

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質

—「芸術的演奏」を中心として—

高旗健次

(2017年10月4日受理)

Die Eigenschaften der Violinspieltechnik von C. Flesch
— den Schwerpunkt auf „die künstlerische Gestaltung“ legend —

Kenji Takahata

Zusammenfassung: Flesch versucht nicht nur die Geiger, sondern auch die Lehrer das wieder erkennen zu lassen, dass „Die künstlerische Gestaltung“ eine künstlerische Tätigkeit ist, die vom Kern des Daseins als Mensch selbst, bevor als Geiger entfaltet werden kann. Und sehr viele feine Details, die in den Säulen, in „der allgemeinen Technik“, „der angewandten Technik“ und in „der künstlerischen Gestaltung“, erwähnt wurden, basieren vermutlich auf den Erfahrungen von Flesch selbst und Ergebnissen, die er durch Kontakte mit vielen Spielern und Studenten gewonnen hat. Flesch, der so viele Informationen einbrachte, soll nicht eine „Genie“ mit speziellem Talent, sondern ein „fleißiger Mensch“ sein, der durch wiederholte verschiedene Versuche und Fehler seine Kenntnisse redlich aufpoliert hat. Flesch kann nicht nur als Künstler, sondern auch als gute Persönlichkeit geschätzt werden, der seine eigene Leistung offen mit Lesern teilte, die in der Nachwelt leben.

Stichwörter: Die künstlerische Gestaltung, die menschliche Persönlichkeit, die künstlerische Persönlichkeit, Hindernisse

キーワード: 芸術的演奏, 人間的個性, 芸術家的個性, 障害

はじめに

筆者はこれまでに、フレッシュの「基礎技術」を考察し、芸術性や音楽性を「創り出す」基礎としての技術についてのフレッシュの技法を明らかにした。また「応用技術」の考察では「基礎技術」で示された技術を、実際の楽曲の中でどのように用い発展させていくのか、そのメカニズムとプロセスについて明らかにした。

今回は第3の従来あまり取り上げられなかった芸術的演奏の視点から、フレッシュのヴァイオリン奏者や指導者としてのあり方について考察を試みたい。

1. フレッシュの著書「緒論」の考察

フレッシュはこの『芸術的演奏』を「音楽的要素」、「技

術的要素」、「人間的個性と芸術家的個性」、「公開演奏における障害」の4項目に分け、実践的な面とメンタル的な面から、芸術家として「大成」するために必要な、実践や心構えを分析提示している。

フレッシュはまず、ヴァイオリニストには生まれつき本能的に芸術的な意図を実現できるタイプと、それだけに満足せず、芸術に特有の詳細について、意識的にその概念をはっきりと把握しようとする強い意志を持つタイプが存在する、と述べている。「基礎技術」は万人に対して、「応用技術」は専門家に対して、今回考察する「芸術的演奏」においては、専門家のなかでもとりわけ、自身の芸術的な成長の完成に向けて努力するヴァイオリニストと、後進の指導にあたる指導者に対して論述するものであることを断っている。これは他のヴァイオリン技法の書には見当たらないユ

ニークな視点であり、注目に値する。

芸術的なヴァイオリニストは①音楽的要素、②技術的要素、③個性の価値、④公開演奏における障害、⑤演奏曲目、⑥教授法、の6つの要素を備えておかねばならないとしている。これらの要素を挙げた上で芸術的に大成したヴァイオリニストは、自己の慰みとしてではなく、まずは大衆のために、作曲家の楽曲の美を紹介する任務がある¹⁾、と言う。

また指導者に対しても、演奏家として活動を継続している指導者の方が、自宅教授だけを行っている者よりもはるかに優れている、という。これは、自身の経験が指導においても生かされることの裏付けであるとし、人伝てや書物から間接的に得た知識だけでは、学習者に起こる問題を解決することができないからである。従って演奏家は、後進の指導にあたるポストに就けたとしても、可能な限り継続して演奏活動(実践)を行う義務があるといえるだろう。

フレッシュは、芸術的なヴァイオリニストとしての資質(価値)を「i ヴァイオリニストそのものに焦点を当てる」だけではなく、「ii 聴衆や批評家など周りからの客観的な視点からも捉える」ことが出来る者として、そのあるべき姿について考察している。その価値判断は批評が基準になるが、i の視点から見てみると、録音が自身の演奏を客観的に評価する方法であると、推奨している。この方法は、厳しく自己評価をする手段としてはもっとも手軽で有効な手段であると考えられる。

