

リズムカル・ムーブメントにおける音楽と動きの研究 ～ 音楽構成の理解と動きの変容との関係性 ～

For further research into the rhythmical movement lessons at school

— The interpretation of music and movement —

伊野義博・森下修次・田中幸治・滝澤かほる・坂下玲子・菅家礼子

I 研究の背景と目的

現行の学習指導要領（体育・保健体育）においては、「体づくり運動」「表現運動」「ダンス」領域にリズムに合わせた動きが取り入れられている。また、その他の運動領域においても音楽を用いた学習が工夫されている。さらに、世界的には、音楽と一体化した身体の動きを楽しむ「リズム体操」が盛んに行われ、生涯教育として心身の健康に成果を上げている。

しかしながら、動きと音楽との融合や音楽を生かした動きの構成、すなわち、身体と音楽とがより一体化した動きの構成に関しては種々の問題が存在する。具体的には、動きを重視するあまり音楽との一体感が阻害されたり、逆に音楽の解釈を重視しすぎて全身的な動きが制限されたり、また音楽的な内容を理解しないまま動きを構成したりすることにより、音楽と一緒に体動かす心地よさを学習者が味わえない現実などがあげられる。

原因としては、①選曲にあたって、子どもに人気のある音楽が優先されること ②リズムカルな動きを引き出すことより、バックグラウンドとして雰囲気づくりに用いられること ③音楽に関する理解が不足していること などが考えられる。

この問題に横たわる課題の一つとして、動きの構成者や実践者が音楽をより深く理解して動きと関連づけ、よりよい動きを引き出す手がかりとすること

の必要性があげられる。音楽的理解の上に運動の構成がなされ、音楽をより深く感じ取りながら運動がなされた時はじめて音楽と動きが融合された作品ができあがる。今後、このような動きと音楽との関連を明らかにしていく必要がある。

このような背景から、本研究では、リズムカル・ムーブメントを内容とするリズム体操に焦点を当て、動きの構成者や実践者が音楽そのものに向かい合い、それを感じ取り理解したときに予想される動きの構成や様態の変容を以下の方法により明らかにする。

なお、本研究は、音楽と動きの一体化を目指した科学研究「感性教育のためのリズムカル・ムーブメント・プログラムの開発」の基礎実験として位置づけられており、レクチャーの内容や方法、変容の実際の検証法等の検討も本研究を通してなされていく。

II 手順と方法

従来の方法で創作された作品「幻想のアダージョ」の構成者、演技者に対して、使用された音楽に関する専門的なレクチャーを行い、その後の変容を明らかにする。手順は以下のようになる。

- ア 作品「幻想のアダージョ」の構成
- ↓
- イ 作品「幻想のアダージョ」の演技
構成図（別紙資料1：フォーメーション）
- ↓
- ウ 音楽に関する専門的なレクチャーの実施
新潟大学教育人間科学部音楽科教員による講義

及び鑑賞

↓

エ 変容の確認

- ・レクチャー以前の動きの構成の実際
- ・内面の変容（記述形式のアンケートによる）
- ・音楽の聴き取りに関する変容（楽譜への記入による）

III レクチャーについて

1 レクチャーの流れ

レクチャーの流れは以下のようなものとなった。

- ・日時：2004年1月12日（月）9時30分～13時30分
- ・場所：新潟大学教育人間科学部音楽科合唱ホール
- ・参加者
リズム体操指導者12名（リズム体操専門家で小・中・高等学校、大学、社会体育等の教員、指導者、研究者）及び音楽科教員3名

