

琉球大学学術リポジトリ

山内盛彬のレコード童謡 -洋楽の大衆化とナショナル
リテイ表象の観点から-

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部音楽科 公開日: 2011-07-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 三島, わかな, Mishima, Wakana メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/20906

山内盛彬のレコード童謡

～洋楽の大衆化とナショナリティ表象の観点から～

The recorded children's songs by Seihin Yamauchi;
as a tool of popularized western music and of symbolized nationality of Japan.

三島 わかな
Wakana MISHIMA

0. はじめに

0-1. レコード童謡とは

「レコード童謡」という言葉は、もはや現代では使われることがなく、ほとんど死語と化しているように思われる。だが、近代以降の日本における洋楽の大衆的な普及や浸透について考えるとき、このジャンルが果たした役割は看過できない。あえてこの用語を定義づけるとすれば、1920年代なかばから1940年代前半にかけて日本社会で流行したレコード音楽のことであり、レコード会社の企画・制作のもと童謡歌手によってレコーディングされ、全国的に発売された楽曲である。当時発売されたSP盤レコードの総目録を参照すると¹、戦前のレコード曲のジャンル名には「童謡」「流行歌」「新民謡」など様々なものがみられる。そのなかで童謡のタイトルだけを見ても、そこには子どもの日常にそくした事物から、戦争をイメージさせる事物まで網羅されており、作品世界が多様である。本稿で取りあげる山内盛彬²も、当時、レコード童謡作曲家と呼ばれて活躍した人物のひとりだった。

0-2. 本研究の視座～洋楽受容の鍵「ローカリティ」と「ナショナリティ」～

これまでに筆者は、近代沖縄を対象として洋楽受容がいかにおこなわれてきたのかを解明した³。そこで重要なことの一つは、近代日本での洋楽受容が「ローカリティ (locality)」と「ナショナリティ (nationality)」というふたつの方向性のもとですすめられてきたことだった。一見すると、ローカリティとナショナリティは相反するベクトルのように感じられるかもしれないが、しかしこれらは日本の近代国家形成ならびに洋楽受容の進展において、両者ともになくてはならない方向性だった。

¹ 昭和館、2003。

² やまうち・せいひん (1890-1986) 沖縄県那覇市首里出身の音楽研究家、琉球音楽伝承者、音楽教育家、作曲家。大正元 (1912) 年に沖縄県師範学校を卒業後、同県内で小学校教員を勤めながら沖縄に伝承される古謡を幅広く採譜した。上京後は南島談話会のメンバーとして柳田国男や金田一京助らとも研究上の親交があり、また新日本音楽のメンバーとして宮城道雄や田邊尚雄らとも演奏活動や音楽創作を展開した。

³ 亘保、2011。

具体的にいうと、まずローカリティをめざした潮流として重要な歴史的事象は、文部省の施策として昭和初期に全国的に実施された郷土教育である。その一環として、たとえば沖縄県の教育界では、当時、師範学校の音楽教員だった宮良長包⁴が郷土の音楽性を洋楽的な発想や手法と結びつけた音楽創作を実践した⁵。さらに民間の動きとしては、日本コロムビアをはじめとする郷土民謡のレコーディングである。前出の宮良や山内も新民謡の創作にたずさわり、彼らの楽曲は大正末から昭和初期の日本社会で享受された⁶。

その一方でナショナリティをめざした動きは、ここであらためて言うまでもなく、明治初期以来の学校教育の場で全国共通に使用された文部省唱歌の編纂にはじまる。そういった国家政策のレベルのみならず⁷、大正期から昭和初期にかけては民間の文化的潮流として「童謡」「童曲」などのジャンルが新たに創出された。これらの創作者の立場はそれぞれに異なるけれども、日本の将来を背負う子どもたちをどう育成するかという点が、これらのジャンルに共通した関心となっていた。したがって、子どもの歌のジャンルの創出は、国民国家を担う次世代の育成をめざしたという意味で広義のナショナリズム形成に寄与したと考えられよう。そういう観点に立つならば、昭和初期に山内が手がけたレコード童謡曲も、ナショナリズム形成の一コマとして位置づけられよう。

0-3. 山内に着目する理由

近代沖縄の洋楽受容のプロセスのなかでもっとも興味ぶかいことは、沖縄の伝統音楽を近代社会の中にどのように位置づけ（再編させ）るかという点であり、さらには新しく導入された洋楽的な発想法と沖縄音楽の伝統性とをどのように融合させ、そして新しいスタイルの近代音楽をいかに創造するかという点にある。そのような大きな問題をひもとくなかで筆者は、近代沖縄における洋楽受容の最初の基盤となった学校教育のあり方や教員の事跡に着目し、そこで鍵となる人物のひとり山内盛彬であることを指摘した⁸。

本稿で山内に着目する理由は、ひとつに山内の音楽業績が20世紀をほぼカバーしており、戦前期だけを見てもその業績の多くが画期的だからである。たとえば、沖縄の伝統音楽を最初に五線譜化した^{ウチナンチュ}沖縄人は山内であり、また彼は沖縄県で初めて家庭音楽会を開催し、中国系の御座楽や路次楽を洋楽器で演奏するなど、ユニークでバラエティにとんだ演奏会を企画した⁹。

⁴ みやら・ちようほう（1883-1939）沖縄県石垣市出身の音楽教育家、作曲家。大正中期から昭和初期にかけて沖縄県師範学校の音楽教員として在職。

⁵ 宮良の創作曲のなかでローカリティを追求した作品は、昭和初期の郷土教育期に限定されている。なお、それ以前の彼の創作曲では沖縄のローカルな要素は追求されておらず、むしろ全国の子どもに共通して受け入れられる作品内容をもち、ナショナリティ表出の方向性にあると言える。

⁶ 宮良が作曲した新民謡には、日本コロムビアからリリースされた《安里屋ユンタ》（1934）があり、山内が作曲した新民謡には《奄美節》《四季》《社の苺》《四季くどき》《取ったる金》《與那國の小猫》（1922推定）が現在までに判明している。山内の新民謡については、次の研究が詳しい（三島、平成21a）。

⁷ ナショナルな意識の形成について武田俊輔は次のように言及する「国民国家論や総力戦論に代表されるそれらの諸研究においては、ナショナルな意識が広まっていく上で、国家における一方的な均質化や抑圧の契機を重視するあまり、大衆レベルにおける自発的な、ナショナルな意識の生成の契機について、十分な配慮を払わない傾向も強く見られる」（武田、2001: 1）。

⁸ 宜保、2011。

⁹ 詳細は次の研究を参照のこと（三島、平成21b）。

さらに当時、小学校教員だった山内は音楽創作面で沖縄県の教育界にエポックをもたらした。すなわち、学校教育現場にありがちな全国画一的な唱歌教材に疑問をいだいた山内は、郷土である沖縄を題材に唱歌劇を創作した。それは沖縄を題材にしたという意味で、沖縄県の近代教育史上、沖縄人による初の音楽創作として評価される¹⁰。

山内は昭和の初めに活動の拠点を東京へと移したため、その後の業績は沖縄時代のように教育界にとどまるものではなく、むしろ日本の中央の文化界に一石を投じるものとなった。そのような山内の音楽活動はスケールが大きく、音楽研究、音楽創作、新日本音楽や沖縄の伝統音楽の演奏というように多彩なものだった。ここでは創作面のみに注目するが、ことに上京後の山内は新民謡、流行歌、レコード童謡、映画音楽などというように多岐のジャンルにわたる創作を手がけ、しかもそれらの作品数も決して少なくない。これらの楽曲はいずれもメディアのための音楽であり、学校教育ではない新たな場で需要されたものだった。

0-4. 先行研究の状況

このように山内の業績は、近代沖縄ならびに近代日本の洋楽受容をひもとくうえできわめて重要である。ところが山内に関する従来の研究では、琉球の伝統音楽の伝承者としての側面に光をあてたものがわずかにみられるものの¹¹、これまで作曲家としての彼の功績は顧みられることがなかった。そういった先行研究の状況をふまえて、すでに筆者は一連の研究のなかで山内の唱歌劇（劇音楽）および新民謡のジャンルを対象として個々の楽曲を発掘し、それらの作品様式を解明してきた¹²。

一方で、レコード童謡に関する研究史をふりかえると、大正期以降の童謡曲を対象とした研究は数多くみられるが、しかし昭和初期以降に出現するレコード童謡やレコード童謡作曲家については、ほとんど言及されてこなかった。その理由は「レコード童謡」というジャンルに対する研究者側の意識に問題があったと考えられる。おそらくこれまでの童謡研究では、レコード童謡が商品価値をもつがゆえに軽視され、そして一過性のジャンルとして軽く受けとめられてきたのではないだろうか。その点でレコード童謡は、これまでの研究史において、大正期の文芸運動として創作された童謡とは一線を画するものとして位置づけられてきたと言えよう。

また近年の研究には、文芸運動と産業化とのかかわりを論じるなかでレコード童謡に視点をおいたものも出てきたが¹³、しかしレコード童謡の楽曲面を本格的に論じた研究はきわめて少ない。そういった研究史において小島美子の研究は、近代以降の童謡の旋律組成に着目しながら、レコード童謡のジャンルをも含めて童謡楽曲を数多く分析した本格的な音楽研究である¹⁴。

¹⁰ 山内の創作以前にも、すでに沖縄の伝統性に着目した音楽作品が創作されていたが、しかしながらそれらの作品は他府県出身（ヤマトンチュ）の音楽教員によるものだった。詳細は次の研究を参照のこと（三島、平成20）。

¹¹ 沖縄県沖縄市教育委員会、1983。

¹² 三島、平成22：183-196。三島、平成21 a：155-174。三島、2009（平成21 b）：99-111。

¹³ 周東、2007：65-81。

¹⁴ ただし小島はレコード童謡曲を網羅的に分析したわけではなく、昭和初期のレコード童謡作曲家の典型的な存在として河村光陽に注目し、彼のレコード童謡の音楽的特徴についてのみ取りあげて言及している（小島、2004：221-230）。

0-5. 本研究の対象と目的

本稿では山内の創作ジャンルのなかから、これまで取りあげる機会のなかったレコード童謡を対象とし、前述した小島の研究成果に照らし合わせながら、山内のレコード童謡の音楽的特徴を明らかにする。また本稿では、レコード童謡というジャンルの台頭そのものをメディアによる洋楽の新たな「普及」のプロセス、ならびに洋楽の「大衆化」のプロセスとして認識している。そういった観点から、近代日本におけるレコード童謡作曲家としての山内の創作スタンスを浮きぼりにしたい。

