

フルートとその指導法の歴史

教授 黒田 隆 (フルート)

I 研究への導入 — フルード及びその教本 (指導法) の歴史について

フルード(横笛)は英語で Flute、独語で Querflöte、仏語で Flûte traversière、伊語で Flauto traverso(いずれも横吹きフルードの意味)であるが、その語源はラテン語の Flatus(フラトゥス)「息・息吹」から来ていると言われている。

さてバロック時代からのフルードの楽器の歴史について大まかに見てみると、「バロックフルード (トラベルソ) の時代」「多鍵式フルードの時代」「ベーム式フルードの時代」の3つに分類することができる。ここではまずこのフルードの歴史を探り、それぞれの時代の楽器のために書かれた教本、資料(理論書)をピックアップしてみたい。さらにその中より「多鍵式フルード」から「ベーム式フルード」への時代の変わり目に書かれた H・アルテス(1826~1895)の「アルテス・フルード奏法」に焦点をあて、それを詳しく考察してみようと思う。その上でそれを今後自らの指導の応用、発展に結び付けていければと考えている。なお教本、資料については現在出版されているものを挙げた。

1. バロックフルードの時代

18世紀(1700年)前後、フランスのオートテール一族によって開発、製作された楽器がバロックフルードである。(資料2) それまでの1本の木製、円筒管に6つの指孔を開けた「ルネサンスフルード」(資料1)とは異なり、頭部より足部にかけて円錐管、6つの指孔と1つの鍵(キー)を備え、豊かな表現力を持った画期的な楽器であった。当初管体は3ピースで作られていたがこの時代の音程は各都市によって異なっていたため、後に4ピースとし胴上部管を替管にして対応していた。(資料3) この楽器のためにイタリアのヴィヴァルディ、フランスのクーラン、ドイツのテレマン、ヘンデル、バッハといったバロックを代表する作曲家たち、さらにハイドン、モーツァルトなど古典派を代表する作曲家たちまで大変優れた作品を残している。この楽器は19世紀初頭まで使われていたと考えられている。

【資料1】ルネサンスフルード(Copie) : Mersenne c.1620~30, Paris (60 Cm) ¹



こうした時代背景のヨーロッパでは、この時代すぐれたフルード奏者(作曲家、製作者)が輩出されるようになる。フランスではバロックフルードの製作にも携わったと考えられ

¹ 資料の楽器の提供は有田正広教授、写真撮影は増村修次准教授にお願いした。

ているジャック＝マルタン・オトテール (J-M.Hotteterre) (1674-1763)、フランスの王宮に仕えヴァイオリンのルクレールなどと共に活躍した「ミシェル・ブラヴェ(M.Blavet) (1700-1768)。「独」ではフランス人でありながらドレスデンの宮廷音楽師として活躍し、バッハのフルート作品の誕生にも関わったのではないかとされている「ピエール＝ガブリエル・ビュファルダン(P-G.Buffardin)」(1690-1768)、ビュファルダンの門人であり、後にフリードリヒ大王のフルートの師匠として、また 2 鍵のフルート(資料 3)を扱う名手をして知られている「ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ(J.J.Quantz)」(1697-1773)、などの名前を挙げるができる。

彼らの演奏の妙技については伝説的に伝えられているが、ただ教授法ということになると、徒弟制度が演奏(音楽)にとってもその教育の主流であるこの時代、教本のような資料はあまり多くは残されていない。1707年オトテールによって書かれた『フルートの原理』、またクヴァンツの『わが生涯』のような著作が残されているが、この時代の代表的な物としては 1752 に書かれたクヴァンツの『フルート奏法試論』であろう。この著作はカール・フィリップ・エマニュエル・バッハの『ピアノ奏法』、レオポルド・モーツァルトの『ヴァイオリン奏法』と並んで、当時の演奏法及び音楽を知る上で現在も貴重な資料となっている。おそらく豊富な演奏及び作曲の活動経験、そしてフリードリヒ大王への指導における様々な経験から、演奏技術も含め当時の音楽について詳細にまとめ上げたものと思われる。

18世紀の終わりフランス革命後、音楽の教育における大きな変革は 1795年フランスのパリにパリ国立音楽院(コンセルヴァトワール)が開設されたことである。それまでの徒弟制度による教育に替わり学校という組織の中で、その方法はカリキュラム化され一貫した流れに沿って行われることになる。そしてこの音楽の教育システムは、やがてはヨーロッパ全土ひいては全世界に広がっていく。

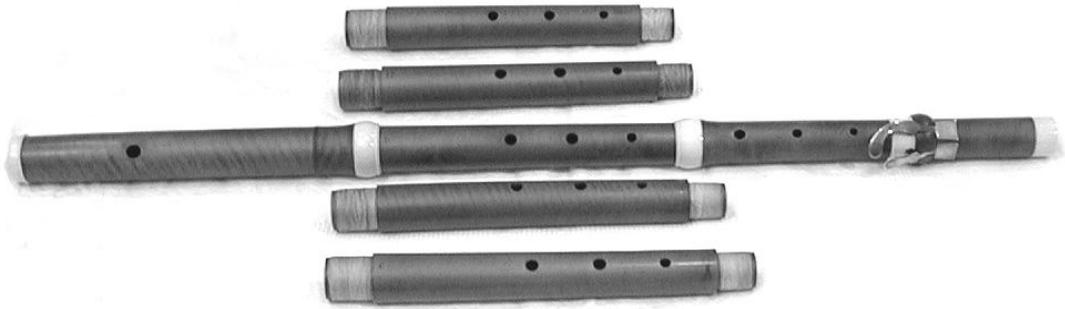
さてこの時期フランスで活躍していたフルート奏者がフランソワ・ドゥヴィエンヌ(F.Devienne) (1759-1803)である、彼はフランスの古典派を代表する作曲家でもあり、フルート以外の分野の作品も多く、その美しく優雅な作品ゆえ「フランスのモーツァルト」と呼ばれている。そのドゥヴィエンヌが 1795年パリ国立音楽院開設と同時に初代フルート科の教授に就任し、同じ 1795年『フルート演奏法』という教本を出版する。この教本はドゥヴィエンヌのフルート奏者としての積み重ねがまとめられていると同時に、時代の変革期に書かれた教本として大きな意味を持っていると思う。またこの本の出版が現在に繋がるフルートの教授法の出発点になっているということもできる。

【資料 2】 バロックフルート(All original) :

Hotteterre“le Roman” c.1710 , Paris (66 cm)



【資料 3】 J.J.Quantz 替管・2 鍵付 (Corps-de-rechange)



2. 多鍵式フルートの時代

18 世紀後期から 19 世紀前期、この時代のフルートは基本的に頭部から足部にかけて徐々に細くなる円錐形でその形状はバロック時代の楽器と変わってはいない。しかし多くの奏者や製作者たちは運指や発音について様々な可能性を求め、楽器に改良を加え、試行錯誤が繰り返されていく。特に鍵(キー)が 1 鍵から 3 鍵、5 鍵、8 鍵と、複数取り付けられ、数多くのタイプの楽器が作られる。いわゆる多鍵式の楽器(資料 4)である。

この多鍵式の時代のフルートは、その後の新しいベーム式フルートの時代と交錯することになるが、ドイツを中心に 20 世紀の初期まで使われている。

またこの時代は 18 世紀初めにイタリアの B. クリストフォリによって製作されたピアノ・フォルテ(ピアノ)が注目を集め楽器の中心的な存在になっていく時代でもある。主な作曲家たちの興味はそのピアノ、ハイドン以降編成を確立してきたオーケストラなどに向かい、フルートを含め木管楽器の作品は極端に少なくなってしまう。ベートーヴェンやシューベルトがごく少ないフルートの作品を残しているのみである。

