

# アルテスのフルート教本再考

——導音の奏法に見る 19 世紀の美意識——

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程

丹下聡子

# 目次

凡例.....	vi
序論.....	1
<b>第1章 パリ音楽院のフルート教本における歴史的変遷</b>	
<b>——ドゥヴィエンヌからタファネルまで——</b> .....	8
1. フルート教本の対象となっている楽器について .....	8
1.1. 1鍵式フルート .....	8
1.2. 4鍵式フルートと6鍵式フルート .....	9
1.3. 普及型フルート（8鍵式フルート） .....	9
1.4. チュルールの12鍵式フルートとパーフェクトフルート .....	10
1.5. 1832年型円錐管ベーム式フルート .....	10
1.6. 1847年型円筒管ベーム式フルート .....	11
2. パリ音楽院の歴代フルート科教授の教本 .....	11
2.1. ドゥヴィエンヌの教本 .....	13
2.2. ユゴーとヴンダーリッヒの教本 .....	14
2.3. ドリュスの教本 .....	14
2.4. コシュの教本 .....	14
2.5. チュルールの教本 .....	15
2.6. アルテスの教本 .....	15
2.7. タファネルとゴーベールの教本 .....	16
3. 教本の項目について .....	16
3.1. 楽典に関する項目 .....	16
3.2. 基礎的な項目 .....	17
3.3. 運指についての項目 .....	17
3.4. 技術的な練習の項目 .....	18
3.5. その他 .....	18
4. 第1章のまとめ .....	18

<b>第2章 フルート教本にみるアルテスの特徴</b> .....	21
1. 19世紀前半に高く評価されたフルート奏者.....	22
2. 19世紀前半の導音の演奏について.....	23
2.1. パリ音楽院で開かれた「ベーム式フルートのクラス開設のための教授審議会に ついて.....	24
2.1.1. ベーム式フルートの採用について、賛成意見と反対意見.....	24
2.1.2. 普及型フルートが支持された理由.....	25
a. 審議会での結論.....	25
b. ドリュスの楽器改良.....	26
c. 導音の演奏法.....	26
2.2. ベームの1832年型から1847年型への改良——円錐管から円筒管へ.....	27
2.2.1. ベームの改良の目的.....	27
2.2.2. 導音に対するベームの認識.....	27
3. 導音の指使いが書かれている教本.....	28
3.1. ドリュス、コシュ、チュルーの導音のための指使い.....	28
3.1.1. ドリュスの導音のための指使い.....	28
3.1.2. コシュの導音のための指使い.....	29
a. 導音の指使いの使用例.....	29
b. 導音の指使いの使用法.....	30
3.1.3. チュルーの導音のための指使い.....	31
a. 導音の指使いの使用例.....	31
b. 導音の指使いの練習曲.....	31
c. チュルーの導音に対する重要性.....	32
3.2. アルテスの導音のための指使い.....	35
3.2.1. 時代背景.....	35
3.2.2. 導音の指使いの使用例.....	35
3.3. ドリュス、コシュ、チュルー、アルテスの類似点と相違点.....	37
3.3.1. 導音の指使いの使用法.....	37
3.3.2. 導音の指使いの種類.....	38
3.3.3. 導音の指使いに見るアルテスの特徴.....	38

4. 運指を易しくするための指使い.....	39
5. 第2章のまとめ.....	41

### 第3章 アルテスが目指した奏法.....44

1. アルテスのトランスクリプション.....	44
1.1. アルテスが編曲した作品について.....	44
1.2. 導音の指使いの使用例	
——ベートーヴェン作曲ヴァイオリンソナタ第5番《春》第1楽章を例に.....	45
1.2.1. 導音のための運指表に書かれている音型.....	46
a. ①導音の指使いがある音型.....	46
b. ②指使いはないが、①に対応している音型.....	47
1.2.2. 主音から下行する導音.....	49
a. ③導音の指使いがあり、主音から導音に下行している音型.....	49
b. ④指使いはないが、③に対応している音型.....	50
1.2.3. 導音の指使いを用いることで得られる効果.....	51
a. ①不均一な旋律を作り出す.....	51
b. ②アーティキュレーションを生かす.....	51
c. ③効果的なスフォルツァンド.....	52
d. アルテスの美的価値観.....	52
2. 19世紀の同時代音楽——アルテスのコンクール課題曲を例に.....	53
2.1. 1868年 - 1893年のコンクール課題曲の傾向.....	53
2.2. 19世紀のフルートのための同時代音楽.....	54
2.2.1. Allegro.....	55
2.2.2. Largamente.....	56
2.2.3. Ben Moderato.....	56
2.2.4. Andante.....	57
2.2.5. Final.....	58
3. 第3章のまとめ.....	59

### 結論.....61

参考文献・参考楽譜.....	65
人名索引.....	71
付録.....	72
(付録1) 楽器画像.....	73
(付録2) 運指表.....	75
(付録3) パリ音楽院コンクール課題曲一覧表 1832年~1908年.....	92
(付録4) ベートーヴェン=アルテス ヴァイオリンソナタ第5番 作品24《春》	96
(付録5) アルテス作品一覧表.....	104
(付録6) アルテス年表.....	108

## 凡例

音楽作品は《 》で示した。

日本語文献は『 』で示した。その中に含まれる論文は「 」で示した。

フルート教本は日本語訳に続いて欧文をイタリック体で示した。

例:『音楽の完全な理論を含むベーム・システム・フルートのための教本(全3巻) *Méthode pour flûte système Boehm contenant la théorie complète de la musique*』

欧文文献はイタリック体で示した。その中に含まれる論文は“ ”で示した。

音名はドイツ音名で記した。

註は脚注とした。

表は引用元などの記載のないものは筆者によるものである。

フランス人の名前のカタカナ表記は、トゥーラ・ジャンニーニの著書『フランスの偉大なフルート製作家たち・ロット一族とゴドフロー一族 1650年～1900年』London: Tony Bingham (2007) 中の翻訳者堀江英一氏と監修者有田正広氏の観点を参照した。

例: Altès (仏) →アルテス

Dorus (仏) →ドリユス

Tulou (仏) →チュルー

アルテスのフルート教本再考  
——導音の奏法に見る 19 世紀の美意識——

序論

## 序論

アンリ・アルテス Henry Altès<sup>1</sup> (1826 - 1895) は、19 世紀のフランスで活躍したフルート奏者・作曲家である。14 歳で入学したパリ音楽院では、ジャン＝ルイ・チュルー Jean-Louis Tulou (1786 - 1865) にフルートを学び、1842 年に 1 等賞を得て卒業した。その後はパリ・オペラ座管弦楽団のフルート奏者として活躍し、1868<sup>2</sup>年から 1893 年までは、パリ音楽院のフルート科教授を務めた。作曲家としては、パリ音楽院教授在任時のコンクール課題曲の作曲をはじめ、オペラアリアをテーマにした変奏曲や、フルートのために数々のトランスクリプションを書き残しており、声楽作品、弦楽器のための作品も書いていた。これらの作品は、ほとんど忘れ去られているが、唯一現在でも使用されているのは彼のフルート教本である。この教本は、円筒管ベーム式フルート<sup>3</sup>のために書かれており、パリ音楽院の教授の中で、この楽器のために教本を書いたのは、アルテスが初めてであった。1880 年に出版された、『音楽の完全な理論を含むベーム・システム・フルートのための教本 (全 3 巻) *Méthode pour flûte système Boehm contenant la théorie complète de la musique*』は、フランス語以外の言語にも翻訳され、現在も使われている。日本語版は、比田井によって編集、翻訳された『フルート教則本 *Altès Flute Method* <sup>4</sup>』が 1960 年に出版された<sup>5</sup>。この本は、フルート教本として初めて日本語に翻訳されたものであったため、日本の多くのフルート奏者が学習しており、現在でも初心者向けの教本として広く利用されている。しかしながら、これまで、この教本の著者であるアルテスに注目した研究は、ほとんど行われてこなかった。アルテスがどのような奏法を用いていたのか、そしてその奏法が、彼の教本にどのように取り入れられていたのかということについては明らかにされていない。

