことをまとめると次のようになる。
異文化である西洋音楽そのものを受け入れるのではなく、唱歌等、日本人による洋楽系楽曲の借用という形で洋楽受容は始まり、大正中期にオリジナルな作曲活動が開始される。
- (2) 大正中期までに洋楽への接近がかなり進むが、その後は伝統的な要素がヴァリアンテとして付加される。
- (3) 昭和にはいつて主流となったのは和音の伴奏を伴う拍節的な楽曲だが、歌唱法を中心として洋楽的語法を崩さない形で伝統的な語法は引き続き用いられた。
- (4) 純粹に洋楽的な方向を志向する演歌師が少数ながら存在し、また、一方でメリスマティックなコブシを多

用した歌唱技法で歌う演歌師の流れも存続した。

このように、一面、洋楽をとり入れ、同化していったかに見える演歌の歴史には、伝統的要素と洋楽的要素の様々な関係が生じ、大正後期からは洋楽的な語法の中に伝統的要素が巧みに折衷されている。また、伝統的語法そのものは、その時代を機に逆にその傾向を強め、一つの様式として確立してきたのではないかと考えられる。

異文化としての洋楽が一般大衆にどのように受容されたかを考察する上で、以上の演歌の流れは一つの手掛りになる。今後は、さらに音楽的な要素としての「伝統的語法」「洋楽的語法」の内実を明らかにしていくとともに、演歌以外の洋楽受容との関わりを検討してゆく必要がある。

注1 音楽関係での山住正巳氏による『唱歌教育成立過程の研究』（東京大学出版会、昭和四十二年）をはじめとする音楽取調掛の事

績を扱ったものや、軍隊、式部寮伶人による奏楽についての田中康子氏による「洋楽受容史の研究―明治初期の諸行事における洋楽導入過程を中心に―」（『音楽学』第三十二巻二号、一九八六年所収）などその例であらう。

注2 中村洪介『西洋の音、日本の耳』、東京、春秋社、昭和六十二年。及び、塩津洋子、木村篤子「日本人のクラシック音楽受容の特質―（西欧化）との関連から―」、松本ミサヲ「日本社会と西洋音楽―明治期における西洋音楽の受容態度（受け手の側

の意識）―」（第三十六回音楽学会大会発表。『音楽学』第三十一巻三号、一九八五年、二〇九―二一頁参照。）

注3 宮竹外骨『明治演説史』、東京、成光社、昭和四年、二〇八頁。色川大吉『明治精神史（上）』、東京、講談社、昭和五十一年、一三二頁。

注4 見田宗介『近代日本心情の歴史』、東京、講談社、昭和四十二年、二一―四五頁。

注5 森本圭子氏は際物性とは演歌において「伝統的な歌の形や感覚の上に則って、常に新しい物、興味を引く物をどんどん取り入れ、人の心を引き付ける物を生みだすエネルギーである」、と述べている。（『明治・大正期の演歌 その時代性再考』、『音楽文化一九八二』大阪音楽大学音楽文化研究室年報第九集、昭和五十七年、六頁。）

注6 拙稿「民衆の音楽活動と唱歌教育の関連性についての一考察―東京都台東区住民の実態調査にもとづいて―」、『音楽教育学』第十五号、昭和六十一年、七六頁―八七頁参照。

注7 「流行歌読売の取締」、朝日新聞、明治三十九年十月一日。「流行書生節 元祖は板垣伯」、朝日新聞、明治四十二年九月二十七日。「書生節作者の拘留」、朝日新聞、明治四十二年十一月二十五日他。朝日新聞社編『東京のうた』、東京、朝日新聞社、昭和四十三年、倉田喜弘『日本レコード文化史』、東京、岩波書店、昭和五十五年、園部三郎『日本民衆歌謡史考』、東京、朝日新聞社、昭和三十七年、高橋碩一『流行歌でつづる日本現代史』、東京、新日本出版社、昭和四十四年、雑喉潤『いつも歌謡曲があった』、東京、新潮社、昭和五十八年、堀内敬三『ヂンタ以来』、東京、上田屋書店、昭和十年などをはじめとして、多くの文献が参考になった。

