

フルート・スケール試験実施に向けての対応 — 運指の技術をより確かなものにするために —

准教授 増村 修次 (フルート)

はじめに

弦管打楽器コースと吹奏楽コースのフルート専攻学生には、楽曲を演奏する上で基本的な能力となるスケールの技術向上を目的に、年間2回のスケール試験を課している。スケールは元来日課練習であるはずのもので、これにより日頃からスケールを自ら練習する習慣を持たせるのも狙いである。

指導時、実際にスケールを演奏させると、運指、またそれに関わる発音上の改善を必要とする学生は少なくない。また多大な時間を費やし練習してきたにもかかわらず、そのような状態に改善が見られないこともある。

そういった学習者のためには、運指上、またそれに関連する発音上の技術を向上させる効果的で合理的な指導方法が必要である。今回の研究では具体的な方策を考えるための前段階として、木管楽器の運指技術上の問題点を浮き彫りにし、また次の段階として、それらの問題点を克服するための効果的な指導法を提案する。

1. 木管楽器に見られる運指の特徴 (鍵盤楽器と比較して)

楽器の多くは演奏に指を用いる。指を駆使して演奏する最も代表的な楽器としては鍵盤楽器が先ず頭に浮かぶ。それでは鍵盤楽器と管楽器との運指上の違いはどんなところにあるのだろう。この報告書後半で述べる、改善のための方策を深く理解するためにも、まずこの違いを整理しておきたい。

① 【管楽器における運指は求められる<音名>を確定するのであって、必ずしも発音と同時の指の動作を要求しない】

管楽器の発音は息によりされるのであって、指の運動エネルギーによって音が発せられるのではない。指の動きそのものが発音に結びつく鍵盤楽器とは非常に異なる点である。また、鍵盤楽器以外の楽器にも管楽器と同様なものが多くみられる。例えばヴァイオリンのような弦楽器を例に挙げてみれば、弦を左手で押さえ音名を確定させておいてから、その弦を右手に持った弓で擦り音を出す。ではこれを管楽器にあてはめてみれば、弦楽器の左手は管楽器の指に、弓は息に置き換えられるだろう。

それでは先ず木管楽器の運指についてこれから詳しくみていこう。木管楽器がまさにこれから音を出そうとするときのことを考えてみる。まず求められる音名に応じ必要なキイを指で押さえ準備し、次に息を出して発音する。楽曲の最初の音 (あるいは休符等の後の発音) を出す瞬間には指の動作は全く必要がない。この瞬間に行われるただ一つの動作は、息の圧力に拮抗し、口中でシャンパンの瓶の<栓>のような役割にあった舌をこの状態から解除すること、い

いわゆるタンギングのみである。この場合、奏者は<舌>（もちろん息圧も含めた意味で）で演奏（発音）することを強く意識するだろう。

つぎに鍵盤楽器についてみると、鍵盤楽器では奏者が指を降ろし鍵盤を動作させること自体が発音に直結している。奏者は指の動きと発音の関係を直接的に感じて演奏しているはずである。鍵盤楽器の場合は発音することが指の動作そのものに集約されており、演奏者は<指>で発音することを直感的に捉えていると考えられる。

② 【鍵盤楽器は指を下げてひとつの音名を得るが、管楽器では指の上げ下げ動作それぞれで音名を得る】

もちろん鍵盤楽器においても指を上げ下げし演奏するのであるが、この動作のもたらしめているものは、鍵盤楽器と木管楽器では全く違う意味合いがある。鍵盤楽器は下げ指で一つの音を発音し、上げ指でその音を止める。木管楽器では下げる動作や上げる動作で音名を変化させており、演奏上どちらも同等の作用を及ぼしている。

