

# 中田喜直の童謡歌曲集『ほしとたんぽぽ』における ピアノパートの書法

薩摩林 淑子

## Yoshinao NAKADA's texture of piano-parts for "Stars and Dandelions (*Hoshi To Tanpopo*)"

SATSUMABAYASHI Sumiko

In this paper, I discuss the piano-parts of Yoshinao NAKADA's songs by analyzing "Stars and Dandelions (*Hoshi To Tanpopo*)", one of the major works in his later years based on Misuzu KANEKO's poems. Firstly I examine the characteristic of the songs by comparing them with his two collections of songs based on poems for children. Then, I analyze the piano-parts of "Stars", focusing on his writing style and techniques, and explore the relationship between the poetry and the piano-part. I point out a variety of writing techniques in his piano-part suitable to each poem.

### Keywords:

Yoshinao NAKADA	Piano-part	Children's song	"Stars and Dandelions ( <i>Hoshi To Tanpopo</i> )"
中田喜直	ピアノパート	童謡	童謡歌曲集『ほしとたんぽぽ』

### 序

中田喜直(1923-2000)は、童謡、大衆歌曲、芸術歌曲、合唱曲、ピアノ曲など多岐にわたり多数の作品を残し、全作品のうち声楽曲が大部分を占めている。中田作品に共通する特徴・魅力は、詩の言葉のアクセント(音の高低<sup>(1)</sup>)に即したメロディの存在であるが、ピアノパートも又多種多様な書法が用いられ、この歌いやすいメロディと共に大きな魅力となっている。

中田の歌曲作品におけるピアノパートの特色として、ピアノスティックかつ弾きやすい、ハーモニーが豊富で色彩に富む、陰影あやなす書法がフランス歌曲風な響きをもつ、などの点が指摘され

ている<sup>(2)</sup>。歌曲作品の作曲において、中田は詩の内容と韻律を尊重する創作姿勢を生涯貫き<sup>(3)</sup>、詩に忠実に即したメロディを生み出したが、この創作姿勢はピアノパートに対してはどのように反映していたのであろうか。本稿では、「60才をすぎからの代表作」と中田が自負した<sup>(4)</sup>晩年の作品、童謡歌曲集『ほしとたんぽぽ』(1989-1991)を取り上げ、中田の歌曲作品におけるピアノパートの書法の特質について検討する。

金子みすゞの詩による『ほしとたんぽぽ』は、「童謡歌曲」というジャンルのもとに書かれた唯一の作品集である。中田は、童謡を歌詞に用いたこの作品集が「童謡」と「芸術歌曲」の両方の性

格・要素を兼ね備えていると考え、「童謡歌曲集」と名付けた<sup>5)</sup>。この作品集には、平成14年度版小学校音楽教科書に掲載された作品（「ほしとたんぼぼ」）や、合唱曲に編曲された作品（「つゆ」他8曲）が含まれ、「芸術歌曲」の要素を持つだけでなく、一般的にも親しまれる曲集となっている。それでは、中田の意図した「童謡歌曲集」は具体的にどのような音楽的特質を持つのであろうか。この点について中田は次のように述べている。「『ほしとたんぼぼ』は一引用者]私の歌曲集『六つの子供の歌』（1947年）、『こどものための8つのうた』（1958年）とは少し違った感覚ですが、共通の点もあります<sup>6)</sup>。」中田が指摘したこの3曲集は、いずれも「童謡」の歌詞による、大人が歌うための歌曲集という共通した特徴を持っている。本稿ではこの記述を手がかりに、「童謡」を歌詞に用いた「芸術歌曲」である歌曲集『六つの子供の歌』（1947年）、歌曲集『こどものための8つのうた』（1958年）との比較分析を通して、童謡歌曲集『ほしとたんぼぼ』の特質を明らかにし、『ほしとたんぼぼ』におけるピアノパートの書法の特質と、金子みすゞの詩とピアノパートの表現の関連について考察する。

## I 3つの歌曲集の比較分析

本章では、『ほしとたんぼぼ』、『六つの子供の歌』、『こどものための8つのうた』（以下『ほし』、『六つ』、『8つ』）を対象に、楽曲構成要素（歌曲形式、調性と音階、転調、拍子）の比較分析を行い、各歌曲集の音楽的特徴を考察する。

