

音楽修辞フィグーラ ‘ヒポティポシス’ の概念による 日本の子どもの歌の研究

A Research of the Japanese Children's Songs
by Reference to Musical-Rhetorical Figure 'hypotyposis'

堀 江 英 一
HORIE Hidekazu

1 問題の所在

音楽修辞学は、もとは聖書に描かれている場面や人物の心の動きを音楽で表現するために弁論における修辞学の技法を音楽に応用した作曲技法である。ルネサンスの頃に始まり、バロック時代に最も発展した。バッハJ.S.Bachの『マタイ受難曲』、ヘンデルHändelの『メサイヤ』などの作品には、音楽修辞学の技法を用いた表現が随所に見られる。古典派の時代においても、モーツァルトの『ピアノ協奏曲第20番』やベートーヴェンの『交響曲第9番』などの作品には音楽修辞学の影響が見て取れる。

わが国の音楽科教育は、明治5年の学制発布に始まり、小学校の教科目として「唱歌」が加えられたが、「当分之ヲ欠ク」とされ、実際に音楽科教育の環境が整うのは明治40年代になってからである。以後、現在に至るまで西洋の伝統的な音楽語法に基づいた教材が数多く作られ、教育の現場で用いられてきた。

この間、わが国の作曲家たちは、必ずしも音楽修辞学に基づいた作曲技法を意識して作曲していたわけではない。むしろ、音楽修辞学という作曲技法が存在すること自体知らなかったと見て良い。

しかし、明治以降に作られたわが国の子どものための歌唱教材には、音楽修辞学、とりわけ音楽修辞フィグーラで解釈できる楽曲が多数存在していると思われるのである。たとえ本人がそうした作曲技法を知らなかったとしても、無意識のうちに音楽修辞フィグーラを用いていたという例が多数存在するのではないか。

こうした疑問に基づき、論文『音楽修辞フィグーラ概念による小学校歌唱共通教材の表現法』の中で、大正時代から現代にかけて作曲された子どものための歌唱教材には音楽修辞フィグーラで解釈できるものが多数存在することを明らかにした。

では、幼稚園や保育所で歌われているいわゆる「子どもの歌」には、音楽修辞フィグーラで解釈できるものは存在しないのだろうか。

現在筆者は、小学校教諭、幼稚園教諭、保育士等をめざす学生に子どものための歌唱教材の指導法を教えている。日々の授業の中で、子どものためのさまざまな歌唱教材の楽譜に接するうち、

幼稚園や保育所でよく歌われている歌や、明治期後半や大正期以降に作られた童謡の中に音楽修辭フィグーラで解釈できるものが多数存在するのではないかという思いが次第に強くなっていった。

「子どもの歌」や童謡においても音楽修辭フィグーラで解釈できるものがあるとすれば、それはいつの時代からなのか、また、さまざまな時代によって手法の相違があるとするならそれはどんな違いなのかについて明らかにすることができれば、保育の現場で音楽修辭フィグーラがもつ特性を生かした歌唱教材の用い方の可能性をさぐることができるのではないかと考えた。

2 研究方法

研究に際しては、以下の手順で調査・分析を進めることにした。

- ①明治期以降の代表的な童謡や「子どもの歌」の作曲年（初出年）を調査する。
- ②①の中で音楽修辭フィグーラで解釈できる楽曲を調査する。
- ③②の各曲について、音楽修辭フィグーラ別にその解釈を行う。今回は、音による形象模写を表すヒポティポシスhypotyposisのフィグーラについて考察する。
- ④音楽修辭フィグーラの観点で時代ごとの特徴を調査する。
- ⑤音楽修辭フィグーラ概念に基づき、童謡や「子どもの歌」における用いられ方を考察する。

①②に際しては、「童謡年表」(<http://www.d-score.com/db/douyou>)、「童謡データベース」(<http://www.doyo.jp/index.htm>)、音楽教育研究協会編『新編幼児の音楽教育』(2010年第2刷、音楽研究協会)、小林美実編『音楽リズム』(2009年第30刷、東京書籍株式会社)、日本童謡協会編『日本の童謡200選』(2010年第26刷、音楽之友社)を用いた。

3 ヒポティポシスの音楽修辭フィグーラ

ヒポティポシス hypotyposis は、音による絵画的表現を意味する音楽修辭フィグーラである。これは、バロック時代では歌詞の内容を表現する音楽修辭フィグーラの中でも最も重要なものと考えられていた。