・流れ

作品「幻想のアダージョ」の演技、ビデオ収録
音楽科教員による作品構成、演技についてのインタビュー

音楽科教員による「幻想のアダージョ」の音楽に関する講義と鑑賞

講義後の作品の再構成及び演技、ビデオ収録

2 レクチャーの内容

ピアノによる原曲の演奏、ドラムによるリズムの説明、編曲のカセットテープを聞きながらの解説など、3人の音楽科の教員により様々なことが述べられた。要約すると以下のとおりである。

a 音楽の要素

- ・音楽の重要な要素はリズム・メロディー・ハーモニーそして音色である。
- ・メロディーのラインが高くなったり低くなったりしていることに注目すると、エネルギーの動きが感じられ、音楽による気持ちの変化を実感できる。
- ・この曲のメロディーは誰でもすぐわかるが、内声とバスの動きでハーモニーが作られて、メロディーを支えている。メロディー以外の部分も非常に大切である。
- ・内声の動きが、始めの部分は16分音符で、37小節目からは16分音符の三連符になっている。そのことによって曲の表情が変化する。
- ・テーマが再現される前（48、49小節）の減七の

和音は非常に特徴のある和音で、短調か長調かはっきりせず不安定な和音だが、この和音によって次の部分への移行が変化に富んだものとなる。

b 原曲と編曲の共通点

- ・メロディー、ハーモニー、リズム…原曲と全く同じで忠実に編曲されている。

c 原曲と編曲の相違点

- ・曲の長さ…編曲では原曲の17～36小節、51～58小節がカットされ、「テーマ」「中間部」「テーマの再現とコーダ」となっている。このようにシンプルな構成にすることで理解しやすい音楽となり、「テーマの再現」の部分を感じ動的で効果的なものになっている。
- ・ビート…三連符が出てくる部分から、原曲では1、2拍目の頭にアクセント（重みのような）があるが、編曲では1、2拍目の裏拍に打楽器によってはっきりとしたアクセントをつけて拍子をとっている。これはジャズのスローバラードのリズムで、クラシック音楽からポピュラー音楽への変化である。
- ・音色…原曲はピアノのみだが、編曲ではパーカッション、弦楽器、管楽器など様々な音によって演奏され、オーケストラのように華やかで厚みのある響きとなっている。メロディーは弦楽器や管楽器で演奏されることで、音を持続させたまま変化がつけられている。メロディーが繰り返される部分や盛り上がる部分では、楽器を付け加えたりオブリガートをつけたりすることで華やかさが増し、音楽を効果的で変化に富んだものになっている。

IV 結果

1 レクチャー以前の動きの構成の実際

(1) 作品 「幻想のアダージョ」

音楽：幻想のアダージョ（原曲ベートーヴェン、ピアノソナタ「悲愴」第2楽章）

編曲者：レイモン・ルフェーヴル

演奏者：レイモン・ルフェーヴル・グランドオーケストラ

選曲者：猪又悦子（新潟県体操研究会）

作品構成者：猪又悦子、榎本暢子（新潟県体操研究会）

(2) 選曲について

選曲者は、ベートーヴェンのピアノソナタ「悲愴」

について、あふれるような力の湧き出るイメージを持っており、「悲愴」の第2楽章をレイモン・ルフェーヴルが編曲した「幻想のアダージョ」という曲について、中間部に变化があり体操の構成に向いている、運動中の姿勢を大事にしなが、伸びやかな動きを中心に作品を創作したいという意図に曲想があることからこの曲を選んだと述べている。

また、この曲について、途切れそうだが途切れないうで盛り上がりまた続いていく、ダウンしそうだがまたふくらんでくるという流れを感じており、中間部の变化も含め、曲全体の流れとしてもよかったと述べている。

(3) 動きの構成について

作品構成者は、運動中の姿勢に気をつけることとゆっくりとした伸びつづけるような動きを中心に構成したいとの意図のもとに作品構成を行った。また、曲に対して、静かで流れるようでありながら、その中に力強さも感じることから、姿勢を維持するが止まらずに伸びつづけるような動きを取り入れ、メリハリをつけて動くことをテーマとして動きを考えた。しかし、あまりにも静的な動きでは面白みがないと感じ、練習過程で振りやはずみを生かした動的空間を広げる工夫や、力強さを生かすように構成をした。作品全体の中にジャンプを入れようとした時に、37小節からのところが唯一跳ぶ動きが行えるという印象があり、その部分でジャンプを行った。

