

まど・みちおの詩による子どもの歌に関する一考察

A Study of Songs Regards to Children's Poem by Michio Mado

Kumiko SAKAMOTO

1. はじめに

「ぞうさん」は、多くの人に親しまれている、代表的な子どもの歌である。
〈ぞうさん ぞうさん おはながながいのね〉と問いかけられた子象が、〈そうよ かあさんも
ながいのよ〉と、それに答える応答形式の詩である。1番では、鼻が長いという象の特徴を「そ
うよ」と肯定し、それを母親との共通点として喜び、象が象であることをこの上なく幸せだと感
じている子象の気持ちを感じ取ることができる。2番では〈ぞうさん ぞうさん だれがすきな
の〉と問われ、お母さんが好きという自分の気持ちを〈あのね〉と打ち明け、そう言える自分
に対してもうれしさをにじませている。谷 悦子はこれを、その著書「まど・みちお 研究と資料」
の中で「人間だけではなく、地球上のすべてのものが自分であることを喜び、他者と共生してい
くという理念」と述べている。まど・みちおの詩による子どもの歌は、「ぞうさん」の他にも「や
ぎさんゆうびん」や「一年生になったら」など、よく知られている歌も多い。郷土の詩人であり、
筆者の授業でもまど・みちおの子どもの歌を取り上げている。本稿では、まど・みちおの詩によ
る子どもの歌を、言葉と音楽の両面から分析・考察し、さまざまな表現活動への活用の可能性を
探り、多くの人に親しまれる子どもの歌の掘り起こしを試みたい。

2. 日本における子どもの歌の歴史

1) 唱歌教育

現在私たちが「子どもの歌」ととらえている歌の多くは、明治以降西洋から取り入れられた音
楽のしくみによって作り出された歌である。その歌の始まりとは、どのようなものであったのだ
ろうか。

明治維新以降、欧米の先進文明に早く追いつこうとした日本政府は、そのためには教育制度の
整備が急務であると考えた。それまで私塾や、各藩の藩校で行われていた教育を、全国的な制度
で統一する学校制度公布を行った。フランスの学制を模範にし、1.綴字、2.習字、3.単語、4.会
話、5.讀本、6.修身、7.書讀、8.文法、9.算術、10.養生法、11.地学大意、12.理学大意、
13.體術、14.唱歌、が小学校の教科として定められたのであった。しかし、このうち、14.唱歌（現
在の音楽）について日本政府は、「当分コレヲ欠ク」とした。その後文部省は、師範学校の教育
に唱歌や遊戯を積極的に取り入れていた愛知師範学校長伊澤修二をアメリカに派遣し、明治11
年に伊澤がアメリカのボストン留学から帰国して、やっと「唱歌」教育が本格的に始動を始めた

のである。伊澤は、留学中に歌や楽典など個人指導を受けたルーサー・ホワイティング・メイソンを招へいし、日本の音楽教育の骨組みを作ろうとした。二人の協力の成果として、明治14年に『小学唱歌集』（初編）が、日本で初めてのドレミで記された五線譜として出版された。日本の作曲家はまだ育っておらず、旋律はほとんどが外国のもので、それに国文学者が文語体で花鳥諷詠の作詞をした。その後明治19年小学教科書検定制度が確立され、「小学唱歌」「祝日大祭日儀式唱歌」「幼年唱歌」「少年唱歌」など多くの検定唱歌集が出版された。そして、明治43年に「尋常小学読本唱歌」が国定教科書として発行され、翌年から大正3年にかけて「尋常小学唱歌」（全6冊）が編纂された。今も歌い継がれている文部省唱歌の多くがこの時生まれている。詞や曲は応募の中から合議制で決められたため、作詞者・作曲者は明らかにされなかった。このようにして日本の小学校における唱歌教育の教科書として、30年の月日を経て、ようやく日本オリジナルの曲集が出来上がったのである。しかし、言文一致体の一部採用はあったものの歌詞の多くは文語体であり、日本における西洋音楽の作曲技法もまだ成熟したとは言えない状況であった。

2) 童謡運動

明治も後期になると、唱歌の硬い内容に満足できない教育者や文学者が、子どもがもっとわかりやすい歌詞で歌を作るべきではないかと思い始めた。そのきっかけになったのが鈴木三重吉の編集による童謡童話雑誌「赤い鳥」の発刊であった。その後「金の船」（後の「金の星」）、「童話」「コドモノクニ」などが次々に子どもの歌を発表し、広まっていった。いわゆる大正期の童謡運動である。この頃には、日本の作曲家も育ち、北原白秋、西條八十、野口雨情、三木露風など第一線で活躍していた詩人の詩に、山田耕筰、中山晋平、弘田龍太郎、本居長世、成田為三など音楽学校で本格的に西洋音楽を学んだ作曲家たちが作曲した。大正デモクラシーの流れがあったとはいへ、これほどたくさんの子どもの歌がなぜ生まれたのだろうか。娘が童謡歌手であった作曲家の本居長世は、演奏会で訪れたアメリカで、その要因を、「アメリカでは家庭の中心が夫婦であるのに対し、日本では子どもを交えた一家が単位となっている。そのため、子どものことを常に念頭に置き子どもの気持ちを掴んでおり、作詞家、作曲家も例外ではない」と述べたという。明治初期に日本を訪れたアメリカの動物学者E・S・モース（Edward Sylvester Morse、1838～1925）もその日記の中で、日本の子どもの様子について度々記し、日本ほど子どもが親切に扱われ、子どものために深い注意が払われる国はないと言っている。甘やかされると増長してしまいそうだが、日本の子どもには両親を敬愛し、老年者を尊敬するという特性が深くしみ込んでいるとも述べている。中でも注目されるのは、おんぶに関する記述が多いことである。「日本その日その日2」には、「小さな子どもを一人家へ置いていくようなことは決して無い。彼等は母親か、より大きな子どもの背中にくりつけられて、とても愉快地に乗り廻し、新鮮な空気を吸い、そして行われつつあるもののすべてを見物する」と記されている。おんぶの習慣のないアメリカ人には、背中にくりつけられ一見自由を奪われているように見える子ども達が、母親や年長者と行動を共にすることがこの上なく楽しく嬉しそうだったのが驚きであったのだろう。世界でもまれにみる多くの子どもの歌が生まれたこの童謡運動は、大正デモクラシーという時代背景と共に、日本の家族の在り方、日本人の伝統的な家族観も反映しながら大きな流れを作っていっ