バッハ J.S.Bach のコラールや受難曲には、このフィグーラが頻繁に現れる。アルベルト・シュヴァイツァー Albert Schweitzer の『バッハ』には、その実例が豊富に見られるし、ヴィヴァルディ A.Vivaldi の合奏協奏曲集『四季』の小鳥の声、小川のせせらぎ、犬の鳴き声、嵐など、さまざまな情景を音で表現した例が見られる。

古典派の時代では、ベートーヴェン L.v.Beethoven の『交響曲第6番』で鳥の鳴き声、嵐の場面の稲妻や雷音が描写されているように、その伝統は受け継がれていた。

さらにロマン派の時代では、シューベルト F.Schubert の『冬の旅』の重々しい足取り、そよぐ風、凍り付いた涙の落下の表現などに見られるように、その伝統はまだ失われずに残っていた。

(1) 大正期の童謡

(1)-1 中山晋平の童謡

中山晋平は、明治 20 (1887) 年に長野県下高井郡新野村に生まれ、昭和 27 (1952) 年に亡

くなった作曲家で、童謡、歌謡、新民謡を数多く残している。大正 3 (1914) 年、島村抱月が指導していた劇団の芝居『復活』の挿入歌『カチューシャの唄』で世に出た。大正時代の童謡運動に合わせて数多くの童謡を作曲している。

中山の童謡には、音による絵画的表現や擬声語、囃し言葉を巧みに用いた作品が多く見られる。

■『砂山』(北原白秋作詞、1923 年)

大正 11 (1922) 年 6 月、新潟市児童音楽研究会主催「白秋童謡音楽会」に招待された北原白秋が、終演後に訪れた寄居浜で見た日本海と砂丘の風景に感銘を受け作詩し、作曲を中山晋平に依頼した。中山は、当時東京の浅草にある千束小学校の教員を辞し、作曲家として出発したばかりだった。同年、雑誌『小学女性』に初めて掲載された作品である。

楽譜を見ると、ピアノ・パートの「低音部は太鼓のつもりで」という中山自身による注意書きがある。四分休符を挟んでスタカートがつけられた四分音符はまさしく太鼓の音のように聞こえる。また、この作品は童謡に初めて俚謡風な旋律を取り入れた曲として知られ、新潟の樽砵のリズムも取り入れられているとされる。確かに、ピアノ・パートの右手の八分音符によるゼクヴェンツはそのように聞こえる。初稿では、この部分は付点音符だった。

■『しゃぼん玉』(野口雨情作詞、1923 年)

大正 11 (1922) 年、大日本仏教子供会編『金の塔』に初めて掲載された。歌詞には野口雨情の失った我が子への思いが込められているという説があったが、今日では否定されている。

中山は、「かぜかぜふくな」の箇所ピアノ・パートを省き、歌のパートだけにしている。これは、作詞者の願いを強調するために意図的にピアノ・パートをなくしたのだと思われる。間奏に現れる冒頭に八分休符を伴った十六分音符による旋律は「かぜかぜふくな」の旋律を変奏したもので、ストローの先から次々と現れては飛んでいくシャボン玉の様子を見事に表現している。

■『肩たたき』(西條八十作詞、1923 年)

大正 12 (1923) 年、『幼年の友』5 月号に掲載された。肩をたたく「タントンタントン」という擬声語が何度も用いられ、曲の構成にリズムを与えている。

■『兎のダンス』(野口雨情作詞、1924 年)

大正 13 (1924) 年 5 月、『コドモノクニ』に掲載された。「ソソラソラソラ」という囃し言葉、「タラッタラッタラッタ」という擬態語が用いられ、付点八分音符と十六分音符のリズムを用いて兎が楽しくダンスをしている様子が効果的に表現されている。

■『證城寺の狸囃子』(野口雨情作詞、1924 年)

大正 13 (1924) 年、『金の星』12 月号に掲載された。ピアノの前奏には狸の腹鼓を表すかのようなリズムが用いられ、活気に満ちた曲の雰囲気を作っている。

■『アメフリ』(北原白秋作詞、1925 年)

大正 14 (1925) 年、『コドモノクニ』11 月号に掲載された。全体にわたって付点八分音符と十六分音符の組み合わせによるリズムが多用され、後半に「ピッチピッチチャップチャップ」「ランランラン」という擬態語・擬声語を用いることによって楽しい気分を巧みに表出している。

