

# 『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

—オノマトペの表現に着目して—

A Study of Collaborative Works  
of NAKADA, Yoshinao and KOBAYASHI, Jun'ichi  
on *GENDAI KODOMONO-UTA MEIKYOKU ZENSHU* (Masterpieces of  
Japanese Contemporary Children Song) (2<sup>nd</sup> Edition):  
Focusing on the Expression of Onomatopoeia

葛西健治  
KASAI, Kenji

## Abstract

Yoshinao Nakada (composer) and Jun'ichi Kobayashi (poet) are editors of *GENDAI KODOMONO-UTA MEIKYOKU ZENSHU* (Masterpieces of Japanese Contemporary Children Song) (2nd Edition). They put 11 pieces of collaborative works in the album. The 9 pieces of those include onomatopoeia in a text. I analyzed all of them, and found the following characters about their way of expression of onomatopoeia :

- 1) Plural poetry includes the onomatopoeia in a title.
- 2) Plural poetry completes the last of the stanza clause in onomatopoeia.
- 3) Dynamics marks (of music) emphasize onomatopoeia.
- 4) The most high-pitched tone of the melody is set on onomatopoeia.
- 5) Articulation (staccato in particular) is added to onomatopoeia.
- 6) Onomatopoeia serve a function of an image of the whole music.

キーワード：オノマトペ、子どもの歌、楽曲分析、教材研究、保育者養成教育

## 0. はじめに

筆者はこれまで、子どもの歌のテキストにおけるオノマトペに着目し、楽曲分析を中心とした作品研究を行ってきた。その中で特に、作品としての完成度の高さ、質的な充実が注目されたのが、中田喜直（なかだ・よしなお）の作曲、小林純一（こばやし・じゅんいち）の作詞による子どもの歌の諸作品であった<sup>1</sup>。

中田喜直（1923-2000）は、戦後の子どもの歌を代表する作曲家の一人である。《めだかのがっこう》《かわいいかくれんぼ》《ちいさい秋みつけた》など、彼の作品の多くは今なお保育現場の重要なレパートリーとして、子どもたちに愛唱され続けている。小林純一（1911-1982）は中田より一回り年長の童謡詩人で、東京童話作家クラブ

の設立や日本児童文学者協会の創立など、詩人・文学者の立場から、戦中・戦後の日本童謡を牽引した人物の一人である。

1969年（昭和44年）に音楽之友社から刊行された『現代こどものうた名曲全集』（以下、原則として『名曲全集』と略記する。）は、その両人が編者として携わった子どもの歌のアンソロジーである。収載作品の選定に当たっては、当然ながら、子どもの歌に対する二人の審美眼が根拠となっているはずである。またそこに含まれる中田、小林による共作は、編者の双方（少なくともどちらか一方）が自信を持って収載を決定した、言わば自薦作ということになり、それらの作品には二人の協働の最も充実した成果が盛り込まれていることが期待される。

なお『名曲全集』は「新訂」と銘を打たれた初版が第32刷まで刊行された後、1990年（平成2年）に「二訂」の第1刷が刊行され、現在に至っている（詳細は後述す

こども教育宝仙大学 准教授

る)。本稿ではまず『名曲全集』の概要を展望し、改訂における作品の入れ替えについて整理を行う。続いて、オノマトペを軸とした筆者のこれまでの研究を踏まえながら、現行の「二訂」に収載された中田、小林の共作について分析を行い、子どもの歌のオノマトペの表現に関する彼らの創意、また特徴の一端を明らかにする。

## 1. 『現代こどものうた名曲全集』

### 1.1. 概要

『名曲全集』は1969年(昭和44年)2月20日に初版(第1刷)が刊行され、第32刷まで増刷を重ねた後、1990年(平成2年)10月10日に二訂(第1刷)が出された。現在も市販され容易に入手可能なものは、この二訂の増刷である。

タイトルの頭に「現代」とあるが、これは今日において字義通りに捉えるべきものではない。「あとがき」の冒頭には「第二次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」とあり、「戦後の創作」が、選曲の基準の大前提であったことが明示されている。明治時代に作られた唱歌や大正時代の童謡の多くは今なお愛唱されているが、このアンソロジーに収められた作品は、そのような戦前から歌われていた子どもの歌とは一線を画して捉える必要がある。すなわち『名曲全集』における作品は、戦後の復興期、つまり初版の当時における「現代」に生きた詩人、音楽家が、新たな気概を持って意欲的に創作した新しい「こどもの歌」なのである。タイトルに「現代」を冠し、「名曲」と銘打ったところには、戦争を終え、子どもの歌の新しい時代を切り拓こうという中田、小林両氏の気概が表れているように思われる。

中田亡き今、1990年(平成2年)に出された二訂を決定版とすれば、この曲集は差し詰め「戦後から昭和の終わりにかけての、こどもの歌の名曲集」として、今なお

価値を有するものと捉えることができよう。

なお編者の記載順が、表紙、奥付共に作曲家の中田を筆頭としているが、これはこのアンソロジーを第一義的に楽譜(音楽作品集、曲集)として尊重した、小林の配慮によるものではないかと筆者は推察する。一般的には詩人、作曲家の順に書かれるのが常であり、このアンソロジーにおいても目次及び楽譜上の記載においては、その原則が守られている。更に「あとがき」冒頭の氏名の記載においても、原則に準じて小林の名が先に置かれていることから、あえて編者の筆頭に中田が置かれていることには、特別な意味合いが込められているように思われる<sup>2</sup>。

とりわけ子どもの歌に関しては、作品の本質を阻害し兼ねないほどの短絡的な簡易伴奏譜がはびこる昨今、編者の筆頭に据えられた中田の名は、楽譜としての信頼性の高さを保証する一つの要素ともなり得るものである。

### 1.2. 二訂における作品の入れ替え

初版、二訂共に収載曲数は100曲と相違ないが、二訂の「あとがき 追補」に示唆されている通り、改訂の際、中田の手によって作品の入れ替えが行われている。

以下、表1にその一覧を示す。

「あとがき 追補」には「いくつかの曲」としか記されておらず、実際の該当作品については、初版の内容に照らし合わせてようやく7曲を確認することができた。通し番号の変更は行われておらず、削除された作品の通し番号に対応して、新たな作品を挿入するという形が採られたようである。注目すべきは、新たに挿入された作品が全て中田自身の作曲による作品だということである。これには著作権への配慮があった可能性も考えられる。

この入れ替えには、1990年(平成2年)当時の、子どもの歌に対する中田の思考の一旦を知る上で、重要な事柄が含まれているように思われる。この点については、稿を改めて考察したい。