たとえられるであろう。

3) 昭和以降の子どもの歌

昭和に入り、軍国主義の時期を経て、第二次大戦後には子どもの心情や人間らしい表現にあふれていた童謡がその姿を取り戻していった。

それまで童謡は子どもの歌唱で広まっていたが、昭和 24 年に音楽大学出身の声楽家が童謡を歌うラジオ番組「うたのおばさん」が始まり、子どもの持つかわいらしさやあどけなさを魅力としていたそれまでの童謡が、大人の豊かな声と高い音楽性で歌われるようになった。また、この番組では、まど・みちお、小林純一、サトウハチロー、佐藤義美、与田準一、茶木滋など、戦前からのベテラン詩人に作詞を、團伊玖磨、芥川也寸志、中田喜直、大中恩、磯部俣らの新進作曲家に作曲を委嘱し、次々に新しい子どもの歌が生まれていった。作曲家の服部公一氏は、鈴木三重吉編集の「赤い鳥」に始まる大正期の「童謡運動」が童謡の第一時代とすると、この「うたのおばさん」の時代は童謡の第二時代であると位置づけている。戦争による様々な抑圧を体験した詩人・音楽家達だけでなく、国民全体が美しい芸術を心から望んでいたことが、新しい子どもの歌の誕生を生み出す素地となったとも言っている。

昭和 31 年（1956 年）には作曲家磯部俣の提案で、宇賀神光利、大中恩、中田一次、中田喜直の 5 人が童謡創作グループ「ろばの会」を結成した。「よい詩によい曲を」のスローガンにより、委嘱を受けて作曲するだけでなく、自分たちで自発的に詩を選び、出来上がった曲をお互いに批評しあってさらに完成度の高い作品に仕上げた。平成 12 年（2000 年）の解散までに、8 回の新作中心のコンサートや 6 冊の楽譜出版、多くのレコード録音をおこなった。「赤い鳥」による童謡運動は詩・詩人からその機運が高まっていたが、「ろばの会」は作曲家による音楽がその牽引役であったといえるであろう。この「ろばの会」に詩を寄稿していた詩人の一人にまど・みちおがいた。

その後、放送メディアもラジオからテレビに主力が移り、子ども向けの番組が多く制作され、「ろばの会」の次世代の作曲家湯山昭、服部公一、溝上日出夫、越部信義、佐藤真らが作曲した子どもの歌が、それらを通して広まっていった。

3. 詩人 まど・みちお

まど・みちお（本名 石田道雄）は、明治 42 年（1909 年）11 月 16 日、山口県徳山市（現周南市）に生まれた。警察電話の整備工だった父親が台湾に移住したため、母は兄妹を連れて同行し、道雄一人が母方の祖父のもとに残されてしまった。なぜ道雄だけを残して行ったのだろうか。母親が最も必要とされる幼児から児童期にかけて、離れて暮らさなければならなかったことは、道雄の人間形成に大きな影響を与えたと想像するに難くない。道雄は 3 年生を終えるまで祖父と二人、徳山で暮らすことになる。後にまど・みちおは、阪田寛夫氏との対談で、自分ひとりが残された理由を「台湾の父親からの仕送りを途絶えさせぬためではなかったか」と回想している。

父親の仕事も安定し、道雄はようやく 10 歳で台湾に渡った。その後台北工業学校に入学。こ

の頃から詩作を始める。台北工業学校卒業後は、台湾総督府に就職し、道路や架橋工事の監督として仕事をしてきた。22歳で台北ホーリネス教会にて洗礼を受ける。25歳（1934年）の時、幼児向け雑誌「コドモノクニ」に投稿し、日本の童謡の開拓者であり第一人者である北原白秋に認められ、詩と童謡の世界にデビューした。この頃からまど・みちおをペンネームとし創作活動が盛んになり、作品発表誌も「おはなしの木」（子供研究社）「文芸台湾」（台湾文芸家協会）などの雑誌や、「信濃毎日新聞」など広がっていった。28歳（1937年）で同人たちと同人詩誌「昆虫列車」を創刊し、主な作品発表の舞台とした。昭和18年（1943年）に台湾で現地召集され、東南アジアの前線で兵士として戦い、昭和21年（1946年）広島県大竹に復員する。この時期にも日記と短歌を書き続けていた。

昭和23年（1948年）、台湾時代から交流があった先輩与田準一氏が上京を促し、その紹介で婦人画報社に入社。これは「コドモノクニ」の復刊のためだったが、結局復刊ではなく、月間幼児雑誌「チャイルドブック」の創刊に変わった。この部門が後に、国民図書刊行会（現チャイルド本社）に転じ、まど・みちおは編集者として勤務する傍ら、小さな雑誌や出版物に詩の寄稿を続けていた。昭和31年（1956年）に「ろばの会」が結成されたこともあり、精力的に子どもの歌の詩を発表し、昭和34年（1959年）国民図書刊行会を退社する。その後の1960年代から70年代にかけての十数年間は、まど・みちおの最も作品数の多い時期に当たる。詩集の他に以下のような子どもの歌の曲集が出版された。

1963年「ごはんをもぐもぐ おかあさんと子どものための歌曲集」（フレーベル館）

1963年「ぞうさん まど・みちお子どもの歌100曲集」（フレーベル館）

1966年「保育のための実技指導Ⅰ ゆびあそび」（チャイルド社）

「リズムと生活シリーズNo.2 おはよう・こんにちは」（全音楽譜出版社）

「リズムと生活シリーズNo.3 かんさつしよう」（全音楽譜出版社）

「リズムと生活シリーズNo.4 たのしい行事」（全音楽譜出版社）

1971年「保育名歌12カ月 ぱびぷべぼっつん」（音楽春秋社）

「保育名歌12カ月 ぼろんぼろんの春」（音楽春秋社）

1976年「こどもの歌曲集 おおきい木」（ドレミ楽譜出版社）

1994年「ぞうさん まど・みちお子どもの歌102曲集」（フレーベル館）

このように、多くの子どもの歌の詩が生まれた背景には、50歳で退職し、詩作活動に専念できるようになった事情のほかに、昭和30～40年代にかけて保育運動が高まり保育や幼児教育の現場から新しい子どもの歌やあそびうたが求められた時代背景もあるという。まど自身も子どもの遊びや体のリズムに興味を持っていたと語っており、詩人・作曲家・保育者が一体となって、新しい子どもの歌を実践していた時代であった。

4. 「ぞうさん まど・みちお こどものうた 102曲集」

子どもの歌の楽譜集は、現在様々な種類が出版されており、その編纂の目的も方法も多岐に渡っている。その多くに、まど・みちおの詩による歌が散見されるが、本研究に当たっては、まど・

