

## 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 (II)

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	<a href="http://hdl.handle.net/2297/23460">http://hdl.handle.net/2297/23460</a>

# 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(II)—

松 中 久 儀

本論文は上記題目の(Ⅰ)に続く論文であり文中の用語や人名、テキストの名称は(Ⅰ)と同じ略字を用い、章、項目、楽譜例、図例いずれの $\mu$ も(Ⅰ)に続けた。

### Ⅳ 運弓(ボーイング)の指導法

#### 5 各種運弓の技術

- (1) 弦に加わる弓の圧力 N君第46回目の指導例から「無窮動」(楽譜例 $\mu$ 15, テキストA)

$\textcircled{A}$ と $\textcircled{B}$ の演奏を比較する。この場合 $\textcircled{A}$ は $\textcircled{B}$ の分数ヴァイオリンで演奏する。「N君の音は先生の音より少し弱いかな?もっと大きな音, 出ないかな。」 $\textcircled{B}$ は頑張っで弾こうとするあまり肩に力が入り運弓はバランスを失って汚ない音になった。「大きな音になったけど, ちょっと音が汚ないね。大きくてきれいな音が一番いいね。」口頭での説明が指導手段としてじゅう分利用できる段階になってきている。「もう一度先生が弾きますからN君は弓と弦がくっついている所をしっかりと見ていてください。」この範奏では正しい演奏の場合と接点が不安定な場合の演奏に区別し, それぞれの音の違いを納得させる。「さあ今度はN君の番だよ。さっきは少し弓が弦から離れて散歩にいったね!」音質と運弓の関係は運弓のスピード, 弦との接点の位置, 弦に接触する弓の毛の量(弓の傾斜角度による), 弦に加わる圧力によって種々異なるが, なかでも弦に加わる圧力は, それを計量

することが困難なため奏法としての指導は大変難しくなる。N君の場合は弓が宙に浮いた状態で弦と弓の摩擦の量が不足するため発音が不明瞭になっていると考えられる。この状態はたいてい弓と弦の接点をも不安定に移動させる原因になってしまうのでますます音が悪くなる。圧力をコントロールする技術は先ず肩の力を抜くことから出発しなければならないが, この年齢では力を入れることは簡単だが, 抜くことは大変難しくその指導は $\textcircled{A}$ の自己満足に終止する場合が多い。そこでこの段階での奏法としては先ず, 弓が弦に常にすぎ間なく密着しているかどうか弓と弦の接点を $\textcircled{B}$ に監督させることから始めることであろう。そして圧力の量は音質の良し悪しで本人に加減させる他ない。幸いにも分数ヴァイオリンは駒のカーブがフラットに近いので, 弓の圧力が加わり過ぎると隣接弦が警告音を発してくれるので自ずと運弓の矯正をしてくれるものである。更に弓先, 中央, 弓元の圧力を均等化させる技術を求めることは分数ヴァイオリンの弓の構造上のバランスから判断して, 楽器の持つ能力以上を要求することになりかねないので, 慎重に取り扱いたい。


#### (2) スラーの導入

音符が次に進めば弓の方向をチェンジする, いわゆる音符で現わされるリズムをそのまま右手の運動リズムに置き換える作業がこれまでの運弓の技術であったが, 突如スラーが出現しこのパターンの変更を求められることになる。これは $\textcircled{B}$ にとって全く新しい世界であり, 左右両


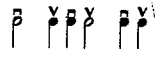

手の運動のタイミングがスムーズになるまでかなりの期間が必要となる。指定通りの運弓になるよう修正を求めても㊦は一度覚えたこれまでの身体活動の流れを踏襲してしまう傾向を持ち、スラーのルールの指導にレッスンの大半の時間を消費せねばならないこともある。意外と経験年数の多い小学校中学年位になってもこのような混乱状態を今だに背負っている㊦もいる。これら好ましくない結果は指導方法の在り方に一因すると考えられ一層効果的指導法が求められる分野である。

ア 導入教材の選択 Kちゃん 54回目  
目の指導例から「セレナーデ」(楽譜  
例№16, テキストC)

マルカート・デタシェを中心にした基本的な運弓練習が軌道にのり、元気のよい曲ばかりでなく、そろそろ滑らかな流れる感じのメロディを経験させてもよい(幼児なりに情緒を感じる曲種)段階になってきた。スラー指導の第一曲目としてこの曲を選択し、次のような指導を行ってみた。「先生、ピアノ弾きますからKちゃんはラララと一緒に歌ってくださいね。」この時のラララ唱はメロディの流れをつかませる程度で二、三回歌わせた。「今度は先生、ヴァイオリンを弾きますよ。」この時指定のスラーはすべて外してマルカート気味で弾いて聴せた。「元気のよい曲だったでしょう。もう一度弾きますから、今度は目を閉じて聴いてください。」この時、スラーは指定通りとし、♩、▼のつなぎでもできるだけ滑らかに、しかも曲の構成を誇張気味に演奏した。「さあ今度はどうでしたか? きれいな曲になりましたね。」ここで㊦はすぐ「なめらか」という具体的な形容詞を用いたくなるものだが、音の質を形容する言葉は、この年齢の幼児の場合これから徐々に数を増していく段階にあり、この形容詞はまだ指導用語としては効果が薄く、今のところは“きれいな曲”“優しい曲”などの曲全体を印象づける言葉を選んで応答した方が㊦の気持ちをつかめるようだ。「さあ今度は目をあけて先生の弾いているのを見てくださいね。」Kちゃんは、この曲は

これまで習った曲の運弓のシステムとどこか違うということに漠然とであるが気付いているらしい。ここで初めて楽譜を見せる。「これがセレナーデという曲ですよ。ここに低いお山が二つありますね。ここは先生、さっきこんなふうに弾いたんですよ。これは“スラー”といいます。Kちゃん言ってごらん。」「スラー!」「そう、今日はセレナーデのスラーのおけいこですね。」この指導のねらいは初めてのスラーの経験をできるだけ㊦に印象深く与えるため、自ら新しい事実を発見させ同時にこれまでと違ったメロディの魅力を説くことにあった。勿論Kちゃんはこれだけの導入でミスなくスラーを演じられた訳ではないが、練習意欲をじゅう分に示してくれ、次回からは確実に技術が身についていく様に伺え、Kちゃんの指導は一応成果があったものと考えられるが、その成果はこの曲をこのスラーの第1曲目に選定したことが一つの条件であると判断している。そこで教材としての「セレナーデ」を次のように分析してみた。①この曲は、リズム創出の責任の大半が運指にあり、運弓は結局4分音符の歴時を同じスピード、同じ弓幅でもって習慣的に♩、▼を反復すればそれでその役目が果せる訳で右手の技術はかなり軽減されていることになる。このことは㊦にとっては大変親切な配慮に違いない。尚範奏や説明だけでは左右の手の運動のきっかけがつかめない時はスラーの出だしに反動をつけるように演奏補助をしてやれば思ったより簡単に運指が誘引されるものである。(この時運指そのものの演奏補助が必要な場合もある)。ただしこの場合必然的に運指のタイミングに遅れを生じるため、スラーの第1音に多くの弓量が使用され  のような演奏となりがちであるが、

最初のうちは許されるべきであり、1弓1音から1弓2音の世界に一步踏み出したことが絶賛されるに値するであろう。この後はこのセレナーデのような運弓のスピードや量を一定に計算された曲種からいくつか選曲していくうちに徐々にスラーの要領を身につけてくれるものであ

