

分数ヴァイオリンの指導から： 第1ポジションの指導方法分析(III)

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/2297/20500

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(Ⅲ)—

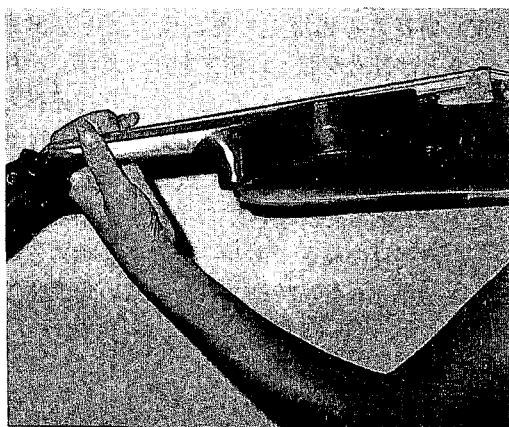
松 中 久 儀

本論文は上記題目の(Ⅰ)・(Ⅱ)に続くもの(教科教育研究第20号及び第21号)であり、文中の用語や人名、テキストの名称は(Ⅰ)・(Ⅱ)と同じ略字を用い、章、項目、楽譜例、図例いずれのNoも(Ⅰ)・(Ⅱ)に続けた。

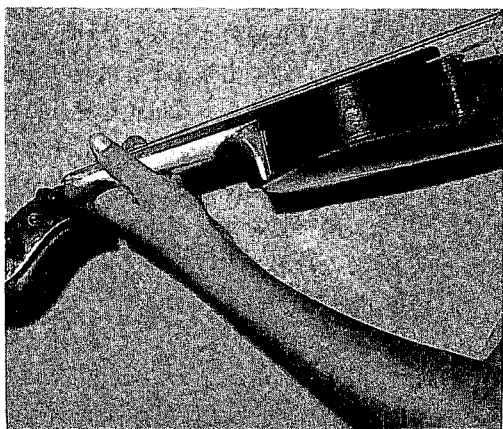
VI 左手のフォームと運指技術

B 5 肘と手首と手のフォーム

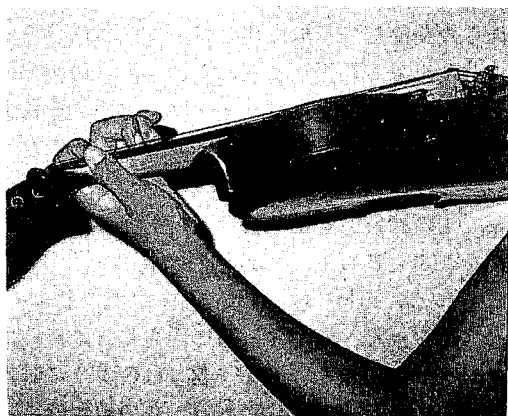
「こぎつね」(楽譜例No.20)の3小節目、Ast 3指dからEst 3指aに移る際又ゴセックの「ガボット」(楽譜例No.24)の2小節目、Dst 3指gからEst 2指gに移る際の運指の技術は運弓(移弦)の技術も加わってか、難しい課題を持っているようだ。特に次のような場合は将来のために新しく課題練習を織りまぜた方が良いであろう。それは(写真3)のようなフォームで音程、音色共に憂慮される状態に陥っている場合である。フォームが崩れる原因は指そのものにある場



(写真2) Est 2指gの正しいフォーム



(写真3) Est 2指gのくずれたフォーム



(写真1) Dst 3指gの正しいフォーム

合、又手首、肘にある場合があるが、どちらかといえば、手首や肘に原因がある場合の方が多い。ここで指導例をあげてその効果を探ってみた。

(1) N君 83 回目の指導例より「ガボット」(楽譜例No.24, テキストA)

“N君のE線の音は先生みたいに、きれいな音でしたか”“N君の指はかくれんぼしそうになりましたね”“先生の指は行儀よく並んでいますよ”この指導例でN君が自らフォームを修正出来た訳でなく、それには㊦の演奏補助が必要であった。その補助とはN君の運指フォームの裏付けである手首の角度や肘の位置をコントロールしてやることであった。これにより Est の指が正しい長さを指板上に再び保つことが出来た。あとはN君が弦上に指先を並べれば、それでフォームは成立した。ただこのような運指と手首、肘の因果関係を理解させるにはN君は幼なすぎた。Est のフォームに焦点を当てればそれで十分であった。幸いにも指板上の指はN君のちょうど目の高さにあり、その姿を眺めることは容易であった。特にとらえにくい角度や位置にある手首と肘は補助が必要なくなるまでの期間、㊦の監督下に置かれることになった。

(2) Kちゃん 78 回目の指導例より「ガボット」(楽譜例No.24, テキストA)

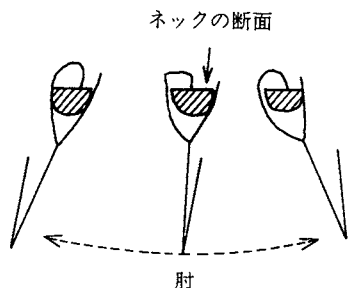
“先生といっしょに指のおけいこしましょう”“D線のサン!”“E線のニイッ!”“サン!”“ニイッ!”だいぶ速く出来るようになりましたね”㊦の号令によりKちゃんは忙しそうに指と弦をチェンジしてくれた。とても楽しそうであった。左手に神経を集中させるため、弓は使用しなかった。隣接弦を移り変わる運指技術をより正確にするための一方法として試みた。(注28) ㊦はこの間、㊤の肘を正しい位置——肘が楽器の真下にあるように——なかば固定するように補助することがポイントである。㊤はこの㊦の補助に対し抗議を示すように Est の運指に、もどかしそうな動きを示すことが多いが、Kちゃんの場合は左手が担う移弦の作業過程の源を肘又は手首に求めすぎていた証しなのであった。フルサイズの場合、第一ポジション位置での隣接弦の距離(駒と上駒から作り出された弦と弦の間隔)は6mm前後であるが、 $\frac{1}{16}$ ~

$\frac{1}{4}$ サイズの分数ヴァイオリンではわずか3~4mm前後である。この距離を移り変わるに、手首、肘、肩の角度や位置の変更はいか程必要であろうか。初心者程、この量を浪費しがちである。結果は運弓に対し運指のタイミングが緩慢になり、発音が不明瞭となってしまう。特殊な技術を除いては、運指に対し肘の位置は受動的であるべきだろうと判断している。Kちゃんの場合はこの主従関係が逆転していた例であるが、この他の事例で Est から Gst へいきなり移弦するような運指においては、下僕(肘)は主人に対し従順になりやすく、運指のプレーキになっていることもよく見受けられる。この指導例での指の機能練習は㊦の補助が施されている限りにおいては、指のフォームは正しくセットされているし、第VI章、Bの1の(2)「1指のフォーム」で述べたテクニック練習も同時に成立しているという有難い結果を生むこともある。ただ、曲練習中は㊤自らフォームの橋正を求めていると判断される時以外は、この補助を控え目にした方が良いだろう。なぜなら㊤は演奏中の身体に手を触れられることを、ことさら迷惑に思うらしく最も大切な演奏気分まで損なってしまうことがあるからである。又それならば、口頭での注意とはいえば、例えば“もう少し肘を内側へ入れて”とか“手首を伸して”などという指示をついたくなるものだが、この㊤の段階では過剰な要求といえる。即ち、これらの関節だけを取り出して自在に屈伸させることが出来るか否かを試みたことのない㊤が、尚具合の悪いことにヴァイオリンという楽器を一方で構えながら事を成さねばならない訳だから。この口頭での指示が効果を表わすのは次の(3)、(4)の練習を経た後になるであろう。