みちおの詩による子どもの歌をまとめた形で分析することが必要と考えた。曲集の中でも、1963年発刊の「ぞうさん まど・みちお子どものうた100曲集」は、掲載曲すべてがまど・みちおの詩による歌である。1994年には、これに新たな2曲を加え「ぞうさん まど・みちお子どものうた102曲集」として改訂版が発刊されている。改訂に当たってまど・みちおが自ら監修していることや、戦後、子どもの歌の創作をリードした「ろばの会」の5人の作曲家を含め28人の作曲家の豊かな音楽性がみられること、などからこの102曲集について考察することとした。

1) 詩についての考察

まど・みちおの歌を俯瞰してみると、いくつかの成り立ちやその特徴が見えてくる。それらについて考察していく。

(1) 擬人法

人でないものを人に見立てて表現する修辞法の一つである。曲集では、102曲中56曲に見られた。

「おちゃわん」(作曲 一宮道子)

一、あなたはだあれ	二、わたしはちゃわん
そっとたたいてきました	かわいいおへんじいしました

茶碗という身近な道具に擬人法で命を吹き込んでいる。〈そっとたたいて〉や〈かわいいおへんじ〉からは、静けさと同時に耳を澄ますと陶器の硬く澄んだ音が聞こえてくるようである。大人であれば〈きました〉に対して〈おへんじありました〉となるであろうところを、〈おへんじいしました〉とすることで、尋ねたのはまだ幼い子どもであることを、子どものことば使いによって感じさせているのではないだろうか。

「うさぎさんがきてね」(作曲 富田 勲)

一、うさぎさんがきてね おなまえつけてといました
ピョンタちゃんにつけたら ピョンとはねて
うふんとわらっていきました
二、すずめさんがきてね おなまえつけてといました
チュンコちゃんにつけたら チュンとないて
うふんとわらっていきました

動物を擬人化した詩も多く見られる。「うさぎさんがきてね」は、動物を通して一人ひとりに名前があり、その名前と呼ばれることのうれしさを表現している。〈うふん〉の一言で、どんなにうさぎが喜び、満足し、誇らしげなのかがうかがわれる。

(2) 比喩

擬人化と同様に、言葉そのものの意味ではなく何かに例えて表現する比喩も 32 曲に見られた。つばめの飛ぶ様子から、空をすべり台と表現したり、夕立を洗濯屋、しゃぼん玉を小包など、子どもの身近なものに例えている。また、イチゴをサンタクロースの帽子、お砂糖を小雪などはっきりした色彩を感じる例で表わしている。ひよこちゃんのお弁当をお米の粒といたり、ゴム長靴をぞうさんのあしということで大きさのイメージも広げている。「おもちつき」(作曲 磯部 俣)では臼の中に入れられたもち米の色の白さや、搗き上がった大きな餅の塊、小さくちぎられた餅を、それぞれ<かきねのゆき>や<おやおた>、<ぴよぴよちゃん>と例えており、肌触りや温度感など触覚を刺激する表現になっている。「かみなりごろごろ」(作曲 湯山 昭)では、雷の音をかえるの歌やうがいやいびきなどに例え、「はしろうよ」(作曲 富田 勲)では耳元なる風をオルゴールと表現し、子どもにわかりやすい音に置き換えている。つららや入道雲を例えたドロップやソフトクリームは、形だけでなくそれらの味や香りまでも思いださせる。このように、聞き手の五感を刺激する言葉を比喩として用い、詩の世界を一層イメージしやすくさせていると言えるのではないだろうか。

表 1 比喩の例

	曲 名	比 喩
14	やまあらしさん	背中 = オーバー
19	ひよこちゃんのやまのぼり	お弁当 = お米の粒 山 = お母さんの背中
22	つばめさん	空 = すべりだい
24	そよかぜゆうびんやさん	ちょうちょ = 自転車
25	春の風	かぜ = ゆび・おんがく・ハンカチ
27	チューリップがひらくとき	チューリップ = ラッパ しずく = しゃぼんだま
28	ポンポンダリア	ポンポンダリア = こびとのおそらのはなび はち = ひこうきにのったおきゃく
29	いちご	いちご = サンタクロースのぼうし おさとう = こゆき
31	びわ	は = ろばさんのおみみ
32	あめあめふるひ	ごむながぐつ = ぞうさんのあし こうもりがさ = おうち
33	あめのこびと	あめ = こびと
34	ゆうだちせんたくや	ゆうだち = せんたくや
35	かみなりごろごろ	かみなり = かえるのうた・かぜけのうがい どろぼうのいびき
36	あめあがり	はな・はっぱ = ふね
37	にゅうどうぐも	にゅうどうぐも = ソフトクリーム
41	そらのはなばたけ	そら = はなばたけ ほし = つぼみ

46	おちば	おちば=ボート・ぶらんこ・ちょうちょ
47	ふゆのおしらせ	おちば=ゆうびん
48	さむがりさん	おでこ=て
49	しもばしらふみ	ざっく=おんがく
50	ゆげのあさ	ゆげ=きしゃぼっほのけむり
53	おもちつき	おもち=かきねのゆき・おやぶた びよびよちゃん
57	つららのドロップ	(つららのしずく) =ドロップ
58	ちびちゃんつらら	つらら=クレヨン
60	こおれふゆよ	フナとメダカ=星 池・沼・川=銀のじゅうたん 畑・丘・森=鉄の広場 風・谷・峰=冬の宮殿 空=かいだん
64	ボタンのぼうや	(ボタンホール) =トンネル
70	せっけんさん	せっけんさん=かあさん
77	ゆび	つめ=かお
78	ドーナッツ	ドーナッツ=サンタクロースが投げた輪
91	はしろうよ	かぜ=オルゴール
96	しゃぼんだま	しゃぼんだま=こづつみ
102	ドロップスの うた	なみだ=ドロップス

(3) オノマトペ

オノマトペとは擬音語・擬態語と呼ばれることばの総称である。古代ギリシャ語にその語源はあり、「造語すること、名前を作ること」の意味を持っていた。日本語オノマトペ辞典によると、オノマトペは、人間の発声器官以外から出た音を表した擬音語、人間の発声器官から出した音声で、一つ一つの音に分解できない音を表した擬声語、音のないもの、または聞こえないものに対して、その状況のある音が持つ感覚で表現した擬態語に分類されるとしている。

