

幼児のよりよい音楽をサポートするために必要なこと

中谷 孝平  
四條畷学園短期大学

The necessary things to support better childhood music learning

Kohei Nakatani  
Shijonawate Gakuen Junior College

四條畷学園短期大学紀要 第50号 別刷  
平成29年12月25日



## 研究報告

### 幼児のよりよい音楽をサポートするために必要なこと

中谷孝平\*

#### The necessary things to support better childhood music learning

Kohei Nakatani

時代はどんどん変化しても、幼児の身体的、体力的、能力的なキャパシティとアビリティはそれほど変わるものではない。幼児個々の差は何処から来るのであろうか。その千差万別さは幼児が誰から何を教わったか、に起因する筈である。教える側が変われば幼児も変わる。音楽の三大要素、メロディ、リズム、ハーモニーについて考証する。

**Key words:** 幼児のうたと楽器演奏・日本の音楽と西洋の音楽・わらべうた、童謡・日本語の歌詞、そのイントネーションと発音・ピアノと歌

#### 幼児のうたと楽器演奏への準備

クラシック音楽の世界に於いて、オリジナルの楽譜に忠実に演奏する、また、そうできることが素晴らしいとされている昨今ではあるが、幼児教育だけに限らず学校教育の現場に於いては、曲のオリジナルの形を残しつつも其々の教育現場に相応しい形への編曲、そして編曲とまでは行かないまでも、何らかの曲の作り替えを行っている場合が多い。では、そのような場合オリジナルの楽曲のどういうところを、そして、それをどのように変えると良いのか、そして、どこまでなら変えて良いのかを考えてみようと思う。

如何なる作品であっても、それを作った作者が存在する訳であり、作者が作ったオリジナルの形で演奏することが理想ではある。しかし、実際の教育現場では、作品を演奏する奏者のレベル、その人数的な規模、そして演奏する楽器の編成などを考慮し、必要に応じて作品に手を加える場合が多々ある。保育の現場に於いて使用している楽譜には、その現場で長年使われてきている独自のものと、市販の楽譜を何も手を加えずにそのままの形で使用しているものと二つに分けられる。そして、それらどちらにも、旋律のみが書かれたもの、コードネーム付きで旋律だけが書かれたもの、

伴奏のパートまでがきちんと書かれているもの等々様々な形がある。そして、実際にそれらの楽譜を用いて演奏をする際に、楽譜に書かれている全ての音を全て演奏しようとして、結果として、かえってその曲の持っている雰囲気やメッセージを表せていないという残念なケースを目（耳）にすることもある。例えば、主に左手に相当する和音の音、これを全て弾こうとするあまり右手のメロディまでもがぎこちなくなると、その結果、曲に相応しいテンポまでも崩れてしまっているケースである。うたをサポートすべき伴奏の筈が、逆にうたの演奏の脚を引っ張ってしまうという残念な結果となっている。そして、これもよく目にするものであるが、メロディとコードネームのみが印刷された楽譜が在る。これらはどのようにすれば良い形の伴奏へと作り上げられるのであろうか。現実には、保育士や幼稚園教諭を目指す人達はそのノウハウを学ぶ機会が少ないという状況であろう。彼等彼女等が一応はコードネームの意味するところを理解していても、どの音は省けるのか、そしてどの音は必要な音なのか、その取捨選択にはそれなりの経験と技術を要するのである。

楽譜に書かれている和音の全ての音を演奏しようとするケースの場合、先ず何を優先させるのかを考えたいものである。和音のどの音が必要不可欠な音なのかを感じ取り、全ての音を奏でた場合

\* 四條畷学園短期大学 非常勤講師

と比べて、さほど遜色が無い表現が出来るのであれば、音を省くことは許容されるのではないか。そして、更に易しい方法としては、各和音の一部ではなく、その最下音(ベースの音)のみを繋いで演奏するというものもある。そして、和音が1小節の中で複数回存在すれば、最下音はその和音と同じ回数弾くことなく、その音を弾き伸ばすことや、小節単位で最下音を弾き伸ばすなどの選択肢もある。そのように単音にすることや音を弾き伸ばすことに依って演奏そのものに余裕が出るようにすべきである。但し、そこで得た演奏上の余裕を、曲に相応しいリズム(例えば、サンバのラテンのリズムや3拍子のワルツ等々)を最下音によって演奏することなどに振り分けることが望ましい。