次にiiの視点としては、身近な存在である指導者がいるが、指導者はある種の偏見を持つことがある²⁾。これは、長年の学習者との馴れ合いの関係性の発達により、根本的なものに対しての鋭敏さが失われてしまうから、とみる³⁾。確かに、どのような名教師のもとで研鑽を積み重ねても、長年にわたり師事を受けていると、ヴァイオリニスト自身の個性から表出される芸術的な解釈はパターン化され、それ以上の発展も望み難くなることもある。その点を考慮すると「信頼の置ける仲間の批評の方が指導者よりも価値がある」とフレッシュは考えるのである。なかでもお世辞も遠慮もない、率直で誠実な意見に対しては謙虚に受け止め、発言者に対して心から謝意を表すべきだとしている⁴⁾。遠慮や上辺だけのお世辞は、結果として不誠実な批評となる危険性があるのだろう。さらにフレッシュは同業者であるヴァイオリニストではなく、ピアニストの意見や判断が事情によっては、よりいっそう貴重なものとなることがあると考える。これは確かに、専門的な確執から来る偏見などとらわれず、違った視点や広い視野での意見をうかがうことができるであろう。

批評家に関しても、フレッシュはシビアな捉え方を

している。批評家にはヴァイオリンを弾くことができない者が大半のため、ヴァイオリンの演奏を音楽的、印象的見地からしか評価することができない、と批判する⁵⁾。彼はヴァイオリンの技術的なことを知らずして批判するといった、いわば根拠の乏しい、表面的で感性的な内容である評論が存在することに対して危機感を抱いている。フレッシュは、ヴァイオリニストが「批評家と同時に、立派な専門家である」、そして「複数の批評家の意見の一致が見られる」要素を持ったと認めた者のみを、真の批評家と定義づけている。

2. ヴァイオリン演奏における音楽的要素

芸術的な演奏を行う際には、楽曲の要求や作曲家の意図を自分の個性にいかん一致させるか、といったことが求められるとした上で、さまざまな楽曲を用いて、その音楽的要素を引き出すためのヒントを、時に譜例を用いながら解説している。要素は「メトリックとリトミック、装飾法、アーティキュレーション、ディナーミク、テンポとその変化(アゴーギグ)、フレージング、様式感」の7つの項目に分類し、解説を行なっている。

3. ヴァイオリン演奏における技術的要素

これまでの「基礎技術」と「応用技術」で述べたことの振り返りに加え、芸術的な演奏をする際の技術的な要素についてもまとめている。演奏者が技術面を完全にマスターしていても、そのことを自身が確信していなければ、それは技術面をマスターしていないことと同様である、といったメンタルな指摘も行う。

また彼はここで、右手のスタッカート技術の熟達については、高い芸術的な演奏をする上では、それに多くの時間と労力を費やすべきではない、と考えている。これは、ヨアヒムやサラサーテが、スタッカートをあまり得意としていなかった事実に基づくものである。しかし一方で、技術的装備が完全無欠であればあるほど、芸術的な領域に努力を振り向けることができ、日々の技術的な糧を心配して本質的なものを失う危険を冒さないで済む、とも述べている⁶⁾。これは一見矛盾が生じているようにも感じる。しかしフレッシュは、完璧な技術を評価する一方で、スタッカートの技術が多少熟達されていなくとも、より芸術的な演奏を行うほうが、真のヴァイオリニストとしての評価は高いものである、と考えていたのだ。

さらに、年齢に応じた練習法とその材料についても

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質 —「芸術的演奏」を中心として—

言及している。年とともに技術の衰えは致し方ないものとしてむしろ肯定的に捉えており、老齢に近い演奏家としては最低限、ヴィブラートと左の小指の衰えを回避する事を提案している。また表現のあり方として、若い奏者が行うような浪漫的で熱狂的なポルタメントは、比較的年をとった奏者には向かないとし、その状態を「老人が若くありたいと思っても、そういう考えは老人にはふさわしくないのと同様」であるとしている⁷⁾。冷静に人生を捉え、それをヴァイオリンの演奏にも受け入れようとしており、ここにはまさに「ヴァイオリンの芸術的な演奏=人生そのもの」といった彼の理念がある。

4. 人間的個性と芸術的個性

ヴァイオリニストは人間的個性（基礎的素質）と芸術的個性（芸術作品の創造、ないしは再現に応用される素質）とを兼ね備えねばならないとフレッシュは、言う⁸⁾。

a). 人間的個性

ヴァイオリニストは舞台上では演奏のみならず、服装や姿勢、登場してから退散するまでのさまざまな振る舞いも含めて、それらそのものが聴衆に与える印象もさることながら、曲を感じる心理的な面にまで影響を及ぼすことを提示している。フレッシュは①怒りっぽい人、②楽天的な人、③鈍重な人、④憂鬱症の人、の4種類の演奏家を分類し、それぞれの持つ気質と聴衆に与える印象について解説している。さらにそれらを「能動的気質」と「受動的気質」に分け、それに関連して「主観的演奏法」と「客観的演奏法」に分ける。演奏者には客観的な知性動機と主観的な感情動機が共に存在するため、練習の際には知性を働かせ、演奏の時には感情に訴える必要性を指摘する。

