

## 音楽教育における幼児のためのオペレッタの教材性

### The Potential Use of Operettas as Teaching Materials in Music Education for Young Children

児童学科 川見 夕貴\*  
Dept. of Child Studies Yuki Kawami

\*日本女子大学学術研究員

**抄 録** 本研究では、幼児のためのオペレッタの教材性について検討するとともに、現代の幼児教育におけるオペレッタの音楽教育的意義について再検討することを目的とした。そのために、現代の幼児教育でも用いられており、目の前の幼児の興味や関心、想像、表現を基に作詞、作曲された藤田妙子のオペレッタ作品を対象として楽曲分析等を行った。これにより、音・音楽による表現は、歌唱表現をはじめとした子どもたちの表現を引き出し、支え、導くものであることが見出された。さらに、藤田のオペレッタは、高音やオクターブ跳躍、重唱を含んでいるという特徴があり、多様な音楽的経験を内在していることが明らかになった。保育者の働きかけや日々の音楽教育を基盤として、音・音楽により支え、導くことで、子どもたちが登場人物の心情になって、その心情を歌で表現することができる教材としての幼児のためのオペレッタの可能性が示唆された。

**キーワード**：音楽教育、オペレッタ、幼児、歌唱、表現

**Abstract** This study aimed to discuss the potential use of operettas as teaching materials for young children and to reexamine their significance in terms of early childhood music education today. To do this, I conducted a musical analysis of operettas by Taeko Fujita, which were written and composed based on young children's immediate interests, concerns, imagination, and expressions—works that are also used in early childhood education today. This revealed that auditory and musical expression supports and guides children's expression through singing and other means. It also suggested the potential use of operettas as teaching materials for young children because they allow children to put themselves in the characters' shoes and express their emotions through song.

**Keywords**: Music Education, Operettas, Young Children, Singing, Expression

#### 1. 幼児のためのオペレッタ

日本の幼児教育においては、幼児の豊かな感性や表現する力を養うために、オペレッタなどの音楽劇が用いられてきた。音楽劇は、歌唱、踊り、演技（なりきること）など様々な表現を内包しており、中でもオペレッタ（Operetta）は<sup>1</sup>、全体としてのストーリーが短く、主に喜歌劇であり、また生の演奏と歌唱、台詞で構成されるという特徴から、特に幼児の総合的な表現を活かすことができるものである。幼児教育においては、オペレッタやミュージカル、

音楽劇などの名称で様々な実践が行われているため、本研究では、幼児教育におけるオペレッタを「複数の楽曲によって構成され、その楽曲が主としてストーリーを進行する作品であり、幼児が歌唱し、身体表現を行うもの」と規定し<sup>2</sup>、焦点を当てた。

日本における音楽劇のような音楽表現と身体表現の両者を含む活動の源泉は、唱歌遊戯に見ることができが、西洋音楽劇の日本での受容は、1870年のオペレッタ『コックスとボックス』の上演に始まるとされている<sup>3</sup>。幼児教育におけるオペレッタなどの音楽劇への関心の高まりは、保育雑誌から何う

ことができ、保育雑誌『幼児と保育<sup>4)</sup>』では、1960年代から1970年代にオペレッタなどが盛んに取り上げられている<sup>5)</sup>。この背景には、六領域時代の領域別指導への批判があり、領域を越えた総合的な活動としてオペレッタが提案され、普及していった<sup>6)</sup>。岩井(2022a)は、保育雑誌三誌を対象とした調査から、1960年代から1970年代には、作品としての「オペレッタ<sup>7)</sup>」が中心に取り上げられ、1985年以降、子どもの主体性が重視されるようになると、子どもとともに創作する「オペレッタ」の記事が増加したと述べている。

