

## 初版と最新版の楽譜比較から考える演奏表現

### —中田喜直の歌曲集『日本のおもちゃうた』の分析から—

伊藤 裕来

Thinking about how to perform songs through the score comparison of the first and the latest edition  
: from analysis of Yoshinao Nakada's "SONGS OF JAPANESE TOY"

Yuki ITO

#### はじめに

本稿は、中田喜直作曲の歌曲集『日本のおもちゃうた』の初版と最新版における指示記号等の楽譜上の修正箇所を比較することを通して、中田喜直が演奏者に求めた演奏表現を明らかにしようとするものである。

中田喜直(1923-2000)は、童謡《めだかのがっこう》や《ちいさい秋みつけた》を作曲するなど、童謡・歌曲・合唱曲などの声楽作品およびピアノ曲を中心に作品を残した、現代日本を代表する作曲家である。歌曲作品においては、芸術歌曲からポピュラー歌曲的な特徴を持つ作品など、主要作品だけでも約180曲を作曲しており、それらは現在も学生からプロ・アマまで多くの人に親しまれている。そんな中田喜直は東京音楽学校(現・東京藝術大学)のピアノ科を卒業しており、学生時代から歌曲の伴奏者としても活動していた。さらに終戦後は作曲活動を中心にしつつ、歌曲・童謡などの自作品を自らピアノ伴奏するなどして全国各地でピアノの演奏を披露している。ゆえに歌手とともに歌曲・童謡作品を演奏する機会を多く持った中田だが、それらの演奏活動や指導を通して自作品への演奏要求も変化しており、中田の楽譜は版を重ねる際には、誤植の訂正以外にも音楽的な修正が施されることがしばしば起こっている<sup>1</sup>。修正の中心は、楽譜の冒頭に示されるテンポの変更、強弱記号等の追加・削除・位置の変更などである。このような修正は中田の楽譜が重版されるような人気作曲家であったため実現できたことであるが、演奏者にとっては中田作品を演奏する際には古い楽譜ではなく、ある程度新しい楽譜を手に入れることが必要となる。またそれだけでなく、出版されている楽譜上では反映されることのないまま、中田とともに演奏活動を共にしてきた歌手やピアニス

---

<sup>1</sup> 楽譜の修正については、中田とともに演奏活動を行っていたピアニストの安藤友侯が(1948-2009)が楽譜の修正箇所についてまとめた資料(三縄みどり編、個人製作)を残しており、「生前中田先生が手直しなされた箇所」があり「既に改訂版で変更・訂正がなされた箇所もある」(資料 p.28)として、度々楽譜の修正を行っていたことが明記されている。

トのみが知る中田の求めた演奏表現も存在する<sup>2</sup>。つまり、中田が意図した演奏表現を知るには、改訂版の楽譜と向き合い、さらに中田作品の演奏に関する生きた証言が必要となってくる。そこで、まずは楽譜上においてどこが修正され、それがどんな意図を持っていたかを考察することをきっかけとして、中田の残した作品の演奏表現について理解を深めることができると考える。なぜならこれらの修正は、中田がその箇所の表現を伝えるために意図的に変更した痕跡だと考えられるからである。そこで、本稿では楽譜上のテンポおよび強弱の指示記号の修正に着目し、中田の歌曲作品の初版と最新版とを比較することを通して、中田が自作品に求めた表現を検討していきたい。

本稿では、中田が1966年に作曲した歌曲集『日本のおもちゃうた』を分析対象とする。その理由は、これまでに『日本のおもちゃうた』に関する学術的研究は宮田(2012)による詩との関連を扱った研究のみで、演奏表現に関する学術的研究はその演奏機会の多さと比較すると非常に少ない。また、筆者自身の演奏実践の過程で、初版と最新版とで大きな変更をなされていたことを知り、少なくともそれが演奏表現に影響を与えたという経験を持つことも大きな動機である。さらに、中田作品における初版と最新版の比較からその演奏表現について検討する研究は、先述の宮田(2012)においてテンポの修正に触れているのみで未だになされていないため、今回の研究で楽譜の比較研究を行うことは、中田が意図した音楽的表現を別の角度から考察する機会になると考える。