(3) Rちゃん 65 回目の指導例より「ガボット」(楽譜例No.24, テキストA)

“Rちゃん、先生と一緒にぶらんこみたいに腕を動かしてみましょう”(図11)のように肘の位置を移動させる練習である。この練習の試みは肩、肘の動きが移弦の運指の足かせにならない

いように先ず、これらの関節の力を抜いて楽にほぐすことにあった。



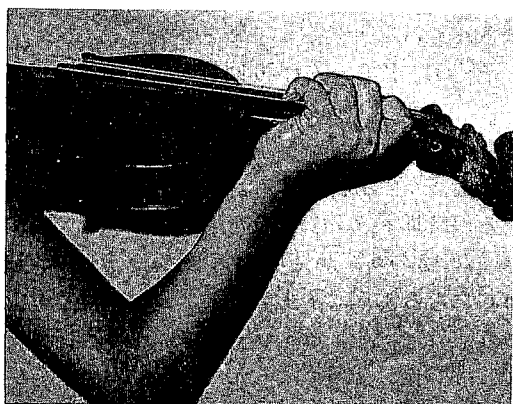
(図11) ㊸の前方から肘の位置を見た図

この準備運動の結果、各弦の運指の裏付けとなる正しい肘の位置が自ずと定まってくるであろうと想定した。Rちゃんの場合はたとえ演奏中であっても㊸の口頭での指示に対し自らの肘の位置を修正すべく努力が見られるに至った。たいていの㊸は肘の位置が外側に(Gst側)に開き過ぎている場合が多く、内側に保てるように矯正されることになる。チェロやコントラバスに比べヴァイオリンのフォーム作りがことさら難しいといわれるゆえんはこの左腕の動きにあるといえる。特に腕をかなりねじらねば運指が成立しないGstのハイポジションに至っては少なからず身体的に窮屈なものである。いわゆる練習によって作り上げられるフォームなのであり、ヴァイオリン学習者のみに課せられた特殊なフォームといわねばならない。勿論Gstのハイポジションを初心者が経験すべき技術ではないが、これまでに述べてきた両者(運指と肘の位置)の連けいプレーが未完の状態では、シフティングやヴィブラートなどのテクニックの習得に際し障壁になるに違いない。㊸は㊸が将来経験すべきこれらの新しいテクニックの魅力を範奏によって説き、これらの技術の裏付けとなるには今、何を準備すればよいか、その必要性を機会あるごとに意識させておくべきであろう。尚、この練習はうずまきを壁にぶつけた状態で行えば腕の動きがもっと楽になり、要領をつか

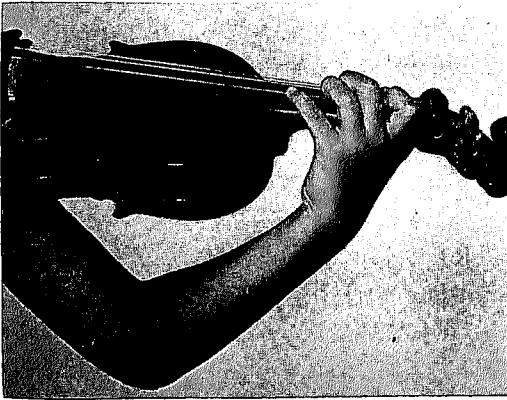
ませる近道かもしれない。但しこれは、首に圧迫を感じ逆効果になる場合もあるので、慎重に取り扱いたい。

(4) Rちゃん 66回目の指導例より「小さな遊び友だち」(楽譜例No.25, テキストC)

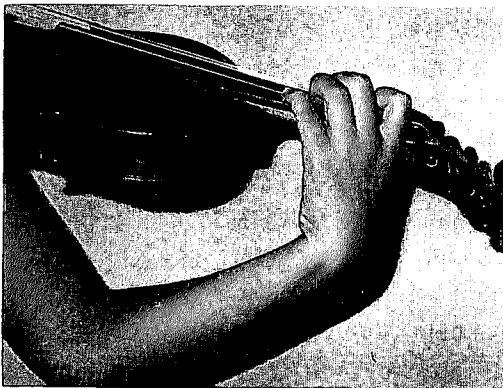
“Rちゃん、この前は肘のぶらんこをしましたね。今日は手首を伸ばしたり、縮めたり出来るかやってみてください”(3)の肘を楽にする練習と全く同じねらいをもっている訳で、手首を楽にさせる練習である。これは3指又は4指等の指を弦上にセットさせたままで行うと尚、効果がある。㊸はどの子も最初(写真4)のような手首の姿で楽器を持とうとする。これは全く自然な行程なのであるが——なぜなら(写真5)より(写真4)の方が緊張感がなく楽なためである——しかし、これでは指板上の指は正しい音程、音色を創出することは出来ない。(写真5)のフォームが永続的に定まることを㊸は望み種々方策をこうじるものだが、先ずはこれも(3)の肘の練習のように手首の関節を屈伸させる運動から手首をより楽な状態に導き、手首、関節にある程度存在意識を持たせ写真4、5、6いずれの状態でも㊸の指示通り又、自らも自らの手首の状態を区別出来るようにする。そして最終的に運指が求める手首のフォームの姿を探ることにある。



(写真4)



(写真5)



(写真6)

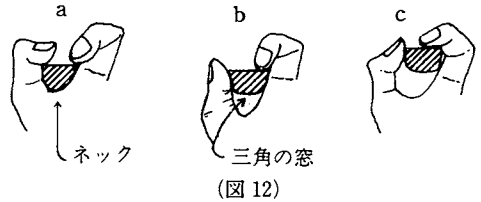
6 θ指のフォームと各指の独立

1指から4指までの運指が機能的にそれぞれ役目を責任もって果せるためには、即ち各指が独立した動きをするにはまだいくつかの課題が残されている。

- (1) Kちゃん 50回目の指導例より「キラキラ星変奏曲」(楽譜例No.1, テキストA)

Kちゃんの場合、フォームの外形は整いつつあるが時折ネックを手で握りしめるようなしぐさ(図12のa)が見られた。そこで(図12のb)になるようにネックから手をわずかに遠のけるようにずらし、ネックの下に逆三角形に近い空間を作らせてみた。“先生のここに小さな三角の窓がありますか、見えますか?のぞいて見てください” “Kちゃんはどうか、窓が見え

ますか?”では親指さんの頭があんまりとび出さないように少しだけかくれんばしょうか。”
“ア!窓が見えてきましたよ!”