注8 著作権資料協会、長野伝蔵「演歌著作権始末期」『コピライト』

号外第一号、昭和三十九年、十六頁。

注9 私家版、昭和十二年。

注10 添田啞蟬坊・知道共著、東京、刀水書房、昭和五十七年。

注11 古茂田信男他編、東京、社会思想社、昭和四十五年。

注12 注8参照。

注13 流行年については、すでに述べたように主として添田知道の

『明治以降流行歌演歌年表』をもとに、著作権資料協会による「演歌著作権始末期」等で確認した年を表に記載した。以下、本文中に出てくる各曲の流行年は作成した年表に基づいている。

注14 添田啞蟬坊・知道『流行歌・明治大正史』（東京、刀水書房、昭和五十七年）三九〇頁～四〇三頁に解説として書かれた小島

美子氏による「音楽史から見た啞蟬坊」参照。また、楽譜については、拙稿「近代日本における民衆の音楽受容に関する一考察」（昭和五十九年度東京芸術大学修士論文）参照。ここでは、音楽導入の系譜に絞ったため、省略する。

注15 明治四十二年九月二十七日の朝日新聞。

注16 倉持愚禅「演歌界の今昔」『演歌』十六号、大正九年、六頁。

注17 今西英造「演歌に生きた男たち」、東京、文一総合出版、昭和五十五年、一八六頁。

注18 たとえば、大阪青年共鳴会による演歌本『軽井沢心中』（大正十二年）の中にのっている『夫婦船頭』には、唄とヴァイオリンとピアノの総譜が付けられている。

注19 神長瞭月、小倉友昭対談「歌―作家―その生命」『月刊七八』、鎌倉、鎌倉書林、昭和五十一年十二月号、十六頁。

注20 歌だけで伴奏をつけないこと。

注21 神長瞭月、南らんぼう対談、FM東京「日本人の心『演歌』

―その源流と変遷―」昭和五十七年一月三十日放送。

注22 桜井敏雄氏談。昭和五十九年七月。

注23 演歌『青島館』のこと。

注24 注16に同じ。

注25 注17―一二頁に、高木の《ベニスの舟唄》の大流行について触れている。

注26 金子潔氏（昭和五十九年八月）、桜井敏雄氏（昭和五十九年七月）談。

注27 注5二十頁。

付記 本論文は、東洋音楽学会第三十六回大会における口頭発表の内容に基づいてまとめたものである。

最後になったが、本研究をまとめる直接の契機を与えて下さり、多くの助言と示唆を与えて下さった小島美子先生、また、調査にあたって貴重な資料や証言を頂いた諸氏に心から感謝します。

（資料提供者、順不同）

桜井敏雄氏、金子潔氏、大江しげる氏、山田禎子氏、山田量男氏、入方宏氏、長尾莊一郎氏、小生夢坊氏、鳥取肇氏、新井ユタカ氏、今西英造氏、及川剛氏、江口浩司氏、今上のる氏、岩手県下閉伊郡新里村教育委員会、同民俗資料館、東京都台東区下町風俗資料館。

