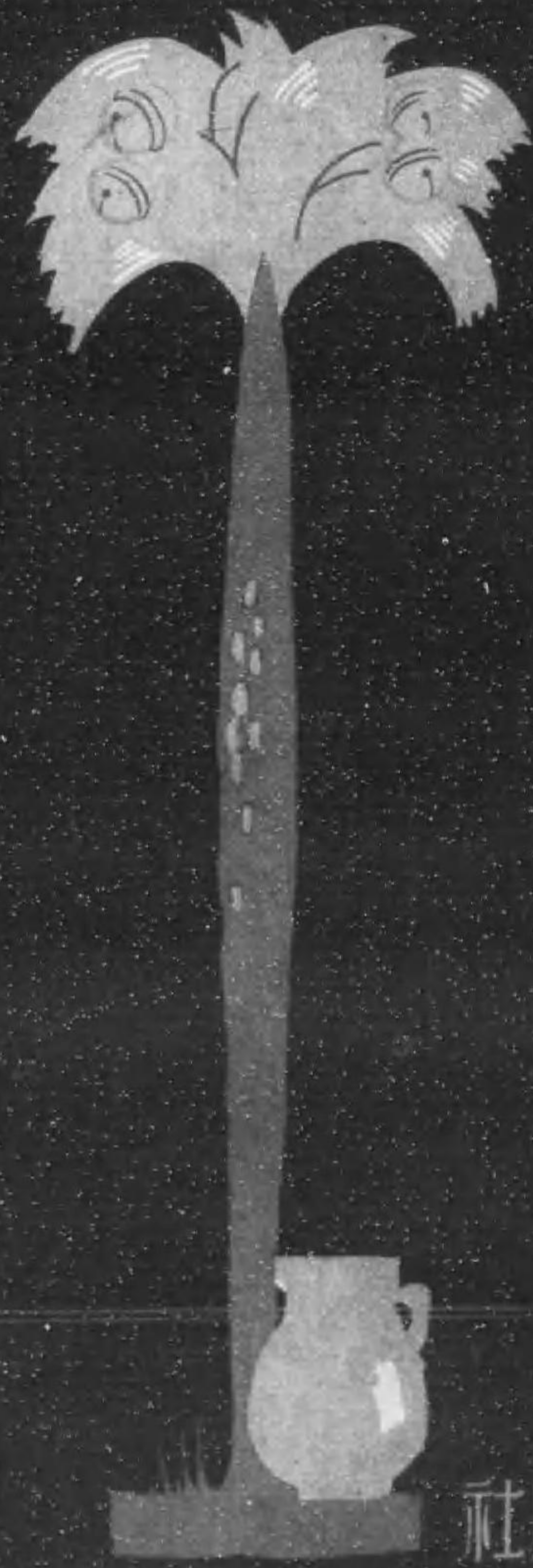


童謡作曲の方



河村直則着

特216

975

ソニー音楽出版社



始



特 216  
975

河村直則著



童謡作曲の仕方 (全)

東京 シンフォニー楽譜出版社 發行



# 童謡作曲の仕方

## 目次

### 緒言

#### 第一章 童謡歌詞の選擇……………一

(一) 歌詞選擇の必要……………一

(二) 童謡歌詞の本質……………一

(三) 作曲者の態度……………一五

#### 第二章 リズムに就て……………二七

(一) リズムとは？……………二七

(二) 音樂に於けるリズム……………二九

1 拍子(タクト) 2 ミーター(韻格)

3 樂節リズム 4 樂段リズム

(三) 童謡とリズム……………三七

#### 第三章 童謡の旋律……………三九

(一) 旋律の音樂的價値……………三九

(二) 旋律の形式……………三〇

1 旋律の最小限度の長さ

2 動機と樂句

3 樂節 4 樂段

(三) 樂曲の形式……………三五

1 一部形式 2 二部形式

3 三部形式 4 樂曲形式の運用

(四) 童謡の旋律……………三三

1 歌詞と曲想 2 歌詞と樂曲形式

3 歌詞とリズム 4 歌詞と拍子

5 歌詞とアクセント 6 兒童の聲域

7 童謡旋律の音程 8 童謡旋律の特色

#### 第四章 童謡の伴奏……………三三

(一) 伴奏の意義……………三三

(二) 伴奏の種類……………三四

1 和音進行の變化を主としたるもの

2 情緒の表現を主としたるもの

3 情景の背景化を主としたるもの

4 主として「囃子」として用ひたるもの

(三) 前奏曲、間奏曲、後奏曲に就て……………三六

(四) 伴奏制作上の注意……………三七

#### 第五章 日本的童謡の作曲に就て……………三九

(一) 童謡と唱歌の區別……………三九

(二) 童謡の作曲は如何にすべきか……………三九

(三) 日本音階……………四〇

1 俗樂旋法

(1) 俗樂旋法の構成

(四) 日本的作曲の態度……………三〇

(五) 旋律の作り方……………三〇

1 陽旋法による旋律——旋律の進行と第五音に就て

2 陰旋法による旋律

3 樂曲の形式

(六) 伴奏の作り方……………三二

1 日本音階と民族的特性

2 日本音階の和聲的取扱

3 長旋法の旋律に、短旋法式和音を附する試みのこと

(七) 和洋兩旋法調和の必要……………三〇

以上 目次終り

## 序

日本の童謡作曲家が國土にふさわしい童謡を作曲するといふのは當然すぎる程當然な事であるが、さて其實際にぶつかつて見ると、著者も本書第五章で述べて居られる様に色々な困難が横たはつてゐる。旋律の問題は暫く別としても、謂ふ所の「和聲學」や「對位法」なるものが西歐の音階の上に組み立てられた理論である限りは、日本風な音階に從來の和聲や對聲を配することによつて大きな無理が起るのは自明の理である。詮ずるところ「日本的な」作曲（童謡に限らず）といふものは容易ではない。國民音樂の建設が夙に唱へられてゐながら未だに萬代不滅の日本の名曲があまり生れない所以である。

著者河村直則君が多忙な教職の傍ら、曩には童謡曲集を上梓され、今また同君年來の信條——それは偶ま筆者のそれと合致してゐるが——に基づいた本書を發表されんとするその眞執な努力は敬服の念を禁じ得ない。

しかしながら著者は恐らく本書をば童謡作曲の「虎の巻」として提示されたものではなからうと思ふ。藝術創作に於ては終生が「より完く美しきもの」への願求の歩みであらねばならぬ。創作の過程に關して不易の「結論」は下し得られない。

或る人が筆者に「どんな書物を讀んだら作曲出来ませうか」といふ頗る勇敢な短刀直入的な質問を發して筆者を面喰はしたことがある。所謂「作曲法」なるものは、作曲に必要な理論的知識を修得すべき一つの「手引」に過ぎないのであつて、畢竟は各人の才能（語弊があるが）と努力の問題に落付く。一冊の「作曲法」を讀破して直ちに作曲的能力が賦與されると思ふのは、旅行案内によつて汽車へ飛び乗るのと同じ要領に藝術創作を考へることになる。

讀者は著者と共に俱に研究してゆく氣持で本書を讀まれたら蓋し良き伴侶となるであらう。恐らく著者の眞意もそこにあるものと信ずる。著者の前途の多幸を祈る。

昭和八年一月二日

藤 井 清 水

## 自序

「童謡作曲法」——そんなものは私には書けません。「童謡作曲の仕方」——少しは軽くなつた様ですが、これでも私には、まだ／＼重荷であります。本書は、名稱は「童謡作曲の仕方」となつてゐますが、實は「私の童謡作曲に對する解釋」であり「研究」であります。殊に第五章「日本的童謡の作曲に就て」は全く「私一個人の考へ」であります。彼岸に達したいと思ふ「私の研究過程の一記録」に過ぎません。

私は常に思ひます。

子供の世界（生活）を知らぬ人には、本當の童謡は作り得ない。といふことです。

子供には、子供獨自の世界があります。子供の世界は、大人の世界を簡單にしたものではありません。現代教育界に於て、若し、子供の教育を、成人世界への準備のための教育であるとか、子供の社會は大人の社會縮圖であるとか、云つたならば、それこそ、數世紀前の頭だと云つて笑はれませう。

この事は、童謡作曲の場合にも符合することでありませう。——（何となれば童謡は子供の歌

ですから）——童謡曲を、普通樂曲の程度の低いものである普通樂曲を簡單にしたものであると、解釋するのは、子供に對する認識不足によるもので、當を得てゐないものです。

若し童謡作曲に志す人が、童謡獨自の世界に理解が無かつたならば、どれ程作曲法の學問をしてもその作曲は、失敗の結果を招きませう。

然し又子供に理解を持つことのみが決して童謡作曲の要素ではあません。作曲することが一つの藝術制作の技術である以上、作曲されたもの、即ち藝術品の「體型」を観察して見ることは、最も必要なことであると思ひます。

幸に、本書が童謡作曲に志す方に、僅かでも伴侶たり得たならば、私の望外のよろこびであります。尙萬一「日本的童謡作曲」が「將來の日本音樂建設」の機運醸成の一砂粒とも成り得たならば、私の光榮これに過ぎたるものはありません。

乍末筆、本稿上梓に際して、御多忙にもかかわらず、私のために、種々御注意と御批正とを與へられ、且つ序文まで下さつた藤井清水先生に、滿腔の感謝を捧呈致します。

昭和八年二月八日

小石川の寓居にて

著者 しろす

## 緒言

童謡は子供の歌です。

こゝに言ふ子供とは、幼稚園から小学校五六年位までを指します。小学生でも六年生には既に變聲期に入つた生徒もゐるので、變聲期までを限度として考へます。然し又、一般に子供と云ひましても、七八才位と十二三才位とは心情状態に随分差異があります。それで大體三階段に分けて考へるべきであります。

即ち、七八歳位を初期、九、十歳位を中期、十一、二、三歳位を後期と考へるのであります。

然し、一般的には小学校二年より四年位までを標準にして考へれば、大體當ります。

子供の歌は、序文にも述べました様に、單に小さな簡単な歌曲と解釋してはいけません。

子供の世界は別世界です。朗らかな天真爛漫無邪氣で、ユーモアに富んだこの子供の別天地の生活を見ないで、童謡作曲は不成功に了ります。先づ子供を玩具視しないで愛ませう、

童謡作曲に先だつて今一つ充分に理解して置かなければならぬことは、流行するか否かを念頭から去つてかゝらなければなりません。

「ジャーナリズムに掉さす」考へは、冒徳であります。

不純な動機を持つ制作は、子供を汚します。

どうぞ、童謡作曲に志す方は、此の二點に充分理解を持たれて、本當に良い童謡を作つて、子供達の生活に光りとうるほひを與へられんことを、切望致します。

## 第一章 童謡歌詞の選擇

### 一、歌詞選擇の必要

童謡作曲は、歌詞の選擇に始まります。如何なる名作曲家と雖も、拙い歌詞には、名曲を作り得ません。何となれば童謡作曲とは童謡歌詞の持つ藝術的リズムを音によつて再現し、且つ字句に現れない詩のリズムを、曲節によつて補ふことです。

それで萬一、歌詞の選擇を誤つたが最後、如何に苦心努力を拂つても遂に其作曲は不成功に終るのであります。

然らば、よき童謡歌詞とは、どんなものか、即ち次項の「童謡の本質」の要項十ヶ條に適つたものがよき童謡歌詞と言ひ得るのであります。

### 一、童謡歌詞の本質

- 一、詩であること。
- 二、リズムを持つてゐること。
- 三、童心性の表はれたもの。
- 四、唄ひ得、同時に踊り得ること。

- 五、平明でユーモアに富むこと。
- 六、優美なるも感傷的ならざること。
- 七、日常語で書かれたもの。
- 八、子供にも、大人にも判るもの。
- 九、あまり長くないもの。
- 十、普遍的であること。

これで十ヶ條をあげました。

しかし簡條書では充分に理解出来かねますし、誤解の生ずる恐れもありますので、次にその大體の意味を述べませう。

1 詩であること。

或る詩人が、「童謡も亦詩である」と某誌に書いてありました。この言葉は時々聞きもし、見もしましたが、するぶん可笑しな話で、云ふまでもなく童謡は詩であります。此の文句を時々聴くと云ふことは、現今童謡(歌詞)を作る人の中に、童謡を非常に安價、簡單だと見て、矢鱈に幼稚な文句を並べて、これが童謡だと思つてゐる人があるので、それを憤慨したわけでありませう。まして散文を短かく切つて並べた様なものは、唾棄すべきものであります。詩であるかどうか、藝術的香りがあるか否かは、よくよく味讀して見れば自然と判りませう。

2 リズムを持つてゐること。

リズムを持つてゐることは、童謡作曲上、最も必要なことです。リズム(韻律)は、童謡の生命であると同時に、音楽の生命であります。種々の歌謡詩の中で、童謡詩は最もリズムに富んでゐなければなりません。

詩としてのリズムは一口に云へば、言葉(文)の調子即ち口調であります。其の形には種々ありますが、音數によるものと押韻によるものとあります。

(A) 音數によるリズム

素人考へでは、「あゝ、それは字脚のことか」と解決するかも知れませんが、字脚よりもつと深い何物かがあります。それがリズムです。

【例1】 煙 の わ (園生羊兒)

わ、わ、

煙りのわ、

ボン ボン蒸氣が

わすれたわ。

わ、わ、

わすれたわ、

だんだん ひろがり

消えてくわ、

わ、わ、

消えてくわ、

ボンボン蒸気が

のこしたわ。

【例2】

赤とんぼ、黒とんぼ (河原みくさ)

赤とんぼ、黒とんぼ、

スイスイ、スイスイ、

お花畑で スイ〜〜。

子供が 竿もつて

ホイ、 ホイ、ホイ。

赤とんぼ、黒とんぼ、

スイスイ スイスイ、

とんぼ空見て スイ〜〜

子供が 竿もつて

ホイ、 ホイ、ホイ。

右の二篇の童謡を見るに、所謂七五調とか七七調とかではありませんが、何とも言へないよいリズムを持つてゐます。必ずしも何々調である必要はありません。文字の數で律しても音調の整はないものはいけません。二文字、又は、三文字で一文字に相當する音調があります。字餘りは、差支ありません(時には、其の爲に音調——語呂——の加減がよくなることもあります)

私の作曲上の經驗からしますと、日本の童謡は、八五調に非常に面白い境地を見る様です。私の作曲中の七八割は此の八五調及其の變化したもので占めてゐます。

【例3】A お薬取り (原島好文)

赤ちゃん御病氣 ねてゐるの

母ちゃんおうちで 御用なの

それで わたしが お使ひよ

わたしのお使ひ 薬取り

みんな 手紙に 書いてある

お醫者 さまには わかるのよ

(第二聯略)



【例3】B

きつゝき大工

(西崎義輝作詩)

おせどの木かげでお仕事だ

小鳥の自治館建築だ

朝から一人で

コ、コーツコツ コ、コーツコツ

今晚小鳥が集つて

小鳥の自治會開くのだ

それまで棟上げせにやならぬ

やれくせはしや

コ、コーツコツ コ、コーツコツ

(以下略)

この中で七五調の部分がありますが、その際は、三、四、であつて、四、三、ではありません。この外二三例をあげますと、

雀の木 (佐藤義美)

竹屋の由兵衛 (林柳波)

大寒小寒 (竹内武雄) (以上著者童謡曲集より)

右の外澤山あります。

八五調の外に八八調も亦、日本の童謡リズムとして面白いと思ひます。

チユーリップの兵隊 (松村又一)

春風ほうほう (小田俊夫) (以上著者童謡曲集より)

先刻述べました必ずしも何々調でなくても、各聯相當句のリズムが合致してゐる適例として次の二篇をあげます。

【例4】

里まで来い

(大橋 恂)

山から来い

里まで来い

茨の とげ道や

とんでく来い。

お山の お山の

おさるさん。

七夕 さまが

申したよ。

山から来い

里まで来い

小さい 川なら  
はねてく 来い  
お山の お山の  
うさぎさん  
色紙 つけた  
さゝをやる

(第三聯省略)

【例5】

山 寺 は (原島好文)

山寺は—  
和尚さんと  
小僧さんと  
二人きり。  
夜明け方—  
和尚さん  
ナム ナム お経をよめば  
小僧さん  
チーンと 鉦 たたく

お池に  
水蓮 咲きました。

山寺は—  
和尚さんと  
小僧さんと  
二人きり。  
日暮れ方—  
和尚さん  
ボクく 木魚をたつきや  
小僧さん  
ゴーンと 鐘 をつく  
お池に

石南花 散りました。(何れも著者童謡曲集より)

此二篇は、一種異つた音数によるリズムを持つてゐます。  
童謡歌詞が一聯で終らないで、二聯以上になる場合は、各聯相當箇所は、同じアクセントとリズムを持つことを理想とせねばなりません。次の様な歌詞があつたとします。

## 【例6】 第一聯の始め……山へ行かうか、手をひいて

第二聯の始め……海へ行かうか、げんきよく

これは、私が例題に書いたもので甚だ拙劣ではありますが「やまに」は、「ま」にアクセントを持ち「うみに」は、「う」にアクセントを持っております。

これを第一聯の曲節で歌ふと、「うみに」となつて、海が、産みになります。海の方へ山をあはせると「やまに」になつて、何れも滑稽になります。これが例1「煙のわ」の様な短いものと、全部通して一曲に致しますのですが、長いものを全部通し曲にすることは、子供に歌はすべき童謡としては、避けたいと思ひます。

又「手をひいて」と「げんきよく」は、手をひいて げんきよく  
となつて、リズムが不整であります。これを作曲して歌つて見ると、するぶん滑稽なものになります。

童謡歌詞の選擇には、このリズムとアクセントに就て、最も周密なる注意を要します。

## (B) 押韻によるリズム

次に押韻によるリズムは、日本語としては、仲々困難で、英詩、漢詩の様には行きません。

對句を用ゐる場合は、時々出来ませんが、嚴格には、不可能です。「なるべく、押韻のあるものを選ぶことがよい」と考慮に置いて選擇すればよろしいです。

此の例として、「デンシンパンシラ」(佐藤義美)——(著者童謡曲集より)をあげます。

## 3 童心性の表はれたもの

童心性——神の様に汚れない、けれ共、神の様な嚴肅なものではない、天真瀾漫なもの。

子供は萬物皆友で、大人が理窟つぼく見るものも子供は温かい感情で遊びます。

雪のチラ／＼降るのを見て、大人は「雪は鷲毛に似て飛んで散亂し」と死物に視、子供は「雪の小人は、どこから来たの」と歌ふ。科學者は「あの月は、何萬哩の距離にありて云々」と説明すれど子供達は「お月さんあなた いくつなの」と歌ふ、枕を背負して遊び、玩具の犬に話をする。凡てのものを自分と同様に生きたものとして見る。随つて、無暗に説明萬能式のものや、理窟せめものは、避ける方が良いでしょう。

すらり／＼と、自然に水の流れる様に、滞りのないものが好ましいものであります。

## 4 唄ひ得、同時に踊り得るもの

唄ひ得るか否かは、童謡であるか否かの境界線であります。唄ひ得ない歌詞は、童謡でなくて、綴方(作文)の中の韻文と稱すべきものであります。「讀む童謡」と云ふ人がありますが、これは童謡でなくて、「子供の韻文」であります。

童謡は必ず唄ひ得るもの、随つて、同時に作曲さるべきものであります。作曲し得ない、ぎこちないもの、複雑な形式とリズムを持ったものは、たとへ詩的香りがあつても童謡ではありません。と同時に踊り得るものでなければなりません。

## 5 平明でユーモアに富むこと

子供の心性が平明であることは、説明を俟たないことですが、平明の主張は、時に平凡な、散文に陥り易いもので

す。平明とは、難澁でないもので、韻律的香りの乏しい意味ではありません。又ユーモア（諧謔）は、滑稽や悪ふざけではありません。無邪氣な而下品（ひん）ならざる微笑（ほくそ）まじき気分であります。擬音を借らすとも生ずる一種の朗かな氣持であるものが良いと思ひます。

#### 6 優美なるも感傷的ならざること

優美を好むは、特に女の子の心性であります。優美と感傷とは、似て非なるもので、哀しきもの感傷的なものは、絶対排除せねばなりません。以前此種の童謡歌詞を可成り澤山、見受けました。某詩人の童謡中には、泣く、悲しい、淋しい、斯した字句を大變多く使ふ人がありますが、これは困つたことです。その上、子供の生活、心性に理解のない認識不足の作曲家がこれに作曲して、益々重心を傷つけたものです。凡て、哀愁、感傷的なものは、避くべきです。況して、恐怖性、惨忍性、怪奇性、排他性を帯びたものはたとへ、一時的興味を子供に興へるにしても、教育上の意味からしても百害あつて一利なきもの故、絶対に避くべきものであります。

#### 7 日常語であること

雅語文語は勿論、兒童生活にまだ普通的でない外國語は、よくありません。日常語（口語）、即ち、子供が普通の會話に用ふる現代語による歌詞を良とします。茲に一つの問題は郷土童謡と云ふものですが、これは一面、「子供の會話の言葉」といふ上から見れば一理ありますが、私は次の様な見解を持つて居ります。

徳川封建三百年間は、交通機關に乏しく、加之、文化の單位が或る領主の行政範圍に限られてゐたので、言葉のアク

セントが各所によつて異り、文句の綴りまで變つて來たのです。つまり方言が主要な勢力を持つ童謡であります。

然るに現代（昭和）では日本全體が文化の單位をなしてゐます。國語の統一は、行政教育家によつて叫ばれてゐます。現代の縣と隣縣との關係は、交通機關の完備により昔の村と隣村以上に接近してゐます。吾々は一日も早く、標準語により國語の統一を圖らねばなりません。いつまでも封建時代の城壁を固守する偏狹さを捨てて、昔の狹國的日本から國際的大國日本にするには、先づ方言尊重の弊を矯正せねばなりません。

然し私は郷土童謡を全部葬り去るといふではありません。歴史的考證の意味で保存して、博物館にでも集めて、參考品として見る程度でよいと思ひます。子供の日常語——即ち現代語——は標準語であります。又あらねばならぬと思ひます。

此意味に於て歌詞註釋入りのある様なものは、今日及び明日の童謡としては、價值あるものと思ひません。即ち前記の意味で過去の童謡として、集録する對象とはなつても、現代に於て創作する對象とはなりません。

考證的集録を、現代的創作とするは童謡界に於ては、時代逆行であります。

#### 8 子供にも大人にも判るもの

童謡は、子供の歌ですが、子供ばかり判つても大人に判らないものは、完全なものとは云へません。

たとへば、子供の描いた自由畫、思想畫を見、作つた童謡を見ると、本人の説明を得なくては、判らぬものがあります。これは表現方法が不充分であるからです。

私は、雑誌や新聞の當選童謡の作曲を頼まれた時「あ、この歌は、實に童心があつて本當に子供の心から出たもので

良いなア、けれ共作曲して歌ふには、まだどこか足りないところがある」と思ふことが屢々あります。童謡は説明なくして、大人にも判るものであることが必要であります。

### 9 あまり長くないもの

これは一概に限定は、出来ません。年齢にもよることですが、軍歌唱や、地理、歴史、理科の説明見た様な長たらしいものは、童謡としては良くありません。子供の心に適はしい物語り風のものを除いては、精々三聯か四聯までが適度かと思ひます。

### 10 普遍性を有するもの

これは、重大な問題です。以前の童謡には、可憐なもの、情緒的なもの、主として少女小曲風のもものが澤山ありました。又其の文句や態度が、金持ちのお嬢様の生活を標準とした様な、夢幻的な、華著な内容のものが多かつた様です。材料（歌詞中にある物品の名）が一般の子供には、見たことも、経験したこともないものがありました。随つて曲も上品な、夢の様な、子供の活潑さの無い、所謂ブルジョア氣分のするものがありました。

これは教育上よりしても、兒童藝術の本質からしても断然、排撃せねばならぬことです。

即ち一般の子供の生活に即した普遍的なものでなければなりません。

子供の數よりして、最も一般的な一番多數のものは、勤勞階級の子供です。

斯の大勢の一般の子供達には、音楽と藝術を興へられる機會の最も貧しいのです。

彼等によき童謡を見出して與へることは、現代及び將來の童謡作曲家の任務であると思ひます。

## 三、作曲者の態度

前項で、童謡の本質を述べて、よき童謡選擇の標述を得ましたが、作曲者は、この歌詞に對して、次の努力を拂はねばなりません。

- 1 歌詞の持つ内容——事情と詩的香り——を忠實に觀照して、曲節全體に味はせること。
  - 2 歌詞のリズムを遺憾なく曲節のリズムとすること。
  - 3 アクセントには特に留意すること。
  - 4 文字によつて表現出来なかつた點を曲節によつて、補ふこと、その爲に前奏、間奏、後奏等は勿論、伴奏曲を効果的に作つて音楽によつてのみ、なし得る効果を充分に發揮すること。
- 従つて、作曲者が注意を要することは、次の様です。
- 1 曲趣が詩趣と相異することは不良です。例へば、美しき情緒的なものを、悲しき曲にしたり、ユーモアなものを下品なものにしたり、況して、和やかな歌詞に、堅苦しい旋律や伴奏曲を作つたりしてはいけません。
  - 2 自分の個性を發揮するのは良いことですがどの歌もどの歌も、同じ様なリズムでやつてのけるのは罪惡です。
  - 3 歌詞のアクセントは、曲のアクセントと一致すべきです。又一文字一音符などと云ふ様な拘束に捉はれて、促音鼻音、破裂音等の特有の語韻を殺すことは、時代おくれの作曲です。（これは第三章旋律の作り方で詳述します）
  - 4 文句で表現出来なかつたところの補足ですが最も作曲者の誤り易い點です、即ち

A 歌詞の補足訂正を要する時は必ず作詩者に相談して作詩者にこれをなさしむること、  
B 擬者の重複追加はあまり長くしないこと

この事に就て、私の知つて居る某詩人が、某作曲家に作曲を頼んだところ、擬者を無數に追加してしまつた。歌つてゐるうちはあまり感じないですが再び、文字のみによつて見るとまるで原詩形を失くしてゐるので、その詩人は大變憤慨しました。斯う云ふことは作曲者は大いに慎まねばならぬことと思ひます。どこまでも、原詩形を毀さず、原詩趣を發揮する意味の補足でなければなりません。

## 第二章 リズムに就て

### 一、リズムとは？

リズム (Rhythm) といふ言葉は、常に用ゐられてゐながら、だん／＼問ひつめると、わからなくなる人が多い様です。いろ／＼な六ヶしい定義を下したのがありますが、定義を又説明しなければ、解らぬ様な定義では困ります。