(図12)

ここまでは④の想定通り順調な行程であった。しかし、いよいよ曲を演奏する段になってKちゃんのフォームはたちまち(図12のC)のように変化した。θ指がくの字に極端に曲がってしまったのである。これは先記したネックを手で握りしめるという作業がθに残存しているのか、あるいは面積の大きい“三角の窓”を作ろうとしたためなのか今の所、分析しがたい状態である。しかしより機能的な運指の可能性を秘めたフォームに一步近づいたことも認められた。即ち、ネックと手が触れる接点がθ指の腹、1指の内側の二点に定まってきたことである。この練習に関連させ次のような指導を試みるのも有意義である。その一つは④が作った三角の窓に④の適当な指を1本挿入してみることである。それは空間の有無を確認することもさることながら、これが演奏中であれば④の指は④が運指においていかに無駄なエネルギーを費やしているかを生々しく感知してくれるであろう。そしてこの資料をもってすれば各指独立のための今後の指導計画はより綿密になろう。もう一つはネックから手を離れた状態から速やかに1指を指板上にセットし、そして又ネックから手を離す。この動作を反復する練習である。これにより一層ネックと手が触れる接点が正確に定まっていくであろうし又、都合の良いことにこれはこの論文シリーズ(I)の第1章3で述べた、楽器を固定する技術をより高める練習をも兼ねていることになる。さて、これまで取り上げてきた練習方法はいずれもフォームの基本ス

タイムと運指の関係を説いて来たが、フォームの外形からだけでは各指の独立した動き——テクニックのレベル——を十分に見極めることが出来たとはいえない。次の段階は音質から個々のケースを診断し、適当な治療方法をあてがうこととなる。運指に必要な指の圧力を求めるにある㊦は今だにその他の関節の筋肉の助け——音程創出にかかる指以外の指、 θ 指、手首、肘、肩など——を借りているし又、ある㊦は指そのものの圧力が不足している。前者は運指が緩慢になり、後者は発音不明瞭になる。これらの課題は新曲の指導で一気に解決を図れる内容ではなくかなり長期に亘って与えられるエチュード(スケール、トリル等)を通して解決されていく種類のものであろう。そしてこの各指の独立のテクニックのレベルはヴィブラート導入段階で再度診断されることになる。なぜならこれまで定まっていたネックと手の接点はヴィブラート演奏中は二点から一点、即ち、1指の内側の接点は取り除かれることになり、益々その真価が問われるからである。尚この時点で θ 指は運指に対する逆圧の分量を再度計算せねばならない。例えばKちゃんの(図12のC)にある θ 指の状態は正しい逆圧を提供出来る状態とはいえず、早いうちに矯正されるべきである。(注29)

(2) Kちゃん 47回目の指導例より「キラキラ星変奏曲」(楽譜例No.1, テキストA)

初心者のための運指フォームの第一歩は、音程を定めるためにもフレームの外形を作るためにも、2指の場合は1指、3指の場合は1指、2指、4指の場合は1～3指を伴って同時に弦上にセットしておくことから始まった訳である。——3指は“3本指さん”と導いたこの論文シリーズ(I)第1章の2の指導を示す——勿論この方法は運指の基本であり、中級者に至ってもこの基本に戻り再度関連のエチュードを採用しなければならないこともままあることだが、初歩の段階ではそれが必要なパッセージでも、

不必要なパッセージでもそれが踏襲されてしまうものである。Kちゃんの場合はこれまでの㊦の指示を忠実に守ってきたことの結果が次のように現われた。3小節目のd 3指は1指、2指が正しくセットされるまで順番を待たねばならなかったのである。よってここでメロディは中断してしまうこととなる。タイミングを急がせれば3本の指は殆どくつついた状態で音程はくずれ、1指～3指の間隔を正しく要求すればまたメロディが中断するといったイタチごっこがいまだに続いていた。方法は各指を単独で行動させるしかないと判断し、先ず0指→1指、0指→2指、0指→3指と指1本で弦を押える作業を左手だけの無音練習から始めた。結果は良くなかった。各指は単独で運動を始めることが出来たが、所定の音程位置に指が下りなくなり又、音程創出の指以外の指にまで力が加わったためであろうか。その指はついに天井に向かって伸びてきたのである。これまで好ましいときえ思えた手のフレームがくずれそうになった。ここでこの指導はただちに中止せざるを得なかった。この指導例のデメリットを次のように分析してみた。手のフレームがまだ安定していない段階で各指の独立を計ったこと、即ちKちゃんにはこの指導は時期早尚であったと考えられる。(注30)

(3) Rちゃん 46回目の指導例より「メヌエット」(楽譜例No.11, テキストA)

Rちゃんの音感は日々確かなものに育ってきているようで、自ら音程を修正しようという試みが見受けられるようになった。しかしその修正は指をスライドさせて行われるため不自然なポルタメントが生じてしまうのである。(特にAstの2指がC \sharp , C \natural を区別する際に起こる)この行程をいつまでも容認する訳にはいかない。なぜならこの方法は音が発せられてから後に修正すればよい、といった受動的な音程感覚によるものであり、より大切な、音を発する前に音程を内在させるといった能動的な音程感覚の育成につながらないからである。Rちゃんの場合

はその場で演奏を中断させてもう一度最初から演奏させ、ポルタメントの消滅を待った。ここまではソルフェージュからの指導であったが一方、Rちゃんのこれまでの運指技術は指を弦上に並べることの作業に終始していた様で、所定の音程位置へ向かって指がふりおろされるといった、1本1本の指が独立して機能するまでに至っていなかったのではないか。Rちゃんを弁護するなら先記の方法以外には手だての見つけようがなかった訳で④としては予めこの結果を予測出来ていなければならなかったことになる。指導が後手になったが、ここで先記ソルフェージュからの練習に加えて(楽譜例No.26)のように左手だけの練習を施した。④は2指の上下運動で生じる音——指板をたたくような音と弦がC^b, C[#]をわずかに発する音とが入り混じった音——を故意に発し④の興味をひくことも効果があろう。しかし今は④がこの音を発するまでに目標を定める段階ではない。2指が単独で上下運動が可能になればそれでよしとせねばならない。Rちゃんの演奏はこの二つの練習を1~2回組み入れただけで満足のいくものになった。

VII 新しい調(Adur以外の調)の導入

これまでこの論文はAst, Estを用いたAdur中心の曲から始める④の指導方法を分析してきたが④の進捗は低弦(Dst, Gst)を含めた音域の広い本格的曲集に取り組む段階に入ってきた。特に運指においてはAdurで学んだ手のフレームを基本としながらも、例えばGdurの構成音CをAstの2指で創出する新しい運指のように1指~4指はそれぞれAdurでは経験出来なかった音程を知ることとなる。これに伴い音程感覚も運指技術も一段と高度なものを要求されることとなった。又これまで聴奏法中心のレッスンの中で便宜的にそしてあまり説明を施さないで扱われていた楽譜ではあったが、いよいよその存在理由が積極的に説明される段階にきたといえる。テキストAにおける調設定のシ

ステムはAdur(Ast, Est)→Ddur(Dst)→Gdur(Gst~Est)となっているが、この論文シリーズで対象となった④は必ずしもこの順序をそのまま採用した訳ではなかった。第1曲目のキラキラ星変奏曲はどの④にも採用したが——この論文シリーズ(I)の第1章1での説明内容から——第2曲目からは曲目又は調の順序は年齢、分数サイズ、曲に対する興味など④個々の違いに合わせて選択した。よって今後記載の指導例は他の④に与える効果の程を示すものではない。

