

平成 28 年度 博士学位論文

A. B. フュルステナウ 『フルート演奏技法』  
op. 138 (1844) における運指表の研究

エリザベト音楽大学大学院 博士後期課程

音楽専攻 器楽研究領域

松浦 美音

(平成 21 年度秋季 博士後期課程入学)

審査委員

片桐 功



馬場有里子



赤坂達三



大代啓二



平成 28 年 8 月 3 日

## 目次

凡例	1
序論	3
第1章 A. B. フュルステナウの生涯と著作と作曲作品	
第1節 生涯	7
第2節 著作	8
第3節 作曲作品	11
第2章 『フルート演奏技法』 op. 138(1844)の構成と内容	
第1節 全体の構成	15
第2節 各々の内容	
1. 序文	19
2. 第1巻	21
3. 第2巻	26
4. 別冊練習曲	66
第3章 運指表を巡る諸問題	
第1節 9キー式フルートのキー・システム	76
第2節 諸音の基本運指表	78
第3節 奏法に絡む特別な運指表	
1. トリルの奏法と運指表	110
2. ターンの奏法と運指表	145
3. 指によるヴィブラートの奏法と運指表	164
4. ポルタメントの奏法と運指表	166
第4節 本文実例と別冊練習曲に見られる運指表の運用	169
第4章 『フルート教程』 op. 42(1826)における運指表との比較検討	
第1節 諸音の基本運指表の比較	174
第2節 奏法に絡む特別な運指表の比較	181
結論	188
参考文献	191
参考資料	194
あとがき・謝辞	197

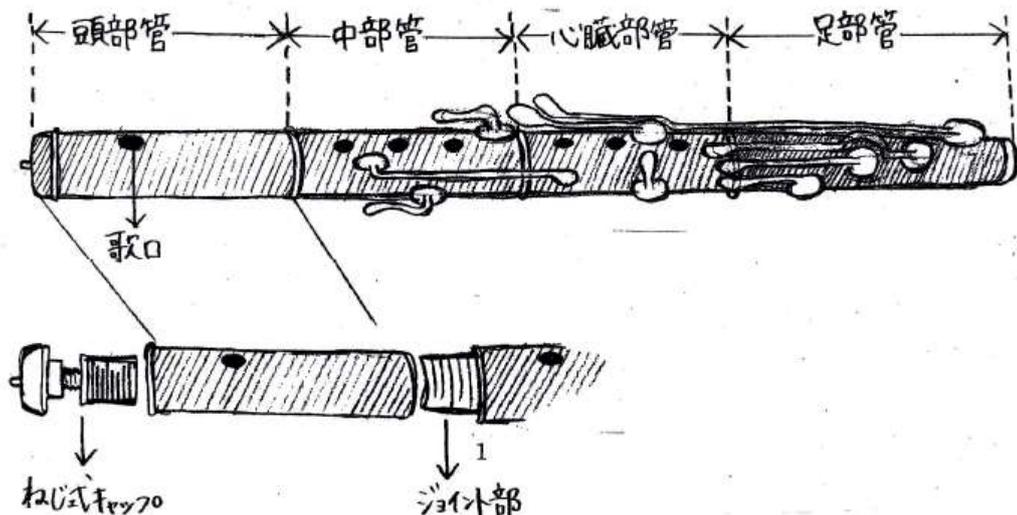
# 凡例

## 1. 括弧の用途

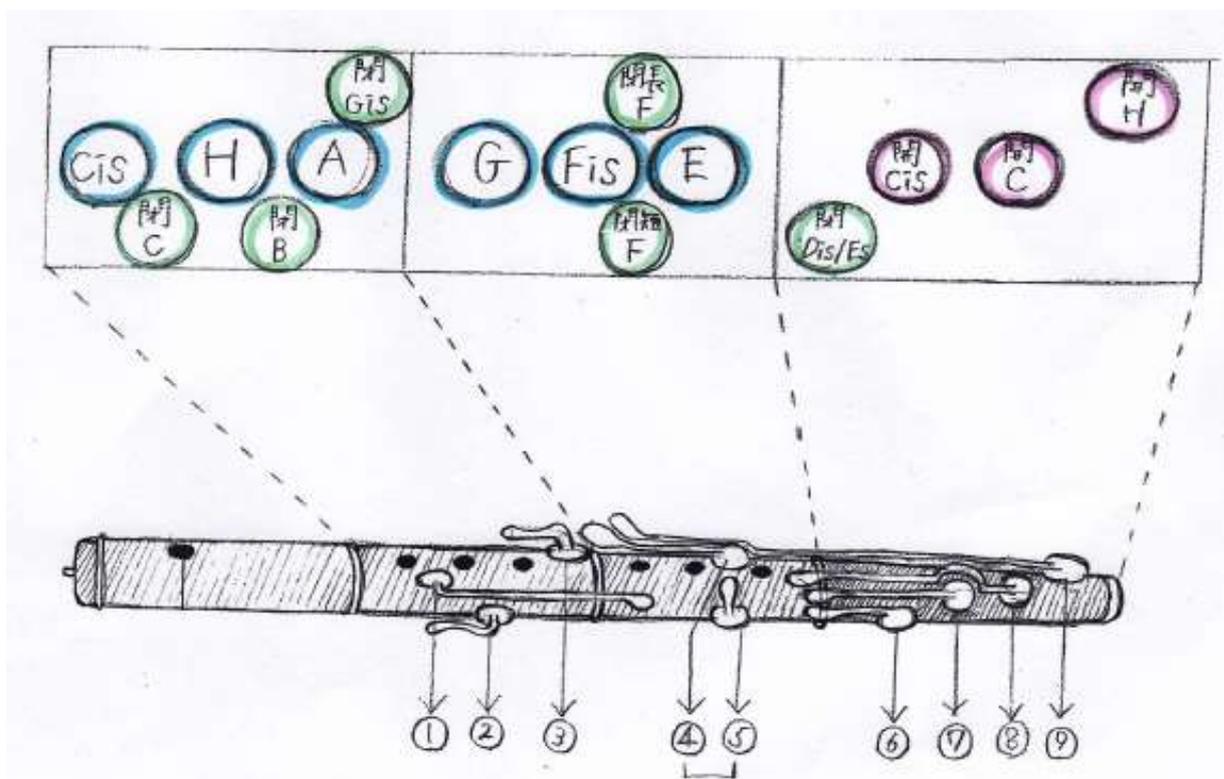
1. 音楽作品名には《 》、曲集中の1曲または楽章については〈 〉を用いる。
2. 日本語の著書名または音楽雑誌名などは『 』を用いる。
3. 本文中の短い引用文、雑誌論文等の題目、また強調語句などにも、「 」を用いる。
4. 補足的な説明には（ ）を用いる。
5. 本文中の表については【表 】と記す。
6. 運指表を示す時、【運指表 】と記す。

## 2. 留意したいいくつかの事柄

1. 人名や書名や専門用語については初出の時に原語を添える。
2. 音名は、ドイツ語で表記し、音高もドイツ式で区別する。  
例：E<sub>1</sub>、E、e、e<sup>1</sup>、e<sup>2</sup>、e<sup>3</sup>
3. 調性については、長調は大文字のドイツ語、短調は小文字のドイツ語を使用し、長調には dur、短調には moll を添える。  
例：G dur, gmoll  
但し、フルステナウ自身が譜例中で短調に大文字を使用している場合は、そのままとする。
4. 9 キー式フルートの、各々の部分は以下のような名称で呼ぶ。  
その際、トーンホールやキーについては音高のオクターヴ関係は区別しないものとする。



- 6つのトーンホール：青
- クローズドキー(閉キー)：緑
- オープンキー(開キー)：赤



- ① 閉 C キー
  - ② 閉 B キー
  - ③ 閉 G<sub>is</sub> キー
  - ④ 閉長 F キー
  - ⑤ 閉短 F キー
  - ⑥ 閉 Dis/Es キー
  - ⑦ 開 C<sub>is</sub> キー
  - ⑧ 開 C キー
  - ⑨ 開 H キー
- 2重 F キー

## 序論

私はエリザベト音楽大学で、学部及び大学院の約 10 年間フルートを専攻し、実技・理論の両面で研究を深めてきた。研究を深めていけばいくほど、フルートという楽器のもつ奥深さを痛感するようになり、ただ技術を磨くだけではなく、フルートのもつ歴史やその構造にも目を向け学ぶことが、自身の演奏のためになることを実感した。今日用いられているフルートは緻密な計算によって造られた楽器であるが、フルートが現在の姿形になる以前にはどのようなフルートがあり、どのような技巧が盛り込まれていたのだろうか。この点に現在私は非常に関心を抱いている。

フルートが現在のシステムとなったのは、周知の通り 19 世紀のテオバルト・ベーム Theobald Boehm(1794-1881)によってである。それ以前のものとして、16 世紀後半のルネサンス時代には、ルネサンスフルートと呼ばれる円筒管の筒に 6 つのトーンホールを開けただけのフルートが登場する。1670 年頃になると、円錐管の筒に 6 つのトーンホール<sup>1</sup>と、更に Dis/Es を出すためのトーンホールを開けてそこにキー<sup>2</sup>を取り付けたバロックフルートが登場し、その後様々な改良を重ね、1846~47 年に現在の円筒型フルート<sup>3</sup>のベーム式フルートが開発されたのである。ここで私が特に注目をしたいのは、バロックフルートからベーム式フルートに発展するまでの、その過程である。この約 180 年の間は、バロックフルート、バロックフルートにキーを取り付け改良を試みた多キー式フルート<sup>4</sup>、ベーム式フルー

---

<sup>1</sup> この 6 つのトーンホール(Cis、H、A、G、Fis、E に対応)は、直接指で開閉する。

<sup>2</sup> 原語は key[英語]、Klappe[独語]。管楽器の指穴を開閉する装置。鍵とも訳す。

<sup>3</sup> 但し頭部管は円錐型である。

<sup>4</sup> たくさんの人々が様々なモデルのフルートを考案したが、それには様々な数と配置のキーが取り付けられてあった。代表的な楽器製作者としては、ピエトロ・フローリオ Pietro Florio(1730? - 1795)、カレヴ・ゲドニー Caleb Gedney(1754-1769 に活動)、リチャード・ポッター Richard Potter(1728-1806)といったロンドンの楽器製作者たちが、1 キー式フルート(バロックフルート)に 3 つのキーを足した 4 キー式フルートを開発し、ドイツ人のユストゥス・ヨハネス・ハインリヒ・リボック Justus Johannes Heinrich Ribock(1743-1785)は 5 キー式フルートの運指表を発表した。その後、ロンドンの製作者たちによる 6 キー式フルートの開発を経て、ヨハン・ゲオルク・トロムリツ Johann Georg Tromlitz(1725-1805)は 8 キー式フルートの新しいキーシステムを開発し、このフルートが一般的に 18、19 世紀における標準的な楽器の 1 つとなった。しかしその後も開発は続き、ジャン・ルイ・テュルー Jean Louis Tulou(1786-1865)は 12 のキーをもつ独自のデザインのフルートを 1851 年のロンドンでの大博覧会に出品し、ウィーンのトレクスラー Trexler(1815? - ?)、シュテファン・コッホ Stephan Koch(1772-1828)、パリのローラン Roland(1834? - ?)の手によって 15 キー式フルート、更には 17 キー

トの前進となるもの<sup>5</sup>、そしてベーム式フルート等<sup>6</sup>、様々な楽器が混在するわけだが、ジャック＝マルタン・オトテール Jacques-Martin Hotteterre(1674-1763)、ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ Johann Joachim Quantz(1697-1773)、ヨハン・ゲオルク・トロムリツ Johann Georg Tromlitz(1725-1805)、ジャン・ルイ・テュルー Jean Louis Tulou(1786-1865)、そしてテオバルト・ベーム等、多くの作曲家でもあるフルート奏者が、自身が愛用した楽器についての教則本や著作、作品を残している。

今回、私が本論文の題目として取り上げるアントン・ベルンハルト・フルステナウ Anton Bernhard Fürstenau(1792-1852)も、まさにそうした時代を生きたフルート奏者・作曲家である。A. B. フルステナウは、多キー式フルートの中の1つ、9キー式フルートを愛用していたわけだが、この楽器のために2冊の主要な教則本、3つの論文、そして多くの練習曲や作品を残している。フルステナウの作品は、美しい旋律で知られ、演奏会でもしばしば取り上げられるが、一体彼が9キー式フルートに何を求め、どのような可能性を見出したのか、この論文で紐解いていきたいと思う。とりわけ2冊ある教則本のうち、2冊目の『フルート演奏技法(*Die Kunst des Flötenspiels*)』op. 138(1844)に焦点を当て、その教則本の約3分の1を占めている運指表 Fingerordnungstabelle に注目したいと思う。運指表とは、フルートの指使いを簡易的に表にまとめたものであるが、上述したどのフルート奏者の教則本を見ても、A. B. フルステナウのように、運指表に特化して教則本を記述している例は殆どない。『フルート演奏技法』op. 138(1844)の中の膨大な量の運指表は、まさに、A. B. フルステナウ自身の演奏家としての長年の経験と、理論とを兼ね備えた研究の成果なのである。

先行研究としては、この教則本についての博士論文の類はなく、ハンス＝ペーター・シュミッツ Hans-Peter Schumitz(1916-1995)の著作<sup>7</sup>の中で概略しているものがあるだけである。そこで私は、A. B. フルステナウの1冊目の教則本『フルート教程(*Flötenschule*)』op. 42(1826)との比較も行いながら、彼の意図を探ることを、本論文の目的としたい。

---

式フルートも登場する。

<sup>5</sup> ベームは1846～47年に開発したベーム式フルートを発表する以前にも、様々なフルートを開発していたが、その代表は、旧式な楽器との折衷的な形のフルートで、1831年にロンドンで公にしたことから「ロンドン型」と呼ばれている。

<sup>6</sup> ベーム式フルートは、形状や寸法、トーンホールの大きさや位置に至るまで厳密に規定され作られている。例えば、バロックフルートのように頭部管が太く足部管に向かって次第に細くなる円錐管ではなく、頭部管のみを円錐管とし、残りの胴部管、足部管は円筒管とした。また、より大きな音量が出せるように、トーンホールを大きくし、指で塞ぐのではなくすべてキーを取り付けている。そして、素材は金属を使用している。

<sup>7</sup> Hans-Peter Schumitz, *Fürstenau heute: Flötenspiel in Klassik und Romantik*. Kassel: Bärenreiter, 1988. 167p. (ハンス・ペーター・シュミッツ『クラシック・ロマン派のフルート奏法』吉田雅夫監修、井本响二訳、シンフォニア、1988. 101p.)

以下の考察においては、まず第 1 章で、A. B. フュルステナウがどのような演奏家・作曲家であるかを知るため、彼の生涯と著作と作曲作品を概略する。

第 2 章では、2 冊目の教則本の『フルート演奏技法』op. 138(1844)を取り上げ、全体の構成と内容を紹介する。

第 3 章では、彼の愛用した 9 キー式フルートのキー・システムに触れたうえで、諸音の基本運指表、及び、奏法に絡む特別な運指表を説明し、その運用についても本文実例や別冊練習曲で検証をしていく。

第 4 章では、1 冊目の教則本『フルート教程』op. 42(1826)における運指表との比較検討を試み、その変遷過程を辿る。

こうした考察を通して最後に、結論として、フュルステナウが様々な運指表を作成してまで追求した、現在のベーム式フルートとは異なる 9 キー式フルートの魅力についてまとめてみたい。

## 第 1 章 A. B. フュルステナウの生涯と著作と作曲作品

## 第1節 生涯

アントン・ベルンハルト・フルステナウは、1792年10月20日ミュンスターで、音楽一家の2代目として生まれた。フルート奏者、ファゴット奏者、作曲家であったカスパル・フルステナウ Caspar Fürstenau(1772-1819)を父にもったことから、父に師事して幼い頃からフルートを習っていた。1799年から父とのデュオ演奏でヨーロッパの主要都市での巡演を開始する。初めて公開の場で演奏したのは7歳という若さで、オルデンプルクであった。後にこの演奏旅行はベルリン、フランクフルト、ミュンヘン、ウィーン、コペンハーゲン、プラハ、最後には遠く離れたミテラプーアにまで至った。父とのデュオの演奏は素晴らしい成功を収め、「奇跡の少年 Wunderknabe」と呼ばれ、名声を得た。その後、1804年にオルデンプルクの宮廷楽団員となる。1815年にはプラハでカール・マリア・フォン・ヴェーバー Carl Maria von Weber(1786-1826)と初めて出会う。このことがきっかけで、A.B.フルステナウはヴェーバーをはじめ、ジャコモ・マイヤーベーア Giacomo Meyerbeer(1791-1864)、ジャック・アレヴィ Jacques Halévy(1799-1862)、ヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini(1801-1835)等の作曲家のオペラの主題を取り入れた変奏曲やロンド等、フルートのための多くの楽曲を書くこととなる。一方、ヴェーバーも1815年にプラハで、父カスパルとA.B.フルステナウのために曲を書いている。

1817年、父カスパルの健康上の都合でデュオの演奏活動を中止し、フランクフルトに定住する。そして、フランクフルト市立管弦楽団の招聘を受諾する。ここで、ヨハネス・フォルヴァイラー Johannes Vollweiler(1770-1847)から、初めて系統だった理論と作曲の高度なレッスンをうけることになる。1818年、再び演奏旅行をはじめますが、1819年に父カスパルが死去し、デュオ演奏活動は終わりを迎える。その後1820年にドレスデンに移り、宮廷楽団の欠員となっていたフルート奏者を志願し、終身職を得る。そこでは、ドレスデンの宮廷楽団の指揮者に転任していたヴェーバーの下で第1フルート奏者を務めた。オーケストラ勤務の傍ら、ソロ演奏のコンサートも行う。そこで自分自身の曲を演奏し、演奏上の注意を述べ、自分の意見を広めようとした。

1826年にはヴェーバーと共にパリやロンドンを訪れる。ロンドンでも演奏したが、ヴェーバーが発病したため、自身の慈善演奏会をキャンセルし、ヴェーバーの看病にあたる。同年、ヴェーバーが死去した際も、最後の時に立ち会っている。2人はとても仲の良い間柄だったのである。

1843年、ドレスデンでの演奏会后、彼の友人の熱心な説得にもかかわらず、私的なソロ活動に別れを告げ、ドレスデンの宮廷楽団員としてのみ演奏を行うことを決める。この時期に、芸術的な出版物に関心をもち、フルートのための作品を

多く残した。そして、1852年11月18日ドレスデンで亡くなった<sup>8</sup>。60歳であった。

ベルギーの作曲家、音楽教師、音楽学者であり、19世紀の最も影響力のある音楽評論家のフランソワ＝ジョセフ・フェティス Francois-Joseph Fétis(1784－1871)は、A. B. フュルステナウの演奏を、器用で表現豊かだと称賛しているが、イギリスでは芳しい評価が得られなかった。演奏ぶりは称賛されたが、音色の点では、同じく当時活躍していたフルート奏者のチャールズ・ニコルソン Charles Nicholson(1795-1837)に劣るとされていた。

息子のモーリツ・フュルステナウ Moritz Fürstenau(1824-1889)も、A. B. フュルステナウの後を継ぎ、フルート奏者、作曲家、著述家として有名となり、若い頃は父と一緒に数度の演奏旅行を行ったと言われている。

## 第2節 著作

A. B. フュルステナウは、フルートのために執筆活動も行っており、2冊の教則本と3つの論文がある。

これらの著作物を執筆年代順に整理すると、以下のようになる。

【表1】A. B. フュルステナウの著作物

1822年	「フルート演奏に関する所見 <i>Bemerkungen über Flötenspiel</i> 」
1825年	「フルートとフルート演奏についての所見 <i>Etwas über die Flöte und das Flötenspiel</i> 」
1826年	『フルート教程 <i>Flötenschule</i> 』 op. 42
1838年	「今日のフルートの構造の歴史的批判的研究 <i>Historisch-kritische Untersuchung der Konstruktion unserer jetzigen Flöte</i> 」
1844年	『フルート演奏技法 <i>Kunst des Flötenspiels</i> 』 op. 138

1つ目の論文、1822年の「フルート演奏に関する所見」は、『一般的音楽新聞 *Allgemeine musikalische Zeitung*』の1822年2月のNo.7の中にある記事で、内

<sup>8</sup> 息子のモーリツ・フュルステナウ Moritz Fürstenau は、『一般的ドイツ人伝記 *Allgemeine Deutsche Biographie*』第8巻(1878)の中で、A. B. フュルステナウの没日を1852年11月22日と述べているが、リーマンの『音楽辞典』(12/1959)、『歴史と現在における音楽』(MGG 新版2002)、『ニューグローヴ世界音楽大事典』(第2版2001)では1852年11月18日に亡くなったと記述がある。私の論文では、後者の1852年11月18日の方を採用する。

容としては、フルートの歴史について、フルートの奏法の発展について、フルートの良い音色について、ヴィルトオーゾ(名人芸)について、フルートの主要な性格について等、フルートに関する一般論を述べている。この後出てくる2冊の教則本との関連性はそれほどない。

2つ目の論文、1825年の「フルートとフルート演奏についての所見」も、同じく『一般的音楽新聞』の1825年10月26日火曜日のNo. 43の中にある記事である。その内容は、1キー式フルート<sup>9</sup>について、トリルとパッセージが不完全であり、Gdur と Ddur での演奏には適しているが、他の調での演奏は難しいということ、次第にキーが増えていき、今では Edur、Adur、Fdur、Bdur、Asdur、hmoll、fismoll、cismoll、gmoll、cmoll での演奏も可能になったことを述べている。更に、A. B. フェルステナウが愛用した9キー式フルートについても述べている。以前のイギリスとフランスのフルートは、トーンホールが狭く、高音は良く鳴るが低音が鳴りにくかった。改善されて狭かったトーンホールが広がり、多少高音が鳴りにくくはなったが、深い低音が出るようになった。これらの楽器の発展形が、ドレスデンの W. リーベル(1793-1873)、ウィーンの S. コッホの楽器であるとしている。またウィーンで適応された b キー、a キー、gis キー、g キーについては過剰であるとし、9 キー式フルートのもつキー以上は必要ないとも述べている。その他、フルートのアンブシュール<sup>10</sup>についてや、タンギングについて等、フルート奏法に関する記述も見える。この論文は、次に述べる『フルート教程』(1826)の1年前に書かれたものであるが、9 キー式フルートを推奨するなど共通点がある。この論文は、『フルート教程』(1826)へ繋がる論文だと言える。

次に、『フルート教程』(1826)は、A. B. フェルステナウの1冊目の教則本で、初版は1826年<sup>11</sup>にライプツィヒのブライトコプフ・ウント・ヘルテル社 Britkopf & Härtel から、後に1885年に息子の M. フェルステナウによって、本文に手を加えることはなかったが、運指表の中にいくつかの運指を付け加え、「1本のフルートのための小曲集」の中に No. 72a から No. 72q を加えて、同じくブライトコプフ・ウント・ヘルテル社から出版された。手引きを読むと、主として初歩教育を考えて書かれたものであることがわかる。内容は3巻編成になっており、第1巻は、「フルート奏法のための説明」と副題が添えられ、第1部は音と音符の名称、5

<sup>9</sup> バロックフルートは、円錐管の筒に6つのトーンホールと、更に Dis/Es を出すためのトーンホールを開けてそこに1つのキーを取り付けたことから、1キー式フルートとも呼ばれている。

<sup>10</sup> アンブシュールとは、楽器を演奏する際の奏者の口の形状を指す言葉である。

<sup>11</sup> 息子の M. フェルステナウは、『フルート教程』(新版・1885)の序文の中で、『フルート教程』の初版の出版年を1825年だと述べている。しかし、後の1844年に出版される A. B. フェルステナウの2冊目の教則本『フルート演奏技法』(1844)の中の §91 では、A. B. フェルステナウ本人が、『フルート教程』の出版年は1826年だと述べているので、本論文では、A. B. フェルステナウ本人の意見を採用し、1826年とする。

線と音部記号、オクターヴの区分、臨時記号、音価を考慮した音符の価値、演奏記号と楽語、等の音楽の基礎的な楽典。第2部はフルートのキー、フルートの持ち方と姿勢、フルートの音色について。第3部は、運指、音階、調と調号。第4部では、拍子、呼吸、タンギング。第5部では、前打音、トリル、モルデント、ターン、ポルタメント、演奏法、フルートの手入れについて述べている。第2巻は、「2本のフルートのための、全24調の音階と小練習曲」と題して、2声部の訓練集が掲載されている。これは教師と生徒が一緒に演奏できる仕組みになっているのだと思われる。第3巻は、「1本のフルートのための小曲集」と題し、音階練習から分散和音、跳躍練習に至るまで、様々な目的をもった練習が掲載されている。また、付録として《2本のフルートのための3つの2重奏曲》op. 56が別途ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社から出版された。

3つ目の論文、1838年の「今日のフルートの構造の歴史的批判的研究」は、『一般的音楽新聞』1838年10月の記事で、No. 42からNo. 44までの連作となっており、彼の論文の中では一番大きなものである。No. 42は、この論文の序文的役割をしていて、フルートの楽器の改良についての歴史やポイント、1キー式フルートの説明、フルートの音色について述べている。フルートの音色については、人間の生命と感情を表す楽器作りを目指すために人間の声に近づかせるべきだとしており、この表現は、後に述べる『フルート演奏技法』（1844）にも存在する。

No. 43は、ベーム式フルートの批判を述べている。ここでのベーム式フルートとは、1832年のロンドン型のことを指している。ベーム式フルートは、音の一樣性、あらゆる和声の正しいイントネーション、音の容易なる発音、音の非常な強さをもっているが、そのためにフルートの良い性格を奪っているとしている。また、ベーム式フルートは大きな場所とソロ演奏に適しているとも述べており、この記述は後の『フルート演奏技法』（1844）と全く同じである。そして、ベーム式フルートは我々の運指とは全く別のものを要することにも触れ、ベーム式フルートの良くない点として、大いなる一樣性のために単調さが生じてしまうとしている。第2段落からは、「歌口 Mundloch」、「内孔 Das Geböhr」と副題が付き、それぞれ、後の『フルート演奏技法』（1844）の第1巻の内容に相当し、ほぼ同じ文章であることがわかる。

No. 44もNo. 43の続きであり、「トーンホールとキー Tonlöcher und Klappen」「中部管、ジョイント、材質 Mittelstücke, Auszug und Holzarten」と副題がつき、『フルート演奏技法』（1844）の第1巻とほぼ同一の文章である。

以上のことから、この3つ目の論文は、『フルート演奏技法』（1844）の第1巻に相当していることがわかる。

最後に、2冊目の教則本『フルート演奏技法』（1844）。この教則本については本論文、第2章『フルート演奏技法』op. 138(1844)の構成と内容、で詳しく述べたい。

### 第3節 作曲作品

A. B. フュルステナウの作曲作品については、様々な音楽辞典が記述しているが、本論文では『歴史と現在における音楽』（MGG 新版 2002）の「Fürstenau 2. Anton Bernhard」の稿を基に、フルートに関する彼の器楽作品のリストを作成する<sup>12</sup>。

【表2】A. B. フュルステナウの器楽作品

#### I. フルートとオーケストラ

フルートと オーケストラ	ポロネーズ Polonaise	op. 3, op. 31
	変奏曲 Variations	op. 4, op. 26, op. 27, op. 30, op. 34, op. 43, op. 45, op. 53, op. 55, op. 70, op. 72, op. 82, op. 98, op. 101, op. 115, op. 116, op. 120, op. 132, op. 133
	協奏曲 Konzert	op. 12, op. 33, op. 35, op. 40, op. 41, op. 52, op. 58, op. 77, op. 84, op. 100, op. 104, op. 119
	ロンド Rondo	op. 38, op. 102
	小協奏曲 Concertino	op. 87
	愛好家への捧げもの Tribut aux amateurs	op. 103

#### II. 室内楽

(1) フルート独奏	練習曲 Etüden	op. 15, op. 29, op. 107, op. 125
	楽しみ Amusements	op. 57
	6つの喜遊曲 6 Divertissements	op. 63
	6つの様々なお気に入りの主題 6 thèmes favoris variés	op. 71
	奇想曲 Caprice	op. 80
	(2) フルート2重奏	『フルート教程』（1826） の中の付録としての3つ

<sup>12</sup> Gudula Schütz, “2. Anton Bernhard,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Vol. 7, Kassel: Bärenreiter, 2002. pp. 283-284. ここには声楽作品の記述もあるが、本論文では、声楽作品については省く。

	の 2 重奏曲 3 Duetten als Anhang zur Flötenschule	
フルート 3 重奏	3 重奏曲 Trios	op. 14, op. 22, op. 66, op. 118
フルート 4 重奏	4 重奏曲 Quatuor	op. 88
(3) フルートと ピアノ	3 つの大独奏曲 3 Grands solos	op. 37
	序奏とポロネーズ Introduction et polonaise	op. 44
	幻想曲 Fantasiën	op. 46 - 51, op. 54, op. 90, op. 129, op. 147
	バガテル Bagatellen	op. 64
	楽しみ Amusements	op. 65
	夜想曲 Nocturne	op. 68, op. 73, op. 76, op. 78, op. 79, op. 81, op. 142, op. 146
	アダージョとポロネーズ Adagio et polonaise	op. 91
	序奏と小ロンド Introduction et rondino	op. 92, op. 143, op. 149
	序奏とポロネーズのテー マによる変奏曲 Introduction et variations sur un thème polonais	op. 94
	アダージョとロンド Adagio et rondeau	op. 95, op. 96
	3 つの 2 重奏曲 3 Duos	op. 97, op. 135
	小ロンド(ロンディーノ) Rondinos	op. 105, op. 106, op. 109, op. 121, op. 134, op. 144, op. 145
	小ロンド(ロンドレット) Rondolettos	op. 108, op. 123, op. 124
	モザイク Mosaiques	op. 126, op. 136, op. 140
	回想曲 Souvenir	op. 130

(4) フルートと 弦楽器又は他の 伴奏	フルートとギターのため の変奏曲 Variation für Fl. und Git.	op. 5
	フルート、ヴィオラ、ギ ターのための小夜曲 Serenade für Fl., Va. und Git.	op. 6, op. 10, op. 86
	フルート、ヴィオラ、フ ァゴット、ギターのため の小夜曲 Serenade für Fl., Va., Fg., und Git.	op. 9, op. 11, op. 18
	フルート、2本のヴァイ オリン、ヴィオラ、チェ ロ又はクラヴィーアのため の喜遊曲 Divertissement für Fl., 2V., Va., und Vc./Kl.	op. 23, op. 28
	フルート、ヴァイオリン、 ヴィオラ、チェロのため の華麗なる4重奏曲 Quatuor brilliant für Fl., V., Va., und Vc.	op. 39, op. 60, op. 62, op. 74
	フルートとハープのため の幻想曲 Fantaisie für Fl., und Hf.	op. 67

## 第 2 章 『フルート演奏技法』 op. 138 (1844) の構成と内容

## 第1節 全体の構成

『フルート演奏技法』op. 138(1844)は、フリードリヒ・フランツ王 Sr. Friedrich Franz に献呈している教則本である。初版は 1844 年にブライトコプフ・ウント・ヘルテル社から出版されているが、この論文では、1844 年版のリプリント版として、ニコラウス・デリウス Nikolaus Delius の手によって解説が付けられ、1991 年にフリッツ・クヌッフ・パブリッシャーズ Fritz Knuf Publishers から出版されたものを基に記述をしていく<sup>13</sup>。

序文は、歌手で評論家のグスタフ・ナウエンブルク Gustav Nauenburg(1803-1862)のものと、著者本人のものがある。2 巻構成となっており、Abtheilung・Abschnitt・Kapitel・§をそれぞれ、巻・部・章・節と訳した。そして別冊として、12 の練習曲が添えられている。以下の表は全体の構成である。

【表 3】『フルート演奏技法』 op. 138(1844)の全体構成

ナウエンブルクの序文

著者の序文

巻 Abtheilung	部 Abschnitt	章 Kapitel	節 §
第1巻： フルートとその 構造	第1部： 手引き (1. 現在のフルートの祖先と成立期 2. 一般的な構造と性質に関するフルートの文化的高み)		
	第2部： フルートの個々の部分とその構造	第1章： 歌口について	第1節～第3節
		第2章： 内孔について	第4節～第9節

<sup>13</sup> これについては以下の文献を参照のこと。

A. B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138(Leipzig, 1844.) Riprint by Nikolaus Delius. Buren: Fritz Knuf Publishers, 1991. X X X II (Vorwort und Einführung von Nikolaus Delius), VIII (Inhalt, Vorwort von G. Nauenburg und Vorwort des Verfassers) 90p.

		第3章： トーンホール とキーについ て	第10節 I. トーンホールの特殊性 第11節～第12節 II. キーとその数 第13節～第15節 付録 第16節
		第4章： 中部管、ねじ 式キャップと ジョイント部	I. 中部管 第17節～第18節 II. ねじ式キャップ 第19節 III. ジョイント部 第20節～第22節
		第5章： フルートの構 造における素 材について	第23節～第24節
第1巻の結語			
第2巻： フルート演奏論	第1部： 音		第25節
	第2部： アンブシュール		第26節～第30節
	第3部： 呼吸法について		第31節～第42節
	第4部： 音階練習について		第43節～第46節
	第5部： 運指について		第47節～第49節 付録(運指表) 第50節～第61節 運指表の実例 結語

	<p>第 6 部 : 舌の使い方について</p>		<p>第 62 節 I. タンギングの特殊性 (スタッカート) A. 舌の使い方 第 63 節 B. アタックの度合 第 64 節～第 69 節 II. スラー(レガート) 第 70 節～第 76 節 III. タンギングとスラー の混合した使用 第 77 節～第 88 節</p>
	<p>第 7 部 : 装飾音と装飾の付け方について</p>		<p>第 89 節～第 90 節 I. トリルについて 第 91 節～第 95 節 1. 本来のトリル 第 96 節～第 97 節 2. プラルトリラー 第 98 節 付録(トリル運指表) 第 99 節～第 110 節 II. 今ではモルデントともよばれる、ターン又は変型トリルについて 第 111 節～第 116 節 付録(ターン運指表) 第 117 節～第 128 節 III. 前打音について 第 129 節 1. 長い前打音 第 130 節～第 131 節 2. 短い前打音 第 132 節～第 133 節 IV. 名前のない装飾音 第 134 節</p>
	<p>第 8 部 :</p>		<p>第 135 節</p>

	いくつかの任意の、しかし稀な、けれども時々利点を持って用いる技法		I. ベーブункについて 第 136 節～第 137 節 ベーブункの実例
			II. 指によるヴィブラートについて 第 138 節～第 139 節 付録(指によるヴィブラートの運指表) 第 140 節 指によるヴィブラートの実例
	第 9 部： 演奏について		III. ポルタメントについて 第 141 節～第 144 節 付録(ポルタメントの運指表) 第 145 節 ポルタメントの実例
			第 146 節～第 148 節 更なる若干の特別な注意 A. コンサート演奏に関して 第 149 節 B. オーケストラ演奏に関して 第 150 節

別冊 練習曲 No.1 ～ No.12

No. 1	運指の練習	
No. 2		
No. 3	スタッカートとレガートの個別練習、そして双方とも結び付いた時の練習	I. スタッカートの練習
No. 4		II. レガートの練習
No. 5		III. スタッカートとレガートの双方とも結び付いた時の練習

No. 6	トリルの練習	I. 後打音付きのトリルの練習、そして、後打音付きと後打音なしの連続トリルの練習
No. 7		II. 後打音なしの短いトリルの練習、並びに、数個のトリルと後打音付き連続トリルの練習
No. 8		III. プラルトリラーの練習
No. 9	ターンの練習	
No. 10	長い前打音と短い前打音の練習、並びに、名前のない数個の装飾音の練習	
No. 11 No. 12	様々な主題の練習	

## 第2章 各々の内容

### 1. 序文

既に述べたように、『フルート演奏技法』op. 138(1844)には2つの序文がある。1つは、ハレのザーレ湖畔で歌手、評論家としても活躍していたG. ナウエンブルクのもの、そしてもう1つは著者自身のものである。

まずは、ナウエンブルクの序文の内容から述べていきたいと思う。ナウエンブルクは、序文の前半で「芸術家」の正しい在り方について説いている。「真の芸術家」という称号は、「出来ること」と「知ること」、この2つを上手く結び付け、自分の中に取り入れた人物にだけ与えられるものなのだ。出来もしないのに知識ばかりある人は単なる「理論家」、知識なしで技術のみで行う人は単なる「専門家」「職人」にすぎない。つまり、「真の芸術家」となるためには、「出来ること」と「知ること」、この2つをバランスよく手に入れなければならないのだ、とまとめている。

そして後半では、A.B. フュルステナウの教則本『フルート演奏技法』op. 138(1844)の価値や存在意義を述べている。楽器における技術の向上は飛躍的になされ、それと同時に、教育や教則本に求められる要求も徐々に変化しつつあり、正確な知識、細部まで入念に創り上げた巧みな楽器の操作はもちろんのこと、これまでのただ単に技術向上に特化した教育、教則本ではなく、更なる上を行

く教育が必要となってくるであろう。自分と全く同じ考え方をもっている演奏家、教育者が、フルステナウなのである。

彼の演奏技術については、改めて自分が述べるまでもなく、もう既にヨーロッパでそれに相応しい評価と名声を受けている。彼が名人芸を取得するに至った手段と方法や、長年の経験、認められている自身の芸術的独自性を、詳細で良心的に明らかにすることによって多くのフルート愛好家が刺激を受けるだろう。ナウエンブルクは、最後に以下のような文で締めくくっている<sup>14</sup>。

この作品の内なる内容を、フルート奏法の以前の教則本と比べるならば、個々の全ての音が美的関係において特徴づけられる運指表の整備は、全く新しいものとして現れている。また同時に、フルートのあらゆる特性の完全な熟知を示している。同じようにして、完全なトリル、ターンの運指表と、ベーブंक、指によるヴィブラート、ポルタメントについての学説と運指表を、他書で探しても無駄であろう。明白な愛と粘り強い勤勉さを持って導かれたこの作品は、まじめで真実に徹した段階にあるフルート愛好家を刺激するであろう。

本書における、運指表の価値の高さ、そして、トリル、ターンにおいても設けられている運指表、ベーブंक、指によるヴィブラート、ポルタメントと言ったこれまでの教則本には細かな記述が無かった奏法について取り上げている点を、本書の良い特徴として挙げ、評価していることがわかる。

次に、著者本人の序文の内容について述べたいと思う。フルステナウは、序文の冒頭で、旧書『フルート教程』op. 42(1826)と本書『フルート演奏技法』op. 138(1844)の関係を以下のように述べている<sup>15</sup>。

この作品は、私の旧書『フルート教程』の改訂は含んでいない。改訂によって、旧書は不十分になされてしまうだろう。むしろ、基礎教育のために定められた旧書の補完に役立つのだ。〔中略〕この作品は、芸術的により高い段階にもたらそうと目論んでいる。

以上の文から、この『フルート演奏技法』op. 138(1844)は、旧書の『フルート教程』op. 42(1826)の改訂ではなく、補完、補足であり、あくまで旧書で基礎教育を終えた人向けのものだということ。そして、旧書『フルート教程』op. 42(1826)は基礎教育編で、本書『フルート演奏技法』op. 138(1844)は芸術編であるということがわかる。

これまでの教則本は基礎教育のために書かれているものが多く、芸術的な成果

---

<sup>14</sup> Fürstenau, op.cit.,p.VII.

<sup>15</sup> Ibid.,p.VIII.