しかし一方で「知性が欠けている」といった非難は音楽家には付きもので、それは芸術そのものの本質に深く根付いている、とも述べている⁹⁾。その理由として、音楽は抽象的で言葉なしで生きているものであるため、いかなる概念も定義も不必要だから、と説明する¹⁰⁾。そしてモーツァルトやブルックナーなどの天才音楽家たちは皆「無教養」な人物であった、とし、この傾向は、ヴァイオリニストの場合にはもっと強く現れる、とも述べている¹¹⁾。

フレッシュは、こうした天才肌の傾向を認めつつも、こと演奏家に関していえば、それだけでは人間社会の中で共存していくには、社会的な欠如を招く危険性を伴う、と考えていた。何故ならば知性は、いろい

ろと考えることから出てくるものであるため、ステージに立つ前の準備段階までは是非とも必要な要素だからである¹²⁾。従ってヴァイオリニストたちには、知性と感情の両面を育む力を、フレッシュは身につけさせたかったのだ、と考える。

「ステージに立つ前には思考力を低め、感情力を高め得る肉体的、精神的予備条件をできるだけ創り出すよう努めなければならない」と指摘している¹³⁾。この「思考力」と「感情力」の二つの要素が、自己の素質全体の中で互いに均衡を保っていれば、大抵の場合、演奏家はこの両者の間の必要な妥協を見出し得るのである¹⁴⁾。そして、このバランスにおいて思考力が感情力よりも有利に働くような人に対しては、オーケストラ奏者や教師のような、音楽活動に転向しなければならない、とする¹⁵⁾。ここでオーケストラ奏者を挙げているのは、フレッシュがオーケストラのことを「知性の優勢が何の妨げにもならない」職業である、と考えるからであるが¹⁶⁾、筆者はプロのオーケストラ奏者としての経験から、彼らもソロや室内楽分野で活躍する演奏家と、ほぼ同様である、と考えている。何故ならば経験上、練習の準備段階から、オーケストラ作品もその他の作品も、多かれ少なかれ同じようなプロセスを踏んでいくからである。あえて述べるとすれば、弦楽器のテュッティ奏者として舞台に立つ際には、周りとの融合や他のパートとの楽曲の構成を総合的に捉える能力も求められるため、そのための頭の思考力は必要である。しかし一旦音楽的な表現に意識を向ける場合はやはり、知性と「共に」感情力も高める必要があると、筆者は考える。

しかし「発展」という観点からは、同じヴァイオリンの演奏でもソナタや室内楽、またオーケストラといったジャンルによって、求められるものが異なると、フレッシュは考えている。これらは編成が異なるが故に、共演する周りの楽器とのサウンド・クウォリティとの融合を考慮し、それぞれにふさわしい音色が求められるためである。特にオーケストラは「集団」としての共同体から成り、独奏曲よりも構成が複雑である。従ってハーモニーや楽器による音色の違いなどを研究するうえでも、オーケストラは有効な作用をもたらす活動である、とフレッシュは考えている。オーケストラでも長年活動したヨアヒムやイザイのことを取り上げていることからそれは明らかである。

フレッシュはまた、指導者にも目を向け、ほんの一握りにしかなれないソリストとしての才能の見極めを誤るような指導者に対して、警鐘を鳴らしている。

やはりある程度の段階において指導者には、学習者がソリストとしての才能を開花させるのか、オーケス

トラ奏者としてのアンサンブル活動に向いているのを見極める能力が求められるであろう。フレッシュはオーケストラ奏者として必要な心構えとして「ある種の奴隷化・自己の意思の否定・すべての個人的、利己的感情の抹殺」などの必要性を認めている¹⁷⁾。しかし、そうであっても、自己よりも他人に奉仕し、協調性を持つことに喜びを見いだせるような有能なヴァイオリニストは、オーケストラで活躍する方が幸せである、といえるだろう。

さらにフレッシュは、オーケストラ奏者を操る指揮者に目をシフトさせる。芸術的、個人的自由が少ししか与えられないはずの奏者たちに対して、個人的な感情を抑圧せず、奏者自身の感情に従事して、心ゆくまで作品に没頭させることを許すような指揮者は、奏者との関係がうまくいき、熱狂的な協力を得ることができる、と述べている¹⁸⁾。ここには、「人間」という感情を持つ者同士の根本的なやりとりについての重要性が示されている。これは何も、指揮者とオーケストラ奏者といった音楽の世界だけではなく、社会全体の組織の中でも共通する観点であろう。

オーケストラのコンサートマスターは、ソリストとオーケストラ奏者との両方の性質を兼ね備えた人物であることがふさわしい、と断言している。そして実際には、その性質を時と場合によって巧みに使い分け、オーケストラの演奏においても、トゥッティの影の部分からソリストィッシュな箇所における輝かしい部分に至るまでの、幅広い表現能力が可能な人材が求められるだろう。また演奏においても素行においても、集団におけるリーダー的な存在と、演奏解釈や他の奏者をまとめ上げる力、そして何よりも団員からも指揮者からも愛され信頼される、持って生まれたパーソナリティを備えていることが重要であろう。独奏者においては、他者からとっつきにくいとされる気難しさがあっても、技術や音楽性が素晴らしければ、コンサートマスターほど他者との協調性は、問題ではないと考える。

