

童謡は唱歌に代わりえたか？

小学校音楽科教材としての童謡についての一考察

石 田 陽 子

(平成19年9月29日受理 最終原稿平成19年12月10日受理)

〔要旨〕童謡復興運動は、唱歌、あるいは唱歌教育批判として興ったとされる。

拙論では、童謡復興運動に関わった詩人、作曲家などの評論を手がかりに、創作童謡と音楽教育との関わりについて、特に、童謡が唱歌に代わる教材になりえたかどうかを検証した。

創作童謡は「童心性」「伝統性」「芸術性」を抛りどころとし、それらが欠如しているとして唱歌批判がなされていた。ところが、童謡音楽(童謡作曲)にあたっては、作曲家の伝統音楽への認識の希薄さや、作曲技法上の問題から、唱歌と音楽的にはそれほど変わらない童謡が多く誕生することになり、童謡は、詩としての側面はともかく、音楽的には唱歌の明確な対立軸にはなりえなかった。また、創作童謡が芸術性を追及すれば、音楽形式や音楽が子どもにとって難しいものとなり、唱歌に代わる、子どもにふさわしい教材にはなりえない矛盾を抱えていたと言えよう。

キーワード：童謡、唱歌、童心性、芸術歌曲、わらべうた

はじめに

唱歌教育批判としての側面を持つといわれる童謡復興運動だが、1918(大正7)年7月に鈴木三重吉主宰の雑誌『赤い鳥』が創刊されて以来、翌年には、『こども雑誌』、11月には『金の船』、さらに、その翌年1920(大正9)年6月に『童話』など、創作童謡を掲載する雑誌が相次いで創刊されたことは童謡が普及する重要な契機となった¹⁾。『赤い鳥』では北原白秋、西條八十(後に『童話』に移る)、『こども雑誌』では三木露風、『金の船』(後の『金の星』)では野口雨情、若山牧水、『童話』では藤森秀夫、後には島木赤彦らが精力的に創作童謡を発表しているが、なかでも、北原白秋、西條八十、野口雨情の存在は際立っている。

前稿では、三人の詩人のうち白秋の評論を主な手がかりとして、童謡復興運動の理念や意義に言及した童謡論と、それに基づいて展開される学校教育論あるいは芸術教育論について検証した²⁾。

白秋は、「教訓的で大人の心で詠まれた唱歌や西洋風の翻訳歌調を子供に押しつけている今日の唱歌教育は不自然極まる」と明治以来の唱歌教育を批判し、また、伝統的な童謡を排斥してしまった小学校教育も、子供の生活感情と余りにもかけ離れていたために「大人くさい子供

たらしめ」てしまったと厳しく断じたうえで、そのような誤った教育に代わって、子どもたちに失われた童心を取り戻し、研ぎ澄まされた叡智と感覚を備えた子どもを育むべく、全教科が「融和連鎖」した芸術教育を提唱している³⁾。こうした白秋の芸術教育論に見られる総合教育という発想は、今日の学校教育、ひいては音楽教育のあり方を考えるひとつの視座を提供していると言える。

しかし、白秋の評論だけでは、理想とする教育の実践にあたり、教材としての創作童謡の具体的な活用法、特に、音楽教育と童謡との関連性は見えてこない。例えば、童謡が唱歌に替わるものとして、どの程度小学校音楽科教材となりえたのだろうか、さらには童謡教育が「徳性の涵養」のみに収斂されていた唱歌教育あるいは音楽教育の理念に替わる新たな理念を実践できただろうか⁴⁾。

このように、教育学的視点から童謡運動の全体像を具体的に捉えるには、さらなる検証が必要であろう。その資料となるのは、童謡復興運動が高揚していた時期に、白秋をはじめ雨情、八十を含む詩人や教育家、作曲家など様々なスタンスで童謡運動に関わった人たちが著した童謡論、童謡教育論、童謡作曲理論書である。

拙稿では、これらの著作にも視野を拡大し、創作童謡の教育的意義、あるいは、教材としての童謡の可能性を検証する。

唱歌批判としての童謡

前稿でも触れたが、「童謡とは童心童謡の歌謡」であり、「その根本を日本の童謡に置く」と繰り返し述べているように、北原白秋の童謡観に通底するのは童心と伝統である。すなわち、真の童謡とは、「何よりわかりやすい子供の言葉で子供の心を歌ふ」ものであるとともに、新しい童謡の礎は「日本人として純粋な郷土的民謡」であるとする童謡観に照らせば、当時の唱歌、とりわけ、その歌詞は、「一に美無く生命なく童心なき、かくの如き歌詞に現はれたる児童教育に於ける精神、態度方法の誤謬、二には、その歌詞の不毛蕪雑背拙劣」なのである。そして、難解な歌詞を選定した責任は、子どもという存在や、その生活を知らないことに加えて、在来日本の童謡について何も知らない、あるいは忘れてしまった大人にあり、「唱歌は童謡を根本にすべきであった」として、童心と伝統の欠如という視点から、当時の唱歌や教育を批判しているが、白秋以外の人たちは童謡および唱歌をどのように捉えていたか、本章では、野口雨情と西條八十の童謡観を中心に視野を広げて確認しておきたい。

例えば、野口雨情の場合、「まことの童謡」とは「子供の歌」であると同時に、大人にとっても「いつか忘れられていた子供の頃の懐かしい心持ちがはっきりと胸に沸いて来るべきもの」、つまり、「永遠に滅びない児童性を持ち、さらに尊い価値ある芸術作品」である（『童謡作法問答』⁵⁾）。ここで、雨情は「児童性」ということばを用いているが、『童謡十講』では、童謡は「子どもの心そのもの」、つまり「童謡は童心性の表現」であることを真の童謡の条件のひとつに挙げているように、白秋と同じく、雨情の童謡観もまた「童心」に依拠していると言える。大人の創作であれ、子どもの創作であれ、「童心」が欠けているものは童謡ではない。