ここで音階を演奏することを考えよう。鍵盤楽器では、上向形ならば右側の鍵盤をテンポに応じ正しい指使いで順序どおり押し下げてゆく。離す動作は求められる音価を意識して、必要な時期に必要な速度で行われる。いっぽう木管楽器ではどうだろうか。単純な調性（当該の楽器における）の場合、一般的に上向形では順々に指を上げていく動作が、また下向形の場合は反対に指を下げる動作が多い。しかしこの動作は調性や音域により非常に不規則に変化する。また音価を決定するのは舌と息であるため、一つの音の処理でも指・舌・息の関係を上手に保つことが必要である。木管楽器の演奏時さまざまな場面で起きている運指上の混乱と問題の多くは、このことが起因し生じていると推測する。具体的な例については次の③で触れる。

③ 【演奏される音形と指の動作の関係に規則性の乏しい木管楽器】

木管楽器ではたった半音の移り変わりにも同時に多くの指を上げ下げが要求されることがある一方、指を全く動かさずにいくつかの異なる音を演奏することもある。指を動かす動作そのものが音楽のリズムに合致するという保証は全くない。これは鍵盤楽器と比較すると全く非合理的なシステムと言える。またさらに問題を複雑化しているものに<クロス・フィンガリング>というものがある。構造上、木管楽器は調号が増えるに従い、ある指のキイを上げつつ別の指のキイを押さえる運指が必要になってくる。クロス・フィンガリングでは指の上げ下げ運動の交錯により各指の動作の同時性を保つことが大変難しく、演奏技術上の問題を起こしがちである。

さらにもうひとつ構造上やっかいなことがある。木管楽器には<押すと閉じるキイ>、<押すと開くキイ>の二種類が混在していることである。キイの役割は管体を開けられたトーンホール（音穴）を開閉する蓋である。<押すと閉じるキイ>はこの蓋がバネで持ち上げられていて、なにもしなければトーンホールは開いた状態にある。このキイが取り付けられたトーンホールを閉じるには、キイを指で押し下げることになる。いっぽう<押すと開くキイ>の概念は公園にある遊具のシーソーを思い浮かべてもらおうと解りやすい。シーソーの片側には蓋が取り付けられていて、通常この蓋はバネの力でトーンホールを塞いでいる。そのシーソーの反対側を押し下げると蓋が開くという構造だ（写真1、2参照）。ちなみにスタンダードなフルート

ではトーンホール総数が16、そのうち押して閉じるものは12、押して開くものは4である。



写真1：右手小指を上げたとき
矢印のキイは閉じている。



写真2：右手小指を下げたとき
矢印のキイは開いている。

ここで、ある指でキイを押し下げる場合について考えてみたい。

(a) <押すと閉じるキイ>の場合：1) 指を動かし始め→2) 指がキイに触れ→3) キイが動き始め→4) 最終的にはキイが楽器のトーンホールを塞ぎ目的の音を得る。

このプロセスはどちらかといえば鍵盤楽器に近いものである。指が動き始めてからキイがトーンホールを塞ぐまでには僅かではあるが時間が存在する。

(b) <押すと開くキイ>の場合：1) 指を動かし始め→2) 指がキイに触れ→3) キイが動き始める瞬間に音に変化する。

上記(a)には4つのプロセスがあったが、こちらは3つである。触ったらすぐ変化する、<押すと開くキイ>はまさに一触即発の状態にある。

このように<押すと閉じるキイ>、<押すと開くキイ>には運指上のプロセスの違いがあることに注意したい。さらに上記二つの例と反対の動作、押し下げているキイから指を離す場合については、同じキイに全く逆のプロセスが生じる。

以上の運指上の非合理性に加え①、②の項目と併せて考えてみれば、奏者は知らず知らずのうちに楽器からずいぶん厄介な要求を強いられていることが理解できる。

2. 実際の演奏の中で生じやすい運指上の問題

ここで上記の事情を念頭に置き、ひとつの<押すと閉じるキイ>を1本の指で上げ下げする場合、すなわち刺繍音(例えばC-H-C)のような音型に限定し、実際の演奏に即して考えてみる。

