

オノマトペを手掛かりとした子どもの歌の楽曲分析

Analyses of Japanese Children's Songs: Focusing on the Function of Onomatopoeia

葛西 健治

KASAI, Kenji

キーワード：オノマトペ、子どもの歌（こどものうた）、あそび、保育、保育者養成

0. 序

子どもの歌のテキストには多くのオノマトペが含まれている。

筆者は葛西（2012）において、子どもの歌のテキストにおけるオノマトペに着目し、『こどものうた200』（小林美実（編）、1975、チャイルド社）に収載された2つの作品《78.¹⁾とけいのうた》と《185. とんでったバナナ》の楽曲分析を通して、その用法を検証した。その結果見出されたのは、子どもの歌のテキストにおけるオノマトペは、歌の中にある「あそび」の要素を効果的に引き出す役割を担っているのではないか、ということであった。

ではそもそも、子どもの歌における「あそび」とは一体何か。子どもたちが歌を歌うとき、その歌の中に感得する楽しみ、喜びはどこにあるのか。

本稿ではこの問いに向き合うべく、再びオノマトペを手掛かりとして子どもの歌の楽曲分析を進めていきたい。

なお対象曲については葛西（2012）との照合に鑑みて、引き続き『こどものうた200』の中から選曲することとする。

1. 子どもの歌の必要条件

楽曲分析に先立って、今一度子どもの歌のあり方について検討し、整理しておきたい。

歌は言わずもがな声を発することを主体とした表現活動であるが、その構成要素は詩（言葉、テキスト）と音楽の2つに大別することができる。子どもの歌は第一義的に、子どもたちによって実際に歌われることがその使命であるため、それらを構成する詩と音楽は、子どもたちの実態に即したものであることが必要条件となる。

詩に関しては、当然ながら対象となる子どもの言語習得の状況に適合したものでなければならない。翻れば、子どもの歌のテキストには、その対象となる子どもの言語習得の状況が創作の段階で勘案され、それらは完成された作品の中に確かに反映されているということになる。

音楽もまたテキストの場合と同様に、子どもが無理なく受け入れることのできるもの、また実際に子どもが出し得る声によって十分にその楽しみを味わうことのできるものでなければならない。そのためには、メロディー（歌唱旋律）の音域は狭い範囲に限定され、リズムは単純で規則性のあるものが用いられる。伴奏部（ピアノ）が担うハーモニーは協和音を主体としてシンプルに進行し、原則的には完全終止で締めくくられる。

詩と音楽の単純性は、子どもの発語と発声、言葉の理解力に即しているのみならず、その記憶を容易にするという点においても有用であると思われる。記憶が容易かつ着実になされることによって、子どもはその歌の楽しみを主体的に味わうことができるようになると考えられる。

確かに『こどものうた200』の諸曲は、詩、音楽ともにシンプルなものが多い。編者の配慮によって、特に後半の「いろいろうた」（79曲、124.～202.）には比較的長い曲も収められているが²⁾、全体はほとんどが規模の小さな短い作品である。短い作品のテーマは当然ながら単純なものとなり、タイトルをそのままテキストの中に含んでいるものも多い。

2. 楽曲分析——歌におけるオノマトペと動作

このような限られた条件の上に成り立っている子どもの歌であるが、そのテキストに含まれているオノマトペが、それぞれの歌の核として機能している例が葛西（2012）において示された。

『こどものうた200』の全曲から抽出されたオノマトペを、五感に基づく5つの項目「視覚」「聴覚」「触覚」「動作」「気分・心情」に分類したところ、「動作」のオノマトペが最多となることが判明している³⁾。これは保育現場におけるオノマトペの使用実態を検証した近藤・渡辺(2008)の研究、及び家庭におけるオノマトペ使用の実態を検証した石橋・丹野(2004)の研究結果と軌を一にするものであった。

オノマトペと動作との関連については、保育におけるオノマトペを扱った先行研究の多くでその有用性・有意性が指摘されており⁴⁾、それは子どもの歌の分析における着眼点としても有意であるように思われる。

よって本稿では、オノマトペが動作に関わりを持つ歌、もしくはオノマトペが動詞的に使用されている歌を第一に採り上げることとする。楽曲分析においては、歌における動作の質的な問題に焦点を当てるため、テキストに含まれるオノマトペが葛西(2012)において「動作」以外の項目に分類されたものであっても構わないこととした。オノマトペの多くは感覚横断的に複合的な要素を持っており、例えば視覚や聴覚への訴求を主としたオノマトペであっても、それが結果的に動作の側面を示すことがあり⁵⁾、またコンテキストによって、その前後の動作と結び付いて理解されることも多分にあり得るからである。ゆえに分析の対象曲については、テキストにおけるオノマトペの種類ではなく、動作に関連したオノマトペの機能とその有用性に着目して選定を行った。

