

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 (I)

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: Japanese 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松中, 久儀 メールアドレス: 所属: |
| URL | http://hdl.handle.net/2297/23474 |

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 (I)—

松 中 久 儀

子どもたちのために考案された分数ヴァイオリンの奏法研究は、特に日本において、鈴木メソードを中心に確立しつつあり、世界における日本の弦楽奏者のめざましい活躍も、これらの研究の成果によるところが大であろう。今回は、分数ヴァイオリンでも、特にサイズの小さい $\frac{1}{16}$ 、 $\frac{1}{10}$ 、 $\frac{1}{8}$ から弾き始める幼児を対象に、学習の過程を例をあげながら分析し、第1ポジションの効果的指導の一方法を提案したい。尚、便宜上次の用語や人名、テキストを次のような略字で整理した。

(ヴァイオリン教則本)

テキストA……SUZUKI VIOLIN SCHOOL

VOL 1 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……たのしい子供のバイオリン教本

篠崎弘嗣編著

テキストD……若い人の篠崎バイオリン教本

篠崎弘嗣著

(指導例対象幼児)

Kちゃん……指導開始3歳、分数ヴァイオリンサイズ $\frac{1}{16}$ より、女児

N 君……指導開始5歳、分数ヴァイオリンサイズ $\frac{1}{8}$ より、男児

Rちゃん……指導開始5歳、分数ヴァイオリンサイズ $\frac{1}{8}$ より、女児

(左右各指)

θ指……親指, 1指……人差し指, 2指……中指, 3指……薬指, 4指……小指, 0指……

…開放弦

(運弓)

□……下げ弓, √……上げ弓

(弦)

Est……E線, Ast……A線, Dst……D線,

Gst……G線

(音程)

a……イ音, e……ホ音, d……ニ音,

d#……嬰ニ音, a^b……変イ音 etc

(その他)


Ⓢ……指導者, ⊕……生徒

尚, 楽譜例は巻末に掲載した。

I 第1回から第10回位までの レッスンの指導方法

1 キラキラ星変奏曲(楽譜例№1, テキ ストA)の入門曲としての魅力

幼いⓈが初めてヴァイオリンをおけいこする時にふさわしい曲は、楽しく、しかも技術が易しいもの、と誰しもその条件をあげる。しかし、二つの条件を同時に備えた曲はそれ程たやすくみつかるものでもない。テキストAが今日、日本はもとより諸外国において高く評価されているゆえんの一つに、第1曲目のキラキラ星変奏曲の掲載をあげねばならない。この曲はヴァイオリン奏法の基礎と、幼児期の音感発達、心身発達の状態を有機的に結合させることができるからだと分析したい。幼児期における音感の発達の特徴はこれまでに明らかにされているところだが、中でも歌うこと、音楽に合わせて

表現すること、聴くことなどの音楽活動でみられるリズム感の発達、音高識別の感覚に先んじて発達していくといわれている。一方、これに対して幼児の運動神経や筋力の発達は必ずしもこれらの音感発達に即応しているとはいえず、どちらかといえば遅れているとも考えられる。ヴァイオリンを学ぶ幼児の立場からこの両者をとらえると、音感の発達は曲に対する興味や練習意欲に、運動感覚の発達は奏法における技術にそれぞれ直結し、前者からは楽しい内容の曲、後者からはできるだけ簡単な曲が要求されることになる。まさにキラキラ星変奏曲はこの二つの条件を合わせ持っているのである。そこでこの条件に照らして次のような曲を分析してみた。先ず  のリズムパターンは、基本的な形ではあるがリズムックでどの子にも好まれる楽しさがある。一方このリズムの創出過程のほとんどが利き腕である右手の運動（運弓）に集中して求められ、それもオスティナートの形式をとっている。左手のテクニックは、右手のリズムパターンを一回毎に満足させながら、運指を一回だけ行うといった具合に、幼児の運動感覚の未発達な状態での作業を考慮してある。これは次のように（楽譜例№2）と（№3）の例から比較してみれば尚その効果が具体化される。先ず（№2）は確かにテクニックが易しく、運指、運弓を順序正しく学んでいくための入門曲としてどのテキストにもよく掲載される例である。勿論この曲の正統性は覆されるものではないが、しかし3、4歳児を対象にしたヴァイオリンのおけいこ第1曲としては幼児が知っている歌に比べて特にリズムが単調で楽しさに欠け、自ら進んで弾いてみたいという意欲が湧いてこない曲ではなかろうか。必ずしも幼児の側に立脚しているとはいえない。この種のテキストが有効であるのは、ある程度物事を自ら順序だてて計画できる年齢に達した時であろう。（楽譜例 №3）は確かに幼児が喜んで歌ってくれるリズムックで楽しい曲種であるが一方、この曲の運指と運弓を連係させるテクニックはその難易度からして第1曲目に求めら

れるものでない。いくつかの易しい曲が試みられた後にこの曲が利用されるならそれは適した教材となろう。

2 第1段階（キラキラ星変奏曲の4小節を先ず弾いてみよう）

ある程度の理解力が育った年齢の㊦であれば、第1回のレッスンは楽器の各部の名称、構造、楽器の持ち方などを説明することから始めるのが適切な方法であるかもしれない。しかし3、4歳の幼児にとってこれは全く迷惑なことで、おいしい物を目の前にしてお預けを強いられていることと同じであろう。ヴァイオリンのケースを開けたら幼児の興味が消滅しないうちに弾き始め、先ず初回のレッスンでキラキラ星の一節なりとも弾けたのだという満足感を与えてしまうことである。尚、この曲が幼児の知っている曲であれば、その満足感は倍増するであろう。よって、第1回のレッスンの前には、お母さんと一緒にレコードを聞いたり、タカタカタッタ、タカタカタッタと歌ったりして親しんでおいた方がよいだろう。ここでKちゃんの第1回目のレッスンから指導順序の例をあげてみる。

㊦は、タカタカタッタと歌いながらピアノを弾き、Kちゃんの歌を誘う。「なんの曲か知ってますか」、「キラキラぼし」、「そうだね。よく知ってるね」、「さあ、こんどはヴァイオリンで弾いてみようね」楽器を持たせる。この時、右手は弓を握る状態を許容することにするが、左手の1指、2指、3指、4指は伸ばしたままにさせておく。㊦が㊦の前に位置し（注1）、左手で、㊦の右手を補助し弓を誘導する、2小節目が終了したら、㊦は右手で㊦の1指を Est にセットしてやると同時に、軽く1指の上から指板に向けて圧力を補助してやる。次に左手で弓を誘導する。次、Est の開放弦に入る直前で、㊦の1指を弦から外す。以後、同じ要領で4小節続ける。この間、㊦はリズムを補強するように、「タカタカタッタ」を发声した方が効果的であるし、又、新しい運指の直前で「今度は、1本指さんですよ!」「今度は、3本指さんで

すよ！」と案内をした方が、今後のレッスンのための準備として有効であろう。ただ、この㊦の演奏補助は、要領よくなされるべきで、特に新しい運指に移る時に、リズムの連続性が失なわれることのないように指導する技術を向上させたい。ここで完全に流れが中断すると、この指導方法の効果は半減する。このようにして、第1回のレッスンは㊦が弾いたのではなく、㊦が㊦の左右の手になり代って弾いたことになるが、それでもたいていの㊦はこのレッスンの感激を覚えていてくれるものである。4～5回のレッスンでは、㊦の演奏補助も部分的になり、「1本指さん」、「3本指さん」の誘導だけを頼りに、徐々に㊦の手から離れていくようになっていく(注2)。

3 第2段階(フォームについての指導のあり方・楽器固定のテクニック)

演奏内容の評価と、フォームとの間に何がしか関係があるということが見えてくるまでに、㊦は長い道のりを歩まなければならないが、特に㊦が幼児の場合、㊦のこのことに対する要求はたいてい㊦から敬遠されてしまうものである。指導方法が「○○しなさい、○○しなさい。」の繰り返しからなんとか脱却して、今ひとつ効果的な方法が発見できないものかと模索している者の一人であるが、これに関しては大発見が存在するものでもないようである。先ずは、㊦が自らの楽器で本物の弦の音色を機会あるごとに聴かせること、又、㊦の分数ヴァイオリンを借りて演奏することにより、㊦の興味をひきつけながら、良い形で弾くと音が良くなることの説明をするチャンスをかかろうことである。この時、㊦が分数ヴァイオリンをいかに魅力的に弾けるかというテクニックは、指導効果を大きく左右する。以上は、㊦が目的意識を持ってフォームの練習ができるようになるまでの準備段階を意味するが、いくつかのフォームの中でも習慣として身につけていかなければならないものがある。それは基本的なものを中心になるが、その内で最も大切なものは、楽器を固定するフォームであろう。これは早いうちか

