

明治・大正期における子ども歌劇の誕生と大衆化

葉口英子

はじめに

明治期の新政府による近代化政策としての西洋化は、政治領域のみならず教育、文化をはじめさまざまな領域に及んだ。音楽領域も例外なく、西洋音楽の導入が進み、それまでの音楽をめぐる概念や活動のあり方も大きく変化した。

従来の音楽史では、この洋楽受容期にあたる明治・大正期の音楽活動に関する研究は数多く見受けられる。一方、子どもの音楽領域に関する研究は十分とはいいがたい。なぜならこの時期の子どもと音楽の関連を扱う音楽教育や児童文学分野の主な研究は、明治期の唱歌や大正期の童謡運動に集中しているからだ。つまり、唱歌・童謡といった‘歌う’活動に焦点があてられるのだ。ところが音楽をめぐる活動は、‘歌う’という行為だけに限られたことではない。他にも楽器を演奏する、作品を鑑賞する、歌い踊るなどさまざまな行為が含まれる。したがって、明治・大正期の子どもが主体となる音楽活動が歌うことのみを集約されていたわけではない¹⁾。さらに、西洋音楽の摂取と受容によって突然もたらされた音楽活動をめぐる大きな変化は、成人と

等しく子どもの音楽領域にも及んだことは想像に固くない。

そこで本稿は、明治・大正期の子どもと音楽をめぐる活動のなかでも、とりわけ子ども²⁾に関連した歌劇(子どもが演じる、鑑賞する)を対象に、それらの事象を明らかにすることを目的とする。まず、第1章では、明治以前と以後の子どもに関連した歌劇に注目する。第2章では、お伽歌劇の隆盛について確認する。第3章では、少女歌劇の活動の様子をまとめる。第4章では、子どもと歌劇が結びついた活動にみられる主な言説を取り上げ、それらの活動を支えた価値観と共に社会、文化背景がいかなるものであったかを論じる。

前述したように、これまでの明治・大正期の子どもと音楽を扱う研究では、唱歌や学校教育に関連した事象が多く見受けられ、一方の学校教育とは離れた空間や文脈でおこなわれた事象、あるいは歌うこと以外の活動をあまり重視してこなかったと考える。したがって、学校教育とは異なる文脈で、音楽に触れる経験を持つことのできた子どもたちの存在とその実態を捉えることが本稿の主な目的である。さらにいえば、当時の日本人が西洋音楽を摂取することで、さまざまな衝突や軋轢を生みながらも異文化を自文化へと取り込んでいった激動の音楽史の中に、当時の子どもたちの音楽活動の様子を留めることを大きな目的とした。

1) 細川(1993)によれば、お伽歌劇は大正期に隆盛をみた文化であるにも関わらず、顧みられることがなかった理由を以下のように指摘する。1、お伽歌劇には芸術志向の作者がおらず、それを正当化する理論家や雑誌もなかった。2、本格的なオペラからすれば、上演時間が短く、十分なし二十分ほどで、ピアノ一台の伴奏で、音楽的にも文学的にも発展性に乏しかった。3、帝劇やYMCA等、由緒ある会場ではなく、地方の学校や公会堂で上演されることが多いことから、格下とみなされ、その分資料研究が難しかった。4、デパートの戦略として生まれ、その後も実際の舞台化をあまり考慮せず、レコードとして生産され、明らかに商業主義と結びついた。5、童謡のような「純粹歌曲」に比べると、所作、台詞つきのお伽歌劇はいかにも非芸術的にみえる。

2) 「子ども」という概念は時代によって内容や年齢区分も変化するため、明確な定義は難しい。今田(2007)は言説上「少年」が「子ども」になった時期は1888年(明治21年)以降であり、「少女」が「子ども」になったのは1930年(昭和5年)以降だと指摘する。本稿で扱う「子ども」とは厳密に年齢によって定義することはせず、およそ幼児から明治末期の尋常小学校6年(12歳)を主とし、さらに数年上の年齢で音楽活動に従事した子どもを対象とする。

1 明治期以前と以後の子どもと歌劇

1-1 伝統芸能にみる子どもと歌劇

明治期以前の音楽と舞踏・演劇の結びつきは深く、例えば、能楽・歌舞伎・浄瑠璃など歌や器楽演奏が舞や劇とともに享受されてきた歴史は長い。子どもが演者として歌や音楽に合わせて‘舞い’、‘踊る’姿は古くから芸能史にも記録されている。室町時代の舞学における「童舞」、猿楽にみる「稚児猿楽」をはじめ、中世末期のかぶき踊りの創始といわれるお国歌舞伎は「ややこ(=稚児)踊り」とも呼ばれ、近世初頭にかけて、童形の少女や幼女による歌舞の集団が存在した。このように能や歌舞伎の先行芸能である舞学や猿楽では子どもが演者として活躍する姿がさかんにみられたのである。

江戸末期になると、寺社境内で浄瑠璃狂言的一幕を15歳以下の子ども役者に演じさせる「子供芝居」が人気を呼んだ。同じく、10歳前後の子どもが浄瑠璃に合わせ、人形の身振りで演じる「首振り芝居」という芝居もおこなわれた。ただし、これらは歌舞伎俳優がその子弟の芸道修業のために、子ども俳優に人形の動きを模倣して演じさせていたものだった。しかし、これらが人気を博し、後には少年俳優のみ的一座の興行として「子供芝居」を演じるようになったという。明治30年代においても「子供芝居」はおこなわれていた。

このように、明治期に入っても近世から引き継がれた芸能では子どもの姿が認められる。ただし、新政府が謳う文明開花政策により、西洋先進国の制度、文物を積極的に移入しようとする流れにおいて、前述した芸能は卑俗なものであるという認識も強まってきた。これは当時、教育や文化に関わる知識人らは、旧習から脱却し国策としての西洋近代化を推進する主導者でもあったため、彼らの価値観や言説は西洋近代に倣うものであり、洋楽の振興と普及を中心に構築されていたせいもある。さらに欧米に由来する新しい教育観や児童観は、子どもと大人の境界をより明確にし、‘子どもらしさ’や‘理想の子ども像’を掲げ、主体としての子どもではなく、客体としての子どもに対するまなざしが当時の日本社