1. 「子ども」への注目と児童文化の確立

戦後の日本社会では、日本放送協会の番組として久しい「みんなのうた」をはじめ、地域の放送局でも「沖縄のホームソング」などといった、いわば「子ども」をターゲットにした「うた」の番組がひとかどの地位を占めつづけてきた。さらに近年では「子ども文化」などの名称にみられるように、幼児や児童に関する学科が新設されるといった大学教育面での全国的な潮流がある。これらの現代社会の動向の根幹には「子ども」を一つの学問領域ならびに文化的領域として認知してきた歴史があり、そして「子ども」という存在を重視する態度が前提とされている。

「子ども」という存在が、日本文化を担う一大領域として確立しはじめたのは、ここであらためて言うまでもなく太平洋戦争以前のことであり、その動きは大正期以降に顕著となった。その点に関して周東美材の研究では、大正年間の都市新中間層の急増を受けて「家庭」が成立したことを指摘しながら、次のように言及する「1910年代から20年代における少産少死化の波は〔中略〕子どもに新たな位置づけを与えた。子どもは家族生活の中心におかれ、親からの愛情を注がれ、かつ『人並み以上に』育てられるべきであると考えられた。なにより、近代家族の最大の特徴は、ここに成立した子ども中心主義にあった」¹⁵。具体的には、大正期以降に流行する「童話」や「童謡」あるいは「童曲」などがあげられ、これらのジャンルはいずれも、将来の日本を担う「子ども」という存在をクローズアップするなかで議論され、創出されたものだった。大正11（1922）年当時、東京帝国大学文学部で教鞭をとっていた松村武雄は、童話の意義について次のように述べている¹⁶。

童話の意義は、多少の変遷を持っている。欧米に於ては、始めは童話を目してお伽噺と同一義に解し、小人や妖精等が主要な役を演ずるか、かの Marchen（メルヘン）又は Fairy Tale（フエヤーリイ、テール）だけを童話として解していた。然るに近時に至って、童話は大にその意義を拡大せられ、苟も児童の特性、知力、情操等を啓養する力を有し、且つ読物としての芸術的合宜若くは芸術的優秀性を備えている物語は、全くこれを童話の名目のもとに包括させることになった。この変遷は喜ばしいことではな

¹⁵ 周東、2007：67-68。

¹⁶ 松村、大正14〔大正11〕：1-2。

らぬ、何故なら児童の真の『心の糧』となり得べき本質的価値を有するものは、決してお伽噺だけに限られていないし、また児童の心霊に完美的、全一的な発達を与えようとするには、単にお伽噺だけでは、決して充分ではないからである。大正時代における我が国でも、童話は、こうした広い意味に解せられて来た。

引用にみるように「児童の特性、知力、情操等を啓養する力を有」するのが童話であり、そして童話は「児童の真の『心の糧』となり「児童の心幽に完美的な全一的な発達」を与えるものとして期待されていた。このような期待は、前出の童謡や童曲にもほぼ共通するものだったといえる。ただし童曲においては、少々事情が異なっていた。それについては次項で詳述することとし、いずれにしても「子ども」という存在を重視するようになった大正期以降、まさに現代もその延長線上にある。以下で論述するレコード童謡の台頭をも含めて、戦前から戦後への歴史的連続性という観点から、日本の児童文化の諸相を評価する必要があるだろう。

2. レコード童謡の台頭以前

ここでは、大正期における童謡運動を明治末の唱歌創作のありかたと関連づけながら、昭和初期におけるレコード童謡台頭以前の前史として、今一度、押さえておきたい。というのも従来の多くの研究では、明治期以来の文部省唱歌の様式性を反省するものとして、大正期以降の童謡が在野の人々によってつくられたという見解が一般的だった¹⁷。もちろん「大正デモクラシー」や「モダニズム」あるいは「新教育」などの言葉に象徴されるように、大正期になると民間の主体性や自発性が高揚した。したがって近代化のプロセス（ここではとくに洋楽受容のプロセス）は明治初期や中期までとは質的に異なり、ことに1910年代以降は新たな局面に入ったと考えられる。そのことは近代日本のうごきとしてだけでなく、近代沖縄の文化界や教育界の状況においても然りだった¹⁸。前述した先行研究の見解を完全否定するつもりはないが、官製の「唱歌」VS民間の「童謡」といったレイアウトにみる二項対立的な従来の見解は、やや短絡的である。なぜなら先行研究の見解には、洋楽受容や唱歌教育が明治末ごろまでに一定の進展をみせていたことや、そのうえで童謡運動が継起したという近代化のプロセスに対する視点が欠けているからである。

大正期の童謡運動は『赤い鳥』や『金の船（改題、金の星）』などの文芸雑誌上で繰りひろげられたものであり、そこにみる童謡創作が命題としたことは、いかに「童心」を表出させるかということだった。そもそも「童心」という用語は『赤い鳥』を刊行した鈴木三重吉が主張し

¹⁷ 一例として、松井みさの研究では「『童謡』は当時の『文部省唱歌』に疑問を持った人たちが、唱歌に対抗して作ったものである」（松井、2005：107）と言及し、そのなかで松井は明治初期に編纂された『小学唱歌集』と大正期の童謡とを単純に比較している。ところが両者の創作年代には40年もの隔りがあり、その間には唱歌楽曲そのものの様式的変遷があり、あわせて近代日本における洋楽受容そのものも大きく進展していた。そういった近代化の成熟（洋楽受容の進展、メディアの普及と変遷、都市新中間層の出現など）にともなう、子どものための歌づくりがめざす内容にも段階的な推移が生じていたことを踏まえておきたい。これは「文部省唱歌への対抗」という単純な問題ではないだろう。

¹⁸ 沖縄の教育界を中心とした音楽文化面における近代化のプロセスについては、次の研究が詳しい（宜保、2011）。

たものであり、そこでは子どもの「純性」や「無垢」を守りはぐくむことが目的とされていたが、しかし『赤い鳥』に掲載された童謡では子どもの情感がうたわれず、むしろ大人の目線にもとづいた芸術性の表現に重点がおかれた¹⁹。一方、鈴木とともに童謡運動をおしすすめた北原白秋も「真の童心をそのまま言葉にうち出し」²⁰と述べ、昭和初期に勃興した児童自由詩の立場から北原は、日本の子どもがみずからの言葉によって「童心」を表現する活動を支えた。つまり表現の「主体」という点で、鈴木と北原の実践には相違があったが、しかし彼らによる大正期の童謡運動は、ともに文芸の立場から「童心主義」をめざした点で共通していた。

ところが「童心」という言葉こそ用いていないものの、大正期の童謡運動よりも早い年代に、子どもの目線による子どもの心情表現がすでに模索されていた。その点に関して小島美子は、明治45（1912）年に刊行された『新作唱歌』こそ子どものための歌の出発点であると指摘し、そして『新作唱歌』の刊行にあたった作曲家の小松耕輔や梁田貞、作詞家の葛原しげるの三人こそ童謡運動を先がけた人物であると述べている²¹。しかも彼らは『新作唱歌』の刊行以降も『大正少年唱歌』『昭和幼年唱歌』『昭和少年唱歌』を相次いで刊行し、明治末から昭和初期にかけて子どものための歌を継続的に発表した。つまり大正期の文芸人による童謡運動を数年リードして、作曲家を主体とした唱歌の創作者による子どものための歌づくりが、すでに明治末に始動していたことになる。

なお興味ぶかいことに『新作唱歌』を編纂した小松、梁田、葛原の顔ぶれには、さらなる共通点があった。前項でふれたように、大正期以降の日本では「子ども」の存在が多方面でクローズアップされるようになり、そういった潮流のなかで革新的な箏曲家たちも次世代を担う「子ども」を重視した。そこで確立したのが「童曲（別名、箏曲童謡）」だった。当初の童曲は箏の普及と発展をめざし、子どものための教習曲として創作されたものだった。福田千絵の研究によると、童曲の創作は大正から昭和にかけての革新的な箏曲家の作曲・演奏活動に広くみられる特色だったという²²。年代的にみれば、大正期の童謡運動とそれにつづく昭和初期のレコード童謡の創作期と重なるものである。当時、伝統邦楽を重んじる立場の人々からすれば、童曲の創作はきわめて革新的なジャンルであり、必ずしも肯定的にとらえられるものではなかった。箏曲家の宮城道雄も童曲を創作しており、ことに彼が作曲した童曲は新日本音楽の一ジャンルとして位置づけられるものだった。

ここでいう新日本音楽とは、伝統邦楽の近代化をめざして大正期なかば以降に繰り広げられた音楽創造の呼称であり、その顔ぶれは箏曲家、作曲家、音楽学者、文学者など多岐にわたっていた。ここで話しを本筋に戻すが、まさに前出の小松、梁田、葛原の三人も新日本音楽のメンバーとして伝統邦楽の近代化に尽力した面々だった。したがって彼ら三人は、子どもの目線に立った唱歌づくりのパイオニアだったのと同時に、大正期なかば以降は新日本音楽の創造の

¹⁹ 渡辺、2007：115。

²⁰ 北原、1986：184 [北原、昭和4]。

²¹ 小島、2004：7-8。

²² 福田、2008：16。

担い手として伝統邦楽の近代化をめざした人々だった。ことに葛原は童曲の作詞家として宮城とタッグを組み、代表作《ちょこれいと》の楽曲にみるような斬新さと、より感覚的な詩情を兼ねそなえた童曲を次々と発表した。葛原の存在なくして、宮城の童曲は作曲されなかったといっても過言ではない。

ここで、本題の山内と新日本音楽との関係性について確認しておきたい。山内にとって音楽研究上の生涯の師だった田邊尚雄は新日本音楽の発足当初からの主要メンバーであり、のちに山内自身も田邊に影響されて新日本音楽の演奏や創作にたずさわることとなる。したがって田邊をはじめ、小松、梁田、葛原、宮城らによる新日本音楽の創作理念は、山内の童謡創作にも少なからずの影響を及ぼしていたと推察されよう。

3. レコード童謡の台頭と上京後の山内の創作スタンス

昭和に入ると童謡雑誌の刊行が下火となり、それに取り替わるものとして昭和5（1930）年ごろからレコード童謡が台頭した。ちょうど時を同じくして、山内は昭和の初め（1920年代末）に活動の拠点を東京に移した。山内の回想によれば、彼の童謡曲の多くは1930年代に作曲され、しかもそれらの多くがレコード童謡として全国的に発売されたという²³。なお、上京後の山内は童謡のみならず、新民謡や流行歌の作曲も手がけており、これらはいずれもレコードを媒体とした新しいタイプの音楽の創作だった。その背景には、1920年代における雑誌からレコードへとといった新旧メディアの交替があった。

