

子どもの歌のオノマトペに関する中田喜直・小林純一の思考

Attitude of NAKADA, Yoshinao and KOBAYASHI, Jun'ichi
toward Onomatopoeia of Japanese Children's Songs

葛西 健治
KASAI, Kenji

キーワード：オノマトペ、子どもの歌、文献研究、教材研究

0. はじめに

筆者はこれまで、テキストのオノマトペに着目した楽曲分析を中心とする子どもの歌の作品研究を行ってきたが、その中で完成度の高さ、質的な充実が注目されたのが作曲家・中田喜直(1923-2000)、詩人・小林純一(1911-1982)の共作による子どもの歌の諸作品であった。

葛西(2018)では、中田・小林両氏が編者を務めた『現代こどものうた名曲全集(二訂)』(音楽之友社)の中からオノマトペを含む共作9曲を抽出して楽曲分析を行い、オノマトペの表現に関する特徴を以下の6点に集約した。

- i : タイトルにオノマトペを含む
- ii : 詩節の最後がオノマトペで締め括られる
- iii : 強弱記号(特に *mf*, *f*, \llcorner \lrcorner) の付加
- iv : 歌唱旋律の最高音の設定
- v : アーティキュレーション(特にスタッカート)の付加
- vi : 楽曲の全体イメージのインスピレーション

これらの分析結果の裏付けの一つとして、子どもの歌のオノマトペに関する中田・小林両氏のスタンスを調査・検討し、彼らの協働の基盤にある創作意識の接点の一端を明らかにすることが本稿の目的である。

1. 研究方法(文献の選定)

本稿では中田・小林の原著における言説を拠り所とし、子どもの歌のオノマトペに関する彼らのスタンス、

こども教育宝仙大学 准教授

認識について検討する。

文献検索には CiNii の著者検索を使用¹し、小林8件²、中田14件³の検索結果の中からオノマトペに関連する言説が含まれるものを4点選定した。CiNii では中田の文献は1点しか抽出できなかったため、内容に共通性があり、本稿の目的に照らして有用と思われる著書1点を追加採用することとした。

選定した文献は以下の通りである。

- ①小林純一(1951a)、「コトバと音楽の関係」、『教育音楽』6(3) : 10-15、音楽之友社。
- ②小林純一(1951b)、「童謡の擬声語について」、『教育音楽』6(11) : 12-17、音楽之友社。
- ③中田喜直(1955)、「私の童謡雑記帳」、『音楽芸術』13(12) : pp. 44-48、音楽之友社。
- ④中田喜直(1960)、『メロディーの作り方』、音楽之友社。
- ⑤小林純一・中田喜直(1954)、「歌詞とメロディー(対談)」、『教育音楽』9(10) : 110-117、音楽之友社。

便宜上、小林、中田、共著の順に整理し、それぞれに通し番号を付した。以下、本文中で上記の文献から引用する際には、この通し番号をもってそれぞれの文献を示すこととする。

2. 言説の整理と分析

音楽作品としての子どもの「歌」を研究の中心に置く関係上、本稿のタイトルでは作曲家である中田の名を先に挙げているが、本項では文献の発行年に準じて始めに小林、次いで中田を取り上げ、最後に共著の整理、分析

を行うこととする。

引用に当たっては、旧字体を適宜新字体に修正する。また引用文における下線は、いずれも筆者による。

2. 1. 小林

文献①はタイトルに「子ども」を示す語を含まないものの、小林の論考は「子ども」「童謡」を軸に展開されている。当時の歌謡曲、流行歌の低俗性を批判しながら、その影響が子ども、あるいは童謡にまで及んでいることを詩人の立場から慨嘆している。

文献②はタイトルの通り、童謡における擬声語の在り方について、文学的立場から様々に思考を巡らした著述である。小林は一貫して「擬声語」という語を用いているが、これはそのまま「オノマトペ」(擬声語、擬音語等を包括する総称)の概念で捉えて差し支えないだろう。