なおテキストにおけるオノマトペは四角(□)で囲って明示する。詩節が複数あるものは、それぞれの節の初めに節番号を付した。

2.1. オノマトペが動作に関わりを持つ歌、もしくはオノマトペが動詞的に使用されている歌

本項ではまず単独で、以下の3曲を選出した。

《45. おおきなたいこ》

《64. おそうじ》

《131. あひるのぎょうれつ》

更に異詩同曲の比較考察として、次の2曲を採り上げる。

《1. いとまき》

《123. ゆきのこぼろず》

《45. おおきなたいこ》 小林純一／中田喜直

おおきなたいこ

ドーン ドーン

ちいさなたいこ

トントントン

おおきなたいこ

ちいさなたいこ

ドーン ドーン

トントントン

④ おおきなたいこ

テキストは名詞とオノマトペのみで、動詞が一つも見当たらない。「ドーン」「トン」というオノマトペは、いずれも太鼓を「叩く」動作を表す語として、動詞的に用いられている。これらのオノマトペは主として聴覚的なものであると考えられるが、それらが動作と連動して用いられていることが興味深い。

初出の「おおきなたいこ」(3小節目)と初出の「ちいさなたいこ」(5小節目)は、歌唱旋律がいずれも全く共通しているが、伴奏部左手が前者よりも後者で1オクターヴ高く設定され、続く2小節のオノマトペの対比を先取りしている。保育者はその創意を踏まえて伴奏を奏することで、より生き生きとした子どもの歌唱表現を引き出すことができるように思われる。4小節目「ドーン」は1点ハ、6小節目「トン」は2点ハで、ちょうど1オクターヴの高低でコントラストが付けられている。

「ドーン」と「トン」のコントラストは、リズムの違いによっても表現されている。前者は4分音符、後者は8分音符である。前者は重く、後者の方がより軽い。また拍の長短の相違は太鼓を叩く際の動作のスピードをも規定しており、「聴覚」と「動作」を感覚横断的に統合していると捉えることができる。

7小節目「おおきなたいこ」と8小節目「ちいさなたいこ」の伴奏部左手に目をやると、前者にはスラーがあり、後者にはスラーがない。このアーティキュレーションの相違は、音の強弱、ひいては太鼓のサイズの大きさを効果的に表現している。また同じ7~8小節目の伴奏部左手(バス)は上行、歌唱旋律は下行と、音楽はそれぞれに反行して収束していく。大きな音から小さな音へとトーンダウンしていく様子がここに表現されているように思われる。和声進行は[IV-VI-(V₇)-II]となっているが、

特に8小節目の遠回りなサブドミナント進行に、作曲者の遊びが垣間見える。

10小節目1拍目の裏、極めて経過的な左手の倚音（1点二）にも作曲者の遊びがある。和声的にささやかな彩りを添えるという目的だけではなく、ひょっとすると作曲者は、太鼓を両手のばちで叩くさま、つまり1ヶ所を連続的に叩くのではなく、左右のばちで交互に太鼓を叩くさまをここに象徴的に表現したのではないだろうか。

短い後奏の終わりに当たる12小節目では、伴奏部の両手にスラーが付されて終止感が演出されている。これは前奏のスタッカートによる表現と対照的である。

歌唱旋律全体を振り返ってみると、日本の唱歌等に多く見られるヨナ抜き音階⁶⁾が用いられていることがわかる。その伴奏部に和声的なあそびを取り入れた作曲者の才気が窺える。

無論、*f*と*p*という強弱の対比は、2つの太鼓の相違を簡潔に表現したものである。前奏と後奏はいずれも*mp*とし、脇役であること（メインは子どもの歌う旋律であること）が明確に示されている。

極めて短く他愛のないテキストであるが、歌としての作品の中にはオノマトペ「ドン」と「トン」の対比が存分に活かされた、楽しい空間が広がっている。

《64. おそうじ》 小林純一／中田喜直

1.

おそうじ おそうじ

はじめに はたきで

ばっばばっばっ ばっばっばっ

ばっばばっばっ ばっば

2.

おそうじ おそうじ

こんどは ほうきで

しゃっしゃしゃっしゃっ しゃっしゃっしゃ

しゃっしゃしゃっしゃっ しゃっしゃっ

3.

