

日本の児童童謡歌手の特徴と戦後におけるその変質

井手口 彰典

はじめに

大正中期に始まるわが国の童謡文化をめぐっては、これまでも様々な研究が発表・蓄積されてきた。特に童謡創作に関わった詩人・作曲家の活動や思想、また実際に彼らが生み出した作品については、いくつもの文献において詳細に論じられている¹⁾。だがその一方で童謡の歌い手、わけでも戦後の童謡歌手については学術的立場から議論される機会に乏しく²⁾、多くの文献で概略的な説明が繰り返されるに留まっている。

とりわけ象徴的なのは2005年に刊行された『日本童謡事典』だろう。約500項目を収める同事典には、明治期の唱歌も含め、代表的な作詩者53名と作曲家48名が独立した見出しで取り上げられている。しかし童謡の歌い手については個人名による記載が1件もなく、直接関係するとおぼしき項目としては「青い鳥児童合唱団」「音羽ゆりかご会」「児童合唱団」「少女歌手」「童謡歌手」の5つが目につく程度である。

これら5項目のうち「青い鳥児童合唱団」と「音羽ゆりかご会」は組織名であり、また「児童合唱団」と「少女歌手」には児童・少女という限定が付されているので、ここでは最も総論的な見出しと言える「童謡歌手」についてその内容を要約しておこう。項目執筆者である小山章三と上笙一郎はまず、童謡には「①子どもが自分でうたい、かつ聞いて終わる自己完結型」、「②歌唱専門家としての大人がうたい、多数の子どもが聴取するパターン」、「③歌唱スターとしての子どもがうたい、多数の子どもがそれを聞くパターン」の3つ

があると説明する。その上で、童謡歌手にあたるのは②と③における「成人歌手」と「児童歌手」の二者であり、「日本童謡史においては、②に始まって③に進み、ふたたび②に戻ったと見ることができそう」だと指摘している。具体的には、最初の②の例として藤原義江、続く③として本居みどり、河村順子、川田正子など、そして再度の②として松田トシ、安田愛子（安西愛子の誤りだろう）、真理ヨシコ、大庭照子の名前が挙げられている（上編2005：264-265）。

小山・上が描く「大人→子供→大人」という基本線のうち、前半の「大人→子供」はさておくと、後半の「子供→大人」の流れについては他のいくつかの文献でも言及されている。たとえば日本コロムビアのプロデューサーとして童謡に携わった足羽章によれば、「戦前から終戦後、5、6年くらいまでの間の童謡は、子どもの人気スターを中心に〔…〕発表されてきた」。だが1949（昭和24）年に松田トシと安西愛子の出演する『うたのおばさん』がNHKで始めると、数年後にその効果が現れはじめ（足羽は昭和27～28年頃としている）、「子どもの歌」を「子ども」がうたって聞かせる放送番組^{〔ママ〕}の少なくなり、人気の点においても、少女歌手から少しずつ2人の「うたのおばさん」へ移っていった」という（足羽1970：11）。

子供から大人への移行は、芸術的価値観とセットで論じられることもある。作曲家の服部公一は《かわいい魚屋さん》や《お猿のかごや》など昭和前期の童謡を「通俗性の安易さが尊重」されたものだと否定的に紹介しつつ、そうした傾向に

「拍車をかけた」のが「豆童謡歌手の登場であった」と指摘している。だが『うたのおばさん』はそうした「こましゃくれた童謡歌手」とは違う「本格派の音楽家」として松田トシ・安西愛子を起用し、それまでの童謡が持っていた「子どもの持つかわいらしさ、あどけなさを含め、その種のものを利用して表現の魅力にしようとする傾向」を「見事に〔…〕一掃した」のだという（服部 2002：100, 108）。

これらの文献において指摘されているとおり、戦前から戦後しばらくの時期にかけて児童童謡歌手が高い人気を誇ったことは疑いようのない事実である。また『うたのおばさん』の登場が童謡史における一つのエポックであったことを否定するつもりもない。あるいは隆盛を極めていたはずの児童童謡歌手がある時期から次第に人々の意識に上らなくなる、というのも確かなのだろう。だがそうした諸点を踏まえつつも、果たして我々は、童謡文化における歌手の変質を「大人→子供→大人」というシンプルな構図に落とし込んでしまっただけだろうか。各時代における童謡の歌唱が誰によって、またどのような社会的認識のもとで担われていたのかという問題は、もう少し慎重に検討されるべき事柄であるように思われる。

そこで本稿では、大正中期から概ね 1970 年頃までの童謡実践を、特にその歌手の属性（大人か子供か）に注目しながら再整理する。また論文の後半では、1960 年代に児童童謡歌手が人々の意識から消えていった理由について、当時の童謡をめぐる文化的・社会的背景を踏まえつつ独自の立場から考察する。

なお本稿では人名・作品名を除き引用文中の旧字体を常用漢字に改めている。年号については西暦を基本とし、適宜和暦を併記した。

1 童謡は誰によってうたわれてきたのか

知られているとおり、1918（大正 7）年 7 月に創刊された雑誌『赤い鳥』はわが国における童謡

文化の火付け役を担った雑誌であった。その『赤い鳥』誌上において童謡運動を最も積極的に牽引していたのが詩人の北原白秋である。北原は『赤い鳥』に数多くの童謡詩を発表する一方、同誌巻末の「通信」欄で自身の理想とする童謡像を繰り返し説明した。そこからは彼が童謡の歌い手をどのように想定していたかを読み取ることができる。

無論童謡は歌ふ謡でなければなりません。

尤も謡ふと言つても唱歌のやうに作曲された上て謡ふといふのでなく子供心の自然な発露から、とりどりに自由に謡ひ出すといふ風なのが本当でせう。それは極めて単純な節廻しです³⁾。

どうしても童謡は作曲しないで、子供達の自然な歌ひ方にまかせてしまつた方が、むしろ、本当ではないかとも思はれます⁴⁾。

北原の考える童謡とは、子供が自らの口で自由に「謡ひ出す」べきものであった。またこうした理念は初期の『赤い鳥』の紙面にも直接反映されている。というのも、同誌における初期の童謡には曲が付されておらず、ただ詩だけが掲載されていたのである（図 1 参照）。詩に宛がうべき旋律は読者である子供たちが各々で用意すればよい、ということなのだろう。童謡をそのような方法で音響化されるものと前提する以上、その歌声は、当の童謡を口ずさむ子供自身によって担われる他ない。

だが結果として、北原のこうした理念は広く受け入れられることがなかった。『赤い鳥』には童謡に旋律を添えてほしいという主旨の要求が繰り返し寄せられ、またそうした声に押されるように 1919（大正 8）年 5 月号からは毎号 1～2 編の楽曲が五線譜で発表されるようになる。またこの時期には『赤い鳥』を模倣する類似雑誌の公刊も相次ぐが、それらの雑誌にも楽譜付きの童謡が掲載されるようになっていった⁵⁾。



図1 『赤い鳥』創刊号に掲載された北原白秋の《りすく小栗鼠》

ただ、童謡の旋律を大人が提供するようになって、それをうたう主体が子供であるという前提は保持されていたようだ。たとえば『赤い鳥』を主宰していた鈴木三重吉は1919年6月22日、東京・丸の内の帝国劇場において「『赤い鳥』音楽会」と題された催しを行っているが、この音楽会で《かなりや》《あわて床屋》《夏の鶯》という3曲の童謡をうたったのは「少女諸名」⁶⁾であった。当日のプログラムには大人のバリトン歌手である外山國彦の独唱も含まれていたが、童謡はこれとは別の演目として、子供たちの歌声によって提供されたのである⁷⁾。