葛西(2012)は、「こどものうた200」(小林美実編 チャイルド本社)において、オノマトペを①視覚②聴覚③触覚④動作⑤気分・心情の5項目に分類し、考察を行なっている。最も多かったのは動作のオノマトペであり、次いで聴覚・視覚・触覚の順であった。これは子どもを取り巻く環境である保育現場と家庭におけるオノマトペの使用実態と一致していたという。本稿でも同様の分類を試みた。表1は、102曲集の中から抽出したオノマトペの分類である。

表2 抽出されたオノマトベの分類

	視 覚	聴 覚	触 覚	動 作	気分・心情	総 数
オノマトベ数	17	63	5	61	0	146
割合	11.6%	43.2%	3.4%	41.8%	0.0%	100.0%
オノマトベの例	きらきら もくもく ぶくぶく	ぐうぐう ちりりん がやがや	ふっくら そよそよ ほかほか	びよん もぐもぐ ごそごそ	なし	

表2のように、全102曲のうち70曲からオノマトベが抽出された。これは全体の69%にあたり、先の葛西の研究結果の60%よりも高い割合である。内訳は「動物の歌」23曲中16曲(69.6%)「季節の歌」40曲中28曲(70%)、「いろいろな歌」39曲中26曲(66.7%)であった。「こどものうた200」では内訳がそれぞれ「うたあそび」51%、「園生活」55%、「行事」54%、「季節」77%、「いろいろなうた」63%であることから、季節の歌からのオノマトベの抽出率が高いが、その他の区分では多少のばらつきがみられる。それに比べまど・みちおの詩による子どもの歌は、どの区分でもほぼ70%に近い割合でオノマトベが抽出されている。また、葛西によると、最も抽出の多かったオノマトベは動作に関するものだったが、まど・みちおの場合は聴覚に関するオノマトベであることがわかった。まど・みちおは、徳山で祖父と暮らしていた頃、田んぼでスズメノテッポウをくわえてふいたとき「金の針のような音がきれいに光って出て行った」と回想している。また、お墓参りに行き、花筒へ水を注ぐと「ドレミハソラシドレミハソラシ」と空へ音が上っていくようだったとも述べている。音に対する、まど・みちおの感性が、字数の限られた童謡での聴覚オノマトベに凝縮されているのではないだろうか。また、子どもの言葉に対する感受性を天才的にとらえ、言葉の意味以外のひびきを最も輝かしく生かした詩が童謡であると考えたまど・みちおの一貫した詩作への思いを感じることができる。

(4) 音の繰り返し

音の繰り返しが多く見られるオノマトベと同様に、ことばの一部の音を繰り返すことで、フレーズにリズムが生まれる。曲集では「とらのうた」「ちゅーりっぷがひらくとき」「ポンポンダリア」「ハンカチのうた」「アップル・パイ」「はみがきのうた」「プレゼント」にみられた。

「プレゼント」(作曲 大中 恩)

一、ほくがみつけた くさのはな 二、ママのたんじょうび いつかしら
 きれいだ きれいな ママにあげよう きょうなら いいな ママにあげよう
 プ プププ プププ プレゼント プ プププ プププ プレゼント

三、ラッパふきふき もっていこう
 あとから ポチも ついておいで
 プ プププ プププ プレゼント

<プレゼント>のプが繰り返されているのは、うれしそうに吹いている草笛の音であろうか。足取りも軽やかに弾んでいる様子が表されている。

「ハンカチのうた」(作曲 中田喜直)

一、ハンカチ カチカチ

まっしろ ハンカチ

しかくにたたんだ

しわなしハンカチ

カチカチカチ

みんなが かあさんに もらって

コツコツ コツコツ おでかけ

二、ハンカチ カチカチ

まっくろ ハンカチ

くしゃくしゃ まるめた

しわくちゃハンカチ

クチャクチャクチャ

みんなが かあさんに わたしに

コツコツ コツコツ おかえり

1節目は、ハンカチの<カチ>の繰り返しによって、擬音語の<カチカチ>や擬態語の<かちり>を連想させ、しわのないハンカチの直線的なイメージを強調している。2節目は擬態語の<くしゃくしゃ><くちゃくちゃ>で、1節目と対照的に丸められてしわくちゃになったハンカチを表している。子音<K><T>が多用された硬い響きが特徴の歌である。

このたび「ぞうさん まどみ・みちお 子どもの歌 102 曲集」の中で、現在出版されている楽譜とは異なる詩がいくつか見られた。「ハンカチのうた」もその1曲である。2節目の下線部<クチャクチャクチャ>が多くの楽譜では<カチカチカチ>となっている。「カチ」と「クチャ」では響きそのものや、その響きから連想させるものやイメージがまるで違ってくる。

「子どもは幼ければ幼いほど言葉の天才です。(中略)～わけてもことばの「ひびき」に対する感受性は素晴らしいものです。幼ければ幼いほどひびきに敏感でひびきに全うに感能し、感動できるのです。ひびきとは言葉を意味とひびきに分けて考えたときの意味以外のすべてで、リズム、アクセント、イントネーション、を含んだ五十音が織りなすアラベスクとでもいうべきもので、これらを最も輝かしく生かした詩が、童謡なのです。」と、まど自身が述べているように、言葉の響きは歌の大変重要な要素であり、作詞者が意図しないところで言葉がかわってしまうことはあってはならないことだと考える。

「まど・みちお 詩全集」や「ぞうさん まどみ・みちお 子どもの歌 100 曲集」「ぞうさん まどみ・みちお 子どもの歌 102 曲集」では<クチャクチャクチャ>となっていることから、筆者は<クチャクチャクチャ>と歌うことが妥当だと判断している。

(5) 問いかけと答え

「ぞうさん」が応答の詩であることは冒頭でも述べたが、同様の応答は「はこのなかの うさぎさん」「きりんさん」「やまあらしさん」「ひよこちゃんのやまのぼり」「なみとかいがら」など曲集中 12 曲に見られた。

「やまあらしさん」(作曲 中田一次)

一、やまあらしさん もぐもぐさん

もぐもぐひとりで なにいつてるの

あさ ひる よるまで このオーバーじゃ

とにかく おもい おもい

二、やまあらしさん もぐもぐさん

もぐもぐひとりで なにいつてるの

はる なつ あきまで このオーバーじゃ

とにかく あつい あつい

子どもの問いかけに動物が答える形式は「ぞうさん」と同様で、擬人法で身近な動物が友達のように話しかけている。「やまあらしさん」では、びっしりととげのはえた毛皮をもつやまあらしの容姿をユーモラスに捉えている。動物特有の口をもぐもぐさせている様子を、ぶつぶつ独り言を言っている人間のように見立てて、親しみを込めて<もぐもぐさん>と呼びかけ、<なにいつてるの>と尋ねると、まるでオーバーを着ているようだ<おもいおもい><あついあつい>と答えている。これらが、1節の中で応答の形をとっているのに対して、1節が問いかけで2節が答えの応答の形も見られた。