1 低弦の導入(Ddur・Gdur)

(Rちゃん 32回目の指導例より「かめさん」(楽譜例No.27, テキストC))

“Rちゃんのかめさん、とっても上手だったね” “先生も弾きますから聞いて下さいね” “どうですか、お父さんかめがゆっくり歩いているみたいだったでしょう” “先生は今、この太い線で弾いてみましたよ” “この線はD線、この線はG線っていいですよ” “さあ!今度はRちゃんがお父さんかめを弾いて下さい” 本日初めて低弦に触れたにしてはうまく出来た。これはこの曲がすでにEst, Astで消化済みであり、最初弓を低弦にセットしてやればあとはこれまでの運指ルールをそのままその弦に移し替えるにすぎないという、左手の技術がかなり軽減されていたからであろう。又、次のような導入方法も他の④には効果があった。それは「ロングロングアゴー」(楽譜例No.28)の9, 11小節目のe(Dst)のように部分的にDstが出てくる曲から導く方法である。これは曲の魅力から新しい低弦の響きに興味を持たせたものである。どちらの方法も聴奏法により音色や奏法にある程度慣れた頃を見計らってDst中心の練習曲に入り、その時点で初めて新しい五線の位置を明らかにした。このような、なんらかの橋渡しのないままいきなりDdur(低弦中心)の練習曲を与えた場合、④の意欲は今ひとつ盛り上がりずしかも④が幼い程効率が悪いうだ。このあと低弦とAstを混合した曲に入るまでにそれ程期間を必

要としないであろう。ただこれら低弦を伴った音域の広い練習曲はその第1曲目にDstの0指から始まる上向きのスケールを伴ったものを多く見受けるが、どちらかといえば「セレナーデより」(楽譜例No.16)のように下向きのスケールを伴ったメロディの方がより効果的かもしれない。調性感の安定しているこのメロディ(注31)を回数重ねるうちにDst, Astの混乱も少なくなり、又低い音は下向きのメロディによって導かれる方がより心理的な効果がかもし出されるのである。尚、最初に低弦を与える時期については、この論文シリーズ(II)の第VI章Aの3(2)アで慎重な論を述べたが一方、ソルフェージュの基礎はソルミゼーションの基たる一点ハ音を出発としたCdurとヴァイオリンの学習を関連させることに有り、とする考えに立脚するならばその音を保持するGst又隣接するDstの採用は一日も早く望まれるところである。しかし今、これら時期設定についての相反する両者の考え方の接点を求めるには、余りにも指導事例が少なく、今後の課題としたい。

2 2指による新しい音程の創出(Gdur)

(1) 新しい音程と④の興味・意欲 N君 57回目の指導例より「メヌエット第1」(楽譜例No.11, テキストA)

この曲は、この論文シリーズ(I)の第III章新曲の指導方法でも取り扱ったが、ここではAstでC#に加えてC#を取る2指の導入方法の教材として再度かかげた。前もってレコードで曲に親しませておいたが、ヴァイオリンでの試奏は本日が初めてである。又、もう一つ付記しておかねばならない。テキストAではこの曲の前にスケールやエチュードを掲載し前もって新しい調、新しい2指の動きの準備練習を施すことを求めているがN君はこの行程を踏んでいない。「今日は「メヌエット第1」のおけいこしますよ。先生がピアノを弾きますからN君は先生がどこまで弾いたか楽譜をしっかりと見ていてください。あとで問題出しますよ。」8小節まで弾く。「どこまで弾いたかな?」「どこまで!」「よ

く分かりましたね」「さあ今度はN君がヴァイオリンを弾く番ですよ。最初はA線の3の指から始まりますよ」ピアノの助奏はN君の運指がある時は誘うように、ある時は確認させるようにしながら様子を伺った。やはり3小節目のC#がうまくいかなかった。「ここは先生のピアノの音と少し違うね」この時点で自ら2指を調整してC#を発見する④もいるし、困った様子で何回も最初からやり直そうとする④もいるが、いずれにしろいつもと違う何かを感じた結果であり、そのことは次の指導手順のために都合がよいのである。「よし今度は先生がヴァイオリンを弾きますからN君は先生の指を見ててくださいね」3指にくっついて行動していた2指が3指から離れて1指に寄り添うように位置を変更する様をかなり誇張して、しかもスローモーションの映像を見せるように範奏した。1~2回同じパターンを繰り返した後、ミスティクトーンであるC#も織りまぜてみた。N君はこのミスティクを大いに笑った。「さあ、分かったでしょう。ではもう一度N君弾いてください。今度は先生に笑われないようにして下さいよ。」この4小節について結果は良好であった。しかし以下は問題なく応用できるであろう、との④の想定に反し残念ながらN君のミスティクトーンはこのあと5, 6小節にも再現されてしまった。「N君、この曲少し難しいね」「うん」「この曲、嫌いかい?」「好き!」「そうか。先生もとっても好きなんだ。今度又一緒におけいこしようね」「2の指が1の指にくっつかないとメヌエットにならない時もあるね。楽譜の2の指の所に印をつけておきましょう」8小節間だけ2指に↓↑の記号を施し次回に続けた。N君にはこの後、テキストDの簡単なa mollの曲を数曲与えながら、(次の項目3の練習を意味する)メヌエット第1の仕上げり具合を見ることとし、決して進度に性急さを持たせないように配慮した。即ち、N君の性格からはこの順序が適合していたといえる。確かに、いきなり新しいテクニックを求めようとしたために生じる難題ではあったが、曲が持つ

魅力は彼の好奇心旺盛な性格に作用し、新しいものに挑戦する意欲を盛りたてるのに成功したと判断している。メヌエット第1が上手になるためにはa mollの曲集を沢山練習する必要あり、との⑤の説明も十分納得させることが出来た。教則本はテキストAに限らず、新しいテクニックを伴った曲の登場にあたっては前もってこのテクニックのためのエチュードを載せてあるものであり、そして全くこれは正統であるが、N君の例のように興味を持たせ意欲をかきたてることに指導のポイントを置いた場合、新曲とエチュードの練習順序を一時的に逆にしたり、又並行させたりする手順の方が効果的である⑥もいることを知らされたのである。

(2) 2指を中心にした運指テクニック

2指と1指で半音の間隔をとる練習が加わったことにより、左手のフォームは大なり小なり崩れてくる傾向を見せるものである。その事例を次に示す。

ア 1指に2指をくっつけるという作業がいつの間にか2指に1指をくっつけるという作業にすり代わり、この結果1指、2指の音程が共に上ずる。

イ 1指にくっつけようとする2指の動きが1指を低い音程へ押しやってしまう。この結果1指、2指の音程が共に下がる。

ウ 1指にくっつけようとする2指の動きが3指をも引き連れるに至り、3指の音程が下がる。

これらの事例の他にア、の上ずった1指とウ、の下げられた3指にはさまれて、2指が身動きがとれない、といった最悪の状態に至る⑦もいる。フォームの立て直しのためのエチュードとしてはVI章6の(3)で取り上げた左手だけによる無音の練習が良いであろう。例えば「ガボット」(楽譜例No.24)の16分音符連続のパッセージのようにかなりハイレベルな2指の技術を要する部分のための練習として一層効果を示してくれるようだ。ただ幼い⑧にはこのような無音の練習の目的を説明しがたい場合、あるいはこの練習

