

A Teaching Method of Violon for Children: A Technique of the First Position (7)

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/2297/23426

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(VII)——

松 中 久 儀

A Teaching Method of Violin for Children

—— A Technique of the First Position (VII) ——

Hisanori MATSUNAKA

本論文は上記題目(IV)(学部紀要第37号)に続くものであり、文中の用語やテキストの名称は(I)～(VI)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。

IX 左手のフォーム運指技術(その2)

5 Est 1指 f のフォーム

Cdur, Fdur の導入に際し Est f の音程作音における1指の技術は幼い④にとって難題である。それは項目4で掲げた技術の他に次のことがその要因としてあげられよう。まず1指のつけ根がネックの側面に密着してしまっていることである。F# を作音するフォームのままの接点に固執した1指のつけ根は他の関節に過度の屈折を余儀なくしている。指導はこの1指が自由に活動出来るようこの接点を解き放すことにある。これまでθ指と1指のの内側で楽器を支えていた④はこの練習で再度楽器を固定する技術を求めなければならないであろう。すなわちθ指は運指に対応して逆圧を提供することが任務のすべてであり又1指はそのつけ根が積極的にネックに触れる必要は全くないのである。予備練習としては1指の第3関節を楽にさせるために1指を弦上にセットしたままでネックから1指のつけ根を離したりくっつけたりする方法が考えられる。もう一つの要因はθ指の位置にある。矯正されるべきフォームはたいてい1指ではなく2指側に対応している(時には3指側にまで位置がずれている場合もある。)これは論ず

るまでもなくf# を作音するに不合理な位置なのである。④の多くは最初f# の1指の練習から始まりこの時θ指の位置も指導されているのではあるが3指、4指の作音を重ねていく内には徐々にこの運指に対応して位置がずれていくのである。④も3指、4指の指導に気をとられθ指のフォームを見落としがちになりやすいこともいえない。新曲の応用には(楽譜例No.34 テキストD)や(楽譜例No.55 テキストB 2巻)のエチュードがおりませられる方が効果的であろう。最初はf# からf# の音程の測定距離が短く、f# の音程が上ずる傾向を示すものである。音程弁別訓練からの指導もさることながら時には上駒に1指の先をのせる位の柔軟体操を試みるのも④によっては効果となる。

6 弦を押える指の角度と音色

運指フォームの基本は1指のフォームが整えば他の指が好ましい姿になりうるとしたが(第VI章Bの2の(1),(2)参照)、この姿をさらに分析するなら1指が最も弦上に立する形をとり2指、3指、4指に行くに従って角度が和らげられており、全体的に指の外形は丸味を持っていることになろう。矯正されるべきフォームは立ちすぎている指と倒れすぎている指の場合である。幼い④が最初に見せるフォームはたいてい倒れすぎていることが多い。これは第1関節そのものが弱く弦を押えればこの関節はたちまち崩れ逆に伸びきってしまう場合もある。(この指導は第VI章Bの1, 3で掲げたので省略する)、ここで掲げたのはこの関節が強くなった後でも尚倒

れすぎる場合をいう。原因は θ 指と1指の内側が作り出す逆三角形の谷間にネックが浅く位置している場合、又は手首が反りかえりネックに近づくような傾向を見せる場合が考えられる。いずれもこのフォームにおける倒れすぎた指による発音は不明瞭である。一方立ちすぎる場合は前述の例の逆の現象が原因でありその他手のひらが完全にネックの側面に面している場合もこの原因たりうる。このフォームでの音色は分数ヴァイオリンの演奏では明瞭な発音として好ましいとさえ思われる場合もあるが、過度に曲げられた第1関節はいずれ登場する柔らかい音色を作音することは出来ないであろうし、又この関節のバネが少なからず利用されるヴィブラート奏法の障害になるに違いない。指導法は前記した原因の除去に撤する方法をとらざるを得ないだろう。一方爪が伸びていることが原因で指を寝かせようとしている㊦もいるが、ヴァイオリンを弾く前には常に爪の長さに注意する習慣をつけさせたいものである。尚この頃での技術はX章の1、重音の項目でも関連して述べることにする。

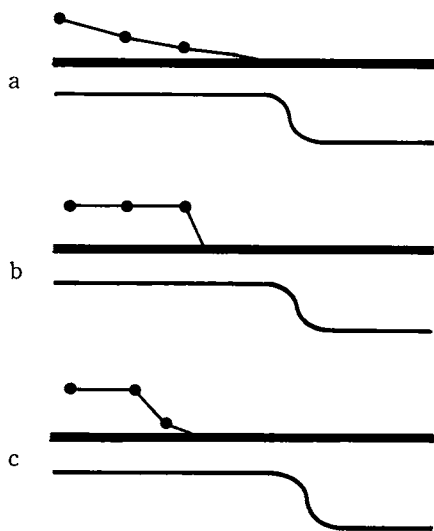
7 4指の技術

(1) フォーム

4指のフォームは各関節にバネを与えるために少なからず指全体が丸味を持って弦上におろされるのが基本型であろう。このフォームが成立しない原因は、

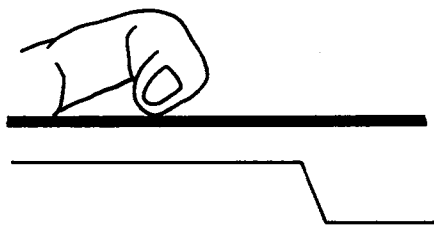
- ア. 各指全体のフォームが整っていない場合。
- イ. 分数サイズが大きすぎるか、4指そのものが短い㊦の場合。
- ウ. 4指の関節が弱い場合。
- エ. 前腕をねじりすぎている場合。
- オ. θ 指が2指又は3指よりに対応している場合。