ら習慣にならないと、あらゆるフォームの統一が崩れてしまうからである。

Rちゃん 8回目の指導例から

「Rちゃん、楽器を持っていくつまで数えられるかな。30まで教えようか。」首から直角に楽器が出ているように、肩とアゴを調節させてやり、右腕は楽に下におろし、左手はネックから離れた状態にさせてから、教えはじめる。これは㊦が数えると、いたずらにのどに負担がかかるので、あくまでも㊦が数えてやる。できたら絶賛する。この方法は無音練習の弱点(注3)があるが、楽器が落ちないように数をだんだん増やしていくという目標があるので、どの㊦も嫌がらないでやってくれる。㊦の体型により、肩当てを与えたり、又、肩当ての厚み等の調整にも気を配ってやらないと、首、肩いづれか一方に負担がかかる原因になりやすい(注4)。その他のフォームは、演奏の前に必要があれば、㊦に敬遠されない程度に形作ってやり、「用意ができたなら始めようね。上手に弾けるように先生が用意してあげるから待っててね。」と、用意という言葉に置換えて、大切な構えがあることを徐々に意識づけていく。しかし、㊦の補助はてきばきとなされるべきで、用意の時間が長びくと㊦の興味がヴァイオリンから離れてしまう。一方、せっかく㊦が整えたフォームも、弾きだすとたちまち崩れてしまうものだが、この段階ではいたしかたがない。この時、つい我々は演奏を中断させてフォームの矯正を行うことがあるが、これは㊦本位の在り方であり、この段階での指導方法としては非難されるべきである。根気よく、レッスンの回数を重ねることである。

4 5～8小節目の導入

N君 4回目のレッスンから。「A線」「E線」「弓」「1本指」「2本指」「3本指」の名称がレッスンで使用できる状態になっている。「今日、ひとりで弾いてみよう。先生、ピアノ弾くからね。」4小節終って、「上手になったねもう一度、聞かせて！」今度は、案内なしにピアノは5小節目に入る。N君は運弓は同じリズムパターン

を踏襲しながらピアノに誘われて弾き続けようとしたが、運指がうまくいかなくて途中で中断となった。「そうか。まだこは、おけいこしてなかったもんね。今度はE線から始まるよ」といってEstをピアノで誘う。「上手だな」次、d音をピアノで与える。N君は困った様子だったので、「3本指さん、D線にのせてごらん、そら、できたよ。」この段階では、㊦の演奏補助と㊧の音感を利用しながら、次のメロディのための運指を引き出させる経験課程に達したと判断した。なんとか5～8小節を誘うことができたが、今度は逆に、1～4小節が混乱しそうになったので本日はここで終了し次回に続けた。

5 週2回以上のレッスンの必要性

これまで例を示したレッスンの方法は、基本的には、本人が弾いているのではなく、ほとんど㊦の演奏補助や誘導のもとでなんとか弾けている状態であった。自宅練習を要求したいところだが㊦がいなくては恐らく楽器を持つことすら満足にできないであろう（母親にこの任務を与えておく場合は別）。又、具合の悪いことに分数ヴァイオリンはすぐに調弦が狂ってしまうものだし、ピアノのように定まった音程や音色が出せるものでもない。そのような状態での音は、幼児の音感育成上、マイナスになることはあってもプラスになることはない。一方、自宅練習のねらいの一つに㊦から与えられた課題練習があるが勿論これも定めることができない状態にある。母親は自宅でも練習しないことに不安を覚えるらしいが、これらの点をよく説明し、自宅ではレコードを聴いたり、歌ったりして音楽に親しませておいてほしいものである。しかし、実技の上達には毎日毎日楽器に触れて音を出す習慣が必要であることも又事実であり、これらを考え合わせると㊦の指導が毎日受けられるのが理想である。現実的にはその都度レッスンの状態から次回を指定し週2回位の回数を設けたいものである。週1回あるいはもっと間隔をあけたレッスンへの切り替えの時期は、個人差もあるが㊦の演奏補助を全く必要としない、Ast, Estにおいては音符と運指が

ほぼ一致、運弓においては門、Vの方向を示せる、などの条件が整った頃を目安としたい。この切り替えの時期が早すぎると（概して早すぎることも多い）、家で弾くとどうしてもうまく出来ない、ヴァイオリンは難しいものだという、この楽器に対する挫折感をいわずらに植えつけるかもしれないし、又母親に対しかなりの負担を強いることにもなりかねない。一方、この時期がいつまでも遅れると、先生の処へ行けば必ず上手に弾けるからという安心感の方が強すぎて、練習の目的意識が育たなくなってしまう。

II 読譜の導入方法

ヴァイオリンの演奏と読譜力の関係は、㊦のテクニックや進度に大きく影響し、読譜を量的、質的に多く求めると消化不良を起し練習意欲減退になる。少ないといつまでも楽譜を見ようとせず、㊦の範奏・レコード・母親の援助なくしては何も出来ない状態におかれてしまう。そこで耳からの音感を基に練習したり、読譜を基に練習したりする活動の過程がいずれか一方に集中しないように量的配分を行うことを前提としながら、年齢や進度に即応した読譜の指導方法を考察してみた。

1 第1段階（聴覚でとらえられる抽象的な音の流れを、視覚を通して、左から右方向へ進んでいく流れに具体化する）

幼稚園の「音楽リズム」や、小学校低学年の「音楽」で扱われる楽譜には先生方手作りのアイデア豊富で様々な形態をみることが出来る。それは絵と楽譜、線と楽譜、ことばと楽譜を関連させた親切なものが多い。勿論このような導入のために考案された楽譜を用いないで、いきなり正式な楽譜からの指導例も多い。楽譜で示される種々の要素の中で幼児が最初に経験すべきものはリズムであろう。これについては1の1でも述べたように、幼児の正確なリズム感覚はいち早く楽譜によって具体化させてやりたいのである。そのために先ず母親が文字を読んで教える時の要領で、音の流れを指先で、楽譜上

左から右の方向へ移しながら時間的経過を示すことである。絵譜から入ろうと、いきなり楽譜から入ろうと、この本質におけるねらいを定めておけば両者の効果が著しく異なることはないようである。幼児のヴァイオリンのおけいこのための導入の楽譜は（楽譜例№4～№6）のようなスタイルのものが考えられる。（楽譜例№4）はルネッサンスのリュート・ダブラチュアの演奏楽譜（イタリア式記譜法）にヒントを得た方法で、弦の数をそのまま配列しその上に運指を施したやりかたである。又（楽譜例№5）は色分けにより弦を分類しそれに図でイラスト風に示したものの。（楽譜例№6）は、五線を全く省いたものである。それぞれ一長一短あるがしかし、いずれも前述した音の流れの方向性（左から右）については本物の楽譜へ到達するための共通の出発点を持っている。今回はいきなり本物の楽譜から入る例を実例でもって示すが、もしこの前にこれらの楽譜のどれを準備として使用するかと問われれば、私は（楽譜例№6）を選定したい。その理由は（楽譜例№4）や（楽譜例№5）は正式な楽譜に切り替える時、即ち楽譜の五線上に示された音高と運指を関係づけさせる段階にきたとき、 $\textcircled{4}$ によっては、ヴァイオリンの4本の弦と楽譜の5本の線を同一視してしまうきらいがあり、例えばAstの開放弦aと五線の第3線hを混同しがちであったり、又線と線の間にも音があることが本人にとって面倒な勉強としてとらえられがちであるからである。これに比べて（楽譜例№6）は音の高さをあまり明確に示していないのでこの点で安全である。そして $\textcircled{4}$ の進度過程を見ながら五線の数を徐々に具体化させてやればよい。この楽譜例でもタマの上に運指を施しているものがあるが、これは運指とタマを分離してとらえがちになるのでやはりこのように、タマの中に運指が内包されている形の方がその後の指導のために有効であろう。

Kちゃんの楽譜導入の例から（4回目）

先記したように、今回はいきなり正規の楽譜から入った場合を記す。これは、第1回～第10

回位のレッスンで説明したように、読譜導入の指導は、すでに弾けるようになった曲（キラキラ星 Vor 1）を利用する。読譜による新曲指導又は、初見視奏の実際は次の段階を待たねばならない。「Kちゃん、これはキラキラ星の楽譜だよ。」初めて譜面台の上のせられた新しい楽譜に、Kちゃんは興味深々である。「先生と一緒に歌、歌おうね！」 $\textcircled{4}$ と $\textcircled{4}$ と一緒に「タカタカタッタ」を発声しながら、 $\textcircled{4}$ は、指を $\textcircled{4}$ の指に軽く添えて音符の上をなぞったり、 $\textcircled{4}$ だけで指差させたりして一段目が終わったら、二段目へ下りて又右へ進行する。勿論、 $\textcircled{4}$ が音符をなぞるとき、飛ばしてしまったり、遅れたりして正確な作業ではないが、あくまでも音の流れと音符の読み方の方向が一致すれば良しとする。

2 第2段階（フレーズのまとまりと、音符の数の一致——0指～3指の運指№の導入）

(1) Kちゃん 5回目のレッスン例から

この指導のためには、3部形式の \textcircled{B} と、他の \textcircled{A} を図案的に色分けしておく。（例 \textcircled{A} —赤、 \textcircled{B} —青） $\textcircled{4}$ に人差し指は「1のゆび」、中指は「2のゆび」と該当させておくことが条件である。

「Kちゃん、楽譜見てね。先生、赤のところだけ弾きますよ。」前半、後半の \textcircled{A} を、適当な間隔をおいて弾く。この時、お母さんに音符を指差してもらうのも効果がある。「さあ、今度は楽譜を見ながら、先生と一緒に弾いてみよう。」 $\textcircled{4}$ は、すでにこの曲を、楽譜なしで最後まで弾けているので、どうして先生は \textcircled{B} のところを弾かないのだろう、と、様子をうかがっている。「先生、今度 \textcircled{B} のところ弾いてみるよ」「わかりましたか。 \textcircled{B} のところは、仲間はずれなのね！」

