

A Method of Guidance and an Analysis of Studying Effect for Basic String Method by Group Lesson

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/2297/23316

集団指導による弦楽器の基礎的奏法の 指導方法と学習効果分析

松 中 久 儀

A Method of Guidance and an Analysis of Studying Effect for Basic String-Method by Group Lessons

Hisanori MATSUNAKA

はじめに

カール・フレッシュはその著書「ヴァイオリン演奏の技法」上・下巻（注1）で、数々の指導者の指導方法について触れているが、これらは伝統的伝授法、すなわち個人指導のシステムによる指導方法の歴史について論述しているといつてさしつかえないであろう。歴史的ヴィルトーゾ達の中には音楽学校出身者でないものも少なく、彼らの音楽歴は個人教授からの指導がその源となっているに違いない。一方、今日の音楽大学においても奏法に関する講義は、個人指導がその基本である。本論文はここに着眼し、弦楽器の奏法指導は、個人指導以外に指導の方法はないのか、すなわち集団指導の指導形態をここで想定してみることも一提案たり得るのではないかと考えた。特に、弦楽器奏法の初期指導においては、教育的効果が多く見い出されるのではないかという想定に立ち、弦楽器の指導における集団指導の授業形態を個人指導の場合と比較させながら研究分析するものである。

尚、便宜上、用語、テキスト名などを次のような略字で整理した。

引用教則本

テキスト A …… SUZUKI VIOLIN
SCHOOL
VOL I（鈴木鎮一編著）

テキスト B …… 新しいバイオリン教本 1
（兎東龍夫・篠崎弘嗣・

鷺見三郎編）

テキスト C …… SUZUKI CELLO
SCHOOL VOL I（鈴木
鎮一編著）

テキスト D …… F・Simandl NEW
METHOD FOR THE
DOUBLE BASS BOOK
I

テキスト E …… SCHRADIECK The
School of Violin Tech-
nic Book I

楽器名

Vn……ヴァイオリン, Vla……ヴィオラ,
Vc……チェロ, Kb……コントラバス

左右各指

θ 指……親指, 1 指……人差し指,
2 指……中指, 3 指……小指, 0 指……開
放弦

弦

Est……E 線, Ast……A 線, Dst……D 線,
Gst……G 線, Cst……C 線

音程

a……イ音, e……ホ音, d[#]……嬰二音,
a^b……変イ音など

I. 研究指導対象者

指導対象の生徒としては幼児から大人、又弦楽器の経験者、未経験者があげられるが、本研究の実践では金沢大学教育学部講座「弦

楽A, B, C」の単位取得目的のための2年生, 3年生, 4年生の学生を対象とし, しかも弦楽器の未経験者をもってこれにあてた。その根拠は本研究が基礎的技術の指導方法にねらいを定めていること, 又毎週の講義を通して一年半の継続的な指導が可能で, 指導効果分析のための資料の収集が容易であると考えたからである。

II. 研究の経緯

本学音楽研究科では, 2年後期に「弦楽A」, 3年前期に「弦楽B」, 4年前期に「弦楽C」と弦楽器奏法の講座が一年半にわたって開講されている。受講の学生数はその年度によって差異があるが, だいたい5人~18人位である。昭和58年までは個人指導を講義形態とし, 受講生一人当たり10分~15分間の個人指導時間を割り当て, 楽器の構え方から始まって, 基礎的, 応用的奏法の指導を行ってきたが, 講義時間100分間内での個人指導時間確保に限界が生じてきたこと, 又10分~15分間の個人指導時間では, 指導内容が量的・質的に不十分であると判断しこの打開策として, 昭和59年から集団指導を基本とする一斉指導の授業形態をとることとした。そこで本講義形態が個人指導の指導効果に匹敵させるべく, 又この形態ならではの指導効果を見出すべく講義「弦楽A・B・C」をもって集団指導の指導手がかかりと指導効果の分析研究を始めることとなった。

III. 授業形態の概要

1. 指導弦楽器及び受講生の弦楽器選択方法

本講義での指導弦楽器は Vn, Vla, Vc, Kb の4種類で, この4種類の楽器の中から一つを受講生に選択させることとするが, 条件としては, 講義「弦楽A・B・C」の3期を通して同一の楽器とする。又選択した楽器が特定の楽器に集中すると弦楽アンサンブルとしての授業の展開が不可能になるので, 受講生の興味希望もさることながら, 身長, 腕の長さ, 手の大きさ, 指の長さ等により, 選択において指導を加え4種類の楽器にバランスよく人数があてがわれる

ように配慮している。ここで昭和62年度後期の「弦楽A」と平成2年度後期の「弦楽A」の楽器選択の例を示しておく。

昭和62年度後期「弦楽A」, 選択楽器名と受講生人数

Vn……6名, Vla……3名, Vc……2名,
Kb……1名 計12名

平成2年度後期「弦楽A」選択楽器名と受講生人数

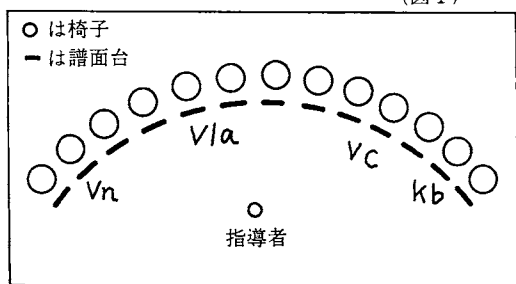
Vn……4名, Vla……1名, Vc……1名,
Kb……1名 計7名

2. 開講単位と受講生数

本弦楽講座はいずれも選択単位であるため, それぞれの開講期毎に受講生の数にバラつきがあり, 最初の「弦楽A」が最も受講生数が多く「弦楽B」「弦楽C」と期が進むにつれて受講生数は減少傾向を示している。従って本研究では3期間通して受講した学生を被験者とする。尚昭和58年から平成3年までの間の受講生数の実際は次の通りである。

昭和58年度後期「弦楽A」……11名
 “ “ 59年度前期「弦楽B」……11名
 “ “ 59年度後期「弦楽C」……9名
 “ “ 59年度後期「弦楽A」……14名
 “ “ 60年度前期「弦楽B」……14名
 “ “ 60年度後期「弦楽C」……11名
 “ “ 60年度後期「弦楽A」……18名
 “ “ 61年度前期「弦楽B」……16名
 “ “ 61年度後期「弦楽C」……8名
 “ “ 61年度後期「弦楽A」……19名
 “ “ 62年度前期「弦楽B」……17名
 “ “ 62年度後期「弦楽C」……8名
 “ “ 62年度後期「弦楽A」……12名
 “ “ 63年度前期「弦楽B」……8名
 “ “ 63年度後期「弦楽C」……8名
 “ “ 63年度後期「弦楽A」……7名
 平成1年度前期「弦楽B」……7名
 “ “ 1年度後期「弦楽C」……6名
 “ “ 1年度後期「弦楽A」……13名
 “ “ 2年度前期「弦楽B」……13名
 “ “ 2年度後期「弦楽C」……11名

(図1)