---

<sup>1</sup> Henry のつづりが、資料によって Henri になっているものがあるが、本論では、本人の自筆サインに従い Henry とする (AJ. 37. 66. 16.)。フランス古文書館の資料調査は、上田泰史氏にご協力いただいた。

<sup>2</sup> Powell (2002 : 221) はアルテスの教授在任期間を 1869 年から 1893 年としているが、筆者はフランス古文書館資料 AJ. 37. 66. 16. の教授任命記録証より、アルテスが 1868 年 11 月 1 日付けで教授に任命されていることを確認した。

<sup>3</sup> テオバルト・ベーム Theobald Böhm (1794 - 1881) が開発したキーシステムによるフルートである。円筒管ベーム式フルート以前の楽器については第 1 章で述べる。

<sup>4</sup> フランス語では *Méthode* と表記するが、ここでは表紙に書かれた原文のまま表記した。

<sup>5</sup> 比田井 1960。現在は、その他の日本語訳も出版されている。本論では、植村の日本語訳を参照した (植村 1978、1980)。

本論の目的は、アルテスの教本を精査して彼の奏法を考察し、この教本を再考することである。アルテスは、フルートという楽器が円錐管であった木製の多鍵式フルートから金属製円筒管ベーム式に変わっていく過渡期にフルート奏者として活躍していた。そのためアルテス自身、楽器の変遷とともに変化する美的価値や演奏様式の影響を直接受けたと考えられ、このことが彼の教本の中に反映されていると推測される。アルテスとほぼ同時期にフルート奏者として活躍し、パリ音楽院ではアルテスの後継者となったポール・タファネル Paul Taffanel (1844 - 1908) も、ベーム式フルートのための教本<sup>6</sup>を書いているが、タファネルは最初からベーム式フルートを吹いていたため、アルテスの教本と横並びに見るべきではない。これまで、パリ音楽院フルート科の歴代教授の中では、タファネルの貢献<sup>7</sup>ばかりが注目される傾向にあった。それは、パリ音楽院のコンクール課題曲を作曲家に作曲依頼したことや、後に世界中で活躍するフルート奏者を育てたことなどが評価されているために言われることであったが、タファネルのフルート教本を調べ、アルテスの教本と比較すると、新しく追加された項目や削除された項目があるものの、教本の内容の基本的な構成はほぼ変わらないことから、アルテスの教本を下敷きにして書かれたものであると考えられ、彼もまた、それまでの伝統を引き継いでいることが窺える。しかし、アルテスはタファネルほど評価されていない。例えば、ドルジュイユ<sup>8</sup>のフレンチスクールに関する研究では、その始まりをタファネルとし、その後継者<sup>9</sup>について論じている。タファネル以前の教授については、彼の師である、ルイ・ドリユス Louis Dorus (1812 - 1896) について触れているが、アルテスには注目していない。この著書の中にアルテスの生没年の記載があるが、没年が間違っていることから、ドルジュイユがアルテスを重要視していなかったことが窺える<sup>10</sup>。また、ブレイクマン<sup>11</sup>のタファネルに関する研究でも、アルテスが

---

<sup>6</sup> タファネルの教本は、彼の死後フィリップ・ゴーベール Phillippe Gaubert (1879 - 1941) が完成させ、1923年に出版された (Taffanel, Gaubert 1923)。

<sup>7</sup> タファネルは、コンクール課題曲の作曲を委嘱するプロセスを形式化するために、音楽院の権力者たちを説得した (Blakeman 2005: 187)。これにより 1894 年以降は、作曲家によって書かれたコンクール課題曲が書かれるようになり、これらの作品が、現在のフルート奏者の重要なレパートリーになっている。また、タファネルの弟子が、フランス国内にとどまらず、アメリカでも活躍したことでパリ音楽院での教育が広まったことなどから、タファネルがフレンチスクールの始まりだといわれている (Powell 2002: 208)。

<sup>8</sup> Dorgeuille 1986。

<sup>9</sup> ドルジュイユは、タファネルの後、パリ音楽院フルート科教授となった、アドルフ・エヌバン Adolphe Hennebain (1862 - 1914)、フィリップ・ゴーベール Phillippe Gaubert (1879 - 1941)、マルセル・モイーズ Marcel Moyse (1889 - 1984) について論じている。

<sup>10</sup> アルテスの正しい没年は、フランス古文書館資料 AJ. 37. 66. 16. により確認した。また、Colgin (1992) と Cook (1991) もアルテスの没年を 1899 年と記述しているが、ドルジュイユの著書を参照したためだと考えられる。

パリ音楽院の教授になったときの資料は残っていないと述べられているが、それらはフランス古文書館に保管されている<sup>12</sup>。そして、アルテスの弟子であったジョルジュ・バレール Georges Barrère (1876 - 1944) と、ルイ・フルーリー Louis Fleury (1878 - 1926) は、アルテスの退任後、二人ともタファネルの弟子となったが、彼らはアルテスのレッスンについて否定的であったとブレイクマンの著書の中で次のように述べられている<sup>13</sup>。バレールは、アルテスは素晴らしい教師であったが、バレール自身は上達することができなかったということであり、フルーリーは、アルテスが彼の教本を教材としており、タファネルのようにバッハのソナタやモーツァルトの協奏曲は教えなかったというものである。確かに、アルテスの教本の中にバッハとモーツァルトの作品は収録されていないが、教本の中にヘンデル、メンデルスゾーンの作品が取り上げられていることから、アルテスは必ずしも過去の作品を否定していたわけではない<sup>14</sup>。それは、アルテスが 1877 年に出版した《大家の作品 ピアノとフルートのための 14 編曲 *Chefs d'oeuvre des grands maîtres, 14 transcriptions pour piano et flûte*》の内容を見れば明らかになる<sup>15</sup>。この作品集には、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンなどの過去の作品が取り上げられている。

本論では、アルテスを再評価するために、アルテスの教本の特徴を浮き彫りにすることを試みる。ドルジュイユの著書では、パリ音楽院の教授らを書いたフルート教本について、アルテス以前の教本は、現在のフルート奏者の参考にはならないと述べられている。それは、ベーム式フルート以前の楽器を想定して書かれているためである<sup>16</sup>。しかし、アルテス以前のものも含めた過去の教本を古いものから順に見ていくことで、アルテスの教本には、過去のものごどのように引き継がれているかを見出し、過去の教本と、アルテスの教本との関連性を考察することができると考えられるため、まずはじめにパリ音楽院の教授が書いた教本の変遷を追う。研究対象は、パリ音楽院フルート科の初代教授であったフランソワ・ドゥヴィエンヌ François Devienne (1759 - 1803)、アントワーヌ・ユゴー Antoine Hugot (1761 - 1803) とジョアン・ジョルジュ・ヴンダーリッヒ (1755 - 1819)、ルイ・