アの場合は第VI章B.4(3)で先記したのでこの項目では追記しないことにする。イ. 分数サイズ選定については㊦の任務からくる誤りであり論ずるまでもない。一方4指そのものが短い㊦がいることは確かであり、この場合指を伸ばしきった形のフォームを許容せざるを得ないと考え



(図39)

られる。これを考慮しすぎるあまりいつまでも分数サイズが小さいままに置かれることの方がヴァイオリン奏法にマイナス面となって現われる現象が多いからである。ウ. の場合は(図39)のa, b, cいずれかのフォームに該当している。a, cの場合指の腹が弦を押えることになり発音不明瞭となる。又 bの場合はa, cに比べてはっきりした発音を得られるであろうが、関節にバネがなくなっているため機能的運指の妨げになる。4指が初めて導入される時はどの㊦も他の指に比べて音量、音質共劣る。これはいたしかたのないことでこれに音量を期待すれば㊦のフォームは結局a, b, cいずれかの形でもってこれに答えようとするのである。指導法は二通り考えられる。まずフォームが崩れていてもそれなりの音程と発音があれば善しとしその後徐々に指の関節が強くなるのを見ながらフォームを立て直していく方法、もう一つはフォームの外形だけをまず作ってやり音量音質はそのフォームが崩れない範囲内で出せる物で許容する。その後徐々に音質音量の注文を与えていく方法である。いずれも個々の㊦に合った方法が選ばれるべきであろう。エ. の場合は(図40)のフォームになる場合が多い。4指を拡張しようとする作業が第3関節に見られ



(図40)

るが、他の関節が曲がりすぎているので結局意味をなさないのである。この場合は1指のフォームをもう一度立て直すことから手を少し開くようにし、立ちすぎている他の指を和らげそして4指全体の関節を伸ばし気味にさせることで矯正出来る。ただ何人かの④は4指そのものがこのフォームになりやすい潜在的な関節機能を持ち合わせていることがあり、この場合は1指を適当に弦に置いたままで出来るだけ遠くへ4指を伸ばさせる拡張練習を与えて様子をうかがう方法しかないであろう。オ.の場合は θ 指が2指又は3指に対応することによりいくらかでも4指の逆圧を真近かで受けようとする初心者のとっさの作業のあらわれであろう。この場合の4指のフォームは θ 指がフォームを支えてくれているので安定している場合もあるし又、この θ 指の位置が災いしてエ.のフォームの原因になっている場合もある。後者の場合は θ 指と1指を正しく相対させた基本のフォームに振りかえり常に θ 指の位置を固定させておくことを約束させるしかないであろう。

(2) 4指の音程

ア. 教材

上級者の4指の技術は基本フレームにおいて4指が上から無理なく自然にふりおろされればそれで音程が正しく発せられるものである。しかし初心者の場合このレベルに達するまでにはかなりの期間を要するのである。音程弁別能力を育てる指導(第VI章B.4(2)参照)が最も大切になるが一方この能力が好ましく育っているにもかかわらず、音程の性格さを求めようとしな

い④もいる。それは音楽そのものに対する積極性の不足と技術的負担にある。前者は長期的な見通しの中で指導される内容で速効性を要求できない。後者はつまりこの④は、常に音程が低いのである。それは第3関節が開かないことにある。少なからず最初の内はこの音程をとるために第3関節を広げなければならないが、初心者はこの労力を惜しむのである。(1)のエで掲げた音程がフレーズの中でいかに大切かを、善悪の範奏を示しながら説いていくしかないであろう。それには効果的教材の選定も指導上の留意点である。すなわち4指の音程がフレーズの頂点あるいはメロディの中で重要な位置にある例曲をこれにあて、4指の音程の必要性がより求められることをねらうことがなよりの指導説明になると考えられる。しかしこれらの条件を備えた教材がたやすく得られるとは限らない。

(楽譜例No56 テキストB)の4指はこの条件に焦点をあてた教材であるが、そうでない曲集ではメロディの中で経過的あるいは部分的に現われるにすぎないので④のこの指に対する積極性を促しにくいものである。このような曲集で4指の音程をあれこれ正そうとする④の姿は④にとって細かいことにうるさく執着する先生として受け止められ、習慣的な指導が惰性に移ってしまう恐れがある。(楽譜例No56)のような曲集が見当たらない場合は0指中心に扱われていた曲集を再度4指のための教材として利用したり他の曲集を4指の音程がその目的となりうり調に移調したりすることによって補うことであろう。

イ. 種々の音型における4指の音程

4指の音程はいかなる音程の中でそれが登場するかによって初心者の技術難易は異なると考えられる。(楽譜例No57)はその代表的な例としてa, b, c, d, eの五種を取り上げた。

aは上向きの音型における4指で技術的には4指の導入段階で扱われる基本的なものである。これは他の指を指板上に置き θ 指の逆圧に支えられ、これを若干踏み台のように利用することによって4指の拡張をはかる。

それに対しbは下降の音型で指順はaに全く

同じであるがaと比較されねばならない点、それは移弦を伴っていることにある。初心者はaよりbの方が4指の音程がとりにくく、たいいてい音程が低くなってしまふのである。低弦への移弦は4指の音程位置へ指を伸ばす作業と低弦へ指を移し替える作業が同時に求められていることになり、言い換えれば楽譜例のaよりbの方が4指の拡張の労力を必要とするのである。しかし初心者は低弦へ4指を移し替える作業のみに労力を費やすばかりでそれ以上の労力を惜んでいるのである。又一方低弦へ移り替わるにつれて肘の位置が右側(㊤からみて)に移動し、それに伴って前腕が少なからずねじれるものであるが、初心者の場合この左腕の作業と4指の行動がうまく連結されていない場合が多い。この場合も4指の音程が低くなる原因となる。上向きのスケールより下降のスケールの方が音程がとりにくいといわれるのはこれらの仕組みにも一因していると考えられる。指導は習慣的な音程の注意からだけでなく時には技術の分析的な説明によって導いてやりたいものである。