定義があつて、その後、事實が生ずるものではありません。事實があつて、然る後に簡單な言葉で云ひ表はすのが定義であります。

然らば、リズムの事實とは何んなことか？

イ、吾々は呼吸をしてゐます。一分間に何十何回といふ其人の生理状態に相應した回数で呼吸をしてゐます。若し其の回数が増減が生じた時は、生理状態に破調を來した時で不快です。この週期的に繰返へされる呼吸の状態がリズムであります。従つて整つたリズムは、快を感じ破調を來した時に不快を感じ呼吸の停止は、リズムの終結で、死であります。

ロ、毎日、晝になつて、日が暮れて夜になります。そして、同じ夜でも一年の中では夏と冬とは、長さが異ひます。しかし、毎年夏は大抵同じで、冬も大抵同じです。これは、太陽系の週期的公轉であります。この公轉による状態をリズムといひます。公轉に破調を生じたら世界は終結です。それでなくても、南極と北極とに住めばあまりに晝夜の關

係が偏頗ですから一種の破調があるので、その人々は、破調的生活となり、文化も決して順潮平進ではないわけです。これを、リズムが亂れてゐると云ひます。

ハ、時計の振子は、定つた様に、同じ回数で一分間を振つてゐます。この週期的振動をリズムといひます。又時計でも、大小及び構造の相違によつて、振動数を異にします。その相違した振動数により、別々に異つた感じを受けます。この感じを「それぞれ獨特なリズムを持つてゐる」と云ひます。

ここで、右の事實を總括して一言に云へば、「リズムとは週期的運動である」と云ひ得るのです。従つてリズムが良いと云ふことは、調子が整つてゐる、即ち、一定不變の週期率を持つてゐる、と云ふことでもあります。

太陽系の公轉を初めとして、吾々の呼吸、歩行に到るまで、凡てリズムを持つて居り、且つリズムに支配されてゐるのであります。若しこの、リズムに破調があれば非常に不快となりリズムが停止すれば、生活は終結を告げます。

ハンス・フォン・ビューローが「先づ最初にリズムありき」と云つたそうですが、つまり人間生活の——動物の——始まりよりリズムがあり、人間生活の凡ては、リズムに支配されて居ると云ふことになります。而して、音楽は、最もこれを具體化してゐるものであります。

こゝに注意を持たねばならぬことがあります。この吾々を支配してゐるリズムは、その根本に於て、偶数を持つてゐるといふことです。晝夜、呼吸、歩行、時計の振子、凡て偶数律を持つてゐます。このことは、今後音楽に就て述べる場合に大切なことでもあります。

## 二、音楽に於けるリズム

普通一般には、リズムを「韻律」と譯しますが、音楽では「節奏」と譯してゐます。

リズムは、音楽の發生する順序からしても、和聲は勿論、旋律より先に生ずるもので、根本原因でありますので、細い研究が必要であります。詩が音楽化される場合（本書では、童謡歌詞が作曲される場合）先づ起るのは、リズムのこととあります。（讀者の中で、旋律が先だと思つてゐる方がありましたら、決して良い作曲は出来ません）。

この意味で、本書ではリズムに就ての研究を充分に行つて見ませう。  
先づ三種に分けて考究させよう。

### 1 拍子（タクト）

吾々人間生活を支配してゐる、リズムは根本に於て、偶数律であると前述しました。さてその偶数律に就て、更に靜思して見ますと、最初は、緊張を感じ次は弛緩を感じます。

つまり一、二、一、二、といふのに強、弱、強、弱を感じて調子が整ひます。均等なるべき時計の振子もこの主觀によつて、自ら強、弱、強、弱、と感じます。このリズムの感じは、リズムの根本となるもので、これが繰返されて一種の快感を感じるわけです、これを拍子（タクト）と謂ひます。

即ち、「二拍子」であります。

二拍子は、更に複雑な形となつて、四拍子、六拍子等を生じます。

二拍子
四拍子
六拍子

然し又、二拍子は稍、平凡單調になり易いものです。こゝに人間の呼吸に逆らつて、倦怠を  
 目覚ます、一つの拍子を欲求することゝなります。それは、三拍子であります。従つて三拍子  
 は、順潮を變轉させる性質を持つてゐます。丁度四角形に對する三角形の如き感じで、刺激性に  
 富んでゐますので一面輕快、諧謔でありますが又不安定の……一種變則的快感を持つてゐます。三拍子は、九拍子に變  
 化することも出来ませんが、普通童謡曲などでは用ひません。

これを要約しますと、拍子の根本律は、**二拍子**、而して變格的には、**三拍子**、次で、**二拍子**を基礎として、**四拍子**、**六拍子**、等が生ずると云ふことになります。

### 2 ミーター

拍子(タクト)は、リズムの一面の考へ方であります。普通には、

▽二拍子は、簡明、幼稚

▽三拍子は、輕快、

▽四拍子は、嚴肅、安定

▽六拍子は、優美、高尚

と言ふ風な感じを持つと云はれてゐます。けれ共、更に一步深くリズムの基礎に就て考へて見るに、必ずしも、さうと  
 限つてゐません。

例 7.



此の四曲は、  
 調子、拍子、旋律一切同一であり乍ら、各曲から受ける感じ、即  
 ちリズムが異つてゐます。  
 この事柄は實に重大事件でありまして、拍子(タクト)以外に、  
 更に深い理由でリズムを支配してゐる、何物かが潜んでゐるわけ  
 です。  
 これをミーター(韻格と譯する人もあります)と呼びます。  
 そこで例7、の四曲のミーターを見ますと次の様になります。

例 8.





例 11. 四拍子

(以下略)

チ、以上が變格小節となり或は又  
複合されたもの  
或は黙符の入つたもの

例 10. 三拍子

(以下略)

ヲ、これが變格小節となり、或は複  
合された種々の型式を持つもの  
或はまた、黙符の入つたもの

例 9. 二拍子

(以下略)

ル、以上の内 變格小節とな  
りたるもの或は各所黙符  
の入つたもの

右の様に、同旋律、同調號、同拍子に於て、ミーターは、リズムの基本形態と云ふことが出来ます。從來、諸種の作曲法を見るに、此のミーターの重要性をあまり高潮してない様ですが、私は器楽曲の作曲は勿論であるが、歌詞による作曲に於ては、一層、ミーターの重要性を高潮したいと思ひます。即ち歌詞の持つミーターを更に效果的に、音によるミーターに現はさねばなりません。このことに就ては、更めて後述することとして、ここでは、作曲上では、歌詞の詩想に就ては、拍子の問題よりもミーターの問題の方がより重要であると云ふことだけ申して置きます。さてミーターの形態は種々態々であります之を表解式に概観して見ませう。例9、例10、例11、例12、

例 13. こほろぎ

(藤井清水氏曲)

(以下略)

ん。決して旋律や拍子ではありません。  
 此のミーターの決定に次で、拍子の決定となり、同時に其のミーターを持つ旋律の流れとなるのであります。

**3 楽節リズム**  
 リズムに就ての考察に拍子(タクト)と、ミーター(韻格)とを述べましたが、大きく楽曲に就て見ますと、前記二様の見方以外に或るリズムを見出します。

例 13 を見るに、楽句 a は、第一小節第二小節共に同一ミーターですが、第二楽句 b は、第一楽句 a と異つてゐます。  
 然るに第一楽節 A と第二楽節 B を見ますに、同じミーターにて對應されてゐます。かゝるものを楽節リズムと云ひます。  
 楽節リズムとは、つまり複合された大きなミーターの一リズムを謂ふのであります。

**4 楽段リズム**

更にこれを一層大きく、楽段リズムも考へ得られます。之は器樂

例 12. 六拍子

(以下略)

チ、以上の複合されたもの  
 變格小節となりたるもの、  
 黙符の入つたもの

以上挙げましたのは、ミーターの一例であります。ミーターは斯くの如く、同一拍子であつても無數に異つたものがあります。

音の高低即ち旋律を全然、考へないで、音樂的に斯くの如く異つた感じの表現があるのは、即ち「リズムの根幹をなすものは、ミーターなり」と云ひ得る證左であります。

故に、童謡歌詞に就て、第一に此の歌詞は、如何なるミーターによつて作曲すべきかを考へて見なければなりません。

例 15 母さん里 (唱歌式)

(イ)

かあさん さとは いっぱん えのき  
おやばと こばと ならんでみてな

(ロ) 母さん里 藤井清水氏曲

かあさん さとは いっぱん えのき  
おやばと こばと ならんでみてな

「はじめにリズムありき」私は再びこの言葉を丁寧に呼びます。

音楽、楽曲、殊に童謡が歌はるべきものである以上、其の歌詞は必ず、各歌詞獨特のリズムを持つてゐる筈です。若し歌詞にしてリズムのないものは、無價値でありませう。

さてリズムある童謡歌詞に作曲されたものはこれ亦當然獨特のリズムを持つべきであります。然るに往々、唱歌の作曲では、歌詞の持つリズムを蔑にしてゐるものが随分あります。

(悪例を指摘することは遠慮して、私が悪例を作つて、良き童謡曲と比較して見ませう)。

即ち例 15 (母さん里) で、イ(拙作)では、リズムが實に平凡無氣力でそこに何等の味ひがありません。(最初歌詞だけ読んで、次は曲節の旋律を考へないで、リズムだけ抽出し

例 14. 信田の藪 藤井清水氏曲

第一樂段  
第一樂節  
第一樂句 第二樂句 第三樂句  
第二樂節  
第四樂句

【第五六七八樂句即ち第三四樂節は同上】

第三樂段  
第五樂節  
第九樂句 第十樂句 第十一樂句  
第六樂節  
第十二樂句

第四樂段  
第七樂節  
第十三樂句 第十四樂句 第十五樂句  
第八樂節  
第十六樂句

二六

曲に於ては主題とも稱してゐます。上の例 14 信田の藪(藤井清水氏曲)が即ち樂段リズムであります。

即ち、第一小節と第二小節とは同一ミーターであつてこの二個小節で第一樂句をなしてゐますが、第三四小節は異つたミーターであります、而して第一小節より第四小節までで一個の樂節リズムを成してゐますが、第二樂節——第五小節より第十小節までの六個小節——は、第一樂節と異つたリズムであります。

然るに、第一樂段と第二樂段第三樂段第四樂段は、各々

三、童謡とリズム

て見るとよくわかります)

然るに次の □ (藤井清水氏曲) を見るに、如何にも歌詞の持つ独特な味はひ、日本田園的な気分が出てゐます。旋律が如何に變化を持つてゐても、このリズムが考慮されてないものは、作曲として眞實の價値が稀薄になります。

童謡は他の歌謡に比べて、特にリズムに富んでゐます。リズムカルであることは童謡曲の大きな特徴であります。子供の生活がリズムカルである以上、これは當然なことでもありますから、童謡作曲に際しては充分此の點留意して研究する必要があります。

### 第三章 童謡の旋律

#### 一、旋律の音樂的價値

音が高低して進行する時に、吾々に變化ある感覺を與へます。その變化の連續が適度である時に、吾々は快を感じます。この時吾々は、普通「良い曲節だ」と云ひます。この曲節を旋律 (Melody) と稱します。つまり「旋律とは樂音の高低のつながり」を謂ふのであります。

さて吾々は、この旋律を作る前に一應、旋律は音樂的にどんな價値があるか、又樂曲中に於て旋律は如何なる地位にあるかと云ふことを考へて見る必要があります。

旋律はその樂曲の主役を務めます。樂音の價値は大部分旋律によつて決定されます。

管絃樂曲に於ける諸樂器の和音的進行も、小歌謡曲の伴奏曲も皆この旋律によつて生れ、旋律を、より一層價値あらしむるために存在するものであつて、一切は旋律に支配されてゐます。従つて旋律を作ることとは、作曲することには、最初の仕事であり且つ、最後に到るまでの主役であります。

それで、先づ良きリズムを持つ良き旋律が出来れば、良き作曲の過半の仕事が成功したと云つても過言ではありません。

樂曲の生命であり主流である旋律が、若し良きものでなかつたならば、如何に豊富な理論を盡して、伴奏を作つたとて、價値ある作曲は、出来ません。例へば食物にしても、里芋や蓮根を料理するに、實物其物に自然に具つてゐる獨特の味が無くては、いくら調味法を行つても、たとへ調味の味は出ても、肝心の里芋や蓮根の味は出るものではないと同様です。

よくある事で和聲學の勉強が少し許り出来ると、直ちに私は作曲しますと云つた様な顔をして、あまり上手でない旋律を作つて、其の伴奏に凝つて、六ヶしい音計り苦心して作つて得意になつてゐる人がありますが、是等は本末を轉倒した考へであります。和聲學は、作曲に必要な、或る一部門の研究學科であります。學者、理論家が必ずしも秀れたる藝術家ではありません。

作曲することは、藝術であつて、理論の堆積ではありません。

而して、良き作曲は、良き旋律に始まります。而も旋律は、樂曲の生命であります。

## 二、旋律の形式

童謡の旋律は、其の歌詞によつて、リズムと、旋律の長さが制限されるわけです。多種多様の童謡歌詞に關係する多様の形式の旋律に就て述べることは、複雑で、甚ば不利になります。それで、それは本章第四章「童謡の旋律」のところで詳述するとしてこゝでは、一般的の旋律の形式に就て研究して見ませう。

### 1 旋律の最小限度の長さ

旋律が音樂的生命あるための最小限度の長さはどれ位か、歌曲の形態としての長さは、どれ位か、これは先づ八小節と見てよいと思ひます。八小節以内では、全然歌曲になりません。

### 2 動機と樂句

旋律を細かに吟味して見ると、或る最小單位の要素的旋律を見出します。

例へば「例 16」文部省唱歌「廣瀬中佐」に就て見るに、イのミーターが此の曲の要素であることは、直ちに肯定できると思ひます。然しイだけでは、拍子も不安定だし、或まとまつた感情を持つことが出来ません。そこでイと同じミーターを有する口を得てはじめて、拍子も確定して來るし、旋律の或るまとまりを感受し得ます。この小さいまとまりを動機 (Motiv) と云ひ、口、各々を部分動機と云ひます。部分動機は、たしかに旋律の要素になる形を持つてはゐるが、(即ち特性はあるが) 獨立性がありません、つまり拍子の確定價値がありません。この二つの部分動機を持つことによつて、はじめて、獨立性を持ち特性も有することになります。それで

動機、は必ず、

1 特性を有すること

2 獨立性を有すること

を條件として、存在の價値が生じます。

動機は、必ずしも前記の様に變格小節である必要は勿論ありません。

例 17 の「竹屋の由兵衛」の如く各部分動機が一箇小節を包有してゐます。斯かる場合を小節動機とも云ひます。

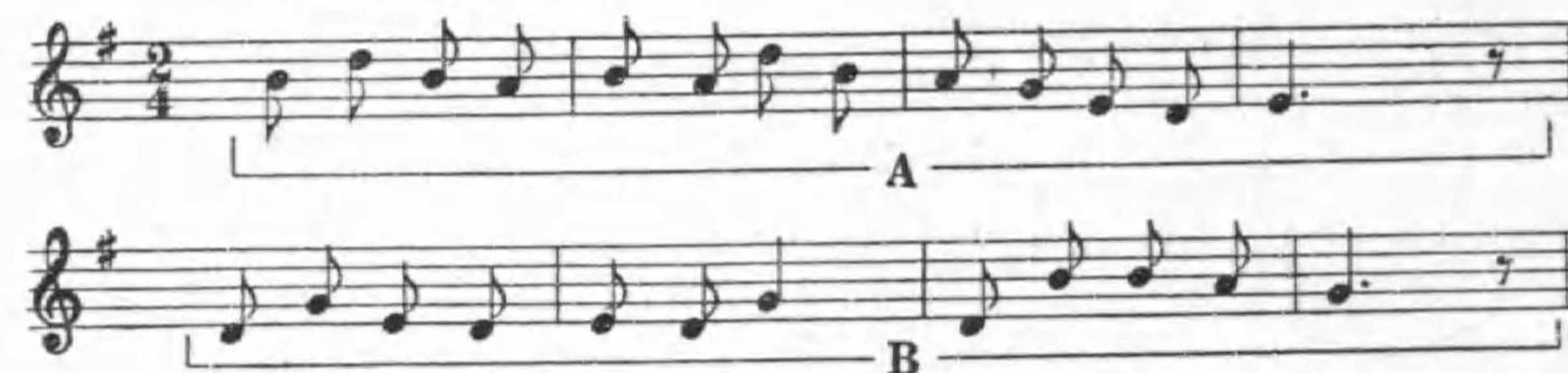
例 19. 雀の木

(著者曲集)



例 20. 文福茶釜

(著者曲集)



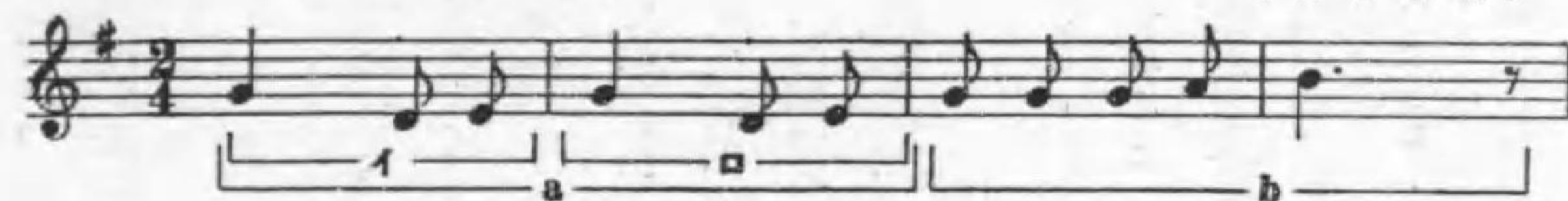
例 16. 廣瀬中佐

(文部省唱歌)



例 17. 竹屋の由兵衛

(著者曲集)



例 18. 朧月夜

(文部省唱歌)



動機は又必ず部分動機二個に分ち得る必要もない。云ひ換へれば、判然、部分動機を判別し得ず、一つの完全な動機を成してゐるものもあります。例 18 「朧月夜」(文部省唱歌)は、部分動機が存在を見ずして、一個の動機を成してゐます。

部分動機は、「廣瀬中佐」「竹屋の由兵衛」の如く普通、最初の(イ)ミーターと同一のミーターが次の(ロ)ミーターになつてゐますが、これも必ずしも定つてゐません。

例 19 「雀の木」を見るにイとロは同一ミーターではありません。けれ共 a は即ち完全な一個の動機を成してゐます。イ、ロ、は部分動機を表はし a、b 等は動機を表はします。

さて動機は、特性を有し、獨立性を有してゐるので、完全に旋律の要素としての價値を持つてゐます。此の動機のリズムが即ち樂曲の全リズムを支配することになります。

従つて、最初の動機を持つリズムは、充分に考慮を拂ふべきものであります。作曲の出發は一にかゝつて此の動機のリズムにあるのであります。

この動機 (Motiv) といふ、いひ方は、旋律の要素といふ意味

であるから、旋律の形式の方から見れば、これを樂句 (Section) と稱する方が適切であると思ひます。一動機は即ち樂曲形式上より見れば一樂句をなしてゐるわけです。

3 樂 節

或る一個の特性ある、旋律の要素、即ち動機によつて一樂句が出来ました。けれ共其の樂句は或る音樂的言葉の一句にすぎません。

例、廣瀬中佐、竹屋の由兵衛、によつて見るに、a は一樂句ですが、これだけでは、所謂一句であつて、そこには、音樂的言葉として、意味を興へることは出来ません、次に來る b が連続してはじめて、何事かを語つてゐます。

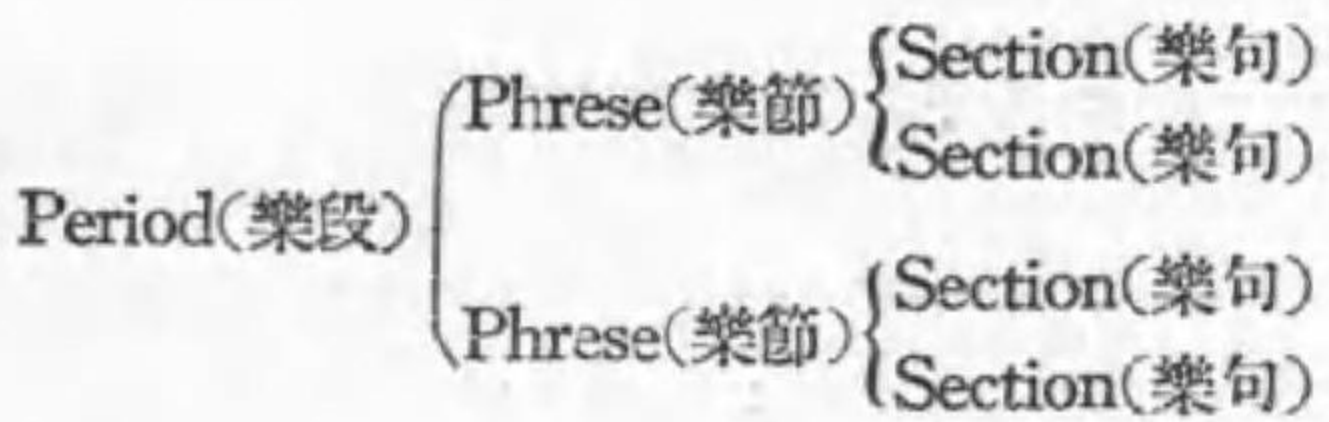
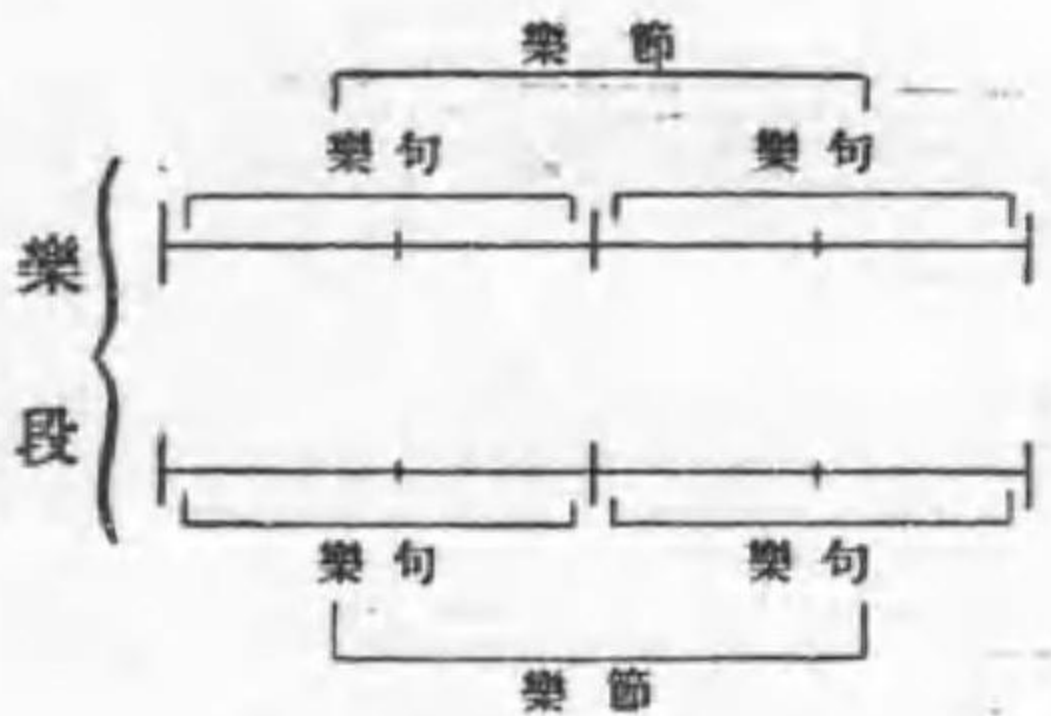
この二樂句を或る一節、即ち樂節 (Phrase) と稱します。樂句で話しをはじめて、樂節で何事かを一節語りつゝある氣持が致します。

此の樂節中に於ての二個の樂句 (a、b) は同じリズムの場合もありますが、多くは、b は a より稍、變つたりリズムを持

つてゐてその最後は、黙符を有してゐるを普通とします。何となれば、全く同じリズムだとすれば變化に乏しく單調に失します。それに、bによつて一寸、語り間に一息さする意味になりますし言葉の切れ目になる故に、半休息の感を持たせます。

要するに或る一樂節は、何かを提示した感を與へて、其の答語を待つ形であります。

### 4 樂段



一樂節によつて、提示された、旋律に對して、それを承けて答へる他の樂節が當然あるべきです。此の第二樂節(B)は、第一樂節Aに對する答へであるから、リズムも大體似たものであるのが普通です。而して旋律の形がBはAに對應的であるべきです。例20 文福茶釜(著者曲集)を見るに、BはAの間を受けてよく解答してゐます。この二樂節の對應により、或る問答が一段落の終結を告げた感じがします。これを、樂段(Period)と稱します。

今これを表解して見ますと、上圖の様になります。

斯うして見ると本項のはじめに、旋律の最小限度を八小節だと申しましたが、八小節は此の場合一樂段でありまして、一樂段は、兎に角小さいながらも、何か或る内容の問答をなして、そこに一段落を告

げた、云ひ換へれば語り終りの感を呈します。

これによつて、此の名稱が種々あるけれ共樂段と稱するのが一番適切だと思ひます。

樂段は、大きい樂曲の構成には、其の基礎となるもので、これを主題(Thema)とも稱し非常に重要なものであります。

## 三、樂曲の形式

樂曲が藝術的形態を整へるためには、自づとそこに一つの形式を有することになります。即ちその内在する性格的特色的な主題の數に應じて、一部形式、二部形式、三部形式と稱してゐます。今その各形式に就ての解説と其の作法上の

注意を述べて見ませう。

### 1 一部形式

一部形式とは、或る一個の完全した樂想を有する旋律の稱であります。其の典型的なものは、一個の完結した樂段よりなるものであります。其他に種々の變化を有するものもありますので、これを表解すれば上圖の様になります。

- A (第一樂節で間に相當する樂想を有するもの)
- B (第二樂節で間に相當する樂想を有するもの)

第一種に屬するものは、一部形式の典型的のものであつて、二個の樂節から成つ

第一種	A.B.
第二種	A.B+A (又はB) 或は A.Bの前後に若干附加あるもの
第三種	A.B+A.B.
第四種	渾一體をなすもの

例 24. 後はごろごろ

本居一浩氏曲

例 25. お月夜

山田耕作氏曲

例 26. 傘なし子雀

(著者曲集)

【例 24】「後はごろごろ」(本  
三七

第二種

イ、A.B+A.

A.B+B.