中山晋平が受けた音楽教育は、本格的なものではなかった。小学校時代の「唱歌」の時間は体

操の中のわずかな時間を充てた程度のものであったというし、中山がピアノ練習に明け暮れて基礎的な技能を習得したのは、東京音楽学校入学のための準備期間においてだった。しかし中山は、小学生の頃から故郷の新野神社の祭礼で「式三番叟」の能管を担当するほどの笛の名手だった。本格的な音楽教育は受けなかったものの、わが国の伝統音楽を通して音楽的能力の基礎を育てていたといえる。この経験は、後に数々の童謡や新民謡で囃し言葉を巧みに挿入したり、俚謡的な音階を用いたりする「晋平節」に生かされている。

本格的な音楽教育は受けなかったが、前述の数々の曲に見られるように、中山の曲には情景を音楽で巧みに表現したり、囃し言葉を用いて曲の雰囲気を作ったりする手法が随所に見られる。これは、ヒポティポシスhypotyposisの音楽修辭フィグーラと考えることができるが、もちろん、中山に音楽修辭学の素養があるはずもなく、これらの手法は中山が独自に考え工夫を重ねて習得したものといえよう。

しかし、これらの曲は、音楽修辭学の音楽修辭フィグーラを用いた作品として見なすことが可能である。これは、明治以降のわが国の童謡・唱歌の歩みの中で画期的な出来事だったと評価できる。特に、大正 11 (1922) 年から大正 14 (1925) 年までの時期に見るべき作品が多い。この頃は、大正 7 (1918) 年創刊の雑誌『赤い鳥』に始まる鈴木三重吉が提唱した「童謡運動」が盛んになった時期でもある。また、大正 12 (1923) 年は関東大震災が起きた年である。世の中が大変な時期に、中山は音楽修辭フィグーラを用いながら次々と斬新な童謡を世に送り出していたのである。大正時代は、さまざまな文化が開花した時代と言われるが、童謡においても音楽修辭フィグーラという画期的な手法による曲がとりわけ中山晋平の手によって次々と生み出されたのだった。

(1)-2 中山晋平以外の作曲家による童謡

中山晋平以外の作曲家による作品では、大正 12 (1923) 年に発表された草川信による『夕焼小焼』(作詞：中村雨紅)、昭和 2 (1927) 年に発表された本居長世による『汽車ポッポ』(作詞：本居長世)がある。

『夕焼小焼』では、「山のお寺の鐘が鳴る」でお寺の位置、「鳥と一緒に帰りましょう」で遠ざかっていく子どもたちを追う視線の変化を高い音域で表したり、そよ風や流れるように飛ぶ蜻蛉の群れの様子を間奏で表したりしている。

『汽車ポッポ』では、前奏で汽車の警笛を音で描写し、ゆっくり走り出して加速していく汽車の姿を伴奏で表している。

これらの描写も、音楽修辭学でいうヒポティポシスhypotyposisのフィグーラである。

大正時代以前には、こうしたフィグーラの用法は見受けられないようである。わが国の童謡の歴史においては、大正時代になってから音楽修辭フィグーラ、とりわけヒポティポシスhypotyposisが用いられるようになったと見ていいのではないか。

(2) 戦後期の童謡

昭和初期から太平洋戦争が終わる昭和 20 (1945) 年までは、数多くの童謡が生み出されたはずである。しかし、現在歌われているこの時期の童謡のうちヒポティポシスhypotyposisの音楽

修辞フィグーラで説明できるものはほとんど見当たらない。それが出てくるのは戦後になってからである。

(2)-1 團伊玖磨の童謡

團伊玖磨は、大正 13 (1924) 年に東京に生まれた。昭和 17 (1942) 年に東京音楽学校に入学、下総皖一に和声学と対位法を、橋本國彦に近代和声学と管弦楽法を師事した。学外では山田耕筰に師事した。昭和 20 (1945) 年に東京音楽学校を卒業、世に出た。戦後を代表する作曲家の 1 人である。

■おほしさま (都築益世作詞、1948 年)

星が瞬く様子を「おはなししてる」「おでんわかけた」「おうたをうたう」と表現するなど、優しい気持ちにさせられる作品である。

四分の四拍子で書かれた前奏には、星の瞬きを表すかのようなトリルを多用したパッセージがちりばめられている。前奏が終わると二分の二拍子による歌が始まるが、前奏に用いられたトリルによるパッセージはもう登場しない。

