

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質

—「基礎技術」を中心として—

高旗健次

(2015年10月5日受理)

Die Eigenschaft der Violinspielstechnik von C.Flesch
—“Die allgemeine Technik” auf den Schwerpunkt legend—

Kenji Takahata

Abstract: Um die Behauptung über die Kunst des Violinspiels von Carl Fresch zu systematisieren und anzuordnen, fokussiere ich mich auf “Die allgemeine Technik” als den Ausgangspunkt der von ihm vorgeschlagenen drei Säulen, “Die allgemeine Technik”, “Die angewandte Technik” und “Das künstlerische Spiel”. Über die Technik mit dem linken Arm hat er entdeckt, dass zwar das Geigenspiel “selbst das Intervall zu bestimmen fordert”, aber die linken Finger dies nicht bestimmen, sondern die Formen oder Bewegungen des ganzen Armes es beeinflussen. Außerdem klassifiziert er die Technik für den linken Arm in vielen Aspekten und erklärt jeden Aspekt. In Bezug auf die Technik für den rechten Arm stellt er mit Beispielen aus Musikstücken und Motiven konkreter vor, wie man den Teil und die Verteilung des Bogens je nach der Tempoeinstellung und der Tonfolge entscheiden soll, um eine ausreichende Klangwirkung zu gewinnen. Und als Mittel, die Technik zu erlernen, analysiert er sie inhaltlich bis ins kleinste Detail, die eigentlich schwer in Worte zu fassen sind, und betrachtet die von verschiedenen Seiten. Hier erkennt man die Eigenschaft von Flesch, der nicht “die Kunst” oder “die Musikalität”, sondern “die Technik, um sie zu schaffen” lehrt. Das zählt auch zu seiner Eigenschaft, dass er selbst viele Wörter erzeugt hat, um eine solche Technik zu lehren. Durch meine Betrachtung haben sich seine zwei Ideen sich gezeigt, “Ohne der Grund auf die Anwendung zu beziehen ist kein künstlerisches Spiel möglich” und “Beim letztendlichen Spielen eines Musikstücks ist die Klangwahrnehmung jedes einzelnen Schülers zu respektieren, und auch es bedeutet rückhaltlos zu respektieren, dass die Kombination von dadurch erzeugten Klangfarben ein Ausdruck des inneren Triebes des Musikers ist”.

Strich Wörter: C. Flesch, Violin, Die allgemeine Technik, Die angewandte Technik,
Das künstlerische Spiel

キーワード: C. フレッシュ, ヴァイオリン, 基礎技術, 応用技術, 芸術的演奏

はじめに

今日、ヴァイオリンの芸術的な演奏をする上で、カール・フレッシュ（Carl Fresch 1873-1944）の技法を手本とするヴァイオリニストは少なくない。また、ヴァイオリン指導者たちの多くから、カールフレッシュの名前を耳にする。しかし我が国において、カールフレッ

シュに関する研究書ないしは研究論文は、ほとんど見当たらないのが現状である。そこで、演奏家育成の根源をなすこのカールフレッシュの大著を今取り上げ解析・考察することは、これからの我が国のヴァイオリン指導者や奏者をめざす人たちのためにも意義のある事と考える。

フレッシュはハンガリーのユダヤ系ヴァイオリニス

トであるが、奏者としては勿論のこと、多くの質の高い演奏家を育て上げた名教師でもある。彼の弟子の中にはイヴリ・ギトリス (Ivry Gitlis 1920-) やマックス・ロスタル (Rostal Max 1905-1991) など、偉大なヴァイオリニストを数多く育て上げており、筆者の師事したドイツ国立カールスルーエ音楽大学教授のナッフム・エアリッヒ氏 (Nachum Erlich 1959-) はロスタルに師事し、これまでにギトリスとの共演も数多く重ねている。このことから、筆者の演奏もフレッシュの影響を、少なからず受けていることは明らかである。しかし筆者自身もまた、日常の練習や学生に指導を行う際に、彼の演奏技法のノウハウを断片的に活用することはあっても、これまで彼の解釈を系統立てて考察することはなかった。彼は自身の著書「ヴァイオリンの演奏と技法 上巻・下巻」のなかで、ヴァイオリンの演奏技法を「基礎技術」、「応用技術」、「芸術的演奏」の3つの柱に分類し、楽器の特質から演奏技術、音楽的な表現まで幅広く、且つ具体的にその方法について論述している。

そこで本研究ではこの文献をもとに、考察の第一段階として「基礎技術」に焦点を当て、フレッシュの奏法の特徴について考察を踏まえながら明らかにするとともに、彼の記述の若干の疑問点についても触れたい。

