

## 文部省唱歌から童謡へ

－山田耕筈の童謡観からみた旋律と日本語アクセント－

### FROM “MONBUSHYO-SHYOKA” TO “DO-YO”

－Western Music and Japanese Accent Through Kosaku Yamada’s Value of “Do-yo”－

山本 美紀・筒井はる香

Miki Yamamoto, Haruka Tsutsui

#### 要旨

明治時代後半以降、一部の人のものであった子供と教育への関心は、「こども博覧会」（1907（明治39）年5月4日～16日）をきっかけに、急速に高まりを見せる。博覧会に関わった出版社や新聞社は、子供を対象とした様々な雑誌を創刊したり、教育的イベントを企画したりし、「子供のための」取り組みは大正期に入ってさらに読者を獲得、広がっていく。本稿は、そのような社会的ムードの中で展開した、山田耕筈の童謡観について、山田自身の2つの著述「作曲者の言葉——童謡の作曲に就いて」（『詩と音楽』大正11年11月号ほか所収）、「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」（『詩と音楽』大正12年2月号所収）に基づき考察するものである。これらは、前者が概論だとするならば、後者は、実践編にあたる。

著述の内容からわかる山田の童謡への姿勢と、そこから生み出された《あかとんぼ》の分析から明らかになるのは、「赤い鳥」運動の高い志を保ち芸術的童謡を模索する中で、日本語詩のアクセント論にたどり着き、西洋音楽理論を超えた日本語固有の拍節感から作品を生み出したことである。

初期の学校教育と社会教育活動は重なる部分が多い。童謡における山田の活動は、全国各地の小学校で、文部省唱歌の代りに童謡をうたわせることが多くなった時代にあって、初期唱歌教育において目指された共通日本語教育への志向が、芸術家によって一定の見解をみた大きな成果の一つであった。

キーワード：（山田耕筈）（童謡）（唱歌教育）（童謡運動）（児童文化）

#### I. 大正時代のこども文化への関心と山田耕筈の童謡

1900年代初頭（明治30年代後半）から、こども文化に対する大人の関心が徐々に広がってくる。その大きなきっかけとなったのは、パリの「こども博覧会」に倣って企画された1907（明治39）年の「こども博覧会」（5月4日～16日）であろう。教育学術研究会の主宰によるその博覧会では、各種学校のみならず、出版社はじめ多くの企業の参加を得、テーマ曲として唱歌《こども博覧会》（詞：福田琴月／曲：田村虎三）が連日入口で演奏されたという（是澤1994：159）。その後、児童文化は日本初の幼児対象のカラー絵雑誌『お伽絵解こども』（1904年）、『幼年画報』（1906年）、『コドモ』（1913年）、『子供之友』（1913年）と次々と子供向け雑誌の創刊をみる。山田が童謡について語る大正期から昭和にかけて、「児童文化」は、大人の文化に添え物的にあるものではなく、真正面から取り組

む対象となっていたことがわかる。

山田耕筰にとって童謡とは何か。山田の童謡には、子どもがうたうにはむずかしい作品がある。大正14年1月10日に作曲された「からたちの花」は、その代表的な例といえるだろう。北原白秋の詩に付けられたこの歌は、3/4拍子と2/4拍子が交互にでてくる変拍子であるだけでなく、終始ソット・ヴォーチェ（声を和らげてひそやかに）でうたわれるため高度な技術が要求される。小島美子によれば山田耕筰の童謡には「全体として芸術的なレベルがひじょうに高く、子どもたちが歌う童謡としてよりも、大人が歌うあるいは声楽家がステージで歌う童謡風な歌曲という性格が強い」（小島2004：48）という特徴がある。

日本の児童童謡歌手について研究をした井手口彰典によれば、童謡は「大正中期に誕生した当初から子供によってうたわれるべきものとして期待され」、実際に子どもによってうたわれてきた（井手口2016：40）。たとえば「十五夜お月さん」など本居長世の童謡の大半が彼の娘たちによってレコードに吹き込まれ、普及したことはよく知られる。そのような状況において「からたちの花」がテノール歌手、藤原義江によって創唱され、ソプラノ歌手、荻野綾子によってレコーディングされたことは、この作品が子ども向きではないことを物語っているだろう<sup>(1)</sup>。

