

明治時代後期から大正時代はじめにかけての
音楽家と詩人との協働：
小松耕輔の批評と作品に基づく考察

西澤 忠志 *

Artistic Collaboration between Musicians and Poets
in the Late Meiji and Early Taishō Eras:
A Study Based on Komatsu Kōsuke's Music Criticism and Songs

Tadashi NISHIZAWA

The conventional history of Japanese art song begins with the Meiji period's adoption of Western music, initially producing hymns, *shōka* (school songs), and military songs. These evolved into a more refined genre through Taki Rentarō's works in the early 1900s and Yamada Kōsaku's advancements in the 1920s. Influenced by the *dōyō* (children's song) movement, Yamada emphasized the rhythmic pattern of Japanese in his compositions. This linear narrative—from hymns and *shōka* to Taki and Yamada—overlooks earlier contributors such as Komatsu Kōsuke.

This study examines Komatsu's early 1900s songs and criticism, revealing three key aspects: (1) composers' close ties with literary circles and familiarity with *tanka* and *shintaiishi* (new-style poetry); (2) the influence of Naturalism and colloquial free verse, which fostered a focus on self-expression; and (3) a rhythmic approach that valued the poem's natural rhythm over fixed *shōka* meters.

These findings suggest a rhythm-centered compositional view that preceded Yamada's theory, highlighting how early poetic engagement was vital in shaping Western music as a vehicle for individual expression in modern Japan.

キーワード：小松耕輔、日本音楽史、日本語歌曲、口語自由詩、音楽批評

Keywords: Kōsuke Komatsu, the musical history in Japan, Japanese art song, colloquial free verse, music criticism

* 立命館大学先端総合学術研究科

tknnszwtds@gmail.com

Received on 2025/11/4, accepted after peer reviews on 2026/7/1

I. はじめに

1. 本稿の問題関心

本稿は、1900 年以降の日本において、日本語による芸術歌曲（以下、日本語歌曲）の創作がいかなる思想的条件のもとで可能となったのかを明らかにすることを目的とする。ここでいう思想的条件とは、言語と音楽の関係に対する認識や、詩の形式・表現をめぐる理解など、創作を基礎づける思考の枠組みを指す。特に本稿では、音楽家が新体詩に接近した背景に注目し、作曲家・評論家の小松耕輔（1884-1966）が 1905 年から 1913 年にかけて発表した「音楽批評¹」と日本語歌曲を事例に検討する。

明治時代以降の日本音楽史における「うた」は、まず戦意高揚を目的とした軍歌の創作と賛美歌の翻訳に始まり（田中 2022: 36 頁）、学校教育における「徳育」やナショナル・アイデンティティの創出を目的とした唱歌（奥中 2008: 223 頁）が作られた。特に日清戦争の時期までの唱歌と軍歌は、日本語の歌詞に西洋の旋律を当てはめただけでなく、ヨナ抜き音階や「ぴょんこ節」を用いた作品が発表された（堀内 1977a: 197 頁）。日清戦争によって軍歌が流行する中で、女学校を中心に唱歌よりも程度の高い西洋の歌を歌う層が形成されたことを背景に、従来の学校教材としての歌よりも程度の高い歌を書くという意識が高まり始めた（安田 2000: 117 頁）。この意識のもとで、歌詞と旋律との一体性を求め、石倉小三郎による訳詞《流浪の民》に代表される、原詩を日本語に翻訳してもとの旋律に付した「翻訳歌曲」や、瀧廉太郎（1879-1903）《組曲 四季》（1900 年）に代表される、日本人が創作した詩に新たに作曲して生まれた歌曲が作られた（安田 2000: 117 頁）。これとともに、旋律や歌詞とは別の表現を担う伴奏や、詩の内容につれて次々と新たな旋律を展開する通作歌曲形式のような形式の拡大が進められた（安田 2000: 117 頁）。

特に、こうした作曲界の動きを刺激させたのが、演奏会の向上、歌劇の進出、芸術的歌曲の出版である（堀内 1977b: 92 頁）。演奏会は、明治 40 年代から東京音楽学校の演奏会で原詞を邦訳した作品やドイツのリートが歌われ、同時期に結成された演奏団体でもヨーロッパの作品が演奏された（堀内 1977b: 74 頁）。歌劇は、1903 年には東京帝国大学・東京音楽学校などの有志が《オルフォイス》を、原詞を日本語訳したうえで上演し、その後、北村季晴（1872-1931）の「叙事唱歌」と銘打ったカンタータ形式の作品など、帝国劇場のような上演の場が作られたこともあり、続々と歌劇が作られ上演された（堀内 1977b: 78-86 頁）。そして、これらの作品の楽譜出版も行われた。特に、芸術歌曲の創作の場となったのが音楽雑誌である（安田 2000: 119 頁）。例えば、1910 年に東京音楽学校校友会が創刊した音楽雑誌『音楽』では、歌曲の創作が奨励され、芸術歌曲に関する論説や東京音楽学校関係者による作品が掲載された（津上 2018: 40 頁）。

しかし一方で、このような説明は、日本語歌曲の成立を主として西洋音楽受容の進展のみに帰する

1 日本における音楽史研究では、明治時代に「批評」と呼ばれた言説は、対象の巧拙を中心に論じていたため（木村 2002: 19 頁）、音楽批評の意味を演奏批評を中心に捉える場合が多い（長木 2010: 471 頁）。一方、欧米の音楽史における「音楽批評」は、演奏批評に限らず、評価や解釈を行う言説全般を指す（Maus 2001: 670）。ただし、実際の用例は広義と狭義に区別できる。広義には、「専門的で批評的な書き物」に限らず、さまざまな場にみられる音楽の評価と、その評価について明確な説明を伴う思考を指し、これに対し狭義には、音楽および音楽界を評価する、特に即時的な出版物として作成された専門的著作を指す（Maus 2001: 670）。本稿では、木村（2002）および長木（2010）にもとづき、「音楽批評（music criticism）」を評価の側面を重視した狭義の意味で用いる。また、演奏の側面のみを対象とする批評については「演奏批評」と表記し、「音楽批評」と区別する。

傾向を持つ。その結果、音楽家がいかにして詩、とりわけ新体詩に関心を持ち、それを創作に取り込むに至ったのかという問題は十分に検討されてこなかった。作曲家と詩人の協働に注目する研究や評伝は存在するものの、その前提となる詩への関心や作品との関係までを十分に結びつけてはいない。例えば、山田耕筰を取り上げた後藤（2014）は、山田と詩人たちの交友関係とそれによる作品への波及にも触れているが、山田自身が同時代の詩に対してどのような関心を抱いていたのかについては触れていない。また、中山晋平を取り上げた菊池（2025）の場合、日常で使われる言葉に人々の心情が表現されるため、歌曲における詩は日常生活で人間の琴線や情緒に触れるもの（口語）でなければならないとする、島村抱月に代表される「口語詩論」の影響を受けた詩論を発表し、それが西洋音楽の技巧を用いつつ日本の情緒や抒情性をメロディ化することができた要因としているが（菊池 2025: 54-55 頁）、どのように作品に反映されたのかについては論じていない。これら双方のアプローチを組み合わせることで、日本における音楽と詩の関係が、日本の西洋音楽史における意義を提示することができると考えられる。

以上の課題を踏まえ、本稿は小松耕輔に注目する。小松は、明治期から詩人と交友関係を持ちながら、詩と音楽の関係を批評的に論じるとともに、日本語歌曲の創作を試みた人物の一人である。彼は日本語と旋律の関係を検討し、その成果を実作にも反映させており、日本語歌曲成立の思想的条件を考えるうえで重要な位置を占める。本稿では、小松の批評と作品の分析を通じて、音楽家が新体詩に接近し得た思想的背景を具体的に明らかにする。

2. 小松耕輔の経歴・先行研究と問題の所在

まず、彼の経歴を確認する。

小松は、村長を務めていた歌人の父のもと、秋田県由利郡玉村に生まれた（細川・片山 2008: 285 頁）。幼少期から明笛や神楽を通じて、紙腔琴を通じて音楽に親しみ、高等小学校入学後に唱歌とオルガンに親しんだ（二子 2017: 13-14 頁）。

1901年に東京音楽学校選科に入学すると、翌年に同校予科、翌々年に同校本科に進学し、当初はヴァイオリンを専攻したが、作曲のためピアノ科へ転学（南部 2004: 384）。同校でピアノをヘルマン・ハイドリヒ（Hermann Heydrich, 1855-?）、和声をノエル・ペリ（Noël Péri, 1865-1922）に学んだ（細川・片山 2008: 285 頁）。1904年に音楽教育者の山田源一郎（1869-1927）が主宰する音楽雑誌『音楽新報』にスタッフ・執筆者として参加し、1906年には山田と東京帝国大学の学生である小林愛雄（1881-1945）とともに、オペラ研究のための音楽団体「楽苑会」を組織し、オペラ《羽衣》を作詞・作曲した（細川・片山 2008: 285 頁）。同年9月に東京音楽学校を卒業し、同校研究科でアウグスト・ユンケル（August Junker, 1868-1944）から声楽を学びながら、学習院講師に就任した（細川・片山 2008: 285 頁）。

1908年に『音楽新報』と雑誌『音楽』が合併した『音楽界』の編纂主事として活動し、音楽評論や講演を行いつつ、1909年にサン＝サーンスなどの曲に、訳詩家・文芸評論家の上田敏（1874-1916）、近藤朔風（1880-1915）らとともに訳詞を付けた『名曲新集』を出版し、フランスの作曲家たちの芸術歌曲をいち早く紹介した（南部 2004: 384 頁）。1910年には社会音楽改善を目的とした音楽普及会を組織し、安価な入場料での演奏会やレコードコンサートを開催した（南部 2004: 384 頁）。同年に教育音楽振興のため設立された音楽教育会では、田村虎三（1873-1943）とともに理事に就任し、音楽芸術を核にして子どもの芸術的興味を喚起するとの立場から、童謡運動に先駆けて、子どもに人気のある題材をもとにした唱歌と、それをまとめた唱歌集を刊行した（南部 2004: 384 頁）。これと並