に関わる演奏家たちの要求に答えられるような、高度な段階の教育に対する教則本が明らかに少なかった。そこで彼は、演奏家たちの増大する要求に答えるには、その何倍もの経験を積んだ名人が述べた教育を利用することが必要なのだと考えた。それ故、本書の中に、自分のこれまでの体験の集大成を書き留め、芸術の細部の秘密を事細かく書き記すことにより、それを成し遂げることを目論んだ。特に、各々の音・トリル・ターンの運指表について、これまでの他の教則本と比較してほしい、と言う表現から、独自の運指表に対する熱意を感じ取ることができる。

また、既に旧書『フルート教程』op. 42(1826)で取り扱った多くのことを、この教則本で再び取り上げることは避けられないことだとし、最後に、本書に載せている事例についても少しコメントしている。事例については、それ以前に出版された自分自身の作品から、音楽的フレーズを選び取った、と言う。そして、付録で付いている別冊練習曲のピアノ伴奏は、自分自身で付けたものだと述べ、旧書のフルートによる伴奏よりも、確かな拠り所となるだろう、と結んでいる。

## 2. 第1巻

第1巻は、「フルートとその構造」と題が付けられ、第1部「手引き」と、第2部「フルートの個々の部分とその構造」の、2部構成となっている。

まずは、第1部「手引き」の内容について述べる。第1部の「手引き」は、「1. 現在のフルートの祖先と成立期」「2. 一般的な構造と性質に関するフルートの文化的高み」の2つの副題が添えられている。

「1. 現在のフルートの先祖と成立期」の内容としては、フルートの簡単な歴史について述べている。例えば、古代の単純で不完全なフルートとは別物の我々のフルートは、ドイツで誕生したのだということ。そして、そのようなフルートを初めて製作したのは、デンナーDennerと呼ばれるニュルンベルクのフルートの巨匠であったこと。デンナーの息子たちは、フルートの入った木箱を持ってヨーロッパのあちこちを旅し、そのフルートを伝えて回ったということ、等である。

「2. 一般的な構造と性質に関するフルートの文化的高み」の部分では、これまでのフルート構造についての考察、そして、この当時最新とされていたベーム式フルートについての見解が述べられている。当時、フルートの構造に関する本質的な教則本が全く存在しなかったのも、正確な理論上の決まりごとが無かったのである。例えば、フルートには、「歌口」と「指で塞ぐトーンホール」があるわけだが、その大きさと形に関して定まった規則はなく、それ故に、様々な形や寸法のフルートが存在したのだ。フルート構造や性質の大いなる完成は、数々重ねた改良のおかげであり、その改良の内容は、この先の第2部「フルートの個々の部分とその構造」で述べることにする、とまとめている。ここから先はベーム式フ

フルートについての見解である。楽器の総計的な改良と数学的変更を初めて試みたのが、バイエルンの宮廷音楽家、Th. ベームであった。フルステナウは、ベーム式フルートが多くの良い部分をもっていることを全面的に否定はしていない。ただ、ベーム式フルートがもっている音の大いなる一様性や、音がもっている並々ならぬ響きの大きさを、楽器の利点として考慮すべきかどうかは、疑うべきであるとする。なぜならば、そのことは結果として、フルート自身が持っている特性を奪いかねないからだ。第1に考えられることは、音の一様性によってフルートに単調さ、退屈さが生じてしまう、ということ。そして第2に、ベーム式フルートはこれまでのフルートとは全く別の運指を要求するので、受け入れられるのに時間がかかってしまうかもしれない、ということ。更に、単純に美しく表現豊かな旋律よりも、荒々しく耳をひるませるような旋律に向いているので、大きなホールでのソロ演奏には適しているかもしれない。しかし、それは、楽器の大いなるロマン的な特徴と独特の魅力を犠牲にして、単に音の大いなる一様性を達成しただけではないのか、と述べている。

第1部の最後に、フルステナウは、自分の意見に従って、我々のフルートのこれまでの改良と試みから生じてくる情報を基に、その意義について最も適切な装備と性質を紹介する、と結んでいる。

次に、第2部「フルートの個々の部分とその構造」の内容について述べる。ここでは、「歌口について」「内孔について」「トーンホールとキーについて」「中部管、ねじ式キャップとジョイント部」「フルートの構造における素材について」の5つの章から成り立っており、フルートのそれぞれの部分を個別に紹介し、自分の考えを述べている。以下、それぞれの章の要点を箇条書きでまとめる。

## 第1章「歌口について」

### §2

- ・歌口は、トーンホールと並んで最も重要なフルートの部分である。
- ・歌口の外観に関しては、楕円形、円形、長方形、または四角い形等、様々な形があるが、私は楕円形のものが高だと感じる。

## 第2章「内孔について」

### §4

- ・歌口で生じた音は、内孔とトーンホールを通過して形成される。
- ・内孔は、最も重要且つ困難で最も暗いフルート構造の部分である。

### §5

- ・素晴らしい内孔であれば、音階全体に一律な純粋さ、安定さ、力強さ、柔らかさ、と言う点で独特なフルートの音を簡単にもたらしすることができる。

## § 6

- ・ 30 年～40 年前には、cis<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>, h についての正しい内孔を知らなかったが、今ではこのことは解決された。それどころか、g まで音域が広がってしまった楽器が登場したが、b, a, gis, g は許容できないものだと思う。
- ・ g の穴をあけることは、高い方の音域が出にくくなってしまうので、h までにすべきである。
- ・ 20 年～30 年前には、高い音域についての内孔が非常に不適當だったが、今では、b<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, gis<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, fis<sup>1</sup>, f<sup>1</sup> は、少ない息で演奏できるようになった。

## § 7

- ・ フランスのフルートは、木製でできていて非常に弱い。上部は狭く、下部は幅広い内孔を持っているので、高音を非常に簡単に奏でることができる。それに対して、不完全な低音をもっているので、純粋に調律できるのは、Ddur、Gdur のみである。

## § 8

- ・ イギリスのフルートは、高い音域においてのみフランス製によく似たような計算しつくされた内孔をもっているが、その音がフランスのフルートよりも強くなることによって楽器の特性からかけ離れてしまい、純粋に調律できるのは Fdur、Bdur、Esdur のみである。

## § 9

- ・ ドイツのフルートで、以前称賛すべく知られていたポツダムのキルスト Kirst、ベルリンのグリッスリング Grissling とシュロット Schlott、ドレスデンのグレンザー Grenser 等のフルートは、フランスのものとは逆である。なぜならば、ドイツのフルートは幅広い内孔によって素晴らしい低音をもっているからだ。しかし、高音は決して確実に出せるというわけではない。
- ・ ウィーンフルートは、楽器製作者のシュテファン・コッホ Stephan Koch がまだ生きていた時代は大変素晴らしく、常に薄くて鋭い音をもっていたが、新しい時代においては多くのことを失った。
- ・ ドイツ式のフルートとフランス式のフルートの 2 つが統一されても、そのことによって素晴らしい高音と低音は見いだせない。
- ・ 私の知っている全ての内孔の中で、最上のものであるとして推薦したいのは、ドレスデンの W. リーベル W. Liebel のフルートである。なぜならば、リーベルの内孔は全ての長所を統合していて、全ての音域が容易に出せ、優しくて美しい高音、快適で鳴り響く中音、力強く響き渡る低音をもっている。そして全てのオクターヴと調性において純粋に調律されるからだ。

### 第3章「トーンホールとキーについて」

この章の最後には、「フルートの音領域に関する音域と限界について」という付録が付いている。

#### I. トーンホールの特殊性

##### § 11

- ・ トーンホールの大きさに関してはとても恣意的に扱われていて、おまけに内孔とも密接に関係があるので、確固としたものを決めるのは困難だ。

##### § 12

- ・ イギリスのクレメンティ社のフルートは、我々のフルートの3番目、4番目、5番目のトーンホールよりも大きいものをもっているので、より多くの音の強さを達成するだろう。しかしそれは残念なことに、個々の音の純粋さを犠牲にして達したものだ。更に、Adur、Edur、その他の#系の調を純粋に演奏することができないのだ。
- ・ リーベルのフルートのトーンホールは、よく計算された位置と間隔によって、あらゆる音域とその関係に際しての最も可能な純粋さをもっている。そして、中音域は完全に良く鳴り響く特徴がある。

#### II. キーとその数

##### § 13

- ・ クヴァンツは、不完全な音の是正のために、Dis、Esの2個のキーを用いた。
- ・ トロムリツは、彼のフルートを完璧にするために7個~8個のキーを用いた。
- ・ 後の芸術家は12個やそれ以上のキーでも殆ど満足していなかった。しかし、私は多くのキーの使用については、乱用と贅沢を感じる。

##### § 14

- ・ 我々の現在の曲を演奏するには、中部管 Mittelstück に長い C<sup>16</sup>キー、短い Bキー、Gisキー、心臓部管 Herzstück<sup>17</sup>に2重のFキー、足部管 Fusstück に Disキー、Cisキー、Cキー、Hキーを用いるのが良い。
- ・ 長い研究と多面的な体験から、これらのキーは本質的に自然なものであって、それ以上のキーは楽器によって単に不都合なもので余計なものになるのだ。

<sup>16</sup> 凡例にもあるように、トーンホールやキーについては音高のオクターヴ関係は区別しないものとし、頭文字を大文字で表記する。

<sup>17</sup> 心臓部管と足部管は一体のものと、分かれているものがあるが、フルステナウが使用した楽器は、そのどちらであるかはっきりしないように思われる。

## § 15

- ・ウィーンの人々のさらに低い B, A, G<sub>is</sub>, G のキーを取り付けようという発明は、成功していない。これによって、必要不可欠なフルートの長さの延長により、楽器は重たくなり、右手の指の滑らかさにブレーキをかけてしまうことになるのだ。

### 付録「フルートの音領域に関する音域と限界について」

## § 16

- ・最低音は h が受け入れられている。h 以下の低い音は楽器にとって異質であり、クラリネットに属する音域になる。h 以下の音はフルートに属する力を与えることができない。
- ・最高音としては b<sup>3</sup> として示される<sup>18</sup>。この音は全てのニュアンスにおいて使用されるべきだ。それ以上は不快であり、どぎつく、ピッコロの音域に属する。

### 第 4 章「中部管、ねじ式キャップとジョイント部」

#### I. 中部管

##### § 17

- ・調律は全ての場所において一様ではないので、様々な長さの中部管を使用した。

##### § 18

- ・クヴァンツもいくつかの中部管をもっていたし、トロムリツも 7 つの中部管をもっていた。
- ・しかし、この中部管の選択による調律でも、完璧だったわけではない。この欠点を補うために、可動式の詰め物、即ち、ねじ式キャップの発見に至った。

#### II. ねじ式キャップ

##### § 19

- ・長い中部管にしようとする場合には、ねじ式キャップを抜く。
- ・短い中部管にしようとする場合には、ねじ式キャップを押し込む。

#### III. ジョイント部

##### § 20

- ・中部管を数多く製作するのは費用がかかりすぎてしまうし、一部の人の意見では、様々な中部管を使用しても正確に調律することは難しいのだ。

<sup>18</sup> 実際には、第 2 巻第 5 部の諸音の基本運指表を見ると、h<sup>3</sup>(§ 61)と c<sup>4</sup>(§ 50)まで示されている。

- ・ウィーン、ベルリン、パリ、ロンドンでは、比較的高く調律されるが、全て一様ではない。
- ・ミュンヘンやドレスデンでは、調律が低く、他のものより 1/4 音低い。
- ・このような調律の差は、完成されたジョイント部をもつことによって、容易に解決されるであろう。

## 第 5 章 「フルートの構造における素材について」

### § 23

- ・昔の人は、アシヤブナの木、骨、銀など様々な素材から成るフルートを作り出した。
- ・現代に関して言えば、象牙や水晶、瑪瑙のような豪華なものも存在する。

### § 24

- ・黒檀とブナの木は最高の素材である。
- ・その中でも、黒檀性のフルートは 1 番良い音をもっている。しかし、伸縮性がなく簡単に割れてしまう。
- ・一方、ブナの木は、素晴らしい素材であることは確かであるが、黒檀ほどではない。しかし丈夫である。
- ・私は、1826 年まではブナの木フルートを使っていたが、リーベルの黒檀性のフルートと出会ってからは、そのフルートを推奨している。

そして、第 1 巻の最後に結語として、再度、リーベルの工場で作られているフルートの性能が素晴らしいことに触れている。

## 3. 第 2 巻

第 2 巻は、「フルート演奏論」と題し、フルートの様々な奏法に対する彼の考えや、それに伴った練習方法などを交えて述べている。ここでは各部ごとに、簡単にその内容をまとめていく。

### 第 1 部 「音」

#### § 25

- ・全ての音楽芸術の源は「音」である。音は、より美しく完全に鳴り響くようにもたらされればされるほど、ますます魅力的で強烈なものとして作用するのである。
- ・人の声というものは、最も美しい「音」をもっているのだ。フルートの「音」と人の声を比較したとすると、人の声の方が疑いの余地がないほど素晴らしい

ものをもっているというのは当然のことである。なぜなら人の声は、1番感情に近く、最も直接的に魂や生命を流出させたものとなるからだ。そこで、フルートの「音」も、楽器本来の魅力を失うことなく人の声に近づくことが大切なのである。その際、高音は明るく鳴り響き、低音は力強く豊かであり、中音は十分に歌わなくてはならないのである。

## 第2部「アンブシュール」

### § 26

- ・前述したような音を出すためには、内的で音楽的な素質と、外的で身体的な素質が必要である。後者は、素晴らしい胸と喉、特別に良く作られた唇、豊かな歯並び、口蓋の正しい構造が欠かせないのである。
- ・その上、良いアンブシュールによって初めて良い音が達成できるのである。
- ・身体的な条件と、演奏者がイメージする音との相互関係で、個人的な音色がうまれるのである。

### § 27

- ・アンブシュールのための十分な規則を立てることは殆ど不可能である。なぜなら、唇の形は人によって様々な形があるからだ。
- ・それ故、演奏者自身が様々なことを試み、長い練習を経て、自身で特別な約束を見出さなければならない。
- ・私がここで伝えることは、私の経験を通して一般的に良いアンブシュールに必要で、特に合理的なものである。
- ・下唇の赤い部分が始まる場所に、歌口の内側の角の部分が水平に置かれる。下唇が歌口を半分覆ってはいけない。上唇は下唇と平行に保たなければならない。
- ・唇は空気が両唇の殆ど目立たない隙間を通して静かに放たれるよう、少し幅広く、平らに引っ張らなければならない。しかし、この隙間は自由な音が必要とするのと同じくらいの空間を与えなければならない。その結果、歌手が歌う時にうまく口を開けて出す胸声に似た音となる。
- ・低い音の際は、とりわけポルタメントで演奏されるべき歌の時は、口の開け方は、高い音の時以上に幅広くなされる。唇は、口の端に添ってピンと引っ張るように緊張させなければならない。それによって、美しく響く音が生じるのである。その際、歌口が外側へ向かないように、むしろほんのわずかだけ内側へ回転させることを考慮すべきである。なぜなら、低い音のピッチが高くなりすぎないようにするためだ。

### § 29

- ・ 以上のような性質を持ったアンブシュールは、たやすく確実な音の出だしを得て、音程の純粹さ、及び純粹なイントネーション全般を意のままにする最高の手段である。

### § 30

- ・ フルートの各部分のつなぎ方は、歌口が残りのトーンホールより外側に来るように頭部管を置いた時が最も都合が良い。
- ・ フルートを内向きにしすぎたり、上唇で歌口を殆ど覆ってしまったり、歌口の上に上顎を置いたりすることは、美しくしなやかな音を生み出すことができないであろう。このようなアンブシュールで生み出された音は、細くて響きがなく、歌手のかすれた声を連想させる。決して純粹なイントネーションを生み出すことはできないのだ。

## 第3部「呼吸法について」

### § 31

- ・ 人が自然な息を、吸気と呼気と区別するように、フルート演奏の芸術的な呼吸の際にも、そのように区別がある。自然な呼吸では、吸気が呼気よりもいくらか長く続く。それに対して、フルート演奏では通常、吸気の方が速く、呼気はたいてい長くなる。
- ・ 低い音を出す時は、息を多く出す必要がある。

### § 32

- ・ 音楽作品の冒頭を除いて、長く音を保持する前や休符の後で、吸気はたいてい素早く行わなければならない。
- ・ 慌てて吸ったり、荒々しく吐いたりはなるべく避けなければならない。

### § 33

- ・ 自然な呼吸から芸術な呼吸への移行は、多くの注意が必要である。なぜならば、非芸術的にフルートを吹くことは、健康に都合が悪く、胸部を生命の危険に追いやるのである。
- ・ フルート演奏の際の正しい呼吸の方法は、完全で強靱な胸の発達に寄与するのだということを、私は体験している。

### § 34

- ・ 腹をひっこめて行う呼吸を多くの人が薦めているが、不都合で誤りがあると考えられる。ただ、かすかに体全体を引き締めることによって呼吸をすべきである。

その際、胸は広げられ、膨らまねばならない。

- ・ 真の音を吹き鳴らす呼気は、タンギングと唇の圧力以外で行ってはいけない。その際、胸部は徐々にしぼめられ、肺にある空気は、胸を震わせることなく外へ出ていくのである。

### § 35

- ・ この種の呼気と吸気を正しく身に着けるために次の方法が良いだろう。フルートを離して、可能な限り大量の空気を肺に受け取り、その後上述した、タンギングと唇の圧力によってゆっくりと空気を前へ送るという方法だ。
- ・ この訓練で、長い息を保持するという技能を獲得したあとには、フルートを持って全ての音程で、様々な強さで音を等しく保持することを学ぶのである。このことは、フルートの主要技術を完成させることにつながるのだ。(第4部「音階練習について」参照)

### § 36

- ・ 前述した呼吸ができるようになった後、音楽作品の、どの箇所でもブレスを取るべきなのか、また1番適切な箇所で行うことができるのかが問題となる。
- ・ 主要原理として、ブレスは弱拍の上には来ない。ひとまとまりの楽節は一息で演奏すべきである。
- ・ 長い楽節においては、楽想を作っている大小の部分、全終止又は半終止、あるいは段落でブレスを取らなければならない。

以下はその例である。

注意：(!)の箇所でブレスを取る。短い部分、音の終わり、段落には(+)を記すが、必要ならばブレスを取っても良い。

The image shows a musical score for flute, consisting of six staves. The first staff is marked 'Moderato' and 'dolce'. The second staff is marked 'Larghetto' and 'dolce'. The third staff is marked 'a tempo' and 'dolcissimo'. The fourth staff is marked 'p' and 'dim. e ritard.'. The fifth staff is marked 'p' and 'ritard.'. The sixth staff is marked 'p' and 'ritard.'. The score includes various dynamics such as *ppp*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *ff*, and *sfz*. It also features articulation markings like accents, slurs, and breath marks (!) and (+). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

§ 37

- 連続して一様に広がるパッセージに際しては、一息で演奏できればできるほど、奏者の演奏は統一性をもたらしすることができる。
- 例えば Allegro で 4/4 拍子の場合、6~8 小節を一息で吹くことが理想である。しかし、一般には、大きな音程の跳躍が現れるところで息を吸うことが好まれる。
- 以下のパッセージは、そのことに対する証拠を与えるだろう。息を吸う場所で、既に知られている(!)の記号を使用する。

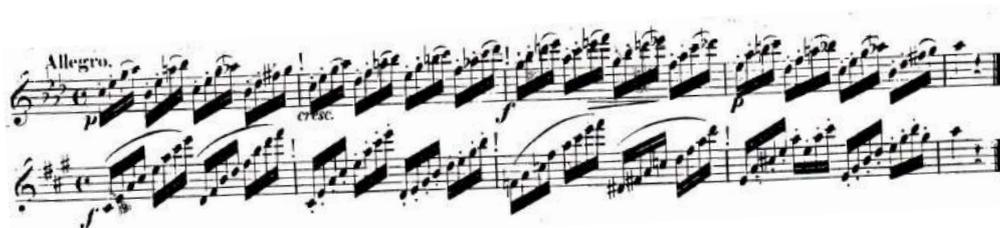


§ 38

- 小節のはじめの、1 拍目の音符の後の同様のブレスは、注目すべきものとして受け取られるべきだ。例えば、



- 一方で、1 拍目の音符の後に吸うという規則が適用されない場合もある。なぜなら、互いに親密な関係にある音が、ブレスによって切り離されてしまうからだ。ここではもちろん、小節線上で息を吸わなければならない。



§ 39

- ・ より多くの速い音符が、音価が長い音符の後に続く場合は、いつも音価が長い音の後に息を吸わなければならない。例えば、

Musical score for § 39, featuring five staves of music. The tempo markings are Moderato, Allegro, and Allº. The music features complex rhythmic patterns with many fast notes following longer notes.

§ 40

- ・ 終始音の前に息を吸うことは、誤りであると認識されるべきだ。どんなに長いパッセージでもこの最後の 1 音をその息の中に入れることは可能だからである。ただし、終止音が長く保持されたり、カデンツの流れと結びつく時には、そのことは除外される。例えば、

Musical score for § 40, featuring two staves of music. The tempo marking is Adagio. The music features a long, sustained note followed by a cadence.

§ 41

- ・ ある旋律を導く導入部、カデンツ、又はリタルダンドの箇所では、旋律が始まる前や、新たなテンポの導入の前に息を吸うことは、可能な限り避けなければならない。

Musical score for § 41, featuring five staves of music. The tempo markings are Larghetto, Adagio, Moderato, and Allº. The music features various tempo changes and dynamic markings.

#### 第4部「音階練習について」

##### § 43

- ・入念な音階練習は、全ての練習において音を巧みに扱うことを学ぶ最高の手段である。
- ・音階練習を、不適切だと評価する人、そして、音階練習に完璧さを求めない人は、芸術の高い段階には決して到達しないであろう。
- ・この練習を長く真面目に続けることによって得られることは、音に丸みをもたせたり、響きを豊かにしたり、明確で力強くなるということだけではない。自分の楽器の欠点を知ることにより、それを取り除いたり和らげたりすることを学ぶ最も確実な手段となる。

##### § 44

- ・最初の音階練習として次のものが最適である。各音を初めから最後まで同じ強さで保持することである。その際、音程が低くなったり変化したりすることなく最後まで吹き続けるといけない。小休憩の後、同じやり方で次の音の練習を始める。疲れを感じたら休憩を取り、徐々に音の数を増やしていくようにすべきである。少しずつ音を長く保持することに慣れていくのだ。そうすると、完成された素晴らしい音の性質が得られるのである。
- ・音階練習のための実例  
低い音は 12 秒～15 秒ぐらいまで、高い音は 18 秒～20 秒ぐらいまで伸びるようにすると良い。

The image displays three musical staves, each representing a different key signature for scale exercises. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The notes are written in a sequence that ascends and then descends, with some notes marked with '2' or '3' above them, likely indicating fingerings. The staves are labeled as follows:

- Top staff: C dur. A moll. (C major / A minor)
- Middle staff: G dur. E moll. (G major / E minor)
- Bottom staff: D dur. H moll. (D major / B minor)

Each staff has a 'oder' (or) written below it, indicating an alternative fingering or articulation. The notes are written in a way that suggests a continuous, controlled movement across the scale.

A dur. Fis moll.

oder oder

Detailed description: This system shows the first two scales. The top staff is for A major (A dur.) and the bottom staff is for F# minor (Fis moll.). Both scales are written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The scales consist of quarter notes. The word 'oder' appears twice below the bottom staff.

E dur. Cis moll.

oder oder

Detailed description: This system shows the third and fourth scales. The top staff is for E major (E dur.) and the bottom staff is for C# minor (Cis moll.). Both scales are written in treble clef with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#). The scales consist of quarter notes. The word 'oder' appears twice below the bottom staff.

H dur. Gis moll.

oder oder

Detailed description: This system shows the fifth and sixth scales. The top staff is for B major (H dur.) and the bottom staff is for G# minor (Gis moll.). Both scales are written in treble clef with a key signature of five sharps (F#, C#, G#, D#, A#). The scales consist of quarter notes. The word 'oder' appears twice below the bottom staff.

16

Fis dur. Dis moll.

oder oder

Detailed description: This system shows the seventh and eighth scales. The top staff is for F# major (Fis dur.) and the bottom staff is for D# minor (Dis moll.). Both scales are written in treble clef with a key signature of six sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#). The scales consist of quarter notes. The word 'oder' appears twice below the bottom staff.

Ges dur. Es moll.

oder oder

Detailed description: This system shows the ninth and tenth scales. The top staff is for G major (Ges dur.) and the bottom staff is for E minor (Es moll.). Both scales are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The scales consist of quarter notes. The word 'oder' appears twice below the bottom staff.

Des dur. B moll.

oder oder

Detailed description: This system shows the eleventh and twelfth scales. The top staff is for D major (Des dur.) and the bottom staff is for B minor (B moll.). Both scales are written in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The scales consist of quarter notes. The word 'oder' appears twice below the bottom staff.

As dur. F moll.

oder oder

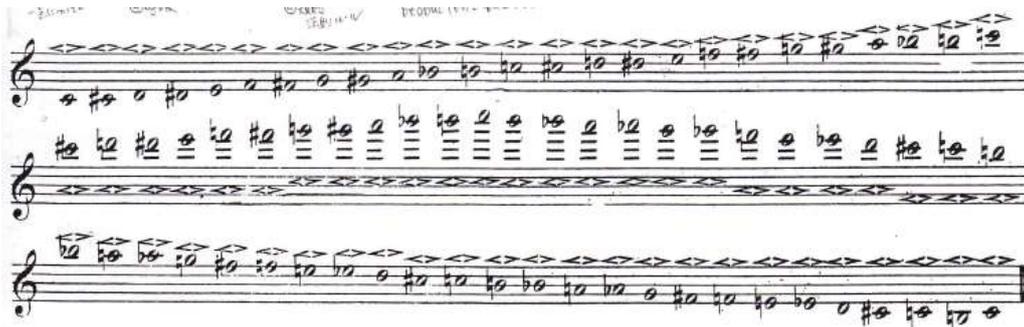
Detailed description: This system shows the thirteenth and fourteenth scales. The top staff is for A major (As dur.) and the bottom staff is for F minor (F moll.). Both scales are written in treble clef with a key signature of no sharps or flats. The scales consist of quarter notes. The word 'oder' appears twice below the bottom staff.

#### § 45

- ・第2の、詳しく言うと最も正確で最も重要な音階練習は次のようなものである。音をピアノから初めて徐々に膨らまし、そして再び縮小するというものである。音を伸ばしている中央の部分がフォルテになるよう、そして音が消えていくときも音程が下がらないようにせねばならない。こういう音の記号を示すために<>という記号が使用される。これをイタリア人はメッサ・ディ・ヴォーチェ *messa di voce* と言い、ドイツ人はシュヴェルトーン *Schwellton* と言っている。この方法で音を長く保持しようとするとき、音の確かな確保、長い息、肉体的な能力を要求される。
- ・このメッサ・ディ・ヴォーチェが非常に難しいということは明らかである。なぜならば、フルートは、フォルテで吹くと音程が高くなり、ピアノで吹くと音程が低くなるという楽器だからである。
- ・私が前述したアンブシュールでは、そのような誤りは起こらないはずであるが、奏者は自分で注意して、そういうことが起きたときには、フォルテのところでは歌口を少し内向きにし、ピアノのところでは同様に少し外向きにして、この障害を取り除くことが必要なのだ。

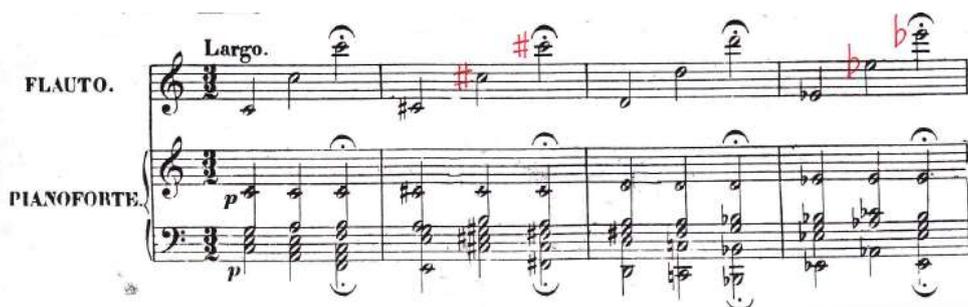
#### メッサ・ディ・ヴォーチェを伴う音を形成するための半音階

§ 44の音階練習よりも、ここではもっと長く音を保持することができる。



§ 46

- ・個々の音が、特にオクターヴ関係において、互いに正確な音程で吹き鳴らすことができているか、また、そのオクターヴの跳躍を簡単に確実にするために、第3の音階練習、即ちオクターヴの練習が非常に有益である。
- ・ピアノ伴奏を伴う拍子を持ったオクターヴ音階練習<sup>19</sup>



<sup>19</sup> 赤字で記した臨時記号は、原本には記されていないものであるが、より簡単に理解するために筆者が付け足したものである。

第 6 部「舌の使い方について」

§ 62

- ・弦楽器の場合は、演奏の表情と多面性のために様々なボーイングを取得するように、フルート演奏では舌の使用法でそれが可能となる。
- ・舌の使い方として主なものとしては、Ⅰ.いわゆるタンギング(広義のスタッカート)、Ⅱ.いわゆるスラー(レガート)、Ⅲ.タンギングとスラーの混合した使用、である。

Ⅰ.タンギングの特殊性(スタッカート)

A. 舌の使い方

§ 63

- ・タンギングの最も自然な方法は、シングル・タンギング *einfache Zunge* である。
- ・舌は「ティ Ti」と発音する時のように口蓋の上の歯の列を打たなければならない。
- ・如何なる時にどのように打つかは、場合によって、またタンギングの違いによって変わるものであって次のBの項目で述べる。
- ・ダブル・タンギング *Doppelzunge* は、クヴァンツに由来する非常に古くからの方法であるが、最近では次第に使われなくなり、私は全く使用していない。
- ・私の父であり、フルートの教師でもあったカスパー・フルステナウは、完成度の高いダブル・タンギングをしていたが、彼はダブル・タンギングでは演奏に十分な多様性を与えられず、演奏が単調になってしまうことを悟っていたのかもしれない。それ故、私はダブル・タンギングを練習することが許されず、シングル・タンギングのみ練習してきた。
- ・疑問の余地なく、性格的で豪華な演奏にはダブル・タンギングよりもシングル・タンギングの方が、はるかに適しているだろう。しかしながら、ダブル・タンギングに関しては、無条件に練習をやめるように言うことはできない。舌の使い方については、あらゆる演奏家の個性に委ねられているので、その演奏方法によって変化するものである。一概にダブル・タンギングが必要ないとは言いきれない。
- ・ここではダブル・タンギングについての議論はやめて、次のパラグラフでは、私のシングル・タンギングにおける経験と視点だけを伝えたい。

<sup>20</sup> この項については、第 3 章「運指表を巡る諸問題」第 2 節「諸音の基本運指表」で紹介する。

## B. アタック Abstossen<sup>21</sup>の度合

### § 64

- ・ 曲のテンポや性格、個々の楽節によって、様々なアタックの度合いがある。遅いテンポの曲は、歌うような演奏を要請し、それにより、個々の音は引き伸ばされる。速いテンポの曲は、音と音との間に隙間があるようなより短い音を要請する。
- ・ ピアノとフォルテの際も、同じような関係になる。ピアノの箇所ではフォルテの時よりも、舌は繊細に用いなければならない。
- ・ 個々の場合において、アタックの度合をより確実に密接に決定するために、ほぼ一般的な記号が確立されてきた。次の節で説明し、短い例で根拠づける。

### § 65

- ・ 点(またはスタッカート)として書かれる場所は、とりわけ鋭く弾力性のあるタンギングで行う。このタンギング(狭義のスタッカート)が上手くなされた場合は素晴らしい作用となり、特にソロ演奏の際に主要な装飾となる。
- ・ 経験によると、いくら熱心に勉強しても習得できない人もいれば、大した努力なしに完璧に出来る人もいる。
- ・ しかし、タンギングをあらゆる速さで、まるで時計仕掛けのように奏するには、絶えざる努力が必要だ。
- ・ 2度や3度の進行と、6度やオクターヴ、又はそれ以上の音程の跳躍の場合とでは、違うタンギングを要求する。音程が広い場合は、狭い場合よりも音程の間の空虚な空間が大きなものとなることは避けられない。このことが目についてしまわないように、6度やオクターヴの場合は、狭い音程ほどには、短く突き上げてはならない。ここに1つの例がある。

#### 2度や3度の進行



21 タンギングで、舌を打つ時の発音やその強さのこと。

6度やオクターヴ、又はそれ以上の音程の飛躍



- ・他方で、低い音が連続的な旋律を成す特別な場合の пассаージュにおいては、非常に輝かしいスタッカートの技法を用いるチャンスとなる。低い音の旋律をはっきり際立たせるために、低い音は力強く、そして決して短くなく突き、それに対抗して高い音は弱く、短く突くのだ。例えば、



§ 66

- ・アクセント記号が記された音符は、単なるスタッカートで記された音符とは別の度合いのアタックを要求する。そのアタックは、決してただのスタッカートで記された音符よりも短くなく、より大きな力でもって突かなければならない。例えば、



- ・アクセントの記号の代わりに sf(スフォルツァンド)又は rfz(リンフォルツァンド)のような文字記号を用いる。それは、突然の音の出現と、アクセントの記号よりも鋭いアタックを要求するものなのだ。例えば、



§ 67

- ・付点音符の場合、アタックの度合いは、音楽作品の性格に依存している。音楽作品の性格が重々しくあるならば<sup>22</sup>、符点の付いた音は決して鋭く突き放されるべきではなく、その全体的な価値に即して十分に保たれ、次にある短い音も同様に穏やかに突き放されるべきなのだ。例えば、



- ・音楽作品の性格が朗らかで気さくな性格のものならば、符点のついた音符は鋭く突かれるが、しかし、符点は休符に変え、次に続く短い音符は極めて軽く、その次の音符に投げかけるようにする。例えば、



上に示した譜例は、実際には以下のように演奏する。



<sup>22</sup> 重々しい性格の音楽作品と、次に出てくる朗らかで気さくな性格の音楽作品とについての詳細な記述はない。しかし、譜例から察するに、真面目な性格の音楽作品は、短調で中音域で書かれた旋律で、また、朗らかで気さくな性格の音楽作品は、長調で比較的高い音域で書かれたものであることを指しているのかもしれない。

## § 68

- ・同様に音符のアタックに際して、音符の音価全体が保持されるべきでなく、そのような短縮化のために休符が登場する場合もある。なぜならば、この方法なくしては、演奏が間延びしてしまうからだ。次の例においては、まず、初めの8分音符をその音価全体に即して演奏しなさい。



その後、この8分音符を16分音符として演奏しなさい。そして、欠けている部分に休符を入れなさい。この方法の方が、容易で快く鳴り響くだろう。



- ・上の例の1、3、7小節目にあるような音型は、ヴァイオリンで弓を跳ねて演奏するパッセージに似た作用を生み出すのだ。

## § 69

- ・しばしば、点とスラーの両方が音符の上についていることがある。この事例は実質的にはタンギングの分野に属している。点の上にあるスラーは、タンギングの方法の変更を意味している。そのように示された音は、柔らかく、その音高にぴったり当てはめて使用する。このような記号をメゾ・スタッカート *Tragzeichen* (*mezzo Staccato*) と言う。



- ・タンギングの残りのすべての可能性があるケースを吟味するならば、あまりにも広範囲のものになってしまうだろう。あくまでもここでは、私は最も便利で最も重要な度合いだけに触れたのだ。付録で付いてくる本書(それについて特

に No. 3 が § 65 以降のスタッカート<sup>23</sup>の度合いのために設けられている)の練習曲は、様々な度合いのタンギングを知り、敏捷さを成し遂げる機会を十分に与えているのだ。

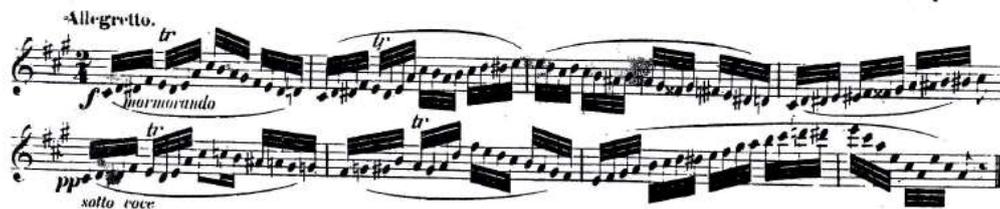
## II. スラー(レガート)

### § 70

- ・スラー-Schleifen が一般的にどのようなものであるかは、§ 62 以下の使い方<sup>24</sup>で既に述べられている。この奏法は、音符の上または下に記号が記され、短いスラー-Shleifbogen、または、長いスラー-Verbindungsbogen を通して、互いに密接に連合されるので、それらの間に空虚な空間は存在しないのだ。
- ・スラーの良い演奏をすることは、タンギングよりも決して容易ではない。
- ・良いスラーの技法は、スラーで囲まれた音を常に可能な限り滑らかに、互いに結び付けることにある。従って、そのようにスラーで囲まれる音が多ければ多いほど、難しくなる。

### § 71

- ・多くの、同じ音価の音から成るスラー(特に低音の場合)は、わきでる泉と譬えられ、そのような泉の如くに表現をもつべきである。
- ・このようなスラーは特に変奏の際により魅力的な作用をもっている。例えば、あるフレーズ、または、一部分が繰り返されるような場合に、1 回目は、いわば転がるような *f* で、繰り返す時は空気のささやきのような *pp* で演奏する。しかしその際、*f* の時はいくらか楽器を内向きにし、*pp* の時は著しく楽器を外向きにしなければならぬ。
- ・《プレチオーザ》の主題による私の変奏曲、作品 30<sup>23</sup>からある一部分を例として挙げよう。



- ・次に、答えとしての高いオクターヴに *pp* での旋律がある場合、それは美しい作用があり、前の例ほど難しくはないが、この際、歌口を普段の位置から少し

<sup>23</sup> オペラ《プレチオーザ》は、フェルステナウの友人、カール・マリア・フォン・ヴェーバー作曲のオペラである。

外へ向けるだけでよい。ここでは、私の〈デンマークの主題〉による変奏曲、作品 72〉のパスセージを例として挙げよう。



### § 72

- ・ 2つ、またはそれ以上の音符にスラーがあり、その最後の音に(´)や(・)があるときは、これらの音はその音価が本来的に要求しているものよりも比較的短くなる。例えば、



上に示した譜例は、実際には以下のように演奏する。



### § 73

- ・ 多くの次々に生じる短いスラーが、再び長いスラーによって囲まれていると、関係が変わってくる。もちろん、短いスラーは聞き取れるようにしなければならないが、しかし個々の音が溶け合って演奏されるべきなのだ。例えば、



### § 74

- ・ 高音から低音の2つの音をつなぐスラーは非常に特徴的である。その中でも最初の音が短く、後の音が符点で長くなっているものは特にそうである。このような場合は非常に軽やかに演奏されなければならない。高音を鋭く発音し、同じく稲妻のように上から下へ投げつけるように演奏する。例えば、



### § 75

- ・スラーで繋がれた 2 つの音のうち、最初の音を鋭く突き、2 つ目の音をアクセントなしで短く軽く最初の音に寄りかかるようにすると、おどけたような奏法が生まれてくる。それに対し、鋭さを避けスラーをより一層柔らかくすると、媚びへつらうような性格が生まれてくる。例えば、



- ・以下の例のスラーは、更に第 3 の方法で演奏する。前の 2 つのやり方に劣らない奏法である。スラーで結ばれた 2 つ目の音を空気の圧力で強調する。< の記号で示され、ある程度押し出して演奏する。例えば、



### § 76

- ・レガートの中で、>で示された音を強調して演奏するときは、これを強い空気の圧力によって(しかし、直ちに緩めること)実行されなければならない。例えば、



## Ⅲ. タンギングとスラーの混合した使用

### § 77

- ・1 つのパッセージの中で単なるタンギングやスラー以上に、その両方の混合した使用、即ちタンギングとスラーから合成される方法が、生じてくる。その尽きることのない多様性に富んだ演奏法は、多くの興味と関心を勝ち取るだろう。
- ・最も一般的で、最も効果的ないくつかの手法を含んでいるのが次の例である。

§ 78



- ・上の例はいくらか旧式の手法で、あまり用いられない。スラーの最初の音符が際立たねばならない。このことによって、4分の4の1拍目と3拍目の強拍がより明瞭になる。

§ 79



- ・上記の例には、本当に鮮明なアクセントがある。ここでは弱拍が、即ち4分の4の2拍目と4拍目が、舌の鋭いアタックによって強調される。

§ 80



- ・上記の例では、4つの音符のうち、1番目が鋭く強調される。

§ 81



- ・上記の例では、4つの音のうち最後を強調するか、または、それより良いのは、最後の音がいわば意味なく投げかけられる時には、4つの音のうち1番目の音にアクセントを与え、最後の音はあらゆる強調無しに短く突くことになる。

§ 82



- ・上記の例では、強められた空気の圧力によって成し遂げられた鋭いアタックによって、4つの音のうち初めの音にアクセントをつける。そのことによって今まで以上に価値をもつことになるのだ。

### § 83



- ・上記の例では、スラーがかかっている2番目の音符が短く切られなければならない。スタッカート音は、とりわけ魅力的に演奏される。

### § 84



- ・上記の例では、様々なスラーとタンギングの結合はしばしば素晴らしい効果をもっている。タンギングの音は正しく鮮明に演奏されなければならない。>で記された音が特に強調されなければならない。

### § 85



- ・上記の例では、3連符の音のうち、初めの音をタンギングで演奏し、残りの2つをスラーで演奏する。タンギングの音は正しく強調されなければならない。

### § 86



- ・上記の例は、§ 85の例とは反対である。ここではスラーの中の2つの音のうち最初の音は、アクセント化される。そして、タンギングの音は軽く投げ出されるように演奏する。

§ 87



- ・上記の例は2つの方法で演奏することができる。第1の方法は、スラーの2つ目の音を短く切り、強い肺の圧力によって最初の音に寄りかかるようにし、下方のスタッカート音は力強くはあるが、軽く、特別なアクセントなしに突き放される。
- ・第2の方法は、低い音が短く突き放されることなしに、特に強くアクセント化され、スラーの音符は共に軽く繋げられる。

§ 88



- ・上記の例は、前節の音型の逆である。
- ・スラーのかかった2つの低い音は力強く演奏されなければならない。2つ目の音は短く中断し、肺の圧力によって初めの音に寄りかかるようする。そしてスタッカートのついた高い音は、軽く突き放されなければならない。
- ・これまで述べてきた、最も使用されるタンギングとスラーの結合を、熱心な研究によって習得した人は、身についた趣味の支えでもって、自らを今まで以上に鍛えることができるのだ。

第7部「装飾音と装飾の付け方について」

§ 89

- ・装飾音 *Verzierung* は旋律を活気付け、注意を向け、音に今まで以上の表現と意味を与え、楽曲自体に光と影を与えるのだ。

§ 90

- ・初期の時代には、作曲家は、旋律の装飾の付け方 *Ausschmückung* を演奏者や歌手に委ねていたため、勝手な恣意や終わることのない趣味の悪さがそこから生じていた。そこで、この悪い状況を除去するために、目的にかなうようにするために、記号による必然的な装飾の付け方、あるいは、作曲家自身による短い

音を前もって書き示すようにしよう、ということになった。

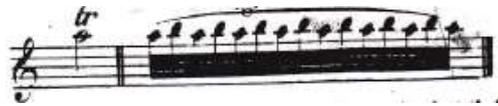
- ・最もよく用いられ、かの時代より我々に伝えられてきた装飾音に属するものは以下のとおりである。

記号によって予め書き示されるもの	小さい音符によって予め書き示されるもの
I. トリル Triller 詳しくいうと 1. 本来のトリル (tr) 2. プラルトリラー Pralltriller または、シュネラー Schneller (  、  )	III. 前打音 Vorschlag 1. 長い前打音 lange Vorschlag 2. 短い前打音 kurze Vorschlag
II. 今ではモルデント Mordent と呼ばれる、ターン Doppelschlag または変奏トリル Variirtriller (  )	IV. 名前の無いその他の様々な装飾音

## I. トリルについて

### § 91

- ・全てのトリルは、主要音でもって始められ、終わらせるという考慮に基づいている。このことは、フンメル Hummel やカルクブレンナー Kalkbrenner、シュポーア Spohr の教則本によって新たに確認されたものであり、フンメルによって特に徹底的に動機づけられた。また、1826年の私の旧作『フルート教程』op. 42でも既に述べたが、低い方の主要音は、耳において最も重要な音として表現されるものであるが、高い方の音の助けを借りて装飾づけられるということから、まさしくそのことで高い方の音は補助音と名付けられたのだ。



- ・例外的に、作曲家によって予め書き記される時にはトリルを補助音付きで、またはより低い(主要音の下の)音で始めることができる。例えば、



### § 92

- ・隣同士の音は、トリルがその音によって実行されるのだが、音楽作品の調号や

臨時記号によって全音のみならず半音間隔でも離れていなければならない。



- ・調性やその他の場合に従って、補助音が半音だけ高かったり低かったり定められるべきであるならば、当該の臨時記号が、トリル記号の隣に表示されるであろう。



- ・または、主要音の前に置かれて2つのトリル音を含む特別な小さい音符によって記されるであろう。例えば、



### § 93

- ・トリルの動きの数、及びその長さは、その装飾音が関係する音符の音価による。また、数はトリルに与える速さにもよる。2、3回の動きが可能な、非常にわずかな音価の音符に際しては、トリルはとりわけ短いものとなる。本来のトリルがもはや可能ではなく、ただ1回のみ動きを容認する所では、いわゆるプラルトリラーやシュネラーと言い、昔は非常によく使用されたが、今では全くすたれてしまった別種の装飾音のモルデントに属する。