少なくとも、二訂が現在も版を重ねていることを考え

表1 二訂における入れ替え作品一覧(7曲)

通し 番号	二訂(1990)			新訂(初版)(1969)		
	曲名	作詞	作曲	曲名	作詞	作曲
25	おたまじゃくしはなかないね	宮沢章二	中田喜直	かたぐるま	神沢利子	服部正
29	ふじのはなのぶらんこ	小林純一	中田喜直	つみき	まどみちお	中田喜直
32	やきいもほかほか	小林純一	中田喜直	チリンチリンじてんしゃ	小林純一	中田喜直
63	コスモスがさいた	まどみちお	中田喜直	海ほおずきの歌	田中一郎	山本雅之
80	かあさんがかあさんがいないんだね	サトウハチロー	中田喜直	こけしのちびっ子	サトウハチロー	三木トリーロー
90	鬼の子守唄	阪田寛夫	中田喜直	ちびっこマーチ	保富康午	藤家虹二
95	おひるねしまししょう	小林純一	中田喜直	ちっちゃなぶたおつきなぶた	岸田衿子	小森昭宏

れば、この入れ替えは奏功したと言えよう。

### 1.3. 中田・小林による共作

二訂における中田（作曲）・小林（作詞）による共作、及びそれらのテキストにおけるオノマトペの一覧を以下、表2に示す。

中田・小林による共作の数は延べ11曲、そのうちテキストにオノマトペを含む作品は9曲であった。割合で言えば、共作のうちの8割余りがオノマトペを含む作品ということになる。

オノマトペの分類に着目すると「聴覚」のオノマトペが顕著に多いことがわかる。これは『名曲全集』全体の実態に合致するものであり<sup>3</sup>、中田、小林が子どもの歌においては「聴覚」のオノマトペを特に好んで用いていた（評価していた）可能性を示唆している。

## 2. 分析

本項ではオノマトペを含む中田・小林の共作の全て（9曲）を分析の対象とする。なお21.《大きなたいこ》と26.《あひるのぎょうれつ》の2曲については、葛西（2014）

においてすでに分析を行っているが、本稿とは使用楽譜に相違があるため、ここではエディションの比較を中心に改めて分析を行い、考察を加えることとする<sup>4</sup>。掲載する楽譜は全て『名曲全集』に拠っている。

なおテキストについてはタイトル、詩人名を含めて『名曲全集』における表記法、体裁を極力踏襲し、縦書きで掲載する。テキストにおけるオノマトペは四角（例）で囲って明示する。

### 21. 《おおきなたいこ》

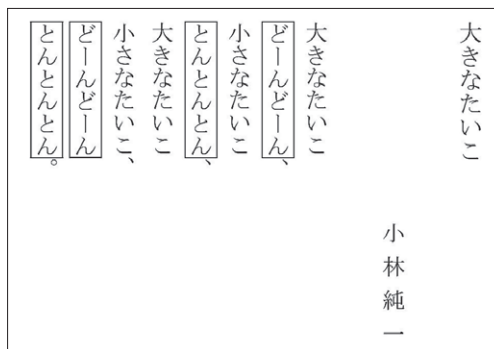


表2 中田・小林の共作及びテキストにおけるオノマトペの一覧

通し番号	曲名	視覚	聴覚	触覚	動作	気分・心情
21	大きなたいこ		どーんどーん とんとんとん			
26	あひるのぎょうれつ		ががががが		よちよちよち すいすいすい	
29	ふじのはなのぶらんこ		ぼちょん			
32	やきいもほかほか			ほかほか ほくほく		
46	ひらひらちょうちょう				ひらひら	
49	はなのおくにのきしゃぼっぼ	(てんてん)	ぼっぼ ぴー			
54	ゆうらんバス					(らんらん)
58	かぼかぼこうま		かぼかぼかぼ			
60	もんく					
70	心の中のオルゴール				そっ こっそり	
95	おひるねしましょう		ほろろん ころりん			

- ・オノマトペの分類は、近藤・渡辺（2008）における五感に基づく分類法に拠った。
- ・テキストにオノマトペを含まない作品（2曲）は、塗りつぶしで明示した。
- ・括弧内の語（例）はオノマトペではなく、前後の文脈から言葉遊びの一種と見なしたものである。参考までに表中に記載した。



26. あひるのぎょうれつ

小林純一作詞  
中田喜直作曲

1 よちよちと、ユーモラスに♩=108くらい

1. あひるのぎょうれつ  
2. あひるのみずあび

4

よちよちよち かあさんあひるがよちよちよち  
すーいすーい すーいすーい

7

あとからひよこがよちよちよち いけまでよちよち  
あとからひよこがすーいすーい かるぞうにすーいすーい

10 (あひるが鳴く様に)

1. があ があ があ  
があ があ があ (後奏省略してもよい)

詩の体裁に着目すると、第1節3行目を別として、全ての行について1文節毎に1マス分のスペースが挿入されていることがわかる。ただし、第1節3行目の「かあさんあひる」を一つの名詞と見なせば、この行自体が1文節となり、前述のルールを逸脱するものではないということもできる。このルールはすでにタイトルにも適用されている。なお第2節5行目「あとからひよこが」にはスペースが挿入されていないが、全く同一の第1節5行目に照らし合わせれば、これは単なる編集上の誤りであると考えられる。これらのスペースの挿入は、ぎこちなくも愛らしい、あひるの歩行の様子表現と解釈することができる。

2行毎に丁寧が付された句読点は、前曲21.《おおきなたいこ》の場合と同様である。

あひるの鳴き声を模写したオノマトペ「ガア」は、譜面上では「があ」と平仮名で表記されているが、詩においては一貫して片仮名が用いられている。また詩では「ア」を小文字で表現しているところに、小林のこだわりが感じられる。

分析された要素の全ては、やはり、詩の中に生き生きとしたリズムを創出しているように思われる。『200』ではタイトル、テキスト共に全て平仮名で表記されているが、これでは詩人たる小林の創意は反映され得ない。

楽譜を比較すると、『名曲全集』『200』共に「よちよち」という表現指示があるが、これはテキストのオノマトペ「よちよち」をそのまま引用したものであり、このオノマトペが作品の全体を性格付けていることがわかる。『名曲全集』ではそれに続き「ユーモラスに」「♩ = 108くらい」という指示もあり、音楽的な表現の方向性がより明確である。

『名曲全集』におけるT. 2の4拍目、右手の付点リズム(一点ハ)は、『200』では割愛されてしまっている。その後、T. 3以降の伴奏部の音楽は双方で全く相違しており、『200』は完全に簡易伴奏譜として編曲されたことが明白である<sup>6</sup>。前述の通り『200』の譜面による分析はすでに終えており、以下は『名曲全集』の譜面を中心に改めて分析を加えるものである。

