

【論文】

日本童謡協会と3つの機関誌 『日本童謡』『詩と童謡』『どうよう』の比較分析

井手口 彰典

0. はじめに

童謡の社会史をまとめた井手口（2015）は、1960年代の末頃から童謡が次第に古く懐かしいものとして社会的にイメージされるようになった、と指摘している。それ以前には、童謡は折々の社会状況に合わせて新しく作られるのがごく普通のことであり、また1963年の『鉄腕アトム』を嚆矢とするアニメソング（当時の一般的な呼称は「テレビまんが主題歌」）なども広く童謡の一種として数えられていた。だが1970年代に入ると徐々に新作された子供向けの歌が童謡と呼ばれることは少なくなり、代わりに童謡は、長く受け継がれてきた「日本人の心のふるさと」的なもの、あるいは今まさに世間から消えようとしている文化遺産的なものとして語られるようになるのだ。

では、そうした社会の側（童謡の受容サイド）の変化に対して、実際に童謡を制作していた詩人や作曲家ら（童謡の創出サイド）はどう反応し、どのような対策を図ったのだろうか。その答えを探る上で重要な資料となるのが、かつて日本童謡協会が編集刊行していた三つの機関誌、すなわち『日本童謡』（1970～73年）、『詩と童謡』（1973～74年）、および『どうよう』（1985～93年）である。日本童謡協会（以下「協会」）は1969年に設立された詩人・作曲家の全国組織であり、その機関誌には各刊行時期における童謡関係者らの理念やスタンスが色濃く反映されていると考えられる。もちろん、協会といえど決して一枚岩ではなく、個別に見ていけば関係者の見解にも、またその発

言力にも、少なからぬ開きがあっただろう。しかしそうした点に配慮しつつも、個々人のレベルを超えたより大きな童謡「界」の流れを掴む上で、上述の三誌は格好の論材になるのではないかな。

日本の童謡文化については、大正期から戦後しばらくまでを対象に数多くの議論がなされている反面、それ以降については未だ研究の蓄積が浅い。本稿で取り上げる三誌についても、管見の限り学術的な分析の俎上に上げられたことはまだ一度もないようだ。そこで本稿では、まず日本童謡協会とその三つの機関誌について基本的な情報をまとめ、続いて三誌を70年代前半の『日本童謡』・『詩と童謡』と80年代後半を中心とする『どうよう』とに大別した上でそれぞれの特色を確認する。さらに、三誌から読み取れる協会の戦略とその意義（各誌が果たした役割やその限界など）について、時代ごとに考察を加える。

なお本稿では三誌から引用の際、『日本童謡』をN、『詩と童謡』をS、『どうよう』をDと略記し、それに続く数字で号と頁を示す。たとえば[N1:1]とあれば、『日本童謡』1号1頁の意である。各号の刊行年月については論文末の一覧を参照されたい。引用中の補足等は〔 〕で示す。

1. 協会と三つの機関誌の概要

日本童謡協会は「日本の童謡の作詩、作曲家の全国的な規模での統一組織」[N1:64]であり、詩人のサトウハチローを初代会長¹⁾として1969年4月に発足した。『日本童謡』1号の編集後記

に記載された規約第3条には、協会の目的が「日本童謡の振興を図り、童謡著作者の生活権及び著作権を擁護し、会員相互の親睦を図ると共に、音楽文化の向上に寄与すること」[*ibid.*]と定められている²⁾。協会の主な事業としては、本稿で取り上げる三つの機関誌をかつて刊行していた他、「日本童謡賞」の贈呈（1971年～現在）、童謡詩集「こどものうた」の発行（1977年～現在）、コンサート「童謡祭」の開催（1978年～現在）などを行っている。また他団体と協力して「三木露風賞新しい童謡コンクール」（1984年～現在）、「全国童謡歌唱コンクール」³⁾（1986年～現在）なども開催している。さらに協会は1984年から毎年7月1日を「童謡の日」と定め、設立20周年となる1989年には社団法人化も果たした。

歴史的に見ると、「日本童謡協会」という名称の団体は現行のものが唯一ではなく、1921年と1950年にも同名の組織が結成されている。だが1921年発足の協会は10冊程度の機関誌を発行して終わっており（上2005：29）、また1950年のそれは「時期尚早であったのか何もしないうちに自然消滅」したという[N3：60]。その後、1969年に改めて協会が設立された背景には、翌70年

5月6日に全面改正されることになる著作権法が要因の一つとしてあったようだ。詩人の宮沢章二によれば、「その頃はJASRACの変革期で、[...]音楽の著作権者は新しいJASRACを援助し応援していかなければいけないというので子どもの歌とかかわる人が中心になって日本童謡協会もできた」のだという[D20：27]。前掲の規約のなかに「著作権を擁護し」といった文言が入っているのも、そのためだろう。

こうした成立経緯ゆえに、協会は自らを特定の理念や主義に基づく芸術運動団体ではなく「世代や、その童謡観の相違を超越した組織」[N1：47]として位置づけていた。しかしその一方で協会は、「機関誌発行から発展」する様々な事業を通じて「おのずから子どもの歌の評価の基準が樹立され」ることを信じる、とも宣言している[*ibid.*]。童謡観の相違を超えた組織である以上、統一的な評価基準の樹立は難しい課題ではないかと思われるが、事実このアボリアは後で機関誌の性格を考える上でも重要なポイントの一つとなる。

続いて三つの機関誌について具体的に見ていこう。『日本童謡』は協会の設立から1年後の1970年3月に創刊され、季刊で1973年2月の12号ま

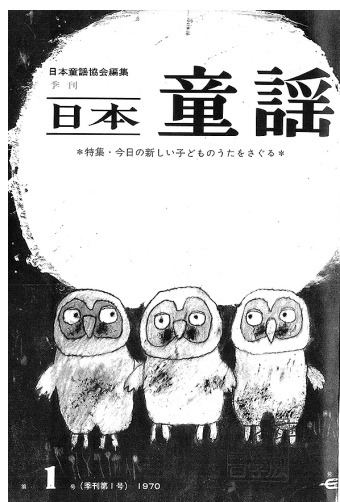


図1.『日本童謡』1号表紙



図2.『誌と童謡』創刊号表紙



図3.『どうよう』1号表紙

で続いた。発行は学習研究社（現：学研ホールディングス）、大きさはB5版、原則として64頁（4号は72頁）で、各号とも表紙のみカラー刷りである。1号の編集後記には「この世界の中央専門誌」として「専門家だけでなく〔…〕教育、保育の関係者、一般家庭の人々と、広い範囲の方がたに訴えるものにしていく雑誌であることにも意を配りたい」[N1:64]と述べられており、実際に希望する一般人にも販売されていたようだが、調べた限り書店等には卸されていなかったと推測される⁴⁾。また発行部数についても不明である。同誌は12号までを刊行した後、「学習研究社との話しあいにより、同社からの発行中止の止むなきに至」ったが、「幸い仲介に人を得て、次号から児童図書出版で知られた盛光社から発行できる運び」となった[N12:64]。それが二つ目の機関誌である『詩と童謡』である。