行して1917年に梁田貞(1885-1959)らとともに作曲研究会を結成し(南部 2004: 384 頁)、そこで代表作となる《沙羅の樹》や《泊り船》などの歌曲作品を発表した(船山 2017: 26 頁)。1920年にはパリ音楽院に留学し、1923年に帰国後1927年に国民音楽協会を結成し、コンクールの開催などを通じて合唱運動を推進した(細川・片山 2008: 286 頁)。

こうした小松の多岐にわたる活動を二子(2017)は、「音楽」を社会的存在にすること、一般民衆にとって「自分たちの音楽だ」と思える音楽文化を築くこと、そのために音楽家は社会情勢に目を向けて行動することを指す「音楽の社会化活動」とまとめ、そのために彼は「作曲」「評論」「教職」「団体の組織」を行ったとしている(二子 2017: 13 頁)。彼に関する先行研究も、この4つの区分で整理できる²、その中でも作曲活動について二子(2017)は、自身の感情を吐露できる新しい時代にふさわしい音楽を求め、美しい歌詞と歌いやすく芸術的な旋律を備えた日本語歌曲を作曲したと指摘している(二子 2017: 18-19 頁)。特に大正時代における彼の歌曲創作が、森鷗外に代表される文学者とのつながりがきっかけとなったことは、大久保(2025)において指摘されている。

しかしこれらの先行研究では、小松の作曲活動がどのような思想に基づいているのかについては十分に検討されていない。とりわけ詩人との関係は、作曲活動の背景として言及されるにとどまり、その思想的意義にまでは踏み込んでいない。この点を検討するうえで重要なのが、この小松と詩壇の動向との関係である。従来の研究では、明治時代に森鷗外らと知り合い、その詩に作曲した点が指摘されているにすぎない。しかし、小松が編集に関わった『音楽新報』には、金子薫園(1876-1951)や相馬御風(1883-1950)など、『明星』に短歌や新体詩を発表していた詩人たちが作品を掲載しており³、両者の関係は明治期にまで遡ることができる。

以上を踏まえ、本稿では、明治期における詩壇との関係に注目することで、小松の作曲活動が依拠した思想的基盤を明らかにする。とりわけ、当時の詩的言語と音楽表現の関係に着目し、彼の創作活動の位置づけを再検討する。

3. 本稿の構成

以上の成果と課題に基づき、本稿は以下の2点で構成する。まず、小松がどのような音楽観を持ち、同時代の詩壇とどのようにつながったのかを整理する。次に、小松の詩への関心が作品(歌曲)にどのように反映されたのかを、特に小松や詩人たちが創作の際に重視した「リズム」に注目して考察する。以上により、小松を通して、1900年代以降の作曲家がどのような点に詩人との共通の問題意識を見出し、それをもとに協働関係を築いたのかを明らかにする。

II. 小松耕輔の「音楽批評」と詩への関心

1. 小松耕輔の「音楽批評」の展開

まず、明治時代に小松耕輔が発表した「音楽批評」の展開を整理する。

2 例えば「団体の組織」の場合、彼が設立した国民音楽協会とそこで実施された合唱コンクールとの関係について取り上げた山口(2005)と井上(2012)を当てはめることができる。

3 この部分は、国府・森(2025)掲載の表「『音楽新報』掲載の歌」(国府・森 2025: 2-5 頁)を参照した。

表 1 小松耕輔が明治時代に新聞雑誌に掲載した「音楽批評」一覧⁴

論題	著者	西暦	雑誌
現代音楽の状態を論じて当来の音楽に及ぶ	小松玉巖	1904 年 4 月 3 日	『音楽新報』1 巻 3 号
西洋音楽の研究（合唱と管絃合奏）	小松玉巖	1904 年 7 月 5 日	『女学世界』5 巻 9 号
少壮音楽者に与ふ	小松玉巖	1904 年 8 月 23 日	『音楽新報』1 巻 5 号
少壮音楽者に与ふ	小松玉巖	1904 年 11 月 4 日	『音楽新報』1 巻 6 号
自覚なき音楽者	小松玉巖	1905 年 1 月 1 日	『音楽新報』1 巻 7 号
先づ払はざる可らず	小松玉巖	1905 年 2 月 5 日	『音楽新報』1 巻 8 号
寸言	露磨	1905 年 2 月 5 日	『音楽新報』1 巻 8 号
音楽と文学との調和	小松玉巖	1905 年 3 月 10 日	『音楽新報』2 巻 1 号
音楽学校卒業生の将来	小松玉巖	1905 年 4 月 13 日	『音楽新報』2 巻 2 号
春季音楽会概評	つゆまろ	1905 年 4 月 13 日	『音楽新報』2 巻 2 号
音楽学校卒業生の将来	小松玉巖	1905 年 5 月 13 日	『音楽新報』2 巻 3 号
音楽学校卒業生の将来	小松玉巖	1905 年 6 月 13 日	『音楽新報』2 巻 4 号
唱歌の歌ひ方	小松玉巖	1905 年 9 月 5 日	『女学世界』5 巻 12 号
ブラームスの思想と樂趣	小松玉巖	1905 年 11 月 3 日	『音楽新報』2 巻 8 号 (菊花号)
新曲熊野と広瀬中佐	つゆまろ	1905 年 11 月 3 日	『音楽新報』2 巻 8 号 (菊花号)
音楽家の海外留学を盛にすべし	小松玉巖	1905 年 12 月 7 日	『音楽新報』2 巻 9 号
評壇漫言	つゆまろ	1905 年 12 月 7 日	『音楽新報』2 巻 9 号
中央楽壇の趨勢	小松玉巖	1906 年 1 月 1 日	『秋田魁新報』
モツアルトの樂趣	小松玉巖	1906 年 1 月 15 日	『音楽新報』3 巻 1 号 (モツアルト紀年号)
一九〇五年の楽壇	つゆまろ	1906 年 1 月 15 日	『音楽新報』3 巻 1 号 (モツアルト紀年号)
理想的国民楽	小松耕輔	1906 年 2 月 1 日	『音楽新報』3 巻 2 号
楽劇私見	小松耕輔	1906 年 3 月 1 日	『音楽新報』3 巻 3 号
楽壇時言	つゆまろ	1906 年 3 月 1 日	『音楽新報』3 巻 3 号
調和楽につきて	小松玉巖	1906 年 4 月 1 日	『音楽新報』3 巻 4 号
合唱と管絃合奏	小松玉巖	1906 年 5 月 1 日	『音楽新報』3 巻 5 号
秋田音頭	小松玉巖	1906 年 7 月 1 日	『音楽新報』3 巻 7 号
シユウマンの作品と樂趣	小松耕輔	1906 年 9 月 5 日	『音楽新報』3 巻 8 号
民楽の傾向	小松耕輔	1906 年 9 月 5 日	『音楽新報』3 巻 9 号
時言壇	露麻呂	1906 年 9 月 5 日	『音楽新報』3 巻 9 号
民謡の音楽的研究	小松玉巖	1906 年 11 月 3 日	『白百合』4 巻 1 号
歌劇歌手の修養	小松玉巖	1906 年 11 月 5 日	『音楽新報』3 巻 10 号
時言壇	つゆまろ	1906 年 11 月 5 日	『音楽新報』3 巻 10 号

4 小松耕輔が「音楽批評」を掲載する際に用いた筆名は、「玉巖」「つゆまろ」（小松 1952: 37 頁）だけでなく、「野狐髯」「あふひ」「いてふ」が考えられる（船山 2017: 28 頁）。また、「丁六」も、『音楽新報』4 巻 4 号に掲載された「文芸評壇」が目次では筆者が「つゆまろ」だが、本文では「丁六」の名義で記載されている。『音楽界』でも「丁六」が「音楽批評」を掲載していることから、本稿では「丁六」を小松耕輔の筆名と判断する。

表の作成に当たり本稿は、上野学園図書館小松文庫所蔵の「自筆譜袋 V」に含まれるスクラップ・ブックを参照した。

竹韻絃声	つゆまろ	1906 年 12 月 5 日	『音楽新報』3 卷 11 号
哥澤論	小松玉巖	1907 年 1 月 2 日	『秋田魁新報』
藝苑の一転期	小松耕輔	1907 年 2 月 1 日	『音楽新報』4 卷 1 号
楽典新説	小松玉巖	1907 年 2 月 1 日	『音楽新報』4 卷 1 号
丙午洋楽界の趨勢	つゆまろ	1907 年 2 月 1 日	『音楽新報』4 卷 1 号
哥沢論	小松玉巖	1907 年 2 月 1 日	『音楽新報』4 卷 2 号
楽典新説	小松玉巖	1907 年 3 月 1 日	『音楽新報』4 卷 3 号
我国歌劇発展の根蒂	小松玉巖	1907 年 3 月 26 日	『日本』
我国歌劇発展の根蒂	小松玉巖	1907 年 3 月 27 日	『日本』
我国歌劇発展の根蒂	小松玉巖	1907 年 3 月 28 日	『日本』
歌劇『靈鐘』の曲譜	小松玉巖	1907 年 4 月 1 日	『音楽新報』4 卷 4 号
帝国音楽会楽評	丁六	1907 年 4 月 1 日	『音楽新報』4 卷 4 号
歌劇『靈鐘』の楽譜	小松玉巖	1907 年 4 月 13 日	『日本』
歌劇『靈鐘』の楽譜	小松玉巖	1907 年 4 月 14 日	『日本』
歌劇大会雑感	つゆまろ	1907 年 5 月 1 日	『音楽新報』4 卷 5 号
我国歌劇の根柢	小松玉巖	1907 年 5 月 1 日	『音楽新報』4 卷 5 号
文芸時評	つゆまろ	1907 年 5 月 1 日	『音楽新報』4 卷 5 号
平民楽の興らざる所以	小松玉巖	1907 年 5 月 15 日	『日本』
平民楽の興らざる所以	小松玉巖	1907 年 6 月 1 日	『音楽新報』4 卷 6 号
東都芸壇便り(書信の一節)	小松玉巖	1907 年 7 月 8 日	『秋田魁新報』
中学校の唱歌科(文部の当局者に与ふ)	小松玉巖	1907 年 7 月 12 日	『日本』
中学校の唱歌科(文部の当局者に与ふ)	小松玉巖	1907 年 7 月 13 日	『日本』
全国音楽家懇親会に就て	玉巖	1907 年 8 月 1 日	『音楽新報』4 卷 8 号
全国音楽家大会を開くべし	小松玉巖	1907 年 8 月 1 日	『日本』
全国音楽家大会を開くべし	小松玉巖	1907 年 8 月 2 日	『日本』
山中楽信	玉巖	1907 年 9 月 4 日	『日本』
楽壇漫録	丁六	1907 年 9 月 25 日	『日本』
楽壇漫録	丁六	1907 年 9 月 26 日	『日本』
邦楽調査の新設	小松玉巖	1907 年 10 月 1 日	『音楽新報』4 卷 10 号
邦楽取調掛の新設	小松玉巖	1907 年 10 月 3 日	『日本』
邦楽取調掛の新設	小松玉巖	1907 年 10 月 4 日	『日本』
冬の楽会	丁六	1907 年 12 月 18 日	『日本』
冬の楽会	丁六	1907 年 12 月 19 日	『日本』
冬の楽会	丁六	1907 年 12 月 20 日	『日本』
音楽の醇化	小松玉巖	1908 年 1 月 1 日	『学友会会誌』15 号
丁未の中央楽壇	小松玉巖	1908 年 1 月 2 日	『秋田魁新報』
発刊に際して	小松玉巖	1908 年 1 月 3 日	『音楽界』1 卷 1 号
丁未の中央楽壇	小松玉巖	1908 年 1 月 3 日	『秋田魁新報』
列国音楽家大会	小松玉巖	1908 年 2 月 1 日	『音楽界』1 卷 2 号
東京音楽学校演奏会評	丁六	1908 年 2 月 1 日	『音楽界』1 卷 2 号
和洋調和楽の意義と其価値	小松玉巖	1908 年 4 月 1 日	『音楽界』1 卷 4 号
弥生楽会	つゆまろ	1908 年 5 月 1 日	『音楽界』1 卷 5 号
新春の辞	小松玉巖	1909 年 1 月 1 日	『音楽界』2 卷 1 号

