

‘わらべうたの概説’から‘わらべうた音楽教育論’へ

秋山 治子

<キーワード>

日本のわらべうた 芸術哲学の立場 ペンタトニック 西洋音楽の文脈 コダーイ・メソッド 讃岐典侍日記 旋律の終わり方 音楽教育 日本人の根源にある民族的音感覚 日本のわらべうたにおける子どもの創造行為 ‘丸ごと’を実践する

本論の目的は二つある。日本のわらべうた研究に想定できる視点と成果を示し、わらべうた保育・教育を実践している現場に貢献することである。筆者の分野は「音楽学」であるが、日本のわらべうたは多岐の研究分野にまたがっており、一つの視点を定める前に学際的に捉えることの重要性を示したいと考えた。音楽及び他分野の先行研究を検証しながら、わらべうたの全体像を概説し疑問点・問題点等を示した。目的の二は教育にわらべうたを活用することについての考察でありV章の<考察>で問題を提起した。<序・目的>においては、わらべうたを音楽行動と文化行動の統合体として捉える立場を説明し、ことば=歌詞の支配が強い日本のわらべうたの特質からは、「無意識的に歌われる」うたの創出に触れ、遊びと一体化しているわらべうたを‘丸ごと’遊ぶことの意義を強調した。II章ではわらべうたの歴史を概観しその結果、資料上所見される最古のわらべうたは一般的に平安時代(『讃岐典侍日記』)とされているが、筆者の追検証からはそれを確認できる客観的根拠は得られない、という結論を得た。又現在伝承の多くは、その体系化が江戸時代に遡ることが資料の追認から判った。IV章では日本音階とリズムの基礎的法則を解説し、V章では「コダーイ・メソッド」の主要文献研究を通して、わらべうた教育の理念と意義を述べた。筆者はハンガリーのわらべうたは西洋音楽の文脈中に在るが故に、音楽教育に活用されうるし、教育効果や意義も期待されると結論づけた。他方、西洋音楽とのパイプを持たない日本のわらべうたは、うたと遊びの‘丸ごと’導入が図られるべきとし、教育においてわらべうたの遊びと歌が指導・伝授されることについての疑問を述べた。最後に乳幼児保育におけるわらべうたの活用を強調し、発達を考慮しつつ主体的・多角的に種々の音楽を取り入れる音楽環境の意義に触れた。

I 研究の目的および「わらべうた」の捉え方

本研究の目的は二つある。その一は、わらべうたを主に実践と結び付けて理解している立場の人々に、研究的立場から寄与したいということである。日本の伝承わらべうたの歴史的概容(または概要)と音楽理論的要点を概説することにより、わらべうた実践者にとって教材理解等々の一助となれば幸いである。

ところで筆者の専門分野は「音楽学」であるが、日本のわらべうたは音楽のみならず、多岐の分野に重層的に関連しているため、概容をまとめるにあたり、他分野における先学の力を多く借りた点を断っておきたい。

目的の二つ目は、わらべうたを教育に取り入れることについて考察し、音楽教育を‘わらべうた’の側面から考えてみたいということである。家庭や小学校でわらべうたを遊んできた者として、‘わらべうたを教育に取り入れる’ことについて音楽美学という哲学の立場から掘り下げてみたい。現在、保育・教育にわらべうたが取り入れられる場合、‘伝承文化の衰退’と‘保存・継承’の考え方が教育目的と重なり合っていることはないだろうか。この観点からも行った最後の<考察>では、筆者独自の‘音楽教育論’を展開する結果となった。

まずわらべうたをどう捉えるかについて、その考え方と立場を明らかにしたい。

日本のわらべうたを、<歌(=楽曲)を通じて日本文化を継承し、現代も細々とではあるが変容させ続ける>子ども(時として大人)の音楽行動と、<遊びを通して日本文化を継承してきた>子どもの文化行動の統合体と捉えたいと思う。他方歌を伴わない昔からの遊び(例えば‘けん玉’‘竹馬’‘面子’等)は「伝承遊び」として「わらべうた」から少し距離をとって民俗学の立場から紹介されている。しかし良く考えると「うた」という文字によって音楽であることが強調されがちであるが、日本のわらべうたの旋律は、ことば(=歌詞)の支配が強く、あくまでも付带的・無意識的に歌われる性格のもの¹⁾で、「歌か遊びか」と言えば比重はかなり「遊び」寄りであると考えてもいいのではないか。時代の変化にこの「遊び」がついていかれなくなり、遊び自体の要求も新種の遊びへと移り、わらべうたの出番も失われつつある現状、という図式で捉えたいと思う。

日本のわらべうたにおける歌と遊びは切り離すことのできない深い関係を持つので、両者を切り離すことは無意味とも言えるが、わらべうたを研究対象として取り上げる場合は、音楽面に焦点を当てるのか、遊びの面(民俗学・民族学等々の分野)なのか、または総合的に、なのかという研究の切り口を明確にすることは必要であろう。言うまでもなくここで言う「歌(=楽曲)」とは、芸術感覚や芸術音楽理論で捉えられる「芸術作品」の範疇に在る音楽を指すのではなく、「社会の基層における無意識的な表現」²⁾に属するような音楽、という意味での「楽曲」である。日本の「わらべうた教育・保育」の基盤を成