もちろん、山田の童謡を子どもがうたう例もあった。たとえば「あわて床屋」、「待ちぼうけ」、「お山の大将」、「お菓子の汽車」、「仔馬の道ぐさ」、「洗濯嬸さん」は、童謡界の花形姉妹として活躍した児童童謡歌手、宮下禮子と晴子がレコーディングしている。また、山田耕筰から「天才だ」と絶賛された金子一雄は、昭和6年、11歳の時に作曲者のピアノ伴奏で、「この道」、「酸模の咲くころ」を録音したほか、「赤とんぼ」を最初に録音している<sup>(2)</sup>。

ただ、山田耕筰の童謡は、高度な歌唱技術を要するものも事実である。「からたちの花」を初演したテノール歌手、藤原義江は、昭和39年2月に行われた座談会のなかで、「どならないでメゾフォルテのちゃんとするピアノシモの歌えるローヴォイスの人」が山田耕筰の童謡作品をうたうべきと述べ、「からたちの花」の終わりの「咲いたよ」の「よ」をppp（ピアノシシモ）で歌うことのむずかしさを挙げている。また日本コロムビアのプロデューサー兼ディレクターとして童謡のレコード制作を手掛けた足羽章が、「山田耕筰の童謡作品を「子どもの歌手」によって吹き込む許しをもらおうと当人宅を訪ねたところ、最終的には承諾されたものの、山田に「僕の童謡は、むづかしいから、子どもにはうたえないよ」と渋られた」（井手口2016：40）というエピソードからは、作品をうたうむずかしさを作曲者自らが認識していたことが伺えるのである。

本稿は、山田耕筰にとって童謡とは何かについて、山田自身の2つの著述に基づいて考察するものである。一つは、エッセイ「作曲者の言葉——童謡の作曲に就いて」であり、山田耕筰の童謡観としてよく知られるものである。この著作は、『詩と音楽』大正11年11月号に初出された後、昭和2年に出版された『童謡百曲集』、さらに昭和11年に出版された「耕筰随筆集」においても、ほぼ同じ形で掲載されていることから、ある程度完成された山田の童謡観とみなされている（小島2004：166）。しかしながら、彼の童謡観を、それ自体としてではなく、当時の一連の童謡運動の文脈のなかで論じたものはほとんどみられない。

もう一つは、このエッセイの翌年に発表された「歌謡作曲上より見たる詩のアクセント」（『詩と音楽』大正12年2月号所収）である。これは、童謡がいかに作曲されるべきかについて、実例を挙げながら指南されている。前者のエッセイが概論だとするならば、後者は、いわば実践編にあたる。本稿では、これらの著作物に基づいて、大正中期に起こった童謡運動における山田の位置付けを明らかにすることを目的としている。

(1) 初演は大正14年1月14日に帝国劇場で行われた。ピアノ伴奏は近藤柏次郎。

(2) ここに挙げた童謡は、CD「山田耕筰の遺産7童謡編」に収められている。その他、村山忠義、大川澄子、高橋祐子、田中陽子、飯田ふさ江などの児童童謡歌手によって、山田の童謡が戦前（1928～39年）に録音されている。

山田の童謡観については、小島美子による先行研究「『芸術的童謡』と山田耕筰」（『日本童謡音楽史』所収）及び森久美子による「山田耕筰の独唱曲」（『名古屋女子大学紀要』所収）などがある。小島によれば、山田耕筰の童謡観は、「本質的にかなり高踏的な理想論」である。なぜなら「まず子どものように「純真な」心をもった作曲家の存在自体も問題だが、もしそのような作曲家がいるにしても、その純粋な気持ちで作る「歌謡」が「そのままに、子どもの芸術的境地を表現する真の芸術的童謡」であるというのも、実際にはあり得ない」と考えるからである（小島2004：166）。確かに鋭い指摘ではあるが、本稿では、童謡運動あるいは芸術界全体を牽引する立場にあった指導者、山田耕筰が作曲の実践においてどのような考えを持っていたかという観点から彼の童謡論を再考することを目的としている。

