



子どもの歌の音楽文化史的研究 : 日本伝統音楽を視座とした1900-1940年の展開

岩井, 正浩

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

1995-12-13

(Date of Publication)

2009-02-18

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

乙1971

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.11501/3116950>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D2001971>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



神戸大学博士論文

子どもの歌の音楽文化史的研究

—— 日本伝統音楽を視座とした1900—1940年の展開 ——

岩 井 正 浩

子どもの歌の音楽文化史的研究

～日本伝統音楽を視座とした1900-1940 年の展開～

目次	-----	i
凡例	-----	iv
序章 論文の目的・意義・対象と各章の概要	-----	1
第1節 現代の子どもの伝統音楽嗜好（プロローグ）	-----	1
序-1-1 調査の概要	-----	2
序-1-2 音楽に関する意識	-----	2
序-1-3 テレビ・ラジオの視聴率	-----	7
序-1-4 伝統音楽嗜好テスト	-----	9
序-1-5 現代の子どもの伝統音楽嗜好	-----	10
第2節 論文の目的・意義	-----	17
序-2-1 音楽の社会史的意義と音楽観	-----	17
序-2-2 論文の目的・意義	-----	22
第3節 論文の構成・概要・方法論	-----	26
第1部 西洋音楽導入期の子どもの歌	-----	29
第1章 『小学唱歌集』の編纂	-----	29
第1節 外来音楽の移入・消化・定着をめぐる	-----	29
1-1-1 キリスト教の伝来と西洋音楽	-----	29
1-1-2 日本音楽の歴史的特徴	-----	30
1-1-3 音楽取調掛と西洋音楽	-----	33
第2節 俗楽改良と和洋折衷音階の誕生	-----	37
1-2-1 俗曲改良	-----	37
1-2-2 和洋折衷音階の誕生	-----	39
第3節 『小学唱歌集』の編纂過程	-----	43
1-3-1 伊沢修二の書簡	-----	43
1-3-2 『楽石自伝教界周遊前記』に見る『小学唱歌集』	-----	45
1-3-3 音楽取調事務大要	-----	46
1-3-4 訳詩・替歌に関する諸問題	-----	48
1-3-5 「蝶々」：その和洋折衷の唱歌	-----	52
第4節 『小学唱歌集』の音楽的特徴	-----	58
第2章 明治中期の唱歌集編纂	-----	72
第1節 各種唱歌集の刊行	-----	72
第2節 祝日大祭日唱歌と「君が代」	-----	78
2-2-1 国歌の成立に係わる諸問題～諸外国	-----	78
2-2-2 国歌の成立に係わる諸問題～日本『祝日大祭日唱歌』	-----	81
2-2-3 「君が代」をめぐる諸問題	-----	85
第3節 滝廉太郎の歌曲	-----	92
第2部 文部省唱歌の編纂	-----	96
第3章 学校唱歌の普及と課題	-----	96
第1節 学校唱歌の欠陥と新しい唱歌への期待	-----	96
3-1-1 国定教科書の抬頭	-----	96
3-1-2 既成の音楽教科書への批判	-----	97
3-1-3 文部省唱歌の刊行	-----	100
第2節 尋常小学読本と唱歌	-----	101
3-2-1 尋常小学読本における韻文	-----	101
3-2-2 尋常小学読本唱歌の編纂	-----	103

3-2-3	編纂作業に対する期待と疑問	105
3-2-4	尋常小学読本唱歌に対する反応	106
第4章	尋常小学唱歌の刊行	110
第1節	小学唱歌教科書の編纂	110
4-1-1	はじめに	110
4-1-2	編纂委員の構成	111
4-1-3	編纂作業の視点と条件	113
4-1-4	編纂作業過程	117
4-1-5	明治42年の編纂過程を終えて	131
第2節	尋常小学唱歌の音楽的特徴	138
4-2-1	音楽分析	138
4-2-2	歌詞分析	144
第3節	岡野貞一の唱歌と音楽	157
4-3-1	岡野の経歴	157
4-3-2	岡野の作品	159
4-3-3	岡野・永井・田村・高野	161
4-3-4	島崎赤太郎の影響	163
4-3-5	岡野の音楽分析	165
4-3-6	コラール・賛美歌・学校唱歌と岡野の音楽について	170
第5章	新訂尋常小学唱歌の刊行	175
第1節	尋常小学唱歌の課題	175
5-1-1	『教科書意見報告彙纂』に見る『尋常小学唱歌』	175
5-1-2	『児童の趣味に適合したる歌曲の調査報告』（昭和5年10月）	179
5-1-3	『児童の趣味に適合したる歌曲の調査報告』（昭和6年4月）	180
第2節	新訂尋常小学唱歌の編纂	190
5-2-1	編纂への私案（津田昌業の「小学校唱歌編纂について」）	190
5-2-2	昭和8年 文部省開催第8回全国都道府県視学講習会抄録	193
第3節	新訂尋常小学唱歌の音楽的特徴	195
第4節	新訂尋常小学唱歌に対する意見・新訂高等小学唱歌への期待	198
5-4-1	新訂尋常小学唱歌への意見	198
5-4-2	新訂高等小学唱歌への期待	204
第3部	民間音楽教育運動と子どもの歌	206
第6章	童謡運動の興隆	206
第1節	大正自由教育の胎動	206
第2節	芸術教育運動	208
6-2-1	言文一致唱歌	209
6-2-2	芸術教育運動の展開	212
第3節	童謡運動の発生・展開	215
6-3-1	雑誌『赤い鳥』とその理念	215
6-3-2	雑誌『赤い鳥』系の作曲家と童謡	218
6-3-3	雑誌『金の船（星）』系の作曲家と童謡	222
第4節	童謡運動の音楽的特徴と限界	231
6-4-1	学校での童謡実践	231
6-4-2	童謡作曲家の音楽観	232
6-4-3	童謡運動の限界	235
第5節	その他の民間音楽教育運動	239
第6節	宮城と童曲	243
6-6-1	新日本音楽の誕生	243
6-6-2	童謡運動としての童曲	244

第7章	プロレタリア童謡運動の展開	248
第1節	全日本無産者芸術団体協議会の誕生	248
第2節	プロレタリア音楽同盟の創立	250
第3節	少年戦旗と『赤い旗』	255
第4節	『小さい同志』	261
第5節	政府側資料からみた童謡運動	264
7-5-1	『プロレタリア文化運動についての研究』	264
7-5-2	『プロレタリア教育運動』	265
7-5-3	『プロレタリア教育の教材』	266
第6節	音楽分析によるプロレタリア童謡の特色	268
第7節	守田正義の童謡観	274
第4部	日本伝統音楽の伝承と子どもの歌	283
第8章	わらべうた～その伝承と変遷	283
第1節	わらべ歌に関する調査	283
8-1-1	はじめに	283
8-1-2	調査・研究方法	283
8-1-3	比較研究	284
第2節	明治・大正・昭和初期の子どものわらべ歌と音楽的特徴	300
8-2-1	わらべ歌の分類	300
8-2-2	音楽的要素～音階	302
8-2-3	音楽的要素～リズム型・拍子感	303
8-2-4	わらべ歌の音楽的特徴	304
第9章	日本伝統音楽の伝承・学習方法の特徴	310
第1節	わが国の音楽伝承・学習の伝統と学校教育	310
9-1-1	わが国の音楽伝承・学習の伝統	310
9-1-2	わが国学校教育史上における音楽伝承・学習	313
第2節	学校教育における口伝・口唱歌学習の実践	315
9-2-1	概説	315
9-2-2	伝承・学習形態	316
第3節	口伝・口唱歌の現代的意義	319
終章	日本の子どもの歌の音楽文化史的意義	323
第1節	音楽における排外・排外の歴史的展開	323
終-1-1	外来音楽受容にみる排外・排外	323
終-1-2	ハンガリーの音楽教育における民族音楽の位置	326
終-1-3	教育としての諸民族の音楽	328
終-1-4	文化相対主義	330
第2節	日本の子どもの歌の音楽文化史的意義	332
終-2-1	学校唱歌と子ども	333
終-2-2	童謡運動と子どもの歌	335
終-2-3	子どものわらべ歌の世界	337
終-2-4	子どもの歌の意味	339
第3節	子どもの歌の変質・少国民としての子どもの歌（エピローグ）	343
終-3-1	戦時体制歌とマスコミの役割	343
終-3-2	少国民歌の音楽的特徴	346
附録	資料-4・1	359
	資料-終・1/2	371
	表・図・楽譜リスト	373

凡 例

1. 本論文の構成は、目次、凡例、本文、附録（表・図・資料・楽譜リスト）から成る。
2. 本論文の書式設定は、1 ページ＝40字×30行に設定されており、1,200 字＝400 字詰め原稿用紙で3枚に相当する。
3. 本文中の註は、各章の各節毎に掲載した。また、表、楽譜、図および引用資料はできるかぎり文中に挿入したが、文章構成上やレイアウトの関係上、各節の末にまとめた場合もある。その場合の表示「～3 節末」とは、第3 節の末に掲載していることを示している。また、（資料－4・1）の「小学唱歌編纂日誌：明治44年10月－44年 8月」と（資料－4・1/2）は、巻末に添付した。
4. 人名は全て敬称を省略した。
5. 〈うた〉には、唄、歌、唱、詠、謡などの字がある。中でも〈唄〉と〈歌〉の混同が多い。〈唄〉は主に江戸の三味線音楽や声明の曲名や分類用語として使われたが、近代声楽の概念としては不適切。本論文ではオリジナル以外は〈歌〉として使用した。
6. 年号は原則として西暦に統一し、適宜元号を付した。但し、元号が一般的な場合は元号で表示した場合もある。
7. 採譜における歌詞は、オリジナル以外は表音表示を行なった。なお、採譜に関する音楽学的分析の方法論は、東京芸術大学民族音楽ゼミナールの方法論に準拠した。
（Ex.）学校へ行く→学校え行く／これは絵です→これわ絵です
8. 引用文は、「 」で括り、文体は基本的に原文に従った。
9. 雑誌・単行本に関しては『 』で、曲名や番組名は「 」を使用した。
10. 参考文献・雑誌からの引用は、「 」で表した。
11. 語句や特別の意味にはく 〉や、《 》を使用した。
12. 楽譜の理解の補助として、音資料をカセットテープに収録した。
13. 巻末に、表・楽譜・図のリストを掲載した。
主要人物に関しては、主に唐沢富太郎編著『図説 教育人物事典』（ぎょうせい 1984年）を使用し、《註》に掲載した。
14. 6 章第1～4 節の童謡楽譜（1～6 および10～12）は、井上武士編『日本唱歌集』（音楽之友社 1972年）を使用した。

序章 論文の目的・意義・対象と各章の概要

第1節 現代の子どもの伝統音楽嗜好

日本における音楽状況は、西洋音楽偏重・伝統音楽排除の排外から、太平洋戦争時の国粹主義で排外へ、そして戦後は再び排外へと変遷した。

本節は外来音楽導入における歴史的経緯が、現代の子どもの音楽嗜好にどれだけ投影してきているか。更に、西洋音楽体系に基づく現代日本の音楽的状况（マスコミ・教育）が日本人の伝統的音楽能力・感性にどのような影響を与えてきたか。これらの諸点を記述式アンケートと実際の音に基づく調査・テストで考察したものである。

記述式アンケートは大きく2つに分かれる。1つは〈音楽に関する意識〉で、その中に〈音楽嗜好と行動〉及び〈ジャンル別音楽嗜好〉を含んでいる。もう1つは〈テレビ・ラジオの視聴率〉である。また実際の音に基づく調査・テストは、録音テープ聴取による〈伝統音楽嗜好テスト〉である。なお本節で使用する伝統音楽という言葉は2つの意味内容を持っている。1つは5～8世紀に移入し、長い時間をかけ日本化した大陸音楽をはじめ、在来の日本のあらゆる伝統音楽を指す。一般的に〈邦楽〉と呼ばれる日本音楽で、以後〈伝統音楽A型〉とよぶ。もう1つは19世紀後期に導入した西洋音楽を基盤にし、意図的に和洋折衷して創り出した四七(ヨナ)抜き音階やその類似型である。ここではこの音楽を〈伝統音楽B型〉と呼ぶ。四七抜き音階に基づく音楽は、その音階よりも表現方法に〈伝統音楽A型〉を強く有している。中でも今日に至っている演歌は、旋律法や和声の存在などに非伝統的要素を強く持っているが、表現法としてのゆれ、ずれ、ピッチ、発声などには〈伝統音楽A型〉を継承している。また、四七抜き音階を基盤に作られた（外国曲も含む）学校唱歌も、演歌に準じており、本稿でその意味を明らかにするものである。明治以降与えられたものにせよ、四七抜き音階に基づく演歌が1つの活路であったことは想像に難くない。伝統は日々、創造されていくものであるとすれば、演歌も伝統音楽の1つと言えるが、伝統音楽として確立されるためには、もう少し時間的経過が必要であろう。本節では演歌を〈伝統音楽B型〉と位置づけているが、〈伝統音楽A型〉とは厳然と区別して論じる場合もある。それは現代における伝統音楽が、A型とB型でかなり違った受け取り方をされていることにあり、主眼をむしろA型に置いていること、それを現代日本人がいかに感じ、捉えているかということにある。

序－1－1 調査の概要

本研究は全世代調査の中の小学4年、中学2年、高校2年を対象としたもので以後、小4世代、中2世代、高2世代と呼ぶ。世代の下限を小学4年としたのは、予備調査の結果本調査における有効な回答下限との判断による。また筆者の現代の子どもに対するわらべ歌調査対象学年とも一致している。(註-1)

- 対象者：約2千名／調査地：北海道から沖縄県までの64対象グループ(註-2)
- 調査時期：1983年10月－1984年1月の3ヶ月間(表-序1・2)
- 調査方法：記述式アンケート／あらかじめ録音されたテープの聴取による嗜好テスト、弁別テスト及び表現テストを都市部と郡部に分け、1対象グループごとに集団で実施。但し、表現テストは任意抽出対象者に対し、個人面接方式を用いた。
- 調査内容は：〈音楽嗜好と行動〉、〈ジャンル別音楽嗜好〉、〈テレビ・ラジオの視聴率〉、〈伝統音楽嗜好テスト〉。〈弁別テスト〉及び〈表現テスト〉は本節では割愛。(註-3)
- 所要時間：1時間弱。

本調査・研究は以下の点に留意した。

- 1、伝統音楽、中でも〈伝統音楽A型〉を主軸に置く。
- 2、記述式アンケートの項目に民俗芸能に関する項目を設定する。
- 3、伝統音楽嗜好テスト、伝統音楽弁別テスト、伝統音楽表現テストの設定と、音そのものによる調査を重視する。
- 4、対象者は日本人の全世代だが、中でも小4、中2、高2世代に重点を置き、グループ調査を主体とする。

序－1－2 音楽に関する意識

現代の子どもが音楽に関してどのような意識を持ち、嗜好を有し、そして行動しているかについて、音を伴わない記述式アンケートによる調査の中から、〈音楽嗜好と行動〉、〈ジャンル別音楽嗜好〉について述べる。(註-4)

(a) 音楽嗜好と行動

《音楽を聴きに行くか》(表-序3)

◎あなたは、音楽を聴きに劇場やホールなどに行かれることがありますか。(項目は

表1参照)。

〔回答〕週1回(以上)/月2～3回/月に1回/年数回/年に1度/ほとんど・全然]

まず〈クラシックのコンサート・リサイタル〉を世代別でみると、小4→中2→高2世代と下降している。高2世代はクラシックで最低を記録している。男女別では、3世代平均で女子が上回っている。地域別では、小4世代：愛媛県E小(45.5%)対兵庫県S小(22.2%)、中2世代：兵庫県S中(81.2%)対同県K中(7.3%)、高2世代：北海道S高(51.7%)対兵庫県K高(2.6%)と格差は大きい。以上の結果は演奏会場の有無、演奏会の回数など地域差が要因として考えられる。ただ兵庫県のS小とS中のように、同じ市部の学校で差異が出ていることは地域差だけでなく学校差、授業や学校の取り組み方に要因を見ることが出来る。〈演歌・歌謡曲〉では、男女別、世代別で大きな差異はなく、ほぼ13%前後である。〈ジャズ・ロック・ニューミュージック〉などに関しては、小4→中2→高2世代と上昇している。ただ、〈ライブハウス〉に関しては7%以下で足は未だ遠い。

〈邦楽〉に関する傾向は、〈クラシック〉と同様で小4→中2→高2世代と下降している。更に、小4世代が突出していること、男女別では小4世代において9.2対18.2%と女子が2倍近くの比率を出している。女子の優位は小4、中2、高2世代の平均でも5.9対10.5%を保っている。地域別では、東京都(K小とN小の平均)～26.7%と北海道S小～22.2%が兵庫県K小～6.8%に大きく差をつけている。世代全体からみると、小4世代が全世代(大学・一般世代を含む)を上まわっていること、中でも高2世代の低率が特徴としてあげられる。

《歌を歌うことの有無》(表一第4)

◎あなたは、歌を歌うことがありますか。(項目は表2の他に、家族や仲間と/サークル活動やクラブ活動で/カラオケや余興で)。

〔回答〕よく/時々/たまに/ほとんど・全然

日本人は〈鼻歌まじりで〉歌うことが全世代を通して好きだと言える。ところが〈楽器を奏しながら〉となると前項の半分以下となる。〈民俗行事で〉歌うことの有無については小4世代の約1/3 1が歌う経験をしている。ただ、中2、高2世代では大きく落ち込んでいる。男女別では男子が全世代で女子より高い比率を出している。近年の民俗行事の衰退化が表れている。

《家庭と伝統音楽》(表一第5)

◎あなたのご両親やご祖父母の中に、日本の伝統音楽を歌うことが好きであるとか、

楽器を演奏することが好きな方がいらっしゃいますか（いらっしゃいましたか）。

〔回答〕 いる/いない/わからない

伝統音楽に嗜好を示し、歌ったり楽器を奏したりする両親や祖父母が家庭にいることは、子供の伝統音楽観形成に重要な作用をしていると考えられる。伝統音楽に接する機会の少ない現代の子どもにとって、決定的な鍵を握っているかもしれないのではないか。回答は過去・現在を含めた結果で、全世代で約1/3、小4世代では36.3%を出している。意外と多い比率であるが、今後核家族化や両親との接触の機会の減少とも合わせて、こういった経験を持たない子どもの増加が十分予測される。

《テレビマンガの視聴・歌唱》（表一・6）（(b)ジャンル別音楽嗜好 参照）

マスコミ音楽の中で、テレビマンガソングとコマーシャルソングは最も直接的に子どもに音楽を送りつけているメディア群だと言える。設問における視聴・歌唱は過去・現在の経験に基づくものである。子どもが日々接し、歌う経験までしているテレビマンガソングは、彼らの音楽能力・感性の発達に少なからず影響を及ぼしているであろう。そしてその音楽は、一部を除くと殆どが西洋音楽体系を基盤にした歌である。これは学校教育と合わせ、マスコミによる西洋音楽の影響が子どもの生活圏に大きく作用していることを物語っている。

《コマーシャルソングの嗜好》（表一・7）

◎あなたは、コマーシャルソングやイメージソングが好きですか。

〔回答〕 非常に/やや/余り/全然/どちらとも言えない

コマーシャルソングに関する視聴・歌唱の設問はしていない。それに替わる設問として嗜好を調査した。〈非常に好き〉と〈やや好き〉という肯定派の総計は、小4→中2→高2世代と上昇し、特に青年前期に位置する子どもの嗜好の高さが特徴である。これはテレビだけでなくラジオも含んでいる。コマーシャルソングの音楽的分析研究は今後の課題だが、前項のテレビマンガソングとともに、現代の子どもの音楽能力・感性の形成へのかかわりの大きさは否定し得ない。

《演歌の嗜好》（表一・8）

（(b)ジャンル別音楽嗜好 参照）

〈伝統音楽B型〉としての演歌は、日本人の伝統的音楽能力・感性の一面を表わし、新しい伝統音楽として定着を見せつつある。だが子どもの演歌に対する嗜好は低い。嗜好の理由（高2世代）では、①しみじみとした感じにひかれる（32.8%）、②歌詞やメロディーがわかり易い、歌い易い（29.9%）、③日本人の心が歌われている（11.9%）などとなっている

。一方、好きでない理由には、①歌詞やメロディーに共感を感じない、自分の心にぴったりにこない(31.6%)、②軽快な感じや明るさがない(28.2%)、③歌やメロディーがいつも同じようでありたい(21.4%)などがある。以上、子どもはある程度(1/3弱)演歌を嗜好している一方で、歌詞・音楽両面で演歌を超え、より多様で新しい音の世界を志向してきている。そして今回の一般世代が示した演歌への高い嗜好率(72.3%)のように、現代の子どもが年齢の上昇とともに、演歌に嗜好をより示すようになるか否かは未定である。演歌があくまでも大人を対象として作られた歌であることは確かである。

《自然の音の嗜好》(表-Ⅱ-9)

◎あなたは、風や水、虫の音が好きですか。

[回答] 非常に/やや/余り/全然/どちらとも言えない

日本人が風や水、虫の音などを言語半球で音認識すること、そしてそれが西欧人の感覚とは異なることは角田忠信によって研究されている。(註-5)角田は更に「日本の伝統楽器の音は日本人にとってはすっかり言語音に近い性格をもっている。…日本音楽では歌と楽器と自然界にある鳥や虫の音とが対立することなく、美しく調和する…」(註-6)としている。日本人の自然の音への嗜好が、声楽中心で論理よりも感性を重んじる伝統音楽に相通じるとすれば、1つのバロメーターとして成立し得る。調査結果では、小4世代が高く、中2世代で2/3弱になっている。また大学、一般世代、全世代でも嗜好は高い。男女別では女子が少し高く、高2世代で10%、全世代でも7%の差異がある。これらは、日本人が日本語を話す以上、自然の音=日本語=声楽中心・感性重視の伝統音楽という構図が、年齢の上昇とともに形成されていくことを物語っている。

《生の邦楽の視聴》(表-Ⅱ-10)

◎あなたは、生の邦楽の(箏、歌舞伎、文楽、三味線、尺八)を聴いたことがありますか(①と答えた方はア〜カからいくつでも)。

[回答] ①ある(ア-学校の授業で、イ-家庭で、ウ-家の近くで、エ-演奏会で、オ-民俗行事で、カ-その他)/②ない/③どちらとも言えない

生の邦楽を聴く体験を持つことは、伝統音楽の嗜好や理解に影響を与えられられる。これは〈家庭と伝統音楽〉の関連設問であり、異なった方面からのアプローチである。小4世代と中2、高2世代の間に12%という大きな差異がある。これは、全世代では約70%を出していることから、中2、高2世代の体験は少ない。体験を持った場合その場所に

については、3世代平均でみると、①学校、②民俗行事、③演奏会、④家庭、⑤家の近く、という順序である。(註-7) 〈民俗行事〉で生の邦楽を聴く機会は、小4世代から中2→高2世代へと急降下をしている。第1位の〈学校〉も、相対的には高率だが絶対的には高くない。これらは、邦楽視聴の体験を子どもに如何に確保し、保証していくかにかかわる課題でもある。生の演奏を聴かせる方法として、学校や地域単位での地元の演奏家の招聘、『高校生のための歌舞伎教室』などの企画、地域の民俗芸能への取り組み、など考えられる。(註-8)

《民俗芸能の嗜好と参加の有無》(表-11)

◎あなたは、民俗芸能が好きですか。

[回答] 非常に/やや/余り/全然/どちらとも言えない

◎あなたは、民俗芸能に参加したいと思いますか。参加している人も含めて、次のように分けるとどれに当たりますか(①と答えた方はア～エからいくつでも)。

[回答] ①したい(ア-笛や太鼓、イ-歌、ウ-踊り、エ-何となく、何でも)/②したくない/③どちらとも言えない

民俗芸能は昭和30年代の高度成長政策を契機に、過密-過疎現象が起こり、衰退・断絶を余儀なくされていった。ただ、近年の高度成長政策の破綻と、Uターン現象、地域見直し論は、徐々に民俗芸能を復活させつつある。(註-9)世代別では、小4世代が全世代のトップに位置し、男女別では中2、高2世代で女子が8%程男子を上まわっている。

〈民俗芸能への参加希望の有無〉では、小4世代の約2/3が希望している。そして嗜好と同様、小4→中2→高2世代へと参加希望は大幅に減少傾向をみせる。男女別では、小4世代で女子が約11%希望していたのが、中2→高2世代と差は接近し、大学・一般世代では男子が逆転する。具体的な参加希望では、〈何となく〉が高率である。ただ、〈踊り〉が小4→中2→高2世代と上昇をみせている点や、低率だが、〈笛・太鼓〉や〈歌〉への希望は注目される。本来なら各地域で民俗芸能の重要な担い手でもあった子ども(彼らは参加することで伝統音楽をマスターしていた)は、民俗芸能の衰退で貴重な機会を確実に失ってきている。

(b) ジャンル別音楽嗜好

本項は、現代の子どもは意識として、どういった音楽ジャンルを嗜好しているか。ジャンルは57、マルチ選択方式で嗜好ジャンルを選択する方式をとった。

表-12aは、3世代のジャンル別嗜好のベストテンである。全体では、映画音楽が各世代で高率である。ニューミュージックが中2世代で突如3位、高2世代で1位にランクされる。コマーシャル・イメージソングはコンスタントである。最近のポピュラーソングはニューミュージックと同様、中2世代から急激に嗜好を強めている。同じ傾向は、フォークソング、ロック・ソウルやポップス調歌謡曲にもあてはまる。一方テレビマンガ主題歌、学校唱歌、行進曲、校歌・寮歌・応援歌そして民謡・わらべ歌は、小4世代に高率を出しているものの、中2、高2世代では急激な低下をみせている。人間の成長過程における音楽嗜好は、青年前期になるにつれ、より複雑で新しい音楽へと移行し、その傾向は小4と中2、高2世代に分けて捉えられる。

伝統音楽に関しては、日本民謡・わらべ歌と演歌・歌謡曲を除いて極端に低率である。(表-12b)そして全般的に小4→中2→高2世代と下降現象を呈している。各世代の嗜好率合計は、前述の2つのジャンルを除くと、小4=47.7、中2=14.9、高2=11.5%で大きな落ち込みをみせている。中でも中2、高2世代における小唄、端唄、俗曲や文楽、義太夫、高2世代の謡曲は、0%も含んでいて低率である。一方、小4世代における祭り囃子や三曲、そして非西洋音楽である諸民族音楽の嗜好がある程度高いことが注目される。

〈伝統音楽A型〉としての民謡・わらべ歌の中2、高2世代での下降は、主としてわらべ歌を歌わなくなったことが大きな要因であろう。逆に、小4世代ではわらべ歌を嗜好している。(註-10) 演歌・歌謡曲の嗜好は小4世代で低いが、中2、高2世代で急浮上をみせている。全世代平均で6位であることから、このジャンルは年齢の上昇とともに嗜好を高め、〈伝統音楽A型〉の減少と反比例し、演歌などの〈伝統音楽B型〉が3世代間で上昇している。

(表-12a/b)

序-1-3 テレビ・ラジオの視聴率

伝統音楽を主軸としたテレビ・ラジオに関する視聴率は、①幼児番組を過去の視聴分まで含めている、②小4、中2、高2世代の対象者が全世代対象者の70.2%を占めている。そのため、実施年の差も加わりNHK放送世論調査所の『現代人と音楽』(註-11)と異なったり、子ども(青年前期も含む)に関する番組が高率といった現象も生じている。

《テレビ視聴率》

テレビ視聴率の全世代トータルでは、「ザ・トップテン」と「ザ・ベストテン」の歌謡曲主体の番組が同率1位を、「夜のヒットスタジオ」や「レッツゴーヤング」が高率で続く。(表一・13a) またセミクラシックのジャンルの音楽視聴率も高い。一方、〈伝統音楽A型〉は軒並み10%以下である。これらの中にあつて、調査時期には放映中止になっているが「箏(三味線・尺八)のおけいこ」が、小4世代で12.8%を出している点が注目される。また「民謡をあなたに」も一定の視聴率を有している。逆に「邦楽まわり舞台」と「邦楽百選」は低率となっている。(表一・13b) 伝統音楽B型〉を含む番組の視聴率が3世代ではほぼ50%を出しているのに比べ、〈伝統音楽A型〉が低い。これらは現在の映像世代の視聴優位に関係があり、映像は多様な音楽への導入にもなり得る可能性を秘めている。いくつかの子ども番組は小4世代で高率を出しているが、この種の番組は〈伝統音楽A型・B型〉には殆ど属さない。また、映像に頼りすぎて音楽自体の価値・内容の乏しい音楽も少なくない。

《ラジオ聴取率》

ラジオ聴取率では、全般的に3世代の聴取率は高2世代の高率に支えられている。(表一・14a) 特に小4世代は低率だが、テレビ視聴では高率となっている。(註-12)

3世代のトータルでは、「渡辺貞夫マイディアライフ」といったジャズ、バロック、民族音楽などが低率ながらも上位に顔を出している。

伝統音楽は、〈ラジオ番組聴取ベストテン〉に比べると、聴取率は極端に低い。(表一・14b) 特徴点は、①ラジオ全体の聴取率が小4→中2→高2世代へと上昇するに反比例して、〈伝統音楽A型〉の聴取率が下降。特に高2世代では1%以下で、0%も存在する。3世代はほぼ0~2.1%の範囲である。②番組による地域差が存在する。たとえば小4世代では、「謡曲・狂言」が東京都K小=10%対兵庫県S小及び愛媛県E小=0%、「民謡をたずねて」が兵庫県S小=10.8%対北海道S小=0%となっていることである。

聴取率の最高・最低を地域別にみると、小4世代では、東京都S小=3.6%対愛媛県E小=1.0%、中2世代では沖縄県K中=1.9%対愛媛県(E中+M中の平均)=0.6%、高2世代では、兵庫県K高=7.0%対北海道S高=0.8%などとなっている。(註-13) ただ全てが低率での比較であり、大きな意味はもたない。

〈ラジオ番組聴取ベストテン〉では音楽嗜好の多様化がみられる。しかし〈伝統音楽A型〉は登場していない。3世代における低率の要因には次の5点の課題が考えられる。それらは、①NHKが殆ど持つ伝統音楽A型の番組のジャンルとしてのバランス、②放送時

間帯、③民放番組編成聴取率の後追い姿勢、④「民謡をあなたに」にみられる企画の斬新性、⑤伝統の継承面だけでなく発展面での工夫、である。聴取率でみる限り〈伝統音楽A型〉の嗜好は極めて低い。

序－1－4 伝統音楽嗜好テスト

伝統音楽嗜好テストは、実際にテープに収録された伝統音楽の音を聴き、嗜好を判断する方法に基づくテストである。(表－序・15) 対象者は、音色、リズム、発声、ピッチ、旋律法など伝統音楽の諸要素を、各自が部分あるいは全体で判断して嗜好を回答する。音は既成曲の一部で、尺八「ムラ息」、能管「ヒシギ」はそのさわりである。本テスト設定は、記述式アンケートだけではなく何よりも音そのものを聴くことで感性としての嗜好を問うことにある。その結果、〈ジャンル別音楽嗜好〉や〈テレビ・ラジオの視聴率〉とどういった相関を持っているか。テストは10項目の〈伝統音楽A型〉(一部B型を含む)で構成している。その中の「ホーハイ節」と「ひちりき」は伝統音楽の中で特異な旋律型や音色に属するが、伝統音楽の一部として設定した。全世代のトータルでは、半数が嫌い、1/4 が好き、と回答している。これを男女別でみると

┌	好き＝男30.1%	女22.9%
	嫌い＝男48.0%	女33.2%

となり、男が女より伝統音楽を嗜好している。世代別では、小4世代の〈好き〉対〈嫌い〉がほぼ均衡している。それが中2、高2世代と進むにつれ〈嫌い〉が多くなり、トータルを超えてくる。

項目別では大きな差異がつく。最も人気が無いのが、謡曲「松風」である。そして新内「蘭蝶」、浪曲「佐渡情話」と続く。一方、比較的好まれているのが能「四拍子」で、尺八「ムラ息」、太棹と続く。世代別では小・4世代が「四拍子」や尺八の「ムラ息」で50%を越す嗜好を示したり、中2世代でも「四拍子」に高い嗜好を示している。一方、高2世代の謡曲「松風」や新内「蘭蝶」、そして中2世代の謡曲「松風」では70～80%が嫌い、と回答している。

地域別では差異がある。項目による嗜好の差異としては、北海道S小が尺八「ムラ息」と「四拍子」に75.0%嗜好しつつ、逆に浪曲「佐渡情話」では80.0%が〈嫌い〉と回答している。東京都T中では全項目で〈嫌い〉が上回り、その平均は76.7%である。地域性の例では、岩手県N小が太棹に75.0%、「ホーハイ節」に78.1%の嗜好を示したことである

。これには南部と津軽の地域性が考えられる。また、人形浄瑠璃の盛んな兵庫県淡路島で《人形浄瑠璃クラブ》を持つK小では、太棹に84.2%、同じくN中でも、中2世代の平均を大きく上回る30.8%が嗜好を示している。一方、沖縄県も地域的には民俗芸能や民謡の盛んな場所だが、本テストに関しては嗜好率が思った程高くない。そこには本土と違った音楽と独自の文化を持つ沖縄の人々の率直な判断が表れている。また、地域や身のまわりに伝統音楽が生きている場合は、子どもの嗜好が高いこと、ただ、中2、高2世代になると減少してくることを示している。ただ、伝統音楽の嗜好が具体的に体験できる状況にあるかどうかは、学校教育への1つの示唆にもなり得る。

更に別の角度から前述の論点を補強するデータがある。それは殆んど伝統音楽に触れな
いか、遠ざかっていた帰国子女の子どもである。兵庫県K小のクラスでは、浪曲「佐渡情話」と「ホーハイ節」を、同K中では浪曲「佐渡情話」と謡曲「松風」をそれぞれ100 %が〈嫌い〉と回答している。一方で、K小のクラスが尺八の「ムラ息」に100 %、「四拍子」に85.7%の嗜好を持っている。これら2曲は現代的でジャズにも通じる要素があることが嗜好を高めていると言えなくもない。(註-14)

兵庫県における邦楽関係者（三曲）を対象とした調査結果では、太棹、尺八「ムラ息」、「四拍子」に60～70%が嗜好を示している。一方、浪曲「佐渡情話」、「ホーハイ節」、謡曲「松風」には70～90%が〈嫌い〉と回答している。邦楽関係者が伝統音楽全般に嗜好を持っているとは本調査に関する限り言えず、むしろ自分のまわりの伝統音楽が関心事として作動していると考えられる。

嗜好率の高いのは岩手県N小=52.5%、兵庫県S小=51.9%、兵庫県K小=51.3%と小4四世代が上位を占めている。一方、〈嫌い〉に関する比率では、愛媛県M i 高=76.8%、愛媛県M a 高=75.7%、東京都M高=65.0%と高2世代が肩を並べている。

伝統音楽嗜好テストの結果は予測よりかなり高い嗜好を感じることができた。実際に音を聴くこと、そのためにマスコミや学校教育が質量の充実とともに弾力的な番組編成・カリキュラム編成を求められているのではないか。少なくとも、テスト結果はこれらの課題を提起している。

序-1-5 現代の子どもの伝統音楽嗜好

記述式アンケートとしての〈ジャンル別音楽嗜好〉、〈テレビ・ラジオの視聴率〉及び音による〈伝統音楽嗜好テスト〉の調査結果は興味深い相関を成している。

伝統音楽A型を視聴率平均でみると、全テレビ視聴率中で低く、更にラジオでは、小4→中2→高2世代と全ラジオ聴取率の上昇と反比例を示している。(表一・16) (註15)

〈ジャンル別音楽嗜好〉における〈伝統音楽A型〉は、〈民謡・わらべ歌〉～特に小4世代の高率に支えられている。更に〈伝統音楽B型〉としての〈演歌・歌謡曲〉を加えると、小4世代=9.8%、中2世代=5.1%、高2世代=5.0%となる。伝統音楽嗜好の中では〈民謡・わらべ歌〉と〈演歌・歌謡曲〉は双璧である。前者は〈伝統音楽A型〉で小4世代を、後者は〈伝統音楽B型〉で高2世代をピークにして相互に下降している。

伝統音楽嗜好率は確かに低い。ただ、意識としての嗜好の判断と、実際に音を聴いた後の判断とでは、嗜好率に大きな差異を生じさせている。これはテレビ・ラジオの視聴率→ジャンル別嗜好率→伝統音楽嗜好テスト、と嗜好率が上昇している現象をみれば明快である。日本人の伝統音楽嗜好は結局、実際に視聴する機会は少ないが、視聴したい希望はある。そして実際に音を聴けば好きにもなり得る。

日本人の伝統音楽能力・感性については、“西洋化が進み西洋音楽の能力・感性が十分備わってきて〈伝統〉として確立しつつある”という見方がある。他方、“日本人が日本語を話している限り基本的には伝統的音楽能力・感性を必ず持っている”とも言われている。〈伝統音楽A型〉を過去の遺産としてしか今後も捉えられないとしたら、嗜好は限定化を強めていくと考えられる。〈伝統〉を日々創られていくものとして捉え、常に新しい〈伝統〉の創造に向かう時、過去の遺産としての価値も再発見されていく。

[註]

1. わらべ歌調査における被調査学年を小学4年と設定したのは、わらべ歌を歌う最終学年だということと、歌う子どもの中ではもっとも確実に歌える学年であることによる。これは愛媛県における調査方針で、他地域では若干の差異があるかもしれない。
2. 対象グループとは、学校関係は1クラスを1対象グループ、一般ではサークル・グループ・任意団体などを1対象グループとした。
3. 岩井正浩「小・中・高校世代の伝統音楽嗜好」、『季刊邦楽』48号、1986年、pp.74-87。で詳細に論じている。
4. 本稿では高2世代も子どもとして取り扱った。
5. 角田忠信『日本人の脳』、大修館書店、1978年。
6. 同上書、p.106。

7. (1)「音楽を聴きに行くか」の〈邦楽〉と、この項目における〈演奏会〉との比率の差は、〈年1回以上〉と〈今まで〉という違いによるものである
8. 岩井正浩「民俗芸能の実践と教育課程」、『季刊音楽教育研究』30号、1982年。で具体的な実践例を論じている。
9. 岩井正浩「盆踊りにおける伝承と教育」、『季刊音楽教育研究』23号、1980年。同じく「宇和海一体の盆踊り～衰退・復活と現代的意味」、『民族芸術』1号、1985年。
これらの中で、社会学的考察を行なったが、伝承・復活を支える要素は地域の政治的・経済的・文化的自立であると言える。
10. 1970及び1980年に調査した愛媛県下の小4世代のわらべ歌調査では、現在も彼らがわらべ歌をしっかりと歌い、発展させていることを確認している。
11. NHK放送世論調査所『現代人と音楽』、日本放送出版協会、1982年。
12. テレビ視聴における1～12位までの世代別平均視聴率は、小4世代＝48.2%→中2世代＝45.0%、→高2世代＝40.5%となっている。これはNHK放送世論調査所の1981年調査でも、「テレビだけの人が多いのは、子供と中高年層…（中略）…テレビだけ利用者が少ないのは、まず十代後半で…」(『現代人と音楽』p.39)と報告している。
13. この地域とは、全国6ヶ所の設定による比較で、北海道（札幌市）、東京都、神戸市（一部西宮市）、兵庫県（K市）、愛媛県（松山市）、沖縄県（U市、N町）。地域表示中のイニシャルは、単1校しか存在しないことを考慮した。
14. 学年はK小が4年、K中が2年で帰国子女の子どもだけで編成されたクラス。
15. 本文中の〈ラジオ聴取率〉の項④--(2)参照。

(表一第-3) 音楽を聴きに行くか(年1回以上)(%)

項 目	小・4	中・2	高・2	全
A. クラシック	26.7	23.2	15.5	24.5
B. 演歌・歌謡曲	12.5	14.0	12.9	14.3
C. 邦 楽	13.3	7.0	4.2	9.0
D. ジャズ・ロック	6.2	15.1	28.3	20.9
E. ライブハウス	2.3	4.5	6.7	8.8

(表一第-10) 生の伝統音楽の視聴率(%)

項 目	小・4	中・2	高・2	全
(1)ある	72.5	60.5	60.4	69.9
⑦学校	22.8	47.0	40.3	35.0
④家庭	18.5	16.0	19.7	17.5
⑦家の近く	19.1	6.3	8.2	10.2
⑤演奏会	14.5	17.2	27.0	29.3
④民俗行事	40.7	26.5	8.2	30.7
(2)ない	21.9	28.4	34.2	22.8

(表一第-4) 歌を歌うことの有無(たまに以上)(%)

項 目	小・4	中・2	高・2	全
鼻歌まじりで	78.3	79.0	87.9	85.9
楽器を奏しながら	38.3	32.2	41.6	42.0
民俗行事で	30.2	13.0	12.7	16.9

(表一第-11) 民俗芸能の嗜好と参加の有無(%)

項 目	小・4	中・2	高・2	全
非常に好き	86.7	49.1	44.9	61.3
やや好き				
余り好きでない	10.8	32.7	34.6	25.8
全然好きでない				
(1)したい	65.3	32.2	24.9	42.9
⑦笛・太鼓	38.4	25.9	19.6	27.1
④歌	15.8	9.5	14.4	13.5
⑦踊り	12.3	21.1	35.1	28.5
⑤何となく	41.4	54.4	40.2	43.4
(2)したくない	17.9	28.1	29.2	24.3

(表一第-5) 家庭と伝統音楽(%)

項 目	小・4	中・2	高・2	全
いる(いた)	36.3	27.2	25.6	31.0
いない(いなかった)	11.6	26.7	38.9	32.3

(表一第-6) テレビマンガの視聴(時々以上)(%)
テレビマンガソングの歌唱(〃)(%)

項 目	小・4	中・2	高・2	全
視聴する(した)	91.4	90.9	83.8	81.1
歌唱する(した)	65.4	60.0	60.5	59.2

(表一第-7) コマーシャルソングの嗜好(%)

項 目	小・4	中・2	高・2	全
非常に好き	54.5	80.9	84.5	72.5
やや好き				
余り好きでない	31.4	88.9	5.9	15.3
全然好きでない				

(表一第-8) 演歌の嗜好(%)

項 目	中・2	高・2	全
非常に好き	25.2 男26.9 女23.5	33.2 男42.9 女25.8	40.5 男49.5 女37.5
やや好き			
余り好きでない	55.8	55.2	46.8
全然好きでない			

(表一第-9) 自然の音の嗜好(%)

項 目	小・4	中・2	高・2	全
非常に好き	77.5	60.9	61.5	71.6
やや好き				
余り好きでない	17.9	19.9	19.1	15.8
全然好きでない				

(表一第-1)

調査リスト(地域・世代)

地 域	小・4	中・2	高・2	全
北海道	1	1	1	4
岩 手	1	1	0	2
東 京	2	1	1	7
大 阪	1	0	1	3
兵 庫	6	6	3	26
愛 媛	2	3	3	14
鹿児島	0	1	0	1
沖 縄	2	1	1	6
計	15	14	10	63

(表一第-2)

有効回答者数(人)

調査群	小・4	中・2	高・2	全
番組視聴	320	483	399	1713
視聴嗜好	327	451	392	1705
嗜好テスト	463	483	400	1896
弁別テスト	463	483	400	1891
表現テスト	52	70	65	289

(表一附-12a) ジャンル別音楽嗜好順位(%)

	小・4	中・2	高・2	全
1	テレビマンガ主題歌 59.3	映画音楽 69.0	ニューミュージック 71.2	映画音楽 62.9
2	映画音楽 47.1	コマーシャル・イメージソング 54.1	映画音楽 67.1	ニューミュージック 48.5
3	日本民謡・わらべ歌 40.7	ニューミュージック 50.6	最近のポピュラーソング 64.3	コマーシャル・イメージソング 47.8
4	学校唱歌 37.9	最近のポピュラーソング 45.0	コマーシャル・イメージソング 64.0	最近のポピュラーソング 42.8
5	行進曲 37.6	テレビドラマ主題歌 38.1	フォークソング 56.1	フォークソング 39.8
6	テレビドラマ主題歌 31.2	テレビマンガ主題歌 37.3	ポップス調歌謡曲 48.0	演歌・歌謡曲 36.2
7	コマーシャル・イメージソング 30.9	ポップス調歌謡曲 35.0	ロック・ソウル 43.6	ポップス調歌謡曲 35.4
8	校歌・寮歌・応援歌 29.1	フォークソング 34.4	テレビドラマ主題歌 39.8	テレビドラマ主題歌 33.7
9	ミュージカル 27.8	ロック・ソウル 31.3	演歌・歌謡曲 35.2	テレビマンガ主題歌 33.0
10	声楽曲、合唱曲 26.3	交響曲、管弦楽曲、協奏曲 31.0	スタンダード・ナンバーに なったポピュラーソング 28.3	交響曲、管弦楽曲、協奏曲 31.3
備考	演歌・歌謡曲 19.3	演歌・歌謡曲 29.0 日本民謡・わらべ歌 12.4	日本民謡・わらべ歌 8.4	日本民謡・わらべ歌 24.4

(表一附-12b) ジャンル別音楽嗜好率(伝統音楽)(%)

	小・4	中・2	高・2	全
浪曲	4.3	2.4	0.5	5.4
祭り囃子	16.2	3.3	3.8	9.2
小唄、端唄、俗曲	2.1	0.7	0.3	2.9
三曲(箏曲、地唄、尺八)	8.6	2.0	1.8	5.6
長唄、常磐津、清元、新内、古曲	5.2	0.7	1.3	3.1
文楽	4.0	0.0	0.8	2.7
謡曲	1.2	2.7	0.0	1.9
舞楽、雅楽	3.7	1.3	2.0	2.8
詩吟、朗詠、琵琶	2.4	1.8	1.0	4.0
民謡・わらべ歌	40.7	12.4	8.4	24.4
演歌・歌謡曲	19.3	29.0	35.2	36.2

(表一併-13a) テレビ番組視聴順位(%)

番組	小・4	中・2	高・2	全
1 ザ・トップテン	82.8	84.3	85.2	73.3
2 ザ・ベストテン	78.7	82.4	76.7	73.3
3 夜のヒットスタジオ	45.0	63.4	85.2	67.6
4 レッツゴーヤング	59.4	67.7	68.2	58.5
5 みんなの歌	53.4	45.3	32.1	46.7
6 名曲アルバム	35.0	39.8	35.3	45.3
7 NHKのど自慢	29.4	42.9	32.6	41.2
8 音楽の広場	28.7	26.9	28.1	36.0
9 NHK歌謡ホール	27.8	23.6	16.5	27.2
10 ひらけポンキッキ	58.1	25.5	14.0	26.3

(表一併-13b) テレビ番組視聴率(伝統音楽A型)(%)

番組	小・4	中・2	高・2	全
民謡をあなたに	9.4	7.7	5.8	12.8
箏(三味線・尺八)のおけいこ	12.8	6.2	3.3	7.5
邦楽百選	2.5	1.0	0.8	4.6
邦楽まわり舞台	4.1	1.7	0.8	3.9
平均	7.2	4.2	2.7	7.2

(表一併-14a) ラジオ番組聴取順位(%)

番組	小・4	中・2	高・2	全
1 サウンドオブポップス	1.2	28.0	43.4	29.0
2 リクエストアワー(ローカル)	1.6	24.8	37.1	24.6
3 サウンドストリート	1.2	18.4	36.6	24.2
4 軽音楽をあなたに	0.9	13.9	34.1	23.5
5 ニューヒット歌謡情報	1.6	22.6	39.8	22.7
6 ひるの歌謡曲	0.9	12.2	18.3	20.2
7 FMクラシックアワー	2.5	17.2	16.5	19.4
8 ニューサウンススペシャル	1.2	14.5	24.3	16.5
9 ゴールデンジャズフラッシュ	1.2	4.6	7.8	9.1
10 バロック音楽のたのしみ	2.2	4.3	6.8	8.3

(表一併-14b) ラジオ番組聴取率(伝統音楽A型)(%)

番組	小・4	中・2	高・2	全
浪曲十八番	1.2	1.2	0.3	1.9
邦楽鑑賞会	0.9	0.6	0.5	1.7
民謡をたずねて	0.4	2.1	0.5	4.3
謡曲・狂言	1.2	1.0	0.8	2.1
邦楽のたのしみ	1.6	1.0	0.3	1.9
邦楽散歩道	1.2	0.6	0.5	1.1
邦楽への招待	1.2	0.6	0.3	0.9
能楽鑑賞	0.9	0.6	0.0	1.4
日本の民謡	1.6	1.2	0.3	3.3
ひるの民謡	1.9	1.4	1.0	3.1
お好み邦楽選	1.2	0.6	0.3	1.7
邦楽百番	0.3	0.6	0.3	1.3
きょうの邦楽	0.6	0.6	0.5	1.6
平均	1.1	0.9	0.4	2.0

※一部B型を含む。

(表一併-15) 伝統音楽嗜好テスト(%)

項目	小・4		中・2		高・2		全	
	好き	嫌い	好き	嫌い	好き	嫌い	好き	嫌い
1 浪曲「佐渡情話」	26.3	63.7	19.9	62.9	14.2	65.8	24.6	58.5
2 新内「蘭蝶」	31.5	51.6	17.0	65.4	5.8	73.0	18.6	59.8
3 民謡「ホーハイ節」	38.7	47.7	24.2	54.7	11.5	64.8	24.6	53.3
4 謡曲「松風」	21.8	66.1	14.5	73.1	7.0	80.8	16.2	68.9
5 太棹三味線	49.0	35.0	18.2	55.1	13.5	62.2	28.8	45.9
6 尺八「ムラ息」	56.8	31.5	34.6	45.1	20.5	57.5	37.0	41.2
7 能管「ヒシギ」	38.2	48.8	18.6	60.5	12.5	66.5	22.3	55.9
8 ひちりき	31.3	56.8	18.2	58.8	12.2	65.0	21.8	56.9
9 四拍子	64.1	26.6	41.4	39.5	25.2	46.2	45.8	33.6
10 太鼓「神舞」	47.1	27.4	14.9	44.9	10.8	51.5	23.9	37.9
平均	40.5	45.5	22.2	56.0	13.3	63.3	26.4	51.2

(表一併-16) 伝統音楽A型の視聴率・ジャンル別嗜好率(%)

項目	小・4	中・2	高・2	全
視聴率				
テレビ	7.2	4.2	2.7	7.2
ラジオ	1.1	0.9	0.4	2.0
ジャンル別				
主としてA型	5.3	1.7	1.3	4.2
主としてA型 民謡・わらべ歌	8.8	2.7	2.2	6.2
主としてA型 民謡・わらべ歌 演歌・歌謡曲	9.8	5.1	5.0	8.9

※〔主としてA型〕のジャンルは、表10bを参照。

第2節 論文の目的・意義

第1節では本論文のプロローグとして、現代の子どもの伝統音楽嗜好について論じた。これは本論文が、子どもの歌の音楽文化史的意義を日本伝統音楽との関係の中で問うことのためである。明治期に入り、それまで階級別に存在していた音楽も解消が期待されていたが、学校は音楽の社会史的意義としての徳育を引き継ぐ役割を担わされることとなった。そのため本節では、徳育を始めとする音楽の社会史的意義と音楽観を概観し、本論文の目的・意義を明らかにする。

序-2-1 音楽の社会史的意義と音楽観

音楽の社会史的意義は、現代における音楽療法の意義を待つまでもなく、歴史的に認知されてきた。本節では、明治以前および諸外国における音楽の社会史的意義と音楽観について論じる。『小学唱歌集』初編緒言の、「音楽ノ物タル性情ニ本ツキ人心ヲ正シ風化ヲ助クルノ妙用アリ故ニ古ヨリ明君賢相特ニ之ヲ振興シ之ヲ家國ニ播サント欲セシ者和漢歐米ノ史冊歴々徴スヘシ」は、音楽の社会史的意義をいち早く認知していたことを示している。

序-2-1-1 日本

日本では、伝統的に歌舞音曲は〈子女の遊芸〉という見方がされる一方で、寺社における声明や雅楽のように、式楽として位置付けられてもいた。また、子守歌には眠らせ歌とともに子守奉公人による歌があり、少女が他人の子どもを奉公人として、愛情の発露がないままに子守をし、自分の境遇や旦那家へのうらみ・つらみ、そして奉公人同士の反目の歌をも歌っていた。この場合は音楽が幼児に良い影響を及ぼしていたとは考えにくく、音楽のもつ重要性は等閑視され、幼児期における影響の重大さも認識されていなかった。音楽の階級制も日本では顕著であった。第1章における《学制》の、唱歌“当分之ヲ欠ク”は、音楽の階級制によるジャンルの違いが1つの要因としてあった。それは、

- 武士階級＝能楽、箏
- 町人階級＝近世邦楽（三味線音楽、箏、浄瑠璃、歌舞伎）
- 農・漁・工民＝民謡・祭り（民俗芸能、神楽など）
- 寺院・神社＝仏教音楽（声明・他）、雅楽、普化尺八

であり、階級により音楽の区別があるとともに、音楽自体が階級制維持に一役かっていたのである。それは、『万葉集 巻16』に登場する門付け芸人の乞食者（ほかいびと）、『今昔物語 巻28』のくぐつ廻し、時衆と呼ばれた河原者などの都市下層民、四条河原のかぶきや遊離社会など、芸能集団や音楽家が社会階層において低く位置付けられてきた歴史に依拠しているところが大きい。また諸民族を例にとれば、パキスタン・フンザのペリチヨと呼ばれる音楽職能集団も身分的には最下層に置かれている。

学校教育が開始され、音楽教育（唱歌）が登場したが、その教科書としての唱歌集全体には、儒教思想が色濃く貫かれていた。音楽は美育とは位置付けられず、学校教育が礼楽を引継ぎ、徳育の手段として二義的な位置付けをされていた。

序-2-1-2 礼楽思想

古代中国では、音楽は魂に生命を回復させる力があり、神霊の勧請を行なう創造性を有したものであった。

『論語』には、

子曰、 人而不仁、 如禮何、 人而不仁、 如楽何、（子曰わく、人にして仁ならずば、礼を如何。人にして仁ならずば、楽を如何。「八 第三」）

子曰、 興於詩、 立於禮、 成於楽、 （子曰わく、詩に興こり、礼に立ち、楽に成る。「泰伯 第八」（註-1）

など、孔子による音楽観が述べられている。

8世紀に遣唐使吉備真備は、中国の音楽理論とともに音楽思想＝礼楽思想を持ち帰った。礼楽思想は、日本に入ってからある部分日本化しているが、中国では孔子により周代に大成されている。その代表的な書が『楽記』であり、前漢時代に五経の1つである『礼記』に編入されたといわれる。その理念は「王道思想を基底とする所の音楽哲学であり、儒教思想を背景とする所の礼楽哲学」（註-2）であった。つまり音楽は国家的視野で重視されていたのである。『楽記』の思想的根幹には、〈音〉と〈楽〉との区分、および〈楽〉と〈礼〉との機能の相補性に関する考え方がある。笠原潔は〈音〉と〈楽〉を、各地の民謡と雅楽の意味に捉え、前者を好悪、後者を善悪の判断と関わるとしている。また、〈楽〉と〈礼〉に関しては、〈楽〉は和をもたらし、〈礼〉は節（節度・秩序）をもたらすとし、それぞれの役割を天と地になぞらえている。（註-3）

礼楽は、礼儀と音楽で、実は音楽上の制度であり、君臣、父子、長幼、夫婦などの規範

を守ることであった。『小学唱歌集』緒言は、学校唱歌の開始時期から唱歌の効用を意識していたことをうかがわせる。また、『小学唱歌集』初編所収の「五常の歌」や「五倫の歌」（第1章第4節）の歌詞は、まさにこの具体例であった。

日本音楽に及ぼした影響に『楽記』がある。〈楽〉を「人間の心の内部から自然に生まれ出づるものであつて、而も人は天性静かなものであるから、楽は本来落ち着いた静かな性質を持つもの」、また〈礼〉を「外部との関係に於て生ずるものであるから、其処に人為的な技巧や形式が起る」（註-4）と対立軸でとらえ、音楽の中に〈礼〉を貫徹させた制度であった。結局〈礼〉と〈楽〉は、道德の確立に寄与し、国を統治する重要な手段とされた。日本音楽はこの〈楽〉を静的なものとし、リズムやテンポ感に反映させていったと考えられる。つまり、王道＝仁徳を本とする政道＝楽、の〈楽〉の部分で大衆との接点をはかり、中国と同じく王道に服従を徹底させた。日本でも雅楽や声明といった式楽ばかりでなく、能楽や箏曲にもその反映がみられる。それらは娯楽、享楽としての音楽ではなく、礼を正した表出と鑑賞であり、学校教育の場で唱歌がその役割を担っていた。

序-2-1-3 古代ギリシャ

音楽はギリシャ人の生活に深く関わっていて、冠婚葬祭、宗教的儀式や農作物の収穫祭などで音楽が用いられ、娯楽としての位置付けはなかった。ダモン(Damon)は、音楽を倫理学として位置付け、自由民と奴隷との差別を前提として音楽を国家レベルで論じた。旋法によって心の働きを改善するといった魂の教育は、「国家の道德的健全さを守るための必要条件であり、これが可能になるのは、魂の教育に用いられる音楽の形式と国家の形式の両者の間の一致があるから」（註-5）とされた。ギリシャ音楽は、詩と密接な関係をもっていた。さらに音響学的・数学的基礎に基づいて完成された音程と旋法および記譜法が発見・発明された。これらは、中世後期のキリスト教音楽からの本格的な音楽の発展に大きく寄与した。

プラトン(Platon)はイデア界と現象界、理性と感性、価値と存在、精神と肉体を区別し、各々の前者を優位におく観念論的哲学を提唱した。紀元前4世紀に『国家』の中で、体操（ギュムナスティケー）と音楽（ムシケー）について、魂の教育である音楽を体操より早く開始するべきであること（第2巻）、音楽的で調和のとれた人間とは、音楽と体操とを混合してそれを魂に最も程よく適用することができる人であること（第3巻）、音階は知識ではなくて心の調和の善さを、リズムは挙動の善さがあり、音楽を魂の動きに類比し

て論理的見地から論じた。(第7巻)

音楽は自律的なものではなく、道徳的習慣を与え得るものと捉え、その禁欲的性格を強め、国家的制度として考えていたことがうかがえる。そのため音楽に関する叙述は、『国家』および『法律』として対話形式で取り上げられ、都市国家(ポリス)における教育目的・方法の誤謬を改革しようとした。これはアテナイにおける自由主義教育から画一的教育への転換であり、音楽のもつ重要性の認知であった。

プラトンの発想から出発したアリストテレス(Aristoteles)は、音楽も読書、体操、図画とともに重視したが、実利としての位置付けはしなかった。実学は奴隷の仕事であって、自由民は余暇をいかに利用するかにあり、音楽の習得も目的が異なっていた。これは古代ギリシャからみられた現象でもあった。

終-2-1-4 中世におけるリベラル・アーツ

ヨーロッパ中世の音楽は、制度としてのキリスト教と緊密な関係を確立していた。音楽は教会儀式として、教育の一環として、自由人が学ぶべき7つの教養の1つとして重要な位置付けをされた。自由7科(septem artes liberales)としての音楽は、

- └ 言葉に関する3科(trivium) = 文法 (grammatica)、修辞学(rhetorica)
弁証法(dialectica)
- └ 数に関する4科(quadrivium) = 算術 (arithmetica)、音楽 (musica)
幾何 (geometria)、天文学(astronomia)

のように自然科学に入っていて、数比やその取り扱い方におかれていた。(註-6)

中世ヨーロッパでは、キリスト教音楽が中心であり、音楽もキリスト教とともに著しく発展した。グレゴリオ聖歌、ミサ、レクイエム、モテット、カンタータ、賛美歌などキリスト教音楽は、音楽を発展させるとともに音楽によってさらなる展開を行なった。第1章第1節で論じた16世紀中期のキリスト教音楽の伝来は、日本におけるキリスト教布教の発端としての役割を果たそうとしていた。また、明治初期の西洋音楽導入期におけるキリスト教音楽の導入も、キリスト教布教の手段として賛美歌が意図されていた。西洋音楽の社会史的意義は、キリスト教との因果関係に負うところが大きい。

日本における16世紀中期のキリスト教伝来とその布教は、幕府を脅かす存在として映り、禁教に及んだ。(第1章第1節) これは明治維新时期に、お雇い外国人教師と留学帰りの日本人によってなされたアメリカからのキリスト教の影響が、結局国粋派によってしり

ぞけられたことと根は同じである。中世以降のキリスト教の世界各地への布教とその伝播をみれば、宗教の影響の大きさは明らかである。そしてその音楽は、諸民族の音楽と融合して新たな宗教音楽を成立させた。

序－2－1－5 社会主義リアリズム

ソヴィエトにおける社会主義リアリズムは、音楽における民族性、大衆性、現実性、真実性そして人間性を追求したものであり、芸術至上主義や個人主義は排除された。（第7章第7節）作曲家は以上の視点で作品を書くことを求められた。そのため、耽美主義や個人主義、解釈困難な曲や形式主義は否定され、作曲家個人の表現は制限された。音楽は国家、国民に奉仕することが重要であった。そして、他の芸術と異なりノンバーバルな芸術表現であるが、意識としてはバーバルを志向した。それは具体的に“わかりやすさ”が求められ、それが社会主義リアリズムという形式主義を生み出し、一元的価値観に収斂されていくこととなり、芸術発展の障碍となるケースも生まれた。

ソヴィエト共産党政治局員のA.A. ジダーノフは、以下のように述べている。

「ソヴィエト作曲家には二つの最高度に責任ある課題があたえられている」とし、その主要な課題を、ソヴィエト音楽を発達させ完成することとブルジョア的頹廢の要素の侵入からまもることに置いている。さらに「ソヴィエト音楽の優越性を確認し、音楽の過去の発達からのすぐれたもの全部をふくむ偉力あるソヴィエト音楽を創造すること」で、その内容は「ソヴィエト社会の今日の日を表現し、そしてわが人民とその共産主義的自覚をいっそうたかめうるもの」（註- 7）であった。

それは、「古典の遺産に立脚し、人民の音楽文化のあらゆる富を利用する、旋律のある音楽が人民には必要なのだ」（註- 8）に見られるように。音楽芸術が国民とともにあるということと、国家建設の手段としての意義とが並立し、とくにスターリン時代における国家のヘゲモニーの強大性が、画一的で大衆追従ともなる作品を作り上げた。ソヴィエトにおける社会主義リアリズムは、音楽の果たす役割と意義に関する歴史上の実験であったが、スターリンの死とともに衰退化に向った。

序－2－1－6 諸民族音楽における宗教

音楽がもつ社会史的意義は、諸民族音楽に典型的にあらわれている。中でも宗教音楽は、人間と音楽との関わりを意図的に結びつけ、宗教は音楽を巧みに取り込んでいった。小

泉文夫は諸民族の音楽を、①芸術音楽、②宗教音楽、③民俗音楽、の3つのジャンルに分類しているが、①芸術音楽と②宗教音楽が渾然一体となっている音楽も少なくない。つまり、芸術音楽として宗教を敷衍することは歴史的慣例として続いてきた。

たとえば日本には、神道として神楽、神祭が、仏教として声明、盆踊りなどが伝承されてきた。そしてこれらは日本人の生活に密着していた。中でも神楽は、民衆のエネルギーの発露とともに、一部では天皇制護持が巧みに織り込まれた民俗芸能でもあった。

イスラム圏の音楽についていえば、音楽は基本的に認知されていない。しかし祈りであるアザーンやコーランの朗唱は、まさに音楽そのものである。宗派の中でもスンニー派は音楽を否定しているが、シーア派は少し寛容でもある。さらにスーフィズム（神秘主義）では、芸術音楽とさえなっている。ペルシャ音楽は旋律の美しさに特徴があり、アラビア音楽は多種多様なマカーム（音階）とリズム型が豊かな芸術音楽を作り出している。

インド音楽では、ラーガという音階理論があるが、単に音階の概念では言い尽くすことはできない。つまりそこには「音楽的な要素だけでなく、精神哲学的な背景も音の動き方とともに示され、演奏の時刻や季節とも無縁でない」（註9）ものがあり、インド人の社会生活に密接に結びついている。また、音楽におけるカースト制が楽器、表出方法にまで相違をもたらしている。

インドネシアのバリ島の音楽は、ヒンズー教の影響で音楽がジャワ島とは異なっている。ガムラン音楽は宮廷音楽から民衆の音楽となっているし、ケチャは20世紀前半に、伝統的な儀礼であるサンヒアンをベースとして新しい民俗芸能に生まれ変わっている。諸民族の音楽は、彼らの社会に密接に結びつきながら、歴史的役割を演じてきた。そしてそれらは、朝鮮半島経由や黒潮などでわが国に伝来し、衝突・融合を通して新たな音楽や民俗芸能を生み出したばかりではなく、社会生活の中に根をおろした。

以上のように、音楽は国家、民族、社会において社会発展の重要な役割を担わされてきた。音楽が他の芸術分野と異なり、ノンバーバルによる感覚に訴える方法であるため、より効果的であった。その意義は『小学唱歌集』の緒言に見るまでもなく、古今東西の支配層が認知していた事実であった。音楽は第一義的意義である〈自律性〉が生かされず、徳育をはじめとした〈他律性〉が、歴史的成果として今日に至っているのである。

序－2－2 論文の目的・意義

日本の子どもの歌には、1900年から1940年にかけて、学校唱歌、童謡とわらべ歌という

3つのジャンルの歌が存在し、3極構造を形成していた。(註10)

ここでいう3極構造とは、子どもが受容・表出・創造した歌を3つの極からとらえた構造である。第1は、明治以降の学校音楽教育によって、子どもに与えられ、一方的に受容を余儀なくされた学校唱歌を指す。この歌は〈教育の手段〉としての歌であり、大人の論理＝国家の要請によって作られた天皇制護持、《教育勅語》の精神に彩られていた。

第2は、明治中期から展開してきた《言文一致唱歌》の線上に位置し、学校唱歌の弊害の反省に基づいた大正期からの《童謡運動》の歌を指す。これには《プロレタリア童謡運動》や、宮城道雄の《童曲》も含まれる。しかしこれも子どものために大人が作り、子どもに与えていった歌であった。これら2つのジャンルの歌は、子どもにとってあくまでも《受容》でしかなかった。そこには子どもの意志で歌そのものを再創造し、許容・拒否の大胆な選択肢は存在しなかったと言っても過言ではない。

第3は、明治以降の学校唱歌教育の展開とともに、無視・変質させられた《わらべ歌》で、子どもの生活の中に息づき、子ども自身の手で創造される歌であった。この遊び歌は、明治に入ってもその伝承と創造を確実に行ない、受容とともに創造・表出活動が中核であり、子どもの音楽活動のすべてでもあった。しかし、学校教育では西洋音楽を導入し、日本の伝統的音楽である雅楽との折衷を行ない（この折衷された音階＝四七抜き長音階自体の問題点も明らかにされなければならない）、一方では在来の日本音楽の排斥・無視、さらに歪曲を行なって子どもに提供していった。ただ、子どもの遊び歌はこういった逆境にもかかわらず、学校外、教師・親の監視外で伝承・創造を続けていった。

子どもにとっての受容・表出そして創造の重層的経験は、1900（明治33）年から1940（昭和15）年までであった。1941年以後、学校唱歌は〈芸能科音楽〉と中身は同じのまま衣を替え、少国民の歌として戦争＝破滅への道を歩むこととなり、3極構造は崩壊する。

子どもの歌は、今日まで教育学的もしくは音楽教育史的に研究されることはあっても、音楽学および複合領域的に研究をされてきてはいない。しかし、1900-1940年の日本の子どもの歌の受容・表出および創造を論じる場合、音楽学的・複合領域的研究を欠くことはできない。また、学校教育や童謡運動の視点で論じられはしてきたが、子どもの側つまり子どもの主体的関わりとして、受容・表出および創造の視点で論じることは行なわれてきてはいない。今日までの一般的な方法論は文献研究（1部楽譜も含む）であった。

本論文は学校唱歌、民間音楽教育運動としての童謡および子どもの生活圏としてのわらべ歌を有機的に把握・位置付けし、日本の子どもの歌の日本音楽文化史的意義を明らかに

するものである。それは、子どもが本来獲得してきた音楽様式と明治以降の学校唱歌教育で学習してきた音楽様式の衝突でもある。この衝突は、歴史的に見て一方的な教育手段を駆使して行なわれてきたし、その最も露骨な時期が、十九世紀末から二十世紀前半期にかけて、なかんずく1900年から1940年であり、その歴史的な時期設定の他の根拠は、音楽の特殊事情に負うところが大きい。

学校教育としての普通音楽教育（唱歌）の開始は、明治に入ってからであるが、いくつかの事由で《学制》公布時期には開始されなかった。また、西洋音楽の導入というドラスティックな改革も実施された。こういった明治前期から中期にかけての改革が一応落ち着きをみせ、脱亜入欧から日露戦争の勝利にみられるように西欧列強に組み入る野望を果たし、発達した資本主義を確立し、また日本人の精神構造の決定、国威発揚・国論統一の手段としての学校唱歌を普及させた時期がまさに1900年から1940年であった。

1900年から1940年はまた、さまざまな唱歌集が発行された時期でもあった。『幼稚園唱歌』、『中学唱歌』、『幼年唱歌』、『新選国民唱歌』、『鉄道唱歌』などがそれである。また日清・日露戦争と日中・太平洋戦争の狭間に位置し、数多くの軍歌も作られた。一方、四七抜き音階の単調さにあきたらない学生インテリゲンチユア層は、漢文調の古い言葉に近代的な音楽感覚を付した曲である寮歌、逍遙歌、応援歌、校歌など逆符点で朗々と流れる曲調や外国曲を愛好していった。つまり1900-1940年は、明治初期から中期にかけての集団主義的・西洋主義的音楽教育の成果が徐々に表れはじめ、次のステップ、つまり一定の総括をしつつ新しい試みを開始し始めた時期であった。それは日本の政治・経済の展開と密接な結びつきを見せつつ、国定教科書の発行に引きずられるように、〈唱歌〉のもつ意義をことさら意識し始めてきていた。1940年という本稿の最終設定時期は、《唱歌科》が《芸能科音楽》と改称され、文部省著作の唱歌集が終焉し、新たに国定教科書として出発した1941（昭和16）年の〈国民学校令〉施行の前年である。第4期の国定教科書までは国定化されなかった唱歌教科書も「国民学校令」では国定化され、完全に政府の統制下に組み込まれた。そして音楽が名実ともに国策遂行の〈手段〉として位置付けられ、音楽が唱歌→音楽という変換に逆行して、自律的意味を完全に喪失した時期でもあった。これら文部省著作教科書への批判として登場したのが、《童謡運動》をはじめとする民間音楽教育運動、そして疎外された子どもの遊び歌（本論では、《わらべ歌》と同義）であった。これらが3極構造を構成し、相克する時期を1900-1940年（元号では明治後期→大正→昭和初期）のほぼ40年間だと措定するのである。

高い就学率に支えられた初等教育は、国民教化のもっとも重要な教育機関としての役割を担い、飛躍的に〈手段〉として機能するとともに、それに反比例して子どもの主体的音楽学習・創造・表出を放棄していく。そしてこの時期が文部省唱歌の展開期であり、今日の我々日本人の精神構造構築・感性形成に果たした役割ははかり知れない。映画「二十四の瞳」に挿入された学校唱歌が果たした重要性、太平洋戦争時に子どもに注入されていた少国民の歌に例をみるまでもないが、唱歌＝音楽が人間に与えるインパクトは、旋律とリズムを通じて感覚的に脳髓にたたきこむため強大であった。以上から、従来の研究であった教育学的・音楽教育史的アプローチを踏まえつつ、音楽学的アプローチを加え、唱歌・童謡およびわらべ歌など子どもの歌日本伝統音楽を視座とした音楽学的分析に基づき、子どもの歌を音楽文化としての視点から論じ、日本における音楽文化史的意味を明らかにしようとするものである。

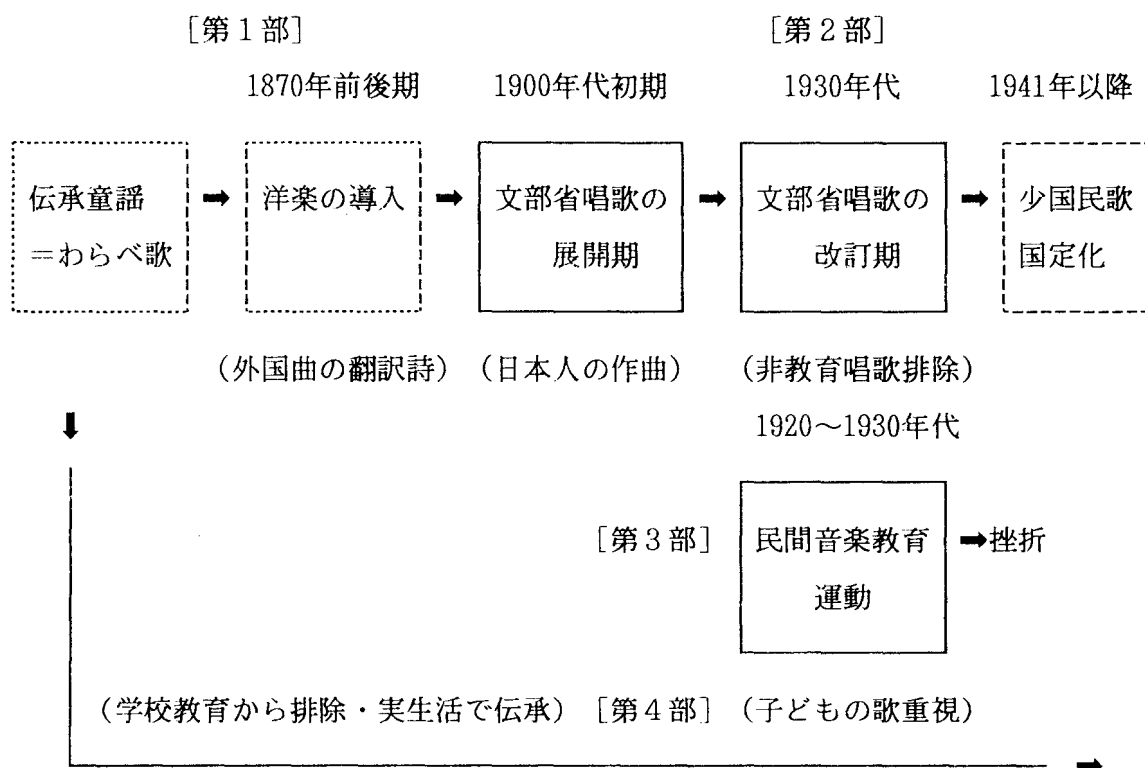
〔註〕

1. 吉川幸次郎『論語 上』、朝日新聞社、1965年。笠原潔は、孔子の音楽思想を考える句としては、八 一、2、3、20、23、25、述而一9、13、31、泰伯一8、15、郷党一21、先進一1、15に準拠すべきだとしている。（註3掲載 p.161）。
2. 吉川英士『日本音楽の性格』、わんや書店、1948年、p.16。
3. 笠原潔「中国古代の音楽思想」、『日本の音楽・アジアの音楽』6、岩波書店、1988年、pp.157-158。
4. 前掲註1、p.17。
5. 徳丸吉彦「音楽教育史」、『音楽大事典』、平凡社、1981年、p.388。
6. 同上書、pp.388-389。
7. A.A.ジダーノフ「ソヴィエト音楽家会議での演説」、『党と文化問題』、大月書店、1954年、pp.126-127。（原典は『ソヴィエト音楽』第1号、1948年）。
8. 同上書、p.254。
9. 小泉文夫『民族音楽』、旺文社、1982年、p.130。
10. 本論文で設定した1900年から1940年という期間の1900年は、“その前後”という幅をもった年であり、1900年期や1900年前後が正確だが二十世紀開始年という象徴的意味を付して設定した。

第3節 論文の構成・概要

本論文は図－1の歴史的展開に沿って日本の子どもの歌を論じる。

(図－序・1)



まず序章で《現代の子どもの伝統的音楽嗜好》をプロローグとして設定した。それは本論文が音楽文化史的研究であるが、その視座を日本伝統音楽に置いているからである。日本伝統音楽が歴史的に如何に取り扱われてきたかの結果は、現代の子どもの伝統音楽嗜好に現われていると考えられる。そして1900-1940年の子どもの歌の音楽文化史的考察を行なう場合に、明治初期の唱歌編纂過程と理念は欠かせない。それは、後日の文部省唱歌編纂に引き継がれていくからである。

そのため第1部では、《西洋音楽導入・確立期の子どもの歌》として、第1章で《『小学唱歌集』の編纂》を論じる。この中で1879（明治12）年の音楽取調掛の設置から東京音楽学校の成立、国楽創成と四七抜き長音階の和洋折衷音階の誕生、『小学唱歌集』編纂過程とその音楽的特徴を明らかにする。『小学唱歌集』の編纂は、以後の日本の子どもの歌の歴史的展開に多大なインパクトを与えた。しかも一方で、子どもの伝承童謡であるわら

べ歌を排除していった。その四七抜き長音階が、果たして子どもの音楽的感性に十分応えるべきものであったかどうかの検証も行なわれなければならない。そのため第2章では《明治中期の唱歌集編纂》として、『祝日大祭日唱歌集』等の各種唱歌集の分析も視野にいれ、音楽学的に分析するとともに、東京音楽学校の性格と目指した方向、音楽取調掛との相違および日本伝統音楽との関連について論じる。

第2部《文部省唱歌の編纂》では、教員養成、演奏家そして学校音楽教育の西洋化が進展した時点での学校唱歌について考察する。

第3章《学校唱歌の普及と課題》では、『小学唱歌集』が時代にそぐわなくなってきたことと、唱歌の意義を高く評価し国民教化の手段としてさらに重視する中で、新たな唱歌集作成に焦点をあてる。まさに国定教科書へのプロセスである。

第4章《尋常小学唱歌の刊行》では、明治後期から大正期にかけて成立した『尋常小学唱歌』の音楽学的分析を通じ、文部省唱歌がもつ性質・目的を明らかにし、子どもの歌としての資質を問う。中でも作詞家高野辰之と作曲家岡野貞一の役割を、『小学唱歌教科書編纂日誌』の成立過程を解明する中で、文部省唱歌のもつ特徴、なかんづく現代日本人の精神構造の決定と、感性形成に重要な役割を果たした唱歌の構造を明らかにする。

第5章《新訂尋常小学唱歌の刊行》では、『尋常小学唱歌』が昭和初期に改訂された要因について、『新訂尋常小学唱歌編纂の趣意』などの原典から明らかにし、文部省唱歌が目指した目標および子どもの歌としての資質を解明する。

第3部は《民間音楽教育運動と子どもの歌》として、明治後期から昭和初期にかけての民間音楽教育運動を取り上げる。『小学唱歌集』と『尋常小学唱歌』は、明治後期から歌詞内容と文語体が批判の対象とされてきた。まず明治後期からは、田村虎蔵に代表される《言文一致唱歌》が起こり、大正期に入ると《童謡運動》、そして昭和初期に、《児童の村小学校》や《プロレタリア童謡運動》が展開をみせる。これらは唱歌の歌詞内容に大きくメスを入れようとした運動であったが、音楽的にはどういった改革が行なわれたかの検証が必要である。

第6章では、《童謡運動の興隆》として、明治後期からの《言文一致唱歌》から大正期に勃興した芸術教育運動について論じる。これらは芸術活動を教育の時点で重視しようとした運動であり、児童観の転換であった。中でも雑誌『赤い鳥』と『金の船（星）』そして宮城道雄の《童曲》を取り上げ、童謡の音楽学的分析を通じ、その精神であった伝承童謡との関連について論考を行なう。また、民間音楽教育運動の挫折がなぜ起こったか、そ

のメカニズムについても音楽学的に明らかにする。

第7章《プロレタリア童謡運動》は、資料の確保も困難で音楽学的アプローチは殆ど進展をみせていないため新たに章を立て、中でも政府側資料と守田正義に焦点を当てる。

第4部は《日本伝統音楽の伝承と子どもの歌》として、第8章で《わらべ歌—その伝承と変遷》を取り上げる。わらべ歌の伝承と創造のメカニズム、子どもの主体的創造・表出活動であった明治後期・大正・昭和初期のわらべ歌の音楽学的分析を行なう。第9章では《日本伝統音楽の伝承・学習方法の特徴》として、日本独自の伝承・学習方法を論じ、日本伝統音楽における口伝(くでん)・口唱歌(くちしょうか)について論じる。

終章では、《日本の子どもの歌の音楽文化史的意義》を結論として論じる。まず音楽受容の特徴として、《排外・排外》の歴史的展開を明らかにし、日本の子どもの歌の音楽文化史的意義について結論付けを行なう。

思い出の歌がなぜ学校唱歌なのか、今でも子どもがわらべ歌をなぜ歌うのか、を問う中で、日本の子どもの歌のあるべき姿・方向性を提起する。江戸期には近世邦楽が花咲き、その影響は子どものわらべ歌にも及んでいる。また祭りをはじめとする年中行事は、〈タテ〉関係の伝承スタイルの中で堅固な学習が展開されていた。中でも宗教的色彩の強い民俗芸能は、日時・場所・担い手の限定性が強く、重要な儀式として運営されてきたため伝統が色濃く伝承されてきている。一方、遊戯性の強い民俗芸能は創造的活動が行なわれ、新しい要素がつぎつぎと作られていったものと推察される。

日本の子どもの歌は、1900-1940年にドラスティックな展開を見せた。学校唱歌、民間運動としての童謡、子どもの世界のわらべ歌、これらは大人の世界のみならず子どもの世界の中でも相克を繰り返した。しかし、子どもの歌は大人の側の論理の狭間で激しく揺れ動き、〈商業主義〉や勝手な〈童心主義〉、〈国策遂行〉や〈教化〉手段として音楽文化史の中で翻弄されていった。

第3節では、音楽の社会史的特徴を諸外国との比較研究を通じて論じる。第4節ではエピローグとして、子どもの歌の変質、少国民としての子どもの歌を取り上げる。国民学校以降は本論文の時代範囲外であるが、子どもの歌の歴史的展開の1つの結論が表れているからである。明治以降の学校教育の成果と民間音楽教育運動の挫折は、まさに少国民の歌に転化していった。1900-1940年の子どもの歌は、子どもの生活感情から剥離し、手段としての役割を担っていったのである。

第1部 西洋音楽の導入・確立期の子ども之歌

第1章 小学唱歌集の編纂

1872（明治5）年、日本に《学制》が頒布され（文部省布達第13号別冊）、学校教育な
かんづく音楽科における集団主義教育が1つの教科として位置付けられた。ただ、この時
下等小学校が〈音楽〉ではなく〈唱歌〉であったことは、〈奏楽〉も下等中学校に位置付
けられていたにせよ、“歌を歌うこと”が重視されたことを物語っている。

これら2つの教科は“当分之ヲ欠ク”という〈但し書き〉を付された。〈但し書き〉は
その後、明治40年を経て大正15年まで続いたため、唱歌はその間1つの正式の教科として
の位置付けをされなかった。漸く文部省唱歌としての『尋常小学唱歌』が普及し、全国的
に唱歌教育が徹底した頃の大正15年になって初めて正規の地位を確保するに至る。

明治初期の音楽教育成立期に関する研究は、日本音楽教育史上もっとも進展している。
山住正己『唱歌教育成立過程の研究』（東京大学出版会 1967年）、東京芸術大学音楽取
調掛研究班『音楽教育成立への軌跡』（音楽之友社 1976年）は1級の研究書であるし、
東京芸術大学百年史編集委員会『東京芸術大学百年史』（音楽之友社 1987年）は資料的
価値が高い。また最近、塚原康子は『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』（多賀出
版 1993年）を、さらに中村理平は『洋楽導入者の軌跡』（刀水書房 1993年）で高水準
の研究を行なっている。その他雑誌等でも研究は進展を見せている。そのため本稿では歴
史的事実に基づき、先行研究を踏まえながら論じることとする。

第1節 外来音楽の輸入・消化・定着をめぐる

1-1-1 キリスト教の伝来と西洋音楽

学校教育として日本で西洋音楽の教育が最初に行なわれたのは、明治期に入ってからで
はなかった。それは16世紀中期のキリスト教伝来にさかのぼる。フランシスコ・ザビエル
が来日したのは1547（天文16）年が定説になっているが、キリスト教の伝来は当然、賛美
歌・コラール・ミサや楽器を付随して持ち込んだ。歴史的事実を列記すると、

1552（天文21）年 山口で音楽付き礼拝（歌ミサ）

1560（永禄3）年 キリスト教幕府より認可。九州・西日本の教会に初等学校付設

1562（永禄5）年？ 三絃輸入

1580（天正8）年 セミナリヨ、コレジョ開設（イエズス会）

セミナリヨ、コレジョはまさに学校であり、そこで音楽も教科として位置付けられ教育されたことが明らかになっている。

（表-1.1 日課表）

4時半	起床（と祈り）	15時～16時	音楽（歌唱か器楽）
5時	清掃	16時～17時	自由
6時～7時半	学習（ラテン語）	19時～20時	ラテン語日本語文学 （復習）
7時半～9時	ラテン語学習	20時～	就寝
9時～11時	朝食と休憩		
11時～14時	日本語学習		

音楽教育の目的は「ミサ聖祭や典礼諸儀式において、美しい音楽を奏することができるようにすること。自己及び異教徒の教化を助け、信仰を深めること。セミナリオでの学習が、健全で明るいものになるようにすること」であった。（註-1）

このことは、日本における学校教育としての音楽教育はまさに16世紀中期に開始されたことを物語っている。しかも西洋音楽を用いたのである。もちろん子どももミサに参加し、コレジョ、セミナリオで音楽教育を受けている。またヨーロッパへも出掛けている。

1582-1591 年には、少年使節団がヨーロッパを訪問した。帰国後、秀吉の前でクラヴオ、アルペ、リュート、ラバイカの合奏を行なった。これはおそらく、日本の子どもとして最初の西洋音楽の学習であり演奏であった

1600（慶長5）年になると、長崎・天草でオルガンが製作され、楽譜が出版された。その後、〈キリシタン禁止令〉（家康 1613年）のため、キリスト教は長崎県生月島を除いて根だやしにされ、キリスト教にともなう西洋音楽も日本に根付くことなく明治期まで民衆の前から姿を消した。

1-1-2 日本音楽の歴史的特徴

日本への外来音楽の移入に関しては、吉川英史（註-2）と柴田南雄（註-3）の説がある。吉

川は『日本音楽の歴史』の中で日本音楽の歴史を以下のように8期に区分している。

- (1)原始民族音楽時代（?～4世紀）
- (2)大陸音楽輸入時代（5～8世紀）
- (3)大陸音楽消化時代（9～12世紀）
- (4)民族音楽興隆時代（13～16世紀）
- (5)民族音楽大成時代（17～19世紀中期）
- (6)洋楽輸入時代（19後期～20世紀初頭）
- (7)洋楽消化時代（20前期～中期）
- (8)民族音楽興隆時代（第2次世界大戦後）

吉川は日本音楽の歴史的特徴を「外国音楽の輸入→外国音楽の日本化→日本民族音楽の興隆→外国音楽の輸入…という経過をくりかえしている」（註4）としている。江戸期の歴史的経過としてそのスパンは各々300年という単位であり、十分な時間をかけて輸入・消化・興隆・大成を行なっている。このスパンは明治以降の西洋音楽の輸入・消化・興隆・大成を考える上で重要な示唆を提供している。300年というスパンは1つの音楽様式が異質な様式とぶつかり、相克し融合するのにかかる年数であり、完全に消化する年数であり、新しい様式で音楽文化を興隆させていく年数であった。しかも、そこには在来の日本伝統音楽が軽視・否定の論理で排除されるのではなく、対等の位置で対峙し、融合したと考えられるのである。ところが明治以降からはそのスパンが異常に短くなっている。しかも新しい音楽様式である西洋音楽が輸入された時、在来の日本伝統音楽は軽視・否定の論理で排除されたのである。ここに明治以降の日本における音楽教育の歪んだ歴史が開始されたとみることができる。

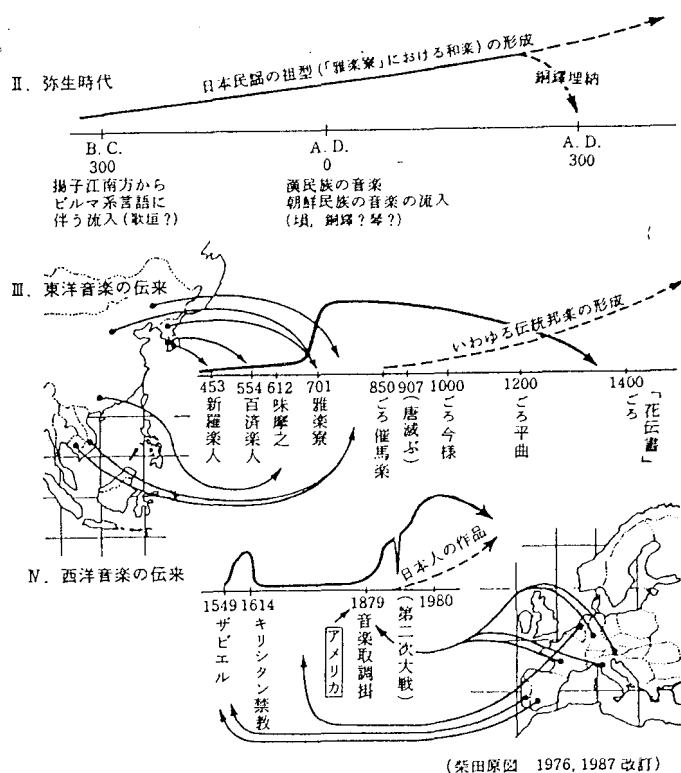
これに対して柴田は、『音楽史と音楽論（改訂版）』の〈外来音楽と日本人〉の中で、日本の音楽文化の歴史を以下の4段階に分けている。

- (1)縄文時代のサイクル
- (2)弥生時代のサイクル
- (3)仏教文化の音楽のサイクル
- (4)西洋キリスト教文化の音楽のサイクル

そして、それぞれの時代の音楽には、外からの輸入の時期、その盛期、その衰退期があることを太い実線のカーヴであらわし、それが衰退する頃から起こる日本固有の音楽様式を、点線のカーヴで示している。

柴田は西洋音楽の伝来について、「16世紀のスペイン・ポルトガルの教会音楽が、九州から中国・近畿にかけて広まった。やがて厳重な禁教によりキリシタン音楽は断絶するが、その後も長崎出島のオランダ人の周辺には絶えず西洋音楽があった。（中略）前者の『雅楽寮』と後者の『音楽取調掛』とはほぼ機能を同じくするなど、両者の間にはきわめて類似した、顕著な繰り返し現象が見られる。今日の日本人は、西洋先進諸国の各種の音楽を熱心に学習し、好んで鑑賞しているが、その様相は、かつての8世紀～9世紀の日本人が東洋音楽への熱中を見せた現象をまさに反復している。外来音楽の影響力が鈍化すると、やがて日本固有の音楽が発生してくる様相も、両者はよく似ている」（註-5）として、(3)と(4)のサイクルの類似性を認めている。

(図-1.1 日本の音楽文化の歴史図) (註-6)



歴史の周期性がスパイラルな発展をすることは知られている。外来音楽の伝来に関して、長崎出島のオランダ人の周辺に絶えず西洋音楽があったことは、西洋音楽が一部の日本人に対してだったにせよ息吹いていたことを意味し、明治初期の西洋音楽の輸入が少なくとも一部の日本人にとっては、まったくの異質な状況ではなかったことを物語っている。柴田説を措定するとすれば、西洋音楽の普及には歴史的周期性を生かし、一部地域における西洋音楽との接触・存在を利用すべきではなかったか。また、《雅楽寮》と《音楽取調掛》とがほぼ同じ機能であったことに関しても、明治初期にこのような歴史的研究を踏まえて、伝統音楽としての日本音楽の取り扱い方に工夫があるべきだったと考えられるのである。歴史的周期性と歴史から学ぶ姿勢を堅持することが、新しい歴史を創造していく上で不可欠であることをこの歴史は語っている。

1-1-3 音楽取調掛と西洋音楽

目賀田種太郎(註-7)と伊沢修二は1878(明治11)年4月8日、連名で《学校唱歌ニ用フベキ音楽取調ノ事業ニ着手スベキ上申書》を文部大輔田中不二麿に提出した。

「現時欧米の教育者皆音楽ヲ以テ教育ノ一課トス、夫レ音楽ハ学童ノ神氣ヲ爽快ニシテ其勤學ノ勞ヲ消シ、肺臟ヲ強クシテ其健全ヲ助け、音声ヲ清クシ、発音ヲ正シ、聴力ヲ疾クシ、考思ヲ密ニシ又能ク心情ヲ楽マシメ其善性ヲ感發セシム是レ其學室ニ於ケル直接ノ効力ナリ、然シテ社会ニ善良ナル娛樂ヲ与ヘ、自然ニ善ニ遷シ罪ニ遠カラシメ、社会ヲシテ礼文ノ域ニ進マシメ、国民揚々トシテ王徳ヲ頌シ太平ヲ樂ムモノハ其社会ニ対スル間接ノ効力ナリ」(『音楽取調所書類』1丁、明治12年)

唱歌の効用をこれだけ明らかに、しっかりと把握し、学校で実施しようと考えたのはアメリカ留学の影響である。ここでは、日本には雅俗の音楽が存在し、雅楽は曲調が高すぎて大衆の耳には遠すぎるし、一方俗楽は曲調が著しく卑しくて害が大きすぎる、かといって西洋音楽を用いようとしてもこれが日本人に合うかどうか不明であるという心配を呈している。にもかかわらず、音楽は人情の自然に出るものであり、日本に適應するものもあり又双方を和合した音楽も創造できるから唱歌の課を設置することを希望しているのである。

目賀田種太郎は同年4月20日に、単独で《我公學ニ唱歌ノ課ヲ興スベキ仕方ニ付私ノ見込》を文部大輔田中不二麿に提出した。この発想は先の《見込書》の追補・説明的性格をもつが、その動機が明確に語られている。1857年に唱歌の課を設置した留学地のアメリカ

・ボストン府の事例として、「当時人未ダ唱歌ノ効力ヲ知ラズ、之レヲ公学ニ一學課トセシト雖モ、其ノ教授法モ定マラズ、其ノ教師モ乏シカリキ、遡リテ当時ノ報告類ヲ見ルニ小学ノ幼童ニ漫ニ高尚ノ歌詞ヲ教ヘ又ハ街頭ノ鄙猥ナル俚謡ヲ教ヘナドシ、其ノ不都合ナル形況実ニ一笑ニ付スベキアリ」を取り上げ、「我国ノ今ニ於ケルガ如キ草創ノ時ニ方リテ、欧羅巴諸国ニテ最良キ古今ノ曲調、歌詞ヲ採択シ、米国ニ在来スルモノト和シ、又欧羅巴諸国ノ音楽教授法ヲモ合シ、一ツノ創新ナル制ヲ發明シ、終ニ広ク公学ノ音楽ヲ取立テ善良ナル楽曲ヲ流布セシメシニ在リ」（『音楽取調所書類』3丁、明治12年）というように、ボストンの経験に学びながら日本でのナショナル・ミュージックの製作過程にまで踏み込んだ分析・予知を行なっている。目賀田は音楽とは関係のない法律学者であったが、明治7年ハーバード大学を卒業し、明治8年に留学生監督官として渡米、伊沢とともにL.W. メーソンに音楽を師事している。

そして《唱歌ノ課ヲ興スベキ仕方》は以上の8点に集約することができる。すなわち、

- ①唱歌課を東京師範学校並びに東京女子師範学校に設置すること
- ②ナショナル・ミュージックを興すこと。それは我国古今固有の詩歌曲調の善良なものを研究し、足りないところは西洋から取り、貴賤・雅俗の別なく誰でもどのような節でも日本国民として歌うべき国歌や奏すべき国調を興すこと
- ③そのために教師1人を囑任すること、その人は西洋音楽理論・知識を有し、西洋と日本音楽を折衷して日本に適應する歌を編輯し、ナショナル・ミュージックを興すことに尽力できること
- ④その人物はL.W. メーソン氏で、日本に招聘すること
- ⑤メーソン氏をサポートする人～伊沢修二をはじめとする～を付けること
- ⑥師範学校生徒だけではなく、同演習所・幼稚園でも唱歌を教えること。唱歌は幼児より教えるのが最も効果的である
- ⑦成否を確認した後は漸次東京府下の公学で唱歌を教え、メーソン氏を巡回させる
- ⑧楽器の購入と製作を行なうこと

である。

伊沢や目賀田の努力で1879（明治12）年10月、音楽取調掛が文部省の一つの掛として設置され、伊沢が御用掛を命じられた。伊沢は同月、文部卿寺島宗則に《音楽取調ニ付見込書》を提出し、その中で音楽取調掛の目的・任務、そしてナショナル・ミュージックの創造について、具体的で重要な次のような提案を行なった。

- ①甲説ニ曰ク音楽ハ人情ヲ感発スルノ要具ニシテ喜怒哀楽ノ情自ラ其音調ニ顯ル、者ナレハ洋ノ東西ヲ問ハス人種ノ黄白ヲ論セス苟モ人情ノ同キ所ハ音楽亦同シテ可ナリ抑西洋ノ音楽ハ（中略）殆ト最高点ニ達シタルモノナレハ其精其美素ヨリ東洋蛮楽ノ及所ニ非ス故ニ其良種ヲ撰テ之ヲ我土ニ移植ス可シ何ソ不十分ナル東洋楽ヲ培育完成スルノ迂策ヲ求ルヲ要センヤト
- ②乙説ニ曰ク各国皆各国ノ言辞アリ風俗アリ文物アリ是レ其住民ノ性質ト風土ノ情勢トニヨリテ自然ニ産出セシモノナレハ人力ノ能ク之ヲ変易スベキニ非ス且音楽ノ如キハ素ト人情ノ発スル所人心ノ向フ所ニ從テ興リタルモノナレハ各国皆固有ノ国楽ヲ保有ス未タ全ク他国ノ音楽ヲ自国ニ移入セシノ例アルヲ聞カス是ニ由テ之ヲ見レハ我国ニ西洋ノ音楽ヲ全然移植セントスルハ恰モ我国語ニ代ルニ英語ヲ以テセントスルカ如ク到底無益ノ論ト云ハサルヲ得ス故ニ我固有ノ音楽ヲ培育完成スルニ如カズト
- ③丙説ニ曰ク甲乙二説各其理ナキニ非スト雖トモ皆偏倚ノ極ニ陥ルノ弊ヲ免レス故ニ其中ヲ執リ東西二洋ノ音楽ヲ折衷シ今日我国ニ適スベキモノヲ制定スルヲ務ムベシト

（『音楽取調所書類』38丁、明治12年）

これら①②説は言わば極端な説であつた。“世ノ音楽ヲ談スル者ノ言”としているが、胸中には第③案があつたのではないか。基本的には最初から和洋折衷をとらなければ、天皇制における雅楽の存在を満足させるものにはなり得なかつたと考えられる。

伊沢は取調べるべき事項を以下の3点提示した。

- ①東西二洋の音楽を折衷して新曲を作る事
- ②将来国楽を興すべき人物を養成する事
- ③諸学校に音楽を実施する事

①はまさに丙説であり、「凡ソ物ヲ折衷スルハ二物ノ異ナル点ト同キ点トヲ見出シ其同キハ之ヲ合シ其異ナルハ双方ヨリ漸ク相近ケ遂ニ相和セシムルニ在ルヘシ」として、西洋の流行歌と日本の端唄との比較では異点が多いこと、西洋の神歌と日本の琴歌は異点がないわけではないが同趣が多いこと、童謡等のプリミティブな音楽に関して変異は少ないことを述べている。そのため童謡類から折衷をはじめ歌曲に至らしめ、小学校の生徒に歌わせる教材とすること、そのために日本及び西洋音楽に精通している者を採用することを求めている。

②は音楽取調掛に教員養成を行なわせることの意義を述べ、募集要件を次のように設定している。(1)学識は普通の読書に差支えなく、英文を解することができること、(2)年齢は

16～25才までの者、(3)雅楽又は俗曲を習得している者、(4)男或いは女、である。

(1)は外国曲の翻訳や、メーソンとの関係などにおいて英語が重要な言語であったためであり、(3)は西洋音楽を明治12年段階では習得していないので、伝統音楽となっている。実際、箏と胡弓は〈音楽取調掛伝習生修業学科課程〉に単独学科として掲げられているだけではなく、専門楽器の学科にも管弦楽器とともに入っている。そして俗曲が入っているのは注目される。(4)は奇妙であるが当時男女共学はここ以外はなかったし、音楽が〈子女の遊芸〉論で支配されていた当時としては、むしろ男子の入学が異色であったと考えられることから、男子への配慮で“男或いは女”を組み入れたのではないか。

③は新作の歌曲が完成するに伴って、東京師範学校附属小学校・東京女子師範学校附属幼稚園・練習小学生徒に実施し、その適否を試みたのち諸学校に普及する計画であった。

御雇い外国人教師のL.W. メーソンは、翌明治13年3月に来日し向う2年間精力的に仕事を行なっていく。

〔註〕

1. アルバレス・ホセ「安土桃山時代 イエズス会のコレヒオ・セミナリオにおける音楽教育」、『音楽学』33-1、1987年、p.28。
2. 吉川 (きつか) 英史 (英士)：1909年生れ。宮城道雄記念館長。日本音楽史。著書は『日本音楽の性格』『宮城道雄伝』など多数。
3. 柴田南雄 (みなお)：1916年生れ。作曲・音楽理論。作品は「追分節考」「わらべ唄でつづるなにわ歳時記」、他。著書は『楽のない話』『楽器への招待』『日本の音を聴く』など多数。
4. 『日本音楽の歴史』、創元社、1965年、p.3-5。
5. 柴田南雄『音楽史と音楽論 改訂版』、放送大学教育振興会、1988年、pp.22-23。
6. 同上書 p.21
7. 目賀田種太郎：1853-1926。1874年ハーバード大学卒業、1875-1879年 米国留学生監督官として渡米。唱歌掛図と唱歌課 (ま) 設置の意見書を伊沢修二と連名で文部省に提出。その後大蔵省畑を歩む。

第2節 俗曲改良と和洋折衷音階の誕生

1-2-1 俗曲改良

目賀田種太郎と伊沢修二による《学校唱歌ニ用フベキ音楽取調ノ事業ニ着手スベキ上申書》(1878年)に述べられた「其ノ俗ト称スルモノハ謳曲甚卑クシテ其害却テ多シ」である俗曲は、新しい唱歌教育を開始しようとした彼らにとっては大きな障害として映っていた。それは、日本の伝統音楽が諸外国の音楽を大胆に導入し消化するといった過程を江戸期に体験し得なかったことも要因としてある。他の要因も日本の伝統音楽のすべてが“謳曲甚卑クシテ其害却テ多シ”であったとは言えず、一部の悪い部分だけを強調し、民俗芸能、民謡、わらべ歌や文楽等、幅広く日本の音楽分野を見渡した結果の評価では決してなかった。雅楽＝宮廷音楽という1つの規範を厳然として押し立て、一方で脱亜入欧の精神を推し進めるためには、日本の民衆レヴェルの音楽の登用は否定ないしは無視の姿勢を取らざるを得なかったのではないか。そのためには一部の悪い部分だけの強調もありえた。また国際社会に仲間入りし、西洋列国に追い付き追い越すためには文化的同質性をも追求していった可能性がある。それは“臭いものに蓋をし”て、花鳥風月を愛でる日本人の姿をアピールする必要に迫られていたことである。ただ、音楽取調掛は「俗楽を卑俗なものとしてすてさってしまったわけではなく、その改良につとめ『箏曲集』(明治二十一年)をだした(中略)この解明は、唱歌教育には直接関係はないが当時の音楽改良の動向全体をとらえるのに不可欠である」(註-1)に見られるように確かに改良という手段を考えた。しかし唱歌に関しては、その改良が歌詞や旋律の改編でわらべ歌の特徴を骨抜きにしていることを例にとれば、音楽取調掛が日本伝統音楽を固有の価値ある音楽として認知していたかどうか疑問が残る。

明治17年の『音監経伺書類1・2丁』には俗曲改良の費用、注意、方法、実施、計画について、『音監開申書類39丁』には以下に述べる《俗曲改良の事》が掲載されている。その中で、

「本邦俗曲ハ古来識者ノ為ニ放擲セラレ挙ケテ之ヲ無学ノ輩ノ手ニ委スルヨリ音楽ノ本旨ニ悖リ人事至底ノ用途ニ帰シ随テ野卑ニ流レ其歌曲ノ成立ハ今日最モ下流ノ極ニ達セリ是ヲ以テ其弊害勝テ言フベカラザルモノアリ試ニ其一ニヲ述ベン」と述べ、1、2点ではなく4点挙げている。

①俗曲が淫奔猥褻であるのは風教に酖毒をもたらす

②俗曲の旋律が淫風を極めているのは士人の趣味を淫俟に導き雅正善良な音楽の振興を妨害する

③俗曲が淫邪であることは誘惑の途を開き徳教の涵養を妨害する

④外国との交流が盛んになっている今日、国家の体面を毀損する

である。そのため世間には禁断すべし、下等社会の楽として中人以上には用いない、一時に之を全廃して新曲を撰定すべし、といった声もあるが、民心に深く入り込んでいるため容易ではない。つまり全廃も新曲製作も至難である。そのための方法が“改良ハ所謂毒ヲ以テ毒ヲ救フノ策ニシテ之ヲ誘導セシムルノ最良好挙トス」となって俗曲改良を行なおうとしたのである。(註- 2)

俗曲改良は、俗曲中その弊害が少ない箏曲から開始している。順序は

①歌詞の意匠文義の所在曲調の善悪旋律の邪正等を審議し、これを箏・胡弓・三味線・尺八等に合わせ演奏させる

②歌詞・曲調とも改良にも値しないものは廃按する

③曲調が一部改良を要するものは改良し、全部可と認めるものは直ちに歌詞の改製起稿に着手する。そのため曲調がそのままで歌詞の改良もあり得る

④総じて歌作は嫺雅優美の徳性を涵養することを主とし、風韻の高致に努めること。
曲調は卑猥乱野の旋法を禁じ清純雅正であるべき

であつた。第二に着手したのは長唄で、順序は箏曲と同じだが、

①呂律の旋法で不正な所は削除して純良な旋法を当てる。特に其の出所撰製の由来が正しいものを取ることを定規とする

②唱謡の主眼は呂律の旋法が雅正で心情を養いその詩句理義を離れて自ら趣味を保ち文章の語呂流暢で曲調に協和することにある

③そのため俗曲改良の事業は歌詞・曲調の改良だけではなく、一曲全体を完成させることにある

④固有の国質を失わなければ、西洋音楽理論を斟酌し和声付けを行ない、欧州各国の普通の歌曲と対峙させ、妙趣を發達させ音楽の音楽たる所以の真利正用を大成させる

ということに重点を置いてきた。今後の改良諸曲については、

「本掛改良ノ俗曲ハ呂律ノ旋法ヲ解剖シテ之ヲ楽譜ニ製シ紙上ニ写シテ目ニ視ルトコロト音声ニ發シテ耳ニ聞クトコロト彼此一致ニ歸スル所以ノ方法ヲ設ケ以テ之ヲ教授スル者

ノ便ト之ヲ学習スル者ノ利トヲ謀リ天下普通ノ楽譜法ニ由テ迅速習得ノ簡法ヲ立テタリ（中略）此改良歌曲ヲ公行スルニ至ラバ新異ヲ好ム人情ト教育ノ稍進歩セルヨリ致セル風潮トニ相投シテ必ズヤ此改良歌曲ノ流行セン 預メ之ヲ 知スルニ足レリ」

とした上で、在来の害が大きい俗曲に対しては、音曲を業とする者の取締法を設けその事業を監督弾察する良法を制定し淫曲を取締ることを提起している。（註- 3）

箏曲や長唄には改良する必要を認めない曲もあるが、大胆に改良し西洋音楽理論をも導入して新しい曲を創成することが、現代人や学校教育に適する曲であるという姿勢を示している。それは清純・雅正・優美で徳性を涵養することであり、歌詞のみならず曲調の改変までも企画していた。これらはF. エッケルトによる「君が代」の和声付け、『小学唱歌』の箏編曲による『唱歌箏単音及諸重音』や『複音以上唱歌箏和声エッケルト氏調和原本』を始めとした和洋折衷に道を開くものであったし、大正期の宮城道雄の《新日本音楽運動》へと影響を与えたことも十分考えられるのである。

1-2-2 和洋折衷音階の誕生

伊沢が提出した《音楽取調につき見込書》（明治12年）における3本柱の1つである〈東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ルコト〉に関し、音楽取調掛は早速その作業を開始する。それらは「諸種ノ楽曲取調ノ事」、「内外音律ノ異同研究ノ事」、「本邦音階ノ事」、「希臘^{グリス}音律ノ事」、「音楽沿革大綱」、「明治頒撰定ノ事」、「俗曲改良ノ事」そして「音楽ト教育トノ関係」の8編であった。

ただ、伊沢は明治15年の『楽石自伝教界周遊前期』の中で「従来は唯西洋音楽ばかりやつてをつたが、それは必要なる材料の輸入と云つた程のものである、それと従来我国にあった隋唐の楽及我国の古楽とを合し、其粹を蒐めて明治の国歌を起すべしといふのである、明治の国歌を起すべしといふことが音楽取調掛の最高目的である」（註- 4）と述べており、折衷は当初幅広い音楽を対象としていた。