そして、コードだけが書かれた楽譜を弾く場合に、コードの基本型ばかりを用いる結果、跳躍進行ばかりとなり、ただ単に音を分厚くしただけのものとなっているケースも多い。コードの最も低音に位置する音、これらの動きを可能な限り順次進行に近い形で滑らかに連結して演奏することが出来れば、結果として出来上がったそのベースの動きの繋がりが、うたのメロディーそのものを引き立たせることにもなり、変化と表情に富む伴奏が可能となるように思えてならない。楽譜には、順次進行になるように和音の最下音の繋がりを(ベースライン)を書き込むだけで、随分と演奏が楽になる筈である。

#### 日本の音楽と西洋の音楽、その比較

西洋の音楽を学んだ人と日本の伝統音楽(邦楽)を学んだ人とが一緒に演奏しようとする際に問題になるのが、どのようにしてその両者の音楽の縦の線、つまり西洋音楽で言うところのイン・ザツツを感じ取るかという点である。日本の伝統芸能の音の合わせ方は、間(ま)や気など、楽譜には書かれていないことを感じて行うようである。一方で、西洋音楽(クラシック音楽は勿論のこと、それ以外のポピュラー音楽やジャズなども含めて)に於いては、音を合わせる瞬間瞬間のタイミング、つまり俗に言うところのビート(拍)で合わせようとする。2014年公開のアメリカの映画『セッション』には、ジャズのビッグバンドが厳しい指揮者の下、バンドの奏者たちが一斉に音を合わせて出す、その難しさを描いているシーンがあり、

そこではビートというものの重要性が鋭く描かれている。我々日本人は、その西洋的なビートと日本の音楽の間というものの両方を体験し、その差違を感じるべきである。

1つの音から次の音へと運んで行く時間を、緊張と弛緩という内側からの動きを感じ、それを「間」と呼んで演奏する日本の伝統音楽である邦楽。拍から拍への音の運び、この運んで行く時間的、空間的なものに重きを置いている部分が邦楽には多いのである。音楽教育学者の小島美子女史がその著書『日本の音楽を考える』(音楽之友社 1976年 293頁)の中に引用している、作曲家山田耕筰の、音楽のアクセントや拍子に関する言葉として「普通、楽典の書物などにも、アクセントを強声部と訳していますが、アクセントという文字は強いというよりは、むしろ重いという感じを表すものではないでしょうか(一部、小島女史が口語に変更)」(『音楽の法悦境』イデア書院 1924年 52頁)とっており、拍子に関しては、強拍と弱拍の関係を「抑揚」(最近の巷での使われ方は少しニュアンスを異にし、抑えては離す力という解釈)という言葉で表せるとも言っている。

邦楽という伝統音楽だけに限らず、我々が普段耳にする国内の歌に関しては、言葉を次の文節へ、または次の単語へと運んで行く曲の流れを大切にした作曲の形が優勢を占めていた90年代までの大きな流れが、その最後の1999年にリリースの宇多田ヒカルの大ヒットアルバム<ファースト・ラヴ>のタイトル曲First Love、そしてAutomaticなどのヒットナンバーに因り変化して行った。それらの歌い出しの部分には、ラップやダンス・ミュージックの要素を取り入れながら日本語を西洋風に当てはめるやり方、つまり日本語をビートに合わせて歌詞付けし、そして歌うという手法が見られた。このアルバムのヒット以降、J-POPをはじめ、日本のミュージックシーンではこの手の手法が多々見られるようになった。このように、宇多田ヒカルの歌う曲が日本の音楽の流れに変化をもたせたとはいえ、彼女の素晴らしさは、日本語を西洋風に音楽に乗せるということに対しての不自然さをあまり聴き手に感じさせないところにある。それどころか、その魅力ある歌声と多くの人に共感を抱かせる歌詞と歌い方によって(竹村光繁氏によると、彼女の

声は極めて稀なゆらぎの要素を含んでおり、聴き手に癒し効果をもたらすということである1)) 素晴らしい境地へと聴き手を導いている点は特筆に値する。このような日常の中の音楽を幼児や児童が目にし、耳にするこれからの時代は、歌や歌声にも様々な変化や変形が予想される。