## Ⅱ. 山田耕筰の童謡観—芸術的童謡と遊戯的童謡

### 1. 「赤い鳥」運動と芸術的童謡

大正11年、山田耕筰は、北原白秋と共に創刊した『詩と音楽』11月号において童謡における二つのあらわれについて定義した。

「童謡には二つのあらわれがあります。その一つは芸術的童謡で、他の一つは遊戯的童謡とでも呼ぶべきものがあります。芸術的童謡とは、大人が直観した——或いは大人の内部に潜在していた童心が、自発的に流れ出て歌となったものであります。遊戯的童謡は之に反して、児童の表面に浮動している戯心を、大人が自己流の鏡に反射したものにすぎません」（傍点の強調は筆者による。なお、旧平仮名および旧漢字は現代語に改めた）

最初に指摘しておきたいことは、上記の引用部分は、一見すると、童謡に「芸術的童謡」と「遊戯的童謡」という二つの異なる分野があり、それらは、あたかもドイツにおけるEMジーク（真面目な芸術音楽）とUMジーク（娯楽的な商業音楽）のように、どちらにも相応の価値があると山田がみなしていたかのような印象を受ける。しかし、後述するように、このエッセイにおいて山田は遊戯的童謡を、芸術的童謡の対極にあるものとして、つまり非難されるべき対象として取り上げている。この点は、童謡運動史の動向を考える上で重要であろう。

山田耕筰の童謡観には「『童心』が中核にあった」（森1992：125）と言われる。しかしながら、童心が童謡の中核にあることは詩人にとっては自明のことではなかったか。たとえば野口雨情は『童謡作法問答』において、「童謡は童心性を基調として、真、善、美の上に立っている芸術であります」と述べている。あるいは三木露風は『おひさま』自序において、童謡を作るのに「其の内容は、何でもよろしい。童心で作れば何でもよろしい」（三木1921：5）と記している。「童心」は山田耕筰の童謡観を語る上で大切であることに違いはないが、必ずしも独創的な概念であるとはいえないのではないか。作曲家としての童謡観が他にあったのではないかこれについては、「Ⅲ. 山田耕筰の詩のアクセント研究」において考察する。

同じく童謡に「芸術性」を求めたのも、山田耕筰が初めてではなかったはずだ。大正7年、童謡運動の皮切りとなった『赤い鳥』の創刊に際して鈴木三重吉は、この運動の目的を「世間の小さな人たちのために、芸術として真価ある純麗な童話と童謡」を創作することと述べている。さらに第1号の「赤い鳥標榜語」において鈴木は次のように述べた。

「西洋人と違って、われわれ日本人は、哀れにも殆未だ嘗て、子供のために純麗な読み物を受ける、真の芸術家

の存在を誇り得た例がない。「赤い鳥」は世俗的な下劣な子供の読みものを排除して、子供の純性を保全開発するために、現代第一流の芸術家の真摯なる努力を集め、兼て、子供のための若き作家の出現を迎える、一台区画的運動の先駆である」

これらの記述からは、童謡運動の最初期の段階から「芸術的」であることが目指されていたことは明らかである<sup>(3)</sup>。北原白秋は、『赤い鳥』の創刊時から一貫して童謡欄を担当し、応募作品の選定の他、新作の発表を行っており、368篇に及ぶ童謡を『赤い鳥』で発表した(藤田1971:130)。山田耕筰は、大正8年『赤い鳥』第10号において「赤い鳥」運動の賛同者として、成田為三や近衛秀麿とともに名前が挙がる。もっともこの頃の山田耕筰は、「赤い鳥」音楽会などで協力する程度にとどまり、童謡の作曲を積極的に行っていたわけではなく、山田がレギュラーの作曲家として『赤い鳥』で童謡を発表するようになるのは、昭和3年7月号からである。とはいえ、早い時期から「赤い鳥」運動の賛同者であった山田が童謡に芸術性を求めていたということは十分に考えられる<sup>(4)</sup>。