大正期の童謡と昭和初期以降の童謡とでは、音楽を発信する媒体の種類や童謡作家の立場など、童謡創作をとりまく環境そのものが大きく変化した。したがって童謡曲そのものの社会的な存在意義も変化したであろうし、さらには作品様式上の変化を指摘することができよう。詳細は次項で述べるが、端的に言えば昭和初期以降の童謡曲の多くが「商品」として生産され、そういった子どものための歌を日本の子どもたちは「消費」したのだった。まさにこの点は、レコード童謡作曲家としての山内の悩みだった。

上京以前の山内は、大正期の沖縄で小学校教員をしていたところに、郷土沖縄の説話を題材とした唱歌劇を創案した²⁴。そのことからすれば上京後の彼の創作スタンスは180度変化したと言える。とはいえ上京後の山内が、大手のレコード会社の専属作曲家となったことを鑑みれば²⁵、彼の創作スタンスの変化は当然のことである。このように山内は「地方発信」の創作から、

²³ レコード童謡の創作について、後年の山内は次のように回想する「九十曲ぐらいの童謡を作ったが、曲目はもうおぼろにしかない。ビクターやコロムビアなどで、レコードになったものがいくつもある。東京だけでなく大阪でのレコード吹き込みも多く、土曜日に行きつて翌日Uターン。研究よりも作曲の方が忙しい時期もあった」（沖縄タイムス社、1981：191）。

²⁴ 山内は与那城村立宮城尋常小学校の訓導時代に唱歌劇「黄金の瓜ざね」を創作した。その創作年代については大正9～10（1920-1921）年頃と推定される。この作品は近代沖縄初の「郷土材料唱歌劇」として発表された。

²⁵ 山内が所属したレコード会社名の詳細は不明だが、この情報は山内自身の次の記述に依拠している「勤務は東京市の小学校で音楽教員を振り出しに、レコード会社の作曲専属を勤め〔以下、省略〕」（山内、1963：著者略歴）。さらに比嘉悦子は、山内の業績を概観するなかで次のように記している「東京時代の一時期、ビクターレコード会社の専属作曲家としても活躍したことがあり、《木更津小唄》《早慶行進曲》などの作品、また数多くの童謡をのこされている」（比嘉、1987：111-112）。

上京後は「中央発信」へと大きく転向した。これをいいかえれば、学校教育に根ざした「非商品的創作（唱歌）」から、レコード産業界を背景とした「商品的創作（童謡）」への大転換である。唱歌ならびに童謡は、ともに子どものための歌として創作されたものであっても、両者間には「非営利」と「営利」という音楽創作の根幹にかかわる本質的な違いがあった。このことは一面において「商品」としての子どもの歌を「消費」する行為を近代日本に定着させると同時に、子どもの歌という領域が「大衆性（ポピュラリティ）」を獲得してゆく過程でもあった。

4. 童謡曲の現存状況

山内が作曲した童謡曲の約半数は、昭和9（1934）年に出版された『山内伶児童謡曲集』²⁶（以下『童謡曲集』）に収録されている。本稿では『童謡曲集』に収録された楽曲にもとづいて論を展開するが、山内自身の回想によれば、その生涯で90曲もの童謡曲を作曲したという²⁷。仮に、山内の回想が正しいならば『童謡曲集』に収録された45曲の楽曲のほかにも、現在まだ確認されていない童謡曲が、さらに40曲以上もあるということになる。

おそらく、そのうちの1曲であろうと推察される童謡曲《金魚の舞姫》が近年発見されたが、その楽曲は『童謡曲集』に収録されていない。現在《金魚の舞姫》の楽譜は、仲吉史子氏が編曲した手稿譜として現存している²⁸。仲吉氏は小学生の頃に童謡歌手として活動し、当時《金魚の舞姫》を吹き込んだ人物である。レコーディングされた《金魚の舞姫》が楽譜出版されなかったことを残念に思った仲吉氏は、後年、みずからの記憶をたよりにピアノ伴奏部に編曲をくわえて手稿譜を作成した²⁹。仲吉氏が作成した手稿譜は、レコーディング当時の楽曲スタイルに完全に忠実ではないというものの、とはいえ『童謡曲集』には未収録だった、さらなる山内のレコード童謡曲の音楽的内容を伝える貴重な資料である。

したがって本稿では『童謡曲集』に収録された45曲、ならびに仲吉氏による手稿譜として現存する1曲を含めて、合計46曲の山内作曲の童謡曲を分析の対象とする³⁰。これらの対象曲の詳細に関する情報は稿末の【表1】および【表2】に示したとおりである。

5. 創作理念としての「童心」と「同化」

生前の山内は、童謡の創作について多くを語っていない³¹。そのなかで唯一『童謡曲集』の

²⁶ 山内、昭和9。「伶児」という名は山内のペンネームの一つである。なお山内には複数のペンネームや活動名があり、目的に応じて使い分けていた。

²⁷ 沖縄タイムス社、1981：191。

²⁸ 比嘉悦子氏（民族音楽研究家、浦添市でだこホール館長）の所蔵による。

²⁹ 仲吉氏の手稿譜には「ビクター 山内令児 史子 小学校三年生 夏休み」という書き込みがある。書き込みの中の「小学校三年生」という記述を手がかりにするならば、《金魚の舞姫》のレコーディングは昭和13（1938）年前後と推定される。

³⁰ 山内の戦前から戦後に及ぶ創作全体をみわたすと、本稿に列挙した46曲以外にも、さらなる童謡曲が存在する。山内の戦後の創作にみられる、いわば「仕立て直し（同一楽曲の歌詞を替えたもの、替え歌）」による楽曲のなかにも、厳密に言えば童謡曲が存在している。その一例として、当初は新民謡として創作した楽曲を、後年、歌詞を全く別の内容に替え、あわせて伴奏形態にも手を加え、新たに童謡として仕立て直した楽曲もみられる。だが本稿では戦前期の童謡曲に限定するため、これらの「仕立て直し」の楽曲を含め、作曲年代の不明な童謡曲については考察の対象から除外した。

³¹ 山内は、沖縄県師範学校の在学時代から、雑誌『沖縄教育』を媒体として唱歌教育や琉球音楽に関する各種論考を執筆し、さらに大正13（1924）年以降は雑誌『三曲』を媒体として琉球音楽研究に関する論考を中心に、定期的かつ継

序文には、童謡創作に対する山内の考え方を読みとることができる。そこで山内は『童謡曲集』を発売するに至った背景や理由について、次のように述べている³²。

私は従来、民謡並に童謡等の作曲は、総てレコードに依って発表して来た。芸術的創作は絶対に不朽だとは信じ乍ら、月々応接に違ない程の数多の新譜が矢継早に出て、そして過去の作品が花火線香的に忘れられようとするのは、作者として忍び難い寂寥を感じるのである。そこで之等の作品を曲集として清算し、メモライズして、更に精進に依り次のステップを踏むには、上梓の外はないと思ひ、先づ此企の第一歩として、童謡中の一部を纏めて一冊にすることとした。

引用からわかることは、山内の童謡曲がまずレコードによって世に発表されたことである。実際に『童謡曲集』をみると、そこに収録された楽譜のかたわらには各々の楽曲がレコーディングされた会社名が明記されている³³。したがって山内が作曲した童謡曲は、『赤い鳥』や『金の船』などの文芸雑誌を媒体とした大正期の童謡曲とは制作や発表の手順が大きく異なっていたと考えられる。その点に関連して小島は、レコード童謡について次のように定義している「童謡運動時代の童謡がおもに童話童謡雑誌を抛り所とし〔中略〕昭和五年ごろから終戦前後までの童謡は、主にレコードを通じてまず発表された。それをふつうレコード童謡とよんでいるのである。つまりこの場合童謡は、レコード会社の商品としての性格を、ひじょうに強くもっている」³⁴。このように「商品」としての童謡の製作にかかわった山内は、発表されてはすぐに忘却されるといった、いわば「消費」されてゆく童謡曲の生命に憂いを感じていた。そういった山内の心情は「過去の作品が花火線香的に忘れられようとするのは、作者として忍び難い寂寥を感じる」といった文面に吐露されている。そこで山内は過去にリリースされた自作のレコード童謡曲を寄せ集め、新たにピアノ伴奏譜を書き加えて『童謡曲集』を出版したのだった。さらに山内は、同序文のなかで次のように続けている。

現代の童謡界を観るに、唱歌風のもの、外国風のものとは各々その目標が異なつて居るが、私の創意は、日本の子供の持つ童心の表現に、私の魂の全部を打ち込んだ所にある。此事は、私が邦楽の家庭に育った影響もあろうが、吾々の祖先が支那の三絃を日本楽器たらしめた如く、ピアノをして日本楽器たらしめる事が、今日の吾人に課せられた責務であると云ふ信念を抱いている事も、その一因をなしていると思う。要するに音楽のテクニクを日本の国民性にぴったり融合せしむる為、今後も渾身の努力を捧げる決心を

統的に執筆活動をおこなってきた。しかしながら、これらの現存する彼の多くの著述をみるかぎり、童謡創作の理念について言及したものは『童謡曲集』の序文以外には確認できない。

³² 山内、昭和9：序。

³³ ビクター、キング、コロムビア、ポリドール、ニッポー、テイチク、バルロホンなどの会社名が、楽曲ごとに記されている。

³⁴ 小島、2004：221。

持っている。

引用のなかで「日本の子供の持つ童心の表現に、私の魂の全部を打ち込んだ」と言及していることから、山内はレコード童謡を通じて子どもの心情にねざした表現をめざしたのだった。その点においては、前項で述べた大正期の童謡や童曲のジャンルと相通じる「童心主義」として理解され³⁵、たとえレコード童謡が「商品」的な性格の強いものであったとしても、大正期の子どもの歌の延長線上に位置づけることができる。

つづけて山内は「邦楽の家庭に育った影響」*「ピアノをして日本楽器たらしめる」「音楽のテクニクを日本の国民性にぴったり融合せしむる」と述べている。これらの言及には、日本人らしい音感覚を大事にしようとする意識を読みとることができる。その点について比較までに述べれば、宮城道雄が邦楽器である箏の普及を目的として童曲を創作した立場に対して、山内の童謡創作は日本あるいは沖縄の伝統楽器にはよらずに、洋楽器であるピアノの使用を前提としていた。つまり宮城による童曲の創作は、日本の伝統音楽の存続や継承を意図して創出された新しい試みであり、これに対して山内は童謡創作を通じて、洋楽器のピアノを日本の楽器へと「同化」するように努めたのだった。童曲も童謡も、ともに子どものための音楽ジャンルではあるものの、しかしながら使用楽器や創作上のスタンスは、宮城と山内とで方向性が大きく異なっていた。山内による童謡の作曲は、使用楽器の点で異文化の「同化」の方向性にあったと言える。