しかし当時の奏者たちは自ら楽器を製作し、作品を作曲し、演奏した。その作品には叙情的かつ技巧的なものが多く、彼らは卓越した技術と音楽性を持ってそれを演奏し、聴衆を魅了し、「ヴィルトゥオーゾ」の一時代が確立されていくことになる。しかし楽器としては運指を複雑化しプロの演奏家たちの名人芸を聴かせるための物になってしまったことも事実である。いつの間にかフルートは一般の愛好家にとっては、とても扱いにくい楽器になっていたのである。

ジャン＝ルイ・テュルー(J-L.Tulou)(1786～1865)はこの多鍵式フルートによるヴィルトゥオーゾの時代を代表するフルート奏者であり作曲家、製作者である。《15 のグラン・ソロ》始め多くの優れたフルート作品を残しているが、1829 年から 1856 年までの長きに亘ってパリ音楽院の教授を務め、1835 年には『フルートのためのメソッド』を出版している。この教本は生徒と先生の二重奏の形が取られ、前半が「初級・中級の基礎編」後半が「中級の応用編」となっていて大変興味深い。1832 年に製作された 32 年型ベーム・システムの楽器(資料 5)に対抗して、テュルー式パーフェクトフルート(資料 6)を製作したり、47 年型ベーム・システムの楽器のパリ音楽院への導入を頑としてこばみ続けた人物としてもその名を歴史に残している。ただテュルーはやみくもにベーム・システムを嫌っていたわけではない。「技術的に簡便になって大きな音は出せるけれど、調性感が失われること、音色の変化などきめの細かい表現が失われること、ひいては音楽の本質が変化していつてしまうことを危惧している。」伝えられているテュルーの弁である。

【資料 4】 多鍵式フルート(Original) : Ch.J.Sax ,Bruxelles (8 Key) (68 cm)



【資料 5】 32 年型ベーム・システムのフルート(Original)

C. Godfroy C.1838 ,Paris (1832 System Boehm) (65cm)



【資料 6】 テュルー製作のパーフェクトフルート=多鍵式(Original)

J-L.Tulou C.1840 ,Paris “La Flute perfectionnee” (67 cm)



一方この時期ドイツではアントン・ベルハルト・フェルステナウ (A. B. Fürstenau) (1792-1852)が、父親のカスパー・フェルステナウとともにヨーロッパ各地をめぐりその華やかな演奏により大きな注目を集めていた。フェルステナウ一家はフルート奏者、作曲家の一家で、後に息子のモリッツ・フェルステナウもフルート奏者として活躍している。父親との演奏旅行のために書かれたと思われる作品は《二重奏曲》《三重奏曲》《2本のフルートとピアノのための作品》等数多く残されている。1820年以降彼はドレスデンのオーケストラの首席フルート奏者を勤めているが、指導者としての彼の実績も決して見逃すことは出来ない。いくつかの彼によって書かれたヴィルトゥオーゾ(技巧的)練習曲がその実績を物語っているが、中でも 作品 125 の《音の花束(Bouquets des Tone)》と呼ばれる 24 の練習曲は、現在も上級者向けのエチュードとして、多くの指導者たちに愛用されている。

オーストリア出身で主にハンガリーで活躍したフルート奏者・作曲家であるアルベルト・フランツ・ドップラー(F. A. Doppler) (1821-1883) とカール・ドップラー(K. Doppler) (1825-1900)の兄弟もフルートのヴィルトゥオーゾ兄弟と呼ばれ全ヨーロッパからアメリカまで活躍の場を広げている。二人は当時流行していたオペラのアリア、その土地の民謡、またアメリカの国家までもテーマにして 2本のフルートとピアノのためのファンタジー風な作品をたくさん残していて、現在もフルート奏者たちの重要なレパートリーになっている。また兄のフランツは《ハンガリー田園幻想曲》の作曲者として日本でも良く知られているが、1863年から1867年まではウィーン音楽院のフルート科の教授も務めている。ただ指導法に関する資料は残っていない。

テュルーの門人であり「フルートのサン＝サーンス」と呼ばれたジュール＝オーギュスト・ドゥメルスマン（1833-1866）もやはりこの時代の代表的フルート奏者・作曲家であるが、33歳で世を去ってしまい、やはり指導法に関する資料は残っていない。

フルートの指導という面から考えた時、ここでこの時代の大切な多鍵式フルート奏者 2 人の名前を挙げておかなければならない。カール・ヨアヒム・アンデルセン (K.J.Andersen) (1847-1909) とエルネスト・ケーラー (E. Köhler) (1849-1907) の 2 人である。

アンデルセンはデンマーク出身でドイツのベルリンフィルの前身のオーケストラで首席奏者として活躍したフルート奏者であり作曲家、また指揮者でもあるが、晩年はコペンハーゲンに音楽学校を設立するなど若手の育成にも力を尽くしている。またイタリア生まれのケーラーはウィーンで、後にロシアで活躍するフルート奏者、作曲家であるが、彼の美しいワルツは非常に人気が高く広く愛されている。熱心な指導者で多くのフルート奏者を育てたことでも知られている。この 2 人が出版したそのレヴェルに応じた数多くの「練習曲」は現在も世界中の学習者にとって非常に大切な教材となっている。

3. ベーム式フルートの時代

多鍵式全盛の 18 世紀前半の時代にあって、当時まだ多鍵式のフルート奏者であった(作曲家、製作者でもあった)ミュンヘンのテオバルト・ベーム(T.Böhm) (1794-1881) は 1832 年、それまでとは全く異なる活気的な運指のシステムを完成させる。このシステムは楽器の形状こそ円錐形でバロックフルートと変わらないものの、「メガネ鍵」とも呼ばれる「リング鍵」を初めて導入し、全体的な運指の動きを大変スムーズなものに変えた。

このシステムの出現がベーム式クラリネットやサクソフォーンの誕生にも大きな影響を与えたことを考えても、いかに画期的なシステムであったかが想像できる。(資料 5) そしてさらに 1847 年ベームは初めて金属を用い、現在我々が使っている銀製、頭部のみ円錐形、胴部から足部は円筒形、「リング鍵」の運指システムを持った 47 年型ベーム式フルート (資料 7) を完成させるのである。この楽器はそれまでの複雑な運指をスムーズにするばかりでなく、華やかな音の響きを持ち、その表現力を飛躍的に向上させたのである。

またベームは作曲家としても《グランド・ポロネーズ》等の数々の名曲を残しているが、自ら製作した楽器(32 年型, 47 年型)のその完成した時期を境に、その作風が変化している。特に転調についてはそれぞれの楽器の特性が生かされていて大変興味深い。

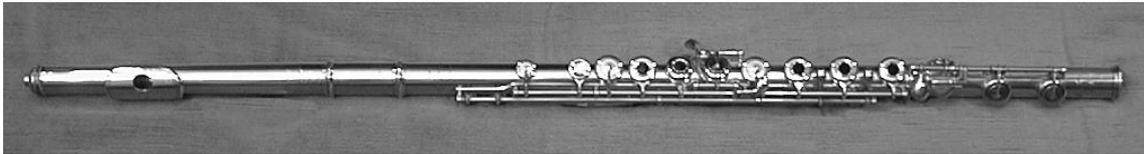
晩年はアルト・フルートを製作、演奏を続けていたとのことである。また若手の演奏家の指導にも尽力し、《フルートとフルート演奏》《12 の大練習曲 作品 15》《24 のカプリス (奇想練習曲 作品 26)》《24 の旋律的練習曲 作品 37》等、多数の教本や練習曲を出版し、指導者としての実績も残している。