---

<sup>11</sup> Blakeman 2005。

<sup>12</sup> フランス古文書館資料 AJ. 37. 66. 16。

<sup>13</sup> Blakeman 2005 : 180 - 181。

<sup>14</sup> 古川の博士論文では、タファネル以前の教本では「バロック・古典時代のフルート作品を取り上げることが歴代の教則本にはなかった」と述べられている(古川 2009 : 27)。しかしながら、ジャン＝ルイ・チュルー Jean-Louis Tulou (1786-1865) は、彼の教本 (Tulou 1842) の中でベートーヴェンやハイドンの作品を取り上げている。

<sup>15</sup> 第 3 章 41 ページ、表 6 を参照。

<sup>16</sup> Dorgeuille 1986 : 40。

ドリユス Louis Dorus (1812 - 1896)<sup>17</sup>、ヴィクトール・コシュ Victor Coche (1806 - 1881)、  
チュルー<sup>18</sup>、アルテス、タファネルとゴーベールの全 7 冊の教本とした<sup>19</sup>。それらは、ド  
ウヴィエンヌのものを除いて、フランス国立図書館に所蔵されている版を扱った。ドウヴ  
ィエンヌの教本は、フランス語原本のファクシミリである。ボワーズによる英語訳と注釈  
があり、ベームによる解説がついた版の巻末に収録されている<sup>20</sup>。その英語訳も参照した。  
また、これらの教本は、対象としている楽器がそれぞれ異なるため、まず各楽器について  
概観し、音の出し方などの具体的な奏法ではなく、練習項目について考察する。その項目  
の変遷からアルテスの特徴を見つけ出す。次に、教本の項目から見出したアルテスの特徴  
について述べ、彼がそれまでの伝統、つまりパリ音楽院の歴代教授から引き継いで来たも  
のや、当時新しく普及したベーム式フルートを演奏するためにどのような項目を設けてい  
たのかを考察する。また、19 世紀前半の演奏についても、当時の記録をもとに述べていく。  
そして、アルテスのトランスクリプションと、彼が作曲したパリ音楽院のコンクール課題  
曲をもとに、教本の中の奏法を利用して演奏できる箇所を精査し、アルテスがどのように  
演奏していたのかを考察する。また当時、最先端の技法であった、トリル、ポリフォニッ  
クな技法、鳥の鳴き声を表す部分<sup>21</sup>なども同時に調査することで、アルテスの作品が当時  
の最先端技術を含む作品であったということについても述べる。それは、アルテスが彼の  
教本を教材とすることで、高い技術を持ったフルート奏者を育てようとしていたことを明  
らかにするためである。

表 1 は、研究対象とする作品の一覧である。1 曲目は、アルテスが編曲したベートーヴ  
ェンのヴァイオリンソナタ第 5 番《春》で、楽譜はフランス国立図書館に所蔵されている  
ものを使用する。この作品は、アルテスが編曲したものを、後にマリオン<sup>22</sup>が改訂してお  
り、ビヨード Billaudot より出版されている。そのため、現在も演奏される機会が多い作  
品である。また、ベートーヴェンの時代の作品は普及型フルート<sup>23</sup>のために書かれている  
ため、アルテスの多鍵式フルートの演奏経験から来る美的価値観を見出すことが出来ると

---

<sup>17</sup> ジャンニーニは初版を 1837 年と記載 (ジャンニーニ 2007: 274) しているが、それはフランス国立  
図書館に所蔵されていないため、1845 年版を研究対象とした。

<sup>18</sup> チュルーの教本の初版は 1835 年だが、音楽院の公式教本として採用されたのは 1842 年版 (ジャンニ  
ーニ 2007: 155) のため、これを扱った。

<sup>19</sup> 研究対象の一覧表は、第 1 章 11 ページ、表 3 を参照。

<sup>20</sup> Bowers, Boehm 1999。

<sup>21</sup> *Dictionnaire de la musique en France au 19<sup>e</sup> siècle*: 476。

<sup>22</sup> アラン・マリオン Alain Marion (1938 - 1998) パリ音楽院の教授も務めた。

<sup>23</sup> 普及型フルートについては、第 1 章 7 ページを参照。

考えられる。2 曲目は、アルテスが作曲したパリ音楽院のコンクール課題曲である。アルテスは、コンクール課題曲を全部で 10 曲作曲している。過去に出版されたことが確認できたのは、第 1 番から第 6 番までであるが、第 7 番以降はフランス国立図書館に所蔵されていることが分かった。この作品が作曲されたのは、アルテスの教本が書かれた 1880 年の 2 年後、1882 年のことである。また、この年のコンクールでは 1 等賞が出ておらず<sup>24</sup>、当時の学生にとっても困難な課題であったと考えられることから、この作品を取り上げた。その他にアルテスが書いたフルート独奏曲、《ナイチンゲールの歌 *Les chants du rossignol*》も参照し、当時の最先端の技術であった鳥の鳴き声の音型を取り出した。この作品は、フランス国立図書館に所蔵されているものを使用する。

(表 1) 研究対象楽曲

作曲者名 (編曲者名)	題名	出版地	出版社
Beethoven, L. v. (Altès, H.)	<i>Sonata V en fa majeur 1mov.</i>	Paris	Jannot
Altès, Henry	<i>7e Solo pour la flûte avec accompagnement de piano</i>	Paris	Millereau
Altès, Henri*	<i>Les chants du rossignol</i>	Paris	Boieldieu

\*楽譜表紙に記載されている通りに記載した。

これらの研究対象をもとに、本論ではアルテスが目指した奏法を明らかにし、その奏法を応用することで、19 世紀の演奏様式を見出していく。そして、タファネルの教本では削除され、現在ほとんど使われることがなくなったその奏法を再考することで、彼のフルート教本を再評価する。さらに、アルテスがベーム式フルートにおける高い技術を持つフルート奏者を育てると同時に、当時の先端技術を駆使するベーム式フルートの奏法を開拓していたことを見ていきたい。前述したように、アルテスは、楽器の変遷とともに変わっていく美的価値観や演奏様式を目の当たりにしていた。したがって、アルテスの教本に書かれている奏法が、ベーム式フルート以前の楽器のために書かれた作品を演奏する際の解釈に役立つと考えられる。そして、彼の奏法が当時の演奏習慣を見出すことに効果的であるということ、円筒管ベーム式フルートを演奏している現在の奏者に提案したい。

<sup>24</sup> コンクール課題曲とその優勝者については、第 3 章 50 ページ、表 7 を参照。

アルテスのフルート教本再考  
——導音の奏法に見る 19 世紀の美意識——

## 第 1 章

パリ音楽院のフルート教本における歴史的変遷  
——ドゥヴィエンヌからタファネルまで——

# 第1章 パリ音楽院のフルート教本における歴史的変遷 ——ドゥヴィエンヌからタファネルまで——

第1章では、1795年に書かれたドゥヴィエンヌの教本から、1923年に出版されたタファネルとゴーパールの教本までの変遷について考察する。19世紀前半は、楽器の改良が盛んに行われていたため、それぞれの教本が書かれた時期により、対象としている楽器が異なる。そのため、まず始めに本論の研究対象である教本が対象としている楽器について概観し、次に、パリ音楽院の歴代フルート科教授の教本について述べる。

