

# 女子床運動の伴奏音楽について

〔その作曲法と演奏法〕

野 上 義 臣  
片 山 昭

## I 序 論

今日、わが国の女子床運動は、国際的レベルにあるといわれている。われわれ日本人にとって、言語、風俗、習慣の違う他民族のなかで育った音楽や舞踊、その他いろいろな身体表現活動を取り入れることは、なかなか容易なことではない。なかでも、言語生活と密接な関係を示しながら変容を遂げてきた音楽、また、音楽と深い関係をもちながら育った身体表現活動は、東洋と西洋とでは、それぞれの文化に大きな差異をもたらしてきた。

そのことは当然、音感覚、律動感などの諸感覚、すなわち、音に対する感受性にも大きな差異をもたらせ、他民族の文化を吸収する際のいろいろな抵抗感、異質感ともなってきた。

近時、社会構造の近代化にともない、生活様式の西欧化、教育の近代化、西欧的合理主義の一般化などの線に沿って、外国文化の吸収のテンポも早まり、そして、抵抗感も減少したが、同時にこのことは、われわれにとって、ますます、感覚的には複雑さを増してきたようである。それだけに、われわれの伝統文化以外の文化のとり入れには、われわれの特質ともいべき模倣性を発揮して器用にとり入れるのではなく、そのとり入れかた、同化の方法に対して慎重であるべきであり、合理性が要求される。かかる見地から、女子床運動の一般化を考えるとときの基本的立場として、民族性と国際性の問題、女子床運動の特性の把握に対する分析的態度、体系的指導法の確立などが望まれる。

あらゆる身体表現活動は、その基礎に音楽的要素が内在している。女子床運動も、身体表現活動としての器械体操的運動、あるいは難度の高い演技、(回転系、静的技、ポーズ系、跳躍系、支持ひねり系の五つに大別できる技を中心として演技を構成する。)だけではなくダンス的あるいはバレエ的要素を組み入れた移動方法によって、盛りあがり構成している。そして、これらの身体表現活動の流れに沿って、動的な律動性、抒情性があり、その流れの基礎に音楽性がある。ここにおいて床運動のもつ、体操性と音楽性の一致点、もしくは、共通性の認識があると考えられる。

従って、演技の構成の内容の充実と調和、あるいは価値が、音楽上の処理方法にも大きく影響すると考えられ、それぞれの立場での分析的態度、創造力に富んだ意図的な演技構成内容の決定が望まれる。床運動のもつ体操性と音楽性の一致点の把握、あるいは、共通性の認識こそが、床運動と音楽の関係を明確にすることであり、理論体系化の第一歩であるとする。約三年間、床運動の伴奏の問題に取り組み、微力ながら、床運動の伴奏音楽のあり方、作曲法、演奏上の問題をとりあげ整理してみた。高校女子床運動の伴奏の問題も論議されている今日、当然研究されるべき問題である。

## II 本 論

### A 床運動の伴奏音楽の作曲法

#### 1. 床運動における伴奏音楽の位置

女子床運動は、男子の床運動と異なり音楽の伴奏をつけて行われる。その採点規則第15条には、「この演技は全身を働かせ芸術的跳躍及び運動を活気、姿勢、平均、移動、表現とともに含まなければならない。実施者の使用に供される12m四方の場所は全面を使わなければならない。

演技時間は1分から1分30秒までとする。2名の時計係は演技者が腕または脚の運動で演技を開始するとき計時器を発動し、演技者が最終の姿勢で演技を終わるとき停止する。自由問題及び規定問題は単一の楽器の伴奏により行なう。この音楽の性質は実施する演技に相当する必要がある。楽譜は演技の組み立てと緊密に連係し、これにいっそう活気を与え、弾発力を助け、運動の調和、実施者の優美さ及び個性を強め、いっそう完全な芸術的に必要な推進力を与えるものでなければならない。」とあり、これに続いて禁則があり、欠点に関するもので音楽関係では、「節度または音楽が不適当なための欠点0.50まで、伴奏には記録した音楽または直接の伴奏のいずれでもよいが、唯一つの楽器だけが許される。規定外の伴奏……1.00」とある。この採点規則からいえることはいかに音楽に多くを要求しているかということ、音楽は床運動にとって不可分のものであるということである。

#### 2. 伴奏音楽のあるべき姿

この採点規則に表現されている音楽に関する条件を、具体的に取りあげ、音楽に対する要求と、そのあるべき姿を分析してみたいと思う。

##### (1) 単一の楽器の伴奏による

単一の楽器ということになると、音楽の三要素である旋律、律動、和声を同時に満足させる楽器ということになる。このことを各種の楽器について考えると、次のようになる。

ア **弦楽器** バイオリン、チェロなどの擦弦楽器は、単一楽器だけでは十分でないことから不適當である。ハープ、ギターなどの撥弦楽器は、ある程度の能力を備えていると考えられるが、表現力の問題、一般性、音量などの点で難点がある。

イ **管楽器** 木管楽器、金管楽器ともに、合奏用もしくは、伴奏とともに演奏することが多く、単一楽器としての機能は弱いと考えられる。

ウ **打楽器** もともと合奏の律動を分担すべき楽器か、合奏の効果を高めるための目的に使われるべきもので不適當。

エ **鍵盤楽器** ピアノを代表とする鍵盤楽器こそは、音楽の三要素を同時に満足させる能力をもった楽器である。

ア) ピアノは最適の楽器といえる。

イ) オルガンは強弱の演奏が困難なため、規則にある、活気を与え、弾発力を助け…の条件に適合しにくい。

ウ) アコーデオンはオルガンよりも、強弱やアクセントの表現力もつが、音色、低音に主旋律を用いるなどの点には問題がある。

エ) 電子オルガン(エレクトーン、 Hammondオルガンなど)は旋律やハーモニーの表現力はすばらしいが、現在のところ、強弱の表現に難点があり、「弾発力を助け…」の条件に対して不満がある。

以上のことから、現段階においては、ピアノで演奏することがもっとも適当であるといえる。(以後の研究は、ピアノ曲を作曲するという前提において進める。)

(2) 音楽の性質は実施する演技に相当する

この項は多少理解し難いが、運動に主体があり音楽はその運動に対して考慮するよう指示している。このことから次のことが考えられる。

ア) まず演技が完成する。ただし、この演技は、多分に音楽的要素を内蔵している必要がある。すなわち、演技内容を考えるとき、すでに音楽が心に響いていることが理想である。

イ) 演技にあった音楽を考える。この場合、その演技に合った既成の音楽があるかどうかは疑問である。

(3) 楽譜は演技の組み立てに緊密に連係する

楽譜はというのは、音楽はの意であると思われるが、演技内容を組み立てる各運動そのものに対しての音楽、また、その続き方はどうあるべきかという研究が必要である。この場合、多くの種類の運動が連結されて構成される一連の動きに対して、緊密な連係をもつ既成の曲があるかどうかこれもまた疑問である。