会にじわじわと浸透していきつつあったのだ。

ところで、明治期になると、西洋に由来する歌劇や演劇が紹介され、従来の日本の伝統歌劇とは一線を画した演劇・芸能活動が出現した。日本で西洋歌劇が最初に上演されたのは1885年(明治18年)のことで、「ファウスト」の第一幕が外国人によって演じられた。続いて、日本人による歌劇は1903年(明治36年)、東京音楽学校と帝国大学の有志が設立した「歌劇研究会」によって、「オルフォイス」(グルック作曲)が日本語で上演されている³⁾。しかし、いわゆる洋楽としての歌劇の本格的な上演は、1911年(明治44年)に劇場専属の歌劇部と管弦楽団が結成された帝国劇場の設立以降である⁴⁾。もちろんこの時期の西洋歌劇に携わる演者は大人であり、子どもの姿はなかった。ところが同時期、子どもが歌い、踊る主体となる新しいジャンルとして、伝統芸能とは一線を画する二つの分野が台頭してきた。一つは、近代教育制度のもとでおこなわれた唱歌教育としての遊戯であり、もう一つは、児童雑誌を発端とし実演を通じて広まったお伽歌劇と呼ばれるものである。次節ではその二つのジャンルに着目する。

1-2 唱歌教育と遊戯

ドイツの幼稚園では、幼児教育の祖であるフレーベルの理論に基づき、園児がオルガンの伴奏に合わせて行進したり、遊戯しながら歌う手法が実践されていた。このドイツの幼児教育の実践が日本の初等教育の現場で取り入れられたのは1874年(明治7年)のことだ。唱歌教育の主導者である伊沢修二が校長となった愛知師範学校付属幼稚園において、遊戯の

3) その2年後には、歌舞伎役者を用いた「露宮の夢」(北村季晴作)がおこなわれた。翌年、文芸協会によって、邦楽を主とした「浦島」(坪内逍遙作)が上演される。しかし、当時は本格的な演奏のできる管弦楽団もなく、ピアノやオルガンをを用いた音楽と歌による簡易なものではなかった。

4) ただし、当初の上演された歌劇「熊野」について「日本語と洋楽と全く調和を欠き、且つ旧劇口調の芝居を唱歌でやるという矛盾のため聴衆の嘲笑を以って終わった」(『音楽界』1915.166号.P.11)とある。

ときに唱歌の前身となる「椿」、「胡蝶」、「鼠」といった曲に振り付けを施したのが嚆矢である。これは唱歌に合わせ遊戯をつけるという単純で素朴な形であるものの、子どもの歌と踊りが一体となった表現が学校教育で用いられた最初の実践といえる。

それから20年後の1894年（明治27年）には、文部省訓令第七号の唱歌採用に基づいた小学校教育の遊戯科目として、遊戯と唱歌を組み合わせた教則本が登場している。その教授書の一つである『遊戯と唱歌』（白井規矩郎）では「女吾等の毬」、「花の売買」、「かごめ」、「機織る少女」、「野あそび」、「花つくり」という曲が確認できる。例えば、これらの教則本が1903年（明治36年）の山形県の小学校でも実践された様子が記述されているように（『尋常小学校遊戯教授要目』1903、『音楽遊戯会』）、遊戯と唱歌の実践は明治半ば以降から全国的に広がりを見せていたといえるだろう。例えば、1903年（明治36年）に尋常小学校に入学した森銑三の回想では当時の唱歌遊戯を以下のように記している。

「当時まだ珍しかったヴァイオリンをお持ちで、輪の中央に立って、「鉞かづいて金太郎」の唱歌を弾いて下すつた。私達は先生のヴァイオリンに合せて、歌ひ踊つて、先生の廻りをくるくる廻つた」（森.1995.p.163）

また、同時期の幼稚園の唱歌教育でも、行進や遊戯や踊りと結びついた活動がさかんに取り入れられた。1911年（明治44年）、文部省制定の幼稚園に関する条項では、それぞれの幼稚園の自由裁量に任せるとし、教科書や教材を指定していなかったものの、保育内容に遊戯と唱歌を含んでいる。加えて、童謡運動とともに幼稚園向けの『幼年唱歌唱歌集』（吉丸一昌編）、『大正幼年唱歌』（小松耕輔編）が登場し、唱歌に合わせた遊戯が幼稚園でもさかんにおこなわれるようになった⁵⁾。

以上のように、当時の幼稚園の唱歌保育で

は、幼児にわかりやすい簡易な歌詞に遊戯がついたものが実践された。明治期末期から大正期にかけて、幼稚園や小学校等の初等教育の現場では、唱歌の浸透と同時にそれに付随した遊戯という新たな音楽活動の受容と浸透がみられた。ただし、唱歌保育における遊戯の実践は、体育科目や学校行事の演目として取り入れられていく過程で、音楽活動としてではなく、体育・保育を主軸とした遊戯教育へと発展するのだが、その点については稿を改める必要があるだろう。

1-3 お伽歌劇の登場

お伽噺とは、児童本や雑誌の登場とともに1890年前後に出現した子ども向けの講話のジャンルだ。巖谷小波⁶⁾が国内外の昔話を素材にして、お伽噺シリーズを次々と創作したのが始まりである。それらが口演童話として幼稚園等で演じられたのが発端となり、巖谷だけでなく久留島武彦や岸辺福雄らがお話術家として講壇に立ち、全国の幼稚園や小学校を巡回するようにもなった。これが全国的な‘お伽倶楽部’ブームを巻き起こし、聴く童話として子どもたちに人気を得た。その後も欧州の児童劇を観察してきた巖谷が久留島と組んで、「オペベケ節」で有名な壮士演歌師の川上音二郎らに「お伽芝居」を上演させた。つまり、巖谷が『少年世界』や『少女世界』に寄稿した戯曲からはじまり、その中に唱歌が入る形式として発展したものがお伽歌劇へと繋がっていたのだ。さらに、明治半ばから出現した児童雑誌は1900年初頭になると少年少女向け、幼年向けといった多様化をみせ、その進展とともに唱歌劇や歌劇が巷の子どもたちの知るところになった経緯が確認できる。

なかでも久留島が設立した「お伽倶楽部」は、子どもたちを観客とし人気を博した催しであった。1906年（明治39年）に正式に設立した「お伽倶楽部」は、第1回を神田の青年

5) 昭和初期の幼稚園では「お手手つないで」、「からす」、「どんぐり」、「夕日」、「むすんでひらいて」、「夕やけこやけ」、「くつがなる」、「蝶々」、「ひらいたひらいた」、「出してひっこめて」などが定番の遊戯歌として広く定着していた。

6) 1870年（明治3年）生まれの巖谷小波は、欧米への旅行や留学経験のある親族に囲まれ育つという特殊な環境をもつが、幼い頃からオルゴールに触れたり、遊戯のときに「波のあなたの亜米利加洲」と口ずさむような子どもでもあった。

会館でおこなわれ、その後毎月1回土曜日に定期的に開催していた。この会は約7年間継続し、プログラムではお伽講話、童謡、手品、舞踏が含まれていた。ただし、このお伽倶楽部の催しは、子どもたちが観客として参加するものであり、子ども自身が演じるというまでは至っていない。