- 平成2年度後期「弦楽A」……7名
 〃〃3年度前期「弦楽B」……7名
 〃〃3年度後期「弦楽C」……4名
 〃〃3年度後期「弦楽A」……5名

3. 講義室における受講生配置

講義室内に(図1)のように机を排除して、椅子と譜面台だけを設定できる空間をとり、弦楽アンサンブルの演奏形態のような配置をとる。

IV 授業内容の概要と集団指導による学習効果分析

本章は本研究の骨子で「弦楽A」「弦楽B」「弦楽C」の講義毎に授業内容の概要を説明し、これに続いてそれぞれの講座毎に集団指導による指導の方法を、個人指導の場合とその教育効果を比較させながら分析究明する。

1. 「弦楽A」

(1) 楽器の各部分の名称及び機能概説

先ず弦楽器は、それぞれ楽器の大小のサイズの違いこそあれ Vn から Kb まで各部分は共通の名称を持っており、さらにそれらの機能も又同じシステムになっていることを理解させる。第1回目の講義内容は集団指導による一斉授業の効果そのものである。例えば胴体、根柱、上駒、駒、糸巻き、アジャスター等の作音上の役割と操作又 f 孔、指板、弦長、うずまき、あご当て、肩当てなどの説明では受講生の選択した楽器と他の楽器を比較させながら、直接各楽器に触れてその共通点を理解させることができる。個人指導ではこのような楽器の構造の説明が単一の楽器でしかできないので、説明のための資料が不足しているといわねばならない。

(2) アコードの説明

概説は完全5度調弦である Vn, Vla, Vc の0指の音程配置と音域の比較、完全4度調弦であ

る Kb の調弦方法と奏法上の意味、各楽器の音部記号の種別の意味が主な内容である。この説明も(1)に同じく集団指導ならではの指導効果をもたらすもので、先ず板書により各楽器の各弦の0指のアコードを各楽器の音部記号でもって示し、Vn から Kb までの音域を順次比較させることができる。さらにこれを弦楽アンサンブルやオーケストラの声部としての役割、すなわち主に旋律を担う Ist Vn, 内声を担う II nd Vn と Vla, 低音を担う Vc と Kb で基本的に四声体が成立していることを(1)の楽器のサイズと関連させながら説明することが可能であり、これは残念ながら個人指導では説明資料が不十分でありその指導内容は具体性に欠けるであろう。

(3) ギター演奏のようなフォームでピチ (写真例1の1)



(写真例1の2)



カート奏による視奏を導入する (写真例1の1, 1の2)

この頃では受講生が自らの楽器に触れて先ず音を出し、楽器に慣れ親しむことを指導のねらいとしている。ギターのような構えでのピチ

カートによる作音を求める理由は次の通りである。

- a. 弦楽器の構え方はフォーム作りそのものが初心者にとっての難題であり、初めにこの指導が集中すると楽器に対する興味が薄れる嫌いがあり、先ずこの指導を控えて自由に作音できるように配慮する。
- b. 運弓による発音では初心者の場合、運弓そのものの技術が先行すると、音程作音、視奏の労力が阻害されるので、この練習では弓を使用しないこととする。

このような指導配慮でもって受講生は自由にさぐり弾きをし、そこから運指とアコードの関係を自ら探り出すことができる。集団指導形態での授業は受講生全員が一斉にこのさぐり弾きを始めることになり、騒々しい統制のとれない時間を余儀なくされるが、しかしその中において、ある者は隣接する二弦間でオクターブの音階が成立することを発見したり、ある者は全音、半音の音程が運指技術の基本である指の拡張、収縮でもって作音されるということを見出し始めるのである。又、これらの好ましいさぐり弾き練習に刺激されて自らのさぐり弾きをさらに内容のあるものに修正しようとする者もいるが、いずれも集団指導ならではの実践的な教育効果を示すものである。これらのギター演奏に仕立てた視奏は Vn, Vla の演奏に技術負担の軽減を図ったものであるが、Vc については初めから基本的なフォームでピチカート奏が可能であることから Vn, Vla に先んじてフォームの指導が導入され、進度に差が生じ始めることは否めない。一方 Kb は他の楽器と異なり、アコードが完全4度に調弦されることから最初に導入される Half position での演奏では scale やメロディの作音に限界があり他の楽器のようなさぐり弾きの効果は得にくい。すなわち Half position で成立する 1 octave の scale は Ast の b 1 指から開始される Bdur と Est の f 1 指から開始される Fdur に限定され、しかもそれは 3 弦にまたがって演奏されることとなり初心者にいきなり高度な技術を要求してしまい混乱をきたすであろう。従って Kb の場合はテキス

ト D のシステムにより各弦の 0 指から 4 指までを使用した半音階で短 3 度 (増 2 度) までの音程を知ることからスタートさせるしかない。又、太い弦を持ったこの楽器では左指の弦を押える圧力やフォームがある程度備わっていないと音程らしき実音を発することすら難しい。このように Kb は scale やメロディ作音上の練習が他の機器に比べて最初の 1st position の段階では進度上の遅れを呈する状態が見えるが、一方 Vc のようにピチカートによる演奏ではいきなり正規のフォームの指導に入れることから、この遅れを少なからず緩和してくれているともいえる。

(4) ピチカート視奏における教材選択と左手の基本フレーム指導

この項目で扱われる教材は次の通りである。

Vn……テキスト A 1 巻

キラキラ星変奏曲 (譜例 No. 1)

ちょうちょう (譜例 No. 2)

アレグロ (譜例 No. 3)

テキスト B 1 巻

No.17~No.24 (譜例 No. 4)

Vla……Vn のテキスト A, B を Vla 用に完全 5 度下げて移調したもの

(譜例省略)

Vc……テキスト C 第 1 巻

キラキラ星変奏曲 (譜例 No. 5)

ちょうちょう (譜例 No. 6)

アレグロ (譜例 No. 7)

Kb……テキスト D 1 巻 (譜例 No. 8)

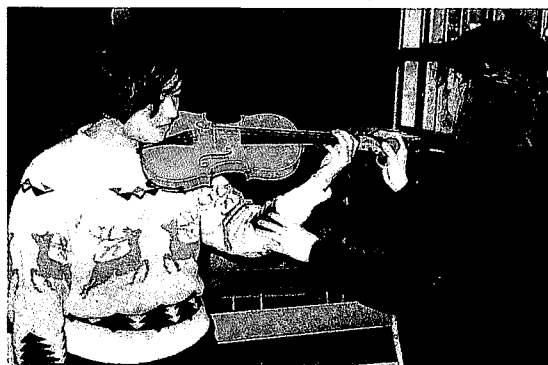
これらの教材は入門期における各楽器の左手の基本フレームの練習である。Vn, Vla は 0 指と 1 指、1 指と 2 指で全音を取る運指、2 指と 3 指で半音を取る運指、Vc は 0 指と 1 指、1 指と 3 指で全音を取る運指、3 指と 4 指で半音を取る運指、Kb は 0 指、1 指、2 指、4 指でいずれも半音をとる運指の練習である。この練習に要する講義回数は 1~2 回で十分である。多くの練習期間を必要としなくとも満足できる成果が得られるのは受講生全員が弦楽器の経験はないものの、ピアノや歌唱等の音楽経験があり、ある程度の読譜力や音感が備わっていることに