#### わらべうた、童謡への考察

子供の毬つき(今ではボールつきであろう)の歌、例えば『あんたがたどこさ』2) や<てん てん てんまり>の歌詞で始まる『毬と殿様』3) に見られる跳ねるようなリズムは『びよんこ節』と呼ばれ、わらべうたなどは、このリズムで出来ているものが多数ある。我々はずいぶん球が床の当たるタイミングに目と耳が行くのであるが、音楽に関しては、『あんたがたどこさ』の<あんたがたどこさ>の歌詞の「…たが…たど…こさ」が、そして『毬と殿様』では、<てんてんてんまり>の歌詞の「…んて…んて…んま…りて…」が、それぞれ球が床に当たった後の跳ね返りの動きから次に球を打つ動作に付された歌詞の瞬間であり、拍を跨いで次の次への繋りは、日本的な音楽の特徴と言える。一方、西洋のものは、拍と拍を跨ぐのではなく、床に当たるタイミングに重きを置く。例えば、『ちょうちょう』4) や『むすんでひらいて』5) などのように。

この拍またぎの日本的な感覚を『うさぎとかめ』6) を例にとってさらにこの考察を進めて考えてみたい。「もし、もし、かめ、よ〇」とそれぞれの単語の前半分の下線部分で手をグーと握り、次にパーと開く場合と、それぞれの単語の語尾にあたる「もし、もし、かめ、よ〇」のそれぞれの下線の部分で手を握ってグー、その次の箇所ではパーと開く場合。前者のドンドンと拍ごとに打つ感じと、後者の次へ次へと運んで行く感じの、そのどちらの音楽が生き生きとなるか。後者の感じ方がこの曲には相応しいと言えるのではないか。この曲に限らず、この握っては開くという一連の動作は、日本の曲の拍節、リズムに相応しいのではないか。加えて言うならその開始の一番先頭の<も>は掌を開いた状態から、音楽用語で言うところのアウト・タクトのように始める。日本のわらべ歌の中にはこのようなアウト・タクト(弱起)の感覚を持つてすると上手にリズムに乗れるものが多い(上記

のあんたがたどこさ、毬と殿様も然りである)。このアウト・タクトの感覚は我々の心のどこかに宿っており、ある時は軽快さを、またある時は郷愁を覚えさせるのかも知れない。結局は、前出の『びよんこ節』は日本の音楽に含まれるこれらの感覚を呼び覚ますものなのかも知れない。7) 余談になるが、あるヴァイオリン奏者の言によると、電車の踏切の警報音はアウト・タクトで鳴り始めるとのことである(カーン カーン カーンではなく、ンカーンカーンカーと)。実際に聞いてみたところ確かに警報機はそのように鳴り始めているのである。あの赤色のランプと言ひ、その点滅と言ひ、踏切の遮断機前でイライラせずに落ち着いて待てるよにとの工夫なのかも知れない。

ドヴォルジャーク作曲の『ユーモレスク』8) (彼の8曲からなる曲集のうちの唯一有名な1曲)を聴いた際に、我々日本人がこの曲に何とも言えない郷愁に近い感覚を覚えるのは、作曲家ドヴォルジャークがヨーロッパ大陸ではなく、彼がアメリカ・ニューヨークのナショナル音楽院の院長としてアメリカ大陸にいた時期に着想したものであり、その純ヨーロッパでない雰囲気はこの曲が持っていることも影響しているのかも知れない。

幼児教育の現場では、1つの曲を英語の歌詞のみで歌うということは英語教育の一環として行うこと以外には先ず無いと考えられるが、歌詞の一部分や単語程度であるなら英語の歌詞で歌わせることは有るのかもしれない。しかし、英語の単語の発音上のアクセントを音楽の構造との関係を考えずに歌わせると非常に異質なものになってしまう。歌詞の単語が強拍に置かれているのか否か。また、拍単位であるなら表拍なのか否か。つまり、英語独特の言葉の強弱アクセントと音楽の拍節(1小節内の各拍の役割、位置付け)との関連を考えて取り組むべきとしたいものである。一方日本語に関して言えば、日本語のイントネーションとメロディの音の高低がきちん合っていないものや、『てにをは』などの助詞を強拍や拍の表拍に置いてしまうなど、拍節に合わせて歌詞付けするという方法が採られていないヒット曲を耳にすることがなんと多いことか。ラップ音楽やR&Bなど、敢えて音楽への歌詞付けのルールに従わないことで、自由さ、音楽のノリを出しているものもあるには