（昭和六十三年八月受領）

付録 演 歌 年 表

流 行 年	曲 名	作 詞 者	種別(推定)			作曲者・編曲者	原曲 (借用されたと 思われるものを含む)
			オリジナル	編曲	替歌		
明治 21年	ダイナマイト節	演歌壮士団		○		演歌壮士団	民謡 (よさこい節) (書生節)
	改良節	久 田 鬼 石		○		久田鬼石	演歌 ダイナマイト 節
	ヤッツケロ節	久 田 鬼 石		○		久田鬼石 (静岡小次郎)	演歌 ダイナマイト 節
22年 (大日本帝 国憲法発 布)	OPPケペー節	川上音二郎	(○)			川上音二郎	(民権数え唄)
	推量節	久 田 鬼 石		(○)			俗曲、推量節
	勘忍節	久 田 鬼 石		(○)			俗曲、推量節
	憂世節	久 田 鬼 石		(○)			俗曲、憂世節
	欣舞節(日清談判)	若宮万次郎		○		青年倶楽部	(演歌 ダイナマイ ト節)
	愉快節(芙蓉嶺)	久 田 鬼 石		○		青年倶楽部	(演歌 ダイナマイ ト節)
23年 (第1回帝国 議会)	ほうかい節	久 田 鬼 石		○		久田鬼石	俗曲 法界節
	帝国議会の歌	久 田 鬼 石		○			演歌 愉快節
	代議士	殿 江 醉 郷		○			演歌 愉快節
	条約改正	久 田 鬼 石		○			演歌 愉快節
	打倒藩閥	殿 江 醉 郷		○			演歌 愉快節
	朝鮮事件	不 明		○			演歌 欣舞節
	ヤッツケロ節	殿 江 醉 郷		○			演歌 ヤッツケロ節 (演歌 ダイナマイ ト節)
24年	無茶苦茶節	久 田 鬼 石		○			
	漢々節	久 田 鬼 石		(○)			
	維新革命の歌	久 田 鬼 石		○			演歌 愉快節
	彰義隊	久 田 鬼 石		○			演歌 愉快節
	世界漫遊	久 田 鬼 石		○			演歌 愉快節
	亜細亜の前途	殿 江 醉 郷		○			演歌 愉快節
	拳骨武士	久 田 鬼 石		○			(演歌 ダイナマイ ト節)
	人心の腐敗	伊藤友治郎		○			演歌 愉快節
	那翁の歌	久 田 鬼 石		○			演歌 愉快節
	大拳勤来節	久 田 鬼 石		(○)			俗曲 きんらい節

25年	壇の浦 白虎隊 日本元氣 戒青年 有郁無郁 ヨカチョロ節 富士野廻夜嵐	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 久田鬼石 殿江酔郷 殿江酔郷 久田鬼石 山田美妙		○ ○ ○ ○ ○ ○		演歌 愉快節 演歌 愉快節 演歌 愉快節 演歌 欣舞節 演歌 欣舞節 詩吟
26年	擲雷武士 騎馬遠征歌 ドンドン節 端艇遠征歌 郡司大尉 相馬事件の歌	添田啞蟬坊 久田鬼石 久田鬼石 久田鬼石 久田鬼石 不 明	○ ○ ○ ○ (○)	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊	(演歌 ト節) 演歌 俗曲 演歌 演歌 演歌	ダイナマイ 愉快節 どんどん節 愉快節 愉快節 勤来節
27年 (日清戦争)	東学党 開戦の歌 干城 原田重吉 奸商 丁汝昌 新日本 媾和使 軍夫 鶏林 番頭の務 突貫武士 士氣の歌	久田鬼石 久田鬼石 久田鬼石 久田鬼石 横江鉄石 横江鉄石 横江鉄石 横江鉄石 横江鉄石 殿江酔郷 殿江酔郷 殿江酔郷 添田啞蟬坊 久田鬼石	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊	演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 (演歌 ト節) (演歌 ト節)	愉快節 愉快節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 ダイナマイ ダイナマイ
28年	社会観 媾和談判 台湾 蛮賊蜂起 議員 官吏 銃管事件 天籟節	横江鉄石 久田鬼石 久田鬼石 殿江酔郷 殿江酔郷 殿江酔郷 殿江酔郷 殿江酔郷 久田鬼石	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ (○)		演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 演歌 演歌	欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 欣舞節 愉快節
29年	元勲 元氣節 万歳武士 懷古之夢 東北漫遊 二銭講退治	殿江酔郷 添田啞蟬坊 不 明 横江鉄石 殿江酔郷 添田啞蟬坊	○ ○ ○ ○ ○	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊	演歌 (演歌 ト節) 演歌 演歌 演歌	欣舞節 ダイナマイ 欣舞節 愉快節 愉快節