また『赤い鳥』の童謡はレコード化に際しても子供たちの歌声によって担われた。赤い鳥演奏会の翌年(1920年)、鈴木はニッポノホン(日本蓄音機商会)から「初の童謡レコード」(周東2015:162)として《かなりや》他数曲をリリースするが⁸⁾、そこで歌唱を担当したのは「『赤い鳥』少女唱歌会々員」なるグループであった。先の音楽会でうたった少女たちとの関係は明らかでないものの、鈴木はこのグループについて「私

どもが童謡を研究するについて貸与されてゐる、良家の小さな令嬢たち」と紹介している(鈴木1938a:488)。また同じ文章のなかで鈴木は、「俗世間の吹込み」に見られる「人間としての真純さをかなり失つた、すれつからしの大きな女たち」にも言及している。そんな大人の歌手と比べ、唱歌会の少女たちは「下手でも何でも、貴い純性に生きてゐる」のであり、「その下手さそのものの中に伴はれてゐる、その人々の純な生命こそ、却つて、われわれの『赤い鳥』童謡を謡つてもらふについての、第一の、そして或は唯一の資格」なのだとして鈴木は主張している(鈴木1938a:488-489)。

子供の歌声を重用した童謡関係者は鈴木だけではなかった。たとえば『赤い鳥』と並ぶ童謡掲載誌『金の船』に多くの作品を寄せていた本居長世も、童謡の歌唱について「一流の音楽家が簡単な童謡を立派に演奏しても、果して児童の特殊なものに唱はして、聴衆がそれから受けるところの感銘以上のものを、得られるであらうか」と述べ、童謡は子供がうたうべきとの見解を示してい

る（本居 1923：111）⁹⁾。こうした哲学のもと、本居は日本各地で開催される自身の童謡コンサートに娘のみどり、貴美子、若葉を順次起用し、高い人気を集めていった¹⁰⁾。また 1921（大正 10）年には長女みどりがニッポノホンから《十五夜お月さん》他でレコードデビューを果たし、やがて妹たちもそれに続いた。

さらに昭和に入ると、コロムビア、ビクター、ポリドール、キングといったレコード会社が次々と発足し、各社の専属として多くの児童童謡歌手が登場してくるようになる。たとえばコロムビアの大川澄子、ビクターの平井英子、ポリドールの永岡志津子、またポリドールからキングに移った河村順子などは高い人気を集め（長田 1994：33-38）、各社にとっての重要な財産となっていた¹¹⁾。

ラジオにおいても、童謡は当初から子供の声によって担われていた。ラジオの子供向け番組を研究した大地宏子によれば、童謡が初めてラジオから流れたのは 1925（大正 14）年 3 月 26 日、東京放送局（JOAK）による仮放送 4 日目のことであったが、そこで「小松耕輔の《雀の機織り》、草川信の《あんよの歌》、弘田龍太郎の《昔ばなし》の 3 曲」をうたったのは当時 13 歳の村山久子¹²⁾であった（大地 2013：30）。

その一方で、もちろん大人の歌手が童謡をうたう例もあった。たとえば周東が鈴木三重吉の書簡を引用しながら紹介するところによれば、鈴木は自分たちの童謡を「後に会社が勝手に、浅草あたりのヘッポコの歌劇の女優に吹き込ませ」たとして、「子供のウタでは素人くさいと思つて変へたのでせう、困つたものです」と憤慨している（鈴木 1938b：444・周東 2015：163）。また『日本童謡事典』で小山・上が名前を挙げていたテノール歌手の藤原義江（さすがに彼をヘッポコと評するのは難しいだろうが）も、《からたちの花》や《この道》をレコードに吹き込んでいる。前述の外山國彦や、さらに武岡鶴代、水野康孝、佐藤千夜子、荻野綾子といった大人の声楽家・歌手も童謡レ

コードを発表していたようだ（河村 1989：17；長田 1994：33）。

ラジオでも、子供向け番組『子供の時間』のなかで童謡や唱歌を教える「うたのおけいこ」のコーナーには大人が出演していた。そこでは、「初期には声楽家の外山國彦や童謡作曲家の佐々木すぐるが歌の講師を務め」、また同コーナーが毎月のプログラムとして定着する 1934（昭和 9）年以降は「四家文子や黒澤貞子ら当時の著名な女性の声楽家たちが歌唱指導を行っていた」という（大地 2011：54）。

もう一つ、前掲足羽が伝える戦前の話として、足羽が山田耕筈の童謡作品を「子どもの歌手」によって吹き込む許しをもらおうと当人宅を訪ねたところ、最終的には承諾されたものの、山田に「僕の童謡は、むつかしいから、子どもにはうたえないよ」と渋られたという（足羽 1970：9）。また弘田龍太郎も自身の童謡の一部について、大人がうたうものだと思ひ込んでいた節があったという（足羽 1970：9）。これらのうち特に山田の逸話は、彼の代表作である《からたちの花》や《この道》を藤原義江らが歌っていた事実ともうまく整合する。

ただ、こうした大人による童謡歌唱の例があったことは疑いようがないにせよ、しかし本節で確認してきたとおり、舞台、レコード、ラジオにおける童謡実践に子供たちが最初期から深く関わっていたのもまた事実である。童謡は大正中期に誕生した当初から子供によってうたわれるべきものとして期待され、またそうした実践は昭和に入って以降も途切れることなく続いていた。そうした諸点を鑑みるならば、日本の童謡歌手の歴史は決して「歌唱専門家としての大人」に始まり「歌唱スターとしての子ども」に移ったというわけではない。

2 童謡歌手の前景化

大正期の童謡を牽引したのが『赤い鳥』や『金

の船』といった紙媒体（雑誌）であったとすれば、昭和戦前期においてその役割を担ったのはレコードとラジオであった。これら二つの新メディアと童謡との馴れ初めについては既に前節で紹介したとおりだが、時空間を超えて「声」を送り届けることのできるレコードとラジオの一般化は、それらを介して童謡を聞く人々の意識を、より強く歌い手へと向けさせることに寄与した。大正期の童謡はそれが掲載された雑誌や、あるいはそこに印刷された作詩・作曲者の名前によって端的に象徴されてきたが（赤い鳥の童謡、北原白秋の詩）、昭和期に入るとホーンやスピーカーから鳴り響いてくる声の主、すなわち「うたう身体」の存在もまた大きな意味を持つようになったのである（平井英子の歌）。いわば「歌手の前景化」とでも呼ぶべき変化が、昭和前期を通じて着実に進行していった。

そうした変化を端的に示す証拠の一つとして、ここでは戦前の雑誌『レコード音楽』に連載されていた児童レコード評を見てみよう。執筆は音楽教育学者の柴田知常だが、その内容に目を通せば、児童童謡歌手の声質や歌い方について多くの紙幅が割かれていることが分かる。たとえば連載初回（1937年2月号）の最初の評、ビクターの童謡レコード4枚に対するコメントの書き出しは以下のとおりだ。