(4) 運動にいっそう活気を与え、弾発力を助ける

運動の底に流れるものはリズム(律動)であり、そのリズムカルな動きが活気の根源であり、それは音楽のそれと全く同一である。弾発力もタイミングのよい音楽の支えがあってはじめて助長されるものであり、このずれは、決して許されるものではない。既成の曲では望みえないと考えられる。

(5) 運動の調和、実施者の優美さ及び個性を強める

この項にあっては、完全に演技者そのものに主体があり、音楽に運動を合わせることは不可能である。音楽に個性があり、また、演技者に個性がある場合、既成の曲がこの条件を満足させるとは考えられない。

(6) いっそう完全な芸術的实施に必要な推進力を与える

ここに至って、芸術性にまで発展してくる。これは、演技に合致すると同時に、音楽として芸術性のあるまとまった曲を要求しているものと考えられ、既成の曲の一部を抜きだして合わせるようなことは、時間の制約もあるので考えられないことである。

(7) 音楽が不適當であれば減点する

音楽で減点があるとすれば、潜在的に音楽による加点も考えられ、床運動の伴奏音楽のしめる位置は非常に大きいと考えられる。

以上のことから、床運動の伴奏音楽は、各演技者の演技にあわせて、新しく作曲されたピアノ曲であるべきである。ということがいえる。

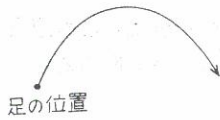
### 3. 基本運動と音楽

(1) 転回運動

この運動は、側転、前転、後転、宙返り、ブリッジなどに大別されるが、これらの運動は、力感、柔軟性、スピード感などの要素と結合され、その処理法もその時の状態に応じて、多種にわたるものと考えられるが、基本的な立場として次のような処理法が(基本的な一例として)考えられる。

ア 足先の画く流動線





転回運動はどの種類でも左の図のような孤線をえがく。この場合、視覚に感じる孤線と聴覚を結びつけるとすれば、右の楽譜例のような分散和音の音形

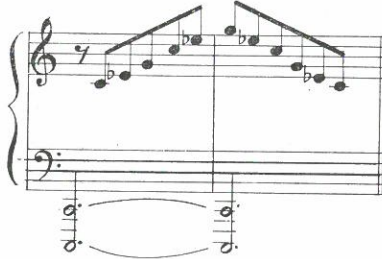


が適当であり、出発の音にかえることが望ましい。

### イ 速度

流動線の音形は、上記のとおりであるが、その速度は運動により異なる。柔軟なスローなもの、力感にあふれたスピーディなものなどが考えられる。

ア) 柔軟なスローなもの (前方 (後方) ブリッジ転回など)



この場合は、やわらかい感じの短和音を用い、2小節にわたるか、非常にテンポをおとした1小節を用いる。

イ) ややスピーディでなめらかなもの (側転など)



この場合は、転回の音形が1小節で終わる。

ウ) 力感あふれるスピーディなもの (宙返りなど)



この場合、非常に速い分散和音の形をとり、和音も強烈なものがよい。

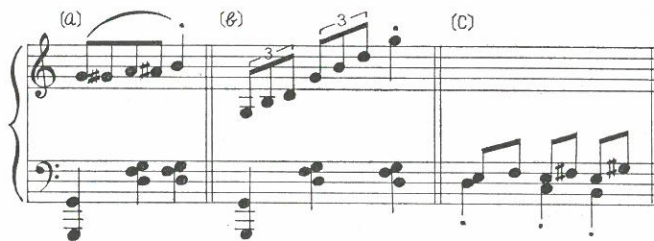
低音も運動のテンポにのるため、拍子を正しく刻む形を用いない方がよい。また、運動が高位置なので、高音域を使用する。

### ウ 助走

転回の運動には助走を必要とする場合があるが、その助走も場合によって一定でない。

ア) 大腿にトントントンと正確に走る場合

次の例のように低音には拍が正確に現われる。



イ) アの場合の直後加速度的な助走に移る場合

この場合、最初低音のリズムは正確にとり、次は拍子を正しく刻まない形とし、高音部は連符などを用い、次第に速いリズムによって表現することができる。



ウ) 助走の前につま先をあげるなどの予備動作が入る場合



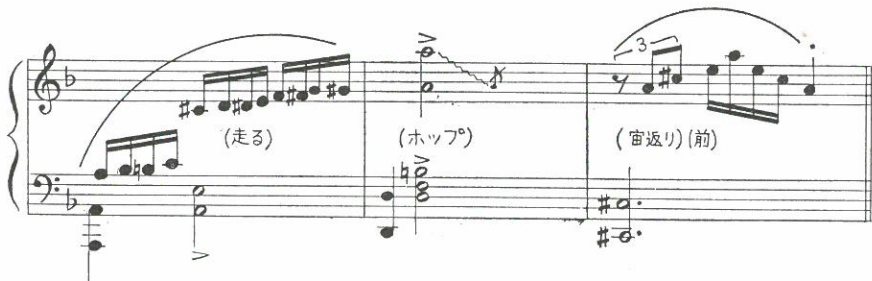
体を少し浮かしぎみにするなどの予備動作の音を、次のように入れてスタートする音形をとる。

エ 転回の前にホップが入る場合



この場合、足が床を離れるので、（後にふれる高位置の場合は高音域でとのことにも関係あり）高い音を用い、低音も拍子を正しく刻むことをやめ、和音も強いものを用いるがよい。

オ 走る→ホップ→宙返りの連続の場合



これは単なる一例にすぎないが、こうした形がその運動のテンポ、力感などによって音が変わる。また、演奏法も一定ではない。

※助走のないときは、ホップもなく直ちに、前方宙返り、側方宙返りに入るが音楽もそれに応じた処理が必要である。

(2) 倒立

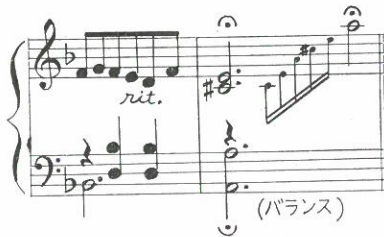
足先の流動線は転回の場合と似ているが、その速度は平均しておらず、運動の途中で停止し、あとは流動線が崩れる。停止の状態、速度などによって異なるが、次のような形が考えられる。



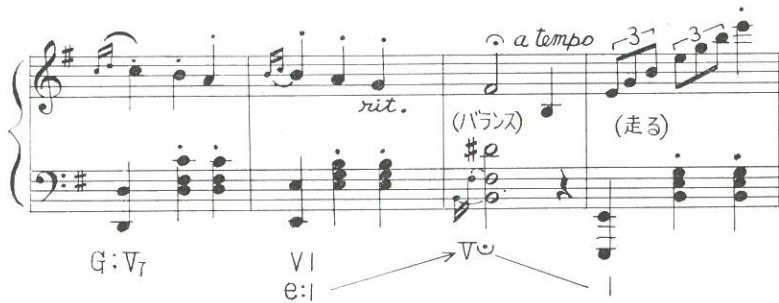
左の楽譜例は、後転倒立から足入れ（前後開脚）へ連結された一例である。

### (3) バランス

V字バランスのような低位置のものと、水平バランスのような中位置のものがあるが、一連の運動を一応終わり次の運動へ入る前の段落の状態を静的に表現するものである。音楽的には半終止のような性格をもつものと考えられる。



