

大正・昭和初期童謡の考察 —「赤い鳥」「金の船・金の星」を中心に—

大畑 耕 一

藤女子短期大学 保育科 保育研究室

はじめに

大正年間の半ばから昭和の初期にかけて作られた童謡が、子どもたちの間で歌われなくなったと言われて久しい。もっとも、それまで歌い継がれていたとは言っても、膨大な作品群の中の極わずかなものに限られていたのではあるが、上記の童謡運動は既に周知の通り、明治以来の文部省唱歌に対する強い批判のもとに、いわゆる童心を中心に据えた、子どもの心に響く童謡を創ることを目的に、この当時の詩人や作曲家達によって多くの作品が生み出されたのであった。だが実はこの運動の末期の昭和初期には、文部省唱歌の巻き返しによってすでに童謡の退潮は始まっていたのである。一方、ここ数年赤い靴音楽祭などの名称でこの種のコンサートが催されるなど、童謡の一種のブームと言われるような文化現象が起こっていてもいるのである。しかしいずれにしても、70年以上も前に作られたこれらの膨大な量の雑誌とそのなかにある作品をみていると、当時のこの国の第一人者と言われる作家達が加わり、単に子ども向けの創作という以上の思い入れと熱気をもってこの仕事に打ち込み、また多くの読者に支持されていた様子が見て取れるのである。これらの作品は現代の我々にも様々な事を考えさせてくれるかけがえのない文化遺産である。上記の童謡の楽譜を見てゆくと、現在とは違った大正・昭和初期特有の時代感覚を映して、ヨーロッパ音楽を日本に移入してからの年月の違いといった歴史が感じられるのも興味深い。

本稿では、大正期の童謡とその背景にある日本的な音楽文化との関わり合いを考察し、更に今日の子どもの歌への道筋を探ってみたいと思う。

大正期には、多くの童謡童謡雑誌が刊行されたが、ここでは、「赤い鳥」「金の船・金の星」それに「コードモノクニ」に掲載された童謡の楽譜を使って考察を進めてゆきたい。

論を進めるにあたって、次ぎの2点を明確にしておきたい。まず第1に、「詞」についてであるが、近年の歌曲や合唱の楽譜には、「作詩」と書かれている場合が多いが、筆者は、「詞」は「歌われる」あるいは「吟じられる」ものであると考えており、この視点から言えば「作詩」ではなく「作詞」とすべきであると思う。たとえ、歌われることを前提としない作品であっても、曲をつけようとした時点で、その詩は少なくとも作曲者の音の世界では、「詞」となっているのであり、やはりそれも「作詞」と書き表すべきであるとする。その意味から、童謡の場合も歌われる、あるいは声にすることを前提としているのであり、当然「作詞」となる。第2には、童謡と云う語についてであるが、これは詞を指す場合と曲を指す場合があつて大変紛らわしい。そこで、これ以後は、詞を指す場合は童謡詞と、また曲を指す場合は童謡曲と、そして、その両方を同時に指す場合は童謡と書き表すこととしたい。

1. 日本の音楽の特徴

現在の我々の音楽感覚は良くも悪くもヨーロッパ

1) KÔICHI ÔHATA: A consideration of Japanese children's songs in the Taishô-Shôwa Age (1919-1935), with special reference to new music published in the children magazines: "Akai-tori" and "Kin'no-fune / Kin'no-hoshi".

音楽のそれである。しかし、その背後には日本的な音楽感覚がしっかり根づいていることもまた確かである。ここでは、大正時代の当時と現在と共通していると思われる日本的な音楽感覚を確認しておきたい。

(1) 音階・旋法

本稿では、日本音階と旋法の基本を東畑清一氏の説によっており¹⁾、その中から必要部分を抜き出してまとめると次のようになる。まず、音階には基本音階という観念上の音列があり、それは、例えばダイアトニック音階の場合では、円環状にドレミファソラシの七つの音が連なっていると考える。そしてその円環をドとシの間で断ち切ると、ドを終止音とする長音階（ド旋法音階）ができると考えるのである。そうすると、日本音階には、やはり円環状に連なった、ラドレミソの陽類と、ミファラシドの陰類の二つの基本音階があり、陽類では、ソを終止音とする律旋法音階（ソ旋法音階）（以下音階を省略）、ラを終止音とする民謡旋法（ラ旋法）、そして、レ旋法、ミ旋法と、音階上の4音それぞれが中心となって音階をつくる。そしてドを主音とするヨナ抜き長音階は、この音階のドを終止音とするド旋法音階ということになるが、日本音階には含まないものとする。同じように陰類の場合も、ミを終止音とする都節旋法（ミ旋法）、シ旋法、ド旋法、ファ旋法の各音階があり、ヨナ抜き短音階はこの中のラ旋法音階である。一方、具体的に楽曲を分析する場合に、長調や短調の中で部分的に上記の日本的な旋法の動き（小泉文夫理論²⁾でいう、律ソラド・レミソ、民謡ラドレ・ミソラ、都節ミファラ・シドミ、などのテトラコルドあるいはそれに近い音の動き）が認められたときは、民謡旋法的あるいは都節旋法的とし、そしてこれらを総称するときには日本旋法的と表現することとしたい。

(2) リズム

日本的なリズムは、基本的に叩くリズムであり、ヨーロッパ的な弾むリズムとは質的に大きく異なっている。例えてみれば、餅つきの動きと鞠つきのそれとの違いと云うことも出来る。そのため、日本音楽での音の進行の基本は、ヨーロッパ音楽で言うレガートではなく、一種のマルカートと言うべきである³⁾と考える。尺八の音楽などは例外のようにも感じられるが、諸井誠氏は、「ロベルトの日曜日」のなかで、尺八の音を巡礼の振る鐺（鈴）の音に例えており³⁾、これも例外ではないことが分かる。このように

日本的なリズムは、ヨーロッパ音楽のグレゴリオ聖歌やルネッサンスの宗教曲に顕著にみられる、エネルギーの緊張と弛緩によるテーシスとアルシスを伴ったレガートがリズムの基本であることとの違いをみせているのである。