## 2. 山田にとっての遊戯的童謡

では、「芸術として真価ある童謡」の創作が自明とされていたにもかかわらず、なぜ、山田は自らのエッセイにおいて「芸術的童謡」の必要性を再び主張しなければならなかったのか。この問いについて考えるためには、対概念として山田が命名した「遊戯的童謡とでもいうべきもの」に着目することが役立つであろう。山田によれば、遊戯的童謡は、「一見軽快で、いかにも面白そうには見えても、子供はついその拍子に乗せられはしても、心からその歌を味い楽しむという心の状況を導き出すことは出来ない」(山田1922:81)のものであり、さらに、「残念なことに、現在行われている童謡の大多数は(中略)非芸術的な遊戯的童謡」(山田1922:81)(傍点は筆者による強調)であった。

ここからは、童謡運動の当初の目的から逸脱して、非芸術的な童謡が多数生まれていたという状況が読み取れるのだが、さらに注目すべきなのは、山田は強い口調で、遊戯的童謡を激しく非難していることである。

「こうした音楽(執筆補足:非芸術的な遊戯的童謡)は、愚かな母が泣く子をすかす為、抱き上げてやたらに左右に振り回したり、刺激性の強い玩具の雑音によって子供の神経を一次麻痺させるのと同様に、技巧的、刺激的音楽によって子供の心を局部的陶酔、或いは麻痺の状態に誘う傾向があります」

さらに次のように続ける。

「こうした麻痺陶酔は決して健全なものではなく、神経の末端を操ることによって、児童を病的にし、神経質にします。こうした童謡は、酒や阿片の酔夢に倦きて獣の荒毛を皮膚に突き刺したり、針の先端を間断なく胸に刺しこんで特異な快感を楽しむ頹廢人の病根を、無垢な幼児の美しい心に植えつけるようなもので、子供の身心の發育のため、どんな妨げとなり、災いとなるかしれません」(山田1922:81)

<sup>(3)</sup> この運動に賛同した作家として、「泉鏡花、小川未明、小山内薫、徳田秋聲、谷崎潤一郎、高濱虚子、野上豊一郎、野上彌生子、小宮豊隆、有島武郎、有島生馬、芥川龍之介、北原白秋、島崎藤村、森林太郎、森田草平、鈴木三重吉其他十数名」が挙げられている。『赤い鳥』第1号「赤い鳥」の標榜語(頁づけなし)なお、このなかに作曲家の名前が挙がっていないのは、創刊当初、童謡にはまだ節がつけられていなかったためである。

<sup>(4)</sup> 『赤い鳥』が休刊した昭和4年から昭和5年12月までを除く。



この文章には、当時流行していた遊戯的童謡が山田の理想とする童謡と深く隔たりがあったことに対する激しい怒りが現れている。

これに対して芸術的童謡は、山田によれば、たとえ児童が詩や音楽を完全に理解できないとしても、「児童なりの直観によって、或程度の深さまでその芸術的内容をかなりの確に感知することが出来る」ものであり、「やがて行き着くべき境地にあるものなら、児童は早晚其処に行き着き、その境地を完全に理解することが出来るようになる」（山田1922：82）に違いないと主張している。

それでは次に山田が非難した当時の童謡界についてさらに詳しく検討しよう。

### 3. 童謡の大衆化

大正7年創刊の『赤い鳥』に続いて、『金の船』（大正8年創刊）、『童謡』（大正9年創刊）、『コドモノクニ』（大正11年創刊）などの童謡・童謡雑誌が次々と刊行され、前述の2つのエッセイが書かれた大正11年は、童謡運動が興隆をみせ、絶頂期を迎えていた。日本童謡史研究の藤田圭雄によれば、大正10年頃、「童謡の普及につれ、全国各地の小学校で、文部省唱歌の代りに童謡をうたわせることが多くなった」（藤田1971：415）という。山田自身が「今童謡がもっとも盛に行われている」（山田1923：10）と述べたことは、これらの状況と一致する。