Mちゃん 76回目の指導例(小学2年)より「郵便屋さん」(楽譜例No58, テキストB)

Mちゃんは楽譜例の2, 6, 14小節のeがいずれも音程が低く又音色も不明瞭であった。その他の小節における4指eは特に指導の必要はなかった。

“Mちゃんのこの音、少し音程が低いから4指を伸ばす練習をしてみましょう。1の指をAstに置いたままで小指をどれ位伸ばせますか。Estではどうですか。先生に見せてください。先生はこれ位伸ばせますよ”この試みでMちゃんが4指を広げた距離はEstではc#に近く、Astではfにたどりつくものであった。よって技術的には2小節目のeの距離は充分余裕をもってなされる筈である。明らかにMちゃんは4指の拡張を怠っていたのである。又この指導に合わせて次のような予備練習も加えてみた。それは(楽譜例No59)に示すこのパッセージをもじった4指のための移弦練習である。この練習によって下降のメロディの中における4指の方が

習慣的に拡張を必要とすることを経験させてやりたかったからである。(楽譜例No57)のcはa, bが4指以外の指を土台にして拡張させることが出来るのに対し、頼りとなる指は何もない。このことが音程を不安にさせる原因なのであろう。正しい音程を求めようとすればある㊤はθ指の位置をいくらか4指側に近寄せようとしたり、ある㊤はこの運指の後で登場するところの4指以外の音程がことごとく上ずったりもする。誠にやっかいな音型である。完成された運指技術はθ指のわずかな逆圧のみで4指が独立してこの音程を作音できるのであろうが、初心者の場合はフォームが確立するまで他の指が4指と連動して作業することにより形を作っていく順序を経る必要があり、この場合他の指の中でも1指がフォームの源におかれることであらう。練習はaの音型が基本となるヴァリエーションを施すことが期間的に望まれる。

d, この音型は指を順番に並べていくことから導入的位置にある初心者にはやさしい音型であるはずであるが、ここでの留意点を音質の指導にあててみた。最初は音程が正しく発せられればそれで善しとせねばならない段階もあろう。一方この4指hはこの音型の中で表現上最も大切な音程であり、その音質の善し悪しはフレーズの魅力を左右する。よって4指の技術は他の指に匹敵する、いやそれ以上の内容を持つべきである。しかし残念ながら我々はこの指に充分な機能を授かっていないのである。か細く短く弱い指でありながらヴァイオリン奏法上担う役目ははかり知れない。結論はこの指を鍛えるしかないであらう。それは弦の振動に伝えるべく指圧を指先一点に集中させる技術である。まず7の(1)のAで掲げたフォームの確立をかはり次には指先のどの部分が弦の振動をとらえたら、音質が改良されるか接点を綿密に定めていくことである。たいいていの㊤はフォームが定まった後でもこの接点が不安定で信用出来ないものである。教材としては4指と各指を組み合わせたトリルの練習が上げられる。これは㊤自ら安定した接点を選んでいくための効果的教材として一度は経験させるべきであらう。

e, これは例えば(楽譜例No.60)の6小節cや(楽譜例No.61)の4小節目cに応用される音程でいわゆる「拡張」の技術に該当する。4指の基本位置hが安定して作音される指導過程がある程度終了した後には与えられるのが正統であり、この手順が早まれば他の指のフォーム音程が憂慮される危険がある。(楽譜例No.60, No.61)いずれも4指の拡張はこの運指の直前にある2指, 3指をそれぞれ支えとしておりこれは全く基本的な奏法として厳守することを指導習慣とせねばならない。しかしこの2指や3指に裏付けされて出来上がったフォームが殆ど外形上整っていると判断された場合でも又, dで掲げた問題が解消されていると考えられた場合においても尚音質が堪ばしくない㊦がいることも事実である。その㊦の音質はたいいてい押しつぶされた不快な音である。これはもはや運指技術にその原因が見当らなく運弓に波及させてとらえなければならないだろう。初心者はこの拡張のために生ずる左手のエネルギーを右腕にまで求めてしまうのである。左手の緊張感が右腕に波及し硬化化させてしまったともいえる。このため弓は弦の振動を殺してしまうのである。更に具合の悪いことに弓を指抜側に移動させてしまうといった作業の誘因になっているのである。この位置で弦に過度の弓圧が加わればその音がいかなるものになるか明らかである。4指は各指の中で駒からの弦長を最も縮める指であり、又楽譜例のフレーズからは4指cは音量が期待される音でもありサウンドポイントは少なからず駒に近づく必要があるが㊦にこの原理を説明しながら今一度運指と運弓両方をにらみながら音質の判断をさせねばならない。説明が理解しにくい㊦には、㊦の楽器を㊦の後ろから㊦が右手をさしのべて弾く、すなわち㊦は運指を㊦は運弓をそれぞれ分業して奏する方法も良い。これにより音質の善し悪しの原因が運弓にあることを納得させることが出来るからである。

8 全音程と半音程

(1) 各指の音程の距離とイラストで示す方法

新しい音程と運指の練習に際し、各指がセツ

トすべき運指位置を写真や図形で前もって案内してあるテキストが見受けられ、これは初心者には親切な配慮となるに違いない。ここではこの考えを新曲における運指においても登用させてみた。

Mちゃん 136回目の指導例(小学3年)より「コンチェルトNo.2」(楽譜例No.62, テキストA4巻)