(3) 拍子

ヨーロッパ音楽では、少なくともバロック以後近代までは拍節リズムが基本である。これは、一定のサイクルでアクセントが繰り返される拍子の上に乗ったリズムということであるが、日本音楽での拍子はヨーロッパとは性質が異なり、拍子が確固とした強さを持っていない。小泉文夫によれば、日本音楽には強拍と弱拍の区別がなく、あるのは前拍と後拍の関係だということ⁴⁾。それはヨーロッパ的に言えば2拍子ということになる。4拍子は2拍子の複合拍子だが、2拍子をふたつ重ねても4拍子とはならない。強拍部の1拍目と3拍目のアクセントの区別がなければならぬからで、殊にわらべうたのような単純な音楽では4拍子は殆ど出て来ない。3拍子の場合はどうかと言うと、小泉説によれば、強弱弱ではなく、前拍前拍後拍、あるいは、前拍後拍後拍のどちらかであるという⁵⁾。これは2拍子の延長あるいは変形ということも出来よう。このように拍子感の弱い日本の音楽の場合、拍子の伸び縮みなども割合自由に行われる。わらべうたなどでも終わりの部分で突然拍が2倍に伸びたり、不定期に縮小されて変拍子になったりなど、その例の幾つかはすぐに思い浮かべることが出来るであろう。

このような日本的な特徴を確認して、これから論を進めて行きたい。

2. 「赤い鳥」の作曲家たち

童話童謡雑誌「赤い鳥」は、大正7年に鈴木三重吉によって創刊され、途中3年ほどの休刊期間があったが、昭和11年同氏の死をもって終刊となった。そもそも童謡という言葉も、現在の意味に使い始めたのはこの雑誌が最初であった。この「赤い鳥」が大正期の童謡運動の先鞭を切り、また他誌が続々と廃刊するなかで、最後まで命脈を保ったのである。そして童謡詞では、創刊から北原白秋が16年間に渡ってその中心となったのであるが、その白秋も、三重吉との対立が原因で、昭和8年に「赤い鳥」と訣別する。白秋が去った同年5月号以後最終号を除いて、童謡がその誌面を飾ることはなかった。白秋の

他には、西条八十が創刊から大正10年まで執筆を続け、また、三木露風も初期と、そして最終の三重吉追悼号に童謡を載せている。

白秋が目指した童謡は、長い年月に渡って歌い継がれて来た「わらべうた」を基調とする新しい童謡詞の創造であった。しかし、一方では、八十の都会的で洗練されたちょっと大人向けの童謡詞も掲載され、それがこの雑誌の幅を広げていたとも云えよう。

創刊の翌年の大正8年8月号には、西条八十作詞の「かなりや」に成田為三が曲をつけ、それが、雑誌に楽譜が掲載された最初の作品となった。それまで、多くの読者から楽譜掲載の要望が出され、それが主宰者を動かしたものだと思われる。しかし白秋にはその後にも、童謡詞には曲をつけるのではなく、自然に朗唱されて歌になるのが好ましい、という主旨の発言があり⁶⁾、この方向は必ずしも白秋の望んだものではないとも考えられるのだが、これは赤い鳥の童謡運動を考えて行くうえで重要な問題を含んでいると思われる。しかし兎に角この作品は評判を呼び、急拠「かなりや」を中心とした演奏会が開かれるほどの盛り上がりを見せたのである。そして以後は楽譜掲載の形が定型となり、他の童謡誌もこれにならうことになるのである。

同誌で作曲を担当したのは、成田為三(58曲)、草川信(51曲)、山田耕筰(26曲)、弘田龍太郎(6曲)、近衛秀麿(3曲)の4名で、作品は合計で144曲である。この他に投稿によるものから特選として

掲載された楽譜もあるが、それは除いている。

成田為三の作品(西条八十6篇、三木露風1篇、北原白秋51篇)の特徴を表1で見ると、全58曲中いわゆるヨナ抜き長音階によるものは32曲にのぼり、そのうち28曲は2/4拍子で単純なリズムの曲になっている。成田にはすでに学生時代に書いた「浜辺の歌」があり、また、「赤い鳥」の大正9年1月号にも八十の詞に作曲した「芒(すすき)」という浜辺の歌に雰囲気似た作品もあるのである。浜辺の歌には、アウフタクトのリズムと歌詞のそれとが一致していない、という問題もあり、手放しで名曲だとも言えないのだが、柔軟に流れる旋律が多くの人に愛されて来たのだと思う。しかし、このような流れるような感じが童謡には現れていないのである。本来はもっと音楽的に拡がりのある語法を持っていたのである。それが生かされなかった理由は、童謡にたいしても、唱歌と似たイメージを持っていたためではないかと思われるのである。近衛秀麿は成田について「自身音楽教員であった成田為三が『童謡』即ち、小学校唱歌教材と解釈した」⁷⁾と述べているが、成田の童謡に対する姿勢が伺える証言である。更に成田作品について思うことは、音はぶっきらぼうで不器用ですらあるのだが、骨太な音の組立に、タイプは異なるものの、どこかドイツ民謡などと相通じるものも感じられるのである。この全58曲を作曲順にみてゆくと、年月の積み重ねと共に、それなりに語法の変化も見られる。その最初のもは、大正12年5月号の「五十音」である。この曲は形はト短調であるが、民謡旋法の音型が見られる(但し終止はレ)。そして、ピアノ伴奏譜はハ短調を基調とした和声がつけられているのである。このような和声の扱い方では、山田耕筰が昭和3年9月号で白秋の詞に作曲した「多蘭泊」や、藤井清水が「金の星」の大正15年8月号に雨情の詞に作曲した「良寛様」にも似た手法が使われている。このようにこの前後から日本的な音の使い方が見られるようになる。成田の作風は他の作曲家に比べてヨーロッパ的だと言われるのだが、筆者の感じるところでは、音感覚としてはむしろ日本的なものではないかと思う。そして、リズム感は更に日本的である。2/4拍子が圧倒的に多い理由も、既に述べた日本的拍子感から来ていると考えられるし、また、全体に成田の音が硬く感じられるのも、ヨナ抜き長音階によるためというだけでなく、ここに表れているリズムの質が日本的であることによるのではないかと考えるのである。