指を下げるときには前述の下線部(a)通り、指が動いてキイが完全に閉じるまでに僅かな時間が存在する。反対に指を上げるときにはどうだろう。押さえていたキイが少しでも開けば、音はすぐさま変化する。さて前述の下線部(b)を参照されたい。(b)では<押すと開くキイ>のことを述べていた。ここで注目すべきは、指の動き(上げ下げ)と音の変化の状況が<押すと閉じるキイ>とは全く反対になっていることに気がつくだろう。この違いにより生じる時間差は些細なものと思えるかもしれないが、速いテンポの要求されるパッセージやトリルの演奏においては無視できない時間になってくる。ちなみに実際の楽器の演奏に際しては、この<押

すと閉じるキイ><押すと開くキイ>を必ずしも専用の指が受け持つのではなく、時と場合によって同じ指が双方を受け持つこともある。そのうえ<クロス・フィンガリング>のことも複雑に関係し合ってくるため、運指上克服しなければならない技術とそれに伴う問題はますます複雑化する。

3. 諸問題克服のための手がかり

上記の記述により木管楽器の運指上の特徴が理解できたかと思う。木管楽器では、一本の指を上げ下げして得られる二つの音を同じ音価で演奏することが思ったより難しいのである。見かけ上美しく整った指の上げ下げ運動（正弦波的な運動、あるいは等速度運動）では対応できないことが理解していただけるだろうか。もし「見かけ上美しい運指」を<押すと閉じるキイ>に適用すれば、下げて出された音は正しい音価より短く、上げて出された音は長くなってしまふのである。（<押すと閉じるキイ>においてはこの反対のことが生じる）

ここで二つの音価を等しく演奏するために条件を考えてみよう。単純に言えば、トーンホールを閉じている時間と開けている時間が同じになるようにすればよいことに気がつくだろう。そのためには運指時の曖昧な時間を極力少なくすることが求められる。その技術を身につけることで各音の正しい音価を意識できるはずである。A（音名ではない）という指使いの形で必要な時間静止し、次の音符の開始時刻が訪れたら B という指使いに一瞬のうちに交代させる。そのためには、ある指使いから次の指使いに移る際、上げ指や下げ指の交代に要する時間はできるだけ少なくしなければならない。この考え方を適用することで、上げ指、下げ指／押すと閉じる・開くキイ／クロス・フィンガリングなどで生じがちな問題を克服していけるはずである。

4. 運指技術克服のための実際的なアプローチ

ここからは前項までの考察で得られた手掛かりを元に、具体的な運指技術の克服法を考えていく。運指上の技術克服には、一般的に勧められている教材や練習方法があることを把握している。だがその目的があまりはっきりしないまま取り扱われてはいないだろうか。ここまでの考察で得られた事項を礎に、目的感をもってとりかかれる、あるいは指導できる、さらに効果的で合理的な指導方法の実際について考えてみよう。

まず前項3の「諸問題克服のための手がかり」で述べた上げ指や下げ指の交代に要する時間だが、これを短くするための対処方法についてである。管楽器の運指は、音ごとに決められた指の組み合わせパターンの交代である。パターンの数は楽器によってまちまちだが、フルートでは基本的指使いだけで34（重複したパターンは除いた数）パターンほどになる。演奏時にはこれらのパターンが楽曲の要求により順次組み合わせられていくので、あるパターンから別のパターンに正確で手際よく移れるような技術を身につけることである。

5. 練習方法の実際についての考察

以下からは具体的な練習方法に順次触れていきたい。これらの練習では学習者に上述の理論と練習の目的とがある程度理解されていることが望ましいので、指導者は学習者に随時的確な