この指導のねらいは、楽譜を図式的にとらえさせ、2部形式、3部形式におけるフレーズのまとまりと関連させることにある。


(2) Kちゃん 6回目のレッスン例から

「Kちゃんの1の指、どれですか?」「そうだね。」「2の指は?」「3の指は?」「4の指は?」「ゼロは?」「ない!」「ほんとだね。ゼロ

は押えないで弾く音だもんね」

数字に興味を持ってきた頃で、特に、ゼロという発音の響きが、とても好きらしい。「楽譜にゼロの指さん、どこにあるかな?」「ここ!」「そうだね」「まだないかな?」「ここにもあった」「すごいな、えらいぞ」「じゃ先生、Kちゃんが教えてくれたゼロの音、弾くから、いっぱい指差してくださいね」次々に、楽しそうにゼロを示してくれる。⑤も忙しくAstとEstの開放弦を弾きわけてやる。ゼロにも2種類あって、それは、弦をかえて弾かなければならぬことを気付いてきたようだ。「今度はKちゃんが弾く番だよ」⑤は、左手でピアノでaとeをそれぞれ出しながら、右手で④の楽譜のaとeを指差してやる。時々混乱しそうになる(注5)。「ちょっと難しかったかな」「それでは、A線のゼロのところ、うすくピンクで塗ってあげようね」先ず、Astの開放弦(a)の場所が、下二間上にあることを示したわけだから、基本的な指導のねらいはあくまでも、五線上に配列された音符のタマの位置によって、運指又は、音の違いがありそうだと、いう新しい事実の発見を求めることとした。ただ、このようにゼロの音だけ抽出して練習させるのは、クイズ的な楽しさがあるものの、メロディ感が欠除しているので④の興味の持続時間に限界があり、量的に多くなならない方が安全である。

(3) Kちゃん 7回目のレッスン例から

④と⑤が順番に演奏し、互いの演奏中の楽譜を指でなぞっていく作業を繰り返す。16分音符については正確になぞっていくことができない段階にあるが、しかしタカタカタタのリズム単位をまとまっけとらえさせたいので、8分音符のスタカートが確実に指差してとらえられるように tempo を考慮し、意識的に  の音型リズムが抽出できるように範奏を繰り返すことにした。「今日は楽譜を見て、キラキラ星を弾くおけいこしようね。」⑤は楽譜の音符の下の方から、タマを指差し、Kちゃんの演奏をなぞっていく。「上手だね。今度は先生が弾きますから、Kちゃんは先生がしたみたいに楽譜を指

差してね!」

(4) Kちゃん 8回目のレッスン例から
楽譜を指でなぞらないで、目で音符をとらえていく作業

「先生、どこまで弾いたか、当ててください。」Aフレーズを弾く。Kちゃんは2節目でまだ読譜は立ち止まっている。「あれ、先生そこまでしか弾かなかったかな。もう一度弾くよ。」今度は少し tempo を遅くし、Kちゃんの視線が注意深く楽譜を追っている様子を伺いながら演奏する。「そう、その通りだよ、上手だったね。」この段階でやっと音の数と音符の数が一致した。お母さんも喜びを隠し切れない様子である。この方法はこの曲に限らず、新曲と読譜の関係を一体化させる時に用いたり、⑤が④の読譜技術の現在のレベルを知るための手段として試みるのに有効である。又、⑤、④が互いに問題を出し合う、いわば「楽譜あそび」として扱えば、④の楽譜に対する興味が一層増大するようである。なおこの方法の本来の目的ではないが、④の集中力が低下し、⑤の範奏をしっかり聞いていない時など突然途中で演奏を止め、「先生、今どこまで弾いたか当ててください。」と意表をついたように問題を出せば、④は、ハッと我に返り、一時的ではあるが集中力を回復させることもできる。同じ「楽譜あそび」でも、(3)は、部分的ではあるが身体運動を伴った表現活動として表わすことにより、読譜の技術を向上させることにあり、(4)は、身体の動きを禁止することにより、逆に内的聴覚の活動を求めることにある。Kちゃんの場合は、(4)の練習に入ってから読譜が正確になってきたようだ。

3 第3段階 楽譜への興味と読譜への意欲

(1) Rちゃん 7回目のレッスン例から

「今、先生の弾いた曲はなんでしょ」「ちょうちょ」「よく知ってるね」「これはちょうちょの楽譜です。おや? キラキラ星はA線のゼロからだったけど、ちょうちょはE線のゼロから始まっていますよ。」勿論、リズム・運指・奏法共々、非常に不安定な状態ではあるが、「ちょう

ちょう」も「こぎつね」も、みんな楽譜によって表わされており、楽譜が上手に読めるようになれば沢山の曲が弾けるようになる、という興味と意欲を持たせる指導段階に達した。

4 第4段階 音程（運指）と五線の関係

㊦が幼児の場合の読譜は、読譜によってその曲のメロディを引き出させることに指導の性急さが出ると、㊦、㊧共々、立往生してしまう危険があるので、音程と五線関係を明らかにしていく読譜技術は、例えば、テキストCに示されているように（楽譜例 №3）、下3線を太く線引きし、Astの1指（h）を基にする方法や、2の(2)で示したように第2間を色ぬりしてAstの開放弦（a）を基にする方法を取りながら、一つ一つ音程を増やしていくことであろう。又、(図1)のような音程カードを何枚か作り、それを紙芝居を見せるように示し、その音程を㊦にヴァイオリンで出させるといった音あて遊びを試みることも効果があろう（注6）。これら

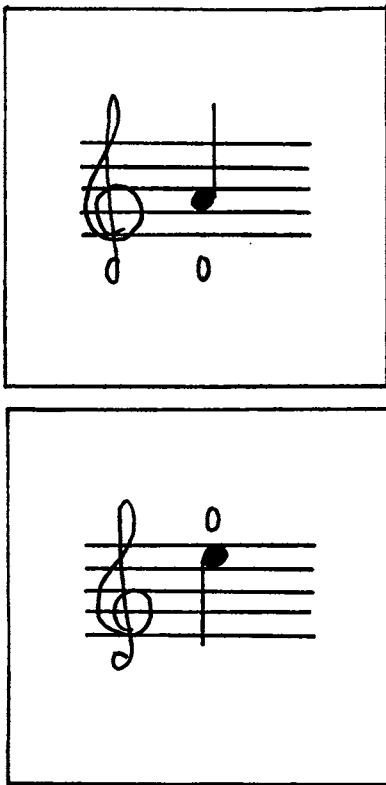


図1

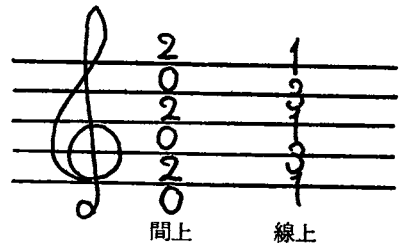


図2

の指導法がねらっている所は先ず同じ線上、同じ間上に並んでいるタマの運指（音程）は皆同じであることから認識させていくことにあり、それが直ちに新曲の読譜に正確に実践されることを求めるものではない。指導の第1段階の目標としては（図2）のように線上の運指と、間上の運指に整理して読みとれるようになるまで導いてやりたい（注7）。

5 第5段階

この段階は、音符の時間的価値・拍子・全音程・半音程・調号・臨時記号・調性・発想記号等、記譜法によって表わされるルールを全てを習得していくことになるが、㊦が幼児の場合には、運弓法と音符の価値、運指法と全音程・半音程の関係から先ずスタートし、楽譜がヴァイオリンのおけいこのためだけでなく、歌を歌ったり、ピアノを弾いたりするときも使用できる、音楽共通の「文字」であることへの認識を持つまでに、発展させてやりたいものである。

III 新曲の指導方法と自宅練習の在り方

1 週2回のレッスン

新曲指導における㊦の演奏補助

(1) Rちゃん 8回目の指導例より「ピエロ」（楽譜例 №7、テキストC）

「今日はピエロの曲、おけいこしようね。最初に先生と一緒に歌を歌いますよ」歌詞がないのは、幼児にとって今一つ、魅力に欠ける曲としてとられがちであるので、適当な歌詞を施すのも親切であろう。一応、メロディの流れをつかんだと判断できるまで、ピアノ伴奏を伴な

って㊦と一緒に歌う。「今度は、ヴァイオリンで弾いてみましょう。」これは歌のように、いきなり *intempo* を期待できないが、ピアノ伴奏をRちゃんの演奏を誘導するように、次の音を少しずつのぞかせながら弾く。たどたどしく、ゆっくりだがなんとか最後の小節へたどりついた。「1回で弾けたね。とっても上手だったよ。」㊦によっては、㊦が歌いながら㊦の両手に直接触れて、活動を誘導しなければならない場合もあるが、Rちゃんの場合、㊦の演奏補助はピアノ伴奏のみであった。これは、今回のレッスンまでに新曲以外に毎回扱ってきたキラキラ星のヴァリエーションの練習目的が、フォーム作りのエチュードとして切り替わりつつあり、短かい曲であればフォームの補助を必要としないで、なんとか音を発する状態になっていたことが、この指導を円滑にならしめた条件であると考えられる。

(2) Rちゃん 16回目の指導例より「メリーさん」(楽譜例№8, テキストC)