ある。しかし、幼児の音楽に限って言えば（何かの発表会などで歌うかも知れないJ-POPなどを歌う機会を除けば）、まだまだ本来の日本のうたの良さを教え、学ばせ、そして表現できる可能性は十分秘めており、発展の可能性が十分有ると考える。

ここで、子供の突出した能力と言われている記憶力に関して考察してみたい。子供、とくに低年齢の幼児や児童が、世界の国々の国旗を見て国名を言い当てたり、鉄道の駅名を言い当てたりするのをTVなどで目にするが、最新の脳科学の研究では、幼年の子供であろうと高齢者であろうと、記憶力という点ではほぼ同じ能力を有しているとのことである。歳をとったので覚えが悪くなったということではなく、大人、特に高齢の方々は、何かを覚える際にその年齢までの過去の経験、体験、そして子供に比べて圧倒的に日々考えなければならぬ物事が多く（もちろん体力的なことも影響するとは思いますが）、このことが記憶力の妨げになっているということである。子供たちの音楽を覚える能力、つまり暗譜力というものは、大人に比べると余計なことにあまり煩わされことなく、音楽に没入できるからと言えるのかもしれない。但し、その暗譜力には2つに大別できるようである。耳から入ってくる音を頼りに覚える聴覚派、そして楽譜などを目からの情報で覚える視覚派である。作曲家の故芥川也寸志氏は、演奏家が視覚で暗譜をする派なのか、それとも聴覚で暗譜をする派なのかに関して非常に関心を持ち、そのどちら派であるのかをよく演奏家に質問していたが、筆者の記憶ではそれらはほぼ同数であったように記憶している。子供の暗譜する力、それは個々の子供の集中力の差違に因るところも大きいですが、概して音楽や歌詞の内容に対しては、先入観や疑念の感情が大人に比べて少ないからと言えるのではないか。

日本語の歌詞、そのイントネーションと発音、そして幼児の発声器官

日本語には、古来より、この日本の中で育まれてきた和語、そして漢字と共に中国大陆と朝鮮半島を経て伝わってきた漢語、そして歴史としては比較的浅い外来語、これらの3つが混在しており、我々は日常生活の中でそれほど意識すること無く

上手く使い分けている。例えば、数の数え方を一つ取ってみても、『いち、に、さん、し、ご、ろく、しち、はち、きゅう、じゅう』と上がって行き、下りるときは『じゅう、きゅう、はち、なな、ろく、ご、よん、さん、に、いち』と、4と7の漢語と和語の発音の仕分けを無意識にうちに行っている。

言葉のリズムが音楽の拍節（何拍子がどの拍に重きを置くかということ）と一致しているのかどうかという点においては、甚だ疑問を抱く昨今の音楽事情であることは先に記した。しかし、幸いにも幼児の教育現場ではこの問題の影響はほとんど無いようである。そしてNHKの幼児向け番組の恩恵を日本の子供たちが大いに受けている。但し、小学校以上を対象にした番組では甚だ疑問を抱かざるを得ないものもある。

故 團 伊玖磨氏がよく講演に於いて口にされていたことであるが、ユーミンこと松任谷 由美(旧姓荒井)の曲は言葉と音楽の合致が見られるとのことである。また、放送作家の故 はかま 満緒氏が、生前氏のラジオ番組でよく口にされていたことであるが、松任谷由美と浪曲師二代目広沢虎造、この両名は鼻腔の使い方がとても優れているということである。ところが、日本の音楽の教科書には、歌声の響かせ方を説明するために顔を縦に切った断面図が掲載されているものがあり、それらの教科書の中には鼻腔についての記載が少ないのである。音声生理学に言うと、その部分を使うということは、咽頭や喉頭が上にあがらず喉頭に守られ、その後方に位置する声帯が、きちんと響くよい位置にある状態を作ることが出来るというのに。ユーミンも虎造も非常に特徴的な声ではあるが、2人とも喉を楽にして歌うこと（唸ること）をしっかりと行っている訳である。2人とも喉を酷使することなく、上手く使っているからこそ言葉が明瞭で、いろんな表情を声に乗せることを可能としているのである。

そもそも、日本語を歌うコツとしては、後白河法王が編纂したとされる平安時代後期の『梁塵秘抄』口伝集に、『さらさらと普段喋っているように発音するように』と書かれているようで、そのように発音するためには『大きく口を開ける必要はない』とも書かれているようである。シンガー・ソングライターの小椋 佳氏の一部のクラシックの歌い手が大きく口を開け、声量のみを頼って歌う

