

幼児の音楽表現を導きだす為に獲得させたい歌唱力と伴奏としてのピアノ演奏
技術指導法と楽曲解説

藤原 フサエ¹、水嶋 育²、酒井 信³、日野 朝代⁴、出木浦 さゆり⁵

Piano Performance as Accompaniment and Singing Ability that Teachers
Need to Acquire to Guide the Expression of Music by Young Children
~A Study of Teaching Methods and Commentary on Songs~

Fusae Fujiwara, Ikumu Mizushima, Makoto Sakai, Tomoyo Hino, Sayuri Dekiura

要約：

幼稚園教諭を目指す学生にとって、幼児の音楽表現を導き指導する為に、獲得しなければならない技術の一つとして、特に大切なことは指導者自身の声の魅力を見つけだすことがあげられる。それぞれの発声器官を訓練し楽器として作り上げ、話す声、歌う声がいずれも無理なく自然で美しく、指導者と一緒に幼児たちが喜んで音楽を楽しめるようにする事である。又、ピアノ伴奏は大変重要であり歌を助ける技術を習得し、童謡等の世界観を描きだして欲しい。また、音楽だけに留まらず他の領域へと広げられるような想像力も養うべきである。

キーワード： 幼児 音楽表現

(Abstract)

A teacher finding the charm of his/her own voice is one of the important skills for kindergarten teachers who lead and instruct infants' musical expression. Teachers should train each vocal organ and build it up as a musical instrument. Talking and singing voice are reasonably natural and beautiful so that both teachers and children can enjoy music happily. Also, piano accompaniment is very important, and teachers are expected to acquire the skills to help songs and to draw views of the world through media such as the nursery rhymes. In addition, the teachers should cultivate the imagination not only to the domain of music, but also to other fields.

Keywords: Young children, Expression of music

受理年月日 2017年11月30日

1 高松大学発達科学部教授 2 高松大学発達科学部准教授 3 高松大学非常勤講師
4 高松大学非常勤講師 5 高松大学非常勤講師

1. はじめに

幼児や子どもが成長するそれぞれの段階における表現は、想像以上に豊かで生き生きとしている。そこで、将来幼稚園教諭となって幼児の音楽表現の指導に携わる者として必要な知識や技術を習得しなければならない。特に音楽的な活動の中で大きな割合を占めているのが歌唱活動である。

筆者は本学で長きにわたり「保育内容―表現Ⅱ」の授業を担当し、その中で重要な要素である「童謡・わらべうた」等歌唱指導をおこなったが、受講生ほとんど全員の歌声がとても小さく響きのない聴き取りにくい声であった。そこで現在本学に在籍し、幼稚園教諭を目指している一年生 66名に歌唱についてどのような認識を持っているのか「歌を歌うことについてのアンケート」を行った。実施日は、平成 29 年 11 月 13 日（月）回収率 100%で結果は下記のとおりであった。

1. 人前で一人で歌った事がありますか（カラオケを含む）

1. はい（A 多い 14名 B 少ない 39名） 2. いいえ 13名

2. 人前で歌うのは好きですが

1. はい 28名 2. いいえ 38名（理由 ）

3. 幼稚園や保育所で歌う曲は知っていますか

1. 知っている

（A. 約 100 曲 0名 B. 約 50 曲 3名 C. 約 30 曲 5名 D. 約 20 曲 29名）

2. ほとんど知らない 29名

4. 子どもの歌を歌う事は得意ですか。

1. はい 30名 2. いいえ 36名（理由 ）

5. 歌う時に声の変わり目を感じますか

1. はい 36名 2. いいえ 30名

6. 弾き歌いをした事がありますか

1. はい 5名 2. いいえ 61名

2.-2. いいえ 理由（自由記述）

・自分の歌声が好きでないから	1
・自信がないから	3
・音痴だから	19
・上手く歌えないから	6
・音程が気になるから	1
・音はずすから	1
・下手だから	2
・得意でないから	1


4.-2. いいえ 理由（自由記述）

・子どもの歌を歌う機会がなかったから	3
・あまり子どもの歌を知らないから	1
・歌詞が覚えられないから	1
・音痴だから	1
・歌うのが苦手だから	1
・恥ずかしいあまり歌った事がないから	1
・曲を知らない	2
・あまり歌わないから	1

(アンケート結果)

- ・想像以上に歌うことにコンプレックスを感じており、自己肯定感がない。
- ・これまでに歌うことに対して適切な指導を受けることがなかったのではないかと。
- ・人前でカラオケを一人歌った事があるという回答が少ないのも含めれば 66 名中 53 名いるというのは今後の音楽表現に少しは期待が持てる。なぜならば 2. の項目では、人前で歌うのは好きではないが 57% を占めている。しかし、1. の項目では、人前で一人で歌ったことがあるか (カラオケを含む) では好きではないが仲間に請われて歌ったのだろう。本当に歌うのが嫌いだったとしたら歌わないだろうから、80% と想像以上に多い。このような結果はコンプレックスを克服出来るような声の訓練 (歌うための楽器作り) をおこない、いい声が出るようになると歌うことに対して自信を持てるようになり幼稚園教諭に必要な歌唱能力を獲得出来るのではないかと考える。

幼稚園教諭志望の学生が以上のような音楽表現の基本である歌唱力不足、声に対する認識不足で本当に良いのだろうか。音楽以外の保育教育活動にも支障をきたすのではないかと大きな危惧を抱く。幼稚園教諭養成教育に永年携わってきた名誉教授の話によれば以前の学生に比べて最近の学生は声が出ない、いつも小さい声で話をしており、授業中の発表でさえ聴き取りにくい声である。又、就職して間もないころに声の不調を訴える教師がいるとも話している。この様なことは由々しき問題ではないのかと問題提起をしていた。簡単には言えないが、時代の流れの中で携帯電話やスマートフォンを早くから使い、話し声で気持ちを伝えるよりメールを使用するが多い。又、幼少期より外遊びの機会が減少していて、特に女性の場合は痩身志向が強く体の筋肉等が弱い学生が多数いる。発声器官の発達が十分ではないのかと思われることもしばしばある。幼稚園教諭として仕事を始めた時、歌うことは勿論のこと、日々の保育においても愛情豊かなやさしい声での語りかけや会話等に多少なりとも問題が出るのではないのだろうか。生き生きとした健康的な美しい声は幼稚園教諭に求められる資質のひとつであろう。そこで音楽表現では声を出すことの基本を理解して、特にそれぞれが世界に唯一の楽器であることの認識を持ち、自らのベストの声を探し求めるトレーニングをしなければならぬと考える。幼児にとって身近な教員の声は楽器よりも先行して耳に届く物であり、それ故に人間的な温かい心地良いものであって欲しい。

次にピアノ伴奏について、受講生はほとんどが初心者である。左手で演奏する部分のへ音記号には全くと言っていいほど馴染みがないのである。へ音記号についてまず理解させることから始まり苦手な左手の練習に取り組む。次は基本コードについて学び、左手で和音を弾き、響きを楽しみながらハーモニー感を養っていく。このときピアノを弾く事が嫌いにならない様に、和音が弾けたら歌の伴奏がある程度出来ることを範奏・範唱して示す。又幾つかのリズムパターンを紹介して伴奏として応用できることを学んでもらう。和音は特に I. IV. V. V₇ の基本和音を第一に取り上げて練習させ、リズムについては、幼児の歌に頻繁に使われている軽快な付点 (+  +) のリズムパターンを示してそれを理解する為に、手を使ってリズム打ちや身体で覚えてもらうためにスキップ等も取り入れる。裏打ちのリズム

や、交互に打つリズムも同様である。その後右手で旋律を弾きそれが出来るようになると、合わせて歌を歌う。弾き歌いは難しいものと学生は考えているが、手順を追って試みれば可能であることを修得して欲しい。以下、音楽表現担当教員が代表的な幼児の歌についての解説とピアノ伴奏指導法について論述する。

2. 歌唱力とは

人は生まれながらに持っている発声器官を使って声を出し、様々な楽曲を自分の想いを乗せて自由に歌える力を歌唱力と考える。わが国には伝統的な邦楽と明治時代になり取り入れた西洋音楽の流れの2つの分野が存在し、声（発声）に対しては言語・文化の違いにより価値観が異なっていて学校教育現場での歌唱指導にも戸惑いがあった。美しく響く良い声とは、良い声で歌っている歌手の声が手本となり、その人の声の出し方が絶対的な価値を持っていて、それらの歌手が残した言葉にしたがって努力し同じ様な発声法を見つけることが歌の勉強、すなわち歌唱力を付けることだと考えられてきた歴史がある。しかし「歌唱力」を付けるためには「3つに分けて考えることが必要である」と歌唱力について総合的に研究を続けてきた木下武久は「身体を歌うための楽器」として作り上げることを恩師フースラー博士のもとで研鑽をつむ中で人体の生理的研究から始めた。そして彼の研究ノートで新たな提案をしている。次の3つの概念である。

その研究ノートのタイトルは「発声講座」であり、サブタイトルが～全てのジャンルに共通した概念・メトード～と著している。その3つの概念とは次のとおりである。

3. 発声講座

①歌うための楽器作り

②発声のテクニック

③演奏表現

この3つの概念を区別することなく長い間「歌唱力」を得るために「声楽」の勉強として、特に最初に行う「発声」が①と②を認識することなく行われていた。それ故に人は、それぞれ恵まれている部分と弱い部分があることに気付かないで発声練習を行ってきた。その結果、声の変わり目や無理な音域、音量、音色等に挑戦して戸惑い苦しむこととなり、歌うことに嫌悪感を覚え、音痴と思いきわむ程の劣等感を持ってしまい、音声障害になる者さえ出てくるのである。従って特に初心者にとって大切な事は「①歌うための楽器作り」の部分である。特別に恵まれた声の素質を持っていなくても、的確な「楽器作りのトレーニング」を行えば良い楽器として成長し、発声のテクニックも自ずと伴ってきて、各自、自分の声を発見して、そして自分の歌が歌えるようになる。即ち歌唱力を得ることが出来るのである。木下は美しい声が出るために働いている諸器官を「図1」であらわしている。フースラーの「うたうこと」に著されている何ページにもわたる内容を分析して、一目瞭然の図形としたのは画期的なことである。「心」が中心に、そしてその周りを横隔膜、ゆるみで囲まれている。