表1. 「赤い鳥」における童謡楽曲の音組織分析

項目	成田為三	草川 信	山田耕筰	弘田龍太郎
長音階 (日本旋法風)		3	4	
ヨナ抜き長音階 (日本旋法風)	29	31	3	3
第7音抜き長音階 (日本旋法風)	3	3	2	
第7音抜き長音階 (日本旋法風)	5	9	6	1
第4音抜き長音階 短音階	2		2	
(日本旋法風)	9		5	
ヨナ抜き短音階 (日本旋法風)	1			
(日本旋法風)	4	1		
第7音抜き短音階 (日本旋法風)	2			
(日本旋法風)	4			1
民謡旋法音階		1	2	
都節旋法音階	2	1		1
小 計	50 8	43 8	20 6	5 1
合 計	58	51	26	6

成田は大正12年の9月号から輪唱曲を掲載し始める。これはおそらくドイツ留学の成果として取り入れたものであろう。この最初の輪唱曲は調性的な音の組立てで作られているが、大正14年8月号の「ほの浮き巢」は民謡旋法風である。この曲は輪唱であるが、途中から2部合唱となっている。このように、昭和3年6月までに輪唱曲を12曲、2部合唱曲を2曲掲載して、この号で成田は「赤い鳥」での仕事を終えるのである。輪唱曲や合唱曲を「赤い鳥」の作品の中に加えていたということは、上記近衛の言葉から、これらも学校教材として作曲したと考えてよいであろう。

さて、成田作品の2/3は「赤い鳥小鳥」のようなヨナ抜き長音階による単純な唱歌調の曲であるが、その他に輪唱曲や合唱曲、そして「かなりや」や「芒」のような、必ずしも子ども向けとは言えないものまで、タイプの異なる作品が並んでいるのである。

次に、草川信の掲載全51作品を概観する。

草川の使った音組織は、やはりヨナ抜き長音階が51曲中33曲と多く、音の組立方は基本的には至極簡潔である。しかし一方、長音階の第4音〔ファ〕は含んで第7音だけを欠いた曲が14曲あるのである。この第4音〔ファ〕については別稿でも述べたが、⁹⁾ 旋律を、和声的な背景から切り離して、旋律独自の在り方からみると、ド・ミ・ソの基音系に対立するのは、ソ・シ・レではなく、レ・ファ・ラ（対比音系という）であり、特にファは対比音系の要の音であり、この音が旋律の豊富化の一つの鍵ともなっているのである。草川作品では例えば西条八十の訳詞による「風」で、ファの使い方のうまさを見せている。また、リズム的な側面から見ると、使われているリズムパターンが多様であり、そして音の質が柔軟で、伸びやかなレガートが多く見られる。作品の殆どは子どもに歌えるタイプのもので、草川が童謡に対して明確な姿勢をとっていたことが分かるのである。

次に、大正9年の1曲を合わせて、昭和3年から2年間の休刊をはさんだ昭和7年まで全26曲を掲載した山田耕筈について述べたい。

山田はディアトニック長音階と第7音を欠いた長音階で26曲中17曲を占めており、ヨナ抜き長音階によるものは5曲に過ぎない。歌詞は大正9年の西条八十につけた1曲以外は、全て白秋によるものである。山田作品で感じることは、音・リズム・言葉の三つが渾然一体となっており、音楽的な質の高さ

では大正期の全ての作曲家の中でも一人だけが傑出した存在である。しかし、同誌に掲載された作品の中には、山田の代表作とされる曲は1曲も含まれていない。個々の曲を吟味してみると、言葉との関係や、ピアノ伴奏とのバランスなど、それぞれ面白く出来ているが、子どもが歌うには、声域的にも技術的にも大変難しい。この中で問題なく子どもにも歌えそうな曲は「ひょうたん」だけであろう。「ふれふれ粉雪」、「雪こんこん」、「軍馬」、「馬鈴薯むき」の4曲も子ども向きに考えて作ったようには見えない。「お馬乗り」も同じように感じられるが、この歌詞は白秋がマザーグースから訳したもので、日本の子どもの生活感とはかけ離れているように思われる。その他の20曲については、とても子どもを意識しているとは思えないのであるが、歌詞が童謡風であること、殆どが短い有節形式であること、そして歌曲としては易しいということが特徴となっている。この中で「ロシア人形の歌」という五つの小品からなる組曲は、割合知られた作品であるが、大人の童謡曲の感が強い。

最後に、弘田龍太郎について触れておきたい。弘田の掲載した作品は僅かに6曲で、ここでの影響力は殆どない。作詞は全て白秋で、そのうちの5作品までがわらべうた風の詞であるが、それに対して、広い作風を持つ筈の弘田が、どうしたことが殆ど単純な唱歌の枠にとどまっているのである。

3. 「金の船・金の星」の作曲家達

次に、「赤い鳥」に1年遅れて、大正8年の発行となった「金の船」について検証を進める。同誌は経営上のトラブルから、大正11年の6月号以降は、誌名を「金の星」と変更している。（この二誌を総称する時は「金の星」の名称を使うこととする。）

同誌は斎藤佐次郎を主宰者として、詩人野口雨情を中心に、中山晋平・本居長世・藤井清水・小松耕輔らの作曲家を擁し、「赤い鳥」とはまた違った方向を目指した。この当時、雨情はすでに「船頭小唄」を書いており（その後、大正10年に中山晋平の作曲によって大流行するのであるが）、その作風は童謡にあっても大衆的で、良くも悪くもこの当時の時代感を濃厚に映していると云えよう。

