

<論文>

学校音楽科教育における 2/2 拍子と 4/4 拍子の扱いに関する分析

小野貴史 信州大学学術研究院教育学系
須田直之 横浜市立日枝小学校
山口星香 ITX 株式会社

Analysis on the Treatment of 2/2 Metre and 4/4 Metre in School Music Education

ONO Takashi: Institute of Education, Shinshu University

SUDA Naoyuki: Hie Primary School, Yokohama City

YAMAGUCHI Seika: ITX Corporation

Duple (Cut time =2/2) and quadruple (4/4) metre were strictly codified until the Baroque era. However, after the Romantic era, they were notated arbitrarily. Currently, there is a variety of interpretations, but there is no convincing theory which explains the differences clearly. In this paper, we explore how to explain this problem to school music educators and elementary music theory learners from the aspects of teaching materials, theory and practice.

【キーワード】 韻律=拍子 拍節 リズム把握 2/2 拍子 4/4 拍子

1. はじめに

2/2 拍子と 4/4 拍子は 1 小節内における音価の合計値は等しいながら、音楽的に非常に扱いの難しい問題である。2/2 拍子と 4/4 拍子は偶数系列拍子であり、知覚上 3/4 拍子と 6/8 の分割に比べ差異が感じにくい。また、平成 29 年 3 月告示の小学校学習指導要領（文部科学省）「指導計画の作成と内容の取扱い」（pp.124-128）における各学年の〔共通事項〕に示される「音符、休符、記号や用語」では、2/4, 3/4, 4/4, 6/8 の各拍子しか扱われておらず、中学校学習指導要領では〔共通事項〕における拍子の指定はない。

本研究は、このような 2/2 拍子と 4/4 拍子の差異と取扱いについて現状を調査し、実践的な教育方法を提唱する目的で書かれた。なお、本稿は 1, 3, 4 節が小野、2 節は須田、5 節は山口が中心となって執筆を担当している。

2. 学校音楽科教育における拍子の取り扱い、及び 2/2 拍子の鑑賞教材とその説明方法

我が国の学校音楽科教育において、リズム教育は困難な課題として近年議論の対象とな

っており、平成 20 年度に国立教育政策研究所が実施した「特定の課題に関する調査（音楽）」でも、リズム側面の理解の弱さが指摘されている。

さらに米倉孝と米倉由紀は全国大学音楽教育学会編著の『明日への歌い継ぐ日本の子どもの歌—唱歌童謡 140 年の歩み—』に収録された 153 曲を調査した結果、4/4 拍子は全体の 55%、2/4 拍子は 37%を占めるのに対し 2/2 拍子は 1 曲も含まれていない結果を報告している（米倉 2017）。

公立の学校教育現場では、新しい楽曲を知る際に学習の手立てとして、拍子の感覚をつかませるために手拍子で「拍子打ち」をする場面はあるが、令和元年度現在における現行の学習指導要領及び令和 2 年度（小学校）／令和 3 年度（中学校）完全実施の新学習指導要領（平成 29 年 3 月公示）には、2/2 拍子に関する指導事項は特に示されておらず、表立って「2/2 拍子について指導する」という場面は極めて稀である。

そのような現状ではあるが、小・中学校の音楽科の教科書を取り扱う出版社である教育芸術社と教育出版の教科書には、多くではないが 2/2 拍子の楽曲が登場する。

まず小学校では、教育芸術社の『小学校の音楽』（2015）で、1 年生の鑑賞教材として 2/2 拍子の「ラデツキー行進曲（ヨハン・シュトラウス 父）」が取り上げられているものの、「ラデツキー行進曲」での学習の目的は、「強弱に気を付けながら手拍子を打つこと」が主な目的であるため、拍子が 2/2 拍子である説明は重視されていない。

一方、教育出版の『音楽のおくりもの』（2015）では、教科書の題名にもなっている「音楽のおくりもの」という楽曲が 2/2 拍子で作られており、「全校で歌えるように（もしくは楽器も使って演奏できるように）」という目的で、1 年生から 6 年生の全ての教科書に掲載されている。しかし、この曲についても指導書には 2/2 拍子の指導法は特に明記されておらず、「2 拍子に気を付けて」という指示のみで分母に関する注意事項はない。