また、白秋が新しい童謡の拠りどころとした「伝統」についても、雨情は、『童謡十講』の第二講「童謡の発達と変遷」で、童謡の起源と歴史に言及している。そこでは、新興童謡と歴史的童謡の関係を示唆しているわけではないが、第十講「結論」で、民謡と同じく童謡も民族を離れて考えることはできないという意味の言及をしていることや、日本の感傷があらわれた彼の童謡作品の作風から見て、日本的伝統を意識していたと思われる。

白秋の童謡観に通じるものを持つ雨情もまた、唱歌と童謡の違いについて問われた際には、唱歌は「詩的境地に遠いものばかり」で、子どもの心に満足を与えることが少なく、「実に不自然極まる、それを歌っても読んでも少しの面白みもないやうな、理窟張ったものか、或は何の意味もない言葉を並べて（中略）あのやうな無趣味な、子供の心持とは大変にかけ離れた」ものであるとし、その原因は、唱歌を作る人は詩を理解する力をまったく持たないか、不足していることに加えて、「子供たちの心持を充分研究したり、又、自分の少年時代の純な言葉や心持などを顧みたりなどせずに、唯、理知のみに走った」ことにあると答えている（『童謡十講』、『童謡作法問答』）。また、唱歌の歌詞については「三十年一日の如くに改変されることのない歌調で、殺伐たる軍国主義　云ひかえれば、暗に戦争を奨励する様な歌詞などを平常好んで歌はせてあるものが少なくないのですから寒心にたへません」（『童謡教育論』）と唱歌の歌詞の古めかしさと軍国主義的傾向をも指摘している。さらに、このような唱歌でも無理強いに歌わせ、小学校の課目に含まれているので、唱歌がなくてはならないものという誤った考えを持つ人も多いと、唱歌教育に対しても批判的な言及をしつつ、唱歌の硬直した歌詞と、唱歌にはない詩的情緒が含まれている童謡との違いを具体例を挙げて説明している⁶⁾。

子どもの心情への理解や、自らの子ども時代の純粋な感受性や懐古の感情など、雨情が詩の作者に要求しているものは、白秋の言う「童心」である。

次に、八十の童謡観について、彼の『現代童謡講話』からたどっておこう⁷⁾。

八十は、この著作で、古くから歌い継がれた民間童謡ではなく創作童謡について考えるとことわったうえで、「児童のうたう歌」つまり「児童自身の創作にかかる詩」という意味と、「新しい唱歌」とでもいうべき「大人が筆を取る場合の童謡」というふたつが童謡が今日的意義であるとする。そして、童謡運動の目的を「従来の唱歌が、主として露骨な教訓乃至知識を授けるのを目的とした功利的歌謡で、従って児童等の感情生活には何等の交渉を持たないのを遺憾とし、この欠陥を補ふに足るべき内容形式により芸術的香気ある新唱歌を生みだそうとした」ことであると述べ、従って、新しい童謡は「これぞ芸術的唱歌である」と強調している。

芸術的唱歌の条件は、まず「芸術品であること」、第二に「子供に与へて歌はしめるに適しいものであること」であるとして、従来の唱歌「兎と亀」および「鉄道唱歌」と、自作の童謡「あしのうら」と「かなりや」を比較し、両者の違いを具体的に提示することにより、「芸術的唱歌」つまり「童謡」の本質を明らかにしようとしている。

唱歌が書かれた目的は、まず第一に「児童に与へるため」であり、第二に、これは、八十に言わせると余計な目的なのだが、「兎と亀」は「油断大敵という教訓を与へる」ために書かれ、「鉄道唱歌」は「地理の知識を易しく面白く児童に授ける」ために作られている。一方、八十

自身の童謡とは言えば、子どものために書くという目的は唱歌と同じだが、「作者の感動を盛った詩」である点で唱歌とは全く異なっている。例えば、「あしのうら」は、自らの汎神論的信仰をうたったものであり、また自身の真実な感動を仮託しているものであり、唱歌のような第二の目的をもつものではない。また、「かなりや」も、少年時代の追憶が口火となり、その後に出てきた、当時の作者自身の苦い生活経験が感動となり詩として結晶したものであるという⁸⁾。つまり、童謡には「作者自身の真剣な感動が盛り込まれている」のであって、受け手である児童が歌って喜ぶだけでなく、作者自身も創作の喜びを味わっている。ここにこそ、童謡が「芸術的唱歌」である理由があり、それが従来⁹⁾の唱歌と全く異なる所以である。

八十にとって、芸術とは「人生の観照」、つまり「深い全体的な人生を念うこと」であり、この心境から芸術が生まれ出るのである。故に、「芸術作品には、作者が人生を観た時の真実な、ぬきさしならぬ感動があらわれていなければならない」。しかし、童謡の場合は、「平易な子供のことばで表すという付帯条件によって作者の感動を表現する自由がある程度束縛される」ために、創作童謡のすべては真の意味で芸術的童謡であるとは言えないとする。ちなみに、同著の第二章で、様々な種類の童謡を、その内容や創作動機によって分類し、「作者の切実な感動がこもっていると同時に、児童に誦させるのにふさわしい歌謡」として最も芸術的な童謡は象徴詩であるとしている。

八十の唱歌批判の主眼は芸術性の欠如に置かれていると言えよう。芸術性の有無は作者の感動の有無に拠るとい創作契機については白秋も雨情も異論のないところだろうが、その感動は、両者においては、童心性というフィルターを通して表現されるべきものであり、童謡でうたわれるべきものである。しかし、八十の場合には、子どもに理解させるべく平易なことばによる表現と芸術的高尚さの維持は相容れないものであり、童謡の要件である童心性と芸術性は、ある意味で対立関係にあると言えよう。