同誌に楽譜が掲載された童謡曲は全部で丁度100曲を数えるが、その内訳は、北村季晴（1曲）、中山晋平（10曲）、本居長世（70曲）、山田耕筈（1

曲)、小松耕輔(5曲)、藤井清水(13曲)である。歌詞は、長田秀雄・若山牧水・竹久夢二の3人がそれぞれ1篇づつ載せている他はすべて雨情によっている。

まず中山晋平であるが、中山作品のうちの2曲目と3曲目は、当時小学校教員であったという事情から、萱間三平(かやまさんぺい)という本名をもじったペンネームを使っている。同誌の掲載楽譜の第1曲目は、北村季晴が雨情の詞につけた「鈴虫の鈴」というヨナ抜き長音階で書かれた唱歌風の曲であるが、掲載第2曲では中山の第1作にあたる「こぼろぎ」が短音階で、また2曲目の「鮎の嫁入り」と3曲目の「すずめの歌」は共に都節旋法音階で書かれている。これらも含めて、日本旋法あるいは日本旋法的な曲は全10曲中6曲あるが、よく知られている「證城寺の狸囃子」は第7音の欠けた長音階によっている。

次に、本居長世の作品であるが、掲載楽譜70曲のうち、作詞が若山牧水による1曲を除いた69曲が雨情によっている。そして表2にあるように、日本音階によるものが10曲(民謡旋法音階4曲、都節旋法音階6曲)、部分的に日本的な旋法の現れる作品が14曲となっている、これらを更に分析してみよう。

まず民謡旋法音階の「俵はごろごろ」では、“おこ

表2。「金の船・金の星」における童謡楽曲の音組織分析

項目	中山晋平	本居長世	藤井清水	小松耕輔
長音階		9		
(日本旋法風)	1	1	1	
ヨナ抜き長音階	2	12	1	3
(日本旋法風)	1	3	3	1
第7音抜き長音階	2	16		
(日本旋法風)	1	1	1	
第4音抜き長音階		2		
(日本旋法風)		1		
短音階		1		
(日本旋法風)		1		1
ヨナ抜き短音階		1		
第7音抜き短音階		4	1	
(日本旋法風)		7		
第4音抜き短音階		1		
民謡旋法音階		4	4	
都節旋法音階	2	6	2	
小計	4 6	46 24	2 11	3 2
合計	10	70	13	5

めはざっくりこ”の部分が都節旋法に転旋している。また「天神さまはお手習い」では、ミソラの民謡旋法的な音の上に短2度音をつけて、都節風な動きもつくっているが、あとの2曲は長調に近い明るさを持っている。また6曲を数える都節旋法音階による曲では、本居の童謡での最初の傑作と自他ともに認める「十五夜お月」などがある。これらの作品のなかで一つ気になるのは、フレーズの途中の半終止や、時には第1節の終止を都節旋法で行い、曲の終りの完全終止を短調のそれで行っている点である。これらの都節旋法の曲ではこの旋法特有の性格を持っており、最後だけを調性的な終止にすると、曲が無理にねじ曲げられたような違和感を感じるのである。ここは、全体の統一感が損なわれないように、むしろそのままの旋法による終止の方がよいと思われる。次に、長調系の45曲をみると、民謡旋法が曲の1部に現れるのは6曲(13%)に過ぎず、短調系の15曲中8曲(60%)に都節旋法が現れるのとは大きな違いを見せているのである。しかも、長調系の「川越し」や「蛙遊び」など、曲の途中で都節旋法に転旋している曲も3曲あることなど、日本的な傾向の作品では都節旋法に大きく偏っていることが分かる。確かに、本居の履歴には東京音楽学校の助教授を勤める傍ら、文部省邦楽調査掛を兼任していた時期があり、長唄などの三味線音楽に通じていたということから見れば、頷ける分析結果と云えよう。そのなかであって、「鳥羽繪」のような、歌詞自体の雰囲気も生かして、ちょっと大人びた民謡風の作品になっている例外的な作品もある。そのような訳で、短調系の15曲中都節旋法的な8曲を除いた7曲についても、殆どが上記に近い性格を持っており、長調系では音が拡散してゆく感じがあるのに対して、こちらの場合は音が求心的に強く結び合って独特な情緒をつくっているように思われるのである。これは、旋法の性格がそうさせているという一面もあるが、本居の持っている資質によるものでもあると思う。

本居作品でのリズム要素をみると、その質においても、使われているパターンについても非常に多様である。例えば、「十五夜お月」のわらべうた風のリズム、「つばめ」(大正9年8月号)での、ヨーロッパ的なリズムパターンと質、そして「歌の中」(大正15年7月号)での、曲自体が邦楽風なのと相俟って、リズムが日本の伝統的な形になっていること、などである。

本居の作品で現在まで歌われている曲は「七つの子」をはじめ、「俵はごろごろ」、「十五夜お月」、「青い目の人形」、「四丁目の犬」などがあるが、あの有名な「赤い靴」が発表されたのは「金の船」ではなく、「小学女生」（大正10年）であった。

次ぎの藤井清水は、本稿にあげている作曲家のなかでは極めて地味な存在で、筆者も「篠田の藪」と男声合唱曲「水夫の歌」位を知るだけで、個性的なすぐれた作曲家であり、また民謡の蒐集家でもあるという藤井の全貌に触れたのは随分後のことである。掲載した作品の数は13曲と少ないが、大正15年から同誌の終刊となる昭和2年までの約2年間、本居と隔月で作品を掲載した。

表2で分かるように、藤井作品は全13曲中1曲を除く12曲までが日本音階かそれに近い音の組立によっている。掲載された13曲の作品は、わらべうた5曲、わらべうた風2曲、邦楽風1曲、民謡風1曲、その他4曲のうち3曲は童謡らしい曲である。この中には、上記のように完全なわらべうたのスタイルの曲が5曲もあり、これは同誌に掲載された他の作曲家にも例がない。特に「兎が来い」は8小節の中に、ラドレの三つの音と1箇所ミが使われているだけのまさにわらべうたで、伴奏はシンプルだが藤井独自の和声体系で作られている。「良寛さま」も全くのわらべうただが、歌に比べてかなり複雑な伴奏がついている。そのなかで、「しゃんこしゃんこお馬」はこの歌詞に合ったリズム型で、伴奏も単純だが楽しく、童謡として曲全体のバランスがよくとれている。一方、「お嫁さんの馬車」は都節旋法音階で書かれており、伴奏も複雑で、“美しく上品に”という発想標語が冒頭にあるなど、いささか大人びた曲になっている。このなかでただ1曲ヨナ抜き長音階による「瑞穂の国」にしても、単純にドが主音とは見えないようなちょっと捻った旋律になっているのである。