和洋折衷音階の誕生に関しては、〈内外音律ノ異同研究ノ事〉をまず取り上げなければならない。

其一では、メーソンの音律論を取り上げている。メーソンは訊問に対して、日本音楽の専門家の演奏からは西洋の音律と異なるところは少しもないこと、但し旋律法に関しては少し異なると述べている。これはペンタトニックに関することだと考えられ、旋律法が少し異なるというのは楽観的だと言わざるを得ない。

其二の箏曲家山勢松韻(註- 5)への訊問では、ピアノと箏の調子の異同に関し少しも異なる点がないと答えている。また雅楽家への訊問結果では、ピアノの十二律と日本の十二律とは殆ど同じだとしている。しかし箏・雅楽の専門家がピアノの平均律と比較し、その異なる点を発見できなかったことは重大な誤りであった。実際山勢松韻は音楽取調掛で俗曲改良を担当したり、東京音楽学校教授(1891年)として重要な地位にいたのであり、その影響力ははかり知れない。いわば内部の人間(伝統音楽演奏家)が、内外音律の異同に〈同〉サインを出したことは、その後の和洋折衷音階の誕生に大きく道を開き、和洋の異質性はなく同質性の指摘で、1つの価値観=純音・平均律・和声・リズムで和洋を比較するといった極めて大きく深刻な課題を背負うことになった。

「第二 箏曲ノ調子」では

平調子ト称スル所ノモノハ二ノ絃ヲ第一音トシ三ノ絃ヲ第二音トシ四ノ絃ヲ第二音嬰
即チ短第三音トシ五ノ絃ヲ第五音トシ一ノ絃ハ之上同律ナリ然シテ六ノ絃ヲ第五音嬰
即チ短第六音トシ七ノ絃ヲ第八音トス即チ二ノ絃ノ乙音ナリ其他諸絃ハ次ヲ逐テ諸音
ノ乙音トナリ又斗為巾ノ三絃ハ丙音トナルモノナリ

箏曲ニ用フル所ノ調子ノ類多シト雖其律ニ異ルトコロナキハ準シテ知ルヘキナリ
右ニ掲ケタル平調子ナルモノハ西洋ノ短音階ニ毫モ異ナルナシ抑モ短音階トハ第三音
ト第六音ノ短ナルモノヲ称スルナリ (註- 6)

と記されていた。

其三における、音楽取調掛への入学生が箏曲・長唄・清楽・雅楽しか音楽に接していない、西洋音楽とは音律が大きいから困難であるという予測は不要で、逆に習熟速度は極めて速いとしている。これは和洋の音律が同じであるからというのではなく、全く異なるからであり、釈を行なわなければならない。それは1つの価値・美・様式を習得している人間にとって、反対のものは理解が速いという解釈である。

これらはその後の唱歌編纂や、一時的に三味線の使用はあるにしても楽器選択において西洋化を推進し、唱歌の歌詞においては日本の精神を盛り込むという和魂・洋才=歌詞魂・音楽才の方程式を成立させていくことになった。

「本邦音階ノ事」では雅楽の呂・律旋法と西洋の自然短・長音階の比較が行なわれている。その概要は以下の通りである。

本邦の音楽には雅楽と俗楽の2種がある。雅楽は「支那」伝来の音楽であり、「支那」では、宮商角徴羽がありこれを五声と言い、音楽の基礎となった。その音律を調する方法

として三分損益があり、日本では順八逆六と言った。呂旋では諸音を取り調べ得るが、律旋では無理があるため順六逆八が便利であるとした。

「壹越、断金、平調等ノ律名ヲ用フルハ唱歌上ニ演奏上ニ其他記譜上等ニ不便少カラサルヲ以テ本掛ニ於テハ従来 (イ)(ロ)(ハ)等ノ假字ヲ以テ其用ニ供セリ即チ二者ヲ對比スレバ左ノ関係ヲ有スルヲ知ルベシ」

	いちこつ	かみむ	しんせん	ぼっしき	らんけい	おうしき	ふしょう	そうじょう	しもむ	しょうせつ	ひょうじょう	たんざん
壹越	上無	神僊	盤渉	鸞鏡	黄鐘	鳧鐘	双調	下無	勝絶	平調	断金	壹越
こ	＃ハ	ハ	ロ	＃イ	イ	＃ト	ト	＃ハ	ハ	ホ	＃ニ	ニ

「又宮商角等ニ代フルニハ(1)(2)(3)等ヲ以テセリ是レ要スルニ其理ヲ同シテ其用ニ便ナルヲ以テナリ即チ二者ヲ對比スレバ左ノ如シ」(註 7)

1	6	5	3	2	1
宮	羽	徵	角	商	宮

このようにしてペンタトニック音階を作り出そうとしたわけだが、これでは楽曲製作上不完全を免れないとして〈変声〉を2音求めている。それらが変宮であり変徵である。

「夫レ自然長音階ト我呂旋トハ此ノ如クタマ一ヶ不定音ノ異ナルトコロアルノミトス然リ而シテ変徵ハ我音楽ニ出ルヲ甚タ希ナリ(中略)自然長音階ト呂旋ト相等シキヲ其レ此ノ如シ故ニ之ニ(1)(2)(3)等ヲ記入スレバ左ノ如シ」(註 8)

呂旋	宮	變	羽	徵	變	角	商	宮
自然長音階	1	7	6	5	4	3	2	1 (上から)

また律についても宮商角徵羽からなっているが、呂との差異は角にあるとし、順八逆六と順六逆八理論を展開している。その結果以下のような比較図を掲げている。

律旋	宮	變	羽	徵	角	變	商	宮
自然短音階	1	7	6	5	4	3	2	1 (上から)

さらに俗曲の音階については未だ一定であるとは確定し得ないが、田舎の童謡に関しては却って自然音階に近似しているものもあるとしている。ともあれ、取調べを行なってきたが、西洋の長短音階と雅楽の呂律音階の比較論を見ると、非常な期待感を以て類似・同点を探し無理にくっつけている感を免れない。結局は「東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ルコト」が至上命令的に覆いかぶさってきていたように思われる。そして西洋の長調と日本の呂旋法が折衷の代表となったのである。長調は力強いイメージをもち、呂旋法は天皇制国家において、理論的に整理が進んでいた雅楽の音階の1つであった。

中でも呂は大陸で最も基本的な半音を含まないペントニック音階であった。

呂	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド		
長音階	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド

この2つの音階の一致する音を取り出して折衷音階とした。それが四七抜き長音階となったのである。ただ、この音階は伝統的なわらべ歌・民謡の音階と類似点をもっていた。それは民謡音階の ミーソーラードーレ という音階であった。つまり構成音としては、ドーレーミーソーラードの四七抜き長音階と同じである。問題は音律が平均律でのピッチではないことと、旋律の動き方（旋律法）が異なっていたということである。四七抜き音階はまさに長音階の旋律法を採り、重要な音はトニカ（主音）としてのドであり、ドミナント（属音）としてのソであった。しかし民謡音階はテトラコルド（4度の枠）が基本であり、重要な音（核音）は、ミであり、ラであり、レである。（移動ド）

		(主)			(属)		(主)	
民謡音階	ラ	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	レ
	(主)		(核音)←(核)		(核)		(核)	
四七抜き長音階		ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	

小泉文夫(註-9)は、「安定したテトラコルドは、単に頭で考えだされたものではなく、われわれ日本人の伝統的な歌の中から抽出された基本的な核音程であるから、ド、レ、ミ、ソ、ラという呂の音階が、本来の日本のものでないということが明らかである。日本の歴史はこれを実証する」(註-10)と論じている。ただ、今日ではこれに対する批判もある。

このように、我々日本人が四七抜き音階に基づく歌を折衷であり伝統的だと規定するのは正しくない。ただ、今日の社会では100年以上の歴史をもち、日本人に根をおろしてき

ている。

[註]

1. 山住正己『唱歌教育成立過程の研究』、東京大学出版会、1967年、p. 8。
2. 『音楽取調申報要略 全』、東京音楽学校蔵版、明治24年、pp. 255-258。
3. 同上書、pp. 265-268。
4. 伊沢修二『楽石自伝教界周遊前記』、伊沢修二還暦祝賀会、上伊那郷土館蔵、明治45年、p. 81。
5. 山勢松韻：1845-1908。山田流箏曲家。1880年に音楽取調員として俗曲改良担当、1881年に音楽取調御用掛、1891年に東京音楽学校教授。作品には「朧月」「花の雲」、他
6. 前掲註1、pp. 63-65。
7. 前掲註2、pp. 68-69。
8. 前掲註2、pp. 71-72。
9. 小泉文夫：1927-1983。民族音楽学。東京のわらべうた調査に基づく『わらべうたの研究』や『日本伝統音楽の研究Ⅰ』をはじめ、グローバルな視点での諸民族音楽調査・研究に従事。音資料としては『民族音楽大集成』、他がある。日本の音階論は〈小泉理論〉として高く評価されている。
10. 小泉文夫『日本伝統音楽の研究Ⅰ』、音楽之友社、1960年、p. 199。

第3節 小学唱歌集の編纂過程

『小学唱歌集』成立については、前出『唱歌教育成立過程の研究』（山住正己 1967年）や『音楽教育成立への軌跡』（東京芸術大学音楽取調掛研究班 1976年）等に詳しい。ここでは上伊那郷土館をはじめとするオリジナル書簡等を軸にして、『小学唱歌集』編纂過程について論じる。

1-3-1 伊沢修二の書簡

伊沢修二が国楽創成に対しどういった姿勢をとっていたかは、当時の伊沢とL.W. メーソン(註1)の書簡が鍵を握っている。来日したL.W. メーソンに伊沢が詳細な意味を伝えるためにわざわざ手紙で注文をつけているが、この文章のくだりに以下の内容がある。

「われわれの目標は、ヨーロッパ乃至はアメリカの音楽をそのまま採用することではな

く、新しい日本音楽を創り出すことでございます。（中略）しかしあなたは教育ある、かたよらない音楽家として次の提言をお認めにならねばなりません。即ち音楽というものは、若しあるならば国民的なものでなくてはなりません。殊に学校教育においてはこれは重要視すべき事柄であるということを。（中略）外国より輸入された音曲は、多少なりともこちらになじんだものにしなければなりません。歌は自国語にかえる必要があります。歌が疑外国語で歌われるということは、現にあるキリスト教学校以外では、その例をみません。外国語によらず自国語によって歌うということには、勿論御異存のないこと、思います。それならば、メロディーにもある場合には、殊に二つの国語が全然異なった系統に属しているというような場合には手加減をしなければならないということが生じて参ります。なぜなれば、二つの言葉で、或る一定のメロディーによらなければならない場合、アクセントや強勢をつけることが全く不可能であるからです。（以下欠）」（註-2）

伊沢は、メーソンがアメリカ式の唱歌を編集するのではないかという不安をもっていたからこそ、わざわざ書簡でもってメーソンに注文をつけている。この背後には、1879（明治12）年《教学聖旨（大旨）》や、《教育令ノ改正》（太政官布告59号）がある。中でも《教育令》（太政官布告40号）は翌年に早くも改訂され、その3条の「小学校ハ普通ノ教育ヲ児童ニ授クル所ニシテ其学科ヲ～」の第6位にしていた〈修身〉を、で第1位に位置付けたことに見られるように、政府は脱亜入欧とは裏腹に開国、中でもキリスト教の影響を極度に警戒していた。そのためよりいつそう日本化を推進しようとし、伝統を引きながら新しい文化の創造を目指していた。当時の岡倉覚三（天心）・E.F.フェノロサの日本伝統を重視した美術サイドに対し、音楽サイドは異なっていた。それは目賀田種太郎等がアメリカの影響を強く受けていたこと、御雇い外国人教師のL.W.メーソンがアメリカ人であり、クリスチャンであったことなど、アメリカからのキリスト教の影響が学校唱歌に浸透し、子どもの心に無意識的に感化を及ぼすことを警戒していたことであつた。ここには明治初期における洋学派と儒教派の確執の一端が露呈していた。この点に関しては、メーソンがボストンから伊沢に宛てた書簡の中でも明らかである。

「1884年12月5日　ボストンにて」で始まる文章は、オルガンの製作に関しイギリス・ドイツ・フランス人がアメリカ人を羨望化し難癖をつけているが、アメリカが最も秀れていることを報告した上で、

「私の目的は貴国の方々に真正な教育を授け、以てそれを日本式につくり出すこと」だとし、イギリス・ドイツ・フランス人ならばそれぞれの国式になるだろうと一種のおどし

をかけている。そして「私共はすべてをただちに日本式にいたします。（中略）将来の日本音楽に備へてオルガンを用ひて国民の聴覚を改革」しようとしていて、伊沢の希望を満たそうとオルガンにこだわっている。そして「あなたの心の友なるアメリカ宣教師と協力の上行いたいと思っています。」（註- 3）

と、日本に再度行きたい旨を切々と語っている。ただ、ここで注目されるのは、日本式を殊更強調していることである。つまり、在日中の姿勢は必ずしもそうでなかったため再来日の要請がこなかったことに対するメーソン自身の反省とアピールが含まれている。しかし「あなたの心の友なるアメリカ宣教師と協力」という下りは、伊沢にとっても政府にとっても警戒感を高めたに違いない。メーソンの再任がならなかった理由は勿論、音楽的にもう少し高い外国人を招聘したい気持ちが文部省にあったことは事実である。その結果メーソンの心配していたアメリカ以外の外国人であるF. エッケルト（ドイツ）（註- 4）が任用されることとなる。

1-3-2 『楽石自伝教界周遊前記』に見る『小学唱歌集』

伊沢自身の回顧は『楽石自伝教界周遊前記』に見られる。ここでは『小学唱歌集』の編集に至る経過が30年という歴史を経て、当事者によって語られているのである。まず音楽教育を起こす動機について語っているが、ここでいう〈美術教育〉は明らかに芸術教育全般を指した概念である。「従来の日本人には美術的教育が欠けてをった、（中略）故に我々は何等美術的の素養が無い為めに、文明人に卑められることが有った、日本人は劣等人種であるからして、美といふものを感じることが出来ないであらうとまで云はれた。その如き悪罵には耳を傾ける必要が無いとしても、美術教育の必要なることはいふまでも無い、殊に音楽教育が最も重要であつて、老幼男女を問はず、喜につけ又悲につけ、何人か歌を唱はざらんやである。」（註- 5）

メーソンは来日後、唱歌に関する言葉がないことから、唱歌の音楽用語の和訳をする中で術語を整理していった。その苦労は大変だったらしく、それを伊沢の最大のブレーンで米国留学をし、英語に堪能であつた神津専三郎（註- 6）が楽典の翻訳を行ない、言葉も整い曲も増加し、唱歌編纂へと進展した。これに関しては「単に歌を作るといふさへ容易では無いのに、取調掛の要求では尚又曲意に合した歌を作るといふのみならず、句数字数が合はなければ、折角作歌者がいかなる名歌を作つても何の役にも立たぬ、其最得意とする好所をも改作しなければならぬのである、」ということで、これらを駆使できる作歌者とし

て稲垣千穎続いて加部巖夫や里見義を招聘している。オリジナルである歌詞は彼らの作が多い。これらは「決して漫然として掻き蒐められた」のではなく、楽曲・歌詞とも「非常なる苦心と実験との結果」を集めたものであった。(註- 7)

伊沢はここで、メーソンは音楽教育家であつたが音楽芸術家ではなかったと明言している。メーソンはヨーロッパに時々赴いて音楽教育に関する材料を蒐集していたともいう。雅楽や俗楽を聴かせるとスコットランドや古いイギリスの曲に似ていると語っている。そして「則ちムヤミに西洋の曲を蒐めたなど、いふのでは無く、先づメーソン氏が原案たる曲を出し、我々が種々に論評審議して取捨選択したのであって、出来場所は縦令西洋であるとも、或は大体上の曲意は西洋の某楽曲に拠ったとはいへ、此くの如くなれば、必ず我国の民情に適合すると、見込みの附いたものに限って採用したのであるから、日本の曲であるといつても恥しくない曲のみである。又歌もその通りで一度提出せられた者^(ママ)に就いて数十遍^(ママ)も改作した上に決定した」ことのように、〈和魂洋才〉の止むを得ない実態を擁護している。ただ将来の目標としては、日本人の手になる唱歌の作成を追求することとし、そのため西洋楽曲が理解できるスタッフとして雅楽局の芝葛鎮、上眞行、奥好義や辻則承等を集めている。さらに伊沢は「尚又俗楽の名人をも入れようとしたが、普通の芸人の如く無学無識な者では困る」として結局箏曲家山勢松韻を、長唄から内田弥市^(ママ)を入れ、「日本人の拵へた曲といふものを得る」(註- 8) ことができたとしている。

これらの曲は師範学校附属の子どもに試唱させた。最初の頃は反対者がいて困ったことや、眠くて困ったとか万歳の調子で経文を聴くようだ等と言われ、冷評されても同情評はなく、「この様子では西洋風の音楽といふ者^(ママ)は、到底これを我国に入れることが出来ぬかと、一時は殆んど絶望に陥る程」(註- 9) に置かれたと述懐している。ただメーソンが直接子どもにバイオリンで演奏しつつ唱歌を歌わせたりしたことで、子どもが次第に唱歌に関心を寄せるようになり、唱歌の価値を大人にも次第に認識させていくことができたことなどの中に、音楽取調掛の並々ならぬ努力をうかがい知ることができる。

1-3-3 音楽取調事務大要

伊沢は1882(明治15)年、《音楽取調事務大要》を福岡文部卿に提出している。これは音楽取調の成果の報告で、以下はその概略である。

第一 諸種ノ楽曲取調ノ事

諸種ノ楽曲中特ニ取調ヲ要スルモノハ本邦ノ部ニ在テ雅楽俗楽トシ外国ノ部ニ在テ西洋

楽清楽トス

俗楽ニ於テハ箏曲、長唄、等ヲ始メ其他各種ニ及ビ西洋楽ニ於テハ古楽今代楽等皆其取調ヲ要スルモノトス

第二 学校唱歌ノ事

学校唱歌ニ就キ要スル所ノ事項ハ楽譜及ビ歌詞ノ撰定、図書ノ編輯、楽器ノ演習及ビ唱歌普及ノ方法トス

楽譜ハ本邦人若クハ西洋人ノ作ヲ撰用シ歌詞ハ既有ノ楽譜ニ從テ作為スルモノト楽譜ノ撰定ニ先チテ作為スルモノトノ二種トス 図書ノ編纂ハ唱歌掛図、唱歌本、及唱歌教授法トス

学校唱歌ニ用ヰル所ノ楽器ハ本邦ノ箏、胡弓、西洋ノ「バイオリン」、風琴、洋琴ト定ムベシ

学校唱歌ヲ普及スルハ師範学校生徒ト当掛伝習人トニヨリテ其目的ヲ達スベシ

第三 高等音楽ノ事

凡ソ音楽ノ高等ナルハ管弦楽ニ如クモノナシ而シテ高等ノ音楽ハ国民ニ高等ノ思想ヲ感発セシムルモノナレバ国歌ノ撰定等宜シク之ニ依ルベキモノトス今之ヲ分チテ本邦及西洋管弦楽ノ二種トス

第四 各種ノ楽曲撰定ノ事

国歌資料ノ撰定ヲ始メ其他将来当掛ニ於テ作ル所ノ楽曲ハ彼我雅俗流派ヲ論セズ至良ト認ムルモノハ之ニ和声ヲ附シ漸次蒐集シテ書冊ト作シ之ヲ世ニ公ニスベシ

第五 俗曲改良ノ事

俗曲ハ我民楽ナリ故ニ此曲ノ成否ハ世教ニ影響ヲ及ボス少カラザレバ宜ク改良ノ途ヲ求ムベシ其法蓋シニアリ即チ其曲ヲ全存シテ其歌詞ノミヲ改ムベキモノ及ビ其曲ノ一分ヲ存シテ之カ歌詞ヲ作ルベキモノ是ナリ

第六 音楽伝習ノ事

当掛ニ於テ伝習人ニ授クベキモノハ唱歌、洋琴、風琴、箏、胡弓、及欧州管弦楽器トス
(註-10)

この《事務大要》の内容は、『小学唱歌集』の實質上の発行と同じ年である。というよりも『小学唱歌集』は前年（明治14年）12月に出来上がっていたことと、『事務大要』が明治15年1月であることは、全く同時期に並行していたことを物語っている。伊沢が日本

の伝統を受け継ぎつつ国楽を創り出そうとしていることは、伊沢の書簡だけではなく《事務大要》でも明らかにされていた。伊沢は最大限日本の伝統に基づいた唱歌の作成を目指していたのである。しかし未だ、国楽を興すための実力は、音楽取調掛の日本人スタッフにとって高いハードルであった。

1-3-4 訳詩・替歌関する諸問題

『小学唱歌集』の編纂と成立過程については、山住正己著『唱歌教育成立過程の研究』、東京芸術大学音楽取調研究班編『音楽教育成立への軌跡』及び資料編として東京芸術大学百年史編纂委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校編 第1巻』が出されているのでそれに譲り、本項では〈訳詩・替歌に関する諸問題〉について論じることとする。

伊沢は明治11年6月に〈唱歌掛図〉を製作し、文部大輔田中不二麿に提出したことを《唱歌法取調書》（音楽取調書書類 12丁）で述べているが、その中で句調について、

「我国ノ歌謡ハ雅俗ニ拘ラス新古ヲ問ハス自ラ一定ノ句調アリテ変易スヘカラス故ニ彼楽譜我謡曲ニ用フ可ラサル者アルニ似タリ蓋各国固有ノ語風然ラシムル所ナリ閱者掛図中、謡詞ナキモノアルヲ怪ム莫レ

我国ノ歌謡古来一定ノ押韻法ナシト雖モ元来押韻ハ自然ニ謡ノ調子ヲ整ルノ性質ヲ具セル者ナレハ古来ノ琴歌俚謡等ニモ知ラス識ラス押韻ヲ用ヒシ者其例少カラス」

とし、俚謡の「富士の白雪」を例にとり、これと西洋の押韻法との類似を強調している。

歌詞については、曲が自在に扱えず外国曲の導入に頼らざるを得ない状況にあったことで、いきおい歌詞に重点を置いたことは想像に難くない。それはまさに和魂洋才の先取りであった。音楽取調掛はこの理念を背負って出発することになり、まず外国曲の訳詩・日本化の作業を進めることになる。

音楽取調掛は、15冊の小冊子、半紙1枚、巻紙5点からなる《唱歌歌詞原稿》（年代不祥）として〈日本国歌案〉、〈日本国歌と思われるもの2種〉、〈西洋諸国国歌訳稿〉、〈改良邦楽歌詞6種〉と〈小学唱歌集歌詞〉、及び《唱歌新曲原稿》を残している。

《唱歌新曲原稿》には、「建国」、「忠度」、「名和長年」、「菅公」等の歌詞に付けた数種のメロディーや廃案となった歌の歌詞がある。（註-11）

その中の〈改良邦楽歌詞6種〉は《俗楽改良》とも関わりがあり、当初は長唄と箏曲の

歌詞を替えて唱歌集に充てようとしていた向きがあったことを窺わせている。

『小学唱歌集』には、1つは外国曲の歌詞を訳していくケース、2つは俗曲の改良、そして3つは日本人の作曲によって作られているケースがある。ただ、当初は外国曲や俗曲等既成の曲の導入を中心に考えていたことは明らかである。これは作曲をする能力の限界という課題が音楽取調掛に厳然として存在していたからであろう。

外国から西洋音楽を導入する窓口としては、海軍軍楽隊と音楽取調掛があった。軍楽隊は雅楽局の伶人に対し、J.W. フェントン(註12)が教授した。このフェントンはイギリス人であり、音楽はイギリスものであった。これに対して、音楽取調掛はアメリカからL.W. メーソンを招聘していた。彼はアメリカ人であり音楽はアメリカものであった。また、キリスト教解禁(明治6年)で、プロテスタントの賛美歌が16世紀以降再び公然と日本に持ち込まれた。この結果、唱歌に関係するのはアメリカものと賛美歌であった。

ただ、アメリカものは純然たるアメリカものではなかった。アメリカはヨーロッパなんかずくスコットランドやアイルランドからの移民が多く、アメリカに一旦上陸すると、アメリカ化していくことも十分あり得ることであった。メーソンがアメリカから持ち込んだ唱歌は、その殆どがイギリスを始めとするヨーロッパものであった。本項ではアメリカからメーソンが持ち込んだ唱歌を、訳詩の観点から論じる。

日本の伝承わらべ歌の替歌の事例として「数え歌」がある。この歌は『小学唱歌集』には収録されていないが、伊沢はこれを『小学唱歌 巻1』(1892年)に収録している。また、先だって1887(明治20)年発行の『幼稚園唱歌集 全』(文部省編輯局蔵版)に収録されていた歌もわらべ歌の改編である。

『幼稚園唱歌集 全』		『小学唱歌 巻1』
一つとや 人々一日忘るなよ	➡	一つとや 人と生まれて忠孝を
育み育てし親の恩		かきては皇国の人でなし
二つとや 二つとかたみぞ山桜		二つとや ふた親兄弟うちそろひ
散りても香れや君のため		楽しく暮らすも君の恩
三つとや みどりは一つの幼稚園		三つとや 皆々日々 つれだちて
千草に花咲け秋の野辺		うれしく学も親の恩
四つとや 世に頼もしきは兄弟ぞ	➡	四つとや 読み書き算数(そろばん)よく覚え
互いにむつびて世をわたれ		体操唱歌も習ふべし

五つとや 空言(いっわり) いわぬが幼子の 学びのはじめぞよく守れ	五つとや いつもたふとき先生の 教のことばをよく守れ
六つとや 昔をたずねて今を知り ひらけやとませや我が国を	六つとや 無病で勉強卒業し あつばれよき子といはるべし
七つとや 七つの宝も何かせん 良き友良き師は身のたすけ	七つとや 何を為すにも学問の たすけによらでは叶ふまじ
八つとや 養い育てよ姫小松 ゆきにも色ますそのみさお	→ 八つとや 大和心をやしなひて 君と国とに 尽くすべし
九つとや 心は玉なり琢きみよ ひかりはさやけし秋の月	九つとや この身のもとなる父母の 名をもあらはせ名をあげて
十とや とよはたみはたの朝日かけ いよいよくまなし君が御代	十とや とつくに人もあふぐまで 皇国のほまれをあげよかし

この2つの唱歌集の歌詞には、変遷が見られる。1番から10番までの歌詞の登場順位を見ると、前者は、親→君→兄弟→友・師の順序である点で、明治10年代の道德の反映がある。一方、後者は、忠孝・皇国→君→親→先生と《教育勅語》的となっている。これは、明治23年に発布された《教育勅語》の素早い取込であり、儒教主義から国家主義への転換であった。

子どもの率直な生活感情の表出であるはずのわらべ歌が、このように徳育・天皇制護持の手段として利用されていく様子が、明治20年の『幼稚園唱歌集』や明治25年の『小学唱歌』やといった全国普及版の教科書に早くも登場する。替え歌として変質を余儀なくされていったわらべ歌には、他にも「からす」や「手まり歌」等があり、政府の唱歌教育に対する捉え方と姿勢が明らかとなってくる。

訳詩のプロセスを知ることができる唱歌選定については、上伊那郷土館に保管されている伊沢直筆の唯一の資料をもとに山住が論述している。それは「菊」の訳詩→作詞プロセスである。

夏の最終の薔薇(最も美ナルモノ)

- | | |
|----------------|----------|
| (1)一本ノミ咲キ残り居ルハ | (2)七(三四) |
| 夏ノ最終ノ薔薇ナリ | 五(三二) |
| 彼ノ愛ラシキ仲間ハ | 七(三四) |

皆ナ散リ去セタリ其親類		五 (三二)	
ノ花モ花ノ実モ一ツモ見得ヌ	→	七 (一六―三)	→
此最終ノモノヲ慰メヌハ		五 (一四―二)	
独リ残リ居ルヲ憐ム為ニ		七 (三四)	
見当テベキモノモナシ		五 (三二)	

(3) チクサ ヤチクサ		(4) 庭の 千草も	
ムシノ ネモ		むしの ねも	
カレテ サビシク		かれて さびしく	
ミユル カナ		なりに けり	
ヤ。アハレ アハレ	→	ああ 志らぎく	
ヤ。ミヨ ミヨ		嗚呼 白菊	
ヒトリ ニホヘル		ひとり おくれて	
キクノ ハナ		さきに けり (註-13)	

ちなみに原詩はアイルランド人の Thomas Moore (1779-1852) の「The Last Rose of Summer」である。

'Tis the last rose of summer
 Left blooming alone;
 All her lovely companions
 Are faded and gone;
 No flower of her kindred,
 No rose-bud is nigh,
 To reflect back her blushes,
 Or give sigh for sigh.

この歌は、薔薇→菊→千草とその花の種類が次々に替えられていったが、他の唱歌集でも歌詞とタイトルを替えて採用されポピュラーな曲となった。遠藤によると以下の4曲がそれである。

「花かたみ」	明治唱歌第5	明治23年	大和田建樹作詞
「春興」	唱歌翠錦第2	明治23年	下田歌子 作詞

「さきのこりたる夏の花」 手風琴曲譜集第2 明治24年 三谷種吉 著
 「共に学びし」 明治唱歌抜粋中等唱歌 明治28年 矢田部良吉作歌

(註-14)

1-3-5 「蝶々」：その和洋折衷の唱歌

L.W. メーソンが編纂し日本に持ち込んだ『NATIOANL MUSIC CHARTS』と『NATIONAL MUSIC READERS』で「The boat song」として知られている「蝶々」は、そのオリジナルをドイツ民謡やスペインの歌とする説があるが、移入したものはアメリカを通過したことから英詩となっている。遠藤は「原曲はスペインである。独逸でも二、三の歌詞が付され、民謡になり切ってゐる。「五月はすべて新しく」(Alles neu macht der Mai)の歌詞で有名である。英国出版『The training school song book』(伊沢先生使用本)には独逸歌詞として「笑ふ五月」といふ英訳歌詞が付いてゐる」(註-15))としている。

《謎学の旅》(註16)では《唱歌「ちょうちょう」》の独自のルーツ探求を行なっている。ルーツはドイツの「狩りは楽しい」(繕-1・1)で、ホルンで吹かれるため倍音の旋律である。1711年には歌詞が付けられて「Hanschen Klein」という子どもの歌になっている。この歌は現在の「蝶々」の旋律と同じである。

(楽譜-1・1 「ドイツホルン」 採譜：岩井正浩)



「Hanschen Klein」(「小さなハンス」)

小さなハンスが1人で	大きな世界に出かけていった
つえと帽子がよく似合って	とても勇ましい
お母さんは寂しく泣いた	ハンスはもういない
ハンスが幸せであるように	いつか帰っていらっしゃい(註-17)

その後イギリスで「Lightly Row」となり、アメリカにわたって同じタイトルと旋律で子供の歌となっている。曲の伝播はこのようにしてドイツ→イギリス→アメリカ、ここでメーソンと伊沢のコンタクトがあり日本へとつながってくる。

「Lightly Row」

Lightly Row! lightly Row! O'er the glassy waves we go;
Smoothly glide! smoothly glide! On the silent tide.
Let the winds and waters be mingled with our melody,
Sing and float! sing and float! In our little boat.

衣笠による日本語訳では以下のようになる。

「軽やかに漕げや」

軽やかに漕げや、軽やかに漕げや、穏やかな海を僕等は行くよ、
なめらかに進めや、なめらかに進めや、静かな潮の流れに乗って。
風も波も僕等と共に、声をそろえて歌をうたえや、
歌えや浮かべや、歌えや浮かべや、僕等の小さなボートにて（註-18）

この歌は校長であった伊沢修二が、明治8年2月26日に文部大輔田中不二麿に提出した《愛知師範学校明治7年度年報》（文部省第二年報）の中に「胡蝶」として載っている。その歌詞は現在の「蝶々」に酷似した内容をもっていた。

「胡蝶」

蝶々蝶々。菜ノ葉ニ止レ。菜ノ葉ニ飽イタラ。桜ニ遊ハ。桜ノ花ノ。栄ユル御代ニ。
止レヤ遊ベ。遊ベヤ止レ。

この歌について遠藤宏は「第一歌ハ旧愛知師範学校教員野村秋足ノ作ニシテ児戯ニ蝶々蝶々菜ノ葉ニトマレ云々トイフニ基キ、桜ノ花ノ栄ユル御代ニ以下補足シテ唱歌ノ体ニナシタルモノニテ、其意ハ我皇代ノ繁栄スル有様ヲ桜花ノ爛漫タルニ擬シ聖恩ニ浴シ太平ヲ楽ム人民ノ蝶ノ自由舞ヒツ止リツ遊ベル様ニ比シテ童幼ノ心ニモ自ラ国恩ノ深キヲ覚リテ之ニ報ゼントスルノ志ヲ興起セシムルニアル也」（註-19）

と述べているが、オリジナルの歌詞はわらべ歌である。

そのルーツは『山家鳥虫歌一諸国盆踊唱歌』に見られる。寛文年間（1661～1673）には“蝶よ胡蝶よ 菜の葉にとまれ とまりや 名が立つ 浮き名立つ”が流行し、小寺玉暲の『尾張童謡集』（1718年 享保3年）、や江戸末期の香川景樹の『桂園一枝』（1830年 文政13年）にもその歌詞が登場している。

てふよ てふよ

花といふ花のさくかぎり

汝がいたらざる所なきかは

菜の花に

蝶もたはれてねぶるらむ

猫間の里の秋の夕暮

蝶々 とまれ

菜の葉にとまれ

⇒ 菜の葉がいやなら

木の葉にとまれ

その曲は、尾張一宮の白崎艶子（1989年当時 78才）の歌唱の中に、民謡音階の3音旋律として発見できたが、これは現「蝶々」とはまったく似ても似つかない日本のわらべ歌であった。

類歌は以下に掲げるように全国的に歌われていたことが明らかである。

蝶々、蝶々、菜の葉にとまれ、菜の葉があいたら桜にとまれ（菜の葉が嫌なら手にとまれとも云ふ）『諸国童謡大全』（註-20）

や、『日本伝承童謡集成 第二巻 天体気象・動植物唄篇』（昭和24年初版。昭和49年改訂新版 三省堂）にも、

蝶々ばっこ 蝶々ばっこ 菜の葉へとまれ 菜の葉がいやなら木の葉へとまれ（東京）

蝶蝶とまれ 菜の葉に止まれ 菜の葉が枯れたら木の葉に止まれ（愛知）

蝶 蝶 蜻蛉（だんぷり） 菜の葉にとまれ（新潟）

蝶やおちょう 菜の葉にとまれ 菜の葉がいやなら手にとまれ（富山）

蝶蝶 とまれ 蜂くわす 蝶ちょう とまれ 菜の花にとまれ（大阪）

蝶とまれ 菜の花すわす（広島）

蝶 蝶 かんこ 菜の葉へとまれ 菜んながいやなら手ん手にとまれ

手ん手がいやならかんこにとまれ（高知）

蝶蝶 来い まんじょう 来い 菜種の花くれよ（大分）

など数多くの「蝶々」に関する歌が収録されている。これらは前者が明治後期収集、後者が室町以降主として徳川期から明治末期に至る、となっていることから、『小学唱歌集

』が先で、これらの歌はその替え歌にすぎないと解釈できなくもない。しかし明らかに句調が異なることや、方言、そして半音を含む西洋的旋律法の「蝶々」が子どもの世界に伝播していったとは考えられず、伝承わらべ歌が逆に影響を与えたと見るほうが自然である。このことは、伊沢による《愛知師範学校明治7年度年報》における〈将来学術進歩ニ付須要ノ件〉で、「先本邦固有ノ童謡ヲ折衷シテ二三ノ小謡ヲ制シ日ヲ累ネ年ヲ積テ大成全備ノ効ヲ奏センコトヲ期セリ」に、わらべ歌から導入して改編した様子が窺える。

(楽譜-1・2 「蝶々」 採譜：岩井正浩)

歌：白崎艶子

♩ = 66

こどもたち こどもたちはなおりに いかんか ねに ぼな
 おりに ぼたんに きくのはな ちよ(オ)よ とまれ
 なのほに とまれ なのほか いやなう このほに とまれ

「蝶々」の歌詞は、野村秋足が海の上を軽やかにすべるボートを、花の上を軽やかに翔ぶ蝶々に置き換え、それをわらべ歌の歌詞に重ね合わせて作りあげている。伊沢は『小学唱歌集』に入れるために、次の2番の歌詞を稲垣千頼に依頼しているが、稲垣は後に文部省と歌詞論争をする中心人物であった。

起きよ起きよ ねぐらの雀 朝日の光のさしこぬさきに
 ねぐらをいでて 梢にとまり 遊べよすずめ 歌へよ雀

「蝶々」は、「唱歌ハ精神ニ娯楽ヲ与ヘ運動ハ支体ニ爽快ヲ与フ此二者ハ教育上並ヒ行レテ偏廃ス可ラサルモノトス」だが、運動は身体が出来上がっていない幼児には不適當である。そのため“嬉戯ヲ設ク”(註-21) ことにしたのである。

「蝶々」がドからソまでの5音、ミーファの半音を含んだ音構成・旋律法をもつことは

従来の日本の音楽にはなく、ましてやわらべ歌には存在しなかった。ただ、わらべ歌の歌詞を巧みに導入し、歌詞面からは子どもの生活感情を考えたはずであった。しかし子どもの生活感情を考えない歌詞を次々と追加していくという愚は、早くも登場する。“栄ユル御代ニ”は子どもの感情の吐露とは考えられない。伊沢は『唱歌略説第二』の中で、

「皇代の繁栄する有様を桜花の爛漫たるに擬し 聖恩に浴し太平を楽しむ人民の自由に舞ひつ止まりつ遊べる様に比して童幼の心にも自ら国恩の深きを覚りて之に報ぜんとするの志気を興起せしむるにあるなり。」(註-22) と解説を行なっている。このようにして唱歌「蝶々」は、曲は外来、歌詞は伝統的なわらべ歌の歌詞の改編という形で和洋折衷を行なった。この和洋折衷のパターンは他の唱歌には見られない。ともあれ、徳育・天皇制護持のための〈手段〉としての位置付けをされてしまうことになった。

以上、訳詩・替え歌に関する諸問題として「蝶々」、「数え歌」、「菊」を取り上げた。そこに特徴的に表れるのは新島繁のいう「堂々・潑刺たる明治十年代（「自由民権運動」の時代）の創作精神＝詩精神の上に立って、この「集」の大部分の作品には、（中略）相当露骨な教訓が詠み込まれているが、それらの教訓内容は、総じて当時の、ようやく確立されるに至った新国家の国家理想であって、具体的には、富国強兵、忠君愛国、忠義孝行、勤勉力行、立身出世などの徳目にわたるものであり、つまりは、「軍人勅諭」から「教育勅語」にわたる～国家主義・国権主義の見地から見た～国民道徳の理想であり、「教育思想が、ハッキリと‘東洋道徳を強調するもの’つまり家族主義的（皇室中心主義的）国家主義を目指す教育方針に転換されていったこと、と関連する」(註-23) ののである。この国家的教訓の詠み込みは、以後の学校唱歌基本的理念として確立し、文部省唱歌でも支配的となり、子どもの歌は教化の手段にされていく。

[註]

1. Luther Whiting Mason (アメリカ) : 1880-1883 年間、御雇い外国人教師として来日し唱歌教授を初等教育実施する。米国留学時代の伊沢修二の恩師。『小学唱歌集』初・二編の編集に関わる。作品は「五倫の歌」。
2. 「メーソン宛て」書簡三の二、淀川蔵重訳、上伊那郷土館。
3. 同上書、書簡四の一。
4. Franz Edhert (ドイツ) : 1879年に海軍軍楽隊教師として来日。1883-1886 年間、音楽取調掛兼務し、管弦楽、和声、楽曲制作担当。『小学唱歌集』三編の編集に関わる。

作品は『小学唱歌集』の箏編曲および和声付け。

5. Autobiography of Rakuseki S. Isawa, Records of Expedition around the Pedagogical World、明治45年5月9日、伊沢修二還暦祝賀会、非売品、上伊那図書館蔵、pp.71-72。
6. 神津専三郎：1852-1897。米国ヲルバニー州立師範学校を経て、1881年音楽取調掛勤務。音楽史、英語担当。1891年東京音楽学校教授、1892年〈祝日大祭日歌詞及楽譜審査委員。伊沢とともに台湾へわたる。著書には『音楽利害』（明治24年）がある。
7. 前掲註5、pp.74-75。
8. 前掲註5、pp.74-77。
9. 前掲註5、pp.77-78。
10. 『音楽取調申報要略 全』、明治24年、pp.31-46。
11. 『音楽取調掛時代 明治13～明治20年 所蔵目録2 文書綴』、東京芸術大学付属図書館、1970年。
12. John William Fenton（イギリス）：生没年不祥。1863年頃よりイギリス海軍軍楽隊長として来日。薩摩藩で軍楽の指導を行なう。1974年から宮内省式部寮雅楽課御雇い教師兼務で管弦楽を指導。明治2年「君が代」作曲するも不評で認知されなかった。
13. 山住正己『唱歌教育成立過程の研究』、pp.81-83をもとに構成。
14. 遠藤宏『明治音楽史考』、有朋堂、昭和23年、p.212。
15. 同上書、p.209。
16. 日本TV《謎学の旅》、1989年4月28日放映。
17. 同上番組。
18. 衣笠梅二郎「小学唱歌集と英米の詩歌」、『光華女子大学研究紀要』、1972年、pp.6-7。
19. 前掲註10、p.120。
20. 『諸国童謡大全』、童謡研究会、明治42年、マール社、1985年。
21. 「愛知師範学校年報 明治7年度」、『文部省第二年報』、1984年。
22. 『伊沢修二選集』、信濃教育会、昭和33年、pp.270-271。
23. 新島 繁「日本の唱歌」、『文学』、1955年11月、p.16。

第4節 『小学唱歌集』の音楽的特徴

『小学唱歌集』は、お雇い外国人教師としてL.W. メーソンが1・2集を、F. エッケルトが3集を編集している。この交替は音楽的資質の観点から重要で、エッケルトは編曲や和声付けを手がけるだけではなく、演奏面でも威力を発揮し、彼への交代により、アメリカ音楽からドイツ音楽へ転換した。これは『小学唱歌集』の音楽的内容を語る場合にも重要である。まず外国曲の移入であるが、これに関してはメーソンの持ち込んだ2つの教材である『NATIONAL MUSIC CHARTS』と、『NATIONAL MUSIC READERS』から32曲が確認されている。(註-1)『小学唱歌集』全91曲のうち、アメリカから入ってきた唱歌は実に2/3強に及んでいるのである。

(表-1・2 小学唱歌集歌曲出典及び音楽分析) (註-2)～4節末

中でも表-1・1に見られるように、メーソンが持ち込んだ教材は初編の開始部分に集中している。それらは2～6音構成で、ソルフェージュ的要素をもっている。初期の唱歌教育で、まずもつとも簡単な2音から開始して音を拡大していくという方法は、当を得ていると考えられるが、その旋律法となるとわらべ歌とは異なっていた。わらべ歌における2音音階は、上の音で終止するのが落ち着く

〔みこちゃん あそびましょ
ラソラ ソララソラ

ところが、第1曲の「かをれ」は

〔かをれ にほへ そのふのさくら
ドドド レレレ ドレドドレレド

である。子どもにとってこの旋律法はまず面食らったことであろう。子どもの生活感情を重視し、唱歌の世界を次第に拡大していく出発点としてのわらべ歌的旋律法が考えられなかったことは、伊沢がメーソンに依頼した〈日本的〉要素でもなく、いわば歌詞を日本語にしかたけのアメリカ直輸入の旋律でしかなかった。初編全33曲の中でメーソンの持ち込みが17曲、日本人の作曲と思われるものはわずか4曲であった。第2編でも全16曲の中でメーソンの持ち込み6曲、日本人の作曲と思われるものは4曲であった。第3編で特徴的なのは、全42曲の中に2～4部合唱曲が26曲もあるという多さである。また音域はGから二点Gまで2オクターヴもあり、単なる唱歌というよりも高度な曲を配列している。拍子も3拍子・6拍子を数多く導入している。全編に賛美歌からの導入が多いことは、メーソ

ン自身がキリスト教徒であったことや、当時の世界的布教活動にメーソン自身が何らかの形で関与していたとする見方も可能である。Elizabeth May は、「The Influence of the

Meiji Period on Japanese Children' Music」の中で、〈宣教師たちの音楽上の影響を論じている。「軍歌と同様、キリスト教音楽の導入には音楽そのものよりさらに重要な目的があった。楽器はただ軍事教化の手段にしかすぎなかったが、プロテスタントの賛美歌はキリスト教称賛の手段でもあった。」(註-3)と述べている。アメリカ人の目から見ても、明治初期の西洋音楽の導入は、明らかにキリスト教布教活動が介在していたし、そのために『小学唱歌集』と学校教育が利用されていたと言えるであろう。

アウフタクトの課題も登場した。「蛍」はスコットランド民謡で4/4拍子の第4拍目から開始する。西洋音楽を教えようとする、1拍目が当然強拍となり、4拍目は弱拍である。そうすると日本語のストレスは、

<u>4</u>	ほ	た	ー	る	の	ひ	か	ー	ー	り	ま	ど	の	ゆ	ー	き	ー	ー
4	HO	TA		RUNO	HI		KA		RI	MA		DO	NO	YU		KI		

の子音が吹き飛び、“おたーるの いかーーり まどのゆーき”というわけのわからない歌詞が誕生するのである。これは、日本の音楽が強弱関係ではなく、〈表裏〉や〈前後〉拍の世界であるのと矛盾する。つまりこの「蛍」も伝統的な拍のとり方で歌う（ストレスを同じウエイトにする）ことによって、子音も尊重され意味がはっきりする。しかし、西洋音楽の教育ではこの矛盾を露呈することとなってしまった。今後、西洋曲の訳詩による日本化はこの課題を背負ったまま今日にまで至る。

(楽譜-1.3 「蛍の光」オリジナル譜)(註-4)～4節末

曲の改編としては、スコットランド民謡の「才女」の開始が、オリジナルと同じくアウフタクトがない。ただ現在歌われている「アンニーローリー」は、

<u>4</u>	Max	wel-	ton's	braes	are	bonnie	where	ear-ly	fa's	the	dew
4	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	

であり、「才女」では

$$\begin{array}{c|c|c|c} \underline{4} & \text{か} & \text{—きな—} & \text{が} \\ 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{array} \bigg| \begin{array}{c|c|c|c} \text{せ} & \text{る—} & \text{ふ} & \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{array} \bigg| \begin{array}{c|c|c|c} \text{で—} & \text{のあ—} & \text{や—} & \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{array} \bigg| \begin{array}{c|c|c|c} \text{に—} & \text{—} & \text{—} & \text{そ—} \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{array}$$

となっていて、明らかに現在での変容がみてとれる。

(楽譜—1・4 「アンニローリ」オリジナル譜) (註- 5) ～4 節末

前節で取り上げた「菊」のオリジナルは、装飾音符が数多くあるが、これらは外されている。

(楽譜—1・5 「菊」オリジナル譜) (註- 6) ～4 節末

また『明治唱歌』(明治21年)に登場する「故郷の空」は、スコットランド民謡であるがリズムが見事に替えられている。これは大和田建樹の訳詩がこのリズムでは歌いづらいことから、いわゆるピョンコ節のリズムに替えたと考えられる。その編曲者は奥好義であり、奥達雅楽の伶人は、西洋音楽の習得にきわめて意欲的であった。

ただこのオリジナルのリズムは、大正期の学生やインテリ階級には持てはやされることになるが、それまでには30年の歳月が必要であった。

(楽譜—1・6 「故郷の空」オリジナル譜) (註- 7) ～4 節末

(楽譜—1・7 「故郷の空」明治唱歌譜) (註- 8) ～4 節末

「君が代」は、現在の曲と異なっている。西洋音楽の旋律法をとっており、ドッペルドミナントを用いた3部形式である。そして歌詞は2番まで載っている。

“うごきなく 常盤かきはに かぎりもあらじ”

の歌詞が1番のの後、つまり3部形式の3部目に付いている。そして2番の歌詞は

“君が代は 千尋の底の さざれいしの 鵜のいる磯と あらはるるまで

かぎりなき みよの栄を ほぎたてまつる”

となっている。

『小学唱歌集』の歌詞内容の分析は、唐沢富太郎が『教科書の歴史』で行なっている。ここでは唐沢の分析基準を参考にしつつ独自の基準で分析を行なった。

(表—1・3) 『小学唱歌集』の歌詞内容分析 (作成＝岩井正浩)

(1)自然・季節	= 34	(5)教訓～勉学・勤勉・進達	= 11
(2)生活・行事	= 5	(6) ～人倫・人生	= 9

(3)忠君愛国・国体・皇室賛美	=26	(7)武勇賛美・戦争美化	=0
(4)教訓～父母	=6	(8)その他	=0

分析では唐沢の基準に合致しない唱歌もある。それはいくつかのジャンルにまたがるため、原則として1曲＝1つとしたためである。歌詞内容は、圧倒的に(1)自然・季節、(3)君が代を祝う、が多く、教訓としてまとめると教訓が第2位にランクされる。この時期での(8)武勇賛美・戦争美化、は未だ登場してはいない。

近年、歌われることが少なくなった「あふげば尊し」は、『小学唱歌集第3編』に登場するが、そのルーツは今だに明らかになってはいない。スコットランド民謡説や賛美歌説が語られているが決め手はない。しかしアウフタクト開始、6/8 拍子、ダイアトニックな旋律法、クライマックスの設定法など、当時の日本人の作曲技法では考えられず移入唱歌であることには間違いがないと思われる。この作詞者も不詳であるが、内容は後年の「ふるさと」（『尋常小学唱歌』所収）の先鞭をつけた〈故郷に錦を飾る〉〈立身出世〉主義に彩られた勤勉、忠節思想が歌い込まれている。そして卒業式を通じて子どもにきわめて強烈な時代を映しだしていったのである。

女子教育も唱歌教育の中に組み込まれてくる。後年登場する男女別の教科書は作成するべくもない時期で、「才女」や「大和撫子」が男子にも歌われることになる。

(1)やまとなでしこ	さまざまに	(2)野辺の千草の	いろいろに
おのがむきむき	さきぬとも	おのがさまざま	さきぬとも
おほしたててし	ちちははの	生 (おほ) したててし	あめつちの
庭のおしへに	たがふなよ	つゆのめぐみを	わするなよ

『小学唱歌集』は、『唱歌掛図』とタイアップで作成が進んでいた。その『唱歌掛図』は「四月十三日に出版の見積書を文部当局に提出した。これについては当局に反対意見はなく」であったが、「五月十七日に赤紙に「大至急」と書いた付箋をつけた唱歌一編の草稿が文部当局へ提出されたこと」が重大であった。(註-9) そこには稲垣千穎(註-10)作詞の「五常の歌」と、孟子の「五倫の歌」が入っていた。

「五常の歌」＝仁義礼智は人の性 真義別序は人の倫

忠孝欠けず慈敬ある人をぞ人とはいひつへき

「五倫の歌」＝父子親あり 君臣義あり 夫婦別あり 長幼序あり 朋友信あり

歌詞内容は殊更分析する必要もないほどのもので、文部省は諸手をあげて歓迎したといわれている。この手法は、現代の1977年の学習指導要領改訂期に起こった「君が代」の国歌化と酷似している。時間切れ直前で〈本音〉を持ち出し、その経過・根拠を不問にする手法である。なぜなら、《学校唱歌ニ用フベキ音楽取調ノ事業ニ着手スベキ見込書》にみられた直接の効力と間接の効力の理念が逆転し、儒教思想を前面に押し出しているからである。これは外国曲が1/3を占めるといふ外国依存の現実をこれらの2曲によって中和させ、日本色を出そうとしたのではないか。しかし歌詞内容はどうみても子どもの生活感情に程遠いものであった。

曲の上から見ても、8分音符を含まないリズムパターン、音階的進行（順次進行）で賛美歌スタイルそのままである。快活な子どもに歌詞ともどもこのような歌が受け入れられるわけがなく、大人の勝手な論理でつくられたとしか言いようのない歌である。

（楽譜－1・8 「五倫の歌」） ～4節末

『小学唱歌集』を、全曲日本人の作曲による唱歌集である『尋常小学唱歌』と比較すると、より西洋的であり、特に第3集は音楽的に困難で、西洋の長・短調がふんだんに取り入れられており、小学生にとって又教える教師にとっても難解ではなかったか。第3集がメーソンからエッケルトに替わったこともあって、音楽的な充実をはかったことは十分考え得る。ただ、まったく西洋化を目指したとは言えない。それは63～67番にかけて、俗曲「黒髪」や箏組歌、雅楽唱歌等を導入していることである。いわば、試行錯誤の編集であったとも言えるのではないか。『小学唱歌集』初編緒言における次の文はまさにこのことを物語っている。

「凡ソ教育ノ要ハ徳育智育体育ノ三者ニ在リ而シテ小学ニ在リテハ最モ宜ク特性ヲ涵養スルヲ以テ要トスヘシ」

においては、〈三者〉に美育が入っていない。唱歌教育は美育ではなく徳育に位置付けをされていることが明らかである。そして「人心ヲ正シ風化ヲ助クルノ妙用」の為に唱歌教育を行なおうとしている。次に日本の伝統をどう意識したかという視点でみると、

「音楽取調掛ヲ設ケ充ツルニ本邦ノ学士音楽家等ヲ以テシ且ツ遠ク米国有名ノ音楽教師

ヲ聘シ百方討究論悉シ本邦固有ノ音律ニ基ツキ彼長ヲ取り我短ヲ補ヒ以テ我学校ニ適用スヘキ者ヲ撰定セシム」

としているが、ここで「本邦固有ノ音律ニ基ツキ彼長ヲ取り我短ヲ補ヒ」であったかどうかである。前述したように四七抜き長音階は結局、構成音を民謡と同じにしているが、その旋律法に関しては西洋そのものであった。また、訳詩もオリジナル内容を逸脱したものであり、音律・歌詞ともども折衷状態ではなかった。そのことは伊沢自身もわきまえていたと思われ、「草創ニ属スルヲ以テ或イハ未タ完全ナラサル者アラン」(註-11) とへり下っており、自信の言葉を見出せないほど苦勞を重ねた出版でもあった。

[註]

1. 『音楽教育成立への軌跡』、東京芸術大学音楽取調掛研究班、音楽之友社、1976年、p.118。
2. 〈出典等〉に関しては、同上書 (pp.110-113) による。
3. University of California Press Berkeley and Los Angeles、1963年、pp.42-43。
4. 『世界音楽全集 第十二巻 世界民謡曲集』、春秋社、昭和5年。
5. 同上書。
6. 前掲註4。
7. 前掲註4。
8. 『明治唱歌 一』、明治21年、有正館。
9. 前掲『唱歌教育成立過程の研究』、p.93。
10. 稲垣千穎 (ちかい) : 生没年不明。国文学者。1880年、山勢松韻によって音楽取調掛に招聘され、『小学唱歌集』編集作業に従事する。初編33曲中「かをれ」「蝶々」「五常の歌」など13編を作詞。但し二編・三編はなし。
11. 『小学唱歌集 初編』、文部省、明治15年発行(出版届は明治14年11月)。

(表-1-2 小学唱歌集：出典及び音楽分析)

* = メーソンの持ち込み

作成・分析 = 岩井正浩

	拍子	小節	音域	譜・織音	旋律法等	リズムパターン	*	歌詞	出典等 (『東京芸術大学百年史第1巻』より)
[初 編]									
1. かをれ	2/4	16	c ₁ -d ₁	C(2音)		♪♪♪♪	*	1	総垣千鶴作詞
2. 春山	2/4	12	c ₁ -e ₁	C(3音)		♪♪♪♪♪	*	1	総垣千鶴作詞
3. あがれ	2/4	16	c ₁ -e ₁	C(3音)		♪♪♪♪♪	*	1	総垣千鶴作詞
4. いはへ	2/4	8	c ₁ -f ₁	C(4音)	≡		*	3	総垣千鶴作詞
5. 千代に	2/4	8	c ₁ -f ₁	C(4音) 3度	シ		*	3	総垣千鶴作詞 [アメリカの賛歌]
6. 和歌の浦	2/4	8	c ₁ -f ₁	C(4音) auf.		♪♪♪♪♪	*	1	総垣千鶴作詞
7. 春は花見	2/4	8	c ₁ -g ₁	C(5音)		♪♪♪♪	*	1	総垣千鶴作詞
8. 鶯	2/4	8	c ₁ -g ₁	C(5音)		♪♪♪♪♪	*	1	[アメリカの賛歌]
9. 野辺に	3/4	8	c ₁ -g ₁	C(5音)		♪♪♪♪♪	*	3	〈美しき世〉(Hohman ジョイブリン子供歌集)
10. 春風	2/4	16	c ₁ -a ₁	C(6音)		♪♪♪♪♪	*	1	
11. 桜紅葉	4/4	8	c ₁ -a ₁	C(6音)		♪♪♪♪♪	*	1	
12. 花さく春	4/4	8	c ₁ -a ₁	C(6音) 3度		♪♪♪♪♪	*	1	
13. 見わたせば	4/4	24	c ₁ -a ₁	C(6音)		♪♪♪♪♪		1	ルーツカ作曲 梨田清・総垣千鶴作詞
14. 松の木陰	4/4	16	e ₁ -c ₂	C(6音) 下行形		♪♪♪♪♪	*	1	原曲〈Trust in God〉
15. 春のやよひ	4/4	16	c ₁ -c ₂	C(47度)		♪♪♪♪♪		1	天竺国ヨリ出テ歐洲諸国ニ伝ワル 詞は慈惠和尚「今様」
16. わが日の本	4/4	16	c ₁ -c ₂	C(47度)		♪♪♪♪♪		3	天竺国ヨリ出テ歐洲諸国ニ伝ワル [アメリカの賛歌]
17. 蝶々	4/8	16	c ₁ -g ₁	C(5音) 8部音符		♪♪♪♪♪	*	3	スペイン民謡 野村秋足・総垣千鶴作詞
18. うつくしき	4/4	16	c ₁ -c ₂	C dur auf./4部音符		♪♪♪♪♪		4	スコットランド民謡〈The blue bell of Scotland 総垣千鶴作詞

19. ねの板戸	4/4	16	d_1-e_2	C dur	変化音fis	♪♪♪♪♪♪♪♪	*	1	
20. 蜩	4/4	16	d_1-e_2	G(47絃)	auf.	♪♪♪♪♪♪♪♪		6	スコットランド民謡(Auld Lang Syne)
21. 若菜	4/4	12	f_1-c_2	F(5音)		♪♪♪♪♪♪♪♪	*	1	ネーグリー作曲(Sowing Flowers) 総理作詞
22. ねむれよ子	4/4	10	f_1-c_2	F(5音)		♪♪♪♪♪♪♪♪		5	
23. 君が代	4/4	24	$a-a_1$	D(6音欠)		♪♪♪♪♪♪♪♪		3	ウエズ作曲(Glorious Apollo) 詞は古今集(歌人知らず)・源の節政
24. 思いいづれば	3/4	32	d_1-e_2	G(47絃)	auf.	♪♪♪♪♪♪♪♪		5	スコットランド曲 総理千鶴作詞
25. 薫りに知らるる	4/4	16	d_1-f_2	F(6音)		♪♪♪♪♪♪♪♪		3	<Otto> 里見義作詞
26. 隅田川	4/4	16	$f_1s_1-c_2$	G(5音)		♪♪♪♪♪♪♪♪		1	クレゴリアン・チャント 里見義作詞
27. 富士山	4/4	24	d_1-e_2	G		♪♪♪♪♪♪♪♪		3	ハイドン作曲 加藤義太作詞
28. おぼろ	4/4	20	e_1-f_2	C		♪♪♪♪♪♪♪♪	*	1	<Murmur gentle lyre>(原曲3部合)
29. 雨露	4/4	32	c_1-c_2	C		♪♪♪♪♪♪♪♪		3	ツリリア民謡(クリスマスの民謡)
30. 玉の宮居	4/4	16	f_1-e_2	G		♪♪♪♪♪♪♪♪		3	
31. 大和撫子	4/4	16	d_1-e_2	G(47絃)		♪♪♪♪♪♪♪♪		5	芝罘鎮作曲 総理千鶴・里見義作詞
32. 五常の歌	4/4	16	d_1-b_1	D(47絃)		♪♪♪♪♪♪♪♪		7	芝罘鎮作曲 総理千鶴作詞
33. 五倫の歌	4/4	16	e_1-d_2	F(47絃)		♪♪♪♪♪♪♪♪		7	メーソン作曲 孟子詩集『滕文公』より
「第2編」									
34. 鳥の声	3/4	12	g_1-d_2	G(5音)		♪♪♪♪♪♪♪♪	*	1	ドイツ民謡(Winter adieu)
35. 霞か雲か	4/4	12	d_1-d_2	D(7絃)		♪♪♪♪♪♪♪♪	*	1	<All birds come>
36. 年たつ今朝	6/8	24	d_1-d_2	D(7絃)		♪♪♪♪♪♪♪♪	*	3	ネーグリーの作曲(しるものがドイツ民謡になった曲)
37. かすめる空	4/4	16	c_1-f_2	F	6度/8度	♪♪♪♪♪♪♪♪	*	1	Schade 作曲(The rain)

38. 燕	6/8	23	f_1-f_2	F	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	
39. 鏡なす	4/4	32	d_1-d_2	G(47拍) *	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	芝罘作曲 里見義作詞
40. 岩もる水	3/4	16	d_1-e_2	C	♪♪♪♪♪♪	*	1 <The moon> (原曲2部合唱)
41. 岸の桜	3/4	24	d_1-e_2	G	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	南仏民謡といわれるが不祥
42. 遊漁	6/8	16	cis_1-e_2	A	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	2	
43. み谷の奥	2/2	16	d_1-f_2	a moll *	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	3	アイランド民謡
44. 皇御国	4/4	16	d_1-cis_2	律階*	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	4	伊沢修二作曲 里見義作詞
45. 栄行く御代	4/4	32	d_1-d_2	G	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	3	ポルトガル曲、リーディングの作曲ともいわれる [クリスマス賛美歌(神のみ子はこいも)]
46. 五月の風	4/4	16	cis_1	A(47拍) auf.	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	3	ロベルト・アラウ作曲・加藤巖夫作詞
47. 天津日嗣	4/4	20	d_1-e_2	律+民*	♪♪♪♪♪♪♪♪	3	
48. 太平の曲	4/4	32	e_1-e_2	F	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	3	ケラル作曲
49. 御寺の鐘の音	4/4	12	C_1-C_2	C	♪♪♪♪♪♪♪♪	*	1 <Hark! The distant clock>
[第3編]							
50. やよ御民	6/8	12	g_1-e_2	G(7拍)	♪♪♪♪♪♪♪♪	3	ハイドン作曲の「四季」最初の合唱(春)の歌
51. 春の夜	2/4	72	c_1-d_2	F	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	3	
52. なみ風	3/4	36	e_1-f_2	F	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	2	
53. あふけば尊とし	6/8	16	dis_1-e_2	E	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	6	
54. 雲	4/4	22	c_1-d_2	F	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	カルコウト作曲
55. 寧楽の都	6/8	34	es_1-es_2	Es	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	
56. 才女	4/4	16	c_1-e_2	C(4拍) 8拍	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	6	ジョン・スコット夫人作曲 里見義作

57. 母のおもひ	4/4	20	cis ₁ -e ₂	D	auf./変化音dis	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	5	
58. めぐる車	4/4	8	d ₁ -es ₂	g moll	auf./変化音fis	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	6	G.W. Fischer作曲(復活祭前聖金曜日に) (ジョイブリッジ子供歌集)
59. 墳墓	6/8	10	cis ₁ -c ₂	d moll	auf./変化音cis	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	5	
60. 秋の夕暮	4/4	11	c ₁ -f ₂	f moll	auf./2部合唱/9度	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	
61. 古戦場	3/4	16	h ₁ -f ₂	a → C	auf./2部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	4	
62. 秋草	3/4	10	h ₁ -e ₂	e moll	auf./2部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	
63. 富士築波	4/4	16	h ₁ -e ₂	和聲*	auf./2部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	3	俗曲(黒髪)の初めと終りの旋律
64. 園生の梅	4/4	32	d ₁ -f ₂	和聲*	auf./7度/8度	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	華組歌
65. 橋	4/4	16	c ₁ -d ₂	和聲*		♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	5	嵯峨組歌
66. 四季の月	4/4	12	a ₁ -e ₂	和聲*		♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	
67. 白蓮	4/4	36	d ₁ -e ₂	和聲*	7度/8度	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	7	嵯峨組歌
68. 学び	4/4	8	c ₁ -e ₂	C	auf./2部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	6	
69. 小枝	4/4	12?	e ₁ -d ₂	G	2部合唱/変化音f	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	7	
70. 船子	6/8	8	d ₁ -d ₂	D(7度)	4部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	2	<Row, row, row, your boat> 和聲 里見義作詞
71. 鷹狩	6/8	12	d ₁ -e ₂	D	3部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	2	
72. 小船	6/8	12	fis ₁ -d ₂	G(6音)	3部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	1	[モーツァルト「魔笛」のワグネルのアリア(Ein Mädchen oder Weibchen)]
73. 誠は人の道	4/4	8	h ₁ -e ₂	G	auf./2部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	*	モーツァルト<Trust and Honesty>
74. 千里の道	4/4	12	a ₁ -f ₂	F	2部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	*	<Charming Sally>か? 里見義作詞
75. 春の野	4/4	8	b ₁ -es ₂	As	auf./2部合唱	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪	*	J. Fr. Reichardt作曲(Arrival of Sprib)

76. 瑞穂	3/4	16	h -e ₂	A	2部合唱/変化音g	♪♪♪♪♪	*	2	ドイツ民謡〈夕べの歌 The evening twilight〉
77. 楽しわれ	4/4	16	h -e ₂	D	auf. /2部合唱/変化音gis	♪♪♪♪♪	*	6	〈Evening song〉 里見義作詞
78. 菊 (庭の千草)	3/4	16	h -cis ₂	E(4絃)	auf. /2部合唱/変化音his	♪♪♪♪♪		1	アイランド民謡として知られるトーマス・ムーア作曲 〈The last rose of summer〉
79. 忠臣	3/4	24	a -d ₂	D	2部合唱	♪♪♪♪♪		4	ポルトガル民謡
80. 千草の花	4/4	12	h -e ₂	a moll	auf. /2部合唱/変化音fis/gis	♪♪♪♪♪	*	6	〈Autumn song〉
81. きのみ今日	3/4	32	a -f ₂	d moll	2部合唱/変化音cis	♪♪♪♪♪		7	
82. 頭の雪	4/4	16	g -f ₂	g moll	auf. /2部合唱/変化音fis/e	♪♪♪♪♪		7	
83. さげ花よ	2/4	12	c ₁ -e ₂	C	3部合唱	♪♪♪♪♪		1	ドイツ民謡
84. 高嶺	4/4	20	c ₁ -e ₂	G	3部合唱			6	Henri Abraham Cesar 作曲の賛美歌 〈Lord, we come before The now〉
85. 四の時	2/2	32	a -fis ₂	D	3部合唱/変化音gis	♪♪♪♪♪		7	
86. 花月	3/2?	?	as -f ₂	Es	auf. /3部合唱/変化音des	♪♪♪♪♪		7	〔アメリカの賛美歌〕
87. 治る御代	3/4	16	a -fis ₂	D	3部合唱	♪♪♪♪♪	*	3	Schade R. P. Lambillote
88. 祝へ吾君を	4/4	18	a -g ₂	G	3部合唱/変化音cis	♪♪♪♪♪	*	3	〈Song of the Fatherland〉
89. 花鳥	6/8	14	a -f ₂	F	3部合唱/変化音cis/es	♪♪♪♪♪	*	6	H. Werner作曲〈The wild rose〉 里見義作詞
90. 心は玉	3/4	16	g ₁ -g ₂	C	3部合唱/変化音fis/cis	♪♪♪♪♪		6	
91. 招魂祭	2/4	22	b -es ₂	Es	3部合唱/変化音a	♪♪♪♪♪		4	

* 歌詞～自然・季節＝1／生活・行事＝2／君が代を祝う＝3／忠君愛国、国歌・皇賛美＝4／教訓＝父母＝5／教訓＝勉学・勤労・節操＝6
 教訓＝人倫・人生 7／武勇賛美・戦争賛美＝8／その他＝9

(楽譜-1.3) Should auld Acquaintance be Forgot.

親しき友どち忘れ得べき。

Andante affettuoso.

スコットランド民謡
門馬直衛録編

1. Should auld acquaintance be forgot, And
し た し き せ も ぞ ち、わ

never brought to mind? Should auld acquaintance be forgot, And
て れ じ べ き? し た し き せ も ぞ ち、わ

For auld lang syne, my dear, For
て れ じ べ き? し た し き せ も ぞ ち、わ

We'll tak a cup o' kind-ness now, For
て れ じ べ き? し た し き せ も ぞ ち、わ

(楽譜-1.4)

Annie Laurie.

アンニィ ロウリィ。

Moderato assai.

スコットランド民謡
John Scott 作曲
門馬直衛録編

Max-wel-ton braes are bon-nie, Where
マックスウェルトンズは、わ

ear-ly fav the dew, And it's there that An-nie
や に ん ん 露、 て、 し た し き せ も ぞ ち、わ

Lau-rie Gied me her prom-ise true, Gied
ワウリー ギエド め ひ か け け、 り

me / her prom-ise true, Which ne'er forgot will be; And for
め ひ の け け、 し、 り め じ、 り

The Last Rose of Summer.

(楽譜-1.5)

菊

アイランド民謡
門馬武雄編曲

Andante espressivo.

71

p

mp

1. 'Tis the last of summer
rose is left
2. I'll not leave thee, lone one,
but I'll leave thee, lone one,
Left to thee

mp

bloom - - - - - All her
pine - - - - - stem. Since the
a - - - - - lone. f.
on the stem. f.

dim.

love - ly - - - - - Are - - - - - fad - - - - - and
ly - - - - - are - - - - - Go - - - - - to sleep - - - - - thou with
に - - - - - へ - - - - - へ - - - - - の は

dim.

(楽譜-1.8)

ア シ シン ア - リ クン シン キ ア リ

ア - - - ア ベ ヴ ア - リ

ウ ヲ シ ア - リ ア ヲ シン ア - リ

(楽譜-1.6 故郷の空-オリジナル)

Gin'a Body, Meet a Body.

出かけて、出運つて。

スコットランド民謡
門馬直新編

Andantino.

Introduction of the piece, marked *Andantino*. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is simple and folk-like, with a repeat sign at the end. The tempo marking *a tempo* is written above the final measure.

First verse of the song. The score is in G major and 2/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is simple and folk-like, with a repeat sign at the end. The tempo marking *mp* is written above the final measure.

Second verse of the song. The score is in G major and 2/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is simple and folk-like, with a repeat sign at the end. The tempo marking *mp* is written above the final measure.

Third verse of the song. The score is in G major and 2/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is simple and folk-like, with a repeat sign at the end. The tempo marking *mp* is written above the final measure.

(楽譜-1.7

First verse of the song. The score is in G major and 2/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is simple and folk-like, with a repeat sign at the end. The tempo marking *mp* is written above the final measure.

第2章 明治中期の唱歌集編纂

第1節 各種唱歌集の発行

明治中期は教科書国定化への重要な事件があった。明治20年代は資本主義経済の発展期であり、教科書制度の統制を強め、教育への干渉を通じ国粋化を強化していく時期であった。1886（明治19）年の〈教科用図書検定制度〉、1890年の《教育勅語》から1902年の教科書疑獄事件は、政府側の一連の予定された施策、つまり「ナショナリズムというイデオロギーと、疑獄という政治問題と、国費節約という経済問題」といういずれも教育の範疇外よりの圧倒的な圧力によって教科書国定化は強行された。」（註-1）のである。

〈唱歌〉（岩井註：当時は〈音楽〉とは呼称していない）は、1872（明治5）年の《学制》で教科の1つとして位置付けされていたが、以下の理由で“当分之ヲ欠ク”を〈奏楽〉とともに〈但し書き〉を付けられていたと考えられる。それらは、

- ①教授法：師弟制→集団主義教育へ。口伝・秘伝の専門教育→教養としての普通教育へ
- ②記譜法・音楽理論：雅楽以外未整理、一般性に欠ける
- ③教材：階級による音楽の区別（能楽、近世邦楽、民謡、民俗芸能、雅楽、声明等）
- ④教師不足：近代の西洋教育制度に間に合わない
- ⑤楽器不足：近代の西洋音楽教育制度に間に合わない
- ⑥音楽観：子女の遊芸論が横行

であり、他教科と期を一にしての出発は困難であった。その後、1907（明治40）年の《小学校令ノ改正》で〈但し書き〉を付則に移している。しかしまだ“当分之ヲ欠ク”は現存していた。〈但し書き〉が完全に消えるのは、1926（大正15）年である。

唱歌は必須科目の教科として認知されたのであるが、唱歌教科書の国定化は、他教科の教科書の国定化に比べ大きく遅れた。その結果、文部省著作検定教科書で1940（昭和15）年まで通し、その間に数多くの民間の検定唱歌教科書が発行され、現場で教材として使用されることが可能となった。明治中期からの数多くの検定唱歌教科書の発行は、一見、教師と子どもにとって多種多様な教材が潤沢に存在していたと思われていた。“当分之ヲ欠ク”と準国定教科書としての唱歌は、一方ではその効用が早くから評価されていた。明治政府にとっても徳育、国粋、軍国主義教育における唱歌の意義は分かり切っていた。しかし必須にすることも国定化を推し進めることもできなかった要因は何か。それらは、

- ①急激な西洋化とそれに伴うキリスト教の影響。日清戦争以後の排外と排外の確執
- ②教員養成の遅れと地域格差
- ③唱歌の音楽・芸術としての位置付け不足
- ④他教科と比べ、教科の独自性・自律性の不足

だと考えられる。1940（昭和15）年の《国民学校令》はこれらが解消されない部分も抱えながら、時代的要請に応えることが最優先された結果、国定化が実現したものであった。しかしその代償は、より手段化された音楽が子どもに教え込まれていくことになる。

（表－2・1 明治以降の主な唱歌教科書）～第1節末

1887（明治20）年の東京音楽学校設立は、各種唱歌教科書の発行を促進し、『中等唱歌集』（東京音楽学校蔵版 明治20年）、校長である伊沢修二編の『小学唱歌』（明治25-26年）、『中学唱歌』（東京音楽学校蔵版 明治34年）が出版された。中期から後期にかけての唱歌は東京音楽学校に係わるもの、軍歌に係わるもの、そして言文一致に係わるものに分けることができるが、他教科の国定化を尻目のこのような発行状態は、当然水準が低下した教科書を許すことにもなり、そのために責任ある唱歌集の待望論を国民の中に引き起こしていく要因にもなった。この経過の中で2つの重要な唱歌が誕生していった。1つは祝日大祭日に関する唱歌であり、1つは滝廉太郎の歌曲（唱歌を含む）であった。

[註]

1. 唐沢富太郎『教科書の歴史』、創文社、1956年、p.218。

（資料－2・1 明治以降の主な唱歌教科書）

唱歌（京都女学校） 1878（明治11）年

保育唱歌（東京女子師範学校） 1878（明治11）年

附属小学校児童用。宮内省雅楽課に作曲を依頼。

「忠臣」：雅楽越天楽の旋律をそのまま採用

「風ぐるま」：和歌に催馬楽の旋律を用いて作曲 / 「冬の団居」、他。

小学唱歌集（文部省音楽取調掛編） 初～3編 1882（明治15～17）年

大正期まで、東京音楽学校入試に1曲指定された

小・中・師範学校の教科書として作成

幼稚園唱歌集（文部省音楽取調掛）

1887（明治20）年

小学唱歌集からの転載～蝶々／霞か雲か

外国曲：進め進め／若駒／やよ花桜／うづく水(Twinkle Twinkle Little Star)／

蜜蜂

保育唱歌：風ぐるま

わらべうた：数へうた

明治唱歌（大和田建樹・奥 好義共著）

1888（明治21～23）年

1～6集。（5集？）

奥 好義、辻 則承、上 眞行、小原甲三郎、他

数多くの外国曲～月みれば(スペイン民謡「薙」)／雀の子(シュベルト「薙」)／春の夜(リグナー「薙」)
曲)／隠岐の院(シュベルト「Adieu」)／あすの日和(ベートーベン「薙」)／瀧／夏の風(ヴェルディ「女の歌」)
／花がたみ(アイルランド民謡「薙」)／露の玉／さびしき夜(クロー)／山を裂く響き(アイルランド民謡「薙」)
／上野の岡(モーツァルト「薙」)／旅の暮(ベリイ「ロング・ロング・アゴ」)／旅泊／涙の声(スコットランド民謡)
／軍歌の囁矢～皇国の守(和正一首、伊藤二曲)／故郷の空(スコットランド民謡)

→明治唱歌抜粋小学唱歌（明治28年、同年検定済）

中等唱歌集（東京音楽学校編）

1889（明治22）年

君が代、紀元節：後日、儀式用唱歌として選定

植生の宿(ビョッパ)／凱旋(ヘンデル「ユダ・マカベウス」)／君は神(ベートーベン)

御国の民(アメリカ歌)／火砲の雷(ドイツ歌)～外国の国歌に日本語の歌詞を付ける

国民唱歌集（小山作之助編著）

1891（明治23）年

敵は幾万

小学唱歌（伊沢修二編） 全6冊

1892（明治25～26）年

伝承童謡の改作：からす／かり／手鞠歌／数へうた(尋常小学唱歌に転載)／うさぎ

宮さん(新編・軍歌)／高い山(民謡)

祝日大祭日歌詞並楽譜（文部省）

1893（明治26）年

元始祭／神嘗祭／新嘗祭～一般の学校では儀式がなく、歌われなかった

大捷軍歌（山田源一郎編）

全7編

1894（明治27～30）年

勇敢なる水兵／豊島の戦／坂元少佐／大寺少将／樋口大尉／

年検定済

新編教育唱歌集（教育唱歌講習会編） 1～8集 1896（明治29）年

39年検定済

儀式唱歌

7

小学唱歌集 — これらから転載

幼稚園唱歌集 —

港／夏は来ぬ

→合本(247曲 明治39年 同年検定済)

鉄道唱歌(大和田建樹作歌・多 梅稚作曲) 1900(明治33)年

幼年唱歌(納所弁次郎・田村虎蔵編) 1～10集 1900(明治33)年

言文一致。尋常小学校(4年制)

中学唱歌(東京音楽学校編) 1901(明治34)年

東京音楽学校の教員・学生を対象とした懸賞募集。単旋律。

滝廉太郎～荒城の月、箱根八里、豊太閤。

幼稚園唱歌(滝廉太郎編 共益商社書店) 1901(明治34)年

簡易伴奏付。言文一致。

滝廉太郎の作曲が中心。

唱歌教科書(共益商社書店) 1902(明治35)年 35年検定済

1～4集。小学校用

島崎赤太郎、石原和夫、北村季晴、吉田信太、岡野貞一編

俗楽陰旋法：月(島崎)／子守唄(北村)

少年唱歌(納所弁次郎・田村虎蔵編) 1～8集 1903(明治36)年

言文一致。高等小学校(4年制)

教科統合少年唱歌(納所弁次郎・田村虎蔵編) 1～5編 1904(明治37)年

尋常小学唱歌(納所弁次郎・田村虎蔵編) 1～12集 1905(明治38)年

幼年唱歌、少年唱歌の続編。諸教科から歌詞材料を採用。

高等小学唱歌(納所弁次郎・田村虎蔵編) 1～8集 1906(明治39)年

ポチとタマ／金太郎／桃太郎／花咲爺／浦島太郎／お星様／一寸法師／お月様／
大寒小寒／兎と亀／鶯／大江山／せみ／蜻蛉／大黒様／森の楽隊／夏の歌／谷村計介
／がん／春風(フォスター「オールド・ブラック・ジョー」)／虫の楽隊／二宮尊徳／妙義山／赤穂浪士／元
寇／白虎隊／秋の山(スコットランド謡)／秋の夜半(ウェバー「魔弾の射手」)／我国兵士(キッカ)／助船(イ
ザミヤ)／愛らしき花(グラムス「予歌」)／橋姫(リヘル「ローレライ」)／星の界(コッパース)／日本海海
戦／雪の朝(ウェバー)／他

中等唱歌(東京音楽学校編) 1909(明治42)年

日本人作曲

外国曲・民謡～湖上の月(ロッセ「ウィリアム・テル」)／氷滑(ドイツ民謡)／胡蝶(ドイツ民謡)

尋常小学読本唱歌(文部省著作)		1910(明治43)年	
尋常小学唱歌(文部省著作)	1～6年	1911(明治44～大正3)年	
新作唱歌(吉丸一昌編)		1912(明治45～大正3)年	

1－10集。小学校用

童謡運動の先鞭を付ける～童謡運動作曲家の登場と芸術歌曲の採用。

弘田竜太郎／梁田 貞／中田 章／大和田愛羅／北村季晴／

大正小学唱歌(福井直秋編)	全2冊	1926(大正15)年	2年検定済
大正幼年唱歌(松本・細 誌・観しげる)	全12集	1915(大正4～7)年	
大正少年唱歌(松本・細 誌・観しげる)	全12集	1919(大正8～昭和4)年	
検定教科書 尋常科用(田村虎蔵編)		1926(大正15)年	

高等小学唱歌(明治39年)のまとめられたもの

検定教科書 高等科用(田村虎蔵編)	1926(大正15)年
-------------------	-------------

高等小学唱歌(明治39年)のまとめられたもの

新選唱歌教材(島崎赤太郎編)	1927(昭和2)年	2年検定済
----------------	------------	-------

唱歌教科書(明治35年)の中から15曲を選定

高等小学唱歌(文部省著作)	1930(昭和5)年
---------------	------------

全曲日本人作曲。文部省著作による最初の高等小学唱歌

編集委員：小山作之助、島崎赤太郎、岡野貞一、乙骨三郎、高野辰之、他

新尋常小学唱歌(日本教育音楽協会編)	1931(昭和6)年	6年検定済
--------------------	------------	-------

全6冊。伴奏と教材解説付きの教師用も発行

理事長島崎赤太郎を中心とする日本教育音楽協会員で編集

新訂尋常小学唱歌(文部省著作)	1932(昭和7)年
-----------------	------------

1～6年。別に伴奏譜。

新高等小学唱歌(日本教育音楽協会編)	全2冊	1932(昭和7)年	8年検定済
--------------------	-----	------------	-------

新尋常小学唱歌(昭和6年)と同じ編集委員

小学新唱歌(日本音楽研究会編)	全6冊	1932(昭和7)年	8年検定済
-----------------	-----	------------	-------

最新昭和小学唱歌(日本教育唱歌研究会編)		1934(昭和9)年	9年検定済
----------------------	--	------------	-------

全6冊

新訂高等小学唱歌 男女別（文部省著作） 1935（昭和10）年

1～3年。全曲新作で芸術的作品も多い。

編集委員は信時 潔、片山頼太郎、他。

新訂尋常小学唱歌（昭和 7年）の続編。各学年男女別。別に伴奏譜。

児童唱歌（日本教育音楽協会編） 1935（昭和10）年 10年検定済

全6冊。別に伴奏譜。

新尋常小学唱歌（日本教育音楽協会編。昭和 6年）の改訂版。

新日本唱歌（初等音楽研究会編） 1935（昭和10）年 11年検定済

別に伴奏譜。

尋常科1年から高等科2年までの8冊。

高等小学新唱歌（日本音楽研究会編） 1935（昭和10）年 11年検定済

1～2年・男女別の全4冊。

別に伴奏譜。

新選尋常小学唱歌（嵯峨・細 誌・歌いびる）全6冊 1935（昭和10）年 12年検定済

大正幼年唱歌（大正 4年）、大正少年唱歌（ 8年）をベースに新作を加えた。

すべて3氏の作詞・作曲による。

国民学校音楽教科書（文部省著作） 1941（昭和16）年

編集委員～小松耕輔、松島つね、井上武士、橋本国彦、下総皖一、小林愛雄、

林 柳波、

大部分は新作。

ウタノホン上	1941（昭和16）年
うたのほん下	1941（昭和16）年
初等科音楽1～4	1942（昭和17～18）年
高等科音楽（男女別冊）	1944（昭和19）年

*高等科音楽2は、編集済で昭和20年発行の予定であった。

第2節 祝日大祭日唱歌集の発行

2-2-1 国歌の成立に係わる諸問題～諸外国

諸外国の国歌の成立及びそのもつ意味は、日本の国歌を考える上で重要な示唆を提供している。

諸外国では国歌の成立及び存在にそれぞれ意味をもっている。フランスの「ラ・マルセイエーズ」は「ライン守備隊」がオリジナルで、フランス革命時にマルセイユからパリに向かう行軍中に歌われた。つまり下（民衆）から生まれた歌であり、1795年に国歌となっている。。その歌は歴史的に作曲家が自作品の中に引用しポピュラーで親しみやすい歌となっている。それらはR. シューマンの「2人の擲弾兵」、「ウイーン謝肉祭の憧憬」、R. ワグナーの「2人の擲弾兵」、C. ドビュッシーの「花火」、P.I. チャイコフスキーの「1812年」、F. リストの「英雄の嘆き」など枚挙にいとまがない。また歌詞内容の“血塗られた専制の旗が我々に向け掲げられた”や“狂暴な兵士が我々の息子ののどをえぐりにくる”などの好戦的な部分や、“我らの行く手に（敵の）不純な血があふれる”といった民族排外主義的部分に対する改定意見も出てきている。（註-1）

ハンガリーではF. エルケルの作曲した国歌が歌われている。ハンガリーは歴史的に古代ローマ、モンゴル、トルコ、ハプスブルク家そしてナチスドイツ、戦後のハンガリー動乱のソヴィエトというように侵略・蹂躪されてきた。また国土は周りをスラヴ系のソヴィエト、スロヴァキア、ラテン系のルーマニア、ゲルマン系のオーストリア、南スラヴ系のユーゴスラヴィア等の異民族に囲まれている。このような条件の中で、国旗・国歌のもつ意味は非常に重大であり、1844年に正式に国歌として制定している。

アメリカ合衆国は多民族国家の典型である。アメリカではアメリカ市民であるということをも主張するために彼らのアイデンティティーを守ってきた。国旗・国歌が国を統一するための欠くべからざる象徴であり、1931年に法令で大統領が国歌として正式に選定している。ただ歌詞が英米戦争中に作られたこともあって好戦的だという意見も出ている。曲のアレンジや、さまざまな歌い方等自由な表現が行なわれている。

旧西ドイツ（現ドイツ）は、J. ハイドンが作曲した「万歳フランツ陛下」（オーストリア帝国時代の国歌）を使用していたが、第2次世界大戦の反省から1・2番の歌詞をカットし、3番の歌詞をもって1952年に正式の国歌と定めている。歌詞は変容するものであり、歴史的反省から歌詞を変更するのはドイツにとって当然な義務でもあった。また、イタ

リア、オーストリア、ルーマニア、スイス等で新しく国歌を制定するなど諸外国ではきちんと制定をしているのが通例である。そして1977年のミュンヘンオリンピックでは東西合同チームとして、L.V. ベートーベンの「歓喜に寄す」が演奏されたことは記憶に新しい。

歌詞の変更は旧ソヴィエトでも行なわれた。現在の歌は、1943年の第2次世界大戦のスターリン時代に今までの「インターナショナル」にかわって制定された。それは「インターナショナル」の歌詞に「神も皇帝も英雄も、誰も自由を我々に与えはしないだろう」という下りが、神格化されていたスターリンには受け入れられない内容であったからである。新しい国歌成立に関しては、D. ショスタコヴィッチが自伝『ショスタコヴィッチの証言』（註2）の中で赤裸々に語っている。国歌が権力維持のために用いられたことは、日本の太平洋戦争期に国体護持のために利用したことと本質的には変わらない。新しい国歌もスターリンの死後、彼を賛美した個人崇拜部分は削除された。

中国では抗日戦争中に義勇軍で歌われていた「義勇軍行進曲」が、1949年の中国成立直前に国歌として制定されている。成立過程はフランスと似ている。歌詞は1978年に現在の歌詞に変更された。イギリス連邦の1つであるオーストラリアの事情は他国とは異なる。1788年から1974年まで国歌であった「ゴッド・セイブ・ザ・クイーン」の後に、コンクールと世論調査で「アドヴァンス・オーストラリア・フェア」が1984年に国歌となった。そして「ゴッド・セイブ・ザ・クイーン」は王室歌として演奏されているのである。

国歌が作曲家の作品の中に使われる例は「ラ・マルセイーズ」の他に、「ゴッド・セイブ・ザ・クイーン」がL.V. ベートーベンのピアノ変奏曲などに、英・独・仏の国歌がG. A. ロッシニーのカンタータ「ランスへの旅」の中にも登場する。

国歌はこのような必然性をもち、下から生まれ、正式に制定され、都合によっては変更することもありうるし、愛唱歌としての第2国歌も歌われる例が諸外国にある。また、国歌が本当に必要であるかどうかは問われなければならない。オリンピックが個人よりも国を単位に運営されていることは、個人主義や個性の尊重の精神から程遠い。その意味で1985年に神戸で開催されたユニバシアード世界大会は、表彰式でドイツの「学生歌」[J. ブラームス「大学祝典序曲」(Academic Festival Overture Student Song)のフィナーレにも使用]ですべてを行なったことは新しい、個人を重視した試みとして注目される。

国歌を考える上で、第2国歌ともいえる愛唱歌は存在意味がある。残念ながら日本にはこのような愛唱歌は見当らず、何よりも「君が代」を歌うことが要求されている。アメリカでは「リパブリック賛歌」が各政党の大会等あらゆる場所と機会で行われている。記憶

に新しいのは、J. F. ケネディ大統領の告別式でマリー・アンダーソンの歌った朗々として哀愁をこめた表出であった。国民の中に自然に生きている第2国歌は、アメリカにとっては重要な存在となっている。2つの国歌を併用しているオーストラリアも、国民投票で第2位だった「ウォルチング・マチルダ」を歌っている。映画「渚にて」の中で歌われたこの歌は、核戦争の内容を有し単なる愛唱歌のレヴェルではない。イギリスにおけるE. エルガーの「威風堂々」に歌詞をつけた「ポンプ・アンド・サーカムスタンス」、オーストリア支配下のイタリアを歌ったイタリアの愛唱歌であるG. ヴェルディのオペラ「ナブッコ」、フィンランドにおいて帝政ロシアがその演奏を禁止したJ. シベリウスの「フィンランディア」、オーストリアのJ. シュトラウスの「美しく青きドナウ」等、大作曲家と呼ばれる人々の作品が愛唱歌＝第2国歌として歌われている。

第2国歌とされている曲は他に、「アリラン」（韓国）、「ブガワンソロ」（インドネシア）、「ダヒルサヨ」（フィリピン）など数多い。

日本は、ハンガリーやアメリカに比べると地理的・歴史的・民族的に対極に位置する国と言えるのではないか。四方を海で囲まれ、諸外国の侵略を受けず（蒙古も失敗している）、単一民族に近い民族構成をし、狭い国土で情報が発達しているとなれば、殊更日本と日本人を強調することが必要であるか、必然性があるかどうかである。まとめすぎて、1つの方向に日本が突っ走ったかは歴史が証明している。国旗・君が代の問題はこの観点で論じることが必要であろう。諸外国との関係でもし必要だとしたら、どういった国歌が適当であるかをフレキシブルに考えていくべきではないか。少なくともナチスドイツの反省に立っている現ドイツは、歌詞を替え（3番に指定し）ている。日本でこの種の議論は“君が代”は“君”＝国民であるという歌詞の解釈論に終始した。日本が朝鮮・中国侵略から太平洋戦争に突入し、東及び東南アジア諸民族に与えた罪悪を清算しないままに、日の丸と君が代を持ち出した。音楽は個性を尊重し、画一的人間づくりを拒否し、創造的で発展性のある人間を育む教育であるはずである。その教科が「君が代」強制的指導を行わなければならないという矛盾を現在の音楽教育が抱えている。学校教育の現場で〈教育的指導〉を名目にした指導強制的不都合性を再考すべきであろう。

学校教育で国歌を教えるかどうかについて諸外国は興味深い。ドイツ・フランス・オーストラリアは学校で教えないし斉唱しない国もある。アメリカもほとんど教えていない。
(註-3)

1979年福岡県若松高校で音楽教師が「君が代」をロック演奏して免職になった事件は、

「君が代」のもつ危険な性格を露呈した。「君が代」を神聖で侵すべからざる曲として天皇制に結びつけ、それに当てはまらない、従属しない者には処罰を以て対処するのは歴史の教訓を生かし切れていない

2-2-2 国歌の成立に係わる諸問題～日本『祝日大祭日唱歌』

国歌の成立過程を論じる前に、時代は前後するが『祝日大祭日唱歌』の成立過程を明らかにしたい。

明治政府が祝祭日を確定したのは《学制》に2年もさかのぼる1870（明治3）年、小学校で祝祭日に唱歌を歌うことを定めた規定は1890（明治23）年である。翌24年6月17日には、省令第4号で《小学校祝日大祭日儀式規定》が出されている。この中で、

明治23年十月七日勅令第二一五号小学校令第十五条に基キ小学校ニ於ケル祝日大祭日ノ儀式ニ関スル規定ヲ設クルコト左ノ如シ

第一条 紀元節、天長節、元始祭、神嘗祭及新嘗祭ノ日ニ於テハ学校長、教員及生徒一同式場ニ参集シテ左ノ儀式ヲ行フヘシ

一 学校長教員及生徒

天皇陛下及

皇后陛下ノ 御影ニ対シ奉リ最敬礼ヲ行ヒ且

両陛下ノ万歳ヲ奉祝ス

但未タ 御影ヲ拝戴セサル学校ニ於テハ本文前段ノ式ヲ省ク

二 学校長若クハ教員、教育ニ関スル勅語ヲ奉読ス

三 学校長若クハ教員、恭シク教育ニ関スル勅語ニ基キ聖意ノ在ル所ヲ誨告シ又ハ歴代天皇ノ 盛徳 鴻業ヲ叙シ若クハ祝日大祭日ノ由来ヲ叙スル等其祝日大祭日ニ相応スル演説ヲ為シ忠君愛国ノ志氣ヲ涵養センコトヲ務ム

四 学校長、教員及生徒、其祝日大祭日ニ相応スル唱歌ヲ合唱ス

（後略）

と、儀式に伴って唱歌を歌うことを規定している。しかし、当時適当な唱歌を用意出来ない状況であった。

そのため文部省は1891（明治24）年10月8日、以下のような訓令第2号《祝日大祭日ノ小学校唱歌用ニ供スル歌詞及楽譜ノ件》を発した。

「小学校ニ於テ祝日大祭日ノ儀式ヲ行フノ際唱歌用ニ供スル歌詞及楽譜ハ特ニ其採択ヲ

慎ムヘキモノナルヲ以テ（中略）前項唱歌用ノ歌詞及楽譜ハ漸次文部省ニ於テ選定頒布スヘシ」

その説明には天皇制確立と国体護持のための、唱歌の効用・メリット、唱歌を通じた教育の優位性、およびその採択に対する慎重な手続きの必要性が語られている。

「唱歌ノ人心ヲ感動スル力ノ大ナルハ普ク人ノ知ル所ナリ故ニ之ヲ教育上ニ適用センニハ須ラク其歌詞楽譜ノ雅正ニシテ心情ヲ快活純美ナラシムルモノヲ採択スヘシ殊ニ小学校ニ於テ祝日大祭日ノ儀式ヲ行フニ当リ用フル所ノ歌詞楽譜ハ主トシテ尊王愛国ノ志氣ヲ振起スルニ足ルヘキモノ所謂国歌ノ如キモノタラサルヘカラサルハ論ヲ俟タス然ルニ未タ適当ノ歌詞楽譜ナキカ為メ往々杜撰ノモノヲ用フルモノアリ是レ教育上深ク憂フヘキコトナルヲ以テ本令ヲ発シタルナリ」

そして10月20日には、歌詞及び楽譜の審査委員が任命されている。

東京音楽学校校長	村岡範為馳 ^(はんいち)	（理学博士・委員長）
東京帝国大学教授	黒川眞頼 ^(まより)	（文学博士・委員）
東京高等師範学校教授	野尻精一	（以下 委員）
東京女子等師範学校教授	篠田利英	
文部省視学官	渡辺薫之助	
文部属	佐藤 誠実	（歌詞作家）
東京音楽学校教授	上原六四郎	
同	上 眞行 ^(さねみち)	
同	鳥居 忱	
同	瓜生 繁	（ピアノ／旧姓永井）
同	神津専三郎	（明治25年3月18日追加）
宮内省雅楽部副長	林 広守	（同）
音楽家	小山作之助	（明治25日3月22日追加）
宮内省雅楽部伶人長	山井基萬	（同）
宮内省雅楽部伶人	林 広継	（同）
学習院教授	納所弁次郎	（同）
同	御雇教師 R. デイトリッヒ	（顧問）（註 4）

彼らは東京音楽学校と宮内省のスタッフが中心であり、当時の重要人物が名を連ねている。文学、日本音楽、雅楽や作曲の専門家に加え、和声をデイトリッヒが担当している。

しかし遠藤宏によると、村岡が立案した委員は、文部省から西村貞・岡五郎、東京音楽学校校商議委員から外山正一・矢田部良吉ら5名、東京音楽学校から上眞行ら3名、東京高等師範学校から高嶺秀夫・野尻精一、東京女子等師範学校から2名、東京美術学校から岡倉覚三、東京盲啞学校から小西信八、東京府師範学校から矢嶋錦蔵、日本音楽会から伊沢修二ら2名、民間より島田三郎ら2名、審査顧問としてデイトリッヒ、そして書記に菊地武信ら2名等という陣容を誇っていた。(註-5) これらのメンバーには歴史学者の田口卯吉や、前東京音楽学校校長の伊沢修二らが含まれていたが、実際には上記のメンバーに落ち着いている。そのあたりの変更原因は明らかではない。

作曲は宮内省伶人、東京音楽学校関係者、軍楽隊関係者など広い範囲から作曲者を多数内定して、歌詞解説書を添え募集する方法をとっている。「明治廿五年四月八日附委員長は作曲囑託辞令及、短冊、各自担任の歌詞、作曲心得、注意追加、作曲者提出心得、五線紙等を封入して発送」しているが、各歌詞に対し9～16名の作曲作品が応募されている。上眞行(4編)、芝葛鎮(3編)、小山作之助(4編)、奥好義(3編)や伊沢修二(3編)の他、納所弁次郎、楠美恩三郎、鈴木米次郎なども応募している。

翌年5月、最終審査の結果9曲の当選者が決定している。この審査の結果は『官報』よりもはやく『音楽雑誌』に掲載された。この中には応募した4人の審査員も含まれていた。ただ、この史料は『洋楽変遷史』、『本邦音楽教育史』(1938年)や『明治音楽史考』(1948年)に掲載されているが、『唱歌教育成立過程の研究』(1967年)や『本邦音楽教育史』(1938年)の改定新版(1979年)には掲載されていない。

一月一日	千家尊福 (たかとみ)	作歌	上 眞行 (さねみち)	作曲 (作曲応募者 9名)
元始祭	鈴木重嶺	作歌	芝 葛鎮 (ふじつね)	作曲 (作曲応募者10名)
孝明天皇祭	本居豊顕 (とよかい)	作歌	山井基萬	作曲 (作曲応募者12名)
春季秋季皇霊祭	谷 勘・坂 正臣 (ばん)	作歌	小山作之助	作曲 (作曲応募者15名)
神武天皇祭	丸山作楽	作歌	林 広守	作曲 (作曲応募者13名)
天長節	黒川眞頼 (まより)	作歌	奥 好義 (よしきさ)	作曲 (作曲応募者11名)
神嘗祭	木村正辞 (まさこと)	作歌	辻 高節 (たかみさ)	作曲 (作曲応募者16名)
新嘗祭	小中村清矩 (きよのり)	作歌	辻 高節	作曲 (作曲応募者11名)
勅語奉答	勝 安房 (あわ)	作歌	小山作之助	作曲 (作曲応募者 9名)

(註-6)

但し、この審査結果はそのまま文部省によって採用されてはいない。8月12日の文部省告示第3号（官報第3037号附録）で公布された《祝日大祭日唱歌》は、意外にも以下の曲目となっていた。

君が代	古 歌		林 広守	作曲
勅語奉答	勝 安房	作詞	小山作之助	作曲
一月一日	千家尊福	作詞	上 眞行	作曲
元始祭	鈴木重頼	作詞	芝 葛鎮	作曲
紀元節	高崎正風	作詞	伊沢修二	作曲
神嘗祭	木村正辞	作詞	辻 高節	作曲
天長節	黒川眞頼	作詞	奥 好義	作曲
新嘗祭	小中村清矩	作詞	辻 高節	作曲

文部省は「孝明天皇祭」、「春秋季皇霊祭」と「神武天皇祭」は祝日とはならなかったので削除し、新たに「君が代」と「紀元節」を追加している。ここには文部省の「君が代」に対するこだわりと思入れが見て取れる。そしてこの《祝日大祭日唱歌》は、同年出版の『祝祭日唱歌集』（共益商社）、『祝祭日唱歌楽譜』（共益商社）や奥好義編『儀式唱歌附祝日大祭日唱歌』を通じて普及された。東京音楽学校も1901（明治33）年に『祝日大祭日重音譜』をデイトリッヒの和声付けで発行し、1927（昭和2）年には、「明治節」が勅定され、文部省の公募選定による『明治節唱歌』が追加された。

このように、《祝日大祭日唱歌》の成立は急テンポで進展した。その背景には1889（明治22）年の《大日本帝国憲法》の発布、翌1890（明治23）年の《教育ニ関スル勅語》がある。明治政府は「万世一系ノ天皇之ヲ統治ス」に見られる天皇制の確立と、「我ガ国体ノ精華ニシテ教育ノ淵源亦実ニ此ニ存ス」として教育へ介入を行なっていた。唱歌面からこれを支える機関としての東京音楽学校は、1887（明治20）年に設立を果たしていた。唱歌の効能を利用しようとした政府にとって、条件は熟してきたといえる。

（表-2・1 「祝日大祭日歌詞並楽譜」の音楽分析）～2節末

音楽的特徴は明快である。様式は賛美歌と同じで、コーダにブラガル終止（アーメン終止）のファ・ラ・ド→ド・ミ・ソの和音を加えるとそのまま賛美歌になってしまう。祝日大祭日の行事自体が、神道の宗教的行事としての色彩が明確であり、唱歌を通してメッセージを国民（＝宗徒）に徹底せしめる役割を担わせていた。つまり一種の宗教行事に国民は学校というもつとも大衆的で義務を課せられた場所で教化されることを余儀なくされて

いたのである。

分析対象の10曲の中で、「明治節」と「神宮奉頌唱歌」は明治26年には入っていないが1936（昭和11）年版の『文部省選定 祝祭日儀式用唱歌』（大日本図書）に収録されていることで取り上げた。ただ、この2曲はリズム上からはアウフタクトを用いていて他の8曲とは異なっている。他の8曲はまったく同じパターンのリズムを用いている。

4/4 タ タ タ タ | タ タ タ - |
4/4 タ - タ タ | タ タ タ タ |
4/4 タ - タ タ | タ - タ タ タ |

音域は、 $c_1 (d_1) - d_2$ 、テンポは $\text{♩} = 69 \sim 96$ 、音階は西洋の長調と雅楽の奄越調律旋が支配的である。伴奏が全てに付されており、賛美歌にコーラルの響きすら加味している。歌詞内容で、天皇制を不動のものとし、曲の上でキリスト教の賛美歌・コーラルの様式を導入し、これらを国家神道に組み込んでいくという巧妙な方法を学校教育に導入していったのが明治中期の唱歌であった。

2-2-3 「君が代」をめぐる諸問題

国歌に関する研究は1882（明治15）年に始まっている。『音監経伺書類』20及び30丁にはそれぞれ〈国歌按6篇閲覧伺〉と〈国歌按4篇閲覧伺〉が、翌16年には〈明治頌按および当掛意見書〉（『音監回議書類47丁』）と、〈明治頌按歌詞〉（『音監経伺書類』213a丁）・〈日本国歌按頌についての本掛および専門学務局の意見〉（同 222丁）がある。これらは「明治頌選定ノ事」として『音楽取調成績申報要略』（東京音楽学校蔵版 明治24年）に31ページにわたって掲載されている。

「明治頌ノ撰定ハ始メ国歌ノ資料ヲ撰定スルノ旨趣ニ出デタリ（中略）国歌ノ事タル聖世ノ大典ニシテ其興カルトコロ至重至大ナレバ妄リニ断了スベカラザルモノナルヲ以テ」諸外国（イギリス・フランス・ドイツ・アメリカ）の国歌の分析も行なっており、「明治頌中明治聖世ノ大徳ヲ発揚シ愛国ノ士気ヲ奮興スルニ足ルアリテ他日我邦ノ国歌ト為ルアラバ誠ニ鴻業ノ余光ト云フベシ」と結んでいる。

第4期国定修身教科書として、1937（昭和12）年に発行された『尋常小学修身書 巻四』の第二十三には〈国歌〉が登場し、その中で「君が代」が次のように描かれている。

（前略）

「君が代」の歌は、「我が天皇陛下のお治めになる此の御代は、千年も万年も、いや、いつまでもいつまでも続いてお栄えになるやうに。」といふ意味で、まことにめでたい歌であります。私たち臣民が「君が代」を歌ふときには、天皇陛下の万歳を祝い奉り、皇室の御栄を祈り奉る心で一ぱいになります。外国で、「君が代」の奏楽を聞くとともに、ありがたい皇室をいたゞいてゐる日本人と生まれた嬉しさに、思はず涙が出るといひます。

「君が代」を歌ふときには、立つて姿勢をたゞしくして、静かに真心をこめて歌はねばなりません。人が歌ふのをきいたり、奏楽だけをきいたりするときの心得も同様です。外国の国歌が奏せられるときにも、立つて姿勢をたゞしくしてきくのが礼儀です。

「君が代」はその後、天皇制国家の護持、国論統一の重要な手段として、厳格に歌わされていくことになる。そのプロパガンダは、修身科のみならず唱歌科そして国語科でも活用されていった。

また、昭和17年の『初等科国語 三』には「君が代少年」が登場する。内容は、植民地下の台湾の徳坤（トッコン）という公学校3年生の少年が、地震に遇い重傷を負う。〈日本人〉であることを誇りにしている少年は、手術中も台湾語を話さず、国語（岩井註：日本語）を使い通し、死にぎわで「君が代」を歌って安らかに息をひきとるという美談である。

日本の子どもにとって「君が代」がどういう意味をもつのか。これは《祝日大祭日唱歌》が存在しない現在、この唱歌の凝縮された象徴的意味をもつ。ただ象徴的意味だけではなく、実際に戦前の天皇制、明治憲法や教育勅語の精神をそのまま内包したままで現在にその残滓を持ち込んでいる。その残滓は現代の子どもにとっては、卒業式、入学式、オリンピック、大相撲や高校野球など儀式やイベントで必ず流され歌わされる唱歌の意識しかないのかもしれない。村山富市首相が「日の丸が国旗、君が代が国歌であるという認識は国民に定着しており、私も尊重したい」（註-7）と語ったことに対しては、その定着化の問題点のみならず、どういう方法で定着化が図られてきたかも問われなければならない。文部省の学習指導要領が、1958年に「国民の祝日などにおいて儀式などを行う場合には、児童に対してこれらの祝日などの意義を理解させるとともに、国旗を掲揚し、君が代をせ

い唱させることが望ましい」と、小・中学校に盛り込んだ時から学校教育としての「君が代」斉唱の確執が開始されたといつてよい。戦後、「君が代」の復活は1950（昭和25）年文部大臣の通達から始まっている。

「文部省では国民の祝日行事に、学校で国旗の掲揚や君が代の唱和を行うよう十七日天野文相談を全国教育委員会、各大学に通達した。「学生・生徒・児童に対し祝日の意義を徹底させ、また国家および社会の形成者としての自覚を深くさせるため祝日行事として訓話、講演会、学芸会などを開くさい国旗を掲揚し、国歌を唱和することが望ましい。各官庁、各家庭でも祝日には国旗の掲揚するようすすめる。」（註- 8）

これに対し朝日新聞の《天声人語》では2日後に〈文相通達について〉を掲載した。

「国旗に対して無関心のように見えることも、その内心に立ち入ってみれば、心の傷のいえきれぬためのこともあり、侵略戦に対する深い反省の結果である場合もある。国民としてはもっとおおらかになることは望ましいが、無理に水をのませるようなことでなく、自然に民心がわき起こるまでソツとしておいてやる心やりもあつてよいのではないか。」と述べている。（註- 9）

国旗に対する気持ちと同じように「君が代」が「無理に水をのませるようなことでなく」現在に至っているといえるかどうかは問題である。文部省は学習指導要領の改定毎に「君が代」の取り扱い方をエスカレートさせてきた。1977（昭和52）年の改定についての教育課程審議会答申《小学校・中学校及び高等学校の教育課程の基準の改善について》（高村象平会長）、に先立ち1975年10月発表の〈中間まとめ〉や、1976年10月の〈審議のまとめ〉や〈最終答申〉でも「君が代」の〈国歌化〉は登場していなかった。それが突如登場する。当時の朝日新聞社説は、「しかし教育審議会の審議の過程ではその性格の明確化については1度もとりあげられなかったという。答申もそのことにふれてないので、今回の措置にはなにか‘抜けがけ’的な感じをめぐいきれない。この疑問について文部大臣の見解を、公明正大に事を運んでほしいと思う」（註10）と疑問を呈し、読売新聞も「国民感情や政府答弁を背景に、新学習指導要領の原案ができる最終段階で、ゴーを決断、〈国歌〉と書き込んだのは、諸沢正道初中局長だった。海部文部大臣は、それを了承した。」（註11）と、駆け込み書込を暴露している。