補足になるが 三木露風も「大人が童謡を創るとき、また真の教育者であるために、大人も人性に「こども」を有っている。「こども」がなければなりません。」と言い、「また一方歌ふ方から言へばその性に眞を感じしめその性よりしてうたひ、喜びの波をあぐるもの、童謡的歌謡より外ありません。現行はるゝ唱歌であってもその最もよるしき物はその童謡的な点にある。又、「お月さんいくつ、十三七ツ、それやまだ若い」の如き、「蝶々、蝶々」の可憐なるうたの如き、凡そ民間にあつて人口に膾炙してある児童のうたはその本質上、童謡であります。」(「童謡と教育」と述べている。逆説的であるが、露風も、「童心性」の有無によって唱歌と童謡の違いを明確に区別していたと言えよう。

唱歌、童謡の作詞を手がけ教育者でもあった葛原幽也、小学唱歌の歌詞のことばや語句の難解さを指摘し、童謡的にみれば「非児童語、非児童思想である」ことを認めている(葛原1923: 22)。

唱歌批判の主な根拠が、童心性と芸術性の欠如に由来する無味乾燥で教訓的であることは明らかである。ただ、八十のように、芸術性を童心性の上位に据えようとするならば、子どものための詩であるはずの童謡が子どもから離れてしまう危うさも同時に存在していると言えるの

ではないだろうか。ところで、童謡が唱歌（歌）であるという認識もまた童謡詩人たちに共有されているが、唱歌と童謡の音楽的側面はどのように捉えられていたのだろうか。

童謡と音楽

(1) 歌われるべき詩としての童謡

上述したように、唱歌批判の文脈で語られる童謡への言及は歌詞に向けられることがほとんどである。しかし、童謡が唱歌の対立軸であるならば、両者の音楽的側面もまた問われなければならないだろう。

前稿でも触れたが、「おのづと自然そのものから教わって子供は子供らしく手拍子をたたいて歌ったもの」が童謡であるとする白秋にとっての日本の童謡の根本とは、いわゆる「わらべうた」であろう。そして、雨情もまた、童謡は「歌って楽しむもの」であり、「童謡はどうしても歌うということが本来の性質」なので、「歌って楽しむところに童謡の使命がある」と言及している（『童謡作法問答』）。故に、童謡が韻文である以上、自由に節をつけて歌い易い童謡の方が調子の悪い（語調の悪い）ものより優れているし、少年少女に対しては、童謡は読むよりは、自由な節で歌い、それを聞いて味わうことを推奨している。また、童謡の韻律こそが子どもがひきつけられる大切な役割を担う要素であるとする。

さらに、『童謡十講』の第四講「正風童謡論」では、「童謡は唄うものであり踊りに踊れるものであるべき」で、童謡は「あらゆる詩のなかで最も純粋な詩であるため唄い踊ることがその本質であるべき」と詩の音楽的要素の重要性を示唆している⁹⁾。

一方、八十もまた、童謡を「児童のうたふ歌」と「新しい唱歌」とのふたつに分類し、また新興童謡を「芸術的唱歌」と定義づけているように、「歌」であることを明言している。そして、「夕焼け小焼、あした天気になあれ」のようなことばに節をつけて唱えて晴天を願うように、児童は「極めて歌うことを好むものである」と子ども本来の歌をわらべうた的なものに帰している。

さらに、詩の根源的本質にも触れて、「大昔の歌謡で常に舞踊と伴奏とが結合して国民感情の表白としてあったもの、つまり、もともと音楽から生まれ出たものであることを忘却できない」とし、詩であるならば、あるいは「うたう」という気持ちで作られたものは、「詩のにおいがあり、これをリズムと言う」と述べているように、詩の本来のあり方にも触れつつ、詩がもつ一種の音楽性を認めている。

しかし、童謡と音楽について考える場合は、「歌う」という意味の重層性を確認しておかねばならない。

詩を「歌う」という場合、朗読（声に出して読む場合）も最も原初的な「歌う」行為である。それは、詩が韻文である以上、声に出せば、韻律や規則的なアクセントの交代から生み出されるリズムや抑揚（一種の旋律）が自然に生まれるからである。白秋が「おのづと自然そのものからおそわって子どもがうたう」と言い、八十が「児童のうたうた」に分類したものの、すなわち伝統的なわらべうたは、このように自然発生的に生まれてきたと言える。

雨情は、この点について、「童謡において韻律は、子供をひきつける要素として大切な役割を持つ」（『童謡作法問答集』）として、形式のリズムを生み出す様々な韻律や押韻法を挙げて、詩のもつリズムの重要性を説明するとともに、「うたわれた内容そのものの波動」である内容のリズム、つまり内在律の重要性についても言及している（『童謡作法問答集』）。この意味では、詩は形式と内容の二重の音楽性を備えていることになる。

いずれにせよ、「歌われるもの」という認識は、必ずしも「詩に音楽をつけて（作曲して）歌う」という認識とは一致するものではない。さらに、音楽をつけて「歌う」場合、つまり、詩に作曲するということにもふたつの側面がある。ひとつは、詩のもつリズム、抑揚など形式的側面をそのまま実際の音で再現することであり、もうひとつは、内容、つまり詩が表現しようとするものを音で再現することである。これらは対立するものではなく、むしろ、両立されていることが声楽曲の理想であろうが、童謡に作曲することについて、あるいは作曲された童謡について、詩人たちはどのように受けとめていたのだろうか。