また、教育出版の 6 年生の『音楽のおくりもの』には、「ス ワンダフル【器楽】」、「カントリーロード【歌唱および器楽】」、「バイオリンとピアノのためのソナタ（フランク）【鑑賞】」が取り上げられており、教育芸術社に比べて教育出版の方が 2/2 拍子の楽曲を取り上げていることがうかがえる。

学年が進んだ中学校の場合では、アルトリコーダーの「サミング」の導入として、教育芸術社の『中学生の器楽』（2016）と教育出版『音楽のおくりもの』（2011）が共通して 2/2 拍子の「虹の彼方に（Over the rainbow）」を取り上げられている。なお、2016 年度版の『音楽のおくりもの』では、「虹の彼方に」は削除されていた。この「虹の彼方に」の指定速度は、教育芸術社が 2 分音符＝40～44、教育出版が 2 分音符＝48 ぐらいと指定しており、両出版社が「生徒たちが丁寧にサミングをすること」に重きを置いていることがうかがえる。すなわち、両出版社が「虹の彼方に」を 2/2 拍子にて掲載しているのは、ゆったりとした速度にて「2/2 拍子」の楽曲を演奏することで「サミングの技術を取得させる」という教育的配慮を実現するためであると考えられる。

また、アルトリコーダーに関する教材としては、教育芸術社の『中学校の音楽』（2016）

の中に「名曲のテーマをアルトリコーダーで吹いてみよう」というコーナーがあり、2/2 拍子としてモーツァルトの「アイネ クライネ ナハト ムジーク (第2楽章)」とベートーヴェンの「ピアノソナタ第8番 “悲愴” (第2楽章)」が掲載されている。

なお、ベートーヴェンの“悲愴”は、原曲のピアノソナタの拍子は2/4拍子であるが、2/2拍子に編曲されているのは、前述の「虹の彼方に」同様、丁寧な演奏を生徒にさせたいという意図の表れではないかと考える。

その他にも、中学校の器楽の学習のまとめの合奏として、両出版社が共通して2/2拍子の合奏曲を掲載している。教育芸術社が「テキーラ (2分音符=84~92)」, 教育出版が「カントリーロード (2分音符=84 ぐらい)」である。両出版社とも、曲数は限られているものの、器楽の合奏曲として2/2拍子の楽曲を掲載している。

このように、2/2拍子の楽曲を軸として「教育芸術社」と「教育出版」の教科書を比べて見たところ、小学校では「教育出版」の方が2/2拍子を多く取り上げ、中学校では「教育芸術社」の方が2/2拍子を多く取り上げていることがわかった。

また、両出版社とも2/2拍子の楽曲のページの下部に「2分音符を1拍とした2拍子」であることが教科書に書かれているが、特に2/2拍子についての指導法が指導書に書かれているわけではない。各曲の速度の指定から考えるに、学年が上がるにつれて器楽面での教育的配慮として2/2拍子の楽曲が使用されている傾向があることがうかがえる。

以上のことを踏まえ、小学校及び中学校の教材を体系的に精査した結果、説明や扱いの難しい2/2拍子は実は小・中学校の音楽科教育教材として既に用いられている現状が確認できた。以下の節で楽理側面と教育実践例を考察する。

3. リズム (rhythm), 拍節 (pulse), 拍子 (metre) における音楽理論的語用の整理

はじめに、音楽理論の語用の中で、とかく混同されがちなリズム (rhythm), 拍節 (pulse), 拍子 (metre) の3つの用語について整理したい。

そもそも西洋音楽における記譜という概念は、フランスの作曲家・音楽理論家のフィリップ・ド・ヴィトリによって1322年頃に書かれた“*Ars nova notandi*”に拠るところが大きい。ヴィトリはリズムの分割法と記譜法を提唱し、これが西洋音楽の記譜法における“拍子”概念の基盤となった。

記譜された音楽においては拍子とリズムの間にしばしば齟齬が起こる。フランスの音楽美学者であるロラン＝マニュエルはこの現象を「韻律 (=拍子/*mètre*) とリズムの闘い」という表現で、拍子を「計量可能で時間に枠を与え、素材と量 [音の長さ] 及び均衡の要素である」とし、他方リズムは「小節の秩序を整えながら、小節の枠の中に加えられるいろいろな長さを自由に刻む」と区分している (ロラン＝マニュエル 2008)。