そのものが難しすぎるということもあるので、勢い指導方法は難しい。しかし幸いにも⑨の聴覚は例えば上記パッセージにおけるC[#], Cのようにその違いをキャッチする能力を備えているようなので繰り返しこのパッセージの範奏を聞かせ美しいメロディの裏付けとなる2指を中心にした運指の姿をとらえさせたい。

3 a mollとソルミゼーション

〔N君 65回目の指導例より「パサニアの唄・バリエーション(1)」(楽譜例No.29, テキストD)〕

N君の調性感覚は例えばAdurにおいては、運指唱とでもいえるメロディ唱、あるいは簡単な歌詞を施して、あるいはララララ……というふうには、いわばソルミゼーションの導入ともいえる“歌あそび”を通して徐々に内在してきたところだが、それが更に確実に育つようにと願い、本日よりa mollの楽譜を通しての本格的なソルミゼーションを開始した。ヴァイオリンを弾く前、あるいは後でララララ シシシと1回は歌う習慣をつけるようにした。N君は恥ずかしいのか最初歌うことをためらっている様子であったが、“ドレミの歌が小さい声だから、ヴァイオリンの音も小さく元気なかったよ!”と導いていくうちに軌道に乗り、68回目の指導では「アダージオ・バリエーション」「小舞曲」(楽譜例No.30, 31, テキストD)が1～2回のソルミゼーションの後では初見視奏が可能となりそれとかなり正確であった。或る時は自宅練習を課するまでもなくこの初見視奏だけで1、2曲終了させることもあった。幹音のスケールにおける半音hc, efの存在は調性感覚を育てる上での鍵になる音程で、一日も早く⑩に理解してもらいたいものだが、ただEstにおける半音(e, f)は運指フォームの形成から1指のテクニックが難しく(2)で取り上げた新しい2指の運指技術以上の難題を持っている。又これまで半音については、半音という楽語を用いるまでもなく、指同志がくっつく音程として把握させてきた所だがこのEstの半音(e, f)では、1指とくっつく相棒の指が実在していないので(上駒

がこれを代用している)説明が手間どるものである。よって導入は Est を避け Dst における e, f (1 指, 2 指) から始める方が無難であろうと判断している。しかしこの順序を採用するならば a moll のメロディは上声部を欠いた魅力に乏しい物になってしまうが、いたしかたない。尚、このため Est の練習が一時的にしろ欠落してしまうのも好ましくないのではばらくはこの調に並行して従来の Adur 又は Gdur でもって引き続き Est が扱われ(この時の指は f をとることになる)その他のヴァイオリン奏法やメロディ感を育てるねらいがこれに当てられておれば、充実した練習内容となるであろう。

4 移調によって運指の違いを知る (Gdur)

〔N君 73 回目の指導例より「ロングロングアゴー」(楽譜例No32, テキストD)〕

“ずっと前にロングロングアゴーおけいこしましたね。この本にもロングロングアゴーが出ていますよ。おやっ!でもこのロングロングアゴーはD線の3の指から始まります。先生と一緒に弾いてみましょう” “このロングロングアゴーは2の指と1の指をくっつけないとうまくいかないね” 最初のうちN君は戸惑いを見せたが、すでにテキストA (Adur) で親しんだ曲だけに出だしの Dst 3 指 (g) を案内した後は自らメロディを探ることが出来た。この指導例はN君の場合、2指の音程位置を適宜選択する技術がレベルアップされつつあることを示している。そしていずれ登用される新曲の初見視奏においても、この技術が実践されるための準備体制が整ったといえる。この指導方法のねらいは④の調性感をたよりに自ら運指を発見させることにあったが、引き続きこの方法を折りにふれ利用するならばソルフエージュの能力も一段と向上するであろう。

5 ピアノのさぐり弾きと派生音 (Gdur)

〔Kちゃん 57 回目の指導例より「メヌエット第1」(楽譜例No11, テキストA), 「パサニヤの唄・バリエーション」「いずみ・バリエーション(1)」(楽譜例No29, No33, テキストD)〕

KちゃんはテキストAの課題曲に加えてテキストDに掲載の a moll の小曲の練習を開始していた。そしてこの指導ではヴァイオリン奏に加えてソルミゼーションと右手だけによるピアノ奏も織りまぜることにしていた。ピアノ奏はだいぶ慣れてきてヴァイオリンに劣らず楽しそうに弾いていた。そこで今回はテキストAの「メヌエット第1」でもピアノ奏を試みることにした。“ヴァイオリンとても上手に弾きましたね。さあ、ではピアノでも弾いてくれますか” “この鍵盤から始まりますよ” “メヌエット第一” のヴァイオリン奏ではメロディラインがほぼ見えていた所であったが、ピアノ奏においてはテキストDのようにスムーズではなかった。テキストDに見られなかった音程の飛躍については無理からぬことと思ひ適宜鍵盤を誘導した。ただ派生音についてはKちゃんになんとか黒鍵を探し求めてほしいと願ひ、しばらく援助しなかった。しかし最初の黒鍵については隣接する白鍵を探しまわるだけでなかなか見つからなかった。止むなく回答を与えることとなったが、その後の派生音については自ら黒鍵を探しあてることもできるようになった。“黒い鍵盤の所も分かってきたね。すごいな” “それではKちゃんが弾いてくれた黒い鍵盤の所、楽譜で教えてください” “こことここと……、あと分かんない” “Kちゃんが分かった所だけ先生、#のしるし書いてあげましょう。ここはピアノだと黒鍵だし、ヴァイオリンだと2指と3指を仲良しにすると上手に弾けますね” 「パサニヤの唄」や「いずみ」は白鍵だけだったのに「メヌエット第1」は黒鍵も使うことがKちゃんには新しい出来事であった。ここではKちゃんの年令、進度から「半音」とか「全音」という音楽用語をいまだ使用する段階でないと判断していたが、黒鍵を白鍵に対照させる段階でもあった。臨時記号“#”は新しいルールとして認識させることになった。今回は先ず運指と楽譜の位置からC#, F# というように派生音を1つずつ固定させていくための第1