Mちゃんの読譜力は最近頃にレベルアップし簡単な曲では初見視奏が可能になってきた。しかし(楽譜例) a, bの箇所では視奏、聴奏だけでは音程が導かれなかった。特にaでは3指d[#]に2指が寄り添って結局2指d[#]はd[#]に近く、上ずってしまうのであった。これはこれまでの曲集ではこのような指運びで扱われるパッセージを経験していなかったことにも一因している。そこで楽譜例のように全音程、半音程の区別が視覚的に理解されるよう要所要所にイラストを施した。aは効果が即座に現われた。bについては技術的負担をいまだにかかえており、このあとしばらく集中練習が必要となった。それはこのパッセージの運指がこのあとの小節のパッセージの音程をも崩しがちであったからである。尚この運指イラストともいうべき案内は他の㊦にも種々の曲例で利用され、それなりの効果を示したことを追記する。

(2) 音階の利用

(1)の指導は新曲の仕上がりに焦点をあてた場当たり的な処置としての一面をかかえていることも事実であった。理想は㊦の音感がそのパッセージの運指を必然的に求めてくれることにある。新曲のパッセージを抽出しての指導だけでは音感、読譜力、運指技術の総合的な力を育ててはいえない。対策は種々であろう。その内音階は即効性を持つものでないが、これらのパッセージ解決のよりどころとして実のりあるものに役立っていくものと考えている。それは基本的には全音程と半音程の種別を運指に具体化していく活動を通して調性感を養っていくことにある。新曲と同じ調のものを与える方法あるいはこれに関係なく順次調を替えていく方法、あるいは、これは最も効果を示すと考えられるが、音階の

開始音(主音)を適宜与え、そこから音階を作らせていく方法もある。この活動は種々の運指を組み合わせることによって音階を成立させるべく音列を常に内在させる聴感覚の育成につながり評価される方法であろう。④が作成した音階を記譜させていくこともこの練習の内容を充実させる手立てである。楽理は実技に裏打ちされ理解されるのが最も信頼される方法でこの活動は必ず糸口を見い出してくれる筈である。音階練習は音程が少しでも性格に奏されることを願うだけ遅い tempo を与えたいものであるが、音階が初めて取り入れられた④にとってこれは必ずしも有難い配慮ではないらしい。すなわちある程度の速度を保ったものでない場合、著しく音程が不安定になる④がいるということである。それはメロディ感が欠除した無意味な音の羅列にとられがちなのであろう。よってまず音階の導入はその④が最も好ましい音程が作音される tempo から練習させ徐々に tempo を落とし、一音一音音程を監督出来る状態へ導き一方これとは逆に徐々に tempo を上げ、運指のテクニックと音列を関係させるといった両面からの指導を加えていくことである。基本となる音階はやはり Cdur であり中音と下属音、導音と主音が半音程をなすことが幹音の世界で成立することに着眼させることがねらいである。指導開始時期で扱われた半音程はその進度上止むなく派生音で示されたものから経験させてきたが④の説明は理論の核心を避けた方法、すなわち指と指がくつつく、離れる又、#は半音上げるなどという指導法をよりどころにせざるを得なかった。Cdur の登場によって初めてこれ以外の調の理論的導入の手がかりが提供されるのである。Cdur 以外のスケールはまず臨時記号を用いて派生音をとらえ次に調号に置き換える手順をとると理解が早い。この作業すなわち新曲においても調号に臨時記号を優先させる方法を取り、④自らの楽譜にこれを施させるのも一方法である。

9 音程の正確さ

(1) 音程位置の目印

指板上に目印を施して幼い④の音程を導く方

法は分数ヴァイオリンの指導方法として伝統的に多用されている。ヴァイオリン弾き始めの頃はこの運指目印に指を並べることから難しく、音程にとやかく注文つけがたい段階もあるがその内フォームが整うに従って正確な音程位置が説いて正されてくるであろう。半音程は単に指同志をくつつけるという約束だけではもはや魅力を表現するに不十分である。ある④は常に半音程は狭すぎるしある④は常に半音程が広すぎるのである。これは範奏での音程と比較させて音程の弁別能力を養うしか手がなく、この時点から運指目印は目安にすぎないことを理解させねばならない。一方目印の施し方は種々あるが弦の善し悪しあるいは楽器の調製上の問題から各弦の運指位置が全く均等に並んでいるとはかぎらないので④はその作業に当って綿密にポイントを探しておく必要がある。

(2) 新曲における音程の注文

新曲演奏に際し④が最も指導の手を差し伸べたいこと、それはまず音程であろう。④の演奏はところ構わず不安定な音程を発するものであり④もついそれらの一つ一つに注文をつけたくなるのも道理である。しかしヴァイオリンの扱いこはすなわち音程の練習にありと受け止められるのも④の演奏意欲にマイナス面を与えかねない。よって指導の留意点は④が習慣的に又は系統的に不正確である音程又はなにがしかの原因で手の位置が基本位置から移動したために定まらなくなった場合などに焦点を絞ることにある。

(3) 音程の感所(3指 a, d, g)

第VII章項目10で3指が創出する音程の感所について触れたがここではこれを発音するための導入方法を解いてみる。最初に④の楽器がこの感所が明確に定まったものであるかどうか調べる必要がある。それは各弦が平均してこれが求められれば理想であるがそうでない場合、この内最も響きのよい弦を選んでこの弦における3指の感所からの指導にあてることである。方法は3指単独でセットさせ弓の全弓により音を発し弓を弦から離れた後の残響が共鳴音として成立しているかどうかを判断させる。(注58)内容