戊申楽壇の印象	小松玉巖	1909 年 1 月 2 日	『秋田魁新報』
戊申楽壇の印象	小松玉巖	1909 年 1 月 3 日	『秋田魁新報』
ショパン雑感	小松玉巖	1909 年 2 月 1 日	『音楽界』2 巻 2 号
新来のヴァイオリニストを訪ふ	つゆまろ	1909 年 3 月 1 日	『音楽界』2 巻 3 号
外来の二楽人	小松玉巖	1909 年 5 月 1 日	『音楽界』2 巻 5 号
音楽旅行の記	小松玉巖	1909 年 9 月 11 日	『音楽界』2 巻 9 号
地方音楽の進歩	小松玉巖	1909 年 10 月 1 日	『音楽界』2 巻 10 号
声楽論	小松玉巖	1909 年 11 月 1 日	『文芸百科全書』
歳首に際して	小松玉巖	1910 年 1 月 1 日	『音楽界』3 巻 1 号
乱絃	つゆまろ	1910 年 1 月 1 日	『音楽界』3 巻 1 号
昨年の中央楽壇	小松玉巖	1910 年 1 月 3 日	『秋田魁新報』
文芸雑感	つゆまろ	1910 年 2 月 1 日	『音楽界』3 巻 2 号
音楽と富豪	小松玉巖	1910 年 3 月 1 日	『音楽界』3 巻 3 号
ロイテル氏を訪ふ	つゆまろ	1910 年 3 月 1 日	『音楽界』3 巻 3 号
東京音楽学校卒業生諸氏を迎ふ	小松玉巖	1910 年 4 月 8 日	『音楽界』3 巻 4 号
東京音楽学校演奏会評	あふひ	1910 年 6 月 1 日	『国民新聞』
邦楽の特徴は果して拍子本位にあるか	小松玉巖	1910 年 6 月 10 日	『音楽界』3 巻 6 号
音楽家大会開催の必要	小松玉巖	1910 年 8 月 1 日	『音楽界』3 巻 8 号
音楽者と衣食住	小松玉巖	1910 年 8 月 1 日	『音楽界』3 巻 8 号
募集の作曲について	小松玉巖	1910 年 10 月 1 日	『音楽界』3 巻 10 号
演奏の旅より	玉巖漁史	1910 年 10 月 1 日	『音楽界』3 巻 10 号
音楽学校学友会演奏会評	いてふ	1910 年 10 月 23 日	『読売新聞』
楽界感想三件	小松玉巖	1910 年 10 月 30 日	『読売新聞』
演奏の旅より	玉巖漁史	1910 年 11 月 1 日	『音楽界』3 巻 11 号
フィルハルモニア第三回演奏会評	いてふ	1910 年 11 月 6 日	『読売新聞』
呂昇、芝金、加賀大夫	小松玉巖	1910 年 11 月 20 日	『読売新聞』
東京音楽学校演奏会評	いてふ	1910 年 12 月 4 日	『読売新聞』
西洋楽が解らぬといふわけ	小松玉巖	1910 年 12 月 4 日	『読売新聞』
古典音楽と近代音楽	小松玉巖	1910 年 12 月 8 日	『東京朝日新聞』
楽界の感想	小松玉巖	1910 年 12 月 10 日	『音楽界』3 巻 12 号
演奏の旅より	玉巖漁史	1910 年 12 月 10 日	『音楽界』3 巻 12 号
遣英楽隊告別演奏会評	いてふ	1910 年 12 月 18 日	『読売新聞』
明治四十四年を迎ふ	小松玉巖	1911 年 1 月 1 日	『音楽界』4 巻 1 号
西洋楽の解らぬわけ	小松耕輔	1911 年 1 月 1 日	『音楽界』4 巻 1 号
音楽雑感	小松玉巖	1911 年 1 月 1 日	『秋田魁新報』
昨年一年間の音楽界	小松玉巖	1911 年 1 月 8 日	『読売新聞』
昨年一年間の音楽界	小松玉巖	1911 年 1 月 15 日	『読売新聞』
ベツォルト夫人寄付音楽会評	野狐髯	1911 年 1 月 22 日	『読売新聞』
国定読本唱歌に就て	小松耕輔	1911 年 2 月 1 日	『音楽界』4 巻 2 号
演奏の旅より	小松玉巖	1911 年 2 月 1 日	『音楽界』4 巻 2 号
喜歌劇「青髯」	野狐髯	1911 年 2 月 17 日	『読売新聞』
カベルマン・ロオエル夫人音楽評	野狐髯	1911 年 2 月 19 日	『読売新聞』
帝国劇場と歌劇	小松玉巖	1911 年 3 月 1 日	『音楽界』4 巻 3 号

中学の唱歌科と現今の感情教育	小松玉巖	1911年3月10日	『教育学术界』22巻6号
中学校の唱歌科と感情教育	小松耕輔	1911年4月1日	『音楽界』4巻4号
各国楽風の特徴	小松玉巖	1911年4月16日	『東京日日新聞』
各国楽風の特徴	小松玉巖	1911年4月21日	『東京日日新聞』
各国楽風の特徴	小松玉巖	1911年5月1日	『音楽界』4巻5号
感ずる音楽、感ぜぬ音楽	小松玉巖	1911年5月21日	『読売新聞』
邦楽演奏会評	野狐髯	1911年5月28日	『読売新聞』
歌劇雑談	小松玉巖	1911年9月8日	『時事新報』
歌劇雑談	小松玉巖	1911年9月9日	『時事新報』
声楽夜話	小松玉巖	1911年10月10日	『音楽』2巻10号
楽界の急務	小松玉巖	1911年12月3日	『時事新報』
楽界の急務	小松玉巖	1911年12月4日	『時事新報』
楽界の急務	小松玉巖	1911年12月5日	『時事新報』
昨年中に現はれたる帝都の歌劇	小松玉巖	1912年1月1日	『秋田魁新報』
我が国現今の声楽家	小松玉巖	1912年3月1日	『早稲田文学』76号
上場さるべき歌劇	小松玉巖	1912年4月16日	『時事新報』
上場さるべき歌劇	小松玉巖	1912年4月18日	『時事新報』
上場さるべき歌劇	小松玉巖	1912年4月19日	『時事新報』
楽壇時感	小松玉巖	1912年6月23日	『時事新報』
楽壇時感	小松玉巖	1912年6月24日	『時事新報』
楽壇時感	小松玉巖	1912年6月25日	『時事新報』
歌劇『釋迦』合評	小松玉巖	1912年7月1日	『早稲田文学』80号

彼が「音楽批評」を掲載し始めたのは、1904年にスタッフとして加わった『音楽新報』からである。その中で小松は、音楽時評だけでなく、演奏批評や自作の新体詩、歌曲といった作品を掲載した。その後も小松は、同時期に刊行されていた音楽雑誌『音楽』と合併して誕生した『音楽界』にも編集として関わりつつ、音楽時評、演奏会批評、自作の作品を引き続き掲載した。また、東京音楽学校学友会が発行した『学友会会誌』や、その後継誌である『音楽』にも寄稿している。

これとともに小松は、文芸雑誌や新聞にも「音楽批評」を掲載している。例えば、詩歌の革新を目的として1903年に創刊された詩歌雑誌『白百合』や1906年に復刊した『早稲田文学』『読売新聞』のように音楽関連の記事を掲載していた新聞や、『日本』『時事新報』『国民新聞』といった、特に日露戦争後に音楽に関する記事を重点的に掲載したもの（西澤 2024: 58 頁）、そして小松の出身地である秋田県で発行された『秋田魁新報』である。『秋田魁新報』には、主筆の安藤和風（1866-1936）の依頼により（小松 1910a: 2 面）、東京の音楽界や自作の紹介記事を掲載した⁵。この小松と安藤との関係は、小松が編集していた『音楽新報』の「海音号」を安藤に寄贈したことがきっかけであり、安藤は小松の評論活動を「意外の方面に発展しつつあるを喜ぶものにして前途に対し益々嘱望するもの」（風 1905: 2 面）と高く評価したことから、安藤は『秋田魁新報』での「音楽批評」の執筆を依頼したと考えられる。

このように、小松は新聞と雑誌に掲載したが、始めは新聞に掲載し後に自身が編集する音楽雑誌に

5 『秋田魁新報』に掲載された音楽時評以外の記事は、「歌劇 羽衣」（1906年5月24日付）、東京に関する随筆「美はしき夢」（1907年11月3日付）を挙げることができる。