『詩と童謡』は1973年8月に創刊号（1号）がスタートし、隔月で1974年7月の第6号までが刊行された。大筋において『日本童謡』の性格と体裁を引き継いでいるが、「少年少女詩の分野を拡充」し「子どものうたの詩の面を深めたい」との考えから、タイトルを『詩と童謡』に改めたという[S1:72]。発行部数はやはり不明だが、同誌に掲載された読者からの便りのなかに「店頭で発見」した[S4:67]、「なにげなく立ち読みに入った本屋で見つけ」た[S5:50]、といった記述があることから、同誌は一般書店でも販売されていたと考えられる。頁数も若干増え、1～4号が72頁、5号が64頁、最後の6号が96頁である。6号だけボリュームがあるのは、この号から「破局的なインフレ」⁵⁾を理由に再度季刊化するつもりだったためだ[S6:80]。刊行間隔を空ける代わりに多少の増頁を図ったのだろう。刊行タイミングもこの号だけ1カ月遅い。だが結果的に『詩と童謡』は、この6号をもってついでに終わった。6号の編集後記には次号の予告も記載されているため、中断は編集委員会にとっても想定外の速度で決まったのだと推測される⁶⁾。

それから約10年の後、『どうよう』はまず1984年7月に0号（創刊準備号）が10頁ほどの薄い冊子として作られ、翌85年4月に1号が登場した。発行はチャイルド本社である。季刊で1993年まで続いたが、同年1月の32号をもって休刊となった。体裁はB5版、表紙の他に1～8号までは数頁のカラーが使われていたが、9号以降の中身は一色刷りである。8号までは頁数にも多少の増減が見られたが、9号以降は58頁で固定された。販売は会員制で、書店には並ばず申込者に直接送付された。0号で目標会員数を3000人としていたが[D0:10]、1号ではその数が3500人となった旨が報告されており[D1:55]、また7年後の25号でも「現在は約三千部ちょっと位」と説明されている[D25:3]。ただ、編集に携わった詩人のこわせ・たまみは同誌が休刊した理由を「発行部数の減少が最大原因」と説明している（こわせ1998:22）、会員数はその後徐々に先細っていったものと考えられる。

2. 『日本童謡』・『詩と童謡』の特色

前節で確認した概要を踏まえ、まず1970年代前半に刊行されていた『日本童謡』と『詩と童謡』の二誌から見ていこう。童謡が次第に古いものとしてイメージされるようになっていった当時、これら二誌はそうした社会状況にどう対峙したのだろうか。その答えを探るため、二誌の特徴を「専門性」「未来志向性」「作家主導性」「相互批評性」という四つの観点から確認することにしたい。

2-1. 専門性

協会にとって最初の機関誌であった『日本童謡』は、前節で紹介したとおり一般読者もある程度まで想定していたとはいえ、基本的には協会を構成する詩人・作曲家のための専門誌としての性格が強いものであった。たとえば1号に組まれた座談会「今日の新しい「子どものうた」をさぐる」にもその性格が端的に現れている。この座談

会の趣旨は「NHKの放送がきょうのうたの動向をいちばん端的に表わしている」ので、NHK 青少年部から3名の関係者を招き、彼らと「膝をまじえて」子供の歌の現在・過去・将来を話し合おうというものであったが[N1:2]、その議論は必然的に、公共放送網に作品を載せることのできる人々、すなわちプロの童謡作家をめぐる問題へと収斂している。またこの座談会に限らず各号に掲載された記事の多くも、「中央専門誌として[……]内容にふさわしい筆者を動員して、視野を拡げ、内容の充実をはかる」[N12:64]という方針のとおり、しばしば専門的・学術的であり、誰もが気軽に読めるものとはいいがたい。さらに創刊号から毎回7~8編のペース⁷⁾で掲載が続けられた新作童謡も、当面の間(6号に後述する一般からの入選作1編が掲載されるまで)、編集委員会が協会の詩人に委託して用意した詩に「レコード製作委員会」が付曲した作品によって占められている。なお、この「レコード製作委員会」とは、「直接レコード化を目途としての意でなく、本質的には「作曲委員会」の性格を持つもの」だという[N2:64]。

とはいえ、一般の人々の参加が全否定されていたわけではない。たとえばNHKプロデューサーの後藤田純生は、世に残る童謡は「熟達した」詩人・作曲家の「才能と努力の積み重ねの結果生み出されている」と前置きしつつも、しかし子供やその歌に対する愛情は「専門家だけの所有物ではな」く、そうした愛情を持つ大人なら「こどもの歌」の創造はできるはずだと述べている[N5:15]⁸⁾。また実際に、自分でも童謡を作りたいというニーズは一般読者のなかに早い段階から存在していたようだ。そこで『日本童謡』は、「一般からの要望も多い」ことを理由に4号から「広く原稿を募集」する方針に転じる[N4:72]。まず同号で「作品(詩)」「評論・研究」「読者の声」の募集が始まり[*ibid.*]、詩については6号から「入選」と「選外佳作」が掲載されるようになった。また11号からは楽曲の募集も始まっている。

さらに、童謡の作り方を一般向けに解説する「童謡教室」風の記事を求める声もあったため[N8:64]、10号ではそれに応じて「これから童謡をかこうとなさる方へ」と題された講座が(連載でなく単発ではあったが)掲載された[N10:53]。号が進むにつれて徐々に生じてきたこれらの変化は、機関誌が『詩と童謡』に移行した後も原則的に維持されることになる。

ただ、そうした門戸開放が見られる一方で、たとえば「童謡は趣味的な態度で望むものではないと思います」[N12:56]といった作品選評から端的に読み取れるとおり、『日本童謡』は創作に対してある種の覚悟めいた姿勢を求めている。また選者の言葉にしても、時には特定の投稿作品を具体的に挙げつつ「ちっとも効果的でない」「低俗」などと批判するなど[N7:63、N12:56]、なかなか手厳しい。「入選」の門も非常に狭く、詩については6号と9号にそれぞれ1編が選出されたに過ぎない。「選外佳作」(あるいは単に「投稿作品」)として詩の全体が掲載される例も毎号数編程度に留まっている。これらの諸点を総合するならば、『日本童謡』における作品投稿はその道のプロを目指すための登竜門といった趣が強いものであったと言ってよい。

その後、『詩と童謡』の時代になると詩の部門から入選／選外佳作の区分が撤廃され⁹⁾、掲載される投稿作品の数も次第に多くなる(平均して10編程度)。特に6号は作品集の体裁を取っており、過去の優秀投稿者に作品寄稿を依頼したりもしている。しかしその一方で、投稿楽曲の掲載状況に目を向けると、結局『詩と童謡』の5号で2編、6号で1編が「入選」として取り上げられたに過ぎない¹⁰⁾。一般の参入が徐々に進んでいったとはいえ、後で取り上げる『どうよう』と比べるならば、『日本童謡』はもちろん『詩と童謡』もまた、多くの一般人にとって決して身近な雑誌であったとはいいがたい。

