

## 幼児の歌とその教材化に関する考察<sup>1), 2)</sup>

大畑 耕一

藤女子短期大学 保育研究室

### はじめに

保育現場で使用される音楽のなかには、歌唱・器楽・鑑賞・リズム運動などの領域があるが、その中心は歌唱であるといつてよいであろう。うたう活動は、時や場所を選ばないで自由に展開することが可能であり、しかも子どもの気持ちを直接的に表出することが出来るということから、子どもと最も深く結びついた表現手段であると考えられる。

子どもたちが自発性をもち、楽しんでうたうことが出来るように条件をととのえることが指導者の重要な役割であり、教材選択もそのなかの一つであると考えられる。しかし、歌唱教材について、「現実に幼児集団に用意されている歌は、それを全身で受け入れようと元気に待ちかまえた子どもたちに比して、あまりにも貧困という他ありません」<sup>1)</sup>と寛三智子氏は述べられている。このように子どもの歌は、おびただしい数の割にはよい歌が少なく、その中から適切な教材を選び出すことは大変難かしい作業である。

本稿では子どもの歌を多角的に検討し、その教材化について考察を加える。

### 1. 歌唱教材の性格について

始めに、教材の意味を確認しておきたい。岩波教育小辞典(勝田守一編)では、「教材とはふつう、教育目的達成の必要に応じ、子どもや青年に習得させるために選択された文化材をいう」<sup>2)</sup>となっている。この定義によるならば、歌唱教材とは、教育目的達成の必要に応じ、子どもや青年に習得させるために

選択された歌曲ということになる。すなわち、歌唱教材は教育面と音楽面の二面性を持つのである。

教育面には、「教育の目標にそっているか」という教育の中心課題への配慮と、「子どもの発達段階に合っているか、興味や関心に合致しているか」という子どもへの配慮がある。一方、音楽面ではもっぱら音楽的な質が問われるのである。

さて、教材化の過程には、既に文化材としての価値を持つ既成の作品に対して教育的配慮による選択がなされる場合と、教育的意図が先にあって、それに合わせて教材としての作品を創作する場合の二つがある。

前者は教育意図を持った選択によって、既成の作品が子どもの感性とつながり得る教材となる。後者は、周到的な教育的配慮が可能な点は有利であるが、それらの制約のなかで高い音楽性をもたせることは、決して、易しいことではない。

教材として作られた学校唱歌や童謡をはじめとして、一般の子ども向けの歌も、ほとんどは多かれ少なかれ教育的配慮が働いていると考えられよう。しかし、そのどちらの場合も、教材の主たる要素は音楽面にあり、教育的なそれは教材化される過程に働く要素であるとする。

一方、まだ心身の発達の十分でない幼児期には、他の領域と一体となったいわば前音楽活動とでも呼ぶべき活動がある。そのなかに、身体活動やことばあそびなどをともなった「うたあそび」があり、これに用いられる「あそび歌」は教育面が主で音楽面は従一と比重が逆転して、一般的な歌唱教材とは性格が異なっているのである。

1) KÔICHI ÔHATA: Children's songs as teaching material.

2) 本論文を畠生富 寛教授(本学保育科主任, 昭和 58 年 12 月 24 日逝去)に捧げ、御冥福を祈る。

教育面は前述のとおり、教育目標と学習者の発達段階や興味への配慮とに分けられるのであるが、この二つの点をもう少し詳しく述べてみたい。

まず、教育目標については、幼児期を次の小学校におけるより本格的な音楽活動のための基礎をつくる時期と考え、次のようにまとめた。

- 1) うたうことを楽しみ、またうたうことに意欲をもてるようにする。
- 2) 表出の欲求を十分満足させ、豊かな感情を育てる一助とする。
- 3) 音楽的な感覚を育てる。
- 4) リズム・音程・発音などを正確にうたえるようにする。

ここで一番大切なのは、うたうことが好きになることであり、これを教材選択の主眼とすべきであると思う。そして、将来の豊かな音楽活動のために感覚を大切に、歌唱の技術的な面は無理なく出来る範囲にとどめるべきであると考え。

次に、発達段階への配慮について述べておきたい。幼児期はリズムの時代と呼びたくなるほどリズムに対して関心が強い。そして、リズム反応が子どもの心身の成長発達にとって大きな刺激となっているのである。そのような子どもたちがリズムミカルな音楽を好むのは当然のことであろう。

渋谷 伝氏は、「幼児にふさわしい歌は、リズムのつよい緊張感を持たされるもので、それを解消するために、身体的な反応が必然的に生れて来るような歌ということになる」<sup>3)</sup>と述べられているが、このようなリズムミカルな歌によって、子どもはうたうことと、身体のリズム反応と、二重に表出の楽しみを得ているのである。

一方、次のような指摘もある。「ウィングは、幼児が身体的な活動を大いに喜ぶということには賛成しているが、純粋に音楽的な観点からは、その価値に疑いをいだいている。彼の意見では、多くの子どもの場合、最初に発達する音楽の側面では、メロディの形である」<sup>4)</sup>というのである。

幼児はリズムに強くひかれて反応はするけれども、そのリズム感は、音楽などに対応出来るまでには十分育っていないのである。その根拠として、子どもが拍子に合わせて歩いたり手を打ったりすることが、どの程度正確に出来るかという実験では、“5歳児で、200点満点で平均97.5点”という結果が出ており<sup>5)</sup>、子どものリズムに関する能力は思った程高くないことがわかる。このことは、指導の到達目標にも、

それに合せた配慮が必要なことを示している。

次に、音程について述べてみたい。幼児期は聴覚器官の発達が11～12歳頃の頂点へ向う途中にあるが、この時期でも音感は鋭敏である。それは、早期の音感教育をこの時期から始めるのがよいとされていることからわかるであろう。しかし、幼児の歌唱は、一般的に音程が不安定である。

