

A Teaching Method of Violin for Children : A Technique of First Position (V)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/20242

分数ヴァイオリンの指導方法から

—第1ポジションの指導方法分析(VI)—

松 中 久 儀

A Teaching Method of Violin for Children

—A Technique of First Position (VI)—

Hisanori MATSUNAKA

本論文は上記題目(V)(教科教育研究第22号)に続くものであり、文中の用語やテキストの名称は(I)~(V)と同じ略字を用い、章、項目、楽譜例、図例いずれのNo.もこれに続けた。今回、指導例対象生徒を次により追加した。

Mi ちゃん 指導開始5才 分数ヴァイ

オリンサイズ $\frac{1}{10}$ より 女児

T ちゃん 指導開始11才 分数ヴァイ

オリンサイズ $\frac{3}{4}$ より 女児

Ko 君 指導開始9才 分数ヴァイ

オリンサイズ $\frac{1}{4}$ より 男児

Ki ちゃん 指導開始9才 分数ヴァイ

オリンサイズ $\frac{1}{2}$ より 女児

M 君 指導開始4才 分数ヴァイ

オリンサイズ $\frac{1}{10}$ より 男児

Ka 君 指導開始5才 分数ヴァイ

オリンサイズ $\frac{1}{16}$ より 男児

VIII 運弓の指導方法(その2)

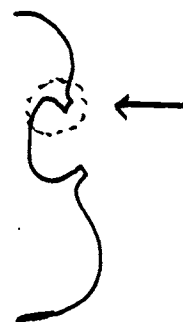
2 手首のフォーム

(1) Vの弓元における弓の軌道と手首のフォーム

Mi ちゃん 18回目の指導例(5才)より「かめさん」(楽譜例No.27, テキストC)

Mi ちゃんはキラキラ星変奏曲などの曲例における弓中央での運弓に加えて、徐々に弓量を増していくべき指導段階にあった。楽譜例での課題は2小節目の↑にあり、Mi ちゃんはこの音符に全弓を使用しきれなかった。又それを強要するとフロッグの辺りが(図28)の○の箇所に触れてしまうのであった。「Mi ちゃん、先生のように手首を「へ」の字みたいに少しだけ曲げてみましょう。そうしたら楽器にぶつからないかもしれませんよ」Mi ちゃんはこの指導のあと楽器のコーナーに触れないようにしようとする行為が伺われた。

初めの内は手首そのものの関節が硬くて窮屈そうであったが、徐々に練習が軌



(図28)

道に乗ってきた。しかし手首だけの修正ではまだ不十分であり、4指のフォームも引き続いて指導される必要があった。なぜなら4指が伸びきって弓身に向かっていることが手首の関節により多くの屈折を求めなければならないからである。4指を丸くして弓身にのせることはまだこの段階での要求が結局無理であったので、今のところは手首が不自然に曲がらないように4指の先が弓身から滑り落ちても良いことにした。

Miちゃん 69回目の指導例（小学1年）より「ロングロングアゴー」（楽譜例No28, テキストA）

Miちゃんの本時のねらいを楽譜例の『の練習にあてがうこととした。まずこの音符を印象づけるため楽譜には朱書で←を施した。指導の留意点は弓元におけるVの軌道や手首のフォームをMiちゃんに観察させるためにtempoをゆっくりとり『の歴時を十分保たせることであった。効果は他の曲の場合より良かった。それは教材の選択がプラス要因になっているからであると判断された。すなわちこの曲の『は、弓量、弓スピード、フレーズ感から他の音符に比べて印象的にとらえられる音符であり、それがたまたまVであることが幸いしているのである。Miちゃんのこのあとの指導は教材の選択に留意し弓元の指導効果が現れやすいものを選んで適宜行うこととし、それ以外の曲の場合は習慣的な注文をつけないこととした。

Miちゃんの18回目、69回目の指導例の他、“手首が「こんにちば」をしているように”とか、“手首が鼻につかえそうになるように”などと案内してみる方法も良かった。又この手首の指導をするまでもなく自然にフォームが形成されている④もある。指導課題は不自然に手首を曲げようとする（多くは関節を曲げすぎる場合をいう）結果にならないよう、細心の注意を払うことである。

(2) Vの弓元における音色

弓元における軌道が整っただけではまだ音色は不十分でそれには弦に対する圧力、摩擦の量をコントロールしなければならない。Tちゃん是指弓の練習に入りかけた時でもあり、この練習が必然となった。弓元では幾分弓を持ち上げて弦の振動を殺さないようにさせたいところだが、その説明は勢い難しくなった。そこで次のような指導を試みた。

Tちゃん 70回目の指導例（小学6年）より

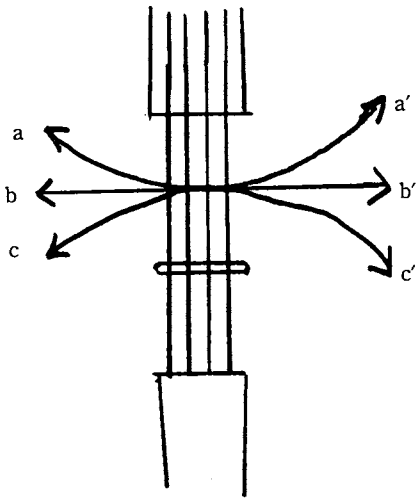
“弓の元の方になるとTちゃん少し音が悪くなりますね。それでは弓元の方は弓の毛1本だけで音を出すようにしてみましょうか”この試みは効果を示した。弓を持ち上げる分量は言葉で説明が出来ないものであるが、“弓の毛1本”という表現はこの段階の⑤には具体的であった。すなわち弦に対する弓の圧力を目で見ることが出来るからである。弓元の濁りある音色は解消されてきた。更に好ましいことにこの練習から次のような効果も付随的に現れた。それは弓元での弓身を倒す傾斜角度が理想的になったこと、手首のフォームが自然なカーブを描くようになったことであった。Tちゃんのこの指導は調弦の折又、開放弦の練習で行ったものであるが、その後ゆっくりしたフレーズを演奏する際も徐々にその効果が示されるようになってきた。

(3) 手首のフォームと全弓の軌道

ア. 弓の軌道修正

(図29)は弓の軌道を三種示すものであるが、この内のbは運弓の基本である。初心者は最初cの方向を選んでしまうものであるがその原因として次のようなことが上げられよう。

- i) 肘関節の屈伸が利用されず肩関節だけで運弓を行う
- ii) 手首の関節が硬くなって運弓の障害になっている
- iii) 弓の持ち方が悪いいため、運弓の障害になっている
- iv) 分数ヴァイオリンサイズが大きすぎて全



(図29)

弓が消化しきれない場合

この内 i) は弓中央での前腕の運動を利用したデタシェが出来ていない段階の㊸の場合であるが、このための指導方法は第IV章で先記したので省略する。iii) は第VIII章の1で述べた通りである。ここで焦点をあてたいのは ii) の原因の解消にある。

M ちゃん 127回目の指導例 (小学2年) より「シュラディークNo.1」(楽譜例No.40)

M ちゃんは弓中央では理想的な運弓で音も良かったがしかし、弓元、弓先が駒に対し平行を保てていなかった。これまで運指の練習として教則本シュラディークを扱っていたが、弓先弓元の発音が芳しくないのは運指の技術に遜色があるのでなく、運弓技術にその原因があることが判明した。ある時は弓中央から弓先にかけては指板上に弓が流れ、発音が不明瞭であったし。また弓元では音を押しつぶしてしまっていた。(図29)のcに近い軌道がいまだに残存しているのである。そこで次のような指示を試してみた。「ダウンは先生の手のところまで手を伸して下さい。アップの最後は弓の先が見えるように向こうへやって下さい。」