（2）童謡の作曲について 詩人の視点から

童謡が作曲される契機は、『赤い鳥』（大正8年4月号）の通信欄への「童謡に曲譜をつけてほしい」という投書であると言われている^{10）}。これに対して、鈴木三重吉が「曲譜を書くふさわしい作曲家の協力を得られ次第、毎月1、2篇作曲してもらおうつもりである」ことや、広く多くの人から曲を募集するつもりであると回答し、実際には、同年5月号（第2巻第5号）から、西條八十の「かなりや」が成田為三作曲により「赤い鳥曲譜その一」として掲載が始まっている。創刊当初の『赤い鳥』のモットー（標榜語）には「綺麗な物語を授け」とあったが、第3巻第3号以降、「子供等に向かって真に芸術的な謡と音楽とを與へて」と変化しているので、童謡作曲の体制が整ったとの指摘もある（藤田1976：20）。

しかし、鈴木三重吉が八十に童謡を依頼したいきさつについて、八十が『現代童謡論』に書いているが、それによると、「この頃の子供のうたってゐる唱歌は、大部分功利的な目的をもって作られた散文的で無味乾燥な歌ばかりであって寒心に堪へない。私たちはもっと芸術味豊かな、即ち子供等の美しい空想や純な情緒を傷つけないでこれを優しく育むやうな歌と曲を与へてやりたい。で、私の雑誌ではかうした歌に『童話』に対する『童謡』といふ名を付けて載せてゆくつもりだ。」と語ったという。八十は新興童謡を「芸術的唱歌」とする根拠を三重吉のこの発言に求めているが、それは大正7年のことで、三重吉は、『赤い鳥』創刊以前から、唱歌批判としての童謡を「児童のうたう歌」とする構想を持っていたと考えられる。

しかし、『赤い鳥』に参加していた白秋の場合は、童謡作曲についての意見は三重吉と少し異なっている。

童謡の根本を「わらべうた」とする自らの考えを裏づけるように、白秋は、童謡作曲について「単に芸術的唱歌といふ見地のみより新童謡の語義を定めようとする人々に私は伍せぬ」（「童謡私感」）、あるいは「・・然し童謡の凡てが専門の音楽家の手で作曲された上で、諸種の器楽の伴奏に連れて歌ふべきものとするのは謬である。時には在来の童謡の如く、児童自身の

身振り手拍子を以って自由に素朴に歌はるべきものである。」(「童謡私感」)とし、いわば子どもに子ども自身が即興的に旋律をつけるのが童謡の理想であるように言っている。その一方で、「山田耕筰のような作曲家には、自分の詩を托することができる。」(「詩と作曲」)と専門の音楽家による創作も許容しているのだが、そのような見解は白秋のなかで矛盾するものではなく、例えば、自作の「あわて床屋」に付された音楽(作曲家は石川善拙)や「落葉松」の作曲についての感想を見れば、作曲に対する白秋の考えが理解できよう。

まず、「あわて床屋」については、「これはあの曲の作者石川氏に申し上げたいことですが、「あわて床屋」は、私の気持ちとは、可成相違してゐるやうに感じました。どうしても童謡は作曲しないで、子供達の自然な歌ひ方にまかせてしまった方が、むしろ、本当ではないかとも思はれます。」(『赤い鳥』大正8年9月号)“。

また「落葉松」の第3連を民謡風に作曲したことに対して、「民謡になったらもうこの詩はおしまひです」と嘆きにも似た感想を述べている(「歌謡講座」)。

白秋は、詩には作曲できるものと、できないものがあるとして、「落葉松」のような象徴詩は作曲すべきではないとするのだが、仮に詩人が創作した詩に作曲された場合も、詩人の思いどおりの曲にならないとする。白秋にとって、詩は詩として表現をすでにそれ自身で全うしているため、作曲家はその詩に切なる衝動を感じて靈感が働いて作曲した作品は、もとの詩とは異なる独立した芸術作品なのである。

「作曲家と詩人の立派に対立し、さうして互いに尊敬し、互いに許し合った會心のほほえみがおのづからその間に成立たねばなりません」というように、詩人と作曲家はともに芸術的価値ある作品を創作したという矜持を持つべきなのである。こうした詩人と作曲家の厳しくも豊かな関係を山田耕筰には感じていたのではないだろうか。

いずれの感想からも、白秋が、作曲家に対して、詩への深い感性と洞察力を要求していたことが明らかである。それと同時に、一方では、童謡の根本をわらべうたに求め、子どもが自由に旋律をつけて歌うような童謡のあり方を認めつつ、同時に、童謡創作が芸術的な、命を削るような創造的行為であるとする白秋の姿勢からは、童謡が次第に子どもから乖離して、大人の鑑賞にも耐えうるような芸術的童謡が生まれる必然性が窺える。しかし、同時に、童心性の真の意味が等閑に付され、稚拙さとも言うべき単に表層的な子どもらしさの表現をよしとする危険性も孕んでいると言えないだろうか。

雨情も、『童謡作法問答』で、「作曲されている曲が必ずしも好いものばかりとはいえない」として、作曲家の資質として童謡に対する優れた感覚と童心性を問う姿勢は白秋と同様である。

しかし、詩と音楽の関係についての見解は、白秋と多少異なる認識を示唆している。

「作曲された童謡でも、その曲よりもっと好い節があればそれで歌ってもかまわない」という。その考えを補足するように、『童謡十講』の第八講「童謡と童話の違い」では、「うたうということは童謡の本質だが、その調律は民謡の調律(旋律の意味)であろうと唱歌の調律であろうと、その歌詞が童謡として正風であれば一向差支えない。」「調律と内容の不一致の方が問

題であり」として、童謡は童謡として譜が限定され、民謡は民謡として調律が限定されているようなことはなく、どの調律をあてはめてもよいとして、例として「蛍の光」がスコットランド民謡であっても不自然ではないとする。歌詞と調律さえ一致していれば民謡の譜でも俗謡の節でも一向差支えないのは唄う自由があるからである。童謡は調律如何によるものではなく、歌詞の如何によってその効果に差異がでてくるから」としている。

