

— 資 料 —

唱歌のピアノ伴奏を再考察する
— 言葉（詩）と音楽の本質をとらえて —

廣 田 周 子

Reconsidering Piano Accompaniment with Regard to the Authentic
Relationship between Text and Music

Chikako HIROTA

要 旨

唱歌や子どもの歌であっても芸術歌曲と同じように、言葉と音楽が密接に結びついていることを深く認識する必要がある。伴奏する際には、言葉と音楽の拍やアクセントやフレーズがいかに関わりあっているかを捉えて演奏することが重要であり、それをいかに学生に伝えるかを曲例を挙げて述べた。

キーワード：言葉と音楽：text and music

関連性：interconnection

拍：beat

アクセント：accent

フレーズ：phrase

I はじめに

保育の現場において、常に弾き歌いや伴奏が重要であると言われているにもかかわらず、大学入学以前にピアノ演奏の経験をあまり持たない学生にとって、1年間必修の器楽の授業は楽器と自分の指と楽譜との間にあって悪戦苦闘の連続で、伴奏までとても手が回らないというのが現実であろう。しかし、限られた時間の中で、高度なテクニック習得に多くの時間を割くよりも、基本的な言葉の要素と音楽の要素をしっかりと感じ考え体得することにより、音楽の本質により近づき、子どもたちと共に音楽に乗って歌い、体を動かし、楽しめるという、そのような現場で求められる人材が育てられないか。ひとつの試案をここに示してみたいと思う。

これまで初等教育学科の必修科目である音楽（器楽）や保育専攻科の伴奏法の授業で、学生と共にさまざまな問題に接した際、何に焦点をあて、優先課題としてどのようなことに注意を払う、そのためにどのように練習するのかを的確に知ることで、ピアノ初心者であってもより音楽的な表現に近づけることを実感した。

本稿では、そのアプローチ方法をできるだけシンプルに要因別に述べたい。しかし、音楽にしても詩にしても一つの要素だけですべての問題が解決されるわけではなく、あらゆるファク

ターが複合的に結ばれた一つの大きな芸術であるから、最終的には統合された全体を読み、感じ、考え、聴かなければならない。

II 言葉と音楽の結びつき

歌の伴奏を述べるにあたって考えるべきは、シューベルトやシューマン等に代表される「ドイツ歌曲」であろう。シューベルトは歌曲を作曲するにあたって、詩を繰り返し音読したり、友人たちに朗読するのが常であったという。その上で作曲に取り掛かったことからわかるように、詩の内容や雰囲気と共に、言葉の拍節は音楽の拍節に密に関わり、詩や言葉の持つリズムが音楽に多くのインスピレーションを与えているのである。

簡単に例を挙げ見てみよう。1814年に17歳のフランツ・シューベルトは、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテの「ファウスト第1部」からの詩に作曲をした〔Gretchen am Spinnrade (糸を紡ぐグレートヒェン D. 118)〕。ファウストに誘惑され恋に落ちたグレートヒェンが、ファウストへの想いや不安や憧れの高まりを、糸車を廻して糸を紡ぎながら歌う詩である。ファウストはメフィストフェレスの誘惑に負け魂を売り渡し、それと引き替えに若さを得る。だから悪魔的調性である d-moll で曲は始められ、それは不安と焦燥をも表し、恋心の苦しさが歌われる。曲中絶え間なく続く右手の音型は糸車の単調な回転を表し、左手の乾いたスタッカートは足で床の糸車のペダルを踏むリズムを刻む（当時の糸車は足でペダルを踏むと車が廻り、手で糸を紡ぎ合わせた）。第1～第12小節（譜例1）は三度も繰り返されるほど、グレートヒェンの恋の苦しみの大きさをシューベルトは感じ入っている。

「Ruh（心の平静）」「hin（失せた）」や「Herz（心）」「schwer（重苦しく）」という重要な言葉は強拍で重く、長い音で歌われ、冠詞や sein 動詞は弱拍部に置かれている。歌は高まり、旋律は10小節目（譜例1）でここまでのクライマックスの「nimmer mehr」（決して～ない）に至る。これにはこれまでの最高音と強拍が呼応している。しかし51小節目（譜例2-a）からグレートヒェンがファウストの姿をポーッと頭に思い描く段になると、明るい牧歌的な F-dur に転調し、糸車のペダル

譜例 1

Gretchen am Spinnrade
糸を紡ぐグレートヒェン D. 118, op. 2

① Nicht zu geschwind [♩=72] Mei - ne Ruh - ist

② hin - mein Herr - ist schwer: ich für - de, ich

③ für - de sie nimmer und nimmer mehr.