「とけいさん いつねるの」(作曲 中田喜直)

一、とけいさん いつねるの

かっちゃん こっちゃん

かっちゃん こっちゃん

よるも はたらいて

二、わたしがね もしねたら

あっちゃんも あさねぼ

こっちゃんも あさねぼ

だから ねませんよ

(6) 呼びかけ (問いかけ)

曲集中 24 曲に見られた。作者が詩中の人や物に呼びかけたり、逆に詩中の登場者 (物) が読み手に対して問いかけるものである。

「でぶいもちゃん ちびいもちゃん」(作曲 湯山 昭)

一、でぶいもちゃん

つちのなかでなにしてたの

もぐらとおすもうなんかしてたのかい

歌い手一人ひとりが、でぶいもちゃんやちびいもちゃんに語りかけるように歌うことができる。

二、ちびいもちゃん

つちのなかでなにしてたの

みみずとけんかなんかしてたのかい

「ふゆのおしらせ」(作曲 別宮貞雄)

一、ふゆのおしらせ

おちばのゆうびんびん
くまさんがよんで
もにゃもにゃよんで
かあさん らいねんまで
ねんねしましょう

二、ゆきのおしらせ

おちばのゆうびんびん
うさちゃんがよんで
もごもごよんで
かあさん しろいふく
だしてちょうだい

詩の中の登場者のせりふが呼びかけの表現になっている。せりふが手紙文で書かれているのが「やぎさんゆうびん」である

「やぎさんゆうびん」(作曲 團 伊玖磨)

一、しろやぎさんから おてがみついた
くろやぎさんたら よまずにたべた
しかたがないので おてがみかいた
さっきのおてがみ ごようじなあに

二、くろやぎさんから おてがみついた
しろやぎさんたら よまずにたべた
しかたがないので おてがみかいた
さっきのおてがみ ごようじなあに

これは、1939年に「カタカナドウブツエン」に掲載された「ヤギサンユウビン」を改訂したものといわれている。

一、オヤヤギカラキタ オテガミヲ

コヤギハメエメエ タベテカラ

「ゴハンジャナクテ オテガミモ

クダサリヤイイノニ カアサンハ」

二、コヤギカラキタ オテガミヲ

オヤヤギメエメエ タベテカラ

「ゴハンジャナクテ オテガミモ

クレレバイイノニ ウチノコハ」

親子のヤギを白ヤギと黒ヤギに変えたことで、鏡に写った鏡のように、終わりのない繰り返しの不思議さやおもしろさが強調されたのではないだろうか。多くの出版楽譜が<さっきのおてがみ>を<さっきのてがみの>と記載しているが、「ヤギサンユウビン」も「やぎさんゆうびん」も共に<さっきのおてがみ>となっている。確かに<さっきのおてがみ>では<s a k k i n o o t e g a m i>のようにオの母音が続き、<お手紙>の言葉が伝わりにくく、歌う際に注意が必要である。しかし他の詩では、それまで使っていた言葉が、途中で急に変わる例は見られない。また、<ごようじ>に対応する言葉としては<てがみ>より<おてがみ>がふさわしいのではないのだろうか。「ふしぎなポケット」の中で、<ポケットをたたくと>の部分の間違って<ポケットをたたけば>と歌った演奏に対して、意味は同じであっても<けば>が言葉として響きが汚いことや、食べ物であるビスケットがいかにもパーッと散らばったようなおいしくなさそうな感じがすることから、原詩のように歌ってほしいと主張したと言われている。まど・みちおの言葉への強い思いがうかがわれるエピソードである。以上のことから、筆者は<おてがみ>と歌うこと

がふさわしいと判断している。

2) 音楽についての考察

「ぞうさん まど・みちおの詩による子どものうた 102 曲集」には、「ろばの会」の5人の作曲家を含め28人が作曲している。下記は、曲ごとの拍子、調性、最低音・最高音と、その音域度数を表にしたものである。

表3 曲ごとの拍子、調性、最低音・最高音と、その音域度数

No.	曲名	作曲家	拍子	調性	最低音	最高音	音域度数
1	ぞうさん	團 伊玖磨	3/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9
2	うさぎ	菅野 浩和	2/4	変ニ長調	・変ニ	・・変ニ	8
3	うさぎさんがきてね	富田 勲	2/4	ハ長調	・ハ	・・ハ	8
4	はこのなかのうさぎさん	中田 一次	2/4	変ホ長調	・変ホ	・・変ホ	8
5	やぎさん ゆうびん	團 伊玖磨	2/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9
6	きりんさんのでんわ	中田 喜直	4/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9
7	きりんさん	中田 喜直	4/4	へ長調	・ハ	・・ハ	8
8	おさるのやきゅう	磯部 俣	2/4	ニ長調	口	・・ホ	11
9	おさるがふねをかきました	團 伊玖磨	2/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9
10	おさるのゆうびん	宇賀神光利	4/4	ト長調	口	・・ホ	11
11	こどものくま	中田 一次	2/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
12	とらのうた	湯山 昭	3/4	ホ長調	口	・・嬰ハ	9
13	あかちゃんカンガルーさん	別宮 貞雄	2/4	ハ長調	・ハ	・・ニ	9
14	やまあらしさん	中田 一次	2/4	変ホ長調	変口	・・変ホ	11
15	小鳥がいない	石桁真礼生	3/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9
16	ことり	萩原 英彦	3/4	ト長調	・ニ	・・ニ	8
17	ふくらすずめさん	大中 恩	2/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9
18	ころりんたまご	則武 昭彦	4/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
19	ひよこちゃんをやまのぼり	有島 重武	6/8	ニ長調	・ニ	・口	6
20	かえるのうた	細谷 一郎	2/4	ハ長調	・ハ	・・ニ	9
21	ペンギンちゃん	中田 喜直	4/4	ト長調	・ニ	・・ホ	9
22	つばめさん	中田 一次	3/4	ハ長調	・ハ	・・ハ	8
23	しちめんちょうのうた	大中 恩	2/4	ト長調	・ニ	・・ニ	8
24	そよかぜゆうびんやさん	中田 喜直	2/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9