4曲共可愛らしい歌詞で、曲節も面白い。「紅がらとんぼ」だけが短旋法で平山〔引用者補：美代子〕嬢の独唱である。嬢は吹込に可成りの経験を持ち、リズムも音律も非常によいが、ウ列の音が動もするとイ列の音に近く発音される癖のある事が惜しい。例へば「とんでる」の「る」が「り」の様に、「夕陽」の「ゆ」が「い」の様に聞える事である。然し之は結局発声時の口形に帰因する事で、日常の会話にもさうであらうと云ふのではない。御一考を煩し度いものである。然し何と云つても危気のない堂々たる歌ひ振がよ

い。中山嬢は所謂ネネサンの域を脱して、堂に入つて来た事が嬉しい。〔後略〕¹³⁾

もちろん歌い手に対する言及がすべてというわけではなく、柴田は詩や旋律の特徴についてもいろいろと述べている。だがそれでも、上述のような書きぶりを見る限り柴田にとって「うたう身体」が重要な論点の一つであったことは疑いようがないだろう。

なお、こうした歌手の前景化は童謡に限らず大正から昭和初期の歌全般をめぐる変化としても確認可能である。戦前のレコード文化に詳しい近藤博之は、大正時代以前の流行り唄である書生節や中山晋平節などについて「この歌にはこの歌い手」という対応関係が希薄であり、それゆえに「同じ歌を色々な歌い手が歌っていた」し、また「民衆自身が聞き手であると同時に歌い手でもあった」が、昭和に入ると「外国資本化したレコード会社自らが流行を狙った流行歌を作り出すようになり、歌手の専属制度も整い、「この歌にはこの歌い手」という対応関係が鮮明にな」った、との見解を示している（近藤 2006：125）。

もちろん、安易な技術決定論に陥ってしまうことは避けられるべきだ。レコード・ラジオという新メディアの登場が必然的に、また唯一の原因として、歌手への関心を高めたと主張するのは強引に過ぎる。だがそうした点に配慮するとしてもなお、童謡が昭和を迎える頃から次第にその歌い手、とりわけ児童童謡歌手によって象徴されるものになっていったことは間違いない。そしてその傾向は戦後に至っていっそう顕著になっていく。川田正子・孝子姉妹、古賀さと子、安田祥子・章子姉妹、伴久美子、田端典子、松島トモ子、小鳩くるみなどの児童童謡歌手が次々と脚光を浴び、熱狂的な人気を博すようになるのである。童謡の歴史をまとめた畑中はその様子を、「特に少女歌手に対する熱気は異様なまでに高まり、一種のブームを巻き起こした」と説明している（畑中 2007：287）。

なおこれに関して興味深いのは、戦後間もない時期の児童童謡歌手ブームについて前掲足羽が、「おとなの専門家がうたっても何の反響もなかった曲でも、この人気童謡歌手〔引用者補：川田正子・孝子や音羽ゆりかご会〕がうたうと、不思議にヒットした」と証言している点だろう（足羽 1970：10）。また類似の指摘はキングレコードのディレクターとして多くの童謡に関わった長田暁二によっても繰り返されている（長田 1994：57）。具体的にどの曲がそうであったのかは足羽も長田も明言していないが、二人の証言が事実だとすれば、そこから浮かび上がってくるのは、曲そのものよりも歌手を重視するリスナーの姿勢だろう。童謡が、作詩・作曲者でも掲載雑誌でもなく、歌手によって積極的に象徴され、あるいは取捨選択される、そんな状況がこの時代には成立していたのである。

3 児童童謡歌手の性格

では、昭和戦前期から戦後にかけて数多く登場した児童童謡歌手にはどのような特徴があったのか。先行文献に見られるのは、たとえば（1）その多くが女児で、華やかな衣装をまとい、特に戦後には少女雑誌¹⁴⁾の表紙やグラビアなどへも数多く登場していたこと、また（2）彼女たちがいわゆる地声（胸声）を用いており、その声色には賛否両論があったこと¹⁵⁾、などの指摘である。だがそれらのポイントに加えて本稿では、これまであまり言及されてこなかったものを見逃すべきでない重要な特徴として、次の2点を強調したい。第一に、この時代までの童謡と子供との結びつきは今日我々が一般的に考えているよりもはるかに強固であり、特に子供が童謡以外の歌（大人向けの歌）を公の場でうたうことは強く忌避されていた。また第二に、児童童謡歌手は同年代の子供ばかりでなく、大人によっても広く愛好され支持されていた。

順に確認していこう。既に見たとおり大正中期

以降の童謡はしばしば子供によってうたわれることを期待されていたが、そうであるがゆえに、児童童謡歌手はある程度の年齢に成長すると、そこから卒業していくのが自然だとも考えられていた。たとえば1937（昭和12）年5月の読売新聞記事「童謡よ“左様なら”大人になった豆歌手」では、「大人になれば…“證誠寺”や“雀のお宿”でもあるまい」というリード文とともに、成長し童謡にサヨナラを告げた元児童童謡歌手たちが、その後どのような転身を図ったのかが紹介されている¹⁶⁾。こうした認識は戦後も保持されていたようで、同じ読売新聞の1955（昭和30）年の記事「川田孝子が流行歌手に」では、彼女が流行歌手として再出発することになった理由を「もう19歳、もはや童謡でもあるまい…という声がかかれるようになってきた」からだとして紹介している¹⁷⁾。さらに例を続けると、1957（昭和32）年刊の書籍『各界成功伝うらおもて』でも、村松寿三郎なる人物がやはり川田孝子の成長に触れつつ、「童謡というものの性格上、一人前の女が童謡をうたうわけにはゆかない」と述べている（村松 1957：204）。

だが子供と童謡に関する社会規範は、単に「大人になったらうたわない」というだけに留まらなかった。原則的に言って、1950年代に至るまで子供が人前（とりわけマスメディア上）でうたうことを許されていたのは童謡か、さもなければ学校で習う唱歌だけだったのである。つまり、「童謡は子供がうたうべき」であるという以上に、「子供は童謡をうたうべき」であったのだ。そうした時代感覚が端的に現れた例として、ここでは『NHKのど自慢』の発案者である丸山鐵雄の証言を挙げておこう。丸山は1946（昭和21）年に同番組が『のど自慢素人音楽会』の名前で始まった頃の話として、「12、3歳から14、5歳の子供」が大人の流行歌をうたった場合には「いかに物真似がうまくても全部“カネ一つ”にするというのが審査員一同の常識」であった、と述べている。「子供は子供らしい歌を唄うべき」であり、「童謡

や唱歌をうたって上手なのはカネを鳴ら」す（丸山 2012：171-172）、それが丸山たちの基本方針であったわけだ。こうした時代感覚は、やがて美空ひばりという異端児の登場によって攪乱され激しい賛否が巻き起こることになるのだが、その点は後で改めて議論することにした。ここで重要なのは、美空ひばりによって常識が打ち破られるまで、児童歌手はほとんど必然的に児童童謡歌手でしかありえなかった、という点である。

続いて第二の特徴について見ていこう。今日では、戦前・戦後の児童童謡歌手を支持しその人気を支えたのは同年代の子供たちであったと考えられがちである。たとえば本稿冒頭で引用した小山・上も、児童童謡歌手を「③歌唱スターとしての子どもがうたい、多数の子どもがそれを聞く」（傍点引用者）のだと説明している。だが実際には子供ばかりでなく、どうやら大人たちも児童童謡歌手に熱を上げていたようなのだ。