る。これに対して②  のようにスラーが施されている曲は特に全弓と半弓の弓の量を区別できない段階での㊦には難解な技術になってしまうようだ。即ち、スラーの箇所ですら弓のスピードを減じたり又、弓の量を増したりする操作を伴わないと運指とのタイミングがスムーズにならないといった、同時に左右の技術の負担を求められることに原因があるようで、これは弓の分量やスピードをコントロールする運弓（例えば  に代表される全弓、半弓の応用技術をいう……次の③参照）がある程度学習された後に導入されるべきスラーとして分類された方が指導順序として正しいのかもしれない。もう一つのスラーの導入として上げておかねばならない指導方法がある。それは③三拍子をスラーの導入で利用する指導方法である。教材としてはテキストAで示されている一連のメヌエットがその代表的曲種だと思われる。 なる音形がそのパターンの基本形である。①はスラーの音質を聴覚により体験させてそれを主に左手の運指によって実践させる方法でもあったが、この方法は聴覚を利用するより運弓の方向のルールから導いていく方が効果がある。できればスラー内の運指はすべてaの小節のように固定され運弓だけに作業が集中できる曲が第1曲目として望ましいだろう。指導要領としては一拍目をできるだけ誇張し、弓量を使いかつスピードを伴って奏させその運動量、勢いの反動からV, V, を誘い出そうとするものである。特に3拍子の1拍目はこのきっかけをじゅう分作りだしてくれるのである。導入の段階では3拍目のVを用意するために改めて2拍目のVの出発点まで弓を戻そうとしたり、3拍目に□がよみ返ったりする試行が現われることもあるが、これらはいたいい一拍目の運動量が不じゅう分である場合に切りやすい現象で、尚これに運弓の演奏補助を加えながら様子を伺えば第一回目の新曲導入で1～2回は成功させてくれるものである。

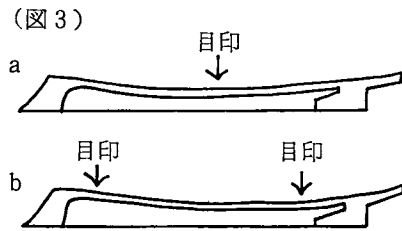
イ メロディの流れからスラーをキャッチする Kちゃん 92回目の指導例から「白ばら匂う夕べは」（楽譜例№17, テテストB）

「この曲はA線の2の指から始まるよ。あとは先生、教えないからいいね！」この方法はアの①の曲種が曲数、練習期間いずれも量的にある程度経験した段階で試みた方法で、運指はむしろスラーに到るまですべて耳から導入することをねらっている。よって㊦のヴァイオリンでの範奏はその動作が㊦の視覚に入らないように、あるいは全くピアノのみで範奏したりして左右の手の動きを誘うことにある。Kちゃんの場合はピアノ演奏からヴァイオリンの奏法を求めた。㊦のピアノ演奏は左手の主・属和音によるオスティナート伴奏にのって右手はできるだけレガートにメロディを作る形をとり、㊦の演奏よりわずかに先へ先へと音を案内した。最初は付点2分音符の歴時が保てなく、次の音に急ぐ傾向にあったが、それ以外は一回でなんとかメロディを作ることができた。しかも同時にほとんどの箇所が指定通りのスラーにできあがった。楽譜は、うまくいかなかったスラーの箇所も含めて確認させるために最後に一度利用すればそれでよかった。よって自宅練習はテンポをあげたり、曲想を要求したりする課題を加えることが可能であった。Kちゃんの場合は成功した指導例として取りあげられるケースであるが、これには次のような条件が整っていたことをつけ加えておかねばならない。それはKちゃんの音楽的才能と教材の効果であろう。前者は説明を要しないが後者については先ず、この曲の第一のセールスポイントはスラーにあったこと、そして覚えやすいメロディであったこと、又、スラーの技術としてはアの①の曲例に同じく右手は付点2分音符の歴時を□, Vとして交互に運動させるだけで簡単に成立するように配慮されていたことである。この指導例は㊦の音楽的聴覚を最大限利用することにあるがそれは即ち、新曲の与え方として㊦はレコード又は㊦の範奏録音テープによって自宅練習し、㊦はそ

の成果を見聞して修正する作業に終止するといったレッスン形態の固定化を安易に肯定することを意味するものではない。なぜならこの方法が習慣となると④は耳からキャッチしたスラーの箇所や、スラーの中に内包される音符の数を楽譜によって確認する作業を怠りがちになることがしばしばあり、この結果④は間違っただままでの練習の状態で一週間放置されることになる。そしてついに④は新しい運弓パターンを教えるより一度覚えた運弓パターンを解除する方が、どれ程手間がかかるかをまざまざと知らされることになるからである。スラーの指導に限らず新しい技術を新曲で求める場合は、その指導が④の聴覚を中心になされる場合、読譜を中心になされる場合、いずれもその技術のアウトラインを最低一回、導入練習で経験させその上で④に自宅練習の課題を明確にしてやるのが幼い④のための望ましい指導方法であろう。

(3) 全弓と半弓の組合せにおける一考察  
Kちゃん92回目の指導例より「小さな遊び友だち」(楽譜例 Ⅵ 18, テキスト B)

この曲はⅣの2の(3)で説明のデタシェーションのためのエチュードとしてキラキラ星から数えて4曲目位に該当している。テキストはGstのために書かれているが、Kちゃんの場合はこのメロディを残りの各弦にも同様に指導してきた。そろそろスラーも順調になってきたので今一つ運弓の技術を加えてみることにした。それは全弓と半弓の組合わせである。この指導の導入としては  $\overset{\frown}{\text{P}} \overset{\frown}{\text{P}} \overset{\frown}{\text{P}} \overset{\frown}{\text{P}} \overset{\frown}{\text{P}}$  の音符の羅列が無難であり、この曲のような  $\text{♪♪♪♪♪$  のリズムでは動きが速すぎるきらいがあるので一応テンポをゆっくり配慮してみた。勿論Kちゃんはこれまでに前者のような♪と♪からなるゆったりした運弓が施されている曲を何曲か経験してきたが、それは弓の分割わり振りについて細かな課題を要求されていた訳ではなかった。そこで本日は次のような要領で本人に弓の全長や先・中央・元などを徐々に意識させ、いずれ新曲に



においてもこの課題が応用されることを目標としながら指導を開始した。最初に全弓と半弓がKちゃん自ら区別できるように弓の中央にシールをはった(図3のa)。そして範奏や口頭説明を加えながら♪や♪は全弓♪は半弓になるよう練習を求めた。ところが結果はこのシールを施す前より悪くなってしまった。即ちこれまでは割合自由に、どちらかといえばリズムに合わせて好ましいとさえ思える運弓であったが、このように弓の長さを意識させたことによって動きが鈍ってきたのである。原因はシールに注意が注がれるあまりこの部分が弦と交叉することが本人にとってとても目障りなことであり、これが右手の動きの障害となっていたことがわかった。(④によってはこのシールの場所付近だけで限られた運弓をしてしまう場合もある。)そこで今度はシールは弓の最先端と元(フロッグの近く)にそれぞれはった。尚これに“この音符はここからここまで”として全弓を、“この音符の時はこのシールの近くで”として半弓を口頭説明し、再度この練習をさせてみた。今度はすぐ効果が現われた。先ず全弓がこれまで以上に多くの弓を使用するようになったこと。半弓においてはまだ不安定だがそれでも理想ともいえる場所や分量が時々実現されたことである。今回のKちゃんのレッスンから又、一指導方法が見い出されたと考えている。目印を弓中央に施して弓を2等分するという概念からの指導は大人の安易な考え方によるもので、この年齢において弓量の配分を求めるならそれは(図Ⅵ3)のbのように目印を施し、全弓の場合はそれは“全て”を使いきるという考えでなく全弓という“範囲”を示した方が、又半弓の場合は範囲というより目印に近い方の“場所”を示した方

がいずれも㊤への要求がいち早く実行されるという結論を得た。勿論この他にもより効果的な指導方法がいくつか存在するところであるが、しかし物差しで弓の長さを計らんばかりの神経質な指導法は特に、分数ヴァイオリンの弓の全長から判断しても避けたいものである。

#### (4) 移弦の技術

ここで述べる移弦の技術は例えば一弓の中でいくつかの弦を様々に移り変ったり、隣接する弦を速いテンポで交互に連続して奏するというようなハイレベルの技術を指すのではなく、最も初歩の段階での移弦、即ちスケールや通常のメロディ作成上必然的に起る場合の移弦を指す。