さて、幼児が行うオペレッタに関する研究には、オペレッタを含む「劇的な活動」における教材選択の留意点を示した藤田(1969)<sup>8)</sup>、創造的音楽活動としての創作オペレッタについて論じた北村(1986・1991)<sup>9)</sup>、藤田妙子のオペレッタ作品を「子どもの気持ちになかった」という視点から捉えた岩井(2022b)<sup>10)</sup>がある。藤田(1969)は、作品としてのオペレッタについて、北村(1986・1991)は、創作オペレッタについて述べており、『幼稚園教育要領』の改訂を背景として、先述の岩井(2022b)が捉えた保育雑誌の動向と研究動向の一致を確認することができる。岩井(2022a)は、子ども主体の保育が重視されるようになった1985年以降も作品としてのオペレッタの保育雑誌への掲載が絶えたわけではないが、数が限られるとともに別冊の特集号などへの掲載が主となったとしている。現代では、作品としてのオペレッタを子どもたちと共有することよりも、子どもたち自身の遊びが中心となることが重視されているといえるが、歌を歌うことや演じて遊ぶこと、感じたことや考えたことを歌声や動きなどで表現することができる作品としてのオペレッタは、現代の幼児教育においても用いられている。

今日まで、幼児を対象としたオペレッタは多数作曲されてきたが、それらは歌唱や伴奏の難度、音楽性が様々であるとともに、幼児教育のための素材としての価値も多様であるといえる。また、保育者養成課程における学生のオペレッタ創作等に関する報告は多数見られるが、幼児がオペレッタを行うことに関する北村や藤田の報告は、30年以上前のものである。これらのことから、幼児の音楽的経験を保障するための材としてのオペレッタの有用性、つまり教材性については検討の余地があるといえる。

そこで、本研究では、幼児のためのオペレッタの教材性について改めて検討するとともに、現代の幼児教育におけるオペレッタの音楽教育的意義について検討することを目的とする。そのために、現代の幼児教育でも用いられており、目の前の幼児の興味や関心、想像、表現を基に作詞、作曲された藤田妙子のオペレッタ作品を対象として楽曲分析を行い、幼児のためのオペレッタの音楽的特徴を明らかにする。そして、歌唱と伴奏の関係に着目し、楽曲を歌唱を中心とした音楽的経験の視点から捉えることで、その教材性について検討する。なお、本研究では、教材と関わることに向かう年齢である架け橋期にあたる5歳児に焦点を当てる。

## 2. 幼児のためのオペレッタの音楽的特徴

日本の幼児教育におけるオペレッタ普及に影響を与えた人物として、保育雑誌『幼児と保育』において、音楽リズムに関する記事を1963年から1980年の17年間執筆し、自身が作曲した幼児のためのオペレッタの楽譜を計23作品にわたり掲載した藤田妙子(1916-2001)が挙げられる。

藤田妙子(以下、藤田とする)は、作曲家の弘田龍太郎(1892-1952)を父にもち、幼少期から音楽や絵画、ダンスに親しみ、ピアノ、声楽、日本画、モダンダンスなどの専門性をもつ教育者であった。自らが創設者の一人である幼稚園で教諭を務める中で、藤田は1961年以降、目の前の幼児の興味や関心、想像、表現を基に45作品以上のオペレッタを作曲した。これらのオペレッタは、作曲家である松村禎三が楽理的なミスがないかを確認したものである<sup>11)</sup>。藤田(1969)は、「音楽とは理屈ではなく、心で感じ、その中に陶醉して表現するのが本当の姿である」と述べており、幼児を「よい音楽」「正しく、美しい音楽」環境の中に置くことを重視していた。

さて、岩井(2022b)は、藤田のオペレッタ3作品<sup>12)</sup>を対象として楽曲分析を行い、各楽曲を曲調の変化で区切り、それを3つに分類し、さらに8つに下位分類している。具体的な分類は、(1)物語の描写(物語の情景や雰囲気を表す、動作や物の動きを表す、役柄の性格を表す、役柄の心情を表す)、(2)演じる子どもの表現の涵養(身体の動きを引き出す、歌声を引き出す)、(3)その他の演出効果(子どもの声を際立たせる、言葉を強調する)である。しか