しているハンガリーのわらべうたのペンタトニック（5音音階）は、音楽的特質が西洋音楽の範疇にあり、その意味では本質的に西洋音楽とのパイプを持っていて、同質の部分もあるといえる（これについては、（注）35を確認してほしい）。近代ヨーロッパ音楽史の中心にF・リストやB・バルトークが自国の音楽生成の中から出現してきた事実がこのことを明らかに証明しているといえよう。一方日本のわらべうたは西洋音楽の文脈中には存在しない異質のものである。日本のわらべうたの旋律には明治以前迄、庶民が歌ってきた‘日本民族の旋律の基本’が表われているのであり、洋服・靴・‘ドレミファ’等々を知らない江戸の子どもが盛んに遊んだであろう‘遊び’が遊ばれている。それでは何故ハンガリーと日本のわらべうたは似たものと解釈され、ハンガリーの教育プログラムにも実際に載るのかと考えれば、両者ともその音組織がペンタトニックであり、‘歌のついた子どもの遊び’という共通点が理由で、コダーイ・メソッド関係の文献中にも自国のペンタトニックなどの教育効果の高い楽曲を優先しながら、他国のペンタトニックも教材とすべきだという記述が見られる。しかしペンタトニックはコンスタンティン・ブライロイウによって世界の至る所に見られることが明らかにされており³⁾ ‘ペンタトニック’という一つの呼び名でくられてはいるがそれぞれの特徴や音組織内容は様々であるという点を理解しなくてはならない。様々な地域のペンタトニックを収集したサボー・ヘルガー⁴⁾からも充分読み取ることができるので興味のある方は参照されたい。ハンガリーのわらべうたと日本のわらべうたの研究が別々に行われ、両者の違いを比較論的に取り上げる研究が殆ど見当たらない理由は、いわば<西洋音楽と日本音楽の違い>のような命題を研究者なら誰も取り上げないことと似ている。本研究の目的もこのことにはない。

本研究の方法は、日本のわらべうたの歴史的生成、音楽理論、「コダーイ・メソッド」に関すること等々について、文献研究等から理解を深め考察した（文献中で紹介される古文献については、直接原典に当たらず校合後の出版物で確認する方法をとった）。

1968年頃から羽仁協子氏を中心となって日本に紹介・展開してきたコダーイ・メソッドは、日本においては特に幼児教育の分野で盛んであり⁵⁾、本研究ではその中から5冊⁶⁾を主要資料とした。他方日本のわらべうたの成立と音楽理論面については、町田・浅野⁷⁾、藪田⁸⁾、岩井⁹⁾、小泉¹⁰⁾、星¹¹⁾等の代表的な文献を調べ、考察を加えた。

II 日本のわらべうたは、いつごろ誕生したか

II-1 「童歌」という語の文献における初見について

「童謡」という漢字が最初に登場するのは「日本書紀」¹²⁾においてであり、その意味は今日の「わらべうた」の意味とは異なる。それは中国史書の影響によるもので読み方は「ワザウタ」が妥当であり、意味は風刺的、比喩的性格をもつ歌謡である。「謡」という語は肉声だけで歌う「ウタ」を意味し、「童」はむしろ庶民のことをいう語と解すべきである¹³⁾。

筆者も日本書紀の追検証を試みたが、文献以上の発見はできなかった。従って次のようなまとめができるであろう。「童歌」という漢字が文献に登場するのは上代である。

II-2 大人社会の音楽状況について

子どもの存在の意味づけが現代より希薄な時代、子どもについては（おとなに関するほどには）記録されることはないと考え、おとなの歌の状況を調べてみる。前掲書の他、吉川¹⁴⁾等を参考にしながらまとめてみると概略は次のようになる。原始時代・古代は歌謡（声楽）が中心であった。「古事記」「日本書紀」にみられる歌謡がその資料となるが、詞型はまず五五調が生まれ、次に五七調が現れ、さらに五七五七七に発展した。このような詞型をもつ古代歌謡がどんな旋律であったか。その資料となるアイヌの音楽・沖縄の音楽・台湾の高砂族の音楽などにもとづいて考えられることは

- 1, 歌詞・旋律が即興的に創作され、旋律はことばの抑揚に忠実であった。（下線は筆者）
- 2, 日常生活のいろいろな場で歌われ、生活に直結していた。
- 3, 舞踊を伴う場合が多かった。
- 4, 簡単な構造の楽器を伴奏にすることもあった。

古代の日本民族は、何の束縛も抵抗もなく自らの感情をおおらかに歌いあげ、それを聴く人々を感動させる音楽を持っていた。それはまったく彼ら自身の音楽であった¹⁵⁾。さてここで下線部分に注目すると、当時の大人の歌謡の旋律のつけ方、つまり歌い方は、わらべうたの歌い方とほぼ同じであるらしいということが解る。「言葉の抑揚に忠実」という歌い方は、有声言語である日本語ならではの歌唱表現方法と言える。日本語を母語とする人であれば、その旋律法を習わなくても、ことば自体が有する抑揚に沿って唱えれば自然に歌えるのが、日本のわらべうたの旋律の原点である。それは日本語の言語的な本質が変わらない限り昔も現代もさほど変わらないものと思うが、この点に関しては言語に関する問題とも重なるので筆者が軽々に言うことはできない。