藤井作品のリズムを見ると、やはり日本的な特徴が見られる。上記のわらべうた風のものについては云うまでもないが、「南蛮船」（昭和2年8月号）では、フレーズの最初が休符になっていることや、2/4拍子の途中で3/4拍子の1小節が入って、わらべうたの雰囲気効果的に表現されていることなどである。

さて最後になったが、藤井の前の大正13年に5曲だけ掲載した小松耕輔は、むしろ唱歌集などの作曲に取り組んだ作曲家として知られており、童謡への

影響力はあまりない。しかしこの5曲の作品をみると、4曲がヨナ抜き長音階によってはいるが、多かれ少なかれ日本的な要素を持たせており、いわゆる唱歌調の感じは意外にすくない。

4. 「コドモノクニ」の中山晋平

中山晋平は、この時代を代表する作曲家の一人であり、童謡も数多く残しているのに、本稿では雑誌を「金の星」に限定したため、中山作品の扱える数は僅かに10曲だけとなってしまった。そこで、それを補うために「コドモノクニ」から中山作品を抜き出して見たいと考えた。

「コドモノクニ」は、大正11年に和田古江（ここう）を中心に創刊された、B4判という大型の色彩の豊かな絵雑誌である。雑誌の性格上童話に割けるスペースには限界があって、必然的に童謡詞の担う役割が大きくなっている。童謡詞は、北原白秋・野口雨情・西条八十を中心に、三木露風なども時々名を連ねている。作曲は殆どが中山で、それに室田琴月や小松耕輔も顔を見せている。同誌は昭和19年の終刊まで23年に渡って発行され続けたが、昭和に入って徐々にその勢いが失われ、昭和10年代には軍事色も次第に濃くなってゆく。そのような状況から、本稿で扱うのは昭和10年までとした。

創刊から昭和10年までの中山作品の総数は210曲にのぼるが、そのうち、白秋・雨情・八十の3人の作詞による作品で、楽譜が入手出来なかった14曲を除く、131曲について考察してゆきたい。

まずこの作品の数の多さには驚かされる。この中で、よく知られている作品は、大正13年の「あの町この町」、「木の葉のお船」、「兎のダンス」、大正14年の「雨降りお月さん」（以上雨情）、大正15年の「アメフリ」（白秋）、昭和3年の「南京言葉」（雨情）、昭和4年「鞠と殿さま」（八十）、「蛙の夜廻り」（雨情）、昭和5年「キュー・ピー・ピーちゃん」（雨情）と、9曲を数える。数としては多いとは言えないが、前出の「赤い鳥」と「金の星」両誌を合わせた、作曲家8人による全作品からの成功作9曲は（中山の「證城寺の狸囃子」も含んでいる）、中山一人と同数なのである。そしてこの9曲を、詩人との関係で見ると、雨情の64に対して7曲、白秋28、八十39に対してそれぞれ1曲づつとなっていて、やはり雨情に成功作が多い。

上記作品の楽譜を一覧してすぐ気づく事はヨナ抜

き長音階による作品が圧倒的に多いことである。それは、全 131 曲のうち 105 曲と全体の約 8 割を占め、その中から民謡旋法風な（レ終止も含む）16 曲を除いても 7 割近くに達する。そして、その 105 曲のうち、2/4 拍子の作品が 72 曲で、残りは 4/4 拍子が 30 曲、3/4 拍子が 3 曲となっている。一方ヨナ抜き長音階による作品を除く 26 曲の内訳は、ディアトニック長音階 3、第 7 音を欠く長音階 1、ヨナ抜き短音階と第 7 音を欠く短音階 1 を含めて 13、民謡旋法音階 9 となっている。

5. 考 察

前掲の表 1「赤い鳥」では山田を除く成田・草川・弘田の 3 人の作曲者に共通する特徴が、従来の唱歌の路線に近いスタイルか、あるいは、それを出発点として発展させているところにあると思われる。山田は様式的にはあとの 3 人とは異なるが、ヨーロッパ的な傾向を持つという意味では共通していると考えられる。それに対して、表 2「金の星」の中山・本居・藤井・小松に共通する特徴は、程度の差はあるが、日本的そして民俗的であると云う点である。これを表 1 と表 2 から数字を上げると、前者では全 141 曲中に、日本音階やそれに近い音組織による作品が 23 曲（16.3%）であるのに対して、後者では 100 曲中で、43 曲（43.0%）となっており、両者の違いがはっきり分かる。

特に面白いのは、弘田と小松の存在である。前述したように、弘田は「叱られて」や「雨」、「あした」など、日本風で感傷的な作品を残しているが、「赤い鳥」誌上には唱歌風のものしか載せていない。一方の小松は、「新作唱歌」、「大正幼年唱歌」など一省唱歌とは違はあったにしても一の作品を書いていたが、「金の船」では日本風な作品が多いのである。この二人の作品の傾向が、両誌の特徴に合致しており、両誌共にそれぞれの性格を主張し合っていたように思われるのである。

では次に、作曲家各々の果たした役割や成果について考えてみたい。

成田為三は、「赤い鳥」の作曲家の中で曲数では最多であるが、成田の功績は、雑誌に掲載した第 1 曲目で思わぬ童謡ブームを巻き起こして童謡熱に火をつけ、そしてこれ以後、各童謡雑誌も楽譜掲載を定型とするようになったことである。しかし一方、彼の熱意と努力にもかかわらず、それ以後の仕事では

「赤い鳥小鳥」以外には残念ながら殆ど成功作は見あたらない。このことについて藤田圭雄氏は「白秋が、折角、勢い込んで、新わらべうたの創造を企図した童謡の数々は、成田の、ヨーロッパ風の、唱歌調の音楽によって殺されてしまっている。」⁹⁾と、厳しい評価をしている。この成田の作品に対して、当の白秋はどの様に考えていたのであろうか。白秋は雑誌「詩と音楽」で「日本の音楽家には詩が解らない」¹⁰⁾と述べている箇所があり、これが成田を指しているのかは不明だが、不満を持っていた可能性は大きいと思われる。