回目の指導例となった。この指導方法の第1のねらいは楽典における幹音と派生音をピアノの白鍵・黒鍵の色分けによって区別させることにある。そしてこれはほぼ達成されたようだ。しかしこれに加えてこの指導例では白鍵、黒鍵にヴァイオリンの運指をも関連させるためのかなり欲ばった段階まで踏み込んでみたが、Kちゃんの反応は④の気持ちをよそに即座に現われなかった。このことについては次のように視点をかえて想定してみた。ヴァイオリンにはピアノの鍵盤のように目を通して幹音、派生音をたやすく把握できる便利な装置が付いていない。よってすべての作業は感覚に求めるしかなくこの事が現在のKちゃんには過剰な要求であったと思われる。逆にいえばこの区別をヴァイオリンの視奏で出来ればその④のソルフェージュ・読譜力のレベルはかなり確実なものに到達していると考えられる。Kちゃんには今しばらく鍵盤によるさぐり弾き練習をレッスンに折りまぜながらその読譜力の育つのを待った。ただこの指導例においてテキストに新しく施された#のしるしはKちゃんの興味を多少なりともひくことが出来たようだ。又一方、これまでヴァイオリンやドレミのおうた、でしか利用しなかった楽譜がピアノでも使えることを知った訳で、この論文シリーズ（I）の第二章の項目5（楽譜の導入第5段階）でも論じた『音楽共通の文字』としての楽譜の存在が一層具体的に定着してきたことになり意義は大きいといわねばならない。憂えるべき例として上げるなら、ヴァイオリニストがリサイタルのプログラムで取り上げても不思議でない位の曲を経験した④が、小学校教科「音楽」の教科書に羅列される歌唱教材を視奏するのに四苦八苦する例があるとも聞く。この④は基本的な楽譜のルールを学び直す必要に必ず迫られ、その期間も程度によってはかなり長期に亘るかもしれない。指導法が聴奏法に片寄りすぎていた例であろうと推測する。

6 臨時記号と調号

前項5の派生音の扱いは、いいかえれば臨時記号を調号に優先させたことになる。テキストC、Dのシステムはこの方法を示すものであろうと考えられる。最初に1音1音を臨時記号で表す方が、後で調号の存在を説明するのに都合が良いという考えによるものであろう。しばらくは#、♯で楽譜が混み入ってくるが止むを得ないだろう。ただ④によっては、“シャープ” “ナチュラル” という名称こそ覚えさせたもの“半音” 又は“半音上がる” “元に戻る” という説明をするにはいまだ準備体制が整っていないことの方が多い。Kちゃんの例もそれであったが即ち、bを用いた曲の経験が乏しい場合（Adur, Gdur, Ddur, Amoll, Cdurなどがこれまで経験された調）、#は半音上がるというイメージをうえつけるにいくらか可能性があるが、♯の場合“元に戻る” という本位記号の持つ本来の意味を説明するには極めて難しい状態にあり、それは“半音下がる” シグナルに受け止められる時機を許容せねばならないということである（注32）。いずれbが施された調の曲を含めて経験するうちに改めて♯の持つ意味を指導するチャンスが到来するであろう。これら3種の臨時記号が出揃った所でこれらがト音記号の右隣に調号としてまとめて置くことに約束されていることを説明することになるが、その説明は簡単な曲の初見視奏において臨時記号が正しく実践出来るようになるまで時機を待った方が安全かもしれない。ここでいう正しい実践とは幹音の世界が十分自分のものになっているという前提条件を意味するが、それには次の項目7のソルミゼーションの効果的指導法が一役かってくれるだろう。

7 ソルミゼーションの選曲と調

ソルミゼーションの必要性はこの第七章で折にふれ述べて来ているが特にここではその取り扱い方につき次の点に整理して分析した。

(1) 音域・曲の長さ等

第1ポジションはGstのg（0指）からEstのh（4指）に至る2オクターブ半に近い音域

を持っているが、このうち Est の音高は㊦の声域(注33)からソルミゼーションとして扱える範囲が制限される。これまで Ast, Est の練習が量的に成されてきただけに残念である。特に半音程 e → f のソルミゼーションは次の項8で述べる新しい1指の技術指導の中で有効な手段として取り扱いたいところだが(注34)、オクターブ下の Dst での代用を余儀なくされる場合もあろう。しかし、中、低弦の音域については、ソルミゼーションと並行させることにより演奏レベルは一段と確かさを増すであろう。一方曲の長さはヴァイオリン曲1曲をこれにあてた場合、たいてい量的に負担になるし又、ソルミゼーションとしてふさわしくない余りにも器乐的すぎるメロディ(例えば装飾音や音程の飛躍などを伴ったパッセージ)もあるので、これらを考慮しながら主題4小節か8小節を取り上げることとなるか。

(2) 基本の調 (Cdur a moll)

調性の安定を図るにも楽譜入門にもソルミゼーションは固定ド、移動ド、唱法が同一である Cdur と a moll を基本とすべきであろう。しかし教則本はソルミゼーションに焦点をあてている訳でないからこの調が量的、質的に必ずしも恵まれているとはいえない。他のテキスト(ヴァイオリン教則本以外)からこの練習のための曲を補いたいところだが、関連学習を指導法の最も効果的な手段と考えている㊦にとってヴァイオリンでは扱わない曲だけに利用価値は下がる。この調の曲は益々貴重となりソルミゼーションとしても反復利用し効果を上げたい。

(3) Gdur の採用と固定ド、移動ド

(2)では Cdur a moll を基調とすることを述べたが、この基調においてある程度調性感が安定してきたと判断される頃を見計らって他の調も試みてみることにしたい。いずれの調もヴァイオリンの既習曲あるいは新曲を利用する訳であるから(1)で掲げたことが考慮される。先ず Gdur (注35)を加えてみる。ヴァイオリンの

レッスンにおけるこの段階のソルミゼーションの利用目的には Cdur a moll のソルミゼーションによって確立した半音・全音の区別を運指(隣接する指の間隔)でもって再度確認させることにあったのだから Gdur を採用するにあたって先ず音程 h, c は問題なく再現されるであろう。しかし f# は固定ド、移動ドの問題を避けて扱うことの出来ない音程であり慎重にならざるを得ない。そこで先ずこの調の曲の中でもこの音が含まれていないフレーズから利用することが順序として安全であろう。その際のソルミゼーションは、先ずは固定ドで試みてみたい。視奏の際利用される音程の呼名は当然音名あるいは固定ドであり、これに関連させるならソルミゼーションも固定ドの方が混乱を少なからず解消出来ると判断するからである。しかしこれはあくまで試みであって今後この方式を一方向的に㊦に強要するものではない。選択権は㊦の側に在ると考えている。(注36)そしてそれは聴音としてのソルフェージュを採用する段になり㊦の感覚がいずれの方式を受け入れようとしているかを㊦は読みとらねばならない。そしてその方式はこの㊦が音楽を感じる重要な手段として将来に亘り育てられるものとして肯定されるべきであると考えている。㊦には次のような方式が考えられるが、この方式の決定は決して急ぐべきでなく徐々に安定させる方が確かな音楽作りに幸いするようだ。

- ア 視唱・聴取いずれも固定ド
- イ 視唱・聴取いずれも移動ド
- ウ 視唱は固定ド、聴取は移動ド
- エ 調により適宜方式を選択する

(ア～エのいずれの場合も視奏において利用される呼名は音名又は固定ドである)

Gdur に引き続き Fdur, Ddur のように調号は #, b の数を増していくこととなり派生音の採用を余儀なくさせることとなるが、これについては次の(4)の説明に譲ることにする。尚これまで述べてきたことについて補足説明を加えておきたい。先ずここでいう聴音としてのソルフェー