伴奏部の音楽は、交互に刻むスキップのリズムが要となっている。T. 3の3-4拍、左手から右手に渡って付されるスラーは珍しく、まさに表情指示の「ユーモラス」に相応しい表現である。

T. 4、6、7、8ではⅥの和音を効果的に用いながら、左手のバスの動きが全体の流れに躍動感をもたらしている。またT. 4、6、8、9、10は、テキストにオノマトペを含む小節であるが、バスの跳躍はオノマトペの表現を演出するものとして大切に扱われているように思われる。『200』では、バスは4分音符で単調に和音を刻むだけであるが、オリジナルはやはり、バスの跳躍によってあひる(ひよこ)の動作をより効果的に演出している。

T. 10の1拍目、右手の4分休符は、テキストを強調して効果的である。これも『200』では改作されてしまっている。また3-4拍目の伴奏部は両手共に付点4分音符であるが、これによって伴奏部は歌唱声部よりも半拍分、長めに音を延ばすことになる。これはテキスト「があ」の、特に「あ」を伴奏部が引き取るという、ユーモラスな表現と解釈することができる。『200』では同箇所はスタッカートが付された4分音符になっており、オリジナルの創意が削がれてしまっている。

デュナーミクについては、『200』では冒頭にmfがあるだけであるが、『名曲全集』ではT. 3の歌唱声部に改めてmfが、T. 10の歌唱声部にはfの指示が付されている。

またT. 11には括弧書きで「(後奏省略してもよい)」という指示もある。

改めて全体を俯瞰すると、伴奏部右手はほとんど歌唱旋律をなぞっていないことがわかる。伴奏部はほぼ一貫して、両手で交互にスキップのリズムを刻んでおり、あえて歌唱旋律をなぞらないように作曲されている。

やはりオリジナル(『名曲全集』)の伴奏譜では細部において的確な演奏技術が求められているが、その分、奏者に託される音楽的表現の可能性は広く豊かである。

29. 《ふじのはなのぶらんこ》

ふじのはなのぶらんこ  
 ぶらんこ ぶらんこ  
 ふじだなの ぶらんこ  
 うすい むらさき  
 ふじの はな  
 ちょうちょうが  
 あそびに きてました  
 ぼちよん ぼちよんと  
 はねました

小林純一

29. ふじのはなの ぶらんこ

小林純一 作詞  
 中田喜直 作曲

The musical score is in 4/4 time with a tempo of 86 bpm. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) contains the first line of lyrics: 'ふじだなの うすいむらさき ふじのはなを' and 'ふじのはな いけのひごいも のりたくて'. The third system (measures 9-12) contains the second line of lyrics: 'ちょうちょうがあそびに きてました' and 'ぼちよん ぼちよんとはねました'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mp', and articulation marks like asterisks and slurs.

タイトル且つ詩の中心的なモチーフである「ふじのはなのぶらんこ」は、風に揺れる藤の花をぶらんこに見立てた比喩である。また「ぶらんこ」はオノマトペ「ぶらり(ぶらん)」から転じた名詞と解釈することができ、このモチーフにおいてすでに、詩の中に動作的側面を示唆していると捉えることもできる。

各節の6行は「1、24、5-6」の3つのまとまりとして区切ることができる。「24」はいずれも厳格に五七五のリズムが採られているのに対し、その前後の「1」「5-6」は改行の区切りを含めて比較的自由的な体裁になっている。第2節2行目「ふじのはな」の後には助詞「に」が省略されていると考えられる。

抽出されたオノマトペは第2節5行目「ぼちよん ぼちよん」のみである。詩中の他の語句を分析すると、「ぶらんこ」「きて」「のりたくて」「はねました」は動作を示唆し、

「うすい むらさき」「ふじのはな」「ちょうちょう」「いけ」「ひごい」は、主に視覚的なモチーフとしてプロットされていることがわかる。「ぼちよん ぼちよん」は唯一の聴覚的な素材として、この詩の中で印象的に用いられていると言えるよう。

改めて全体を俯瞰すると、第1節の情景は「ちょうちょう」が「あそびに」来る、空(上方)の世界にあることがわかる。対して第2節は「ひごい」が「いけ」から「はね」る、水面(下方)の世界である。つまりモチーフとしての「ふじのはなのぶらんこ」は、象徴的に詩の空間の中心(空と水面の間)に据えられているのである。

また「ちょうちょう」も「ひごい」も擬人化され、詩節を締め括る動詞はいずれも「きてました」「はねました」と過去形にされていることから、詩全体は一種のおとぎ話のような世界観を有していると考えられることもできる。

中田の音楽は2小節の前奏から開始されるが、これはそっくりそのまま歌い出し(T. 3-4)の2小節を先取りしたものである。

T. 2の1拍目、T. 4の1拍目、またT. 5の3拍目にはI<sub>7</sub>が配されているが、第7音がトニカを和らげて印象的である。これは「ふじのはな」の淡い色彩感(「うすいむらさき」)の表現の一つと解釈することができる。

伴奏部左手は、まるで「ふじだな」の情景を描写したかのような、のどかにたゆたうバスの音型がしばらく続き、T. 7で一旦停止する。ここで歌唱旋律も1拍目に4分休符を置いて間(ま)を作る。この間は特に、1番の「ふじのはな」のテキストを浮かび上がらせて効果的である。

T. 9「ぼちよん」の「ー」(長音)は原詩にはない。各節の5-6行目の音節数を揃えるための中田の措置と推測される。仮にT. 9の冒頭に8分休符を挿入すれば原詩のままに歌うことも可能だが、これをあえて長音化することにより、中田は詩の持つのんびりとした情景を表現したように思われる。またこの曲中唯一オノマトペのあるT. 9は、この曲のハイライトになっている。3拍目の和音(II<sup>1</sup>)は曲中で一番厚く、音価も付点4分音符と長く、また前後の< >を受けて、デユナーミクとしても頂点に設定されている。歌唱旋律も2点二音となり、曲中の最高音である。

音価に着目すると、T. 9-10-11の3小節間において、小節毎に8分音符→4分音符→2分音符と、正確に均等な音価の拡大が図られていることがわかる。強弱の変化、スタッカートが付加と相まって、ハイライトの盛り上がり、感動の味わい、そして節の締め括り、という曲尾までの流れが美しく展開されている。

後奏T. 12の1拍目に曲中で初めて16分音符が現れるが、2点二に始まる下行音型「レドラファ(レ)」(固定ド、以下同)は、ハイライトであるT. 9の1-3拍目(ラ