### § 94

- ・長い間、フルートのトリルの文化は極めて不完全で、特に高い方のオクターヴではいかなるトリルもできなかった。しかし、それ以降、Gdur、Ddur 以外の調でも演奏することを開始した。そういう点においては、普段は用いない調の私の音楽作品によっていくらか貢献をしたと自負しているが、ついにこの楽器で全調と全転調であらゆるトリルを見出し、芸術的に表現することができるようになった。フランスは、ドイツよりも更に一般的にはフルート演奏が開拓された土地であったが、トリルの知識についてはまだ殆ど前進していない。





- ・連鎖トリル Trillerkette に関して、中断の無い連なった多くのトリルをそのように呼ぶのであるが、一般に後打音は最後の音にのみ与えられる。例えば…



- ・しかし、これについてはしっかりした規則が見受けられない。トリルの各々が後打音をもつとき、しばしば美しくより立派な作用を持っている。上方に上っていく連鎖トリルに際しては、1つ1つのトリルの後に後打音を用いることは自由であるし、そして長ければ長いほど良いのだ。



- ・下方に下降するトリルにおいては、少なくとも2度の進行でのトリルの場合は、たいていは後打音は1つ1つのトリルの後に用いることができない。次のトリルの中に既にその音が含まれているからだ。



- ・注意：特に § 93 で、トリルの長さについて述べられたことに含まれるその規則を十分受け入れること。あらゆるトリルの後打音が行われる時には、音全体の持続をトリルで満たさなければならない。

#### § 97

- ・トリルの動きをできるだけ速く、トリル音の間中そうすることは一般に規則になっているが、トリル演奏の速ささえも、しばしばある程度の速度の変化を許し、要求するのだ。
- ・そんなに速くないトリルで演奏される場合もある。また、1つのトリルの途中

で、その美しさのために有効な速度の変化をすることもある。

- 次のような例に注意しなさい。アレグロ Allegro つまり、生き生きとして火のようで情熱的な性格を持った音楽作品において、アダージョ Adagio つまり、穏やかで感情豊かな箇所より、トリルは速くなり力強くなる。アダージョあるいは歌う箇所において、トリルはゆっくりと始まり、徐々に速度が高められ、そしてその際クレッシェンドと結ばれる。そういう場合は、素晴らしい効果がある。
- しかしその反対に、例外的に導入の部分とフェルマータ Fermaten の際は良い作用となるのだが、トリルが速く始めてゆっくり終わる必要は無い。ただし、一般に作曲家が予め書き記した時にのみ、許される。
- 後打音に関しては、原則的にはトリルと同じ速度で導かれるべきなのだ。例外的に、前をいくトリルの動きよりもゆっくりしてよいことがあり、そのことがしばしば非常に快適な効果をもつのだ。
- 注意：終結トリル Schlußtriller では、演奏の速度の如何なる変更も受け入れない。あらゆる終結トリルは、例外なく、後打音も含めて全てが初めから終わりまで同じ速度で導かれなければならない。

## 2. プラルトリラーについて

### § 98

- プラルトリラーについて、その定義はすでに述べてきたが、簡単に繰り返すならば、単なる 1 回の動きをもったトリルのことであり——それ以上の場合は本来のトリル (tr)——そしてまた (w) や (♩) の記号によって示される。更には 2 つの小さな音符で示されるものであり、例えば、



- プラルトリラーとは、極度に特徴がある装飾音の一種である。それ故に、正確な演奏法においては困難さをもっている。
- プラルトリラーは、ある種の立場では、特にエネルギッシュで生命力のある、魅力的な表現を与えることに役立つのだ。そのプラルトリラーがある箇所の動きは、火のように素晴らしい速さと鋭さを持ち、そして、最後までいくらか高い位置から落とした指で演奏されなければならない。

———— \* ————

- 私はここで、一部には非常に異なった運指を使うフルートのあらゆるトリルの

運指一覧表を提示しよう。最も目的に添った利用法が、私によって特に整理されたいくつかの練習曲 (No. 6, 7, 8) により、具体的に示されるであろう。

## 付録 トリル表 (§ 99— § 110)<sup>24</sup>

### II. 今ではモルデントとも呼ばれる、ターンまたは変奏トリル(∞)

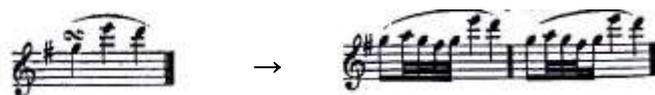
#### § 111

- ・ターンまたは変奏トリルは、古い演奏法によると、(∞)の記号で管理されている音符の装飾である。その装飾音は、3つ隣り合っている音符で示され、その真ん中の音が主要音と一致する。音型は、その1つ上の音から始まるが、時折、しかし稀であるが、1つ下の音から開始するものもある。主要音は4番目に登場する音である。現在では、演奏者がターンの開始音について、どう開始されるのか疑念をもっているため、記号の向きではっきり示されることになった。即ち、高い音から開始する時は、主要音の上で、最初の鉤が上方へ曲げられ、反対の場合は、記号がひっくり返される。例えば、



この古いターンの方法には、いくらか不安定なところがあり、シュライファー Schleifer という名のもとに、前打音の一種に含められ、独自の規則を形成するには至らず、今では、時代遅れと見なされる。

- ・上の2つの演奏法が、小さい音符で予め書かれてない場合には、∞の記号のもとでは別種のターンと理解される。この記号が付いている主要音はとりわけ長く留まるべきであり、次に続く後の音が、隣り合っている高い音と低い音が、そしてその真ん中にある主要音と共に後打音として使用される。そして最後に、4番目または5番目の音として(つまり後打音の4番目、5番目の音として)もう一度主要音が付随している。その場合、最後の音もいくらか保持する。例えば、



この方法は、今では一般的に使用される方法である。多くの作曲家のもとでは、

<sup>24</sup> この内容に関しては、本論文、第3章「運指表を巡る諸問題」第3節「奏法に絡む特別な運指表」1. 「トリルの奏法と運指表」の部分で詳しく述べる。

小さな音符で書かれている。これは、奏者に生命力と新鮮さを与えるだけでなく、古い奏法よりも演奏が容易で、実用的である。私の楽曲の中にあるターン記号は、全てこの現在の方法に当てはめてほしい。

- ・現在のターンはしばしばモルデントとも呼ばれるが、その名の本来の意味はもちろん次のような装飾であった。主要音と、その上または下の音を――上か下か曲の流れが上行するか下行するかによって決まる――1回だけ素速く演奏し、それから最初の主要音を動きの解決音として再び添えるのだ。例えば、



こうした昔のモルデントの領域は、現在ではプラルトリラーに属している。ただし、補助音としての低い音(上の譜例で左側)は現在では演奏することをやめてしまった。現在のモルデントは、ターンや変奏トリルに移行している。

#### § 112

- ・ターン記号の上または下にある臨時記号は、上についている場合は上方の補助音を半音上げるか下げるかを、下についている場合は下方の補助音を半音上げるか下げるかを示している。例えば、



- ・臨時記号が、ターン記号の上並びに下の両方にある場合は、それに従って2つの補助音に変更される。例えば、



#### § 113

- ・ターンの中の個別の音の音価の関係においては、全ての場合を包括する正確な規則は与えられない。この関係に有効な一般的な原則は、§ 111 で既に述べている。

- ・初めの音は、常にいくらか長く保持される。それに対し、後打音の3つの音は互いに素早く実行されるべきだ。終わりの音は可能なだけ再びいくらか長く保持される。
- ・音価の関係に関して、一定の拍の区分を取ることによって、いくらかの場合にははっきりとした原則が形成されていった。

#### § 114

- ・1、ターンの音符に付点があるときは、その音符の上または付点の上にターン記号がおかれる。音型の解決音の音価は付点の音価で満たされる。他方で、残りの音は次に続く例にそった実行が証明されているような関係にある。



- ・2、複符点がターンの音符にある場合は、装飾の解決音に対して、第2番目のより短い付点の長さを与える。残りの実行は次のようになる。



#### § 115

- ・つまり、音価の関係とターンの個々の音の実行の速度は多種多様で、たいていは音楽作品のテンポと性格に依存し、変更を受け入れる。その決定は、演奏者の感情と趣味に委ねられねばならない。ターンの音が、慌てたような、明晰性が成り立たない程に速すぎたりしないように用心する。逆に、ゆっくり演奏する場合は、密接した正確なつながりを邪魔したり、のろまな運動になってしまわないように用心する。ただし、特殊な場合には、個々の音をできるだけ速くしたり、できるだけゆっくり保持したりすることも当然ある。
- ・適切な方法が疑わしい場合は、少なくとも歌唱的な箇所の場合は、こういうターンの最良の方法を認識し、それを練習し、同じような他の場合のための確実な方法を身に着ける非常に便利な手段がある。それは、その音型を歌ってみてどうしたら最もよくなるかを探ることである。他のどの楽器よりも美しく、標準的な楽器としての人の声が、こういう場合は必ず良い助言者となるだろう。

#### § 116

- ・注記：そもそも作曲者よって前もって定められていない箇所でも、装飾を付け

ることは演奏者に自由に委ねられているが、これは特にターンに対しても当てはまる。

## 付録 ターン表 § 117－ § 128<sup>25</sup>

### Ⅲ. 前打音について

#### § 129

- ・ 小さい音符で書かれた装飾音のもとで、前打音は最も頻繁に見出される。今では、常に主要音の前に演奏されるただ1つの音符を前打音だと理解している。一般に、主要音との間がスラーで結ばれていなくても、最後は常にそこに寄りかかるようにスラーで演奏される。
- ・ この密着とスラーの形は、音楽作品の性格やテンポをみて、主要音との関係にある前打音の音符の音価に従って、様々なヴァリエーションをもつ。
- ・ 長い前打音と、短い前打音で区別する。

#### 1. 長い前打音

##### § 130

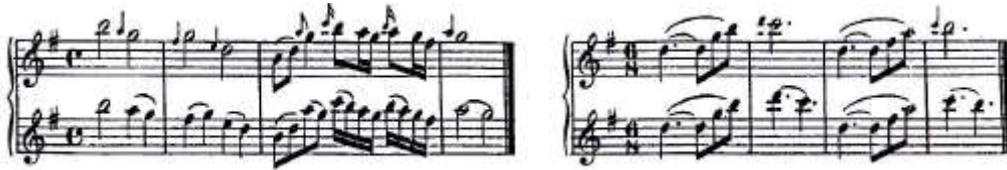
- ・ 長い前打音の独特な性格は、本来主要音が始まるべき箇所であり、まさしく主要音のために前へ出てきて、主要音からアクセントを取り去り、たいてい主要音よりも少し強く演奏する。

##### § 131

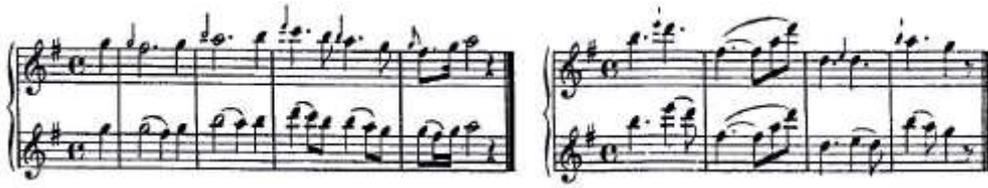
- ・ しかしながら、長い前打音は前打音に与えられた長かったり短かったりする音価を通して、様々に展開する。前打音が、小さい音符で拍の区別がないように書かれている箇所に対しては、以下のような規則に従わなければならない。

- 1、等しく 2 つの部分に分割できる音符の前にある場合、前打音は主要音の半分の音価を得る。例えば、

<sup>25</sup> この内容に関しては、本論文、第3章「運指表を巡る諸問題」第3節「奏法に絡む特別な運指表」2. 「ターンの奏法と運指表」の部分で詳しく述べる。



2、主要音が3分割できる音符、また付点を伴った主要音を前にしている場合、前打音は付点を除く主要音と同じ音価を持ち、主要音は付点だけの音価になる。例えば、



3、複符点があるような音符を前にしている場合、前打音は両付点を取り去った主要音の音価が与えられる。そして主要音は、付点音符となる。例えば



## 2. 短い前打音

### § 132

- ・短い前打音と長い前打音の特徴的な違いは、短い前打音は主要音の音価を殆ど取り去ることなく、そして、主要音自身が本来持っているアクセント以上に強いアクセントを与えるだけである。従って、短い前打音は明瞭さを許す範囲で軽くて速い。そして主要音にもたせかけるように演奏する。しかし、例外的に、アダージョの際には、短い前打音の速度は少し抑制される。

### § 133

- ・たいていは、短い前打音は、小さな音符の棒や旗に斜線をつけて示す。(♪) しかし、必ずしもこうなっているとは限らず、古い作品にはこの記号は全く使用されていない。そこで、短い前打音が用いられるような個々のケースを記さなければならない。
- ・短い前打音は以下のような箇所で使用される。1つの音が何度も繰り返される

ような音の前。数個の同音価の音が続く音の前。短くタンギングされる音の前。音楽作品の冒頭、段落の始まり。休符の後。シンコーションの音の前。付点の付いた音の前。2度の上行、下行の前。2分割される音型の前。3連音符、そして他の3つの部分から成る音型の前。そして最後に、前打音が主要音から2度以上離れているような箇所、そして3度、4度、5度、6度あるいはそれ以上の音程を成す、特にそういう前打音が下からついている時である。

\* -----

- ・以前は、前打音という名のもとから、1つの音から存在する装飾音だと理解されていた。今では、それ以上に多い音で用いられるものも、また前打音と呼ぶ。また、少なくとも名前の無い装飾の範疇に属するケースでも前打音と呼ぶ。後者には、通常は隣り合ったより高い、あるいはより低い音、といった2つの音。または、真ん中に主要音を持ち、その上と下の音符が主要音の前に演奏される3つの音である。これは単一、2重、3重の前打音に分類され、後者の3重のものはターンとして、独自に存在する種類を形成する。

#### IV. 名前の無い装飾音

##### § 134

- ・名前の無い装飾音は、新しい作曲家によりたいていは大きな音符と拍の分割をつけて綴られ、それによって全ての人、実行に関する誤解が防止される。しかし、それでも小さい音符で記され、その実行が演奏者の任意によって委ねられるものもある。それ故にその方法をこれから述べる。

1. たいてい、この装飾音は速く実行される。それと同時に、装飾音がその前にある音の音価をできるだけ奪わないようにする。例えば、

The image shows three musical staves, each with a different tempo marking: *Allegro.*, *Allegro.*, and *Vivace.* Each staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and decorative notes, such as grace notes and slurs, demonstrating the concept of decorative notes in music.

しかし、必ずしも速い演奏方法が、それ自身の装飾音と音楽作品の性格とを一致させるわけではない。アダージョや歌の豊かな楽章では、アレグロのような、活発で速く演奏されることは許されない。例えば、



装飾を実行する時間を、前の音から取るべきか、後の音から取るべきか、言い当てることは困難である。このような場合も、その独自の性格、曲の中での性格から決定せねばならない。そのような例を1つ挙げる。



## 第8部「いくつかの任意の、しかし稀な、けれども時々利点を持って用いる技法」

### § 135

・第7部において論じた装飾に続いて、それほど重要ではないが場合によっては成果を持って使用されるべき特別な演奏法がいくつかある。個々の音の結合法に関連している。この演奏法は、作曲家によって予め書かれることなく、その利用は、演奏家の任意に委ねられている。特別な演奏法は、ふさわしい箇所を選択され、せいぜい簡素に節約して用いられなければ、それは誤用として悪化し、悪い響きを生み出してしまう。人は用心を持ってふるまわなければならない。その利用は正しい感覚、正しい趣味をもった人でなければ使用を薦めない。そのような理由から、条件付きではあるが、ペーブンク *Bebung*、指によるヴィブラート *Klopfen*、ポルタメント *Überziehen* に慣れるように忠告したい。

## I. ベーブункについて

### § 136

- ・ ベーブунк、つまり音の震えは、歌に際しての人間の声のそのような表現の模倣である。熱烈な内なる動き、興奮の告白として自然に生み出され、聴衆の感動的な作用となる。
- ・ とりわけ、弦楽器に際しては、全般的にふさわしいものであるが、この演奏法はフルート演奏に際しても利点をもって使用される。フルートでは、素早く短く続く肺の圧力によって、または、吹いている間に顎の震えによって導かれる。

### § 137

- ・ しかしながら、この手法がその目的に合致するためには、真実の自分自身で感じる深い感情と結合されなければならない。単なる、表面的な真似として現れてはいけない。さもなければ、ばかばかしいものになってしまう。なぜなら、人間の声の本来的な魅力は、楽器では常にそれに近づくという方法でしか達成できないのだ。しばしば情熱的な動きが登場するような音楽作品において、広く使うのではなく、その情熱的な運びが最も強く現れる箇所のみを使用すべきである。また、何度も繰り返し現れる場合も、およそ1回か2回適用されるぐらいが良い。ベーブункが重なると、簡単に病的な感情に陥り易く、絶え間なく使用すると、悲しみ、すすり泣くような感じとなり、逆効果である。
- ・ ベーブункが美的効果を有するためには、情熱的な頂点で使用すること、また1つの音に対して3回、または4回の振動を与えるのが良い。そしてクレッシェンドやスフォルツァンドと結びつき、価値を高めることができる。
- ・ 注意：ベーブункが最も重要な箇所に使用されることを示すために、練習曲 1、5、10、11 において  の印を使用して示した。それは該当する音符の上にある。

### ベーブункの実例



The image displays four musical staves illustrating vibrato (wavy lines) on notes. The first staff is labeled 'Gis. Viol. Concert. Op. 31.' and 'All.<sup>o</sup> moderato.' with a 'p' dynamic and 'con anima' marking. The second staff is labeled 'in Adagio.' and 'ma dolce'. The third staff is labeled 'As dur. Concert. Op. 32.' and 'All.<sup>o</sup> mod.<sup>o</sup>' with a 'dolce' marking. The fourth staff is a continuation of the third. Wavy lines are placed above specific notes in each staff to indicate the application of vibrato.

in Adagio.  
p

Allegretto.  
A dur Concert. Op. 101.  
im Rondo.  
cresc.

Allº modº  
dolce.  
p

im Rondo.  
p Allegretto.

Allº moderato.  
B dur Concert. Op. 117.  
p nobile  
cresc. f

esunder hier  
p

Allº moderato.  
im Rondo. con molto portamento  
f ma dolce

## II. 指によるヴィブラート

### § 138

- ・演奏している音を強調する際、その時演奏では使用していない指でもって、何度も、可能な限り速くそして柔軟に、トーンホールの上に指を落下させる。その結果、音の振動が生じる。ある意味では、強く叩かれた鐘の揺れを模倣する方法となり、大抵の場合、素晴らしい作用となる。いくつかの音ではトーンホールは、半分だけ塞げば良い。

§ 139

- ・原則として、長く保持する音に際して——特に高い音域の時——特にそれは、ピアノからフォルテに徐々に膨らんだり、反対にフォルテで始まり、次第に音が消えていくような箇所、または、最後にクレッシェンド、デクレッシェンドで演奏すべき場合に用いられる。第1の場合には、ゆっくりとした連続する叩きで始めて、音が強くなるにつれて速い叩きへと高めていく。第2の場合には、速い連続する叩きで始まり、徐々に遅くしていく。第3の場合には、最初徐々に速くし、それから再び徐々に遅くしたりする。
- ・しかし、控えめに用いられると音と演奏の活発化に寄与するこの手法は、頻繁には使用しないように注意する。そうしないと、退屈で単調なものとなる。

\* —————

- ・次の運指表は、指によるヴィブラートに適した音の一覧であり、いかなるトンホールといかなる指が使用されるかを示している。その際、\*印の部分のみ半閉で使用されるべきだ。

付録 指によるヴィブラートの運指表<sup>26</sup>

- ・以下の実例では、練習曲 1、6、9、11 番同様、指によるヴィブラートのための印  が、当該の音符の上に示してある。

指によるヴィブラートの実例



<sup>26</sup> この内容に関しては、本論文、第3章、第3節の3.「指によるヴィブラートの奏法と運指表」の部分で詳しく述べる。

Divertissement. Op. 83. *Andante.* *p* *f* *p*  
 H moll Concert. Op. 109. *All. mod.* *dolce* *Cantabile.*  
 B dur Concert. Op. 127. *Adagio.* *dolce.*  
 A dur Concert. Op. 24. *Adagio.* *dolce* *p* *mf* *rallent.*  
 Adagio zu Variationen über ein Thema aus Figaro. *Adagio.* *cresc.* *p* *cresc.* *f* *p*

### Ⅲ. ポルタメント

#### § 141

- ・ 1つの音から他の音へのポルタメントは、互いにそばにある2つまたはもっと多くの音の結合から成り立っている。目立った段階なしに行われる移行によって音を繋げるものであり、トーンホールを徐々に開けたり閉めたりすることで達成される。正しい箇所で使用され、しかるべき用法を持って実行されるものであり、より適切で美しい作用がある手法である。そうでなければそれは、演奏者をダメにしてしまうだけなのだ。

#### § 142

- ・ ポルタメントは、——一般的には第2、第3オクターヴの音が最も適切である——例えば、愛情にあふれた作品で、ゆっくりしたテンポ、特に *Adagio* の部分で、それも和声によるめきが生じてしまう故に伴奏なしの箇所で使用す

る。その次には、旋律に入るか、新しいテンポへと移行する導入部やカデンツにおいて使用する。

- ・しかしここでも、ポルタメントはあまり頻繁には使用しない。3度以上の音程では使用しない。たびたび繰り返して使用し、または拡大して使用するポルタメントは、聴き手に対して、遠吠えのように聞こえてしまう。それによって聴き手を飽き飽きさせ、不快感を刺激してしまう。

### § 143

- ・この奏法は、良い実施が大変困難だ。そして、最大の用心が実施の際に絶対必要なのだ。一部分でも間違った使用をしてしまうと曲全体の効果を妨げてしまう。
- ・ポルタメントの箇所では常に、どんなに小さなニュアンスの差やずれも、格別な緊張状態にある聴き手の耳をごまかすことはできず、これを防ぐためには、トーンホールをゆっくり開け閉めすることに指を巧妙に用いること、特に指の先端の細かい感覚を習得することだ。
- ・指の使用方法のために、以下のよりどころを与える。1、高い音へのポルタメントに際して用いる指は、垂直方向に持ち上げるのではなく、指の第1関節を手の平に向けて、徐々にトーンホールから離すか、または、右側へとトーンホールから徐々に外していく。2、その反対に、低い音へのポルタメントの際は、該当する指を外側から徐々にトーンホールの上へとずらしていく。

### 付録 ポルタメントの運指表<sup>27</sup>

#### ポルタメントの実例



<sup>27</sup> この内容に関しては、本論文、第3章、第3節の4.「ポルタメントの奏法と運指表」の部分で詳しく述べる。

The image displays several musical score excerpts for flute, arranged vertically. Each excerpt includes a title, a key signature, a time signature, and various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The excerpts are:

- A dur Concert. Op. 101:** Features a trill, followed by a melodic line with dynamics *mf* and *pp*, and the instruction *dolce*. It concludes with *a tempo*.
- H moll Concert. Op. 100:** Shows a melodic line with dynamics *mf* and *f*, and *pp* markings. It concludes with *a tempo*.
- Fantasie über ein Thema aus Oberon:** Features a melodic line with dynamics *mf* and *p*, and the instruction *dolce*.
- Variationen über ein Thema aus der Zauberflöte Op. 26:** Includes a section marked *Cadenza* with a trill, followed by *accelerando* and *Allegretto*. It concludes with *ritard. pp*.
- Rondo Op. 103:** Features a melodic line with dynamics *f* and *p*, and *ritard.* markings. It concludes with *a tempo*.
- Variationen über ein Thema aus Figaro:** Shows a melodic line with dynamics *f* and *pp*, and the instruction *dolce*.
- Additional excerpt:** Features a melodic line with dynamics *p* and *pp*, and the instruction *dolce*.

## 第9部「演奏について」

### § 146

- ・本書のこれまでの部において、既に演奏の多くの重要なことが個別的に述べられてきたわけだが、楽説とフルート演奏は密接に関係しており、分離して述べられるべきではない。
- ・演奏法において、本書の中でお伝えしたいことは、制限されてしまう。最も完璧な演奏を引き起こし、満足させるためには、もっと細かな部分にまで立ち入らなければならないので、本書の中でそれを全て伝えるのは不可能に近い。

### § 147

- ・完璧な演奏の、第1の主要条件は、演奏は技術的に正しいものである、ということ。音符や記号や作曲家の言葉によって前もって書かれていることが正しく与えられるような時に、それが正しい演奏だと言うことができる。そこには、

音を正確に出すということ、全体的な音楽のテンポの維持、並びに、個々の拍節の正確な区分、個々の音符と休符の音価においての正しい観察などが含まれる。

- 高度な意味での演奏の正確さ、芸術的な正しさには——作曲家が予め指示したことの再現とは区別して考えることが多く、これがあって初めて、「良い」という評価を要求することができる——以下のものが含まれる。乱暴で不鮮明、更にはイントネーションのわずかな不純さなどは、避けるべきである。全ての音が均等に良く響くこと。曲中の難しい部分が、易しい部分に劣らず滑らかに響くこと。するべきでない箇所でブレスを取らないこと。要するに、音楽的に形造られた耳において、不快な印象を与えるようなものを全て取り除くのだ。
- 以上のような演奏の正確さは、どのような場合においても——特に、少なくともオーケストラ奏者によく要求される、譜面を一目見て正しく演奏するような場合——今や、最も正確に音を支配していることの他に、全ての機械的な困難さを完全に克服していること、様々な指の滑らかさのために決して欠かすことのできない運指との親密さ、その他演奏上の様々な経験、熟練を前提とする。例えば、オーケストラの演奏においては、個々の正確な演奏のアンサンブルに基づくわけだが、専ら作曲家が考慮した効果以外の何も要求されない場合が多い。このような特殊な場合を除いて、ソロ演奏に限るとすれば、演奏の正確さだけでは充分ではなく、それは、高度な演奏技法を形成しているにすぎないのだ。

#### § 148

- より高度な技術は、魅力や性格や表現力を演奏に与え、それによって正しい演奏を美しい演奏へと高める。
- そうさせるためには、
  - 1、一部には、外面的な音の発声、音の変更、ニュアンスの付け方、そして、高度な教則本、教養のある趣味を学ぶための技術を要する。その中に含まれるものとして、許容範囲の中で、響きと言う点から見て最高に美しく、表現に見合った音の連結に伴う運指を用いることが重要だ。
  - 2、演奏する精神は、演奏の真の魅力、性格、表現に基づく。そしてそれは、真の厳粛さを授ける。

#### いくつかの特別な注意

##### A. コンサートでの演奏について

#### § 149

- コンサートは、大きな空間で演奏するわけなので、より大きな音が必要となる。

フルートの場合は、最も柔らかい音でも遠くまで聞こえるという利点を持っているので、コンサートの演奏者は、音の強さと柔らかさの、豊かな段階を主張できるのだ。

- ・コンサート演奏に関しては、特に全ての技術的な困難さの完全な克服が、絶対必要条件となる。演奏に困難さが生じていることが、少しでもわかったり、不安な部分があると、聴き手に不確かで不快な感情を呼び起こしてしまう。

## B. オーケストラでの演奏について

### § 150

- ・オーケストラにおけるフルート演奏は、コンサートでの演奏とは本質的に区別される。オーケストラの奏者は、独立しているのではなく、従属しているのだ。たいてい、交響曲、特にオペラに短いソロの箇所があっても、それは、オーボエ、クラリネット、ファゴットと一緒にいるか、歌の声部と一緒にいて、その旋律を強めるために用いられているからだ。

## 4. 別冊練習曲

次に、『フルート演奏技法』op. 138(1844)の付録としての、別冊練習曲を紹介する。

著者の序文にもあったように、この練習曲にはピアノ伴奏が付いている。この伴奏譜は、著者自身が付けたものである。旧書の『フルート教程』op. 42(1826)第2巻にも、「2本のフルートのための全24調の音階と小練習曲」があるが、この小練習曲は名前の通り、旋律パートと伴奏パート、どちらもフルートで演奏できるようになっている。著者本人の言葉を借りるとするならば、『フルート演奏技法』op. 138(1844)の別冊練習曲に見られるピアノによる伴奏は、フルートによる伴奏よりも、フルート奏者にとって確かな拠り所となるだろう。

また、本文との連携として、第2巻「フルート演奏論」の中の、第3部「呼吸法について」、第5部「運指について」、第7部「装飾音と装飾の付け方について」、第8部「いくつかの任意の、しかし稀な、けれども時々利点を持って用いる技法」の実例の中で登場する特別な記号や数字が、この練習曲の楽譜に記載されている。

【表4】『フルート演奏技法』op. 138(1844)、別冊練習曲の中で使用される特別な記号や数字について

特別な記号や数字	意味
!	プレスすべき箇所
+	!の他に、プレスをしてよい箇所

音符の上に記載されている数字	優先すべき運指の番号
音符の下に記載されている数字	音符の上に記載された数字の次に優先すべき運指の番号
1. K.	lange Klappe の省略形 この記号がある場合は閉長 F キー <sup>28</sup> を使用する
ラテン数字	使用すべきトリルの運指の番号
アルファベット	使用すべきターンの運指
	ベープункをすべき箇所
	指によるヴィブラートをすべき箇所
	ポルタメントをすべき箇所

上の表で紹介したもののほかに、楽譜上に記載されている\*マークは、同楽譜に示されている注を指している。

それでは、12 曲ある別冊練習曲を、特徴などを交えながら紹介する。

### ・ No. 1 「運指の練習」

Andante. 8 分の 9 拍子

Allegro. 4 分の 3 拍子 ト長調

始めの Andante. の部分は、「運指の練習」と題名が付いている通り、細かく運指の指定をしてはいるが、曲想は比較的ゆったりとしたもので速いパッセージはそれ程見受けられない。



Allegro. になると、細かいパッセージや音の跳躍などが登場する。無理のない運指の運び方が推奨されている。



<sup>28</sup> フルステナウが使用していた 9 キー式フルートには、F 音のためのキーは、閉長 F キーと閉短 F キーの 2 つある。

・No.2「運指の練習」

Allegro moderato. 4分の4拍子 イ短調

1番と同じ題名となっているが、1番より技術的に難しくなっている。1番と違って休符が少ないので、プレスを取るタイミングが非常に難しいように感じる。強弱の変化も大きく、1番とは違った課題を科せられている。



・NO.3「スタッカートとレガートの個別練習、そして双方とも結び付いた時の練習——I. スタッカートの練習」

Allegriissimo. 4分の2拍子 ホ長調

舌の使い方に特化した練習曲。曲の始めから終わりまで、全てスタッカートで吹くように指示してある。1番・2番の練習曲に比べて運指の指示はほとんど無い。フルステナウは、シングル・タンギングを推奨しているが<sup>29</sup>、この譜面では、4分音符=132のテンポが指定してある。物理的に考えると、このテンポでシングル・タンギングでの演奏は不可能に近い。ダブル・タンギングで演奏することが好ましい。



<sup>29</sup> 前述したように、フルステナウはシングル・タンギングを推奨してはいたものの、ダブル・タンギングに関しては、無条件に練習をやめるように言うことはできず、舌の使い方については、あらゆる演奏家の個性に委ねられているので、その演奏方法によって変化するものであり、一概にダブル・タンギングが必要ないとは言い切れない、と述べている。使用を禁止しているわけではない。

・No. 4「スタッカートとレガートの個別練習、そして双方とも結び付いた時の練習——II. レガートの練習」

Allegro. 8分の3拍子 変ホ長調

第3番「スタッカートの練習」とは対照的な練習曲となっている。3小節をまたぐ長いスラーもあれば、2つの音をつなぐ短いスラーもある。

・No. 5「スタッカートとレガートの個別練習、そして双方とも結び付いた時の練習——III. スタッカートとレガートの双方とも結び付いた時の練習」

Allegro moderato. 4分の3拍子 ハ長調

第3番「I. スタッカートの練習」、第4番「II. レガートの練習」に続いて、この「III. スタッカートとレガートの双方とも結び付いた時の練習」の登場である。第3番、第4番で学んだことをこの曲に生かすようなスタイルになっている。比較的、ブレスは取りやすいような作りになっている。

・No. 6「トリルの練習——I. 後打音付きのトリルの練習、そして、後打音付きと後打音なしの連続トリルの練習」

Moderato. 4分の4拍子 ニ長調

Minore. 4分の4拍子 ニ短調

第6番から第8番までは、「トリルの練習」のための練習曲である。この第6

番はその中でも、「後打音付きのトリル」(下記の楽譜上赤①と示した部分)と「後打音付きと後打音なしの連続トリル」(下記の楽譜上赤②と示した部分)のための練習に特化している。

運指は、『フルート演奏技法』op.138(1844)の本文の中の、§99～§110までに記載されているトリル表(トリルの運指表)と連携している。楽譜上にはラテン数字で使用されるべき運指が記載されている。何の指示もないトリルの運指については、フルート奏者なら一般的に知っている運指を使用する。

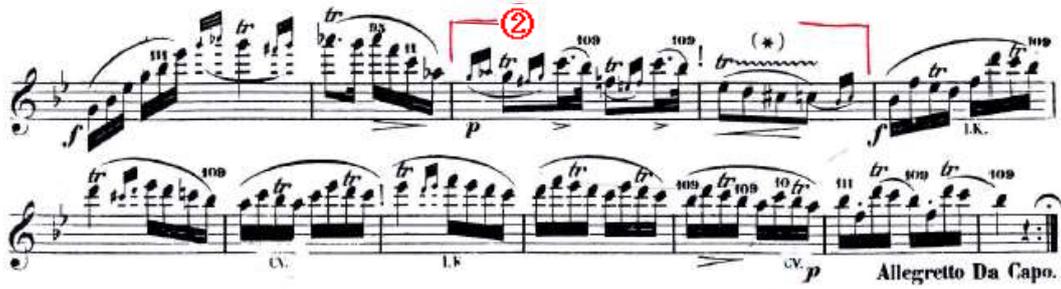
・No.7「トリルの練習——Ⅱ.後打音なしの短いトリルの練習、並びに、数個のトリルと後打音付き連続トリルの練習」

Allegretto. 4分の2拍子 へ長調

この練習曲では、トリルの練習、特に、「後打音なしの短いトリル」(楽譜上赤①と示した部分)と「数個のトリルと後打音付き連続トリル」(楽譜上赤②と示した部分)の練習のための曲である。

後打音が付かないトリルは、比較的音価が短い音符にトリルが付いている場合である。

後打音付きの連続トリルが使用される場合は、曲の区切りや終止に向かうときが多い。



・No. 8 「Ⅲ. プラルトリラーの練習」

Allegretto. 8分の6拍子 ト長調

トリルの練習の最後の項目として、「プラルトリラーの練習」が登場する。既に述べたが、プラルトリラーは  のマークで示される。

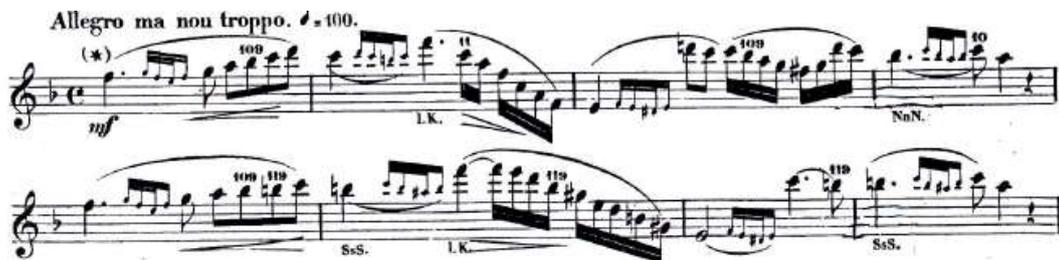
へ長調、ハ長調、ハ短調、へ長調と移調していくが、一見、連続すると退屈してしまうこのプラルトリラーの練習を、楽しく演奏できるように配慮されている。



・No. 9 「ターンの練習」

Allegro ma non troppo. 4分の4拍子 へ長調

題名の通り、ターンのための練習曲。この練習曲の中ではターンは  のマークでは示されず、全て小さな音符で示されている。『フルート演奏技法』op. 138(1844)の本文の中で § 117 から § 128 に記載されている運指を使用する。



・No. 10「長い前打音と短い前打音の練習、並びに、名前のない数個の装飾音の練習」

Allegro brillante. 4分の4拍子 イ長調

長い前打音(下記の楽譜上に赤①と示した部分)、短い前打音(下記の楽譜上に赤②と示した部分)、そして名前の無い数個の装飾音(下記の楽譜上に赤③と示した部分)のための練習曲。短い前打音は音の大きく跳躍する箇所もあるが、そこもこの楽曲の1つの課題となっている。

・No. 11「様々な主題の練習」

Larghetto. 8分の6拍子 ヘ長調

非常に愛情深い表情豊かな楽曲である。豊かにゆったりと動いていた旋律が、突然激しいものになったり、長いカデンツを伴ったものになったりと、様々な主題へと入れ替わる。ベーンクや指によるヴィブラートの指示も登場する。

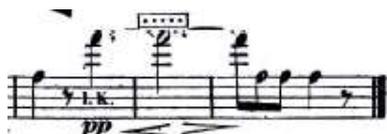
表情豊かなテーマ

激しい旋律

ベーブンの指示



指によるヴィブラートの指示



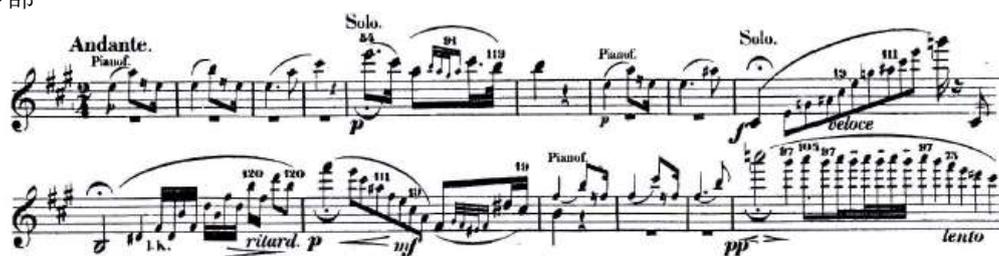
### 第12曲「様々な主題による練習」

Andante. 4分の2拍子 イ長調

別冊練習曲の最後を飾るのは、長い前奏と4つの変奏曲を持つ、どの練習曲よりも長い楽曲である。

はじめの前奏部は、フルートのカデンツ的ソロも交えつつ、即興のような楽しさがある。12小節の短いテーマのあと、技巧的な変奏曲が4つ続く。これまでこの練習曲で学んできたこと全ての集大成となっている。

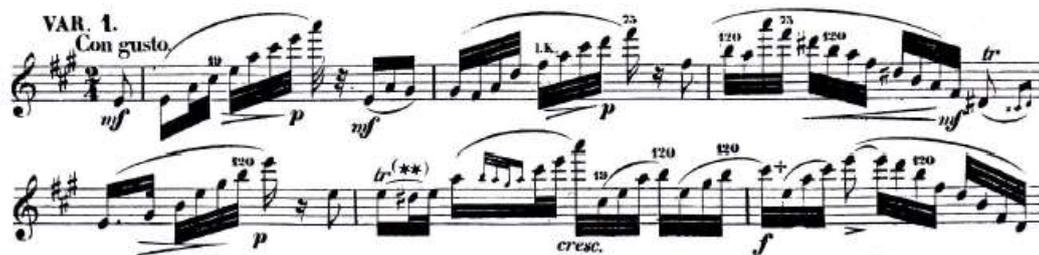
前奏部



テーマ



変奏曲 1



变奏曲 2

VAR. 2.

Musical score for Variation 2, featuring two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a forte (f) dynamic and includes measures marked with '19' and '120'. The bottom staff begins with a bass clef, the same key signature and time signature, and starts with a piano (p) dynamic. It includes measures marked with '19', '120', and 'staccato'. The piece concludes with a double bar line.

变奏曲 3

VAR. 3.

Musical score for Variation 3, featuring two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a forte (f) dynamic and includes measures marked with '27', '120', and '111'. The bottom staff begins with a bass clef, the same key signature and time signature, and starts with a forte (f) dynamic. It includes measures marked with '19', '120', '111', '120', '120', '19', '27', and '28'. The piece concludes with a double bar line.

变奏曲 4

VAR. 4.

*Leggieramente.*  
*bien marcado la melodía.*

Musical score for Variation 4, featuring two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a piano (pp) dynamic and includes measures marked with '65 2da', '63 7da', '111 120', and '111 120'. The bottom staff begins with a bass clef, the same key signature and time signature, and starts with a piano (pp) dynamic. It includes measures marked with '111 120', '111 120', '63 7da', and '111 120'. The piece concludes with a double bar line.