1. 楽器とその構造

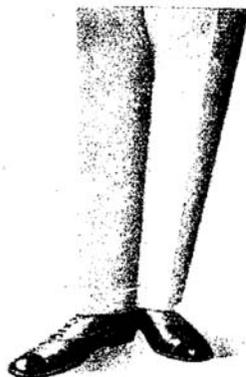
フレッシュは、使用する弦の種類によっても紡ぎ出される音色の特色に変化があることについて詳細に述べている。しかし、執筆が1923年 (のち1929年に若干の改訂) であるため、ナイロン弦が一般的となっている今日では、その内容に関して若干、解釈は狭義的である。このように、楽器の細かい部品の改良によって奏者が受ける音色には変化が生まれ、このことは最終的に、奏者自身の表現力にも大きな影響を及ぼすことになるといえる。

弓に関しては重さの範囲を「52グラムから62グラム」と明記しており、随分と幅がある¹。彼は「58グラムが最も有利な重さ」であると推奨しているが²、弓の重さというのは1グラム違うだけでも、持った感覚や演奏する上で非常に違和感があり、奏者自身や演奏する楽曲によっても好みが異なってくるため、一概に「58グラムが最適」とはいえないのではないか。

2. 姿勢

演奏の姿勢を「a) 両脚の位置, b) 楽器の方向, c) ヴァイオリンの持ち方, d) 頭の位置」の4つの項目に分け、

それぞれについて解説を加えている。ここでは疑問点を感じた「両脚の位置」についての考察を述べる。



①直角の姿勢



②鋭角に開いた姿勢



③拡げた姿勢

彼はまず「①踵を合せ、足を直角に開いた位置」が古い教則本において推奨されている「真面目な生徒」の姿勢だ³、と断言しているが、この表現は語弊がある。これは、「真面目な生徒の姿勢」というよりもむしろ、「基本的な脚の位置のプロセスの初期段階」という表現がふさわしい。また「②鋭角に開いた足の位置」を①と比較して無条件に有利な姿勢としている。ここで

の欠点としては、約十センチ前に出た足により、上体の角度が約七十五度左右に変わるためにさまざまな弊害が生ずる⁴、と述べている。これに関しても、位置と上体の角度がそこまで厳密に運動するとは思えず、また楽器の構えに関しては、上体のひねりによって修正は可能なため、欠点としてとらえるにはいささか疑問が残る。最終的にフレッシュは「③ 上げた両脚の位置」を、「体に広い土台と、必要な安定と、妨げられない運動の自由を与える」⁵姿勢として推奨している。筆者はこの姿勢には賛成だが、写真を見る限りでは、ほぼ並行して足を開いているだけにすぎず、これでは土台は広がるものの、楽器を構えた際の安定感には若干乏しさが生じるのではないかと考える。フレッシュは「ヴァイオリン演奏のような非常に複雑な過程においては、最も実際の足の位置は、ただ一つしかないとみて差し支えないだろう。しかし実際には三種類の位置がある。」⁶として、以上の3つの姿勢を紹介している。そこで筆者は、実際には、③の状態のように、足のつま先を肩幅よりも多少開いた状態をもとに、②のような、左足を前に出す姿勢を組み合わせたもの「のみ」が、最も理想的な両足の位置であると考えている。フレッシュ自身「強い感動を受けているときにも硬直した姿勢をとるべきであるということは最も耐えがたい種類の拘束である」⁷ということを述べているため、自然な音楽の流れに対する体の動きについての必要性を否定しているわけではない。しかし一方で「弓を上や下へ動かす度毎に体を同じ方向あるいは反対の方向に習慣的に動かすことは無条件に有害」であり「体をむやみにあちこち動かすのも、全く悪い癖である」とも述べている⁸。後者に対しては筆者も同感であるが、前者に対しては、音をダウンボウで上げたい時など、体の動きを弓の方向とは反対側（左側）に向けることもあるため、曲想によってこれは必要なことであり、無条件に有害とは言えないと考える。

なおフレッシュは「早い段階から」座って練習をすることを推奨している。その理由として彼は、長時間の直立状態の練習では足が湾曲したり、室内楽やオーケストラの時に座って演奏する際の、慣れを妨げるものとして述べている⁹。幼少時から基本的には立って練習を行うことを必須として指導を受けてきた筆者にとって、この「早い段階」での座っての練習の効用は意外であったが、長時間集中力を働かせるためにも、またアンサンブルやオーケストラスタディでの着席しての練習は、確かに立った状態とはまた、重心の捉え方が異なるために、早期の段階から習得することは非常に有用であると考えている。

3. 左腕

a) 左手の位置

フレッシュは、親指の位置について説明する際に、肝心の親指自体の具体的な位置については一切触れず、「人差し指の第三指骨の下の部分がヴァイオリンのネックの部分の右側に触れる」¹⁰位置に合わせて、親指の位置を自然に決定するような説明書きがなされている。これは奏者によって指の長さや手の大きさが違うために、親指の位置を固定してしまわないための配慮ではないかと考えるが、今日の奏者の考えや実際の位置を細かく調査する必要がある、今後必要であろう。