自らの音楽を謳歌していた日本に、大陸文化とともに外来音楽が渡来したのは奈良・平安時代であった。まず三国時代の朝鮮から、少し後に中国（唐）から入ってきた。この唐楽がわが国の「雅楽」につながるのである。唐楽とは別に中国の俗楽である散楽（呼び名がなまって猿楽になったのは平安時代中頃）が奈良時代に渡来して栄えたが、平安後期には廃止となり芸能者が野に出たことによって、日本独自の代表的な芸能であった田楽に影響を及ぼす。庶民において行われていた田楽であるが、貴族に受け入れられることによって技術も高度になり、専門の「田楽法師」の出現につながっていく。田楽と猿楽は双方で影響しあいながら発展していく。南北朝時代に一層栄えた田楽能（田楽）は江戸時代には村落に僅かに残る程度となり、芸術的内容へと変化した猿楽は室町時代に今日の能・狂言へと大成されていくことになる。芸術音楽・宗教音楽に関してはどうであったかという点、奈良朝までは輸入楽曲をそのまま演奏し、舞っていたのであるが、平安時代初期には

日本人も外来音楽を吸収しながら曲や舞を創るようになった。(輸入楽器の七弦琴、箏などに対して日本古来の伝統的楽器には和琴などのコト、フエ、ツヅミ、スズ、銅鐸などがある)。しかし遣唐使廃止等による外国音楽断絶の平安時代後期からは日本人向けの曲・楽器の整理統合が行われ(これを平安朝の楽制改革と呼ぶ)、音組織も日本的に改められたのである。そして吉川が「民族音楽興隆時代」と呼ぶ鎌倉・室町時代、「民族音楽大成時代」と呼ぶ、三弦伝来の戦国時代以降へと続き、江戸時代全体において日本独自の音楽文化が作り上げられていく。

以上が大人の世界における音楽に関する概観であるが、いつの時代も大人の真似をするのが子どもの本性であるとするなら、大人の歌からの借用や模倣は当然あったと考えられる。また文化の在る所に子どもの歌も存在すると考えるのが妥当で、たとえ記録として現れなくてもいつの時代も子どものうたは存在したと言える。しかしここで問題は、子どもの歌を全てわらべうたとしていいのかという点である。わらべうたとはどのように規定されるか、が問われる。このことについて簡単に考えを述べると、明治の西洋音楽導入以後の視点で捉える場合には、わらべうたは単に「子どもが歌う歌」だけとは言い切れないということになるが、それ以前の日本全体が西洋音楽の「ドレミ・・・」を知ることもなかった時代においては、わらべうたは「(遊びを伴うものであろうとなかろうと)子どもが歌う歌」と単純に定義づけることができるのではないだろうか。現代の視点で捉えると、「昔から子どもたちに伝承されてきた歌」という規定のみでも不完全だし、「遊びを伴う歌」といえば伴わない日本音階による歌もあり、たとえ伴う歌であっても西洋音階により作者が特定される場合もあり、日本音階によるものであっても新しい創作歌を作ることは容易であり、検証せずに言明することは難しい。どの文献にも「わらべうたとは」という明確な定義が見当たらない理由がうなずける。因みに岩井は次のように記しているので参考にしたい「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」¹⁶⁾。

ところで、子どもの歌や遊びが社会的なジャンルになるには、子どもが労働から自由になり、遊ぶ、しかも歌をうたいながら遊ぶという「ゆとり」あるいは「子ども独自の時間」を持てる社会構造が必要になるのではなかろうか。そのような社会はいつごろから成立するのか。わらべうたの音楽的研究は、音楽学の中の比較音楽学または民族音楽学で主に扱われるが、それだけに留まらず言語学、国語学、歴史学、文化社会学等の広い分野にまたがるものが改めて認識させられる。

わらべうたが実際にいつごろから歌われたかについては、「大人の歌が歌われていた時には歌われていた」と仮定できると思う。既に多くの先達が研究を行っている¹⁷⁾。ところで音楽は音になって初めて音楽である。歌詞は古くから残されているとしても実際の音を理解することはできない点が問題である。昔の日本においては音楽を、独立したジャンルとしてではなく「総合芸術的なものの一要素」¹⁸⁾として捉えていた傾向が強く、旋律を口

伝や口唱^{くちしょうが}歌で伝える方法が主で、「楽譜に音を残す」という思想が殆ど無いという理由から、記譜の文化を発展させた西欧のように実証的資料を入手することは困難である。

Ⅱ-3 現在に伝わる「わらべうた」はいつごろ文献に登場し、いつごろから歌われたか
町田、浅野両氏によると、『わらべうた』に編集されている曲の殆どは室町以降に発生・流行されたものであり、他方、「わらべうた」と解釈できる最初の記録は「讃岐典侍日記」に記された「降れ降れこ雪」の童謡であろう¹⁹⁾という。これについて、「徒然草」(第百八十一段)と「讃岐典侍日記」下巻を調べたが、筆者の推察では、「徒然草」では「ふれふれこゆき・・・」というわらべうたの歌詞が誤って歌われているという点を指摘しながら歌詞全容も世間に知らしめるために兼好法師が論評的に書いた段ではないかと思う。次に「讃岐典侍日記」には歌詞の全容が記されているかもしれない、と期待しながら調べてみたが、残念ながらほんの一節しか書かれていない²⁰⁾。

さて、この件に関連する「徒然草」の、ある二箇所の言葉に注目したい。

「その1」は『ふれふれこゆき、たんばのこゆき』といふこと、米つきふるひたるに似たれば、粉雪^{こゆき}といふ。『たまれ粉雪』といふべきを、あやまりて『たんばの』とはいふなり。『柿や木のまたに』とうたふべしと、ある物知り申しき。昔より言ひけることにや(略)(下線筆者)の下線部分である。ここにある「昔」とは鎌倉時代から見た昔の平安時代と単純に理解していいだろうか。「言ひける」の意味は「歌ひける」と解釈できるということが参考書から学べる。「ふれふれこゆき」というわらべうたを兼好はいとも簡単に、かつての時代にも既に歌われていたであろうか、という書き方をしている、と思うのである。このことは重要で、「その2」で触れたいと思う。