## 1. フルート教本の対象となっている楽器について

現在、多くのフルート奏者が演奏しているフルートは、ドイツ人フルート奏者で楽器製作者のテオバルト・ベーム Theobald Böhm (1794 - 1881) が1847年に特許を取得した金属製円筒管ベーム式フルートである。この楽器がパリ音楽院で採用されたのは、1860年のことであった。それ以前に書かれた教本は、どのような楽器のために書かれていたのかを見ていこう。

### 1.1. 1 鍵式フルート

パリ音楽院の初代教授であったドゥヴィエンヌは、1 鍵式フルートを吹いていた。この楽器は、木製円錐管の管に一つだけキーが付いているものであり、18世紀はこの楽器が主流であった<sup>25</sup>。ドゥヴィエンヌの教本の序文によると、18世紀末のパリでは4 鍵式フルートも使われており、その利点も認めていたことが分かる。しかし彼は、曲の速い部分では

---

<sup>25</sup> 18世紀の紀における、フランスの楽器製作者の中には、オトテール一族のジャック＝マルタン・オトテール Jacques = Martin Hotteterre (1674 - 1763)、トーマ・ロット Thomas Lot (1708 - 1787) らがいた。彼らは、1 鍵式フルートを製作していた (前田 2006 : 224 - 235)。オトテールについて、ニューグローブ世界音楽大事典では、生年が1673年とされており、マルタンの息子がジャックという記述がある (Brown, Frank, Montagu, Powell, vol. 9, p. 37)。

操作が難しくなるだけであるということなどを理由に、1 鍵式フルートを使い続けた<sup>26</sup>。

## 1.2. 4 鍵式フルートと 6 鍵式フルート

1804 年にパリ音楽院の公式楽器となったのは、4 鍵式フルートであった<sup>27</sup>。ドゥヴィエ  
ンヌと同時期に音楽院で教えていたユゴーは、1790 年までには 4 鍵式フルートを演奏し  
ていたと思われる<sup>28</sup>。この楽器は、それまでの 1 鍵式フルートに 3 つのキーを加えたもの  
であり、特に、それまで曲の中での使用が避けられてきた F<sup>3</sup>の音色の問題を解決し、音域  
が拡大することとなった<sup>29</sup>。また、このフルートに足部管を付け、C<sup>1</sup>と Cis<sup>1</sup>を出すことが  
できるようになった楽器が、6 鍵式フルートである<sup>30</sup>。

## 1.3. 普及型フルート（8 鍵式フルート）

19 世紀に入ると、木製円錐管の楽器にキーを増やした多鍵式フルートが、フランスでも  
盛んに製造されるようになった<sup>31</sup>。一般的には、8 鍵式フルートのことを普及型フルート、  
または普通のフルートと呼んでいた。前述した 6 鍵式フルートに 2 個のキーを加えたもの  
であるが、これにより、それまで問題となっていた D から F への移動で、間に E の音が  
入ることがなくなった。それは、そのキーを使うことによって指を横に滑らせて音を替  
える必要がなくなったためである。つまり、8 鍵式フルートを用いることでレガートの演奏

---

<sup>26</sup> ドゥヴィエンの教本の序文では、彼が 1 鍵式フルートを演奏する理由が述べられている。鍵を増やすことによって Gis と As や、B と Ais のようにこもった音が改善されるが、ゆっくりの楽章でしか使えないと述べられ、C<sup>1</sup>と Cis<sup>1</sup>を出すために足部管が取り付けられた楽器は音色が良くなく、他の音と調和しないという見解を示していた。(Devienne 1795: 1)。

<sup>27</sup> ジャンニーニ 2007: 97。

<sup>28</sup> ジャンニーニ 2007: 98。

<sup>29</sup> トフの著書では、この改良が 1760 年の前頃、ロンドンの職人によって行なわれたことや、音域の拡大によって、ハイドンやモーツァルトにも影響を与えたことが述べられている (トフ 1985: 32)。

<sup>30</sup> 奥田の著書で「ハイドンの後期の作品《交響曲第 104 番 (ロンドン)》の終楽章 (278 小節) に、低 C 井があらわれているのは、この種の楽器が実用化されていた証拠であろう (奥田 1978: 139)」と述べられているように、1790 年代には 4 鍵式、6 鍵式フルートが主流になりつつあったと考えられる。前田の著書も同様に、多鍵式フルートで演奏されることが前提であったことが窺える例として、モーツァルトとハイドンを挙げている (前田 2006: 254)。

<sup>31</sup> ジャンニーニの著書は、フランスの楽器製作者であるゴドフロワの 1827 年の価格表に 1~9 鍵式フルートの価格が掲載されていることや、1834 年のパリ博覧会に 6~12 鍵式フルートを展示していたということ明らかにしている (ジャンニーニ 2007: 103)。

が容易になったのである<sup>32</sup>。

#### 1.4. チュルールの 12 鍵式フルートとパーフェクトフルート<sup>33</sup>

1831 年にパリ音楽院の公式楽器に指定されたのは、その時のパリ音楽院の教授であったチュルールが製作した 12 鍵式フルートであった<sup>34</sup>。この楽器は、トーンホールとキーを増やして改良するという、それまでの考えと同様のものではあったが、1845 年にパリ音楽院の公式楽器となった彼のパーフェクトフルートは、自身の 12 鍵式フルートにベームのキーシステムの一部を取り入れたものであった。ベームのフルートについては次項で述べる。

#### 1.5. 1832 年型円錐管ベーム式フルート

ベームが製作したフルートは、多鍵式フルートと同じ形状である木製円錐管を用いていたが、それまでの改良とは全く違っていた。多鍵式フルートの改良は、運指を複雑なものにしていたが、ベームは 1 本の指で複数のキーを動かすことを可能にしたシステムを考案し、それを克服した<sup>35</sup>。また、トーンホールを大きくすることで大きな音を出すことができるようになり、音程も均一になった<sup>36</sup>。1830 年代のパリでもこの楽器が製作されており<sup>37</sup>、実際に演奏している奏者も増えていた<sup>38</sup>。パリ音楽院でも、この楽器のクラスを設置するかどうかを審議する公式審査会が開かれたが、この話し合いでは、当時、一般的に使用されていた普及型フルートの音色の方が良いという理由で、ベーム式フルートの採用を延期するという結論が出された<sup>39</sup>。しかしながら、ベルリオーズは 1844 年に出版された彼の

---

<sup>32</sup> 奥田 1978: 141、トフ 1985: 35。

<sup>33</sup> 「パーフェクトフルート *flûte perfectionnée*」と呼ばれる彼のフルートは、1844 年と 1849 年のパリ万国博覧会で高評価を受けている。

<sup>34</sup> 前田 2006: 275。

<sup>35</sup> クロスフィンガリングをせずに半音階を演奏することもできるようになった。

<sup>36</sup> その他に、オープン・キー・システムを採用し、Gis レバーをオープン式に変えたことも挙げられる（トフ 1985: 64）。

<sup>37</sup> 「ゴドフロワとロットが 1837 年 10 月までにベーム・フルートを製作していたことが明らかである」（ジャンニーニ 2007: 127）。

<sup>38</sup> ヴィクトール・コシュ Victor Coche (1806 - 1881) とルイ・ドリユス Louis Dorus (1812 - 1896) は、その代表的な人物である。