を踏む足は途絶えがちになり、糸車の回転は制御が効かずますます速くなる。やがて「sein Kuss (彼のくちづけ)」のフェルマータ（譜例2-b）で高揚は最高潮に達し、何もかも止まってしまう。そして再びゆっくり足も動き出し糸を紡ぐ仕事は続けられる。

日本では、明治、大正の音楽家、滝廉太郎、山田耕筰が18~19世紀のドイツ歌曲の影響を受けた。特に山田耕筰は北原白秋、三木露風らとの出会いもあり、西洋言語の強弱アクセントとは違う日本語の高低アクセントと旋律の一致にこだわった。西洋に留学した作曲家が日本歌曲を「言葉と音楽の呼応」を重要視して作曲し、唱歌、童謡であっても時代の流行に迎合しない芸術的品位を備えたものを後世に残しており、昭和の中田喜直、團伊玖磨にも影響を与えた。

次に昭和の日本歌曲から、中田喜直作曲、堀内幸枝作詞〔サルビア〕を見てみよう。これは、赤いサルビアの花を見て、激しい恋のなれそめから嫉妬までを思い起こして歌う詩で、音楽も激しく燃え上がる。全体はレントティーヴォ風の語りの部分と、後半のアリア風に愛を歌い上げる部分から成る。前奏でいきなり5連音符や3連音符が登場し、リズムの複雑さは何故かと思うが、第5小節目（譜例3-a）からの歌詞を読むと「サルビアは」は5文字5音節であるから5連音符が書かれ、「あかい」で3文字3音節であるから3連音符という風に応酬しているのがわかる。以下すべての音符のありようは、詩の言葉に密着しているのだから、音読しながら弾くとリズムを容易に感じることが出来る。これほど5連音符が多いのは日本語の特徴であろう。俳句（5・7・5）

譜例 2

dem Haus sein ho her
 58 Caus sein ed le Ge stalt, sei nes Man das
 59 La cheln, sei ner Au gen Ge walt, und sei ner
 60 Re de Zau ber fluch, sein
 61 Hän de druck, und ach, sein Kuss!
 62 Meis ne Ruh

糸車は完全に止まってしまう

や短歌（5・7・5・7・7）という洗練されたリズムが成立した所以でもあろう。8小節目（譜例3-b）の「きゅうにあいのことばを くちにしたのね」の前では、ふと感じる間が息つきに表され、急に音楽も柔和になり、最後の「…ね」では疑問形の言葉の発音どおり、音が軽く上がる。第10, 11小節目（譜例4-a）「なつのかぜは あったかいわ しつとする ねっふうだわ」、第19小節目（譜例5-a）「いっぱい ふりかけて」や第21小節目（譜例5-b）「まっかないろに」のように、強拍と休符との組み合わせを用いて、特にこの作曲家はきめ細かく日本語の促音のリズムを大事に生かしていることに注目したい。第12~14小節目（譜例4-b）は1つの文章であり、「かんだかいかんじょうのなかでとまどった」というのは「ふたりのかお」の形容詞句であって、「とまどった」が動詞過去形ではないことに留意したい。「とまどった」と「ふたりの」の間の4分休符は、二人の戸惑っている時間を表すのであって、繋げる気持ちを持っていなくてはならない。フレーズそのものは第15小節目（譜例4-c）のサッと一陣の風が吹き抜けるようなピアノの走句が過ぎた後、第16小節目で完結する。同じようなことが第21小節（譜例5-c）からも起こる。第21~24小節目までは1つの文章、1つのフレーズであって「まっかないろにふちどられてさげんだ」というのは動詞の過去形ではなく、次の

譜例 3

サルビア Salvia

美しく情熱的に ♩=50 位(自由な) 室内楽 作曲
中野 喜直 作曲

① 美しく情熱的に ♩=50 位(自由な) 室内楽 作曲
中野 喜直 作曲

③

サルビアはあかいはなだわ
Salvia wa aka-i hanada wa

⑤

そのなはちのいろだわ わたしはそのなをみつめていたとき きょうにあいのことばを
Sono hanawachinoi-rodawa Watashi wa sono na o mitsumete ita toki kyō ni ai-i nokoteba o