転載した「音楽批評」も見ることができる⁶。この意図について小松は言及していないが、新聞と雑誌とでは購買者数や購買層が異なるため、より多くの読者に自身の音楽観を伝えるために、転載を行ったことが考えられる（西澤 2024: 56 頁）。

2. 小松耕輔の「音楽批評」に現れた音楽観

小松は、こうした「音楽批評」において、「エキस्पレッション」を重要な評価基準として重視した。例えば、『東京朝日新聞』の文芸欄編集を担当していた森田草平（1881-1949）からの「音楽には一定のエキस्पレッションがあるか否か。もしあるとすれば、その内容を音楽以外の手段で説明できないだろうか」という質問への回答として掲載された「古典音楽と近代音楽」で、小松は「西洋楽のエキस्पレッションは無論ある。ほとんどそれが生命ともいうべきもの」（小松 1910b: 3 面）と述べている。この音楽による「エキस्पレッション＝表現」の内容について小松は、「音楽が持つ芸術的内容」の有無が「音楽」と「音の遊戯」との違いであるとした（小松 1910b: 3 面）。そして、自身がその時々を感じたことを捉えて表現しようとしたものが、シューマン（Robert Schumann, 1810-1856）などの「標題音楽」や、ワーグナー（Richard Wagner, 1813-1883）、ベルリオーズ（Hector Berlioz, 1803-1869）、リヒャルト・シュトラウス（Richard Strauss, 1864-1949）に代表される「近代音楽」であり、その中でも特に新しく最も親しみやすい作品として、詩の気分を表現したドビュッシー（Claude Debussy, 1862-1918）の《牧神の午後への前奏曲》を紹介している（小松 1910b: 3 面）。これに対して、形式を主とし、それに沿って自身の感じた思いを表現する方法を採った西洋音楽を「古典音楽（クラシック）」と位置づけている（小松 1910b: 3 面）。このことから、小松の音楽観は、「音楽」を「芸術的内容」を持つものとしたうえで、その表現を重視していたことがわかる。この「芸術的内容」の意味について小松は論じていないが、事例として作曲家自身を感じたことを表現した作品を挙げているため、作曲家自身の主観を意味するものとして捉えることができるだろう。

こうした音楽観を前提としたうえで小松は、1900 年代までの西洋音楽史の過程を、形式に沿って自身の思いを表現する時期から、自身が感じたことに基づいて表現する段階へと発展するものと捉えた。

この音楽観は、彼の作曲に対する姿勢にも表れている。例えば、歌曲を募集した後、その選評として作曲の際に重視すべき点を 4 つ挙げている（小松 1910c: 13-14 頁）。特に小松は、「首尾・結構等」の形式を無視してはならないこと、不自然な音程・旋律・音階を避けることに加え、旋律を作る前に自ら歌詞の意味を考え、歌詞を主として旋律を構想すること、作曲の初期段階では模倣から始まるが、最終的には作曲者が自分の歌詞に対する偽りのない感情を表現しなければならないことを指摘している。このように、小松は作曲の技術だけでなく、自身の感情に基づく表現を重視していたことがわかる。

3. 小松耕輔の詩への関心

こうした音楽観が、どのように詩壇と結びついたのかを整理する。

小松の回想によれば、彼は幼少期から唱歌や地域の音楽に親しむだけでなく、歌人でもあった両親の影響を受けて短歌を作り始めた（小松 1952: 6 頁）。そのため、小松が編集に携わった『音楽新報』『音楽界』には、小松による文語定型詩の形式をとった新体詩や、それに小松自身が曲をつけた作品が掲載されている。

6 例えば、1910 年 12 月 4 日付『読売新聞』に掲載した「西洋楽が解らぬといふわけ」は、翌年の『音楽界』4 巻 1 号にも同じ題名で再掲されている。

また、小松は東京音楽学校在学中に多くの文学者と知り合った。例えば1904年には、上田敏と知り合い（小松 1952: 25 頁）、同時期に、後に日本語歌劇の創作に携わることとなる小林愛雄（1881-1945）と、同じ『音楽新報』の執筆陣の一人として知り合った（小松 1952: 34 頁）。この上田と小林を通じて、小松は詩壇と関わったと考えられる。

こうした幼少期の体験と詩人との交友の中で、小松は文学界、とりわけ詩壇の動向に関心を持ったと考えられる。例えば、『音楽新報』に掲載された評論「音楽と文学との調和」では、グルック（Christoph Willibald Gluck, 1714-1787）《オルフェオとエウリディーチェ》が作曲された経緯⁷、明治時代以降の詩壇が詩と音楽を結びつけようとした実践を整理し、「純然たる両者〔注：音楽と詩〕の結合よりなれる作品」が望まれていること、「新歌劇の要求」「国民性音曲の勃興」、単調な従来の詩風の欠点を音楽で補おうとしていること、これらを解決するために文学（詩）と音楽が互いに協力し合う必要があることを指摘し、ワーグナーを事例に、歌詞と旋律を一人で担うことで両者が一致する作品が生まれると主張した（小松 1905a: 11 頁）。小松がここで取り上げた、明治時代以降の詩と音楽の結合を試みた実践とは、以下の3点を指す。第一に、島崎藤村（1872-1943）がシューベルト（Franz Peter Schubert, 1797-1828）《白鳥の歌》第12曲〈海辺にて〉（Am Meer）に詩「海辺の曲」を歌詞として付した譜面を、1901年刊行の『落梅集』に掲載したこと。第二に、1900年創刊の詩誌『明星』で、与謝野鉄幹（1873-1935）の新体詩に「こまのや」〔注：奥好義〕が作曲した「歌曲」の楽譜が掲載されたこと。第三に、1902年に『明星』の同人によって「詩文の朗読法に関する研究」を目的に結成された韻文朗読会の活動である⁸。

こうした詩（短歌・新体詩）への関心と、詩壇の西洋音楽への関心を背景に、小松は両者をつなぐ活動を行った。具体的には以下の2点を挙げることができる。まず、自身が編集する音楽雑誌において、1905年から文芸批評や同時代の詩人の作品を掲載した点を挙げることができる。例えば、『音楽新報』では、2巻6号に「現代の歌曲会の粗莽乱調を救ひ、清新の趣味を広く同胞に伝へて、一道の光明を楽壇に照らさむ」（無署名 1905: 頁数なし）ことを目的とした「海音」号を発行し、薄田泣菫（1877-1945）や相馬御風（1883-1950）などの、『明星』と『白百合』に作品を発表していた詩人・俳人の作品を掲載した。その後も『音楽新報』と『音楽界』では、文芸欄を設け、『音楽新報』の場合と同じく、細越夏村（1884-1929）など『明星』と『白百合』を中心に活動した、小松と同世代の詩人たちの作品を掲載した。

また、小松はこのように発表の場を設けるだけでなく、「音楽批評」の中でも両者の関係について言及し、その共通点を探った。

例えば、ヨーロッパの音楽界の動向について論じた「山中楽信」では、バッハ（Johann Sebastian

7 ここでグルックの事例が選ばれた理由として考えられるのは、彼が歌詞と音楽を一致させた創作を行った作曲家として紹介されたためである。例えば、1903年に石倉小三郎らによる訳詞、東京音楽学校の教授と学生による演奏でグルックの歌劇《オルフォイス》（原題：《オルフェウスとエウリディーチェ》）が初演された後、石倉は『帝国文学』に同作を紹介する記事の中で、作曲者グルックについて、「宣叙調」（レチタティーヴォ）の伴奏にオーケストラを付ける「音楽的表情朗読」によって、厳密な楽式によって感情を表現する「叙情的分子」との連続性をもたせたと評価している（石倉 1903: 78 頁）。小松は、この《オルフォイス》のリハーサルを見たことを契機に歌劇の創作を志し、さらにワーグナーに関する情報に触れたことで、自ら作詞・作曲を行い、作品を発表しようとしたと回想している（小松 1962: 6-8 頁）。そのため、小松にとってグルック《オルフォイス》に触れたことが、歌劇を作るきっかけのひとつとなったと考えられる。

8 第1回の朗読会では、主唱者の平木白星（1876-1915）と与謝野鉄幹（1873-1935）による自作詩の朗読の他、『音楽新報』にも関わった音楽家の酒井勝軍（1874-1940）の独唱が披露された。

Bach, 1685–1750)、ヘンデル (Georg Friedrich Händel, 1685–1759)、ハイドン (Franz Joseph Haydn, 1732–1809)、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) を「形式」を重視する作曲家とし、ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven, 1770–1827)、ワーグナーを「内的生命」を表現した作曲家として評価し、これを「自然主義」と「無飾主義⁹」といった文学界の思想と西洋音楽史の流れと関連させた (小松 1907: 1 面)。

ここで言う「自然主義」とは、1900年代に文学界や詩壇で流行した、特に日本の場合、人間の内部にうごめくさまざまな感情や欲望を「自然」として肯定し、人間の内部世界をそのまま表現しようとする文芸思潮である (山田 1990: 255 頁)。特に詩壇では、1906年から島村抱月 (1871–1918) を中心に「自由口語詩」へとつながる言文一致の作品を期待する評論が現れた (澤 2000: 76 頁)。例えば 1906年に発表された島村による評論「一夕文語」で、日本の言文一致体の文章が、「感想」を表すうえでは雅文よりも優れているが、それを朗読すると威厳が失われてしまうという問題を解決することにより、言文一致体の詩に求められている「音楽的方面の要求」が満たされ、民謡と同じように歌われることとなるとしている (島村 1906=1929: 217–219 頁)。

この「音楽性」の要求は、1908年から始まる口語自由詩の動きでも、散文と異なる自由口語詩に必要な要素として注目された。これは、詩の本質を「律格」「リズム」に認め、日本の詩歌では「音数律」がその音楽性の根拠となるため、それを廃した口語自由詩が詩として存立する条件として、詩の音楽性に関する新たな原理が求められたためである (佐藤 2011: 42 頁)。この詩における「リズム」については、上田敏も森羅万象に潜む律やリズムを捉え、それを芸術・文芸で具象化することを求めたように (清田 2009: 64 頁)、日本の象徴詩でも検討されていた。