<sup>39</sup> この審査会の内容は第 2 章で述べる。

著書の中で、数年の間に他の木管楽器もベームのシステムで作られるようになるだろうと述べ、この楽器を高く評価している<sup>40</sup>。このことから、運指が簡単になったことで半音階を含む速いパッセージの演奏が可能になった上に、音程や音量を均一に出すことができる楽器が、作曲家たちに待ち望まれていたことが窺える。

## 1.6. 1847 年型円筒管ベーム式フルート

1860 年にパリ音楽院で公式楽器として採用され、現在も演奏されているのは、この 1847 年型金属製円筒管ベーム式フルート<sup>41</sup>である。1832 年型と比較すると、木製円錐管であった管体が銀製円筒管になり、指孔はさらに大きくなった。これらは、音量を上げるという結果を生み出した。また、「音響学の研究を楽器製造の基礎にしようと考えた<sup>42</sup>」楽器作りをしたために、さらに正確な音程を得ることができるようになったのである。

以上が、19 世紀のパリで演奏されていた楽器である。新しくキーが付け加えられていくことで、音色が改良され、音域が拡大されていく一方で、運指の複雑さや、メカニズムの欠陥もしばしば指摘されていたようである。このことから、新しい楽器を受容するのは、容易ではなかったであろうことが推測される。新しい楽器を受容するために書かれたとも言える、パリ音楽院の歴代教授が書いた各楽器のための教本を見ていくことで、各時代の特徴を浮き立たせることができると考えられる。次項では、それらの教本の歴史の変遷を見ていこう。

## 2. パリ音楽院の歴代フルート科教授の教本

パリ音楽院のフルート科教授が書いたフルート教本の中から 7 冊を研究対象として、歴史の変遷を考察する<sup>43</sup>。19 世紀前半は、楽器の改良が盛んに行われた。そのため、その時

---

<sup>40</sup> Berlioz 2003 : 222 - 223。

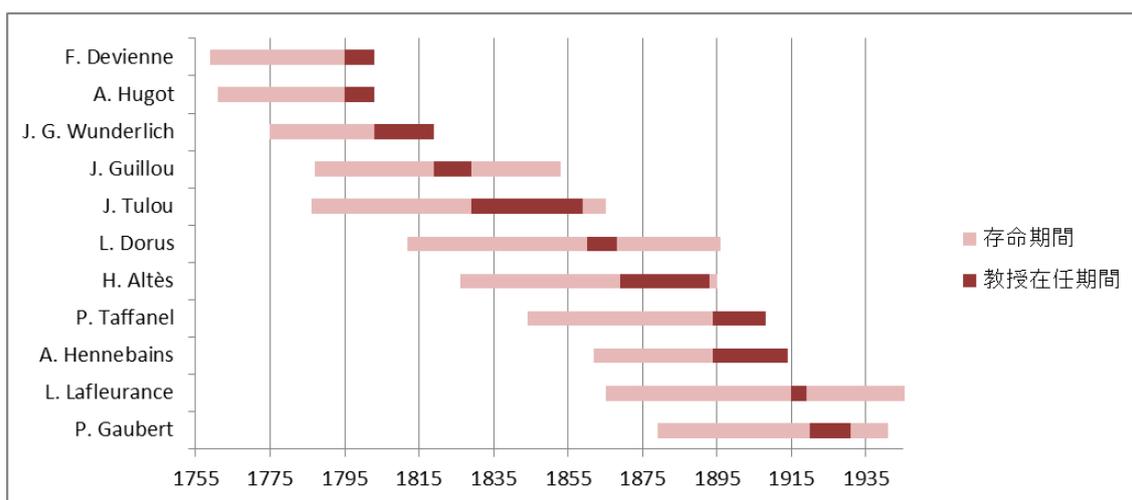
<sup>41</sup> 管体は円筒管だが、頭部管の内径は高音域での正しい音程と音の出しやすさのために上部にいくにつれて減少し、円錐形になっている (トフ 1985 : 74)。また、金属製になったことで管体が割れないように油を塗布する必要がなくなった (トフ 1985 : 78)。

<sup>42</sup> 奥田 1978 : 176。

<sup>43</sup> パリ音楽院のフルート科教授は 1795 年の設立当時から現在まで途切れることなく引き継がれている。

期によって、教本が対象としている楽器が異なる<sup>44</sup>。当然のことながら、楽器の違いによる奏法の違いもある。本論では、具体的な音の出し方などの歴史的変遷には言及せず、教本の中の練習項目の扱われ方の変遷を見ていく。パリ音楽院フルート科は、1795年の設立以来途切れることなく存続しているため、歴代教授たちが書き残した教本を古いものから追っていくことで彼らの奏法の変遷を見ることが出来ると考えられる。表2は、初代フルート科教授であった、ドゥヴィエンヌからゴーベールまでの歴代教授一覧<sup>45</sup>である。

(表2) パリ音楽院歴代教授年表



19世紀のパリでは、多くのフルート教本が発刊されていたが、そのほとんどが30ページ前後のフルート愛好家向けのものであった<sup>46</sup>。一方、パリ音楽院の教授たちが書いた教本は100ページを下らず、このことから彼らが書いた教本は、専門家を育てるためのものであったことが分かる。では、ドゥヴィエンヌからタファネルとゴーベールまでの教本

その教授たちが書き残したフルート教本を古いものから順に追っていくことで、アルテスが引き継いで来た伝統を考察するために、これらを研究対象とした。

<sup>44</sup> 教本の対象楽器については、表4に示した。

<sup>45</sup> 歴代教授の就任時期は、以下の通りである。Devienne (1795 - 1803)、Hugot (1795 - 1803)、Wunderlich (1803 - 1819)、Guillou (1819 - 1829)、Tulou (1829 - 1859)、Dorus (1860 - 1868)、Altès (1869 - 1893)、Taffanel (1894 - 1908)、Hennebains (1909 - 1914)、Lafleurance (1915 - 1919)、Gaubert (1920 - 1931)。以上、出典 Powell 2002: 221。序論で述べたようにアルテスの在任期間は1868年からであることが確認されている。また、*Le conservatoire national de musique et de déclamation* (Pierre 1900: 624)によると、DevienneとHugotの在任期間は1793年から1803年となっている。

<sup>46</sup> Cornett 1855、Girard 1866、Javelot 1863など。チェルシーの1842年の教本を元にした全33ページの『プッチ・メソッド』(Tulou 1859)が発刊されていることから、19世紀当時、愛好家向けの教本も多く存在していたことが分かる。

(表 3) を以下に見ていこう<sup>47</sup>。

(表 3) 研究対象フルート教本一覧

初版 出版年	著者	題名	出版地	出版社	対象 楽器
1795	Devienne, François.	<i>Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte</i>	Paris	Naderman	1鍵式 フルート
1804	Hugot, Antoine.	<i>Méthode de flûte du conservatoire</i>	Paris	Conservatoire de Musique	4鍵式 フルート
	Wunderlich, Johann Georges.				
1837*	Dorus, Louis.	<i>L'étude de la nouvelle flûte, méthode progressive arrangée d'après Devienne</i>	Paris	Schonenberger	円錐管 ペーム式 フルート
1838	Coche, Victor.	<i>Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche et Buffet Jne, Op15</i>	Paris	Schonenberger	円錐管 ペーム式 フルート
1842**	Tulou, Jean-Louis.	<i>Méthode de flûte; progressive et raisonnée adopté par la comité d'enseignement du conservatoire national de musique, opus 100.</i>	Paris	Chabal	普及型 フルート
1880	Altès, Henry.	<i>Méthode pour flûte système Boehm contenant la théorie complète de la musique</i> (『アルテス・フルート奏法』第1巻、第2巻 日本語訳 植村泰一)	Paris	Millereau	円筒管 ペーム式 フルート
1923	Taffanel, Paul.	<i>Méthode complète de flûte</i> (『完全なフルート奏法』第1巻、第2巻 日本語訳 吉田雅夫)	Paris	Alphonse Luduc	円筒管 ペーム式 フルート
	Gaubert, Philippe.				