しながら、楽曲を分類によって切り分け、(1) 物語の描写と (2) 演じる子どもの表現の涵養、(3) 子どもの声を際立たせるを別々の部分として切り離すことについては、検討の余地がある。

本研究では、現代における幼児のためのオペレッタの音楽教育的意義について検討することを目的としているため、2022 年度、2020 年度に実際に 5 歳児によって行われた藤田妙子作曲のオペレッタ『沼の宝石』、『鳥の王様コンテスト』を対象とし<sup>13</sup>、楽曲分析を行った。なお、分析の妥当性については、音楽の専門性をもつ 3 名で確認した<sup>14</sup>。本稿では、2022 年度に実施された『沼の宝石』に関する分析を主として取り上げる。

『沼の宝石』は、藤田妙子が 1979 年に作詞・作曲した作品である<sup>15</sup>。そのストーリーは、「カップパ<sup>16</sup>」が沼に隠していた「宝石」を「山賊」が発見して盗みだすが、「宝石」は、「チョウ」に助けられて空に昇り、「星」になってみんなを照らすというものであり、途中に「ゴリラ」も登場する作品である。

## 2.1 楽曲分析

『沼の宝石』は、全 8 曲 518 小節であり、各楽曲の拍子、調、テンポ、小節数、楽節は表 1 のとおりである。

表 1 から、転拍子、転調、テンポの変化により、各場面の切り替えが行われていることがわかる。転

表 1. 『沼の宝石』の構成

		拍子	調	テンポ	小節	楽節
M1. カッパの歌	第 1 曲	4/4	Bdur	Allegretto ♩ = 120	28	A
M2. チョウの歌と宝石の 悲しい歌	第 2 曲	2/4	Cdur	Moderato ♩ = 100	16	B
		6/8	cmoll	Andante ♩ = 69	26	C
		2/4	Cdur	Moderato ♩ = 100	46	D E
M3. 山賊の歌	第 3 曲	4/4	Cdur Fdur	Allegretto ♩ = 120	26	F
			Cdur Fdur	少しおそく	36	G
M4. チョウの歌	第 4 曲	4/4	dmoll Fdur	Moderato ♩ = 100	16	H
M5. 宝石がない！	第 5 曲	4/4	Bdur	Allegretto ♩ = 120	28	A'
M6. ごきげんなゴリラ	第 6 曲	4/4	Fdur	Allegretto ♩ = 104	28	I + J
M7. ゴリラとカッパの会話			Cdur	Allegretto ♩ = 128	46	K + L
M8. 山賊の祝いの歌	第 7 曲	4/4	Gdur Asdur	Allegro ♩ = 132	60	M + M'
M9. 星（宝石）の歌		4/4 6/8	Asdur Fdur	♩ = 88 ♩ = 54	25	N
M10. みんなのお星さま	第 8 曲	3/4	Adur	Allegretto ♩ = 126	68	O + P
M11. フィナーレ			Bdur	少しおそく ♩ = 108	20	Q
			Fdur	♩ = 128	16	R
			Bdur		16	S
			Fdur		20	R'

調は、近親調への転調が主であり、短調も用いられていることが特徴である。拍子は、第1～7曲は2拍子系であり、第8曲のみが3拍子となっている。そして、8分の6拍子は、「星（宝石）」が歌う場面で用いられている。また、楽節から繰り返しが少ないことがわかる。

いことがわかる。

さて、本オペレッタの楽曲分析を特徴ごとにコード化することで、幼児のためのオペレッタにおける音楽的特徴を見出した（表2）。なお、複数の内容を含む場合については、複数のコードを付した。