はこの残響音の長さが最も伸る運指位置を正しい音程位置とすることを納得させる。最初からこの感所を探し当ててくれる④は少ないが徐々に位置を模索する内に⑤と同じような魅力ある残響音が発見され、この時どの⑤も一様に宝物を探し当てたような感激をもってくれるものである。感所の指導は運指目印が半ば無用なものになりつつある④に与えられるのが適時であり、これが急がれるといたずらに混乱を示すであろう。④がこの感所を探し求める時に⑤はもう少し高目などに導くことも必要かと思われるが、出来れば必ずその近くにそれがあることの案内をするにとどめる方が後の進度に都合が良いのである。安易に手を差し伸べることは④の音感育成に真の施しにはならないであろう。さらに④の音感はこの感所について“明るい響きの音”“きれいな音”などの形容をもって印象づけた方のみこみが早いようで、正しい音程、音程を高く低く、とアドバイスすることは場当りの指導としての効果しかない場合が多い。実際の新曲ではそのパッセージの最も大切な音程が3指である場合、時にはその箇所立ち止まってこの残響音を改めて発する指導が必要であるかもしれない。例えば(楽譜例No63)の○印d, g, a, eなどにこの感所を求め一時的にこの響きが確認できるまで次のパッセージへ進めないことの約束をする方法である。一方感所を求める導入練習はある程度の弓のスピードも必要であるが、それにはこの楽譜例のパッセージは貴重な教材となる筈である。次の段階は弓を弦から離すまでもなく演奏中の音程がこの感所の響きを内在させているかどうかの判断にあるが、ルールはすでに敷かれている訳であるから期間的に個人差はあるものの道のりはそう遠くはあるまい。さらに3指のみならず、可能な限り感所の数を増やしていくことになるが第1ポジションでの新曲はこの3指の音程が定まれば曲の出来が一段と評価されるべく調性が選定してあるものが多いともいえ、しばらくはこの音程に焦点を当てることとなろう。

(4) 伴奏と音程

指導過程で行われる⑤のヴァイオリン助奏や

ピアノ伴奏はまた音程を導くための効果的な手段であるが、それは⑤がヴァイオリンやピアノの右手によりユニゾンとして与える時に最もその効果が示され、どの⑤にも共通していえることであった。しかし曲の仕上がりをピアノによる本格伴奏でもってなされることに目標を置いた場合、これまで整いつつあった音程が一時的に内容低下を示す④もいる。④の演奏をより高級に仕立てる筈の本格伴奏のハーモニーやリズムが経験の浅い④には演奏を妨害する働きとなって現われているともいえる。これは指導が単旋律に限定された中でのヴァイオリン演奏に終始されていたことがこの現象を引き起こしているとするのが妥当であろう。確かに幼い④にいきなり本格伴奏の効果を求めるのは進度を逸脱していると考えられるが、一方早い内から簡易伴奏により旋律がハーモニーや種々のリズムに支えられて奏されていく経験を織り混ぜていく指導配慮が必要であろう。伴奏から徐々に旋律の消滅を図ったり、オブリガートを施したり、テキストEに掲載の二重奏などアンサンブルの導入も具体的な方法として上げられる。このような経験のもとで本格伴奏による演奏がよりみずみずしい勢いを帯びて再現される日が到来するのである。

X その他の技術

1 重音

(1) 指のフォームと重音

(楽譜例No64)(楽譜例No65)で示す重音はいずれもAstとEst上で行われしかも一方が開放弦を利用していることにおいて共通である。しかし、幼い④にとっては(楽譜例No64)の方が難しいようである。幼い④の指は一方の開放弦に触れてしまうために重音が成立しにくいものであり、(楽譜例No64)の方がこの心配が大きいのである。なぜなら(楽譜例No65)はAstに指が触れているかどうか目でもって確認できるが(楽譜例No64)の場合、Estは手の中に隠れているのである。そこでこの項では(楽譜例No64)のような低弦上に指を置き高弦の開放弦と組み合わせられた重音の技術指導に焦点をあて

た。まず指が本意にも開放弦にふれてしまう原因から調べてみる。

ア. 指の先の弦に接する点が基本的でない場合

イ. 指が発音しようとする開放弦側に倒されすぎている場合

ウ. θ 指とネックの接点位置が浅い場合

エ. 肘の位置が外側(㊸からみて左側)にある場合

オ. 手首が折れ曲がりネックに近づくような傾向を示す場合

カ. 駒と上駒に導かれた弦と弦の間隔が狭い場合

アは瓜に近い皮膚の面が低弦に接しているために結局開放弦に指の腹が触れてしまうのである。Mちゃんには次のような指導を試みて効果があった。それは、例えば Dst と Ast の重音の場合時には Gst に指先がわずかに触れる位にまで指の位置を移動させる方法である。

Mちゃん 159回目の指導例より(小学3年)

“先生は使わない弦の方に指先を少し寄せて弾いていますよ。Mちゃんもやってみよう”

イは指のフォームが定まっていない㊸によく見られる姿で通常の単旋律ではこのフォームが止むなく許容されていることもある。しかし重音の導入に際して改めてフォームの真価が問われるのである。言いかえれば重音の練習を取り入れることによって指フォームをより正確に整えることができるのである。N君には次のような指導が効果的であった。

N君 27回目の指導例(幼稚園年中児)より「メリーさんの羊」(楽譜例 No.66)

N君は㊸の範奏に大変興味を持ち“二人で弾いてみたい”とその感想を述べてくれた。このN君の重音のとらえ方をそのまま指導に利用させてもらうことにした。“それでは1本の弦で弾くメリーさんはどうでしょう”まず最初はDstの旋律を抽出して範奏し、次はAstの開放弦を奏した。その後N君にも同じ作業をさせた