㊸は a' 地点に手を置いて□の到達ポイント

を示しておいた。又 a のポイントについてはこれを示す点を施すことが不可能なので、範奏によって示した。この方法は b の軌道を求めるために c→c' の軌道の逆方向にある a→a' の軌道を用いることがねらいであった。□については㊸の手の方に導かれるため、目的はいち早く達せられた。V はかなり試行錯誤を繰り返していたがそれでも a の軌道を通るためには手首の関節をコントロールしなければならないことが理解されたようだ。この後引き続き教則本シュラディークでこの指導を集中させた。M ちゃんはまだ新曲でこれが応用される段階でなかったが、シュラディークでは徐々に習慣となって成果が現れてきた。それは手首の関節が弓元から弓先にかけてある流れをもって作用し始めてきたことであった。一方この指導は a→a' の軌道が本来の軌道として間違えて覚えられてしまわないかといった危惧もあったが(注54)それは㊸の取りこし苦勞で、気がついた時には b→b' の軌道が成立していたのである。2の(1)のMi ちゃんの例は手首そのもののフォームから軌道を求めた方法であったが、M ちゃんの場合は右腕の進行方向から手首のフォームが理解される結果となり、この両者の指導方法は㊸によって選択されることとなった。㊸は新曲の演奏においてこのエチュードの成果が即座に現れることを願うものであるが㊸は㊸の気持ちをよそに、エチュードの目的を応用しようなどという意識は持っていないことの方が多い。しかしエチュードで成立している技術はいずれ㊸のねらいが投入できる条件が備わっていることを裏付けていることが指導の目安となる筈である。この㊸の考え方を具体化してくれる方法は新曲においてまずは部分的にこの技術が応用されることから始めることであろう。例えば(楽譜例22)「アレグロ」の4小節目3拍目の「や」、(楽譜例24)「ガボット」の2小節目3拍目の「を」をこの技術にあてがうことなどである。他の小節は多くの場合、運指などのメロディを追っていくことの方に労力の大半が費

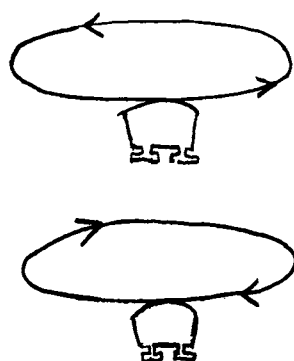
やされることが⑤の姿であり、□の全弓の技術や音質に集中させることはこの⑤の技術難易度を越えてしまうからである。又、前記の「」は各フレーズの最後を締めくくる音符であることがこの運弓の技術を印象づけるに最も効果的で教材を有効に扱う工夫であろう。新曲での奏法注文は④が幼なければ幼いほどその量は控えるべきで、最も大切な技術だけに出来るだけのをしばっての指導が結局後の進歩のために効率的になることの方が多いのである。

イ. □の連続、∨の連続の練習

(楽譜例41) は既習の曲を用いた運弓のための変奏曲である。この方法はアの練習と関連させながら扱われると尚効果を示す。留意事項は、全弓を用いること、tempo を進度に応じて設定すること、□の連続では音の出だしが常に正しい弓の方向を示しているかどうか、又、サウンディングポイント (注55) がこの運弓スピードに適合した位置にあるかなどを監督することである。∨の連続は□の場合より難しい練習となるが、弓先が弦上にセットできるまで発音を禁止することが大切である。例えば幼い⑤には「弓の先がトランポリンみたいに跳んでいますね。跳ばなくなったら弾きましょう」などと導くことである。この□や∨の連続の練習は進度に応じて課題の量を加減出来るので多用されることがえられる。in tempo が究極の目標であるがこれが可能になればそれは右腕全体のバランスがかなり上達したことが裏づけられる。

Ko 君 53回目の指導例 (小学4年)
(楽譜例Na41)

楽譜例における Ko 君の弓は、蛇行しバランスを崩しがちであったが徐々に肩から手首にかけての流れは一種の統一が見い出されてきた。必然的にこの方法は弓のスピードを要するが、このことが右腕の運動に効を奏しているであろう。練習成果は (楽譜例Na42) や (楽譜例Na43) の□、(楽譜例Na28) の「」で示され、これまでにない音量、伸びのある音質となった。Ko 君の場合は初歩の段階の⑤に対する指導例であった



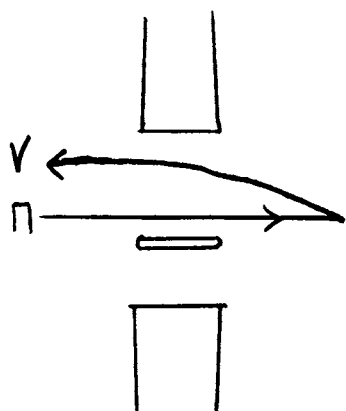
(図30)

が、進んだ⑤には次のような課題を与えることも可能であった。それは弓が (図30) に示された楕円軌道を通る練習である。ねらいは運弓がこのような右腕全体の流れの中で成立していることを会得させることにある。この練習では特に弓先、弓元の音質、フォームはこれまでにない安定した軌道を描き、弦の振動も活発になってくる筈である。これまで全弓をかううじて使用できていた④もこの後の新曲では余裕を持って全弓で歌えるようになろう。又腕の重さが弦上加わっていく過程も徐々に感得されていくことであろう。指導のポイントは出来るだけ直径の長い楕円を作らせること、特に∨の最後は弦から弓が離れても尚しばらく楕円の直線に近い下方円周の軌道上で∨の方向を保つように導くこと、弦の振動している様を⑤に注目させ、音色がどう変化するかを判断させること、音の出だしや残響に気を配らせることなどである。

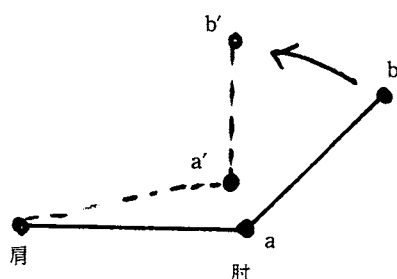
3 ∨の弓先の軌道と肘の位置

Ko 君 60回目の指導例 (小学5年)
より

Ko 君の□の軌道はこの段階としては十分認められる状態であるが∨は (図31) に示す軌道になってしまうのであった。□の場合は肘関節が弓の軌道を守るべく自然に伸ばされていくのであるが、∨については最初肘関節の運動が先行するため肘関節の屈折の開始が遅れるのであった。このため∨の最初、肘の位置は (図32)



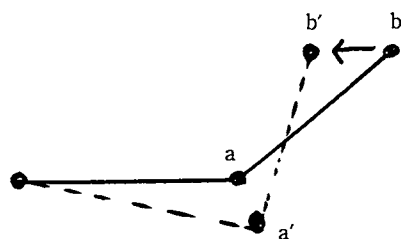
(図31)



Ko君の弓先でのVの開始

(図32)

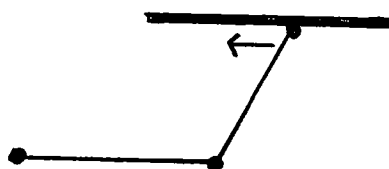
のaからa'にわずかに移動してしまい軌道がくるい出すのである。正しい運弓ではaは固定されるものでなく、弓が駒に対して常に平行を保つためにとくにVの最初はほんのわずかであるが(図33)のa'の地点に移動するはずである。



弓先でのVの開始の基本

(図33)

その距離は腕の長さ、楽器のサイズ、サウンドポイントの位置により微妙に異なるであろう。この道理をふまえてKo君に次の指導を試みた。それはVの出だしで(図32)のb'に弓元が移動しないように⑤が自らの手で障壁を作って



(図34)

みることであった(図34)。Ko君には“先生の手にぶつかからないように弓を動かして下さい”との指示を与えた。Ko君は努力し始めたがしかし、どこか窮屈そうであった。そこで61回目の指導ではVの最初だけKo君の肘を軽く持って(図33)のa'へ導いた。これは効果が即座に現われた。これまで肩関節にリードされがちだったVの出だしが今度は肘関節の運動が先行し一步遅れて肩関節の運動が導かれることになった。サウンドポイントも守られてきた。この後しばらく同じ演奏補助を与えることとした。その内この補助はほんのわずか肘に触れてやるだけで済むようになった。そして全くこの補助がなくなるまでの期間は多くを必要としなかった。

4 各弦と上腕の高さ

この技術は一般的に各弦に“肩”の高さを合わせるといわれるものであるが、正確には肩の高さが変わるものでなく、肩関節の運動により上腕の高さが変わるのである。

R君 99回目の指導例(小学2年)

より

R君の運弓は低弦、特にGstの音色は濁ったり又、弦の振動を殺してしまったりする状態であった。Ast, Estでの旋律に比べて低弦の経験がまだ浅いこともこの音色の原因でもあった。初の内はDst, Gstに弓がセットされるだけで十分課題を消化したことになるが、そろそろ音