ドレ)の反行、もしくは歌唱旋律の頂点(T.9の3拍目)から終わり(T.11の1-2拍目)にかけての音型(レドラソ)ファ)のリフレインと見なすことができる。後奏は曲中の感動を再現し、巧みに余韻を演出していて秀逸である。

歌唱旋律はヨナ抜き音階。伴奏部右手はほぼ歌唱旋律をなぞっているが、歌の終わりを受けるT.11の2拍目では、先立つ詩の情景に呼応して、短前打音(2点ホ)によって音楽にさりげないあそびを添えている。

### 32. 《やきいもほかほか》

ね	あま	たべ	こげ	ど	おい	やき	ね	や	し	な	お	や	や	や	や
ね	ま	る	て	こ	しい	い	ね	か	た	ら	お	け	き	き	き
ね	ま	る	て	こ	しい	い	ね	か	た	ら	お	け	き	き	き
ね	ま	る	て	こ	しい	い	ね	か	た	ら	お	け	き	き	き
ね	ま	る	て	こ	しい	い	ね	か	た	ら	お	け	き	き	き
ね	ま	る	て	こ	しい	い	ね	か	た	ら	お	け	き	き	き

小林純一

32. やきいもほかほか 小林純一 作詞 中田喜直 作曲

1 元気よく ♩96位

4  
1. やきいもほかほか やけるね おおきなおかまに  
2. やきいもほくほく おいしいね どこがすこうし

7  
ならんでさ したからほかほか やかれてさ  
こげてさ たべるとほくほく あまくてさ

10  
ねね やけるね  
ねね おいしいね

この詩の特徴の一つは終助詞「ね」「さ」の多様である。これは第三者への語りかけを示唆するもので「誰かに話したい」「喜びを共有したい」というような、共感的なコミュニケーションへの欲求を読み手に想起させるものである。各節最終行「ね ね」の空白は、その様子を更に巧みに演出している。

オノマトペ「ほかほか」「ほくほく」は、この詩の中心的なモチーフである「やきいも」の温かさ、食感を表現しており、筆者はいずれも「触覚」に分類した。

音楽は全体が12小節と、数だけで見れば典型的に思われるが、その実は前奏が3小節、歌唱部分が7小節、間奏が1小節、後奏が1小節と、いびつな構造になっている。前奏の終わりに当たるT.3と、後奏の始まりに当たるT.11は、音楽的な流れが短縮(凝縮)されており、それが聴き手にコミカルな印象を与える要素となっている。

冒頭には「元気よく」という表情指示が書かれ、4/4拍子と相まって全体はマーチ調である。また全ての歌唱フレーズが強拍部から始まっており、男性的である。

前奏から奏される、この曲の基本的なリズム型(付点8分音符+16分音符+8分音符+8分音符)は、祭囃子の太鼓のリズムを髣髴とさせる。「やきいも」の季節感と秋祭りのイメージがオーバーラップしているようにも解釈できる。

前奏の終わりに当たるT.3では、特徴的にトランペットのファンファーレのリズム型が採られているが、拡大解釈が許されるならば、これは「やきいも」と親和性の高い「おなら」を表現した、中田のあそびと捉えることもできよう。

T.6では1-2拍目の伴奏部右手の音型(シラソファ)を3-4拍目で左手が引き継いでリフレインし、歌唱旋律と有機的なアンサンブルを形成する。

T.8は、T.4初出のオノマトペが再度歌われる箇所であるが、和声的に凝った工夫が施されているのみならず、デュナーミクの面でも1小節間に < > があり、前曲29.《ふじのはなのぶらんこ》のT.9と相似した盛り上がり演出が施されている。

T.10の和声もまた凝っている。歌唱旋律の単純さの裏で、伴奏部は1拍毎に変化するハーモニーで彩りを添え、詩に込められた喜び、楽しさを上手く引き立てている。

歌唱旋律はT.6の2拍目(1点ト)を例外として、やはりヨナ抜き音階である。伴奏部右手はほぼそのまま歌唱旋律をなぞっている。歌唱旋律には、全体を通してアクセントが丁寧に付されており、表情指示「元気よく」の一貫性を端々で補っている。T.10の1、2拍目の8分音符には、それぞれ細やかにテヌートが付されているが、これは伴奏部のスタッカートとコントラストをなすものである。このアーティキュレーション一つを取り上げても、もはや子どもによる歌唱を想定しているとは思えない程、音楽的要求の高い作品である。

終助詞の多用と併せてこの曲全体を見渡してみると、子どもによる歌唱を超えて、保育者(大人)が歌って聴かせてあげる行為、すなわち鑑賞にも堪え得る作品として、中田が創作したようにも思われる。

46. 《ひらひらちょうちょう》

おはなにとまれ	しろい しろい	ひらひらとんで	ひらひらとんで	あかい あかい	あかい あかい	ひらひらとんで	ひらひらとんで	ひらひらとんで
		ちようちよう	ちようちよう			ちようちよう	ちようちよう	ちようちよう

小林純一

46. ひらひらちょうちょう

1 優美に少しゆっくりなワルツ ♩=118くらい  
 小林純一 作詞  
 中田喜直 作曲

1 ひらひらとんで ちようちよう  
 2 ひらひらとんで ちようちよう

5 ひらひらとんで あかい あかい  
 ひらひらとんで あかい あかい

9 おはなにとまれ  
 おはなにとまれ

13 1. ひらひらとんで ちようちよう  
 2. ひらひらとんで ちようちよう

詩は各節4行の2節からなる構造で、非常にシンプルである。「ちょうちょう」の舞い飛ぶ様子が子どもの視点、子どもの言葉で素直に描かれている。

オノマトペ「ひらひら」は、「ちょうちょう」の飛ぶさまを表した擬態語である。

第1、2節は「あかい」「しろい」を対照として完全な対句をなしている。またそれぞれの節の内部における語のリフレインも印象的である（各節1-2行目「ひらひら」、第1節3行目「あかい」、第2節3行目「しろい」）。

音楽は全体が16小節（前奏2小節、歌8小節、間奏4小節、後奏（2+）2小節）と、バランスの良いシンプルな構造である。これは明らかに詩の構造に倣ったものである。

この曲の表現、感動の中心はT. 7-8にある。これは詩

の各節3行目「あかい あかい」「しろい しろい」に当たる部分であり、前述の通り第1、2節のコントラストを視覚的に形成する箇所である。T. 8の伴奏部は、左手の2拍目を引き延ばして3拍目に音符がなく、まるでストップモーションのような印象を与える。色彩的な感動に心が惹き付けられるさま、もしくはその色に向かって視点がフォーカスされていくような表現である。歌唱声部の最高音（2点二）も、やはりT. 8に置かれている。