2. 1. 1. オノマトペ (カケ声、はやし言葉) の性質・特徴

小林は、昭和20年代当時に流行し、子どもたちも好んで歌っていた歌謡曲の歌詞における「カケ声」(例えば「ブギウギ」「ウキウキ」「カンカン」「ヨイヨイ」等)について、その特徴を次の通り5点、挙げている。

- i : 「きくものの耳に、なにかしら軽快なひびきを伝えてくる」
 - ii : 「コトバと音の結びつきが密着して聴覚上の抵抗が少ない」
 - iii : 「コトバ自体がナンセンスで意味の理解の負担が少ない」
 - iv : 「コトバとゴロの歯切れがいい」
 - v : 「ひびきが強い」
- (いずれも① p. 11より引用)

「カケ声」は、厳密に言えばオノマトペとは異なるものであるが、小林の挙げたこれらの特徴はオノマトペの特徴との親和性が高く、オノマトペに関する彼の認識を検討する上で十分有用な言及であると筆者は捉えている。

上記の特徴を踏まえた上で、小林は「伝承童謡(筆者注;所謂「わらべうた」のこと)」(① p. 11)を引き合いに出し、「子どもたちは音と密着したコトバを見つけるか、コトバに密着した音を探すかして抵抗の少ない歌を、長いあいだ伝承してきた」(① p. 12)と述べ、歌の中の言葉(歌詞)に対する子どもの嗜好について、特に「音との密着性」という点を強調する。

文献②では、「いっばんに擬声的なコトバというものは、コトバとしては、もっとも原始的なものであり、事

物・形象・色彩などを現わすコトバとくらべると、不明確なコトバでありながら、それでいて万人に共通した、何か特殊なわかりかたのする、便利なコトバなのである」(② p. 13)と、自身の定義を述べる。特に後半の言及には、言語的(あるいは文学的)素材の一つとしてのオノマトペの利便性、汎用性に対する詩人・小林の肯定的なスタンスがうかがえる。

2. 1. 2. 子どもとオノマトペ

小林は「ばいばい」「んまんま」などの幼児語の発生、またそれに加えて「にこにこ」「じりじり」「むずむず」などの擬声的な副詞の発生について、「日本語のリズムが要求して生まれたコトバ」(② p. 13)という視点から考察を展開する。

原理的には「ばい」「んま」という二音のみで発音した方が負担が軽くて済むにもかかわらず、あえて「ばいばい」「んまんま」と、くりかえしコトバにしているところに、言語というものに対する根強い民族的な伝統をうかがうことができる」(② p. 12)と述べる。また、単に意味を解する上では繰り返しは不要であるが、「ばいばい」や「んまんま」の代わりに「ちち」「めし」と単語を発言するだけでは、日本語としては砂をかむように、あじけない韻にすぎず、母親と赤ん坊の間にほしい情緒を持ち得ないとし、オノマトペの役割を「韻」と「情緒」に求めている点も興味深い。

更に、先に挙げたような二音節の語の繰り返しによって四音化された単語は「それ自体が七音に通ずる韻律をもったコトバとして生まれ」たものであり、幼児期の子どもは「発声的にやさしいこと(中略)とくにリズムカルなコトバを好むという性質」(② p. 13)に基づきながら「自然と日本語の基調をなす七・五の韻律を身につけていく」(② p. 13)と主張する⁴。オノマトペを含む幼児期特有の言葉のあり方について、小林は肯定的な立場を明確に示している。

2. 1. 3. 言葉と音楽の結びつき — 歌の「原始性」「本能的性」

小林は歌の「原始性」「本能的性」をキーワードとして、言葉と音楽の関係について批判を交えつつ考察を展開する。

まず、「コトバが発見される以前から、すでに音声上のオトと、音楽上のオトの結びつきがあった」(① p. 10)とする見解を述べ、その上で「コトバと結びついた音楽というものは、本来そうした原始的な本能的な性質をもっている」(① p. 11)と言う。その「原始性」「本能的性」を示す例として、民謡や歌謡曲における「カケ声」や「はやし言葉」に着目し、「ナンセンスでトーカーティブなコ