我々日本人にとって、胸を張って歌うことが求められる「君が代」が、このように密室で突如〈国歌〉化され、“国民に定着”させるための“手続き”であったとしたら、日本人にとってましてや日々学校で歌うことを強要されている子どもにとって、悲しむべき姿

だと言わざるを得ない。結局1977年の学習指導要領では以下のように改訂された。

「国歌「君が代」は、各学年を通じ、児童の発達段階に即して指導するものとする。」その後、教育現場では教育的指導として校長と教師集団との確執・抵抗・処分が繰り返されていく。見方を変えれば、このような解釈の食い違う「君が代」を教育現場に強引に導入することが本来の意味で〈教育的指導〉であるのかという問題にまで発展する。

「君が代」は、過去の罪惡を背負い、民主国家の理念に程遠い歌詞内容を有したまま、反省を拒否し、ただひたすら〈手段〉としての役割を担わされながら今日の学校教育の中に押し込まれている。今求められるのは以下の諸点である。

- ①国歌が必要であるかどうか。
- ②必要であればどういった内容が求められるか。
- ③「君が代」の果たした役割の総括をすることができているか。
- ④「君が代」を〈国歌〉として位置付けることが可能か（改変を含めて）。
- ⑤新しい〈国歌〉を作ることが必要か。
- ⑥〈国歌〉は歌うことを強要するべきか。

「君が代」の曲は今日まで4種存在した。しかし、1893（明治26）年からは歌詞も旋律もまったく変化を許していない。明治2年にJ.W. フェントンが作曲した「君が代」は評判がよくなり、1882（明治15）年発行の『小学唱歌集 巻』では新作が登場する。この歌も10年しかもたなかった。これら2曲は西洋音階に基づいていたのであった。もう1つ、東儀頼玄撰譜・山井基清訳譜の「サザレイシ」がある。双調呂旋で古今集読人不知の墨譜である。この点に関しては、平出久雄が『「保育唱歌覚え書一附・国歌「君が代」小論考一』（註-12）の中で詳細な研究を行なっているのでここでは取り上げない。

1936（昭和11）年に、近森一重は『小学校に於ける音楽指導精義』の中で、「君が代」の指導を次のように規定している。「「君が代」は国歌であるから、特に慎重な態度を持ち誠心誠意を以って陛下の万歳を祝し奉る心で歌唱せしむるやうに指導しなければならない。「君が代」は厳肅、荘重な曲趣を有し、皇室を中心として世界無比の国体を形成して居る我が国民性をよく表はして、国歌として真に申分なく出来て居る。これは一つは「君が代」が西洋の旋法によらず、邦楽旋法によった結果であらう。」（註-13）と天皇制国家における「君が代」の国歌としての役割が描かれている。そして歌い方を、回数、発音、ブレス、旋律、速度、発想と学年別にこと細かに規定しているのである。

井上武士(註-14)は、〈儀式用唱歌を取扱ふ根本方針〉(1937年)(註-15)の中で、①歌詞の発音を正しくすること、②ブレス(息継ぎ)を正しくすること、③歌詞を十分に暗唱させること、④音程やリズムを正確に歌はせること、⑤徹底的に練習すること、⑥テンポ(速度)に注意すること、⑦発想に注意して取扱ふこと、⑧歌詞の大意を十分理解させること、⑨歌ふ時の態度を訓練すること、⑩聴く時の態度を訓練すること、を方針として掲げている。「君が代」に関しては、国歌であること、歌う時聴く時の態度を訓練すること、天皇陛下の御代がいつまでも長く続くことを祈ることを強調している。

問題は旋律である。雅楽の壹越調律旋は庶民の音階ではなかった。江戸期には庶民は民謡音階、律音階そして都節音階に親しんでいた。ところが明治以降、西洋音階との折衷に雅楽の呂旋法が選ばれたのをはじめ、「君が代」は壹越調律旋を使用した。子どもがこの音階を聴いたことも歌ったこともないのは当然であった。そのため上行と下行が異なる「君が代」はしばしば間違っ歌われる状況を呈した。

(楽譜-2・1 「君が代」)

レ	ド	レ	ミ		ソ	ミ	レ	ー		ミ	ソ	ラ	ラ		レ	シ	ラ	ソ			
〔	き	み	が	ー		よ	ー	は	ー		ち	よ	に	ー		や	ち	よ	に		
〔	ミ	ソ	ラ	ー		レ	ド	レ	ー		ミ	ソ	ラ	ソ		ミ	ツ	レ	ー		
〔	さ	ざ	れ	ー		い	し	の	ー		い	わ	お	と		な	ー	り	て	ー	
〔	ラ	ド	レ	ー		ド	レ	ラ	ソ		ラ	ラ	レ	ー							
〔	こ	け	の	ー		む	ー	す	ー		ま	ー	で	ー							

井上も指摘しているが、“やちよに”を“レドラソ”と歌うことである。(註-16)

「君が代」の取扱い法については、現場とのパイプの大きい『教育研究』誌上でも盛んに取り上げられ、田村虎蔵の「君が代の来歴及其取扱法」は1918(大正7)年3月から5回にわたって連載されている。

戦後もこと細かな歌い方が、精神主義とあいまって特殊化された空間と時間を作り出していくこととなった。殊に音楽担当教師は儀式を受け持たされる運命を背負い、学校内でも1人か少数であり、しかも女教師が多いとなれば、教育現場における儀式用唱歌のプレッシャーは想像に難くない。“最初に「君が代」ありき”ではなく、子どもの個性の伸長を保障し、画一性を打破し創造的で多面的な価値観・美意識を獲得させるために音楽教科

と芸術教科の意義があること、そしてその存在を認知することから出発すべきである。唱歌科及び芸能科音楽が歩んできた〈手段〉としての歴史的反省を踏まえるためには、「君が代」のもつ意味は図り知れず大きいと思われる。

[註]

1. 朝日新聞、1992年3月24日。
2. 中央公論社、1986年。
3. 高知新聞、1977年7月13/15/27/30日。
4. 東京音楽学校編『祝日大祭日唱歌重音譜 序』、1900年。
5. 遠藤宏『明治音楽史考』、1948年、p.199。
6. 『音楽雑誌』、明治26年5月、pp.24-25。「兼て世の教育家及音楽家が渴望しつゝ待し所の祝祭日用歌詞作曲は審査委員の手を廻有しが委員会を於審査済と也当選たる者は左如也」として掲載している。
7. 朝日新聞、1994年7月21日。
8. 朝日新聞、1950年10月18日。
9. 朝日新聞、1950年10月20日。
10. 朝日新聞、1977年6月9日。
11. 読売新聞、1977年6月9日。
12. 『東亜音楽論叢』、山一書房、1943年。
13. 『小学校に於ける音楽指導精義』、文信堂書店、1936年、pp.323-325。
14. 井上武士：1894-1974。東京芸術大学教授を経て、1963年より東京音楽大学学部長。作品は「チューリップ」「うみ」、他。著書は「日本唱歌集」「音楽教育明治百年史」「音楽教育法」、他。
15. 井上武士「儀式唱歌について」、『教育研究』、1937年2月、pp.98-102。
16. 同上書。

曲 目	拍子	小節数	音域	音階(無音=欠)	テンポ	旋律法	リズムパターン	歌詞	出典等
1. 君が代	4/4	11	C ₁ -D ₂	老越調律 音階	69	伴奏は機能抑声 A-B-C	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		林 廣守作曲 古歌
2. 勅語奉答	4/4	48	D ₁ -D ₂	D Dur	84	A-A ¹ -B-B ¹ -C-D -C-D-A-A ¹ -B-B ²	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		小山作之助作曲 勝 安斎作歌
3. 一月一日	4/4	16	D ₁ -D ₂	D 7拍	96	A-A ¹ -B-A ²	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		上 眞行作曲 千家尊福作歌
4. 元始祭	4/4	32	C ₁ -D ₂	民謡+律→C Dur	88	伴奏は機能抑声 A-B-C-D-A ¹ -E-A ² -E ¹	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		芝 蜀蓐作曲 鈴木重樹作歌
5. 紀元節	4/4	16	C ₁ -D ₂	C 47拍	80	A-A ¹ -B-C	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		伊沢修二作曲 高崎正風作歌
6. 天長節	4/4	16	D ₁ -D ₂	D dur	96	A-B-C-D	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		奥 好義作曲 黒川眞頼作歌
7. 神嘗祭	4/4	24	D ₁ -D ₂	老越調律 音階	96	伴奏は機能抑声 A-B-C-D-E	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		辻 高麿作曲 木村正経作歌
8. 明治節	4/4	16	E ₁ -D ₂	D Dur	96	auf./変化音程 A-B-C-D	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		*
9. 新嘗祭	4/4	24	C ₁ -D ₂	老越調律 音階	96	伴奏は旋律と同一 A-B-C-A ¹ -D-E	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		辻 高麿作曲 小中清彦作歌
10. 神宮祭	4/4	16	C ₁ -D ₂	B Dur	88	auf. A-B-C-D	♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪		*

第3節 滝廉太郎の歌曲

滝は時代的に重要な位置に立つ作曲家である。滝は音楽取調掛が設立された1879（明治12）年に生まれた。1894（明治27）年、東京音楽学校に入学しているが、この年には島崎赤太郎（註1）がオルガンの講師として迎えられ、日清戦争が始まっている。二十世紀の初年である1900（明治33）年には、ピアノ曲「メヌエット」の作曲と組曲「四季」を出版し、留学命令を受けている。翌1901年、『中学唱歌』（東京音楽学校蔵版 全38曲）が出版され、滝の「荒城の月」、「豊太閤」と「箱根八里」が収録された。この年、〈ピアノ及作曲研究ノ為メ満三ヶ年独国へ留学ヲ命ズ〉の発令を受けライプチヒに出発した。その留守中に滝が大部分の曲を伴奏付で作曲した『幼稚園唱歌』（共益商社）が発行されている。ライプチヒ音楽院に入学するも感冒にかかり翌1902年には帰国を余儀なくされている。1903年、ピアノ曲「憾」を作曲した後、25才の短い人生を終えた。翌1904年には日露戦争が始まり、日本は日清戦争に続き、大陸への拡張・膨張主義を強めていくこととなった。

滝は「メヌエット」を、トリオを中間部に取り入れた3部構成のピアノ曲に仕上げている。また「憾」では、自己の感情表現を減7の和音で行なっており、当時の器楽曲の作曲技法としては重要な位置を占める。滝の在学中の教師には小山作之助、エッケルト、上眞行等がいる。滝が初めてピアノ独奏をしたのは1896年であった。当時東京音楽学校では、唱歌の歌詞や和歌を作らせたり、外国曲に日本語作詞させる訓練も行なわれ、学校の方針として作詞が重視されていた。（註2）これが滝の作曲にも影響を与えていたと考えられる。歌曲の作曲に影響を与えたもう1つの要因は、良いテノールとして合唱や独唱を行っていたことである。幸田延が帰国し、ピアノの教授を受けることが出来たこと、学内で歌曲に関する様々な学習の機会が数多くあったこと、学友会音楽会等の鑑賞・発表の機会に恵まれたこと等は、滝にとって西洋音楽の吸収に好都合であった。1898年、研究科に入学した滝は、ピアノをF.V. ケーベルに師事し作曲ともども研究を積む機会を得た。その後A. ユンケルの管弦楽や合唱の指導を受けるなど教授陣には恵まれた。

東京音楽学校に作曲科が設置されていない時代の作曲家・滝の活動については遠藤宏の『明治音楽史考』（註3）の45ページにわたる詳細な論考の中にみることができる。『中学唱歌』の成立過程についての論考は次の諸点において興味深い。すなわち、1898（明治31）年に中学校校長会議で唱歌を科目に入れるか否かの諮問案が文部当局から出され、東京音楽学校で校長有志が唱歌を聴きにきたこと。その後日本人の作曲唱歌を中心とした『中

学唱歌』を念頭に置き、文学、教育、音楽家に広く作詞と作曲を依頼、学内・学外からそれぞれ 100 曲余を募集、その中から 38 曲を精選したこと。そして滝の作品は 4 曲だという説もあるがあと 1 曲は不明であり、著作者名の記載がなく正確な著作者名は 1 部を除いて不明であることなどである。

「荒城の月」の作曲と山田耕作の編曲には、滝の作品を語る上で 1 つの鍵を提供している。滝は 2 小節目の旋律を

┌ g g fis eis fis (ファ ファ ミ #レ ミ)
└ は な の え ん

としていた。『中学唱歌』は全曲単旋律であったので、山田耕作が伴奏を付けている。その時、山田は調を h moll から d moll にし、 →  と拍子を変え、音域を h -d₂ から d₁ -f₂ と短 3 度高く移動するとともに、2 小節目の旋律を以下のように変えている。

┌ b b a g a (ファ ファ ミ レ ミ)
└ は な の え ん

違いは上行導音的機能を止め、半音を全音としたことにある。当時の日本人にとって、上行半音進行を歌うことは不自然であったし不得手であった。都節の旋律法が下行導音的に半音下行するが、この方が日本人にとっては馴染みが深かったのであろう。しかし滝は徹底的に西洋音楽を習得している青年であり、西洋音楽における旋律法を作曲で使用しようとしたことは十分考え得ることである。山田の編曲は日本人に歌いやすいような旋律法を適用したと解釈でき、この作曲法は後年の岡野貞一とも通じる。

遠藤は子どもの歌について、「明治三十年頃までは、家庭や幼稚園で学齢未満の児女の歌ふ唱歌は、俗楽調の童謡か、或は音楽取調掛編纂幼稚園唱歌類であつて、歌詞は甚だ難解なものであつた。また雅楽調の保育唱歌のやうに子どもの生活とかけはなれたものであつた。それ故何んとかして子どもの日常の生活に則し、易しい日常の言葉を以て歌詞とし、それを純真な歌調を以て歌はしたいといふ希望が識者の間にあつた。」(註 4) と当時の状況を捉えていた。その目的を満たすために明治 33-34 年頃に田村虎蔵や納所弁次郎らが『教科適用幼年唱歌』などで次々と、言文一致唱歌を発表していた。

1901 (明治 34) 年に共益商社から出版された『幼稚園唱歌』は、全 20 曲の中で滝が 17 曲作曲している。また作詞・作曲も 6 曲を数えており、東京音楽学校での作詞の訓練が生かされている。この曲集の緒言には、

近時音楽唱歌の普及上進日を追うて著るしく、之に関する著書編纂亦日に盛なり。然

かもこれらの書は多く小學校生徒を目的とせるものにして、其家庭又は幼稚園等に於ける學齡未滿の兒女のために編まれたるものに至りては、殆ど無きが如し。ここに本社其欠を補はん事を思ひ、即ち作歌を、女子高等師範學校の附屬幼稚園に於て批評掛りを担当せらるる東基吉氏、及び小波山巖谷氏に、作曲を滝廉太郎氏、鈴木毅一氏及び東クメ氏に乞ひ、歌曲の品題歌詞の程度、曲節の趣味音域等凡て以上の諸先生が多年の經驗を基として製作せられたるものを集め、ここに新に此の書を編したり、顧客之に由りて以つて幼童の心情を啓發せられなば庶幾くは斯道教育の一助たらん。

と製作意図が述べられている。これらの曲の音楽的分析は以下の通りである。

(表-2・2 滝廉太郎の歌曲分析) ~ 3 節末

滝の『幼稚園唱歌』は、2 拍子型、音域は $c_1 - e_2$ 以内、音階は四七抜き長音階 (2 曲は七抜き長音階、1 曲は 4 音音階)、形式は同じパターンの繰り返し、リズムは符点が少なくほぼ等拍である。このため歌い易い曲となっている。半音を含まない四七抜き音階は幼児段階に多用されているが、基本的には西洋の旋律法である。

『中学唱歌』に入選した 3 曲は、すべて 4 拍子で、四七抜き短音階や長音階、音楽的にも高められている。当時の歌曲としては特筆すべき内容を有している。その中で「箱根八里」は、鳥居枕の歌詞の豪放・格調の高さもさることながら通節歌曲でありピョンコ節で全曲を通し、旋律の良さも目立っていた。そのため 1912 年頃に演歌師によって「スカラーソング」という替え歌として歌われている。

[註]

1. 後出、第 4 章第 3 節 p. 161 参照。
2. 前掲『明治音楽史考』、pp. 303-306。
3. 同上書、pp. 321-334。
4. 前掲註 2、p. 327。

(表-2・2・2)滝廉太郎の唱歌分析:「幼稚園唱歌」17曲／「中学唱歌」3曲 作成・分析=岩井正浩

	拍子	小節	音域	音階(純音=次)	テンポ	旋律法	リズムパターン	歌詞	作 詞
1. はらけきよ	2	32	c ₁ -d ₂	F 7枚		ABCDB ¹ C ¹ C ² E	!!J J!!J		滝 廉太郎
2. ひばりはうたひ	4	24	d ₁ -d ₂	G 47枚		AA ¹ BCAA ¹	J.P!! J.P!!J		東 くめ
3. 鯉 鱈	2	16	g ₁ -e ₂	G 47枚		AA ¹ BA ¹	J J J J		東 くめ
4. 海のうへ	2	20	c ₁ -d ₂	F 47枚		AA ¹ BCD	P.P.P.P P.P.P.P		東 くめ
5. 桃太郎	2	16	d ₁ -e ₂	G 47枚		ABCD	P.P.P.P J J		滝 廉太郎
6. お池の蛙	2	8	d ₁ -d ₂	G 47枚		AA ¹	P.P.P.P P.P.P.P		東 くめ
7. タ立	2	16	d ₁ -d ₂	G 47枚		ABAB	J J P.P.P.P		東 くめ
8. かちかち山	2	16	d ₁ -d ₂	D 47枚		ABAC	P.P.P.P P.P.P.P		東 くめ
9. 水あそび	2	12	d ₁ -d ₂	G 47枚		ABC	P.P! P.P!		滝 廉太郎
10. 鳩はつば	4	12	c ₁ -d ₂	F 47枚		ABB ¹ CCB ²	P.P! J P.P! J		東 くめ
11. 菊	4	16	d ₁ -d ₂	G 47枚		AA ¹ BA ² c=1回経過	J.P! J.P! J.P! J		東 くめ
12. 雁	4	16	f ₁ -c ₂	F		AA ¹ BA ¹ 4音	J J J J J		滝 廉太郎
13. 軍ごっこ	4	16	d ₁ -d ₂	G 47枚		AA ¹ BC	J J J P.P! P.P!		東 くめ
14. 雀	2	16	d ₁ -d ₂	F 47枚		ABCD	P.P! P.P!		佐々木信綱
15. 雪おこし	2	16	c ₁ -c ₂	C 7枚		ABA ¹ B ¹	J.P.P J J		東 くめ
16. お正月	4	12	c ₁ -c ₂	F 47枚		ABA ¹	J P.P! J J		東 くめ
17. さよなら	4	20	d ₁ -h ₁	G 47枚		ABAB ¹ C	J J J J J		東 くめ
18. 荒城の月	4	8	h -d ₂	h moll 7枚		AA ¹ BA ¹	P.P.P.P.P P.P.P.P J		土井勝彦
19. 箱根八里	4	32	c ₁ -e ₂	C 47枚		ABCC ¹ DEFG	P.P.P.P.P J.P.P! J		島居 枕
20. 豊太閤	4	33	h -e ₂	E dur		ABCDABEF auf.	J J P.P! J J J J		未 詳

第2部 文部省唱歌の編纂

第3章 学校唱歌の普及と課題

第1節 学校唱歌の欠陥と新しい唱歌への期待

3-1-1 国定教科書の抬頭

1882（明治15）年に日本で最初の官製唱歌集『小学唱歌集』が発行されてから、民間レヴェルも含めて数多くの唱歌集が発行された。一方、唱歌教育については“唱歌当分之ヲ欠ク”として制度上は実施されないことになってはいたが、唱歌集、楽器、教師そして教授法の整備が次第に整うに伴い、唱歌教育の実施は確実に広がっていった。それは、政府の側としても学校唱歌のもつ大きな役割～徳育、尊王愛国、西洋化の手段～をいち早く認識したからに他ならない。

1890（明治23）年に出された《教育ニ関スル勅語》は、数多くの修身教科書を生み、徳目主義の教育を推進することとなった。1891（明治24）年の《小学校教則大綱》では、徳性の涵養を教育上最も意を用いるものだとし、唱歌を「…音楽ノ美ヲ弁知セシメ徳性ヲ涵養スルヲ以テ要旨」とするもの、歌詞及楽譜を「成ルヘク本邦古今ノ名家ノ作ニ係ルモノヨリ之ヲ撰ヒ雅正ニシテ児童ノ心情ヲ快活純美ナラシムルモノタルヘシ」とした。更に同年に〈祝日大祭日ノ小学校唱歌用ニ供スル歌詞及楽譜ノ件〉が出され、この中で「唱歌ノ人心ヲ感動スル力ノ大ナルハ普ク人ノ知ル所ナリ…」として、まさに唱歌の効用が儀式用として利用されていく初端をつくった。その後唱歌教育は、1907（明治40）年に“当分之ヲ欠ク”といった〈但し書き〉を〈付則〉に移し、制度上表舞台に登場する。しかし完全に〈但し書き〉が消えてしまう迄には、更に20年の歳月が必要であり、建前と本音が逆転した形で学校唱歌は日本の全生徒に教育されていくこととなった。中学校においても唱歌の位置付けは、小学校と変わりがなかった。教授上の注意の中で「…品位ヲ高雅ニシ気韻ヲ雄大ナラシメンコト。其ノ歌詞ヲ永ク記憶セシメンコト」は、唱歌の手段化が確実に進行していることを物語っている。そして師範学校に至っては、忠君愛国、忠孝、徳操を〈生徒教養ノ要旨〉として位置付け、音楽で「美感ヲ養ヒ心情ヲ高潔ニシ徳性ノ涵養ヲ資スル」（《師範学校規定》 1907年）ことを求めている。

これらの動向は、1894-95（明治27-28）年の日清戦争、1904-05（明治37-38）年の日露

戦争での日本の勝利を背景に、教育の国家主義的色彩を一層強め、教科書の国定化の動きが、日本の国際社会への進出と相俟って展開していくこととなる。“思想界における欧化主義の反動としての日本主義の抬頭”(註-1)は、1896(明治29)年の教科書国定化への建議案、1902(明治35)年の教科書疑獄事件へと一連の設定されたコースをたどり、1903(明治36)年に小学校国定教科書制が確立し、翌年から使用が開始されていく。菊池文部大臣は検定制度の不利な点を、1)転学の場合、2)供給の点、にあるとし国定制度の主張として、1)輿論、2)教科書の連絡、3)土地の状況、4)代価、5)紙質、をあげている。(註-2)しかし、最も重要な根拠は他にあったと見るべきである。

3-1-2 既成の音楽教科書への批判

教科書の国定化の動きは、当時の国内外の状況を巧みに利用し、国民の富国強兵、教科書疑獄への反発に巧みにのって制定されていく。他教科の国定化に遅れをとった音楽教科書は、1910(明治43)年に文部省著作教科書を刊行する。数多くの国定教科書待望論の中の1つに武島又次郎の「唱歌改良論」がある。武島は、「日本人はたゞ外国のまねをするばかりで、少しも自国の音楽を盛にしようとする事は考へてをらぬ。(中略)まだ日本には真の唱歌というふものはないと思ふ。」と語っている。副題に〈唱歌編纂と作曲家〉とある通り、唱歌が価値なくつまらないものになっている理由として、

- 1)音楽家が唱歌の考え違いをしていること～唱歌とは歌詞と曲とが一致しなければいけないが、水と油の関係となっていること。
- 2)作曲家に罪があること～作曲技術の未熟さ、歌詞の無理解、歌詞と曲のアクセントの不一致など。
- 3)作歌者に音楽の知識がないこと。

を挙げ、真正の作曲家の養成を提起している。(註-3)

また、雑誌『音楽界』では、明治41年に6回にわたって「唱歌集編纂に就きての意見」を各県別に掲載している。これは東京音楽学校が参考として全国師範・中学・高等女学校・小学校を対象に実施したもので、『小学唱歌集』、『中等唱歌集』、『中学唱歌』、『幼稚園唱歌集』、『祝日大祭日唱歌集』にわたり、歌詞、楽曲、学年配当教授法など、修正・削除を含め数多くの意見を回収している。(註-4)その1つ、愛媛県提出の意見では具体的に曲目を挙げている。

削除すべき曲＝我が日の本、蝶々、君が代、雨露、ねむれよ子、五常の歌、五倫の歌、

栄行く御代、園生の梅、小枝

歌詞旋律高尚に失するため排列転動の必要な曲＝霞か雲か、皇御国、橘、四季の月、
白蓮白菊、学び、千代に、うつくしき、蛍、薫にしらるゝ、富士山、
岸の桜、霞にきゆる、秋の夕暮

神奈川県提出では使用できる曲は12～13曲しかなく、その原因として、

歌詞が雅言すぎる、抽象的である、曲が平調である、勇壮でない、音程練習に歌詞をつけている、曲と歌詞とが一致しない、等を挙げている。

そして新しい唱歌集への希望として、

歌詞を国語科程度にし、内容を諸学科に関係を有するもの或いは四季に適応した自然界の事物中より採ること。歌詞はあくまでも歌として一種の趣を持たせること。音域・音程は平易であるべきだが適度の変化を与え快活・流暢等醇美なものを適宜加えること。初等・中等の教科書を分かつこと。歌詞の説明に挿絵を加えること。

とし、程度が高すぎるので以下の曲目は中学校唱歌科に移行すべきだとしている。

うつくしき、閨の板戸、蛍、思い出づれば、玉の宮居、霞か雲か、鏡なす、遊獵、
みたみの奥、五日の風、天津日嗣、太平の曲、なみ風、あふげば尊ふし、菊、
忠臣、さけ花よ、高嶺、治る御代、花鳥、招魂祭

そして他の曲は易し過ぎたり高調に失したり、旋律が高尚過ぎたりで現時点では無理だとしている。つまり全曲がもはや小学生には通用しないということである。

この傾向はほぼ提出した他府県（福島、山梨、栃木、新潟、愛知、三重、京都、滋賀、佐賀、青森、千葉、奈良、兵庫、大阪）でも同じである。

10点にまとめると、

- | | |
|--|---------------|
| ①歌詞が雅正・高尚すぎて児童には理解困難である | |
| ②曲と歌詞とが一致していない | |
| ③日本の旋法は排除すべきである（ただし遠野中学校は雅楽調及び俗楽調も多少加えるべきだとしている） | ⑦作詞・作曲者名を明記する |
| ④軍歌等勇壮な曲が必要である | ⑧伴奏譜を付ける |
| ⑤修身等の内容が必要である | ⑨歌詞はできれば公募にする |
| ⑥低学年では言文一致唱歌を導入する | ⑩祝日用唱歌を入れる |

である。それにしてもすべての府県が『小学唱歌集』に対する不満・改定希望を出している。しかもその内容はきわめて厳しく、全廃や総入れ替えに近い意見が多いのが特徴であ

る。これはとりもなおさず、唱歌の効能とその結果に多大な期待を抱いていることを物語っている。だからこそ唱歌は〈国策遂行〉の重要な〈手段〉としての役割をいやが上にも担わされていくのである。さらに編集作業についての注文として、本来は音楽教師による適否の判断が最良の方法だが、現実性に欠けるのであれば次の手立てとして地方と中央とに編集委員を置き、多数の意見を東京音楽学校に集中させ編集すべきこと、そのためには十分時間をかけることが必要であることを提言している。これは大阪府提出の意見で、東京中心の運営に対する意志表示とも受け取れる。

更に東京市の訓導・校長は、小学唱歌集をはじめ、中等唱歌集、中学唱歌に対する意見を出している。この中では、小学唱歌集の歌詞が高尚・雅正にすぎ、そのため児童の感覚に適さないこと、楽曲（音楽面）も日本の児童にとって適当なるものが少ないことが多数意見となっている。その方策としては、国語読本中の韻文を標準とすること、修身・国語・歴史・地理を初め児童の境遇に適すること、他教科との連絡をとること、そして易きに流れず高尚に失せず歌詞を選ぶこと等が必要であるとしている。（註-5）

また、東京音楽学校は明治43年2月、文部省を経て5箇条の意見を全国の師範学校に徴し、小学校唱歌編集の参考にしようとしている。これらは教授方法に関するものが主体となっているが、後半に掲載されている〈教科書編集上の希望〉では、様々な意見が紹介され、次のような教材論に関する意見が出されている。それらは、

- ①階名唱法を和名にする。一定にする。新たに制定する。
- ②俗楽に紛らわしい短旋法は避けること。小量の俗楽は必要。
- ③教材の量が少ない。精選すること。
- ④教師用に伴奏譜が必要。
- ⑤アウフタクトの曲は避けること。
- ⑥国民的趣好・国家的精神を発揮するもの、児童の士気を鼓舞するもの。
- ⑦軍歌・労働・子守用のもの。
- ⑧行事に関する唱歌、男女別の唱歌。
- ⑨高等1・2年の変声期男子に適合した唱歌。重音唱歌とその過渡期としての輪唱。
- ⑩作歌曲者の名を付し尚各意見を添えること。
- ⑪何れの学校にも適する小国民的歌曲、平易にした祝祭日唱歌。
- ⑫徳育は直接表現を避けること。（註-6）

などが出され、教員養成側からみた『小学唱歌集』の欠陥と、新しい唱歌集への期待と要

求は、現場への意見聴取（明治41年）よりはより具体化した内容となっている。問題はこういった要求に〈小学唱歌教科書編纂委員会〉が如何に耳を傾けていったかである。おりしも1909（明治42）年6月から編纂作業は進展していたので、半年後の明治43年2月聴取のこれらの意見は少々遅きに失した感がある。しかし厳密に言えば編纂作業は明治44年8月まで続けられており、これらの意見を尊重し参考として採用することは十分可能な状況であった。要は編纂委員会がこういった姿勢をとったかにかかっている。

3-1-3 文部省唱歌の刊行

1910（明治43）年、文部省著作教科書としての『尋常小学読本唱歌』の成立は、唱歌教科書の国定化に向けてのスタートであった。ただ、この教科書は1冊であり、各学年分冊の世論には応えていなかった。一方、文部省はこの教科書の発行の前年から、本格的な唱歌教科書の編纂作業を開始していたが、これについては後出の『尋常小学唱歌』の編纂委員でもあった南能衛が、『尋常小学読本唱歌』の編纂趣意を語っていることにも表れている。それは、各科相互を関連させ、学習上其興味を一層大きくするため、此韻文に相当の楽曲を付して、唱歌材料の1部とする必要が生じ、作曲上いくつかの弊害が生じたこと。それらは、民間に作曲を委託した結果、同一歌詞に数種以上の楽曲が生まれ、しかもその選定が文部検定のものより任意であったため教材がたびたび急変し、程度の差、各編纂の方針の差異などからくる弊害が大きくなってきたこと。そのため民間事業を中止し、「一定の教科書により、各地其程度を標準して、之れに各地特種の材料を配合して、教授せしむる必要」と「標準的教科書を供給せんが為め、編纂会を設け、之れをして編纂せしめたる」（註7）ことを提起している。ただ、この教科書は種々の編纂難を生じ欠陥も多いとし、それを克服するものとして、国定教科書としての『尋常小学唱歌』を待望している。

[註]

1. 唐沢富太郎『教科書の歴史』、創文社、1956年、p.191。
2. 同上書、p.206。
3. 武島又次郎「唱歌教材論」、『音楽界』1-1、1908年、pp.12-14。
4. 『音楽界』1-4～10（1-9には掲載なし）、1908年。
5. 杉江金之助「唱歌集に対する意見」、『音楽界』2-10、1909年、pp.14-22。
6. 「小学唱歌に対する師範学校の意見」、『音楽界』1-10、1910年、pp.14-15。

7. 「文部省編纂尋常小学読本唱歌の取扱上に付きて」、『音楽』1-10、1910年、pp. 9-14。

第2節 尋常小学読本と音楽

3-2-1 尋常小学読本における韻文

教科書の国定化の動きは、文部省著作『尋常小学読本唱歌』刊行の6年前1904（明治37）年にさかのぼる。これはその前年に出された勅令第74号の《小学校令ノ改正》であり、第24条「小学校ノ教科用図書ハ文部省ニ於テ編纂シタモノ及文部大臣ノ検定シタルモノ」を改正して「著作権ヲ有スルモノタルヘシ」とした。国語科の『尋常小学読本』（全8冊）、『高等小学読本』（全8冊）および『書き方手本』は1904年から使用されている。

『尋常小学読本』は2回出されている。第1期は明治31年であったが、1910（明治43）年発行の『尋常小学読本唱歌』は、第1期の『尋常小学読本』の韻文を作曲したと考えられる。

しかし第1期における韻文は『尋常小学読本唱歌』に採用されている「あさがほ」、「たうゑ」しかない。結局同年発行の『第2期尋常小学読本』と『尋常小学読本唱歌』は、発行以前に密接な交流を行なっていたのである。それは、「カラス」と「アサガホ」以外はすべて『第2期尋常小学読本』の韻文であるからである。この中で、「日本」は「日本の国」、「同胞こゝに五千萬」は「同胞すべて六千萬」に題目を変更している。ともあれ、第2期の韻文が作曲素材として用いられたことには間違いない。

また明治41年には義務教育年限の延長・仮名遣いの方針が確定（文部省令第26号）し、国語読本の編纂委員として

起草委員 = 芳賀矢一、乙竹岩造、三土忠造
起草委員補助 = 高野辰之

が任命されている。高野は「ふるさと」、「もみじ」や「朧月夜」などの作詞を担当するとともに、1909（明治42）年発足の〈小学唱歌教科書編纂委員会〉の作詞委員にも任命され、重要な役割を果たしている。また芳賀矢一は歌詞の制作を依頼されたことに加え、歌

詞の最終チェックを担わされている。このように『尋常小学読本唱歌』は『尋常小学読本』なかんづく第2期の編集委員との連携を保ちつつ編集されていった。

ただ、『尋常小学読本』の韻文がそのまま作曲素材として用いられたかというとは必ずしもそうではなく、韻文であるといっても作曲素材としては歌詞の添削・変更を余儀なくされる箇所も必要であった。

『尋常小学読本唱歌』第1曲に掲載された「カラス」とオリジナル歌詞を比較して見るとその相違が明らかである。唱歌では、4-4-5、6-5、7-7、4-4-5とより律動的な韻文に変更している。

(第1期国定国語教科書 『尋常小学読本一』)

カー、カー、カラス、

カラス ガ ナイテイク。

ドコ ヘ、 ナイテイク。

オミヤ ノ モリハ

オテラ ノ ヤネ ヘ

カー、カー、カラス、

カラス ガ ナイテイク。

カラス ガ ナイテイクマス

一 二 三 四 五

六 七 八 九 十

十パ ナイテイクマス

(第2期国定国語教科書 『尋常小学読本一』)

『尋常小学読本唱歌』

カア カア

カラスガナイテイク。

カラスカラス ドコヘイク。

オミヤノモリハ

オテラノヤネヘ

カアカア

カラスガナイテイク。

9曲目の「春が来た」でも韻文の律動性は重要な鍵となっている。5-5-5-5-5-5調に変更した韻文を作曲している。今日、歌い慣れ聞き慣れているからこの調が語呂が良いとも言えなくもないが、作曲する側にとってはこの調の方が都合が良かったと言えるのではないかと。実際、作曲者の岡野貞一は5音を8分音符を入れて、ター タタ ターターと4/4拍子にまとめ律動的に作曲している。

(第1期国定国語教科書『尋常小学読本五』)

①春がきた。 春がきた。

どこに、きた。

山に、来た。野に、来た。さとに、来た

②花がさく。 花がさく。

どこに、さく。

山に、さく。野に、さく。さとに、さく

③鳥がなく。 鳥がなく。

どこで、なく。

山で、なく。野で、なく。さとで、なく

(第2期国定国語教科書『尋常小学読本五』)

『尋常小学読本唱歌』

→ ①春が来た 春が来た どこに来た。

山に来た 里に来た のにも来た。

②花がさく 花がさく どこにさく。

山にさく 里にさく 野にもさく。

③鳥がなく 鳥がなく どこでなく。

→ 山で鳴く 里で鳴く 野でも鳴く。

3-2-2 尋常小学読本唱歌の編纂

1910(明治43)年、国定教科書としてではなく文部省著作教科書の『尋常小学読本唱歌』が刊行された。ただ、この教科書は全1冊であり、各学年分冊を期待する世論には応えていなかった。一方、この教科書の発行の前年から本格的な唱歌教科書の編纂作業を開始した文部省は、『小学唱歌教科書編纂日誌』でその編纂過程を著しているものの、どういった議論が誰によって行なわれたかというレベルは明らかにしていない。しかし『尋常小学読本唱歌』に関しては、編纂委員の一人であった南能衛の前述の編纂趣旨の動機に表れている。(註-1)

現場教師や師範学校が『小学唱歌集』の欠陥を指摘し、新しい唱歌集への希望を提起したが、その結果編纂難や種々の欠陥を補うという表向けの理由を持ちながら、1903(明治36)年の国定教科書に遅れること7年にして統制を強化し、文部省の責任で教科書を編纂することになる。

編纂難の第1は、『尋常小学読本』の韻文が唱歌用として創作されていないことから、難易度や歌詞が編纂方針に合致しなかったことで、ただ国語との連絡上の材料とし、可能な韻文にはすべて作曲を試みたのである。

たとえば次の6首は、①各章の字足不揃い、②各章の口読の切方不揃い、③各章の歌詞不揃い、といった原因で単に朗読用として楽曲にはしていない。

うめぼし、人のなさけ、花ごよみ、かむりもの、家、松の下露

また、次の3首は条件はよくないが、字足がなんとか各章で一致するため簡単な楽曲を

付すことにしている。新しい唱歌を創作しようとしたが、まず歌詞の壁に当たり、それを『尋常小学読本』でカバーしようとしたが、これが唱歌を想定して創作されていなかったことで苦況に陥った様子が窺われる。

編纂方針では、①音域、②ことばと楽曲の高低強弱の並行、③歌曲の速度、④呼吸すべき箇所、⑤発想、⑥楽曲の形式、⑦楽曲の程度、⑧程度の順序、にわたって方針とその理由を述べている。これは基本的には次の『尋常小学唱歌』に受け継がれていくものと思われる。

①音域：第1学年の最初は1点FまたはGから2点DまたはDの完全5度圏内の音域を設定している。これは『小学唱歌集初編』の1点C～Dの2度圏から出発した方法とは完全に異なっている。つまり、現場教師の指摘にあった音階練習的役割をもたせた『小学唱歌集初編』とは方針を転換し、第6学年にはH～2点Eまでの音域を設定している。これに関しては「其初学年入学時に於て中央ハ音の如き低音より、練習をなすと見る、甚だしきに至りては、幼稚園に於て同様の養成をなす所あり、然かも之れを強声にて練習せしむ、故に其軟弱なる声帯は破壊せられざるを得ず。（中略）故に本書に於ては、各材料につき各其適当なる音域を採用したるものなれば改めて移調の必要なし。」としている。『小学唱歌集初編』は音域が4～5度も低いと判断したのである。

②ことばと楽曲の高低強弱の並行：方針は出来得る程度としつつも、発音（岩井註：イントネーション）は東京語を標準とすることを示した。ただ、これにこだわると楽曲の妙味を失うことも注意する必要があるとし、歌詞を目で見て意味を解して歌うべきだとしている。これは本居長世や山田耕作など、大正期の童謡運動の作曲家達が言葉のイントネーションを生かした作品を創作するが、今日までもその課題は継続されているといつてよい。

③歌曲の速度：速度の明示。

④呼吸すべき箇所：機械的な2小節単位のブレスを止め、児童の呼吸と楽曲の進行に合わせてブレス箇所を決定

⑤発想：発想記号を適宜表記

⑥楽曲の形式：可能な限り規則正しい形式を用いる。基礎的教育における音楽趣味の養成は規則正しい趣味を養成することが必要だとする。

⑦楽曲の程度：「近来行はるゝ五声唱歌（即ち半音なし）に比べれば聊か硬的材料の感

あらん」として、長音階および四七抜き長音階における導音の一時使用（経過音）や四度抜き、七度抜きなど、半音を随所に入れてきている。つまり完全な四七抜き長音階は全27曲の中で7曲となり、完全な長音階4曲や短音階も含め、構成音や旋律法に一定の工夫をこらしたあとがみられる。（註- 2）

これらは『尋常小学唱歌』にすべて再掲載されるが、6学年で27曲はなんとしても教材数が少なかった。南は「種々の編纂難を生じたる結果、出来得る限りの範囲に其方針を準拠して編纂したるものなれば、其欠くる点少なしとせず。然かれども、之れ等の点は、不日出版せらるゝ小学全科に通ずる。尋常小学唱歌教科書 により、系統的材料を、供給せられ、尚同時に総べての方針をも示さるゝ筈なれば、兎に角供給を受くる迄は、其各材料間に、前後の関係を参酌して相当の材料を挿入して、其順序の連絡を計られ其欠くる点を補はれたし。」（註- 3）として、『尋常小学唱歌』の暫定教科書としての位置付けを行なっている。『尋常小学読本』の韻文による作曲、ペンタトニック（半音なし）から一步踏みだした構成音や旋律法は、翌年（明治44年）から大正3年にかけて各学年別の伴奏付唱歌教科書として、全118曲を網羅した『尋常小学唱歌』へと受け継がれていく。

3-2-3 編纂作業に対する期待と疑問

田村虎蔵（楽堂）は、東京高等師範附属小学校に籍を置いていたが、文部省＝東京音楽学校による小学唱歌の見直し・編纂作業には並々ならぬ関心を寄せていた。それは現場に直結した立場、現場からの要望・意見を常に聴取することが出来る立場にあったからこそ、また明治後期からの《言文一致唱歌》運動の旗手としての意識も大きく田村をとらえていた。田村は「唱歌国定教科書の計画」（註- 4）の中で計画そのものを歓迎しているが、その理由は次の3点であった。

- ①我国初等教育に於ける唱歌教材の統一を図り得ること
- ②個人的・団体的編纂に成るものよりは、比較的廉価の教科書を得られるべきこと
- ③編纂方法の如何によりては、個人的・団体的のそれらよりも、比較的難少き教材を供給し得べきこと

しかし、『中等唱歌』は曲節の程度・配列等、唱歌形式として不適切であることや、伴奏の困難さから教科書としての課題が多いこと、それが今回と同じ東京音楽学校の編纂であることに大きな危惧を表明している。

田村は更に次号の「復び唱歌国定教科書の計画に就いて」（註- 5）で編纂委員の資格を問

い、〈合議制〉による編纂が平凡な唱歌しか作り得ないことを警告している。そして数年の実地経験を経た人が編纂委員になるべきだとしている。これは田村の痛烈な意見であり、東京音楽学校自体による編纂を否定していることになる。しかし編纂作業は明治42年6月から開始され、その途中で『尋常小学読本唱歌』が上梓された。そのため、明治43年3月での田村の見解は時期を逸してしまっていた。

田村は唱歌の選択に関して3点の卑見を述べている。

①分量は15題～唱歌は等しく全国の児童に教授すべきで取捨選択はできないので15題が限度

②歌詞・題目～大人の好良が必ずしも児童に適するとは言えない。題目は簡単明瞭、歌詞を表す、嫌味が起きない、初学年には童話唱歌を入れる

③曲節の選択～西洋・邦楽、児童的曲節、拍子などの課題

これらを踏まえ、児童の趣味に合う唱歌の編纂を提起している。

3-2-4 尋常小学読本唱歌に対する反応

『尋常小学読本唱歌』に対する反応は、松岡保が『国定読本唱歌の研究』を出す一方、雑誌『音楽界』で「文部省編纂の読本唱歌の教材解説」(註-6)を掲載するなどしているが、田村も雑誌『教育研究』で4回にわたって「文部省編纂尋常小学読本唱歌成る」(註-7)を掲載し、現場の立場から1つ1つの教材を取り上げて適否を試みている。田村は『尋常小学読本』の韻文だけで編纂したことに驚きをみせている。韻文は形式・語句の長短・語調等唱歌用につくられたものではないからである。『尋常小学読本唱歌』は全1巻27曲であるが、学年別配当をしてはいない。しかし田村は『尋常小学読本』の学年に合わせて学年別に唱歌の分析・検討を行なっている。

第1学年の「カラス」、「ツキ」、「タコノウタ」および「アサガホ」では、4度以内の音程、6度の音域、へ長調の歌は児童的趣味の不足はあるがまずは妥当だが、「ツキ」の“ノ”の旋律が上がるのは発声上から良くなくむしろ下げるべきだとしている。

第2学年の「こうま」、「かへるとくも」、「ふじの山」、「とけいのうた」および「母の心」では、「ふじの山」以外は5度以内の音程、9度以内の音域で妥当だが、「ふじの山」は旋律法に疑義を出している。6度跳躍、ラーシードのダイアトニック進行が2学年には困難だとしている。田村は言文一致唱歌を推進してきた主要メンバーであり、歌詞に対する意見は厳しく、「母の心」は歌詞内容の理解が困難であると述べている。

第3学年は「春が来た」、「虫のこえ」、「日本の国」および「かぞへ歌」の4編である。その中で旋律に少しも無理がなく児童的だとする「虫のこえ」以外は不適当だとしている。「春が来た」は旋律法の“来た”が上昇しており耳障りであること、小節数が8小節では十分な樂趣も得られないことで不適当だとする。「日本の国」は歌詞は良いが少々長すぎることに3年生には難しいこと、そして「かぞへ歌」は童謡調の曲節に賛同しつつ教則的事実を露骨に読んでおり不適当だとしている。

第4学年は「あなかの四季」、「家の紋」、「何事も精神」、「たけがり」および「近江八景」の5編。ここでは歌詞の意味をよく捕らえ節まわしに無理がないとする「何事も精神」以外は、小節数が増しており無理な節付けもあり不適当だとする。

第5学年は「舞へや歌へや」、「三才女」および「水師営の会見」の3編である。「水師営の会見」は短調であるが曲節が平易であることが好まれている。全体に言えることだが、繰り返しの多い歌詞をもつ旋律は平易でなくてはならないと田村は考えていた。この曲はその意味で合格であった。拍子に関しては、4/4 拍子は速いので 2/2 拍子が適当だとした。そこで田村は教育的児童唱歌題目の要件を次のように捉えていた。

- ①簡単明瞭
- ②歌詞の内容を総括するもの
- ③児童の思想界に活躍するもの
- ④嫌味のない上品なもの

「舞へや歌へや」はフレージングに問題があり、これは国語教授の無視へと続き、作曲が歌詞を壊し、その結果児童の美的情操を涵養しないとしている。「三才女」は作曲上は佳作に該当するとしながら、同主調転調は5年生に無理であり少なくとも関係調転調を行なうべきだったと述べるなど、曲自体の評価と学年対応との区別を明確に示している。

第6学年は「我は海の子」、「出征兵士」、「鎌倉」、「同胞こゝに五千萬」、「国産の歌」および「卒業」の6編で、前半の3編を採用としている。「我は海の子」は良くも悪くもないとしながら佳作に入れている。歌詞が7番までであることから平易な曲節の必要性に合致したのであろう。ただ、対象は男児のみという注意をしている。「出征兵士」はよく歌意を捕え最も堅実で剛強な曲節、「鎌倉」は短調だが歌曲のバランスが良く相当の感興を与えるだろうとする。一方「同胞こゝに五千萬」は題目に意義が欠落していること、つまり韓国併合後の時代には人数的に適合しないということだろう。曲節より歌詞の問題から除いている。「国産の歌」は歌詞が長すぎて唱歌には適さなく児童に苦しみと嫌

味を生じさせるだけだし、「卒業」は儀式用唱歌としての位置付けをした上で、歌詞が儀式用では長すぎるので不適當であるとする。

田村はあくまでも現場の代弁者として、また言文一致唱歌を推進し唱歌作曲・教授に多大なる貢献をしてきたという自負をバックに、『教育研究』という東京高等師範附属小学校発行の言論表現手段を効果的に駆使しつつ、在野の立場で文部省・東京音楽学校に対する意見、評価、批判を自由自在に展開している。田村のスタンスはあくまでも現場の実践に基づく唱歌編纂であり、歌詞・曲節の善し悪しと尋常小学生の発達段階における適材とは区別して論じている。児童の発達段階にどういった旋律法が良くて、唱歌教育の出発から次第に幅の広い、相対的な文化評価と享受に向かうかというビジョンに関しては明確ではなかった。子どもの生活と遊びを重視するなら「かぞへ歌」の評価に見られるような童謡調とともに、歌詞の改変に関しても歌詞上からの判断をすべきであった。しかし言文一致唱歌の提唱と実践を行なってきた田村が、『尋常小学読本唱歌』について公式の誌上できちんとした判断をしめたことは、それが小学唱歌教科書編纂委員会の編纂作業に定期的に前後し、インパクトを与えるまでには至らなかったことがあるにしても重要であった。田村は4回連載の最後に次のように述べている。

「余は、この読本唱歌の編纂には毛頭関係がない。ないが故に斯かる批評をも敢て加へることが出来るのである。この度は批評の立場に於て、余は誠心誠意、我が初等教育の爲めに、我が幾百万の児童のために、是非曲直を論じて見やうと思ふ考である。」とし、この教科書は国定小学校唱歌ではないから「之を悉く教授すべき義務もなければ、亦責任もない訳である。即ち、その取捨選択一乃至その採否の如きは、全く各地教授者の任意である」と言い切っている。また、編纂委員会に対する苦言として、「本書に対する疑問一質疑等は、本書出版以来、相当に公表されて居るが、爾来今日まで、文部省編纂委員（唱歌）諸彦に於ては、是等に対して何等の解答も教訓も与へない。況して、本書運用上の使命を完からしめ。」（註-8）と呈している。編纂委員会の『日誌』自体にも編纂内容が綴られていないことと合わせ、秘密裏に編纂作業を展開し一挙に作成していった過程が見えてくる。この現象は国民のための、というより日本の子どものための唱歌・音楽教育は如何にあるべきかという議論が、開かれた議論ではなく、あくまでも政府主導の〈教育＝訓育〉としての性格を保持していたこと物語っている。

[註]

1. 「文部省編纂尋常小学読本唱歌の取扱上につきて」、『音楽』1-10、共益商社楽器店、1910年、pp. 9-14。
2. 同上書、pp. 11-13。
3. 前掲註1、p. 13。
4. 『音楽界』3-2、明治43年2月、p. 8。
5. 『音楽界』3-3、明治43年3月、pp. 8-13。
6. 『音楽界』3-11、明治43年11月、pp. 19-22。
7. 『教育研究』、明治43年10～明治44年2月。
8. 『教育研究』、明治44年2月、p. 59。

第4章 尋常小学唱歌の刊行

第1節 尋常小学唱歌編纂日誌

4-1-1 はじめに

1890（明治23）年に出された《教育ニ関スル勅語》は、徳目主義を教育の前面に押し出した。翌1891年の《小学校教則大綱》では、

「徳性ノ涵養ハ教育上最モ意ヲ用フヘキナリ故ニ何レノ教科目ニ於テモ道德教育国民教育ニ関連スル事項ハ殊ニ留意シテ教授センコトヲ要ス」とし、唱歌に関して「音楽ノ美ヲ弁知セシメ徳性ノ涵養スルヲ以テ要旨トス」

と、唱歌＝徳性の涵養とともに、1881（明治14）年《小学校教則大綱》の「美德ヲ涵養」より美育に接近した方針を出した。そして歌詞及び楽譜を本邦古今の名家の作より選び雅正で児童の心情を快活純美にさせるものであるべきだとした。その後、1907（明治40）年に“当分之ヲ欠ク”といった但し書き条項を〈付則〉に移したが、完全に〈但し書き〉が無くなるのは1926（大正15）年であり、建前と本音（唱歌教育の効能）が逆転した形で日本の学校唱歌教育は展開していく。これは、中学校や師範学校でも同様であった。

1907（明治40）年、雑誌『音楽世界』誌上の「東京音楽学校に於て新に教科書編纂の挙あるを慶す」には、

「曰く歌曲配列の不適當なる一なり、歌詞の児童に適せざる二なり、趣味の豊饒普偏ならざる三なり、歌曲の相融和せざるものある四なり、発音音程の練習方法を指示せざる五なり、（中略）少くとも楽曲に歌詞に変化に富み敢て理屈に走らず感情に乱れず趣味多方にして形式よく整ひ模範たるに耻ぢざるものありて然かも統一し、真にこれ一道の指南書なりと云ふに至りては同校を待て始めて見るべきものなるを信ず」（註-1）と巻頭言で 編纂作業への期待が国民の代弁として表明されている。

また、東京日日新聞は明治40年10月4日付で「唱歌編纂掛の設置」記事「東京音楽学校にては去月末より歌詞と曲との一致せる唱歌を作らんとし竹島羽衣、鳥居枕氏に作歌を島崎赤太郎、楠美恩三郎氏に作曲を担当せしめ唱歌編纂掛とし毎年1回宛出版する事となれり」を掲載している。

明治44年から大正3年にかけて刊行された文部省著作教科書『尋常小学唱歌』の成立過程の全容は、第1次資料の入手が困難であったため明らかにはならなかった。筆者は、猪

瀬直樹著の『ふるさとを創った男』（日本放送出版協会 1990年）の音楽関係資料の提供の過程で、『小学唱歌教科書編纂日誌』（以下『編纂日誌』）のコピーを入手した。（註-2）その後、「岡野貞一と尋常小学唱歌成立過程の研究」（1992年 文部省科学研究費助成研究）の中で関連資料の蒐集を進めた。ここでは資料を翻刻する中で、『尋常小学唱歌』成立過程と内容の新しい位置付けを試みた。

『編纂日誌』は1909（明治42）年6月18日から1911（明治44）年8月19日まで記録されているが、本稿では1909年分について翻刻し、原典を解題した。但し旧漢字は当用漢字にできるだけ直し、適宜註を挿入した。

4-1-2 編纂委員の構成

全学年に各一冊の唱歌教科書を配当するといった『尋常小学唱歌』は、『尋常小学読本唱歌』の発行以前から編纂作業を行なってきた。小学唱歌教科書編纂委員会は、1909（明治42）年6月22日に第1回の委員会を開会する。『編纂日誌』は明治42年6月18日起草され、即日第1回委員会の開催通知が出されている。

一、来二十二日（火曜日）小学唱歌教科書編纂委員会開催ノ筈ニ付同日午後一時参集アリ
タキ旨委員武笠三、上真行、小山作之助ニ通知シ（郵便ニテ）富尾木、島崎、吉丸、
乙骨、楠美、岡野、高野ノ各委員ニハ回章ヲ以テ通知セリ

これより先明治40年、東京音楽学校に《唱歌編纂掛》が設置されている。また「唱歌編纂掛規定」は、明治41-42年分の〈東京音楽学校一覧〉に初めて掲載されていて、次の五条よりなる。（註-3）

第一条 本校ニ唱歌編纂掛ヲ置キ唱歌集ノ編纂ヲ為ス

第二条 唱歌編纂掛ニ主事一人ヲ置キ本校職員中ヨリ之ヲ命ス

主事ハ唱歌編纂ニ関スル一切ノ事務ヲ整理ス

第三条 唱歌編纂掛ニ唱歌編纂員若干人ヲ置キ本校職員中ヨリ之ヲ命ス

唱歌編纂員ハ歌曲ノ調査及選定ニ従事ス

第四条 唱歌編纂掛ニ書記一人ヲ置キ本校職員中ヨリ之ヲ命ス

書記ハ主事ノ命ヲ承ケ庶務ニ従事ス

第五条 主事ハ毎年度ノ成績ヲ校長ニ報告ス

(表4-1 唱歌編纂掛編纂員)(註-4)

(作成＝岩井正浩)

〔唱歌編纂掛編纂員〕			東京音楽学校担任	備考(岩井：註)
主事	教授	富尾木知佳	音楽史・美学	*明治43年より編纂員外れる
編纂員	同	島居 忱	倫理・漢文・唱歌解説	
同	同	武島又次郎	国語	
同	同	島崎赤太郎	オルガン・和声学・楽式一般	
同	同	吉丸一昌	倫理・歌文・国語	*教育学は、43-44年版の正誤表に登場
同	同	乙骨三郎	獨逸語・英語・教育学	
同	講師	吉岡郷甫	歌文	*大正元年より教授
同	助教授	楠美恩三郎	オルガン	*明治43年より教授
同	同	田村虎蔵	オルガン	*明治44年より外れる。職員からも外れる
同	同	岡野貞一	唱歌	*明治42年より助教授。大正2年より外れる
同	講師	南能衛	オルガン楽理	
書記	書記	赤川寅太郎	庶務掛主任・教務掛兼生徒掛	

一方、『編纂日誌』では

委員長 湯原元一(東京音楽学校校長)

作詞委員 富尾木知佳、吉丸一昌、乙骨三郎、高野辰之、武笠 三

楽曲委員 島崎赤太郎、楠美恩三郎、岡野貞一、南能衛、上真行、小山作之助

と武笠は『編纂日誌』に登場し、作詞を担当するとともに編纂委員会の中心的役割を果たしている。(註-5) 田村虎蔵は、職員として明治41年～42年度の〈東京音楽学校一覧〉には載っているが、明治44～45年度には載っていない。『尋常小学読本唱歌』の編纂から歌詞委員の武島と共に外れている。これは唱歌教科書の性格に関する意見の対立(註-6)、言文一致唱歌の提唱、大正期の童謡批判等に見られるように、田村の唱歌に関する姿勢を醸成する出発点になっているとも考えられる。

6月22日

一、午後一時第一回委員会開会出席者ハ左ノ如シ

委員長、富尾木、上、島崎、吉丸、乙骨、楠美、岡野、南、高野、武笠 但小山不参渡
部図書課長列席ノ上左ノ通唱歌集編纂ニ関スル要領ヲ述ヘラレタリ

尚、渡部図書課長、武笠三は文部省派遣であり(註-7) 文部省が東京音楽学校に委託するという文部省の直接関与が明らかである。また、東京音楽学校で編纂作業を行なってい

るが、消耗品をはじめ財政的負担は文部省が行なっている。

4-1-3 編集作業の視点と条件

これより先、『尋常小学読本唱歌』編集に関し新体詩の募集が行なわれている。(註 8) 明治41年12月21日の官報第7647号に掲載された《懸賞募集新体詩審査報告》によると、

「文部省ニ於テ先ニ小学校用国語読本又ハ唱歌教科書ニ掲載ノタメ新体詩ヲ懸賞募集シタル（本年六月十、十一、十三日官報公告欄内参着）ニ付キ之カ審査ノタメ文学博士上田万年、同芳賀矢一、阪正臣、大和田建樹、佐々木信綱、上真行、敝谷季雄、渡辺薫之助、吉岡郷甫、森岡常蔵ニ委員ヲ囑託シ審査セシメタル」とある。これらの審査委員の多くはそのまま編集委員として引き継がれている。

応募数は1421種の多くに至り、その中からまず 192種を、そしてさらに優等2種、次点3種、佳作17種の合計22種を選んでいる。

第1部

キンギョ	2等	拍木亀三
時計	佳作	前田純孝
コウマ	同	石原和三郎
にんたい	同	同 人

第2部

田舎の四季	1等	堀沢周安
歌舞	2等	池田喜雄
木の葉舟	佳作	大岡義次
知れよ人々	同	山本朝吉

第3部

奈良	1等	堀沢周安
三才女	2等	石原和三郎

海の子	佳作	宮原知久
補助輪卒	同	吉野歌彦
春ヲ待つ歌	同	山本実嶺
捕鯨船	同	小野村林蔵
森林の歌	同	山本実嶺
足柄山	同	石原和三郎
春の村	同	安藤安次
風	同	八波則吉
驟雨	同	吉川亀六
四季の歌	同	松浦鍵太郎
広瀬中佐	同	前田純孝
農夫	同	尾知山晴男

入選者には賞金が授与されたが、著作権は「同省ニ於テ之ヲ有スルコトトセリ」として文部省著作の方針を明らかにしている。

結果として「こうま」「あなかの四季」や「三才女」が、また「広瀬中佐」は『新訂尋

常小学唱歌』に採用されている。そして『尋常小学読本唱歌』掲載の27曲は、全曲『尋常小学唱歌』に掲載されている。

『尋常小学読本唱歌』と並行して編纂作業を行なったが、実際には修正・改善を通して新しい『尋常小学唱歌』を編纂していった。3つすべての教科書の編纂委員として名を連ねた南能衛は、『尋常小学読本唱歌』の編纂趣意を語っている。(註-9)

民間事業に唱歌製作を委託した結果、さまざまな弊害が生じたので、民間事業を排して次のような方針を出した。

- 一、近時唱歌科も他学科と同様に、其材料選択の上に於て、種々の弊害せることを認めたる結果一定の教科書により、各地其程度を標準して、之れに各地特種の材料を配合して、教授せしむる必要
 - 二、並に世の進運に伴ひ、在来の唱歌材料に一層の研究を要する点あるを認め標準的教科書を供給せんが為め、編纂会を設け、之れをして編纂せしめたるなり。
- (註-10)

これは『尋常小学読本唱歌』、およびその克服としての『尋常小学唱歌』の編纂へと展開し、準国定教科書としての文部省唱歌を誕生させ、文部省主導體制の確立を可能にしたのであった。

その具体的な現れは、11点にわたる編纂に関する要領であった。これは文部省派遣の渡部図書課長から示されたものである。これが『尋常小学唱歌』を文部省著作の準国定教科書として性格規定し、小学校令施行規則に依拠して、徳性の涵養を最重視し、2年間という期限付きで編纂事業をスタートしていくこととなる。ただ、他教科のような使用義務を課せられた国定教科書ではなく、1900（明治33）年の《小学校令施行規則》第1条の「各教科目ノ教授ハ其ノ目的及方法ヲ誤ルコトナク互ニ相連絡シテ補益センコトヲ要ス」に立脚して編纂されていったとみることができる。これは田村虎蔵が「文部省編纂尋常小学読本唱歌成る」の連載の最後で宣言していること、つまり「本書は所謂国定小学校唱歌にあらず（中略）之を悉く教授すべき義務もなければ、亦責任もない」(註-11) にもその捉え方・解釈をみることができる。

先年来小学唱歌ノ修正ハ文部省ニテ 計画セラレタルコトアルモ未ダ其緒ニ就カズ今回尋常小学校ノ国定読本教科書修正セラルヽニ依リ先以テ其ノ内ノ歌詞ニ楽曲ヲ附シ之ヲ唱歌集中ニ加ヘ改善ヲ図ルノ主意ニテ編纂セラレンコトヲ望ムト其ノ編纂ニ関スル重要事項

左ノ如シ

- 一、唱歌集ノ編纂趣旨及程度ハ小学校令施行規則ニ依ルコト（別紙甲参観）
- 二、教育勅語併戊申詔書ノ内容又ハ之ニ副ヘル人物事実ヲ議題トシテ徳性ノ涵養ニ資スルニ最モ注意スルコト
- 三、修正国定小学読本ノ歌詞ハ成ルベク之ヲ唱歌集中ニ収ムルコト
- 四、編纂ハ向フ二箇年間ニ完結スルコト
- 五、尋常四年以下ハ教師用教科書ノミヲ作り尋常五年以上ハ児童用ヲモ作ルコト但シ五年以上ハ教師児童兼用ニテモ差支ナキコト
- 六、尋常四年以下ノ教科用書ハ来学年ヨリ使用シ得ル様編纂スルコト
- 七、臨時ノ必要ニ応スル為メ尋常六年迄ノ読本中所載ノ歌詞ニ曲譜ヲ附シ「尋常小学読本唱歌」ナドノ名称ヲ以テ特別ノ唱歌集ヲ編纂スルモ差支ナキコト
- 八、往年編纂ノ小学唱歌集幼稚園唱歌集、中等唱歌集等併今回出版ノ中等唱歌集ヨリ便宜教材ヲ採ルハ差支ナキコト
- 九、文部省編纂「戦争唱歌」二編及凱旋一編アリ是亦前同断
- 十、数年前唱歌集ノ編纂ニ着手セントシテ取調ヘタル目録アリ（別紙乙参観）（註-12）
- 十一、大要ノ目録議了ノ上ハ文部省マテ報告スルコト

であつた。第10点目は目録が見つかつておらず、論じることが出来ないが、文部省の関与が予想以上に大きかったことを窺わせる。

また、教育学者であり東京音楽学校校長であつた湯原元一(註-13)は、唱歌教科書編纂にあたって次のような訓示を行なっている。これは作曲・作詞・タイトルなどについて具体的に推敲しており、重要である。渡部図書課長の要領が総論的・理念的であるとしたら、湯原校長の訓示は各論的・実践的である。

湯原委員長ノ訓示左ノ如シ

- 一、読本中ノ歌詞ニ就キ作曲スベキ分ヲ選定シ次会ニ之ヲ決定スルコト
- 一、作曲委員中ニ便宜上主任ヲ置クヘキ必要アリ依テ之ヲ島崎氏ニ託ス
- 一、作曲ハ其ノ委員ニ於テ分担スルヲ原則トスルモ委員ノ外ニモ之ヲ囑託スルコトアルベシ
- 一、外国ノ曲譜ニシテ適当ナルモノハ之ヲ採用スルモ妨ケナシ

- 一、各学年ニ相当スル曲譜ノ難易順序ヲ定ムルコト
- 一、一歌詞ニ二曲以上ヲ附スルコトアルモ防ケナキコト
- 一、歌詞担任委員中ニ便宜上主任ヲ置クベキ必要アリ之ヲ吉丸氏ニ託ス
- 一、読本外ノ歌詞若干ヲ新作スルコト
- 一、外国読本併ニ既刊ノ唱歌ヲ調査スルコト主査ヲ乙骨氏ニ託ス
- 一、新作ノ題目内容等ハ歌章関係委員ニ於テ之ヲ定ムルコト 武笠氏、高野氏
- 一、歌章ノ新作ハ委員之ヲ分担スル外委員外ノ者ニモ依頼スルコト
- 一、他ニ依頼ノ歌章ニ関シテハ予メ大体ノ形式ヲ示スコトアルベキコト

を表明している。ここには『尋常小学唱歌』編纂時と完成後の内容との相違が見られる。それは「外国ノ曲譜ニシテ適当ナルモノハ之ヲ採用スルモ妨ケナシ」である。特に外国曲に関しては、採用を可としているにもかかわらず日本人による作曲を主とすることを求め、これに関して湯原校長（編纂委員長）は、注意として以下のように補足をしている。

尚湯原委員長ヨリ左ノ通り注意アリ

- 一、外国ノ楽曲ヲ採用スルコトアルベキモ主トシテ本邦人ニ於テ作曲シ委員五人ニテ分担スルコト然ルニ尋常六年級迄ノ楽曲ハ多数ヲ要シ五人ニテ分担スルコト能ハザル分又ハ曲ノ難易ニ依リ他ニ依頼スルモ防ケナシ
- 一、歌詞ヲ選定スルニハ読本ヲ研究シテ其可否ヲ決スルコト
- 一、歌詞ヲ他ニ依頼スルトキハ楽曲担任委員ト協議ノ上形式、内容、作例等ヲ示スコト
- 一、次会ハ本週土曜午後一時開会スベキコト
- 一、吉丸委員ヨリ作歌ヲ依頼スルトキハ仮名字ニアラサル文字ニハ總テ振仮名ヲ附スル様注意ヲ加ヘタシト

午後三時閉会

半紙十行罫紙十帖

状袋 四把

文部大臣官図書課ヨリ送付アリ

これによれば、完成後の全曲が邦人作曲であることからして、外国曲の採用を考慮しつつも、邦人作曲を強く意識した編纂過程が浮き彫りとなる。また、歌詞の選定に関しては『尋常小学読本唱歌』の成果を生かすことを注意として述べている。

4-1-4 編纂作業過程

第2回委員会では、どの読本歌詞に作曲するかどうかの検討に入り、作曲するもの、修正するもの、可否を決定していくといったように具体的な編纂作業に取りかかっている。また各学年の歌の程度は、曲を主として決めること、1学年の曲数は約20曲とすることを決めている。これは田村虎蔵のいう、最大でも1学年15曲という枠をはみ出している。

この編纂委員会は、決定事項を秘密扱いとし、その編纂過程は民間には公表をされなかった。これは教科書疑獄事件を境に国定化に踏み切った当局にとって、当然の措置だと言えるものであった。また田村ら現場教師の意見は、以前に実施したアンケート以外は聴取していない。

教科書編纂における文部省の態度は、1977年の学習指導要領の改訂期と類似している。1974年、日教組は〈中央教育課程審議会〉を発足させ、2年間の検討を重ね1976年に『わかる授業楽しい学校を創る 教育課程改革試案』を発表した。この〈はじめに〉で「私たちのこの報告書は、1つには、日本の国・公・私立の幼・小・中・高・大学の教職員60万が結集している日本教職員組合が設置した1委員会の提示する試案であり、おそらく現在唯一の民間の包括的試案であろう。（中略）教育課程の研究者と学校現場で働く人々はもとより、ひろく国民のみなさんによってこれが、今後徹底的に批判・検討され、自主編成の参考にされることを期待している。（中略）文部省・教育委員会およびそれが設置している各種教育関係審議会等も本試案を積極的に検討することを要請するものである。」（1976年12月 一ツ橋書房）と重要な提起を行なっている。しかし文部省はこれを無視しただけではなく、中間報告にはなかった「君が代」の国歌化を明記した。

編纂途中でも広く現場教師や父母らの意見を聴取していこうとしない文部省のこの姿勢は明治後期から改善されない、民意を無視し官僚主導の教育施策として今日に至っていると言わざるを得ない。

6月26日（土曜日）

第二回委員会ヲ開ク（午後一時）委員長以下各委員列席

一、国定読本第九巻（第四、第十五、第廿六課）ノ歌詞提出

一、前回提出読本歌詞ニ楽曲ヲ附シ得ルヤ否ヲ議題トシ巻一ヨリ議セラル

巻一「カアカア」巻二「ツキ」「タコノウタ」巻三「こうま」「かへる」とくも」

巻四「ふじの山」「とけいのうた」「母の心」巻五「春が来た」

以上作曲スベキモノトス

巻五「うめぼし」ハ段落一定セサルニ依リ此儘ニテ作曲スベカラス三句若ハ四句ヲ一段落トシ同一字割ニテ繰返シ得ベキヤウ修正ヲ要ス

巻五「虫のこゑ」巻六「日本の国」「かぞへ歌」巻七「あなかの四季」「家の紋」「何事も精神」巻八「近江八景」

以上作曲スベキモノト決ス

巻六「人のなさけ」ハ否決

巻八「たけがり」ノ中「山遊びするによき日や」ハ五、七調ノ区切り宜シカラス然レドモ作曲者ノ技能ニ依リ差支ナカルベシ「うれし、この」「いでや、あの」ノ二句ハ字割ヲ「二、三」「五」ニ修正ヲ要ス

巻八「花ごよみ」ハ巻五「うめぼし」同様修正ヲ要ス

本日提出ノ歌詞ヲ議題ト為ス

巻九「舞へや歌へや」「三才女」ハ可決 巻九「かぶりもの」ハ字割段落一定セザルニ依リ修正ヲ要ス

一、作曲ノ都合ニ依リ歌詞ハ其儘トシ繰返シテ唱フモ差支ナキヤ文部省ニ問合スルコト但シ 高野氏担当

一、唱歌ハ読本ノ歌詞ニ就キ各学年ニ配当シ其ノ程度ニ相応スルヤウ作曲スルコト但シ其程度ハ曲ヲ主トシテ定ムルコト

一、読本歌詞ノ作曲ハ委員ニテ之ヲ分担スルコト

一、一学年ノ唱歌ノ数ハ約二十曲トスルコト

一、読本歌詞ヲ本トシ各学年ニ配当シテ順序ヲ定ムルハ困難ナリトノ議アリシモ起草ヲ島崎氏ニ託セラル

一、既刊ノ小学唱歌集中田村氏ノ著書ハ比較的完全ニ近シ次会ハ更ニ通知スルコト、シ午後三時半閉会セリ

学年配当の程度の基準を楽曲においていることは、歌詞よりも楽曲が唱歌の難易を決定することとして興味深い。また『尋常小学読本唱歌』の編集時に問題となった6首（「うめぼし」、「人のなさけ」、「花ごよみ」、「かぶりもの」、「家」、「松の下露」）の内、「人のなさけ」は否決、「うめぼし」「花ごよみ」「かぶりもの」は修正、他の2首

は登場していない。(註-14) この中で最後の「既刊ノ小学唱歌集中田村氏ノ著書ハ比較的完全ニ近シ」は注目に値する。それは、新体詩の採用とも関連するが、田村を中心として展開してきた《言文一致唱歌運動》の肯定でもある。田村虎蔵と納所弁次郎(註-15)による『教科統合幼年唱歌』(明治33~35年 十字屋)は文部省検定で、初編上巻には教室の絵が掲げられ、女教師と4人の子どもとともに、黒板には「君が代」の歌詞が書かれているという表紙の教科書である。

出版の動機は〈緒言〉の中で「其の題目、事實は他教科との関係を保ち難く、唱歌者たる児童は、ついに其歌詞の意味を会得する能はざるもの、比々皆然りとす」であり、尋常小学科第1~4年用に編集している。

編者が意図した条項は、5点あるが、歌曲については、

「専ら児童の心情に訴え、程度に鑑み、歌詞は平易にして理解し易く、曲節は快活にして流暢、以て美德感情の養成に資するものを選択せり。殊に尋常科の材料は、主として活発又は愉悅なる歌曲を選びて、教師の直ちに取りて遊戯と連絡を保たしむるに便せり」

題目は、尋常科では修身・読書科との関係や四季の風物を、高等科では地理・歴史・理科等その他の教科との関連を重視していて、〈教科統合〉を目指している。

(楽譜-4.1 「ヒライタヒライタ」 教科統合幼年唱歌初編上巻)

(俗 楽 旋 法)

中 等 に 作 曲 未 詳

1. ヒ ラ イ タ ヒ ラ イ タ ナ ノ ハ ナ ガ ヒ ラ イ タ
2. ツ ボ ン ダ ツ ボ ン ダ ナ ノ ハ ナ ガ ツ ボ ン ダ

レ ン ゲ ノ ハ ナ ガ ヒ ラ イ タ ヒ ラ イ タ ト オ モ タ ラ ミ ル マ ニ ツ ボ ン ダ
レ ン ゲ ノ ハ ナ ガ ツ ボ ン ダ ツ ボ ン ダ ト オ モ タ ラ ミ ル マ ニ ヒ ラ イ タ

歌詞は、現場教師、古今の名作に加え、「本邦古来の童謡にして、教育的価値あるものは、程度に応じてこれを挿入し、以て国民感情の養成に資せん」としている。このわらべ歌の位置付けは、伊沢修二の『小学唱歌』における「手鞠歌」や「からす」に見られる歌詞の改編と比べると、たとえば「ヒライタヒライタ」はオリジナルな歌詞の採用であり注目される。ただ、旋律の記譜法には問題がある。それは言葉のリズムと音符が一致していない。つまり1音1音節となっていないため、楽譜の効果が半減している。

「手鞠歌」の歌詞は以下の通りである。

- | | |
|--------------|---------------|
| 一つ 人々礼儀が大事 | 六つ むら里次第に繁盛 |
| 二つ 深いは親子の道理 | 七つ なによりかせぐが道理 |
| 三つ みなさん辛抱が大事 | 八つ 山には草木が繁盛 |
| 四つ よの中ひらけて繁盛 | 九つ 子供衆は学校が大事 |
| 五つ いつでも養生が大事 | 十ヲデ とよ年五穀が繁盛 |
| | さてさておめでたや |

〈注意〉が付けられており、礼儀、倫理、勉学や勤儉から町村繁栄、五穀豊熟を意図していること、そして「広ク世ニ伝ハリ、幼児ノ鞠ツクトキ、之ニ合セテ謡フモノナレバ、成ルベク曲節ヲ正シクシテ、快活ニ唱歌セシムベシ」とし、旋律はそのままにして歌詞の改編で、音楽教育ではなくいわゆる〈教科統合〉の意味をも含めた意図を持たせている。

一方、「からす」はさらにエスカレートして、旋律法までも改編してまうということで、子どもの伝統的なわらべ歌を骨抜きにしている。

(楽譜-4・2 「からす」 小学唱歌壹)

3, 2 2, 3, 2 2, 3, 2 2, 3, 0,
カラス カラス カンザブ ラウ

3, 3 3, 3, 2 2, 3 2, 3 2, 1, 0,
オヤノ オンヲバ ワス ルナ ヨ

『幼年唱歌』の曲節に関しては、田村と納所の作品に加え、現場教師の中からの採用を難易度に応じて編成するとともに、外国曲をも採用しようとしている。実際には、

サクラ（1－上）、燕（3－上）、年の暮（3－下）、鶯（3－下）、鶏（4－下）、卒業の歌（4－下）

等があり、最初の3編は石原和三郎(註-16)が、以下笠原白雲、大橋銅造、旗野士良が作詞をしている。石原和三郎は、その後新体詩の佳作入選や編集作業にも登場してくる。

内容では今日まで歌われている「キンタラウ」のように言文一致を前面に出している。この田村・納所の『幼年唱歌』を「既刊ノ小学唱歌集中田村氏ノ著書ハ比較的完全ニ近シ」とした編集委員会が、その後どういった編集作業を行なっていったかは注目されるが、具体的にはその反応が見られない。一方、田村は『教育研究』誌上において様々な反応を展開するのである。結果としては田村・納所の『幼年唱歌』を評価しつつも、そのメリットを生かさなかったことになるのである。つまり、現場教師に近い所に位置していた『幼年唱歌』と『教育研究』誌上の声は『尋常小学唱歌』に反映されなかったとも言える。

6月29日

一、半紙壹枚文部省ヨリ送付

「編集日誌」には消耗品の明細まで書き込まれている。一方、『編集日誌』は合議制を基盤とし個人の主張や意見を入れることなく、あくまでも事務的事項の記録としての性格を堅持していた。

7月になると、本格的に歌詞と楽曲委員会が分離して開会されるようになる。ただ、委員の両委員会への相互交流や合同委員会も適宜開会されている。

7月3日

一、本月七日午後一時小学唱歌教科書作曲要件ニ関シ作曲関係者委員会開会スベキ旨「上真行」小山作之助両氏へ端書ヲ以テ通知シタリ

島崎は作曲要件を議題として提出し、各学年ごとの要件を決定している。そして西洋曲の取り扱いを一転させて、適宜加えても差支えないこと、国民教育的であること、分担し

てグループで作曲することを確認している。これは編集過程で邦人作品の選定に困難さを
実感し、西洋曲をも採用せざるを得ない状況に立たされていたとも考えられ得る。

7月7日

午後一時作曲要件ニツキ作曲関係者ノ委員会ヲ開キ楽曲担当委員ノ外富尾木、吉丸、乙
骨ノ三氏出席セリ

一、島崎氏起草作曲要件ヲ議題トシテ第一学年ヨリ逐次修正ヲ加フ其ノ事項左ノ如シ

(表-4.2 小学唱歌作曲要件) (作成=岩井正浩)

第一学年	第二学年	第三学年	第四学年	第五学年	第六学年
曲数大凡 音域 拍子ノ種類 調子 口調(リズム)	曲数大凡 音域 拍子ノ種類 調子 口調(リズム)	曲数大凡 音域 拍子ノ種類 調子 口調	曲数大凡 音域 拍子ノ種類 調子 口調	曲数大凡 音域 拍子ノ種類 調子 口調	曲数大凡 音域 拍子ノ種類 調子 口調
二十五曲 平易ナル音程 (一)ヨリ(二)マテ 二拍子 四拍子 ト調、ハ調、ニ調 平易ナルモノ	二十五曲 前学年ニ準ス (一)ヨリ(二)マテ 前学年ニ準ス (記載なし) 岩井註 前学年ニ準ス	二十三曲 前学年ニ準シ稍々進ミタルモノ (一)ヨリ(ホ)マテ 平易ナル三拍子ヲ加フ 前学年ニ同シ 前学年ニ準シモ稍々進ミタルモノ 後半学期ヨリ楽譜ヲ授ク	二十曲 前学年ニ準ス 前学年ニ準ス 前学年ニ準ス 変(ロ)調ヲ加フ 前学年ニ準ス	十七曲 前学年ニ準シ稍々進ミタルモノ 前学年ニ準シ(変(ロ)ヲ加フルコトヲ得 前学年ニ準シ(ハ)調ヲ加フルコトヲ得 平易ナル六拍子ヲ加フルコトヲ得 前学年ニ同シ	十五曲 前学年ニ準シ稍々進ミタルモノ 前学年ニ準ス 前学年ニ準ス(変(ホ)調ヲ加フ 前学年ニ準ス 前学年ニ同シ

作曲要件に日本伝統音楽の項目が登場していない。大正期の童謡運動で北原白秋によつて批判された歌詞内容とともに、楽曲も日本の伝統と子どもの生活感覚を出発点とした位置付けはされなかった。

- 一、編集ノ趣旨ハ日本人ノ作曲ヲ主トスルモ時宜ニ依リ西洋曲ヲ適宜加フルコトヲ得
- 一、楽曲ハ国民教育的ニ作ルヲ要ス
- 一、旋法(長、短、律)ハ如何ニ配列スベキヤノ質問アリタレドモ議題トナラス
- 一、國定読本ノ歌詞十七首ニハ唱歌ノ程度標準等ヲ示スノ必要アルニ依リ楽曲担当委員ニテ作曲スルコト其分担ハ委員ヲ三名宛ニ組ニ分チ各員九曲ヅヽヲ作ルコト但シ「舞ヘヤ歌ヘヤ」ノ曲ハ全委員即チ六名ニテ作ルコト

[括弧内の数字は岩井註による出版時の学年]

- (一ノ組) 小山氏、楠美氏、南氏 カアカア(4) 日本の国(3)
たこの歌(1) 家の紋(4) かへるとくも(2) 近江八景(4)
とけいのうた(2) 舞へや歌へや(5) 春が来た(3)
- (二ノ組) 上氏、島崎氏、岡野氏
ツキ(1) 虫のこゑ(3)
こうま(2) みなかの四季(4)
ふじの山(2) 何事も精神(4)
母の心(2) 三才女(5)

一. 本日ノ決議ハ複写ノ上各委員ニ配布スルコト

一. 作曲期限ハ本月中

一. 次会ハ本月末日ヲ期シ通知スルコト

以上

(一ノ組) 担当者が作曲する予定であった「春が来た」は、結果的に岡野が作曲している。この辺の経緯については不明である。

編集過程での合議制に関しては田村は否定をしていた。しかし編集委員会はいくまでも合議制を貫いている。殊に「舞へや 歌へや」ノ曲ハ全委員即チ六名ニテ作ルコト」は突出した合議制であろう。しかし出来上がった曲はアウフタクトも含め、歌い易いとは決して言えない。これは原作者のプライバシー保護、責任の回避、安心できる教材の提供を目指したもので、作詞・作曲者の無記名、没個性、著作権の文部省帰属を確立した《文部省著作唱歌》を誕生させた。更にこれらの編集過程は秘密事項とされている。これは『編集日誌』で個々人の意見が掲載されていないことにも見られる。

7月9日

一. 前会ノ決議事項ヲ複写シ各委員ニ秘密取扱書類トシテ郵送シタリ

(武笠、高野、小山、上宛)

7月10日

一. リーダー及読本原稿(袋入厳秘)ハ乙骨委員ニ貸シ渡シタリ

7月24日

一、前会決議事項複写ノ分南委員□□□出校ナキ故郵送セリ

7月27日

一、来八月六日午前九時委員会開会スベキ旨曲譜関係ノ上、小山、島崎、楠美、岡野、南ノ各委員ニ通知ス（端書ヲ以テ）

8月2日

一、本月六日委員会開会ノ旨吉丸、武笠、乙骨、高野ノ各委員ニ通知ス（端書ヲ以テ）

8月6日

一、午前九時委員会開会（全委員出席）

一、曲譜関係委員ニテ製作中ノ国定教科書所載ノ歌詞曲譜出来ノ分ヲ島崎委員ノ伴奏ニテ岡野委員試唱シ之ガ良否ヲ批評ス

一、又一歌詞ニテ三曲以上出来セシ「カアカア、ツキ、たこの歌、こうま、かへるとくも、ふじの山、母の心、」ヲ富尾木、吉丸、乙骨、武笠、高野ノ各委員（曲譜関係委員ヲ除ク）其ノ可否ヲ投票シ（一曲毎ニ投票ス）以テ撰曲上ノ参考トナス

一、未製作ノ曲譜ハ全部出来ノ上部会ニテ撰定シ更ニ全委員会ノ議ニ付スルコト

一、将来製作ヲ要スル歌詞ノ題目ハ吉丸、乙骨ノ両委員ニテ原稿ヲ起草シ部会ニテ撰定シテルモノヲ草案トシテ全委員会ノ議ニ付スルコト

午後三時半閉会

『小学唱歌集』編纂過程でみられた「東京師範学校及東京女子師範学校生徒併両校附属小學生徒ニ施シテ其適否ヲ試ミ」（註-17）は、『尋常小学唱歌』において編纂委員である岡野によって試唱され、その良否を批評するという仕方に変えられ、大人の論理で子どもに提供されていく過程を示している。

作曲段階での合議制の方法には2つある。第1には1つの歌詞に複数の作曲を行う、第2には1つの楽曲の修正・合作である。これらは文部省著作という性格を一層強めることとなる。8月6日の編纂過程では、実際に1歌詞に複数の作曲作品を非当事者である作詞委員の投票を参考資料としたり、新たに制作した歌詞を部会で選定し全委員会の議決に付している点、合議制を貫いている姿勢がうかがえる。

8月7日

一、先ニ乙骨委員ニ貸付セシ読本原稿（袋入）ヲ吉丸委員ノ宅ニ廻送ス

(使送 電車賃ヲ給ス)

8月9日

- 一、吉丸委員ヨリ歌題草案ヲ提出セラレシニ付キ複写ノ上富尾木、乙骨、島崎、武笠、高野ノ各委員ニ郵送シ右草案ヲ議題トシテ来十一日午前九時部会ヲ開ク旨通知セリ、尚委員長ニモ前記草案ヲ郵送セリ
- 一、乙骨委員ノ申出ニヨリ「ニュー、エジケーション、リーダー」四冊ヲ文部省（高野氏宛使送ス）ニ返却シ更ニ「ローヤル、プリンセス、リーダー」三冊（二、三、四）ヲ借用シテ同委員ニ使送セリ

8月11日

- 一、午前九時委員部会開会、富尾木、吉丸、島崎、乙骨、武笠、高野ノ各委員併ニ委員長出席、
- 一、吉丸提出ノ歌題草按ヲ議題トシ第一学年ヨリ第四学年迄逐次修正ヲ加フ 但シ確定セズ
- 一、吉丸起草ノ作歌参考条目併ニ作曲上都合ヨキ唱歌ノ例式ヲ複写ノ上作歌関係委員ニ配布ス
- 一、曲譜関係委員製作ノ曲譜中三曲以上出来ノ分
カアカア、ツキ、たこの歌、こうま、かへるとくも、ふじの山、母の心
ヲ複写シ小山、上、楠美、岡野、南、ノ各委員ニ郵送セリ
- 一、尋常第四学年迄ニ要スル歌曲ノ製作料ニ関スル何書ヲ渡部図書課長ニ提出セリ(郵送)

以上、明治42年の6月から8月中旬までに、『尋常小学唱歌』の基本的理念・方針は決定され、編纂作業が開始された。湯原委員長が「今回の小学唱歌集の如きは先づベストを尽くしたつもりである。（中略）伊沢時代の唱歌集（岩井註：『小学唱歌集』）は実に能く選んであって、彼の時代にこれ丈のものが出来たかと思ふと、今更ながら敬服の次第である（中略）乍併その趣味が十中八九は西洋的で国風に合はなかった、故に国民に喜ばれることが少く（中略）其後民間発行の唱歌集が盛んに現はれてきた、其選は随分杜撰であるけれ共、兎も角趣味が日本的であるといふ特質が有る為めに、能く出来てをる小学唱歌集を圧倒したといふ観が有る、依つて今度は節の健全なることは前緒を襲ぐと共に更に趣味の国民的ならんことに注意したのである」（註-18）と後日述べている。

『尋常小学唱歌』は当時の粋を結集し、結果としては日本人による、日本をテーマとし

た、日本精神に貫かれた、日本の子どもを教育するための唱歌教科書としての性格を強化していった。しかし岡野の作品に見られるように、アウフタクト・3拍子そして全曲に和声伴奏が付けられたことは、西洋的色彩を一層強化したことであり、〈作曲要件〉を満たしたことになる。

明治5年にスタートした《学制》で“当分之ヲ欠ク”とされていた〈唱歌〉は、その効能の大きさが知覚されるにつれて教科書国定化の面策に組み込まれていく。ただし唱歌は芸術としての位置付けや、また子どもの生活感覚を考慮したものでもなかった。唐沢富太郎は『教科書の歴史』の中で、『尋常小学唱歌』を国家主義・軍国主義・道德主義そして花鳥風月的と歌詞分析しているが、これは唱歌の〈手段化〉であり、今後の日本の唱歌教育の基本的理念として確立する。

1909年6月22日から開始された編纂作業は、8月に入ると7月の2倍以上の13回の委員会を開催し、編纂作業のペースを早めている。

『尋常小学唱歌』の曲目は8月9日及び11日に議題となり、15日には第1学年から第4学年までが配当され委員に提示された。これは第1学年から編纂作業が終了次第発行していかうとする方針であり、西洋曲はこの段階から登場していない。

8月15日

一、午前九時歌題ニ関シ部会ヲ開キ委員長併ニ富尾木、吉丸、高野ノ各委員出席

一、前会議修正ノ歌題草案ニ就キ左記ノ通り撰定配当ス

(表-4.3 草案&発行時曲目)～1節末

(*[]内は岩井註)／《参考》は『尋常小学唱歌』発行時の曲名)

一、上記歌題配当按ヲ複写シ上、小山、島崎、乙骨、武笠、楠美、南、岡野ノ各委員ニ郵送シ同時ニ乙骨、武笠及島崎委員(曲ノ関係アルヨリ特ニ島崎委員ノ出席ヲ請フ)ニ右歌題配当按ヲ議題トシテ来十七日午前九時ヨリ部会ヲ開ク旨通知セリ

表-4.3 は編纂草案と発行時の曲目を比較したものである。以下に削除・追加が日誌によって明らかになるが、『尋常読本唱歌』とは学年配当ができたことに大きな差異が見られる。修正可決した曲の中でも「猿と蟹」「竹に雀」「起倒翁」は不採用になっている。また「新年」(8月31日に決定していたが、断念)は、一度不採用になっていたが、その後第6学年に採用されるという経過をたどっている。これは編纂の順序が、歌題→歌詞→楽曲→文部省の最終チェックとなっているため、変更が起こり得ることを示している。

発行時の教科書と比較すると、①学期別の配列、②曲名の変更、③移動、そして④追加がある。また西洋曲はこの段階から登場はしていないが、その措置の見返りとして『尋常小学読本唱歌』より歌題草案を飛び越して採用された2曲があると考えられ得る。そして第4学年までの編纂過程で他の学年への移動（8曲）、不採用（22曲）、歌題の変更（5曲）、後年『新訂尋常小学唱歌』での採用（5曲）、2者択一で一方不採用（3曲）、発行時追加（11曲）が含まれている。

（表-4.4 不採用・追加曲目）～1節末

学年配当曲目数は最大で5曲削減され、20曲に統一されている。不採用には祝日大祭日唱歌が4曲含まれているが、これには言文一致唱歌への期待、および純然たる唱歌と祝日大祭日唱歌の意識的な区分意識が編纂委員会にあったと考えられる。

8月16日

一、車代及郵便切手等ノ受払手續打合せノ為メ釜田附属文部省ニ出頭セリ（註-19）

8月17日

一、午前九時部会ヲ開キ委員長併富尾木、吉丸、島崎、乙骨、高野ノ各委員出席（禮委欺席）

一、前会議選定ノ歌題配当按ヲ議題トシテ作歌ノ分担ヲ定ム（別表参観）

一、武笠委員ニ本日ノ決議及次会ハ来廿五日午前九時開会ノ旨通知ス（郵送）

8月18日

一、左記消耗品ヲ文部省図書課ニ請求ス（郵送）

半紙全面野紙 拾帖、 同半面野紙 拾帖、 二重状袋 壹百枚、 筆搦版複写用紙 五十枚、 郵便切手受払簿用紙 弐帖

8月23日

一、来二十六日午前九時委員部会開会スベキ旨曲譜関係ノ上、小山、楠美、岡野、南ノ各委員ニ通知セリ（端書ニテ）

8月25日

一、午前九時委員部会開会、委員長併富尾木、吉丸、島崎、乙骨、高野ノ各委員出席（禮委員本務ヲメ欠席）

一、委員製作ノ歌詞鳩外十五首ヲ議題トシ「木の葉、人形、鳩」ノ三首八字句ニ多少ノ修正ヲ加ヘテ可決シ他ハ原作者ニテ更ニ修正スルコトハス

一、次会ハ来三十一日午前九時開会ノ旨武笠委員ニ通知ス(電話ヲ以テ)

一、明廿六日開会スベキ曲譜関係委員部会ハ都合ニヨリ来廿八日ニ変更ノ旨小山、南、上、岡野ノ各委員ニ通知ス(端書ニテ)

曲譜または楽曲委員会は、歌詞委員会の決定を受けて審査に入っている。7月7日に島崎が起草した作曲要件に沿って逐次楽曲を審査・決定していくが、3名1組の2グループがそれぞれ1つの歌詞につき2曲を選定する方法をとる。これは合議制を堅固にして音楽面で非難を受けない楽曲作りが行なわれていたことを意味している。

8月28日

一、午前九時曲譜関係委員会開会、委員長、富尾木、上、小山、島崎、岡野、楠美、南ノ各委員出席

先に配付ノ、カアカア外五首ノ楽曲ヲ議題トシ曲譜関係ノ委員三名ツゝ二組ニ分レ(上氏、島崎氏、岡野氏)(小山氏、楠美氏、南氏)互ニ関係ナキ楽曲ヲ審査シ一歌詞ニ付甲乙ニ曲ヲ撰定ス

一、先ニ請求セシ消耗品ヲ文部省ヨリ送付ス

8月31日

一、午前九時委員部会開会、委員長、富尾木、吉丸、乙骨、島崎、武笠、高野ノ各委員出席

左ノ歌詞ニ修正ヲ加ヘ決定ス

猿と蟹、おきやがりこぼし、夕立、風車と水車、池の鯉、かたつむり、

新年(飯槽)(九月七日議決ノ第一号題目ヨリ撰)

以上、本日吉岡郷甫氏列席セラレタリ

9月4日

一、歌詞謄写ノ為メ下川附属文部省ニ出頭ス(註-20)

9月6日

一、明七日歌詞関係委員会ヲ明後八日曲譜関係委員会ヲ開ク旨小山、上、南、楠美、岡野、吉丸、乙骨、武笠ノ各委員ニ通知ス(端書ニテ)

一、国定教科書所載歌詞「とけいの歌」外十首ノ曲譜ヲ複写シ関係ノ委員ニ送付セリ

9月7日

一、午前九時委員部会開会、委員長、富尾木、吉丸、乙骨、武笠、島崎、高野ノ各委員出席

左ノ歌詞ヲ修正可決ス

花咲爺、菊の花、桃太郎、親の恩、牛若丸 尋常第一学年配当ノ歌題中ヨリ「摘草」及「新年」ヲ削除ス

曲の製作が合議制であるということは、“修正”ばかりでなく“再考”という扱いにもあらわれている。岡野貞一作曲「春が来た」でさえ、9月8日に〈再考〉という扱いをうけている。これは岡野が「春が来た」に関してもう1曲作曲しており(註-21)、その曲を自身で改編した可能性と、違ふ組の分担作曲委員(7月7日)にいた岡野が最終的に作曲を行なったとも考えられる。

9月8日

一、午前九時楽曲関係委員会開会、富尾木、小山、上、島崎、楠美、岡野、南ノ各委員出席

先ニ配付ノ「とけいのうた」外十首ノ楽曲ヲ議題トシテ各曲ニ就キ審査ノ結果左ノ通決議ス

とけいのうた、日本の国歌、虫のこゑ、田舎の四季、何事も精神

右可決

春が来た、近江八景、家の紋、三才女

右再考(各曲共)

「舞えや歌へや」ハ審査未定

一、再考ノ楽曲ハ来二十三日迄ニ各委員ニテ改作ノコト

以上

一、「ローヤル、プリンセス、リーダー」三冊文部省ニ返却ス(謝氏蔵附)

9月11日

一、午前十時歌詞関係委員会開会、委員長、富尾木、吉丸、乙骨、武笠、島崎、高野各委員出席

左ノ詞歌ヲ修正可決ス

日の丸、雪達磨、竹に雀、犬

9月15日

一、文部省図書課ヨリ左記物品送附アリ

- 一 筆揚版 壹面
- 一 筆揚版用紙（美濃判） 四拾帖（四百八十枚）

9月17日

一、文部省図書課ヨリ左記物品送附アリ

- 一 毛筆謄写版原稿紙 百枚
- 一 美濃板目紙 拾枚
- 一 半紙板目紙 拾枚

9月18日

一、午後一時歌詞関係委員会開会、富尾木、吉丸、島崎、乙骨、武笠、高野各委員出席
左ノ歌詞ヲ修正可決ス

雲雀、田植、雨

9月20日

一、文部省図書課ヨリ左記物品送附アリ

- 一 五線紙 百枚

一、楽譜修正期日ヲ本月末迄延期スル旨上氏へ通知（端書ヲ以テ）セリ

9月25日（土曜日）

一、午後一時歌詞関係委員会開会、委員長及富尾木、吉丸、乙骨、武笠、高野、南（島崎ノ代理）ノ各委員出席

左ノ歌詞ヲ修正可決ス

蟬

第1学年の唱歌は、明治42年9月25日をもって編纂作業を終了するが、最終的には上田万年、芳賀矢一両博士と吉岡郷甫文部省視学官の意見を受け入れ、更に修正を加えて成立を計るという慎重かつ文部省主導の姿勢が一貫している。（註-22）上田、芳賀、および吉岡の3人とも先の〈懸賞募集新体詩〉の審査委員であったわけで、作詞に関しても当時の主要人物を網羅した大規模な編纂作業であったことが窺われる。（資料-4・1 10月1日以降の『編纂日誌』は巻末に掲載）

11月23日における岡野の歌詞関係委員会への出席や、12月6日の吉丸の楽曲委員会への出席等、委員の相互交流は、歌詞・楽曲の合議を物語っている。更に10月2日や12月4日

付けに見られるように、編纂委員外の専門家、文部省視学官のチェックがあったことを裏付けている。

11月22日に、「芳賀矢一、石原和三郎、沼波武夫ノ三氏ニ歌詞ノ製作ヲ依頼ス」と、新曲の製作を至急に依頼していることは、《懸賞募集新体詩》や、『尋常小学読本』の韻文だけでは問題にならないほどの数であった。そのため「ふるさと」、「もみじ」などの作詞を行なった高野辰之のように、作詞編纂委員が編纂作業だけではなく、みずから作詞を担当していったことは十分考えられるし、さらに芳賀、石原や沼波等にも作詞の依頼を行なっていったことが判明する。これは、あくまでも民間に頼るのではなく、文部省が責任をもって唱歌の製作・編纂を2本立てで推し進めていたことを物語っている。

ただ、石原に依頼した中の「和気清磨」は編纂案曲目にもリストアップされていず、採用もされていない。

これ以後はたんたんとした編纂作業が展開されていく。しかし『編纂日誌』はあくまでも事実の列記にとどまり、どの委員がどういった発言をし、何の理由で変更・削除・追加を行なっていったかが判然としない。

4-1-5. 明治42年の編纂過程を終えて

以上、明治42年の編纂作業は年末まで続行されるが、第1学年から第4学年までの唱歌集が完成したわけではなく、年明けから再度審議を重ね慎重に編纂作業を行なっていくことになる。それは1908年1月創刊の『音楽界』（楽界社）に「唱歌改良論」（武島又次郎）や「学校唱歌の編纂について」（村上一郎）が登場し、更に4月号から6回にわたって全国師範・中学・高等女学校の意見を集約した「唱歌集編纂に就きての意見」が掲載された状況下で編纂作業が行なわれていたことも大きい。なお、5・6年用は少し遅れて大正元年にかけて歌詞に関する審議が行なわれ、1911年5月から1914年6月にかけて逐次発行されていく。編纂委員会と審議終了で発行された唱歌集を比較すると、いくつかの点で方針が微妙に変化していることがみてとれる。1つには、西洋曲が全廃され日本人の作曲家に全部を委ねたこと、2つには各学年の曲数に変化が生じたこと、そして編纂作業が2年で終了できないほど慎重を要しかつ困難な作業であったこと、などである。

『小学唱歌集』以来、現場では子どもの要求に合致した歌を、当局は国策上日本主義・徳育主義に基づいた歌を待望していた。一方、編纂の趣旨に異論を唱える田村らの狭間で

、編纂委員会は合議制の道を歩んだ。そのために編纂作業は慎重を期し、芸術的に突出しない没個性の唱歌に向かわざるを得なかったのではないだろうか。

その後、『尋常小学唱歌』発刊直前の1910年11月に発表された「小学唱歌に対する師範学校の意見」の中でも、教科書編纂上の希望が掲載されている。(註-24) このように『尋常小学唱歌』編纂への各界の並々ならぬ持続的な期待と関心の高さは、編纂作業の重要性を編纂委員の側に極度に意識させていくが、結局は一方通行的でキャッチボールのない関係を取り続け、《秘密取扱書》(『編纂日誌』7月9日付)の措置が大きくのしかかってくるのである。

『尋常小学読本唱歌』は、『尋常小学唱歌』の編纂作業の過程で出版された。しかし、学年毎に編纂作業をしていて、全1冊という形で『尋常小学読本唱歌』が出版されたことは、やはり“つなぎ”的役割しか与えられていなかったか、又は試行的意味を託されていたとも言える。

『編纂日誌』は文部省著作『尋常小学唱歌』誕生の舞台裏を我々に知らせてくれた。そのために今日までの成立過程についての理解を少なからず塗り替えることができた。また基本的には文部省の価値観に大きく支えられて編纂された過程も明らかになった。『尋常小学唱歌』は結局、全曲日本人の作曲となり、日本主義に貫かれた同質な価値観を追求した。そして、きわめて高い就学率と実質的に〈但し書き〉を克服した唱歌教育が、以後の日本人の精神構造を形成する上で大きな力になったことは見逃せない。

[註]

1. 『音楽世界』1-10、十字屋田中商店楽器部、1907年、p.1。
2. 東京芸術大学図書館蔵、和綴本。
3. 『東京音楽学校一覽 明治41-42年』、1908年10月5日、pp.82-83/54-55。
4. 堀内敬三・井上武士編『日本唱歌集』(岩波書店、1958年、p.258)及び、井上武士編『日本唱歌全集』(音楽之友社、1972年、p.408)における編纂委員は、『編纂日誌』から判断するかぎり書き替えられることになる。
5. 武笠 三は「風車と水車」(中田章作曲 1912年)の作詞も行なっている。
6. 田村楽堂「復び唱歌国定教科書の計画に就いて」(『音楽界』3-3、楽界社、1910年)また、「文部省編纂尋常小学読本唱歌に就いて全国の実践家諸彦に告ぐ」(『音楽界』4-1、楽界社、1911年)で、編纂委員でない立場で発言を行なっている。

7. 渡部薫之介：文部省大臣官房書記官。 武笠 三：図書課編修員。
8. 「懸賞募集新体詩審査報告」（『官報』第7647号、明治41年12月21日、p.507）で 22 曲の受賞詩を掲載している。
9. 南 能衛「文部省編纂尋常小学読本唱歌の取扱上に付きて」、『音楽』1-10、東京音楽学校、1910年。
10. 前掲註8、p.10。
11. 「文部省編纂尋常小学読本唱歌成る」、『教育研究』84、1909年2月、p.59。
12. 〈別紙甲&乙〉及び後出の〈別表〉（8月17日）、〈別冊〉（12月7日）は、現時点では入手していない。
13. 湯原元一：1907-1917 年間、東京音楽学校校長。著書に『教育と文化』（天佑社 1920年）がある。
14. 前掲註9、pp.3-4。
15. 納所^(のうしょ) 弁次郎：1865-1936。学習院女子部教授で言文一致唱歌の推進者。作詞には「桃太郎」「兎と亀」「おつきさま」、他。著書は『教科適用幼年唱歌』をはじめ田村虎蔵との共著になる『教科統合少年唱歌』『尋常小学唱歌』など数多い。
16. 石原和三郎：1865-1922。東京高等師範学校訓導で言文一致唱歌の推進者。『明治唱歌』や「小馬」「花咲爺」「コウマ」「三才女」の作詞者。『教科適用幼年唱歌』や『尋常小学唱歌』（民間）の共同編集者。
17. 『小学唱歌集 初編』〈緒言〉、文部省、1882（明治15）年。
18. 湯原元一「音楽教育時事談」、『教育時論』914号、開発社、1910年9月、pp.3-4。
19. 釜田黙雄：書記・教務掛兼生徒掛員。後年、図書掛楽器掛兼教務掛員。
20. 下川惇：書記・庶務掛兼教務掛員。
21. 岡野は『国定小学読本唱歌集 尋常巻之中』（元々堂、明治37年）に「のあそび」というタイトルで「春の小川」の歌詞を作曲している。
22. 吉岡郷甫は、東京音楽学校講師と併任と考えられる。口語法を唱導し、第一期国定国語教科書を編纂。上田博士は文部省専門学務局長・参与官、及び教科用図書調査委員会委員（1909年）を歴任した上田万年。芳賀矢一は国定教科書編纂委員（1908年）。国語教科書編纂における功績大。
23. 沼波武夫：沼波瓊音、国文学者、俳人。文部省囑託。
24. 「小学唱歌に対する師範学校の意見」、『音楽』1-10、東京音楽学校、1910年。

編纂草案曲目	〈参考〉尋常小学唱歌曲目
《尋常第一学年》 (第一期) 1. 日の丸の旗 2. 鳩 3. 摘草 [新訂第三学年へ] 4. 猿と蟹 [不採用] 5. 起倒翁 [不採用] 6. 竹に雀 [不採用] 7. 人形 8. ひよこ 9. かたつむり(お宮) (第二期) 10. 風車と水車 [新訂第四学年へ] 11. 牛若丸 12. 夕立 13. 桃太郎 14. 親の恩 15. 池の鯉 16. 烏 [読本唱歌から] 17. 菊の花 18. 月 [読本唱歌から] 19. 木の葉(小川) 20. 新年 [第六学年へ] (第三期) 21. 紙鳶の歌 [読本唱歌から] 22. 正直 [不採用] 23. 雪達磨 [新訂第一学年へ] 24. 犬 25. 花咲爺 外二君が代、紀元節の歌 [不採用]	(発行：明治四十四年五月八日) [学期の区分はなし] 一. 日の丸の旗 二. 鳩 三. おきやがりこぼし [追加] 四. 人形 五. ひよこ 六. かたつむり(「お宮」を不採用) 七. 牛若丸 八. 夕立 九. 桃太郎 一〇. 朝顔 [読本唱歌から、歌題草案をとばして追加採用] 一一. 池の鯉 一二. 親の恩 一三. 烏 [読本唱歌から] 一四. 菊の花 一五. 月 [読本唱歌から] 一六. 木の葉(「小川」を不採用) 一七. 兎 [歌題草案の第二学年から] 一八. 紙鳶の歌 [読本唱歌から] 一九. 犬 二〇. 花咲爺
《尋常第二学年》 (第一期) 1. 櫻 2. 二宮金次郎 3. 相撲 [不採用] 4. よく学びよく遊べ 5. 雲雀 6. 小馬 [読本唱歌から] 7. 田植	(明治四十四年六月廿八日) 一. 櫻 二. 二宮金次郎 三. よく学びよく遊べ 四. 雲雀 五. 小馬 [読本唱歌から] 六. 田植 七. 雨

8. 雨	
9. 虹	[第三学年へ]
(第二学期)	
10. 蛙と蜘蛛	[読本唱歌から]
11. 虫ぼし	[不採用]
12. 海	[第五学年へ]
13. 浦島太郎	
14. 案山子	
15. 富士の山	(「富士山」を改題)[読本唱歌から]
16. 仁田四郎	
17. もみぢ	
18. 天皇陛下	
19. 忠義	[不採用]
20. 餅つき	[新訂第四学年へ]
(第三学期)	
21. 時計の歌	[読本唱歌から]
22. 兎	[第二学年へ]
23. 梅に鶯	
24. 母の心	[読本唱歌から]
25. 那須の与一	
外二天長節、勅語奉答の歌[不採用]	

八. 蟬	[歌題草案第三学年より]
九. 蛙と蜘蛛	[読本唱歌から]
一〇. 浦島太郎	
一一. 案山子	
一二. 富士山	(「富士の山」を改題)[読本唱歌から]
一三. 仁田四郎	
一四. 紅葉	
一五. 天皇陛下	
一六. 時計の歌	[読本唱歌から]
一七. 雪	[追加]
一八. 梅に鶯	
一九. 母の心	[読本唱歌から]
二〇. 那須与一	