ところで、久留島はお伽倶楽部の設立にあたって、「学校と家庭との間に立ちて子供の為に社会教育の期間となり、お伽講演会、音楽会、お伽芝居などを催し、兼て良き娯楽の場所を備えん事」を目的とすると述べた。この表明からは、これらの子ども向けの催しは学校教育と家庭の間にある社会教育として位置づけながらも子どもたちに娯楽を提供する理念のもとにおこなわれていたことがわかる。

こうしたお伽倶楽部の隆盛を発端に、明治末期から大正期にかけて、百貨店、児童雑誌出版社、新聞社、童謡・童話各会主催の子ども向けの音楽会でもお伽歌劇がプログラムの慣例となっていた。その中でもっとも積極的な活動をみせたのは東京の有楽座である。有楽座は1909年(明治42年)から1912年まで独自に「遊楽座子供日(デー)」を企画し、子ども向けのお伽会や音楽会を催し、子ども向けの娯楽の拠点となった。こうした子どもを主体とする催しは、東京や大阪の大都市をはじめ、各地方都市でもさかんであり、その活動は広がりを見せたのだ。

2 お伽歌劇の流行

2-1 お伽歌劇の流行とマス・メディア

そもそも子どもが演じるお伽歌劇の本格的なブームは3章で扱う少女歌劇が発端であるが、その流行を支えたのはレコードや楽譜といった新しく登場したマス・メディアであり、それらが重要な役割を果たしたといえるだろう。

例えば、宝塚少女歌劇団の初公演で演じられた「ドンブラコ」は、お伽話の桃太郎をモチーフにした歌劇である。この作品は少年雑誌の愛読者大会の演目にする予定で北村季晴によって制作された。この歌劇の楽譜は1912年(大正元年)に共益商社から出版されてお

り、各地で児童大会の出し物ともなっていた。1913年(大正2年)にはレコードとしても発売された。

当時、北村と並んでお伽歌劇作家として活躍した人物に佐々紅華がいる。佐々は独学で音楽を学び、レコード会社に勤めながら、長唄を採譜し出版する仕事に従事していた。彼は、1912年(大正元年)、児童を対象としたオペラのレコード制作をおこなう。その作品は「大田道灌と一少女」という常磐津の三味線とピアノとで伴奏をアレンジした曲であった。翌年から東京蓄音器株式会社(東京れこをど)の設立に伴い、佐々は子ども向けのオペラ専門のレコード制作に取りかかった。こうして第一作目の「目無し達磨」が作られた。内容は鳴り物とお囃子が入り、達磨と登場人物の女兒たちが鬼ごっこをするという陽気な内容のものだ。

お伽歌劇を扱ったレコードは人気を呼び、続いて「茶目子の一日」、「毬ちゃんの絵本」が発売された。「茶目子の一日」は1919年(大正8年)の作品であるが、戦後にはカバレコードとして、また平井英子が歌った同作品が平成になってCDシングルでも再発されるなど当時の大ヒット作品である。その内容は主人公の茶目子が朝起きて学校に行くまでの支度や朝ごはんの様子から、学校での読本、帰宅してから母との会話まで、女の子の一日の活動を生き生きと描いたものだ。「毬ちゃんの絵本」は以下のような内容である。

「テーントンシャンと いつでも家の姉さんや 隣の美いちゃんが弾いています けれども私にゃ弾けない 弾こうと思っても指がとどかない(略)

その代わり誰もいないところ 唱歌をうたわせればそれこそ上手 浦島太郎にももし亀よ ドレミファソラドくらいは いつでも歌って聞かせます」

「茶目子」と同じく、この歌劇も少女の日常生活を取り巻く人物が登場し、物売りの声や弁士、弁当売り、電話の交換手の声が挿入され、テンポのよい台詞や歌で進むものだ。佐々が手がけたお伽歌劇のレコード作品は『文句集第一輯』(1918年)に収録された11枚があ

り、そのうち1、2曲は巖谷小波との共作もみられた。

一方、佐々の活躍に対抗して、ニッポノホン（日本蓄音器協会）では北村季晴を抱え、お伽歌劇の第一弾「いたずら蛙」を発売し、東京蓄と日蓄の児童オペラの競争が始まった。

このように大正期には、国内の蓄音機とレコードの生産・普及が進む中で、お伽歌劇というジャンルが確立され、レコード市場が開拓された経緯がみられた。もちろん当時において高価な蓄音機やレコードが享受できたのは限られた子どもたちだったといえるが、その後の影響力の大きさも含め、レコードというメディアの出現は特筆すべき事柄だ。

ところで、お伽歌劇の流行を支えたもう一つのメディアは、1章でも触れた児童雑誌や楽譜であった。例えば、実業之日本社から創刊された『少女の友』では、創刊翌年1908年（明治41年）のグラビアコーナーには、「音楽に合わせて美しい踊りをするのです」という文とともに、東草水作の楽劇「春の別れ」が紹介されている。また楽譜を扱っていた音楽社からは唱歌劇研究会が編集した唱歌劇の台本と楽譜が次々と発行された。当時の楽譜「女王冠」、「浦島太郎」、「マリイのきてん」、「花の国王」を確認すると一部20銭の価格で発売されている。他にも1920年（大正9年）には澁澤青花による『お伽歌劇集 ジャンケン国』（実業之日本社）が創刊されている。その目次には、15編の歌劇の紹介をはじめ、『ベルの音』も四版を重ねたという記事も掲載されており、当時のお伽歌劇ブームの様子を垣間みることができる。さらに、1912年（大正元年）に博文館から刊行された『小波お伽文庫』全7巻のうちに『お伽歌劇』と『お伽芝居』が含まれている。

このように大正期のお伽歌劇は実演を中心としながらも一方で、児童雑誌、楽譜、レコードといった大衆メディアの登場と浸透を背景に、子ども文化の高まりを受け、ブームを巻き起こしていたことが理解できる。

2-2 唱歌教育にみるお伽歌劇

1章では学校教育における唱歌教育として

の遊戯に触れたが、大正期には民間で高く人気を得ていたお伽歌劇を学校教育にも取り入れる動きがみられた。その実践例を挙げてみると、1921年（大正10年）、久我義俊は「お伽歌劇の実演について」の中で、「総合芸術としての歌劇」を学校授業に取り入れた試みを報告している（『音楽界』1921.233号.pp.22-25）。その試みとは「舌切雀」をはじめ、「太郎さんの夢」、「駒鳥と若子さん」（共に大野素人作詞・小松耕輔作曲）を小学3年から6年の児童を対象に土日に練習させたというものだ。指導方法はまず家庭で物語の筋を通読させ、配役を決めるところから始める。次に唱歌の独唱と斉唱の箇所を各自に練習をさせる。衣装は、身近にある材料を用いて、兎の役は画用紙を用いて耳をつけ、お爺さんの役は頭巾と杖を製作したという。子どもたちの取り組みの様子について、