以下、第1章で『日本のおもちゃうた』の概要をまとめたあと、第2章で全7曲の修正箇所を整理した上で各曲の表現について検討する。そして、第3章では総合考察として、『日本のおもちゃうた』の演奏表現の検討から得られた中田の音楽表現について考察を行う。なお、初版の楽譜においては表現意図とは異なる記譜上の誤りがいくつか見られるが、それらは対象にしていない。

## 1. 歌曲集『日本のおもちゃうた』の概要

『日本のおもちゃうた』は、全曲が岸田衿子の詩によって1966年作曲された。なお楽譜の巻末には、「大蔵坦子の委嘱により、1966年10月から11月にかけて作曲し、同年11月彼女のリサイタルで初演された」と書かれている。1966年は中田は43歳で、その少し前の1962年には《ちいさい秋みつけた》(サトウ・ハチロー詩)がレコード大賞童謡賞を受賞、その後も合唱曲で文化庁による芸術祭奨励賞を立て続けに受賞するなど、まさに作曲家として活躍し、その手ごたえを確実にしていた時期である。一方で、1966年は最愛の母を7月に亡くした年である。牛山(2009)によると、亡くなったその日に作曲した歌曲が《うつくしい夕日のなかに》(関根栄一詩)であることが記されているが、母を亡くした悲しみを抱えつつ、音楽活動を続けていた時期とも考えられる。

詩については、全曲を詩人で童話作家の岸田衿子(1929-2011)から選んでおり、《あねさまにんぎょう》、《ヨーヨー》、《お手玉とおはじき》、《海ほおずきと少年》、《竹とんぼ》、《おまつりはどこ》、《紙風船》の全7曲である。子どもの姿を描きながらも、常に気品と言葉のセンスが光る岸田の詩に、中田が優しい旋律と色彩ある和音でもって歌曲集としてまとめており、中田の円熟期の傑作と言

---

<sup>2</sup> 注1に示した資料には、楽譜の修正箇所とともに楽譜には書き込むことができない、中田が求めた演奏上の注意点が記されている(資料 pp.8-40)。

える。全曲を通して演奏時間は15分程度であるが、現代でも演奏機会が多く、親しまれている歌曲集である。各曲の拍子、曲冒頭の調性は表1の通りである。

表1)

曲名	拍子	調性	曲名	拍子	調性
I あねさまにんぎょう	4分の3	変ト長調	V 竹とんぼ	4分の4	イ短調
II ヨーヨー	4分の2	イ短調	VI おまつりはどこ	4分の4	ト長調
III お手玉とおはじき	4分の4	変ホ短調	VII 紙風船	4分の4	ロ短調
IV 海ほおずきと少年	4分の4	イ長調			

## 2. 『日本のおもちゃうた』の修正箇所

本章では、『日本のおもちゃうた』の初版と最新版での修正箇所を整理し、まとめていく。使用した楽譜は、『日本のおもちゃうた』（音楽之友社）の第1版（1971年発行：以下、初版とする）と、同社が出版する現在入手できる最新版（受注生産、オンデマンド版：以下、最新版とする）で筆者が2022年に購入したものである。この2冊は掲載曲目および、曲の掲載順も全く同一である。以下、修正箇所について、「テンポの修正」、「強弱記号の修正」、「その他の修正」の3点に分けて整理するとともに、それぞれの箇所における表現の検討を行っていく。

### 2.1 テンポの修正

曲の冒頭に示されるテンポの修正について表2にまとめた。また、『紙風船』に関しては、31小節目において新たにテンポの指示が追加されている。

表2)