《尋常第三学年》	
(第一期)	
1. 春が来た	[読本唱歌から]
2. 金鶏	[不採用]
3. 皇后陛下	(或ハ金剛石の歌)=[第五学年へ]
4. 渡辺華山	(茶摘)[註:或ハ]
5. 青葉	
6. 友だち	
7. 汽車	
8. 蟬	[第二学年へ][読本唱歌から]
(第二学期)	
9. 村の祭	
10. 虫の声	[読本唱歌から]
11. 鴨越	[読本唱歌から]
12. 運動会の歌	[第五学年へ]
13. 日本の國	[読本唱歌から]
14. 取入れ	
15. 雁	
16. 加藤清正	[第五学年へ]
17. 冬の夜	
(第三学期)	
18. 千なり瓢箪	[不採用]

(明治四十五年三月三十日)	
一. 春が来た	[読本唱歌から]
二. かがやく光	[追加]
三. 茶摘	(「渡辺華山」を不採用)
四. 青葉	
五. 友だち	
六. 汽車	
七. 虹	[歌題草案第二学年より]
八. 虫のこゑ	[読本唱歌から]
九. 村祭	
一〇. 鴨越	
一一. 日本の國	[読本唱歌から]
一二. 雁	
一三. 取入れ	
一四. 豊臣秀吉	[追加]
一五. 皇后陛下	
一六. 冬の夜	
一七. 川中島	
一八. おもひやり	

19. 福寿草 [不採用]	一九. 港
20. 川中島	二〇. かぞへうた [読本唱歌から]
21. おもひやり	
22. 港	
23. かぞへうた [読本唱歌から]	

《尋常第四学年》 (第一期)	(明治四十五年三月三十日)
1. 春の小川	一. 春の小川 (「春の小川」を改題)
2. 櫻井駅	二. 櫻井のわかれ (「櫻井駅」を改題)
3. 田舎の四季 [読本唱歌から]	三. みなかの四季 [読本唱歌から]
4. 曾我兄弟	四. 靖国神社 [追加]
5. 蚕	五. 蚕
6. 着物 [不採用]	六. 藤の花 [追加]
7. 郵便函 [不採用]	七. 曾我兄弟
(第二期)	
8. 雲	八. 家の紋 [読本唱歌から、歌題草案をとばして追加採用]
9. 漁船	九. 雲
10. 何事も精神 [読本唱歌から]	一〇. 漁船
11. 広瀬中佐	一一. 何事も精神 [読本唱歌から]
12. たけがり [読本唱歌から]	一二. 広瀬中佐
13. 働け働け [不採用]	一三. たけがり [読本唱歌から]
14. 村のかぢや	一四. 霜
15. 霜	一五. 八幡太郎 [追加]
(第三期)	
16. 伊勢神宮 [不採用]	一六. 村の鍛冶屋
17. 儉約 [不採用]	一七. 雪合戦 [追加]
18. 鷺 [新訂第六学年へ]	一八. 近江八景 [読本唱歌から]
19. 近江八景 [読本唱歌から]	一九. つとめてやまず [追加]
20. 橘中佐	二〇. 橘中佐

〈参 考〉	
《尋常第五学年》(大正二年五月廿八日)	《尋常第六学年》(大正三年六月十八日)
みがかすば	
金剛石 水は器 [第三学年から]	
一. 八岐の大蛇	一. 明治天皇御製
二. 舞へや歌へや [読本唱歌から]	二. 児島高德
三. 鯉のぼり	三. 朧月夜
四. 運動会の歌 [第三学年より]	四. 我は海の子 [読本唱歌から]
五. 加藤清正 [第三学年より]	五. 故郷
六. 海	六. 出征兵士 [読本唱歌から]
七. 納涼	七. 蓮池

八. 忍耐 九. 鳥と花 一〇. 菅公 一一. 三才女 [読本唱歌から] 一二. 日光山 一三. 冬景色 一四. 入営を送る 一五. 水師營の会見 [読本唱歌から] 一六. 斉藤実盛 一七. 朝の歌 一八. 大塔宮 一九. 卒業生を送る歌	八. 燈台 九. 秋 一〇. 開校記念日 一一. 同胞すべて六千萬 (「同胞こゝに五千萬」を改題) [読本唱歌から] 一二. 四季の雨 一三. 日本海海戦 一四. 鎌倉 [読本唱歌から] 一五. 新年 (第一学年より) 一六. 国産の歌 [読本唱歌から] 一七. 夜の梅 一八. 天照大神 一九. 卒業の歌 [読本唱歌から] (「卒業」を改題)
--	---

[表-4・4 不採用・追加曲目]

作成=岩井正浩

学年	曲数	出版時曲数	出版時不採用	出版時追加
1 年	25曲	20	猿と蟹、起倒翁、竹に雀、正直、君が代、紀元節の歌 お宮、小川	おきあがりこぼし、朝顔
2 年	25	20	相撲、虫ばし、忠義、天長節、勅語奉答の歌	雪
3 年	23	20	金鶏、渡辺華山、千なり器草、福寿草	かがやく光、豊臣秀吉
4 年	20	20	着物、郵便箱、働け働け、伊勢神宮、俊約	靖国神社、藤の花、八幡太郎、雪合戦、つとめてやまず、家の紋

第2節 尋常小学唱歌の音楽的特徴（歌詞を含む）

《小学唱歌教科書編纂委員会》が設定した作曲要件については前述したが、その精神がどの程度踏襲されたかについては、〈合議制〉が大きな役割を果たした。田村も指摘していたが、標準的で規格品を創り出すのには、また文部省著作教科書という責任（個人の責任は回避する）と、教化の意識を明確にするためには〈合議制〉が非常に有効に働いた。

4-2-1 音楽分析

音楽的分析は、全118曲について拍子、小節数、音域、音階（構成音）、テンポ、旋律法、形式、リズムパターン、歌詞そして出典について行なった。その結果は表4 a-fとして6ページにわたって掲載している。

（表-4・5 a-f 尋常小学唱歌の音楽分析）～2節末

第1学年は全20曲中、4/4拍子の6曲以外は2/4拍子である。小節数は12-16、音域は1点Dから上は全曲2点Dである。しかも最初の5曲は F_1-D_2 の6度、Hを含まない5音音階である。音階はオクターブに達していない最初の5曲も含めると、「兎」の七度抜き以外はすべて四七抜き長音階である。ただし第4および7音において、1～2回の経過的もしくは刺繍的使用は、基本的には四七抜き音階だとして処理している。それは経過音（中でも下行的使用の場合がその役割が小さい）や刺繍音が、音階構成音として果たしている役割は小さいと言えるからである。一方、跳躍で登場する音は、音階構成音として重要な役割を担っている音として捉えている。テンポは♩=84-120であり、中庸である。

形式はA-B-Cに見られるように同じ旋律型の繰り返しは多くはない。リズムパターンは同じパターンの繰り返しが多く、4分音符の連続も「日の丸の旗」を含め2曲ある。

第2学年は、4/4と2/4拍子がほぼ同数である。小節数は16から24と少し増加し、音域は上限の D_2 はそのままだが、下限は C_1 が多く登場する。音階では純粋な四七抜き長音階は5曲になり、不完全型つまり経過音や刺繍音を含んだ四七抜き長音階が6曲、四度抜き長音階が2曲（不完全型）、七度抜き長音階が4曲、そして二長調が「富士山」に登場する。テンポは♩=88-132とアップしてくる。

形式はA-B-C-Dが多くなり、繰り返す旋律型は多くない。リズムパターンは繰り返しが多く、はずむピョンコ節が7曲と増してくる。

第3学年は2および4拍子で占められている。小節数は「春が来た」の8小節から28小

節までとなる。音域は「かぞへうた」でHまで下がり、上限は2点Eまで拡大する。音階も純粋な四七抜き長音階は次第に姿を消し、七度抜き5曲・四度抜き2曲で、「虹」など2つの長調も登場し、純粋な四七抜き長音階は「茶摘」など3曲となる。テンポは♩=66-120で学年進行にはあまり関係がない。

形式は「春が来た」のA-Bから「日本の国」のA-Fまでであるが、ここでも同じ旋律型は多くない。リズムパターンは同じ繰り返しが多いのは1学年と同様である。

第4学年も2拍子型の曲で占められる。小節数は「たけがり」のように36小節におよぶ長編も出てくる。音域は $\dot{C}_1$ から $\ddot{E}_2$ までで拡大はしていない。音階には3つの長調と「橋中佐」の七度抜きイ短調が登場する。四七抜き長音階はさらに減少し、代わりに七度抜き長音階が増してくる。テンポは♩=72-112で大きな変化はない。

形式は繰り返しが多くなってくる。しかし一方では「たけがり」のように、A-Gまで旋律型を変えて展開する曲もある。リズムパターンは繰り返しが多いに加え、「曾我兄弟」等アップビートが5曲登場する。（分析は必ずしも曲初でのアップビートに限ってはならず、曲中のアフタクトもカウントしている）

第5年生では「冬景色」や「海」に3拍子がそして「大塔宮」に6/8拍子が用いられるようになる。音域は変化なく、音階では6曲の長音階と3曲の短調が出てくる。その中の「水師營の会見」は四七抜き短音階である。また「三才女」はト長調-ト短調-ト長調と同主調転調を含んでいる。七度抜きは9曲となり全体の約半数を占めるようになる。

形式は「金剛石 水は器」のように、A-Hまで旋律型を変えている。番外編の曲だが子どもにとって覚えにくさは想像に難くない。リズムパターンはアップビートを6曲含み、繰り返しが多いという構造は変わっていない。

第6学年になると3拍子が3曲、6/8拍子が4曲となる。音域は変わらず。音階は6曲の長音階と2曲の短音階、7曲の七度抜きで大勢を占め、四七抜き長音階は4曲しかも純粋ではなく経過音や刺繍音を伴っている。テンポは「朧月夜」の♩=72から、「秋」や「蓮池」の♩=160まで様々であるが、アップはしている。旋律における変化音も多くなっている。

形式は旋律型が多くて4パターンでそれらの変型や組合せによって曲を形成している。リズムパターンはアップビート、ピョンコ節、タタターンターン式のリズム型が多くなっている。

「朧月夜」は楽譜上、3拍子のアップビートの曲であるが、子どもはダウンビート（強

拍)で歌う傾向が強い。筆者の「放送文化の中の音楽と日本人の伝統的音楽能力・感性の変革に関する研究」(放送文化基金、1984年)では、大人の表現テストで3拍子を2拍子の手拍子で打つことを確認している。(註-1) 更に、映画「二十四の瞳」の中での歌い方もアップビートではない。(註-2) これは後に述べる岡野貞一の経歴と合わせてみると興味深い。

(楽譜-4.3)

<u>4</u>	3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3
4	なの		は なばた		けーにい		りーひうす		れーみわ		たーすやま		のーはか				
	1		2 3 1		2 3 1		2 3 1		2 3 1		2 3 1		2 3 1		2 3 1		2 3 1

1 2 3	1 2 3		アッ プビート (オリジナル)
すーみふか	しーはる		
2 3 1	2 3 1		強拍 (表出時)

この現象は「故郷」についても言える。つまり、「朧月夜」と同じ3拍子である。しかし西洋音楽の3拍子では歌えない。というより子どもにとっては拍子感は問題ではないのである。つまり1拍子の連続として歌ってしまう。子どもには、わらべ歌の「あんたがたどこさ」の手まり歌と同じ1拍の積み重ねのリズム感が支配下しているのである。我々大人、しかも西洋音楽を専門に研究してきた音楽家にとっても、「故郷」の1拍目にストレスを置いて歌うことはまずしないであろう。

(楽譜-4.4)

<u>3</u>	1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3		1 2 3
4	うさぎ		おいし		かのや		ま		こぶな		つりし		かのか		わ		

ところで、岡野貞一はクリスチャンであり教会のオルガニストで毎日曜日に教会でミサを弾くオルガニストでもあった。岡野にとって賛美歌、コラール、ミサ曲は日常茶飯事の音楽であった。そのためアップビートや3拍子の曲を作曲することも何のわだかりもない発想であり創作であったはずである。その歌詞内容がいかにも日本的であり、日本人の感性

や精神構造を表出するものであったとしても音楽になるときの手法はあくまでも西洋音楽が支配していた。その結果アップビートや3拍子の形となって表れたのである。

このオリジナル曲の楽譜のもつ意味と、子どもの表出時におけるきわめて日本的音楽性は実はこの『尋常小学唱歌』を今日まで伝え、口ずさめてきた最大の根拠の1つだと言えるものである。歌詞内容の吟味は十分に行なわれず、たとえば「故郷」で

“兎 追いし かの山”を、“兎 負いし かの山”と理解したり、
「螢の光」（『小学唱歌集』所収「螢」）を、そのアウフタクトゆえに

〔 “ほ た る の ひ か り ま ど の ゆ き”
Ho ta ru no Hi ka ri Ma do no yu ki

の子音がふきとび、母音だけ残って

“お た る の い か り ま ど の ゆ き”

と、あたかも“小樽港の船の錨”を連想させるような解釈を生じさせたことは、まさにアップビートと強拍－弱拍の西洋音楽理論に振り回された結果であった。

リズムパターンで特徴的なのは、同定量音符の連続による曲である。第1学年では「日の丸の旗」、「人形」は4分音符、「朝顔」は8分音符、そして「木の葉」や「兎」はほぼ8分音符だけで曲を構成している。第2学年の「小馬」、そしてきわめつきは第4学年の「春の小川」であろう。

（楽譜－4・5）

4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 }
4 は一るの おがわは さらさら ながる きーしの すみれや れんげの }

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 }
はなに にーほひ めでたく いろうつ くしく さーけよ さけよと }

1 2 3 4 1 2 3 4 }
ささやく ごとく }

七七七七調の詩を、見事にわずか1種の4分音符で仕上げた技術、しかも大人となった後年にも大きなインパクトとなって懐かしのメロディーとして口に浮かんでくる魅力は、

まさに単純明快、記憶しやすい旋律（もちろんリズムを伴う）にあったことは言うまでもない。

同じリズムパターンの繰り返しは、『尋常小学唱歌』のもっとも特徴とするところであった。第3学年の「春が来た」は、旋律型からみると跳躍が多く、小節数はわずか8という、異色の曲である。ところがこの曲も後世に名を馳せた1つである。その要因は繰り返しのリズム型である。

（楽譜－4・6）

<u>4</u>	1	2	3 4	1	2	3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
4	は	る	がきた	は	る	がきた	どこに	き	た
	ター	ター	ターター	ター	ター	ターター	ターターター	ター	ター

1	2	3 4	1	2	3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
や	ま	にきた	さ	と	にきた	のにも	き	た
ター	ター	ターター	ター	ター	ターター	ターターター	ター	ター

一方、リズム感の明確な曲は、5年の「鯉のぼり」、「運動会の歌」の、いわゆるピョンコ節位で、穏やかなリズム感が全体を支配する結果となった。この2曲でさえ、子どもたちが鋭く歌うことはしていなかったようである。

「春が来た」は『尋常小学読本唱歌』でも述べたが、『尋常小学読本』の歌詞を改作して五五五五調の韻文に作曲したものである。4拍子の曲にするためには1ヶ所に8分音符の連続を入れ、もう1つの処理は2小節にまたがって5文字を入れている。この方法で異色の語調を曲として完成させている。8小節・1オクターブ・A B形式・四七抜きハ長調（不完全型）の「春が来た」は子どもの音世界の中に組み込まれていった。

旋律型の中で「村祭り」は他の曲と比較して異色である。それは適所にピョンコ節のリズムパターンをちりばめつつ、太鼓のリズムパターンがファンファーレ・メロディーを導入しているのである。

しかも太鼓のリズムパターンは明らかにリアリスティックな表出である。皮肉的に言えば、もっとも『尋常小学唱歌』的でない曲だとも言えそうである。

(楽譜-4・7)

<u>4</u>	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
4	ソ	ソ	ド	ド	ミ	ミ	ミ	ソ	ミ	ミ	ド	ド	ミ	ド	ド	ソ
ドンドンヒャララ				ドンヒャララ				ドンドンヒャララ				ドンヒャララ				

リズムパターンの特徴としてピョンコ節がある。これは『明治唱歌』（明治21年）の中に掲載された「故郷の空」（スコットランド民謡 Comin' Throuth the Rye）のオリジナルのリズムは、逆符点の タータ タターン タータ タターン であった。しかし日本人には馴染まないとのことで、 タータ タータ タータ タータ、つまりピョンコ節と呼ばれる符点8分音符と16分音符の組合せの連続に改変された。これが日本人のリズム感として好まれたのである。ただ、明治後期からの寮歌・逍遙歌等、四七抜き長音階の単純さに飽き足らない学生達によって創作され愛唱された歌は、ピョンコ節ではなく、音楽的多様性を志向した逆符点のリズムパターンが数多く導入されていった。しかし小学校の子どもを対象とした歌および軍歌にはこのピョンコ節が支配的となり、逆符点は現われなかった。

音域は概ね1オクターブを原則としている。下はH音から上は2点E音で第1学年以外にはほぼ一定である。比較的広い音域は11度で、第6学年の「我は海の子」、「灯台」および「卒業の歌」が該当する。「我は海の子」はA B C Bのはっきりした形式と4分音符、符点4分音符+8分音符で構成された変ホ長調の曲である。歌詞を7番までもち開放的でB音から2点Es音まで伸びやかに旋律を展開している。『尋常小学唱歌』の1つの到達点としての内容、つまり音域の拡大、四七抜き長音階から西洋音楽の長調システムへの発展、覚え易さの追求、明るさ、そして明るくて健康的、西欧列強に追い付き追い越し、国粹主義をさりげなくちりばめた歌詞等がうまく表出できる曲として出来上がっている。

作曲要件として島崎が提案した案は、ほぼ踏襲されている。

文部省著作教科書としての『尋常小学唱歌』の音楽的特徴は、以上のようであるが、これは以後の〈唱歌〉としての性格を形成していくものとなった。

(表-4・6 尋常小学唱歌分析まとめ)

(作成・分析＝岩井正浩)

	音 域	調子(*1)	音 階	拍 子	テンポ	小節数
1年	d ₁ -d ₂	D, F, G		2/4, 4/4	84-120	12-16
2年	c ₁ -d ₂	C, D, F, G		2/4, 4/4	80-132	16-24
3年	h -e ₂	C, D, F, G,	都調	2/4, 4/4	72-120	8-28
4年	c ₁ -e ₂	C, D, F, G,	a moll	2/4, 4/4, 8/4	66-112	16-36*2
5年	h -e ₂	C, D, F, G, A	e moll, a moll	2/4, 3/4, 4/4, 6/8	69-120	12-32
6年	b -e ₂	C, D, Es, F, G	c moll, e moll	2/4, 3/4, 4/4, 6/8	69-160*3	12-32

[*1＝旋律法は西洋に基づく4・7抜き音階の完全形は22.9%, 不完全(経過音として一回)形は21.2%, 7音階は11%。

*2=2/4拍子の曲、*3=6/8拍子の曲]

4-2-2 歌詞分析

歌詞内容に関しては、唐澤富太郎が3～6年の教科書を分類している。それによると全80曲中、

1. ナショナリズム、ミリタリズム的色彩の強いもの =28曲
 - 1) 国体・皇室を讃え、忠君愛国を強調しているもの =13
 - 2) 武勇を讃え戦争を美化する軍国調もの =15
2. 自然の風物、季節等をうたったもの =26
3. 勤労生活をうたい、殖産を讃えるもの = 7
4. 教訓的色彩の強いもの =16
5. その他 = 3 (註-3)

となっている。ただ、グルーピングおよび項目設定にはもう少し細分化が必要であり、さらに2つの項目にまたがる場合も当然出てくる。そのためここではその学年も1～6学年に拡大し、唐沢案を基礎に独自に考案した項目によって分析を試みた結果は以下の通りである。ただ、明確に1つの項目に適合するとは限らないため、重複している項目もある。

まずもっとも多いのは自然・季節を歌ったものである。花鳥風月を愛でる内容は、雅正にして心情を醇美ならしめる目的に合致している。次には一連の教訓もの、武勇賛美・戦

争美化が続く。

(表-4・7 尋常唱歌歌詞分類)

(作成・分析＝岩井正浩)

項目	学年	1	2	3	4	5	6	合計
1. 自然・季節		5	11	6	6	5	8	41
2. 生活・行事		1	2	1	0	0	3	7
3. 忠君愛国/国体・皇室賛美		1	1	6	3	2	7	20
4. 教訓—父母		1	1	0	0	0	0	2
5. 一勤勉・生産		1	3	2	6	2	3	17
6. 一人倫・人生		1	2	3	1	6	3	16
7. 武勇賛美・戦争美化		3	1	5	5	5	4	22
8. その他		8	1	0	0	1	1	11

日清・日露戦争で勝利を収め、西洋列強の仲間入りをしたとする政府は、大量の戦死者を出した戦争を合理化することと、さらなる侵略戦争を展開することを目論んだ。日本が高度な資本主義経済の展開、および本格的な拡張・膨張主義路線を歩み始めた時期と、文部省唱歌の成立時期は奇妙な一致を演出するのである。しかしこれは奇妙ではなく、きわめて密接な関係を持ちつつ歴史を展開させていくこととなる。

学校唱歌による国民教化の有効性は、『小学唱歌集』が出版された前後より自明の理となっていた。単なる身体訓練や修身の教育だけでなく、歌に載せて子どもに口ずさしめ、国策遂行のための義務と責任を無意識の内に感じせしめようとした。それは表面上の戦争美化だけではなく、忠君愛国、国体護持、皇室賛美を含め、教訓的な内容をも歌に載せて子どもの頭に注入していった。特に、花鳥風月を歌ったものの中にも、後の方に徳目をひとくさりはめ込むことによって、神国・皇国日本を意識化させ、日本文化と民族的優秀性を自覚させる役割を果たしてきた。

第1学年の第1曲は「日の丸の旗」である。国旗を通じて日本の優秀性・国体維持を歌う。殆どの唱歌に共通するが、1番の歌詞の裏に潜む(続く)2番以降の歌詞内容に注意することが重要である。それは有節歌曲のもつ意味の理解は、旋律を覚え込めば、あとは

歌わせたい歌詞を次々と教え込んでいける方式であった。

4番「菊の花」はままごと遊びと兵隊遊びをひとつのものとして捉えさせている。

- ①見事に咲いた かきねの小菊 一つ取りたい、黄色な花を、
兵隊遊びの 勲章に
- ②見事に咲いた 垣根の小菊 一つ取りたい、真白な花を、
飯事遊びの 御馳走に。

第2学年の「田植」は、民謡の歌詞を引用して歌い込んでいる。

- ①白い菅笠赤だすき、揃ひ姿の早乙女が 歌ふ田植の歌きけば、
揃うた揃うたよ早乙女が揃うた、稲の出穂よりなほ揃た。
- ②うゑる手先も足取も 節も揃へて早乙女が 歌ふ田植の歌きけば、
今年は豊年穂に穂がさいて、路の小草も米になる。

「雪」の歌詞は、わらべ歌からヒントを得て作られた可能性が高い。佐賀の「雪やコーロ」（『わらべうた』岩波書店 1962年）、仙台の「雪コンコン」（『東北のわらべうた』日本放送出版協会 1954年）、そして広島 of 「雪やこんこ」（『続日本童謡民謡曲集』広島高等師範学校附属小学校音楽研究部 1934年）に表れている。

雪やコーロ 霰やコーロ 天竺橋の 橋の下(しち)ア 烏が三匹 と一まった（佐賀）
雪コンコン 雨コンコン お寺の 柿の木さ 雪一杯 たまた （仙台）
雪やこんこ 霰や梨の木 母屋の背戸で 白う 搗くなあ誰か
ありやあ コッパリ コッパリ ジャゲよ （広島）

音楽も一部類似しているが、音階は異なっている。

（楽譜－4・8 4例の比較スコア＝唱歌・佐賀・仙台・広島）2節末

第3学年の「茶摘」も民謡からヒントを得て作られたと思われる箇所がある。歌詞における“あかね礬に菅の笠”は静岡の「茶唄」に広く見られるし、弱拍開始も共通している。しかし音階は民謡が律音階であり、唱歌は四七抜き長音階である。

（楽譜－4・9 「茶唄」）（註-4）～2節末

また「友だち」と「かぞへうた」等は教訓の内容をもっている。父母兄弟から友達そして最後には国のために尽くすことを論している。『小学唱歌集』に掲載された「五倫の歌」の流れを継ぐものであろう。また、「虫のこゑ」は、“秋の夜長を鳴き通す あゝおも

しろい虫のこゑ”と、1・2番とも歌っているがこれは大人の発想であり、子どもの情動としては考えられにくい。3年生の子どもにとっては虫を捕りにいく方が自然な行動であろう。子どもの生活を直視すれば、こういった大人の発想は生まれないのではないか。

第4学年の「村の鍛冶屋」は、勤勉の象徴である。1977年の学習指導要領改訂期に不採用になりかけた曰くつきの曲である。それは文語体と生産方法が転換した現代には通用しないとするものであった。しかし、国民の復活論も起こり、文部省も復活採用をした経過をもっている。

第5学年の「入営を送る」は国民皆兵と、国が主で個人が従＝人間・個性の軽視をもつとも重視すべき音楽において行なおうとする矛盾がみられる。

ますらたけをと 生ひ立ちて、国のまもりに 召されたる
君が身の上 うらやまし。望めどかなはぬ 人もあるに、
召さるゝ君こそ 誉れなれ。さらば 行け、国の為

この傾向は「水師營の会見」でさらに加速させている。9番までの歌詞を続ける中で、日本国民の在り方をとくとくと論している。

第6年生は複合的な歌詞内容を有してくる。「我は海の子」は自然を歌っているが、殖産・戦争美化をも盛り込んでいる。特に最後の第7番の歌詞は現在歌われないが、重要な意味をもっている。

⑦いで大船を乗出して 我は拾はん海の富
いで軍艦に乗組みて 我は護らん海の国

「故郷」も、自然・勤勉・人生を歌っている。“故郷に錦を飾る”という発想はこの曲の中にいかに入っている。

③こゝろざしをはたして いつの日にか帰らん、
山はあをき故郷 水は清き故郷

また、ふるさとにこだわる感情は、定着農耕民としての日本人の生き方に大きく関わっているといえる。歳を累ねるとともに日本人はふるさとにこだわり、望郷・帰郷の念にかけられる。石川啄木もその心情を詩に託している。(註-5)

唱歌「故郷」は高野辰之自身の生きざまを詩に託しているともいわれ、シンプルで歌いやすい旋律にのせ日本人の感性を震撼させる歌となっている。

戦争美化と、人間の尊厳をここまで否定した曲として「出征兵士」がある。6番までの歌詞の中で、国体護持、教訓、戦争美化を徹底して行なっている。

②さらば行くか、やよ待て、我が子。 老いたる母の願は一つ。

軍（いくさ）に行かばからだをいとへ 弾丸に死すとも病に死すな。

⑥勇み勇みて、出て行く兵士。 はげましつゝも見送る一家。

勇気は彼に、情は是に。 勇まし、やさし、をゝしの別。

実際にこのようなことを本心で語る母親がいるとは考えられない。しかしながら、歌が何度も歌われていくにしたがって、アブノーマルな状況がいつの間にか定着し、本心を言えない状況に追い込んでいく役割を唱歌が担わされていくのである。「国産の歌」は、拡張主義、国粹主義、大政翼賛の道を拓いていく。『尋常小学読本』巻12（明治43年）の1番の歌詞は最後行で以下のようになっていた。同年発行の『尋常小学読本唱歌』でも同様であった。

①我が大日本帝国の 古き六十八国に
沖縄諸島合わせてぞ 府は三つ県は四十三。
北海道の一片と 外に南北新領土。
*温熱二帯にまたがりて 天産多きうまし国。

しかし大正3年発行の『尋常小学唱歌』では、最後行を（*印の行）次のように変更している。

*朝鮮新に加りて、 天産多きうまし国。

この方法は「同胞こゝに五千萬」にも見られる。

①北は樺太千島より 南台湾澎湖島
大洋の波に洗はるゝ 大小四千の島々に
朝日の御旗ひるがへす 同胞こゝに五千萬。

これがまずタイトルを「同胞すべて六千萬」とし、

①北は樺太千島より 南台湾澎湖島
朝鮮八道おしなべて 我大君の食す国と、
朝日の御旗ひるがへす 同胞すべて六千萬。

わずか4年の間に日本が推し進めた侵略行為は、学校唱歌の歌詞をここまで変更するに至り、拡張主義の正当化が自民族中心主義の発想で行なわれていった。

唱歌教科書の文部省著作＝準国定化は、修身科教科書の音楽版であっただけではなく、修身や教育勅語の朗読・暗記と異なり、芸術教育というより、教育的意図を強力に押し出し、極めて情緒的に子どもの感性に浸透していく役割を果たしていく。これが日本人を独善的な価値観、偏狭な民族主義に仕立て上げていく〈手段〉として巧妙に利用されていくことになる。それは既出唱歌集に対する批判の大勢を占めていた歌詞内容が、改革されないばかりか、文語体の歌詞を日本古来でしっかりした、美しい言葉として位置付け、品格を保つためにそれを歌わせることが教育であるとした。このように学校における唱歌教育は、明治後期から興隆した民間の言文一致唱歌運動、大正期の芸術教育運動、大正期から昭和初期にわたる一連の教育運動といった唱歌改革運動を無視し、一直線に戦争への一里塚を邁進する任務を担わされていくのである。

〔註〕

1. 岩井正浩「日本人の伝統的音楽能力と感性」、『季刊音楽教育研究』、1985年10月／1986年1月。
2. 木下恵介監督、壺井栄原作、1954年、松竹映画。
3. 唐沢富太郎『教科書の歴史』、創文社、1956年、pp.325-329。
4. 『日本民謡大観中部篇』、日本放送協会、1960年、p.208。
5. 石川啄木の詠める〈ふるさと〉関連詩

ふるさとの訛なつかし 停車場の人ごみの中に そを聴きにゆく
やはらかに柳あをめる 北上の岸辺目に見ゆ 泣けとごとくに
ふるさとの山に向ひて 言ふことなし ふるさとの山はありがたきかな（一握の砂）
今日もまた胸に痛みあり。死ぬならば、ふるさとに行きて死なむと思ふ。

（悲しき玩具）

尋常小学唱歌の分析

作成・分析=岩井正浩

[第1学年]	拍子	小節	音域	音階	テンポ	旋律法	形式	リズムパターン	歌詞	出典等
1. 日の丸の旗	2/4	16	f ₁ -d ₂	F 47度	108		ABCD 3	A	4	
2. 鳩	2/4	12	f ₁ -d ₂	F 47度	96		AA'B 2	H	9	
3. おさあつてし	2/4	16	f ₁ -d ₂	F 47度	100		ABCA' 3	F	6	
4. 人形	4/4	16	f ₁ -d ₂	F 47度	104		ABCA' 3	A	9	
5. ひよこ	4/4	16	f ₁ -d ₂	F 47度	112		AA'BA' 3		9	
6. かたつむり	2/4	12	d ₁ -d ₂	D 47度	92	g=1回経過	ABC 2	CE	9	
7. 牛若丸	2/4	16	d ₁ -d ₂	G 47度	92		ABCB' 1	CE	8	
8. 夕立	4/4	12	g ₁ -d ₂	G 47度	112	4音	ABC 2	C	2	
9. 桃太郎	2/4	12	d ₁ -d ₂	D 47度	112		ABC 2	C	8	
10. 朝顔	2/4	12	f ₁ -d ₂	F 47度	84		ABC 2	AC	1	秋季結業尋常小学校本巻2
11. 池の鯉	2/4	12	d ₁ -d ₂	G 47度	96	c=1回	ABC 2	CE	9	
12. 親の恩	4/4	16	d ₁ -d ₂	G 47度	112		ABCA' 3	C	5	
13. 烏	2/4	16	f ₁ -d ₂	F 47度	84		ABCA' 1	CE	1	尋常小学校本巻1
14. 菊の花	4/4	12	d ₁ -d ₂	G 47度	108	c=1回経過	ABC 2	C	1・8	
15. 月	2/4	12	f ₁ -d ₂	F 47度	88		ABC 2	E	1	尋常小学校本巻2
16. 木の葉	2/4	16	d ₁ -d ₂	D 47度	92	cis=1回経過下	AA'BC 2	AC	1	
17. 兎	2/4	16	d ₁ -d ₂	D 7度	96	cis=1回経過下	ABCD 2	AC	9	
18. 紙鳶の歌	2/4	16	f ₁ -d ₂	F 47度	112	b=経過的上	ABAB' 2	C	9	尋常小学校本巻2
19. 犬	4/4	12	d ₁ -d ₂	D 47度	120		ABC 2	C	9	
20. 花咲爺	2/4	16	d ₁ -d ₂	D 47度	84		ABA'B' 1	CE	7	

[第2学年]	拍子	小節	音域	譜(載音=次)	テンポ	旋律法	形式	リズムパターン	歌詞	出典等
1. 櫻	4/4	16	c ₁ -d ₂	F	47拍	112	b=2回繰上	ABCB' 4	C	1
2. 二宮金次郎	2/4	16	d ₁ -d ₂	D	47拍	100		ABCD 4	CE	6
3. よく知りく難へ	4/4	20	c ₁ -c ₂	F	47拍	108	b=1回下	ABCB' 4	CE	6 新譜削除
4. 雲雀	4/4	16	c ₁ -d ₂	F	47拍	132	e/b=1回繰上/轉調	ABCD 2	C	1
5. 小馬	2/4	16	d ₁ -d ₂	D	4拍	112	g=1回繰上	ABCB' 4	AC	9 尋小読本巻3
6. 田植	4/4	20	c ₁ -c ₂	C	47拍	120		ABCD 2	C	1・6
7. 雨	4/4	16	d ₁ -d ₂	D	4拍	126	g=1回繰上	ABCD 2	C	1
8. 蟬	4/4	16	c ₁ -d ₂	F	47拍	96		ABC 2	C	1
9. 蛙と蜘蛛	2/4	16	d ₁ -d ₂	G	47拍	80	fis=1回繰下	ABCA' 2	C	1 尋小読本巻3
10. 浦島太郎	2/4	16	c ₁ -d ₂	F	47拍	100	b=1回繰下	ABCD 2	CE	7
11. 案山子	4/4	16	c ₁ -d ₂	F	47拍	112	b=1回繰上	AA' BC 2	C	1
12. 富士山	4/4	16	d ₁ -d ₂	D dur		96		ABCD 2	C	1 尋小読本巻4
13. 仁田四郎	2/4	16	d ₁ -d ₂	D	7拍	100		ABB' 2	CE	7 新譜削除
14. 紅葉	4/4	16	c ₁ -d ₂	F	47拍	92	b=1回繰上	AA' BC 1	C	1
15. 天皇陛下	4/4	16	d ₁ -d ₂	D	7拍	96	cis=1回繰下	ABCD 2	C	2・3 新譜削除/無伴奏
16. 時計の歌	2/4	16	d ₁ -d ₂	G	47拍	92		ABCB' 1	CE	2 尋小読本巻4
17. 雪	2/4	16	f ₁ -d ₂	F	7拍	92		ABA' C 1	CE	1
18. 梅に鶯	4/4	16	d ₁ -d ₂	G	7拍	100		ABCB' 2	C	1
19. 母の心	2/4	24	c ₁ -d ₂	C	47拍	80		AA' BCDB' 2	C	5 尋小読本巻4
20. 那須の与一	2/4	16	c ₁ -d ₂	F	7拍	88		ABCD 2	CE	8

[第3学年]	拍子	小節	音域	音階(機械音=欠)	テンポ	旋律法	形式	リズムパターン	歌詞	出典等		
1. 春が来た	4/4	8	e ₁ -e ₂	C	47拍	120	f=2回経過上	AB	2	C	1	尋小説本巻5
2. かがやく光	4/4	12	d ₁ -d ₂	G	47拍	104	c=1回制端	ABA'	2	C	4・8	
3. 茶摘	4/4	16	d ₁ -d ₂	G	47拍	104		ABAC	1	CF	6	
4. 青葉	4/4	16	d ₁ -d ₂	D	7拍	100	cis=1回経過下	ABCD	2	C	1	
5. 友だち	4/4	20	d ₁ -d ₂	D	7拍	100	cis=1回経過下	AA' --	4	C	7	新訂制端
6. 汽車	2/4	16	d ₁ -d ₂	G	47拍	92	fis/c=制端	ABCB'	1	C	1	明治45年版読本巻5
7. 虹	2/4	16	c ₁ -e ₂	C dur		72		ABCD	2	C	1	
8. 虫のこえ	2/4	20	d ₁ -d ₂	D	47拍	80	cis=2回経過下	ABABCD	2	AC	1	尋小説本巻5
9. 村祭	2/4	16	d ₁ -e ₂	G	47拍	84	c/fis=各1回経過上。	ABCA'	1	C	* 2	
10. 鶴越	4/4	16	c ₁ -d ₂	F	47拍	120		ABAC	1	C	8	
11. 日本の国	2/4	28	d ₁ -d ₂	D dur		100		AA' BCDEF 2	2	CE	4	尋小説本巻6
12. 雁	4/4	20	d ₁ -e ₂	G	7拍	104		ABCD B'	2	CG	1	
13. 取入れ	4/4	20	c ₁ -d ₂	F	47拍	116		AA' BCD	2	C	6	
14. 豊臣秀吉	4/4	20	d ₁ -e ₂	G	47拍	104	c=2回経過上	ABCDE	2	CH	8	
15. 皇后陛下	4/4	12	f ₁ -d ₂	F	7拍	84		ABC	2	C	3・4	新訂制端
16. 冬の夜	4/4	20	d ₁ -d ₂	G	4拍	84	c=1回経過下	ABA' BC	2	C	8	
17. 川中島	4/4	16	d ₁ -d ₂	G	4拍	104	c=1回制端	ABCA'	2	C	8	
18. おもひやり	4/4	16	d ₁ -d ₂	G dur		88		ABAC	1	BC	7	
19. 港	2/4	16	d ₁ -d ₂	D	7拍	66	c=1回制端	ABCD	2	CE	4	
20. かぞへうた	4/4	14	b-e ₂	都説		120		AECDCDEE' 2 (2小節単位)	2	BC	4・7	尋小説本巻6

[第4学年]	拍子	小節	音域	音階(調性)	テンポ	旋律法	形式	リズムパター	歌詞	出典等
1. 春の小川	4/4	16	c ₁ -c ₂	C 47拍	104	h=1回経過下	AA'BA' 1	AC	1	
2. 桜井のわかれ	4/4	16	d ₁ -d ₂	D 7拍	96	cis=1回経過下	AA'BA ² 1	C	4	新訂削除
3. ぬかの四季	4/8	24	f ₁ -d ₂	F 47拍	116		AA'BB'AA' 2	C	6	尋小説本巻7
4. 靖国神社	2/4	24	d ₁ -e ₂	G 7拍	66		ABCDEF 1	CE	4	
5. 蚕	4/4	16	c ₁ -d ₂	C dur 112			AA'BC 2	C	6	
6. 藤の花	4/4	16	c ₁ -d ₂	F 7拍	104	e=1回経過上	AA'BA ² 1	BC	1	
7. 曾我兄弟	2/4	16	d ₁ -e ₂	G dur 88			ABCA' 2	CDE	8	
8. 家の紋	2/4	24	d ₁ -d ₂	D 7拍	72		AA'BCDC'	CE	7	尋小説本巻7/新訂削除
9. 雲	4/4	20	d ₁ -e ₂	G dur 104			AA'BCD 4	C	1	
10. 漁船	2/4	16	d ₁ -d ₂	D 4拍	76	g=2回経過下	AA'BA 2	CE	6	
11. 何事も精神	2/4	24	d ₁ -e ₂	G 7拍	92	ガル・セ・ニョ	ABA'CC'B'ABA'	CE	6	尋小説本巻7。
12. 広瀬中佐	4/4	16	d ₁ -e ₂	G 112		fis=1回経過	ABCD 2	CDH	8	
13. たけがり	2/4	36	d ₁ -e ₂	G dur 84		3連符	ABB'CDE FGE	CE	1	尋小説本巻8
14. 霜	4/4	12	c ₁ -d ₂	F 7拍	96		ABA' 4	CD	1	
15. 八幡太郎	4/4	24	d ₁ -d ₂	G 47拍	112		ABCDAB' 1	CD	8	
16. 村の鍛冶屋	2/4	16	c ₁ -c ₂	F 4拍	84		AA'BA' 1	AC	6	
17. 雪合戦	2/4	16	f ₁ -d ₂	F 7拍	76		AA'BC 1	CE	8	
18. 近江八景	4/4	16	d ₁ -d ₂	D 7拍	88	cis=1回経過下	AA'BC 1	CD	1	尋小説本巻8。
19. つとめてやまず	4/4	16	f ₁ -d ₂	F 7拍	112		AA'BA ² 1	C	6	新訂削除
20. 橋中佐	4/4	16	c ₁ -e ₂	a moll 7拍	104		ABCB' 2	C	4・8	

[第5学年]	拍子	小節	音域	音階(構成音)	テンポ	旋律法	形式	リズムパターン	歌詞	出典等
みがかすば	4/4	12	c ₁ -e ₂	C dur	84		ABCDEF (2小節単位)	C	7	
金剛石 水鏡	4/4	32	c ₁ -d ₂	C	92	2曲とも同じ旋律	ABCDEF GH 2	BC	7	
1. 入岐の大蛇	4/4	16	c ₁ -d ₂	F	100		AA' BA ² 1	C	8	
2. 舞ハヤ	4/4	26	c ₁ -d ₂	F	92	e=1回連続的	----- 1	C	* 9	尋小読本巻9
3. 鯉のぼり	4/4	16	c ₁ -d ₂	F	96		AA' BC 1	CE	7	
4. 運動会の歌	2/4	20	d ₁ -e ₂	G	88		ABCDE 2	CE	6	新削除
5. 加藤清正	2/4	28	d ₁ -e ₂	G	72		ABCB' CB ² C' 2	C	8	
6. 海	3/4	20	c ₁ -d ₂	F dur	84		ABCDE 2	CH	1	
7. 納涼	4/4	18	cis ₁ -e ₂	A	92		AA' BA ² +2小節 1	CD	1	
8. 忍耐	4/4	16	d ₁ -d ₂	D dur	84		AA' BC 1	C	7	
9. 鳥と花	4/4	16	d ₁ -e ₂	G dur	104		ABB' C 2	C	1	
10. 菅公	4/4	16	h-e ₂	e moll	80		ABCD 2	C	4	
11. 三才女	4/4	24	d ₁ -e ₂	G-g-G (Gの第4音)	92	変化音fis	ABA' CAD 1	CD	7	尋小読本巻9。
12. 日光山	4/4	16	d ₁ -e ₂	B dur	96		AA' BA' 1	C	1	
13. 冬景色	3/4	16	d ₁ -e ₂	G dur	100		ABCD 2	C	1	
14. 入営を送る	4/4	24	d ₁ -e ₂	G	108		AA' BCDC' 2	CD	8	
15. 柳堂の境	4/4	16	d ₁ -es ₂	g moll	120	c=1回経過上	ABCD 2	C	8	尋小読本巻10
16. 斉藤実盛	4/4	24	d ₁ -e ₂	C	92		AA' BCAA ² 1	D	8	
17. 朝の歌	2/4	16	cis ₁ -e ₂	A	69		ABCA 1	CDE	6	
18. 大塔宮	6/8	12	h-e ₂	e moll	104		ABC 2	CD	4	
19. 轉生を語る歌	4/4	16	d ₁ -e ₂	G dur	104		ABCD 2	C	7	

[第6学年]	拍子	小節	音域	音階(調音)	テンポ	旋律法	形式	リズムパターン	歌詞	出典等
1. 唯天聖朝	4/4	12	d ₁ -d ₂	G	92	fis=2回経過下/後置	ABC 2	CD	*4・7	
2. 児島高德	4/4	24	c ₁ -es ₂	c moll	80	変化音h/導音はF	ABCD ['] 2	C	4	
3. 朧月夜	3/4	16	d ₁ -e ₂	D	72	g=1回経過上	ABCD 2	CH	1	
4. 我は海の子	4/4	16	b-es ₂	Es dur	126		ABCB 1	C	1・6・8	尋小読本巻11
5. 故郷	3/4	16	d ₁ -e ₂	G	80	fis=1回経過的上	ABCD 2	CH	*6・7	
6. 出征兵士	2/4	32	c ₁ -e ₂	C	112	変化音fis/h=1回経過的上	ABCD ['] BCA'E 2	C	4・7・8	尋小読本巻11
7. 蓮池	6/8	21	d ₁ -e ₂	G dur	160		ABCD 2	CD	1	
8. 灯台	4/4	16	b-es ₂	Es	104	d=1回経過下	ABCB 1	C	1	
9. 秋	6/8	16	c ₁ -d ₂	F	160		ABCD 2	C	1	
10. 開校記念日	4/4	16	d ₁ -d ₂	D	100	cis=1回経過	AA'BC 1	C	*2	新訂削除
11. 読書六つ	2/4	24	c ₁ -e ₂	C	84		AA'BCDE 2	CE	4	尋小読本巻11/新訂削除
12. 四季の雨	3/4	16	d ₁ -d ₂	G dur	69		ABCD 2	CDH	1	
13. 日本海海戦	3/4	24	d ₁ -d ₂	D dur	92	凡二ト/cis=2回経過下	AA'BA ² CD 2	CDE	8	
14. 鎌倉	4/4	12	h-h ₁	e moll	120		AA'B 2	C	*8・9	尋小読本巻12
15. 新年	6/8	16	d ₁ -e ₂	G	152		AA'BA' 1	CDH	*2	新訂削除
16. 国産の歌	2/4	32	d ₁ -e ₂	G	100	c=1回経過上	ABAB'CD ['] AE 1	CE	4・6	尋小読本巻12/新訂削除
17. 夜の梅	6/8	16	h-e ₂	G dur	152		ABCB 1	CD	1	
18. 天照大神	4/4	24	c ₁ -d ₂	F	100		ABCB'DB 2	CD	4	
19. 卒業の歌	4/4	28	b-es ₂	Es dur	104	変化音a=2回/8拍経過	AA'BCC'A ² D 2	CD	2	尋小読本巻12

「リズム型」 A=同定量音符の連続(四等音符/八分音符)/B=ACのみの変化を与えたもの/C=同じパターンの繰り返し/D=アウフタクト/E=ピョウコ節(2回連続)/F=休符を置いて出る(アウフタクト以外)

G=シメトリック/H=タタターン ターン式。

〔形式〕 1=2部形式/2=通作/3=起頭転結/4=coda, 終結形式

(楽譜-4.8 雪-4例)

雪

♩=92

一 二 三 四

ソタハ フタハ スンズン フモル
ふつても ふつても まだふりやまぬ

ヤアモ ノハウモ フスバクレカブヲ
いーぬは よろこび にはかけまはり

カレコハ コラズハナガサク
いれこは こたうで まるくなら

雪やコ一口

(佐賀)

ゆきや (コ一口) あられや (コ一口)

天竺ばしのはしのしち からすがさんびきとまった

なんひやてとまった 雪一駄ひやてとまった

雪一駄 旗一になつて すみや(コ一口 コ一口)

雪やこんこ

廣島縣音戸町
通念まかつ探譜

ゆきや こんこ あられや しのき

おもやのせとで うすつくなみだれか
(自由な節で)

あ りゃー コッパリ コッパリ シヤガ

雪 コンコン

仙台地方

ゆきコン コンコン あめコン コンコン おてしの かきのきさ

ゆきいっぺ たまた こぞこぞ ほろけ おじいさん

ほろかねがかり おらや ー ん た ー

(楽譜--4・9 「茶摘」)

茶 唄 [B] (茶つみ駿河節) 駿河国安倍郡豊田村
(静岡市 國人)

♩ = 84~88 (♩ = $\frac{1}{2}$ ♩)

ひら い 茶 ばら (ア) - に - (B) - は - 茶 - (E) つ み - (B)

ヨイトコ ヨイトコ (P) (Z) ソレカラ ドウ

(サ ヤ ヤ) そ - ろう - た - (B)

メ - ル (P) (E) あ か - - - - - (B) - (A) - (E) だ - す き

(Z) あ か ね だ す き が ど う し た (P)

に - - - - (B) (E) だ す き

- - - に - (B) - イナ) す (ウ) げ - の か さ (ア ツミコノ ツミコノ)

【実際ノ音高】
etc.
ひら い 茶 ばら

第3節 岡野貞一の唱歌と音楽

4-3-1 岡野の経歴

『尋常小学唱歌』の作曲委員会の実質上の中心メンバーは、岡野貞一であった。岡野の位置の大きさは、結果としての現在の『文部省学習指導要領』における〈共通教材〉に占める唱歌の多さに認められる。「日の丸の旗」(1年)、「春が来た」(2年)、「春の小川」(3年)、「紅葉」(4年)そして「朧月夜」と「故郷」が6年の〈共通教材〉として採用されている。当時は高尚や単純、また生活実態にそぐわないと各地の師範学校付属小学校レベルの教員から指摘されていた唱歌が、現代ではむしろ重視されている。

『尋常小学唱歌』は文部省著作であり、作詞・作曲者名は明らかにされなかった。しかし岡野の御子息である匡雄氏達の証言などで、その著作者が明らかになった曲も出てきた。現在、岡野に関しては21曲の唱歌が確認され、その内12曲が『尋常小学唱歌』に収録されている。

岡野貞一に関する文献は出身地の鳥取で、鈴木恵一著『岡野貞一とその名曲』(1991年)や、鳥取県教育委員会編『童謡・唱歌のふるさと鳥取』(1988年)があり、『日本のふ

るさと 岡野貞一・田村虎蔵 名曲のしおり』(鳥取市商工観光課 1987年)や、さらに猪瀬直樹著『ふるさとを創った男』(日本放送出版協会 1990年)等がある。『ふるさとを創った男』は、猪瀬による高野辰之(註-1)と島崎藤村の調査に、筆者の提供した資料を組み合わせで創作された文部省唱歌「故郷」へのアプローチである。

岡野を取り上げる意義は、岡野がキリスト教に帰依し教会のオルガニストとして生涯教会で西洋音楽を表出していたことと、日本人の感性・精神構造に大きなインパクトを与えた唱歌との因果関係を明らかにすることである。

岡野は1878(明治11)年、邑美郡古市村(現鳥取市)で長男として(姉寿美がいる)生まれる。東京音楽学校の鳥取県出身者には、永井幸次(註-2)や田村虎蔵(註-3)、そして東京音楽学校の第2代校長である村岡範為(註-4)がいた。彼らは岡野の音楽志向を醸成していくのに良き先輩となった。1893(明治26)年には岡山市の学校に姉を頼って移るがすぐに退学し(17才)、岡山教会でアリス・ベティー・アダムス宣教師と姉夫婦の指導によりオルガンをはじめとするキリスト教音楽の勉強を行なっている。ちなみに岡野は姉寿美の1年後の1892年、鳥取の教会で弱冠14才で洗礼を受けている。そして母親もその1年後に洗礼を受けていることから、岡野家は敬虔なクリスチャンであった。(父親は岡野が7才の時他界)

アダムスはアメリカン・ボードの宣教師で、伊沢修二と関係の深いブリッジ・ウォータ一高等師範学校を卒業後、1881(明治24)年に岡山に来日している。岡野が鳥取を出、東京音楽学校を受験・合格するまでの岡山での4年間は、岡野が生涯教会のオルガニストとして、また学校唱歌を作曲するための西洋音楽の学習・獲得におけるきわめて重要な場所であり期間であった。

岡野の誕生した翌年には音楽取調掛が設置され、日本での本格的な音楽研究と教員養成が開始されようとしていた。1887(明治20)年には東京音楽学校となり、西洋音楽が大きな比重を占めてくるようになる。しかし、岡野が接した音楽は『小学唱歌集』であり、キリスト教音楽であった。1896(明治29)年、当時格下げされていた東京高等師範学校附属音楽学校予科に入学、翌年には本科に入学している。当時の東京音楽学校は1年の予科を修めたのち、本科と師範科に分かれて入学するというシステムをとっていた。岡野は本科で本格的に音楽の研究を行なうこととなった。実は滝廉太郎が1年遅れで生まれ、1年早く入学しており、滝とは当然数多くのコンタクトを行なっていると考えられる。

就職はまず同郷の田村が、1899(明治32)年に唱歌とオルガンの助教授として採用され

ている。しかし明治44年には解任され在野から唱歌教育の改良論を展開する。岡野は1904（明治37）年に授業補助として、楽典、ピアノと唱歌を担当、1906年になって唱歌担当助教授として採用されている。この職は1932（昭和7）年まで続き、さらに1941年まで嘱託講師として在職している。同郷の2人の音楽教育に携わる人物が、音楽学校＝文部省側と東京高等師範付属小学校＝現場という形で対峙したことは興味深い。なお、唱歌作成にあたり、多くの唱歌の作詞を担当した高野辰之は2年前に長野県で生まれて、東京帝国大学を卒業の後、国語編纂委員と唱歌編纂委員を掛け持という重要なポストとともに、1909（明治42）年に、国語担当教授として在職することとなる。

岡野の履歴は以下、1907年に結婚、1913年離婚、1915年再婚、1921（大正10）年に教員検定委員と文部省視学委員兼任、1923年教授昇任、1932年退官時に日本教育音楽協会顧問となっている。当年55才であった。そして太平洋戦争勃発の1941年12月に急性肺炎で63才で逝去している。岡野の人生の主要部分が、実は本論文の年代区分（明治後期～大正～昭和初期）にほぼ該当するのである。

4-3-2 岡野の作品

岡野の作品については、前述の文献に掲載されている曲のみならず多数の作品がある。これらは岡野のご子息である岡野匡雄氏の手書き目録から明らかになったものである。

それらは唱歌・童謡・校歌などにわたっているが、重要なのは作詞家との交流である。当時の詩人が歴々と名を連ねている。表-4-6は学校唱歌に絞ったものである。（註-5）

（表-4-8 岡野貞一作品一覧〔童謡・唱歌類〕 岡野匡雄氏提供のリストより構成）

曲の題名	譜	伴奏	歌	作詞者	文献名・編者等
行く春	有	有	有	青木歌子	「新譜女声唱歌上・下」 昭和6年 共益商社 青木歌子編
銀杏散る	有	有	有	青木歌子	
向ふ岸	有		有	佐藤一英	「音楽」1・Ⅱ 東京芸術大学保存レコード
七つの卵	有		有	飯田龍代司	
お日さまが見つけたもの	有		有	佐藤一英	

雲の秋	有		有	伊藤小虎	乗杉嘉寿編	
夕 焼	有		有	野口雨情		帝国書院
紫 煙る	有		有	飯田亀代司	昭和12年	
田舎の春	有		有	与謝野晶子		
雪の上	有		有	与謝野晶子		
象	有	有	仮名	桑野春風	「名作唱歌選集」	音楽之友社
螢	有	有	仮名	千田 薫		京文社
保護鳥	有	有	仮名	大和田建樹	「童謡唱歌名曲全」巻3	京文社
縄 飛	有	有	有	青木存義	「童謡集」第2輯	
月と母	有	有	有	西条八十	「新歌曲」第1輯/東京音楽学校編集 共益社発行	芸大保存レコード
タケノコ	有	有	有	北原白秋	「日本童謡110曲集」第2巻	山梨県立日川高校・依田先生より
我國の航海業	有	有	仮名	田村虎藏編「AN ACCOMPANIMENT TO A COLLECTION OF SONGS		
大阪の役	有	有	仮名	FOR THE HIGHER ELEMENTARY SCHOOL」	昭和4年	松邑三松堂
椿			有	水町京子		東京芸術大学保存レコード
帰 雁	有	有	有		「定本日本の唱歌」堀内政三	実業の日本社 昭和45年
子守歌	有	有	有	三好達治	「国民歌謡」	
去年今夜	有		有		「中学唱歌」	文部省検定教科書 明治34年
青 春				内倉キヨ		日本音楽著作権協会にて登録
奉天付近戦	有		有	尾上八郎	明治38年高等小学校用教材	文部省発行
白虎隊				大和田建樹	昭和初期 田村虎藏	中阪書店の唱歌集に見られる

この他、校歌等も多い。その作詞者は、土井晩翠、鈴木栄太郎、高野辰之、猪熊夏樹、吉丸一昌、大須賀乙字、三輪田元道、土屋真二、犬童球溪、上田万年、山田文夫、尾上柴舟、河尻重太郎、野口雨情、鈴木正雄、神原克重、浦井喜久造、青木存義、松村明積、大須賀積、畠山健、別所梅之助に及んでいる。

岡野が吉丸一昌、上田万年や高野辰之のような小学唱歌教科書編纂委員の詩に作曲しているのみならず、大正期の童謡運動の旗手達である野口雨情、西条八十や北原白秋の詩に作曲していることは興味深い。少なくとも歌詞における童謡運動の主張は大きかったばかりではなく、白秋にいたっては小学唱歌に対する強烈的な批判を展開していたからである。また、現場代表として大きな力を持ち、文部省＝東京音楽学校の唱歌編纂に常に意見を展

開していた田村虎蔵が、岡野の曲を自分の編纂した小学校高学年用の唱歌集に採用していることも意味深い。岡野は唱歌編纂において西洋的手法を散りばめており、必ずしも日本という枠には捉われていなかったことが明らかとなってくる。それが田村等の現場の声ともつながり、また大正期の童謡運動の詩に岡野が作曲するという現象を引き起こしていったと言えるのではないか。唱歌編纂の中で岡野はやはり特異であった。岡野の唱歌を日本的に表現していったのは、岡野自身ではなく子どもの側であったし、西洋音楽の特質を理解できなかった当時の教師の側であった。

(楽譜－4・10 「たけのこ」 北原白秋詩)～3節末

4－3－3 岡野・永井・田村・高野

岡野が受けた音楽教育は、同県出身の東京音楽学校の4才先輩である永井幸次の自伝『来し方八十年』（大阪音楽短期大学楽友会出版部 1954年）から間接的に知ることができる。

永井が音楽に接したのは『小学唱歌集初編』であり、賛美歌であった。（同本では出版を明治11年としているがこれは思い違いであろう。） またキリスト教は伝道師である上代知新が、京都からペティー教授、ラーネット教授と岡山からタルカツ女史が鳥取に来て講演会や賛美歌の稽古を行なっている。永井はタルカツ女史からオルガンを送ってもらい、『小学唱歌集 初編』の「見渡せば」から練習を開始している。このオルガンはアメリカ・メーソン社のベビー・オルガンであった。

本格的に音楽の勉強を開始したのは、岡山から宣教師ローランド教師夫妻が鳥取に赴任してからである。ローランドはアメリカから『トニックソルファ ミュージックリーダー』を取り寄せ、それによってドレミ唱法と発声法を教えている。永井は丁度変声期であったため軽い発声練習や呼吸法そして応用曲として賛美歌を習っている。この時期は永井が15才であり、1889（明治22）年は〈大日本帝国憲法〉が発布された年であり、東京音楽学校が設立された2年後であった。

岡野については次の記述がある。「弟の友達で音楽の好きな岡野貞一（この男を彼が音楽学校の三年生であった時に呼び出して同校に入学させ、卒業後研究生に残ることを勧め、後同校教授まで昇進して六十何才かで故人となった）を伴れ、投網船一艘を借りて港口に出て、兩人で声の練習をすることにした。」（註-6） さらに永井は16才の時にアメリカ人宣教師セバランスから英語も学んでいる。

永井は鳥取出身の先輩の影響も受けている。彼の弟（修造）は当時、鳥取師範学校の教生であった田村虎蔵から付属小学校で、また市内の訓導に就職した後も田村の下宿に出向いて様々なことを学んでいる。その後田村が東京音楽学校に入学することに触発され、永井も入学の意志を固める。これにはさらに同県出身の東京音楽学校校長村岡範為馳の20年ぶりの帰郷も大きく関わっている。明治25年、鳥取県から3名、26年には2名と同県出身者が入学している。永井は予科、田村は師範科であった。岡野の入学は4年後の明治29年であるから、その当時の鳥取県人の東京音楽学校志向が窺われる。

岡野のたどった道はこれから予測がつくが、彼の場合はより一層キリスト教との関わりが大きかった。それは14才で洗礼を受けていることや鳥取・岡山両県で教会との交流が頻繁であったことである。特に岡山教会のスタッフと結婚していた姉寿美の影響は無視できない。それは姉寿美のもとの岡山教会に身を寄せていたからこそ、岡野は英語とオルガンの勉強をすることができたのである。

岡野の東京音楽学校での授業内容も、永井の記録から推測することができる。当時の授業は、予科では数字譜が用いられていた。これに関して永井は、L.W. メーソンが主張するようにドレミ唱法を使いたかったが、伊沢修二は難しいということで数字譜を予科期間中に用いている。ピアノはバイエル教則本を用い、オルガンは島崎赤太郎に師事している。作曲・作歌研究会は永井が本科1年時に結成され、小山作之助、上眞行と鳥居枕、旗野十一郎教授が批評する体制ができていた。当然、岡野もその恩恵を受けることになる。

高野辰之と岡野貞一とはコンビで唱歌を数多く作り出しているが、懇意であったとか日常的なコンタクトをとっていたかということそうではなかった。性格的にも研究対象も異なる2人を結びつけたのは、『尋常小学唱歌』であった。高野の唱歌観は〈歌謡の発達〉に見ることができる。高野は歌謡の起源を感動詞（＝五五調）におき、その後五七調を経て今日の七五調になっているとしている。その七五調はアジア大陸から伝来し、声明にそのプロトタイプを認めている。そして「洋曲の四小節よりなる曲に、我が七五調が合ふのにやはり何の不思議もない」（註-7）と、和洋の接触が折衷を生み出したことは必然性があることを論じている。それは、文化・芸術の接触→低い文化国による高い文化国の模倣・追随→融和・同化というプロセスを辿り、独立国の面目を保持できるとし、日本はこのプロセスを辿っているとしている。唱歌の成立に関しては、「先づ歌詞が作られて、その歌詞の味を本統（まも）に出さしめる為に、曲を如何に作るべきかを工夫した」（註-8）のであり、〈歌主曲従〉の関係が唱歌の制作過程であったことを物語っている。

『小学唱歌集』（明治15～17年 全3編）に対しては、①年令に適応した音域、②発達段階に応じた曲の配列、③歌詞の解釈、④アクセント、などに欠陥があるが発行は正しかったと評価を下している。そして『尋常小学唱歌』は、高野自身の関与を認めた上で、「併ながら曲調だけはもう一段と国民の脳裏に宿つて居る民族性にしつくり合ふ物にする必要があるのではないか」と苦言を呈しているが、一方で「東西両洋の音楽が根本的に差異があるに致しましても、決して水と油だとは私は思ひませぬ。必ず是は適宜に折衷せられて、特色ある新しき音楽、それに付随する新しき歌謡又は新時代の少年青年に満足を与ふべき新しき歌謡、それに節の付けられたるもの、これが一日も速に現はれる事を希望せざるを得ない」（註-9）と、新しい日本の唱歌が誕生する可能性を楽観的に論じている。高野が文学者として作詞を担当し、作曲側に奮起を促したことは、学校唱歌や童謡の歴史において、常に曲調側の立ち遅れがあったことの指摘である。

4-3-4 島崎赤太郎の影響

岡野を語る場合には、永井幸次、田村虎蔵と高野辰之を欠くことはできなかった。そしてもう一人、島崎の存在を無視できない。島崎は1893（明治26）年に、東京音楽学校のオルガン授業補助として採用されたのを皮切りに、翌年には講師、1902年にはオルガンの教授となり1932（昭和7）年までその職を勤めている。1910（明治43）年には東京音楽学校出版の『中等唱歌』の選定委員、これより先の1909年には《小学唱歌教科書編集委員会》の編集委員、作曲委員会の主任となり、〈小学唱歌作曲要件〉の提案者でもあった。

東京音楽学校のお雇い外国人教師であったR.ディットリッヒ（註-10）は、バイオリン、和声学、作曲法と唱歌を担当したことになっているが、一方では、ウィーンでオルガン演奏に活躍するなどオルガン演奏に長けていた。島崎は国内でもディットリッヒにオルガンを習い、日本最初のオルガニストとなり、1893（明治26）年11月11日に本郷中央会堂にてオルガン演奏を行なっている。（註-11）その曲目は、「風琴独奏タンブラン」と「風琴独奏葬式進行曲」であった。（註-12）

その後、島崎は東京音楽学校教授になった2年後の1904から1906年にかけて、ドイツ・ライプチヒへ留学し、作曲とオルガンを学び、『オルガン教則本』まで著している。本郷中央会堂は、岡野と島崎を結びつけるもう1つの重要な〈場〉ともなった。岡野は死に至る1941年まで、毎日曜日に本郷中央会堂のオルガンを弾き続けていたのである。（註-13）

島崎は岡野の先輩として、岡野に大きな影響を与えただけではなく、唱歌編集の作曲委

員会主任として、重要な役割を演じたことは十二分に考えられる。しかもドイツ留学、オルガン演奏、そして教会との結びつきからみると、『尋常小学唱歌』の音楽的性格が浮かび上がってくる。唱歌様式がまさに賛美歌様式であり、伴奏がまさにコラール様式であったことは、分析にしたがってその姿が一層明確になってくるのである。ただ、その様式が子どもにとって受け入れるものであったかという点、そのギャップは現場教師の指摘を待つまでもなく大きかったと言わざるを得ない。

島崎の唱歌観は、1928（昭和3）年の第30回全国訓導協議会で窺い知ることができる。《歌曲に就て》というテーマでの講演で、島崎は『尋常小学唱歌』編纂時の話を行なっている。それは、西洋の歌曲作曲法に基づいたこと、そのため詩の韻律に従う・合わせる、つまり強拍や長音符などの使用法が非常に困難であったことに現われている。島崎は「小学校の唱歌は、唯単に面白いをかしいといふばかりでなく、其の唱歌の節に於ても、国語との関係とか其他の事から、子供が語勢の関係等もいくぶん正しく習ふ事の、手伝にもしなければならぬと考へてやつた事」（註14）とした上で、要因別に解説を行なっている。

まずリズムに関しては、童謡を意識し、2/4 拍子で符点の付くタッカ タッカ（符点8分音符+16分音符）は子どもには歌えない。しかし少しづつ教えていくために「からす」、「運動会」、「同胞すべて六千萬」や「二宮金次郎」を入れたと語っている。

音域は、子どもに発声法を教えればできる範囲の音域を設定したこと、分量は唱歌では正確に定めず、教師の手心に任せて多くしたこと、などを述べている。そして「私共が作ったものは、それは西洋の理屈を考へ、西洋の作曲上の道具は使ったが、西洋の曲ではない。之を日本人が考へれば、長唄や清元の節ではない。同時に外国人から考へれば、外国の曲でないといふ事が分る。是は日本人の曲である、日本人の書いたものでありますから、西洋人の心持は少しも入つては居ない。」（註15）として、唱歌が日本人の歌であることを強調している。ただ、苦渋は文の端はしに散見され、忠君愛国物ばかりでは堅くなるが滑稽な物はいれないこと、童謡などと比べれば詰まらないかもしれないが真面目で苦勞をかけて作り出したものだから是非歌わせてほしいことを訴えている。

発言は昭和に入ってから、つまり大正期の童謡運動を経て学校唱歌に対する風当たりが強くなってきた頃であった。そのため編纂委員として、また作曲に直接関与したことを認めながら、小学唱歌の〈在り方〉論を島崎の唱歌観を通じて明らかにしている。ただ『尋常小学唱歌』発行時には童謡運動は興っておらず、発言における〈童謡〉は、伝承童謡を指していると捉え方に整合性がある。

4-3-5 岡野の音楽分析

岡野の音楽的経歴は前項で述べた。岡野が如何に西洋音楽に傾倒し教会で毎日曜日オルガンを演奏していたことは、西洋音楽の様式・価値観に十分浴していたことを意味する。その岡野が作曲した曲が実際どういった内容を有しているかの検討は重要である。それは岡野が西洋音楽技法に基づいて作曲した曲が、子どもの口にのぼった時には必ずしも岡野の意図した曲の表出とはなっていなかったことが判明したからである。「故郷」や「朧月夜」は3拍子とアップビートという西洋音楽の様式と形式を盛り込んだのにも関わらず、子どもは1拍子感とアップビートの拍子感で表出しているからである。ここでは、岡野の曲を音楽的に分析する中で、岡野の側の意図を明らかにする。

表一 4・5 a-f (p.139)に分析の結果を掲載しているが、4-2-1とも関連させて1曲毎に分析に対する論考を行なう。

1. 「故郷」(六・四調～小学校新学習指導要領共通教材第6学年)

1 シラブル1音、4分音符の連続～歌詞に忠実に作曲、同じリズムパターン。形式はA-A'-B-Cである。ペンタトニックでなく、3拍子だが、西洋・賛美歌スタイルのダイレクトな反映。日本化はされていないが、順次進行・同度進行更にゆったりとしたテンポで歌い易い。リズムは3拍子感にのって歌われるべきであるが、子どもは果たしてそのように歌ったかどうか、そして教師がそのような指導をしたかどうか。この検証は実際に子どもが歌っている音が必要である。大和淳二監修『文部省唱歌集成』(日本コロムビア 1980年)、および映画「二十四の瞳」の挿入歌は分析の対象となる。この2つの表出は、明らかに3拍子ではなく、1拍子の連続である。つまり3拍すべてが同じストレスをもっている。これはまさに、子どもの遊び歌である〈手まり歌〉のリズムと同じである。次に第3フレーズからの、

(楽譜-4・11)

3	ゆーめ	は	いーま	も	めーぐー	ー	りーて	*	}	(*=休符)
4	タタタンタン	タタタンタン	タタターンタ	タタタン*						

のリズムパターンは、子どものわらべ歌で登場する唱歌の替え歌に特徴的なリズムパタ

ーンで、それは3拍子の1拍目を2つに分割するのである。これは追分のリズム感にも通じるリズム感とも言える。子どもが遊びの世界に既成の唱歌を導入するときにはこのパターンの曲を用いるが、岡野はまさにそれを先取りしている。遊び歌の中の〈お手合せ歌〉には既成の唱歌や童謡が導入されているが、「雨降りお月」などはその1つである。旋律法にも特徴がある。1小節ごとにみると、（括弧内は2・3拍目）

（楽譜-4・12 「故郷」）

$$\left[\begin{array}{ccccccc} \text{ド} & \text{レ} & \text{ミ(ファ)} & \text{ソー} & \text{ラ(シ)} & \text{ミ(ファミ)} & \text{レー ド} \\ \text{レ(ドレ)} & \text{ド(レミ)} & \text{ファ(ミファ)} & \text{ソ(ファミ)} & \text{ソー} & \text{ド(レミ)} & \text{ファ(レ)} & \text{ド} \end{array} \right]$$

括弧内の経過音（小節の頭ではないが）を加えていくと、見事なまでの順次進行である。第4フレーズになって初めて跳躍が見られる。これはリズムパターンでみせた、

A-A-B-A

を旋律法では順次進行の

A-A-A-B

で変化を演出している。一見単調に思われる曲がリズムパターンと旋律法でうまく処理されているのである。しかし子どもはこれをさらに彼らの感覚に合う音楽的処理に委ねたのである。

2. 「春がきた」（五・五調～同上第2学年）

1シラブル1音、同じリズムパターン（A-A）のわずか8小節の曲である。全国の師範学校附属小学校教師に対するアンケート『国定教科書意見報告彙纂』（文部省図書局 大正2～8年）では、多くの教師からフレーズの終わりが高く跳躍することへの異義を集めていた。しかし4-2-1で分析したが、A-Aの形式をリズムから見ると

A(a-b)-A(a-b)

と2つのリズムパターンを対比させ、8小節の単純さを補っていると言える。

3. 「春の小川」（七・七調～同上第3学年）

この曲の最大の特徴は、1シラブル1音、全て4分音符の連続ということである。（4-2-1参照）

音楽の基本的構造を解説するような単純なリズムパターンで全曲を貫いている。賛美歌に「もろびとこぞりて」があるが、これは1オクターブを段階的に順次進行で下ってくる。単なるドーシーラーソーファーミーレードである。しかし、これに符点のリズムを附すと見事な旋律として生まれ変わるのである。岡野がそのプリミティブな手法を意識的に原型のまま使用したとも考えられる。歌詞に忠実に音を与えていった結果が4分音符の見事なまでの連続となったのかもしれない。そしてこれこそコラルの典型とも言えるのである。岡野は後述の「日の丸の旗」でも同じ手法を用いている。

4. 「朧月夜」(八・六調～同上第6学年)

岡野の唱歌21曲の中で、アップビートの曲は7曲もある。そして3拍子でアップビートは「紫煙る」とこの曲である。旋律型の形式はA-B-C-Dの通節だが、これをリズムパターンで見ると明らかに1つのパターンのみでできていることが判明する。(4-2-1 参照)

タタターンタ タタタタタ タタータタタタ

である。そして「故郷」でも登場した1拍目の分割がある。この1拍目との意味は、このアップビートが子どもにとってダウンビートとなっているからである。つまり

(楽譜-4-13 「朧月夜」)

3	な	の	は	ー	な	ば	た	け	ー	に	ー	り	ー	ひ	う	す	れ	ー
4	タ	タ	タ	ー	ン	タ	タ	タ	タ	ー	タ	ー	タ	タ	タ	タ	タ	ー

ではなく、

3	な	の	は	ー	な	ば	た	け	ー	に	ー	り	ー	ひ	う	す	れ	ー
4	タ	タ	タ	ー	ン	タ	タ	タ	タ	タ	ー	タ	ー	タ	タ	タ	タ	ー

となるのである。この方が日本語の流れからいっても自然である。1シラブル1音という原則は貫かれているが、子どもにとっては歌いづらかったことは想像に難くない。ただ岡野は基本的には、西洋の音楽形式、リズム感と旋律法を駆使して、斬新的な唱歌創作に向かっていたと考えられる。そして子どもの表出とがこの当時では噛み合 わなかったといえるかもしれない。それはこれらの歌が子ども時代よりも成長し、懐か しのメロディーとなってよみがえる時にしっかりと噛み合ってくるからである。

音楽の基本的構造を解説するような単純なリズムパターンで全曲を貫いている。賛美歌に「もろびとこぞりて」があるが、これは1オクターブを段階的に順次進行で下ってくる。単なるドーシーラーソーファーマーリードである。しかし、これに符点のリズムを附すと見事な旋律として生まれ変わるのである。岡野がそのプリミティブな手法を意識的に原型のまま使用したとも考えられる。歌詞に忠実に音を与えていった結果が4分音符の見事なまでの連続となったのかもしれない。そしてこれこそコラルの典型とも言えるのである。岡野は後述の「日の丸の旗」でも同じ手法を用いている。

4. 「朧月夜」(八・六調～同上第6学年)

岡野の唱歌21曲の中で、アウフタクトの曲は7曲もある。そして3拍子でアウフタクトは「紫煙る」とこの曲である。旋律型の形式はA-B-C-Dの通節だが、これをリズムパターンで見ると明らかに1つのパターンのみでできていることが判明する。(4-2-1参照)

タタターンタ タタタタタ タタータタタタ

である。そして「故郷」でも登場した1拍目の分割がある。この1拍目との意味は、このアウフタクトが子どもにとってアップビートとなっているからである。つまり

(楽譜-4・13 「朧月夜」)

3	なの	は—	なばた	け—にい—	り—	ひうす	れ—
4	タタ	ターンタタタ	タタタター	ター	タタタ	ター	—

ではなく、

3	なのは—	な	ばた	け—に	い—り—	ひ	うすれ—
4	タタターンタ	タタ	タタタ	ターター	タ	タタター	—

となるのである。この方が日本語の流れからいっても自然である。1シラブル1音という原則は貫かれているが、子どもにとっては歌いづらかったことは想像に難くない。ただ岡野は基本的には、西洋の音楽形式、リズム感と旋律法を駆使して、斬新的な唱歌創作に向かっていたと考えられる。そして子どもの表出とがこの当時では噛み合わないといえるかもしれない。それはこれらの歌が子ども時代よりも成長し、懐かしいメロディーとなってよみがえる時にしっかりと噛み合ってくるからである。

性格のまったく異なる2人が1つの曲を創り上げることが行なわれたのである。一般的に高野の詩の内容は高尚で、自分の気持ちをストレートに表出している傾向があった。ただ、その詩の対象は高野が生まれ育った長野県の風景であり、当時の東京の風景でもあった。子どもには高尚すぎる感のあった詩の内容は、思わぬところでその真価を発揮した。それはあまり意味もわからず歌わされた子どもが、成長しノスタルジックな気分以身を任せる世代に入った頃、思い出し口ずさむ歌として甦ったのである。たんとたるリズム、順次進行の旋律法、限られた音域、遠い時代的背景を背負いこんだ思い出、現代に失われた彼らの過去と自然環境・親子を含む人間関係そして経済恐慌、強圧政治、軍国主義、国粹主義や封建的家族制度等、すべてがこれらの歌の中に歴史的背景として内包されている。

いみじくも、この2人のコンビで創られた6曲が現在の『小学校学習指導要領音楽科編』の共通教材に指定されている。高野の自己表出のベクトルと岡野の小学生用唱歌としての作品創作のベクトルは、見事に一致したと言える。

岡野の他の曲で『尋常小学唱歌』に掲載されたものは「桃太郎」、「水師營の会見」、「橘中佐」そして「児島高德」である。

「桃太郎」は言文一致唱歌の『幼年唱歌』に掲載されたの納所弁次郎作曲の「モモタロー」とは歌詞ともども違っている。『国定教科書意見報告彙纂』でも、納所の曲を期待する意見もあった。この2曲を比較するといくつかの特徴が見られる。

(楽譜-4・15 納所「モモタロー」)～3節末

(楽譜-4・16 岡野「桃太郎」)～3節末

納所の曲は、民間から発行されたが、田村との共編で文部省検定を受けた教科書として1900(明治33)年から現場で幅広く採用されていた。一方、岡野の曲は11年後の1911(明治44)年に『尋常小学唱歌』という文部省著作教科書として全国に配本された。

(表-4・9 「モモタロー」と「桃太郎」) (作成・分析=岩井正浩)

	拍子	小節	音域	音階	テンポ	旋律法	リズムパターン	対象
モモタロー	2/4	16	C-C	C 四七抜き	やや急速に(軍歌体)	跳躍的	全曲ビョウコ節	尋常小学1年
桃太郎	2/4	12	D-D	D 四七抜き	112	順次進行的	ほぼ8部音譜の連続	尋常小学1年

岡野が流行していたピョンコ節のリズムパターンを他の曲においても使用していないことは、岡野のリズムに対する思い入れの特徴である。つまりコラール調の曲を意識的又は無意識的かは判明しないが、追求していた1つの結果でもある。納所の曲はきわめて律動的な2拍子である。一方、岡野の曲はなめらかである。他の差異は歌詞以外にはほぼ見当たらないところをみると、リズムパターンと歌詞内容が子どもの興味の判断になっていると言えそうだ。

「水師營の会見」は、鳥取県教育委員会が編纂した『童謡・唱歌のふるさと鳥取』（音楽之友社 1988年）の岡野の項17曲の中には掲載されていない。9番までの有節歌曲の形態をとるこの曲は、明らかに軍国主義、戦争賛美、武勇賛美である。日本が西洋列強に肩を並べ、資本主義を高度に発展させ、拡張・膨張主義的野望を拡大していく時期が『尋常小学唱歌』成立期と重なっていることもあり、岡野が創作せざるを得なかった曲であろう。音階は経過音としてC音が1回現われる四七抜きト短調の曲である。

「橋中佐」と「児島高德」も『童謡・唱歌のふるさと鳥取』には掲載されていない。この2曲も短調で、前者は七抜き、後者は10度の音域を持つハ短調の曲である。

「夜の梅」はアップビート、6/8 拍子で音域もH-Eという11度の広さを持つ。また「三才女」はアップビート、4/4 拍子でG-g-Gという同主調転調を行なっている。『尋常小学唱歌』の中では表情も豊かであるが、平安期の清少納言・小式部内侍・伊勢大輔を文語体で歌い込んでいるため子どもにとっては難解であった。

以上、12曲が『尋常小学唱歌』に採用されており、全118曲の実に1割強にも及ぶのである。その音楽的内容については分析したが、岡野の作曲の感性的・技術的背景についても論じておかなければならない。

4-3-6 コラール・賛美歌・学校唱歌と岡野の音楽について

①コラールの特徴は以下の諸点に集約される。

1. 本来単旋律であったものに和声的な伴奏が付けられたもの。通奏低音的であるので対位的でもある。
2. 旋律は同一音価の連続に類するものと、歌詞のリズムが反映されたものとが存在する。1シラブル1音。コラール原型（単旋律）では2分音符、単純コラール（会衆によって歌われる）では4分音符。
3. 基本的には4～6フレーズにより構成される。長大なものは一部が4～6であるこ

とが多い。詩の段落と旋律の終止が一致。

4. リズム——コラール原型～非拍節的リズム

単純コラール～拍節的固定リズム

5. 転調はごく自然なものに限られるし、稀である。また中間部で転調された場合は、関係調（近親調）が基本。

6. 弱起の場合は、緊張和音で始まることも多い。（VまれにはIV）

属音の確定和音またはその第一転回形から始める。

7. 経過音、掛留音、刺繍音等の解決・収束により、フレーズの末尾が示されることが多い。比較的多用される転位音は、経過音（経過奇音を含む）であり、刺繍音や掛留音がこれに次ぐ。クロマテイク経過音は避ける。

8. 厳格様式の和声。同じ形の終止・確定終止の使用を避ける。



コラールはキリスト教音楽に非常に大きく係わっている音楽である。教会でオルガンを弾く立場にいる音楽家は、このコラールを弾く機会を数多く持っている。そのため、岡野がコラールを弾き、研究し、影響を受けたことは十二分に考えられる。

岡野の曲が極めて上記のコラールの特徴に合致していること、特に『尋常小学唱歌』に収録されている歌はコラールの特徴と酷似している。

②賛美歌は唱歌と同じように、大衆が歌えるというものでなくてはならなかった。そのため音域は狭く、跳躍は小さく、構成音はパンタトニックまたはそれに準ずるものが多い。岡野の曲はそういった性格・特徴を備えている。岡野自身が唱歌の日本化の一人であったことは、彼が『尋常小学唱歌』に大きく係わっていたことから断定できる。

つまり、賛美歌スタイル（明治期に移入された外国曲の研究と賛美歌）→岡野の作曲技法の決定→唱歌への影響→唱歌の特徴の決定——といったプロセスが浮かび上がってくる。唱歌との比較の中で特に関係が顕著であるのは、「祝日大祭日唱歌」で旋律法、リズム、和声、音域そして終止（プラグ終止を付ければ全く賛美歌と変わらない）。

歌い易さの観点からみると、狭い音域・同じパターンの繰り返し、簡単なリズム、ゆったりしたテンポが唱歌と賛美歌とを結びつける。

岡野匡雄氏所蔵の岡野貞一資料のなかに明治15年から順次発刊されていた『小学唱歌集初～3編』（単旋律）に伴奏付けを試みた楽譜がある。このことは「小学唱歌集」を始めとする外国曲の研究を行ない、岡野自身が外国からの移入の唱歌から学び、国産の唱歌

を作曲していくといった転換期に位置し、しかも文部省唱歌の特徴を作り出した側に立っていたことを物語っている。

岡野の作品は、『尋常小学唱歌』とその他に分類することが出来る。前者は5音音階とそれに準じた音階が多い。第4や7音が存在しても、それらは経過音であったり刺繍音であったりする。後者は軍歌などで、6音や7音が多い。音域は最高音がE音（例外的にF音）、下がCまたはD音（例外的にHまたはB音）と10度が平均である。結論として、

1. 岡野の曲、中でも『尋常小学唱歌』に収録されている曲は、コラール及び賛美歌と酷似しており、それらの影響を確実に受けていると言い得る。
2. 岡野の曲は、文部省唱歌の中では傑出しており、その後の文部省唱歌および戦後の学校唱歌の中に常に位置付けられてきている。
3. 明治初期の外国曲（スコットランド・アイルランドなど）と解禁されたキリスト教とその音楽（コラール・賛美歌など）は、西洋化を志向していた日本の音楽教育に大きな影響を与えた。日本はそのままの直輸入ではなく、リズム、旋律法、音階などを伝統的な要素と折衷しつつ（但し、基本的には西洋的な要素が大きく占めている）『尋常小学唱歌』を到達点として、唱歌の基本的な性格・特徴を決定した。
4. ただ、その唱歌が確実に日本人に受け入れられたかどうかは、“学校音楽校門を出ず”という諺に見られる通り言い切れない。しかし一方で、歴史とその状況の中で唱歌が良くも悪くも日本人の心の中に存在していることは確かである。

[註]

1. 高野辰之：1876-1946。第1・2期国定国語教科書編纂委員、邦楽調査囑託、小学唱歌教科書編纂委員、小学唱歌教科書委員を歴任。1910年、東京音楽学校教授。作詞には「故郷」「朧月夜」「紅葉」「春が来た」など数多い。著書には『日本歌謡史』『近世邦楽年表』、他がある。
2. 永井幸次：1874-1965。大阪音楽大学（前身は大阪音楽学校）の創立者。著書は『女子音楽教科書』『昭和中等音楽教科書』『来し方八十年』（自伝）、他。
3. 田村虎蔵：1873-1943。言文一致唱歌運動の旗手。民間発行の唱歌集を多数発行。『尋常小学唱歌』『高等小学唱歌』、他。
4. 村岡範為馳（はんいち）：1853-1929。1891-1893年間、東京音楽学校校長。音響学創始者の1人。著書には『実験音響学』がある。

5. 1992年、岡野匡雄氏に対する調査で、1980年現在で判明している曲。
6. 永井幸次『来し方八十年』、大阪音楽大学短期大学部、1954年、pp.18-19。
7. 高野辰之〈歌謡の発達〉、第30回全国訓導協議会記録「音楽教育の研究」
『教育研究』 330号、臨時増刊、1930年3月、pp.22-23。
8. 同上書、pp.24-25。
9. 前掲註3、pp.32-33。
10. Rudolf Dittrich (オーストリア) : 1888-1894 年間、御雇い外国人教師。和声付け
として『小学唱歌集』『祝日大祭日唱歌集』、作品には「憲法発布之頌」がある。
11. 赤井励「明治オルガン史の諸相」、『日本オルガン研究』18号、1990年。
12. 『音楽雑誌』38、1893年11月、p.23。
13. 前掲註1
14. 島崎赤太郎〈歌曲に就いて〉、第30回全国訓導協議会記録、「音楽教育の研究」、
『教育研究』 330、臨時増刊、1930年3月、p.16。
15. 同上書、p.19。

(楽譜-4・10「たけのこ」)

た　け　の　こ

北原白秋 作詞
岡野貞一 作曲

♩ = 108

1. た　け　の　は　やし　の　た　け　の　こ　は
2. う　ち　の　こ　や　ぶ　の　た　け　の　こ　に

ほ　れ　ば　き　ろ　い　ふ　さ　が　で　る
す　み　れ　そ　え　ま　し　お　く　り　ま　し

(楽譜-4・15 納所弁次郎「モモタロー」)

(は初二拍子)

稍急速に(軍歌体)

作曲 納所 辨次郎

1. モ モ カ ラ ウ マ レ タ モ モ タ ロ ー
 2. ニ ツ オ ン イ ナ ノ ー キ ビ ダ ン ゴ
 3. ハ ゲ レ イ イ ク サ ニ ダ イ シ ー リ
 4. フ ル マ ニ ラ ン ダ ー タ カ ラ モ ノ

キ ハ ヤ サ レ ク テ ー ナ カ ラ モ ナ
 ナ サ ケ ニ ツ キ ク ル イ ス ト サ ル
 ナ ニ ガ ー シ マ チ バ セ メ フ セ テ
 イ ス ガ ー ヒ キ ダ ス エ ン ヤ ラ ヤ

オ ニ ガ レ マ チ バ ク タ ン ト テ
 キ ヲ モ モ ラ ウ タ オ ト モ ス ル
 ナ ツ タ カ ラ ハ ナ ニ ナ ニ ソ
 サ ル ガ ア ト オ ス エ ン ヤ ラ ヤ

イ サ ン テ イ ヘ チ テ カ ケ タ イ
 イ ソ ゲ モ ノ ド モ オ タ ル ナ 日
 キ ン ギ ン サ ン ゴ ア ヤ ニ シ キ
 キ ヲ ガ ツ ナ ヒ タ エ ン ヤ ラ ヤ

(楽譜-4・16 岡野貞一「桃太郎」)

桃 太 郎

♩ = 112

作 詞 者 不 詳
 岡 野 貞 一 作 曲

1. も も た ろ う さ ん も も た ろ う さ ん
 2. や り ま し ょ う や り ま し ょ う

お こ し に つ け た き び だ ん ご
 こ れ か ら お に の せ い ぼ つ に

ひ と つ お た し に く だ さ い な
 つ い て い く な ら や り ま し ょ う

第5章 新訂尋常小学唱歌の成立

第1節 尋常小学唱歌の課題

『尋常小学唱歌』が1911（明治44）年から1914（大正3）年まで各学年1冊、合計118曲の唱歌を掲載して刊行されると、即座に官民双方から様々な反応が寄せられた。それらは大正2年に第1輯（文部省図書局）、3年に第2輯（文部省普通学務局）、4年に第3輯（同）、5年に第4輯（文部大臣官房図書課）そして8年に第5輯（同）が『国定教科書意見報告彙纂』の形で行なわれている。一方、田村虎蔵を中心として東京高等師範学校附属小学校の唱歌研究部が雑誌『教育研究』誌上で大正6年2月から11・12月、7年2～12月、そして8年4月まで15回にわたって『児童の歌に對する 歌曲の調査報告』を行なっている。本節ではこれらの反応を概観する中で、『尋常小学唱歌』の評価・課題を明らかにし、『新訂尋常小学唱歌』成立への要因を論じる。

1911（明治44）年発行の雑誌『音楽』誌上では、『尋常小学唱歌』第1・2学年が発行された時点で、「誰か『尋常小学唱歌』の普及を妨ぐるものぞ」という意見を掲載している。この中で、「従来のような各自勝手な唱歌教授するやうな不統一不体裁を見ることがなくなって、誠にわが唱歌教育の上に一大進歩を来すであらう。」と大いなる期待を表明した後、「その身一県の音楽教育の任に当たって、一校の音楽教師となつて居る人であつて、徒に『尋常小学唱歌』を罵つて、断じて我県には我校には、これを採用せぬなど、放言して居る人があるといふ事である。以ての外の量見違ひで、欠点があれば、どし／＼これを当局に質して改訂を要求するべきである。事ここに出でずして無責任の言動を爲して憚らないのは、自己の立場の何たるを弁へない不仕末千万のことである。」（註-1）とオープンな議論の展開を望んでいる。これは民間レベルの唱歌教科書が氾濫し、また教科書疑獄事件自体の疑惑と国定教科書の相次ぐ発行、さらには教師の教材選択の自由や第1・2学年用の内容に対する失望なども加わり、当時のきわめて混乱した現場の状況がいみじくも『尋常小学唱歌』を編纂した東京音楽学校発行の雑誌が認知していることを物語っている。

5-1-1 『国定教科書意見報告彙纂』に見る『尋常小学唱歌』

1904（明治37）年に文部省著作小学校教科用図書に関して、高等師範学校と府県師範学

校の付属小学校での使用後の意見～分量、程度や材料等について～を提出させたが、これらの意見が教科書改良の重要資料となりうると判断した文部省は、明治45年に文部大臣より〈内訓〉を発して、これらの意見報告を毎年提出させようとしてこの『国定教科書意見報告彙纂』を作成した。ただ、唱歌は「国定ノ二文字ヲ冠スルト雖モ本省著作小学校教科用図書中所謂国定教科書ニ属セサル唱歌手工農業英語ノ分ヲモ掲載セルハ便宜ニ出ツ」（第1輯凡例）（註2）として、唱歌が国定教科書ではないが歴然たる文部省唱歌ではあることからこの中にまとめて意見報告を掲載することとしている。

第1輯では、東京高等師範学校が11ページに、また第2輯では広島高等師範学校が12ページわたって報告しているが、これら東西の2高等師範学校はその後3～5輯では報告をしていない。この作業は発行に合わせて随時意見を聴取していったため、4・5輯でやつと5・6学年の意見が反映するということになり、全般的に5・6学年の意見が少ない。そのため京都女子のように『尋常小学読本唱歌』から6学年を検討したり、また、茨城のように3輯と5輯で意見が若干異なったり、島根女子のように同じ意見を数回にわたって繰り返しているケースもある。

報告している師範学校付属小学校は次の通りである。

第1輯：東京高等師範／埼玉／茨城／石川／岡山女子／小倉／鹿児島女子／補遣

（明治45年度）

第2輯：広島高等師範／埼玉女子／群馬／北海道／奈良女子／三重女子／石川／島根女子
岡山女子／広島／徳島女子／高知／佐賀

（明治45年～大正元年度）

第3輯：東京豊島／茨城／栃木女子／京都女子／奈良女子／愛知第一／石川／広島
愛媛女子／長崎女子

（大正2年度）

第4輯：東京豊島／神奈川女子／埼玉女子／茨城／三重女子／石川／島根女子／徳島女子
大分女子／佐賀

（大正3年度）

第5輯：神奈川女子／埼玉女子／千葉／茨城／栃木女子／京都女子／三重女子／石川
石川女子／山口

（大正4～5年度）

全体をみて特徴的であるのは、女子師範付属小学校の反応である。また県別にみると、石川県（6）、茨城県（4）、埼玉県（4）が多い。

まず、東京高等師範学校の意見は第1～3学年で詳細に及んでいるが、この中心的人物は田村虎蔵であると思われる。田村は『教育研究』で5年後に「児童の趣味に適合する 歌曲の調査報告」を8回にわたって連載しているが、その前哨戦としての意見である。〈内容上の適否〉では、題目に関して大体適しているとしつつ、実地教授上で多少の希望を述べている。基本的理念として唱歌の題目は「簡単明瞭ヲ専トシ、カツ、徳目ソレ自身ノ題目ハ、児童衷心ノ感動ヲ惹起セシムルコト難シ。」（註-3）だとし、これに合わせて14点にわたり適否を論じている。

歌詞でも大体は良いとしつつ、実地教授上での問題点を提起している。その論点は、下品、高尚、不作法、俗謡、大人っぽいや野卑などである。それ以外にも言文一致の歌詞に起こりやすい〈促音〉による不快感を指摘している。また、語句は短いことが必然的要件であり、曲想は軽快であることが絶対要件であると位置付けを行なっている。

曲調に関しては、佳作がないわけではないが児童唱歌は「一般ニ、作曲法ニ捕ハレタルカノ感アリテ自由ナル児童ノ快感ニ投ジ、其ノ美的情操ヲ育成スルニ足るモノ少ナキ憾ナキニアラズ」（註-4）として、材料選択上の基本的標準における疑点について述べているが、それらは、休符から開始する曲を避けること、3拍子を3年から入れることとして提起されている。

〈難易ノ程度〉では相当の曲が佳作であるけれども、指摘の箇所以外にも「唱歌ノ評価ハ、主トシテ曲節ノ如何ニ係ハルモノノ如シ。（中略）平凡ニシテ趣味ニ乏シキモノ、或ハ児童唱歌ノ特質ヲ欠ケルモノナキニアラズ、仍テ先ヅ児童研究に努力セラレタシトハ、コレ吾人ノ編者諸彦ニ向ッテ、特ニ切望スル所ナリ」（註-5）と、現場との関わりを通じて唱歌編纂を行うという基本姿勢を述べている。つまり児童の実態を把握していないところで作りだされた唱歌そのものを問題点として提起しているのである。これは田村虎蔵の従来からの基本的姿勢であり、この後もとり続けていく。

一方、広島高等師範学校は第1～5学年と学年別に意見を述べている。第1学年では、佳作は多いが一般に静かである。そのため実際に児童が日常的に親しんでいるもの、快活・無邪気なものが必要であるとし、第2学年では、高尚・優美で程度が高すぎるので無邪気であどけない曲の必要性を説く。また音階的進行が多く曲節に変化が少ないこと、進行が緩やかすぎるので8分音符より16分音符を使用するのが適当だとしている。第3学年も

2 学年に同じであり、音程進行に跳躍進行を多く取り入れると児童は興味を増すこと、第 4 学年は、佳作が少なく元気な曲が少ない。これも音階的進行に原因があるとする。そして第 5 学年は低学年より佳作が少なく、音階的進行に囚われて快活な曲が少ない。これを日本語のアクセントとからめて、音階的進行の欠陥を指摘、その解決として細かい音符が軽快な歌曲を作ることを可能にするとする。そして難易の程度を考慮することが必要だとして『尋常小学唱歌』〈緒言〉の「本書ノ曲譜ハ排列上其ノ程度ニ就イテ多少ノ難易ノ順ヲ追ハザルモノナキニアラズ。是其の歌詞の性質上已ムヲ得ザルニ出デタルナリ。」(註 6)を批判している。また男女や都会・田舎によって歌曲に対する感興は違うことから、題材を 2 種類にしたり豊富にすることを提案している。

他では第 4 輯の島根県女子師範学校が各学年毎に幾つかの曲をリストアップし、検討しているケースや、第 5 輯の埼玉県女子師範学校が項目別で検討しているケースがある。

埼玉県女子師範学校の意見をみると、

- (1)歌詞・曲節一般に程度高きもの：おきあがりこぼし、菊の花、桜、田植、浦島太郎、富士山、紅葉、茶摘、豊臣秀吉、冬の夜、舞へや歌へや、三才女
- (2)歌詞の長きに過ぐるもの：近江八景、八岐の大蛇、水師宮の会見、出征兵士、同胞すべて六千萬、鎌倉
- (3)曲節長きに過ぐるもの：日本の国、たけがり
- (4)興味なきもの：よく学びよく遊べ、雨、友だち、家の紋、霜、つとめてやまず、鳥と花、日光山
- (5)省きても可と思ふもの：数へ歌、国産の歌
- (6)其他：運動会の歌の配列、下品な歌詞（かたつむり、花咲爺）、4 学年より 3 拍子を加える

である。(5)のように完全に否定をしていないものの、(1)～(4)も否定にほぼ近いとみななければならないだろう。

2 つの高等師範学校は全国における師範学校の 2 大中心であり、その発言力も大きかった。これらの意見が概ね『尋常小学唱歌』の内容を是認しつつも、個々においてさらに全体的理念においても痛烈な意見を展開しているところは、文部省にとっても厳しい結果と映ったことだろう。さらに全国各地から厳しい意見報告を受けている。それは刊行直後の意見で、さらに全国的に注目を集めていただけない早急な取り組みが求められていくことになる。また、民間では明治後期から胎動し始めていた《言文一致唱歌運動》や、大正中期

から展開する文部省唱歌への反発から生まれた《童謡運動》が一層文部省唱歌と対峙し、子ども^{ども}の眼は離れていくことにもなる。

5-1-2 『児童の趣味に適合したる 歌曲の調査報告』（大正5年10月実施）

1917（大正6）年2月の『教育研究』第161号には、東京高等師範学校附属小学校の唱歌研究部が、1916年6月の〈全国教員唱歌協議会〉の発議を基に調査を行なうことを決定している。その内容は、各学年に亘って

①比較的児童の趣味に適合したもの

②教授者の認定したもの

を15題募集することにし、1916年7月の153号に要項を掲載している。締切は延長した1916年10月末で、79校が報告を寄せている。ただ、募集要項に適合しないものや書名の誤謬、出所の不明、題名の間違いが多数あったが、全て掲載している。唱歌集は文部省著作-1、文部省編-2、東京音楽学校編-3外、民間発行の唱歌集29点の合計35点が報告者の使用した唱歌集である。

表-5・1 は尋常小学校1学年から高等小学校2年の10位までを表したものである。

（表-5・1 児童の趣味に適合したる歌曲の調査報告 大正5年10月）～1節末

学年を重複した曲もあるが、教師が主観として判断した歌曲であり、児童を直接調査したものとはなっていない。それは教師の教材観に大きく負っているため信憑性には欠けるが、1つの判断材料にはなるであろう。つまり教師の教材観であり、子どもに教えたいとする姿勢である。子どもは提示された教材しか知らないわけであるから、子どもの選択肢は限られている。

『尋常小学唱歌』は、文部省著作（明治44--大正3年）と、田村、納所、佐々木共著（明治38年、各学年3冊計12冊）がある。また『高等小学唱歌』としては、文部省著作があるがこれは昭和5年発行で今回の対象にはならない。一方、田村、納所、大橋共著（明治39年、各学年2冊計8冊）はこの時期に一致していて、対象となっている。民間のこれら2種類の唱歌集は、言文一致唱歌の系統を引くものであり、修身をはじめとする教科から歌詞の材料を採用し、〈教科統合〉的性格を有していたばかりではなく、花鳥風月や童話・伝説などからも歌詞を採用している。その意味で本調査は、文部省対民間の教科書の人気投票の感がしないでもない。ただ、実施したのは民間著作の教科書でしかも本人が共著者に名を連ねている田村であった。

学年別に持ち点で2者の比較を行なうと以下の通りである。

(表-5・2 文部省著作と民間との比較)

	尋1年	2年	3年	4年	5年	6年	高1年	2年
文部省	80	70	98	65	25	53	10	8
田村	25	21	13	10	16	6	3	0
その他	9	6	8	0	24	13	32	31

教師の教材観は、この調査に観るかぎり文部省著作の教科書に圧倒的な傾倒を示している。これは国定教科書ではないが準国定的性格を有し、文部省も使用を推し進めていたことが結果として表れている。ただ、民間の教科書も実際に使用されていたこと、特に高等科では顕著である。

5-1-3 『児童の興味に適合する 歌曲の調査報告』(大正6年4月実施)

第1回の実施が教師本位であったことから、第2回は「児童本位、即ち…直接教授した結果児童のもっとも好愛した歌曲、つまり児童の感想を基本とした調査をなすこと…に決し、之を再調査と命名」し、「予め一定の教材を限定し、それ等を教授したる後その報告を得て調査する案」(註7)について募集することになっている。調査歌曲を請求した学校が約60校であったのに対し、応募校が25校しかなかったのは、曲数や程度に関して調査歌曲を指導し得ていない学校が意外と多数ではなかったのではないか。以下の〈他の歌曲との比較〉は、各地方の教授細目をまとめたものであるが、多様な歌曲が登場している。

(表-5・3 他の歌曲との比較)

1年	サクラ、鳩、おきあがりこぼし、舌切スズメ、桃太郎、人形、日の丸の旗、ひよこ、小さき砂、兎と亀、夕立、牛若丸、小馬、蛙と蜘蛛、軍隊遊び、学校、少年楽隊、蛍、ブランコ、かたつむり、凧と手まり
2年	蟬、蛙と蜘蛛、二宮金次郎、小馬、雲雀、とんぼ、雨、一寸法師、田植、桜、よく学びよく遊べ、小鳥、蝶々、鶯、池に金魚、七面鳥、蛍、鳩、ひよこ、

	人形、兎と亀、盲目鬼、なんだつけ、学校、つばめ、風車、小さき砂、 楽隊遊び、大江山
3 年	森の楽隊、輝く光、青葉、虹、汽車、夏休、皇御国、茶摘、春が来た、雲雀、 神武天皇、友だち、若こま、休みのかね、小さき砂、春の小川、夏は来ぬ、 田舎の四季、自転車、小馬、田植、二宮金次郎、蟬、鳩、ひよこ、人形、兎と 亀、蛙と蜘蛛、来れ遊べ、金鶏勲章、軍隊遊び、朝起、雨、梅干、散歩唱歌、 綱引、飛行機の夢、金色の鳶、母の心、水
4 年	鶏、春の小川、蚕、夏は来ぬ、赤十字、能久親王、四条畷、田舎の四季、螢、 川涼み、桜井のわかれ、曾我兄弟、家の紋、我が家、雲、森の楽隊、汽車、 小さき砂、造化のわざ、夏休、婦人従軍歌、谷計村介、蚕、靖国神社、忠臣、 勇敢なる水兵、春が来た、来れ遊べ、汐干狩、雨、犬、学びの庭、金剛石、 ボート、金色の鳶、従軍、楠公父子、北白川宮、行軍
5 年	大和男児、妙義山、海、箱根山、桜、雨中の花、リンコルン、荒城の月、琵琶 湖、児島高德、ポーランド懷古、漁業の歌、夏は来ぬ、朝雲雀、敵は幾萬、納 涼、日本海海戦、朋友、ボート、春の景色、舞へや歌へや、加藤清正、金剛石 、勤学、鯉のぼり、日本武尊、みがかずば、勇士の誉、端居の月、靖国神社、 明日は日曜、勇敢なる水兵、皇国四季、朝風、花火、八岐の大蛇、愛らしき花 、浪、春風、名古屋城、人の道、真の勇士、朝起、神后皇后
6 年	朧月夜、須磨海、児島高德、漁業の歌、荒城の月、海、リンコルン、箱根山、 桜、ポーランド懷古、琵琶湖、矢玉、豊太閤、漁業、朋友、来れ遊べ、人形、 雲雀、ボート、昇る旭、我は海の子、春の別れ、京都市、日本武尊、鯉のぼり 、朝風、汽車の旅、四季の雨、好果、我国兵士、四季の月、楽しき教場、出征 兵士、学友、月下の陣、織田信長、鳥の歌、四季詠、月下懷郷、こだま、螢、 四条畷、春風、徳川家康、泉、保護鳥、日本国

表-5・3 は、尋常小学校 1～6 学年の第 1 学期における調査歌曲一覧である。学年重複しているもの、明らかに指定以外の歌曲を報告しているものなど、その数は学年が上がるにつれて増え、6 学年では 47 曲に達している。これらは各地方の教授細目を一まとめにしたもので、さらにこれらに高等科 1・2 学年（女）と同（男）、および第 2・3 学期分が加わるわけであるから、膨大な調査になっている。教授細目で見ると、各地の小学校では必ずしも文部省著作教科書一辺倒ではなく、民間の唱歌集も大いに導入していること

が判明する。しかも地域独自の歌曲も散見され、他の教科とは違った授業が展開されていたことが明らかである。これは大正期の童謡運動の展開の中で、文部省が童謡を認可していくことと合わせ注目される。

「認可歌曲総目録」は文部省図書局から出されている。(註-8) 現在として認可された歌曲136曲の内、6曲が外国曲で、他は弘田竜太郎や梁田貞・小松耕輔等の作曲家の作品である。このことは、音楽教師がカリキュラムの自主編成をする能力があれば、地域と子どもの状況に合った教育が展開される可能性があったことを物語っている。しかし、結局は実技をとまなうことと文化相対主義的音楽観を持ち得なかった当時の音楽教師は、文部省著作の唱歌集か田村等をはじめとする民間製作の唱歌集を使用するしか方法を見いだせなかったといえる。そのため、子どもの不満は目に見えないところで醸成されていくことにもなっていくのである。

(表-5.4 大正6年の調査報告 1～5位まで)～1節末

上記は〈他の歌曲との比較〉として掲載されているが、基本的な調査歌曲としては各学年・学期ごとに2曲の指定がある。唱歌研究部は各学期毎に集計を行ない、教材の適合性を論じている。第1学期は1918(大正7)年3月号に〈第1学期分調査の結果に対する所感〉として発表している。

この結果から、「何れも適切なものである—先づ成功せる歌曲である」(註-9)としつつ、「直ちに各教材の価値判断や、或は児童好嫌の標準とすることは、頗る早計であって、寧ろ吾々は危険を感ずる次第」と慎重な態度をとっている。それは、教授者が如何に歌曲を吟味しているか、地域による児童の発達段階の程度、調査時の教授者の態度等が結果に影響を与えていると考えられるからであるとする。

(表-5.5 児童の趣味に適合したる歌曲の調査報告 大正7年3月)

第1学期～尋常科

第1学期～高等科

学年	題目	好	好嫌ナシ	嫌	調査児童
1	サクラ	759	59	254	1072
	桃太郎	930	6	108	1044
2	蟬	1123	34	75	1232
	二宮金次郎	1320	41	117	1478

性		好	好嫌ナシ	嫌	調査児童
女	胡蝶	377	12	24	413
	山吹	278	16	49	343
男	吉野懐古	263	17	62	342
	我国兵士	268	9	16	293

3	森の楽隊	906	59	86	1051
	汽車	1156	34	103	1292
4	春の小川	940	62	239	1241
	夏は来ぬ	903	20	191	1114
5	海	981	41	128	1150
	箱根山	946	33	133	1112
6	漁業	791	33	54	878
	児島高德	856	36	115	1007

1918（大正7）年3月
（作成・分析＝岩井正浩）

第2学期～尋常科

第2学期～高等科

年	題目	好	好嫌ナシ	嫌	調査児童
1	月	681	115	268	1064
	兎と亀	796	8	260	1064
2	案山子	805	17	175	997
	うみべ	757	25	174	956
3	虫の声	874	43	205	1122
	雁	984	39	169	1192
4	広瀬中佐	941	56	92	1089
	山里	795	63	224	1082
5	冬景色	705	50	157	912
	虫の楽隊	806	45	219	970
6	蓮池	490	116	168	774
	秋の山路	689	41	44	774

性	題目	好	好嫌ナシ	嫌	調査児童
男	箱根八里	415	16	32	463
	菊	286	27	136	449
女	荒城の月	346	30	18	394
	鏡ヶ浦の驟雨	283	26	62	371