また、このバランスが新しい方向への足がかりとなり、運動群と運動群とのかわりめであるような意味をもつことが多い。この場合は、次の楽譜例のように次の調への準備をなし、転調を行なう一つのポイントともなることも考えられる。



このようにバランスは、単に、運動がとどまり音楽が停止するものでなく、一連の運動群の段落であり、次の運動群への予備的措置と考えられ、音楽的にも、十分その意を表現する必要があると考えられる。

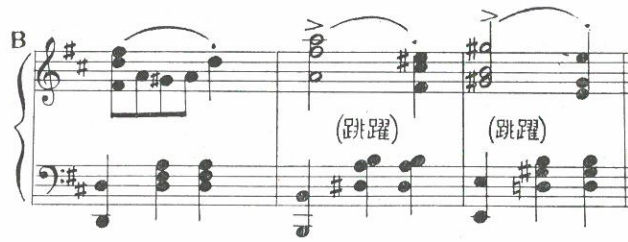
### (4) 跳躍運動

この運動は、バランスのような静的表現に対して、ダイナミックでリズム感にあふれたものであるから、音楽的には次の楽譜例Aのように、明快なリズムを用い、快よい音を用いることが望ましい。

楽譜例Aは、小さい跳躍を示したものである。

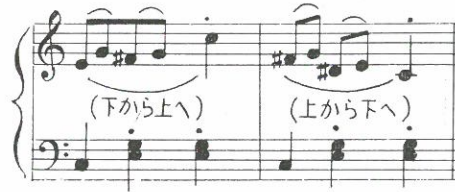


なお、次の楽譜例Bは、非常に大きい強い跳躍運動に対するものである。



(5) その他の運動

ア 波状運動



左の楽譜例は、運動が下から上へ、また上から下へ波状に移動する方法を示した。

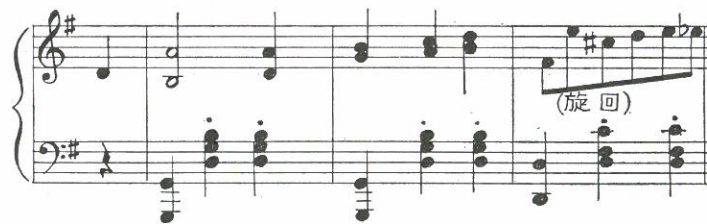
イ 移動

移動には転回や歩行や跳躍が組みあわされるが、そのもっとも基本的と考えられる各種の歩行は、リズムカルで美しくバレエ的要素も取り入れられ、リズムもワルツやマズルカなどにのった軽快なものが、用いられる。音楽的には、舞曲調で歯ざれよいリズムと、明るい旋律を用いることが望ましい。次のア)～カ)までの楽譜例は、その処理法を示すもの。

ア) 旋回



イ) ワルツにのって移動する



ウ) マズルカ風の移動



エ) 手をあげて大きく旋回して進む



Musical score for piano. The right hand has a melodic line with a slur over the first two measures, annotated with "(手をあげる)". The left hand has a bass line with chords. The second measure of the right hand is annotated with "(旋回)".

オ) つま先で小さく軽いスキップを交えながら

Musical score for piano. The right hand has a melodic line with a slur over the first two measures, annotated with "(ポーズ)". The left hand has a bass line with chords.

カ) 旋回しながら次第に動作を大きくして移動する。

Musical score for piano. The right hand has a melodic line with a slur over the first two measures, annotated with "p", "cresc.", and "f". The left hand has a bass line with chords.

キ) 移動の場合に多くあらわれる拍子の変化

例 1

Musical score for piano, Example 1. The score is divided into two systems. The first system starts with a 3/4 time signature and changes to 2/4. Annotations include "rit. (ポーズ)", "mp (移動)", "(ステップ)", "cresc.", and "(ターン)". The second system starts with a 3/4 time signature and changes to 2/4. Annotations include "mp", "rit.", and "p (バランス)".



例 2

例 3

ウ 伏臥の運動

この運動は低位置においての運動で、音楽は低音域において処理されるべきもので、これについては次の立体的処理の方法の項にゆずることにする。

4. 連続運動と音楽

柔軟性、力強さ、バランス、転回などが、静動緩急と結びつき、女子特有の身体表現の美しさが盛りこまれて各運動が連続されるが、すでに個々の運動に対する処理方法について述べたように、その処理法が、生きた音楽の流れのなかにおいて変化し、進行するもので、それらがまとまった一つの音楽として作られるものである。この連続運動は、時間的な構成と移動による床面の図形的構成、重心の上下による主体的な構成とが考えられる。

(1) 時間的な構成と音楽

ア) タイミング

(ア) 運動をおこす時、音楽を聞いて運動に移るまでに一定の時間が必要であり、音が発せられて直ちに運動が始められるものでないので、動作をおこすための予備の音と、運動に突入する音が必要である。そして、結末に至る旋律のフレーズはまとも

りのあるもので、その運動の終わりをも予告するものでなければ音楽と運動はぴったりしない。このタイミングがずれた場合は、運動が音楽に追従したような形となる。

- (イ) また、個々の運動は、それ特有のテンポとリズムをもっている。この運動リズムと音楽リズムとの間の関係が非常に微妙であり、この両者のタイミングの不一致は、作曲上の技法と、演奏法とで処理する必要がある。この場合、運動のために音楽の必然性を失うか、あるいは、音楽によって運動のリズムを乱すかという問題がこのころが、これは両者対立の立場では解決できず、練習段階において基本運動の音楽を作曲し、平素から音楽に合わせる練習を通じて、運動のタイミングと音楽リズムの把握を心がけるようにしなければならないし、演技者が演技内容を考えるとき、すでに内在する音楽リズムが、連続運動の底に流れる運動リズムと一致することができるならば、運動と音楽は完全に結びつくものと考えられる。(この基本運動と音楽の結合による練習法については、次の機会に究明したい。)

#### イ) 節度

動作によって特有の速度をもち、音楽もそれによって緩急の流れを要求されるが、基本となる演技者の基本テンポは変わらず、運動群と運動群のまとまりと移動、そして、これらを音楽のフレーズと一致させること、速度の緩急と基本テンポ、こうしたものが音楽と合致することが必要であり、特に、演技者の基本テンポは移動の場合において重要である。音楽は必ずこの演技者の基本テンポを見失わず、緩急は必ずこのテンポへ復帰しなければならない。このように、演技者のテンポと音楽のテンポとを合致させ、テンポ復帰あるところに節度がある。