曲の構成は、初め-中間部-再現部の3部構成になっており、初めと再現部のメロディーは同じだが演奏が異なっており、A-B-Cの構成でAとCはまったく違うものとしてとらえて動きの構成を行った。

(4) 作品を動いての感想

実際に作品を動いたときの感想として、ゆっくり動く中で同じテンポで動くのではなく、力を入れるところ抜くところ、メリハリをつけるという体の使い方が難しかったが、気持ちのよさを感じることができた。動いていく中で音取りの難しさを感じ、どこでアクセントを取るのかの共通理解が必要だった。動きを構成した人の意図を考えながら自分のやりたい動き方で行い、最後にはそれをあわせるようにしているが、この作品は音楽を楽しみながら動いていると感じたなどがあげられた。

2 内面の変容（記述形式のアンケートによる）

(1) 調査概要

調査対象：作品「幻想のアダージョ」をこれまでに練習してきた者 10名

予備実験参加者12名中2名は、当日初めて作品を動いたため無回答。

調査時期：予備実験終了後1週間（2004年1月13日～1月20日）

調査項目：下記の7項目を設定。

- ① 作品（動き）に対する気持ちやイメージの違い（受講前と受講後）
- ② 動きや動き方の変化（受講前と受講後）
- ③ 講義の中で印象に残ったこと、影響を受けたこと
- ④ 講義の中で（音楽理解で）今後の体操活動に生かせると思ったこと
- ⑤ 体操の作品づくりの上で他に受けた講義内容
- ⑥ 作品を行う時の音取り
- ⑦ その他

なお、今回はありのままの変容をとらえようとして、いずれも自由記述の方法をとった。

(2) 調査結果

いずれの項目も回答者数（表1）が多く、音楽理解による何らかの影響を受けていることが伺える。では、以下に詳しく見てみたい。

表1 項目毎の回答者数

| 項目 | ① | ② | ③ | ④ | ⑤ | ⑦ |
|------|----|---|----|---|---|---|
| 回答者数 | 10 | 9 | 10 | 9 | 7 | 3 |

①気持ちやイメージの違い（受講前と受講後）

「愛着が湧き」「しあわせ」「より楽しく」等の気持ちを表す記述（設問1に限らない）を拾い出したところ、「曲に対する気持ち」「作品に対する気持ち」「練習に対する気持ち」「自身の感情」の四つに分けてまとめることができた。（表2）なお、受講前の気持ちに関する記述は見られなかった。

同様に、イメージに関する記述を拾い出したところ、「曲に対する」と「作品に対する」とものが見られた。（表3）その内容は、被験者ごとに大きく異なる。

表2 気持ちの違い

| 曲に対する気持ち | 作品に対する気持ち | 練習に対する気持ち | 自身の感情 |
|---|-------------------------------|----------------------|-----------------|
| ピアノ伴奏が動く気持ちにふくらみを感じた すばらしさ、素敵さ、偉大さを感じた より楽しく聞くように より感動が深まった | より丁寧に 愛着が湧き よりよい動きができそう | もっと練習したい 積極的な気持ちに | しあわせ 気分もよくなる |

表3 イメージの違い

| | 受 講 前 | 受 講 後 |
|---|---|--|
| 曲 | 漠然としたものから (記述なし) | 明瞭に 曲全体のスケールが大きく広がり、繊細に聞こえるように |
| 作 | メロディーに対し「ぬりえ」のような合せ方 動きをなめらかに伸び伸びと | ピアノ伴奏が動く気持ちにふくらみを感じて アクセントを意識して、抑揚をつけて |
| 品 | 伸びやかさの中にも力強さやシャープさを強調 全体を一つの作品として からだの隅々まで伝えて、伸びて、伸びて 受身の姿勢 (記述なし) メリハリをつけたい | 異なる二つの部分(クラシックとポピュラー) 中盤は、ジャズ系のモダンな動きでも/もっと活動的でも 自分なりのイメージを持って 表現性が高まった/余韻のような部分まで クラシックはのびやかに、ポピュラーはより力強く |