ジャン＝ポール・オルスタインは音楽の構成要素を「時間を組織化する三次元の秩序」として①水平性＝旋律, ②垂直性＝和声, そして「時間の合理的細分化とその図形表示を同時に上表現する」③拍子, と分類している。さらにオルスタインはリズムの土台は持続

性、すなわち単一性であるとし、リズムと拍子の語用的相違に厳密な注意を払いつつ、「時間秩序のなかに音楽が入るのを許可するのは拍子」であり、「拍子が音楽に量感を与える」としている（オルスタイン 1991）。

また、リズムと拍子の相違について G.W. クーパーと L.B. マイヤーによると「リズムと拍子の相互作用は複雑である。一方では、ある楽曲の客観的な組織づけ—時間的な諸関係、旋律的・和声的な構造、強弱表現法（デュナーミク）などがアクセントと弱拍（非アクセント）を作り出し、両者の関係を規定している。そして、これらアクセントと非アクセントがなんらかの規則性をもって生じたときに、拍子を特定するように思える。この意味では、リズムを生み出す諸要素が、拍子をまた生み出すのである。」（クーパー・マイヤー 2001）とし、拍子の中にグループ化を感じた時、我々はリズムを感じる、と定義している。

つまり“拍子”の集合体としてパターン認知されれば、それは“リズム”となり、それは一連の時間軸上で保持／反復されれば“拍節”＝時間間隔と定義される。また、拍子は人為的概念操作によってあらかじめ設定もしくは認知基準とされることがほとんどの場合を占めるが、リズムは偶発的にも生成可能であり、その発音パターンをグルーピングすることで、我々は“拍節”感覚を知覚するのである。

ゆえに、等しい間隔で打たれる基本的なリズムが拍節である。つまり、音楽や俳句・短歌のような言語芸術における音韻のつながりといった、時間が組織化された表象は「一定の時間間隔をもって刻まれる拍にしたがう拍節的リズム」（山下 2012）という構造を有している。さらにボブ・スナイダーは音楽心理学の観点から、拍節と拍子の相関関係を「拍子は、パルス（拍節）を伴った拍における強調（アクセント）を規則的に反復するパターンであり、時間的に規則正しく進行する感覚を与えるもの」（スナイダー 2003）と定義している。

4. 2/2 拍子と 4/4 拍子の音楽理論的相違

本節は音楽学の観点から 2/2 拍子と 4/4 拍子を分析する。2/2 拍子はバロック期までの記譜法では *alla breve*（アラ・ブレーヴェ）＝ ♩ と記され、テンポの速い 2 拍子を意味していた。ヨハン・フィリップ・キルンベルガーが 1779 年に出版した大著『純正作曲の技法』では、2/2 拍子を要約すると以下のように説明されている。「この拍子（ ♩ ）は、非常に重厚で強調的に演奏されるが、より遅いテンポが指定されていない限りは書かれた音価の 2 倍の速さで演奏される。」（ヨハン・キルンベルガー 2007）

このキルンベルガーの楽理的説明が、現在でも 2/2 拍子を扱う際に主流を占めており、多くの音楽辞典の記述もそれに従っている。しかし、古典派以降は音価が 2 倍となるルールは無視され、4/4 拍子と 2/2 拍子が恣意的に使い分けられるようになった。

カーリーン・パウルスマイヤーは、ベートーヴェンの 2/2 拍子の作例を挙げつつ、「2/4 拍子に比べて 2/2 拍子は拍のいっそうの細分化を許容する」とした上で「譜面の安定感を

保っている」と分析しているが、「2/2 と 4/4 を明確に区別するのは難しい。ふたつの拍子記号を聴き分けることが難しいという側面もあるが、さらにこれらの拍子が演奏者にどのようにイメージされるのかを、一般化して捉えるのも難しいからである」(パウルスマイヤー 2015) という結論に達している。

はたしてパウルスマイヤーが述べた 2/2 拍子と 4/4 拍子の判断は正しいのだろうか。少なくとも 2/2 拍子の中に二次的パルスとして内包される 4/4 拍子が存在し、演奏家はいわばリズム対位法的に 2 つのパルスを感じているはずである。

従って 2/2 拍子と 4/4 拍子の知覚の相違について、内外の一線で活躍する音楽家 8 名に「ミュージシャンの方々は 4/4 拍子と 2/2 拍子の違いを、どのように感じるか?」という質問調査を実施した。以下にその回答をまとめる。