「その2」は、「昔より言ひけることにや。鳥羽院をさなくおはしまして、雪のふるにかく仰せられけるよし、讃岐典侍が日記に書きたり。」(昔から歌ったことであろうか。鳥羽院がご幼少でいらっしゃって、雪の降るときに、このようにおっしられたということが、讃岐典侍の日記に書いてある)²¹⁾という文の下線部分に注目したい。

「仰す」は「言う」の尊敬語であり、天皇が「言った」という意味と、「歌った」というどちらの意味にも使われる、という点である。実際、参考にした2冊のうちの1冊は、「お歌いになった」という解釈をしている。‘幼い口から単に雪の降る様を言葉にあらわした’という状況と、幼い天皇の耳にまで届くほど、巷で歌われていた‘わらべうたの一節が歌われた’、とする解釈は、音楽研究の立場からすると大きな違いである。その上「徒然草」にあるわらべうたの歌詞は兼好が勝手に解説しているものであって、「讃岐典侍日記」には、ほんの断片の「降れ降れこ雪」とのみ書かれていて、歌即ち旋律なのか、その場で口をついて出た言葉なのかを特定できるまでの資料的価値は低い。これでは、わらべうたの1フレーズと解釈すべきなのか、降る雪に向ってはしゃいで投げた子どもの言葉の断片なのかを判断することは難しい。詳しい検証・論証が必要であるとした上で、とりあえず

「歌った」という解釈をすれば、雪にまつわるわらべうたの一つ²²⁾、が平安時代後期には歌われていたという一つの仮説が成立することになるが、これはわらべうた研究における通説であり、前述した通り筆者は疑問をもっている。確実に言えることは次章で触れるように、現在伝承されるわらべうたの多くは、江戸時代にその体系化が始まったということである。

Ⅲ わらべうたの分類

江戸時代の修行僧、行智（1778－1841）が表わした『童謡・古謡』²³⁾以来、体系的な分類が試みられているが、本稿ではその資料価値が高く認められている前出の『わらべうたの研究 研究編』から借用して挙げ、次に現代には適用できないが昔からの代表的な分類を紹介する。

1) 小泉による分類（紙面の都合で「表」にせず、横書きにする）

- 0 となえうた 1 絵かきうた 2 おはじき・石けり 3 おてだま・はねつき
4 まりつき 5 なわとび・ゴムなわ 6 じゃんけん・グーチョキパーあそび
7 お手あわせ 8 からだ遊び 9 鬼あそび

2) 浅野による分類（注7参照）

- 一、遊戯唄その一（手毬唄・お手玉唄・羽子突唄など玩具を以てする遊戯の唄）
二、子守唄（子守が子供を寝かしつけながら歌う「眠らせ唄」や各種の「遊ばせ唄」）
三、天体気象の唄（風・雨・夕焼・月・霞・雪など自然界の天体気象に関する唄）
四、動物植物の唄（雀・蝸牛・蛍・蝙蝠・蜻蛉・鳥・土筆・桃・グミなど動物・植物に関する唄）
五、歳時唄（正月・七草・鳥追い・彼岸・盆・亥の子など年中行事に関する唄）
六、遊戯唄その二（縄跳び・かくれんぼ・関所遊び・子取り・鬼遊び・手合わせなど集合遊戯の唄）
七、囃し唄（種々の社会事象に関してる唱えことばや囃しことば風に歌われる雑唄）
但し、いわゆる悪口唄のような種々の囃し唄は、音楽・文学の両面からみて「わらべうた」の第一義とすべきものでないという見解から、本書にはこれを割愛した。

Ⅳ 「楽曲」の特質

わらべうたの音楽的特質について、基礎的要点のみを記述する。

Ⅳ－1 音階

音階とは、音高の上行あるいは下行の順序に従って並べられた一連の音の連なり²⁴⁾であ

る。しかしそれはランダムに並んでいるわけではなく、一定の音程関係をもつ単位である。以下は筆者の知識を文献²⁵⁾で確認しつつ基礎的な点をまとめたものである。

1オクターブが単位になっている音楽は多いが、4度や5度の枠を単位にしている音楽も、オクターブ以上の音程を単位にしている音楽もある。日本のわらべうたは4度を基本的な単位にしている。この4度枠を「テトラコルド」と呼び、枠を支えている両端の音を核音という。このテトラコルドの4度枠は、インド、イラン、アラブ諸国、トルコなど多くの民族の音楽にもあてはまる重要な概念である。両端の核音の間には中間音と呼ばれる音が存在するが、日本のテトラコルドは中間音の一つしかないのが特徴で、中間音の場所(=音高)によってテトラコルドの種類が決まることになる。日本の伝統音楽で使われているテトラコルドは大体次の4種類(「民謡」「律」「都節」「琉球」のテトラコルド)(楽譜1)であり、わらべうたには複雑な旋律は殆どない。

核音 中間音 核音

(楽譜1)