#### ウ) コンビネーション

いろいろな運動が、いろいろの立場で組み合わせられ、変化のある流れを作る。この場合、音楽も運動と共に変化し、流れなければならない。つぎつぎに、運動が移り進んでいるにもかかわらず、音楽は同一音形をくり返し、変化のない旋律を続けるようなことは、音楽によって運動の変化をこわすことになる。

#### エ) 統一

上述のコンビネーションと異なる立場であるが、いろいろな運動の連続により、音楽もそれに応じた変化ある手法の処理を要求され、同時にまとまりある音楽でなければならない。このことは、作曲上もっとも重要なポイントとなるので、作曲法の項で述べることにするが、

- ・定旋律を用いる
- ・有名曲をテーマにする
- ・楽曲の形式による
- ・調性による
- ・音形やリズムによるなどにより、計画的に統一を図ることが必要である。

#### オ) バレー的要素

運動において、アクロパットの要素やバレー的要素が多く取り入れられるが、特に女子の場合は、バレー的要素が多く取り入れられ、移動は基本としては歩行であるが、バレー的技法がとられ芸術的表現がなされることが多いので、舞曲のような美しい芸術性豊かで、しかもリズムミカルな音楽が必要であり、特に個性を美しく表現したいところである。

### カ) 運動の勢いと音楽

運動が連続されるとき、各運動のもつ性格とは別に、次第に強くなるとか、次第に静かになっていくなど、運動が連続される時の運動の勢いがある。その勢いと音楽の勢いとが、必然的な心の流れとして結びつくことが必要である。

### (2) 立体的構成と音楽

運動は重心の高低の移動によって、空間も用い立体的な構成がなされる。

#### ア 高い位置

ジャンプ、ホップ、宙返りなどのように、両足が床から離れ空間に位置する場合があるが、この場合、音楽は高い音域において、処理することがよい。またこの場合、高い位置への運動の勢いも、音楽で準備されることが望ましい。(転回運動の楽譜例参照)

#### イ 中位置

左右いずれかの足が床上にあり、移動の中心をなす歩行などのもっとも自然な位置で、音楽も中音域で処理し、主題となるべき旋律も、これに用いられるべきものであると考えられる。すなわち、この中位置に音楽の主題をとり、低音域と高音域でバランスを取る。特に高音域では、曲の盛り上がりとその頂点を表現し、低音域では静かな柔かい雰囲気表現する。(移動の楽譜例参照)

#### ウ 低位置

伏臥、長座、足入れなどのように、重心の低い位置をいい、音楽はもちろん、低音域で処理されるべきである。しかも、これは静かなやわらかい、女らしさを表現する音楽が望ましい。次にその一例を示す。

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into six measures, each with a descriptive label in parentheses above it: (前方ブリッジ), (倒立), (南脚), (まわる), (手をまわす), and (ポーズ). The first measure starts with a mezzo-piano (mp) dynamic. The second measure has a forte (f) dynamic. The third measure has a fortissimo (fp) dynamic. The fourth measure has a mezzo-piano (mp) dynamic and a ritardando (rit.) marking. The fifth measure has a mezzo-piano (mp) dynamic. The sixth measure has a mezzo-piano (mp) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as slurs and accents.

### (3) 床面の図形的構成

運動が流動したあとに描かれた移動線が、図形的に美しく構成される。音楽は、この構成とも密接な関係が必要である。これは、作曲上の楽曲形式と結びつき、メロディのフレーズ、終止、リズムの変化、調の変化など、この図形の流動線の美しさを、時間的芸術として表現することが望ましい。この図形は、平面的に計画された構図としての美しさをもつものであるが、これは運動の流動する時間的過程の所産であり、この時間的な流れは、すなわち、音楽の時間的構成とまったく同じ条件が考えられる。

(ア) 一つの方向の動きに対して、一つの旋律フレーズ。

(イ) 運動の方向が変わるとき、音楽も変わる

(ウ) 一連の運動群に対して、一連の旋律群。

(エ) 運動群のいくつかの集りは、すなわち旋律群による楽曲形式のまとまりとなる。

(オ) その運動群と運動群の間には、ポーズがあらわれ、音楽では半終止、あるいは一つの楽節の終わりのような形をとる。この場合、転調などを用いることも適当である。例えば、次のようなことも考えられる。

運動群	A — B — C
音楽	A — B — A' 原調 近親調 原調

## 5. 作曲法の実際

### (1) スケッチ

ア) まず、完成された連続運動を見ながら、次のようなスケッチをし、拍子、リズム、運動などをとらえる。この場合一拍単位でとらえず、一つの拍子を単位としてとらえることが大切である。だいたい、運動は「一小節」「一動作」で行なわれることが多く、また、その方が運動としての流れが美しくスムーズである。そのため、音楽においても、ワルツが「三拍」「一拍子」として演奏されるように、一拍子の音楽として作曲することを基本拍子と考え、二拍子系、八分の六拍子やその他の拍子を、応用拍子と考えることが適当である。

#### イ) スケッチの着眼点とその例

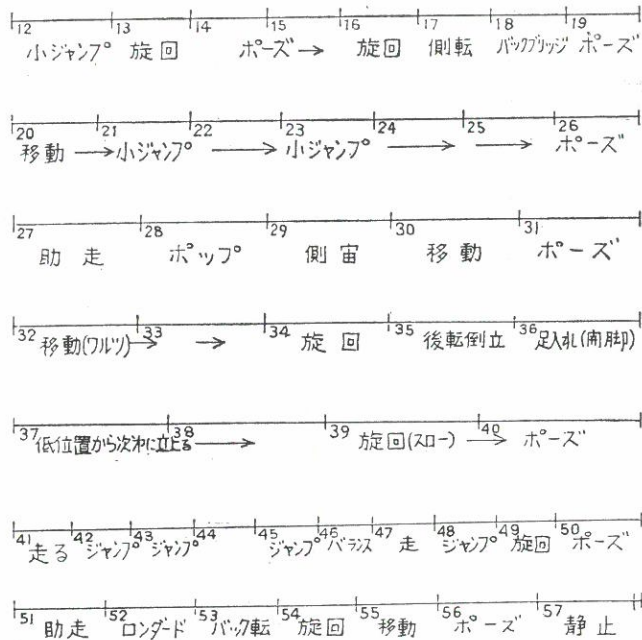
- ・一つの—は、一つの拍子、すなわち一小節と考える。
- ・各小節ごとにその運動から受けたリズムを記入する。
- ・必要な運動名を記入しておく。
- ・運動群とその変りめを確認する。
- ・同じポーズでもその位置によって意義の違いを理解する。
- ・運動の盛り上がり、強弱、緩急など必要なものを書きとめる。
- ・低・中・高位置も、低位置だけは記しておく。