さらに山内は「吾々の祖先が支那の三絃を日本楽器たらしめた如く」と述べており、それは近世琉球に中国から伝来した三弦導入の歴史になぞらえた表現である。すなわち近代以降は西洋から導入したピアノを日本の音楽創作にも積極的に使用し、そして将来的には日本人の楽器として「同化」させるという発想である。そういった思考法は、いかにも琉球音楽研究のパイオニアである山内らしい。そこには、琉球を窓口として近世期の日本社会へと広く伝播した三弦受容の軌跡と、それにひきつづく近代以降の日本の音楽状況とを重ねあわせて読み解き、近代日本の将来像を描こうとする山内の姿がうかびあがるだろう。

6. 創作様式

6-1. 歌詞について

6-1-1. 作詞者

山内が曲づけした童謡の作詞者は、顔ぶれが多彩である。そのなかには、経歴の判明しない

³⁵ 前述したように、鈴木が主宰した『赤い鳥』に掲載された童謡は子どもの情感をうたうのではなく、むしろ大人の目線にもとづいた作風だったことに対して、一方の宮城の童謡は児童を中心に考えられたものだった。また宮城とともに童謡を創作した作詞家・葛原しげるは、童謡が大人の玩弄物であってはならないという考えをもっていた。その点で、同時代の童謡や童曲の作詞家ならびに作曲家たちのあいだには童謡観の微妙な違いが生じていたと、渡辺亜希子は指摘している（渡辺、2007：115）。

³⁶ 近世・琉球国時代、山内の祖父は宮廷音楽（琉球古典音楽も含む）を司る役人だった。したがってここでいう「邦楽」とは日本本土の「邦楽」ではなく「琉球古典音楽」のことを意味していると考えられる。

作詞者も少なからず見られる。ただし、沖縄の教育界に縁のある名は見られない。

稿末の【表1】に示したように、山内と組んだ主要な作詞者として、コロムビアレコードの専属作詞家だった島田芳文があげられる。島田といえば、作曲家の古賀政男とともに歌謡曲《丘を越えて》を昭和6（1931）年に発表し、全国的にも大ヒットしたことで知られる作詞家である。そのほか山内と組んだおもな作詞者には岩城源一郎がおり、彼もコロムビアレコードの専属作詞家だった。レコード会社の専属ではないが、童謡・童話雑誌『金の船』を創刊した野口雨情の作詞にも山内は曲づけしている³⁷。また、澤渡吉彦や篠崎雅彦のような地方の童謡詩人による歌詞にも山内は作曲しており、さらには詩人ではないが篠原雅雄の名もみられる。篠原は東京都教育庁の視学官から、のちに香蘭女学校の校長となった教育畑の人物である。

このように、多岐にわたる作詞者たちと山内は手を組んだのだが、さらに山内はみずからも童謡の作詞を手がけた。それは《金魚の舞姫》である。しかし、この曲は前述したように『童謡曲集』には収録されていない。現在までに判明した山内の童謡のなかで、作詞作曲ともに自作によるものは《金魚の舞姫》一曲だけである。童謡作歌としての山内を考える意味においてこの曲は、ひときわ注目すべき作品である。

6-1-2. 歌詞様式

ここでは、山内が曲づけしたレコード童謡の歌詞に着目し、創作理念である「童心」がいかん表現されているかを具体的にみてゆきたい。前述したように山内は童謡曲の作曲に際して、新日本音楽の旗手である宮城と葛原が創作した童曲や、あるいは小松と葛原らが編纂した明治末以降の唱歌集の様式から、何らかの影響を受けていたと推察できる。したがってここでは山内が曲づけした童謡曲の歌詞の特徴を述べるにあたり、葛原の様式と比較しながら論じたい。

まず、使用言語に注目すると、【表1】に示したように、山内が曲づけした童謡の歌詞はすべて標準語の口語体で書かれている。すでに前項で述べたとおり、これらの童謡は「中央発信」として創作されたものであるから、方言による歌詞はみられない。しかも、子どもの日常語を反映させた口語体で書かれている。このように使用言語の点で山内の童謡曲は、明治末以降の文部省唱歌や大正期以降の童謡の様式的範疇にあると言える。

つぎに、技法面の特徴として指摘できることは、（1）擬音語（擬声語、擬態語）、（2）コトバ遊び（疊語³⁸に類する技法）、（3）セリフの挿入、（4）囃子詞の挿入、の四点である。

とりわけ擬音語は常套的に使用され、山内の八割以上の童謡で用いられている。【表1】に示したように「ニコニコ」「コロコロ」「ゆらゆら」などの擬態語や、「ゴーロゴロ」「ザンブリゴッコ」「トントントン」などの擬声語を数多く含んでいる。こういった擬音語の使用は、子どもの

³⁷ ただし、野口による作詞は『童謡曲集』の附録に収録され、しかも同楽曲には「民謡」と付記されている。その点は、この楽曲のジャンルや作品様式を考察する際に留意すべきだろう。

³⁸ 文学の技法を参照すると「疊語」とは、同一の単語を重ねて一語とした複合語をさす。山内の童謡曲を一例に説明すると、歌詞のなかで「ちりめん」の語を引き出すにあたって、その前のフレーズで「ちりちりちりちり・・・ちりめん」と表現しているため、正確には「疊語」ではない。この技法を適切にあらわす名称が文学の用語にはないため、したがって本稿では便宜的に筆者が「コトバ遊び」と造語した。

感覚に直截的に働きかけるための表現上の工夫であろう。比較までに、葛原が作詞した童謡にも擬音語は多く用いられているが、しかしながら数の上では、圧倒的に山内の童謡曲の方が多。一例として、葛原の童謡集『葦の笛』³⁹に収録された全80篇のうち、28篇に擬音語の使用が認められる⁴⁰。つまり葛原の『葦の笛』では、三割以上の童謡で擬音語が用いられているが、一方の山内の『童謡曲集』では八割を超えていた。このように山内が曲づけしたレコード童謡曲では、擬音語の効果を意識的に用いる傾向にあった。

ついで、コトバ遊びの技法も山内の童謡曲には少なからず使用されている⁴¹。その具体的な用例としては「ちりちりちりちり・・・ちりめん」というように、特定の単語の最初の二音を反復し、その単語全体を引き出す手法である。このようなコトバ遊びの技法を用いることによって、歌詞における特定の単語を印象的なものにし、その単語を引き出すための反復音を楽しませる効果があると考えられる。比較までに葛原の童謡におけるコトバ遊びの技法は一作品を例外として、その他では用いられていない⁴²。その点で山内のレコード童謡曲では、擬音語の使用と同様にコトバ遊びの技法も意識的に散りばめられる傾向にあった。

さらに、セリフが挿入された童謡名をあげると、山内の『童謡曲集』では《シャックリコ》《おぢいさんのお晰し》《私のお人形さん》《かにさん床屋》の四曲にとどまり、数の上では多くはない。詳細に言えば《おぢいさんのお晰し》《私のお人形さん》では、楽曲の途中でピアノ伴奏も入らずにセリフのみが単独で挿入されている。一方、物語童謡として創作された《かにさん床屋》にもセリフがみられるが、ただし、この曲では挿入的な扱いではなく、むしろセリフが歌詞の主要部をかたちづくっている。すなわち、蟹、挽臼、栗、蜂といった配役が設定され、それらの役柄の対話形式で歌詞が構成されている。「物語童謡」という副題のとおり《かにさん床屋》では対話形式をとることによって、物語としての性格が歌詞形式面からも強調されている。対話形式をとることによって登場人物の絡みがわかりやすく、そのストーリーも理解しやすくなっている。ちなみに葛原の『葦の笛』には、セリフ付きの童謡はみられない。

さいごに、山内の『童謡曲集』には囃子詞が挿入された楽曲もみられる。それは《月夜の渚》であるが、しかし厳密に言えばこの曲は「童謡」ではなく「民謡」として創作されたものだった⁴³。ちなみに《月夜の渚》には、コトバ遊び、擬音語、セリフなどの技法は一切、用いられていない。むしろ一つの作品様式からジャンル全体を判断することはできないが、おそらく童謡の歌詞に用いられた語法や修辭法は、民謡の歌詞に用いられたそれとは傾向が異なっていた

³⁹ 葛原、昭和3。

⁴⁰ 擬音が使用されている童謡としては《とんかつか》《ちょこれいと》《はだかの雛子》《首ふり鼻ふり》《トロッコ》《野雲雀》《不出來なお舟》《雨の輕業》《巢立ちの日》《三びき蛙》《葦の笛》《ギッチョンチョン》《汽船の小鳥》《くらげ》《ねとぼけて》《口鐵砲》《岩穴洞穴》《ひよろ松》《となりの引越》《石曳》《石ころ蟲》《泥舟ぶくぶく》《文福茶釜》《隣のお爺さん》《ケンケン子雉》《かんすの火事》《冬田の案山子》《ちゃっきちゃき》の28篇が該当する。

⁴¹ コトバ遊びの技法は《人形の花嫁》《春こいこい》《タンクタンクロー》《鼠の餅曳き》《こんこん小石》《よいよいよい子》《ゴーストストップ》《私のお人形さん》の8曲（収録曲全体の約18%）で使用されている。

⁴² たとえば『葦の笛』収録の童謡のなかで、コトバ遊びの技法が用いられているのは「こんこん小山の小狸は」で第一節が始まる《小狸の夢小兎の夢》の一作品のみである。

⁴³ この曲は『童謡曲集』の附録として収録され、その副題には「民謡」と記されている。そこから考えて囃子詞の技法は童謡の特色ではなく、民謡の特色とみなすべきだろう。

と推察される。

以上に述べたように山内の童謡曲は、歌詞の技法面で工夫がみられた。とくに擬音語を数多く使用することによって、実際の音を想起させて子どものイマジネーションをかきたて、さらにコトバ遊びの技法は、特定の単語に対して子どもの注意を惹きつけるといった効果をねらったものであろう。

6-1-3. 歌詞内容

(1) 歌詞内容の分類

山内が曲づけした童謡の歌詞内容は【表3】のとおり八種類に大別できる。

【表3】歌詞内容の種類

	分類項目	題材例
①	身近な人や事物	おじいさん、坊や、時計、鐘、人形など
②	小動物	ねずみ、雀、子犬、ふくろう、狸、金魚など
③	季節感や自然現象	春、雷など
④	子どもの遊び	影踏み、かくれんぼ、にらめっこ、縄とび、ままごと遊び、兵隊遊び
⑤	戦争や軍隊のシンボル化	おもちゃの戦争、ねずみの兵隊、だるまの兵隊、とんぼの空中戦
⑥	お菓子	チョコレート、おまんじゅう、お餅など
⑦	生理現象	シャックリ
⑧	教育的 content	遊ばよ学ばよ、よいよい良い子