色と奏法を関係づける第一段階の指導適時でもあった。結論は上腕の高さを正しく各弦にあてがうことであるが、その前に次のような予備練習を与えてみた。弓中央を Ast 上に用意させそれを出発点として Gst, Est の方向に上腕を上下させる運動である。音を発するのが目的でなく弓は中央におかれたままでこの練習がなされるよう範奏を与えながら様子を伺った。時折上腕の動きが活発になるよう肘のあたりを軽く持って誘導した。これまで R 君の Gst の作音は上腕の位置が Ast を演奏するような高さのままでなされていたのである。そのため手首は膠着しちょうど招き猫のようなフォームを呈していた。音色が濁る原因であった。そこでまずこの練習で上腕を活発に運動させ肩関節をリラックスさせることをねらったのである。Gst, Dst が頻繁に出てくる曲では演奏の前後に一度はこの作業を挿入し Gst, Dst に求められる上腕の高さが出来上がることを願った。

Ko 君 70 回目の指導例（小学 5 年）
より「小さな遊び友だち」（楽譜例 No.18, テキスト B）

この教材は本来 Gst の練習のために選曲されたものであるが、今回はこのテーマを利用しながら（楽譜例 No.43）のような移弦遊びとも称せられる練習を考案してみた。“今日はどの弦でも曲が弾けるように問題遊びをしますよ。先生が A 線といったら A 線、G 線といったら G 線を弾きますよ。間違えないように、止まらないように弾いて下さい。要領は次のフレーズに入る頃合を見て次の弦を無差別に指示し、メロディが各弦に移る時に中断させないことである。Ko 君は次にどの弦の問題が出されるかに神経が集中し、上腕の動きが刺激されるようであった。練習の最初は間違った弦を奏したり、隣接弦の音が混入したりしたが、練習そのものに興味があったようでしばらくこの練習が利用された。いずれのテキストもそれぞれの弦での予備練習や応用教材をある期間集中して与え、その弦の練習が終了すると次の弦に移るという伝統的指

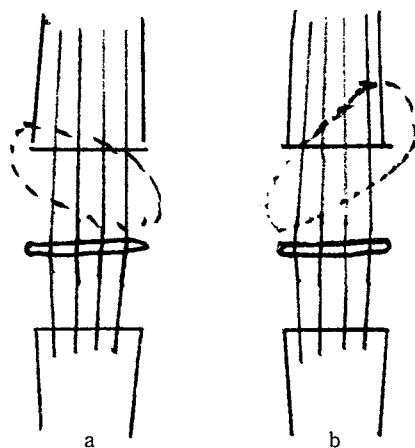
導手順を羅列している。勿論この正統性はくつがえされるものでないが、しかし各弦の上腕の高さを指導するには他の弦の高さと比較させた練習の方を量的に多く挿入する方がより効果的であると考えられ、Ko 君の場合はまさにここに指導のねらいがある。そしてこれがうるさい⑤の注文から離れて音楽遊びの中で経験されることに教材としての魅力があった。

5 サウンディングポイント

Ki ちゃん 24 回目の指導例（小学 3 年）より「ニ長調音階」（楽譜例 No.45, テキスト B）、32 回目の指導例より「メヌエット第二」（楽譜例 No.46, テキスト A）

Ki ちゃんの運弓の指導はしばらくサウンディングポイントに焦点をあて、平均した音色が得られるように導くこととした。新曲でいきなりこの技術を求めるにはまだ余裕がない段階であろうと考え、（楽譜例 No.45）のスケールから始めることとした。練習がサウンディングポイントに集中できるようにまずスケールが暗譜されてからこの指導を行うことを条件とした。Ki ちゃんの音感、サウンディングポイントによる音色音量の違いを分析出来るレベルに達していなかった。従って音感を基にした指導は量的に求められない。そこでいつも指板と駒の真ん中の一点を守るように自らの目で監督させる作業を指示することにした。この指導の前後の音色の違いは、実際には前の方が残念ながら良かった。これは約束を履行せんがために Ki ちゃんの右腕の運動が慎重になり過ぎ、流れが滞りがちになったのである。しかし 5、6 回指導を重ねる内に、音色も整然としてきた。そろそろこの応用が新曲において利用されないものかと（32 回目の指導例）の「メヌエット第二」を与えた。この曲は移弦が頻繁に行われる曲であるため、運弓のバランスが崩れやすくこの段階の⑤には難しい課題を持っているのであるが、想像通り Ki ちゃんの場合も最初は思わしくなかった。それは低弦では駒近く、高弦では指板

側が選ばれてしまうのであった。理論書Gの58p, 59p は次のように述べている。「弓の速度、圧力に加えてさらにいくつかの要素がサウンディング・ポイントの位置に影響を及ぼすということをつけ加える必要がある。それは弦自体の長さ、太さ、および張力である。——中略——細い弦ではサウンディング・ポイントが太い弦よりも駒に近いこと」Kちゃんの場合はこの原理と全く逆の姿となって現われてしまったのである。スケールにおける Dst, Ast だけの練習ではかなり安定したサウンディング・ポイントであったのに残念であった。そこで「メヌエット第二」の場合も十分暗譜がなされたあとで次の指導を施した。それは譜例の1小節1拍目のDst ♯, 2小節1拍目のEst ♯を抽出しこの音が音色、サウンディング・ポイント両方が整うことを課題とした。他の音については極力触れないこととした。特に三拍子の強拍 ♯はこの課題を消化するに効果的な音符であった。Est の駒近くに弓を引き寄せようとする試みが徐々に現われてきたのである。又この指導の効果をもっと上げることになったもう一つの指導、それは「松脂」が弦に残っている様をKiちゃんに分析させることであった。「Kiちゃんの弦にマツヤニがついている場所はEstは指板の方まで広がっているし、Dstの方は駒近くになっていますね。これは家での練習の仕方が良くない証拠ですよ！マツヤニを今全部きれいにふきとってあげます。それでは弾いて下さい。最後マツヤニがどこについているか見てみましょう。」Kiちゃんのサウンディングポイントは最初(図35)のbに示された松ヤニの付着で証明されていた。次回からaの場所にマツヤニが付着しているかどうか調べることを約束した。サウンディングポイントは弓のスピードや圧力などによっても種々選択されることになるが、Kiちゃんの場合は初歩の段階であり課題はこれらに言及するものでなく、指板と駒のだいたい中央を守ることを基本としながら特にEstが指板側に近寄らないことをこれに加えたにすぎな

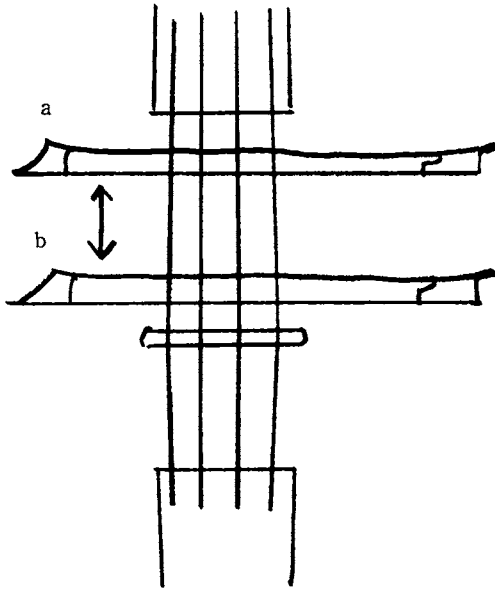


(図35)

かった。そしてこの課題の量はこれからしばらくの練習目的とし、これ以上の新しい内容を控えることにしたが、これはこの段階の④には遜色のない指導で妥当であった。

Tちゃん 100回目の指導例より
(中学1年)「2 Octave スケール」

Tちゃんの場合もやはり Gst は押しつぶされた雑音まじりの音色、Est は芯のない弱々しい音色であった。特にスケールの上向きに従っての盛り上がり欠けるのは Est の音色、音量にあった。最も大切な指導は技術に先んじてこの盛り上がり表現する歌う心を育てることにあると考え、まずは⑤の範奏でデモンストレーションを繰り返した。Tちゃんはこの範奏により Est の音楽的高まりを徐々に感得していったようだ。準備は一応整ったと判断されたので Est におけるサウンディング・ポイントを説明したあとでその予備練習とでもいうべき次の指導を行なった。それは(図36)に示すように弦上に弓を置いたままで弓をa点からb点へ交互に移動させる作業である。指導のポイントはいずれの点へ移動するにも常に弓は駒に平行を保つようにすることである。この練習を観察する中で次のことが分析出来た。Ast, Dst の場合は容易に出来るが Gst の場合はa点へ Est の場合はb点へ近づけることがより多くの練習を必