「先生、ピアノで弾きますから、Rちゃんは、先生が弾いてる音符を指差して行ってくださいね。」やさしい新曲をピアノで弾くときは、常に耳からと目(読譜)を平行させた方が、仕上がりが早いようである。「今度は、Rちゃんが弾く番ですよ。先生が楽譜を指差してあげるからね。」(1)の「ピエロ」は、楽譜の存在理由が明確でなかったが、この「メリーさん」では、読譜そのものも指導のねらいのひとつとして設定してみた。㊦の指で、次々適当な間を持って示される音符を発するRちゃんの作業を観察していくと、㊦の弾いたピアノのメロディの記憶を、左手の開放弦、1指、2指の指の感覚に移し替えようとする働きと、楽譜の1音、1音を運指(リズム)に確実に照らし合わせていこうとする働きが統合されつつある、と伺われた。㊦が指差して求める音が、正確に発せられるまでは、次の音符を案内しない方法をとったために、メロディ感が乏しくなったりしたが、決して間違っ

て実な読譜力を身につけさせようとするれば、この段階では(1年～2年位)いかにして、㊦に楽譜を説明するかでなく、どのように扱えば楽譜の説明を控えることが出来るかに、指導の方法を求めた方が得策と考えたからである。途中で中断すれば、もう一度最初から弾きはじめさせたり、又、難しさを示したらこの指導方法を、ちゅうちょすることなく取り止め、(1)の方法や又、「キラキラ星」で示したように、直接㊦の左指、右手の動きを補助する方法を利用して、次回の指導の機運を待つべきであろう。

2 週1回のレッスン

(1) Rちゃん 23回目の指導例より「むすんでひらいて」(楽譜例№9, テキストA)

『むすんでひらいて』のお歌、知っているでしょ。ヴァイオリンでも弾けるんだよ。やってみよう。」これまでの要領で、一応全曲、導入練習をした。「Rちゃん、キラキラ星は上手になったけど、『むすんでひらいて』は、少し元気がなかったかな。お家でもおけいこしてみてね。きつと、いい音で上手に弾けるようになると思うよ! お約束だね。」新曲も、20曲位終了した段階であるが、いきなり、週1回のレッスンへの切り替えは、本人、母親とも不安であろう、と考え、先ずは自宅での練習の約束をさせ、例えば、「元気よく」、「止まらないで」、「きれいな音で」などの課題を設定して、結果がどのように現われるか様子を見ながら、週1回のレッスン開始の時機を見つけることにする。週1回に切り替わってまもなくのRちゃんの演奏は、一時的に内容が低下したが、しかしそれでも、少しずつ自宅での練習が習慣となり、効果が見え始めてきた。基礎的テクニックやフォームがしっかり定まっていなかった段階ではあるが、自宅練習の量によって弾き込んだ音と、そうでない音の違いが分数ヴァイオリンなりに現われてくるようになった。この、いわゆるデタジエーションの良悪の基準を、毎回練習している「キラキラ星」の音色に求め、これに基づいて新曲の仕上がり具合を判定すれば、㊦の能力に即した指導

になるであろうと考える。尚、週1回のレッスンに切り替ってからの指導の配慮として、調弦の問題がある。特に、分数ヴァイオリンは短期間で狂ってしまうから、練習意欲減退につながる。母親にこの任務を預けることが可能であれば問題ないが、そうでない場合は、次回との中間日位に楽器調整の日を設ける必要があろう。尚Rちゃんの第24回のレッスンはこの論文シリーズ(Ⅱ)における「リズム指導」で改めて例記する。

(2) Rちゃん 35回目の指導例より「ピエロの唄」(楽譜例№10, テキストD)

「ドレミで歌ってみましょう。」なかなか、第1音の音程が発声できないので、歌い出した調にピアノ伴奏を下げて安心させ、徐々に調を上げてやっとつかませることができた。その子により、出だしの音程をつかめない場合がある。調性感を安定させるための音楽経験は、楽器一辺倒では調性に対するとらえ方が受動的(音が内在してなくても、運指等のルールだけで音程が作り出せてしまう面がある)になりがちであるので、これだけではじゅう分な経験とはいえない。特に弦楽器を学ぶ^⑤には、初歩の段階では運指のテクニック作りばかりに時間を費やすあまり、最も大切な音感を育成する時機を逸していることがある。表現したい音が実音化される行程が最も直接的である声楽を、ソルフェージュの基本とし(注8)、表現すべき音を先ず、正確に内在させることができるように、音感を育ててやりたいものである。Rちゃんの現段階でみられたように、ヴァイオリンで弾けたメロディの出だしが歌えなかったことは、ソルフェージュの裏付けの基に、ヴァイオリンの演奏がなされていない状態を示し、このまま放置されると、進度に大きな障害となって作用するという、指導者への警告を意味していると考え。同じ教材ならば、ヴァイオリンでも歌でも、右手だけならピアノでもわけ隔てなく表現する機会を与えながら、指導計画を立てていくことが必要であろう。ちなみに、Rちゃんの場合はその後、歌を歌うこととヴァイオリンを弾

くことの二つの音楽活動において、相関する現象が現われ始めた。即ち、のびのびと歌えた時は、ヴァイオリンも音質に安定感があり、又、全音と半音の区別が正確に歌えた時の方がヴァイオリンの音程(1指h↔2指Cis→3指d)が良かったという結果である。そこで、この相関関係から、曲によってはヴァイオリンの範奏ではなく、^⑥の範唱から^⑦の模唱、そして演奏を引き出させた方が効率的な指導方法たりうる場合が多いことが判明した。これらの考えを基に、指導方法を曲種により整理するならば、新曲のメロディがスケールを基にした、運指が順序だった連続性を持つものならばヴァイオリンの範奏で、又3度以上の音程の開きが頻繁に現われるようなメロディであれば範唱を、それぞれ新曲指導の重点とした方が有効である。

(3) Rちゃん 44回目と46回目の指導例から「メヌエット第1」(楽譜例№11, テキストA)

[自宅練習と範奏の聞き方]

「今度はメヌエットを先生と一緒におけいこしますから、その前にお家でレコードを何回も聴いておいてくださいね。」耳で曲を覚えてから読譜の練習を始めるか、いきなり両方を同時にさせるか、画一的な順序を決定すべきものでないと判断する。それは、耳からのだけの練習に集中しすぎるといつまでも、楽譜を読もうとしないで仕上がりが遅くなるし、又、逆にすると、読譜はできてもなかなか曲の魅力を表現できなかったり(音楽にならない)、読譜そのものに労力を費やすあまり曲に対する興味や意欲が減退することさえある。そこで、この進度段階で私は、次のような考え方を提案する。即ち、曲の内容が基礎的テクニックである、フィンガリングやボーイングの練習を目的としたものは、読譜が先行しても構わないが、メロディ作りに主たるねらいを持った曲については、レコードや^⑧の範奏録音で十分にメロディをつかませ、楽譜はそのメロディの創出方法の一手段として分析的に利用した方が効率的であろう。但し、レコードは当然のことながらその曲の求める指

定の tempo で、しかも本格伴奏で録音されているが、このことによって必ずしも効果が現われるとは限らない。即ち tempo は㊦の演奏可能なそれに比べると概して速く、本格伴奏は全体から部分を抽出したり、調性を感じたりする音楽能力が十分に備わっていない㊦にとっては、メロディを聞きとる時の障害となることすらあるからである。このようにレコードが即、効果をもたらす難い㊦には㊧の範奏録音に切り替えるべきかもしれない。それは tempo、曲想等の課題を㊦の進度に自在に適合させることが出来るからである。学習中の曲については以上のように、レコードにするか範奏録音テープにするかは慎重にならざるを得ないが、既習曲については改めてこの曲を学ぶ時の範奏例として、又未習曲については魅力的なヴァイオリン演奏への憧れを抱かせるためにも数多くの曲を適宜、耳にすべきであり自宅練習に求められる重要な課題の一つである。

(4) Rちゃん 45回目の指導例より「メヌエット」(楽譜例№11, テキストA)
[音符に施す運指№のあり方]

「あれ、おかしいぞ、Rちゃん。指の数字の書いてあるところだけ弾いてるから、変なメヌエットになったよ。」「指の数字が書いてないところも忘れないで弾いてくださいね。」「

教則本によって、運指№の施す量が異なるが、要所要所、必要最少限に運指№を与えてある楽譜の方が、読譜力が着実に育っていくように、量的に与えすぎのものは運指№のみに頼りすぎ、Rちゃんの例(楽譜例№11の1)で示すように、音符が脱落してしまったり、(楽譜例№11の2)のように間違っただけを奏してしまうことがある。弦楽器の入門書に限らず、あらゆる器楽の奏法入門書にも同種の問題が共通して存在していて、指導者が教材を選択する時の一つの判断材料となっているが、基本的には㊦の進度、読譜力の段階、曲の内容に関係させて㊧自らが望ましい運指の量を定めて㊦に与えるのが正しい指導法となろう。

3 新曲を与える適時

(1) Kちゃん 9回目の指導例より「ちょうちょう」(楽譜例№12, テキストA)