30年	女学生 娘義太夫 墮落学生 戒放蕩 鼻下長紳士 汽車の旅① 元氣武士 砲界武士	殿 江 醉 郷 横 江 鉄 石 殿 江 醉 郷 殿 江 醉 郷 殿 江 醉 郷 横 江 鉄 石 殿 江 醉 郷 殿 江 醉 郷		○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○		演歌 欣舞節 演歌 欣舞節 演歌 欣舞節 演歌 欣舞節 演歌 欣舞節 演歌 欣舞節 演歌 元氣節 演歌 法界節
31年 (隈板内閣 成立)	小川少尉の歌 都の四季 神戸兵庫名所之華 浪速廻華	不 明 横 江 鉄 石 久 田 鬼 石 久 田 鬼 石	○ 	 		ノルマントン号沈没 の歌 演歌 欣舞節 演歌 欣舞節 演歌 欣舞節
32年 (名古屋で 遊女の自由 廃業運動が おこる)	認定戸籍検査節 新吉原節 あされるネ節	不 明 不 明 不 明	 	 		
33年	痛快節 新政党 政界 かた糸(ああ無情) ストライキ節	不 明 横 江 鉄 石 横 江 鉄 石 横 江 鉄 石 横江・添田 合 作	 	○ ○ ○ ○ (○)		演歌 欣舞節 演歌 欣舞節 演歌 欣舞節 演歌 欣舞節(のち 軍歌・戦友) 俗曲・都々逸(どん どん節)
34年	あづま童	添田啞蟬坊			添田啞蟬坊	
35年	雪粉々	添田啞蟬坊			添田啞蟬坊	
37年 (日露戦争)	ロシヤコイ節 軍神広瀬中佐 寂滅節 露西亜兵の軍歌 志気之歌 千鳥節 長崎節	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊	○ 	 ○ ○ ○ ○	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊	民謡 よさこい節 (演歌 ダイナマイ ト節) 演歌 欣舞節 演歌 愉快節 演歌 愉快節
38年	らっぱ節 電車問題市民と会 社 大津絵替唄 隆盛節 四季の歌 母ちゃんごらんよ	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 不 明 添田啞蟬坊 不 明	○ 	 ○ ○ ○ ○	添田啞蟬坊 	(ノルマントン号沈 没の歌) 演歌 らっぱ節 俗曲 大津絵 演歌 欣舞節 演歌 ダイナマイ ト節 寮歌春爛漫の花の色

39年 (日本社会 党結成)	社会党らっぱ節 チリップ節	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊	○	○		演歌 らっぱ節 演歌 ダイナマイト 節
40年	あ、金の世	添田啞蟬坊		○		(小川少尉の歌 ノ ルマントン号沈没の 歌)
	松の声	神 長 瞭 月		○		(小川少尉の歌 ノ ルマントン号沈没の 歌)
	あきらめ節	添田啞蟬坊	○			演歌 ダイナマイト 節
	当世字引歌	添田啞蟬坊				軍歌 日本海軍
	人間僅か50年	添田啞蟬坊		○		軍歌 日本海軍
	あ、わからない	添田啞蟬坊		○		寮歌 嗚呼玉杯に花 うけて
	汽車の旅②	横 江 鉄 石		○		
41年	不如帰①	添田啞蟬坊		○		寮歌 緑もぞ濃き柏 葉の
	袖しぐれ(野口曾 恵子の歌)	添田啞蟬坊		○		唱歌 美しき天然
	金色夜叉①	添田啞蟬坊		○		唱歌 美しき天然
	夜半の追憶(男三 郎の歌)	八 雲 山 人		○		唱歌 美しき天然
42年	ゼーゼー節	添田啞蟬坊	○		添田啞蟬坊	ジンタの奏する短調 の円舞曲 唱歌 ひらひらとと びくろは戯る蝶か散 る花か 唱歌 箱根八里 軍歌 敵は幾万 唱歌 菊
	残月一聲	神 長 瞭 月		(○)	高橋孤舟?	
	ハイカラ節(自転 車節)	神 長 瞭 月		(○)		
	スカラースong	神 長 瞭 月		○		
	バンカラSong	神 長 瞭 月		(○)		
	思ひ草	添田啞蟬坊		(○)		
43年	さわりくづし	添田啞蟬坊		○		唱歌 菊
	マガイイSong	竹 石 夢 村	○			唱歌 菊
	むらさき節	添田啞蟬坊	○			俗曲 さのさ節
	月岡花子	長 尾 吟 月				
44年	あ、無情	添田啞蟬坊		(○)		軍歌 戦友
	知ってるね節	添田啞蟬坊				(ノルマントン号沈 没の歌)
	石童丸	添田啞蟬坊		○		
	忠臣蔵むらさき節	添田啞蟬坊		○		演歌 むらさき節
45年	ワンダーワールド (驚きの世界)	添田啞蟬坊		○		寮歌 春爛漫の花の 色
大正 元年	乃木將軍の歌	添田啞蟬坊				軍歌 戦友
(日活創立)	ジゴマの歌	添田啞蟬坊				ああ庭石
	生さぬ仲の歌	西川かほる		(○)		