たとえば前述した戦前の『レコード音楽』における柴田の批評には、大人を喜ばせる童謡レコードに対しての苦言がたびたび登場する。本来児童レコードは子供たちのお手本となるべきものであり、「歌手のあどけなさとか、不完全さから来る可憐さ」といった「大人が興味を感ずる」ものに走ってはならない、というのだ¹⁸⁾。だがこの種の苦言が繰り返されていた事実からは、柴田の理想に反して大人受けする童謡レコードが多く出回っていたことが読み取れるし、さらにその背景には、童謡を消費する大人が一定数存在したであろうことも推知される。

戦中・戦後に活躍した川田正子も、大人からの支持を広く集める存在であった。川田がラジオに出演するようになるのは1943（昭和18）年頃からだが、やがて彼女は様々な番組に引っ張り出され、「少国民の時間」や「戦時保育所の時間」はもとより、「前線へ送る夕べ」「産業戦士の時間」など「ありとあらゆる番組に」出演するようになる（川田 2001：61）。また川田には、慰問として「関東近県の後方部隊を訪れて歌う」機会もあっ

たという（川田 2001：63）。もちろんその際の聴衆は、部隊に属する大人の兵隊たちであったのだろう。

戦時中に川田がこれほど重用された背景には、「戦争が深刻になり […] 淡谷のり子や渡辺はま子などの歌がオフ・リミットにな」ったので「女の声で歌える歌は、童謡しかなくな」った（村松 1957：200）、という事情もあったのかもしれない。だが大人の間での川田人気は決して戦時下に限定されたものではなく、戦後も継続していたようだ。たとえば彼女の代表曲の一つである《里の秋》は1945（昭和20）年12月のラジオ特番『外地引揚同胞激励の午后』で使われ「番組中からNHKの電話が鳴りっぱなし」になるほどの反響を得たというが（川田 2001：76）、番組の性格や当時の電話の希少性を考えれば、そうした即時的な反響は子供というよりもむしろ大人によってなされたのだと想像できる。

川田正子のもう一つのヒット曲である《みかんの花咲く丘》にまつわるエピソードも興味深い。この歌の成立については、作曲家の海沼實がラジオ番組で使う新曲のための詩を探していた折、たまたま川田家に加藤省吾がやってきたので頼み込んで急拵えで作詩してもらった、という逸話が知られている。だがそもそもなぜ加藤が川田家を訪れたのかといえ、1946（昭和21）年当時「歌謡曲を中心とした月刊雑誌の編集部長」をしていた加藤が、「人気の花形少女歌手川田正子さんをインタビュー」するためであった（加藤 1989：13）。つまり川田の人気は歌謡曲系の専門誌にもインタビュー記事が組まれるほどに世代横断的であったわけだ。

大人からの支持を得たのは川田正子だけではない。彼女の児童童謡歌手引退後となる1953（昭和28）年2月の読売新聞記事「すごい人気の童謡歌手」¹⁹⁾は、この年に放送が始まったテレビや既存のレコード・ラジオを通じて「2、3の童謡歌手は少年少女たちのあいだはもちろん、家庭の主婦にも人気スター以上の存在になってきた」と

報じている。またその一方で、「現在のレコードの童謡は、音楽の素人の大人の趣味によつて、無理に世の中に押し出される傾向がなきにしもあらず」という足羽の発言からは、戦前の柴田と同型の問題意識が戦後も繰り返されていたことが見て取れよう（足羽 1950：73）。

一般論として、日本人は世代や性別に関係なく未成熟で弱々しい対象を「かわいい」ものとして好む傾向にあると言われている。たとえば四方田犬彦は日本における「かわいい」概念を論じるなかで、「文化本質論を気取るつもりはないが」と前置きしつつも、「日本文化の内側に小さなもの、幼げなものを肯定的に賞味する伝統が確固として存続してきたことは、やはり心に留めておくべきだ」と指摘する（四方田 2006：17-18）。そうした点に鑑みるならば、児童童謡歌手たちは同年代の子供によってアイドル的に受容・消費されるばかりでなく、より幅の広い世代からも積極的に「かわいい」対象として愛でられていたと考えられる。

4 『うたのおばさん』の登場とその意味

子供がうたい、それを子供も大人も一緒に聞く。それが戦前から戦後にかけての童謡の一般的な在り方であった。そうした状況に真っ向から対立するものとして1949年8月に登場したのが、ラジオ番組『うたのおばさん』である。

同番組に出演して童謡をうたったのは、子供たちでなく、当時既に30代となっていた松田トシと安西愛子という二人の「おばさん」であった。成熟した大人である彼女たちは、かわいらしさの対象としての児童童謡歌手とは明らかに異質の存在である（前掲服部が二人を「本格派の声楽家」として「こましゃくれた」児童童謡歌手に対比させていたことを思い返されたい）。また『うたのおばさん』という番組は当初から「幼児向け番組の一つとして」企画されており、「朝食後の、家庭の母親が一番忙しい時刻に、母親代りにやさし

く呼びかけて、子供の耳に親しい歌を歌い、幼児をラジオの前にひきつけて置こうとする」ものであった（日本放送協会 1950：120-121）。これらの特徴ゆえに、松田・安西の歌は幅広い世代に対してというよりもむしろ、子供（とりわけ幼児）専用のもので限定的に受容されていくことになる。もちろん、こうした「大人がうたい子供が聞く」ものとしての童謡はそれまでも皆無ではなかっただろう（たとえば先に紹介した『子供の時間』における「うたのおけいこ」など）。だがそれでも、『うたのおばさん』が当時の童謡の主流から大きく外れたものであったことは事実であり、それゆえに同番組は（多くの文献で強調されているとおり）わが国の童謡文化にとってエポックメイキングなものであったと評してよい。

しかし、ではなぜそのような番組が1949年に突如出現することになったのか。その答えを探る上で興味深いのは、『うたのおばさん』がGHQの命令によってアメリカの『シンキング・レディー』という番組を模倣しつつ制作されたという点である（長田 1994：122）。この事実は多くの文献で蘊蓄として語られるに留まっているが、『うたのおばさん』という番組の性格を考える上では非常に重要であると思われる。それは日本人社会の内部から自然発生的に出てきたのではなく（もちろん潜在的ニーズがどの程度あったのかは定かでないが、少なくとも形の上では）外部としてのアメリカから、それもGHQという権力によって半ば強引に持ち込まれたものであったのだ。

そんな『うたのおばさん』からは、やがて多くの著名な歌、たとえば《かわいいかくれんぼ》《ことりのうた》《ぞうさん》《めだかの学校》などが生み出されていく。だが興味深いことに、関係者（番組制作者や、また作品を提供した作詩・作曲者なども）はしばしばそれらの新曲を「童謡」と呼ぶことを避けようとした。たとえばNHKで幼児番組のチーフディレクターを務めていた武井照子は『うたのおばさん』誕生の経緯を紹介するなかで、「それまでの「童謡」と一線を

画したい思い」から、それらの歌を「童謡とは呼ばずに「幼児のうた」と呼んだ」と証言している(武井 1995:72)。また詩人の阪田寛夫も、『うたのおばさん』の歌をあつめた曲集に「童謡」の語が用いられていない点に言及しつつ、それは「流行の「童謡」——つまり当時圧倒的に支持されていた少女スターによるレコード童謡に抵抗して、あれとは違う中味だ、ということをしゅうけんめいに示す主体的な意思表示」だったと述べている(阪田 1970:9)。旧来の童謡とは異なる種類の歌、そのような認識が当事者たちの間にはあったのだ。