表1は、3曲集の収録曲と、その楽曲構成要素を示したもので、以下の分析の基礎表となる。分析を行う前に、各曲集の成立と詩の内容・形式について確認する。

『六つ』は、1947年（24歳）に作曲された中田の最初の歌曲集である。「戦後、子供をうたった大人の歌曲を作ってみようと思<sup>7)</sup>」った中田が、幼少時より愛読していた『日本童謡集（上級用）』<sup>8)</sup>から詩を選び付曲した。選択した詩は、大正・昭和初期に活躍した6人の詩人による童謡で、定型

詩3篇、散文詩3篇からなる。

『8つ』は、『六つ』から10年が経ち、「ふたたびこのような歌をもう一度書いてみたくなった<sup>9)</sup>」ことが動機となり、1958年に作曲された。この時期の中田は、童謡の作曲活動が軌道にのり、1955年には初の自作童謡曲集『かわいいかくれんぼ』（全154曲）を出版した。また、同年「ろばの会」を結成するなど、子供のための作品の創作活動を行っていた。<sup>10)</sup> 詩は、様々な詩集から曲集の性格を加味して中田が選択した<sup>11)</sup>7人の詩人による作品で、定型詩5篇、散文詩3篇からなる。各詩人の活躍した時代は、大正、昭和初期から作曲当時まで及ぶ。

『ほし』は、晩年の代表作品で、大正末期から昭和初期に優れた作品を残した童謡詩人金子みすゞ（1903-1930）の詩による。1989年、みすゞの生誕地である山口県長門市より詩への付曲依頼を受けた中田は、それを契機に2年（1989-1991年：66-68歳）の歳月をかけて全14曲からなる歌曲集を完成させた。詩は、絵本詩集『ほしとたんぼぼ』<sup>12)</sup>から選択した、定型詩6篇、散文詩8篇である。

以上3曲集とも、作品は詩の内容から時間の推移に基づいて配列されている。<sup>13)</sup>

### 1. 楽曲構成要素の比較分析

#### (1) 歌曲形式

歌曲形式は、次の3つに分類される。

- ① 有節歌曲形式…詩の各節が同じメロディをくりかえす形式で、童謡作品に多く用いられる。『六つ』は0曲、『8つ』は1曲（13%）、『ほし』は3曲（21%）である。
- ② 変奏有節歌曲形式…有節歌曲形式を基本に、詩の各節のメロディを、詩の言葉のアクセントに則して変奏させ、ピアノパートも各節ごとに変奏する。芸術歌曲に多く用いられる。『六つ』は3曲（50%）、『8つ』は3曲（38%）、『ほし』は3曲（21%）である。
- ③ 通作歌曲形式…詩の各節に新しい異なったメロディ、ピアノパートがつけられる形式で、芸術歌曲に多い。『六つ』は3曲（50%）、『8つ』は4曲（50%）、『ほし』は8曲（57%）

表1 中田喜直による3歌曲集の全曲概要

歌曲集『六つの子供の歌』(1947年)全6曲

	作品名	詩人	調性(転調含む)	拍子	歌曲形式	音階(Vpメロディ構成音)
1	うばぐるま	西条 八十	h:→cis:	6/4→4/4 ②	変奏有節	五音音階/E:長音階
2	烏	小川 未明	無調→Des:→無調	4/4→2/4・3/4・4/4 ①	通作	六音構成/Des:長音階
3	風の子供	竹久 夢二	Des:→B:→Des:	3/4	変奏有節	D:長音階/B:長音階
4	たあんき ぼんき	山村 暮鳥	fis:→Fis:→fis:	4/4	変奏有節	fis:短音階/五音音階
5	ねむの木	野口 雨情	b:→fis:	6/4→4/4・3/4・6/4 ②	通作	b:短音階(六抜き)/fis:短音階(六抜き)
6	おやすみ	三木 露風	fis:	2/2→1/2・2/2 ②	通作	fis:短音階(二抜き)