フォーム、奏法からこれをとらえるなら、楽器の構え方、弓の持ち方、右肩の高さ、肘、手首、指の角度等これに関するあらゆる条件を分析しなければならぬところであるが、初歩の段階であれば先ず今求められている弦の音が明確に発音されているかどうか判定する聴覚の訓練に指導のポイントを当てることから始めるべきであろう。弓の毛が弦に接する状態を目で確認させたい所であるが、3の(3)で説明したように分数ヴァイオリンのフラットな駒ではこの作業は㊤に必要以上の神経を使わせることになり、思った程効果が上らないものである。そこで、移弦の技術練習の一手段として目を閉じて演奏させる方法を提案する。それはどの㊤にもそれなりの効果があり一段と正確な移弦をしてくれるようだ。(㊤は一様に自分がどうして目を閉じても弾けるのか、それもより上手になることが不思議であるらしい) このことは移弦のテクニックで最も大切な技術はなによりも先ず集中力であることを証明している。又一方、この方法は移弦の練習に限らず種々利用価値があり、時に音程練習(注14)においては聞こえてくる音をより正確に判断する能力に加えて内的に音を浮べる能力をも徐々に養っていくための貴重な練習となると考えている。

## V リズムの指導

### 1 “むすんで ひらいて” のリズム指導における考察(楽譜例 №9, テキスト A)

#### (1) N君11回目の指導例から

この曲の初めての導入は10回目で歌を中心に行った。「今日はヴァイオリンでも元気よく弾けるようにおけいこしましょう!」「最初に一緒に歌いましょう。」「さあ今度はヴァイオリンを聴かせてください。」N君は♪の運弓のきっかけがうまくつかみにくいようだ。「今度は先生が弾きますからN君は先生の弓を見ていてくださいね。」N君は♪に比べて対照的な動きをする♪の運弓動作にいち早く興味を示し、1~2回試行する内に♪♪のリズムと□▼□の弓交替を一致させた。尚、N君は週2回のレッスンを行っている段階でまだ自宅練習の要求はなされていない。

#### (2) Rちゃん24回目の指導例から

Rちゃんはまだ週2回のレッスンの形をとっているが、週1回のレッスンの準備として自宅練習の要求をし始めた段階である。23回目にこの曲を初めて導入し、たどたどしいながらもなんとか一回、メロディをなぞらせた。「むすんで ひらいてのおけいこ、いっぱいしましたか?」「お歌はとっても上手だったけど、ヴァイオリンは少し元気がなかったかな?」Rちゃんの演奏は♪のリズムが遅れがちでまとまりが悪かった。「では先生が弾きますから、Rちゃんは楽譜を見ていてくださいね。」前もって♪をすべて青線で囲み、この部分が円滑に表現されなかったことを認識させた。

#### (3) 考察

##### ア ヴァイオリン演奏とリズム表現

N君の場合は右手の運動に興味を持たせ、Rちゃんの場合は楽譜から♪を抽出することによってどうかこのリズムを引き出すことができたのであって、いずれも最初はうまくいかなかった。このことは既習曲数が極めて少ない幼い㊤の場合は、聴覚の刺激からだけでは安易に

リズムを運弓に具体化できない面があることを教えてくれているのかもしれない。幼児の感覚発達の特徴をじゅう分とらえたりうで指導内容が検討されるべきであった。即ち、幼児の音楽表現は身体の動き（リズム表現）を伴って現われるという特徴を持っているが、この感覚発達に照らし指導過程の中でこのリズムパターン（♪ ♪）を用いたリズム遊びを挿入すべきであったということだ。これはリトミックとしての一分野を常時取り扱うことを目指しているものではないが、その根本理念は適宜指導法に登用されるべきであろう。最初の内はヴァイオリンを演奏しているというより、ヴァイオリンを持ちながらリズム表現をしていることになりこの幼児の活動の姿は年齢が幼なければ幼ない程肯定されるべきである。歌唱、リズム表現、模擬演奏（注15）などはヴァイオリンレッスンの本来の目的でないことは当然のことであるが、しかし時にはヴァイオリンの演奏よりこれらの表現活動に多くの時間が費やされる方が、より効果的な指導となることがある。

#### イ 教材の与え方

アは指導技術からの考察であったが、♪ ♪ のリズムパターンがスムーズに表現されなかった原因の有無を教材そのものの分析からも考察してみた。この曲はどの子も知っている曲であるが、幼児はメロディと歌詞を一体にしてとらえており我々のように楽譜からメロディ部分を抽出したりするといった過程を経験する必要はなかった（注16）。結論をいえば次に示す歌詞の□の部分を2度の音程差を持った二つの音の単位として正確に識別していないということである。そのため、

むー□すー□ん で  
 ひーらー□いー□ て  
 てー□をー□うっ て  
 むー□すん □ で





この箇所はリズム、音程共に（ソルフェージュ的には）正確に歌われることが少ないのである。しかしこの結果は確かに表現方法としては未熟

であるが、□の母音の流れに滑らかさを感じた幼児の音楽性の現われとして肯定されるべきかもしれない。いずれにしてもこの曲がヴァイオリンの曲として幼児の前に初めて登用されるとすれば、その運弓は♪ ♪ でなくて♪ ♪ であり歌詞の抑揚を忠実に守った自然なメロディを引き出してくれるであろう。即ち、この曲はこのようにスラーを配慮すれば、スラー指導の曲としては曲の生命をそのまま生かしながら扱える貴重な一曲となりうるが、拍の分割を運弓に求めるための教材としては必ずしも効率的な内容を備えているとはいえないのではなかろうか。一方、運弓のコントロールがまだまだ未熟な幼児は♪ ♪ のリズムでは明らかに♪ より♪ の方に多くのエネルギーを費やすものであり、このような特徴を持った右手の活動は歌ったり、リズム表現をしたりしながら自然に感覚が備わりつつある2拍子系の拍の流れ（強・弱）に相反する活動となるということを㊦は一方で認識していた方が万全であろう。この考え方に立脚するなら♪ ♪ より♪ ♪ の方が2拍子のリズム感と運弓による拍の分割の両方を合わせて指導できるリズムパターンだと考えられ、特にまだまだ技術的に多くを求めることが不可能な幼い㊦にあっては、先ずはこのようなリズムパターンで構成された曲種から教材を選択し、これに当てればより緻密な指導計画となろう。

#### 2 付点音符（♪ ♪）と2分音符の導入

曲例「かすみか 雲か」 楽譜例（No. 19, テキストA）

㊦は最初にこの音型を指導するための曲の選択又、その指導法に思案させられるものであるが、それは口頭説明が無意味な幼児に求められる指導方法の模索に終止することである。つい、ターアンタ、ターアンタと声を張り上げて自分が習ってきた方法をそのまま㊦に押しつけたくなるやっかいな音型である。リング1個とその半分をプラスしたイラスト入りのテキストも伝統的なスタイルとして目にするが、これもなんとか説明したいという㊦のよりどころなのであろう。しかしこの曲に関しては㊦の

思案をよそに意外と簡単にやってのける④も少くない。先ず歌唱であれ、リズム表現であれ、ヴァイオリンから一たん離れてこの曲の楽しい雰囲気を感じて分経験させてやることである。歌唱については適当な歌詞が施された方が尚効果があろう。音程の飛躍を伴った付点音符の大きな出だしは右手の運動を誘引するにふさわしい勢いを備えているので、前述の表現活動を経た後でのヴァイオリン試奏はどの④も思った程、⑤の労力を必要としないようだ。ただし運指についてはこれらの表現活動だけでは即席に準備されるものではないから、適当な演奏補助を与えなければならぬ場合もあろう。かえって♪の歴時や中間部の  のリズムの始末に混乱を生じることの方が多い。♪の歴時の保持の指導については「ゆっくり弓を動かしましょう。」と弓のスピードを減速させる方法、「弓を長く使って」と弓の全長を示す方法、又楽譜に  の矢印を施し視覚を通して歴時を示す方法などが考えられるが（勿論、これには直接④の弓の動きに演奏補助を加えることもありうるであろう。）④によってそれぞれの指導の効果が異なって現われる。ただ全弓を示すやり方は全弓を消化することのみに労力が費やされ結局  であるべきところが  というリズムになってしまう場合もある。その点、弓のスピードを減速させるやり方の方が有効であるようだ。尚、これらの指導方法はいずれも④が♪の中に鼓動拍（♪）を内包させるというソルフェージュの基礎技術を身につけていない段階での方法であることはいうまでもない。ピアノ伴奏の左手に拍打ちのオスティナートを設定し、この技術の習得を図りたいところだが、この曲がじゅう分に弾きこまれない最初の段階での試みは、このピアノの左手のリズムが④の右手の運動に運弓方向の交替を命令するきっかけとなる場合があるので、⑤は慎重にならざるをえない。この段階でのピアノの助奏はユニゾンで④のメロディをなぞった方が無難で、それに