キラキラ星を弾き終ってから、突然「ちょうちょ、ちょうちょ」と歌いだした。「Kちゃんちょうちょ、弾きたいの?」「うん」I章の1でも述べたが、キラキラ星のEstの0指からAstの3指に入るタイミングのテクニックが整っていない状態で、このテクニックを一気に多く求めている「ちょうちょう」への導入は慎重にならざるを得ない。しかも、Kちゃんの興味は㊧の指導計画よりはるかに速く進んでいるようである。幼児心理の基本に照らし合わせるなら、興味を持った時が一番、指導効果の上がる時でもあるので、計画を適宜変更し、軌道修正を即座に行わねばならないがKちゃんの場合、「ちょうちょう」への導入は進度と興味の二元からとらえ、次のような導入方法をとった。「Kちゃん、キラキラ星の0指から3指のところ、今日上手だったかな?」「ううん!?!」「こんどのおけいこの時はきょうまく弾けるよ!そしたら、ちょうちょ、やろうね!」「うん」「それでは今日は、ちょうちょのお歌を先生と一緒に歌いましょう。」「お歌、上手だったから、ヴァイオリンも今度、きっと上手に弾けますよ!」

(2) N君 6回目の指導例より「ちょうちょう」(楽譜例№12, テキストA)

キラキラ星が㊧の演奏補助なしで、なんとか弾けるようになった状態ではあるが、N君はここでこの曲が目標に達したものと判断しているようだ。「ちょうちょもやってみたい!」N君は積極的性格で、自尊心も強く、どちらかといえば㊧の習慣的な讃辞だけでは、もはや効果が上がらず、時を得て厳しく批判を与えた方が頑張ってくれるタイプの子である。「そうか、じゃ、ちょっと弾いてみようか!」歯をくいしばって試みるが、自分の意志に反して、右手はタカタカタの運動をしてしまう。本人のダメージが決定的にならないうちに中断させた。負けず嫌いなN君は、今にも泣きべそをかきそうな感じであった。しかしすぐに、この曲は、キ

キラキラ星をもっと上手に弾けるようにならないと弾けない、ということを手納得した。「N君、もう一度キラキラ星を先生に聞かせてください。」「うん」N君の演奏は一変して内容がよくなった。Kちゃんの場合は進度を考慮し、次のレッスンに向けての興味の持続を計ったもので一応の成果をみたが、N君の場合は来たべきレッスンのためにやる気を起こすことができたものの、この曲での新曲「ちょうちょう」の導入は適切でなかった。その原因は次の二つ、即ち①N君は、キラキラ星のバリエーションのリズムパターンの経験に比べ、原曲の4分音符単位のリズムの経験が量的に不十分であり、その充足が一気に新曲に求められたため、いたずらに混乱を招いたとも推測できるし、あるいは②両手の動きがバランスを失ったのは身体に力が入りすぎたことが原因であり、これは既知の曲であるがゆえに増大した興味と意欲が逆に気負となって現われた結果だとも推測できる（両者の要素が同時に作用したとも考えられる）。いずれにしてもこれらの原因が想定されておれば、この曲の導入指導はもっと工夫されていたであろうし、(例えば次の(6)で掲げる運弓と運指のタイミング指導)又、導入の好機が選定されていたであろう。②の分析は、新曲の内容が新しい技術の導入を主な指導内容として求めている場合は、それが④の既知の曲であるか、未知の曲であるかによって技術習得の効率は微妙に異なることを示していることになる。前者であれば多くの場合、効果をもたらすものであるが、それがマイナス要因となる場合は④の気質にまで言及することとなろう。指導例が少なく結論を急ぐべきではないが、新曲導入にあたっては、曲に対する興味と意欲・新曲と④の技術レベル・現在学習中の曲と新曲における技術的な系統性・④の年齢、性格・新曲が既知の曲であるか未知の曲であるかなどの条件を判断資料としながら、その適時を選定すれば指導方法は一層効率的になると考えている。

4 運指№とメロディを運動させる方法

〔Kちゃん10回目の指導例より「ちょうち

う」第1回〕

「先生、お歌、歌いますから聞いてくださいね。ゼロ、ニイニイ サン イチイチ…… なんの歌でしょうね?」「わかった、指のちょうちよだ」「そうだね。今度は先生といっしょに歌いましょう」この方法はソルミゼーションに対して、いわば運指唱とでも総称すべきもので、読譜が軌道にのらない段階で利用されることがあり、④にとっても④にとってもてっとり早く、便利な手段である。特にKちゃんの場合のように、新曲への興味が即座に演奏に実践される必要がある場合や又、④が行き詰りを覚えた時は速効的である。しかし一方において、これは場当り的な効果が中心でありソルフェージュとしての効果も恒久的でないと判断されるので、④としては安易にこれを採用すべきでないと考えている。

5 出だしの音の運指からメロディを引き出す〔Kちゃん12回目の指導例から「むすんでひらいて」(楽譜例№9, テキストA), 「おれい」(楽譜例№13, テキストC)〕

「キラキラ星とちょうちよは、ゼロから始まったけど、むすんでひらいては2の指から始まるよ、おれいも2の指から始まりますよ」「2の指から始まるのはきらい！」開放弦から始まる曲は入門テキストの第1ページに掲載されており、④としても第1回のレッスンからしばらくの間、この種の曲を何曲か取り扱うであろう。このため幼い④にはどの曲もみんな開放弦から始まるものであるという概念がいつのまにか固定化されているということがある。一方、幼児の演奏の特徴としてその出来不出来はメロディの冒頭の弾き出し音が正しく発音されたかどうかによって微妙に左右される傾向がある。即ち、幼児の場合演奏においてこの音の発音に対するエネルギーがいかに多く費やされているか、ということである。指が弦にセットされた状態から、メロディを作り出していく作業は経験者には想像がつかない位、新しい出来事であり難しい技術となろう。折角身についた生活習

慣を、ある日、突然母親から変更を指示されるようなものである。Kちゃんの場合は、これが拒絶反応として現われ、ある意味では㊦に対し警告を発してくれた訳だが、内気な㊦の場合は、これが㊦のチェックポイントに取り上げられない程、具体的反応として現われない場合もある。㊦の立場に立った指導方法を考えるならば、それは㊦の内に秘められた訴えをキャッチし、これにいかにして答えてやるかであり、今がそれを具体化できる好機であるはずなのに、これをうっかり見過してしまうことがある。運指で始まる曲を初めて指導する時は、先ず㊦の曲に対する興味、意欲、㊦の性格をことさら大切に取上げ、親切的な導入方法を一人一人に選別して与えるべきであろう。ちなみに冒頭でのKちゃんの指導例はその後次のように続けた。

「ちょうちょう」の他にもKちゃんの知っている歌をいくつか例をあげ、それを運指から始まる調に整理しヴァイオリンで弾いてみせたりしながら新たな興味をひき、自らこの曲に取り組んでくれるまでの機運を待った。このような過程を経てからのレッスンでは、この曲は0から、この曲は2の指からというように曲名と最初の指の№とを関係づけて覚えてくれるようになった。結果的にこの指導計画は7のさぐり弾きの指導の準備段階としても正統であった。

6 新曲における運弓と運指のタイミングの指導

鍵盤楽器は片手だけでメロディを作ることができるが、弦楽器は両手を操作しないとメロディを作り出せない。両手の動きのタイミングによって発音の良し悪しが左右される。このテクニックは弦楽器奏者の最も重要なものであり、弦楽器を習い始めてから終生、みがきをかけていくものである。㊦が幼児の場合、初歩の段階の新曲指導ではどのような方法がとられるであろうか。キラキラ星変奏曲のように、新しい音程に移るまでに左手の運指が余裕をもって準備できる曲種ならともかく、ちょうちょうのように一音一音運弓と運指を連動させなければならぬ曲を、初めて学習しようとするれば、個人差

はあるがたいていの㊦は右手の運動に対し、左手は遅れがちになり、発音が不明瞭になってしまう。基本的には同時かもしくは、左手の動きの方がタイミング的に早目にセットされることが正しい発音のために求められるテクニックである。種々の指導方法、練習方法が考えられるが、説明による指導がとりにくい幼児に対する方法は、伝統的に行われているマルカート奏法を利用することが最良であろう。即ち、マルカートの右腕の運動が静止（ \square と \vee の音の切れ間）した時に速やかに次の音の運指をセットする方法である。場合によっては、運指がセットされるまで㊦の右腕の動きを禁止すべく、直接右腕に触れてその動きにブレーキをかけることも必要であるかもしれない。特にこのタイミングのテクニックが進度の障害となっている㊦の場合、「元気なちょうちょう」などと印象づけて一定の期間、曲の種類を問わずどの曲もマルカートに一音一音切って演奏させるのも良いかもしれない。

7 さぐり弾きと新曲

Kちゃん 18回目の指導例から「みずぐるま」(楽譜№14, テキストC)

先ずイメージができてあがるまでピアノでテーマを聴かせ、次に運指を誘うようにピアノのtempoを調節しながら、ヴァイオリンを弾かせる。この時、楽譜を伏せておく。2, 3回通せたらあらためて楽譜を見せる。「Kちゃん、今の曲、どの指さんから始まったかな?」「Kちゃんの弾いてくれた曲の楽譜はこれですよ。『みずぐるま』ですね。」この指導例のねらいは、さぐり弾きをさせながら耳で覚えてからも曲は弾けるし、楽譜からも曲を作りだせるという、演奏と聴覚と楽譜の関係を自然に納得させていく方法にある。ただ新曲の導入方法として、このさぐり弾きは確かにソルフェージュの訓練として才能を伸ばすために有効な手段であるが、能力の個人差がこれ程、顕著に現われる分野も少なくない。指導の適時性が慎重に配慮されなければならない。㊦の能力以上を求めすぎたり、また、この能力が最も伸びる時を見逃して