おそうじ おそうじ

しまいは ぞうきんで

しゅっしゅしゅっしゅっ しゅっしゅっしゅ

しゅっしゅしゅっしゅっ しゅっしゅっ

⑥4 おそうじ

《おおきなたいこ》と同様、このテキストにも動詞は一つも見当たらず、オノマトペ「ばっ」「しゃっ」「しゅっ」がいずれも動詞の代用を務めている。「はたき」「ほうき」「ぞうきん」の違いが、それぞれ「ばっ」「しゃっ」「しゅっ」というオノマトペの使い分けによって表されている。これらのオノマトペには、掃除道具の材質や大きさの違いというよりも、むしろそれぞれの用途の違い、すなわちそれらを用いる際の人間の動作の違いが示唆されるように思われる。

この曲には前奏も後奏もなく、音楽は歌唱部分のみで完結している。

まず3小節目の冒頭に、付点8分音符による一種のタメがある。このタメによって音楽は単調な流れから脱し、「このあとに何が来るのだろうか?」「どんなことをするのだろうか?」といった期待を、歌う者に抱かせる。この3小節目のリズムはまた、オノマトペが歌われる5小節目のリズムの先取りになっている。5小節目では16分休符を伴い、もう一步進んでリズムが展開されている。

6小節目、1番のテキストでのみ最後の促音「っ」が欠けているが、そこには特別な意味を見出すことができない。そのため、これは浄書上の単なる誤謬であると思われる。よってここは2番、3番と同様に「ば」の後に「っ」があるものとして解釈する。

「ばっ」「しゃっ」「しゅっ」はともに促音を含んでおり、そこには素早い動作が想定される。5~8小節目の全ての音符に付されたスタッカート、また5、7小節目の歌唱旋律に挿入された16分休符は、その素早い動作を強調したものであると解釈できる。16分休符の挿入によって、動作の素早さは一層デフォルメされる。

8小節目冒頭の8分休符は、意外性を狙ったりズム遊びであると解釈できる。曲尾におかれた遊びは小さなオチとなって、お掃除の終わりに楽しい余韻をもたらしてい

るように思われる。

1~3番の流れの中には、上から下へという掃除の手順が盛り込まれており、保育者は単にオノマトペによって示される動作のみならず、その空間的推移にも留意して動作の楽しみを引き出したい。

《131. あひるのぎょうれつ》 小林純一／中田喜直

1.

あひるのぎょうれつ

よちよちよち

かあさんあひるが

よちよちよち

あとからひよこが

よちよちよち

いけまで よちよち

ががあがあがあ

2.

あひるのみずあび

すいすいすい

かあさんあひるが

すいすいすい

あとからひよこが

すいすいすい

かるそくに すいすい

ががあがあがあ

⑬ あひるの ぎょうれつ

小林 純一 作詩 作曲
 中田 喜直 作曲
 伊東 慶樹 編曲

1 よちよちと

1 あひるのぎょうれつ よちよちよち
 2 あひるのみずあび すいすいすい

5 かあさんあひるが よちよちよち あとからひよこが よちよちよち
 かあさんあひるが すいすいすい あとからひよこが すいすいすい

9 (あひるが鳴くように)
 いけまで よちよち があ があ
 かるそくに すいすい があ があ

先立つ2曲と同様に、この曲のテキストにも動詞がない。3つのオノマトペ「よちよちよち」「ががあがあ

があ」「すいすいすい」が、あひるの動作の全てを表現している。この作品ではオノマトペが、全テキストの半分以上を占めている。

全体は、あひるが池まで移動して水遊びをする、という簡単なストーリーになっている。

歌唱旋律はヨナ抜き音階である。

音楽のフレーズは2小節単位で規則的に進行する。偶数小節の4拍目には、後奏を例外として必ず4分休符が置かれている。4分休符で一旦停止しながらの進行は、まさにあひるのおぼつかない歩き方を描写しているかのようである。

和声は極めてシンプルである。2番で違いを出すためには、やはりテキストの読み込みが必要である。歩いているのか、泳いでいるのか、地面に接しているのか、水上に浮かんでいるのか、更には土の質感と水の質感まで、全てがオノマトペに凝縮して表現されていると言っても過言ではない。

テキストの2、4、6行目(4、6、8小節目)は全く同じ音楽になっている。オノマトペの箇所を同一の音楽にすることで、かえって効果的にオノマトペの存在が引き立てられている印象を受ける。8行目(10小節目)の「ががあがあ」でようやく、テキストの変化に呼応して音楽も変化する。オノマトペがオチとなって、歌が自然に閉じられる。歌が終わった後、もしくは聴き終えたあとの周囲の微笑みや温かな空気感をも取り込んで作曲されたかのようなのである。

オノマトペによる終止(体言止めならぬオノマトペ止め)は、先立つ2曲にも共通するものであるが、これは詩の終わりに余韻をもたらししているように思われる。その動作の側面が音楽によって引き立てられ、歌われることによって、テキストの表現性やドラマ性が一層効果的に引き出されるのではないだろうか。

最後の「ががあがあ」は、解釈の仕方によって歌い方に色々な表現を盛り込むことが可能である。楽しい気持ちを込めることもできるし、気持ち良さそうに歌うこともできる。「おかあさん待って!」というような感情を重ねて歌うこともできるだろう。ここにオノマトペの奥深さ、自由さ、懐の深さがある。