(図36)

要とすることが解った。すなわちこの二本の弦の場合は本来運弓の基本となるサウンディングポイントとちょうど逆の位置におかれた方が作業が楽で、これは腕の運動からして全く当然のことであったとすれば Gst と Est のサウンディングポイントは学習によって始めて会得する技術ということになる。すなわち右腕の運動内容の中でも特に肘の位置を a, b に従って移動させる作業に他ならない。具体的には Est の場合は手前に引き寄せるように Gst の場合はその逆である。T ちゃんのスケール練習はその後 Est へ移り変るにつれてサウンディングポイントを駒側に移動させるための応用に切り替えることとなった。ここにおいて、Est の音の流れの高まりを技術に関連させることが出来るようになってきたように思えた。なによりも効果的であったのは肘の位置がこの技術に重要な役目を果たすことを知らしめることができたことであった。あとは単に約束ごととしてだけでなくサウンディングポイントの選択が楽曲の諸要素によってなされるようになるべく弦楽器の音色、音量の弁別に対する音感を育てることが長期にわたっての指導課題となった。尚、曲の細

部にわたっての魅力的な表現方法ではサウンディングポイントは肘の位置もさることながら、手首の関節や弓を持つ各指の作用によってデリケートに選ばれる技術が必要であるが Kichan の場合はもちろんこれらの専門的演奏や技術が指導される段階ではないことを追記せねばならない。

6 運弓のスピードと弓量配分

(1) M君 150回目の指導例より(小学2年)「ブーレ」(楽譜例No.47)

M君のブーレは今ひとつリズム感に乏しい内容であった。♪と↓の弓量の配分比も好ましくなく又運弓スピードも不足気味で歯切れの悪い状態である。左手のテクニックは好ましいレベルに達していると判断されたので運弓の指導に集中してみた。それは⑤と⑥の二重奏から運弓を導き出す方法をとった。楽譜例のオスティナートをM君に奏させ旋律を⑤が奏したり又、両者を交替もした。“先生といっしょに合奏してみましよう。先生の弓や腕の動きと同じになるように弾きましよう。どうですか？♪は短く弓先か弓元になり、↓は勢いよく全弓になりましたか？さあ、今度はM君が旋律を弾いて下さい。先生が伴奏を弾きます。”この練習のあとのブーレは生々としたリズムが表現された。えてして説明を多く施さない方がかえって技術の飲み込みが早い場合があるが、M君の場合はまさにそれであった。⑤の範例に照らし合わせて即座に雰囲気をつかみとることがこのオスティナートでは効率的になされた。運弓のスピードと音量の関係は説明しがたい分野でM君の場合もまずこの技術が端的に表わされる教材が新曲として与えられるまで集中的な指導を控えていたが、ブーレはまさに格好の教材となった。このあと同じように運弓スピードの対比、弓の量の対比を求めた新曲では同じようなオスティナートを奏させてみた。この指導方法を重ねる内に今度は求める音符に一や>などを施すだけで右腕が機能し始めてきた。ただM君の場合は運弓スピードを求める練習がその中心であり、逆にス

ピードを殺した方が効果のある曲種については今後の課題となった。M君の場合、後者の技術は右腕のリラックスした又機敏な運動を経験したあとで要求されるのがこの運弓の指導順序として適合していると判断したからである。④の興味によって運弓スピードが中庸で滑らかなヴァイオリンの曲を好む場合はこちらの技術に多く指導を与える方が先決の場合もある。一方、運弓スピードを伴った音は必然的に音量が増すこととなるが、⑤によっては運弓ではこの技術が成立しているのに発音が不明瞭になりがちな例もある。これは運指に原因があると考えられる。すなわち弦を押える圧力が不足しているのである。中庸な運弓スピードの場合よりスピーディな運弓の方が弦の振動が活発になり、これに対応する左指の圧力も増加しなければならない。このことが幼い⑤にはもう一つの課題になるのである。従って運弓スピードを習得させる指導に入る前に運指の技術がどの程度に備わっているか予め調査しておく方が万全となるであろう。⑥が⑤の後方に位置し④の弓を持ち、⑤が運指、⑥が運弓をそれぞれ分業して一節を弾いてみるのもこの調査方法の一つである。これは⑥はもとより④自身にもマイナス要因が運弓、運指いずれにあるのか分析させることが出来る。尚、これらの例は技術から運弓スピードや音量を求める指導方法を取り上げた訳だが、④の性格から音量や運動を伴った歌い方に興味を示さない場合があり、この場合技術からの指導が集中しても効果が上がりにくく、長期にわたって音楽の心、エネルギーなどをひもといっていくことが先決となるのではなからうか。

(2) Rちゃん 141回目の指導例より(小学3年)「マジャールの踊り」(楽譜例 No48, テキストB2巻)

Rちゃんの♩はスラーが出来ているだけでまだこの曲が求めるリズムミクナな弓さばきが音楽となって現われてはいなかった。⑥の願いは拍を強調させるために運弓にスピード感を与え、そして♩の方に弓の量を多くあてがうこと

であった。Rちゃんは元気のよい♩を奏しようという意欲は十分伺えたが、結果は弓量も不足でしかも♩に弓量が均等に配分されているにすぎなかった。とり敢えずスラー全体に弓量を多くさせなければと範奏や演奏補助をくりかえしたところ、今度は弓量は増加したものの裏拍の方にばかり弓量が配分され、この曲の求めるアーティキレーションとは逆になってしまった。更に範奏でもって>に弓が多く配分されている様を知らしめようと計ったが、Rちゃんはずくばかりでやはり⑥の願い通りにやってはくれなかった。そこで範奏での演奏例や耳からの感得の指導をひとまず中断し次の方法をとることにした。"Rちゃん、□の>のついている音符は弓元から始め、ついでない音符は弓先で、Vの>のついている音符は弓先から始め、ついでない音符は弓元で弾きましょう"と説明し、それぞれ楽譜をなぞり又弓の場所を示した。そしてこの説明が具体化されやすいようにtempoを出来るだけゆっくりとして弾かせた。成功である。裏拍の♩は□が弓先、Vが弓元にたどりつくまで運指はタイミングを待って調節してくれたのである。リズムが♩になりはしないかとの不安もあったが、これはこれまでこの曲のリズム感が十分感得されていたのでとりこし苦労であった。指導が神経質になりすぎて、ともかすると物差しで計らんばかりの弓の長さを求めたくもなりがちな分野であるが、この曲の場合弓の長さでなく弓の場所に注目させたことが成功の要因であった。もちろんこの曲の♩に全弓をあてがうことは曲が求めるtempoからして妥当でないがこの手順を踏んだ方が、結局速いtempoに切り替えるために弓量を減じた時にも♩は好ましいスピードを保っていてくれるのである。Rちゃんはこれまで♩や♩を扱った運弓では習慣的に両方の音符に均等な弓量が配分されることを経験していたが、新曲ではこの均等な割り振りの配分を基本としながらも徐々にその曲が求める応用的配分方法があることを体験していく第一歩となった。

(3) Ki ちゃん 20 回目の指導例より (小学 3 年)「アレグレット」(楽譜例 No.49, テキスト A)