歌曲集『こどものための8つのうた』(1958年)全8曲

	作品名	詩人	調性(転調含む)	拍子	歌曲形式	音階(Vpメロディ構成音)
1	くるみのお家	志甫 昌治	D:	4/4→2/2 ①	通作	D:長音階/全音音階
2	ねえ 蜂さん	志甫 昌治	D:	4/4→2/4・4/4 ②	変奏有節	律音階
3	雨ふり	清水 たみ子	d:→c:	2/2→2/4・4/4 ①	通作	全音音階
4	うれしい象さん	安藤 徇之介	無調	4/4	変奏有節	五音構成
5	匂いのある歌	サトウ・ハチロー	a:→fis:	4/4	通作	五音構成/民謡音階
6	むこうのきしへ	宮内 徳一	Fis:	2/2	有節	Fis:長音階(七抜き)
7	かあさんはやくこい	高橋 俊雄	G:→A:→a:	4/4→2/4・3/4・4/4 ①	変奏有節	G:長音階
8	おやすみなさい	中井 昌子	F:	3/4→4/4・3/4 ①	通作	F:長音階

童謡歌曲集『ほしとたんぼぼ』(1989-1991年)全14曲

	作品名	詩人	調性(転調含む)	拍子	歌曲形式	音階(Vpメロディ構成音)
1	つゆ	金子 みすゞ	D:	4/4	通作	D:長音階(四抜き)
2	こだまじょうか	〃	F:	4/4	通作	F:長音階
3	みんなを すきに	〃	E:	4/4	有節	E:長音階
4	わたしと ことりと すずと	〃	F:	4/4	有節	F:長音階
5	まゆと はか	〃	F:	4/4	変奏有節	F:長音階
6	さびしいとき	〃	f:	3/2→4/4・3/2 ②	変奏有節	f:短音階
7	たいりょう	〃	G:(※)	4/4	通作	五音音階・四七抜き音階
8	おさかな	〃	C:	6/8	通作	C:長音階(四抜き)
9	いぬ	〃	E:	4/4	通作	E:長音階
10	つち	〃	E:	4/4	通作	E:長音階
11	つもった ゆき	〃	無調(※)	4/4→3/4・4/4 ①	変奏有節	三音構成
12	わらい	〃	Des:→D:→Des:	6/8	通作	Des:長音階
13	ころ	〃	Des:	4/4	通作	Des:長音階(四抜き)
14	ほしと たんぼぼ	〃	Ges:	4/4	有節	Ges:長音階

注)「拍子」欄の丸数字は拍子の変化する場所(①:メロディライン、②:間奏部)を、「調性」欄の(※)印は、曲中での一時的転調を示す。

である。

3曲集ともに芸術歌曲形式(②、③)の構造を主にとるが、『ほし』には童謡作品で多用される有節歌曲形式が3曲存在する。

## (2) 調性と音階

調性の選択は、音楽作品の性格を特徴づける重要な意味を持つ。『六つ』では、6曲中4曲が短調を用いているのに対し、『8つ』『ほし』は長調を多用する。特に『六つ』ではシャープ、フラットを3つ以上有する調号が用いられる。このような調号の選択は当時の日本歌曲としては珍しいものであった。さらに、3曲集すべてに調性が特定

できない無調作品がある。中田はベルク(A. Berg: 1885-1935)の歌曲における十二音技法に触発され、多様な調性感に関心を持ち<sup>90</sup>、1957年には調性的、旋法的、十二音的、無調的、それらの融合による調性を用いたピアノ作品「ピアノのための組曲『光と影』」(全6曲)を作曲している。中田は、歌曲集においてもこうした技法を取り入れ、曲集内の調性感の多様性を追究したと推察される。