なお、フレッシュは「低い親指の位置」についての危険性についても触れ、これが実は多くの著名な教師によって奨められていると述べている¹¹。この「多くの著名な教師」が誰なのかは一切明記されていない点は非常に気になるところであるが、この位置では他の四指からの逆圧の作用が損なわれるために左手全体の安定感が欠如し、音を外す可能性が高まることや、四指が弦に対して過度に立ちすぎるため音質が硬くなる、といった懸念の可能性が大いに起こり得るであろう。それにもかかわらずなぜ、当時はこのような位置を多くの著名な教師たちは推奨していたのか疑問を抱かざるを得ない。この場合は、親指の支えが失われるために、必然的に肩と顎との支え、もしくは掌の支えが生じてくるであろう。従って筆者もフレッシュ同様に、これは一部の重音奏法やポジション移動の際の一時的な場合を除いて、絶対に避けなければならない方法であると考えている。



低い親指の位置



第三又は第四位置から高い位置へ上る、
或は低い位置へ下りる時の親指

またフレッシュは、四指の弦に対する置き方について、人差し指の第三指骨の側面を、ヴァイオリンのネックの右側に添えることを非常に重要視している。この際、彼は第三指骨の上部ではなく、附根の部分に触れるよう明記しているが¹²、筆者はこの状態について一部、補足が必要なのではないかと考える。なぜならば、G線に指を置いた場合には、彼の述べる「第三指骨の附根」に自然に触れるが、E線に指（特にファーストポジションの人差し指）を置いた場合、左ひじの外側のローリングにより、どうしても第三指骨の中間部に触れるほうが、左腕全体の自然なフォームを保つことができるからである。試しにE線のファーストポジションに人差し指を置く際、第三指骨の附根をネックに添えようとすると、どうしても手首を引っ込めた状態で、親指と人差し指の間と、ネックとの空間が塞がれてしまい、この状態では中指、薬指、そして小指へのスムーズな運動が妨げられてしまう。特に、早いパッセージなどを演奏する際には、非常に困難が生じる。フレッシュはヴィブラートをかける際に「人差し指の第三指骨を拘束することは、手首の自由を完全に失うこととなる」¹³とも述べているため、この「人差し指の第三指骨の側面の支点」というのは、移弦の際のローリングやポジションなどによって柔軟に変えることを、念頭に置いておく必要がある。

b) 音の出し方（イントネーション Intonation）

フレッシュは、音程の取り方を具体例で説明している。ヴァイオリンは純正律で音程を創っていくため、開放弦の音が導音の場合、ヴァイオリニストは本能的に第3ポジションを使用することや、やむを得ず第1ポジションの開放弦を使用しなければならないときには、その短二度上の音を低めにとること¹⁴は、他の楽器奏者や素人には興味深いことであろう。

c) 左手の基本運動（左手のメカニク）

フレッシュは、彼の考案した教本「ヴァイオリンのための予備学習 Urstudien für Violine」の内容についても紹介しているが、これは彼の最もオリジナルな要素が盛り込まれている訓練のうちのひとつ、といえる。



①四指の落下運動



②半音階や指を上げるときに使われる横の運動



③和音を奏く時に起る指を伸ばしたり曲げたりする運動

これは「無音練習」、すなわち弓で音を出さずに、左手の指の移動のみを行う訓練になっており、譜面上には記譜がなされているものの、実際にはその音を正確に捉える事を必要とせず、指を拡げる動作をすることにより、演奏直前時や音が出せない場所などで、指慣らしや手の保温を目的とした代用手段としての効果がある、とされているものである。それゆえにこの訓練は演奏者自身も、また指導者が学習者に対して指導する場合にも常用するべきではない、とフレッシュは警告している¹⁵。しかしこの訓練は、フレッシュ独自の非常に画期的なシステムであり、最終的に芸術的な演奏を目指すための基礎練習よりもさらに「前の」予備段階を設けるといった、システムの構築における彼の理念が伺えるといっても過言ではないだろう。

d) 絃の移行（左手）

移弦の際の、なめらかな音の移動は右手に限ったことではなく、左手の指の準備にも大いに影響する。ここでフレッシュは、なめらかに音が繋がらない原因として「左手がほんの少し右手より遅れて来るので開放弦が僅かの聞きこえるのである」¹⁶と述べている。しかしこれは極端に左指の準備が遅い場合には起こりうるが、「少し遅れる」場合であれば、「かすれた音が聞こえる」という方が正確であろう。いずれにしても、移弦の直前で、早目の指の準備を行うことは必須である。

e) 位置演奏と位置の変更

左手のポジション移動において、移動の際のメカニズムをきちんと理解することは非常に重要である。フレッシュは、シフティングの際の不正確な音程の原因は四指にあるのではなく、間違った腕や手首の動作、そして親指の位置にあるとしており¹⁷、これは奏者が目先の結果のみにとらわれず、根本的な原因を知るうえで非常に重要な提言であり、左腕の技術の原点であるといえよう。