■おつかいありさん (関根栄一作詞、1950 年)

ぶつかりながら歩き回る蟻たちの様子をユーモラスに描いた作品である。

四分音符による I 度の長三和音が 3 回鳴らされて前奏が始まるが、この響きは自動車のクラクションに似ている。長三和音は、かつてクラシック・カーのクラクションに用いられた経緯がある。團は、この和音を最初に 3 回鳴らすことによって蟻たちに対する警告をユーモラスに描いている。

曲の途中、蟻同士がぶつかる場面では、蟻同士がぶつかって止まり、再び動き出す様子をピアノ・パートの左手のパッセージで描写的に描いている。

■ぞうさん (まどみちお作詞、1952 年)

ゆったりとしたテンポに乗って、「ぞうさん」に対する優しいまなざしが歌われる。

歌詞「ぞうさん」につけられた付点四分音符、八分音符、四分音符によるリズムは、長い鼻をゆったりと振り回す象の様子を彷彿とさせる。また、前奏の右手の八分音符 5 個によるリズムも長い鼻を器用に動かす象の様子をイメージさせるパッセージとなっている。

■やぎさんゆうびん (まどみちお作詞、1953 年)

白ヤギと黒ヤギとの終わりのない手紙のやり取りをユーモラスに描いた作品である。

前奏の冒頭では、ホルン五度によるパッセージが 4 回用いられている。かつてのヨーロッパでは、町同士を結ぶ郵便馬車制度が発達していた。郵便馬車が到着すると、ポストホルンが吹き鳴らされる。人々は、その音によって郵便馬車の到着を知ったのである。團は、前奏にホルン五度を用いることによって「郵便」のイメージを表したと解釈できる。

以上の例に見られるように、團伊玖磨の童謡には、音による絵画的表現、ヒポティポシス hypotyposis が用いられる場合が多い。特に前奏にこの音楽修辞フィグーラを用いることによって、童謡の世界に歌い手や聴き手を誘う効果を巧みに表出している。その工夫の様子を見ると、戦後世に出た新進作曲家の清新な意気込みが伝わってくる。

(2)-2 芥川也寸志の童謡

芥川也寸志は、大正 14 (1925) 年に芥川龍之介の三男として東京に生まれた。昭和 22 (1947) 年に東京音楽学校本科を、昭和 24 (1949) 年に東京音楽学校研究科を卒業した。前述の團伊玖磨とともに、戦後を代表する作曲家の 1 人である。

■こおろぎ (関根栄一作詞、1952 年)

こおろぎの鳴き声を可愛く描いた作品である。

芥川は、「ちろちろりん」「ころころりん」という擬声語を 4 つの十六分音符と 1 つの八分音符で表し、前奏を含む曲の中で何度も用いることによって曲の可愛らしさを巧みに表している。

■小鳥のうた (与田準一作詞、1954 年)

歌が好きな小鳥の様子を快活に描いた作品である。

芥川は、前奏でトリル、装飾音を多用することによって小鳥の囀りを描き、小鳥の世界に巧みに誘っている。

■ぶらんこ (都築益世作詞、1973 年)

ゆったりとしたテンポに乗ってブランコに乗っている様子が歌われる。

芥川は、各小節すべてに付点八分音符と十六分音符の組み合わせによるリズムを用いることによって、ブランコの揺れる様子、ゆったりとした世界を巧みに表現している。

芥川也寸志の童謡には、團伊玖磨と同様に音による絵画的表現、ヒポティポシスhypotyposisが前奏に用いられる場合が多い。また、歌の中でも、リズムの執拗な反復によって童謡の世界を巧みに表している場合が多いことがわかる。

(2)-3 中田喜直の童謡

中田喜直は、大正 12 (1923) 年に東京に生まれた。昭和 18 (1943) 年に東京音楽学校ピアノ科を卒業している。日本語の自然な抑揚や語感を生かした親しみやすい作風で知られる。父親は『早春賦』を作曲した中田章である。春：『早春賦』(中田章)、夏：『夏の思い出』(中田喜直)、秋：『小さい秋みつけた』(中田喜直)、冬：『雪の降る街を』(中田喜直)に見られるように、親子で日本の四季を美しく描いた作品を残している。

■かわいいかくれんぼ (サトウハチロー作詞、1951 年)