次に、音階(ヴォイスパートメロディ構成音)について検討する。3曲集ともに、西洋音階である長音階、短音階が中心であるが、日本音階であ

る五音音階（民謡音階）、わらべうたの音組織（三音構成、五音構成など）が用いられ、ひとつの曲集内においてヴァリエティに富んだ音階の選択がなされている。

### (3) 転調

表2 3 歌曲集における転調箇所と詩の内容との関連

曲集	作品名	調性の変化	転調がなされる詩の箇所	詩の内容との関連 ○:明確 △:やや明確
六つ	うばぐるま	h:→cis:	第1節・3行目→4行目	△
	鳥	無調→Des:	第1節→第2節	
		Des:→無調	第3節3行目内 (後になり)→(先になり)	○
	風の子供	Des:→B:	第2節・2行目→3行目	○
		B:→Des:	第2節・4行目→5行目	△
	たあんき ぼんき	fis:→Fis:	第1節→第2節	
8つ	ねむの木	Fis:→fis:	第2節→第3節	
		b:→fis:	第2節→第3節	
	雨ふり	d:→c:	第4節→第5節	
	匂いのある歌	a:→fis:	第2節→第3節	
	かあさんはやくこい	G:→A:	第2節→第3節	
ほし	たいりょう	A:→a:	第3節・2行目→3行目	○
		G:→e:	第2節・4行目→5行目	○
	つもった ゆき	a:→A:	第3節・2行目→3行目	○
	わらい	Des:→D:	第1節・3行目→4行目	○
		D:→Des:	第1節・4行目→5行目	○

次に、曲中の転調について検討する。転調は音楽作品に変化を与えるために効果的な手法で、『六つ』では6曲中5曲、『8つ』では8曲中3曲に転調が見られる。『ほし』では、14曲中転調が行われるのは1曲のみであるが、調号を変えない一時的転調を含む曲が他に2曲ある。表2は、転調箇所と詩の関係を示したものである。転調は、主に詩文の節や行の変わり目において行われている。転調部分における詩の内容を検討すると、『六つ』『8つ』では詩の内容との関連が明確に表れる作品が少ない。これに対して『ほし』では、すべての転調が詩の内容と明確に結びついている。例えば「たいりょう」では、〈とむらい〉という言葉のもつもの悲しさを、一時的に長調から短調（平行調）へ転調することによって表現し、「わらい」では、〈ぱっと花火がはじける〉という言葉に対し、それまでのフラット系（Des:）からシャープ系（D:）の調性に転調させることで、きらびやかな雰囲気醸しだしている。

### (4) 拍子の変化

拍子の変化は、調性の変化とともに、曲想を転

換させる手法として用いられる。曲中に拍子の変化のみられる曲は、『六つ』では6曲中4曲、『8つ』では8曲中5曲で、頻繁に拍子が変わる作品が多い。それに対し、『ほし』では14曲中2曲のみに拍子の変化がみられる。

拍子が変わる場所は、①メロディライン、②間奏（ピアノパート）、に分類される。『六つ』では①1曲、②3曲、『8つ』では①4曲、②1曲、『ほし』では①1曲、②1曲となる。①においては、詩の言葉の語尾を整えるために、拍子の変化が用いられることが多い。『六つ』は、詩と無関係に間奏（ピアノパート）で行われる拍子の変化が多く、『8つ』では詩の言葉に即した拍子の変化が多用されている。

## 2. 考察

本章での比較分析から、3曲集に共通する特徴として、音階（ヴォイスパート構成音）の選択がひとつの曲集内においてヴァリエティに富み、日本的な音階・音組織と西洋音階の両方が用いられる点が挙げられる。これにより、日本的なものと西洋的なものの融合が図られた多彩な響きを有する。

次に、3つの曲集に固有の特質について比較検討する。中田の最初の歌曲集である『六つ』では、調性感、拍子感とも歌曲分野においては異色といえる選択がなされ、さらにこれらが頻繁に変化する複雑な音楽構造を持っている。『8つ』は、「『六つの子供の歌』に比べて簡素な形のものが多<sup>95)</sup>」と中田が述べたように、楽譜上の音符の数は少ないが、拍子の頻繁な変化、臨時記号の多用により、一定の拍子感・調性感にとらわれず、自由に幻想的な響きをもつ音楽に仕上がっている。拍子の変化については、詩の言葉の抑揚に徹底的にこだわる作曲当時の中田の作風を反映していると考えられる<sup>96)</sup>。

これら2曲集と比較して、『ほし』では、拍子の変化が少ないことによる安定感と、分かりやすい調性感、すなわち「童謡」にみられる要素がその楽曲構成要素の特質となっており、収録曲のうち3曲は童謡作品に多い形式である有節歌曲形式

を用いている。しかし、『ほし』においても、芸術歌曲にみられる変奏有節歌曲・通作歌曲形式を多用し、無調音階も使用するなど、他の歌曲集にも用いられた音楽的技法が存在している。「童謡」の持つ音楽的要素と、「芸術歌曲」にみられる音楽的技法の融合が、『ほし』の特質であるといえよう。