譜例 4

くちにしたのぬ
kuchi ni shi-ta no ne
なつのおぜはあつかいわ
Natsu no oze wa at-takai wa
しつするなつうだわ
Shit-tosurumen-pai dawa

かんだかい かんたのなかで
Kan-dakai kan-ta no naka de
とまどった
tomadotta
ふたりのわおにふきつけたよ
Futari no wa o ni fukitsuketa yo

サルビアの はなびらを
Sarubia no hanabira o

譜例 5

いっぱい
ippai
ふりかけて
furi kakete
ちやうだい
chou dai
まく
mak
なな
na
い
i
りん
rin
ふらぶらてまげん
fuchibosarete sa-ge-ni-da

あのときを
A no toki o
もいぢおもいだしたいの
moichido omoi-dashitai no
非常に烈しく
hishitochi ni shikaku

サルビアはあかいなだわ
Sarubia wa akai na dawa
そのなはらのいらだわ
Sono na hara no iradawa
烈しく
shikaku

「あのときを」を飾る形容詞句である。つまり歌手は（ピアニストも）第21小節から第24小節までは一息で歌い演奏すべきであり、どうしても息の続かないときは第24小節目のあとで息継ぎすべきである。

このように、歌曲は言葉と音楽が作曲家の中で強く密接に結びついて誕生したものであることをここで再認識し、子どもの歌といえども、そのアプローチは歌曲へのアプローチとまったく同様であることを、学生に指導する者は強く心にとどめておく必要がある。

次に平易な歌と伴奏でもう少し細かく個別の要素における言葉と音楽の関わりを眺めていこう。

1) 拍

西洋音楽は時間を一定に刻む拍に乗って流れる。拍とは「重い部分」と「軽い部分」から成り、人の呼吸の「吐く」と「吸う」や、心臓の鼓動や、あるいは歩く時の足の「左・右」から生じたものであり、拍子を作り、テンポを作り、リズムを作り、音楽の流れのまとまりを感じさせる最もベーシックで重要な根本的要素である。それはアナログ時計の秒針のチクタクや木

魚のポクポクという1拍子の単なる刻みでなく、常に「重い」と「軽い」、あるいは「強い」と「弱い」などの「緊張」と「弛緩」の2つの部分の交代である。

2拍子を基本として、3拍子は2拍子の1拍目が拡大されたものと、1拍目は従来どおりそのまま2拍目が拡大されたものがある。後の4拍子、5拍子、6拍子等はすべて2拍子と3拍子の組み合わせに他ならない。

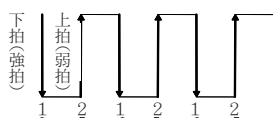


図1：2拍子

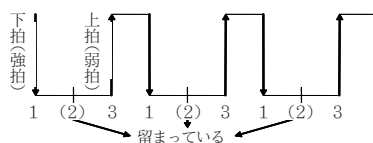


図2：3拍子

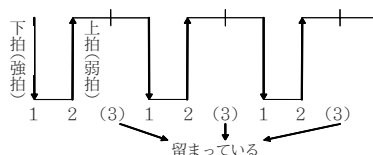


図3：もう一つの3拍子

このように重要なことを学生が理解し、拍感を感じ、実感として捉えるには、手をたたく、足を踏み鳴らす、打楽器を使って演奏することで「2拍子を作る」、「3拍子を作る」練習が不可欠である。現状ではこのような基本練習が不十分であるといわざるを得ない。

ゲーテ作詞、シューベルト作曲、〔Heidenröslein〕(野ばらD257)の中で、第1～4小節(譜例6)の‘Sah ein Knab ein Rös-lein stehn, Rös-lein auf der Hei - den, war so jung und’ (‘はアクセントを示す)では、概ね1音節が一音に対応し(掛留音を含み二音のところもあるが)、上に示したように詩の言葉の強弱と拍の重い・軽いと呼応がはっきりと聞こえる。