ジュとは五線上に旋律を書き取らせる方法ではなく、簡単な旋律を聴きとらせ折り返し歌わせることを言い、この時いずれの方式がやり易いか選択させる訳である。④によっては選択するすべを失って混乱する場合があるが、それはその④がこれまで Cdur a moll におけるソルミゼーションの練習が期間、質、量において不十分であり調性感覚が不安定であったためと判断される。この場合はちゅうちょなく指導を中止し、引き続き Cdur a moll のソルミゼーションを続行させながら次の指導のチャンスを待つべきである。ヴァイオリンでは次々新しい調の曲を経験していくのにソルミゼーションは Cdur a moll にとどまっているという期間があるが、いずれ又並行に進める日がやってくるものである。

(4) 固定ドの意味と派生音の扱い

固定ドとはもともと絶対的に存在するピッチに対し固有の名をつけることにあるはずなのに、これまでの命名は完全であるとはいえない。しかしこの現状が今日認められながらも解決方法がいまだに見い出されていない。即ち幹音 f でも派生音 f[#] でもソルミゼーションはいつもファとして読まれることにあり、固定ドでありながら部分的には(派生音は)移動的に読まれているところに矛盾を指摘しているのである。解決方法は主張者によって異なるが例えば、F→Fis というやり方にならってファ→フィなどと語尾を変化させる方法をとっている。個人レッスンでこの考えによるソルミゼーションを採用している例は少なくないと考えられるが、小、中学校教科「音楽」での利用はまだまだ実験的段階にあるといわねばならない。私はこの考えに同調する者の一人であるが、しかしドレミファの中にフィと発音させる発音の響きの不自然さも一方でマイナス要因になりかねない気もする。ドイツ流に安易に似せた発音であろうが、今ひとつ発音上自然な流れを考慮した命名が工夫されないものか希望しているものである。(注37)残念ながら今の所、派生音と幹音の

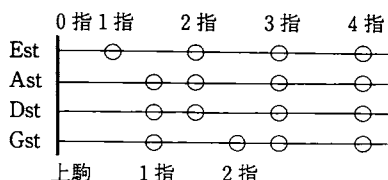
呼名の区別のないソルミゼーションを採用し④にはまさに幹音から派生した音として音高差を相対的にとらえさせる他に方法がないが、それには旋律的短音階(a moll)の上昇下降の半音変化を伴ったメロディをこれにあてれば有効な練習となろう。この論文が論じる内容から離脱しているかもしれないがあえて私論を加えたい。それは次のような点についてもう少し整理されれば子ども達が楽理を理解する上において親切になるのではなかろうか、と考えているからである。

- 音名唱では音名といいながら、イ、ロ、ハを該当させていない。
- 音名はアルファベットの順序にならって命名されたが今日はその順序は使用されていない。即ち五十音はア、イ、ウなのに音名は依然としてイ、ロ、ハ、の旧の形をとっている。
- 音名は今日、調名を示す以外は利用価値が薄れているのではないか。

8 Est の1指(f)

この項では今一度運指フレームの点から幹音のみの音列を整理しソルミゼーションと関係させながら指導法の手がかりとしたい。(図13)は第1ポジションにおける幹音の運指、音程位置を示すが3指、4指の位置は各弦同一である。1指はEstのみ、2指はGstのみそれぞれ他の弦と違う位置にあることになる。このように共通の運指位置と異なる運指位置の存在は④にとって、とてもわずらわしいことであるらしく、長い間混乱状態が続く場合もある。特にEstの1指の位置はフレームの技術的負担もあって確立するのに手間のかかる音程である。たいていの④は最初Fまで音程が下がりきらない。又正しく発音出来たととしても2指(g)、3指(a)までこの動作に誘引されていずれもピッチが下がってしまったり、又他の弦の1指の位置までがEstの1指の位置にいつのまにか引き下げられてしまったりして暗礁に乗り上げることすらある。このような状態の矯正は運指技術から

の集中練習とソルミゼーションによる音感練習の両方の練習を量的に調整しながら行なうことであろうか。前者はテキストDのCdurのスケール（楽譜例No.34）の練習やAstの1指（h）Est 1指（f）を交互に発音する集中練習（楽譜例No.35）などが効果的である。

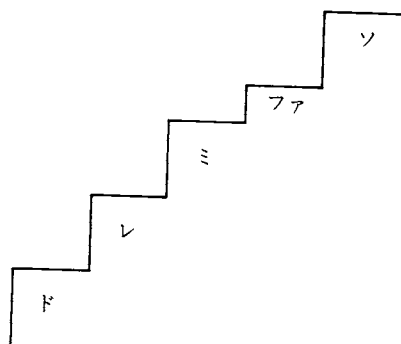


(図13) 幹音の運指位置

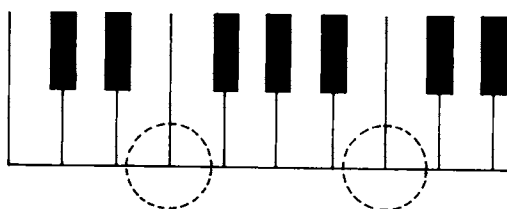
9 楽譜表記から受ける全音・半音と運指の具体化——㊦が抱く疑問——

次の楽譜例No.36に施された∧の印は音楽通論のテキストにもよく見受けられるものであるが、これはこの音程が他の音程と間隔が違い、いわゆる狭い音程、半音であることを説明するための一時的な手段なのである。これは現在の楽譜の表記法では図形（図14）のように半音と全音を区別するに親切でないからである。

(楽譜例No.36)



(図14)



(図15)

どの㊦もソルミゼーションではこの区別を問題なく表現してくれるのであるがさらに、これを理論的にも明らかにしてやらなければならない時も到来するであろう。指導力が評価される分野である。項目5でも示したように鍵盤を利用し説明してみても、とも思いつく所であるが(図15)が示すように○で囲った箇所(半音程)はこの箇所に黒鍵がないため他に比べ逆に広々とした感じがするから尚始末が悪い。この難しい課題をもっとも分かり易く具体的に説明してくれるのが弦楽器の運指にあるということだ。即ち抽象的な音の高低の隔たりを指と指の間隔によって置き換えることができるからである。物理で扱うモノコードの原理をそのまま本物の楽器で実践できることである。他の楽器でも同じような音程創出の作業をとるものもあろうが(例えばトロンボーン)、弦楽器程具体的なものは数少ない。鍵盤は幹音と派生音を具体的に説明するに便利であるのに対し、弦楽器はメロディという時間経過の中において二音間の音程を納得させるのに最適である。ハーモニーを感じる能力においては鍵盤楽器に比べ劣るといわれるが、旋律線を魅力的に作り出すことでは多くの場合評価されるのもこの音程を計測出来る素晴らしい耳を持った指先に一因するのであろう。尚それが純性調的にも平均律的にも自在に表現出来る能力をも備えていることから一層その評価が高くなるであろう。後になったがこの項で述べた内容はヴァイオリンの指導方法に直接触れてはいないが、この章に関連して付記されることとして扱った。