### 第 3 章 運指表を巡る諸問題

## 第1節 9キー式フルートのキー・システム

フルステナウが生涯愛用したフルートは、9つのキーをもつ、9キー式フルートである。彼は、この9キー式フルートの教則本として、『フルート教程』op. 42(1826)と『フルート演奏技法』op. 138(1844)を残している。

フルステナウが生きた時代は、「フルート」と呼ばれる楽器が、何種類も混在した時代であった。主なものを挙げると、木製の円錐管に6つのトーンホールとDis/Esを出すためのキーを取り付けたバロックフルート<sup>30</sup>や、バロックフルートの仲間として捉えられるが、古典派時代からロマン派時代初期に登場し、バロックフルートに新たなキーを取り付ける等、更なる改良<sup>31</sup>を重ねた多キー式フルート、そして、バロックフルートや多キー式フルートとは全く別のメカニズムをもつ、今現在私達が使用しているベーム式フルートやその前進となるもの等がある。その中でも、フルステナウが愛用していた9キー式フルートは、多キー式フルートに分類されるわけだが、一口に多キー式フルートと言っても、この時代主流であった6キー式フルートや8キー式フルートから、キーの数が多いものを挙げれば17キー式フルートまで、その種類は様々なのである。そんな中フルステナウは、9キー式フルートを自ら選んで演奏したということは、他の楽器とは違う魅力が9キー式フルートにあったからに違いない。そして、2冊の教則本にわたる彼自身のフルート奏法の開示は、それだけ大きな意味を持っているのだ。

第3章では、彼が特に長いページ数を費やし、力を入れ解説している運指法について述べていくが、その前に、彼が愛用した9キー式フルートのキー・システムについて簡単に説明しておきたい。

下記の図と挿絵は、9キー式フルートを表している。挿絵の上にある図は、9キー式フルートのトーンホールやキーの並びを簡易化したものである。

バロックフルートからそのまま受け継いでいる、Cis・H・A・G・Fis・Eのトーンホールは、青で示す。

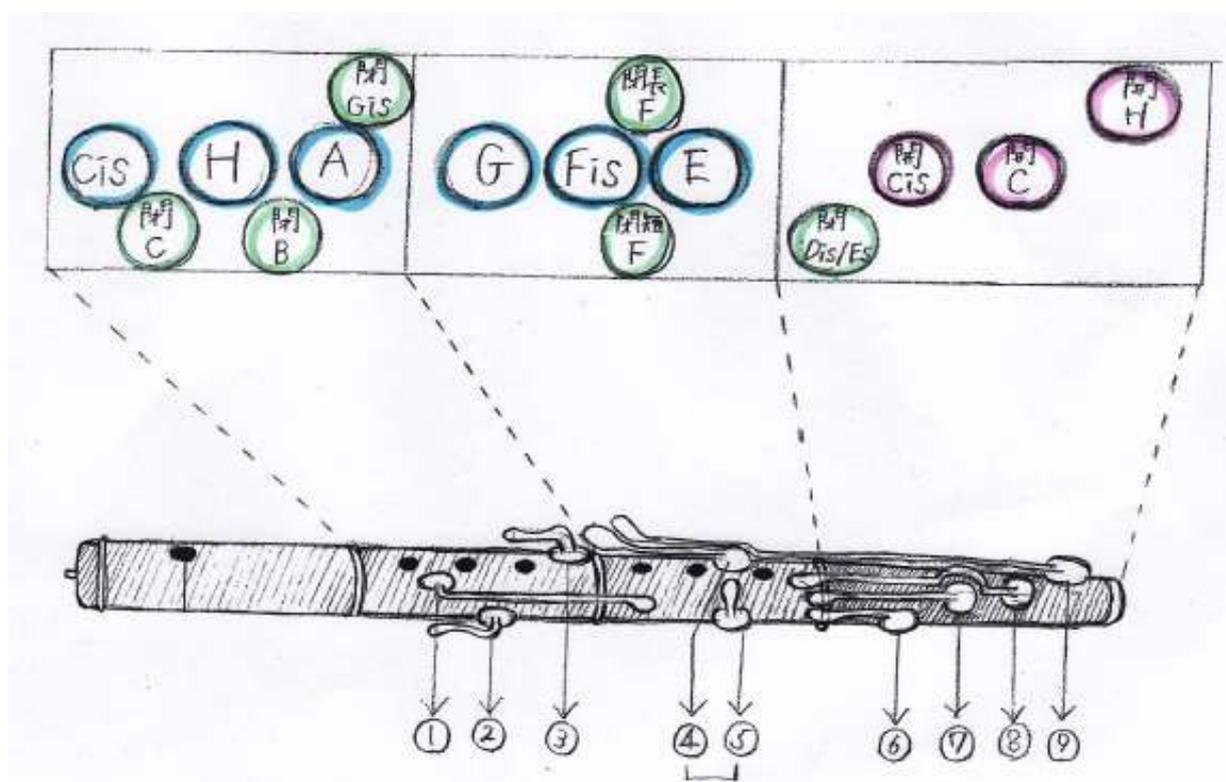
そして次に、クローズドキー(閉キー)とオープンキー(開キー)について説明する。クローズドキーは、名前の通り閉じているキーのことである。指で押すとキーが開くシステムになっている。オープンキーはその逆で、開いている状態のキーを指で押して閉じるというシステムである。下記の図では、クローズドキーを緑、オープンキーを赤で示している。本論文では、キーの開閉の種類を示すため、キーが作用する音程の前に、クローズドキーの場合は「閉」、オープンキーの前は「開」と付けて表現することにした。

従って、9つのキーはそれぞれ次のように呼ばれることになる。

<sup>30</sup> バロックフルートは1つのキーを持っているので、1キー式フルートとも呼ばれている。

<sup>31</sup> ここでいう改良とは、キーの数の変化だけでなく、管体の内径を変化させたり、管体の材質を変化させたり等、様々なことを指す。

- ① 閉 C キー
  - ② 閉 B キー
  - ③ 閉 Gis キー
  - ④ 閉長 F キー
  - ⑤ 閉短 F キー
  - ⑥ 閉 Dis/Es キー
  - ⑦ 開 Cis キー
  - ⑧ 開 C キー
  - ⑨ 開 H キー
- } 2重 F キー



注目すべきは、閉 F キーである。閉 F キーは 2 種類あり (④⑤)、左手の小指で使用するキーのことを、その長さが長いことから閉長 F キー (④)。そして、右手の中指もしくは薬指で使用するためのキーを、やはりその長さが短いことから、閉短 F キー (⑤) と呼ぶことにする。

尚、それぞれのトーンホールやキーを表す音名はドイツ語表記とし、その際、音高の区別はないものとする。

## 第2節 諸音の基本運指表

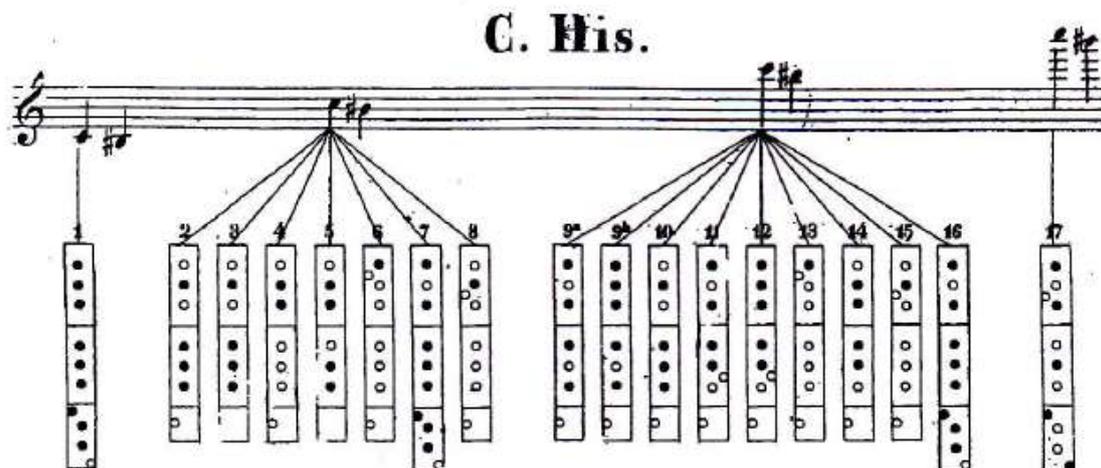
ここからは、運指について述べていく。

『フルート演奏技法』op.138(1844)、第5部「運指について」の中の§47から§49の内容を簡単にまとめる。

まず§47で、フルステナウは、運指法 Fingerordnung(または Applicatur)を、「音」に次いで最も重要なフルート奏法のテーマであるとしている。フルステナウ以前の時代では、運指の数はそれほど多くはなかった。フルステナウは、§48の中で、フルートという楽器により多くの魅力や特徴を与える調性を養う必要があると感じて、多くの運指が出てきたとし、§49の後に付録「諸音の基本運指表」としてh音からc<sup>4</sup>音まで、下図のように138個<sup>32</sup>もの運指を掲載する。ここでは、トーンホールが塞がれた状態(①指で直接塞ぐ②開キーを押して塞ぐ③閉キーを押さずにそのまま)の時に黒丸(●)、トーンホールが開いた状態(①指で塞がない②開キーを押さずそのまま③閉キーを押して開ける)の時に白丸(○)で示されている。

『フルート演奏技法』op.138(1844)の中でフルステナウが掲載している諸音の運指表は以下のとおりである。

【運指表1】『フルート演奏技法』op.138(1844)の諸音の運指表



<sup>32</sup> フルステナウが『フルート演奏技法』op.138(1844)の中で、番号をつけて示しているものは、1番～124番まで。その中で9a・9bのように区別してあるものも別として計算すると138個となる。なお、Fis.Gis.とあるのは、Fis.Ges.の誤りである。

# Cis. Des.

Musical staff for Cis. Des. (C major, 2nd position). The staff shows notes for fingerings 18 through 34. Fingerings 19-26 are grouped under a single sharp sign (F#), and fingerings 27-34 are grouped under a single flat sign (Bb). Each fingering is represented by a vertical bar with six circles indicating finger placement on the strings.

# D.

Musical staff for D. (D major, 2nd position). The staff shows notes for fingerings 35 through 41. Fingerings 35 and 36 are grouped under a single sharp sign (F#), and fingerings 37-41 are grouped under a single flat sign (Bb). Each fingering is represented by a vertical bar with six circles indicating finger placement on the strings.

# Dis. Es.

Musical staff for Dis. Es. (D minor, 2nd position). The staff shows notes for fingerings 42 through 49c. Fingerings 42 and 43 are grouped under a single sharp sign (F#), and fingerings 44-49c are grouped under a single flat sign (Bb). Each fingering is represented by a vertical bar with six circles indicating finger placement on the strings.

### E. Fes.

Musical notation for E. Fes. The staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notes are E4, F#4, and G4. Below the staff are fretboard diagrams for positions 50, 51, and 52-56b. Each diagram shows a vertical fretboard with six strings and six frets, with dots indicating finger positions. Position 50 has a dot on the 5th fret of the 6th string. Position 51 has a dot on the 5th fret of the 5th string. Positions 52-56b show various combinations of dots on the 5th and 6th frets of the 6th, 5th, and 4th strings.

### F. Eis.

Musical notation for F. Eis. The staff shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 2/4. The notes are F#4, G4, and A4. Below the staff are fretboard diagrams for positions 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, and 68b. Each diagram shows a vertical fretboard with six strings and six frets, with dots indicating finger positions. Positions 57-59 have dots on the 5th fret of the 6th, 5th, and 4th strings. Positions 60-62 have dots on the 6th fret of the 6th, 5th, and 4th strings. Positions 63-68b show various combinations of dots on the 5th and 6th frets of the 6th, 5th, and 4th strings.

### Fis. Ges.

Musical notation for Fis. Ges. The staff shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 2/4. The notes are F#4, G4, and A4. Below the staff are fretboard diagrams for positions 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 79b, and 79c. Each diagram shows a vertical fretboard with six strings and six frets, with dots indicating finger positions. Positions 69-70 have dots on the 5th fret of the 6th and 5th strings. Positions 71-73 have dots on the 6th fret of the 6th, 5th, and 4th strings. Positions 74-79c show various combinations of dots on the 5th and 6th frets of the 6th, 5th, and 4th strings.

**G.**

(\*)

80 81 82<sup>a</sup> 82<sup>b</sup> 83 84 85<sup>a</sup> 85<sup>b</sup> 86 87 88

Detailed description: This diagram shows the G major scale on a treble clef staff. The notes G, A, B, C, D, E, and F# are marked with stems pointing to guitar chord diagrams. Diagram 80 is for G (x02332), 81 for A (x02023), 82<sup>a</sup> for B (x21232), 82<sup>b</sup> for C (x32010), 83 for D (x02321), 84 for E (x01920), 85<sup>a</sup> for F# (x23212), 85<sup>b</sup> for G (x02332), 86 for A (x02023), 87 for B (x21232), and 88 for C (x32010).

**Gis. As.**

89 90 91 92 93 94 95 96 97

Detailed description: This diagram shows the G major scale with a natural 9th (Gis) and the A minor scale (As) on a treble clef staff. The notes are marked with stems pointing to guitar chord diagrams. Diagram 89 is for Gis (x02332), 90 for A (x02023), 91 for B (x21232), 92 for C (x32010), 93 for D (x02321), 94 for E (x01920), 95 for F# (x23212), 96 for G (x02332), and 97 for A (x02023).

**A.**

98 99 100 101 102 103 104 105

Detailed description: This diagram shows the A major scale on a treble clef staff. The notes A, B, C, D, E, F#, and G# are marked with stems pointing to guitar chord diagrams. Diagram 98 is for A (x02023), 99 for B (x21232), 100 for C (x32010), 101 for D (x02321), 102 for E (x01920), 103 for F# (x23212), 104 for G# (x02332), and 105 for A (x02023).

**B. Ais.**

**II. Ces.**

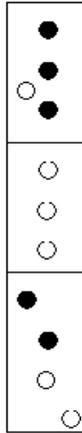
ここで掲げたフルステナウの運指表は、非常にわかりにくいもので、その原因は2つある。第1に、閉キーの●と○の持つ意味合いが、現在私達がベーム式の運指表で慣れ親しんでいる●と○の意味合いと逆になるということ。第2に、キーによって開閉される省略された黒丸(●)と白丸(○)が、随所に存在するということである。

つまり、私達がベーム式の運指表で慣れ親しんでいる●と○の意味合いは、トーンホールの開閉に関係なく、演奏者が指を使ってキーやトーンホールを押す部分を●、押さない部分を○で表しているのに対し、上記のフルステナウの運指表の●と○の意味合いは、演奏者が指を使うか使わないかに関係なく、結果としてトーンホールが閉じた状態になっている部分を●、開いた状態になっている部分を○で表している。よって、フルステナウの運指表に従って演奏する場合には、演奏者が頭の中でトーンホールの開閉の種類を判別し、●と○の意味合いを確認した上で、指を使用するかどうかを考える必要がある。

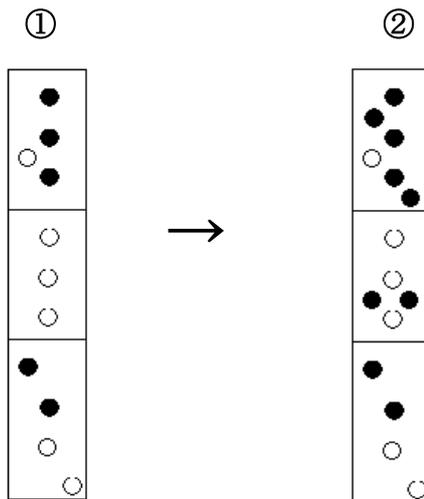
例を挙げて詳しく説明してみよう。

例えば、 $g^3$ の運指、88番を見てみよう。上記に紹介したフルステナウの運指表では以下のようなになる。

88



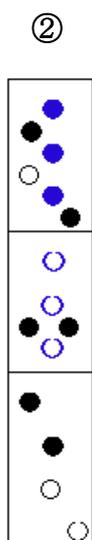
上のフルステナウの運指表 88 番を、キーによって開閉されるトーンホール全てを省略せずに記入すると、実は以下の②のようになる。



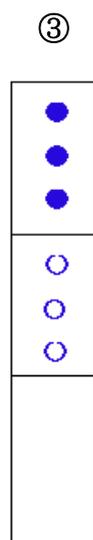
なぜ上のようになるのであろうか。

まずは、以下の図で青く色を付けた部分について。この6つのトーンホールにはキーが取り付けられていないので、指で直接、開閉する。その結果、●が指を使用してトーンホールが閉じている状態。○が指を使用せずトーンホールが開いている状態である。

この6つのトーンホールに関しては、私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記(●が指を使用してトーンホールを押し、○がトーンホールをそのままにして押さない)と、フルステナウの運指表の表記には違いはない。



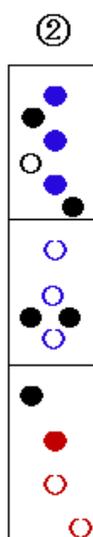
フルステナウの運指表の表記



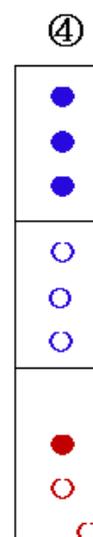
私達がベーム式で慣れ親しんでる運指表の表記

次に、以下の表で赤く色を付けた部分について。このトーンホールには開キーが取り付けられていて、開キーは元々開いているキーなので、●が、指を使用して開キーを押している(即ちトーンホールが閉じている)状態。○が、指を使用せず開キーを押していない(即ちトーンホールが開いている)状態となる。

開キーに関しても、私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記と、フルステナウの運指表の表記には違いはない。



フルステナウの運指表の表記

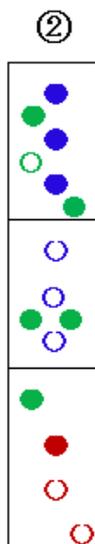


私達がベーム式で慣れ親しんでる運指表の表記

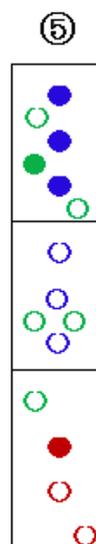
そして最後に、以下の図で緑に色を付けた部分について。このトーンホールには閉キーが取り付けられていて、閉キーは元々閉じているキーなので、○が、指

を使用し閉キーを押している(即ちトーンホールが開いている)状態。●が、指を使用せず閉キーを押していない(即ちトーンホールが閉じている)状態となる。

閉キーに関しては、私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記と、フルステナウの運指表の表記は逆になる。

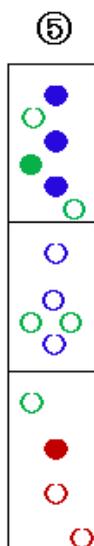


フルステナウの運指表の表記



私達がベーム式で慣れ親しんでる運指表の表記

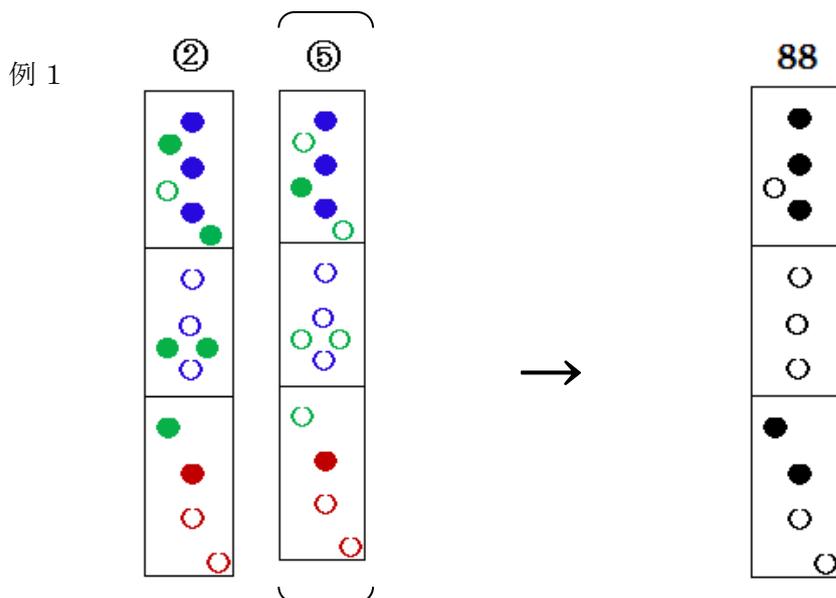
よって、フルステナウの運指表 88 番を、全てのトーンホールを省略せずに示し、私達がベーム式フルートの運指表で慣れ親しんだ示し方、トーンホールの開閉に関わらず、指で直接トーンホールを塞ぐか、または、指を使ってキーを押す部分を●、逆に、指で直接トーンホールを塞がない、または、指を使ってキーを押さない部分を○、で示すと以下の⑤のようになる。



私達がベーム式で慣れ親しんでる運指表の表記

上記の図をみてわかるとおり、フルステナウの運指表の表記と私達が慣れ親しんでいる運指表の表記とでは、①指で塞ぐトーンホール、②開キーで塞ぐトーンホールについては、●と○が示す意味合いは変化しないが、③閉キーに関しては逆になることがわかる。

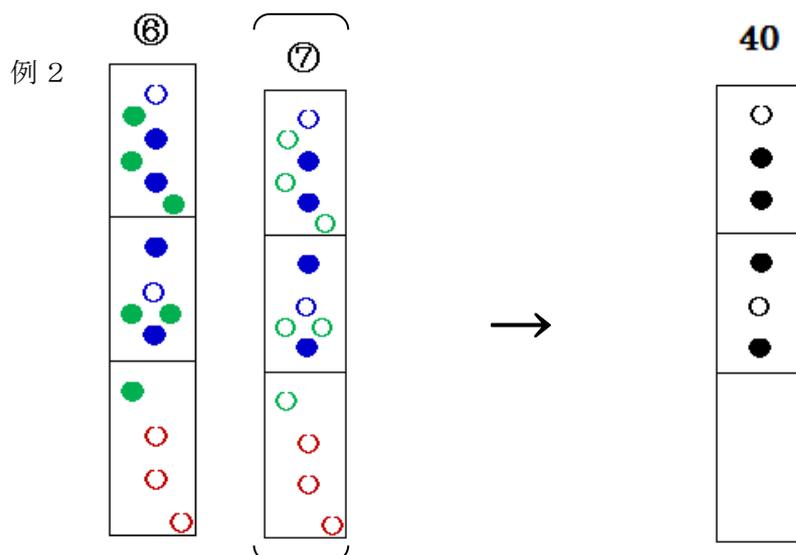
さて、問題はもう1つある。それが●と○の省略されるケースである。フルステナウの運指表では、6つのトーンホール(上記の青で示した●と○)に関してはいかなる時も省略することはないが、開キー(上記の赤で示した○)と閉キー(上記の緑で示した●)を使用して指で押す必要のない場合には省略することが多い。例えば以下のようなになる。



②フルステナウの運指表の表記

88、フルステナウの運指表の表記

⑤私達がベーム式で慣れ親しんでる運指表の表記



⑥フルステナウの運指表の表記

40、フルステナウの運指表の表記

⑦私達がベーム式で慣れ親しんでる運指表の表記

ここからは、フルステナウの運指表を、指やキーによって開閉されるトーンホールを省略せずに全て記載し、そして、指で直接トーンホールを塞ぐか、または、指を使ってキーを押す部分を●、逆に、指で直接トーンホールを塞がない、または、指を使ってキーを押さない部分を○で示す。つまり、わかりやすくするために、現在私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記に書き換えることとする。

【運指表 2】 私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記に書き換えた諸音の基本運指表

**C. His.**

1 2 3 4 5 6 7 8 9a 9b 10 11 12 13 14 15 16 17

**Cis. Des.**

18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28a 28b 29 30 31 32 33 34

The image displays two sets of fingering charts for a saxophone. The first set, titled 'C. His.', shows fingering for notes in C major (C4-C5) and F# major (F#4-F#5). The second set, titled 'Cis. Des.', shows fingering for notes in C# major (C#4-C#5) and D major (D4-D5). Each note is represented by a vertical box divided into three sections (top, middle, bottom), with circles indicating finger placement. Filled circles (●) indicate where a finger covers a tone hole, while open circles (○) indicate where it does not. Lines connect the notes on a musical staff to their respective fingering charts.

# D.

A musical staff in treble clef showing the notes D, E, F, and G. A forte (f) dynamic marking is placed above the F note. Lines connect the notes to their respective fretboard diagrams below. Diagram 35 is for D, diagram 36 for E, diagram 37 for F, and diagrams 38, 39, 40, and 41 for G.

# Dis. Es.

A musical staff in treble clef showing the notes E, F, G, and A. A sharp sign (#) is placed above the E note, and a flat sign (b) is placed above the F note. A forte (f) dynamic marking is placed above the G note. Lines connect the notes to their respective fretboard diagrams below. Diagram 42 is for E, diagram 43 for F, diagram 44 for G, and diagrams 45, 46, 47, 48, 49a, 49b, and 50c for A.

# E. Fes.

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains three measures of music. The first measure has two eighth notes (F4 and G4). The second measure has two eighth notes (A4 and Bb4). The third measure has a whole note (C5) with a flat sign above it. Lines connect the notes to fingerings: the first note to 50, the second to 51, and the third to 52, 53, 54, 55a, 55b, 56a, and 56b. Each fingering is shown in a three-part diagram: a vertical rectangle divided into three horizontal sections, with black dots representing finger positions on the strings.

# F. Eis.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains three measures of music. The first measure has two eighth notes (F#4 and G#4). The second measure has two eighth notes (A#4 and B5). The third measure has a whole note (C6) with a sharp sign above it. Lines connect the notes to fingerings: the first note to 57, 58, and 59; the second to 60, 61, and 62; and the third to 63, 64a, 64b, 65, 66, 67a, 67b, 68a, and 68b. Each fingering is shown in a three-part diagram: a vertical rectangle divided into three horizontal sections, with black dots representing finger positions on the strings.

# Fis. Ges.

Musical staff for 'Fis. Ges.' showing notes and fingerings. Below the staff are dot patterns for fingerings 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78a, 78b, 79a, 79b, and 79c. Each dot pattern is a 3x2 grid of circles, with black circles representing the left hand and white circles representing the right hand.

# G.

Musical staff for 'G.' showing notes and fingerings. Below the staff are dot patterns for fingerings 80, 81, 82a, 82b, 83, 84, 85a, 85b, 86, 87, and 88. Each dot pattern is a 3x2 grid of circles, with black circles representing the left hand and white circles representing the right hand.

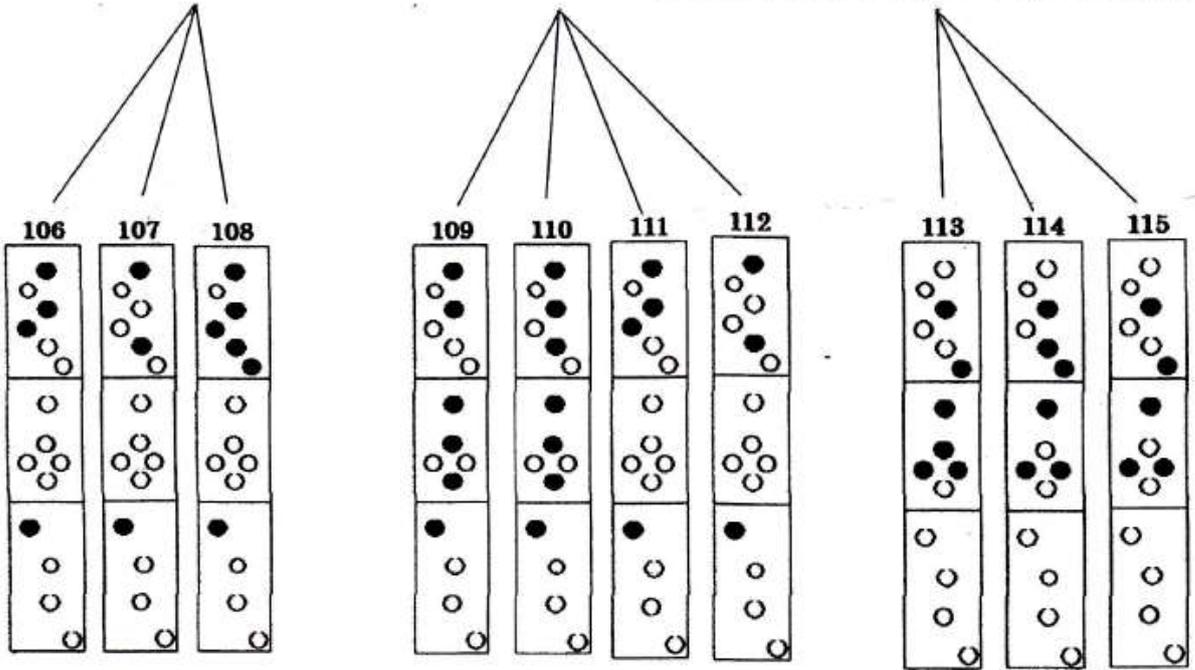
# Gis. As.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated by numbers 89 through 97. Below the staff, 11 vertical boxes (fingerings 89-97) show the placement of black dots on a piano keyboard diagram for each note. Each box is divided into three horizontal sections: the top section for the right hand (black dots) and the bottom section for the left hand (white dots). Lines connect the fingerings to the notes on the staff.

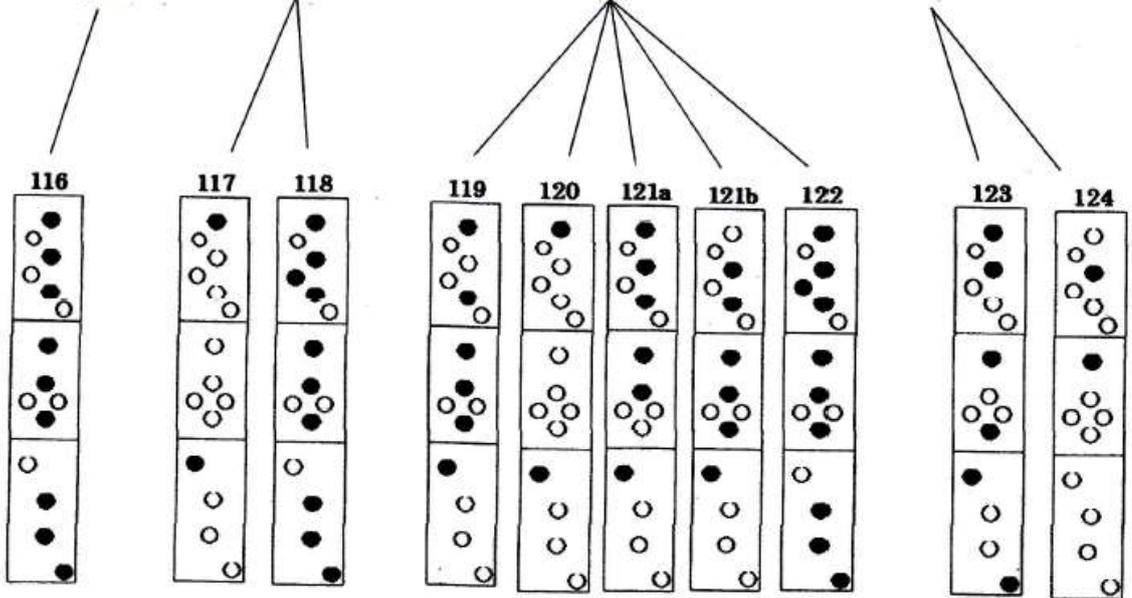
# A.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Fingerings are indicated by numbers 98 through 105. Below the staff, 8 vertical boxes (fingerings 98-105) show the placement of black dots on a piano keyboard diagram for each note. Each box is divided into three horizontal sections: the top section for the right hand (black dots) and the bottom section for the left hand (white dots). Lines connect the fingerings to the notes on the staff.

# B. Ais.



# II. Ces.



そして、フルステナウは、それぞれの運指の使用に対して解説と、実際の使用例を挙げている。それをまとめたものが以下のとおりである。

【表 5】『フルート演奏技法』 op. 138(1844)における諸音の基本運指表の解説

§ 50 C. His.

音	番号 <sup>33</sup>	解説	実際の使用例
c <sup>2</sup> his <sup>2</sup>	2	一般的な使用の運指。	
	3	補助的運指。	実例 <sup>34</sup> 47 練習曲 <sup>35</sup> 4
	4	いくらか弱いし鈍い。 しかし、時々美しい効果を生むので必要不可欠である。	実例 3、4、18、28、29、 31、34、42、47、50 練習曲 1、2、4、5、8、 9、10、11
	5	頻繁に登場することはないが、必要不可欠な補助運指。	実例 2、47
	6	より強力な音。 オクターヴの跳躍の際に必要な不可欠な運指。	実例 4、6、13、15、19、 25、27、28、29 練習曲 1、2、4、5、7、 8、9、10、11、12
	7	完成されていて素晴らしい響きを持っている。 歌う箇所(Gesangstelle)で、より美しい効果を発揮する。	実例 6、44、45 練習曲 11 オクターヴ跳躍にも役立つ 場合 実例 1、4、22、60
c <sup>3</sup> his <sup>3</sup>	9a	一般的な使用の運指。	
	9b	とても役に立つ補助的運指。とりわけトリルの後打音の際に使用。	
	10	多くの人々が一般的な運指として認識している。しかし、この握りは 9 番ほどよく響かない。それにも関わらず、この握り方は完全に非難されるべきでなく、むしろ	実例 4、8、11、14、17、 18、28、43、51、56 練習曲 1、2、4、5、6、 7、9、10、11、12

<sup>33</sup> 1 番 17 番 18 番 35 番 42 番 50 番 51 番 80 番 81 番 98 番 116 番については、解説が出ていない。その殆どは、指定している運指がその番号のみである場合である。

<sup>34</sup> 本論文に載せたもので、原文では運指表の実例 Beispiele zur fingerordnungstabelle となっている。本論文 pp.105-110 に掲載。

<sup>35</sup> この練習曲とは、別冊練習曲を指し、これについては本論文 p.66 を参照。

		ろ欠くことのできない運指である。	
	11	この音は美しい響きを持っている。音色については9番と同じである。しかし、9番が時折音程が高くなるのと違い、この握りは決して音程が高くないという利点がある。 それ故に、この握りを推薦する。 (しかし、2つのFキーの使用して)正しく習得し、可能な限り利用すべきだ。 とりわけ、 $f^2.fis^2$ から $c^3$ に、あるいは $c^3$ から $f^2.fis^2$ の跳躍の際簡単である。	実例 5、12、18、24、28、29、30、31、34、42、43、45、46、47、50 練習曲 1、2、4、5、7、8、9、10、11
	12	柔らかで少し暗い響き。 穏やかな場所で使用する。	実例 18、27、42、47、56 練習曲 4、7
	13	オクターヴ跳躍の際、多くの場所に必要不可欠となる運指。	実例 4、28、56 練習曲 1、2、4、9、10
	14	特に $his^2$ として受け取られる。 なぜなら、 $c^3$ よりも音程が高いからである。	実例 3、17、18、25、27、30、42、47、56 練習曲 4、5、9、10、12
	15	役に立つ補助的運指。	実例 18、47、51、56 練習曲 6
	16	オクターヴ跳躍に際して、時折有益となる運指。	実例 22、45、60 練習曲 2、11

#### 第51節 Cis.Des.

音	番号	解説	使用例
$cis^2$ $des^2$	19	<b>一般的な使用の運指。</b> それにも関わらず、この音は簡単に音程が低くなってしまう。 可能であって決して不快でない箇所で使用することを忠告する。	実例 4 練習曲 4、5、10
	20	19番と20番の運指の使用を選択する際、手元にある実例と練習曲が十分な指示を与える。 この運指はオクターヴ跳躍において、合理的である。	

	21	オクターヴ跳躍のときのみ使用する。	実例 4、10
	22	いくらか弱々しく鈍い音。	実例 2、17、25、28、62
	23	しかし、単に補助的運指として多くの人に用いられる。	練習曲 1、2、4、5、8、9、11
	24	かなり同じような響きを持つ。	実例 2、4、19、21、22、29、45、46、57、59、62
	25	しかし、それぞれ違う場合に用いる。	
	26		練習曲 1、2、4、5、6、8、10、12
cis <sup>3</sup> des <sup>3</sup>	27	一般的な使用の運指。	
	28ab	必要不可欠な補助的運指。	実例 4、30、48、56、61
	29	特にオクターヴ跳躍に関して快適である。	練習曲 2、3、4、5、10、11、12
	30	柔らかくて、幾分暗い響き。 それ故、柔らかい箇所に使用する。	実例 20、27、42、56 練習曲 4、8
	31	必要不可欠な補助的運指。	実例 30、56 練習曲 4
	32	かなり同じような響きを持つ。	実例 21、22、56
33	しかし、それぞれ違う場合に用いる。	練習曲 1、2、10	
34	33番はBキーなしでも使用できる。		

#### 第 52 節 D.

音	番号	解説	使用例
d <sup>2</sup>	36	一般的な使用のための運指。	
	37	右の使用例の場合、必要不可欠となる運指。	実例 2、19、29、44、45、57、59、62 練習曲 1、5、6、8、10、11、12
d <sup>3</sup>	38	一般的な使用のための運指。	

	39	右の使用例においては、この音は美しい効果を持っている。	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ f (フォルテ)の際 実例 25、27、43 練習曲 10</li> <li>・ f の際特に、輝かしいソ ロ演奏の開始音のため 実例 52</li> <li>・ p (ピアノ)の際 練習曲 7</li> <li>・ p の音を持続させるため 実例 37、53、54、56</li> <li>・ p のオクターヴ跳躍のため 実例 4、22 練習曲 1、2</li> <li>・ 上のトーンホールを塞が なければならない場合 実例 49 練習曲 4</li> </ul>
	40	オクターヴ跳躍の際にとっても快適な運指。	実例 4、22、34 練習曲 2、10、12
	41	決して欠くことのできない補助的運指。	実例 18、42、47、56 練習曲 4、7

第 53 節 Dis. Es.

音	番号	解説	使用例
dis <sup>2</sup> es <sup>2</sup>	43	一般的な使用のための運指。	
	44	決して欠くことのできない補助的運指。	実例 4
dis <sup>3</sup> es <sup>3</sup>	45	一般的な使用のための運指。	
	46	たいていは一般的な使用のための運指として用いられる。しかし、この音はうつろに響くので私は拒否してきた。	
	47	この握りは、とても美しく柔らかい響きを持っている。特に p p (ピアニッシモ)の時に薦められる。	実例 23、37、49、55、56、 61 練習曲 2、4、6
	48	オクターヴ跳躍と、前打音の際にとっても良	実例 4、22、25、27、53

		く、用いられる。	練習曲 1、10
	49a	右の使用例の場合について、なくてはなら	実例 30、47、56
	49b	ない補助的運指。	練習曲 4、10、12
	49c		

#### 第 54 節 E. Fes.

音	番号	解説	使用例
e <sup>3</sup>	52	一般的な使用のための運指。	
fes <sup>3</sup>	53	決して欠くことのできない補助的運指。	実例 1、18、55、56 練習曲 4、6
	54	とても美しい響きを持っている。 そして、音を持続するときに推奨される。 尚、オクターヴ跳躍や多くの機会に欠くこと のできない握りである。	実例 4、5、18、22、23、 24、25、27、31、35、 37、42、46、49、56、 61、62 練習曲 1、2、10、12
	55a	役に立つ補助的運指。	実例 18、23、27、33、37、 49、56 練習曲 1、2、6、8
	55b	稀に使用する補助的運指。	実例 27
	56a	滅多に使用することはないが、決して欠く	実例 18、56、62
	56b	ことのできない補助的運指。	

#### 第 55 節 F. Eis.

音	番号	解説	使用法
f <sup>1</sup> eis <sup>1</sup>	57	一般的な使用のための運指。 2つのFキーのどちらか一方だけが用いら れるような場合に、決して困惑しないよう にと、人は同じように2つのFキーの握り 方を、知っておかねばならない。 一般の規則としては、d <sup>1</sup> や es <sup>1</sup> が先行する 場合、ロングFキーを使用しなければならない。ただ、gis <sup>1</sup> から f <sup>1</sup> へと続く場合、実 際この握りは実用的でない。そのために、 59番を選ぶのだ。しかしながら、たいてい それ以外の場合は、快適さの故に、ショー	

		<p>ト F キーの使用が選ばれる。</p> <p>手元にある作品の実例と練習曲は、2つの F キーの使用を学ぶための機会を与えている。</p> <p>ロング F キーが最も目的にかなって使用されるべきところでは、音符の下に 1.K. が記載される。</p>	
	58	<p>必要不可欠な補助的運指。</p> <p>この握り方は Dis キーなしに用いられる場合も出てくる。</p>	<p>実例 13</p> <p>実例 21 (Dis キーを使用しない場合)</p>
	59	<p>この握り方は、確かに鈍い音がし、いくらか音程が高すぎる。しかしこれは多くの場合決して欠くことができず、ことに、前に <math>d^1</math> が先行し、そしてその後に <math>gis^1(as^1)</math> に進む場合にはそうなる。</p>	<p>実例 3、7、9、10、13、17、51、</p> <p>練習曲 2、4、5、9、11</p>
$f^2$ $eis^2$	60	<p><b>一般的な使用のための運指。</b></p> <p>2つの F キーの使用に関しては、ここでは <math>f^1</math> (57 番) と同じことが当てはまる。そしてこれに関しての実例と練習曲は、同様に既に前の部分で述べている。</p>	
	61	<p>必要不可欠な補助的運指。</p>	<p>実例 12、</p> <p>練習曲 4</p> <p>・時々 Dis キーなしで</p> <p>実例 21、練習曲 9</p>
	62	<p>決して欠くことのできない握り。</p> <p>特に、<math>d^2</math> と <math>d^2</math> の間、<math>es^2</math> と <math>es^2</math> の間、また、<math>d^2</math> と <math>gis^2(as^2)</math> の間に <math>f^2</math> が来る場合。 ([59 番]を参照)</p> <p>59 番と同様に習得を試みてほしい。</p>	<p>実例 3、6、7、8、9、10、12、14、17、34、51</p> <p>練習曲 1、2、4、5、6、7、9、11、12</p>

f <sup>3</sup> eis <sup>3</sup>	63	<p><b>一般的な使用のための運指。</b></p> <p>その際に、2つのキーの握りは、同様によく知られている。</p> <p>一般的規則として、e<sup>3</sup>もしくはes<sup>3</sup>が先行する場合に、ロングFキーを、多くの残りの場合には、ショートFキーを快適さの故に使用すべきことが受け入れられている。</p> <p>実例や練習曲でロングFキーを使用するために、私はこの表の57番の解説を思い出したい。</p>	
	64a	これらの握り方は、上の63番程の明るい	実例 18、27、33、56 練習曲 1、6
	64b	音を与えない。しかし、これらは多くの場合決して欠くことができない。	
	65	<p>たいてい、<b>一般的な使用のための運指。</b>しかし、この音はとても細くて鋭く、通例では多くのフルートにおいて、音程が高すぎる。それにも関わらず、決して欠くことが出来ず、たいていの場合非常に有用である。</p>	<p>実例 1、8、15、18、25、27、29、32、33、55、56、60</p> <p>練習曲 1、2、3、4、6、7、10、12</p>
	66	<p>良い音である。しかし、運指表に関して、必ずしも快適ではなく他の運指の並びに加わっている。</p> <p>例えば右の場合にだけ使用されるべきである。</p>	実例 18、27、55、56
	67a	とても美しい音で、とりわけ柔らかく他の音に密着し、特にずっと下方で隣接して書かれたgis <sup>2</sup> (as <sup>2</sup> )の93番、a <sup>2</sup> の101番はそうであり、おまけに、持続音の場合にとりわけ推奨される。	実例 21、46、57、64 練習曲 1
	67b	右のような場合において、決して欠くことのできない補助的運指。	実例 18、56 練習曲 7
	68a	右のような場合において、とても有用な補助的運指。	実例 56
68b	補助的運指。	練習曲 4	

第 56 節 Fis. Ges.