ロ、附加+A.B

ハ、A.B+附加

イ、それに

第一樂節

(A)又は

第二樂節

(B)が重

複されたり。

ロ、或は主樂想の樂段の前に一  
樂句乃至一樂節が附加された

ハ、或は主樂想の樂段の終りに  
一樂句乃至一樂節が附加した

り。  
するものであるが何れにしても  
重複や附加では、二個の樂想が  
あると、見做し得ないものであ  
ります。

例 21. 春風ほうほう

(著者曲集)

例 22. 一年生

(著者曲集)

例 23. 春が来た

(文部省唱歌)

てゐます。  
【例 20】文福茶釜 (著者曲集)  
【例 21】春風ほうほう (著者曲集)  
【例 22】一年生 (著者曲集)  
【例 23】春が来た (文部省唱歌)  
右の四曲は何れも、A 樂節は問の形  
で B 樂節はこれに答へて、落着を見せ  
てゐます。  
此の場合、A 樂節の最後(これを終  
止といふ)は、其の調の主音(此の場合  
は、長旋法故 D<sup>o</sup>)以外の音で終り、B  
樂節は主音で終るを普通と致します。  
(註、一年生は、屬音で終つてゐま  
すが、これは曲趣の上から止むを得な  
い場合です)  
第二種に屬するものは、一個の樂段  
が主樂想ではあるが、



例 29. チュリップの兵隊

(著者曲集)

な らん だ な らん だ づ ら り と な らん だ  
あ か い シャ ツ ホ に あ を い ふ く つ け て  
チュ リ ッ プ の へ い た い さ ん づ ら り と な らん だ

例 30. シヤムの兵隊

(著者曲集)

シ ャ ム の 兵 隊 さ ん は た し の 兵 隊 さ ん お く つ を  
こ し に ね ひ の き の し た て 一. 二. 一. 二.

【例 27】「煙のわ」(著者曲集)  
【例 28】「茶摘」(文部省唱歌)  
例 27、「煙のわ」は、同一樂想(若干の變化はあるが)を三回繰返へしてゐますが矢張り一部形式であります。尙此曲に於ては、一樂節は一樂句より成つてゐます。一樂句即一樂節或は又一樂節即一樂段と云ふものも、終止法の關係であり得るのであります。例 28「茶摘」はこれも亦二回繰返へしてゐます。二回目の第二樂節は一回目の第二樂節と異つてゐる様に見えますが、然しこれによつて、此の曲に二つの樂想が存在してゐると思へません。矢張り一部形式であります。  
第四種に屬するものは、長さの如何にかゝらず、判然と、段落を見出せないもので、即ち渾一體で樂段を成してゐるものであります。  
【例 29】「チュリップの兵隊」(著者曲集)

例 27. 煙のわ

わ わ けむりのわ ポン ポン じよきが わすれたわ  
わ わ わすれたわ だん だん ひろがり きえてくわ  
わ わ きえてくわ ポン ポン じよきが のこしたわ

例 28. 茶摘

(文部省唱歌)

居一浩氏曲)はイの例であり。  
【例 25】「お月夜」(山田耕作氏曲)はロの例であり。  
【例 26】「傘なし子雀」(著者曲集)はハの例であります。  
童謡は、其の歌詞の形態に従つて作曲されるものでありますから、此の附加曲が相當に多い場合もありますが、何れも、一個の樂想(大體一個の樂段又は樂節を指す)を成し得なくて、結局、主樂段一個以外に獨立した樂想を有しないものであります。  
第三種に屬するものは、一個の樂段による樂想を二回又は三回と繰返すものであります。

【例30】「シヤムの兵隊さん」(著者曲集)

さて一部形式より成る曲は、幼稚で小さい感じしか、しないのですが、まとまった、完結的な感を與へるのが普通です。此の形式では短かい旋律の中に、凡てを完全に遂行するのですから特に第二樂節(B)を充分注意して効果的に納まる様にせねばなりません。

若し第二種の如く一樂句又は一樂節を附加する場合は、それが駄足にならぬ様、殊に後部に附加する際はその附加されたものにより、終結の感を、安定的ならしむる様に努むべきであります。

例へば、例26「傘なし子雀」の最後の二小節の如く、附加された樂句によつて一層安定を充分にさせるべきであります。

2 二部形式

二部形式とは、二つの異つた樂想を持つてゐる樂曲の形式を云ふのでありまして、其典型的なものは、二個の樂段を有するのを普通とします。

- 第一樂段
  - A (第一樂節) — 起りの感じ — 主樂想
  - B (第二樂節) — 承けの感じ — 答樂想
- 第二樂段
  - C (第三樂節) — 轉向の感じ — 轉樂想
  - D (第四樂節) — 終結の感じ — 終樂想

然し、二部形式にも亦、諸種の變形のものがあります。大體これを見ることが出来ます。

例 31. かまきりさん (著者曲集)

例 32. お手毬唄 (著者曲集)

- 第一種 A.B+C.D(又はC.B)
- 第二種 A.B+C(又はD)
- 第三種 A.+C.D
- 第四種 A.B+C.D+附加

第一種に屬するものは、二部形式の典型的のもので、二個の樂段を有してゐます。

【例31】「かまきりさん」(著者童謡曲集)及び【例32】「お手毬唄」(著者童謡曲集)を見るに、

A樂節、B樂節にて、一つのまとまった樂想を成

して一樂段を成してゐます。

C樂節、D樂節にて、又別の或るまとまつた樂想を成して一樂段を成してゐます。

此例題、二曲を見ますに、全く起承轉結になつてゐます。

この「起、承、轉、結」は、漢詩を作る際には黄金律の様に使用されました。それほど、形式美の一典型的なものであります。

凡て、或事柄が起り（主樂想）

次で第二にそれを承けて（答樂想）

こゝで一段落を告げます。

第三回目は、一度矛先を轉向させて、變化を興へることは、非常に効果のあるもので（轉樂想）

然る後に、第三樂想を承けつゝ、全部を、まとめて終結を完ふする。即ち最後のまとめ（終樂想）が必要になります。

二部形式は四樂節を最も普通としてゐますので、此の起承轉結の黄金律を適用することは良作法であります。

（註、D樂節の樂想が若し、A樂節と同趣の時は、三部形式になります。この事は、三部形式の項で詳述致します）

第二種に屬するものは、三個の樂節より成つてゐます。

第一樂段は、二個の樂節を有する完全な一樂段をなしてゐますが、第二樂段は、一個の樂節しか有しません。随つて

此の樂節は、CとDとを兼ねた樂想であらねばなりません。

従つて第二樂段を作るに非常に困難があり且つ稍不安定の感じがしますので、此種の曲はあまり見當りません。

それで、第一樂段を反復して、結局五個小節となつたものが多い様です。

例 33. 冬の夜

(文部省唱歌)

例 34. 英國々歌

【例33】「冬の夜」は、童謡でなくて唱歌ですが、此の種の代表作と稱し得ます。

尙此種の例として、讀者のよく知て居る二三をあげて見ませう。

文部省唱歌、「紅葉」(二年)「汽車」(三年)

「廣瀬中佐」(四年)「冬景色」(五年)等であり

ります。

第三種に屬するものは第一種と大體似てゐますが第一樂段が一個樂節より成つてゐます。

従つて、Aは、一個の樂節でまとまつた

樂想を表はしますので、其の終止は完結

的であらねばなりません。

此の種のもは、右の事情がありますので、

あまり多く例を見ません。例34「英國々歌」

は其の代表的なものを見ることが出来ます。

第四種に屬するものは第一種に附加樂節又は

附加樂句を有するものであります。

(内容の上より見る)

形式 樂段	一部形式	二部形式	三部形式
第一樂段	一個の樂想	主要樂想	主要樂想
第二樂段		主樂想の發展	主樂想の發展
第三樂段			主要樂想の再

(形の上より見る)

形式 樂段	一部形式	二部形式	三部形式
第一樂段	主題完結	主題提示	主題提示
第二樂段		主題進展 (主題より離去)	主題進展 (主題より離去)
第三樂段			主題の歸結

第一樂段が現れたものです。従つて三部形式の特徴は、第三次樂段、即ち主樂段の再現にあるわけです。

1 主樂段——2 中樂段——3 主樂段

二部形式と比較して見ますと、三部形式は二部形式の後に再び

その形式は次の様であります。

完全な形式であります。

三部形式は、三個の樂段を有してゐる、小歌曲としては、最も

3 三部形式

ばなりません。

2 終樂節では轉樂節に答へると同時に全體の完結に留意せね

のであります。

1 轉樂節(第三樂節)に於て充分に樂想を轉換させて、變化を與へねばなりません。又、一部形式と二部形式との

區別は、長さの問題でなくて、樂想の量の問題ですから、此の樂節の任務は二部形式としての最も意義ある樂節となる

る場合は、

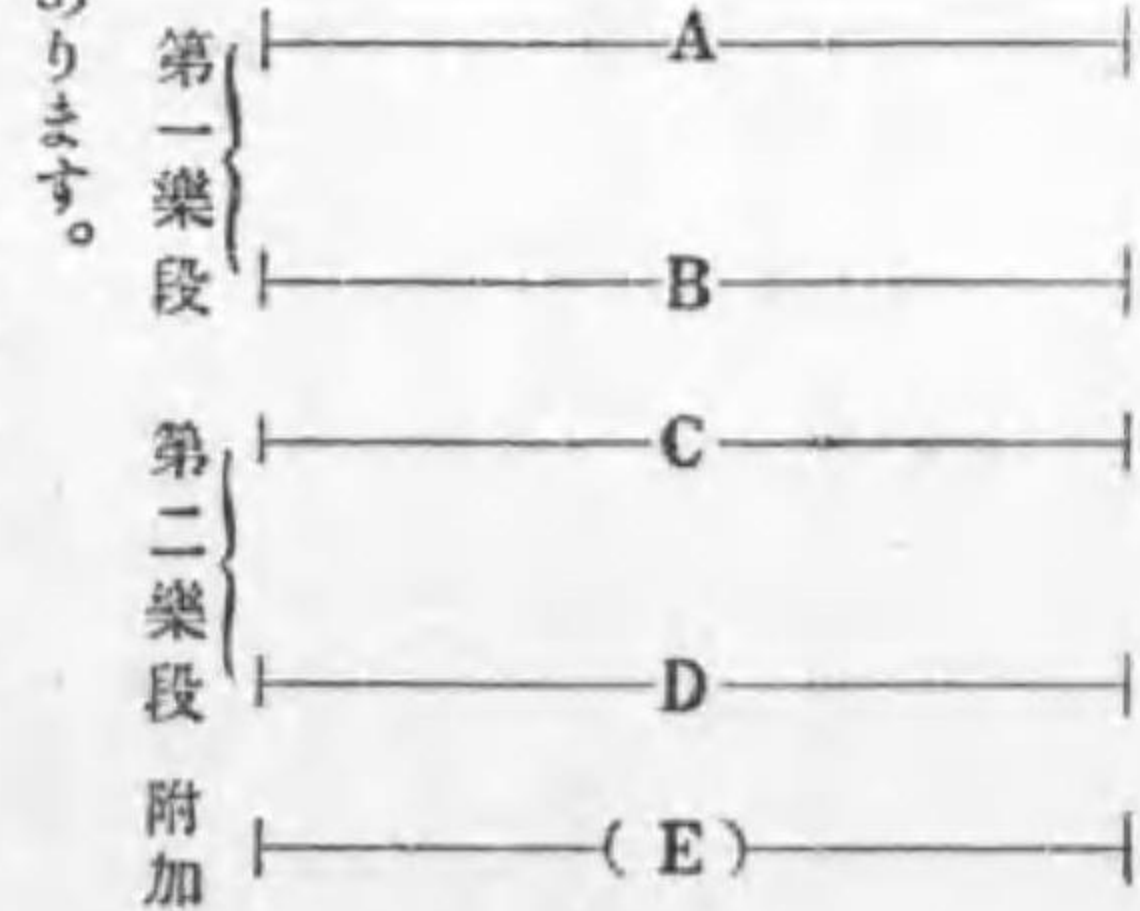
成つてゐますので、一部形式に比べると豊富になつてゐるわけです。

けれ共、二個の樂想の順列でありますから何となく、まとまりの感が薄い様です、従つて、二部形式による旋律を作

例 35. 取 入 れ

(文部省唱歌)

例外 2.



この二部形式は二個の異つた樂想を有する二個の樂段から割であります。

さて二部形式を通過して見るに諸種の變化はあつても、結局は第一種に屬する典型的四樂節(二樂段)のものが基本形になつてゐます。

斯うした形式の場合に、附加樂節は大變重大な役割を持つてゐます。上二樂段をより一層、生かして而も倦怠、冗漫の感を起さしめずしてしめく、りをする役

【例 35】「取入れ」(文唱三年)に就て見るに第一樂段及び第二樂段は各々異つた樂想を有してゐます。而も第五樂節(E)は、Aの再現でもなし、これによつて、第一、二樂段を總括的に完結させたものであります。

今これを一部、二部、三部各形式を表現して説明して見ませう。(前頁記載の表参照)

一部二部三部各形式の分るところは、長さの問題でなくて、樂想の量によるものであり、其の進行の形式にあることは、一目瞭然であります。三部形式なる所以は、第三次樂想が、第一次樂想の再現であり、この主樂想の歸結であらねばならぬことがよくわかつたと思ひます。

三部形式に於けるこの第三樂段は、主樂段そのまゝのこともありませんが或は多少變化することもあります。或は中間樂段終結の後に主樂段の第一樂節或は第一樂句が現はれることが必要であります。

今、三部形式の典型的なものに就て述べませう。三部形式は、三個樂段(六個樂節)を以つて、普通と致します。(例外6)

【例36】「いしたたき」(著者童謡曲集)を見ますと

第一樂段(A、B)は主題をなし

第二樂段(C、D)は、主題から離去したる樂想であり乍ら主題の展進をなしてゐます。

第三樂段(A、B)は第一樂段の再現であります。

即ち中間樂段の次に、主樂段(主題)の再現が三部形式の特徴であり、三部形式の名稱ある所以であります。

この外、文部省唱歌四年、「田舎の四季」も亦これと同じ三部形式の典型的なものであります。

例外 6.



例 36. いしたたき

三部形式も亦、典型的六個樂節より種々の變形をなしたものがありますが、何れにしても三部形式の原則たる。

主樂段—中間樂段—主樂段再現

に變化はありません。

變化したことは、各樂段内に於て、樂節の増減長短等による變化であります。

今これを表圖解して見ませう。

例外5 三部形式各種一覽表

第一種に屬するものは、前記典型的のもの

第二種に屬するものは、第一樂段が反覆された

もので、あとは第一種と同一、

例、「大寒小寒」(著者童謡曲集)

第三種に屬するものは、第二樂段(中間樂段)が反覆されたもので、あとは第一種と同じ

例、「青い眼の人形」(本居一浩氏曲)

例、「雀の木」(著者童謡曲集)

例外 5.

樂段 種類	第一樂段	中間樂段	第三樂段
	主題	進展	主題再現
1.	A. B.	C. D.	A. B.
2.	A.B.A.B.	C. D.	A. B.
3.	A. B.	C.D.C.D.	A. B.
4.	三ヶ樂節	C. D.	三ヶ樂節
5.	A. B.	三ヶ樂節	A. B.
6.	第一、二樂段連続にて反覆.		A. B.
7.	三ヶ樂節	三ヶ樂節	三ヶ樂節
8.	A. B.	C.	A. B.
9.	A. B.	C. D.	A. (又A-B)
10.	A. B.	C.	A.
11.	A.	C.	A.
12.	各樂段共複雑な渾然一樂段をなしてゐるもの.		
備考	A. B. C. D. 等はすべて樂節を示す.		

第八種に屬するものは、中間樂段が一箇樂節より成るもので他は、第一種と同じ、

例、「月夜」〔著者童謡曲集〕

第九種に屬するものは、第一、二樂段は第一種と同じで、第三樂節が一箇樂節より成るもの、此際は必ず、第一樂節と同一旋律か或は、最初の樂句だけでも、第一樂節と同じもの、

例、「四十雀」〔著者童謡曲集〕

第四種に屬するものは、主題(第一及三樂段)が三箇樂節より成るもの

例、「豆腐屋さん」〔著者童謡曲集〕

第五種に屬するものは、中間樂段が三箇樂節より成るもので、他は第一種と同じ、

例、「竹の子と雀の子」〔著者童謡曲集〕

第六種に屬するものは、第一樂段と第二樂段が連続したものが、そのまゝ反覆されるもの

例、「デンシンパンラ」〔著者童謡曲集〕

第七種に屬するものは、各樂段共、三箇樂節より成るもの

例、「春のうた」〔著者童謡曲集〕

第十種、第一樂段だけ、二箇樂節で、第二、第三樂段は、何れも一箇樂節のもの、此の際も、第三樂段は、第一樂節と同一リズムのもの、

【例37】「麥笛」〔著者童謡曲集〕

第十一種に屬するものは、各樂段共一箇樂節より成るもの、

【例38】「カツコが鳴くよ」〔著者童謡曲集〕

第十二種に屬するものは、各樂段共複雑ではあるが(長いもの)各一箇の樂段を成してゐるもの、

例、「かアこめかこめ」〔著者童謡曲集〕

此の外にも、また諸種の變形した形式があり得ると思ひますが、右は普通に存在するものをあげて見ました。こゝで特に第十種に屬するものに就て、研究して見ませう。

これは、四ヶの樂節より成つてゐまして、丁度二部形式の典型的なものと同数の樂節から成つてゐます。同数の樂節を有し乍ら、二部と三部の形式の相異があるか。

今、これを三部形式の例37、麥笛に就て考へて見ますと。

第一樂節(A)の主樂想を、第二樂節(B)が承けて、こゝに主題(第一樂段)を成してゐます。次に第三樂節(C)は、全く轉向樂趣によるものですが、第四樂節では、第二樂節(B)と同一曲趣で、而も第一樂節と同じ、曲趣であります。つまり、第四樂節は、Aの再現(Bの際は、BがAと同一曲趣であれば可)となつてゐます。

然るに、二部形式の第一種(典型的)のものは、第三樂節までは、三部形式と類似してゐますが第四樂節は第一樂節

例 37. 麥 笛 (著者曲集)

例 38. カツコが鳴くよ (著者曲集)

(A)の再現でなくて、別の曲趣を有するD楽節であります。

三部形式の最初述べた様に、

Aの再現がなくては、三部形式は成立しません。

それ故、形式の區別は曲の長さによるものでなくて、曲趣の量と其の形態進行の相異によつて、決定するものであることが、判然としたことと思ひます。

此種の三部形式は、非常に用ゐらるゝものであります。有名な「庭の千草」の曲も此種に屬するものであります。

三部形式 A.B+C+A

二部形式 A.B+C.D

#### 4 樂曲形式の運用

樂曲の形式は、音樂の形式美發揮の基本形態であります。漫然旋律の流れるまゝに任じてゐては、此の形式より來る一種の音樂美は喪失してしまひませう。

さて、一部、二部、三部、各形式の特徴を考へて見ますと、

一部形式は、幼稚なれ共、まとまりたる感じを有し、

二部形式は、一部形式より稍變化を持ち、豊富なる感じあれ共、二個の樂想の順列なれば、稍何物かの不満足なきにしも非ず。

三部形式に至つて始めて完たき形式美を感じるのであります。

然し、童謡の作曲は其の歌詞の長短、詩趣によるものでありますから、それによつて、形式も決定さるべきものであ

短かい、単純な詩想しか有せないものに、大きな形式を適用することは、不自然でもあり、無理でもありません。詩想と、樂想は一致すべきものであります故に、歌詞をよく吟味して、然る後に適切なる形式を運用せねばなりません。

#### 四、童謡の旋律

童謡の旋律は、その歌詞の詩趣、形態、リズム、アクセントを、音によつて現はしたものであることは、第一章に於て既に述べました。

従つて、其の歌詞の選擇の重要なことは申すまでもないことではありますが、その歌詞に就て、

イ、どんな曲想(曲趣)を持たせるか  
ロ、どんな、樂曲形式によるか、従つて、樂曲の頂點はどこに置くべきか  
ハ、どんなリズムで進行するか  
ニ、どんな拍子にするか

ホ、前奏、間奏、後奏等の補助旋律を必要とするか、若し必要ならば、如何にするかに就て、考へなければなりません。

斯ういふことは、個々別々に考へべきことでなくて渾一體として考へることです。例へば或る寫生畫を描かうとする時、端から順々に、或は又品物ならば一個一個順々に描く人があつたら、随分笑はれることでせう。先づ初めに全體に

就ての構圖を描き所謂、素描なるものを描いて、全體的概略より順次細部に互る描寫と、色彩を施すものと考へます。旋律を作る場合もこれと同一であります。けれ共、こゝでは、便宜上これを個々別々に考究して見ませう。

#### 1 歌詞と曲想

曲想即ち旋律の樂趣を優美なるものにするか、賑やかなものにするか、或は又明るきもの、典雅なもの朗らかなもの種々なもの(其他種々様々)にするかは、其の歌詞の詩趣、即ち味はひと匂ひによるべきものであることは、多言を要しません。しかしこの判りきつた事が案外、拙く出来るものです。個人々々の主観だと云へば、それまでですが、作者は、充分に歌詞を味讀して唄ひ乍ら作曲せねばなりません。同一歌詞に數人の作曲者が作曲した例が随分ありますがこれは、誰某が既に作曲してゐることを知つて、その作曲がその歌詞に對して、良き作曲でないかと考へて、新しく自分が作曲をしたものが多い様です。關心を要する問題です。殊に優美可憐なるものに悲しき旋律を作つたり。ユーモアなものにふざけた滑稽な旋律を作ること等は大變悪いことです。歌詞の持つ詩趣が即ち旋律の曲趣にならねばなりません。

#### 2 歌詞と樂曲の形式

歌詞を讀んで、旋律を作る前に、此の歌曲は、どんな形式によるべきかを考へねばなりません。歌詞を讀み乍らズルくと旋律を書くべきではありません。歌詞の長短よりも歌詞の形態によつて、これを一部形式にするか、或は二部形式にするか、それ共三部形式にするかを決定せねばなりません。例へば、「夕焼小焼」(著者童謡曲集)「雀の木」(著者童



謠曲集)とは、何れも八聯の歌詞であります、而も大變似た形に見えますが、前者は、一部形式で後者は三部形式になつて居ます。

尙樂曲としての頂點をどの邊に置くか、といふことを考へねばなりません。樂曲の頂點といふのは、最も感情の高潮を呈する部分です。一曲中には所々小さな頂點を持つてゐますが全體としての最高峯を必要とします。例へば、例「赤とんぼ」とんぼ(著者童謠曲集)は最後に頂點がありますが、例「お月さんあなた」(著者童謠曲集)は、第三樂節の終りから第四樂節の初にかけて頂點を持つてゐます。頂點は概して樂曲中の中部以後にあるを普通としますが、形式の相異にもよりますので、其の歌詞によつて異り、歌詞の頂點を曲の頂點としなければなりません。

### 3 歌詞とリズム

リズムに就ては、第二章で随分詳細に述べましたから既に充分理解されてゐると思ひます。

歌詞の持つリズムを、適切に旋律のリズムとすることは、旋律を生かす最も重要なことでもあります。例へば、歌詞のリズムが輕快であるのに、旋律のリズムが幽邃であつたなら、それが如何に優美高尚な旋律であつても、その作曲は不成功です。歌詞の持つリズムを讀得することは、作曲者の天稟に期たなければなりません。

### 4 歌詞と拍子

前項と同様にその歌詞は、何拍子を以つてすべきかは、第一項、曲想を考へると同時に考ふべき問題です。歌詞の詩趣内容、それにリズムと合せて考定すべきであります。

### 5 歌詞のアクセント、其他の問題

私は、此項に於て、從來散見しました多くの、日本語歌詞による(殊に、唱歌と童謠)作歌作曲に對する不満と感想を述べて、讀者の参考に資したいと思ひます。先づ初めに次の三ヶ條を提示して置きます。

イ、語句のアクセントと旋律のアクセントを一致させよ、  
ロ、字脚よりも、韻律に重きを置け。  
ハ、促音「ッ」と鼻音「ン」を考慮せよ、

イ、語句のアクセントと旋律のアクセントを一致させよ。

こんな判り切つた當然のことを、更に強調せねばならぬほど、大切なことであります。歌詞の抑揚が旋律の抑揚であり、同時に語句のアクセントが旋律のアクセントであらねばなりません。然るに、歌詞が二聯以上ある場合に、各聯相當間にアクセントの不一致を見る場合があります。二三例をあげますと。

文唱(尋三)「鴨越」

(一)しかも よつあし、うまも、よつあし、

(二)つづく ゆうしも、いづき たうせん

文唱(尋三) 取入れ

(一)はるの たがやし すきならし

(二)ひより つづきの きのふけふ

△印は即ちアクセントで ◎は頂點であります。これで、同一旋律で歌ひ得ると思へませうか。又リズムを異にした例として。

文唱(尋三) 「蟲のこゝろ」

(一)あれ まつむしが……

あれ すずむしも

(二)きりきりきりきり……

あとから うまおひ

まことに不自然な感が致します。

斯かる例は、山積するほど澤山あります。文部省では、「それは止むを得ない。第一章の歌詞に合ふ様に旋律が出来て居ればそれでよい」と逃げるかも知れませんが藝術的良心を持つ者の寒心すべきことです。斯かる各聯アクセント及び

リズム不一致の歌詞は止むを得ず、全部通じて、作曲すべきであります。例へば、例27 「煙のわ」の如くそれごとく、歌詞の持つリズムに随つて、其の語句のアクセントに忠實に旋律を作るべきだと思います。

あまり長すぎて、子供が歌ふのに困難なものは、それは、子供の歌ではありません。例へば、北原白秋氏作詩、山田耕作氏作曲の「からたちの花」などは、實に名作でありますが、童謡とは云ひ得ません。

此の歌詞の各聯相當句のリズムとアクセントの不一致は、作曲する際、非常な困難を生じますので、今後、童謡(歌詞)作家に、一層此點に就て關心を持つことを希望すると同時に、作曲者も、特に此の點に留意すべきことを切言致します。

□、字脚よりも韻律に重きを置き、

唱歌の作曲では、概して一字一音符を用ひてゐます。以前、日本の教育が官僚的劃一的であつたと同様に、唱歌の作曲も亦、歌詞の持つリズムを蔑ろにして、一字一音符、千遍一律に音符を並べたものです。

一體一字に一音符を附せねばならぬ理由がどこにありませうか。殊に日本語には、死音に等しい促音「ッ」があり、これに次ぐ鼻音「ン」があり、又、半無聲の「ウ」があり、「キヤ」「キュ」「キョ」の如き「シユウ」「ギヤウ」等其の他無數に、獨特の發音的韻律の形態があります。これを一樣一律に一音符を附ければ實にギョチない旋律になります。今、著者の作曲のもの二三引例して見ませう。

【例39】 「大寒小寒」の一節

【例40】 「チューリップの兵隊」の一節

【例41】 同上の一節

例 42. 母さん里

藤井清水氏曲

のっ げのっ げ え の さ てん ま で と ど け  
かあ - さ ん さ と へ も ら し っ て い っ た

例 43.(イ) デンシンバシラ

(著者曲集)

でん しん ば し ら は せ い た か て  
ひ を に ぎ っ て た っ て る

例 43.(ロ) 竹屋の由兵衛

(著者曲集)

た ん つ く た ん つ く た ん じ ら の  
た ん た ら た い こ が

ハ、促音「ッ」と、鼻音「ン」に考慮せよ  
前項で、日本語には、獨特の發音的韻律を持つ語、句の多數にあることの一端を述べましたが更に、促音「ッ」と鼻音「ン」は、如何なる場合でも同一の考慮を拂はねばならぬと思ひます。  
促音「ッ」は死音です。無聲音です。  
この無聲音に音符(有聲であるべき)を附けることは愚の骨頂です。讀者の中に斯くの如き旋律を唄つた経験はありませんか。「行つた」を「いーつた」、「くぐつて」を「くぐうつて」などと尙又鼻音「ン」は、流音でありますからなるべく、その前の語と一しよに同一の音符で歌ふべきです。

【例 42】「母さん里」藤井清水氏曲  
【例 43】「デンシンバシラ」及「竹屋

例 39.