説明を与えながら指導すると効果的であろう。特に理解させておかなければならないのは、運指上の問題克服には単に指が速く動くようになればよいのではなくパターンとその時間の正確な把握であることを理解させなければならない。ソロバンの玉を一本の指で一気にザッと払うのは大変素早動きを連想させるが、ここで求められるのはそういった感覚のものではない。正しい演奏のためにはひとつひとつの玉を的確な時間と必要な各指の動作で操作するような意識を持たなければならない。このことを充分理解させるのが重要である。

以下の練習については、ともすると機械的でつまらないものに捉えられてしまうかもしれない。活き活きと楽しく練習させるために、指導者が学習者と向かい合わせになり、お互いの指の動きに注目し、リズムカルに演奏するのもひとつの方法である。

【練習1】（予備練習・さまざまな2音間）：まずは指の動作が単純な任意の隣接する音（例えば中・低音域のF-Gなど）の各音を1秒位の遅いテンポで、しかも非常に短いスタッカートで交互に繰り返し反復演奏することを試みよう。スタッカートで演奏することで、相互の音と音の間には事実上休符（無音の部分）が生じているだろう。この休符の間に、次の音を発音するのに必要な指のパターンを素早く準備する。絶対に発音（アタック）と同時に指を動かしてはならない。（アタックと運指動作を分けることで、指を正確に動かすことのみを神経を集中させる。またこの方法はアタックの発音は指でなく、舌と息で行うことを理解させるので、演奏技術改善にも効果が期待される）これがリズムカルにできるようであれば徐々にテンポを速めて、2つの音と音の間に次の指の準備ができる限界のところまで練習する。

次の段階は、初めに練習した音から順次上方または下方に隣接する2音間で同様におこなう。（初めの練習がF-Gだったなら、次はG-AまたはF-Eのように）練習は全音域まで拡大しておこなう。用いる音は幹音のみでもよいが、進度に合わせ2音間を半音の関係や全音の関係で練習しておくことさらによい。

これらの練習をしてみると指にはそれぞれ個性があることがわかってくる。力強いが軽快さに欠ける親指、堅実で正確に動く人差し指、動きは速いが運動が反射的で抑制がきかない中指、動作の確実性・独立性に欠ける薬指、力も弱く耐久性に欠ける小指。これは筆者が感じていることで普遍的なものとして言っているのではない。しかし誰もが個々の指にはなんらかの個性を感じていることと思う。この練習にうまくいかない部分があれば、この個性が関係している可能性がある。ここまでの練習はこれから先の練習の基本になるものなので、不得手の部分はとくに入念に練習しておく必要がある。

【練習2】（スケール課題を用いて）

ここからは実際にスケールを用いて練習する方法について述べる。スケールはどのようなものを用いても構わないのだが、説明を解りやすくするために、フルートを学ぶ者に最もよく知られたテキスト、“Taffanel & Gaubert; 17 GRANDS EXERCICES JOURNALIERS” に沿って解説を進める。

上記テキストの[EJ3]を用いて練習するときのことを考えてみる。この課題の開始音と終止音は必ずしも主音から始まり主音で終わるものではなく、教会旋法の音律のように、さまざまな開始音から課題が並べられている。しかも8小節で構成される課題の各小節の開始音は常に異なる

ようになっていて、実践的なスケール練習課題である。しばしばこの課題の拍子を見逃して、開始音から開始音までで区切って（7/4拍子のように）演奏してしまうのを見かけるが、それではこの練習の意味が無くなってしまいますので注意が必要だ。またテンポについてはそれぞれの練習の目的が正しくできる速さでおこなえばよいが、演奏中のテンポは厳格に守らせることが大切である。

以下には①～⑥の練習方法が提示されている。これらの基本的な考え方としては、2つの音だけに集中して演奏者の意思に応じた正確で俊敏な指の運びができるようにし、次第にその組み合わせと積み重ねを工夫することで、運指上の諸問題を解決させようというものである。注意しなければならないのは、これらの練習方法はシステマティックに構成されているので、全てを練習しないと練習の成果は上がらないことである。またアタックされるべき音は舌にしっかり息圧をかけた状態からタンギングして、常に明確な発音をするよう心がける。