ただこのベーム・システムの楽器が製作後すぐに普及したわけではない。前述のようにフランスではテュルーの反対等により、パリ音楽院への導入は 1868 年まで待たなければならなかった。さらにドイツでは、華やかさより重厚さ、ソロ楽器としてよりオーケストラの楽器としてのフルートの音色が求められ、20 世紀の初期までは多鍵式フルートが使われていたのである。

さてパリ音楽院では 1868 年アンリー・アルテス(H.Altes) (1826～1895) がフルート科

教授に就任し、ついに 47 年型ベーム式フルートが導入される。アルテスはこのベーム式フルートのための初めての教本、全 3 巻からなる『アルテス・フルート奏法』を出版する。この教本の 1・2 巻は初級者から中級者のためのもので音楽の基本的知識（楽典）から発音、スケール、分散和音を中心に二重奏の練習曲を配し、懇切丁寧に書かれている。また 3 巻は 26 曲からなる中級者から上級者向けのエチュードとなっている。この教本は日本でも古くから使われていて現在でも数多くが邦訳されて出版されている。おそらく戦後から現在までの間、この教本を使用している、また過去に使用した指導者、学習者は最も多いのではないかと思われる。

【資料 7】 47 年型ベーム式フルート： C. Godfroy 1847, Paris Boehm system (67 cm)



ベーム式フルートにおけるパリ音楽院の伝統はその後ポール・タファネル (P.Taffane)(1844-1908)、アドルフ・エネバン(A.Hennebains) (1862-1914)、フィリップ・ゴーベール (Ph.Gaubert) (1879-1941) と継承されていくが、いわゆる「フレンチ・スクール」を確固たるものとする人物は 1893 年に教授に就任するタファネルと、その門人であり、1919 年フルート科、1931 年指揮科の教授に就任するゴーベールの 2 人である。この 2 人は共にフルート奏者であり、作曲家であり、指揮者であり、そして指導者でもある。2 人の共著である『総合教則本』(全 2 巻) は現在も世界中で使われていて、最も正統的な教本と言っても過言ではない。また 2 人の作品も数多く含まれている「フレンチ・スクール」の作品 (パリ音楽院の各種試験の課題曲として作曲された作品) は現在世界的フルート奏者から学生・アマチュアまで、大切なレパートリーとなっている。

さらにこの時期にはフランスのドビュッシー、ラヴェル、ドイツのライネッケ等、著名な作曲家たちも、室内楽、協奏曲、管弦楽曲等においてこのベーム式フルートを重用するようになってくる。

この「フレンチ・スクール」の伝統をさらに継承し 20 世紀最高のフルート奏者と言われ、録音において現在の我々にその演奏を聴かせてくれているのが、1921-1940 年、1945-1948 年(第 2 次世界大戦中休職)に教授を務めたマルセル・モイーズ(M.Moyse)(1889~1984) である。当時のフランスを代表する作曲家イベールは彼のために協奏曲等多くのフルート作品を残している。モイーズは晩年 1960-1980 年にも世界各地でマスター・クラス等の教育活動を続け、現在現役の多くのフルート奏者たちに大きな影響を与えている。日本へも 2 度に渡って来日。そのレッスンの内容は今なお日本の奏者の記憶に残っている。彼が残した教本等については『私のフルート論』と言った著作から『ソノリテについて：方法と技術』『アンブシュア、イントネーション、ヴィヴラートの練習』と言った発音に関するもの。『日課練習 (中・上級)』『メカニズムと半音階』『20 の技術練習と練習曲 (スラー、トリル、フェルマータ)』と言った運指に関するもの。『アーティキュレーションの学習』『24 の旋律的小練習曲 (初級)』『25 の旋律的小練習曲 (中級)』『トーン・デヴェロ

ップメント 解釈を通しての音の発展』と言った表現に関するものまで、その練習の目的に応じた教本が出版されている。

モイーズが残した教本等の資料から(録音資料を含め)、教育者としての彼ならではのフルート指導における考え方をうかがい知る事ができる。

このようにベーム式フルートの歴史と伝統は「フレンチ・スクール」としてパリ音楽院を中心に築かれてきたと言っても過言ではない。

『準備版』ではフルートの歴史にそって奏者及びその奏者が執筆した教本等の指導に関する資料を掘り起こしてみた。もちろん代表的なものだけでこれ以外に無数の資料が存在する。たとえば 80 歳を超え今なお現役として活躍しているペーター・ルーカス・グラーフは基礎テクニクの教本『チェック・アップ』を出版しているし、奏者以外の作曲家達、カーク＝エラート、ボザ、尹伊桑(ユン・イサン)等によって書かれた重要な練習曲等の資料も数多い。その後、新しい資料を発掘するとともに、それをもとに比較検討を行いそれぞれの特徴を浮き彫りにした。

II 『アルテス・フルート奏法 第1巻』(植村泰一訳)の考察 ①

すでに導入(歴史)の部分で前述しているが、1868 年アンリー・アルテス Henri・Altes (1826~1895)がパリ音楽院のフルート科教授に就任、47 年型のベーム式フルートが同音楽院に導入される。そしてアルテスはこのベーム式フルートのための初めての教本、全 3 巻からなる『アルテス・フルート奏法 METHODE 1ER PARTIE』を出版する。ベーム式フルートにおけるパリ音楽院の伝統、いわゆる「フレンチ・スクール」がここに始まったといえることができる。1893 年に教授に就任するポール・タファネル (1844~1908)、1919 年に教授に就任するフィリップ・ゴーベール (187~1941)、20 世紀最高のフルート奏者と言われ 1921-1940 1945-1948 (第 2 次世界大戦中休職) 教授を務めたマルセル・モイーズ (1889~1984) とその歴史と伝統は継承されていくことになる。

ここではその最初の教本『アルテス・フルート奏法 第1巻』を考察することにより学習者への指導のヒントを探ろうと考えた。

なお、この教本は『アルテ』(比田井版)という名前で日本に最初に紹介された教本であり、現在もいくつかの邦訳が出版されているが、今回の考察はシンフォニア出版の「植村泰一氏訳・解説」の教本に沿って行った。この本を選んだ理由は、まず「アルテスの書いた初版の原文を意識することなく忠実に客観的に邦訳してあること」「奏法や理論の歴史的变化、また個人的な考え方の相違、訳者自身の考え方については訳者注、訳者解説を交え、詳しく解説してあること」の 2 点である。訳者の豊富な指導経験から、学習者がその内容から混乱をきたさないよう十分に配慮された教本とすることができる。

訳者は「訳者まえがき」においてこの「アルテスの教本」を訳すに至った経緯を次のように述べている。[(前略)フルート奏法の歴史を追及するためにはどうしてもアルテスの初版を調べる必要が痛感されたのであった。この念願がやっと実現し、アルテスのあるがままの姿に接することができた。そしてこの初版を読んでカラージュ版、比田井版にあまり