ところでフレッシュは、ポジション移動における親指の動作について、他の四指よりも前に準備する場面があることを述べている¹⁸。これは、左側から右側への「支え」の圧力を常に保持するために取らざるを得ない手段として紹介しているが、筆者の知る限りでは、これを支持しない指導者もいる。それは、ポジショ

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特徴 —「基礎技術」を中心として—

ン移動は常に肘からの一連の動作として、個々の指ではなく各ポジションをブロックごとに移動すべきであり、親指を先に移動すれば、その動作が2段階に分離されてしまい、特に早いパッセージなどを演奏する際には、なめらかなフレーズ感が損なわれかねないからだ、としている。いずれにせよ技術的に十分習熟した奏者であれば、どちらの方法を採択するべきかといったことは、曲中のテンポやフレーズ感などで使い分けることを無意識的に選択しているのではないかと考える。

フレッシュの左手の技術の中で、もっとも彼のオリジナリティな論述がなされているもののひとつに、ポルタメントがある。彼はポルタメントを二種類、すなわち、二つの連続した音の、最初の音を押さえた指でポジションを移行させる「A (Anfangsnote) ポルタメント」と、後の音を押さえる指でポジションを移行させる「E (Endfinger) ポルタメント」に分類し、曲想や奏者の感情の趣に沿って使い分けることを説いている。これに関しては筆者が「カール・フレッシュのポルタメント論に関する考察—弦楽器指導におけるポルタメントの基礎的研究—」のなかにまとめてある。¹⁹ヴァイオリンのポルタメントは技術的な滑り方である「グリッサンド」とは違い「感情による滑り方」である、と彼は定義しているが²⁰、この2種類のポルタメントの分類をもとに、筆者はいくつかの楽曲のなかからパターンを選択し、それぞれのフレーズのニュアンスにもっともふさわしいポルタメントはどちらを用いるべきか、明らかにした。また、ポルタメントそのものを用いるべきか否か、についても論述した。

f) ヴィブラート

フレッシュはヴィブラートの定義として「『幅広い振動』『広い響き』は『遅い』と同義語であり、『速い振動』『狭い響き』は『速い』と同義語である」²¹と述べている。筆者はこの定義に対しては、いささか違和感を覚える。というのも、ヴィブラートには「①遅い速度に広い振幅」「②速い速度に狭い振幅」に加えて「③遅い速度に狭い振幅」と「④速い速度に広い振幅」といった種類も存在するため、「幅広い振動」と「広い響き」をひとくくりに「遅い」といった「速度」で定義づける（その逆もまたしかり）のは、種類が違うものと考えるからである。

また「指のヴィブラートは極端に速いヴィブラートしか生み出せず、これに対して手首からははるかに広い運動が可能で、前膊の振動は性質に応じて速くも遅くも出来る」²²といった記述にも違和感を覚える。なぜなら、ここでは振幅と周期の言葉の混在が生じてい

るからである。また「速いヴィブラートは主として指または腕によって生み出され、遅いヴィブラートは大部分手の振動によって生み出される」²³といった記述に関しては、筆者自身の「基本的にもっとも速い、またハイポジションでのヴィブラートは指で、それよりも遅い速度では手首で、そして最も遅いヴィブラートは腕からかける」といった習得経験も踏まえ、次のように整理したほうがよいのではないかと考える。つまり、

- ・指でのヴィブラート＝速度がきわめて速く振幅がきわめて狭い、特にハイポジションで。
- ・手首でのヴィブラート＝速度が速く振幅が狭い、速度が遅く振幅が狭い
- ・前膊でのヴィブラート＝速度が遅く振幅が広い、また速度が速く振幅が広い

ということである。以上のことからヴィブラートは、「振幅」のほうが「速度」よりも優位に立つことを考慮して、どの部位からかけるべきかを使い分ける必要があるのではないかと考える。

g) 左手技術の基本形式

フレッシュは、左手の技術として挙げられるものを以下のように13個挙げ、それぞれの技術について考えられるだけの奏法を紹介している。

そのなかで、フィンガリングを括弧書きで記載し、「実際には稀にしか応用されない」と注意書きを添えている場合があるが（譜例1, 2を参照）、より多角的な技術の習得を目指すためにも、実際の練習の際には、それらも併せて、明記されている全てのパターンのフィンガリングを習得すべきであると筆者は考える。



(実際には稀にしか応用されない)

譜例1



(中間音符と位置の変更は全音階の場合と同様にする)