曲名	初版	最新版
あねさまにんぎょう	Moderato ♩ = 84 位	Moderato ♩ = 92~96
ヨーヨー	のんびりと ♩ = 80 位	のんびりと ♩ = 96 位
お手玉とおはじき	♩ = 80 位	♩ = 96 位
海ほおずきと少年	♩ = 102 位	♩ = 112 位
竹とんぼ	♩ = 80 位	♩ = 96 位
おまつりはどこ	♩ = 65 位	♩ = 80 位
紙風船	(曲の冒頭) しずかに 美しく ♩ = 60 位 (31小節) 美しく	(曲の冒頭) しずかに 美しく ♩ = 66 位 (31小節) 美しく ♩ = 72 位

表2の通り、全曲においてテンポを速くするよう修正されていることが分かる。全曲において速度を上げた理由を考えると、音楽的流れが停滞することの回避、歌手とのやり取りを通じた修正、言葉の伝わりやすさの追求、などが考えられるが、少なくともテンポが速くなることで、音楽がより軽やかに進むことは確かである。中田音楽の特徴として、「リリックで優しいメロディと、心地よい和音の響き」(牛山 2009, p.12) が挙げられるが、そのリリックさを全体的に引き立たせるものが、この速度の変更ではないかと考える。歌手にとって、重くなることなく、軽やかな流れの中で表現できるテンポである。

## 2.2 強弱記号の修正

強弱記号の修正が見られた曲は、7 曲中、《あねさまにんぎょう》、《お手玉とおはじき》、《海ほおずきと少年》、《おまつりはどこ》、《紙風船》の5曲であった。以下、各曲の修正箇所を初版と最新版の楽譜を並べて提示し、整理していく。

### 2.2.1 《あねさまにんぎょう》

強弱記号の修正箇所は6か所確認できる。まず、前奏の8~11小節にかけて3か所確認できる。8小節の *p* が9小節に移動、加えて9小節左手に *mp* が、11小節に *p* が追加されている(譜例1・2)。次に、26小節では、初版では強弱記号の指示はないが、最新版では *p* が歌・ピアノの両パートに追加されている(譜例3・4)。

譜例1) 8 9 10 11

初版

譜例2) 8 9 10 11

最新版

譜例3) 26

初版

譜例4) 26

最新版

さらに、後奏では 50 小節において、**pp** が **p** に変更され、かつ続く 52 小節 3 拍目に **pp** が追加されている。(譜例 5・6)

譜例 5)

Tempo I° 51 52

初版

譜例 6)

Tempo I° 51 52

最新版

前奏の修正については、9 小節から新たな旋律が始まり、かつ左手は同じ音型を変化させて弾き分けることを明確にしている。また 26 小節においてはそこから新たに **p** で歌い始めるが、歌詞の「四角い紙も知りません」という否定的内容の言葉に対して、あくまで **p** から導き出される「知りません」という表現が求められている。後奏の修正においても、51 小節と 52 小節とに変化をつけることが明らかに示されており、前奏との対応を感じさせる。

## 2.2.2 《お手玉とおはじき》

強弱記号の修正箇所は 8 か所確認できる。まず、1 小節目において出だしの強弱記号が **mp** から **mf** に変更されている (譜例 7・8 : 1 小節目)。また、3 小節目にかけては、decresc. (  $\rightrightarrows$  ) の追加、そしてその後に **mp** が追加されている (譜例 7・8 : 2~3 小節目)。

譜例 7)

J = 90 位

mp 中田喜直曲

初版

あずきいろ  
A-zuki-i-ro

譜例 8)

J = 96 位

mp 中田喜直曲

最新版

あずきいろ  
A-zuki-i-ro

さらに、9 小節目に **mp** の追加 (譜例 9・10)、13 小節目には **p** と **pp** の追加、14 小節目に **p** の追加がある (譜例 11・12)。そして、後奏の 23 小節目において左手部分に **pp** が追加されている (譜例 13・14)。

譜例 9)

初版

譜例 10)

最新版

譜例 11)

初版

13 *meno mosso* 14

譜例 12)

最新版

13 *meno mosso* 14

譜例 13)

初版

譜例 14)