①：まず始めに【練習1】と同じように一音ずつスタカートで演奏する。各音の間で発音するべき指のパターンを次々と瞬時に替えていくことも同様である。【練習1】と異なるのは指のパターンが次々と新しいものに移ってゆくことにある。どの部分でもこの交代がリズムカルにおこなわれているか、交代に時間がかかってしまう箇所や複数の指の動きに不揃いはないか注意する。これらが順調にできるようであれば次の②に進む。

②：こんどは2音ずつをスラーで区切って演奏する。（♪♪♪ etc.）このスラーの後ろにあたる音は非常に短くして次の音符と明確に切り離す。このときスラーで括った2音ごとの間に短い休符（無音の部分）が生じるので、ここでも①のときと同じように先行して指のパターンを替えていく。この練習で新しく加わった要素は音価の時間どおりに指を替えていく動作である。スラーで括られている後ろの音は、指の動きにより発音のタイミングが決定されるからである。学習者は指を「スラーの区切れで先行させる」と「スラー中は音価どおり動かす」この二つの要素をしっかりと理解し、それを交互に繰り返して演奏することになる。上げ指下げ指のタイミングの違いも理解する。

③：この練習は第1音目をスタカートで、続く第2音と3音をスラーで結んで演奏する。（♪♪♪♪ etc.）要するにこれは②のアーティキュレーションが四分音符1つずつれたものである。注意すべきことがらも全く同じで、指を「スラーの区切れで先行させる」と「スラー中は音価どおり動かす」である。アーティキュレーションによって醸し出されるシンコペーションのリズムを感じて、心身ともリズムカルに楽しく演奏できるまで練習する。

④：さらに上記③の練習方法に付点のリズムを付加する。例えば、第1音が付点8分音符、続く第2音が16分音符で構成されるようなリズムで、アーティキュレーションは③と同じように演奏する。この練習は③の発展形であるが、スラーで括られた部分を正確に速い速度で演奏することが求められている。ここでもスラーの後ろに置かれた付点8分音符は非常に短い音価で演奏し、実質的に音になるのは16分音符程度にしたい。したがって残った8分音符に相当する時間は休符に置き換えられる。ここでまた繰り返しての説明になるが、この休符に相当する部分で次の指のパターンを準備しておき、次の短いスラーで連結された2音を、集中力を持って正確に素早く演奏

する。この練習は進度に合わせて、複付点8分音符と32分音符の組み合わせによる鋭いリズムを用いておこなうとさらによい。部分的にリズムの悪い所があれば①②③も併用して練習する。

⑤：上記④のリズムを逆にし、第1音を16分音符、第2音を付点8分音符にしたリズムで演奏する。この課題のアーティキュレーションは第1音から第2音にスラーがつけられる。ここでもスラーの後ろに置かれた付点8分音符は非常に短いスタッカートとして演奏し、実質的に音を発する音価は16音符程度となる。そして残った時間は休符に置き換えられるのも④の場合と同様である。激しく転んだ2つの16分音符が連続して並べられたようなリズムである。このリズムは短いほうの音がアウフタクトのようになりがちで、またリズム自体が不安定で統一感のないものになりやすい。正確に演奏するためには格別の注意が必要である。なお、強拍にあたるほうの短い音符にアクセントを置いて演奏することで、ある程度これを防ぐことができるだろう。進度により1番目の音符を32分音符に、2番目を複付点8分音符にして練習する。

ここまでの練習では課題のリズムとアーティキュレーションを変化させることで、1) スタッカート後ただちに準備する指の動作、2) スラー内を正しい時間で正確かつ俊敏に指を操作することを学んできた。この二つの技術1), 2)は練習プログラムの中心に置かれるものである。これが充分理解されないまま先の練習に進むことがないようにしたい。