民謡のテトラコルド 琉球のテトラコルド 律のテトラコルド 都節のテトラコルド

わらべうたの中心になるのは「民謡のテトラコルド」である。「民謡のテトラコルド」は日本の民謡に最も基本的に現れるテトラコルドであるためそう呼ばれる。下の核音の長2度上に中間音がかかる形を「律のテトラコルド」という。下の核音の短2度上に中間音がかかる形を「都節のテトラコルド」という。律と都節のテトラコルドは親しい関係で、この二つはもともと同一のものから程度の違いによって分かれたもので、その違いは微妙であり、律の下行的な性格がもっと強まったものが都節のテトラコルドである。下の核音の長3度上に中間音がかかるのを「琉球のテトラコルド」という。民謡のテトラコルドの上行的な性質を強めて、中間音を半音高くしたもの。このテトラコルドは九州から北のわらべうたには殆ど出てこない。沖縄全域を通じて東京と共通のわらべうたはきわめて多く東京と全く同じ音階構造で歌われている例が多い。

次に、わらべうたの最も基本的な旋律(2音旋律・3音旋律)の‘旋律の終わり方’について同文献を参考にしながら触れておく。

■2つの隣り合った音だけでできている旋律は、上の音、即ち「核音」で終わる。ファは核音ソの付加音であり、旋律上での支配力の強い核音ソに引っ張られる形で終わる(楽譜2)

なわとび「大波小波」の終止部分(楽音編、楽譜52、951用)

(楽譜2)

お ま わ し お ま わ し に ゃ ん こ の め

■ 3つの音が隣り合わせで出てくる旋律は、真ん中の音で終わる (楽譜3)

なわとび「大波小波」の終止部分 (楽譜編、楽譜52. 9引用)

(楽譜3) 

お も し ろ い で ま - た い だ

2音の上の音, 3音連続の真ん中の音のように中心的な力の強い音を核音という。

■ 3音旋律であるが、ファ, ソ2音に次ぐ3つめの音が核音ソの上隣(ラ)ではなく、下の音域に現われる時は、核音ソの完全4度下にくるのが普通で、レもソより弱いが一つの旋律を終始するだけの機能と力をもつ核音である。ソとレの二つの核音は完全4度離れており、その間にファという音 (=中間音) を挟み、一つの枠 (「テトラコルド」) を作っている。(楽譜4)

民謡のテトラコルド

(楽譜4) 

た け の こ い っ ぽ ん ち ょ ー だ い な (続 く)

テトラコルドとテトラコルドが色々な形で結合されて音階ができる。

IV-2 リズム, 拍子

「わらべうたは拍がはっきりしていて、2拍子が基本である。4分の4拍子という拍子も伝統的なスタイルのわらべうたにはめったにない。歌詞の音節に合わせた結果、3拍子や1拍子が出てくることがある。また「はねるリズム」は、3連符でも付点音符でも近いと思われる方に書けばよい。わらべうたはA, B, Cのどのリズムでうたってもよいのである。」²⁶⁾
(下線は筆者。楽譜も引用文中のものを使用した) (楽譜5)

A スキップリズムでうたう

(楽譜5) 

い っ か け に か け で

B 3連符でうたう



い っ か け に か け で

C 普通の2分割でうたう



い っ か け に か け で

子どもが活動的に遊ぶわらべうたのリズムは確かに「拍がはっきりしている」ものが多いが他方、小島の言う強弱の明確さがそれほどない2拍子もわらべうたの重要な特徴である。「だいたい2拍子である。それも西洋音楽のような強弱強弱の2拍子ではない。(略)日本人は農業中心の生活をしてきたから、右足と左足を静かに動かして歩く2拍子がリズムの基本になった。(略)このようにわらべうたのリズムは強弱のくりかえしではない2拍子」²⁷⁾を持つ。更に重要なリズム上の特質がある。「日本のリズムを考える時に注意しなければならないことは、拍節を持った音楽と、無拍の拍節を持たない「自由リズム」の音楽があることである(略)江差追分や馬子うたのような民謡に見られるように、等拍ではないが、あるまとまりを持ったパターンが繰り返されることによって、そこに大きなまとまりとしてのリズムが把握される」²⁸⁾。従って「自由リズム」は無拍子とか1拍子という形で表われる、ということをつけ加えておく。

以上がわらべうたの楽曲面についての簡単なまとめであるが、本格的な楽曲分析には、より複雑で高度な理論解釈が要求されることになる。その他わらべうたの楽曲研究には、現代の創作わらべうたや手遊びを形成している西洋音階やヨナ抜き音階などのような「非伝統的音階」等についての課題も残されている。

V 考察 「子どもの音楽教育にわらべうたを取り入れることについて」

本項で言う「音楽教育」については「コダーイ・メソッド」の理念・方法を拠り所に考察したい。

V-1 「コダーイ・メソッド」の理念と教育方法

ハンガリーでは乳幼児から保育園・幼稚園で早期音楽教育が開始される²⁹⁾。3～6歳の音楽教育カリキュラムの目標は1. 歌う(清潔な歌い方の育成)・音楽を聴く経験 2. すぐれた好みと美的感性の形成 3. 伝統にのっとった音楽的基礎づくり³⁰⁾であり、その主たる指導理念は「美的教育」であり、わらべうたを歌う時でさえ「清潔にうたう」ことが掲げられる。それは文献に散見される言葉から明らかである³¹⁾。

ハンガリー国立教育研究所は(1972年の古い資料であるが)音楽教育に与えられた独自の使命について言及している。美的教育を担う他領域の美的感受が「具体的」であるのに比して音楽の「具体的につかむことのできない聴覚による感受」が多くの教育効果を生み、子どもの人格発達に影響するものとして音楽教育を評価している³²⁾。