## Ⅱ 童謡歌曲集『ほしとたんぼぼ』におけるピアノパートの書法

本章では、『ほしとたんぼぼ』の個々の作品におけるピアノパートの書法に焦点をあて、前奏・後奏形態、ヴォイスパートとピアノパートの関連、金子みすゞの詩とピアノパートの表現、の3つの視角から分析・検討する。表3および譜例にその詳細を示した。

表3 『ほしとたんぼぼ』のピアノパートの概要

	作品名	開始和音	前奏形態	後奏形態	終止和音	VpとPpの関連			
						①	②	③	④
1	つゆ	I	独立書法	直前のVpのメロディを引き継ぎフレーズを形成	I (f)	○	○		○
2	こだまでしょうか	VI	歌い出しを誘導	直前のVpのメロディを引き継ぎフレーズを形成	I (全)	○		○	○
3	みんなを すきに	I	独立書法	直前のVpのメロディを引き継ぎフレーズを形成	I (全)	○	○	○	○
4	わたしとことりと すずと	I +6	曲の雰囲気を表す	Vpの縮小形	I (全)	○			○
5	まゆと はか	I +6	歌い出しを誘導	直前のVpのメロディを引き継ぎフレーズを形成	I +6 (f)	○			○
6	さびしいとき	V9変化和音	伴奏音型	第5音の連打→終止和音	V (f)	○		○	○
7	たいりょう	I	伴奏音型	描写音型(9連符下降形・グリッサンド上行形)→終止和音	I (f)	○		○	
8	おさかな	V	伴奏音型	転調和音→終止和音	I +6	○	○	○	
9	いぬ	VI7	曲の雰囲気を表す	変化和音→終止和音	I +6 (全・f)	○		○	○
10	つち	VI7	伴奏音型	半音階和音→終止和音	I9	○			○
11	つもった ゆき	2度音程	曲の雰囲気を表す	描写音型(2度音程下降形)→終止和音	I (全)	○			
12	わらい	VI7	伴奏音型	直前のVpのリフレイン(Vpハミングと共に)	I +6 (f)	○	○	○	○
13	こころ	V7変化和音	独立書法	直前のVpのメロディを引き継ぎフレーズを形成	I (全)	○	○	○	○
14	ほしとたんぼぼ	I +6	曲の雰囲気を表す	直前のVpのメロディを引き継ぎフレーズを形成	I (全)	○		○	

注)「終止和音」欄の(全)は全音符、(f)はフェルマータを示す。「VpとPpの関連」欄の①～④は本文を参照。

### 1. 前奏・後奏形態

中田は、前奏が担う役割について、曲の内容・ムードを表し、歌い出しを誘導するものと捉えていた<sup>89)</sup>。表3に示すように、『ほし』の前奏形態は、①詩の内容を描写する音型を用い、「曲の雰囲気を表す」(4曲)、②曲中で用いられる「伴奏音型」で開始する(5曲)、③前奏に歌い出しのメロディフレーズや、その類似した変奏形を用いて、「歌い出しを誘導する」(2曲)、④それ以外の独立した書法(3曲)に分類できる。前奏の開始和音をみると、6音を用いる和音(I<sub>46</sub>、VI、VI<sub>7</sub>)が7曲、臨時記号を伴うV度変化和音(V<sub>7</sub>・V<sub>9</sub>)が2曲あり、純粋な主和音で開始するものは3曲のみである。また、前奏において変化音を用いる曲は11曲あり、臨時記号が多用されている。

後奏について、中田は「曲のしめくくりをつくり構造を整える役割を持つ<sup>90)</sup>」と捉えていた。『ほし』の後奏形態は、①臨時記号を伴う不安定な和音・音型から、主和音で終止する(5曲)、②直前のヴォイスパートのメロディフレーズを引き継ぎ、またはリフレインし、一フレーズを形成する(7曲)、③第5音の連打からV和音で終止する(1曲)、④ヴォイスパートの縮小形を用いる(1曲)、に分類される。ピアノパートの終止和音は、③の1曲を除きすべて主和音(主音・主和音変化和音を含む)であり、そのうち4曲がI<sub>46</sub>で終止している。また、14曲中12曲が、全音符またはフェルマータを用いて、終止音を長くのばす書法をとる。

