

NHK ラジオ番組『幼児の時間』「リズム遊び」(あそびましょう) における中田喜直・小林純一の共作 (2)

— オノマトペを軸とした楽曲分析を中心に —

On the Collaborative Works of NAKADA, Yoshinao and KOBAYASHI, Jun'ichi
on the Segment "RIZUMU-ASOBI: ASOBIMASHŌ"
of NHK Radio Program "YŌJI-NO-JIKAN" (2):
Music Analyses Focusing on Onomatopoeia

葛 西 健 治
KASAI, Kenji

Abstract

Of the 50 songs that Nakada (composer) and Kobayashi (poet) wrote together for the NHK radio program "ASOBIMASHŌ," 22 were performed again on the program. These can be regarded as works that were highly valued by them, or works that were well received by listeners after their first broadcast.

In this paper, I focused on these re-performed songs and analyzed them, focusing mainly on onomatopoeia. As a result, it became clear that the three musical features (1) *Dynamics marks emphasize onomatopoeia.* 2) *The most high-pitched tone of the melody is set on onomatopoeia.* 3) *Articulation (staccato and accent in particular) is added to onomatopoeia.*) of Nakada and Kobayashi's works that I found in my previous research were consistent with the results of this analysis.

One of the new features I found in the re-performed songs is the extensive use of a writing style that imitates "WARABEUTA (Japanese children's (folk) song)," a traditional Japanese musical scale. Although their collaborative works with the WARABEUTA style of writing were relatively popular and accepted by listeners at the time of the broadcast, they are rarely sung today (although the original WARABEUTA is still widely used in contemporary Japanese childcare settings). This is instructive in considering the transition in the acceptance of children's songs in Japan from the postwar period to the present.

キーワード：子どもの歌、中田喜直、小林純一、オノマトペ、楽曲分析

0. はじめに

筆者はこれまで、作曲家・中田喜直（1923-2000）と詩人・小林純一（1911-1982）による子どもの歌の共作について、オノマトペの表現に焦点を当てた研究を行ってきた。彼らの協働の最初期に位置付けられるのが、NHK ラジオ番組『幼児の時間』の曜日番組「リズム遊び」の1シリーズとして、昭和27（1952）年から約3年間に渡り隔週で放送された「あそびましょう」という番組である。

葛西（2023a）では放送台本の分析を通して、「あそび

ましょう」の中で生まれた共作の全容（放送（初演）日、曲名、曲数、放送回数（再演数）等）について明らかにすると共に、可能な限り、それらの出版譜の所在に関する調査を行った。また共作のいくつかについては、放送当時のリズム遊びの実例（指導内容の実態）について検証を試みた。

「あそびましょう」の中で生まれた中田・小林の共作の総数は50である（正確には共作ではなく、中田の「編曲」作品に当たる《手を叩きましょう》を含む¹⁾）。それら共作全体のオノマトペについては、葛西（2023b）においてその全てを抽出し、全容を明らかにしている。そこでは《おすもうさん》を唯一の例外として、その他すべての共作（49曲）のテキストに1つ以上のオノマト

pegが含まれていることを確認した。

本稿ではテキスト（放送台本、詩）を中心としたこれまでの研究の成果を踏まえ、更にその音楽的側面を掘り下げて検討すべく、オノマトペを軸とした楽曲分析を行うものである。その結果をもって、子どもの歌の創作における作曲家・中田喜直の理念について考察を加えたい。

1. オノマトペの分類と考察

1.1. 共作全体

共作全体におけるオノマトペをカウントし、近藤・渡辺（2009）による五感に基づくオノマトペの分類法（5項目）に基づいて整理、分類を試みたものが以下、表1である。

表1 共作全体（50曲）のオノマトペ²⁾

	視覚	聴覚	触覚	動作	気分・心情	合計
カウント数	16	43	0	62	4	125
割合（％）	12.8	34.4	0	49.6	3.2	100.0

「動作」のオノマトペが最も多く、次いで「聴覚」、「視覚」という順位である。これらの傾向は、『こどものうた200』（以下、『200』と略記。）におけるオノマトペの表出頻度と大まかに合致する³⁾。「あそびましょう」は、その前に冠するコーナータイトルの通り「リズム遊び」—ラジオを聴取する子どもたちの身体的な「動作」を創出すること—に主眼が置かれており、そのために創作された歌のテキストにおいて「動作」のオノマトペが最も重用されたことは当然の成り行きであったと言える。また、『200』は「チャイルド本社 保育実用書シリーズ」として刊行されており、子どもの遊びを主眼とした選曲がなされたことで「動作」のオノマトペが最も多く抽出される結果となったことは十分に理解できよう。

一方、中田・小林の両者が編者として携わった子どもの歌のアンソロジー、『現代こどものうた名曲全集』（二訂）（以下、『名曲全集』と略記。）におけるオノマトペの表出頻度を見ると、「聴覚」が「動作」を上回って首位、3位が「視覚」という順位である⁴⁾。全100曲からなる同曲集には中田・小林による共作が11曲含まれているが、それらのオノマトペの表出頻度は曲集全体の実態と合致し、「聴覚」が最も多い。『名曲全集』は「第二次世界大戦が終わった後に作られた、たくさんの「こどもの歌」の中から、広くうたわれたものや詩と曲のすぐれたもの100篇を選んだ⁵⁾」と、中田自身がその選曲方針を記している。「すぐれたもの」という文言は、子ども自身が歌う・遊ぶ、という子どもの歌の実用性を中田が軽

んじたものではないと筆者は確信するが、精選された「すぐれたもの」のうちに「動作」よりも「聴覚」のオノマトペが最も多く抽出されたことは、中田の童謡（子どもの歌）観を考える上で示唆的である。

1.2. 番組内で再演された共作（22曲）

「あそびましょう」における共作はほぼ全てが書下ろしの新作であったが、そのうちの22曲は初演（初放送）の後、同番組内で再演されている。それらは、中田・小林による自己評価の高かった作品、もしくは初放送後に好評を得た作品と見なすことができる。番組内で再演された共作（以下、再演曲と略記。）は、「あそびましょう」における中田・小林の協働の最も充実した成果を示すものとして、その特質を象徴的に表していることが期待される。

以上の観点から、再演曲22曲に絞ってオノマトペの数を再集計、再分類したものが以下、表2である。

表2 番組内で再演された共作（22曲）のオノマトペ⁶⁾

	視覚	聴覚	触覚	動作	気分・心情	合計
カウント数	8	16	0	35	2	61
割合（％）	13.1	26.2	0	57.3	3.3	100.0

表1（共作全体）と表2（再演曲）を比較すると、再演曲の方が「動作」のオノマトペの割合がやや大きく、「聴覚」の割合がやや小さいことがわかる。しかしながら、これらの結果をもって、そこに何らか特徴的な差異があるとまでは言えないだろう。「視覚」「気分・心情」については、ほとんど差がないと言ってよい。つまり数的な比較においては、再演曲は共作全体のオノマトペの分類傾向をバランスよく継承していると見なすことができるだろう。

2. 楽曲分析

2.1. 対象曲の選定

数的な分類傾向の比較では共作全体との差異を見出すことができなかったものの、同一の番組内で再演されたという事実は作品の価値、あるいは作者の創意を検討する上で、一定の意義を持つものであると筆者は考える。

よって本稿では、再演曲全22曲を楽曲分析の対象とし、考察を進めることとする。ただし、楽譜の所在が不明なもの（3曲：《きゅっきゅっきゅ》《どうぶつあそび》《大工さん》）、筆者の先行研究においてすでに分析済みのもの（4曲：《ひらひらちょうちょう》⁷⁾《大きなたいこ》⁸⁾《おそうじ》⁹⁾《あひるのぎょうれつ》¹⁰⁾）、テキスト