譜例2

またフレッシュは、半音階や六度のフィンガリングにおいて、同一の指をずらしてとる例を挙げているが、これとは別に、実際の楽曲のなかに出てくる場合を想定するためにも、指を組換えるパターンでの練習も行う必要があると考える²⁴。

4. 右腕

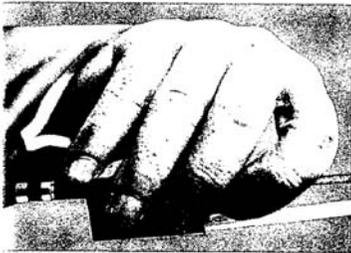
一般的な弓の持ち方にはじまり、あらゆる運弓法やそれに伴う弓と弦との接点、弓の弦に対する圧力や弓の配分に至るまでの技術的な方法を、時折実際の練習曲や楽曲を交えながら、非常に緻密な解説を加えている。特にヴァイオリンの奏法を全く知らない初心者や副専攻生などは、楽譜を見ただけでは、例えば音符に付記された「点」が果たしてマルカートなのかスピッカートなのかを判断することは難しいだろうが、フレッシュはそれを「投弓法及び跳弓法」などの項目のなかで明確に判別し、その実践法について非常に理論的に解説している。

・弓の持ち方

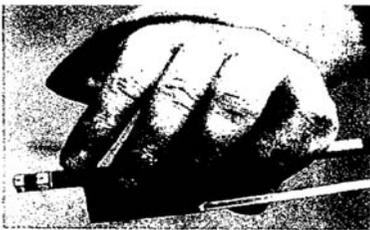
弓の持ち方に関しては、従来のドイツ式、フランス・ベルギー式に加え、フレッシュ自身が命名した「ロシア式」の3種類を整理し、紹介している²⁵。



ドイツ式



フランス・ベルギー式



ロシア式

ここで特に注目すべき点は、フランス・ベルギー派の持ち方では弓を適度に張り、ロシア式では軽く張る、といったように²⁶、それぞれの弓の持ち方に併せてどの程度弓の毛を貼るべきかを説明していることである。彼は、理屈なしにロシア式の持ち方が3つの中で一番、最小の労力で最大の美しい音色を出すことが可能だとして強く推奨している²⁷。そして持ち方の習得には、ロシア式に変更するヴァイオリン経験者よりも、全くの初心者がそのスタイルを習得するほうが、より吸収の早いことを、経験上述べている²⁸。一方で、持ち方を変更する生徒に対しては、非常に慎重になるべきであることを力説しており、それを克服していく練習法についても具体的に述べている。これは単に持ち方やボーイングの練習にとどまらず、彼が独自に開発した無音練習もそのプロセスに組み込まれており、持ち方を変更する際には、いかに多角的な学習を要するのか、ということを変更して考えさせられる。

この本が出版された20世紀前半の時点でフレッシュは、このロシア式とフランス＝ベルギー式の持ち方との間で激しい覇権争いが繰り広げられる、と予測しているが²⁹、近年新ロシア式が絶大な支持を受けていることや、これだけ流派が細分化した現代では、弓の持ち方は実際のところ個人の体型によって、また曲想によって使い分けるよう、柔軟な考えを持つ指導者も少なからずいるのではないかと、と考える。

・弦の移行

移弦に関してフレッシュは、基本的に上行形の場合にはダウンボウを用いた方が、弦と弦との間の幅の分だけ弓の使用量を得するためそちらを用いるべきであり、下降形では同じ原理でアップボウを用いた方が同じく得をする、というように物理的な論を示している³⁰。これは非常に理にかなった説明で、学習者に移弦の際の弓の配分のしくみを理解させるうえでも非常に良い解説であると考えられる。

またフレッシュは譜例3のような、華やかで速いパッセージを用いた場合には、例外的に上行形でもアップボウが必要だと論じている。



譜例 3

その理由として彼は、ダウンボウによる音の「ごちちなさ」を挙げているが³¹、筆者はここではダウンボウを用いてできるだけ移弦をなめらかにするため

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特徴

—「基礎技術」を中心として—

に、脇の軸を意識して上腕からなだらかに弓をおろし、ディナーミクが弱くならないためにも(特に弓先では)人差し指の重心を常に意識し、弓の返しで音が止まることのないよう細心の注意をはらったうえで、最後のフラジヨレットではアップボウで素早く返す方が、より華やかな雰囲気を出すことができると考える。

最終的にフレッシュは「各運弓様式とアルペジオとの組み合わせは無尽蔵であり、これを決定するのは奏者の運弓技術の問題であり、一流の奏者にとっても難しい問題」³²としている。従って譜例4のような例などは、彼自身のいわば「提案」または「ヒント」であり、最終的には奏者のイメージする曲想に沿って、運弓を決定しても構わないのではないかと筆者は考える。