こうした、新たな詩の要素として「音楽性」や「リズム」が求められる中で、小松もこの議論の渦中に加わっている。例えば、同時期の新体詩の動向について言及した「現時の新体詩の価値」では、「本当の韻文」は作者の呼吸、すなわち音楽でいう「リズム」によって形成され、「内部生命」を表現することが可能であるとしている (小松 1906a: 21 頁)。このように小松は、詩と音楽をつなぐ要素として「リズム」という概念を用いた。さらに 1910年には、その内容がより具体化し、「気分」や文字以外の情調を表そうとすると、詩人は「リズム」の力を借りるとし、この文字以外の「気分情調」、すなわち「呼吸の微動」や「メロディ」が詩の「真実の生命」であり、これを表現することが音楽の役割であると述べている (小松 1910d: 1 面)。

しかし小松は、歌曲の「リズム」の場合、言葉の「リズム」とは異なるものと考えていた。『読売新聞』に掲載された同時代の「音楽批評」への論評の中で、小松は田邊尚雄 (1883–1984) による「声楽の基本原則は言語のリズム的旋律に服従するにあり¹⁰」という意見に対し、特に「高級の歌謡曲」の場合には、「詩の内容からくる制約」や「和声上より起こるリズムの転換」などの制限があるため、シュベルトなどの例を挙げ、言語の規則的なリズムを多少犠牲にしても「アートとしての本領」を発揮すべきであると述べている (小松 1910d: 1 面)¹¹。この中で小松は、「アートとしての本領」の内容につ

9 田山花袋 (1872–1930) や正宗白鳥 (1879–1962) による、尾崎紅葉、泉鏡花の文章や表現技巧を重視する立場に対し、それらを除き、荒削りの文章を良しとする考えを指す (伊狩 1957: 382 頁)。

10 田辺による表記は以下の通り。「音楽の初組は声楽に在り、声楽の依て以て基本原則とする所は歌曲の旋律が歌詞の言語のリズムに服従せざるべからざるに在り。」 (田辺 1910: 36 頁)

11 しかし、小松は日本語のイントネーションをすべて無視してよいと考えたわけではない。特に、「宇治」が「蛆」、「弁慶は薙刀を持って」が「弁慶はナア木鉈を持って」のように聞こえる唱歌は、「宥す可らざる言語の乱用」と評価している (小松 1910d: 1 面)。

いて触れていないが、それまでの「音楽批評」や詩論でも、気分や感情を表現することを主張してきたことから、小松は作者自身の感情を詩や音楽などの芸術の共通項とし、それを「アートとしての本領」と言い換えたことが考えられる。

以上の内容をまとめる。小松は幼少期から音楽だけでなく詩歌にも親しんでおり、上京後は上田敏などの詩人たちと交友する中で、詩壇の動向に注目していた。その中で、西洋音楽界と詩壇をつなぐ要素として「リズム」に注目した。この小松にとっての「リズム」とは、詩における文字以外の「気分情調」や「呼吸の微動」、「メロディ」を包括する広い概念であり、言語に規定されるものではなく、自身の感情から湧き上がるものとして捉えることができる。

こうした小松の「リズム」に対する考えは、口語自由詩に代表される新たな詩を求めている詩人たちや、上田敏も論じた。このことから、同時代の詩壇での議論に基づきつつ論じたと考えられる。

III. 小松耕輔の日本語歌曲創作への波及

ここでは、小松が内容を表現するために重視した「リズム」の見方が、どのように作品に反映されているのかを、1905年から1913年までに発表された3つの日本語歌曲をもとに提示する。

この3曲は、小松の自伝ではほとんど触れられておらず、また1956年・1966年に刊行された『小松耕輔作曲選集』にも収録されていない¹²。しかしこれらの作品は、小松が文学（新体詩）と音楽との関係を意識しつつ発表したとともに、歌劇の創作（1906-1912）や『名曲新集』のような芸術歌曲の訳詞のように、新たな創作を進めていた時期と重複する。そのため、小松の新体詩への関心がどのように、彼の新たな創作活動に反映されたのかを見るうえで、適切であると考えられる。

1.《盛春譜》（作詞・作曲：小松耕輔）

最初に取り上げるのは、《盛春譜》（作詞・作曲：小松耕輔）である。これは、1906年に、先述した「音楽と文学との調和」で示した「作曲と作詞との調和」という理念を実現したものとして『音楽新報』に掲載された作品である（小松 1905b: 11-12 頁）。演奏の有無は不明である。

歌詞の内容は、若く愛しい女性への男性の落ち着いた心情を描くもので、『明星』『白百合』に見られる、恋愛を題材とした新体詩と同系統の抒情詩である。

雲湧く花蔭、血しほ若き、
吾妻が玉手に肱を置きて、
歌ふは智慧なき春の神の、
そゞろや興がる、はやり心

12 例外的に《接吻の後に》については、小説家の寺崎浩（1904-1980）による追悼文から小松自身の評価をうかがい知ることができる。寺崎は、生前の小松とのやり取りの中で、『小松耕輔作曲集』に《接吻の後に》が入っていないことについて質問したところ、小松がいくら探しても見つからなかったと返答し、「残念そうであった」と記述している（寺崎 1966: 4 面）。しかし小松は、「それがわからないんだね」と念を押した返答もしているため、むしろ見つからないことを望んでいるとも、解釈することができる。

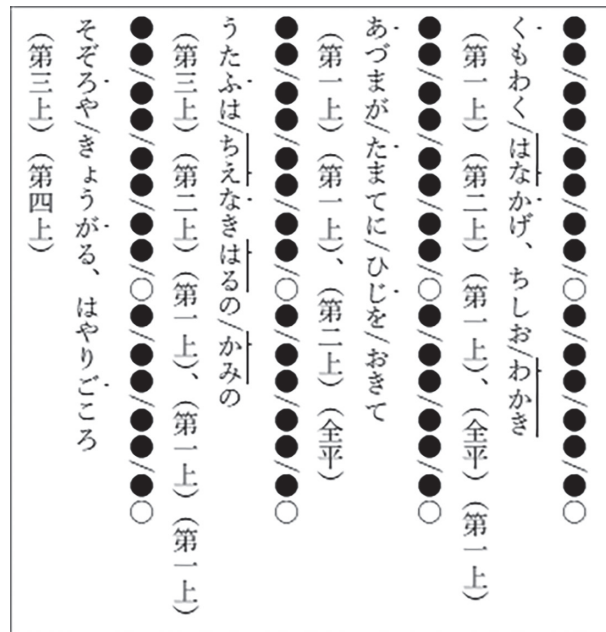


図1 《盛春譜》の詩と韻律

韻律は、8文字（4 + 4）+ 6文字（3 + 3）を繰り返し、脚韻や押韻などの技法は見られない（図1）。旋律は、へ長調を中心に構成されている。リズムの側面に注目すると、繰り返される歌詞に合わせて、八分音符（アウフタクト）+ 四分音符+ 八分音符+ 四分音符を繰り返し、1行の終わりを付点四分音符+ 四分音符とする「ぴょんこ節」による有節歌曲の特徴を示している。



図2 小松玉巖（耕輔）「盛春譜」（小松1905b: 16 頁）

このように、それまでの唱歌で用いられてきた、ド、レ、ミ、ソ、ラの5音から成るヨナ抜き長音階ではなくへ長調を用いたことや、唱歌では用いられることのなかった恋愛に関する内容を歌詞とす

るところに、それまでの唱歌とは異なる歌曲を作ることが企図されている。しかし、歌詞の形式に合わせ、唱歌と同様の定型のリズムを踏襲している。

2.《すゝり泣くとき》（作詞：三木露風、作曲：小松耕輔）

この4年後に発表されたのが、三木露風（1889-1964）の新体詩に作曲した《すゝり泣くとき》（作詞：三木露風、作曲：小松耕輔）である。

三木露風作「すゝり泣くとき」は、1908年に文芸雑誌『趣味』に発表され、1909年9月に出版された詩集『廃園』に収録された。『廃園』は、恋愛や自然への愛、それが満たされないことによる憂愁、さらに肉体的・官能的欲求が充足されないことによる頹唐的情調を中心とするが、その中には自然主義の影響を受けた肉欲の追求や頹唐的生活への苦悶、印象主義的な表現の要素も含まれている（岡崎 1966: 153 頁）。このうち「すゝり泣くとき」は、入院後に書かれた詩との類似から（森田 1977: 251 頁）、1908年5月初旬の入院中に感じた孤独感を表現した詩と考えられる。

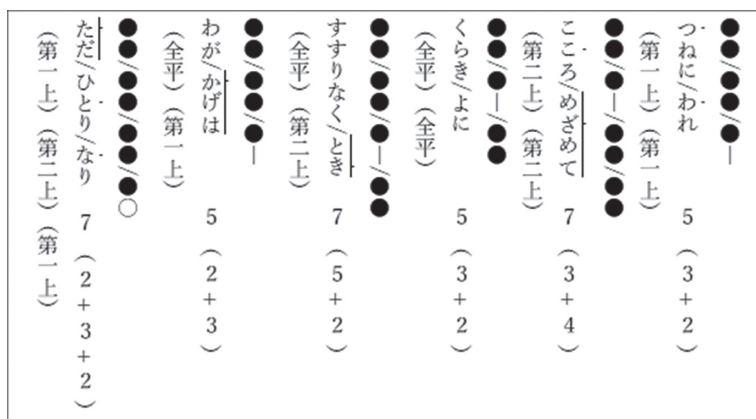


図3 「すゝり泣くとき」の詩と韻律

詩の構成は6行からなり、5音・7音を繰り返す韻律となっている（図3）。この詩形は、上田敏の訳詩や薄田泣菫の新体詩から影響を受けたものと考えられる（森田 1977: 205-206 頁）。

つねにわれ、
心めざめて
暗き夜に
すゝり泣くとき
我影は
たゞ独りなり。

小松耕輔が作曲した《すゝり泣くとき》は、1910年10月の『廃園』再版時に、「Lied」として巻頭に掲載された（図4）。

小松と三木の関係は、1908年に小松などとともに「来年は小松玉巖、小林愛雄等の諸君と盟結の約あり、一種奇妙なる団体（音楽家、画家、詩人）の新人ばかりにて会を設立」する計画を立てたことや（三木 1908=1973: 655 頁）、1909年1月の『音楽界』に三木の詩が掲載されたことからわかるように、協力関係を築いていた。同年、三木は『廃園』を小松に献本しており（小松 1910e: 72 頁）、