また、あるヴァイオリニストが楽曲の再現を無意識に行うことに大きな魅力を感じ、それに陶酔しきって演奏するよりも、楽曲そのものを分析することに興味を懐(いだ)くような性格であるならば、彼は指導者になるような人物である、とフレッシュは捉えている¹⁹⁾。このような人物は、ヴァイオリンを演奏できる上に、理論的に頭で考えた内容を言葉で説明できる素質も備えていると思われる。筆者の経験からすると、このような指導者と、演奏能力の非常に高いヴァイオリニストに師事することが、理想ではないかと考える。なぜならば技術や表現能力の向上は、時に実際の演奏

を見たり聴いたりすることで、盗むことも可能だからである。

またフレッシュは、ヴァイオリニストが羨むべき人物としてディレクタントをあげるとともに、彼らに対しては好意的で保護的な態度をとるべき、とアドヴァイスしている。なぜならば彼らは、演奏会における聴衆の中心的存在であり、彼らの子どもたちが彼らの尊敬している芸術に導くよう配慮する存在だからである。確かに演奏家は、こうした音楽愛好家達によって支えられていることは、疑いのない事実である。またフレッシュによると教養のあるディレクタントは、職業音楽家よりも、偏りや音楽家自身の特性にとらわれすぎることがないため、良い批評を与えることができる、と述べている²⁰⁾。自分の演奏の出来不出来は本人が一番よくわかっているであろう。従って、他人の批評全てを鵜呑みにすることはないが、頂戴した批評に対しては、一度は素直に聞き入れる努力を演奏家側としてはする必要があると考える。

この「人間的個性」の項目の締めくくりは、ヴィオリストとしての考え方、捉え方の変遷についての分析である。かつてヴィオラは、ヴァイオリンの素質のない者が転化する、といった二次的な捉え方をされていたが、今日ではヴィオラは、それ自体が独立した存在であり、レパートリーも増えていると述べている。彼の主張によるものかどうかは定かではないが、20世紀初頭においてこのような流れに変わってきたことは明らかである。そしてヴィオラには、ヴァイオリンとは弓や指の圧力、音色などさまざまな異なる技術が求められることに関しても、明記されている。筆者も、ヴァイオリンとヴィオラの両方を、時としてオーケストラで演奏し分ける機会を持つが、彼の述べていることに誤りはなく、と考える。

b). 芸術家的、ヴァイオリニスト的個性

芸術家的個性は、フレッシュにとって人間的個性から出たものであり、ヴァイオリニストの特性は生まれつきの素質もあるが、無から創り出しうるものでもある。ヴァイオリンを演奏するにあたっては、ピアノの演奏にも優れている方が良い、のである²¹⁾。その理由として、一つの楽器にしか才能を示し得ない者は、その才能は本質的には限られたものだからである²²⁾。筆者は3歳よりピアノを、5歳よりヴァイオリンを始めたが経験上、ピアノが弾けると、確かに和声的な響きを意識しながらヴァイオリンを演奏するようになる。そして何よりもソナタや室内楽、協奏曲などあらゆるアンサンブル活動において、ピアノでの試し弾きは楽曲の構成を知る手がかりとなり、非常に幅広い研究が

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特徴 —「芸術的演奏」を中心として—

可能となる。

また、初見の早い奏者は、必ずしも芸術的な演奏ができるとは限らないといった事を、例に挙げて説明している。こういった奏者は技術的には優れているが、音楽的には感動できないため、器用貧乏で終わり、長い演奏活動の中では芸術家として大成しないであろう。

また運指法や運弓法の正確な記入による視覚的記憶の必要性に関しては、賛否両論があるとしている。一部の優れたヴァイオリニストは、その必要性を有しないが、彼らのような者の成長は飛躍的で、偶然に依存するものであるため、彼らの練習過程は模倣すべきではない²⁹。理由として、彼らの大部分は潜在意識で行動するため、通常の才能を持ったヴァイオリニストを成熟させるために必要な条件を説明できないからである²⁴。確かにフィンガリングなどの記譜に限らず、天才肌のヴァイオリニストは自身が感覚的に奏するため、曲を仕上げるにあたっての練習法や、そのプロセスに関しての理論的な指導を彼らから求めることは困難ではないかと考える。

フレッシュは演奏者の「個性」といった観点からは、ヴァイオリニストの音楽的趣味や個人の技術的に最もふさわしい方法（最良の指使いと運弓法）はただ一つしかなく、それは各々自身で見つけ出さねばならないのである²⁵。またポルタメントは日々の感情の変化によって変えるべきものではなく、芸術家の「信仰告白」と同じように捉え、内的必然性に依拠して行うべきだとアドヴァイスしている²⁶。この見解に対しては一部、賛成である。しかし、例えばロマ族の作品などを演奏する場合には、毎回同じ箇所と同じようなポルタメントを使用すると、気まぐれさそのものが失われ、全てが型にはまったようなつまらない演奏になる可能性がある。従って、全ての楽曲には当てはまらないものと筆者は考える。