・【打楽器奏者】 4/4 拍子の場合、1 拍を強弱中弱 (16 分音符)、2/2 拍子の場合 1 拍を強弱弱弱 (8 分音符) としてカウントしている。

・【フルート奏者】 演奏の際には、どちらも便宜上 4 つに数えていることが多い。ただし、同じに感じているわけではない。2/2 拍子の方は、1・2・3・4 と数えつつも、無意識に、1・2/3・4 となっていて、この 3 は、4/4 拍子の 3 つ目のカウントよりも重く感じる。

・【作曲家 A】 2 番目と 4 番目に「拍」が形而上存在する (あるいは潜在する) のが 4/4 拍子。2 番目と 4 番目に「拍」が存在しないように意識できるのが 2/2 拍子。従って、2/2 は四分音符あたりのテンポが速いと感じる (2/2 の方が分解能が低い)。演奏者が 2/2 を四分音符で、4/4 を 2 分音符でカウントすることはあると思うが、聴衆はそれぞれ 2 分音符、4 分音符を 1 拍と感じた方が自然だ。

・【作曲家 B】 一応 4/4 だと古典派以降という感じ。体感的というより、様式の違いかと。ただし、厳密に分けられるかどうかはちょっと分からない。

・【サクソフォーン奏者】 4 拍子の方が人が意思を持って動かした心から発生する現実、2/2 拍子は感覚的のように感じている。歩くこと、鼓動、が実際完全に規則的でなくても認識されたルーティンで、歩行中の動作に打点があるとしても、その後で空間を移動する時間に 2 拍子の感覚を強く感じる。

・【ピアノ奏者】 4/4 と 2/2 は強拍弱拍の違いで感じている。4/4 を強-弱-弱-弱、2/2 を強-弱というように。

・【指揮者】 テンポ、拍節、基本となる音符の長さとか作曲家の思惑によって違いがあると思うが、明らかに 4 拍子のフレーズ感なのに、基本の音符を 8 分音符にして 2 拍子で書かれていたりするとやりにくさを感じる。強拍の置き方の違いは意識するが、2 分音符と 4 分音符のどちらが主なのかというところで解釈を変える。

・【声楽家】 4/4 より 2/2 のほうがテンポ感が早く、音楽として 2/2 のほうが流れを持ってアップダウンの拍節がはっきりしている印象を持つ。4/4 は 1 拍 1 拍が独立した印象。2/4 だともっと機械的なマーチのイメージになる。

以上のように、全員が 2/2 拍子と 4/4 拍子の相違をかなり明確に感受していることが、

回答から観察できた。中でも指揮者の回答は100人規模の演奏者を束ねる立場として、アンサンブルの統率側面と作曲者がスコアに書き込んだ音像や意図の矛盾を見据えた、面白い指摘である。同様の指摘は指揮者の朝比奈隆によってもなされており、「2拍子と4拍子は本質的に違う、というのはひとつの理屈ですが、演奏のほうがピリッとしなきゃ。とにかく僕らの技術は実用品ですから、目をつぶって聞いている人にそう聞こえればいいわけであって、あまり気にしないようにしています。」と、実利的な発言をしている(朝比奈隆, 金子健志との対談 1994)。

スナイダーは「拍子のある音楽におけるリズムのグルーピングやフレーズ内の音と音の時間間隔によって示されるテンポは、1つだけではない」(スナイダー 2003)と述べているが、拍子と拍節は基準となるクリック(8分音符単位=8ビートの場合もあるし16分音符の場合もある)の上に、強弱を伴うパターンのもまりを知覚しているのだ。基準となるクリックがテンポを決め、作曲家Aが回答したような「分解能」としての最小単位を決定する。

このように、音楽理論及び体感的拍節感覚上は2/2拍子は4/4拍子の派生形であり、2/2拍子の中に4/4拍子が内包される二重の拍節的階層性構造が確認できた。2番目と4番目に「拍」が形而上存在する4/4拍子をベーシックな拍節として本研究の論理的根拠とする。

では2/2拍子における拍節感覚の作出例を譜例1に挙げ、リズム構造を分析する。

(スコアは実音記譜)