小松はそこから「すゝり泣くとき」などを選び、歌曲として発表した。初演は、1913年11月16日開催の「詩と音楽の会」主催の試演会と考えられる（無署名 1914: 134 頁）¹³。

作品の形式は通作歌曲形式だが、休符や句点で区切ると3部に分けられ、さらに5音・7音の構成に基づいて細分化することもできる。

前奏…1小節目～2小節目／A…3小節目～4小節目／A'…5小節目～7小節目

B…8小節目～9小節目／B'…10小節目～12小節目

C…12小節目～14小節目／C'…15小節目～18小節目／前奏…18小節目～20小節目

旋律は、唱歌に見られる「ぴょんこ節」やヨナ抜き音階を用いず、変ホ長調を基調とするが、13小節目（「わがかげは」）で平行調であるハ短調に転調するなど、部分的に歌詞の内容に沿った転調が行われている。また、最初の3、4小節目ではシ♭のままだった旋律は、5小節目から「めざめて」という歌詞に合わせて、ドからファにかけて上昇し、また、タイトルの「すすり泣く」を歌う直前にはソからミ♭へ、短6度上昇し、最後の「ただひとりなり」では *sotto voce*（小聲でささやくように）の指定のもと、最低音（シ♭）からソへ上昇するなど、表題「すすり泣く」を頂点に、歌詞の内容に即した旋律と伴奏の展開を行った。



図4 小松玉巖（耕輔）「すゝり泣くとき」（小松 1910f: 頁数なし）

またリズムは、冒頭の1行目と2行目の歌詞（Aの部分）では二分音符＋四分音符＋四分音符＋二分音符＋二分音符という、3文字＋2文字で旋律の始まりを示す5文字のリズムを使用し（小泉 2009: 299 頁）、その後の歌詞のリズムは、最初を四分音符・二分音符・四分音符に代表される「短・長・短」という一定のリズムで統一する構成をとっている。

13 しかし、演奏会の日程変更により独唱者と伴奏者が出演できなくなったため、独唱部分を省いての上演となったことが、「詩と音楽の会」の報告記事からわかる（無署名 1914: 134 頁）。

表2 四分音符を1とした場合の、《すゝり泣くとき》のリズム構成

	1文字目	2文字目	3文字目	4文字目	5文字目	6文字目	7文字目
1行目	2	1	2/3	1/3	5/3	1/3	2
2行目	2/3	1/3	2/3	1/3	8/3		
3行目	1	1	5/3				
4行目	1/3	2	1	2/3			
5行目	1/3	1	1	1	5/3		
6行目	1/3	2/3	1/3	2/3	1/3	2/3	5/3
7行目	1/3	1	2/3	1/3	5/3		
8行目	1/3	1	2/3	1/3	5/3	1/3	2
9行目	1/3	2/3	1/3	2	5/3		

このように小松は、リズムを揃えつつ詩の内容に沿って旋律を作った。しかし伴奏については、冒頭と末尾以外は歌唱の旋律とその和音を奏でるのみであり、また日本語アクセントや韻律と旋律との関係については、適合する箇所がおよそ半分となっており、必ずしも合致するものではない¹⁴。

3.《接吻の後に》（作詞：三木露風、作曲：小松耕輔）

最後に、《接吻の後に》（作詞：三木露風、作曲：小松耕輔）を取り上げる。

きみ／こたふ (全平) (第二上)	めとぢ／しなむと (第二上) (第二上)	ひの／もとに (全平)	うみべの／くさに (第三上) (第二上)	ひなか／ごろ (全平) (第二上)	はな／さく (第二上) (全平)	さつき (全平)	いな／と／いふ (第一上) (第二上)	ねむり／たまふや (全平) (第二上)	○ (全平)
5 (2 + 3)	7 (3 + 4)	5 (2 + 3)	7 (4 + 3)	5	4	3	5 (2 + 3)	7 (3 + 4)	

図5 「接吻の後に」の詩と韻律

三木露風作の詩「接吻の後に」は、1908年4月に『趣味』で発表された。上田敏の翻訳によるダヌンツィオ（Gabriele d'Annunzio, 1863–1938）『艶女物語』中の「死の勝利」をもとに（矢野 1978: 39–40 頁）、3連・

14 歌詞には、アクセントの位置と律文読み（2音を1律拍とする打拍によって5音や7音を四律拍に読んでいくこと）（坂野 1996: 115 頁）を付記した。歌詞の旧字体は新字体に変更した。日本語は高低アクセントであるため、高い部分に傍点を、旋律とアクセントが合致した部分には下線を加えた。歌詞のアクセントについては、同時期の発音により近づけるため、山田美妙『日本大辞書 六版』（明法堂、1895年刊行）を参照した。●は音が入る個所を示し、○は休止、|は音をのばすことを示す。明治時代以前の律文読みは、7音や5音の途中でも、3音目あるいは5音目で切れる場合は1音分伸ばすため（坂野 1996: 157 頁）、これに該当する場合は、|を付した。また山田（1895）は、言葉の「音調」（＝アクセント）の高下を表記する際に、高い部分（「上」）と、アクセントが変わらない部分（「平」）の2つの用語を用いている（山田 1895: 緒言 4 頁）。山田（1895）は、それぞれの用語を明確に定義していないが、「緒言」で例として挙げられている言葉をもとに整理すると（山田 1895: 緒言 4 頁）、以下のような意味で用いていると考えられる。「全平」＝すべてのアクセントが上がっていない。「第一上」＝1拍目が上がっている状態で始まり、2拍目でアクセントが下がる。「第二上」＝2拍目を発音するときにアクセントが上がり、3拍目の発音で下がる。日本語は高低アクセントであるため、高い部分に傍点を、旋律とアクセントが合致した部分には下線を加えた。

7 音 + 5 音の繰り返しで構成されている（図 5）。内容は、平石（2012）によれば、純情な若い恋人たちの姿、官能的な姿、恋人たちの幸せな様子（平石 2012: 109-111 頁）を表現したものとされている。

この詩に小松が作曲した《接吻の後に》は、1913 年 10 月 11 日に完成し¹⁵、同 30 日に島村抱月主催の芸術座音楽会で初演された。その後、伴奏の一部を改訂して¹⁶、1922 年に作品集『沙羅の木』に収録された。



図 6 《接吻の後に》（小松 1922: 1-2 頁）

全体の構造は、前奏、間奏、後奏を含む通作歌曲形式を採っている。拍子は 12/8 拍子、調性は変イ長調で安定している。また伴奏は、アルペジオや 15 ~ 17 小節目での 2 連符の使用など、《すゝり泣くとき》よりも歌唱の旋律から離れた動きを見せている。しかし、特に初演時の楽譜と出版譜を比べると、前者には半音で音が重複してしまうため、響きが濁る箇所が見られるなど（図 7）、ピアノを用いた器楽曲としては、初演時（1912 年）の段階では、課題が多かったことが考えられる。また、後年の歌曲に見られる民謡音階の使用や増和音、減和音の多用（小島 1962: 36 頁）といった特徴は見られない。

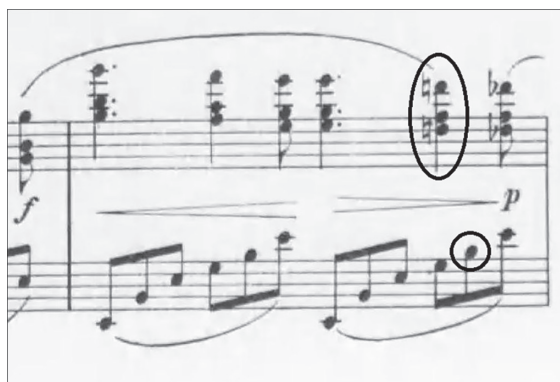
15 東京藝術大学未来創造継承センター大学史料室（以下、東京藝術大学大学史料室）所蔵、上野ひさ関連資料の楽譜の記述による。

16 《接吻の後に》の手書き譜は、東京藝術大学大学史料室（上野ひさ関連資料 整理番号 58）、上野学園図書館の小松耕輔文庫（自筆譜袋Ⅵ 資料番号Ⅵ (1)）に所蔵されている。上野ひさ旧蔵の楽譜は、小松の自筆譜か上野の筆写譜かは不明である。しかし、芸術座音楽会での演奏の際に付けられた題名である《五月の日》（椰 1913: 7 頁）が楽譜に書かれているため、作曲された当初の楽譜であると考えられる。小松耕輔文庫所蔵の自筆譜には、伴奏部分に鉛筆で出版譜と同様の旋律に修正した部分が残っている。そのため《接吻の後に》は、東京藝術大学大学史料室所蔵分、小松文庫所蔵分、出版譜の順番で書かれたことが考えられる。以上、3 つの楽譜を比較した場合、歌唱の旋律については修正部分がないため、本稿では 1922 年刊行の作品集に掲載された楽譜を参照する。



初演譜 9 小節目 (東京藝術大学大学史料室上野ひさ関連資料 整理番号 58)¹⁷

上段の○の部分はレ、ファの短三度の関係になっているが、その直後に下段にレ♭ (○の部分) が続くため、半音が重なる。



出版譜 (小松 1922: 2 頁 9 小節目を抜粋)

上段の和音 (○の部分) はそのままだが、下段のアルペジオは旋律が修正されており、特にレ♭の部分は、シ♭となっている。

図 7 《接吻の後に》初演時の楽譜と出版譜との伴奏の比較

(○は筆者による補足、上段の音域はト音記号、下段の音域はヘ音記号、調は変イ長調)

歌唱のリズムについては、1 行目から 2 行目までは長 + 短のリズムだが、4 行目以降は、短 + 長とリズムをとり、統一感を与えている。

表 3 付点四分音符を 1 とした場合の、《接吻の後に》のリズム構成

	1 文字目	2 文字目	3 文字目	4 文字目	5 文字目	6 文字目	7 文字目
1 行目	2	1	1	2	2		
2 行目	2	1	1	1	2	1	3
3 行目	1	2	1	2	2		
4 行目	1	2	1	1	2	1	3
5 行目	1	2	1	1	3		
6 行目	1	2	1	2	2	1	6