音	番号	解説	使用例
fis <sup>1</sup> ges <sup>1</sup>	69	<b>一般的な使用のための運指。</b> F キーの利用に際して、f <sup>1</sup> (57 番)で該当する規則を守るべきだ。	
	70	いくらか弱々しくて、音程が低すぎる。しかし、決して欠くことのできない補助的運指。右の場合にこの運指を示す。 また、Dis キーがこの握り方に際して、閉じたままでなければならない事も、よく当てはまる。	実例 58 練習曲 4、6 ・ Dis キーを塞いだままの場合 実例 36
fis <sup>2</sup> ges <sup>2</sup>	71	<b>一般的な使用のための運指。</b> 2つの F キーに関して、69 番の fis <sup>1</sup> と同じことを考慮すべきである。	
	72	この握りは、オクターヴ下(70 番)と同様、少し弱々しい音となる。絶えず音程の低さでも、しかし多くの場合決して欠くことのできないものである。	実例 58、62 練習曲 4・6
	73	この握りでの音は、多くの新しい楽器では音程が高すぎる。しかしこの握りは、このような欠点を持たないとしても、p の場合では有利に使用することができる。	
fis <sup>3</sup> ges <sup>3</sup>	74	たいていの場合は <b>普段の使用のための運指</b> として用いられる。	様々な実例と、この作品の練習曲で満たす。
	75	この握り方は、確実に確かな音を与える。2つ(74 番と 75 番)の握りについての親密な見解は、様々な実例と、この作品の練習曲で満たす。	様々な実例と、この作品の練習曲で満たす。
	76	この音に関して、75 番とかなり同じように楽器が鳴る。しかし、容易に確実に合致することはない。 それ故に、かなりの場合に欠くことができない。	実例 37、56、59 練習曲 2、4
	77	この握り方は、オクターヴ跳躍の際に、特に 11 番の c <sup>3</sup> または、27 番の cis <sup>3</sup> が先行するか、後に続くときに、大変適切である。	実例 4、20、22、23、34、 35、36、37、38、40、 50、52、56 練習曲 1、2、3、5、6、

			10、12
78a 78b	右のような場合に、ひと組の有用な補助的運指。		実例 8、15、25、27、32、 33、40、56、60 練習曲 1、2、3、6、10、 12
79a	音の持続や、消えているような場合に、この音は大変美しい。		実例 50、63
79b 79c	右のような場合に示すように、とても有用な補助的運指。		実例 23、56、62 練習曲 10

第 57 節 G.

音	番号	解説	使用例
g <sup>3</sup>	82a	一般的なの使用のための運指。	
	82b	とても有用な補助的運指。	実例 18、56 練習曲 6、9
	83 84 85a	これらの補助的運指は、音に関して 82 番とかなり同じである。そして、右の場合必要不可欠なものである。	実例 18、56、59 練習曲 10
	85b	有用な補助的運指。普段の 9a 番の c <sup>3</sup> に非常に見事に寄り添う。	実例 43 練習曲 11
	86	この握りの音は少し楽器の音の出が悪い。しかし、B キーが開くことによって和らげることができる。この握りの音は、確かに稀にしか現れないが、それにも関わらず、必要不可欠な補助的運指。	実例 18
	87	16 番の c <sup>3</sup> と非常にみごとに寄り添い、音の持続の際に、推奨されるべきである。	実例 60
	88	右の場合に、有用な補助的運指。	実例 18、56

第 58 節 Gis. As.

音	番号	解説	使用例
gis <sup>2</sup> as <sup>2</sup>	90	一般的な使用のための運指。	
	91	この握りは柔らかな響きを与える、そして特に穏やかな場所に適している。しかしながら、専らただ gis <sup>2</sup> のためだけに使用すべきであって、as <sup>2</sup> のために使用することは決してない。	実例 5、24、32、45、54、 63 練習曲 1、2、5、6、7、 8、9、10、12
	92	多くの人によって、91 番の代わりに受け取られている、しかし、この握り方の音はいつも音程が高すぎる、そしてそれ故に、91 番を優先させるべきだ。	
	93	とりわけ歌う箇所 (Gesangstelle) で素晴らしい音である、特に、101 番の a <sup>2</sup> 、そして 67a 番の f <sup>3</sup> と結びついて、美しく作用する。	実例 57、61、64
gis <sup>3</sup> as <sup>3</sup>	94	一般的な使用のための運指。	
	95	常に楽器の音の出がよくない、しかしながら多くの場合に、決して欠くことができない。	実例 27、29、33、56、 練習曲 2、3、4、7、10
	96	めったに登場することはないが、右のような場合に、決して欠くことができない補助的運指。	実例 56
	97	右のような場合に、とても有用な補助的運指。	実例 47、56 練習曲 10、12

第 59 節 A

音	番号	解説	使用例
a <sup>2</sup>	99	一般的な使用のための運指。	
	100	右のような場合、より適切な補助的運指。	実例 47、56
	101	とても素晴らしく、そして十分に良く響く。そして、18 番と 26 番の cis <sup>1</sup> ・cis <sup>2</sup> 、93 番の gis <sup>2</sup> 、そして、67a 番の f <sup>3</sup> と特に良く寄り添う。	実例 22、46、47、57、61、 63 練習曲 1、11、12
a <sup>3</sup>	102	一般的な使用のための運指。	

	103	音の響きに関して、同音の 102 番 とかなり同じように響くが、ただしそれほど簡単には音が出ない。しかし、時々必要不可欠となる。	練習曲 1
	104	右のような場合に、必要不可欠な補助的運指。	実例 47、56 練習曲 12
	105	めったに登場することはないが、決して欠くことができない補助的運指。	実例 18

### 第 60 節 B. Ais.

音	番号	解説	使用例
b <sup>1</sup>	106	<b>一般的な使用のための運指。</b>	
ais <sup>1</sup>	107	右のような場合、より適切な補助的運指。	実例 15
	108		練習曲 11
b <sup>2</sup> ais <sup>2</sup>	109	<b>一般的な使用のために</b> 、109 番と 111 番を同様にしばしば用いるように努めなければならぬ。そして、確かに 109 番は一般に歌う箇所 (Gesangstelle) で、111 番はブラヴーラ (Bravour) や速いパッセージのときに使用する。 2 つの握り方の利用については、この本の 実例と練習曲が十分な指示を与えている。	この本の実例と練習曲が十分な指示を与えている。
	111		
	110	とても穏やかで、美しい響きである。119 番の h <sup>2</sup> に密着するのが良い。	実例 16、27、45、56、61 練習曲 1、3、8、10
	112	このフォークフィンガリング <sup>36</sup> は確かにあまり美しくはないが、かなりの場合にとっても有用で、快適である。	実例 11、16、17、29、34、 36、37、39、56 練習曲 1、2、9、11
b <sup>3</sup> ais <sup>3</sup>	113	かなり同じように鳴り響く、しかしいずれにせよ 113 番が <b>一般的な使用のために</b> 優遇される。	
	114		
	115		

<sup>36</sup> フォークフィンガリング Gabel=Griff とは、クロスフィンガリングとも呼ばれ、リコーダーやバロック式フルート、多キー式フルートのように半音階を自由に奏することのできない木管楽器において、半音を出すために用いる運指法のこと。

第 61 節 H. Ces.

音	番号	解説	使用例
h <sup>1</sup> ces <sup>1</sup>	117	一般的な使用のための運指。	
	118	素晴らしく、十分な音であり、歌う箇所 (Gesangstelle) に際して、素晴らしい作用となり、そして、その握りはまた、オクターヴ跳躍に際してもとても快適である。	実例 4、22、44、45
h <sup>2</sup> ces <sup>2</sup>	119	この握りは、一般的な使用のために、等しくしばしば用いられるように努めなければならない。そして詳しくは、119 番は 9 番の c <sup>3</sup> や 109 番の b <sup>2</sup> が先行したり後を追う形するとき、一般に例えば歌うような箇所 (Gesangstellen) に際して 119 番を使用する。 それに対して、120 番はブラヴァーラ (Bravour) や難しくて速いのパッセージの時に使用しなければならない。 2 つの握り方の利用については、この本の実例と練習曲が十分な指示を与えている。	この本の実例と練習曲が十分な指示を与えている。
	120		
	121a 121b 122		
h <sup>3</sup> ces <sup>3</sup>	123	一般的な使用のための運指。この握りの音は低すぎるような時には、B キーを開くことによって是正することができる。	
	124	右のような場合の補助的運指。	実例 62

解説の中で、一般的な使用のための運指と表示がある番号については、バロックフルートで使用していた運指を、そのまま引き継いでいるものが殆どである。

实例：

1. **Allegro.**  
Musical notation for guitar, measures 1-4. Includes trills (tr), slurs, and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 119, 120, 121, 122 are visible.

2. Musical notation for guitar, measures 5-8. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 123, 124, 125, 126 are visible.

3. Musical notation for guitar, measures 9-12. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 127, 128, 129, 130 are visible.

4. Musical notation for guitar, measures 13-16. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 131, 132, 133, 134 are visible.

5. Musical notation for guitar, measures 17-20. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 135, 136, 137, 138 are visible.

6. Musical notation for guitar, measures 21-24. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 139, 140, 141, 142 are visible.

7. **All<sup>o</sup>**  
Musical notation for guitar, measures 25-32. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150 are visible.

8. **Allegro.**  
Musical notation for guitar, measures 33-40. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158 are visible.

9. Musical notation for guitar, measures 41-48. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166 are visible.

10. Musical notation for guitar, measures 49-56. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174 are visible.

11. Musical notation for guitar, measures 57-64. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182 are visible.

12. **Allegretto.**  
*dolce con grazia*  
Musical notation for guitar, measures 65-72. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190 are visible.

13. Musical notation for guitar, measures 73-80. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198 are visible.

14. Musical notation for guitar, measures 81-88. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206 are visible.

15. Musical notation for guitar, measures 89-96. Includes slurs and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214 are visible.

16. *pp*

17.

18. *All<sup>o</sup>*

19. *Moderato.* *f ma dolce*

20. *mf*

21. *mf a piacere*

22. *Moderato.* *mf*

23. *p a piacere*

24. *Lagrimoso.* *p*

25. *Allegro.* *f*

26. *p*

27. *Allegretto.* *p*

*cresc.* *f*





51. *Vivace.*  
*mf* *l.k.* 109 10 109 109 10 109 109 *l.k. l.k.*

52. *Allegro.* 39 77  
*f con fuoco* *l.k.* *l.k.*

53. *Larghetto.*  
*dolce* 109 29 48 39 39 52 109 111

54. *tr* 91 120 119  
*p* *al tibitum* *p* *pp*

55. *All.* 65 53 47 53 65 53 119  
*mf* 66 70 65 76 82

56. *Allegro.* 97 104 95 85 75 106 75 84  
 64<sup>b</sup> 82<sup>b</sup> 65 78<sup>a</sup> 56<sup>a</sup> 79<sup>b</sup> 54<sup>a</sup> 66 68<sup>b</sup> 68<sup>b</sup> 47 55<sup>a</sup> 51 54<sup>b</sup> 51 59<sup>a</sup>  
 31 49<sup>b</sup> 12 30 12 29 29 119 23 119 119 109 40 109 119 110 119  
 33 43<sup>a</sup> 15 14 14 14 120 28<sup>b</sup> 120 13 111 15 111 120  
 120 120 111 100 111 112 112 120 19 19 19 19

57. 107 101 109  
*p*

58. *Presto.* 70 70 70 72 72 72

59. *Allegro.* 120 72 72 75 87 87 119  
*f* *p*

60. *a piacere.* 87 73 84 63 78<sup>a</sup>  
*f* *p* *mf*

61. *Allegretto.* 119 93 20  
*p con anima* *cresc.* *mf* *decresc.* *p*

このように、各音に多数の運指を振り分けることにより選択肢を広げ、旋律の流れにそった無理のない運指、また音楽的にも相応しい運指を選択できるようにフルステナウは試みているのである。

## 第 2 節 奏法に絡む特別な運指表

諸音の基本運指表を踏まえた上で、ここからは、『フルート演奏技法 op. 138』(1844)の中に登場する、フルート奏法に絡む特別な運指表を紹介する。

### 1. トリルの奏法と運指表

まずは、トリルの運指表である。

フルステナウにおいて、トリルの箇所は素早く開閉すべきトーンホールの横に tr という記号で示される。2つのトーンホールに tr が付いている時も同様に、2つ同時に素早く開閉すれば良い。また、諸音の基本運指表と区別をするために、トリルの運指表にはローマ数字が割り振られている。同様に、別冊練習曲にトリルの運指の番号の指定がある場合にも、ローマ数字にて指示してある。別冊練習曲の中で、トリルの運指に複数の選択肢がある場合には、優先すべきものを上に書いている。また、何も指示が無い場合は、トリルの運指の中の解説で、一般的な使用のためと書いてあるトリルを使用すれば良い。

トリルの練習をする際、トリルの次に来る終止音と共に練習するのが好ましいので、トリルの運指表の中に予め、終止音へ進むために必要な後打音の運指も掲載している。

運指と耳では同じだが、調号と目では異なって響くトリル(異名同音)を、連結記号(Verbindungszeichen )で囲んでいる。

以上がフルステナウ自身が述べている、トリルの運指表を見る際の注意点である。

このトリルの運指表をよりわかり易いものにするために、諸音の基本運指表の中で示した番号をそれぞれの運指の下に足し、かつフルステナウが示しているトリルの運指表を、諸音の基本運指表で説明したように、私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記に書き換えることとする。

【運指表 3】 私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記に書き換えた  
トリルの運指表

C. His.

The diagram shows a musical score for 'C. His.' with a treble clef and a key signature of one flat. The score is divided into two systems. The first system contains fingerings I, II, III, IV, and V. The second system contains fingerings VI, VII, VIII, IX, and X. Below the second system are fingerings XI and XII. Each fingering is represented by a diagram of a hand with circles indicating finger positions on the strings. Below each diagram is a list of notes and fingerings. For example, fingering I shows notes h, c, b, c with fingerings 116 and 1. Fingering VI shows notes h, c, h, c with fingerings 106 and 117. Fingering XII shows notes h, c with fingerings 121a and 12.

I  
116 1

II  
106 8 106 8

III  
106 8

IV  
121a 14 119 9a 109 10 111 11b

V  
121a 12 110 9b

VI  
106 8 117 6

VII  
106 8 117 6

VIII  
109 10 111 1b 121a 14 119 9a

IX  
110 9b 119 9a

X  
110 9b 121a 12

XI  
XII

# Cis. Des.

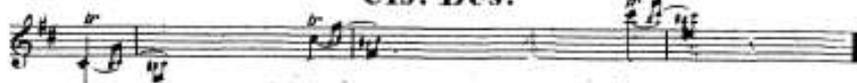


Diagram showing fingerings for measures 8, 23, 26, 27, and 30. Each measure is represented by a vertical grid of circles (finger positions) and a list of notes below it.

Measure	Notes
8	h, cis, his, cis,
23	h, cis, his, cis,
26	h, cis, his, cis,
27	h, cis, h, cis, his, cis,
30	h, cis, his, cis,



Diagram showing fingerings for measures 22, 31, and 33. Each measure is represented by a vertical grid of circles (finger positions) and a list of notes below it.

Measure	Notes
22	h, cis, his, cis,
31	h, cis, h, cis, his, cis,
33	h, cis, his, cis,

**D.**

XXII: 1 37 (c, d), 18 37 (cis, d)

XXIV: 3 36 (c, d), 5 36 (c, d), 23 36 (cis, d), 26 37 (cis, d)

XXV: 12 41 (c, d), 30 41 (cis, d)

XXVI: 特殊 (c, d), 27 38 (cis, d)

XXVII: 1 35 (c, d), 18 37 (cis, d)

XXVIII: 3 36 (c, d), 5 36 (c, d), 23 36 (cis, d), 26 37 (cis, d)

XXXa: 12 41 (c, d), 31 41 (cis, d)

XXXb: 14 38 (c, d), 27 38 (cis, d)

XXX: 16 39 (c, d), 16 39 (c, d)



E.

Diagram XL I: 特殊 (Special). Notes: d, e, dis, e. Fingerings: 35, 50, 42, 50. Includes a trill (tr) symbol.

Diagram XL II: 特殊 (Special). Notes: d, e, dis, e. Fingerings: 37, 51, 44, 51. Includes a trill (tr) symbol.

Diagram XL III: Notes: d, e, dis, e. Fingerings: 37, 51, 44, 56a. Includes a trill (tr) symbol.

Diagram XL IV: Notes: d, e, dis, e. Fingerings: 39, 53, 45, 52. Includes a trill (tr) symbol.

Diagram XL V: Notes: d, e, dis, e. Fingerings: 39, 53, 47, 55a. Includes a trill (tr) symbol.

Diagram XL VI: Notes: d, e, dis, e. Fingerings: 39, 53, 45, 52. Includes a trill (tr) symbol.

Diagram XL VII: 特殊 (Special). Notes: d, es, dis, e. Fingerings: 35, 50, 42, 50. Includes a trill (tr) symbol.

Diagram XL VIII: Notes: d, e, dis, e. Fingerings: 37, 51, 44, 51. Includes a trill (tr) symbol.

Diagram L: Notes: d, e, dis, e. Fingerings: 39, 53, 47, 55a. Includes a trill (tr) symbol.

Diagram LL: Notes: d, e, dis, e. Fingerings: 39, 53, 45, 52. Includes a trill (tr) symbol.



**LI**      **LIII**      **LIV**      **LV**

57      60      67b      64b

o, f, es, f,      o, f, es, f, es, f,      o, f, es, f,      o, f, es, f,

80 87 42 58      51 60 44 61 44 62?      53 65 45 68a      58a? 64a 45 68a



**LVI**      **LVI**      **LVI**      **LLX**      **LX**

57      60      63      64b      66

es, f, e, f,      es, f, es, f, e, f,      es, f, e, f,      es, f, e, f,      es, f, e, f,

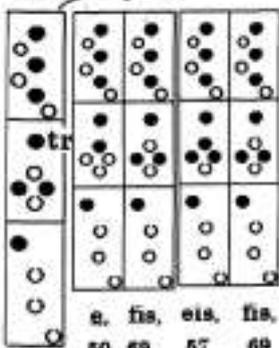
42 58 50 57      44 61 51 60 51 60      45 68a 55a 64a      45 68a 56a 64a      45 68a 52 66

**LXI**   **LXI**   **LXI**

# Fis. Ges.

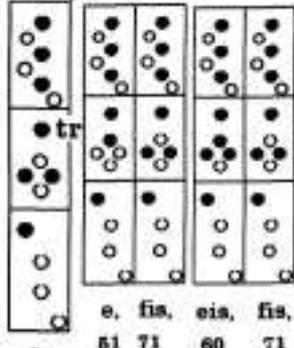


LXIV



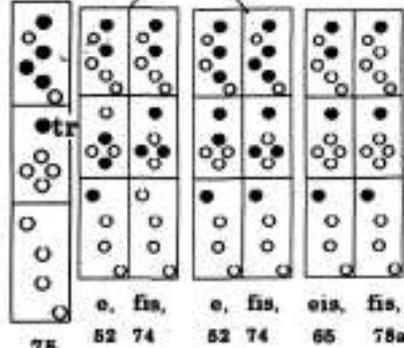
69

LXV



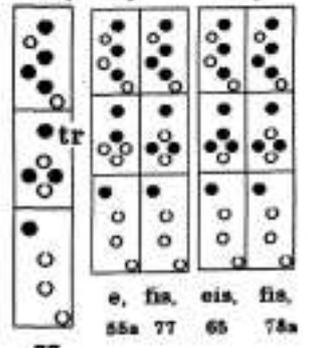
71

LXVI

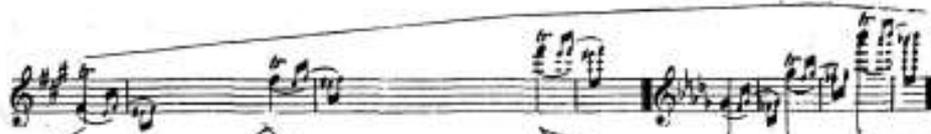


75

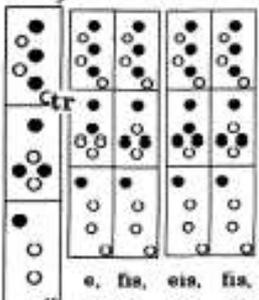
LXVII



77

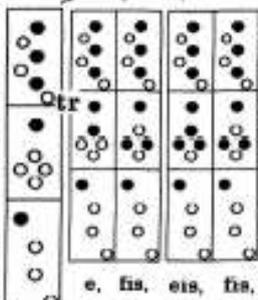


LXVIII



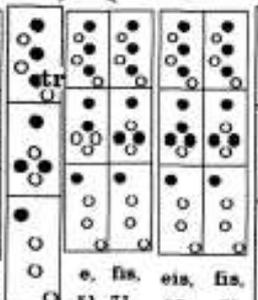
69

LXIX



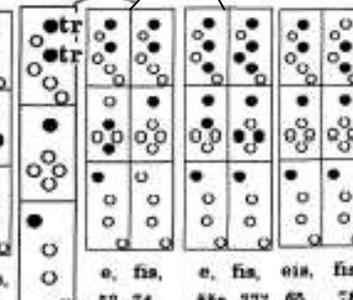
72

LXX



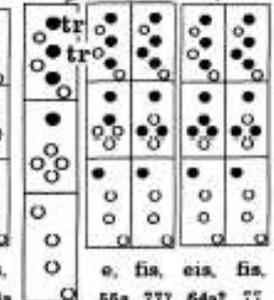
71

LXX I



74

LXX II



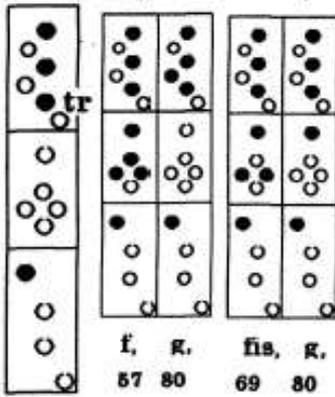
75

LXXIII LXXIV LXXV

G.

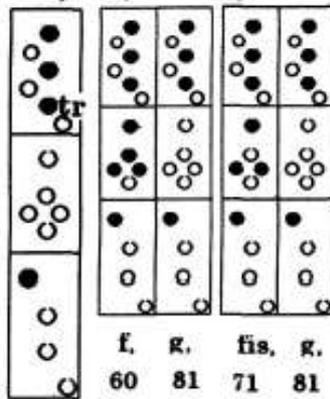


LXXVI



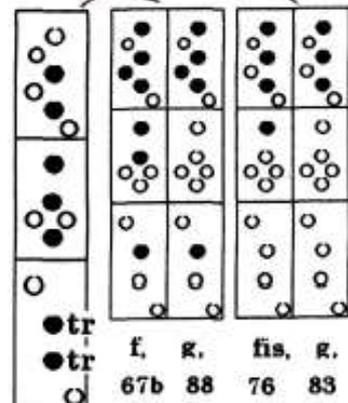
80

LXXV



81

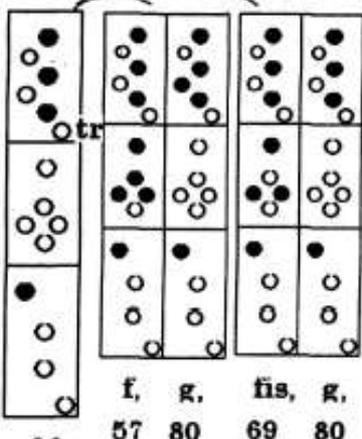
LXXVII



86

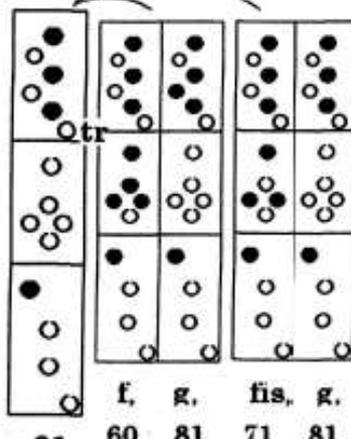


LXXIX



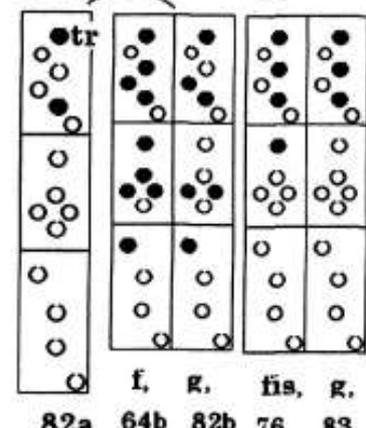
80

LXXX



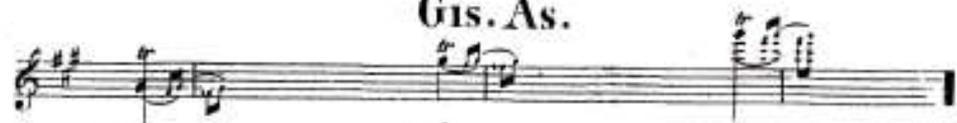
81

LXXXI

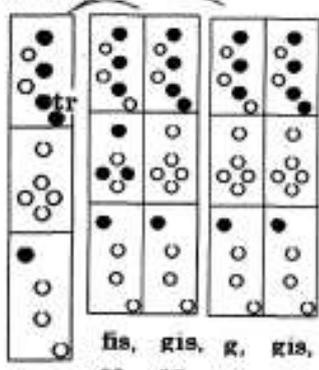


82a

# Gis. As.

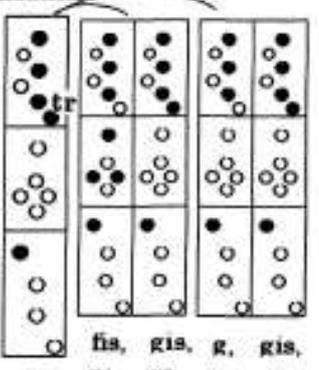


LXXXII



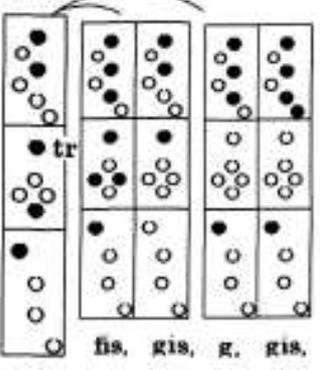
89 69 89 80 89

LXXXIII



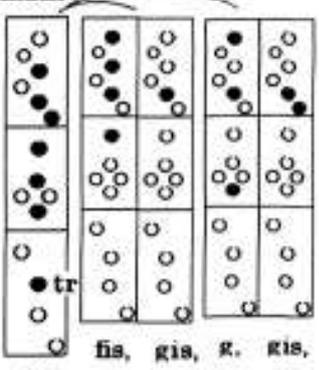
90 71 90 81 90

LXXXIV



91 71 91 81 90

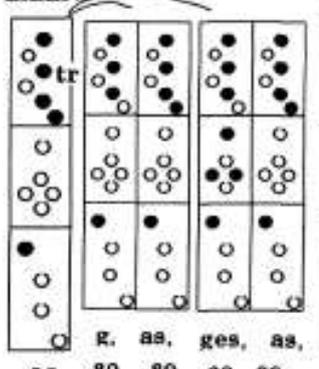
LXXXV



97 76 95 82a 95

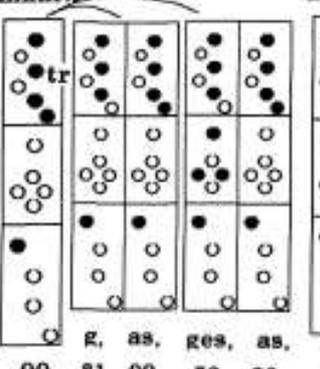


LXXXVI



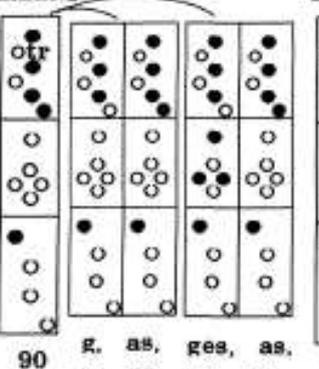
89 80 89 69 89

LXXXVII



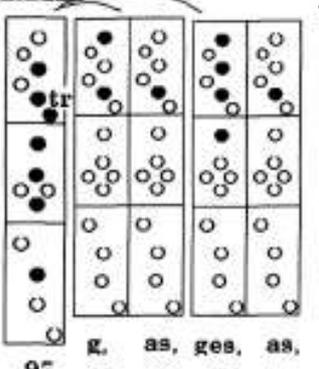
90 81 90 72 90

LXXXVIII



90 81 90 72 90

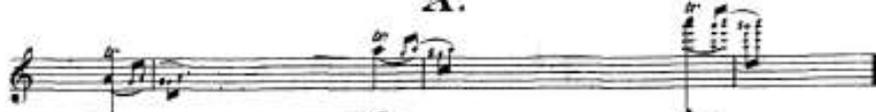
LXXXIX



97 82a 95 76 95

XC XCI XCII

A.

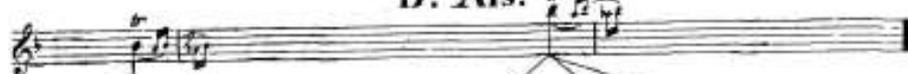


XCIII				XCIV				XCV				XCVI											
98	r.	a.	gis.	a.	99	r.	a.	gis.	a.	gis.	a.	99	r.	a.	gis.	a.	gis.	a.	102	r.	a.	gis.	a.



XCVII				XCVIII				XCIX				C											
98	r.	a.	gis.	a.	100	r.	a.	gis.	a.	gis.	a.	99	r.	a.	gis.	a.	gis.	a.	99	r.	a.	gis.	a.

# B. Ais.



**C I** **C II** **C III** **C IV**

a, b, as, b	a, b, as, b	a, b, as, b, as, b	a, b, as, b, as, b
98 106 89 108?	98 106 89 108?	99 111 90 111 90 112	111 99 111 90 111 90 112

106 106 111

**C V** **C VI**

a, b, as, b, as, b	a, b, as, b, as, b
99 111 90 111 90 112	110 特殊 110 90 111 90 112

100 110



**C VII** **C VIII** **C IX** **C X**

gis, ais, a, ais	gis, ais, gis, ais, a, ais	gis, ais, gis, ais, a, ais	gis, ais, gis, ais, a, ais
89 108? 98 106	90 111 90 112 99 111	90 111 90 112 特殊 110	90 111 90 112 特殊 110

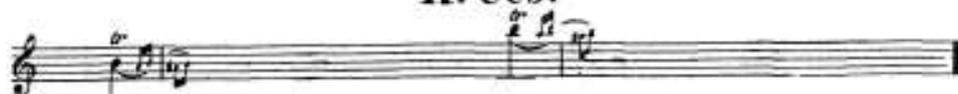
106 111 109 110

**C X I** **C X II**

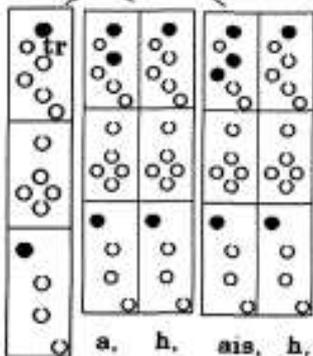
gis, ais, gis, ais, a, ais	gis, ais, a, ais
90 111 90 112 特殊 110	119 95 113 109 119

119 119

# H. Ces.

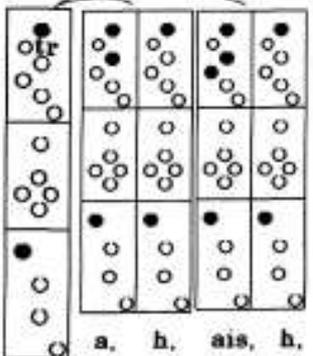


CXIII



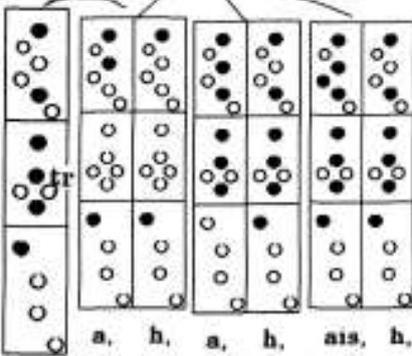
117 98 117 106 117

CXIV



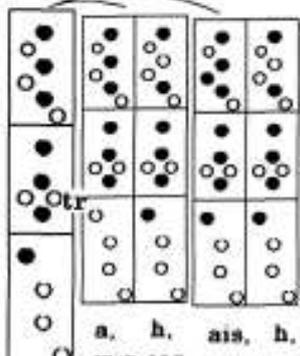
120 99 120 111 120

CXV



119 99 120 特殊 119 110 119

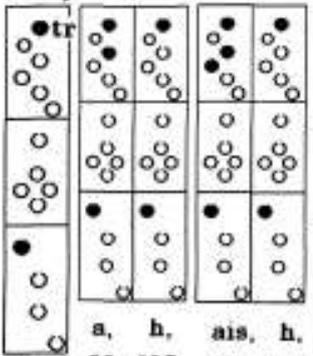
CXVI



121a 特殊 119 110 119

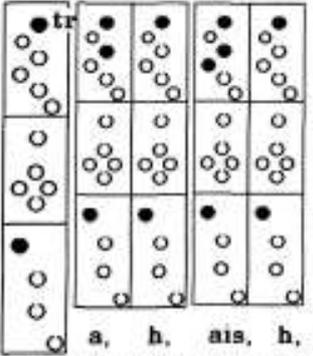


CXVII



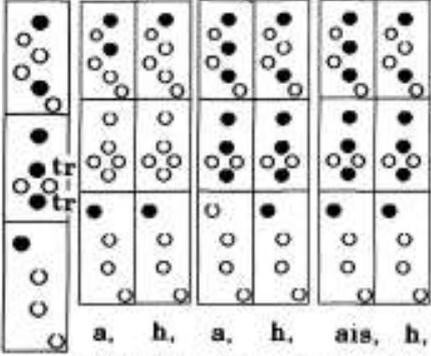
117 98 117 106 117

CXVIII



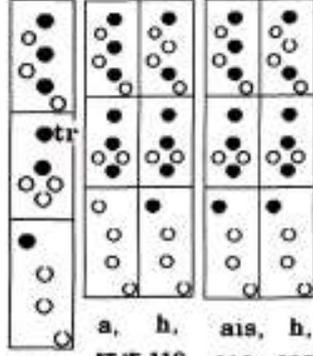
120 99 120 111 120

CXIX



119 99 120 特殊 119 110 119

CXX



121a 特殊 119 110 119

CXXI CXXII

フルステナウは、それぞれのトリルの運指の使用に対しても解説を書いている。それをまとめたものが以下のとおりである。

【表 6】『フルート演奏技法』 op. 138(1844)におけるトリルの運指表の解説

第 99 節 C・His

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
c <sup>1</sup> と d <sup>1</sup>	I	c <sup>1</sup> (1)	h (116) → c <sup>1</sup> (1)	
c <sup>2</sup> と d <sup>2</sup>	II	c <sup>2</sup> (5)	h <sup>1</sup> (特殊) <sup>37</sup> → c <sup>2</sup> (5) b <sup>1</sup> (106) → c <sup>2</sup> (8)	一般的な使用のためのトリル。トリルの主要音は、諸音の基本運指表の 5 番の補助的運指を使用。 後打音の h <sup>1</sup> は、いつもは使用されていない補助的運指である。後打音に b <sup>1</sup> がくるときには、c <sup>2</sup> は 8 番を使用する。
	III	c <sup>2</sup> (3)	h <sup>1</sup> (特殊) <sup>38</sup> → c <sup>2</sup> (3) b <sup>1</sup> (106) → c <sup>2</sup> (8)	完全に音を力強くするために、特に終結トリルで選ばれるべきである。トリルの主要音は、諸音の基本運指表の補助的運指の 3 番である。 後打音に関しては、II の場合と同じである。(別冊練習曲 No. 7 の 22 小節と 27 小節を見よ)
c <sup>3</sup> と d <sup>3</sup>	IV	c <sup>3</sup> (14)	h <sup>2</sup> (121a) → c <sup>3</sup> (14) h <sup>2</sup> (119) → c <sup>3</sup> (9a) b <sup>2</sup> (109) → c <sup>3</sup> (10) b <sup>2</sup> (111) → c <sup>3</sup> (15)	一般的な使用のためのトリル。この c <sup>3</sup> のトリルがいくらか音程が高すぎるならば、1 番上のトーンホール(Cis のトーンホール)を 8 分の 1 や 4 分の 1 だけ覆うことで容易に是正される。 後打音は殆ど、右手の 4 番目の指(薬指)にて作られる、しかしこれでは満足ではなく、ただ短いものならばよいが、終結トリルで用いられることは決してない。

<sup>37</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。解説の中に、いつもは使用されない補助的運指であるとされている。

<sup>38</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。解説の中に、いつもは使用されない補助的運指であるとされている。

				後打音を作る最も正しい方法は、補助的運指の 121a 番と 14 番、又は、119 番と 9a 番、そして $b^2$ 音を作り出す場合は 109 番と 10 番、111 番と 15 番である。
	V	$c^3$ (12)	$h^2(121a) \rightarrow c^3(12)$ $b^2(110) \rightarrow c^3(9b)$	この運指は柔らかな箇所を使う。後打音をたやすく演奏できるため、どちらの F キーを使用してでも実行するのをお薦めする。後打音が $b^2$ の際は 110 番と、諸音の基本運指表の補助的運指の 9b 番(しかしながら、ロング F キーによるトリル)を取る。練習曲 No.7 の 35 小節目と練習曲 No.8 の 6 小節目、13 小節目、22 小節目、40 小節目等。
$c^2$ と $des^2$	VI	$c^2$ (6)	$b^1(106) \rightarrow c^2(8)$ $h^1(117) \rightarrow c^2(6)$	一般的な使用のためのトリル。このトリルは素晴らしく、完全な音を持っている。後打音の $c^2$ は、II と同様、諸音の基本運指表の 8 番を、そして $h^1$ を含んでいる時は 6 番を使う。
	VII	$c^2$ (2)	$b^1(106) \rightarrow c^2(8)$ $h^1(117) \rightarrow c^2(6)$	これはあまり用いられないトリルで、ただプラルトリラーの際のみ使用することがある、なぜなら主要音との関係において補助音の音程が低すぎる。後打音の運指は VI と同じものである。
$c^3$ と $des^3$	VIII	$c^3$ (14)	$b^2(109) \rightarrow c^3(10)$ $b^2(111) \rightarrow c^3(15)$ $h^2(121a) \rightarrow c^3(14)$ $h^2(119) \rightarrow c^3(9a)$	一般的な使用のためのトリル。このトリルの $c^3$ の音程は高すぎる場合には、IV で述べたそのやり方で改善される。後打音はそこでもまた、109 番と 10 番、111 番と 15 番、もしくは V の 2 つ目の後打音(110 番と 9b 番)のやり方がある。 $h^2$ が先行する場合は諸音の基本運指表の補助的運指 121a 番と 14 番、又は 119 番と 9a 番で実行する。

	IX	c <sup>3</sup> (9a)	b <sup>2</sup> (110)→c <sup>3</sup> (9b) h <sup>2</sup> (119)→c <sup>3</sup> (9a?) <sup>39</sup>	これは殆どプラルトリラーにのみ使用する。 後打音は 110 番と 9b 番で行われる。そして、h <sup>2</sup> を含んでいる場合は、諸音の基本運指表の 119 番と 9a 番で実行する。別冊練習曲 No.7 の 17 小節目、別冊練習曲 No. 8 の 30 小節目と 32 小節目を見よ。
	X	c <sup>3</sup> (12)	b <sup>2</sup> (110)→c <sup>3</sup> (9b) h <sup>2</sup> (121a)→c <sup>3</sup> (12)	これは柔らかな箇所ので美しい作用をもたらす。 後打音は、V と同様に 110 番と補助的運指の 9b 番(しかしながら、ロング F キーによるトリル)、そして h <sup>2</sup> が発生する場合も、ロング F キーを取る。練習曲 No. 8 の 34 小節目。
	XI			VI と VII に一致する。
	XII			VIII、IX、X と一致する。

### 第 100 節 Cis ・ Des

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
cis <sup>1</sup> と d <sup>1</sup>	X III	cis <sup>1</sup> (18)	h(116)→cis <sup>1</sup> (18) his(1)→cis <sup>1</sup> (18)	
cis <sup>2</sup> と d <sup>2</sup>	X IV	cis <sup>2</sup> (23)	h <sup>1</sup> (117)→cis <sup>2</sup> (19) his <sup>1</sup> (2)→cis <sup>2</sup> (22)	一般的な使用のためのトリル。トリルの主要音は諸音の基本運指表の補助的運指 23 番である。後打音が his <sup>1</sup> の場合も同じく、2 番と 22 番で形成されなければならない。
	X V	cis <sup>2</sup> (26)	h <sup>1</sup> (117)→cis <sup>2</sup> (19) his <sup>1</sup> (2)→cis <sup>2</sup> (22)	これは、穏やかな箇所ですばしば美しい作用をもたらす。後打音に関して、X IV と同じくらい価値がある。

<sup>39</sup> この c<sup>3</sup>のために、フルステナウがトリルの運指表で掲載している運指は、諸音の基本運指表には無い運指であるが、解説の中でも 9a を指す表現がある。ミスプリントであり、9a 番ではないかと推測される。

cis <sup>3</sup> と d <sup>3</sup>	X VI	cis <sup>3</sup> (27)	h <sup>2</sup> (121a) → cis <sup>3</sup> (27) h <sup>2</sup> (119) → cis <sup>3</sup> (27) his <sup>2</sup> (14) → cis <sup>3</sup> (27)	一般的な使用のためのトリル。後打音の h <sup>2</sup> は、補助的運指の 121a 番であり、かなりの場合しかし、特に後打音がトリルよりいくらか遅く実行されるときは、119 番を使用する。そして、his <sup>2</sup> がその中で発生するやいなや、これらは諸音の基本運指表の 14 番を取る。
	X VII	cis <sup>3</sup> (30)	h <sup>2</sup> (121a) → cis <sup>3</sup> (30) his <sup>2</sup> (12) → <sup>3</sup> cis(30)	これらのトリルは、X VI よりもいくらか柔らかい音の色彩であるので、穏やかな場合に長所として用いることができる、しかし音程が低くなりすぎないように用心しなければならない。 後打音は補助的運指の 121a 番と 30 番で、his <sup>2</sup> が発生する場合、諸音の基本運指表 12 番と 30 番とで形成する。
cis <sup>2</sup> と dis <sup>2</sup>	X VIII	cis <sup>2</sup> (22)	h <sup>1</sup> (117) → cis <sup>2</sup> (19) his <sup>1</sup> (2) → cis <sup>2</sup> (22)	このトリルのための後打音は、X IV と同じようにする。
cis <sup>3</sup> と dis <sup>3</sup>	X IX	cis <sup>3</sup> (31)	h <sup>2</sup> (121a) → cis <sup>3</sup> (27) h <sup>2</sup> (119) → cis <sup>3</sup> (27) his <sup>2</sup> (14) → cis <sup>3</sup> (31)	一般的な使用のためのトリル。このトリルは、補助的運指の 31 番と 49b 番で成り立っている。 後打音はここでは、X VI と同様の方法で、しかし his <sup>2</sup> を含むときは、F キーと共に実行する。
	X X	cis <sup>3</sup> (33)	h <sup>2</sup> (119) → cis <sup>3</sup> (27) his <sup>2</sup> (14) → cis <sup>3</sup> (27)	この運指でのトリルは、いくらか不快である。 音色においては X IX とかなり同じに響くので、わずかに用いられる。 これは、諸音の基本運指表の補助的運指 33 番と 49c 番で成り立っている。後打音にて h <sup>2</sup> を伴う場合は 119 番、そして his <sup>2</sup> を含むときは 14 番を使う。
	X X I			完全に X VIII と一致する。
	X X II			X IX と X X と同一である。