よるものであろう。(3)のさぐり弾きによる練習効果も手伝ってこれらの運指システムの指導説明はさらに円滑なものになる。無論個人指導でも同様な指導は不可欠であるが、集団指導による一斉授業では、この授業形態ならではの次のような教育的効果が見い出される。まず、この音程作音のシステムは各弦楽器に共通するものであるという理解をさせることが可能である。又一時的に互いの楽器を交換してさぐり弾きをさせることによりさらにこれを実践的に感得させることもできる。一方この試みでは楽器のサイズの大小により指の拡張、収縮の割合が異なり、サイズが大きくなる程指の間隔は広げられねばならないことなども同時に知ることが出来、授業の展開としての収穫は大きい。但し Kb は前項でも触れたように運指のシステムでは他の楽器との共通点が少ない面があり今の所、この楽器だけ分離しがちな指導方法をとることとなる。従って一斉授業でありながらこの楽器のための個人指導的な指導時間を授業時間内に挿入せざるを得なくなり、このことはこの授業形態における課題であろう。

(5) ピチカート奏法における第2段階 (左手フォームの基本指導)

ギター の構えから Vn, Vla 本来の正式な立奏の構えに切り替え、作音はこれまでのピチカート奏で行う。ここでのねらいはフォームの指導にあり、左腕、手、 θ 指と各指の細部にわたったの外形づくりが指導のポイントとなる。尚 Vc, Kb はすでに正規のフォームでの練習に入っているため、これまでの練習を引き続き行い内容を高めていくこととする。指導教材は(4)に示したものがそのまま扱われるので本項では譜例を省略した。又、運指位置が初心者に容易に分かるように Ist position の各指の運指位置の目安となる目印を各楽器の指板上に施しておくこととした。運弓と運指を連動させての作音はこの段階ではまだ時期尚早で、弓を使用しないでまずは左腕の構えから指導を開始することが指導配慮である。Vn, Vla では最初は首と肩で楽器を水平に保つべく左手を下に下ろしたまま楽器を構える練習から入るが、この練習の

(写真例2)



過程では肩から落ちそうになりながらちな楽器を、体を反り返るようにしながらなんとかこれを保とうとする者、又顔の位置が定まらず首が曲がってしまう者、顎の先が顎当てに正しく定まらない者、肩当てのセッティング場所が決まらない者など様々な試行錯誤が見られる。指導方法は指導者の範例を絶えず参考にさせること、又、受講生同志が互いにフォームの矯正を行うことなどで(写真例2)、ほとんどの者はこの練習の最後にはある程度の時間、左手を床に向けて下ろしたままの状態楽器を支えることができるようになってきている。自らのフォームは鏡にでも映して見ない限り見ることが出来なく、初心者にはもどかしい練習になりがちであるが、このように互いに相手のフォームの欠点を指摘し合い、フォーム作りの練習補助を行い合えることはまさに集団指導ならではの指導効果といえよう。ピチカートでの作音練習に入ってからはこのフォームが一時的に崩れがちなる者もいるが、これは肩と首で楽器を固定する技術がいつの間にか手で楽器を持ってしまいう作業に移り変わっていることが原因である場合、あるいは左手そのものを正しい位置に保っていることがまだ不十分である場合の両者が考えられる。しかしこの楽器を構える指導を授業開始時に毎回基本練習として与えているため、講義の最終回に近づく頃はどの受講生も運弓を伴った場合の演奏においてもそれ程大きなフォームの崩れを見せなくなる。尚、Vc, Kb は引き続きピチカート練習を行い、運弓を伴った練習の開始は Vn, Vla の練習進展に歩調を合

(写真例3)



わせることとする。

(6) 運弓のフォーム指導

各テキストの模範例を参照に弓を持つ練習から始めることとするが、これは初心者にとって難題であるらしく模範例となる教則本の写真例そのものの把握がすでに曖昧で、結局指導者が個々の受講生の手に触れてさらに基本的なものに修正してやらねばならない。最初は弓の重量が各指に伝わらないように弓先を天井に向けた状態(写真例3)で自らのフォームを確認させた方が安全で、いきなり弓を倒した運弓の姿で持たせた場合、その多くはただちにフォームの乱れを来たしてしまう。この指導は集団指導といっても個々の受講生に個人レッスンを行っていることと基本的に違いはない。弓を持つフォーム作りは左手のフォームに比べて難しく、集団指導の効果、すなわち互いに相手のフォームを矯正し合うといった学習過程はフォームそのものの外形のイメージがしっかり把握されていない初心者にとって無意味な時間

(写真例4)



の浪費となりがちで、受講生のフォームの矯正はしばらくは絶えず指導者が個々に手を差し伸べるほかに現段階では良策が見い出せない。

(7) 弓中央でのデタシェ指導

Vn, Vla, VcはテキストA, Cの「キラキラ星変奏曲」(楽譜例No.1)でまず、弓中央における下腕の運動を利用したデタシェの指導をする。指導のポイントはサウンディングポイントを駒と指板の端のちょうど中央に位置させること。若干弓の傾斜角度をとること。弦に対し弓身が直角に交差する角度を守ること。左手のフォームが崩れないように気を付けること、などである。この練習で肘から先の下腕の運動が歴然と現われにくい受講生には、肩の関節の運動を静止させるべく、肘を壁に軽く当てた状態での練習(写真例4)を挿入すると効果的で、下腕の動きが明確になる。KbはテキストDにこの練習課題が掲げられていないので、各弦の0指でもって同じようなデタシェ練習を与えることとする。Vn, Vla, Vcのキラキラ星変奏曲はすでにピチカートでの運指練習が終了しており、あとは弓を該当の弦にセットし運弓を開始するだけとなり音程、音色の作音内容は劣るものの、どの受講生にも運弓を用いた課題曲の第1回目の練習としては満足のいくものである。集団指導としての練習方法の特徴は受講生一斉のユニゾンによる演奏にある。指導者のピアノ助奏や互いの演奏に導かれながら徐々に演奏内容が向上していくようである。特に弓順(Ⅱ, V)ではその運動方向の違いが受講生同志の演奏比較でいち早く判別可能で、ただちに自らを修正している者もある。この運弓指導は個人指導では指導者の演奏補助が不可欠な分野であるがこのように集団指導ではより効率的な一練習方法となった。又一人一人演奏させ、個々の演奏を互いに評価し合う授業展開をとることもこの授業ならではの効果である。例えば音程では、受講生はそれなりの調性感を持っているものの、自らの演奏でもってただちにこれを正確に実践できうる段階ではない。しかし、他の者の演奏の善し悪しは容易に判別出来るので、このような弾く、聴く、弾く、聴くの練習をくり返すこ

(写真例5)



とにより自らの演奏内容を高めていくことができるのである。さらに音色、音量の内容に直結するサウンディングポイントの位置や弓の角度なども互いに矯正し合えるのである。(写真例5) このように本項目では集団指導の授業形態をとりながらも個人指導と集団指導の両者の効果的な指導法を適宜織りまぜることが有効な授業形態であることを力説したいのである。しかし100分間の限られた時間内でこの両者の授業形態を同時に採用するには時間的に限界があることも又事実であり、従って個々の課題、練習や指導内容は量的に控えなければならないこととなり、この点が今後の課題となりそうである。