2-2. 未来志向性

『日本童謡』と『詩と童謡』に見られるもう一つの大きな特徴は、これら二誌が童謡の「これから」を重視しており、またその対極としての「古さ」を乗り越えられるべきものとして位置づける傾向にあった、という点だろう。ただしそれは、過去に触れないということではない。実際、二誌の誌面には古い童謡に対する言及も頻繁に見られる。しかしそれらの多くは、単に過去の作品を紹介し鑑賞するというだけに留まらず、その内容を同時代的な視座から分析し、批判し、さらにはそうした作業を通じて現在や未来の童謡を考えると目的を伴っていた。たとえば『日本童謡』の2・3・5号では戦後の童謡文化の振り返りが行われているが、それは「ある時点で、その〔過去の〕実態を再確認すること」から「評価の基準が打ち出され」、また「次の新しいうたへの指標も示唆され」るからだという [N2: 64]。また4号では西条八十が特集されているが、これは当人の訃報を受けて組まれたものであり、またその主旨についても「大正童謡の再現などということはナンセンス」だが「その歴史的価値をきわめずには、未来は開かれない」、と説明されている [N4: 72]。さらに8号の座談会「大正の童謡を語る」でも、ただ過去を懐古し礼賛するのではなく、往時の詩人・作曲家についてかなり手厳しい批判を加えている（野口雨情は調子だけで内容がない、成田為三の曲は『赤い鳥』にとって大失敗だった、北原白秋もカタカナで書いてた頃の作にはいいものがない、等） [N8: 11-18]。

だが童謡をめぐる協会のそうしたスタンスは、既に述べたとおり『日本童謡』や『詩と童謡』が刊行されていた1970年代前半において、一般社会の意識から次第に乖離しつつあった。人々は徐々に、童謡を「日本人の心のふるさと」と位置づけ、古さ故にそれを評価するようになっていったのである。もちろん協会関係者もそうした点には自覚的であったようだ。たとえば『日本童謡』7号に組まれた座談会「子どものうたのレ

コードを語る」では、レコード店に並んでいるのが戦前戦後の古い童謡ばかりであることが問題にされ、またレコードを買う親が昔の歌を愛好する傾向にあることが指摘されている [N7: 8-10]。しかしそうした事実を前にしつつも、座談会の出席者らの議論は、現状をどう受け入れるかではなく、それをどう打開していくかへと向かっている。

正確を期すべく指摘するならば、『日本童謡』と『詩と童謡』にも僅かながら、古さをより積極的に（新しさに勝るものとして）肯定する意見はあった。たとえば「ビュワーンと走る新幹線より、本居長世の「汽車ポッポ」のほうが力強くスピード感があってスマー□だと思いませんか。〔／〕数ある子どもの歌が、テレビやラジオから忘れられていったら、もうだれが歌ってくれるでしょうか」 [N5: 20]、「時代の流れなのだから「ピンポンパン」や「ドレミの歌」などでいいのだろうか、なにか郷愁を呼ぶ情緒がほしいと願うのは私の感覚が古いせいだろうか」 [S6: 56]、などの発言がそうだ。前者は童話作家の中川李枝子による言葉、後者は「発言の広場」に寄せられた読者からの投稿である。だが当時の社会の潮流と呼応するこの種の見解は、それにもかかわらず、『日本童謡』や『詩と童謡』の誌上においては例外的なものであったと言ってよい。

2-3. 作家主導性

『日本童謡』・『詩と童謡』の二誌が刊行されていた1970年代前半、子供たちが童謡（あるいはそれに限らず新作された歌全般）に触れる中心的なメディアは、紙に印刷された文字や楽譜ではなく、まずもってテレビであった。もちろん協会側もその事実は認識しており、二誌のなかでは童謡文化に対するテレビの影響力が繰り返し指摘されている。『日本童謡』1号の座談会にNHK青少年部の3名が招聘された、という点は既に指摘したとおりだが、彼らを交えた議論のなかでも、テレビの普及によって童謡が「聞く」のみならず「見る」ことも兼ねたものになった点が確認されてい

る [N1: 22-24]。また、こわせ・たまみは「より新しいこどもの歌の波」が「同時性、参加性、視覚性、感覚性などのテレビの特性を生かした」方向に向かっていると述べているし [N5: 8]、作曲家の湯山昭も童謡番組におけるディレクターの役割が非常に大きくなっている点に言及している [N11: 8]。

だがそうした点に自覚的でありながら、『日本童謡』と『詩と童謡』はテレビとの間に常に一定の距離を置いていたように感じられる。確かにNHKのプロデューサーが座談会に招聘されたり、彼らの文章が紙面に載ったりするようなことはあったが、しかしそれ以上に積極的なテレビ関係者との共同作業が誌上で展開されることはなかった。演出家・振付師・アニメーター・サウンドエンジニアなどを招いて子供たちにアピールする表現を模索したり、新番組の音楽担当者と組んでその結果を実践に移したりするような試みはまったく見られない。両誌に掲載された童謡作品は、活字と五線譜によって表現された、その意味で半世紀前の『赤い鳥』から殆ど変化のないままの姿であり続けた。

しかし、ではなぜ二誌はテレビとの距離を縮めることができなかったのか。理由の一つとして、たとえばテレビ局サイドに協会と組むニーズがなく、協会側のラブコールに応じてもらえなかった、という可能性も考えられるだろう。しかしどうもそればかりではなかったようだ。『日本童謡』や『詩と童謡』を読むと、協会の側にもテレビとの積極的なタッグを躊躇する傾向があったことが見えてくる。たとえば児童文化評論家の渋谷清視は、テレビにおいて映像のバックアップが得られるようになると「歌曲それじたいが、イメージ豊かな機能を必ずしも備えていなくても、さしつかえないということに」なり、結果的に童謡詩人たちは「文学性喪失のみちをあゆむことになる、と危惧している [N8: 44]。また作曲家の岩河三郎も、童謡を含む音楽は「目をつぶって聞いていても、やはり感動を与えるべきだと思うし、テレビの画

面を通してのみ、われわれに感動を伝えるものじゃないはず」だと述べている [N11: 9]。これらの発言の背後には、童謡を詩人と作曲家の才能によって組み上げられるものと前提し、そこに他の要素（特に映像）を織り交ぜることを邪道視するような童謡観が潜んでいる、と見てよいだろう。

加えて、協会に属する詩人・作曲家たちにとっては創作プロセスにおけるプライオリティも重要であったようだ。童謡とは詩人の言葉に感動した作曲家が曲を付けることで自主的に成り立つものであり、テレビ番組からの求めなど外部要因に応じて作られるものではない、というのである。たとえば詩人の関根栄一は1960年代中盤以降の状況を「テレビ童謡の時代」と呼び、そこでは「音楽家や詩人は、「うた」を作るのではなくて、より大きな企画のなかで、ある部分を担当する者でしかなくなった」と嘆く [S1: 22]。以前であれば先に「作品があって、企画はそこから出発した」が、今では「構成力をもったテレビ作者が「うた」もまた作ることに」なった。だから「テレビ中心にこどものうたが生まれることを信じている実作者」は、さしづめ「協会の技師とか、株式会社の課長補佐とかに肩書をかえたほうがよい」 [S1: 25]、というのが関根の弁である。