ひよこのかくれんぼの様子を可愛く描いた作品である。

中田は、隠れたつもりが実は体の一部が見えているという歌詞の内容を表すために、主旋律が八分音符のスタカートで終わる箇所を四分音符のスタカートで、四分音符で終わる箇所のピアノを付点四分音符で作曲している。この長さの違いは、まさに体の一部が見えている情景を音で表したものと解釈できる。

■おおきなたいこ (小林純一作詞、1952 年)

大きな太鼓と小さな太鼓の音を描写的に表した作品である。

中田は、大きな太鼓の音を *f* と 2 つの四分音符で、小さな太鼓の音を *p* と 2 つの八分音符と 1 つの四分音符で表現している。

■あひるの行列 (小林純一作詞、1953 年)

よちよちと歩くアヒルの行列をユーモラスに描いた作品である。

中田は、アヒルの覚束ない足取り、歩く様子の可愛らしさを付点八分音符と十六分音符の組み合わせによるリズムを執拗に繰り返すことによって表現している。また、歩いては立ち止まり、また歩き出す様子を各フレーズの終わりを主旋律のパートとピアノ・パートの両方に休符を用いることによって巧みに表現している。

中田喜直の童謡では、團伊玖磨や芥川也寸志の童謡に見られるような前奏時に描写的なパッセージを用いる場合が少ない。むしろ、歌の中で情景や歌詞の言葉を彷彿とさせる表現を用いることが見て取れる。中でも、『かわいいかくれんぼ』に見られるような音符の長さの違いによってはみ出している体の一部を表現する方法は優れている。

(2)-4 湯山昭の童謡

湯山昭は、昭和 7 (1932) 年に神奈川県に生まれた。昭和 30 (1955) 年に東京芸術大学音楽学部作曲科を卒業。美しい和声と親しみやすい旋律でピアノ曲や合唱曲、童謡を数多く作曲している。現在は社団法人日本童謡協会会長を務める。

■あめふりくまのこ (鶴見正夫作詞、1962 年)

山に住んでいる熊の子の雨の日の様子を幻想的に描いた美しい作品である。

湯山は、ピアノの間奏で滴り落ちる雨、きらきら光る水滴を連想させるようなパッセージを効果的に挿入している。全体的に付点八分音符と十六分音符の組み合わせによるゆったりとしたリズムが多用され、無窮動的な効果を上げている。

■おりてこいおほしさま (三越左千夫作詞、1963 年)

夜空に瞬く星に「おりてこい」と呼びかける歌詞に幻想的な和声と親しみやすい旋律がつけられている。

湯山は、前奏で星たちがきらきらと瞬きながら降りてくる様子を下行するアルペジオで描いている。また、歌に合わせてアルペジオによる装飾音をピアノ・パートにちりばめ、星の瞬きを効果的に表現している。

■コンコンクシャンのうた (香山美子作詞、1963 年)

リス、ツル、ブタ、ゾウがマスクをしてクシャミをする様子がユーモラスに描かれている。

湯山は、前奏で「かわいらしく、リスを暗示させるように」「ゆっくり ツルを暗示させるように」「ゆかいに ブタを暗示させるように」「ゆっくり カバを暗示させるように」「ゆっくりゾウを暗示させるように」という注釈を書き入れて、すばしっこく動き回るリス、ゆったりと羽根を広げて羽ばたくツル、鳴き声を立てるブタ、大きな口を開けるカバ、長い鼻を動かしながらゆったり歩くゾウを連想させるパッセージを用いている。

上記の湯山昭の童謡では、前奏や間奏にヒポティボシス *hypotyposis* の音楽修辞フィグーラの使用が見られ、歌の旋律には用いられていない。

(2)-5 大中恩の童謡

大中恩は、大正 13 (1924) 年に東京で生まれた。『椰子の実』を作曲した大中寅二の息子で

ある。昭和 20 (1945) 年、東京音楽学校作曲科を卒業後、数々の合唱作品、童謡を生み出している。

■すずむしのうた (宮沢章二作詞、1959 年)

たった1つしか知らない歌をいつも歌っているスズムシに対する愛情が感じられる作品である。

大中は、前奏、間奏、後奏に鈴虫の羽音を連想させる 4 つの十六分音符の пассаージュをちりばめ、鈴虫の世界に誘っている。

■いぬのおまわりさん (さとうよしみ作詞、1960 年)