1918（大正7）年8月（註-10）
（作成・分析＝岩井正浩）

第3学期～尋常科

第3学期～高等科

年	題目	好	好嫌ナシ	嫌	調査児童
1	小川泰山	797	32	95	924
	犬	599	45	219	863

性	題目	好	好嫌ナシ	嫌	調査児童
男	豊太閤	202	10	116	328
	汽車の旅	279	11	25	315

2	大黒様	795	56	72	923
	雪	663	45	215	923
3	豊臣秀吉	744	19	152	915
	港	743	19	60	822
4	橋中佐	783	20	66	869
	弁慶	757	25	87	869
5	水師營の会	643	29	111	783
	助船	681	20	74	775
6	夜の梅	417	39	177	633
	憲法発布	365	79	185	629

女	橋媛	263	10	90	363
	敦盛と忠度	298	6	18	323

1919（大正8）年4月（註-11）

（作成・分析＝岩井正浩）

尋常小学唱歌（文部省）～桃太郎、蟬、二宮金二郎、汽車、春の小川、海、児島高德、
月、案山子、虫の声、雁、広瀬中佐、冬景色、蓮池、
犬、雪、豊臣秀吉、橋中佐、水師營の会見、夜の梅

中学唱歌（東京音楽学校）～箱根八里、荒城の月、豊太閤

民間唱歌集 ～サクラ、森の楽隊、夏は来ぬ、箱根山、漁業、兎と亀、うみべ
山里、虫の楽隊、秋の山路、小川泰山、大黒様、港、弁慶、
助船、憲法発布、胡蝶、山吹、吉野懷古、我国兵士、菊、
鏡ヶ浦の驟雨、汽車の旅、橋媛、敦盛と忠度

調査歌曲における〈嫌い〉度を列記すると以下の通りである。

サクラ(23.7%)、月(25.2)、兎と亀(24.4)、山里(20.7)、虫の楽隊(22.6)、蓮池(21.7)、犬(25.4)、雪(23.3)、夜の梅(28.0)、憲法発布(29.4)、豊太閤(35.4)、橋媛(24.8)、そして、春の小川(19.3)、虫の声(18.3)、海辺(18.2)

が続く。一方、少ないのは

蟬(6.1)、二宮金次郎(7.9)、森の楽隊(8.2)、汽車(8.0)、漁業(6.2)、広瀬中佐(8.4)、秋の山路(5.7)、大黒様(7.8)、港(7.3)、橋中佐(7.6)、助船(9.5)、胡蝶(5.8)、我国兵士(5.5)、箱根八里(6.9)、荒城の月(4.6)、汽車の旅(7.9)、敦盛と忠度(5.6)

が10%以下の〈嫌い〉度である。

唱歌研究部の調査教材は、文部省著作の歌曲ばかりではなく、民間製作の歌曲を半分に

上取り入れている。これ自体、文部省唱歌を至上の歌曲として評価していないことを物語っている。そして第1学期と同様に調査教材はすべて適切・妥当であったとしている。

次に好き嫌いの要因を調査から明らかとする。

(表-5.6 好き嫌い要因)

(作成・分析=岩井正浩)

〈好き〉	1学期	2学期	3学期	計	〈嫌い〉	1学期	2学期	3学期	計
歌が面白い	15	17	22	54	節が嫌い	8	4	10	22
節が良い	11	8	10	29	高音が歌にくい	7	3	6	16
歌い易い	9	4	4	17	苦しい	2			2
節が面白い	13	20	21	54	歌が嫌い	2	6	11	19
歌は好きでも節は嫌い	5	2	3	10	歌いにくい	14	3	12	29
歌が元気・快活	4	4	5	13	歌・節が面白くない	14	4	13	31
拍子が速いから面白い	1	3	1	5	息が苦しい	2	2		4
高い音があるので面白い	2			2	節が困難	9	5	7	21
節が良いが歌は嫌い	3	6	4	13	同じような節・くだい	2	3	1	6
歌が好き	2	4	7	13	読譜困難		1	1	2
歌詞が良い	2	3		5	節が短い	1		1	2
勇ましい	1	1	6	8	拍子とりにくい	4	4	3	11
節が長いから良い		1	1	2	遅くだるい・眠たい	5	1	2	8
節に変化あり	1	4	1	6	歌詞嫌い		1	2	3
3拍子で好き		1		1	長い	1	2	4	7
声が出し良い	1			1	拍子が速い	1	1		2
節が静かで良い			5	5	意味が不明	1	1	3	5
節が低くて歌い良い			1	1	さびしい	1			1

子どもがどういった要因で歌曲を判断しているかを知る上で、調査が提示したものは、当時としては唯一の手がかりとしての意味を持つ。圧倒的に当時の歌曲が子どもに受け入れられたとすることの危険性は推し量る科学的データがない。しかし少なくとも調査報告に応募する教員は、自分の実践に多大なる自信を有していたことは想像に難くない。それはいみじくも〈所感〉の中で指摘している3点に集約されると考えられる。全国からわず

か25校しか応募していない状況下で、子どもの判断を論じるのは危険であろう。しかも全国各地では唱歌教員の確保がままならない状況や、唱歌集の教授がどこまで実施されていたかも把握はできない。つまり大多数の日本の子どもの実態は簡単には論じられない。そのため、この調査報告からは比較的順調に実践を展開していた学校の子どもの反応という限定で論じることにならざるを得ない。

前表は、調査教材に対する《児童の感想》の〈概観〉と〈歌曲〉中で、〈歌曲〉の項目で子どもが述べた感想を集約したものである。

〈好き〉の項目の中で主要な要因は、節が面白い、歌が面白い、節が良い、歌い易い、節は良いが歌は嫌い、歌が好き等である。

〈嫌い〉の項目の中で主要な要因は、歌・節が面白くない、歌いにくい、節が嫌い、節が困難、歌が嫌い、高音が歌いにくい、拍子がとりにくい等である。さらに、同じような節・長い・ゆっくりしている等、曲自体の魅力に欠けることもあげることができる。

ただ〈好き〉・〈嫌い〉要因に伝統的音楽要素の有無が発見できない。しかし、唱歌教材自体、西洋音楽技法の産物が殆どであることを考えれば、西洋音楽の価値判断となっていることは否めない。

[註]

1. 『音楽』、東京音楽学校、1911年10月、pp.2-3。
2. 『国定教科書意見報告彙纂』、文部省図書局、1913年。
3. 同上書、p.1342。
4. 前掲註1、p.1346。
5. 前掲註1、p.1350。
6. 大日本図書株式会社、1911年。
7. 『教育研究』172号、1917年11月、p.113。
8. 『教育音楽』、日本教育音楽協会、1929年12月、pp.13-16。
9. 唱歌研究部「児童の趣味に適合したる歌曲の調査報告」、『教育研究』176号。
1918年3月、pp.113-115。
10. 『教育研究』181号、1918年8月、pp.73-76。
11. 前掲註9、第191号、1919年4月、pp.59-62。

(表一5・1 聴の聴に給はるる歌曲の調査報告)(大正5年10月) 作成・分析三岩井正浩 * 高3はザブル感不足のため表成からカットする(岩井)

	尋1	尋2	尋3	尋4	尋5	尋6	高1	高2
1位	桃太郎 歌-29点	案山子 歌-20点	汽車 歌-33点	広瀬中佐 歌-17点	水戸黄門 歌-9点	児島高德 歌-23点	荒城の月 中-6	荒城の月 中-3
2	牛若丸 歌-23	蟬 中-12	豊臣秀吉 歌-19	橘中佐 歌-10	助船 中-8	龍月夜 歌-14	胡蝶 中-5	箱根入里 中-3
3	一寸法師 中-14	小馬 歌-12	虫の声 歌-15	春の小川 歌-9	虫の楽隊 中-8	織田信長 中-6	敦盛と忠度 中-4	マターロー 中-3
4	兎と亀 中-9	二宮金次郎 歌-12	森の楽隊 中-13	漁船 歌-8	妙義山 中-8	織田信長 中-5	旅愁 中-4	胡蝶 中-3
5	ハト 歌-8	大黒様 中-9	茶摘 歌-12	村の鍛冶屋 歌-6	夏は来ぬ 中-6	夜の海 歌-4	汽車の旅 中-3	殖生の宿 中-3
6	ヒヨコ 歌-7	蛙とくも 歌-8	鶴越 歌-10	曾我兄弟 歌-6	海 中-6	故郷 歌-4	我国兵士 中-3	旅愁 中-3
7	ツキ 歌-7	田植 歌-7	村の祭 歌-5	谷村計介 中-6	箱根入里 中-5	四季の雨 歌-4	橘姫 中-3	鮎が浦の瀬 中-3
8	犬 歌-6	大江山 中-6	虹 歌-4	田舎の四季 歌-5	朝の歌 中-5	日本海々戦 歌-4	菊 中-3	汽車の旅 中-3
9	小川泰山 中-6	那須の与一 歌-6	港 中-4	八幡太郎 歌-4	冬景色 中-5	箱根入里 中-4	四季の月 中-2	寧楽の都 中-3
10	トンボツリ 中-5	雪 歌-5	軍隊遊 中-4	赤穂浪士 中-4	菅公 中-5	汽車の旅 中-4	忠臣 中-2	菊 中-2
	軍隊遊 中-5			春風 中-5	春風 中-5	漁業の歌 中-4	箱根入里 中-2	遊撃 中-2
	木の葉 歌-5			煎茶なる旗 中-5	煎茶なる旗 中-5	湖上の花 中-4	豊太閤 中-2	敦盛と忠度 中-2
				大旗 中-5	大旗 中-5		子守唄 中-2	豊太閤 中-2
							夕涼 中-2	鎮西の民 中-2
							鮎が浦の瀬 中-2	騎馬旅行 中-2

(表-5.4 児童の趣味に適した歌曲の調査報告)

作成・分析=岩井正浩

学年	順位	1 学期		2 学期		3 学期	
		曲 名	出典	曲 名	出典	曲 名	出典
尋 1	1	桃太郎 340	尋文	木の葉 225	尋文	小川泰山 359	尋唱
	2	サクラ 148	幼唱	兎と亀 212	幼唱	花咲翁 181	尋文
	3	日の丸の旗 128	尋文	ツキ 198	尋文	犬 119	尋文
	4	ヒヨコ 70	尋文	一寸法師 130	尋唱	ウグヒス 43	尋唱
	5	人形 67	尋文	君が代 125	祝唱	タコ之歌 35	尋文
	6	牛若丸 57	尋文	池の鯉 113	尋文	紀元節 31	祝唱
尋 2	1	二宮金次郎 457	尋文	海辺 228		大黒様 207	尋唱
	2	蟬 437	尋唱	仁田四郎 208	尋文	那須与一 179	尋文
	3	小馬 81	尋文	案山子 190	尋文	雪 104	尋文
	4	田植 65	尋文	もみじ 129	尋文	野見宿禰(佐賀のみ) 86	
	5	櫻 64	尋唱	浦島太郎 107	幼唱	梅にうぐいす 77	尋唱
	6	小鳥 54	女唱田	兵隊ごっこ 103	尋唱	母の心 69	尋文
尋 3	1	汽車 476	尋文	雁 231	尋文	港 267	教唱
	2	森の楽隊 308	尋唱	鶴越 210	尋文	かそへ歌 265	小唱
	3	春が来た 92	尋文	虫の声 153	尋文	豊臣秀吉 174	尋文
	4	茶摘 77	尋文	村祭 101	尋文	冬の夜 86	尋文
	5	二宮金次郎(鳥根のみ) 56	尋文	日本の国 97	尋文	雪合戦 43	尋唱
		蟬(鳥根のみ) 50	尋唱	取入れ 45	尋文	川中島 23	尋文
尋 4	1	夏は来ぬ 343	教唱	広瀬中佐 403	尋文	橋中佐 437	尋文
	2	春の小川 197	尋文	八幡太郎 97	尋文	弁慶 176	
	3	田舎の四季 74	尋文	山里 93	尋唱	近江入景 72	教唱
	4	四条殿 62	教唱	何事も精神 50	尋文	昇る旭(山形のみ) 39	
	5	忠臣(鳥根のみ) 53	小唱	源義家 47		赤穂義士(富山のみ) 33	尋唱
		桜井のわかれ 51	尋文	村の鍛冶屋 11	尋文	雪合戦 27	尋文
尋 5	1	箱根山 253	尋唱	冬景色 333	尋文	助船 315	尋唱
	2	海 197	尋文	虫の楽隊 165	少唱	水師官の会見 171	尋文
	3	勇敢なる水兵(佐賀のみ) 89	大捷	音公 59	尋文	元寇(佐賀のみ) 89	国教
	4	金剛石 68		秋の山 38	尋唱	大塔宮 50	
	5	鯉のぼり 52	尋文	源為朝(佐賀のみ) 37	尋唱	冬景色 26	尋文
		児島高徳 27	尋文	朝の歌(鳥根のみ) 29		朝の歌 25	
尋 6	1	漁業の歌(漁業) 400	教唱	秋の山路 153		海ゆかば(佐賀のみ) 133	
	2	児島高徳 182	尋文	日本海海戦 110	尋唱	夜の梅 121	尋文
	3	我は海の子 37	尋文	蓮池 102	尋文	憲法発布 70	少唱
	4	織田信長 28	尋唱	四季の雨 95	尋文	卒業の歌 69	尋文
	5	麗月夜 23	尋文	鎌倉 78	尋文	螢の光(鳥根のみ) 34	小唱
		出征兵士 22	尋文	白虎隊(愛媛のみ) 38	唱教	ワシントン((愛媛のみ) 33	唱教

学年	順位	1 学期		2 学期		3 学期				
		曲 名		曲 名		曲 名				
高 1 2 男	1	我国兵士	113	少唱	箱根八里	139	中唱	汽車の旅	149	中等音
	2	吉野懷古	103	女唱	リシントン(佐賀のみ)	79	唱教	豊太閤	57	中唱
	3	舟遊(佐賀のみ)	40		菊	72	小唱	月の瀬	52	
	4	水辺の夏(佐賀のみ)	35		フランクリン(島根のみ)	25		福寿草	44	
	5	近江八景(岐阜のみ)	26	教唱	突貫(山形のみ)	22	中唱田	鉢の木(佐賀のみ)	21	
		納涼((山口)	20	高等唱	駆足((佐賀のみ)	19		海ゆかば(福井のみ)	16	
高 1 2 女	1	胡蝶	106	中等唱	荒城の月	198	中唱	敦盛と忠度	163	女唱
	2	山吹	105		鏡ヶ浦の驟雨	77	教唱	橘娘	89	高等唱
	3	琵琶湖(島根のみ)	38		鏡(福井のみ)	23		小楠公(島根のみ)	38	
	4	舟遊び(佐賀のみ)	31		紅葉(岐阜のみ)	23	尋文	福寿草(佐賀のみ)	29	
	5	朝風(福井のみ)	22		才女(大阪のみ)	17	小唱	盛業の友を送る(秋田のみ)	26	
		川の流れ(佐賀のみ)	20		懐友(島根のみ)	16	女唱	夜学(岩手のみ)	9	

*「児童の趣味に適したる歌曲の調査報告」(教育研究：大正6-11, 12/7-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12/8-2, 4より〈他の歌曲との比較〉を分析・構成

調査児童数

	1 学期	2 学期	3 学期	計
第1 学年	1,118名	1,192	924	3,234
第2 学年	1,370	1,201	1,004	3,575
第3 学年	1,358	1,165	954	3,477
第4 学年	1,302	1,163	870	3,335
第5 学年	1,057	828	825	2,710
第6 学年	961	858	706	2,525
高等科1・2男	473	509	421	1,403
高等科1・2女	478	426	384	1,288
合 計	8,117	7,342	6,088	21,547

〔略称〕

尋文 尋常小学唱歌(文部省)
 尋唱 尋常小学唱歌(佐々木・納所・田村共著)
 教唱 新編教育唱歌集(開成館編輯)
 少唱 教科統合少年唱歌(納所・田村共著)
 大捷 大捷軍歌(山田源一郎)
 小唱 小学唱歌集

中等唱 中等唱歌(東京音楽学校編)
 女唱 統合女学唱歌(開成館編輯)
 中唱 中学唱歌(東京音楽学校編)
 高等唱 高等小学唱歌(佐々木・納所・田村共著)
 小唱伊 小学唱歌(伊沢編)
 女唱田 女学唱歌(田村編)

唱教 唱歌教科書(共益商社)
 国教 国教教科書(山田氏編)
 中等田 中学唱歌(田村編)
 中学音 中等音楽教科書(北村氏)
 中等唱 東京音楽学校
 校唱 祝日大祭日創備唱歌

第2節 新訂尋常小学唱歌の成立過程

『尋常小学唱歌』に対する期待の大きさと、その反動としての失望は、新たな唱歌教科書を待望する声にとって変わっていた。学校教育の中で〈唱歌〉が一定の位置を占め、無視できない教科となっていた。また一方では国民教化の手段としての役割を担うのには重要な教科でもあった。

大正期に興隆した童謡運動は、北原白秋等に代表される徹底的な文部省唱歌批判を展開し、子どものための詩とそれに基づく童謡曲を作り、子どもに提供していった。いわば文部省唱歌は防戦一方であり、新たな唱歌集を編纂する必要性に駆られていた。文部省は国定教科書とはしなかったものの、文部省著作または検定済の歌曲しか許可していなかった。そのため現場教師は優良であると思われる歌曲を文部省に提出し、認可を求めなければならなかった。たとえば東京高等師範学校附属小学校唱歌研究部は、1927（昭和2）年に1600余からなる歌曲を選定、再審査で128曲にして学校長に提出、学校長から国語研究部と修身研究部との合同研究を経て101曲を文部省に提出し、最終的にはその7割の71曲が認可されている。これらは1度認可を受けると全国の小学校で実践可能となるものであった。その内容は圧倒的に童謡であり、言文一致唱歌としての唱歌であり、少なくとも歌詞上からは文部省唱歌とは違った歌曲である。

5-2-1 編纂への私案（津田昌業の「小学校唱歌編纂について」）

大正期に出された『尋常小学唱歌』に対する意見や要望は、現場教師の意見の集大成の1つであった。ただ、あくまでも東京高等師範学校附属小学校や文部省という機関が行なった調査・研究であり、個々の教師の唱歌集に対するビジョンは見えてこなかった。1930（昭和5）年になって津田昌業は「小学校唱歌編纂について」というタイトルでカリキュラム案を含んだ論文を発表した。（註-1）

津田はその冒頭で、「文部省尋常小学唱歌が出て年久しくもうあれだけでは教材に多大の困難があるのと一方又坊間に種々様々な歌曲が売出されて小学校でそれを無批判無選択に教へるため各学年教材系統に大混乱を来し教師は適従するところに迷ふといふ現状の下になにか各学年の教材系統を示した曲集、先きの文部省唱歌のようなものが欲しいといふのが今日全国大多数の小学校教師の要求であらう。」と述べ、全国の教師と相互交流を呼び掛けている。これは前述の2つの機関ではなく、教師の横の連帯を雑誌を通じて提唱し

たものとして注目される。

津田はまず〈唱歌の本質〉として、「唱歌は道德教育の手段でもなく物産や地名や歴史を覚えるためのものでもなく、歌を唱ふ技能を目的とするものでもなく只々その歌曲の美を味はせる事によって児童に音楽美の教育を施すもの」と捉えている。そして教材選択の第1段階を、「その唱歌が児童に訴へる美を持っているか」に置いている。これは当時としては非常に新しい見方であろう。

〈詩について〉では、童謡が在来の唱歌に勝っている原因は、題材が児童の生活経験から採られていること、そして、「詩はその題材をなるべく児童の生活経験から採ったものでないと児童に訴へる力が弱いから不適である。」とし、「家庭・遊び・学校・教科・自然等児童の生活の各方面に亘って年令相応の題材を歌ったものを探し彼らの唱謡本能の満足を計らねばならぬ。」は、まさに大正期の童謡運動と子どもの伝承わらべ歌の価値を認めた観方にある。そして唱歌の美は詩よりも曲の力に負うところが大きいことから、音楽側の責任を痛感している。

〈児童の音楽的発達〉の中で曲の美を、リズム、調子（音程・旋法）、和声に置いている。教材選択の視点として、尋常3学年まではリズム中心に、4年以上は旋律中心に、そして和声は高学年に時々歌わせる程度とするという具体的で、子どもの音楽的発達を視野にいたした提起を行なっている。さらにこの提起は〈曲節の排列〉に及び、尋常1学年で半音進行と1つの音を2つ以上の音程にわたって発音することは不適であること、日本旋法は児童の耳に親炙しているからある程度早く提示しても差し支えないことを述べている。そして技術より曲の美の程度（＝高尚／幼稚）が学年排列の決定的条件だとしている。

津田は曲の美を、主観的と古典的に2分している。前者は童謡で簡明直截に子どもに訴えかける力を有していた。一方後者は、反復するほど味わい深くなる。学校ではこれら2者を有機的に採用するといった措置をとることが重要だと説く。また〈民謡〉に関しては、童謡について小学校唱歌教材に必要な歌曲として重視している。つまり純粹に国民的感情に訴える力を有しているとする。ただ児童に歌わせる民謡は少なく、新しい民謡を製作し国民的情操の陶冶に寄与したいとする。これは一面では西洋偏重になっていた音楽教育に一石を投じる意見だが、他面では、郷土教育や西洋偏重の裏返しとしての日本主義に道を拓く危険性をも内包している。

(表-5・7 津田昌業採用の唱歌集)

作成・分析＝岩井正浩

曲集 学年	1	2	3	4	5	6	高	曲集 学年	1	2	3	4	5	6	高
尋常小学唱歌=文	11	11	9	7	10	7		大特選楽譜						1	1
尋常小学唱歌=民		1						著名合唱曲集							2
小学唱歌集=文		1		1			7	梁田曲集=二一四			1	1	2	2	
検定唱歌	10	2	4	3	7	3	12	成田創作童謡			1	2		3	
大正少年唱歌	3	2	3	3	4			小松曲集				3	1	1	
大正幼年唱歌	5	2	1					とんからころ			3				
大正小学唱歌		3	5	4		1		唱歌教科書				4		1	
新作唱歌		5		1	2			新編教育唱歌集				1			
新作童謡		1	2					女学唱歌				1	2		5
昭和新课選		1			1			女子音楽教科書					1		3
童謡小曲選集		4		3		1	3	中等音楽教科書					3	3	13
ほうほう童		1	1					中等唱歌						3	6
大阪永井綱目		1		2	3	1	1	中学唱歌						1	
山田童謡百曲集		5		4		1		中等教科書唱歌集						1	
山田童謡曲集			3					単行本					1	2	2
中山晋平		1						輪唱歌集					2		
弘田童謡小曲集		2						歌謡名曲集							5
弘田童謡曲選						2	2	小学生の歌			2	4	4	4	
童謡百曲集							9	明治唱歌技粋中等唱歌							3

(1～6は尋常科、高は高等科1～2年の合計)

〈曲数〉は25・26 曲が限度としつつも、多くして選択の幅を持たせるべきだとし、尋常第1～6 学年及び高等科1・2 学年のカリキュラム案を提案している。上表は、津田が採用した唱歌集の表である。童謡をはじめとして実に多岐にわたったカリキュラムを組んでいる。その他、1 曲のみ採用している曲集は以下の通りである。(括弧内は学年)

幼稚園唱歌(2)、可愛い唱歌(2)、赤い鳥童謡(4)、お月さまと遊ぼう(3)

京文社少女小曲（6）、ヘルプスト（高）、雪の朝道（2）、可愛い童謡（6）、青い鳥楽譜（高）、井上創作曲集（3）、世界歌曲集（5）、デュエットトリオ（高）、夜の具（6）、NT楽譜（高）

中でも、文部省著作『尋常小学唱歌』が全体の17.1%を占めている他は、『検定唱歌』が12.8%、『中等音楽教科書』が5.9 %と続く。『大阪永井細目』（永井幸次の歌曲）や『山田童謡百曲集』をはじめ、言文一致唱歌も採用している。

5-2-2 昭和8年 文部省開催第8回全国道府県視学講習会抄録

『新訂尋常小学唱歌』の〈改訂の動機〉について、文部省各務図書監修官は「音楽教育の進歩と時代の趨勢に伴ふ要求とに順応するため『尋常小学唱歌』に改訂を加へて編纂」を行なったことを述べている。(註 2)これは一見一般的で平凡な動機だが、その底流には大正期の童謡運動、民間音楽教育運動、民間著作の文部省検定教科書に対処せざるを得なくなった状況を反映している。〈歌詞編纂の方針〉は、

- (1)「尋常小学唱歌」の歌詞中適切と思はれるもの
- (2)尋常小学国語読本、尋常小学読本及び第二種尋常小学読本中の韻文の一部
- (3)文部省が新作したもの

を設定している。そして(1)に関しては、

「唱歌教授の実際の状況を調査して、比較的多く行はれてゐるものを保存採用するを第一の眼目」としているが、歌詞の内容や楽曲の性質其他の点に考慮して、よく歌われていない曲も教育的配慮で採用している。(2)では、「国定小学読本所載の韻文は歌唱するに足るべき形式と内容とを有するものたることを重んじて採用」している。その結果、各学年27曲、総計162 曲となった。『尋常小学唱歌』と比較すると、各学年で約7 曲、総計で44 曲の増加となっている。その内『尋常小学唱歌』の歌詞は105 曲であり、他は新たに読本から57曲も採用している。

〈新歌詞作製の方針〉では、

- (1)内容上は極力明るい気分を持たせる
- (2)形式として、①アクセントは東京山の手の中流家庭を標準とし、同一曲譜によって唱われるべき各節の同一行の相当部分の語のアクセントを一致させる、②同一曲譜によって唱われる各節の同一行の総計的字脚に均整を保たせる、③各節各行の相当語句の音勢、語種の配合、語感、意味上の強弱等を整える

としている。さらに〈新作歌詞の文体用語〉は、「従来使用の読本及昭和8年度から新に使用することになった小学国語読本と歩調を一にすることを期した。（中略）新訂唱歌の歌詞の文体・用語は各学年相当の程度乃至国語教育上認容され得る程度を考へて、常識的に適当と判断し得る則を超えない範囲で決定」している。これらは『尋常小学唱歌』の編纂過程では明らかにされなかった文部省サイドの編纂趣意である。これも民間、なканずく各師範学校附属小学校から提起されていた課題に応える姿勢を示したものであつた。〈作曲の方針〉では、「児童の学習能力を考慮して歌詞と旋律とによつて児童の情操の表現・発揚をなし得るやうに努力したもので、新曲・旧曲の相違はない」とし、〈旋法〉に関しては、低学年の児童に適切であるとして第3学年までは殆ど長調（一番星みつけた・かぞへ歌は例外）とし、第4学年から短調を5曲（橋中佐・菅公・大塔宮・児島高德・鎌倉＝すべて旧唱歌から）入れている。（註-3）

そして〈伴奏附唱歌編纂の理由〉として、「次第に発達してゆく音楽教育の一資料として世の需めに応じ（中略）元来概ね唱歌旋律と相待つて一層歌詞の趣を発揚せしめて、興味深いものたらしめようとした為」を挙げている。さらに学校唱歌の目的を伴奏の意義とからめて次のように規定しているのは注目される。

「小学校に於ける唱歌はもともと学校をはなれて国民音楽の一部たるべきことを目的としてゐる。将来には一般の教授能力も伴奏をこなし得るまで進歩する筈であると考えられる故、教室に於ける唱歌教授の充実と美的完成とを期し、又学校に於ける諸行事への用意を考へ、進んで学校外に於ける各種の用途等を思へば伴奏は唱歌編纂の完成上除外し難いものと認めた」

明治初期、ナショナルミュージックの確立を音楽取調・教員養成とともに大きな目標の1つに設定してきた当局にとって、『尋常小学唱歌』は1つの到達点であり、文部省著作の教科書として世に出した。しかし国定教科書でなかったこと、大正期の童謡運動や民間教育運動の教師・子どもへのインパクト、そして大人を対象とした民謡小唄にみられる、子どもに対する非教育的と位置付けられていた大衆歌謡の隆盛の中で、当局はとにかく結果を出さなければならない状況に追い込まれていたことは想像に難くない。一方、“学校をはなれて国民音楽の一部”を目指したはずの文部省唱歌は、“学校音楽校門を出ず”というレッテルを貼られ、子どもの生活とはかけ離れた歌となっていた。ただ、“国民音楽の一部”は、別の意味で、つまり天皇制護持、国粹主義、軍国主義という風潮の一部としての役割は十分に担っていくことになったのである。

なお、本書では特別に〈小学校唱歌科教科用図書に関する法規に就いて〉を設け、現行法規の確認を行なっている。教科書及教材の採用は、

(1)道府県知事に於て必ず採定すべきものであること

(2)文部省著作のもの、又は文部省選定及び検定済みのものの中、府県知事の採定したものに限ること

(3)歌詞・歌曲は文部省著作又は選定及び検定済みのもので府県知事の採定に係わるもの、又は府県知事に於てとくに文部大臣の認可を経たものに限ること

であるとしている。さらに勝手にいくつかの教科書から集めて教科書とすることもできないこと、それは施行規則・検定規則の違反だけではなく、著作権にも触れることを力説している。文部省としては、検定済みの教科書から歌曲を集めて指導細目を作製するまでは大目に見つつ、それを教科書レベルにすることには忠告を発している。文部省著作と検定制度の狭間で、統制を強めようとする文部省の苛立ちが表れている。

[註]

1. 『教育音楽』、日本教育音楽協会、1930年3月、pp.9-24。
2. 1933年 文部省開催第8回全国道府県視学講習会抄録：『文部省著作 新訂高等小学唱歌 新訂尋常小学唱歌編纂の趣意』、大日本図書 株式会社、1936年2月。pp.57-6。
3. 前掲註2の大日本図書株式会社版には記載されていないが、『教育音楽』（1933年）には、各務虎雄とともに、曲譜については片山颯太郎（東京音楽学校教授）で記載されている。1933年3月、pp.2-27。

第3節 新訂尋常小学唱歌の音楽的特徴

『新訂尋常小学唱歌』の歌詞及び楽曲に関する解説は、『文部省著作 新訂高等小学唱歌 新訂尋常小学唱歌 編纂の趣意』（大日本図書株式会社 1936年2月）に抄録が掲載されているが、その全文は『教育音楽』（1933年3月）と『小学唱歌教授指針』（日本教育音楽協会編纂 1933年3月）にもほぼ同じ内容で掲載されている。本項では、筆者の音楽的分析にこれらの紹介を補足しながら音楽的内容を明らかにする。

片山颯太郎は『新訂尋常小学唱歌』講習会における講演の中で、文部省唱歌がつまらないとか面白くないという批判に対して、「中々どうして予想に反して皆十分に文部省の唱

歌を心得て居られて、此方の方が却って教へられるといふこともありました」と、文部省唱歌の弁護は忘れずに行なった後で、日本人の拮据勉強を「今日昭和日本をシンボルする国民の意気であり国民の生活であらう」として、自力更正と「吾々の歌、吾々のリズムを以て日本国民の仕事に寄与すること」（註-1）を結びつけ、『新訂尋常小学唱歌』によって日本全国に普及させ、日本国民としての生活に資することを目指している。ここには『尋常小学唱歌』への反省が見られないばかりか、自力更正を逆手にとって〈吾々の歌、吾々のリズム〉で国民音楽の高揚を図っている。しかし、その教材としての『新訂尋常小学唱歌』が果たして〈吾々の歌、吾々のリズム〉であったかどうか、検討されなければならない。そしてその普及の先兵は、ここでも子どもであり、学校教育であった。

〈吾々の歌、吾々のリズム〉で片山は、邦楽の旋律の導入について次のように語っている。「是は国民的といふやうな意味からも主張されますが、別にさういふ関係からではありませんせぬけれども、例へば一学年の「一番星見つけた」、三学年の「かぞへ歌」、四年の「お手玉」などは日本の旋律に近いものであります。其他日本の民謡に近いものもあります。併し一般論として申せば、昔日本に行はれた旋律だから将来の国楽は是に限るといふやうなことは俄に言ひ難いことであります。」とした上で、外国人の本唱歌評として、「随分大略に西洋の手法を取入て居ることは否めないが、しかし向ふから見れば、是は自分達の音楽でもなさうだ。といふ感じを懐へであらうと思ひます」（註-2）と解釈し、これがまさに日本の音楽であると捉えている。そしてこの途を辿っていくことが国楽創成につながることを、ワーグナーやベートーベンもすべて地球上のものであるから、吾等のものであるという解釈論まで展開している。つまり、西洋音楽でもそれが日本流に演奏され、鑑賞されればそれは〈吾々の歌、吾々のリズム〉である、ということになる。しかし、ここには西洋音楽と日本の伝統音楽の正しい認識が欠落しているばかりか、「徒らに西洋の音楽をやつて居るのだと云ふやうに考へるのは、自ら自分を辱めて居ることになると思ひます。」（註-3）と捉えていて、国楽創成のビジョンが見えてこない。

（表-5・8 新訂尋常小学唱歌の分析）～3節末

総曲数162曲は、『尋常小学唱歌』よりも44曲増えている。その内訳は『尋常小学唱歌』から105曲、『尋常小学国語読本』より13曲、そして新作が44曲である。その緒言で、

「取扱者二選択ノ余地を与ヘタリ」とし、各学年27曲という多くの歌を載せている。これは国定教科書でないことから、民間の唱歌も視野に入れて編輯したとも受け取れる。

歌詞については、「旧歌詞中ノ適切ナルモノ、新作ニ係ワルモノ、及ビ尋常小学国語読

本・尋常小学読本中ノ韻文ノ一部ヨリ成ル。」そして「歌詞ハ努メテ材料ヲ各方面ニ採リ、文体・用語等ハ成ルベク読本ト歩調ヲ一ニセンコトヲ期セリ。」(註-4) として『尋常小学国語読本』を基本に置いている。これは大正7～12年にかけて発行された国定第3期であるが、「兵隊さん」は『小学国語読本』巻1の“ススメススメ ハイタイススメ”に関連しているし、「我等の村」も巻11から採用されたと思われる。そのため、昭和8～13年に発行された『小学国語読本』も、その編纂過程で作曲に付された公算が大きい。この現象は、『尋常小学読本』(国定第2期 明治43年発行)と『尋常小学読本唱歌』(明治43年発行)との関係と同じである。

削除された曲は15曲に及んでいるが、それらは歌詞内容の露骨さにある。「同胞すべて六千萬」や「国産の歌」は余りにも拡張主義・膨張主義的であるため、諸外国の感情を意識したのではないか。また「天皇陛下」や「皇后陛下」は曲として楽しさに欠け、かえって天皇制・国体護持の逆効果を生む恐れを抱いたのではないか。ただ、他の曲は削除の根拠がよくわからない。塩入亀輔は「以前あった音楽としても極めて立派なものがカットされて、音楽的に見て実にくだらない新作もの等がいれられたりしてゐる。」(註-5)とまで批判している。削除の意図が一貫していないことがこの批判を生んだと考えられる。

作曲は、当時の乗杉嘉寿校長が委嘱した信時潔教授(註-6)を主任として、東京音楽学校のスタッフで構成された委員会で行なっている。ここでも文部省著作の意味は変わらず、作詞・作曲者名は伏されている。委員会の仕事は、

①従来の唱歌の内将来に保存すべきものに対して悉く伴奏をつけること

②新作歌詞に対して作曲すること

③編輯一般

であった。(註-7)

新たに採用された唱歌は歌詞の面から見ると、露骨な天皇賛美、拡張主義・膨張主義は姿を消している。また偉人賛美も影を潜めた。いわば花鳥風月に加え、子どもの生活を表現したものも取り入れている。これらは明らかに童謡運動や現場の批判をかわそうとしたものであろう。一方、半拍休符から開始する曲は削除しておらず、逆に4曲も追加している。この歌い出しは子どものわらべ歌にもよく表れる形であり、伴奏を重視した姿勢とともに注目される。また、アウフタクトの曲、3拍子の曲も数多く取り入れており、改訂は単なる曲の追加ではない。これは信時潔の関与、童謡運動および民間の唱歌集からの刺激が、『尋常小学唱歌』とは少し性格の異なった唱歌集を成立させたと考えられる。

また、系統性から見ると音域は旧唱歌集と比較して非系統的となっている。これは緒言にも見られるように“選択の余地”は、系統性を意図してはいないことでもある。記譜ではより音楽的な表記を取り入れている。同音のスラー、小節を超えるスラーの用い方である。これは有節の場合に異なるリズムを表記する上で有効であり、また音楽的であるからである。これも童謡運動の本居長世の「お山の大将」等や編集委員の影響があると考えて差し支えないであろう。

〔註〕

1. 「新訂尋常小学唱歌の曲譜に就て」、『教育音楽』、日本教育音楽協会、1933年3月 pp.19-20。
2. 同上書、p.24。
3. 前掲註1、pp.24-25。
4. 『新訂尋常小学唱歌 第1学年用』〈緒言〉、文部省、大日本図書株式会社、1932.3
5. 「文部省新訂小学唱歌に就て」、『音楽世界』、音楽世界社、1933年3月、p.31。
6. 信時 潔：1887-1965。作曲家、東京音楽学校教授。作品としては「海ゆかば」カンタータ「海道東征」合唱曲「東北民謡集」、他。1963年、文化功労者。
7. 近森一重『小学校に於ける音楽指導精義』、文信堂書店、1936年、p.220。

4節 新訂尋常小学唱歌への意見と新訂高等小学唱歌への期待

5-4-1 新訂尋常小学唱歌への意見

『新訂尋常小学唱歌』に関する取り扱いは、北村久雄の『新音楽教育の研究』（厚生閣 1934年）、近森一重の『小学校に於ける音楽指導精義』（文信堂書店 1936年）等に見られる。また、文部省図書監修官各務虎雄は『新訂尋常小学唱歌の歌詞について』を、東京音楽学校教授の片山頼太郎は「新訂尋常小学唱歌の曲譜について」を雑誌『教育音楽』誌上で編纂者の立場で載せている。（1933年3月）これらは新しい唱歌集に対する解説書的位置を占める。一方、塩入亀輔は「文部省新訂唱歌に就て」を、佐々木すぐるは「新訂尋常小学唱歌を批判する」をの雑誌『音楽世界』（1933年3月）に発表している。佐々木はこの中で、3年以下の唱歌を論じ、

(表-5・8 新訂尋常小学唱歌の分析：新たな採用曲)

作成・分析=岩井正浩

	拍子	小節	音域	音階(純音=次)	テンポ	旋律法	形式	リズムパター	歌詞	出典等
[第1学年]										
3. 兵隊さん	2/4	20	d ₁ -d ₂	47#D	120		ABCDE 2	C	8	第4期巻1に関連
5. 電車ごっこ	2/4	12	d ₁ -h ₁	47#D	104		ABC 2	AC	9	
8. 砂あそび	2/4	16	d ₁ -d ₁	47#D(cis=1回上行)	72		ABCB' 2	CE	9	
14. 僕の弟	2/4	14	d ₁ -d ₁	47#D(cis=1回下行)	76		AB+2+B' 2	EF	2	
17. 一畝のた	2/4	12	g ₁ -h ₁	わらべうた(ソラ)	120		ABA' 2	GH	1	第3期巻1
22. つみ木	2/4	12	d ₁ -d ₁	D dur	60		ABC 2	CH	9	
24. 雪達磨	2/4	16	f ₁ -d ₂	47#F	100		ABCC' 2	CE	9	
[第2学年]										
2. ラヂオ	2/4	16	d ₁ -d ₂	47#D(c=1回上行)	76		ABCD 2	CH	2	
5. 折紙	2/4	20	d ₁ -d ₂	7#G	72		ABA'B'C 2	CG	9	
8. 竹の子	2/4	16	c ₁ -c ₂	47#F	84		ABCD 2	CH	1	
10. 金魚	2/4	18	f ₁ -d ₂	47#F	69		ABCD+2 2	BC	2	
13. こだま	4/4	16	d ₁ -d ₂	7#D(cis=1回上行)	104		ABCD 2	C	1	
15. ポプラ	4/4	16	c ₁ -d ₂	7#F	126		ABCD 2	CG	1	
16. かけっこ	2/4	18	c ₁ -d ₂	47#F	120		ABCB'(6) 2	CE	2	
18. がん	4/4	12	d ₁ -d ₂	47#D	112		ABA' 2	C	1	
20. 影法師	2/4	16	d ₁ -d ₂	47#G	80		AECB' 2	BC	9	
23. うのひね	4/8	12	c ₁ -d ₂	47#F	104		ABC 2	CE	1	巻3

	拍子	小節	音域	音階(無減音=欠)	テンポ	旋律法	形式	リズムパターン	歌詞	出典等
[第3学年]										
3. 摘草	2/4	16	C _{#1} -d ₂	D	100		ABCA' 2	C	1	
4. 木の芽	2/4	16	d ₁ -d ₂	G	80		ABCA' 2	C	1	
7. 螢	2/2	16	d ₁ -d ₂	47枚D(Cis=1回上行)	84		ABCD 2	C	1	
9. 燕	4/8	16	e ₁ -e ₂	C	112		ABCD 2	CF	1	
11. 夏休	2/4	12	d ₁ -e ₂	G	56	auf.	AA'B 2	CD	2	
12. 波	4/4	16	d ₁ -d ₂	4枚 D(G=1回上行)	108		ABCD 2	C	1	
13. 噴水	2/4	20	c ₁ -d ₂	7枚 F	84		ABCDE 2	CE	1	
18. 赤とんぼ	4/4	20	c ₁ -d ₂	47枚F	100		ABCD 2	C	1	
20. 麦まき	4/4	16	c ₁ -d ₂	7枚 F	126		ABCA' 2	C	2・6	巻4
22. 飛行機	3/4	24	C _{#1} -e ₂	47枚A	168		ABCDEF 2	C	9	尋常小学校本
26. 私のうち	3/4	16	d ₁ -d ₂	7枚 F(E=1回上行)	72	auf.	AA'BA ² 1	D	1	巻5
[第4学年]										
2. かげろふ	6/8	22	d ₁ -d ₂	DD/D dur	138	3連符あり/77開始	ABC+2+DE 2	C	1	
6. 五月	2/4	22	d ₁ -e ₂	G	46	auf.	ABA' CD+2 2	CD	1	
8. 動物園	2/4	16	c ₁ -d ₂	47枚C	76		ABCD 2	CE	9	
9. お手玉	2/4	19	d ₁ -d ₂	長調 disjunct	100		ABCB' DEB ² +1+D'E	AC	9	尋常小学校本
11. 夢	2/4	18	c ₁ -e ₂	47枚 C(h=1回轉)	84		ABCD 2	F	9	
14. 夏の月	4/4	20	d ₁ -e ₂	7枚 G	108		ABCDE 2	C	1	
15. 牧場の朝	4/8	20	d ₁ -e ₂	7枚D(cis=1回上行)	132		ABCDE 2	C	1	

	拍子	小節数	音域	音階(構成音=欠)	テンポ	旋律法	形式	リズムパターン	歌詞	出典等
16. 水車	4/4	15	d ₁ -d ₂	4拍 B	132		ABCD 2		1	
19. 山雀	2/4	16	d ₁ -d ₂	47拍 F	112		ABCA' 2		1	
23. 餅つき	2/4	20	d ₁ -e ₂	47拍 C+民謡	100		ABCDE 2		2	巻8
[第5学年]										
9. 朝の歌	4/4	18	h-e ₂	DD/E dur	108	auf.	ABCDE 2	CD	2	
11. 山に登りて	2/4	16	c ₁ -e ₂	47拍 D	100		ABCD 2	AF	2	
14. 風鈴	4/4	18	d ₁ -e ₂	7拍 D(cis=1回上行)	96		ABA' C+2 2	F	1	
18. 秋の山	2/4	24	c ₁ -e ₂	7拍 C	58		ABCD'D'E 2	C	1	
19. いてふ	4/4	20	c ₁ -d ₂	7拍 F	120		ABCD 2	C	1	
25. 進水式	4/4	17	c ₁ -e ₂	F	120	auf.	AA' BC 2	CD	9	散文巻10
26. 雛祭	2/4	28	d ₁ -d ₂	4拍 D	92		AA' BCDBC' 2	B	2	
[第6学年]										
3. 遠足	4/4	16	b-es ₂	47拍 Es	120		AA' BC 1	C	2	第4期巻11
4. 我等の村	3/4	16	c _{#1} -e ₂	A	66	3連符/変化音his, f	ABA' C 1	CD	2	尋常小学校本
5. 瀬戸内海	3/4	20	d ₁ -e ₂	7拍 G	84	auf. auf.	ABCDE 2	CDH	1	
9. 日本三景	4/4	20	es ₁ -es ₂	Es	88	auf.	ABCA' 2	D	1	
10. 風	3/4	20	c ₁ -e ₂	7拍 C	100		ABCDE 2	C	1	第2種尋常小学校歌
12. 森の歌	2/2	24	b-es ₂	4拍(as=1回下行)	63		ABCDEC' 2	C	1	
13. 瀧	3/4→4/4	26	d ₁ -e ₂	DD/D dur	116	変化音his, dis	ABCDE+2+F 2	CH	1	

	拍子	小節数	音域	音階(機械音=欠)	テンポ	旋律法	形式	リズムパターン	歌詞	出典等
19. 鷲	3/4	23	e ₁ -e ₂	7度 G	108		ABCDEF 2	CH	9	
21. 霧	4/4	24	c ₁ -d ₂	B dur	84		ABCD AE 2	D	1	巻10
22. 鳴門	2/4	16	c ₁ -e ₂	47度 C	72		ABC B' 2	C	9	巻12
23. 雪	4/4	27	b-d ₂	B	63	変化音	ABCDE(3)FG 2		1	
24. スキーの歌	4/4	18	c _{#1} -e ₂	A	120	2重唱	AA' BA+2 1	CD(途中)	9	

[形式：1=2拍形式/2=通作/3=起承転結/4=coda, 応答]

[歌詞：1=自然季節/2=生活・行事/3=君が代を祝う/4=忠君愛国、国体・皇室賛美/5=教訓・父母/6=教訓・勉学・勤勉・産業
7=教訓・人倫・人生/8=武勇賛美・戦争美化/9=その他

[リズム型：A=同定量音符の連続(四部音符/八部音符)/B=Aに少しの変化を与えたもの/C=同じパターンの繰り返し/D=アウフタクト
E=ピョコン節(2拍連続)/F=休符を置いて出る(アウフタクト以外)/G=シンメトリック/H=タ タ タン ターン式

[削除唱歌]

1 学年：

2 学年：よく学びよく遊べ／仁田四郎／天皇陛下

3 学年：友だち／皇后陛下／おもひやり／港

4 学年：桜井のわかれ／家の紋／つとめてやまず

5 学年：運動会の歌

6 学年：開校記念日／同胞すべて六千萬／新年／国産の歌

[移動唱歌]

6 → 5 学年：児島高德

5 → 6 学年：斉藤実盛

[歌詞] 3～6 学年＝唐沢より。但し＊印は岩井。1～2 学年は岩井分析

- ①取材に余程新鮮味がある。褒めることの出来る点はこれ位な所か。素人を誤魔化すには最も手っとり早い方法ではある。
- ②子供の気分を更に解してゐない。恐らく子供を取扱つたことない人々と見える。大人には大人の、子供には子供の旋律がある。平易なことばかりが子供の世界ではない。
- ③感覚に乏しい。カンカチの乾物のやうな曲が多い。従つて詩の内容をぶつ壊したものはあつても、その表現に助力した旋律が少ない。
- ④了解に苦しむやうな奇抜な手法を用ひ、殊更歌ひにくゝしたかのやうな旋律が随所に受けられる。
- ⑤場合によってはアクセントを犠牲にすることも止むを得ないが、これはまるで何十年か全国を放浪して来た人の作品のやうだ。
- ⑥作曲者が受け取つた作詞の全部を鵜呑みに承認したかの形跡がうかゞはれる。作曲者の恥辱だ。作曲上余りに甚だしい不結果を来すやうな箇所は明示して訂正を乞ふべきだ。(註-1)

これらは誠に厳しい意見だが、4～6学年の唱歌の添削が加わつておれば、ここまでは厳しくなかつたかもしれない。ただ、佐々木自身が「月の砂漠」(大正12年)、「角兵衛獅子」(昭和6年)や、後年の「あかちゃんのお耳」(昭和17年)、「お山の杉の子」(昭和19年)の童謡作曲家であつたことが、学校唱歌に対してアングルを替えた観方をさせているのではないか。

司俊三は「小学唱歌(文部省・日本教育音楽協会)批判並びに唱歌教育へ投ずる一石」で6年までを鳥瞰して批判を展開している。司はまず、

「文部省の小学唱歌が改正になると聞いた時は實際教育に當つてゐるものは非常に期待してゐたのであるが、いざ六年まで全部出てしまつて、その内容を見ると依然として一步も旧套を脱して居ないばかりか却つて逆行してゐるのは確かである。新しく入れられたものより以前のものゝ方が(削られたもの)却つていゝ曲だ」(註-2)

と冒頭で述べ、なぜ實際教育家の意見を参考にしなかつたかと不満をぶつつけている。つまり子どもの實際生活より歌詞も旋律もかけ離れているとする。整理すると以下のようなになる。

拙い曲＝砂遊び、電車ごっこ、つみ木、雪達磨、僕の弟、ラヂオ、竹の子、こだま、が
ん、うちの子ねこ、蟬、螢、波、かげろふ、牧場の朝、水車、餅つき、森の歌
鳴門、雪、

良い曲＝一番星みつけた、金魚、小馬、案山子、雪、紅葉、雨、摘草、赤とんぼ、友だち、春が来た、青葉、汽車、虫の声、雁がわたる、かぞへうた、桜井のわかれ
春の小川、あなかの四季、漁船、広瀬中佐、村の鍛冶屋、雪合戦、橋中佐、藤の花、霜、山に登りて、秋の山、朧月夜、四季の雨、蓮池、故郷

全体としては、低学年には音階的な曲が必要なこと、「浦島太郎」のような物語の歌、「一番星みつけた」のようなわらべ歌風の曲、「秋の山」のような日本的な旋律が必要だとする。そして現在の唱歌教育に対し、

- ①小学唱歌教育は子供をおもちゃにして自分の名声をあげる不純極まる輩が多い。
- ②近頃の唱歌は只声をはりあげて歌いさへすればよい傾向がある。
- ③教育者自身の教養不足。
- ④一般大衆音楽の進歩発達と反比例して、教育音楽は進まず却って矛盾していく傾向にある。無味乾燥の唱歌より街に流れる調子のよい流行歌又は軍歌に児童は自然と染まっていく。(註- 3)

と結んでいる。

ともあれ期待が大きかったことと、童謡運動や民間発行の唱歌集など、教師や児童自身も明治後期から大正期とは違ってラジオの普及など音楽的刺激・環境に置かれてきていたため、唱歌観も一定の向上をしてきていた。また、上記のように各教材に対しきちんとした評価・批判を展開する能力・機会も以前と比較すれば格段の進展をみせていた。文部省著作の唱歌集が明治後期から20数年間にわたって続いてきたことや、本来の国定でないことが、教師の教材の自主編成力を追求する唱歌観を次第に醸成していく力として作用していったし、大正期の童謡運動が挫折こそすれ、学校唱歌に与えたインパクトは計り知れなかった。文部省唱歌は、いわばしたたかな持続力を発揮していたとも言える。

5-4-2 新訂高等小学唱歌への期待

1933年に『新訂尋常小学唱歌』を完成させた文部省は、1930年に発行していた全1冊の『高等小学唱歌』の改訂版を1933年から着手した。その編集の方針は、「将来の音楽教育を指導するといふ（中略）之を標準として小国民の間に音楽教育の方針を立て、其の方針に依って穩健なる発達を遂げる」というものであった。(註- 4)

そして邦楽的なものを加味したが、本体は西洋音楽であることには変化はなかった。また、男女用を分けたのは、変声期とともに情操的・思想的理由からであった。

各学年19曲、本曲6冊、伴奏付3冊、全曲文部省の新作で1935（昭和10）年9月に完成し、発行している。内容に関しては、

- ①教材は適当に教師が選定出来るように多くの曲を配列した
- ②3学年の曲は1・2学年用の補助・参考・鑑賞教材としての位置付けもした
- ③重音唱歌、中でも3学年では3部合唱も取り入れた
- ④歌詞は用語の意義・表現形式など『高等小学唱歌』より易しくした
- ⑤歌詞製作は、外部の専門家に主として依頼した
- ⑥標準語のアクセントと字脚を揃えた。そのため有節の場合は作詞・作曲家の討論を行ない、不一致を回避するよう努めた
- ⑦曲趣は出来るだけ新鮮で新時代の青少年を鼓舞するものを目指した
- ⑧平易な音程で歌い易いことを原則とし、技能より精神的すなわち国民的・音楽的情操の発揚・喚起を第一の任務とし、旋律より歌詞で訴えようとした
- ⑨作曲は新鮮・芸術的なものを目指し、専門家に依頼した
- ⑩伴奏の意味を重視した
- ⑪記譜法として、1音節＝1音符を原則とした。延音に関するスラーの付け方を工夫した

などである。これらの歌詞及び楽曲の方針・解説を行なったのは、『新訂尋常小学唱歌』と同じ人物、文部省図書監修官各務虎雄と東京音楽学校教授の片山頼太郎であった。これら2人は編纂に係わっており、『新訂高等小学唱歌』が『新訂尋常小学唱歌』の延長上に位置する唱歌集であったことを意味する。また、この唱歌集は《唱歌》という教科における最後の文部省著作教科書となったのであった。それは1941（昭和16）年の《国民学校令》を期して〈唱歌科〉は〈芸能科音楽〉と名称変更を遂げるからである。

[註]

1. 佐々木すぐる「新訂尋常小学唱歌を批判す」、『音楽世界』、音楽世界社、1933年3月、pp.34-40。
2. 『音楽世界』、音楽世界社、1933年5月、pp.34-35。
3. 同上書、pp.35-43。
4. 『文部省著作新訂高等小学唱歌 編纂の趣意』、大日本図書株式会社、1936年、p.2。

第3部 民間音楽教育運動と子どもの歌

第6章 童謡運動の興隆

第1節 大正自由教育の胎動

明治後期の日本は、日露戦争によって活況を呈したが戦争の後遺症もまた大きく、恐慌を併発していった。川合章は「帝国主義的膨張政策と経済関係とのズレをどうのりこえるか（中略）絶対主義的官僚政治体制とブルジョア政治体制との間の抗争と妥協。これが明治末から大正にかけての歴史の流れの一つの焦点」（註-1）だとし、そして「帝国主義的膨張政策と経済発展とのアンバランスのしわよせは、なによりも人民大衆のうえにのしかかっていき、そのことが逆に社会主義運動・労働運動の成長を促進し、階級対立の激化をもたらしていった」（註-2）と分析しているが、このことは国民の政治的開眼とともに、文化、教育における改良意識、進歩的意識の発揚、摂取を促していったと考えられる。つまりブルジョア的教育思想が普及していくとともに、新しい教育理念、中でも生活中心主義・経験主義に基づく教授法が師範学校付属校に徐々に敷衍していったのである。

統合主義を唱えた樋口勘次郎は、子どもの自発的活動を重視する教育論を、谷本富は「従来の忠孝遵守の人物観を批判し、進取の気質と実践力を備えた「活人物」の育成を求め、そのために自学輔導の教育方法」（註-3）を論じている。

この現象を支えたのは新しい社会的成層つまり中流階層であり、インテリゲンチウアの誕生であった。これは就学の驚異的な短期間での高率化と、国民の教育への関心の高さに支えられていた。そしてこの関心の高さは当局にとって利用する格好の対象となった。それは資本主義を高度に発展させ、推し進めるエリート養成の有効的手段となり、唱歌教育においては、徳育・天皇制護持・国粹主義、排外から排外へ、そして拡張主義・膨張主義への国民教育の不可欠な手段となっていた。

1914（大正3）年に勃発した第1次世界大戦は、痛みを被ることなしに日本の景気を活性化させた。しかし日本が安穩としていることができるほど世界情勢は甘くなかった。1917年のロシア革命からシベリア出兵・米騒動など国内の混乱も生じ、第1次世界大戦後の恐慌で慢性的な不況が到来した。それは社会主義思想の浸透をはじめ国民の政治への関心を高揚させ、普通選挙の高まり、初のメーデー（1920年）、日本共産党の結成（1922年）

へと展開する。そして関東大震災（1922年）を経て、治安維持法と引き替えに普通選挙法が公布され（1925年）、混沌とした昭和に突入していくこととなる。

これらの中で1917（大正6）年に沢柳政太郎が校長となって設立された成城小学校は、次のような《創設趣意書》を掲げた。

50年間の小学校教育が成果をあげてきた一方で、教育者が煩瑣な形式にとらわれかけたこと、教育の根本精神を忘れて形式的になる弊害を生じかけていること、そのために形式のカラを打ち砕き、教育の清新な精神から児童を教育するべきだといひ、希望理想として次の4点をあげている。

- ①個性尊重の教育（付 能率の高き教育）～30人学級。注入教育の排除。
- ②自然に親しむ教育（付 剛健不撓の教育）～遠き祖先の原始的生活体験、意志の鍛練
- ③心情の教育（付 鑑賞の教育）～師弟関係を人格対人格に。唱歌・図画・手工を単なる表現のみとせず、鑑賞で詩趣味を高める。
- ④科学的研究を基とする教育～教えつつ学ぶ。（註-4）

これらは個性や自然の教育を取り入れてはいるが、一方で訓練・鍛練を強調しているなど、従来の教育における弊害の反省は行なわれていない。沢柳の唱歌観は『我が国の教育』の中に見ることができる。唱歌は教育社会に是認されてはいるが、音楽思想は幼稚であるとし、その原因を「主として日本の楽器が従来発達して居らず、余り単純であると云ふ事及び其の教授法が単に記憶に訴へて精密なる楽譜を用ひなかつたと云ふこと」に置き、耳が訓練されておらず、楽音の識別ができていないことが音楽教育の進歩の障碍の1つになっているとする。そして「将来日本国民の音楽、適切に云へば其の使用する楽器は従来ものを改良して行くか、或は西洋の楽器を採るかまだ定らない。斯かる有様であるから日本の音楽は如何になるか研究中であるが、学校の唱歌には西洋風の音楽を採用して居る。凡そ西洋のものを採用した内で唱歌は最も成功しないものの一つで、小学校の唱歌を聴いた西洋人は必ず其の幼稚なるに驚くであらう。此の学校の唱歌を以て我が学校を評されては吾々は甚だ迷惑に感じる。学校唱歌の下手なことは遺憾ながら白状しなければならぬ」（註-5）として、成城小学校の実践と尋常小学校との違いを強調しつつも、日本全体としての唱歌教育の問題点と弱点をついている。この論は時代が下って1940（昭和15）年のものであるが、20年前の音楽状況はこれを上回るか、あるいはこれと変わらないと考えてよいだろう。

そして、羽仁もと子の主宰する《自由学園》を始めとする私学が、社会的中間層を対象

として個性や主体的活動を重視する教育を展開していった。さらに及川平治による兵庫県明石女子師範附属小、木下竹治による奈良女子高等師範附属小、手塚岸衛による千葉師範附属小などが次々と新しい教育実践を始めていった。これらは童謡運動を始めとする芸術教育運動との間で、大きなインパクトを与え合っていた。

ただ、大正のデモクラシーは数多くの欠陥をも内包していた。たとえば普通選挙法も男子に限られていたし、治安維持法はデモクラシーとは相容れない民主化運動の弾圧であった。そして高い就学率の達成とは逆に、中産階級のための私学が設立され、無産階級との知的格差は却って拡大するといった矛盾が生まれてきていた。そのため、それらに不満を抱く知識人が、本格的なデモクラシーを要求する運動へと傾斜していったのは必然性を帯びていた。大正デモクラシーは日本国民が痛みの中で獲得していった成果ではなく、諸外国からの新しい政治・教育思潮の直輸入によるものであったが、芸術教育運動も、諸外国からの芸術教育思潮に基づきながら展開していくこととなる。

〔註〕

1. 川合 章「大正新教育の展開」、井野川潔代表編者『日本教育運動史 第1巻 明治・大正期の教育運動』、三一書房、1960年、p. 84。
2. 同上書、p. 84。
3. 佐藤俊夫・寺崎昌男「国民教育の体制化と矛盾」『教育学全集 3 近代教育史』、小学館、1973年、p. 102。
4. 『成城学園五十年』、成城学園発行、1967年、pp. 4-12。
5. 沢柳政太郎『我が国の教育』、第一書房、1940年、p. 124。

第2節 芸術教育運動

波多野完治は芸術教育運動について、「日本の公教育と芸術の本質とは矛盾したものであり、したがって芸術教育を前進させようとする民間教育運動は、多かれ少なかれ、権力に対する抵抗という要素をもつことになる。」(註-1)と述べている。大正期の芸術教育運動が果たして波多野の指摘に合致するかどうかであるが、明治以降の学校唱歌教育を概観するかぎり、「権力に対する抵抗という要素をもつ」反唱歌であることは確かである。

大正期の芸術教育運動の発生原因について波多野は、「第一には、学校教育のなかに教科としておかれていた唱歌や図画などの矛盾があらわになってきたこと。第二に、児童文

化運動の発生・展開にささえられ、また、この運動が単に児童にあたえる文化をつくりだすだけでなく、教育的なはたらきかけを意図する運動になったこと。第三に、これらの動きはまた、当時の社会の情勢と密接な関連をもっていること」(註-2)をあげている。これらは明治後期からの言文一致唱歌運動をはじめとする教育改良運動と第1次世界大戦の特需を背景に、児童中心主義、個性尊重と国民のデモクラシーへの関心の高まりの中で展開していった。

6-2-1 言文一致唱歌

言文一致唱歌は、伊沢修二の『小学唱歌』にその緒を、その後滝廉太郎の歌曲集『幼稚園唱歌集』に試みを見ることができる。明治37年の『音楽新報』は、短文ではあるが《言文一致唱歌》を掲載している。

(エマ)
「開くが如くむば帝国教育会は言文一致唱歌を得んことを力むと善哉挙や元来我国の歌詞は如何なる歌体にまれ英独さては清語と比して甚だ悠長を極め所謂間が抜けをること夥し如何にせば其改善をなし得べきやは未定の問題なり故に種々なる文体にて試用せらるゝ事を望むと雖も普通の文体にてさへ已に頓馬なるに之を言文一致体にてせば其結果果して如何なるべき此処暫時緘口して其出来栄を見て細評を加へむ」(註-3)

ここでは未だその方策を試行錯誤している状況である。言文一致領域と展開に関しては8期に区分されている。

第1期 1866(慶応2)年～1883(明治16)年 発生期。

第2期 1884(明治17)年～1889(明治22)年 第1自覚期。

第3期 1890(明治23)年～1894(明治27)年 停滞期＝急進的欧化主義の反動として起こった国粹保存の保守的風潮の影響下で西鶴調・和漢洋調和体などの非言文一致の新文語体が幅をきかせる。

第4期 1895(明治28)年～1899(明治32)年 第2自覚期＝上田万年により標準語制定の提唱と洗練された言文一致文章の文芸家への期待が叫ばれる。

第5期 1900(明治33)年～1909(明治32)年 確立期＝言文一致運動が最高潮に達し文学上で言文一致体が写生文・自然主義文学両運動を通じて絶対のものとなる。教育上でも言文一致の方針が確立。帝国教育会に言文一致会が結成。

第6期 1910(明治43)年～1921(大正10)年 成長前期＝「白樺」が創刊され、同人たちにより個性味豊かな近代口語体が小説上で確立される。口語自由詩もこの期

に大正詩壇の絶対的なものとなった。

第7期 1922（大正11）年～1945（昭和20）年 成長後期＝大新聞の全紙面が言文一致となった。

第8期 1946年～？ 完成期＝詔書・公用文・法令文が口語体となった。（註-4）

言文一致が本格的に唱歌に導入されたのは、上記第5期の最初、1900（明治33）年の『幼年唱歌』（納所弁次郎、田村虎蔵共編）であり、まさに二十世紀への突入と期を一にしている。その後、

少年唱歌	1903（明治36）年	納所弁次郎、田村虎蔵共編。
教科統合少年唱歌	1904（明治37）年	納所弁次郎、田村虎蔵共編。
尋常小学唱歌	1905（明治38）年	納所弁次郎、田村虎蔵共編。
高等小学唱歌	1906（明治39）年	納所弁次郎、田村虎蔵共編。
検定唱歌集、尋常科用	1926（大正15）年	田村虎蔵編。
検定唱歌集、高等科用	1926（大正15）年	田村虎蔵編。

などが続き、民間発行の文部省検定教科書を中心に、さまざまな言文一致唱歌集が発行されていった。その中心人物が納所弁次郎と田村虎蔵であったことは、これらの唱歌集の編者に表れている。〈三太郎〉ものである「金太郎」（石原和三郎詩・田村虎蔵曲）、「モモタロー」（田辺友三郎詩・納所弁次郎曲）、「浦島太郎」（石原和三郎詩・田村虎蔵曲）や、「花咲爺」（石原和三郎詩・田村虎蔵曲）、「兎と亀」（石原和三郎詩・納所弁次郎曲）などに見られるように、その題材は伝承童話を元にしており、『小学唱歌集』とはまったく違った唱歌であり、歌詞内容も新しい意味を内包していた。（楽譜「モモタロー」第4章3節参照）

たとえば『幼年唱歌 初の上』所収の「桃太郎」の歌詞は4番まであり、〈おに〉に対する一面的な見方が気になるが、人間と動物との友情や口語体で分かりやすい内容などは、『小学唱歌集』などの文語体の唱歌とは比較にならないほど子どもの心情・言語生活に接近をはかっている。音域は1点C～2点Cの1オクターブ、四七抜き長音階、符点8分音符を持ついわゆるピョンコ節を成していて、改革のあとは見られない。この様式は結局そのまま童謡運動へと引き継がれていくことになる。

ところで同じ題名の「桃太郎」が漢字で登場するのが、1911（明治44）年発行の『尋常小学唱歌 第1学年』であった。作曲は岡野貞一で6番までの歌詞を持っている。音域は1点D～2点Dの1オクターブ、四七抜き長音階、ただリズムは「モモタロー」とは違っ

て符点8分音符を持たなく、8分音符の連続である。歌詞の比較では、「モモタロー」が全編にわたってカタカナでわかりやすく記載しているのに対し、「桃太郎」は漢字にルビを付してはいるものの読みづらい。内容的には、「桃太郎」は好戦的・侵略的態度を充満させていて、文部省唱歌の意図がはからずも露呈されたごとくであった。明治後期に出された2つの「桃太郎」は、民間教育運動としての《言文一致唱歌》と文部省唱歌との性格・意図の相違をまざまざと見せ付ける結果となった。それは、唱歌の作詞と作曲に現場の教師が関わっていたかどうかの問題でもあった。しかし、音楽的には日本の伝承童謡（＝わらべ歌）へのアプローチがなく、四七抜き長音階であり和洋折衷とはいいながら、旋律法をはじめ、基本的には西洋音楽の範疇の中での創作でしかなかった。この傾向も童謡運動に引き継がれていくことになる。

「モモタロー」（『幼年唱歌 初上』）

1. モモカラウマレタ、モモタロー、
キハヤサシクテ、チカラモチ、
オニガシマヲバ、ウタントテ、
イサンデイヘヨ、デカケタリ。
2. ニッポンイチノ、キビダンゴ、
ナサケニツキクル、イヌトサル、
キジモモラウテ、オトモスル、
イソゲモノドモ、オクルナヨ。
3. ハゲシイイクサニ、ダイショーリ、
オニガシマヲバ、セメフセテ、
トツタタカラハ、ナニナニゾ、
キンギンサンゴ、アヤニシキ。
4. クルマニツンダ、タカラモノ、
イヌガヒキダス、エンヤラヤ、
サルガアトオス、エンヤラヤ、
キジガツナヒク、エンヤラヤ。

「桃太郎」（『尋常小学唱歌 一』）

1. 桃太郎さん桃太郎さん、
お腰につけた黍団子、
一つわたしにくださいな。
2. やりませうやりませう、
これから鬼の征伐に、
ついて行くならやりませう、
3. 行きませう行きませう、
あなたについて何処までも
家来になつて行きませう。
4. そりや進めそりや進め、
一度に攻めて攻めやぶり、
つぶしてしまへ鬼が島
5. おもしろいおもしろい、
のこらず鬼を攻めふせて、
分捕り物をえんやらや。
6. 萬々歳 萬々歳、
お伴の犬や猿雉子は、
勇んで車をえんやらや。

文部省は1907（明治40）年の《小学校令改正》（勅令第52号）第19条に〈唱歌〉を尋常小学校の教科目の1つとして位置付け、〈付則〉に移し必須科目扱いとしたが、こういった唱歌の重視による歌詞内容を国策遂行のための手段として活用する姿勢は、子どもに歓迎されていた言文一致唱歌を無視できない反面で、言文一致唱歌への対抗姿勢も崩せないことによるものであった。一方、田村の民間教育運動は、現場教師と何よりも子どもの反応に支えられていたが、作曲家としての子どもの歌創作に関しては新しいものを作り出すことはなかった。

6-2-2 芸術教育運動の展開

芸術教育運動は、自由教育運動と密接に関連している。歴史的に概観しても、戦争状態の下では自由教育は当然弾圧され、芸術教育も不必要化され、〈芸術〉をスポイルした単なる国策遂行のための手段としての位置付けをされてきた。大正期の芸術教育運動は、第1次世界大戦の中で展開したが、景気と自由主義的風潮は、諸外国の芸術教育思潮を受け入れるには機を熟していた。童謡運動は明治後期からの言文一致唱歌運動を受け継ぎ、詩人と作曲家の連帯で展開するが、他のジャンルでも諸外国からの影響を受けて花開いていた。

芸術教育運動は、成城小学校設立者の沢柳政太郎や坪内逍遙らによる《学校劇》、鑑賞教育、綴方教育、リトミック、などでも展開を見せた。

自由画教育運動は、毛筆画と鉛筆画との対立があり、文部省に対する批判から新しい美術教育を山本鼎が提唱したことに始まる。山本は子どもの自由画と農民美術の重要性を感じてロシアから帰国し、「人間らしい美の情操を涵養するための美術教育（中略）そのためには、模写をやめ、写生・記憶・想像などをふくめて、創造させる」（註5）ことを目指した。この考え方は他のジャンルの芸術教育運動家と相通じるものを持ち、自由教育と芸術教育の一体性を感じさせる。1919（大正8）年、片山伸、山本鼎らは『日本児童自由画協会』を設立する。

文芸教育は片山伸を中心に展開する。片山は後日『芸術自由教育 創刊号』の巻頭言で次のように芸術教育について語っている。

「芸術によって人は再生し、復活する。芸術を作る人も、鑑賞者も、而して勿論その題材として人間も。自由は呼吸と同一である。自由なき生活のあり得ないのは、呼吸なき生息のあり得ないのと同ーだ。みだりに呼吸することなしに生息することは許されてゐない

。教育は事なき無為の時にも真に生き得る程の人間の本性を養ふことだ。それは一切の人間力の源、即ち自由無碍にして包全的な力である。」(註- 6)

雑誌『芸術自由教育』は、巻頭言で片山の他に岸辺福雄、北原白秋、山本鼎の計4名がそれぞれ執筆している。つまりこの雑誌は、童謡をはじめあらゆる芸術教育の統合的役割を担って発刊された感が強く、〈自由〉と〈芸術〉の関係の重要性を強調している。これは当時の学校教育における〈教化主義〉とは対立する〈児童中心主義〉であり、統制に対立する自由であり、非芸術教育に対立する芸術教育であった。

白秋は『童謡復興 二』で、学校教育が日本在来の子どもの遊びを破壊したこと、明治維新の改革が従前の美風までも破壊し、ヨーロッパ文明の外形のみを急激に模倣したことを指摘した上で、学校唱歌を痛烈に批判している。

「思ひ出せば出すほど憤懣を感じる。実際明治以来の学校教育なるものはその選定に於て、その抑の根本から間違だらけであつた。全然子供と云ふものを、その生活を知り得なかつた事が第一、第二には在来の日本の童謡に就て何らの知るところが無かつた事が第二、知つてはゐたかも知れぬが、忘れて了つてゐたからの恐ろしい錯誤からみすみす維新後の日本の子供を過つて了つた結果になつた事だ。この不自然極る教育唱歌は現在に於てもなほその恐ろしい錯誤を繰り返してゐる。ここに於て童謡復興の宣伝が必要になつて来る。唱歌は童謡を根本にすべきであつたのだ。学校に於ける遊戯は野外に於ける郷土的児童の遊戯を根本にして、更に新時代のものたらしめるべきであつたのだ。子供の生活は学校の内と外と、二つに別つ可きで無かつたのだ。」(註- 7)

白秋はさらに学校唱歌への批判を続行している。詩人の立場で歌詞批判をしているが、内容は学校唱歌全体への批判である。

「詩、絵画、音楽。此の三つの芸術が児童の美的情操を薫養する上に於て、無論何よりも必須なる可きであるが、小学時代に於ける^(ママ)□□此の美育と云ふものは決して智育徳育と離して考へらる可きものでは無いのであつて、此の根本の芸術教育があらゆる真と善との涵養をもたゞ一つに包含して、初めてその真の使命を果たすのである。全体である。(中略)極端に云へば、現在の国定唱歌若くば文部省認定の唱歌は曲の上は知らず、その歌詞の価値批判の上から見て、殆ど全廃す可きである。一には美無く生命無く童心無き、かくの如き歌詞に現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純蕪雑拙劣である。」(註- 8)

明治初期の『小学唱歌集初編』〈緒言〉(文部省 1882年)で、「凡^ノ教育ノ要ハ徳育

「智育体育ノ三者ニ在リ」と規定されていた中に〈美育〉が欠けていたことは前述した。白秋はそこを指摘した。音楽を〈芸術〉として位置付けるとともに、そのためには今日の学校唱歌を完全に換えなくてはならないとし、芸術教育の必要性を説いている。

「一、新童謡（児童に与ふべきもの、詩も含む）の提供

二、児童詩（児童自身の作）の創造

この新童謡（若くば詩）、児童詩の二つを以て、在来の小学唱歌に代ふ可き事は真の芸術的児童教育の見地より見て当然の理法」（註-9）

であることを指摘した。

しかし、芸術教育の理想が高いほど、現場の教師にとってはとっつきにくさを有していた。同時期に発行されていた『教育研究』（註-10）が現場との一体感を持ち、現場教師の実践と師範学校付属小学校との交流を図っていたことと比較すると、まさに〈理想と現実〉のギャップがあり、現場教師が〈現実〉へ傾斜するのはいわば当然の現象であったかもしれない。たとえば、〈唱歌研究部〉の田村虎蔵は、文部省 東京音楽学校と対等に論争し、唱歌集を編集・発行し、現場に採用させるほどの影響力を持っていたが、これは現場の教師に支えられていたことの結果である。一方、現場教師達も雑誌を通しての情報交換意見発表 実践報告はできて、教師個人又は教師集団として横の連帯が形成されていなかったことも、〈現実〉への傾斜を強めたといえる。

ともあれ〈理想〉としての雑誌『芸術自由教育』は、芸術教育運動の統合的役割を担うはずであったが、わずか10号で幕を閉じざるを得なかった。芸術教育の基本理念や哲学のレベルまで踏み込むことができないまま、日本の芸術教育は芸術教育に成り切れないで（少なくとも音楽教育は）、〈手段〉としての道を継続して歩むことになる。音楽教育は、〈美育〉ではなく、〈徳性の涵養〉と〈情操の育成〉という美名のもとに、児童中心主義を育て担う機会をみすみす逃し、再び〈教化〉としての位置付けを強めていった。

〔註〕

1. 波多野完治「芸術教育の歴史」、『芸術心理学講座第5巻 芸術教育』、中山書店、1957年、p.288。
2. 同上書、p.295。
3. 『音楽新報』1-1、音楽新報社、1904年2月、p.51。
4. 文化庁『言文一致の発生』、第一法規、1969年、pp.9-14より構成。

5. 前掲註1、p. 298。
6. 『芸術自由教育』1-1、アルス社、1921年1月。
7. 『芸術自由教育』1-2 アルス社、1921年2月、pp. 10-11。
8. 前掲註6、1-10、1921年11月、pp. 1-3。
9. 前掲註6、1-10、p. 3。
10. 東京高等師範学校附属小学校。

第3節 童謡運動の発生と展開

言文一致唱歌運動は、童話を題材とした唱歌や子どもの生活にまで踏み込んだ歌詞内容をも含んだ唱歌を創造し、大正期の童謡運動の先鞭をつけた。

童謡運動に関しては、小島美子が「童謡運動の歴史的意義」(註- 1)というテーマで1967～1969年にかけて20回連載で詳細な論考を行なっている。童謡運動に関して、なかんずく音楽面からのこれほど詳細な研究は例を見ない。そのため本節では小島美子の論考を参考にしつつ、第4節で先行研究の少ない《童曲》を取り扱うこととする。また分析対象とする童謡は、雑誌『赤い鳥』と『金の船(星)』の代表的作曲家の中から、金田一春彦が1969年に著した「戦前の子どもの愛唱歌大正・昭和の交のラジオ番組を分析して」(註- 2)でランキングされている歌を取り上げた。

6-3-1 雑誌『赤い鳥』とその理念

1918(大正7)年7月、鈴木三重吉(註- 3)は童話童謡雑誌『赤い鳥』を創刊した。この『赤い鳥』童謡運動の特徴の1つは、当時の第1級の芸術家を網羅したことであった。創刊号で配布された鈴木のプロットには、まず頭書に森林太郎、泉鏡花、高浜虚子、徳田秋声、島崎藤村、北原白秋、小川未明、小宮白川、野上弥生子、有島生馬、芥川龍之介の名前が列記され、「世間の小さな人たちのために、芸術としつ真価ある純麗な童話と童謡を創作する、最初の運動を起したいと思ひまして、月刊雑誌『赤い鳥』を主宰発行することに致しました。」とし、学校唱歌に関して「現在の子供が歌つてゐる唱歌なぞも、芸術家の目から見ると、実に低級な愚なものばかりです。」(註- 4)と批判し、学校教育と対峙して改革運動を展開する決意を述べている。

『赤い鳥童謡集（1）』（1919年11月）に掲載された「かなりや」は、『赤い鳥』童謡運動の音楽としての第1作である。小島はこの年を童謡運動の厳密な意味での開始だとしている。（註-5）確かに音楽運動として捉えた童謡運動は「かなりや」の登場からとするのが妥当であろう。

詩人の小林純一は「かなりや」について、過去に何度か書いてきたが再述すると断って、次のように語っている。

「あの「歌を忘れたカナリやは…」という甘美な歌をこの先生から知った日の、おどろきに似た気持ちを、今でも忘れることはできません。（中略）成田為三の曲に心を打たれたのか、詩の内容に打たれたのか、今でもはっきりとしませんが、その両方を、その時以来忘れることができないほど、子ども心にも新鮮で、魅力のあったことだけは事実です。

（中略）進歩的な若い教師によって、「赤い鳥」風な文化的雰囲気から、およそ縁の遠い市井の腕白小僧の私たちにまで浸透した」（註-6）

この魅力は歌詞そのものと、歌詞の構成にある。3番までは七五調×3で有節歌曲的であり、4番は七五調×4となっている。

（楽譜-6・1 「かなりや」）～3節末

しかし歌詞内容は“棄てる”、“埋ける”（譜面では“埋める”となっている）、や“ぶつ”など子どもにとっては恐いイメージを抱かせるものとなっている一方で、“象牙の船に 銀の櫂”といったメルヘンの世界も同居しているのである。

曲も4番は2拍子から3拍子に、また四七抜き長音階であるが短音階的な旋律法を用い、4番で最高音に第4度のファ（Es）音を当て七抜き長音階とし、しかも強烈に西洋の旋律法を用いている。この歌詞・曲の内容と構成・旋律法が当時の子どもに新鮮で夢を提供したことは小林の感想を待つまでもない。それは成田が鈴木三重吉から作曲を依頼された言葉にも表れている。

「吾々が子供の時は、歌ふべきうたを持たなかった。吾々はうたを歌はずに大人になって了った。これからの子供達には、この様なミジメな思ひをさせたくはない。尤も今では、子供のうたが幾分出来てゐるけれども、如何はしいものがある。赤い鳥は子供の生活にシツクリ合ふ本当の子供のうたを作りたい。そしてこれからの子供達に捧げたい。」（註-7）と鈴木言葉を引用した上で「このお言葉の具体化が「童謡」です。現在子供達が歌っている童謡の発端は、実にこのお言葉にあります。」（註-8）

また『赤い鳥童謡集（1）』の〈序〉で鈴木は成田について「作曲家成田君については

、最早かなり多くの人が、すでに巨星としての早い光を認めてゐる。この集のごとき悉く氏の真価を語る代表的作品といふを憚らない。」と評価している。(註-9)

鈴木という言葉には作曲家に対する期待が込められている。しかし目新しさは子どもに歓迎されるが、その効果が童謡運動をどこまでリードしていったかは、運動の展開の検証に待たなくてはならない。

雑誌『赤い鳥』に集う詩人・作曲家は

詩人：北原白秋、西条八十、森鷗外、島崎藤村、芥川龍之介、三木露風、

作曲家：成田為三、弘田龍太郎、草川信、近衛秀麿、山田耕作^竹

達であり、中でも運動の急先鋒は北原白秋であった。白秋は伝承童謡について次のような捉え方をしていた。

「明治の小学教育は、墮落した童謡の一面のみを見て、伝統ある正しいよい童謡をも排斥し去つた。さうして之に換ふるに風土習慣の全然異つた泰西の歌調と、児童の生活感情に対してあまりに無識な小学唱歌、或は軍歌の歌調を以てした。かうして児童の生活は、まさしく学校と家庭に於て二分された。(中略)祖国の山川を揺籠として育つべき我が民族の子弟が、ほしいままに祖国の伝統から隔離され、その常に直面してゐる郷土の自然から遮断されて、真に自由に生き得る途とてある筈はない。」(註-10)

この捉え方は、排外、国粹や自民族中心主義と紙一重である。そして当局の教育・文化政策は、昭和に入り15年戦争の中で歪曲され、本来の伝統音楽尊重とそれに基づく音楽教育の試みを〈手段〉として逆用し、日本主義のもとに集中化されていく。しかし本当に伝統音楽が尊重され新しい日本の音楽が制作されていったかという点、それはそうではなく西洋音楽の曲解・模倣に過ぎなかった。

白秋はまた伝承童謡＝わらべ歌の重要性を正しく認識していた。それは次のように新興童謡、つまり童謡運動における童謡の規定に見ることができる。

「新らしい日本の童謡は、根本を在来の日本の童謡に置く。日本風土、伝統、童心を忘れた小学唱歌との相違は、ここにあるのである。従つてまた、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、私は伍みせぬ。西洋の詩、若くは童謡をそのまま日本に将来しようとするのも謬つてゐる。(中略)

日本の童謡の形式も、対境も、時とともに変化し、拡廓する。かくの如きは、世々の作家の自由に委すべきである。(中略)

童謡の表現に観念的間接法を避け、一に感覺的直接法を採る」(註-11)

これらは童謡運動の性格を考える上で重要である。それは白秋が実質的に『赤い鳥』童謡運動のリーダー的存在であり、常に理論的中心人物としての位置を確立していたからであり、詩の制作にあつての基調、雑誌『赤い鳥』の基本理念が示されているからである。

童謡の表現について白秋は、歌謡としての手法を相当に体得することを求め、民謡と一体であることから、記紀歌謡・俗曲などのあらゆる形式を学び、各時代の童謡の傾向推移等を知り、明治以降の新詩の諸形式や手法、ヨーロッパの童謡も斟酌することが必要だとしている。これらの条件は習得が困難であるが、新しい子どもの童謡を制作していこうという責任と決意が表れている。しかし、雑誌『赤い鳥』に集う詩人たちや作曲家達がこの精神をどこまで自己の課題として取り込んでいったかは、発表されていた作品でしか推し量ることはできない。それはまた童謡運動衰退の要因とも関連してくる問題でもある。

6-3-2 雑誌『赤い鳥』系の作曲家と童謡

小島美子の分析によると、『成田為三名曲集』所収の約40曲の童謡のうち、30曲は四七抜き長音階で、2/4 拍子又は 4/4拍子の単純なリズム構造をもち、あとディアトニックな長音階が6曲、四七抜き又はディアトニックな短音階による曲が4曲となっている。(註-12)

中でも「ちんちん千鳥」は小節の第1拍目に休符を入れ、伝統的なリズム感を出している。成田の曲には「かなりや」と「ちんちん千鳥」にしか目立ったものはなかった。

雑誌『赤い鳥』系の童謡作曲家は、この成田為三(註-13)をはじめ草川信、弘田竜太郎、近衛秀麿そして山田耕作⁷⁷達であった。1921(大正10)年から1925(大正14)年にかけては、成田為三のドイツ留学と同じ期間にあたり、草川は成田と交替で雑誌『赤い鳥』の作曲を担当している。

草川は「風」(『赤い鳥童謡集5』1921年 原詩はクリスティナ・ロセッティ、西条八十訳詩)、「どこかで春が」(『赤い鳥童謡集5』1921年)、「揺籠のうた」(『小学女生』1921年)、「夕焼小焼」(『あたらしい童謡1』1923年)や後年の「汽車ポッポ」(1939年 最初は「兵隊さんの汽車」)などを作曲している。これらは、他の作曲家の童謡における旋律と比較すると、旋律がよく流れ歌われている点が特徴である。それは草川が東京音楽学校当時バイオリン専攻であり、旋律を歌うことに熟知していたことと関係している可能性もある。

金田一春彦が29位にランクしている「夕焼小焼」は、タタタタ タタタタという8分音符の連続の単調なリズム型を用いていて文部省唱歌と大差はない。ただ、旋律法にソ→ラ

→ド→ラ→ソ→ラとか、ラ→ソ→ミやミ→ソ→ラといったわらべ歌の旋律法の断片がこの曲の自然な流れを作り出している。

(楽譜-6・2 「夕焼小焼」)～3節末

雑誌『赤い鳥』で数多くの童謡を発表したのは弘田龍太郎(註-14)であった。四七抜き長音階が圧倒的に多いが、その中で「雨」(1918)、「靴が鳴る」(少女号 1919年)、「金魚の昼寝」(1919)、「お山のお猿」(1919)、「叱られて」(1920)、「あした」(少女号 1920年)、「雀の学校」(少女号 1921年)、「春よ来い」(木かげ 1923年)は、ポピュラーな童謡として今日でも歌われている。

金田一春彦のランキング(註-15)で5位の「あした」は弘田にとっては数少ない四七抜き短音階の童謡である。ただ、旋律型としてド→シ(E→Dis)、ファ→ミ(A→Gis)を随所にちりばめ、近世邦楽の都節音階の旋律法を用いている。

(楽譜-6・3 「あした」)～3節末

12位の「叱られて」は「あした」と同じく清水かつらの詩に作曲した童謡である。リズムが4拍目の裏から、つまり休符を置いて開始する手法で伝統的リズム感覚を出している。四七抜き長音階でありながら旋律法は短音階的である。そして最後はラ→ド→レの民謡音階で終止させている。弘田が〈民謡風に〉と指示しているが、この旋律法が日本人に受けたと考えられる。ただ、この童謡は子ども用というより歌曲に近いので、子どもには歌いづらい。

(楽譜-6・4 「叱られて」)～3節末

雑誌『赤い鳥』は童謡運動の衰退で、1929(昭和4)年に休刊を余儀なくされた。山田耕作(註-16)は、休刊前と復刊後の両方で雑誌『赤い鳥』に関わっている。山田の童謡は「あわて床屋」(『赤い鳥』1919年)、「この道」(『赤い鳥』1926年)、「酸模の咲く頃」(『赤い鳥』1925年)、「ペチカ」(『子供の村』1925年)、「待ちぼうけ」(『子供の村』1925年)がポピュラーとなっている。ただ山田の作品は、子どもの童謡というより子どもをテーマとした大人のための童謡で、歌曲として芸術性を追求したものが多い。上記以外の「からたちの花」、「かやの木山」や「中国地方の子守歌」も子どもが簡単に歌える童謡ではない。

山田の作品は、共通語のイントネーションを重視したものが多い。「この道」や「からたちの花」はその典型である。しかし東京以外の子どもにとって、共通語による童謡は歌いづらかったと考えられる。これに対して、北原白秋の伝承童謡重視に見られる子どもの

生活感情を大切にする姿勢は、全国各地の子どもの生活の中で使用されている言葉＝イントネーション・方言の重視に繋がっていた。童謡運動の目指したものと次第に遠ざかっていく傾向はセンチメンタリズムや安易な日本調ばかりではなく、子どもの生活感情に根ざした地域のイントネーションに基づかない芸術歌曲も一役かっていたのである。

山田の童謡観は「作曲者の言葉＝童謡の作曲に就いて」に表れている。童謡には芸術的童謡と遊戯的童謡の2つがあり、「芸術的童謡とは、大人が直観した一或ひは大人の内部に潜在してゐた童心が、自発的に流れ出て歌となつたものであります。遊戯的童謡は之に反して、児童の表面に浮遊してゐる戯心を、大人が自己流の鏡に反射したものにすぎません。」としている。その童心とは“純真な子供心”であり、その心は「何らの対象を念慮の中におくことなく、純粋な自発的動機から、只其自身の為に動き、只其自身の為にあらはれるもの」であり、「此の子供の心を持つた作曲者が、何らの、技巧の為の技巧なく意図なしに生んだ歌謡こそは、そのままに子供の芸術的境地を表現する、真の芸術的童謡であるにちがひありません。」と芸術的童謡の重要性を説いている。これに対して、遊戯的童謡について、「戯心から出た童謡の多くは、単に子供をいらだたせるばかりで、子供の心を真に幸福にする力を持って居りません。一見軽快で、いかにも面白さうに見えても、子供はついその拍子に乗せられはしても、心からその歌を味ひ楽しむといふ心の状態を導き出すことは出来ないだらうと思ひます。刺激にはずみ上つた心理状態は、幸福に味ひ楽しむ気持から、かなりかけ離れたものだといはねばなりません。残念なことに、現在行はれてゐる童謡の大多数は、此のたはむれでごころから躍り出た非芸術的な遊戯的童謡」だと酷評している。音楽的特徴については「真実に子供そのものと呼吸を合せ、子供と一つ生活を営むことによつて、大人の体得した童心から溢れ出て来た歌（中略）子供に作用して、子供の心全部に触れ、子供を全的に悦ばせ、子供の芸術心を健全に、幸福に生ひ立たせるもの」（註-17）と規定している。しかし、“芸術的童謡が童心でなければならない＝大人が子どもになりきること＝子どもの用語や表現法を模倣する”ことでは真の童謡にならないと念を押している。

山田は子どもが芸術的童謡を完全に理解できなくても、子どもなりの直観である程度まで芸術的内容をかなりの確に感知できると信じていた。これら山田の捉え方は、童謡運動における一つの軸を形成していた。

(表-6・1 小島美子による音階分析)(註-18)(作成＝岩井正浩)

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	分析対象曲集
成田為三	30	6				4					成田為三名曲集 昭和40年 玉川大学出版部
草川 信	62		3	30		2		2	6		草川信童謡全集第1輯 昭和6年 日本唱歌出版社
弘田龍太郎	71	11	1	8	7	3			1	15	弘田龍太郎作品集1 昭和34年 音楽之友社
本居長世		42			20				40	26	本居長世童謡全集 昭和43年 水星社
中山晋平	178									29	中山晋平作曲全集 童謡篇 昭和31年 全音楽譜

四七抜き長音階＝A／ディアトニック長音階＝B／四抜き長音階＝C／七抜き長音階＝D／ディアトニック短音階＝E／四七抜き短音階＝F
 四抜き短音階＝G／七抜き短音階＝H／各種の長短音階間、又はそれと伝統的音階との転調＝I／伝統的音階を含む曲＝J

山田の童謡の中で比較的子どもが歌いやすかったのは「あわて床屋」、「酸模の咲く頃」や「待ちぼうけ」くらいであった。

「あわて床屋」の終止はディアトニックで西洋の旋律法だが、弱拍開始やこぶしの旋律法、そしてソ→ミ→ソ→ラやラ→ソ→ラといった旋律進行を用い、伝統的手法が色濃い。

(楽譜-6・5 「あわて床屋」)～3節末

1929(昭和4)年の雑誌『赤い鳥』休刊に際し、鈴木三重吉はその要因として次の4点をあげている。

- (ママ)
- ①財政的行き詰まりと情宣不足、②関東大震災以来の不景気、③内容が高等すぎ俗間の好みに合わなかったこと、④家庭や学校が児童の雑誌について考慮・選択をせず放任した結果、俗悪な雑誌に流れたこと

そして11年間の成果として「はじめて真の芸術家を児童の世界に迎へ入れ、純芸術的童話の普及と、新時代の童謡、作曲の創始と、自由画の開拓と綴方の根本的革命と、自由詩の発生とを寄与」(註-19) したこと、この雑誌がなくなれば真の児童の為の雑誌がなくなることを憂えている。また約2年後の昭和6年の復刊では、休刊の第1要因として、全児童の保護者と全教師が雑誌『赤い鳥』の必要性を感じていなかったことをあげている。

(註-20)

復刊後の雑誌『赤い鳥』は、2年後の1933年に鈴木三重吉の死で終刊となる。まさに鈴木で生まれ鈴木で終えた雑誌でもあった。

6-3-3 雑誌『金の船（星）』系の作曲家と童謡

鈴木三重吉が、『赤い鳥』以外は真の児童の雑誌ではないと休刊にあたって宣言していたことは、余りにも自己中心的であった。当時童謡を掲載していた雑誌には、『金の船（星）』をはじめ、『おとぎの世界』、『こども雑誌』、『小学男生』、『小学女生』、『小学少年』、『小学少女』、『まなびの友』、『おはなし』、『少女号』、『良友』、『あたらしい童謡』、『子供の村』や『童話』などがあり、同じ『赤い鳥』系の作曲家である弘田竜太郎や山田耕作もこれらの雑誌に童謡を掲載していた。

1919（大正8）年11月、『赤い鳥』より約1年遅れて『金の船』が創刊された。その後1922年6月から『金の星』に改題されている。（註-21）当初から『赤い鳥』と対立しなければならない立場に置かれていたので、当然『赤い鳥』との相違点を強調し、読者の獲得に乗り出さなければならない宿命を背負っていた。そのため詩人・作曲家も『赤い鳥』とは基本的には異なった芸術家を登用した。

詩人：若山牧水、野口雨情、西条八十、与謝野晶子

作曲家：本居長世、中山晋平、藤井清水、小松耕輔

本居長世（註-22）は1920年から、作曲担当スタッフとして中心的役割を担うようになる。本居の童謡は『本居長世童謡曲全集』（註-23）に128曲収録されている。『金の船』に掲載された主な童謡には、「四丁目の犬」（1920）、「十五夜お月さん」（1920）、「七つの子」（1921）、「青い目のお人形」（1921）、「俵はごろごろ」（1925）などがある。しかし本居は他の雑誌である『童話』に「めえめえ小山羊」（1921）を始めとする数多くの童謡を載せている。またライバル誌の『赤い鳥』に「お山の大将」（1920）や「からすの手紙」（1920）を、『小学女生』に「赤い靴」（1921）を載せ、そして自作詩に作曲した「汽車ぽっぽ」（1927）などもあり、多彩である。

金田一春彦の調査（註-24）の29位にランキングされている、野口雨情のエキゾチシズムを刺激する「赤い靴」に対し、本居は七抜き短音階を用いている。

56位の「十五夜お月さん」は、四七抜き短音階でできているが、旋律法は都節の動きである。ラ→シ→ド→ミの動きは上行導音的であるが、感覚的にはいつでも下行導音を準備・期待できる動きである。それはド→ミ→ド→ド→シという次の動きが解決を約束している。そういった旋律型が全体を支配しているのであり、終結部ではじめて短音階的動きを示しているのである。ただ、この都節は、わらべ歌の「ずいずいずっころばし」や「青山

土手から」などに見られるような遊びに基づくものではなく、山田の言う芸術的童謡に属している。また近世邦楽への傾斜が本居の初期の童謡に早くも登場している。

本居の童謡は金田一の調査に余り出てこないが、ポピュラーになっているものも少なくない。「七つの子」もその1つである。この歌は全編にわたって民謡音階が支配している。ミ→ファ→ソといった上行導音も含み、また終結部でディアトニクな進行をとらせて西洋音楽の旋律進行をも視野に入れ七抜き長音階とし、子どもの多様な要求に応えようとしている。しかしこの旋律法は日本人にとって、より日本的だと感じる。それは現代のわらべ歌である「オバQ」や「ドラえもん」にも通じ、民謡音階と西洋の旋律法をうまく咬み合わせているが、日本人にはより日本的だと感じてしまうのである。

(楽譜-6・6 「七つの子」) ～ 3 節末

(楽譜-6・7 「オバQ」。子どもの絵かき歌より。採譜：岩井正浩) ～ 3 節末

「お山の大将」は楽曲構成で今までの学校唱歌とは違った味を出している。ハ長調→ハ短調→ハ長調→ハ短調→ハ長調とした構成は、西条八十の詩に見事に合致している。本居は第2節の歌詞の後半をさらに2つに分割し、その前半にハ短調を入れゆつたりと歌わせている。そして後半で再びハ長調に戻し長短調で経過を振返り、後奏でハ長調にして終えている。またテンポにも変化を与えている。旋律の設定にあたり本居は共通語のアクセントを旋律に生かし、

あとからくるもの つきおとせ

あかいゆうひの おかのうえ

あとからくるもの よるばかり

の3つの歌詞に旋律の変化を与えている。

本居の都節音階志向は、伝承わらべ歌である「通りゃんせ」の編曲にも表れている。

「通りゃんせ」のオリジナルの定型は東京で確認されており、同じ旋律の繰り返しであった。それは1933・1934年に発行された『日本民謡童謡曲集』掲載の3つの型の「通りゃんせ」もシンプルであり、本居の編曲のような洗練された歌ではなかった。(註-25)

(楽譜-6・8 「通りゃんせ」オリジナル) ～ 3 節末

本居は最初から都節的旋律法を用いるとともに、終結部の直前に西洋旋律風な10度の順次進行を使用し、最後は民謡音階で締め括っている。本居の邦楽志向は、宮城道雄ら伝統音楽作曲家・演奏家との交流からも大きく影響を受けたと考えられる。

中山晋平(註-26)は〈晋平節〉で知られるように、大衆歌謡を数多く作曲した。歌謡曲第

1号といわれる「カチューシャの唄」（1914年）は劇中歌として大ヒットをした。また1921年に発表された「船頭小唄」は、音楽取調掛の〈和洋折衷音階〉以来タブー化していた四七抜き短音階を用いて作曲されていた。明治以降、四七抜き長音階やそれに準ずる西洋音階系の歌に慣らされてきていた国民は、カルチャーショックに近い衝撃をもってこれを迎えた。つまり江戸近世邦楽の旋律法を中心に置いたということが、国民の心を掴んだのである。歌詞といい曲といい、当時の富国強兵と拡張主義・膨張主義政策にもっとも近い音楽であった。

随所に置かれた下行導音は、四七抜き短音階でありながら旋律法としては都節的であり、抑圧されていた国民の音楽感性のもう1つの欲求を満たすものであった。

（楽譜-6・9 「船頭小唄」）～3節末

しかし中山晋平にあつては、決して四七抜き短音階が主流ではなかった。中山の童謡を見ると圧倒的に四七抜き長音階の作品が多い中で、「船頭小唄」は中山の作品の中で異色であり、皮肉にもそれが大人の世界にはマッチしたのであった。

金田一のランキング(註-27)では、中山の歌が1、2、7、7、11、12、12、18、18と20位の中に9曲も入っている。放送回数がそのまま子どもに歌われたとは言えないにしても、1つの指針となり得る。一方本居は、20位の中に1曲も入っていない。第1位は「雨降りお月」（『童謡小曲集9』1925年）で3拍子の童謡であることが眼を引く。この歌は、子どものあそび歌〈お手合せ〉に導入されていて、子どもには馴染みである。旋律法は四七抜き長音階の中で民謡音階の動きをしている。3拍子と民謡音階的進行、この和洋折衷が斬新で子どもに受けたとも考えられる。

（楽譜-6・10 「雨降りお月」）～3節末

第2位も中山で「証城寺のたぬきばやし」（『金の星』1924年）である。雨情の歌詞のおもしろさと、弾むようなリズムが新鮮に映ったのだろう。このような歌詞とリズムは学校唱歌にはなかった。七抜き長音階（4度は1回）だが、旋律法はダイアトニックそのものである。しかし子どもには受け、お手合せ歌ともなった。そして本居の「お山の大将」と同じように1番と3番の歌詞で旋律を変えた。

（楽譜-6・11 「証城寺のたぬきばやし」最初の4小節）～3節末

7位の「あの町この町」（コドモノクニ 1925年）は、8分音符の連続で文部省唱歌のリズム型だが、最後でリズムに変化を付けている。音階は民謡音階（2つの民謡のテトラコルドのディスジャンクト）と同じ二六抜き短音階で、旋律法は民謡音階の動きである。

(楽譜-6・12「あの町この町」)～3節末

「砂山」(『小学女生』 1922年)も第7位で、二六抜き短音階の民謡音階の動きである。同じ歌詞を山田耕作^{ハヤ}が作曲しているが、2人が目指した目標の違いが明確に表れている。同じ歌詞で山田は歌曲に、中山は童謡に作曲したのである。山田の曲想は朗々として追分調・叙情的であり、中山は波の打ち寄せる拍節調・力動的である。

このように中山はあくまでも単純、明快で歌いやすい大衆的歌曲と童謡を作曲していった。そして音階も二六抜き短音階という民謡のテイトラコルドをデイスジャンクトで2つ結合したオクターヴを作り、民謡音階的進行で曲を構成している。これは子どものわらべ歌の動きに極めて近いが、完全に一致しているわけでもなかった。子どものわらべ歌は、実は民謡音階と律音階のコンジャンクト型がもっとも一般的であったからである。しかし少なくとも白秋の童謡理念にきわめて近く、本居の都節音階＝近世邦楽調とは双璧をなしたといえるのではないか。

(楽譜-6・13 二六抜き短音階／民謡音階のデイスジャンクト／わらべ歌の音階)

～3節末

雑誌『金の船(星)』系の作曲家として代表的な本居と中山の童謡を分析したが、『赤い鳥』系の童謡と比較すると、より伝統的な手法が特徴として浮かび上がってくる。しかし鈴木が雑誌『赤い鳥』休刊で語ったように、親・教師の童謡への取り組みと理解がどこまで行なわれていたか、また子どもがどれほど歌っていたかは断定できない。あくまでもマスコミ側の、放送回数を根拠とした順位の上位にランクされた童謡の分析による結果である。

[註]

1. 『音楽教育研究』、音楽之友社、1967年9月－1969年10月。
2. 『音楽教育研究』41、音楽之友社、1969年7月、pp. 22-31。尚、19位以下については金田一春彦著『童謡・唱歌の世界』、主婦の友社(1978年)から引用した。
3. 鈴木三重吉：1882-1936。雑誌『赤い鳥』主宰。処女作「千鳥」を雑誌『ホトトギス』に発表以来、数多くの作品を創作する。
4. 『創刊に際してのプリント 童話と童謡を創作する最初の文学的運動』。
5. p. 24。
6. 『音楽教育研究』41、1969年9月、音楽之友社、pp. 69-70。

7. 『「浜辺の歌」の成田為三一人と作品』、秋田文化出版社、1988年、p.111。
8. 前掲註5、p.111。
9. 1919年10月。
10. 北原白秋「童謡復興迄」、『新興童謡と児童自由詩』、岩波書店、1932年、pp.4-5。
11. 同上書、「童謡の諸相について」 pp.9-13。
12. 小島美子「童謡運動の歴史的意義一2」、『音楽教育研究』、1967年10月、p.28。
13. 成田為三：1893-1945。山田耕作⁴⁴に師事、ベルリン留学。著書には『初めて学ぶ人の西洋音楽』、他がある。
14. 弘田竜太郎：1892-1952。ベルリン留学後、東京音楽学校教授。作品には、オペラ「西浦の神」仏教音楽「仏陀三部作」、他がある。
15. 前掲註2。
16. 山田耕作⁴⁴：1886-1965。ベルリン留学。1920年、日本楽劇協会創立。白秋と『詩と音楽』創刊。作品は、交響曲「かちどきと平和」オペラ「黒船」カンタータ「大陸の黎明」など多数。著書には『近代舞踊の烽火』『音楽の法悦境』『和声学及び作曲法』他。
17. 北原白秋・山田耕作⁴⁴主幹『詩と音楽』1-3、アルス、1922年11月、pp.80-82。
18. 雑誌『赤い鳥』と『金の船（星）』の作曲家の中で、中心的に活躍した5名について小島の分析をもとに表化した。
19. 『赤い鳥』、赤い鳥社、1929年3月、p.80。
20. 『赤い鳥』1-1 1931年2月、pp.108-110。
21. 平行して発行された同名の『金の船』は別系統の雑誌。
22. 本居長世：1885-1945。1910-1916年、東京音楽学校授業補助（ピアノ、和声）、文部省邦楽調査掛員。作品には「白月」おとぎ歌劇「月の国」、他がある。
23. 水星社、1967年。
24. NHK放送文化研究所資料、1925.3～1930.10 に子ども向け番組に放送された歌の分析「戦前の子どもの愛唱歌 大正・昭和の交のラジオ番組を分析して」、『音楽教育研究』39、1969年7月、pp.22-31。
25. 正統2冊、広島高等師範学校附属小学校音楽研究部編、復刻版、柳原書店、1988年
26. 中山晋平：1887-1952。小学校教員。作品には、劇中歌「カチーシャの唄」や「東京行進曲」「東京音頭」、そして新民謡など数多い。
27. 前掲註19。

(楽譜-6.1)

かなりや

西條八十 作詞
成田為三 作曲

$\text{♩} = 80$
mp

1. うーたをわすれなかりやは
2. うーたをわすれなかりやは

うーたのやーまにすてまじはか
せーどのかーまにすてまじはか

1. 2. 3.

いえいえそれにはなりませぬ
いえいえそれにはなりませぬ

$\text{♩} = 120$
mf

うーたをわすれたかなりや
うーたをわすれたかなりや

は ぞうげのかーねにきんのかい
は ぞうげのかーねにきんのかい

rit. f

つきよのうみにうかべは
つきよのうみにうかべは

mf a tempo

わすれた うーたを おもいだす
わすれた うーたを おもいだす

(楽譜-6.2)

夕焼小焼

中村雨紅 作詞
草川 啓 作曲

$\text{♩} = 84$
mf

1. ゆうやけがこえけつたひがくらは
2. こえけつたひがくらは

やまのいとおきなのかおつるま
やまのいとおきなのかおつるま

f

おーててつゆめをーみなるころは
おーててつゆめをーみなるころは

からすにはいきらきんのほし
からすにはいきらきんのほし

(楽譜-6.3)

あした

清水かつら 作詞
弘川龍太郎 作曲

mf

あつざりと
あつざりと

1. お かあさ まま な かず に
2. お かあさ まま な かず に

ね ん ね い た し ま し
ね ん ね い た し ま し

あーかいたのあふねでーはうさぎのー
あーかいたのあふねでーはうさぎのー

rit.