だがそうした詩人・作曲家の主導性を重視するロマン主義的な姿勢は、結果として、彼らの童謡が広く世間に広がっていくのを阻害する一因になったように思われる。当時の娯楽の中心であるテレビと、『日本童謡』や『詩と童謡』のような専門家向けの雑誌とでは、社会（とりわけ子供たち）に対する影響力がまるで違う。これら二誌に掲載された童謡の多くは十分な知名度を得るに至らなかったが、テレビとの協働が果たせなかった時点でそれはある程度まで必然的な帰結であったと言えよう。また加えて、自分の力で自分の創りたいものを、という姿勢はもちろん立派だが、それは時に「世間で何が望まれているか」に対する検証不足にも繋がる。両誌にそうした傾向がまったくなかったと言えば嘘になるだろう。

1972年には誌上で発表された童謡のうち20曲が『西部劇』のタイトルでレコード発売されたが[N12, 20]¹¹⁾、管見の限り社会で広く知られたものではない。またいくつかの作品は協会の編集する童謡曲集¹²⁾に採録され、協会主催の童謡歌唱コンクールで課題曲としてうたわれているが、それも限定的・内輪的な受容と言わざるを得ないだろう。だがもしもこの時代に協会が放送局各社との積極的な協働路線に進んでいれば、テレビの前の子供たちがうたう歌も、ひょっとすると今は多少違うものになっていたのかもしれない。

2-4. 相互批評性

ここまでに見てきた「専門性」「未来志向性」「作家主導性」の三点は(「専門性」が時間の経過と共に若干薄れた点が指摘できるものの、また「未来志向性」に馴染まない少数の意見があったものの)原則的には1970年代の二誌において比較的広く共有された見解であったと言ってよい。だがそれらの各点を前提とした上で、具体的にどのような童謡を創作していくのかという問題については、様々な主張が誌上で展開されていた。特に『日本童謡』では、しばしば各論者による理想的な童謡像が熱の籠もった文体で提示され、またそれらのなかには互いに鋭く衝突・対立するものも見られた。設立当初の協会が童謡をめぐる評価基準の確立を目指していたことについては既に触れたとおりだが、『日本童謡』はこの目標のために議論を戦わせる相互批評の場としての側面を持っていたと言ってよい¹³⁾。

この点についてもやはり、『日本童謡』1号に組まれた座談会が象徴的だ。そこではわらべ唄をめぐる、作曲家の中田喜直や児童文学者の藤田圭雄が、音楽学者の小泉文夫と意見を対立させている。たとえば中田がわらべ唄を「音楽の基礎とすることは〔…〕まちがい」だと主張するのに対し、小泉は「それを踏み台として、さらにもっと広い世界に進んでいく」べきだと述べている[N1: 10]。また子供たちが童謡を粗野な替え歌

にすることを「子どものバイタリティ」だと評価する小泉に対し、藤田は「とんでもない」「かえうたなんてけっしてりっぱなものでもなければ、力強いものでもありません」と抗言している[N1: 13]。

対立は個々の記事間にも見られる。なかでも童謡の伴奏をめぐる各論は興味深い。作曲家の溝上日出夫は「旋律だけが良くても作品の格調の高さは望めない」ので「正確な伴奏部分」を持つことが重要だと指摘しているが[N3: 5]、他方で音楽学者の小島美子は「童謡はその音楽的表現のすべてを旋律に托すべきで、伴奏の美しさや効果はその次の問題ではなかろうか」[N2: 58]、と述べている。

擬音の使用も見解が割れやすい話題の一つである。童謡《はしれちょうとつきゅう》で新幹線の走行を「ビューワーン」と表現したのは児童文学者の山中恒だが、詩人の中山知子がこれを「すぐれた擬音による適切な描写」「あの場合、あれ以上望めないほどの表現」と高く評価する一方で[N6: 12]、中川李恵子は「バナナンバナナンと^(ママ)か、ビューワーンとか、チカチカゴゴゴ ビューワーンといった」表現を「無性格な歌詞」と呼び、「世界がない」「少しも印象が残りません」と切り捨てている[N5: 20]。

さらに、紙面に直接反映されていないものの、理想的な童謡の基準をめぐる対立は編集プロセスのなかでも頻発していたようだ。3号の編集後記には舞台裏の様子が「協会にはサムライが多いので、編集会議はいつも議論百出」「〈火花を散らす〉という言葉がまさにぴったり」、「いろいろな意見をどう反映させて、調和と向上をはかるかが、最も苦勞の種」、などと紹介されている[N3: 64]。

ただこうした見解の相違や対立は、協会が「童謡観の相違を超越した組織」である点を踏まえれば半ば必然的な帰結だと言えよう。それよりも残念なのは、様々な意見の噴出に対して結局のところ統一的な価値基準が打ち立てられなかった、と

いう点のほうだ。折々にテーゼとアンチテーゼが提示されたにもかかわらず、議論の末に合意形成が図られたり、あるいは第三のジンテーゼが導かれたりするようなことは殆どなかった。『日本童謡』の編集委員であった詩人の小林純一は同誌6号の編集後記において、「混迷をきわめるこの世界に評価の基準をうち立てる」という目標に「いささかの責任は果たし得たのではないか」[N6: 64]と自負しているが、少なくとも誌面から読み取れる限り、その成果の程は疑わしい。

さらにもう一点、上述のような見解の相違・対立が解消されないまま、それなのに紙面に掲載される見解の多様性が次第に失われていったことも指摘しなければならない。そうした変化は、特に『詩と童謡』の時代に入って多く目に付くようになる。なかでも4号に組まれた座談会「わらべ唄のコトバと音楽」は印象的だ。わらべ唄については、前述のとおり『日本童謡』1号で中田・藤田と小泉が舌戦を繰り広げていたが、『詩と童謡』4号の座談会では出席者（司会の小林純一の他に藤田・中田を含め4名）の主張に「反対の意見をもつであろう人たち」の招聘が予め控えられ[S4: 2-3]、わらべ唄を音楽教育の基礎とすることに異を唱える側の意見ばかりが一方向的に展開されている。司会の小林はこれについて、「噛み合いそうにもない議論を展開するより、皆さんからテーゼを示していただいて、はっきりした反論を展開してもらった方が問題点を深めることになる」と説明しているが[*ibid.*]、結局そうした反論が後続号に掲載されることはなかった。もちろんそこには『詩と童謡』の刊行中止という予期せぬ事態もあったのだろうが、結果だけを見れば「問題点を深めること」のできないまま一方向的な主張の押し出しが行われた、と評す他ない。

童謡の伴奏をめぐる、いつのまにか特定の見解が雑誌の方針として固定されることになった。前述のとおり『日本童謡』11号からは作曲の一般公募が始まるが、『詩と童謡』5号に掲載された作品評において評者の中田喜直は、「メロディ