たとえば、上昇音を低く下降音を高くうたい、音域が縮小される傾向にあるのがその例である。<sup>6)</sup>これは、歌唱の際の「音程の認識は、本来的には、聴覚的感觉に属するものではなく、聴覚的知覚に属するものである」<sup>7)</sup>のであり、幼児にはそれがまだ十分に発達していないためと考えられる。一方、不正確ながらも旋律線に沿ってうたうことが出来るのは、旋律全体をとらえる能力があるからであると考えられ、その意味から、幼児に対しても可能な限り音楽的に豊かな歌を与えるべきだと思うのである。

次に幼児の声域についてであるが、この測定は非常に困難である。それは、声域を調べる際、日常うたっている音域を越えて声域の限界まで声を出すことが幼児にとっては音感的に難しいからである（筆者も調査を試みたが、失敗に終わった）。また、子どもは音楽的感興によっても声域が変化することがあり、現在のところ正確なデータを得てはいない。

従がって、本稿では、梅本逸夫著「音楽心理学」<sup>8)</sup>から、4歳児の声域 h～c<sup>♯</sup>、5歳児 a～d<sup>♯</sup>を一応の目安として考察を進めたいと思う。

次に、興味への配慮についてであるが、これ以後の考察の中心は主にこの点に絞られる。それは、子どもの興味という感情を抜きにしては音楽教育は成立しないからである。

子どもは何にでも好奇心を持ち、それが興味へとつながり、さらに成長へのエネルギーとなる。その意味で、興味を持ち、楽しんでうたうということが子どもの音楽的成長のために欠くことの出来ないものであると考える。ここで、興味ということに関連させて、繁下和雄氏の「うたの習得過程」<sup>9)</sup>という実験によって、子どもの歌唱活動の特徴を探りたい。

これは、2歳半～3歳半の幼児9名に、「みんなでパントパ」(香山美子作詞、岡田京子作曲；譜例1参照)という曲をうたわせ、子どもたちがこれをどのように習得してゆくかを観察したものである。この曲のリズムはスキップ型が主で、シンコペーションが2ヶ所にある。全14小節の前半は音域が h～h<sup>♯</sup>で

# 譜例 1

## みんなでパントパ

曲 岡田 京子

詞 香山 美子

パント パント パント パ パント パント パント パ

パントパの パントパは はじまりの パ みんな  
おしまいの パ

あつ て パ みんな うたう パ みんな てを たたく パ  
あくしゅ パ みんな てを ふって パ

だれとでも だれとでも たのしい パント パント パ  
さよなら パント パント パ

うたいやすく、最後の4小節が最高音e<sup>5</sup>を含む曲のクライマックス部分となっている。

対象児の中から1名を選び、その習得経過を示している。その子は、まず曲の終りの部分からうたえるようになり、つぎに各フレーズの終りの音とクライマックス部分を覚え、その後注意が前半の方へ向けられた。そして、7回目で、曲の始めの部分を除いてうたえるようになり、10回目で全部うたえたというもので、ほとんどの対象児が9ヶ月後にはe<sup>5</sup>を正確に出せるようになったという。そして、この最高音の部分クライマックスになっているだけに、子どもたちはここに全エネルギーを投入してうたったというのである。

この実験は、子どものための音楽教室という特別な場で、しかも小人数の子どもに対して行なわれたものである。従ってこれを一般化して考えることには無理な点もあろうが、一つの示唆を含んでいると思う。つぎに、その要点をまとめてみる。

- 1) 子どもは、曲全体を一つの音像として総合的に把握しようとする。
- 2) 上記の理由から、曲の終りや、各フレーズの終りの部分から覚えはじめる。
- 3) 曲のクライマックス部分を確実にとらえ、他の部分よりも早く、しかも正確に歌えるようになった。

4) 興味を持ち、うたうことに集中すれば、かなりの高音域でもうたえることがある。

次に、子どもたちが興味を持って聴いたり、うたったりしているテレビ・アニメーションのテーマソングを分析してみる。

まず分析する曲の決定は、永田栄一氏の調査<sup>10)</sup>を参考にした(表1)。これは、幼稚園の年長児24人がそれぞれ好きな曲を自由に歌ったものをまとめたものである。なお、この表の7曲中、手もとに楽譜のある5曲(表1の1, 2, 3, 6, 7)について調べてみた。

まず、調性については、5曲中、長調が3曲で短調が2曲である。また、そのうちの3曲は途中で転調しており、平行調へ変るものが2曲、同主調へ変るものが1曲あった。短調の2曲は共に自然的短音

表1

1. ドラエモンのうた
2. 進め! ゴレンジャー
3. ユカイツーカー怪物くん
4. ドリフの早口ことば
5. ローラーヒーロー・ムテキング
6. ああ電子戦隊デンジマン
7. キャンディキャンディ

階によっているため、主音に対する求心力が弱い。

また、長3和音が頻繁に使われているため、短調としての特徴が希薄である。このことは長調の曲についても同様で、やはり短3和音が多く使われており、更に日本旋法的な動きも随所に認められる。

次に、リズム型では一般にシンコペーションが多く、なかには4つ連続する例もある。8ビートに乗せて短いフレーズをリズムカルにつないでゆくポピュラー音楽風の型も多くみられる。しかし、それと同時に、フレーズの最初の強拍部に休符がくる日本的なリズム型もみられる。

歌詞では、この表1以外の曲も含めて、戦争ものでは紋切型でかたい語調のものが多い。その中で、ドラエモンのようなタイプのものには、内容的にみるべきものがある。

以上をまとめると、アニメ・ソングには子どもたちの関心を買おうという強い意図が見られ、全体に低調な印象はまぬがれないと思う。しかし、我々にとって参考になることも少なくない。一つには、ポピュラー音楽的なリズムと和声を持ちながら、旋律には日本旋法的な動きが織り込まれている点である。二つには、前述の「うたの習得過程」でも指摘されているように、いわば結論部分として興味をひくような特徴あるフレーズが曲の最後に来る—という形がみられる点である。