「練習中及実演後の児童はいつも晴れ晴れしく快活になり、学年の上下其の他野卑なる考をば外にして、実に楽しげなる様は他に之れを求められません。かかる内にこそ児童の尊き心情はみがきが行かるるのでありましよう」（『音楽界』1921.233号.pp.23-24）

とあり、子どもたちが楽しそうに取り組んだ様子を記している。

またお伽歌劇は特に女学校で熱心におこなわれている。同記事（『音楽界』1921.233号）によると、学校の寄宿舎にいる女生徒たちは同学年のクラスで集まり、土日の夕食後に「慰めの会」（談話会）を開いていたとある。その会のプログラムは主に「唱歌とお話」であったが、回数が重なるにつれ唱歌及びダンスを合わせて演じるようになっていった。そこで学校長や職員の会議の結果、お伽歌劇の実演を始めることになったとある。演目は「ろばの王様」、「甘き泉」、「花の運命」、「お人形の天下」（久我義俊作・編曲）、「浮かれ達磨」、「珊瑚の宮」などで、これらの練習成果は生徒や父兄の参観する年に2回の音楽会の余興として上演された。その際、指導者としての久我は、

「生徒の芸術的良心に、或る点まで自由を与え、決して、命令的に成人の考えを強要せざ

る事とすべきで・・・練習中ややもすると、いわゆる商買人式? (ママ)の歌い振り、身振りの出来る事があるが、自分としては、どこまでも学生たる事を思い、其の野卑なる点が厳しく正さしめて居ります」(『音楽界』1921.233号.p.24)

と述べる。唱歌劇やお伽歌劇は、女兒や女学生の「美的感情教育」に資するものとして、かつ「同情と愛との溢るる美しき感情の向上発達」に役立つものだと久我は強調するのだが、一方で「商売人」「野卑」という言葉が象徴しているように芸能や娯楽に近接しないよう、あくまでも「芸術的」な範疇内で楽劇を実践するよう厳しく指導する。この姿勢には、公教育が民間の少女歌劇とは一線を画そうとする姿勢が必死に見受けられる。しかし、当事者である女兒、女学生たちにとっては、指導者の意も解さず、少女歌劇へのあこがれを抱きながら歌い踊り、演じることの楽しさを享受していたのではないだろうか。

久我の例にみるように、公教育は巷の流行とは一線を画す姿勢を示すためにいろいろと理論武装をおこなっていたようだ。例えば、「浦島太郎」の冒頭では「この劇には一人の悪人なく、下品なところもなく上演時間も短く、児童用として最も適当のもので」と紹介されている。また「マリイのきてん」が国定読本にある物語であり、「軽快な合唱、勇壮な軍歌、悲痛な独唱の後、最後の勝利と賞賛を現す合唱と舞踏にて大団円となる痛快な唱歌劇」という理由で授業の教材としても利用できるとことさら強調する。

特筆すべきなのは、1916年(大正5年)に山田耕筰が学芸会用にお伽唱歌劇「母」を作曲し、続いて1921年(大正10年)に「移りゆく時代」という児童歌劇のために、古いわらべうたの「通りゃんせ」や「向う横町」を童謡に編曲しなおしたということだ。いち早く西洋音楽を咀嚼し、精力的な作曲活動をしていた山田が児童歌劇に取り組んだという事実は、当時の児童文化や児童教育に対する高まりを知らしめるものであろう。また自由教育・芸術教育を提唱した成城学校では、一般の学校に先んじて音楽の授業に童話劇、楽劇をさ

かんに取り入れ始めるようになった。このように民間の場だけでなく、一部ではあるが、公的な教育の場でもお伽歌劇、唱歌劇、楽劇享受されていたことがわかる。

3 少女歌劇の隆盛

3-1 少女歌劇の登場

お伽歌劇のブームは大正初期に始まる白木屋や宝塚少女歌劇による上演をきっかけに広まった経緯がある。こうした子どもが演者となる活動はそもそも民間の少年音楽隊の出現に萌芽がみられる。

少年音楽隊が登場したのは1894年(明治27年)のことだ。その嚆矢である「東京少年音楽隊」は、有楽町を練習や活動の本拠とし、東京市内で出張演奏に出向くという活動をおこなった。しかし「営利的楽隊とは全く其趣きを異にし、楽曲歌詞を選みて、卑俗を避け、漸次進みて高尚なる楽に導かんとする」という目的をもった楽隊であったため、その招聘は主に教育、兵事、慈善に関する行事が先行していた。例えば、軍人慰労会・歓迎会、公爵宅での祝宴会、小学校の運動会、クリスマス会、商店の祝賀会、雑誌社の新年宴会、同窓会ではほぼ毎日のように演奏をしていた。しかし大正期の少年少女が奏でる音楽は兵役や西洋音楽の普及のためではなく、宣伝という営利的目的を兼ねた娯乐的要素を人びとに提供する「見世物」へと変化した。明治末期には、音楽隊が一つの娯楽や宣伝の呼び物として全国的に広く利用されるようになると、楽手として本格的に少年が起用される。その先駆けが三越少年音楽隊であり、1909年(明治42年)に結成された。三越少年音楽隊の成功をみて、他の百貨店や商店でも同じようにお抱えの少年音楽隊を結成する動きが東京だけでなく、地方都市にも広まった。

1912(大正元)年に、白木屋が「白木屋少女音楽隊」を設立したのも上記の流れの延長にあるものだ。この少女音楽隊は、少女歌劇や国民歌劇運動に専念していた本居長世を顧問として迎え、お伽歌劇や弦楽器やピアノ演奏を披露していた。この楽隊が上演したお伽歌劇「羽子板」(本居長世作)が好評を得て、

さらに同年に「浮かれ達磨」(吉丸一昌台本、松本幸四郎振り付け)が人気を得る。その後白木屋には余興部が設けられ、少女音楽隊の活躍がみられた。1915年(大正4年)9月には、白木屋呉服店が開催した「御大典実況展覧会」、「天平式裾模様検証当選図案実物陳列会」、「秋草に因める新作書展覧会」に少女劇として「拍の舞」(御大典奉祝唱歌を日本歌曲にしたもの)、「清元三社祭」の狂言を上演した。この頃には、音楽のついたお伽芝居を少女が演じるという原型が整ったといえるだろう。そして、少年音楽隊に続く形で少女たちの演じる歌劇や舞踏が店の宣伝や呼び物として定着をみせたのだった。

そのブームの最たるきっかけを作ったのは、1913年(大正2年)7月、小林十三が創設した宝塚唱歌隊(「少女歌劇養成会」と改称)であろう(図1)。この少女歌劇団は、三越少年音楽隊の活躍を参考に、開通したばかりの阪急鉄道の乗客誘致のための呼び物として、12歳から16歳までの16名の少女を集め、5人の音楽家と3人の教師によって声楽、器楽、和洋舞踏、演劇、歌劇を学ばせた集団である。