最新版

冒頭の強弱記号の修正は、*mp* だと中田が意図した音色にならず、よりしっかりした音を求めたことになるが、歌が入るにあたりバランスとして *mp* に落ち着いていく流れがあるため、やはり曲のイメージとしては *mp* をヒントに表現を考える必要があるのではないだろうか。また、13 小節の *pp* については、*meno mosso* の中でより密やかな音のイメージがあるかのように受け取れる。高音部分の括弧書きの *pp* についても、強く演奏してほしくない明らかな意図が読み取れる。後奏の最後の音における *pp* も同様である。

### 2.2.3 《海ほおずきと少年》

強弱記号の修正箇所は 4 か所確認できる。まず 17~18 小節にかけのピアノの間奏部分において、18 小節のみに *mf* がついていたものから、*cresc.* (◀) から *f* へと追加・変更されている (譜例 15・16)。また 26 小節には、歌のパートに *mf* が追加され、27~28 小節にかけた *decresc.* が (▶) 削除されている (譜例 17・18)。

譜例 15)

初版

譜例 16)

最新版

譜例 17)

初版

モーツァルトはこまってしまう  
Mozart wa ko-ma-i-te shi-ma-u.

譜例 18)

最新版

モーツァルトはこまってしまう  
Mozart wa ko-ma-i-te shi-ma-u.

まずピアノの間奏部分については、18 小節に向けてより明確に入っていくこと、そしてここはラップを表現している部分であるが、管楽器の感覚を *f* にすることでより力強く表現することが求められていると読める。また、27 小節からについては、歌のメリスマ部分をやや抑えて歌う初版の表現から *decresc.* の指示を取りやめることによって、歌手にとってはより自由な歌唱ができる指示となっている。実際、この部分の音量を抑えて歌うことは発声の技術を要し、歌手によって試行錯誤されることが予想される。また歌詞も「困ってしまう」であることから、表現豊かに可愛らしく、また面白くも表現できる部分であることから、*decresc.* の表記を取りやめたのではないだろうか。

## 2.2.4 《おまつりはどこ》

強弱記号の修正箇所は 5 か所確認できる。まず、19 小節目の *ff* が *f* に変更、*decresc.* (  $\rightrightarrows$  ) の削除、続く 20 小節目の歌のパートの *f* と *dim.* が削除されている (譜例 19・20)。また、後奏の 29 小節目は *p* が *mp* に (譜例 21・22)、30 小節目の *pp* が *p* に変更されている (譜例 23・24)。

譜例 19) 初版

譜例 20) 最新版

譜例 21) 初版

譜例 22) 最新版

譜例 23) 初版

譜例 24) 最新版

19 小節の「ああ」の修正が、そこまで強く「ああ」と言って欲しくないという要求だと考えると、「ああ」は叫ぶのではなく、続く歌詞の「おもちゃがたくさんあるところなんだね」と納得した「ああ」であって欲しいとの意図が垣間見える。またその後の指示記号の削除は、ピアノとのバランスを見ると、歌が音量的に引いてしまうと歌詞が聴こえなく可能性が考えられるとともに、*f* を維持したまま力強く歌詞を表現してほしいように読める。後奏部分に関しては、一段階ずつ強弱記号が強くなるように修正されているが、ただ *pp* などで弱く小さく演奏するのではなく、後奏が表しているお囃子の遠近感をよりリアルに表現することが求められているように読める。さらにその後続く最終

小節の *decresc.*の影響も考えられ、**pp** に *decresc.*をかけると最後の一連の音が小さくなりすぎてしまうことが予想できる。なお、強弱記号の変更ではないが、30 小節 3 拍目の 3 連符のうちの 1 つ目の 5 連符は、3 拍目 3 連符の 2 つ目が 5 連符へと修正されている（譜例 23・34 の□部分）。このような絶妙な修正は、中田がピアニストであるが故、繊細な違いを感じ取り、修正を施していることが読み取れる。

### 2.2.5 《紙風船》

強弱記号の修正箇所は 2 か所確認できる。まず、冒頭の強弱記号が **p** から **mp** に変更されている（譜例 25・26）。また、19 小節目のピアノパートの **pp** が **p** に変更されている（譜例 27・28）。