(8) 全弓と半弓の組み合わせによる運弓指導

Vn, Vla はテキスト B, No.30, 31(譜例No.9)により全弓と半弓の右腕の運動量や運弓の軌道を一定に守るための肩、肘、手首のフォームを中心に指導する。Vc はテキスト C の scale (譜例No.10)により Vn, Vla に同じく♪と♪の組み合わせを用いて全弓半弓の基本を学ぶ。Kb はテキスト D の scale (譜例No.11)により同じように♪と♪を用いて全弓半弓の組み合わせを学ぶ。前項(7)における弓の中央でのデタシェ練習は本講座での初めての運弓練習であった。それに対し本項目での弓量をこのように増やしたり区別したりする練習では最初、サウンディングポイントや弦に対する弓身の角度が乱れがちであるが、それでもこの新しい練習にはどの受講

生も一様に興味を示してくれる。中でも0指における練習では運弓だけに集中できるからであろうか全弓、半弓を種別できるようになった。あとは運指を伴った実際のメロディ練習においてもこれが実践されることをもくろむものであるが、幸いにも最終回の15回目の講義に至るまでにはどの受講生も弓の配分方法は無論、音色、音量においても安定した技術が備わるようである。弦楽器は声楽や管楽器の場合と違って、楽器の構え方や腕、手、指の動きが奏法の指導資料となって絶えず指導者に提供されていることから、指導効果を高める上で、有効な楽器であるといえる。もち論、本格的な演奏技術にあってはフォームや運弓、運指の姿を外から分析するだけでは指導不可能な領域で、細部にわたっての関節や筋肉の活動は外に現われにくい内的活動として隠されてしまっているものであるが、本講座における指導法は初心者のためのものでありこの専門的領域に言及するに及ばないであろう。さて、この講座の授業形態からの観点について論ずる。受講生一斉のユニゾンでの練習効果は、前述した指導者への指導分析材料の提供につきる。指導者は瞬時に受講生の弓の配分の仕方を分類出来、その中から好ましい状態の者と、そうでない者を見極めることが出来る。そしてこの両者を再度、善し悪しの例として抽出し、受講生全員にこの具体例を比較、納得させ、次の練習の手だてとさせることである。ただこの指導者の助言指導なしで受講生同志が演奏しながら同時に互いの演奏の善し悪しを比較するには、現段階では進度が初歩であるが故にその余裕がない。逆論すれば、この比較練習が可能になればそれは個々の演奏レベルがかなり向上した段階に到達したことを裏づけているといえる。

(9) スラーの導入

これまでの練習は1音符に1回の運弓をあてがうデタシェであったが、ここでは1回の運弓の中に2個以上の音符を並べるいわゆるスラーの技術を導入することになった Vn, Vla はテキスト E の No.1 ~ No.5 (譜例No.12)で1音符1弓の運指の基本練習として扱ってきたが、ここでは

この譜例を用いて最初は  次は  というふうにスラー内に含まれる音符の数を徐々にふやしていく学習過程をとった。Vc はテキストCのscale(譜例No.10)にスラーを施しその練習とした。Kb は同じくテキストDのscale(譜例No.11)に同じようにスラーを施し進度を合わせた。どの受講生も最初はスラーそのものの技術、すなわち運指と運弓の組み合わせが今までのシステムと異なることに戸惑いを見せるが、それは一時的なもので、指導者の説明を加えた範奏を2、3回行う中で混乱は消滅した。あとはスラーの技術内容に全後の到達目標を置くこととなった。それは均等に弓の長さを分割すること、運指技術をこれまで以上に機能的にしスラーにおける発音を明確にすることであった。受講生全員によるユニゾンの練習では最初としては満足のいく出来ばえに思える。それは全弓をいかに均等に分割するかが基本練習でありユニゾンの一斉練習の方が他の者に誘われて自らを矯正できるのであった。しかし一人一人による演奏を試みた場合はやはりそれぞれ矯正を必要とする運弓や音程、発音がみられ適宜個人指導を余儀なくされた。すなわちここでの分析は、集団指導ではある課題練習をある程度のレベルまでは短時間で成果を上げることが出来るが、個々の者の細部にわたっての内容を高める点では個人指導がより有効であることを証明しているといえる。従って集団指導の授業効果をより高めるには、集団指導の一斉授業の中にいか程度個人指導の時間をとり、どのような指導ポイントにおいてこれを利用するかにかかってくると考えられる。

(10) これまでの基本フレーム練習を応用した新曲の導入

伝統的な個人レッスンでは課題曲が終了したら次の課題曲へと順次進度を進めていくのが通常のシステムであるが、本講座はこのシステムをそのまま採用していない。すなわち本講座ではこれまで学習してきた課題曲が、ある程度視奏を完了した時点で今度は同じ曲をエチュードとしての教材にその目的を切り替え、種々の技術内容を高めるべく、引き続き毎回授業で扱う。

一方これに加えて新しい課題を持った新曲も並行して順次与え、又それらもいずれエチュードとしての要素を加えていくといったシステムを採用している。すなわち今日出版されている奏法のためのエチュード教材はできるだけ使用せず新曲の指導の中でエチュードとしての内容を加えていくことを意味している。従って「弦楽A・B」終了時にはかなりの曲数がレパートリーとして習得されていくこととなる。さて新曲の指導ではまず、受講生の音楽的素養に触れておかなばならない。本講座の受講生はいずれも音楽やピアノ、あるいはその他の楽器の演奏を卒業論文のテーマとしており、これらの専門とする演奏分野においてはそれなりの技術もそれに伴って備っており、例えば子どもの音楽指導のように読譜そのものに指導時間を費やす必要はほとんどないといってよい。従って新曲指導では初回の練習から弦楽器の奏法、すなわちここでは運弓の指導や音程の正確さ、音色音量の内容などに指導のポイントをおくことが可能である。そこで初回の指導は指導者の範奏により各ページの演奏技術の課題を抽出し、それを次回の講義までの課題練習として一週間を設定することとする。新曲の指導でまず最初に矯正されなければならない技術は音程と音色であろう。最初の内は自分の意に反してところ構わず音程がずれるし、運弓についてはscaleのように順次弦が移り変わることが少ないため、移弦の組み合わせに戸惑いを見せ、求める弦の発音が不明瞭になりがちである。先記したように音楽的素養がある程度備わっている受講生達だけに、自らの演奏内容の低級さに苛立ちを覚える者も少なくない。もち論、弦楽器で始めて曲らしきものがまがりなりにも演奏出来たという満足感を持つ者もいるが、彼らも次の段階ですすでに自らの演奏内容の評価を行っているのである。この授業に対する学習意欲が左右され始める段階に入っているともしえる。指導者はとかく細部に入り込んだ矯正法の手だてをただちに与えなくなる場面ではあるが、この段階での指導者の任務は技術指導もさることながら、何よりも受講生の学習意欲を盛り上げるべく助言指