さて、音楽を聴いて素晴らしいと感じても、その表現となると思うようにゆかないのが一般的である。それは、表現技術が稚拙であるために、音楽を「感じる」とことと、表現が「出来る」とこととのアンバランスによるのである。上記のアニメ・ソングと幼児のかかわり方でも、非常に興味を持ち、楽しんで聴くが、不完全にしかうたえないという状況がよく見られる。

繁下和雄氏は、「……音程の高いところでは移調しうたう。そこで、その子はそんなふうに覚えたのかと、その子のうたったとおり再現したら、これはうそだという。つまり自分は正しくうたっているつもりなのだ。そうすると表現の稚拙さから来る誤りやなにかで、元のほうまで切ってしまっているような教育をしていたのではないだろうか……」<sup>11)</sup>と述べられている。つまり、「出来る」ことを目標にするために、うたい易いが音楽的にも水準の低い教材を選び、その結果「感じる」ことを犠牲にしていたのではないかというのである。

小学校の中学年以上になると、子どもにうたって

聴かせて音楽の感じ方を伝え、また表現のしかたから子どもの感じていることを知るというように、「感じる」とことと、「出来る」ことを連動させた音楽指導が可能である。しかし、幼児の場合は、「感じる」とことと、「出来る」ことが直接結びつかない。だから幼児の教材選択は、「出来る」ことにあまり重きをおかない方がよいと考えるのである。すなわち、教材はある程度「感じる」方に傾斜させて選択し、興味を持った子どもの表出意欲に期待するのがよいと考えるのである。

一方、正確な歌唱能力を育てるには、あそび歌を活用するのがよいと考える。あそび歌は、あそびの楽しさや身体活動の快感などが興味の対象であり、音楽を「感じる」要素には欠けているが、音の組み立ては単純に出来ている。このようなあそび歌は、音程やリズムのやさしい曲から順を追ってゆかなければならない歌唱練習には適当な教材だと思うのである。ことに、日本のわらべうたは、子どもにとってうたいやすく、音程も正確にとることが出来るという報告もある。<sup>12)</sup>

このようなあそびうたの活用は、かつて小・中学校の音楽科における基礎領域で、わらべうたを練習曲として用いて失敗に終わったいわゆる「二本立て方式」に似ている。あそび歌を抽象的な練習教材としてではなく、それら本来の機能のなかに歌唱練習の意図を忍ばせるなどの工夫をこらせば、十分に目的を達せられるのではないかと思う。

さて、次に歌詞について考えてみたい。ことばは子どもの心の成長を促すよりどころとして重要な役割を担っているが、子どものことばの発達と、歌のそれとは同じ道筋にあり、満2歳頃にそれらは分離する。これは、両者とも周囲の人の声や音を聞き、自身の声でそれに反応するという活動が似通っているからであろう。

このことから、おそらく子どもは、低年齢であるほど、旋律も歌詞も直感的に一体のものとして受けとっているであろうと思われる。この点について、園部三郎氏は、「子どもは歌詞の意味などほとんどわからなくてもいいのである。つまり強いえば、子どもにとっては、ことばよりも音の動きが大事なのである。またある場合には、ことばそのものよりも、その一つ一つの語が音楽的要素とどのように結びついているかによっておもしろいのである」<sup>13)</sup>と述べられている。

このような子どもの好みの傾向は、彼らによって

うたいがれて来たわらべうたにもその一端を見ることが出来よう。ことばの繰り返し、音韻合せ、ことばのリズム、となえことばなど、子どもたちの喜ぶしかけはいろいろあるが、このような意図をもたない歌詞のなかにも、彼らはことばのあそびとなる要素をみつけて楽しんでいるのである。ここで大切なことは、子どもにとって出来るだけ身近かなことばを使うことである。そして、能力のさまざまな受け取り手のために、許容度の広い、楽しいイメージを大きくふくらませる歌詞を望みたいのである。

では、この章の最後に、教材の体系化について触れておきたい。普通一般のカリキュラムは、他領域との関連を考慮しながら、週や月を単位として、扱う教材の曲目や曲数、順序などが決められている場合が多いと思われる。もっと、子どもたちのその時々の変化に合わせた柔軟な方式が必要なのではなからうか。たとえば、教材を分野別に分け、子どもの動きに対応させて教材を自由に編成するいわゆる「教材群方式」といわれる方法が考えられる。

学校教育の場合、教科書という枠のなかで、全国共通教材などによるカリキュラムの硬直化が目立つとの指摘も多い。その意味では、幼稚園や保育園は大変自由な立場にあり、従来の枠を抜けて、もっと大きな視点で教材選択やその体系化を考えるべきであらう。

## 2. 子どもの歌の歴史的考察

保育のための唱歌教材を選択するとき、その対象となる子どもの歌は長い歴史を有している。それで、本章では、子どもの歌の流れを通して重要と思われる三つの時代、すなわち、1) 文部省唱歌の成立、2) 赤い鳥などの童謡運動、3) 戦後の子どもの歌について考えてみたい。

小学唱歌は、明治14年から26年にかけて、4種類の唱歌集として出版された。最初の「小学唱歌集」(明治14年刊)では、外国曲に日本語の歌詞を配したものと、少数の日本音階、および西洋音階による新作唱歌であった。のちの伊沢修二による「小学唱歌」(明治26年刊)では、和洋折衷による新作唱歌が主となり、いわゆる唱歌調が定着する。ついで、明治44年には、国定教科書「尋常小学唱歌」が出版され、昭和7年に改定されるまでの20余年にわたって大きな影響力を持った。