なお記憶障害防止の観点から、試行錯誤の末に使用しないと判断した古いフィンガリングやボーイングは、綺麗に消すことを忠告している。これは視覚的にシンプルとなるため、落ち着いて楽曲と向き合うことも可能となるだろう。

感激や感情の弱まり、表現に悩む際には「歌う」ことがそれらを喚起させることに役立つ、として強く推奨する。これはいうまでもなく、ヴァイオリン以外のすべての楽器習得者にとっても当てはまることである。

芸術家には「立派な神経」が必要であり、それは「無感動な神経」ではなく「抵抗力のある神経組織」なのだ²⁷。神経的に不適切な演奏家は、精神的にも舞台上での演奏にも悪影響を及ぼすため、このような事態に頻繁に陥る者は、演奏家として不適切である、とフレッ

シュは非常に現実的な考えを持っている。なお、この状態を克服するための方法に関しては、フレッシュの執筆時代と比較して今日では、演奏家に対するさまざまなメンタルトレーニング法などのセミナーや書物などが存在するため、各々の努力によって、克服することは可能な時代が到来しているのではないだろうか。これに関する実態については今後、実際に検証する価値があるものと思われる。

フレッシュによると演奏における発展と完成は、内的推進力であり、この力によって演奏家は絶えず、演奏を改善しようとする²⁸。確かに全てが満足で終わる段階では、進歩は確実に止まってしまう。最も大切なことは、練習や発達段階においては常に客観的な目で自身を見つめ、謙虚な心で取り組むことであると考える。

5. 公開演奏における障害

ここでフレッシュは、演奏家として舞台上に立つ者に対する周りの環境的な問題、および奏者自身の肉体的、精神的な問題に関して、考えられるだけの障害を洗いざらしに取り上げ、それに対する解決策を述べている。そしてこれらの障害を取り上げるきっかけとなったのは、フレッシュ自身と彼を取り巻く周りの音楽家たちの日頃の様子を見聞することにより得た、豊富な経験から来ているものと考えられる。

フレッシュはまず、ヴァイオリニストが舞台上で演奏する際には、自身の自由になる完全な手段によって作品の美しさを聴衆に示し、自身が演奏の際に感ずる喜びを聴衆と分かち合える状態が理想だと考える²⁹。しかしこの状態はあくまでも理想像であり、大体は達せられないと見る。そこで、a) 場所、b) 肉体的、c) ヴァイオリニスト的、d) 視覚的、e) 音響的、f) 純精神的の6つの障害に区分し、それぞれの課題と克服法について、詳細に論述している。ここでは、特に注目すべき障害の項目のみ取りあげ、考察を加える。

a) 場所の障害

《省略》

b) 肉体的障害

フレッシュは演奏を成功させるためには「肉体的快調が必要」とし、生活態度や音の創出のために求められる体の使い方について、解説している。

「肉体の硬化の矯正」の項では、弓の動きと体の使い方に関して、急速な弓の動きの場合、体は運弓の方向とは反対側へ動く³⁰。この動きにより、アクセントは容易になり、音にハリも出ると説明する。逆に、長

い音を創出する場合にこの動作を行うと、弓の長さが短くなる³¹⁾。これはしかし、弓のスピードを緩めることによって矯正することが可能である。また弓と体を同じ方向に動かせば、物理的な長さは確かに解決されるだろう。しかし音の質をより一定に安定させるためには、特にダウンボウの場合、体の動きは、やはり反対方向に（つまり体を開くように）するべきであろう。いずれにせよ体の動きは機械的ではなく、奏者の自然な感情やフレーズなどの流れに沿って行うべきであり、その場合も体幹や体の重心を失ってはならないと考える。

c) ヴァイオリニスト的障害
《省略》

d) 視覚的障害
《省略》

e) 音響的障害

ここで興味深いのは、左耳は音を享受し、右耳は批評する、と位置付けていることである³²⁾。頭を右に傾けた場合、聴覚的印象を「正直な右耳で受け取る」としているが³³⁾、この「正直な」という表現は、いささか曖昧さを呈しており、疑問が残る表現である。というのも人は皆、左耳が享受で右耳が批評なのだろうか。効き耳というものがあるのかどうか、人によって異なるのかどうかは、今後調査し検討する余地があるだろう。

また「音が演奏者の耳に非常に力強く感じられる場合には、音は十分に通っておらず、耳のそばで弱く聞こえる音は、会場では素晴らしい効果をあげる」と述べている³⁴⁾。演奏家は音が鳴らないからといって、激しく演奏するべきではない。