にもそれと明記されない増補・改訂部分が多いことに驚いたのである。(実用版として止むを得ない増補・改訂とはいえ、それを明記していないことは読者に対して親切な態度とは言えまい)。すっかり着飾らされてしまった「アルテ」を裸にして「アルテス」の真の姿をフルートを愛する人々に伝えることは、初版本を手にした私の義務であると思い、あえて翻訳の仕事に取り組んだしだいである。(後略)

日本での『アルテ』(比田井版)の出版はフルートの普及と言う意味では大きな役割を果たしたと考えられる。ただ訳者が述べているように、その内容から指導者、学習者に混乱を与え、様々な誤解を招いてしまったことも事実である。

訳者はこの後の解説の「楽器の選び方」において「材質」、「Gis オープンと Gis クローズ」、「カヴァード・キーとリング・キー」、「H 足部管」、「E メカニズム」、「Gis トリル・キー」、「G オフセット」と材質を始め様々なメカニズムを挙げてその特徴を説明しているが、「結局できるだけ余計なものついていない、最もシンプルなリング・キーの銀製(C足部管)のものを選ぶのがよいのではないかと思う。予算によっては洋銀管でもアマチュアには充分であるが、少なくともリップ・プレートだけは銀製のものにすべきであろう。」と結論付けている。また「楽器の取り扱い方について」として事細かに、詳細に解説している。楽器は非常のデリケートな物であり、ちょっとした扱い方で故障したり傷ついたりする。学習者はこの「まえがき」よりしっかり読んで常に注意を怠らないようにして欲しいと思う。

さてアルテスは、まず「まえがき」のなかで「音楽教育は本来「ソルフェージュ」の勉強から始めなければならず、楽器の勉強はソルフェージュの勉強が完全に終わってから初めて行われるべきものであるが、学習者がみなこのような方法で勉強を始められるほどの幸運や時間的余裕を持っているわけではなく、楽器の練習と理論の習得を同時にしなければならない人も大勢いると思われる。そのような人達のために、私はこの教則本の中に音楽の原理を要約しておいた。」と、その基礎知識、基礎能力の必要性を強く述べている。また音楽とはいかなる定義によって成り立つものかが、予備知識として8つの要素にまとめられていて大変興味深い。

予備知識

- §1 衝撃や摩擦はすべて振動をひきおこし、その結果として音が生じる。
- §2 発音体の振動によって生じ、耳で高低が識別できる音を「楽音」という。
- §3 この楽音を耳に心地よく響くように結び合わせる技法を「音楽」という。
- §4 「音楽技法」の研究は二つの部門に分けられる。即ち第一に「作曲」であり、第二に「演奏」とそのための手段ある。
- §5 作曲の研究とは、旋律を正しく書くこととその旋律に巧みに伴奏をつけること、即ち和声、対位法、フーガ等である。
- §6 「旋律」は楽音を連続的に聴かせるものであり、「和声」はいくつかの音を同時に聴かせるものである。
- §7 演奏の勉強は音楽に用いられる符号や記号についてあらゆることを知り、声や楽器によっていろいろな記号を正しく演奏する方法を習得することである。
- §8 本書では音楽の第二の部門、即ち[演奏]ために用いられる記号の知識だけを取り扱

う。

教本の内容はこの予備知識をきっかけに第一章に入っていくが、第九章までのごく初歩的な基本的知識（楽典）が丁寧に書かれている。現在の日本においては、小学生から中学生が学ぶ内容（訳者）であり、指導上は確認する程度に触れておけば問題はないと思われる。ここでは各章の項目のみを掲載し内容に触れることは割愛する。

*第一章 音が表わす符号およびその符号が示す様々な音の長さについて。

*第二章 五線上の音符の位置について。

*第三章 休止を表わす符号および符号と音符との長さの関係について。

*第四章 拍子について。

*第五章 速度記号。

*第六章 音の名称、音のつながり、全音階と半音階、音階すなわち音組織。

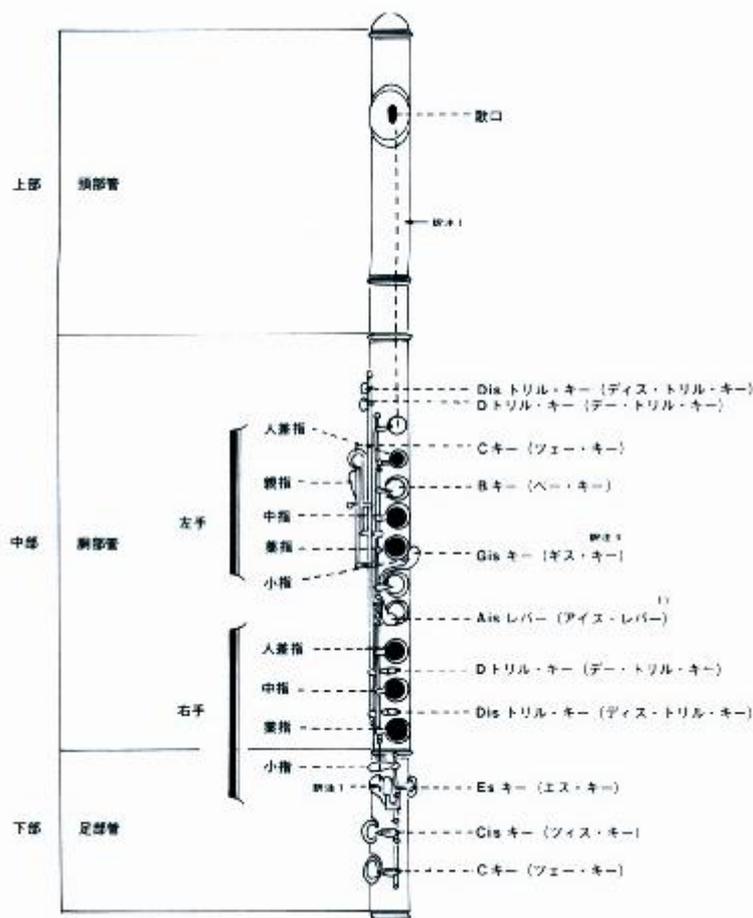
*第七章 音部記号とその用法。

*第八章 変化記号、臨時記号、調号。 *第九章 反復記号。

この章を終えて、ようやくフルートに関する基礎の知識、実践の内容に入る。

*「フルートの形状、各部の名称およびその組み立て方」

【図版 1】



ここにはこの図が掲載されているだけであるが、ここから2つの点について気づかされる。

① 現在は必ず運指表に取り入れられているブリチャルディキーが入っていない。ジュリ

オ・ブリチャルディ Giulio・Briccaldi(1818～1881)はイタリアのフルート奏者でベーム式フルートの左手親指の部分に「B♭」のキーを取り付けフラット系の作品の運指をスムーズに行えるようにした人物である。このキーはブリチャルディキーと呼ばれアルテスがこの教本を出版した時期とほぼ同じ時期にこのシステムは製作されていたと考えられる。現在ではこのキーは全ての楽器に取り付けられているため、指導上このキーを学習者のどの時期で導入するかは考え方の分かれるところである。初級のあまり速い時期にこの運指を覚えた場合、この便利なキーに頼りすぎてしまい中級になった時、正規の指との入れ替えに混乱をきたす可能性がある。とって全くこのキーについて触れずに指導を進める訳にもいかない。結局、初級から中級にかけて「♭」の数の多い調性(As-dur.f-moll)が出て来た頃が適当の時期かと思う。