譜例 6

Heidenröslein

野ばら

D. 257

Lieblich

次の額賀誠志作詞，平井康三郎作曲〔とんぼのめがね〕（譜例7）では，はじめの「とんぼのめがねはみずいろめがね」では，ことばの1音節に8分音符が1つずつ呼応している。「とんぼのめがねは水色めがね」と言葉の意味が理解できるように歌い，あるいは伴奏することが必要であるが，拍を感じないまま弾くと，連打であるがために（譜例8）に記すように「と・んぼ・のめ・がねは み・ずい・ろめが・ね」となりがちであり，本来レガート演奏されるべきフレーズが，不要なスタッカートとアクセントで著しく損なわれることになる。初めに（譜例9）のように，メロディーの拍子を感じれば，1つ目の8分音符を強く，2つ目は弱くというように歌うことができ，（譜例8）のようなことはおこらない。

譜例7

とんぼのめがね

1. とんぼのめがねはみずいろめがね
 2. とんぼのめがねはびかびかめがね
 3. とんぼのめがねはあかいろめがね

譜例8

とんぼのめがねはみずいろめがね

譜例9

とんぼのめがねはみずいろめがね

まず歌詞全体を通して音読し，自分の朗読しているものにアクセントやイントネーションや文節の切り方において間違いや不自然さがないか注意する。子どもの歌だから，日本語の詩が自然に語られて（歌われて）いるかどうかは，誰もが容易に聞き分けることができるはずである。それを確認した上で，音楽の拍子を作りつつ，ピアノだけ弾いてみる。その上でその拍子にあわせて先ほど朗読したように歌詞をつけて歌い，日本語の自然さと音楽の拍感が損なわれていないかさらに注意深く聴くべきであろう。

ここで「聴く」ということに関しても述べておこう。今さらでもないが，音楽とは「聴く」ということで成り立つ芸術である。一般に拙い表現や演奏は，自分が「発した声」，「弾いた音」を聴いていないという，音楽する上で最も根源的で重要なことがなされていないことに原因が

あることが多い。他者の演奏を聴けば容易に気がつく下手で拙い表現でも、自分自身が歌いながら、あるいは弾きながら気がつくためには、日々の練習の中で自分自身の出した音を「聴く」ことに意識を集中して向けていくことが必要である。

2) アクセント

初心者にとって難しい拍とリズムの好例をあげよう。

槇みのり作詞，峯陽作曲，伊東慶樹編曲の〔おぼけなんてないさ〕では（譜例10），前奏の1小節目のリズムパターンが一曲を通して繰り返し演奏されるのだが，第2，第3拍と続く付点8分音符と16分音符の組み合わせが正しく刻めない場合が多くある。とくに第3拍目では付点が甘くなって，♪、♪や♪に近いリズムで弾かれがちである。これは3連音符のGの連打の後に同じ音から始まる付点のリズム音型が続き，4つのG音をすばやく弾かねばならず，初級者はあわてるばかりで2拍目の頭が意識されず2拍目の付点のリズムが決まらないことによる。これには手でリズム打ちをする必要がある。手でリズム打ちすることでさえ，耳にリズムカルに感じさせるためには，拍の「重さ」と「軽さ」を感じ表すことが必要で，4分の4拍子の拍感（強拍と弱拍）を感じつつ，重い音と軽い音を打ち分けることが重要である。すなわち第1拍目の3連音符の1つ目の音と第3拍目の付点8分音符にはむろん強いアクセントを置く必要があるが（強拍である），左手が休符である分，2拍目の付点8分音符のG音も，その前の3連音符の2および3番目のG音よりはずっと強くあらねばならない。また左伴奏部の和音は，4分の4拍子の拍感（強拍と弱拍と中強拍）を表現する。第1拍は第2拍が休符である分，より大きな重い拍を奏し，第3拍は中強の重みを持たせ，第4拍は決してドスンと座り込むようにならず，次の強拍へ移る軽い和音を弾くことが重要で，左右の違ったリズムも，同じ大きな拍感の上で感じる必要がある。

譜例10

⑬3 おぼけなんてないさ

槇みのり 作詞
陽 作曲
伊東慶樹 編曲

1. おぼけ なんてないさ おぼけ なんてないさ ね ぼけ たひ とが
2. ほん とにおぼ けが できた らどう せう れい ぞう にい
3. だ けどこ ども なら とも だち にな ろう あく しゅを して か
4. おぼ けの とも だち つれ てあ るい たら そん じら じめ のひ とが
5. おぼ けの く に には おぼ けだ ら けだ っ てき そん なは なし き

3) フレーズ

音楽におけるフレーズは、文章中の句読点によって区切られる句や節、段落とほぼ同様に捉えることが出来るだろう。しかし楽譜ではほとんどの場合、句読点のような記号はなく、歌詞のまとまりやブレス記号を意識しつつ、記されたスラーや、旋律の起伏、休符、和声的な終止形を感じることで、楽曲の一つ一つのまとまりや切れ目を感じ取らなくてはならない。