この「美的教育」に執着する目的は(筆者の勝手な推測であるが)野性的な美・官能的な美等々の様々な美の方向へ向かないうちに幼いうちから‘上品な美’とでも表現できるような方向へ目をむけさせようとしているのかもしれない。このような観点で考えると、幼児期から親しみやすい(小構成と狭音程からなる)わらべうた等を教材にして、清潔な

声と発声法で正しく歌い、「遊びながら、体験的に美的ふるまいの諸型を実践し、練習」³³⁾ させる、というハンガリーの教育方針が見える気がする。ひいては次のようなわらべうた教育の理念が導かれることになるのであろう。—「みんなでうたうこと、みんなでうたいながら遊ぶことは、この年齢の子どもの教育の中で、他の領域では殆ど成立しえない独自の感情、独自の体験を可能にします。みんなの成功のための個人の責任、集団に個人がとけこむこと、みんな平等の中での個人の役割、個人の工夫、活動、みんなでつぶさに体験する直接的情緒、等々の要因は、すべて集団教育の真の助け手であるといえます」³⁴⁾。

ところで昭和30年前後の日本の学童は男女児共大いにわらべうた遊びをしたが、なぜ子ども自らが進んで実践者になったかを考えると、子どもにとっては遊ぶための言葉を唱えれば即ち（言葉と旋律の関係が）歌になり、遊びに音と身体リズムが加わる快適さが拍車をかけたに違いない。またそれは本格的な「遊び」であったから、という最も根源的な答えに到達する。遊びのルール上の束縛以外からは自由であるのが「遊び」である。子どもの中から自然発生的に歌い継がれるわらべうたが日本のわらべうたの姿であるが、それはことばと旋律が直接的につながっているから自然に歌い継ぐことができるのである。西洋音階による旋律であれば日本語の中から湧き出るかのような歌い方はできず、どんなに覚えやすい旋律であっても特別に旋律を記憶する作業が必要になり、且つ西洋音楽の常識として正確に歌わなくてはならないのである。日本のわらべうたは歌詞を思い出したり創作できれば即ち歌の旋律につながるのである。しかしながら現代では、わらべうたであれば「どの子どもでも歌える」とは言えない問題が立ち上がってきている。現代の日本人は教育もメディア環境も西洋音楽が主流であるため、昔は習う必要なく自然と口をついて出てきた旋律（日本音階）も自然には歌えなくなっているのが現状である。しかし「歌」でなければ、現代でも大抵の子どもがわらべうたの旋律つまり日本音階の断片を無意識に歌えるのである。疑問に思われるかもしれないが、筆者はこの研究を書いている本日（8月31日、17:00頃）にもその場面に幸運にも遭遇している。筆者の眼前で小学校中学年程度の男児二人のうちの一人が相手に節を付けて何かを別れ際に確認している様子であった。「どーすんの？」（レードドレ）という具合である。西洋音楽で日頃育っている子どもたちであっても「どーすんの」を‘ミーレド’とは決して口ずさむことはなく、前項IVで述べた2音旋律の法則に（無意識に）従って節をつけていたのであった。これが日本のわらべうたの旋律の原点である。筆者がこれまで遭遇するたびに採譜してきた唱えことばや呼びかけことばは、資料としてさほど多くはないが日本人の根源にある民族的音感覚を証明するものである。

さてここで問題提起したい。上述した男児の場合も無意識的に「言葉と日本語の持つ抑揚」を歌って遊んでいるのであって、声も好きなように出し、日本音階の法則なども知らずにそれを正確に実践している。些細な違いと思う人もいる筈だが、普通の「質問」で「どうするの？」と言葉のみで聴く場合と、節をつけて「どーすんの？」と＜歌い聞き＞をす

る場合の違いは著しく異なる。節をつける後者の場合の「その時」は、芸術哲学の考え方では、ことばに旋律が付けられるだけでなく、必然的にリズムも生まれることになり、日常時間から切り取られた「音楽的時間」が創出されると解釈できる。もし教育の場で同じことを再現しなさい、と言われたら緊張したり意識したりしてできないかもしれないのである。前項Ⅱ-2やⅣ-2の下線部分を再度確認していただきたい。日本のわらべうたに言える特徴であるが、<一つの旋律や遊び内容を金科玉条とせず、遊び方も歌い方も（遊び方が変われば当然歌について回る）歌のリズムも変化させることのできる自由さ>が保たれてきたからこそ、わらべうたは江戸時代から現代までの子どもに自発的に伝承されてきたのではないだろうか。わらべうたを教材化して、音程の取り方・口ずさむ時のリズム・発声のし方・遊びから遊離した声のみの表現・歌い出しのタイミング・前回と今回のピッチ（音高）のズレの修正等々を西洋音楽レベルの教育の名のもとに指導されるとしたらどうであろうか。恐らく子どもは、好き・嫌い、できる・できない、の観念すら持たずに音楽的行為に親しんでいた筈であるが、音楽教育から離れていきたくはないかと筆者は危惧する。（筆者は教育における西洋音楽賛成派であると同時に民族音楽導入賛成派でもあることを断っておきたい）。また同時にわらべうたの衰退を危惧して保存・伝承を図ろうとしている行動に対しても、子どもの細々と続いている自由に介在しかねないのではないかと考える。極端な言い方ではあるが、時代の波をうけて変容する運命にある（消滅の可能性も含めて）子どもの遊びに、おとなは（教育は）どこまで介入していいのだろうかと思う。日本のわらべうたは教育にそぐわない点が多いのではないかと、ということを提案したい。日本のわらべうたは、日本音階の基本的な枠組みからはみ出ない限り、全ての音楽的なもの（発声・テンポのとり方・音高・声の種類等々）から自由である。恐らく「美しい音楽」「美しく歌う・発声する」ことから自由であると考えられる。だからこそ‘しわがれた老人の声で歌うこと’も‘〇〇拍子でない拍子で歌うこと’も全てわらべうたとして認められうるのである。それは西洋音階と交わることのない特質を持ち（特に和音という西洋音楽の重要要素を持っていない）、従ってコダーイ・メソッドのように音楽教育の基礎部分を担い将来的に複雑な西洋音楽への移行が期待される、という位置づけにはなれないものである³⁵⁾。それを無理に教育として行えば子どもは当然、違和感を感じたり日本音楽の中途半端な理解につながらないであろうか。音楽教育の教材としてではなく遊びとして‘丸ごと’扱う工夫や継承・保存の部門で発展させることが望ましいのではないだろうか。ハンガリーの民謡やわらべうたは前述の通り、旋律法や終始法、リズム型などの点で西洋音楽へ無理なく移行され得る要素を持っている。だからこそコダーイ・メソッドでは、自国のわらべうたや民謡を基礎教材にして、初めは2音から、年齢を増すごとに6音構成の旋律にもっていく³⁶⁾ソルフェージュ教育が有効に展開したのであり、拍節感覚のリズム教育や和声教育も可能なのであろう。