雨情は、別のところで、詩にはことばの韻律から生まれるリズムと、内容のリズム（＝内在律）を区別している。内在律とは詩人の心が感動によっておこる微妙な、一種独特の響きをいい、「うたわれた内容そのものの波動」であり、故に、「内在律は詩人の純真な精神に含まれる心の音楽である」とし、必ずしも詩と音楽の緊密な結びつきを求めない雨情の童謡音楽観は、即興的音楽のあり方を思わせる。換言すれば、最も原初的な歌のあり方にも通じるもので、むしろわらべうた的な音楽のあり方、あるいは、詩の背景的役割を担うような類の音楽であり、例えば、ドイツリートのような詩と音楽の緊密な結びつきを要求する芸術歌曲への志向は見られない。

雨情の場合は、詩の内容とは内在律、つまり「うたわれた内容そのものの波動」であり、内容に合うとは、ことばの意味をすくいあげる表現ではなく、うたわれた情趣が漠然と醸し出す雰囲気のようなものではなかつたろうか。

白秋と雨情とでは、詩と音楽の関係性に対する見解は異なるが、詩にふさわしい音楽のあり方についての方向性は共通するものがあり、それは八十も同様である。

八十の場合も、自作の詩に作曲された音楽について、「いゝ伴奏だけを弾いていたゞいて、それを聞きながら、歌詞をぞつと見てみて下すたら、私の童謡の感じがほんたうに出はしないか、と、ふと私の空想で、そんなことを思いました。」との感想を述べている¹²⁾。おそらく、自作の「かなりや」に作曲された音楽についての言及だと思われるが、詩人たちのことばからは、各人が詩に対する深い共感と理解を作曲家に求めているのは明らかであろう。共感とは詩が本来もっている音楽的なものに対する豊かで鋭敏な感受性でもあり、それがなければ詩にふさわしい音楽は作曲できないと考えていたと言えよう。その意味では、詩人たちは、ともすれば、作曲された音楽が自作の詩が表現するものを生かしきれないもどかしさを感じていたのは否めないだろう。この点も含めて、次に、童謡作曲に関する作曲家の言及について検証する。

童謡作曲の課題 音楽科教材の視点から

『赤い鳥』のモットーには、この雑誌に参加している作曲家として山田耕筰、成田為三、近衛秀麿の名が見えるが、『赤い鳥』に多くの曲を提供した作曲家として、成田の他に、草川信、広田龍太郎がいる。また、『金の船』、『金の星』を中心に活動した作曲家は、本居長世、中山晋平（後に『コドモノ国』に曲を提供する）、藤井清水で、小松耕輔も一部ながら参加していた。

彼らは作曲家ならではの立場で童謡作曲について言及しているが、ここでは、作曲家の視点

からの童謡音楽を検証する。

中山晋平は作曲家の立場から、童謡運動を日本の子どもに「しっくりなじんだ歌謡を与える」（「童謡及民謡の作曲について」）ための運動と位置づけている。明治以後の西洋化の影響が音楽にも及んでいることを指摘し、特に歌謡（声楽曲）の現状について、例えば、唱歌は西洋直訳的あるいは功利的で、その大部分は、実際の子どもの生活と密着していないことや、音楽会でとり上げられる日本歌謡（歌曲）も、全く日本の伝統を無視した作曲で、日本語の語幹を蹂躪していることはもとより、歌唱法さえ日本語にあるまじき発声と発音で、ことさら日本ばなれしていると非難している。こうした西洋志向の強い音楽は一般民衆や子どもは何のつながりも持たなかったもので、大正7、8年頃に子どもの歌の改革が起こったとして、童謡運動を急激な西洋化に対する反動と捉えている。日本的な響き、あるいは伝統的な音楽へのまなざしを童謡運動の理念と考えていたであろう中山は、実際の童謡音楽の矛盾を次のように指摘している。童謡音楽は「従来の歌曲と何程もへだたりのなかった曲」であり、「歌詞と曲節の渾然たる融和を欠くもの」であり、このような童謡の実状の原因は、作詞家（詩人）と作曲家の双方にあるとしている。

そして、国定教科書の唱歌を例に挙げ、まず、尋常一年用の唱歌「牛若丸」については曲のリズムが、また、尋常二年用の「雲雀」については、その曲の音程が難しく教科書どおりに歌われていない。このような大人の趣味を子どもに強いた作品が童謡にもあり、流行から歌ってはいるが「満足な歌ひ方をしてゐるのを一度も聴いたことがない童謡が一、二ではない」と童謡音楽の現状に苦言を呈している¹³⁾。

中山のこの指摘は、童謡音楽が実際にはどのように歌われていたかという受容の側面からの童謡研究の必要性を確認させる。

確かに、音楽教育の指導目標や具体的な指導法が、楽譜どおり正確に歌うという歌唱の技術的側面（音程やリズムを正確に歌うこと）に重点をおくものであれば、童謡音楽も、こどもの歌唱能力に適した音楽が要求される。作曲家は、「子どもがうたう歌」として童謡を作曲する場合、「歌いやすさ」を考慮しなければならず、それは作曲家にとって、八十が言うように、詩人が童謡による創作に感じるのと同様の束縛であったかもしれないし、童謡に求められる「伝統性」を音で表現すること、つまり日本的響きと「歌いやすさ」あるいは芸術的表現との折り合いをつける難しさもあったのではないだろうか。

本居長世も、童謡は「児童に歌はしめ聴かしむる為の歌曲」（「童謡作曲」）であるという認識にたち、作曲にあたっては、詩の選択が重要で、「唄はるべき歌」で、しかも風格と芸術的香気のある詩を選ぶべきであり、作曲者は詩を幾度となく読み返すことにより詩人が表現しようとしたもの、「詩の一貫したもち味」を感取することで、詩が要求している理想の、唯一の旋律をさがし出すことができるとする。作曲にあたっての具体的な注意点として、本居は、ことばのアクセントについて細かな指示を与えている。例えば、1連以上ある詩は、同じ7音節でも、4、3音節からなる、つまり、各連の音節および字句のアクセントが揃っているものを選ぶよう助言しているが、これは、同一のメロディーで複数の連を歌う場合、つまり、有節形