10 3指が創出する音程の感所

2の(2)で再度運指フレームの立て直しについて

での考察をしてみたが、これを機に 3 指の音程の指導を量的、質的に加えるべきである。指板上に施された音程目印が取り除かれ、これに代わる手がかりはすべて⑤の音感にゆだねられることになる。一方弦楽器の音程を学ぶには次のような基本的方法があろうと考える。それは開放弦によって定められた 4 つの音程 (g, d, a, e) を基にした絶対的高度を知ることである。これは弦楽器ならではの一つの音程感でもある。基本フレームにおける 3 指はこの 4 つの音程のうち 3 つ (g, d, a) を開放弦とオクターブの関係で創出するが、この時 3 指は開放弦を共鳴弦とした感所、通称「ツボ」をキャッチすることを学ぶことになる。どの⑤にもこの「ツボ」はたやすく見つかるものではないので、最初は⑥のピアノやヴァイオリンの同音との違いをことあるごとに指摘したり又、この論文シリーズ (II) の第 VI 章 B の 4 で先記した 4 指の練習と同様に (注 38) 開放弦の音程と比べながら正しい運指位置に近づくことから始め、徐々にこれらの手がかりを取り除きつつ 3 指単独で「ツボ」の響きを知らせていく手順が良いだろう。そして上級に進むにつれツボの数を可能な限り増やしていけば音色が一層魅力的になろう。ただし分数ヴァイオリンの小さいもの、又楽器製作上の問題からこの「ツボ」が判明しにくい場合がある。この場合はこれらのマイナス要因が削除されるまでは、いたずらに過剰な要求とならないよう本格的な練習は控えるべきであろう。

(注 28) 2 指・3 指・4 指のどの指の移弦でもその間、1 指をいずれかの弦上にセットさせたままでこれを行えば尚このテクニックは正確になる。この方法は左手の基本的練習として伝統的に取り入れられているものだが、⑤が幼い幼児の場合は段階を離脱した要求にならないよう慎重に扱いたい。

(注 29) イヴァン・ガラミアンはその著書「ヴァイオリン奏法と指導の原理」においてネックに 0 指と 1 指の内側が接触する状態を次のように説明している。「低いポジションでは——中略——接触は永続

的あるいは連続的性格のものである必要性はなく、手の動きに応じて時により接触すれば充分である。接触が柔いほどタッチの感覚が鋭くなるので接触は非常に軽やかでなければならない。——中略——どのような時でも左手で堅くつかむことは技術の上達の大きな障害である。」

(注 30) Mちゃん (5 才・女兒 $\frac{1}{8}$ より第 1 回レッスン開始) の場合はすでにピアノのおけいこを開始しており、各指はある程度機能的であったため K ちゃん、N 君、R ちゃんの場合とは逆にキラキラ星は最初、各指 1 本単独でセットさせることから始め、その後次の指は前もって用意しておいた方が利口であるという説明でフォーム作りに入った。K ちゃんの場合は各指の神経を刺激するには余りにも幼すぎた例であるが、指導方法は個々の④のあらゆる状態を考慮して個々に選択されるべきで、決して画一的方法を取るべきでない。

(注 31) この論文シリーズ (II) 第 VI 章 A の 1 の (1) にて先記

(注 32) メロディ作成上はこのとらえ方は音楽的な感覚である場合が多く、そして正に今はこの感覚の方を大切にとらえるべきかもしれない。楽典上の説明はまだかなり後になってからになりそうである。

(注 33) 文部省：「幼稚園教育指導書・音楽リズム」はその第 2 章で幼児の声域を「1～2 才は f～a, 3～5 才は e～a, 6 才は d～d 程度であるが、これは幼児の心身の発達の状態や音楽的経験、指導法などによってかなり個人差が大きい。」と述べている。

(注 34) アーノルド・ベントリー：「こどもの音楽能力をテストする」では「音高識別は声域の中央近くの音を対象にした場合の方が、声域の端どとかその外の音を対象にした場合よりも、より正確であるように思われる。」と説いている。

(注 35) Cdur の次にどの調を与えれば良いか、それは Cdur の構成音を最も多く共通に持つ調、即ち関係調が求められることとなろう。その中でも Fdur は新しい 2 指の運動に加えて Ast の 1 指 b^b, Est の 1 指 f などの 1 指の難しい技術を伴うので順序としては先ず Gdur から採用する方が効率が良いであろう。

(注 36) 音楽之友社：「標準音楽辞典」では移動ド、固定ドについて次のように論じている。「移動ドは調感の把握に便利であるが、調そのものがないまゝな音楽、無調性の音楽にあっては意味がなくなり、

反対に固定ドは調感を明確にしないという欠点をもつ。調性音楽と無調音楽が並存する現代ではその両者に単純な転換操作で使用できる共通の基礎をもった、しかも語感の美しいソルミゼーションの実現がのぞましいが、これは早急には解決できることではなく、結局は無調音楽にも適用し得る固定ド方式の採用が一般に優勢となりつつあるにすぎない。」

(注37) 音楽之友社：「標準音楽辞典」ではソルミゼーションについて次のように述べている。「イタリアやフランスでは do, re, mi……を音名としているため固定ド方式はこの2国にならった音名唱法のひとつであるが、これによると幹音と派生音の区別がつけられないうらみがある。その点ドイツで行なわれているドイツ音名による完全な音名唱法(A-B-C dieren)はその欠点を補うが、ドイツ音名であること、発音しにくくなることと理由で、他の国では採用しにくい。」

(注38) 開放弦を共鳴させることにおいては理論的には同音を創出することで4指の方が3指より容易な位置にあるが一方幼い④の4指は共鳴しようとする弦にまで触れてしまうので効果が上がらない。4指のフォームを立て直す方が音程を矯正する以前に大変なのである。

引用文献

- 鈴木鎮一編著：SUZUKI VIOLIN SCHOOL VOL 1 9 p, 14 p, 19 p, 22 p, 23 p；株式会社全音楽譜出版社
 兎束龍夫・篠崎弘嗣・鷺見三郎編：新しいヴァイオリン教本—1 43 p；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 25 p；株式会社全音楽譜出版社
 篠崎弘嗣編著：若い人の篠崎バイオリン教本 23 p, 24 p, 26 p, 27 p, 34 p, 150 p；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 113 p；株式会社音楽之友社；昭和44年6月20日
 文部省：幼稚園教育指導書領域編 音楽リズム 10 p；チャイルド社；昭和46年
 音楽之友社：標準音楽辞典 651 p；株式会社音楽之友社；昭和48年10月
 イヴァン・ガラミアン（アカンサス弦楽研究会訳）：ヴァイオリン奏法と指導の原理 12 p～27 p；音楽之友

社；昭和49年12月

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2月
 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8月
 カール・フレッシュ（佐々木康一訳）：ヴァイオリン演奏の技法（上巻）；音楽之友社；昭和39年12月
 松中久儀：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）（II）—金沢大学教育学部教科教育研究第20号21号；昭和59年7月，昭和60年7月

(楽譜例No.24) テキストA ガボット

Allegretto F. J. Gossec

musical score for 'Gavotte' by F. J. Gossec, showing various fingerings and dynamics (mf, rit., p, Fine).

(楽譜例No.25) テキストB

小さな遊び友だち

F. X. Chwal

musical score for 'Little Playmates' by F. X. Chwal, showing various fingerings and dynamics (f, D.C. al Fine).

Gst~Estにおいて同様に練習する