草川 信は 51 曲と成田よりも作品の数は若干少ないのだが、同誌の作曲の中心であったと考えてよいだろう。草川は成田と比べて旋律の流れが自然で、細やかなニュアンスにも富んでいる。日本的な旋律も少なからず書いているが、ヨナ抜きや 7 度を欠いた長音階による曲がほとんどで、全体に簡明で雰囲気も明るい。言葉の扱い方も成田に勝っている。しかし、「赤い鳥」で今日まで残っている曲といえば、「風」と「揺籃」位しかない。「夕焼け小焼け」、「どこかで春が」、「汽車」などのよく知られた作品は、作詞者も発表の場も異なっているのである。このように同誌で成功作が少ないのは、草川のスタイルが唱歌の枠の中に留まっていて、白秋の作風とずれがあったのが大きな理由ではないかと考えられるのである。

次に山田耕筰であるが、「私のいわゆる芸術的童謡は、現在の子どもの心に対しては不可解な分子を持っているにしても、子どもをその行き着くべき境地に導く自然の道しるべとなる教化の力を包含しているものだということが出来ると思います。」¹¹⁾と述べていることで、山田の童謡観の一端を知ることが出来る。しかし、掲載された作品の多くは、この子どもから距離を置くことを肯定した童謡観からも更にかげ離れているように感じられるのである。あるいは山田の優れた才能が、童謡への創作意欲をその枠におさめ切れずに、より高度な芸術歌曲の方向にむかわせてしまったのかも知れない。

次に、「金の星」に移って見よう。

中山晋平の「金の船」への掲載曲は 10 曲に過ぎず、その中で「證城寺の狸囃子」で成功したが、しかしそのことよりも、楽譜掲載の 2 曲目と 3 曲目の作品（共に雨情の作詞による「鼈の嫁入り」と「すずめの歌」）に都節旋法を使い、従来の唱歌など子どもの歌の常識を破ったことに意味があったと考える。

結果的な見方になるが、中山のこの仕事によって、これ以後の同誌の日本的な路線が敷かれたと云えるであろう。中山は、このような作品にしたのは、雨情の詞の雰囲気にあわせたのであって、自分は西洋音楽に親しみ、こういう純日本式の感覚のものは作れないと、自身の師である本居を紹介したという。¹²⁾ただ、後に大衆的であると同時に、民俗的な作風を特徴とする中山が、自身の音楽のスタイルを本当にこのように考えていたのだろうかと言う疑問は残る。あるいは、この時点では上記のように思っていたということであろうか。

一方の本居の場合は、雨情の民俗色の強い作風に比べて、邦楽的でより洗練された趣があり、その部分では雨情とのずれはあったと思われるが、日本情緒や感傷的な雰囲気には共通する点も多く、本居はこのような環境のなかで、両誌で唯一成功を取めた童謡作曲家だと云えるであろう。本居は三人の娘たちに自身の作品を歌わせ、大いに人気を博したのであるが、徐々に一般に歌われる歌というよりも、舞台上で聴衆に聴かせる歌へと傾斜していった。本居の作品に感じられるのは、洗練された感覚と、ある種の品のよさであるが、娘たちが大人に成長し舞台に立たなくなると共に、本居童謡の人気は衰えてゆくのである。そして、流行歌などにも手を染めるのだが、その品の良さが逆に壁になって成功はしていない。

「金の星」の最後に藤井清水について述べると、藤井は童謡に対しても、新民謡などと同じ様に民俗的な作曲態度を示しており、その作品には日本的な中にも多彩な作風が見られる。そして、この二誌の作品群の中では、山田作品に次いで質が高いと思われるのである。だが、残念ながら一般に知れ渡るような名曲は生み出せず、結局藤井はこの仕事では殆ど影響を与えることは出来ずに終わったのである。

鈴木三重吉は「赤い鳥」の創刊に際して、中心となる詩人を、多少の経緯はあったものの、早くから白秋と決めていたようだ。これに対して、「金の星」の斎藤佐次郎は、発刊を決めた時には、まだ人選は決定してはいなかったようで、西条八十に依頼したりもしているのである。八十は「赤い鳥」に遠慮をして辞退し、雨情を推薦したという。¹³⁾この経緯は雑誌の性格を決める上で、非常に重要な意味を持っている。当時の八十はフランス象徴詩の影響を受けた、都会的で洗練された感覚の詩人である。¹⁴⁾一方の雨情は、童謡と民謡とは同じようなもので、子ど

もに解る民謡が童謡であるという、民俗的な姿勢をはっきり持った詩人である。¹⁵⁾このどちらが中心に座るかで「金の星」は全く違ったタイプの雑誌になったに相違ない。結局雨情に決って、「赤い鳥」に対する同誌の存在意味が生まれたのであり、これが佐次郎にとってはまさに、運命的な出会い、であったのだ。それは作曲家たちについてもいえることであり、佐次郎は強い意思を持ってというよりは、柔軟な姿勢で必然的な人の結び付きを作り出したというべきであろう。

次に、白秋や雨情の詞と、作曲家たちの作品との関係を探ってみよう。上記二誌の作曲家グループがどのようにして形成されたのかをみると、「赤い鳥」の場合は、鈴木三重吉は初めは山田耕筰を考えたのであるが、山田はこれを受けずに自身の弟子である成田為三と近衛秀麿を紹介したという。¹⁶⁾そして、成田がドイツへ留学をした大正10年から、音楽学校で同期の草川 信を成田が紹介することになる。これらの経緯からは作曲家と白秋との接点が見えず、詞と曲との一体感の乏しさはこの辺にもその理由があるように思われる。そして、白秋が自身の童謡詞に作曲されることを必ずしも望んではいなかったと云うことも思い出されるのである。一方の「金の星」の場合は、前述の通り中山は自身の作曲の時も、また本居長世を紹介する時にも、雨情の作風に合わせて考えていたのである。このような状況から、更に藤井清水が加わることはもはや必然と云えるであろう。