⑥：ここでは長いスラーを用いて練習する。スラーによる演奏では、運指はすべて音符の本来の音価で行われる。注意したいことは、スラーで括られた数多くの音を演奏する際の指の動きを舐めるような感覚をもってするのではなく、一音ずつをそれぞれの指使いのパターンとして認識し、その連続で演奏できるようにしたい。ちょうど映画のフィルムのように、一コマコマが一瞬静止しながら次々に入れ替わっていくようにしたいのである。指の動きに置き換えて言えば、指はそれぞれの音で音価分の間じっとしていて、次の音になったら素早く必要な指を押さえたり上げたりするということだ。いわば疑似デジタル的な指の動きの感覚である。

この⑥を最後の練習方法に置いた理由は、スラーを正確に演奏するのが難しいからである。発音の面だけからいえば、スラーのほうがアタックを含むアーティキュレーションより安易である。反対に運指の面から考えると、スラーでは指のパターン交替が極めて正確にしかも連続的に休みなく行われなければならない。さらに指の交替が「見かけ上」の正しさではなく、楽器のトーンホールが音符の要求する時間、正しく開閉される必要がある。(このことについての困難さは、1. 木管楽器に見られる運指の特徴で詳説した) ある程度演奏ができるようになった者の多くは[EJ3]のような課題を最初からスラーで、しかも速いテンポで演奏することを好む。しかしスラーでの演奏は、演奏中のテンポやリズムがあまりにも自由になる危険性を孕んでいる。とくに初心者の場合、運指が反射的な運動になってしまって、指の個性がむき出しになりやすい。さらに困ることは、「調子の良い気分」で演奏してしまって、運指上うまくいっていない箇所を本人が見過ごしてしまいがちになることである。

さて、ここまでシステマティックに課題と取り組み、問題点を解決しながらやってきた賢明な学習者であれば、この練習課題を演奏してみても今までと違った感覚で長いスラーを演奏できるようになったことに気がつくはずである。ひとつひとつの音と指のパターンがよく把握でき、一音

一音が見えるような感覚を持てるようになると思う。その感覚が掴めてくればこの練習プログラムの目標はほぼ達成されたと言ってよいだろう。

6. 運指の合理性の視点から考えるフルートの持ち方と組み立て方について

この項からは話の内容がフルートに限られる。前項まではスケールなどを正確で整った運指で演奏するための練習方法について考えてきたが、これらの練習を行うには各指が自由になっているべきである。フルートはほぼ真横に構えて奏されるが、これは他の木管楽器の演奏スタイルと比して少々特異なものである。そのためか、演奏時に楽器の支え方に起因する問題が起きやすいように思える。

ここでは支え方に関しての問題点を楽器の構造上の特徴から浮き彫りにし、それについての合理的な対処法を考えてみる。

①【楽器の重量配分】

現代の楽器は円筒の側面に多くのシャフトやキイが取り付けられており、楽器を構えたときの奏者から見て円筒の手前側（写真3：楽器右側）と向こう側（写真3：楽器左側）では、アンバランスな力（管が回転しようとする力）が生じることになる。

写真3



写真4



写真5



写真6



写真4を参照されたい。これは楽器の両端を台に載せ、その他外部から支えること無く楽器が自然に位置する状態で撮影したものである。側面のシャフトやキイが重いため、それらが真下になっている。楽器のバランスとしてはこの位置が完璧な安定の状態だがこれでは楽器を手にして演奏できる物理的状态にない。

写真5は演奏するときの一般的な位置である。楽器自らのアンバランスさで回転してしまわないよう楽器の最上端を指で支えていることに注目。

写真6は、参考までに小さなキイが一つだけ付けられたフラウト・トラベルソを同じ条件で撮

影したものである。重いシャフトやキイはなく、重量配分は写真の左右で殆ど変わらないので、指で支えることなくどの位置でも静止させることができる。

写真7、8、9は、楽器の両端を指でつまんで、持ち方により変化する楽器の回転力の違いを確認しているところである。写真7では本人の手前側（左回り）に回転力を強く感じている位置。写真8はこの回転力が殆ど感じられない位置。写真9は向こう側（右回り）に回転力を感じる位置である。