以上より、『ほし』の前奏・後奏形態の特徴を

## 譜例 1 「いぬ」 ①「共有」 ③「対旋律」

おもてであそぶ わたしらを  
O-mo-te de a-so-bu wa-ta-shi-la o

## 譜例 2 「みんなをすきに」 ①「共有」 ②「カノン」

なんでもかんでもみい んな  
Nan de-mo kan de-mo mi n-na  
だれでもかれでもみい んな  
Dale de-mo kale de-mo mi n-na

## 譜例 3 「わたしと ことりと すずと」 ④「継承」

とべるのよ  
To-be-lu no-yo

## 譜例 4 「まゆと はか」 ④「継承」

はしれない  
ha-shi-le-na-i  
しらないよ  
shi-la-na-i yo

## 譜例 5 「さびしいとき」 属九変化和音

わたしがさびしいとき  
Wa-ta-shi ga sa-bi-shi-i to-ki ni

## 譜例 6 「いぬ」 属七和音

うちの だりあの さいたひに さかやの クロは しにました  
U-chi no da-li-a no sa-i-ta hi ni Sa-ka-ya no ku-lo wa shi-ni ma-shi-ta

指摘する。前奏では、臨時記号の使用頻度が高く、特定の調性にとどまらない多彩な和声の響きが表現されている。開始和音はVI、I<sub>6</sub>、変化和音などが用いられているが、後奏では、主和音を中心とした安定した響きで明確な終止感をとる書法が多用されている。前奏・後奏ともに多用されるI<sub>6</sub>和音は、わらべうたに用いられる五音音階と共通する音組織を持っており、中田の童謡作品では頻繁に用いられている。さらに、後奏におけるヴォイスパートからピアノパートへの引き継ぎ、終止音を長くのばす書法も、『ほし』に特徴的である。

## 2. ヴォイスパートとピアノパートの関連

『ほし』におけるヴォイスパートとピアノパートを、メロディの関係を中心に検討すると、次の4つが挙げられる。①ヴォイスパートをピアノパートがなぞる「共有」（完全に一致するものと、変奏させた形でなぞるものの両方を含む）（譜例1・2）、②ヴォイスパートとピアノパートの「カノン」（譜例2）、③ヴォイスパートに対するピアノパートの「対旋律」が置かれる（譜例2）、④ヴォイスパートフレーズの一拍をピアノパートが引き継ぎメリスマ風に動く「継承」（譜例3・4）。

表3に示すように、『ほし』では全曲において①「共有」がみられる。これに加え、②カノンが5曲、③対旋律が9曲、④継承が10曲にみられ、1曲において複数のパターンが用いられている。①～④のメロディラインは、ピアノパートの外声・内声・和音の一声部など様々な声部に置かれている。以上のように、『ほし』では、ヴォイスパートと密接に結びついた様々なメロディラインをピアノパートが奏する、「多声性」の書法が多く用いられている。

## 3. 金子みすゞの詩とピアノパートの関連

みすゞの詩の内容に対するピアノパートの表現方法について、以下の点から考察した。

### (1) 心情表現

心情の表現として、金子みすゞの詩に特徴的な（さびしさ、もの悲しさ）の表現を取りあげる。

「さびしいとき」では、〈わたしが さびしいときに〉という言葉が4回繰り返され、その心情が強調される。そのピアノパートは、曲頭から属九の変化和音（不安定で暗い短3度の響きを有する）を主に四分音符で連打し（譜例5）、心情を表現している。「いぬ」（譜例6）では、詩の内容（生き物の死）を、ゆったりとした二分音符の属七和音を用いて、（もの悲しさ）の心情を表現している。

### (2) 事物の動きの表現

表4に示すように、詩における事物の動きは、その内容に即した書法・ダイナミクスで表現されている。中田の音楽作品には、西洋の芸術作品から影響を受けた描写音型がしばしば登場する<sup>99</sup>が、「たいりょう」のピアノパートにみられる描写音型のリズムは、トスティ（P. Tosti: 1846-1916）の芸術歌曲“La serenata（セレナード）”のピアノパート（譜例8）のパロディ表現と考えられる。