表3 再演された共作（22曲）におけるオノマトペの全容（「放送回数」降順）

初放送回	曲名	放送回数	視覚	聴覚	触覚	動作	気分・心情
1	あそびましよう	73					らんらん
5	チリンチリンじてんしゃ	10		チリン リンリン		ぐんぐん	
7	ひらひらちようちよう	8				ひらひら	
1	おつむてんてん	7				てんてん とん ぽんぽん ちょん	
2	大きなたいこ	5		どーん とん			
3	ゆきゆきこんこん	5	こんこん				
10	おぞうじ	5				ぱっぱ しゃっしゃ しゅっしゅ	
14	（手を叩きましよう）	5				たんたんたん あっはっは うんうんうん えんえんえん	
4	きゅっきゅっきゅ	4		きゅっきゅっきゅ			
9	じゃぶじゃぶせんたく	4		じゃぶじゃぶ		ごしごし ぎゅうぎゅう	
36	あるましようはしりましよう	4				くるくる たったっ びよんびよん	らんらん
8	いもむしごろごろ	3	ぽっくり(こ)			ごろごろ のそのそ よっちら(こ)	
11	かっちゃんこっちゃん	3		ポーン		かっちゃん こっちゃん	
12	雨だれ	3		ぽ(っ)たん			
52	あひるのぎょうれつ	3		ガァガァ		よちよち すいすい	
6	シーソー	2	ちらちら ゆらゆら	ぎったん ばったん		にこにこ	
30	おしくらまんじゅう	2				ぎゅっ	
38	おすもうさん ^{注1)}	2	(うんとこしょ) (どっこいしょ)				
42	どうぶつあそび	2	もっくり(こ) ぽっくり(こ)	きゃっきゃっ		ぶらぶら ゆらゆら、びよんびよん ばたばた ちょんちょん	
50	大工さん	2	ばらばら くる(り)	ぎこぎこ しゅっ とんとん とととん		ひらひら	
65	スワンよスワン	2				スワン [←すわ]	
69	えっちら山のぼり	2				えっちらおっちら	

（凡例）

- ・「回」は各曲の初演（初放送）回を表す。
 - ・楽譜上のテキストと別掲の詩（縦書き）の間で異同のあるものについては、後者の表記を尊重した。
 - ・原則として詩の表記、用例を尊重しつつ、『日本語オノマトペ辞典』の項目表記を参照しながら適宜、適切な畳語の形に整理した。
 - ・特殊な形態のオノマトペについては、その原型と思われる語を『日本語オノマトペ辞典』から引用し、[←○○]として付記した。
 - ・語意を強調する特殊拍、または小林が創意（例：詩のリズム形成、言葉遊び（洒落）等）に基づいて語頭語尾に付したと思われる追加語は（ ）で明示した。
 - ・テキスト前後のオノマトペの派生型と見なし、独立したオノマトペとしてカウントしなかったものは表から除外した。
- 注1）第38回《おすもうさん》の「うんとこしょ」「はっけよい」については、『日本語オノマトペ辞典』に記載がないため、オノマトペとしては抽出しなかった。ただし、このような「掛け声」も子どもの歌においてはオノマトペに準ずる役割を担い得るため、参考として表に記載した。なお前述の通り、本作品は本稿における楽曲分析の対象から除外した。
- 注2）楽譜の所在が確認できないものは、行全体を塗りつぶして明示した。これらについては放送台本に記載された詩を基にオノマトペの分析、抽出を行った。
- 注3）筆者の先行研究においてすでに分析を済ませているものは、その曲名を太字・斜体で明示した。

にオノマトペを含まないもの（1曲；《おすもうさん》）を除外すると、本稿において新たに楽曲分析を行う対象は14曲となる。

2.2. 対象曲（番組内で再演された共作）におけるオノマトペの全容

楽曲分析に先立ち、分析の軸となる各曲のオノマトペについて、その全容を以下、表3に整理する。

表2において数的に表していたオノマトペの分類を、放送（再演）回数の多い曲から順に、曲毎に具体的に示したものが表3である。オノマトペの分類に当たって

は、個別の字義に則って単独で判断するのではなく、詩のテキストにおける前後の文脈を考慮した上で、それぞれが最も相応しいと思われる項目に分類した。

2.3. 楽曲分析と考察

本稿における楽曲分析の対象曲は前述の通り14曲である。

楽譜の主たる典拠は『かわいいかくれんぼ（中田喜直童謡曲集）』（改訂増補）とし、そこに収載されていないもの（2曲；《手を叩きましよう》《雨だれ》）については『新しく選んだ童謡曲集』に拠った。

以下、再演回数の多い作品から分析を行う。なお紙幅の都合上、譜例の提示は各曲の重要な分析箇所 に絞り、一部をやむを得ず割愛する。

《あそびましょ》

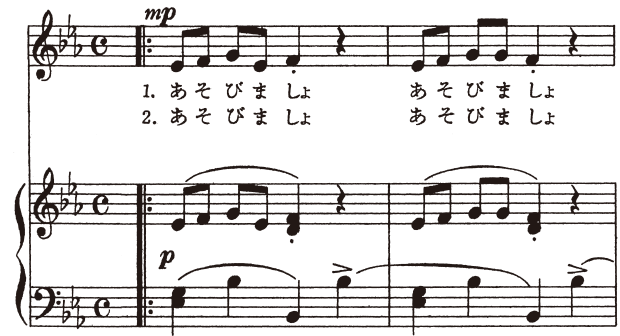
歌唱旋律は完全なヨナ抜き長音階であるが、前奏 (T.2 (2小節目の意。以下同。): 2拍目)・後奏 (T.12: 2拍目) では一部、推移的に第7音 (2点ニ) が用いられている。

前奏・後奏の旋律・和声・アーティキュレーションは全く同一である。ただし、曲の締めくくりに相応しく、後奏にはペダル記号と速度指示 (*poco rit.*) が付加されている (T.12)。

歌い出し (T.3.4) では、「あそびましょ」の「しょ」の箇所 (各小節3拍目) にスタッカートが付されている (譜例1)。先行研究において筆者が指摘した通り¹¹⁾、番組確定表の表記である「あそびましょ」 (下線は筆者による。以下同。) よりも、放送台本・出版譜における表記「あそびましょ」という短い言い切りの形の方が中田・小林の意に適ったものであることがここによく理解される。また T.3.4の各小節4拍目にある左手の4分音符 (変ロ) は、付加されたアクセントと、次の小節へと跨がるスラーとによって、「さあ!」というような合いの手を歌唱旋律に送るかのようである。なお T.4は T.3の単純なりフレインであるが、中田は歌唱旋律の音高にたった1つだけ手を加え (T.4: 2拍目裏で、前出の1点変ホを1点トに変更)、さりげなく変化を付けている。

オノマトペ「らんらんらん」は T.6において初めて歌われるが、そこは楽曲中の最高音である (2点ハ)。更に T.5からのクレッシェンドによって、デュナーミクとしても楽曲中で最も大きく設定されている (*mf*)。「らんらんらん」は T.8で再び歌われるが、初出の T.6と全く同音・同リズムで構成されており、覚えやすさ、歌いやすさが企図されている。「らんらんらん」は歌の結び (T.10) で3度目の登場となるが、音高は前出の2つと異なり主音 (1点変ホ) である。しかしながら、オノマトペ「らんらんらん」は「3つの4分音符」という型で、そのリズムが一貫して統一されている。

オノマトペ箇所 (T.6, 8, 10) の伴奏部に目を向けると、各小節の3-4拍目がいずれも2分音符になっていることが注目される (譜例2)。歌唱旋律は「3つの4分音符」により、言葉に沿った語りに近い、言い切るような歌い方となるが、それを支える伴奏部は長い音価によって響きに広がりを与え、次のフレーズへの接続をなめらかにしている。T.6にはペダル記号が付加されているが、これもまた、オノマトペが歌われる箇所 で伴奏部の音響を豊かにしようという中田の創意の表れの一つである。



譜例 1



譜例 2

2度目のオノマトペ箇所である T.8にはペダル記号がないが、ここは左手の全音符 (変ホ) とスラーを伴う内声によって響きの層が作られるため、実質的にペダル記号は不要である。更に3つのオノマトペ箇所を和声的に比較すると、初出の T.6がバスの跳躍、右手の重音によって曲中のハイライトとして設定されていることがわかる。