写真7：キイ上面が奏者側に向いている。楽器が内側に向こうとする力が非常に強い。



写真8：キイ上面がほぼ上に向いている。キイが手前に回ろうとする力は弱い。



写真9：キイ上面が向こう側に向いている。楽器は向こう側に回ろうとする。

写真10、11、12は演奏することを想定して三種の位置で楽器を構えてみたものである。

写真10-Aは楽器が本人の手前側に回り込んでいる持ち方で、割合よく見かける状態である。楽器保持のバランス状態は写真7の状況下であり、楽器が手前に回ってくる力が強く、それを下唇

やキイを押さえている指が支えなければならない。手指の位置にも無理が生じ、写真10-Bでわかるように、本来に触れるべきではない右手人差し指の第二関節あたりが楽器に接していることがわかる。



写真 10-A: 楽器が手前（左回り）に回っている。右手が下がり、手全体で下から楽器を持ち上げているような状態。左手は手全体が高く位置していて、重力に対抗し楽器を支えることが出来ない。また左楽器が回りになったことで左手がキイから遠くなっている。これには薬指と小指を伸ばすことで対応している。



写真 10-B: 写真 10 の持ち位置で右手を撮影したもの。人差し指の第一関節と第2関節間が楽器に触れている。この持ち方では、重力に対抗する支えにおいて右手の負担が大きくなり、この部分で楽器を支えてしまう例を目にする。



写真 11: かなり右回りになっている。楽器の物理的バランスは良いが、左手がかなり高く位置していることと、重力に対する支えが左手中心になりやすい。



写真 12: 理想的なバランスが期待できると思われる位置。左右の手の位置に均衡性がある。重力に対抗する支えを左右の手でバランスよく担うことができる。

写真11と12は写真8で述べたとおり、奏者からみた楽器の前後回転バランスに、その力が強くは感じられない位置で構えたものである。持ちやすくなることで楽器を支えるべき部所と演奏するために動かす部所の感覚が分化する。その結果、運指に関与する指の自由度を上げることができだろう。写真11は少し向こう側に向いた持ち方になっているが、楽器のバランスだけを考えればさらによい。しかしこれが度を超すと手首の位置が不自然で疲れやすくなり、当然運指の面に不都合が生じてくるので注意したい。

②【楽器の組み立て方】

前項①では楽器の構造上の条件を基に考えてきた。フルート演奏に用いる指（キイを担当する指）は右手の親指以外を除く左右の全指であり、これらの指は楽器の支えには用いず、常に自由に動ける状態にあることが理想である。ここでは楽器を合理的に支えるには無駄な力のかからない写真8の位置がよいとひとまず定義し、つづいて組み立て方を考えてみる。

初心者に指導する場合、特に注意したいのが組み立て方である。したがって教本等の多くに、最初に必ず組み立て方法について記述があるが、これには注意しなければならないことがある。くまず楽器を教本のとおりに組み立てる。発音にとりかかる。最初はなかなか音が出せず、懸命に楽器をあっちに向けたりこっちに向けたりして練習する。次第に音が出せる位置が見いだせるようになる>というのが一般的なプロセスだろうか。大切なのは、ここまで到達した時点で楽器の持ち方をチェックしておくことである。唇、歯列、上下顎などの構造的個性により、楽器を当てる位置や角度にはある程度の個人差がある。良い発音ができる状態で、楽器をバランスよく支えられる位置（写真8の位置）にあればそれでよいが、手前に回し込んでいる（写真10に近い状態）ことが圧倒的に多く見られる。もしそうならばこの時点で楽器の組み立て方を手直しすることを勧める。具体的には、もし手前に回し込んでいるなら、写真8の位置で楽器を保持して発音できるように、頭部管のみを必要なだけ手前に組み立て直せばよい。