おほ さむ こ さ わ で ひ が く れ た  
コン コン コ カ ラ シ フ ユ ノ カ ゼ  
せ は さ ん こ さ ん で ひ が く れ た

例 40.

な ら ん だ な ら ん だ づ ら り と な ら ん だ  
な ら ん だ な ら ん だ づ ら り と な ら ん だ

例 41.

チユウリツプの 兵隊さん  
チユウリツプの へいたいさん

この例に於ては「大寒」は、口調から考へて「オホ、サム」であつて「オ、ホ、サ、ム」ではありません。又「チユウリツプの兵隊」に於てもリズムを味はつて見ると、  
な—らんだ な—らんだ、  
づ—らりと な—らんだ、  
と唄ふべきだと思ひます。  
チユウリツプの兵隊さん  
も亦「へ、い、た、い、さ、ん」でな  
くて「兵、隊、さん」と三ヶ音で歌ふ  
べきだと思ひます。  
各段共に、上は著者作曲で下は、こ  
れを一字に一音符をつけて見ました。  
數回、唄ひ合せて見れば自づと得失が  
判ることと思ひます。  
繰返して「字脚よりも韻律」と云ふ  
ことを強調して置きます。

斯の問題も、どの程度まで、記譜法を行ふかに就ては、一律に規定は出来ません。歌詞全體のリズムと其の語句の前後の事情により異なるのであります。

要するに舊式唱歌式の型にはまつた羅列法に捉はれないで、充分歌詞のリズムに乗つて旋律を作らねばなりません。

### 6 兒童の聲域

童謡は子供の歌ふ歌ですから、随つて、子供の出ない高さの（低さの）音高を用ひてはなりません。子供のことで大抵のことは、やらせれば出来るものです。けれ共、非常に無理をして非常に困難をして歌はねばならぬ様なのは本當の童謡ではありません。

兒童の聲域も年齢によつて異つてゐます。これに就ては西洋の本などの翻譯によつて、説明してゐるものもありますが、私の経験によつて記して見ます。

（・はたまに用ふる音）

普通には、C—Dまでが適當と思ひます、

Eは、長時間連続しない場合三度四度跳躍的に上る場合以外はあまり用ひない方がよいと思ひます。尙低いB・の音は、マイクロナホンを通じた場合、一般的には不鮮明になり易いことも考慮に入れて置く必要があると思ひます。

なるべく困難な音高は用ひず、去りとて一曲を通じた場合、一オクターブに満た

例 44. 兒童聲域圖表



ない音域で旋律を作ること、あまりに幼稚になります。樂にそして適當な聲域を使ふことが肝要です。

### 7 童謡旋律の音程

童謡は子供の歌です。困難な音程は勿論使ふべきではありません。

さて、子供に困難な音程とはどんなものでせう。大體に於て、増減の各音程は全部不可とされてゐます。この中、増四度の7(シ)↑4(ファ)の音程は、陰旋法に於ては、あまり困難とされてゐません。

但し下降の4(ファ)↓7(シ)は不可であります。概して五度以上に亘る音程は避けた方がよい様です。精々六度の3(ミ)↑5(ソ)或は止むを得ず一オクターブを使ふ位なものです。

尙童謡で、終止に際して、1(D)↑7(シ)と長旋法の導音より、主音へ進行することは、童謡の場合、甚だ不味に感じます。なるべく避けた方がよいと思ひます。この事に就ては後章「日本の童謡の作曲」に於て詳しく述べることにします。

### 8 童謡旋律の特色

童謡旋律の特色を述べることは結局、童謡旋律は斯くありたいと云ふことを述べると同一の結果になります。イ、先づ第一にリズムミカルであること、

而もそのリズムは、簡明で、單純である方がよろしいのです。童謡は、歌謡曲の旋律美を尊重するに比して、よほどリズムを要求します。これは子供の生活（遊ぶ状態、言語、動作等）を見てわかることです。

ロ、次には、急激な轉調を避けること、

童謡曲には、あまり轉調を要しないのです。

童謡の歌詞に就て見ても、詩想が急激に轉向してゐることはありません。けれ共形式美の上から見て、若干の簡単な轉調を行ふことは、樂想の單純を脱する點に於て非常に効果があります。殊に伴奏に於て有効な場合が多い様です。然し轉調は自然的でなければなりません。轉調せんがための轉調は、たゞギョチなく感ずる以外、耳ざりはあつても、効果はありません。

ハ、臨時記號をあまり使用せざること。

これも亦、子供の歌として當然なことで、臨時記號を盛んに用ふことは、曲趣の複雑を來し且つ轉調の煩を増すこととなります。あまり使用しない方が兒童にピッタリする様です。

ニ、半音階的進行は避けたい。

半音階的進行は子供には困難なことです。

洋樂音階中の二個の半音ですら小さい子供には、不自然です。況して半音階的進行の旋律は、むしろ不可といひ得る場合が多い様です。

ホ、音域は一オクターヴより十度まで、

このことは、兒童の聲域の項で述べましたから説明を省きます。

ハ、修飾音符はなるべく使用せざること、

これも亦説明を要しないことです。

以上で旋律の作り方の章を終ります。

## 第四章 童謡の伴奏

### 一、伴奏の意義

伴奏といふ語は、大變適切な語であります。

伴ひ奏する。即ち伴ふといふことは、供<sup>とも</sup>なふ、從屬的の意味と友<sup>とも</sup>なふ互助的の意味とあります。供<sup>とも</sup>、友<sup>とも</sup>、借<sup>とも</sup>、侶<sup>とも</sup>、凡て親和、一心同體の精神がなくては意味をなしません。而して伴奏の性質的効果は凡そ次の様であります。

伴奏は旋律の陰影である。

伴奏は旋律の代辯者である。

伴奏は旋律の背景である。

伴奏は旋律の補助である。

斯くして、(此の四箇條は非常に大切なことでありますから特に記憶の必要があります) 伴奏は旋律の線を、立體化して音樂的に豊富なる感じを與へます。伴奏は旋律の語り得ない部分を語り更に旋律の代辯者たる場合があります。伴奏は其の旋律に存する情緒、情景を表現して背景の役割をし、時には、諸種の異りたる色彩ある音色を以つて一層背景的任務を遂行します。伴奏は從順に旋律の進行を助け、時に應じて其の足らざるを補ひ、旋律の進行を完全ならしむるものであります。

従つて伴奏は、良き妻であり、良き友であらねばなりません。即ち旋律と伴奏とは一心同體、親和以上、結んで解けざる渾一體のものでなければなりません。進んで、良き妻の如く、旋律の代辯をなし、充分に旋律を生かさねばなりません。反對に、伴奏のために、旋律の効果を薄らげたり。伴奏が、旋律美を破壊したり、滅亡に陥らせたりする様な事があれば、伴奏の本義に反するものと云はねばなりません。

例へば、旋律が幼稚で、美しいのに伴奏が非常に重い和音を使用して、旋律は其の重荷に苦しんだり。或は、旋律と全く相容れざる、音を使用して、旋律美を毀したり、或は又伴奏中に、旋律以上に強い刺戟を有する旋律があつて、主旋律を殺す様なことがあつたりしてはなりません。

伴奏は、終始一貫、良き妻、良き友、即ち好伴侶であることを其の本務、本義と致さねばなりません。

さて然らば、如何なる音が、旋律に最も借和するか。これは和聲學が教へてくれます。又伴奏の進行は旋律の進行に對して如何なる形であるべきか、これは和聲學、對位法學が教へてくれます。

本書の様な、一小冊子で而も其の内、僅かな紙數しか、使へないものでは、和聲學や對位法の講義は不可能であります。況して本書は作曲法中の一應用作曲としての『童謡の作曲』に就ての研究でありますので、斯かる基礎的研究は、和聲學及び對位法學の各研究書に譲ることゝして、本書では、童謡伴奏曲の、種類及び其の要點、並に作り方に就ての注意を述べることを本務と致します。

## 二、伴奏の種類

伴奏形式には種々の種類があります。歌詞旋律によつて或は作曲者によつて、様々の方法で作られてゐます。且つ單一色の方法でなくて種々の方法が混用されてゐる場合も多い様でありますが大體次の四通りに見ることが出来ます。

- 1 和音進行の變化を主としたるもの
- 2 情緒の表現を主としたるもの
- 3 情景の背景化を主としたるもの
- 4 主として「囃子的」に用ゐたもの

人によつては、伴奏の種類を、旋律のあるものと無いもの、或は又、和音が分散和音であるか否かによつて區別したりしてゐますが、伴奏曲の本義から考へると、伴奏の精神から考へると其の如何なる効果を暗示してゐるか、と云ふ「伴奏の心」によつて區別して研究して見るのが一番適切であると思ひます。

次に順次に各種の伴奏に就て例をあげて詳述し其の得失を考へ其の制作上の注意を述べて見ませう。

### 1 和音進行の變化を主としたるもの

此の種の伴奏は大體次の様な解釋に立脚してゐます。

或る一つの音は他に數個の親和する音がある。而して、其の一つの音は此の親和的關係にある一群の音の一部分である。隨つて一つの音は其の一群から現はれたもので、事實は潜在してゐる他の音も同時にあるべきである。伴奏は其の潜在してゐる親和音の内から適切なるものを選び出して、主たる音の所屬を明瞭にし立體化するものである。

これと同じ意味で、或る旋律には他に親和する數個の旋律が潜在してゐる。伴奏はこの潜在してゐる親和旋律を選び

例 45. 春の小川

(福井直秋氏伴奏曲)



出して、旋律と同時に進行して、その旋律をして豊かな存在とするものである。随つて伴奏は、旋律の陰影であると同時に、旋律は或る親和的一群の旋律群の一部であるとも云へる。而して、主旋律の變化に伴ひ他の數個の親和的旋律の和音的變化によつて主旋律の進行美(變化美)が一層擴大、決定的になるのである。  
斯ういふ見解にありますから、和聲學を最も基礎として作るのがあります。

此の種の伴奏の例として、次の例45文部省唱歌「春の小川」(福井直秋氏作)を挙げませう。

此の種の伴奏中には、

旋律が伴奏の最高音として入つてゐるものと、中音又は次中音、場合によつては低音に入つてゐるものがあります。

又伴奏中には旋律がなくて、和音だけのものもあります。

其の作り方の順序を述べて見ませう。

イ、旋律中の各音は何の和音に屬してゐるかを決定する。

この事は伴奏を作る根本問題であつて、此の決定が誤つてゐたり不適當であれば、伴奏の効果は無くなるのであります。



最も主要なのは、各小節の第一拍の音即ち強聲部の和音であります。和音決定に際しては、経過音、轉過音、補助音等に注意せねばなりません。この三つの、和音外の音は、今後屢く説明に用ゐますので、少し解説を述べませう。

経過音 とは順次進行の場合に、弱聲部に現はれる和音外の音です。

例46の△印が経過音です。

轉過音 とは強聲部に現はれる、一種の裝飾的の音で、直ちに本和音に

二度の進行を以つて入るものです。例47の△印は轉過音です。

補助音 とは轉過音を逆にしたもので、弱聲部に現れます。而して二度の

距離で、本和音より離去進行するか、本和音に接するかであります。

例48の△印が補助音であります。

轉過音補助音には普通、和音を附けないのを原則としてゐますが、経過音には、和音を附しても差支ありません。斯の場合を経過和音といひます。

ロ、低音の選擇と其の進行  
旋律中の各音の所屬和音が決定したら、次は、その低音としては、和音中の何れの音を撰ぶか而して、其の進行を如何にするかに就て考へます。

低音の進行は單に伴奏全體としてなく、旋律に對して、非常に重大な地位にあるもので、伴奏効果の半以上、責任

を負ふ價値のものであります。大體に於て強聲部には基音(根音)を、弱聲部には、第三音又は根音を以つてします。第五音を使用することは、終止を豫定することになりますので、餘程注意を要します。

初心者は樂曲の途中ではなるべく、第五音を低音に使用すること(六四の和音)は避けられた方がよろしいです。而して低音の進行は、旋律に對して反進行又は斜進行をなし、止むを得ない場合の外は並進行は避けねばなりません。

この外低音の進行に就て注意を要することは

- a 甚しい跳越をなさざること
- b 低音の停滞はあまり重苦しいから變化をなさしむること
- c 導音の使用は特に童謡曲には不向きであるにつき、なるべく使用せざること(但し經過音等の和音外のは此限り非ず)
- d 適度に經過音を使用して、圓滑なる進行を圖ること

ハ、最高音、及び最低音以外の諸聲音の進行

普通に、四聲音を以つて作られる此種の伴奏は三聲音のところや四聲以上の聲音の部分があつても大體四聲音に準じて、作らるべきものであります。

最高、最低の二聲音部が決定されるれば、あとは中音部、又次中音部の進行になります。この二聲音部の進行は、高低二聲音部の進行によつて、其の配合よろしきを得べきもので和聲學の示すところによつて適當な自然的な進行をなさしむればよいのであります。最も注意を要することは、四度以上の跳越は避くべきであります。

ニ、最初と最後の和音に就て

曲首と曲尾は、其の調の主和音を以つてすべきであります。(日本旋法によるものは後述するとして)曲尾の終止法に就ては次項に述べますが曲首

が若し變格小節である場合は、變格の部は、主和音以外の——多く屬和音——和音を使用して、次小節の第一拍強聲部で主和音を使用すべきであります。

ホ、終止法に就て

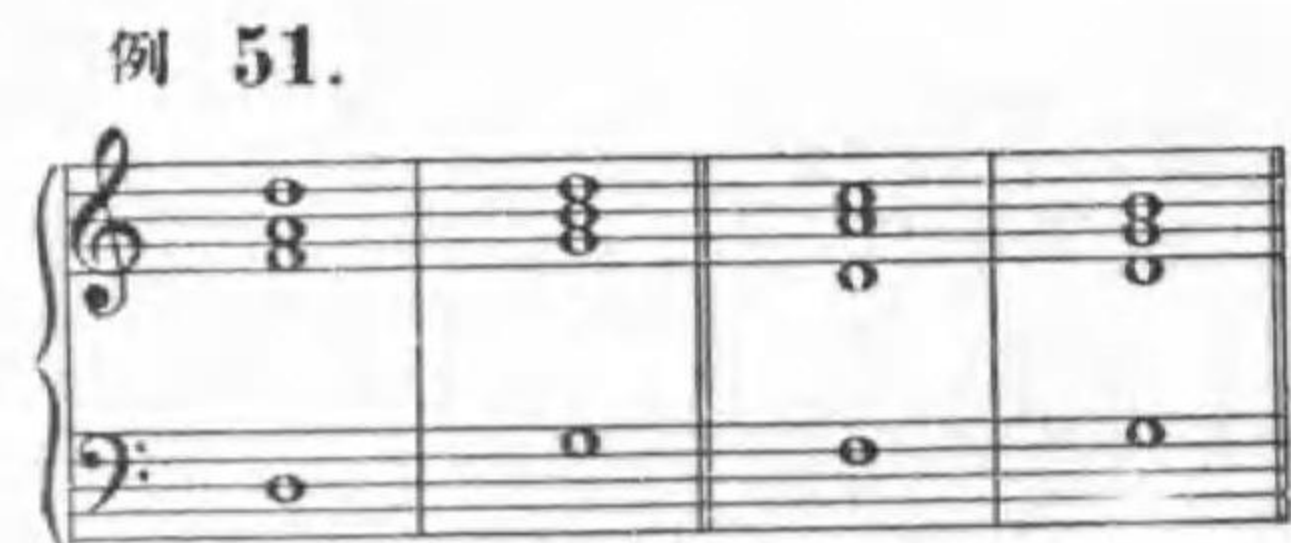
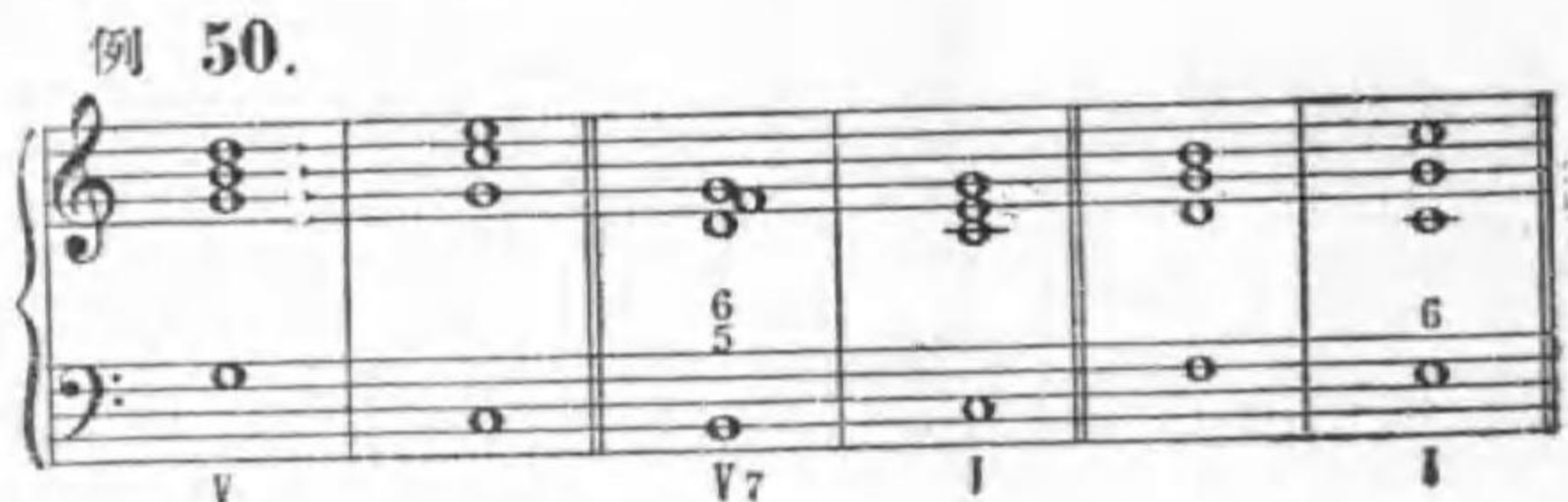
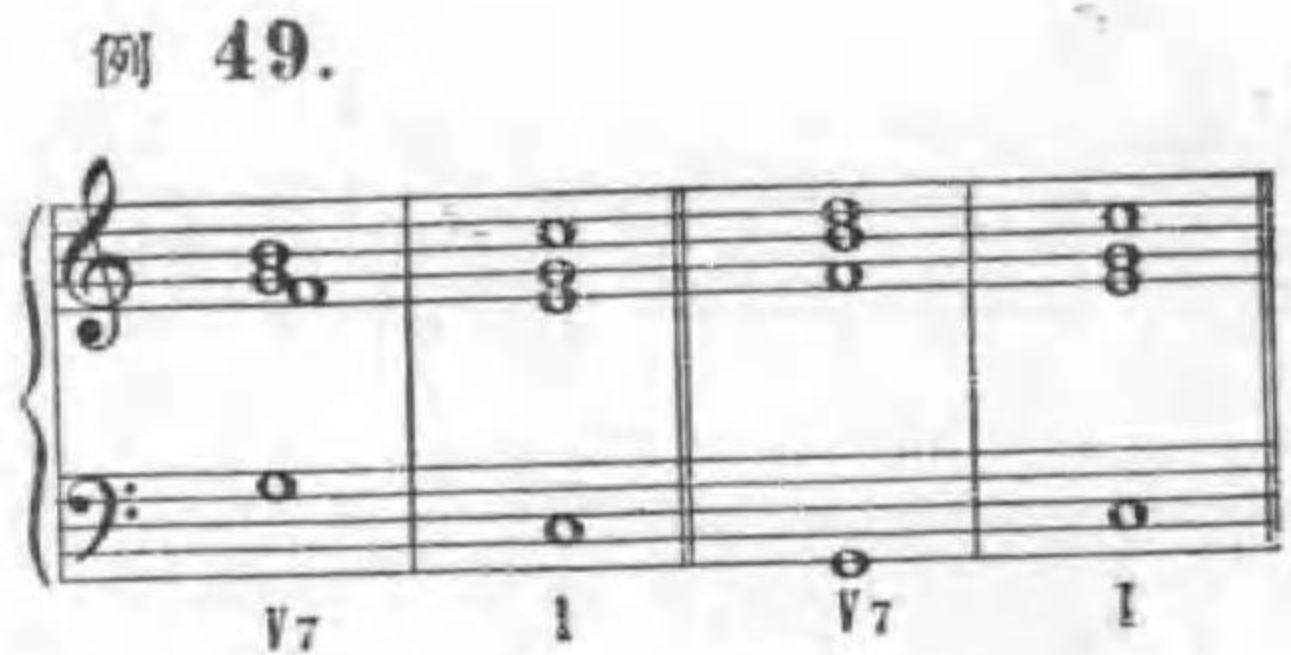
樂節の長短に不關、一樂段の最後は完全正格終止と致さねばなりません。完全正格終止は即ち樂段の完結を意味するものであります。

故に、樂曲の中途又は、樂節の終止には、概ね不完全正格終止又は、半終止となすのを原則と致します。

完全正格終止とは、屬和音又は屬七の和音より主三和音に入つて終止するものであります。

【例49】

不完全正格終止とは、高音が三度又は五度であつたり、低音が主音でなかつたり(かゝる場合は殆んどないけれ共)





例 53. お月さんあなた (著者曲集)

【例53】「お月さんあなた」(著者童謡曲集)は兩者混用してゐます。最後に、此の種の、即ち「和音進行の變化を主としたるもの」の得失に就て考へて見ませう。この方法は、音楽の立體的美を表現するための見地に立つてゐるために、和音の進行變化による音楽美は充分に味はへますが、伴奏としては、殊に童謡

例 52. 島の船 小松耕輔氏曲

するもの、  
【例50】半終止とは五度上(屬和音)の和音で終止するもの  
【例51】右の外に  
詐偽終止と稱して、屬和音より、主和音以外の和音に入つて終止するものがあります。これも亦半終止と同じく、樂曲の途中の終止には使用し得るが樂段終止には適しないものであります。斯かる方法による伴奏は、童謡曲としては、旋律が幼稚で簡明であるから、それに對して伴奏が非常に重すぎ、且つ、變化極めて高速で且つ重厚の難があります。それで童謡曲としては、此種の伴奏は適しない場合が多い様です。それで次の様に和音を分散して使用する形式が生じます。  
へ、分散和音によるもの  
分散和音による場合も、一應右のコラール式の件

例 54. 信田の藪

藤井清水氏曲

物語る様に美しく ♩ = 69

の伴奏としては、稍高尚、重厚の感があります。所謂唱歌の旋律でも、此の伴奏では、嫌意を生じ易い難に陥ります。けれ共、如何なる變化ある伴奏曲を作る際にもこの基準となる和音の決定と、低音の進行に就ては、此の方法を一應は試みなければなりません。

童謡曲として此の式の伴奏を用ゐる場合は重厚、單調の難に陥らざる様に、努めて變化ある方法を混用することが肝要であります。

2 情緒の表現を主としたるもの

この種のもは、旋律の(歌詞も)有する氣持を伴奏によつて表現するもので、伴奏としては最も困難な方法であります。

何故なれば、餘程の手法と藝術的ヒラメキを要し、而も、旋律中の各音と親和しない音(又は和音)を使用することを避けなければならぬからであります。其の方法的なことを述べることは不可能であります。作曲者の天性と解釋に俟たなければなりません。

次に二三の例をあげて見ませう。

【例54】「信田の藪」(藤井清水氏曲)

此の曲は、傳説「葛の葉の子別れ」による「狐」の物語りの歌詞によつてゐます。

其の妖怪的神祕的な匂ひが全部を通じて漲つてゐますが特に、第一、二小節の最終拍の一オクターヴのAの音、次に第四小節と第十小節の部、次で、第五小節以下の低音部のシンコペーションが、何れもこの情緒を表現してゐます。

例 56

ほろほろ鳥

(著者自集)

可憐の情を以て

ほろほろ とりーは あめふらーす  
 ホロホロ トリーハ ウタヒマーヌ  
 ほろほろ とりーは まりをつく

あめがふります ほろほろ ほろほろ  
 エリカを つきます ほろほろ ほろほろ

例 55. 子鳩の歌

藤井清水氏曲

柔かに愛情をこめて ♩=60

はれたごの にねに こばと かへれこはとよ  
 のさつね はたけに いたら いたらないたぞ

【例 55】「子鳩の歌」(藤井清水氏曲)

此の曲は、子鳩の可愛い姿を憶ふ少女の心持——夕闇の野の風の中に慄へ戦いてゐる子鳩を思ひやる情緒を高音部に於て遺憾なく表現してゐます。

【例 56】「ほろく鳥」

(著者童謡曲集)では、ほろほろ鳥の、ホロく〜と鳴く氣持を全曲通じて漣音で表現してゐます。

【例 57】「かまきりさん」(著者童謡曲集)では、幼稚氣な小さな「かまきり」が青すゝきに飛つてゐる雄蜂を主として高音

例 58.

豆腐屋さん

(著者曲集)

軽妙に M.M. ♩ = 104

此の伴奏は、豆腐屋さん、天秤棒の豆腐桶を擔いで、拍子よろしく駆けく歩く情景を、現はしたものです。そして第二樂段では變化あらしむるため、且つは、女中の呼び聲や態度を豆腐屋さんの情景から變化させたのであります。

【例 59】「しやんこくお馬」(藤井清水氏曲)  
この曲では、しやんこくの擬音を、そして馬の歩く情景をしやんこくと現はしたものです。

【例 60】「ざんぷりこ」(著者童謡曲集)  
は、波の輝く光景、波の打ち寄せる光景を現はしたものです。

【例 61】「秋の夜」(藤井清水氏曲)は、低音部で旋律を奏し乍ら高音部で、秋の夜の静寂の中に、こぼろぎの啼く、情景を稍深遠な手法で表現してゐます。

例 57.