結論から言ってしまうと、こうした呼び替えの試みは失敗に終わった。《かわいいかくれんぼ》や《めだかの学校》は今日、戦後の代表的な「童謡」だと考えられている。だがその呼称はともかく、歌い手・聞き手の関係に注目するならば、「子供がうたい子供も大人も聞く」というそれまでの常識が『うたのおばさん』の出現によって次第に曖昧となり、「大人がうたい子供が聞く」歌がオルタナティブな童謡として社会的に受け入れられるようになっていったことは間違いない²⁰⁾。

ただしここで注意しなければならないのは、前者の出現が必ずしも後者の消滅を意味しない、という点である。確かに『うたのおばさん』の成功は新しい子供の歌の在り方を生みだした(上・小山が言う③の状況の成立)。だがその一方で、1950年代から1960年代初頭頃にかけては、近藤圭子、田端典子、久保木幸子、安田章子、小鳩くるみ、そしてボーイソプラノの岡田孝など、児童童謡歌手たちのレコードも相変わらず多く録音・発売され続けている(②の状況の継続)²¹⁾。児童童謡歌手がかわいらしさの対象として受容・消費されていた可能性については既に指摘したとおりだが、そうした日本人の感性がこの時期に急激に失われたとは考えにくい。そして事実、児童童謡歌手は1949年の『うたのおばさん』の誕生とはほとんど無関係に、その後も約10年にわたり高い人気を保持し続けたのである。

したがって、少なくとも1960年頃までの童謡を「子供→大人」という単純な推移の構図で捉えるのは適切でないように思われる。そうではなく、この時期には児童童謡歌手がうたう従来の「かわいい」童謡の流れと、『うたのおばさん』に代表される新しい童謡(それを童謡と呼ばず「幼児のうた」「こどものうた」などと呼ぶかどうかはさておくとして)の流れがパラレルに併存していた、と見るべきだろう。

5 児童童謡歌手のその後

前節で確認したとおり、松田・安西という2人の「おばさん」の登場に影響されて「子供→大人」の移行が生じたと考えるのは難しい。しかしそうだとすると、戦後のある時期に児童童謡歌手が消えてしまった、という点に限るならば、それは一見したところ確かであるようだ。そうした指摘は多くの文献の中でも繰り返されている。たとえば前掲畑中は具体的な要因に言及しないまま、「1960年代に入るとこの〔引用者補：児童童謡歌手の〕ブームも衰微し、これら童謡歌手たちは姿を消してしまった」と書いている(畑中 2007:288)。また音楽評論家の田辺秀雄は、教育的観点から児童童謡歌手が問題視されるようになり「PTA、母の会、その他の団体が動きだした」結果、「十年もたたないうちに、こうしたレコード童謡のブームは去った」と説明している(田辺 1971:5)²²⁾。あるいは音楽家の田中修二は、「高度経済成長の時代になると趣味嗜好の多様化、マスメディアのさらなる発達とともに、より刺激のあるもの、インパクトの強いものが求められ、その結果として「こどもの童謡歌手がもてはやされる時代は終わりを告げたかのよう」だと述べている(田中 2012:13)。

事実、高い人気と知名度を誇った児童童謡歌手も1948(昭和23)年生まれの小鳩くるみや岡田孝あたりまでが年齢的な下限で、それよりも若い世代となると殆ど知られていない。論者によって

理由はまちまちだが、それでも概ね1960年代に入った頃から次第に児童童謡歌手とカテゴライズされる存在が衰退し消失に向かっていった（またその結果として大人の童謡歌手がより目立つようになった）、というのは決して間違いというわけではなさそうだ。

しかし、児童童謡歌手が人々の意識に上らなくなるのが確かだとしても、それを本当に衰退・消失といったイメージだけで片付けてしまってよいのかどうかはよく検討されるべき問題であるように思われる。というのも、この時期にレコード、ラジオ、テレビなどのメディア上で歌をうたい人気を集める子供たちがいなくなったのかといえば、決してそうではないのだ。またそうした新時代の子供たちと旧来の児童童謡歌手の間には、ある程度の連続性を認めることもできそうだ。ただ、それまでの時代ならば児童童謡歌手と名指されていたはずの子供たちは、次第にそのような看板（ないしは固有名）を背負ってメディア上に登場しなくなるのである。ならば、そこには衰退・消失といった概念ばかりでなく、(1)別の肩書きを持つ存在への「転身」、また(2)社会の側から見た際の「不可視化」、といった言葉で捉えるべき側面も認めうるのではないか。そこで以下では、これら二つの観点に沿って児童童謡歌手の「その後」を追うことにしたい。

5-1 転身：児童童謡歌手から児童歌手へ

第一の「転身」の契機は、童謡をうたわない児童歌手の出現とその成功によってもたらされた。その先駆けとなったのが、1949（昭和24）年の主演映画『悲しき口笛』によって全国的な知名度を得た当時12歳の少女、美空ひばりである。前掲村松が指摘しているとおり、美空ひばりに代表される「少女流行歌手」の存在は「全くアプレ的現象」であり、「戦前派の日本人の耳と目には、少女が大人の歌を歌うなどという常識はなかつた」（村松 1957：201）。美空は「子供は童謡をうたうべき」というそれまでの常識に最初の亀裂を

入れたのである。

ただし、童謡をうたわない児童歌手がすぐさま社会に受け入れられたわけではない。美空は一部の人々から「ゲテモノ趣味」「一種の畸形児」（丸山 1951：132）などとやり玉に挙げられた。また批判の矛先は、美空の後を追って登場するようになった他の児童歌手にも向けられている。1952（昭和27）年の『婦人公論』に掲載された記事「少女歌手のゆくえ」のなかで成田孫太郎は、「大人の歌をうたう子供の唄い手」として美空ひばり（当時15歳）の他に江利チエミ（15歳）、伊達みどり（13歳）、草葉ひかる（11歳）、白鳥みづえ（8歳）などの名前を挙げつつ、彼女らに「子供の自然な世界から無理矢理にひきはなされて、「理解」もできない大人の世界に放りこまれている矛盾と不幸」を見て取っている（成田 1952：178-179）。「この子供たちは「童謡」の段階をとることができない」のであり、それは「残酷な仕打ち以外のなにものでもない、というのが成田の主張だ（成田 1952：180）。もちろんこうした発言の裏に、子供は童謡を歌うのが自然であるという当時の社会規範が潜んでいるのは明らかである。

美空たちは従来の児童童謡歌手と対比的に論じられることもあった。先にも引用した1953年2月の読売新聞記事「すごい人気の童謡歌手」は、児童童謡歌手の古賀さと子について述べるなかで「興行的な出方をしないところに美空ひばりや江利チエミと違った純粹さがある」と指摘している。また一部の例外を除き多くの児童童謡歌手が安い謝礼で活動していると説明しつつ、「決してもうけにならぬ点にむしろ純粹さがある」と持ち上げる。児童童謡歌手が本当に「もうけにならぬ」ものだったのかどうかは疑わしいが²³⁾、ともかくも童謡をうたう子供たちは「純粹」であり美空や江利はそうではない、という対照構造に議論が落とし込まれている点は重要だろう。かつて『うたのおばさん』との対比においてその通俗性や商業性を批判された児童童謡歌手は、美空ひばりを筆頭