2年	新どんどん節 奈良丸くづし アイドントノー 空中の惨劇	後藤紫雲、 添田 合作 添田啞蟬坊 神長瞭月 神長瞭月		○ ○ (○) ○	添田啞蟬坊 神長瞭月	(三河屋円車の浪曲) 演歌 らっぱ節 (唱歌系) 唱歌 七里浜の哀歌
3年	都節 新おいとこ節 マックロ節 人形の家 一かけ節 春雨くづし 面白節 お前とならば(カ マヤセヌ節)	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 神長瞭月 神長瞭月 神長瞭月 添田啞蟬坊		○ (○) (○) (○) ○ (○) ○	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 後藤紫雲 添田啞蟬坊 後藤紫雲	(俗曲系) 俗曲 おいとこ節 ヤッコラヤノヤ(浪 曲) 俗曲 かっぱれ 俗曲 春雨 俗曲 面白節 (俗曲系)
4年	現代節 新興節 ハットセ節 新時代節 ホッティテ節 青島節	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊		○ ○ (○) ○ ○ ○	添田啞蟬坊	演歌 むらさき節 民謡 塩釜甚句 演歌 ゼーゼ節 演歌 奈良丸くづし
5年	新磯節 サァサ事だよ ばらの唄	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 神長瞭月		(○) (○)	添田啞蟬坊	民謡 磯節 みよや早稲田野球団 (早稲田大学応援 歌?)
6年	千葉心中 オールソング 曾根崎心中	淡路美月 啞蟬坊、紫 雲 合作 添田啞蟬坊			添田啞蟬坊	(ノルマントン号沈 没の歌)
7年	ブラブラ節 ニコニコ節 ヨカッタネ節 豆粕ソング イキテルソング あ、踏切番 ノンキ節 金色夜叉② 不如帰② 商船学校白菊 新深川節	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 宮島郁芳、 後藤紫雲 秋月四郎 神長瞭月 添田啞蟬坊		○ (○) (○) ○ ○ ○ ○ ○	添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 宮島郁芳 秋月四郎 神長瞭月 後藤紫雲	民謡 磯節 劇中歌さすらいの唄 劇中歌にくいあん畜 生 (ノルマントン号沈 没の歌) (演歌 ダイナマイ ト節) 一高寮歌 都の空に 東風吹きて (ノルマントン号沈 没の歌) (唱歌系) 俗曲 深川