りN君と㊸がDstとAstをそれぞれ分担して二重奏なども試みた。(注59)そしていよいよN君に重音を求めることとなった。N君の作業は二つの弦を同時に発音させる努力がいきなり左右の手に伺えて第一段階は成功であった。しかし発音はやはりAstの振動がイの原因により時折阻まれていた。“先生の指の中をのぞいてみてください。先生の指はトンネルみたいになっていますよ。A線とE線の線路がトンネルの中で見えるでしょう”この指導のあとN君の左手はトンネルを作ってみようとする作業が見られ、開放弦の振動はいままででない勢いを得ることが出来た。ただこの指導はある㊸には次のような弊害をもたらすこともあった。それはトンネルを作らんがために肘の位置を過度に内側(㊸からみて右側)へ移動させ窮屈な左腕を呈してしまう例である。これは指のフォームの矯正を怠り腕のフォームにすべてを委ねている㊸に多かった。

ウは弦上に指を立てさせるためネックを今までより深く手の中に差し入れる方法で解決を計らねばならないだろう。

エは指が他の弦に触れないようにある程度弦上に立たせるためにはそのフォームの裏付けとして肘の位置が問われ正されよう。指のフォームの矯正だけで限界がある場合それは肘を少し内側へ入れさせてみることにより解決される筈である。

オ、これは第IX章の6で掲げた倒れすぎの指のフォームになっている原因で、重音の技術で取り上げるとすればそれは明らかに指導適時を逸しており、もっと早い段階に矯正されていなければならない基本的なフォームの範ちゅうに入るものであろう。

カ、この場合は正しいフォームにあるにもかかわらず指の先が1本の弦のみを完全に押さえることが困難な場合を示す。特に上駒に近い音程ほどこの課題があり、弦と弦の間隔に対し1指や2指は太く隣接の弦に触れてしまうのである。この状態で重音を敢えて求めるなら左腕や左手のフォームを崩さねばならない事態になる。これは分数サイズが移り替わるのを待つことの

方が指導適時となろう。一方ヴァイオリン入門のテキストの指導システムは重音の採用においてかなり早い段階からその必要性を説くものもあるが、㊦の小さい分数サイズでは重音の魅力を欠いている場合が多いのでこの問題の解決を先決とするも一理である。

(2) Est の開放弦を伴った重音

Ast 上に指を置き Est の開放弦を伴った重音の場合、Est の振動が1指のつけ根に近い皮膚の部分に触れて遮られることがある。㊦の皮膚の神経がこの状態を感じれば問題解決は早いですが、幼い㊦の感覚はまだまだそこまで育ってない場合が多いようである。そしてこれは1指全体が硬化したフォームの場合によく見られる。Est に触れない様に Ast 上に指を置くには1指のつけ根がネックにほんのわずか触れるか触れない程度で良いのだが㊦の1指はθ指に対応してネックをはさみつけてしまっているのである。フォームの外形より中身の指導が施される段階である。Ast に指を置いた状態で指の各関節を屈伸させる練習を与えれば指が柔軟になり、1指のつけ根とネックの接点が必要に応じて自由に解き放される技術が育ってくれるものと考えられる。

(3) 予備練習

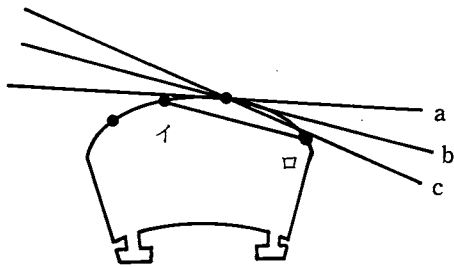
これまでは重音が新曲に初めて登場する際の指導方法、それも左手の技術に焦点を当ててきた訳であるがこれに対し、この技術に向けて運弓運指両方に関係づけた予備練習を用意する必要もあろう。しかし一方この練習曲は必然的に旋律の魅力に欠けたものになりがちなので㊦の興味や練習意欲が減退しないよう指導配慮が必要である。予備練習として(楽譜例№67)を例記してみた。a～gは練習の段階を示すものとした。a、bを最初に掲げたのは移弦の練習を先行させることによって上腕の高さをより機能的にさせ次に登場する2弦上に弓毛を置く技術に備えた。cは運弓に集中させるため開放弦のみの重音とし魅力的な重音のための弓の圧力、運弓スピード、サウンドポイントを探ることを目的とする。㊦によっては重音となるとたちまち左右の手が硬化し押しつぶされた音を発する

ものであるが、このような場合も一度はこの開放弦の練習に立ち戻る必要を余儀なくされる。dはcの重音を運指に直結させるに最も端的な技術として考えた。a、b、dで学んだ運指技術は指先のどの部分が弦の振動をとらえるか、その位置が微妙に選択されるための接触感に焦点を当てたことになる。a～dの過程を省略してe、fの指導をいきなりする場合もあるが、この場合㊦によっては指が置かれた弦の方に片寄って運弓を集中させがちであり、開放弦との平均した響きを発音させる指導に手間どることがある。gは運指がいずれの弦上に置かれた場合でも平均した和弦が求められるための応用的奏法である。

(4) 調弦練習の効用

平均した響きを持った魅力的な重音は分数ヴァイオリンを持つ㊦にとってはかなりハイレベルの運弓技術であり、又重音の響きを判別する聴取能力が備わらなければならない。これはこれまでの単音を判別する音程技術に加えて新たな課題となる。しかしこの課題は新曲やエチュードにおける限られた経験で、即席に育てられるものでなくかなり長期に亘って少しずつ進展が見られるものであるが、概して新曲で扱われている内容は㊦の進度を越えていることがあろう。どの㊦も初めて与えられる重音の奏法や響きに興味を示してくれるものであるが、結果は自らの技術不足を知ることの方が多い。3で掲げた予備練習は課題を直前に控えての方策であったがこれより前のかかなり早い時期から調弦の導入練習でもって将来、来たるべき重音のための素地を作っておくことを提案する。糸巻の操作は左手の力が備わるまで待たねばならないが、まず最初は㊦が調弦を終えた後さらに㊦に弾かせることを毎日のレッスンの習慣とする。完全五度の溶け合った響きを感じさせていくことと二弦を同時に振動させる技術を併せて経験させていくことは、調弦のための予備練習のみならず完全四度、長短の三度、六度等の和弦を判断するための感覚的な目安となってくれる筈である。次は㊦が糸巻を操作出来るようになるまではすべての弦にアジャスターを取り付け、この