式に作曲する場合の重要な条件である。また、ことばのアクセントを忠実に音楽で再現すべきであると主張する。

ことばのアクセントの問題については、山田耕筰も、詩をことばの流れに従って、同一の旋律を反復することなく、いわゆる通作形式で作曲するならば、曲をアクセントの矛盾したなかに押し込めてしまわずに済むが、「民謡や童謡においては、多くの場合はその歌詞は節をもって分かたれ、同一の旋律が各節に繰返されてみます。日本語の詩によって作曲する場合には、作曲者がアクセントの問題に細心の注意を拂ひ、歌詞のアクセントを伝えようとしても、第一節に適合した旋律が第二節、第三節においては、著しい矛盾を生ずることがあります。・・・(中略)・・・私自身も今までに、かなり多くの童謡曲に手を染めました。私は児童にあやまったアクセントを教へることを憚るあまり多くの場合は、いはゆるKunstliedの様式に従って、全体を一つのものとして作曲するか、もしくは節によって分けられる場合にも、アクセントの矛盾をきたすような部分においては全然同一の旋律を反復しないで、幾分形を變じて用いることにしています。しかし童謡や民謡を一般的に普及し、すべての民衆や児童の愛唱に適せしむるためには、どうしても全然同一な旋律を、各節に繰返して用ひる必要があります。」(「歌謡作曲作曲上より見たる詩のアクセント」)¹⁴⁾。

ことばのアクセントについての細心の注意は、歌詞の意味を表現するうえで、また、楽曲形式を決めるうえで重要なことだが、小学唱歌は、こうしたアクセントの扱い方を誤っている例が多いとしている。

また、ことばのアクセントに関連して、本居は、伝統的な童謡に関して興味深い事実を指摘している。それは、ことばのアクセントの位置が、徳川期の童謡の場合、東京語のアクセントと正反対になることが多いということである。しかも、これは童謡にしか見られない現象で、自作曲「雀のお手毬」は、この伝統的な童謡のアクセントに忠実に作曲したとする。さらに、この曲はまた、旋律の反復を多用しているが、これは幼児語には重複語が多いが、このような語は律動的で節奏的で音楽的だという根拠から、旋律にも反復音型の利用を薦める。

本居自身の童謡作品は、他の作曲家の作品よりも「日本の伝統的な子どもの歌を取り戻すという童謡運動の理念を理解した人である」(小島2004: 80)と指摘されるが、このように伝統的な童謡にあわせたアクセントの取り扱い方は本居独自の視点であろう。

しかし、曲の調性については、歌詞にあう調性を設定することが第一条件だが、西洋音楽に限らず、邦楽で用いられる陰陽旋法でもよいが、伴奏をつける場合には、邦楽の旋法は和声の取扱いに「特別の技巧を要し又熟練を要すること」なので、特に初心者は西洋の長・短音階を選ぶように薦めている。

作曲家の側からみれば、童謡作曲が日本の伝統への回帰という童謡復興の理念は理解しつつも、和声法など作曲技法上の問題などがひとつの壁になっていたのではないだろうか。実際に、童謡の多くが伝統音楽の旋法よりも四七抜き音階で書かれている事実などはそれを物語っているのかもしれない。さらに、中山晋平の場合には、感傷的な響きを好む日本人の音感覚を指摘した際に、「・・・童謡は大いにちがふと思ひます。此の方はその本質から云っても純真無垢な

子供等によって明るく晴れやかに、嬉々として小鳥のやぶに謡はるべき分子が多い上に、その九分九厘までは学校の課業として、相当な指導者から授けらるべきものであります。」(「民謡作曲」)と述べているように、自作童謡のほぼ7割が四七抜き長音階で作曲されている¹⁵⁾。中山について「彼が学校の音楽教育を肯定する立場に立っている」(小島2004:94)と指摘されるように、伝統音楽への意識はあるものの、童謡音楽に対する認識には童謡運動の理念とは矛盾する一面もあり、童謡作曲者のあいだにも童謡復興理念に対する受けとめ方に、例えば、白秋などとは幾分の温度差があったのだろう。

そうした童謡の現状について、唱歌作詞家としてしられる高野辰之は、著作『民謡・童謡』のなかで、私見として次のように指摘している。

童謡の歴史からみて、古くからある童謡は必ず謡われるものであるという認識を示し、新しい童謡の自由な形式は作曲するのが難しく、詩人が意図する年齢の児童にあった音楽を作るには困難が伴うとする。また、いくつかの連からなる詩は、同一の音楽を反復できない(つまり有節形式で書けない)ので、「通作形式で作曲すれば曲が長くなり習得が困難である」ことを教材としての欠点のひとつに挙げている。これと関連して、作曲された新童謡が案外流布しない点に関しては、やはり、少しの練習ですぐ歌えるようなものではないからだ、童謡音楽の難しさを指摘している。さらに、童謡は「音楽は日本味を基礎とする」ことを前提とし、詩が日本の民謡風、童謡風であっても、曲の方は西洋の民謡童謡風や唱歌式ではないかと疑問を呈し、この点についての詩人や教員の捉え方について問題を提起している。

高野の指摘には、童謡音楽あるいは作曲が抱えていた問題点が集約されているのではないだろうか。童謡運動が標榜する理念である伝統性を十分音楽に具現化できなかったことや、和声法など作曲技法の問題もあり、響きのうえでは童謡の多くが唱歌と大差のない音楽になってしまった点については、童謡が音楽面で唱歌の明確な対立軸にはなりえなかったと言えるのではないだろうか。