様を非常に嘆いておられた。クラシック界では、日本語で西洋のオペラを上演する際に、歌手が自らの声を朗々とホールに響かせようとするあまり、日本語の発音が不明瞭になり、あげくの果てには、日本語での上演に日本語字幕付きというなんとも滑稽なことになっている場合さえある。日本語を、いかに綺麗に、そして聴き手に伝わるように声を響かせるのか。我々は、ソプラノ歌手の伊藤京子女史がクラシックの世界に於いて行ったその至芸にその規範を聴くことが出来る。彼女は多くの日本人作曲家の絶大なる信頼を得て、彼等作曲家の作品の初演を行い、そして日本の歌曲を多くの聴衆に広く行き渡らせるという功績を担ったが、その1音1音の最高な形での至芸は日本語の歌唱の規範となるものである。しかしそれ以降、日本がバブル時代を経て、VHSビデオ➡LD(レーザー・ディスク)➡DVD➡BD(ブルーレイ・ディスク)という音楽再生装置の変換を経て、誰もが手軽に世界の演奏家を目にすることが可能となった現在、我々が目にすることが出来る西洋の歌手が、その立派な体躯と所作、言語に於いて、そして、環境や文化など日本人に先んじているものを彼らが生来持ち得ていることを理解することなく、ただ単に西洋風の歌い方を安易に日本語の歌唱に持ち込んだ結果として、また、イタリア人歌手フィリッパ・ジョルダノなどが歌うフィリング・ミュージックに近いものを歌う日本人の歌手が日本でもてはやされた結果、日本のクラシックの世界では、正統派と目される歌手たちが注目されないなど非常に憂慮すべき時代となっている。このような事情を抱えた昨今のクラシック界であるが、クラシックとは違うフィールドの歌手、夏川りみがヨーロッパ・クラシック界のスターと共演を果たしていることは注目に値する。彼女の歌う言葉の明瞭さとその日本語の響かせ方を我々はもっともっと参考にすべきであると考え。

一方、子供、その子供の中でも、喉もまだ出来上がっていない幼児に歌を教える際には、喉を酷使させない歌い方を伝えて行くような配慮は必要である。また、変声期を迎えていない子供に成人男性が歌を教える際には、同じ音を歌おうとしても子供よりも1オクターヴ低い声になってしまう大人の男性は実声ばかりを多用して歌うべきではない。なぜなら、子供は自分の出せない音域で歌

われては戸惑うばかりである。人間は耳から入ってきた音を自分の喉で再現しようとして声を発するのである。多くの人が伝記などで目にしたことがあるヘレン・ケラーが自伝で述べている通りである。大人の男性が教える際にはファルセットを用いるなど、工夫を持って幼児に教えるべきである。

器楽と歌の中に幼児の未来を観る

「ピアノを弾く」、我々はこの『弾く』という言葉にこの文字を使用しているので、特段意識をしていないのであるが、改めて、『弾く』という動詞にこの文字を充てていることを考えてみると少し不思議な気がしないでもない。キリスト教が江戸時代の鎖国以前のある時期に日本に入ってきていたとは言え、キリスト教を含む西洋文化が本格的に日本に入ってきたのは明治維新後の文明開化以降のことであり、その当時、日本に在った言葉で外国から新しく入ってくる事柄を表現しようとして、それまで和楽器の三味線、琵琶、そして箏などで用いていた言葉をそのまま使ったのであろう。何とか言い表すことに間に合わせた感が否めない言葉もあり、ある種の微笑まじさを感じない訳ではない。筆者自身、子供の頃にピアノという楽器が『鍵盤楽器』もしくは『打弦楽器』のグループの中に含まれる楽器である、と学校で学んだと記憶するが、この「打弦」という文字からは、弦を打つ、弦を弾(はじ)くという印象を我々へ与えさせる。鍵盤の上に指をバツタのように跳び跳ねさせてのスタッカート、また、鍵盤を叩くようにして行うアクセントなどをピアノの学習者が行っているのを時々目にするが、教える側のピアノ指導者がピアノという楽器の構造を理解していれば、そのようなスタッカートもアクセントもナンセンスであることは判る筈である。ピアノ指導者は、もっとピアノの構造や音響について学ぶ機会を持つべきである。ピアノの音がどういう仕組みから出ているのか。そして鍵盤のみならず、ピアノのペダルを含めたピアノの構造を何故もっと知ろうとしないのか不思議である。実際に日本では、ピアノの構造が一部の調律師などに依ってピアニストやピアノ教育者に伝えられるのみで、それを伝える側の調律師の方は楽器の構造には精通しているものの、実際の演奏者ではないというのが実情であり、このようなピアノの構造に詳しい専門家