\*ジャンニーニは初版を 1837 年と記載しているが、それはフランス国立図書館に所蔵されていないため、1845 年版を研究対象とした。

\*\*チュルーの教本の初版は 1835 年だが、音楽院の公式教本として採用されたのは 1842 年版のため、これを初版とした。

## 2.1. ドゥヴィエンヌの教本

初代教授であったドゥヴィエンヌの『フルートのための新しい理論的・実践的教本 *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*』は、1795 年に出版された<sup>48</sup>。これは、パリ音楽院の最初の教育マニュアルとして新しい教育プランに沿って考案された教本である。

<sup>47</sup> 表 2 中の J. Guillou は、教本を書いていない。また、タファネルの教本がゴーベールとの共著であるために、年表はゴーベールまでとしたが、A. Hennebain と L. Lafleurance を本論では研究対象としていない。

<sup>48</sup> ジャンニーニ 2007: 274、Powell 2002: 211。

## 2.2. ユゴーとヴンダーリッヒの教本

『コンセルヴァトワールのフルート教本 *Méthode de flûte du Conservatoire*』も、題名の通り、パリ音楽院の公式教本であった。音楽院に公式に認められていることについては、序文にも書かれている。

## 2.3. ドリュスの教本

ルイ・ドリュス Louis Dorus (1812 - 1896) は、パリのフルート奏者の中でも早期 (1830 年代) に円錐管ベーム式フルートを吹き始めた人物である。ドリュスの教授就任<sup>49</sup>と同時に、パリ音楽院ではベーム式フルートが採用されている。彼が書いた教本は、『新しいフルートの練習曲、ドゥヴィエンヌに基づいて編集された段階的教本 *L'etude de la nouvelle flûte, méthode progressive arrangée d'après Devienne*』という、ドゥヴィエンヌの教本の内容を、円錐管ベーム式フルートで演奏するための指使いを加えたものである。ドゥヴィエンヌがシャープ 3 つ、フラット 3 つまでの調性で書かれたソナタだけを収録しているのに対して、ドリュスは全調の練習曲と音階練習を収録し、ベーム式フルートの特徴を十分に生かすために工夫を凝らした教本と言える<sup>50</sup>。

## 2.4. コシュの教本

ヴィクトール・コシュ Victor Coche (1806 - 1881)<sup>51</sup>は、ドリュスと同じく 1830 年代に円錐管ベーム式フルートを吹き始めた人物である。『ゴードンが発明し、ベームが改良して、コシュとビュッフェ (弟) が完璧にした新型フルートの教授に役立つ教本作品 15

---

<sup>49</sup> チュルールの後を継いで、1860 年にパリ音楽院の教授に就任した。

<sup>50</sup> ドリュスが作曲したフルート作品は非常に少ない。例えば、ドリュスの前任教授であったチュールと、後任教授であったアルテスは、パリ音楽院の卒業試験であったコンクールの課題曲のみならず多数の作品を残している。ドリュスが教授を務めた 9 年間のうち、彼の作品を課題曲としたのは、1864 年のみであった (Pierre 1900 : 624)。コンクール課題曲一覧は (付録 3) 84 ページを参照。

<sup>51</sup> 当時コシュは、パリ音楽院でチュールの助手を務めていたが、さらなる成功を求めるためにベームと提携し、パリでのベーム式フルートの独占製造権を得ようと目論んでいたようである。

*Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche et Buffet Jne, Op. 15*』は、それまでの多鍵式フルートと、新型フルートについて述べており、その新型フルートが、フランス学士院芸術アカデミーの認可を受けたことについても書かれている。音楽院ではチュルールの助手であったため、コシュは歴代教授の中には名を連ねていないが、彼はパリ音楽院でのベーム式フルート（1832年製円錐管ベーム式フルート）クラスの設置を目指し、ベーム式フルートの利点をアピールするためにもこの教本を書いたと考えられる<sup>52</sup>。したがって、注目すべき一冊である。

## 2.5. チュルールの教本

チュルールの『国立コンセルヴァトワール管理委員会に採用された斬新的・理論的フルート教本 作品 100 *Méthode de flûte; progressive et raisonnée adopté par le Comité d'Enseignement du Conservatoire National de Musique, opus 100*』<sup>53</sup>は、多鍵式フルートのために書かれているが、彼は楽器の改良を行っていたため、その楽器<sup>54</sup>で演奏するための項目も設けている。

## 2.6. アルテスの教本

アルテスの『音楽の完全な理論を含むベーム・システム・フルートのための教本 *Méthode pour flûte système Boehm contenant la théorie complète de la musique*』は、1847年にベームが特許をとった円筒管ベーム式フルートが1860年にパリ音楽院で採用された後、初めて書かれた教本である。したがって、1832年型円錐管ベーム式フルートのために書かれたドリユスとコシュの教本とは区別することが必要である。アルテスの教本は、同時代

---

<sup>52</sup> コシュが、パリ音楽院でのベーム式フルート（1832年製円錐管ベーム式フルート）採用を目指していたことについては、ジャンニーニが詳しく述べている。パリ音楽院の公式審査（Giannini 1993）。

<sup>53</sup> ジャンニーニは出版年を1843年頃、と述べている（ジャンニーニ 2007: 276）。初版は、1835年であり、パリの“chez l'auteur”から出版された（Tulou 1842: v）。しかし、音楽院の公式教本となったのは、1842年の版である。

<sup>54</sup> 12鍵式フルートとパーフェクトフルートのために書かれている。

音楽<sup>55</sup>を演奏するために書かれた教本であった。

## 2.7. タファネルとゴーベールの教本

アルテスの後を継いで教授となったタファネルは、教本を完成させる前にこの世を去ったが、タファネルの死後、彼の弟子であったゴーベール<sup>56</sup>がそれを完成させて出版した。『フルートの完全な教本 *Méthode complète de flûte*』は、1923年に出版された。アルテスの教本をさらに発展させた教本である<sup>57</sup>。

次項では、これらの教本の項目内容を分析し、どのような変遷があるのかを述べる。

## 3. 教本の項目について

研究対象とした、7冊の教本の項目一覧を表4に示した。項目は、アルテスの教本に書かれているものを基準とし、表にはまず、教本の出版年とその楽器が対象とする楽器を示した<sup>58</sup>。そして項目は、大きく5つに分け、その中で細かく分けた項目について書かれているかどうかを見ていくこととした。

### 3.1. 楽典に関する項目

ここでは、音の長さ、表情記号、強弱記号、省略記号について書かれているかどうかを調べた。

---

<sup>55</sup> 同時代音楽の作曲家としては、ブラームス Johannes Brahms (1833 - 1897)、ドビュッシー Claude Debussy (1862 - 1918)、サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835 - 1921)、フォーレ Gabriel Fauré (1845 - 1924) などが挙げられる。