表2. 音による表現

コード	箇所 <sup>17</sup>	楽曲分析例 <sup>18</sup>
登場人物のキャラクターの表現	<b>A</b> 1～4 9～12 17～20	主和音B $\flat$ に非和声音（経過音）であるges1が重ねられている。伴奏の下声のリズムが、 $\text{♪♪♪♪}$ と第2音、第4音が裏拍で入っており、この裏拍や非和声音と「カッパパパカパカパパーババ」という歌詞により、カッパという生き物の不思議さやひょうきんさが表現されている。
登場人物の動きの表現	<b>B</b> 29～32	伴奏の上声は、g2音を中心とした高音の16分音符が繰り返されており、下声は、G7の和音構成音が4分音符でf $\sharp$ から1音ずつ3度ずつ下行している。上声は、チョウの羽を羽ばたかせる様子を下声は、チョウが徐々に空から降りて来る様子を表現している。
登場人物の感情、気持ちの表現	<b>C</b> 66～70 (楽譜1参照)	66小節目から67小節目は、主和音であるCmから、A $\flat$ の和音（平行調であるEsdurのIV）へと進んでおり、短調の雰囲気が和らいでいる。67小節目からは、メロディが下行しており、67、68小節は、旋律短音階の下行形で、伴奏の上声と下声が密集配置の2音のみとなり、上声は歌唱とユニゾンし、下声はその3度下の音となっている。この箇所では、メロディの音とその3度下の音のみになるため、アカペラのような雰囲気があり、聞き手の注意を引きつける。そして、69小節2拍目からは、伴奏の上声と下声は開離配置となり、下声がオクターブ跳躍を繰り返す。これにより、下声の音域が下がり、沼の中に入っていく宝石の悲しい気持ちが表現されている。つまり、最初の2小節（67、68）の歌詞の「キラキラキラキラ」は、キラキラ輝く宝石の美しさやよかなさが表現されており、それに続く2小節（69、70）の歌詞である「キラキラキラキラ」は、暗くもの悲しさがあり、この対比により、哀愁が漂っている。
情景、雰囲気の表現	<b>E</b> 109～116	109小節目には、フォルテが示され、それ以降、伴奏の各音にはアクセントが示されている。109～116小節目は、伴奏の下声と内声がオクターブになっており、ドミナント（G7）が続く。このオクターブの下声音は、基本形であるGから第一転回形であるH、第二転回形であるDへと変化しており、より不安定な方向に向かっている。113小節目には、「pi $\acute{u}$ f」が示されており、繰り返される歌詞「はやくかくれて」を引き立て、切迫感が表現されている。
歌詞の内容の表現	<b>N</b> 361～364	伴奏の下声が、fi-ei-di-h-ciと横のつながりが重視されており、「高い空で輝く私は宝石」という歌詞を美しく（楽譜にも、「うつくしく」との記載がある）引き立てている。
ことばの強調調	<b>D</b> 79～82	80小節目のFの和音に対し、79小節目の2拍目では、セカンダリードミナントを用いており、このトニックへ向かうすちからにより、歌詞である「いますぐに」ということばを強調している。同様に続く、80小節ではGdurのV7を借用し（セカンダリードミナント）、81小節では、GdurのIを借用することで、歌詞である「たすけてあげる」を強調している。つまり、ここではチョウの「今すぐに助けたい」という気持ちが和声で表現されている <sup>19</sup> 。

楽曲分析をコード化して整理することにより、オペレッタ『沼の宝石』、『鳥の王様コンテスト』における音による表現として、Ⅰ.登場人物のキャラクターの表現、Ⅱ.登場人物の動きの表現、Ⅲ.登場人物の感情、気持ちの表現、Ⅳ.情景、雰囲気の表現、Ⅴ.歌詞の内容の表現、Ⅵ.ことばの強調の6点が見出された。

## 2.2. 歌唱と伴奏の関係

楽曲分析の結果を子どもたちが表現をする教材としての視点から改めて捉え直すと、Ⅰ.登場人物のキャラクターの表現は、音により子どもたちが登場人物になりきって歌うこと、踊ることへと導くものであり、Ⅱ.登場人物の動きの表現は、音により子どもたちの身体の動きを促進するものであるといえる。Ⅲ.登場人物の感情、気持ちの表現は、子どもたちが登場人物の気持ちになって、それを歌や身体で表現することを音により促すものである。たとえば、楽譜1のように、歌詞は「キラキラ」という同じことばであっても、伴奏の和音や音高、音型によって、音がことばの雰囲気を変えることで、「宝石」の心情を表現しており（表2の[C]66～70小節の分析を参照）、これは、子どもたちの歌声の音色の変化を自然に引き出すものであると捉えることができる。