と、音として表現する専門家、つまり演奏家とが協力し、ピアノという楽器のレクチャーコンサートなどを行い、理論と実践のどちらの点からも正しい知識を広めてもらいたいものである。

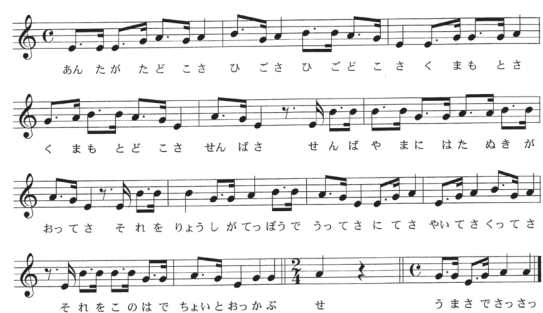
有名なミュージカル映画『サウンド・オブ・ミュージック』。珠玉の名曲が多い中、その中でも誰もが知るところの「ドレミのうた」の日本語の歌詞は故ペギー葉山女史の作である。ご自身も、若い頃は主人公のマリアから、晩年は女子修道院長までも演じておられ、その優しいお人柄と、自身への厳しいプロ意識を持った名スターであったが、その素晴らしい歌詞の開始の部分<ド>はドーナツのド、レはレモンのレ・・・>。イタリア語の音名のドはd oと綴り、レはr eであるが、レモンは実際にはl e m o nと表記するため、厳密に言うとは誤りなのではあるが、ペギー葉山さんはそのことは百も承知で、敢えてこの歌詞を選択されたようである。正確さに越したことはないが、我々は、この日本のミュージックシーンを長年にわたって引っ張って来られた彼女の歌への愛情と、日本人の誰もが歌える言葉を選んで歌の詞（ことば）としたその英断に敬意を表しなくてはならないであろう。但し、海外ではこのRとLの違いは我々日本人の想像を超えるほどに厳格に区別しなくてはならないものであるが、日本人の耳はこの差異に対して鈍感である。元来日本人はこのRの発音が苦手であり、150年ほど前の日本人は、例えば「ロシア」という国名を言う際に、語頭の口の発音が出来ず、わざわざその前に<オ>という音を付け、「オロシア」と言っていたのである。

劇団四季の創設者の一人である浅利慶太氏の著書の中には、劇団四季で行われている発音や発声のメソッドが紹介されており、団員のミュージカルに対する熱い思いと、日々の鍛練、そして聴衆にはっきり伝わる言葉と、その歌唱がどのようにして獲得できているのかが記されている。「おはよう OHAYOU」という言葉であれば『おあおう O-A-OU』と、「こんにちは KON - NICHIIWA』であれば『おーいいあ O-I-I-A』と、子音を抜いて母音のみとし、その母音を繋げて発音発声ができるのかの訓練を日々行っているとのことである。素人は言葉をクリアに伝えるには子音を立てるものと早合点するのであるが、プロ集団の劇団四季は母音での鍛練をしっかりとされるようだ。

待機児童の問題が国の国策の一つとしても話題になっており、教育に携る者としては、この国の宝である一人一人の子供の幸福を祈るばかりである。子供が音楽に接することを通して情操面での成長だけではなく、音を通して、また、音楽を通じて心豊かに成長して欲しいものである。特に幼児の発声器官はガラスのように非常にデリケートなものであることを念頭に置きながら、先人の作った『ぴよんこ節』で書かれたものやアウフ・タクトで始まる曲の軽妙さと歌い易さ、それらが子供の喉への負担を最小限にとどめる素晴らしい教材であることを我々が再認識すべき時は、今なのかも知れない。

1) 『宇多田ヒカルの作り方』(竹村光繁著 宝島社新書 1999年)

2) 『あなたがたどこさ』 譜例 (※音楽教材研究会編 民衆社 2000年)



3) 『毬と殿様』 譜例 (※譜例3~7-3 『日本唱歌全集』(井上武士著 音楽之友社 1972年)