高野は、童謡の題材の清新さや児童に親しみを感ぜさせる用語など、童謡の長所を認めている。しかし、童謡が、詩としても音楽としても、唱歌批判の重要な根拠であった芸術性を追求すればするほど、実際の教材としては難しいものとなり、結局は唱歌に変わりうる有効な教材になりえないという矛盾を抱える存在ではなかっただろうか。

むすび

拙論では、詩人、作曲家、教育家など童謡運動に携わった人たちの著作をもとに、音楽教育において、童謡が唱歌にかわりうるものかどうかを検証した。

詩人や作曲家の言及からも明らかのように、本当の童謡とは、「童心性」「芸術性」「伝統性」を抛りどころとしていたはずである。しかし、詩人の側からすれば、童心性や伝統性を志向するわらべうた的なものは芸術性との両立に難しさを感じていたように思われる。また、作曲家の側からみれば、作曲された音楽は、作曲技法の問題や、日本の伝統音楽に対する認識の違いから、唱歌とそれほど変わらないものとなり、唱歌に対する明確な対立軸となりえなかった。

また、芸術性を追求すればするほど、音楽形式や音楽自体の難しさがひとつの枷となり、音楽教材としての役割を果たすにはいささか矛盾を抱えていたと言えよう。しかし、実際の教育現場では、童謡がどのように受けとめられていたのかは今のところ検証できていない。

今後は、教師や児童および一般の人々の童謡観も含めて、童謡の受容の側面からの考察を続けていきたい。

(註)

- 1) 『金の船』は創刊2年を経て、1922(大正11)年6月号から誌名を『金の星』に変更し、発行所もキンノツノ社から金の船社(翌年1月から金の星社に改名)にしている。
- 2) 拙論「唱歌教育と童謡復興運動にみる初等科音楽教育への提言についての一考察」『四天王寺国際仏教大学紀要』人文社会学部第44号 pp.193 - 205 2007
- 3) 北原白秋の評論について、拙稿での引用は『白秋全集』第20巻「詩文評論6」所収による
- 4) 例えば、『本邦音楽教育史』(日本教育音楽協会著 1934(昭和9)年)では、「童謡の凡てが子供を目標にして創作され、而して子供凡てが小學児童である限りに於いて、文部省検定齊でなければ歌はせることが出来ない筈であるにも拘はらず、童謡作家は挙って検定出願をしなかった」(p.315)との記述がある。しかし、全く検定を受けなかったわけではなく、『日本童謡集』の解説によれば、文部省から検定認可を与えられた童謡として次の10曲が挙げられている(p.264)。
「雨」(北原白秋・弘田竜太郎)、「金魚の昼寝」(鹿島鳴秋・弘田竜太郎)、「靴が鳴る」(清水かつら・弘田竜太郎)、「黄金虫」(野口雨情・中山晋平)、「雀の学校」(清水かつら・弘田竜太郎)、「背くらべ」(海野厚・中山晋平)、「風」(西條八十)、「どんぐりころころ」(青木在義・梁田貞)、「夕焼小焼」(中村雨紅・草川信)、「摇篮のうた」(北原白秋・草川信)
ただし、認可申請をしたのが誰であったかは今のところ不明である。また、これ以外の童謡が検定を受けたかどうかも確認できなかった。
- 5) 野口雨情の著作について、拙稿での引用は、『童謡作法問答』以外は、『定本雨情全集』第7および8巻所収による。雨情にとって「まことの童謡」とは本物の童謡という意味だが、『童謡十講』では「正風童謡」という語を用いている。
- 6) 『童謡作法問答』のなかで、雨情が例として挙げているのは次の詩である。

唱歌： 港

空も港も夜ははれて
月に数ます船のかげ
舳船の通ひ賑やかに
よせ来る波も黄金なり

林なしたる櫓に
花と見まがふ船じるし
積荷の歌に賑わひて
港はいつも春なれや。

雨情は、この唱歌について、以下に挙げる白秋作の童謡「今日のお月様」と比較して、活動写真の絵看板と、権威ある展覧会に出品される絵画との差異よりも大きい違いがあるとしている。

童謡は唱歌に代わりえたか？

童謡： 今月のお月さま （北原 白秋）
海のあなたに出た月は
今夜は、べに色、
茜色。

父さま若しかと出て見れば
お船の煙も
まだ見えぬ。

いくさが果てたか、死んでてか。
お鳩のたよりも
まだつかぬ。

今夜のお月さまなぜ紅い
血染の色して
なぜ紅い。

雨情は、この童謡は父の身の上の案じる子の心持が美しく描き出されていると評している。

7) 西條八十の『現代童謡講話』について、拙稿での引用は『西條八十全集』第14巻「童謡・歌謡・民謡論」所収による。

8) 「あしのうら」(西條八十)

赤いカンナの
花陰に
によきり 出てゐる
蹠

主は誰やら
知らねども
白く 小さな
蹠

朝来て 午来て
晩に見りゃ
母さんよく似た
蹠

ちよいと触れば
消え失せて
赤いカンナの
花ばかり。

9) 同様に、第五講「郷土童謡論」でも「童謡はうたうべきもので読むべきものではない」と述べており、第八項「童謡との違い」では、「唄わせることはその気分に浸らせること」と詩の語感が生みだす感

覚的效果に言及している。

10) 『赤い鳥』大正8年4月号の通信に次のような投書が掲載されている。

「ほかのお方からも度々御希望がでたことですが、どうか「赤い鳥」の童謡に譜をつけてくださいませんか。折角立派な謠を与へられたのに惜しいことです。」(大正8年4月号)