Ⅳ.情景、雰囲気の表現は、「オペレッタの世界」を音で創り出し、子どもたちが登場人物の置かれている場面や状況に入り込んで歌うことをより促進するものである。伴奏がオペレッタの場面を音で創り出すことで、子どもたちはよりイメージを膨らませ、その「オペレッタの世界」の中で表現することができる。Ⅴ.歌詞の内容の表現は、音により子どもたちの歌唱を歌詞にあった表現

へと自然に導くとともに、子どもたちの歌声をより引き立て、Ⅵ.ことばの強調は、歌詞の中でも特に大切なことばを自然と強調して歌うことへと音により導くものである。

以上から、オペレッタ『沼の宝石』の音楽的特徴は、音・音楽が歌唱表現をはじめとした子どもたちの表現を支え、導いているといえる。この特徴により、子どもたちは、音・音楽に導かれながら物語の世界やその役により一層入り込んで、表現することができる。と捉えることができる。

## 3. 幼児のためのオペレッタにおける音楽的経験

オペレッタ『沼の宝石』『鳥の王様コンテスト』における歌唱音と伴奏の関係は、①歌唱音と伴奏音が同音高でユニゾンしている、②歌唱音と伴奏音がオクターブでユニゾンしている、③伴奏に歌唱音がない箇所がある、④伴奏は歌唱音の背景となっている、の4種であった。『沼の宝石』は、前奏、間奏、後奏を除く全384小節のうち、①は142小節、②は142小節、③は24小節、④は76小節であり、全体の2/3以上は、歌唱音と伴奏音はユニゾンしていた。①は、メロディ音を強調し、歌詞や言葉のリズムを明確にしており、②は、歌唱音の音色を変える、軽さを加える、重みをもたせるなど、歌唱音の雰囲気を変える。そして、②では、子どもたちは伴奏音とは異なる高さで、伴奏音と同じ音を歌うことを経験する。③は、メロディに軽快さをもたせており、子どもたちは、直前の音や伴奏音を聞き、自身で音程をとることを経験する。④は、子どもたちの歌声を引き立てており、子どもたちは、自身で音程やリズムを取り、メロディを創り出すことを経験する。つまり、伴奏が①から④の関係を使い分けることによって、歌詞を強調する、音色を変える、幼児の歌声を引き



楽譜1. [C] 66～70小節

立たせるなどその時々によって、役割を変えている。そして、この役割の変化は、幼児に音と声の重なりについての気づきを促すとともに、幼児は最も音程やリズムを取りやすい①から、音程やリズムを自身で取る④までを本作品の中で経験することになる。

オペレッタ『沼の宝石』『鳥の王様コンテスト』を歌唱の視点から捉えと、音域がb-es2, c1-d2であり、オクターブの跳躍(c1-c2, d1-d2)や重唱を含むことが特徴である。b-es2, c1-d2という音域は、幼児が自然に発声することができる歌唱音域と比較すると高音であるといえる<sup>20</sup>。しかしながら、d2音は、幼児教育、保育現場で親しまれている楽曲である『あめふりくまのこ』や『アイスクリームのうた』などにも含まれており、幼児にとって馴染みのない音程ではない。志民(2001)は、幼児の声による表現を支えるのは、技術だけではなく、声の表現のおもしろさに気づき、その表現を楽しんでいることであると述べている。そして、幼児が正確にコントロールして出せる音域が限られていることを根拠に、広い音域をもつ歌を扱わないことは、むしろコントロールの技術が身に付かないことになりかねないとしている<sup>21</sup>。そのため、歌唱音域については、子どもたちが表現を楽しむことができることや日々の歌唱、音楽教育との結びつきが重要である。