第 101 節 D

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
d <sup>1</sup> と e <sup>1</sup>	XXIII	d <sup>1</sup> (35)	C <sup>1</sup> (1)→d <sup>1</sup> (37) Cis <sup>1</sup> (18)→d <sup>1</sup> (37)	
d <sup>2</sup> と e <sup>2</sup>	XXIV	d <sup>2</sup> (37)	c <sup>2</sup> (3)→d <sup>2</sup> (36) c <sup>2</sup> (5)→d <sup>2</sup> (36) cis <sup>2</sup> (23)→d <sup>2</sup> (36) cis <sup>2</sup> (26)→d <sup>2</sup> (37)	後打音の c <sup>2</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指、3 番または 5 番、そして cis <sup>1</sup> が先行するときは補助的運指の 23 番を使用する。しかしながら、たいていの場合は、26 番を使用するのが有益である。
d <sup>3</sup> と e <sup>3</sup>	XXV	d <sup>3</sup> (41)	c <sup>3</sup> (12)→d <sup>3</sup> (41) cis <sup>3</sup> (30)→d <sup>3</sup> (41)	<b>一般的な使用のためのトリル。</b> これまでの人が無駄に試みたが、私がようやく、良い D のトリルを長い探索の上で見つけ出した。ここで、私が掲げているトリルの運指は、完全に良いわけではないが、XXV 番はとても役に立つ。人がこのトリルのためにフルート(上の方の中部管)に取り付けさせたキーは、私は実用的ではないと見出した、なぜならこのキーを使用してトリルが実行されると、とても空虚にトリルが鳴り響いてしまう。諸音の基本運指表の 41 番と 56b 番からなっていて、後打音は 12 番と補助的運指の 41 番に従ってなされ、cis が含まれるときには、補助的運指 30 番で演奏される。
	XXVI	d <sup>3</sup> (特殊) <sup>40</sup>	c <sup>3</sup> (9a)→d <sup>3</sup> (38) cis <sup>3</sup> (27)→d <sup>3</sup> (38)	このトリルは全体に、すぐ前に述べたものより(XXV)いくらかより良い。しかし、シュネラーの実行の際、美しい響きはしない。そのためにもしかすると、アダージョやトリルがあまり長く持続しないところで使用するべきであろう。トリルの運指は、普段は決して用いられない 2 つの補助的運指からなっていて、後打音は一般的な使用の運指を使って

40 この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

				作ることができる。
d <sup>1</sup> と es <sup>1</sup>	XXVII	d <sup>1</sup> (37)	c <sup>1</sup> (1)→d <sup>1</sup> (37) cis <sup>1</sup> (18)→d <sup>1</sup> (37)	
d <sup>2</sup> と es <sup>2</sup>	XXVIII	d <sup>2</sup> (37)	c <sup>2</sup> (3)→d <sup>2</sup> (36) c <sup>2</sup> (5)→d <sup>2</sup> (36) cis <sup>2</sup> (23)→d <sup>2</sup> (36) cis <sup>2</sup> (26)→d <sup>2</sup> (37)	後打音は、ここでは No. XXIVと同じ。
d <sup>3</sup> と es <sup>3</sup>	XXIXa	d <sup>3</sup> (41)	c <sup>3</sup> (12)→d <sup>3</sup> (41) c <sup>3</sup> (31)→d <sup>3</sup> (41)	一般的な使用のためのトリル。 このトリルは、諸音の基本運指表の補助的運指 41 番と 49a 番でできている。そして後打音は XXVと同じである。
d <sup>3</sup> と es <sup>3</sup>	XXIXb	d <sup>3</sup> (41)	c <sup>3</sup> (14)→d <sup>3</sup> (38) cis <sup>3</sup> (27)→d <sup>3</sup> (38)	これは、すぐ前の番号のトリルよりも (XXIXa)美しい響きがしない。しかし、プラルトリラーではしばしば効果をもたらす。トリルの補助音は諸音の基本運指表の 49b 番を、そして後打音の c は 14 番を使う。
	XXX	d <sup>3</sup> (39)	c <sup>3</sup> (16)→d <sup>3</sup> (39) cis <sup>3</sup> (25)→d <sup>3</sup> (39)	このトリルは、時々、特に情熱的な部分で又は、fz と表記されているところでより良い効果がある。後打音は諸音の基本運指表の 16 番と 39 番で構成されており、cis が先行する場合は低い方の Cis キーを使う。

## 第 102 節 Dis・Es

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
dis <sup>1</sup> と es <sup>1</sup>	XXXI	dis (42)	cis <sup>1</sup> (18)→dis <sup>1</sup> (42) d <sup>1</sup> (35)→dis <sup>1</sup> (42)	
dis <sup>2</sup> と es <sup>2</sup>	XXXII	dis <sup>2</sup> (44)	cis <sup>2</sup> (22)→dis <sup>2</sup> (43) d <sup>2</sup> (特殊) <sup>41</sup> →dis <sup>2</sup> (44)	このトリルは、主要音は諸音の基本運指表 44 番の補助的運指である。そして後打音 cis <sup>2</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 22 番で、後打音が c <sup>2</sup> のダブル# (即

<sup>41</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

				ち d <sup>2</sup> )が先行する場合は、Dis キーを使用する。
dis <sup>3</sup> と es <sup>3</sup>	xxxiii	dis <sup>3</sup> (45)	cis <sup>3</sup> (27)→dis <sup>3</sup> (45) cis <sup>3</sup> (31)→dis <sup>3</sup> (49b) d <sup>3</sup> (38)→dis <sup>3</sup> (45) d <sup>3</sup> (39)→dis <sup>3</sup> (45)	一般的な使用のためのトリル。後打音は諸音の基本運指表の一般的な使用のための運指と共に作られる(27番と45番)。あるいは、こちらを優先すべきであるが、補助的運指31番と49b番を使用する。c <sup>3</sup> のダブル#(即ちd <sup>3</sup> )が発生する時は同様に、一般の使用のための運指を使用する(38番と45番)。より有益なのは、39番に従って握られる運指だ。
	xxxiv	dis <sup>3</sup> (47)	cis <sup>3</sup> (27)→dis <sup>3</sup> (45) d <sup>3</sup> (特殊) <sup>42</sup> →dis <sup>3</sup> (47)	これは、pの箇所の際、特にトリルを長く保持する場合に素晴らしい作用がある。このトリルは、諸音の基本運指表の補助的運指47番と55a番からなる。後打音のc <sup>3</sup> のダブル#(即ちd <sup>3</sup> )を含む時は、Dis キーを使用する。例えば、練習曲No.12がそうである。
	xxxv	dis <sup>3</sup> (49a)	cis <sup>3</sup> (31)→dis <sup>3</sup> (49b) d <sup>3</sup> (特殊) <sup>43</sup> →dis <sup>3</sup> (特殊) <sup>44</sup>	この運指は、いくらかうつろに鳴り響く。しかし、プラルトリラーの際使用すると大変良い。そしてFキーなしでも実行することができる。このトリルは、諸音の基本運指表の補助的運指、49a番と56b番で構成されている。後打音は諸音の基本運指表の補助的運指、31番と49b番。c <sup>3</sup> のダブル#(即ちd <sup>3</sup> )の時はGisキーを使用する。
es <sup>1</sup> と f <sup>1</sup>	xxxvi	es <sup>1</sup> (42)	d <sup>1</sup> (35)→es <sup>1</sup> (42) des <sup>1</sup> (18)→es <sup>1</sup> (42)	原則としては、一般的な使用のためのトリル。しかしそれに関わらず、このトリルはいくらかf <sup>1</sup> の音程が高いため、そのような場合は代わりにXXXVII番のトリルを使ってほしい。

<sup>42</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

<sup>43</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

<sup>44</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

	XXXVII	es <sup>1</sup> (特殊) <sup>45</sup>	d <sup>1</sup> (35)→es <sup>1</sup> (42) des <sup>1</sup> (18)→es <sup>1</sup> (42)	一般的な使用のためのトリル。 トリルの補助音の f <sup>1</sup> は、諸音の基本運指表の補助的運指 58 番で、長 F キーと共に実行されなければならない。例えば、別冊練習曲 No.6 の Minole の 5 小節目、No.8 の最後から 10 小節目など。
es <sup>2</sup> と f <sup>2</sup>	XXXVIII  XXXIX	es <sup>2</sup> (44)  es <sup>2</sup> (特殊) <sup>46</sup>	d <sup>2</sup> (37)→es <sup>2</sup> (44) des <sup>2</sup> (22)→es <sup>2</sup> (43)  d <sup>2</sup> (37)→es <sup>2</sup> (44) des <sup>2</sup> (22)→es <sup>2</sup> (43)	上述した 2 つの番号(XXXVIII番とXXXIX番)と同様のことが言える。XXXIX番のトリルの補助音は、諸音の基本運指表の補助的運指 61 番である。後打音は、Dis キーと共に作られる。後打音で des <sup>2</sup> が先行する場合は、諸音の基本運指表の補助的運指 22 番で実行する。
es <sup>3</sup> と f <sup>3</sup>	XL  XLI	es <sup>3</sup> (45)  es <sup>3</sup> (47)	d <sup>3</sup> (38)→es <sup>3</sup> (45) d <sup>3</sup> (39)→es <sup>3</sup> (45) des <sup>3</sup> (31)→es <sup>3</sup> (49b)  d <sup>3</sup> (特殊) <sup>47</sup> →es <sup>3</sup> (47) des <sup>3</sup> (31)→es <sup>3</sup> (49b)	一般的な使用のためのトリル。 トリルの補助音は、諸音の基本運指表の補助的運指 68a 番で、後打音が一般的な使用の運指でできている(38番→45番)。または、より良いのは、d <sup>3</sup> が補助的運指の 39 番で実行するというものだ。後打音に des <sup>3</sup> を含む場合は、後打音を諸音の基本運指表の補助的運指 31 番と 49b で構成される。  このトリルは柔らかい箇所を優先して使用される。諸音の基本運指表でいうと 47 番と補助的運指の 68b 番から構成される。後打音は Dis キーを使用する、しかし des <sup>3</sup> が先行するやいなや、後者(es <sup>3</sup> )は前の XL 番と同じ方法で実行する。

### 第 103 節 E

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
e <sup>1</sup>	XLII	e <sup>1</sup>	d <sup>1</sup> (35)→e <sup>1</sup> (50)	

<sup>45</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

<sup>46</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

<sup>47</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

と f <sup>1</sup>		(特殊) <sup>48</sup>	dis <sup>1</sup> (42)→e <sup>1</sup> (50)	
e <sup>2</sup> と f <sup>2</sup>	XLIII	e <sup>2</sup>  (特殊) <sup>49</sup>	d <sup>2</sup> (37)→e <sup>2</sup> (51) dis <sup>2</sup> (44)→e <sup>2</sup> (51)	後打音の d <sup>2</sup> は諸音の基本運指表の 37 番である。後打音で dis <sup>2</sup> が先行する場合は、補助的運指の 44 番を使用する。
e <sup>3</sup> と f <sup>3</sup>	XLIV	e <sup>3</sup>  (53)	d <sup>3</sup> (39)→e <sup>3</sup> (53) dis <sup>3</sup> (47)→e <sup>3</sup> (55a)	<b>一般的な使用のためのトリル。</b> この輝かしいトリルの主要音は、諸音の基本運指表の補助的運指 53 番である。後打音は、39 番と補助的運指の 53 番を使用すべきであり、dis <sup>3</sup> を含む場合は、47 番と補助的運指の 55a 番で実行する。
	XLV	e <sup>3</sup>  (56a)	d <sup>3</sup> (39)→e <sup>3</sup> (53) dis <sup>3</sup> (45)→e <sup>3</sup> (52)	このトリルは不快なので稀にしか使用しない。諸音の基本運指表の補助的運指 56a 番と 66 番で構成されている。後打音は、以前の番号(XLIV番)と同じである、しかし dis <sup>3</sup> を含むときは一般的な運指で実行する。
	XLVI	e <sup>3</sup>  (54?) <sup>50</sup>	d <sup>3</sup> (39)→e <sup>3</sup> (53) dis <sup>3</sup> (47)→e <sup>3</sup> (55a)	このトリルはより柔らかく、控えめなトリルで、穏やかな性格の場合にしばしば良い効果をもたらす。このトリルは、諸音の基本運指表の 54 番と 64a 番から構成されており、後打音は 2 つの方法があり、XLIV 番と同様に実行される。
	XLVII	e <sup>3</sup>  (52)	d <sup>3</sup> (39)→e <sup>3</sup> (53) dis <sup>3</sup> (45)→e <sup>3</sup> (52)	しばしば、プラルトリラーの際に使用される。このトリルの補助音は、諸音の基本運指表の補助的運指 68a 番で、そして、後打音が見出される場合は、XLV 番の後打音と一致する。
e <sup>1</sup> と fis <sup>1</sup>	XLVIII	e <sup>1</sup>  (特殊) <sup>51</sup>	d <sup>1</sup> (35)→es <sup>1</sup> (50) dis <sup>1</sup> (42)→es <sup>1</sup> (50)	

48 この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

49 この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

50 この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも 54 番との記載があるので、トリル表の図が間違いなのではないかと推測する。

51 この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

e <sup>2</sup> と fis <sup>2</sup>	XLIX	e <sup>2</sup> (51)	d <sup>2</sup> (37)→es <sup>2</sup> (51) dis <sup>2</sup> (44)→es <sup>2</sup> (51)	後打音は両者の場合とも、XLIIIと同じ。
es <sup>3</sup> と f <sup>3</sup>	L	e <sup>3</sup> (54)	d <sup>3</sup> (39)→e <sup>3</sup> (53) dis <sup>3</sup> (47)→e <sup>3</sup> (55a)	一般的な使用のためのトリル。 より美しく明るいトリルで、諸音の基本運指表の54番と補助的運指の64a番から構成されている。後打音は、XLIV番とXLVI <sup>52</sup> と一致する。
	LI	e <sup>3</sup> (56a)	d <sup>3</sup> (39)→e <sup>3</sup> (53) dis <sup>3</sup> (45)→e <sup>3</sup> (52)	このトリルも良い、しかしいくらか音程が高い。諸音の基本運指表の補助的運指56a番と79b番から構成されており、後打音が両方の場合ともに、1つ前に述べた番号と同様に一致する <sup>53</sup> 。

#### 第104節 F・Eis

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
f <sup>1</sup> と g <sup>1</sup>	LII	f <sup>1</sup> (57)	e <sup>1</sup> (50)→f <sup>1</sup> (57) es <sup>1</sup> (42)→f <sup>1</sup> (58)	後打音に es <sup>1</sup> がかかる場合、トリルと後打音に出てくる f <sup>1</sup> (57番と58番)は、長Fキーを使用しなければならない。そして、もっと詳しく言うならば、後打音の f <sup>1</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指58番を使用する。
f <sup>2</sup> と g <sup>2</sup>	LIII	f <sup>2</sup> (60)	e <sup>2</sup> (51)→f <sup>2</sup> (60) es <sup>2</sup> (44)→f <sup>2</sup> (61) es <sup>2</sup> (44)→f <sup>2</sup> (62?) <sup>54</sup>	トリルと後打音の実施に関して、後者(後打音)の es <sup>2</sup> が先行するやいなや、es <sup>2</sup> は1つ前の番号(LII番)と同じ運指を使用するのが妥当である <sup>55</sup> 。ただし、後打

<sup>52</sup> 原文には、XLV番と一致すると記載されているが、解説の内容や運指の番号から見て、XLVI番だと憶測される。

<sup>53</sup> L番とLI番のトリルの運指を比較してみると、後打音の運指、d<sup>3</sup>からe<sup>3</sup>に移るときの運指は一致しているが、dis<sup>3</sup>からe<sup>3</sup>へ移るときの運指は不一致。

<sup>54</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも62番と記載があるので、トリル表の図が間違いで、Fキーの○が抜けているのではないかと推測する。

<sup>55</sup> 諸音の基本運指表の42番と44番は、オクターヴ関係にあり、番号は異なるも

				音の f <sup>2</sup> は、諸音の基本運指表の 61 番か、62 番を使用する。
f <sup>3</sup> と g <sup>3</sup>	LIV	f <sup>3</sup> (67b)	e <sup>3</sup> (53)→f <sup>3</sup> (65) es <sup>3</sup> (45)→f <sup>3</sup> (68a)	<b>一般的な使用のためのトリル。</b> このトリルは、明るく美しい響きを持っている。そして、技巧的な部分 Bravour と同じくらいに歌う箇所で使用するのが良い。このトリルは、諸音の基本運指表の補助的運指 53 番と 65 番である。しかし、その中で、es <sup>3</sup> が存在するやいなや、45 番と 68a 番で実行する。
	LV	f <sup>3</sup> (64b)	e <sup>3</sup> (55a?) <sup>56</sup> →f <sup>3</sup> (64a) es <sup>3</sup> (45)→f <sup>3</sup> (68a)	このトリルは、簡単な運指であるためたびたび推薦される。しかし、音の出があまり良くないので、力づくで吹いて吹いてしまうことになる。このトリルは、諸音の基本運指表の 64b 番と補助的運指の 85b 番で構成されていて、後打音は補助的運指の 55a 番と 64a 番である。ただし、このトリルが es <sup>3</sup> を含んでいる場合は、1 つ前に述べた LIV 番のように、f <sup>3</sup> は補助的運指の 68a 番で実行する。 例えば、別冊練習曲 No.6 の Minore の 14 小節目、16 小節目、練習曲 No.8 の 26 小節目、36 小節目等。
f <sup>1</sup> と ges <sup>1</sup>	LVI	f <sup>1</sup> (57)	es <sup>1</sup> (42)→f <sup>1</sup> (58) e <sup>1</sup> (50)→f <sup>1</sup> (57)	この後打音は、LII 番のトリルと同じである。
f <sup>2</sup> と ges <sup>2</sup>	LVII	f <sup>2</sup> (60)	es <sup>2</sup> (44)→f <sup>2</sup> (61) es <sup>2</sup> (44)→f <sup>2</sup> (62) e <sup>2</sup> (51)→f <sup>2</sup> (60)	この後打音は、LIII 番のトリルと同じである。
f <sup>3</sup> と ges <sup>3</sup>	LVIII	f <sup>3</sup> (63)	es <sup>3</sup> (45)→f <sup>3</sup> (68a) e <sup>3</sup> (55a)→f <sup>3</sup> (64a)	<b>一般的な使用のためのトリル。</b> この輝かしいトリルの補助音は、諸音の基本運指表の補助的運指の 78b 番であり、後打音の f <sup>3</sup> は補助的運指の 68a 番で、

のと同じ運指である。

<sup>56</sup> この運指は、トリル表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも 55a 番と記載があるので、トリル表の図が間違いないのではないかと推測する。

				e <sup>3</sup> が含まれる時の後打音は、55a 番と 64a 番である。
	LIX	f <sup>3</sup> (64b)	es <sup>3</sup> (45)→f <sup>3</sup> (68a) e <sup>3</sup> (55a)→f <sup>3</sup> (64a)	このトリルは、LVIII 番よりも音色において完全である。p で始まり、f にクレッシェンドする時に特に美しい効果をもたらす。このトリルは、諸音の基本運指表の 64b 番と 77 番で構成されている。後打音は 1 つ前に述べた番号(LVIII 番)と同様に行われる。
	LX	f <sup>3</sup> (66)	es <sup>3</sup> (45)→f <sup>3</sup> (68a) e <sup>3</sup> (52)→f <sup>3</sup> (66)	このトリルは良いトリルであるが、一方で不快な運指のため、いつも実用的に使用されるわけではない。このトリルは、諸音の基本運指表の 66 番と補助的運指の 79b 番から構成されている。後打音の f <sup>3</sup> は 68a 番で、しかし e <sup>3</sup> が含まれる時は 66 番を使用する。
eis <sup>1</sup> と fis <sup>1</sup>  eis <sup>2</sup> と fis <sup>2</sup>  eis <sup>3</sup> と fis <sup>3</sup>	LX I LX II LX III			LX I 番は LVI 番と、 LX II 番は LVII 番と、 LX III 番は LVIII 番、LIX 番、LX 番と、一緒である。

### 第 105 節 Fis・Ges

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
fis <sup>1</sup> と g <sup>1</sup>	LX IV	fis <sup>1</sup> (69)	e <sup>1</sup> (50)→fis <sup>1</sup> (69) eis <sup>1</sup> (57)→fis <sup>1</sup> (69)	
fis <sup>2</sup> と	LX V	fis <sup>2</sup> (71)	e <sup>2</sup> (51)→fis <sup>2</sup> (71) eis <sup>2</sup> (60)→fis <sup>2</sup> (71)	

$g^2$				
fis <sup>3</sup> と g <sup>3</sup>	LX VI	fis <sup>3</sup> (75)	e <sup>3</sup> (52)→fis <sup>3</sup> (74) e <sup>3</sup> (55a)→fis <sup>3</sup> (77?) <sup>57</sup> eis <sup>3</sup> (65)→fis <sup>3</sup> (78a)	一般的な使用のためのトリル。 このトリルの補助音は諸音の基本運指表の補助的運指 84 番で、後打音が fis <sup>3</sup> の場合 74 番か、補助的運指に従ったものとなる。つまり 55a 番と 77 番。eis <sup>3</sup> が先行する場合は、補助的運指の 65 番と 78a 番で実行する。
	LX VII	fis <sup>3</sup> (75)	e <sup>3</sup> (55a)→fis <sup>3</sup> (77?) <sup>58</sup> eis <sup>3</sup> (64a?) <sup>59</sup> →fis <sup>3</sup> (77)	このトリルは、非常に良いもので、トリルの際に非常に快適な運指であると受け入れられていて、しばしば有用性をもって使用される。 トリルの補助音は諸音の基本運指表の補助的運指 85a 番で、後打音は補助的運指の 55a 番と 77 番である。eis <sup>3</sup> が含まれる場合は、64a 番と 77 番にて構成されている。 別冊練習曲 No.8 の 41 小節目を見よ。
fis <sup>1</sup> と gis <sup>1</sup>	LX VIII	fis <sup>1</sup> (69)	e <sup>1</sup> (50)→fis <sup>1</sup> (69) eis <sup>1</sup> (57)→fis <sup>1</sup> (69)	
fis <sup>2</sup> と gis <sup>2</sup>	LX IX	fis <sup>2</sup> (72)	e <sup>2</sup> (51)→fis <sup>2</sup> (71) eis <sup>2</sup> (57)→fis <sup>2</sup> (71)	一般的な使用のためのトリル。
	LX X	fis <sup>2</sup> (71)	e <sup>2</sup> (51)→fis <sup>2</sup> (71) eis <sup>2</sup> (57)→fis <sup>2</sup> (71)	このトリルに関しては、gis <sup>2</sup> が fis <sup>2</sup> に対して音程が高くなる、それ故に用心して使用するべきだ。そして、#の調や、穏やかな箇所を用いるべきだ。そのような場合においてこのトリルはより美しい効果となる。

57 この運指は、トリル表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも 77 番と記載があるので、トリル表の図が間違いなのではないかと推測する。

58 この運指は、トリルの運指表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも 77 番と記載があるので、トリル表の図が間違いなのではないかと推測する。

59 この運指は、トリルの運指表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも 64a 番と記載があるので、トリル表の図が間違いなのではないかと推測する。

				トリルの補助音は諸音の基本運指表の 92 番。そして後打音は 1 つ前のトリルと同じである。
fis <sup>3</sup> と gis <sup>3</sup>	LXX I	fis <sup>3</sup> (74)	e <sup>3</sup> (52)→fis <sup>3</sup> (74) e <sup>3</sup> (55a)→fis <sup>3</sup> (77?) <sup>60</sup> eis <sup>3</sup> (65)→fis <sup>3</sup> (78a)	一般的な使用のためのトリル。 このトリルの補助音は、いつもは使われないもので、後打音は LXVI 番のトリルと同じように導かれる。
	LXX II	fis <sup>3</sup> (75)	e <sup>3</sup> (55a)→fis <sup>3</sup> (77?) <sup>61</sup> eis <sup>3</sup> (64a?) <sup>62</sup> →fis <sup>3</sup> (77)	ここでは、LXVII 番のトリルと同じケースが当てはまる。しかし、トリルの補助音は諸音の基本運指表の 96 番を取る。
ges <sup>1</sup> と as <sup>1</sup>	LXX III			LXXIII 番は LXVIII 番と同じ。
ges <sup>2</sup> と as <sup>2</sup>	LXX IV			LXXIV 番は LXIX 番と、LXX 番と同じ。
ges <sup>3</sup> と as	LXX V			LXXV 番は LXXI 番、LXXII 番と一緒にある。

## 第 106 節 G

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
g <sup>1</sup>	LXXVI	g <sup>1</sup>	f <sup>1</sup> (57)→g <sup>1</sup> (80)	

<sup>60</sup> この運指は、トリルの運指表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも 77 番と記載があるので、トリル表の図が間違いなのではないかと推測する。

<sup>61</sup> この運指は、トリルの運指表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも 77 番と記載があるので、トリル表の図が間違いなのではないかと推測する。

<sup>62</sup> この運指は、トリルの運指表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説で LXVII 番のトリルと同じと記載があるので、64a 番となり、トリル表の図が間違いなのではないかと推測する。

と a <sup>1</sup>		(80)	fis <sup>1</sup> (69)→g <sup>1</sup> (80)	
g <sup>2</sup> と a <sup>2</sup>	LXXVII	g <sup>2</sup> (81)	f <sup>2</sup> (60)→g <sup>2</sup> (81) fis <sup>2</sup> (71)→g <sup>2</sup> (81)	
g <sup>3</sup> と a <sup>3</sup>	LXXVIII	g <sup>3</sup> (86)	f <sup>3</sup> (67b)→g <sup>3</sup> (88) fis <sup>3</sup> (76)→g <sup>3</sup> (83)	このトリルに際しては、g <sup>3</sup> が定められた運指ではうまく鳴らない場合は、諸音の基本運指表の 87 番の g <sup>3</sup> でもって始めなければならない。その後は、トリルの注目すべき運指で続行すべきである。人は閉 B キーを開けることによって出だしの音が軽くなる。やがて、正しくより良い運指の誕生を望むとして、どのようなトリルの運指表においても、フルート教程においても、その運指が存在しないので、このトリルはまだ不十分である。 このトリルは、諸音の基本運指表の 86 番と 105 番から構成されていて、後打音は 67b 番と 88 番、fis <sup>3</sup> が先行する場合は 76 番と 83 番から構成されている。
g <sup>1</sup> と as <sup>1</sup>	LXXIX	g <sup>1</sup> (80)	f <sup>1</sup> (57)→g <sup>1</sup> (80) fis <sup>1</sup> (69)→g <sup>1</sup> (80)	
g <sup>2</sup> と as <sup>2</sup>	LXXX	g <sup>2</sup> (81)	f <sup>2</sup> (60)→g <sup>2</sup> (81) fis <sup>2</sup> (71)→g <sup>2</sup> (81)	
g <sup>3</sup> と as <sup>3</sup>	LXXXI	g <sup>3</sup> (82a)	f <sup>3</sup> (64b)→g <sup>3</sup> (82b) fis <sup>3</sup> (76)→g <sup>3</sup> (83)	後打音は、諸音の基本運指表の 64b 番と、補助運子の 82b 番によって実行され、fis <sup>3</sup> が含まれる場合は、76 番と補助的運指の 83 番で実行される。

### 第 107 節 Gis・As

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
gis <sup>1</sup> と	LXXXII	gis <sup>1</sup> (89)	fis <sup>1</sup> (69)→gis <sup>1</sup> (89) g <sup>1</sup> (80)→gis <sup>1</sup> (89)	

a <sup>1</sup>				
gis <sup>2</sup> と a <sup>2</sup>	LXXXXIII	gis <sup>2</sup> (90)	fis <sup>2</sup> (71)→gis <sup>2</sup> (90) g <sup>2</sup> (81)→gis <sup>2</sup> (90)	一般的な使用のためのトリル。 特に、ブラブーラ Bravour と終結トリルのためのトリル。
	LXXXXIV	gis <sup>2</sup> (91)	fis <sup>2</sup> (71)→gis <sup>2</sup> (91) g <sup>2</sup> (81)→gis <sup>2</sup> (90)	とりわけ柔らかくて、導入部のトリルのためのもの。もっぱら、gis <sup>2</sup> のトリルの際に使用し、as <sup>2</sup> のトリルとしては使用されない。後打音の fis <sup>2</sup> は長閉 F キーを使用しなければならない。 別冊練習曲 No.6 の 13 小節目を見よ。
gis <sup>3</sup> と a <sup>3</sup>	LXXXXV	gis <sup>3</sup> (97)	fis <sup>3</sup> (76)→gis <sup>3</sup> (95) g <sup>3</sup> (82a)→gis <sup>3</sup> (95)	このトリルは、諸音の基本運指表の補助的運指 97 番と 104 番から構成されている。後打音は、76 番と 95 番、f <sup>3</sup> のダブル#の時(g <sup>3</sup> )は、諸音の基本運指表の 82a 番と 95 番によって構成される。
as <sup>1</sup> と b <sup>1</sup>	LXXXXVI	as <sup>1</sup> (89)	g <sup>1</sup> (80)→as <sup>1</sup> (89) ges <sup>1</sup> (69)→as <sup>1</sup> (89)	このトリルの補助音は、諸音の基本運指表の補助的運指 107 番である。
as <sup>2</sup> と b <sup>2</sup>	LXXXXVII	as <sup>2</sup> (90)	g <sup>2</sup> (81)→as <sup>2</sup> (90) ges <sup>2</sup> (72)→as <sup>2</sup> (90)	一般的な使用のためのトリル。 トリルの補助音は、諸音の基本運指表の 112 番である。
	LXXXXVIII	as <sup>2</sup> (90)	g <sup>2</sup> (81)→as <sup>2</sup> (90) ges <sup>2</sup> (72)→as <sup>2</sup> (90)	このトリルの音色は 1 つ前のトリル(LXXXXVII 番)と同じで、トリルの補助音は、本来は使用されない運指である。
as <sup>3</sup> と b <sup>3</sup>	LXXXXIX	as <sup>3</sup> (97)	g <sup>3</sup> (82a)→as <sup>3</sup> (95) ges <sup>3</sup> (76)→as <sup>3</sup> (95)	このトリルは、諸音の基本運指表の補助的運指 97 番と 115 番で構成されている。後打音は両者とも、LXXXXV 番のトリルと同じである。
gis <sup>1</sup> と ais <sup>1</sup>	XC			LXXXXVI 番のトリルと一致している。
gis <sup>2</sup> と ais <sup>2</sup>	XCI			LXXXXVII 番と LXXXXVIII 番と同じ。

gis <sup>3</sup> と ais <sup>3</sup>	XCII			LX XIX番と一緒にある。
---	------	--	--	----------------

### 第108節 A

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
a <sup>1</sup> と h <sup>1</sup>	XCIII	a <sup>1</sup> (98)	g <sup>1</sup> (80)→a <sup>1</sup> (98) gis <sup>1</sup> (89)→a <sup>1</sup> (98?) <sup>63</sup>	
a <sup>2</sup> と h <sup>2</sup>	XCIV	a <sup>2</sup> (99)	g <sup>2</sup> (81)→a <sup>2</sup> (99) gis <sup>2</sup> (90)→a <sup>2</sup> (99) gis <sup>2</sup> (91)→a <sup>2</sup> (99)	一般的な使用のためのトリル。 後打音で、gis <sup>2</sup> が先行する場合は、穏やかな箇所では特に、諸音の基本運指表の一般的な運指以外では、91番を使用する。
	XC V	a <sup>2</sup> (99)	g <sup>2</sup> (81)→a <sup>2</sup> (99) gis <sup>2</sup> (90)→a <sup>2</sup> (99) gis <sup>2</sup> (91)→a <sup>2</sup> (99)	稀であるが、ポルタメントの時にも使用される(ずっと後のポルタメントの運指表を参照せよ) このトリルの補助音は普段は用いられない補助的運指である。後打音は1つ前のトリルと同様に行われる。
g <sup>3</sup> と a <sup>3</sup>	XCVI	g <sup>3</sup> (102)	g <sup>3</sup> (82a)→a <sup>3</sup> (102) gis <sup>3</sup> (97)→a <sup>3</sup> (102)	このトリルの補助音は、諸音の基本運指表の補助的運指124番で、後打音でgis <sup>3</sup> がくるときは、97番を使用する。
a <sup>1</sup> と b <sup>1</sup>	XC VII	a <sup>1</sup> (98)	g <sup>1</sup> (80)→a <sup>1</sup> (98) gis <sup>1</sup> (89)→a <sup>1</sup> (98)	
a <sup>2</sup> と b <sup>2</sup>	XC VIII	a <sup>2</sup> (100)	g <sup>2</sup> (81)→a <sup>2</sup> (99) gis <sup>2</sup> (90)→a <sup>2</sup> (99) gis <sup>2</sup> (91)→a <sup>2</sup> (99)	一般的な使用のためのトリル。 このトリルの主要音は諸音の基本運指表の補助的運指100番である。そして、後打音はXC IV番のトリルと同様である。
	XC IX	a <sup>2</sup> (99)	g <sup>2</sup> (81)→a <sup>2</sup> (99) gis <sup>2</sup> (90)→a <sup>2</sup> (99) gis <sup>2</sup> (91)→a <sup>2</sup> (99)	このトリルは、プラルトリラーの時に、非常に適切である。後打音のg <sup>2</sup> とgis <sup>2</sup> はXC V番のトリルと同じである。

<sup>63</sup> この運指は、トリルの運指表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、トリル表の図が間違いで、98番の運指ではないかと推測する。

a <sup>3</sup> と b <sup>3</sup>	C	a <sup>3</sup> (102)	g <sup>3</sup> (82a)→a <sup>3</sup> (102) gis <sup>3</sup> (97)→a <sup>3</sup> (102)	このトリルの補助音は、諸音の基本運指表の補助的運指 114 番である。後打音は XCVI 番のトリルと同じである。
---------------------------------------	---	-------------------------	---	---

## 第 109 節 B・Ais

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
b <sup>1</sup> と c <sup>2</sup>	C I	b <sup>1</sup> (106)	a <sup>1</sup> (98)→b <sup>1</sup> (106) as <sup>1</sup> (89)→b <sup>1</sup> (108?) <sup>64</sup>	<b>一般的な使用のためのトリル。</b> このトリルの補助音は、普段は使用されない補助的運指である。後打音で as <sup>1</sup> が先行する場合、その時の b <sup>1</sup> は諸音の基本運指表の 108 番で実行する。
	C II	b <sup>1</sup> (106)	a <sup>1</sup> (98)→b <sup>1</sup> (106) as <sup>1</sup> (89)→b <sup>1</sup> (108?) <sup>65</sup>	このトリルは、特にプラルトリラーの時に用いられる。このトリルの補助音は諸音の基本運指表の補助的運指 8 番である。後打音は、1 つ前の C I と同じである。
b <sup>2</sup> と c <sup>3</sup>	C III	b <sup>2</sup> (111)	a <sup>2</sup> (99)→b <sup>2</sup> (111) as <sup>2</sup> (90)→b <sup>2</sup> (111) as <sup>2</sup> (90)→b <sup>2</sup> (112)	<b>一般的な使用のためのトリル。</b> このトリルの補助音は、諸音の基本運指表の補助的運指 15 番である。後打音で as <sup>2</sup> が先行する時、b <sup>2</sup> は 111 番と 112 番とを使用する。
	C IV	b <sup>2</sup> (111)	a <sup>2</sup> (99)→b <sup>2</sup> (111) as <sup>2</sup> (90)→b <sup>2</sup> (111) as <sup>2</sup> (90)→b <sup>2</sup> (112)	このトリルの補助音は普段は使用されない補助的運指で、少し音程が低い。しかしこのトリルは、力強い箇所 Kraft Stelle で優先的に使用される。後打音の運指は 1 つ前のトリル C III 番と同じ。 別冊練習曲 No. 8 の 36 小節を見よ。
	C V	b <sup>2</sup> (109)	a <sup>2</sup> (99)→b <sup>2</sup> (111) as <sup>2</sup> (90)→b <sup>2</sup> (111) as <sup>2</sup> (90)→b <sup>2</sup> (112)	このトリルは、柔らかくて速くないトリルで用いられる。後打音は C III と同様に行われる。

<sup>64</sup> この運指は、トリルの運指表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも 108 番と記載があるので、トリル表の図が間違いなのではないかと推測する。

<sup>65</sup> この運指は、トリルの運指表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説でも 108 番と記載があるので、トリル表の図が間違いなのではないかと推測する。

				別冊練習曲 No. 6 の Minore の 9 小節目、 No. 7 の 32、39、42、55、58 小節目、No. 8 の 36 小節目を見よ。
	CVI	b <sup>2</sup> (110)	a <sup>2</sup> (特殊) <sup>66</sup> →b <sup>2</sup> (110) as <sup>2</sup> (90)→b <sup>2</sup> (111) as <sup>2</sup> (90)→b <sup>2</sup> (112)	非常に穏やかなトリルであり、繊細な箇 所で極めてよい効果をもたらす。 このトリルは、諸音の基本運指表の 110 番と 9b 番で構成されている。後打音は、 閉 Dis キーを使用し、as <sup>2</sup> が先行する場 合は、CIII 番のトリルと同じ方法で実行 する。
ais <sup>1</sup> と h <sup>1</sup>	CVII	ais <sup>3</sup> (106)	gis <sup>3</sup> (89)→ais <sup>3</sup> (108?) <sup>67</sup> a <sup>3</sup> (98)→ais <sup>3</sup> (106)	このトリルの後打音は CII 番のトリルと 同じである。
ais <sup>2</sup> と h <sup>2</sup>	CVIII	ais <sup>2</sup> (111)	gis <sup>2</sup> (90)→ais <sup>2</sup> (111) gis <sup>2</sup> (90)→ais <sup>2</sup> (112) a <sup>2</sup> (99)→ais <sup>2</sup> (111)	一般的な使用のためのトリル。 後打音は CIII 番のトリルと同じ。
	CIX	ais <sup>2</sup> (109)	gis <sup>2</sup> (90)→ais <sup>2</sup> (111) gis <sup>2</sup> (90)→ais <sup>2</sup> (112) a <sup>2</sup> (特殊) <sup>68</sup> →ais <sup>2</sup> (110)	柔らかくて速くないトリルで用いる。こ のトリルの補助音は普段は使用されな い運指である。後打音は両方の場合が、 CVI 番のトリルと同じである。 別冊練習曲 No. 6 の 6 小節目を見よ。
	CX	ais <sup>2</sup> (110)	gis <sup>2</sup> (90)→ais <sup>2</sup> (111) gis <sup>2</sup> (90)→ais <sup>2</sup> (112) a <sup>2</sup> (特殊) <sup>69</sup> →ais <sup>2</sup> (110)	このトリルは、弱い響きの音色である。 穏やかな箇所に適している。 このトリルは、諸音の基本運指表の 110 番と補助的運指 121a 番とで構成されて いる。後打音は CVI 番のトリルと同じで ある。 別冊練習曲 No. 8 の 13 小節目を見よ。
	CX I	ais <sup>2</sup> (112)	gis <sup>2</sup> (90)→ais <sup>2</sup> (111) gis <sup>2</sup> (90)→ais <sup>2</sup> (112) a <sup>2</sup> (特殊) <sup>70</sup> →ais <sup>2</sup> (110)	このトリルは、あまり用いられない。後 打音は CVIII 番 <sup>71</sup> のトリルと同じ運指で実 行される。

66 この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

67 この運指は、トリルの運指表の図を見る限り、諸音の基本運指表に該当するものが無い。しかし、本文の解説に CII 番のトリルと同じと記載があるので、トリル表の図が間違いなので、108 番なのではないかと推測する。

68 この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

69 この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

70 この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

ais <sup>3</sup> と h <sup>3</sup>	CX II	ais <sup>3</sup> (113)	gis <sup>3</sup> (95)→ais <sup>3</sup> (113) a <sup>3</sup> (103)→ais <sup>3</sup> (113)	このトリルの補助音は、諸音の基本運指表の補助的運指 124 番である。
---	-------	---------------------------	---	-------------------------------------

## 第 110 節 H・Ces

トリル音	番号	主要音 (運指)	後打音(運指)	解説
h <sup>1</sup> と c <sup>2</sup>	CX III	h <sup>1</sup> (117)	a <sup>1</sup> (98)→h <sup>1</sup> (117) ais <sup>1</sup> (106)→h <sup>1</sup> (117)	
h <sup>2</sup> と c <sup>3</sup>	CX IV	h <sup>2</sup> (120)	a <sup>2</sup> (99)→h <sup>2</sup> (120) ais <sup>2</sup> (111)→h <sup>2</sup> (120)	一般的な使用のためのトリル。 特に、ブラブーラ Bravour と終結トリルの時に使用する。
	CX V	h <sup>2</sup> (119)	a <sup>2</sup> (99)→h <sup>2</sup> (120) a <sup>2</sup> (特殊) <sup>72</sup> →h <sup>2</sup> (119) ais <sup>2</sup> (110)→h <sup>2</sup> (119)	とりわけ柔らかくて、音を長く保持する時に相応しい。後打音は、上述した諸音の基本運指表の中で、一般的な使用のための運指とされたもの以外は、普段は使用されない運指である。ais <sup>2</sup> が含まれるとき、この ais <sup>2</sup> は 110 番を使用する。 別冊練習曲 No.8 の 1、5、17、21、28 小節目を見よ。
	CX VI	h <sup>2</sup> (121a)	a <sup>2</sup> (特殊) <sup>73</sup> →h <sup>2</sup> (119) ais <sup>2</sup> (110)→h <sup>2</sup> (119)	このトリルは、諸音の基本運指表の補助的運指 121a 番と補助的運指 12 番で構成されている。このトリルは、そのメランコリックな響きを通して、その性格の箇所で特に深い印象を成している。 後打音は前述の CX V 番のトリルと同様に、しかし 1 つ目の後打音の使用は除外して実行する。
h <sup>1</sup> と cis <sup>2</sup>	CX VII	h <sup>1</sup> (117)	a <sup>1</sup> (98)→h <sup>1</sup> (117) ais <sup>1</sup> (106)→h <sup>1</sup> (117)	

<sup>71</sup> CVIII 番のトリルと同じとされているが、CIX 番または CX 番と同じなのではないかと推測する。

<sup>72</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

<sup>73</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

h <sup>2</sup> と cis <sup>3</sup>	CX VIII	h <sup>2</sup> (120)	a <sup>2</sup> (99)→h <sup>2</sup> (120) ais <sup>2</sup> (111)→h <sup>2</sup> (120)	大抵は、一般的な使用のためのトリルとして使用される。しかし、その補助音の諸音の基本運指表の 28b 番は、大抵は少し音程が低いので、そのように忠告しておく。
	CX IX	h <sup>2</sup> (119)	a <sup>2</sup> (99)→h <sup>2</sup> (120) a <sup>2</sup> (特殊) <sup>74</sup> →h <sup>2</sup> (119) ais <sup>2</sup> (110)→h <sup>2</sup> (119)	この運指が完全な音を生み出す、一般的な使用のためのトリル。 あらゆるニュアンスに用いられる。トリルの補助音は、普段は使用されない補助的運指である。後打音は完全に、CX V 番のトリルと同じに実行される。 別冊練習曲 No. 6 の 6 小節目、No. 8 の 9 小節目、No. 10 の最後から 5 小節目、No. 12 の 23 小節目を見よ。
	CX X	h <sup>2</sup> (121a)	a <sup>2</sup> (特殊) <sup>75</sup> →h <sup>2</sup> (119) ais <sup>2</sup> (110)→h <sup>2</sup> (119)	このトリルは、確かに明るいのだが少しうつろな音を与える。しかし時々是不快でない作用がある。 このトリルの主要音は、諸音の基本運指表の補助的運指 121a 番である。しかしその補助音は普段は用いられない補助的運指である。後打音は、CX VI 番のトリルと同じである。
ces <sup>2</sup> と des <sup>2</sup>	CX XI			CX VII 番のトリルと完全に一致する。
ces <sup>3</sup> と des <sup>3</sup>	CX XII			CX VIII 番と CX IX 番と CX X 番のトリルと同一だ。

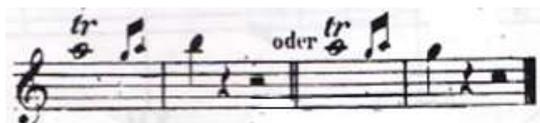
<sup>74</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

<sup>75</sup> この運指は、諸音の基本運指表に該当するものが無い。

## 2. ターンの奏法と運指表

次に、ターンの運指表である。

フルステナウの時代のターンは、モルデントとも呼ばれていた<sup>76</sup>。主要音の上の音から始まって、主要音とその下の音を経て主要音に戻る音型を指す。例えば、以下のような奏法である。



ここからは、ターンの運指表について説明する。まずは、前置きとして記載されている、ターンの運指表を見るにあたり注意すべき点を挙げる。

まずは、次の表において、ターンで演奏される音は、小さな音符で楽譜に示しているが、更には、音符の上に#やbを伴ってターンの記号  $\infty$  も記載している点である。ターンの運指表の中では、二重でターンの奏法を示す音符や記号が記載されているわけだが、実際の楽譜上ではターンの記号  $\infty$  でのみ記載される。

次に、ターンの運指表の中で、使用されないトーンホールやキーは省略している点。これまで見てきた、諸音の基本運指表とトリルの運指表でもそうだったように、フルステナウはターンの運指表を挙げる際も、使用されないトーンホールは予め省略して掲載している。

そして3つ目、ターンの運指表は、数字の代わりに文字 Buchstabe によって区別をするという点。これまで見てきた、諸音の基本運指表では算用数字、トリルの運指表ではラテン数字、これから紹介するターンの運指表は数字の代わりに文字が選択されることによって、それぞれを簡単に認識し、区別できるようにするためである。

最後4つ目、運指と耳では同じだが、調号と目では異なって響くターン(異名同音)を、連結記号で結んでいる点。これは、以前に紹介したトリルの運指表と同様、より簡単に認識し比較できるようにするためである。

それでは、フルステナウのターンの運指表を私達が慣れ親しんでいるベーム式の運指表の表記に書き換えたものを掲載する。それぞれの運指の下に表記されている番号は、諸音の基本運指表の番号である。

<sup>76</sup> これについては、本論文 p.52 を参照。

【運指表 4】 私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記に書き換えた  
ターンの運指表

**C. Lis.**

**A** 2  
36 2 指法 2

**B** 4  
36 4 指法 4

**C** 9a  
指法 9a 119 9a

**D** 14  
36 指法 121a 14

**E** 12  
41 12 121a 12

**F** 6  
20 6 117 6

**G** 9a  
20 9a 119 9a

**H** 14  
27 14 121a 14

**I** 12  
30 12 121a 12

**K**

**L**

# Cis. Des.

Musical staff showing notes and fingerings for letters M, N, O, and P. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

**M**: 22 (36 22 3 22)

**N**: 26 (37 26 特殊 26)

**O**: 27 (38 27 14 27)

**P**: 30 (41 30 12 30)

Musical staff showing notes and fingerings for letters Q and R. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

**Q**: 22 (43 22 2 22)

**R**: 31 (49b 31 14 31)

**S**

**Ss**

# D.



**T**

●	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○

36

51 36 23 36

**Tz**

●	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○

37

51 37 26 37

**U**

○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○

41

56b 41 30 41



**V**

○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○

36

43 36 23 36

**W**

○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○

37

44 37 26 37

**X**

○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○

41

40a 41 30 41

**Y**

○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○

38

49b 38 27 38

**Z**

○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○
○	○	○	○

39f

47 39f 34 39f

# Dis. Es.



**Aa**

●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○

47

55a 47 特殊 47

**Bb**

○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○

49a

56b? 49a 41 49a



**Cc**

○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○

42

58 42 35 42  
59

**Dd**

○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○

44

61 44 37 44  
62

**Ee**

○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○

45

68a 45 38 45

**Ff**

○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○
●	●	●	●
○	○	○	○

47

64a 47 39? 47

**E.**

The diagram shows a musical staff for the E major triad (E-G-B). The notes are marked with fingerings: E (1), G (2), and B (3). Below the staff, six groups of fingerings are shown, each with a grid of circles representing the fretboard. Lines connect the notes on the staff to their respective fingerings in the grids.