ここでも日本語アクセントや韻律との合致は図られていない。

4. 小 結

以上の小松による 3 作品の経緯を見ると、当初は八六調の自作の歌詞に 5 音音階ではない旋律を付けることで、歌詞と旋律という内容の一致を果たそうとしたことが分かる。しかし、八六調で繰り返す歌詞のため、歌曲の形式としては、それまでの唱歌と同じ有節歌曲の形式をとった。

その後、歌劇《羽衣》の創作や、『名曲新集』に代表されるヨーロッパの芸術歌曲の歌詞の邦訳を経た 1910 年に、同世代の詩人によるそれまでの韻律とは異なる作品に、部分的に通作歌曲形式をとった作品《すゝり泣くとき》を発表した。この作品は、はじめて「Lied」(芸術歌曲)であることを明示した日本人による作品として注目に値する。しかし、ピアノによる伴奏は、旋律の和音を弾くだけの役割となっている。

17 手書き譜をもとに楽譜作成ソフト MuseScore にて作成。

通作歌曲形式をとりつつ、より伴奏に独自の旋律を付したのは、1913年発表の《接吻の後に》と考えられる。そこでは、歌唱の旋律を詩の雰囲気によって変える通作歌曲形式を採用するだけでなく、ピアノの前奏、間奏、後奏を加えて、よりヨーロッパの芸術歌曲に近い構成をとっている。

特に旋律は、歌詞の「気分」を表現するだけでなく、音楽の一定のリズムによって作品全体の統一性を図ったと考えられる。また、詩壇が新体詩から口語自由詩へと進展するのに歩調を合わせるように、小松が作る旋律も、より自由なものとなっていた。

しかし、日本語アクセントとの合致する部分は少なく、後にこのアクセントと旋律との不一致は、山田耕筈が批判するところとなった（山田 1923: 8-9 頁）。こうした不一致の原因は、小松がアクセントとの整合性よりも、自身の身体感覚に基づく歌詞と旋律との一致を優先していたことが考えられる。例えば、小松は歌曲の作曲法について回想した中で、まず歌詞の字数を分析し、繰り返しの有無を確認したうえで、歌詞を繰り返し読む中でメロディが思い浮かび、それを書き留めるとしている（小松 1957: 55-56 頁）。日本語アクセントについても言及しているが、「ハナ」のようにアクセントの違いで意味が変わる語が同一箇所に戻される場合には、作詞者に変更を依頼することがあったと回想しているのみである（小松 1957: 55 頁）。これらの事例は 1957 年時点での回想だが、1910 年に小松が作曲の際の心構えを説いた際にも、歌詞を何回も繰り返し読み、そこから自ずと生まれでた節は、歌詞と一致している点があるため、歌詞を主として旋律を考えださなければならないとしている（小松 1910c: 14 頁）。ここから、1910 年代から小松が歌曲創作の際に重視したのが、繰り返し詩を読むという身体的な体験と、中で出てきた旋律をどのように歌詞に合致させるという、身体的感覚と旋律との一致にあったことが考えられる。この双方の一致を重視したことが、「ぴょんこ節」などの唱歌や軍歌で用いられた技法とは異なる創作を可能にしたと考えることができる。

IV. まとめと今後の課題

最後に、本稿の成果と課題をまとめる。

1. 小松耕輔の音楽観と日本語歌曲への展開

本稿は、明治後期における小松耕輔の日本語歌曲を対象とし、その思想的背景と作曲実践を検討することで、1900 年以降の日本において、新たな創作がいかなる思想的条件のもとで可能となったのかを提示することを目的とした。

まず本稿は、この思想的条件として、作曲家が日本語の詩と西洋音楽との関係を、これらの単なる折衷ではなく、自身の身体感覚を媒介とした「リズム」の再構成として捉えていたことを明らかにした。特に小松耕輔の場合、「エクスプレッション」という概念を通じて「芸術的内容」すなわち個人の感興を重視し、従来の形式や単なる西洋の旋律の模倣、あるいは言語アクセントへの従属を超え、詩に内在する「気分情調」や「呼吸の微動」といった動きを「リズム」として捉え、それに即した旋律の創出を志向した点に特徴がある。

この背景には、幼少期からの短歌の経験に裏打ちされた詩壇への関心と、自然主義や口語自由詩に見られる内面重視の文学的潮流があった。こうした動向を踏まえ、小松は音楽雑誌のみならず新聞や文芸雑誌を通して、以上の音楽観を反映した演奏批評や、内面を反映した音楽としてのフランス音楽に関する情報を発表し、同世代の音楽家とともに、同時代に発表された詩に旋律を付す実践を行った。

その結果、小松は従来の唱歌とは異なる「Lied」として、日本語歌曲の創作を行った。

2. 同時代の詩壇と関係を持っていた作曲家による創作との比較

この小松に代表される、詩に対する自身の身体感覚と西洋音楽の旋律とを調和しようとする考えは、詩壇と関わりを持っていた他の作曲家にも共有されていた。例えば山田耕筰の場合、1914年にドイツ留学からの帰国から1917年までの日本語歌曲をほとんど発表していない間に、留学中に触れた表現主義の影響のもと、自己の心身を媒介とし、自身に宿る詩想から作品を生み出そうとした（後藤 2014: 196 頁）。その中で山田は、三木露風などの詩人たちが同人となっていた未来社に参加し、詩人たちの「リズム論」を実践したピアノ曲（プチ・ポエム、詩曲、舞踏詩曲）を発表した（後藤 2014: 198-199 頁）。

これと比較すると、小松の試みは、詩の内部に潜む運動を旋律として再構成する点において、日本語歌曲に固有の方法論を、これらの作曲家に先駆けて提示したものと位置づけられる。

以上から、明治時代後期から大正時代にかけての、特に詩壇との関係を持った日本人作曲家による創作は、日本と西洋という対立の単純な統合ではなく、朗読や舞踊といった身体的経験を通じて両者の差異を横断しようとする営みであったと言える。その中で小松の「リズム」概念は、日本語の詩と西洋音楽とを媒介し、作曲家の創作原理として機能した点で重要である。

もっとも、本稿で扱った時期は、日本語の歌詞と旋律との適合が模索段階にあった時期でもある。例えば、如月生（本居長世 1885-1945）が指摘するように¹⁸、特に声楽においては新たな方法の確立が求められていた。この点を踏まえると、本稿で取り上げた小松の作品は、後年の代表作《泊り舟》などと比べ、発展途上にあったと考えられる。しかしそれゆえに、明治期において作曲家が、詩と身体感覚との関係をいかに音楽化しようとしたのかを具体的に示す資料として、研究史上重要な位置を占める。

3. 今後の展望と課題

以上の成果を踏まえ、今後の課題として第一に挙げられるのは、小松における西洋音楽受容の具体的内実の解明である。小松は1909年までに英仏の作曲家の旋律に自作の歌詞をつけた「歌曲」を発表した。特に小松は、ドビュッシーなどの同時代の作曲家に関する情報も紹介していることから、そこから学んだ可能性が考えられる。そうした欧米の歌曲との比較や、旋律のより詳細な調査により、小松や1900年代以降の作曲家による自己表現の方法として、どのように西洋音楽を用いたのかを提示できるだろう。

第二に、詩人側からの音楽への接近である。本稿では詩人の音楽活動への関与に触れたが、その思想的背景や詩壇の運動との関係は十分に検討できていない。論文中でも触れたように、「韻文朗読会」などの詩壇の新たな動きや講演会には、音楽家が参加している事例がある。そのため、詩壇がどのよ

18「器楽に付いては殊に新しい方法を出さずとも、従来の方法でも日本人に解る様になるであらう、そして全く見当のつかないのは声楽の方面である。外国人の作曲に対して日本語の歌詞を付し、或る歌詞があつてそれに作曲する方法などもあるが、それでは未だ満足の出来ぬ不調和の点がまゝある。声楽側に於いては余程新案を要す。故に此の点に付いては、余程吾人が頭を悩まさねば成らぬのである。そして其の方法の付かぬ中は先づ日本のオペラなどの完全なものが出来よう筈がない。声楽上の研究とは、音符、詞の配合の上と、一つは曲調の上の殊に新しい研究を要す事である」（如月生 1911: 5-6 頁）。

うな経緯で音楽に関心を持ち、そこへ接近する動きみせたのか。この点を明らかにすることで、「音楽」が唱歌教育とは異なる文脈でいかに位置づけられていたのかを再評価できる。

第三に、民謡および方言との関係である。本稿は、小松の作品における旋律と日本語アクセントとのずれを指摘した。この指摘は、大正時代以降の小松の作品に対する山田耕筰による評価と同じであるが（山田 1923: 8-9 頁）その要因として考えられるのが、民謡との関係である。小松は、明治時代から大正時代にかけて、民謡に関心を持ち、その特徴について研究し¹⁹、その成果は、大正時代以降の作品に反映されている²⁰。この民謡とアクセントとの関係について、青山・河瀬・沈による共同研究では、地方の民謡は東京と比べると方言アクセントの特徴を部分的に反映するため、旋律の音程や高低に地域差が生じていると指摘している（青山・河瀬・沈 2026: 3955 頁）。これを踏まえると、特に民謡との関係が深い大正時代以降の作品や、本稿で取り上げた作品についても、秋田方言のアクセントとの関係を検討することで、日本と西洋という二項対立とは異なる軸として、都市部と地方という観点から評価できるだろう。

さらに、同時期の東京音楽学校出身作曲家との比較や²¹、当時の東京音楽学校における和声など、作曲に関わる教育との関連も視野に入れることで、明治後期から大正時代における日本語歌曲創作の全体像をより立体的に把握できるだろう。

謝辞

小松耕輔の楽譜については、小松耕輔音楽兄弟顕彰会（代表者：小松義典）から掲載許可をいただきました。また、茨城大学 附属図書館からは《すゝり泣くとき》の楽譜の複写物の提供を、《接吻の後に》の手書き譜の閲覧については、東京藝術大学大学史料室と上野学園図書館に、そして「田辺尚雄宛小松耕輔・吉沢重雄書簡」の閲覧については民音音楽博物館から許可をいただきました。この場を借りてお礼申し上げます。