オクターブ跳躍は、童謡やわらべうた、幼児のための歌唱曲においては、頻繁に用いられるものではない。『沼の宝石』におけるオクターブ跳躍は、『M8.山賊の祝いの歌』で用いられている(楽譜2)。本楽曲は、♩ = 132とアップテンポであり、ピアノ伴奏に加え、シンバルや小太鼓も伴奏に加わり、

「山賊」が宴で大騒ぎをしている様子を表現している。

オクターブは、317～318小節目にd2-d1へと下行、318～319小節目にd1-d2へと上行するかたちで用いられている。伴奏は、歌唱音の背景となっており(④の関係)、宴のにぎやかな雰囲気演出している。ここでは、子どもたちの歌唱に伴奏が応答するように、歌唱と伴奏が交互に前景となる構造になっており(楽譜2 枠内)、子どもたちはリズムにのって、伴奏とやりとりをしながら、「山賊」の「おれたちは、大金持ちだ」と喜び浮かれる気持ちになって、勢いにのってこのオクターブ跳躍を歌うことになる。『鳥の王様コンテスト』においても、オクターブ跳躍は、登場人物の気持ちが盛り上がっている場面、歌詞で用いられており、登場人物になりきっている子どもたちの気持ちと結びついた音の跳躍であるからこそ、子どもたちの歌唱を促進すると捉えることができる。

また、両作品は重唱を含んでおり、それは互いに独立した二声となっている。楽譜3は、『沼の宝石』より「ゴリラ」と「カッパ」による重唱部分である。上声が、ゴリラによる「一緒に探してあげましょう」という歌詞の主に上行するメロディであり、下声は、カッパによる「あっちへ行ってくれついてくるな」という歌詞の主に下行するメロディとなっており、両者の対照的な気持ちが音を反行させることで表現されている(Ⅲ.登場人物の感情、気持ちの表現)。このように、登場人物になりきっている子どもたちの気持ちと音型が結びついていることも、これらのオペレッタの特徴の一つである。2つのメロディは

(シンバル)  
(小太鼓)

317

ごちそうの  
ゴリラだよ

よういをしる  
ゴリラだよー

おんがくも だれ  
な かまに い れ ぞ て

①山賊 ②ゴ

gaa gliss

楽譜 2. M 316～319 小節



288 (ゴリラ) いっ しょ に き が し て あ げ ま しょ  
く (カッパ) あっ ち へ いっ て く れ つ い て く る

292 う  
な (カッパはゴリラ)

楽譜 3. L 288～292 小節

歌詞が異なるそれぞれ独立した「主旋律」であり、ここではどちらの役の子もたちの歌声も主役となっている。

ところで、小学校音楽科において声の重なり（二重唱）について学習するのは、第3学年以降であるが、楽譜3のような歌詞もメロディも異なり、それぞれが主旋律である二声部を含む歌唱曲は、教科書教材ではほとんど見られない。そのため、他者の歌声を聞いて、合わせつつも、それに完全に調和して溶け合うのではなく、それぞれの独立した「主旋律」を保つという経験をする機会も限られているといえる。また、オペレッタ、オペラのようにストーリーの中の登場人物の心情を歌った曲で、子どもたちがその人物の感情を歌で表現する機会も小学校音楽科においては、限られている。

以上のように、歌唱の視点から捉えるとオペレッタ『沼の宝石』『鳥の王様コンテスト』は、伴奏との様々な関係、オクターブ跳躍や重唱といった多様な音楽的経験を内在しているといえる。歌唱する能力の発達には、心理的な状態や文脈、文化的な要因も大きく関連していることから<sup>22</sup>、園で行われている日々の音楽活動や音楽教育、オペレッタという教材と子どもを結びつける保育者の存在も重要である。

#### 4. 幼児のためのオペレッタの教材性

本研究では、幼児のためのオペレッタにおける音による表現として、Ⅰ.登場人物のキャラクターの表現、Ⅱ.登場人物の動きの表現、Ⅲ.登場人物の感情、気持ちの表現、Ⅳ.情景、雰囲気表現、Ⅴ.歌詞の内容の表現、Ⅵ.ことばの強調の6点を見出した。そして、幼児のためのオペレッタの音楽的特徴として、音・音楽により歌唱表現をはじめとした子どもたちの表現を支え、導いていることを見出した。