トバが、センジュアル（筆者注；肉感的、官能的）な曲節と結びついたとき、人は、無意識のうちにも原始的な解放感を味わう」（① p. 11）と批評する。更に、歌謡曲の影響のもとでオノマトベやはやし言葉を乱用したような「流行歌的童謡」（① p. 13）を引き合いに出し、それらは「進歩を逆行させて、子どもの原始性、本能性をあまやかしたものである」（① pp. 13-14）と痛烈に批判する。

歌における「原始性」「本能性」の危うさについて触れる一方、「全進歩を一人生に経験する現代人の子どもは、進んだ文化を短い期間につかむ能力もすぐれている。芸術というものが本能性だけを甘やかすものでないことの感受力も、ナイーブなだけに豊富なはずである」（① p. 15）と、子どもの感受力、感性に対する信頼も表明する。加えて、「原始性・本能性を乗りこえたところに子どもの喜びと解放感をもって行くことは、真に美しくて明快な曲節と、新しいコトバのむすびつけだと思う」（① p. 15）と、自身の創作理念の一端を明かす。

前述の通り、文献①は主として歌における「カケ声」や「はやし言葉」を中心とした論考であるが、歌の「原始性」「本能性」という思考は、やはりオノマトベに対する小林の認識に通底しているように思われる。

2. 1. 4. オノマトベと遊戯（動作）

幼児期の子どもが「リズムカルなコトバを好むという性質」（② p. 13）を持つという見解については2. 1. 2. でも引用した通りであるが、加えて小林は、「幼児の遊戯本能と擬声語の結びつき」（② p. 14）にも着目する。

「いないいないばあ」「あんよはおじよず」等の言葉を引き合いに出しつつ、「幼い子どもの動作は、多くリズムカルなコトバと結びついている」（② p. 14）、「さらに、そのコトバが、音楽と結びついている場合は、いっそうかれらの遊戯本能を呼びおこすものである。幼児の遊びには多く歌が伴い、マリつき、お手玉などは、歌と共にあるといってよい。幼児を対象とした歌謡に、擬声語が多く見られ、これが幼児に喜ばれているのは、そういう必然性があることである」（② p. 14）とし、オノマトベのリズミック的要素と子どもの遊戯（動作）との関連性に言及する。

また、歌詞に一切オノマトベを含まない《むすんでひらいて》を引き合いに、「説明文を音楽化したもので、子どもたちが動作しているのを見るが、あれに類した動作を詩のコトバで歌ってやったら、もっと幼児の心を豊かにするものなのである」（② p. 17）と述べているが、この「詩のコトバ」には、先に「幼児の遊戯本能」との結び付きを指摘した「擬声語（オノマトベ）」が含意されているものと思われる。小林はオノマトベを「詩のコ

トバ」、すなわち自身の詩作における有用なアイテムと見なし、その遊戯（動作）誘導性を評価する姿勢を示している。

2. 1. 5. 自身の創作理念とオノマトベ

オノマトベを巡る様々な思考を統合しつつ、小林は自身の詩作における理念を力強く提示する。

「擬声語の創造と使用は（中略）国語を醇化し、豊富にするというほどの自信をもった、すぐれたものでなければならぬ。単に幼なぶりをしめすためのものだったり、俗語のハヤシコトバのように、無意味に、そうぞうしさを増すだけのものであったりしてはならない」（② p. 14）、「日本語では、幼児と擬声語が不可分のものであるならば、そして、それが幼児の遊戯本能とむすびついたものであるならば、詩人はこれの正しい使い方と、その時代の言語の世界にかなった造語によって、子どもたちに、すぐれた言語感覚を贈るべきである」（② p. 16）、「コトバ（音韻）の変化がいつの時代でも子どもたちの間から実行されることは、専門の言語学者の証明するところである。こういうコトバの変化に、童謡作家は常に敏感でなければならない」（② p. 17）等々の言葉には、詩人、童謡作家としての小林の真摯な姿勢、またエネルギーに満ちた創作意欲をうかがうことができる。