- ② この図においては、胴部管のキーの中心線は歌口の外側の淵に合わされている。しかし比田井版ではこのことには全く触れず「胴部管のキーの中心線を歌口の中心線に合わせる」との指示があるだけである。記者によると 19 世紀の資料では「歌口の外側の淵」に合わせる傾向が強く、20 世紀に入ってから「歌口の中心線」での合わせ方が主流になっているという。その理由として「演奏空間の拡大」「アンサンブルをする他の楽器の変化(チェンバロとピアノの相違等)」「演奏曲目の性質の変化、とくに現代音楽の多様な音色と極端な強弱の対比」「時代的な音感覚の変化」などを挙げている。このセットの位置については当然個人差があり一概にその良し悪しを論じることはできないが、現在でも筆者も含め「歌口の外側の淵」で合わせている奏者は数多い。「一律に決めてかかることには無理であろう。無理のない自然なかまえ方と吹き方とで、明るくて澄んだ、よく響く音の出るつなぎ方を各人が充分研究することが望ましい。」と記者は結んでいる。

* 「フルートの持ち方」

ここでは(1)左手、(2)右手のそれぞれの持ち方(資料 1)及び、(3)歌口への唇のあてる位置(資料 2)が図とともに比較的簡単に解説されている。そこで持ち方については記者が自らの写真を掲載するとともにカラーJPEG版等を引用して詳しく解説している。また後述する「三点支持法」を参照するようにと指示している。

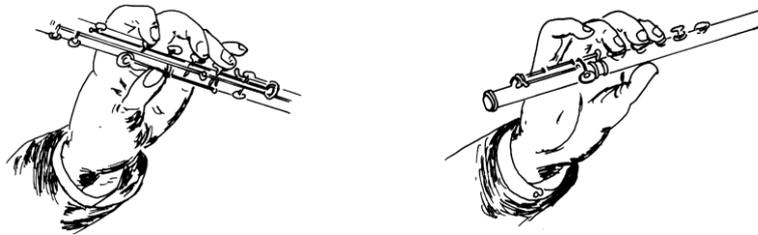
まず左手の持ち方についてここには「左手人差し指の第 3 関節にフルートをあて、親指を少し丸くして C キーに置く。小指は Gis キーのすぐ上に浮かせておく。」とある。ここに載せてある資料の図より記者の写真の方が分かり易いと思うが、左の手首をやや内側に持っていくことが必要かと思う。こうすることによって左手人差し指の第 3 関節にあてられたフルートが安定して確保できる。ただこの場合あまり深く入れすぎると左手小指の Gis 鍵(キー)と左手薬指の G 鍵(キー)が遠くなってしまうので注意が必要である。

次に右手の持ち方については「楽器は右手親指で丁度人差し指と中指の間の所を下から支える。人差し指、中指、薬指は少し丸くしてそれぞれの指穴に置き、小指は Es キーのすぐ上に浮かせておく。」とある。この場合 Es 鍵(キー)は押えて右手全体のバランスを取るようにしたらどうだろうか。筆者の経験ではこのケースで小指が丸く保てなくて、伸びて突っ張ってしまう学習者が多い。これはフルート全体を安定して確保することにもつながるが、その意味でも Es 鍵(キー)はまず押えていた方が良いように思う。

歌口への唇をあてる位置については「歌口の四分の一が下唇で被われるように」とあり、四分の一以上被った場合の弊害について「音はやせてしまい、柔らかい音、しっとりした音、豊かな音、良く響く音、と色々な音色の可能性をもっているフルートの特性が失われてしまう。(中略) 歌口の穴を下唇でふさぐほど音は「低く」なり、反対に歌口の穴を大きく使えば音は「高く」なることで容易に理解できよう。」と強く述べている。

ただこれは「歌口の外側の淵」にセットした場合であり、「歌口の中心線」のセットの場合は歌口の半分程度までは考えてもよいと思われる。また唇の形、厚さ、歯並び等の個人的な条件の相違によって多少の異なりは出てくると考えられる。しかし被いすぎたはいけないことは事実である。訳者も「本書でも強調されているが、下唇は歌口の四分の一を覆うようにあてることが必要で、とくに初歩のあいだはこのことを厳重に守ってほしい。」と述べている。

【図版 2】



【図版 3】



* 「フルートを演奏する時の姿勢」

姿勢についてはどの教本においても重要な事項として触れているが、基本的にはほぼ同様の内容といえることができる。アルテスは図入りで「左足に重心をかけ、右足を少し前に出す。両腕は呼吸の妨げにならないように身体から離す。頭は心持ち右に傾け、指は軽く楽器の上に乗せる。」と述べているが、「右足を少し前に出す」という表現には疑問が残る。事実、図によると右足は少し後ろに引いているように見える。

比較のため P. L. グラーフ氏のレッスンでのコメントを紹介する。「まず、両足を肩幅の広さにしてまっすぐ立つ。次に左足をやや斜め前に出し、その延長線上に直角に譜面台が来るようにする。重心は左足に。座って演奏する時もこの左足と右足の角度を意識する。」結果的には図とほぼ同様の姿勢になるとと思われる。

さてこの項でアルテスは、もう一度持ち方に触れている。

「上述の姿勢がしっかりとれるようになったならば、右手の小指を除いて全部の指を上げなさい。そうすると、普通はフルートたった二つの点、即ち唇と左手人差し指の第3 関節で支えられ、更に右手の親指と Es 鍵(キー)に置かれた小指によっても助けられていることが分る。これによると基本的にフルートの確保は左手の二点を中心に、右手の二点を補助的に用いて行うことになる」。それに対し訳者はムーアの『フルートを吹く人のために』の内容から「身体との接点は三つあります。唇と歌口、左手人差し指の第3 関節とフルート、

右手の親指の先端とフルートの側面の三点がそれです。」という Es 鍵(キー)の右手小指に頼らない「三点支持法」を紹介している。演奏者の唇と十本の指の内、支えのみに用いられるのは右手の親指のみである。危険なことは Es 鍵(キー)の小指に力が入り過ぎてしまうこと、小指が突っ張って伸びてしまうことである。右手の親指を中心に Es 鍵(キー)には頼ることなくバランス良く三点で支えていくことが、運指を妨げない望ましい方法と考える。

* 「音の出し方」

「フルートを下唇にあててから、息を歌口に向く方向に向けて吹き込むために両唇を近づけながら横へ引くようにしなさい。次に、舌を唇の端にさわるように、しかし唇からはみ出さないように前方に出し Tu(Ty テュッ)と発音するつもりで、すばやく短い動作で後に引きなさい。この動作を「タンギング」(舌突き)あるいは「タンギングする」という。」日本ではこのタンギングの「Tu」は「トゥ」と考えることが多く、学習者が誤解し混乱をきたす原因になっているところでもある。さらに舌をあてる場所も唇の端や、歯の裏側と様々である。これらはフランス、ドイツ等その国の言語の発音の相違によるところが大きいと思われるが、訳者も「注」で述べているように、この有声音にはなりえないタンギングの発音は、教授者、演奏者によって様々な方法が存在する。アルテスの「Tu(Ty)」以外にも「Te」「Ti」「Du」等。また「ダブル・タンギング」においては「Tu(Ty)ku,Tu(Ty)ku」「Tede,Tede」「Tidi,Tidi」「Duku,Duku」等とさらに多様化してくる。