かーええるあふねをのしみ
かーええるあふねをのしみ

(楽譜-6・5)

あわて床屋

のどかにひょうげて $\text{♩} = 100$

北原白秋 作詞
山田耕筰 作曲

1. はるがこさまそ
2. こそらじやう
3. そらじやう
4. じやう
5. じやう
6. じやう

(楽譜-6・4)

叱られて

おそく(民謡風に) $\text{♩} = 88$

清水かつら 作詞
山田龍太郎 作曲

1. ししかかれでししかかれで
2. ししかかれでししかかれで

1. はるがこさまそ
2. こそらじやう
3. そらじやう
4. じやう
5. じやう
6. じやう

(楽譜--6.7 オバQ)

はっぱが一枚ーオバQ(絵1) 一本松町蔵山小①

♩=120 (♩₁₆)

(楽譜--6.9 船頭小唄)

(楽譜--6.8 通りやんせーオリジナル)

天神様の細道

近畿府知事
山田侯爵

(楽譜--6.13 二六抜き短音階/民謡音階ディスプレイジャンクト/わらべ歌音階)

(楽譜-6.6 七つの子)

野口雨情 作詞
本居長世 作曲

mf から一す なぜなくの からすはやまに
p poco ril.
か わい い な な 一 つ の こ が あ る か ら よ
ppa tempo
か わ い か わ い と か ら す は な く の
f ril.
か わ い か わ い と な く ん だ よ
fa tempo p
や ま の ふ る す に い っ て み て ご ら ん
p poco ril.
ま る い め を し た い い こ だ よ

(楽譜-6.11 証城寺のたぬきばやし-最初の4小節)

野口雨情 作詞
中山晋平 作曲

J=80
1. しょうじょうじ しょうじょうじ の にわは
3. しょうばう しょうばう しょうじょうじ の はきは
(3)
つ つ つ き よ だ み な で て こ い こ い
つ つ つ は な さ か り

(楽譜-6.10 雨降りお月)

野口雨情 作詞
中山晋平 作曲

J=100
あめふり おつきさん くもの-か-げ
およめに ゆくと きゃ たれと ゆ-く
ひとり-で からかさ さして ゆく
からかさ ないときゃ たれと ゆ-く
ジャラジャラ- ジャンジャン すずつ-け-た
おうまに ゆらわて- めれて ゆく

(楽譜-6.12 あの町この町)

野口雨情 作詞
中山晋平 作曲

J=88 mp
1. あ の ま ち こ の ま だ ん ひ が く れ る
2. お う ち が だ ん だ ん と お く る
mf
ひ が く れ る い ま き た こ の み ち
と お く る い ま き た こ の み ち
(V)
か え り ん - - - - - せ せ
- - - - - せ せ
(V)
- - - - - せ せ
- - - - - せ せ
か え り ん - - - - - せ せ
- - - - - せ せ
- - - - - せ せ
- - - - - せ せ

第4節 童謡運動の音楽的特徴と限界

6-4-1 学校での童謡実践

当時の音楽教育家の童謡観はどうであったか。北村久雄は「私達はその童謡を曲から引き離して味ひ度いと思ふ場合が決して少なくない（中略）真の童謡は矢張り詩でなければならないと思ふ」として、童謡運動の神髄は〈詩〉であると捉えている。さらに「今までの教育殊に国語教育や音楽教育が芸術的に扱はれて居なかつたことが、特に日本の児童達斯うした詩的情緒を思ふ存分に生ひ立たしめ伸展せしめて行くことが出来なかつた」（註-1）と、学校教育の欠陥と童謡運動興隆の要因を分析している。

東京高等師範学校附属小学校唱歌研究部は、1928年に『文部省認可歌曲』を発表しているが、その経過を次のように述べている。それは毎年歌い慣らされた歌曲を子どもに与えると、子どもに倦怠感を感じさせ、唱歌教育が新鮮味を失い、音楽教育が沈滞してしまう。そのため教師は未検定の歌曲を採用しようとするが、歌曲（岩井註：ここでは芸術歌曲というより、唱歌や童謡を指す）の中には如何がわしいものもあるため注意しなければならない。できれば国家が唱歌教材を提供するべきだが、それが不可能であるなら訓令（岩井註：文部省訓令第7号「小学校ニ於ケル唱歌用歌詞及楽譜」 1894年）の撤廃、検定の寛大化、それでも不可能であるなら「吾々は一体唱歌教授を何したらよいのか、頗る変体ではあるが、歌曲採用認可願を文部省に提出するより外に途がない」（註-2）とし、研究機関としての責任と義務で申請を行なっている。公刊された全ての歌曲集や童謡を蒐集し、1600余曲から150曲を厳選し更に128曲にして、学校長→修身研究部・国語研究部との合同研究を経て、101曲として1927年に文部省に提出、71曲が認可、30曲が不認可となっている。

この取り組みは、「認可された歌曲は、教材として吾が校で授けることが出来るばかりでなく、全国小学校に於ても亦公然教材として子供に授け得る」（註-3）のように、学校唱歌の行き詰まりとその打開のために各地の教師が各自の判断で都合の悪い童謡などを教えることへの牽制であり援助でもあった。

この唱歌研究部の中心的役割を担っていたのは田村虎蔵である。田村は童謡とその指導について、「童謡は所謂童謡であって、歌曲共に其程度の低いのが特色である。従つて其歌詞・曲節共に、何人でも手を付け易い所から、無名の士の駄作も続々と出来た。甚だしきは、各学校の小学訓導連迄、無暗・矢鱈に以て非なる作詞・作曲をした。しかもそれ等

を直接児童に教授してゐる処もあつた。況んや大家の作なる歌曲に於ても、中には悲観的・感傷的な作品もあり、又退廃的気分を醸成する様なものさへある。」とし、さらに「各地の教授者は是等歌曲の吟味をせず、此童謡に夢中となり沈溺して、或地方の如きは、在来のあらゆる唱歌教材は愚か、文部省著作の尋常小学唱歌すら、之を時代後れとして放擲し、一顧の価値なきものゝ様に取り扱つてゐたのであつた。斯くて一面に於ては、教育音楽の発展上由々しき害毒を流してゐた」(註4)といった情勢分析と童謡への対応を深刻に考えていた。田村の属する東京高等師範附属小学校は、現場教師との結びつきが強く、雑誌『教育研究』に於ける唱歌研究部や田村の論考は、現場教師との連携・実践報告を通じて日常的にコンタクトを保っていた。そのため田村の発言はそれなりの深みがあった。

また田村が、文部省唱歌の放擲までを深刻に捉えているのは、田村の編集を含む民間レベルの唱歌教科書までもがその放擲の対象と化していたことを物語っている。ともあれ認可された歌曲を見ると、童謡と言文一致唱歌が殊更多いのに驚かされる。

赤い鳥童謡	6	童謡作曲家の歌曲	17
童謡新曲	3	大正少年唱歌	5
童謡曲譜集	7	大正幼年唱歌	8
その他の童謡	11	外国曲	5

童謡は、現場での実践が先行し、文部省が実績を無視できない状況にあるため、『認可歌曲』としなければならなくなった。これは『尋常小学唱歌』が国定教科書でなく、自由に民間の検定教科書を使用することが可能であったため、さまざまな唱歌・童謡が子どもに提供される機会もまたあつたということになる。ただ、その提供された歌曲が日本の子どもにとって良い音楽であつたかどうかは別問題である。

6-4-2 童謡作曲家の音楽観

1900年-1940 年間に、音楽側から子どものわらべ歌を調査した研究者・教師は意外と少ない。広島高等師範学校附属小学校の調査報告『日本童謡民謡曲集 正・続』(1933/1934) はその数少ない1つである。教師としてわらべ歌を調査・研究した、坊田寿真の子どもの音楽生活観察の中には、当時の子どものわらべ歌が息づいている。坊田は「五十年の久しい間、日本の子供達が西洋の歌を習ひつゝも、今猶日本の伝統的な古くさい歌に愛着を感じてゐると云ふことは、西洋音楽ばかりでは日本の子供の音楽的欲求はとうてい満足せしめ得るものではないと云ふことを、雄弁に物語るものである」と捉え、その現実を直

視し方策として、「我々は是非日本の伝統的な歌を教育の中に加へなければならない。（中略）一方児童の実生活をもつともつとみつめつゝ純日本風のよい新曲を創作して、これ等を教材の中に加へなければならないと思ふ。」（註- 5）と述べている。これは童謡運動で生まれた創作童謡を指しているのではなく、伝承童謡つまりわらべ歌とその精神を基本的に生かし切った歌を待望しているのである。童謡については、「西洋から輸入した学校唱歌は学校唱歌のまゝで、新しく最近沢山作り出された童謡は童謡のまゝで、今の学校教育の中に存在させる事に意義があるのでは決してない。が其の中に斯うした民族的の教材を加へることが最も重要なこと」（註- 6）とし、西洋の学校唱歌、創作童謡、伝承童謡、といった3極構造で教材を捉え、その中で伝承童謡＝わらべ歌の最重要性を強調している。この発想は、学校唱歌は論外だが、創作童謡自体にも民族的要素が欠落していると判断しており、当時の教材観としては興味深い。

童謡の音楽的特徴については、作曲家の弘田龍太郎の論考から窺い知ることができる。弘田は作曲するにあたり、唱歌とか童謡とかの区別をしてはいなかった。また外国曲の模倣のみに走ることを避け、我国特有の国民音楽建設の希望を持っていた。

作曲上の特徴を列記すると、

- ①在来の和声学を基礎としつつもその範囲内で日本的な和音進行に努めた
- ②ペントニックを使用した
- ③リズムでは第1拍目やその半拍を休符とした
- ④2または4拍子で符点8分音符と16分音符のパターンを多用した
- ⑤そのリズム型は鋭くなく、鈍いものとした
- ⑥3拍子や変拍子は使用しなかった
- ⑦形式は唱歌と同じリード形式とした（註- 7）

であつたが、⑦のように唱歌と変わらない要素もあつた。基本的には、歌詞の魅力に作曲技法の変革を合わせた。

『金の船（星）』系の作曲家である藤井清水（註- 8）は、その延長線上にある作曲家河村直則著『童謡作曲の仕方』の〈序〉で、「日本の童謡作曲家が国土にふさわしい童謡を作曲するといふのは当然すぎる程当然な事」（註- 9）としつつも、和声・対位法を用いるのは大きな無理があると論じている。藤井自身も民謡の調査・研究に従事、童謡も作曲しており、童謡運動においては理論的・実践的影響を持っていた。その藤井に困難性を言わせていること自体、童謡の作曲技法として作曲家が戸惑い・試行錯誤したことは想像に難くない。

い。

そして河村は、子どもの世界を知らずして童謡は作り得ないと断った上で、「作曲することが一つの芸術制作の技術である以上、作曲されたもの、即ち芸術品の「体型」を観察して見ることは、最も必要なことである」(註-10) と童謡作曲志望者に提言を行なっている。これは童謡運動内で乱作・駄作が横行し、童謡の価値を低下させていることを危惧し、マニュアル的意味で発行したものと考えられる。

“童謡は子供の歌”(註-11) と規定したことは、山田耕作^{ワカ}と一線を画している。まずリズムではリズムカルであることを大きな特徴とした上で、童謡歌詞の本質を次のようにまとめている。

[童謡歌詞の本質]

- | | |
|------------------|--------------------|
| 1. 詩であること | 6. 優美なるも感傷的ならざること |
| 2. リズムを持ってゐること | 7. 日常語で書かれたもの |
| 3. 童心性の表はれたもの | 8. 子供にも、大人にも判るもの |
| 4. 唄ひ得、同時に踊り得ること | 9. あまり長くないもの |
| 5. 平明でユーモアに富むこと | 10. 普遍的であること(註-12) |

これらの中で、4は童謡運動としては異色であるが、殆ど該当する童謡は見当たらない。6は運動の末期に現れた現象で、江戸の近世邦楽の感傷趣味が度を越した形で童謡に反映し、童謡運動衰退の1つの要因ともなった。7は言文一致唱歌に通じている。ただ、日常語＝現代語＝標準語(岩井註: <共通語>が正確)と規定するのは、2～5などとも関連し、子どもの生活感情の軽視につながる危険性を持っている。このあたりは河村直則の弱点であろう。10は子どもの生活に即した歌である。

さらに歌詞が2連以上の場合にも、「各連相当個所は、同じアクセントとリズムを持つことを理想」(註-13)としていて厳しい。これは本居や山田の作曲法と通じるが、童謡全体としては数少ない。河村は作曲者の態度として

①曲趣と詩趣の一致、②歌詞のリズムを曲節のリズムに生かす、③歌詞と曲のアクセントの一致(促音・鼻音・破裂音の語韻を生かし、1文字1音符にとらわれない)、④文字で表現不可能な部分は音楽で補う(註-14)

を掲げている。以下、各要素については、

音域＝1点ド～2点レ／音程＝増減音程は不可

導音→主音進行もなるべく避ける／半音階的進行避ける

臨時記号を余り使用しない／修飾音符はなるべく避ける。急激な転調を避けるを童謡の譜例をもとに論じている。その上で河村は留意点として

- ①長年月、生活して来た西洋音楽の長所を充分、消化して、而も日本音階に立脚したものを作ること
- ②従来の日本音階そのまゝの踏襲を固守せず、時代化した（旧き精神に新しき手法を用ゐて）作曲をすること（註-15）

を挙げている。その日本音階を

- ①5声音階、②俗楽旋法には、西洋音階の第3度に相当する音が無い、③西洋音階の導音が無い、④律旋音階は5声音に2声を加え7声とする（註-16）

と特徴づけ、結果としては、

「十二平均律楽器に於て、日本音階中最も近似した音を使用し、日本音階に立脚した作曲をなすこと」（註-17）

とした。この河村の規定は、伝承わらべ歌と比較して違和感を拭いきれないが、伴奏の規定と合わせ、音律、ピアノの音色、和声や旋律法など数多くの問題点を結局はクリアできず、山田の芸術的童謡とともに2極化の1極として感傷的で子ども迎合の童謡として衰退をしていくこととなる。

6-4-3 童謡運動の限界

前節では、童謡作曲家の童謡における音楽的特徴と音楽観を述べた。非常に厳しい見方をしているが、実際は全体で見るとその、見方程遠い内容の童謡が圧倒的であった。彼らの見方が本来の伝承童謡＝わらべ歌の精神・理念に立脚していたとしても、音楽としては機能させることが困難であった。というより一部の作曲家を除くと、白秋の言う童謡運動の理念を真剣に捉え、新しい国民的音楽創造へと展開を試みようとした動きは結果として童謡曲からは認知することは難しい。

童謡運動の先鞭をつけた1人である田村虎蔵は、「今後の童謡とその作曲の進むべき道」の中で次のように指摘している。

「一般に多くの童謡作家の陥る欠点は、第一に子供の年令を考へてゐないことです。（中略）あの単純な形式では、あの僅かな文字ではとても盛り切れないほどの、恐ろしく高遠の思想を表現せんとしたり、又子供だけが持つてゐる楽しい心の世界とは、何等没交渉な、何かすると、子供の国を打ち壊すやうな題材を取り扱つたりしてゐます。」そして方

向として、

- ①音域が子どもに適さないほど広過ぎるのでオクターブ内くらいとすること
- ②範囲を尋常1年から中学程度にまでとすること
- ③作詞・作曲を子ども自身にすべて委ねず専門家がチェックを入れること
- ④題材は気持ちの良いものであること(註-18)

を提起している。しかし田村のこの指摘には子どもの生活感情という視点が欠落している。童謡の検討は、童謡の乱作・駄作以前の初期の童謡をどう評価するかという時点から行なうべきで、学校唱歌がなぜ反省を余儀なくされてきたかの検証にかかっている。少なくとも上記4点といったレヴェルの問題ではなかった。子どもの生活感情の重視、発達段階の重視そして日本の子どもという捉え方の中で、当然論じられなければならない。童謡運動はこれらの視点が弱かった、中でも音楽面において何ら学校唱歌と変わらないような童謡も数多く登場した。

『尋常小学唱歌』の編集委員であり、実際に「ふるさと」や「朧月夜」の作詞を担当した高野辰之は、新童謡(岩井註:創作童謡)の作詞家達の努力を評価した上で次のように述べている。「然るに諸君の歌に曲を附するものは、日本の曲を以てしてゐるであらうか、児童が親しみを感ずるやうに作曲してゐるであらうか。諸君の歌は慥かに日本の民謡風童謡風な表現になるが、曲は西洋の民謡童謡いな、諸君の排斥する唱歌式のものでありはしまいか。」(註-19)と作曲側の欠陥を指摘している。高野はさらに中山晋平の「カチューシャ」や「さすらの唄」を引用し、「あれは明かに唱歌系統の曲であるが、リズムと音の動き方との上に邦楽味を加へたのが成功の素因であつた。」と童謡衰退の要因を逆説的に説明し、「其の歌が本当に童心童語であつて、児童の観察や思考が自ら高められるものであり、其の曲は歌の作者が希望する日本味を基礎とするもので、児童が飲んで謡ふもの(中略)又唱歌なるものには作曲の関係上、均斉と統一が保たれ、同時に国民教育の教材として相当に典雅」(註-20)であるべきだとし、そのため新童謡の作歌達に現行の『尋常小学唱歌』や『尋常小学読本』の歌を虚心坦懐に批判し、決して「兎と亀」や「鉄道唱歌」のレヴェルにならないことを希望している。

童謡運動は、明治以降の学校唱歌の欠陥を克服し、子どものための歌・新しい日本国民音楽の創造を目指していた。内容的には意欲的に伝承童謡を生かし、新しい歌の創造を目指した作曲家とその作品も登場した。しかし、全般的には童謡そのものの意味・意識に乏しく、子ども迎合的・マスコミ受ける姿勢が顕著になっていった。童謡は、近世邦楽の主

流であった都節音階の旋律法を内包した四七抜き短音階の多用と、感傷的な迎合的詩によるものが多かった。一方、国民の側では子どもの生活を把握し切れず、わらべ歌への無理解や日本伝統音楽への偏見があった。また、都市のインテリ・ブルジョアジーにはペンタトニックで単純・簡素な学校唱歌や童謡に飽き足らず、西洋音楽への傾斜を強めつつあった。音楽面からの整理をすると、

- ①音階は、伝統的な民謡音階は生かされず、四七抜き長音階が限度であった。
- ②旋律法は、部分的に伝統的旋律法（民謡・都節）を使用しているが、基本的には西洋音楽のダイアトニックであり、終止は西洋の法則の枠を出切れなかった。
- ③リズムでは、わらべ歌風の1拍休符または半拍休符開始の童謡も見られたが、基本的には唱歌と大差なかった。また弾むリズム型もあったが必然性は薄かった。
- ④1音符1音節という原則も、童謡では外されることが多かった。これは言文一致唱歌や日本語と旋律との問題とも関連する。
- ⑤日本語は、詩を生かし切ることと音楽そのものの魅力に欠けた。
- ⑥芸術的童謡は、結局子どもの歌としては普及しなかった。これは折角童謡として作曲されながら子どもの歌として生かされなかったことであり、結果としては子どもの期待を裏切ることとなった。しかし子どもが成長した時、聞き覚えた体験としての芸術的童謡がその意義を如何なく発揮していったことは事実である。ただ山田耕作の場合は、子どもが歌うことを意図していたかどうかは疑問である。
- ⑦マスコミ面では、レコード童謡として提供されていった童謡は、真に子どもに応える歌としてよりも商業ベースが優先されざるを得ず、子どもの生活感情は軽視されていくこととなった。ただ、レコード童謡は商業ベースにのっているため売れることが第1条件で、それは子どもに歓迎される要素を強く打ち出さざるを得なかった。そのため伝統的音楽要素を多用した。その結果子どもに対し「一種の音楽的な頹廢感を誘い出し、感傷趣味を助長して、子供の歌謡曲とでもいうべきようなレコード童謡の型の固定化を招いた」（註-21）これは童謡運動とは一線を画する歌であった。

童謡運動の初期は、新しい日本の子どもの歌創造のために希望に燃えていた。それは他のジャンルの芸術教育運動との相乗効果もあって運動は大きな盛り上がりを見せた。学校唱歌批判から始まった創作童謡は、特に歌詞面で著しい展開を見せ、曲面も新しい試みを見せそれなりの成果もあげていた。しかし、一部の作曲家を除いては日本伝統音楽そのものの研究と正しい認識に欠けていた。

国定教科書ではなく認定教科書という枠に縛られていたとはいえ、他教科に比すれば唱歌科は教材選択の自由があった。しかし教師自身にもまた作曲家自身にも、大きな変革のチャンスを生かし切ることが出来なかった。それは明治初期に西洋音楽が導入されてわずかしか年月を経ていないこと、一方で伝承童謡を始めとする日本伝統音楽は軽視されたり、正當に評価されなかったこと、大正期になり、突然伝承童謡だと叫ばれても、その正しい認識を持ち得ず、基本的には西洋音楽に依存せざるを得ない状況であったことが考えられる。それは、音楽に対するスタンスとしての〈排外〉の裏返しとして、〈排外〉＝日本主義が抬頭しても、日本人の感性を自然に湧き起こさせることにはならなかった。そこには音楽の〈手段〉としての位置付けがあったのである。

〔註〕

1. 「歌唱としての童謡に就いて」、『教育音楽』、日本教育音楽協会、1924年、p.22。
2. 『教育研究』、1928年5月、p.113。
3. 同上書、p.114。
4. 「我国教育音楽の変遷」、『音楽教育の思潮と研究』、目黒書店、1938年、p.122。
5. 同上書「郷土童謡と音楽教育」、pp.621-622。
6. 前掲註5、p.622。
7. 前掲註4、「童謡作曲の変遷について」、pp.220-226。
8. 藤井清水：1889-1944。太平洋戦争中に民謡調査および採譜（『日本民謡大鑑』〈関東篇〉〈東北篇〉）を行なう。作品には「大島女」、新民謡「港の時雨」、童謡、唱歌、合唱曲、校歌、ピアノ曲、など数多い。
9. シンフォニー楽譜出版、1933年。
10. 同上書〈自序〉。
11. 前掲註9、〈緒言〉。
12. 前掲註9、pp.1-2。
13. 前掲註9、p.9。
14. 前掲註9、pp.15-16。
15. 前掲註9、p.94。
16. 前掲註9、pp.104-105。

17. 前掲註9、p. 109。
18. 『母之友』5-2、1922年。
19. 「童謡詩論」、『教育研究』、初等教育研究会編纂部、1925年10月、p. 11。
20. 同上書、pp. 11-12。
21. 小島美子「童謡運動の歴史的意義—20」、『音楽教育研究』、1969年10月、p. 44。

第5節 教育の世紀社と児童の村小学校

明治後期の言文一致唱歌から展開してきた子どもの歌運動は、大正期で童謡運動となって大きく花開いた。しかし大正から昭和初期にかけては不況・恐慌で、子どもの生活そのものが圧迫され、ブルジョア趣味の甘ったるい童謡は生活感情とは程遠い存在となっていた。童謡運動の限界は歌詞面にも露呈されていた。民間教育運動の独立した運動体ではないが、教育運動の中で音楽は重要な一翼を担ってきた。前述した沢柳政太郎の成城小学校での実践もその1つである。また、手塚岸衛の自由教育、木下竹次の合科学習、及川平治の分団式動教育、教育の世紀社と児童の村小学校、そしてプロレタリア教育運動が興った。これら新教育運動の担い手が「子どもの個性と自律性に立脚して創造活動を重要視すれば、必然的に芸術教育の役割を高く評価する立場に立たざるを得なかった」(註-1)ことに見られるように、情操の陶冶や徳性の涵養としてではなく芸術教育の重要性を認識していたことは、童謡運動を始めとする大正期の民間音楽教育運動の成果となった。

第5節では、これらの運動の中で教育の世紀社と児童の村小学校の運動を取り上げる。なおプロレタリア教育運動としての童謡は第7章で独立して論じることとする。

唱歌を徳育の手段とすることに反対し、音楽は民衆的なものであり、子どもの生活感情に密着したものであるべきだとし、生命の自由な発展・伸張を主張した教育の世紀社は、その設立における《新教育同盟》の〈主義〉で、「教育者は児童の個性を研究し且之を尊敬せねばならぬ。そして其個性は、自由に児童の精神能力を活動せしめる教育法に依つてのみ啓発され得る事を記憶せねばならぬ。」(註-2)と述べている。これは芸術教育への期

待の表明であった。

野口援太郎、下中弥三郎、志垣寛、為藤五郎によって設立された教育の世紀社は、池袋と芦屋に児童の村小学校を設立した。その「児童の村のプラン」の〈教育精神〉では児童の個性、自由、天分、自発活動、自治、自己の尊厳と他人の人格尊重の精神を高らかにうたっている。小田内通久は「児童の芸術的教育に就いて」の中で、民衆芸術の在り方として、センチメンタル、メランコリー、クルーエルなものを否定し、「もつと力強い、ブライトなデモクラチックなもので全人的の味のあるものがよい。即ち地上のあらゆるものへ温く美しい光を投げかけてそれらの個々の生命をあるがまゝに、輝きの道へ導き育む太陽の如くであり度い」とし、芸術教育の真の使命を「児童の遊びを善導し芸術化することに依つて、彼等に芸術の根本を人生のデッサンを自動的に知らしめる事」(註- 3)だと述べている。これは童謡運動の衰退の要因を言い当てていて妙である。

佐世保幼稚園の川口銀四郎は、「童謡の正純なる成長」の中で童謡運動を祝福しつつ、歌詞面から欠陥を明らかにしている。まず、童謡の内容と形式、歌詞と曲譜が分離しているものが多く、教師は盲目的にそれらを使用している。批判的に童謡を取捨選択すべきで、大家の作品にも巢くう駄作を見極めるべきだと述べている。(註- 4)

小出浩平は「子どもの生活と音楽」で2回にわたって論考を掲載し、子どもの音楽生活の概観をしている。そして〈結び〉で、「大人の標準で、はやく大人にたたきあげ様、引きあげ様と努力してきた」ことに反論し、「文化的とか新教育とか云ふことにみせられてあせりたくない。」(註- 5)と大正期の新教育にも批判的であった。しかし大正期の新教育が、すべて批判されるような運動を展開していたのではないことは明らかである。

楽譜も1926年4～8、12月号に(教育の世紀曲譜1～6)として掲載されている。

「落花」(川口隆子詩、小出浩平曲)：6/8拍子で刺繍音として4度を使用しているが、
基本的には四七抜き長音階

「子守唄」(小出浩平曲)：4/4拍子で4分音符の連続、都節的旋律進行を内包した七抜き短音階

「秋雨の夜に」(織田子青詩、小出浩平曲)：2/4拍子の四七抜き長音階

「こんこん小山」(北原白秋詩、黒沢隆朝曲)：2/4拍子で8分音符の連続、民謡音階

「嘆きのたま」(山本純三詩、他田よし曲)：4/4拍子で符点4分音符+8分音符のリズム型が全体を支配している四七抜き長音階

「流れ星」(山本純三詩、他田よし曲)：4/4拍子の四抜き長音階だが、旋律進行はよく

ない

これらは、学校唱歌の域をまったく脱しておらず、単なる音の羅列で、小出の理念は生かされてはいない。

昭和に入ると遊戯が重視されてくる。神奈川県女子師範学校教諭の小菅一男は「童心遊戯の実際」として、既成の童謡を用いて遊戯を創作している。小菅の遊戯観は、「児童の生活の大部分は遊戯であると云つても良い位です。」であり、体操の材料に限定するのではなく〈童踊〉(註- 6)であるべきだとしている。楽譜は中山晋平の「縄とび」と本居長世の「四丁目の犬」が舞踊譜とともに掲載されている。小菅はさらに同年9月号の「童心遊戯 歌あそびの実写」で、わらべ歌の楽譜を掲載してその遊び方を解説している。小菅の遊戯観は、伝承童謡と創作童謡を混同していて、子どもの自然な表出行動を意図しているとは言い難い。また、わらべ歌遊びを1つの事例として取り扱わないで掲載すること自体、わらべ歌の地域性・変化に対応できておらず、現場教師が掲載された楽譜と遊び方をそのまま導入することの危険性を知り得なかった。

児童の村生活教育研究会は『生活学校』を1935年に発行した。同年11には鎌田冬二が「生活唱歌の建設へ」を論じている。この中で鎌田は「私達は、子供の歌ふ歌に耳を傾け、常に正しい生活唱歌を歌はせるべき義務をもつてゐる。然し、他教科では、教育の生活化が叫ばれ実践もされてゐるのに、わらず、唱歌科では、生活唱歌といふ言葉さへも奇異に思はれる。これは何故だろう。一つは教材にあり、一つは唱歌教師の無理解にある。」と分析し、「ジャズ童謡の軽薄さ」(註- 7)とともに、学校唱歌には生活的な歌詞を持った曲がないこと、教師の社会学的無関心さを批判している。また音楽の技術を教えることが生活化だといった誤解にも批判の目を向けている。生活唱歌の規定は、「曲ともに、歌詞は生活詩でなければならぬ。生活組織の上に立ち、児童の生活をより前進せしめる要素と意欲、詩が盛られてゐなければならぬ。(中略)そして頹廢極りない流行歌を駆逐し、正しい生活の糧を与へたいと常に考へてゐる」(註- 8)のであり、不況と貧困の中で暮らしている子どもの実態を直視しようとした運動であつた。またこの時期には大人の流行小唄が、子どもに少なからず影響を及ぼしつつあつた。

生活唱歌運動は、学校唱歌・童謡そして流行小唄に対抗するだけの内容を有した子どもの歌を創造する任務を背負っていた。しかし楽譜として掲載されている「もんぺの子供」(国分一太郎詩、藤井吉次郎曲)、「生活の朝」(鈴木道太詩、鎌田冬二曲。3-1)や「原野の子は歌ふ」(小田中圭壘詩、曲。3-4)は、歌詞における子どもの生活実態直

視とは違って作曲上の改革が大きく立ち後れ、学校唱歌との違いは見いだすことが出来なかった。そして当局の干渉が強まる中で、専門家の協力も得られず、社会の現実を直視しそれを表現する行動は弾圧を受け、プロレタリア童謡運動とともに解体を余儀なくされていった。

〔註〕

1. 中野 光「大正新教育とその歴史的性格」、『教育学全集3 近代教育史』、小学館、1973年、p.134。
2. 『教育の世紀』、教育の世紀社、1923年10月、p.4。
3. 同上書2-6 1924年6月、p.8-10。
4. 前掲註2、2-11、1924年11月、pp.87-94。
5. 前掲註2、4-3、1926年3月、p.65。
6. 同上書、p.90。
7. 『生活学校』2-11、扶桑閣、1936年11月、p.30。
8. 前掲註10、p.30。

(楽譜-6・14 「もんぺの子供」)



一 雪だもんぺだ みんなはけ
もんぺいはく子は寒くない
二 きりり締めてだ 結んでだ
もんぺいはく子はしまりよい
三 雪だ吹雪だ雪路だ
学校へ行く子の行列だ
四 小さい方から並んでだ
もんぺいはく子は元気よい

※
作曲 藤井吉治郎
作詞 国分一太郎

6節 宮城道雄と童曲

6-6-1 新日本音楽の誕生

大正期の芸術教育運動として異色であるのは、宮城道雄による《童曲》である。1894（明治27）年神戸に生まれた宮城は、14才から10年間朝鮮で青年時代を過ごし、1917（大正6）年に帰国し東京に住むようになる。ここで童謡運動の詩人葛原しげる（註-1）、尺八演奏家の吉田晴風、小松耕輔、梁田貞、弘田龍太郎や小山作之助らの西洋音楽作曲家、内田百閒、高野辰之、山田源一郎や牛山充らの学者・文筆家、との交流が活発化する。最初の童曲「春の雨」が生まれたのも時を同じくしているのである。宮城はまた西洋音楽の演奏会にも足を運び、西洋音楽の研究も行なっていた。1919年になると《本居長世新作曲発表演奏会》に客演し、本居童謡とも直接関わってくる。

《新日本音楽》という呼称は、1920（大正9）年11月27日に東京有楽座における本居との合同新作発表会に、尺八で出演した吉田晴風が《新日本音楽大演奏会》と命名したことから誕生した。

演奏会における曲目には宮城の箏曲を始め、童曲「つばめと乙女」、「あひる」、「文福茶釜」とともに本居の童謡「十五夜お月さん」も入っていた。新日本音楽の推進者には、田辺尚雄、中尾都山、町田嘉章、中島雅楽之都、雨田公平、内田百閒、葛原しげる、本居長世ら音楽学者や伝統音楽の演奏家がいた。演奏会は西洋音楽関係者には好評を以て迎えられたのとは逆に、伝統音楽関係者の反応は良くなかった。（註-2）それは宮城が大胆に西洋音楽手法を箏曲に導入し、箏曲の改良を進めたからであった。伝統音楽の閉鎖性が、発展はもとより現状維持も困難な状況を作り出しており、打開のためのカンフル剤が期待されていた時期でもあった。

作曲技法の特色としては、基本的には邦楽と調和する要素を導入し、作曲家としてはC.ドビュッシーやM.ラヴェルまでの技法に限っている。それらは、西洋音楽の和音の原理、カルテットにヒントを得た新様式、全曲3拍子、セレナード、カノン、変奏曲形式、カデンツァ、オクターブ、フラジオレット奏法などを次々と導入し発案していった。さらに楽器自体の改良も行ない、新胡弓、十七絃や八十絃の箏まで製作している。これらには宮城の旺盛な改良精神が見られる。

6-6-2 童謡運動としての童曲

宮城の童曲への関心は、朝鮮在住の1915（大正4）年に京極流の鈴木鼓村が京城で開いた演奏会で演奏した自作童曲「雁とつばめ」にあるとされている。（註-3） 帰国した宮城に葛原は、童曲を箏で作曲するように勧めている。宮城も、歌を伴っている箏曲が大人用の歌詞内容を占めているため、子ども用の箏曲を模索していた。葛原の詩は、宮城にとって子ども用箏曲への夢をかきたて、最初の童曲「春の雨」が生まれた。

（楽譜-6・15 「春の雨」）～6節末

童曲という呼称は、宮城・葛原そして鼓村の高弟である雨田公平の3人で相談して命名している。（註-4） そして「春の雨」は1919（大正8）年5月16日の《第1回作品発表会》で、「おさる」、「文福茶釜」とともに童曲として3曲発表された。この時、前述した新日本音楽の推進者とともに、幸田延子、島崎赤太郎、神保格、藤沢古雪や小林愛雄など音楽、言語、ドイツ文学や詩人なども顔を揃えている。宮城の童曲は各界に注目され、新日本音楽として当時の人々の耳に響いた。童曲は宮城の350曲を超える全作品の中で100曲に及んでいる。1909（明治42）年の処女作「水の変態」（16才）から8年後に、最初の童曲「春の雨」が作曲された。1956（昭和31）年に列車から転落し、63才の生涯を閉じた年の最後の曲が童曲「葉げいとう」であったことは、童曲が常に宮城の創作対象となっていたことを物語っている。

童曲の音資料は、『宮城道雄 芸談』（1955年10月10日 NHK）や『現代邦楽の夜明け』（1978年3月9日 NHK教育TV）などの放送分に加え、『宮城道雄作品大全集』の中の「童曲・小品」（1994年 日本ビクター）に23曲が収録されている。楽譜は『箏曲童謡』（大日本家庭音楽会）として箏曲譜で掲載され、その中の数曲が五線譜化されている。本節では対象を『宮城道雄作品大全集』の23曲とし、五線譜に採譜した上で分析し論考した。

（表-6・2 童曲の音楽的分析）～6節末

拍子はすべて4拍子であり、音域はラ～2点ファ（a—f₁）までで学校唱歌よりは少し広めである。音階は平調子や四七抜き短音階が多く、その中の旋律法に都節が活かされている。この傾向は箏曲を基盤としていることで当然と言える。この都節を内包した作曲技法は本居長世の童謡にも大きな影響を与えたと考えられる。伴奏楽器は箏だけではなく、胡弓（「ワンワンンニャオニャオ」、「柿の種と握り飯」、他）、尺八（「春の夜の風」、「ピョンピョコリン」、他）や十七絃（「竹の子」）も使用し、擬音や多彩な表現を

試みている。また歌は子どもに歌わせており、子どもが歌える歌としての童曲を作曲している。童謡運動において、子どもにはとても歌い切れない歌詞内容と音楽を有した童謡が作られていったこととは異なり、子どもにとって歌える童謡を目指した。その大部分の歌詞を担当したのが、宮城と長い親交を温めていた葛原しげるであった。

葛原は童曲に使用された歌詞を用いて「童話と童謡による児童観察」という論考を行っている。この中で、「由来、童謡は児童界のものであるから、何よりも、先づ、単純である。しかし、その単純は、単調ではない。又、童謡は、同様に実に平明である。しかし、その平明は平凡ではない。単調でない単純、平凡でない平明、此の二つづつは、混同され易いだけに、童話と共に童謡の事に携はるものに、不断の緊張を求めなくてはならない。」(註 5)と規定している。また童謡は社会の諸相を反映しているとし、童曲の歌詞も引用して子どもの生活を観察することの重要性を説いている。

ただ、旋律法に関しては宮城の目指した西洋音楽との融合が多々見受けられる。

(楽譜-6・16 「チヨコレイト」) ～ 6 節末

これらの童曲は、一般的には子どもの世界に届かなかった。金田一春彦の調査(註 6)によると、放送でも宮城の童曲は56位までの表に登場していない。さらに箏曲界でも童曲を軽視する傾向が強かった。しかし一般化しなかったにせよ、箏を伴奏とした童曲は、芸術教育運動の一翼を担い、歴史的意義を残したのである。

[註]

1. 葛原しげる：1886-1961。東京高等師範学校英文科卒業後、女子音楽学校や豊島師範専攻科など教職につく。
2. 千葉潤之介・優子『音に生きる 宮城道雄伝』、講談社、1992年、pp.92-96、pp.107-110。
3. 吉川英史『宮城道雄伝』、邦楽社、1989年、P.150。
4. 葛原しげる「童曲漫語」、『三曲』、1934年5月、P.20。
5. 『教育科学』、第8冊、1932年5月、P.22。
6. NHK放送文化研究所資料 大正14年3月～昭和5年10月に子どもむけ番組に放送された歌の分析「戦前の子どもの愛唱歌 大正・昭和の交のラジオ番組を分析して」『音楽教育研究』39、1969年7月、pp.22-31。及び、金田一春彦『童謡・唱歌の世界、主婦の友社、1988年、pp.212-214。

(楽譜-6・15 「春の雨」 作詞：葛原しげる。採譜：岩井正浩)

♩=80

はーるの あめ-がふ-る ちら ほらさいた みな-みのー
こえだのー さくらの はーなには-は-びらち-らー さぬ ほ-ど-にふ
る おともはく-ふる- ははをぬち-してはる- の あめ

(楽譜-6・16 「チョコレート」 作詞：葛原しげる。採譜：岩井正浩)

♩=88

ぎんざらぎ-んの ぎんかみを そととあけると でてくるは、 こげゆのりろの
チョコレート にかきまわしたチョコレート みれはみるほど こげゆいりき めるほどにかきま
チョコレート おくちにのけると あぐとけて ほっぺのおちきなチョコレート

11

文庫の文庫

第7章 プロレタリア童謡運動

第1節 日本無産者芸術団体協議会（ナップ）の誕生

昭和初期、アメリカのウォール街で始まった世界恐慌は、またたく間に日本を席卷した。また、明治以来の軍備拡張・海外侵略のツケは、もつとも弱い国民の部分に回ってきていた。とくに子どもは、貧困と因習の中で、心身とも正常な発達をし得ない状況に追い込まれてきていた。子どもの歌も、明治以降の学校唱歌の欠陥ばかりではなく、大正期に興隆した《童謡運動》の欠陥の克服を目指した運動の展開をみるに至った。

プロレタリア童謡運動を語るには、まずその上部団体であるプロレタリア音楽同盟の把握が必要であり、その研究方法としては3つある。1つは運動の内部資料から、2つは外部から、そして3つは現代からのアプローチである。プロレタリア童謡運動をはじめとするプロレタリア文化運動は、当時官憲から徹底的な弾圧を受けていた。文部省や司法省では(a)『プロレタリア教育運動』（註-1）、『プロレタリア教育の教材』（註-2）や(b)『プロレタリア文化運動に就いての研究』（註-3）を出してその対策を行ない、雑誌の発行も発行即没収という行為を繰り返していた。そのため、当局側の資料もプロレタリア童謡運動を語る上では重要な意味をもつ。

本節では当局側からの以上2つの資料に加え、内部から(c)『少年戦旗』（1929年5月～1931年12月）、童謡集『赤い旗』（1930年5月）および(d)『小さい同志』（1931年7月）、(e)『PMニュース』を、また雑誌として『戦旗』（戦旗社 1929年度）、『音楽世界』（音楽世界社 1931～1937年度）を使用する。

また現代からのアプローチとして『日本教育運動史』（三一書房 1969年）、『日本の革命歌』（一声社 1974年）、雑誌『音楽運動』（音楽運動懇談会 1956～1962年）、音資料として『解放のうたごえ』（音楽センター 1972年）、『プロレタリア音楽運動』（秋山邦晴 音楽芸術 1974年6～12月）、『守田正義の世界』（矢沢寛 みすず書房 1981年）、『音楽のうけとりかた』（守田正義 光の友社 1955年）、「吉田隆子」（音楽の世界社 1992年）などを補足しながら論じる。

プロレタリア芸術運動は1921（大正10）年創刊の雑誌『種蒔く人』からはじまり、関東大震災を経て『文芸戦線』へと発展している。音楽が1つのセクションとして確立するのは、1926年に《日本プロレタリア芸術連盟》となり、文学部、演劇部、美術部と合わせて

4 部になった時期である。その後離合を繰り返し、1928（昭和3）年《日本無産者芸術連盟》（略称 ナップ）を結成し、それまでに発行していた『プロレタリア芸術』と『前衛』の雑誌を統合して新たに『戦旗』を創刊した。プロセスとしては無政府主義者や社会民主主義者をも内包していたが、この時点でマルクス主義的階級的芸術運動が確立したといわれる。

蔵原惟人は、雑誌『戦旗』誌上で「プロレタリア芸術の内容と形式」を論じ、以後の文化運動・音楽運動に示唆を与えている。この中で蔵原は、芸術の内容と形式は不可分な統一の中にあり流動的なものとした上で、「芸術の客観的内容を為すものは、芸術的形式を取って初めて芸術として具現するのであるが、それは決して芸術的形式の中に初めて発生するものではない。それは芸術以前に存在し、それはまた同時に政治、経済、哲学、科学等の内容ともなり得る（中略）芸術は社会的「精神」的現象の一つとして、この内容はそこに於いて先づ第一に、イデオロギー的及び心理的形式をとって現れて来る。（中略）即ち芸術の形式とは、この内容が形象の中に表現される為の手段でありそれは具体的には題材、取扱ひ（構図、韻律、諧調、均斉等）及び表現の材料（言語、色彩、音響）の総和」としている。さらに「プロレタリア芸術の内容をなすものが、この××的変革への努力であり、戦闘的プロレタリアートの思想と感情」であるとしたことは、以後のプロレタリア音楽同盟の運動およびプロレタリア童謡運動の指針となっていた。（註-4）

[註]

1. 文部省学生部、1933年4 月。
2. 文部省学生部、1934年3 月。
3. 司法少調査部 司法省調査部編司法研究報告書第二十八集九、1940年3 月、
平出 禾『プロレタリア文化運動に就ての研究』。

復刻版：武蔵野学問の力舎『資料昭和プロレタリア文化運動史』、1975年7 月。

4. 戦旗社、1929年2 月、pp.87-88/94。

第2節 プロレタリア音楽家同盟の創立

1928年、発展的に成立した《全日本無産者芸術団体協議会》（ナップ）は、新たに映画部を設置し、《日本プロレタリア音楽家同盟》（PM）をはじめとする専門機関が独立し活動を活発化する。ナップ中央協議会は1930年3月に〈芸術運動の新たな地位任務〉として、「我々の芸術運動は旺盛なる大衆の自然成長性から、そして又革命的プロレタリアートの当面の課題からやゝ立ち後れたる気味がある。このギャップを埋めることこそ吾々に課せられた当面のもっとも緊急な任務である。」とし、「芸術運動をボルシェヴィキ化し、更に広汎なる大衆を獲得すべきことにある。」（註-1）中でも映画・音楽部門が技術的成長の為の方策において、門戸開放が不十分であることがその後指摘されている。当局の弾圧は、1931年のナップ解体へとすすみ、《日本プロレタリア文化連盟》へと発展的解消を遂げる。なおこの間一貫して音楽部の委員を担当していたのは、守田正義であった。プロレタリア童謡を生み出した《少年戦旗》の上部雑誌《戦旗》は、1928（昭和3）年5月に戦旗社によって創刊されている。その創刊号には「プロレタリアの子守唄」という詩が大滝友二によって発表されている。

さて、プロレタリア音楽家同盟は1930年3月に結成される。メンバーは関鑑子（委員長）、露木次男、山本正夫、福岡上一（委員）、河野さくら（書記長）、北斗瀧夫（書記）であった。そして同年『PMニュース』が刊行され、『戦旗』でも同盟員募集を行ない、メンバーは70名に達している。主要任務としては、

- ①プロレタリア音楽の製作。
- ②合唱隊の活動。
- ③大衆をしてプロレタリア音楽に対し関心を持たしめる為の積極的活動。

を掲げている。

しかしながら、日本プロレタリア音楽同盟は、他の同盟と同様、徹底的な当局の弾圧を受ける。中でも歌の持つ役割の重要性・インパクトの大きさは、学校唱歌の効果を知り尽くしている当局にとっては、最も警戒的であった。

守田正義は『一九二九年に展開さるべき音楽団体の簡単なる方針』の中で、1928年の総括として「各人が持つ技術をプロレタリア化し、或ひは反プロレタリア音楽に対する闘ひプロレタリア音楽の生産等の直接に音楽形式によるプロレタリア解放の為の仕事がなわれなかった。」（註-2）と述べている。方針については以下の通りである。

1. 所謂きく耳を持つものがきくの独占感によつて独占された音楽。

並びに金持、貴婦人の末期的、退廃的趣味加ふるに、彼等の地位の維持から、本来民衆の感情を示した、民衆のものたるべき民謡、俗謡、ジャズ等々をも利用し、反動に民衆を眼りこませおることに対し、苛しやくなき闘ひを起し、我々の手にとり戻し、プロレタリア的要素をもつて、復活、ひろめる事。

2. すぐれた古典音楽をプロレタリアの観点に立つて、正しく批判、整理し、我々の音楽に役立たせ、同時に我々自身の力によつて新らしい形式を生み出す事に積極的努力を続ける事。

3. 現行する反動的、芸術至上的、音楽理論に対し、その非プロレタリア的、非進歩的傾向をばくし、同時に我々の音楽理論の確立に向つて進むこと。

4. これ等と並び合せて、広く音楽形式に依る労農大衆へのアジ、プロの為、従来の闘争歌作曲、移動合唱、合奏団の全国的規模に於ける一層の活動と、それによつて労農大衆にとつてなくてはならぬ要素の一つとして食ひこませること

5. これ等一切の活動を真に立派に果し得る為の、たゆまざる各人の技術の錬磨。

以上の具体策を遂行してゆく為、新音楽団体は次の組織をとって進まうとしておる。

(東京音楽団体を例にすれば)

- | | |
|----------|--------|
| 1. 作曲部 | 4. 声楽部 |
| 2. 移動音楽部 | 5. 編集部 |
| 3. 器楽部 | |

とし、また「我々は優れたる音楽的技術をもち、真に百萬の民衆のための音楽をつくり、歌ひ、奏さんとする人々の我が同盟に加盟し来らん事」(註-3) を切望している。しかし“優れたる音楽的技術”は、その後の同盟の命運をかけた期待であつたにもかかわらず、困難な状況を呈していくことになる。

守田の方針を見るかぎり、この時点では学校教育の唱歌、『赤い鳥』や『金の船』の童謡の2つの流れの中で、その中間に位置するといったことではなく、プロレタリア音楽運動の理念を貫徹し、あくまでもプロレタリアの側に立った音楽の周知・拡大をはかろうとする姿勢が現れている。また、民謡、俗謡、ジャズや古典音楽の利用も考案されているが、守田は感傷的な都節の旋律法を内包したペントニック(5音音階)に決別し、吉田隆子は民謡を追求する姿勢を明確に出してくる。ただこの姿勢は、以後保ち得ないほどの窮地に陥れられていくことになる。

1930年、『PMニュース 3号』は「嵐に抗して進め!」という記事を掲載する。「戦旗は毎回、発売禁止され、音楽、演劇等の催しは、容赦なく破壊され、禁止されている。

(中略) 上野に於ける音楽会に見るやうに、敵階級は、一切我々の歌から、大衆を切りはなすことを目的として居るのだ。」とし、さらに同盟の弱点を次のように分析している。

「第一に、歌曲の不足である。我々の歌は、検閲の魔手によって、十五の中、十を禁止された。禁止された時我々は、それにかへる歌の準備をもはや一つも持つて居なかつた。我々は、歌詞なしに歌はなければならなかつた。(中略) そのことは、直ちに我が作曲班の活動の不振を物語る。即ち、我々の歌の多くは、外国の作曲であり、外国の歌詞の翻訳である。而るに、大衆が心から求めて居るものは、日本の労農大衆の曲であり、歌でなければならぬのだ。そして、又、我々自身の手による、作曲、作歌がなければ、本来、日本のプロレタリア音楽の運動はあり得ない」。この点が、第二である。

学校唱歌としての『尋常小学唱歌』および童謡運動の『赤い鳥』や『金の船』は、少なくとも日本人の作曲による歌を子どもに提供していた。自己批判としての創作活動の低迷は、前述2つの歌のように専門家の協力を得られないこと、徹底的な弾圧に見舞われ正常な活動ができなかつたことも大きかつたといえる。記事はさらに、第三として「我々の歌と大衆とを切り離すことは、明らかに、敵の方針である。」とし、音楽会形式での伝達を移動音楽隊へと変換している。労農大衆は依然として歌を待望していると分析をしているのである。そして、「催しから学ぶ第四の点は、尚ほ我々は技術的に甚だ未熟な点である。」とし、最後に「勇躍せよ! 嵐をついて進め!」と結んでいる。ここにはプロレタリア音楽同盟の活動の困難さと弱点が自己点検されている。(註4)

プロレタリア音楽同盟の音楽会も1930年6月15日に開催されている。しかしながら演奏曲目の大半が官憲によって中止に追い込まれている。ここで直接公の場で大衆に音楽で呼び掛けるという意味を持っていた。塩入亀輔は演奏会の様子を次のように論じている。

「演奏会の形式(岩井註:演奏者・楽曲・聴衆の一体化)は正しかつたとは云へ、演奏された楽曲の点に就てはまだプロレタリア音楽芸術へまでは遠いものがあつた。大部分の独唱曲も合唱曲も歌詞が主で音楽が従であつた。その歌詞がイデオロギッシュにむき出しで有り過ぎた。(中略) 此れは音楽と云ふよりも闘争への音楽の一つの利用にしかあり得ない。然し聴衆はもつと音楽的な感受性を有してゐる。」とプロレタリア運動の歌自体について音楽的な価値判断を行なっている。そして「おれは鍛冶屋」については、「歌詞は民謡風の割合に軽いものでイデオロギーは露骨に出されてゐない。音楽は二拍子のリズム

カルなもの。快活なリズムの此の曲にダイナミックと生々としたテンポとを与へた演出は此の音楽的効果によつて聴衆にアンコールまで要求させた。(中略) 真のプロレタリアートは今日の墮落してゐる流行小唄よりももつと純粋な力強い音楽を要求してゐる片影を見たのだ。」と感想を述べている。

このような曲に対する批評はめずらしく、昭和初期の大衆が、厳しい状況下でも、より音楽的な歌を希求していたことを物語っている。これは、戦後のうたごえ運動に受け継がれていく音楽観とみることができる。(註- 5) また発声法に欠陥があるとして、「プロレタリアート歌唱の爲めには新らしき発声法が実施されなければならない。(中略) なまじ誤目的に訓練された声よりプロレタリアートの訓練されない力強い声の方がどんなに美しく感じられる事であらう。」述べている。(註- 6)

プロレタリア音楽運動が行き詰まりをみせてくる1つの要因として、楽曲の音楽性があり、また学校唱歌に歌詞以外、つまり音楽面でどこまで迫ることができたかは大きなポイントである。その後の活動の基調はこの時点で確立したと考えられるが、それは1931年度の一般活動方針の中に次のようにまとめられている。

「吾々は先づ既に着手されてゐる企業内〈音楽サークル〉(プロレタリア音楽に関心を持てる人々や音楽技術を持てる人々のみならず音楽愛好者のすべてを組織する、従つて一定の政治的、イデオロギーの高さを要求せざるもの)の組織を今年度に於て最も精力的に推し進めねばならぬ。(中略) 斯くして吾々は現在の同盟の微弱な組織を、第一に労働者出身の音楽家、音楽批評家の獲得によつて充実せしめ得るのであり、又プロレタリア音楽そのものに労働者的基礎を与へ得る。

次に吾々は膨大な農民大衆の音楽に対する要求——殊に農民のメーデー歌や、農民の組合歌や、諸種の民謡、盆踊りの歌等に代るべき闘争歌に対する要求——に対し、作家同盟主催の農民芸術の研究会に参加して研究することは無論、自主的に民謡その他を調査し、詩人と協力して上記の歌の製作を試みることから始め、又、農村に於ける音楽家並に音楽愛好家と結んで同盟員の獲得や音楽サークルの組織に努力しなければならぬ。調査の点に於て国際的な調査、進歩的な音楽家の調査は勿論なされなければならない。(中略)

最後に現存する一切の反動音楽並に夫れを擁護する音楽理論に対し、その反動性、歴史的劣等性を一般大衆の眼に明かにすべく戦ふと共に、過去のすべての音楽を組織的に研究批判し、過去の音楽の与へる遺産を正しく摂取する事によつて吾々の技術を高めることが、現在必要である。即ち、理論的活動に対する軽視から出でて、機関誌に対する積極的態

度がとられなければならぬ。」(註- 7)

この方針の中には『少年戦旗』や童謡集の『赤い旗』、『小さい同志』の基本的理念が貫かれている。また、民謡調査に関しては、戦後の大衆音楽運動に引き継がれていった部分も少なくない。しかし、学校唱歌や既成の童謡運動に対抗すべき理論的基盤が弱く、大衆音楽の最もベーシックな部分をきちんと押さえられず、民謡や盆踊り歌に代るべき闘争歌レベルでしかとらえられていなかった。さらに、音楽として日本人に必要なものの検討がなされておらず、あくまでも政治性＝政治の優位性が前面に押し出されていた。これにより、PMが歴史的に一政党の支配下に系列化された時、大衆＝プロレタリアートの広範な音楽的要求を、音楽的成長と日本人の生活に立脚した音楽の創造といった視点では解決できない状況へと追い込んでいく弱点を抱え込んでいくことになる。この点に関しては後述のプロレタリア童謡の音楽的分析や、民族的音楽観の中でも明らかにしたい。

[註]

1. 前出、平出 禾「プロレタリア文化運動に就ての研究」、pp.12-13。
2. 『戦旗』2-2、戦旗社、1929年2月、pp.170-171。
3. 同上書、pp.170-171。
4. オリジナル資料が入手不可能に付き、井上武士監修・秋山竜英編著『日本の洋楽百年史』、第一法規、1966年、pp.457-459、より引用。
5. プロレタリア音楽同盟の活動に関し井上頼豊は、運動が発展しなかった理由として、①家庭の中に歌がなかった、②伝統の問題を考えず、条件を無視して一足飛びにプロレタリア音楽の樹立を目指した、③内容と形式も不明確であった、④歌の好きな労働者のサークルを作ることしか考えられなかった。を挙げ、そのサークル運動の形態が戦争政策に逆に利用されていった。また《戦後のうたごえ運動》に関して、①技術上の問題で楽しく歌える方法を関監子をはじめ専門家としての経験の中から考えていった、②運動形態をサークルとしつつ、方向は広く大衆が入ってこられることを目標とした、③大衆の自発性を正しく育てていった、としている。(『知性』増刊《日本のうたごえ》、河出書房、1956年4月、pp.43-45)
6. 「プロレタリア音楽同盟の第1回音楽会を開く」、『音楽世界』3-5、1931年5月、pp.49-50。
7. 前掲註1、p.222。

第3節 『少年戦旗』と『赤い旗』

楨本楠郎が最初にプロレタリア的童謡「メーデーごっこ」を作詞したのは、1927年発行の『文芸戦線』9月号誌上であり、昭和初期の激動期であった。

一人来い 二人来い みんな来い

長屋の子供は みんな出ろ

おいらは腹がへつた 手をつなげ 町のまん中 ねり歩かう

メーデーごっこだ 勢揃ひ

恐れな 乱れな 前進だ (『赤い旗』所収)

その後、1929年5月1日に『少年戦旗』は創刊号を発行する。A5変型版で『戦旗』の付録としてであった。その〈あとがき〉にあたる〈闘争通信〉欄で「全国の労農少年少女諸君！」として、「少年戦旗は諸君の同志だ。固く手を握り合って進まうではないか。闘争通信を送れ！ 童話、童謡、図画、作文をどしどし送れ！」と呼び掛けている。ここでは子ども自身の創作による童謡の展開も視野にいれているのである。裏表紙には右からの字で、「おれ達はかぢやだ…ソウエート主義青年同盟の歌」の2段組みの楽譜を掲載している。ホ長調・4/4 拍子、8小節、2部合唱、音域はH～2点Eであり、エスペラント版世界プロレタリア歌集からの引用となっている。『少年戦旗』は、1931年まで全21冊が発行されるが、当局押収数は14冊に及ぶ。特に1929年10月号は全冊押収されている。

(表-7・1 『少年戦旗』収録童謡)～3節末

1930(昭和5)年発行の、楨本楠郎による童謡集『赤い旗』は、プロレタリア童謡最初の集大成であり、表紙と「コンコン小雪」を日本語と朝鮮語で表わし、35の詩と3曲の楽譜で構成している。(註-1)はしがきにあたる《プロレタリア少年少女へ》の中での、楨本の子どもに対する呼び掛けは、この童謡集がもつ性格の表明である。(資料-7・1 第3節末)

『赤い鳥』や『金の船』と同じく、プロレタリア童謡運動も文学(詩)が音楽に先行した。そして、音楽が歌詞内容を高めるために利用された。つまり、プロパガンダとしての音楽の採用であった。プロレタリア童謡運動は当局の弾圧下で追い詰められ、先鋭化していった。楨本が述べているように、その童謡自体にも試行錯誤があらわれており、子どもと一緒に創作していこうという姿勢が顕著である。

歌詞内容は、わらべ歌の断片が散見されるにしても、外国曲の翻訳などに頼らざるを得

なかった。これらは、1つには、プロレタリア童謡の詩および音楽の主体的創造を追求しようとするが、童謡自体の革新的創作が追い付かないという状況があった。つまり作曲家をはじめとする芸術家の参加を勝ちとれなかったことである。既存の童謡運動が詩人・作曲家を総動員し、一方学校唱歌は東京音楽学校のスタッフを活用したことと比べると、ことさらギャップを感じざるを得ない。

唐沢富太郎が分類した唱歌の基準(註-2)にプロレタリア童謡が合致しないことは勿論だが、リアリスティックな歌詞内容が基調であり、子どもの生活を赤裸々に表現していること、階級的意識をもたせることなど、今までの唱歌や童謡にはない歌詞内容を持ち、政治的抵抗の姿勢を鮮明にしていたため当局の監視が厳しかった。本節では『プロレタリア教育の教材』に掲載されている分類法(註-3)を参考にして考案した基準によって歌詞の分析を行なう。(表-1・2 参照)

(表-7・2 『赤い旗』収録童謡及び歌詞分析) ～3節末

圧倒的に多いのは、権力への抵抗、資本家地主への敵愾心である。世界大恐慌と搾取・貧困に苦しむ農村を中心とした子どもの心情を意図的に資本家地主へ向け、階級的意識の高揚を図っている。

遊び歌として2曲を入れ、わらべ歌が断片挿入された歌には「梟と燕と鶏」がある。

ふくろは老いぼれ いくじなし お山にかくれて 夜は鳴く
“ぼろ着て奉公” おらイヤだ
つばめはハイカラ 燕尾服 “土喰て虫喰て 口渋い”
もんどり打つては 空でなく

にはとりや朝から 声高く まつ紅な鶏冠を ふり立てて
蹴爪とぎとぎ “米くれろう!”

(楽譜-7・1 「梟と燕と鶏」) ～3節末

楨本は巻末で《プロレタリア童謡の活用に関する覚書》として、児童の指導者と保護者に向けて述べている。まず〈1. プロレタリア童謡は如何に活用され得る性質のものであるか?〉の中で、「斯るスローガンのアピールをプロレタリア童謡に求めることは間違

ひで、芸術に対する無理解の甚しきものである。」としているが、その理由が「即ち一句のスローガンを真に児童の心に植え付ける為には、吾々は幾十幾百の童謡を作り、それを読ませ、歌はせ、聞かせなければならぬかわからないのである。」としていて、本来はスローガンの効果を目指していたことをうかがわせる。それは「然し今吾々は、真に階級的教化用具としての新しき「童謡の活用」を考へる時、以上の要約乃至結論として、また新しき活用上の理論的必要から左の如く分類され得るのである。」として、一般の童謡分類法～A. 取材上の分類、B. 形式上の分類、C. 内容上の分類に加え、D. 活用上の分類として、読むもの、聞くもの、歌ふもの、動作に移すもの、を加えている。これは明らかに、教化プロパガンダとしての童謡の役割を目指していることを示している。

〈2. プロレタリア童謡を如何に活用すべきか?〉では、平時と非常時との童謡の使い分けについて作家的立場から3つの提起をしている。

①争議等の場合児童の合唱横行によって敵を悩ますもの。(からかひ唄、示威的歌、等)。②児童の日常生活の為の遊戯唄その他(広範な児童生活から取材し自由に歌わせられるもの)。③曲譜によって会合の場合上演する目的の作品。(複雑な情感を現はした童謡、童謡劇、等)

そして活用の立場は

①読むものとして。(所謂「児童自由詩」、長い詩形のもの、其他文学機能的効果を現したもの)。②聞くものとして。(作曲的效果によって音楽化されるもの。この場合は肉声と楽器との二つの方法がある。比較的高級な芸術作品)。③歌ふものとして。(自由に節づけられて歌ふもの、単純な作曲によるもの。大体に子供の日常的唱歌風の作品)。④動作に移すものとして。(遊戯唄、街上闘争の歌、其の他明かに武器として取上げられる行動的作品)

として新しい分類法に基づき選ぶべき作品の基準を提示している。さらに政治闘争が従来芸術的闘争を軽視しがちであったことの誤りを認め、“政治闘争を前提とした芸術”としての位置付けを明確にしている。収録されている楽譜からみるかぎり、芸術的歌曲としての作曲を試みているが、歌詞内容が先鋭化していることと、子どもの発達段階・美的価値からみて、必要かつ適応した童謡の条件としては弱いと言わざるを得ない。

〔註〕

1. 紅玉堂書店、1930年5月。

2. 『教科書の歴史』、創文社、1959年1月、pp.135-139、pp.325-329。
3. 文部省学生部、1934年3月、p.402。

(資料-7・1 『赤い旗』 プロレタリア、少年少女へ)

「貧しい子供たちよ。

おぢさんは、みんなが大へん可愛い。この本は君たちに読んでもらひ、歌つてもらうために書いたのだ。金持の子供なんか読まなくたっていい。

(中略)

おぢさんは永いこと、いつも、君たちにいい本をこしらへてあげたいと思つてゐた。けれども貧乏では本も書けない。今度やつとのことで、この本を作ることができた。けれどこれは手はじめで、そんなにいいものとは云へない。第一、本が高すぎる。それに童謡だつて、まだほんとうに君たちに好かれないかも知れない。けれど君たちは金持の子や、金持の味方の詩人やまたそいつらと一しょに貧乏人を馬鹿にしてゐる奴らのやうに、このおぢさんの童謡を一も二もなく、頭からバカにし、悪口なんか云はないだらう。きつと、おぢさんの子供やおぢさんを好いてくれる子供たちと同じやうに、よろこんで読んでくれ、よろこんで歌つてくれるにちがひない。

そこで、わたしの好きな子供たちよ。おぢさんはみんなとお約束をしよう。この次に出すおぢさんの本は、きつといい本で、もつと安くすること、を。

で、今度は君たちから、おぢさんにお約束をしてもらひたい。と云ふのは、おぢさんに前の約束をきつと守らすためには、君たちはこの本をよく読んで、そしてその中の一番好きな歌とか、嫌ひな歌とか、この歌はこんな時に使つたらどうたつたとか、今度はこんな時に歌ふこんな歌を作つてほしいとか、そう云つたことをドシ／＼手紙かハガキかで、云つてよこしてもらひたい。また君たちの作つた歌もぜひおくって見せてほしい。も一つ。この本は自分ひとりでは読まないで、なるべくお友だちみんなに見せ、読ませ、貸してやるやうにしてもらひたい。そしてみんな仲よく、元気に大勢で歌ふことだ。(中略)

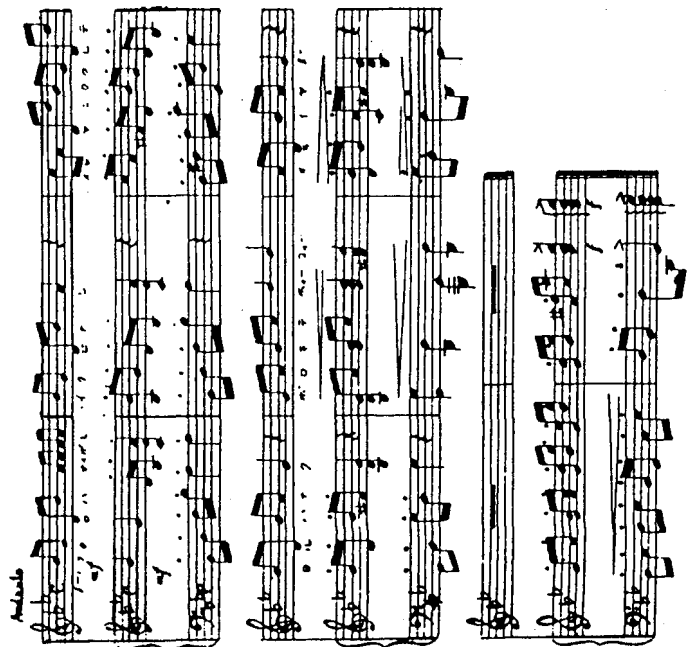
ではみんなよ、早く大きくなって、君たちも勇敢なプロレタリアの闘士となつて、君たちや君たちのお父さんお母さんを苦しめてゐる奴らを叩きのめしてくれ！」

(＊岩井註：文中の漢字にはすべてルビをつけているが、ここでは省略した)

	童 謡	楽 譜
1929. 5		おれ達はからやだ
6	古帽子(難波赤三郎)/わんわん(横本楠郎)	憎しみのるつば
7	憎いこん畜生(岡一太)/戦争せずに(伊東欣一)/葉っぱのお金(横本楠郎)	
8	おれはなぜひんばうだ(尋4 関清志)/じゅんさ(尋4 杉村賢太)	
9	地主(岡一太)/旗振り爺さん(横本楠郎)/ピオニール(岡一太)/工場の煙(あかほし)	雀追ひ
10	廃兵(松山文雄)/猿と蟹(横本楠郎)/おいらは強いぞ!/人真似大豚(松浦泉三郎)	*全冊押収
11	村の学校(横本楠郎)/夕焼(米村健)/でんたん(松山文雄)/ピクニック(岡一太)	
12	芋虫と蟻(岡一太)/雨々もうよいやんでくれ(米村健)/とるとるずくし(星はじめ)/ガンカン(伊東欣一)	
1930. 1	おら子守(数へ唄 横本楠郎)/ピラ刷り(岡一太)/アサトパン/タコ(伊東欣一)	
2	おら泣かぬ(松山文雄)/小人が五人(岡一太)/雀の村(阿地努)/もちつき	
3	加納岩村のピオニールの詩・俺ハ何故ピンボータ(ユウ太郎)/百姓(はるみつ)	
4	こまとひも(尋常3年 あきよ)	小さい同志
5	白旗×旗(尋4 村×正二)/金持の野郎(尋5 山田大吉)/ぶったおせ(尋5 友部光子)	
6	元気な俺達(15才 岩本目雄)/長屋(岡一太)/	*メーデーの歌掲載
7	ブルチヨア地主と戦へ(尋5 三沢淳男)/ハチスカソウギタン少年国歌/燐の祭(江沢行平)	*ここより新聞刊
8		憎しみのるつば
9		カカガヨ アカハタ
1931. 5		
8	おいらの腕(川崎大治)	
9・10		
終刊号		

(楽譜-7・1)

鳥と燕と鳩

歌
作 田 正 義
曲 守 田 正 浩

(表-7.2 「赤い旗」収録童謡及び歌詞分析)

〔赤い旗〕 (1930年 紅玉堂書店)

作成・分析＝岩井正浩

曲 名	争議・集団闘争 メーデー	戦争反対	生活直視	資本家地主への敵愾心 権力への抵抗	宗教反対	教育への抵抗	共産主義	遊び歌	備考
梟と燕と鶏 おちよにブルジョア 馬 鸚鵡 落とした笛				○ ○ ○ ○ ○					
雀追ひ 村の学校 旗振り爺さん メーデー チンドン館屋	○			○ ○ ○		○			小さい桐志
葉っぱのお金 石地蔵 一寸法師 おこあがりばいし 舌切雀			○ ○	○ ○					小さい桐志
猿と蟹 とんとんぐし お化けさん 首ふり人形 猫柳				○ ○ ○ ○					小さい桐志
赤い旗 野良かへり へちま 赤い豆 山羊	○		○	○ ○					小さい桐志
小石けりけり とんとんびつ 早鐘 わんわん おんまゴッコ	○	○		○ ○ ○					小さい桐志
おら子守 歯車をどり 縄とび唄 手まり唄 コンコン小雪			○	○ ○ ○					小さい桐志

第4節 『小さい同志』

楨本楠朗は翌年、川崎大治と共編で『小さい同志』（註-1）を刊行している。これはプロレタリア童謡集と明記され、楨本や川崎を含む9名の文学者が48の詩を載せている。作曲は守田正義と露木次男が担当し、「汽車ポッポ」、「小さい同志」と「憎いこん畜生」の3曲の楽譜を掲載している。ただ、楨本は『赤い旗』掲載分から6曲転載し、新しく「小さい同志」、「兵隊さん」および「本部の階段で」を取り入れている。

《まへがき》では、金持の子どもとの違い＝階級性を強調している。（註-7・2 4節末）この中にはプロレタリア童謡が、『赤い鳥』や『金の船』と違った内容であり、“歌わざるを得ない歌”を提供するという表現にみられるように、貧困にあえぐ子どもの世界を直視した階級性の強い童謡であることが明らかである。

（表-7・3 『小さい同志』収録童謡一覧及び歌詞分析）～4節末

プロレタリア童謡に関しては、『日本の革命歌』（註-2）に《ピオニールの歌》という分類で24曲掲載されている。既出の2つの童謡集からは7曲入っている。この中で外国曲の訳詩として「高く掲げよ我等の旗」、「青い夜」、「列につけ」が、また替え歌として「全農山梨県連落合支部少年部の歌」（「うさぎとかめ」石原和三郎詩・納所弁次郎曲。『幼年唱歌』二の上、1901年）と「ここはお国の何百里」（「戦友」真下飛泉詩・三善和気曲。『学校及家庭用言文一致叙事唱歌』第3編、1905年）、「うでをくんで」（「靴が鳴る」清水かつら詩・弘田竜太郎曲。『少女号』、1919年）、「もしもし地主」（「うさぎとかめ」）、「デカンショブシ」（民謡）がある。

もしもし地主わる地主	世界のうちでお前ほど
よくの深いものはない	どうしてそんなによくふかか
いくらお前がいばつても	貧乏百姓がなかったら
地主はみんなのたれ死に	そうしきするにも金がない
いまに見ておれわる地主	おれらが天下をとったなら
お前を村からおっばらい	おきの島へ島流し

（島根県島村ピオニール・小供新聞）（註-3）

歌詞分析からも圧倒的に多いのは、権力への抵抗と資本家地主への敵愾心である。中で

も地主を対象としている歌が多く、搾取と貧困にあえぐ農山村の子どもの生活をベースにしているのは『赤い旗』と通じる。そして大正期の童謡、唱歌、軍歌および民謡までもが替え歌のレパートリーになっている。これは1つにはプロレタリア童謡が低調であり、2つにはポピュラーな歌に歌詞を託した方が影響力が大きいことによる。だとすれば、プロレタリア童謡がやはり歌詞に重点を置いており、旋律は既成の批判の対象とした側の成果を借用したことにもなる。ただ、「戦友」は誕生時から厭戦性があったし、「デカンショブシ」は民謡であるので一概には断定できない。

[註]

1. 榎本楠郎・川崎大治編『プロレタリア童謡集 小さい同志』、自由社、1931年。
2. 西尾治郎平・矢沢保『日本の革命歌』、一声社、1974年。
3. 同上書、p.141。

(資料-7・2 『小さい同志』 まえがき)

「(前略) 君たちの童謡は、金持の子供の童謡とはまるでちがふのだ。金持の子供がきれいな着物をきて、大きなピアノの前で、甘ったれて歌ふとき、君たちはボロ着物で、お腹をへらして、野良や街中で、大勢の友だちと一しょに歌ふ。君たちは金持ちの子供たちみたいに、ごちそうをどつさりたべた上、チョコレートやキヤラメルをしゃぶりながら、ラヂオに合はせて童謡をうたふのではない。君たちのお父さんお母さんたちは、おちさん達と同じやうに貧乏だ。そして君たちも同じやうに、お腹がへつて寒さにふるへてゐる。だがそうした中から、君たちは君たちの童謡を元気よく歌はなければならない。(中略) それから、君たちの作った童謡も是非見せてほしい。」また、《跋》の中でも「吾々の童謡はブルジョア童謡の如く、衣食住に飽満した児童たちの幸福感を満足せしめるために歌ふものとは、根本的に対立するものである。寒さと飢餓と闘ひとの中で、尚ほ且つ歌はざるを得ない歌！ これこそ真に吾々の歌でなければならぬ。それ故吾々のプロレタリア童謡は、在来の所謂童謡の如く単に児童に投げ与へるのみでは不十分である。吾々はプロレタリアートとしての正しき認識の下に、凡ゆる児童層を充分理解し、そして吾々の童謡を、その日常××に結びつけるためにこそ積極的に利用すべきである。」

(表-7・3 『小さい同志』収録童謡・歌詞分析)

作成・分析＝岩井正浩

曲 名	争議・集団闘争 メーデー	戦争反対	生活直観	資本家地主への敵愾心 権力への抵抗	宗教反対	教育への抵抗	共産主義	遊び歌	備考
憎いこん畜生 秋が来た 赤と白 アサトパン 同じ仲間 ネンガシキ 芋虫と蟻 長屋 ピラ刷り 地主				○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○				○	岡 一太
夕焼 雨			○	○					末村 健
機織バッタ 文福茶釜 蚊ブンブン 橋のらくがき 鯉のぼり おいらの腕 汽車ポッポ メーデー万歳 進む行列 かいえもの唄	○ ○ ○		○	○ ○ ○ ○ ○		○			牧 耕輔 川崎大治
廃兵 おら泣かぬ		○		○					松山文雄
一年生 ちゃんの顔 フットボール ルビバの歌 通信簿 百姓人形				○ ○ ○ ○ ○		○			織田 順
喧嘩 芋掘り メーデー 蟻 地主の村長 デモの話	○ ○			○ ○ ○ ○					武田重公
ゲンカン タコ おら嫌だ		○ ○		○					伊東欣一
村の学校 石地藏 へちま 小さい同志 兵隊さん おんまゴッコ 歯車をどり 猿と蟹 本部の段々で			○	○ ○ ○		○		○ ○	楠本敦郎

第5節 政府側資料からみたプロレタリア童謡運動

プロレタリア教育運動が勃興し、教育現場で実践が行なわれはじめると、当局は厳しい統制と弾圧を開始する。プロレタリア運動は社会矛盾を厳しく指摘し、国民へ社会変革をアピールしていた。プロレタリア教育運動はその中で起こり、その1つの方法として童謡運動を展開していった。当局にとってこの運動は体制自体の否定であり、一連の国策遂行にとってきわめて重大な障害になっていたため、プロレタリア運動全体に対し強硬な対策を講じてきた。1933年、文学における運動を展開した小林多喜二の官憲による拷問・虐殺はその1例であろう。しかし当局側資料では単に「作家同盟員小林多喜二、赤坂にて逮捕され、築地署にて取調中死亡す」(註-1) としか記載されていない。

当局は押収した文書や密偵・自白強要によって、綿密な分析を行ない対策を立てていった。ここでは『プロレタリア文化運動に就ての研究』(司法省調査部編 1939年)、『プロレタリア教育運動』上・下(文部省学生部 1933年)、そして『プロレタリア教育の教材』(文部省学生部 1934年)を手がかりに、プロレタリア童謡運動を、当局に対する対策を資料から考察する。

5-1 『プロレタリア文化運動に就ての研究』

「本報告書は司法研究第二部第十四回会同(自昭和十四年七月一日至同年九月三十日)に於ける執務上の参考資料として配布する便宜上筆写に代へたるものなり(昭和十四年十一月二十一日提出)」として、名古屋区裁判所検事の平出禾が作成を担当している。音楽に関しては、「第1編 日本に於けるプロレタリア文化運動」の第6章に《音楽運動》として7ページにわたって紹介している。内容は、日本プロレタリア音楽家同盟の創立・主要活動である。《結語》は感想乃至印象という姿勢で記述している。〈国内に於ける取締の励行〉では、「プロレタリア文化運動が我が国の整備せる警察取締の前に其の進展の途を阻まれたことは改めて言ふ迄もない。集会禁止、出版物の押収、事務所の閉鎖、指導的分子の検挙等々の取締の励行によつて其の運動は幾度か頓挫し挫折して、財政的窮乏、理論的貧困に陥つた。」(註-2) と弾圧の状況と成果を誇示している。

また芸術の機能を次のように規定している。

「読者、観客聴衆等の思想に感情に影響を与へて一定の方向に組織する意味に於て必然的にアジテーション(煽動)でありプロパガンダ(宣伝)であり、プロレタリア芸術は此

(アジプロ)の煽動宣伝の機能を重要視し人の意識活動の根本を対象とするものであるが、政治演説や、アジビラ等とは本質を異にし、直接的実践的行動効果を齎すものではなく、従つて文化運動（文化闘争）は、党活動（政治闘争）、組合活動（経済闘争）が夫々階級闘争の第一線、前衛と言はれ、第二線中衛と言はれるに對し、第三線、後衛と呼ばれ、時には其の逃避的態度に対する若干の非難を含めて「階級闘争に於ける特等席」と唱へられた。（中略）プロレタリア芸術は、爾余の芸術が其の芸術性を表面に出して功利性を隠蔽するに反して、公然と直截に其の功利性の旗幟を簡明にし、プロレタリアートの功利性は歴史的発展の合法則性に一致し、搾取と抑壓の根源をなす階級を絶滅した社会を建設する理想に役立つものだと豪語してゐるのである。此の点を極端に強調するとき、芸術（一般には文化）運動が政治主義に墮落する危険を包蔵するのである。」

とした上で芸術＝文化の特殊性について、①先行性、②感情性、③広汎性、④持続性、⑤貯水池性、の5点を掲げている。（註-3）

このような調査・分析は、芸術＝文化の持つ特殊性の解明に貢献しているが、そのベースは諸外国、なかんずくトルストイ(A.K.Tolstoi)をはじめとするソヴィエトの芸術論および社会主義リアリズムの研究に負っていると思われる。ソヴィエトにおける社会主義リアリズムは、1932年のソヴィエト共産党中央委員会による第1次批判から出発している。その後1934年のソヴィエト作家同盟第1回大会に於ける中央委員会書記のジダーノフ(A.A.Zhdanov)の《ソヴィエト文化の新しい段階》（註-4）は、社会主義リアリズム路線の公然化であつた。日本のプロレタリア運動とは前後するが、その兆候は日本にもあつたと思われる、司法省調査部もロシアの文学運動理論の影響を論じている。（註-5）

要は、芸術の持つ特殊性は逆手に用いられれば重大な影響を被るということを証明したことになる。殊に音楽の持つ効果の重大性は、明治前期の音楽取調掛期以来常識となつてゐた。その意味で学校唱歌の持つ重要性を転化させたプロレタリア童謡運動のもつ意味は認めざるを得ず、当局としては弾圧・撲滅をはかる手段をエスカレートさせていったのである。

7-5-2 『プロレタリア教育運動』

『プロレタリア教育運動』は、国民教育上の観点から実施されたプロレタリア教育運動の実態解説書とでもいえる書である。上巻ではプロレタリア教育運動の発展過程・組織の状況・目的・任務と行動綱領について、下巻では教師・児童・父兄に対する宣伝・扇動な

どについて述べている。その確立は1930年の日本教育労働者組合準備会および新興教育研究所の創立である。後者の目的と任務はプロレタリア少年児童教育であった。

下巻に於ける《児童に対する宣伝扇動》では、教材の左翼的取扱いとして修身、読方、算術、体操、図画が組まれている。音楽は《第5節 童話・演劇・絵画・音楽等による宣伝》の中で取扱われていて、音楽について次のように述べられている。

「児童は音楽を好むものである。唱歌を教へられれば、その意味を理解せずともこれを口ずさむのであるから、こゝを利用して所謂プロレタリア唱歌なるものを作歌作曲して児童に教へるといふことが行なはれる。殊に唱歌は小学校の教科目の中に存して居るので、その時間を利用したり、若しくは野外に連れ出してプロレタリア唱歌を教へた例がある。」(註-6)と唱歌の性格と実情を述べている。そしてよく用いられる童謡として(岩井註：歌曲という表現をしている)「小さい同志」、「高く掲げよ我等の旗」、「我等の旗」、「にくい地主」、「デンデン虫」、「ちんばになった父ちゃん」、「村の学校」そして「桃太郎」を紹介している。当局は、童謡は児童の生活に密着しているため、その影響の重大さを認識しているが、それは音楽の自律的性質とともに、他律的性質としての歌詞に貧困と因習の元で暮らす子どもの生活内容が盛り込まれていたことも大きい。

7-5-3 『プロレタリア教育の教材』

『プロレタリア教育の教材』は、プロレタリア教育の教材を中心に其の教授方針・教科書に対する批判、教授及び児童に対する影響等に就いて詳細に記述している。第1篇では《プロレタリア教育の教授方針》の中で、修身科、国語科、算術科、国史科、地理科、理科、図画科、唱歌科、体操科、裁縫手工科が教科として教授方針の実際を紹介している。

《第九章 唱歌科教授方針》では、児童の生来の特徴として「美しい旋律を聴くことを好む。唱歌を教へられれば其の意味を理解せずとも之を口ずさむ」と位置付け、その特徴を左傾教員が利用して、プロレタリア唱歌を創作し児童に教えると分析している。また教える場所は教室は危険であるから大抵は野外で行なわれるとしている。そして1教師の手記から、「尋常科一二年は依然として「歌ふ時代」である。而して歌曲よりも歌詞に興味を感じるのである。」(註-7) しながら現行の教科書ではその利用はできないし、プロレタリア童謡は(岩井註：ここでは唱歌・歌曲と混同しているが、童謡を指す)露骨すぎてバレてしまうから一斉授業では使用できない。そのため特殊な訓練を施している(プロレタリア教育を指す)児童を対象として教えることしかできないと述べている。

童謡がプロレタリア教育運動にとって重要な教材であったことは、次の文面にも表れている。労働組合・農民組合に於ける教材の利用方法である。

「児童をして階級意識を不知不識の間に向上せしめ、闘士を養成せんとする。其の為に児童の合唱隊を作り童謡、唱歌などの合唱、又は適当な歌詞を選んで動作の振付けを試み、それを遊戯乃至舞踊・演劇にまで発展せしめる。」(註- 8)

これは童謡と演劇が重要な教材であることを物語っている。そして洋の東西を問わず、時の支配層が宗教をはじめ、あらゆるドグマを注入するための常套手段としてきたことと同じ発想であったと考えられなくはない。ただ、学校教育で注入されたドグマに対抗する民間側の手段としては有効だとされたのではないか。

本書には楽譜付きで以下の童謡が掲載されている。

小さい同志、少年劇団の歌、国際児童週間の歌、ピオニール春の歌、掲げよ赤旗、我等の旗、アイウエオの歌、雀追ひ、憎いこん畜生、汽車ポッポ、だんけつの力、健康の歌、青い夜、革命歌、インターナショナルの歌、おれ達はかちやだ、メーデー歌、くるめくわだち、憎しみのるつぽに

替え歌としては、

こゝは御国の節、おてゝつないでの節、もしもし亀の節、デカンショブシが掲げられている。

《児童に対する影響》には、興味ある記述がみられる。それは宣伝の対象が反戦、反資本家から国体否認、皇室否認に及んできていること、および影響を受ける児童は成績優秀なレベルであることである。これはプロレタリア教育を受けた子どもに対するアンケート調査に基づくものであるが、児童の回答の分析として、「左翼的影響下の児童の答案が然らざるのみに比して漢字の使用量、字体の明確、文章の正しさ、筆跡の美事等の諸点から級中の優秀児童たることを思わしむる」(註- 9)ことに表われている。

結局、当局にとってプロレタリア教育運動は、童謡の持つ影響力を筆頭に看過することができない状況であった。それは当局の国体護持、拡張主義・膨張主義的政策の遂行にとってきわめて危険きわまりない障害であった。《治安維持法》(註-10)を楯とした弾圧は、プロレタリア教育運動を根絶やしにし、挙国一致で戦争の道を突き進むことになる。

[註]

1. 前掲『プロレタリア文化運動に就ての研究』、司法省調査部編、1939年、p. 637。

2. 同上書、p. 568。
3. 前掲註1、pp. 570-574。
4. 小泉義勝訳、東京コロナ社、1960年。
5. 前掲註1、p. 567-568。
6. 『プロレタリア教育運動』下、文部省学生部、1933年、p. 93。
7. 『プロレタリア教育の教材』、文部省学生部、1934年、p. 122。
8. 同上書、p. 403
9. 前掲註7、p. 681。
10. 1928年6月、第55議会に提出された《治安維持法改正案》は、反対が多く審議未了となったが、政府は緊急勅令で公布した。

第6節 プロレタリア童謡の音楽的特徴

プロレタリア音楽運動がどういった音楽を志向していったのかについては、明確な規定が困難である。ただ、次のような要素を内包していたことは明らかである。それはあくまでも大衆の側に立ち、1930年代の時代的要請に応じようとした音楽であった。また政治性を強く帯びてくると〈社会主義リアリズム〉を精神的支柱とする考え方もあった。ただ、P・Mのメンバーは必ずしも一党一派に所属するといった傾向はとらなかった。中心的メンバーの一人であった作曲家の守田自身も、当時の階級政党に対して痛烈な批判も展開し、日本のプロレタリアートにとってどんな音楽が必要であるかを実践をもって主張してきた。そのため、プロレタリア音楽を政治性・党派性という一面からアプローチすることは、守田をはじめとするPMメンバーの正しい理念・行動を誤ることになる。

音楽様式について、露木次男はジャズや小唄を資本主義社会の断末魔であるとし、「行進曲風な簡潔な力強い明快なリズムが必須条件」であるとする。しかし和声については、「如何のような和声が要求されるか残念ながら今日までの経験からは何とも報告することはできない」(註-1) のであり、日本人にとって和声自体の有効性と方法論について、他の芸術分野と異なり、作曲界の黎明期の困惑ぶりが表れている。ただ、この課題は現代でも解決されたとは言いがたい。

1930年には兼常清佐が「音楽芸術の階級性について」というセンセーショナルな論文を発表する。(『改造』2月) これには左右両派からの反論が起こるが、兼常自身が第3

者的立場から書いたため、現代史的には大きな意味はもたない。

守田、露木とともに重要な作曲家に、女性で「君死にたもうことなかれ」を作曲した吉田隆子(註-2)がいた。彼女は当時の外国闘争歌などの翻訳を、日本の情勢に照らし合わせて無意味なものだとし、「プロレタリア音楽の音楽的实践には過去・現在のブルジョア音楽全体の冷静な分析が必要であり、それをおろそかにしているP・Mを主体としたプロレタリア音楽は、音楽をこれまでの文化から切り離し、突如として音楽がうまれるような錯覚に落ち込んでしまっているのだ。そしてそれは足を地につけたリアリズムが欠けていることである」と批判した。(註-3) 吉田は自己のスタンスを日本の民族的伝統、民謡に置こうとした。守田もバルトークの民俗音楽処理に関心をもっていたことは明らかであり、民族的伝統を踏まえようとしたが、都節音階にみられるセンチメンタリズムとペントニックの非有機性には敢然と立ち向かっている。そして和声にことさらこだわり、伴奏付けを意識的に行なっている。(註-4) ハンガリーのB.バルトーク、Z.コダーイに見られる民俗音楽の処理は時代的に併行進行をしていたが、作曲における歴史の相違が一方ではハンガリー的国民音楽を創造し、一方の日本では苦難の道を歩まねばならなかった。

『赤い旗』童謡集における作曲は、ナップ音楽家同盟の戸部香と守田正義が担当している。「梟と燕と鶏」を分析すると、六・七度抜きト短調、8小節、4/4拍子、音域は1点D-2点Dの1オクターブである。旋律法は西洋音楽そのものであり、わらべ歌の断片が挿入されている箇所も伝統的旋律法は使用されてはいない。「一寸法師」は四七抜きの二長調、14小節、2/4拍子、音域は1点D-2点Dのオクターブである。「コンコン小雪」は変口短調、35小節、6/8拍子、音域は1点B-1点Asの短7度である。楽譜はこの3曲しか掲載されていないが、ピアノ伴奏付で旋律法は西洋音楽に基づいていて、大正期の『赤い鳥』や『金の船』と比較しても芸術歌曲的志向がみられる。

『小さい同志』童謡集における作曲は露木次男と守田正義が担当している。「汽車ポップ」(川崎大治詩・露木次男曲)は二長調、7小節、4/4拍子、音域は1点D-2点Dの1オクターブ、「小さい同志」(楨本楠郎詩・守田正義曲)は変口長調、24小節、3/4拍子、音域は1点Es-2点Dsのダイアトニックである。「憎いこん畜生」(岡一太詩・露木次男曲)は、七度抜きト長調、4/4拍子、音域は1点D-2点Eである。2曲とも伴奏付きで跳躍進行も多い。ただ『赤い旗』童謡と比較すると、音楽的高さより歌い易さと大衆性を追求している。この2曲は当時のピオニールに圧倒的に歌われたと言われている。これも学校唱歌とともに子どもの歌の条件を考える上で重要なポイントである

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "こ い て い せ か い の ら い き い どう し". The third system continues the vocal line with the lyrics "せ か い の こ ど も よ て を つ な ぐ". The fourth system continues the vocal line with the lyrics "わ れ ら は あ か は た プ ロ テ ク リ ア". The fifth system continues the vocal line with the lyrics "た た た た た た た た た た た た た". The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

分析は調, 小節数, 拍子, 音域, リズム型, 旋律法(音階・構成音)で行ない、リズムパターンは曲初の2小節をリズムモチーフとして取り扱った。旋律法は構成音と旋律法から音階を決定し、四七抜き音階は、経過音・刺繍音とその頻度によって決定した。(四七抜き音階—5曲/七度抜き音階—5曲)

270

て学校唱歌と同じ路線である四七抜き長音階で西洋的旋律法であるというのは、音楽的な反省の上に立った童謡運動を展開したとはいえない。（短調も2曲含まれてはいるが）

音域および拍子も従来の子どもの為に大人が作った歌とは大差がない。リズムはピョンコ節と呼ばれるパターンが多い。これは前進的で軽快・明快であるから頻繁に使用している。『尋常小学唱歌』の静的なリズム型とは明らかに異なる。これはわらべ歌のリズム型に通じるとも言える。歌詞および旋律法が子どもにとってなかなか馴染めないのと違って、リズム型は唯一の子ども側の性質を堅持したものだと言えそうだ。

（表7-4 プロレタリア童謡の音楽分析）

ともあれ、音楽面からみるとプロレタリア童謡は歌詞重視で、音楽はリズムがかろうじて子どもにマッチしたものの、旋律法の稚拙さを始め従来の子どもの歌に対する反省の上に立ったものとは言えない。学校唱歌が美育を欠落させてきたが、美育という芸術教育の主要な目的は、プロレタリア童謡でも成しえなかった。それは徹底的な当局の弾圧と作曲家の関与一弾圧のためばかりではなく、大正期の童謡運動のように作曲家の意識・能力の欠如にも大きな要因があったと考えられる一がなかったことが大きい。プロレタリア童謡運動は、上部組織の解体ともあいまって、敗戦を経るまで本来の活動ができない状態となっていた。

〔註〕

1. 「1930年度に於ける日本プロレタリア音楽運動の報告」、『音楽世界』、音楽世界社、1930年12月、p. 39。
2. 吉田隆子：1910-1956。1932年、PMに加盟。作品には「ヴァイオリン・ソナタ 二調」、歌曲「ポンチポンチの皿廻し」、合唱曲「兵士を送る」、他がある。
3. 秋山邦晴「日本の作曲界の半世紀 プロレタリア音楽運動 その(6)」、『音楽芸術』、1974年11月、p. 60。
4. 守田正義「日本人と音楽」、『音楽のうけとりかた』、光の友社、1955年。

曲名	拍子	小節数	音域	音階(調性)	旋法等	リズムパターン	詞・曲	出典
13. 少年闘魂の歌	4/4	16	a - d ₂	D dur		♪♪♪♪♪♪♪♪	少年闘魂文芸部 市川 元	P, N
14. 雀道0	4/4 →3/4	19	c ₁ - a ₂	F	b-2回経過/e=1回経過	♪♪♪♪♪♪♪♪	橋本/泉	P, A
15. 高く掲げよ我輩の旗	3/4	8	h - d ₂	G dur	2部/降調	♪♪♪♪♪♪♪♪	ピオニールの歌	N
16. だんけつのか	3/4	16	c ₁ - f ₂	As	des=1回経過下/8度	♪♪♪♪♪♪♪♪	詞=不祥 曲=石井五郎	P ピオニール夏休み帖
17. 小さい同志	3/4	21	es ₁ - des ₂	As dur	終音=リズムミカド	♪♪♪♪♪♪♪♪	橋本/守田	P, C, N
18. 僧いこん産生	4/4	8	d ₁ - e ₂	G	c=1回経過	♪♪♪♪♪♪♪♪	岡 一太 藤木	P, C, N
19. 僧しめのるつばに	4/4	12	e ₁ - f ₂	C dur	変化音fis	♪♪♪♪♪♪♪♪	詞・曲= エリ・ラージン	P 少年戦旗
20. ピオニール春の歌	2/2	20	e ₁ - fis ₂	D	降調	♪♪♪♪♪♪♪♪	詞・曲= 新田陽一	P 労働歌及闘争歌
21. 泉と燕と鶯	4/4	8 終奏=2	d ₁ - d ₂	g moll	8度	♪♪♪♪♪♪♪♪	橋本/守田	P, A
22. メーデー歌	4/4	8	d ₁ - e ₂	G	8度	♪♪♪♪♪♪♪♪	詞=大場 勇 一高賛歌「アムール」	P ピオニールの友
23. 列につけ	2/4	16	fis ₁ - e ₂	C dur	変化音fis	♪♪♪♪♪♪♪♪	ソヴァエトピオニール 詞=山本正夫	N ソヴァエト
24. 我らの旗	3/4	12	c ₁ - f ₂	F	e=1回経過下	♪♪♪♪♪♪♪♪	ピオニールの歌 泉 貞雄	P, N

第7節 守田正義の音楽観

プロレタリア音楽運動の中で中心的役割を展開し、戦後も音楽活動（作曲・評論）を行なった守田についてはほとんど知られていない。わずか、矢沢保の編集による『守田正義の世界』（みすず書房 1981年）、秋山邦晴による雑誌『音楽芸術』誌上（1974年6～12月号）での論考、そして守田自身による『音楽のうけとりかた』（光の友社 1955年）である。

守田の音楽を形成したのは、キリスト教（守田はヤソ教と呼称）の賛美歌を聞いたことにより、伴奏のオルガンに興味をもちオルガンを弾くことに（無断ではいりこんで）始まっている。1904（明治37）年生まれであるから、ものごころがついた頃は『尋常小学唱歌』の刊行期でもあった。当時は日本音楽が日の目を見ない時代ではあったが、近所の師匠に箏を習っている。（ただ最初琵琶も習っていたが好みに合わず放棄している。）これも口授法（口伝）であつたので覚えられず、もっぱら自分で自由弾きし、日本音楽ではなく西洋の唱歌などを両手を使って弾いている。守田の日本音楽体験はこの時あったといえるが、何らの魅力も感じない作曲家でもあった。それは日本音楽には模倣性はあるにしても創造力がほとんど発揮できないこと、楽器の改良や新しい発明が行なわれなかったこと、記譜法に一般性がなかったこと（守田は記譜法がなかったと述べているが、各ジャンル別に存在し一般性がなかったとするほうが正しい）、学習方法が師匠の絶対的権威で行なわれ、受け身的模倣が絶対であり、発展的創造力を生み出すことができなかったことだとしている。（註-1）日本では新しい奏法・作曲法などを興すときは、所属の流派からの追放または飛び出すかしなければ新たな流派を形成することが困難であつた。そのため日本音楽の展開は重層的・単線的発展を遂げるより、並列的・複線的展開をみせてきた。守田にとってはこれが音楽の発展法則としては認知できないことであつたと考えられる。

守田は幼少時に失明している。東京盲学校に在籍したことがピアノとの出会いでもあつた。このころ猛烈なピアノ練習を行なっている。当時の日本における作曲家・音楽家のもっともスタンダードなコース～キリスト教→オルガン→ピアノである。しかもどこかでは日本音楽と関わりをもつ。守田の場合は、日本音楽は拒否に近い状況であつた。

作曲に関する師匠は弘田竜太郎であつたが、西洋音楽の基礎理論のわずらわしさに飽きてやめている。そしてこれもよくあることだが、自己流で和声を鍵盤上でマスターしている。守田の作曲技法はいわば持ち前の積極性でつぎつぎと既成の音楽とその理論を体得し

ていったものであり、作曲のテーマ・対象も既成の枠にとらわれない、きわめて自己主張の強い表現を展開していくことになる。

守田は15～16才頃から官憲のマークの対象になっていた。守田はマルキシズムに惹かれ、徹底してプロレタリア音楽運動に没頭するが、階級政党には一度も属していない。ここもまた守田の守田たるところであろう。プロレタリア芸術運動への動機は秋田雨雀だといわれている。守田の口の悪さ、というより直截的な発言はつねに話題を提供してきたところであるが、数少ない“師”の中に秋田は入っていた。他には信時潔、山田耕作、島崎藤村がいる。中でも山田は太平洋戦争時大政翼賛会のトップに位置し、守田とは対極の存在であったのに、戦後における山田への追求にも手を貸していない。

守田の芸術に対する姿勢は並大抵のものではなかった。浅草オペラや文学をはじめ多くの芸術作品を片っ端から取り入れていつている。そしてそれらと社会科学とを関連づけることに真剣に取り組んだ。守田自身が〈マルクスボーイ〉と自称しているのは、まさに社会科学との結びつきであった。

ナップ（日本無産者芸術連盟）と守田の関わりはその設立からである。音楽部での活動内容は、音楽部会を毎週開催し、当面どういった闘争歌を流行らせたらいいか、そのための適切な選曲・選定、合唱練習、演劇部等との連携（劇伴奏等）を行なっていた。メンバーには中野重治、西沢隆二、関鑑子、原太郎、四家文子等が名を連ねていた。大学では東京音楽学校、国立（くにたち）音楽学校や東洋音楽学校の学生が多かった。運動としての内容は、守田に言わせると「音楽運動というにはあまりにも程度が低いし、お粗末で、音楽的な意欲を全般的に階級闘争にかかわらせる内容とはおおよそほど遠かった。」（註2）つまり主体的な力量の弱さを自己批判している。ただ、1933年は官憲の弾圧が熾烈をきわめており、主体的な弱さに原因を全面的に帰することはできないだろう。

日本プロレタリア音楽同盟（PM）では、文学との比較を行ない、小林多喜二の『蟹工船』を文学的な水準が確立していることで高く評価している。一方、音楽においては芸術的实践に欠けること、ただ替え歌にしか手段を見いだせないことの弱さを指摘している。PMの活動は主として、

①闘争歌を中心に合唱隊を組織して労働者の間に入って歌い広めていく活動（非専門）、

②器楽等音楽全般の活動を展開して芸術運動を展開する活動（専門）

に分かれていた。

1931年にはプロレタリア文化連盟（コップ）が設立された。時局は同年に満州事変が起

こり、軍国主義化・ファッショ化が急速に進展しつつあった。音楽同盟からは守田と吉田隆子（前述した、与謝野晶子作詞「君死にたもうことなかれ」の作曲者）が参加している。音楽運動の内容は、口ずさみやすい、聴唱で覚えやすい、勇壮活発な旋律（リズムを内包している）に素朴な闘争歌の歌詞をくつつけたような歌を制作し、広めるのが音楽同盟の主たる仕事となっていた。ただ、これらの歌が真に歌いやすかったかという点必ずしもそうではない。旋律そのものの音楽性に大きな課題を抱えていたことは、守田自身も認めている。

守田は「日本人は余り音楽的な民族ではなさそうである。（中略）徳川時代以降の日本人の大部分はどちらかというと多分に感情的であり人情的であり感傷的である。このような状況は、はなはだ遺憾ながら、被抑圧民族に共通する民俗的資質として認めざるをえない。（中略）日本的センチメンタリズムが健全な近代音楽を発展せしめる上に、少なからぬ禍いを与えているからである。」（註-3）と日本民族には悲観的な観方をしている。伝統的音楽で健全なのは、せいぜい子守唄やごく限られた種類の労働歌にすぎないとしているが、子守唄も日本の場合は明るく健全ではないと悲観している。大衆音楽の成長については、読譜・記譜にはじまり日本的ソルフェージュを提唱している。これは音質・音色・音型、アクセント・リズム等音楽の基本的要素がもつ言語への類似性や共通性の重視への志向である。

旋法について守田は次のように語っている。「どのような歴史的事情から結果したかの史的考察はともかくとして、日本人はいつしか音律と音形^(マ)の混同といった至極困った誤認を持つようになっている。それは同質倍音列上の八度五度四度といった関係音を、最も自然な隣接音として取り扱い、上行及び下行の二度七度といった関係音を遠い音として取り扱う習慣ができてしまっている。（中略）殊に日本語のような言語的特質からすれば二度七度といったような隣接音使用の熟達によって、その言語的特質へ、より自然な形で結びつくことの可能性を、充分に意識せねばならないであろう。」（註-4）

守田は国民音楽の成長をこのような自然な関係の中に見出だすとともに、そのためにはドイツ音楽よりもフランス音楽を重点的に移入すべきであったとしている。さらに一方では日本のペントニックおよびアングロサクソン系・ゲルマン系の音楽をも一掃することが必要であるとまで言い切る。ただ、日本のペントニックの退嬰性・センチメンタリズムは、下行導音をもつ都節音階を指していると思われる。

和声と旋律に関する守田の捉え方は、日本語との関係において独自の方法を提起してい

る。特に和声をきわめて重視しているのが特徴である。それは近代音楽の特質を和声にあるとし、「音楽的語感の最初の働きは個々の和音を身につけることから始まる。」(註-5)と、和声に絶対的価値を見出している。

旋律型ではハーモニーをつけることができない旋律をまず否定する。その上で『幼稚園唱歌集』の「風車」や、「君が代」の旋律は旋律型として悪くないとする。それは「日本民族の音楽的資質にぴったりしやすい下行形の旋律形や、「日本語の語感にも一致する」ことに加え、「概して日本人に欠けている厳粛さを与えるハーモニーを導き出すこと」(註-6)が十分可能であるという判断に依拠している。

和声については、古謡「さくらさくら」への和声付けを事例として論述し、その際、同時期に展開していた宮城道雄の新日本音楽にも触れている。

「西欧的なスタイルで捉えようとする時、いきおい陳腐な音楽形態とならざるをえない。このことの明瞭な実例が最近におけるいわゆる新日本音楽である。なぜならそれは無意味に正三和音による終止形の機械的な適用によって示されている、あの奇妙なデアトニズムとなっているからである。ここには何等の新鮮味も認めることができないばかりか、かつての日本古曲が辛うじてもっていた、ものの哀れ的なさびすら無意味に失わしめる結果となっている。」(註-7)

守田の和声の重心は、トニカよりドミナンテに置かれ、「各種和音の第一音をもつ確定和音の連続よりは、むしろでき得る限り中間においてその第一音の省略による、軟らかな和音連結が望ましいということになり、さらにはそれ等が単に和音として与えられがちであることより、むしろかかる和音に還元できるところの対位法的技法によって取り扱われることが、まことに望ましい結果となるのである。」(註-8)となっている。これはハンガリーの作曲家B.バルトークの技法への志向でもあった。つまり、理念として民俗音楽を如何に創造的にデフォルメし、芸術的に昇華するか。守田にとっては止揚の願ってもない事例であった。つまり「無理な共通音の設定による三和音的連続進行ではなしに、バルトーク流のメトードによる旋律化や和声づけ、ユニークなスタイルのトーン・フレーゼを創り出している」(註-9)のである。

守田の作曲技法は、新日本音楽の宮城道雄、大正期の童謡運動の作曲家達のほか、もちろん文部省の『尋常小学唱歌』の作曲家達とは一線を画していた。日本の新しい国民音楽の創造を、西洋音楽の技法をもとに日本流の技法を考案しようとした。それが和声の重視であり、都節音階のもつセンチメンタリズムのペンタトニック音階を否定するものであつ

ても、強烈な意識と理念を大衆の中から導き出そうとした。その1つの試みがプロレタリア音楽運動における作品であり、プロレタリア童謡であった。

前述した「小さい同志」は、西洋音楽の枠の中で創られたリズムカルな歌である。しかし歌詞内容を除いて考察しても、大正期の童謡運動と『尋常小学唱歌』の、四七抜き音階や緩慢とさえ感じられるリズム型とは違っている。守田の言う健康的で前進的、つまりリアリスティックであり、センチメンタリズムの排除が明確に表現されている。しかも大衆中でも子どもを対象とした童謡ということを考慮するとプロレタリア童謡の1つの典型であろう。そして最も歌われた歌の1つとなったのである。

作曲活動において守田は、1930年に結成された〈新興作曲家連盟〉での作品発表会で「歌」（中野重治詩）と「里子にやられたおけい」（窪田鶴次郎詩）の2曲の歌曲を発表している。前者は守田によると紛失したということだが、後者はピアノ伴奏付きの楽譜が残されている。ホ短調、4/4拍子、16小節3番までの有節歌曲、基本的には西洋の旋律法である。ただ、曲初と曲終におけるH→D→Eという旋律およびリズムモチーフは、明らかに伝統的な民謡音階の特徴を見せている。

(楽譜一7・3 「里子にやられたおけい」)(註11)

窪田鶴次郎 作詞
守田 正義 作曲

Adagio

もろうた はんにゃのめん かぶつ たまんまに
おけいはー ふたっだにかいのー あんちゃんに
れしれは あさまで はんにゃのこです
おぶさーって まつりてかうて

守田のプロレタリア音楽の捉え方は、工場や農村から生まれてくる音楽、明るい健康的な戦闘的な音楽であり、「ありとあらゆる階級闘争の場面に適合する最も役立つ効果的な音楽」の創造であり、そのために「子供であれば子供の生活に適応したもの（中略）すべてそれぞれの生活環境のあらゆる場面に適応したリズム、旋律、和声等によって各種の音楽が計画的に作られねばならない。もちろんプロレタリア音楽は労働者農民大衆がすぐ歌うことのできること」（註-10）であった。

この新興作曲家連盟には、清瀬保二、松平頼則、斉藤秀雄、大木正夫等が参画していたらしく、彼らは戦後も作曲界の面々である。

（楽譜-7・4 「紙芝居」）（註-13）

かけあしのテンポで（♩=108）
元矢よく 作曲 西奈加子

フロヤノソバへ カミシバキガ クル カチカチ ナルト
ミシナカケテグ ミシナガアメラ カフイヨイヨ ハジマル
ミシナハアメシャブリナガラ オモシロサニ ナガメル
アメヤノ オヂサンハ オモシロサニ シャベル
はじめの様に元氣ヨク
オヂサンノソバハ コドモデ IPPAI ダッ コドモデ IPPAI ダッ

また、前述の吉田隆子は新しいリアリズムを追求していた。吉田は日本の混迷していた進歩的芸術界の中に4つの流れを見出し、その中で「新しいリアリズムの根本精神を、日本的現実の特殊性の中に生かして、反ファシズム統一戦線の地盤の上に、独自の理論的再編成を行おうとした方向」から芸術的示唆を与えられたと述べている。しかし、音楽におけるリアリズムが「要求している民族的伝統の再評価の問題は、古典や近代古典にあまりにも恵まれていないわが国の音楽の場合、先進の外国古典を学んで、自国の新しい現実をその技術でうたい上げるための統一の道を、まことにけわしい困難なものにして」（註12）いたという捉え方をしていた。ここには民族的創作への技術的困難性を率直に吐露している姿勢をみてとれる。吉田の作品の中には未発表ながら1曲の童謡がある。それはピアノ伴奏付きで、歌曲としての体裁をもっている「紙芝居」（遠藤一秋 詩 1933年6月）である。吉田はペンネームの西奈加子を用いている。

2/4→4/4→2/4 と拍子を変化させ、二長調で書かれているが、へ長調に訂正している。とすると、音域はH-DがD-Fとなる。H音が低すぎると解釈したのであろうか、〈かけあしのテンポで〉と指定していることから、軽快さに音域を考慮したのであろう。

社会主義リアリズムがプロレタリア音楽運動にとっては重要な精神的支えであり、理論的背景であったと考えられるが、これに関しては不明な点も多い。

リアリズムへの傾向は、19世紀にK. マルクスやF. エンゲルスによって1つの体系を成し、社会主義リアリズムへと発展してきた。その背景は、プロレタリア革命および社会主義時代に存在する意識的・意図的で、現実の姿を社会主義の立場から正しく発展的に描きだそうとした創作方法であった。社会主義リアリズムは民族性に立脚し、大衆性、現実性、真実性と、社会主義におけるヒューマニズムを加味したものである。音楽では旋律線の重視、明快で建設的、民族要素を重視し、国民に奉仕し、現代人の豊かな内的世界と未来に対する明るい楽観主義とを結びつけた。その本質は様式ではなくて西欧の形式主義を鋭く排斥した。（註14）1932年、ソヴィエト共産党中央委員会は第1回の批判を展開した。

1934年の作曲家同盟第1回大会では、社会主義リアリズムが唯一の創作方法として採択される。1948年の音楽家会議でのA. A. ジダーノフの批判は、D. ショスタコヴィッチをはじめとするソヴィエト作曲家にリアリズムへの復帰要請であった。（註15）そのため作曲様式・方法は大衆に奉仕し、明快で民族性に富んだ作品創作を余儀なくされている。1936年6月に展開された「ムツェンスク郡のマクベス夫人」に対するプラウダの批判「音楽における荒唐無稽」に対し、D. ショスタコヴィッチは「第5交響曲」（1937年）で批判をかわし

た。また、A.A.ジダーノフは、V.I.Muradeliのオペラ「偉大なる友情」（1947）が、形式主義であることで批判を展開する。（註16） テーマが革命的であるにもかかわらず、音楽そのものが批判の対象となったことは、社会主義リアリズムに対する当局の姿勢が如何に真剣であったかを物語っている。