歌としての童謡（歌詞）の創作に関する小林の言説は、本稿の目的に鑑みて特に重要であるため、以下に抜き出して引用する。

「新しいコトバと音楽、コトバと音楽と動作（遊戯）が、寸分のすきなく結ばれた歌曲、そういうものが、もっと作られていい。そういう新しさからしか、現在の童謡全体の革新がのぞめないほどに、今の童謡は幼児の生活から遊離したものになっている。即ち一方では、ますます子どもに縁遠い、詩人の末梢的な感情・感覚のひとりごとにはすぎない文学童謡、一方では、「ホイサッサ」的職人作詞家の平板低俗な流行歌的童謡が極端化されていっている。前者が詞の内容、意味に重点をおけば、後者は、調子だけのコトバのられつに終わっていて、共に子どもにとって、生活と共にある、主食物のような必要性をもった歌ではないのである。幼い子どものためのこの悲しむべき分裂を統一するためには、まず子どもの生活と共にある歌のあることが望ましい。幼い子どもの生活は、心理的な動きよりもまず本能的な行動が基本なのである」（② p. 17）

「新しい言語感覚による擬声語の駆使によって、幼い子どもの心性と密着し、つぎにそれが直接に動作

や遊戯に結びつく歌曲が、もっとほしいと思うのである」(② p. 17)

小林は子どもに寄り添い、子どもの生活と共にある歌(童謡、詩)の創作を目指し、その理念の柱に「コトバと音楽と動作(遊戯)」の統合を据えていたことがわかる。

小林は1952(昭和27)年から約3年間、NHK ラジオ「幼児の時間」における「リズム遊び」という番組に詩人、台本作家として携わることになるが、そのちょうど前年に記した文献②の中で、それ以前に放送されていた同番組を次のように批評している。

「(筆者注：小林が携わる以前の「リズム遊び」が)十分な効果をあげ得なかったのは、歌われる歌が在来の歌謡であり、児童舞踊の師匠たちの自己流な舞踊法を基にした遊戯であったからであろう。歌曲も、もっと幼い子どもの動作本能に結びついた「意味」ではなく、「感覚」的な新しいコトバの歌曲であり、遊戯も、もっと素朴な動作をつくり出すだけでいいものであったら、もっと一般に普及し成功したにちがない」(② p. 17)

この論考をきっかけに小林が当該番組に携わるようになったのか、それともこの論考の執筆時点で翌年からの番組担当が決定していたのかどうかは定かでないが、結果的にこの言説が「リズム遊び」における小林の創作理念を間接的に示していることは非常に興味深い。

2. 2. 中田

中田の言説には、残念ながらオノマトベに直接言及したものは見られないが、関連する思考は「リズム」をキーワードに読み解くことができる。

文献③は、後に単著として出版された文献④の草稿とも言える内容を含んだ論考で、これら2点は互いに照合しながら検討する価値がある。

2. 2. 1. 詩のリズム的要素と歌のメロディ

中田は自作の《かわいいかくれんぼ》(作詞：サトウ・ハチロー)について、「こういう詩はもう音楽的リズムを十分に持っているから、それを崩さずに極く自然に表現することが最も大切なのである。変にメロディをつくってはいけない例であろう。この曲はメロディとしては面白いものではないが、詩と完全に一体となっているもので歌い易く、幼児には人気がある曲の一つである」

(③ p. 46)と述べている。《かわいいかくれんぼ》の詩には1番に「ぴよこぴよこ」、2番に「ちよんちよん」、

3番に「よちよち」と、各節に1つずつ、主に動作を表すオノマトベが含まれている。中田はここで、オノマトベについて直接言及はしていないが、詩に内在する「音楽的リズム」を重要な一要素と捉えていることは確かである。オノマトベは語の特性上、詩の「音楽的リズム」を規定する上で大きな鍵となるものであり、中田は間接的に、オノマトベの持つリズム規定性を作曲上の重要なポイントの一つ(「変にメロディを作ってはいけない」と見なしていると解釈することができる。また、「メロディとしては面白いものではないが、詩と完全に一体となっているもので歌い易い」、という言説は、中田が詩と音楽、双方のリズムの一致の中に(子どもの)歌の歌唱性(歌いやすさ)を保障する一つの要素を見出している、と捉えることもできるだろう。中田は、「歌いやすいということは、よいメロディー(歌曲の場合)の大切な要素」(④ p. 9)である、とも述べており、「歌いやすさ」は中田の歌曲創作における基本的理念の一つだったようである。