《あそびましょ》は番組のテーマ曲として、毎回必ず冒頭で演奏された曲である。そこで歌われるオノマトペ「らんらん」は番組のルーティンとして、その性格付け、雰囲気作りの面で一定の役割を担っていたものと思われる。

《チリンチリンじてんしゃ》

歌い出し (T.3) がオノマトペ「ちりんちりん」である。曲名がそのまま歌い出しのテキストとなっている。

2小節の短い前奏 (T.1-2) は、歌い出し (T.3) の先取りである。同様に後奏 (T.11-12) は T.3のリフレインである。

オノマトペ「ちりんちりん」は3か所 (T.3, 7, 8) で歌われるが、各小節の冒頭が同じ音高 (2点ニ) で作曲され、効果的に印象付けが図られている。T.8: 2拍目では1点ロに下がるが、これは先立つ T.7全体の音型 (2点ニ-1点ロ) を縮小して引き継いだものである (譜例3)。なお、「ちりんちりん」は「4分音符+4分音符」、 「りんりんりん」は「8分音符+8分音符+4分音符」



譜例 3

のパターンでリズム型が統一されている。また、T.3、7の「ちりんちりん」にはアクセントが付され、語感が強調されている。

第2節、オノマトペ「ぐんぐん」が歌われるT.4では、語に対応する1・2拍目のそれぞれに、アクセントを拡大したような形のデクレッシェンドが付加され、やはり語感を強調している。

T.3-5にかけて、歌唱旋律では3小節間連続で所謂「ぴょんこ止め」のリズム〔付点8分音符+16分音符+8分音符+8分音符〕が効果的に用いられ、言葉がダイナミックに表現される。T.6：4拍目の伴奏部にある7連符の上行音型は、クレッシェンドを伴って颯爽とT.7の歌い出し（オノマトペ箇所）に向かう。T.8：4拍目、歌唱旋律はト長調の主音（1点ト）ではなく、あえて第3音（1点ロ）を引き延ばし、意図的に終止感を回避する。2かっこ（T.10）では、3・4拍目で伴奏の音楽が細やかに変化し、流れるように後奏へと接続する。前述の通り、「ちりんちりん」の音楽をリフレインする後奏は、最後にリタルダンドとデクレッシェンドを伴い *ppp* で半終始となるが、それはまるで、遠くへ駆け抜けて行く自転車の後ろ姿を見送るかのようである。

「6小節+延長1小節」という不安定なフレーズも、自転車遊びの疾走感を演出していて妙である。

この曲では全体を通して自転車の疾走感、躍動感を演出する音楽的工夫が随所に施されている。

《おつむてんてん》

2/2拍子、6小節のみという、極めて短い作品である。

詩の各行（全4行）をそれぞれ1小節に振り分けており、行末（各小節の終わり）には全てオノマトペがある。詩節1・3行末のオノマトペはそれぞれ「てんてん」「ぼんぼん」と2音節であるのに対し、同2・4行末のオノマトペは「とん」「ちよん」と1音節である。これがそのまま楽曲に投影されて、シンプルながらも抑揚のある構成となっている。

オノマトペを軸に、伴奏部のアーティキュレーション

には一貫した音楽的工夫が施されている。1・2拍目のスラーを伴ったレガートな流れを3拍目まで接続しつつ、3拍目に行きついた瞬間に、スタッカートによって分断する。その後、4拍目には合いの手のようなスタッカート付きの4分音符、もしくは4分休符を置く、という構造である（譜例4）。3拍目はいずれもの小節もオノマトペの冒頭に位置しており、上述のようなアーティキュレーションの工夫はオノマトペの響き、あるいはそれらが喚起する動作を巧みに際立たせて効果的である。

前奏（T.1-2）は歌い出しの2小節（T.3-4）の音楽をほとんどそのまま先取りしたものである。T.1-4の（歌唱）旋律は3音から構成されており、わらべうた的である。この短い旋律から音階を断定することは困難であるが、譜面上の構成音に基づけば民謡音階（陽音階）と解することができる。T.5-6は短音階（ハ短調）と解するのが自然であろう（譜例5）。



譜例 4



譜例 5

全体は言わば和洋2種の音階が混合した旋律で構成されているが、現代的な感覚では多分に陰鬱な印象を受け、子ども向けの音楽作品としての受容性は低いように思われる。しかしながら、この作品は当時の番組内で7回(第4位)も放送されており、比較的ポピュラーなものとして扱われていたのである。この曲の持つことなく物悲しい響きは、ヨナ抜き短音階による《うれしいひなまつり》(作詞:サトウハチロー/作曲:河村直則(河村光陽)、1936(昭和11)年)に通じるところがある。これらに共通する響きを、ラジオ放送当時(昭和20年代後半)の人々(子どもたち)は違和感なく、身近なものとして受容していたことが推測される。

タイトル及び歌い出しの「おつむてん」という言葉は、わらべうた《ちょちちょあわわ》の中に見られるフレーズで、幼児が自身の手で自身の頭を優しく叩く動作を表したものである。

この作品は、既存のわらべうたを下敷きとした「創作(擬似)わらべうた」と見なすことができよう。

《ゆきゆきこんこん》

調性はヘ長調。

オノマトベ「こんこん」は全て4分音符で作曲されていて統一感がある。

「こんこん」が歌われる箇所では、フレーズの結尾に当たるT8:3拍目の2分音符を例外として、全て、伴奏部の両手にスタッカートが付されている(T.3, 4, 5, 6, 7)。これは明らかに、オノマトベ「こんこん」の響きを縁取った表現である。

T.3-6にかけて、各小節の3・4拍目で左手は属音(ハ)を奏でる。これはオノマトベ「こんこん」の響きを補うと同時に、雪に対する期待感を演出する。奏でる音域も(3点ハ-1点ハ-3点ハ-3点ハ)と推移し、立体的である(譜例6)。またT.5:3拍目からT.6:4拍目にかけて左手で奏される、スタッカートを伴った4分音符のフレーズは、歌唱旋律を1拍遅れで追いかけてながら、冷気に満ちた冬空の清澄さ美しく表現するかのようである。

T.7-8にかけて「こんこん」が3回繰り返して歌われるが、ここは曲中で最も手厚く音楽的な工夫が施されている。伴奏部左手がここで初めて低音部譜表となり、右手も重音で厚みのある響きを奏でる。歌唱旋律、伴奏部共にデユナーミクは p で始まり、T.7のクレッシェンドを経た後、T.8ではデクレッシェンドをもって収束する。T.7:1・3拍目では、歌唱旋律にアクセントが付され、 p の中であえて語意、発語が強調される。伴奏部では1拍毎にスタッカートが付され、同時に1拍毎にペダルの踏み替えが指示されている。これらの細やかな音楽的創

譜例 6

譜例 7

意によって、特にT.7では音楽全体に響きのふくらみをもたせられるが、これはまさに雪に対する期待のふくらみを音楽的に表現したものであると言える。

この作品では明確に、オノマトベが音楽的表現の核として機能している。

《手を叩きましょう》

この作品は中田のオリジナル作品ではなく、編曲作品(原曲不明)である。楽譜上では歌唱旋律に一切の音楽的な指示が付されていないが、これこそが中田が「編曲」としてこの作品に向き合ったことの証左である。しかしながら、テキストの創作(訳詞)に小林が携わっていたことはほとんど確定的であり、また番組内での重用も事実であることから、本稿において分析の対象に加えるこ



譜例 8

とした。

オノマトペはそれぞれの動作(たんたんたん=手を叩く・足踏みをする、あっはっは=笑う、うんうんうん=怒る、えんえんえん=泣く)を端的に示している。

テキストは、「平叙文による動作への誘い」に「オノマトペ」を付す、というシンプルな流れを繰り返し、最後に「ああおもしろい」という感想を付け加えるという構成である。

伴奏部左手はほぼ4分音符で和音を奏するだけであるが、それらは常にスタッカートで演奏するよう指示されている(T.3)。しかしながらスラーのある箇所(T.13他)については、当然その指示の枠外にあるものとして演奏者には理解される。