歌唱法から見た指摘であるが、4、6、8、9小節目の「よちよち(よち)」については、いずれも「ち」を無声化して歌った方が自然である⁷⁾。また2番の「すいすい」の「い」も強調して発音される音節ではないことから、当該箇所の歌唱については、記譜上は付点のリズムが示されているものの、実質的には4分音符の感覚で歌われるべきであると筆者は考える。この作品の全体を性格付ける上で、付点のリズムは大切な要素の一つとなっているが、例えば2番では「すいすい」泳ぐさまを表現する

ために、伴奏部も歌唱法の解釈を敷衍して、対応の箇所ではリズムを4分音符に変換することも許容されるのではないだろうか。更にスタッカートや排してレガートペダルを用いれば、場面により相応しい音楽表現を引き出すことが可能である。

《1. いとまき》と《123. ゆきのこぼうず》の比較考察

この2曲は、同じ音楽に異なるテキストが付けられた異詩同曲である。以下、比較の便を図り《いとまき》を(い)、《ゆきのこぼうず》を(ゆ)と略称して考察を進める。

《1. いとまき》(い)

いとまきまき いとまきまき
ひいて ひいて トントントン
いとまきまき いとまきまき
ひいて ひいて トントントン
じょうずにできた きれいにできた

① いとまき

先立つ3曲とは異なり、この曲には「まきまき」という動詞がある。しかしながらオノマトペ「トントントン」は、やはり動詞的に用いられている。

1小節目2拍目の4つの16分音符に「まきまき」という回転の動作を示す語が当たっており、その動作はリズムの形態と的確に連動している。

3小節目では「まきまき」とは対照的に、4分音符の長い音価に「ひいて」という伸ばす動作が当てられており、こちらまた音楽と動作との連動が図られている。因みに、1拍目は4分音符で記譜されているが、2拍目における付点のリズムと全く相違のないリズムで歌唱がなされるため、同じように付点のリズムで記譜しても構わないように思われる。

4小節目は「トントントン」で終止するところがミンソである。巻く、引く、まとめるという一連の動作がここで一段落することと、音楽がここで一旦終止することが狂いなく合致している。このフレーズがそのままもう一度繰り返され、糸は更にまとめられていく。

1~4小節目の和声を見ると、1~2小節は1小節単位で進行し、3~4小節では1拍単位でゆらぐというように、

終止に向かって推進力が増していくかのような設定になっている。

全体の展開はシンプルで、AABのバール形式である。結部に当たるB(9~12小節)を見ると、始めの2小節間は跳躍するダイナミックな音型で完成の喜びが表現されており、終わりの2小節間はAと同様の和声によるなだらかな順次進行の下行旋律によって、落ち着いて終止している。

《123. ゆきのこぼうず》(ゆ)

1.
ゆきのこぼうず ゆきのこぼうず
やねに おりた
つるりと すべって
かぜにのって きえた

2.
ゆきのこぼうず ゆきのこぼうず
いけに おりた
するりと もぐって
みんなみんな きえた

3.
ゆきのこぼうず ゆきのこぼうず
くさに おりた
じーつと すわって
みずになって きえた

② ゆきのこぼうず

テキストには動詞が多く含まれており、オノマトペはいずれも助詞「と」を伴って全て副詞的に用いられている。詩節が3節あることから明らかなように、語彙は(い)に比して格段に多い。またそれぞれの節について内容的なコントラストと発展があり、それらの理解を考慮すると、(ゆ)は(い)よりも年長の子どもの向けに作られ

た歌であると考えられる⁸⁾。

音楽のフレーズは2小節単位で進行し、全体は起承転結になっている。4小節毎にABと捉えれば単純な2部形式である。

おりた(4小節目)、きえた(8小節目)という動詞は全節に共通している。「おりた」は下方への移動、「きえた」は消失であるが、いずれの語義も当該箇所(4小節目)の下行音型に相応しい。雪のはかなさや様態の変化が、音型に相応しく適合している。当該箇所(4小節目と8小節目)の音楽は旋律・和声ともに共通であるが、伴奏部は(特に左手によって)差異化されている。

オノマトペは全て5小節目にある。(ゆ)の5小節目は(い)の9小節目「じょうずに(できた)」に当たり、旋律はこの曲中最も跳躍的でダイナミックな箇所である。(い)では糸の完成の喜びに重ねて解釈され、そこには動作よりもむしろ心情的な喜びが表現されていたように思われたが、(ゆ)ではオノマトペ「つるり」「するり」「じーっ」との連動によって動作のありさまが際立ち、後続の動詞と相まって、そのシーンの動き全体が生き生きと前面に表出するように感じられる。後続の動詞はいずれも促音を含んでおり(すべって、もぐって、すわって)、旋律の上方への跳躍と相乗して、動作には一層の勢いが付加される。

歌唱法の見地から記譜を検討すると、1、2小節目冒頭の「ゆきの」の「きの」は、楽譜では8分音符とされているが、明確に2つのシラブルを持っているため、本来は2つの16分音符で記譜されるべきである。同じ箇所の伴奏部右手も、歌唱旋律の補助という観点からすると、同様に2つの16分音符で奏する方が妥当であると思われる。