童謡の題材としてもっとも多いのは【表3】の①②であり、すなわち、子どもにとって身近な人や事物、小動物である。また、④子どもが日常的におこなう遊びや、③季節感や気象現象などを詠み込んだ歌詞も少なからずみられる。さらには当時の時代感が色濃い「戦争」「兵隊」「空中戦」などの単語を歌詞のなかに絡ませることで、⑤戦争や軍隊にまつわるストーリーを詠んだ童謡もみられる。

これらの山内の童謡曲は1930年代に成立したと推定されることから、ちょうどその頃、大東亜共栄圏を拡大しつつあった当時の日本の時局が、童謡にさえも反映されたと考えられる。またそこには、その後のレコード童謡というジャンルが、さらなる時局物へと突き進む予兆さえ感じられる。1930年代末以降の時局物については、もはや「童謡」という枠組みを越えて「国民歌謡」へと変質したと解釈できるだろう⁴⁴。けれども戦争や軍隊をシンボル化した童謡の歌

⁴⁴ そこにはメディアと時局歌との相関的な問題が見え隠れしているが、その点については本稿の主旨から脱線するため立ち入らないこととする。

詞は、決して深刻な内容ではない。というのも、そこでは「ねずみ」や「とんぼ」あるいは「だるま」などのような、子どもにとって身近な事物を擬人化する手法が用いられているためである。つまり「戦争」や「兵隊」「空中戦」をおこなう主体が人間ではなく、小動物などに置き換えられている。このように戦時色を感じさせる歌詞であっても、そこには擬人法と擬音語とが駆使されており、情景描写的なタッチによるリズムカルさが印象的である。子どもの世界に寄り添うといった「童心」に根ざした創作行為自体が、戦争への恐怖感や軍隊の厳めしさなどを和らげるものとなっている⁴⁵。

さらには、⑥子どもの好きなお菓子や、⑦生理現象を歌詞に読み込んだもの、また(教育的な内容をもつ歌詞もみられる。子どもとお菓子の関係を詠んだ作品として思い出されるのは、前述した葛原と宮城による童曲《ちょこれいと》である。この作品では、子どもがチョコレートをはお張るまでの様子が、あたかも目の前で見ていくかのように詳細に描写され、その時のワクワクした子どもの心境までも伝わってくるようで感動的である。それに比べて山内が曲づけた童謡は全般的に、歌詞の詩情が表面的で軽い傾向にある。つまり、歌詞の語調から生まれるリズムカルな面白さにひたすら傾倒していて、子どもの日常から生まれる感動の本質を表現するには至っていない。つまり山内が曲づけた童謡曲の歌詞も葛原が作詞した童謡の歌詞も、ともに子どもの日常に着目している意味では同じスタンスにある。その点では両者ともに「童心」の表出をめざしたものと言えよう。だがしかし、その先にある子どもの心理描写や情感の追求という点で、葛原の歌詞は詠み込みが深いと感じられるが、一方の山内が曲づけた童謡の歌詞は表面的であり、そういった深さの点で成功しているとは言いがたいのである。

さいごに、山内が曲づけたこれらの童謡の歌詞には共通して「ローカリティ」が感じられない。その原因として考えられることは、これらの歌詞のもつメッセージ性が日本各地の子どもに共通して受け入れられる題材でなければならなかったためだろう。したがって明治期の文部省唱歌が全国画一的な内容だったことに対する反省点は、レコード童謡においても、いまだ克服されない課題だったのである。童謡曲がポピュラリティを獲得すること、童謡創作においてローカリティを発揮させることは、裏腹の関係にあったと考えられよう。

(2) 山内による作詞

それでは次に、山内自身が作詞にあたった《金魚の舞姫》ではどうだろうか。現存する仲吉氏の手稿譜には一番の歌詞しか記されていない⁴⁶。その歌詞は次頁の【表4】のとおりである。

⁴⁵ この点を補強する言及として、沢山美果子の教育家族の成立に関する研究では「童心主義的子ども観は、子どもという存在の普遍的価値を認めるとともに、現実から逃避して子どもを守るという側面をも持っていた」ことが指摘されている(周東、2007:68)。

⁴⁶ 《金魚の舞姫》の歌詞において、その当初は二番以降があったのかどうかについても定かではない。

【表4】《金魚の舞姫》の歌詞（一番のみ）

あかい尾ひれの はなびらもよう おどりすがたも あでやかみごと たもとふりふり みづもをわけて きんぎよのまいひめ うかれひめ シャリコシャンシャン シャンシャンシャラリ シャラリコシャンシャン シャンシャラリ
--

ここでも前述の『童謡曲集』に収録された童謡群と同じように、身近な小動物である金魚を題材に擬人化し、その泳ぐ様子を描写している。また、歌詞の締めくくりの箇所「シャリコシャンシャン・・・」といった擬態語を用いて、金魚のあでやかさを効果的に表現している。《金魚の舞姫》の二番以降の歌詞の展開が、子どもの心理を描写しようとしたものであったかについては、現存する一番の歌詞のみからは判断できない。とはいえこの童謡が、①子どもにとって身近な題材を描いていること、②擬人化をはかっていること、③擬態語を駆使していること、④子どもの目線で表現しようとして試みていること、などの諸点において、前述した『童謡曲集』収録の童謡群ときわめて類似する傾向をもっていることは明らかである。以上の諸点は、山内の歌詞創作における「童心」を具現する手法とみなされる。

6-2. 楽曲について

6-2-1. 歌唱旋律の音域と最低音

大正期の唱歌を対象とした松井みさの研究では、唱歌楽曲における十一度という音域が広めの音域であることが指摘され⁴⁷、また小学生を対象とした唱歌のばあい、歌いやすい音域という意味では、八度ないし九度の音域が妥当だろうと松井は述べている⁴⁸。けれども、稿末の【表2】に示したように、山内の童謡曲では歌唱旋律の音域が九度から十三度の範囲にあるため、松井の見解を基準に考えれば、かなり幅広い音域で作曲されていることになる。山内の童謡曲でもっとも多い音域は十度であり、19曲が該当する。ついで九度が14曲、十一度が9曲であり、さすがに十二度と十三度の音域は少ないが、それでも、それぞれ2曲ずつある。とくに十一度以上の音域をもつ童謡曲が13曲も存在する点には留意しておきたい。

山内が作曲した子どものための歌のジャンルには、童謡曲のほかに唱歌がある。現在までに楽譜が確認されている唱歌楽曲は数少ないが、たとえば前述した唱歌劇「黄金の瓜ざね」に含まれる楽曲では、それらの歌唱音域はa-f²の十三度の範囲で設定されていた。さらに目先を

⁴⁷ 松井、2007：176。

⁴⁸ 松井、2007：175。

変えて、大人のための歌のジャンルではどうだろうか。一例として新民謡曲に着目する。先ほどの唱歌劇とほぼ同時期に作曲された6曲の新民謡曲では、それらの歌唱旋律の音域は九度から十二度の範囲にあった。詳細には c^1-f^2 の十一度が3曲あり、 c^1-d^2 ならびに e^1-f^2 の九度が2曲、 $h-f^2$ の十二度が1曲あった。このように歌唱旋律の音域設定という点では、唱歌、童謡、新民謡のジャンル間で、さほどの差はみられない。

そうなるに山内が童謡や唱歌を作曲するにあたって、童謡歌手をはじめとする「子ども」が歌いやすいように配慮した点は何だろうか。結論から先にいうと、童謡や唱歌の歌唱旋律では最低音が低めに設定されていた。つまり稿末の【表2】に示したとおり、山内の童謡や唱歌の楽曲の大半が a 、 h 、 c^1 、 d^1 のいずれかを最低音としていたことに対して⁴⁹、新民謡のほとんどが c^1 を最低音としていた。したがって新民謡では、童謡や唱歌の楽曲よりも二度から三度、最低音が高めに設定されていたことになる。さらに比較までに、宮城道雄の童曲を対象とした岩井正浩の分析結果によれば、宮城の童曲の多くは $a-d^1$ の範囲で最低音が設定されているという⁵⁰。したがって山内の童謡や唱歌の楽曲は最低音の点で、宮城の童曲の傾向と合致していることになる。

以上を総括すると、童謡や唱歌などの子どものための歌の創作において、山内は最低音を低めに設定していた。なぜなら山内が作曲した歌唱旋律は音域が広く、すべての楽曲が九度以上の幅広い音域で書かれていた。そのため、最高音が出しづらくなならないように山内は配慮して、歌唱旋律を低めに設定したのではないだろうか。

6-2-2. 規模と形式

レコーディングには所要時間の制約がつきものである。当時のSP盤レコードの収録可能時間は3分30秒だったので、楽曲の規模の点で山内の童謡曲が画一的な傾向にあるのは当然のことである。今回、山内の童謡曲のレコードが確認できなかったため、ここでいう規模とは小節数を前提とする⁵¹。稿末の【表2】に示したように、最小のもので16小節、最大のものでも40小節である。しかも、これらのすべての楽曲には、ピアノの前奏部が含まれており、その規模は最小のもので4小節、最大のもので12小節である。

歌唱部分の楽曲形式は一部形式あるいは二部形式が典型である。そのほかに、曲数はわずかであるが、一部形式あるいは二部形式の歌唱部に後続して、コーダ的な新たなフレーズで締めくくられる楽曲もある。さらに数曲の楽曲では、小規模なピアノの後奏がつけられているものもある。

これらのピアノによる前奏部や後奏部は、単純に歌唱旋律をピアノに置きかえて表現したも

⁴⁹ 山内の童謡曲の歌唱旋律の最低音において、もっとも使用頻度の多い最低音が c^1 であり、27曲が該当する。ついては h が13曲、 d^1 が5曲、 a が1曲となっている。

⁵⁰ 岩井、2003 [1998]: 257・表2。なお岩井の分析では、宮城道雄の童曲のすべてを分析しているのではなく、23曲の童曲を対象としている。

⁵¹ これらはレコード童謡曲なので本来は小節数ではなく、むしろ演奏時間で判断することが妥当であろう。今回は楽譜資料にもとづく分析結果のため、便宜的に小節数を示した。

のであり、そこに歌唱領域とは異なる器楽的な世界をつくりだそうというような趣向はみられない。したがって、山内が序文で言及していた「ピアノをして日本楽器たらしめる」という創作理念を、前奏部や後奏部などの楽曲形式面から指摘することは難しい。