さらに、子どもたちは、伴奏との様々な関係やオクターブ跳躍、重唱などオペレッタの中で多様な音楽的経験をすることが明らかになった。

本研究では、5歳児向けのオペレッタを分析の対象とした。伴奏との様々な関係や音程、リズム、他者のパートと自身のパートの関係、役や感情による表現の仕方の違いなどに気づくことは、「知識及び技能の基礎」を育むものである。そして、集団と集団の対話によって構成されている藤田のオペレッタは、ストーリーの中で、「感じたことや考えたことを自分で表現したり、友達同士で表現する過程を楽しむ」ことにより、「思考力、判断力、表現力等の基礎」を育むものであるといえる。

さて、北村（1991）は、音楽劇における歌唱は、登場人物になりきることで、その心情や感情をより自然に表現できるとともに、その心情を深く味わうことで、音楽の表現力を高めることができるものであると述べている<sup>23</sup>。しかし、どのような音楽劇であっても、子どもたちが登場人物になりきれるわけではなく、また、心情や感情を自然に表現することが可能となるわけではない。藤田（1979）は、自身のオペレッタ作品について次のように述べている。

私のまわりにいる子どもたちは、かなり個性的で、まだ「お勉強」に毒されておらず、自由遊びにあらわれる様々なごっこ遊びやおしゃべりの中に、大人には考えられないような新鮮な発想があるのに驚かされます。遊びはその場限りで消えてしまうものかもしれませんが、その中のキラキラした本物は見過ごしてしまうにはあまりにも惜しく、それらを題材としてオペレッタに仕立てたわけです<sup>24</sup>。

このように、藤田のオペレッタは子どもたちの遊びや発想に基づいており、音・音楽が子どもの表現を引き出し、促進するものである。すなわち、子どもたちがその世界に入り込むことができるストーリーで、かつ、音・音楽がその世界に子どもたちを誘い、表現を引き出し、支え、導く教材であるからこそ、子どもたちは登場人物の心情を歌で表現することができるのである。そのため、このようなオペレッタを通して、子どもたちが「表現する喜びを味わい、意欲をもつ」ことで、「学びに向かう力、人間性等」を育むことができると考える。

以上から、幼児のためのオペレッタは、子どもたちの歌唱表現や身体表現を音・音楽で引き出し、それを支え、導き、幼児に多様な音楽的経験をもたらしめるものであるとともに、幼稚園教育において育みたい3つの資質・能力を育てるものであると捉えることができる。幼児のためのオペレッタでは、その音楽の特徴から、子どもたちは自然に登場人物の気持ちを声で表現することができる。このような気持ちを伴った歌唱は、感情を深く理解すること、歌声で感情を表現することを促し、歌唱表現を豊かにすることに結びつくと考えられる。そして、音・音楽に導かれ、支えられる、表現が引き出されるという幼児期の音楽的経験が、音楽による自己表現に結びつくのではなかろうか。

#### 【脚注】

- <sup>1</sup> 元来 17 世紀に短いオペラを指して用いられた言葉であり、生演奏と生の歌声、台詞、身体表現から成っているという共通性はあるが、一般的にこの名で呼ばれる作品に共通する一義的な定義はないとされる（大崎滋生・西原稔（監訳）：オックスフォードオペラ大事典，平凡社，p.135, (1996)）
- <sup>2</sup> 本研究では、オペレッタをその元来の意味に基づき「小さなオペラ」と捉え、台詞の有無については規定しない。
- <sup>3</sup> 森佳子：オペレッタの幕開け オフフェンバックと日本近代，青弓社，p.186 (2017)
- <sup>4</sup> 小学館が 1955 年から 2006 年まで毎月発刊していた雑誌である。
- <sup>5</sup> オペレッタなどの音楽劇に関する記事は、1960 年代には 36 件、1970 年代には 28 件掲載されていた。