導を行うべきで、決して演奏の内容評価を受講生の音楽的素質に言及して行うべきではない。現段階での演奏内容は学習過程における一次的な現象であることの説明を施し、今後の練習に向けての励ましを行うと共にさらに魅力的な範奏でもってデモンストレーションをすべきであろう。このようにこの項目では受講者の受講の姿のみならず、指導者の指導技術も大いに評価されなければならない分野に入ってきているが、ここではまず、集団指導形態の授業におけるマイナス面から述べなければならない。それは、このように新曲が次々と教材として表われ始め、ある者はすでに次の新曲に進度を進める段階にあり、ある者はしばらくこの課題を継続させるべきであり、ある者は前の課題をやり直す段階にあるといった現状が表面化することにある。個人指導ではこのような場合個々の能力に合わせて到達目標を定められるという点で教育的意義がある。しかし残念ながら集団指導では進度に画一的な基準を設けざるを得ない面がある。これは音楽教育の分野だけに間い正されるものではなからうが、しかし音楽実技では特に個人の能力差が表面化しやすいので先記したように進度基準を設けた場合ある者は次に進みたいとする意欲を阻害され、ある者は劣等意識が内在してしまう。従って、指導方法としては練習の課題曲は一齐に統一するものの、その演奏内容における個々の到達目標を認めてやり、一齐のユニゾンにおける演奏指導と独奏による個人指導の両方からの指導を取らざるを得ない。重て論ずるならそれは同一の新曲でありながらある者にはさらに音楽的内容を要求し、ある者には基本的技術の習得に意欲を持たせるなどといった指導方法を意味するものである。次は集団指導における指導効果について述べる。ここでもその効果的な練習はユニゾンでの一齐練習にある。すなわち、旋律線の輪郭はユニゾンの方が独奏の場合よりまとまって見えてくることが多いということである。このことはアマチュアのアンサンブル技術において一般的に現れる特徴に類似している。メンバーの中の何人かは充実した響きを伴った旋律線を持ち、この

メンバーが他の者を導いているということである。一方、ある者は個人奏ではしかるべき内容が出せなくとも全体奏により弾けているという実感が育ち、これが個人奏に入った時の練習意欲につながる場合もある。又、先のリーダー的位置にある者は益々その力量を評価されるべく内容を高めていきたいとする心理的欲求がつの場合もある。これらはいずれも集団指導における教育的効果といえるものである。ここで本項目での新曲としての教材の一例を掲げておく。

Vn テキストA「ロングロングアゴー」(譜例No.13)

テキストB「セレナーデ」(譜例No.14)

Vla テキストA・BによるVnと同じ曲を5度下げて移調したもの(譜例省略)

Vc テキストC「ロングロングアゴー」(譜例No.15) 適宜スラーを施し、この練習にもあてる。

Kb テキストDの課題を順次進める一方、テキストC「ロングロングアゴー」などをhalf positionで練習させる(譜例省略)
(1)左手2指の新しい音程練習導入

Vn, VlaはテキストNo.1~No.5(譜例No.12)を用いてAdurとAmoll両方の調の交互の練習により1指と2指で全音、2指と3指で半音をとる基本的な運指と、1指と2指で半音、2指と3指で半音をとる新しい運指を比較練習させることにより、より確実に新しい2指の音程作音技術を求める。Vcはこれまでの基本フレームである1指、3指、4指を用いた音程練習からテキストC「ハ長調のメヌエット」(譜例No.16)により新しく2指を用いた音程の練習に入る。Kbの運指システムではhigh positionに入るまでは0指、1指、2指、4指でそれぞれ半音をとる基本的運指がいずれのpositionにおいても踏襲されるので、テキストDの課題を順次進めていくこととする。従ってpositionの移動の練習が他の楽器に先行して行われることとなる。Vn, Vlaの場合、これまでの運指練習は左手に備わっている自然な指の機能をそのままあてがえば無理なくフレームの外形を作る

ことが出来たのに対し、新しいこの2指の音程位置の変換は弦楽器奏法のために新たに学習せねばならない技術となり、どの受講生も難度を示すものである。例えば、関節がほぐれていないために1指に2指を近づけて半音をとることがすでに難しく、又これが好ましく求められたとしても今度はこの2指に3指が引き寄せられて結局3指の音程が低くなってしまふという状態が見られるのである。指導のポイントはこれらの好ましくない音程の矯正方法にしばられることになるが、集団指導の教育効果としてはこれらの練習過程で見られる運指の様々な姿を善し悪しの例に分類し、それらに内在する要因を分析しそれによって自らの技術を再度検討させることにある。この結果、ある者は講義第1回目から作り続けてきた左手全体のフォームの見直しを余儀なくされ、ある者はフォームが整いつつあり後は音程の微調整が課題となっている。Vcはこれまで2指を用いない音程練習に終始していたが、2指を新しく用いることの興味も手伝ってこの練習は意欲的に行われている。Vn, Vlaで述べたように指の自然な姿から2指、3指が寄り添う動きをとる方が容易であり、この状態で2指の音程を作音すればその音程は上わづってしまう。従って指導のポイントは2指と3指の間隔を広げることに置かれる。集団指導の効果としてはやはりVn, Vlaに同じく自らのフォームを見直させることにあり、この新しい2指の技術のためには左手全体のフォームと θ 指のフォームの再確認が不可欠な条件であることを理解させなければならない者もいる。

(12) 左手2指の新しい音程を用いた新曲の指導

Vn, VlaはテキストA「メヌエット第一」(譜例No.17)を新曲の第一曲目として与える。Vc, Kbは前項(11)に引き続き課題曲を順次進めていくこととする。Vn, Vlaの新曲「メヌエット第1」は受講生にとってかなりの練習量を必要とする内容を持っているらしく、特に初見視奏では3, 5小節目の2指は前項(11)で掲げたテキストEの練習を経ているにもかかわらず、この曲

が求めている tempoでの音程成立は容易ではなく、一方10小節目のC \sharp 2指の音程は基本的運指で容易であるはずなのに低くなりがちを受講生がいる。もち論これには運弓の技術が伴っているため、運指だけに練習が集中できないことも原因している。特に受講生一斉のユニゾンの演奏では弓順の不揃いが目についた。その後この修正指導を行いながら2指の音程が定まり、メロディラインが安定してくるまでにはこの後2, 3回の講義回数を経過させる必要があった。集団指導の授業形態としては①さぐり弾きともいえる個人練習, ②全員でのユニゾン練習, ③指導者の範奏, ④指導者と受講生一人一人による二重奏, ⑤一人一人の個人奏, など5つの練習形態を2, 3回の講義で行った。指導者の範奏例は個人指導, 集団指導いずれも受講生の興味や練習意欲を盛り上げるために有効な指導手段であるが、ここでの集団指導の教育効果は何よりも指導者と受講生による二重奏にある。それは受講生の音程・リズム・音色等が指導者のそれに導かれて好ましい方向に修正されていくことであり、又他の受講生にはこの二重奏から両者の演奏の違いを分析させ、自らの演奏に応用させることにある。集団指導によるこのような授業の組み立て方は、ともすると演奏の順番を待っている受講生にとってそれは空白の時間として浪費される嫌いがあるものだが、実は自らが演奏している時の学習修得内容もさることながらそれ以上に他の者の演奏、すなわちこのような二重奏を聴くことの方が教育的収穫が多いことを悟らせることが、この授業の教育的意義である。

2. 「弦楽B」

この講座の教授内容はVn, VlaはIst positionにおける各種の音程練習, position移動導入練習, ヴィブラート導入練習などであり、Vcは「弦楽A」での基本フレーム練習に加えて1指, 2指, 4指がそれぞれ全音をとる指の拡張技術を伴った音程練習, そしてVn, Vlaに同じくpositionの移動とヴィブラートの導入練習である。Kbは進度に従って運指, 運弓法を順次進めてきているが、テキストDはエチュード的