(い) と (ゆ) の比較考察

(ゆ)の分析にはすでにいくつかの比較を盛り込んでいたが、改めてここに(い)と(ゆ)の比較考察をまとめておく。

(い)は4小節目にオノマトペがあったのに対し、(ゆ)では(い)でいうところの9小節目に当たる5小節目にオノマトペがあり、同じ音楽の上でもその箇所に相違がある。

また(い)は歌唱旋律の1段譜にコードが付されているのみであるが、(ゆ)にはしっかり2段の伴奏譜があり、冒頭に速度指示(♩ = 63)もある。

(い)では動作の終わりにオノマトペ「トントントン」があるが、(ゆ)は助詞「と」を伴って、オノマトペはいずれも副詞的に用いられている。(い)はいわば単独のオノマトペであり、指示するものはシンプルに動作のみである。一方(ゆ)では、オノマトペによってもたらされ

るイメージは、続く動詞とセットになることで場面に深みを与えるものであり、(い)に比して高次であると言える。前述した(ゆ)の6小節目の、促音を含んだ動詞と跳躍音型が、見事にオノマトペのもたらすイメージの受け皿となっており、結部の「きえた」へと至る転部の役割をしっかりと果たしている。

同じ音楽上でも、テキストの相違によってシーンは相当に変容している。しかしいずれもオノマトペを核として、動作と音楽(音型、旋律の進行方向、和声、リズム等)の関係において連動が企図され、それぞれが淀みなく和合した一つの歌として仕上げられている。

2.2. オノマトペを含まない歌(対照分析)

前項の5曲への対照分析として、本項ではテキストにオノマトペを含まない子どもの歌の楽曲分析を試みる。

前項ではオノマトペを手掛かりに、それぞれの歌における動作の側面にスポットを当てて分析を進めていったが、ここではその手掛かりがないため、各曲個別にそのメインテーマとするところを見定めて、そこを分析の軸としたい。その上で、曲中にオノマトペに代わるような歌の核、もしくは作品の枠組みを決定付けているような要素が存在しているのか検証していきたい。

対象曲は、楽曲分析による新たな知見の開拓を期待して、比較的認知度の高いと思われる作品を見定めた上で、以下の4曲を選出した。

《22. すうじのうた》

《27. むすんでひらいて》

《95. チューリップ》

《199. サッちゃん》

《22. すうじのうた》 夢虹二／小谷肇

1. すうじのいち はなあに
こうばのえんとつ
2. すうじのにはなあに
おいけのがちょう
3. すうじのさんはなあに
あかちゃんのおみみ
4. すうじのしはなあに
かかしのゆみや

5. すうじのごはなあに
おうちのかぎよ
6. すうじのろくはなあに
たぬきのおなか
7. すうじのしちはなあに
こわれたラッパ
8. すうじのはちはなあに
たなのだるま
9. すうじのきゅうはなあに
おたまじゃくし
10. すうじのじゅうはなあに
えんとつとおつきさま

⑳ すうじのうた

1. すうじののいちは
2. すうじののいちは
3. すうじののいちは
4. すうじののいちは
5. すうじののいちは
6. すうじののいちは
7. すうじののいちは
8. すうじののいちは
9. すうじののいちは
10. すうじののいちは

この歌の楽譜の下には、イラストが添えられている⁹⁾。更にその下の「あそびかた」という指南書きには、この歌があえて「年長向きの動作のつかないあそび」として提案されたことが明記されている。この歌の主眼は、アラビア数字の1から10までの形体を様々な物に見立てて楽しむという、いわば視覚の遊びである。

テキストは極めて簡潔な問一答形式による会話調になっている。5番「おうちのかぎよ」以外は、全て体言止めである。

音楽も非常にシンプル。前奏は歌の先取りである。7

小節目「なあに」の問いかけの箇所には、この曲中最も音価の長い複付点4分音符のリズムがあり、和声もサブドミナントで不安定である。まさに問いかけという行為の、相手を引きつけるような緊張感のある表現になっている。旋律の初めと終わりがちょうど1オクターヴの間隔になっている点が、問いと答えの整然とした流れに合致していて興味深い。

この歌はシンプルゆえに、闇雲に10番までを繰り返して歌うのは退屈であるように思われる。実践では「あそびかた」に提案されているような工夫（問いと答えの役割分担、ペープサートの活用等）が求められよう。