- Gg:** Fingerings 66, 52, 46, 52. Grid position: 52.
- Hh:** Fingerings 74, 53, 47, 53. Grid position: 52.
- Ii:** Fingerings 64a, 54, 47, 54. Grid position: 54.
- Kk:** Fingerings 79b, 52, 46, 52. Grid position: 52.
- Ll:** Fingerings 79c, 54, 47, 54. Grid position: 54.
- Mm:** Fingerings 78b, 55a, 47, 55. Grid position: 55a.

**F. Eis.**

The diagram shows a musical staff for the F major triad (F-A-C). The notes are marked with fingerings: F (1), A (2), and C (3). Below the staff, five groups of fingerings are shown, each with a grid of circles representing the fretboard. Lines connect the notes on the staff to their respective fingerings in the grids.

- Nn:** Fingerings 82b, 64a, 55a, 64a. Grid position: 64a.
- Oo:** Fingerings 78b, 63, 55a, 63. Grid position: 63.
- Pp:** Fingerings 77, 64b, 55a, 64b. Grid position: 64b.
- Qq:** Fingerings 79b, 66, 52, 66. Grid position: 66.
- Rr:** No grid shown.

Fis. Ges.

Diagram illustrating musical notation for 'Fis. Ges.' with corresponding Braille charts for letters Ss, Tt, Uu, Vv, Ww, Xx, and Zz. Each letter pair is associated with a specific Braille cell pattern and a set of numbers.

- Ss**: Braille cell 76? 76? 77?; Numbers: 84 76 65 78a
- Tt**: Braille cell 77; Numbers: 82b 76 63? 77 64?
- Uu**: Braille cell 71; Numbers: 92 71 80 71
- Vv**: Braille cell 75; Numbers: 特殊 77 64a 77
- Ww**: Braille cell 77; Numbers: 特殊 77 64a 77
- Xx**: Braille cell 77; Numbers: 特殊 77 64a 77
- Zz**: Braille cell 77; Numbers: 特殊 77 64a 77

G.

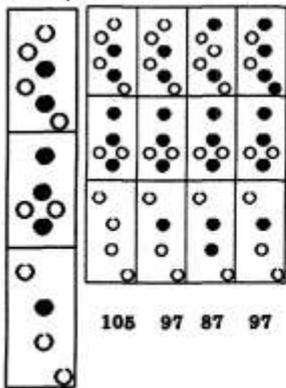
Diagram illustrating musical notation for 'G.' with corresponding Braille charts for letters AaA and BbB.

- AaA**: Braille cell 特殊; Numbers: 105 特殊 79a 特殊
- BbB**: Braille cell 82b; Numbers: 95 82a 76 82a

# Gis. As.

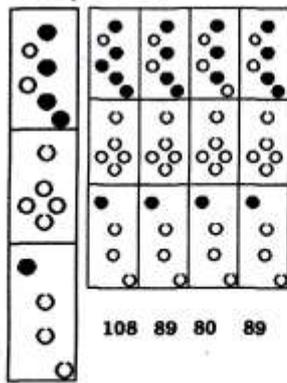


**CcC**



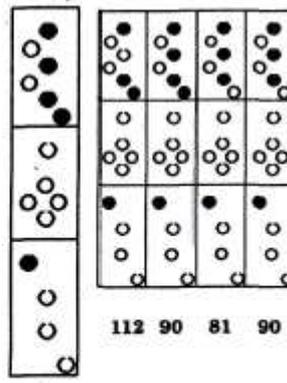
97

**DdD**



89

**EeE**



90

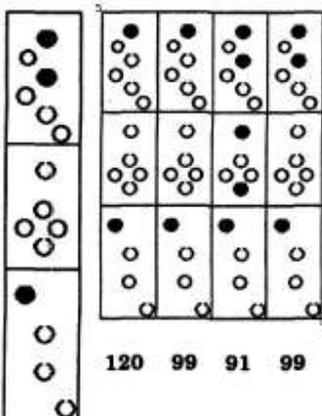
**FfF**

**GgG**



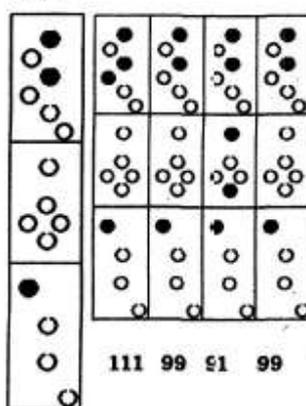
# A.

**HhH**



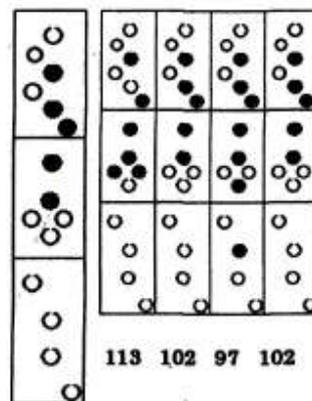
99

**IiI**



99

**KkK**



102

**B: Ais.**

**Lll**  
 8 106 98 106  
 106

**MmM**  
 15 111 99 111  
 111

**NnN**  
 10 109 99 109  
 109

**OoO**  
 9b 110 99 110  
 110

**PpP**  
 121a 110 99 110  
 110

**H**

**QqQ**  
 6 117 106 117  
 117

**RrR**  
 13 117 111 117  
 120

**SsS**  
 9a 119 110 119  
 119

**TtT**  
 12 121a 110 121  
 121a

**UuU**  
 29b 120 111 120  
 120

**WwW**  
 29 119 110 119  
 119

**ZzZ**  
 30 121a 110 121a  
 121a

フルステナウは、それぞれのターンの運指の使用に対しても解説を書いている。それをまとめたものが以下のとおりである。

以下の解説の中での算用数字は、諸音の基本運指表の番号である。フルステナウのターンの運指表の図は、非常に曖昧で読み取りにくい部分が多い。そこで、明確に読み取れなかった運指の番号に関しては、注釈を利用して、以下のように示していきたいと思う。

①フルステナウの解説の中にも、「殆ど使用されることのない補助的運指」と、諸音の基本運指表に該当するものが無いと明確に記載されている場合は、以下の解説の中の青で示してある運指の欄には「特殊」と記載する。

②フルステナウの解説の中に、番号を示す明確な表現があり、フルステナウの図が間違っていると推測される場合は、青で示してある運指の欄には、推測される番号を記載し、注釈をつける。

例えば、注釈 77, 81, 85, 86, 88, 89, 90, 91

③フルステナウの解説の中に、運指の番号を示すような曖昧な表記があり、図が間違っているのかどうか、はっきりしない場合は、青で示している欄には、「正しいと思われる番号？」をふり、注釈の中でその旨説明する。

例えば、注釈 78, 79, 80

④フルステナウの解説に、何の表記もなく、ただ図の間違いではないかと、私自身が推測する場合は、青で示している欄には「正しいと思われる番号？」をふり、注釈の中でその旨説明する。

例えば、注釈 84, 92, 93

以上のことに注意して、解説を見ていこう。

【表 7】『フルート演奏技法』 op. 138(1844)におけるターンの運指表の解説

第 117 節 C・His のターン

	主要音	ターンの音				解説
	c <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	c <sup>2</sup>	h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	
A	2	36	2	特殊	2	一般的な使用のためのターン。この h <sup>1</sup> は、普段は使用しない補助的運指である。Dis キーは、全体の音型を通して閉じたままでも出来るが、しかし、そのことは音型に弱々しい響きを与える。
B	4	36	4	特殊	4	このターンは、素晴らしく豊かで響きの良い音を持っている。そして、ターンが急いで実行されないような真面目な箇所でのみ素晴らしい

						効果を持っている。
	c <sup>3</sup>	d <sup>3</sup>	c <sup>3</sup>	h <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	
C	9a	特殊	9a	119	9a	一般的な使用のためのターン。ターンの中の d <sup>3</sup> は、普通は使用されない運指である。
D	14	38	特殊	121a	14	c <sup>3</sup> が高すぎるときには、1番上のトーンホールを8分の1覆うことによって簡単に是正される。(トリル表のIV番を参照せよ)ターンの中の h <sup>2</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指、121a番である。
E	12	41	12	121a	12	柔らかい箇所では美しい作用がある。ターンの中の h <sup>2</sup> は諸音の基本運指表 121a番である。別冊練習曲の No. 9 の 10小節目と 34小節目に出てくる。
	c <sup>2</sup>	des <sup>2</sup>	c <sup>2</sup>	h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	
F	6	20	6	117	6	
	c <sup>3</sup>	des <sup>3</sup>	c <sup>3</sup>	h <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	
G	9a	29	9a	119	9a	一般的な使用のためのターン。des <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 29番である。
H	14	27	14	121a	14	必要不可欠なターン。ターンの中の c <sup>3</sup> は音程が高すぎるので、それは、ターン表のD番に際して示された方法によって改善される。この中の h <sup>2</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指の 121a番である。
I	12	30	12	121a	12	しばしば、柔らかい箇所で使用され、その中の des <sup>3</sup> の音は諸音の基本運指表の補助的運指、h <sup>2</sup> は補助的運指の 121a番である。
	his <sup>1</sup>	cis <sup>2</sup>	his <sup>1</sup>	aisis <sup>1</sup>	his <sup>1</sup>	
K	6	20	6	117	6	F番と同じである。
	his <sup>2</sup>	cis <sup>3</sup>	his <sup>2</sup>	aisis <sup>2</sup>	his <sup>3</sup>	
L	9a 14 12	29 27 30	9a 14 12	119 121a 121a	9a 14 12	G番 H番 I番と一致する。

第 118 節 Cis・Des のターン

	主要音	ターンの音				解説
	cis <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	cis <sup>2</sup>	his <sup>1</sup>	cis <sup>2</sup>	
M	22	36	22	3	22	一般的な使用のためのターン。 このターンの主要音は諸音の基本運指表の補助的運指 22 番。そこにおける his <sup>1</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 3 番。Dis キーは A 番と同様に全体の音型の間ずっと閉じたままでいることができるが、このことはこの音型の上に弱々しい響きを与える。
N	26	37	26	特殊	26	よく響く音の故に、ターンが素速く演奏されない。真面目な箇所では素晴らしい効果がある。この his <sup>1</sup> は普段は使用されない補助的運指である。
	cis <sup>3</sup>	d <sup>3</sup>	cis <sup>3</sup>	his <sup>2</sup>	cis <sup>3</sup>	
O	27	38	27	14	27	一般的な使用のためのターン。
P	30	41	30	12	30	1 つ前の O 番よりも、音色は柔らかい。故に、柔らかい箇所でもよく使用することが出来る。しかし、音程が低くなりすぎないように用心しなければならない。
	cis <sup>2</sup>	dis <sup>2</sup>	cis <sup>2</sup>	his <sup>1</sup>	cis <sup>2</sup>	
Q	22	43	22	2	22	
	cis <sup>3</sup>	dis <sup>3</sup>	cis <sup>3</sup>	his <sup>2</sup>	cis <sup>3</sup>	
R	31	49b	31	14	31	ターンの主要音は、諸音の基本運指表の補助的運指 31 番。dis <sup>3</sup> は基本運指表の補助的運指 49b 番で、his <sup>2</sup> は 14 番である。
	des <sup>2</sup>	es <sup>2</sup>	des <sup>2</sup>	c <sup>2</sup>	des <sup>2</sup>	
S	22	43	22	2	22	Q 番と一致する。
	des <sup>3</sup>	es <sup>3</sup>	des <sup>3</sup>	c <sup>3</sup>	des <sup>3</sup>	
Sz	31	49b	31	14	31	R 番と同じもの。

第 119 節 D のターン

	主要音	ターンの音				解説
	d <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	cis <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	
T	36	51	36	23	36	一般的な使用のためのターン。
Tz	37	51	37	26	37	柔らかい箇所で主に好まれる。

	d <sup>3</sup>	e <sup>3</sup>	d <sup>3</sup>	cis <sup>3</sup>	d <sup>3</sup>	
U	41	56b	41	30	41	このターンの主要音は、41 番の補助運指。その中の e <sup>3</sup> は運指表の 56b の補助運指である。
	d <sup>2</sup>	es <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	cis <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	
V	36	43	36	23	36	一般的な使用のためのターン。
W	37	44	37	26	37	柔らかい箇所好まれる。
	d <sup>3</sup>	es <sup>3</sup>	d <sup>3</sup>	cis <sup>3</sup>	d <sup>3</sup>	
X	41	49a <sup>77</sup>	41	30	41	一般的な使用のためのターン。 このターンの主要音は諸音の基本運指表の補助的運指 41 番、ターンの中の es <sup>3</sup> は補助的運指の 49a 番である。
Y	38	49b	38	27	38	X 番ほど完璧に響かない。 しかし、ターンをすばやく実行するようなどきにおいては、用いることが出来る。es <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 49b 番である。X 番との違いとしてはここでも長閉 F キー(及び短閉 F キー)が閉じられていることが挙げられる。
Z	39? <sup>78</sup>	47	39? <sup>79</sup>	34	39? <sup>80</sup>	クレッシェンドと結びついた情熱的な箇所、このターンが効果的に用いられる。1 番上のトーンホールを開くことが、この音型に多くの響きと音の出しやすさを与える。

### 第 120 節 Dis.Es のターン

	主要音	ターンの音				解説
	dis <sup>3</sup>	e <sup>3</sup>	dis <sup>3</sup>	cisis <sup>3</sup>	dis <sup>3</sup>	
Aa	47	55a	47	特殊	47	これは、一般的な使用のための運指として評価される以外に、piano の箇所素晴らしい効果を持っている。その中の e <sup>3</sup> は諸音の基本運指表

77 この運指に該当するものは、フルステナウの諸音の基本運指表の図には存在しない。しかし、解説にもあるようにこの運指は 49a 番であるので、フルステナウの図が間違いなのではないか、と推測する。

78 この運指に該当するものは、フルステナウの諸音の基本運指表の図には存在しない。しかし、解説にも 1 番上のトーンホールを開けるとあるので、本来は 39 番の運指なのではないか、と推測する。

79 注釈 78 と同じ。

80 注釈 78 と同じ。

						の補助的運指 55a 番である。
Bb	49a	56b <sup>81</sup>	49a	41	49a	このターンはいくらかにぶくなる。しかし時々、特に速いテンポの時に有用である。また、長閉 F キー (及び短閉 F キー) なしでも実行することが出来る。これは、諸音の基本運指表の補助的運指 49a 番、56b 番、41 番である。
	es <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	es <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	es <sup>1</sup>	
Cc	42	58 59 <sup>82</sup>	42	35	42	このターンにおける f <sup>1</sup> は、諸音の基本運指表の補助的運指 58 番である。その実施は長閉 F キーをもって行わなければならない。テンポの速い演奏に際しては、f <sup>1</sup> は諸音の基本運指表の 59 番をとることもできる。しかし、少し音程が高く、大抵、細くて鈍い音がする。
	es <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	es <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	es <sup>2</sup>	
Dd	44	61 62 <sup>83</sup>	44	37	44	このターンの中の f <sup>2</sup> は、諸音の基本運指表の補助的運指である。演奏に際して、前の番号 (Cc 番) で述べられたことが再び実行される。テンポが速い演奏のとき、f <sup>2</sup> を諸音の基本運指表の 62 番でとることもあるが、少し音程が高すぎる。
	es <sup>3</sup>	f <sup>3</sup>	es <sup>3</sup>	d <sup>3</sup>	es <sup>3</sup>	
Ee	45	68a	45	38	45	<b>一般的な使用のためのターン。</b> この中の f <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 68a 番である。
Ff	47	64a	47	39 ? <sup>84</sup>	47	このターンは、柔らかな箇所特に使用する。この中の f <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の 64a 番。そして長閉 F キーを使用する。

81 この運指の該当するものはフルステナウの諸音の基本運指表には、存在しない。しかし、解説の中にもあるように、この運指は 56b 番であるので、フルステナウの図が間違いなのではないか、と推測する。

82 解説をみてもわかるように、この f<sup>1</sup> は諸音の基本運指表の 58 番と 59 番どちらを使用しても良い。しかし、59 番を使用する場合は、音程が高くなり音が細く鈍い音色になることに注意しなければならない。

83 解説をみてもわかるように、この f<sup>2</sup> は諸音の基本運指表の 61 番と 62 番どちらを使用しても良い。しかし、62 番を使用する場合は、音程が高くなりすぎないように注意しなければならない。

84 この運指に該当するものはフルステナウの諸音の基本運指表には存在しない。しかし、解説の中にはっきりとした表記は無いが、フルステナウの図が間違いであり、39 番なのではないかと推測する。

第 121 節 E のターン

番号	主要音	ターンの音				解説
	e <sup>3</sup>	f <sup>3</sup>	e <sup>3</sup>	dis <sup>3</sup>	e <sup>3</sup>	
Gg	52	66	52	45	52	一般的な使用のためのターン。
Hh	52	74	53	47	53	このターンは非常に良い。2 番目の e <sup>3</sup> は、諸音の基本運指表の補助的運指 53 番だ。
Ii	54	64a <sup>85</sup>	54	47	54	柔らかい響きのときに該当し、柔らかい性格の箇所であれば良い響きをもたらす。諸音の基本運指表の 54 番、64a 番、47 番から構成されている。
	e <sup>3</sup>	fis <sup>3</sup>	e <sup>3</sup>	dis <sup>3</sup>	e <sup>3</sup>	
Kk	52	特殊	52	45	52	大抵は、一般的な使用で用いられるターン。しかし、その中にある fis <sup>3</sup> は音程が低すぎる。それ故に、非常に速いテンポにおいてのみ使用される。それがより良い使い方である。
Ll	54	79c	54	47	54	一般的な使用のためのターン。このターンは、諸音の基本運指表の補助的運指 54 番、79c 番、47 番で構成されている。
Mm	55a	78b	55a	47	55a	このターンでは、Ii 番で述べられた特性と使用方法と同じである。このターンは諸音の基本運指表の 55a 番、78b 番、47 番から構成されている。

第 122 節 F・Eis のターン

番号	主要音	ターンの音				解説
	f <sup>3</sup>	g <sup>3</sup>	f <sup>3</sup>	e <sup>3</sup>	f <sup>3</sup>	
Nn	64a	82b	64a	55a	64a	このターンの中にある g <sup>3</sup> は、普段は殆ど用いられない補助的運指である。そして、e <sup>3</sup> の音は、諸音の基本運指表の補助的運指 55a 番である。
	f <sup>3</sup>	ges <sup>3</sup>	f <sup>3</sup>	e <sup>3</sup>	f <sup>3</sup>	
Oo	63	78b	63	55a	63	一般的な使用のためのターン。この中の ges <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 78b 番で、そして e <sup>3</sup> は 55a 番である。

<sup>85</sup> この運指に該当するものはフルステナウの諸音の基本運指表には存在しない。しかし、解説の中にもあるように、この運指は 64a 番であるので、フルステナウの図が間違いなのではないか、と推測する。

Pp	64b <sup>86</sup>	77	64b <sup>87</sup>	55a	64b <sup>88</sup>	このターンは、1つ前のターン(0o番)よりも音色が豊かであり、そして力強い箇所です素晴らしい効果がある。諸音の基本運指表の64b番、77番、55a番で構成されている。
Qq	66	79b	66	52	66	このターンもまた良いターンである、しかしいくらか快適でない握りではあるが故に、いつも実用的というわけではない。この中の ges <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の79b番である。
	eisis <sup>3</sup>	fis <sup>3</sup>	eisis <sup>3</sup>	disis <sup>3</sup>	eisis <sup>3</sup>	
Rr	64b <sup>89</sup> 66	77 79b	64b <sup>90</sup> 66	55a5 2	64b <sup>91</sup> 66	Pp番とQq番と一致する。

### 第123節 Fis・Gesのターン

番号	主要音	ターンの音				解説
	fis <sup>3</sup>	g <sup>3</sup>	fis <sup>3</sup>	eis <sup>3</sup>	fis <sup>3</sup>	
Ss	75? <sup>92</sup> 76? 77?	84	76	65	78a	一般的な使用のためのターン。ターンに含まれる g <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指の84番で、最後の fis <sup>3</sup> は補助的運指の78a番である。
Tt	77	82b	76	63? <sup>93</sup> 64a?	77	このターンはとても良い。そしてそれ故に、とても快適な握りでしばしば有益に使用される。その中の g <sup>3</sup> は補助的運指であり、Nnのターンと同じである。
	fis <sup>2</sup>	gis <sup>2</sup>	fis <sup>2</sup>	eis <sup>2</sup>	fis <sup>2</sup>	
Uu	71	92	71	60	71	一般的な使用の秩序によって形成されるター

86 この運指に該当するものは、フルステナウの諸音の基本運指表には存在しない。しかし、解説にもあるようにこの運指は64b番であるので、フルステナウの図が間違いなのではないか、と推測する。

87 注釈86と同じ。

88 注釈86と同じ。

89 注釈86と同じ。

90 注釈86と同じ。

91 注釈86と同じ。

92 この運指に該当するものはフルステナウの諸音の基本運指表には存在しない。しかし、解説の中にはっきりとした表記はないが、フルステナウの図が間違いであり、75番もしくは76番もしくは77番なのではないか、と推測する。

93 この運指に該当するものはフルステナウの諸音の基本運指表のなかには存在しない。しかし、解説の中にはっきりとした表記は無いが、フルステナウの図が間違いであり、63番もしくは64a番のどちらかではないかと推測する。

						<p>ンを除いては、柔らかい箇所です素晴らしい効果がある。</p> <p>このターンの中の <math>gis^2</math> は諸音の基本運指表の補助的運指の 92 番、しかし <math>fis^2</math> に対向して少し音程が高い。それ故に、このターンは用心して、#系の調においてのみ用いることができる。</p>
	$fis^3$	$gis^3$	$fis^3$	$eis^3$	$fis^3$	
Vv	75	96	75	65	78a	一般的な使用のためのターン。 $gis^3$ は諸音の基本運指表の補助的運指表の 96 番、最後の $fis^3$ は補助的運指の 78a 番である。
Ww	77	特殊	77	64a	77	ここでは、Tt と同じことが該当する。ただ $gis^3$ は殆ど使用されることのない補助的運指である。
	$ges^2$	$as^2$	$ges^2$	$f^2$	$ges^2$	
Xx	71	92	71	60	71	Uu と同じである。
	$ges^3$	$as^3$	$ges^3$	$f^3$	$ges^3$	
Zz	75 77	96 特殊	75 77	65 64a	78a 77	Vv と Ww と同じである。

#### 第 124 節 G のターン

	主要音	ターンの音				解説
	$g^3$	$a^3$	$g^3$	$fis^3$	$g^3$	
AaA	特殊	105	特殊	79a	特殊	このターンに対して、一般的な使用のためという役割と同時に、不十分な実施としても解釈されている。そのため、このターンのいかなる実施は、他のターンの実施よりも好まれていない。主要音は普段は使用されない補助的運指、ターンの中の $a^3$ は諸音基本運指表の補助的運指 105 番で、 $fis^3$ は補助的運指の 79a 番である。
	$g^3$	$as^3$	$g^3$	$fis^3$	$g^3$	
BbB	82a	95	82a	76	82a	

#### 第 125 節 Gis・As のターン

番号	主要音	ターンの音				解説
	$gis^3$	$a^3$	$gis^3$	$fisis^3$	$gis^3$	
	$gis^3$	$a^3$	$gis^3$	$fisis^3$	$gis^3$	

CcC	97	105	97	87	97	主要音は諸音の基本運指表の補助的運指の 97 番、しかしながら閉 Gis キーを使用しない。ターンの中の a <sup>3</sup> は補助的運指の 105 番、そして fisis <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の 87 番である。
	as <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	as <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	as <sup>1</sup>	
DdD	89	108	89	80	89	このターンの中の b <sup>1</sup> は、諸音の基本運指表の 108 番である。
	as <sup>2</sup>	b <sup>2</sup>	as <sup>2</sup>	g <sup>2</sup>	as <sup>2</sup>	
EeE	90	112	90	81	90	ターンの中の b <sup>2</sup> は諸音の基本運指表の 112 番だが、ここでは閉 Gis キーを開いたままにするという違いがある。
	gis <sup>1</sup>	ais <sup>1</sup>	gis <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>	gis <sup>1</sup>	
FfF	89	108	89	80	89	DdD と一緒である。
	gis <sup>2</sup>	ais <sup>2</sup>	gis <sup>2</sup>	fis <sup>2</sup>	gis <sup>2</sup>	
GgG	90	112	90	81	90	EeE と同じである。

#### 第 126 節 A のターン

番号	主要音	ターンの音				解説
	a <sup>2</sup>	h <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	gis <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	
HhH	99	120	99	91	99	歌う箇所です晴らしい効果を持つ。そしてそのような場合に常に gis <sup>2</sup> が閉 Gis キーを使ったものよりもこちらの方が好まれる。
	a <sup>2</sup>	b <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	gis <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	
IiI	99	111	99	91	99	このターンは、HhH と同じことが該当する。
	a <sup>3</sup>	b <sup>3</sup>	a <sup>3</sup>	gis <sup>3</sup>	a <sup>3</sup>	
KkK	102	113	102	97	102	このターンに含まれる gis <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 97 番である。

#### 第 127 節 B・Ais のターン

	主要音	ターンの音				解説
	b <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	
LlL	106	8	106	98	106	このターンの中の c <sup>2</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 8 番である。
	b <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	b <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	b <sup>2</sup>	

MmM	111	15	111	99	111	一般的な使用のためのターン、その中の c <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 15 番である。
NnN	109	10	109	99	109	穏やかな箇所、あまり速くないテンポの際に用いられる。別冊練習曲 No. 9 の 4、9、13、20、25、33 小節を参照のこと。
OoO	110	9b	110	特殊	110	とても素晴らしいターンで、特に繊細な箇所ですぐ並外れた効果がある。このターンは諸音の基本運指表の 110 番と補助的運指 9b 番から構成されている。その中の a <sup>2</sup> は殆ど使用されない補助的運指であり、これについてはトリル表の CVI 番の後打音を参照のこと。
	ais <sup>3</sup>	h <sup>3</sup>	ais <sup>3</sup>	gisis <sup>3</sup>	ais <sup>3</sup>	
PpP	110	121a	110	特殊	110	一般的な使用のためのターン以外では、柔らかい箇所に適している。このターンは諸音の基本運指表の 110 番と、補助的運指 121a 番から構成されている。gisis <sup>3</sup> は、1 つ前のターン (0o0 番) と同じである。

### 第 128 節 H のターン

	主要音	ターンの音				解説
	h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	h <sup>1</sup>	ais <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	
QqQ	117	6	117	106	117	
	h <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	h <sup>2</sup>	ais <sup>2</sup>	h <sup>2</sup>	
RrR	120	13	117	111	117	一般的な使用のためのターン。
SsS	119	9a	119	110	119	特に柔らかい箇所に適している。別冊練習曲 No. 9 の 6、8 小節目参照のこと。
TtT	121a	12	121a	110	121a	このターンは憂鬱な響きのために、このような性格の箇所では特別に音程が低い印象が残る。閉 B キーを開けることは(ターン全体の音型に際して)確かに音を出しやすくする。その主要音は諸音の基本運指表の補助的運指 121a 番である。
	h <sup>2</sup>	cis <sup>3</sup>	h <sup>2</sup>	ais <sup>2</sup>	h <sup>2</sup>	
UuU	120	28b	120	111	120	たいていの場合、一般的な使用のために役に立つ。しかし、そこに含まれる cis <sup>3</sup> が諸音の基本

						運指表の補助的運指 28b 番であるが、通常では音程が低すぎるので忠告しておく。
WwW	119	29	119	110	119	一般的な使用のためのターン、より完全な音を生み出し、多くのニュアンスで用いられる。cis <sup>3</sup> は諸音の基本運指表の補助的運指 29 番である。別冊練習曲 No. 12 の 16 小節目を見よ。
ZzZ	121a	30	121a	110	121a	ここでは TtT 番について、その性格と実行について述べたことと同じことが該当している。主要音はここでも、諸音の基本補助運指 121a 番である。

### 3. 指によるヴィブラートの奏法と運指表

演奏している音を強調したい場合、その時演奏では使用していない指を、何度も可能な限り速く柔軟にトーンホールの上に落下させる<sup>94</sup>。その衝撃でその音を震わせることができる。この奏法を、「指によるヴィブラート Klopfen」と言う。この奏法は、強く叩かれた鐘の揺れを模倣していて、たいていの場合が素晴らしい作用となる。しかし、あまり頻繁に使用すると、退屈で単調になってしまうため注意しなくてはならない。

フェルステナウが、『フルート演奏技法 op. 138』(1844)の中で挙げている、指によるヴィブラートを使用すべき箇所と、その使用方法を紹介する。

【表 8】『フルート演奏技法』op. 138(1844)における、指によるヴィブラートの使用について

定義：指によるヴィブラートは、基本的に音を長く伸ばす時(特に高音域)に使用する。	
使用する箇所	使用の仕方
①ピアノで始まり、フォルテへと徐々に膨らむ箇所。	ゆっくりとした連続する叩きで始めて、音が強くなるにつれて速い叩きへと高めていく。
②フォルテで始まり、次第に音が消えていくような箇所。	速い連続する叩きで始まり、徐々に遅くしていく。
③クレッシェンドとデクレッシェンドが連続して記載されている箇所。	最初徐々に速くし、それから再び徐々に遅くしていく。

<sup>94</sup> トーンホールを半分だけ塞げば良い場合もある。

次に紹介する、指によるヴィブラートの運指表は、指によるヴィブラートに適した音の一覧であり、いかなるトーンホールといかなる指が使用されるかを示している。その際、\*印の部分のみ半閉で使用されるべきである。 [\*\*\*\*\*] 印が示しているトーンホールを、指を使用して連続して叩くことにより、音に振動を発生させる。

この指によるヴィブラートの運指表には、これまで紹介してきた様々な運指表と同様の、その運指を示す番号は表記されていない。従って、フルステナウが残した指によるヴィブラートの運指表を私達が慣れ親しんだベーム式の運指表の表記に変更したものを掲載する。

**【運指表 5】 私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記に書き換えた指によるヴィブラートの運指表**

The image displays two musical staves, each with seven notes. The notes are marked with fingerings (1-4) and asterisks (\*). Below each staff is a series of fingering charts. Each chart is a vertical rectangle divided into three horizontal sections, representing the thumb, index, middle, and ring fingers. Black dots indicate which finger is used for each note. Some charts include asterisks and boxes with five dots [\*\*\*\*\*] to indicate specific vibrato techniques. The top staff's charts are connected to the notes by lines, and the bottom staff's charts are also connected to their respective notes.

#### 4. ポルタメントの奏法と運指表

ポルタメントとは、目立った段階なしに行われる運指の移行によって、音を繋げるものであり、トーンホールを徐々に開けたり閉めたりすることで達成される。正しい箇所で使用され、しかるべき用法をもって実行されて初めて、適切で美しい作用となる手法である。指によるヴィブラートと同様、あまり頻繁に使用されることはない。ポルタメントは、一般的には第2、第3オクターヴの音で使用されるのが最も適切である。例えば、愛情にあふれた作品で、ゆっくりしたテンポ *Adagio* の部分で使用されることが好ましい。音をグリッサンドのように移行するため、和声によるめきが生じてしまうので伴奏なしの箇所を使用するのが良い、とフルステナウは述べている。例えば、その次に旋律に入るか、新しいテンポへと移行する導入部やカデンツにおいて使用すると良いだろうとも加えている。

ポルタメントは、3度以上の音程では使用しない。範囲を拡大して使用するポルタメントは、聴き手に対して、遠吠えのように聞こえてしまい、聴き手を飽き飽きさせ、不快感を与えてしまうのだ。

ポルタメントは、良い実施が大変困難である。フルステナウがポルタメントの使用の際挙げている注意点をまとめてみよう。一部、上述した内容と重複する部分があるがもう一度述べる。

- ①あまり頻繁に使用しないこと。
- ②3度以上の音程では使用しないこと。
- ③トーンホールをなるべくゆっくり開け閉めすること。

次に、フルステナウが、正しいポルタメントの使用のために、「よりどころ」として述べている指の使い方のコツを紹介しよう。

- ①高い音へのポルタメントに際して用いる指は、垂直方向に持ち上げるのではなく、指の第1関節を手の平に向けて、徐々にトーンホールから離すか、または、右側へとトーンホールから徐々に外していく。
- ②その反対に、低い音へのポルタメントの際は、該当する指を外側から徐々にトーンホールの上へとずらしていく。

フルステナウは最後に、ポルタメントの運指表を提示するが、ここでも私達がベーム式で慣れ親しんだ運指表の表記に書き換えたものを掲載する<sup>95</sup>。なお、ポルタメントの運指表の中にある1及び2の数字は、先に指を使用する部分に1、次に使用する部分に2と記載がある。

---

<sup>95</sup> a<sup>2</sup>からh<sup>2</sup>までのポルタメント、h<sup>2</sup>からcis<sup>3</sup>までのポルタメント、dis<sup>3</sup>からeis<sup>3</sup>までのポルタメントにはトリルとポルタメントの結合の例が示され、a<sup>2</sup>の下にあるXCV、及びh<sup>2</sup>の下にあるCXV、CXIXのローマ数字はトリルの運指表に割り振られていたものである。また、下方ポルタメントは上方ポルタメントほど用いられずd<sup>3</sup>からb<sup>2</sup>までのポルタメント、h<sup>2</sup>からgis<sup>2</sup>までのポルタメント(最後の2例)だけ例外的に扱われるとフルステナウは言う。

【運指表 6】 私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記に書き換えたポルタメントの運指表

The first system shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music, each with a slur over it. Lines connect the notes to three sets of fingering charts. Each chart is a 3x4 grid of circles representing strings and frets. The first chart shows a sequence of notes with fingers 1, 2, 3, and 4. The second chart shows a sequence with fingers 1, 2, 3, and 4, with a '1' above the first circle. The third chart shows a sequence with fingers 1, 2, 3, and 4, with a '2' above the second circle.

The second system shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, each with a slur over it. Lines connect the notes to two sets of fingering charts. The first chart shows a sequence of notes with fingers 1, 2, 3, and 4. The second chart shows a sequence with fingers 1, 2, 3, and 4, with a '1' above the first circle and a '2' above the second circle.

The third system shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains one measure of music with a slur over it. Lines connect the notes to one set of fingering charts. The chart shows a sequence of notes with fingers 1, 2, 3, and 4, with a '1' above the first circle and a '2' above the second circle.

The first system consists of a single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music, each with a slur over the notes. Below the staff are three groups of fretboard diagrams, each corresponding to a measure. Each diagram shows a three-fret section of the guitar neck with circles representing fret positions. Black dots indicate the fretting hand positions for the notes in the measure, while white circles represent unfretted strings. Vertical lines connect the notes on the staff to their respective positions on the fretboard diagrams.

The second system features a musical staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains three measures of music, each with a slur and a trill (tr) marking above the notes. The first measure is labeled 'XCV.' and the second 'CXV. CXIX.'. Below the staff are three groups of fretboard diagrams. The first group has three diagrams, the second has four, and the third has four. The diagrams show the fretting hand positions for the notes and trills. Wavy lines labeled 'tr' connect the notes in the musical staff to the corresponding positions on the fretboard diagrams, indicating the trill movement.

The third system consists of a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, each with a slur over the notes. Below the staff are two groups of fretboard diagrams, each corresponding to a measure. Each diagram shows a three-fret section of the guitar neck with circles representing fret positions. Black dots indicate the fretting hand positions for the notes in the measure, while white circles represent unfretted strings. Vertical lines connect the notes on the staff to their respective positions on the fretboard diagrams.

## 第4節 本文実例と別冊練習曲に見られる運指表の運用

第3章の第2節・第3節で紹介してきた、「諸音の基本運指表」「トリルの運指表」「ターンの運指表」「指によるヴィブラートの運指表」「ポルタメントの運指表」は、本文の中の実例や別冊練習曲と連携して運用され、楽譜上の音に対し適切とされる運指を、それぞれの運指表と合わせて読み取れる形となっている。その理由は、運指の流れから、より容易に指を運べるようにするためや、音楽的な要素から適した運指を表示している等、様々である。この第4節では、それぞれの運指表と楽譜との連携の仕方を紹介する。

フルステナウの『フルート演奏技法 op. 138』(1844)の特徴の1つに、1つの音に対し複数の運指を提示してあることが挙げられるが、その特徴を色濃くしているのが、この運指表と本文実例・別冊練習曲との連携であると言える。

### ・「諸音の基本運指表」と本文実例と別冊練習曲との連携

「諸音の基本運指表」では、算用数字でそれぞれの運指を表示している。本文実例と別冊練習曲の中では、特に優先して使用されるべき運指の番号は、音符の上側に表示され、その次に優先されるべき運指の番号は音符の下側に表示される。

また、特に表示がない場合は、本論文「諸音の基本運指表」の解説の中で、赤字で「一般的な使用のための運指」と示した運指を使用する。

それでは、本文実例4番と28番のc<sup>2</sup>を例に出して紹介する。

#### 【実例4】

The image shows a musical score for Example 4, which is a flute piece. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. Two specific fingerings are highlighted with red circles: a '1' above a note and a '2' below a note. The notes are marked with measure numbers 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, 73, 77, 81, 85, 89, 93, 97, 101, 105, 109, 113, 117, and 121.