・長い運弓法

ここで特に注目すべき1点目は、同じような音符の羅列でもその中のフレージングやディナーミクによって、弓の配分が変わってくることに着目しているところである(譜例4を参照)。



譜例4 サン＝サーンス：VI. 協奏曲第3番第1楽章

そして、楽譜に表記された音量の増減は、弓の圧力によって変えられるかもしれないが、それだけでは音質が悪くなることを忠告している³³。つまり、圧力のみならず、弓のスピードと配分も考慮しなければ、しなやかに奏することができないことを認識させている。そして2点目は、同じようなデターシェとスラーの混合されたフレーズがあったとしても、テンポや使用する弦、また曲想によって弓の配分や場所が異なってくることを確認しているところである。



譜例5 ベートーヴェン：VI. 協奏曲第1楽章



譜例6 ヴュータン：VI. 協奏曲第5番

・短い運弓法

短い運弓に関してフレッシュは、右手のことであるにもかかわらず、その失敗の原因が左手にも起因していることを説いている。特に「左手の指がテンポを決定し、そして弓自身が左手の指について行くにすぎないという気持ちを自分自身で持つようにすればよい」³⁴といったアドヴァイスは、特にワンボウ・スタッカートを行う際などには重要なポイントとなるであろう。また、マルテレ奏法のためにフレッシュは「圧力アクセント」と「圧力休止」という2つの言葉を開発している³⁵。彼はヴァイオリンのマルテレ奏法において、それまで子音での表現しかできなかったこの奏法を、活字をとおして楽譜の中へ書き加えることで、弓のどの場所で、またどの音の前後に、引掛かりのある音を使用すべきかを提示することを可能にした(図1と図2を参照)。このような標記は非常に画期的なことで、特に副科の指導を行うときなどには重宝する。



図1

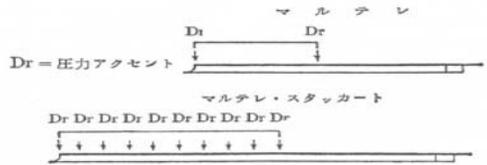


図2

・投弓法および跳弓法

どちらの奏法も弓が弦から一時的に離れるが、投弓は「奏者が能動的でゆっくりしたテンポによる奏法」とし、跳弓は「奏者が受動的で速いテンポによる奏法」と定義しており³⁶、それぞれの奏法を実際に弓のどの場所で奏すべきか、弓の配分を示した図を用いて解説している。跳弓に関してはさらに、音量や弦、重音や和音によっても弓の場所が異なることを解説しており、非常に具体的で分かりやすい。また跳弓の際、上半弓と下半弓とで、小指の役割が異なることを明記しているが、このような一見書き落としがちなポイントが実は非常に重要であり、これを無視すると、投弓と跳弓が混同してしまう危険性を導き出している。そしてさらに、そういった危険性を回避するための練習法を後述している点は、フレッシュの特質といえるだろう。

またフレッシュは、求められる音質を弓のどの場所

で奏するのがふさわしいか、①音の長さ、②ダイナミック、③音の雰囲気の3つの項目ごとに明確に分かりやすく説明している³⁷。

根元=①やや短い・②フォルテ・③充実した
中央=①短い・②ピアノ・③典雅な
先端=①非常に短い・②ピアノシモ

「先端」に関しては「③音の雰囲気」について明らかにされていないが、これは「繊細な」といった表現がもっともふさわしいのではないかと考える。

・混合運弓法

ヴァイオリンのあらゆる運弓は実際にはどのように組み合わせられるのか、フレッシュは以下の12種類の組み合わせをもとに、次のようなポイントを捉えたうえで、それぞれの演奏の仕方について、以下の通りまとめている。

- ①テンポや曲想、演奏者の解釈などにより、同じような記譜法でも、運弓の種類組み合わせが異なってくることを明らかにしている点
- ②同じような記譜法でも、弓の場所による無数の組み合わせがあることを明らかにしている点
- ③記譜が実際にはどのように演奏されるべきか、その練習法を、さらにあらためて記譜したうえで解説を行っている点

このように、無数の複雑な運弓の組み合わせが、フレッシュの中では非常に理論的にプログラミング

以上のように、音楽的な表現にはどのような技術的要素を用いるべきか、その裏付けとともに具体的に論述している点はフレッシュの最大の特長であり、今回の研究領域である「基礎技術」のなかでは、次項の「音の創出」のなかでさらに顕著に述べられている。

5. 音の創出

フレッシュは科学的な数値で実証はしていないものの、基礎技術を単なる技巧的なものとして片づけるのではなく、擦弦楽器であるヴァイオリンの「音色の原理」について、非常に具体的かつ詳細に、深化させた論述を行っている。ヴァイオリンの音の創出に関しては、弓と弦との「接触点」を述べることなしには始まらないが、フレッシュはこの「接触点」に関して①運弓の時間、②弓の圧力の強さ（フォルテとピアノの音の強さ）、③左手の位置の高さ、によって左右されることをポイントとし、音質の解明を試みている。ここでも彼は「反証としての誤った方法で勉強すると、