(普通選挙 獲得運動起 こる)	8 年	デモクラシー節①	添田啞蟬坊	○		擲雷節(でかんしょ節)
		デモクラシー節②	倉田愚禪	○		俗曲 でかんしょ節
		東京節(パイパイ)	添田知道	○		救世軍 ジョージア・マーチ
		ジョージア・ソング	塩原秩峯	○		救世軍 ジョージア・マーチ
		平和節	添田知道	○		演歌 東京節
		解放節	添田啞蟬坊			
		労働問題の歌	添田啞蟬坊	○		(演歌 ダイナマイト節)
		呪いの五萬円		○		演歌 小川少尉の歌
		インディアン・ソング	添田啞蟬坊		西本朝春	
		トレアドル替歌	山路赤春	○		オペラ ドレアドル
		カルメン	山路赤春	○		オペラ カルメン
		ダブリンベア	添田啞蟬坊	○		オペラ 女軍出征
		ベアトリ姉ちゃん	添田啞蟬坊	○		オペラ ボッカチオ
		ジブシーの唄	西本朝春		西本朝春	
		そりゃわるかるみどり節	添田啞蟬坊		鳥取春陽	
		添田知道	○			
		新やなぎ節	添田啞蟬坊	○		演歌 しなのめ節
		やなぎ節	倉持愚禪	○	長尾吟月	演歌 しなのめ節
		松井須磨子①	添田啞蟬坊	○		劇中歌 カチューシャの唄
9 年		松井須磨子②	添田啞蟬坊	○		演歌 ああ踏切番
		後の金色夜叉	添田啞蟬坊	○		演歌 金色夜叉
		滑稽 新磯節	添田啞蟬坊	(○)		民謡 磯節
		つばめ節	添田啞蟬坊	○		(演歌 ダイナマイト節 都節)
		新馬鹿の歌(ハテナソング)	山路赤春	(○)		軍歌 勇敢なる水兵
		添田啞蟬坊	○		豊中春洋	
		涙の手記(尼港のいけにえ)	添田啞蟬坊			
		新大漁節	添田啞蟬坊	(○)		民謡 大漁節
		井の頭・松本訓導	不 明	(○)		
		世界一周の歌	添田知道	(○)		寮歌 嗚呼玉杯に花うけて
		曠野の戦士 験	秋山楓谷	○		
		ソレたのむ	添田啞蟬坊	○		俗曲 梅ヶ枝
		新とんやれ節	添田啞蟬坊	○		俗曲 とんやれ節
		新わからない節	添田啞蟬坊	○		演歌 あゝわからない(軍歌 日本海軍)
		山路赤春	山路赤春		添田啞蟬坊	演歌(ダイナマイト節 四季の歌)
		調査節	添田啞蟬坊	○		民謡 安来節
		新安来節	添田啞蟬坊	○	後藤紫雲	
		罪な人	後藤紫雲	(○)	鳥取春陽	
		遺族の涙	渋谷白涙	○		民謡 佐渡おけさ
		新おけさ節	倉持愚禪・啞蟬坊	○		

10年	新の一へ節 新鴨緑江節 お国節 磯辺の嵐 白蓮婦人の歌 夕陽ヶ丘 涙日記 ヂンヂロゲの歌	啞蟬坊・山路赤春 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊・知道 添田啞蟬坊 添田知道 夢小路辿 添田啞蟬坊 渋谷白浜・武田信義		○ ○ ○ ○(◎)	高木青葉 高木青葉 高木青葉	民謡 の一へ節 演歌 むらさき節 民謡 の一へ節 玄海灘 (インドの歌)
11年	小野さつき訓導の歌 馬賊の歌 流浪の旅 蚤の旅 ピエロの唄 失恋の唄 トンボノメ 貧乏小唄 のんだ小唄 隠亡小唄 赤い唇 すみれの唄 思ひ出	添田啞蟬坊 宮崎滔天 後藤紫雲・宮島郁芳 添田啞蟬坊 松崎ただし 渋谷白浜 鳥取春陽 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 添田啞蟬坊 榊本亀治郎 茶太楼秋骨	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	(高木青葉) 鳥取春陽 鳥取春陽 鳥取春陽 鳥取春陽 鳥取春陽 榊本亀治郎 榊本亀治郎 軍歌 戦友	演歌 残月一声 演歌 流浪の旅 船頭小唄 船頭小唄 船頭小唄 演歌 赤い唇
12年	大震災の歌 地震小唄 復興節 コソサイソング 故郷の唄 軽井沢心中 若い水夫の唄	添田知道 添田啞蟬坊 添田知道 添田啞蟬坊 皐月富美男 添田知道 中村春吉	○ ○ ○ ○ ○	○ ○ ○ ○ ○	鳥取春陽 添田知道 高木青葉 高木青葉	(ノルマントン号沈没の歌) 船頭小唄 中国曲 沙窓 演歌 復興節 船頭小唄
13年	籠の鳥 ストン節 金々節 ナイルの岸 夕陽は落ちる 赤いばら ヴェニスの舟唄 明石情話 妾しゃ黒猫	千野かほろ 添田知道 添田啞蟬坊 渋谷白浜 野口雨情 高木青葉 秋月四郎 野口雨情	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	鳥取春陽 添田知道 鳥取春陽 鳥取春陽 高木青葉 鳥取春陽	猥歌 スットコトンキングの歌 劇中歌 ノルマントン号沈没の歌