4) 『ちょう ちょう』 譜例

♩ = 84 野村秋足 作詞  
スペイン 民謡

ちょう ちょう ちょう ちょう なのはにとまれ  
 なのはにあいたらさくらにとまれ  
 さくらのはなの はなからはなへ  
 とまれよ あそべ あそべよ とまれ

5) 『むすんで ひらいて』 譜例

♩ = 104 作詞者不詳  
ルソー 作曲

む す ー ん で ひ ら い ー て  
 て を ー う っ て む ー す ん で *Fine*  
 ま た ひ ら い て て を う っ て  
 そ の ー て を う え に *D.C.*

6) 『うさぎとかめ』 譜例

爽快に (♩ = 108) 石原和三郎 作詞  
納所弁次郎 作曲

1. も し も し か め よ  
2. な ん と ー お っ し ゃ る  
 か め さ ん よ せ か い の  
 う さ め さ ん そ ん な ら  
 う ち に お ま え ほ ど  
 お ま え と か け く ら べ  
 あ ゆ み の の ろ い  
 む こ う の こ や ま の  
 も の は な い ど う し て  
 ふ も と ま で ど ち ら が  
 そ ん な に の ろ い の か  
 さ き に ー か け つ く か

7-1) 『通りゃんせ』 譜例

♩ = 104 わらべうた

とお り ゃ ん せ と お り ゃ ん せ こ こ ほ ど こ の ほ そ み ち じゃ  
 て ん じ ん ー さ ま の ほ そ み ち じゃ ち つ と と お し て く だ し ゃ ん せ  
 ご よ う の な い も の と お し ゃ せ ぬ こ の こ の な つ の お い わ い に ー  
 お ふ だ を お さ め に ま い り ま す い き は よ い よ い  
 か え り は こ わ い こ わ い な が ら も と お り ゃ ん せ と お り ゃ ん せ

7-2) 『ひらいた ひらいた』 譜例

♩ = 104 わらべうた

1. ひ ら い た ひ ら い た な ん の は な が  
2. つ ほ ん だ つ ほ ん だ な ん の は な が  
 ひ ら い た れ ん げ の は な が ひ ら い た ひ ら い た と  
 つ ほ ん だ れ ん げ の は な が つ ほ ん だ つ ほ ん だ と  
 お も つ ら ら い つ の ま に か つ ー ー ほ ん だ  
 お も つ ら ら い つ の ま に か ひ ー ー ひ ら い た

7-3) 『お江戸日本橋』 譜例

日本民謡

1. お え ど に ほ ん ぼ し な な つ だ ち  
2. ろ く ご う わ た れ ば か わ き き の  
 は つ の ほ り き せ う れ つ そ ろ え て  
 ま ん ね ん や つ る と か め と の  
 ア レ ワ イ サ ノ サ コ チ ャ た か な わ よ あ け て  
 よ れ ま ん じ ゅ う コ チ ャ か な が わ い そ い で  
 ー ち ゅ う け す コ チ ャ エ コ チ ャ エ  
 ー ほ ど が や へ コ チ ャ エ コ チ ャ エ

8) 『ユーモレスク』 譜例 (※ユニバーサルミュージック株式会社 CD 付録)

Poco lento et gracioso

*p leggiero*  
*pp*  
*dim.*

参考文献一覧

- 『宇多田ヒカルの作り方』（竹村光繁著 宝島社新書 1999年）
- 『これでいいのか、にっぽんのうた』（藍川由美著 文春新書 1998年）
- 『「演歌」のススメ』（藍川由美著 文春新書 2002年）
- 『日本の音楽を考える』（小島美子著 音楽之友社 1976年）
- 『美しい日本語を歌う』（大賀寛著 カワイ出版 2003年）
- 『ブロードウェイ・ミュージカル』（井上一馬著 文春新書1999年）
- 『日本人の音楽教育』（ロナルド・カヴァイエ、西山志風著 新潮選書1987年）
- 『日本語教室』（井上ひさし著 新潮新書 2011年）
- 『唱歌・童謡ものがたり』（読売新聞文化部 1999年）
- 『声のなんでも小事典』（和田美代子著 講談社ブルーバックス 2012年）
- 『日本唱歌全集』（井上武士著 音楽之友社 1972年）

－ 2017. 10. 25 受稿、2017. 10. 31 受理－