### (2) スケッチの整理

上記のスケッチは、A選手の連続運動のはじめの部分であるが、これを次の図のように整理し、運動の構成をまとめ、楽曲構成の基礎とする。

※以後、作曲例として一曲を完成するまで、このA選手を材料としてその作曲法を究明することとする。



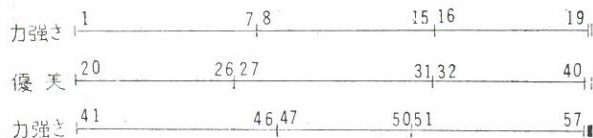


(3) 運動構成と楽曲の構成

このスケッチを見ると、非常に多くの種類の運動が、組みあわせられていることがわかる。そして、これらの各運動に対する音楽的処理法は、前述のとおりであるが、この多様な条件に対する処理法によって、統一ある楽曲を作曲することは非常に困難で、これをまとめるためには、その運動の運動群の構成と、それに適合した楽曲式的な構成が必要である。

ア) 運動構成

上記のスケッチにより、運動群のまとまりから割りだした運動構成を調べると、次のように構成されていることがわかる。

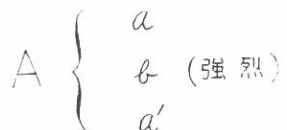


イ) 楽曲構成

この運動構成から、さらに音楽構成を引き出すと、A, B, Cに大別できるが、Cは運動の性質上、Aと共通なものを多くもっているため、Aの主題を思わせるA'を用いることが適当であり、ABA'の複合三部形式のような形として、まとまることわかる。このABA'の形も、さらに運動連続の呼吸から、細かい運動群に分析し、楽曲形式の要素とすることができる。

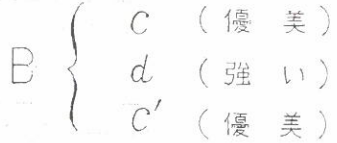
ア) A

Aは、(1~7) (8~15) (16~19)の三つの部分にわかれ、中央に強烈な運動をはさんでいる。これを、楽曲形式として考えると、右のようになる。



(イ) B

Bは、(20~26) (27~31) (32~40)の三つの部分にわかれ、強い運動を中央にはさみ、前後は優美な移動の部分からなっている。この形は、右のように考えることができる。



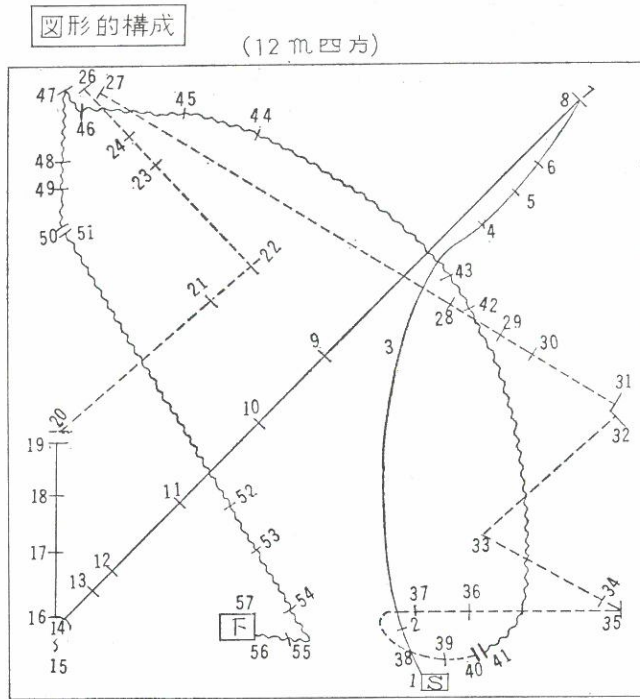
(ウ) A'

A'は、(41~46) (47~50) (51~57)の三部分にわかれ、この部分は、運動の性質から考えて、Aの部分のテーマと、その手法を用いて処理することが適当であり、形式上ではA'として扱うが、内容的には、a''a'''b'の形となることも、運動の内容から割り出される。

(4) 図形的構成と楽曲構成

移動した後に描かれた図形的構成も、運動構成と密接な関係があり、その関係、即楽曲構成に結びつくものであり、この図形も芸術的な構成をもつものである。

ア 図形的構成図 (A選手の場合)

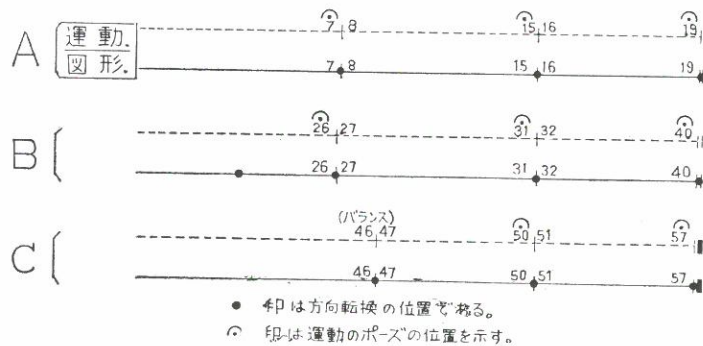


イ 図形的構成が意味するもの

- ・ 出発から方向転換までが、一つのまとりとなり、音楽のまとりの一単位となると考えられる。
- ・ その方向の終わりのポーズは、旋律の一つのフレーズの終わりとして、半終止のような処理をすることが適当である。
- ・ 方向が変わると旋律も変わる。
- ・ 運動構成上の大きい段落と方向転換が一致した場合は、曲の調性を変えることによって、運動と音楽結合の妙味を表現し、芸術性を高めることができる。
- ・ ゆるやかなカーブや屈折は、優美な運動のあとに描かれ、強烈な運動は、直線的に描かれる。

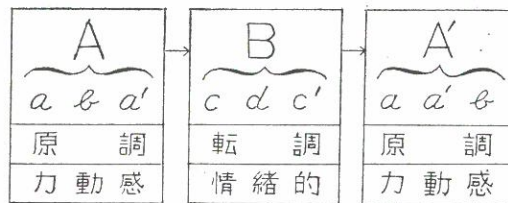
ウ 図形の分析

- (ア) この図形を分析すると、A(1~19) B(20~40) C(41~57)の三部分になる。
- (イ) Aは、(1~7)のゆるやかなカーブを描き、ポーズを作るまでのaを終わって方向転換し、強烈の部分の(7~13)を経て、(14, 15)のポーズに入り方向転換し、(16~19)のまとめに入り一つの段落となる。
- (ウ) Bは、ポーズしてaを終わり、次のポーズまでの(27~31)の強い運動が直線的にあらわれてbを終わり、cは屈折し、低位置の柔軟な運動を経て、移動の運動についてポーズして(32~40)の一連の運動を終わり、一段落となり方向をかえる。
- (エ) cは、(41~46) (47~50) (51~57)の部分にわかれる。
- (オ) これを運動構成と比較してみると、その両者には、実に見事な調和が保たれていることがわかる。