25	春の風	宇賀神光利	4/4	ニ長調	・ニ 口	・・ホ ・ト	9 6
26	一ねんせいはいいな	團 伊玖磨	2/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
27	チューリップがひらくとき	宇賀神光利	4/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
28	ポンポンダリア	團 伊玖磨	2/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
29	いちご	宇賀神光利	2/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
30	くさのはっぱ	服部 正	2/4	変口長調	・ニ	・・ニ	8
31	びわ	磯部 俣	3/4	ハ長調	・ハ	・・ハ	8
32	あめあめふるひ	中田 一次	4/4	ホ長調	・ホ	・・ホ	8
33	あめのこびと	箕作 秋吉	2/2	ヘ長調	・ハ	・・ハ	8
34	ゆうだちせんたくや	服部 公一	4/4	ヘ長調	・ハ	・・ニ	9
35	かみなりごろごろ	湯山 昭	3/4	ヘ長調	・ハ	・・ニ	9
36	あめあがり	中田 喜直	2/4	ヘ長調	・ハ	・・ハ	8
37	にゅうどうぐも	服部 正	2/2	ヘ長調	・ハ	・・ハ	8
38	なみのおはなし	中田 喜直	2/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
39	なみとかいがら	中田 喜直	4/4	ハ長調	・ハ	・・ハ	8
40	そらにてんてん おほしさま	湯山 昭	4/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
41	そらのはなばたけ	中田 喜直	4/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
42	門のコスモス	團 伊玖磨	4/4	ト長調	・ニ	・・ホ	9
43	かき	萩原 英彦	2/4	ホ長調	・嬰ハ	・・ホ	10
44	でぶいもちゃんちびいもちゃん	湯山 昭	2/4	ヘ長調	・ハ	・・ニ	9
45	まめさん	平尾貴四男	2/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
46	おちば	萩原 英彦	2/4	ト長調	・ハ	・・ニ	9
47	ふゆのおしらせ	別宮 貞雄	2/4	ホ長調	口	・・嬰ハ	9
48	さむがりさん	湯山 昭	4/4	ホ長調	口	・・嬰ハ	9
49	しもばしらふみ	服部 公一	2/4	ハ長調	・ハ	・・ニ	9
50	ゆげのあさ	宇賀神光利	2/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
51	やきいも	磯部 俣	2/4	ヘ長調	・ニ	・・ニ	8
52	なっとうぼうや	服部 公一	4/4	ハ長調	・ハ	・・ニ	9
53	おもちつき	磯部 俣	2/2	ヘ長調	・ハ	・・ニ	9
54	はねつきうた	中田 喜直	4/4	ト長調	・ニ	・・ホ	9
55	ゆきうさぎ	萩原 英彦	2/4	変ホ長調	変口	・・ハ	9
56	あられこんころこん	服部 公一	2/4	口短調	口	・・ニ	10
57	つららのドロップ	中田 一次	2/4	ヘ長調	・ニ	・・ハ	7

58	ちびちゃんつらら	中田 喜直	4/4	口短調	・ニ	・・嬰ハ	7
59	しりとりうた	入野 義郎	4/4	ハ長調	・ハ	・イ	6
60	こおれふゆよ	大中 恩	2/4	変ホ長調	変口	・・変ホ	11
61	つんつんつばき	入野 義郎	2/4	ハ長調	・ニ	・・ハ	7
62	てのゆびさん	宇賀神光利	4/4	ニ長調	・嬰ハ	・・嬰ハ	8
63	ねこやなぎ	服部 公一	4/4	ヘ長調	・ハ	・・ニ	9
64	ボタンのぼうや	宇賀神光利	2/4	ヘ長調	・ヘ	・・ニ	6
65	ハンカチのうた	中田 喜直	4/4	ニ長調	口	・・ニ	10
66	ブラッシのうた	中田 喜直	4/4	ハ長調	・ホ	・・ハ	6
67	なかよしスリッパ	萩原 英彦	2/4	ヘ長調	・ハ	・・ニ	9
68	とうさんのくつ わたしのくつ	服部 公一	4/4	ハ長調	・ハ	・・ハ	8
69	クレヨンちゃん	大中 恩	2/4	ヘ長調	・ハ	・・ハ	8
70	せっけんさん	富永 三郎	2/4	ヘ長調	・ハ	・・ニ	9
71	おちゃわん	一宮 道子	2/4	ニ長調	・ニ	・口	6
72	とけいさんいつねるの	中田 喜直	4/4	ニ長調	・ニ	・口	6
73	つりかわさん	磯部 俣	4/8	ニ長調	・ニ	・・ニ	8
74	じどうしゃぶぶぶ	中田 喜直	4/4	ハ長調	・ハ	・・ニ	9
75	ぺろりんちゃん	湯山 昭	4/4	ト長調	口	・口	8
76	くしゃみのうた	菅野 浩和	2/4	ヘ長調	・ハ	・・ニ	9
77	ゆび	宇賀神光利	4/4	ニ長調	・ニ	・口	6
78	ドーナッツ	溝上日出夫	2/4	変ホ長調	・ハ	・・ニ	9
79	アップル・パイ	萩原 英彦	2/4	変ホ長調	変口	・・変ホ	11
80	マシュマロ	萩原 英彦	4/4	ホ長調	口	・・嬰ハ	9
81	わからんちゃん	大中 恩	2/4	ヘ長調	・ハ	・・ハ	8
82	ああでもないこうでもないのうた	いずみたく	4/4	ハ長調	・ハ	・・ハ	8
83	トッピンポウとピンピクリン	富田 勲	2/4	ニ長調	・ニ	・・ホ	9
84	ふしぎなポケット	渡辺 茂	2/4	ト長調	・ニ	・・ニ	8
85	あくしゅでこんにちは	萩原 英彦	4/4	ハ長調	・ニ	・・ニ	8
86	ぷるるんるん	服部 公一	4/4	変口長調	・ハ	・変口	7
87	おひさまにここに	則武 昭彦	2/4	ハ長調	・ハ	・・ハ	8
88	はみがきのうた	岩河 三郎	4/4	変ホ長調	・変ホ	・・変ホ	8
89	はなかみしゅん	湯山 昭	2/4	ハ長調	・ホ	・・ハ	7
90	おはようおやすみ	富永 三郎	3/4 4/4	ニ長調	・ニ	・・ニ	8