### (3) 位置関係の表現

詩の示す位置関係は、ダイナミクス・音域変化の工夫によって表現されている。「たいりょう」では詩の言葉〈たいりょうだ〉を4回繰り返すように中田が改編し、ピアノパートのダイナミクスを順に弱くし、さらに低音域から高音域へ上行させることで、次第に遠のいてゆく様子を表現している（譜例7）。「つもったゆき」では、〈うえのゆき〉〈なかのゆき〉〈したのゆき〉の位置関係を、ピアノパートの、高・中・低音域で対応させている（譜例10）。

### (4) エコー効果

「こだまでしょうか」の詩は、2行ずつが対になる構成をとる。それに対応するピアノパートは、ダイナミクスをmfとpで対照的に書き分けるエコー効果を用いて、「こだま」を表現している（譜例11）。

## 4. 考察

中田は、みすゞの詩について、「彼女の言葉一つ一つの中には愛と優しさがあふれています<sup>100</sup>」と深く共鳴し、感動していた。中田が『ほし』で用いたピアノパートの書法の特徴として、次の点

表4 『ほしとたんぼぼ』における事物の動きの表現

	作品名	ピアノ書法	詩における事物の動き 〈詩の言葉〉	ピアノ書法の詳細	ダイナミクス
4	わたしと こりと すずと	連符	小鳥の軽やかに飛ぶ様子 〈とべるこりはわたしのよう〉	16分音符音階7連符 上行型	mf
10	つち	連符	車の音(くるまをとおすよ)	32分音符分散和音 上行下降型	cresc.
12	わらい	連符	花火がはじける様子 〈ぱっとはなびがはじけるように〉	分散和音上行形	mf
14	ほしと たんぼぼ	連符	流れ星	32分音符+8分音符の下降形	mp
7	たいりょう	リズム型	波の動き	リズム(譜例7)	f
8	おさかな	リズム型	波の動き	リズム(譜例9)	mf
11	つもった ゆき	2度	雪の降る様子	全音2度音程下降形	p~pp

譜例7 「たいりょう」(2) 波の動き(リズム型) (3) ダイナミクス・音域の変化

譜例8 P. Tosti “La serenata” のピアノパート

譜例9 「おさかな」波の動き(リズム型)

譜例10 「つもったゆき」位置関係の表現

譜例11 「こだまでしょうか」エコー効果



が挙げられる。ピアノパートの全体構造には「多声性」書法が用いられている。その中で、ヴォイスパートを引き継ぐ書法を用いることにより、ヴォイスパートとピアノパートの対話や一体感を表現している。また、後奏終止音を長く伸ばす書法を用いて、安心感・安定感を表現している。さらに、みすゞの詩に描かれた心象風景、事物の動きなどの繊細なニュアンスを、和音連打を始めとする様々な音楽技法を用いることにより表現している。

## 結び

本稿では、共通した精神を有する3つの歌曲集の比較分析から、『ほしとたんぼぼ』の特質を明らかにした。中田が『童謡歌曲集』と称した『ほし』は、「童謡」の持つ分かりやすさ・親しみやすさと、「芸術歌曲」にみられる楽曲構成要素の両方を有していた。また、西洋音階を主に用いているが、日本的な音階・音組織も取り入れている。ピアノパートにおいても、ヴォイスパートとメロディが密接に結びつく「童謡」に通じる要素と、多声性を用いる「芸術歌曲」的な音楽技法が共存していた。童謡歌曲集『ほしとたんぼぼ』は、「童謡」と「芸術歌曲」の、また日本的なものと西洋的なものが融合した作品集であった。

また、ピアノパートの書法・詩とピアノパートの関連についての分析から、中田は金子みすゞの詩の世界を多彩な書法を用いて表現していたことが明らかになった。詩の内容を重視し、詩に即した付曲を行う中田の作曲姿勢は『ほし』においても明確に表れており、中田は、みすゞの詩の持つ「愛と優しさ」を、ピアノパートによる音楽的表現を通じて示したのである。

本稿では、晩年の『ほしとたんぼぼ』を中心に検討したが、初期の2曲集についてもピアノパートの特質と、詩と音楽の関わりについて検討し、中田の歌曲作品におけるピアノパート書法の変遷と、ピアノ演奏表現について追究することを今後の課題としたい。

## 付記

本稿の作成にあたり、鎌倉女子大学・大槻義昭教授より声楽の観点からのご助言を賜りました。また、中田幸子氏（中田喜直夫人）には、中田の作曲手法・作曲過程について貴重なお話を賜りました。ここに記して感謝の意を表します。