かまきりさん

(著者曲集)

部によつて表現してゐます。

この種の即ち「情緒の表現を主としたる」伴奏は非常に藝術的效果の高いもので従つて、又難事に屬する方法であります。

制作上最も注意を要することは、旋律中の各音に對して、親和せざる和音を用ゐないことです。若し誤つて、親和せざる音を使用する時は旋律の美を害すること甚だしいものがあります特に裝飾音の使用は注意を要します。

3 情景の背景化を主としたるもの

この種の伴奏は、歌詞と旋律の有する情景を背景化したもので、童謡の伴奏としては、最も効果的なものであります。

數種の例をあげて見ませう。

簡単なものより、

【例 58】「豆腐屋さん」(著者童謡曲集)

例 60.

さんぶりこ

朗快に M.M. ♩ = 70

(著者曲集)

例 61.

秋の夜

静寂に ♩ = 96

藤井清水氏曲

例 59.

しやんこしやんこお馬

愛らしく 軽快に (M.M. ♩ = 76)

藤井清水氏曲

高音部の和音が複雑なるにもかかはらず、些も旋律を害せず、非常に効果をあげてゐます。  
 【例62】「もろこし畑」(藤井清水氏曲)は、一層變化に富んだ表現法であります。  
 始め「おせどのをやなしはねつるべ」では、素朴な田舎の「はねつるべ」の光景でつゞいて「海山千里に風が吹く」では、ざあーつと遠くより襲つて来る嵐に似た情景を情緒的に現はしてゐます。而して「もろこし畑も日が暮れた」は如何にも靜穩に歸した田舎の寂しい程靜かな夕暮れとなり、更に最後に「雞探しに行かないか」は、無伴奏の云ひ得ない此の場面の情景を感じさせられます。  
 此の曲の伴奏は蓋し、此種の伴奏曲の最高の手法であると思ひます。

さて、此の「情景の背景化を主としたる」伴

例 62. もろこし畑

藤井清木氏曲

M. M. ♩ = 50

お せ と の を や な し は わ つ る

う み や ま せ ん り に

か せ が よ く

【漸次緩静に】

も ろ こ し は た け も ひ が く れ た に は と り さ が し に ゆ か な い か

colla voce

奏曲は、其の特長として。

イ、童心に合致してゐる

ロ、歌詞の説明を代辯してゐる

ハ、擬聲音の表現が適切である

こと等で、童謡伴奏としては、最も良い手法であります。

然し又、注意を要する點があります。

イ、和聲的、立體的音樂美を失し易いこと

ロ、適度を過ぎると、旋律の存在が薄らぐこと

等であります。

童謡曲の伴奏としては、出来得べくんば前三種を適度に混用して行けば、完全な、良い伴奏曲が作り出されるのであります。

4 主として「囃子」として用ゐたもの

此の種のもは、あまり類例がありませんが、旋律の各音に對して、親和すると否とを問はず。在來日本の音樂にある様な、「囃子」式に、作られたものであります。

つまり、旋律のリズム（氣分、調子）に對して「ほどよく囃子を合はせる」意味のものであります。

【例63】「椿」（中山晋平氏曲）を見ますに、些細に検討する、×の部分は、旋律との親和的の音でもなく、又和音の

例 64. 傘な子雀

M.M. ♩ = 84

進行する變化の味はひも見出し得ません。随つて、或る人達が、伴奏曲として音楽形式美を味はふ點から、批難をする、とを聞きますが、これは、「伴奏の心」の意味の解釋が「囃子」的にあるから、別に悪いことは無いと思ひます。反對に此の伴奏を面白く感ずる人の多いのは、在來日本の音楽には、和聲の鑑賞といふ機會が無い、立體音楽を玩味する樂曲がなくて、或る旋律に就て、無音高の、鳴物で拍子を取つたもので、日本人の耳にはこの「拍子を取る」ことに、一種の伴奏味を習慣づけられてゐます。即ちリズムカルなところが此の種の伴奏の特色であります。それ故に、斯うしたものの方が和聲進行の變化より、氣樂で、親しみが有り、興味を感ずるわけです。

日本の童謡を考へる時、一氣に此の種の伴奏を排斥するわけにも行かないと思ひます。むしろ、民族の心性と慣習を反省して見て、参考とすべきだと思ひます。次の例は、單に「囃子」としてではないが歌詞の持つ或る、リズムカルなものを、低音部の、リズムによつて、高音部と相和して、一つの「囃子的」な匂ひを持つてゐると思はれます。

【例 64】「傘なし子雀」(著者童謡曲集)

右の外、砂山(中山晋平氏曲)の伴奏曲も亦此の部に屬するものであります。此の種の即ち「主として囃子として用ゐたる」伴奏は、いろ／＼の缺點を持つ

例 63.

椿

賑ひにやうに

中山晋平氏曲

てゐます。

即ち

イ、音楽形態美の貧弱なこと

ロ、重心に下卑な影響をなすこと

この二点には充分の關心を持つて作らねばなりません。リズミカルな點は、寧ろ童心性に最もよく合致してゐますが悪くすると、下卑た惡戲的結果を誘致し易いものであります。随つて、此の手法に依るものは、周密なる注意の下に、その長所を充分發揮することが肝要であります。

### 二、前奏曲、間奏曲、後奏曲に就て

凡ての歌曲に、必ずしも前奏曲を必要とするものではありません。云ひ換へると、前奏曲が無くては、歌曲にならぬかと云ふと決してそんなものではありません。況んや、間奏曲、後奏曲は、必ずしも必要ではありません。

然し童謡曲は多くの場合前奏曲のあつた方が良い場合が多い様です。

何故ならば、前奏曲により、その童謡曲の氣分を誘導し、歌ふ心の準備的效果があるからであります。間奏曲及び後奏曲は、其の曲に就いて必要な場合にのみ作るべきものであります。

#### 1 前 奏 曲

##### A、前奏曲の意義

イ、本曲の全部を暗示する

ロ、本曲最初の旋律に導く

この二つの目的(意義)を持つてゐます。結局は、序曲の意味で、旋律の先驅をなす役目を持つてゐます。従つてあまり長きに亘る前奏曲は却つて墮勢を來たします。殊に童謡曲でありますから精々八小節以内でなくてはなりません。

##### B、前奏曲の種類

イ、全體の曲趣を暗示したもの

かあごめかごめ(著者童謡曲集)

シヤムの兵隊さん(同)

デンシンパンシラ(同)

ロ、第一樂節をそのまま用ゐたるもの

ねむの木(著者童謡曲集)

チュウリップの兵隊(同)

山寺は(同)

ハ、本曲伴奏部の最初の部をそのまま用ゐたるもの

例 58 豆腐屋さん(著者童謡曲集)

例 53 お月さんあなた(同)

例 59 しやんこしやんこお馬(藤井清水氏曲)



稻荷の初穂(著者童謡曲集)

竹屋の由兵衛(同)

ニ、本曲の最後の部を由るたもの

と ん ぼ(著者童謡曲集)

C、間奏曲

間奏曲は旋律の不足を補ふのが其の本義ですが、時に接續の意味で存する場合もあります。

【例65】「春風ほうく」(著者童謡曲集)の本曲第二小節は、前者の意味であります。

尙「里まで来い」(著者童謡曲集)の間奏曲は、情景を表現して接續的任務を果した後者に属するものであります。

D、後奏曲

童謡曲ではあまり用ひません。

曲尾の都合上、どうしても終結的感じが充分でない時に後奏曲を以つて、終結の務をさせるわけです。

文 福 茶 釜(著者童謡曲集)

た ん ぼ く(同)

か あ ご め か ご め(同)

等は其の例であります。

例 65. (春風ほうく)の一節



四、伴奏制作上の注意

伴奏の意義本務に就ては、既に第一項で述べました。従つて伴奏制作上の注意は、その「伴奏の心」を忠實に守ることにあるのであります。次にこれを簡條書に順列して見ませう。

- 1 旋律中の各音が如何なる和音に属するかを研究すること
- 2 低音は、その和音中、何れの音を撰ぶかを考慮すること
- 3 低音の進行は、極めて圓滑なるを圖り、旋律に對して、調和よろしきを得ること
- 4 歌詞、旋律の情緒、情景を描いて背景とすること
- 5 歌詞、旋律のリズムを、一層生かし躍如たらしめること
- 6 複雑な、所謂「凝つた」和音は、努めて使用せざること
- 7 和音を堆積したまゝ、變化なき進行を有する、拙劣なコーラル式四重音のみを用ゐざること
- 8 強聲部と弱聲部の和音の選擇を誤らざること
- 9 有效なる、前奏曲を附すること
- 10 伴奏だけ獨立して藝術的香りの存すること。且つ、伴奏は必ず何物かを物語つてゐるのを作ること

最後に低音の進行に就いて、圓滑なるもの、樂節の接續有效なるもの（間奏に非ず）の例を二三擧げて、本章「童謡の伴奏」を終稿と致します。

山寺は——低音の進行

ねむの木の葉——右同じ

雀の木——樂節相互の接續

どんく——土橋——右同じ

一年生——右同じ

（著者童謡曲集より）

以上

## 第五章 日本的童謡の作曲に就て

### 一、童謡と唱歌の區別

一般には、子供の歌ひ得る程度の簡単な歌曲を、童謡といふ名稱で稱んでゐます。

けれ共一步踏みこんで考へて見ると、童謡と唱歌とは、其の根本的性質の點に於て非常に區別があります。歌詞の方面から見ると、

イ、童謡は、子供の日常口語で書かれたもの

ロ、唱歌は、文語又は雅語で書かれたもの

と云ふ區別がありますが、曲の方には、從來判然たる區別を、示されてゐません。單に歌詞が童謡であれば、どんな曲でも、唯漫然と童謡と稱んでゐます。此の考へ方は、果して正確を得たものかどうか。今一步研究を進めて見ませう。

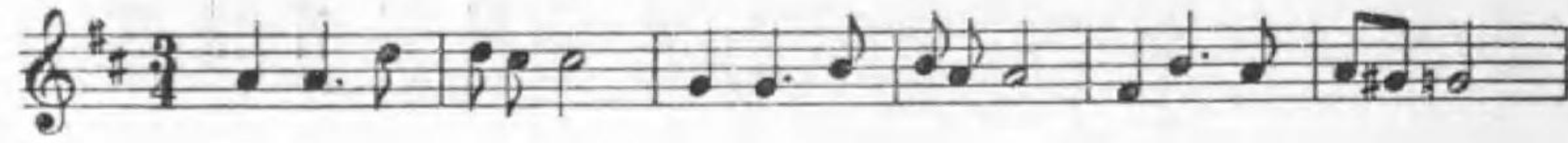
一體、童謡とはどんなものか。——童謡とは、其の民族と共に其の土地に生れた、子供の歌であります。随つて何れの國、何れの民族にも、童謡があります。

童謡の中には、其の土地の、其の民族の特性が多分に融けこんでゐるわけですから。（民謡は大人の歌、童謡は子供の歌）其の歌詞は勿論、其の民族特有の言語で、曲節も亦其の民族特有のものであります。

然らば唱歌とはどんなものか。我國で唱歌と稱せられてゐるものは、

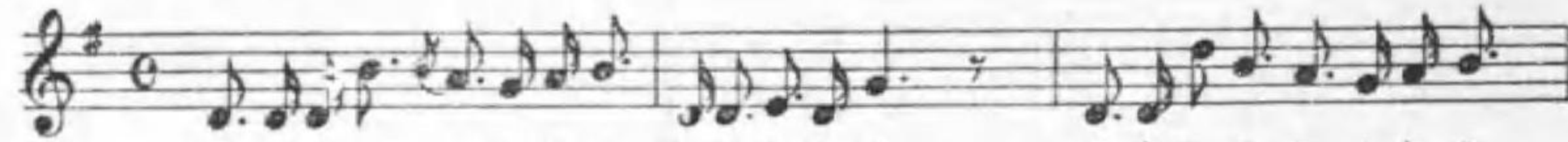
例 74. サンタルチア

イタリア民謡



例 75. 出かけて出遭つて

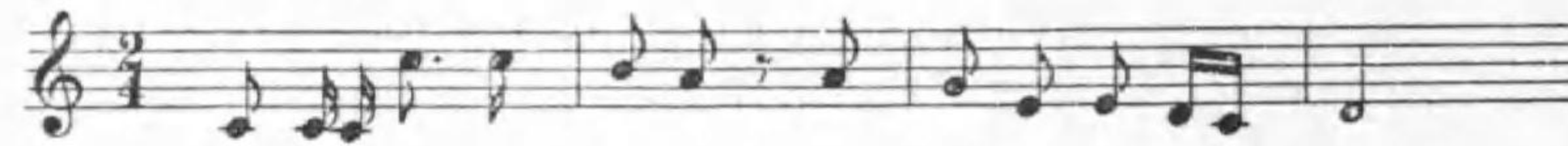
スコットランド民謡



でかけて であひて ひきはにて であひて ヲスシテ  
なせさわぐ になれども もつをば わしは-い-が

例 76. アンニーロウリイ

スコットランド民謡



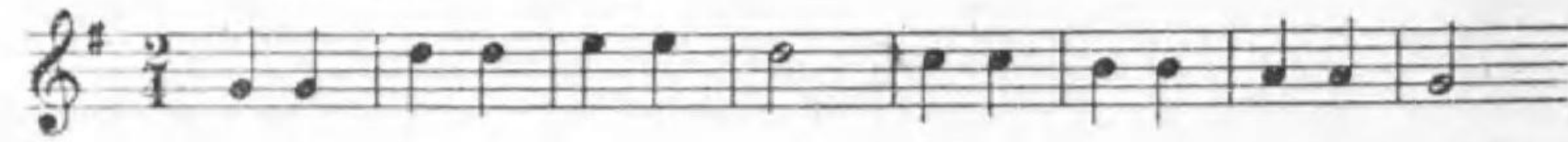
例 77. 親しき友ど忘れ得べき

スコットランド民謡



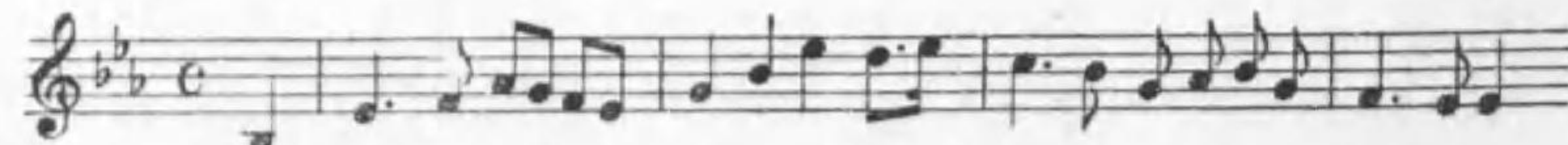
例 78. きらめけ星よ

フランス民謡



例 79. 少年樂手

アイルランド民謡



外國の民謡曲及び、それに出發した西洋音楽の音階によつて作曲されたものであります。今其の外國民謡曲で、現在、日本で唱歌として歌はれてゐるものは、随分ありますが、其の一部の例をあげて見ますと、  
【例 66】 オールド、ブラツク、ジョー (アメリカ)  
【例 67】 お、スザンナ (アメリカ)  
【例 68】 マイ、オールド、ケンタツキー、ホーム (アメリカ)

例 66. オールドブラツクジョー

アメリカ民謡



例 67. お、スザンナ

アメリカ民謡



例 68. マイオールドケンタツキホーム

アメリカ民謡



例 69. 故郷の人々

アメリカ民謡



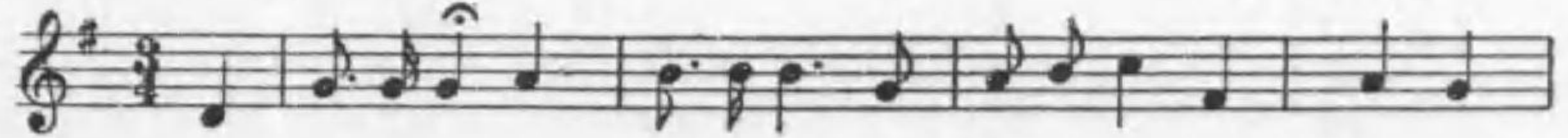
例 70. ローレライ

ドイツ民謡



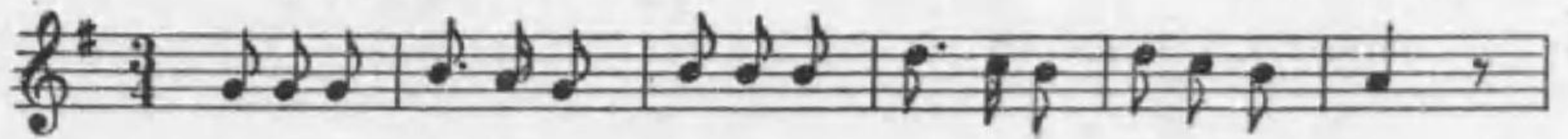
例 71. 樅の木

ドイツ民謡



例 72. 小鳥ならば

ドイツ民謡



例 73. 庭の千草

アイルランド民謡



- 【例69】 故郷の人々(アメリカ)  
 【例70】 ローレイ(ドイツ)  
 【例71】 縦の木(ドイツ)  
 【例72】 小鳥ならば(ドイツ)  
 【例73】 庭の千草(アイルランド)  
 【例74】 サンタ、ルチア(イタリア)  
 【例75】 出かけて、出遭つて(スコットランド)  
 【例76】 アンニイ、ロウリイ(スコットランド)  
 【例77】 親しき友たち、忘れ得べき(スコットランド)  
 【例78】 きらめけ星よ(フランス)

【例79】 少年樂手(アイルランド民謡)(以上春秋社世界民謡曲集の一部)  
 此の外、殖生の宿、旅愁、故郷を離るゝ歌、等々、凡そ小、中學校に使用してゐる歌曲集及び文部省検定済と稱せられる歌曲集には無數に外國民謡の曲があります。

斯うした外國の民謡の中には、多分に、其の國、土地の風俗精神が漲つてゐます。否、其の國の風俗、習慣、民族性によつて、此の曲が生れたのであります。これを我國から考へると、全く異國情緒であります。殊更に、民族性の相異を持つ西洋と日本とは、或點では正反對の場合もあるべきであります。斯かる意味に於て、日本人の精神的食料として外國民謡がどれほどの價值のあるものでせうか、況んや子供はまだ、自然の環境を去ること、極めて近いものです。

傳統の母の懷からあまり去つてゐないものです。即ち、子供に、外國民謡や、それから出發した西洋曲のみを與へることは、尠く共、教育の意味に於ても、一考を要するものと考へられます。

此の故に、日本の教育音楽家、作曲家が新しい子供曲を作りましたが、矢張り此の唱歌(西洋音楽の作曲法によるもの)の型式以外に出ないものであります。大正年間に、童謡運動が興隆して、現代日本の作曲家が擧つて、童謡歌詞に作曲をしたのも、斯かる状態を遺憾として、子供のために童謡曲を提供したのは、唱歌に代らしめんとする意圖に外ならないのであります。結果より見れば、歌詞は、童謡として適切なるものが随分生れましたが、曲の方は、二三人の作曲家のものを除く外、遺憾乍ら殆んど唱歌の型を脱し得なかつたのであります。即ち此の事實よりしても、外國民謡曲及び其の型である唱歌と、日本の童謡なるものが判然と、其性質に於て、又子供の教育的價值に於て、相異があるかといふことが窺はれるわけであります。

## 二、童謡の作曲は如何にすべきか

前述の如く、童謡運動、熾烈であつたにもかゝらず、歌詞のみ良い童謡が生れて曲は依然として、唱歌と同一の型を出で得なかつたか。(勿論作曲家が日本人であるから、其の作られた曲は外國曲よりは、幾分日本人には親しみはあるが)即ち、何故に童謡曲の作曲は困難であつたか、に就て考へて見ませう。

- 1 日本童謡曲の骨格となるべき、日本音階は從來和聲的要素が欠けてゐた。
- 2 西洋音楽輸入以前に、日本にあつた童謡(所謂郷土童謡)は、旋律こそ日本俗樂旋法によるものであるが歌詞は勿論、其の旋律も極めて幼稚、貧弱なものが多く、到底そのまゝでは、現代に適しない。

而して、明治初年以來、六十餘年間に、奔流の如く流入して來た西洋音楽は、其の形態に於て理論的方式に於て、日本人の生活を一時壓伏してしまつたのであります。殊に其の和聲美の魅力に陶醉した日本人の耳には、右二項の理由により、現代に適した日本童謡曲を如何にして作るべきかに迷はざるを得なかつたのであります。

然らば矢張り、依然として唱歌のみを子供に與ふべきか。

否、否、吾々は大いに努力して、本當に日本の子供に即する、童謡の制作を研究し作曲せねばなりません。

それには、次の様なことに留意せねばなりません。

- 1 日本の音階によるもの、尠く共、日本音階に出發したもの
- 2 西洋音楽によつて養はれた、和聲美を失はぬこと

云ひ換へると、

- 1 長年月、生活して來た西洋音楽の長所を充分、消化して、而も日本音階に立脚したものを作ること
  - 2 從來の日本音階そのまゝの踏襲を固守せず、時代化した(舊き精神に新しき手法を用ひて)作曲をすること
- であります。この意味に於て右の方針による作曲法を研究する前に次に、日本音階に就て研究を致しませう。

### 三、日本音階

日本音階は、中等學校教科書や其の他樂典の書物には、既に確定の様子に書いてありますが、日本音階の實體に就ては、各學者によりその所説を異にしてゐます。

これに就て一々、詳説することは本書の様な小冊子では到底出來ないこととあります。左に、其の最も有力な参考書

籍を掲げますから讀者は、これをよく深究なさることをお奨め致します。(發行順により)

- イ、俗樂旋律考 上原六四郎氏著(岩波書店)
- ロ、日本音樂講話 田邊尙雄氏著(岩波書店)
- ハ、日本音樂概論 伊庭孝氏著(厚生閣)
- ヘ、日本音樂の調子の話 三條商太郎氏著(厚生閣)

斯くの如く、日本音階に就ては、其の形態名稱に就いては、諸説がありますが、本書では便宜上これを左の二種に分けて研究して見ませう。

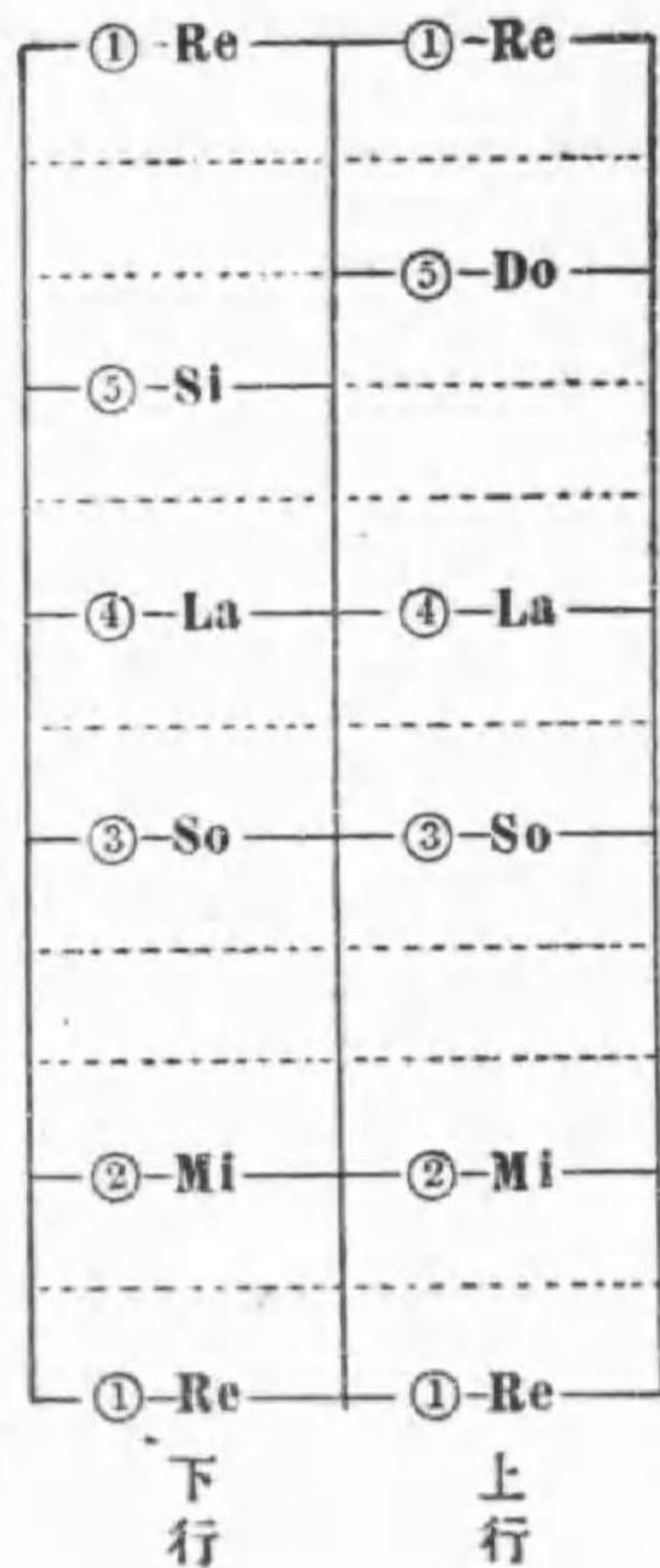
- 一、俗樂旋法
  - イ、陰旋音階
  - ロ、陽旋音階
- 二、雅樂旋法
  - イ、呂旋音階
  - ロ、律旋音階

註、此の音階の名稱は、私が便宜上本書で使用する名稱であります。普通には、陰旋法、陽旋法と稱んでゐますが、音階を指す場合と、旋法を指す場合とは、意味が異ひますので、此の場合は、陰旋音階、陽旋音階、律旋音階等と稱ぶことにします。

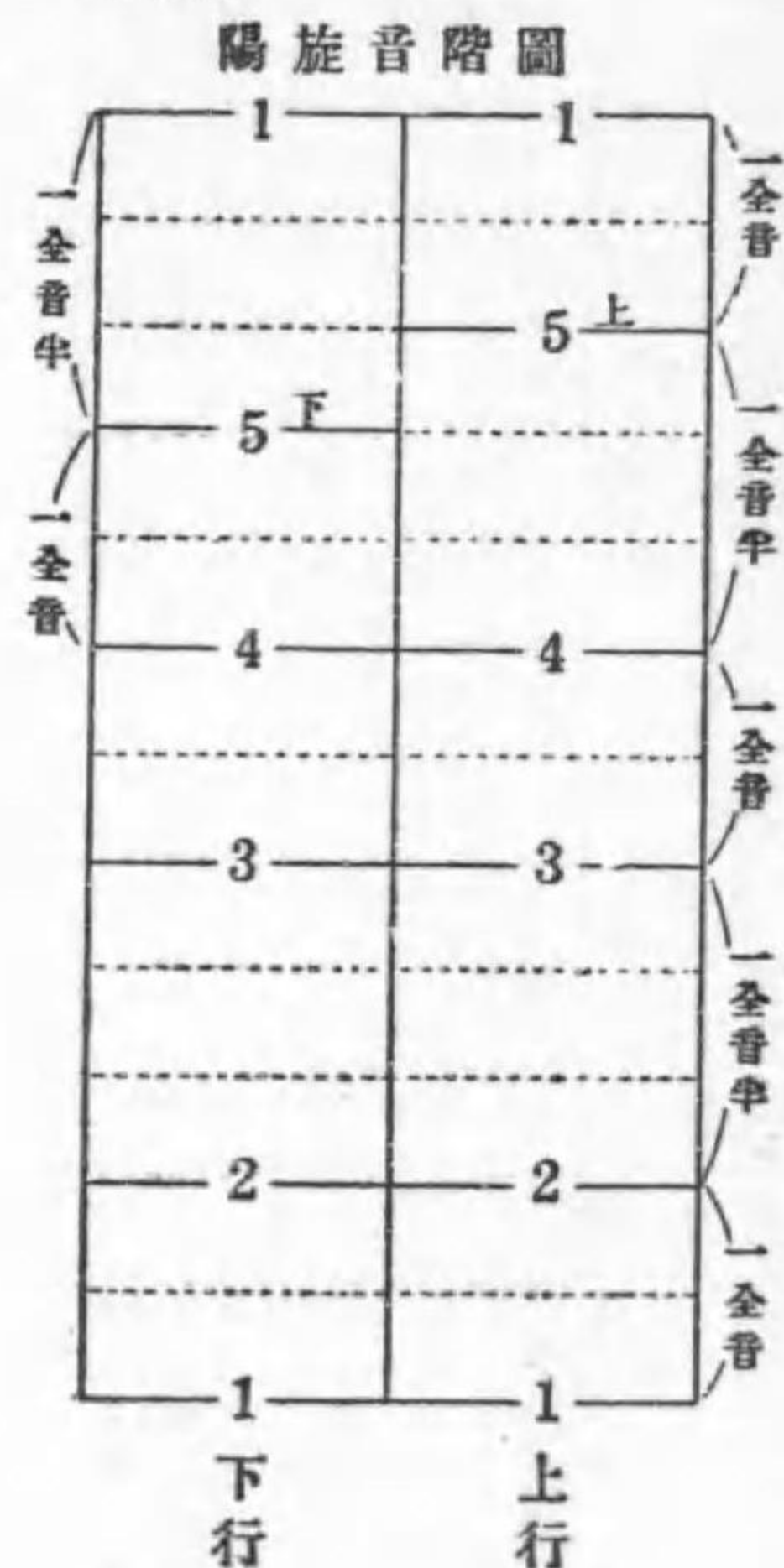
### 1 俗樂旋法

俗樂旋法(陽旋、陰旋)は、五個の音から成つてゐまして、從來普通に日本音階と云ふ場合には、これを指す場合が

例 83.