T.5-6及びT.9-10では、オノマトペ「タンタン¹²⁾」の響きに寄り添うアーティキュレーション(スラー、スタッカート)が伴奏部右手に施されている(譜例8)。

T.16: 3拍目、伴奏部に付されたテヌートは、続くフレーズへの滑らかな接続を企図する音楽的な工夫として理解できる。これは歌唱(旋律)におけるオノマトペの表現とは連関しない。

中田の創意はやはり、和声の工夫において認められる。T.13-14は先立つT.11-12をそっくりそのままリフレインするフレーズであるが、中田はT.14にⅥの和音を用いてT.12(Ⅰの和音)との変化を付けている。続くT.15以降、最後のフレーズでも和声が単調にならないよう細やかな変化を施している(譜例9)。

オリジナルの共作とは異なり、注目をすべき程の音楽的な独創性、もしくはオノマトペを軸とした創意工夫の痕跡をこの作品の中に見出すことはできない。しかしながら、オノマトペを多用したシンプルでわかりやすいテキストと、歌いやすく覚えやすい歌唱旋律とによって、今なお時代を超えて愛唱され続けているところにこの作品の価値があることは確かである。もちろん全くシンプルな和声、伴奏付けで歌い楽しむこともできるが、中田の筆は音楽に彩り、翳りを添えて、その価値を一層高めている。



譜例 9

《じゃぶじゃぶせんたく》

前奏(T.1-2)は歌い出し(T.3-4)の先取りである。和声的には小さな相違があるものの、歌い出しのリズムを先取りしている。

前奏の始めと、オノマトペ「じゃぶじゃぶ」による歌い出し(T.3)にはそれぞれ mf が付されているが、これが曲中で最も大きいデュナーミクの設定となっている。「じゃぶじゃぶ」が再び歌われるT.5: 1拍目には歌唱旋律の最高音(2点二)が置かれている。アクセントも付され、オノマトペは一層強調される(譜例10)。

歌唱部分の全体は、4小節を小楽節とする[ABC]の3部形式である。

歌唱旋律に着目すると、A・Cは下行音型を中心とした順次進行であるのに対し、中間部Bは「ぴょんこ止め」のリズムに乗せた跳躍音型をメインに構成されていることがわかる。伴奏部はA・Cでは厚みのある和音を奏するのに対し、Bは両手のユニゾンで歌唱旋律をなぞるだけである。中田は細やかな音楽的創意を凝らして、全体に大きなコントラストを生み出している。

オノマトペ「ごしごし」(2番: ぎゅうぎゅう、以下同。)の初出(T.8)はBの中間に位置するが、1音(節)毎に変化し跳躍する音型によって、やはりその語意が強調されている(譜例11)。

オノマトペ「ごしごし」が再び歌われるC冒頭(T.11)でも、中田の創意が冴える(譜例12)。歌唱旋律は半音進行を含みつつ、曲中で最も細かい16分音符のリズムで緊張感を高めながら下行する。デュナーミクは始めを p とし、そこから1小節のうちに一気に呵成にクレッシェンドをして曲尾に向かう。これらの音楽的工夫はオノマト

譜例10

譜例11

譜例12

「ごしごし」初出の T.9と強い対照をなし、歌の締めくくりに場面により一層オノマトペの存在感を高め、そのオノマトペが示す動作や表現、遊びを効果的に引き出していく。

《あるきましよう はしりましよう》

全3節、4/4拍子、変奏有節形式。小節の総数は27と、全共作中最も長い作品である。旋律には経過的に第4音 (T.5他) が見られるものの、大枠としてはヨナ抜き長音階と見なして差し支えないだろう。

前奏は第1節の歌唱旋律の終わり2小節 (T.9-10) の先取りであるが、対応部分の和音に1か所だけ相違がある (T.2: 2拍目 = VI^2 / T.10: 2拍目 = IV)。後奏 (T.27) に I ではなく VI_7^1 を用いていることに鑑みれば、前奏の VI^2 も中田が何らかの意図を持って自覚的に使用したものと解釈すべきである (譜例13・14)。

第1節を締めくくり、そのまま間奏を挟まず第2節に移行する場面では、過度な主張のない IV の挿入が自然である。一方ピアノのみ、言わば音楽だけでストーリーを語ろうとする前奏・後奏の場面では、より婉曲的な VI の和音をさりげなく用いることで、そこに微細な彩り、あるいは深みのある余韻がもたらされる。

このような小さな工夫も、中田の創意の結晶の一つとして見落とさずに掬い上げたい。

さて冒頭で指摘したように、この作品は各節をそれぞれに変奏していく変奏有節形式によって作曲されている。各節のテキスト上のモチーフや音楽的要素をまとめて一覧にしたものが以下、表4である。

オノマトペ「らんらん」の登場 (第1節 / T.6他) は番組テーマ曲《あそびましょ》以来であるが、共作中に用いられているのはこの2作のみである。

歌唱旋律は第1・3節が全く同一である¹³⁾。第2節は音高が同一であるが、基本リズムが付点から8分音符に変奏されている (譜例15-1, 2, 3)。

この作品は、楽譜に忠実に音楽を奏でるだけで、あるいはその音楽を聴取するだけで、そこに企図された動作・遊びを自然に感得できることが大きな特長である。

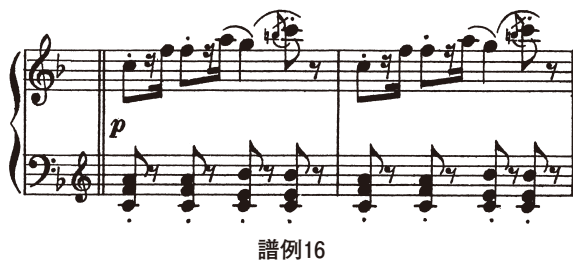
例えば第1節では伴奏部の4分音符のリズムによって「あるく」ことが想起されるが、第2節では歌唱旋律・伴奏部共に8分音符を基本としたリズム及びスタッカー

譜例13

譜例14

表4 《あるきましょう はしりましょう》各節のモチーフ・音楽的要素の一覧

	第1節	第2節	第3節
主動作	あるく	はしる	とぶ
「おててを」…	ふりふり／らんらん	くるくる／たったっ	ひろげて／ぴょんぴょん
動物の直喩	おうま	こいぬ	うさぎ
歌唱旋律の基本リズム	付点	8分音符	付点
伴奏の基本リズム	4分音符	8分音符／2拍フレーズ	4分音符／1拍刻み
「いちにいちに」	アクセント	アクセント	スタッカート



トの付加によって音楽が軽やかに推進し、聴き手は自然と8分音符のリズムで「はしる」動作に誘われる。第3節では歌唱旋律の付点のリズムに加えて、伴奏部右手が歌唱旋律の1オクターヴ上の音をなぞることにより、「とぶ」という軽快な跳躍の動作が一層引き立つ。更に伴奏部には休符の挿入（T.19-20：右手に16分休符、左手に8分休符）、スタッカート・スタッカッティシモの付加（T.19-26）、（歌唱旋律よりも1段階低い）*p*の設定（T.19）、短前打音の挿入（T.19他）（ここまで、譜例16）、オクターヴの跳躍音型（T.24他）等、様々な音楽的工夫を凝らして「とぶ」という第3節の主動作を随所で細やかに演出する。

動作・遊びと音楽の一致が実に鮮やかな、リトミック的要素に富んだ佳品である。

《いもむしごころ》

全共作中唯一、完全に短調（ハ短調）と見なせる作品である。ただし、和声的には定型の完全終止は用いられ

ておらず、多分にわらべうた的な響きの中にある。伴奏部では両手のユニゾンが多用されているが（T.1-4, 7-8）（譜例17）、これもわらべうた的な表現の1つと考えてよい。