「歌いたい」「話したい」「読み聞かせたい」など声を使う時にまず「心」が動き、それが表わされている諸器官が働き、声となるのである。

次に木下の「全てのジャンル」の定義であるが、「声を使う全ての表現活動」つまり朗読、演劇、講演、歌舞伎、能、民謡、邦楽の歌、西洋音楽（オペラ、歌曲等）ジャズ、ポップス、唱歌、童謡等各分野を含んでいる。

木下は研究ノートで次のような文を「全てのジャンル」の一部として、「当初は疑問半分の邦楽畑の人たちが、それぞれの分野で、仲間から進歩を認められてきています。その中には正しい呼吸法によって、言葉は理解されなくても、心と心を結びつける表現が出来る様になって、パリでの演奏会でフランス人の心をしっかりとつかまえている人もいます。～中略～良い楽器が作られれば、全てのジャンルの声楽発声のために役立つと云うことです。」と述べている。このノートは昭和58年に発行されその後、彼の研究が進むにつれて2度改定され、最後のノートになっている。「図2」はF. フースラー博士の「うたうこと」で示されている声の当て場所のイメージ図である。 (藤原 フサエ)

図1

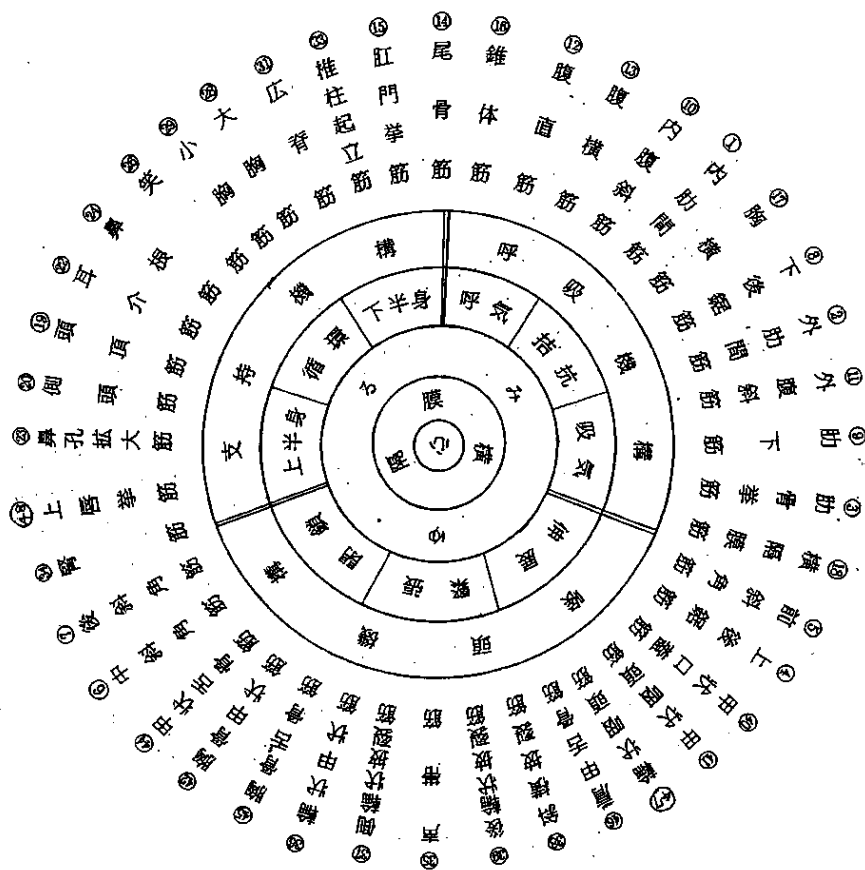
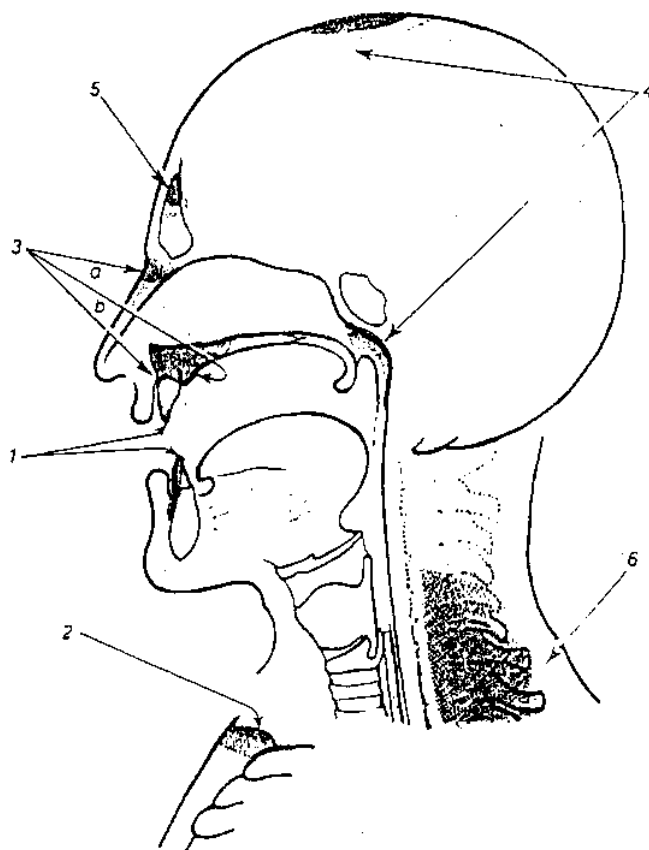


図2 声楽家たちのあいだでふつう用いられる声の当て場所の典型



4. 音楽表現力について

まずここでは、幼児の音楽表現を導きだす為の代表的な曲をいくつか取り上げ、その解釈と指導法について述べる。

4. 1 ドロップスのうた (まど・みちお 作詞 大中 恩 作曲)

この曲には「まど・みちお」の詩の世界 ～豊かな色彩とファンタジー～が繰り広げられており、筆者はコンサートで幾度か取り上げ演奏した。まず面白く惹かれたのは「神様が泣き虫」である。なんとユニークなメルヒェン、全く思い浮かぶ事のない素敵なファンタジーの世界である。常人には考えられない感覚の面白さ、これほど冒頭で歌い手（筆者）の心をつかんだ童謡の歌詞に出会った事は無かった。楽譜は「ドロップスのうた」のタイトルであるが「まど・みちお」の詩は「ドロップスの うた」である。日本童謡辞典（上 笙一郎編）にはこの曲の「解説」が次のように掲載されている。「近代日本の童謡には、伝統的に童心

讚美主義にたつての抒情的・哀愁的な傾向が強く、空想力壮大で且つナンセンス趣味にも満ちた作品はほとんどなかった。そうしたなかで、曇天に穴をあけたようなのがこの歌である」と絶賛している。

むかし なきむしかみさまが
あさやけ みて ないて
ゆうやけ みて ないて
まっかな なみだが ぼろん ぼろん
きいろい なみだが ぼろん ぼろん
それが せかいじゅうに ちらばって
いまでは ドロップス
こどもが なめます ぺろん ぺろん
おとなが なめます ぺろん ぺろん

むかし なきむしかみさまが
かなしくても ないて
うれしくても ないて
すっばい なみだが ぼろん ぼろん
あまい なみだが ぼろん ぼろん
それが せかいじゅうに ちらばって
いまでは ドロップス
こどもが たべます ちゆるん ちゆるん
おとなが たべます ちゆるん ちゆるん

まど・みちおは 1962年にNHKラジオ番組「幼児の時間」より依頼を受けこれを作詩した。それに大中 恩が見事にこたえ楽しいリズムカルな伴奏を持つ曲に仕上げている。まどの詩作の年表をひも解いてみると、1961年この年の春頃から3年間にわたり絵画制作に没頭するとある。そしてこの年、NHKテレビが「うたのえほん」の番組を放送開始している。テレビ放送の開始の翌年に生まれたこの作品は色彩感や「なきむし神さま」が登場するなど随分絵画的要素が含まれておりテレビ放送を意識したような作品となっている。

当初母親たちはこの詩に違和感を感じ、小学校の先生方の研究会では「こんな言葉は今までに使われたことがない、ダメだ」と非難した。それに対してまどは「今までに使われた言葉の他にどんな言葉があるのかをいつも考えている。誰も考えた事のないものを表現したいのだ。」と答えた。まさに、まどの真骨頂である。「まっかな なみだ」「きいろい なみだ」「すっばい なみだ」「あまい なみだ」「ぼろん ぼろん」「ちゆるん ちゆるん」目と耳を楽しませてくれイメージが際限なく広がって行くようである。

譜例1 大中 恩が作曲したオリジナル

ドロップスのうた

まど みちお 作詞
大中 恩 作曲

♩ = 96

1 D 2 3 4 5 D4

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21

3. むかし なきむし
2. むかし なきむし

かみさまが あさやけみて なくて ゆうやけみて
かみさまが かなしくて も なくて うれしくて も

なくて ちい なみだが ぽん ぽん さい さい
なくて ちい なみだが ぽん ぽん あ まい

Em F# A7 *mf*

なみだ が ボロ(ン) ボロ(ン) それ が せかいじゅう に
 なみだ が ボロ(ン) ボロ(ン) それ が せかいじゅう に

22 23 24 25 26

D Dmaj7 Bm Em D# A7 D# Em7 A7

ら ら ぼっ て い ま で は ド ロ ッ プ ス ー
 ら ら ぼっ て い ま で は ド ロ ッ プ ス ー

27 28 29 30 31 32

D# *mp* Em7 A7 D# *mf*

こ ど も が な め ま す ベロ(ン) ベロ(ン) お と な が
 こ ど も が た べ ま す チュル(ン) チュル(ン) お と な が

33 34 35 36 37 38

Em7 A7 D# A7 D Dmaj7 D#-#

な め ま す ベロ(ン) ベロ(ン)
 た べ ま す チュル(ン) チュル(ン)