上記に関連して興味深いのが、大正末のNHK開局から6年の間に(大正14年から昭和5年まで)放送された童謡の統計である。これによれば、最高は雨情で、2位の白秋を大きく引き離していたという。¹⁷⁾このように、雨情の方に親しみの感じられる作品が多い理由の一つは、雨情が徹底して歌われる童謡を目指したことにありと思われる。¹⁸⁾白秋の場合は、童謡も詩であることを強調しており、¹⁹⁾それが作曲家との関係を雨情とは違ったものにしていたのである。

だが、白秋と雨情のどちらが現代の感覚にマッチしているかと云えば、それは疑いもなく白秋であろう。白秋の作品は時代を越えた普遍性を持っているように感じられる。その意味からも白秋の童謡詞は、現代の新しい感覚で作曲される得る可能性を十分に持っていると考えられる。それに対して、雨情は現代の感覚からみると何か古めかしい感じがするが、それ

は逆に、雨情が自身の生きた時代に深いところで結びつき、その時代をうたい得たことを表しているとも云えよう。

「赤い鳥」の楽譜は第1作から最後まで全てピアノ伴奏譜がついていた。一方、「金の星」では第1作の北村季晴から、第4作の中山晋平までは旋律だけで、第5作の本居長世の「葱坊主」で初めてピアノ伴奏譜が付けられた。ところが、大正9年の12月号から12年の4月号までの17曲はピアノ伴奏譜が掲載されていないのである。歌の譜にはピアノ伴奏譜が付くのは望ましいことではあるが、両誌の作品の中には、旋律の貧困さを伴奏や間奏などで補おうとしている例が散見される。上にあげた「葱坊主」もその例の一つで、単純な短い歌に、長い前奏と後奏をつけているのだが、凡作との評価が一般的である。そして、旋律だけの楽譜の中には、「七つの子」や「青い目の人形」などよく知られた曲が含まれているのである。これは、まず大切なのは旋律の豊かさであるという素朴な事実を示していると思うのである。

次ぎの「コドモノクニ」の中山作品では、前述のようにヨナ抜き長音階による曲が多いのであるが、70%を越える程であるとは全く予想外で、これは筆者の中山に対する思い込みもあったようだ。既に述べたように「金の星」の最初期に日本的な作品を書き、同誌の童謡曲の方向を示したことは中山の功績だと考えるのだが、その直後に同誌を去ったのは、その方向を本人は望んではいなかったからだと言うべきなのであろう。その時の中山の言動を上記のように読み直してみると、そのように考えた方が辻褃が合うからである。そして、その3年後に童謡作曲家として「コドモノクニ」に登場するのだが、実際は「彼(中山―筆者注)の童謡観は意外に常識的で、学校の音楽教育に対する楽天的で素朴な信頼感に基づいている。」²⁰⁾という作曲姿勢をとり続けたのである。実のところ、白秋と中山の組み合わせには大いに興味をそそられたのであるが、しかし、それらは雨情や八十のもの以上に、ヨナ抜き長音階によるニュアンスの乏しい単純な作品が多く、知られているのは、“ピッチピッチチャップチャップランランラン”の「アメフリ」だけなのである。八十に対しては、その第1作「鞠と殿さま」の成功作があるだけだが、ヨナ抜き短音階や民謡旋律音階などを使って、三人のなかでは一番変化を見せている。それは民謡旋律で書かれた「鞠と殿さま」の成功にあやかろうという気持ちもあったであろうが、八十の「かなり

や」の時代以後の作風が、逆に日本的な方向へ大きく変貌したことに対する中山の反応でもあったと考えられる。だが、中山にとって一番相性のよいのはやはり雨情だと思わせる。殊に初期により作品がまとまっているのは、二人の創作力の充実期がこの頃に合致したからだと考えることが出来る。

これまで述べてきた童謡創作を貫くキーワードは冒頭でも触れた「童心」である。「大正期童心主義」という言葉がよく使われるが、これは大正時代の自由な思潮の中から生まれたこの時代特有の考え方であろう。しかし、「白秋のいう『童心』は、白秋自身の童心であって、今日の子どもの童心とは違う。それは白秋だけではない。八十にも雨情にも、その他の童謡詩人すべてにいえること」²¹⁾と藤田氏は述べている。一方、山田耕柞も、芸術的童謡とは大人の内部に潜在していた「童心」が、自発的に流れ出て歌となったものだとしている。²²⁾これらの見解の共通点は、童心を大人の心の中にまで拡大していることである。このような考え方の中で大きな部分を占めるものが郷愁であり、これについて藤田氏は「三木露風の『赤蜻蛉』、野口雨情の『十五やお月さん』等の抒情もすべてこの一連のものである。大人にとっては、美しくもあり、愛唱するに応わしいものだが、それが童謡の秀作として子どもの世界にも押しつけられたられたところに、大正童謡の分裂があり、今日へつながらぬ所以もある。」²³⁾と述べている。上記の分裂とは、子ども向けの歌と大人向けのそれとの分裂を指しているのだが、これは重要な指摘であると思う。このような童謡に対する曖昧な認識が、逆に当時の詩人達の創作意欲を掻き立て、他の時代にはない一大隆盛期をつくったが、一方では混乱とその後の衰退への原因にもなるという大きな矛盾を孕んでいたのである。これに続く流れを音楽的な側面から云えば、一方は「赤い鳥」の流れとしての、山田耕柞の芸術的な歌曲へ向かう方向であり、もう一方は「金の星」からレコード童謡への流れである。