* 図中の→は回答者が同じであることを示す。

②動きや動き方の違い(受講前と受講後)

多くの回答者が共通に使用している語(或いは同じ意味の語)があることに気づく。(表4参照)

表4 使用頻度の高い語と回答者数と使用回数

| アクセント | クラシック系とポピュラー系 | 中間部や盛り部 | 流れ | 表現 | メリハリ |
|--------|---------------|---------|--------|--------|--------|
| 6名, 9回 | 4名, 6回 | 4名, 5回 | 3名, 5回 | 3名, 4回 | 4名, 4回 |

「アクセント」「クラシック系とポピュラー系」「中間部や盛り部(曲の構成)」「流れ」は、講義内容と深く関連した語であり、その内容が動きの変容に影響していることが推察できる。さらに、記述を詳しく(表5-1)見ると、「流れ」「表現」「メリハリ」は「具体的変化の現われ」の記述が上であり、その内容は「作品としてのまとまりや全体構成」

に目が向けられていることがわかる。

「中間部」「クラシック系とポピュラー系」の詳しい内容(表5-2)は、主として「作品の構成上の問題点や今後の課題」の記述である。「アクセント」については、「具体的変化の現われ」と「作品の構成上の問題点や今後の課題」の両方が混在している。

表5-1 「流れ」「表現」「メリハリ」の具体的記述

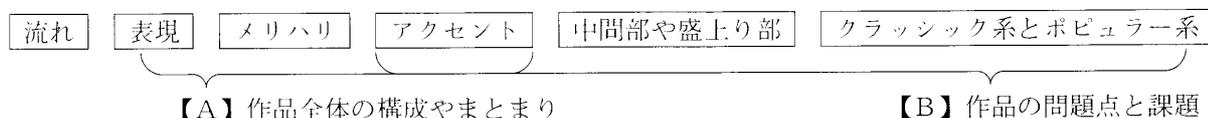
| 流 | れ | 表 | 現 | メ | リ | ハ | リ |
|------------------------|------------|-------|------------------|------------------|---------|--------|-----------------|
| 主旋律と左手の音の流れが曲全体の構成を再確認 | 全体に流れが出てきた | 流れを出す | 曲の理解の深まりを作品の中で表現 | 音楽の理解により表現性が高まった | メリハリが出た | 抑揚をつけて | 緊張と解緊張の差をもっと大きく |

表5-2 「アクセント」「中間部」「クラシック系とポピュラー系」の具体的記述

| アクセント | 中間部や盛り部 | クラシック系とポピュラー系 |
|---|--|--|
| アクセントを意識して 音楽のアクセントに合わせて アクセントの取り方を考慮 ← 動きのアクセントを考えたい からだのどこでアクセントを取るか アクセントの取り方をはっきり出す 少しためてアクセントを取る ← | もっと活動的でもよいのではないか ジャズ系のモダンな動き 動きの構成が合わない。再構成か。 盛り部は空間の大きさが無い 主題と盛り部分の関係をはっきり分けて 音取りが上手くできず | 異なる二つの性質をかねそなえて クラシックはのびやかに ポピュラーは力強く ポピュラー部はアフタービートで 動きの構成を変えることも |

*図中の←は回答者が同じであることを示すとともに、因果関係も表している。

以上のことをまとめると下図のようになる。



③講義の中で印象に残ったこと、影響を受けたこと「三連符」を挙げた者が6名おり、もっとも多い。「原曲と編曲の違い」(4名)、「クラシック系とポピュラー系の違い」(3名)がそれに次ぐ。この三つは互いに関連した内容である。すなわち「同じ三連符でもアクセントの位置や演奏における強弱の付け方の違いが、クラシック系とポピュラー系の違いとなる。使用曲(編曲)で言えば、前半はほぼ原曲どおりのクラシック系、中間部と盛り部はポピュラー系の構成になっている。」ということである。