このことから、鈴木三重吉らが最初に掲げた目的、すなわち子どものための「芸術的な」読み物や歌の普及は、一応果たせたとと言えるだろう。その一方で、童謡の普及は、危険性も孕んでいたと言わざるを得ない。なぜなら何かが大衆に受け入れるためには、得てして芸術性よりも、平易でわかりやすいことが求められることが多いからである。童謡も例外ではなかった。また、多くの出版社がこぞって童謡雑誌を発行するようになると、以前なら採用されなかったような非芸術的な童謡でも掲載される、という状況もあり得ただろう。芸術的童謡のなかに大衆性が混入し、両者の区別がつきにくくなったという文脈で考えるならば、山田のいう「遊戯的童謡」とは童謡の普及によって生じた、大衆に媚びるような歌や、調子にのせただけの非芸術的で低劣な童謡であったということはいまさらか。

この問題と関連して考えられるのは、野口雨情の作風の変化である。藤田圭雄が、「野口雨情の童謡ほど良いものと悪いものがはっきりしている例はない」（藤田1971：373）とした上で、野口の童謡作品を「純粋なすぐれた童謡詩人時代の作品」と、「七つの子」や童謡集『十五夜お月さん』を発表した以後の、「大衆歌謡的童謡作家としての作品」（藤田1971：415）とに区別していることも、童謡の大衆化という文脈で捉えることができよう。

たとえば大正13年12月号に発表され、翌年1月に作曲された「証城寺の狸囃子」（中山晋平作曲）では、同じ言葉を繰り返すはやし言葉（「しよ しよ しょうじょうじ」「つ つ つきよだ」「こい こい こい」）や、擬音語（「ポンポコボンノボン」）が使われている。それに付けられた音楽は4分の2拍子、ハ長調の平易な形式で書かれ、子どもがうたいやすい軽快な歌に仕上がっている。この歌は現在でも愛唱される童謡の一つだが、山田および「赤い鳥」運動に参加した芸術家たちが求めた「芸術的童謡」の範疇からは外れていたであろう。

## Ⅲ. 山田耕筈の詩のアクセント研究

### 1. アクセントの意味について

続いて『詩と音楽』に掲載されたエッセイ「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」は、「芸術的童謡」が如何に作曲されるべきかについて考察したものである。山田耕筈は、詩に基づいて曲を書く場合、詩のもつ語調やアクセントに細心の注意を払わなければ、「詩の真の姿というものは、楽調の陰にかくされて」しまうと考えていた

(山田1923: 2-3)。

詩のアクセントについて考えたのは、山田がベルリン留学中に作曲した歌曲—三木露風の『廃園』一の「失敗」がもとになっている。彼自身の回想によれば、音楽として演奏する場合には悪くなかったが、詩の語調に着目すると、詩のアクセントが音楽に生かしきれていなかった。

「その歌曲から詩句を取り去って、単に伴奏を付した一旋律としてそれを歌う場合にはそれは一つの楽曲として成立し得ないものではありませんけれど、一旦歌曲の基礎となっている詩に用いられている所の言葉の勢や調子などを考察して見ると、それらのものの殆ど凡てが、その詩の本体そのものを、完全につかみ出してはいないのを恥じずにいられなくなりました」(山田1923: 3)

それ以後、彼は「日本語のアクセント、日本語の詩そのものの形式を如何に、作曲すべきか」(山田1923: 3)を苦悶し、シューベルト、シューマン、ブラームス、ワーグナー、ヴォルフ、シュトラウスなどのドイツ・リートを研究したが、望むものは得られなかった。しかし、ある日、ドイツ座の役者モイツスイーの台詞まわしを聞いたとき、詩句の表現法を発見した。それは、音楽における旋律よりは「極めて線の濃淡が微細」であるため、言葉のアクセントに重きを置いた表現法を作曲に採用すれば思い通りの表現ができる考えたのである。一方、当時の日本の音楽界は、言葉のアクセントの問題に関心が高いとはいえない状況だった。

「まだ日本楽界の多数の人々には、上述の言葉のアクセントの問題は比較的等閑視されているように思われます」(山田1923: 5)