6-2-3. 使用音階

それでは、山内が自序で明言した創作理念は、楽曲のどういったところに具現されているのだろうか。ことに「日本的」であるということを端的に示す音楽的要素は、やはり音階だろう。楽曲内にどのような種類の音階を使用したかということは、すなわち、どのような民族性を表出しようとしたかという創作態度に直結すると考えたい。ここでは音階使用の傾向を、歌唱旋律とピアノ伴奏とに分けて考察する。

(1) 歌唱旋律の音階

山内の童謡曲の歌唱旋律は、次の六種類のいずれかの音階を使用している。

【表5】山内の童謡曲における音階の傾向

	音階の種類	楽曲数	童謡曲全体との割合
①	ヨナ抜き長音階	26 曲	57%
②	ヨナ抜き短音階	7 曲	16%
③	民謡音階	7 曲	16%
④	ディアトニック長音階	4 曲	9%
⑤	ディアトニック短音階	1 曲	2%
⑥	都節音階	1 曲	2%

使用頻度の多い順番にあげると、まず、一番多く使用されているのがヨナ抜き長音階で26曲(57%)、ついで、ヨナ抜き短音階および民謡音階がそれぞれ7曲(16%)ずつあった。さらに、ディアトニック長音階が4曲(9%)あり、もっとも少ないのがディアトニック短音階および都節音階で、それぞれ1曲(2%)ずつあった。したがって山内の童謡曲ではヨナ抜き系の音階の使用が圧倒的に多く、全対象曲の七割以上にもおよんでいることになる。だが、ヨナ抜き長音階の使用が多いという傾向を、山内の童謡曲の特色と理解するには早計である。

この点について、山内と同時代のレコード作曲家・河村光陽の童謡曲と比較すると、河村のばあいヨナ抜き長音階が51%、ヨナ抜き短音階が16%、民謡音階が21%、都節音階が1%、その他の長短音階が6%という割合となっており⁵²、各種音階の使用傾向ならびに割合の点で山

⁵² 小島 2004 : 223。

内の傾向ときわめて近似していると言える。ただし、民謡音階の使用は河村の方がいくらか多いが、その反面、ディアトニック系の音階の使用については、山内の方がいくぶん多い。ことにディアトニック長音階は、民謡音階や都節音階などのように日本古来の伝統的な音階ではなく、明治初期の伊澤修二や神津専三郎らによって唱歌教育への導入が新たに提唱された音階だった。伊澤や神津らは著書「音楽と教育との関係」のなかで「長音階製の楽曲は文教最新の国に多く」⁵³と述べ、健全なる人格の育成のためにも学校唱歌に長音階を導入すべきだと考えていた。そういった伊澤や神津らの考えは、山内にも受けつがれていたと考えられる。

河村のレコード童謡について、小島は次のように評価する「彼の作品の変化の過程は、まさにレコード童謡の成立・変化の過程をそのまま典型的に表わしていることがわかってきた。そのためここではとくに河村光陽一人にしばって、レコード童謡の問題を考えることにした」⁵⁴。このような小島による河村の童謡曲への評価が正しいとすれば、各種音階の使用傾向にみられた山内と河村の共通性は、レコード童謡というジャンル全体の傾向として理解し、敷衍して考えても良いのかもしれない。

さらに山内の創作では、ジャンルごとに各種音階を使い分ける傾向があったことを指摘しておきたい。その顕著な事例となるのは琉球音階や律音階である。これら二種類の音階は、山内の創作曲のばあい新民謡の楽曲に多く使用されたが、童謡曲には一切使用されなかった⁵⁵。おそらく山内は、ヨナ抜き系の音階や民謡音階、ディアトニック系の音階、都節音階に対して「日本の子供のもつ童心」を表現するにふさわしい音階と考えた。その一方で山内は、琉球音階や律音階を「日本人の民情」を表現する音階として新民謡曲に用いたのだが、けれども「童心」を表現するためには適切ではないと考えたのだろう。

ここではさらに転調についても言及しておきたい。稿末の【表2】に示したとおり全46曲の分析対象曲のうち、《にらめっこ》《大坊主小坊主》の2曲は転調を含んでいる。詳細には《にらめっこ》では平行短調へ、《大坊主小坊主》では同主短調へと転調している。これらの楽曲では、同一フレーズを二回反復する際に一回目は長調そして二回目は短調へと変化させ、あるいは同一フレーズ内の二度音程を繰り返す際に長短二度で変化をつけるといった手法が用いられている。これらの手法は転調というより、むしろ一時的な色調の変化である。そういった山内の手法は、楽曲の構造的な節目と結びつくことなく、たんに音色のニュアンスを即座にコロコロと変化させ、変幻自在な面白さをねらったものである。そこには、長短音程の変化にともなう響きの違いによって、すぐさま子どもの感覚にうったえる効果があるだろう。

そのほか、転調ではないが、歌唱旋律に二種類の音階が混在している楽曲がある。それは作詞作曲ともに山内による《金魚の舞姫》である。この楽曲の歌唱旋律は都節音階を基調としているが、ただし歌詞の第三行「たもとふりふり みずもをわけて」⁵⁶に相当する旋律だけディア

⁵³ 伊澤、昭和46 [明治17] : 107。

⁵⁴ 小島 2004 : 250。

⁵⁵ 稿末の【表2】を参照のこと。

⁵⁶ 181頁の【表4】を参照のこと。

トニック短音階（二短調）にもとづいている。

（２）ピアノ伴奏の音階

歌唱旋律の音階とピアノ伴奏の音階とが一致しない楽曲が、山内の童謡曲にはみられる。このような傾向は全46曲中7曲（16％）にあてはまり、それほど多くはない。しかしそのことは「ピアノをして日本楽器たらしめ」ようと努めた山内の創作理念を具体的に検証するうえで看過できない。詳細には、次の五つのタイプに分類できる。

【表6】歌唱旋律とピアノ伴奏間で音階が一致しない童謡曲

	童謡タイトル	歌唱旋律	ピアノ伴奏
①	《ねずみのかくれんぼ》	民謡音階	ディアトニック長音階
②	《坊やおの夢》《ゴーストストップ》《象さんテックリ》	ヨナ抜き長音階	ディアトニック長音階
③	《防空ごっこ》《私のお人形さん》	ヨナ抜き長短音階	ヨナ抜き長短音階（第7音含む）
④	《かにさん床屋》	ヨナ抜き長短音階	ヨナ抜き長短音階（第4音含む）
⑤	《月夜の渚》 ⁵⁷	ヨ抜き短音階 ⁵⁸	ヨ抜き短音階（第4音含む）

【表6】の①②のピアノ伴奏には、歌唱旋律に使用された民謡音階やヨナ抜き長音階などの、いわばペンタトニック音階にはなかった二つの音が新たに加えられている。そうすることによってピアノ伴奏は七音で構成される音階つまりディアトニック長音階となっている。さらに【表6】の③では、ピアノ伴奏のみにディアトニック長短音階の第7音（導音）が加えられている。また【表6】の④⑤では、ピアノ伴奏のみに第4音が含まれている。

以上の分析結果が示すように、山内の童謡曲は日本の民謡音階やヨナ抜き長短音階を駆使する傾向にあり、とくに歌唱旋律ではそういった方針が徹底している。ところがピアノ伴奏ではペンタトニック音階が徹底されず、結果としてディアトニック音階の傾向にある。そうなった理由は、おそらく山内がどんなに日本人の感覚を大切にしたい童謡づくりを志していたとしても、やはりピアノ伴奏を作曲する際に、皮肉にも調性音楽における和声法の発想や西洋的な和音の観念を乗り越えることができずにいたためだと考えられる。より具体的にいえば、単旋律スタイルの歌唱パートには「日本的」な響きを反映させることができても、ホモフォニックな響きが可能なピアノという外来の楽器を前提として「日本的」な書法を創りだすことは、当時の山内にとって未知の世界だったのだろう。その結果、依然として山内の童謡曲も同時代の多くの童謡曲と同様に、和洋折衷の習作的な水準にとどまっていたと言えよう。

⁵⁷ この楽曲はピアノ伴奏ではなく、ギター伴奏である。

⁵⁸ ただし第7音は導音扱いではなく、自然短音階と同一の音列である。

1930年代から40年代にかけての日本の音楽界では、日本和声の確立が声高に叫ばれていた。そこでは日本和声の創出の理念に関するさまざまな議論が交わされ、そして実際にもさまざまな和声論が提唱された。近年の西原稔の研究では、昭和初期の作曲家・早坂文雄の創作理念を紹介しており、そのなかで早坂が西洋の3和音構成の観念を否定する考えをもち、そして西洋から完全に独立している「ありかた」にあらねばならないと述べていたことを紹介している⁵⁹。早坂のこのような考えは昭和17（1942）年に発表された日本音楽論の根幹をなしており、それは山内の童謡創作の約10年後に形成されたものだった。このように考えると、たとえ山内が「日本的」な童謡の作曲をめざしていたとしても、西洋の和音の観念を覆し、そして近代日本人が創出すべき斬新な和音の観念について、少なくとものちの早坂のような明確なヴィジョンを山内がもっていなかったことは、さきに述べた彼のピアノ伴奏書法をみれば明らかである。しかしそのことは一方で、1930年代の邦人による音楽創作の一般的な水準をおしなべてみると、しごく当然のことにも思われる。

7. まとめ

山内は「童心」および「同化」を理念としてレコード童謡の創作にのぞんだ。ことに「童心」の追求は、子どもの生活や目線を反映させた歌詞の題材面に確認することができた。けれども歌詞のもつ詩情は、あくまでも表面上の描写にとどまっており、子どもの心理や情感などの内面を描きだそうというものではなかった。さらに「日本」の子どもの「童心」は、歌唱旋律に多用されたヨナ抜き音階や民謡音階などのペンタトニック音階を使用することによって表象されたと考えられる。それにもかかわらず当時の山内は、調性音楽の和声感や和音の観念をのりこえることができずにいた。そのため彼本来の意図がピアノ伴奏には徹底されず、結果的にはディアトニック音階の傾向にあり、そこには「日本」らしい響きを追求したあとはみられない。

一方「同化」の理念として山内は、ピアノという外来の楽器を将来的に「日本」の楽器へと変容させたいという展望をもっていた。ここでいう「同化」とは、すなわち洋楽器の「国風化」である。むしろ、山内の童謡曲の様式面に「同化」がすぐに実現されたわけではなく、今後のさまざまな創作上の試行錯誤のなかで、ピアノが「同化」されてゆくことを山内は期待していたのだろう。