前述の①、②の結果と照らし合わせてみると「アクセントの〜」「中盤の〜」「盛り部の〜」「クラシックは〜、ポピュラーは〜」等の表記が見られ、作品や動きに対するイメージ形成や動き(声)に対して講義の中で印象に残ったことが強く影響していることがわかる。

以上の他、「メロディーと打楽器伴奏の調和(内声)」「原曲のピアノ演奏」「生の音」「曲想の感じ」の回答が見られた。

④今後の体操活動に生かせると思ったこと講義内容に直結する内容(A)と派生的な内容(B)が見られた。

A: 「三連符の効果」「リズムの扱い方」「リズムの取り方」「楽譜活用による音楽理解」等

B: 「音楽理解は動きをつくる上で参考になる!」「十分な音の聞き取りによって音楽と動きの調和が出てくると思う」

「指導において、リズム打ちや曲の構成をじっくりつかませることを取り入れ、もっと能動的な取り組みを可能にできる」等

⑤体操の作品づくりの上で他に受けた内容

他に受けた講義内容としては、今回取上げた作品と関わるもの(A)と音楽一般に関するもの(B)とがあった。

A: 「音楽構成をもう少し詳しく」「具体的に個々の動きを取上げて」「曲のできた背景」等

B: 「体を動かしやすい演奏は?」「テンポと間」「リズムの違いによる音楽の分類」等

⑥その他

「音楽についてもっと勉強していたらよかった」や「案外専門的知識はなくても音楽を理解して作品づくりをしていることに驚いた」といった感想の他、「これまでに名作といわれた体操の作品の音楽と動きの関係について検証してみたい」という研究的発展について記されていた。

3 音楽の聴き取りに関する変容(楽譜への記入による:資料2:楽譜)

被験者はレクチャーを受けた後、音楽のどの部分を聞いているかアンケートをとった。結果は資料2の通りである。図は原曲のベートーヴェン作曲ピアノソナタ「悲愴」の第2楽章をベースに、ここで使用したレイモン・ルフェーヴル・グランドオーケストラの編曲の特徴を盛り込んだコンデンソ・スコアの形態で表されている。符頭を開いている()または

楢井は踊り手がアンケートで書き込んだところで、二重円・三重円になっているのはその数の被験者が指定した箇所ということである。なお、アンケートを提出した被験者は7名であった。

1～16小節目まで低音部を聴いていた被験者は2名程度で、残りは旋律の部分聴いていた。特に良く聴かれていたのは1小節目2拍目、3小節目1拍目、6小節目1拍目などである。このあたり特定の強拍など決まっているわけではなく、動きのきっかけになる音を聴いているものと思われる。9小節目以降も同様な傾向が続く。1名のみ2拍目の裏、すなわち1小節を8等分した最後の音を聴いている被験者もいた。この被験者は次の動きのために予備運動¹⁾を感じていたと思われる。

17～38小節目は原曲にはないドラムの刻みが入ってくる。これらは一般的にSlow Rockといわれる形式である。楽譜は原曲に従い2拍子で表しているが実際にはこの部分は4拍子である。Slow Rockは1拍を3等分し2拍目と4拍目にDown Beatと呼ばれるアクセントがつく。レクチャーではそれまでがクラシック的音楽構造、これら中間部がポピュラー的音楽構造であると伝えた。しかし被験者でドラム・ベース等の音を聴いていたのは1名のみでその他は旋律を聴いていた。旋律を聴くときとドラムを聴くときはリズムの感じ方かなりの違いがあると予想されるので、今後さらに詳しい検証が必要であると思われる。また28小節から表れる、ドラムよりさらに細かく装飾的に演奏される32分音符のパッセージを聴いている被験者もいた。