注目すべき中田の創意はT.9-12の歌唱旋律の半音階的下行に見られる（譜例18）。ここは直前のオノマトベ（第1節：ぼっくりこ、第2節：よっちらこ）をリフレインする箇所である。T.5-8の上行系に対してT.9-10では下行系を取り、旋律全体に大きな抑揚を形成している。またリズム型も、T.5-8は8分音符主体であったものを、T.9-11では新たに「4分音符＋8分音符＋8分音符」の形を取り、それを3度繰り返す流れへと発展させている。オノマトベのリフレインを、中田はこの作品のハイライトとして作曲している。

歌い終わり（T.12）は安定したIの和音上にあるが、歌唱旋律は第5音を延ばして終止感を回避している。これも西洋和声的な文脈ではなく、わらべうたの延長上にあるものとして捉えるべきであろう。

詩は作詞、と呼べるほどのものではなく、同時進行的な二人の協働によって、あるいは、既存のわらべうた《いもむしごころ》¹⁴⁾を変作する、オノマトベをリフレインするという小林のアイデアを中田が汲む形で創作されたものではないかと推察される。この文脈では前出の《おつむてん》と同様に、本作品も「創作（擬似）わらべうた」の系譜にあるものと言えよう。そのように





譜例18

考えれば、中田がこの作品に短調を選択した意図も理解できる。

《かっちゃんこっちゃん》

冒頭、「♩ = 120 時計の様に正確なリズムで」という速度・表情指示がある。2拍分（あるいは2分音符）でちょうど時計の秒針のテンポ（♩ = 60）となる設定であり、時計の動きを模倣して歌い遊ぶことを明確に企図していることがわかる。

前奏（T.1-4）では、右手（メロディー）は2小節単位で同じ旋律をリフレインする。左手の和声に中田は変化を付けている。

T.9では各節の歌詞に合わせて歌い分け（リズムの変更）が指示されている（譜例19）。筆者の感覚では、第1節「いちじですよ」は、第3節「さんじですよ」と同様に3連符を用いて処理した方が自然であるように思われるが、おそらく中田は「いちじ」という語のアクセントを尊重し、「じ」の箇所（2拍目）で旋律が下行するように作曲したものと思われる。そのために、第1節のみ3・4拍目で4分音符のリズムが歌われることになるが、その異同よりも「いちじ」のアクセントを尊重したところに中田の作曲姿勢の一端が垣間見える。

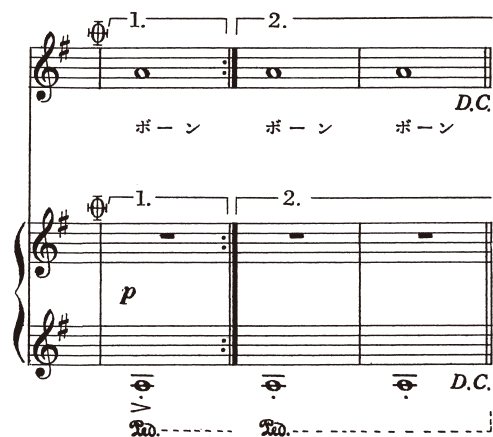
オノマトペ「かっちゃんこっちゃん」が歌われる箇所（T.6-7）は、時計よろしく全く正確に1小節単位で同じ音楽を奏でる。

時計の動き（音）を正確に描写しようという姿勢は、報時音を模したオノマトペ「ボーン」の箇所（T.10-15）も同様である（譜例20）。ここでは伴奏部左手が歌唱旋律と同じ音（イ）を*p*でそっとなぞり、オノマトペ「ボーン」の響きを浮き立たせている。また「ボーン」の音は、節毎にきっちりと1小節ずつ延長されている。これはもちろん、1時間ごとの報時音の増加を描写したものである。

後奏（T.16-19）は前奏の音楽をほとんどそのままに繰り返したものである。ただし終結部に相応しく、デュ



譜例19



譜例20

ナーミクやテンポには変化が付けられている。

《雨だれ》

F. ショパン（1810-1849）の前奏曲《雨だれ》op.28-15を模した前奏に始まることを特徴とした、瀟洒な作品である。前奏部（T.1-2）のみ4/4拍子で、歌が始まっては2/4拍子となる。なお《雨だれ》の音型（T.1：シーソーレの下行型（移動ド；ミードソ））は、歌唱旋律のモチーフとしてT.4-5の中に引用されている（譜例21）。

オノマトペ「ぼったん」は6回歌われるが（T.5, 6, 9,

譜例21

10, 13, 14)、それぞれの歌唱旋律は全く同一の音で構成されている(ラーレの下行)。ただしデュナーミク、アーティキュレーション、休符、和声等が細やかに書き分けられていて、オノマトペを際立たせる静寂が巧みに表現されている。

「ぼったん」の初出箇所(T.5-6)を例に分析すると(前掲、譜例21)、T.5: 1 拍目では右手が歌唱旋律をなぞり、同2 拍目では左手が1 オクターブ低い音域で同じ音型をリフレインする。2 拍目に響くのはピアノによるリフレインの音のみで、そこに歌声はない。続く T.6: 1 拍目は歌唱旋律だけがアカペラの状態で歌われ、同2 拍目は前の小節と同様に、左手のみで同一音型をリフレインする。響きが徐々に静寂に向かう、換言すれば、「ぼったん」という雨音に耳を澄ます、あるいは第1 節の歌詞「みていてごらん」の通り、雨粒の落ちる様子に目を凝らす情景が、音楽的に見事に表現されている。

続くオノマトペ箇所 T.9-10の音楽表現は、初出と全く同一である。

3 回にオノマトペが現れる T.13-14では、その表現が更に深化する(譜例22)。まず、T.13: 1 拍目で和音がV からV₇に発展し、同2 拍目では左手の演奏も消え、全体が全くの静寂になる。続く T.14は、1 拍目に「ぼったん」がアカペラで歌われるのみで、伴奏部は全く休止し、静寂の表現がピークとなる。その後、T.13の音楽を引き継いだ短い間奏を挟み、T.3にリピーティングして第2 節を歌う、という流れとなっている。

譜例22

後奏の前半部分(T.17-18)は、歌い出しの2 小節(T.3-4)をそのままリフレインしたものである。続く T.19-20も、「ぼったん」が歌われる T.5-6を伴奏部が主体となって継承したものである。最終小節(T.21)では「ぼったん」の出だしの音に相当する1 点イが、曲中で最も小さなデュナーミクであるpppで静かに余韻を残す。

《シーソー》

前奏(T.1-2)は歌い出し(T.3-4)の先取りである。

音階はヨナ抜き長音階(ヘ長調)とも取れるが、歌唱旋律及び楽曲全体の終止型(T.6がV₇、T.10がVでいずれも半終止)を考慮すると、律音階(田舎節音階)と見なした方が妥当かもしれない(譜例23)。

オノマトペ「ぎったん」「ぼったん」は、シーソーの動きを描写し、周期的・規則的に「8 分音符+ 8 分音符」のリズムで繰り返し歌われる。2 音の配置には3 パターンあるが、音型はいずれも言葉のアクセントに従い、後者が下行する形が取られている。上述の周期性・規則性は詩においてすでに企図されたものであり、中田は奇を衒わずに詩の枠組みを尊重して作曲したと言える。

歌唱旋律のリズムパターン〔8 分音符+ 8 分音符+ 16 分音符× 4〕は、4 小節間(T.3-6)を通して一貫している。

伴奏部のアーティキュレーションの指示が非常に細かい。スタッカート、テヌート、スラーを細かく付して、シーソーの動きをありありと描写している。

歌唱部分(T.3-6)の伴奏部のリズムパターンは、2 小節毎に書き分けられている。旋律が下行的性格で書かれた T.3-4では、伴奏部は8 分音符を軸としたリズムパターンを取る。一方、旋律が上行する T.5-6では、伴奏部は2 拍目に付点のリズム〔付点8 分音符+ 16 分音符〕を置き、旋律の上行を下支えている。特に T.6では歌唱旋律と共にクレッシェンドを伴って、シーソーの勢いを演出する(前掲、譜例23)。