まどみちお作詞，團伊玖磨作曲〔やぎさんゆうびん〕の歌の旋律では（譜例11），第3番目のフレーズの最後には第1フレーズと第2フレーズの終止に見られる8分休符がなく，最終フレーズの始まりが8分音符から8分休符へとつながるため，第20小節と第21小節間にブレスが書かれているにもかかわらずブレスせず，次の「さっ」までを歌ってしまつてブレスすることがおこる。下のような詩のもつ区切りを最初に理解し，無伴奏でメロディーを歌ってみると

しかたがないので おてがみかいた
さっきのがみの ごようじなあと

言葉の途中でブレスをするようなことは起こりえない。しかしピアノで弾くと，意外にも多くの学生が明らかな誤りをしながらも気づかないことがある。一つの理由としては，第20小節から第21小節（譜例11）の伴奏を見ると，右手も左手も順次進行のために，21小節目の頭まで突っ

譜例11

やぎさんゆうびん

しかたがないので おてがみかいた
さっきのがみの ごようじなあと

込んで弾いてしてしまう。その上2拍目までの音程が広いため時間がかかり、あたかもフレーズが21小節目1拍目で切れるように聞こえるということが起こる。

しかたがないので おてがみかいたさっ

きのてがみの ごようじなにあに

つまり上のようになってしまっていて意味をなさなくなる。伴奏譜の2つのフレーズの間には休符がなくとも、伴奏でも必ず間を感じて次のフレーズを演奏すべきである。第21小節の8分休符は「さっき」という促音を表現しておりブレスのためではないのは明白であり、歌うときも「き」のほうが「さ」より音が高いからといって、「さっき」にならないように「さっき」であるよう注意し、ピアノ伴奏では4分音符で「伸ばして」だけでなく、「重く」弾かなければならないことを認識すべきである。(フレーズに関しては〔サルビア〕で述べたことを参照のこと。)

田中ナナ作詞，中田喜直作曲 〔おかあさん〕では(譜例12)前奏の後，第3，4小節と子

譜例12

おかあさん

1. おかあさん
2. おかあさん

な あに おかあさん て いい におい
な あに おかあさん て いい におい

せんたくしていた においでしょ しゃぼんのあわの
おはりしていた においでしょ たまごやき

においでしょ
においでしょ

と母の1小節ずつの掛け合いで始まり、和音も長和音と短和音を行きつ戻りつしている。第5小節第6小節（譜例12-a）では2小節を1フレーズとして「おかあさんていいにおい」と歌われるが、ここは話し言葉であれば「おかあさんっていいにおい」とふつう促音はさまれて発音されるので、「おかあさん」の後の8分休符はこの促音を表現していると考えられる。歌の冒頭から一語ずつ3拍のモチーフを2度繰り返しているため第5小節も同様に「おかあさん」で終わってしまい、休符でブレスをしてフレーズを終えた気になりかねない。しかしここでブレスをすると次の8分音符A音「て」が強く発音されてしまい、日本語表現として美しく感じられないばかりでなく、まったく意味をなさなくなる。伴奏部を演奏するときはフレーズが途切れることのないように、Fis音は短く切らずほとんど次へつながっているように、8分音符A音は軽く、H音（1拍目強拍）を強調したあとdim.で弾くべきである。

第9小節目（譜例12-b）では上記とまったく矛盾する形でブレスが記されている。この部分では母と子が一緒に歌う箇所である。歌詞の「しゃぼんのあわ」、「たまごやき」という思わず笑みがこぼれそうなユーモラスな言葉を強調していると思われる。「しゃぼんのあわ」の「わ」と「たまごやき」の「き」は心もち長めでフェルマータの小さいのが付いている気持ちで歌われるため、ブレスが書かれていると思われる。本来は第9小節目と第10小節目の2小節のつながりを感じるべきところで、伴奏では第9小節目をまとめるスラーが記されており、伴奏者は歌詞のかわいらしい「サプライズ」を感じつつも、音楽的には第9小節から第10小節は切らずにレガートで演奏すべきであろう。