14年	恋慕小唄 すたれもの 思い出した 抱いて寝る カンチロリン デンガラ節 品川の惨劇 地上地獄の歌 湖水の嵐 満洲節 職業夫人の歌 忠治の唄 月見草 鬼熊の歌	松崎ただし 野口雨情 添田知道 松崎ただし 添田知道 添田知道 添田知道 添田知道 渋谷白涙 添田啞蟬坊 石田一松 添田知道	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	(○) ○ ○ ○ ○	鳥取春陽 鳥取春陽 鳥取春陽 鳥取春陽 添田知道 鳥取春陽	(劇中歌)下に居ろ (演歌 みどり節) (ノルマントン号沈没の歌) (ノルマントン号沈没の歌) 玄海灘 演歌 鴨緑江
15年 (昭和元年)	朝鮮警備の歌 十字街 私の商売 日支ローマンス 夫婦船頭 ノンキナトウサン 悩める女 春の夢 男の恨み ハートソング 村娘 恋の岡田嘉子 ヨサホイ節	星善四郎 松崎ただし 松崎ただし 渋谷白涙 鳥取春陽 石田一松 石田一松 石田一松 石田一松 (渋谷白涙) 秋月四郎 門田涙花 秋月四郎	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	○ ○ ○	鳥取春陽 鳥取春陽 鳥取春陽 鳥取春陽 鳥取春陽 石田一松 石田一松 石田一松 秋月四郎	演歌 ノンキ節 俗謡
昭和 2年	アパッシュの唄 月は無情 田辺節 かへろかへろ	松崎ただし 松崎ただし 不 明 松崎ただし	○ ○ ○ ○	○ ○	添田知道 添田知道 添田知道	
3年	春のなごり 鯨捕りの唄 仲よしソング ラヴソング 恋慕小唄	石田一松 松崎ただし 廣崎鬼門 鳥取春陽 渋谷白涙	○ ○ ○ ○ ○	○ ○	石田一松 添田知道 添田知道 鳥取春陽	演歌 恋慕小唄
4年	横浜小唄	高橋季暉	○		添田知道	
5年	生活戦線異常あり 酋長の娘	添田啞蟬坊 石田一松	○ ○		石田一松	
7年	思い直して頂戴な	塚本篤夫	○		鳥取春陽	

The reception of Western music in the *enka* of the Meiji and Taishō periods

Gondō Atsuko

This article examines the way in which the music imported from the West during the Meiji (1868–1912) and Taishō (1912–1926) periods, as well as music that was formed in Japan under its influence, was incorporated into the *enka* of those periods. By viewing the change in this music during this long period of almost fifty years, it also seeks to clarify one aspect of the reception of Western music by the general populace of Japan.

The introduction of Western music, which began around the end of the Tokugawa and beginning of the Meiji periods, has since exerted a substantial influence on the musical culture of Japan. However, although considerable research has been undertaken with regard to the reception of Western music by official bodies such as the *Ongaku Torishirabegakari* ('Institute for musical investigation', affiliated to the Ministry of Education), the question of how the general public received this music is one that has gained little attention. Among reasons for this are, firstly, that there are limits in terms of research material since data of relevance are unlikely to be found in official records, and secondly, that the term "general populace" includes a variety of peoples of differing cultural and social backgrounds, thus making it difficult to deal with the reception of music by the general populace as a single category.