これらの唱歌は徳育を第一とし、国家体制を重視

したものと、花鳥風月を愛でる内容のものが主で、子どもの心情とは遊離したものが多く、音楽的イメージも貧しい生硬な感じの作品が多かった。

この唱歌に対する批判から出発したのが、周知の「赤い鳥」などの童謡運動である。童話童謡雑誌「赤い鳥」は、大正7年に鈴木三重吉によって刊行され、北原白秋や西條八十などの詩が掲載されていたが、翌年の「かなりや」(西條八十作詞、成田為三作曲)が発表されて以来、楽譜も一緒に掲載されるようになった。

この運動の基本的な考え方を、白秋は次のように述べている。「此の新運動の精神としたところは何か。意図したところは何か。祖国愛である。日本童謡の伝統の開展である。而して、かの非芸術的であり、功利的である小学唱歌の排撃である。即ち日本児童への童謡生活時代の復興であり、更に純粹なる芸術歌謡としての創作童謡の提供である」。<sup>14)</sup>

この引用文から明らかなように、白秋は、わらべうたの復興と、それを基にした新作童謡の創作を意図していたことがわかる。そして、この運動につながる作曲家は、成田為三、草川 信、弘田龍太郎らであった。こうして生まれた作品は、詩の多様な豊かさに比べ、音楽としては単調で、唱歌的な性格の作品しか生み出せなかった。<sup>15)</sup>

一方、大正8年に発行された「金の船」(のちの「金の星」)は野口雨情を中心に、本居長世、中山晋平、藤井清水らの作曲家達によって運動が展開された。「赤い鳥」は前述のように、白秋の伝統的なわらべうたを基にするものであるが、成田為三らにはその意識が薄く、結局成功した作品は非常に少なかった。しかし、「金の船」の作曲家達はもっと多様で、民族的伝統的性格を強く持ち、「赤い鳥」にくらべて優れた作品を生み出した。そして、民族的性格が姿を変えながら感傷的懐古趣味へと流されてゆき、これが一般には大いに支持された。まさに、「童心を第一とした童謡の魅力は、目をみはるばかりの勢いで全国の子どもの心をとらえ愛唱された」<sup>16)</sup>のである。しかし、この童謡運動も昭和期に入って衰退へとむかい、「赤い鳥」の流れは、僅かに山田耕筰の芸術歌曲として命脈を保ち、「金の船」の系列はレコード童謡へと変質してゆくのである。このように、二つの流れが運動の創始から終結まで、それぞれの性格を持ち続けたことは興味深い。

このように、童謡は、初期にはある程度の成果をおさめたが、安易な作品がより一般受けしたことで、

返ってこの運動の目標を失なわせ、活力を奪ってしまったことは不幸であった。

こうしたなかで、昭和3年には60曲の童謡作品が小学校の唱歌教材に組み入れられた(「靴がなる」、「雀の学校」、「夕やけこやけ」、「どんぐりころころ」などもその中に含まれていたと考えられる)<sup>17)</sup>このことは、文部省も童謡の存在を無視出来なくなったのだと考えられるが、歴史的に見て、童謡が小学唱歌をしのいだとはとてもいえない。むしろ、上記の「靴がなる」以下の曲が現在まで生き残ったのは、学校唱歌に組み入れられたからだとも考えられるのである。

戦後は、NHKのラジオ番組「うたのおばさん」と、5人の作曲家グループによる「ろばの会」の二つが注目される。

まず、「うたのおばさん」は、戦前から引き続いて水準の低いレコード童謡が「独特な発声の少女歌手」によって歌われていた昭和24年に始まった。このタイトルを「童謡のおばさん」としなかったことに、NHKの童謡に対する批判と、この番組に対する姿勢を汲みとることが出来よう。この番組は、既成の作品と共に、新作の子どもの歌の紹介をその内容としていた。この中で優れた作品を生み出した作曲家は、戦後新たに登場してきた本格的な作曲家達であり、その作品は芸術性もあり、子どもの能力にもあっていて、非常に新鮮であった。<sup>18)</sup>たとえば、「ことりのうた」(与田準一作詞、芥川也寸志作曲)、「ぞうさん」(まどみちお作詞、団伊玖磨作曲)、「ぶらんこ」(都築益世作詞、芥川也寸志作曲)、「めだかの学校」(茶木 滋作詞、中田喜直作曲)、「かわいいかくれんぼ」(サトウハチロー作詞、中田喜直作曲)などはこの頃につくられた作品である。そして、この番組は、テレビ番組の「うたのえほん」や、「おかあさんといっしょ」など徐々にポピュラー音楽の要素を取り入れながら継続されてゆくのである。

次に、「ろばの会」は、昭和30年に前述の中田喜直、磯部 徹に大中 恩の諸氏などが加わり、5名の作曲家によって結成された。そして、小林純一、サトウハチロー、まどみちお氏などの詩人の協力を得て、子どもの歌の創作活動を自主的に行なった。「ろばの会」編として、「新しい子どもの歌」を第5集まで出版し、現在に至っている。

この活動が子どもの歌の世界や、教育界に与えた影響は大きなものがあった。詩と音の融合の新しさ、メロディの楽しさ、本格的な和声による充実感など、

質的に大きな高まりをみせ、「もんく」(小林純一作詞、中田喜直作曲)、「犬のおまわりさん」(さとうよしみ作詞、大中 恩作曲)、「サッチャン」(阪田寛夫作詞、大中 恩作曲)、「おさるのゆうびん」(まどみちお作詞、宇賀神光利作曲)などの作品が生まれた。ただ「ろばの会」は、現在も存在してはいるが、「新しい子どもの歌第5集」を昭和42年に出版して以来、その活動は作曲家各個人に移って来ている。