<sup>56</sup> フィリップ・ゴーベール Philippe Gaubert (1879 - 1941)。

<sup>57</sup> この教本の中の第4章は『17のメカニズム日課大練習 *Dix-sept grands exercices journaliers de mécanique*』として単独で出版されている。そのため、タファネルとゴーベールの教本と言えば、この「日課大練習」を指すことが多い。これは音階や分散和音が中心であるため、彼らの教本は技巧的な練習曲という印象が強い。

<sup>58</sup> コシユは、「新型フルートのための」としているが、1832年型円錐管ベーム式フルートのことである。

### 3.2. 基礎的な項目

実際に音を出すために必要となる、基礎的な項目をまとめた。楽器について書かれている項目で、ユゴーとヴンダーリッヒは、楽器の歴史にも言及していた。コシュは、バーム式フルートと多鍵式フルートの比較をしている。チュルーとアルテスは、楽器の組み立て方など、構造について述べている。演奏するときの姿勢については、全ての教本で書かれており、呼吸についても、ほとんどの教本で扱っているが、ドゥヴィエンヌからチュルーまでは、フレーズの中のどこでブレスをとるべきか、ということについて述べるにとどまっている<sup>59</sup>。アルテスからは、横隔膜について述べるなど、変化が見られるが、タファネルが「ブレスはフルートの魂である<sup>60</sup>」と述べ、呼吸と音楽の流れが結びついていることに言及していること<sup>61</sup>は注目すべき点である。アンブシュア<sup>62</sup>については、全ての教本に書かれている。特に 19 世紀前半までのパリでは、美しい音をつくり出すために、姿勢のことよりもアンブシュアの位置の方が重要視されていた<sup>63</sup>。

### 3.3. 運指についての項目

新型フルートを扱っているドリユスの教本以降、指使いの種類が大幅に増えている。これは、キーが増えることにより、出せる音が増えたことと、それまでの多鍵式フルートでは困難であったものが、楽器の改良によって容易になったことの現れであり、新しい楽器を扱うために必要な解説であったと言えるだろう。ドリユス、コシュ、チュルー、アルテスに書かれている導音の指使いもその一つであり、さらにアルテスは、運指を易しくするための指使いも書いている。

---

<sup>59</sup> チュルーは、「(フレーズの中の) どこでブレスをするか知ることが重要である」と述べている (Tulou 1842 : 9)。姿勢がブレスの良し悪しに関係すると述べているものの、息の吸い方などには言及していなかった (丹下 2013 : 148)。

<sup>60</sup> “Le souffle est l’âme de la flûte.” (Taffanel, Gaubert 1923 : 176)。

<sup>61</sup> 丹下 2013 : 150。

<sup>62</sup> 口の形 (embouchure)。

<sup>63</sup> 丹下 2013 : 153。ロックストロは、歌口を内側に向けて演奏するように述べている教本の著者を挙げている。ここには、ドゥヴィエンヌ、チュルー、コシュも含まれている。(Rockstro 1928 : 422 - 423)。

### 3.4. 技術的な練習の項目

この中には、各調の音階、分散和音、半音階と、アーティキュレーション、シンコペーション、タンギング、装飾音符の練習を含んでいる。

### 3.5. その他

ここでは、単に演奏技術を磨くという目的ではなく、表現力を向上させるための項目を挙げた。チュルーとアルテスは、特に古典作品として項目を設けているわけではないが、練習曲の中に取り入れている<sup>64</sup>ため、古典作品を扱っていることとした。また、タファネルが新しく取り入れた項目である、「スタイル<sup>65</sup>」と「オーケストラスタディ<sup>66</sup>」を挙げた<sup>67</sup>。これらの教本が書かれた当時の作品目録を収録していたのは、コシュとアルテスだけであったが、この目録から、過去の作品を演奏していたということが窺える。

## 4. 第1章のまとめ

このように、項目別一覧を見ていくと、アルテスの教本は、それまでの教本の内容を網羅し、完成させているように見える。特に、運指についての項目で、導音のための指使いと、運指を易しくするための指使いの両方を書いているのは、アルテスだけであった。彼はなぜ、これらの指使いを教本の中に取り入れたのだろうか。次章では、導音のための指使いと運指を易しくするための指使いについて述べ、アルテスの特徴を考察していく。

---

<sup>64</sup> チュルーは、ベートーヴェンの交響曲やハイドンの交響曲の旋律を取り入れているし、アルテスもヘンデルやメンデルスゾーンの旋律を取り入れている。このことは、序論でも述べた。

<sup>65</sup> “Du style” Taffanel, Gaubert 1923 : 176 - 192.

<sup>66</sup> “Traits difficiles Tirés d’ouvrages symphoniques et dramatiques” Taffanel, Gaubert 1923 : 193 - 217.

<sup>67</sup> 「スタイル」という項目では、呼吸と音楽の流れが結びついていると述べられていることやヴィブラートについても言及している。ここでは、J. S. バッハのソナタやモーツァルトのフルート協奏曲のカデンツァなどが取り上げられ、どこでヴィブラートを使うか、どのようなヴィブラートが良いかについて述べられている（丹下 2013 : 150）。アルテスまでの教本では、ヴィブラートについて触れていないので、この部分だけでも新しいと言える。もう1つの新しい項目、「オーケストラスタディ」は、19世紀の作曲家を中心に、オペラ作品を多く扱っている。タファネルは、全部で44の作品を挙げており、それらのフルートソロの部分を取り上げられている。

(表4) フルート教本項目一覧表

		Devienne	Hugot Wunderlich	Dorus	Coche	Tulou	Altès	Taffanel Gaubert
出版年		1795	1804	1837	1838	1842	1880	1923
対象楽器		1鍵式	4鍵式	円錐管 ペーム式	円錐管 ペーム式	普及型	円筒管 ペーム式	円筒管 ペーム式
楽典	音の長さ			○	○		○	
	表情記号						○	
	強弱記号			○	○		○	
	省略記号						○	
基礎的な 項目	楽器について		○		○	○	○	
	姿勢(持ち方)	○	○	○	○	○	○	○
	呼吸	○			○	○	○	○
	音の出し方		○			○	○	
	音の響き	○			○	○	○	○
	アンブシュア	○	○	○	○	○	○	○
運指	幹音	○		○	○	○	○	○
	半音			○	○	○	○	○
	導音			○	○	○	○	
	トリル	○		○	○	○	○	○
	トレモロ						○	
	易しくするための指使い	○					○	
技術的な 練習	技術的な練習			○	○	○	○	○
	全調の音階			○			○	○
	アルペジオ			○	○	○	○	○
	半音階			○		○	○	○
	アーティキュレーション	○	○	○		○	○	○
	シンコペーション	○	○		○		○	○
	タンギング	○			○	○	○	○
	装飾音符 (アボジャトゥーラ、 プラルトリラー、ターンなど)			○	○	○	○	○
その他	ニュアンス				○		○	
	古典作品					○	○	○
	スタイル							○
	オーケストラスタディ							○
	歌		○				○	
	作品目録				○		○	