39 40 41 42 43

前奏の最初4小節は何が始まるのかなと想像するような音の流れである。

そして第5小節から両手の掛合が心浮き浮きのラテン系のリズム、それによって第9小節は *mf* ではっきりと「むかし」が始まり「なきむしかみさまが」スタッカートで歌う絶妙な歌いだしである。

第13小節「あさやけみて」第15小節「ゆうやけみて」が言葉のリズムを無理なく16分音符で表している。ピアノパートはユニゾンでそれを支えている。

第16小節の「ないて」も軽くスタッカートで、次第17小節の「まっかな」8分音符と4分音符で語感を大事に扱っており、第18小節「なみだが」8分音符でしっとりとした扱いで次の「ポロン ポロン」に繋がっていく。第19小節2分音符からポルタメントで演奏者の表現力が試される。たぶん大粒の涙があふれ出すのだろう。まだまだ涙があふれるのだろう「きいろい なみだが ポロン ポロン」第20小節のピアノパートのアルペジオが涙の様子を物語っている。

ガラッと変わって第25小節から始まったこの曲のテーマリズムによってアウフタクトで「それがせかいじゆうに」「ちらばって」何ともおもわせぶりの第29小節の3オクターブのアルペジオで「いまでは」と（一体なにに？と興味を持たせておいて）思わぬ答えが飛び出すテーマリズムにのった「ドロップス」だったのだ。

彩も鮮やかな美味しい、美味しいドロップス。第33小節「こども」はもちろんのこと第37小節「おとな」も「なめます」「ペロン ペロン」幸せいっぱい楽しそうな笑顔が浮かぶ。

2番の演奏は「かなしくても」「うれしくても」、「すっばい」「あーまい」反意語が続く、またまた表現力が要求される。最後に『チュルン チュルン』と食べます。どんな食べ方なのでしょう？大人には、ちょっとわかりません。可愛い子どもたちに聞いてみましょうか」

そして後奏、特に最後の第43小節の「Dmaj7 D6・9」フェルマータがついたこの和音はとても優しく、音楽に広がりを感じさせて、余韻がいつまでも続くようだ。

次に、4つの譜例をあげる。

譜例2は、大中恩のオリジナルをもとに寺島尚彦によって編曲されたもの。和音等が少し優しくなり弾きやすくなっている。

譜例3は、東保によって編曲されたもの。オリジナルを更に弾きやすくし、左手は単音に近く「ワンポイントアドバイス」もついている。

譜例4は、本廣明美、加藤照恵によって編曲されたもの。オリジナルの伴奏の体裁を保ちつつも弾きやすくなっている。特に「ぽろんぽろん」の後の右手のピアノパートにオリジナルの雰囲気が残っている。曲想についての表示もある。

譜例5は森田一浩によって編曲されたもの。オリジナルは二長調で作曲されているが、更に弾きやすい様にハ長調に移調されている。左手の伴奏は躍動感に欠けるが、保育現場で最初に歌う時などは利用できる。

譜例 2

ゆかいに

Em7 A7 D Em7 A7 D

みかし なきむし

A7 Em7 Em7onA

かみさまが あさやけみて ないて 晩やけみて
かなしくても ないて うれしくても

譜例 3

mf mp

1. みかし なきむし かみさまが あさやけみて
2. みかし なきむし かみさまが かなしくても

ないて ゆうやけみて ないて まっかなみだが
ないて うれしくても ないて すっばいなみだが

フンボイント アドリブ

1. 大衆歌のある曲です。様々なリズムがでてきますが、テンポが変わらないように注意してください。
2. 同じ音が続く箇所は、指を変えて弾いてください。
3. 最後の ♯ は歌のためのホルタメントです。

譜例 4

D 1 2 3 5 A7 1 2

1.2 みかし なきむし かみさまが

Em7 D

3
あさやけみて ないて ゆうやけみて ないて
かなしくても ないて うれしくても ないて

(やさしく、少しゆっくり) *rit.*

Bm *port.* Em6

まっかなみだが ほろん ほろん さい
まっかなみだが ほろん ほろん あい

譜例 5

Allegretto (リズムACのつたのしく) ♩ = 96くらい

C G7

C G7 C G7 C

1.2 みかし

C G7 Dm

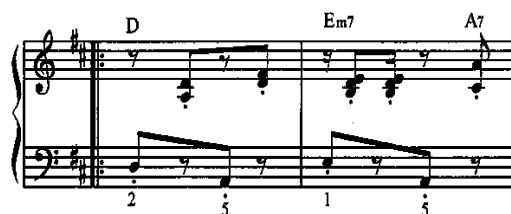
なきむし かみさまが さいやけみて
なきむし かみさまが さいしくても ないて

本学の在学生のピアノ演奏技術については、研究紀要第 68 号高松大学・高松短期大学(研究ノート)で発表した「音楽Ⅰ－Ⅰ・音楽Ⅰ－Ⅱ・音楽Ⅱ－Ⅰ・音楽Ⅱ－Ⅱの受講生(初心者)に対する教材、楽曲選定および楽曲解説、指導法の一考察」のデータで、全くの初心者が 68.2%を占めている。彼らの音楽表現活動に必要な弾き歌いを指導する時、例えば「ドロップスのうた」のピアノ伴奏の選び方である。オリジナルの伴奏はとても難しく短時間では弾きこなせない。そこで、上記の 5 種類の楽譜の中では、譜例 4 ならば比較的弾きやすく曲の持つニュアンスも保ちつつ演奏できるのではないかと考え、それについて示したい。

まずほとんどの受講生は左手の演奏を苦手としている。まず何度も繰り返される左手の簡単な(レ、ラ)(ミ、ラ)を指使い通りにゆっくりと丁寧に練習する。「まっかな」の小節

の左手の指使いを5・3・2・1として弾くのだが、中には指が固くてスムーズに動かない者もいる。曲全体で4回出てくるので、的確に弾けるまで時間を掛けなければならない。そうすれば次のアルペジオは比較的楽に弾ける。

譜例 6



左手が弾けると、譜例6に見られる前奏部分の軽やかなリズムを練習する。

右手で気をつける箇所は、譜例4の3段目、第4小節の「涙」を表しているレ・シ・ファ#は、特に滑らかに弾くことを心掛けたい。これにより、ピアノ初心者でも演奏することができる。

このように、同じ曲でも難易度により様々な伴奏形態のものが存在する。学生は自分のピアノの演奏技術にあったものを選択し、演奏することを勧める。(藤原 フサエ)

4. 2 まっかな秋 (薩摩 忠 作詞 小林 秀雄 作曲)

1963年に制作された「まっかな秋」は、半世紀の時を経た現在なお日本で歌い継がれている名曲である。同時代に発表された主な童謡のリストに中田喜直、大中恵、湯山昭らの作曲家によるもの、また阪田寛夫、まど・みちおらの作詞家によるものが多く並ぶ中、この「まっかな秋」の制作者コンビである小林秀雄、薩摩忠の名はやや異色であり、両氏ともほとんど童謡を手掛けていない。それにもかかわらずそれぞれの習熟した技法と、歌と詩の見事な調和が、この曲を歌い手にとっても聴き手にとっても、実に心地良く味わえるように仕上げている。まさにこの「歌いやすさ」と「聴きやすさ」がこの曲の長らく愛されている所以であろう。

詩は3番から成る。それぞれの歌節はまず2度にわたる「まっかだな」の連呼で始まる。冒頭よりいきなり、この詩の中核を成す「まっか」を述語として前面に提示し、印象的に場面への色付けが行われる。自ずと「何が？」と問わせることが、詩を詠む大きな推進力となっている。2行目、3行目(表1を参照のこと)でその「まっか」の主語となる「つたの葉っぱ」や「もみじの葉っぱ」が歌われ、景色に輪郭を施していく。

1節6行からなる歌詞であるが、さらに1～3行と4～6行の大きく二つに分けられる。4行目は唯一「まっか」が歌われていない行であり、ここで大きな場面の転換が起こる。視線が至近距離から「沈む夕日」へと移り、情景は一挙に拡がりを見せる。5行目、6行目に登場する「まっか」は、ここでは修飾語として「まっかなほった」、「まっかな秋」と行の頭に置かれている。4行目で大きく拡がった景色であるが「まっかなほった」で再度視線は近く引き戻され、最終行となる6行目でテーマである「まっかな秋」が歌われ、締めくくる構成となっている。

第3番においては視線の変遷に関してやや変則的になるが、第2番、第3番もほぼ同様の規則に沿って歌いあげられる。

まっかに映える秋の情景と、あかく染まる心情の機微が、風情豊かに表現される傍らで、

この詩の音声上の美しさと歌いやすさは併せて特筆に値する項目である。それは、偏にこの曲のテーマそのものである「まっか」という言葉の繰り返しによるア母音の多さに起因する。

表1に見られるように、「まっかな秋」の総音節数 201 のうち、ほぼ半数に値する 97 音節をア母音が占めている。日本語のもつアイウエオ5つの母音の中で、アはその発音時に口腔内を最も大きく開ける。発声された音は自ずと明るく良く響く。「まっか」という暖色に染められたこの歌に明るい音色はよく合致する。調は、言わずもがな長調で書かれている。

ちなみに同時期の童謡に阪田寛夫作詞、大中恩作曲による「青い青い秋ですよ」という曲がある。詩人阪田が見た秋の色は寒色系の青であり、大中はこれを短調で作曲している。総音節数は 107 で、ア母音数は 20 と全体の 19%以下にとどまっており、同じ秋を歌っても正反対の表現となっている。

4行目において大きな場面転換が行われると上述したが、ここでこの行の音節にも着目してみる。第1番～第3番すべてにおいて、4行目におけるア母音数はそれぞれ1、2、1と目立って少ない。これが偶然なのか作詞者の意図なのかは分からないが、母音の音色的にもこの4行目から新しい区切りが始まったことを印象付けている。また、これに呼応して小林は4行目から音価の配分を倍増している。つまり、1～3行においては1行につき2小節の割合で歌わせてきたところを、4行目からは1行につきたっぷり4小節の長さを与えている。(譜例7を参照)