39小節から終わりまではドラムがなくなりリズムは原曲に近くなる。この部分では全員が旋律を聴いていた。特に最後は徐々にritardandoしていき、旋律以外に感じさせるパートがないため全員が旋律を聴いているのはもっともなことだと思われる。

V まとめと課題（方法論の検討、プログラムの提案）

1 プログラム開発上の課題

リズム体操の作品構成者や動きの実践者が、音楽をより深く理解、聴取するとその内面に以下の変化が見られることが明らかになった。（Ⅳ-2）

- ・音楽やリズム体操への積極的な気持ちが増す。
（音楽への愛着、音楽への偉大さ、自身のしあわせな気分、練習への意欲など）
- ・音楽や動きに対するより細かで豊かなイメージ

を形成する。（「ぬりえ」のような合わせ方から伴奏のふくらみを感じた動きに変化。音楽の構成や構造に従ったイメージを形成し、動きを作る。余韻のような部分まで動きに反映させようとする。など。）

- ・音楽の事実や変化を意識した動きをしようとする。（メリハリや中間部の盛り上がりを意識した動き。クラシック的部分とポピュラー的部分の動きの変容。など。）
 - ・音楽との関係において作品の問題点や課題が見えてきた。（動きの構成が合わないのではないか。主題と盛り上がりの部分をわけたらどうか。動きのアクセントについて考えたい。クラシックは伸びやかに、ポピュラー的部分は力強く。など。）
 - ・音楽構造の理解や感受を、作品の構成や動きに生かす。（リズムや楽譜への注目。指導において、リズム打ちや曲の構成をつかませる。など。）
- また、レクチャー後の動きにおいては、音楽の聴取に対して以下のような事実が判明した。

- ・被験者の多くは、旋律を聴いている。低音部や中間部におけるドラム・ベースに注目した者はわずかであった。特にレクチャーで行った低音部の動き、ハーモニー、音色の変化等に注意する者は見られなかった。
- ・旋律への注目も1小節目2拍目、3小節目1拍目など、動きのきっかけとして重要視されていると思われる一部の音に対する注目であり、音高の変化やそれにともなるエネルギーの変化、微妙なテンポの揺れ等に対しては、注意を払う者はいなかった。（Ⅳ-3）

これらのことから、今後プログラム開発上の課題として次の事項が浮かび上がってくる。

- ・まず、音楽へのいっそうの理解と解釈が必要となる。音楽を形づくる諸要素を細かく聴き取るとともに作品の全体を把握し、それを動きにつなげようとするのが重要である。具体的には、作品を作る上で、旋律以外の拍子、リズム、強迫・弱拍等の感覚をつかむことが必要となる。現時点では、例えば拍の感じ方なども漠然としており、複数的人数で同じ動きを取る場合混乱が予想される。また、旋律においても、単に動きのきっかけとしての活用ではなく、旋律の持つ動的な性格、エネルギーをつかんで動くことが肝要である。
- ・音楽理解と解釈のための方途を考案し実践する

ことが効果的であろう。具体的には、動きの構成時において、音楽を全員でどのように聴き取るかといった作業を行う、楽譜を必ず見る、などの事柄である。

- 動きと音楽との基本的な関係について、身体を通して把握することが必要となる。すなわち、歩く、走る、跳ぶ、振る、はずむなどの基本的な運動がリズム、旋律、ハーモニー、拍子などどのように関係しているか、体操用音楽等を活用し、身体を通して学ぶ作業である。
- これらの後、動きのリズムや運動空間と音楽との具体的な関連を探る。例えば、行おうとする動きのアクセントと音楽のアクセントを忠実に合わせるだけでは、リズム体操は成立し得ない。音楽への解釈を深めながら、本来の意味での動きとの一体化を探る活動を重ねる必要がある。