大いに得るところがある」³⁸といったいわば、逆転の発想を武器とした方法を学習者に提案しており、技術的な学習段階における実験を試みることの重要性を説いている。

ダイナミックやその誤り、それに伴う音の研究に関してフレッシュは「良い音（大きい音やきれいな音）とは、よくとおる音」³⁹であり「音は息にならねばならない」⁶⁴と述べている。そのためにフレッシュは運弓について、いくつかの楽曲を例にとり、弓の場所や分量、圧力についての関係性を述べているが、ここでも彼は、練習の際には、実際の舞台での芸術的演奏の時に奏する運弓とは逆の練習を行う、といった逆転の発想や、聴衆の観点に立つてどのような音を創出するべきかを考えさせるといった、より客観的な視点に立つての提案を行っている。

両腕による音楽的表象のなかで、左手のヴィブラートと右手の運弓の活動のバランスについて認知し、常に感情の伝達を表現する能力を高めることの重要性を指摘している⁴⁰。このように、基礎技術の段階から、芸術的な要素を常に意識して練習させることは、フレッシュの理念のうちのひとつとしてとらえることができるであろう。

6. まとめ

名教師、C.フレッシュの「ヴァイオリン演奏の技法」は、全ての奏者にとって基本的なものであるという筆者の考えのもと、その具体的な解釈について改めて検証するために本研究に着手した。フレッシュは左腕に関しては、ヴァイオリンが「音程を創る」楽器であるといった原点に立ち返った上で、それを決定づけるのは左指ではなく腕全体のフォームや動作に起因する、といった考えに立ち、その技術を細かな項目に分類した上で論述している。また右腕に関しては、十分な音響効果を上げるために、テンポ設定や音の羅列によって、どのように弓の場所や配分を決定づけるべきか、具体的な楽曲やモチーフを用いてより具体的に呈示している。そしてそれらを習得するための手法として、本来ならば言葉では表現しにくい技法内容面を非常に緻密に、しかも多角的に分析している。つまりここには、「芸術」や「音楽性」を教えるのではなく、そういったものを「創り出す技術を教える」という、フレッシュの特長が認められる。さらに、そのような技術を教えるための数々の言葉を、彼自身が生み出したことも特質として挙げることができる。

今回の考察の範囲では、フレッシュ自身のヴァイオリン演奏に対する次のような2つの「理念」が見えて

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質
—「基礎技術」を中心として—

きた。まず一つ目は「基礎と応用をきちんとリンクさせないことには、芸術的な演奏はあり得ない」ということである。「基礎技術」の範囲内でも、単に技巧的解説にとどまらず、その中に実際の楽曲や練習曲を豊富に例として用いる中で、技術の習得を目指す手法が明記されている。また「音の創出」という項目を設定することで、擦弦楽器であるヴァイオリンそのものの音の原理に立ち帰る際に、音色を他の楽器に例えて、それをどのような技術で表現し分けるべきかを解説している。そしてそれらを通して、学習者に対し常に「芸術的演奏」を意識させる、あるいはそういった考えをベースにおいた状態で、技術の習得に努める必要性を投げかけている。

二つ目は、彼が実際に試みた非常に微細な実践の裏付けを基に、生徒に対しても厳しい基礎技術の習得を要求はするものの、最終的な楽曲の演奏には生徒一人一人の音の捉え方を尊重し、それによって生み出される音色の組み合わせが、演奏者の内的な欲求の表れであることを全面的に尊重していることである。彼は、このような音色の最終的な創出については「教えることのできないもの」と位置づけている。このことはいわば「ヴァイオリンの芸術的演奏のための指導」というのは、ある程度の水準にまで学習者が達した時には、師匠のアドバイスはヒントにしかすぎず、最終的に生徒は、そのヒントを頼りに自分がどれだけ独自の感受性を、両手のあらゆる技術を駆使して楽器に伝達し聴衆に理解してもらおうか、自分で開拓していかなければならない」といった学習過程の核なるものを、奏者に提言しているのである。このことはまた指導者に置き換えても、自身の考えを100パーセント生徒に押しつける危険性を持つことのないように警告しているとさえ感じる。

いずれにしてもフレッシュの教授内容を紐解いていくうちに、ヴァイオリン（他の擦弦楽器も含めて）は右手と左手の技術が複雑に関連し合い、またそれが直接目に見える技として聴き手に強い影響力を与える楽器であることを、今回の考察で再認識できた。

今回の研究では、彼の分類する「応用技術」に焦点をあて、彼のヴァイオリン技法の考えがどのように発展していくのか、また、このような疑問点を解決する糸口が見つかるのかどうか、改めて彼の特質を検証していくこととする。