このような戦後の動きについて、園部三郎氏は、現代の子どもの歌の多くは、教化主義を捨て去った芸術としての純粋度とか技術の洗練度は、はるかに高まったというものの、それが与える感動は、明治・大正以来とかなり変わってはいるが、これだけでは不十分である<sup>19)</sup>と論じられている。また、米沢純夫氏は、「ろばの会」に対する批判として、「一口にいうてしまうと、ああいう戦後の理念に基づいてつくられた歌のかなりの部分が、食べ物にたとえるとチョコレートであったのではないか、つまり主食じゃなかったのだらうという気がするわけです」<sup>20)</sup>と述べられている。確かに、このような傾向は見る事ができる。つまり、子どもの歌に対して、子どもらしさと可愛いらしさというイメージを多分に持ち、よい子主義的な感じのするものも散見される。このことから園部氏が“きびしい子ども観”を求めておられるのもうなずけるのである。求められるべきものは、もっと心をゆさぶるダイナミックな作品ということであろう。

ただ、総じていえば、「うたのおばさん」が始まった昭和24年頃から「ろばの会」の盛期の昭和42年頃までの約20年間は、長い子どもの歌の歴史の中で最も充実した時代であったと考えることができる。

それ以後については、今後、新たな評価を受けることになろうが、服部公一氏は、「機能と和声の爛熟してきた昨今、一段とこった和声進行の子どものうたがたくさん出現しました。それはたしかにそれでいい。しかし、その和音進行が芸術的表現と必然的に結びついているだろうか」<sup>21)</sup>と批判されている。この引用文は昭和44年のものであり、当時、既に和声偏重の傾向が出ていた訳である。また、小島美子氏は、湯山 昭の作品を例として、“難かしいピアノ伴奏や、きわめて都会的なしゃれた表現など、完全にヨーロッパの18～19世紀の音楽の延長上に、モダンな形で展開している”とし、新しい童謡はこれでよいのかと疑問を投げかけられている。<sup>22)</sup>

3. 戦後の子どもの歌の検討

昭和40年代以後の子どもの歌に対する批判は先に述べた通りであるが、ここでその実情の一端を探ってみたい。

検討の方法として、戦後の「うたのおばさん」から「ろはの会」の前半の作品と、その後の作品と比較してみたい。それに用いる作品として、次の二つの曲集を選んだ。

1)「現代こどものうた名曲全集」<sup>23)</sup> この曲集には、戦後から昭和36年までに作曲されたものの中から100曲が選ばれている。

2)「現代こどもの歌秀作選あめふりくまの子湯山昭選集」<sup>24)</sup> この曲集は現在最も旺盛な創作活動を行っている湯山 昭氏が、昭和34年から57年にかけて作曲された作品中から112曲が選ばれている。

まず、リズム型の出現率を調べてみたところ、♪

の形を中心にして、♪♪ と ♪♪ を適宜組合わせた曲が多く、二つの曲集にあまり大きなちがいはみられなかった。しかし、「湯山昭選集」には、♪♪♪ や ♪♪♪ などのパターンが多く、これがリズムの特徴となっている。更に、シンコペーションやアフタービートなどのリズムカルな伴奏部に、旋律を乗せる形の曲が32曲と全体の1/3近くにのぼっている(「現代こどものうた」では11曲)これが、「湯山作品にはリズムカルな曲が多い」という印象を与える原因と考えられる。

次に、各和音型の出現率を調べたものが表2と表3である。この表にみられる特徴としては、主要3和音の比率が非常に低く、和音の種類が多様になっていることである。その中でも、特にIV度和音の減少が著しく、「現代こどものうた」では6.7%、「湯山昭選集」では更に少ない4.4%で、IV<sub>6</sub>やIIの和音の方が多くなっていて、もはや主要3和音の名に値

表2 「現代こどものうた名曲全集」での各和音型の出現率

和音型	I					V			IV			VI	III <sub>(7)</sub>	借 用		その他	計	
	I	I <sub>6</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>9</sub>	7 <sub>1</sub> (dim)	I <sub>4</sub>	V <sub>(7)</sub>	V <sub>9</sub>	7 <sub>V</sub> (dim)	IV	IV <sub>6</sub>	II		V	他 V <sub>(7)</sub>		小計	計
	VI <sub>7</sub>			I <sub>6</sub> <sup>9</sup>		I <sub>4</sub> <sup>5</sup> (Aug)	V <sub>7</sub>	*V <sub>9</sub> (dim)	V <sub>4</sub> <sup>5</sup> (Aug)		II <sub>7</sub>			V	III *V <sub>9</sub> (dim)	*V <sub>9</sub> (dim)		
主要和音	695						492			132							1319	1975
	35.2%						24.9%			6.7%							66.8%	
副和音	135	11	7	8	8		57	3		68	78	84	56	82	46	13	656	100%
					計169			計60										
					8.6%			3.0%		3.4%	3.9%	4.3%	2.8%	4.2%	2.3%	0.7%	33.2%	

表3 「現代こどもの歌秀作選湯山昭選集」での各和音型の出現率

和音型	I						V		IV		VI	III	借 用		その他	機能不明	計			
	I	I <sub>6</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>9</sub>	7 <sub>1</sub>	I <sub>4</sub>	V <sub>(7)</sub>	V <sub>9</sub>	7 <sub>V</sub>	IV			IV <sub>6</sub>	II			V	他 <sub>V<sub>(7)</sub></sub>	小計	計
																	V <sub>V<sub>(7)</sub></sub>	III <sub>V<sub>(7)</sub></sub>		