2 今後へ向けて

ボーデは、「音楽は時間的な構造と無限の自由性を持ち、生命の敵である過去と環境といった全ての過剰な附加物から、内的外的に人間を解放するという点に教育的価値を置き、更に、音楽の上拍 Auftaktigkeit を身体の前準備動作に対応させ、現在の運動学の基礎を築いた²⁾。また、音楽を動きの「伴奏」としてとらえるというより、音楽の形成力を身体的精神的なものを生み出す力に再結合させることを上位に置いた³⁾。つまり、ボーデは「音楽は動きの伴奏であり、音楽に合わせて動けばいいというものではなく、むしろ、内にある感覚を呼び起こし、刺激し、解放することである、このために身体的な表出が現われ、完全で、全体的で、リズムカルになる。」としたのである⁴⁾。このように体操において音楽は特別な意味を持ち、音楽と動きは一体となって結びついている。音楽は動きを決定付け、動きには適切な音楽が必要とされるのである。

また、一連の運動の構成とは、テーマやその中の動きを発展させ、一つ一つの動きの解釈を深め、全体を一つのまとまりのある作品として構成することである。その際には、空間構成や時間構成、流れなど全体の構成を考えるが、音楽と動きとの調和が前提となる⁵⁾。

作品づくりには、主として二つの方法がとられている。一つは、まず運動を構成して、これに適した音楽をつける方法である。これは特別な条件が必要とされ一般的には行い難い。二つ目は、構成しようとする作品の動きにあったリズムやテンポの音楽を

CD等から採したり、音楽から閃いたイメージをもとにそれに合うような運動から組み立てたする方法である。これには、普段から多くの曲を聴いて、動きに適した音楽を集めておく必要がある、作品づくりに一番苦労するところである。そのため、動きに合わない曲が用いられたり、子どもたちに人気のある曲が安易に使われたりすることがある。

このような観点から、作品構成に当たっては個々の動きのリズムや流れを把握すると共に、音楽の持つリズム、メロディー、ハーモニーを理解し、単に音楽に合わせて動くのではなく、音楽と一体化することによって、感動、喜び、新鮮さ、生命感をまし、運動感覚、リズム感、空間感覚、全体性、創造性などの感性が磨かれることが望まれる。

本研究では、ベートーヴェンのピアノソナタ「悲愴」のレイモン・ルフェーヴル編曲を使ったリズム体操作品の選曲、動きの構成、練習過程等、および、実施者による音楽の解釈と動きのリズムのとらえ方、更に音楽専門家による音楽の解釈等が調査された。

その結果、音楽の解釈を深めることによって、動きの全体性や音楽と動きの調和に注意が向けられるようになり、グループとして一体化するための共通理解の一助も示唆された。

今後、「動きのリズムや運動空間」と「音楽のリズム、メロディー、ハーモニー、それぞれの楽器演奏の聞き分け」との具体的な関連づけを明らかにしていくこと、更に、動きにあった音楽の選曲の基本的考え方を提示することなどが課題である。

注

- 1) 齋藤秀雄「指揮法教程」音楽之友社 1956
- 2) Bode Bund E.V. (Hrsg.) 75 Jahre Bode Schule, Dengler & Rauner Munchen, 1986
- 3) Bode, Rudolf, Musik und Bewegung, Limpert Verlag, Frankfurt a. M., 1967
- 4) 板垣了平「体操論」アイオーエム 1990
- 5) 滝沢かほる編著「体操の学習指導」不味堂出版 1997