犬の警官が迷子の子猫に話しかけるが、言葉が通じなくて困っている様子をユーモラスに描いた作品である。

大中は、前奏で犬の鳴き声を描写するとともに、歌詞に出てくる子猫と犬の鳴き声には同じリズムによる描写的表現を用いて曲に統一感をもたらしている。

これらの作品に見られる特徴は、前奏に描写的な表現をちりばめることによって曲の世界に誘導していることである。また、『犬のおまわりさん』に見られるように、歌詞の最初に出てくるモチーフを前奏で暗示的に用いるなど、曲に統一感をもたらす工夫をしている。これは、同じ作曲家による『サッちゃん』の前奏にも用いられた手法である。

以上、戦後期に生まれた童謡について、ヒポティポシスの *hypotyposis* の音楽修辭フィグーラを含むものを見てきた。ここで取り上げた童謡の作曲家は、いずれも本格的に作曲法を学んで世に出て、戦後の音楽界をリードしていった人たちである。彼らは、童謡の作曲に際しても決して手を抜くことなく、本格的な作曲語法を駆使して多くの作品を生み出したのである。

4 終わりに

以上、これまで生み出された童謡のうち、ヒポティポシス *hypotyposis* の音楽修辭フィグーラで解釈できるものについて見てきた。

明治から現在までの童謡の歴史の中で、このフィグーラが最初に現れるのは大正時代になってからである。大正時代は、鈴木三重吉に代表される童謡運動が盛んになった時期であるが、この時代、ヒポティポシス *hypotyposis* という西洋の伝統的な作曲技法の観点から解釈できる童謡が中山晋平や草川信らによって生み出されていたのである。

この時期の童謡に見られるフィグーラの手法は、ピアノ伴奏や旋律にちょっとした工夫を加え、太鼓の音を模倣したり、歌詞の内容を彷彿とさせるようなリズムを用いたりする程度であった。

戦後になると、こうした手法を用いた童謡が再び盛んに生み出されるようになる。それらを作曲した人たちは、湯山昭を除き大正時代の生まれだった。生年順に並べると、中田喜直＝大正 12 (1923) 年、團伊玖磨＝大正 13 (1924) 年、大中恩＝大正 13 (1924) 年、芥川也寸志＝大正 14 (1925) 年、湯山昭＝昭和 7 (1932) 年となる。これら大正 12 年から大正 14 年までの時期は、中山晋平による童謡が次々と生まれた時期である。従って、大正時代に生まれたヒポティポシスの *hypotyposis* の音楽修辭フィグーラをもつ童謡を聴いたり歌ったりして育った世代が、

戦後再びヒポティポシスの *hypotyposis* の音楽修辭フィグーラをもつ童謡を次々と生み出したという事実を考えると感慨深いものがある。

この時期の童謡を見ると、前奏や間奏に音による絵画的表現を用いることで童謡の世界に導く作品が多い。

従って、わが国の童謡の歴史の中では、大正時代、昭和 20 年代後半～昭和 30 年代の作品にヒポティポシス *hypotyposis* の音楽修辭フィグーラを用いた作品が多いという結論を導き出すことができる。

5 参考文献

- ・ 日本童謡協会編『日本の童謡 200 選』（2010 年、音楽之友社）
- ・ 小林美実編『音楽リズム 幼児のうた楽譜集』（2009 年、東京書籍）
- ・ 音楽教育研究協会編『新編幼児の音楽教育』（2010 年、音楽研究協会）
- ・ 上笙一郎編『日本童謡事典』（2005 年、東京堂出版）
- ・ 竹内貴久雄『唱歌・童謡 100 の真実』（2009 年、ヤマハミュージックメディア）
- ・ 読売新聞文化部『唱歌・童謡ものがたり』（1999 年、岩波書店）
- ・ 読売新聞文化部『愛唱歌ものがたり』（2003 年、岩波書店）
- ・ 町田等監修『カチューシャの唄よ、永遠に』（1996 年、郷土出版社）
- ・ 中山晋平『歌の旅立ち』（2011 年、ほおずき書籍）
- ・ 市川健夫・吉本隆行監修『信州ふるさとの歌大集成』（2008 年、一草堂出版）
- ・ 梅津時比古『冬の旅 24 の象徴の森へ』（2007 年、東京書籍）
- ・ シュヴァイツァー『バッハ 中』（2009 年、白水社）
- ・ ディートリヒ・バーテル『ムシカ・ポエティカ』（1997 年、ネブラスカ大学出版会）