一方、中田は自作の《めだかのがっこう》(作詞：茶木滋)を例に、「最初の一行(筆者注：「めだかの学校は川のなか)」が説明であって、詩のリズム的要素が「ひよこがね」と言うより少ないので、メロディが作れる部類に属する」(③ p. 46)と述べている。つまり、詩のリズム的要素の少ない部分では音楽的創意を優先して作曲に当たることができると中田は認識しているのである。ところが、続く二行目「そっとのぞいてみてごらん」以降については、「会話体なので、音楽のリズムは詩のリズムに完全に従わなければならない」(③ pp. 46-47)とし、再び詩のリズムの優位性に従う態度を示す。ここで言う「会話体」という語には、当然ながらオノマトベ「そっ(と)」のリズム的要素が含意されていると考えられる。中田はこの「そっ(と)」に対し、付点四分音符+八分音符のリズムを当て、また音程も同音(1点口)を用いることで、語(詩)の持つリズムに従った付曲を確かに実現している。

2. 2. 2. リズムの統一

中田は歌(メロディー)の作曲法に関する自身の基本的理念として、「言葉に一番自然なリズムと、アクセント(音の高低)を合わせる」(④ p. 9)こと、「歌詞の内容とリズムを考えて、それにふさわしい拍子を選ぶこと」(④ p. 36)、「詩のもっているムード、リズムと、メロディーのムード、リズムを一致させること」(④ p. 36)等を挙げている。

「メロディーの構成」について説いた文献④：第3章では、《こおろぎ》(作詞：関根栄一、作曲：芥川也寸志)と《いたずらすずめ》(作詞：関根栄一、作曲：中田喜

直)の譜例を示しながら、4小節程度の小楽節のそれぞれについて「リズムは同じような形に統一する必要がある」(④ p. 15)とし、更に《ぶんぶんぶん》(作詞：村野四郎、ボヘミア曲)を例に「リズムはよく統一されている」(④ p. 17)と評価している。ここに挙げた3曲はいずれも歌詞にオノマトベを含んでいるが(《こおろぎ》=ちろちろりん、ころころりん/《いたずらすずめ》=しっしっし/《ぶんぶんぶん》=ぶんぶんぶん)、それらのオノマトベが歌われる箇所は例外なく、完全にリズムが統一されている。

拍子の選択について解説した箇所では、自作の《ひらひらちょうちょ》(作詞：小林純一)を例に、「3/4(筆者注：拍子)にしたことで、何となく、ちょうちょうの真似をしておどりたい気持ちになる」(④ p. 39)と、オノマトベ「ひらひら」のリズムと動作の関連について示唆している。なお、オノマトベ「ひらひら」は異なった箇所でも2度歌われるが、そのリズムは統一して作曲されている。

2. 3. 小林と中田の接点

両者の接点を検討する上で有用となるのが文献⑤であるが、ここでも残念ながら、オノマトベに対する直接的な言及はほとんど見出すことができなかった。

ここでは文献のタイトルにある通り、「歌詞とメロディー」に対する彼らの思考を読み解きながら、「歌」の創作理念における接点について、オノマトベを念頭に置きながら俯瞰的に検討していきたい。

2. 3. 1. 詩と音楽の一致

「子どもにとっては…」というトピック(⑤ pp. 115-116)の中で、小林は「理想的に言えば、詩と曲想がぴったりしているべきでしょうね」(④ p. 115)と述べる。それに対し、中田はここでも自作の《かわいいかくれんぼ》を引き合いに出し、「詩と曲が一致している様なのが一番よい気がしますね」(⑤ p. 115)と応えている。中田の言葉は2. 2. における検討内容と一致するものである。