ちなみに J. C. ジェラルド氏は「Di」を主張する。音が連続しても、身体の他の部分の余計な動きに妨げられず、タンギングが深くなり過ぎず、息の安定が得やすいこと。ダブル・タンギングを「Diki,Diki」とすれば速さにも対応できる機敏な運動性を持つ事ができる、との理由からである。どの方法を選択するかは個人の相性や研究に頼らざるをえない。

発音方法、唇(アンブシュール)の形の作り方についてアルテスは「息を歌口に向く方向に向けて吹き込むために両唇を近づけながら横へ引くようにしなさい。」と、ごく簡単に触れているだけであるが、しかし指導者も学習者も導入の時期において最も悩むところである。なぜなら唇の形、顎の形、歯並び等、個人的に千差万別であり、一つのパターンに統一することなど到底不可能なジャンルであるからである。また極端に言えばフルートの全ての音域(4オクターブにわたる)の音には全て異なったアンブシュールで対応しなければならないという複雑さも加わってくる。そのため訳者も「唇の作り方(アンブシュール)」と題して自身の写真入りで詳しく解説している。そして「低音」「中音」「高音」の写真を三つの角度から合計9枚掲載している。

訳者の言葉を借りて解説する。フルートは歌口の外側のエッジにて、息が二等分されることにより発音される。したがって学習者は、まず「そのエッジで二等分される息道を把握する」次にフルートの1オクターブ(低音)と2オクターブ(中音)は、ほぼ同じ指によって、アンブシュール(息)の変化のみにより発音される。(ダイナミックも同様)そこで「同じ指の跳躍の練習により二つの音域への対応を習得し、さらに3オクターブ~4オクターブ(高音)へのアンブシュールの形を掴む」そして各自がそれぞれアンブシュールの形を完成に向かわせていくことが大切であると思う。ただこの課題は一生をかけても解決できるものではなく、さらに豊かな音を求めて研鑽を続けるべきである。

訳者は「この写真は参考のためのものである。決して真似しようと思わないでほしい。」と結んでいる。またアルテスはこの項の終わりに非常に重要な遵守事項として「絶対に体を動かしてはならない。頭であれ腕であれ、すべての動きは歌口を不安定にするので、音を出すさまたげになるからである。舌と指だけしか動かしてはならない。」と述べている。

呼吸法についてアルテスは全く触れていない。そのため訳者がかなり多くのスペースをさいて解説している。訳者はまず「管楽器の呼吸は弦楽器のボーイングにも比するもので奏法上最も重要なポイントであることは近代の文献の一致する所である。正しい呼吸法なくしては正しい奏法も美しい音色も音楽的な表現もありえない。フルートを学ぶ者は初心のうちからこの点に注意して最善の努力を払うべきである。」とその重要性を力説し、さらにパトニックの文章を引用して次のように述べている。「フルート奏者の呼吸法の要点「いかに多くの空気を吸い込むか」「その空気をいかに正しくコントロールしながら吐き出すか」という二点である。フルートを演奏するには日常の呼吸に比べてずっと多くの呼気を必要とし、また日常の呼吸と反対の「すばやい吸気とゆっくりした呼気」というパターンが要求される。」と述べている。この「すばやい吸気とゆっくりした呼気」を可能にするためには、どうしても横隔膜のコントロールが必要となろう。横隔膜をすばやく押し下げることにより吸気を得て、横隔膜がすぐ押し上がらないように息の支えを作りゆったりとした空気を出していく方法が考えられる。ただ興味深いのはコフラーが4つの種類の呼吸法を挙げて説明していることである。(1)上部呼吸-空気が入るには肺の上部、(2)側面呼吸-肺の中部、(3)腹式呼吸-肺の下部だけ、(4)肋骨・腹式呼吸-肺全体を使った呼吸が可能になる。この肋骨・腹式呼吸について訳者は次のように続けている。「(前略)重要な役割を演ずるのは横隔膜と肋間筋である。(中略)横隔膜は腹腔と胸腔をへだてているドーム型の筋肉でこの筋肉が収縮すると下に押し下げられ、横に張られる。(略)十分に緊張した横隔膜が弛緩することによって呼気が行われるのである。収縮した筋肉をゆっくりと、しかもコンスタントに弛緩させていくことがどんなに熟練と強い筋肉の使用を必要とするかは容易に想像できよう。もう一つ重要な筋肉に肋間筋がある。これは肋骨の間にななめに走っている筋肉で、収縮すると下部肋骨を上引き上げ胸骨を外に押し出し、胸腔を広げる。このように主として二つの筋肉の収縮によって吸気を、弛緩によって吸気をひきおこすのである。この二つの筋肉を意識しながら、呼吸をコントロールするためにはかなりの訓練が必要になる。指導者ももう一度学習者とともに、この呼吸法を検討してみてもどうだろうか。

またさらに興味を引かれるのは次のようなコフラーの表が掲載されていることである。

	(1)上部呼吸	(2)側面呼吸	(3)腹式呼吸	(4)肋骨・腹式呼吸
男性	2150cc	2680cc	3200cc	3960cc
女性	2000cc	2170cc	2540cc	2700cc

訳者は「この肋骨・腹式呼吸法によってのみ肺の全部を使った呼吸が可能となり、演奏に十分な空気量の供給が果たされる。」と結論付けている。

Ⅲ 『アルテス・フルート奏法 第1巻』(植村泰一訳)の考察 ②

第1課

第9章を終えて、実践的な第1課に入る。第1課のNo.1の導入は中音域のCisから入っている。「フルートの音域の中で最も発音し易い」というのがその理由である。またNo.2においては「左手人差指の位置をきめ、それを動かす練習」としてCis-Cの指を交互に動かす練習を取り入れている。そして発音の基本となるタンギングの重要性を[Tu(テュッ)]という発音をして音を出す。タンギングは延ばされる音よりも小さくても大きくてもいけないということに細心の注意を向けることになる」と強調している。

ただ訳者も述べているが、このCisという音は、楽器の鍵(キー)を全開にするため[音は出し易いが(音質はまとまりにくい)、また楽器の確保(持ち方)が大変難しい]という問題点がある。まさに前レポートで述べた「三点支持法」が必要であり、導入期の学習者にそれを求めるのは多少無理があるように思われる。ひとつの方法として考えられるのは「まず鍵(キー)を操作する指を全て押え(低音域のEsの指)、楽器を確保(安定)させる。次に右小指のEs鍵(キー)を除く全ての指を上げて(開けて)、Cisの指に持っていく。この時左の人差し指の付け根によって楽器が支えられるよう意識する」である。「三点支持法」の第1の基本は人差し指の付け根と楽器の接点である。したがってこの方法が効果的ではないかと考えられる。いずれにしても導入期のCisの音については議論の分かれるところである。次にアルテスは「C-durの音階の運指-中音域と低音域」として、C-durの運指表を掲載し運指の重要性を強調している。そしてNo.3ではC(2av) C(3av) H(2av) A(2av) G(2av) F(2av) E(2av) D(2av) C(2av)が、それぞれ全休符をはさんで4分4拍子で記されている。この場合の運指については、①D(2av)以外はEs鍵(キー)が押えられて(開けられて)いなければならない。②EからDへの移行時には、EにおいてはEs鍵(キー)が押えられ(開けられ)、DにおいてはCis鍵(キー)が開けられなければならない。③最後のDからCへの移行時には、全ての指が入れ替わる。この3つの点を学習者は注意しなければならない。訳者も解説で「正しい指の形と正確な運指」と題して詳しく記している。