しない程である。また、主和音にはいくつかの付加和音が見られるが、これらは一種のヴァリエーションであり、ポピュラー音楽にはよく使われている。この付加和音は曲の最後にも見られるのであるが、「現代こどものうた」では全 100 曲中に 11 曲ある。「湯山 昭選集」では、 $I_6$  および  $I_6^{\#}$  が 29 曲、 $I_{+7}$  が 10 曲、 $I_6$  13 曲で、全 112 曲中 52 曲（46%強）にもなっている。もう一つの特徴は、借用和音が多いことで、「現代こどものうた」で 6.5%、「湯山昭選集」8.5%と、IV 度と和音を上廻る程である。その他、準固有音や調性外和音も少なからずみられる。

以上のように、和音の多様化が目立つが、このことは基本的には望ましいことではあるが、適切であるかどうかは、どれだけ音楽的な必然性があるかという判断によることになる。

次に、使用音階については表 4 の通りである。全音階（7 音階）による曲は、「現代こどものうた」では 49%、「湯山昭選集」では 77.7%と大きく異っており、後者が純ヨーロッパ音楽指向を示すものとみてよいと思う。

「湯山昭選集」にも、日本音階、あるいはヨナ抜き長音階（いずれも 5 音階）による曲が 6 曲あるが、全音階にくらべて意外なほど和声が単純になるという特徴がある。「現代こどものうた」の中の中田喜直氏の作品をみると、逆に日本音階、あるいはヨナ抜き長音階による曲は 31 曲中 22 曲に達し、またこれらのピアノ伴奏の形や和声が湯山昭氏の作品に比べて複雑に作られている。ところが、全音階の 9 曲については、ピアノの伴奏型や和声は非常に簡潔であり、両者の創作姿勢の違いがよくわかって興味深い。

さて、上記のヨナ抜き長音階は、周知のように明治時代の小学唱歌に出現した 5 音階である。これは日本の伝統的な音階と、ヨーロッパの  $Do$  を主音とする音階とを折衷した形で（譜例 2）<sup>25)</sup>、この音階による曲の調性は、普通には長調ということになる。しかし、一方、この音階には、主音と核音（又は副音）を転換するだけで長調と日本旋法の間を自由に

## 譜例 2



行き来が出来るという特徴がある。この音階が様々な批判を受けながらもなお生き残っている理由は、子どもの歌しやすい旋律（短 2 度音程を含まないため）がつくり易いことと、前述のような和洋折衷が容易なことが考えられる。

旋律の動きについて検討するために、二つの曲集について、それぞれ同一方向へむかう 3 度以上の音程の飛躍が連続して出現する回数を調べてみた（表 5）。こうしてみると、「湯山昭選集」では音程の飛躍が大変多いことがわかる。なかには音程の飛躍が四つ連続するもの（最終到達音程は 9 度になる）もある。一方、ヨナ抜き音階、あるいは日本音階の中では、全音階に比べて音程の飛躍は大変少ないのである。その理由は、旋律としての音の動きは全音階の方が自由なことである。これに対して 5 音階では、連続的な音程飛躍が出来やすいのは主和音上だけで、それ以外では飛躍の音程が拡がり過ぎることなどの制約がある。

次に歌詞では 両者に対比すべき特別な傾向はみあたらないので、一般的な事柄も含めて気付いたことを述べておきたい。歌詞と音楽のかかわり方には、1) 歌詞と音楽が均等に比重を保つタイプ、2) 歌詞の方に偏っているタイプ、3) 音楽の方に偏っているタイプ

表 4 使用されている音階

音 階 名	現代こどものうた	湯山 昭選集
長音階（7 音階）	49 49%	87 77.7%
短音階（7 音階）	5 5%	6 5.3%
ヨナ抜き音階(5音階)	23	12 10.7%
第 4 音、第 7 音の一方が欠けているもの	20 20%	5 4.5%
民謡テトラコルド	3 20%	2 1.8%
	100曲 100%	112曲 100%

表 5 旋律中の音程の連続飛躍回数

連続飛躍回数	現代こどものうた	湯山 昭選集
2 回	59	88
3 回	7	30
4 回	0	2

注) 連続飛躍回数 2 というのは、たとえば上行 do-mi-sol、あるいは、下行 sol-re-si などのように飛躍が二つ連続することを表わす。同様に、3 というのは、上行 do-mi-sol-do などのように、飛躍が三つ連続することを表わす。



るタイプの三つが考えられる。子どもの歌で名曲と思われる曲のほとんどは1)のタイプに属するものである。2)の場合は良い曲が非常に少ないが、わらべうたやわらべうた風の曲には、旋律線の単純な割に、言葉の変化やリズムの楽しさが曲の魅力となっている作品もある。3)のタイプは、多くはないが、良い曲がある。たとえば、「はしるのだいすき」(まどみちお作詞、佐藤 真作曲)や、「たいこのおけいこ」(筒井敬介作詞、小森昭宏作曲)のように、単純明快な歌詞から音楽的なイメージをふくらませ、躍動感のある楽しい作品にしている。

歌詞の内容では、双方の曲集とも、日常生活を内容としたものに比較的小じんまりとまとまった“いわゆるよい子型”が多い。他方、想像の世界や物語り風の作品には、生き生きとしたスケールの大きなものが多い。たとえば、「そらにててんおほしさま」(まどみちお作詞)、「とんでったバナナ」(片岡 輝作詞)、「アイスクリームの歌」(佐藤義美作詞)などがある。このように、子どもの歌で、小じんまりとしたもの足りなさを感じさせるものの多くは、結局日常生活を題材にした歌詞にその原因があると考えられるのである。

以上、前章の最後で引用した昭和40年以後への批判に関連して、上記の筆者の分析結果は、少なくと

もその事実については追認する形となった。しかし、この分析はごく狭い範囲で行なったものであり、新しい時代へのステップとして重要性を持つこれらの作品への広い考察がなお必要であると思う。