音の鳴りの良し悪しを楽器のせいにすることは稀であるとしながら、ほとんどすべての著名なヴァイオリニストたちも、駆け出しの頃には、現在手にしている名器よりも劣る楽器で自身の名声の基礎を築き上げてきた事実に着目しており³⁵⁾、注目に値する分析である。このことから名器というものは、楽器そのものの音色によって技術が向上することはあるものの、基本的には、奏者そのものを最初から育てるのではなく後から付随してくるものである、と捉えるべきである。そして奏者は独自の音の創出を、試行錯誤を繰り返しながら築き上げるような地道な努力を行い、結果として名器を与えられる、といったプロセスを認識するべきである。

この項の最後では「極度に鋭敏な聴覚を持っている音楽家は、事実上他の印象を知覚する暇がないほど烈しく自分の耳を、芸術表現に関与させるような方法と

手段を探さなければならない。そういう場合には、頭を傾けて楽器に左耳を近づけるのが最も目的にかなった処置である」と述べている³⁶⁾。これに関する効果のほどは客観的には立証されていない。研究課題として残しておきたい。

f) 純精神的障害

これは視覚的、聴覚的によって仲介されない集中力の障害であるとし³⁷⁾ (1) 一般的神経過敏による障害(場おそれ)、(2) 感受力の麻痺による障害、(3) 技術的要素の過重評価による障害、(4) 極端な完成への衝動による障害、(5) 強迫観念による障害、(6) 自家暗示による「場おそれ」への影響、の6つに分類している。ここでは、特に考察すべき項目について、論述する。

(1) 一般的神経過敏による障害(場おそれ)
《省略》

(2) 感受力の麻痺による障害

フレッシュは、これも「場おそれ」が原因で、奏者の作品に対する感情の表現が阻害される障害、としている。そしてこれを生み出すのは、指導者の学習者に対する個性の圧迫も原因とする。

フレッシュ自身は、学習者の批判的意識は良いものだとして捉えている。またレッスン以外に、優れたヴァイオリニストの演奏会に定期的に連れて行くことや、レッスンなしでの室内楽の経験も推奨している。ここには、生徒の自主性と個性を尊重するフレッシュの理念がある。指導者によっては、自身の派閥や権力にこだわるがあまり、学習者の囲い込みを行う者も存在する中、このような謙虚な考え方をする指導者は、さほど多くないのではないだろうか。

個性を妨げさせる障害の一つに「極度な羞恥感」があるとしている。そして芸術家には、日頃は自分の心をさらけ出すことは下品とみなされるものの、芸術においては「別」とフレッシュは考えている³⁸⁾。そして芸術的な演奏家は、完全に自己を開陳して心底を語ることで、作品に精神的内容を余す事なく再現しうる唯一の表現手段を作り出す、としている³⁹⁾。確かに表現の幅、特に豊かな音量を伴う表現などに関しては、感情の起伏を強固に持っている方が、聴衆に与えるインパクトも強いだろう。そしてここで指導者は、学習者の内的衝動を助長する努力が必要だ⁴⁰⁾、としている。これも指導者自身の感受性の豊かさや、経験がものをいうだろう。

またフレッシュは、作品や演奏に対しての喜びよりも、周りからの評判を気にしての作品の選曲や、聴衆

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質 —「芸術的演奏」を中心として—

との接触による「一種こそばゆい快感」を求める奏者を認める⁴¹⁾。このような考えの奏者は、真の芸術家とは言えないだろう。フレッシュは「優れた作品の再現においてのみ幸福を見出し得るという人が、演奏することを愛しているのだ」と締めくくっているが⁴²⁾、我々は常にこの言葉を頭に入れておく必要がある。

(3) 技術的要素の過重評価による障害

フレッシュは、自分の表現能力に不信を抱く場合は極めて稀であるが、技術が不十分だと想像する場合は非常に多いと考える⁴³⁾。さらに、これは技術的要素の過重評価と関係があり、ヴァイオリニストのほとんどが、過重評価をしている⁴⁴⁾、と述べている。そして指導者は、技術的準備は高いところに至る階梯に過ぎない、と言うことを学習者に教え込ませるべきだとしている⁴⁵⁾。フレッシュによると、芸術作品における精神はより重要ではあるものの、技術によって初めて享受しうるものなのである。そしてヴァイオリニストの大半が、技術的要素を軽視するか、過重評価しており、中庸はほんのわずかしみられない⁴⁶⁾、とする。

過重評価に関しては、困難な箇所を過度に重要視することで、実際にはさほど困難ではない箇所を、自分自身で作りに出してしまう⁴⁷⁾、といった悪影響について述べている。結果として、麻薬常習のように、度を越えた練習をすることでさらなる悪循環に陥る⁴⁸⁾、と忠告する。そして「あまりに完全な技術を所有することは、障害を克服するという、重要な要素を閉め出す」と述べている⁴⁹⁾。このような忠告から、特に舞台に立つ直前などでは、技術的な失敗を恐れるよりも、思い切り表現する方に意識を向けることが望ましいと言うことになる。