そこで山田はまず「アクセント」という言葉の意味について考察し、言葉におけるアクセントと音楽におけるアクセントの間には根本的に違いがあると指摘した。

「言葉は母音と子音との結合から成り、リズムの細かい流れの一つである Accented Point および Unaccented Point を、そのシラブルの節にもっているにすぎません。これに反して音楽における旋律は、楽音が定められたリズムの浪ののって流れて行くようなものです。そしてアクセントとはその浪の凸部をさして読んだ名であります。それ故言葉におけるアクセントと、音楽に於けるアクセントとの間には、根本的相違がある筈です」(山田1923: 6)

また、アクセントの訳について、楽典では強声と訳されるが、強いというよりはむしろ「重いという感じ」を表わすものであるとし、漢語における「抑揚」という言葉がアクセントの意味を表わすのにもっとも適していると提言している<sup>(5)</sup>。

## 2. 詩のアクセントの音楽化

では、山田耕筰は、どのようにして詩の語調やアクセントを音楽に移し替えたらいと考えていたのだろうか。エッセイではまず、三木露風の「内心」に付曲した二曲の歌、一つは小松耕輔のもの、もう一つは大中寅二の歌を

<sup>(5)</sup> 現在では、アクセントは「強勢」と訳されるが、やはり「重い」というより「強い」という感覚が残っている。

比較して、原詩のアクセントの位置がどの程度正確に保たれているかを判断した。山田の意見では、大中寅二の旋律は詩のもつアクセントの位置が正確に保たれていると評価している（山田1922：9）。

また、詩のアクセントと音楽における強勢部（強拍部）とは一致しないこと、すなわち、強調したい語を音楽上の強勢部におくだけでは不十分であるということ、弘田龍太郎の「鳩の浮巢」（北原白秋詩）を例に挙げて説明している。たとえば「灯がついた」という歌詞の場合、「ひ」にアクセントがおかれるべきである。弘田は「ひ」を強勢にあたる一拍目に置き、言葉のアクセントが強調されているようにも見えるが、その次の「が」という字に「ひ」と同じ一点嬰ト音がおかれ、さらに「が」には短3度高い音も与えられていたため、「が」にアクセントが移った印象になると分析している。

この指摘は重要であると考えられる。なぜなら、日本語による歌曲を作曲する場合、西洋音楽における拍節に対する基本概念、すなわち一拍目に強拍がきて、二拍目に弱拍がくるといった原則をいったん取り外すことの大切さを説いているからである。この固定概念から解き放たれた時に、山田耕筈のいう日本語の詩のアクセントが自由に生きてくるように思われる。

### 3-3 山田耕筈の「赤とんぼ」における拍節感

上記のエッセイでは山田耕筈にとっての芸術的童謡について、詩におけるアクセントを焦点に当てて考察した。最後に、「赤とんぼ」を例に挙げて、山田の「アクセント論」が実際の歌曲のなかでどのように実現されているかを検証する。三木露風による詩は、二度の改訂を経て大正15年『小鳥の友』に発表され、昭和2年に山田耕筈が作曲した。

この作品は、4分の3拍子、変ホ長調で書かれており、一見、西洋音楽の棒組のなかで書かれているようだが、日本語の詩のアクセントを生かすために、西洋音楽における拍節感とは異なる拍節感が使用されている。

たとえば第一節の前半「ゆうやけ」では、「や」に詩のアクセントが置かれている。このため音楽においても「や」により長い音価である付点四分音符を与えられている。後半の「こやけの」においても同様に三番目の字「け」にアクセントが置かれているため、「け」に八分音符二つ分の音価を与えて長く伸ばすとともに、高い音を与えている。この部分には、山田が述べた「言葉におけるアクセントと音楽におけるアクセントの違い」が具体的に表現されている。西洋音楽の理論では、4分の3拍子の場合、一拍目が強拍で二拍目は弱拍という原則があるが、「赤とんぼ」では、言葉におけるアクセントを保たせるために、第1小節と第2小節ともに一拍目が弱拍で、二拍目に強拍が置かれており、西洋音楽の理論と正反対のことが行われている。それは発想の転換である。作曲者は日本語の抑揚を生かすという発想から旋律をつけたため、西洋音楽における基本原則から解放されている。一見すると西洋音楽の様式を用いているかのようでありながら、実際にはそこから大きく逸脱しているのである。