1914年(大正3年)4月第1回公演では、お伽歌劇「ドンブラコ」(北村季晴作詞・作曲)と「浮かれ達磨」(吉丸一昌作詞・本居長世作曲)、ダンス「胡蝶の舞」が演じられた。その様子は「無邪気な歌劇「ドンブラコ」四幕(桃太郎の鬼退治)で、意外に整頓したオーケストラや合唱独唱や天女のような数番のダンス等にて、是等若き音楽家は何れも良



図1 宝塚少女歌劇団の初公演(1914年4月)ダンス「胡蝶の舞」より(『宝塚少女歌劇二十年史』)

家の児の音楽好を選べるにて、特に左の七人は天才と称せられるものなり」(『音楽界』1914.151号.p.63)と評判を得ている。

1920年代には、宝塚少女歌劇の成功で数十以上もの少女歌劇団が活動していたとある。例えば、1914年(大正3年)に東京鶴見(現在は横浜市)に開演された「花月園」⁷⁾では専属の少女歌劇団が登場した。宝塚の成功に倣い結成されたこの歌劇団では最盛期50名の団員が所属し、子どもの観客に向け、遊園地のアトラクションとして「金太郎」や「さるかに合戦」のお伽歌劇が上演されたとある。この劇団では、音楽は成田為三、文芸は鈴木三重吉が担当するなど、当時の童謡運動を先導した人物が深く関与していることも特筆すべきだろう。

さらに1917年(大正6年)「東京少女歌劇団」、1920年(大正9年)「大阪松竹歌劇団」が創設された。他にも新宿園の白鳥座の少女歌劇、大阪では「浪花少女歌劇団」が登場し、地方巡業などの活発な活動をおこなった少女歌劇もあった。少女歌劇の流行は大都市に少し遅れてからではあったが地方都市にも波及した。例えば、1928年(昭和3年)、福井市で開店した県内最初の百貨店「だるま屋」では、コドモ百貨部・コドモ相談部を創設し、子どもに焦点をあてた事業を展開した⁸⁾。

7) 新橋の料亭花月の経営者平岡広高が設立した「花月園」は、平岡が妻とのパリ旅行で郊外の児童遊園地を訪ねた際に着想を得たものだ。日本にも児童のための遊園地を作ろうと帰国後、第一次世界大戦の好景気のもと、動物園・豆汽車・つり橋・電気自動車・観覧車・飛行船塔・ポート池・野外音楽堂・アイススケートリンク・登山電車・たぬきの洞窟といった次々と珍しい施設を建設し、当時の家族や子どもたちの一大娯楽場として人気を博した。少女歌劇は、大正15年には解散するが他にもお花見や菊人形・お化け大会・写真撮影大会など年間を通じていろいろな催し物が開かれ、外国人も大勢訪れて「東洋一の大遊園地」と称された。

8) 1931年(昭和6年)には別館「コドモの国」の専属として少女歌劇部がおかれた。尋常小学校卒以上の少女12名を採用し、「だるま屋少女歌劇」として第一回公演を開幕し、1936年(昭和11年)まで継続して公演を行った。

3-2 宝塚少女歌劇団にみる少女歌劇の活躍と成功

先にみた少女歌劇団の中でも、宝塚少女歌劇は、新たな娯楽芸術として子どもだけでなく大人に人気を博し、音楽界にも大きな影響を及ぼした。創設者の小林は、少女歌劇を「良家の子女が安心して見物のできる清純な娯楽の創造」として提案した。そのため劇団を箕面電鉄主催で宝塚遊園において家庭博覧会の余興に登場させるなどした。例えば、1915年(大正4年)の「家庭博覧会」では歌劇「雛祭り」と「平和の女神」を披露したとある。「雛祭り」にては、美しき衣装の五人囃しや、内裏雛の踊りを見せ、「桃の節句お祝い」と唄い出づる様、愛らしき限りなし」(『音楽界』1915.163号.p72)

と当時の様子が記されている。

1916年(大正5年)の『音楽界』には、大阪毎日新聞社の慈善事業として開催された北浜帝国座での宝塚少女歌劇の演奏会に関する記事がある。一部は管弦合奏、二部では日本曲の「鶴亀」のマンドリン合奏、歌劇の「日本武尊」、「ダンス、エクレー」、「メリーゴーラウンド」、「三人獵師」が演じられた。

「帝国座前は、愛らしき子女達が阿母さんやお祖母さんさてはお阿父さんの手を引張つていそいそと入場する家庭の幾団引きも切らず、(略)場内の美々しさ云わん方なく、開演時刻の午後六時には早くも満員を告げたり。第一部は管弦合奏に始まり、曲目の順を逐うて演ぜられしが、舌切雀は坊ちゃん嬢ちゃん方の喝采湧くが如く、観覧席に溢る無邪気な歓声は可憐な舞台面と相俟って、劇場内はさながら天使の遊べる楽園の如く大人の見物達さえもそれに釣込まれて朗かな笑い声が場に充つ」(『音楽界』1916.171号.p78)

この記事では観客である家族や少年少女が歌劇を鑑賞し、喜び楽しむ様子が多少誇張されて記されている。加えて、

「幕間には和洋両食堂が大繁昌で、宝塚少女団のメキメキと上達した技両ぶりや斯うした清らかな歌劇の見物が子供達の性情を美しくするというような談話が紳士貴婦人間に交換されている」

との記述からも少女歌劇の技量も上達をみせていったようだ。

当時、宝塚少女歌劇団は宝塚新温泉場での年4回の公演と京都・神戸公演の活動がみられた。さらに少女歌劇脚本集は発売部数が十萬冊に達したと記録されており(『日本歌劇概論』1923.p.14)、数々の少女雑誌にも歌劇の台本が掲載された。1915年(大正4年)には、公演入場数は25万9,000人であったが、初の東京公演がおこなわれた1918年(大正7年)には42万7,000人となり、公演数は200日を越えた。その後、小林は、宝塚音楽歌劇学校を設立し、本格的な劇団員の要請に着手した。当初は少女を中心とした少女による大人歌劇の模倣からはじまった歌劇も興行として成功を収めるようになると、宝塚や松竹にみられるように、オペラ、レビュー、ボードビルを取り入れながら、大人が演じる本格的な歌劇へ発展していったのである。