ハンガリーの音楽教育は理念も高く、子どもの音楽発達に関する研究も理論のみならず

実践的にもよく研究されていてわらべうた等を使うことに何の問題もないと考える。

一方日本のわらべうたにおける子どもの創造行為が教育的に誘導されるようでは、本来の良さが崩れてしまうのではなかろうか³⁷⁾。

以上の考察から、わらべうたの遊びと歌を丸ごと提供できる環境にあり、受容されうる乳幼児期の保育においてこそ、大いに取り入れられるべきだと考える。

最後に幼児期のわらべうた保育における西洋音楽の扱いについて述べたいと思う。合理性を追求して理論と実践両面の発展を重ねてきた西洋音楽は本格的な模索開始時期から計るだけでもその歴史は千年を下らず、教育に資する力は計り知れなく大きい。わらべうたを扱う幼児教育・保育の場で、西洋音楽を並行して導入することが好まれない風潮があるが、マルチな音楽環境（発達の考慮を必須条件としたいが）を容認しづらいのは大人側ではないだろうか。西洋音楽も日本音楽も体験することによってそれぞれの理解は深められ、質的違いや良さにも気づくことになるであろう。対象を取り込む力を無限に持つ子どもに対して、善導主義に陥らないよう大人は気をつけなくてはならないと思う。

<注>

- 1) 小泉文夫編『わらべうたの研究 研究編』（わらべうたの研究刊行会，1969昭44）p248
「わらべうたにおいては、これが音楽であるという意識は子どもたちにはない。ほとんどが遊びにおける付属物にあたるような意味で、遊ぶ時の必需編としての歌があるにすぎない。こうした単なることばやカケ声といった実用的なものから、しだいにそれが芸術的な人間の感情を表わす歌へ変わって行く」
- 2) 前掲1) 序参照
- 3) 『ニューグローヴ世界音楽大事典』（講談社1994）vol.16, p460
- 4) ヘルガー，S編著，大熊進子訳『ペントニックの世界』（全音楽譜1991）
- 5) 中村隆夫『コダーイ・メソッドの導入と展開』音楽教育史学会編「戦後音楽教育60年」（開成出版，2006）p181
- 6) ① フォライ・カタリン，セーニ・エルジェーベト，羽仁共訳『コダーイ・システムとは何か』（全音楽譜出版社，昭49）
② フォライ・カタリン，知念編畑玲子訳『音楽の理論と実践—就学前の音楽教育—（明治図書1991）
③ ハンガリー国立教育研究所編，コダーイ芸術教育研究所訳『ハンガリー保育園における美的教育』（明治図書1972）
④ バコニ＝サバリ共著，コダーイ芸術教育研究所訳『ハンガリー保育園の教育プログラム』（明治図書1974）
⑤ コダーイ芸術教育研究所著コダーイ芸術選書15『わらべうた・音楽—保育園の指導の方法論—』（明治図書，1982）