$\llcorner \text{階層①} \gg \text{最小分解能} = 8 \text{分音符}$
 Clarinet in A
 $\llcorner \text{階層③} \gg \text{音楽上の拍子 (作曲者が設定した拍節)} = 2 \text{分音符 } 2/2 \text{拍子}$
 Violin I, II
 $\llcorner \text{階層①} \gg \text{最小分解能} = 8 \text{分音符}$
 Viola
 Cello, Contrabass (Pizz.)
 $\llcorner \text{階層②} \gg \text{楽理的に聴取される基本パルス} = 4 \text{分音符 } 4/4 \text{拍子の出現}$

譜例1 アントン・ブルックナー；『交響曲第6番』第4楽章、第2～第5小節

ブルックナーによるテンポ指示は“Bewegt, doch nicht zu schnell” (動きをもって、しかし速すぎずに)である。ここでは分解能最小単位である第1階層として8分音符のクリックが必要となる。この音像の最小単位は主旋律を担当するヴァイオリン・セクションと、

その対旋律となるA管クラリネットに現れる。続いて、基本となるパルスは4分音符でチェロとコントラバスによるピチカートの反復進行ラインに出現する。このラインだけであれば4/4拍子でも2/2拍子でも音楽上書き分ける必要性はない。しかし、主旋律の音楽的拍節は明らかに、ブルックナーが意図した通り2/2拍子であり、譜例1における第3階層は2分音符単位の拍節を有している。このように、音楽の聴取／演奏における知覚構造は、重層的な拍節的階層によって構成されていることが、今回の演奏家・作曲家への調査でわかった。この構造を図示すると図1のようになる。

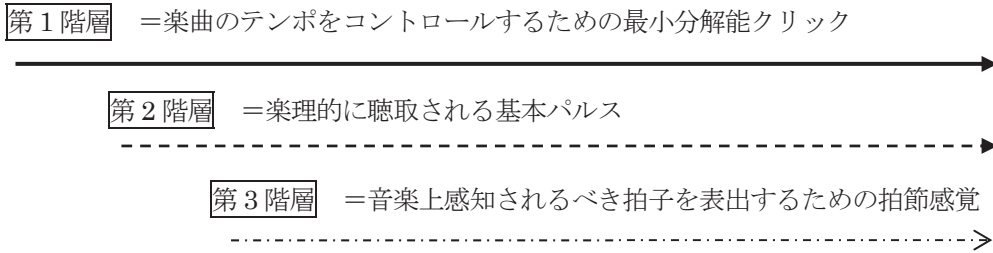


図1 音楽における拍節的階層構造

図1のような重層的拍節階層の分割知覚について、ハンス・ペーター・シュミッツは、拍節における大きな音価の拍<上位の拍子; Oberzähler>と、小さな音価の拍<下位の拍子; Unterzähler>に分けて論じているが(シュミッツ 1977)、現実にはさらに細分化された拍節的階層によってリズム及び拍節は認知されると考えるべきである。

5. 日本語の拍節を援用した2/2拍子と4/4拍子における相違認識の実践案

現代の用法としての定義が明確でない2/2拍子と4/4拍子だが、音楽的にはかなり相違が感じられるという結果に至った。本節では、これらの違いを音楽学習初級者に修得してもらうための手段として、言葉を用いた教育方法を実例案として挙げる。

別宮貞徳は『日本語のリズム』(別宮 1977)で、日本語が2音節を1拍にとって発音される原理に着目し、日本語のリズムは4拍子で説明がつくことを主張している。それに対し、伊藤康圓は『日本語の韻律形式とリズムパターン』(伊藤 1988)で、別宮が行った短歌のリズムパターンを定量記譜する分析に対し「冒頭の拍子記号だけを2分の2拍子に書きかえたところで、そのリズムパターン自体には何の変化もおこらない」と反論を述べている。しかし、伊藤の論理は音楽学的には違和感が残る。なぜ、古典派以降、ベートーヴェンやブルックナーが、急楽章においてあれほどまでに2/2拍子に固執したのか、伊藤の論理では説明がつかない。4/4拍子と2/2拍子では、音楽的に明らかな相違がある。こうした日本語における拍節構造に関する諸説において、板野信彦は古語からラップに至る様々な日本語の精緻な分析を行い、「日本語の律文や唱え言の大部分が4律拍をもって1拍節とする」としながらも「4拍子というより2拍子とみるべきものもめずらしくない」

と例外を認めている (板野 2004).