11) 「あわて床屋」の石川養拙作曲の音楽については、第一回「赤い鳥」音楽会(大正8年6月22日)で演奏されたが、聴衆の反応は概ね好評だったらしい。一方で、「あわて床屋」といういふのは、文句の浮かれた陽気なのに対して、調子がいやに生真面目で平凡だから、それが甚だふさはしくないと思ひました。もつとおどけたゆめいた、ふしまはしにしたら、きっと良かつたらうとその時思ひました。」という否定的な意見もあった(『赤い鳥八月号』の通信欄)。拙論での引用は、藤田圭雄(1971:21)による。

12) 八十のこの感想は、『赤い鳥9月号』(大正8年)に掲載されている。また、『日本童謡史』(藤田1971:21)にも引用されている。

13) 中山晋平は、「牛若丸」については、実際に歌われたとき、付点8分音符と16分音符が連続するリズムと8分音符2つが連続するリズムの区別ができていないことを指摘している。また、「雲雀」のほうは、「たかい、たかい」という歌詞の部分が実際は、「ミラソー、レソミー」となっているにも拘らず、このふたつの音程の違いは小学2年生の児童にとっては歌うのが難しいと指摘している(「童謡及民謡の作曲について」)。

14) 拙論で引用した評論はすべて、後藤暢子他編『山田耕筰著作集』全3巻所収による。

15) 小島美子著『日本童謡音楽史』によれば、中山晋平が作曲した童謡のうち「作品全集に納められた全248曲中四七抜き長音階による曲は178曲で全体の70%を占める。

参考文献

河村 直則『童謡作曲の仕方』シンフォニー楽譜出版社 1933(昭和8)

北原 白秋「とんぼの眼玉」序文(大正8)、「童謡復興」および「小学校唱歌々詞批判」(大正10)、「童謡私感」および「将来の児童教育」(大正12)

「日本童謡集 第一巻」序文(大正14年)、「詩と作曲」(昭和2)

以上『白秋全集』第20巻「詩文評論6」所収 岩波書店 1986

教育学会研究会編『小学校教育と童謡』1924(大正13)

葛原 菡『童謡の作り方』1922(大正11)

『童謡と教育』内外出版 1923(大正12)

『童謡教育の理論と実際』1933(昭和8)

小島 美子『童謡音楽史』(株)第一書房 2004(平成16)

小林 花眠『教育上より観たる童謡の新研究』1922(大正11)

小松 耕輔『童謡作曲法』アルス 1925(大正14)

後藤 暢子、團 伊玖磨、遠山 一行編著『山田耕筰著作集』全3巻 岩波書店 2001

西條 八十『現代童謡講話』(大正13年)、『大衆歌謡の作り方』

『西條八十全集』第14巻「童謡・歌謡・民謡論」所収 国書刊行会 1993

「小唄流行時代」

福岡益雄編『童謡及民謡研究』所収 1930(昭和5)

高野 辰之『童謡・民謡論』春秋社 1929(昭和4)

中山 晋平「童謡及民謡の作曲について」1929(昭和4)

童謡は唱歌に代わりえたか？

- 福岡益雄編『童謡及民謡研究』
「民謡作曲」
- 小松耕輔主幹『西洋音楽講座』
- 野口 雨情『童謡作法問答』交蘭社 1922（大正11）
『童謡十講』、『童謡教育論』、『童謡と児童の世界』以上（大正12）
以上『定本野口雨情』第7巻「童謡・民謡論」所収 未来社 1986
『童謡作法講話』（大正13）『童謡と童心芸術』（大正14）
以上『定本野口雨情』第8巻「童謡・民謡論」所収 未来社 1987
- 日本近代文学館編『赤い鳥』（復刻版）1968（昭和43）
- 日本童謡協会『童謡』所収の論文
山田耕符「将来の国民音楽」（1～4号）
岩尾卓三「童謡教育論」（4号）
栗野柳太郎「児童と教育と童謡」（3～4号）
三木露風「童謡と教育」（9号）
- 日本教育音楽協会『本邦音楽教育史』音楽教育書出版協会 1936（昭和9）
- 日本児童文学学会編『赤い鳥研究』小峰書店 1965（昭和40）
- 畑中 圭一『日本の童謡』平凡社 2007（平成19）
- 藤澤 衛彦「日本歌謡の新研究」
福岡益雄編『童謡及民謡研究』
- 藤田 圭雄『日本童謡史』あかね書房 1971（昭和46）
- 堀内 敬三・井上 武士編『日本唱歌集』（岩波文庫）岩波書店 2003（平成15）
- 本居 長世「童謡作曲」
小松耕輔主幹『西洋音楽講座』
- 山住 正巳『子どもの歌を語る 唱歌と童謡』（岩波新書）1994（平成6）
- 横山 青餓『日本童謡十講』交蘭社 1929（昭和4）
- 与田 準一『童謡覚書』1943（昭和18）
同編『日本童謡集』岩波文庫 2003（平成15）

石 田 陽 子

Could Nursery Rhymes be substituted for Songs for School Children?

A Study on Nursery Rhymes as a Teaching Method for Music at Elementary School

Yoko ISHIDA

Abstract: The Revival Movement of Nursery Rhymes is considered as a criticism of songs for schoolchildren (*Shoka*).

I studied whether newly-written nursery rhymes (*New Doyo*) could be substituted for *Shoka* as a teaching method for music at the elementary school by examining several essays written by poets, educators, and composers.

The bases of *New Doyo* are “the child’s mind or the childlike (*doshin*)”, “artistry” and “tradition”.

But because of an insufficient understanding of traditional Japanese music on composers’ part, the music of many *New Doyo* were not so different from those of *Shoka*.

Moreover, the complicated musical form or melody of the art-oriented works of *New Doyo* seems to have been difficult for school children to sing.

Therefore, I concluded that *New Doyo* could not be an effective teaching method for singing as a substitution for *Shoka*.

Key words : newly-written nursery rhyme (*New Doyo*), songs for school children (*Shoka*) the child’s mind or the childlike (*doshin*), artistic songs, traditional nursery rhymes (*Warabeuta*)