しまったりする恐れがある。いずれの場合も㊦にとっては大変不幸なこととなる。指導者の経験が大きく左右するところである。

Ⅳ 運弓（ボーイング）の指導法

1 弓の方向


経験者が身につけている□、∨の方向性は曲のフレーズとの関係から密接な相互関係にあり、特に強拍、弱拍を□、∨にそれぞれ該当させることは、なかば習慣として、自と現われるものである。しかし、初心者の場合、この技術の習得は決して容易ではない。弦楽器奏者だけに課された特殊な技術であり、学習によって得られるものである。弓の方向性が右腕の運動として整理されるまでの過程や期間には、㊦によってかなり個人差が現われるものである。入門のテキストは、それが初歩の段階であるがゆえに、強拍から始まる曲を例として取りあげてある。よって、第1弓は□から開始されることを要求されるが、幼児にとってはこの第1弓からして、難しいことらしい。私は、㊦の説明を指導に利用できない段階の年齢や進度の㊦には、次のように第1弓目を扱っている。即ち、□の場合は弓の元にセットしてやり、∨の場合は弓の先にセットしてやることにしている。こうすれば、結果として□や∨にならざるを得ないという、物理的現象があるからである。たまたま、弓の中央にセットされた場合、それはどちらの方向へでも運動できる出発点を意味し、尚且の悪いことに弓の中央は左右の腕のフォームから、ある程度胸を開いた状態にあり、この状態から次の運動を開始しようとするならば、それは体を内側に縮めようとする生理的な運動の方向性が現われ、どちらかという∨が先行しがちである。曲の出だしが弓の中央から□で要求される曲については、□、∨が習慣づくまで根気よく演奏補助をしてやることであろう。

2 弓中央でのデタシェ・マルカート

1はいわゆる運弓方向のルールの導入指導であったが、魅力ある弦楽器の音色を出す技術は

これとは別に存在し、殆ど、毎回のレッスンの中で注意深く導いてやらねばならない㊦の任務である。私は運弓のテクニックを右腕の動きから整理すると、肘から先の動きと肩を連動した動きの二つに大別できると考える。(前者は弓中央の半弓、後者は全弓としてとらえても差し支えない。)㊦が、この二つの動きを自ら区別できない段階での演奏は、あらゆる運弓が肩の動きから先行し、均整のとれた正しい音色が発音されないであろう。半弓と全弓の指導に順序があるとすれば、私は前者から入る方を選択する。それは全弓を分割していく過程で、短い弓の技術ができるのではなく、緻密な動き(短い弓)の積み重ねによって全弓が仕上がっていく、という考え方に立脚したからである。この意味から分析してもキラキラ星変奏曲は有効な教材である。

(1) 第一段階

ヴァイオリンの習い始めは、例えばキラキラ星変奏曲のリズムパターン  では、弓が一定の軌道を保てなくて指板上へ流れたり、逆に駒を乗り越えてしまうことさえある。そこで先ず最初は弓の分量をできるだけ少なくし、弓と弦の接点を確認させてやりたい。又、肘の関節の動きに主導権を与えるために、㊦が直接㊦の上腕に触れて上腕の動きを静止させる方法も効果的である。

(2) 第二段階

(1)は㊦に、この奏法を意識させたものでないが、この段階では半弓のデタシェ奏法を本人に意識させながら指導していく場合の例をN君の12回目の指導例(キラキラ星変奏曲)から説明する。「N君、先生の右腕を見てごらん。ロボットの腕みたいに、ここから動いているでしょう。」と、肘が支点となって上腕が動いている様を見せる。「では、今度はどうかな?」と、肩の動きが先行した例を示す。「弓があっちいたり、こっちいたりしちゃうし、いい音がしなかったね。」「さあ、今度はN君の番だよ。ロボットの腕みたいにできるかな?」N君は、これが㊦のようにすぐにできないことが

残念そうであった。そこで今度は弓を持たないで、この運動を試みさせた。これは㊦の補助なしで簡単にできた。聡明なN君は弓なしでの肘の運動をそのまま運弓に応用すればうまくできるという練習行程をすぐに理解してくれたようだ。しかし、実際にはそんなに簡単に成果が現われるものではなかった。それでもこの練習を交互に与えながらレッスンを重ねていくうちに少しずつ肩の動きが消滅していくのが伺えた(注9)。

(3) エチュードの必要性

(2)で説明したテクニクの練習は量的にも質的にもそれだけでじゅう分、その日のレッスンの課題となる内容を持つものである。よってこのテクニクの練習が最も効率的になされる曲が選定される必要がある。新曲は決してこれに該当しない。なぜならこの曲はメロディ作りにエネルギーの大半が費やされてしまい、更にこの技術の練習を挿入することはいたずらに混乱を招くことになりかねないからである。いずれ新曲でこのテクニクが徐々に応用されるであろうことを望みながら、現段階では既習曲の中からこのテクニクを習得させるにふさわしい曲を該当させることを提案する(注10)。それはこのテクニクだけに練習を集中させるために暗譜を条件とし、自らの奏法を幼児なりに客観視できる位の余裕のある曲が望まれる。この時点でこの既習の曲はエチュードとして再度㊦の前に現われる訳である(注11)。例えばキラキラ星変奏曲はある練習期間を経過すれば、その時点でエチュードとしての役割が展開することになり、㊦には毎日のおけいこととして徐々に練習目的を意識化していかなければならない。

(4) 弓中央でのデタシェトーンと運弓スピード

この音色は種々の弓のスピードにおいても安定して創造されるよう確実な技術を身につけなければならないが、幼児の場合は良い音が発せられる弓のスピードは極端に限定されていて、安易にこのスピードに変化を求めるとたちまち肩が連動してしまうものである。一方このテク

ニクは本人が無意識のうちに自然に現われてきた時にはじめて、そのレベルが評価されるべきものであるから、新曲においてこれが一部分にでも自然に応用されるまでは、エチュードは固定的なスピードを基本とし、肘の運動を習慣づけてやる方が安全である。

(5) 弓中央でのマルカート奏法の利用

この奏法は瞬発的な肘関節の運動を利用することにより鋭い発音を求めた奏法であるが、肘の動きをより意識的にとらえることができるので、デタシェと共によく利用される練習方法である。デタシェは動きに連続性があるのに対して、マルカートは一回一回の運動にきっかけを求める準備が必要なため、音符と音符の間に間隔が生じその結果、音符はいつの場合もかなり速いスピードでの運弓で奏されなければならない。そのため必然的にこの奏法は、あらゆる右手のテクニクのバランスが崩れやすいという難しい課題を持ち、このことが逆に㊦のデタシェ奏法がどのレベルまで達したか判定するのに好都合なのである。この段階の指導方法としては、㊦のヴァイオリンでの節奏もさることながらピアノの音色を利用すれば尚効果がある。即ち、両手のユニゾンでしかもスタカッティシモで奏される鋭い音色は反射的に肘関節の瞬間的な運動を誘発するようで、どの㊦にも結果は良好であった。特に低年齢効果があるようだ。

3 全弓

(1) 肩の動き

2の冒頭で示したように、長い弓は短い弓を少しずつ引き伸ばしていく過程において形成されていくとすれば、肘の操作だけではもはや弓の長さを消化しきれず、止むなく肩の動きを利用せざるを得ないという、どちらかといえば、肘の動きに対して肩の動きは付随的に扱われる方が全弓への導入としては無難なようである。2の肘のデタシェが軌道にのった段階を踏まえてこの練習に入った方が、肩と肘の連結がスムーズに行われるようで、肘のデタシェの経験が不十分な状態でこの練習を加えたり、又最初から全弓と半弓の練習を並行して経験させる場合

は、全弓、半弓共に肩の動きが先行し、いつになっても肘の動きが連動されない状態が続く傾向にあり、かなり指導のロスが強いられることになるかもしれない。このような場合はちゅうちょすることなく全弓の練習を中断し、もう一度肘のデタシュの練習をし直すことの方が結果として全弓の練習に費される労力や時間が節約されるのではなからうか。

(2) 弓と弦の接点とその角度

□は肩→肘、Vは肘→肩の順序で連結される訳だが、これは運弓のもう一つの条件、すなわち弦に対して弓はいつの場合でも直角を保つ技術と合わせて習得されねばならない。よって基本的な指導方法としては弓の方向から逆に肩と肘の動きを修正すべきであろう。㊦が幼児の場合、㊦の範奏や説明はかえって混乱を生じやすいので、「○○ちゃん、いい音出るように先生がお手伝いしますよ。」といて㊦の弓の方向を右手でコントロール（演奏補助）し、右腕の各部の動きが誘引されるように様子を伺うことであろうか。勿論、弓が弦に対して常に直角をなすためには肩、肘の関節の大まかな動きだけでは矯正が困難で手首、指の関節が微妙に作用されなければならない。特に弓と弦が接する位置をコントロールする技術も徐々に備えていくとすれば幼児にとっては大変なハイテクニクとなろう。楽曲の各フレーズに要求される音色・音量によってこの弓と弦の接点の位置は微妙に選択されるべきであるが、分数ヴァイオリンの作り（弦長や指板、駒の作りから）ではこの接点を操作することもある程度制限されるので、幼児には必要以上の技術の要求は避けたいものだ。ただこの種の楽器は駒と指板の切れ端との中間あたりに弓をセットすれば、最も自然な弦の振動が求められるように作られているので、弓が極端に駒に近づいたり逆に指板の方へ流れたりすると音が汚なくなったり、又不明瞭になることなど、幼児なりに音色の良し悪しを納得させ、先ず最初は接点がいいたい中央で一定に保たれることを目標に練習させていくことであろう。㊦の演奏補助を行いながら自然に各