とする流行歌手との対比のなかで、こんどは純粹で非商業主義的な存在として持ち上げられるようになったのである。

だが一部の大人たちからどれだけ響きを買おうと、美空ひばりの成功によって童謡という頸木から解き放たれた子供たちの歌は次第に社会のなかへと広がっていった。また社会の側も、徐々にではあるがそうした（童謡に限定されない）子供たちの歌を受け入れる方向へと態度を軟化させていく。1965（昭和40）年にフジテレビの『日清ちびっこのどじまん』がスタートした時点では、童謡の範疇から逸脱する「ちびっこ」たちに難色を示す大人も多かったが²⁴⁾、1970年代を迎える頃にはだいぶ状況が変わっていたようだ。たとえば1970（昭和45）年5月の朝日新聞記事「豆歌手は花ざかり」²⁵⁾では、前年に《黒ネコのタンゴ》をヒットさせた皆川おさむから書き起こして、置鮎礼子、斎藤浩子、瀬戸内アケミ、ジミー・オズモンド、キャロライン洋子、ベイビー・ブラザーズなどの名前を挙げつつ、「ちびっ子歌手」（ちびっ子童謡歌手でなく！）の盛況が報じられているが、その文章に非難の色はなく、記事の末尾には童謡作曲家の湯山昭による「目にカドを立てることもない」だろう、とのコメントまで添えられている。

これらの「ちびっ子歌手」とその歌のなかには、流行曲風のサウンドをまとい恋愛をテーマとするような（その意味で“子供らしからぬ”）ものもあれば、いかにも子供らしい題材を扱った（従来の童謡と比較的近しい）ものもあった。たとえばベイビー・ブラザーズなどは前者の性格が強い。後にフィンガー5と名を改め《恋のダイヤル6700》や《学園天国》などのヒットを飛ばすことになる彼らだが、若者向けの先端的な歌を子供が器用にうたいこなすという意味では、その延長線上にたとえば1996（平成8）年デビューのSPEEDを位置づけることも可能だろう。

他方、《ニッキ・ニヤッキ》をうたった置鮎礼子は後者の代表例である。同曲は皆川おさむがう

たう《黒ネコのタンゴ》のB面に収録されたものだが、その《黒ネコのタンゴ》にしても（歌詞に「恋人」などとあるものの全体的に見れば）“子供らしい”かわいらしさを振りまくものであったと評せよう。彼らの後には1976（昭和51）年に《山口さんちのツトム君》をうたって一世を風靡する川橋啓史や斎藤こず恵が控えているし、さらに21世紀まで時計の針を進めるならば、《崖の上のポニョ》の大橋のぞみ、《かつおぶしだよ人生は》の加藤清史郎、《マル・マル・モリ・モリ！》の鈴木福と芦田愛菜などをその末裔と見ることもできる。

だが上述したいずれの流れについても、もはや当人らが児童童謡歌手と呼ばれることはなかったし、またそれらの歌のヒットを引き合いに児童童謡歌手の復活が主張されることもなかった²⁶⁾。子供の歌を語る上で、それが「童謡であるのか否か」は殆ど意識されることのない問題へと押し流されてしまったのである。こうした点を踏まえるならば、消えたのは子供たちではなく、むしろ彼らに付される「童謡」という肩書きのほうであった、と考えることもできそうだ。

5-2 不可視化：番組主題歌をうたう子供たち

上述した「転身」に比べれば限定的な変化であったかもしれないが、児童童謡歌手の「不可視化」という動きも無視できない。それは特に、1950年代以降に増加を始めた番組主題歌をめぐって進行したと考えられる。

もっとも、童謡と番組主題歌の結びつきはより古い時代から見られたものであった。たとえば川田正子と音羽ゆりかご会がうたった《とんがり帽子》は今日、戦後の代表的な童謡の一つとして紹介されることが多いが、その出自は1947（昭和22）年のラジオドラマ『鐘の鳴る丘』の主題歌である。また今日ではあまり記憶されていないが、川田正子は『農家に送る夕べ』（1945年）というラジオ番組でも主題歌《農家の皆さん今晚は》をうたっている（川田2001：109）。

ただ、1940年代の日本にはまだNHKという放送局が一つあったのみで、そこから流される番組（あるいはその主題歌）の数もたかが知れていた。しかし1951（昭和26）年9月に名古屋の中部日本放送と大阪の新日本放送（現：毎日放送）が開局すると、これらを皮切りに全国で続々と民放ラジオ局が誕生するようになる。またテレビについても、1953年2月のNHKを筆頭に、同年8月には日本テレビが、1955年にはラジオ東京（現：TBS）が、さらに1956年には大阪テレビ（現：朝日放送）と中部日本放送が、それぞれ放送を開始する。

放送局＝チャンネルの増加は放送される番組の増加に繋がり、またそれらの主題歌を児童童謡歌手が歌う例も増えていった。たとえば川田孝子と《さくらんぼ大将》（『さくらんぼ大将』1951年）、古賀さと子と《ピーコポンの歌》（『ピーコポン太郎世界めぐり』1952年）、河野ヨシユキ・宮下匡司と《赤胴鈴之助の歌》（『赤胴鈴之助』1957年）、藤沼一美と《少年ジェット》（『少年ジェット』1959年）などの組み合わせをその例に挙げることができる²⁷⁾。また児童童謡歌手たちが所属していた合唱団も、ソロを取る児童と共に、あるいは大人の歌手と組んで、多くの番組主題歌をうたうようになる。たとえば《笛吹童子》（『新諸国物語・笛吹童子』1953年）や《紅孔雀のうた》（『新諸国物語・紅孔雀』1954年）にはコロムビアゆりかご会が、《怪傑黒頭巾》（『怪傑黒頭巾』1955年）や《少年探偵団のうた》（『少年探偵団』1956年）には上高田少年合唱団が、《鞍馬天狗のうた》（『鞍馬天狗』1956年）にはひばり児童合唱団が、それぞれ歌声を提供している²⁸⁾。

だが番組主題歌の増加は、それらをうたう歌手たちの社会的な理解のされ方に変化をもたらす契機ともなったと推測される。既に指摘したとおり、昭和以降の童謡はその歌い手と強く結びついていた。しかしラジオやテレビの番組が日常的な娯楽の中心になると、人々は次第にその主題歌を「誰がうたっているのか」でなく「どの番組の歌

なのか」という点から理解し記憶するようになる。たとえば『月光仮面』（1958年）の主題歌《月光仮面は誰でしょう》（川内康範作詞・小川寛興作曲）の歌詞や旋律は今日でも比較的広く知られており、部分的に口ずさめる人も少なくないだろうが、しかしそれをうたっていたのが児童童謡歌手の近藤よし子とキング小鳩会の子供たちであったことはおそらくほとんど記憶されていない。この曲は何よりもまず『月光仮面』という番組の歌なのであり、歌い手である近藤たちは歌詞にあるとおり、（以下直接引用でなく大意）それがどこの誰なのかまでは知らないが（その声だけは）みんな知っている、そんな存在へと後退してしまっているのだ。