両者は「詩と音楽の一致」という点において、「歌」の創作における基本的理念を共有している。

2. 3. 2. 歌に対する子どもの感性—詩の内容よりも音楽

「子どもは曲の良し悪しがわかるのか」という記者の問いかけに対し、中田は「わかるのではないですか。文句(筆者注：歌詞)はわからないのが多いのじゃないですか。流行歌、歌といっても、部分的の文句の面白さはわかるが、全体はわからないでしょう。節とか調子がい

いと歌っているのです」(⑤ p. 115)と答えている。その文脈で小林は、「小さな子供たちがじぶんたちの生活感情に無い大人の流行歌でも歌いますね。流行歌のなかには曲の音楽的なよし悪しは別として、一応快く感じる曲があるのでしょうか。曲が主なのではないですか」(⑤ p. 115)と述べる。

両者は「歌」の受容における子どもの感性について、「曲(音楽)の優位性」を共通に認識している。

2. 3. 3. 歌の永遠性

前項の認識を引き継ぎながら、両者は「歌の永遠性」について論を交わしていく。

中田が、「外国の曲なんかでも、詩をとって、音楽だけ聞いてもいいということがありますね。結局曲のよさがあとで証明できるのですね。ところが詩だけ取出したら後に何も残らない。詩としての素晴らしさで残るというものの中にはあるわけですね」(⑤ pp. 116-117)と言うと、小林は、「あっていいはずだが、そういうのはあまり知りませんね(中略)音楽を離してしまっても残る詩というのは余りないのじゃないですか」と一旦、応える。しかしその後、「「カナリヤ」(筆者注：作詞：西条八十、作曲：成田為三)とか、「からたちの花」(筆者注：作詞：北原白秋、作曲：山田耕筈)その他は、曲がついていなくても文学的な童謡として残る詩でしょう。そういう詩に、詩とマッチした曲がついていて、これは詩と曲との両方で永遠性があるものなんですね」(⑤ p. 117)と述べる。

小林は「歌」(とりわけ「子どもの歌」)における音楽の優位を認めつつ、自身の師でもある北原白秋を理想として「詩と曲との両方での永遠性」を「歌」の創作理念の奥底に秘めていたことがうかがえる。

2. 3. 4. アクセントの扱いに対する温度差

小林は、外国(主にドイツとイギリス)と日本の「歌」の比較を話題にする中で、日本の常磐津や長唄を引き合いにして、「言葉のアクセントと曲のアクセントは違う(中略)歌舞伎のせりふなどは、アクセントを逆にして強調している場合もある」(⑤ p. 113)と述べ、言葉と音楽のアクセントの不一致について開けた見解を明かす。一方、中田は、「童謡なんかとても注意しますね。困るのは一番と二番と逆になっている場合ですが大体一番に合わせます。人の曲を見て逆になっていると気になりますね」(⑤ p. 113)と述べ、ここに両者の見解の相違が見られる。

日本語の高低アクセント、イントネーションと、西洋音楽の語法、作曲法との隔たりを埋めようとする歌曲創作の試みについては、中田の先人たる作曲家・山田耕筈

の例が有名であるが、中田の世代にあってもやはり、言葉のアクセントの扱いについては相当に慎重な態度を保持していたことがうかがえる。

ところが小林は、「滝廉太郎の「荒城の月」なんか、ずいぶんアクセントがちがうでしょう。あの頃はやかましくなかったんでしょうかね。どうも歌舞伎のせりふと同じように、アクセントの合わない歌言葉というのは、日本の伝統だったのでしょうか」(⑤ p. 113) と付言し、「歌言葉」としてのアクセントの扱いの自由さ、あるいはズレに対する許容の余地を否定しない。