4 子どもと歌劇をめぐる言説と社会背景

4-1 ジェンダーによる音楽活動の分化

大正期のお伽歌劇、楽劇、唱歌劇など子どもに向けた音楽文化に積極的に関与した集団として、少女たちの姿が多く見受けられた。例えば歌劇を扱った楽譜には「男女何れにても共同にても」としながらも実際には「女兒専用」としたものが多く、また実際に活用したのは女兒や女学生であることがほとんどだった。大正期には、音楽に携わるとしても男児は器楽演奏であり、歌劇の領域は女子に限られた音楽活動となっていったようだ。

これは近代の日本社会では音楽という営み自体が女性的な活動だという価値が浸透していたせいもあるだろう。例えば、1897年(明治30年)の『音楽雑誌』で黒部峰が「音楽者柔弱弁」として以下のように述べる。

「世人或は云う、すなわち音楽を学ぶは婦女子のことなり。男子の宜しくなすべきところにあらざるなり」(『音楽』1897,第71号.pp.6-9)

さらに続く本文では、楽器を弾くこと、音楽を享受することは、婦女子の習い事や嫁入り資格として教養としては許されるが、民衆音

楽や芸能としての音楽は賤しいものだとし、風俗や教育にとって害を及ぼすものとみなしている。つまり、音楽という営みは芸能の分野にある蔑みの対象、あるいは女子の手慰みという認識でしか捉えられていなかったのだ。

この価値観は近世に遡ってもその原型がみられる。儒学を世に広め、明治期にも影響力を持っていた貝原益軒の『和俗童子訓』では、子どもが淫楽を好むことを戒め、幼少の頃から仁義の道理を知らしめることが第一義であると説く。儒者の教科は、経学、史学、詩文に限られており、音楽は重要視されるどころか、むしろ学問や教育に有害であるという見方が儒学者において主流であった。もっとも、当時、江戸では芝居や遊里その他の娯楽にみる諸般の遊芸が興隆していた一方、常磐津、長唄、端唄、舞踊の稽古所も多く散在しており、武士や町人が習い嗜んでいた。特に女子は、武士や上層階級では嫁入りのための遊芸として箏曲、町人出身の者は三味線や舞踏を習うのが通例であったという。

しかし1章でも触れたように、明治期においても舞台に立ち、芸を披露する演者に対する偏見は根強く、それが女性であった場合はなおさらであった。遊芸をはじめ、大道芸や旅芸人といった芸能に従事する女性は、社会の周縁におかれ、一般の子女の活動とは明確に区別された。例えば、明治末期からの日本の歌劇界のみならず、少女歌劇の普及に活躍した北村季晴は「歌劇隆盛の経路」（1911）という記事で、以下のように述べている。

「演劇の中は、まだ女形でも済むが、歌をうたう段になるとそれでは困る。オペラに導こうという目的だからどうしても女優でなければならない。（略）どうか 世の識者が女優に対する誤解を解いてもらいたいものである。一般に俳優という者に対して、低級なものという考が蔓延している。」（『音楽界』1911. 4巻8号.P.46）

大正時代においても女優という職業に対して根強い偏見が存在したことがわかる。

しかし、小林の提案した当初の宝塚少女歌劇は、西洋音楽と日舞のスタイルを採用し、良家の子女の活動であることを強調すること

で、この偏見を一掃する戦略を採った。その戦略とは、西洋音楽の先進的なイメージを取り入れ、舞台に立つ少女のイメージを刷新することにあった。当初、宝塚の新温泉開業に余興は芸者による遊芸的なものであったことからイメージ刷新は必須だったといえよう。このイメージ刷新の追い風となった背景として、一つは女子の就学率の高まりであり、もう一つは大正ロマン全盛期のモダン文化に慣れ親しむ女学生の姿の顕在化である。

例えば女子の尋常小学校就学率がほぼ百パーセントになる1910年（明治43年）頃から高等女学校の数も増加し、進学する女児生徒も大正末期には15パーセントを占めるようになった。女学校では情操教育として音楽を重視したのに加え、都市部の新中間層の出現により稽古事としてピアノを習う女学生も増えていった⁹⁾。音楽活動は自身の慰み、家内和睦、社交のために有益であり、新たな時代の良妻賢母に必要な教養とたしなみであるという見方が日本社会全体に強まっていた。こうした風潮は子どもの領域にも浸透したといえる。

少女たちに影響力のあった『少女の友』や『少女倶楽部』といった少女雑誌は少女達の愛読書として流通し、都市部だけでなく地方都市にもその文化が広がっていった。その少女雑誌では、女性としての教養や趣味の向上に通じるものとして、ヨーロッパのロマン主義の影響を受けた叙情性の高い文学、音楽、絵画を紹介した。音楽活動もモダンで洗練された趣味として示され、『少女の友』などは宝塚少女歌劇の記事を連載し、当時の少女たちの憧れやロマンチズムを刺激した。その影響が子ども（少女）にも及んだのが大正期の特徴であり、近世や明治期とは異なる形で子どもの音楽活動の領域において男女のジェンダーによる分化が進み、そのありようが変化したことは特筆すべきだといえよう。

4-2 娯楽／教育の葛藤

大正期に浮上してきた大人の娯楽の一つと

⁹⁾ 琴、舞踏、長唄といった和楽も女性の教養、たしなみとして女学校の科目として編成されており、稽古事としても代表的なものであった。

して多大な人気のあった浅草オペラの内容は、(1)日本製の音楽劇、(2)外国製の名作歌劇、喜歌劇、(3)少女歌劇、お伽歌劇、(4)純粋な舞踏とまとめることができる。西洋歌劇¹⁰⁾を忠実に模倣しようとした明治末期以降の歌劇と異なり、浅草オペラはその名のとおり劇場や映画館がひしめく娯楽地域である浅草を中心とした大衆娯楽として人気を博した。それは、映画やレビューと同じ興行方法でいわば見世物的な歌劇として人びとの注目を浴びたともいえる¹¹⁾。これら大人の文化領域にみる新しい大衆娯楽の台頭は、子ども文化にも影響を与えた。ただし、留意すべきなのは、政府や教育機関は子ども文化に対して娯楽色が強くなることに強い警戒を示したことだ。例えば、子どもに娯楽を提供する場として提案されたお伽倶楽部が流行した頃、政府教育機関の規制の動きが顕著にみられた。1908年(明治41年)、文部次官の演説として以下の文言で教育機関に通達がなされた。

「寄席、演劇、興行物は勿論、出版物、絵画、俗謡、其の他時勢の変遷と共に発生する諸種の誘惑物に就きては、学校職員をして常に細心注意し、いやしくも不良の欲望を挑発して堅実なる思想を破壊する傾向あるものに対しては厳に警戒を加え、以て学生をして悪習に感染せしめざらんことを努め、善良なる運動遊戯を奨励(略)」「文部省夏季講習会に於ける文部大臣演説、教育に関する大体的方針に就き指導に対する留意事項」(文部大臣、小松原英太郎)(日本児童演劇協会、1973)