さて発音に関してアルテスは「この練習のために中音域(2オクターブ)を使うことにする。中音域は低音域に比べて音が出し易いからである。」と言っているが、初心の学習者の場合C(2av)~C(3av)の発音の移行はかなり難しいと思われる。3オクターブの音としてはD(3va)の方が取り付き易いように思う。ただNo.4(譜例1)のようにC(2av)~C(3av)の間にブレスを持って来ていること。これと同様の練習を第4課まで連続して課していることを見ると、その意図はアルテスにもあったように思う。

【譜例1】第1課No.4

Allegro $\text{♩} = 100$

に学習者が意識していなければならないことを丁寧に述べている。このタイミングでのこのコメントは学習者に音楽の組み立てを意識させる意味でとても適切であると考えられる。

この No.5 は変奏曲になっているが、G(2av)から始まっていて発音の面からも、運指の面からも、スムーズに導入できる。テーマは全音符、第1変奏は2分音符、第2変奏は2分休符と2分音符の組み合わせで曲を構成している。それぞれの音符、休符の長さ、フレーズ感とブレス、変奏における変化等、とても分かり易く作られている。ただ初心の学習者には、やや曲が長過ぎるようにも思う。

なお譜例でも分かる通り、アルテスは全ての課題を二重奏で書いている。これは学習者が常に音程に注意を払い、アンサンブルの感覚を通して音楽を作り上げていくことを配慮したものであろう。

第2課

No.1 には譜例1(第1課 No.4)がそのまま載せられている。C(2av)~C(3av)の発音の移行を意識したものと思われる。

No.2 の旋律練習は4分2拍子(変奏曲)。テーマはC(3av)から始まり、2分音符が連続する旋律となっているが、第1変奏には4分音符、第2変奏には4分休符が登場する。そして第3、第4変奏は、強迫に4分休符を持って来るリズム練習的な形をとっている。それぞれ冒頭のC(3av)の発音のポイントがつかめれば、スムーズにこの課題を進めることができると思うが、予備的な練習として、D(3av)-C(3av)-D(3av)-H(2av)-D(3av)-A(2av)-D(3av)-G(2av)-D(3av)といった、D(3-8av)の響きを中心に2avの音域の発音のポイントを探す予備練習も効果的であると考えられる。

第3課

No.1 には譜例1(第1課 No.4)が、4分音符の進行を加えて載せられている。

No.2 の旋律練習は4分4拍子(変奏曲)。テーマはE(2av)からF(2av)-G(2av)-C(3av)と上向する形で始まる。4小節のフレーズごとのブレスの他、3度-4度上への跳躍があるごとにブレスが入れている。これも上の音の発音のポイントをつかみ易くする配慮であろう。

第1変奏は付点2分音符と4分音符の組み合わせ、第2変奏は4分音符と2分音符の組み合わせ、第3、第4変奏は、4分音符と4分休符の組み合わせとなっている。

E(2av)の音はフルートにとって出し易い音ではあるが、最も響きが不安定な音でもある。この響きの安定感をこの時点でどこまで学習者に要求するか指導者が悩むところであるが、より技術的に向上し全体的に響きを掴めるようになったところで、EやCisの響きを求めた方がよいと思われる。

第4課

この第4課では「3拍子と8分音符」を学ぶと最初に明記されている。

No.1 には譜例1が4分3拍子に形を変え4分音符と8分音符で載せられている。

No.2 の旋律練習は4分3拍子(変奏曲)。テーマは2分音符と4分音符の組み合わせたワルツ的な旋律である。第1変奏では2分音符と8分音符、後半は8分音符と4分音符が

組み合わせられている。第2変奏では付点4分音符と8分音符の組み合わせが登場、第3変奏では8分休符も加わってくる。全体として学習者に、3拍子の拍子感、やや複雑なリズムへの対応を勉強させようとする意図が見て取れる。

第5課

ここでは最初に「低音」として、「低音を出す時は中音を出す時よりも唇をゆるめ、高音を出す時は中音を出す時よりも更に唇を締めなければならない」と書かれている。これには訳者が「しめる」という表現を誤解しないように注意してほしいとして、カラージュ版の注意を紹介している。「(1)唇は中音よりゆるめられ(2)下唇は歌口の四分の一以上を被わず(3)空気の流れは歌口の中にほとんど垂直に向けられ、軽く静かに息を吹き込まなければならない」低音に限らずアンブシュールの問題は個人個人により肉体的相違とイメージの相違によって様々な表現の仕方があり、学習者が混乱をきたすところでもある。カラージュ版においても「(3)空気の流れは歌口の中にほとんど垂直に向けられ」の部分は誤解を受け易く、議論の分かれるところである。

いずれにせよ、この第4課から第5課への移行は、学習者にとってかなりの飛躍が要求される。それは単に低音の発音の問題に限らず、No.3の旋律練習の第2変奏の8分音符の動き、No.6の8分音符によるC-durのスケール、No.7旋律練習の音域の広さと8分音符の動きなど、なんらかの予備練習が必要になって来る。

No.1においては下降のC-durスケールにより最低音までの響きをつかむ方法をとっている。

No.2においてはC-dur(2va)の上向と下降のスケールになっている。(No.1、No.2とも2分音符のみによる)

No.3の旋律練習はテーマと二つの変奏曲から成っているが、4分4拍子Allegro-4分音符126の指定テンポでかなり速い。低音域についてはA(1va)までで大きな問題はないが、第2変奏、Un peu moins vite(やや遅く)とはなっているものの、8分音符でのE-D-E-Cの動きや、D-C-D-Eの動きは学習者が苦勞しそうな運指である。

No.4についても4分3拍子Allegro-4分音符132の指定テンポであり、この速さでC(1va)の発音に対応できるかが、考えさせられるところである。No.5、No.6についても同様のことが言えると思う。

No.7の旋律練習も4分3拍子Allegro-4分音符132の指定テンポである。21小節~24小節、41小節~44小節の8分音符の連続、29小節~31小節のC(1-8va)までの下降はかなりの練習を要する。

この課に対応するため学習者は難しい部分を取り出したゆっくりとしたリズム練習、低音域内における各音の響きの掴み方、中音域の響きから低音域の響きを探る方法等の予備練習が必要となろう。

第6課

この第6課ではまず「音の均質性と音程の正確さについて」と記されているが、ここで取り上げている重要なことは、オクターブの跳躍である。オクターブの跳躍の難しさについては、すでに第1課のC(2av)-C(3av)の部分で述べているが、ここでは1avから2av

の倍音を用いて跳躍する全ての音について触れている。

フルートの 1av ~2av の発音のうち E-F-Fis-G-Gis-A-Ais-H-C は倍音を用い同じ指使いで発音される。そのため唇や顎の調整によって息のスピードや強さをコントロールしなければならない。これは初心の学習者にとって大きな困難を伴う問題である。アルテスも「運指が全く同じである最初の 2 オクターブの音が音質の均等性と音程の正確さを持つためには、2 オクターブめの音を出す時によりわずかばかり強めに息を吹き込まなければならない。

息を強くすることは決してニュアンスをつけることでなく、音の均質性を得るためであることに特に注意してほしい。」と述べている。

No.1 では C(1av)から始まって E-F-G-A-H-C の上向と下降のオクターブ跳躍の練習が課せられている。No.2 も同様であるが、No.3 は指の異なる(倍音で発音しない) C、D も入れて C-dur の音階をオクターブの跳躍で演奏する課題となっている。