操作を積極的にし向ける段階である。最初はどの④もネジを回す方向と音高が一致しないものである。“右へ回しなさい”“時計と反対の方へ”などと指示を与えることもあろうが、これは要領がつかめない場合が多く、特に左手での操作では腕をねじっている関係で尚もどかしさがあるようだ。そこで、“ネジがきつくなる方”“ゆるくなる方”とした方が納得が早いようだ。このアジャスターの操作で④自ら調弦が可能になった段階と新曲における重音の出来が相関すれば理想的な指導計画となろう。尚この調弦の導入練習は単音における基本的運弓のためのエチュードとしても役立っていることを付け加えておかねばならない。弓が駒と常に平行に保つことは運弓の最も大切な基本であるが一方、これに加えて例えば Ast では (図41) のイ、ロを結ぶ直線と弓が平行に保つことも安定した運弓のための技術であろう。しかし注意深く観察すると④の弓はその技術の未熟さのために弓元、弓先に移り替わるまでに a, b, c のような種々の角度をさまよっているのである。初心者の場合



(図41)

合はまず隣接の弦に触れなければそれで善しとしなければならぬ段階もあるが、その内この角度をパッセージに対応して微妙に選択する必要に迫られる筈である。特にこの技術は滑らかな移弦のためによく論ぜられる。この高度な運弓技術は (図41) の b の軌道が習得されて初めて加えられる技術である。とすれば④自らがこの軌道を知る方法はまず開放弦による重音をもってするのが最も効率が良い。それは二つの音が常に鳴り響いているかどうかを判別する聴取能力が右腕全体をコントロールしてくれるから

である。確かに何人かの④はこの調弦の導入練習が習慣となつてからは単音での運弓がより基本的になり、音色は安定度を増してきた。

2 トリルの練習とその効用

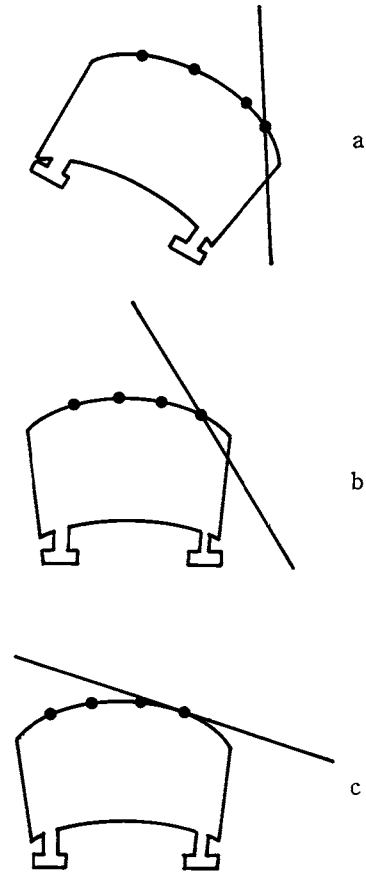
Mちゃん 150回目の指導例(小学3年)より「ミニヨンのガボット」(楽譜例No.68テキストA 2巻)及び「ガボット」(楽譜例No.69テキストA 2巻)

Mちゃんは第1ポジションにおける新曲の数も豊富になり次々と新しい曲に意欲的に取り組んでくれていた。楽譜例の曲もその一つで、仕上がりもほぼ目標に近づいていた。あとは楽譜例の下線のパッセージの内容を高めるだけとなった。左指の上下運動のスピードはいずれの曲も好ましい状態に達していると判断されるが、発音が不明瞭であった。原因は運指、運弓両方の技術にそれぞれあった。運指については単に速く指を上下させることで精一杯で弦を押さえる瞬間的な圧力が不足していること、一方運弓は運指技術をカバーするどころか弓量が無雑作に使用されてしまっていたのである。このためトリルがいわゆる浮いた音になってしまうのである。範奏や指導説明を施してみたがMちゃんの技術はこれに対してなんの効果も示さなかった。これは納得させることが出来ても実際の技術の具体化となるとたやすいものでなく、この新曲において実践を即座に求めることの方が無理難題なのであった。すなわちこのパッセージはトリルの練習が前もってしかもかなり長期に亘って計画される中で初めて応用される技術を意味していると考えられた。そこでMちゃんの現段階ではこれ以上の要求を避けて一応曲を終了させ改めて次回のレッスンのトリル練習の必要性を説き、ある程度の進展が見られた後で再びこの新曲をもう一度やってみることとした。エチュードの練習内容はMちゃんの音感を頼りに主に運弓スピード、サウンディングポイント、圧力によって発音がどのように変化するかを分析し、最も良い発音となるものを探し求めることにあった。到達目標は運指はどのような tempo でも明確に弦を圧する技術を、運弓は運指技術を補うように運弓スピードを加減出来