和声的にはサブドミナントの多用が特徴的で、例えばT. 9-10にかけては、あえて終止にドミナントを省くなど、全体に淡い色付けが施されている。後奏（T. 15-16）の終止もI→II<sup>1</sup>→Iというアーメン終止的な進行で、なおかつ終わりのIは根音が省略されていて不完全である。この曲では完全終止は1箇所も存在せず、子どもの歌としては異例である。

歌唱旋律は全体としてはシンプルで、音域的にも子どもが十分歌えるものであるが、伴奏部の和声、またアーティキュレーションの細かな指示等を斟酌すると、これもまた「聴かせる歌」（鑑賞教材）として十分に価値のある作品である。

オノマトペ「ひらひら」は、音楽の細部ではあまり活用されていないが、3/4拍子、すなわちワルツの拍子の選択において、重要なインスピレーションとなっているように思われる。この詩の中に「ひらひら」と舞う「ちょうちょう」というモチーフがなければ、ワルツの選択はあり得ない。詩の情景における動的な要素は「ちょうちょう」が一手に担っており、「優美に少しゆっくりなワルツ」という表情指示も、「ひらひら」に呼応するものである。

その意味でも、この詩（歌い出し）がオノマトペ「ひらひら」から開始されているという点は重要である。またその開始音はトニカの第3音であるが、これもまた不安定感を示唆して「ひらひら」に相応しい。また歌い出しの「ひ」は付点4分音符で長く引き延ばされているが、これが「ひらひら」というオノマトペの語感の持つ空気感、浮遊感を巧みに捉えている。



49. 《はなのおくにのきしゃぼっぼ》

はなのおくにのきしゃぼっぼ  
小林純一

あねもねえきから  
きしゃぼっぼ  
さくらそうの まち  
はしつてく

おきやくは てんてん  
てんとむし  
ちゅうりっぷの おか  
ながめてる

ぼっぼっぼっぼ  
ぼっぼっぼっぼ  
ぼっぼっぼっぼ

どこまでいっても  
きしゃぼっぼ  
はなのおくにの  
はなのなか  
ぼっぼっぼっぼ  
ぼっぼっぼっぼ

49. はなのおくにのきしゃぼっぼ

1  $\text{♩} = 126$  くらい 小林純一 作詞  
中田喜直 作曲

4

7

10

1. あねもねえきから きしゃぼっぼ  
2. おきやくは てんてん てんとむし  
3. どこまでいっても きしゃぼっぼ

さくらそうの まちはしつてく ぼっぼっぼ  
ちゅうりっぷのおーかながめてる ぼっぼっぼ  
はなのおくにの はなのなか ぼっぼっぼ

びー ぼっぼ ぼっぼ  
びー ぼっぼ ぼっぼ  
びー ぼっぼ ぼっぼ

詩は1節毎に約8字の字下げが施されており、体裁が特徴的である。詩の情景における空間の広がりや、視覚的にも表現しようとした創意が汲み取れる。

各節の結びに当たる5-6行目は全て共通で、汽笛を模写したオノマトペが当てられている。第2節1行目「てんてん」は多分にオノマトペ的であるが、ここでは続く2行目「てんとむし」に連なる言葉遊びと捉え、本稿ではオノマトペとして抽出しなかった。

内容は冒頭から「あねもねえき」と、ファンタジックである。全体の主な詩的素材は「あねもね」「さくらそう」「てんとむし」「ちゅうりっぷ」であるが、特に3種の花

については、(樹木に咲く花ではなく)いずれも土から直接生えるもので統一されており、子どもの目線による空間が企図されていることがわかる。テキストには余分な説明や感情は含まれていないが、そのためにかえて読み手(子どもたち)は、この詩の持つファンタジックな世界観を、自身の想像力によって十分に味わい、楽しむことができる。

音楽は汽笛の音を模した伴奏部右手の全音符から開始される。続くT. 2は踏み切りの音の模写であると思われる。T. 3-4でいよいよ汽車は線路の上を走り出し、2小節に渡る大きな強弱の変化が、駆け抜ける汽車の遠近感を演出する。この4小節の前奏は単純な歌唱旋律の先取りではなく、しっかりと独立した役割を担っている。

「♩ = 126 くらい」という速度指示も、汽車の躍動感に相応しい。

歌い出しのT. 5は、1小節の中で  $\llcorner \triangleright$  による強弱の変化が付けられているが、これは直前の前奏T. 3-4を凝縮したものである。この一連の強弱変化は、音楽に一層の疾走感を与えて効果的である。続くT. 6-7では不安定な和音が汽車の騒音を表現し、更にT. 7-8では伴奏部右手のアウトビートが躍動感を演出する。T. 8、1拍目における歌唱旋律の5度跳躍(1点イ→2点ホ)は、汽車の乗客の高揚感を描写したかのようである。T. 9で音楽は *mf* となり、伴奏部左手に添えられたアクセントと相まって、この1小節間で一気に畳みかけの印象を与える。そのエネルギーはT. 10冒頭、2点ホの「びー(詩の表記は「びい」)」が単独で引き取り、直後、一気に解放される。T. 11の間奏は、冒頭の付点リズムによってそのエネルギーを引き継ぎ、リピート(T. 3)で戻った汽車の音楽に橋渡しされる。

間奏はリピートを含んで延べ3小節(T. 11、3、4)となるが、その始めのT. 11は意表を衝く移行部として機能している。曲尾となる後奏は1小節(T. 12)のみであるが、これも弱拍部(4拍目)に強制的に *ff* のトニカを響かせて、一気に曲を閉じる。

このような創意を含みつつも、音楽は全体として12小節にまとめられて安定的であり、歌唱旋律も完全なヨナ抜き音階となっている。

ここでオノマトペに焦点を当てて、今一度分析を加えたい。

詩の各節の終わりに当たるT. 9-10は、汽笛を模したオノマトペが歌われる箇所であるが、ここで音楽は一段階大きく *mf* となり、更にT. 10には  $\llcorner$  まで添えられている。興味深いのは伴奏部右手の付点2分音符にも同様に  $\llcorner$  が付されていることである。これはピアノの構造的に実現不可能な指示であるが、伴奏者にもその気持ちを含めて演奏してほしい、という中田の思いが強く

感じられる部分である。表現のハイライトがこのオノマトペ箇所想定されていることが、ここによく理解される。

対して、オノマトペの初出箇所であるT.6の音楽はさりげない。ここはあくまでも詩の展開の途中にあり、思い切ったあそびや区切りを形成すべきでない、と中田が判断したものと思われる。それでも、2-3拍目の5度の上行跳躍（1点ニ→1点イ）が「ぼっぽ」と蒸気の上がる情景を描写して見事である。