さいごに「ポピュラリティ」「ローカリティ」「ナショナルリティ」という補助線によって総括しておきたい。レコード童謡は唱歌と同じように全国各地の日本の子どもをターゲットとしていたものの、その創作基盤は唱歌とは本質的に異なっており、すなわちレコード会社による営利が前提とされていた。このジャンルがポピュラリティの獲得を第一義としていた以上、その作品様式は大衆文化としての画一的な傾向にあり、そしてローカルな要素はむしろ排除される傾向にあったと結論づけられる。たとえば、ローカルな要素としての琉球音階は山内の童謡曲に使用されなかったが、しかし明治初期に伊澤や神津らが国民の教育にふさわしいと考えた外

⁵⁹ 西原、2002：405。

来のディアトニック長音階や人為的に作られたヨナ抜き音階は、山内の童謡曲にも多用されていた。そういった音階傾向からいえば、近代以降の国民づくりの延長線上にあると結論づけられる。さらに歌詞内容は、大正期の文芸運動以来の「童心主義」の延長線上に位置づけられ、そこには日本の将来を担う子ども像を追求しようとするナショナルな創作態度が認められた。その意味で山内のレコード童謡曲は、広義のナショナリティを表象したものとして解釈されよう。

このように考えると、まさに山内によるレコード童謡の創作はポピュラリティの獲得とナショナリティの表象をめざすものだったと結論づけられる。たとえレコード童謡というジャンルが昭和初期における一過性のものであったとしても、このジャンルの普及によって、洋楽の形式性や調性音楽の和声感、さらにはディアトニック長音階などの、いわば近代以前の日本人が耳にすることのなかった新しい響きが学校教育という垣根を越え、日本社会の裾野にまで浸透したと考えられる。しかも、そういった響きは現代においてもなお、メディアによる大衆音楽のジャンルへと連綿と受け継がれているのである。そして、当時の子どもたちは日常的にレコード童謡曲を耳にしたり口ずさんだりするなかで、和洋折衷的なさまざまな試作的な響きを、あたかも所与の響きのごとくみずからの音感覚として身につけていったのだろう。その意味で山内のレコード童謡曲も、そういった時代性のなかに息づき、多分に貢献したと考えられるのである。

出典

伊沢修二『洋楽事始 ～音楽取調成績申報書～』平凡社、昭和46 [明治17]。

岩井正浩『増補 子どもの歌の文化史』第一書房、2003 [1998]。

沖縄県沖縄市教育委員会『山内盛彬翁 王府おもしろ 調査報告書：沖縄市文化財調査報告書 第五集』文進印刷株式会社、1983。

沖縄タイムス社『私の戦後史 第4集』沖縄タイムス社、1981。

北原白秋『白秋全集』第21巻、岩波書店、1986 [北原白秋『明治大正詩史概略』改造社、昭和4]。

亘保わかな「近代沖縄における洋楽受容の歴史的研究 ～伝統へのまなざし～」

沖縄県立芸術大学 博士学位論文、2011 (申請中)。

葛原しげる『葦の笛』培風館、昭和3。

小島美子『日本童謡音楽史』第一書房、2004。

周東美材「子ども向け文芸運動の産業化」

『情報学研究：学環：東京大学大学院情報学環紀要』72号、2007：65-81。

昭和館『SPレコード60000曲総目録』アテネ書房、2003。

武田俊輔「民謡の歴史社会学 ～ローカルなアイデンティティ／ナショナルな想像力～」

ソシオロゴス編集委員会『ソシオロゴス』第25号、2001：1-20。

西原稔「田中正平の〈日本和声〉の理論と〈日本的なもの〉の思想」

『転換期の音楽』編集委員会『転換期の音楽：新世紀の音楽学フォーラム』音楽之友社、2002：309-407。

- 比嘉悦子「山内盛彬の音楽研究」『ばららん』第2号、1987年9月：111-123。
- 福田千絵「大正から昭和初期における箏の童曲 ～箏曲家の童曲への取り組みについて～」
『日本音楽教育学会 第39回大会プログラム』2008：16。
- 松井みさ「草創期の童謡とその音階についての一考察」『中国学園紀要』第4号、2005：107-110。
- 松井みさ「大正時代の唱歌に関する一研究 ～永井幸次作品の音階構成を中心にして～」
『中国学園紀要』第6号、2007：173-177。
- 松村武雄、田邊尚雄、田邊八重子『童話童謡及音楽舞踊』児童保護研究会、大正14 [大正11]。
- 三島わかな「沖縄音楽の近代化と園山民平」
『沖縄県立芸術大学紀要』第16号、平成20：157-178。
- 三島わかな「山内盛彬による戦前期の音楽創作 ～唱歌劇及び新民謡ジャンルを中心に～」
『沖縄県立芸術大学紀要』第17号、平成21a：155-174。
- 三島わかな「山内盛彬による戦前期の音楽活動 ～音楽会プログラムを史料として～」
『沖縄芸術の科学』第21号、2009（平成21b）：99-111。
- 三島わかな「山内盛彬の唱歌劇《黄金の瓜ざね》における郷土性」
『沖縄県立芸術大学紀要』第18号、平成22：183-196。
- 山内盛彬『琉球の舞踊と護身舞踊：民俗芸能全集Ⅲ』民俗芸能全集刊行会、1963。
- 山内伶晃『山内伶晃童謡曲集』シンフォニー楽譜出版社、昭和9。
- 渡辺亜希子「宮城道雄の〈童曲〉～作品分析とその教育的意義について～」
『音楽教育史研究』第10号、2007：113-125。

作成者：三島わかかな

【表1】童謡の歌詞の様式分析表

作番号	楽曲名	韻律	行数	節数	使用言語	歌詞の長	擬音	擬子詞	作詞者名	備考
1	人形の花嫁	八五調	4+	3	標準語・口語体	コトハ遊び	ちりちりちり	島田芳文		
2	春こいこい	八五調	2+	4	標準語・口語体	コトハ遊び	春来い来い	若杉雄三郎		
3	タンタングクロー	七五調	3+	5	標準語・口語体	コトハ遊び	タンタングクロー	高橋静湖		
4	鐘が鳴る	八五調	4	3	標準語・口語体	擬音	ニコニコ	島田芳文		
5	ヨット浮べて	七七・七五・七七調	1+	3	標準語・口語体	擬音	ザブザブザブ	西崎磯雄		
6	陰翳みこつこ	八五調	4+	4	標準語・口語体	擬音	タンタングクロー	島田芳文		
7	いたづら時計	?	?	4	標準語・口語体	擬音	カッチンコ	大村主計		
8	風の餅良き	七七・七七・七七五調	1+	5	標準語・口語体	擬音	チュッ / チュッチュン	須川鴻一郎		
9	こんこん小石	七七調	4	3	標準語・口語体	コトハ遊び	こんこん小石、ざんざんが、ころころ、	島田芳文		
10	ゴロスケホウホウ	八五調	5	4	標準語・口語体	コトハ遊び	ゴロスケゴロスケ、エツポホウ	島田芳文		
11	カン子リ雀	七五・七五・七五五調	1+	4	標準語・口語体	擬音	カッチリ、チウチウ...	若城源一郎		
12	猿廻し	七五調	3+	4	標準語・口語体	擬音	すべてすててこ、とんとんとん	島田芳文		
13	お山の大将	七五調	3+	4	標準語・口語体	擬音	トテチテトテチテ、ハイトウクハイドウ	渡多野狂夢		
14	私のボ子	七七調	2+	4	標準語・口語体	擬音	チツチツ、ケツツチツ	島田芳文		
15	兵隊あそび	七七調	2+	3	標準語・口語体	擬音	びよんびよんびよん...	徳原雅雄		
16	かくれんぼ	七五調	4	6	標準語・口語体	擬音	*	松島徳太郎		
17	夜の夜学校	八五調	3+	4	標準語・口語体	擬音	ガッコ、ゲッコ	島田芳文		
18	いたちの米とぎ	八五調	3+	4	標準語・口語体	擬音	ザックリ...	渡邊喜彦		
19	ツバメの飛行家	八五調	3+	4	標準語・口語体	擬音	スイスイ...	渡多野狂夢		
20	竹馬小馬	八五調	5	4	標準語・口語体	擬音	カッポ、カッポ...	清水清		
21	とんまのトン助	七五調	4+	3	標準語・口語体	擬音	ビックリトン、シャックリトン	徳崎雅彦		
22	ままごと遊び	八五調	5	4	標準語・口語体	擬音	*	荒波太郎		
23	よいよいよい子	五八・五八・八五八五	*	4	標準語・口語体	コトハ遊び	*	島田芳文		
24	にらめっこ	八五調	5	4	標準語・口語体	擬音	ピクピク、アツハツハツハハ	今井十九二		
25	みんなの公園	七七・七七・七五調	*	3	標準語・口語体	擬音	チクッタラ、ラッタッタ	渡邊喜彦		
26	シヤックリコ	八五調	4+	4	標準語・口語体	擬音、セリフ	シヤックリ、ハツエ、チリリンリン	鈴木勝		
27	おもちゃの戦争	八五調	5+	4	標準語・口語体	擬音	ガツタンゴツタン、ピーポッポ...	島田芳文		
28	狸踊り	八五調	3+	5	標準語・口語体	擬音	ハステチコチン、ハボンボコボン	石渡欽之助		
29	大坊主小坊主	七五・七七・七五	*	4	標準語・口語体	擬音	*	浅沼透		
30	霧ころちゃん	八五調	4+	4	標準語・口語体	擬音	ピカピカ、ゴーゴゴ	島田芳文		挿入セリフ
31	おちいさんのお囃し	五八・五八・八五八五	*	4	標準語・口語体	セリフ	*	石渡欽之助		
32	坊やおお夢	七五調	7	3	標準語・口語体	擬音	ドンブラゴツコ、スツッコ、トントン...	島田芳文		
33	とんぼの空中戦	七七調	2+	5	標準語・口語体	擬音	ドンド、ドンドン、ハバリバラ	志南葉雪		
34	ねづみの兵隊さん	?	?	3	標準語・口語体	擬音	チユッコ	荒波太郎		
35	だるまの兵隊さん	八五調	4	4	標準語・口語体	擬音	スイスイ、サツサツ、トントドント	加藤省吾		
36	防壁ごっこ	七五調	6	3	標準語・口語体	擬音	ゆらゆら	高安啓示		
37	吊り橋渡ちよ	七七調	4	4	標準語・口語体	擬音	ザンブリゴッコ、ザンブリコ	松根有二		
38	トストツ	七七・七七・七五	?	4	標準語・口語体	擬音	ちよんちよん、ピリ	小原藤正		
39	遊ばよ學ばよ	?	*	3	標準語・口語体	コトハ遊び	コトハ遊び	谷川歩		
40	私のお人形さん	?	?	3	標準語・口語体	擬音	キラキラ	純原芳郎		
41	かにさん床屋	?	?	4	標準語・口語体	擬音、コトハ遊び、セリフ	キラキラ、カラコロ、ちりちり	今井十九二		
42	かになんか	八五調	?	3	標準語・口語体	擬音、セリフ	チヨッキリ、チヨッキリホイ	畑中正登		
43	ねずみのかくれんぼ	八五調	3+	4	標準語・口語体	擬音	チュッチュツ...	菅崎建		
44	傘さんテックリ	七五調	4	5	標準語・口語体	擬音	パチパチ、テックリ...	高橋郁		
45	月夜の清	七七五調	*	3	標準語・口語体	擬子詞	*	野口雨情		
46	金魚の舞姫	七七・七七・七五	*	1	標準語・口語体	擬音	シヤリコシヤンシヤン...	山内倫晃 (=盛彬)		作言氏の作譜 / 堀曲譜