Ⅲ 指使い

今まで述べたことをふまえて、合理的な指使いについて考えてみたい。ピアノの指使いを考えるにあたっては以下のようなことが基本である。

- ① 肉体的に不自然でないこと。例えば、1, 2, 1, 2や2, 3, 2, 3などの繰り返しや、3と4で極端に広い音程を弾くなどはありえない。
- ② 合目的であること。つまりレガートのフレーズでは切れないように、あるいはスタッカート、ブレス、フレーズの終わりでは自然に切れるように、また、強拍には強い指、弱拍には弱い指を用い、黒鍵には親指は使わないこと等。
- ③ 跳躍時や広い音程を弾く時には最小限の動きで次へ移動し、次への準備がすばやく出来るように。
- ④ 同音型なら同じ指使いのパターンを使う。

読譜の際に指使いを決める作業は、初心者にとってはなほだ困難であることは容易に想像できる。そこで、まず旋律を歌ってみて、音楽がどこから始まりどこで終わるか、音の高低の動きの中心になる音は何かを見定め、スラーやブレスや歌詞を参考にして、音楽を一音一音でな

くまとまりを持ったものとして捉えることを習慣づける。そして、その流れにかなうように5本ある指を如何に使うかも判断するのである。

増子とし作詞，本多鉄磨作曲〔思い出のアルバム〕（譜例13-a）では、はじめのフレーズのなかで2小節目の最高音Gに注目し、その直前の1オクターブ低いG音からすべてレガートでなければならないことに気づけば、これは第1指と第5指で弾かなくてはならないのは明白であり、後はおのずと決まるであろう。指使いそのものを（譜例13-a）のように教えるだけで簡単にレガートに改善できることだが、その考え方を同時に学生に伝え、他の場合ではなるべく独り立ちして基本的な運指を考えて読譜できるように指導する必要がある。

譜例13

思い出のアルバム

増子とし 作詞
本多鉄磨 作曲

しかし多くの場合、前後の音の関係だけでなく、その音の持つ固有の位置づけ、すなわちそれぞれの場面に応じた音質を考慮する必要もあり、学生はどの運指を優先させるべきか迷う。第5、第6小節目のように伴奏符のスラーが2小節であるため（譜例13-b）、前奏部第1小節と同様に第5、6小節と第7、8小節を分けて弾いても差し支えなく思える。しかし音楽のつながりを考えれば、より大きく第5小節から第8小節までの4小節の大きなフレーズとして考えるべきであろう。したがって第6小節目終わりの次のG音ですでに第7小節始まりのC音の準備が出来れば、心も途切れず、4小節の大きなふくらみを持つフレーズを終わりまで導けるだろう。実際には（譜例13）のとおり、初めのE-D-Cは順次進行であり、続く跳躍進行はC和音の分散としてとらえることにより指使いは譜例中に書き込んだものが妥当であろう。これは一つの単純な例であるが、学生には一つの事例について充分に理解できるよう説明し、合理的な指使いや運指は音楽の「流れ」がより自然に、美しくあるために、かつ肉体的に楽に演奏するために必要不可欠であることを伝えなくてはならない。彼らが無理のある指使いでその場を凌ぐことが出来たとしても、そのことが音楽を損なう音を発し、流れを壊す原因を作り、

しかもいずれ手や腕などに故障をきたすことを知らなくてはならない。

IV おわりに

以上、授業中、学生によく見受けられたことに基づき、今回、初級者や初心者が演奏する比較的平易な歌を例にとり、アプローチする上で考慮すべき点を述べた。

はじめに書いたように、今まで個別に挙げてきたことは単独で生じる問題ではなく、拍とアクセント、拍とイントネーション、和声変化とフレーズという具合に、常に多くの要素が複雑に分かちがたく絡み合っている。次回では個々の曲にあたり、諸々の問題を如何に解決し、言葉と音楽に沿って如何にその本質を生かした表現をするか述べてみたいと思う。学生が子どもたちに寄り添って音楽表現できるよう成長することを願っている。

参考文献

- 1) シューベルト歌曲集Ⅱ，新編 世界代音楽全集 声楽編 2，音楽の友社
- 2) 山田耕筰歌曲集Ⅰ，最新・日本歌曲選集，音楽の友社
- 3) 中田喜直歌曲集Ⅰ，最新・日本歌曲選集，音楽の友社
- 4) シューベルト歌曲集第5巻，ドイツ名歌曲全集，音楽の友社
- 5) 子どものうた200，小林美実編，チャイルド社