《27. むすんでひらいて》

むすんで ひらいて
てをうって むすんで
またひらいて てをうって
そのてを うえに
むすんで ひらいて
てをうって むすんで

㉓ むすんでひらいて

1. むすんでひらいて てをうって むすんで またひらいて そのてをうえに むすんでひらいて てをうって そのてをうえに

この歌の動詞は、むすぶ (a)、ひらく (b)、(てを) うつ (c) の3種類である。4行目「そのてを うえに」は、動詞ではなく方向の指示によって示される動作 (d) である。テキストの通り、動詞と方向の指示による動作の示唆だけでは、子どもたちはこの4種の動作を感得することが困難であろう。おそらく子どもは、保育者が歌いながら行う動作を視覚的に把握し、それをまねすることによって相応しい動作に取り組んでいくものと思われる¹⁰⁾。

動詞に付した記号をもとに詩の構造を図式化すると、[abca / bcd / abca] となる。abcの連続が音楽の構造を跨いで2度繰り返され、その後動詞のない動作dが続く。aは開始部であると同時に終結部でもあり、dでは終止しない。

音楽の構造を2小節単位で図式化すると、[ABCD / EFEF' / ABCD] となる。B、Dは完全終止である。Fは旋律の終わりが第3音 (12小節目：1点ホ)、F'は第5音 (16小節目：1点ト) といずれも経過的で、和声的にもサブドミナントである。音楽の構造は、D.C. (ダ・カー

ポ)を含めて考えれば、全体がABAの3部形式である。

終止部分、8小節目のテキストは「むすんで」と連用形になっているが、終止の際にあえて言い切りの形が避けられることによって、歌唱後には一種の余韻がもたらされるように思われる。これは作詞者の企図した創意である可能性もある¹¹⁾。顧みれば、他の動詞も全て連用形になっており、前述の通りdに至っては方向が示されるだけで動詞すら存在しない。連用形の多用が、シンプルで短い歌の中に、流れのある動作をもたらししていると解釈することができる¹²⁾。

《95. チューリップ》

さいた さいた
 チューリップのはなが
 ならんだ ならんだ
 あかしろきいろ
 どのほなみても
 きれいだな

95 チューリップ

近藤 富子 作詞
 日本教育音楽協会
 井上 武士 作曲

動詞のリフレイン「さいた さいた」「ならんだ ならんだ」が、歌の空間に広がりをもたらしている。1、2行目と3、4行目は、倒置法によって感動が強調されている。情景として印象的なのは4行目「あかしろきいろ」の色のコントラストである。「あかしろきいろ」は視覚に訴えて、「きれいだな」という感動を喚起する。

音楽の構成は「前奏 A A' B」で、それぞれが4小節のフレーズである。和声に特筆すべき点はなく、極めて基本的な和音だけで成り立っている。

歌唱旋律はヨナ抜き音階。最高音は14小節目「どのほなみても」の2点二であるが、きれいなチューリップを

上から眺めるさまが表現されているかのようである。

《199. サッチャン》

サッチャンはね
 サチコっていうんだ ほんとはね
 だけど ちっちゃいから
 じぶんのこと サッチャンて よぶんだよ
 おかしいな サッチャン

サッチャンはね
 バナナがだいすき ほんとだよ
 だけど ちっちゃいから
 バナナを はんぶんしか 食べられないの
 かわいそうね サッチャン

サッチャンがね
 とおくへいっちゃうって ほんとな
 だけど ちっちゃいから
 ぼくのこと わすれて しまうだろ
 さびしいな サッチャン

199 サッチャン

原田 寛夫 作詞
 大中 恩 作曲

本稿で採り上げた9曲中最も語彙の多い作品で、詩は3節ある。各節の最終行では「おかしいな」「かわいそうね」「さびしいな」と、主人公の心情が直接的に述べられ

ている。

各節の行構成は〔221〕の5行で、終わりの1行は上述の心情の吐露と、サっちゃんへの名前の呼びかけである。3行目「だけど ちっちゃいから」は全節に共通して、ストーリーを規定する一つの要となっている。第2節4行目には「食べられない」、第3節4行目には「わすれて しまうだろ」等、物悲しい印象を与える言葉が随所にあり、これまでに分析してきた子どもの歌とは趣を異にしている。

テキストに関して際立って顕著なことは、身体的な動作を表す語が皆無であるということである。すなわちこの歌は、前項で分析されたオノマトペを含む諸曲とは一線を画し、歌の中の動作的側面には全く重きを置いていないということである。

和声も複雑で、前奏には増三や長七の和音が見られ、歌のある部分でも下属調の属七や属調の属七といった、他の子どもの歌ではあまり使われないような婉曲的な和音が多用されている。特に節の中心部に当たる11~15小節の間の和声進行は、まるで解決を避けるかのように、あえて遠回りに進行している感がある。

詩の行構造にならって歌の流れを捉え直してみると、初めの2行はまだ落ち着いてしっかりと呼吸が取られているが(6、10小節目の休符)、続く2行から最終行冒頭の心情の打ち明け(11~16小節1拍目)までは、全く休符が置かれていないことがわかる。休符を挟まずに口数の多くなるこの場面には、主人公の心の昂ぶりが感じられる。その後17小節目では不意に間が空き、「サっちゃん」という呼びかけがはっきり印象付けられて一節が閉じられる。そこで聞き手の心に強く印象付けられるのは、初めに指摘した主人公の心情の吐露である。