- 7) 町田嘉章・浅野建二編『わらべうた—日本の伝承童謡—』(岩波書店, 岩波クラシックス52 1983, 解説は1961年12月であり1962年発行の文庫本の特装版=現在のワイド版である)
- 8) 藪田義雄『わらべ唄考』(カワイ楽譜, 昭36)
- 9) 岩井正浩『子どもの歌の文化史』(第一書房, 1998)
- 10) ① 小泉文夫編『わらべうたの研究 研究編』(わらべうたの研究刊行会, 1969)
② 小泉文夫編『わらべうたの研究 楽譜編』(わらべうたの研究刊行会, 1969)
- 11) 星旭『日本音楽の歴史と鑑賞』(音楽之友社, 1971)
- 12) 『日本書紀』(四)(岩波文庫1995) <日本書紀 卷第二十四 皇極天皇>の一部を引用する。「蘇我臣入鹿, 独り謀りて, 上宮の王等を癩てて, 古人大兄を立てて天皇とせむとす。時に, 童謡有りて曰はく,
 岩の上に 小猿米焼く 米だにも 食げて通らせ 山羊の老翁
そがのおみいるか かみつみや みこたち いきほひな あめのした ましま にく
 蘇我臣入鹿, 深く上宮の王等の威名ありて, 天下に振すことを忌みて, 独りひところ
 ひ立たむことをはかる。是の月に, 茨田池の水, 還りて清みぬ。」
- 13) 前掲7) pp269-270
- 14) 吉川英史『日本音楽の歴史』(創元社, 昭40)
- 15) 前掲11) p5
- 16) 前掲9) p342
- 17) 泉健『音階と日本人』(柳原書店, 平7) p20
- 18) 前掲11) p43
- 19) 前掲7) p274
- 20) 『讃岐典侍日記, 校注・訳石井文夫』(新編日本古典文学全集26, 小学館1994) pp439-440 「つとめて, 起きて見れば, 雪, いみじく降りたり。今もうち散る。御前を見れば, べちにたがひたることなき心地して, おはしますらん有様, ことごとくに思ひなされてゐたるほどに, 「降れ, 降れ, こ雪」と, いはけなき御けはひにておほせらるる, 聞こゆる。こはたそ, たが子にかと思ふほどに, まことにさぞかし。」
- 21) 秋末一郎『文法詳解徒然草精釈』(中道館1963)
- 22) 色々調べたが, 「ふれふれこ雪」で始まる歌を見出すことはできなかった。雪の歌としてどの文献にも在る京都の童歌「雪やコンコン」を紹介したい「雪やこんこん あられやこんこん お寺の柿の木にいっぱい積もれこおんこん」(相馬大『わらべうた』(創元社1976)
- 23) 『新日本古典文学大系62』(岩波書店1997)『童謡・古謡』真鍋昌弘校注を所見。筆者の独断で現在も歌われている内容とほぼ同じ歌詞の歌いだし部分を紹介する。「うさぎ兎なによ見て跳る」「蝶々止まれ菜の葉に止まれ」「かごめかごめ」「ここまでござれ甘酒しんじょ」「あんよは上手転ぶはおへた」「大きむ小さむ」「御舟はぎっち

らこ」等計42曲（「うさぎ兎」が子守歌と遊び歌の重複で実際は41曲）と「鬼決めの方法」が記載されている。

- 24) 『ニューグローヴ世界音楽大事典』（講談社1994）
- 25) 前掲10) -① pp361-373. pp411-478参照
- 26) 前掲10) -① p271
- 27) 河内紀 小島美子『日本童謡集』（音楽之友社，昭55）p88
- 28) 前掲10) -① p389
- 29) 前掲9) p331
- 30) 前掲6) -②p7の内容を筆者の判断で箇条書きにまとめた。
- 31) 前掲6) -①p23「神経系統と生理機能の健康なすべての子どもの音楽的聴覚は発達させることができ，そのような子どもはだれでも清潔に（調子をはずさずに，正しい音程で）うたうことを習得できます」前掲6) -②p229「子ども達をして，うたうこと，わらべうたを好きにさせ，清潔な歌い方を習慣づけなければなりません」前掲6) -③p125「子どもの声をととても大切に思っているふうにするまわなければ，子どもは清潔にうたわない」
- 32) 前掲6) -③p148
- 33) 前掲6) -③p80
- 34) 前掲6) -③p157
- 35) 前掲6) -②から参考になるパッセージを拾う。『幼稚園の3年間で習った60～70の歌は，音楽の読み書きや理論の導入教材として使われます。そして小学校教育の中で，子どもの歌あそびはポリフォニックな合唱曲に，単純なメロディーは立派な歌に，単に音楽を聞くという態度は音楽鑑賞へと導かれて行きます』p15より。『子どもがペンタトニックの柱となる5音をしっかりと認識すればそれに半音上，半音下の音程をはめ込むことは容易です。ペンタトニックは小学校教育においてダイアトニック音階を学習するための出発点です。』p24より。『すでに出版されていたMagyara Nepzene Tara（ハンガリー民謡大観）の第1巻にわらべ歌がたくさん収められているのを発見しました。しかしその千曲以上の歌の中，わずか45曲のみがペンタトニックで音域がせまく，遊びがついていて，形式的にもまとまっている等の基準をみたしていることが分かりました。これをきっかけにコダーイはペンタトニックのメロディーに作詞できる詩人を探し出すよう提唱しました』p25より。
- 36) 前掲6) -③pp163-167
- 37) 前掲6) -③pp157-159を参考に載せる。「この年齢（保育園）の子どもたちに多くみられる自分勝手なことばやふしの即興‘創作’は，創造活動というよりは遊びです。なぜなら（略）偶然的なことばやふしに‘でっち上げる’からです。（略）どのような歌をもって子どもに音楽への興味を起こさせていくのかということです。そのよう

な音楽の材料としては第一義的にハンガリー民謡，その重要な部分としてのわらべうたでなければなりません（略）教材の大部分は今日，既に生きつづけ，絶え間なく変化しつづけているものではなく，音楽教育の意図を介して楽譜になり，本になって保存されているものであることも私たちのよく知るところです。」

参考文献

- 原ひろ子『子どもの文化人類学』（晶文社，1979）
河崎道夫『子どものあそびと発達』（ひとなる書房，1983）
柳田國男『遠野物語 山の人生』（岩波文庫1976）
柳田國男『こども風土記 母の手毬歌』（岩波文庫1976）
柳田國男『民謡覚書』（「柳田國男全集 18」ちくま文庫1990）

あきやま はるこ（音楽学）