ここでは 3 節で述べたリズム<拍子<拍節という構造をもとに、2/2 拍子を言葉のまとまりを用いて把握する実践案を提唱する。言葉のひとつのまとまりは音楽ではフレーズの最小単位と類似している。譜例 1 では Violin パートが曲の主旋律だが、2 分音符単位でフレーズが構築されている。従ってブルックナーが 2/2 拍子を選択したことは明確である。

言葉をリズムやフレーズにあてはめる場合、日本語ではモーラを拍としてカウントすることが多い。しかし、吉崎清富が「日本語は等間隔の拍節によって規制され、高低のアクセント、強弱のアクセント、イントネーション、ポーズ等によって豊富な表現を作り出している」(吉崎 2004) と指摘するように、言葉としての意味を尊重するためには、日本語韻律を拍節のまとまりとしたリズムの説明が必要と思われる。

本節では先行する研究である依田翔の「俳句を“読む”際の内在的な拍子感について」(依田 2017) をもとに、拍節感覚の把握方法に援用する。

まず、日本語はモーラによって分割され、その言葉の持つリズム構造が説明されることが多い。また、モーラとは音韻論では一定の時間的長さをもった音の分節単位を意味するが、日本語学ではモーラ=拍と解釈することも多い。

たとえば「おはよう」という言葉をモーラ分割すると [お] [は] [よ] [う] となる。一方、拍節的には [おは] [よう] と分割したほうが意味が通りやすい。これが 4/4 拍子 (リズム構造=拍は強/弱/弱/弱) と 2/2 拍子 (リズム構造は強拍と弱拍の往復) の拍節感覚の違いと合致することに着目した。譜例 2 に同一テンポ (BPM.120) でのモーラ分割 (4 分音符単位) と拍節分割 (「」) の記譜の違いを例示する。

The image shows two musical staves. The first staff is in 4/4 time with a tempo of 120 BPM. It contains four quarter notes with lyrics 'お', 'は', 'よ', 'う' underneath. Brackets above the notes group them as [お] [は] [よ] [う]. The second staff is in 2/2 time with a tempo of 60 BPM. It contains two half notes with lyrics 'おは' and 'よう' underneath. A bracket above the notes groups them as [おは] [よう].

譜例 2 モーラ分割と拍節分割の相違例

また譜例 3 に示すように、8 分音符を混合させても拍節感覚としては 2/2 拍子として知覚可能である。

The image shows two musical staves in 2/2 time with a tempo of 60 BPM. The first staff has the lyrics 'こんにちは' and the second 'こんばんは'. Each staff contains a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter. Vertical dashed lines separate the notes into pairs: (quarter, eighth) and (eighth, quarter). Brackets above the notes group them as [こん] [に] [は] and [こん] [ばん] [は].

譜例 3 8 分音符混合形の例

先に引用した板野の研究では、基本的に俳句は 4/4 拍子とされているが、“音楽的”な拍

節感覚に語句を乗せる場合、強拍／弱拍の大きな振り子運動を持つ 2/2 拍子のほうが言語的な流れとしてスムーズな拍節感覚が現出される。

まず、夏目漱石の俳句「叩かれて 昼の蚊を吐く 木魚哉」現代俳句協会（編）、現代俳句データベース、<https://www.weblio.jp/category/hobby/gndhh>（2019年7月13日閲覧）を例に記譜する（譜例4）。

♩=60

たたかれて ひるのかをはく もくぎよかな

譜例4 夏目漱石の句への拍節割り振り

譜例4の↑は、それにかかる言葉を意味づける上で重要な役割を担う助詞であり、4節で多くの音楽家が指摘した 2/2 拍子における弱拍部分のアクセントにその助詞を当てはめることができる。また、「昼の蚊を吐く」の部分は 2 小節目にあたるが 3+4 のモーラから成っており、1 拍目に 8 分休符を入れることで「木魚哉」が 3 小節目冒頭に合わせることを可能に配置した。

次は漱石の句と若干パターンが異なる例を挙げてみよう（譜例5）。選んだ句は芥川龍之介の「青蛙 おのれもペンキ ぬりたてか」現代俳句協会（編）、現代俳句データベース、<https://www.weblio.jp/category/hobby/gndhh>（2019年7月13日閲覧）である。