しかしソヴィエトにおける社会主義リアリズムは、I.V.スターリンの恐怖政治・官僚統制と深く関わりあっており、音楽創作の自由、現代化、可能性の追求では成功したとは言えない。D.ショスタコヴィッチはきわめて卓越した才能があったからこそ、批判をかわしつつ自己の創作要求を推し進めることができたが、それはあくまでも例外だと言わざるを得ない。大衆追従は芸術が有している大衆をリードし、未来を予見する偉大さを見失ってしまった。

一方、日本では“民族性に立脚し、大衆性、現実性、真実性と社会主義におけるヒューマニズムを加味した”作品が生まれていたのかというと、そこまでは到達しなかった。特に〈民族性〉へのアプローチは極めて弱かった。これは、プロレタリア音楽運動だけの問題ではなく、日本における作曲界全体の立ち遅れでもあった。

前述したように守田が日本音楽に否定的であったにしても、西洋音楽の世界の中でも旋律法、なかんずく民謡音階に基づく伝統的な姿を放棄してはいない。心のどこかには日本の伝統音楽に対する関心を秘めていた。民族的な志向も曲中には散見され、中でも大衆的な新内などはPMの中に位置付けるべきだとしていた。ただ、近世邦楽のいわゆる下行導音の音階を用いた音楽＝都節、がデカダンス、およびセンチメンタリズムに侵されていることへの徹底した反発があった。これは大正期の童謡運動のもつ性質とも相容れなかった。また、四七抜き長音階に代表される『尋常小学唱歌』も眼中にはなく、動的で色彩感覚を追求した作曲家であった。幼少にして失明し、ハンディーを逆に独自の音楽観に取り入れていった守田は、1930年代に頑固でストレートな性格を持ち続けた。一党一派に属さないで常に自己主張をつらぬけたことは、プロレタリア音楽運動にとって救いではあったが、時局は第2の守田を育てることを拒否したのである。

〔註〕

1. 矢沢寛『守田正義の世界』、みすず書房、1981年、pp.167-169。
2. 同上書、p.34。
3. 守田正義『音楽のうけとりかた』、光の友社、1955年、pp.67-69。

4. 同上書、p. 78。
5. 前掲註4、p. 55。
6. 前掲註4、p. 123。
7. 前掲註4、p. 127。
8. 前掲註4、p. 128。
9. 前掲註1、p. 211。
10. 前掲註1、p. 133。
- 11 『解放のうたごえ』、音楽センター、1972年、p. 76 。
12. クリティーク80編著『現代日本の作曲家2 吉田隆子』、音楽の世界社、1992年、pp. 94-96。
13. 自筆原稿コピーを浄書。
14. 岩井正浩「ソヴィエト連邦の音楽と社会主義リアリズム」、『愛媛大学教育学部紀要』17-1、1970年12月、pp. 51-76。
15. 小泉義勝訳『ソヴィエト文化の新しい段階』、東京コロナ社、1969年。オリジナルは雑誌『ソヴィエト音楽』第1号、1948年。
16. 同上書、pp. 105-117。
なお、ジダーノフ『党と文化問題』（徐村吉太郎・蔵原惟人訳）、大月書店、1954年、pp. 91-128 にも所収されている。

第4部 日本伝統音楽の伝承と子どもの歌

第8章 わらべ歌～その伝承と変遷

第1節 わらべ歌に関する調査

8-1-1 はじめに

本章では現代のわらべ歌の変遷を通じ、わらべ歌のもつ不変・可変性を明らかにした上で、わらべ歌のもつ特質を明らかにする。

わらべ歌は他の民俗音楽より音楽的諸要素の特徴の変遷を把握し易い。それはわらべ歌が遊びを主体とし、歌をその付随としていることから、音楽的特徴は無意識のうちに表現され、流行や子どもの生活に左右され易い側面を常に持っているからである。(註-1) 但しこれらの側面が伝統的要素を放棄することを意味しているわけではない。

本来、わらべ歌の変遷は時代を大きく遡って研究されるべきだが、口伝で伝承・伝播されてきたため、近世以前の音資料は現存していない。古老からの資料調査も正確な意味（音楽的諸要素、遊戯方法）では、現代のわらべ歌との比較には無理を生じる。また、1961年の東京のわらべ歌も地域が異なる。(註-2) そのため本項では地域と学年（年齢）が一致し、同じ方法論をとった愛媛県下の現代の子どものわらべ歌を比較研究の対象とし、10年間で子ども遊び・音楽的諸要素が如何に変遷を経てきたか、音楽的感覚の変容があり得たかの解明を行なった。

8-1-2 調査・研究方法

愛媛県は東予、中予、南予と3ブロックに分かれるため比較研究も各ブロックの第1回調査校60校から都市部、郡部をバランスをとって各々3小学校を抽出した。調査は男女15～40名の集団（但し僻地校の場合は少数なので他学年も含めた）で遊びながら歌わせる方法をとった。そして第1回調査時の歌は、第2回調査時で有無の確認をとるとともに、新しい歌をも歌ってもらった。転校生の取り扱いは、転校後1年を経過し、集団で歌われていれば定着しているものと判断した。

4年生を対象とした根拠は、わらべ歌を歌う最後の年齢（地域差は比較研究のために特に問題として取り扱わないことにした）であること。わらべ歌を歌う子どもとしては音楽

的表現が最もしっかりしていることに依拠している。調査期間を10年と設定したが、これは一応の目安であり、過去及び将来にわたって時代的な拡がりがあればある程有効であろう。尚、調査期間が9校全て10年となっておらず厳密性をいくらか欠くが、その点は調査日程上の困難性もあり統一できなかった。本項はその点を踏まえた上での研究である。調査校は次の通りである。(註-3)

(表-8・1)

東予：川之江市川之江小	1972. 3. 16 (第1回)	1981. 2. 27 (第2回)
宇摩郡別子村別子小	3. 15	2. 28
西条市西条小	1971. 9. 9	1980. 12. 9
中予：松山市湯築小	1972. 9. 12	1981. 3. 3
松山市由良小	1971. 5. 29	3. 2
上浮穴郡久万町久万小	11. 27	3. 10
南予：大洲市大洲小	1972. 6. 9	3. 4
宇和島市和霊小	1972. 7. 20	10. 12
南宇和郡一本松町篠山小	7. 22	1980. 10. 1

8-1-3 比較研究

わらべ歌の比較研究はいくつかの方法があるが、本項では遊び・曲種の変遷のジャンル別解明と音楽学的比較研究を中心に置く。その根拠は、わらべ歌が遊びの付随でありながら音楽的に重要な内容を持っていること、わらべ歌を通じて子どもの音楽的感覚の変遷を把握することが可能であることによる。

8-1-3-1 遊び・曲種

表-8・2 は遊びによる分類に関して10年単位の変遷の統計をとったものである。(註-4) 曲数に関しては、全体として417曲→427曲であり変動はほぼ無く、1校平均においても46.3曲→47.3曲と同様である。(註-5)

《となえ歌》は、(a) 2.8%微減。(b) 替え歌が11.9%増。(c) 「からすにんにく」など替えうた+創作曲の出現(註8・1)。(d) 曲数では川之江・別子小が激減、由良・大洲小が増

加、西条・湯築小が連続して少数、と学校差（地域差）が大きい。(e) 曲種では「バカカバちんどん屋」が継続、「今は夜中の」が消滅、「あかりをつけましょ」が激増、更に「あんたがたどこさ」という伝統的な手まり歌が替え歌となっている。

《絵かき歌》は、(a) 6% 減少。(b) テレビマンガの変遷が直接反映している。「オバQ」(第1回) → 「ドラえもん」(第2回)。(c) 曲数では川之江小が激減、湯築・久万小が継続、和霊小が連続して少数。(d) 「あひる」「へのへのもへじ(の)」などが継続、「たぬき」「コックさん」が減少、「おかみさん」「お姫さま」が消滅、「ぶた」が増加しているなど曲種の変動が激しい。

(表-8.2 遊びの総表)

ジャンル	小学校	川之江		別子		西条		湯築		由良		久万		大洲		和霊		篠山		合計	
		第1回	第2回	第1回	第2回	第1回	第2回	第1回	第2回	第1回	第2回	第1回	第2回	第1回	第2回	第1回	第2回	第1回	第2回	第1回	第2回
0	となえうた	16	4	14	5	4	2	2	4	2	9	17	14	6	14	8	7	8	8	77 (18.5%)	67 (15.7%)
1	絵かきうた	11	5	10	6	10	6	10	10	8	5	10	10	17	12	5	6	11	8	92 (22.1)	68 (16)
2	おはじき・石けり		2					2		1	3	2	1							5 (1.2)	6 (1.4)
3	お手だま・羽根つき	1		1										2						4 (1)	
4	手まりうた	2	2	4	1	2	2	2	2	2	1	3	2	3	3	1	1	6	3	25 (6)	17 (4)
5	なわとび・ゴムなわ	3	6	3	3	5	12	4	7	8	10	4	6	2	7	4	2	3	4	36 (8.6)	57 (13.3)
6	じゃんけん・グー チョキパーあそび	1	3	3	2	2	8	3	3	4	5	3	4	2	5	2	5		4	20 (4.8)	39 (9.1)
7	お手合わせ	6	5	3	6	8	5	3	3	4	6	5	6	5	6	4	4	6	5	44 (10.6)	46 (10.8)
8	からだあそび	5	3	6	2	4	3	8	10	3	5	14	16	6	7	4	7	5	8	55 (13.2)	61 (14.3)
9	鬼あそび	6	7	5	5	6	8	7	7	6	7	11	9	6	9	5	6	7	8	59 (14.1)	66 (15.5)
	合計	51	37	49	30	41	46	41	46	38	51	69	68	49	63	33	38	46	48	417	427

※ 1校平均 第1回46.3曲→第2回47.4曲

(楽譜-8.1 「からすなぜなくの」)

(篠山小, 1980年)

♩=132(orig. 付) 採譜 岩井正浩

か ら - す な ぜ な く の か ら す わ

や ま に ん に く た べ た ら へ が ぽ ぽ

《おはじき・石けり歌》は、(a) 全体に占める割合は1.2～1.4%と低く変動もない。(b) 「ケンケンパー」が激減、既成曲の「小川をわたろう」が新しく出現したが曲種・曲数ともに非常に少なく、全く歌われていない小学校が第2回調査時で6校もあった。

《お手だま・羽根つき歌》は、(a) 第1回調査時1%→第2回調査時0%、少なくとも調査9校では消滅した遊びである。(b) 羽子板は装飾用として生きているが、それが遊びや歌と結びつかなくなってしまった。

(表-8・3 わらべ歌の変動)

ジャンル	曲 種	第1回	第2回	ジャンル	曲 種	第1回	第2回
〔0〕	バカカバちんどん屋	7	7	〔6〕	ちょっとおばさんグリコ	2	2
	今は夜中の 文部省唱歌「汽車」	4	0		じゃんけん<じゃがいも ホーカホカ	3	4
	あかりをつけましょ 「うれしいひなまつり」	0	4	〔7〕	「グーチ・キパー」(足) 「グングンパン」	1	4
	一年坊主が	6	3		夏も近づく 文部省唱歌「茶つみ」	9	6
	イロハに金平糖	4	2		桃太郎 文部省唱歌	7	5
	〔1〕 オバQ・オオジロウ	18	3		みかんの花 「みかんの花咲く丘」	4	4
〔1〕	ドラエモン	0	9		おちゃらか	6	6
	にいちゃん——あひる	7	7	〔8〕	お寺の和尚さん	7	8
	へのへのもへじ(の)	5	6		アルプス一万尺	0	9
	「へのへの——さざえさん よこよこ——おかみさん」	4	0		ずいずいずっころばし (指)	8	6
	「はっぱが一枚」>コックさん 「棒が一本」>ん	10	6		茶々つぼ(手)	6	5
	〔5〕 大波小波	7	8		おしくらまんじゅう (全身)	4	8
〔5〕	郵便屋さん	8	9	〔9〕	肉屋のおじさん(手・胸)	5	4
	〇〇さんおはいり	7	8		子供と子供が(指)	0	4
	一羽のからす	1	4		なべなべ底ぬけ(全身)	3	4
	金鵒輝く(ゴム) 金鵒(なわ)	0	5		かごめ(人当て鬼)	9	8
	しょうしょうしょう寺 「しょうしょう寺の(ゴム) たぬきばやし」(なわ)	0	3		あわぶくたった (追いかけ鬼)	9	9
	〔6〕 じゃんけんホイホイ	0	9		花一匁(子らい遊び)	8	8
〔6〕	あいこでしょ	9	9		通リゃんせ(閑所遊び) 本居長世詞曲	6	8
	グリコバインチョコ	1	4		ポコベン(かくれんぼ)	5	6

《手まり歌》は、(a) 2%減少、曲種も12種となり子どもの遊びの世界における優位は次第に弱まり、長期減少傾向に歯止めがかからなくなってきた。(b) 「あんたがたどこさ」と「いちりつとら」が微増、「てんてんてんまり」、「イタリア(東京)、日本(イ

ギリス)、上海(日本)」が消滅。

《なわとび・ゴムなわ歌》は、(a) 4.8%増加。(b) ゴムなわの激増→33% (c) 「大波小波」、「郵便屋さん」、「おじょうさんおはいり」など継続して流行しており、曲種・曲数ともに豊富。このジャンルはわらべ歌の中で子どもの中心的な存在となっている。更に注目すべきことは、ゴムなわの大流行である。なわとび対ゴムなわの比率は、第1回調査時(94%対6%)→第2回調査時(61%対39%)と大きな変動をみせているが、これはなわとびの減少ではなくゴムなわが大幅に増加し、全体を押し上げている結果である。ゴムなわの特徴としては、①既成曲、②流行している歌から校歌まで導入する幅の広さを持つ、③新旧の区別が少ない、などがある。中でも「Beautiful Name」と「金鶏輝く」が注目される。前者はマスコミと一部学校教育の影響で第2回調査時に初めて出現した英語を伴った歌である。後者は1961年の東京のわらべ歌調査報告書(註-6)にみられるが、愛媛県の第1回調査時には60校で1曲も歌われていなかった。それが第2回調査時(9校)で続々出現し、活発に遊ばれている現象には驚かされる。20年というサイクルでリバイバルしたのか、東京→愛媛の伝播に20年を要したのか手がかりは無い。意味内容が全くわからず歌っているが、後述の通り替えうた+子どものアイデアが、この歌を生命のあるものに甦らせているのであろう。(継-8・2/8・3)

(楽譜-8・2 「きんしかがやく」 東京 1961年)

J=152 (orig. Fis) 採譜 小島英子

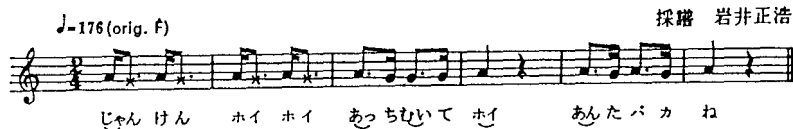
きんしかがやく にっぽんの あいこで
アメリカヨーロッパ バッバ バッバのけんがく
し それ わいせん ろびくねん ああ にーっ
ちよくのーかねがなる

(楽譜-8・3 「きしかがやく」 愛媛 1981年)



《じゃんけん・グーチョキパー遊び歌》は、(a) 実用性に支えられている、(b) マスコミの影響を受けた「じゃんけんホイホイ」の流行(籍-8・4)、(c) 「沈没軍艦ハワイ」の初出現、など曲種・曲数ともに増加している。但し、方法は手及び足だけで、口・舌じゃんけんは第1回・2回調査時とも存在しなかった。

(楽譜-8・4 「じゃんけんホイホイ」 愛媛 1980年)



《お手合わせ歌》は(a) 変動なし、(b) 「お寺の和尚さん」、「おちゃらか」などが継続、「夏も近づく」、「桃太郎さん」が微少、「アルプス一万尺」が大流行となっている。特に「アルプス一万尺」は第2回調査で初めて出現した歌で、遊びに難易度のヴァリエーションを持つ。(c) 既成曲やその替えうたが多く、第2回調査時では50%を占めた。

《からだ遊び歌》は、(a) 微増、(b) 「ずいずいずっころばし」、「茶々つぼ」などが継続、「子どもと子どもが」が新たに出現。(註-7) この歌は国語の教科書の影響であるが、伝播がわらべ歌→教科書→わらべ歌という逆移入のプロセスを持つ。(籍-8・5/8・6)

(楽譜—8・5 「子どもと子どもが」 愛媛 1971)

採譜 岩井正浩

♩-104(orig. F)

こどもとこどもがけんかして くすりやさんが
とめたけど なかなかやめないひとたちわらう
おやたちおこる おやおやおやが とんできて
ひとさまひとさまきいとくれ なかなかかなわぬ
ことなれば くすりをつけて おさまった

(楽譜—8・6 「子どもと子どもが」 愛媛 1981年)

採譜 岩井正浩

♩-152(orig. Fis)

こどもとこどもがけんかして くすりや
さんがとめたけど なかなかかななか
やめないで ひとなきして おやがでた

楽譜で明らかなように後半部に変化が認められるが、第2回調査時の歌がほぼ統一していることから地域的な変化とは言い難い。他では「おしくらまんじゅう」などの全身あそびの増加が注目される。

《鬼遊び歌》は、(a) 微増。(b) 「かごめ」、「ポコペン」などが継続。他の遊びのジャンルにも一部共通する現象だが、《鬼遊び歌》には保育・幼稚園で習った歌も少なくない。「げた(ぞうり・くつ)かくし」の減少、「竹の子1本」などの増加。(c) 鬼あそびの中で最も人気が高いのは第1・2回調査時とも〈追いかけ鬼〉で1/3以上を占めている。(表-8・5)

遊び・曲種の総括としては、(i)総曲数・1校平均曲数の変動は無い。(ii)《となえうた》、《絵かき歌》、《手まり歌》の減少。《おはじき・石けり歌》、《お手だま・羽根つき歌》の消滅化。《なわとび・ゴムなわ歌》及び《お手合わせ歌》の増加。特に第1回調査時、圧倒的な流行を呈していた《となえ歌》と《絵かき歌》が減少していることと、《からだ遊び歌》の微増の相関性。(iii)《ゴムなわ歌》の「金鶏輝く」や《お手合わせ》の「アルプス一万尺」の流行。これらの流行を支える要素は、遊び及びテンポの多様性に耐え得る内容を持っていることと、歌詞に擬音が多く調子よく歌えることなどが共通項としてある。(iv)既成曲とその替えうたの増加。これは子どもが伝統的なわらべ歌を未だ圧倒的に歌っているが、一方では子どもがあらゆる音楽に接する機会を日常的に持っていることから、必然的に非伝統的な歌も導入されつつあり、子どもの音楽感覚が多様化を起こしてきている。後述するが、多様性は西洋音階と四七抜き音階である(表-8・4)。

(表-8・4 既成曲とその替え歌)

ジャンル	第1回	第2回
0 となえうた	23	28
1 絵かきうた	26	18
2 おはじき・石けり	1	2
3 おてだま・はねつき	4	0
4 手まり	0	0
5 なわとび・ゴムなわ	2(ゴム)	22(ゴム)
6 じゃんけん グーチョキパーあそび	0	9
7 お手合わせ	22	26
8 からだ遊び	1	1
9 鬼あそび	12	15
合 計	91(全体の21.8%)	121(全体の28.3%)

(表-8・5 鬼遊び)

	第1回	第2回
追いかけて鬼	21(35.6%)	24(36.4%)
かくれんぼ	10	8
ひっこぬき遊び	1	5
関所遊び	10	13
人あて鬼	9	8
子もらい遊び	8	8

8-1-3-2 テンポ・ピッチ

わらべ歌の出発音のピッチとテンポを音楽的比較研究の一方法として活用したいという報告は未だ知らない。というのも、期間を設定した比較研究自体が行われていないからでもある。

①テンポ

わらべ歌は曲種・ジャンルによって著しくテンポが異なる場合がある。本項ではテンポの変遷を明確にするため、(a)変動の大きい歌、(b)新しく出現した歌、(c)消滅した歌、

をジャンル別に数曲抽出した。(表-8・6) 作成方法は、例えば「バカバカちんどん屋」であれば、この歌を歌った9小学校のミニマムとマキシマムの平均が右カッコであり、左の数字がこの曲の平均テンポである。テンポの比較研究から次のことが確認された。

(a)変動幅の大きい歌は、《絵かき歌》、《お手合わせ歌》、《からだ遊び歌》である。特に《絵かき歌》のテンポが速くなっているが、このジャンルは1人言をブツブツ言いながら描くこと、忘れかけると遅くなること、絵を大きく描くと遅くなることなど、テンポに深くこだわることは危険である。一方、《お手合わせ歌》、《からだ遊び歌》及び《ゴムなわ歌》のテンポが速くなっているのは変動と解釈することも可能である。

(b)出現したうたはテンポが速い。「金鶏輝く」、「アルプス一万尺」、「子どもと子どもが」は明らかに速いテンポに属する。但し、これらの歌のオリジナルのテンポが速いとは必ずしも断定できない。むしろ遊びのジャンル自体が速く、そのジャンルで歌われるからテンポが速くなっているとみる方が妥当であろう。とすると、速いテンポの遊びのジャンルが流行していると仮定することができる。

(c)消滅した歌はテンポが遅い。「てんてんてんまり」、「ヨコヨコタテヨコーおばさん」が相当するが、消滅の原因を単にテンポだけには求められない。《絵かきうた》の中でも「へのへのもへじ(の)」はテンポが遅いのにと拘らず増加していることを考えれば、遊びそのものの魅力や特質も存在すると考えられる。

テンポは、全般的に速くなってきている。この現象は、子どもの遊び自体が現代の生活テンポやマスコミの影響を受け、総体としての子どもの生活の中で速くなってきているという解釈が成り立つのではないか。

②ピッチ

表-8・6 はわらべ歌の出発音のミニマムとマキシマムの変遷を、範囲として音名で表したものである。例えば「バカバカちんどん屋」は、第1回調査時のピッチ範囲がE～Gであった。それが第2回調査時ではE～Fisに変動していることを示している。右側はピッチを数字に置き換え、9小学校の平均を出したもので、ピッチはFis→Fに変動し半音下っていることを示している。(註-8)この分析から、(i)テンポが速くなったことがピッチのアップに直接結びつくとは言えない。(ii)新しく出現した歌、消滅した歌にピッチの因果関係は必ずしもあるとは言えないことが判明した。ピッチは遊びの興奮度、リーダーの統率力など様々な条件によって左右され易い側面をもっており、今回の比較研究ではわらべ歌の変遷にピッチが大きく関与していたとは必ずしも言い難い。

(表-8.6 テンポ)

ジャンル	曲	種	第1回(最小~最大)	第2回(最小~最大)	差
0	バカバちんどん屋 一年生が石投げて		J = 137(96~184) 134(108~168)	J = 120(63~144) 149(126~184)	-17 +15
1	へのへのもへじ(の) にいちやん——あひる ヨコヨコタテヨコ ——おばさん		73(50~ 92) 106(84~144) 95(92~100)	94(60~138) 121(100~160)	+21 +15
4	あんたがたどこさ てんでんてんまり		113(100~132) 107(100~120)	112(96~126)	- 1
5	大波小波 郵便屋さん 金鶏輝く		124(108~144) 129(120~152)	120(116~126) 124(120~126) 173(112~240)	- 4 - 5
7	夏も近づく お寺の和尚さん フルブス—万尺		153(120~184) 143(126~160)	180(138~208) 170(144~208) 171(138~240)	+27 +27
8	ずいずいずっころばし 茶々つば 押しくらまんじゅう 子供と子供が あわぶくたった 通りやんせ ポコベン		138(84~168) 143(108~224) 116(112~120)	150(120~208) 158(92~232) 112(104~138) 152(104~168) 118(112~132) 127(112~138) 135(120~160)	+12 +15 - 4 -11 +11 - 3

(表-8.7 ドッチ)

ジャンル	曲	種	範囲(第1回→第2回)	平均(第1回→第2回)
0	バカバちんどん屋 一年生が石投げて		E~G→E~Fis Dis~F→D~G	6.8→5.8/Fis→F 5→6/E→F
1	へのへのもへじ(の) にいちやん——あひる ヨコヨコタテヨコ ——おばさん		Cis~Fis→C~F Dis~G→Dis~G Cis~F→ Cis~E→C~E C~E→	4.5→2.6/E→D 5.8→5.8/F→F 4.3→ /Dis→ 3.1→2.9/D→D 3.5→ /Dis→
4	あんたがたどこさ てんでんてんまり		E~G→Dis~G D~A→D~Ais →C~E C~G→E~A D~Fis→D~G →D~A	6.9→6.8/Fis→Fis 6.5→5.8/Fis→F →2.6/ →D 6→6.3/F→F 5.1→5.3/E→E →5.2/ →E
5	大波小波 郵便屋さん 金鶏輝く		D~E→Cis~G Dis~A→C~Dis G~Ais→F~A →Dis~Fis E~G→Fis~C Fis~G→Fis~Gis G~H→Dis~Ais	4.2→4/Dis→Dis 6.5→3/Fis→D 9.5→8/A→G →5.3/ →E 7→9.5/Fis→A 7.5→7.8/Gis→Gis 9.4→8.4/Gis→G
7	夏も近づく お寺の和尚さん フルブス—万尺			
8	ずいずいずっころばし 茶々つば 押しくらまんじゅう 子供と子供が あわぶくたった 通りやんせ ポコベン			
9				

8-1-3-3 音階

わらべ歌の音階がどのように変遷してきているか。転調パターン、終止音や構成音は伝統的でなくなっているか。これらは子どもの音楽感覚を把握する上で重要な諸課題である。ここでは音階という総枠の中で、エンゲメロディー、民謡、律音階、その他の音階、非伝統的音階、転調、終止音・構成音について考察する。

①エンゲメロディー

テトラコルドを構成しないエンゲメロディー型は6.5%減少である。(表-8・8) この中で3音のエンゲメロディーの上音が半音下って長2度+短2度という構成の歌が数曲存在している。(表8・7) これは一種の都節化現象と考えられる。

(表-8・8 伝統的音階)

(転調を含む)

	第1回	第2回
エンゲメロディー(2音)	60(16.2%)	35(10.2%)
エンゲメロディー(3音)	44(11.9%)	39(11.4%)
〔小 計〕	104(28.1%)	74(21.6%)
民謡	127(34.3%)	175(51.2%)
民謡+律(完全型)	6	2
民謡+律(不完全型)	113(30.5%)	71(20.8%)
民謡+都節	6	7
〔小 計〕	252(68.1%)	255(74.6%)
律	0	0
都節	0	0
都節+都節	14	13
〔小 計〕	14(3.8%)	13(3.8%)
合 計	370	342

(表-8・9 非伝統的音階 転調を含む)

	第1回	第2回
長音階(完全型)	49(47.6%)	36(31.6%)
長音階 2,3抜 (不完全型)	0	1
5,6抜	2	3
6抜	1	0
〔小 計〕	52(50.5%)	40(35.1%)
短音階(完全型)	2	3
短音階 (不完全型)	0	0
〔小 計〕	2(1.9%)	3(2.6%)
ヨナ抜長音階(完全型)	30(29.1%)	51(44.7%)
ヨナ抜長音階 1,7抜 (不完全型)	0	1
4抜	1	1
4,6,7抜	1	0
6,7抜	2	5
7抜	11	8
〔小 計〕	45(43.7%)	66(57.9%)
ヨナ抜短音階(完全型)	0	0
ヨナ抜短音階 4抜 (不完全型)	1	0
6,7抜	0	1
7抜	3	4
〔小 計〕	4(3.9%)	5(4.4%)
合 計	103	114

(楽譜-8・7 「ポコペン」1980年)

♩=126(orig. As) 採譜 岩井正浩

ポコペン ポコペン だれがさわった

②民謡・律音階、わらべ歌音階

3音構成の民謡音階が最も多く、第2回調査時では全体の50%を越えている。次には民謡+律のわらべ歌音階が多く、民謡+都節を含めると23.4%となり、3音構成の民謡音階と合わせて74.6%と全体の3/4を占める。一方、律音階は民謡音階とコンジャンクトすれば大きな力を発揮するが、単独では全く存在していない。これは都節音階も同様に、音階における特徴の1つである。

③非伝統的音階

非伝統的音階の変遷は、子どもの音楽感覚に関して、学校教育のみならずマスコミの影響を知る上で欠くべからざる位置を占めている。分析結果からは、非伝統的音階が21.8%→25%と3.2%増加している。(註-9) この増加の原因は、明らかに既成曲とその替え歌の影響である。この中で長音階と四七抜き長音階の比率が逆転現象を起こしているが、その原因は第1回調査時の流行が民謡+律音階（不完全型）→長音階の「オバQ」であったのに対し、第2回調査時の流行が四七抜き長音階の「ドラえもん」というように、テレビマンガの《絵かき歌》の影響が大きい。そして非伝統的音階の中に占める四七抜き音階は、47.6%～62.3%と大幅な増加をしている。(註-10) (表-8・9) 音階の変動を支配している既成曲とその替え歌の増加に関しては、学校教育とマスコミの影響力を無視できない。但し、全体的には伝統的音階が微減だが3/4を占めているということであり、わらべ歌における比率は強力である。

④転調

わらべ歌における転調にはいくつかのパターンがある。例えば《お手合わせ歌》の最初に歌われる“セッセッセー”と本歌との間には転調が起こり易い。(註-11) テレビマンガの《絵かき歌》では、「オバQ」が民謡+律音階（不完全型）から長音階へ転調している。《お手合わせ歌》の転調は、既成曲を使用する場合、伝統的な“セッセッセー”を前に付加して自分たちのレパートリーに組み込んでいる。一方マスコミを通して伝播したテレビマンガの《絵かき歌》は、《お手合わせ歌》の転調スタイルを利用して子ども用に創作された歌である。転調の変遷は減少傾向を示している。(表-8・10) 転調の多いジャンルは《お手合わせ》で、曲種は「通りゃんせ」「ずいずいずっころばし」である。特に《お手合わせ歌》の民謡音階→長音階への転調は、「アルプス一万尺」によって大幅に増加したが、一方減少を促したのが民謡+律音階（不完全型）→長音階の「オバQ」であった。

(表-8・10 転調)

	第 1 回	第 2 回
エンゲメロディー (2 音) → ヨナ拔長音階	5	0
エンゲメロディー (2 音) → 長音階	2	0
エンゲメロディー (2 音) → 民謡	2	1
エンゲメロディー (2 音) → 民謡 + 律 (不完全型)	3	0
エンゲメロディー (2 音) → エンゲメロディー (3 音)	2	0
エンゲメロディー (3 音) → エンゲメロディー (2 音)	0	3
民謡 → ヨナ拔長音階	13(14.4%)	15(26.3%)
民謡 → 長音階	3	11(19.3%)
民謡 → 民謡 + 律 (不完全型)	2	2
民謡 → エンゲメロディー (2 音)	2	0
民謡 → エンゲメロディー (3 音)	5	4
民謡 + 律 (不完全型) → 長音階	36(43.3%)	5
民謡 + 律 (不完全型) → ヨナ拔長音階	0	2
ヨナ拔長音階 → 民謡	0	1
(小 計)	75(83.3%)	44(77.2%)
民謡 + 都節 → 都節 + 都節	6	7
都節 + 都節 → 民謡 + 律 → エンゲメロディー (3 音)	8	6
民謡 → ヨナ拔長音階 → エンゲメロディー (2 音)	1	0
(小 計)	15(16.7%)	13(22.8%)
台 計	90	57

⑤終止音・構成音

わらべ歌には伝統的な終止法や音の構成があるが、第 2 回調査時ではそれらに変化が起きていると判断できなくもない歌の出現がある。

(a)民謡音階の中間音終止 (繕-8・8) : 但し、連続する場合中間音もあり得る。

(b)エンゲメロディー (2 音) の下音終止 (繕-8・9)

(c)民謡音階にもう 1 音加わり、テトラコルド内に四音が存在する (繕-8・10) : 再出していないので、確定しないこともあり得る。

(d)テトラコルドを構成しない (繕-8・11)

以上、(a)~(b)の諸現象を断定するには調査資料が不足している。更に考察上慎重を要する事項として、①明確なピッチをとっておらず×印が有効ではないか、②数を数え

る場合ではないか(註-12)、③集団ではなく1人の子供の歌い方でないか、などがある。

(楽譜-8・8 大波小波)

(湯築小, 1981年)

J-120 (orig. F#is) 採譜 岩井正浩

おー な み こ な み か ぜ が

ふ いた ら ま わ し ま し ゃ ソ レ いち ねん にー ねん ちゅう い ち
こー ねん よろ ねん こー い ち

ちゅう に ちゅう さん だ い い ち だ い に だ い さん だ い し
こー に こー さん (よん)

(楽譜-8・9 一が刺した)

(和霊小, 1981年)

J-104 (orig. C#is) 採譜 岩井正浩

いち が さ し た に が さ し た さ ん が さ し た よ ん が さ し た

ご が さ し た ろ く が さ し た し ち が さ し た は ち が さ し た

(楽譜-8・10 にいちゃんが)

(大洲小, 1981年)

J-126 (orig. G) 採譜 岩井正浩

に い ちゃん が さ ん え ん も ら っ て ま め か っ

て く ち を と ん が ら か し て あ ひ る の こ

(楽譜-8・11 グーチヨキパー)

(山良小, 1981年)

J-168 (orig. E) 採譜 岩井正浩

グー チヨキ パー グー チヨキ パー グー チヨキ チヨキ グー チヨキ パー

(4) リズム・楽式

、わらべ歌におけるリズム・楽式の特徴は『わらべうたの研究・研究編』(註-13)に詳細な論考がある。本項はその成果に準拠し、リズム・楽式の比較研究を行ったが、分析研究上困難な課題が多い。そこで今回は概観的考察を中心とし、各論的考察は継続研究とした。

比較研究に3つの観点を設定することで考察の機能性を図った。それらは、(a)増加した歌、(b)減少した歌、(c)継続している歌、である。増加・継続しているわらべ歌のリズム・楽式の特徴は、①変拍子や3拍子が多い。[ex「あんたがたどこさ」(註-14)]、「みかんの花」、②ドラマチックな展開をする。[ex「ポコベン」「はじめの一步」(註-15)]、③リズムカルである。[Ex.「金鶏輝く」「子どもと子どもが」(註-16)] 一方、減少は前述①～③と正反対の特徴を持つ。[Ex.「おなべく」,「今は夜中の」]。但し、以上の特徴は結果としてみられることであり、①～③、あるいはその正反対の特徴が増加・継続あるいは減少につながるとは断定できない。例えば「いちりつとら」は第1回調査時で3拍子が存在したが、第2回調査時では全曲が2拍子の歌が歌われていた。(註-8・12/13)

(楽譜-8・12 「いちりつとら」)



(楽譜-8・13 「いつちりつとらん」)



わらべ歌のリズム型は伝統的には2拍子型だが、現代における既成曲とその替えうたの導入はそのパターンを少しずつ変えてきている。一方楽式は、基本的楽式が、(a)導入句 + (前の句+後の句) + (前の句+後の句) であり、更に(b)歌詞の構成に従う楽式、(c)遊びのルールに従う楽式、(d)選択による偶然的な楽式、(e)導入句、挿入句、結尾句、終止句(註-17)で、ここでも既成曲とその替えうたの導入が伝統的な楽式に変化を起しつつある。これらは「アルプス一万尺」の出現と「イタリア(イギリス)、日本、上海(西条)」の消滅にも端的に表れている。この現象は、伝統的なわらべ歌自体の楽式が変化しているというのではなく、伝統的な楽式を持つわらべ歌の比率が下がっていると解釈すべきである。一方、西洋曲の導入に伴って、その楽式をそのまま使用せず改変したレパートリー例としての「金鶏輝く」は、「リパブリック賛歌」のヴァリエーションに「とんがり帽子」の歌詞、「峠のわが家」の旋律の一部を含みつつ「リパブリック賛歌」の最後の8小節の旋律をリフレインしたもので、伝統的楽式(e)の適用である。(註-8・3)

わらべ歌は本来、音楽として意識して歌われるものではなく、遊びの付随音楽として自由に伝承・伝播・創造を行っていくものである。そして大人が与えたり強制したり、ましてや机に向かって教科書をみて歌うものでもない。わらべ歌の教材化とは子ども集団を尊重し、遊びのできる時間と場所を提供することである。その中で子どもはわらべ歌を通して日本音楽の基本的な事項をはじめ、集団生活などを学ぶ。

この10年間のわらべ歌の変動には、いくつかの注目すべき現象がある。まず遊び・曲種に関しては、①《となえ歌》、《絵かき歌》の減少である。これら2つのジャンルは第1回調査時で大流行していた。その原因は、両親の共稼ぎ、塾通い、交通戦争にあり、そのために集団及び屋外遊びが減少していると捉えていた。この現象を、②〈全身遊び〉（《からだ遊び歌》）と〈追いかけ鬼〉（《鬼遊び歌》）の増加と合わせて考察すると、子どもの遊びが必ずしも個人化・屋内化しているとは断定できず、むしろ子ども本来の遊びを回復する方向にあると解釈できる。この点は更に他地域、特に東京・大阪といった大都市における調査・研究と照合させる必要がある。③〈ゴムなわ〉の大流行、特に「金鶏輝く」の初めての出現。④《お手合わせ歌》の「アルプス一万尺」の初めての出現。これら③、④の流行は既成曲の増加に大きく係わっている。

テンポ・ピッチは新しい試みの方法論である。変遷においてテンポは速くなっていることが確認できたが、ピッチの確認はできなかった。特にピッチは今後、変声期が低年齢化するにつれて比較研究が困難になる可能性がある。但し、継続的、拡大的調査、研究が進展すれば何らかの形で客観的データが確認されるかもしれない。遊びの変遷は子どもの生活テンポとも密接に関連していることからテンポ・ピッチの変容は当然であろう。

音階に関しては綿密な分析を行った。全体としては非伝統的音階が増加しているのにもかかわらず、伝統的音階が依然として3/4を占めている。既成曲とその替え歌の増加は非伝統的音階の比率を少しずつ高めてきているが未だ1/4である。

リズム・楽式でもいくつかの変動が見受けられた。その原因にあるものはやはり既成曲とその替え歌である。

全体的に総括すると、子どもが既成曲とその替え歌を遊びの中に導入し、その影響でわらべ歌の中に変動が起こりつつある。そして伝統的な新しいわらべ歌よりも既成曲やその改作の出現が多くなってきている。変動幅は決して大きくなかったが、わずか10年という短期間でみせた小幅な変動を如何に解釈するか、重要な課題である。今後とも西洋音楽を筆頭に、多種多様な音楽が子どもの音楽感覚に大きな影響を与えていくことであろう。そ

の音楽感覚を正しく把握し、音楽教育や子供の遊び・音楽に対する対処・認識を確立する上でもわらべ歌が重要な一分野として存在する。

[註]

1. わらべ歌の中でも《となえ歌》は歌うこと自体が遊びの目的である。
2. 東京芸術大学民族音楽ゼミナールによる調査（民俗を改称）。
3. 別子・久万小は山間部、由良小は島嶼部、篠山小は高知県境の郡部である。
4. 東京芸術大学民族音楽ゼミナールによる分類法を採用した。
5. 音階論における総計との差は転調も含めていることによる。
6. 小泉文夫編『わらべうたの研究—研究・楽譜編』、わらべうたの研究刊行会、1969年
7. 第1回調査時では越智郡魚島村魚島小にただ1校存在したが、今回の9校の比較研究校には組み込まれていないので、ゼロとした。
8. 1点Cを1とし、上下に半音毎に数字を付していく方法を用いた。多数の子どもが歌ってピッチが揃わない場合は、最大公約数的ピッチを採用した。



9. 1961年の東京のわらべ歌調査では、20%が非伝統的音階であったので、地域差を無視すれば5%増加ということになる。
10. 前掲註6における非伝統的音階に占める四七抜き音階の比率は80%であった。
11. 《お手合わせ》「夏も近づく」は、エンゲメロディー（2音）または民謡音階の“セッセッセー”から本歌で四七抜き長音階に転調している。
12. 但し、歌の終結部に数字が置かれる場合で、伝統的終止をしない場合には考慮が必要
13. 前掲註6。
14. $2/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 2/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 1/4$ 。まりつきの場合は1突きが1拍であるため、拍子として捉えない方がよい。
15. 問答→追いかけて鬼／かくれんぼ、と場面が大きく展開する。
16. ♪♪|♪♪ といいた符点のリズム型でテンポも速い。
17. 前掲註6『わらべうたの研究—研究・楽譜編』では基本的楽式として「開いた開いた」を掲げている。

第2節 明治・大正・昭和初期の子どものわらべ歌と音楽的特徴

第1節では、現代の子どものわらべ歌について、一定の地域の調査に基づきその特徴を論じた。第2節では明治・大正・昭和初期のわらべ歌の特徴を明らかにする中で、わらべ歌の持つ基本的特徴と子どもとの関わりを論じた上で、わらべ歌の一般的特徴を明らかにする。

わらべ歌に関する調査・研究は、音楽サイドが大きく立ち遅れていた。明治・大正・昭和初期のわらべ歌に関する楽譜集としては柳原書店の『日本わらべ歌全集』や『日本童謡民謡曲集 正・続』（広島高等師範学校附属小学校音楽研究部編。柳原書店 1988年復刻）などの他は数少ない。また現代の採譜に信頼性のある楽譜集は、東京芸術大学民族音楽ゼミナール（民俗音楽を改名）の『わらべうたの研究 研究編・楽譜編』（1961年）、島根大学民族音楽ゼミナールの『山陰のわらべうた』（1984年）などしかない。

明治・大正・昭和初期のわらべ歌の対象としては、上記の『日本わらべ歌全集』の《愛媛・香川編》の《愛媛》（岩井正浩著）と、『日本童謡民謡曲集 正・続』の《正》とする。曲数は前者が181曲、後者が195曲である。ただ、いくつかの問題点もある。それらは、前者では古老からの調査のため、本来の遊びのテンポ・ピッチが確定できないこと、後者ではテンポ表示がなかったり、実音か否かの判断が困難なこと、採譜者が多岐にわたり統一した基準が不明確であること、採譜自体の信頼性の確認がとり難い点である。以上から、本節ではジャンル、音階、リズム型と拍子感に絞って論じることとする。

8-2-1 わらべ歌の分類

老人のわらべ歌に見られるジャンルの特徴は、天体気象、動植物、お手玉、手まり、そして子守に関するジャンルの歌が多いことである。柳田国男は『民謡覚書』の中で民謡に関する分類を行なっている。10項目の第10番目が《童歌》である。

子守唄 是には二種あるが、こゝには其一種、「ねさせ唄」と謂つて嬰兒を睡らせる為にうたふものを採る。

遊ばせ唄 子守唄の第二種、幼児の聴いて居るもの、寧ろ目覚まし唄といふべきもの。

手毬唄

御手玉唄 この二つは長いのが多い故に、我々は初句だけを集めて居る。無論全部が必要。とくに文句の変化が多い。

その他 児童のうたふものはまだ此他にも数種ある、名があつたら採集分類する方がよい。(註- 1)

他では前田林外編『日本民謡全集』(1907)、同編『日本民謡全集続編』(1907)、童謡研究会編『諸国童謡大全』(1909)、高野班山・大竹紫葉共編『俚謡集拾遺』(1915)、高野辰之編『日本歌謡集成 巻12』(1929)などが出され、そのわらべ歌の分類を行っている。さらに北原白秋の編になる『日本伝承童謡集成』では、子守唄、天体気象、動植物、遊戯唄、歳時唄、雑謡、の6ジャンルとなっている。また町田嘉章・浅野建二編「わらべうた」(註- 2)は、歌柄別に、遊戯歌その1、子守唄、天体気象の唄、動植物の唄、歳時唄、遊戯歌その2、の6ジャンルとなっている。

浅野はその後「わらべ唄風土記 上」で囃し唄を追加し7ジャンルとした。

- 遊戯歌その1 : 手毬唄、お手玉唄、羽子突唄など玩具を以てする遊戯の唄。
- 子守唄 : 子供を寝かしつけながら歌う「眠らせ唄」や「遊ばせうた」。
- 天体気象の唄 : 風、雨、夕焼、月、雪など自然界の天体気象に関する唄。
- 動植物の唄 : 蝸牛、蛭、烏、土筆、グミなど動物・植物に関する唄。
- 歳時唄 : 正月、鳥追い、彼岸、盆など年中行事に関する唄。
- 遊戯歌その2 : 縄跳び、関所遊び、子取り、鬼遊びなど集合遊戯の唄。
- 囃し唄 : 種々の社会事象に関する唱えことばや囃しことば。(註- 3)

子守歌は日本では特殊な性格をもっており、子どもが遊ぶために歌う歌ではないことは確かである。つまり一種の労働歌であり、子守奉公人として子守を行なった子どもの歌である。一方、遊ばせ歌はわらべ歌の範疇に入る。このように子守歌は、わらべ歌と大人の民謡の間に位置する歌である。

これらの分類はもちろん現代の子どものわらべ歌には適用できない。それはわらべ歌が伝承・伝播の過程で変容・再創造・断絶を繰り返し、常にその時代に合った歌を作り出していくといった性格を有しているからである。現代は人口の都市集中化で、多くの子どもが都市生活を行なっている。その都市は夜間照明、道路のアスファルト化、通学手段の変容、広場の縮小化、川や林の消失、季節感の喪失で、以前の子どもの環境を大きく変えてきている。そのため天体気象や動植物の歌が衰退する条件は整っていった。

お手玉 手まり歌、そして20~30年前まであったおはじき、石けり、羽子突きも、現代の子どものわらべ歌には見当らなくなった。わらべ歌は時代によってジャンルそのものの盛衰があり、遊びも変遷を重ねている。つまり生きているということに他ならない。

8-2-2 音楽的要素～音階

次に音楽学的研究として、ジャンル、音階、リズム型、拍子感について分析し、論考を行なう。

(表-8・11 『日本わらべ歌全集』《愛媛》・『日本童謡民謡曲集 正』の音階分析)

作成・分析＝岩井正浩

	『日本わらべ歌全集』《愛媛》	『日本童謡民謡曲集 正』	合計	率(÷354)
a 四七抜き長音階	5	2	7	2.0
b 四七抜き短音階	5	1	6	1.7
c 律音階	10	21	31	8.8
d 民謡音階	108	98	206	58.2
e 都節音階	8	16	24	6.8
f 民謡+律音階	12	24	36	10.2
g 民謡+都節音階	3	5	8	2.3
h 西洋長音階	4	0	4	1.1
i 西洋短音階	1	0	1	0.3
j エンゲメロディー	24	8	32	9.0

(＊途中の転調も各項に含めた。『日本童謡民謡曲集 正』の子守歌は除外した。)

民謡関係のd, f, gを合計すると 250曲 (70.6%) となる。これを『わらべうたーその伝承と創造』と比較すると次表となる。(註- 4)

(表-8・12 音階：老人・愛媛の1970年及び1980年の子どもとの比較)

作成・分析＝岩井正浩

	民謡音階	律音階	都節音階	小計	四七抜き音階	西洋音階	小 計
老人	70.6	6.8	8.8	95.2	5.5	1.4	6.9(総曲354)
愛媛：1970年	52.9	0.0	2.9	77.6	10.3	10.9	21.2(総曲476)
愛媛：1970年	57.2	0.0	2.9	76.7	15.9	9.0	24.9(総曲446)

(＊古老＝『日本わらべ歌全集』《愛媛》/『日本童謡民謡曲集 正』/四七抜き音階＝長・短調の合計/西洋音階＝長・短調の合計)

分析結果から見ると、伝統的音階の減少が明らかである。この要因は明治以降の学校音楽教育、マスメディアによる西洋音楽とそれをベースとした日本人の作曲による唱歌・童謡を始めとする作品の影響が、子どもの音楽生活に大きく作用してきていることを物語っている。ただ現代の子どもが《となえ歌》を数多く歌い、それらが学校唱歌や童謡といった既成曲の転用（替え歌や1部アレンジを含む）であること、1970年と1980年の調査・研究ではわらべ歌を拡大して捉え、子どもの遊びで歌われる歌すべてを対象としていること、また四七抜き音階が多くなってきていることも減少の要因となっている。

しかし伝統的音階の、95.2→77.6→76.7%減少と、非伝統的音階（四七抜き音階を含む）の6.9→21.2→24.9拡大とを対比したとき、この減少率をどう解釈するかである。圧倒的に西洋音楽が支配した子どもの音楽生活にとって、今だに3/4曲以上が伝統的音階であることは、わらべ歌において伝統的音階が変わりにくいことを立証していると言えるのではないだろうか。

8-2-3 音楽的要素～リズム型・拍子感

リズムに関しては伝統的なリズム型を中心に考察する。①休符をおいて歌い始める型、②符点8分音符+16分音符のいわゆるピョンコ節、③タータータータといった等拍リズム型についての分析結果は以下の通りである。

（表一8・13 リズム：『日本わらべ歌全集』《愛媛》/『日本童謡民謡曲集 正』のリズム比較）

作成・分析＝岩井正浩

	『日本わらべ歌全集』《愛媛》	『日本童謡民謡曲集 正』	リズム型の事例	
休符をおいての歌い出し	25(13.8%)	32(18.5%)		＊〔分析曲〕 『日本わらべ歌全集』《愛媛》 ＝181曲 『日本童謡民謡曲集 正』 ＝173曲
符点8分音符+16分音符	59(32.6%)	30(17.3%)		
等拍リズム	70(38.7%)	109(63.0%)		
比率	85.1%	98.8%		

2つの曲集の間には数値のバラツキが見られるが、それは採譜の方法論の問題であると考えられる。『日本わらべ歌全集』《愛媛》を例にとれば、181曲のわらべ歌の中で①休

符をおいて歌い始める型は意外と多い。これは子守歌や民謡によく見られる伝統的な歌い出しの型である。②符点8分音符+16分音符のいわゆるピョンコ節は、軽快な遊びで歌われるリズム型であるし、③タータータータといった等拍リズム型は、強弱リズムではない前後拍のリズム型であるとみてよく、②、③とも伝統的リズム型である。わらべ歌は伝統的リズム型が圧倒的に大きなウエイトを占めている。

拍子は2拍子型で占められている。これは現代の子どものわらべ歌と基本的には変わっていない。ただ現代の子どものわらべ歌は、〈お手合せ〉のように既成曲から3拍子や6拍子の歌を転用している。これは〈お手合せ〉における遊びの特徴（〈お手合せ〉に変化を生じさせて楽しさを追求する）で、ジャンル内の変容である。またアウフタクトは例外的である。

明治・大正・昭和初期の子どものわらべ歌は、音楽的には伝統的音楽要素に包まれており、学校唱歌・童謡・マスメディアの流行小唄など西洋音楽とその亜流の包囲網の中で確実に伝統的要素を伝承してきた。

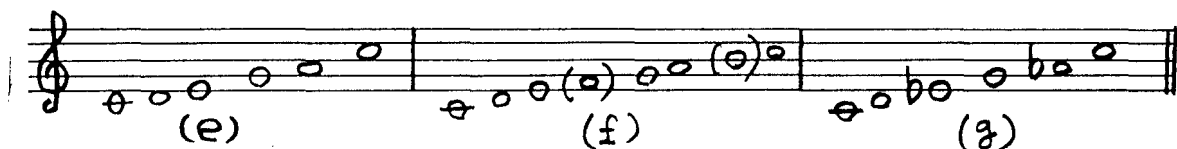
8-2-4 わらべ歌の音楽的特徴

以上、わらべ歌のジャンル、音階、リズム型と拍子感について論じてきた。本項では第1節の現代のわらべ歌との比較を交えて、日本の子どものわらべ歌の基本的特徴を明らかにする。第1に音階は、民謡音階、民謡+律の音階が主体である。さらに律音階、都節音階があり、これらと民謡音階との連結型もある。

(楽譜-8・14 民謡音階(a)・民謡+律(b)・律音階(c)・都節音階(d))



(楽譜-8・15 四七抜き長音階(e)・四抜き・七抜き長音階(f)・四七抜き短音階(g))



伝統的音階と呼ばれるのは以上である。さらに西洋の長音階と呂音階の折衷である四七抜き長音階、及びその変型としての四抜き・七抜き長音階がある。四七抜き短音階は少ない。

音階の変容が遅く、学校唱歌や童謡のわらべ歌への転用があるにしても、その比率は 3/4 が伝統的であることに表れている。子どもの生活は伝統的な呼び掛け、“ひろしくん あそぼ！”の 2 音や 3 音旋律から始まっている。

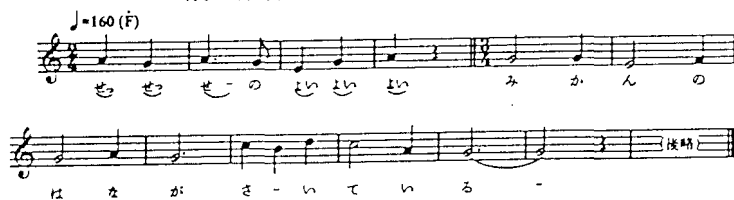
(楽譜-8・16 「呼び掛け」 2 例= 2 音・3 音)



また、西洋の長音階を数多く転用させている〈お手合せ歌〉は、その開始の準備としての“セッセッセー”で伝統的な歌い方をし、西洋の長音階や 3 拍子や 6/8 拍子の歌にスムーズに移行する転調・転拍子をいとも簡単にやっているのけている。

(楽譜-8・17 「セッセッセー→みかんの花が」／転調・転拍子) (採譜：岩井正浩)

別子山村別子小



第2にリズムは、等拍リズムが特徴的である。そしてアクセントは強弱ではなく、同じストレスを各拍に与えている。そして高低アクセントで歌われる。また、日本語に特徴的な促音、長音、拗音、撥音や産み字などもリズムに影響を与えている。

(楽譜-8・18 「あんたどこの子」促音・長音・拗音・撥音・産み字)

内子町村前小

(採譜：岩井正浩)



促音は次の音の前に“っ”が置かれ、撥音や拗音は1音符にまとまる傾向があり、長音は母音を引っ張り産み字を作る働きをする。わらべ歌ではこれら日本語の特徴をそのまま表現している。また、なわとび歌では地面から上に跳びはねるリズム感が重要で、わらべ歌の中で唯一西洋のリズム感に近い。

(楽譜-8・19 「郵便さん走れ」 (採譜：岩井正浩)

郵便さん 松山市
♩=168

郵便さん は し れ も - か れ じ ゃ - け じ ゃ
が っ こ - が え り の こ ど も ら わ お か み の こ ょ - て さ ゃ さ

開始部分に1拍または半拍の休符を置いて歌い出す方法は、民謡など伝統音楽によく現われる。わらべ歌でもたびたび登場する。

(楽譜-8・20) 「雨かひよりか」 (採譜：岩井正浩)

新居浜市大島
♩=120 (G)

あ め か ひ よ り か て ん が い て と - て こ い

(楽譜-8・21) 「ねんねしなされ」 (採譜：岩井正浩)

新居浜市
♩=116 (G)

ねんね しな ざ - れ お や す み (1) な ざ -
れ お きて な く こ - の つ ら け - く さ -

また歌い出しが“タタター”となるリズム感も民謡の〈追分〉のリズム感に近い。わらべ歌では《手まり歌》「一匁のいすけさん」や、既成曲から転用した《お手合せ歌》「雨降りお月」が該当する。符点8分音符+16分音符のいわゆるピョンコ節は、等拍リズムとともにわらべ歌のスタンダードであるが、3：1のリズム感というより、3連符(♩₃)に近いと言える。拍子感は基本的には2拍子感が支配している。ただ、《手まり歌》や《お手合せ歌》は、独自の拍子感(1拍子感や3拍子感)で遊んでいる。

手まり歌のリズム感は1拍子の積み重ねである。まりが手元から床にバウンドして返って来るまでが1拍なのである。また、お手合せ歌は「みかんの花が」や「雨降りお月」など3拍子や6/8拍子が既成曲から転用されている。ゴムなわ歌は4拍子が遊びにピッタリとしているため、「春の小川」や「二宮金次郎」などの既成曲からの転用が多い。

旋律法は各地のイントネーションの支配を強く受ける場合がある。(註-5)

(楽譜-8・22 「大波小波」のイントネーション) (採譜：岩井正浩)

大波小波 6校の歌い出し

(弓削町弓削小) (岩城村岩城小)

おー な み こ な み おー な み こ な み

(魚島村魚島小) (吉田町津倉小)

おー な み こ な み おー な み こ な み

(東京都) (松山市清水小)

おー な み こ な み で おー な み こ な み

(表-8・14 「子どもと子どもが」のイントネーション) (採譜：岩井正浩)

	イントネーション	小 学 校				
子供と	——	松山市 由良小	魚島村 魚島小	宇和島市 和霊小	大洲市 大洲小	東京
	□	松山市 湯築小				東京
笑う	——	由良小				東京
	□	湯築小		和霊小		東京
	□				大洲小	
おこる	——	由良小				東京
	□	湯築小	魚島小	和霊小		東京
	□				大洲小	
薬屋さん	——	湯築小	魚島小	和霊小		
	□	由良小				
	□					東京
とめた	——	(湯築小 由良小)	魚島小	和霊小	大洲小	
	□					東京

楽式は、歌詞や遊びによってフレキシブルな形式をとるが、中には拡大・縮小をとっている歌もある。

(楽譜-8・23 「イギリス日本」) (採譜：岩井正浩)

宇和町字和町小①

♩=108 (F#)♭



(1) イ ギ リ ス イ ギ リ ス イ ギ リ ス (2) ぼ ん ぼ ん
(日 本)

イ ギ リ ス にー ぼ ん (3) ぼ ん は い ぼ ん は い イ ギ リ ス に ぼ ん
(上 海)

ぼ ん は い (4)~(9) ぼ ん は い ぼ ん は い イ ギ リ ス に ぼ ん
(東 京)

ぼ ん は い ぼ ん は い ぼ ん は い ぼ ん は い
(四 州) (九 州) (名 古 屋) (九 州)

(楽譜-8・24 「いちりにりん」 (メドレー) (採譜：岩井正浩)

いちりにりん(メドレー) 松前町松前小①

♩=138 (F#)♭



いち り ん に り ん にー いち にー り ん り ん き り き り き り き り き り き り き り き り

ちー な み こ な み か ぜ が み い た ら ま わ し ま し り ん り ん き

り り り き り り り き り り り き り り り き り り り き り り り き り り り き り り り き

き り き り き り き り き り き り き り き り き り き り き り き り き り き り

き り き り き り き り き り き り き り き り き り き り き り き り き り

(楽譜-8・25 「開いた開いた」 (2倍・4倍型) (採譜：岩井正浩)

開いた開いた(基本型) 砥部町

♩=184 (H)



ひ ら い た ひ ら い た なんの は な が

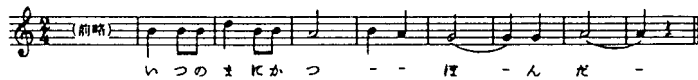
ひ ら い た れ ん げ の は な が ひ ら い た ひ ら い

た と お も た ら い つ の ま に か つ ぼ ん だ

(2倍型) 松山市



開いた開いた(4倍型) 松山市



以上の楽譜例はすべて愛媛県の子どものわらべ歌(註-6)に基づくもので、現代の子どもがいまなお伝統音楽の要素を表出し伝承していることを示している。わらべ歌は、明治以降の西洋音楽とその折衷の四七抜き長音階を中心とした学校唱歌、童謡さらには流行歌謡の環境の中で、いわば〈裏街道〉を歩まされてきたが、100年以上経過してもその基本的な特徴＝伝統音楽の要素を維持してきている。

[註]

1. 「民謡覚書 二」、『文学三ノ十』、1935年10月。(『柳田国男全集-17』、筑摩書房、1973年、p.19)。柳田はわらべ歌に関して、同書の中で「手毬唄の話」と「鹿角郡の童謡」を論じている。
2. 岩波書店、1962年、p.4。
3. 塙書房、1969年、pp.20-21。
4. 岩井正浩『わらべうた～その伝承と創造』、音楽之友社、1987年、音楽之友社。
5. 同上書、p.157、p.219。
6. 前掲註4。1970年及び1980年に、小学4年生を対象として愛媛県下で実施した調査に基づく採譜からの引用。

第9章 日本伝統音楽の伝承・学習方法の特徴

第1節 わが国の音楽伝承・学習の伝統と学校教育

わが国の音楽には、わらべ歌・民謡や民俗芸能に含まれる民俗音楽と、雅楽・声明や近世邦楽の伝統音楽がある。(註1)前者はほとんど記譜手段をもたず、もっぱら口伝(くでん)と口唱歌(くちしょうが)で音楽を伝承し学習した。(註2)後者は、代表的には師匠対弟子の図式に見られる1人対1人の伝承形態をとり、〈芸を盗む〉、〈秘伝〉が重要な位置を占め、奏譜法(Tabulature)と口唱歌が学習形態として重視されてきた。本章では、わが国の音楽伝承・学習がどのように行われてきたか、そして学校教育史上、音楽伝承・学習がどのように実施されいかなる成果をあげ、課題を現代に残してきたかについて論及する。

9-1-1 わが国の音楽伝承・学習の伝統

わが国の音楽学習では五線譜は使用せず、もっぱら口伝のみとか、口唱歌やそれに口唱歌譜・奏譜法が付随する形態をとった。

①民俗音楽における音楽伝承・学習

子どものわらべ歌は全く記譜をもたない。大人の民謡も同様に口伝である。それは即興性と創造性に支えられた日本人の音楽形成に大きな役割を果たした。学習は口唱歌というよりも歌詞・旋律そのものであり、打楽器・笛類の伴奏にも口唱歌が使用された。

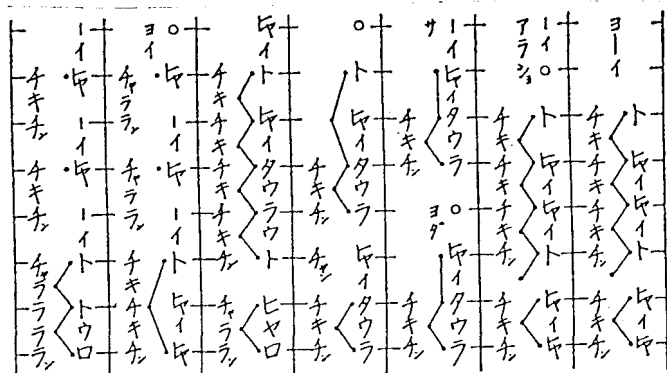
民俗音楽は大きく2つに分類できる。1つは言葉上の説明や歌詞の記録はもつが、全くの口伝・口唱歌による伝承・学習を行ってきたものである。愛媛県宇和小学校で実践されている「五つ鹿踊り」のような民俗芸能の中に含まれる音楽や、わらべ歌・民謡が該当する。もう1つは口唱歌譜を有して伝承・学習を行なってきたもので、「祇園囃子」が該当する。たとえば代表的な楽器・鉦の口唱歌は、“コンチキチン”である。「鉦の中央を打つのがコン、鉦摺りを下・上・下と動かして鉦の縁を打つのがチキチン(中略)その音を打ち続ける時はチャララン」である。(註3)

民俗芸能も、宗教的色彩の強い演目では堅固な伝承が行なわれるので、伝承・学習も厳しいものがある。愛媛県宇和海沿岸の盆踊りの1つ「諫踊り」は、その典型である。(註4)通過儀礼として、踊り子は16才になると、どんなに遠くに出村していても旧6月1日には帰村して、45日間の稽古が義務づけられている。歌と太鼓は、有志による楽会という組

織が受けもつが、その楽譜はなくわずかに《諫躍由来書踊歌拍子附共》(註-5)に載っているだけである。

(楽譜-9.1 「ワラベ」) (註-6)

(楽譜-9.2 「龍馬踊」) (註-7)



ワラベ

一、今日日柄もよい程に及びすも諫でまいらしよ
や。頓て及びすもいさみ有まんに余りた魚が
有。さそや竹伐る世がなる魚をほそとて簀竹
伐る。此魚を千や万やに完替て今にも此うら
榮へ有る

諫躍歌並拍子附
龍馬踊 但馬場ヲ六フ

その中で歌楽の歌に合わせて太鼓楽が打つのだが、その打ち方を“三角四角に打つ”という。これは拍子であり、右-左-右-(休)-右-右-左-右-(休)と太鼓の奏法を意味している。楽曲は、序<ダシ>-歌の部分-太鼓と唱歌の部分<コシ>-末尾の決まり文句<キリ>という単元の繰り返しによって構成され、間、拍節のズレ、こぶし、微分音をもっている。4時間にも及ぶ太鼓、歌と踊りを統一させるためには奏法譜は役に立たず、「諫踊り」は伝統的に口伝・口唱歌で十分な練習を経てきたからこそ、今日まで堅固な伝承を可能ならしめた。

民俗芸能は宗教性が薄くなると、伝承もうまくいかなくなり易い。口伝・口唱歌は一度伝承が断絶すると、全く忘却化するという欠陥を内包している。今日の民俗芸能の復活は経験者の記憶による復活であり、その記憶は口伝・口唱歌による体得が大きな意味をもっている。口伝・口唱歌が民俗音楽で果たした役割は、1人対複数(あるいは総体)の形態で聴覚に訴え、記憶、全体の統一、練習、日本音楽の特質の正しい享受と表現のために有効に作用してきた。

②伝統音楽における音楽伝承・学習

伝統音楽における音楽伝承・学習は民俗音楽とは異なる。1人対1人という師弟関係をもつ家元制度の中で、口伝により忠実な音楽伝承を成し、緻密さを追求し完成品を創造していった。反面、並列的發展をする中で、閉鎖的性格を強め国民的規模で表現・鑑賞・創造する道を閉す結果を生み出した。(註-8)しかしこの現象は単に口伝・口唱歌が主たる原因ではなく、家元制度自体に問われるべき性質のものでもある。本項では伝統音楽の中か

ら4分野の楽器を取り出し、口唱歌の内容と意義を明らかにする。

(a)雅楽（楽器全般について）

雅楽が口唱歌を欠くべからざる位置においているのは「楽器を手にする前の段階で、単に旋律のあらましを知るにとどまらず、息つぎの方法から強弱変化、アクセントのつけ方、そしてフレーズ感の把握などにいたる、非常に高度な発想や表現形式を、生徒は唱歌を歌うことによって感得する」（註-9）に明確に述べられている。雅楽が今日まで伝統を守り得たのは口唱歌による学習に負うところが大きい。

(b)能楽（能管）

口唱歌が演奏の源を成していることは、「リズムに関しては、即興的なアシライの場合を除き、演奏する通りに正確に唱歌することが要求されます」（註-10）で明らかである。そして「奏される旋律は十二律に合わない、言い換えれば五線譜に書き表わすことの困難な、まったく独得のもの」（註-11）であるため、口唱歌がリズム・旋律双方で重要な役割を担っている。

(c)三味線（伴奏・独奏用全般）

最も日本人に溶け込んでいる日本の楽器の1つである三味線は、口唱歌でも特に〈口三味線〉と呼称され、その有効性が実証されている。その定義は「三味線または箏の学習のために、またその旋律を記憶するために用いられる唱歌（中略）奏法（手法）や旋律型に由来するものであり、音高を示すものではないが、ほぼ一定した法則に相当するもの」（註-12）で、箏曲の学習用にも〈口三味線〉という呼称が通用するという幅の広さをもっている。さらに教授者が、教授用にも使用することがあり、教授・学習の両者における効用が見られる。

(d)箏曲

奏法譜を補助し、総合的学習、記憶、演奏に口唱歌は使用される。たとえば“コロリンシャン”とは隣接する3本弦を親指を使用して付点リズムで順次下降し、掻き爪を使用することであり、また撥弦する指も“チン、ツン、テン”は親指によって一本の弦を普通に撥弦することで、奏法の指示も含まれている。「六段の調」における奏法譜と口唱歌譜の相違は、もちろん口唱歌が補っている部分であり、記憶・学習に有効であるばかりでなく、奏法譜でも記譜し得ない部分が表現できるのである。

さらに口伝の役割も見落とすことはできない。順序としては奏法譜が存在しても、口伝→口唱歌→表現となる。

(楽譜-9.3 生田流「六段の調」初段) (楽譜-9.4 口唱歌譜:「六段の調」初段)

(註-13)

右生田流
左山田流

明治以降欧化思想が日本を席卷し、音楽教育も五線譜による伝承・学習が主流となる。音楽取調掛の〈内外音律ノ異同研究ノ事〉で箏曲家が、ピアノと箏の調子に異点はないとか、雅楽家が、わが十二律がピアノの十二律とほとんど同じであるから東西音楽は極似し

ている(註-14)と結論づけているが、この解釈には乱暴さが目立つ。また、日本音楽に通じている者は西洋音楽の学習が著しく早いということは、単純に類似から生じる現象ではなく、音に対する感受性や新音楽獲得への意欲が大きく作用していたのではないだろうか。
〈諸種ノ楽曲取調ノ事〉では、伝統的な口伝の音楽を「各国普通^(ママ)ノ楽譜」=五線譜化することを提唱している。(註-15)〈俗曲改良ノ事〉では歌詞のみの改作ばかりでなく曲自体の改作までも目指した様子が判明する。(註-16)これら一連の作業は、口伝・口唱歌という日本の伝統的な伝承・学習形態が公式上否定されたことを意味する。

以後、学校教育は五線譜による音楽教育を実践し始めるが、その典型は『小学唱歌集』(全3編)の発行に見ることができる。日本音楽が学校教育から排斥されていく原因としては欧化思想、日本音楽と西洋音楽の同一基準での比較、類似点の強調、日本音楽の悪い面の意図的な指摘であった。白秋が「子供の生活は学校の内と外と、二つに別つ可きで無かったのだ」(註-17)と言ったのは、まさに五線譜による学校音楽教育と口伝による子どもの音楽生活、学校唱歌とわらべ歌の対比と見ることができる。

戦後、第1回の学習指導要領より少しづつ日本音楽へのアプローチが開始され、1958年の改定以降、日本音楽の事前研究や講習会の開催などが進展をみせ、教材や教授法も見直しが始まり、集団主義教育としての学校教育での実践が展開されつつある。しかし基本的には口伝・口唱歌という伝承・学習形態は採用されておらず、西洋音楽体系下で五線譜による教育が実践されている。

[註]

1. 岩井正浩「盆踊りにおける伝承と教育」、『季刊音楽教育研究』23、1980年、p.113。における定義付け参照。
2. 口伝と口唱歌には伝承と学習の明確な区別があるわけではなく、両者に伝承と学習の要素も含まれているが、便宜上口伝一伝承、口唱歌一学習と区別して使用する。
3. 横道萬里夫・蒲生郷昭構成・解説『口唱歌大系』、CBSソニー、1978年、p.42。
4. 宇和島市津之浦(旧北宇和島郡宇和海村)。岩井正浩・他『愛媛県の郷土芸能の総合的研究一特に宇和海沿岸部の風流踊について』、愛媛大学地域社会総合研究所、1980年7月。
5. 津之浦で使用している小冊子。
6. 前掲註3、p.28。ここでは、“コンチキチン”を“チャンチキチン”と唱歌する。

7. 現行16曲（以前は20曲）の第1曲で「漁場踊」とも言う。
8. 家元制度が成立する条件の1つとして古川マリは“素人弟子の増加”を指摘する。だとすれば秘伝以外には開放的性格も備わっていたと理解できる。「日本伝統音楽の伝承形態における制度研究—音楽社会学の一課題として」、『音楽学』18、1973年、p.181。
9. 前掲註3、p.18。
10. 前掲註3、p.28。
11. 前掲註3、p.26。
12. 『新音楽辞典—楽語』、音楽之友社、1977年、p.184。
13. 楽譜—9・3、宮城道雄、邦楽社、1972年。
楽譜—9・4、前掲註3、《口唱歌集》、pp.25—26。
14. 『音楽取調成績申報要略 全』、東京音楽学校蔵版、1891年、pp.53—65。
15. 同上書、pp.31—33。
今藤長十郎によると邦楽界に五線譜が採択され始めた時期は、学校音楽教育と関係があったらしく「東京音楽学校内に邦楽調査掛が設置され、古典曲、とくに廃絶視されている曲に重点をおいて、五線譜による保存方法を実施した時期」となっている。「五線譜の可能性」、『季刊邦楽』4、邦楽社、1975年8月、p.82。
16. 前掲註14、pp.41—42。
17. 北原白秋「童謡復興（二）」、『芸術自由教育』2、1921年2月、p.10。

第2節 学校教育における口伝・口唱歌学習の実践

わが国には伝統的な伝承・学習形態があり、日本音楽の発展に大きく貢献した。一方で、学校教育では西洋音楽体系下で正しい位置づけをされることなく、排除されて今日に至っていることを前項で論及した。本項では口伝・口唱歌を導入している実践を取り上げ、導入方法と成果・課題を分析する。

〔クラブ活動における民俗音楽の伝承・学習～愛媛県宇和中学校「五ッ鹿踊り」の実践〕

(註-1)

9-2-1 概説

〔伝統芸能を継承することで、＜ふるさと＞を自分たちの体に焼きつけよう〕(註-2)という考えから発足した「五ッ鹿踊り」の活動は、太鼓、歌と踊りという3役を1人で演じ

、しかも5人で全体を統一しなければならない芸能であるため、十分な練習が要求される。それは「1つ1つの動きや足の運びは、バチさばきに合わせて、くりかえし練習し、汗しながら、体で覚える以外に上達の道はない。」(註-3)ことから、口伝・口唱歌が有効に作用している。さらに注目すべきことは、太鼓・歌を単なる〈音楽〉と捉えているのではなく芸能の一環とし、自然に音楽的感覚が体得されていることである。この「五ッ鹿踊り」は小原地区のもので、保存会から指導と本番での衣装・道具の貸与を受けている。(註-4)一方、課題としては活動の時間的制約が大きい。“後獅子3年先獅子5年”というキャリアを要求される芸能だけに体得するためには非常な苦心がある。そして貴重品である衣装・道具の借り出しにも当然制限があり得ることを考えると、指導者の確保と合わせて活動の困難性がある。(註-5)

9-2-2 伝承・学習形態

保存会での伝承は口伝で、以前は16才になると先輩から厳しい指導を受けた。誰もがメンバーに入りたいくて必死で学習したということである。宇和中学校では指導者が常時来校し指導することも不可能で、口伝に加えテープ録音による学習も行なっている。この方法は教授—学習者間の会話がない欠陥があるが、口伝を補助する方法としてであれば効果が期待できる。保存会での学習は、口唱歌譜を用いていないが、宇和中学校では練習時間が短いことや集中練習ができないなどで、部分的に口唱歌譜を作成して使用している。

練習はまず最初に太鼓を一通り体得することから始める。次に踊りを付け、最後に歌を覚える。1人3役、5人の統一性という内容は十分な学習が要求されるが、そこで最も重要となるのが太鼓である。太鼓は踊り・歌を支配し、テンポ・リズムを決定し、全体の統一を図る。宇和中学校ではこの太鼓練習のため、練習開始時は固定したベニヤ板の練習台を制作し、口唱歌しながら竹で打つことから出発する。5つの太鼓のリズムパターンを体得した後、顧問教師によって考案された中古椅子を改造した締太鼓を胸にしばりつけて、生徒の製造した竹製のバチで打ちながら踊りを体得する。次に15小節ある歌詞をしっかりと覚えた後、太鼓と合わせ、最後に太鼓・踊り・歌による5人の総合練習に移る。ここでは「五ッ鹿踊り」の最も基本となる太鼓を取り上げ、私自身が作成した口唱歌譜を掲載し、口唱歌による学習についての分析・研究を行う。

太鼓打ちには5つのリズムパターンがあり、次の順序で進行する。

＜(1)道びき＞では先獅子の“ダン”、他の四獅子の“ダン”の合図で芸能が開始される

(楽譜-9・5 「道びき」／「まわれまわれ」／「長歌」(註-6)(採譜：岩井正浩)

宇和町小原「五ツ鹿踊り」口唱歌譜（第2章）

① 遊びき

先聲子 | ダン |

全獅子 ダン

ダン コー ダン コー ダン コー ダン

ダー コ | ダン | コー | ダン | | コ | ダン | | コ | ダー

シー ガ キツ チー コ キツ チー コ キ コー ダー

シー ガ キツ チー コ キ

③. まわれまわれ

[ソー リヤ]

ダー ン ダー コ

||:ダン | コ|ダン | コ|ダン | コ|ダン | コー :||

ま　　一　　　　　わ　　れ　　　　　ま　　一　　　　　わ　　れ.

み - - 十 - へ る - ま

お　一　そ　一　一　く　ま　一　一　わ　り　て

せ　　き　　一　　一　　に　　と　　一　　一　　ま　　る

ダン | コ | ダン | コ | ダン | コ | ダン | コ

な ア せ ー き に と ー

ダン	コー	ダン
----	----	----

ま る な

(5) 長歌

せき払い

ダン	ダン	ダー	コ	ダン	ヨー	ダン
----	----	----	---	----	----	----

カ | カン | カ | カン | カ | カン | カ | カン :

あ — あ — し — を —

か — ら — め —

か ら ま

カン カン カン (※自由リズム)

ま　　る　　な。　　　　　　　　　（※長歌は宇和中学校では全曲演じない）

1-1

カ一 カ | カン カ一 カ | カ一 カ | カ一 カ | カ一 カ | カ一 カ | カ一 カ一

[オリヤー]

|カン |カン カ|カー カ|カー カ|カー カ|カー カ|カー |カー カ

力— 力 力— 力 力— 力 力— 力 力— 力 力— 力 力— 力 力— 力 力— 力 力— 力

カー カ | カン | カー カ | カン | カー カ | カン | カー カ | カン |

トシ トシ | カ カー | カー カ カン

。“ダン” (♩=R) “コー” (♩=L) が1拍で“ダ” (♩=R) “コ” (♩=L) が半拍という約束があるが、これは母音を伸ばすか否かで音価を決定しているのである。この原理は“キッチーコ”でも応用され、“キッ” (♩=R) “チー” (♩=R) “コ” (♩=L) となり、“ガ” (♩=L) は縁打ちを表わす。口唱歌はリズム・音価そして奏法を表わしている。

<(2)かけ込み>では“ヨーイ”の合図で踊りが開始される。この掛け声も口唱歌の1つとして、“テンポや氣勢を定める機能”(註- 7)となる。ここで踊りを口唱歌がリードする部分を分析すると、“キッチーコ” (♩♩♩) は片足をあげて1回転することであり、“ダーンダーコダーコ”は半回転を表わし、口唱歌が踊りの動作・順序を表している。

<(3)まわれまわれ>から歌詞が入る。“ソーリャ”の口唱歌の後、2拍のアプローチ・リズムを経て歌が開始される。5人が太鼓を打ちながら歌うので、テンポとリズムを統一的に把握しなければならない。このためには、太鼓を軸とした口唱歌を十分体得しておけば合わし易いということになる。このパターンは15小節のうち14小節で使用される。ここでは太鼓、踊りと歌を総合的に、統一的に把握し、リードするのに口唱歌が有効に使用されている。

<(4)にらみ合い>は歌詞を伴わない踊りの部分。この踊りに使用される伝統的な口唱歌は語韻が中学生に不適という理由で改作されている。いろいろ考え抜いた結果であるが、指導する側も教わる側もどのように改作しても不自然で覚えにくいという感想を述べている。これは口唱歌の語韻にある原理が存在し、地域住民の生活実態にも適応して創られてきたからであろう。(註- 8)伝統的な方法は大きな障害がない限りなるべくそのまま使用することが大切である。大きな障害とは、家元制度とか秘伝にみられる非集団主義教育や閉鎖性であり、なんらかの差別につながるような歌詞内容などで、子どものわらべ歌の歌詞と同様その他の理由では制限しない方がよい。

<(5)長歌>は謡曲風・スローテンポで、間、拍節のズレや微分音も多く、5人が太鼓を打ち歌い踊るには非常に困難な曲である。この曲にこそ口伝・口唱歌が最も有効で、五線譜や口唱歌譜ですら役に立たない。最初の“せき払い”も、足をひっかけないことと開始の合図であり口唱歌の一部に含まれる。この曲のように日本音楽の特質と総合性が強く要求される芸能においては口伝・口唱歌による十分な学習と体得以外には正しい表現はあり得ないであろう。ここに記譜法の限界と口伝・口唱歌の優位性をみるのである。

口唱歌は太鼓のリズム唱・左右打ち、縁打ち、踊りの動作や順序、そして全体の統一、

日本音楽の特質の記憶・学習・表現に重要な役割を担っている事実を「五ッ鹿踊り」の実践を通じて明らかにした。宇和中の生徒たちは五線譜ではなく民俗芸能に最も適した伝承・学習形態をクラブ活動に自然に導入し見事に太鼓を打ち・歌い・踊って表現している。

〔註〕

1. 愛媛県東宇和郡宇和町立宇和中学校。必須クラブとしての郷土クラブの中で活動をしている。
2. 『愛媛新聞』、1977年11月3日。
3. 『ふるさとを学ぶ』、宇和中学校、1980年10月、p.4。
4. 宇和町にある5地区の「五ッ鹿踊り」から小原を選んだ理由は、歌詞が15編完備し、完全な伝承をしていることによる。
5. 「五ッ鹿踊り」は胸に締太鼓を取り付け、鹿頭を頭にのせ、布をすっぽりとかぶって踊る芸能であるため完全装備でないと実感がつかめない。
6. 宇和町小原地区「五ッ鹿踊り」の太鼓打ち口唱歌譜 木下哲夫氏の口唱歌を筆者が採譜・作成した。Rー右打ち、Lー左打ちを示す。
7. 横道萬里夫・蒲生郷昭構成・解説『口唱歌大系』、CBSソニー、1978年、p.13。
8. 同上書に《口唱歌の構造》としての研究がある。同種の研究は、吉川英史「唱歌（楽器旋律唱法）の歴史と原理と機能」、『武蔵野音楽大学研究紀要』Ⅶ、1973年。にもみられる。

第3節 口伝・口唱歌の現代的意義

従来、口伝は「邦楽の芸には難しくわかりにくい部分や、また技法が多い。これを職業上の秘密（秘事）としている。したがってやたらに教えない。楽譜にも記さない。もしこれを教える場合には直接に師より口づたえに教える。」（註-1）とか「伝統を、書いた形で保存したり伝承しないで口から口へと教えていくこと。音楽の場合には記譜法に頼らないで、聴覚を重要視するので師匠の教えを忠実に守ることができる。」（註-2）といった定義が一般的であった。伝統音楽における口伝は、常に家元制度と密接な関係をもち、秘事を特定人物のみに伝承する形態をとったため、「教へる人と学ぶ人との間に生ずる効果（

中略)、芸道に対する敬虔の念と関係」(註-3)をもった反面、師弟集団では「その音楽社会集団の構成員による、固定化された伝承形態」(註-4)をつくり出した。この家元制度における口伝は、音楽様式の並行伝承を進め、閉鎖的な音楽形成への道を歩んだ。その結果、口伝は、集団主義的教育としての教授法を確立し得ず、〈学制〉での唱歌(奏楽)の“当分之ヲ欠ク”という〈但し書き〉の有力な根拠にさえなった。

口伝の長所を生かし、音楽教育に導入するためには、口伝の現代的解釈と新しい定義づけを、学校内外の実践の成果を踏まえて行ない、集団主義的教育への適用を試みることである。民俗芸能の口伝は、他地域との競争意識から秘伝化した部分があつたにせよ、それは家元制度的ではなく、より開放的であり集団伝承の色彩も強く、村落共同体住民全員が享受できる性格のものであつた。一方、伝統音楽における口伝も、学校教育や地域での活動を可能にするために開放的、集団的な伝承形態にすべきである。具体的には1人対1人という師弟制を、1人対複数の形態にする、秘伝や閉鎖性を開放性にする、正確しかも教授-学習者の息のかかった伝承形態を積極的に位置づけることである。口伝こそ日本の民俗音楽・伝統音楽を生かし発展させ、日本音楽の特質を正しく捉え、さらに非西洋圏の音楽への展開を可能にする。口伝によって失われた音楽は、記譜をもたないがゆえに数多い。しかし音楽を創造的で即興的なものと位置づけると、伝承過程での改廃は当然の現象である。現代の記譜法では表現し得ない部分も、録音による記録で可能となった。とすれば集団主義教育に適用する口伝は、音楽教育の重要な伝承形態となり得る。

口唱歌(唱歌)とは、「楽器の旋律を口ずさむ一種のソルミゼーション(中略)、楽器の練習・暗譜・伝承のために用いられる」(註-5)とか「唱歌だけ唱えても一種の声楽曲として成り立つということが本来の条件(中略)、一般的に言えば、リズム唱法も含めて、音色唱法すべてを唱歌と呼ぶ」(註-6)との定義づけがされているが、打楽器のリズム唱や掛け声などをも含めた広義の解釈で、学校教育でのより幅広い実践を可能ならしめる。日本音楽における口唱歌が太鼓や旋律楽器の練習、記憶、伝承、教授、総合表現や合奏にとって重要な役割を果たし、五線譜の入る余地がない。

口唱歌には、民俗音楽にみられるように記譜を全くもたず口伝のみで行われている場合と、太鼓や三味線にみられるように口唱歌譜を併用している場合とがある。口唱歌譜は本来奏法譜ではないが、「唱歌だけでは楽譜として不完全なので、拍を示す拍線や拍点を添えて音の位置や長さを規定したり、指づかいなどの奏法の記号を添えたり(中略)、別に奏法譜を作つて唱歌譜と併用」(註-7)したりしているように口唱歌譜自体に奏法的要素が

組み込まれていたり、また踊りの動作・順序が内包されていたりすることもある。

口唱歌の構造、原理、機能は『口唱歌大系』(註-8)や「唱歌(楽器旋律唱法)の歴史と原理と機能」(註-9)に詳細にわたる研究があるので、ここでは実践からの成果を付与して整理をすると、①五十音の音韻の原理を用い、弦・管・打楽器で仮名の使用法に区別があり、原則として1楽器に1仮名を当てる ②旋律、リズム、奏法、掛け声、音価と拍、休拍の表現、③音色の区別、④重音の表現、⑤踊りの動作・順序であり、用途としては、①記憶、②練習、③教授、④全体の統一、⑤演奏、がある。さらに諸井誠が尺八の例をあげ、「むしろ穴の押さえ方を指示する譜面を絶対音高を表す五線譜に書くというのは、本質的に不可能なことで、これでは肝腎の音色はどこかにとんでしまうし、ピッチのあの魅力的なフラツキも、偶発的な音の〈かすれ〉やいわゆる〈むらいき〉も、読みとることも書くことも困難になる」(註-10)と述べているのは、五線譜の限界と、記譜法が各々の音楽様式と不即不離の関係にあることを物語っている。そして日本の場合は奏法譜や口唱歌譜であり、口唱歌は記譜法で表現し得ない段階までも伝承し、学習し得る。その段階とは日本音楽における特質、つまり間、拍節のズレ、こぶし、微分音、テンポの伸縮、自由リズムである。

日本音楽の特質の正しい伝承と学習が、日本音楽の正しい理解と、新たな定義に立った表現、鑑賞、創造の教材化を可能にする。勿論、口唱歌譜における絶対音高識別が不可能なこと、楽器により口唱歌が異なるという複雑さ、口伝における記録性などの課題もある。しかし長所の比重が圧倒的に大きく、現代の機器の活用や今後の研究の展開は少なからず解決できる可能性をもっている。むしろ柴田南雄の、「小中学校での邦楽指導に安易に五線譜を使用していることへの危惧」(註-11)や、小泉文夫の、「邦楽人の洋楽スタイルの直接的模倣や混入の危険性への指摘」(註-12)など、音楽教育体系や邦楽人サイドの課題克服が求められている。音楽は多様であり価値観も多様である。そして日本音楽の特質を伝承し学習することは、さらに延長・拡大し、世界の非西洋圏の音楽の享受・理解へと展開する可能性をもつ。口伝・口唱歌の実践は、まさにその可能性を開く。

口伝は、聴覚を重視し、記譜し得ない部分、日本音楽の特質を忠実に伝承し、教授者と学習者間の人間関係や対話を深め音楽の価値を認識する効果を持つものであり、さらに従来の秘伝・閉鎖性を打破し、1人対1人という師弟制を集団を対象とした伝承形態にすること、また記録のためにはテープ録音も併用する方法をも確認できた。

口唱歌には記憶、練習、教授、全体の統一、演奏のために意義があるが、狭義の定義で

なく広義の定義として、打楽器のリズム唱、掛け声、せき払いなどの合図も含めた。絶対音高識別の難しさや複雑さも、口唱歌の原理を生かして簡素化することで解消するし、口唱歌譜の改良・一般化、補助としての録音テープの導入も考えられる。口唱歌の重要な意義は日本音楽の特質を正しく伝承・学習し、体得できることにある。

結局、口伝・口唱歌が目指すものは各々の音楽様式に合った音楽伝承・学習形態の導入であり、音楽の多様性、多様な価値観養成のステップである。このことは西洋の音楽伝承・学習に五線譜が最適であるのと同様、日本音楽の特質を正しく伝承・学習するためには口伝・口唱歌が最適であることである。そして表現・鑑賞活動だけでなく、創造活動にまでその可能性は拡大し、新しい日本音楽創造にとっても重要な位置を占める。(註-13)

[註]

1. 田辺尚雄『邦楽用語辞典3版』、東京堂、1978年。
2. 『新音楽事典一楽語』、音楽之友社、1977年、p.184。
3. 吉川英士『日本音楽の性格』、わんや書店、1948年3月、pp.148-149。
4. 古川マリ「日本伝統音楽の伝承形態における制度研究——音楽社会学の一課題として」、『音楽学』18、1973年、p.176。
5. 前掲註2、pp.284-285。
6. 横道萬里夫・蒲生郷昭構成・解説『口唱歌大系』、CBSソニー、1978年、pp.11-12。
7. 同上書、p.15。
8. 前掲註6、サブタイトルは〈日本の楽器のソルミゼーション〉。
9. 吉川英史「唱歌（楽器旋律唱法）の歴史と原理と機能」、『武蔵野音楽大学研究 紀要』VII、1973年。サブタイトルは〈三味線と箏の唱歌を中心として〉。
10. 諸井 誠「音楽と楽譜のあいだ」、『楽譜の世界2—音楽の現場と楽譜』、日本放送出版協会、1974年、pp.39-40。
11. 「日本の伝統音楽と現代洋楽の交点に思う」、『音楽鑑賞教育』、音楽鑑賞教育振興会、1973年1月、p.25。
12. 「日本音楽の今日と明日」、『季刊邦楽』2、邦楽社、1974年12月、p.17。
13. 本章は、筆者「学校教育における口伝・口唱歌学習試論」（『季刊音楽教育研究』27/28、1981.4/7）をもとにして再構成した。『口唱歌大系』（CBSソニー）、「五つ鹿踊り」保存会、宇和中学校郷土クラブの諸氏に感謝申し上げる。

終章 日本の子どもの歌の音楽文化史的意味

第1節 音楽における排外・排外の歴史的展開

終-1-1 外来音楽受容にみる排外・排外

朝日新聞の1992年頭特集「どうする日本人」(註-1)は、排外・排外の歴史を歩んできた日本人を10回シリーズで著していた。「歌えぬ母国語の子守歌」(第1回)では、過疎農山村の嫁不足とアジアからの花嫁の国際結婚の問題を論じているが、筆者が四国のフィールドワークで体験した嫁不足と国際結婚への願望は、深刻かつ切実であった。同じ問題は全国の過疎地域で起こりつつある。2世の子どもの言語、嫁の母国の文化など異文化との共存は、殊に非英語圏との間では見られない。この問題は、帰国子女の教育にも共通している。1985年にアメリカ合衆国3都市及び日本の帰国子女クラスで実施した筆者の《日本人の伝統音楽感覚》に関する調査(註-2)では、英語圏に生活する日本人子弟が、現地の言語や文化に順応する姿勢がみてとれた。一方、非英語圏、なかんずくアジア諸国に生活する日本人子女達は、現地の文化に溶け込み、現地語をマスターし、異文化体験をして帰国するといったケースが少ない。ここにはアメリカを始めとする英語圏、西洋諸国の言語・文化に対する排外主義と、非英語圏・非西洋圏に対する排外主義が散見される。

同特集「異なる感性を切り捨て」(第3回)でも、排外主義の問題を論じている。それは自分たちの個性や文化を唯一無二とする自民族中心主義であり、日本人を支配している自民族中心主義は、日本人が侵してきた歴史的犯罪＝戦争につながる国粹主義への反省が、現代に生かされていないと諸外国の人々には映ることであろう。島国日本の置かれた特殊な環境が、独特の文化を作り出してきたことは論をまたない。しかし国際化を叫ぶ今、〈日系人もはじめぬ島国〉(第4回)として、等質性を極度に主張することは矛盾としか映らない。諸民族音楽が注目され、地球音楽や世界音楽とも言われてきた今日、単なる教養主義的や刺身のつま的存在であることへの反省から《排外と排外(他)》をのりこえた理念・目標さらには行政改革をも指定した行動が緊急の課題として提起されなければならない。

我々日本人は、異質な音楽文化との出会いが新しい音楽文化を創造してきた歴史を経験している。そこには重要な2つのポイントがあった。その1つは、在来の音楽文化との出会いと衝突、消化と創造に要する期間である。既述した如く、吉川英史は『日本音楽の歴史

』(註-3)の中で、8つの時代区分を行なっているが、紀元5世紀からの第1回大陸音楽の輸入には300年、消化にも同様に300年の合計600年間で費やされたと論じている。その当時、わが国には様々の音楽が新しい音楽文化の誕生のベースとして存在していた。その後、民族音楽の興隆時代が300年間にわたって訪れて、花を咲かせた。

もう1つは、その輸入時代における在来音楽文化の位置付けである。第1回の外国音楽文化の輸入では、長いスパンと外来音楽を献上させるという形での出会い・衝突があり、平安期の楽制改革に見られる消化・創造がダイナミックに進展したものと考えられる。

第2回目の外国音楽文化の輸入は、キリスト教の伝来とともに16世紀中期に行なわれた。これは西洋音楽の輸入であり、それまでの日本の音楽文化に一大転機を迫るものであった。アルバレス・ホセによると、1580年にはすでに、セミナリオやコレジオが開設され、音楽教育が実施されていた。(註-4)さらに西洋の楽器演奏、歌ミサ、楽譜印刷、楽器製造まで行なわれていたと言われている。東京国立劇場は、1977年に《近世の外来音楽》というテーマで、公演を行なった。(註-5)この公演では実際に長崎県生月島の伝承者が舞台の上で、歌オラショを歌った。その歌はまさに経文と思われるほどの変容を示しており、同時に演奏されたグレゴリオ聖歌とはまったく似てもつかぬものであった。16世紀に伝承された歌は、厳しい弾圧の中をかいくぐり、変容を重ね現代に伝承されている。しかし、この伝承は変容の1つではあるにしても、正常な変容のパターンではない。それは、当局の弾圧を逃れ、カモフラージュせざるをえない状況と、教会や長老による伝承スタイルをとれなかった結果と解釈すべきであろう。

第2回の外国音楽文化の輸入は、キリシタン弾圧で断絶(長崎県生月島を除く)を余儀なくされてしまう。この時期において、第1回の外国音楽文化輸入のような経過を辿っておれば、日本の音楽文化は現在とは違った発展をしていたと考えられる。排外・鎖国政策は、外国の音楽文化を拒否し、異質な音楽文化を自らの血とし肉とすることなしに、純粹培養に近い近世の音楽文化の熟成に向かうことになった。(註-6)

明治維新前後になると、鎖国が解かれ西洋列国の音楽文化が雪崩をうって輸入されてきた。薩摩藩では1869(明治2)年、軍楽隊の西洋化をはかるため、イギリス人J.W. フェントンを招聘した。学校音楽教育でもL.W. メーソン(アメリカ人)やF. エッケルト(ドイツ人)等、御雇外国人教師を招聘し欧米の音楽の輸入・消化に努めた。野村光一は洋楽輸入の3つの動因として、①軍楽隊の設置、②賛美歌、③学校教育での必須科目採用をあげている。(註-7)

音楽取調掛は今後の音楽教育を展開するにあたり、「東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル事」という日本音楽と西洋音楽の折衷を行なっている。しかし、それは民衆に馴染みのなかった雅楽の呂旋法と西洋の長音階を折衷し、四七抜き長音階を作ったことであり、音構成では和洋に共通性を持ち得てはいるが、その旋律法、ピッチ、拍節法等は西洋音楽の性質そのものであった。日本人は新しい〈日本的音楽〉を、上から与えられた学校唱歌や下からの歌謡曲の中で受容していくが、内なる〈日本〉を伝統的表現法に求め、地声発声、間、強弱のない拍子感、ユレ、ズレで欲求を満たしてきた。第3回目の外国音楽文化の輸入は、前述の重要な2つのポイントをはずし、短期間で西洋音楽を正楽とし、日本の伝統音楽を否定・歪曲し、排外精神に満ち満ちた方法で国民に押しつけていった。(註-8)

大正期には、日本の伝承童謡に基づいた子どもの歌の創造が、童謡運動となって開花する。しかし音楽面では、殊に旋律法において学校唱歌と大差のない歌となってしまった。これは、日本の子どもの感性が西洋音楽化したのではなく、多分に作曲家の側の意識と能力の欠如があったと見るべきであろう。一方、インテリ層・学生達は四七抜き音階に基づく音楽に飽き足らず、異質な音楽への志向を強めていく。

昭和初期から太平洋戦争敗戦まで、次第に国粹主義を強め日本化政策を進めていく中で『郷土に立てる唱歌教育』(註-9)を始めとして、音楽は偏狭な民族主義へと傾斜する。そして被侵略国であるアジア諸国では、民族の尊厳を奪われ、学校教育で日本の唱歌を歌わされるという押しつけを受けることとなる。これは一時的ながら、欧米諸国の音楽の排外、アジア諸国の音楽の無視・否定という自民族中心主義の支配である。岡部芳広は、台湾は音楽教育を通じて、日本→台湾と、日本→中国本土→台湾という2つのルートで、日本の学校唱歌を介して西洋音楽を受容してきたと論じている。(註-10)

敗戦後の1946年、第一次米国教育使節団は、「我々は希望と清新なる気力の源泉として全世界に亘る文化的多様性を歓迎する。」(註-11)という報告書を出しているが、戦時中の偏狭な民族主義の解放は、その反動としての欧米音楽への傾斜を急速に強め、排外主義が復活を見せる。。

このことは、1947年の学習指導要領において、“音楽を世界ただ1つの普遍語”と西洋音楽を中心に位置付けしていることにも見られる。1951年の学習指導要領では、音楽と人間生活との関わりを重視し、知識と理解を深めるといった項目で、「日本及び外国の民謡に関する知識」(小学校)の目標が登場する。更に、「各国の音楽を学習することによって、言語・風俗・習慣などを異にする諸民族の間に、いっそうよい理解を得る」という一

般目標を立て、教育目標として、「わが国および外国の民謡を鑑賞する」や「各国の民謡や民族音楽と、民族楽器ならびに、社会生活との関連を理解する」（中学校）に見られるように、音楽と社会生活等の脈絡についての理解という革新的な目標が登場する。

しかし1958年からの学習指導要領は、〈基準〉という法的拘束力をかざし、「わが国および世界のすぐれた音楽」という言葉を使用しているものの、諸民族の音楽という具体的記述からは後退し、音楽と社会生活との関わりといったレベルの捉え方が見られなくなる。現在の学習指導要領は、「我が国の音楽及び諸外国の民族音楽について、国際理解を深めるなどの観点から、その指導の充実を図る」や「…個性的、創造的、主体的な学習が行なわれるようにする」といった方向を打ち出してきてはいるが、社会的・文化的コンテクストの欠落や、法的拘束力や共通教材の設置、そして国歌「君が代」の強制に見られるように教養主義的・没個性的な音楽学習へと歩を進めている。

終—1—2 ハンガリーの音楽教育における民族音楽の位置

日本は外来音楽受容において、排外・排外を明治以降に経験した。中でも日本の民族音楽は、その都度翻弄されてきた。そして現代も、子どもの音楽生活の中に日本の民族音楽が、正しく位置付けをされているとはいいがたい。

ここでは、音楽教育システムの中に、自国の民族音楽が系統的に位置付けをされているハンガリーを例とし、音楽教育における民族音楽の位置を論じる。

周りをスラヴ・ゲルマン・ラテン民族とその国家に囲まれ、古代ローマ、トルコ、モンゴル、ナチスドイツ、そして戦後ソヴィエトに国土を蹂躪され、外国語と外来文化の侵略を受けたハンガリーは、音楽教育において独自の理念とシステムを作り出し、注目すべき実践と成果をあげてきた。その理念は、“多くのハンガリー人を教養人にし、少数の教養人をハンガリー人にする”といった言葉に代表され、ハンガリーの歴史的・位置的状况に対応するものであった。

音楽教育では、母国語・ハンガリーの民俗音楽を基盤に据え、子どものわらべ歌から出発し、民謡・ダンスそしてハンガリーの作曲家の作品へ、更に近隣諸外国の民族音楽や芸術音楽へと歴史的、地域的、ジャンルのな拡がりと展開を見せていく。筆者の体験として、兵役の若者たちが移動用の列車の中で、酔うほどに民謡やコダーイ・ゾルターン(Kodály Zoltán)(註12)の作品を合唱し、列車全体が大音響に包まれたことがあった。これは酒場でも例外ではない。ハンガリーでも民謡や民俗芸能は生活に生きているケースがめつき

り少なくなっているが、学校音楽教育で中心的な位置付けをしていることは注目すべきことである。

共稼ぎが平均的なライフスタイルとなっているハンガリーでは、乳幼児から保育園で音楽教育が開始される。Z. コダーイが重視したことは早期音楽教育であり、母親の体内にいるときからの音楽教育の必要性である。フォライ・カタリン(Forrai Katalin) (註-13)は保育園での実践の3つの柱として、①パーソナル・コンタクト、②歌うこと、③良い音楽と全ての文化との出会い、をあげている。これは、ハンガリーのわらべ歌・民俗音楽に基礎を置き、母国語を通して歌うことの重要性の強調である。次の言葉のなかに、ハンガリーの音楽教育の基本的理念を見ることができる。

「保母は歌をうたうことと、きくことをとおして子どもたちに楽しい体験を提供し、子どもたちの音楽への興味をひきおこし、よい音楽的興味と、美的柔軟性を形成しなければなりません。子どもたちをして、うたうこと、わらべうたを好きにさせ、清潔なうたい方を習慣づけなければなりません。保母は子どもの音楽的聴感、リズム感、調和のとれた美しい動きを発達させなければなりません。保母は、音楽の母国語の基礎作りを準備しなければなりません。」(註-14)

首都ブダペストの各区を始め全国各地に設置されている音楽小学校は、音楽家を養成する特殊な学校・クラスではなく、良い聴衆を育成するための中核である。そのため、入学試験も極めて基本的・常識的な能力に基づいて行なわれている。そして、わらべ歌から民謡、諸民族の音楽、G. パレストリーナから現代の作曲家まで、時代的・地域的・ジャンルの拡がりを見せている。その中で中心的な位置を占めているのがバルトーク・ベラ、コダーイ・ゾルターン、リスト・フェレンツェを始めとするハンガリーの作曲家の作品群である。

民俗音楽の捉え方は、コダーイに明快に見られる。彼は、遊び歌(＝わらべ歌)の中に民俗音楽固有の諸現象が、民俗音楽の他のどの分野よりも明瞭な形で現われているとしている。この立場は民族音楽学者の故小泉文夫もとっていた。ただ、美しい音楽とは何か、や子ども社会の成立が不完全な民族、についての考察は今後の課題であろう。

ハンガリーが政治状況から、アイデンティティーを確立せざるを得ない状況に置かれていることは事実である。しかし、それが偏狭なナショナリズムに変質したり、追い込まれないのは、多民族に囲まれ、多民族の音楽文化を理解し受容することが彼らにとって避けることのできない宿命であるからだろう。つまり、歴史的に国際化の荒波のなかにドップ

りとついていたのである。明治以降、日本は逆に植民地における他民族の音楽文化を否定し、自国の音楽文化を押しつけ、偏狭なナショナリズムの道を突っ走ってきた。我々日本人が国際化を叫び、諸民族音楽の学校音楽教育への導入を考えるにあたっては、ハンガリーの音楽教育の理念と実践から示唆が与えられることが多々ある。現代はそれらを踏まえた上で、日本流の独自の理念・システムを作り出していくことが求められている。

終-1-3 教育としての諸民族の音楽

学校教育に諸民族の音楽を導入し、実践する試みは、文部省の学習指導要領に関わりなく教育現場で先進的な教師によって実践されてきた。ただ、その理念が必ずしも正しいと言えないことも少なくなかった。それは諸民族の音楽を西洋音楽の側から捉え、比較するという立場であり、西洋音楽の価値観、美意識、音楽学的分析で図られてきた。例えば日本伝統音楽は、異質性よりも類似性の強調に主眼が置かれ、文化相対主義をとらなかった。更に、日本はバイ・ミュージカルティーより択一的音楽性の追求に向かった。それは、異なる音楽を同じレベルで受容するのではなく、どちらかの価値を優先し、もう一方を切り捨てるのである。明治以降、西洋音楽を積極的に導入し、日本伝統音楽を否定・排斥していった教育政策は、まさにこの方式であった。

敗戦後、日本は世界に開かれた国家としてスタートをきったはずであったが、択一的音楽性の克服はなされず、文化相対主義とバイ・ミュージカルティーは今だに根付いてはいない。その要因に教員養成学部音楽科のカリキュラムの不備、教育職員免許法の不備、そして現職教員の研修権の不備がある。バイ・ミュージカルティーは、相互の音楽性を認知・尊重できること、2つの音楽性に立脚して新しい音楽性を創造することができるなど価値が大きい。大学では日本伝統音楽や諸民族の音楽に関する講義・実技や、フィールドワークを含んだ演習・実習は、なかなか確保されない。そればかりか、日本伝統音楽や諸民族の音楽を担当する音楽学関係の常勤教員も今だに少数である。教育職員免許法も1989年に改訂され、音楽史という柱の中に〈日本の伝統音楽及び民族音楽を含む〉という1項目が設定された。これは一見改革に見えるが、実は今までの西洋音楽中心主義の固定化ととることもできる。なぜなら、あくまでも主体を西洋音楽に置くならば、日本伝統音楽や諸民族の音楽は教養的・刺身のつま的取り扱いで十分だとする理念になるからである。

教員の研修権は、大学レベルでの授業の不足を補い、新しい教育理念・教育観そして教育内容・教授方法を研究するために必要不可欠のものである。

現代の子ども・若者たちはあらゆる音楽を享受するチャンスがある。東京には世界でも最も多種多様な音楽があると言われている。しかし、放送文化は無国籍のポピュラー音楽と西洋音楽化した歌謡曲、西洋音楽に満ちている。最近のワールド・ミュージックも社会的・文化的コンテクストをスポイルし、商業ベースで高度情報化の波にのって全世界を席卷しつつある。これらが文化相対主義やバイ・ミュージカリティーに貢献するかどうかについては、疑問である。

高度情報化による音楽番組の提供にしても、日本伝統音楽や諸民族の音楽に関するプログラムは微々たるものであり、ゴールデンアワー等の放送時間帯をみると、視聴者の要求に答え得るものにはなり得ていない。しかも民間放送は商業ベースに立ち視聴率に左右され、またNHKも民間放送との競争原理に巻き込まれざるをえない状況である。(註-15)

とすれば、学校教育の果たすべき役割が浮上してくる。教育とは元来、一見無駄と思われることを覚悟して行なわれるべきものではなかったか。また、その効果は目に見えるものでもなく一生、目に見えないままで終えることもある。その中でも人間の生活と生き方に大きく作用するであろう音楽を含む芸術科は、その大きな役割を担わされている。

我々は学校教育の中で、歴史的に択一的音楽性を取り、自民族中心主義を取り、再び択一的音楽性の道を歩んできた。その道は音楽だけにとどまらない大きなうねりを生じさせ、大きな誤りを犯し犠牲を払った。音楽は“たかが音楽”といったレベルのものではない。今後の我々日本人がとるべき道は、択一的音楽性でもなく、自民族中心主義でもない。また、日本人が等質化を好み志向することからくる、偏狭な民族主義に陥らないようにすることが重要である。殊に日本伝統音楽という、等質化に手を貸すようなイメージを抱きやすい。それは西洋音楽中心主義の裏返しであり、歴史的反省に立っているとはいえない。

我々は、文化変容しつつある音楽文化を確実に認識し、何がオリジナルで基本的な要素であるかを押さえるとともに、あらゆる諸民族の音楽文化を社会的・文化的コンテクストの中で捉えること、相互の異質な価値観（例えば、ピッチ、リズム、旋律法、発声法、音色、音の概念、楽式、表現法など）を認めるという文化相対主義の立場に立った音楽教育を展開することである。その中で、1つの音楽語法ではなく、言語に見られるバイ・リンガルに対応するバイ・ミュージカルな教育法を措定すべきである。そして人間と音楽との関わりで、なぜ音楽が必要なのか、音楽はどういった役割を果たしているのかといった命題にアプローチする。その中でも第一義的には、出会いの感動（舞踊や儀式、宗教や生活