この詩の1行当たりの音節数はたしかに4行目からの後半のほうがやや多くなっているが小節数を倍にするほどの割ではない。音価が伸びることと同時に、ひとつひとつの描写について感じたり、咀嚼し考えたりする時間も伸びる。情景も自動的に広がっていく。しかし、拡大されるのは詩的な要素だけではない。この曲の旋律としてのクライマックスである5行目冒頭の「まっかな(ほっぺたの)」へ至るまでの4行目4小節間には、「しーずむ」および「てーらされて」と単語の途中で2.5拍に及ぶ音価が2度も登場する。高揚していくにも十分時間を費やす結果、歌い手にとっても、聴き手にとっても、余裕のある構築時間がそれぞれの歌心に確実に訴えかけてくる仕組みとなっている。

表1

歌節	行	歌詞	小節数	ア母音数	音節数
1	1	ま [□] か [□] だ [□] な ま [□] か [□] だ [□] な 長6度 長6度	2	8	8
	2	つたの葉 [□] ば [□] が ま [□] か [□] だ [□] な	2	8	10
	3	もみじの葉 [□] ば [□] も ま [□] か [□] だ [□] な 短6度	2	6	11
	4	沈む夕日に 照らされて	4	1	12
	5	ま [□] か [□] なほ [□] つ [□] ぺたの きみとぼく	4	4	12
	6	ま [□] か [□] な秋に かこまれている	4	6	13

2	1	ま <small>っ</small> かだ <small>な</small> ま <small>っ</small> かだ <small>な</small>	2	8	8
	2	からす <small>う</small> り <small>っ</small> て ま <small>っ</small> かだ <small>な</small>	2	6	10
	3	とんぼの背 <small>中</small> も ま <small>っ</small> かだ <small>な</small>	2	6	12
	4	夕焼 <small>け</small> 雲 <small>を</small> 指 <small>さ</small> して	4	2	12
	5	ま <small>っ</small> か <small>な</small> ほ <small>っ</small> ぺ <small>た</small> の き <small>み</small> と <small>ぼ</small> く	4	4	12
	6	ま <small>っ</small> か <small>な</small> 秋 <small>に</small> 呼 <small>び</small> か <small>け</small> て <small>い</small> る	4	5	13
3	1	ま <small>っ</small> かだ <small>な</small> ま <small>っ</small> かだ <small>な</small>	2	8	8
	2	ひが <small>ん</small> ば <small>な</small> っ <small>て</small> ま <small>っ</small> かだ <small>な</small>	2	8	10
	3	遠 <small>く</small> のた <small>き</small> 火 <small>も</small> ま <small>っ</small> かだ <small>な</small>	2	5	12
	4	お宮 <small>の</small> 鳥 <small>居</small> を <small>く</small> ぐ <small>り</small> ぬ <small>け</small>	4	1	13
	5	ま <small>っ</small> か <small>な</small> ほ <small>っ</small> ぺ <small>た</small> の き <small>み</small> と <small>ぼ</small> く	4	4	12
	6	ま <small>っ</small> か <small>な</small> 秋 <small>を</small> た <small>ず</small> ね <small>て</small> ま <small>わ</small> る	4	7	13
計				97	201

譜例 7

The image shows a musical score for the song 'Makka' (まっかな秋). It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: してゆけ、うひに、てらま、れしぬ、ててけ、うやの、ぐとり、まき、れしぬ、ててけ、みやの、いを、く、まき、れしぬ、ててけ. The piano accompaniment features a prominent six-degree leap at the beginning. The second system continues the vocal line with lyrics: まっかなほっぺたのきみとぼく, まっかなほっぺたのきみとぼく, まっかなほっぺたのきみとぼく. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

「まっかな秋」は童謡というジャンルの中では旋律的に抑揚の豊かな部類に入るだろう。いきなり冒頭から長6度の跳躍で始まる童謡は珍しい。しかし、小林は出だしの「まっか」でこれを敢行する。「まっか (makka)」という促音があることにより口蓋上部奥で子音 k を発音する準備が整えられる。またこの口蓋上部奥は、歌手手が特に上行跳躍時に意識するポ

ジションである。「まっか (makka)」の m を前方顔面でしっかり発音した後、続いて口蓋後方で k を言うことにより、口腔内を前後にも長く使えることになる。

これら子音調音の好都合なポジショニングにより、長 6 度という比較的大きな跳躍を歌うことが容易となり、この曲の表情豊かな歌い出しを実現させている。表 1 にマークしたように促音の頻出もこの歌の特徴となっており、これにより心地よいリズム感をもたらしている。

まさに言葉がメロディを助け、メロディが言葉を助け、双方の絶妙な調和がこの曲の歌いやすさの基盤となっている。

ピアノパートに目を移してみる。前奏の 4 小節は歌パートの最終 4 小節の旋律をそのまま引用して奏でている。この手法は、前奏の記されていない楽譜しか手元になくとも、冒頭と終止の調性が一致しているシンプルな童謡においては、いざ何らかの前奏を付け加える必要性に迫られた際に大抵適用することができる。歌を歌い始める前に、その旋律のゴールを提示されることより、歌手は曲を組み立てていく方向を知ることができる。あるいは、そのゴール地点が回想として冒頭に据えられていると言い表せば、これは曲に始まりから大きな安定感をもたらす。世に出回っている編曲の加わった童謡の楽譜にも、多くこの手法が取り入れられている。

ピアノパートは全曲に渡り伴奏に徹している部分がほとんどであるが、歌詞の 1～3 行目にあたる 6 小節間には右手で歌の旋律とユニゾン奏でる箇所が多く見られる。作曲者が際立たせたい音であろうし、旋律の輪郭をなぞっているということを意識して、引き立つように丁寧に弾きたい。

4 行目から 5 行目前半へかけての高揚部分は、唯一、ピアノパートに明らかな副旋律が登場する箇所である。(譜例 7 の第 1～6 小節を参照) この 6 小節間に現れた右手演奏による副旋律の大きな抑揚は非常に浮き立っている。視覚的描写の一例を挙げるなら、沈む夕日を眺めていたその視界に一羽の鳥が入り込み、自由に伸びやかな飛行を行っているかのようなのである。この副旋律は他の部分と比較して、約 1 オクターブ高い音域で上へ下へと軽やかに動いていく。歌唱部の主旋律が徐々に盛り上がっていく中で、この躍動的な副旋律との絡み合いは、高揚することによりしばしば陥りがちな余分な力みを回避してくれる。しかし、保育現場でこれを一人の保育者が弾き歌いで演奏するとなると、一転、難易度の高さに苦労を強いられるだろう。やや技術偏重の方法であるかもしれないが、この 6 小節間の右手の副旋律のみ取り出して、真っ先に練習を始めてもらいたい。複数旋律の演奏を習得できれば、またひとつ音楽演奏の喜びに幅が出るであろう。

この高揚部分は、続く 5 行目後半「きみとぼく」で抑制される。(譜例 7 の第 7 小節を参照) ピアノの左手オクターブで弾かれる変ロ音は曲中の最低音で、あたかも錨を下したような形となっている。この低音域の変ロ音から始まる半音階進行は記されたクレッシェンドとともにハ音へ至るまで緊張を保ち、低音の重みによる安定感を利かせたい。

ピアノパートでは 3 箇所の例外を除き全曲を通して、各動機の終わり 2～3 拍にスラーの施された 8 分音符の軽やかな音列が配置されている。(譜例 7 の第 2、4、6、8 小節を

参照) これに対し歌パートでは、各動機の終わりは必ず2分音符以上の音価となっているため旋律に動きはない。ピアノによるこの2～3拍の音列はすなわち、次に続く動機へと、音楽のエネルギーの橋渡しを行っていることを意識したい。このように歌パートに動きがなく、逆にピアノパートに動きがある場合は、そのピアノの動きにより明確化されたリズムの提示が、指揮者の替わりになり得る。また指揮者であるという自覚は、音楽が前へ流れていくための推進力に着目させ、結果、ピアノ演奏に豊かな表情を与えるであろう。

総じて、この曲のピアノパートは歌手をより良く歌わせる手法に溢れており、それが歌いやすさに直結している。シンプルな旋律の多い童謡の中で、「まっかな秋」の抑揚の豊かさはひと際目立っている。保育者、幼児ともにこの抑揚を味わい、音楽的な歌唱の喜びをぜひ堪能してほしい。(水嶋 育)

4. 3 ツッピンとびうお (中村 千栄子 作詞 桜井 順 作曲)

楽譜を俯瞰すると、「メロディ」を意味するといえる音符が横に並んだラインよりも、「拍」を際立たせる縦並びのラインのほうが明らかに浮き立っている。冒頭にはかなり速い♩=168とのテンポ表示がある。小気味よいリズムカルな曲であることがまさに一目瞭然である。作曲者の桜井はピアノ前奏の8小節と間奏の4小節に「拍手」という原則的に音高のない楽器を書き加えており、さらにこの「拍重視」の傾向を顕著にしている。

ピアノ前奏8小節のうち第1～第4小節は1小節ごとの完全な繰り返しで、まずこの曲の地盤となるリズムパターンを奏者と聞き手にじっくり植え付けている。とはいえ、第4小節のフォルテへ向けて徐々にクレッシェンドすることで期待感はどんどん膨らんでいく。時が満ちたところで、第5小節の軽やかな装飾音とともに、この曲の本来の幕開けとなる。この装飾音へは右手の2オクターブの跳躍があり、学生にとっては難易度が高いであろうが、決してリズムを崩さず、軽快に弾くことを最優先に意識させたい。第5小節にして初めて出現したメロディラインはまさに海面に舞うとびうおを眺めるかのようなものである。キーワードである軽快さを維持するためには、スタッカートを十分に弾ませたい。第6および第7小節の属音に付けられたアクセントは大袈裟に解釈したい。あたかも、とびうおがより大きなジャンプをするためのエネルギーであるかのように窺える。