加えて、番組主題歌における児童童謡歌手の不可視化を促進したもう一つの要因と考えられるのが、ソロから合唱²⁹⁾への比重のシフトである。上述のように児童合唱団は1950年代の番組主題歌にも多く用いられていたが、特に1960年代に入りテレビアニメの放送が始まると、上高田少年合唱団の《鉄腕アトム》（『鉄腕アトム』1963年）を筆頭に多数のアニメソング³⁰⁾が児童合唱によって（あるいはそこに大人のソロを交えた形態で）歌われるようになるのだ³¹⁾。この当時、アニメソングは童謡の一種だという理解が一般的であり³²⁾、その意味でアニメソングを歌う子供たちは児童童謡歌手の流れを色濃く引き継いだ存在であったと思われる。しかし彼・彼女らは合唱という歌唱形態ゆえに、個人名でなく団体名によってクレジットされるようになったのである。

もちろん、なかにはソロで主題歌をうたう子供たちもいた。たとえば12歳で《紅三四郎》（『紅三四郎』1969年）をうたった堀江美都子や、同じく12歳で《ハクション大魔王の歌》（『ハクション大魔王』1969年）をうたった嶋崎由理、あるいは若干年齢が上がるが15歳で《魔法のマンボ》（『魔法使いサリー』エンディング、1966年）をうたった前川陽子（ただし彼女は13歳の時に人形劇番組『ひょっこりひょうたん島』

(1964年)で主題歌デビューしている)、などをその例に挙げることができる。さらに70年代に入ってから、当時小学校2年生だった相内恵が《とんちんかんちん一休さん》(『一休さん』1975年)をうたっている。だが作品タイトルの背後に一步引き下がることを余儀なくされた彼女たちに、児童童謡歌手という文脈からスポットライトが当てられることはもはやなかった。最も活躍が目立っていた歌手の一人である堀江美都子でさえ、70年代後半に至るまで「顔のない歌手」³³⁾、「隠れたヒット歌手」³⁴⁾、といった位置づけに留まっていたのである。

6 結尾：「懐かしいもの」としての70年代へ

かつて時代の花形であった児童童謡歌手というカテゴリは、概ね1950年代後半から1960年代の間に、一面では子供たちが「童謡」という性質から逃れてより自由な存在としての児童歌手へと転身することで、また他の一面では当人たちが番組名・団体名の背後へと退きつつ不可視化されることで、次第にその輪郭と存在感を臙気なものにしていった。そうした状況にさらなる追い打ちをかけたのが、1960年代末頃から顕著となった「童謡」という言葉そのものが孕む社会的イメージの変化である。

この問題については既に井手口(2015)で詳細に論じているが、その内容を簡潔に要約するならば、人々は1968(昭和43)年の明治百年を一つの重要な契機として、童謡を「新作されるべきありふれたもの」と見なすことを止め、代わりにそれを「伝統的・国民的で懐かしいもの」と考えるようになっていった。この時期以降、次第に童謡は唱歌とセットで「日本人の心のふるさと」といったイメージのもとに集約されるようになり、また平行して、カレントなヒット曲やアニメソングなどは(現代の我々の認識がそうであるように)童謡の範疇から切り離されていった。童謡は

子供にうたわせるべきものでも、あるいはかわいらしさを愛でるためのものでもなく、むしろノスタルジーの対象として積極的に受容・消費されるようになったのだ。

1970年代以降の子供たちは、そうした古く懐かしいものとしての「童謡」とは無縁のままマスメディアに登場し、散発的なヒットを飛ばすようになっていった。一方で童謡の枠組みから自立したアニメソングも、子供によってうたわれるという伝統を必要としなくなり、児童合唱団がアニメソングを歌う例は次第に減少していった。

戦前・戦後に隆盛を極めた児童童謡歌手という存在が社会から完全に忘れ去られていくのは、こうした種々の変化の複合的な帰結としてである。

註

- 1) 代表的なものとして藤田(1971, 1984)、岩井(2003)、上(2005)、畑中(1990, 2007)など。
- 2) 長田(1994)は戦前・前後の童謡歌手を多数取り上げているが、内容的には歌手一人ひとりの経歴紹介や思い出話が中心である。一方、周東(2015)は戦前の童謡歌手について非常に鋭い考察を加えているが、戦後については補足的に触れるに留まっている。
- 3) 『赤い鳥』2(3):75, 1919年(日本近代文学館の複製版(1979年)を使用。以下同)。
- 4) 『赤い鳥』3(3):72, 1919年。
- 5) たとえば『金の船』では創刊号にあたる1919年11月号から、『おとぎの世界』では創刊後しばらく経った1920年2月号から、それぞれ楽譜付きの童謡が掲載されている。ただしその数は『赤い鳥』でも前述のように毎号1~2編程度であり、例に挙げたどの雑誌についても掲載されたすべての童謡詩に対して作曲が行われたわけではない点には注意が必要である。
- 6) 『赤い鳥』3(2):73, 1919年。
- 7) 後日『赤い鳥』に掲載された聴衆からの反響のなかにも、少女たちの歌のほうが「後で歌った外山氏の独唱よりも面白かつた」といった記述があり、

両者が対比的に捉えられていたことが分かる（『赤い鳥』3（2）：74）。

- 8) ただし「童謡」という言葉自体は、1919年（つまり鈴木レコードよりも先）にニッポノホンから発売された「お伽歌劇」のレコード《茶目子の一日》において既に使われていた（倉田1979：207）。お伽歌劇はいわゆる童謡運動に先駆けて人気を集めていたジャンルで、そのレコードには大人が出演することが多かった（周東2015：174-177）。
- 9) ただし本居のこの主張は、童謡音楽会に子供を出演させるべきではないという意見への反論として用意されたものであり、その記述からは、演奏会などの場では童謡も大人が歌うべき、と考える人々が一定数いたことが読み取れる。
- 10) 長女みどりのデビューは1920（大正9）年11月（周東2015：125）。
- 11) たとえば鯨井正子は日本ビクター発行の月刊誌『ビクター』を分析しつつ、昭和7年頃の状況について、「童謡のレコードは、流行歌や浪花節と並び、売り易い「ドル箱」商品と捉えられていた」と指摘している（鯨井2013：82）。
- 12) 大地は村山久子の当時の年齢を明らかにしていないが、同年の読売新聞記事「小鳥の様に童謡を唄って一家を支える村山姉妹」（1925.4.1朝刊7面）には、「久子さんは13歳の少女」とある。
- 13) 『レコード音楽』11（2）：87。
- 14) 光文社の『少女』、講談社の『少女クラブ』・『なかよし』、集英社の『少女ブック』など。
- 15) たとえば詩人の谷川俊太郎は、川田正子などの童謡歌手を「黄色い声」と形容し、また自身の父親がそれを嫌っていたことを証言している（河合ほか2002：101）。
- 16) 1937.5.27夕刊5面。
- 17) 1955.10.17夕刊2面。
- 18) 『レコード音楽』12（3）：110, 1938年。
- 19) 1953.2.26夕刊4面。
- 20) その後、童謡をうたう大人としては「うたのおじさん」こと友竹正則や、初代「うたのおねえさん」の眞理ヨシコらが登場し、社会的に定着していった。
- 21) 日本コロムビアのCDセット『復刻 甦る童謡歌手たち』（GES-32291-32298, 2012年）には、それらの音源が品番・録音年月日などのデータとともに数多く収録されている。
- 22) 教育（ないしは児童福祉）的な側面から児童童謡歌手が批判されていたことは、たとえば前掲足羽などでも触れられている（足羽1970：11）。
- 23) たとえば前掲長田は1958（昭和33）年の出来事として、童謡大会のギャラをヤクザに狙われた逸話を紹介している。それなりに大きな額が動いていた、ということなのだろう（長田1994：73-74）。
- 24) 大人の歌謡曲を子供がうたうことも多かった同番組は、その人気にもかかわらず（あるいはそれゆえに）大人から俗悪・不愉快などと評される傾向にあった。一例として読売新聞1966.4.14朝刊8面「レールを敷き直せ「ちびっこのどじまん」」、朝日新聞1966.8.21朝刊9面「最近の「ちびっこのどじまん」」、など。
- 25) 1970.5.31朝刊30面。
- 26) ただし楽曲については、1980年代までレコード会社が税法上の都合からそれを「童謡」扱いする場面があった。わが国では1989（平成元）年まで一般のレコードに物品税が課されていたが、ジャンルが「童謡」であれば非課税にできたためだ。だがその線引きはどうしても曖昧にならざるを得なかった。たとえば《黒ネコのタンゴ》の場合、東京国税局はそれを「童謡」と認めたが、他の地域の局ではそのように認められず課税対象にされたという（朝日新聞1976.2.12朝刊22面「アツい税金攻勢「たいやきくん」まないたの上」）。
- 27) ただし古賀さと子を除く3例については後述の児童合唱が録音に加わっている。また《少年ジェット》には藤沼と共に大道寺重野が歌手としてクレジットされている。大道寺もまた児童童謡歌手であったと思われるが、詳細を掴むことができなかった。
- 28) 日本コロムビアのCD『なつかしの昭和テレビ・ラジオ番組主題歌全集』（COCP-31896-97, 2002年）