るように願った。即効的ではないが徐々に成果が見えてきた。それはトリルの練習そのものが本質的に持っている効用、すなわち左手全体をほぐし指そのものを機能的にさせるという作用が現われてきたこと、又運弓におけるバランスがとれてきたこと、これは運指技術に余裕が出てきたことを右腕の各関節を柔らかくし望ましいバネをとり戻し始めたのではないかと推定している。厳密に言えばトリルは弓が接する弦の位置をわずかではあるが、速いスピードでもって上下に移動させていることになり弓毛がバランスよくこの弦の動きに対応していないと発音が不明瞭になる。このことを感覚的に察知し弓圧を必要以上にかけようと図る㊦もある。Mちゃんの場合はトリルでは弓が浮いてしまって発音が悪くなった例であるのに対し、この例は音がつぶれてしまう例である。その後Mちゃんは新曲において好ましい状態が次のように現われた。それはトリルのパッセージのみならず通常のスラーにおける発音が一層明瞭で魅力的になって来た。これは指導における細かな注文より毎日の練習の積み重ねがいかに重要であることを示した例である。

3 Est と運弓

ヴァイオリンの Est の音色、音高は他の弦楽器では表出出来ない魅力を持っており、この弦のために求められる技術は必然的に量的質的に多くなる。初心者のための基本的な指導は各弦共通の運弓技術としてこれまで折に触れ述べてきたがこの項では特に楽器固定のフォームと弓が弦に接する角度に焦点をあててみた。(図42)のaは初心者によく見られる楽器の傾きと弓の角度である。これは Est に移るために右腕が下へおりの動作が上体を右側に傾けようとする作業を誘引している場合、あるいは Est の運指をのぞき込もうとする作業が姿勢を悪くしている場合、あるいは Est の運指のフォームが崩れ左肘が外側(奏者から見て左側)に位置しているために楽器が傾きすぎている場合などが考えられる。一方この弦は Ast を左に控えているものの右隣には弓の角度を制限する何ものも持っていない。よって㊦はこの空間に甘んじて、弓毛



(図42)

が楽器本体に接触する位までの角度を選んでしまうのである。もち論このフォームでも弓の駒に対する平行な軌道やサウンディングポイントを守ることは可能であろう。しかし腕の重量を利用した重量感あふれる音色はこの床に対し垂直に立する弓の角度では求めることが出来ず、それは硬化させた右腕の関節の圧力でもって無理に引き出された音量音色になるも至しかたない。このように楽器の角度と弓の角度のフォームが共に悪循環となっている㊦が以外と多い。まず左手を楽に下におろしたままで楽器を支える基本姿勢を再度調べ直す必要がある。あごを正しく引き寄せているかどうか、胸を張った姿勢が崩れていないか、肩当ての厚さや形状が㊦の体型に有っているかどうかなどがポイントで

ある。次は Est の開放弦と Ast, Est の五度の重音を交互に奏させることにより Est の角度が Ast と Est の重音を弾く角度に可能な限り近づく角度を目標とし前腕の重量が 1 指に集約されるべく肘の高さをコントロールさせることであろう。課題曲の演奏においてこれが応用されるには一時的手段として楽符の Est の箇所
に適当な注意書きを施し意識的に楽器全体を床に対していくらか水平にさせるように上体を起こす練習も許されるのではないかと考えている。この動作を助長するように左肘が内側に（奏者から見た場合右側に）位置させることも必要かもしれない。このようにして出来上がった Est のフォームは最初の内はこの姿勢全体を保つため、ある程度緊張感をもたらすものであるかもしれないが Est (図42) の C のフォームが自然に定まっていくのがねらいである。姿勢は Est に限らずあらゆるフォームの源にあるものであるが、幼い④の場合は常にその姿をあらゆる角度から観察する必要があり、時には④の身長を考慮し④が床に座して④の目の高さに合わせる
ことがより正確な診断方法になるであろう。

(注58) 3指単独でセットさせるのは他の指を弦上に置いた場合、この指が共鳴しようとする弦に触れて効果が上がらない場合があるからである。

(注59) このように重音を旋律的なものと副次的旋律のものに分けて練習させる方法は、この曲に限らず高度な技術を必要とする曲においては更に効率的な方法として多用された。

(楽譜例No55) 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)



(楽譜例No58) テキスト B

郵便屋さん

Rāda rāda

チエコ民謡



(楽譜例No59)



(楽譜例No60) テキストB

勇士はかえる
「マカベウスのユダ」からの合唱

5小節目のホルタートのひき方は、No. 10の説明を参照のこと。

元氣よく G. F. Handel

(楽譜例No63) テキストA 3巻

ブーレ

Allegro (♩=84) J. S. Bach

(楽譜例No61) テキストA 3巻

ユーモレスク

ドヴォルジャーク

f a tempo

(楽譜例No64) テキストB

雨だれ

チェコ民謡

(楽譜例No62) テキストA 4巻

協奏曲第2番

サイツ

espressivo e tranquillo

(楽譜例No65) テキストB

子供と子ふた
There was an old woman, as I've heard tell

イギリス民謡

(楽譜例No66) テキスト B

メリーさんの羊 (重音練習)

Mary had a little lamb

イギリス民謡

Musical score for 'Mary had a little lamb' in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff is the melody, and the second staff is the accompaniment. The melody starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The accompaniment starts with a bass clef and the same key signature. The piece is marked as a '重音練習' (accent exercise).

(楽譜例No67)

Musical score for example No. 67, consisting of four staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features various rhythmic patterns and fingerings, with some sections marked with letters 'a' through 'f'.

(楽譜例No68) テキスト A 2 卷

「ミニヨン」のガボット

A. Thomas

Musical score for 'The Gigue of the Minions' by A. Thomas. It is marked 'Allegretto' and 'mf'. The score consists of four staves of music, primarily in treble clef. It features complex rhythmic patterns and many fingerings.

(楽譜例No69) テキスト A 2 卷

ガボット

リュリ

Musical score for 'Gigue' by Lully. It is marked 'Rit.' and 'a tempo ma più abbattuto'. The score consists of three staves of music, primarily in treble clef. It features a slower tempo and includes the instruction 'Rit.' and 'a tempo ma più abbattuto'.