第9小節から始まる声楽パートは「ツッピン」という言葉のリフレインで始まる。とびうおが飛んでいる擬態語なのであろうか。同様に「ツッピンピン」という形を合わせれば、一節につき9度歌われ、歌詞全体の半分を占める。とびうおの小気味よい鮮やかな動きを巧みに表現しているのはもとより、音楽的にもスタッカートによく合致した擬態語である。特に明瞭な発音が望まれるのは言うまでもなく、この擬態語がビート感を与え全曲を引き締めている。(譜例8参照)ただ、1か所第17から第22の6小節に渡って1度も「ツッピン」あるいは「ツッピンピン」が歌われておらず、ピアノパートにおいてもこれまで目立っていたスタッカートが概ねカットされている。さらにフォルテも付されているこの6小節を大いに旋律的に、ややレガートに歌いあげ、他とのコントラストを示すことが出来れば曲想と

しての変化と抑揚を楽しめる。

譜例 8

桜井は「拍手」の演奏を声楽パートに書いているが、鈴、タンバリン、カスタネットその他演奏の容易なリズム楽器に置き換え、アレンジするのも良いだろう。さらに同様のリズム打ちは第 1～8 小節の前奏および第 29～32 小節の間奏部においてピアノパートのリズムに従い、それぞれ上段（右手）、下段（左手）に分かれても行える。上述したとおり、そもそも拍を重視した作曲である。それぞれ違った楽器を持てば、簡単にリズム合奏が成立する。

とびうお自体が興味をそそる生き物である。例えばペープサートでとびうおや波を躍らせるなど、躍動感溢れるこの曲には彩り豊かな演出の可能性が秘められているだろう。ぜひこの教材で楽しくリズム感覚を養ってほしい。（水嶋 育）

4. 4 シャボン玉（野口 雨情 作詞 中山 晋平 作曲）

この作品は、1922（大正 11）年、野口雨情が仏教系の児童雑誌「金の塔」11月号に詩を發表し、作曲は中山晋平によるものであり、翌 1923（大正 12）年、作品集「童謡小曲」第三集に掲載された。「生まれてすぐに こわれて消えた」という歌詞が、生後 8 日目で亡くなった長女、2 歳で亡くなった次女を想って書かれたと言われている。（この説は、次女が亡くなる前に詩ができていたため、根拠がないとされている）また野口雨情がかわいがっていた親戚の子供であるとも言われているが、作詞者本人の記述がないため、解明されていない。

作曲者の中山晋平は、この曲を変ホ長調で書いたが、ここでは二長調の楽譜（全国大学音楽教育学会 編著による「明日へ歌い継ぐ 日本の子どものうた」に収録されている）を用いて考察する。

曲の冒頭は、4小節の前奏（譜例9）が、歌い出しのメロディを用いて始まる。そのため、その歌い出しのフレーズ（譜例10）「シャボンだま とんだ」を連想させるので、そこにその歌詞がいかにもついているかのように演奏することが、歌いやすくするポイントになる。

次に、第3～4小節（譜例9）の右手の3度の音型は、ピアノ初心者にとっては、かなり弾きにくい箇所である。演奏上、曲の流れが止まるようであればソプラノの音だけを弾き、次の歌につなげたいが、きれいなハーモニーを聴かせるためにも、指使いなどを工夫して弾いてほしいものである。歌の始まりは、タイトルである「シャボンだま」であるが、開始音がラ（譜例10）であるため、低く、声が出にくいと感じる演奏者もいるであろう。その場合は、喉を締めて歌わないように注意し、「シャボンだま」という言葉全体を意識して歌うことが、無理なく発声できる方法の一つである。

言葉の注意点としては、S子音、頻繁に出てくるT子音、K子音などの発音がぼやけないようにし、聞き手に言葉が伝わるようにすることが大事である。また、そのために、言葉の発音に注意しながら朗読の練習を行い、最終的に朗読するように歌うことを目標としたい。

譜例9

譜例10

5 6 7 8

1. シャ ボンだ まま とん だ や ね ま で とん だ
2. シャ ボンだ まま き え た と ば ず に き え た

弾き歌いとしての注意点は、メロディ譜と伴奏譜を総合的に見ると、第5、8小節（譜例10）、第10、12小節（譜例11）、第15、16小節（譜例12）がメロディと伴奏の右手がユニゾンになっている。その部分をつなげると「シャボンだま とんだ とんで きえた」「シャボンだま きえた すぐに きえた」「シャボンだま とぼそ」になる。これは、この曲の中核となる歌詞で、重要な部分だと考えられる。作曲者がそのためにユニゾンにしたかどうかは不明であるが、歌とピアノを寄り添うように丁寧に演奏したい箇所である。

第13、14小節（譜例12）は、伴奏パートがない。すなわち、伴奏によるテンポの制約が

なく、歌が一番自由に表現できるフレーズである。また、この部分の「かぜかぜ ふくな」は、歌のパートで一番高い音の二点二音が続いている。以上のことから考えて、この2小節は表現力が問われ、メッセージ性の一番強い箇所であると考えられる。伴奏のない静寂の中で、「かぜかぜ ふくな」と、どのように願いを込めて歌うか、その指導においては、前述の作詞者の子供のことについても伝えながら考え、表現できるようにしていきたい。

譜例 11

譜例 12

後奏（譜例 1）第 17・18 小節の 16 分音符は、初心者だけでなく上級者でも弾きにくい箇所である。単に指が動きにくい音型であるだけでなく、ここではピアノの表現力が問われる箇所である。先程の「かぜかぜ ふくな」のメロディを変奏して、この曲で一番高い二点ホ音が第 18 小節の一拍目に頂点として使われている。天に向かって願いを込めたホ音なのか、あるいはシャボン玉が高く飛んでいることを表現している音なのか、何かを伝えられるように指導していきたい。

譜例 13

最後に、最近では初心者向けに、平易に編曲された伴奏譜がたくさん出版されているが、勿論、演奏の都合上使用することには反対ではないが、前述したように、作曲者の曲に対する意図を表現するためには、出来るだけオリジナル楽譜に近いものを使いたい。また、それが演

奏できるための技術を習得させるべく指導を行っていきたいと思う。

(酒井 信)

4. 5 とんび (葛原 しげる 作詞 梁田 貞 作曲)

この曲は、「夕日」、「村祭」などを作詞した葛原しげると、「どんぐりころころ」、「城ヶ島の雨」の作曲で知られる梁田貞によってつくられた童謡である。曲はA (a - a´) B (b - a´)の二部形式で構成され、ニ長調、4分の4拍子で書かれている。

曲は8小節の前奏(譜例14)で始まり、その前奏は、歌が始まる第9小節から第16小節まで(譜例15)を、ほぼそのまま使用している。伴奏譜の右手は歌とユニゾンになっており(譜例15)、そのメロディで「とべとべとんび 空高く なけなけとんび 青空に」と歌う。そのことから、歌のメロディと同じ前奏の右手は、その歌詞がいかにもついているかのように演奏できるとよい。前奏の雰囲気をつくりやすくし、歌もその前奏を模倣すればよいので、歌いやすく始められる。次に、左右のバランスについて考える。左手は、譜例14、譜例15において、第8小節と第16小節を除きすべて分散和音による伴奏形で書かれている。伴奏はメロディよりも弱く弾きたいので、前奏(譜例14)においては右手のメロディを強めに、左手の伴奏を弱めに弾くとよい。歌が始まる第9小節(譜例15)からは、右手と歌がユニゾンであるため、右手はあまり強く弾きすぎないで、歌を左手だけで伴奏するつもりで演奏できると全体のバランスが整う。ただし、右手が弱くなりすぎて、ただ弾くだけにならないように注意しなければならない。歌を先導できるように、あるいは歌に寄り添うように自由自在に弾けるとよい。(かなりの技術、経験を要するが理想的な弾き方である)

譜例15の歌についての注意点は、すべての歌に共通しているが、子音がぼやけないように気を付け、言葉全体が伝わるように歌うことである。ここでは特にT子音の発音に注意する。次に、この曲は1番と2番がほとんど同じ歌詞である。違いは1番の「とべとべ」と「なけなけ」が2番では「とぶとぶ」と「なくなく」に変わっているだけであるが(譜例15)、その違いを表現したい。1番ではとんびに呼びかけ、2番ではとんびの様子を見ている。とんびに何を思い、呼びかけているのか、また、空高く飛んでいるとんびを見て何を感じているのかなどを考えて、そこからその心情や情景の違いをいかに想像して表現できるかが大事である。

譜例 14

譜例 15

1と べとーべー とん び そ らたーかー く
 2と ぶとーぶー とん び そ らたーかー く

9 10 11 12

mp

な けなーけー とん び あ おぞーらー に
 な くなーくー とん び あ おぞーらー に

13 14 15 16

mp

第 17 小節から第 20 小節（譜例 16）はとんびの鳴き声を歌っているが、その鳴き声の強弱の変化を工夫して歌えるようにしたい。そのために、鳴き声「ピンヨロー」に何かをイメージして歌うとよい。例えば *f* の鳴き声は近くで、*p* の鳴き声は遠くで鳴いているように歌う。あるいは *f* の鳴き声は元気よく誇らしげに、*p* の鳴き声は寂しく悲しげに鳴いているように歌う。このように具体的に想像して表現をつけることで、強弱がつけやすくなる。また、この部分の伴奏（譜例 16）は、歌とユニゾンになっている左手に右手のトリルを絡ませているが、そのトリルを *f* では強めにややスピードを上げて、*p* では弱めにスピードを落として弾けると、歌とともに強弱の変化が表現できる。

譜例 16

17 *f* 18 *p* 19 *f* 20 *p*

ピン ヨロー ピン ヨロー ピン ヨロー ピン ヨロー
 ピン ヨロー ピン ヨロー ピン ヨロー ピン ヨロー

f *p* *f* *p*

第 21 小節から第 24 小節の「楽しげに 輪を書いて」は、堂々と、そして最後の *f* の後奏に受け渡すように歌いたい。後奏はオクターブの連続で弾きにくい箇所であるが、弾ききれないようであれば、一部を単音にするなど工夫して、*f* で壮大に曲を締めくくれるように演奏したい。（譜例 17 参照）