性格が強く Vn, Vla のような曲集に乏しい。従ってテキスト D だけでは受講生の興味が持続しにくいと考えられるので、Vn, Vc に用いられる曲集の中から Kb 用に適当だと思われるものを選び出しテキスト D に並行して新曲として与えることとする。position 移動は「弦楽 A」ですでに他の楽器に先んじて練習がなされており、本講座ではその到達目標を IV th position に置いている。しかし毎週の講義での進捗には時間的制約があるのでテキスト D の練習曲から主な曲を抜粋することで進捗を調整し到達目標を定めることとする。又、ヴィヴラートの導入は他の楽器の場合と指導適時を同じく設定するものとする。

(1) チューニングの指導

「弦楽 A」は弦楽器入門の段階であり、指導者があらかじめすべての楽器をチューニングしておくことで授業が開始されていたが本講義、「弦楽 B」ではある程度奏法の基本が備わってきた段階でもあり、チューニング技術の指導が不可欠となってきた。しかしいきなり五度の和弦を用いた調弦の指導は指導手順の配慮に欠けると考え、段階を踏んだ指導を行うこととした。先ず操作が容易であるアジャスターの扱いから指導することとしこのため各弦にすべてアジャスターを取り付けることにした。そして Ast から順次 1 本ずつ弦を調弦し、それが出来た段階で和弦を用いてその響きを確認させる方法をとった。次の段階は糸巻きを操作させながら同じような手順をとり、そして本講義の最終回位では初めから糸巻きで和弦をとり、アジャスターで微調整をする本来の調弦の方法に到達できるよう毎回の講義開始時にこの手順を繰り返すこととした。尚これらは Vn, Vla, Vc の場合の指導法であったが、Kb については 4 度の和弦を用いた調弦は専門的レベルで扱われる技術であるのでこれを省略し、すべてアジャスター（糸巻き）の操作を用いたフラジオレット奏法でのチューニング方法を指導する。幸いにこの楽器は他の楽器に比べてアジャスターの操作が容易であり、「弦楽 A」では実音のチューニングからフラジオレットのチューニングの導入を終

えており、本講義ではさらにその技術に正確さを求める段階に入っている。

さて Vn, Vla, Vc の五度の和弦を用いた調弦の指導の実際にはまだいくつかの技術的問題が残されている。それは先ず完全 5 度の響きの感得技術が上げられる。二弦間での 5 度の響きが唸りを生じないようになるまで音合わせすることは初心者にとって大変な技術であるので、この技術に入る前に先記したように完全 5 度の響きの感得から段階を踏まなければならない。方法は指導者が正しいチューニングをしてやり受講生にこれを和弦で弾かせ、すでに出来上がっている完全 5 度の響きを納得させる方法である。しかしこの親切な指導者の指導配慮にもかかわらず、次のような作音をしてしまう受講生も見られる。それは指導者が奏すれば美的な完全 5 度の和弦に鳴り響くのに、同じ楽器を受講生が奏するとこの響きが再現されず音色は低級になってしまう場合があることをいう。原因は 2 弦を同時に奏する重音奏法の運弓技術が備わっていないことにある。このような受講生の場合はこの運弓技術の基本練習をなによりも先んじて与えなければならない。

又一方、熟練した奏者の場合はたとえばオーケストラのチューニングで見られるように、オーボエの a 音でもってオーケストラ全員が一斉にチューニングを開始し短時間のうちにこれを終えることが出来るが、初心者の場合はこのように一斉に音出しがなされている中で自らの音を抽出して音合わせをする技術を備えていないので混乱を来たすばかりである。従って初心者同志の場合は他の者の音が全く排除された中で自らの楽器を合わせる方法をとらざるを得ない段階がある。本講義の場合は、一人の者がチューニングを終えるまで他の者は音を出さないと順番を待つこととなりその間の時間的ロス是否めない。最初の段階ではいたしかたないことなので打開策として講義開始前か、開始時にチューニングの時間を設け講義室に受講生全員を集合させるのではなく、受講生一人一人に別々の部屋をあてがい、個別にこれを行わせることでこの時間的ロスを解消せざるを得ない。

次は「糸巻き」の操作技術についてであるが、初心者の場合、2弦を同時に鳴り響かせるという重音の運弓技術が負担となって、糸巻きの操作に労力を集中できない場合が多い。よって最初の内は弓を用いないでギターのように楽器を構えさせ、ピチカートで音合わせをさせたり又、膝の上に楽器をのせて正面から楽器を見るように構えさせて糸巻きを操作させてみる、といった指導配慮が必要であろう。このようなチューニングの初期指導を経ながら本講義の最終段階では講義開始前にすでに自分の楽器のチューニングを終え、講義開始時に指導者の検閲を受けるといった手順がとられるようになった。

(2) 1st positionにおける各種音程の指導

ここではこれまでの基本的な運指の練習に加えて主に派生音で示される音程を様々な応用的フィンガリングで作音する技術練習に入る。

この練習のために最も効果的効率的な収穫が得られる教材は各種 scale であろう。そこで Vn ではテキスト B 2 巻 No.55 による scale (譜例 No.18), V1a は同じくテキスト B の scale を V1a 用に 5 度下げて移調したものを、それぞれ選んだ。Vc は Cst から始まる Cdur, Ddur, Cmoll, Dmoll の 2 octave の scale を選び、その他の調は少なからず position 移動を伴うのでこれを避けた。(譜例省略) Kb はテキスト D 中の position 毎の scale をそれぞれ教材として掲げ、この中から 2, 3 の調を選んで毎回の講義時間内に練習させることにしている。この練習により Vn, V1a, Vc では 1st position における基礎的応用的フィンガリングを用いた音程がほとんど出揃い、受講生の調性感も養われ楽器のアコードから導かれる音律の全容を把握感得させることが出来る。この練習の初めの頃は、音程位置を決める行程において試行錯誤が見られ、部分的に調性感を欠いた音律が生じることが多いが、その内第 1 音(主音)の開始後は安定した各調の scale が求められるようになった。集団指導におけるユニゾンでの一斉練習では自らの音列の矯正が素早くなされるので非常

に効率的である。ただし音量は一斉練習であるが故に自らの音量を消極的に控える者もいて、この点では個別の指導時間の必要性を感じる。音色については音量と同じようにユニゾンの音色からソロトーンの音色を見出しにくい面があり、これも一人一人の個人指導による演奏分析が必要であると判断された。尚、scale 以外の新曲としては Vn, V1a についてはテキスト A, B の 2 巻, VC についてはテキスト C の 2 巻から適宜この課題練習に該当する曲を 2, 3 曲選んで与えることとする。Kb は上述の scale の他にテキスト D を順次進めることとする。