詩だけを読めば、ファンタジックな内容を穏やかに味わえる印象であるが、音楽ではまるでジェットコースターのような、勢いと躍動感のある情景が表現されている。規則的な汽車の音やスピード感の演出は、音楽にこそなし得る表現である。すなわち、この詩の世界は中田の音楽を媒介として、楽しいあそび歌に仕立て上げられているのである。

### 58. 《かぼかぼこうま》

か ぼ か ぼ か ぼ	と き ど き お ね だ り し て は	か ぼ か ぼ か ぼ	だ け ど あ か ち ゃ ん う ま だ か ら	か ぼ か ぼ か ぼ	こ う ま か け る の す き だ か ら	か ぼ か ぼ こ う ま
----------------------------	---	----------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------------

小林純一

58. かぼかぼこうま

小林純一 作詞  
中田喜直 作曲

♩ = 92 くらい

1. こ う ま か け る の す き だ か ら  
 2. だ と き あ ち ゃ ん う ま だ か ら  
 3. と き ど き お ね だ り し て は

4. す き だ か ら て ひ ろ い ま き ば を か ぼ か ぼ か ぼ  
 す ま じ だ ー ね だ り し て は

各詩節の終わりがオノマトペで締め括られるという構造は21. 《おおきなたいこ》、26. 《あひるのぎょうれつ》、49. 《はなのおくにのきしゃぼっぽ》と共通である。また

タイトルにオノマトペを含むという点については32. 《やきいもほかほか》、49. 《はなのおくにのきしゃぼっぽ》、48. 《ひらひらちょうちょう》と共通している。

第1節1行目の「こうま」は、この詩における唯一の主語であるが、七五の調子に包まれて格助詞が省かれている。母子のつながりというモチーフの中で「こうま」は擬人化されているが、第1節1行目「すき」や第3節1行目「ほしくって」など、その意思は比較的明確に表出されている。母子のモチーフは26. 《あひるのぎょうれつ》に相似している。

各節の終わりに置かれたオノマトペ「かぼ かぼ かぼ」は、音読（朗読）した場合、各節それぞれの先行する内容を受けて、様々に色分けして（例えば「闊歩する」「甘える」「ねだる」等）表現することが可能である。これは読後（聴き手からすれば鑑賞後）の余韻に変化をもたらすものであるが、語意を厳密に限定することのないオノマトペにこそ実現し得るものである。

音楽の構造は至ってシンプルである。4小節の歌唱部分（T.3-6）に先立つ前奏（T.1-2）は、歌唱部分の後半（T.5-6）を先取りしたものであり、全体は言わばBABの3部構造になっている。後奏がないことも、この曲の特徴の一つである。

T.3の3-4拍目「かけるの」という動作を受けて、伴奏部（特に右手）のリズムはアウト・ビート（裏打ち）になるが、これはオノマトペの現れるT.6で突如反転し、オン・ザ・ビートになる（表打ち）に変化する。このリズムの転換は、デュナーミクの変化（*mf*）、また歌唱旋律の最高音（2点ニ）によって更に強く印象付けられる。

遡って、T.6の先取りである前奏のT.2についても、T.1からの＜を受けて*mf*になり、またそこで同時にリズムの転換も図られており、やはりオノマトペ「かぼ

かぼ かぼ」が楽曲の中心的な素材として扱われていることが窺える。またT.1のフレーズはスラーを伴ってレガートに進行しているのに対し、T.2では伴奏部全体にスタッカートが付されており、たった2小節の短い前奏の中にも、アーティキュレーション上のコントラストが明確に企図されていることがわかる。

伴奏部右手は、歌唱旋律をほぼ忠実になぞっている。

因みに、T.4のテキスト「ほしくて」（第3節、下線は筆者による）の「ー」（長音）は、「っ」（促音）の誤りであると思われる。

## 70. 《心の中のオルゴール》

心の中のオルゴール	心の中に しまつてある かわいい小箱 オルゴール。 だれも知らない あげられない わたしの秘密の オルゴール。	とどきそつと ふたをとつて 心で鳴らす オルゴール。 白い野バラが かおるような やさしい調べの オルゴール。	さみしい時や つらい時に こっそり鳴らす オルゴール。 いつもだいに かかえている 心の心 オルゴール。
-----------	--	--	---

小林純一

70. 心の中のオルゴール

小林純一 作詞  
中田喜直 作曲

1 オルゴールのように [♩=84位]

1. ころのなかに  
2. とどきそつと  
3. さみしいときや

6

10

漢字の多様は、本稿で対象とした他の詩にはない特徴である。明らかに、読み手の対象年齢は他の詩に比して高く設定されているように考えられる。

タイトルにおいてすでに示される「心の中」というモチーフは、表2におけるオノマトペの分類に倣えば「気分・心情」のカテゴリーに属するものである。第2節2行目「心で鳴らす オルゴール」に感得される詩的情景は、非常に内面的である。

第2節3-4行目の「白い野バラが かおるような／やさしい調べ」というフレーズには視覚、嗅覚、聴覚の3つの感覚が含まれており、それらが横断的、重層的に混淆して美しい比喻を形成している。

この詩の最終行に当たる第3節4行目「心の心の」のり

フレイムには、詩人(読み手)の情感が強く感得される。この部分が、この詩のハイライトであると考えられる。

オノマトペ「そっ」(第2節1行目)、「こっそり」(第3節2行目)は、いずれも動作のカテゴリーに分類したが、どちらも動作の静的なさまを示唆するオノマトペである。

音楽の冒頭には「オルゴールのように」というシンプルかつ直截的な表情指示が付されている。変ニ長調という調選択は子どもの歌としては異例とも言えるものであり、この作品の特異性、換言すれば中田の確固たる創意を示すものである。

伴奏部はT. 11-12を例外として、左右共に高音部譜表が採られ、明らかにオルゴールの響きが模写されている。

全体の和声進行は、特殊な後奏(T. 13-14)を除いて、それほど複雑ではない。VI(7)を中心にサブドミナントの使用が多いことが、特徴として挙げられる。

歌い出しの直前、T. 4の伴奏部に着目すると、右手の音型はそのままT. 3のリフレインであるのに対し、左手は1拍目に1点変口を付加して、和音をVIに変化させていることがわかる。更にそこにはppが付されて、伴奏部(者)には微妙な和音変化を繊細に表現することが求められている。