- <sup>6</sup> 岩井真澄：幼児教育におけるオペレッタの普及とその歴史的背景—保育雑誌におけるオペレッタ記事に着目して—，保育文化研究，第 15 号，pp.57-73 (2022a)
- <sup>7</sup> 岩井 (2022a) では、オペレッタを「幼児教育における音楽を伴った劇」と規定している。
- <sup>8</sup> 藤田妙子：「音楽リズム」という領域における幼児の発達段階による指導目標，駒沢女子短期大学研究紀要，第 3 号，pp.41-52 (1969)
- <sup>9</sup> 北村恵子：幼児の創作オペレッタ実践の意義—創造的音楽表現活動としての観点から—，上田女子短期大学紀要，第 9 巻，pp.71-83 (1986)  
北村恵子：幼児のオペレッタ作りにおけるドラマ教育的考察，上田女子短期大学紀要，第 14 巻，pp.25-35 (1991)
- <sup>10</sup> 岩井真澄：幼児教育におけるオペレッタ作品の検討：藤田妙子のオペレッタにおける「子どもの気持ちにかなった」要素に着目して，大妻女子大学家政系研究紀要，第 58 巻，pp.53-68 (2022b)
- <sup>11</sup> 松村禎三：藤田妙子先生のオペレッタについて，子どものための 11 のオペレッタ，フレーベル館，p.3 (1987)  
藤田妙子：私の幼児教育，岩波ブックサービスセンター (1987)
- <sup>12</sup> 『ジャングルへとんできたベニスズメ』(1976)，『海賊たちと宝島』(1976)，『花と猫探偵』(1987)
- <sup>13</sup> 藤田妙子が創設者の一人である私立幼稚園で実施。両作品は、藤田妙子の原曲に対し、その原曲を損なわないかたちで藤田の娘である須藤恵実による編曲が加えられているが、本研究では、現在の子どもとオペレッタの関係について検討することを目的としているため、編曲後の楽譜を分析の対象とした。なお、初版時の楽譜と比較したところ、『沼の宝石』においては、アーティキュレーションが、『鳥の王様コンテスト』については、『M1.プロローグ』『M1 と M2 の間の挿入曲』『M5.鳥の神様の舞』が追加され、一部伴奏にアレンジが加えられていた。
- <sup>14</sup> 筆者，作曲家，声楽家の 3 名で確認した。
- <sup>15</sup> 本研究で分析の対象としたのは、1991 年改訂版である。
- <sup>16</sup> 「」は役名を示す。藤田妙子のオペレッタは、各役を複数の子どもたちが行い、集団と集団の



対話となるように構成されている。

<sup>17</sup> 楽節，小節番号

<sup>18</sup> 代表的な例を掲載している。

<sup>19</sup> 本分析については、「登場人物の感情，気持ちの表現」のコードも付している。

<sup>20</sup> 吉富（1982）は，既習曲の移調唱から被験 5 歳児の 50%以上が歌唱可能であった声域は，男児が  $a-a^1$ ，女児が  $gis-c^2$  であるとしており，武田・加藤（2004）は，無伴奏による課題曲の歌唱から，最高音が  $g^1$  以下の幼児，最低音が  $h^1$ ， $b^1$  の幼児が最も多かったとしている。また，小川・北山ほか（1995）は，単音のピッチマッチング

と既習曲の移調唱から，歌唱の学習経験が 1 年である 5 歳児の声域を  $g-f^2$  としている。

<sup>21</sup> 志民一成：幼児の声の可能性—子どもの声域と歌声の再検討を通して—，音楽教育研究ジャーナル，第 16 号，pp.1-12（2001）

<sup>22</sup> 志民一成・今川恭子：子どもの声と音楽的表現（2）：声および声域をめぐる議論の再検討，日本保育学会大会発表論文集，pp.562-563（2003）

<sup>23</sup> 北村（1991）前掲論文

<sup>24</sup> 藤田妙子：子どものための 11 のオペレッタ，フレーベル館，p.5（1979）