この跳躍の部分はフルートを学んでいく上で大きな重要性を持っている。なぜならこの方法によってその学習者(演奏者)の基本的な奏法が確立されていくことになるからである。

そのため訳者も解説においてその重要性を強調し、さらに歴史的フルート奏者の意見を紹介し、それを比較検討している。

ただ紹介された 6 名 (クヴァンツ、ルネ・ル・ロワ、エック、ムーア、チャップマン) の見解は、特に「唇の動きと顎の動き」において、それぞれが様々に異なるものであり、中には全く正反対の見解もある。さらに訳者は「タッフアネルとゴーベールが顎の動きを禁止しているのに対し、フルート奏法の中心課題として下顎の動き重視するその高弟マルセル・モイーズとを比較して非常に興味深い」と付け加えている。

低音に対して中音さらに高音は細くスピードのある息が必要となってくるが、前にも述べたように人それぞれの肉体的、感覚的条件の相違によって千差万別の方法が生み出されて来ると言えよう。訳者も「唯一の正しい奏法はないのである。しかし、唇の動き、顎の動きは感覚的で主観的な要素が極めて強いので、自分が強く感じたことを主張することになる。実際には、顎の純粋な水平運動や垂直運動、唇の動きをとみなわない顎だけの動き、顎の動きをとみなわない唇だけの動きを考えることは困難であろう。大事なことは息のスピードを速くすることであり、そのための手段として唇や顎の運動が行われるのである」と続けている。

この跳躍にはやはり予備の練習が必要になると思う。第 1 課でも述べたが、D(2・3av)を利用するやり方が効果的ではないだろうか。D は低音の倍音の影響を受けないために、C(3av)に比べ比較的発音し易い音であり、持ち方も安定するからである。

- ・ D(2av)- D(3av)-C(2av)-C(3av)-H(1av)-H(2av)-B(1av)-B(2av) . . . C(1av)-C(2av)
- ・ E(1av)- D(2av)-E(1av)- E(2av)-E(1av) ・ F(1av)-D(2av)-F(1av)-F(2av)-F(1av)
- ・ Fis(1av)- D(2-8av)-Fis(1av)-Fis(2av)-Fis(1av)

したがって上記のような練習を繰り返すことにより、唇や顎の動きを自然に感覚的に掴んでいけるようになると考える。いずれにしても唇や顎の形から入るのではなく、吹き込む息の細さ、太さ、スピード感等を意識し(イメージを持ち)、耳で良く自分の音を聴いて、その感覚を覚えていくことが大切だと思う。

またこの時点ですでに 2 オクターブまでの「#・b の指使い」を教えたらどうだろうか。

予備練習としてマルセル・モィーズの「ソノリテについて：方法と技術」やタファネルとゴーベールの共著「総合教則本」から「日課練習」等を必要に応じ使用できると考える。

なおアルテスは第9課より調性に応じて「#・bの指使い」を覚える過程を取っている。

No.4 旋律練習は8分6拍子 *Andantino*-付点4分音符 69 である。No.3 までの跳躍の練習がきちんと出来ていれば、テンポもややゆったりしていて、跳躍も6度までのこの旋律練習には比較的スムーズに入っていけると思う。

No.5 ではスタッカートとスラーが登場する。C-dur の音階が主音をスタッカートとし、他の音はスラーでまとめられて、上向と下降の進行が繰り返えされている。

No.6 はオクターブの跳躍がスラーによって課せられている。

アルテスと訳者の、スタッカートとスラーについてのコメントは次の通りである。

「音符の上(あるいは下)につけられた点は、その音を普通よりも短く切って演奏することを示している。」(アルテス)「音符の上(あるいは下)に引かれた曲線は、「スラー」と呼ばれ、それがかけられた音はすべて「つなげて」あるいは「なめらか」に演奏すること。即ち、最初の音だけをタンギングする方法で演奏することを示している。」(アルテス)

「スタッカートはイタリア語で「分離した」という意味である。現在ではつけられた音の長さの半分に短くして演奏するのが原則である。フランス語の *détaché* もやはり「離れた、孤立した」という意味で「短い」という意味ではない。」(訳者)

「スラーがかけられている時は、スラーの始まる音でタンギングしたならば、そのスラーのかかっている間はあらためてタンギングをせずに、できるだけなめらかに、長い一つの音を吹いているような呼吸で演奏しなければならない。音が変わる度にのどで音を押ささないように特に注意すること。」(訳者)

No.7 の旋律練習は4分2拍子 *Allegretto*-4分音符 88 の軽快な躍動感を持った親しみやすい旋律になっている。ここでは16分音符が登場するが、8分音符のスタッカートと16分音符のスラーが組み合わせられ、弾みのあるリズムの練習、それに音楽的表現の勉強もできる課題である。特に技術的には大きな問題はないと思われる。

第7課

No.1 は8分3拍子 *Allegretto*-付点4分音符 66 の課題であるが、冒頭に2オクターブの8分音符が CDC DCD EDE DED と並んでいる。第1課でも述べたが、この運指は大変に対応が難しい。それは、① D 以外は Es 鍵(キー)が押えられて(開けられて)いなければならない。② E から D への移行時には、E においては Es 鍵(キー)が押えられ(開けられ)、D においては Cis 鍵(キー)が開けられなければならない。③ D から C への移行時には、全ての指が入れ替わる。この3点である。この運指はクロス・フィンガーと呼ばれ、上級者においても常にその練習を怠ることのできない所でもある。アルテスも No.4(譜例 2)及び第8課の No.2 にこの課題を挿入している。

この練習についてはタファネルとゴーベールが共著「総合教則本」の「日課練習」の E.J.7 に、フルートの困難と思える運指をまとめ、日課練習の課題として掲載している。その中より比較的簡単な課題を選び、予備練習として学習者に与えることも考えられる。

【譜例 2】 第7課 No.4

Allegro ♩ = 126

No.2は8分3拍子で付点4分音符と16分音符を組み合わせたC-durの音階である。
 No.3は8分3拍子 Allegretto-付点4分音符66の旋律練習。16分音符が連続する速いタンギングが組み込まれている。ただ最後の2小節のCの速い跳躍には注意を要する。
 No.4は前述の通り。No.5は4分2拍子で4分音符と8分音符を組み合わせたC-durの音階である。No.6は4分2拍子 Allegro-4分音符138の旋律練習。8分音符と3連符が組み合わさっていて、速いテンポの中で連続するタンギングのコントロールが練習のポイントである。ここで扱われている速いタンギングはあくまでシングル・タンギング(Tu.Tu.Tu.)である。より速いテンポの課題になった場合ダブル・タンギング(Tuku.Tuku)が必要となってくるがどの時点でこれを導入するかは指導者の悩むところである。

この第7課が終わったところでアルテスは次のようにコメントしている。

「第7課まではフルート奏法の基礎となるもので、今後の勉強を更に豊かなものとするためには十分にそれを習得しておかなければならない。音の出し方が確実になり、姿勢、楽器の持ち方、指の形等が申し分なくなるまで必要に応じて前の課に戻って繰り返し練習してから第8課に進んでほしい。」

1オクターブから2オクターブの音域の中であるが、この第7課までに基本的なフルートのテクニックは教本としてほぼ網羅されている。アルテスも言っているように、ここまでの基礎的な技術をきちんと習得しているか否かは、この後の進歩に大きく影響してくる。ここで一歩立ち止まり、予備練習を含め前の課を復習することは、次へのステップとして大いに大切なことと思う。