ピアノの純粋な♪の残響音は④の運弓を好ましい状態に案内してくれるようだ。強いてピアノの左手にリズムを与えるとすれば、♪か♪に細かく刻まれたリズムをオブリガート風に施してみることであろうか。そうすればそれはそれなりに弓のスピードを均一化するのに役立つ場合もある。4分音符、2部音符等の名称やそれらが鼓動拍の裏付けの上で表わされる（拍子をとる）練習は当分の間、決して新曲の段階でなされるべきでなくじゅう分消化された段階や又は既習の簡単な曲で指導の機運を待つべきであろう。

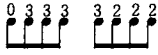
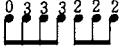
### 3 テンポの設定

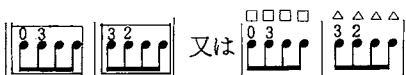
曲のテンポにはその曲の価値が最大限現わされるテンポに対して④によって最も気分の出せるテンポも存在している。新曲導入に際し⑤は最初はゆっくり練習させようと親切な気配りをするものだが、この気配りは必ずしも④に歓迎されない場合もある。④が抱いている楽しい曲のイメージが崩れ、やる気がなくなることがあるからである。少々運指、運弓のタイミング調整がうまくいかなくても④の弾きたいテンポを探り出し、しばらくはこのテンポを固定し、そして種々の技術習得がこのテンポの条件の中で指導されていくことも必要である。又、案外そのテンポの目安は④が歌で歌ってくれた時に示されるものようである。確かに最初からは歌とヴァイオリンのテンポが一致する例は少ないが、これを近づけていく過程は一度経験しているテンポをヴァイオリンにおきかえていく作業に他ならないと考えられるので、④にはじゅう分可能な要求であるはずだ。次の段階は曲が持つ本来のテンポの指導である。前述のテンポとこれが一致していれば問題ないのだが、たいていはより速いテンポを要求することになろう。この指導はいきなりテンポの変更を指示する場合と徐々にテンポを上げていく方法があろう。前者は「速く」、「遅く」という形容詞と実際のテンポ感を一致させていくことをねらっているのに対し、後者は主に⑤のピアノ伴奏やヴァイオリン助奏を少しずつ上げていき



㊦の無意識の内にこのテンポの成就を図るものである。


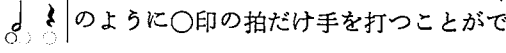
#### 4 「こぎつね」における拍子感考察

N君第16回目の指導例(楽譜例№20, テキストA)から「あれ、ゆれ/N君の“こぎつね”は少し変だな!/」であるべきメロディがとなり、3指の8分音符1個が消滅されたまま演奏されてしまう。㊦がN君の演奏を案内するように音符をていねいになぞってやれば、少し修正を意識し始めるが、これを止めると完全に前の行程に戻ってしまう。N君に限らず同じような失敗が他の㊦にもみられることがあるので原因を分析してみた。その結果、これまでに学習してきた曲とこの「こぎつね」には拍子の拍とメロディ(運指)の関係に次のような相違点が見い出せた。即ち前者は例えば「むすんで ひらいて」(楽譜例№13)や「ちょうちょう」(楽譜例№12)のように弱拍から強拍の進行は必ず運指の変更を伴っているということである。この運指のタイミングは左指にも強拍が意識されるような運動のきっかけとなると考えられる。これに対し、後者「こぎつね」の場合はこのような左指の具体的な動きとして強拍が表わされていないのである。前者は、幼児のリズム感が左右の手のタイミングに自然に現われるやさしい技術となるが後者は、まだまだ未分化な発達過程にある幼児にとって、新しい技術として難色が示される傾向にある。N君の場合は強拍を感じるあまりつい左指の動きが誘引されてしまったのであろう(注17)。指導方法としては耳から音程を修正するより楽譜に例えば次のような区切りを施すなどして、視覚を通して拍の種別をより印象づけることの方が即効的であるようだ。



#### 5 拍子をとる練習(拍節法)

N君第38回目の指導例より「かっこう」(楽譜例№21, テキストC)

「今日は手を打ちながら歌えるように練習しましょう」N君は  
のように○印の拍だけ手を打つことができた。歌は3拍子を感じながら歌われているのにN君の手は○を打とうとはしなかった。これは現段階での手拍子は、手拍子本来の拍を示すという役目より、単に歌詞のリズムを補強しているに過ぎない。より正確なリズム感を養うためにも徐々に拍子とリズムの関係を明らかにしてやりたい。指導方法は㊦の後ろに回って㊦の手拍子を直接補助しながら一緒に歌うことから始めた。次には少しずつ補助の量を加減しながら様子を伺った。㊦の役目がピアノ伴奏だけになるまでにそれ程多くの時間を必要としなかった。その後N君のヴァイオリン演奏は㊦のピアノの左手の拍打ちにタイミングを合わせようとする努力がみられるようになった。ただ今はこの拍子とりを㊦の足の先に求める適時でない。この作業は拍子の導入的指導段階では㊦にとって負担が重すぎメロディ創出のための左右の手の動きのバランスまで崩してしまうことになりかねないからである。当分の間ピアノ伴奏で示される拍子を正しく聴取できるように指導していくこととなろう。尚このピアノ伴奏は、場合によっては㊦が奏する三拍子を正統化するように㊦のリズムに合わせてやることも必要で、この㊦の配慮はいずれ、本格的曲集の演奏がなされる時のための基礎的素地となることであろう。

## Ⅵ 左手のフォームと運指技術

### A 入門期の教材と調性

今日一般的に利用されている入門のテキストは、第1曲目が Adur から始まるもの、amoll から始まるもの、Ddur から始まるものに種別されるようである。ヴァイオリン奏法の指導システムはいかにあるべきかを論じた場合、これらのテキストはこれらの調の選択によって、その方法論の違いを結論づけていると考えられる。勿論、この章で述べる左手のフォームと運指技術の指導とも密接な関係を持つものであ

る。今回は Adur から入門する場合の指導方法を述べることにするが、先ず最初にそれぞれの調を選択する場合の効果と課題を私なりに分析してみた。

### 1 Adur から入門する場合

このシステムはテキストAに代表される。第1曲目はキラキラ星変奏曲であるが、曲態は幼児向けに特に効果を示してくれることはこの論文シリーズ(1)で述べた通りだが、この章での力点は次の通りである。

#### (1) 効果

ア Ast, Est の響きと分数ヴァイオリン

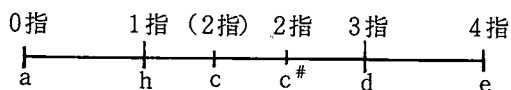
$\frac{1}{6}$ ,  $\frac{1}{6}$ ,  $\frac{1}{6}$  の分数サイズでは各弦の響きを正しく発音する上においてフルサイズに比べ、ある程度ハンディキャップが存在すると考えられ、特に Dst, Gst においては不明瞭な発音になりがちである。その点、Ast の a (開放弦) を中心にし、Ast, Est の各音程を学ぶこのシステムは技術的に容易であると判断している。また一点イ音は幼児の声域に関する研究においても最も自然な発音が出来るとされていることから、ソルフェージュ入門として好ましい。