本研究は平成15年度文部科学省科学研究費「感性教育のためのリズムカル・ムーブメント・プログラムの開発(研究代表者:滝澤かほる)」の研究成果の一部である。

資料1 フォーマーション

| | | | | |
|---------|-----------|-----------|--|------------------------------------|
| 1 準備 | 1a 待っ | 2a 後回転 | 17 リフターン | 31 1~4 右脚を 持ち上げる コントラクション |
| 2 準備 | 1b 後回転 | 2a 後回転 | 18 0右足から2歩さがる 歩さがりながら 体を反らせて後回転 | 32 5~6 仰臥 |
| 3 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 19 1歩さがりながら 側で前進2歩 小走り | 33 1~4 バランス |
| 4 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 20 1歩さがりながら 体を反らせて後回転 | 34 V字のまま 両脚繰る 回し |
| 5 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 21 左足から2歩さがる 体を反らせて後回転 | 35 右腕を1~4で前上方へ |
| 6 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 22 後ろにさがり 左右に大きく ツイステップ | 36 右腕を5~8で 下から上へ |
| 7 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 23 左足から 大きく ツイステップ | 37 片方の前腕繰 2回 |
| 8 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 24 右足から 大きく ツイステップ | 38 逆へ |
| 9 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 25 右足から 交差歩き 3歩 前進 | 39 逆へ |
| 10 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 26 右足から 交差歩き 3歩 前進 | 40 逆へ |
| 11 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 27 左足から 交差歩き 3歩 前進 | 41 逆へ |
| 12 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 28 左足から 交差歩き 3歩 前進 | 42 逆へ |
| 13 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 29 左足から 交差歩き 3歩 前進 | 43 逆へ |
| 14 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 30 左足から 交差歩き 3歩 前進 | 44 逆へ |
| 15 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 31 左足から 交差歩き 3歩 前進 | 45 逆へ |
| 16 | 2b 後回転 | 2b 後回転 | 32 左足から 交差歩き 3歩 前進 | 46 逆へ |

資料2：楽譜

悲愴のアダージョ

ベートーヴェン
(レイモン・ルフェーヴル)

Adagio cantabile

This system of the musical score is for the first five measures. The top staff is labeled 'Strings' and 'p' (piano), showing a melodic line with a fermata over the first measure. The bottom staff is labeled 'Piano' and 'Strings', showing a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

This system covers measures 6 through 10. It continues the melodic and rhythmic themes established in the first system. The piano part features a triplet of sixteenth notes in measure 8. The string part continues with a similar melodic contour.

This system covers measures 11 through 15. The top staff is now labeled 'Winds', indicating the entry of the woodwind instruments. The piano accompaniment remains consistent with the previous systems. The melodic lines in both the strings and winds are highly expressive, with many slurs and dynamic markings.

17 *A^bm Winds* *E^b7* *A^bm* *Em7*

Pno. *pp* *Strings*

D. S.

Bass

21 *A^bm Strings* *B7* *E* *E[#]* *E/B* *B7*

Pno. *cresc.* *sf* *sf* *sf*

D. S.

Bass

Musical score for measures 24-31. The score is divided into three systems: Pno., D. S., and Bass. The Pno. system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The D. S. system consists of a single staff with a treble clef. The Bass system consists of a single staff with a bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Pno. system features a complex texture with triplets and sixteenth notes. The D. S. system features a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass system features a rhythmic pattern of eighth notes. Annotations include 'E Strings' at the top, 'decrec.' in the Pno. system, and 'Piano' in the Bass system. Measure numbers 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, and 31 are indicated.

Musical score for measures 27-34. The score is divided into three systems: Pno., D. S., and Bass. The Pno. system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The D. S. system consists of a single staff with a treble clef. The Bass system consists of a single staff with a bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Pno. system features a complex texture with triplets and sixteenth notes. The D. S. system features a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass system features a rhythmic pattern of eighth notes. Annotations include 'E' at the top, 'D dim7' in the Pno. system, and 'Piano' in the Bass system. Measure numbers 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, and 34 are indicated.

30

molto rit.

cresc.

Piano

simile.

f

Strings

B \flat m7 E \flat 7 A \flat E \flat 7 A \flat E \flat

Pno.

D. S.

Bass

33

A \flat E \flat Fm B \flat 7 E \flat Gm7(\flat 5) E \flat 7

Pno.

D. S.

Bass

Pno.

36

A⁹ F7 B^bm E^b7 A^b

pp

D. S.

Bass

Pno.

39

molto rit.

Pno.

42

Winds

tr sf

Strings

pp