だけ、（あるいはコードネームつき）は一応採用しないことになっています。[…] 伴奏がないというのは、やはりアマチュア的です」と明言している[S5: 62]。だが、そうした規定がいつ・どのように決まったのかについては、先行の号を見返しても具体的な言及が見られない。

『詩と童謡』におけるこうした変化は、ひょっとすると雑誌を編集する委員の数とも関係があったのかもしれない。『日本童謡』が10ないし11人の委員によって（前述のとおり「火花を散ら」しながら）編集されていたのに対し、『詩と童謡』の編集は半分の5人で始まっており、さらにメンバーの一人であったサトウハチローが1973年11月に没すると、残る4人（小林純一・藤田圭雄・中田喜直・湯山昭）だけで4～6号の編集が進められている。もちろんそれだけの理由で雑誌の性格が決定されたと判断してしまうのは乱暴だろうが、それでも『詩と童謡』は一部の人々の童謡観が比較的表れやすい環境にあった、と言うことはできそうだ。

3. 考察①：『日本童謡』・『詩と童謡』における協会の戦略とその意義

ここまでの分析を踏まえ、二誌の特徴から読み解ける1970年代の協会の戦略とその意義を確認していこう。繰り返すとおり、『日本童謡』と『詩と童謡』が刊行されていた1970年代前半は、社会が次第に童謡を「古い歌」として認識するようになっていった時期と重なる。だがそうした時代の変化は、協会を構成する詩人・作曲家にしてみれば、自分たちの創作活動の意義を低下せしめる望ましくない傾向として映ったはずだ（古いものを消費するだけで満足なら新作は必要なくなってしまう）。従って「古い歌」化していく童謡をどのようにして阻み、あるいは新しい歌をどう社会に受け入れてもらうかが、設立間もない協会にとっての重要な懸案であったと思われる。結果として、機関誌である『日本童謡』と『詩と童謡』

にも、過去を乗り越え新しく優れた歌を創作していくことが大きな役割として期待された。またその際、創作に取り組むのは専門家としての協会会員（ないしは将来そうなる可能性を帯びた作家の卵）であることが半ば自明視され、単なる趣味として童謡に取り組む市井の人々や、あるいはテレビ番組の制作を本職とするメディア関係者は（決して排除されたわけではないにせよ）副次的な立場に留め置かれた。そうした前提の上で、協会は誌上での議論や批評を通じて理想的な童謡の評価基準を打ち立てようとしたのである。

結果的に、二誌のそうした目標は十分には達成されず、童謡が「古い歌」として語られ消費されることができなかった。ただ、それでも二つの機関誌を通じた協会の取り組み自体は決して徒労ではなかったと思われる。特に評価基準の構築に向けて交わされた議論のなかには興味深いものも多い。たとえ見解の統一にまでは至れないにせよ、各々の主張をより説得的に練り上げ実践に移していく上で、異なる童謡観を持った人との論議は有意義であったはずだ。またやりようによっては、議論を十分に尽くした上で「絶対的な評価基準の設定は不可能」という結論に軟着陸することもできたのではないか（事実、10年後の『どうよう』ではその路線が採用されることになる）。だがそうした結論を経ないまま、特に『詩と童謡』以降、誌上に掲載される見解の多様性が失われていったことは残念である。

当時の有力メディアであったテレビとタッグを組めなかったのも、これら二誌の限界であった。機関誌からテレビへと視線を移せば、たとえば1971年にはフジテレビの番組『ママとあそぼう！ピンポンパン』から誕生した《ピンポンパン体操》が260万枚のセールスとなり、翌72年の日本レコード大賞の「童謡賞」を受賞している。作詞はテレビの台本作家出身の阿久悠、作曲はコマーシャルソングを多く手がける小林亜星であった。与えられた賞の名称こそ「童謡」であったが、

《ピンポンパン体操》は『赤い鳥』に始まる従来の童謡とはまったく異なる文脈のなかから、異なる属性の人々によって作り出されてきた新しいタイプの歌であったと言えよう。そうした作品が、古い歌としての童謡とは別種の“何か”として子供たちの支持を集めるようになっていたのである¹⁴⁾。社会との間のそうした乖離を解消できないまま、『詩と童謡』は先行する『日本童謡』の創刊から数えて4年後に、唐突な幕引きを迎えることになる。

4. 『どうよう』の特色

『詩と童謡』の刊行停止によっていったんはなくなった協会の機関誌であったが、既に紹介したとおり1980年代半ばに『どうよう』のタイトルで復活することになる。その背景には、趣味として童謡を創作したい人々の増加があった。特に1983年に始まったNHKの「こどものうたコンクール」は「『どうよう』創刊のきっかけとなった催し」であったという[D1:24]¹⁵⁾。協会はこのコンクールに「審査委員長以下、審査委員のほとんど」[*ibid.*]を提供していたが、コンクールの盛況を目の当たりにして機関誌復活の感触を得たようだ。また、やや遅れて1985年頃からはいわゆる「童謡ブーム」が起こり、創作のみならず過去の童謡を聴いたりうたったりすることも人気を集めるようになる。『どうよう』はそうした時代の風を上手く掴むことでスムーズな離陸を果たしたと言えよう。以下ではそんな『どうよう』の内容と特徴を、70年代の二誌からの変化に注目しつつ、「みんなの容認」、「古さの容認」、「多様性の容認」という三点から整理する。またその上で、先行の二誌から大きく変わらなかった点として「主導性の保持」を挙げる。

4-1. みんなの容認

詩人・作曲家のための専門誌としての色が強かった『日本童謡』や『詩と童謡』に比べ、『ど

うよう』はアマチュア路線とでも呼ぶべき特徴において際立っている。毎号の表紙には「みんなの手でみんなのうたを生みだす新しい雑誌」というモットーが掲げられ、また0号では同誌の性格が「専門家の研究誌じゃなくて、ごく一般の、家庭のおかあさんや学生さんと、プロというか、一流の詩人・作曲家がいっしょになって、童謡を盛んにしようという雑誌」だと説明されている[D0:3]。「一握りの詩人と作曲家だけの運動体では、とても童謡の興隆はできない」[*ibid.*]ので、「あなたの作品が主役」[D0:8-9]となる実用的で楽しい雑誌を目指します、というわけだ。『どうよう』がこれほど「みんな」を重視したのは、前述のとおり同誌の始動が一般の人々の童謡創作熱を動力としていたためだと考えて間違いない。