関節の動きが弓の方向の裏づけとして誘引されるように指導することである。ただVの場合、この弓の角度を成立させるためにはどの㊦も窮屈そうな反応を見せるものだが、これは□の動きは日常生活の中で使われる自然な腕の動きが幾分なりと応用されるのに対し、Vの腕の動きはヴァイオリンだけにしか利用することのない学習によって得られるものであるからで、いたしかたない。根気よく練習を重ねるしか他ない。ここで注意したいことは、㊦に自ら演奏中の奏法について自分の目で確認させる場合に、次の点は㊦として心得ておきたいものである。㊦が自らの奏法を判断できる箇所は限定され、一つは弓と弦が接する接点、もう一つは肘から先の下腕である。（これは顔が正面を向いている正しい姿勢ではかろうじて視界に入る状態である）それ以外、即ち上腕から肩の動き、弓と弦が作り出す角度は確認不可能である。何故なら㊦の目は当然のことながらこれらの箇所を正しく見るべき場所に位置していないことである。即ち、これらの奏法の確認は㊦が幼児の場合、全て㊦の任務になることとなる。もし、この作業を㊦に試みさせれば㊦は各箇所を無意識にのぞき込もうとするあまり、最も大切な楽器を固定するフォーム（姿勢・第1章確認）まで崩してしまうことになるからである（注12）。又、㊦の演奏補助は時には実際に㊦の右腕の手首に触れて意識的に手首の運動を求めることもあろうが、㊦によってはせつかく肘のデタシュが軌道にのりかけたところをいたずらに混乱させる原因になったり、又、故意的で不自然な手首の動きが習慣となってしまう場合もあるので、この指導手段は細心の注意を払って扱われるべきである。弓の方向がまっすぐ整っている時は、弓を持つ各指が所定の接点から外れてバラバラになり、音量が不安定になるし弓を持つフォームを正しく注文すると、手首が膠着状態となり、肩までその緊張が伝達され、弓の方向、弦と弓の接点は一度に崩れてしまう、といったイタチごっこが続き、㊦、㊦共々ジレンマに落ち入ってしまうことがある。一つの技

術に指導が集中しすぎることは、時には㊦の練習意欲減退につながることもあるのでその指導の量的判断が大切な指導効果を左右すると考えられる。又一方、この運弓の技術はそのレベル目標の設定が㊦によりかなり長期の期間に区切られるのが望ましく、性急な段階の設定は㊦の進度に逆にマイナスとなりそうである。特に、運弓の微妙なコントロールはこの章での説明範囲を越えており、もしかしたら次の段階即ち弓を持つ時の指の働きにまでそのコントロールの技術が求められるレガート奏法の指導段階に至るまでチャンスを持つべきかもしれない。その時までには多少手首の動きが連動されても、各指の弓に当たる接点がずれないようなフォームが確立するであろう。

(3) 分数ヴァイオリンの構造と全弓のスピード

2の(5)で扱った半弓でのマルカートは運弓のスピードについても触れたが、全弓の場合の指導はいかにあるべきか考察してみたい。同価値の音符を全弓で奏した場合と、半弓で奏した場合を比較すると全弓は弓のスピードが倍増するので弦の振幅は広がり音量は増大する(注13)。この現象はフルサイズ、分数いずれのヴァイオリンにおいても原理的には同じ結果を生むべきものであるが、奏法上の角度から見れば同一視できない面もいくつかあげられる。分数ヴァイオリン、特に $\frac{1}{16}$ 、 $\frac{1}{10}$ 、 $\frac{1}{8}$ のサイズの駒のカーブは構造上フラットに近い状態であるため、半弓においてすら隣接した弦の音が発音されがちであるのに、全弓のそれもスピードを伴った運弓では求める弦を正確に発音するのは必要以上の技術を課せられていることになる。一方、最も具合の悪いことに分数ヴァイオリンの場合、同じようにスピードを持った全弓では音程が著しく不安定(運指が原因でない)になることがある。フルサイズの場合や、またこれに近い分数ヴァイオリンの場合はこの音程の誤差は、演奏内容にほとんど影響しない程度のものであるが、分数ヴァイオリンの場合はかなり耳ざわりになることがある。これは恐らく弦長の

関係から止むを得ないであろうがしかし、この段階ではこの音程の矯正を決して運指によって求めるべきではない。とすれば分数ヴァイオリンの場合、全弓のスピードをある程度限定する他ないということになる。そこで次のような指導法を提案する。全弓の導入は中弓のデタシェの技術が軌道にのった段階を見て♪又は♪=70～90のtempoにスピードが調整されるような4分音符や2分音符中心の曲を主たる教材(なお、この曲が幼児の興味あるメロディであれば申し分ない)とし、これ以上の運弓のスピードを必要とするtempoや8分音符を全弓で求めるような曲種を教材とする場合は、ヴァイオリンのサイズや㊦のテクニックに特に留意し、運弓に関するテクニックの負担が軽減されるよう配慮すべきである。伝統的なヴァイオリンの運弓法として極端に弓のスピードを増したり減じたりする練習方法が、安定した運弓技術を身につける過程において用いられることがあるが、これらもサイズの小さい分数ヴァイオリンでは全く無意味である。

4 弓の持ち方

弓の持ち方は㊦が特に精力を傾けて指導したい課題であるが反面、㊦には敬遠されがちな練習となることが多く更に㊦の実力が大きく左右する分野である。㊦の将来を憂えてなされるフォームの指導と㊦にヴァイオリンを好きにさせるための指導は同時限では両立しにくいものであろうか。これを幼児の基本的活動に照らしてみれば前者は「しつけ」後者は「遊び」ということにならうか。とすればフォームの指導はそれこそ母親が子どもに習慣づける「しつけ」の教え方と全く同じ手法を見習うという方法論も成立する。又この指導の成果はたいてい後になって現われるもので、即ち正しいフォーム即正しい音に直結するとは限らず、フォームを形作っていく過程において一時的に演奏レベルが低下することさえあるので、この技術の目標到達までの期間にはじゅう分に設定される必要があるようだ。今回は㊦の指の機能発達を主な条件としてその指導手順を段階を経て徐々にフォー

ムを形作っていく方法と最初から正式な持ち方を与える方法に分類してみた。

(1) 段階を経て徐々に持ち方を整える

この方法のねらいはまだ未分化な発達状態にある幼児を対象としたもので、角フォームより実際の発音を優先させる指導方法である。先ず最初はⅠの2で説明したように、㊸フログのあたりを好きなように握らせる。これはフォームを指導しないことに意味がある。次の段階からは弓を持つ右手の接点を少しずつ減らしていく過程を示す。はじめに、「握る」動作から指先で「つかむ」動作へ移行させるため、㊹1指から4指までの指先を適当にそろえて弓棒にのせる。これに合わせて軽く逆圧が備わるように親指はフログの裏側に添える形をとる。この方法は幼児は細いものよりある程度の太さがあるものの方が、又最も皮膚の感覚が敏感な指先を利用した方がつかみ方が安定するであろうという点を考慮したものである。次は㊺小指の指先をそのまま弓棒にのせておき、1、2、3指はその接点を指先から指の内側へ移し、フログにかぶせてゆく。最後に㊻親指の位置をフログの裏から弓棒に移し変え、1～4指に対しての逆圧が必要最小限に与えられるように、例えば「おやゆびさんの頭がお顔をささないように、かくれんぼしようね!」というようにして適当な接点を探してやればよい。

(2) 最初から正式な持ち方

これは流派で統一されたフォームを第1回目のレッスンからそのまま与える方法で各指それぞれに決められている弓棒との接点は勿論、関節の曲げ角度、弓棒と各指が作り出す角度(傾斜角度)に至るまで㊼が実際に㊽の手に触れて形を整えてやる方法である。最初のうちは㊽はこのフォームを保持するだけでも大変な労力であり、これが演奏となると為すすべが無くなるものであるが、この方法のねらいは先ずフォームの方を先に形作って実際の発音の指導はこのフォームの状態を見ながら徐々に与えていくところにある。