最後には「芸術はあらゆる手段の所有に基づいて行われるのであるが、手段によって形成されるものではない」と締めくくっている⁵⁰⁾。技術に「支配」されるのではなく、技術を「手段」にすることである。

(4) 極端な完成への衝動による障害

本来「完成への衝動」とは演奏改善のための力強い衝動であり、これ無くしては発展の可能性はないものの、これが時として障害にもなりうる、とフレッシュは考える⁵¹⁾。確かに完璧な演奏であるに越したことはないが、芸術本来の意味を考えた際には、この「完成への衝動」に固執することは妨げとなるだろう。

彼は、そうならないためには指導者が学習者に対して、必要不可欠な技術と様式の教授をしたのちに「学習者自身の個性を、個人的色彩を帯びた芸術実践という自由な航路に無事に導いてやる必要がある」と述べて

ている⁵²⁾。

フレッシュはこれまで基礎技術や応用技術の中でも、たびたび「技術以外の、個人の内的な欲求から来る音の創出は教えられないものである」と述べてきたように、奏者一人一人の個性を非常に重んじる。これに対しては「自分自身に忠実であることと、生まれた時にすでに定められている自我の限界を認識することが、永続的で健全な芸術発展の秘訣である」と述べている⁵³⁾。さらに、そこを認識した上で「勤勉な芸術家は、自分の技術的、芸術的、精神的能力の欠陥はどんなものか、自問自答しながら日々の仕事を始めなければならない」と結論づけている⁵⁴⁾。つまり、自己を常に客観的に可視化する習慣を身につけることが、大切なのであろう。

(5) 強迫観念による障害

《省略》

まとめ

3つ目の柱「芸術的演奏」では、これまでの「基礎技術」と「応用技術」には盛り込まれてこなかった「芸術的な演奏をするための、音楽的な表現についての具体的な提案」がなされるものと考えていた。しかしフレッシュは、その「音楽的」な内容に基づくありとあらゆる要素を非常に多角的に、そして総合的に捉え分析しながら論述していることが明らかとなった。その内容と種類は非常に豊富で、技術面や精神面、日頃の心構えや素行などと、思わぬところで繋がっていることへの「気づき」も与えている。また、それぞれの項目は大きな括りにカテゴライズされて、あらゆるヴァイオリニストに伝えたかったことを思いつくままに、その都度書き記した形となっている。内容はだまかに挙げるだけでも、以下のとおりである。

- ・音乐的に必要な要素について
- ・批評家について
- ・指揮者とオーケストラ奏者としての関わりについて
- ・各世代を生きる上でのヴァイオリニストとしての心構えや練習スタイルについて
- ・人間と芸術家の融合といった根本的なことについて
- ・演奏家のさまざまなタイプについて
- ・過去の偉大なヴァイオリニストのタイプについて
- ・公開演奏におけるさまざまな障害の実態と原因、そして克服法について

フレッシュはこのように、ヴァイオリン奏者をソリ

ストとしてのみならず、さまざまなタイプ（室内楽奏者やオーケストラ奏者、指導者など）を多角的に分析し、さらに彼らと関わりを持つあらゆる人間（指揮者、評論家、指導者、聴衆など）との関わりの中でも分析を行なっている。演奏家は、常に自身を客観的に捉えることを忘れてはならないが、同時に演奏における他人の意見や素行に、安易に流されてはいけないことも、彼の研究から明らかとなった。

またヴァイオリン演奏における精神的な苦痛は、体の硬直や不自然な動きからくることがある、といったことを学習者に留まらず、指導者の視点からも捉えており、指導をする上での心構えやヒントを享受できる内容が散見された。

さらに演奏者自身の持つ「暗示力」などが、聴衆の琴線に触れるか否かといった目に見えない、また言葉では表現しがたいような部分についてもフレッシュは着目し、それを湧き起こすための方法についても分析している。

精神的障害においては、演奏者自身も学習者自身も、また指導者においても、技術的な鍛錬を積んだ上で、そのメカニズムと原因を客観的に分析し、あくまでもポジティブな思考で対処することを理念としていた。

しかし、フレッシュのこれらのどの忠告もアドヴァイスも、すべての項目が万人の演奏者に当てはまるとは限らないだろう。結局、奏者自身の精神状態や身体に関しては、本人にしか理解できない場合も少なからず存在する。従って最終的には、フレッシュの考えをヒントに、何が自分にとって最もふさわしいものであるかを奏者自身が見極め、分析することが大切であると考える。

「芸術的演奏」とはヴァイオリニスト以前に、人間としての存在そのものを核として練り上げられる芸術的な活動である、ということ、フレッシュは私たちヴァイオリン奏者のみならず、指導者たちにも再認識させようと試みている。このようなフレッシュの最終的な信念を発見できたことは、大きな収穫である。