巷で流行している興行や娯楽といった誘惑物には警戒し、いわゆる教育的配慮のもと子どもには善良で健全なものを奨めるよう提言する。これは音楽を含む芸道について不敬である内容を禁じ、良風美俗を趣旨とした転換をはかろうとする新政府の方針と相まって、子ども文化／大人文化、さらには、学校／社会

の両者の境界を強化し、大人が子ども文化を統制し制御しようとする動きである。ただし、唱歌劇の実践の例でも確認したように、規制や指導をいかに厳しくしようと、学校教育と離れた場所で流行する子ども向けのイベントや百貨店、劇場といった娯楽施設、またレコード、児童雑誌など新しいメディアが急速に子ども文化に浸透していく流れを止めることはできなかったのだといえよう。

4-3 消費主義の台頭と子どものイメージの転換

本稿では触れなかったが、明治末期から大正期にかけて少女歌劇と同じく子どもの音楽活動でさかんであった少年音楽隊は、百貨店の宣伝や営利目的の見世物としての娯楽的要素を兼ねた存在であった。少女歌劇団が活躍した場もこの消費主義に支えられた面が大きいといえる。

大正初期には、百貨店は商品の販売が主目的でない博覧会や美術、工芸、写真の展覧会や各地の名産を集めた物産展、講演会が開催された¹²⁾。そこで少年音楽隊や少女音楽隊は客寄せのため、店内、店頭での音楽演奏をおこなった。さらに、大正期には百貨店が児童博覧会を開催したり、店内に子ども向けの衣料品・玩具・文房具・楽器が置かれるようになった。また、百貨店は屋上に庭園や植物園などの娯楽施設を備え、さらに西洋料理メニューを提供する食堂を店内に置き休日を過ごす家族の娯楽場所ともなった。つまり、都市における百貨店は、単に物を陳列し売だけではなく、家族連れでお洒落をして展覧会などの催し物を見たり、西洋料理を食べたり、屋上の娯楽施設で楽しむという場所へと変化したのである。「今日は帝劇、明日は三越」というフレーズが象徴するように、子どもを含めた家族向けの娯楽が出現したのだ¹³⁾。百貨店

10) しかし、西洋歌劇といえどもその内容は、ヨナ抜き音階と西洋の長音階を使用したもので、曲想は唱歌に近いものであった。

11) 伴奏楽器は和洋折衷であり、歌舞伎に使われる鳴り物が加わる、あるいは三軒楽とオーケストラの大合奏といったように映画の劇場音楽に通じるものがあった。

12) 三越呉服店でも「子供会」が開かれ、お伽話、お伽芝居、子供狂言、太神楽などが催された。

13) 1922年(大正11年)の東京にある百貨店(三越呉服店、白木屋呉服店、松屋呉服店、松坂屋(いとう呉服店)、大丸呉服店)の売上げは、東京売上の9%弱と推定されるまでに成長したほどの繁盛ぶりであった。

は西洋文化への憧れや好奇心を持つ人びとの興味や欲望を駆り立てる場所でもあり、都市生活を送る家族に新しい教育観や児童観を紹介したともいえる。当時の百貨店は新しい近代的な家庭生活や児童観のイメージ装置として機能し、「子どもたちが消費社会に編入される時代であり、子ども像が変容する時代であり、企業や商品の新しいイメージが子どもによって表象される時代」(川崎.1999.p.38)でもあったのだ。

ところで、少年音楽隊も宝塚少女歌劇も、興行する少年少女は実は働く子どもでありながらも器用に西洋楽器を演奏したり、歌劇に登場し洋楽に合わせ演じ踊る子どもの姿が全面に出る。こうした大正期の華々しい姿を通じて、音楽活動に充実する少年少女たちのイメージは労働や広告や宣伝といったところからは飛躍し、創造的な子どもたちというイメージをまとうことになった。川崎(1999)によれば、この現象は、博覧会や展覧会において強調された少年少女が「教育の対象、国民のひな型」であると同時に、「子どもたち固有の分化の担い手であり享受者の資格をもつ」集団として浮上したことが関与しているという。こうした子どもに対するまなざしの転換が芸を売る、身を売るといった古い遊芸人のイメージとはかけ離れた‘健全’な子どものイメージを生み出したのだ。

その設立者である小林は宝塚少女歌劇団について「実社会と没交渉な西洋音楽を基礎として養育せられて来た青年士女にとっては実に不幸と言わねばならぬ。この不幸の青年士女の為に、どうしても、其思想と趣味に共鳴すべき洋楽を基礎とした或物を提供するものが急務である。清新なる娯楽として、精神的修養の方法としても、趣味の向上に時勢の要求は此目的に添うべき或る芸術の存在を促して居るに違いない」(小林.1931.冒頭文)と発言しているように、その演目は‘没交渉な’西洋音楽でもなく、洋楽を基礎とした「清新な娯楽」だと強調する。つまり、単なる娯楽ではなく‘高尚な’趣味のいい娯楽であり、芸術でもあることを提案した。小林は、宝塚少女歌劇団の観客ターゲットを女性・子ども・

家庭とし、「家族本位の健全な娯楽産業」へと志向を転換する先見性をもって劇団を率いたのだった。こうしたイメージは、むしろ新中間層の求めていた子どもの趣味や娯楽のあり方と重なるものであったため、人びとの共感を呼び、その活動は大成功を収めたのである。

おわりに

本稿で扱った子どもに関連した音楽活動の変容は、日本社会の近代化が進み文化社会状況がめまぐるしい変化を遂げる過程で、新しいメディアや娯楽施設の登場を背景に子どもの活動する空間や場所、子どもをめぐるアイデンティティが大人社会のそれらと複雑に交差しながら創出されたものだといえる。また大正期の子どもと音楽の活動では、それまでの学校教育の定着と童心主義・自由主義といった新しい思想の追い風を受け¹⁴⁾、大人／子どもという領域において明確な分節化が進んだといえるだろう。例えば、子どもに関連した歌劇は、児童雑誌から子ども向けのイベント、さらにレコード、楽譜へとマス・メディアの力に伴い、広がりを見せた。それらは学校教育とは文脈の異なる社会空間での実践となった。

そして子どもと歌劇をめぐる活動で重要な点は、都市部の新中間層の台頭に伴って生じた新たな家庭観と消費社会の到来に伴い、家庭・家族という単位での文化や娯楽として浮上した点にある。百貨店、娯楽施設の登場が新しい集団意識や価値観を認識し、体験する場となったことが大きな意味を持つ。つまり、宝塚少女歌劇団にみられる成功は、子どもと大人を含めた‘家族’という単位で消費する娯楽として流用された点にある。