(3) 音程の感所の指導

これまでの音程練習はピアノの音に合わせたり又、指板上に施した音程目印を目安に作音させたりすることが主な内容であったが、ここでは一歩技術段階を上げるべく弦楽器の倍音を利用した響きのよい、より正確な音程を指導することとした。専門的にはあらゆる音程に響きのよい感所が要求されるのであるが、本講座では先ず 0 指が持つ 4 つの音程、例えば Vn では e 音, a 音, d 音, g 音だけを抽出しその音程が運指でもって作音される時に倍音を伴った共鳴する感所を探索させる指導を目標とした。そして最初は Vn ではその中でも最もそれが作音しやすい Est の 3 指 a 音, Ast の 3 指 d 音, Dst の 3 指 g 音から導入することとした。いきなりメロディの中でこれを求めるのは指導適時として好ましくないと考え、先ずこれらの 3 つの音程のロングトーンを奏させその音程の指を弦上に残したまま弾き終えた弓を宙に浮かせる。そして、共鳴する残響音が出きるだけ長く残る運指位置を正しい感所として感得させた。この練習はどの受講生も宝物を見つけ出すような探究心を持って試行錯誤しながらもその残響音を求めることが出来た。あとは 3 指以外の音程についても試みさせたり又、出来るだけ素早くこの感所を探し当てる練習に技術を高めていくこととなり、これは時間の問題であり着実な進歩が講義を重ねるたびに見られた。この音程練習は Vn のみならず、すべての弦楽器に共通するものであり、本集団指導では互いに感所を認め




合ったりアドバイスをし合えるようになって来ており、この授業の評価されるべき指導方法となった。この後の指導は実際の新曲や scale の演奏においてこの音程が作音されるべく、この音程のあるパッセージで演奏を適宜中断させその響きを確認させる指導も織りませた。弦楽器の演奏は音程が安定していれば音色もそれに伴って美しくなり、一段と魅力ある演奏になることがこの練習において改めて見直されるようになったことは有意義であった。

(4) 運弓の技術とフォーム

全弓、半弓、弓中央、弓先、弓元の区分が「弦楽A」で経験されているところではあるが、本項目ではこれらの弓の配分が新曲において効果的に応用され、しかも音色、音量の内容がさらに向上するように指導ポイントを設定した。特に音色、音量に関しては次の4点が技術の基本的要素であることを説明し、その実際を練習目標とした。それは①サウンディング・ポイントの各弦の位置、②弦に交わる弓身の角度、③弓元から弓先に至る弓の弦に加わる圧力、④運弓のスピード、である。さらにこれらの技術的要素が応用されるためには右腕全体のフォームが先ず基本的な姿になっていることが不可欠な条件であることを範奏で示しながら説明指導する。そしてこれら4つの技術は弦楽器すべてに共通することも範奏で示し、一斉授業の効果を具体化した。最初は0指だけによる運弓練習から始め、これが新曲の曲想に適合させて応用されることを願った。集団指導の授業展開では全体奏のユニゾンでの練習と個人奏の練習を交互に行い、両者を比較させながら内容を高めることとした。特にユニゾンでの練習では弦楽合奏のテユッティの音色、音量を思わせる内容が見え始め好ましい状態となった。初見視奏ではまだまだ読譜やフィンガリングに労力が集中し、内容評価をするに足りない状態であったが、0指での練習や新曲が暗譜に近い状態に至った頃はどの受講生もみずみずしい、弦楽器の魅力的な音色、音量が作音された。これは楽譜から離れて奏法を目で見ながら音を出すことがこの段階の進度の受講生には必要条件であることを意

味しているのであろう。あとは簡単な曲であれば初見視奏においてもある程度の演奏内容が得られるよう講義回数を重ねることとした。

(5) ポジション移動の導入

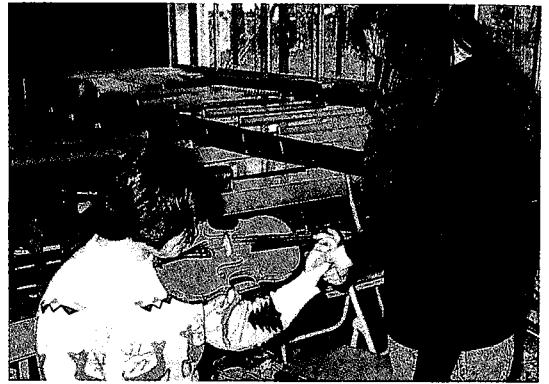
本項目では先ずポジション移動について技術的要素と音楽的要素からその必要性を指導者の範奏例をもって概説し実際の実技練習に入る。Vn, Vla では I st position の次に導入される position は種々の技術的理由(注2)から III rd position が選ばれるが、ここでは次の2種の教材をもって導入練習を行うこととする。その1は既習の曲であるテキストB 2巻「つりがね草」(譜例No.19)を用いて I st position での練習、III rd position での練習、I st position と III rd position のチェンジング position による練習、の3種の練習を与える。このように既習の同じ教材を3種のポジションやフィンガリングで練習させる指導のねらいはポジション位置の確認やシフティング技術、ポジション位置におけるフィンガリングの読み替え作業などが調感を手がかりとしながら比較実践でき、効率的にしかも容易につかむことが出来ることにある。その2は scale を用いた練習である。Vn, Vla はテキストB 3巻のNo.32(譜例No.20)による scale でもって I st position と III rd position の関係を具体化する。練習の展開ではシフティングやフィンガリングの技術をさらに確実にさせるために次のようなバリエーションを用いる。すなわち最初は1音符を , 次は , 次は  というふうに徐々にフィンガリングやシフティングのスピードをアップさせていく。Vc はテキストC 2巻「メヌエット第1」(譜例No.21)などにより I st position と II nd position の連動を行い scale はテキストC 3巻の2 octave 音階(譜例No.22)を用いる。Kb は「弦楽A」に引き続きテキストDのポジションを順次進めていくと共に、Vc と同じような課題曲としてはテキストCの「ハ長調のメヌエット」(譜例No.16)を Kb 用の教材に仕立てて、先ずは I st position, II nd position, III rd position 等の組み合わせを用いた position 練習を行う。本項目でのポジション練習はどの受講生も新た

な弦楽器の技術として興味を示し、又いずれ応用されるべき本格的な独奏曲のために必要不可欠な技術的条件としての位置づけが目的意識となり、意欲的に取り組んでいる。練習の最初はシフティング時にポルタメントが生じたり、音程位置が定まらなかったり、サウンディングポイントがシフティング時に乱れたり、受講生個々に技術的課題を見せているが、これらを互いに善し悪しの例として比較しながら自らの技術を矯正することがこの集団指導の指導効果として評価される点である。

(6) ヴィブラートの導入

本講座では Vn から Kb まで基本的には腕の動きを基にしたヴィブラートを採用しているが、これはシフティングの初期指導で行ったネックを芯棒に仕立て腕をスライドさせる練習が同時にヴィブラートのための予備練習として準備されていたことを裏づけている。従って練習の初めは「弦楽A」で行った、ギターに仕立てた楽器の構えをもって、シフティング練習のように腕を連続的にスライドさせる。そしてこの行程の中で3指をある音程位置に固定させた時に、腕の動きをヴィブラートの動きに変換させる方法をとる。その後、本来の立奏のフォームでこの行程を行い、弓はある程度ヴィブラートの動きが定まりつつある時点を見計らって用いることとする。実際の曲例でのヴィブラートの応用についてはこの段階では時期尚早であり、本講義ではあくまでその導入練習にとどめ応用練習は「弦楽C」に譲ることにしている。尚、ヴィブラートの種類は本講義で扱う腕からのヴィブラートの他に、手首からのもの、指によるもの、又これらの混合によるものなどが上げられるが、これらの種々のヴィブラートに関しては次のように扱うこととする。それは腕からのヴィブラートの練習過程で受講生のフォームや手の長さ、関節の機能の条件から、このヴィブラートの可能性が見えない場合にこの受講生に適したヴィブラートの形を上記したいくつかのヴィブラートから見い出してやることとする。従って集団指導による本講義では、最初一斉に腕からのヴィブラートを導入するが、その