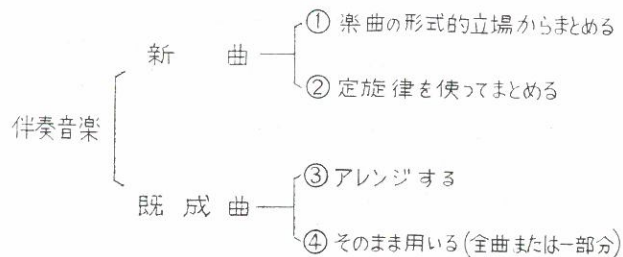
(5) 楽曲の構成

以上の連続運動の構成と、移動線の描く図形的構成とによって導きだした楽曲構成は、次のようである。



(6) 作曲上の立場

作曲する場合の楽曲の構成は、以上の通りであるが、伴奏音楽については次の四つの立場が考えられる。



この四つの場合の④は、完全に運動と適合させることは不可能であり、①②③の場合

がこの研究の対象となる。

(7) 作曲上の留意点

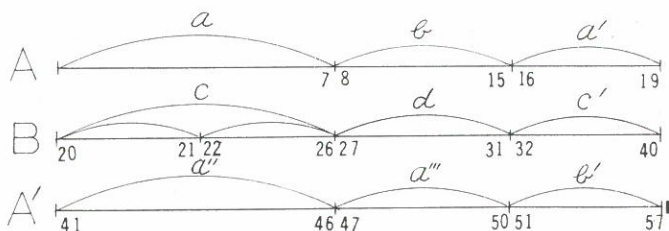
運動を分析して得た前述の条件のみよっての作曲では不十分であり、各人の運動から、個性や芸術性を把握する必要がある。しかも音楽が単なるムードとしての機能に留まらず、個々の運動に合致するとともに、演技者の個性や芸術性を強調したり、不足するものは補うなどの注意が必要である。また、楽曲は運動の伴奏であると同時に、楽曲としても完成したものであり、芸術性の高いものであることが望ましい。

また、すでに述べたいいような条件や制約から、非常に不自由であると考えられるが、各運動に対する処理方法は単なる一例であり、要は視覚と聴覚の一致を図ることであり、その処理の手法は、無限の可能性をもつもので、それらの条件によって芸術性、音楽性を阻害されることはないであろう。

(8) 作曲例

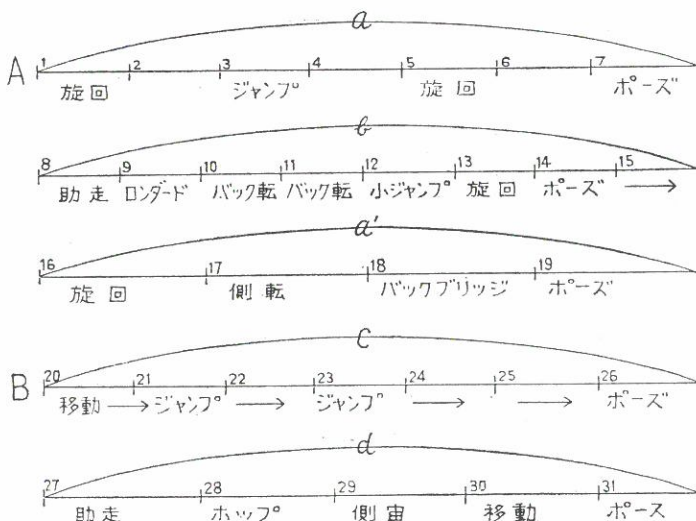
① 楽曲の形式的立場を、A選手の運動を例にあげて、分析してみよう。

A選手の運動と図形の分析から、楽曲形式は、次のような、ABA'の複合三部形式となり、さらに、—線で示した小部分から形成される。

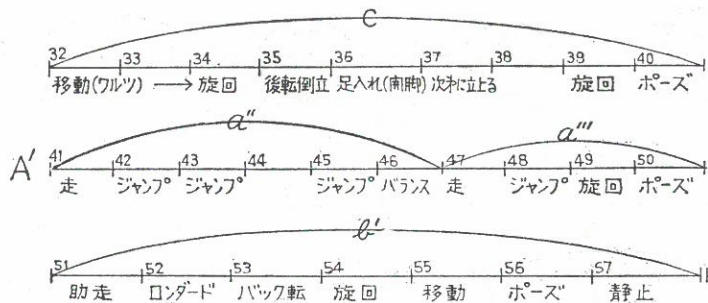


これに各運動を結合したものが、総合的な最後の作曲条件となるが、これは次の図に示す通りであり、それによって作曲されたものが、次のA選手のための楽曲である。A選手の演技内容は、非常に力感にあふれたもので、力強く重厚な感じである。(総合条件との参照の都合上、楽譜に小節番号を記入した。)

総合条件







・楽曲と調の構成  
 次のような複合三部形式の形をとっている。

A			B			A'		
a	b	a'	c	d	c'	a''	a'''	b'
二長調	イ長調	二長調	ト長調	ホ短調	ト長調	二長調	二短調	二長調

・作曲例

A 選手の音楽 野上義臣作曲

力強く

Musical score for piano, measures 27-57. The score is in G major and 4/4 time. It features various dynamics (mp, f, mf, p, poco cresc., rit., atempo), articulations (accents, slurs), and performance instructions in Japanese such as '(ホッパ)', '(側宙)', '(後転倒立)', '(足入れ)', '(バック転)', and '(ポー)'. Measure numbers 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57 are indicated throughout the score.

② 定旋律を用いてまとめたB選手の音楽

(1) B選手の連続運動



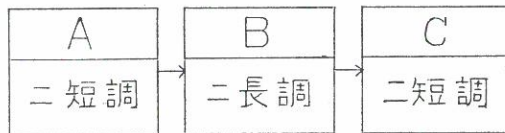
(2) 定旋律

低音に次のような定旋律を用い、  
 種々の手法の支えとして曲をまとめる。次の作曲例の低音に、  
 線がついている部分はその定旋律である。



(3) B選手の音楽

・楽曲と調の構成



・作曲例

情緒豊かに

B選手の音楽

野上義臣作曲



6 (走る) 7 8 *f* (ジャンプ) 9 10 *rit. mp* (ターン) 11 *a tempo* 12 (ポーズ)

13 *mf* (走る) 14 *f* (ホップ) 15 *ff* (バック転) 16 (バック転) 17 *mp rall.* 18 (ポーズ)

19 *a tempo mf* (移動) (旋回) 20 (旋回) 21 22 (旋回) 23 24 (ポーズ)

25 (スキップステップ) 26 (側転) 27 (後方ブリッジ) 28 (足入れ) 29 30 *p rit.* (ポーズ) 31 (立上る)

32 *a tempo mp* 33 34 (ターン) 35 36

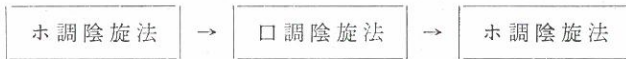
37 (ジャンプ) 38 (ジャンプ) 39 *rit.* 40 41 *p* (前方ブリッジ) 42 (ポーズ) 43 *mf*