【附記】

本論文は、日本音楽表現学会第13回（美ら島）大会（2015年6月21日、於：沖縄県立芸術大学）での研究

発表会にて口頭発表した内容を基礎としている。

【注】

- 1) フレッシュ, C., / 佐々木庸一訳 (1988) 『ヴァイオリン演奏の技法』上巻「音楽之友社」, p8.
- 2) 前掲書1, p.8
- 3) 前掲書1, p.10
- 4) 前掲書1, p.10を筆者が要約。
- 5) 前掲書1, p.10,11
- 6) 前掲書1, p.10
- 7) 前掲書1, p.11
- 8) 前掲書1, p.11
- 9) 前掲書1, p.11を筆者が要約。
- 10) 前掲書1, p.15を筆者が要約。
- 11) 前掲書1, p.16
- 12) 前掲書1, p.17
- 13) 前掲書1, p.17
- 14) 前掲書1, p.22を筆者が要約。
- 15) 前掲書1, pp.24-25を筆者が要約。
- 16) 前掲書1, p.26
- 17) 前掲書1, p.28を筆者が要約。
- 18) 前掲書1, p.28。フレッシュは「指がまだ第三位置に留っている間に、親指を前以て第一位置へ送るといように運動を分けざるを得ない」と述べている。
- 19) 高旗健次 (2006) 「カール・フレッシュのポルタメント論に関する研究－弦楽器指導におけるポルタメントの基礎的研究－」『島根大学教育学部紀要』第40巻（人文・社会科学）, pp.67-77.
- 20) 前掲書1, p.30を筆者が要約。
- 21) 前掲書1, p.42
- 22) 前掲書1, p.42を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 23) 前掲書1, p.42
- 24) スケールシステムの音階教本には現在、M. ロスタルが改訂した版（1986）などがあり、彼の解釈による指の組み換えによるフィンガリングが追記されている。
- 25) 前掲書1, p.67
- 26) 前掲書1, p.67を筆者が要約。
- 27) 前掲書1, p.67
- 28) 前掲書1, p.68
- 29) 前掲書1, p.71
- 30) 前掲書1, p.82を筆者が要約。
- 31) 前掲書1, p.82を筆者が要約。
- 32) 前掲書1, p.83を筆者が要約。
- 33) 前掲書1, p.87を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 34) 前掲書1, p.97

- 35) 前掲書1, p.92
- 36) 前掲書1, p.99
- 37) 前掲書1, p.105。項目番号は筆者がつけた。
- 38) 前掲書1, p.113を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 39) 前掲書1, p.125を筆者が一部言葉を変えて記述。
- 40) 前掲書1, pp.144-145を筆者が要約。

【参考文献】

- Flesch, C. (1978) *Die Kunst des Violinspiels*. 1. Band: Allgemeine Und Angewandte Technik, Ries&Erler.
- Flesch, C. (2000) *The Art of Violin Playing*. Book One, Translated and Edited by Eric Rosenblith, Carl Fischer.
- Flesch, C. (2008) *The Art of Violin Playing*. Book Two, Artistic Realization & Instruction, Translated and Edited by Eric Rosenblith, Carl Fischer.
- Galamian, I. (1962) *Principle of Violin Playing & Teaching*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J.
- Auer, L. (1980) *Violin Playing As I Teach It*, Dover Publications, Inc. New York.
- Mozart, L. (1978) *Violin Playing*. Oxford University Press.

- フレッシュ, C., / 佐々木庸一訳 (1988) 『ヴァイオリン演奏の技法』上巻, 音楽之友社.
- フレッシュ, C., / 佐々木庸一訳 (1987) 『ヴァイオリン演奏の技法』下巻, 音楽之友社.
- ガラミアン, I., / アカサス弦楽研究会訳 (2001) 『ヴァイオリン奏法と指導の原理』, 音楽之友社
- メニューイン, Y., / 服部成三郎・服部豊子訳 (1976) 『ヴァイオリン奏法』, 音楽之友社
- ヤンポリスキー, I., / 現岡幹博訳・兎東龍夫監修 (1975) 『バイオリン運指法』, アカデミア・ミュージック株式会社
- アウアー, L., / 今田理枝訳・内田智雄監修 (1998) 『ヴァイオリン奏法』, シンフォニア
- モーツァルト, L., / 塚原哲夫訳 (1974) 『バイオリン奏法』, 全音楽譜出版社
- 高旗健次 (2006) 「カール・フレッシュのポルトメント論に関する研究－弦楽器指導におけるポルトメントの基礎的研究－」『鳥根大学教育学部紀要』第40巻 (人文・社会科学)

【参考 web 資料】

- Carl Flesch <<http://www.carl-flesch.de/>>