譜例23

《おしくらまんじゅう》

4音のみで旋律を構成する民謡音階の作品である。《おつむてんてん》《いもむしごろごろ》に比して最もわらべうたに近似した作品であり、主に唱え言葉で遊ばれる子どもの伝承遊び「おしくらまんじゅう」を下敷きとして創作されたことが明白である。そのままアカペラで歌唱しても十分にわらべうたとして通用する作品である。

前奏 (T.1-2) は歌い出し 2 小節 (T.3-4) の先取りである。各小節の 1・2・3 拍目に付されたアクセント (譜例24) は、T.4でオノマトペ「ぎゅっぎゅっぎゅ」を強調する 3つのアクセントに呼応する (譜例25)。T.1 (T.4) の 2 拍目でさりげなく和音が変化するが (I → VI₇¹) (前掲、譜例24)、これはやはり、単調を避けて音楽に小さな遊びを加えた中田の創意である。

T.5: 3・4 拍目の歌唱旋律の音型は、第 1 節「なくこは」よりも第 2 節「さむさも」のイントネーションを優先している。

曲尾 (T.6) はやはり、わらべうた的特徴を反映して半終止である。音楽はオノマトペ「ぎゅっぎゅっぎゅ」が歌われる T.4を引き継いでいる (譜例25・26)。

譜例25

譜例26

譜例24

《スワンよスワン》

調性はニ長調。3/4拍子の作品は共作中他に 1 例、《ひらひらちょうちょう》があるのみである。明らかにワルツの音楽を企図した作品である。

詩は「スワン スワン スワン」の行を例外とし、七五調である。ただしその例外も、語間の空白を含めた五音として、七五調のリズムの中で自然に読むことができる¹⁵⁾。スワン (白鳥) を擬人化し、特に第 2 節には「しろいドレス」「森の王女さま」というモチーフを用いてファンタジックな内容である。

筆者は詩の 2 行目で 3 度繰り返される「スワン」をオノマトペ「すわ」の派生形と見なし、スワン (白鳥) が



湖上を滑る様子を描写するものとして解釈した。それはまた同時に名詞「スワン」を洒落た語としても捉えられ、小林の遊び心が垣間見えるようで興味深い。

オノマトペ「スワン」が歌われるのはT.5-6の2小節間である(譜例27)。ここに和声上の顕著な創意が見て取れる。T.5-6は二長調上の[II₇-V₁₁(第3音・第5音省略)]と分析できるが、これはト長調上の[VI₇-I₉(第7音省略)]と見なすこともできる。つまり、この2小節間は前後の主調(二長調)の世界から離れ、そこだけが下屬調(ト長調)の世界にワープしているかのように捉えられるのである。スワン(白鳥)が青い湖上を軽やかに滑り行く動作、その優雅な情景が、まるで一瞬の異世界として現出するかのようである。

前奏(T.1-2)は歌唱旋律の歌い出し(T.3)の先取りであり、後奏(T.15-18)は歌い終わりの4小節(T.11-14)のリフレインである。和声的に細やかな変化が付けられてはいるものの、特筆すべき程の創意は看取できない。

日本語の「白鳥」ではなく、「スワン」という外来語そのものを前面とした当たり、発表当時はかなり新鮮に受け止められたのではないと思われる。番組の終盤(第65回:1954(昭和29)年7月6日)に発表されたことに鑑みても、中田・小林の双方にとって先駆的、挑戦的な作品であったことが窺える。

《えっちら山のぼり》

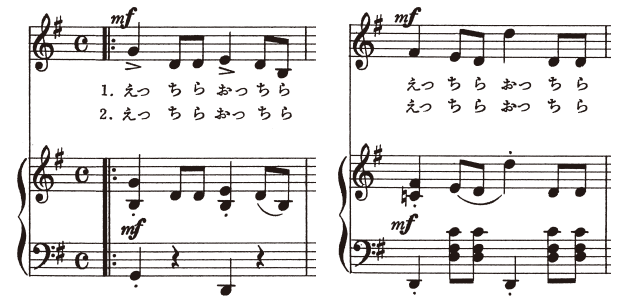
歌唱旋律・伴奏部共に随所で経過的に第4・7音を用いつつも、基調はヨナ抜き長音階である。山のぼりののどかな情景が、ヨナ抜き長音階の響きによって上手く演出されている。

オノマトペ「えっちらおっちら」の初出は歌唱旋律の冒頭(T.3)であるが、そこでは1・3拍目にアクセントが付され、オノマトペの響きが強調されている(譜例28)。

「えっちら」のみを抜き出して歌うT.5を含めて、オノマトペが歌われる箇所(T.3, 9)は全て同一のリズム型[4分音符+8分音符+8分音符]で統一されている。その一方、旋律の構成音(音列)は全て書き分けられている。特に3回目にオノマトペが歌われるT.9では、音型は大きな振幅で1オクターヴも上下に跳躍し、最後のひと踏ん張りとはばかりに懸命に歩を進める様がコミカルに表現されている(譜例29)。

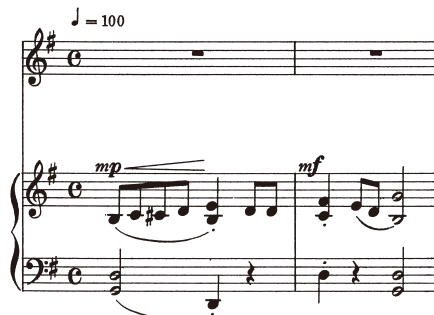
前奏(T.1-2)(譜例30-1)は、印象的な半音階進行のあるT.7(譜例30-2)をモチーフに構成されている。後奏(T.11-12)(譜例30-3)は前奏の音楽を和声的に補強し、ややデフォルメしたものである。

後奏の終わり、曲尾(T.12)で最大のデユナーミ(*f*)が設定されていることも興味深い(前掲、譜例30-3)。伴奏部のピアノが主人公を“伴走”して、共に山のぼりを楽しんでいるかのようである。



譜例28

譜例29



譜例30-1



譜例30-2



譜例30-3

2.4. 補足

筆者の先行研究において分析済みの4曲については、本稿での再分析は行わないこととした。ただし、典拠とした楽譜が相違するため、本項においてエディション比較を行い、その結果を参考情報として付記しておく(16)。なお取り上げる順序は再演回数の降順である。

《ひらひらちょうちょう》

速度指示に異同がある。本稿の分析の典拠、『かわいいかくれんぼ(中田喜直童謡曲集)』(改訂増補)(以下、『中田』と略記。)では「J=108」であるのに対し、先行研究で典拠とした『名曲全集』では「J=118」と、若干速めの設定に変更されている。

T.4、下行音型で「ちょうちょ」と歌う箇所では、『中田』ではデクレッシェンドが付されているが(譜例31)、『名曲全集』では何も付されていない。これは後者では自明のこととして省略したか、または単純に浄書の際に挿入を忘れた(『名曲全集』の編者である中田も気が付かなかった)とも考えられる。



譜例31

《大きなたいこ》

注17にも記した通り、本作品は先行研究の中で2回分析を行っている。ここでは葛西(2018)の典拠、『名曲全集』とのエディション比較を中心に述べる。

この作品でも速度指示に異同がある。『中田』では「J=56」、『名曲全集』では「J=66~72」である。《ひらひらちょうちょう》と同様に、後者で若干速めの、しかも幾分幅を持たせた速度設定に変更されている。

デュナーミクでは2箇所、異同がある。歌い出しのT.3、『中田』は歌唱旋律・伴奏部共に *mf* で始まり、続くT.4で伴奏部だけに *f* が付されている(譜例32)。一方『名曲全集』ではより簡潔に、T.3が歌唱旋律・伴奏部共に *f* で始まり、T.4はそのまま継続となる。もう1箇所、歌い終わりのT.10において、『中田』は歌唱旋律に *p* とクレッシェンドが付されているに対し、『名曲全集』の