#### 【実例28】

The image shows a musical score for Example 28, which is a flute piece. The score is written on two staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts at measure 28 and includes a 'rit.' marking. The second staff continues the piece. Fingerings are indicated with red circles: a '3' above a note in the first staff and another '3' below a note in the second staff. The notes are marked with measure numbers 28, 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60, 64, 68, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 112, 116, 120, and 124. The second staff includes markings for 'L.K.' (left hand) and 'tr' (trills).



れの運指を表示している。ターンの場合もトリル同様、本文実例はなく、別冊練習曲の中でのみ登場する。使用されるべき運指の番号は、音符の下側にのみ表示される。

また、特に表示がない場合は、本論文の「ターンの運指表」の解説の中で、赤字で「一般的な使用のためのターン」と示した運指を使用する。

それでは、別冊練習曲 No. 9 の  $c^3$  のターンを例に出して紹介する。

①ここでの  $c^3$  のターンは、何の表示もないので、「一般的な使用のためのターン」と解説に書いてある C 番の運指を使用する。

②  $c^3$  のターンは C 番から E 番まで 3 種類の選択肢があるが、ここでは E 番のターンの運指を使用する。

#### ・「指によるヴィブラートの運指表」と本文実例と別冊練習曲との連携

本文実例と別冊練習曲の中で、**\*\*\*\*\*** の印が示されている音には指によるヴィブラートを伴い演奏する。指によるヴィブラートの運指は、これまで見てきた「諸音の基本運指表」や「トリルの運指表」「ターンの運指表」のように運指の種類が多いわけではないので、番号での指定はされない。

それでは、別冊練習曲 No. 1 の一部を例に出して紹介する。

①  $g^3$  の指によるヴィブラートである。

・「ポルタメントの運指表」と本文実例と別冊練習曲との連携

本文実例と別冊練習曲の中で、 の印が示されている音にはポルタメントを伴い演奏する。指によるヴィブラート同様、運指の種類が多いわけではないので、番号での指定はされない。

それでは、別冊練習曲 No. 12 の一部を例に出して紹介する。



The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a trill (tr.) and the tempo marking 'lento'. It includes dynamic markings 'pp' and 'mf' with the number 'CXIX.' below. The tempo changes to 'Allegro.' and ends with 'ritard.'. The bottom staff starts with 'lento' and 'Pianof.'. It features a trill (tr.) and a circled section marked with a circled '1' and the number '119'. The circled section contains a trill and is marked with 'pp'.

①h<sup>2</sup>から cis<sup>3</sup>までのポルタメントである。

以上のように、それぞれの運指表は、ただ単に運指を紹介するだけのものではなく、本文実例・別冊練習曲と連携することによって、理論的にも実践的にも活用でき、より高度な学習のための手助けとなっている。

第4章 『フルート教程』 op. 42(1826)における  
運指表との比較検討

## 第1節 諸音の基本運指表の比較

フルステナウの2冊の教則本、『フルート教程』op. 42(1826)と『フルート演奏技法』op. 138(1844)はそれぞれ、主として初歩教育を考えて書かれた前者と、前者を補完し、芸術的により高い段階にもたらそうと目論んでいる後者との位置づけられることは、既に述べてきた。

この第4章では、この2冊の教則本の運指表に焦点を当て比較検討する。まずは、諸音の基本運指表を見てみよう。

『フルート教程』op. 42(1826)の諸音の基本運指表は以下の通り、「Ⅰ. 幹音の運指表」と「Ⅱ. 派生音(♯のついた)の運指表」「Ⅲ. 派生音(♭のついた)の運指表」の3つに分かれているが、例えば fis<sup>2</sup>と ges<sup>2</sup>は異名同音で同じ指使いとなっている。

また、諸音の基本運指表の中でトーンホールの開閉を示す●○の意味合いは、『フルート演奏技法』op. 138(1844)の諸音の基本運指表の原理と同じで、トーンホールが塞がれた状態(①指で直接塞ぐ②開キーを押して塞ぐ③閉キーを押さずにそのまま)の時に黒丸(●)、トーンホールが開いた状態(①指で塞がない②開キーを押さずそのまま③閉キーを押して開ける)の時に白丸(○)で示されている。

### 【運指表 7】『フルート教程』op. 42(1826)の諸音の基本運指表

#### Ⅰ. 幹音の運指表

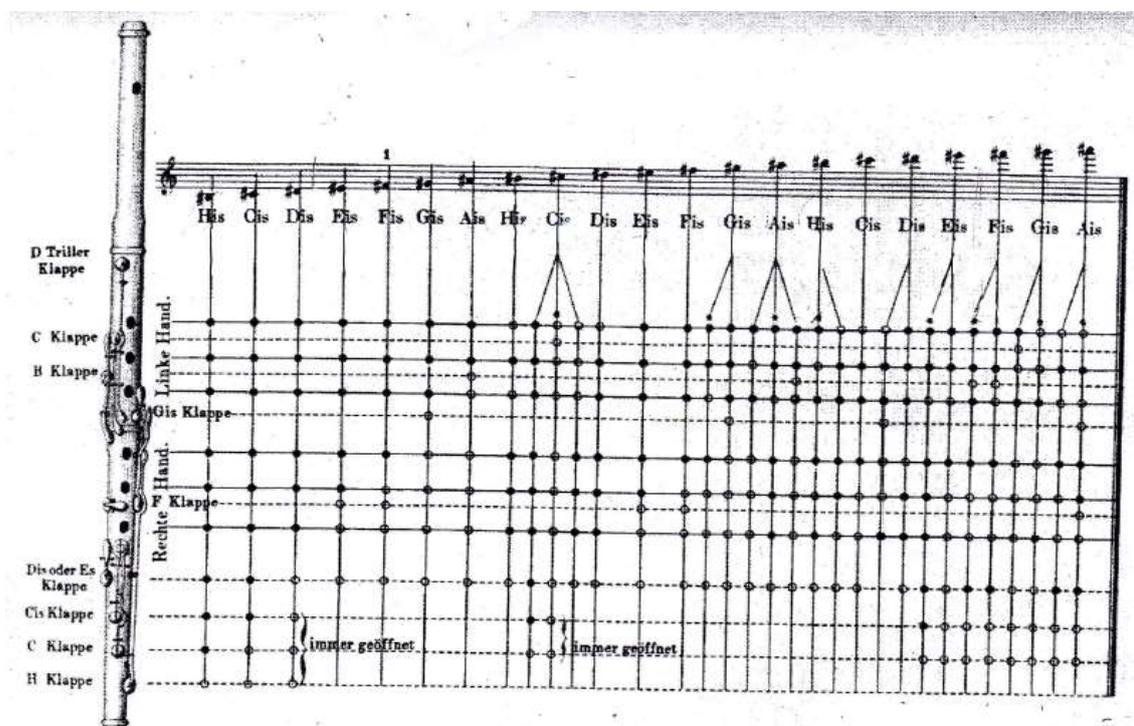
諸音の基本運指表の中の「幹音の運指表」の前置きとして、フルステナウ自身が書いたコメントは以下の通りである<sup>97</sup>。

「様々な運指がある場合は、直接真下に書かれているものがより良く、\*のついた運指は、アダージョの時や音を伸ばす箇所推奨される」

また、運指表の中にある1~5の注釈<sup>98</sup>は、以下の通りである。

1. この運指は、あらゆるフルートに音程が低すぎる d<sup>3</sup> の音の音程を高める。その目的を達成するために、閉短 F キー(又は閉長 F キー)の助けを借りるか、または左手の第2指をトーンホールから少しずらす時にも、同じ目的を達成される。後者の操作は、同様に低すぎる d<sup>2</sup> に対しても利用できる。
2. 3. これらの運指はあまりにも音程が低すぎる e<sup>3</sup> の音の音程をより高くする。
5. この運指に際しては、音程が十分高くなるまで、足部管<sup>99</sup>の最初のトーンホールから人差し指を遠くずらさねばならない。この運指は容易に音が出せて、好みに従って音程を高く又は低く出来るので、p の箇所推奨される。

## II. 派生音(♯の付いた音)の運指表

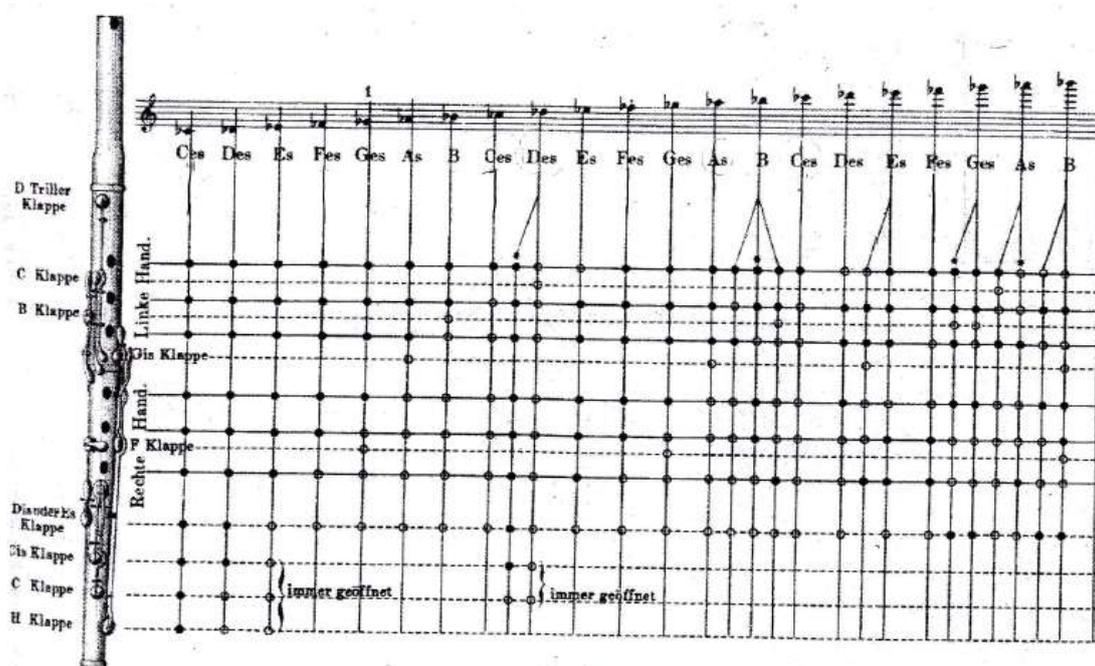


<sup>97</sup> A.B.Fürstenau, *Flötenschule op. 42*. (Leipzig, 1826.) Neue revidierte Ausgabe von Moritz Fürstenau. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885.p.64

<sup>98</sup> 何故か、4 が付けられていない。

<sup>99</sup> これは心臓部管の間違いだと思われる。

### III. 派生音(♭の付いた音)の運指表



II と III の運指表の中にある 1 の注釈は、以下の通りである。

1.  $fis^1$  と  $ges^1$ 、 $fis^2$  と  $ges^2$  の運指は、フルートにおいて最も純正でない音に属している。これらの音は常に低すぎる。この悪い状態を除くために、可能であれば 2 つの閉 F キーを開けよ。

これまで紹介してきた『フルート教程』op. 42(1826)の諸音の基本運指表を、音階の順に並べ、また、本論文の第 3 章「運指表を巡る諸問題」、第 2 節「諸音の基本運指表」で示してきた運指表の書き方、つまりキーによって開閉されるトーンホールを省略せずに全て記載し、指で直接トーンホールを塞ぐか、または、指を使ってキーを押す部分を●、逆に、指で直接トーンホールを塞がない、または、指を使ってキーを押さない部分を○で示す現在私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表のように書き換えたものは、以下の通りである。

尚、ドイツ音名は音域の違いに応じて大文字小文字、1 点 2 点等で区別をし、運指には順番に番号を付し、全部でいくつあるかわかるようにしたい。

【運指表 8】 私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記に書き換えた『フルート教程』op. 42(1826)の諸音の基本運指表

I、幹音の運指表



H	C	D	E	F	G	A	H	C	D	E		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13



F	G	A	H	C	D	E							
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27



F	G	A	H	C			
28	29	30	31	32	33	34	35

II. 派生音(＃の付いた音)の運指表



His	Cis	Dis	Eis	Fis	Gis	Ais	His	Cis
36	37	38	39	40	41	42	43	44 45 46



Dis	Eis	Fis	Gis	Ais	His	Cis	Dis
47	48	49	50 51	52 53 54	55 56	57	58 59



Eis	Fis	Gis	Ais
60 61	62 63	64 65	66 67

Ⅲ. 派生音(♭の付いた音)の運指表



Ces	Des	Es	Fes	Ges	As	B	Ces	Des	Es	
68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78



Fes	Ges	As	B	Ces	Des	Es	Fes	Ges				
79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91



As	B		
92	93	94	95

『フルート教程』op. 42(1826)と『フルート演奏技法』op. 138(1844)の諸音の基本運指表を比較してみると、音域については2冊とも同じ音域で書かれている。

『フルート教程』op. 42(1826)の諸音の基本運指表は、わざわざ幹音と派生音を区別して掲載している形になっているが、そこに深い意味合いは感じられない。

次に、運指の数という点に焦点を当てて述べるとすれば、『フルート教程』op. 42(1826)の諸音の基本運指表は、幹音の運指 35 種類、派生音(♯の付いた)の運指 32 種類、派生音(♭の付いた)の運指 28 種類あるが、ただし、異名同音で同じ運指になるもの<sup>100</sup>を除いていけば、合計 60 種類の運指<sup>101</sup>が存在することがわかる。一方、『フルート演奏技法』op. 138(1826)の諸音の基本運指表は 138 種類の運指が掲載されている。しかも、それぞれの運指に番号をふり、使用する際の注意点や特徴などを細かく示した解説を付け、別冊練習曲との連携も図っている。このことは、『フルート教程』op. 42(1826)の諸音の基本運指表との大きな相違点である。

『フルート教程』op. 42(1826)の諸音の基本運指表は、これまで紹介してきた『フルート演奏技法』op. 138(1844)のものとは比べ、複数の運指を示している部分も少なく、基本となる運指のみ挙げる簡潔な運指表となっている。まさに、初歩教育を考えて書かれた『フルート教程』op. 42(1826)の在り方そのものである。そして、この『フルート教程』op. 46(1826)の中で挙げられている運指の殆どは、『フルート演奏技法』op. 138(1844)の諸音の基本運指表の中で、一般的な使用のための運指として紹介されたものである。従って、フェルステナウは、『フルート教程』op. 42(1826)で紹介した諸音の基本運指表を基盤とし、更に音楽的要素を取り入れた独自の運指を加えて『フルート演奏技法』op. 138(1844)の諸音の基本運指表を作成したことがわかる。これはまさに、初歩教育のために定められた『フルート教程』op. 42(1826)を補完し、芸術的により高い段階にもたらそうと目論んだ『フルート演奏技法』op. 138(1844)の在り方そのものである。

フェルステナウは、運指も、音楽を表現するための主要な手段として考えていて、高度でより音楽的なフルート演奏を求めた際に、必然的に種類の豊富な運指が必要となったのではないかと思われる。

---

<sup>100</sup> 同じ運指になるものは、1と68、2と36、4と71、5と39、8と75、10と43、13と79、14と48、19と85、21と55、26と89、28と60、29と61、37と69、38と70、40と72、41と73、42と74、44と76、45と77、47と78、49と80、51と81、52と82、53と83、54と84、57と86、58と87、59と88、62と90、63と91、64と92、65と93、66と94、67と95の35通り。

<sup>101</sup>  $(35 + 32 + 28) - 35 = 60$

## 第2節 奏法に絡む特別な運指表の比較

次に、その他の運指表を見てみよう。この節では、本論文第3章の第3節「奏法に絡む特別な運指表」の中で取り上げた、トリルの運指表・ターンの運指表・指によるヴィブラートの運指表・ポルタメントの運指表の4つを比較する。

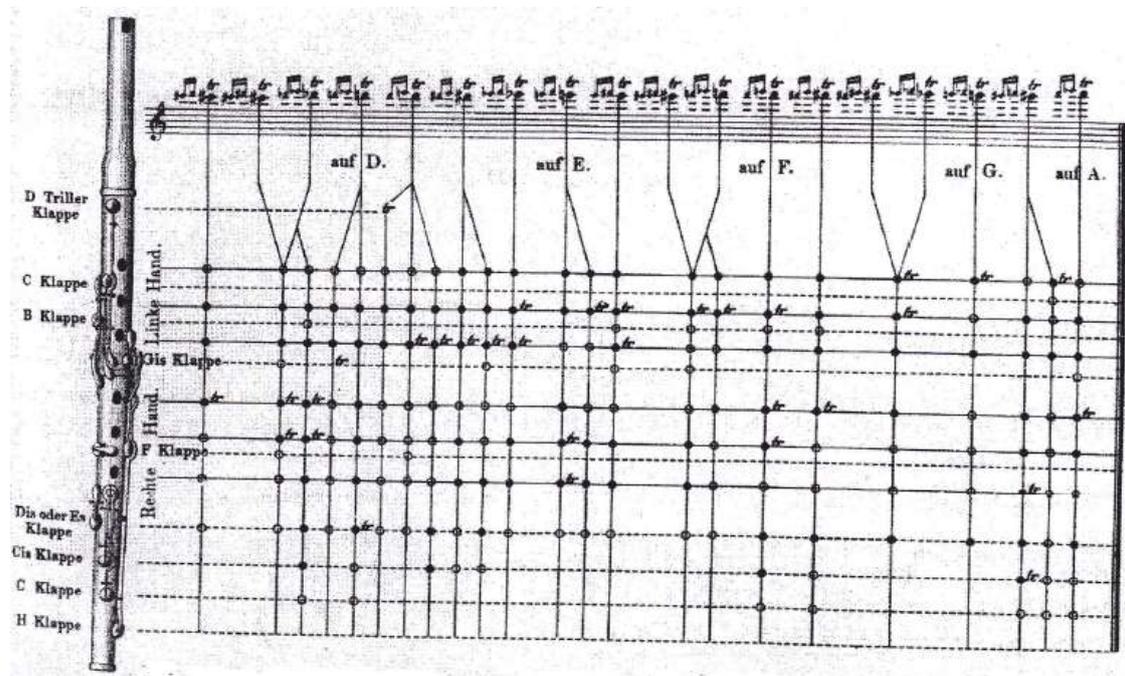
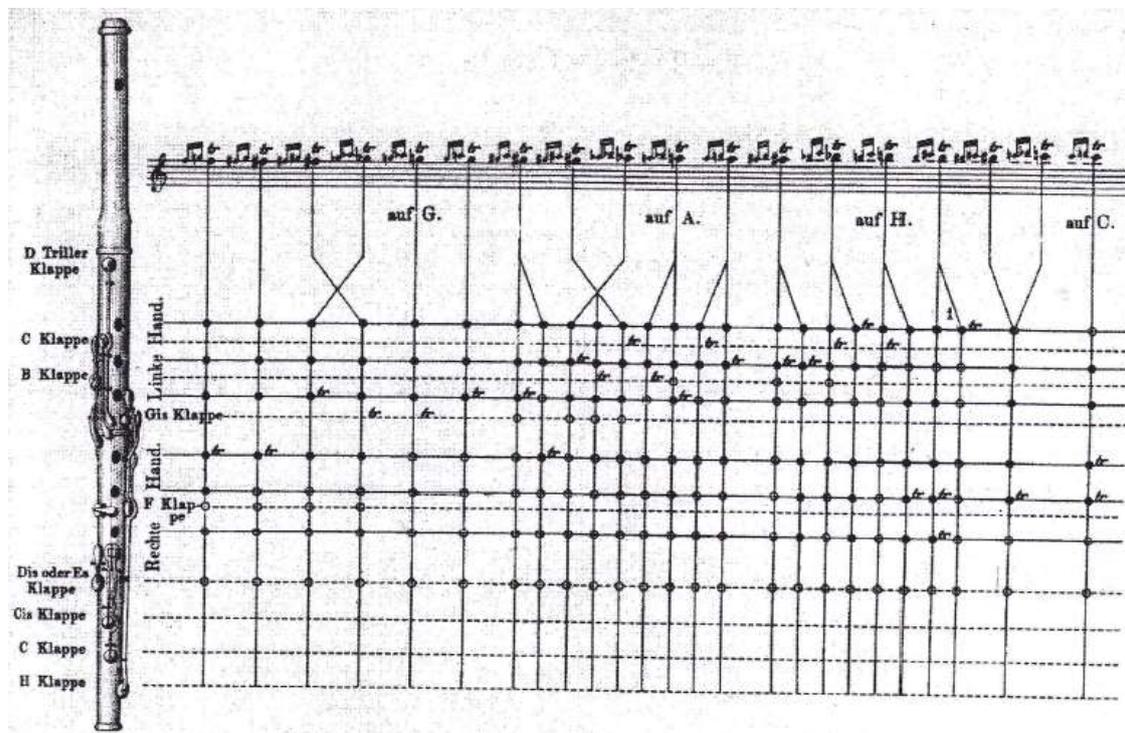
まずは、トリルの運指表である。『フルート教程』op. 42(1826)のトリルの運指表を見てみよう。

【運指表9】『フルート教程』op. 42(1826)のトリルの運指表

Triller - Tabelle.

The image displays two diagrams of flute fingerings for trills, titled "Triller - Tabelle." Each diagram shows a flute with fingerings for notes from A to H. The top diagram covers notes auf H., auf C., auf D., auf E., auf F., auf G., and auf A. The bottom diagram covers notes auf H., auf C., auf D., auf E., and auf F. Both diagrams include a musical staff with a trill notation and a grid of fingerings for the left and right hands, with specific key names (D, C, B, Gis, F, Dis oder Es, Cis, C, H) listed on the left.

- この運指表の中にある 1 の注釈は、以下の通りである。
1. この非常に不純なトリルを改善するために、中部管の初めのトーンホールから左手の人差し指を遠くへずらす、このことがこの音の演奏を可能にする。



この運指表の中にある 1 の注釈は、以下の通りである。

1. この非常に不純なトリルを改善するために、閉 B キーを開けるか、または中部管の 3 番目のトーンホールの上の 3 番目の指を遠くへ引き離す、このことが、この音の演奏を可能にする。

このトリルの運指表も、トーンホールを省略せずに全て記載し、指で直接トーンホールを塞ぐか、または、指を使ってキーを押す部分を●、逆に、指で直接トーンホールを塞がない、または、指を使ってキーを押さない部分を○で示す現在私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表のように書き換えてみよう。

【運指表 10】私達がベーム式で慣れ親しんでいる運指表の表記に書き換えた『フルート教程』op. 42(1826)のトリルの運指表

The image displays two musical passages from 'Flute Tutorial' op. 42, each featuring a trill. The first passage consists of notes auf H., auf C., auf D., auf E., and auf F. The second passage consists of notes auf G., auf A., and auf H. Below each note in the score is a detailed fingering chart. Each chart is a 3x3 grid representing the flute's keys. Solid circles (●) indicate which keys are pressed by the fingers, while open circles (○) indicate which keys are not pressed. Some charts also include 'tr.' labels, indicating trill techniques. The charts show various fingerings and trill techniques for each note, providing a comprehensive guide for the performer.

Tr. Tr.

auf C auf D

Tr. Tr.

auf E auf F auf G

tr. tr. Tr. tr. Tr. Tr. Tr.

auf A auf H

Tr. Tr. tr. Tr. tr. tr. Tr. tr. Tr.

1

auf C.

auf D.

Detailed description: This section shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, the notes of a trill are indicated with 'Tr.' and 'tr.'. Below the staff, there are two fretboard diagrams for the first string, labeled 'auf C.' and 'auf D.'. Each diagram is a 3x2 grid of circles representing frets. Filled circles indicate finger positions, and 'tr.' labels indicate trill positions. The first diagram for C shows a trill starting on the 1st fret. The second diagram for D shows a trill starting on the 2nd fret.

Tr. Tr. Tr. Tr. tr. Tr. tr. tr. Tr.

auf E.

auf F.

Detailed description: This section shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, the notes of a trill are indicated with 'Tr.' and 'tr.'. Below the staff, there are two fretboard diagrams for the first string, labeled 'auf E.' and 'auf F.'. Each diagram is a 3x2 grid of circles representing frets. Filled circles indicate finger positions, and 'tr.' labels indicate trill positions. The first diagram for E shows a trill starting on the 4th fret. The second diagram for F shows a trill starting on the 5th fret.

Tr. Tr. Tr.

auf G.

auf A.

Detailed description: This section shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, the notes of a trill are indicated with 'Tr.' and 'tr.'. Below the staff, there are two fretboard diagrams for the first string, labeled 'auf G.' and 'auf A.'. Each diagram is a 3x2 grid of circles representing frets. Filled circles indicate finger positions, and 'tr.' labels indicate trill positions. The first diagram for G shows a trill starting on the 7th fret. The second diagram for A shows a trill starting on the 8th fret.

『フルート教程』 op. 42(1826)と『フルート演奏技法』 op. 138(1844)のトリルの運指表を比較してみよう。

まず、異なる部分は、表記の仕方である。『フルート演奏技法』 op. 138(1844)のトリルの運指表はトリル+後打音の形で表記している。それに対し『フルート教程』 op. 42(1826)のトリルの運指表では後打音が省かれている。<sup>102</sup>

次に、その数である。『フルート教程』 op. 42(1826)の中で示されているトリルの運指の数は全部で 87 種類。『フルート演奏技法』 op. 138(1844)の中で紹介されているトリルの運指の数は 122 種類。『フルート教程』 op. 42(1826)の中で紹介されているトリルの運指は、『フルート演奏技法』 op. 138(1844)の中では一般的な使用のための運指として、基本的なトリルの運指という位置づけで紹介されている。これは、諸音の基本運指表と同様で、主として初歩教育を考えて書かれた『フルート教程』 op. 42(1826)と、それを補完し、芸術的により高い段階にもたらそうと目論んでいる『フルート演奏技法』 op. 138(1844)の意味合いに沿っている。

次に、ターンの運指表・指によるヴィブラートの運指表・ポルタメントの運指表である。この 3 つの奏法についての運指表は、『フルート教程』 op. 42(1826)の中には存在しない。より正確に述べると、ターンとポルタメントの 2 つに関しては、その演奏方法について表記はあるが、運指表は記載されていない。そして、指によるヴィブラートについては、奏法すら紹介されていない。

これらの奏法は、より音楽的な表現を望む場合に必要とされるものだ。『フルート教程』 op. 42(1826)には掲載されていなかったこれらの運指表が『フルート演奏技法』 op. 138(1844)の中で示されることにより、演奏者に音楽的な選択肢を与える意図があるのだと思われる。『フルート演奏技法』 op. 138(1844)は、演奏者に音楽的に高度な奏法を示す教則本として作成された故であろう。

この章で見てきたように、『フルート教程』 op. 42(1826)のそれぞれの運指表は、極めて基本的な部分しか記載されておらず、フルステナウ自身も序文で述べているように初歩的なものだということがわかる。一方、『フルート演奏技法』 op. 138(1844)のそれぞれの運指表は、フルステナウのオリジナルの運指も交えて、数が圧倒的に増えていたり、その 1 つ 1 つに細かく解説を付け練習曲と連携を持たせるなどして、専門色の強い印象を受ける。これは、フルステナウ自身が、運指をも音楽表現の 1 つの手段として捉えていたことの表れだと推測する。

また、ターンとポルタメントに関しては、『フルート教程』 op. 42(1826)の中で、その奏法についての簡単な記述はあるが、運指表は掲載されていない。一方、『フルート演奏技法』 op. 138(1844)の中では、この 2 つの奏法に関しても細かな運指表が解説と共に掲載され、これもまた練習曲との連携を図っている。つまり本章において、『フルート教程』 op. 42(1826)では運指表を掲載していなかったこの 2

---

<sup>102</sup> 後打音が省かれているトリルのことを、『フルート教程』 op.42(1826)の p.22 では半トリル *Die halbe Triller* と呼んでいる。

つの奏法に関しても、『フルート演奏技法』op. 138(1844)では音楽表現を広げる手段として、運指表を掲載し詳細に紹介しており、更に、指によるヴィブラートをも加えて考察しているのである。

以上のことから、運指表という観点から見ても、フェルステナウが述べているとおり、『フルート教程』op. 42(1826)は主として初歩教育を考えて書かれたもの、そして『フルート演奏技法』op. 138(1844)は、前者を補完し、芸術的により高い段階にもたらそうと目論んだものということがわかる。

## 結論

これまでの考察の結果、フルステナウが『フルート演奏技法』op. 138(1844)の中で、全体の3分の1のページ数を費やして述べた運指<sup>103</sup>という項目は、当時、フルート奏者の数ほど存在すると言われた、様々な種類の多キー式フルートの中でも、9キー式フルートの持つ魅力や可能性を最大限に活かすために考案されたものだったと思われる。初歩教育向けとされている前作の『フルート教程』op. 42(1826)から、芸術的により高い段階にもたらそうと目論んでいる『フルート演奏技法』op. 138(1844)へと移行する際に、運指の数が圧倒的に増えているということから見ても、フルート演奏の技術面においても、また音楽的な表現という面においても、運指を重要な項目として位置付けていることがわかる。

フルステナウが生きている間にベーム式フルートが登場したにも関わらず、彼はそれを使用することはなかった。もっとも、ベーム式フルートも何度も改良を重ね最終的な形となったのは1847年のことで、この頃はフルステナウにとって晩年であったためか、根本的に9キー式フルートとは構造や材質さえも異なり、運指についても1つの音にほぼ1つの運指を割り当て、9キー式フルートとは別の性質を持ったベーム式フルートを使おうとはしなかった。それは、やはり9キー式フルートの魅力の大きさ故だったのではないだろうか。フルステナウはベーム式フルートが多くの良い部分を持っていることを全面的に否定しているわけではないが、ベーム式フルートが持っている音の大いなる一様性や、並々ならぬ響きの大きさを、楽器の利点として考慮すべきかどうかは疑うべきであると述べている<sup>104</sup>。ベーム式フルートが持っている、音の大いなる一様性と並々ならぬ響きの大きさという特性は、現在ベーム式フルートが広く普及し多くの人から愛されている理由であるが、フルステナウはそれまでのフルートが持っていた特性を奪いかねないと考えたのである。つまり、単純に美しく表現豊かな旋律よりも、荒々しく耳をひるませるような旋律に向いているベーム式フルートは、大きなホールでのソロ演奏には適しているが、楽器の大いなるロマン的な特徴と独特の魅力を犠牲にして、単に音の大いなる一様性を達成しただけではないか、と問題提起をしているのである。

フルステナウが生涯、9キー式フルートを愛用し続け、フルート自体がもつ特性を最大限に活かすために、あのよう莫大な量の運指表を生み出したのであろう。1つの音に対して複数の運指が割り当てられるフルステナウの運指法に

---

<sup>103</sup> 諸音の基本運指、トリルの運指、ターンの運指、指によるヴィブラートの運指、ポルタメントの運指、その全てを含む。

<sup>104</sup> これについては、『フルート演奏技法』op.138(1844)の中の第1巻、第1部「手引き」にあり、本論文 p.22 を参照のこと。

は、同じ音でもその曲調や性格によって異なる運指を選択して、微妙なニュアンスの差をつけることができる、という最大のメリットがある。他方で、ベーム式フルートは、1つの音に対しほぼ1つの運指が固定され、より演奏し易くなったとは言うものの、9キー式フルートをはじめとする多キー式フルートの持つ、こうした音の微妙なニュアンスの表現という、大切な部分を失ってしまったのではないだろうか。フルステナウがベーム式フルートを採用しなかった理由はまさにここにあったものと思われる。

しかし、多くの運指を持っているフルステナウの運指法は、その分、習得に時間と知識が必要となり、ベーム式フルートよりもある意味では技術的に困難な部分もあるのではないだろうか。

9キー式フルートをはじめとする多キー式フルート、そしてベーム式フルートは、どちらもそれぞれの良さを持っている。フルステナウやベームと同時代を生きた当時のフルート奏者たちは、それぞれが愛用したフルートの魅力を最大限に活かすために、試行錯誤したのである。そして、『フルート演奏技法』op. 138(1844)における様々な運指表こそが、フルステナウ独自のフルートに対する情熱の賜物であったに違いない。

最後に、本論文全体を通して得られたフルステナウの『フルート演奏技法』op. 138(1844)における要点を整理し締めくくりとしたい。

1. フルステナウの1つ目の論文「フルート演奏に関する所見」(1822)は、フルートに対する一般論を述べているにすぎないが、2つ目の論文「フルートとフルート演奏についての所見」(1825)は、1冊目の教則本『フルート教程』op. 42(1826)と同じ文章が所々に登場し、『フルート教程』op. 42(1826)に繋がるものである。また、3つ目の論文「今日のフルートの構造の歴史的批判的研究」(1838)は、2冊目の教則本『フルート演奏技法』op. 138(1844)の第1巻、第1部～第2部に相当している。
2. フルステナウは、多キー式フルートの中でも、9キー式フルートを生涯愛用した。
3. 『フルート教程』op. 42(1826)は主として初歩教育を考えて書かれた。そして前者を補完し、芸術的により高い段階にもたらそうと目論んで書かれたのが『フルート演奏技法』op. 138(1844)である。
4. 『フルート演奏技法』op. 138(1844)における諸音の基本運指表には、38個の音に対して138種類の運指がある。それを基にして、トリルの運指表には122種類の運指が、ターンの運指表には73種類の運指が存在する。またその他、指によるヴィブラートの運指、ポルタメントの運指においても、運指表を掲載している<sup>105</sup>。

---

<sup>105</sup> 指によるヴィブラートについては、『フルート演奏技法』op.138(1844)の中

5. フュルステナウの運指法は、1つの音に対して複数の運指を割り当てることで、同じ音でもその曲調や性格によって異なる運指を選択して、微妙なニュアンスの差をつけるという魅力を引き出した。それ故にフュルステナウは、1つの音に対してほぼ1つの運指に固定してしまうバーム式フルートを受け入れることができなかつたのであろう。

---

で  $g^2$  から  $a^3$  まで 22 種類の運指が掲載されているが、もしかすると 1 オクターヴ下の音域もこの運指で演奏可能かもしれないし、ポルタメントについても、トリルを伴うポルタメントを含めて 14 種類の運指の例が掲載されているが、これ以外にも可能性があり、ここではほんの一例だけが掲載されているものと考えられる。

## 参考文献

Bate, Philip. "Boehm, Theobald," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.2. London : Macmillan Publishers, 1980. pp.839-840. (Philip Bate 「ベーム, テーオバルト」 奥田恵二訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第16巻、講談社、1996. pp.257-258.)

Bate, Philip. "Tromlitz, Johann Georg," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.19. London : Macmillan Publishers, 1980. pp.170-171. (Philip Bate 「トロムリツ, ヨハン・ゲオルク」 大崎滋生訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第12巻、講談社、1996. pp.120-121.)

Bowers, Jame. M. "(7) Jacques (-Martin) Hotteterre," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.8. London : Macmillan Publishers, 1980. pp.735-736. (Jame M. Bowers 「(7) ジャック (-マルタン) ・オトテール」 関根敏子/星野宏美共訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第3巻、講談社、1996. pp.453-454.)

Brown, Howard. M. "Flute," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.6. London : Macmillan Publishers, 1980. pp.664-681. (Howard Mayer Brown 「フルート」 奥田恵二訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第15巻、講談社、1996. pp.424-436.)

Fürstenau, A.B. "Bemerkungen über Flötenspiels." *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1822. Februar. pp.115-116.

Fürstenau, A.B. "Etwas über Flöte und das Flötenspiel." *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1825. Oktober. pp.709-713.

Fürstenau, A.B. *Flötenschule op.42*. (Leipzig, 1826.) Neue revidierte Ausgabe von Moritz Fürstenau. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885. 67p.

Fürstenau, A.B. "Historisch-kritische Untersuchung der Konstruktio n unserer jetzigen Flöte." *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1838. Oktober. pp.706-708.

Fürstenau, A.B. *Die Kunst des Flötenspiels op.138*. (Leipzig, 1844.) Reprint by

Nikolaus Delius. Buren: Fritz Knuf publishers, 1991. X X X II (Vorwort und Einführung von Nikolaus Delius), VIII (Inhalt, Vorwort von G. Nauenburg und Vorwort von Vassers) 90p.

Jones, Gaynor G., “(2) Anton Bernhard Fürstenau”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7. London : Macmillan Publishers, 1980. pp. 35-36. (Gaynor G. Jones 「(2)アントン・ベルンハルト・フルステナウ」吉成順訳、『ニューグロヴ世界音楽大事典』第15巻、講談社、1996. pp. 121-122.)

Reilly, Edward R. “Quantz, Johann Joachim,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. London : Macmillan Publishers, 1980. pp. 495-497. (Edward R. Reilly 「クヴァンツ, ヨハン・ヨアヒム」磯山雅訳、『ニューグロヴ世界音楽大事典』第5巻、講談社、1996. pp. 454-456.)

Schmitz, Hans-Peter. *Fürstenau heute: Flötenspiel in Klassik und Romantik*. Kassel: Bärenreiter, 1988. 167p. (ハンス・ペーター・シュミッツ『クラシック・ロマン派のフルート奏法』吉田雅夫監修、井本响二訳、シンフォニア、1988. 101p.)

Schütz, Gudula. “Fürstenau, 2. Anton Bernhard,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Vol. 7, Kassel : Bärenreiter, 2002. pp. 283-284.

板谷早夏、岡田暁生「バーム式フルートの標準化に関する一考察」神戸大学発達科学部研究紀要 10(1)、2002. pp. 235-246.

奥田恵二『フルートの歴史』音楽之友社、1979. 232p.

落合尚子「J.M.オトテールの“*Traité de la Flute Traversiere*”(1707)の邦訳」エリザベト音楽大学研究紀要VI、1986. pp. 43-64.

クヴァンツ、ヨハン・ヨアヒム『フルート奏法』荒川恒子訳、全音楽譜出版社、1976. 332p.

トフ、ナンシー『フルートはいま 現代フルートの歩み』みつとみとしろう訳、音楽之友社、1985. 285p.

バーム、テオバルト『フルートとその演奏法 音響学的 技術的 芸術的考察』

比井田洵 監修、小又良一 訳、日本フルートクラブ、1969. 188p.

前田りりこ 『フルートの肖像—その歴史的変遷』 東京書店、2006. 295p.

レツニチェック、ハンス 『クヴァンツ・フルート奏法試論』 吉田雅夫監修、石原利矩/井本响二共訳、シンフォニア、1976. 311p.

## 参考資料

リサイタル記録

### 博士後期課程 1 年次研究コンサート

日時：2010 年 7 月 23 日(金) 18 時開演

場所：エリザベト音楽大学 ザビエルホール

#### —第 1 部—

#### クヴァンツからフェルステナウに至るフルート教則本の歴史

- ◆ J. J. クヴァンツ：『フルート奏法試論』（1725）
  - ・ 第 14 章「アダージョの演奏法について」より Adagio
  
- ◆ J. G. トロムリツ：『フルート奏法の詳細で基礎的教授』（1791）
  - ・ 第 14 章「任意の装飾音」より Adagio
  
- ◆ A. B. フェルステナウ：『フルート演奏技法』（1844）、練習曲
  - ・ 第 5 番「スタッカートとレガートの個別練習、そして双方とも結び付いた時の練習」

#### —第 2 部—

- ◆ F. ボルヌ：カルメン幻想曲
- ◆ F. ブルーマー：植物界より

チェンバロ伴奏	鹿取	裕美子
ピアノ伴奏	鹿取	裕美子
	三好	敬子



修了リサイタル：A. B. フュルステナウ 『フルート演奏技法』 op. 138(1844)  
における運指表と彼にまつわる作品

日時：2016年7月25日(月) 18:00 開演  
場所：エリザベト音楽大学 セシリアホール

—第1部—

「9キー式フルートでのレクチャー演奏」

『フルート演奏技法』 op.138(1844) 別冊練習曲より A. B. フュルステナウ

- ◆ No. 1 「運指の練習」
- ◆ No. 6 「トリルの練習」
- ◆ No. 9 「ターンの練習」

26の練習曲より

A. B. フュルステナウ

- ◆ 第13番
- ◆ 第2番

—第2部—

「バーム式フルートで奏でる、A. B. フュルステナウの作品」

- ◆ フルート協奏曲 op.84 ニ長調 A. B. フュルステナウ
- ◆ 「リュニオン」序奏と華麗なロンド A. B. フュルステナウ
- ◆ 序奏と華麗なロンド A. B. フュルステナウ

2<sup>nd</sup> フルート 万代 恵子  
ピアノ伴奏 三好 敬子

## おわりに

本論文を執筆するにあたり、A.B.フェルステナウが『フルート演奏技法』op.138(1844)を残した意図を探るために必要不可欠であった9キー式フルートの奏法を学ぶことは、長年ベーム式フルートのみを学んできた筆者にとって大変大きな課題となった。

まず、9キー式フルートの構造やキー・システムが、ベーム式フルートとは異なること。そして彼が残した膨大な量の運指表の表記の方法が、現在のベーム式フルートで慣れ親しんでいるものとは異なるということ。この2点が、9キー式フルートの奏法を学ぶ上で大きな障害となった。筆者自身が困難を感じたことを、本論文を通し、9キー式フルートのキー・システムを詳細に解説すること、そして、A.B.フェルステナウの運指表の表記を、慣れ親しんだものに変更するという形で解消することができた。

筆者自身が『フルート演奏技法』op.138(1844)を通じて9キー式フルートの魅力を感じたように、本論文を通じて、多くの方が9キー式フルートを始めとする多キー式フルートへの理解を深め、魅力を感じていただけたら幸いである。

## 謝辞

本論文を執筆するにあたり、多くの方々から並々ならぬご指導とご厚意をいただいた。

まず、論文指導官である片桐功教授には、文献の収集方法から研究方法、そして論文の執筆方法に至るまで、長年にわたり懇切丁寧なご指導をいただいた。ここに心より深く感謝申し上げたい。また、フルート奏法研究、作品解釈、そしてA.B.フェルステナウが生きた時代の背景や、当時の多キー式フルートに対する知識を与えてくださった大代啓二先生、白尾隆先生に、ここに改めて感謝の意を表したい。

また、修了リサイタルや研究コンサートにおいて、ともに楽曲の理解を深め、当時の演奏スタイルを模索してくださった万代恵子先生、三好敬子氏にも心から感謝申し上げたい。

以上の方々を始め、多くの方々のご協力と激励なくして、本論文の作成および完成には至らなかった。筆者を温かく見守って下さった皆様、そして家族に心から深く感謝とお礼を申し上げたい。