91	はしろうよ	富田 勲	4/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9
92	あそびましょ	有島 重武	4/4	ハ長調	・ニ	・・ハ	7
93	プレゼント	大中 恩	2/4	変ホ長調	変口	・・ハ	9
94	おじいさんおばあさん	大中 恩	4/4	変ホ長調	変口	・・変ホ	11
95	ぼくとママ	萩原 英彦	2/4	ニ長調	口	・・ニ	10
96	しゃぼんだま	宇賀神光利	4/4	ホ長調	・嬰ハ	・・嬰ハ	8
97	ふわりうかんだしゃぼんだま	宇賀神光利	2/4	変ホ長調	・変ホ	・・ハ	6
98	つみき	中田 喜直	2/4	ハ長調	・ハ	・・ホ	10
99	ウォーター・シュート	大中 恩	2/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9
100	たなをつくりましょう	磯部 俣	2/4	ト長調	・嬰ハ	・・ホ	10
101	一ねんせいになったら	山本 直純	4/4	へ長調	・ハ	・・ニ	9
102	ドロップスのうた	大中 恩	2/4	ニ長調	口	・・ホ	11

①拍子

102曲の拍子の構成は以下のものであった。なお、いずれの拍子にも、基準の音符が二分音符、四分音符、八分音符を含むものとする。

表4 拍子の構成

拍子	2拍子	3拍子	4拍子	6拍子
曲数	55曲	8曲	38曲	1曲
割合	54%	8%	37%	1%

表4から、全体の90%が2拍子と4拍子であることがわかる。高倉・清水（1995）の研究では、保育現場で歌われている幼児歌曲の中に6/8拍子が少ないのは、音楽教育の初歩の段階からの親しみがないためではないかと述べている。これらの曲が保育者の選曲によるところが大きいことから、保育者養成に広く活用されているバイエル教則本に6/8拍子の曲がわずかしかり入れられていないことを例に挙げている。また、日本人の大人におけるリズム認知において、二拍子系への偏好があると阿藤・阿部（1996）は述べている。102曲集でも6/8拍子の曲が少なかったのは、6/8拍子だけでなく、3拍を基本とした拍子感が日本の伝統音楽やわらべうたに少なく、3拍子に反応する身体的動きが身につけていない子どもたちが歌うことを考えたためだと思われる。子どもの歌からイメージされる「楽しく」「元気よく」「リズムカルに」などの特徴は、子どもに身近な音楽であるマーチや手合わせ歌のように偶数拍が多数を占めている。歩行や呼吸など偶数拍の優位な身体動作から3拍子の動きを感じるにはそれなりの学習が必要になるだろう。だからこそ、豊かな音楽性を育む上で、子どもにとって歌いやすく親しみやすい曲の他にも、あらゆる要素を併せ持った歌を保育に取り入れる必要があると考える。

②調性

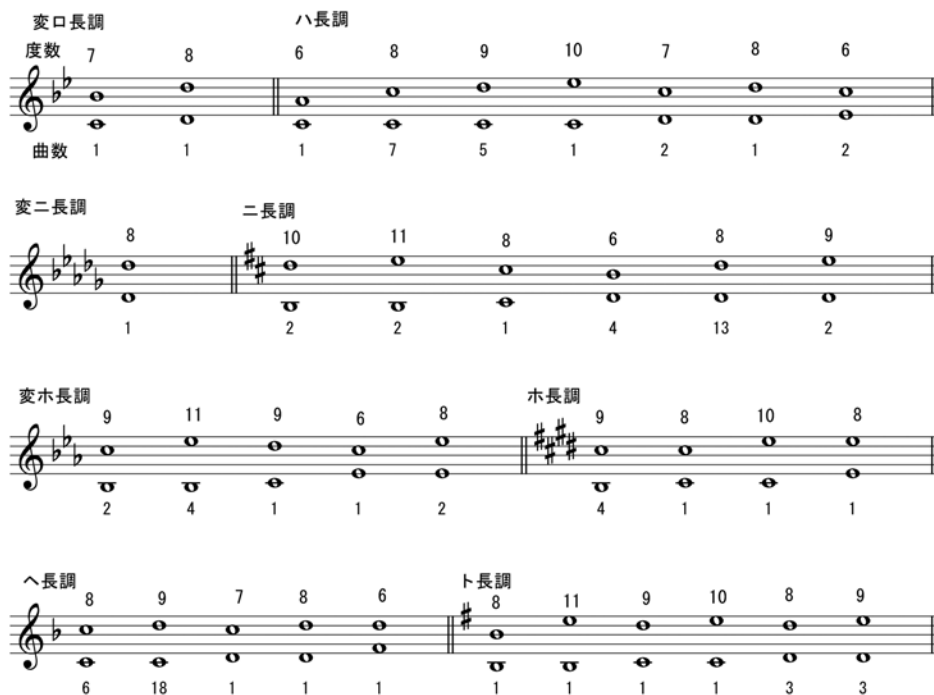
表5 調性の構成

調性	ハ長調	変ニ長調	ニ長調	変ホ長調	ホ長調	ヘ長調	ト長調	変ロ長調	ロ短調
曲数	19	1	24	10	7	27	10	2	2
割合	19%	1%	24%	10%	7%	26%	10%	2%	2%

表5から、全体の99%が長調であることがわかる。短調は「あられこんころこん」(作曲 服部公一)「ちびちゃんつらら」(作曲 中田喜直)2曲だけであった。この2曲は五音音階の中でも民謡音階による性格が強く、和声的短音階の和音進行による短調の性格というよりは、わらべうたのような味わいである。保育現場で歌われている歌を調査し編集された、本学の鍵盤系授業テキスト「幼稚園・保育園のうた」(D O R E M I)の掲載曲でも、95曲中短調はわずか3曲である。アダチ Adachi,M (1996)らは、8～10歳の子ども達に同一曲を楽しい・悲しい両方で歌わせ、どのような感情表現をするのかを調査した。楽しく歌う時は笑みを浮かべアクセントを頻繁に付け大きな声で歌い、悲しい時は顔をしかめ、目を伏せ頭を垂れてゆっくり歌った。つまり、8～10歳の年齢ではすでに長調と短調の違いを感じとり、その感情表現のためにどのようにすればよいのかを心得ていると結論付けている。大人は子どもの健やかな成長を望んでおり、子どもたちが信頼関係のある母親や保育者と、快の情動を共有しながら歌う時、ふさわしいのはやはり長調の曲であろう。作曲家の思いも同様であったと思われる。

次に、長調の中でも二長調とヘ長調が多く、合わせると全体の半数を占めている。下記に、それぞれの調性(長調)における曲ごとの最低・最高音を抜き出し、それらの音域度数と曲数を表示した。