譜例32



譜例33

同箇所は *p* があるのみで、クレッシェンドはない。デュナーミクに関しては、『中田』の方が凝った作りとなっているが、『名曲全集』ではそれを簡略化して大小のたいこ(音量)のコントラストをより明確にした、と言えるだろう。

歌詞の表記にも一部異同がある。『中田』ではオノマトペが全てカタカナ表記であるのに対し、『名曲全集』ではひらがな表記である(前掲、譜例32)。そもそも『中田』に掲載された縦書きの詩はひらがな表記であることから、詩の尊重という意味において『名曲全集』で修正が図られたと考えることができる。なお細かいところではあるが、歌い出し(T.3)、『中田』では「おきな」という表記されているところ(前掲、譜例32)、『名曲全集』では「おおきな」に修正されている。これも前者が単純な表記の誤りであると推察される。

《おそうじ》

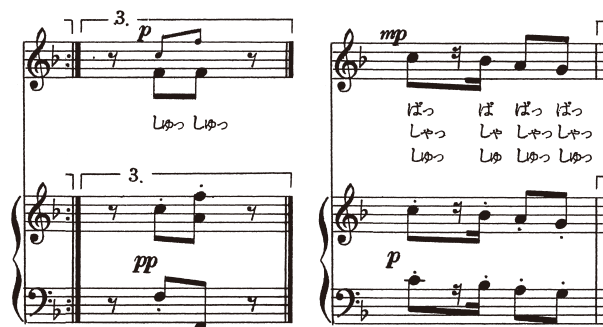
この作品は『名曲全集』に収載されておらず、先行研究で典拠としたのは『200』である。

速度指示に異同はなく、いずれも「J=96」である。

『200』には前奏がないが、『中田』には独立した4小節の前奏(間奏)がある(譜例34)。また『200』は単純な有節形式で書かれているが、『中田』は第3節の終わ



譜例34



譜例35

譜例36

りに独立した小節(3かっこ:T.13)を与え、小音符で歌唱旋律のオプションまで設けている(譜例35)。

歌い出し(T.5, 6)、「おそうじ」が2回歌われる箇所では、『中田』ではいずれも1拍目、「お」の箇所にアクセントが付されている。これは『200』にはない。

伴奏部のリズム・音は随所に異同があるが(T.9, 10, 12)、当然ながら原曲である『中田』の方がより歌唱旋律に寄り添い、遊び心に富んでいて秀逸である。

デユナーミクの指示も『中田』の方が細やかである。『200』では歌唱旋律と伴奏部のデユナーミクが全く同一とされているが、『中田』では伴奏部の方を一段階抑えて設定するところが2箇所に見られる(T.11, 14)(譜例36)。

以上を踏まえれば、『200』は明らかに原曲を簡易化した編曲譜であることが明白である。『200』の楽譜上に編曲者名が明記されていないことは、研究上の観点から甚だ遺憾である。

なお『200』では伴奏部と同様のスタッカートが歌唱旋律のオノマトペ箇所の全てに付されているが、『中田』では伴奏部にあるのみである。「ばっ」「しゃっ」「しゅっ」はいずれも短く発語されるオノマトペであることから、中田は歌唱旋律へのスタッカートは不要と考えていたものと思われる。

《あひるのぎょうれつ》

速度指示に異同がある。『中田』は「♩ = 104位」、『名曲全集』は「♩ = 108くらい(ママ)」と、ほとんど差がない程の細かな変更が加えられている。

デユナーミクの異同は1箇所、歌い終わりのT.10に確認できる。『中田』には何もないが、『名曲全集』では歌唱旋律、伴奏部共に*f*が付され、オノマトペが強調されている。

伴奏部には2箇所、大きな異同がある。

T.2: 4拍目、『中田』は両手共に休符であるが(譜例37-1)、『名曲全集』では右手に「付点8分音符+16分音符」のリズムによる合いの手(1点ハ)が挿入されている(譜例37-2)。

T.8: 2・3拍目の和声(右手の構成音)について、『中田』では[IV¹) - II]であったものが『名曲全集』では[VI - II]に変更され、しかも3拍目のII是和音から単音(と・1点ト)に集約されている(譜例38-1, 2)。

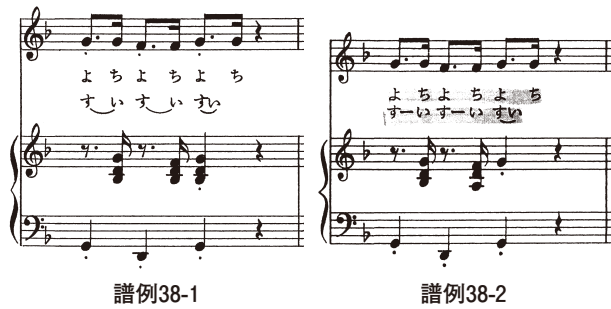
『名曲全集』における変更は、いずれも音楽に一層の躍動感をもたらすものである。

なお『中田』では歌い出しの「あひる」の「あ」、またオノマトペ「よちよち」が歌われる全ての箇所の「よ」の部分にスタッカートが付されているが、『名曲全集』では全て省かれている。



譜例37-1

譜例37-2



3. 総合考察

葛西 (2018: 35-36) では、『名曲全集』における中田・小林の共作について、オノマトベの扱いの観点から ①強弱記号 (特に *mf*, *f*, $< >$) の付加 ②歌唱旋律の最高音の設定 ③アーティキュレーション (特にスタッカート) の付加 ④楽曲の全体イメージのインスピレーション の4つの音楽的特徴を挙げた。これらの特徴を整理し、本稿の分析結果と照らし合わせたものが以下、表5である。なお④は拍子の選択や速度 (表情) 指示、曲中のリズム・モチーフ等に係るオノマトベとの関連性に着目して項目立てたものであったが、本稿では有意義な抽出結果が得られなかったため割愛した。

①は18曲中10曲に該当する。強弱記号の付加は、「あ

そびましょ」における共作においてもオノマトベを強調する有用な音楽的創意の1つとして機能していると言える。一部「*p*系」として抽出したものもあるが、作品の内容によっては、歌われるオノマトベの語感、存在感がむしろ*p*によって強調される場合がある。

②は18曲中7曲と、やや少ない印象である。表2の通り、再演された共作のオノマトベが最も多く分類されたのは「動作」であるが、それらは必ずしも感動あるいは情動の頂点としてではなく、そこに向かう身体的プロセスを担うものとして歌の中に機能していると捉えられる。

③は3項目のうちで最も特徴的な結果が得られた。18曲中16曲に該当し、アーティキュレーションの付加によってオノマトベを強調するスタイルが、「あそびましょ」の時期から中田の創作の基礎に位置付けていたことがわかる。

サトウ・ハチロー (1903-1973) と中田との共作17曲について楽曲分析を行った薩摩林は、オノマトベ (擬声語・擬態語) に係る音楽的特質として、「スタッカートや付点を駆使した音楽付け」「細やかなダイナミクス」「擬声語・擬態語に付けられた旋律の直後に休符を置き、わずかな間を生じさせ、擬音を引き立たせる書法」の3点を挙げている (薩摩林2016: 26)。前者2点は上述の③①に照応し、子どもの歌のオノマトベに対する中田の創

表5 楽曲分析のまとめ (オノマトベの扱いに係る音楽面の特徴)

曲名 (再演回数降順)	①強弱記号の付加 (主に <i>f</i> 系)	②最高音の設定	③アーティキュレーションの付加 (主にスタッカートとアクセント) ※伴奏部を含む ^{注1)}
あそびましょ	○	○	○
チリンチリンじてんしゃ	○	○	○
ひらひらちようちよう			
おつむてんてん			○
大きなたいこ	○		○
ゆきゆきこんこん	○ (<i>p</i> 系)		○
おそうじ	○	○	○
手を叩きましょう			○
じゃぶじゃぶせんたく	○	○	○
あるきましょはしりましょ			○
いもむしごろごろ	○	○	○
かっちゃんこっちゃん			○
雨だれ	○ (<i>p</i> 系)		○
あひるのぎょうれつ	(○) ^{注2)}		○
シーソー			○
おしくらまんじゅう			○
スワンよスワン		○	
えっちら山のぼり	○	○	○