4. 歌唱教材の検討

以上述べて来た子どもの歌の流れを背景に、保育現場ではどのような歌唱教材選択が行なわれているのかを検討してみたい。

具体的教材として、「音楽教育研究、1980年冬号」<sup>26)</sup>に掲載された東京都文京区の区立幼稚園で用いられている79曲の教材のうち、出典不明の曲を除く67曲について分析を行なった(表6)。

まず、各和音型の出現率は表7のようになっている。この表で最も特徴的なことは、主要3和音の全体に占める割合が92%と大きいことである。特に、主和音は48.8%で、全和音出現率の1/2近くにも達しており、前出「現代こどものうた全集」の主要3和音66.4%、主和音35.0%とくらべて大きく異なっている。そして、主要3和音だけの曲が36曲にものばっている。

次に、リズム型では、♪を中心に♪♪と♪♪を組合わせる形は「現代こどものうた全集」などと変

表6 東京都文京区立幼稚園歌唱教材

4 歳 児		5 歳 児	
ちゅうりっぷ	○くりのみぼうや	きょうからおともだち	あき
くつがなる	どんぐりころころ	わたしのこびと	つんつんつるさん
ごあいさつ	きくのはな	こどもの日	○お山のラジオ体操
○みてみてみてよ	まつぼっくり	こいのぼり	○かもつれっしや
こいのぼり	○じどうしゃうんてん	こたりのうた	いちようのはっぱ
えんそく	あかいとりことり	おかあさん	あかあかきいろ
お玉じゃくし	☆たきび	あひるのぎょうれつ	☆たきび
おべんとう	☆サンタクロース	とけいのうた	北の国から
かえる	☆お正月	あてたらえらいな	☆サンタクロース
ててて	あそびましよう	あめふりくまのこ	☆お正月
とけいやのとけい	ちゅうちゅうねずみ	ありさんのおはなし	やぎさんゆうびん
ボタンのぼうや	ゆき	かぜさんだつて	おすもうくまちゃん
みずあそび	ふしぎなポケット	うみ	○とびはねる
アイスクリーム	あめちょこさん	○すいぞくかん	ゆきのペンキやさん
かにさん	あかいものななに	おつきさま	はしるの大すき
○きれいなさかな	○つばみ	とんぼのめがね	こんこんこやま
○☆うんどうかい	春よこい	○☆うんどうかい	うれしいひなまつり
むしのこえ	おひなさま	おそらはキラキラ	くだものれっしや
せっけんさん	ほうかほか	こおろぎ	おもいでアルバム
おにさんこちら	よい子のあいさつ	いもほりのうた	○卒業式のうた
ぞうさん	まめまき		
○くまさん			

○は出典不明の曲： ☆は4・5歳児の共通教材

表7 東京都文京区立幼稚園歌唱教材での各和音型の出現率

和音型	I 7 <sub>1</sub> (dim)	V <sub>(7)</sub>	IV IV <sub>6</sub> II <sub>7</sub>	II	VI	III	V V <sub>7</sub>	他 V	その他	小計	計
主要和音	338 48.8%	193 27.8%	106 15.3%							637 91.9%	693 100%
副和音	4 0.6%		3 0.4%	3 0.4%	17 2.5%	8 1.2%	13 1.9%	3 0.4%	5 0.7%	56 8.1%	

らないが、♪の割合が高く、ピアノ伴奏のリズム型も単純なものが多い。

音階については、29曲がヨナ抜き音階でありそのなかには「ぞうさん」や「とんぼのめがね」など良い曲もあるが、多くは音楽的感興のとばしい作品である。本教材全体を見わたしても、盛り上りの欠けた平凡な旋律が多い。

次に、内容面であるが、音楽面よりも、行事や、生活や、しつけなどの目的で選ばれていると思われる曲が多い。5歳児では4曲であるが、4歳児では11曲もこの種の作品が含まれている。(ごあいさつ、おべんとう、遊びましょう、えんそくなど)。これに、季節に関する曲を含めると、その数はもっと増えることになる。

内容や目的がときには音楽と別なところにある場合でも、音楽的にすぐれていることが必須の条件であることはいうまでもない。たとえば、4歳児用の教材となっている「ボタンのぼうや」(まどみちお作詞、宇賀神光利作曲)は、しつけが歌詞の内容になっているが、音楽的にもすぐれている例である。

これらの教材が作られた時代を見ると、戦後の充実した時代の代表的な作品を集めた「現代こどものうた全集」に含まれている作品が10曲ある(5歳児用8曲、4歳児用2曲)。その反面、古い作品(明治3曲、大正3曲昭和初期の10年まで5曲)が合計11曲あり、これらのほとんどは4歳児用である。しかも、その多くは、「まめまき」、「こいのぼり」、「虫のこえ」、「お正月」、「春よこい」など行事や季節の歌である。

このような古い時代の曲については、欧米諸国を例として、50年間位は同じ曲が歌われるのが普通のことだ一との考え方もある。確かに、どの時代にも良い作品はあり得る。たとえば、大正12年に発表され

た「おもちゃのマーチ」(海野 厚作詞、小田島樹人作曲)は全音階でかけられ、現在でも古さを感じさせない例外的な作品である。けれども、前述のように、日本の子どもの歌の歴史を時代的に大きくとらえてみると、特に戦前の状況は問題が多い。しかも、現代では音楽の時代感覚も大きく移り変わっていることを考えると、この選択(表6)には疑問を感じる。

以上の考察から感じられることは、魅力のある教材が大変少ないということである。なぜこのような選曲が行なわれているのであろうか?その理由としては、発達段階を考慮して、うたうことが「出来る」ことを到達目標としているために、うたいやすさを選択の規準としたこと、季節・行事・生活など音楽としてよりも他領域に関連させたカリキュラムに合わせて選ばれていることなどが考えられる。そのために、特に4歳児用に不適当と思われる教材が多く選ばれるという結果になったと考えられる。