これまで基礎技術、応用技術、そして芸術的演奏の柱の中で述べられた非常に多くの微細な内容は、自身の経験、また多くの演奏家や学習者と接することで得た、成果に基づいているものと考えられる。これだけの情報を盛り込んだフレッシュは、ハイフェッツのように特異な才能を持つ「天才」ではなく、さまざまな試行錯誤を繰り返していく中で、地道な研鑽を積んでいった「秀才」と言えるのではないだろうか。何故ならばそれは、この「芸術的演奏」の最後にフレッシュ自身の言葉で「芸術家は、自身の発展の途次（ママ）においては、少なくとも技術的領域におけると同様に

多くの精神的経験を積み重ねなければならない」と考えるからである⁵⁹。また、これらの技法を余すことなく読者に示したことに關しては「今まで故意に公開しなかった問題は、真面目な教則本が取り上げるものではない、と多くの人は考えており、私もよく承知している。また詳しく論じてきたことは、多くの人々がこれまで秘密にしてきた内的事情であり、私が臆面もなくそれらを暴露したように思うであろう。このことも私はよく承知している」とフレッシュは言う⁶⁰。このように後世を生きる読者たちに、ざっくばらんに自分自身の功績を残したフレッシュは、彼が芸術家である以前に、良き人格者としても評価することができる。

今後はさらに、彼を取り巻く周りの芸術家たちの、彼に対する評価や、同様にヴァイオリンの技法に関する功績を残した他の巨匠の文献を考察することで、フレッシュの特質と理念についての考察を、より客観的に行なっていきたい。

【附記】

本論文は、音楽学習学会第13回研究発表大会（2017年8月5日、於：埼玉大学）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 (1987)『ヴァイオリン演奏の技法』下巻「音楽之友社」, p.3を筆者が要約。
- 2) 前掲書1, p.6を筆者が言葉を変えて記述。
- 3) 前掲書1, p.6を筆者が要約。
- 4) 前掲書1, p.7
- 5) 前掲書1, p.11を筆者が要約。
- 6) 前掲書1, p.118
- 7) 前掲書1, p.119
- 8) 前掲書1, p.120
- 9) 前掲書1, p.126
- 10) 前掲書1, p.126を筆者が要約。
- 11) 前掲書1, p.126
- 12) 前掲書1, p.127を筆者が要約。
- 13) 前掲書1, p.127
- 14) 前掲書1, p.127
- 15) 前掲書1, p.127を筆者が要約。
- 16) 前掲書1, p.127
- 17) 前掲書1, p.138を筆者が要約。
- 18) 前掲書1, p.140を筆者が要約。
- 19) 前掲書1, p.143を筆者が要約。

C. フレッシュのヴァイオリン奏法の特質
—「芸術的演奏」を中心として—

- 20) 前掲書1, p.144を筆者が要約。
- 21) 前掲書1, p.147を筆者が言葉を变えて記述。
- 22) 前掲書1, p. 147を筆者が言葉を变えて記述。
- 23) 前掲書1, p.149を筆者が要約。
- 24) 前掲書1, p.149を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 25) 前掲書1, p.149を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 26) 前掲書1, p.149を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 27) 前掲書1, p.152を筆者が要約。
- 28) 前掲書1, p.152を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 29) 前掲書1, p.155を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 30) 前掲書1, p.164を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 31) 前掲書1, p.165を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 32) 前掲書1, p.173
- 33) 前掲書1, p.174
- 34) 前掲書1, p.166を筆者が要約。
- 35) 前掲書1, p.175を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 36) 前掲書1, p.177
- 37) 前掲書1, p.177を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 38) 前掲書1, p.180を筆者が一部言葉を变えて要約。
- 39) 前掲書1, p.180を筆者が一部言葉を变えて要約。
- 40) 前掲書1, p.180を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 41) 前掲書1, p.180を筆者が一部言葉を变えて要約。
- 42) 前掲書1, p.180
- 43) 前掲書1, p.181を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 44) 前掲書1, p.181を筆者が要約。
- 45) 前掲書1, p.181を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 46) 前掲書1, p.181を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 47) 前掲書1, p.181
- 48) 前掲書1, p.182を筆者が要約。
- 49) 前掲書1, p.182
- 50) 前掲書1, p.182
- 51) 前掲書1, p.182を筆者が一部言葉を变えて要約。
- 52) 前掲書1, p.182
- 53) 前掲書1, p.183を筆者が一部言葉を变えて記述。
- 54) 前掲書1, p.184
- 55) 前掲書1, p.194
- 56) 前掲書1, p.193を筆者が一部言葉を变えて要約。

【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 (1974) 『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
- ・ヤンボリスキー, 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—」『島根大学教育学部紀要』第40巻 (人文・社会科学) pp.67-77
- ・高旗健次 (2015) 「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—」『広島大学大学院教育学研究科紀要』第二部 (文化教育開発関連領域) 第64号, pp.237-246
- ・高旗健次 (2016) 「C.フレッシュのヴァイオリン奏法の特質—「応用技術」を中心として—」『広島大学大学院教育学研究科紀要』第二部 (文化教育開発関連領域) 第65号, pp.273-282

【参考 web 資料】

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