譜例 25)  
初版

譜例 26)  
最新版

譜例 27)  
初版

譜例 28)  
最新版

出だしの **p** については、もう少ししっかりした音量が欲しかったことになるが、ここで右手の旋律を見てみると下行指向性を持つ旋律である。8 分音符 3 つの固まりだけを見ても下行音型であるが、その一音目を弾こうとするとき（冒頭だと H 音）、ややしっかりした音から自然に下行させるような音の流れが伴う。これをすべて **p** にすることを避けたかったのではないだろうか。また 19 小節についても、**pp** だとピアノが小さく入りすぎることを避けているように読める。ここは新たに歌い始める部分でもあるので、ピアノパートは歌い手とともにブレスしながら、しっかりと歌い直す気持ちで弾くことが求められるだろう。

### 2.3 その他の修正

ここまでテンポや強弱記号以外の修正を整理したが、それに類似する修正箇所としてアクセントがある。アクセントの修正が見られた曲は、7 曲中《海ほおずきと少年》、《おまつりはどこ》の 2 曲で、テンポと強弱記号には当てはまらないが、その他として修正箇所を挙げておく。

## 2.2.1 《海ほおずきと少年》

42 小節目のピアノパートにおいて、アクセントの追加が 1 か所確認できる（譜例 29・30）。

譜例 29)

初版

よく みえたなら もし うみが  
yo-ku mi-e-ta-na-ra mo-shi u-mi-ga

譜例 30)

最新版

よく みえたなら もし うみが  
yo-ku mi-e-ta-na-ra mo-shi u-mi-ga

このアクセントの追加については、その 2 拍あとの 42 小節 4 拍目には第 1 版からアクセントがついている。そのため第 1 版の 2 拍目についてはアクセントが抜け落ちた誤植だった可能性を否定できないが、音楽的に重要な内容であると考えためここで取り上げる。

この 4 拍目のアクセントは和音に対してではなく、その中の Fis-E の動きでの Fis に付いており、これは直前の歌の Fis-E の動きに呼応している。同様に 2 拍目のアクセントに関しても、歌の「よく (Cis-H)」に呼応する形で左手の Cis-H の動きを意識するために加えられていると考えられる。歌とピアノが呼応するように、やり取りをよく感じながら演奏することが求められる。

## 2.2.2 《おまつりはどこ》

24 小節から 5 小節に渡って、アクセントの追加が確認できる（譜例 31・32）。

譜例 31)

24

初版

もういちどあるいて きてよ  
mō i-chi-do a-ru-i-te ki-te yo

ばく ながいかみの ふえ ふいて みせるからー  
ba-ku na-gai-ka-mi no fu-e fu-i-te mi-se-ru kara...

譜例 32)

24

最新版

もういちどあるいて きてよ  
mō i-chi-do a-ru-i-te ki-te yo

ばく ながいかみの ふえ ふいて みせるからー  
ba-ku na-gai-ka-mi no fu-e fu-i-te mi-se-ru kara...

24 小節から始まる保続音に対して追加でつけられたこのアクセントは、*simile* 以降は、C 音が四分音符で続く 28 小節までを示していると考えられる。このアクセントの追加の意味は 22 小節目において *p* が示されているので、この保続音を *p* で弾かれることが音楽的に不十分だと感じたかと読める。歌詞の「歩いてきてよ」に対して、誰かの足音のように聴こえるとともに、真夏の夜の不気味さ、

お囃子の音の不思議さを感じさせるものとして、この C 音の保続を意識して演奏する必要がある。

### 3. 総合考察

ここまで『日本のおもちゃうた』の修正箇所を比較、整理することで、その演奏表現について検討を加えてきたが、中田はテンポや強弱の絶妙な違いを感じ取り、楽譜上の指示がその楽曲の表現と合致しないと思えば潔く楽譜に反映させていたことが分かる。実際の演奏と自分の意図した音楽との間に差があり、それらをできるだけ埋めるために楽譜に修正を加えたり、もしくは演奏家とのやり取りの中でより納得のいく表現に出会い、それを楽譜に反映するために修正を加えたりしたのではないだろうか。いずれにしてもこれらの楽譜の修正は、やはり中田が楽譜から読み取って欲しい表現をより明確に伝えるために施されたものであり、この修正箇所を知ることは演奏する側にとって表現を考える際の大きな手がかりとなる。