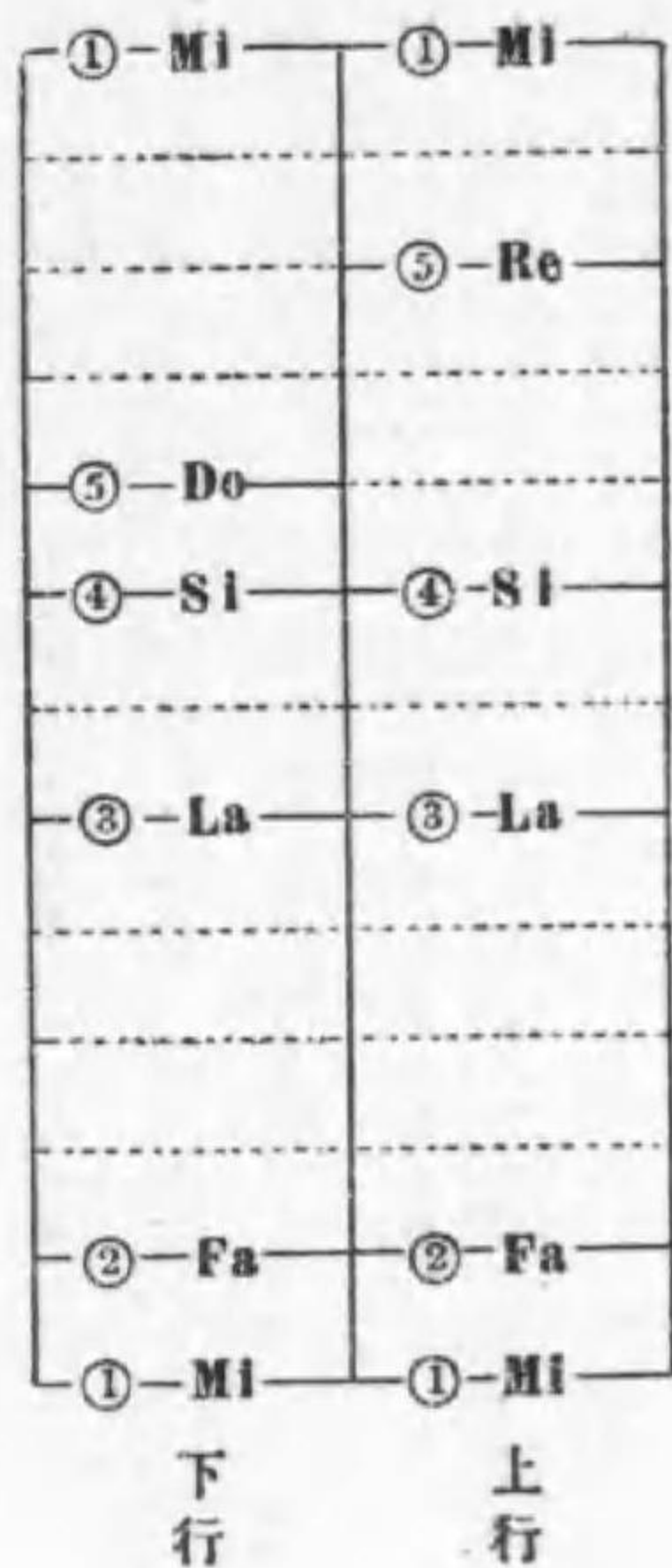


例 82.



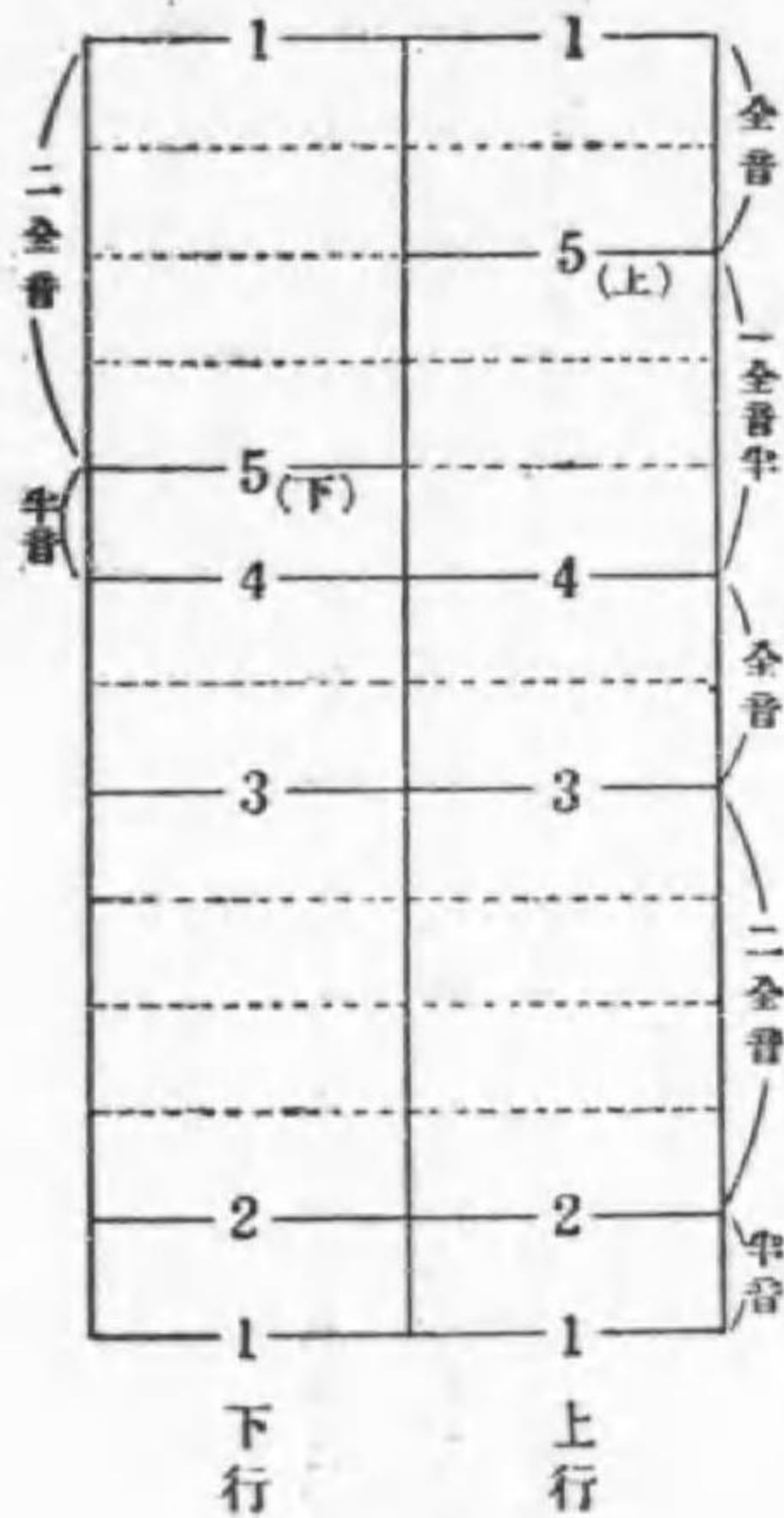
さて日本五聲音階は  
 一、第一音 此音階の主音であつて、  
 宮音みやねと稱します。  
 二、第二音 第一音との音程は、陽旋  
 では、一全音、陰旋では半  
 音であります。陰、陽、  
 兩種音階の區別は大部分  
 此の第二音にあると云つ

例 81.



例 80.

陰旋音階圖



(1) 俗樂旋法の構成  
 イ、日本俗樂旋法は五個の音から成つてゐま  
 す。即ち五聲音階であります五聲音階の構

成は人類共通の自然的表はれである  
 から何れの國にも存在してゐます。  
 (伊庭孝氏著「日本音樂概論」が、  
 例へば西洋音階の五聲音階と日本の  
 五聲音階とは性質を異にしてゐま  
 す。  
 【例 81 及び 83】 参照  
 西洋五聲音階  
 Do ↑ La ↑ Sol ↑ Mi ↑ Re ↑ Do  
 さて日本五聲音階は  
 一、第一音 此音階の主音であつて、  
 宮音みやねと稱します。  
 二、第二音 第一音との音程は、陽旋  
 では、一全音、陰旋では半  
 音であります。陰、陽、  
 兩種音階の區別は大部分  
 此の第二音にあると云つ

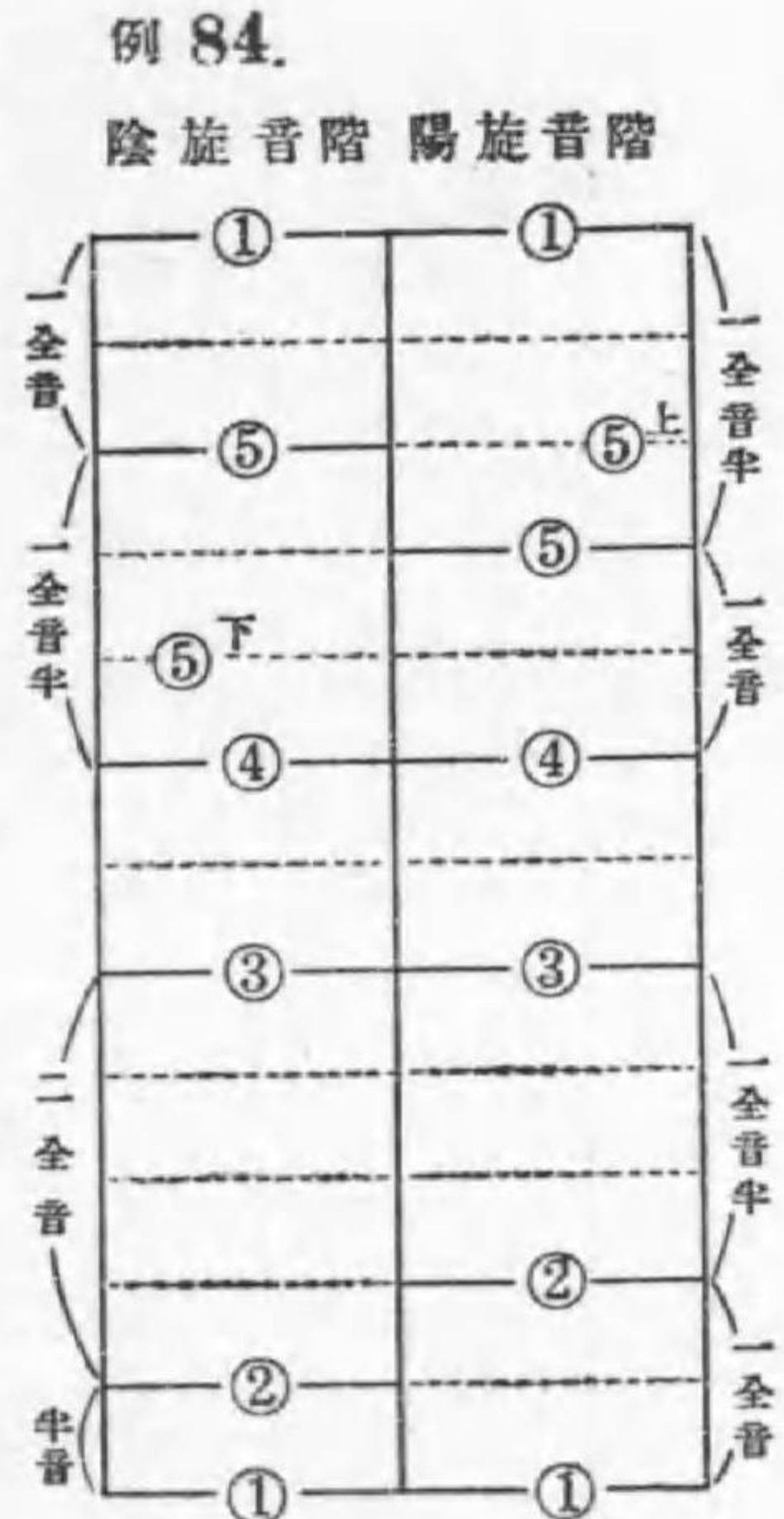
多様です。  
 陰旋音階はこれを便宜、西洋音階の稱び方  
 表はしますと【例 80】【例 81】の様になりま  
 す。  
 陽旋音階はこれを便宜、西洋音階の稱び方  
 表はしますと、【例 82】【例 83】 の様になりま  
 す。  
 註、日本音階の各音程値は、西洋音階の各音  
 程値と同一ではありません。即ち、一全音  
 といふも、半音といふも、西洋音階の音程  
 値と異つてゐます。けれ共、理解を便にす  
 るため、便宜上の圖表の様を示します。こ  
 れは今後本書では、凡て此の様に使用致し  
 ます。

てもよい。これを商音しょうおんと稱します。

- ニ、第三音 陰、陽、共に完全四度の音程にあつて、西洋音階で下屬音に相當するもの。これを角音かくおんと稱します。
- ホ、第四音 陰、陽、共に完全五度の音程にあつて、西洋音階で屬音に相當するもの、これを徵音ちかおんと稱します。
- ヘ、第五音 これは、西洋音階の導音に相當する性質を有して上行と下行とは、其の音高所在を異にしてゐます。