譜例 17

21 *mf* た の し - げ - に 22 23 わ を か - い -

24 て 25 26

(酒井 信)

4. 6 まつぼっくり (広田 孝夫 作詞 小林 つや江 作曲)

1936 (昭和 11) 年に、東京高等師範学校附属小学校の教師をしていた小林つや江が、当時小学 1 年生の広田孝夫の詩に作曲した。へ長調、4 分の 2 拍子で書かれている。

曲の冒頭は前奏がないため、歌にくい場合は、曲の最後の 4 小節 (譜例 21) を前奏にすると、歌いやすく始められる。

第 1 小節から第 4 小節までの伴奏部分 (譜例 18) は、シンプルで簡単そうに見えるが、左手のバスが 8 度跳躍している上に 2 拍目は和音になっており、弾きにくい箇所である。指をすばやく移動して、和音が確実につかめるように左手の練習をしなければならない。右手は歌のメロディとユニゾンになっており弾きやすいが、第 4 小節の 1 拍目は、3 度下に一点ハ音があるので、丁寧にハーモニーを感じて弾くとよい。歌のパートでは、出だしが一点ハ音から二点ハ音まで 5 度跳躍しており、二点ハ音の音程が定まりにくい箇所である。発声を高い音の二点ハ音の方に合わせて、一点ハ音を歌うなどの工夫をして、音程を正確に歌えるようにすることが大事である。次に、第 3 小節の八分休符に注意したい。休符であるが、「あったとさ」の言葉が途切れないように歌うこと。勿論休符でブレスはしないようにする。

譜例 18

mf 2 3 4

まつ ぼっ くり が あっ た と さ

第5小節から第8小節（譜例 19）においての注意点は、第1小節から第4小節までとほぼ同じで、第5小節の歌のパートの5度の跳躍、第7小節の八分休符、第5小節からの左手の伴奏を前述の通り行いたい。

譜例 19

第9小節から第12小節（譜例 20）では、左手が八分音符による分散和音の伴奏形になり、歌のパートも右手もすべて八分音符で動くため、ずれやすく、テンポが乱れやすいので注意しなければならない。歌の「ころころころころ」の歌詞がすべて速くならないようにすること。左手の分散和音が弾きにくく遅くなりやすいので、テンポ通りに弾けるように練習することが必要である。

譜例 20

第13小節から第16小節（譜例 21）の歌のメロディは第5小節から第8小節（譜例 19）とほぼ同じで、曲をシンプルに締めくくっている。第13、14小節の左手のオクターブの分散和音が難しいので、練習が必要である。指使いは5→1→5→1の連続で、指を伸ばしたり縮めたりして音をつかむことになるが、その際に、どちらの指の関節も固くしないで、柔軟な動きで行えるようにしたい。

譜例 21

全体的にシンプルな曲想であるが、後半は八分音符の動きによって変化をつけている。歌詞は文末に「～～とさ」を使うことでリズム感を出し、統一している。(酒井 信)

4. 7 こぶたぬきつねこ (山本 直純 作詞・作曲)

幼児期において、とても身近に関わるものとして、食べ物や動物、乗り物などが挙げられるが、その中でも子どもたちみんなが、親しみを持って大好き！と思われるのが動物ではないだろうか。そんな親しみのある動物をもって、より音楽を身近に感じられる楽曲「こぶたぬきつねこ」は、将来、保育所や幼稚園などで従事する学生にとって、この楽曲を通じて子どもたちとより深い関わりが持てるのではないかと思われる。小さい子どもが物事を覚えるには、まず真似ることから始まる。この楽曲には“まねっこ”、ひいては“エコーソング”としての魅力が十分に含まれているのではないかと考えられる。

実際、現場において楽曲を扱う際には、いきなり歌うのではなく、歌唱の前にペープサート(パネル)などで楽曲に登場する「こぶた」「たぬき」「きつね」「ねこ」を掲揚し、子どもたちに動物のイメージを膨らませ、同時に、鳴き声も模倣させると、より歌唱への導入がしやすくなるかと思われる。また、そこには子どもたち同士で動物の様子や、鳴き声を模倣することによって、お互いの関心も深められるのではないだろうか。さらに、大きさや形、鳴き声も様々であることから、音や声の大きさを客観的に判断し、変化をつけさせられることができる。また、その動物を飼っている場合には、一番身近な立場からその動物を主観的にとらえ、個々によって見方も多様であろうことから、歌唱へのイメージも持たせやすくなる。お互いを聞きあうことによって音への関心につながるかと思われる。

譜例 22



こぶた (こぶた) たぬき
ぶぶぶ (ぶぶぶ) ほんぼこほん

そんな雰囲気の中から、ハ長調・4分の4拍子、付点8分音符と16分音符で始まるこの曲は、「明るく、陽気に」または、「楽しく、おもしろく」と冒頭部分に書かれている楽譜もあるように、リズムの点においても、子どもたちの笑顔が溢れそうになり、と同時に、その少し複雑なリズムの習得にも効果が期待される。出だ

しの付点8分音符と16分音符の組み合わせを言葉で表すならば、「タッカ」となる。4拍目の弱起(アウフタクト)からはじまり、1拍目で4分音符、続いて2, 3拍目が「ウン、ウン」と4分休符となるこの楽曲は、一見、まだ小さい子どもには難しい付点のリズムも、「こぶた」「たぬき」「きつね」と言葉をあてはめて表現すると、とても分かりやすく、習得しやすくなる。(譜例 22)

この2, 3拍目の「ウン、ウン」のところで、「こぶた」「たぬき」「きつね」をタッカのリズムにあてはめて“エコー”(まねっこ)することによってさらに覚えやすく、ここでは、手遊びでの動物の表現も取り入れながら楽しめるのではないだろうか。まわりの友達をまねたり、みんなと一緒に何かをするという社会性さえも生まれてくる。

少しリズムが馴染んできたら、手拍子で模倣させても良いかと思われる。はじめは「タンタン」で、次第に「タッカ」の模倣も、さらに難しいリズムにチャレンジという形で、子ども達の関心も高まるのではないだろうか。状況に応じて進んできた場合には、音名での模倣

譜例 23

Musical score for Example 23. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff: こぶた (こぶた) たぬき. The music is in 4/4 time and features a simple piano accompaniment with chords and single notes.

もステップアップした音楽への興味につながるだろう。ピアノ伴奏、または弾き歌いをするにあたってリズムに十分留意しながら演奏しなければならない。やはり、弱起ながらもはじめの8分音符に重みをかけ、次の1拍目も意識しながら、2、3拍目の4分音符においてはスタカート気味に軽く弾くのが望ましいかと思われる。(譜例 23)

階名の練習指導にあたって「ドレミ、ファミレ、シドレ、ミド」と殆ど順次進行で、音域も4度間と歌いやすいものとなっており、鍵盤の移動も少なく弾きやすい。歌詞の第2番では、第1番と全く言葉が同じであるが、音程が3度上がっている点でとても面白く、雰囲気も明るくなることを意識して音色も変化させられるように指導したい。(譜例 24)

ピアノ伴奏は、C-G7-G7-C と2つのコードで弾きやすく、3度上がった2番においても、C7-F-G7-C の繰り返しなので、ピアノ伴奏や弾き歌いの苦手な学生も、比較的演奏しやすいかと思われる。エコーの部分で、合いの手を入れる形の伴奏形もあれば、流れるように続く伴奏形もあるので状況に応じて対応できるように習得したいものである。(譜例 25)

譜例 24

Musical score for Example 24. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff: こぶた (こぶた) たぬき. The music is in 4/4 time and features a simple piano accompaniment with chords and single notes.

譜例 25

Musical score for Example 25. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff: こぶた (こぶた) たぬき. The music is in 4/4 time and features a simple piano accompaniment with chords and single notes.

また、楽曲を長調から短調へ変化させて楽しむこともできる。その場合、音階の第3音を半音下げること短調になるので、是非取り入れてみて欲しいものである。きっと、想像の世界が膨らみ、より楽曲に対して深く味わえるのではないだろうか。さらに、子ども達の楽曲への親しみや語彙を増やすために、この曲が「しりとり」になっていることから、替え歌あそびとして楽しむことも提案したい。「りんご-ゴリラ-らっぱ-パンダ」「イルカーからす-スイカーかめ」といった具合にどれも子どもたちにとって身近で親しみのあるものばかりである。これも、ペープサートを用いたり、あるいはよく聞く力を育むためにも言葉だけで伝えて、イメージさせて歌わせることも良いかと思われる。

この出版されている楽譜の中には、ハ長調のほか、2度上がったニ長調のものもあり、

より原調に近いとされている。

譜例 26



二長調では、調号が2つ付くことにより、演奏の点においては難しくなるが、声の音域が高い小さい子どもにとっては、より歌いやすいものになるかもしれないし、二長調という調性の明るさを活かしての作曲家の意図かもしれない。(譜例 26)

(日野 朝代)

4. 8 ぞうさん (まど・みちお 作詞 團 伊玖磨 作曲)

数ある童謡のなかでも誰もが耳にし、口ずさんだことのある「ぞうさん」は、現在の保育の現場でも頻繁に歌い継がれている作品である。

4分の3拍子、8小節、1部形式の作品で、童謡では比較的少ない3拍子のゆったりとしたリズムが象の姿を自然と思い浮かばせ、歌詞に合った旋律は覚えやすく書かれている。團伊玖磨が作曲する前にまど・みちおに作詞を依頼した酒田富治による4分の2拍子の「ぞうさん」が存在するが、2曲を比較すると、これほど普及したのはやはり團伊玖磨の曲調によるところが大きいと考えられる。