「みんな」を志向する『どうよう』の理念は、全号に渡って続けられた「みんながつくった みんなのうた」に最も明瞭に結実している。一般からの応募作に寸評を添えて紹介する、という内容だが、1号では「正規募集の前」にもかかわらず「50編以上もの作品が」寄せられたので[D1:20]、予定を前倒しして詩1編・曲3編が掲載されることになった。また同号で正式に作品募集がアナウンスされ、「詩のみ」「詩と曲」への投稿が呼びかけられた[D1:23]。またこれとは別区分として、毎回テーマを限定した「課題詩」も募集されている（たとえば初回は「おとうさんのうた」）[*ibid.*]。さらに2号以降は、過去の号に載った詩への付曲も「課題曲」として募集されるようになった[D2:28]¹⁶⁾。寄せられた作品は選考を経て順次掲載されていったが、その数は入選・準入選・佳作などを合わせ2号で詩19編・曲6編、3号で詩47編・曲6編に上っている。その後、7号あたりからは詩・曲とも10編程度の掲載が標準となるが、70年代の二誌と比べればその差は歴然だろう。また作品の採択基準も、「技術的には稚なくても、また、粗削りでも、自分の心から生まれてきた作品を良しと」する、と

説明されており、実力至上主義ではなかったことが窺える[D2:26]。

『日本童謡』で実験的に試みられた「童謡教室」風の記事も、『どうよう』ではほぼ毎号に掲載されている。1～8号の「ワンポイント作詩作曲講座」、9～24号（15号休載）の「実践童謡創作講座 童謡作りいろは考」、25～32号の「添削セミナー 童謡どうしよう教室」などがそうだ。また散発的な試みとして、誌上添削コーナーが設置されたり[D2:40、D3:48-49]、自費出版を勧める記事が掲載されたりもしている[D7:24]。指導者に一対一で作品を見てもらう有料通信添削[D3:47]や、実際に会場に足を運んで受講する「童謡創作講座」の開催[D22:52]が案内されることもあった。

ただし、協会が「みんな」の参加を歓迎したのは決してボランティア精神によってばかりではない。「みんな」を取り込み新しい機関誌を興すことで、協会は自分たちが新作を発表する場も同時に確保しようとした。『どうよう』には、上述した「みんながつくった みんなのうた」以外に、協会会員の作品を中心にしていたと思しき「新作童謡」というコーナー¹⁷⁾がほぼ毎号に用意されている。機関誌を通じた協会会員による新しい童謡の創出は、1980年代の協会にとっても決して投げ出せない最重要使命であった、ということなのだろう¹⁸⁾。

4-2. 古さの容認

前述のとおり協会は童謡を作りたい「みんな」の力を取り込むことで機関誌の再出発に漕ぎ着けたわけだが、そのためにはいくつかの条件を呑む必要もあった。その一つが古さの容認である。

1970年代の二誌において、古さは乗り越えられるべきものであった。だが『どうよう』に集まってきた1980年代半ばの「みんな」は、自分で童謡を作りたい欲望を持つと同時に、過去の童謡を古き良き「日本人の心のふるさと」として愛好する人々でもあったようだ。そのため『どうよ

う』は、彼らの過去志向性にも敬意を払う必要があったのだと思われる。結果的に、『どうよう』は新しさと古さという二面性を備えた（良く言えばバランスの取れた、悪く言えばどっちつかずの）雑誌となった。

過去指向と未来志向、そのどちらがより強かったのかは一概に言えないが、初期の『どうよう』の誌面構成はこの問題を考える上で参考になりそうだ。たとえば1号では、冒頭の1～7頁に北原白秋の代表作数編を紹介する「白秋童謡集」がカラー刷りで置かれており、続いて10頁から「新作童謡」のコーナーとなっている。つまり雑誌内の順列において、古い歌のほうが新しい歌よりも先行しているのだ¹⁹⁾。その後、9号からはカラー刷りの頁がなくなり「新作童謡」が冒頭に置かれるようになるが、既成の童謡を掲載するコーナーも当面の間（20号まで色紙で）残存し続けた。

いずれにせよ重要なのは、『どうよう』における過去が、もはや批判的に乗り越えるべきものではなく、という点だ。同誌のなかでは、過去はしばしば純粋に懐かしいもの・好ましいものとして持ち出され称揚されている。例はいくらでもあるが、9号の「[月の沙漠]を探る」や16号の「サトウハチローの童謡」などの特集はその端的な例だろう。

また、いわゆる「昔語り」が非常に多いのも『どうよう』の特徴である。70年代の二誌においても詩人や作曲家が自身の経歴や作品について回想する文章はあったし²⁰⁾、また特定人物の追悼特集として昔語りが行われることはあった。だが『どうよう』ではその種のテキストがいっそう豊富なのだ。なかでも比較的長期に渡って続けられた連載として、各界の著名人に童謡の思い出を語ってもらう「童謡と私」[D2・D3・D7～D20]、詩人の鶴見正夫によるエッセイ「新・童謡のある風景」[D25～D32]などがある。また、読者の投稿による「思い出の童謡」[D6・D7・D9]、作詩・作曲家による「私の童謡」[D7～D8]、レコード制作者による「私の制作した童

謡」[D9・D10]なども「昔語り」の範疇に含まれるものだ。

もう一点、古さの許容という点に関連して、『どうよう』ではしばしば大人への訴求力が求められているのも興味深い。「大人になってもたのしめる歌、大人になってもはじめて良さのわかる味わいのある歌、これが本当の童謡だと思います」[D1:19]、「童謡は必ずしも子ども達だけのものではなく、大人になっても、年老いてからでも、しみじみと、なつかしく歌える叙情性豊かな歌でありたい」[D7:26]、といった具合である。大人に照準を当てるこの種の主張は、管見の限り70年代の二誌には殆ど見られないものであった。古いものとしての童謡は、昔の記憶を持つ大人によってこそ称賛される、ということなのだろう。

とはいえ、もちろんすべての論者が過去を称揚してばかりだったわけではない。たとえば藤田圭雄は文語体で書かれた唱歌を「いくら美しい歌であっても〔…〕今日の童謡とはいえません」[D17:12]と否定しているし、あるいはこわせ・たまも戦前戦後のレコード童謡を批判的に書いている[D18:19-21、D20:10]。また加えて、協会にとっては過去に捕らわれすぎて新作童謡の創出が疎かになってしまうことも避けられるべき事態であった。当時の協会会長であった中田喜直は、「昔の童謡はよかっただけでは発展がないので新しい歌をつくらなければいけない」、「現代の童謡をつくるのが童謡協会の本当の使命」などと強調している[D20:31]。だがそれでも、70年代の二誌と比べれば古さの容認が『どうよう』の非常に大きな特徴であることは間違いがない。

4-3. 多様性の容認

『どうよう』が「みんな」を受け入れるために必要としたもう一つの転換が、多様性の容認である。特定の童謡観の強要は、それに相容れない人々の離反を招くことになるためだ。『どうよう』の各号に掲載された記事は、自分の考えを強く主

張り読み手を納得させようとする（70年代の二誌にしばしば見られた）硬派な論文調ではなく、その多くが個人的感想や体験談をやりわりと語るエッセイ調のものであり、また全体を通じて様々な感性を仲良く緩やかに認め合うような空気が支配的である。