の記述に基づく。なお「コロムビアゆりかご会」は「音羽ゆりかご会」の別称。

- 29) 厳密に言えば、多声部に分かれる「合唱」ではなく全員が同じ旋律を歌う「斉唱」なのだが、本稿では一般的な表現に従う。
- 30) 当時の一般的な呼び方は「テレビまんが主題歌」など。
- 31) アニメソングに合唱が多用された理由や、またそのソロパートを大人の歌手が受け持つようになっていった理由については、まだ明確な答えを得ることができていない。今後の研究課題としたい。
- 32) たとえば日本コロムビアで多くのアニメソングを手がけた木村英俊は、1965年頃の話として「テレビまんがの主題歌は童謡の一種、というのが音楽界での理解のされかただった」と証言している(木村 1999:18)。また1966年には『オバケのQ太郎』の主題歌が、1970年には『ムーミン』の主題歌が、それぞれ日本レコード大賞の「童謡賞」を受賞している。
- 33) 読売新聞 1976.3.16 夕刊 7面「顔のない歌手」の売れっ子たち」
- 34) 朝日新聞 1976.7.24 夕刊 5面「隠れたヒット歌手たち大忙し」

参考文献

- 足羽章, 1950, 「童謡歌手点描」『教育音楽』教育音楽家協会, 5 (12): 70-73.
- , 1970, 「作曲家・プロデューサーとしての立場から」『日本童謡』日本童謡協会, 1 (3): 7-12.
- 井手口彰典, 2015, 「大正期から現在までの童謡をめぐる社会的イメージの変遷」『ソシオロジ』184: 3-20.
- 岩井正浩, 2003, 『増補 子どもの歌の文化史——20世紀前半期の日本』第一書房.
- 大地宏子, 2011, 「NHK ラジオ番組「子供の時間」に見る戦前の音楽教育の一考察——番組月刊誌『コドモのテキスト』における「特選童謡」を中心に」『鶴見大学紀要』3『保育・歯科衛生編』48: 51-60.
- , 2013, 「NHK ラジオ放送の子ども番組にみ

る「童謡」の変容——『子供の時間』『幼児の時間』『うたのおばさん』を中心に」『音楽教育史研究』音楽教育史学会, 16: 25-35.

- 長田暁二, 1994, 『童謡歌手からみた日本童謡史』大月書店.
- 上笙一郎編, 2005, 『日本童謡事典』東京堂出版.
- 加藤省吾, 1989, 『「みかんの花咲く丘」わが人生』芸術現代社.
- 河合隼雄他, 2002, 『著声の力——歌・語り・子ども』岩波書店.
- 川田正子, 2001, 『童謡は心のふるさと』東京新聞出版局.
- 河村順子, 1989, 「昭和レコード童謡のあゆみ——佐々木すぐる・河村光陽とその時代を中心に」『どうよう』日本童謡協会, 19, チャイルド社, 8-17.
- 木村英俊, 1999, 『THE アニメ・ソング——ヒットはこうして作られた』角川書店.
- 鯨井正子, 2013, 「昭和戦前期の西洋芸術音楽と童謡のレコード——『ビクター』に見る家庭への戦略」『音楽研究: 大学院研究年報』国立音楽大学, 25: 77-92.
- 倉田喜弘, 1979, 『日本レコード文化史』東京書籍.
- 近藤博之, 2006, 「戦後日本の『なつメロ』の成立とブームの特質に関する研究」名古屋大学大学院環境学研究科(修士論文). <<http://www.natsumero.info/pdf.html>>
- 阪田寛夫, 1970, 「盲蛇的「ろばの会」論」『日本童謡』日本童謡協会, 1 (2): 8-14.
- 周東美材, 2015, 『童謡の近代——メディアの変容と子ども文化』, 岩波書店.
- 鈴木三重吉, 1938a, 「『赤い鳥』の童謡について」『鈴木三重吉全集』5, 岩波書店, 485-489.
- 鈴木三重吉, 1938b, 『鈴木三重吉全集』6, 岩波書店.
- 武井照子, 1995, 「幼児番組の変遷〈その3〉——終戦後の番組再開から「うたのおばさん」まで」『放送教育』日本放送教育協会, 50 (6): 70-73.
- 田中修二, 2012, 「童謡歌手の時代」『復刻 甦る童謡歌手たち』(CDセット: GES-32291-32298) 付属冊子, 日本コロムビア.

- 田辺秀雄, 1971, 「童謡から子どものうたへ」『日本童謡』7: 3-5.
- 成田孫太郎, 1952, 「少女歌手のゆくえ」『婦人公論』427: 178-181.
- 日本放送協会, 1950, 『ラジオ年鑑』昭和25年版.
- 畑中圭一, 1990, 『童謡論の系譜』東京書籍.
- , 2007, 『日本の童謡——誕生から90年の歩み』平凡社.
- 服部公一, 2002, 『歌ではじまる幼児教育——童謡の歴史とエピソード』チャイルド本社.
- 藤田圭雄, 1971, 『日本童謡史Ⅰ』あかね書房.
- , 1984, 『日本童謡史Ⅱ』あかね書房.
- 丸山鉄雄, 1951, 「美空ひばり論」『毎日情報』毎日新聞社, 6(9): 132-136.
- 丸山鉄雄, 2012, 『ラジオの昭和』幻戯書房.
- 村松寿三郎, 1957, 「童謡スターからジャズ娘まで——子供スターの浮き沈み」『各界成功伝うらおもて』, 自由国民社, 200-207.
- 本居長世, 1923, 「自分の子供を舞台に立たして」『女性』プラトン社, 3(3): 109-115. (復刻: 1991, 日本図書センター.)
- 四方田犬彦, 2006, 『「かわいい」論』筑摩書房.