3. まとめと今後の展望

中田の根幹には「詩と音楽の一致」という作曲の基本的理念があり、完成した「歌」において、詩人・小林の理念と合致することは当然とも言える。その合致の核となるのは、詩に対する直截の音楽付けである「メロディー(歌唱旋律)」ということになるだろう。

中田は作曲上のこだわりとして、たびたび伴奏部(ハーモニー)の重要性について言及するが⁶⁾、詩と音楽の第一義的な合致を「メロディー(歌唱旋律)」に見出すならば、その最も端的な接点である、詩と音楽の「リズムの一致」こそ、彼らの協働、共作における最も重要な点であると考えられる。

中田は「音楽のリズムは詩のリズムに完全に従わなければならない」と言う。「詩のリズム」において、オノマトベは決定的な役割を担う。特に、子どもの活動の中で歌唱と共に発展的に展開される「動作」や「遊戯」において、オノマトベは詩と音楽を結び架け橋となると言っても過言ではないだろう。

今後はオノマトベ、更にオノマトベの持つリズムに着目しながら、二人の協働の最も重要な場の一つであるNHK ラジオ「幼児の時間」(リズム遊び)における活動を中心に、調査研究を進めていきたい。

引用・参考文献

- 大地宏子 (2014)、「NHK ラジオ番組『幼児の時間』における音楽教育プログラムとその変遷—1935 (昭和10) 年から1952 (昭和27) 年を中心に—」、『岐阜聖徳学園大学紀要、教育学部編』53、181-199。
- 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 (2021)、「中田喜直・小林純一の協働に関する研究(2)」、『日本保育学会第74回大会発表論文集(2021)』、K-333-334。
- 小林純一 (1951a)、「コトバと音楽の関係」、『教育音楽』6

(3)、10-15、音楽之友社。

小林純一 (1951b)、「童謡の擬声語について」、『教育音楽』6(11)、12-17、音楽之友社。

小林純一・中田喜直 (1954)、「歌詞とメロディー(対談)」、『教育音楽』9(10)、110-117、音楽之友社。

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 (1955)、「私の童謡雑記帳」、『音楽芸術』13(12)：44-48、音楽之友社。

中田喜直 (1960)、『メロディーの作り方』、音楽之友社。

注

- 1) <https://ci.nii.ac.jp/> (最終アクセス：2021年10月25日)
- 2) 小林の8件はいずれも『教育音楽』掲載の文献である。
- 3) 中田の14件はいずれも『音楽芸術』掲載の文献である。著者検索では別IDとして『教育音楽』15件、『教育評論』1件、『法セミ』2件の検索結果が得られたが、本稿の目的に鑑みて分析対象からは除外した(ただし、前述の「歌詞とメロディー(対談)」(『教育音楽』)は例外とした)。
- 4) 小林は、一つの単語それ自体が七音・五音の韻律を持っているわけではなく、そこに助詞(一音)が付属した語節を単位として七音・五音の韻律の一要素が作られる、と分析している(② pp. 12-13)。
- 5) 北原白秋の「あわて床屋」におけるオノマトベについて小林が言及する箇所があるものの、あくまでも単純な批評にとどまっている(「あの当時としては「チョッキンチョッキン、チョッキンナ」という擬声語は、独創的で新鮮なものだった」(⑤ p. 114))。
- 6) 「メロディはハーモニーと一体となっているもので、ハーモニーが悪いとメロディが全然死んでしまうことがある」(③ p. 47)、「私の童謡で特に自慢出来るのは伴奏部である」(③ p. 47)、「(筆者注：簡易伴奏化による和音の単純化を批判して)「めだかの学校」で、「そっとのぞいてみてごらん」を二回くり返すが、その場合、和音は一回目と二回目と違えてあるが、そうしなければ、この二回くり返す意味が全然なくなって曲が死んでしまう」(③ p. 48)、「伴奏部こそ、作曲家が十分に技量を発揮出来る部分である」(③ p. 48)等。

付記

本稿は日本保育学会第74回大会において筆者が発表した内容に、大幅に加筆・修正を行ったものである。