T. 5以降、伴奏部右手はおよそ1オクターヴの間隔をたゆたいながら、ほぼ歌唱旋律をなぞって進んでいく。T. 5、6、8の各小節冒頭における8分休符は、歌を引き立てて効果的である。T. 9以降、歌唱旋律には何度も同音反復が現れるが、伴奏部右手はそれとは対照的にゆるやかに分散和音を奏で、音楽全体に広がりを与えながら進行していく。そこはまるで、伴奏部が歌に代わって「心の中の」躍動を表現しているかのようである。

歌の終わりに当たるT. 11-12にはドミナントがなく、推移的なサブドミナントによる進行を経て、音楽はアーメン終止的に閉じられる。「オルゴール」というテキストに、音楽が祈りの表現を添えていると解釈することもできよう。祈りもまた多分に内的なものである。「オルゴール」の直前、T. 11の4拍目に歌唱声部の最高音(2点変ホ)が現れるが、これはテキストとしても音楽としても推移的な箇所であることから、中田はそこに丁寧にmpを付し、意図的に抑制を図っている。

オノマトペのあるT. 1「そっ」、T. 7「こっそり」には、特別な音楽的創意は見出せない。表現の力点が「心情・内面」に置かれているために、オノマトペの持つ動的な側面はあえて看過されているように思われる。そもそも「そっ」も「こっそり」も、静的なさまを示すオノマトペであり、音楽の中で動的に主張すべきものではない。むしろ前後の「(ふたを)とつて」や「ならず」という動作を抑制するものとして、これらは用いられていると考えられる。

後奏は、T. 13ではスタッカートを伴って半音階的に下行するが、終わりのT. 14ではスラーを伴ってペダルも付され、ようやくドミナントを経て完全に終止する。しかしながら、最後の最後に伴奏部左手がトニカの第5音(変イ)を再び響かせて、音楽は未解決の感を残す。これをオルゴールの動きの描写(ぜんまいの最後の動力が歯歯をはじいて一音を奏でるさま)と解釈すれば、ピアノの演奏表現に更なる広がりをもたらすことができる。

95. 《おひるねしましよう》

おひるね しましよう  
おひるね しましよう  
ねんね しましよう  
ほら かぜさんが  
ねんね しましよう  
ねんねの うたを  
うたってる  
ねんね しましよう  
ねんね しましよう  
ねんねの うたを

小林 純一

ねんね しましよう  
ねんね しましよう  
ねんねの うたを  
うたってる

95. おひるね しましよう

小林 純一 作詞  
中田 喜直 作曲

1 静かに、子守唄のように ♩=54位

1. おひるね しましよう  
2. しずかに しずかに

ねんね しましよう  
ねんね しましよう  
ほら かぜさんが  
ねんね しましよう  
ねんねの うたを  
うたってる

ねんねの うたを  
うたってる

ねんねの うたを  
うたってる

ねんねの うたを  
うたってる

詩は全てひらがなで書かれており、句読点も一切ない。第2節は、第1節と並列されないように相当の字下げを施されているが、これは徐々に眠りに落ちていくさまを視覚的に表現したものと解釈できる。この詩(曲)は子どもの生活の中で歌われること(午睡の導入)を想定して創作されたものと思われる。

第2節3行目に「ふうりん」とあることから、季節は夏を想定していることがわかる。

この詩もまた、節の終わりがオノマトペで締め括られている。各節の終わり2行のオノマトペのリフレインには、子どもを眠りに誘うおまじないのような効果が企図されているように思われる。特に第2節の「ころりん」は、江戸子守唄のテキスト「ねんねんころりよ おころりよ」(下線は筆者による)を想起させる。

音楽に目を移すと、中田は冒頭で「子守唄のように」という直截的な指示を与えている。

歌唱旋律は完全なヨナ抜き音階である。T. 5では歌唱旋律と伴奏部がリズム、デユナーミックを共有し、テキストに呼応して風を描写する。

T. 8はテキストの中途であるが、音楽は3拍目で一旦、しっかりとニカに解決する。その後すぐに、伴奏部右手は3・4拍目でT. 5のリズム型(付点8分音符→16分音符→8分音符→8分音符)を借用して再び風を起し、続くT. 9-10の風の歌「ねんねころりん」「ねんころりん」へと音楽を引き継いでいく。この2小節間の風の歌は、歌唱旋律こそ単純なリフレインであるが、デユナーミック、また伴奏部のリズムと和声、アーティキュレーションが変化して、表現に奥行きが与えられている。サブドミナントが静かに響くT. 10の和声(I<sup>2</sup>→VI→I<sup>2</sup>)は、夢か現か、という眠りの狭間を表現していて子守唄に相応しい。

オノマトペ「ほろろん」「ころりん」(T. 6)は「かぜさん」と「ふうりん」の歌として擬人的に用いられているが、子守唄という性格からか、そこに音楽的な強意は見られない。むしろリズム・モチーフ[(4分音符→)8分音符→8分音符→4分音符]の雛型として前奏、間奏に引用され、楽曲全体の構造に作用している。

### 3. 分析のまとめ (オノマトペの扱いを中心に)

#### 3.1. 詩について

詩に関する分析の結果は、以下、表3における2つの観点に集約される。

#### タイトルにオノマトペを含むもの

9編中4編を数える。タイトルから端的に詩の内容を想起させる上で、オノマトペの持つ状況喚起力が有効であることを小林が認識していたことを示唆している。

表3 分析結果のまとめ（詩）

通し番号	曲名	タイトルにオノマトベを含むもの	詩節の最後がオノマトベで締め括られるもの
21	大きなたいこ		○
26	あひるのぎょうれつ		○
29	ふじのはなのぶらんこ		
32	やきいもほかほか	○	
46	ひらひらちょうちょう	○	
49	はなのおくにのきしゃぼっぽ	○	○
58	かぼかぼこうま	○	○
70	心の中のオルゴール		
95	おひるねしまししょう	○	

#### 詩節の最後がオノマトベで締め括られるもの

これは9編中5編に見られた特徴であり、小林の詩作における常套手段の一つと言っても過言ではないように思われる。オノマトベはそれ自体で意味を厳密に規定しないため、読み手（聴き手、子ども）は先立つ内容や、その時々気分に応じて、自由に表現を楽しむことができる。またオノマトベによる締め括りは読後に余韻を与え、その詩の持つ世界、情景に広がりをもたらすことができる。詩節の終わりにおけるオノマトベは、ひいては読み手（聴き手、子ども）の感性を広げる（育む）力をも、そのうちに内包しているように思われる。