團伊玖磨が作曲するに至った経緯は本稿では割愛するが、まど・みちおが「ぞうさん」に込めた思いは、保育者をめざす学生には伝えておくべきものであろう。

多くの童謡を作詞したまど・みちおは、童謡とは「この世の不思議、自然の不思議、すべての存在の不思議に直面して発した叫びである」と述べている。そして「生きる喜び」の歌が重要と説く。そんなまどはこの「ぞうさん」の詩について、「この地球上の動物はみんな鼻は長くない。その状況でおまえは鼻が長いと言われたら『おまえは不具だね』と言われたように受け取るのが普通」であるにもかかわらず、こう言われた象は「いかにも嬉しそうに『そうよ、母さんも長いのよ』と答え」る。このように象が答えることができたのは「かねがねゾウとして生かされていることを幸せに思い」「誇りに思っているからです」といった趣旨のことを語っている。この詞の根底に流れる自己肯定感の大切さ、生きる喜びというまど・みちおの思いを忘れず、この作品と向き合うことが重要である。

中庸のテンポによる穏やかな動きのなかで、ゆりかごにも似た円運動を描くフレーズで開始する。この円運動が楽曲にふくよかさと穏やかさを加味している(譜例 27)。

譜例 27



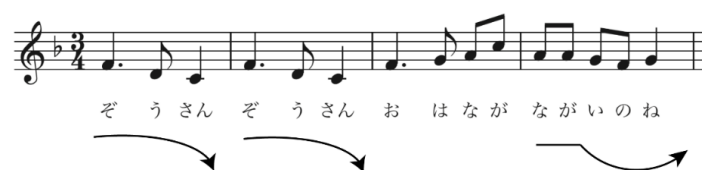
手首を柔らかく愛情を込めて鍵盤をなでるように、音型そのままの手首の円運動として弾くとよい。対する左手に歌の冒頭部分がかかれ、左右の手の音量バランスに注意が必要である（譜例 28）。

譜例 28



また、歌詞の抑揚とリズムに旋律の動きが合致しており、きわめて自然に言葉が流れていくのも大きな特徴である（譜例 29）。

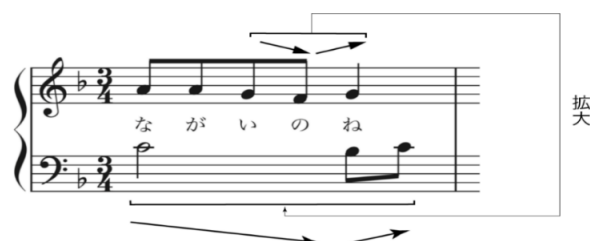
譜例 29



第4小節では、「ながいの」まで順次下行する旋律が続く「ね」で2度上行している。「ながいのね」は当初の詩形は「ながいね」であり、「いぬのおまわりさん」で知られる童謡作詞家佐藤義美が、まど・みちおに無断で改作した部分である。この「の」の挿入に関して佐藤通雅は『詩人まど・みちお』のなかで「「の」を入れたことによって「おさなごの セリフ」になった、改作がすぐれている」と述べているが、一方で谷悦子は『まど・みちお 詩と童謡』のなかで「原作の「ながいね」の方が媚がなく「そうよ」のきっぱりとした表現とよく対応している」と述べている。詩としての「ながいのね」は個々の印象は異なるであろうが、團伊玖磨による2度上行を用いた旋律は、鼻が長いことを指摘する側にもやさしい印象を与える絶妙なものであろう。

この表現を実現するためには、「のね」は語りかけるように、「ね」は無造作にならないよう注意が必要である（譜例 30）。さらに伴奏音型はこの部分を拡大しているかのように書かれており、作曲家がここでの表現を重視していたことを示唆しており、伴奏音型、とりわけ変口音から一点ハ音の2度上行も優しさをもって演奏すべきであろう。離鍵スピードを少し遅くして、2音の交代をなめらかにつなげるよう指導したい。

譜例 30



後続する上からやさしく下行するパッセージも温かく包み込むような表情を見せ、親子の愛情を彷彿とさせる（譜例 31）。

↑・♪・♪↑ に付された歌詞は「そうよ」（第 1 番）、「あのね」（第 2 番）であるが、第 1 番では自信をもって明るく、第 2 番では少しためらいがちな表情による歌唱法を取り入れるなど、表現の工夫が可能であろう。

譜例 31



音楽は明らかにサラバンドに基づいているが、場所によって、また旋律と伴奏でアクセントの位置が異なり、楽曲に大きな多様性を与えている。



旋律的観点からは、第 1 拍すなわち強拍が付点音符で書かれているため、この部分（「ぞう」）に重さが求められるのは明らかである。したがって、「ぞう」に重さを感じながら歌うためには、次のような練習法が必要であろう。① 歌唱のみの練習。歌詞が求める表現に到達すれば、② 歌唱+伴奏の右手のみの練習。「ぞう」に重さを感じて歌うことができれば、③ 伴奏の左手のみの練習。左手と右手の伴奏それぞれの「重さ」の位置の相違を十分に感じながら演奏できれば、④ 歌唱+両手伴奏の練習へと進む。

伴奏譜のなかには最後の 4 小節の内声が省略されているものがある。内声の省略によって響きの豊かさ、ふくよかさが損なわれてしまうが、原曲のようなポリフォニックな書法を

音で描くには経験と技術が必要であり、初心者には非常に困難であるため、初心者が本曲の曲調を表現するには省略版でもやむを得ないであろう。

原曲



内声の省略版



本作品は、状況説明を一切加えず、会話のみによってゾウの外面を捉え、またその内面も明らかにし、さらに「自分が自分として生まれてきたことに対する喜び」をつかみ得る構成となっている。この会話体の歌詞を活かし、呼びかける役と答える役の2グループに分かれて歌う楽しみを子どもたちに伝えることもできる。ひとりで歌う場合もこの2つの役を歌い分ける技術が保育者には必要であろう。

わずか12小節という小品であるが、歌詞が有する意味の深さ、歌詞の抑揚に合致した旋律、音楽による表現の絶妙さが凝集し、独自の輝きを有する名作のひとつといえるだろう。

(出木浦 さゆり)

4. 9 やぎさん ゆうびん (まど・みちお 作詞 團 伊玖磨 作曲)

1949年からNHKラジオ第一放送で放送されていた幼児向けの歌番組「歌のおばさん」からは、「ぞうさん」や「おつかいありさん」をはじめ、今に歌い継がれる多くの歌が誕生した。

この「やぎさん ゆうびん」も、1952年に放送されていた作品である。ユーモアあふれる詩は、まど・みちおが初めて「ヤギサン イウビン」として発表してから二度改作され、余分な部分をそぎ落とし現在のかたちとなった。まど・みちおに関する著書の多い詩人阪田寛夫は、自著『まどさんのうた』の中で、「いかにも童謡風のお母さんと子どもとのやりとりや、メエメエの鳴き声を(中略)余計なものだからとみな捨てて、「無限のくりかえし」という大事な筋立てだけが、くっきり残るようにした。それがかえって、おかしさが出た」と述べている。そして、この詩が「わが国の文芸史上に残る、トリックスター的存在になり

かけている」とまで述べ、それは「まどさんが、気がすむまで直してくれたおかげだ」と結んでいる。

シンプルな詩からは、白やぎと黒やぎの間で、無限に繰り返されるやりとりが続くであろうことが想像される。そのやりとりは、どこか間の抜けたのんびりとしたものであり、笑いを誘うものである。繰り返し遊びを好む幼児の心をつかむものとなっているといえよう。まど自身は自作自註の中で「私はこの歌が生き物は食いしん坊だと言うことをうたったのだと思われたら幸せです」とし、そこにまど・みちおなりの深い思いはあるが、最終的に「幼い子供たちは喜んでげらげら笑ってうたってくれるならばそれでいいのです」と述べている。(なお、現行の詩は「さっきのてがみの ごようじ なあに」の部分が「-さっきの おてがみ (改行) ごようじ なあに」になっている。)

楽曲はヘ長調4分の2拍子で、牧歌的などかな雰囲気をも有しながらも、前奏にあるスタッカートや、時おり効果的にあらわれる付点のリズムが詩の持つユーモアを軽快に表現している。

各フレーズは、やぎの鳴き声を彷彿とさせるかのように、また引力の影響を受けるかのように概して下行していくのが特徴で、フレーズ内で上行する音程も存在するが、下行音程の幅のほうが大きい(譜例 32)。

譜例 32

The musical score for Example 32 is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment in 2/4 time, marked *mf*. The right hand plays a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with dotted eighth notes and sixteenth notes. The second system is a vocal line in treble clef with lyrics: しろやぎさんからおてがみついた. The third system is another vocal line with lyrics: さっきのてがみのごようじなあに. Arrows indicate the downward melodic movement in both vocal lines.