Ki ちゃんの「アレグレット」はリズムも音程も一応整ってきたが弓は中央だけの狭い範囲でただ単に $\square$, $\vee$ が成立しているだけであった。そこでもっと生々とした演奏になるように譜例の $\succ$ を弓スピードを伴ったスタカートになるように指導を計った。範奏でもって $\downarrow$ の運弓スピードを印象づけたり、Ki ちゃんの弓に手を添えて直接誘導してみたりした後で Ki ちゃんの演奏を伺った。結果は良くなかった。Ki ちゃんは積極的になればなる程 $\downarrow$ と $\downarrow$ の区別がなくなり乱暴な運弓になるばかりであった。さらに具合の悪いことにこれまで整然としていた弓順にまで混乱が生じてきた。 $\downarrow$ であるべきところが $\downarrow$ になってきたのである。この曲の $\downarrow$ の運弓にスピードと弓量を求める技術は必然的に $\downarrow$ と $\downarrow$ の弓量を配分する技術を伴わなければならないが、結果的に Ki ちゃんには一度にこの二つの技術を同時に求めてしまっていたことになり過重な負担で消化不良を起こしたのである。急きょ指導を切りかえることとなった。それは「元気のよいアレグレット」は次の段階で改めて指導することとし、まずは「滑らかなアレグレット」から導くことにした。この目的はこれまで習得されていた弓順の技術を頼りに少しずつ $\downarrow$ に比較させて $\downarrow$ の弓量を多くさせていくことであった。Ki ちゃん自ら弓の配分をコントロールできるように tempo をゆっくり与えた。弓先においても弓順が安定してきた。この後 1, 2 回のレッスンを経て当初の指導を再現してみたが今度は問題なくねらいが達成出来た。Ki ちゃんの指導例は指導手順に関し一つの提言をしてくれたように思う。それは Ki ちゃんのような進度段階にある④の場合、 $\downarrow$ が順次連続するようなりズムでは運弓スピード、弓量を要求することは問題ないがこれに弓量の配分差が加わるようなりズムではまず、この技術から指導が先行した方が結局曲の仕上りが早いということであ

る。

7 スラーを含めた弓順の指導工夫

Ki ちゃん 42 回目の指導例より (小学 4 年)「ワルツ」(楽譜例 No.43, テキスト A 2 巻)

Ki ちゃんの本時は「ワルツ」を新曲として与えることとし 1 週間の課題をまずは 3 拍子の流れにのってスラーを含めた弓順がスムーズになるように導入練習をした。まず③のピアノやヴァイオリン範奏に合わせて 3 拍子の拍節法を用いた歌唱練習を施し引続き次の指導を行なった。「この曲はスラーが入った滑らかな曲ですね。先生がヴァイオリンを弾きますから K ちゃんは先生の右手を見ながらヴァイオリンを弾く真似をしてください。今度は楽譜のスラーを見ながら同じようにしてみましょう」この方法は③の範奏に合わせて模擬演奏をさせることにより弓順をあらかじめつかませることにねらいがある。この後 Ki ちゃんのヴァイオリン演奏は運指が少し滞る以外は 1 回の譜読みで 8 小節が流れた。K ちゃんはこれまでスラーが施された曲を 4 ~ 5 曲位しか経験しておらず、決して初見視奏でこれをスムーズに行えるまでに至っていない段階であったが、この方法を取り入れるようにしてからは弓順のミスによって曲の仕上に支障をきたすことは少なくなってきた。尚、この曲の $\downarrow$ の歴時が不正確になりがちな④には③の助奏を $\downarrow$ のリズムに分割して添えたり、又④自身にこの練習をさせてみたりするのも効果を示したことを追記する。

8 弓中央でのデタシェにおける肘関節の運動と指導工夫

Ki ちゃん 7 回目の指導例より (小学 3 年)「キラキラ星変奏曲」(楽譜例 No.1, テキスト A)

Ki ちゃんの弓中央でのキラキラ星変奏曲はそろそろ肘関節の屈伸に導れた前腕による運弓の指導が試みられる段階となった。③の説明や範奏例で Ki ちゃんは納得したようだが、実際の演奏ではやはり肩の関節が運動してしまうの

であった。Kiちゃんの右腕を持って誘導したりしながら様子を伺ったが、尚かんばしくなかった。そこで上腕の動きを制止させるべく肘を壁にあてたままで運弓させてみた。今までより前腕の動きが明確になってきた。自宅練習でもこの方法を一度は取り入れてみることを約束した。2, 3回のレッスンで壁にあてる必要がなくなる程に前腕の動きは歴然としてきた。しかし tempo は加減しなければならなかった。なぜならある tempo 以上に速く求めるとたちまち上腕が動き出してしまうからであった。今後の指導は前腕の動きが最も有効に現われる tempo をしばらく設定しておくこととした。

9 指 弓

運弓継続の技術がどのような進度にある④に指導されるべきかは、ヴァイオリンの指導法の課題であるが、分数ヴァイオリンにおいてこの技術が与えられた場合その④の進度はかなり進んだ段階を意味するものと考えられる。この技術を伴った演奏の魅力は④の進度にかかわらず常に耳にさせておかねばならないが具体的な指導は決して急がれるべきではないであろう。弓のフォームが整い指弓の指導に至る段階については本章の1の(1)のサ、4指のフォームで述べてきたがここでは指弓の指導方法の一例を上げてみる。

(1) 指弓のための予備練習

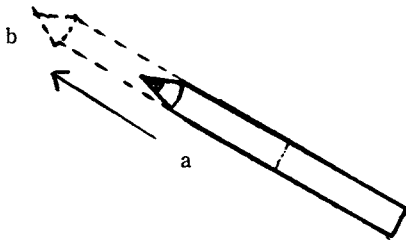
ア. その1

ありがたいことに指弓を導入する頃には④は奏法の説明が理解できる年令に達している。(楽譜例No50)は指弓の指導第1回目に利用される場合の例を示す。④が指弓の作業がなされる「間」を示す。この作業の内容は弦上に弓を制止したままでVのわずかに高くなった1~4指の第3関節を今度は逆にくばませるように第1, 2関節を屈折させることである。(本章1の(1)のシ、第3関節の指導を参照)この時、4指が弓身から滑り落ちてないか又、θ指がこう着していないか、弓が駒と平行を保っているかなど条件が整ったと判断された時点でこのフォー

ムから□を開始する。最初の内は各関節の動きが綿密に連係出来るように△をできるだけ長く取ることが指導のポイントである。④によって⑤の範奏や説明だけでこの練習がなされない場合があるが、その時はVの最後で④の弓を持って制止させ、この状態から④に□のエネルギーを開始させてみるのも名案である。④は□に向けて弓を引っぱろうとするがこの時必然的に④の指や手首は□のフォームに移り変わることを余儀なくされる訳である。あとはそのフォームが確認できれば速やかに⑤の弓を自由に解き放してやればよい。この指導のねらいはVのフォームと□のフォームをフォームの上から区分し、いずれの運弓もこのためのフォームが完全に成立してから行なうことにあり、その連絡的役割を手首や指の関節の機能に求めることであった。具体的にはVの最後には□のフォームが見え始めるといったタンミング技術が最終的到達目標にある。弓の中央から徐々に弓元でもこの練習がなされるように進めていくことになるが、特に弓元では弓を支える役目が4指に加わっていくので最初△はできるだけ長くとり4指のバネが消滅しないように注意深く屈折させていかねばならない。次は徐々に△の消滅を計ることになるが、△を施さない本来の□, Vの運弓継続を指導半ばで求めた場合、その多くは□が開始された直後においてもVのフォームが残存していたり、不自然なアクセントが生じたりする原因になりやすい。よってこの指導の最も大切なことは指導が性急にならず根気を持ってなされることである。初めて指弓を指導するより、音楽の流れに即応しない、趣味の悪い指弓の矯正程手間のかかるものはない。

イ. その2

鉛筆を弓に仕立てて奏法を学んでいく方法は伝統的であるが、指弓の導入にはこの方法が特に有効であろう。それは鉛筆では、弓のように重力を支えるという技術負担がないこと又、いろいろな角度から自らのフォームを分析しやす



(図37)

いことなどである。方法は手首の関節を制止させたままで指の関節の屈伸を利用し（図37）のaからbにわずかに鉛筆を移動させる作業である。指導のポイントは鉛筆を単に上げ下げするのではなく、斜めの方向すなわちVの方向に向かって移動がなされるよう監督することである。これには弓を持つフォームが整っていることが条件となる。なぜなら弓身にのせられた1～4指が弓先の方に向かってある程度倒れているフォームにおいて初めて各指の屈折が鉛筆をVの方向に導くことが出来るからである。又aとbが一直線上に保たれるように各指の屈折をコントロールすることも実際の運弓の応用の要めとなるものであるが、この条件の鍵を握る指は1指と4指であり、この指は互いに係合しながらことをなさねばならない。時にはこの道理を理解させるため1指、4指、 θ 指の3本の指でこの練習を試みさせるのも良いであろう。最初の内はaからbまでの移動距離はほんのわずかであるが関節がはぐれてくるに従って徐々に伸びて来るであろう。実際の指弓ではこの距離を多く求めることが目的ではないが、この練習においてはまず関節に弾力性あるバネを与えることに意義がある。練習に際してこの作業の障害となるのはたいてい1～4指の第3関節や θ 指が硬化していることにあるが、このことを⑤に納得させれば難問の多くは解決するであろう。実際の弓を使用しての練習はやはり最初は弓を支える作業を除いた状態で行なった方が無難であるので弓の中央を弦上にのせて練習した方が良いであろう。手首の関節を利用しないで指の関節だけでわずかに生じる□、Vによって