【凡例】 +=各節末尾にリフレイン含む、 ? =不定型、 * =分析不能もしくは特記事項なし

作成者：三島わかな

【表2】童謡の楽曲の様式分析表

作業番号	楽曲名	拍子	小節数	楽曲形式	音階	音域	テン・ホ	曲趣	歌詞の特長	楽曲の終止型	作者者名	備考
1	人形の花嫁	2/4	4:14	一部	ヨナ抜・短	d ¹ -e ²	四分音符=60	かわゆく	コトハ渡び	カデンツ	島田芳文	
2	春こいこい	2/4	4:16	一部?	タイアトニツク長音階	c ¹ -d ²	四分音符=88	朗らかに	コトハ渡び	カデンツ	若杉雄二郎	
3	タンクタンクロー	2/4	8:16	一部?	ヨナ抜・長 (7含む)	c ¹ -e ²	四分音符=100	朗かに	コトハ渡び、緩音	カデンツ	高橋幹湖	
4	鐘か鳴る	2/4	8:16	一部?	ヨナ抜・長 (4含む)	c ¹ -e ²	四分音符=92	朗かに	緩音	カデンツ	島田芳文	
5	ヨット浮べて	2/4	8: 8+12	二部 (A-B)	ヨナ抜・長 (4含む)	h ¹ -d ²	四分音符=88	軽快に	緩音	カデンツ	西崎義雄	
6	線路みごっこ	2/4	4:12+8	二部 (A-B)	ヨナ抜・長	h ¹ -d ²	四分音符=92	軽快に	緩音	カデンツ	島田芳文	
7	いたづら時計	2/4	8:16	一部?	民謡 (核音 d)	c ¹ -d ²	四分音符=96	可美しく	緩音	*	大村主計	
8	鼠の餅あそび	2/4	8:38	一部?	ヨナ抜・短 (47含む)	d ¹ -e ²	四分音符=104	可美しく	緩音	*	須川鴻一郎	
9	こんこん小石	2/4	8:20	一部?	ヨナ抜・短	d ¹ -e ²	四分音符=100	軽く	緩音	カデンツ	島田芳文	
10	ゴロケケホウホウ	2/4	8:22	一部?	民謡 (核音 d)	c ¹ -e ²	四分音符=104	躍躍風に	緩音	*	林柳彦	
11	カウツリ雀	2/4	4:30	一部?	ヨナ抜・長 (4含む)	h ¹ -c ²	四分音符=112	躍躍風に	緩音	半終止	若杉雄一郎	
12	猿廻し	2/4	4:8+16+4	三部 (A-B-K)	ヨナ抜・短 (4含む)	h ¹ -e ²	四分音符=104	浮かれ気分	緩音	カデンツ	島田芳文	
13	お山の大将	2/4	8:20	一部?	民謡 (核音 a)	c ¹ -e ²	四分音符=116	無邪気に	緩音	*	渡多野狂夢	
14	私の舟子	2/4	4:16	一部?	ヨナ抜・長	c ¹ -d ²	四分音符=92	無邪気に	緩音	カデンツ	島田芳文	
15	兵隊あそび	2/4	4:4+12	二部 (A-B)	ヨナ抜・長 (47含む)	c ¹ -d ²	四分音符=100	勇ましく	緩音	カデンツ (三拍子問題)	篠原雅彦	
16	かくれんぼ	2/4	4:16	一部?	ヨナ抜・長	h ¹ -e ²	四分音符=80	快活に	緩音	カデンツ	私島備太郎	
17	蛙の夜鳴き	2/4	10:20+8	三部 (A-K)	ヨナ抜・長	c ¹ -g ²	四分音符=92	愉快に	緩音	カデンツ	島田芳文	
18	いたちの米とぎ	2/4	4:16+12	二部?	民謡 (核音 d)	c ¹ -d ²	四分音符=108	愉快に	緩音	*	島田芳文	
19	ツバメの飛行家	2/4	4:16+8	二部 (A-K)	ヨナ抜・長 (47含む)	c ¹ -f ²	四分音符=96	軽快に	緩音	カデンツ	渡多野狂夢	
20	竹馬小馬	2/4	8:20	一部?	ヨナ抜・長	c ¹ -d ²	四分音符=100	元気に	緩音	カデンツ	清水清	
21	とんまのトン助	2/4	8:20	一部?	ヨナ抜・長	c ¹ -e ²	四分音符=100	元気に	緩音	カデンツ (不完全)	徳崎雅彦	
22	とまこと渡び	2/4	8:8+12	二部 (A-B)	ヨナ抜・長	c ¹ -e ²	四分音符=108	おどよく	緩音	カデンツ	荒波太郎	
23	よいよいよい子	4/4	4:16	一部	ヨナ抜・短 (4含む)	c ¹ -e ²	四分音符=88	愉快に	緩音	カデンツ	島田芳文	
24	いらめつこ	2/4	4:8+12	二部?	ヨナ抜・長 (4含む) + 転調	c ¹ -e ²	四分音符=116	躍はしく	コトハ渡び	カデンツ (不完全)	今井十九二	
25	みんなの公園	2/4	8:16	一部	ヨナ抜・長 (4含む)	c ¹ -d ²	四分音符=104	躍はしく	緩音	カデンツ	渡多野狂夢	
26	シャクリコ	2/4	12:24	一部	民謡 (核音 d)	c ¹ -d ²	四分音符=96	なごやかに	緩音、セリフ	*	鈴木勝	
27	おもちゃの戦争	2/4	8:20	一部	ヨナ抜・長 (4含む)	h ¹ -e ²	*	元気に	緩音	カデンツ	島田芳文	
28	狸踊り	2/4	8:21	一部	民謡 (核音 d)	c ¹ -e ²	四分音符=96	賑かに	緩音	*	石澤欽之助	
29	大坊主小坊主	2/4	8:16	一部	ヨナ抜・長 (4含む) + 転調	d ¹ -e ²	四分音符=100	をかしく	三和音終止	カデンツ	渡多野	
30	雷こちやん	2/4	4:12	一部	ヨナ抜・長 (4含む)	h ¹ -e ²	四分音符=60	勇ましく	緩音	カデンツ	島田芳文	
31	おおいさんのお話し	4/4	4:13	一部	ヨナ抜・長 (4含む)	h ¹ -e ²	四分音符=104	気持よく	セリフ	カデンツ	石澤欽之助	
32	坊やお夢	2/4	8:24+12	二部 (A-K)	ヨナ抜・長 (伴奏=4.7含む)	h ¹ -d ²	四分音符=104	子守唄風に	緩音	三和音終止	島田芳文	
33	とんぼの空中戦	2/4	8:12	一部	ヨナ抜・長 (4含む)	h ¹ -d ²	四分音符=96	勇ましく	緩音	カデンツ	志磨素直	
34	ねづみの兵隊さん	2/4	8:12	一部	タイアトニツク長音階	c ¹ -f ²	四分音符=84	元気に	緩音	カデンツ	荒波太郎	
35	だるまの兵隊さん	2/4	8:16	一部	タイアトニツク長音階	c ¹ -d ²	四分音符=84	愉快に	緩音	カデンツ	加藤省吾	
36	防空ごっこ	2/4	8:22	一部	ヨナ抜・長 (伴奏=7含む)	h ¹ -e ²	四分音符=92	勇ましく	緩音	カデンツ (不完全)	高安啓示	
37	舟り橋渡うよ	2/4	8:16	一部	タイアトニツク長音階	c ¹ -e ²	四分音符=104	緩く	緩音	カデンツ	松根有二	
38	繻とび	2/4	8:14	一部	ヨナ抜・長	c ¹ -e ²	*	緩く	緩音	カデンツ	小原義正	
39	ゴーストツブ	2/4	4:16	一部	ヨナ抜・長 (伴奏=4.7含む)	c ¹ -e ²	四分音符=96	元気に	コトハ渡び、緩音	三和音終止	谷川歩	
40	遊ばよ遊ばよ	2/4	8:8+12	二部 (A-B)	タイアトニツク短音階	c ¹ -es ²	四分音符=112	元気に	緩音	カデンツ (不完全)	徳原秀郎	
41	私のお人形さん	2/4	10:12+5	一部?	ヨナ抜・短 (伴奏=7含む)	d ¹ -f ²	四分音符=72	かわゆく	緩音、セリフ	カデンツ	今井十九二	
42	かにさん床屋	2/4	8:8+8	一部?	ヨナ抜・長 (伴奏=4.4含む)	h ¹ -e ²	四分音符=92	忙しうに	緩音、セリフ	カデンツ	畑中正彦	「物語童謡」と付記
43	かにかくれんぼ	2/4	8:16	一部	民謡 (核音 d) (伴奏=長音階)	c ¹ -e ²	四分音符=104	快活に	緩音	半終止	青崎進	
44	象さんテウクリ	2/4	6:16	一部	ヨナ抜・長 (伴奏=4.7含む)	h ¹ -e ²	四分音符=80	ゆつたりと	緩音	カデンツ	高橋都	
45	月夜の者	4/4	6:11	一部	ヨナ抜・短 (7含む、導音回遊)	h ¹ -f ²	Tempo slow Trot	*	囃子詞	カデンツ	野口雨晴	附録「民謡」と付記
46	金魚の舞姫	4/4	4:11	一部	都節 (核音 d)	a ¹ -d ²	*	*	緩音	*	山内信鬼 (=盛形)	仲吉氏の作譜/編曲

【凡例】ヨナ抜・長=ヨナ抜き長音階、ヨナ抜・短=ヨナ抜き短音階、* = 記載ナシ、A - B = 反復ではない二部形式、A - K = コーダを伴う二部形式
: = 前奏部 (あるいは後奏部) と歌唱部の区切りを示す、+ = 歌唱部の段落構成を示す