(写真例6)



後の練習過程を見ながら最終的には受講生それぞれに適合したヴィブラートが当てがわれることとなる。但し、Kb は日本人の体格や手の大きさの関係から、腕からのヴィブラートに限定して指導することとする。弦楽器の音色はヴィブラートの善し悪しによって左右されるといっても過言ではないが、すでに受講生はこれまでに指導者の範奏やレコード演奏、そして実際の弦楽器奏者のリサイタルの印象をもってヴィブラートと弦楽器の演奏の魅力に関係づけてとらえている者も少なくなく、ヴィブラートの指導適時としては今が好機である。指導の手順は先記した通りであるが、練習過程の中では受講生の手に触れてそのヴィブラートの演奏補助を行うことも効果的指導方法である。又、(写真例6)のように受講生同志が互いのヴィブラートを手伝い合う練習が毎回の講義で挿入され、集団指導の指導効果を示してくれる結果となった。又、指導者のヴィブラート、レコード演奏の中でのヴィブラート、VTR教材によるヴィブラートを比較しながら自らのヴィブラートを分析し合うのも、この授業の展開方法として有意義であった。

3. 「弦楽C」

本講義は「弦楽A、B」で習得した各種の技術を本弦楽講座の総括として設定し、各楽器に該当する本格的な弦楽器の独奏曲を2曲与えその演奏内容を分析するものである。

(1) 独奏曲A

この曲の練習目的は速いパッセージを伴った技

巧的技術の応用をねらったもので、Vn, Vla ではテキストB 3巻 ヴィヴァルディ作曲「コンチェルト イ短調」(譜例No.23), Vc はテキストC 2巻「ガボット」(譜例No.24), Kb は同じくテキストC 2巻「ガボット」を Kb 用に仕立ててそれぞれ与える。

(2) 独奏曲B

この曲の練習目的はヴィブラートの魅力を応用させた曲想表現の応用をねらったもので、Vn, Vla ではテキストB 3巻 バッハ作曲、グノー編曲による「アベマリア」(譜例No.25)を与える。尚 Vc, Kb に関しては低音楽器の技術負担を考慮してこの独奏曲Bを省略し、独奏曲Aでもってヴィブラート等を用いた曲想表現を加味して練習させることとした。

これらの独奏曲はいずれもこれまでの奏法技術が網羅されており、半年を通じての「弦楽C」の単位内容としては十分な指導価値を備えている。本講義ではユニゾンでの一斉練習もさることながら、時には個人奏の発表会形式のような授業形態を織りまぜながら互いにその演奏内容を評価し合い、次回の講義に臨むこととしたが、このような発表会形式の授業はまさに集団指導の授業効果そのものといえる。練習の過程では速いパッセージがなかなか仕上がらない者もいれば、又緊張のあまりヴィブラートが思うにまかせない者もいるが、それぞれに互いの演奏が良い刺激になっているようである。最終回の講義はピアノの本格伴奏での独奏でもって試験も兼ねながら閉じることが出来、本講座の総括としては有意義な締めくくりとなった。

(注1)「ヴァイオリン演奏の技法上巻・下巻」

カール・フレッシュ著、佐々木庸一訳、昭和39年12月 音楽之友社発行

(注2)「弦楽器奏法におけるシフティングへの導入」松中久儀著、昭和57年2月、金沢大学教育学部紀要第31号にて論じたことより引用

(譜例No.1) キラキラ星変奏曲

(譜例No.2)

(譜例No.3)

(譜例No.4)

19 *ピッチカート*

20 *pizz. ピッチカート*

21 *pizz.*

22 *pizz.*

23 *pizz.*

アマリリス

Amaryllis

フランス民謡

24 *pizz.*

(譜例No.5) キラキラ星変奏曲

(譜例No.6) ちょうちょう

Moderato

ドイツ民謡

(譜例No.7) アレグロ

(譜例No.8)

On the A String | A 幅 1:で

On the E String | E 幅 1:で

A A sharp B B sharp A B flat B C E F sharp F double sharp E F G flat G

Exercises on the Separate Strings.

各弦ごとの練習

e. On the G String | G 幅 1:で

f. On the D String | D 幅 1:で

g. On the A String | A 幅 1:で

h. On the E String | E 幅 1:で

Exercises for the Connection of the Four Strings.

4本の弦上での練習

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

3を打戻したまま Keep the 3rd finger down.

30 (譜例No.9)

31

(譜例No.10)

(譜例No.11)

(譜例No.12)

(譜例No.13)

Moderato ロングロングアゴー T. H. Bayly
ペイロー

(譜例No.14)

セレナーテ P. I. Tchaikovsky

(譜例No.15)

Moderato ロングロングアゴー T. H. Bayly
ペイロー

(譜例No.16)

Grazioso ♩=108 ハ長のメヌエット

(譜例No.17)

Allegretto ♩=66 メヌエット第1 T. H. Bayly
ペイロー

55 (譜例No.18)

Musical score for Example No. 18, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

(譜例No.21)

Allegretto メヌエット第1

Musical score for Example No. 21, 'Menuetto No. 1', in 3/4 time with a tempo marking of Allegretto. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*, and first/second endings.

(譜例No.19)

Andante つりがね草 スコットランド民謡

Musical score for Example No. 19, 'つりがね草' (Scottish Folk Song), in 3/4 time with a tempo marking of Andante. The score includes a dynamic marking of *mf* and a '元半弓' (half-bow) instruction.

(譜例No.22)

Major Scales of 2 Octaves 2オクターブ長調音階

Musical score for Example No. 22, showing major scales for two octaves in various keys: C, C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, A, A#, B, and B#.

(譜例No.20)

32

Musical score for Example No. 20, featuring a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

コンチェルト イ短調
Concerto

(譜例No.23)

Allegretto

A. Vivaldi

Musical score for Concerto by Vivaldi, Example No. 23. It consists of ten staves of music in G minor, 3/4 time. The piece is marked "Allegretto". Performance instructions include "p", "dolce", "martellato", and "marcato".

(譜例No.24)

ガボット

Allegretto

con grassetto

Musical score for Gavotte by Vivaldi, Example No. 24. It consists of ten staves of music in G major, 3/4 time. The piece is marked "Allegretto". Performance instructions include "con grassetto", "Schneller", "1. 3rd posi.", "ritard", and "a tempo".

(譜例No.25)

アベマリア

Bach-Gounod

Andante semplice

p Avec le sentiment contemplatif

Musical score for Ave Maria by Bach-Gounod, Example No. 25. It consists of ten staves of music in C major, 3/4 time. The piece is marked "Andante semplice". Performance instructions include "p", "cresc.", "pp", "dim.", and "ritard".

Continuation of the musical score for Ave Maria by Bach-Gounod, Example No. 25. It consists of four staves of music. Performance instructions include "ritard".