音が発せられるままで到達させたい。曲演奏上はこのような指関節の運動だけに限定した運弓がなされることは特殊な場合を除いてはありえず、それは手首の関節と連動して、あるいは右腕全体の運動の中に吸収された姿で現われるのが基本であるが、それは最終的には楽曲を“歌う心”が育ち高まっていく道のりの中で習得されていくものと考えられ、感情表現の際のテクニックの1つとして必要性を説いていくこととなろう。Aの練習は□、Vの交替のいかなる時点で□、Vのフォームの変換を行なうべきかを習得させるための導入的練習方法であり、イは指の関節の機能そのものに焦点をあてたものであったが、両者の練習は互いに連絡を持たせながら扱われる方が指導効果が増すと考えられる。

10 マルテレとその指導

この項目ではまずマルテレの奏法レベルについて述べることにする。初歩の④は前腕の運動を基本とする折り目正しい弓運びが最初の到達目標であろう。例えばキラキラ星変奏曲（楽譜例No.1）の♯はこれが効果的に扱われる音符である。——、——のように出だしの発音が不明瞭で弓中程からやっと弦の振動が本格的になる④が見受けられるが、最初の内はいたしかたのない段階であれ。これは弦の振動のきっかけを与えるに必要な弓の圧力が音を発する直前に不足していることに一因している。しかし言葉を選択しない性急な指導では幼い④は肩から力を入れ弦の振動を殺してしまうだろう。まずリズムが整えばそれで善しとする入門の段階では、この技術を論ずるものではないが、ある程度説明が理解できる年令に達している④の場合は“弦に弓毛がきちんとくっついていてるかどうか”を良い音を出す時の条件にしておくことがポイントであろう。あとは前腕の運動が肘関節の敏捷な屈伸によって現われることがこの段階でのすべてで、この運動が本来マルテレの技術の基本となっていくものと考ええる。次の段階はこの基本運動に加えて弓身に与える圧力の量とタイミングをコントロールする技術を指導する

ことである。これは幼い④には説明しがたい弓さばきで、指導が粗雑になると本来弓が運動し始める直前で必要な圧力が、弓が運動し始めた直後にやっと開始される技術にすり替ってしまうことがある。これは全く無意味な練習で弦の振動を殺した、うっとおしいマルテレとなってしまうであろう。次の練習方法（楽譜例No51）は伝統的でその効果は立証されているものであり、一度は与えておきたい方法である。要領は①で1指が前腕のねじれに裏付けされてあるいは1指がほとんど単独で②指とのテコの作用を利用して弓身に向けて圧力を加える。この時、場合によっては弓身が弓毛に近づくさまを目安として練習させることもあってよいだろう。次はこの状態から①を発する訳であるが、これと同時にこの圧力は抜かれすべての動きは□、∨の水平方向に吸収されることになる。この練習は弦と弓毛との摩擦の量を発音前に蓄えておくこと、発音されたあとはこの摩擦の量が弦の自然な振動の妨げにならないように直ちにコントロールされる技術が徐々に習得されることを望むものである。

11 音量に対する積極性

技術的な面から音量を求めるための指導は、これまで掲げてきた運弓の技術やこれに対応すべき運指の圧力によってなされていくものであるが一方、本質的に音量そのものに対する積極性が乏しい④もいる。この場合技術論からの指導は結局空転していることが多い。この④の資質を調べるにはヴァイオリンから一旦離れて、ヴァイオリンのメロディを視唱させてみたりあるいは右手だけで一節をピアノで奏させたりすることにより音量を求めるためのエネルギーがどのように放出されているかを探ってみることを提案する。これにより奏法以前の問題として、本質的に音量を備えている④とそうでない④とを見極める判断材料が提供されるかもしれない。他の活動では堂々とした音を出しているのにヴァイオリンでは弱々しい音量に終始している④の場合、次のような想定が可能ではなから

うか。それはこの④が自ら発するヴァイオリンの音量に対していただいている考え方に言及しなければならない。すなわちヴァイオリンの場合、他の表現分野と異なり音源が最も耳に近い所に存在している現実から、現状の音量で十分こと足りていると判断していると思われることである。ヴァイオリンは常にスピーカーのそばに耳を近づけているような演奏スタイルであることから、勢いこのボリュームを加減しているのではなからうか。この④の場合はヴァイオリンの音量を奏者と聴き手の両者からとらえた時の感得の違いから指導説明がなされなければならない。又先に述べた音量そのものに対する積極性に欠けている④の場合は、単にfを常に要求するのでなくfが他の音量に比較される中で、楽曲構成上の魅力として説いていくことから導く方法以外にないと考えられる。

IX 左手のフォームと運指技術（その2）

本章はVI章の補足又これに加えて登場すると考えられる新しい段階を分析し、その指導の方法を探ってみた。

1 Adur, amoll を対照させた2指の指導試案

Miちゃん 30回目の指導例（幼稚園年長児）より「ピエロの唄」（楽譜例No.10, テキストC）

MiちゃんはAdur中心の新曲をかなり経験し、そろそろ他の調が導入される適時を迎えていた。それには1指と2指が全音をとる練習から1指と2指が半音をとるフレームの練習へと導いてやらねばならない。楽譜例の原曲はamollであるがMiちゃんにはこれまで習得された2指の技術がそのままこの曲にも利用されるであろうことを想定して最初はAdurとして与えた。そして次の指導を行なった。

“Miちゃん、今日はもうひとつのピエロの唄を弾いてみましょう。先生が弾いてみますよ。どうでしたか、とてもきれいなピエロの唄になりましたね。先生は2の指を1の指にくっつけ

て弾いてみたんですよ。Mi ちゃんもやってみましょう”

“上手に出来ましたか？では 1 の指にくっつけて弾く 2 の指はナチュラル、3 の指にくっつけて弾く 2 の指はシャープという名前にしましょうね”

“それでは Mi ちゃんの楽譜の 2 の指の所に # と ♯ の両方を書いておきましょう”

Mi ちゃんは最初の内 c♯ の作音が少し滞ったが、それはしばらくの期間でおおむねねらいは達成できた。この後この指導は次のように発展させた。“# のピアノ” “♯ のピアノ”と称して 2 指の運指位置を変換させる問題あそびを取り入れたり又 Mi ちゃんの調性感を頼りに、⑤のピアノ前奏に導かれて dur, moll をそれぞれ該当させる練習などであった。一方 amoll に関してはソルミゼーションとしても常時歌唱させることにした。尚 Adur については Mi ちゃんは固定ド、移動ドの問題がとりただされる以前のソルミゼーションの導入時期であり、この調に関してはそれを控えた。Mi ちゃんはこの種の練習曲を同じような指導で数多く消化していく内に 2 指の技術は正確さを増していった。あとはこの曲が他の新曲、例えば (楽譜例 No.11) の「メヌエット第 1」あるいは (楽譜例 No.36) の「習作」の c♯ の 2 指に応用されることを願った。この指導のねらいは 2 指の新しい運指技術を調号に優先した臨時記号によって覚えさせることと共に又それが調性感を伴った音感を育成しながらひもといっていくことにあり、調性の鍵を握る音階の構成音、中音の動きを体験させていく第一歩ともなった。2 指が c♯ を作音する技術指導の導入は第七章 2 の(1)、N 君の例でも先記したが N 君の場合は 2 指の技術の予備練習のないまま、いきなり新曲でこれを求めることの効果例を示したものであったのに対し、Mi ちゃんの場合はいわば新しい調 (Gdur や Cdur など) の新曲に入る前の予備練習として指導を順序だてたものである。いずれの方法をとるかは⑤の年齢や音感レベル、新曲の好みなどに

よって適宜あてがうことが親切な配慮となろう。尚 Mi ちゃんの場合、次に新曲「メヌエット」を与えたが、「ピアノの唄」に準じて 2 指の音程にはすべて楽譜に ♯, # を施した。又それ以後の曲集にも当分の間同じような施しをしておくこととした。