そうした基本姿勢は、たとえば一つの詩に対して複数の作曲家が付曲する [D3: 16-21]、あるいは逆に一つの旋律に複数の詩人が詩を付ける [D7: 14-19] といった実験的試みが、非常に和気藹々と行われている点などにも顕著に現れていると言えよう。それらの実験では「四人四様の詩の受けとめ方」が肯定的に語られ [D3: 16]、あるいは解釈の相違が「おもしろい」 [D3: 20、D7: 14] こととして積極的に評価されている。どれが一番よいかを議論するのではなく、どれもみなよい、というわけだ。

また『どうよう』は、従来の童謡に暗黙裏に課されていたタブーに対してはかなり寛容である。6号の座談会では童謡の旋律について、従来は音程を6度以内に収めたり半音階の使用を避けたりと「妙に規制しちゃって」いたが、「少しぐらい音がはずれても […] うまくいえなくても […] 楽しんでくれるかということのほうが」先決だ、という主旨の見解が出席者の間で共有されている [D6: 16]。あるいは『詩と童謡』で「アマチュア的」と退けられていた伴奏のない童謡も『どうよう』は受け入れている。「みんながつくったみんなのうた」の講評には「選考はメロディー中心ですが、コードネーム、テンポの指示等していただけると、より曲がわかりやすくなると思います」といった文言があり、投稿に際して伴奏が必ずしも必要でなかったことが読み取れる [D10: 43]。

もう一点、『どうよう』では26号から投稿作品の選抜方法がそれまでの合議制から担当者1名による判定へと変更されるのだが、初回の選を担当した詩人の阪田寛夫は「選者によって、感受の内容も仕方違うのが当然」なのだから「今回選に

入らなかった方も、それが自信作なら、もう一度、推敲の上で投稿してみて」と呼びかけている [D26: 43]。鶴見正夫も同様に、自らの評価が「妥当かどうか」分からないとした上で「他の選者なら、またちがっているでしょう」と述べている [D28: 43]。

上述のような『どうよう』の性格は、繰り返すとおりの多様な考えを持つ「みんな」を広く受け入れる上で不可欠であったのだろう。しかし、そうした“何でもあり”の状況は、童謡をめぐる普遍的・統一的な評価基準の確立を決定的に困難にする。協会がかつて『日本童謡』の創刊に合わせて掲げた目標は、『どうよう』において殆ど放棄されるに至った、と見てよい。

多様性の容認はさらに、同時代的な童謡に対する『どうよう』の批評機能を低下させる一因にもなった。応募作品への選評を見ても、全体的な質の低調さに苦言が呈されることこそあれ、個々の作品に対するコメントは総じて穏便であり、いわゆる「ダメ出し」も改善のための親身なアドバイスといった印象が強い。厳しい批評を通じた切磋琢磨、といった雰囲気は殆ど感じられず、その意味で『どうよう』は「みんな」にとって居心地のよい（しかし刺激には欠ける）一種のサロンの雑誌になったと評せよう。

4-4. 主導性の維持

以上のようないくつかの方針転換が見られる一方で、『どうよう』には70年代の二誌からそのまま引き継いだ特徴もある。それが、童謡制作プロセスにおける作者の主導性である。

『どうよう』が広く受け入れようとしたのは、自分で童謡を作ってみたい人々であった。彼らの多くは自分自身が創作の主役（擬似的な詩人・作曲家）になることを望んでいたものであり、そんな「みんな」のニーズを満たす上で協会が有していたロマン主義的な作者観はむしろ好都合でさえあったと思われる。もちろん、主導性への固執は、70年代の二誌がそうであったとおり、テレビ等

との連携を図る上では邪魔になることもある。だが、プロでない「みんな」にとってみればそれも大きな問題にはならない。当時のメディア環境を考えれば、一般人が自作品をテレビ等に露出させるのは困難であり、従って発表媒体は雑誌で十分（というよりもそれ以上はあまり望みにくい状況）であったと考えられる。

毛色の違う例として、24号では放送作家の東龍男が詩人と作曲家に限定されない諸アクターによる共同的な音楽制作について言及している。また29号には『ひらけポンキッキ』（フジテレビ）のプロデューサーとして多数のヒット曲を送り出した小島豊美が短文を寄せている。だが全体的・俯瞰的に見た場合、彼らの言葉や実践が『どうよう』とそこに集う「みんな」の在り方にながしかの影響を与えたとは考えにくい。そしてその半ば必然的な結果として、『どうよう』における「みんな」の作品もまた、原則的には機関誌の内側で完結してしまい、広く社会に流通することがなかった。終刊が近づいていた29号では、「みんながつくった みんなのうた」欄から生まれた作品が「童謡の世界で大きくはばたいて」いる例として、2号の入選作《わんわんバス》がチャイルド本社の保育絵本『チャイルドブック』に掲載されたことや、また6号の入選作《マーくん》が日本コロムビアからCD化されたことなどが報告されているが[D29:58]、逆を言えば「みんな」の歌はそれ以上の具体的な広がりを持ち得なかったのである²¹⁾。

5. 考察②：『どうよう』における協会の戦略とその意義

協会は1980年代の前半に「こどものうたコンクール」の盛況を見て、一般の人々の童謡創作熱が高まっていることに気付いた。またおそらく協会は、『日本童謡』・『詩と童謡』の経験を通じて一部の専門家の力だけでは新作童謡の振興がままならないことにも自覚的であったのだろう。現状

の認識と過去の反省、その双方に鑑みながら、協会は『どうよう』の性格を決定したと考えられる。それが、プロの詩人・作曲家に限らず広く「みんな」を受け入れる、という戦略であった。

この大きな進路転換は、70年代の二誌には見られないいくつかの重要な変化を『どうよう』にもたらした。第一に、協会が受け入れることになった1980年代の「みんな」は、自ら童謡を創作したい欲望を持つ一方で「古いもの」としての童謡も好む人々であった。従って『どうよう』も古さを無碍にできず、その結果として懐かしく好ましいものとしての過去が紙面に浮かび上がることになった。また第二に、広く「みんな」を受け入れる都合上、特定の童謡観に固執することができなかった。そのため『どうよう』では多様性が広く容認され、過度な批評を控えることで万人にとって居心地のよいサロンの空間が形成される結果となった。こうした方針転換は功を奏し、『どうよう』は1980年代後半の社会的潮流に乗ることに成功する。三誌のなかで最も長い8年という期間に渡って刊行が続けられたのも、「みんな」のニーズを上手く掬い上げることができたからこそだろう。

ただし『どうよう』は、童謡を詩人・作曲家の才能に起因せしめるロマン主義的な作品観に限り、先行の二誌（あるいは『赤い鳥』以来の伝統）をそのまま引き継ぐことになった。それは詩人・作曲家によって構成された協会にとって譲れない一線であったのだろうし、また自分で童謡を創りたい「みんな」にとっても特段不都合のない点であったのだろう。

だがこのことは、先行する二誌と同じように『どうよう』が機関誌外との繋がりを十分に構築できない一因となった。このため同誌は、一部の専門家と趣味人のための自己完結的な舞台という性格を否応なく帯びていったと考えられる。そんな『どうよう』は、やがて童謡創作のブームが下火になり参与者の母数が購読を通じて機関誌を支える閾値を下回るようになったとき、静かな終