## 5. むすび

以上、歌唱教材の選択について考察を重ねて来たのであるが、この辺でむすびに入りたいと思う。

筆者は、「子どもがうたうことを好きになる」ことが、幼児期の歌唱の目標であると考えている。そのためには、子どもの興味を引き、また繰り返したい続けることの出来る音楽的に質の高い作品を選ぶことを基本姿勢として、その条件をあげてみたい。

1) 魅力的な旋律と、特徴のあるクライマックスを持つ曲であること。

2) リズミカルな曲は幼児期に最もふさわしいものであるが、それと共に音楽的なニュアンスに富むものであること。

3) 多彩な和声を持ち、しかも音楽的必然性が感

じられるものであること。

4) 歌詞には、ことばの繰り返しや楽しいあそびがあること。また、詩としての豊かなイメージが感じられること。

さて、種々の歌唱教材集を検討してみて気付くことは、前述の子どもの歌の時代的推移とは無関係に、保育のための歌唱教材が別にあるということである。いわば子どもの歌のジャンルが二重構造になっていると考えられるのである。子どもの歌も本来は時代の評価を通り抜けて生き残ってゆくものであろう。ところが、始めから保育教材を意図して創られた作品には、教材集の形で無風状態のまま残っているものが数多く存在するのである。かつて、一般の音楽と隔絶した特殊な形で、「教育音楽」なるものが存在した時代もあったが、この形はそれに似ていないで

あろうか。その改善には、教材集にかかわる編集者らや出版関係者らの良識を望みたいが、保育者個人としても現状への確固とした対応が必要だと思われるのである。

教材はいうまでもなく音楽教育の目標到達のための一素材である。音楽指導に必要なものは、指導者としての音楽的教養と、それを子どもたちに働きかけてゆく指導技術であると思う。そしてそれらを凝縮したものが適切な教材を見極める眼であり、その選択が音楽指導の成否をきめる要点の一つだと考えるのである。

最後に、本稿をまとめるにあたって、貴重な助言を与えられ、また草稿の修正をして下さった藤女子大学教授 相原宗和先生に心から感謝する。

## 引用文献

1. 寛三智子：「子どもの発達と音楽」、P. 60. (1978). 音楽之友社。
2. 勝田守一 編：「岩波教育小辞典」、P. 68. (1973). 岩波書店。
3. 渋谷 伝：「幼児期の音楽と表現」、P. 167. (1978). 音楽之友社。
4. R. シューター (貫 行子訳)：「音楽才能の心理学」、P. 75. (1977). 音楽之友社。
5. 前出「音楽才能の心理学」、P. 76.
6. 大畑祥子：「幼児における旋律形成の発達研究(4)」、音楽教育研究, 1972年12月号, P. 41. 音楽之友社。
7. 前出「幼児期の音楽と表現」、P. 199.
8. 梅本堯夫：「音楽心理学」、P. 465. (1972). 誠信書房。
9. 繁下和雄：「うたの習得過程」、音楽教育研究, 1972年10月号, P. 92.
10. 永田栄一：「子どもの音楽表現の形成と学習」、音楽教育研究, 1981年夏号, P. 161.
11. 繁下和雄：てい談「子どもの発達と情動性の拡大」、音楽教育研究, 1972年10月号, P. 71.
12. 前出「幼児における旋律形成の発達研究(4)」、P. 44.
13. 園部三郎：「幼児と音楽」、P. 151. (1970). 中央公論社。
14. 小島英子：「童謡運動の歴史的意義(2)」、音楽教育研究, 1967年11月号, P. 26.
15. 前出「童謡運動の歴史的意義(2)」、P. 29.
16. 沢崎真彦：「尋常小学唱歌から童謡へ」、音楽教育研究, 1973年2月号, P. 72.
17. 滑川道夫：「唱歌を支えた教育観」、音楽教育研究, 1973年11月号, P. 72.
18. 園部三郎：「日本の子どものうた」、P. 151 (1970). 岩波書店。
19. 前出「日本子どものうた」、P. 162.
20. 米沢純夫他：「子どものうたの現状と未来」、音楽教育研究, 1975年秋号, P. 125.
21. 服部公一：「新しい子どもの歌への期待」、音楽教育研究, 1969年9月号, P. 49.
22. 小島英子：「唱歌・童謡、五十歩・百歩」、音楽教育研究, 1973年11月号, P. 83.
23. 中田喜直・小林純一編：「現代こどものうた名曲全集」、(1969). 音楽之友社。
24. 湯山 昭：「現代こどもの歌秀作選 あめふりくまの子 湯山 昭選集」、(1982). カワイ出版。
25. 東洋音楽学会編：「日本の音階」、P. 95. (1982). 音楽之友社。
26. 大畑祥子「幼児教育と音楽」、音楽教育研究, 1980年冬号, P. 38.

## 参考文献

- 藤田圭雄：「日本童謡史」、(1971). あかね書房。
- 小島英子：「童謡運動の歴史的意義(1)~(20)」、音楽教育研究, 1967年10月号~1969年9月号。
- 河村順子他編著：「乳幼児の音楽・1000曲集」、1~10. (1978). 建帛社。
- 早川史郎編：「現代こどものうた 1000曲シリーズ」、1~12. 日音楽譜出版社。

三瓶政一朗編：「日本童謡全集」，（1974），音楽之友社。  
井上武士編：「日本唱歌全集」，（1972），音楽之友社。  
松山祐士編：「最新アニメ・ヒット全集」，（1982），ドレミ楽譜出版社。  
松山祐士編：「アニメ・ヒット全集，1」，（1980），ドレミ楽譜出版社。  
松山祐士編：「アニメ・ヒット全集，2」，（1980），ドレミ楽譜出版社。