また修正箇所をみると、歌とピアノのバランスに配慮したような修正が行われていたことは、中田の細やかな配慮を感じるとともに、歌とピアノが一体となった芸術作品としての歌曲の在り方を考えさせられる。中田がピアニストであったことは既に述べたが、幼少期から多くの本を読み、中でも『日本童謡集(上級用)』(西條八十編)が「私の生涯のもっとも重要な本になった」(中田 1994, p.37)と述べるなど、詩選びにはこだわりを見せていた。ピアニストは詩を直接に歌って演奏することはできないが、言葉は歌い手に任せながら、心で共に歌い、音楽的に重要なピアノパートを演奏しながら、詩を音楽で表現することができる。自分で選んだ詩を、ピアニストの立場からも細やかに表現し、そこに重要な表現が込められていることが今回の楽譜の比較研究から強く感じられた。修正箇所はピアノの前奏や後奏部分にも多く見られたが、中田作品におけるピアノパートの重要性を確認できる。

そして、筆者が特に注目したのは、『おまつりはどこ』の 19 小節における *ff* が *f* に変更された部分である。「音楽は静寂の中から生まれる」(中田 1994, p.11)とは中田の言葉だが、中田は静けさから生まれる音の質を重視していた。逆に言えば、大きいだけの音や音楽は避けていたと言える。それを考慮した上で見ると、この 19 小節の変更は、どこか中田の「叫び過ぎてはいけない」という戒めが聞こえてくるかのような修正である。この曲に限らずいずれの曲においても、たとえ *f* であっても、ピアノも歌も音の質にこだわり、中田の音楽の特徴である美しく柔らかな音色を求めることの重要性を教えてくれるものである。

### おわりに

今回の楽譜の比較研究を通して、まずは中田の並々ならぬ楽曲へのこだわりを読み取ることができた。演奏者としては、楽譜にしっかり向き合っているつもりであったが、この研究を通して、作曲者の残した楽譜は、演奏者へのメッセージそのものであり、楽譜に残された作曲者の意図を隅々まで読み取ろうとする態度が演奏者として必要であることを再認識できた。また中田の音楽表現の特徴についても、修正箇所を比較し表現を考える中でピアノパートの重要性や強弱記号の意図について

確認することができた。

今回は楽譜の修正箇所を整理することのみで演奏表現の考察を行ったが、今後は中田とともに活動した演奏家や直接教えを受けた演奏家から中田の演奏表現に関する証言を集めることによって、中田作品の演奏表現の基本的な在り方を示していくことも重要であると考えている。それらは今後中田作品を学ぶ演奏家たちにとって貴重な資料となり、音楽的にも教育的にも意義があるからである。現代日本を代表し、今でも子どもから大人まで親しまれる愛唱歌を多く残した大作曲家である中田喜直の作品を、作曲者の音楽的意図を理解した上で、生き生きとした演奏とともに後世に伝え、歌い継いでいきたい。

## 引用楽譜

中田喜直『歌曲集 日本のおもちゃうた』音楽之友社（1971年発行第1版）

中田喜直『歌曲集 日本のおもちゃうた』音楽之友社（受注生産・オンデマンド版、2022年購入）

## 引用・参考文献

牛山剛（2009）『夏がくれば思い出す 評伝 中田喜直』新潮社

土肥みゆき（1988）『中田喜直 一歌曲の世界一』アップル印刷者（発行者土肥みゆき）

土肥みゆき（2006）『20世紀の作曲家たち』ソーケン、pp.195-231（中田喜直の章）

中田喜直（1994）『音楽と人生』音楽之友社

宮田知絵（2012）「中田喜直《日本のおもちゃうた》全7曲の作品研究：語句の考察を踏まえたより深い歌唱表現を求めて」『関西楽理研究（29）』pp.97-121