あるいは初めから別のプロセスで取りかかることも考えられる。楽器をバランスよく支えられる位置を最優先させてとりかかり、良い発音ができる位置に頭部管の向きを調整する考え方である。経験から言えば、このやりかたのほうが問題は起こりにくい。

発音はできているが楽器をバランスよく支えられる位置になっていないと次のような困った問題が生じやすい。それは写真10のような位置で音が出せた場合に起きがちなことである。この位置では最も強く楽器が手前に回ろうとする位置であるため、吹いているあいだに楽器を支えきれなくなり、自分の意志に関係なくさらに楽器が手前に回り込んでしまう。このような状態ではすぐに唇と楽器の良い位置関係が崩れ、手前に回ろうとする力に負け、下唇が歌口（吹く穴）を多く塞いでしまうことになる。こんなとき指導者は、歌口を多く塞いでしまっていることだけで判断し、頭部管のセッティングを外側に向けるよう指導してしまうことは危険である。このような対処法が何の解決にもならないことはこの「項目6」で述べた内容の理解があれば明らかなことだ。もし頭部管のセッティングを外側にするようにセットし、再び音を出せる位置に楽器をもっていくと、楽器を支えるバランスは先ほどより悪くなって、楽器はますます支えにくくなり、さらには発音という一番デリケートな作業をすべき唇が支えの多くを担当しなければならなくなる。このため本来しなやかであるべき唇は硬直し、美しい音も得にくくなってしまう。不幸に

してこのような状況は実際よく見ることである。

似たような問題だが、楽器本体にメーカーが刻印した<頭部管合わせマーク>や教本等にある図解を絶対的なものとして受け止め、頑固なまでにこの位置を優先して演奏している多くの例を見てきている。ちなみに筆者はこれには全く賛成しない。そこにはなぜそのようにすべきなのかという説明や理論が全くない。しかしながら絶対そのようにしなくてはいけないと強く書かれているわけでもない。楽器の刻印については受け止め側の問題である。これは基準点としての単なる目印であると解釈するべきだろう。

上に挙げた二つの問題、いずれの場合も演奏に合理的な位置で楽器を持つことを最優先するやりかたを念頭に置き考えれば、上記のような悲劇的とも思える事態は起きないと確信するがいがなものだろう。

あとがき

今回の研究レポートでは木管楽器に運指上発生しやすい問題発生メカニズムとその解決法を考察した。具体的な楽器として取り上げたのはフルートのみであったが、木管楽器の運指には共通点が多く、どの楽器にも応用が可能であると考えている。ここに紹介した練習法は研究者自身が日常的に練習や指導に用い、その成果を上げているものである。運指がうまくいかずに悩む者に「タファネル・ゴーベールを練習しておきなさい」というのは簡単である。しかしこういった悩みを持つ者の多くはアイデアなく、通り一遍等に練習するだけで終わってしまいがちで、その成果が上がらないまま並行して高度な技術を要求される作品に取り組みなければならなくなっているのも実情である。この研究レポートを作成する目的のひとつには、私自身が用いている指導法を理論的な面から再確認し、その期待される成果と指導上の留意点をまとめる必要があった。実際こうしてさまざまな面から考察していくとあらためて考えなくてはならないことも多く出てきた。レポート後半で楽器の支え方や組み立て方に関して記述したのもそのためでもある。

著述するにあたり、できるだけ論理的な視点をもってとりかかるよう留意したつもりであるが、文章で説明するのがむずかしい部分もあり、また文章稚拙のため読者に難解さを感じさせることもあるかもしれない。指導に携わる方々にはこのレポートをひとつの参考意見としてお読みいただき、ご意見をお聞かせ願えれば幸いです。