(3) (1)と(2)の効果と条件

(1)は指の機能的発達に合わせて徐々に形を作っていくため無理がなく、幼い㊽には適していると考えられる。㊸から㊻までの順序は㊽によって選択されるべきで、途中の過程の省略、細分又順序変更が適宜なされることとなろう。一方幾度かの持ち替えのためのロスが生じることは否めない。(2)はフォームが形づくまで㊼の注意がこれに注がれ演奏そのものの指導が二次的になりがちであり、㊽にとっては楽しさに欠けた練習となりやすい。しかしフォームがある程度確立すれば一気に新曲の指導が軌道に乗り、進度が速くなる。(1)をとるか、(2)をとるか又、(1)の場合はどの段階が入るかは種々の条件によって検討されねばならないが、最も優先されることは指の機能の発達状態である。左指はこの発達の状態にかかわらず運動を余儀なくされることが多分にあるが、右指はそれに対して静止の状態のままではしばらく放置されがちである。しかし右手の中で弦の振動(音源)を最も直接的に感じとれる部分である指が機能的であらねばならぬのも当然かと考えられる。最初の段階は右手の各指の任務は単に弓を持つことがすべてであるが徐々に多種多様の役目を担っていくことになる。勿論左指のような一本一本歴然とした動きとしては現われないが、逆にいえばそれは目に見えないような動きであるからこそ繊細で微妙な働きを求められていることになる訳で、それが各指や手首、肘、肩の関節との密接な関係プレーを伴ってなされなければならないとすれば、左指の機能に決して劣らない、場合によってはそれ以上の高度な技術を要求されることになるのである。勿論、この技術はかなり進んだテキスト等で応用される運弓の技術に該当するが、しかし一方で㊼は常に㊽の弓の持ち方を観察しながら、これらが指導できる機運をかなり早い時期から今か今かと模索しているのも事実である。その新しい練習が開始された時にこの弓の持ち方の真価が証明される。即ち弓の持ち方は流派によってフォームが微妙に異なるが基本的にはこれらの技術の裏付けとしても考案されているものであるか

ら、(2)や(1)の④の持ち方の指導にあたってはいずれ登用される新しい技術の鍵となるべき指の機能の発達状態を少なからず指導適時の条件としたい。この能力の調査は①鉛筆（弓を使用してもよい）を親指と残りの4指でもってはさんですり合わせるようにしてローリングさせる。②鉛筆を正式な形で持って線、丸等簡単な図形を描かせる。③箸で小さなものをつまませる。④手のひらをテーブルにくっつけた状態で各指を曲伸させる。⑤手首を軸にして弓を種々の方向へ回転させる、などの方法で行えば④への判断材料はある程度提供されるものと思う。この調査方法の中には、引き続いて弓の持ち方を本物に近づけていくための練習としても効果があるものもある。指の発達機能が熟するまでただ待つばかりでは能力が伸びるチャンスを見逃す場合もありうるので、これらの練習により指に刺激を与え、機能の促進を計ることも一方で必要であろう。

(注1) ④が⑤のうしろへまわることも考えられるが、前に位置した方が⑤は安心するようであり又、④が⑤の表情を見ることも大切である。

(注2) ④にとってこの段階では Est の開放弦から Ast 3指に移る時の左右の運動のタイミングが大変難しいらしい。これは左右の運動を同時に行わなければならないからだと考えられるが、特に左手3指は単独で明確な運指ができない状態であるので、1指、2指を連動することになってタイミングが遅れるのである。一方、フォームの確立を願うためにもかなりの期間、1指以外は他の指を伴って弦を押さえることも必要なかもしれない。3小節目に入る時のタイミングが in tempo に近づくためには、しばらくレッスンの回数を重ねなければならぬだろう。④は決してこのテクニクに対し、性急な要求をしないことである。

(注3) 耳の働きを必要としない。よって練習に対する興味・意欲の持続時間には限界があると考えられるので練習の量的配分は決して多くならないよう注意する必要がある。——金沢大学教育学部紀要第31号「弦楽器奏法におけるソフティングへの導入」（松中久儀）24p Vの2より引用。

(注4) 幼児の場合は勿論、初歩者程楽器の重さの殆どを左手で受けようとしがちである（楽器固定のフォームにつき、本体を支える作用を幾分か左手にも求めようとする流派もある）。これは左手全体のフォームを形作る時の障害となる場合が多い。具体的な左手のフォームの指導の段階に入った時に左手の労力が出来るだけ運指活動だけに使われるようにするために、最初のうちはこのような楽器固定の指導方法を提案する。

(注5) 10回目位のレッスンを経た後では、Ast, Estの開放弦の音程即ち a, eについてはどの④もピアノの音を聞いてそれを選び出すことが可能になるはずである。しかしこの練習（ソルフェージュ的）はヴァイオリンの演奏を通して学習するのは今はこれ位の段階にとどめ、運指を伴った音程を同じような方法で抽出させるのは運指のテクニクがある程度準備された時まで、量的、レベル的に控えた方が安全であると考えられる。尚、この開放弦が互いに完全五度の関係にあることから、ヴァイオリンのおけいこで一番先に体験する調性（この論文シリーズⅡでも改めて述べる）のパターンとして登場することになり、この点からしても練習の回数を適度にレッスンに織り混ぜたいものである。

(注6) いきなり④にその音程を求めるのではなく、最初は④が2つの作業（カードを見せる・ピアノでその音程を出す）を同時に行うことから始めた方が良いかもしれない。尚この時、あたかもこのカードから音が発音されるような工夫、演出がなされておれば、ソルフェージュとしても効果がある。

(注7) この段階に達すれば、3指と1指との混同や、0指と2指の混同はみられるが、1指又は3指であるべき音程を0指や2指に読み違いすることはほとんど、見られなくなる。

(注8) アーノルド・ベントリーは著書「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）において、次のように述べている。「たとえばヴァーノン P. E. Vernon——中略——は『まちがいないことだが喉頭とか声帯は音高の変化を認識するのに非常に重要である』といっている。もしこれが事実ならば声域内の音高識別は声域外の音の場合よりも容易であるように思われる。」

(注9) 実際には肘の関節の動きに加えて手首や指

の関節も滑らかな運弓ならしめるために少なからず作用しなければならない。なぜなら肘の関節が支点となる運動では当然、下腕の延長上にある手に持たれたフロッグは円の一部分を描くことになり、一方あらゆる運弓は弦に対して常に直角をなしていることが原則である。さればこの両者は性質の異なった方向を示し、矛盾していることになる。結論はこの両者の方向を両立させることであり、これを可能ならしめるいわばジョイントの働きをする関節が、ほかならぬ手首や指の関節である訳である。即ち、これらの関節の動きは弓の方向に対してのしもべとなって自らの役目を遵守することにあり、特殊な奏法を除いてはこの主従関係が変るものではない。よって、この技術(3の全弓の指導、でも触れるが)は、無意識のうちに習得されていくべき内容のものである。この関節の動きが弓の正しい方向や、弓と弦との正しい接点を求める時の障害となっている時はたいていこれらの関節は力が入って固くなっているのである。指導方法の基本としては、これらの関節をできるだけ脱力の状態に導いてやることであろう。

(注10) 勿論、本来の目的を持ったエチュードも何種類かテキストとして出版されているが、幼児に興味ある曲種を選定してあるものはきわめて少ない。これが利用されるには㊦の進度がもう一段階あがるまで待たねばならないであろう。

(注11) エチュードと新曲の二本立のレッスンは軌道にのるのは、この頃からである。

(注12) ㊦が自らフォームを客観的に見る方法として鏡を利用することがある。鏡は姿を逆にしか映してくれないので幼い㊦にとってはこれにより自らのフォームを修正することは又、そのことだけで余分な技術となってしまうので控えた方が良く考えられる。これに対し㊦のフォームやテキスト等の写真を適宜見せることは、即効的ではないが常に㊦にイメージを与えておくというところで大切であろう。又今日のビデオ録画を利用することも考えられるが、この画面からフォームの一部を抽出する能力はこの段階の㊦には持ち合わせていない。しかしそれは㊦自らの指導技術分析のための貴重な資料となってくれるであろう。

(注13) この時、弦に与えられる弓の圧力は両者に等しく加わっているものとする。

引用文献

鈴木鎮一編著：SUZUKI VIOLIN SCHOOL VOL 1
9p～21p；株式会社全音楽譜出版社

兎東龍夫・篠崎弘嗣・鷺見三郎編：新しいヴァイオリン教本—1 38p, 40p；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 18p～28p；株式会社全音楽譜出版社

篠崎弘嗣編：若い人の篠崎バイオリン教本 25p；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

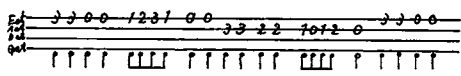
松中久儀：弦楽器奏法におけるシフティングへの導入；金沢大学教育学部紀要（教育科学編）第31号；昭和57年

(楽譜例No.1) テキストA キラキラ星変奏曲

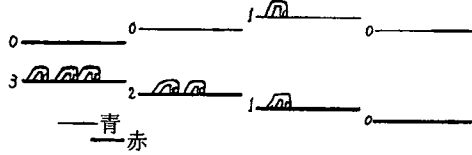
(楽譜例No.2)

(楽譜例No.3) テキストC かえる

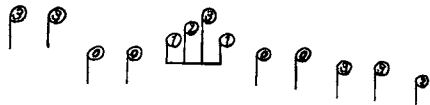
(楽譜例No.4) テキストA 「アレグロ」より



(楽譜例No.5) テキストA 「キラキラ星変奏曲」より



(楽譜例No.6) テキストA 「アレグロ」より



(楽譜例No.7) テキストC びえろ (へんそう)



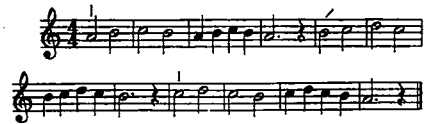
(楽譜例No.8) テキストC メリーさん



(楽譜例No.9) テキストA むすんでひらいて



(楽譜例No.10) テキストD ピエロの唄



(楽譜例No.11) テキストA メヌエット第1



(楽譜例No.11の1)



(楽譜例No.11の2)



(楽譜例No.12) テキストC ちょう ちょう



(楽譜例No.13) テキストC おれい



(楽譜例No.14) テキストC みずぐるま