## IV. まとめ

本稿では、第一に、山田耕筈が芸術的にレベルの高い童謡を書いたことについて、「赤い鳥」運動との関連から考察した。芸術的な童謡の創作という山田の理想は、「赤い鳥」運動が掲げた理念と一致していたが、その一方で、大正10年前後、童謡の普及によって大衆化が進み、当初の理念とかけ離れた非芸術的な童謡が氾濫していた状況に対する反動、あるいは警告でもあった。童謡の質が低級化するなか、「赤い鳥」運動の高い志を保ち続けたという点で、童謡運動における山田耕筈の果たした役割は大きかったと言えるであろう。第二に、山田耕筈にとっての芸術的童謡とは何かについて詩のアクセント論に基づいて考察した結果、詩の抑揚を生かすことを優先したため、結

果として西洋音楽の拍節感から解放されたことを明らかにした。

冒頭でも指摘したように、大正期になって子供を対象とした雑誌が隆盛となるが、それらは活字を読ませる「幼年読物雑誌」と「絵雑誌」の2つに大きく分けられ、童謡が載った『赤い鳥』『金の船』は「幼年読物雑誌」に分類される（大島2007：185）。つまり、「童謡」は歌として旋律にのせてうたわれるよりも、まずは「読まれる」ものとして、日本語の美しさとそれに導かれる心象風景が、価値の第一にあったということである。山田が童謡を、本格的な日本歌曲考察の中心に据え、アクセントの問題を、西洋音楽における既存の楽理を超える手段として理論化し実践したのは、そのような「童謡」としての在り方が前提となっていると考えて良いだろう。山田の教育活動はその後、朝日会館に場所を得て、「大衆音楽講座」や「コドモアテネ」など、ひろがりを持ち、戦後へと受け継がれるのである。

初期の学校教育と社会教育活動は重なる部分が多く、とくに学校教育の中でカバーしきれないものや、より広がりをもつものとして連携して子供の教育に関わってきたことがわかる。そのような中、山田の活動は、芸術家による積極的な社会教育への関与として大きなものであり、初期唱歌教育において目指された共通日本語教育への志向が、未だ途上であったことを示していると同時に、アクセントの関心を中心としながら、一定の見解を得た成果であると言えるのである。

## 文献

- 井手口彰典「日本の児童童謡歌手の特徴と戦後におけるその変質」『応用社会学研究』No.58、pp.37-52、2016年
- 大島十二愛「新聞者の企業化と子ども文化事業—大阪毎日新聞社のこども博覧会と日刊こども新聞誕生を中心に—」『マス・コミュニケーション研究』No.70、pp.177-194、2007年
- 金田一春彦『十五夜お月さん一本居長世 人と作品一』、三省堂、1982年
- 金田一春彦『童謡・唱歌の世界』、講談社学術文庫、2015年
- 小島 美子『日本童謡音楽史』、第一書房、2004年
- 是澤 優子「明治期における児童博覧会について（1）」、『東京家政大学紀要 第35集』、pp.159-165、1994年
- 畠山 兆子「大阪朝日新聞社における子どものための文化事業」津金沢聰廣編『近代日本のメディア・イベント』同文館出版、pp.271-296、1996年
- 三木 露風『真珠島』、アルス、1923年（復刻版 日本児童文学館第二集、ほるぷ出版、1974年）
- 三木 露風『おひさま』、アルス、1921年（復刻版 叢書 日本の童謡 大空社刊、1996年）
- 藤田 圭雄『日本童謡史』、あかね書房、1971年
- 森 久美子「山田耕筰の独唱曲（第5報）」、『名古屋女子大学紀要38』、pp.123-132、1992年
- 山田 耕筰「作曲者言葉——童謡の作曲に就いて」『詩と音楽』、大正11年11月号
- 山田 耕筰「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」『詩と音楽』、大正12年2月号