そして、子どもに関連した歌劇の活動は、当時の芸術主義／商業主義、あるいは西洋／土着といった対立概念の境界を曖昧にするものとして浸透したことは特筆すべき点だ。例えば、大人の歌劇では芸術的歌劇と浅草オペラにみられるような大衆・商業的歌劇という

14) 大正期には『赤い鳥』運動のように文学的、芸術的な童謡運動もまた隆盛をみた。

二つの大きな流れが存在した。しかし、芸術、高尚であることをめざす活動は、‘子ども向け’となることで娯楽性を含まざるをえなくなる。子どもが楽しむ、あるいは子どもが演じる限りその内容に娯楽性が加わったり、大人に比べその技量が劣ってしまうのは当然のことであろう。つまり、いくら教育的配慮を掲げたとしても子どもの歌劇は‘大衆的’な娯楽性を潜在的に含んでしまう。またお伽歌劇というジャンルは、その由来からがお伽話と唱歌が融合したものであること、またお伽歌劇は西洋歌劇に影響を受けながらも歌舞伎的なドラマツルギーが顕著にみられたという事実は西洋／土着の対立を無効化するものであったいえるだろう。

このように子どもに関連した活動は、急激な近代化によって生じている葛藤や軋轢を‘子ども’というフィルターをとおすことによって解消し、一般化する方向へと進んだ。ここでいう一般化とは大衆化と同義であるといってもよいだろう。当時の子ども向け、あるいは子どもを主体とした歌劇を中心とした音楽活動の最たる特徴とは、大衆文化という新たな文化が急速に浸透する近代日本社会において、その一翼を担うもの、すなわち大衆文化に近接した‘子ども文化’が新たな意味を持った概念や活動として当時の人びとに幅広く受け入れられたところにあると考える。

参考文献・資料

秋山竜英『日本の洋楽百年史』第一法規出版、1966年
 伊沢修二／山住正己校注『洋楽事始 音楽取調成績申報書』平凡社、1971年
 稲垣恭子『女学校と女学生』中公新書、2007年
 今田絵里香『「少女」の社会史』勁草書房、2007年
 大森盛太郎『日本の洋楽1・2』新門出版社、1986年
 小川昂『本邦洋楽関係図書目録』音楽之友社、1965年
 小川昂編『洋楽の本(追補第1巻)』民主音楽協会民音音楽資料館、1987年

奥中康人『国家と音楽』春秋社、2008年
 唐澤富太郎『図説明治百年の児童史(上・下)』講談社、1968年
 川口道朗監修『本邦洋楽変遷史』大空社、1991年
 菅忠道「音楽の民族性と音楽教育」山本健吉[ほか]編、『教育学全集9 芸術と情操』小学館、1968年
 川崎賢子『消費社会のスペクタクル』講談社、1999年
 清島利典『日本ミュージカル事始め』刊行社、1982年
 小泉文夫『子どもの遊びとうた』草思社、1986年
 小島美子「童謡運動の歴史的意義(1)-(20)」『音楽教育研究』10(9):10(11) 10(12) 11(3) 11(5) 11(6) 11(8)-11(12) 12(1)-(7) 12(9) 12(10) 20回 12(10)、1967-69年
 小林十三『歌劇十曲』玄光社、1931年
 小林十三『日本歌劇概論』宝塚少女歌劇団出版部、1937年
 小針誠『教育と子どもの社会史』梓出版社、2007年
 小山静子『家庭の生成と女性の国民化』勁草書房、1999年
 小山静子『子どもたちの近代』吉川弘文館、2002年
 倉田喜弘『明治大正の民衆娯楽』岩波書店、1980年
 澁井二夫『唱歌遊戯及行進遊戯の新指導』三友社、1936年
 半沢敏郎『童遊文化史』東京書籍、1980年
 高雄亮雄「大阪お伽芝居事始め」堀田稷編、『関西路同文化史叢書』関西路同文化史研究会、1991年
 宝塚歌劇団編『宝塚歌劇四十年史』宝塚歌劇団出版部、1954年
 富田博之『日本児童演劇史』東京書籍、1976年
 中村洪介『近代日本洋楽史序説』東京書籍、2003年
 中村理平『洋楽導入者の軌跡』刀水書房、1993年
 日本音楽舞踏会議編『近代日本と音楽』あゆ

み出版、1976年
 日本教育音楽協会編『本邦音楽教育史』音楽教育書出版協会、1934年
 日本児童演劇協会『日本児童演劇のあゆみ』日本児童演劇協会編、1973年
 堀内敬三『音楽明治百年史』音楽之友社、1968年
 堀内敬三・井上武士編『日本唱歌集』岩波書店、1982年
 前田紘二『明治の音楽教育とその背景』竹林館、2010年
 見田宗介『近代日本の心情の歴史』講談社、1978年
 山口亀之助『レコード文化発達史』丸善、1936年
 岩井正浩『子どもの歌の文化史』第一書房、1998年
 園部三郎・山住正己『日本の子どもの歌』岩波書店、1962年
 津金澤聰廣『日本メディア史の研究』ミネルヴァ書房、1998年
 Philippe Aries 1960 *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* Éditions du Seuil Paris 杉山光信・杉山恵美子訳『〈子供〉の誕生—アンシャン・レジーム期の子供と家族生活』みすず書房、1973年
 古田東朔編『小學讀本便覧1巻-7巻』武蔵野書院、1978年-
 細川周平「裏の童謡、裏の歌劇としてのお伽歌劇」千葉大学教養学部研究課題『平成3年度科学研究費補助金研究成果報告書』、1992年
 細川周平「ブラバン、ジント、チンドン屋」小西潤子、仲万美子、志村哲編著、『音楽文化のすすめ』ナカニシヤ出版、2007年
 増井敬二『浅草オペラ物語』藝術現代社、1990年
 山住正己『子どもの歌を語る』岩波書店、1994年
 吉見俊哉『「声」の資本主義』講談社選書メチエ、1995年
 吉見俊哉『博覧会の政治学』中公新書、1992年

森銑三『森銑三著作集』中央公論社、1994年
 文部省編輯局『小學讀本:小學校教科用書卷之一-四』文部省、1889年-
 文部省編輯局『尋常小學讀本:小學校教科用書』文部省、1887年
 歴史教育者協議会『日本の子どもたち1』日本図書センター、1996年
 渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館、1999年
 渡辺裕『日本文化 モダン・ラブソディー』春秋社、2002年
 渡辺裕『歌う国民』中公新書、2010年

雑誌

「音楽界」楽界社→音楽社→音楽社、1巻1号(1908/1)-6巻12号(1914/12) 147号(1914/1)-266号(1923/12)、(復刻版、1995-97年、大空社)
 「音楽雑誌」音楽雑誌社→共益商社書店、1号(1890/9)-60号(1896/8)、(復刻版、出版科学総合研究所、1984年)