身体的な動作を示す語が排され、一つのオノマトペも用いられずに書かれたこの歌は、主人公のセンチメンタルな内面を主題としているのである。

旋律はヨナ抜き音階で、このこともまた、この歌に一種の憂いをもたらす要因となっているように思われる。前奏には前述の通り増三、長七等の不協和音が用いられているが、冒頭に8分休符を伴う1~3小節目の右手のリズムは、17~18小節目、すなわちこの歌の終わりにある「サっちゃん」の呼びかけのリズムをモチーフにしたものであると解釈することができる。「サっちゃん」の呼びかけが、音楽によって印象的に先取りされているのである。短い後奏は16~17小節目「さびしいな」(第3節)の箇所を音楽でリフレインしたものだが、主和音上に第6音(ここでは3点二)を残す短七の響きは何ともメランコリックである。

3. 楽曲分析の総括

《おおきなたいこ》では、主として聴覚に訴求するオノマトペが、動作をも引き出す役割を持って歌の中で機能していることが確認された。《おそうじ》では同じ小節に3種のオノマトペが配されていたが、それぞれの違いは掃除用具を用いる人間の動作の違いを示唆し、また歌の中に織り込まれた音楽的遊びが動作の楽しさを引き出して印象的であった。《あひるのぎょうれつ》はテキストの半分以上がオノマトペで書かれているが、曲中で繰り返される2つのオノマトペ「よちよち」「すいすい」は、繰り返される箇所が全て同一の音楽で作曲されており、あひるの動作が印象付けられるよう巧みに工夫がなされていた。異詩同曲で、互いに異なるオノマトペを異なる箇所を持った《いとまき》と《ゆきのこぼうず》の比較から考察されたのは、音楽と違和のない適所にそれぞれに相応しいオノマトペが配されていれば、やはりそれが歌の核となって筋の通った一曲を構築し得る、ということであった。

これら、オノマトペが動作に関わり持つ子どもの歌の楽曲分析では、短くシンプルなテキストの中で大いに力を発揮するオノマトペの表現力を、複数の例によって改めて確認することができた。

その対照として楽曲分析を試みた4曲、オノマトペを含まない子どもの歌として選出された《すうじのうた》《むすんでひらいて》《チューリップ》《サっちゃん》では、総じて視覚面でのアプローチと、内面・心情の表出という点において、オノマトペを含んだ諸曲との表現の相違を見出すことができた。特に《サっちゃん》はオノマトペのみならず、身体的な動作を表す語を一つも含んでおらず、主人公の心情を前面に打ち出した、特異な歌として分析された。今も子どもたちに愛唱され続けている《サっちゃん》には、音楽的創意の更なる検証を含めて、まだまだ研究の余地があるように思われる。

4. 結

本稿の研究によって、筆者は新たに9つの子どもの歌について楽曲分析の成果を重ねることができた。子どもの歌における「あそび」とは何かという問いには、まだ明確な答えを得ることができていないが、オノマトペによってより生き生きと表現される「動作的側面」、またオノマトペによる描写から一歩抜け出したところに感得される「内面の機微」、その周辺に、子どもの成長に寄り添う歌の真価、その源にある「あそび」の要素を明らかにする糸口が見付かるのではないかと筆者は期待している。

今回、オノマトペが動作に関わりを持つ子どもの歌と

して選ばれた歌の中に、小林純一・中田喜直のコンビによる作品が3曲も含まれていた。選曲に特別な偏向を持ち込んだつもりはなかったが、彼らのコンビによる子どもの歌は筆者の目に一際輝いて映り、自然とその魅力に惹つけられた感がある。特に分析を通して垣間見えた、中田の音楽における全体への見渡しと細部への配慮には、目を瞠るものがあった。