#### イ dur と幼児の興味

幼児が一般に興味を示す曲態はリズムックで楽しい雰囲気のもの(注18)であるが、これらの曲は圧倒的に dur の曲の方が豊富にあるということ。

#### ウ 左手のフレーム

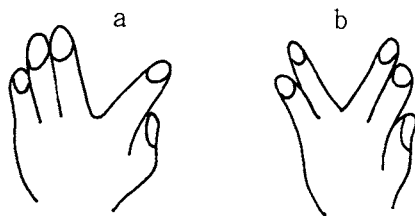
(図4)



(図4)は Adur の基本的運指を示す。指の機能がまだ未分化な幼児の場合、全音、半音を区別するための指の拡張、収縮を整理することは高度な技術となってくる。特に2指と4指はコントロールが難しい。4指については後でも触れるので先ず2指について述べる。

特別に指の機能訓練を受けていない人に(図

(図5)



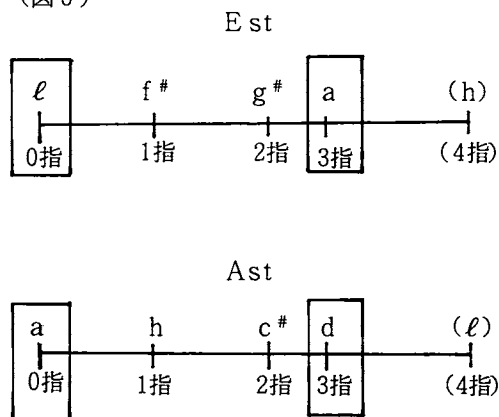
5)のような指の拡張を求めた場合、aの方がbより容易に開くことがわかる。この自然な指の機能を考慮した場合 Adur の2指(C $\sharp$ )と3指(d)が作り出す半音は amoll の2指(C $\sharp$ )と3指(d)が作り出す全音より確実にセット出来ると考えられる。即ち手のフレームの外形は Adur の方が効率的に出来るという伝統的な考え方がある。

#### エ 調性感覚と左手のフレーム

アーノルド・ベントリーはその著書(注19)の中で子どもの調性に対する能力を主音を安定させることに関係づけて述べている。主音は主音たる性格を決定づけるに属音、下屬音、導音などの裏づけが必要となる訳だが、 $\text{⊕}$ の役目は奏法において $\text{⊕}$ の技術負担を出来るだけ軽減して調性感覚を育てることにあろう。そこでこの条件に基づくなら Gst, Dst, Ast の開放弦を主音とする長音階(Gst と Dst, Dst と Asf, Ast と Est のそれぞれ二弦間で成立するオクターブを示す)即ち Gdur, Ddur, Adur は左手のフレームの変更を必要としない調であることから技術的に易しいと考えられる(注20)。そしてこれらの調を(1)のアで先記した条件と照合すると Ast の開放弦を基にした Adur が選定されることになる。尚、これ以外の調は大なり小なりフレームの変更を伴うことになるので入門期の幼児にとって難しい技術となり混乱を招くことになりかねない。

又、(図6)は Adur の音階を運指とテトラコルドに整理してみたものであるが□で示した音程(運指)は上向き、下向きに方向を変えることによって Adur, Edur, Ddur, の主音、属音、下屬音に性格が移り変わることになり、そ

(図6)



して便利なことに前述した指の位置は変更の必要がない訳である。このフレームの基本と音階を応用した曲種が教材として使用できれば、左手のテクニックと調性感とを同時に身につけさせることが可能になるが、それは、例えば「セレナーデ」(楽譜例№16)や「アレグロ」(楽譜例№22)がその条件を満足させてくれるはずである。

## (2) 課題

### ア 楽譜の導入

調性が Adur であることは調性感を育てる意味でこれまで述べた通りなら問題ないが、楽譜(主に調性に関する)のしくみを学ぶ点においては、この調は決して効果的な調ではない。即ち、Cdur を基本とする幹音のみの音列を学ぶことが読譜の第一歩であるとした場合、Adur で学んできた④にとって幹音と派生音の区別が混乱状態に陥ることがあるからである。例えば「メヌエット第1 (楽譜例№11) にみられる新しい2指の音程 (Ast の C<sup>♯</sup>, Est の G<sup>♯</sup>) は、幼い④には楽譜上説明不可能に近く、聴奏法により音列を覚えさせる方法以外に手段が見当らないであろう。即ち、ソルミゼーションの導入は amoll や Cdur を経験する段階になるまで時機を待たねばならないのである。

### イ 左手の2指の位置

2の(1)で述べたように dur の曲は曲数において充分教材が存在するが故に、Adur を経験す

る期間は必然的に長びくこととなろう。これは逆にいえば Adur の2指の位置がメロディの基本であるという概念を徒らに④に固定化してしまうきらいがある。2指が Ast の C<sup>♯</sup> や Est の G<sup>♯</sup> のように1指にくっつく形をとることは例外的な、あるいは新しいハイテクニックとしてとらえられてしまい、いつまでも2指が自由に半音の区別を行える平均したテクニックを身につけさせるに、④、⑤共々手間どってしまうことがある。

## 2 amoll から入門する場合

これは例えば、テキストCからいきなり入門する場合を意味する。(このテキストは④が幼児の場合、D→Cとテキストの段階を踏むことが計画されていると考えられる)

### (1) 効果

#### ア 弦楽器の響きと短調の旋律

短調の調べは弦楽器の音色に効果的に協調するといわれ、特に日本人はこの情緒を演出するのに適合した感性を持っているともいわれる。そこでまず、一日も早くヴァイオリンの音色の魅力を体験させることがヴァイオリン入門の主題であるとすれば、Ast の開放弦 a を主音にした amoll の旋律あるいは a を基音にした4音歌(楽譜例№23)のように幼児のテクニックを考慮しながら導入させていく方法も考えられる。

#### イ 楽譜の導入

この調は初歩の段階では、幹音のみで旋律が提供されることとなるが、そのことは Cdur について音名唱の出発に適合した調となる。だいたい幹音の世界が経験された段階で派生音を持つ調に(例えば Gdur, Ddur, Fdur)進むことにより  $\sharp \cdot \flat \cdot \sharp$  の音を音程感、左手のテクニック、読譜にそれぞれ関係づけながら指導していくのに効率が良いと考えられる。

### (2) 課題

#### ア 幼児の興味と調

弦楽器の音色と調については、前述した通りだが一方、幼児の興味は必ずしもこれに歩調が合っている訳でない。1の(1)のイで説明したことと関連する訳だが、短調で作られた幼児の歌

は非常に少ない。(わらべうたをこの調に該当させるなら範囲は広がる) よって指導者が選定する曲はヴァイオリンのおけいこのために作曲された曲、即ち幼児の音楽あそびには利用しにくい興味の薄いものにならざるを得ない。例えば“ぶん、ぶん、ぶん”や“ちょうちょう”のような、どの子も知っている好きな曲がヴァイオリンのおけいこで利用出来ないという条件がどうしても生ずるということである。

#### イ 調性感覚とフレーム

短調の場合は、上のテトラコルドと下のテトラコルドが旋律的短音階で異なることから、派生音の扱いが課題となってくる。特に Ast の開放弦に向かって下降する旋律に対して Est の  $a^{\sharp}$  (3指) を導音 ( $g^{\sharp}$ ) でもって導く(上向する)メロディは運指技術の初歩の段階では2指のテクニックの第2段階 ( $b$ ,  $\sharp$  の区別) を要求することになって、高度な技術となる。同じように Est の  $F^{\sharp}$  と  $F^{\natural}$  の1指は特に  $F^{\natural}$  においてテクニックの上から多くの課題を残しているといわねばならない。そこで最初は下のテトラコルドだけで成立する旋律を与え、派生音をさけることになるが、それはメロディ感が充分満たされない教材が羅列されることはいふまでもない。この調を設定する指導方法の真価は和声的、旋律的短音階における全ての構成音が実際に消化出来る段階になった時に証明されることになろうが、その到達過程においてはこの派生音のテクニックは、この調以外の調の構成音として経験させながら徐々に  $amoll$  の構成音として完成させていく方法をとることとなろうか。