19 例えば、1906 年には文芸雑誌『白百合』に民謡を詞章だけでなく曲調からも研究をしなければならないとする（小松 1906b: 29 頁）「民謡の音楽的研究」を掲載し、1907 年の帝国音楽会の演奏旅行で秋田県に立ち寄った際に、同行した本居長世とともに秋田音頭を採譜し、その特徴を西洋の歌（ソング）との比較によって提示した（無署名 1907: 3 頁）。また、民音博物館所蔵の田辺尚雄宛書簡によれば、江差追分の名人である平野源三郎（1869-1918）を招聘した演奏会を実施している（小松・吉沢 1912）。このように小松は、各地の民謡を紹介しつつ、その特徴に注目していたことが考えられる。

20 例えば、1919 年に発表された小松の代表作である日本語歌曲《泊り舟》では、変口を基調とする民謡音階をもとに旋律と和声を付け（小島 1962: 38 頁）、日本民謡を踏まえた新たな歌曲の在り方を求めた（小島 2004: 11 頁）。これにより、大正時代以降の日本語歌曲の歴史において小松は、民族的な伝統に対する反省と継承発展させるという自覚をもった代表的な作曲家として位置づけられている（小島 2004: 10 頁）。

21 例えば、1908 年に『音楽界』に掲載され、翌年「抒情唱歌」と副題を付けたうえで出版された、沢田孝一（生没年不詳）作曲、下田歌子（1854-1936）作詞による歌曲《晩秋》は、歌が四分音符と八分音符を基調とする旋律である一方、所々に三連符を含み、また伴奏はホ長調のアルペジオや歌とは異なる旋律が奏でるなど（沢田 1909: 1-4 頁）、「ぴょんこ節」を基調とする教育用の唱歌とは異なるものを目指していたことがうかがえる。

引用史料²²

- 石倉小三郎（1903）「歌劇オルフォイス」『帝国文学』9巻8号：73-81頁.
- 風（安藤和風）（1905）「小松玉巖氏と海音」『秋田魁新報』1905年8月16日，1面.
- 如月生（本居長世）（1911）「将来の創作と声楽」『音楽』2巻10号：5-6頁.
- 小松耕輔（1905a）「音楽と文学との調和」『音楽新報』2巻1号：8-12頁.
- （1905b）「盛春譜」『音楽新報』2巻1号：16頁.
- （1906a）「現時の新体詩の価値」『中央公論』1906年11月号：18-24頁.
- （1906b）「民謡の音楽的研究」『白百合』4巻1号：28-29頁.
- （1907）「山中楽信」『日本』1907年9月4日，1面.
- （1910a）「去年の中央楽壇」『秋田魁新報』1910年1月3日，2面.
- （1910b）「古典音楽と近代音楽」『東京朝日新聞』1910年12月8日，3面.
- （1910c）「募集の作曲について」『音楽界』3巻10号：13-14頁.
- （1910d）「楽界感想三件」『読売新聞』別刷1910年10月30日：1面.
- （1910e）「四十二年九月十日書簡」『廃園 再版』博報堂〔安部宙之介（編）『三木露風全集 第一巻』日本図書センター，1983年，72頁〕.
- （1910f）「すゝり泣くとき」三木露風『廃園 再版』博報堂，頁数なし.
- （1922）『沙羅の木：小松耕輔作曲集』アルス.
- （1952）『音楽の花ひらく頃：わが思い出の楽壇』音楽之友社.
- （1957）『懐しのメロディー：音楽家の回想』文芸春秋新社.
- 小松耕輔・吉沢重雄（1912）「田辺尚雄宛 明治四五年六月二六日 小松耕輔・吉沢重雄書簡」
- 小松耕輔・牛山充・宮澤縦一（1962）「日本オペラ史 明治・大正」『日本のオペラの歩み』『日本オペラの歩み』刊行会，6-11頁.
- 沢田孝一（作曲）、下田歌子（作詞）（1909）『晩秋：抒情唱歌』松本楽器.
- 島村抱月（1906）「一夕文語」『文章世界』明治39年6月号〔（1929）『抱月全集 第二巻』博文館，214-221頁〕.
- 田辺尚雄（1910）「日本俗楽論」『早稲田文学（第2期）』58号：26-47頁.
- 寺崎浩（1966）「洋楽普及の先駆者 小松耕輔氏をいたむ」『秋田魁新報』1966年2月5日，4面.
- 三木露風（1908）「十二月七日 内海信之宛書簡」〔安部宙之介（編）（1973）『三木露風全集 第二巻』日本図書センター，655頁〕.
- 無署名（1905）「『海音』号の予告！」『音楽新報』2巻5号：頁数なし.
- （1907）「旅行演奏団の秋田音頭研究」『秋田魁新報』1907年8月13日，3面.
- （1914）「詩と音楽の会記事」『現代詩文』2巻1号：134頁.
- 椰（1913）「芸術座音楽会」『東京朝日新聞』1913年11月1日，7面.
- 山田耕柞（1923）「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」『詩と音楽』2巻2号：2-15頁.
- 山田美妙（1895）『日本大辞書 全 六版』明法堂.

22 小松耕輔の著作の中には、雅号である小松玉巖で発表したものも含まれているが、表記が煩雑になることから、本稿では小松耕輔が著したものとしてまとめる。

参考文献

- 青山拓生・河瀬彰宏・沈力（2026）「地域差に着目した日本民謡における旋律と方言アクセントの対応に関する分析」，言語処理学会事務局（編）『言語処理学会第32回年次大会 発表論文集』言語処理学会事務局，3952-3956 頁。
- 伊狩章（1957）『後期硯友社文学の研究』矢島書房。
- 井上さつき（2013）「小松耕輔と第1回合唱競演大音楽祭（1927）」『愛知県立芸術大学紀要』42号：105-117 頁。
- 大久保光哉（2025）「森鷗外と小松耕輔：歌曲集「沙羅の木」をめぐって」『北海道教育大学紀要 基礎研究編』77号：173-186 頁。
- 岡崎義恵（1966）「解説」，岡崎義恵（編）『三木露風詩集（世界の詩30）』弥生書房，151-158 頁。
- 奥中康人（2008）『国家と音楽：伊澤修二がめざした日本近代』春秋社。
- 菊池清磨（2025）『中山晋平伝：近代日本流行歌の父 増補新版』アルファベータブックス。
- 木村直恵（2002）「〈批評〉の誕生：明治中期における〈批評〉〈改良〉〈社会〉」『比較文学』45号：7-22 頁。
- 清田文武（2009）『近代作家の構想と表現：漱石・未明から安吾・茨木のり子まで』翰林書房。
- 小泉文夫（2009）『日本伝統音楽の研究 合本』音楽之友社。
- 国府華子・森みゆき（2025）「『中等教育唱歌集』掲載の作歌作品の傾向について：雑誌『音楽新報』との関わりを中心に」『愛知教育大学研究報告 芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編』74号：1-9 頁。
- 小島美子（1962）「滝廉太郎から橋本国彦までの歌曲（下）」『フィルハーモニー』34巻11号：34-47 頁。
- （2004）『日本童謡音楽史』第一書房。
- 後藤暢子（2014）『山田耕柞：作るのではなく生む』ミネルヴァ書房。
- 坂野信彦（1996）『七五調の謎をとく：日本語リズム原論』大修館書店。
- 佐藤伸宏（2011）『詩の在りか：口語自由詩をめぐる問い』笠間書院。
- 澤正宏（2000）「口語自由詩の成立と明治四〇年代」，澤正宏・和田博文（編）『日本の詩 近代篇』和泉書院。
- 田中健次（2022）『図解近現代日本音楽史：唱歌、校歌、応援歌から歌謡曲まで』東京堂出版。
- 長木誠司（2010）『戦後の音楽：芸術音楽のポリティクスとポエティクス』作品社。
- 津上智実（2018）「東京音楽学校学友会『音楽』に見る芸術歌曲の「奨励」」『神戸女学院大学論集』65巻1号：27-44 頁。
- 西澤忠志（2024）「1896～1916年までの新聞での演奏批評の傾向とその意義」『立命館アジア・日本研究学術年報』5号：46-61 頁。
- 南部好江（2004）「小松耕輔」，日本音楽教育学会編『日本音楽教育事典』音楽之友社，384-385 頁。
- 平石典子（2012）『煩悶青年と女学生の文学誌：「西洋」を読み替えて』新曜社。
- 二子千草（2017）「小松耕輔の楽壇活動：音楽の社会的発展を目指して」，小松耕輔音楽兄弟顕彰会・由利本荘市教育委員会（編）『小松耕輔生誕130年記念誌』小松義典，11-22 頁。
- 船山信子（2017）「小松耕輔研究：末弟の小松清研究ノートを添えて」，小松耕輔音楽兄弟顕彰会・由利本荘市教育委員会（編）『小松耕輔生誕130年記念誌』小松義典，23-46 頁。
- 細川周平・片山杜秀 監修（2008）『日本の作曲家：近現代音楽人名事典』日外アソシエーツ株式会社 編集、日外アソシエーツ。

- 堀内敬三 (1977a) 『音楽五十年史 上』 講談社学術文庫.
- (1977b) 『音楽五十年史 下』 講談社学術文庫.
- 森田実歳 (1977) 『三木露風研究：「廃園」の成立』 明治書院.
- 安田寛 (2000) 「芸術歌曲の誕生」, 安田寛 (編) 『原点による近代唱歌集成 解説・論文・索引』 ビクターエンタテインメント株式会社, 117-121 頁.
- 山田有策 (1990) 「文学の制度的確立」, 古橋信孝 (編) 『日本文芸史 表現の流れ 第5巻』 河出書房新社, 254-256 頁.
- 山口篤子 (2005) 「国民音楽協会と合唱音楽祭の初期事情：小松耕輔の民衆音楽観を中心に」 『阪大音楽学報』 3号：1-16 頁.
- 矢野峰人 (1978) 『比較文学：考察と資料 増補改訂版』 南雲堂.
- Maus, Fred Everett. 2001. Criticism. In S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London: Macmillan Publishing, 670-698.