♩=60

あおがえる おのれもペンキ ぬりたてか

譜例5 芥川龍之介の句への拍節割り振り

2 小節目にあたる「おのれもペンキ」は漱石とは逆に 4+3 で形成されているので、冒頭は休符を入れず最後に 8 分休符を入れることで拍節構造を保持させた。

聴取側面では似たリズム構造を持ちながらも、音楽的には違いがある 2/2 拍子と 4/4 拍子の相違を、上記 2 つの譜例のように、リズムの流れとしての拍節構造を言葉に置換することで、知覚してもらうための実践案を考察した。

* 本稿に掲載された全ての楽譜は小野が浄書・版下を作成した。

文献

- 朝比奈隆, 金子健志との対談, 1994, ブルックナー『交響曲第 5 番』, CD : FONTEC FOCD9062 ライナーノート, 東京
- 別宮貞徳, 1977, 『日本語のリズム—四拍子文化論』, 講談社現代新書, 東京, pp.48-49
- グロスヴェノール.W. クーパー, レナード.B. マイヤー, 徳丸吉彦・北川純子訳, 2001, 『音楽のリズム構造』, 音楽之友社, 東京, p.123
- 板野信彦, 2004, 『七五調の謎をとく—日本語リズム原論』, 大修館書店, 東京, p.61
- 伊藤康圓, 1988, 「日本語の韻律形式とリズムパターン」, 文教大学女子短期大学部研究紀要, Vol.32, pp.32-44
- ヨハン・キルンベルガー, 東川精一訳, 2007, 『純正作曲の技法』, 春秋社, 東京, pp.386-387
- 国立教育政策研究所教育課程研究センター, 2010, 「特定の課題に関する調査(音楽)調査結果(小学校・中学校)」, https://www.nier.go.jp/kaihatsu/tokutei_ongaku/houkoku_zentai_001.pdf (2019年7月7日閲覧)
- 教育芸術社編, 2015, 『小学校の音楽』, 東京, p.75
- 教育出版編, 2011, 2015, 『音楽のおくりもの』, 東京, p.72
- 教育芸術社編, 2016, 『中学校の音楽』, 東京, p.80
- 教育芸術社編, 2016, 『中学生の器楽』, 東京, p.80
- ロラン＝マニュエル, 吉田秀和訳, 2008, 『音楽のたのしみ I』, 白水社, 東京, pp.155-157
- 文部科学省編, 平成 29 年 3 月告示『小学校学習指導要領』, pp.124-128
- ジャン＝ポール・オルスタイン, 八村美世子訳, 1991, 『ソルフェージュ』, 白水社, 東京, p.35
- カーリー・パウルスマイヤー, 久保田慶一訳, 2015, 『記譜法の歴史』, 春秋社, 東京, pp.263-264
- ハンス・ペーター・シュミッツ, 井本响二, 滝本敬子訳, 1977, 『演奏の原理』, シンフォニア, 東京, pp.44-45
- ボブ・スナイダー, 須藤貢明, 杵鞭広美訳, 2003, 『音楽と記憶—認知心理学と情報理論からのアプローチ』, 音楽之友社, 東京, p.184
- 山下尚一, 2012, 『ジゼル・ブルレ研究—音楽的時間・身体・リズム』, ナカニシヤ出版, 京都, p.109
- 依田翔, 2017, 「俳句を“読む”際の内在的な拍子感について」, 音楽音響芸術研究会 2017 年度研究大会口頭発表, <http://becarre.blog.fc2.com/blog-entry-13.html> (2019年7月13日閲覧)
- 米倉孝, 米倉由紀, 2017, 「日本の子どもの歌」唱歌童謡集の分析と一考察, 山陽論叢, 山陽学園大学, 第 24 巻, pp.121-132
- 吉崎清富, 2004, 「ことばのリズムと詩歌のリズム研究」, 鹿児島大学教育学部研究紀要 人文・社会科学編, 56 巻, pp.67-88
- フィリップ・ドゥ・ヴィトリ, 中世ルネサンス音楽史研究会訳, 1974 「アルス・ノヴァ」, 日本音楽学会編, 『音楽学』第 19 巻, 音楽之友社, 東京, pp. 39-54
(2019年8月9日 受付)