### 3 Ddur から入門させる場合

テキスト B に代表される指導方法である。

#### (1) 効果

##### ア Dst の響きと運弓フォーム

1, 2はいずれも Ast の開放弦を出発としていることに指導方法の共通のシステムが存在していたが、Dst から出発する方法は Dst がヴァイオリンの4本の弦のうち、最も自然な振動を提供してくれること、又、Dst を奏する運弓のフォームが床に対して水平に近い角度をと

ることから弓の重量が最も効果的に弦に加わることを初歩者に先ず経験させることをねらっているものと考えている。(注21)

#### イ 左腕と左手のフォーム

4本の各弦に左指の圧力が効率よく加わるためには左肩、肘、手が作り出す腕の楽器に対する位置は自ずと定まるものであるが、初歩の段階では Ast, Est を演奏する時は肘が外側へ開いてしまったり、親指がある程度他の4本の指に対する逆圧を与えなければならないのに、その任務を果せないばかりか指板の上へ飛び出て、ネックを握りそうになったりすることさえある。音程や発音が正しく求められない原因の一つである。その点、Dst, Gst は肘が内側に位置しないと指が弦上にセットされにくいといった物理的現象があり、これが腕のフォームを作るのに有難い現象でもある。肘が定まれば親指をも正しいフォームに矯正しやすいので、手のフォームの指導にも役立つと考えられる。

#### (2) 課題

##### ア 分数ヴァイオリンと Dst

$\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{1}{8}$  の分数サイズはその構造上の弱点例えば弦長、駒のカーブ、上駒、駒の高さなどから、この弦の発音が Ast, Est に較べて不明瞭で音色に対する要求に限界がある。特に、いきなり Dst の開放弦から第1回のレッスンを開始するとすれば、 $\oplus$  が幼なれば幼い程(サイズが小さければ小さい程)必要以上の技術を要求することになりそうである。ここで前に逆上って補足説明しなければならない。それは4の(1)のアで示した Dst の効果は、分数サイズがある程度の大きさであることを前提としている。

#### 4 入門期の調性選択についての私案

本論文(1)の第1章の「第1回～第10回目までのレッスンの指導方法」で述べたごとく、3歳、4歳位の幼児に要求される読譜技術は音符の数と音の数の一致、即ちリズム中心で音程と運指の関係については少しずつ運指と五線上の位置を一致させていく程度であり、調号、臨時記号、半音、全音 etc. を何らかの方法で説明

すべき段階ではない。この時期の幼児が求めているものは説明抜き音楽遊びであるから、生理的に運指が容易な Adur は入門期の有効な調性として選択されるべきであろう。その他の調の指導についてであるが、調性感が安定している㊦は新しい調に対する新しい運指の必然性を自ら感じるものであり、これは㊦の進度に大きく作用する。調性と運指の関係はその音程成立のために求められる運指のテクニック（フォーム）の指導もさることながら、歌唱や鑑賞を伴った調性感の指導を量的、質的に施した方が有効であるようだ。

## B 左手のフォームと運指

### 1 指先の感覚

弦と指先がどのような状態で接触しているかということは、音程は無論、魅力ある音色創出の鍵である。そして、この状態はこの論文シリーズ(1)で述べた楽器を固定するテクニックから始めて、腕、手首、手、親指、各指の関節が作り出すフォームの裏付けをもって説明分析されるべきであろう。しかし、あくまでも指先の感覚発達そのものが促進されないことには、これらのフォームの成立は意味をなさないことも事実である。そこで入門期の幼児の指先の感覚は、いかなる状態にあるのか又、その発達段階に即した指導方法を述べる。

#### (1) 弦と指先の接触

一本の線上に1本～4本の指をのせることは幼児の指先の感覚からかなりハイレベルの作業であるらしい。弦と弦の間や、隣接弦に指先が位置してしまったりすることは、たいていの㊦に最初よく見受けられる現象である。又、目的の線上に指が順次セットされたとしても、各指先が弦に触れる接点安定して定まっている訳ではない。これらは㊦の年齢が低くければ低い程現われる現象である。これは関節をいかなる角度で曲げれば良いかという、指の機能以前に指先の皮膚を通して感じる接触感がまだ未発達であるという感覚発達の条件が整備されていないことに多くの原因があるようだ。そこで㊦が㊦の指に直接触れて弦に対しての圧力を増大

させてやることにより少しずつ皮膚の感覚を刺激し、確実な接触感を記憶させていくことから指導を開始すべきでないかと考えている。

#### (2) 分数ヴァイオリンのサイズと運指

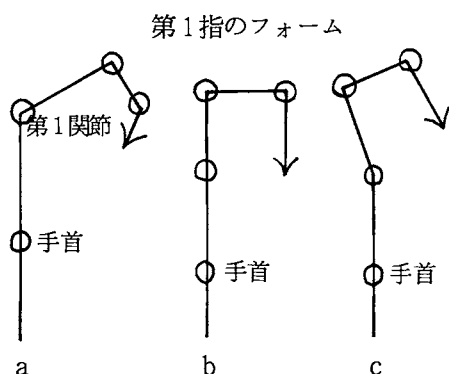
Kちゃんは $\frac{1}{16}$ から第1回レッスンのを開始した。成人と幼児の身長の違いは分数ヴァイオリンのサイズを決定する上において重要な条件となるが、Kちゃんの場合は腕の長さを先ず第一の条件とした。しかし一方において、Kちゃんの指の長さ、太さは充分 $\frac{1}{16}$ に該当出来ると考えられた。即ち、上駒と駒から導かれた弦と弦の間隔がKちゃんの指の太さに対して狭いのである。このため一本の弦のみを確実に押えるという技術は徒らに窮屈なフレーム作りを要求され、1の(1)で述べた指先の接触感覚が木発達である状態と重なって大変難しい技術となってしまった。分数ヴァイオリンの製作方法を論ずる論文ではないが、しかし幼児の等身比や個々の㊦の成長過程からすれば現在一般的に扱われているサイズの種類は全く規格化されていて、これら個々の要素に充分に correspond しているとはいえない。例えば $\frac{1}{16}$ のサイズの中でもネックの太さ、長さ、横板の幅等々の比をアレンジした形が豊富であれば幼児には親切になる。勿論、この種類は音質や楽器の美的要素にマイナス要因をかかえ込むことになるかもしれないが、奏法の効率を優先させることも一次的な指導段階として許されると考えている。

## 2 1指のフォーム

### (1) 関節の曲げる角度

運指のテクニックを確立していく作業の中で1指が最も重要であることは「シフティングへの導入」(注22)でも述べたが、この指のフォームが確立すれば他の残された指が求められたフォームに成立するまでにそれ程時間はかからないであろう。大人のように各指の機能が完全に独立していない発達段階にある幼児には、この1指はなかなか定まらないものである。たいていの教則本では開放弦の次に現われる指であるので、指導者は神経を集中せざるをえない。指の関節で最も機能的、主導的働きが出来る

(図7)

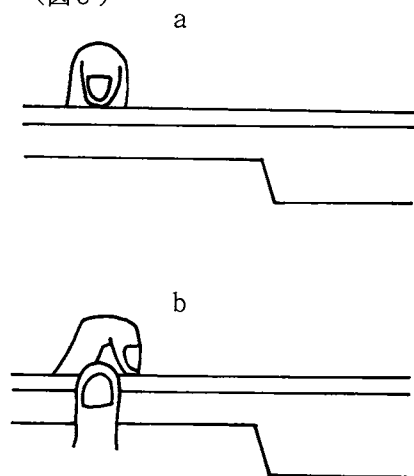


のは当然第1関節である。そこで弦を押えるという作業にこの働らきが直結してしまうのもまた自然の現象で正統である。ここで問題を提起しなければならない。それはこの作業の結果、たいいていの④は第一関節を先ず曲げすぎてしまうことである(図7のa)。そのため、1指以外の指の運指に至っては音程までに指先が正しく到達出来ない状態におかれてしまう。対策は、第1関節を伸した状態で第2、第3の関節を曲げるにより弦を押える作業を音程作出にあてることから始めれば無難である(図7のb)。尚、弦を押える直前の第1指は当然のことながら、弦の上の宙で指を上げて準備されるが、その運動量によっては(図の7c)のように第1関節が逆に反りかえるかもしれないが自然な行程であろう。上級者にはこの第1指のフォームはしごく自然な形、動きとなっているが、初進者にとっては4指の中でこの指がフォームの上から最も窮屈な姿になる。即ち第1関節の曲げをセーブして、第2、第3関節を曲げる動きは日常の生活で全く見られない機能であり、ヴァイオリンの学習者だけに課せられた技術ということになる。④によっては、このフォームを嫌らうあまり、手首をネックに接触させて4指までに到る運指をなんとか成立させようとする。(注23)