### 3.2. 音楽について

中田の音楽におけるオノマトベの表現については、以下、表4における4つの観点に特徴を見出すことができた。

#### 強弱記号（特に *mf*、*f*、 $\langle \rangle$ ）の付加

ここでは特に *mf* や *f* の付加によるオノマトベの強意、また  $\langle \rangle$  によるオノマトベの明確化が見出された曲を抽出した。実に9曲中6曲において、オノマトベが強調されていることがわかる。曲中で際立って大きく歌われるオノマトベは、結果的にその曲の表現のハイライトとなる。

#### 歌唱旋律の最高音の設定

この特徴が見られたのは2曲のみであるが、それらはいずれも「強弱記号の付加」とリンクして、オノマトベを一層強調するものであった。すなわちこの2曲については、オノマトベが曲の音楽的表現の中心に据えられていることを、より明確に示しているのである。

#### アーティキュレーション（特にスタッカート）の付加

該当する3曲は、やはり全て「強弱記号の付加」とリンクしている。21.《おおきなたいこ》では太鼓を叩く動作やその音、49.《はなのおくにのきしゃぼっぽ》では汽笛の音、58.《かぼかぼこうま》では仔馬の足音、というように、テキストの中でオノマトベが担う動作や音を、アーティキュレーションは強調、補助し、それらの表現性を音楽的に高めているのである。

#### 楽曲の全体イメージのインスピレーション

この観点には、拍子の選択や速度（表情）指示への引用、また音楽の枠組みを規定する主要なイメージ素材としての役割等が含まれている。26.《あひるのぎょうれつ》では「よちよち」がそのまま表情指示に引用され、また全体を貫く付点リズムにも影響をもたらしている。46.《ひらひらちょうちょう》の「ひらひら」は、前述の通り3/4という拍子（ワルツ）の選択、また「優美に少しゆっくりなワルツ」という表情指示の根拠となっている。仮に「ばたばた」飛ぶちょうちょうでは、この表情指示はあり得ない。95.《おひるねしまししょう》の「ほろろん」「ころろん」は、リズム・モチーフ〔4分音符→8分音符→8分音符→4分音符〕の雛型となって、楽曲全体の構造や背景の中に生かされている。ここに抽出されたオノマトベは、いずれも静的なものであることが特徴である。26.《あひるのぎょうれつ》を例外として、他の2曲については「強弱記号の付加」（オノマトベの強意）とリンクしていないことも、ここに指摘しておきたい。

表4 分析結果のまとめ (音楽)

通し番号	曲名	強弱記号 (特に <i>mf</i> , <i>f</i> , $\langle \rangle$ ) の付加	歌唱旋律の最高音の設定	アーティキュレーション (特にスタッカート) の付加	楽曲の全体イメージのインスピレーション
21	大きなたいこ	T. 9, 10		T. 4, 6, 9, 10	
26	あひるのぎょうれつ	T. 10			よちよち (表情指示)
29	ふじのはなのぶらんこ	T. 9	T. 9		
32	やきいもほかほか	T. 8			
46	ひらひらちょうちょう				ひらひら (表情指示、拍子)
49	はなのおくにのきしゃぼっぽ	T. 9, 10		T. 10, 11	
58	かぼかぼこま	T. 6 (伴奏部)	T. 6	T. 6	
70	心の中のオルゴール				
95	おひるねしましろう				ほろろん、ころりん (リズム・モチーフ)

## 5. おわりに

おそらく紙面の都合によって、歌のアンソロジー (楽譜集) では、詩が (単独で) 掲載されないことが少なくない。しかしこの『名曲全集』では、全ての作品について丁寧に詩が載せられており、そこから詩人の創意を十分に汲み取ることができる。

小林は句読点から体裁に至るまで、細部にこだわりを持って、子どものための詩を創作している。それらを可能な限り丁寧に分析することで、詩そのものが内包する豊かな表現の一端を明らかにすることができた。それぞれのオノマトペが詩の中で生き生きと躍動しているのは、常に子どもの目線に立ち、子どもの心に寄り添いながら、情景の全体を見渡して言葉を精選する、小林の創作力の賜物である。

中田は細部において妥協することなく、小林の詩を歌に仕立て上げている。彼はオノマトペを、音楽的な設計の中で、時にハイライトとして前面に出し、また時には作品全体を構造的に支える背景として用いている。中田の音楽的 (技術的) 要求の高さは、ともすれば作品の需要拡大にとって弊害にもなり得るものである。しかしながら、彼の真摯な創作姿勢、また情熱的とも言える創作意欲を目の当たりにすれば、それぞれの作品に込められた彼の創意を簡単に軽視することはできないだろう。

本稿における作品分析は、保育者養成教育における教材研究の側面を持つものであるが、その成果は今後の授業実践、特に、今後ますます必要に迫られるであろう簡易伴奏譜の教材化とその補完的指導において、しっかりと生かしていきたいと考えている。

またこれらの作品分析の結果を裏付けるものとして、子どもの歌の創作における中田、小林のスタンスとその

接点を探ることを今後の課題としたい。

### 参考文献

- 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。  
 葛西健治 (2014)、「オノマトペ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 (2015)、「『現代こどものうた名曲全集』研究：オノマトペに着目して (ポスター発表C)」、『日本保育学会第68回大会抄録集CD-ROM』、109。  
 葛西健治 (2016)、「中田喜直・小林純一の協働に関する研究 (1) (ポスター発表E)」、『日本保育学会第69回大会発表要旨集CD-ROM』、1122。  
 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、257。  
 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・小林純一 (編) (1969)、『新訂 現代こどものうた名曲全集』、音楽之友社。  
 中田喜直・小林純一 (編) (1990)、『二訂 現代こどものうた名曲全集』、音楽之友社。

### 注

- 1) 葛西 (2012, 2014) を参照。
- 2) 中田、小林の氏名の記載順序については、初版 (新訂)、二訂共に同様である。
- 3) 『名曲全集』全体 (100曲) のオノマトペの数と割合は、「視覚」が29 (18.8%)、「聴覚」が68 (44.2%)、触覚が4 (2.6%)、「動作」が42 (27.3%)、「気分・心情」が11

(7.1%)という結果であった(小数点第2位以下は四捨五入)。分類別に見ると「聴覚」が最も多く、中田・小林の共作の実態と合致している。なお、以上のデータは葛西(2015)の表2におけるデータに修正を加えたものである。

- 4) 葛西(2014)では『こどものうた200』の楽譜に基づいた分析を行っている。本稿の分析との比較に当たっては、前掲書を参照されたい。
- 5) 『200』、49頁。
- 6) 『200』では譜面上に「伊東慶樹 編曲」と明記されている(140頁)。

#### 付記

本稿は日本保育学会第68回大会、第69回大会において筆者が発表した内容に、加筆・修正を行ったものである。