2 下降の音型における 2 指 c♯ の技術

Ki ちゃん 23 回目の指導例 (小学 3 年) より「習作」(楽譜例 No.36, テキスト A)

Mi ちゃんは 2 指 c♯ に関し音程作音のための作業意識や音程感が十分備わってきたのであるがしかし技術的には問題があった。それは楽譜例の c♯ が下降の音列の中で現われている場合、2 指の動きが緩慢でポルタメントを生じながらやっと作者できるのであった。原因を次により分析してみた。これまでに学んだフィンガリングは 2 指の音程は 1 指を、3 指の場合は 1, 2 指をそれぞれ伴って押えられ、しかも各指の間隔は 1 指←全音→2 指←半音→3 指という姿で定着しつつあった。このため 3 指 d♯ から 2 指 c♯ をセットするにはそれなりの時間経過が必要となり、これが弦上をスライドしてなされるためポルタメントとなったということである。指導は d♯ を 2 指を伴わないで(時には 1 指も伴わないで) 3 指単独でセットさせ、この後で 2 指を弦上に下ろすというタイミングの練習をさせてみた。Ki ちゃんには“3 の指 1 本で押えて、あとから 2 の指を押えましょう”と言葉かけをすると同時に範奏でも示し又、楽譜の箇所を印象づけるため朱書で下線を施した。2, 3 回試みる内に要領がつかめたようであった。発音も音程も効果的になった。尚同じ 2 指 c♯ でありながら 1 指 h から 2 指 c♯ を作音する場合は全く問題がなかった。又 1 指 h→2 指 c→3 指 d♯ と続く場合にいくらか 3 指 d への拡張が狭まりをみせるがしかしそれ程指導課題となる程度のものでないようである。これは同音程の連続ならば上向きより下降の方が運指技術の難易度が高いことを意味していると考えられる。

具体例としては「狩人の合唱」(楽譜例No.52, テキストA)において㊸の多くはaーに比べてbーの方に技術負担を要するのである。この場合も3指単独でd $\sharp$ を発音させる間2指は指を上げて次のc $\sharp$ を用意しておく方がこの音型の仕上がりは多くの㊸の場合正確であった。2指c $\sharp$ は上向きより下降の音型の中で作音される方が初心者にとって難しいことの原因分析をする必要がある。いずれも2指と3指は全音の間隔をとるための指の拡張を必要とし、これは1指と2指が全音の間隔をとるための拡張よりすでに難しいことであること(第VI章A1の(1)参照)、さらにこの拡張は一方の指を指板上に置き土台とし、踏ん張らせた状態でもう一方を指を広げさせる方が幅がとれる。この時この土台となる指はその役目にふさわしい力を備えていなければならない。音型が上向きの場合この土台の指は2指となって3指を広げ、下降の場合は3指が土台となって2指を広げる作業となる。結論は、初心者は3指の方が指そのものが弱く土台としての支えの能力が不足していることにあり、よって下降の方が難しい技術となると分析したい。もちろん「狩人の合唱」にみられる運指パターンは変則的な技術を求める曲種でなく全く基礎的段階の技術として登場するもので、経験者の演奏においてはことさら指の拡張が意識されるものでなくそれは全く無理なく自然に広げられているはずである。よって楽譜例のbーは3指d $\sharp$ がセットされる時にはすでに2指はc $\sharp$ の位置に用意され、スラーの発音が正しく魅力的になるのである。初心者にこの技術をいきなり求めると2指がc $\sharp$ にたどりつくまでにポルタメントを生じたり、あるいは2指c $\sharp$ を意識するあまりこの指に3指が引き寄せられて3指の音程が結局低くなってしまうのである。3指1本でd $\sharp$ を発音させる指導方法では2指c $\sharp$ が発音されるまでのタイミングに遅れを生じがちで魅力的なスラーとはなりにくい場合もあり。この指導方法によって問題のすべてが解決されるものでもない。しかし今回のこの

指導方法を取り入れたことの意義は大きかった。それは、2指c $\sharp$ の指導は先記したように2指c $\sharp$ そのものの指導より結局3指の機能を促進させていくことに重点が置れることとなり、このための練習方法としてこの指導方法が有効となったからである。Kiちゃんの場合この練習を開始した頃は指を単独でセットする作業が、この作業を必要としない音程まで影響し各指がバラバラにセットし、これまで育っていた左手のフレームそのもののフォームが崩れがちでもあったが、それは一時的現象で後に尾を引くものとはならなかった。又「狩人の合唱」の指導例ではこの後何曲かの曲集を経験した後に再度この曲を求めた時、各指はかなり機能的になっておりスラーの中の発音も望ましいものとなって再現されたことを追記しておく。

3 下降の音型におけるその他の運指技術

(1) R君 36回目の指導例(小学1年)

より「狩人の合唱」(楽譜例No.53, テキストB)

R君は少ない経験の中でもある程度Adurの曲集における運指が整ってきている段階でもあった。先の項目で掲げた「狩人の合唱」はGdurであったのに対しこの楽譜例はAdurであるがこれは(2指c $\sharp$ が登場しないという点において)初心者にとって技術負担が少なく親切的な調でもある。しかしR君の演奏は楽譜例下線a, bの音型が好ましくない状態であった。まずaは1指hから4指eを発音するにタイミングに遅れを生ずるのであった。これは2指、3指を弦上にセットしてからでないと4指が作動しないからであった。一方bは3指dから1指hを発音する間、弦上にセットされていた2指が不本意にも音を発してしまいがちになったからであった。aについてはR君に原因の説明をし4指は2、3指を伴わないで単独で押えることを納得させたところこのタイミングは簡単に修正された。しかしbはもどかしがいまだ残存していた。それは2でとりあげたごとく下降の音型であること又この音型が

すばやい運指技術を伴っていることに一因していると考えられたので、まずこの音型をゆっくりとした tempo で抽出してとらえ、4指と3指をとる間にすでに2指を弦上からあらかじめ離しておく（実際には指を上げさせる技術をさす）ことをルールとした。後は徐々に tempo を上げていく練習だけとなった。尚 b は4指から3指（e—d）に移る際、発音が不明瞭であったがこれは機能的に育ってない4指そのものに原因があり、今の段階ではこれ以上の要求が出来ないと判断され、指導を控えた。尚2や3の(1)で掲げた1指、2指、3指の音程作音上の部分抽出練習は（楽譜例No.24）「カボット」の21小節目の運指技術にも利用され効果を示したことを追記する。

(2) 下降の音型における3指 $d^\sharp$ の技術

Ki ちゃん 37回目の指導例（小学3年）より「合唱」（楽譜例No.42, テキストA 2巻）

Ki ちゃんの音程練習が集中的に必要なになった箇所は楽譜例の13小節目3指 $d^\sharp$ であった。

4指 e と3指 $d^\sharp$ が半音であることはメロディの流れから十分納得されているにもかかわらず、技術的にそれが具体化されにくい状態にあった。それは4指 e を発音している間3指は $d^\sharp$ の位置にセットされたままになっており、 $d^\sharp$ の位置への変換が間に合わなかったからである。Ki ちゃんはこのことに気づき再度このページに桃んだが、やはりタイミング的にはまだ遅れており今度は $d^\sharp$ に到達するまでにポルタメントを生じてしまうのであった。

そこで次の指導を行なった。（楽譜例No.54）の予備練習がそれである。これは「教則本シュラディーク」の運指練習の考えを登用したものである。練習は4指の場合も3指の場合もこの指をセットする時は他の指を伴わないで1本で押えることを条件とした。この予備練習にみられる音型の技術的到達目標は本来 $d^\sharp$ 、 $d^\sharp$ いずれも3指が弦上にセットされたままで行なわれ、

スラー内の発音が明瞭になされることにあるが、今回のねらいをまず緩慢であった4指、3指に活発な運動を求めることに定めたのである。この練習の過程で3指は4指が発音している間に $d^\sharp$ 又 $d^\sharp$ の位置にふりおろされるべく準備態勢が整って来たのである。最初の内は1指、2指も空中に浮上したため手のフォームは不安定になりがちであったがその内1指をセットしたままでもこの練習がなされ、練習そのものが軌道にのってきた。この予備練習のあとのKi ちゃんの「合唱」は良好であった。尚この練習はこの曲に限らず、下降の音型にある基本位置より半音高い3指の音程の発音練習として有効であり多用された。