③ 既成の曲をアレンジして用いる例

(4) 「さくらさくら」を用いたC選手の場合

・楽曲と調の構成



・作曲例

C 選手の音楽

野上義臣作曲

優美に

## B 床運動の伴奏音楽の演奏法

### 1. 演奏上の問題点

女子床運動の伴奏は、声楽、器楽、舞踊などの伴奏と比較して、床運動の伴奏が特殊なものであるとは考えられない。というのは、一応床運動の特質として、器械体操的動きと、移動方法として使用される舞踏的動きで、構成様式が成りたっているが、いずれの場合も、規則的あるいは、計画的な律動性が存する限りにおいて、伴奏は可能であるといえるからである。しかしながら、器械体操的動きのなかには、激しいアクロバットの運動が含まれており、しいていけば、床運動の音楽演奏上の特殊性、もしくは、難点といえないことはない。また、床運動の演技の変化と効果を考えるとき、その演技としての動きは、制約された場の構成と時間の範囲内での、演技の展開、盛り上がり、演技と演技との

変りめにおける静止状態、演技の流れと伴奏音楽の流れとの調和などを、考慮しなければならぬので、伴奏者としては、いろいろな伴奏技術の面での問題点があげられる。これらの問題の解決の態度は、すでに作曲法の連続運動と音楽の項で述べたように、「演技者は常に運動のタイミングと音楽のリズムを身につけ、連続運動を作るとき、すでに内在する音楽リズムを意識することにより、運動合体に一貫したリズムが流れ、運動と音楽は完全に結びつくものと考えられる。」ということであろう。このことは、演技者側の態度であるが、一方、伴奏者としては、序論でも述べたように、「床運動のもつ体操性と音楽性の一致点の把握、あるいは、共通性の認識こそが、床運動と音楽との関係を明確にすることであり、理論体系化の第一歩である。」という立場であるべきであると思う。以下、床運動の伴奏音楽における演奏上の問題点、留意点について検討を加えてみたいと思う。

## 2. 演技者の音楽的素質との関連性

音楽の素質については、いろいろと論議の余地があり、また、生理学的立場での音刺激による感覚受容器と効果器との関係についても、未解決の問題も多いことなので、ここでこの問題を扱うつもりはない。ここでは、いくつかの音楽才能検査から考えられる、音楽を感受する能力を、つぎの六つの感覚要素に分類して、演技者の音楽的能力に関連して、床運動の音楽的処理の問題を究明したいと思う。音楽の素質を構成する六つの感覚要素とはつぎの通りである。

- ① 音の高低を判断する感覚（音程感）
- ② 音の数、長短を判断する感覚
- ③ 音の強弱を判断する感覚
- ④ 音のリズムを判断する感覚（リズム感）
- ⑤ 音を記憶する感覚
- ⑥ 音の協和を判断する感覚（和音感）

これら六つの感覚要素が、どの程度備わっているかということ、音楽をどの程度感受する能力をもっているかを判断するわけである。床運動の演技者は、上記の六つの感覚要素が、平均して高い状態で備わっている程、音楽的処理能力が高いと考えられるが、現実的には、理想的な処理能力をもっている者ばかりとは考えられない。つぎに、六つの感覚要素の不足により起りうる音楽上の問題と演技上の問題を検討してみたい。

- ① 音の高低を判断する感覚が不足する  
音の高低、すなわち音低感がない演技者は、旋律に対して十分な反応ができないことが予想される。旋律によって起こる情緒的变化の流れに沿って演技が展開できないとなると、演技と音楽の情緒的变化の一致が困難である。
- ② 音の数、長短を判断する感覚が不足する  
音の時間的経過が感得できない演技者は、音楽に仕組まれたいろいろな音の経過に順応することができず、時間的制約内での音の経過と演技の関係は成り立たないといえる。
- ③ 音の強弱を判断する感覚が不足する  
演技の情緒的動きや、ダイナミックな動きに円滑さを欠ぐようになり、音楽との関係において、完全な一致が望めない。
- ④ 音のリズムを判断する感覚が不足する



いろいろな情緒的变化、律動感の把握が困難があり、特に、軽快、優美、微妙な表現の変化などが、音楽と一致しないばかりか、伴奏に合わせる事が困難になる。

⑤ 音を記憶する感覚が不足する

音楽的経験にとぼしい者に多いと考えられる。音楽と演技の流れに円滑さを欠ぐようになることが考えられる。

⑥ 音の協和を判断する感覚が不足する

和音の響きから起こるいろいろな雰囲気や、和音の進行で起こる情緒的变化などが把握できず、音楽との調和が取り難くなる。

以上のことから、音に対する感受能力が高ければ問題はないが、もし低くければ、演技と音楽との間に、いろいろなくい違いが生じてくると思われる。部分的に低い場合には、その部分について補なう練習を考慮しなければならない。例えば、リズム判断のできない者に対しては、平素の練習でリズムの把握のための努力を忘れてはならない。そのためには、伴奏者は平素の練習を通じて、リズム把握のための練習に協力しなければならない。その練習は欠点を補なうためのものであるから、つねに計画的、分析的なものであるべきである。特に必要なことは、リズムの構成と、演技の構成との関係を頭腦的に理解しておくこと、このことはリズム把握のための方法として極めて、たいせつな手段である。他の感覚要素が不足する場合の練習も、計画的、分析的態度が必要なのももちろんのことであるが、伴奏者は、つねに、演技者の音楽的欠点を早く見抜き、それに対応した音楽的練習を研究することを忘れてはならない。

### 3. 協力関係の問題

演技者と伴奏者の関係は、対等であることが必要である。伴奏者の経験と能力は、演技者の演技を成功させたり、失敗させたりする力をもっているだけに、演技者の実力以上に高いことが望まれる。伴奏のもつ意義は、単に演技の補助的役割ということではなく、床運動の全体構造の基礎をなすということにある。もちろん、伴奏音楽自体は、作曲家の演技者に対する適格な個性や、演技内容の把握による作品でなければ、その作品的価値は無意味であるので、演技者、作曲家、伴奏者の三者の協力関係が、確立されていなければならないことはいうまでもない。以上のことから、演技者と伴奏者の関係は、車の両輪のように密接でなければならないが、協力関係確立の第一歩は、練習のための伴奏を心よく引き受けることにある。伴奏者の仕事は、演技者が個々の運動、演技の構成を決定した後、作曲家がそれに伴奏音楽を作曲し、その後を開始されるわけである。それだけに、伴奏者は、たち遅れという不利な条件を克服するためにも、積極的に練習に参加して協力する必要がある。

### 4. 演奏上の問題点に関連する練習上の留意点

#### (1) 準備段階

##### ① 演技構成と音楽構成の関係の理解

伴奏者は演技者の演技内容についてその構成単位である運動や演技を細部に至るまで知ることが大切である。そのためには、伴奏から離れて演技の観察を繰り返し、演技の内容の組みたてと伴奏音楽の関係を理解しなければならない。特に、伴奏上あわせ難いと思われる、テンポの流動の激しい加速度的な助走を伴う回転運動や、減速的な回転運動のあとの足入れなど、伴奏上音楽的処理が難しいものは、事前によく検討しておかなければならない。