## (2) 曲げる方向

運指全体が機能的になるためには、この1指の方向はネック又は弦に対して適度な姿が存在すると思われる。ところが、初進者は(図8

(図8)



のa)のように、ネックに対して直角に近い形を選んでしまう例が多い。これも又、2～4指の音程フレーム作りの上で障害となるのである。(注24)

(Kちゃん43回目のレッスンから)

“Kちゃん、1の指の爪見えてますか？ かくれんぼしてませんか？”“0, 1, 0, 1, 0, 1のお歌、弾いてみましょうね”この方法は特にEstの1指のフォームに焦点を当てた指導方法で、なんとか幼児なりに自らのフォームを診断させようと試みたものであるが、なかなか効果的である。勿論このフォーム作りには、肘の角度を補助したり、手のひらを少し開くよう補助したりすることも適宜必要であるかもしれないが、Estの1指が最もこのフォームの確立に有効である。なぜなら、Ast, Dst, Gstはネックの幅の関係から少なからず(図8のa)の形に近づく傾向にあるからである。

## (3) 1指のフォームと発音

フォームの矯正は指が④の将来を憂いて施す教育愛であるが、指の気持ちが伝わり難い分野であり、勢い指導方法は難しい。幼い④は指に対して何を求めているのであろうか。「先生のいう通りに出来る子はおりこうさん」のおほめの言葉をもらうことを期待しているのであろうか、又、お母さんとお買い物に行くことを楽しみにレッスンを終わるのを待っているのでは

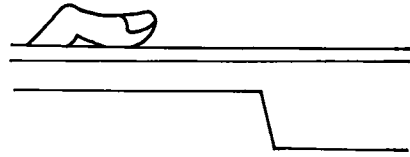
ろうか。幼児の「遊び」に対する興味に匹敵する位、ヴァイオリンのおけいこが楽しいものにならないものであろうか。④のやさしい語りかけ、ありったけの讃辞、④と友達となるための遊びなどこれらはいずれも④の集中心、興味の持続をレッスン終了まで保つための④のもう一つの技術であるに違いないが、しかし、これらの技術が幼い④に対する④の最大のポイントであるかのごとく錯覚を起し、時には幼児心理学者にでも成りすましたような満足感さえ抱いたりもした我にヴァイオリンの④としての方向に不安と疑義を覚えずにはいられない。レッスンの真価は所定のレッスン時間を④に退屈させないで保つことに又課題の指導を一つでも多く施すことにあるのではなく、④がヴァイオリンの音色そのものに瞬時たりとも興味を示せば、その日のレッスンは大成功なのである。4本の指の中で第三関節から指板にセットする角度が最も直角に近く形作られるのが第1指である。このため弦に接触する指先の面積は最も少なくなる。これは創出される音の発音がクリアーになる条件でもある。(注25) ④によっては崩れてしまった第1指のフォームと求められるフォームとの音色の違いを分数ヴァイオリンなりに比較出来る者もいるが、このような④にはフォーム矯正の必要性を納得させることが出来るので指導方法は理想的になる。一方、音色の比較能力がまだ不十分な④の場合や、楽器の良し悪し(上駒、駒の高さやネックの作りも該当している)④の指先の形状等によりこの比較が現われ難い場合はこれらのマイナス要因が除去されない限りこの指導方法の効果はない。従ってもっぱら演奏補助による矯正を行うか(④に敬遠されない程度に行う)又は、指の機能が今ひとつ発達するまで保留とするかあるいは項目9で述べる4指の音程を導入する段階で再度1指の指導のチャンスがうかがわねばならないかもしれない。

### 3 2指と3指

1指のフォームが決まれば2、3指は比較的自然に形成されるものであるが、中には第3関

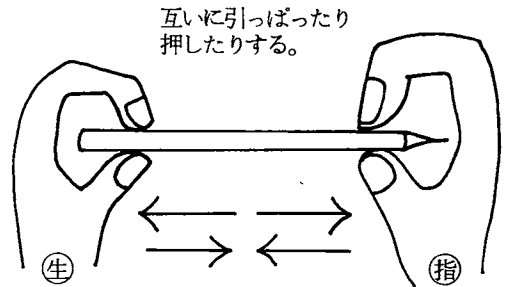
節が(図9)のように伸びてしまう④もいる。

(図9)



1指から4指までがこのような状態になっている場合は音程も音色もとやかに指導する段階ではないが多くの場合、それは第3関節の力が充分育ってないことが原因であると考えられる。そこで私は④のこの関節の機能を調べる目的をも兼ね、(図10)のような「鉛筆の引っ張りっこ」と称した遊びを通して関節の機能を促進を図っている。

(図10)



最初の内は図のようなフォームで鉛筆をつまむことさえ不安定な④もいるが、徐々に第3関節が安定してくるようである。但しこの遊びは2、3指の圧力に対する逆圧のすべてを $\theta$ 指の指先でまかなうことになり $\theta$ 指のフォームを形作る際、マイナス要因になりかねないので慎重に取り扱っている。3指はどの④も不安定であることが実証されたが、中には進度中級程度の④でもこの状態のまま滞っている場合がある。第1ポジションでの音程のツボ(注26)をキャッチする上でもヴィブラートをかける上でも重要な役割を果さねばならない指だけに、かなり早期に矯正が必要であろう。2指についてはAstのC、Estのgなどの音程を導入する段階で改めてその機能が問われることになると考え、現項目での説明を控えた。

#### 4 4指の導入

この指の導入目的には、4指それ自体が初めて音程作りに参加する本来の目的の他に、関連して次のような収穫を得ることが出来る。それは5度調弦のしくみの体験であり、同音程の体験であり、左手のフレーム基本形の確立である。

##### (1) 五度調弦と音列

4指で押えた音程と隣接弦の開放(0指)が同音であることを④に発見させることは、ヴァイオリンの調弦法と音列を関係させるための大切な導入段階である。既習の曲を0指、4指いづれでも可能ならしめながら0指から始まって5番目の音程(完全5度)を改めて認識させることは、④のソルフェージュのレベルをアコードのルールに関連させて一層高めることが出来るのである。

##### (2) 同音程の体験

正しいイントネーションの基本技術はまず同じ音程の再生であろう。第1段階は五線上の同じ線上又は間上の音は同じ運指であるという読譜導入(本論文シリーズ(1)の第Ⅱ章の4で説明)においての体験であったが、第2段階はメロディの中から同音を抽出する、すなわち音記憶の能力(注27)を高めることにある。④のピアノ又はヴァイオリンの音程と④のそれとの誤差を除去すべく、その修正を④に求めるといった方法はヴァイオリンの伝統的指導方の一つであるが、幼い④にとってどれ程効果をもたらしているのか、それは応々にして④と④の音感のレベルの妥協点を見出すことで個々のレッスンは終始されているのではなからうか。これは未だHearのレベルを脱していない④の状態を証明しているものであり、4指と開放弦を較べることにより、初めてListen(to)の活動が芽生えてくるように考えられる。前述の伝統的指導方法はそれを否定するものではないし、確に音に対する集中心を養ってきたことに違いはない。しかし④自ら音程を発見するといった大収穫を一気に得ることはなかったであろう。勿論最初は4指を伸してそれらしき音程をセットすることだけで、その④は賞讃されることに