③音域



譜1 最低・最高音と音域度数および曲数

音域について、へ長調 27 曲中では・ハ～・・ニの 9 度音域の曲数が 18 曲と最も多く、ニ長調 4 曲中では、・ニ～・・ニの 8 度音域の曲数が 13 曲と最も多かった。調性は異なるが、いずれもほぼ同じ音域で曲が構成されていることがわかる。細田（1994）は現代のアニメーションの主題歌はイ～・イの音域で作曲されたものが多く、幼児の声域の調査結果に一致するとしている。子どもの声域を断定することは難しいが、曲集の曲が作曲された昭和 30 年代と比べると、住環境や遊びの変化で大きな声、高い声を出すことが少なくなり、声域も低くなったのではないかと考えられる。作曲家の服部公一氏も子どもたちの声が低くなっていると述べている。そうすると、この曲集の多くの曲が現在の子どもたちの声域からは少し高めであるといえるのではないだろうか。

へ長調では、9 度の曲と・ハ～・・ハの 8 度音域の曲も含めると 24 曲になり、89%を占めた。残る音域も 9 度の範囲内の音であった。一方ニ長調では、8 度・9 度の曲を合わせても 67%であった。6 度・10 度・11 度と音域も多岐にわたり、それらの割合も高かった。・・ホが出てくる曲も 4 曲あり、子どもにとっては歌いにくいと思われる。また、主音から最低・最高音への音程を見てみると、へ長調では下方へ 4 度、上方へ 6 度、ニ長調では下方へ 3 度、上方へ 9 度であった。しかし、ニ長調についてはニ音が最低音の曲の割合が 76%と多数を占めていることから、主音が最低音とも考えられる。つまり、へ長調では主音が音域の中間部にあたり、最低音のハ音が属音のため頻繁に使われ、歌いやすい音域であることや、V から I への終止感がより鮮明に感じられるのではなかと考えられる。一方ニ長調では、主音が音域の下部に当たり、上方の音の動きが強調されているように感じられる。へ長調もニ長調もほぼ同音域で曲が構成されていることは先に述べたが、メロディーラインの成り立ちに差があり、へ長調に比べニ長調のほうが音域上方での音の連続が多く、それが歌唱の難易度にも関係しているのではないかと感じた。

5 おわりに

「ぞうさん まど・みちお 子どもの歌 102 曲集」を通して、歌うだけでなく様々な表現活動の可能性を感じさせる歌に出会った。カバに郵便を届けに行くサルの様子をコミカルに描いた「おさるのゆうびん」（作曲 宇賀神光利）、棚を作ろうとしたら瓶や缶がぞろぞろ出てきて並ぶと歌う「たなをつくりましょう」（作曲 磯部 俣）、などは、劇的な表現方法を用いて演じることができるであろう。一粒一粒のなっとうぼうやが、ご飯の上で引っ張りあったりくっついたり、うれしくてたまらない様子を歌っている「なっとうぼうや」（作曲 服部公一）、鼻や口から息が白く出ている様をくぼぽぽぽ ぽぽぽぽ>と汽車に見立てている「ゆげのあさ」（作曲 宇賀神光利）などは思わず身体が動きだす言葉と音楽のリズムの躍動がある。生活の中での様々な場面を描いた「ぼたんのぼうや」（作曲 宇賀神光利）「はみがきのうた」（作曲 岩河三郎）「はなかみしゅん」（作曲 湯山 昭）「ゆうだちせんたくや」（作曲 服部公一）などは、生活の折にふれ子どもと一緒に歌いたい歌である。

また、筆者は以前からまど・みちおの詩の中に「母」の存在を強く感じていたが、本研究から確信を持つことができた。102 曲の中で 15 曲に直接または間接的に「母」を読み取ることがで

きた。「せっけんさん」(作曲 富永三郎)では、そのいいにおいやあぶくという子ども達を生み出す姿に母を思い、「ウォーターシュート」(作曲 大中 恩)ではウォーターシュートの落下する緊張感の後、母親の笑顔が見えた時の安心感を歌い、「ほくとママ」(作曲 萩原英彦)では大好きなママに愛されているほくの自信を歌っている。まど・みちおは第二次大戦に応召し前線に出発する前日の日記に、妻にあてて母への思いを記している。「お前よりも母上のほうがしのばれる」と言い、会いに来られなかった母の祈りの言葉が「じんじんと空気をふるわせるやうにしてひびいてくる」「見えない程の純粋な形において必ず母上はいらつしやる」と母親への感謝と尊敬の念を述べている。まど・みちおの洗礼後母親も洗礼を受けており、母子の精神的な結びつきは宗教においても一致していたと思われる。

まど・みちおは言葉について「子どもが共感をそそられることばは、分かりやすく、リズムカルで、のんびんだらりと長くなく、子どもの呼吸に合う休止、終止がある、変化があること。何よりも大切なことは曖昧でないこと。」と言っている。〈でぶいもちゃん〉〈ちびすけ〉など、今ではあまり好ましくないストレートな表現が見られるのも、子どもの共感を誘うためであろう。〈大きい〉〈小さい〉では決して感じることのできない相手に対する親愛の情や、善意を持って率直に表現する姿勢があると思う。マスメディアの発達と共に、言葉の使い方、受け取り方に神経を使わなければならなくなった一方で、こうしたストレートな言葉のひびきが敬遠される傾向があるかもしれない。しかし筆者は、歌う側が言葉の品格を損なわないように表現と一体感を持って言葉を発するのであれば、子どもたちと楽しい歌唱活動が十分にできるのではないかと思っている。

参考文献

- 「まど・みちお 全詩集」伊藤英治編 理論社 1992
- 「まど・みちお 研究と資料」谷 悦子 和泉書院 1995
- 「まど・みちお 詩と童謡」谷 悦子 創元社 1988
- 「まど・みちお「ぞうさん」の詩人」文藝別冊 河出書房新社 2000
- 「歌ではじまる幼児教育 童謡の歴史とエピソード」服部公一 チャイルド本社 2002
- 「子どもと音楽」梅本堯夫 東京大学出版会 1999
- 「日本その日その日2」E・S・モース著 石川欣一訳 平凡社 1970
- 「感性の言語学1－オノマトペ再考」仲本康一郎 山梨大学留学センター紀要 2009
- 「こどものうたにおけるオノマトペに関する一考察」
- 葛西健治 子ども教育宝仙大学紀要 2012
- 「幼児の歌における音楽的傾向と学生の意識についての研究」
- 高倉 秋子 清水 敦彦 足利短期大学紀要 1995
- 「子どもの声域とTVアニメ主題歌」細田淳子 日本保育学会大会研究論文集 1994

参考楽譜

- 「ぞうさん まど・みちお 子どもの歌102曲集」株式会社フレーベル館 1995
- 「幼稚園・保育園のうた／ピアノ伴奏曲集」本廣明美・加藤照恵共編 DOREMI 2010