原曲における前奏の左手伴奏は、右手を支えるのみならず、旋律的、リズム的に自己主張しているが、歌の開始と同時にその主張を放棄し、8小節の間、右手の旋律を支える役割に徹している。しかも休符が挿入され、それが旋律を際立たせている(譜例 33)。

譜例 33

この左手の和音は、下の譜例における第1、2小節をそれぞれ1つの拍で、第3小節を2つの拍で、そして第4小節を1つの拍で数えることを示唆しており、物理的なテンポは一定ながら、音楽的なテンポが変化することを示している（譜例 34）。

譜例 34

続く4小節の書法もほぼ同一であるが、下の譜例に示したとおり、「よまずに たべた」の箇所のみ旋律の各音に3度下の音が重ねられている。これは、「よまずに たべた」を強調する意図を示唆している（譜例 35）。

譜例 35

この3度音程は次の小節でバスとソプラノの10度音程に拡大され、しかもバスが旋律的に扱われることで、これまでの和音だけの固い動きになめらかさが加わり、より大きな流れを獲得している（譜例 36）。

譜例 36

さらにこの部分は全体のクライマックスにあたると考えられ、しかもこれまで日本語のリズムに合わせて動いていた歌の旋律のなかに、付点リズムが 2 箇所挿入されている。この付点リズムは歌詞の自然なリズムとは矛盾するものの、スパイスのようなメリハリを与え、クライマックスを音楽的に引き締めることに寄与しているのみならず、ユーモアの感覚も垣間見える。

音楽的にはさほどダイナミズムを感じることはなく、どちらかといえばゆったりと、またのどかに進んでいく作品であるが、弾き歌いによる表現という点ではいくつかの留意点をあげておかなければならない。

歌唱においては、後半の息つきが取りにくい曲である。「しかたがないので おてがみかいた」と「さっきのてがみの ごようじ なあに」の間に息つきを取るのが自然であるが、慌てず、しかし時間をかけすぎず確実な息つきができるよう訓練が必要である。

この詩の持つ楽しさや面白さを、声や表情で子どもに伝えることのできる技術が必要なのはいうまでもない。

團伊玖磨オリジナルとされる伴奏は初心者には幾分難しく、簡易伴奏の楽譜も多く出版されている。保育の現場では、歌唱を止めることなく演奏できる、力量にそった伴奏譜を見つけることも大切であるが、簡易伴奏版で満足せず、作曲者の本来の意図が正しく伝わる原曲にもふれておくべきであろう。

どの伴奏譜を選ぶにしろ、右手の旋律を確実に弾くことは大切である。そのために、自分の指に合った運指番号（以下「指使い」）を選択することが必要である。本稿では右手の指使いについて少し考察してみたい（左手に関しては別の機会に譲りたい）。

「おてがみついた」を弾く際の指使いは、3 3 2 2 1 2 1 を使うことが一般的であろうが、指をくぐること（以下「指くぐり」）が苦手な場合は、同一鍵盤上で指を交替（以下「指替え」）して指くぐりを避ける指使いも考えられる（譜例 37）。

譜例 37

おてがみ ついた

おてがみ ついた

おてがみ ついた

etc.

いずれの運指番号も一長一短あり、この箇所は複数の指使いを試してみて、もっともミスなく弾ける指使いを選択する。もちろん運指がスムーズにいくのであれば、指くぐりや指替えを組み合わせた 3 4 3 3 2 1 2 といった指使いなどでも問題はない。

「よまずにたべた」は、単音で弾くか重音で弾くかによって難易度は大きく変わる。単音で弾く場合はそのまま 4 4 3 3 2 1 2 と弾くことになる。原曲の三度の重音で弾く場合は次のような可能性が考えられる（譜例 38）。

譜例 38

①
よまずに たべた

②
よまずに たべた

③
よまずに たべた

etc.

①の指使いを選択する場合は、連続する第1指が乱暴にならないように気を配らなければならぬ。②を選択する場合は「よまずに」と「たべた」の間が切れぬように第1指を残しながら指くぐりをする必要がある。③では、 $\binom{3}{1}$ $\binom{5}{3}$ と、同一鍵盤上での指替えの際、音ミスをしていない技術が必要となる。また、高度な指の独立も求められる。①～③のいずれを選ぶにしろ、重音がスタッカートのように切れてしまわないように細心の注意が必要である。

続く「しかたがないので おてがみかいた」においては、まず、自分にとって第4指から始める指使い（譜例 39-1）が合っているか、第3指から始める指使い（譜例 39-2）が合っているかを考える。自然な指使いとしては、第4指から始めることの方が多いであろうが、第4指から始める指使いは、弱い第4指や第5指を多く使うことになるため音量が出しづらい。しかし、指くぐりにも指替えにも頼ることなく第9～12小節まで弾くことが可能である（ただし第4指から始める場合の自然な指使いは下の譜例の4小節目で2 1 2の指くぐりをする指使いである）。第3指から始める指使いは、第4指から始める指使いより安定した音量が可能となる。また、原曲の伴奏を弾くときに、両手ともに同じ第3指からの弾き始めとなり、続く小節も左右の指使いが、右手4 3 1 3左手2 3 5 3と出しやすい指のペアとなる。第3指から始める指使いを選択した場合も、指くぐりを避けたい場合は、「おてがみ」の二点ハ音（「み」）で第3指から第5指に指替えすることも可能である。

譜例 39 - 1

譜例 39 - 2

しかたがないので おてがみかいた

「さっきの」の「さ」(譜例 40 (*)) を重音で弾くか単音で弾くかという点に関しても、奏者の技術に委ねられるところではあるが、確実に重音で弾くための運指の準備時間が、歌唱の自然な息つぎの時間と合致しやすいため、息つぎを念頭に置いて重音奏法を選ぶという考え方もできるだろう。

最終小節「なあと」も、原曲では重音になっている。「ごようじ」の指使いの自然な流れで考えると単音では5 4 3の指使いとなり、重音で弾く場合も譜例 40 上側の指使いで弾くのが自然であるが、5 4を使つての重音が難しい場合は、譜例下側の指使いで弾くことも不可能ではない。

譜例 40

さ っ き の て が み の ご よ う じ な あ に

「やぎさん ゆうびん」に限ったことではないが、指使いは鍵盤楽器演奏にとって非常に重要で、指使いを変更することで演奏が容易になる場合も多い。学習者が自身にとって最適の指使いを習得することができるよう、指導者は日頃から複数の指使いを学習者に提案し、学習者に選ばせる指導法を取り入れることが重要である。もちろん、学習者は日々基礎的な運指練習を積み重ね、指くぐりや指替え、第4指や第5指に対し、不安を感じることなく楽曲に取り組めるようになることが大切である。

「やぎさん ゆうびん」は、近年、現場で取り上げることが少なくなりつつあるようで残念に思う。マザーグースの詩を思い起こすような、覚えやすくシンプルである本作は、現場で楽しめる様々な可能性をもっており、歌い継いでいくにふさわしい曲であろう。

(出木浦 さゆり)

5. おわりに

日々の保育活動において子どもたちが発する様々な表現は指導者が想像している以上に豊かなものである。それぞれの童謡は詩人の推敲された選りすぐりの言葉で書かれていて、それに作曲家が感動し、心血を注いで曲として完成させている。幾多の名曲は時空を超え、音楽表現だけにとどまらず造形表現、健康、人間関係、環境、言葉等の保育に求められる重要な領域に展開させていく事ができる。音楽表現を通して演奏の喜びや楽しさはもちろんのこと総合的に物事をとらえ将来の保育者として子どもたちに夢や希望を与えることができるために考え、学ぶことを心掛けてほしい。

(藤原 フサエ)

引用・参考文献

- 『日本の童謡 200 選』日本童謡協会 編 音楽之友社、1986 年
- 『20 世紀の童謡 (110 選)』中田喜直 編 カワイ出版 1992 年
- 『日本語音声学入門改訂版』斎藤純男 著 三省堂 2006 年
- 『日本の童謡 誕生から 90 年の歩み』畑中圭一 著 平凡社 2007 年
- 『読んで楽しい 日本の童謡』中村幸弘 編著 右文書院 2008 年
- 『私の日本音楽史 異文化との出会い』團伊玖磨 著 日本放送出版協会 1999 年
- 『詩人まど・みちお』佐藤通雅 著 北冬舎 1998 年
- 『まど・みちお 詩と童謡』谷悦子 著 創元社 1990 年
- 『まど・みちお 研究と資料』谷悦子 著 和泉書院 1995 年
- 『まどさん』阪田寛夫 著 新潮社 1985 年
- 『明日へ歌い継ぐ 日本の子どもの歌』全国大学音楽教育学会 編著 音楽之友社 2013 年
- 『日本童謡唱歌全集』足羽章 編 ドレミ楽譜出版社 2014 年
- 『日本童謡辞典』上笙一郎 編 東京堂出版 2006 年
- 『童謡の謎』合田道人 著 祥伝社黄金文庫 2003 年
- 『こどものうた伴奏集』深川恵二 長谷川久美子 小瀬洋子 編 自由現代社 2012 年
- 『たのしいこどもの歌全集』 ドレミ楽譜出版社
- 『まど・みちお全集』伊藤英治 編 理論社 2002 年
- 『日本の童謡 150 選』日本童謡協会 編 音楽之友社 2001 年
- 『たのしいこどものうた 3 ちいさい星のレレ』寺島尚彦 編 ドレミ楽譜出版社 1981 年
- 『やさしくひける 幼児のうた』東保 編 チャイルド本社 2002 年
- 『こどもとたのしく「弾き歌い」幼稚園・保育園のうた ピアノ伴奏曲集』本廣明美 加藤照恵 共著 ドレミ楽譜出版社 2015 年
- 『簡易ピアノ伴奏によるたのしいこどもの歌全集 3 楽しい童謡名曲特集』松山祐士編
ドレミ楽譜出版 2001 年
- 『まどさんのうた』 阪田寛夫 著 童話屋 1989 年
- 『童謡でてこい』 阪田寛夫 著 河出書房新社 1986 年
- 『ぞうさん』 まど・みちお著 国土社 1976 年
- 『まど・みちお 懐かしく不思議な世界』 谷悦子 著 和泉書院 2013 年
- 『子どものうた村 保育の木』 小川宣子他 編 ドレミ楽譜出版社 2010 年
- 『こどものうた 100』 小林美実 監修 井戸和秀編 チャイルド社 2006 年
- 『こどものうた 12 か月』 井上勝義 編著 ひかりのくに株式会社 2003 年
- 『こどもの四季スペシャル』 デプロ編著 株式会社デプロ 2008 年
- 『幼児の四季春夏の歌』 早川史郎著 株式会社エー・ティー・エヌ 2003 年
- 『保育名歌 200 選』 ドレミ楽譜出版社編集部 編著 ドレミ楽譜出版社 2001 年
- 『発声講座』
全てのジャンルに共通した～概念・メトード～ 木下武久著 木下発声研究所 1988 年

『うたうこと』

発声器官の肉体的特質—歌声のひみつを解くかぎ フレデリック・フースラー/イヴォンヌ・
マーリング著 須永義雄/大熊文子=訳 音楽の友社 1987年

「Singing」 The Physical Nature of the Vocal Organ- A Guide to the Unlocking of the
Singing Voice Fredrick・Husler/Yvonne Rodd-Marling Faber and Faber limited,
London 1965年