なるが、次の段階ではすでに開放弦の音程に近づくための修正を自ら試みるに至るものである。

##### (3) 左手フレーム基本形確立

これまでの説明は1指のフォームを最も重要視し、いわばそれに付随した考え方で2指から4指を説いてきたが、いずれもこれらは指の長さや各指の関節の働きなど④個々の特徴に焦点を当てたものではなかった。4指の導入に際しこれらの特徴が初めて④の前に露呈されることが多い。それは、これまでの指導のシステムがその④には間違いなり、と判定が下される場合もある。又、4指の導入が時期早尚である場合もあろう。いづれにしても、これらの具体例は4指が所定の音程位置までに伸びないこと、又はそれを伸さんがために1指、2指、3指の位置が保てなく、大いはいそれらの音程が上ずってしまうことに現われてくる。1の(2)でとりあげたKちゃんの例のように分数サイズの選定方法にその解決の糸口を見出す事例でないとしたら、勢い指導方法は難しくまさに④の真価を問われる分野になろう。4指が届かない原因は4指それ自体の動きにあるというより、その他の指のフォームにあることが多い。1指のフォームの項でも触れてきたが、再度これに付け加えるなら左手のフレームの外形はヴァイオリンを弾くのに便利な長さにそれぞれさずかっている訳でない人間の各指を、関節を折り曲げることによって都合よきに長さを調節することにあるといった現実が源にあって存在している。即ち、高い音程を発音する指は長く、低い音程を発音する指は短かくあるためには如何にあるべきか、その根本発想を見失なわなければ、究極的に個々の④にあったフォームが選択されると確信する。教則本に掲げられたフォームのモデル形を、どの④にもそのままコピーさせるといった指導は、個人指導というレッスンの形態を肯定している④の考えに矛盾しているといわねばならない。フォーム作りの過程においては4指を先ずセットさせ、それを基に1指のフォームを求める方法も④によってはか



なり近道であるかもしれない。或いはチェロやコントラバスのフォームにヒントを得てネックに対し、手の掌が相い面するような形でもって、幼い㊦の手の指の開きをカバーするやり方も考えられよう。まだいくつか方法は残されているであろうが、いずれも4指が登上して初めて手のフォームが確立されることになる。幸いなことにこの4指を伸さんがため、これまで㊦から注意され半ばマンネリ化していた手首の誤まったフォーム（手の掌でもって楽器を支えていた）まで自ら修正せざるを得なくなった㊦も見受けられる。4指を導入する好機を見出すことも又、指導のポイントである。先記したように時期早尚と判定されることを恐れる余り、1指～3指だけの指導期間が長引けばそれは結局、未完の状態のまま形として定まってしまう動きがとれなくなることさえある。即ち、1指を中心にしたフォームはその指導半ばにして4指を求め、4指が正しく確立されるための裏付けとして再度1指の立て直しを図った方が、全体のフォームの出来上りは早いと考えている。尚、㊦の身体の発育に伴ってフォームに変化が想定され最終的に細部に亘って決定するのは成長がストップする成人となった時であろう。

(注14) 音程練習については本論文第Ⅵ章Bの3、4、でも関連して触れる。

(注15) ヴァイオリンの模擬演奏なども新曲指導に利用されることがあり、特に幼児の場合は効果を示してくれるものである。

(注16) アーノルド・ベントリー [(注8)で説明] は次のように述べている。“子どもが音語の非常に詳細な学習にとりかかることができるようになるのは、また曲全体を耳で聞いて教わるといったことから音楽的に結局は独立可能なだけの技術の学習にとりかかることができるようになるのは、通常の成熟の過程においてはかかる分析の段階に到達したとき、すなわち子どもが一つの音程の形成する二つの音をメロディの他の部分から分離することができるようになったときである。”

(注17) これはⅢ章の2の(4) [音符に施す運指No.のあり方] で述べたように読譜が運指No.に頼りすぎ

たあまり必要な音符が欠落したのではと考えてもみたが、それは㊦の演奏の音符をなぞっていても尚かつ運指が混乱した状態にあったことから、やはりこの原因は以下のようなリズムと左手の動きにありと関係づけたのである。

(注18) 金沢大学教育学部教科教育研究第11号「幼稚園における音楽リズムから—歌唱として扱う場合の教材の選び方—」松中久儀 第1章より

(注19) 「こどもの音楽能力をテストする」(加藤昭二・加藤いつみ共訳) 127p 参考

(注20) Est 0指から始まる Edur は当然オクターブは成立しない。又 Gst, Dst, Ast の1指から始まるスケールはフレームの変更を必要としないが3指に派生音を作ることや4指を用いたりそうでない場合は3弦に渡るのでむずかしい技術となる。

(注21) テキストB16ページでは次のように説明している「D線から練習をはじめるのは、A、E線に比較してD線上では、弓の重さのある程度弦で支えることが出来るので、初歩者にはらくなためである」

(注22) 金沢大学教育学部紀要、教育科学編第31号 (松中久儀) 第V章参考

(注23) シフテングやヴィブラートの障害ともなりこの状態は早いうちに矯正される必要があるが、正しいフォーム作りの目的が説明不可能な幼児には適宜、記念写真を撮る時の用意のように㊦が㊦のフォームを直接手を触れて形作ってやらねばならないこともある。

(注24) 各指の第1関節は音程作りの際正しく拡張されねばならないが(図8のa)から生じる各指の指先と指先の距離(音程)は各指の第1関節の水平な開きにすべて求められるが(図8のb)ではそれは各指の第1関節の曲げる角度の調節によってほとんど成立させることができる。この両者を比較するなら(図8のb)の方が要易である。

(注25) 柔い音色を求めて弦に触れる指先の面積を多くする奏法があるが今はこの高度な技術と比較させて論じてるのではない。

(注26) 金沢大学教育学部紀要 教育科学編 第31号 「弦楽器奏法におけるシフティングへの導入」 (松中久儀) 21P 第Ⅲ章の1の3)から引用

(注27) (注16)を参照のこと。

引用文献

鈴木鎮一編著：SUZUKI VIOLIN SCHOOL VOL  
1, 11p~15p；株式会社全音楽譜出版社  
梶東龍夫・篠崎弘嗣・鷺見三郎編：新しいヴァイオリ  
ン教本—1 38p, 40p, 43p；株式会社音楽之友社  
；昭和56年4月20日  
篠崎弘嗣編著：たのしい子供のバイオリン教本 24p；  
株式会社全音楽譜出版社  
アーノルド・ベントリー著（加藤昭二・加藤いつみ共

訳）：こどもの音楽能力をテストする 53p, 116p；  
株式会社音楽之友社；昭和44年6月20日

参考文献松中久儀：弦楽器奏法におけるシフティング  
への導入；金沢大学教育学部紀要（教育科学編）第  
31号；昭和57年

松中久儀：幼稚園における音楽リズムから——歌唱と  
して扱う場合の教材の選び方——；金沢大学教育学  
部教科教育研究第11号；昭和53年

(楽譜例No.15) テキストA 無窮動

Allegro Shiniichi Suzuki  
鈴木鎮一

(楽譜例No.18) テキストB 小さな遊び友だち

F. X. Chwatal

(楽譜例No.16) テキストB 「セレナーデ」より

P. I. Tchaikovsky

(楽譜例No.19) テキストA かすみか雲か

Allegro Moderato Folk Song  
ドイツ民謡

(楽譜例No.17) テキストB

白ばらの匂う夕べは  
Freuf euch des Lebens

下段に示すように、3小節目と11小節目は2分音符に弓のめし、4分音符にめしをあてる。

G. H. Nageli

(楽譜例No.20) テキストA こぎつね

Folk Song  
ドイツ民謡

(楽譜例No.21) テキストC かっ ころ

3拍子です。休符に注意してひきましょう。

フィンランド

Musical score for Example No. 21, featuring three staves of music in G major and 3/4 time. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and articulation marks like 'acc' and 'v'.

(楽譜例No.22) テキストA ア レ グ ロ

Shinichi Suzuki  
鈴木 誠一

Musical score for Example No. 22, featuring four staves of music in G major and 3/4 time. The score includes dynamic markings like 'f', 'dolce', and 'rit.', and articulation marks like 'acc'.

(楽譜例No.23) かごめかごめ

わらべうた

Musical score for Example No. 23, featuring a single staff of music in G major and 4/4 time. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and articulation marks like 'acc'.