【例80例82】 参照

(2) 陰旋、陽旋、兩種音階の比較



都節とせつ(陰旋法のこと)は頗る柔和の性を有す。第二音と下行第五音は、性、甚だ柔和にして、最も感情を濃かにす。之を婦人の性に喩ふべし。

イ、陰旋、陽旋兩種音階中の各音が宮音(主音)に對する音程に就ては前項で述べた通りであります。これを圖表で示すと上圖の通りであります。

ロ、此の兩種音階は、其の性質は、正反對で陽旋音階は男性的で、明朗、快活、陰旋音階は女性的で、柔和優美であります。

上原六郎氏「俗樂旋律考」では、次の様に述べてあります。

と評されて、陰旋と命名され、

田舎節いんかせつ(陽旋法のこと)は、都節に比するに概ね爽快にして力あり。と評されて陽旋と命名されてゐます。

ハ、此の兩種音階の右の様に大いに性質を異にする所以のものは、【例84】によつても判る様に、第二音と下行第五音の相異にあります。

(3) 俗樂旋法と西洋音階の比較

イ、俗樂旋法は五聲音階であるが西洋音階は、七聲音階であります。

ロ、俗樂旋法と西洋音階の最も著しい相違は、俗樂旋法には、導音が無いことです。

強いてこれに相當するものは、第五音でありますが、西洋音階の導音と比較するに次の通りであります。

上行 俗樂旋法——上主音に全音の音程

西洋音階——上主音に半音の音程

下行 俗樂旋法——陽旋音階では、一全音半、陰旋音階では二全音

西洋音階——長音階では、半音、短音階では全音

ハ、俗樂旋法には、西洋音階の第三度に相當する音を有しません。

ニ、俗樂旋法と西洋音階との類似點は

陽旋音階と 長音階

陰旋音階と 短音階

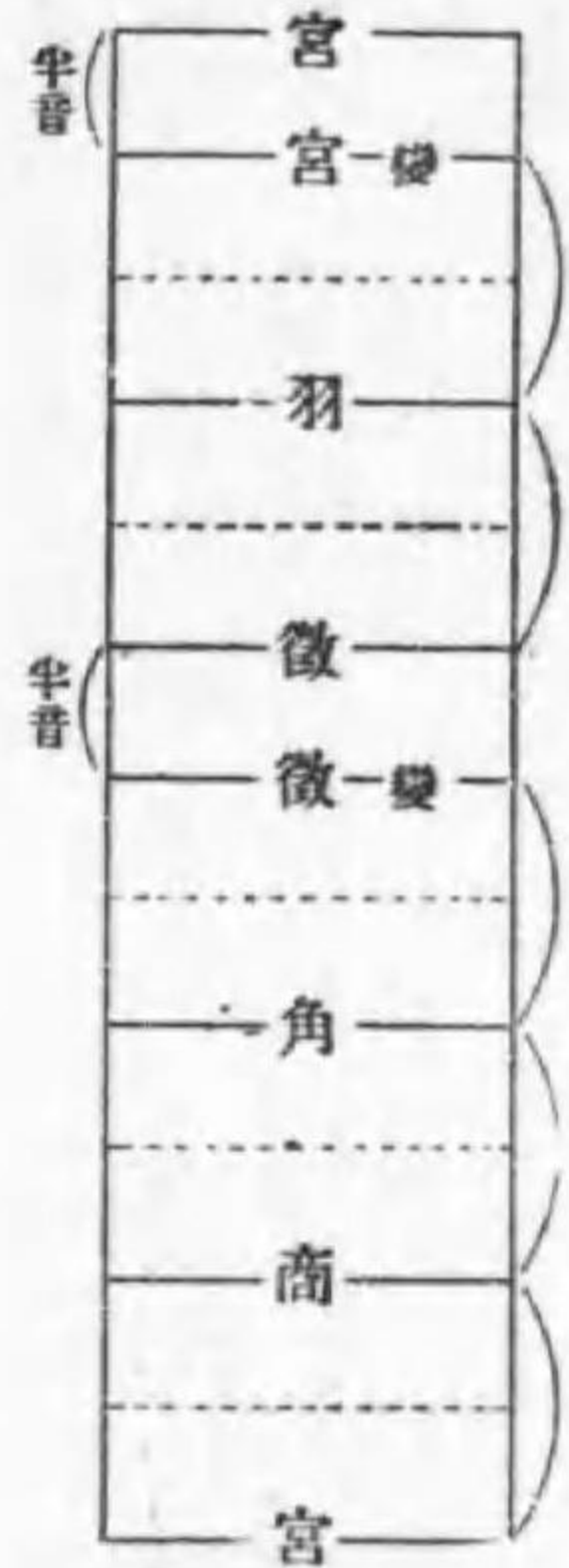
が可成り似通つた、趣向を持つてゐます。

ホ、西洋音階は、和聲的要素を有してゐるが、俗樂旋法は、和聲的要素を有してゐません。

2 雅樂旋法

雅樂旋法は七個の音から成つてゐます。【例85 例86】

例 85. 呂旋音階

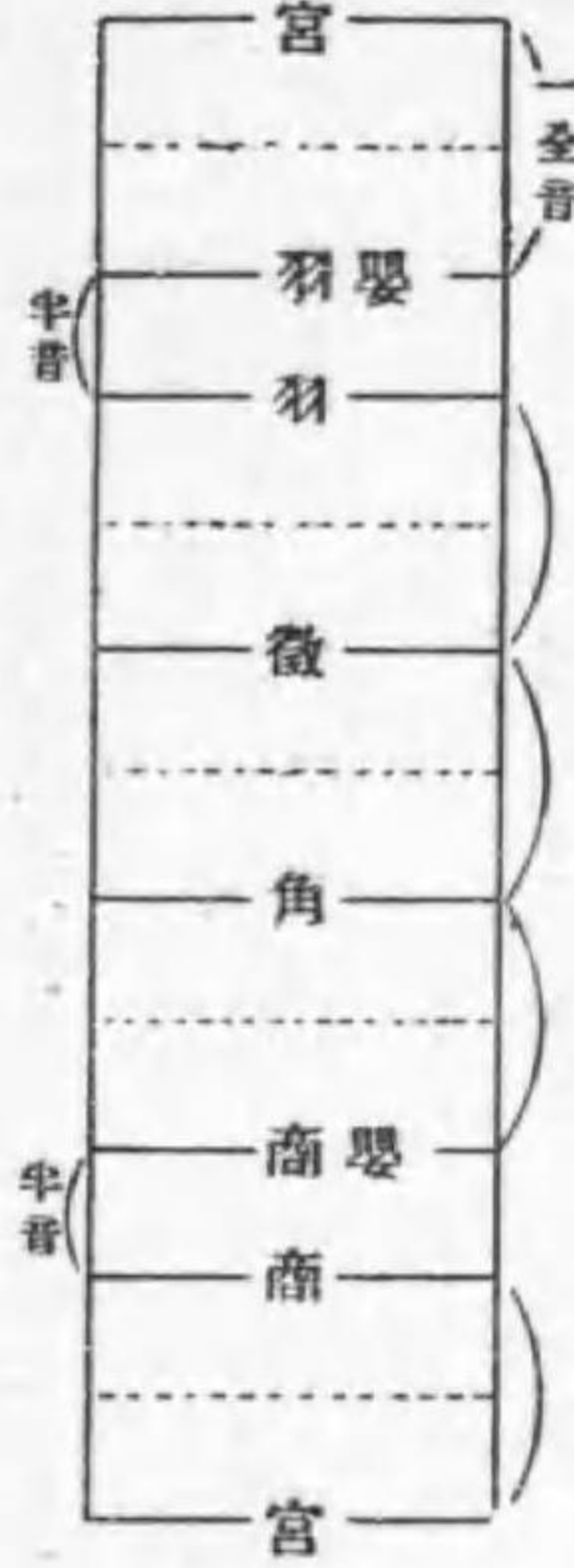


日本雅樂旋法は、其の源を、支那音階に發してゐます。

支那音階は元、五聲音階であつたのに、日本の雅樂旋法は、七聲を有してゐます。

如何なる順路で斯く變遷したかに就て、簡単に研究して見ませう。

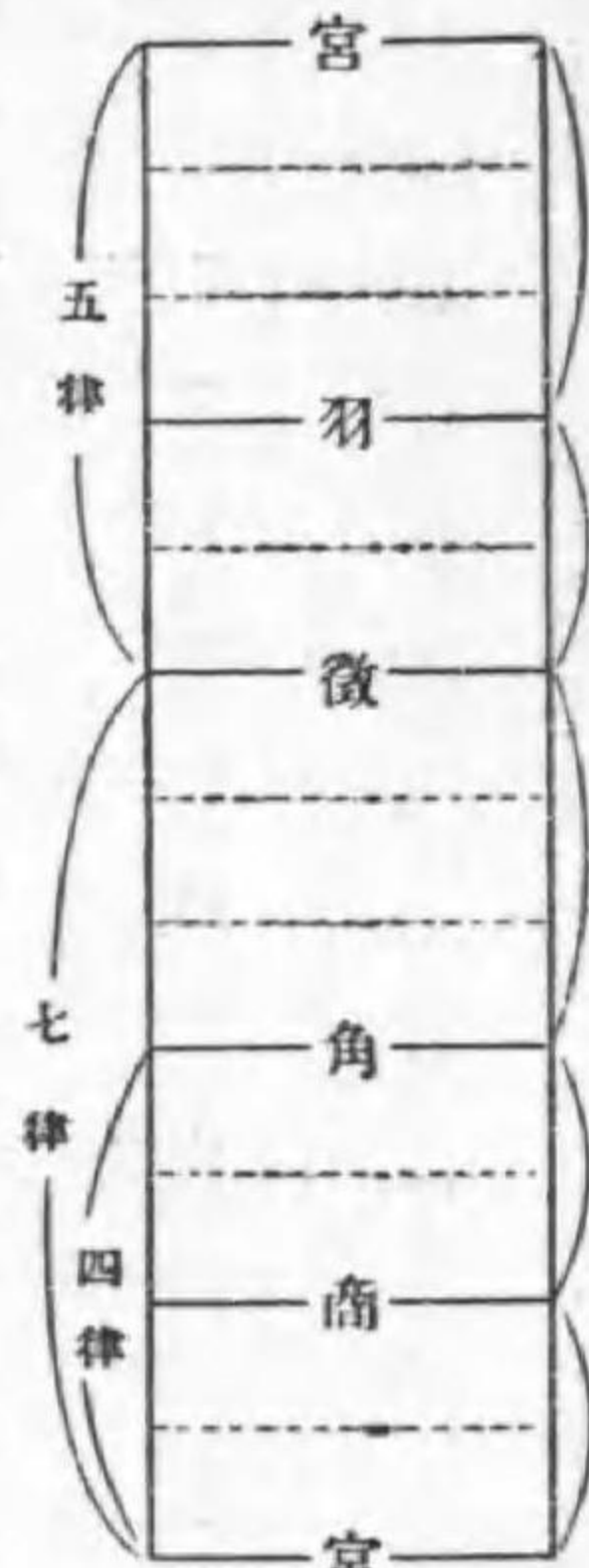
例 86. 律旋音階



此の五聲音階は、全然、數理的算出によつたもので、角の音、即ち第三音は、非常に強硬に過ぎて主音の宮と調和し

支那人は昔より理性的國民性を有してゐました。其の音階を定めるに、純數理的に算出して五聲音階を作りました。これを支那正樂音階と稱します。【例87】

例 87. 支那正樂音階

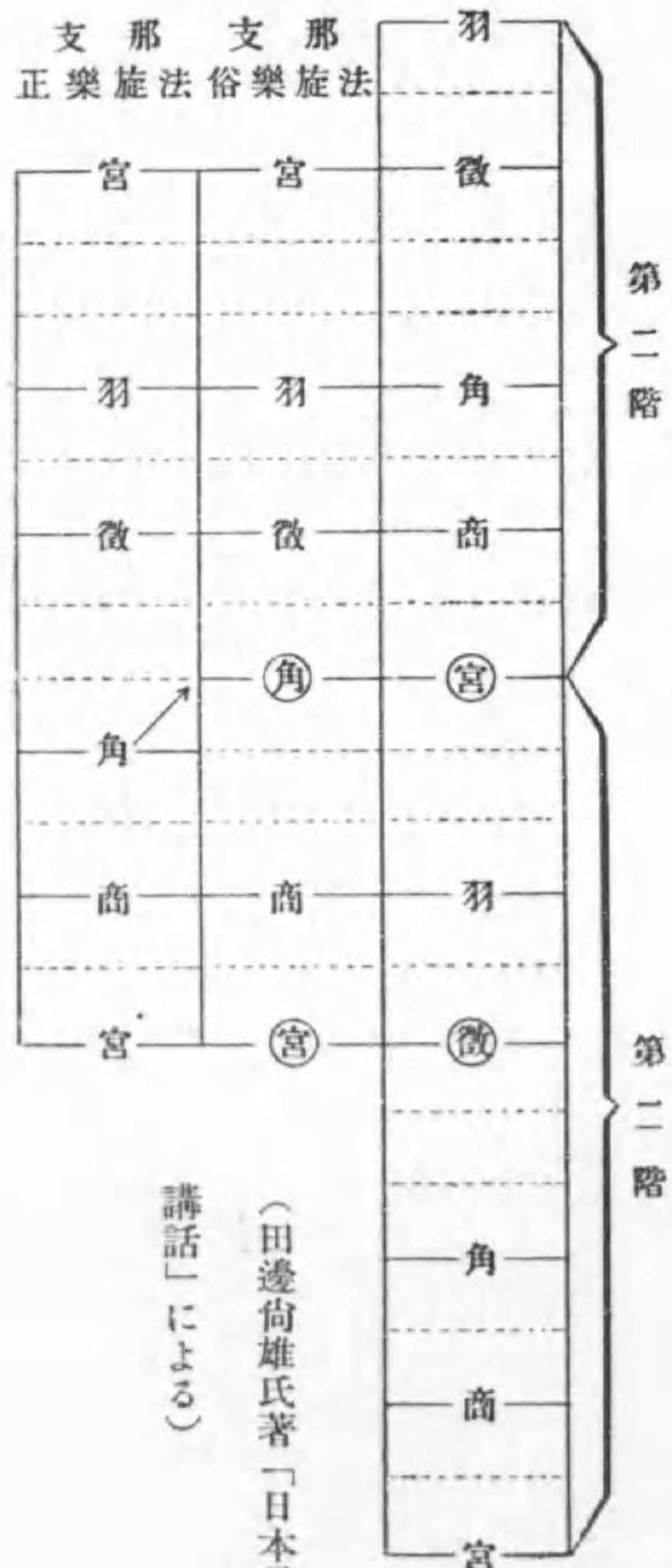


です。徵音は宮音に對して、屬音的關係にあるものですからよく調和します。故にこの徵音と上宮音との關係にまで上げてしまいました。そして、これを俗樂旋法と稱しました。

ません。圖表によりますと丁度西洋音階の長三度と同様に見えますが、實は長三度より少し高い音であります。

然るに俗樂人はこの不調和な不快な音は好みません。即ち角音を主音と調和する音にまで上げてしまつたの

例 88. 支那正樂旋法



(田邊尚雄氏著「日本音樂講話」による)



即ち正樂旋法では、宮音と角音は四律であるのに俗樂旋法では五律、即ち徵音と上宮音との音程になつてゐます。

この支那正樂旋法、俗樂旋法は共に我國に傳はつて來ましたが、我國では、この俗樂旋法を主として使用して來たことは、國民性を表はす點からしても大變興味のあることとあります。

我國では

支那正樂旋法を——(呂旋)

支那俗樂旋法を——(律旋)

と呼び、律旋法の角を、律角とよんでゐます。

然るに五聲音階では、音階として、幼稚であり不充分であることは論を俟たないのであります。それで、正樂呂旋に  
より同じ算出法によつて、新たに二聲(變宮、變徵)を得て、これに加へ、七聲と致しました。

(田邊尙雄氏著「日本音樂講話」288頁参照)

呂旋法七聲音階



この呂旋法七聲音階は、前述の通り、數理的算出法によるものでありますから、依然として角の音の不調和は除かれませんが、

何となれば、此の音階には完全五度はあるが完全四度がありません。然るに、完全四度は、非常に美しく、和

例 89.

かく響くもので、律角は即ち完全四度をなしてゐます。

即ち、呂旋に於て、羽を主音とする音階は、これに相當します。

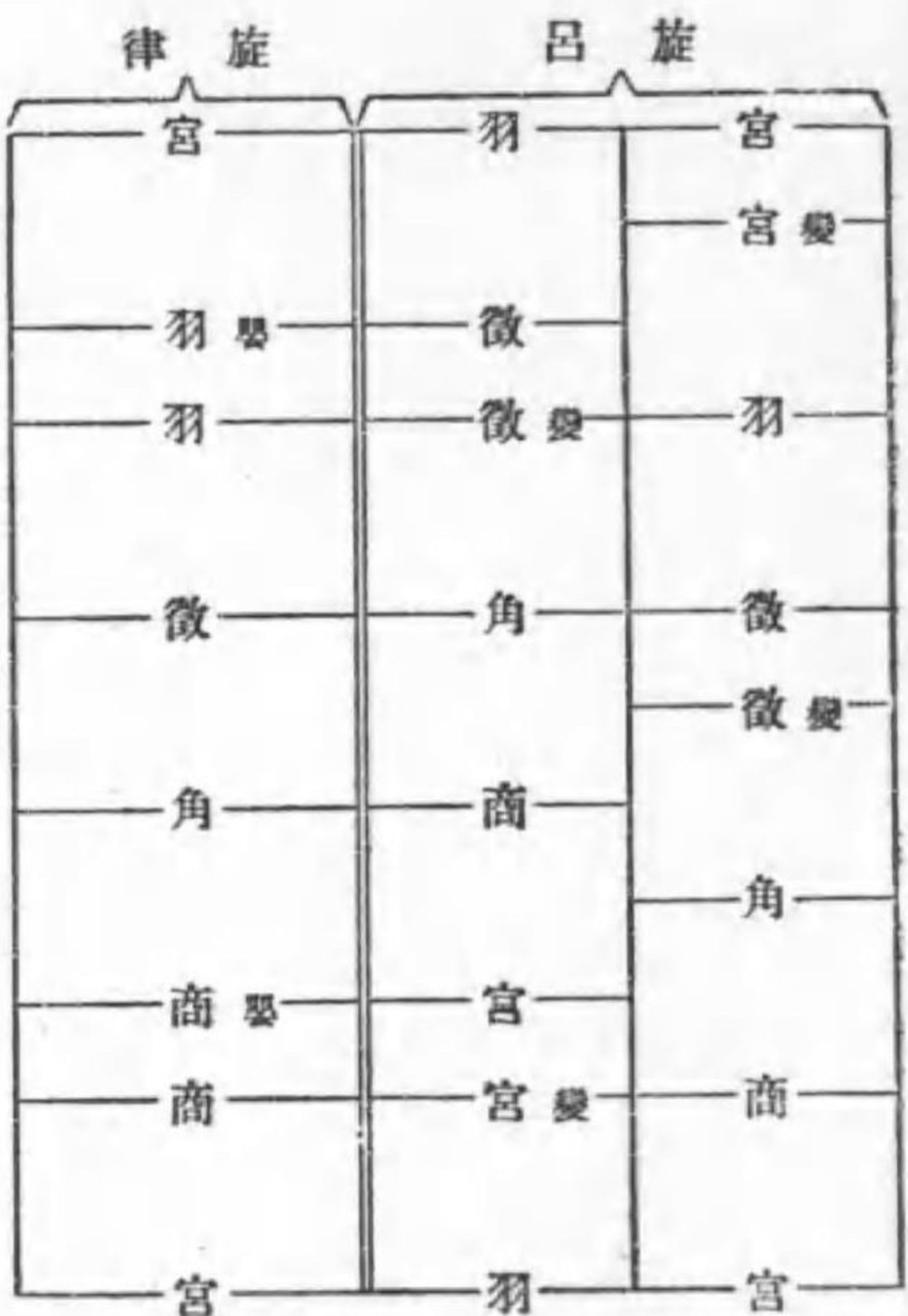
即ち、羽を宮に置きかへた場合に新しき音階を得ます。

これは即ち、律旋法七聲音階でありまして西洋音階と同じく完全四度と完全五度を有してゐます。

此の律旋法は、正樂(呂旋法)に比べると、柔か味がある許りでなく、之に基いて作つた旋律は、正樂のそれより遙かに美しく、且つ人間味があります  
(伊庭孝氏著「日本音樂概論」中より)

此の律旋法が呂旋法と共に、我國に傳來し乍ら我國では、主として律旋法が選ばれて使用されてゐる

例 90.



るところに、日本人の國民性の現はれがあります。(本章第六項、伴奏の作り方の「日本音階と民族的特性」参照) (三條商太郎氏著「邦樂音律論」による)

律旋法は七聲音階であるといふものの元來五聲音階であつたもので、嬰羽、嬰商は後に加へられたものであります。

上原六四郎氏は「俗樂旋律考」に於て、陽旋法と律旋法とは、全く同一のものであると述べられてゐます。(同書八十八頁以降参照されし)

伊庭孝氏は「日本音楽論」に於て、「律旋、呂旋共に、骨子は、五聲音である。たとへ七聲としても西洋音階の七聲が、そのどれもが主要な音になつてゐる組織とは雲泥の差がある。他の二聲は経過音的に接合したものであるに過ぎない」と述べられてゐます。「俗樂旋律考」中にも「嬰商・嬰羽は稀に用ふるのみ」とありますが、稀れに用ゐるも、要するに他の二聲、嬰商嬰羽が存在し、必要であるに違ひありませんから、本書では、七聲音としてこれを用ひます。

### 3 日本音階の特徴

イ、日本音階は五聲音階である。

日本音階は前述の如く、俗樂旋法の陰、陽兩種音階も、雅樂旋法も凡て其の骨子は五聲音階であります。しかしその五聲音階は西洋の五聲音階とは、非常に趣向を異にしたものであります。泰西のものは、主音がDoであるのに、日本のものは、西洋階音の呼稱を借りれば、主音がRe。(陽旋及び律旋)、及びMi(陰旋)であります。

ロ、俗樂旋法には、西洋音階の第三度に相當する音が無い。

ハ、日本音階の最も著しい特長は、西洋音階の導音の音が無い。

西洋音階では、導音は、其の任務は重大なものがありません。導音は大體主音を豫定させます。導音が各種の調子を代表させます。西洋音楽の非常に特長とする轉調は導音によつて、なされるのであります。

然るに、日本音階には導音がありません。其の代り、これに相當する音があります。即ち第五音であります。

この第五音と主音との音程が一全音であるのは、西洋の導音が主音と半音であるのに對照して、著しい相違と、又興

味とを感じるのであります。

ニ、律旋音階は五聲音に二聲を加へて七聲とする。

前に、雅樂旋法の項で述べました様に律旋音階は七聲として存在します。

此の存在は、俗樂旋法の五聲音の單調を補なひ且又、和聲的方式の意味に於て大切なことであります。

ホ、音階の特性と國民性。

伊庭孝氏が其の著「日本音楽概論」で「音階は實に國民性のバロメーターであつて、如何なる權勢も之を移す事は出来ないものである」と述べられてゐる様に、日本國民にとつて、この日本音階は其の心であり、其の性であります。此の日本音階を失くしたら、日本國民性は失くするのでありませう。

## 四、日本的作曲の態度

私は、本章の章題に「日本的童謡の作曲に就て」と日本的なる文字を使用し、今又、日本的作曲と的なる文字を使用しました。この事が既に私の作曲に對する態度を物語つてゐることは、讀者は直ちにお判りになることと思ひます。

「日本的」と云ふ文字を使用することは、

イ、遺憾を感じると共に又

ロ、止むを得ないこと

であります。

遺憾を感じるといふのは、

「嚴密な意味に於ける、從來の日本音階を使用しないこと、それはむしろ不可能なこと」を云ふのであります。止むを得ないといふのは、

「從來の嚴密な意味に於ける、日本音階を現行の十二平均率の樂器に於て、最も近似したる音を使用して作曲する」ことをいふのであります。

つまり「日本的である」といふのは「西洋音樂の方法に於ての日本的」といふ意味であります。

この態度、遺憾乍ら止むを得ず、日本的なる文字を使用する私の態度は、次の様な理由に據るのであります。

### 1 舊來の日本音樂は、其の音程が可成り曖昧になつてゐる

この事は、田邊尚雄氏は其の著「最近科學上より見たる音樂の原理」で詳細に述べられてゐます。（同書三七二頁參照）且つ「日本音樂講話」中にも、第二、五の兩音は、動搖性を持つて居り、不確定であると述べられてゐます。

俗樂に於ては、理論的指導者を有せず随つて和聲法は考慮されなかつたので、各樂人樂派の趣向、感情により正しい奏法から少しづつメリを生じたことは、想像するに難くありません、これは、日本人の特長でもあり缺點でもありませんこれに對し、伊庭孝氏は「日本音樂概論」に於て、田邊氏の所説に反對されて「大體都節は、田邊氏のいふ如く、商と羽の音は、不確定ではあるが、それは一種の習慣であり、今までの三味線弾きが、その音程に無關心であつたからで音律で定められないといふのではない」と述べられてゐます。又同氏は「陽旋はたしかに八橋檢校以前に於ては、標準的な旋法であつたであらう。或は律旋と祖を同じうするものであるかも知れない。少く共中世の氣風を表象するものである。然し近世に近づくに及んで、陽旋では活動が鈍く情緒の表現に適しないので、陰旋がそれに更つたのである。然

し陰旋のみではメリに墮するので、自在に陽旋を加味した事は最も當を得た事であつた云々」と述べられてゐます。

近くは、理論的和聲的に正確であるべき雅樂に於ても、其の理論的音程と、現行樂實際の音程とに就て、兼常清佐氏と近衛直麿氏の論争がありました。

結局、近世の日本音樂は、事實に於ては、正常の音律が可成り曖昧になつてゐることを物語つてゐます。殊に吾々が現在耳にする所謂日本味のあると云ふことは、この不確定のメリの、音から來る味が重きをなしてゐるのであります。これは日本人の特長でもあり又缺點でもあります。理論的指導者を有せなかつた、近世日本人殊に絃樂器使用樂人に於て其の音程に無關心で自己の感情を尊重し過ぎた結果と云ひ得ると思ひます。

随つて、私は、此の音程の曖昧になつた舊來の事實としての日本音樂を基として、作曲することは普遍性を有せず、故に、これを以つて直ちに將來の日本音樂の基調となすことは、不可能と考へます。

### 2 舊來の日本音樂は和聲的要素を減してゐる

日本には、和聲的要素を有する支那樂律が傳來したにも不關、其の後變遷して、一般大衆の音樂（俗樂旋法）は、樂人の嗜好と、理論的指導者の無いことによつて、和聲的素質を減してしまつたのであります。旋律にのみ、音樂の美を求めて、和聲的には「無」となつたのであります。然し、和聲的要素は音樂としては、重大なる要素であります。假りに正確なる音律に還つても五聲音は、其の趣向極めて、單純で不満足であります。

日本人は、伊庭氏の所説「陽旋では活動鈍く情緒表現に適しないので、陰旋がそれに更つた云々」とあつて、其の後陰陽混用の事實を述べられてゐるが如く、陽旋五聲音の不満足な點を、和聲に求めず、旋律に依つてこれを求めたので

あります。これが即ち、長所でもあり短所でもあります。

私は、現代及び将来の日本の音楽は、和聲的要素を減した(或は貧弱な)舊來の日本音階をそのまま使用することは、考慮を要するものと思ひます。

### 3 西洋音階による西洋音楽は、日本の子供の精神の糧にするに適しない

この事は、前に屢々申しました様に、音階は國民性のパロメーターであります。泰西と日本とは、風俗、習慣、性向趣味、言語、凡て異にしています。西洋に生れた西洋音階が、日本に生れた日本音階よりも、吾々に適すると云ふことは、絶対にあり得ないことです。

斯く論じて來ると、舊來の日本音階によるも不可、西洋音階によるも不可とすれば如何になすべきか。私は、次の様に思ひます。

### 4 日本音階を正常の音律に還元して、更に、和聲的要素を持つ音律に改正すること。

近世の日本音楽の音程が、若干でも丕められたものがあるとすればそれは正しい奏法の音程に還さねばなりません。和聲的要素は、過去の日本人ならばいざ知らず、現代及び将来の日本人には必要であり、又あらせねばならぬと思ひます。

この故に、日本音階の骨子、五聲音で不充分であるとすれば、律旋法の如く二聲を加へることも必要であります。

即ち、日本音階の特長を生かして、更に和聲的要素を持つ音程と體型に改正された、新しい日本音階を創作し、それ

に相適しい樂器を作つて、それにより、立派な音楽を作らねばなりません。

然し、これは理想論であつて、今直ちには、不可能なことであります。やがて、偉大なる音楽家と、理論家の出現を待つの外ありません。随つて、現在では、止むを得ず、次の方法によりたいと思ひます。

### 5 十二平均率樂器に於て、日本音階中最も近似した音を使用し、日本音階に立脚した作曲をなすこと。

十二平均率樂器は、西洋に於ても、最近では、不満の傾向がある由であります。然し和聲的には、これ以上に、完全なものはありません。

日本音階は、勿論、この十二平均率の各音程とは合致していません。けれ共、自づと近似した、音のあることは事實です。それ故、その近似音を便宜、適用して、日本旋法に立脚したものを作ることとは可能であります。

或は、識者は其の非を責めるでせう「それでは日本の味が出ない。それは、馬鹿氣なことである」と批難されるに違ひありません。

けれ共、現在としては、これによる外、道がありません。況して、現在では學校と云はず、家庭と云はず、此の樂器は最も普遍的存在であります。

試みに、日本音階の旋法による旋律を、十二平均率の樂器で歌つて見ませうか。

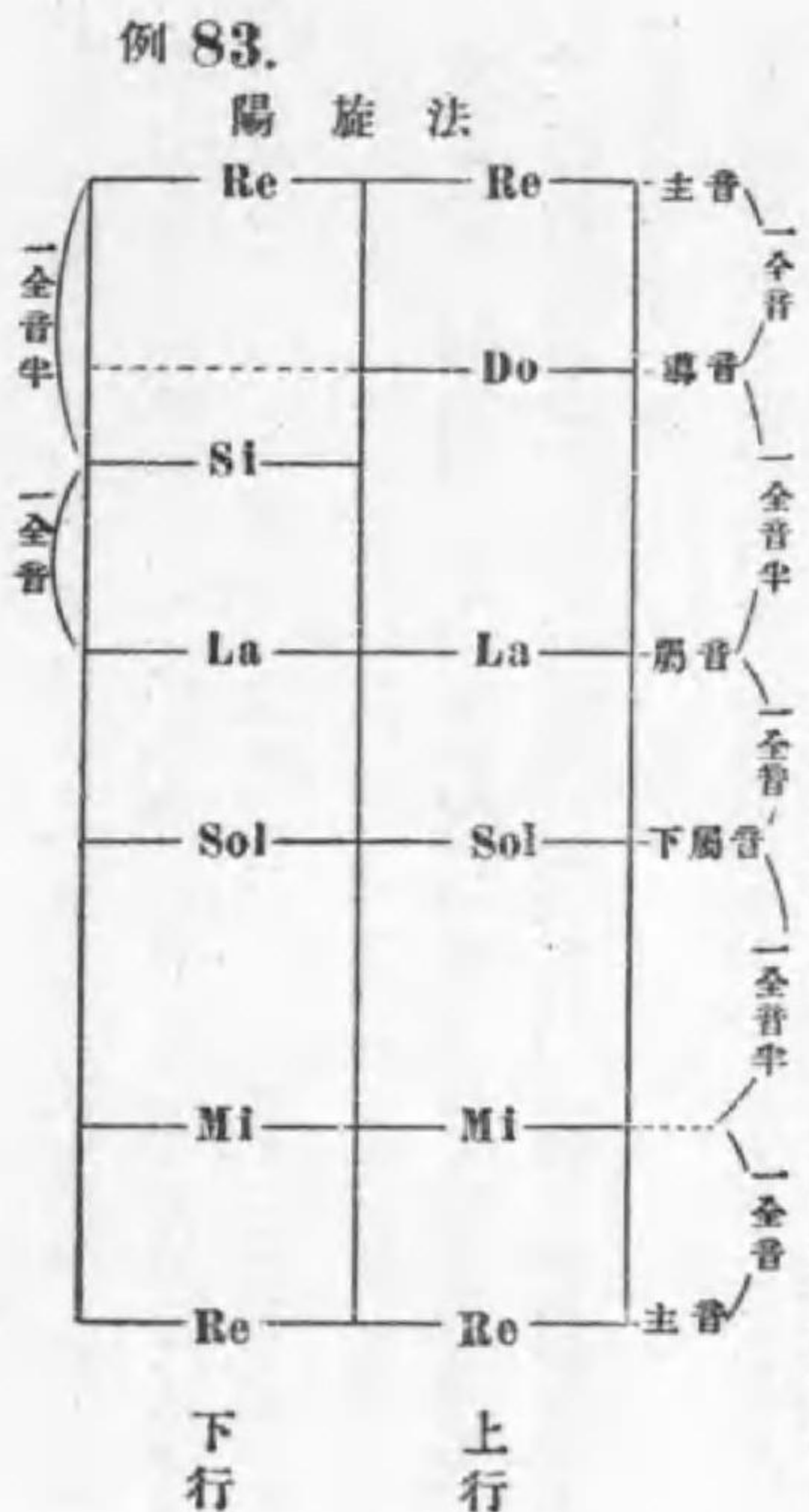
(著者童謡曲集中に澤山あります)

西洋音階によるものと著しい相異があります。日本のものと云ふ感じが無條件に起ります。然しこれは、舊來の嚴密な意味に於ける日本音階(音程を指す)ではありません。十二平均率樂器上に於ける日本音階であります。

此の意味に於て、私は日本的なる文字を使用するのであります。  
 この方法によると、十二平均率では、和聲法の點で、著しく日本味を減じます。此の點が即ち、現在としては、止むを得ないと申すわけでありませう。  
 要約するに、  
 止むを得ず、十二平均率の上に於て、日本音階の旋法による作曲、  
 これが私の「日本的作曲の態度」であります。

### 五、旋律の作り方

前項に申述べました様に、日本的童謡作曲は、日本音階の旋法によつて、洋楽作曲形式を用いたものであります。



1 陽旋法による旋律  
 陽旋法による旋律は、西洋長旋法による旋律と似通つた感じがあつて、明朗、快活で且つユイ、曲首と終止に就て、  
 曲首は、西洋長音階が其の主音 DO に始まる



陽旋法	長旋法		
Re	Do	原則	曲首
La, Mi	Sol, MI	其他	
Re	Do	原則	終止
La, (Mi)	Sol, 其他	其他	

主音 Re で終つて、一樂段をなしてゐます。次の第二樂節は、La-Do と即ち La (屬音) Do (導音) で終つて半終止をなしてゐます。第三樂節は、第二樂節と同一を反復してゐます。第四樂節は第一樂節の再現で最後に主音 Re で終つて

を原則とし、其の主三和音(Mi, Sol) にも始まる如く、陽旋法に於ても亦、其の調の主音(宮音) Re に始まるものを原則とし、屬音 La 及び屬音五度上の——即ち第二音——Mi にも始まります。  
 曲尾、即ち終止は、長旋法に於て、其の調の主音 Do に終止することを原則とし、稀に屬音 Sol 極めて稀に主三和音中の Mi にも終止することある如く、陽旋法に於ても、主音 Re に終るを原則とし、屬音 La に終止することも屢々あります。即ち、  
 【次の例 91】 煙のわ (著者童謡曲集) は此の種の典型的なものであります。  
 【次の例 92】 子と子と (藤井清水氏曲) この曲は、主音 Re に始まり、第一樂節は、

例 91. 煙 の わ

例 92. こ と ろ

藤井清水氏曲

快暢に ♩ = 116

ります。

短かいけれ共三部形式の此の曲は、陽旋法の作曲として好例であります。

此の旋法による旋律の曲首が、徴音 $\Gamma$ 及び第二音 $\Delta$ で始まるものがあります、  
徴音は其の調の屬音で、第二音は、徴音の屬音の關係にあり、共に此の調の屬和音であります。  
この例としては、

- 【例93】 人 橋 (藤井清水氏曲)
- 【例94】 足 柄 山 (藤井清水氏曲)
- 【例25】 お 月 夜 (山田耕作氏曲)
- 【例95】 雀 の 木 (著者童謡曲集)
- 【例96】 月 夜 (著者童謡曲集)

等があります。

此の旋法によるもので、其の終止が、主音 $\alpha$ で終らずに、徴音(屬音) $\Gamma$ で終るものがあります。

(著者童謡曲集中) 月夜。稻荷の初穂。四十雀、ピイチク雲雀は、里まで来い。夕焼小焼。

この屬音で終止することは、西洋曲でもあります。この事に就ても「俗樂旋律考」の中に面白いことが書いてあります。

「一樂曲に就ては、勿論、廣く諸曲を按じて宮音と徴聲とを判別すること、甚だ難きものとす。樂曲は概ね宮音を以つて終曲を告ぐるを例とす。然れ共又徴聲に依つて、曲を終ること亦尠ならず。其の宮に終るものと、徴に終るものと

例 95. 雀の木

(著者曲集)

すずめがくるからすずめのき  
おにはのきだけとすずめのき 2. あさから  
おしごとすずめのき よひびるばんぐ  
すずめのき 4. すずめがあるからすずめの  
き おうちのきだけとすずめのき

例 96. 月夜

(著者曲集)

けろろけろろとかへるがなくよ  
けろろつき一みて かへるが  
なくよ つきはあがる  
たんぼはひろい けろろけろろと  
かへるがなくよ けろろ  
たんぼで かへるがなくよ