刊を迎える他なかった。

6. 結尾

1993年の『どうよう』終刊後、本稿執筆時現在まで四半世紀近くに渡って協会は機関誌を持たないまま活動を続けている。この間、童謡（あるいはより広く音楽全般）を取り巻くメディア環境は大きく様変わりした。特にインターネットの登場と定着によって個人が自ら情報を発表・発信することが容易になった今日、雑誌という媒体に期待される役割も自ずと変わってきている。協会にしても、かつてのような機関誌を今そのまゝの形で必要としているわけではないのだろう。しかし、だからこそ前世紀に存在した三つの機関誌は、その存在意義も含め、往時の童謡文化を考える重要な資料となる。本稿では基礎研究として三誌の比較を中心に論を進めたが、今後、より巨視的な立場から童謡文化の流れのなかにこれらの資料を組み込んでいく必要があるだろう。

基本資料

- N1～N12：日本童謡協会編、『日本童謡』、学習研究社。
No.1 (1970.3)、2 (‘70.6)、3 (‘70.9)、4 (‘70.12)、
5 (‘71.4)、6 (‘71.7)、7 (‘71.10)、8 (‘71.12)、9
(‘72.4)、10 (‘72.7)、11 (‘72.10)、12 (‘73.2)。
S1～S6：日本童謡協会編、『詩と童謡』、盛光社（6号のみ「すばる書房盛光社」）。No.1 (1973.8)、2
(‘73.10)、3 (‘73.12)、4 (‘74.2)、5 (‘74.4)、6
(‘74.7)。
D0～D32：日本童謡協会編、『どうよう』、チャイルド本社。No.0 (1984.7)、1 (‘85.4)、2 (‘85.7)、3
(‘85.10)、4 (‘86.1)、5 (‘86.4)、6 (‘86.7)、7
(‘86.10)、8 (‘87.1)、9 (‘87.4)、10 (‘87.7)、以下
3カ月間隔で続き、…15 (‘88.10)、…20 (90.1)、
…25 (‘91.4)、…30 (‘92.7)、31 (‘92.10)、32
(‘93.1)。

その他の参考文献

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。

上笙一郎編, 2005, 『日本童謡事典』東京堂出版。

こわせ・たまみ, 1998, 「季刊『どうよう』を振り返って」社団設立10周年記念事業実行委員会編『日本童謡協会の歩み』日本童謡協会, 21-22。

日本童謡協会編, 1986, 『日本の童謡200選』音楽之友社。

日本童謡協会編, 1991, 『日本の童謡150選』音楽之友社。

日本童謡協会編, 2003, 『みんなの童謡200』1・2, 河合楽器製作所出版部。

註

- 1) 2代会長は中田喜直、現（3代）会長は湯山昭。
- 2) 現在の協会の定款にはこのままの表現は見られないが、童謡の振興と普及を目的とすること、詩人・作曲家を正会員とすること、などは共通している。
- 3) 2016年3月から「童謡こどもの歌コンクール」に名称変更された。
- 4) 協会・学研ホールディングスの双方に問い合わせたが、資料が残されておらずはっきりしたことは分からなかった。だが学研ホールディングスの担当者からは、当時の学習研究社は直販中心であったため市販された可能性は低い、との見解が示された。また後述のように『詩と童謡』については書店で見かけたという声が寄せられているが、『日本童謡』にはそういった記述が見られない。
- 5) 6号の出た1974年は、前年に発生した第1次オイルショックに起因する、いわゆる「狂乱物価」のさなかにあった。
- 6) このような場合、可能性としては出版社の倒産も思い浮かぶが、盛光社は社名を「すばる書房盛光社」と改めて『詩と童謡』6号発行した後、翌1975年にはさらに「すばる書房」と名称変更しつつ1979年頃まで存続している（国立国会図書館典拠データ検索、および『新文化』1979年8月23日付2面）。
- 7) 『日本童謡』6号のみ10編。後の『詩と童謡』では4編程度が基本となるが、合唱曲1曲のみを掲載した4号のような例外もあった〔S4：29-44〕。
- 8) もっとも、それに続く「親や先生・保母さんたち

からの、すぐれたこどもの歌の創作が、あまりみられないのが残念」だという後藤田の指摘 [ibid.] は、素人による創作の困難さを追認するものだとと言える。

- 9) 『日本童謡』では応募された入選作に「規定の稿料を支払う」ことになっていたが、12号で盗作問題が発生したため、「懸賞的な要素を除く」べく詩の部門から「入選」をなくし、「依頼作品以外の広い作品発表の場」が設定されることになった [S1: 68]。
- 10) 選評を読むと他にも入選相当の作品はあり順次誌上発表するつもりだったようだが [S6: 78]、6号で刊行がストップしてしまったため叶わなかった。
- 11) キングレコード、SKM (H) 2140。なおこの他にコロムビアにも2曲の吹き込みが行われたようだが [N11: 25]、詳細はまだ掴めていない。
- 12) 日本童謡協会 (1986, 1991, 2003)。
- 13) 事実、「批評」の重要性はこれら二誌において繰り返し言及されている。
- 14) なおレコード大賞の「童謡賞」は、童謡という名称と実際の受賞作とのイメージ的なギャップが大きくなってきたためか、翌1973年を最後に廃止された。
- 15) この「こどものうたコンクール」に続いて、「三木露風賞新しい童謡コンクール」(1985年)、「童謡〈ダイエー賞〉」(1985年)、「白秋誕生百年童謡コンクール」(1985年)、「こうべ童謡創作コンクール」(1985年)、「カネボウFM童謡大賞」(1986年)、「毎日童謡賞」(1987年)、「弘田龍太郎ふるさと賞」(1988年)などが相次いで実施されている。
- 16) 「課題詩」については「課題を出すことの意義があまり出ない」ので5号以降募集が中止された [D5: 54]。また「課題曲」は号によって「みんながつくった みんなのうた」の一部であったりなかったりしている。
- 17) ただし「新作童謡」の具体的性格 (掲載の基準など) は雑誌内では明言されていない。
- 18) これに関して興味深いのは、創刊から6年目にあたる25号で、読者から『どうよう』が「初めのころとだいぶちがって」きており、最近は「プロの作者の宣伝の本として利用されてしまっている」のではないかと、との苦言が呈されている点だ [D25: 27]。編集委員会は「決してそのようなことはな」と反論しているが [D26: 裏表紙見返し]、少なくともそうした不満が寄せられるほどに『どうよう』は「みんな」のものだと考えられていたのである。
- 19) 同様のレイアウトは2号から8号にかけても基本的に踏襲されている。
- 20) たとえば『日本童謡』7号から『詩と童謡』5号にかけて連載された「私の「子どものうた」」(号によってタイトルに若干の異同あり) など。
- 21) この他に、「新作童謡」から数編が前述した協会の童謡曲集に採録されているが、やはり内輪的な受容に留まるものである。