この童心主義は昭和初期に至って、与田準一や、更に次の世代の小林純一らによって見直され、より「子どもの現実へ」と接近してゆくのである。

6. む す び

明治期からの小学唱歌は、西洋の音楽文化を日本に植えつけるのに大変有効に働いた。和洋折衷のヨナ抜き長音階も調性感などヨーロッパ的な音感覚を

身につけることに役立つものと思われる。そして、教育機関の国家的な力によって唱歌は普及し、子ども向けの歌の様式として固定化していったのである。大正期の新しい理念に基づいた筈の童謡作曲家も、その唱歌の既成概念から逃れることは出来なかった。このような中で、唱歌的な様式から距離を置くことが出来るのは、その多くが日本的な感覚による作品であった。明治以来の姿勢と逆の方向に時代の新しさを求めたことは、基本的には懸命な選択であったと思う。しかし同時に、それらの多くは、通俗に墮する危険を伴った「感傷性」をも一緒に背負い込むことになったのである。都節旋法音階・ヨナ抜き短音階・民謡旋法音階などは、扱い方によっては感傷に陥る恐れが常にあるのだ。そしてこれはまた前述の郷愁とも通じており、その後の結末は、前述のレコード童謡や流行歌という、通俗的な方向へ流されてゆくのである。そして、このような状況を一新するには、太平洋戦争後の新しい息吹を待たなければならなかった。

戦後の子どもの歌は、過去の歴史を断ち切るように、本格的な作曲家たちによって質の高い作品が次々と生み出された。しかしその中であっても、日本的な旋法はしっかりと生き残ったのである。その典型的な例が、中田喜直の民謡旋法によるわらべうた風の作品であるが、これらのことについては稿を改めたいと思う。

それでは大正から昭和初期の膨大な数の童謡作品は、当時の子どもたちにどのように受け入れられたのであろうか。次ぎにその一例をあげてみよう。

「コドモノクニ」の昭和2年9月号に掲載された、

雨情・中山による「ペタコ」という作品があるが、作詞家の阪田寛夫氏は「童謡でてこい」²⁴⁾、でこの作品を取り上げ、次のように述べている。長い引用になるので要約する。

「ある放送局の担当者が、私に『自分の好きな歌』を聞かせてくれた。“とんとん板橋 すとんと渡れ”，恥ずかしそうに眼をとじてうたった。典型的で私には一向に輝きのないものであった。その歌いぶりで、その歌が彼の心の中に昔からずっと一緒に住みついてきたものだど分かった。その人のおかげで、私は自分のなかに埋もれていた同じような体験を掘り起こすことができた。それは「ペタコ」という歌である。“ペタコ お母さんに白い帽子もろた ペタコ 白い帽子かぶってる” あとに、「ハ リャンリヤカリャンノ リャンリャンリャン」という、はやしが繰り返される。それに対して従兄の大中恩は『いいなあ、君とこは』と羨ましそうな声を出した。そういう曲を自由に聞けた境遇をうらやんでいるのだ。『おれはペタコのレコードさえ買ってもらえなかった』、それは経済上の理由ではなく、音楽的に『低い』からと、許されなかったのだそうだとある。

ここには当時の生き生きとした受容の様子が見えていて、その時代で役割を終えてしまうような作品にも存在の意味があることを伝えている。

上記のように、歌は不思議な力をもっている。ただ、ここで大切なのは、それによって心がより豊かになり得るかを問うことである。そしてこのことは、いつの時代の創り手にとっても、永遠の課題であることには変わりはないのである。

引用文献

1. 東川潤一：「日本の音階を探る」, p. 7, (1990). 音楽之友社.
2. 小泉文夫：「日本の音階と旋法」(「日本の音階」, 東洋音楽学会編) p. 71, (1982). 音楽之友社.
3. 諸井 誠：「ロベルトの日曜日」, p. 28, (1972). 音楽之友社.
4. 小泉文夫：「日本伝統音楽研究2リズム」, p. 50, (1984). 音楽之友社.
5. 前出：「日本伝統音楽研究2リズム」, p. 101.
6. 雑誌「赤い鳥」(大正8年3月号)復刻版, p. 75, (1969). 日本近代文学館.
7. 近衛秀麿：「赤い鳥回顧」(解説「赤い鳥」復刻版別冊2), p. 8, (1969). 日本近代文学館.
8. 大畑耕一：小学唱歌とヨナ抜き長音階の考察. 藤女子大学・藤女子短期大学紀要 28号, II部, pp. 61-71, (1990).
9. 藤田圭雄：「日本童謡史」, p. 23, (1971). あかね書房.
10. 鈴木賢之進：「童謡作曲家に」(「詩と音楽」大正12年6月号)復刻版, 日本近代音楽館編, p. 102, (1993). 久山社.
11. 山田耕祐：「山田耕祐百言集」, p. 5, (1959). 日本書籍株式会社.
12. 金田一彦彦：「十五夜お月さん一本居長世・人と作品」, p. 173, (1983). 三省堂.

13. 斎藤佐次郎：「金の船・金の星の回顧」（雑誌金の船・金の星復刻版別冊解説），p. 181，（1983）．ほるぷ社．
14. 前川知賢：「西条八十論」，p. 32，（1985）．弥生書房．
15. 「金の星」（大正10年9月号）復刻版，p. 91，（1983年）．ほるぷ社．
16. 前出：「赤い鳥回顧」（解説「赤い鳥」復刻版別冊2），p. 8．
17. 前出：「十五夜お月さん—本居長世・人と作品」，p. 207．
18. 「金の星」（大正11年12月号）復刻版，p. 91，（1983）．ほるぷ社．
19. 古茂田信男：「金の船・金の星と雨情」（前出 雑誌金の船・金の星復刻版別冊解説），p. 116．
20. 小島美子：童謡運動の歴史的意義8．音楽教育研究，1968年9月号，p. 23．音楽之友社．
21. 前出：「日本童謡史」，p. 134．
22. 前出：「山田耕筰百言集」，p. 1．
23. 前出：「日本童謡史」，p. 37．
24. 阪田寛夫：「童謡でてこい」，p. 236，（1986）．河出書房新社．

参考文献

1. 雑誌「赤い鳥」（大正8年5月号～昭和8年4月号）復刻版（1974）．日本近代文学館．
2. 雑誌「金の船・金の星」（大正8年11月号～昭和3年3月号）復刻版（1983）．ほるぷ社．
3. 雑誌「コドモノクニ」（大正11年1月号～昭和10年12月号）オフセット版楽譜，東京社．
4. 畑中圭一：「童謡論の系譜」（1990）．東京書籍株式会社．