例 93. 入橋

藤井清水氏曲

となりの一いへはきのふもるすだ  
うまやのせとに みみづがないた  
ひとはし一かけろどんどはしかけろ  
あねうへさまは うまにのっていった

例 94. 足柄山

藤井清水氏曲

あしから一やまでさんときは  
しかとおすまふをとりました  
しかはころりとまけました  
あしから一やまでさんときは  
くまとおすまふをとりました  
くまもころりとまけました  
あしから一やまでさんときは  
おやまのおいしになりました

を對照するに、全體の趣味に於ては、概ね相等しと雖も、宮に終るものは、終曲の意完全なるが如く、徵に終るものは、然るを得ずして趣向稍々輕きが如し」……「Hを以つて終曲を告ぐるは（これは陰旋の第四音即ち徵聲のこと）概ね俚歌童謡、端歌の類にして、曲體多くは輕し」……「田舎節音階（陽旋法のこと）の宮位を按ずるに、此の種の俚歌は多くA（第四音）に依つて終曲を告ぐるを以つて、忽卒に斷定を下す時は、この音こそ宮に當るが如く察せられる」……「俚歌の類は趣味輕浮にして、従つて其の終曲を告ぐることに完全ならざるの傾向あるを以つて、此の音は即ち徵にして宮音はD（第一音）なるべきやを想ふに當つて、忽ち此の疑念を氷解するの一例を得たり」

これによつて、私が考へますに  
イ、日本の在來の俚謡、童謡には、徵音即ち屬音で終止したものが隨分あつた、そして曲趣から見ても、此の終止が主音（宮音）と間違へられるほど、一種の終止慣例になつてゐたこと

ロ、然し徵音で終止したものは「其の意全からず」所謂「輕浮」なる曲體と解釋せらるるの二點に要約されます。結局、屬音「D」で終るものは、終止不完全にして稍、輕すぎるが、從來隨分使用される慣例になつてゐたのであります。

**旋律の進行と第五音に就て**

旋律の進行は大體、陽旋音階の階名を歩くのであります。

次に、第五音は、長旋法の導音の様な性質を持つてゐます。第五音（羽）は上行に際しては、半音上行して、上主音に接近して、上主音に入ります。例【97】（△印は第五音）

隨つて下方より上方に進行せぬ場合でも、矢張り主音（宮音）に入るものです。【例98】

上方より來ても矢張り宮音（Do）へ入るものです。【例99】  
斯く第五音（羽）Doが、導音の如き進行をなすのは、よろしいのですが、下行の際は、音階圖や説明で、宮音より一全音半の音程に進むとなつてゐます。例【100】  
然るに、事實は此の場合は、例【101】  
の如き進行を見ます。レ・ド・ド・ラ・ソ。

此の進行は、陽旋法の旋律では、澤山あります。

- 【例92】 子とろ子とろ（藤井氏曲）第十二小節
- 【例】 母さん里（藤井氏曲）第十三小節
- 【例】 どんどん土稿（著者曲）第二小節
- 【例95】 雀の木（著者曲）第二小節
- ピイチク雲雀（著者曲）第三小節
- 【例117】 傘なし子雀（著者曲）第二小節
- 里まで來い（著者曲）第十二小節

此の陽旋法童謡の下行進行に、レ・ド・ド・ラと進行せず、レ・ド・ド・ラと進行することに就て次の二つの文献を参考に掲げます。



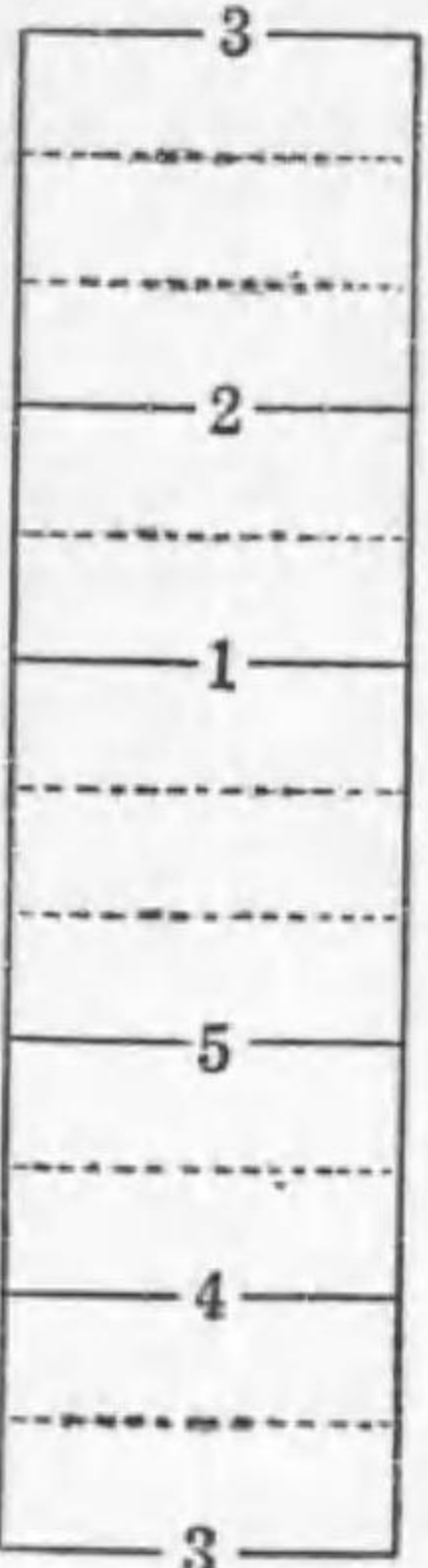
その一つは、伊庭孝氏著「日本音楽概論」に、

古代の和琴（ワゴン）が六絃であつたことを述べて、其の調律を論じられて後に

「(甲)に示したのは、絃を向ふから手前へ、順次に鳴らした音で、それを便宜上、西洋音符の近接音で表はしたものである。【例102】是を(乙)の如く、音の高さの順に並べ直すと、Re. Mi. Sol. La. Si. の五音になる。そのうち、最初の二つの音を一オクターヴ高く轉回して、Gを基音にして、音階を作ると【例103】の如く、Do. Re. Mi. Sol. La. となり、最も普通な五音階となるが、Dの音が二絃あり、且つその奏法上の他の事情を參酌すると、Dが基音であつた事は慥である。」とあります。

これを見ると、日本音階は、五聲音で、その主音はD（即ちRe）であるが、Gを主音とする西洋の五聲音階の如く（Doが主音）にも奏せられたことは想像に難くありません。

例 104.



今一つは、上原六四郎氏著「俗樂旋律考」の中に、陽旋法の第一種變調として、上圖【例104】の様なものがあります。これは、主音は、宮(1)であるが、第三音が、主音の如くなつてゐます。

尙、前項、曲尾と終止の項で、引用しました様に、陽旋法の宮音が徵聲（第四音）ではないかと間違へるほど、多くの第四音で終る曲があり、且又曲趣もその様であつたとすれば、以前に於ては、宮音、即ち主音なるものが、はつきり意識されてなくて、演奏されてゐたものと考へられます、即ち例【105】の、(甲)と(乙)とは、その音程關係が全く同じ故に、調の區別は、はつきりしない習慣であつたものゝ様であります。

例 105.



右の二つの引例により、陽旋法の下行進行に、レ・ド・ド・ラが多く見られるのであると思ひます。次に私は、この

- ・レ・ド・ド・ラ・ソ
- ・レ・ド・ド・ラ・ソ

に就て面白いことを想起します。上原六四郎氏の「俗樂旋律考」に、陽旋と律旋とが全く同一なるものであるといふことを斷定して後に「雅樂の催馬樂の如き唱歌は、我國上古の風俗歌なりと聞く。予の稱する田舎節は今時の風俗歌なり。雅樂の唱歌は、最も高尚にして、田舎節は頗る野鄙なり。夫、斯くの如く雅俗に雲泥の差違あるに關らず、彼と此と、音階を一にするものは、蓋し祖を一にするに因るべし」と書いてあります。

私は、右にあげた童謡曲と、君ヶ代の曲を共に想起します。雅俗雲泥の差があるかどうかは、知りませんが、確かに差のあるのは事實です。その原因は只一つであります。即ち、君ヶ代は前記の Re→Si→La であり、他の童謡曲は、Re→Do→La であります。これによつて見るに、下降の際も第五音を上行の際と同様、嬰羽として使用した時に、あまり堅苦しくなく、童謡らしきものになり、下降の際に、宮↓羽とすれば、君ヶ代の如く、高雅嚴肅な感じを持つものになるのではないかと考へます。

即ち下降の場合、

- 宮(Re)↓嬰羽(Do)——徵(La)……童謡・幼稚
- 宮(Re)↓羽(Si)——徵(La)……歌謡……高尚

と云ふ様な結論になります。

2 陰旋法による旋律

陰旋法による旋律は、西洋短旋法による旋律と似通つた感じがあつて、優美、典雅であります。

イ、曲首と終止に就て  
 曲首は、西洋短旋法が其調の主音 $\text{La}$ で始まるを原則とせる如く、陰旋法に於ては、主音 $\text{Mi}$ に始まるを原則としま

す。  
 曲尾、即ち終止は、短旋法に於ては、主音 $\text{La}$ に終るを原則とせる如く、陰旋法に於ても亦主音 $\text{Mi}$ で終止するを原則

とします。  
 尙、終止に於ては、短旋法に於て稀に屬音 $\text{Mi}$ で終止するものある如く、短旋法に於ても亦屬音 $\text{Si}$ で終ることがあ

陰旋法	短旋法	曲首	
		原則	其他
$\text{Mi}$	$\text{La}$	$\text{Do}$ $\text{Mi}$	其他
		終止	
		原則	其他
$\text{Mi}$	$\text{La}$	$\text{Si}$	$\text{Mi}$
$\text{La}$			

ります。

即ち

近來は、短旋法と陰旋法との折衷した曲體では $\text{La}$ に終ることが屢々あります。

ロ、陰旋法旋律の進行

陰旋法と短旋法とは、曲趣が共通してゐる點がありますので、近來は、兩者混

用のもものが大變多くなりました。

然し、曲首や、曲尾が假りに同一形に見えても、旋律の進行を見る時に兩者の特色を見ることが出来ます。

【例106】は、何れも $\text{La}$ より始めて比較したるもの。

【例107】は、何れも $\text{Mi}$ より始めて比較したるもの。

即ち、 $\times$ 、 $\triangle$ 、 $\circ$ 等を對照するに兩種旋法は、著しく異つてゐます。

然し、前項終止の際に述べた通り、近來は、西洋音樂の影響をうけて、旋律の進行中にも時に旋法混用を見ます。

例へば $\text{Si-Re-Mi}$ が、 $\text{Si-Do-Mi}$ となつてゐるものがあり、終止の如きも $\text{La}$ に終るものも、大分見受けま

す。  
 次に數例の陰旋法の旋律を掲げます。

【例54】 信田の藪 (藤井清水氏曲)

【例108】 おころり小山 (木居一浩氏曲)

【例109】 かまきりさん (著者童謡曲集)

【例110】 てんでん手毬 (著者童謡曲集)

例 106.

短旋法



陰旋法



例 107.

短旋法



陰旋法



例 110 てんてん手毬

(著者曲集)

てんてんてまり つきませ てまり  
 はるがきま—した てまりが はづひ  
 てまりすなはて ぽんぽん はねる  
 ひふみよいつひ ななや このつとうで まだつづく

例 111. 竹の子と雀の子

(著者曲集)

おやぶのおくの にけのこと  
 なか—よくあそべ すずめのこ  
 かあさんすず—めがかへるまで  
 すずめはおやぶで あそぶのよ  
 みんなおと—なで あそぶのよ

例 108. おころり小山

本居一徳氏曲

おころりこやまのしろうさぎ—  
 しろうさぎ ねんねんこころりと  
 もうねてか しひのみかやのみ  
 さがしてか— さがしてか

例 109. かまきりさん

(著者曲集)

すすきはまにまにあそすすき  
 かせにゆられて ツンコロリ  
 かまきりさんのちゅうがへり  
 ツン ツン コロリ コ ツン ツン

【例11】 竹の子と雀の子 (著者童謡曲集)

3 楽曲の形式

前二項で、陽旋法と、陰旋法による旋律の作り方として、主として、曲首、曲尾に就て述べました。此の事は、日本的童謡作曲たるの所以でありまして、楽曲の形式は、前章に於て述べました楽曲の形式と同一であります。

六、伴奏の作り方

1 日本音階と民族的特性

日本音階の、陽旋音階も、陰旋音階も、其の源は、律旋音階に在るのであります。

律旋音階は、本章第三項にも述べました様に、古支那の音階中、俗樂旋法と稱するものであつて、支那正樂呂旋に比較すると、よほど柔かで、和やかであります。

それは、呂旋「角」に對して律旋「角」が完全四度であるためにでもありますが又【例85及び86】を見ましても、宮音より上第三度の音が、呂旋は、長三度、律旋が短三度(何れも嚴密な意味でなくて、假りに西洋音程を借りて云ふ)であることにより、律旋の方が、柔しみのあることは、西洋長、短兩旋法に比すべきものであります。

此の、呂、律、二旋法が共に我國に傳來されてゐながら、日本に於ては主として律旋のみが使用されたところに、民族性の特徴が窺はれます。

呂旋——理性的、學究的、嚴格  
律旋——感情的、民衆的、和親

此の、和やかな、感情的、民衆的な律旋は、漸次變遷して、陽旋となり、陰旋となつたのであります。

陽旋は、母體が、元來和やかな律旋であるだけに、西洋長旋法に較べると、或る俳味とユーモアを持つてゐます。

こゝにも亦、日本音階の民族的特性が見られます。

この陽旋が、近世になり一層、感情的日本人によつて、優美、典雅な陰旋となつたのであります。此の俗樂旋法は、和聲的要素を喪失した一面の音樂的缺點はありますが、藝術的感情の表現を極度に使驅したのは、其の長所と見ねばなりません。

一體に日本人は勇ましい事柄でも、悲壯の感情を以つて現はします。有聲豪快の士が好んで聲を張り上げて歌ふ「詩吟」でさへ、其の旋律だけを見ると、悲しき旋律であります。

日本では、長旋法の旋律でも、これを漸次同調の短旋法式に、巷間では歌つてしまひます。

私は、日本人が悲しき傾向を有し、好むが故に、これに媚びる作曲をすべしと云ふものではありません。又、これを、暴力や政治力等で矯正せねばならぬと云ふことを主張してゐるものではありません。

只、日本民族の特性と、律旋音階の特性が合致してゐることを述べたに過ぎません。この事は、次に述べる、伴奏曲を作る上に重大な根據をなすものでありますから、伴奏制作の前哨として、日本音階の特性を探究して見たのであります。

2 日本音階の和聲的取扱

前に、私は、第五章第四項で、日本的作曲の態度として、十二平均率の上に於て、日本音階を使用することを決定し

てゐます。これから述べることの日本音階の意味は凡て、此の肯定によつてであります。即ちピアノ又はオルガンの樂器によつて述べるのであります。

さて、日本音階は、和聲的取扱を如何なる形式によつてなすか。今、此の音階に於ける、最も主なる音に就て、研究して見ませう。

陽旋音階 長音階に於ける名稱

第一音(宮) —— 主音

第四音(徵) —— 屬音

第三音(角) —— 下屬音

上行第五音(嬰羽) —— 導音

これをその和音として譜表に表はして見ませう。

宮、主三和音 —— 長旋、二度上の短三和音

徵、屬三和音 —— 長旋、六度上の短三和音

角、屬七和音 —— 長旋、六度上の七の和音

これによつて見るに、律旋法の最も主たる宮、主三和音と徵屬三和音とは共に、短三和音で

あります。こゝに、先項で述べた、民族性の傾向と嗜好が見れるのであります。

宮、主三和音はこのまゝとして、終止の際の徵屬三和音は、何としても屬和音としての任務が果し得ないのは、單に我々の耳が、西洋音樂の洗禮を受けたといふ許りでなくて、終止的感情の本質的不満足を感じます。

1. G major (宮, 主三和音)  
2. D major (徵, 屬三和音)  
3. A major (角, 屬七和音)

例 112. 宮、主三和音

此の不満足を充分満たすために、七の和音を使用することは、大變有利となります。【例 113】

この屬七の和音は、洋樂に於て用ゐるところであります。

斯く、六度上の七の和音の強大なる不協和によつて、導音と主音が、全音であるがための不満足を補ふことが出来ます。

(尙、樂曲の途中に於ては、洋樂が單なる屬三和音(五度上の)を用ゐたる如く、陽旋も徵音上の三和音を用ゐてよいと思ひます)

然しこゝに一つの問題があります。それは、宮主三和音としての、第三度の音であります。

【例 113】 中の主三和音中Fの音)

この音は、陽旋音階にありません(又陰旋音階にも第三度の音無し)

又、律旋音階の項で述べました様に、上原六四郎氏も、嬰商(第三度)の音は臨時音にして、音階中に加ふべきに非ずと述べてゐます。つまり、日本音階中には、第三度の音は無いといふことになつてゐます。

例 113. 決を如何にすれば、よきや、而も此の第七音は前述の如く、此の際の、和音の最も責任あり、且効果ある音であります。此の第七音の進行する音は、如何に考へて見ても、西洋式の如く、二度下行せねばなりません。(實際に試みられよ)

例 114. 上圖(例 114)の、G 音の二度下行は、F であります。これが全音であるから、西洋耳には一寸變に感じますが導音Cも亦全音上行であるのに、好一對のよき對照であつて、非常に意義ある、日本の特性のものであると思

ひます。而も、日本音階の根本、律旋法には、和聲的算出の上から、嬰商の音の存在は肯定されてゐます。私が、律旋音階の項に於て、嬰商が、旋律で稀にしか使用されなく共、和聲的存在の意味で、肯定したいと述べたのは斯の意旨であります。況して、稀にでも使用されることは即ち、在ると云ふことゝなります。

斯くして日本音階にも、和聲的の意味に於て第三音を認めたいと思ひます。

これで、六度上の七の和音（日本旋法の屬七の和音）は二度上の短三和音（日本旋法の主三和音）に無事、和やかに即ち日本的に解決をしたわけです。

右に述べた、陽旋音階の主要なる音は、前述の通りであります。其の他の音に就ては、そのまゝ、洋式三和音を以つて配することは、著しく日本味を破壊する場合がありますので、一概に論断は出来ないのであります。

讀者は、實際に當つて、種々工夫をして、適當な和音を配置すべきであります。

これには、参考として、諸種の曲に就て考究せられんことを希望致します。

次に陰旋法の場合であります。元來陰旋法は、極度に和聲的意義を喪失させてしまつた音階でありますので、現在作曲されてゐる作品も、種々様々な取扱をされて居り終止法の如きも、短旋法に於けると同型にあるものが多い様であります。例へば Mi と云ふ、主音（陰旋の宮音）に終つても、これを其の記譜された、短音階譜表の主音で終止してゐるものもあります。【例54】 信田の藪（藤井氏曲）

尙、次の曲は、短、陰折衷式のものであります。

【例109】 かまきりさん（著者童謡曲集）

お手毬歌（著者童謡曲集）

### 例 115. ねむの木の葉

（著者曲集）

静寂に ♩=100

【例111】 竹の子と雀の子（著者童謡曲集）

斯くて、陽、陰兩旋法共、全部を純粹に和聲的取扱をすることは、困難でありますので、即ち日本的と稱することになるのであります。

#### 3 長旋法の旋律に、短旋法式和音を附する試みのこと

長旋法の旋律に短旋法式の和音を附することは理論上甚だ不合理なことで、「以つての外」の批難があると思ひます。

然し、私の試みたところでは、必ずしも理論通りの不都合ではない點もあります。

【例115】 ねむの木の葉（著者童謡曲集）により

變イ長音階による旋律に、へ短調の和音を附してあります。

其の和聲的の感じは、旋律に相應はしく、實に和やかなものです。

これは即ち、長調の主音を短調の主音上の第三音として取扱つたのであります。

即ち、日本旋法に於ける宮主三和音と同一でありますので、和やかに聞えるわけであります。

これが終止の場合は、西洋式の所謂詐偽終止に相當しますので、其の終局の意、全つたからずであります。

この方法は決して、良好完全なる日本化として述べるものでなくて、一種の研究問題として茲に提示するものであります。

【例116】「鳩が鳴く」及び「赤とんぼ黒とんぼ」「一年生」【例118】「文福茶釜」(何れも著者童謡曲集)は此の方法で作曲されたものであります。

### 七、和洋兩旋法調和の必要

例 116. 鳩が鳴く (著者曲集)

可憐に

私の「日本的作曲」は前述の通り、十二平均率の上に於て「日本音階の適用」であります。

この意味に於て、種々研究の結果、和洋兩旋法の混用的調和の必要を感じるのであります。其の理由は、

- 1 日本音階は和聲的意義が薄弱であること
  - 2 六十餘年間、専ら西洋音階に親んだ現在に於ては、相當に消化的方法を取るべきである。
- 即ち、日本音階のみを以つてしては、音楽の重大要素である、和聲上の効果が不充分であることは、見逃せない事實であります。

而も、吾々は過去に於て、支那音階による音楽を相當消化して來たので、茲に國際的の意味のある西洋音楽を六十年間も、親しんで來たので、これが消化に努めることも考へなくてはなりません。模倣は不可であります。良き點を、長所を消化することに各であつてはならないのであります。

此の意味に於て、旋律、伴奏、共に和洋兩旋法の混用的調和を必要と致します。

注意を要することは、混用は兎角不自然に陥り易いものであります。

私は、此の調和による作曲を、研究の意味で致しました。

【例117】「傘なし子雀」(著者童謡曲集)

此の曲では、第一樂節では日本式によつてゐますが第二樂節に入ると同時に、西洋式によつてゐます。これによつて宛も大なる轉調の感を引きさせて、變化の意味に於ても其の効果の大なるを想はせます。

【例118】「文福茶釜」に於ては、矢張第一樂節に於ては、旋律では陽旋とも長旋とも解釋されるものであります。其の伴奏は、前項の第三に當る、短旋法式伴奏を用ひて日本的とし、次に第二樂節の前半は俄然、明るく、長旋法式にな

例 118.

文福茶釜

滑稽に ♩ = 100 - 104

(著者曲集)

ちっがまににきよきてがはえて  
 ナマッリアシズリキホテカマ  
 おばけのちがまはおてらから  
 アシアタチカマアカネモチ

【左手リズム面白ク】

あしまてはえておしろいな  
 ナマッリはさねておどろいた  
 のナマッリカマアカネ

D.C.

D.C.

Coda

例 117.

傘なし子雀

♩ = 84

(著者曲集)

おひさまあさからかほにさぬ うとうと  
 モーリニヤコカラモナイナルニ アメアツ  
 やぶなかすだらのこもゐるに かほいい

mf

mp

p

pp



つて宛も關係長調に轉調したかの感を起させて其の後半は、旋律は長旋にも不關、第一樂節と同様の伴奏を用ひてゐます。

尙、最も効果的に作曲されたものは、「著者童謡曲集」中の「かアごめかごめ」であります。これは、恰も大きい三部形式の相をして居りまして、第二樂段に於ては丁度トリオの部に相當する感じで、長調になつてゐます。而も其の終止は、先例、文福茶釜の如く、最初の樂段同様に、短和音で終つてゐます。何れも研究の資に供します。

陰旋法と短旋法の場合は、一層、其の必要を感じさせられます。

これは、陰旋音階が、特に和聲的意義を喪失してゐることと、短旋と陰旋とは、其の性質が酷似してゐることであります。

現在に於ても、私の知れる範圍で純粹に、旋律、伴奏共に陰旋法によるものを殆んど見ません。陰旋法によるものも殆んど、短旋法式和聲法を混用してゐる様であります。

さて、和洋兩旋法の混用的調和に就て、其の可否は、將來の研究に俟つべきでありませうが、其の實際問題としても種々の方法形式があると思ひます。

凡て將來の研究に期つべき問題であると思ひます。

終り

昭和八年貳月廿五日印刷  
昭和八年參月參日發行

定價金五拾錢



版權所有  
不許複製

著者

河村直則  
東京市小石川區久堅町七十四番地

發行者

草野茂  
東京市牛込區西五軒町三十四番地

印刷者

清水孫三郎  
東京市豊島區西巢鴨町二丁目一九八二番地

印刷所

シンフォニー樂譜出版社  
印刷部

東京市牛込區西五軒町三十四番地

發行所

合表  
會社

シンフォニー樂譜出版社

電話牛込(34)九三九番  
振替東京六九一二七番

河村直則先生作曲

(菊判上製)

オフセット印刷  
装幀優美

定価金五拾錢

(送料四錢)

# 河村直則童謡曲集

再版！再版！又再版！……

日本の子供のための純粋日本童謡の作曲家として有名な河村先生の作品中最近ラヂオ、レコード其他にて最も好評を博せるもの「五十曲」を集め、各々皆ピアノ伴奏を附し、初等教育家のため破格の廉價をもつて提供致しました、せひ御採用を……

## ◎河村直則先生序文の一部より

童謡！なんと親しい可愛いひびきではありませんか。そして又子供の無邪気な自然さは、凡ての技巧を超越した可愛いものです。従つて彼等に與へる童謡も亦彼等の住むその自然の土に生れて、その環境に育つたものでなければなりません。外國の民謡や童謡に出發した旋律やリズムを以つてしては、吾々の……つまり日本の……子供達の歌心を十分に満足させ得ないのは、私が申し上げるまでもないことです。假りに、かアごめかごめ、かごの中の鳥は……と歌つて見ませうか。いかに親しみが有り、楽しく歌へることです。私は十年前よりこの日本の持つ旋律とリズムによる作曲「日本の子供」のための童謡(つまり純粋の日本童謡)の作曲を宿念してゐました。昭和になつて作曲をはじめまして、漸く二百餘を作曲しました。單行曲集として發表するのは今回で第三回であります。本集に於ける第一部は如上の意味に於けるものであります。中には洋樂旋法の旋律もありますが、それには伴奏和音をして其の短を補はしました。(以下略)

堀内敬三氏曰く「此の曲集には日本風な旋律を用ひた曲が多い。著者は今迄教育界から棄てられてゐた、日本音階を再び取り戻さうとしてゐる。私はその態度に賛成する。しかし西洋音階を用ひた曲も、折衷的音階のものもあるので、著者が特に日本音階にこだはつてゐるので無い事も明かである。此態度にも私は賛成する……云々」  
伊庭孝氏曰く「この童謡集の作曲は、作曲者の意志で子供の氣持を曲げてゆく今迄の職業的作曲家の惡趣味から脱却してゐる純眞なものである。それはつまり、西洋音樂輸入以前からある日本の童謡の根本的な情緒と合致したところがある。…中略…この事は趣味の上から云つても、童心に慫へる點から云つても異色あるものである云々」

發行所 シンフォニー樂譜出版社

東京市牛込區西五軒町三四 振替東京六九一二七番



終