4 θ 指のフォームと1～4指に対する逆圧

θ 指のフォームについては第VI章B、6(1)でとりあげたがここでは運指における θ 指の役割からの指導に焦点をあててみた。

Ka 君 89回目の指導例（小学2年）より「習作」（楽譜例No.36, テキストA）

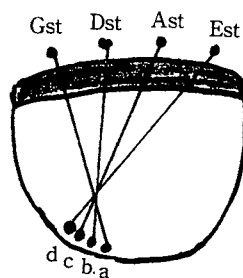
Ka 君はかなり左手のフォームが整ってきていたが時おり指導を施したくなる徴候もいまだに残存させていた。それは楽譜例の9小節目と10小節目で Ast から Est に運指が移り替わる時 θ 指はくの子に曲がり一方2指は指先が弦上に正しいフォームで立つことができず指の腹で弦を押さえるフォームに崩れてしまっていたことである。当然 g は音程、発音とも芳しくなかった。原因はVI章B 6で掲げたように肘の位置や Est 上における運指フォームそのものの良悪し、さらにこれに加えて重大なことは運指に対する θ 指の逆圧に関することであった。Gst ～Ast では、比較的 θ 指のフォームが整っていたがこれは、これらの弦では Est に比べて1指～4指いずれも θ 指とネックの接触点に近い位置から弦が押えられているので、 θ 指が伸ばされたフォームにおいても好ましい逆圧が提供されていたのではないかと推定された。一方 Est ではこの接点から各指がわずかであるが遠

のくためこのままの θ 指のフォームでは逆圧を提供出来ないと判断した Ka 君は⑤から授かったこの θ 指のフォームをあっさり捨て、1 指や 2 指と相対してネックをつかむような作業をとり結局 θ 指をくの字に曲げるフォームにしまったのではなからうか。Est のパセージが終了し Ast, Dst に移り替る時には又、正しい θ 指のフォームが再現されるであろうと想定したが、残念ながらこのフォームは後々まで尾を引いてしまった。正統なテキストは Est の運指のためのエチュードを経験したあとでこれに応用されるべく指導法を順序だてている。一方 Ka 君は Est を用いた曲を何曲か経験してはいるがそれは Est の運指やフォームに集中した練習が組み込まれていた訳でなく、このことが原因になっているに違いなかった。しかしエチュードは当然旋律的魅力に欠けており Ka 君の興味をこれに傾けるのは難題でありこの要素を新曲に盛り込む以外に手はなかった。まず θ 指と 1 指、2 指、3 指がそれぞれ正しいフォームに成立するまで 9 小節目の g、10 小節目の a の発音を中断させる方法をとった。もち論 Ka 君の最も大切な音楽する気分がそがれる結果となるが、この時から Ka 君にはこの曲が新曲としてでなくエチュードとして毎回のレッスンで扱われることが了解された。この練習をくり返すうちに Ka 君は⑤の補助を受けるまでもなく冷静に自らのフォームを見つめフォームの立て直し作業が完了するまでメロディを続行させなかった。7～8 回のレッスンを重ねた後で「習作」はメロディの中断なく演奏が可能になった。この練習で⑤がねらったフォームは θ 指が Est の運指においても好ましい逆圧が提供出来る態勢にすることでこれは θ 指が作用するネックとの接触点位置が Dst で示された位置を常に守ることにあった。Ka 君は Est ではこの位置を Dst の場合より指板の側に近い位置に切り替えようとする働きが生じていたのである。この接触点を守らせるためには Dst の場合よりいくらか下の位置、すなわち指板の裏側に近い

位置に向かうようにフォーム作りの補助をすることも必要な場合もあった。完成されたフォームにおいては Gst～Est へ運指が移り替わるに従って自然に肘の位置は移動し伴って（図38）のように各弦と対応する θ 指の作用点がわずかながら変換されれるとする考えがあろう（注56）。しかし Ka 君の Est の指導ではこれに逆らった θ 指の接触点をあえて求めたのである。理由は次の通りである。

ア. 肘の位置を自由にさせる練習は各指の機能が独立していない段階にある Ka 君には左指のフォームの基本を根底から崩してしまう恐れがあり（注57）、肘の位置を楽器の真下になかば固定させておくことから左手のフォームを定めていく手順をとっていた。従って θ 指の作用点を固定しておくこととした。

イ. θ 指のフォームは 1 指を基本としたフォームすなわち 1 指は他の指に比べてなにか弦上に垂直に立てるように求めた姿（第 VI 章 2 (1) の図 7 の b を示す）と一体化して求められるように指導がされていたこと、これには 1 指のつけ根あたりが常にネックの側面に接触している方がフォームの基本は成立しやすいと考えられ、このフォームを裏側から支えてくれる θ 指の作用点は（図38）の d より a の方が信頼性がある。



(図38)

Ka 君の場合は Est に運指が移ることに気をとられ接触点が d 側にずれてしまった。この状態

では逆圧が一気に不安定になり θ 指をくの字に曲げてネックの指板側に近い方からネックをはさむような作業に切り替えてしまったのである。 θ 指のネックとの接点は押えている弦の真下に近くあった方が効率の良い逆圧が提出できる訳であり、この点チェロやコントラバスのフォームは自然である。しかしヴァイオリンがこのフォームをそっくり真似る訳にはいかない。なぜなら楽器が腕の上にあるため θ 指の接点をネックの真下に求めた場合、腕を極端にねじらねばならず第一ポジションでありながらハイポジションを奏しているような過度の緊張感を強いられることになる。Ka 君の場合腕のねじれが窮屈にならない程度にネックの下側に接点を求めるよう留意した。この後しばらく Ka 君の指導は Gst~Est における θ 指のフォームと接点又運指のフォームが基本的な姿に保たれるよう配慮しながら特に低弦から Est へ移り替わる音型において細心の注意を払うことにした。新しい段階の技術すなわち肘をそれぞれの弦の運指に対応させるべく自由に解き放すこと又 1 指のつけ根とネックの接点が 1 指のフォームを形作るための任を解かれ、1 指をより自由に活動させることの指導は次の項目 5 における Est 1 指(f)の指導まで控えることとなった。

(注54) 理論書 G, 63p は“斜線運弓”と称して弓の軌道を次により論じている。「もっともよくひびく音は、弓が駒に対してきわめてわずかに平行でなとき、すなわち弓の先がいつも少し指板の方に近づき、弓元がわずかに演奏者の方に近づいているときに生まれ、弓はこうにして時計回りの方向にほんのわずか回る。」

(注55) 理論書 G, 55p, 「弓に弦が接触する点をサウンディング・ポイントと名づけよう。」から引用した。

(注56) (図38) の θ 指の接触点は第 1 ポジションの場合を示したものであり、高いポジションではいずれの弦の場合も接触点はネックの真下にあって作用せざるを得ないであろう。

(注57) 第 VI 章 B 5 (3) の R ちゃんの指導における効果は Ka 君に求めることが出来ず、④個々によって指導法が選ばれるべきであることを裏づけてい

る。

(楽譜例 No.40) テキスト シュラディーク



(楽譜例 No.41)



(楽譜例 No.42) テキスト A 2 巻

合唱「ユグスマカベウス」から



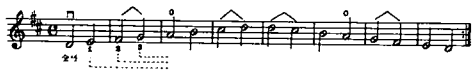
(楽譜例 No.43) テキスト A 2 巻 ワルツ



(楽譜例 No.44)



(楽譜例No.45) テキスト B



(楽譜例No.46) テキスト A メヌエット第2



(楽譜例No.47)



(楽譜例No.48) テキスト B 2巻 マジャールの踊り



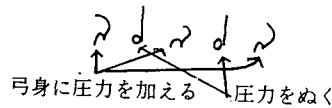
(楽譜例No.49) テキスト A



(楽譜例No.50)



(楽譜例No.51)



(楽譜例No.52) テキスト A 2巻 狩人の合唱



(楽譜例No53) テキスト B 狩人の合唱

狩人の合唱
Jäger Chor C. M. v. Weber

(楽譜例No54)

(楽譜例55) テキスト B 2 巻

(楽譜例No56) テキスト B ちょうちょう

Hänschen Klein

ドイツ民謡

(楽譜例No57)