## ② 伴奏音楽の聴取

演技者は、伴奏と合わせる前に演技の構成と伴奏音楽との接近に努めなくてはならない。そのためには、演技者は伴奏音楽を繰り返し聴取することが必要である。伴奏音楽の繰り返し聴取、それはすなわち、自己の演技と伴奏の関連性を把握し、演技と伴奏の一体化を図ることにある。それを可能にしてはじめて演技者は、伴奏音楽に抵抗なく堂々と自然な流れに従って演技を展開させることができる。このことは前述の運動性と音楽性の一致という基本的な考え方からしても、当然、演技者が準備段階において実行しなくてはならない手段である。

以上のことから、床運動の演技者と伴奏者は、演技の構成内容をよく知り、そこから起こる音楽上の処理方法として、伴奏音楽の構成と作曲者の意図を感じ取らなければならない。そして、演技内容と音楽内容の組み立ての関係をよく理解して、演技と伴奏音楽との協調をスムーズにするようお互いに努めなくてはならない。

## (2) 日常の練習

伴奏者は日常の練習を通じて、ピアノで表現できるあらゆる表現力を養う努力をしなくてはならない。特にピアノという楽器で表現できる多彩な音のタッチの感覚を養ったり、レガート奏法、スタッカート奏法、音量の自由自在の増減などの表現能力を高めるべきである。これら奏法上の技法の修得は、伴奏者の基本的条件として必要であり、伴奏者の音楽性につながるものでなければならない。また、音楽性との強い関連をもつ、速度、リズム、アクセントの問題や音楽上起こるテンポルパートの音楽的処理は、奏法上の技法と音楽性との関連において処理されるべきものである。伴奏者は伴奏のために、特にこれだけを留意すればよいというわけではないが、基本的な問題として次の事項について考慮すべきである。

### ① 奏法上

㉑音色 ㉒レガート ㉓スタッカート ㉔スケール ㉕アルペジオ ㉖和音

### ② 表現上

㉗音量 ㉘テンポルパート ㉙rall. ㉚accel. ㉛molto rall. ㉜allargando  
㉝アクセント ㉞リズム ㉟息つき

上記の奏法上、表現上の技法の問題は、ただ単に伴奏者に限らずピアノを弾く者の基本的な問題であり、日常の練習を通じて修得しなければならない基礎的な技法である。伴奏者としての資質を備えるための基礎的条件として、当然考えなくてはならないものである。特に、リズム、息つき、テンポルパートの問題は、床運動の演技の個性との関連が強いだけに考慮すべきである。

### ③ リズム

床運動の特質からいって、伴奏者は健康なリズム感をもつべきである。また、速度の変化によって起こるリズムの拡大や縮小に対しても、基本的なリズムの形を崩すことなく速度の変化に順応しなければならない。

### ④ 息つきとフレーズの関係

息つきはそれ自体は、呼吸調整作用の一現象に過ぎないが、あらゆる行動の節度に関係する重要な生理現象である。演技者の演技を分析するとき、演技の構成の最小単位である各動作のまとまりとして運動があり、いくつかの運動の群によって、一つのまとった演技が構成される。この場合、演技の構成単位である各運動は、一息を単位にいくつかの動作の連続によってできていることになる。つまり、呼吸のフレーズは、各運動あるいは演技の段落によって形成される演技のフレーズにも大いに関係すると考えられ

る。息つきはフレーズとフレーズの間において、フレーズのはじまり、呼吸の節度としての予備的行為の意味をもっている。一方、息つきは音楽的に考えても音楽上のフレーズと呼吸のフレーズの関係は極めて密接である。従って、呼吸の節度としての息つきは、一つのまとまりある運動や音の流れの区切り、節度、タイミングに関係する重要な意味をもつものであるといえる。具体的には、伴奏者の呼吸の調整やタイミングの問題は、演技者の演技に心理的な影響をおよぼすと考えられるので、いきのあった協調関係を作るためには、よく検討しなければならない問題である。

#### ⑤ テンポルバート

伴奏者は演技者の演技の後を追うのではなく、並んで進むべきである。演技者は歩幅をかえることによって、歩速を早めたりまた、緩めたりすることがある。これをテンポルバートという。この場合、テンポのずれは演技者の身体的、精神的条件に左右され易いのでその処理は、慎重で計画的でなければいけない。特に速度の変化によって起こるリズムの拡大や縮小は、あくまで音楽的に処理されるべきであり、テンポルバートという表現上の問題は、床運動のテクニックのなかでも高度なものといえるだけに、表情を強調したり、変化を与えたり、機械的な動きに動的な力量感を加えたりする技法として、加速度的な時間の圧縮と減速的な時間の拡大を、計画的、秩序あるものとして、扱われるべきである。

### 5. 速度変化に対する基本的態度

床運動における運動性の変化は、速度変化、すなわちリズムの拡大、縮小、テンポの一時停止などが考えられる。これらの加速度的運動、減速的運動によって起こる音楽上の速度変化は、音楽上の問題として処理されなければならない。床運動の演技から起こる音楽のいろいろな問題の処理方法は、伴奏者の音楽の処理能力に関係するたいせつなものである。例えば、演技の無計画な速度の変化は、音楽上の速度のくずれにつながり、演技全体の流れを不安定なものにする。それ故、音楽上のテンポルバートは、あくまで秩序ある計画的なものでなければならない。音やリズムの時間的縮小と拡大は、自然な演技の流れを崩すことなく、また音楽上の流れに逆わず、あくまで音楽的に処理すべきものとする。

## III 結論

これで女子床運動の伴奏音楽の作曲法と演奏法については、一応の結果を得たと思われるが、

1. 作曲法については、それを体系的に組みあげようとする一つの態度であり、これがすべてであるとは考えない。またその処理法も一例をあげたのみに留まるが、分析から得たこの場合のような考えかたは、ある目的に従って音楽を構成するうえには、もっとも重要なことであるが、反面作曲の態度が固定する恐れもあり、あくまでも基本的な要素のうへにたって、変化ある自由な表現をし、音楽の芸術性を失わないよう留意すべきである。
2. 演奏法については、床運動と伴奏音楽の共通性の把握のうへにたって検討してみた。結局、伴奏者は演技者の演技の構成内容と伴奏音楽の構成内容の作曲上の意図の把握、すなわち演技と伴奏の一体化を図ることにある。そして演奏上の処理法は、作曲上の処理方法と同じように、演技者の個性の尊重、欠点の補足にとどまらず芸術性の強調にある。そこには、演技者、作曲者、伴奏者の音楽処理能力の高さ、芸術性、対等の協力関係が極めて重要な意味をもつものと考えられる。

註 この論文の作曲法は野上義臣、演奏法は片山昭が分担執筆した。