Accordingly, to bring about a detailed understanding of the various modes of reception of Western music, it is necessary to clarify each of them in turn by approaching it from a variety of angles. An attempt has been made in this article to survey one aspect of the reception of Western music by the general populace by means of examining changes in the music of the *enka* sung by *enkashi* (*enka* performers) during the Meiji and Taishō periods, which met with wide popularity at the time.

In its present usage, the word "*enka*" refers in general terms to popular songs of the *kayōkyoku* genre that are said to have "Japanese" musical and spiritual characteristics. Originally, however, *enka* were used along with *kōdan* (narrative) and *shibai* (theatre) as a means of transmitting the message of the Meiji-period democratic movement to the general populace in a readily understandable form. Songs sung by the proponents of this movement were known as "*sōshi-bushi*". Later, they were taken over by street performers who sang the songs while selling copies of their texts. This article takes as

its subject popular songs beginning with *sōshi-bushi* and continuing through to the beginning of the Shōwa period (late 1920's to early 1930's), when recordings of these songs began to be made commercially.

At first, *enka* played an extra-musical role in catching the attention of the populace to transmit to them the message of the democratic movement. For this reason it lacked any fixed musical form. It possessed, rather, a musical transience and topicality, in that it freely set texts about any event that captured common attention to music that happened to be popular at the time, such as *minshingaku* (Chinese music of the Ming and Qing dynasties), *shōka* (songs in Western style used in education), Asakusa Opera and the like. Anticipating the preferences of the masses, *enka* reflected their contemporary attitudes towards music, and were widely appreciated by them.

In this research, 280 songs verified from among those actually identified as *enka* have been listed according to the chronological order in which they were popular, and each song has been transcribed and analysed. As a result, it has become possible to divide the period from 1888 to 1932 into three sections. These are: a) the first period, 1888–1903, centring on a group of related pieces using traditional techniques, based on “*Dainamaito-bushi*” (‘Dynamite Tune’), a tune which was popular in 1888; b) the second period, 1904–1917, centring on pieces that use new texts set to borrowed melodies in Western style, such as those of *shōka* and Asakusa Opera; and c) the third period, 1918–1932, centring on pieces not with borrowed melodies but rather with new melodies composed in Western style by the *enka* singers themselves. Viewed in terms of chronological changes, it is possible to observe the approach of *enka* towards Western music in a series of concrete steps: the simple alteration of texts of *shōka*, the introduction of the violin, the borrowing of Western melodies like those of Asakusa Opera and the *Georgia March*, the appearance of original *enka* in Western style, and the introduction of harmony and piano accompaniment.

In musical terms, *enka* originally had only a heteronomous, flimsy existence. However, while passing through two watershed years of 1903 and 1917, when the number of popular *enka* decreased dramatically, the musical character of *enka* changed, enabling it to survive for a half-century. It is also possible to identify the establishment of *enka* as an independent musical genre in the way in which Western music was adopted as a new element, absorbed, and its techniques used as the basis for the composition of original *enka*.

In the third period, which demonstrates a clear and broad tendency towards reception of Western music, both sound structure and form are closest to Western music. Independent of this movement, however, it is possible to discern the widespread use of *kobushi* and *yuri*, types of melismatic ornamental notes, in the vocal style of *enka* singers

of the early Shōwa years (late 1920's to early 1930's). In other words, the approach towards Western music was followed strongly through to the middle of the Taishō period (late 1910's), after which traditional elements were added mainly to the vocal style in a way that did not disturb the Western techniques of the genre as a whole.

In this way, then, although the history of *enka* appears to have involved the adoption and assimilation of Western music, it also demonstrates a variety of relationships between traditional elements and elements derived from Western music. Passing through the borrowing of music in Western style by Japanese composers and the borrowing of Western music itself, it went on to absorb the techniques of Western music to the extent that composition became possible, and on this basis further developed a skilful blending with traditional techniques. Viewed from a different perspective the historical changes in *enka* can be seen as representing one aspect of qualitative change in the reception of Western music by the Japanese populace.