## 注

- (1) 中田喜直『メロディーの作り方』（音楽之友社、1960年）、26頁。中田は、日本語のアクセントは強弱ではなく音の高低であると捉え、言葉のアクセントとメロディの音の高低がぴったりに合うことを理想的な形であると考えていた。
- (2) 四家文子『日本歌曲のすべて』（創彩社、1962年）、20頁；河内紀／小島美子『日本童謡集』（音楽之友社、1980年）、117～121頁；畑中良輔「中田喜直の世界」、岩井宏之「中田喜直と歌曲」（『中田喜直の音楽 歌曲全集』解説集、キングレコード、SKR1028—32、LP、1970年）；長田暁二『昭和の童謡アラカルト（戦後編）』（ぎょうせい、1985年）、99～101頁。
- (3) 中田幸子氏への筆者のインタビュー（2002年7月16日）。
- (4) 中田喜直『童謡歌曲集 ほしとたんぼぼ』（音楽出版ハッピーエコー、1991年）、3頁（作者まえがき）。
- (5) 同上。
- (6) 同上。
- (7) 『中田喜直歌曲集』（カワイ出版、1962年）解説、156頁。
- (8) 西条八十編『日本童謡集（上級用）』小学生全集第48巻（興文社・文芸春秋社、1927年）。
- (8) 『中田喜直歌曲集』（音楽之友社、1962年）、64頁。
- (10) 「ろばの会」を中心とする中田の戦後の童謡創作活動については、薩摩林淑子「中田喜直の童謡作品におけるピアノパートの書法—サトウ・ハチローの詩による作品を中心に—」（『鎌倉女子大学紀要』8号、2001年3月）、9～18頁。
- (11) 中田幸子氏インタビューによる。
- (12) 金子みすゞ／詩・上野紀子／絵『ほしとたん

ぽぽ』(JULA出版局、1985年)。

- (13) 中田喜直「金子みすゞと私のこと」(『金子みすゞの世界』JULA出版局、1997年、所収)。  
『六つ』、『8つ』は終曲に「おやすみ」、「おやすみなさい」を、『ほし』は「つゆ」(朝の情景)に始まり、終曲に夜の風景と心情を描く「ほしとたんぽぽ」を置く。
- (14) 「第2回水芭蕉忌コンサート〜中田喜直を偲んで〜」(2002年5月3日、於：紀尾井ホール)における作曲家服部公一氏の講演。
- (15) 前掲『中田喜直歌曲集』(カワイ出版社)解説、156頁。
- (16) 詩の言葉の抑揚に徹底的にこだわった作品として「結婚」(1954年)、「サルビア」(1960年)などがあげられる。
- (17) 中田、前掲『メロディーの作り方』、69頁。
- (18) 中田、同上書、73頁。
- (19) 薩摩林、前掲「中田喜直の童謡作品におけるピアノパートの書法」、16〜17頁。
- (20) 前掲『ほしとたんぽぽ』、42頁。

歌曲の「親しみやすい」作風と、詩の内容に即し、多彩な表現音型を用いたピアノパートの書法を明らかにした。

(2002. 10. 30. 受稿)

#### 使用楽譜

- ・『中田喜直歌曲集』(カワイ出版、1962年)。
- ・『中田喜直歌曲集』(音楽之友社、1962年)。
- ・『童謡歌曲集 ほしとたんぽぽ』(音楽出版ハピーエコー、1991年)。
- ・『トスティ歌曲集1』(全音楽譜出版社、1956年)。

#### 要旨

本稿では、中田喜直の晩年の代表作品である童謡歌曲集『ほしとたんぽぽ』(金子みすゞの詩による)を題材に、①中田の童謡歌曲の音楽的特質、②ピアノパートの書法、③詩とピアノパートの関連を考察した。第一に、童謡を歌詞に用いた中田の芸術歌曲集『六つの子供の歌』、『こどものための8つのうた』との比較分析を行い、『ほし』の楽曲構成要素(調性・拍子・音階)の特徴を指摘した。第二に、『ほしとたんぽぽ』のピアノパートを分析し、心情・描写・エコー効果・位置関係の各表現方法を検討した。以上より、中田の童謡