芸術歌曲の作曲家としても一流の中田喜直であるが、彼の創作した子どもの歌、特にオノマトペを含んだ作品の研究については、筆者の今後のテーマの一つとしたい。

参考文献

- 石橋尚子・丹野眞智俊 (2004)、「幼児の使用する日本語オノマトペに関する基礎研究 (3) (ポスター発表A、研究発表)」、『日本教育心理学会総会発表論文集』46、1。
- 小野正弘 (編) (2007)、『日本語オノマトペ辞典』、小学館。
- 葛西健治 (2012)、「こどものうたにおけるオノマトペに関する一考察」、『こども教育宝仙大学紀要』3、33-43。
- 小林春美 (1997)、「語彙の獲得：ことばの意味をいかに知るか」小林春美・佐々木正人 (編)『子どもたちの言語獲得』85-109、大修館書店。
- 近藤綾・渡辺大介 (2008)、「保育者が用いるオノマトペの世界」、『広島大学心理学研究』8、255-261。
- 近藤綾・渡辺大介 (2010)、「幼児のオノマトペ知識に関する研究」、『幼児教育研究年報』32、29-36。
- 近藤綾・渡辺大介・大田紀子・伊藤祥子・小津草太郎・越中康治 (2008)、「保育における自然体験活動でのオノマトペ表現に関する実態調査」、『幼児教育研究年報』30、113-119。
- 桜井順 (2010)、『オノマトピア — 擬音語大国につぼん考』、岩波書店。
- 能登慶和 (2007)、「幼児の言語習得過程における一考察 — 言語入力、オノマトペ、模倣の作用」、『研究報告集』20、3-16。
- 原子はるみ・奥野正義 (2007)、「保育活動におけるオノマトペ表現の有効的機能に関する一考察」、『北海道教育大学教育実践総合センター紀要』8、167-174。
- 堀内久美雄 (発行人) (2008)、『新訂 標準音楽辞典』第二版、音楽之友社。
- 宮崎美智子・岡田浩之・針生悦子・今井むつみ (2010)、「対成人・対幼児発話におけるオノマトペ表出の違い：母子絵本読み調査における検討から (発達と知識獲得)」、『電子情報通信学会技術研究報告. TL, 思考と言語 110』63、27-31。
- NHK 放送文化研究所 (編) (1998)、『NHK 日本語アクセント辞典 新版』、日本放送出版協会。

使用楽譜

小林美実 (編) (1975)、『こどものうた200』、チャイルド社。

注

- 1) 『こどものうた200』における通し番号。以下同。
- 2) 前文 (「はじめに」) の中で小林は「いろいろなうた」について、「少しむずかしい歌も入っていますが、先生が歌ってきかせる歌として入れました」と選曲の方針を記している。
- 3) 葛西 (2012)、39頁。
- 4) 原子・奥野 (2007)、近藤・渡辺 (2010)、宮崎・岡田・針生・今井 (2010) など。特に原子・奥野 (2007) では、保育活動中の歌唱におけるオノマトペ表現の実態が、簡易的ではあるが検証されており、幼児による動作とオノマトペ表現の結び付きが指摘されている。
- 5) 例えば「心臓がバクバク」と言った場合、鼓動 (聴覚) とも捉えられるし、心臓の激しい収縮 (動作) と捉えることもできる。このような語意の限定における不確定性は、オノマトペの重要な特性の一つである。
- 6) 明治時代、唱歌教育の成立期から用いられるようになった五音音階の名称。当時音階のドレミ……をヒフミヨイムナを用いて表現していたが、このうち第4音 (ヨ) と第7音 (ナ) を抜いたド-レ-ミ-ソ-ラ-ドという構造をもつためにこの名称がある。 (『新訂 標準音楽辞典』第二版 (2008)、2044頁より抜粋)
- 7) 『NHK 日本語アクセント辞典 新版』 (1998)、959頁、「ヨチヨチ」の項では、発音は全ての音節で有声であるとされている。しかしながら当該詩における「よちよち」は、行末にあって独立している。同辞典の付録227頁には、共通語の母音の無声化の「決まりⅡ」として「《キ》《ク》《シ》《ス》《チ》《ツ》《ピ》《ブ》《シュ》などの拍が、息の切れ目の直前にきて、その拍のアクセントが低いとき」 (下線は筆者による) に無声化するという記述があり、筆者の主張する当該箇所での「ち」の無声化は、この条件に適合するものと考えられる。9小節目の「よちよち」に関しては、テキストとしては単独で行末にあるものの、歌唱では休符を挟まずに「があがあがあ」と続いていくため、いずれの「ち」も有声で発音して差し支えないように思われる。しかしながら4、6、8小節目に関しては、仮にはじめの2つの「ち」が有声で歌われたとしても、発音の法則上、また歌唱法上、行末にあってその先に休符のある3つ目の「ち」は、無声化した方が合理的である。
- 8) 短絡的に敷衍することはできないが、宮崎・岡田・針生・今井 (2010)、30頁では、母親を被験者としたオノマトペ使用の分析の中で、対幼児発話条件ではオノマトペの動詞的使用が多いのに対し、対成人発話では副詞的使用が相対的に増加するという傾向が示されている。
- 9) この歌に限らず、「うたあそび」 (1~47) にはイラストが添えられているものが多い。本稿での楽曲分析には、

イラストは直接影響しないと思われたので、譜例には掲載しないこととした。

- 10) この歌が実際に保育現場で歌われる際には、保育者による説明の中でオノマトペが補助的に用いられることが十分に想定される。(渡辺・近藤 2008)
- 11) ただし、この詩の作者は不詳である。
- 12) 因みに、本稿の譜例で割愛した「あそびかた」には、イラストと共に発展のヴァリエーションが提示されているが、いずれのテキストもオノマトペを含んでいて興味深い。