注1) 歌唱旋律に直接付加がない場合でも、伴奏部におけるアーティキュレーションの付加が明らかに歌唱旋律のオノマトベを強調するものとして解釈できる場合には抽出した。

注2) 『中田』では該当しないが、先行研究で扱った『名曲全集』では該当する。

意に通底するものとして捉えることができる。3点目は本稿の分析結果とは有意に重ならない¹⁷⁾。

音階の側面から注目されるのは、度々触れてきた「創作(擬似) わらべうた」の存在である。《おつむてん》《いもむしごろごろ》《おしくらまんじゅう》は民謡音階もしくは短調(混合)で作曲されている。また、ここに律音階の《シーソー》を加えることもできるだろう。ベースにあるわらべうたそのものは現代の保育の場でも歌い継がれているが、「あそびましよう」放送当時には重用されていたこれらの創作(擬似) わらべうたは、現代の保育の場で歌われる機会がほとんど皆無と言っても過言ではないだろう。

純日本的な音調に近い共作の認知度が低い反面、西洋音階との折衷とも言えるヨナ抜き音階による共作は《大きなたいこ》《あひるのぎょうれつ》を筆頭に、いまだ保育の重要なレパートリーとして存在している。戦後から現代に至る子どもの歌の受容の変遷の一側面が垣間見えるようで興味深い。

4. おわりに

小林は自選集『“あひるの ギョウレツ” 小林純一詩子どもの歌曲集』のあとがきの中で、「あそびましよう」における中田との共作について、「ぜんぶ3才の幼児を対象に、そのリズム表現という行動性を引きだすための歌」であり、「そのために、心理や感情の掘り下げを排し、日常的即物的な素材を単純でストレートに、擬声語なども、ごく一般的なもの—というような、きわめて限られたわくの中で作ったので、ずいぶん作りにくかったことを覚えています」と述べている。小林が苦心しながら生み出した「(3歳児の) リズム表現という行動性を引き出す」ための詩に対して、中田がその音楽的創意を結集し、誠意を持って、また楽しみながら作曲に向き合ったであろうことを、筆者は本稿の楽曲分析を通してひしひしと感じ取ることができた。

ちょうど今、3歳児の子育て真っ最中の筆者にとって、これらの歌が現代の子どもたちにどのように響くのか、どのように歌い遊ばれる可能性を秘めているのか、という点が、また大いに関心を引かれるところである。

歌は歌ってこそ、歌われてこそ、その真価が発揮されることは自明のことである。今後は実践的なアプローチを視野に入れながら、更なる研究に取り組んでいきたい。

注

1) 「あそびましよう」(放送台本)における《手を叩きましよう》の扱い、また作者等の識別の状況については葛西(2023a: 41)を参照されたい。

- 2) 表1は、葛西(2023b)表2を修正し、再掲したものである。オノマトペの分類を再検討した結果、「視覚」と「動作」のカウント数に変更が生じたため、本稿で修正した。
- 3) 葛西(2012: 39)
- 4) 葛西(2018: 25)参照。以下、『現代こどものうた名曲全集』に関する事項については前掲書を参照されたい。
- 5) 『名曲全集』「あとがき」より引用。
- 6) 表2は、葛西(2023b)表3を修正し、再掲したものである。引用元の表を精査したところ、エクセルの集計処理において、「視覚」のオノマトペのカウント(計算式)に係る誤りが発覚したため、本稿において大幅な修正を行った。そのため、本表に基づく考察も葛西(2023b)から大幅に修正している。
- 7) 葛西(2018: 30)
- 8) 葛西(2014: 62-63)及び葛西(2018: 26)
- 9) 葛西(2018: 63-64)
- 10) 葛西(2014: 64-65)及び葛西(2018: 27)
- 11) 葛西(2023: 36)
- 12) 典拠とした楽譜上の表記に則って、ここではカタカナで表記した。
- 13) T.23: 2拍目の16分音符は1点へで記譜されているが、これはほぼ間違いなく校正上の誤りである。第1節と同じ、また当該箇所伴奏部右手の音と同一の(1点)ト音が正しいものと判断できる。
- 14) 『こどものうた200』(頁)に旋律譜と遊び方のイラストがある。またWebサイト「くもん子ども浮世絵ミュージアム」内には、歌川広重作の木版浮世絵(子ども絵)として「風流おさなあそび/風流をさなあそひ(男の子)」が画像と共に紹介されており、そこに描かれた16種の遊びの中に「(3.) いも虫ごろごろ」がある(https://www.kumon-ukiyoe.jp/index.php?main_page=product_info&cPath=8_20&products_id=689 最終アクセス: 2024年10月24日)。なお原曲のわらべうたは民謡音階(陽音階)である。
- 15) 前後の文脈の流れで音読すると、「スワン スワン スワン」というように、下線部をそれぞれ1音節(延べ五音)と感得して自然である。
- 16) 葛西(2014)《大きなたいこ》《おそうじ》において典拠としたのは『こどものうた200』、葛西(2018)《ひらひらちょうちょう》《大きなたいこ※再分析》《あひるのぎょうれつ》で典拠としたのは『現代こどものうた名曲全集』(二訂)である。
- 17) 薩摩林(2016)で例示されたオノマトペ箇所を確認すると、3例中2例がオノマトペの後に助詞「と」を伴っており(例: ぼろん と)、オノマトペの直後に休符が置かれるのは自然な成り行きである。一方、本稿の分析対象曲において小林が用いたオノマトペはいずれも助詞を伴わずに独立しているため、必然的に休符の後置は不要で

あったと考えられる。

引用・参考文献

- 葛西健治 (2014)、「オノマトベを手掛かりとした子どもの歌の楽曲分析」、『こども教育宝仙大学紀要』 5、61-71。
- 葛西健治 (2018)、「『現代こどものうた名曲全集』(二訂)における中田喜直・小林純一の共作—オノマトベの表現に着目して—」、『こども教育宝仙大学紀要』 9 (2)、95-102。
- 葛西健治 (2022)、「子どもの歌のオノマトベに関する中田喜直・小林純一の思考」、『こども教育宝仙大学紀要』 13、27-32。
- 葛西健治 (2023a)、「NHK ラジオ番組『幼児の時間』「リズム遊び」(あそびましよう)における中田喜直・小林純一の共作—放送台本の分析を中心に—」、『こども教育宝仙大学紀要』 14、35-47。
- 葛西健治 (2023b)、「中田喜直・小林純一の協働に関する研究 (4)」、『日本保育学会第76回大会発表論文集 (2023)』、K-339-340。
- 小泉文夫 (1994)、『日本の音』、平凡社。
- 小林純一 (1964)、『“あひるの ゑょうれつ” 小林純一詩子どもの歌曲集』、フレーベル館。
- 近藤綾・渡辺大介 (2009)、「保育者が用いるオノマトベの世界」、『広島大学心理学研究』 8、255-261。
- 笹森誠 (2004)、「童謡にみる中田喜直作品の特色について」、『青森明の星短期大学研究紀要』 30、1-21。
- 薩摩林淑子 (2016)、「中田喜直の童謡作品の音楽的特質と現代における意義—楽曲分析を通して—」、『鎌倉女子大学紀要』 23、17-29。
- 中田喜直 (2006)、『新版 実用和声学』、音楽之友社。

使用楽譜

- 小林美実 (編) (1975)、『こどものうた200』、チャイルド本社。
- 中田喜直 (1959)、『かわいいかくれんぼ (中田喜直童謡曲集)』(改訂増補)、野ばら社。
- 中田喜直 (編) (1961)、『新しく選んだ童謡曲集』、カワイ楽譜。
- 中田喜直・小林純一 (編) (1990)、『現代こどものうた名曲全集』(二訂)、音楽之友社。