や生活との結びつきがある) そのものの価値を味わうこと＝始めに音ありき、であり、国際理解などの目的的な捉え方からは入らないことが望まれる。

日本伝統音楽はその中でも重要である。それは、国際性・普遍性が自国の音楽文化を体得し、諸民族の音楽(西洋音楽も含む)との異質性を感じ取るところから開始されると考えられるからである。今まで混乱を避けるために、諸民族の音楽と敢えて区別して使用してきた日本伝統音楽も、諸民族の音楽の1つであるという捉え方をすべきであろう。方法的には、従来の鑑賞にとどまらず、歌唱、舞踊、楽器演奏などの表現、楽器制作や地域に入っでの調査・学習を行なうことである。学習方法も西洋音楽に準ぜず、日本や諸民族の独自の方法を使用すべきであろう。楽譜を使用しない(口伝・口唱歌)、タブラチュアーを用いる(奏法譜)、まるごと学習する、型を踏襲するなどといった学習方法の意味を発見し、確認できるのである。また、諸民族の音楽が多種多様であること、教師が諸民族の音楽を全てカバーすることは不可能に近いこと等から、学校教育では実践できないという課題もある。しかし、諸民族の音楽学習が単なる教養主義に陥らず、かつまたバイ・ミュージカリティを獲得するためにも、複数の音楽様式を徹底して学習・習得するといった方法が今後求められる。これによって獲得されたバイ・ミュージカリティは、単なる2つの音楽様式の獲得ではなく、果てしなくその可能性を拡大することが可能である。

終-1-4 文化相対主義

喜納昌吉&チャンプルーやパパ・ウェンバなど、自民族の音楽を用いて新しい感性で創作・表現する活動が浸透しつつある。これらは新しい民族音楽に位置付けられ、ここからオリジナルな音楽へと向かうことも期待されなくはない。しかし多分に商業ベースで変容(変質)し、社会的・文化的コンテクストから剥離しつつあることも事実である。

朝日新聞の1992年頭特集『どうする日本人』の「没個性の疑問」(第6回)には、スポーツを体育と翻訳し、楽しむべきものを教育の一環と位置付けたことが、個性の軽視に向かったと論じている。これは音楽教育の中でも見られ、徳育等の〈手段〉として位置付けられたことでその本来の意味を喪失してきた。「排外・排外、等質社会、付き合い下手」(第7回)の論を待つまでもなく、我々日本人は異質なものを排除しがちな等質社会にありながら、一方では〈脱亜入欧〉の人種感を持ち続け、排外・排外の2重構造を持ちつつ今日に至っている。これは西洋音楽を諸民族の音楽の1種と位置付けず、エスニックという言葉の裏に潜む少数民族、異端、偏狭、非文化水準そして単なる装飾的・教養的存在と

して諸民族の音楽を捉えている無意識的な感性が、我々にある。

日本伝統音楽を含む諸民族の音楽重視は、人間と音楽との関わりという最も基本的な音楽活動にアプローチすることである。そして、人間がどのように音楽を楽しみ、音楽を抛り所にしてきたかを共生化、共通財産化、共通理解化することでもある。「国際化とは、私たち自身のライフスタイルの転換（「共生の時代」第9回）」、つまり学校教育における音楽学習のダイナミックな発想転換以外には進展しないだろうと思われる。それは、まさに文化相対主義の立場をとる音楽教育である。

[註]

1. 1992年1月3～15日に連載。他には、②「やまところ」、⑤「巧みな選択」、⑧「欲望の刺激」、⑩「私という日本」、がある。
2. 1985年7月、10月にアメリカ合衆国ニューヨーク市・シアトル市・ホノルル市で実施した調査。「放送文化の影響による日本伝統音楽の能力・感性に関する研究—アメリカ合衆国の4タイプの視」、『放送文化基金研究報告』10、1986年。
3. 第1章第1節、創元社、1965年、pp.3-5、参照。
4. 「安土桃山時代 イエズ会のコレヒオ・セミナリオにおける音楽教育」、『音楽学』33-1、1987年、pp.25-34。
5. 《国立劇場第四回日本音楽の流れ》、1977年7月9日。
6. 唯一の外来音楽の窓口であった長崎では、継続的に外来音楽の輸入が続き、明治期の西洋音楽輸入は比較的スムーズに受容できたとする捉え方もある。特別鼎談会「外からの触発と日本の文化」、『音楽芸術』、1991年7月、p.26。
7. 『お雇い外国人—音楽』、鹿島研究所出版会、1971年、pp.7-11。
8. 音楽取調係の「音楽取調事務大要」（1882年）によると「俗曲ハ我民楽ナリ故ニ此ノ曲ノ成否ハ世教ニ影響ヲ及ボスコト少ナカラザレバ宜シク改良ノ途ヲ求ムベシ其法蓋シニアリ…」とある。『音楽取調成績申報要略』、第五「俗曲改良ノ事」、東京音楽学校蔵版、1891年。
9. 山本 清、『教育音楽』 1932年。他にも平岡均之「郷土童謡の利用」（『教育音楽』、1931年）等がある。
10. 「台湾の初等教育における民族教育としての音楽科教育」、『神戸大学大学院修士論文』、1992年。
11. 『REPORT OF THE UNITED STATES EDUCATION MISSION TO JAPAN』、1946.3.30、p.12

12. Kodály Zoltán : 1882-1967 。リスト・フェレンツェ音楽院教授。バルトークとともにハンガリーの民俗音楽の調査・研究に基づく作品を数多く発表。音楽教育システムを作り上げた。作品には「ハーリー・ヤーノシュ」「ハンガリー詩編」「無伴奏チェロ・ソナタ」、他。著書には『ハンガリーの民俗音楽』、他。
13. Forrai Katalin : リスト・フェレンツェ音楽院卒業、コダーイの弟子。音楽教育、中でも幼児教育における業績大。国際コダーイ協会副会長、国際音楽教育協会会長を歴任。著書には『ÉNEK AZ ÓVODÁBAN』、『MUSIC IN PRESCHOOL』、他がある。
14. 羽仁協子・他訳『ハンガリー保育園の教育プログラム』、明治図書、1974年。尚、岩井正浩著『ハンガリーの音楽教育と日本』（音楽之友社、1991年）の中で、ハンガリーの音楽と教育と支えるものについて、フォライ・カタリンとの長時間討論を通じて論じている。
15. 岩井正浩「放送文化の中の音楽と日本人の伝統的音楽能力・感性の変革に関する研究」、『放送文化基金研究報告』8、1984年。及び「日本人の伝統的音楽能力と感性」、『季刊音楽教育研究』45/46、1985/1986年、参照。

第2節 日本の子どものうたの音楽文化史的意義

日本における明治以降の洋楽受容の歴史は、諸外国音楽の移入・消化の歴史である。諸民族の文化は、常に異文化との接触、衝突、摂取と融合を経て発展し、その民族のダイナミックな文化を創造してきた。音楽もまた同様である。日本は過去3回の外国音楽移入を経験しているが、その第1回の移入では、十分な時間をかけ日本独自の文化の創造を行なった。しかし第2回では、キリシタン弾圧で西洋音楽は1地域を除いて根絶やしにされた。そして第3回では、〈拝外〉の姿勢で一方向的に西洋音楽を移入することの引き替えに、日本伝統音楽を軽視・排斥していった。学校教育はその先鋒となったが、本研究では、唱歌や童謡の中に日本伝統音楽の断片を見いだすことができた。ただ、その断片はかならずしも、日本伝統音楽が正しく生かされているとは限らなかった。つまり民衆による取捨選択・再創造のダイナミックな形態ではなく、常に上からの意図的な一方向的教化であり、その出所は学校やマスコミであった。子どもは、主体的に音楽を伝承・創造する場所と機会を奪われた。学校教育は子どもとの対話、子どもから学ぶという姿勢をとりきれず、逆に

国家の理念を、一方的な形で教化する場所と化し、学校唱歌もその重要な一翼を担わされた。

終—2—1 学校唱歌と子ども

1882（明治15）年から刊行された『小学唱歌集』（全3編）は、外国の唱歌・童謡を数多く取り込んだ。そのため伝統的な音楽語法はほとんど影を潜めた。西洋の長音階と雅楽の呂旋法との折衷は、日本伝統音楽の主要音階である半音を含まないペントニックを装いながらも、旋律法は西洋そのものであり、しかもアウフタクトで開始する唱歌も多かった。歌詞に関しても徳育、天皇賛美、花鳥風月に彩られ、子どもの生活感情とは程遠い内容となっていた。これは当時の日本に新しい国楽（ナショナル・ミュージック）を興すだけの力量がなく、努力限界であったことも確かであろう。しかし一度方向を決定した国楽創成は、日本伝統音楽の軽視・否定を次第に強め、和洋折衷と西洋音楽の一方的導入路線を歩んでいくこととなる。

明治期の子どもにとって、結局主体的な音楽活動・表出活動はわらべ歌以外になかったが、少しずつ芸術的側面と生活的側面から子どもに接近する動きが、二十世紀に突入と期を一にして少しずつ現われた。それらは滝廉太郎の歌曲（『幼稚園唱歌』を含む）であり、田村虎蔵や納所弁次郎らの《言文一致唱歌》運動の展開であった。文部省もこの動きには敏感に反応を示していた。1910（明治43）年刊行の『尋常小学読本唱歌』は、『小学唱歌集』の限界の克服を意図したが、美育をとらず徳育に徹し、教育の国家統制を国定教科書の動きの中で強化する《文部省唱歌》として登場した。しかし準備不足は免れず、平行して編纂されていた『尋常小学唱歌』の誕生までの継投的役割を果たす存在であった。

『尋常小学唱歌』の編纂は、《小学唱歌教科書編纂委員会》に当時の作詞・作曲家の錚々たるメンバーを集め、文部省主導で1909（明治42）年から開始された。当初外国曲も含める方針であったが、結局は日本人のみによる学年別の唱歌集を完成させた。日本人のみであるということは、日本伝統音楽重視ではなかった。日清・日露両戦争の勝利は、日本帝国主義的路線展開の野望の延長線上に、〈国粹的〉色彩をことさら強調する絶好の機会として位置付けされた。音楽的は四七抜き長音階を基調とし、音楽のもつ個性・創造性を埋没させ、歌詞内容は花鳥風月に加え一段と徳育、皇国賛美、国粹主義を強めていく役割を担わされていくこととなった。

しかし子どもは、学校唱歌を自分たちの表現法に変容していく能力を発揮し、与えられ

た枠内で表出を行なっていた。「故郷」（楽譜-4・6）や「朧月夜」（4-2-1）に見られる3拍子の唱歌も、子どもは強弱リズムやアウフタクトではなく、1拍子で歌い表出していた。また、替え歌にして歌っていくといった応変さも持ち得ていた。ただ、圧倒的な学校教育による教化は、次第に子どもの音楽生活にも影響を及ぼすにはおかなかった。教師も教育内容の吟味より、その方法論の検討に終始する傾向が強かった。それは教育内容に立ち入ることを許さない状況とともに、教師に教材選択の視点さえも能力的に獲得されていないという現実があった。また、現場の教師をリードしていたのは東京高等師範学校や広島高等師範学校の附属小学校であったが、学校唱歌が音楽的に如何にあるべきかといった上位概念の検討は進展しなかった。

気品の高さを徳育、皇国賛美、国家主義から自民族中心主義に結びつけていった学校唱歌は、子どもの生活感情からますます遠ざかっていくこととなる。〈学校唱歌校門を出ず〉は、子どもの生活が家庭と学校とで二分されていったことを物語っている。ただ、その中で子どもにとって、音楽的な歌い易さが〈覚え込む〉ための有効な手段として期待されていた。狭い音程、順次進行、半音を含まない四七抜き長音階、落ち着いた等拍または3連符に近い符点8分音符と16分音符のいわゆるピョンコ節のリズム、同じ旋律型の繰り返し、8・16・24小節といった短かさ、コラールのようなゆったりとした心臓の早さに通じるテンポ、これらの特徴は、まさに賛美歌と相通じるものがあった。賛美歌がキリスト教布教に有効に寄与したことと同じく、学校唱歌はその単純性・平易性が無意識に子どもに吸収されていく。これはわらべ歌と違って、当時ほぼ100%に近い就学率に支えられ学校教育として意図的に繰り返し教え込まれた結果であった。

子どもと音楽の関係で、音楽が如何に子どもの発達に作用し、人間の精神構造・感性形成にとって重要な役割を果たしてきたかを如実に表現している映像がある。それは1954年制作の松竹映画『二十四の瞳』である。子どもと教師、子どもと子ども、そして子どもと社会との関係が戦争で引き裂かれていく様子の表現を、BGMとして、授業で、そして子どもの歌声として全編にわたって流している。その音楽が学校唱歌であり、童謡であり、そして軍歌であった。中でも学校唱歌が占める割合は極めて大きい。

制作意図・方針とも関係するが、全編を唱歌・童謡そして軍歌で網羅したことは、演出効果とともに、音楽が子どもにとって如何に重要なインパクトを与えてきたか、感性形成に寄与してきたかを語っている。それは歴史的背景、自然、生活や慣習などすべてを観賞者に想起させ、映像の理解のために唱歌・童謡そして軍歌の関与を重視していると考えら

れるからである。“歌は世につれ世は歌につれ”は、歌が果たしている役割の重要性を言い得ている。

(表一終・1 『二十四の瞳』 挿入歌)(註-1)

仰げば尊し	ちんちん千鳥	埴生の宿(歌し)	アンニーローリ
朧月夜(アウタ外れ)	蛍の光	村の鍛冶屋	春の小川
日本陸軍	故郷(全体)	荒城の月	露営の歌
創作わらべ歌(2音・囀歌)	背くらべ	暁に祈る	汽車
港(歌し)	兵たいさん	七つの子(鉢)	星の界
若鷺の歌	開いた開いた	金比羅舟々	あわて床屋
浜辺の歌	他に1曲		

文部省唱歌としての『尋常小学唱歌』と『新訂尋常小学唱歌』は、国定教科書とはならずいわば準国定教科書性格を有していた。そのため民間でも教科書が編纂され、学校で使用されていった。しかし、それらも音楽的には基本的に文部省唱歌と変わるところはなかった。強いて言えば言文一致唱歌の推進である。しかし文部省唱歌も言文一致を考慮していたためその相違は目立たなかった。文部省唱歌の〈気品の高さ〉の追求は、子どもの日常的な遊び歌(＝わらべ歌)の否定・歪曲とも相俟って、不況と貧困の子どもが増大する中でますます子どもの生活感情からかけ離れた歌となっていた。

終一2-2 童謡運動と子どもの歌

大正期の童謡運動は、民間芸術教育運動の一環として捉えることもできる。明治後期から隆盛しかけていた言文一致運動の流れをひく運動で、デモクラシーの風潮の中で大きく花開く。当時の詩人・作曲家を総動員した画期的な運動であり、芸術家が連帯して直接子どもの歌の制作に関与した最初の運動であった意義は大きい。しかもその基調は伝承童謡(＝わらべ歌)の尊重であり、これに立脚した歌作りであった。北原白秋らによって主張された従来の学校唱歌の批判～つまり子どもの生活感情の無視に集約される音楽・詩の一大改革を目指した運動は、子どもにとって新鮮で解りやすい歌として登場した。それは詩

ばかりでなく、音楽面でも一定の成果を得ていた。わらべ歌そのままではないが、わらべ歌の旋律法を断片的に導入したり、わらべ歌に特徴的なリズム型を使用した童謡の登場は学校唱歌と一線を画するに足る内容であった。

しかし、童謡興隆の主要因は音楽よりも詩であったことは否めない。そして音楽は山田耕作などによる芸術童謡としての童謡と、本居長世から河村光陽へとつながっていった感傷的なレコード童謡となり、この2つの潮流とも子どもの童謡にとっては対立軸として存在し、子どもに好ましいとは言えなくなっていた。音楽的に見れば、前者は音楽芸術の発展に寄与しつつも本来の子どもの表出活動としての歌運動として機能しなくなっていた。一方後者は、感傷的で安っぽい童心主義の歌詞で、商業ベースに乗った〈商品〉としての性格を一段と強め、近世邦楽の都節音階やその亜流である四七抜き短音階、安易な四七抜き長音階の多用で、子どもの本来持っている旋律法であるわらべ歌音階（民謡及び民謡＋律）から次第に遠ざかっていった。

同じく民間教育運動として大正期から昭和初期にかけて展開した《児童の村小学校》も唱歌を制作していった。しかし基本的には西洋音楽の模倣であり、新しい子どもの歌運動とは成り切れず、また当局の弾圧で詩人・作曲家の協力・関与が得られず消滅を余儀なくさせられていった。

独自の童謡を発表していった宮城道雄は、《新日本音楽》の旗手として箏曲改良に取り組んでいた。宮城の全作品の中で、箏曲伴奏というユニークな童謡《童曲》は大きい位置を占めている。それは箏曲の普及のためには子どものための箏曲を創造することが重要であるとの認識に基づいている。音楽的には《新日本音楽》が西洋音楽技法の箏曲への応用を目指していたため、西洋的旋律法を随所に適用させている。そして実際に子どもに歌わせており、子どものための箏曲から歌へ、そして箏曲全体の底上げを希求した姿勢が現われている。子どものための詩、日本の音色、音律と西洋音楽の技法や旋律法の融合は、一般化しなかったにせよ日本の子どもの歌の1つの方向性を提示した。

民間音楽教育運動として注目されるのは、プロレタリア童謡運動である。不況と貧困の中で暮らす子どもの生活を直視し、プロレタリア運動の一環の教材として子どもが歌う歌を目指したその意図は、子どもの階級意識を高めプロレタリアートとしての自覚を促すものであった。しかし反戦・平和といったごく一般的な主張でさえ偏向呼ばわりされる時代では、当局の弾圧は熾烈を極めた。学校内では歌うことができず、いきおい遠足や郊外活動での教育となった。また、童謡運動で見られた詩人・作曲家の広範な支持を得られず、

分断され、孤立化を深め、消滅を余儀なくさせられていった。そのため音楽は、守田正義らの努力にもかかわらず、外国曲の訳詩や西洋音楽に基づく行進曲風の歌が多く、子どもの音楽的成長を意図した歌の制作まで及ばなかった。状況からいって、芸術性や子どもの発達段階に応じた創作は考えられないほど切迫していた。ただ、大正期の童謡運動とは違って、子どもの置かれた生活をリアリスティックに見つめ直し、学校唱歌を始め子どもを取り巻くすべての音楽を批判の対象とし、新しい子どもの歌を創造しようとしたことは、音楽文化史的に意義をもつ運動として位置付けることができる。

終—2—3 子どものわらべ歌の世界

3極構造の最後の極はわらべ歌である。子どもの遊びに付随した歌（＝わらべ歌）は子どもが〈歌〉と自覚しないまでも、明らかに〈歌〉であり、日本の伝統的音楽要素を確実に伝承してきた。大正期の童謡運動がことさら〈伝承童謡〉を意識したのは、明治以降の学校教育が西洋音楽とその亜流である四七抜き長音階に基づく歌を子どもに教育し続け、子どもの生活感情を無視してきたからに他ならない。〈童謡復興〉はわらべ歌の復興であり、子どもの生活感情の重視であった。このわらべ歌は明治以降、常に裏街道を歩かされ続けてきた。さらに、「カラス」（伊沢修二作曲 楽譜4・2）のように、歌詞ばかりでなく終止法までも改作していたことは、当時の指導的立場の者がいかに子どもの音楽と音楽伝承のメカニズムに無知であったかを露呈していた。以後、歌詞の教訓的改作は、1941（昭和16）年の国民学校芸能科音楽の教科書でオリジナルな歌詞が掲載されるまで続けられた。しかしこの『ウタノホン 上』や『うたのほん 下』における「ホタルコイ」、「コモリウタ」、「カラス」、「さくらさくら」、「うさぎ」や「羽根つき」など、わらべ歌や古謡の大量採用は、わらべ歌重視の見地からではなく排外・国粹主義的見地からであった。

わらべ歌は、排外・排外といった西洋崇拝と日本主義の狭間で翻弄された子どもの歌でもあった。ただ、子どもの音楽生活は学校から出るとまったく違っていた。それは数少ない当時の出版物に多くのわらべ歌が報告されていること、現在にも数多くのわらべ歌が伝承され、現在の古老の調査でも子ども時代の歌を多数聞くことが可能なことから容易に推察される。子どもは、学校やマス・メディアによる西洋音楽的環境や、また不況・貧困といった劣悪な文化状況にもかかわらず、わらべ歌を確実に伝承・創造し続けてきたのである。

歌が子どもの成長に重要な役割を演じるのは、論理ではなく感覚に訴えるからである。支配者側はこの点を歴史的に意識し、それを国策遂行のための手段にしようと常に考えてきた。戦後第1回の『学習指導要領 音楽編』（試案）の〈音楽教育の目標〉が、「音楽は本来芸術であるから、目的であって手段となり得るものではない。芸術を手段とする考え方は芸術の本質を解しないものである。そこで音楽教育が情操教育であるという意味は、音楽教育即情操教育ということで、音楽美の理解・感得が直ちに美的情操の養成となる。」（註2）と規定したことは、音楽教育の歴史的反省に基づいたものであった。ただ、音楽を〈情操教育〉とする位置付けは、それが美的情操であるにしても、〈美〉的意味より〈徳育〉的意味を感じさせる。情操は目的でなく結果であるべきではないだろうか。

子どもの歌を1900-1940年の中で論述してきたが、この時期は、子どもの歌にとって激動期であった。行き詰まった学校唱歌は、国定教科書の作成過程で文部省唱歌としての展開を見せる。『尋常小学唱歌』と『新訂尋常小学唱歌』は、国定教科書ではなかったが大きな影響力を発揮した。民間教育運動としての童謡は、その学校唱歌への批判として新しい子どもの歌を創造していった。また、ほとんどの子どもには影響をもたらさなかったが、音楽文化史的にはプロレタリア童謡運動の提示したものは大きな意味を持っていた。一方既成の、大人の創造による子どもの歌とは完全に一線を画して、子どもの世界には子どもの伝承童謡（＝わらべ歌）が確実に根をはっていた。子どもがこれら3極の歌を体験したことは、その後の子どもの歌に少なからず影響を与えていった。現在の日本の子どもが、明治以降100年以上も西洋音楽の教育を受け、マス・メディアから四六時中電波を受けているにもかかわらず、なおかつわらべ歌を歌っている事実、「オバQ」（楽譜-6・7）や「ドラえもん」などの創作わらべ歌に見られる伝統音楽の旋律法の導入、そしてコマーシャルソングに使用されている伝統的旋律法の使用などは、日本人が今だに日本伝統音楽の要素を捨てきれないばかりか、愛好していることを示している。

（楽譜-8・1 コマーシャルソング 2例）（採譜：岩井正浩）

♩ = 88 (orig. H)

そのかめし わ - (ア) ミツカ

♩ = 192 (orig. Es)

サッポロ いちばん ミソ ラ - (ア) カン

これら2例はわらべ歌の旋律法の断片を巧みに導入しており、今後とも用いられる常套手段であろう。

また明治初期に折衷された四七抜き長音階も、大人の歌謡曲の世界で四七抜き短音階とともに愛好され、変容はしつつも生き続けている。日本の子どもは、〈西洋音楽〉的作曲による唱歌を、「故郷」（楽譜-4・6）などのように伝統的なリズム感に変容させて表出することで自分達の歌として取り込んできた。これは日本人が、4拍×4小節の手拍子を〈3・3・7拍子〉として打つこととも共通している。

終-2-4 子どもの歌の意味

《日本のうた ふるさとのうた》全国実行委員会（三浦朱門委員長）は、「明治・大正・昭和の時代のなかでうたいつがれ、ふるさとや時代の変化、思い出などと深く結びつき、親から子へ、子から孫へのメッセージとして伝えのこしたい日本の歌」（註-3）を、1曲はがきに思い出や感想を添えるといった方法で募集した。応募総数は65万通に及び、その中から明日へのこす心の歌 100曲を選んでいる。（註-4）上位10曲は次の通りであり、文部省唱歌と大正期の童謡が独占している。

1. 赤蜻蛉 2. 故郷 3. 夕焼小焼 4. 朧月夜 5. 月の砂漠

6. みかんの花咲く丘 7. 荒城の月 8. 七つの子 9. 春の小川 10. 浜辺の歌

100位をジャンル分けすると、ここでも文部省唱歌と大正期の童謡への想いが強い。

わらべ歌＝かごめかごめ、ずいずいずっころばし、通リゃんせ（裾舞雛）、子守歌（4）

学校唱歌（民間版も含む）＝蛍の光、蝶々、あふげば尊とし、さくら、故郷の空、埴

生の宿、夏は来ぬ、大こくさま、青葉の笛、旅愁、春が来た、富士山、我は海の子、鳩、桃太郎（鰯唄）、紅葉、雪、茶摘、村祭、春の小川、鯉のぼり、海、冬景色、早春賦、故郷、朧月夜、コイノボリ、牧場の朝、チューリップ、オウマ、ウミ、（31）

滝廉太郎の歌曲＝花、箱根八里、荒城の月、お正月（4）

童謡（戦前も含む）＝城ヶ島の雨、浜辺の歌、かなりや、靴が鳴る、叱られて、浜千鳥、十五夜お月さん、てるてる坊主、揺籠のうた、夕日、赤い靴、青い眼の人形、どんぐりころころ、七つの子、砂山（軸評）、春よ来い、背くらべ、しゃぼん玉、月の砂漠、夕焼小焼、花嫁人形、波浮の港、あの町この町、雨降りお月、からたちの花、アメフリ、待ちぼうけ、ペチカ、この道、赤蜻蛉、中国地方の子守歌、鞠と殿さま、花

かげ、うれしいひな祭り、かもめの水兵さん、お猿のかごや (36)

歌謡曲等＝美しき天然、七里ヶ浜の哀歌、琵琶湖周航の歌、宵待草、影を慕いて (5)

国民歌謡 (マスコミ)＝椰子の実、たき火、お山の杉の子、里の秋 (4)

戦後の歌＝みかんの花咲く丘、とんがり帽子、夏の思い出、さくら貝の歌、あざみの歌、めだかの学校、雪の降る街を、ぞうさん、五木の子守歌、ちいさい秋みつけた、かあさんの歌、サっちゃん、いぬのおまわりさん、芭蕉布、四季の歌、おもいでのアム (16)

この企画は、応募者の性別が女性＝80%、男性＝20%というアンバランスであること、調査ではなく応募という方法で実施されたため非応募者の想いが反映されていない難点を持つ。調査における学校唱歌と童謡聴取嗜好のランクは、表-終-2 (p.34f) のように下位である。(註-5)

そのためこれは、応募者の意識だとして検討することが必要である。歌詞は一部に膨張主義的・徳育的内容を含んではいるものの、基本的には自然・やさしさ志向、音楽的にはゆったりした落ち着いたテンポ・リズム、歌いやすい旋律志向が強い。学校唱歌と童謡が〈明日へのこす心のうた〉のそれぞれ3割前後を占めていることは、これらに個人、家族、時代、自分史を重複させる要素～日本人の感性を刺激する～が内包されているからである。本論文はその断片を明らかにしてきた。

子どもの歌の歴史的展開が示したことは、西洋化の中で西洋音楽の要素を取り込み、子どもの歌のアイデンティティーはわらべ歌で維持し、一方では変容を許容し西洋音楽そのものも楽しむ対象として捉え始めてきていることであつた。しかし重要なことは、あくまでもその多様な選択肢の提供と、子どもの側が選択権を確保することである。

10才前後はもっとも感性が磨かれる時期であり、印象も後世にまで記憶される。今日でも学校唱歌や童謡そして少国民の歌が日本人の思い出の歌として、心の歌として歌われるのは、本当に自分自身の歌を持ち得なかったことの反動として、一律に同じ様式の同時代の歌が思い出されているのではないか。歴史に“もし～”はタブーだが、16世紀のキリスト教とその音楽伝来がそのまま現代にまで継続していたら、またプロレタリア童謡など民間音楽教育運動が正しく機能できていたら、子どもの今日の状況はまったく異なっていたかもしれない。ただ、そういった歴史を正しく認識していくならば、子どもの歌の展開も今後期待されることだと考えられる。

子どもの歌は、子どもの喜怒哀楽、痛み、希望など子どもを取り巻く生活の全てが対象のテーマとなるべきである。受容ではその選択肢の幅と質が、表出では再創造を含め自由な表現が保障されるべきである。また伝承・学習方法においても、多様性が認められ必要がある。これらを踏まえた上で、場所、時代、状況などに応じた妥当な表出・鑑賞活動を見極めた音楽様式、ジャンル、種類が選択され得る。日本伝統音楽であるわらべ歌は、その出発点として重要であり、日本語、遊び、生活をベースとしてそこからあらゆる音楽への展開を可能とする。つまり文化相対主義の立場で音楽を捉えていくことが子どもの歌を観る重要な視点となる。日本伝統音楽は目標でも手段としてでもなく、子どもによって受容・表出される。自民族中心主義や国粹主義に基づく日本伝統音楽の偏重は、子どもの歌にとって有害である。一方西洋音楽とそれに基づく音楽の偏重もまた、子どもの歌にとって有益であり得ない。

徳育に代わる美育としての子どもの歌とともに、遊びの音楽としてのわらべ歌、そしてマス・メディアによって提供される子どもの歌の新しい3極は、偏重、否定、阻害、軽視を克服し、バランスのよい存在感を持つことが必要である。子どもの歌の新しい伝統もその上に築かれていくはずである。

[註]

1. 壺井栄原作、木下恵介監督、高峰秀子主演。
2. 試案、文部省、1947年、p.1。
3. 《日本のうた ふるさとのうた》全国実行委員会編『NHK日本のうた ふるさとのうた 100曲』、講談社、1991年、p.258。
4. 同上書、応募総数～657,323 通、期間は1989年3月1日から5月31日の3ヵ月間。総曲数～5,141 曲。なお、これは1989年11月5日にNHKテレビで放映された。
5. NHK放送世論調査所編『現代人と音楽』、日本放送出版協会、1982年、p.43。

(表一終・2 好きな音楽 日本民謡から唱歌まで)

国	答	全 体	男 の 年 令										女 の 年 令											
			7 才	15 才	20 才	30 才	40 才	50 才	60 才	7 才	15 才	20 才	30 才	40 才	50 才	60 才	7 才	15 才	20 才	30 才	40 才	50 才	60 才	
	合 計	2841	246	109	181	230	227	181	195	229	113	212	288	233	190	207								
	ア. 日本民謡	40.2	3.7	4.6	13.8	36.1	63.9	71.3	77.4	11.4	4.4	12.7	39.6	57.9	66.3	78.3								
	イ. 洋曲	17.5	1.2	1.8	3.9	17.8	28.6	33.1	55.4	0.0	0.0	0.0	5.9	12.9	30.5	50.7								
	ウ. 演歌	50.6	9.8	19.3	40.3	70.4	77.1	76.2	67.7	10.0	8.8	34.9	59.7	70.0	73.7	63.3								
	エ. 歌謡曲	65.9	52.4	59.6	61.3	68.7	74.9	66.3	62.1	65.5	75.2	69.3	71.2	69.1	65.8	59.9								
	オ. ポップス・歌謡曲	15.6	11.4	37.6	40.9	79.1	9.3	4.4	2.1	11.4	28.3	40.6	16.7	7.7	4.7	1.4								
	カ. 和風フォーク	10.2	4.1	25.7	31.4	17.4	4.4	3.3	0.5	4.4	15.0	29.2	12.8	3.9	2.6	0.5								
	キ. 和風ロック	5.4	1.6	24.8	22.7	7.4	2.2	0.6	0.5	1.3	12.4	10.8	3.5	1.3	1.6	0.0								
	ク. ニューミュージック	19.8	12.2	64.2	54.1	17.8	6.2	3.9	1.5	9.6	66.4	53.8	18.8	9.9	5.3	1.0								
	ケ. サクソフォニス	5.2	6.9	29.4	12.7	3.5	1.3	0.6	0.5	3.5	24.8	9.9	1.4	1.3	0.0	0.0								
	コ. テレビドラマ主題歌	13.3	24.0	14.7	12.7	5.2	7.0	3.9	6.2	31.0	23.9	16.0	14.6	11.6	8.9	6.8								
	サ. テレビマンガ主題歌	13.6	35.7	10.1	5.5	2.2	4.0	1.7	1.0	52.4	12.4	11.3	10.8	4.3	3.7	1.4								
	シ. コマーシャル・ソング	13.8	31.3	31.2	20.4	5.2	5.7	1.1	2.6	27.9	35.4	23.6	7.6	9.4	4.2	2.9								
	ス. イメージ・ソング	4.5	6.1	11.0	9.9	0.9	3.1	2.2	0.5	6.1	15.9	11.8	2.4	0.4	0.5	1.0								
	セ. 演歌	14.1	17.5	0.9	2.8	7.0	7.0	6.6	8.7	24.9	5.3	17.0	30.9	14.6	15.8	18.8								
	ソ. 唱歌	9.3	14.2	0.0	2.2	4.8	7.9	4.4	4.6	21.4	0.9	5.2	18.4	9.0	8.9	13.5								

第3節 子どもの歌の変質—手段としての少国民の歌（エピローグ）

終—3—1 戦時体制歌とマスコミの役割

1945年8月15日、日本の敗戦で15年に及ぶ戦争は終止符を打った。1945年は筆者の誕生年でもあり、学徒兵と同年齢期には彼らの手記に基づく鎮魂歌を作曲した。（男声合唱のための構成組曲「きけ わだつみのこえ」）そしてそのフィナーレには信時潔の「海ゆかば」を取り入れた。それはこの「海ゆかば」が、歌詞内容に大きな問題を含みつつも、単なる軍歌ではなく、鎮魂曲としての意味も有していたからであった。

学徒兵達は、軍国主義教育の中で真剣に日本の国益・正義を信じ出征していった。それは自己に対する執拗なまでの説得工作であり、その役割を学校教育が担わされていた。中でも音楽は重要な役割を演じた。他教科と異なり感覚に訴える特質をもつため、唱歌（音楽）のもつインパクトは大きかった。感性は理性を凌駕し、1つの価値観1つの方向を歩むことを魔性のごとくささやく。そのため道はずれたり方向を変えたり、途中で抜け駆けすることを自他ともに許さない状況の中に置かれ、ヒステリックな歩みを続けざるを得なかった。天皇のために死ぬことが最大の美德とされ、“大君の辺にこそ死なめ還りみませじ”と、「海ゆかば」は国民を静かに説得させる強烈な感性を宿し、〈死の美学〉の鎮魂歌であった。

太平洋戦争時の子どもの歌を取り扱ったマスコミのプログラムや書籍・音源は意外と少ない。そして日本自体が真摯な反省の姿勢を欠落し、それとは逆の現実も興っている。軍歌は今日、その歌われた背景や状況をスポイルされ、ナツ・メロとしてカラオケやマスコミに登場している。そこには戦争犯罪や、それに加担していった詩人・作曲家や教師らの姿が見えてこない。戦争は歴史の1コマとしてではなく、単なる音楽鑑賞・表出の対象としてしか取り扱われていない。これは〈戦争を知らない世代〉にとっては危険ですらある。〈歌は世につれ世は歌につれ〉は、まさに歌の歌われた背景を正しく認識した言葉であるはずである。

一方、カラオケで軍歌を歌う戦争世代は、軍国主義に回帰し、懐古して歌っているとばかりは言えない。彼らは歌う歌の限られたメニューの中で、自分史の1コマとして、生活・自然・社会を重層的にからませて歌っているとも言える。これはいわば、自己の生きざまへの理由付けであり、自分史へのせめてもの賛歌でもあった。1900-1940年世代の〈心の歌〉は、口ずさまれる学校唱歌や童謡にもあてはまる。

数少ない取り扱いの中で音源で鋭く切り込んだ企画に、『軍国唱歌—戦争を歌った子供たち』（毎日TV「地球発22時」 1985.8.15）（註-1）と、山中恒監修・構成・解説の『戦時少国民の歌』（日本コロムビア 1978年）（註-2）がある。

日中戦争下のマスコミの役割は、政府のプロパガンダの機関と化し、子どもの歌もその統制下に置かれた。そしてマスコミによる軍歌、国粹歌や戦時体制歌の公募・後援が、矢継ぎ早に展開されていく。年代順に主なものを列記すると以下のごとくである。

まず東京日々新聞と大阪毎日新聞による新年歌の公募があり、「進軍の歌」と「露営の歌」が入選作とされたのを皮切りに、

1937年 内閣情報部公募 「愛国行進曲」。各レコード会社の全面バックアップ。

1939年 朝日新聞企画〈皇軍将士に感謝の歌〉公募。

「父よあなたは強かった」、「兵たいさんよありがとう」。

1940年 日本放送協会選定・紀元二千六百年奉祝会共催公募。

「紀元二千六百年」。各レコード会社の全面バックアップ

天皇制護持と〈現人神〉としての讃歌登場。

1940年 毎日新聞・海軍省共催公募。「太平洋行進曲」。

1942年 少文協・軍事保護院共催公募。「少国民進軍歌」。

ラジオを通じて〈国民皆唱運動〉へのる。

1942年 大政翼賛会・読売新聞・東京日々新聞・朝日新聞共催公募。

「欲しがりません勝つまでは」、「勝ちぬく僕等少国民」。

らが次々と発表され、マスコミや学校教育を通じて子どもの脳髓に叩き込まれていった。

当時の国民の情報源は、1925（大正14）年に放送が開始され、急速に普及したラジオと学校教育であった。そしてマスコミと教育のヘゲモニーを握った当局によって、情報と教育の選択権を閉ざされた国民は、一方的な情報を与えられていくことになる。ことに音楽は、国家主義的内容と敵性音楽の追放の内容が求められていく。太平洋戦争に突入すると言論、出版、情報統制は強化された。情報局と内務省は〈大東亜戦争〉を、「単に武力戦であるばかりでなく、文化、思想その他の全面に亘るものであつて、特に米英思想の撃滅が一切の根本」とし、「音楽部門での米英色を断乎として一掃」（註-3）する方針をたてた。その具体的措置として、①敵国作品演奏の禁止、②米英音楽のレコードを蓄音機レコード店からの回収を行なった。中でもジャズと軽音楽を、「卑俗低調で、頹廢的、煽情的、喧噪的なものであつて、文化的にも少しの価値もないもの」だときめつけ、100曲を超す

曲を演奏不適当な曲としてリストアップした。

(資料一※1 米英音楽の追放) ～第3節末

なお、「庭の千草」や「埴生の宿」も、外国語で歌われている輸入盤は不適当だが、日本語で歌われているものは「学校でも歌はれ、長い間に日本的に消化され、国民生活の中に融け入ってゐるものであるますし、日本吹込の日本盤となりますので、今回の措置の範囲には入らない」(註-4)という解釈をとった。

また、開戦当日とその翌日に放送された軍歌・行進曲については、加田愛咲が興味ある調査を行なっている。

(資料一※2 開戦当日とその翌日に放送された軍歌・行進曲) ～第3節末

この現象は音楽による〈戦争漬け〉であり、音楽が〈手段〉として徹底的に利用されていたことを物語っている。少国民は学校だけではなく、マスコミの強力な情報による音楽で武装され、音楽も本来の意義を喪失し、手段としてしかその存在意義は認められないという状況を呈していった。また、戦後の作曲界をリードしていった作曲家も、作品を放送に提供していった。次は戦時下の音楽放送である。

〔一〇〕現在まで(岩井註：当時までに)放送されたものは次の二十七曲である——「東亜の暁雲」清水修作曲、「我等の日章旗」高木東六作曲、「青年日本」秋吉元作曲、「波濤万里」安倍盛作曲、「輝く翼」乗松昭松作曲(以上 一月一日東管が初放送) 「明けゆく亜細亜」呉泰次郎作曲、「南進日本」平井保喜作曲、「堂々たる進軍」高階哲夫作曲、「征け太平洋」江口夜詩作曲、「堂々たる皇軍に寄す」大中寅二作曲、「鳳翼万里」深見善次作曲、「かちどき」長谷川良夫作曲(以上一月五日東管が初放送) 「東亜の黎明」池譲作曲(一月八日東管が初放送) 「南進」尾高尚忠作曲、「闘志」市川都志春作曲、「戦勝」宮原禎次作曲(以上一月十五日東響が初放送) 「紀元二千六百一年」斉藤秀雄作曲、「東亜の凱歌」細川碧作曲(以上一月二十五日放響が初放送) 「みいくさ」平尾貴四男作曲、「輝しき日」諸井三郎作曲(以上一月二十九日東響が初放送) 「勝鬨の歌」大木正夫作曲(二月六日放響が初放送) 「堂々たる進軍」深井史郎作曲(二月二十二日放響が初放送) 「前進」小船幸次郎作曲(三月八日放響が初放送) 「南国進軍」堀内敬三作曲(三月十一日東響が初放送) 「防人」坂本良隆作曲、「正義の鋒先」石井五郎作曲(以上三月十九日放響が初放送) 「戦友」清瀬保二作曲(四月二十七日放響が初放送) (註-5)

そして、大晦日の放送の電波からは「蛍の光」までも追放されたのであった。

終—3—2 少国民歌の音楽的特徴

1937（昭和12）年、「〈国体ノ本義〉の徹底を至上の価値体系とする皇国主義に配するに、国民大衆の教育要求を、戦争遂行に不可欠な〈科学と産業教育振興〉の中で受けとめ、さらに実践的人物の養成に名をかりて、〈鍛錬主義〉の教育方法を打ち出してきたことの図式には、高度国防国家体制に見合った教育制度改革の意図」（註-6）があり、そのもとに教育審議会が設置された。そして1941（昭和16）年、《国民学校令》が公布され、「教育勅語を中心とする天皇制国家主義の国民教育理念を、さらに天皇制ファシズムの国民教育理念へと転化」（註-7）させた。〈唱歌〉は〈芸能科・音楽〉となり、今までの西洋音楽重視が、一転して日本主義の方向に歩みだす。それは「東洋的観念論と東洋的苦行の方法とが一体となった」（註-8）〈錬成〉という形をとった。

国民学校令施行規則第13条では、

芸能科ハ国民ニ須要ナル芸術技能ヲ修練セシメ情操ヲ醇化シ国民生活ノ充実ニ資セム
ルヲ以テ要旨トス

技巧ニ流レズ精神ヲ訓練スルコトヲ重ンジ真挚ナル態度ヲ養フベシ

我が国芸術技能ノ特質ヲ知ラシメ工夫創造ノ力ヲ養フニカムベシ

などに加え、さらに「態・姿勢・国民的情操の陶冶を掲げている。これが第14条になると〈国民的情操の醇化〉が登場し、〈国民的情操〉の強調が執拗に求められてくる。歌詞・楽譜も、「国民的ニシテ児童ノ心情ヲ快活純美ナラシメ徳性ノ涵養ニ資スル」もの、及び「児童ノ音楽的資質ヲ啓発シテ高雅ナル趣味ヲ涵養シ国民音楽創造ノ素地タラシムベシ」であるべきだと、国粹主義の徹底がはかられてくる。そして《祝祭日唱歌》について、

祭日祝日等ニ於ケル唱歌ニ付テハ周到ナル指導ヲ為シ敬虔ノ念ヲ養ヒ愛国ノ精神ヲ高揚スルニカムベシ

として、尊王愛国の完成版を作り上げた。

これは日本伝統音楽における学習・修業方法の国家的規模・大政翼賛的拡大解釈であった。つまり国民にはこれを拒否したり、他のジャンルを選択するといった余地はなくなったのである。音楽は、〈国民科・修身〉や〈体錬科・体操〉などの科目と密接な関係をもちつつ、〈皇国の道〉を歩まされていくこととなった。そして音楽教科書の国定化が誕生し、『新訂尋常小学唱歌』は『ウタノホン上』、『うたのほん下』そして『初等科音楽』に改訂された。ただ、新教科書に移行したのは1・2年で、3年以上は旧版をそのまま使用している。改訂された曲は数多く、歌詞だけではなく旋律そのものの改編も行なわれて

いる。

歌詞では、まず文語体を口語体にするという意図と、歌詞に戦争に対する緊迫感を付与することが行なわれている。それらは「春の小川」、「かぞへ歌」、「兵たいさんの汽車」「村のかぢや」や「ヒノマル」で、とくに「村のかぢや」は1・2番の歌詞を改編し、3・4番の歌詞をカットしている。

「春の小川」（『尋常小学唱歌 第4学年』） （『初等科音楽 1』）

- | | | |
|---|---|---|
| ①春の小川はさらさら流る。
岸のすみれやれんげの花に、
にほひめでたく、色うつくしく
咲けよ咲けよと、ささやく如く。 | → | ①春の小川は、さらさら行くよ。
岸のすみれや、れんげの花に、
すがたやさしく、色うつくしく
咲いてゐるねと、ささやきながら。 |
| ②春の小川はさらさら流る。
蝦やめだかや小鮎の群に、
今日も一日ひなたに出でて
遊べ遊べと、ささやく如く。 | → | ②春の小川は、さらさら行くよ。
えびやめだかや小ぶなのむれに、
今日も一日、ひなたでおよぎ、
遊べ遊べと、ささやきながら。 |
| ③春の小川はさらさら流る。
歌の上手よ、いとしき子ども
声をそろへて小川の歌を
うたへうたへと、ささやく如く | | ③
(カット) |

「村のかぢや」（『尋常小学唱歌 第4学年』） （『初等科音楽 2』）

- | | | |
|--|---|--|
| ①しばしも止まらずに槌うつ響。
飛散る火の花、はしる湯玉。
ふいごの風さへ息をもつがず、
仕事に精出す村の鍛冶屋。 | → | ①しばしも休まずつち打つ響き。
飛散る火花よ、はしる湯玉。
ふいごの風さへ息をもつがず、
仕事に精出す村の鍛冶屋。 |
| ②あるじは名高きいつこく老爺、
早起・早寝の、病知らず。
鉄より堅しとほこれる腕に
勝りて堅きは、彼がころ。 | → | ②あるじは名高きいつこくものよ。
早起き早寝の、やまひ知らず。
鉄より堅いと自慢の腕で、
打ちだす刃物に心こもる。 |
| ③刀はうたねど大鎌・小鎌、 | | (3・4番～カット) |

馬鍬に作鍬、鋤よ、鉋よ。
平和のうち物休まずうちて、
日毎に戦ふ、懶惰の敵と。

- ④かせぐにおひつく貧乏なくて、
名物鍛冶屋は日々に繁昌。
あたりに類なき仕事のほまれ、
槌うつ響にまして高し。

3・4番の歌詞には“平和のうち物”や“仕事のほまれ”が歌い込まれていた。しかしこれらの歌詞の削除は、労働が本来持つ意味・尊さを喪失させるほど時局は切迫をきわめていたことを物語っている。

この歌は1977年の学習指導要領改訂期に不採用になり、国民の要望で復活した。生産手段の変遷や、勤労に対する意識の変化が不採用の理由になったのかもしれないが、日本人にとって基本的に重要なものを見失うような判断が、簡単になされていいものではない。

『初等科音楽』で改訂された歌詞も、勤労・労働の基本的意味を把握していないところからくる安易な発想でしかなかった。

曲も含む改編は、前述の緊迫感を付与するために1部をカットし、そのため曲自体に変更が生じたもので、「兵たいさん」、「デンシャゴッコ」が該当する。

(楽譜一冊・2 「兵たいさん」) (註-9) ～第3節末。

- ┌ a: 『新訂尋常小学唱歌 第1学年』 (1932年)
└ b: 『うたのほん 下』 (1941年)

(楽譜一冊・3 「デンシャゴッコ」) ～第3節末。

- ┌ a: 『新訂尋常小学唱歌 第1学年』 (1932年)
└ b: 『ウタノホン 上』 (1941年)

学年移行は「春がきた」(3年→2年)、タイトルが同じで曲がまったく異なるのは「戦友」である。「戦友」は明治期に作られたときから厭戦・ヒューマニズムに彩られていたこともあり、初等科3年では完全に歌詞ともども改編している。

更に歌詞がカットされたり改編され、戦後に生き延びた歌がある。それらは「お山の杉の子」と「我は海の子」の山と海に関する歌である。

「お山の杉の子」(吉田 テフ詞・佐々木すぐる曲。1944年)

③「こんなチビ助 何になる」

びっくり仰天 杉の子は
思わずお首を 引込めた 引込めた
引込めながらも考へた
「何の負けるか 今に見ろ」
大きくなって 国の為(* 人のため)
お役にたつて 見せます 見せます

⑤大きな杉は何になる

兵隊さんを運ぶ船(* お船の船主 船役)
傷痍の勇士の 寝るお家 寝るお家
(* とんとん大工さん まてる家 まてる家)
本箱 お机 下駄 足駄
おいしいお弁当 たべる箸
鉛筆 筆入れ そのほかに
楽しやまだまだ 役に立つ 役に立つ

(* =戦後の改編)

④ラジオ体操 一、二、三(* けががけ)

子供は元気で 伸びてゆく
昔 昔の 禿山は 禿山は
今では立派な杉山だ
菅の家の子の様に(* どれでも駄目なよう)
強く大きく たくましく
椎の木見おろす 大杉だ 大杉だ

⑥さあさ負けるな 杉の木に

勇士の遺児なら なほ強い
(* すくすくのびよ むねのびよ)
体を鍛へ 頑張つて 頑張つて
(* スポーツがね)
今に立派な兵隊さん 忠義孝行一すじに
(* すべてに立派な人となり 正しい生活)
お日さま出る国 神の国
(* 明るい楽しい この国)
この日本を 守りませう 守りませう
(* わが づくり づくり)

戦後の子どもが歌った歌詞では、国家の為に杉の木が果たす役割＝少国民の使命が見事にすり替えられている。しかし歌としての意味は、この歌がどういった文化的・社会的コンテクストの中で生まれ歌われてきたのかという問いかけが必要である。歌詞の改編を〈楔ぎ〉とすることは音楽そのものの価値を放棄することにもつながる。これは「我は海の子」にも関係する。

このように「大正の新教育運動以来、もっぱら民間の教育・文化運動にゆだねられてきた児童観や児童文化の究明が、この時点で、はじめて体制の側から「少国民」文化として発想される」(註-10)という状況を呈した。

時局童謡として重要な歌に「欲しがりません勝つまでは」がある。軽快なリズムにのせて子供のけなげな気持ちを触発させ、あたかも子どもの側から精神主義を提起させたと思

わせる巧妙な方法で、戦争遂行の手段として利用していった。更に「勝ち抜く僕ら少国民」では、具体的な形で再び子どもの側からの提起という形を印象付け、“天皇陛下の御為に”死ぬことを“至上の光栄・美德・命題”として歌わされていったのである。

(楽譜一冊・4 「欲しがりません勝つまでは」)

(♩ = 108 ~ 112) 快活に

山上 武夫 作詞
海沼 実 作曲

ど ん な み じ か い エ ン ビ ッ も

ど ん な ち い さ い か み き れ も

だ に し な い で つ か ひ ま す さ う

で す ぼ く た ら わ た し た ら ほ し

が り ま ー せん か つ ま で は

これら少国民の歌の特徴は、

- ① 2 拍子型の行進曲風のリズムをとり、強弱のメリハリが大きい。
- ② 旋律は跳躍進行、アルペジオ的進行。
- ③ 高音域での持続→ヒステリックな表現となる。
- ④ 符点（ピョンコ節）、逆符点（逆ピョンコ）→前者は速く前進的、後者はゆったりとしていて情緒的。
- ⑤ 伴奏におけるスタカート。
- ⑥ 歌詞は戦争遂行、国体＝天皇制護持、精神主義に彩られていた。
- ⑦ ここでも徳育・知育・体育中心で、美育＝芸術性の追求は乏しかった。
- ⑧ 音階は、四七抜き長音階、西洋長音階、七抜き長音階と圧倒的に長音階が多く、短音階は少ない。
- ⑨ 表情の指定に、力強く、豪快に、快活に、厳粛荘重に、勇ましくなどが躍る。
- ⑩ 小節数は、12、16、20、24 が中心で、連節の繰り返が多い。

学校唱歌と比較してみると、①、②、③、⑤、⑨は明らかに違っている。賛美歌スタイルも見出だせない。高音持続でアルペジオ的に激しく動き、跳躍進行をし、行進曲風に符点のリズムで強弱アクセントにのり、伴奏のスタカートでさらに弾みを加速させている。ここにはヒステリックに叫び、没個性を要求され、〈武器〉としての音楽を表現させられている少国民の姿が映しだされている。

学校唱歌にも、子どもが心から愛唱した歌もないわけではなかった。よく歌われた唱歌の中には、「ウグヒス」、「山の歌」、「野菊」、「若菜」や「機械」などのように、どこにも軍国色や日本主義、また(1)~⑩までの音楽的特徴を備えた箇所を見出だせない唱歌が歌われていた。そして戦後も歌われている唱歌もある。子どもにとって音楽のやすらぎ、美しさへの感動や楽しさを希求する感情は、わずかしかなければこれらの歌の本音の部分に向いており、戦時中の隠れた子どもの歌として重要である。

音楽による国民精神総動員政策は破局を迎えた。親の声を代弁する形で作られた2つの歌の持つ意味は、現世代の完全な行き詰まり、失政を心の隅に感じつつ次の世代に思いを馳せた。学童集団疎開のテーマソングとして歌われたNHKの国民合唱「父母のこゑ」（与田準一詞・草川信曲）は、1944年7月の〈学童疎開要項〉に基づき放送が開始された。

- 1 番：“希望大きく育てよと　遠く離れた父のこゑ”
- 2 番：“生命清しく生ひ立てと　遠く離れた母のこゑ”
- 3 番：“夢も大きく羽ばたけと　空の遙かで父母のこゑ”
- 4 番：“心雄々しく生き行けと　遠い祖先の語るこゑ”

大人が子どもに託した希望は、もう自分の時代のもものではなかった。あきらめと子孫継承本能が交錯し、曲自体も叙情的になっている。3拍子でありながら、タタ　タンタンのリズム型は伝統的であるし、順次下行旋律を主体としている。集団疎開の子どもを慰め、励ます意図であったはずの歌を、山中恒は「教師の暴力的な管理と、仲間うちでのいじめ・空腹と不信にずたずたにされた子どもたちにとって、風景は悲しみの背景でしかなかった。」(註-11)と述べており、大人が託した希望も、子どもにとっては現実への対応で必死だったのかもしれない。

(楽譜一冊・5 「父母のこゑ」)

Moderato assai

与田 準一 作詞
保川 留 作曲

たらう は ちの ふるさーとへ

はなこ は はーはーの ふるさーとへ

さと で きいた は なんのーこゑ

やーま の いた だ き くもに とーり

の ぜ み おほき く そだて よーと

とほーく はなれーた ちのこゑ

集団疎開で歌われたもう1つの歌「子を頌ふ」(城左門作詞・深井史郎作曲 1942年)は、完全に戦局の行方を確認した大人の吐露であり、「父母のこゑ」とは違って跳躍、行進曲風、8分音符+16分音符(ピョンコ節)で、表面的には前進的・能動的、裏面的には明るく表現しているが大人のレクイエムという2面性を備えた意味深長な歌であった。これは、「我々成人の活動は先が見えている。個人は一代にして滅びるが民族は亡びない。大東亜共栄圏の確立は数年にして成るものに非ず。この協会の誕生こそ大東亜戦争の雄渾なる作戦の最も基本的なる一部である」(註-12)、に見られる日本少国民文化協会への期待からわずか2年で、大東亜共栄圏の確立を断念せざるを得ない状況に国民を追い込んでいた。敗戦とともに日本に民主主義教育が実施され、目覚ましい経済発展を遂げた日本、彼ら大人はこの情景を描いていたのであろうか。それは戦争の早期終結の願いでもあったのかもしれない。明治後期から発達してきた資本主義の到達点である日本帝国主義(註-13)の破綻を予感し、新しい日本社会建設の夢を歌に託したとすれば、少国民に提起したこの歌のもつ意味は限りなく大きい。

《日本少国民文化協会》の発足(1942年 紀元節)で、「大正の新教育運動以来、もっぱら民間の教育・文化運動にゆだねられてきた児童観や児童文化の究明が、この時点ではじめて体制の側から「少国民」文化として発想」されるにいたった。(註-14)民間教育運動

から手が離れると、子どもの歌は完全に〈手段化〉が貫徹され、音楽のもつ本来の意味と意義をもぎ取られ、画一化・没個性化の道を歩まされた。それは明治以降、なかならず文部省唱歌としての『尋常小学唱歌』の誕生からの唱歌・音楽教育の総決算でもあり、それはとりもなおさず音楽の自殺行為であった。

拝外から排外＝日本主義に転じた音楽文化政策も、内容的にはさらに西洋化を強め、〈西洋的〉音楽の価値が認められていくという皮肉な結果を生じさせた。つまり歌詞内容でのみ、かろうじて日本主義を主張していたのである。これは大正期の《童謡運動》と基本的に変わっていない。

この要因は、明治初期の音楽導入の理念、機関に負うところが大きく、〈脱亜入欧〉、〈和魂洋才〉、鹿鳴館にみられる西欧文化の模倣など、急激な西欧化を推進していったことにある。日本音楽文化史の特徴は、第1章第1節で述べたように、大きなスパンで外来音楽の移入・消化・日本化を行なってきた。そして在来の音楽を否定・排除することなしに融合をはかってきた。しかし、明治以降の音楽文化史の特徴は、これら2つの特徴を持ち得なかった。というより意識的に否定し、強引なまでに西欧化を貫こうとした。音楽はそのため大きくバランスを失った。

西欧化の窓口になったのは、軍楽隊、音楽取調掛と東京音楽学校、そして注目されるのが宮内省雅楽課であった。西欧化は、美術の世界でも展開されたが、結局は西洋画と日本画が両立することとなった。それは、図画取調掛員のフェノロサ(E. F. Fenollosa)と岡倉覚三の尽力が大きく、日本伝統の美術振興のためとして、東京美術学校が設立されたことであった。音楽が美術と同じ道を選択できなかった要因はいくつか挙げられるが、国歌(National Music)創設の関係者がそれだけの知見を持ち得なかったこと、〈子女の遊芸論〉などの旧態依然の音楽観とともに、読譜、記譜、演奏や歌唱などさまざまな技術論が障碍になっていたことも事実である。そのため拝外思想と結びつき、日本伝統音楽を切り捨て、歌詞にいきおい〈和魂〉を注入しようとしたと考えられる。

しかし新しい日本の音楽とされた和洋折衷の四七抜き長音階は、その旋律法や音律、またリズムにおいて決して折衷とは言えなく、西洋音楽そのものであった。当時の日本人は、目新しい旋律と和声という文化の到来を驚きをもって迎えただろうが、選択肢はそれしかなかった。そして日本伝統音楽と四七抜き長音階に基づく音楽は、構成音が同じでも旋律法や音律、リズムやテンポ感に拭いきれないギャップを生じていた。中には部分的に伝統音楽の要素を取り入れた唱歌もあったが、子ども自身の再創造としての唱歌の伝統的表

出が、かろうじて非西洋音楽の世界を創出していた。

同じ5音音階をもつハンガリーでは、伝統音楽と西洋の機能と声の音楽への橋渡しの音楽があった。それは教会音楽であり、長調や短調に通じるイオニアとエオリアの旋法であった。生活の中で歌われ、聞く音楽は、5音音階と機能と声やポニフォニーの世界への重要なステップであった。日本にこのステップが存在しなかったことが、日本と西洋のギャップを埋め得ず、伝統音楽を切り捨てる方向に向かった。

少国民歌をはじめ学校唱歌は、国策遂行の重要な手段として利用され、大きな役割を果たした。日清・日露戦争の勝利は、日本の資本主義を発展させる大きな契機となった。帝国主義を「侵略を通じて領土を拡張・支配しようとする国家の政策として、一般的には侵略主義・膨張主義と同義に用いられている」とし、マルクス理論の「19世紀末から20世紀初頭にかけて資本主義が到達した新しい発展段階の内容・特徴を指示する用語」(註-15)であるとすれば、少国民歌をはじめ学校唱歌は帝国主義的文化の特徴を備えていた。

帝国主義を推し進めるのに、教育の力はもっとも重要で欠くべからざる手段であった。修身、国語や国史といった科目では、拡張・膨張主義は明瞭に子どもの前に提示されていた。しかし唱歌は、歌詞に日本主義、拡張・膨張主義を散りばめながら、音楽の力で感性から脳髓に叩き込んでいくといった効果が期待されていた。音楽は、国民を奮い立たせ、一定の方向に集団で前進させていく力をもっている。国論統一、画一化は帝国主義政策を遂行するために必要であった。本来、個性を尊重し創造性を育むはずの音楽がその手段として使用された。それは、唱歌全体がもつ特徴＝狭い音程、順次進行、適度の跳躍音程、半音を含まない四七抜き長音階（5音音階＝ペンタトニック）、コラールのような人間の心臓音に近い落ち着いたテンポ、等拍もしくは3連符に近い符点8分音符と16分音符による跳ねるリズム（＝ピョンコ節）、同じ旋律型とリズムの繰り返し、8～16小節といった短かさとお節（＝シュトローフエン・リート）…が、拡張・膨張主義にきわめて合致したことにある。これらは『尋常小学唱歌』（1909年以降）の基本的特徴であり、1940年まで文部省唱歌として子どもの世界を席卷し、1つの音楽様式、1つの音楽タイプのステレオタイプの人間を作り出す役割を果たした。

少国民歌が、行進曲風になり、『尋常小学唱歌』がもつ1つの性格である自然や花鳥風月までも、潑刺とした精神の発揚に組み替えられ、国民総動員の行進曲として位置付けられていったことは、前述した国論統一、画一化を推し進め、帝国主義政策の遂行のための手段となった。そして手段にとどまらず、「君が代」をはじめとする《祝祭日唱歌》とと

もに、唱歌自体が、日本主義、拡張・膨張主義的な歌詞と音楽に彩られ、アジア諸国での日本化政策に組み込まれ、侵略・同化政策の先兵としての役割を演じた。これは共時的にナチス・ドイツによる音楽を手段とする手法と同じであった。そして、日本の子どもだけでなく、アジア諸民族の子どももその歌を押しつけられ、歌わされた。

唱歌教育における文化相対主義の否定、自民族中心主義は、パターン化された音楽を生み出し、画一性を促進した。そして、単なる米英音楽の否定からくる〈排外の中に潜む排外〉は、ドイツ音楽を中心に据え、歌詞を辛うじて〈日本主義〉で確保するといった詞曲折衷の音楽であり、音楽的には米英となんら変わらない〈西洋の〉音楽でもあった。

〔註〕

1. 放送された曲目は、我は海の子／兵たいさんの汽車／お山の杉の子／若鷺の歌／兵たいさんよありがとう／欲しがりません勝つまでは／勝利の日まで／父母のこゑ／少国民進軍歌／加藤部隊歌／みたみわれ／勝ち抜く僕等少国民／無言のがいせん／空の父母の兄／子を頌ふ／里の秋。
2. 右翼のクレームで発売中止となっており、戦時下の言論・出版統制の現代版である。
3. 「米英音楽の追放」、『週報』、内閣情報局、1942年1月27日、p.16。
4. 同上書、p.19。
5. 「劈頭半年のこと一戦時下の音楽放送雑感」、『音楽の友』、1942年6月、pp.72-73。
6. 橋口菊・土屋忠雄「戦争と教育」、『教育学全集—3 近代教育史』、小学館、1973年、p.186。
7. 同上書、p.187。
8. 前掲註7、p.188。
9. 『うたのほん—下 教師用』、文部省、1941年、における伴奏はヘ長調となっているが、歌パートには調号がついていない。
10. 前掲註7、p.216。
11. 『ボクラ少国民と戦争応援歌』、音楽之友社、1985年、p.214。
12. 奥村喜和男「民族・国家発展の基底」、『少国民文化』創刊号、1942年6月、pp.6-7。
13. 『新社会学事典』 有斐閣 1993年 pp.1027-1028。岩波書店の『経済学辞典』では、「経済学の上で帝国主義とは、20世紀初頭に資本主義が到達したところの資本主義

の最高の発展段階」とし、帝国主義が単なる膨張主義と異なるのは「金融資本の本性である独占と支配を世界的に完成するための最も包括的で最も強固な基盤をなす点にある」と規定している。1982年、pp.912-915。

本稿で使用している〈膨張主義・拡張主義〉は、帝国主義を以上の概念として位置付けて使用している。ただし、冷戦後における〈帝国主義〉の概念は変化を余儀なくされるかもしれない。

14. 前掲註7、p.216。

15. 前掲註13。

[謝辞]

本論文は、私自身の民族音楽学と音楽教育学の研究の成果である。日本をはじめとする諸民族のフィールドワークは、音楽そのものを考える上で多大のヒントとデータと目標を与えてくれた。その発端であり、しかも今日までも研究を支えてきたのは、子どもの遊び歌（＝わらべ歌）であり、それに基づく民族音楽学の研究であった。そしてもう1つは教育学の立場からで、ことに音楽教育の歴史、学校唱歌の変遷とその音楽のもつ文化史的意味は、わらべ歌の調査・研究とともに永年にわたる研究のテーマであった。

『子どもの歌の音楽文化史的研究』は、音楽学（民族音楽学）、教育学（音楽教育学）、歴史学（音楽教育史）などの複合領域にまたがり、音資料や歴史資料の蒐集・採譜・検証を徹底して行なわなければならなかった。その主査をお引き受けいただき、ご指導と励ましをくださった平原春好教授、音楽学以外のプロパーとして本論文の多面的ご指導をいただいた審査委員の教授諸氏、さらに民族音楽学の永年の師である小島美子国立歴史民俗博物館名誉教授に心から御礼申し上げる。

兵隊さん

♩ = 120

一 タツ バツ カツ イダ へイ タイ サン
二 おう まに の つ た ー へい たい さん

アレン ナミ ソロ け た て アレン イタ ム
すー な を け た て か けて く る

トツ トコ トツ トコ アレン イタ ム
ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ

へい タイ たい へい キ レ イ ダ ナ
へい へい へい へい へい へい へい へい

へい タイ たい へい へい へい へい へい へい

(楽譜一終・2

「兵たいさん」)

(註-10)

a : 『新訂尋常小学唱歌 第1学年』 (1932年)

b : 『うたのほん 下』 (1941年)

♩ = 116

一 タツ バツ カツ イダ へイ タイ サン
二 おう まに の つ た ー へい たい さん

アレン ナミ ソロ け た て アレン イタ ム
すー な を け た て か けて く る

トツ トコ トツ トコ アレン イタ ム
ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ ぼつ

へい タイ たい へい キ レ イ ダ ナ
へい へい へい へい へい へい へい へい

へい タイ たい へい へい へい へい へい へい

楽譜一終・3b

デンシャゴッコ

快活に ♩ = 126

mf

f

デンシャゴッコ

mf

f

デンシャゴッコ

mf

f

デンシャゴッコ

(楽譜一終・3 「デンシャゴッコ」)

- a: 新訂尋常小学唱歌 第1学年 (1932年)
- b: ウタノホン 上 (1941年)

楽譜一終・3a

電車ごっこ

♩ = 104

mf

f

電車ごっこ

mf

f

電車ごっこ

mf

f

電車ごっこ

mf

f

電車ごっこ

(資料-41)

[小学唱歌編纂日誌：明治42年10月1日—44年8月19日]

明治42年 10月1日(金曜日)

- 一、委員会ニ於テ仮決定シタル尋常第一学年ノ歌詞複写ノ上各委員ニ配付シ上、小山ノ委員ニハ御送セリ

10月2日

- 一、先ニ委員会ニ於テ決定シタル尋常第一学年唱歌々詞ヲ上田、芳賀両博士吉岡視学官ノ意見ヲ参考シ之ニ修正ヲ加ヘタリ

出席者 委員長、富尾木、吉丸、乙骨、島崎、武笠、高野

10月4日

- 一、詰替筆搦版、日用紙、状袋文部省ヨリ送付アリ

10月6日

- 一、歌詞ヲ謄写シ渡部図書課長ヘ三部、上田、芳賀、吉岡氏ヘ各一部宛送付セリ

10月7日

- 一、昨六日送付シタル歌詞ノ仮名遣ヲ正シ芳賀博士ニ郵送セリ

10月9日

- 一、午前九時歌詞関係委員会開会、委員長、富尾木、吉丸、島崎、乙骨、武笠、高野ノ各委員出席左ノ歌詞ヲ修正セリ

相撲、二宮金次郎、案山子、餅搗

10月11日

- 一、午後四時楽曲関係委員会ヲ開ク出席者委員長、富尾木、島崎、小山、上、岡野、楠美、南ノ各委員、左ノ曲ヲ修正可決

鳥、月、風、小馬、かへるとくも、富士の山

10月16日

- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会開会委員長、富尾木、吉丸、島崎、乙骨、武笠、高野各委員出席左ノ歌詞ヲ修正セリ

仁田四郎、雪

10月23日(土曜日)

- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会開会、委員長、富尾木、吉丸、高野、島崎、乙骨ノ各委員出席左ノ歌詞ヲ修正可決ス

天皇陛下、桜

- 一、武笠委員ハ本務多忙ノ為メ欠席

10月30日(土曜日)

- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会開会、委員長、富尾木、吉丸、島崎、乙骨、高野、武笠ノ各委員出席左ノ歌詞ヲ修正可決ス

兎、梅に鶯

11月6日(土曜日)

- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会開会、委員長、富尾木、吉丸、島崎、乙骨、高野、武笠ノ各委員出席左ノ歌詞ヲ修正可決セリ

那須の与一

- 一、九、十両月分ノ郵便切手支払請求書及消耗品請求書ヲ文部省ニ送付セリ

11月9日(火曜日)

- 一、尋常科第一学年ノ新楽曲(拾曲)ヲ複写シ各関係委員ニ配付シ同時ニ来十二日(金曜)神田区一ツ橋通り東京音楽学校分教場ニ於テ同日午後二時ヨリ楽曲関係委員会開会ノ旨通知ス、但此ノ紙ニ載

11月11日(木曜日)

- 一、半紙白紙壹匁、筆搦版□□壹面、同インキ壹瓶、大型朗鼠状袋壹百枚文部省ヨリ送付

11月12日（金曜日）

- 一、九、十両月間立替ノ郵便切手併端書ヲ文部省ヨリ送付
- 一、午後二時ヨリ東京音楽学校分教場ニ於テ楽曲関係委員会開会、小山、島崎、楠美、岡野、南ノ各委員出席（上委員ハ出張中ニ付不来）
尋常第一学年ノ楽曲「日の丸の旗」外九曲ヲ議題トシ逐次審議ノ上左ノ四曲ヲ可決ス
起倒翁、風車と水車、木の葉、花咲爺

11月13日（土曜日）

- 一、午後一時歌詞関係委員会開会、富尾木、吉丸、乙骨、武笠、高野、岡野ノ各委員出席
左ノ歌詞ヲ修正可決ス
浦島太郎、紅葉

11月18日（木曜日）

- 一、尋常小学校読本十ニヨリ抜粹ノ歌詞謄本拾三冊ヲ文部省ヨリ送付

11月20日（土曜日）

- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会開会、富尾木、吉丸、乙骨、武笠、高野、南ノ各委員出席

本日決定ノ歌詞ナシ

- 一、分担ノ新曲至急製作セラレ度旨通知セリ（上委員ニ）
- 一、尋常小学校読本十ニヨリ抜粹ノ歌詞ヲ各委員ニ配付ス
但上、小山ノ両委員ニハ郵送

11月22日（月曜日）

- 一、芳賀矢一、石原和三郎、沼波武夫ノ三氏ニ歌詞ノ製作ヲ依頼ス

11月25日（木曜日）

- 一、石原和三郎氏ニ左記歌題ノ作歌ヲ依頼ス
友だち、鶴越、和気清麿
- 一、委員会ニ於テ仮決定シタル尋常第二学年唱歌々詞ヲ複写シ各委員ニ配付、尚文部省図書課ニ五部送付ス（高野委員ニ依託ス）

11月26日（金曜日）

- 一、尋常一年ノ新楽曲五曲ヲ複写シ関係各委員ニ郵送同時ニ来週月曜日東京音楽学校分教場ニ於テ午後三時ヨリ楽曲関係委員会開会ノ旨通知セリ

11月27日（土曜日）

- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会開会、委員長、富尾木、吉丸、島崎、乙骨、武笠、高野ノ各委員出席、
左ノ歌詞ヲ修正可決ス
取入

11月29日（月曜日）

- 一、午後三時ヨリ東京音楽学校分教場ニ於テ楽曲関係委員会ヲ開ク、小山、上、島崎、楠美、岡野、南ノ各委員出席
尋常第一学年ノ楽曲ハ五曲ヲ議題トシ審議ノ上左ノ曲ヲ修正可決ス
鳩、家の紋、近江八景

11月30日（火曜日）

- 一、上真行氏ニ復命書雛形送付

12月 2日（木曜日）

- 一、作歌ニ関スル件ニテ石原和三郎氏ニ書状ヲ発送ス

12月 4日（土曜日）

- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会開会、委員長、富尾木、吉丸、島崎、乙骨、高野、武笠ノ各委員出席、尚ホ石原和三郎氏列席セラル
- 一、先ニ委員会ニ於テ決定シタル尋常第二学年ノ唱歌々詞ヲ上田、芳賀両博士併ニ吉岡文

部省視学官ノ意見ヲ参考シ之ニ修正ヲ加フ

12月6日(月曜日)

- 一、午後五時ヨリ東京音楽学校分教場ニ於テ楽曲関係委員会開会、委員長、上、小山、島崎、楠美、岡野、南、吉丸ノ各委員出席

左ノ曲ヲ修正可決

茸狩、ひよこ

- 一、読本所載ノ歌詞ノ楽曲仮決定ノ分二十二曲ヲ複写シテ関係各委員ニ配付ス

12月7日(火曜日)

- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会開会、前回ニ引続キ尋常第二学年ノ唱歌々詞ヲ審議シ、十六首ヲ採用ノコトニ決定ス(別冊参観)

- 一、十一月中立替ノ郵便切手及端書ヲ文部省ヨリ送付

12月11日(土曜日)

- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会ヲ開ク出席者、委員長、富尾木、吉丸、乙骨、高野、武笠、島崎、上、岡野、楠美、南ノ各委員

左記ノ題号ノ歌詞及楽曲ヲ修正ノ上可決

歌詞、和氣清麿

楽曲、夕立、我は海の子

- 一、尋常第二学年唱歌々詞及ビ読本所載歌詞ノ楽曲仮決定ノ分ヲ(十曲)複写シ各委員ニ配付但シ小山氏ハ郵送

12月17日(金曜日)

- 一、明土曜日午前十時半ヨリ委員会開会ノ旨各委員ニ通知但シ上、小山、南ノ三氏は端書

12月18日(土曜日)

- 一、午前十時半ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会委員長及各委員出席

左ノ歌詞及楽曲ヲ修正ノ上決定

歌詞、ともだち、ひよどりごゑ、案山子(第二年用)、那須与一(同)

楽曲、雪、かたつむり

12月21日(火曜日)

- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会開会、委員長併ニ富尾木、吉丸、乙骨、高野、島崎ノ各委員出席

本日決定ノ歌詞ナシ

- 一、上、小山ノ両氏ニ辞令ヲ送付ス

12月22日(水曜日)

- 一、来土曜日午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会ノ旨小山、上ノ両氏ニ通知ス

12月25日(土曜日)

- 一、歌詞併ニ楽曲関係委員会開会(歌詞関係委員会ハ午前十時 楽曲関係委員会ハ午後一時)

委員長併ニ各委員出席 但シ小山氏欠席

左ノ歌詞併ニ楽曲ヲ修正可決

歌詞 皇后陛下、

楽曲 なし(岩井：註)

- 一、小山委員ニ来ル二十八日午前十時ヨリ委員会開会ノ旨ヲ通知シ同時ニ本日ノ議案ヲ送付セリ

12月28日(火曜日)

- 一、午前十時半ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長併ニ各委員出席

左ノ歌詞及楽曲ヲ修正可決

歌詞 汽車、茶摘

楽曲 あさがほ、舞へや歌へや

明治43年 1月 8日 土曜日

一、午前十一時ヨリ楽曲関係委員会開会、委員長併ニ関係各委員出席

1月11日 火曜日

一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会開会、委員長併ニ関係各委員出席

左ノ歌詞ヲ修正可決

桃太郎（第一学年用）

1月15日 土曜日

一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長併ニ各委員出席 小山、上ノ両氏出席

左ノ歌詞併ニ楽曲ヲ修正可決

歌詞 風車と水車（第一学年用）、餅搗（第二学年用）、川中島、

楽曲 鎌倉、三才女、國産の歌

1月18日 火曜日

一、石原和三郎（漁船）杉谷虎蔵（櫻井駅）下村英（春の川）ノ三氏ニ歌詞ノ制作ヲ依頼ス

一、尋常第二学年唱歌歌詞決定ノ分十六首ヲ複写シ各委員ニ配付ス

1月20日 木曜日

一、尋常第一、二学年唱歌々詞中桃太郎外二首改作ノ分ヲ複写シ各委員ニ配付 小山、上ノ両氏出席

1月22日 土曜日

一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長外各委員出席 小山、上ノ両氏出席

左ノ歌詞ヲ修正可決

歌詞 本日可決ノ歌詞ナシ

楽曲 水師營の会見

一、文部省図書課ヨリ左記消耗品ヲ送付

半紙白紙 壹匁

筆 版複写用紙 四拾帖

筆 版 壹面

同 インキ 壹瓶

縫綴用版原稿紙 壹百枚

一、五線紙見本ヲ文部省図書課ニ送付

一、上真行氏ニ本日ノ議案ヲ送付ス

1月24日 月曜日

一、文部省図書課ヨリ昨年十二月分ノ郵便切手併端書ヲ送付

一、小山、上ノ両委員ニ本週木曜日午後一時ヨリ楽曲関係委員会ノ旨通知

1月27日 木曜日

一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会、関係各委員出席、左ノ曲ヲ修正可決

卒業

1月29日 土曜日

一、歌詞制作ノ件ニ付石原和三郎氏ニ書状発送、

一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長併ニ各委員出席 小山、上ノ両氏出席

左ノ歌詞併ニ楽曲ヲ修正可決

歌詞 村祭、

楽曲 母の心、出征兵士、春が来た、同胞こゝに五千万

1月31日 月曜日

一、小山、上ノ両委員ニ来ル木曜日（二月三日）午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会ノ旨通知

- 2月 3日 木曜日
- 一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会、関係各委員出席、国定読本所載歌詞ノ楽曲ヲ議題トシテ審査修正セリ
- 2月 5日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長及関係各委員出席、左ノ歌詞併ニ楽曲ヲ修正
- 歌詞 思ひやり、青葉、雁、
- 楽曲 国定読本所載歌詞ノ楽曲ヲ議題トシテ審議ス
- 2月 7日 月曜日
- 一、国定読本ノ歌詞楽譜甲乙二冊ヲ文部大臣ニ進達
- 一、来ル水曜日午前九時ヨリ楽曲関係委員会開会ノ旨上真行氏ニ通知
- 2月 9日 水曜日
- 一、午前九時ヨリ楽曲関係委員会開会、関係各委員出席、国定読本所載歌詞ノ楽曲ヲ審査ス
- 一、作歌ノ件ニテ石原和三郎、下村英ノ両氏ニ書状ヲ発送
- 2月10日 木曜日
- 一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会、関係各委員出席、前回ニ引続キ国定読本所載歌詞ノ楽曲ヲ議題トシテ審議ス
- 歌詞 桃太郎（第一作）、春の小川
- 楽曲 前回ニ引続キ国定読本所載歌詞ノ楽曲ヲ議題トス
- 2月14日 月曜日
- 一、午後三時ヨリ楽曲関係委員会開会、関係各委員出席、前回ニ引続キ国定読本所載歌詞ノ楽曲ニ就キ審議セリ（午後七時止）
- 2月16日 水曜日
- 一、午後三時半ヨリ楽曲関係委員会開会、関係各委員出席、前回ニ引続キ国定読本所載歌詞ノ楽曲ヲ議題トシテ審議セリ（午後七時止）
- 2月17日 木曜日
- 一、明十八日午前開会ノ筈ナル唱歌編纂委員会ハ午後一時ニ変更ノ旨小山、上両委員ニ通知ス
- 2月18日 金曜日
- 一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会、関係各委員出席、国定読本所載歌詞ノ楽曲ニ就テ審議ス（午後七時止）
- 2月19日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長以下各委員出席、左ノ歌詞併ニ楽曲ヲ修正セリ
- 歌詞 港、
- 楽曲 国定読本所載歌詞ノ楽曲ヲ審議修正（本日ニテ終了）
- 一、石原和三郎氏ニ作歌ノ件ニ就キ書状発送
- 2月26日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長以下各委員出席、左ノ歌詞併ニ楽曲ヲ修正セリ
- 歌詞 日の丸の旗
- 楽曲
- 一、国定教科書所載歌詞ノ楽曲ノ印刷原稿ヲ文部省図書課ニ送付ス（二月二十二日）
- 3月 5日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長併ニ関係各委員出席、賦箋歌集左ノ歌詞併ニ楽曲ヲ修正セリ

歌詞
楽曲

3月11日 金曜日

- 一、尋常第一学年ヨリ第三学年迄ノ歌詞各壹部ツ、渡邊図書課長宛送付（使送）

3月12日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長併ニ各委員出席、但野、柚、祇、林
左ノ歌詞併ニ楽曲ヲ修正セリ

歌詞
楽曲

3月19日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞及楽曲関係委員会開会、委員長併ニ関係各委員出席、但野、祇、祇、林
左ノ歌詞併ニ楽曲ヲ修正セリ

歌詞
楽曲

4月 2日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞併及楽曲関係委員会開会、委員長以下各委員出席、

2月 9日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞併併ニ楽曲関係委員会開会、委員長併ニ各委員出席

4月16日 土曜日

- 一、下村英二「冬の夜」池邊義象ニ「思ひやり」ト題スル歌詞ノ制作ヲ依頼ス
一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会ヲ開ク関係委員出席、但野、祇、祇、林

4月23日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会ヲ開ク関係ノ各委員出席、

4月30日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会、委員長併ニ各委員出席 武部ハ本務多忙ノ為メ欠席

5月 7日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会、各委員出席、

5月15日 土曜〔十五日であれば金曜日となる＝岩井註〕

- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会ヲ開ク、委員長以下各委員出席、

5月20日

- 一、四月分立替郵税端書十一枚、参銭切手拾枚文部省ヨリ送付

5月22日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員〔会＝岩井註〕ヲ開ク、委員長以下各委員出席、

5月26日 木曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会委員長以下各関係委員出席、但野、祇、祇、林
左ノ歌詞ヲ修正可決、

豊臣秀吉、

6月 4日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会関係各委員出席、但委員長、上、柚、祇、林

6月 9日 木曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞委員会開会委員長以下関係委員出席、但野、祇、祇、林
左ノ歌詞ヲ審査修正ノ上可決、

友だち、かがやく光

6月11日 土曜日

- 一、尋常第一学年ヨリ第三学年迄ノ唱歌々詞審査決了セシニ付浄書ノ上渡部図書課長宛送付

- 6月14日 火曜日
- 一、第一学年（尋常）ヨリ第三学年迄ノ唱歌々詞目錄ヲ複写シ委員ニ配付ス 但、柚、祇ハ擬
- 一、文部省図書課ヨリ五月分立替郵便切手送付
- 6月19日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ歌詞併楽曲関係委員会開会各委員出席（但、祇ハ擬）左ノ歌詞及楽曲ヲ審査セリ
- 歌詞 儉約
- 楽曲
- 6月25日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会各関係委員出席（歌詞関係委員会ハ休会）左ノ楽曲ヲ審査セリ
- 牛若丸、雲雀、桃太郎、日の丸の旗、紅葉
- 6月28日 火曜日
- 一、尋常第三学年唱歌々詞ヲ複写シ楽曲関係委員ニ配付 但、柚、祇ハ擬
- 7月 2日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ歌詞併二楽曲関係委員会開会委員長以下各委員出席、但、武登、柚、祇ハ擬
- 左ノ歌詞併二楽曲ニ就キ審議セリ
- 雲
- 7月 4日 月曜日
- 一、午前九時ヨリ委員会ヲ開キ目下印刷中ノ國定読本所載歌詞ノ唱歌集ヲ校正セリ
- 7月 9日 土曜日
- 一、午後一時歌詞併楽曲関係委員会開会委員長以下各委員出席
- 7月13日 水曜日
- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会ヲ開キ文部省國定教科書調査委員会ノ修正案（尋常第一学年ヨリ第三学年迄ノ分）ニ就テ審議セリ、委員長 各関係委員出席、但、武登ハ擬
- 7月16日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ歌詞併楽曲関係委員会開会委員長以下各委員出席
- 7月22日 金曜日
- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会開会委員長以下各委員出席、
- 7月23日 金曜日
- 一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会ヲ開ク関係各委員出席、左ノ曲ニ就テ審議セリ
- よく学ばよく遊べ
- 7月29日 金曜日
- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会ヲ開ク委員長併ニ関係委員出席、左ノ歌詞ヲ審議セリ
- 蚕
- 一、下村英氏ニ歌詞（漁船）ノ制作ヲ依頼セリ
- 7月30日 土曜日
- 一、午後五時ヨリ東京音楽学校分校教場ニ於テ楽曲関係委員会開会関係各委員出席、左ノ曲ヲ審議セリ
- 桃太郎
- 8月 5日 金曜日
- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会ヲ開ク委員長以下各関係委員出席、左ノ歌詞ニ就キ審議セリ
- 雲

8月6日 土曜日

- 一、午後五時ヨリ分教場ニ於テ楽曲関係委員会ヲ開キ関係各委員出席、左ノ曲ヲ議題トシテ審議セリ

兎

8月15日 月曜日

- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会ヲ開ク委員長以下各関係委員出席、但南委員欠席

8月19日 金曜日

- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会開会関係各委員出席、左ノ歌詞ニ就テ審議セリ

漁船、鷺、蚕、着物

8月20日 土曜日

- 一、午前九時ヨリ楽曲関係委員会ヲ開キ関係各委員出席、左ノ曲ヲ審議セリ

牛若丸

8月26日 金曜日

- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員〔会ニ岩井註〕開会、関係各委員出席、聴取、左ノ歌詞
漁船、雲、鷺

8月29日 土曜日

- 一、午前九時ヨリ楽曲関係委員会開会各委員出席、左ノ曲ヲ審議セリ

浦島太郎

9月2日 金曜日

- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会ヲ開キ関係各委員出席、聴取、左ノ歌詞ヲ審議セリ
曾我兄弟、藤の花、蚕、

9月3日 土曜日

- 一、午前九時ヨリ楽曲関係委員会開会関係各委員出席、尋常第1学年ノ楽曲全部ヲ議題トシテ審議修正セリ

9月9日 金曜日

- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会開会、関係各委員出席、左ノ歌詞ニ就テ審議セリ

鷺、藤の花、働き働き、橘中佐、曾我兄弟

- 一、杉谷代水氏ニ広瀬中佐ト題スル歌詞ノ製作ヲ依頼ス（九月六日）

9月10日 土曜日

- 一、午前九時ヨリ楽曲関係委員会開会関係各委員出席、尋常第1学年ノ楽曲及左ノ曲ニ就テ審議セリ

雲雀

9月17日 土曜日

- 一、午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会開会委員長以下各委員出席、

10月1日 土曜日

- 午後一時ヨリ歌詞併ニ楽曲関係委員会ヲ開キ委員長以下各委員左ノ歌曲ニ就テ審議セリ

歌詞 広瀬中佐、天照大神、橘中佐

楽曲 夕立、桃太郎（三曲）、花咲爺、牛若丸（三曲）

10月8日 土曜日

- 午後一時ヨリ委員会開会、委員長併ニ各委員出席、左ノ歌曲ヲ議題トシテ審査セリ

歌詞 働き働き、広瀬中佐

楽曲 牛若丸（二曲）、桃太郎

10月15日 土曜日

- 午後一時委員会開会委員長以下各委員出席、聴取、上、中、下三曲

歌詞

楽曲 日の丸（二曲）、人形（三曲）、桃太郎（四曲）

- 一、小山、上ノ両委員ニ本日ノ議案ヲ郵送セリ

- 10月22日 土曜日 雨
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
議題ハ前会未了ノ分ニ付審議
- 10月29日 土曜日 雨
- 一、午後一時委員会開会但シ歌詞委員会ハ議題ナキ為メ休会
- 11月 5日 土曜日 晴
- 一、午後一時曲譜委員会開会
曲譜議題 梅に鶯、那須与一
- 11月12日 土曜日 晴
- 一、午後一時委員会開会
議題
曲譜 那須与一、二宮金次郎（二曲）、梅に鶯
歌詞 橘中佐
- 11月19日 土曜日 晴
- 一、午後一時楽曲関係委員会開会、歌詞関係委員会ハ差支ノ為メ休会ニ付「自強息まず」ノ歌詞ハ意見ヲ附シ提出スベキ様交付セリ
議題
楽曲 かがやく光
- 11月22日 火曜日 晴
- 一、半紙百帖文部省ヨリ送付
- 11月26日 土曜日 晴
- 一、武笠三氏修正歌詞送セリ
- 11月30日 水曜日 雨
- 一、臨時委員会開会
- 12月 3日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
楽曲議題 櫻、よく学びよく遊べ、雲雀、
- 12月10日 土曜日 晴
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
議題
楽曲 浦島太郎、案山子、仁田四郎、櫻、梅に鶯、
歌詞 委員総出ニテ修正
- 12月15日 木曜日 晴
- 一、芳賀矢一氏ニ畝傍山（又ハ大塔宮）、八岐の大蛇（又ハ日本武尊）ヲ、杉谷代水氏ニ靖国神社（又ハ水兵の母）ヲ、下村英氏ニ菅公（又ハ真心）、尾上八朗氏ニ秋草（又ハ秋の田、遠足）ヲ、沼波武夫氏ニ入宮を送る（又ハ忍耐、記念日）ヲ、土井晚翠氏ニ軍人（行軍、連隊旗、露營、ラッパの響）ノ作歌依頼状ヲ発進ス
- 12月21日 水曜日 晴
- 一、高野、武笠両委員ニ議題歌詞郵送
- 一、本日午後一時ヨリ臨時楽曲委員会開会
- 明治44年 1月 6日
- 一、委員会開会
- 1月14日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会、歌詞、下村英氏作菅原道真ニツキ討議
- 一、下村英氏國歌詞修正依頼ノ為メ封書一通発送ス
- 1月21日
- 一、委員会開会

- 1月28日
- 一、下村英、土井林吉両氏へ作歌催促ス（端書二枚使用）
- 2月 4日 土曜日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会、歌詞、下村英氏作菅原道真ニツキ討議
 歌詞議題 菅原道真（修正）、冬の夜（修正）、日の丸（改作）、納涼（修正）
 納涼（修正）
 曲譜議題 取入、青葉、村祭、ひよどりごゑ
- 2月 7日
- 一、小山、上、両委員ニ封書二通発送
- 2月14日
- 一、委員会開会（午後一時ヨリ） 緒言ヲ修正
- 2月18日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
 歌詞議題 入営を送る、斉藤実盛、
 曲譜議題 汽車、村祭、日の丸（六曲）
- 一、尾上八朗氏ニ作歌ノ催促ヲナス
- 一、日の丸、櫻、那須の与一、及冬の夜ノ歌詞修正ノ分ヲ渡部図書課長ニ送付
- 一、本日ノ議案ヲ上委員ニ送付ス
- 2月24日
- 一、明廿五日ノ歌詞議題ヲ高野、武笠ノ両委員ニ送付
- 2月25日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
 歌詞議題 入営を送る、斉藤実盛、
 曲譜議題 取入、
- 2月28日
- 一、午前九時ヨリ歌詞関係委員会開会
 議題 入営を送る、斉藤実盛（可決）
 第六学年歌題（快）
- 3月 4日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
 歌詞議題 入営を送る（二首）、遠足、桜井駅
 曲譜議題 村祭、ひよどり越、茶摘、
- 3月11日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
 議題歌詞 菅公
 曲譜 友だち、虹、茶摘、汽車
- 3月18日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
 議題歌詞 春の小川、つとめてやまず
 曲譜 友だち、茶摘
- 4月 8日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会（但歌詞委員会休会）
 議題 友だち、虹、
- 4月15日
- 一、午後一時ヨリ委員会ヲ開ク 旅行
 議題歌詞 菅公、桜井の別れ、朧月夜、捕鯨
 曲譜 村祭、ひよどり越、

- 4月29日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
議題詞歌 捕鯨、桜井の別れ
曲譜 ひよどり越、村祭、
- 5月13日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
議題歌詞 清水真清水、桜井の別れ
曲譜 ひよどり越
- 5月20日
- 一、午前八時ヨリ委員会開会
議題歌詞
曲譜 雁、取入、取入
- 5月24日
- 一、午後一時ヨリ歌詞関係委員会開会
議題 鎌倉、児島高德、靖國神社
夏の瀧（清水真清水改題）
曲譜～ひよどり越
- 5月29日
- 一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会
議題 取入（二曲）、ひよどりごえ、雁、二曲
- 6月3日
- 一、午後八時ヨリ委員会開会
議題歌詞 卒業生を送る、桜井の別
曲譜 豊臣太閤、皇后陛下、雁、ひよどりごえ
- 6月11日
- 一、午後一時ヨリ楽曲関係委員会開会
議題 豊臣秀吉
- 一、歌詞委員会ハ臨時休会
- 6月17日
- 一、午後一時ヨリ楽曲委員会ヲ開ク
議題 皇后陛下
- 一、歌詞委員会ハ臨時休会
- 6月24日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
歌詞議題 春の小川、鶯
- 7月1日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
楽曲議題 皇后陛下（五曲）ひよどりごえ（二曲）友達、（二曲）冬の夜
- 7月8日
- 一、午後一時ヨリ委員会開会
楽曲議題 友達、豊臣秀吉
- 7月15日
- 一、午前九時ヨリ歌詞委員会ヲ午後一時ヨリ楽曲委員会開会
議題詞歌 斉藤実盛、四季の雨
楽曲 豊臣秀吉
- 7月22日
- 一、午前八時ヨリ歌詞委員会ヲ午後一時ヨリ楽曲委員会開会

議題歌詞 運動会、四季の雨、斉藤実盛、卒業生を送る歌、旅行

楽曲 川中島、おもひやり

7月29日

- 一、午後一時ヨリ楽曲委員会開会

議題 川中島（二曲）、港

- 一、歌詞委員会ハ臨時休会

8月5日

- 一、午前九時ヨリ歌詞委員会開会

議題 冬景色、

- 一、楽曲委員会ハ臨時休会

- 一、高野富尾木ノ両委員欠席

8月12日

- 一、午前八時ヨリ委員会開会

議題歌詞 冬景色、

楽曲 港

- 一、乙骨、高野、楠美、上、吉丸ノ五委員欠席

8月19日

- 一、午前八時ヨリ委員会開会

議題歌詞 旅行

楽曲 おもひやり

- 一、武笠、高野、小山、楠美、吉丸、南ノ各委員欠席

(資料一※1 米英音楽の追放)

ヴァレンシア、ダイナ、アラビアの唄、私の青空、堂々たる陣容、海辺のサセックス、支那の寺院にて、ミネトンカの湖畔、ロンドン・デリー、聴け雲雀を（ビショップ）、ミズリー河、カミン・スルー・ザ・ライ、ヤンキー・ドゥードル、デキシールランド、スザンナ、アンニーローリー、ティペラリーの歌、巡邏兵（アメリカン・パトロール）、懐しのケンタッキー、オールド・ブラック・ジョー、擲弾兵行進曲、ラヴ・イン・アイドルネス、野ばらに寄す（マクドウェル）、スワニー河、ラブソディ・イン・ブルー、夜明けの三時、コロラドの月、ジプシーの月、林檎の木陰、ペーガン・ラヴ・ソング、峠の我が家、ラモーナ、チキーダ、キャラバン、支那街、片思ひ、ロッキーの春、シャイン、メランコリー・ベビー、ドンキー・セレナード、ティティナ、リオリタ、バガボンドの唄、ローズ・マリー、ラヴ・パレード、乾杯の唄（スタイン・ソング）、ローロー、上海リル、タイガー・ラッグ、トップ・ハット、ピッコリーノ、ダーダネラ、サンフランシスコ、オールマン・リバー、スキート・スー、ブルー・ムーン、アレキサンダー・ラグ・タイム・バンド、山の人気者、ショー・ボート、コンスタンチノーブル、月光値千金、スキート・ジェニー・リイ、私のエンゼル、カロライナの月、ルイス、フー、ゲイカバレロ、マリー、赤い翼、ダンシング・イン・ザ・バーン、口笛を吹く牧童、口笛吹きと犬、谷間の灯ともし頃、ココナツ・アイランド、思ひ出、ジャニイ、ハッチャッチャ、ビールストリート・ブルース、ライムハウス・ブルース、シュガー・ブルース、セントルイス・ブルース、ワイキキ・ブルース、ワバッシュ・ブルース、ワンワン・ブルース、シボニイ、キャリオカ、クカラチャ、ルンバ・タンバ、南京豆売、ハワイの唄、ブルー・ハワイ、ハワイの恋、ハノハノハワイ、リリウエ、アレコキ、レイ・フラ、ヒロ・マーチ、アロハ・オエ、アロマ、ハワイホテル、島の歌、マニヒメリ、アロハを唄ふな、ホノルルの月

(資料一※2 開戦当日とその翌日に放送された軍歌・行進曲) ～第3節末

「とも角十二月八、九日の両日、邦人の楽曲で埋めつくしたことは、恐らく放送始まって以来の壮観であらう。ただ、この際日本作曲陣の威力を、せめてあの興奮と感激のうちにゐた、最初の一月位ひは示し続けて貰ひたかった。（中略）

〔九〕二日間の作品は歴史的意義もあらうと列举してをく。——八日付

行進曲「皇軍の精華」	陸軍軍楽隊作曲、
行進曲「空軍の威力」	海軍軍楽隊作曲、
行進曲「大艦隊の行進」	江口夜詞作曲、
行進曲「暁の進軍」	同前、
「愛国行進曲」	（＊森川幸雄詞・瀬戸口藤吉作曲）
行進曲「皇軍の意気」	服部逸郎作曲、
大行進曲「アジヤの力」	
「敵性撃滅」	土岐善磨詞・伊藤昇作曲、
「軍艦行進曲」	（＊鳥山 啓作詞・瀬戸口藤吉作曲）

- 「海ゆかば」 (＊大伴家持・信時 潔作曲)
「遂げよ聖戦」 柴野為亥知作詞・長津義司作曲、
「護れわが空」 佐藤惣之助作詞・内田 元作曲、
「太平洋行進曲」 (＊横山正徳作詞・布施 元作曲)
「国に誓ふ」
「分列行進曲」
行進曲「連合艦隊」 山田耕作作曲、
「宣戦布告」 野村俊夫作詞・開拓局作曲、
軍歌集「勇敢なる日本兵」 瀬戸口藤吉編作曲、
軍歌「世紀の進軍」 海軍軍楽隊作曲、
軍歌「海洋航空の歌」 同前、
行進曲「海の進軍」 同前、
行進曲「護れ海原」 同前、
- 九日は
行進曲「帝都の守り」 海軍軍楽隊作曲、
「太平洋行進曲」 (＊横山正徳作詞・布施 元作曲)
「さうだその意気」 古賀政男作曲、
「南進男児の歌」 古関裕而作曲、
「海軍軍歌集」 井伊崎編曲、
「荒鷲の歌」 東 辰三作曲
「海の護り」 井伊崎編曲、
「国民進軍歌」
「敵性撃滅」 前日同前、
「敵は幾萬」 (＊山田美妙斎作詞・小山作之助作曲)
「勇敢なる水児 (ママ)」 (＊佐々木信綱作詞・奥 好義作曲)
「橋中佐」 (＊『尋常小学唱歌 四』、岡野貞一作曲)
「広瀬中佐」 (＊『尋常小学唱歌 四』)
「アジヤの力」
「朝だ元気で」 (＊昭和16年、《国民歌謡》、八十鳥稔作詞・飯田信夫作曲)
「皇国の戦果輝く」 野村俊夫作詞・古関裕而作曲、
「泰国進駐」 島田馨也作詞・山田守一作曲。
- これによると、歌曲以外はほとんど帝国軍楽隊の作品であつたことを特筆してをきたい。
。」 (「劈頭半年のこと——戦時下の音楽放送雑感」、『音楽の友』、1942年 6月、
pp. 70-71。 ＊印は、岩井註)

[註・表・楽譜・図]

[註は各節毎／楽譜・図・表は各章内]

序章1節	表 序1～16		p. 13
	註 1～14		p. 11
2節	註 1～10		p. 25
3節	図 序・1	論文構成図	p. 26
1章1節	表 1・1	日課表	p. 30
	図 1・1	日本の音楽文化の歴史図	p. 32
	註 1～7		p. 36
2節	註 1～10		p. 43
3節	楽譜 1・1	「ドイツホルン」	p. 52
	楽譜 1・2	「蝶々」(採譜＝岩井)	p. 55
	註 1～23		p. 56
4節	楽譜 1・3	「蛍の光」	p. 69
	楽譜 1・4	「アンニロリー」	p. 69
	楽譜 1・5	「菊」(orig.)	p. 69
	楽譜 1・6	「故郷の空」(orig.)	p. 71
	楽譜 1・7	「明治唱歌」	p. 71
	楽譜 1・8	「五倫の歌」	p. 70
	表 1・2	『小学唱歌集』の歌詞内容分析	p. 60
	表 1・3	『小学唱歌集』出典及び音楽分析	p. 64
	註 1～11		p. 63
2章1節	資料 2・1	明治以降の主な唱歌教科書	p. 73
	註 1		p. 73
2節	表 2・1	祝日大祭日唱歌化分析	p. 91
	楽譜 2・1	「君が代」	p. 89
	註 1～16		p. 90
3節	表 2・2	滝の唱歌分析	p. 95
	註 1～4		p. 94
3章1節	註 1～7		p. 100
2節	註 1～8		p. 109
4章1節	表 4・1	唱歌編集掛編集員	p. 112
	表 4・2	小学唱歌作曲要件	p. 122
	表 4・3	草案・発行時曲目	p. 134
	表 4・4	不採用・追加曲目	p. 137
	楽譜 4・1	ヒライタ(教科統合幼年唱歌 初上)	p. 119
	楽譜 4・2	カラス(小学唱歌 壹)	p. 120
	資料 4・1	小学唱歌編集日誌(昭和42年10月-昭和44年8月)	巻末 p. 359
	註 1～24		p. 132
2節	表 4・5a-f	尋常小学唱歌分析	p. 150
	表 4・6	尋常小学唱歌分析のまとめ	p. 144
	表 4・7	尋常小学唱歌歌詞分析	p. 145
	楽譜 4・3	「朧月夜」	p. 140
	楽譜 4・4	「故郷」	p. 140

	楽譜 4・5	「春の小川」	p. 141
	楽譜 4・6	「春が来た」	p. 142
	楽譜 4・7	「村祭り」	p. 143
	楽譜 4・8	「雪」の4例スコア	p. 156
	楽譜 4・9	「茶唄」	p. 157
	註 1～4		p. 149
3 節	表 4・8	岡野貞一作品一覧	p. 159
	表 4・9	「モモタロー」と「桃太郎」	p. 169
	楽譜 4・10	「たけのこ」	p. 173
	楽譜 4・11	「故郷」	p. 165
	楽譜 4・12	「故郷」	p. 166
	楽譜 4・13	「朧月夜」	p. 167
	楽譜 4・14	「紅葉」	p. 168
	楽譜 4・15	納所「モモタロー」	p. 174
	楽譜 4・16	岡野「桃太郎」	p. 174
	註 1～15		p. 172
5 章 1 節	表 5・1	児童に趣味に適したる歌曲の調査報告 (炏5年10月)	p. 187
	表 5・2	文部省著作と民間との比較	p. 180
	表 5・3	他の歌曲との比較	p. 180
	表 5・4	大正6年の調査報告	p. 188
	表 5・5	児童に趣味に適したる歌曲の調査報告 (炏7年3月)	p. 182
	表 5・6	好き嫌いの要因	p. 185
	註 1～11		p. 186
2 節	表 5・7	津田採用の唱歌集	p. 192
	註 1～3		p. 195
3 節	表 5・8	新訂尋常小学唱歌の分析	p. 199
	註 1～7		p. 198
4 節	註 1～4		p. 205
6 章 1 節	註 1～5		p. 208
2 節	註 1～10		p. 214
3 節	表 6・1	小島美子音階分析 (岩井構成)	p. 221
	楽譜 6・1	「かなりや」	p. 227
	楽譜 6・2	「夕焼け子焼」	p. 227
	楽譜 6・3	「あした」	p. 227
	楽譜 6・4	「叱られて」	p. 228
	楽譜 6・5	「あわて床屋」	p. 228
	楽譜 6・6	「七つの子」	p. 230
	楽譜 6・7	「オバQ」	p. 229
	楽譜 6・8	「通りゃんせ」オリジナル (広島高師)	p. 229
	楽譜 6・9	「船頭小唄」	p. 229
	楽譜 6・10	「雨降りお月」	p. 230
	楽譜 6・11	「証城寺のためきばやし」 (最初の4小節)	p. 230
	楽譜 6・12	「あの町この町 (最後の4小節)」	p. 230
	楽譜 6・13	二六抜き短音階/民謡メロディジャンク/わらべ歌の音階	p. 229
	註 1～27		p. 225
4 節	註 1～21		p. 238

5 節	楽譜 6・14	「もんぺの子供」		p. 242
	註 1-12			p. 242
6 節	楽譜 6・15	「春の雨」		p. 246
	楽譜 6・16	「チョコレイト」		p. 246
	表 6・2	童曲の音楽分析		p. 247
	註 1-6			p. 245
7 章 1 節	註 1-4			p. 249
2 節	註 1-6			p. 254
3 節	表 7・1	「少年戦旗」収録童謡		p. 259
	表 7・2	「赤い旗」収録童謡及び歌詞分析		p. 260
	楽譜 7・1	「梶と燕と鶏」(「赤い旗」)		p. 259
	資料 7・1	『赤い旗』プロレタリア、少年少女へ		p. 258
	註 1-3			p. 252
4 節	表 7・3	「小さい同志」収録童謡一覧及び歌詞分析		p. 263
	資料 7・2	『小さい同志』まえがき		p. 257
	註 1-3			p. 262
5 節	註 1-9			p. 267
6 節	表 7・4	プロレタリア童謡音楽分析		p. 272
	楽譜 7・2	「小さい同志」		p. 270
	註 1-3			p. 271
7 節	楽譜 7・3	「里子にやられたおけい」		p. 278
	楽譜 7・4	「紙芝居」		p. 279
	註 1-16			p. 281
8 章 1 節	楽譜 8・1	「からすなぜなくの」		p. 285
	楽譜 8・2	「きんしかがやく」	東京 1961	p. 287
	楽譜 8・3	「きしかがやく」	愛媛 1981	p. 288
	楽譜 8・4	「じゃんけんホイホイ」	愛媛 1980	p. 288
	楽譜 8・5	「子供と子供が」	愛媛 1981	p. 289
	楽譜 8・6	「子供と子供が」	愛媛 1971	p. 289
	楽譜 8・7	「ポコペン」		p. 293
	楽譜 8・8	「大波小波」		p. 296
	楽譜 8・9	「一が刺した」		p. 296
	楽譜 8・10	「にいちゃんが」		p. 296
	楽譜 8・11	「ゲーチョコキパー」		p. 296
	楽譜 8・12	「いちりつとら」		p. 297
	楽譜 8・13	「いっちりつとらん」		p. 297
	表 8・1	調査校		p. 284
	表 8・2	遊びの総表		p. 275
	表 8・3	わらべ歌の変動		p. 286
	表 8・4	既成曲とその替え歌		p. 290
	表 8・5	鬼遊び		p. 290
	表 8・6	テンポ		p. 292
	表 8・7	ピッチ		p. 292
	表 8・8	伝統的音階		p. 293
	表 8・9	非伝統的音階		p. 293
	表 8・10	転調		p. 295

	註 1~17		p. 299
8章2節	表 8・11	わらべ歌の音階分析	p. 302
	表 8・12	古老・現代のわらべ歌音階比較	p. 302
	表 8・13	わらべ歌リズム比較	p. 303
	表 8・14	イントネーション「子供と子供が」	p. 307
	楽譜 8・14	各種伝統音階	p. 304
	楽譜 8・15	～抜き各種音階	p. 304
	楽譜 8・16	呼び掛け～2・3音	p. 305
	楽譜 8・17	「セッセーみかんの花が」	p. 305
	楽譜 8・18	促音・長音・拗音・撥音・産み字「あんたどこの子」	p. 305
	楽譜 8・19	「郵便さん走れ」	p. 306
	楽譜 8・20	休符開始のわらべ歌「雨かひよりか」	p. 306
	楽譜 8・21	「ねんねしなされ」	p. 306
	楽譜 8・22	イントネーション「大波小波」	p. 307
	楽譜 8・23	「イギリス日本」	p. 308
	楽譜 8・24	「いちりんにりん」(メドレー)	p. 308
	楽譜 8・25	「開いた開いた」(基本・2倍・4倍型)	p. 308
	註 1~6		p. 309
9章1節	楽譜 9・1	ワラベ	p. 311
	楽譜 9・2	龍馬踊	p. 311
	楽譜 9・3	生田流「六段の調」	p. 313
	楽譜 9・4	口唱歌譜「六段の調」	p. 313
	註 1~17		p. 314
2節	楽譜 9・5	口唱歌譜「五鹿踊り」①、⑤	p. 317
	註 1~8		p. 319
3節	註 1~13		p. 322
終章1節	註 1~15		p. 331
2節	表 終・1	『二十四の瞳』挿入歌	p. 335
	楽譜 終・1	コマーシャルソング 2例	p. 338
	表 終・2	好きな音楽 日本民謡から唱歌まで	p. 342
	註 1~5		p. 341
3節	楽譜 終・2	兵隊さん2曲(戦時中2/うたの伝承)	p. 357
	楽譜 終・3	デンシャゴッコ2曲(戦時中2/ウタの本上)	p. 358
	楽譜 終・4	欲しがりません勝つまでは	p. 350
	楽譜 終・5	父母のこゑ	p. 352
	資料 終・1	米英音楽の追放	p. 371
	資料 終・2	開戦当日とその翌日に放送された軍歌・行進曲	p. 371
	註 1~15		p. 355