アルテスのフルート教本再考  
——導音の奏法に見る 19 世紀の美意識——

第 2 章  
フルート教本に見るアルテスの特徴

## 第2章 フルート教本に見るアルテスの特徴

第2章では、アルテスの導音の指使いと運指を易しくするための指使いについて述べる。前章の考察から、これらの項目がアルテスの特徴であると考えられる。アルテスのフルート教本は、現在でも使われており、この指使いについては周知のことであるにもかかわらず、現在はこの項目で書かれているような音型で、導音の指使いを積極的に用いて演奏する奏者は少ない<sup>68</sup>。なぜならば、それらは音色に問題があるからである。アルテスの導音の指使いは、音程を高くすると同時に運指を易しくするために用いられている。アルテス自身も「替え指の数が少ないほどなめらかな運指と正確な音程が得られる<sup>69</sup>」と述べているし、植村の訳注でも、「運指をやさしくするための替え指は本来使うべきではない<sup>70</sup>」と述べられている。それは、この指使いで演奏した音は響きが悪く、通常の指使いで演奏した音との響きを揃えることが困難なことが理由であろう。これらの理由から、現在の奏者は、アルテスの教本に書かれている導音の指使いを積極的に用いていないのだと推察される。アルテスは、替え指の数が少ないほどなめらかに演奏できると述べているにもかかわらず、なぜ自身でもあまりよい響きではないと感じていた導音のための指使いを書き残したのだろうか。そのことは、彼がフルート奏者として活躍していた19世紀の演奏に対する美意識が影響していると考えられる。そのため、当時演奏家として高く評価されたフルート奏者の演奏を概観したい<sup>71</sup>。

ここではまず、当時の雑誌記事などをもとにチュルーとドリユスの演奏について概観し、この頃、高く評価された演奏について見ていく。次にその時代の導音の演奏方法について、パリ音楽院で開かれた円錐管バーム式フルートクラス設置のための審議会の記録をもとに

---

<sup>68</sup> 現在、この指使いが全く使われなくなったわけではない。高めの音程が必要な場合は、これらの指使いを使うこともある。

<sup>69</sup> “Je suis d’avis que, moins il y a de doigtés différents, plus on gagne en égalité et en justesse.”

(Altès 1880 : 120) 日本語訳は植村 1980 : 26 を参照した。

<sup>70</sup> その他に、G. クリュネル、M. モイーズ、A. ニコレの三氏も運指をやさしくするためだけの替え指は使うべきではないという見解を持っているということが述べられている(植村 1980 : 26 - 27)。

<sup>71</sup> 19世紀はフルートのヴィルトゥオーゾ達(チュルーも含まれる)がヨーロッパ中を演奏旅行するなど、フルートに対する人気が高まった。それと同時にテクニックを誇示するような作品が生まれたことで、楽器の不完全性が目立っていた。演奏の場がサロンからコンサートホールへ移行していったことや、オーケストラの発展に伴い楽器の改良(音程、音量など)が待ち望まれていたという背景がある(トフ 1985 : 52-53)。

述べる。その後、導音の指使いについて述べるが、ドリユスとコシュは円錐管ベーム式フルート、アルテスは円筒管ベーム式フルートを演奏していたため、円錐管ベーム式フルートから円筒管ベーム式フルートへ改良されたことで音程への影響があったのかということに触れた後に、ドリユス、コシュ、チュルー、アルテスの導音の指使いのための項目を取り上げ、どのような場所でその指使いを使って演奏していたのかを考察し、類似点と相違点を見出す。本章の最後に、アルテスの運指を易しくするための指使いについて述べ、彼の教本から見て取れる特徴を考察する。

## 1. 19世紀前半に高く評価されたフルート奏者<sup>72</sup>

ここでは、チュルーとドリユスの演奏記録を例に、当時高い評価を得た演奏について見ていこう。ジャンニーニは、「週刊音楽新聞 *Revue et gazette musicale*」の記事を引用し、声楽と器楽におけるテクニックの関連性が、19世紀のフルート音楽を演奏する上での鍵となるということを述べている<sup>73</sup>。この関連性が最初に登場したのは、ルブラン<sup>74</sup>作曲《ナイチンゲール *Le rossignol*》であった<sup>75</sup>。当時の演奏について『音楽百科事典<sup>76</sup>』のフルートの項を引用する。

当時は声楽も偉大なヴィルトゥオーゾの時代であり、女性歌手が「大アリア」を歌わないオペラなど存在しえなかったし、フルートは女性歌手の向こうを張って敏捷であることが求められた<sup>77</sup>。

この種の芸術が最初に登場したのがルブランの《ナイチンゲール》であり、今日では全く忘れ去られた作品であるが、1816年にオペラ座で初演され、アルベール・

---

<sup>72</sup> この項の執筆に関する記録調査と翻訳は、中西充弥氏にご協力いただいた。

<sup>73</sup> ジャンニーニ 2007: 135。

<sup>74</sup> ルイ＝セバスチャン・ルブラン Louis-Sébastien Lebrun (1764 - 1829)。

<sup>75</sup> Lavignac 1927: 1511。

<sup>76</sup> ラヴィニャック監修『音楽百科事典 (コンセルヴァトワール事典)』のフルートの項を参照した。執筆者は、タファネル、フルーリー。

<sup>77</sup> “Il est juste d'ajouter que cette époque est également celle de la grande virtuosité vocale, qu'il n'y a pas d'opéra possible sans grand air pour la chanteuse, et que la flûte est toute désignée pour lutter d'agilité avec la cantatrice” (Lavignac 1927: 1511)。

イムがプリマ・ドンナでチュルーがフルートを務めた<sup>78</sup>。

《ナイチンゲール》の初演時（1816年）に演奏したのは、チュルーであり、その演奏は、批評家たちの絶賛を浴びた。それは、34年後（1850年）に再演された時の音楽雑誌にもチュルーの名前が掲載されるほどであった<sup>79</sup>。一方ドリユスについてジャンニーニの著書では、パリ・オペラ座のプリマ・ドンナであった姉のドリユス＝グラ夫人<sup>80</sup>から大きな影響を受けたに違いないと述べられている<sup>81</sup>。ドリユスがこの作品を1850年に演奏した際の雑誌記事にも、競い合うような歌手とフルートの演奏が熱狂的な拍手を受けたということが書かれている<sup>82</sup>。これらの事実から、19世紀前半のフルート奏者は、優れたコロラトゥーラのような演奏が求められ、またその技巧的な演奏が高く評価されたと言えるであろう。チュルー、ドリユスの両者とも、フルート奏者として高い評価を受けていたが、チュルーは、自身が改良した多鍵式フルートを演奏しており、ドリユスは、円錐管ベーム式フルートを演奏していた。チュルーの楽器のように1鍵式フルートに改良を重ねた多鍵式フルートと1832年に登場したベーム式フルートのような革新的なものが混在していた19世紀前半、まさにこの頃、パリ音楽院でも新しい楽器のためのクラスを設置するかどうかを審議するための会議が開かれた。

次項では、チュルーとドリユスが意見を述べることとなった審議会の記録をもとに、19世紀前半の導音の演奏について見ていきたい。

## 2. 19世紀前半の導音の演奏について

19世紀前半、フランスのフルート奏者は、導音を高めに演奏する習慣があった<sup>83</sup>。このことは、1839年末から1840年初頭にかけてパリ音楽院で開かれた「ベーム式フルートの

---

<sup>78</sup> “La première manifestation de cette sorte d’art est le Rossignol de LEBRUN, totalement oublié aujourd’hui, donné pour la première fois à l’Opéra en 1816, avec Mme Albert HYMM comme principale interprète et TULOU comme flûtiste” (Lavignac 1927 : 1511)。

<sup>79</sup> ルブランの成功が、アルベール・イム(オペラ歌手)とチュルーの功績によるものだと述べている (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, N° 21, 26 mai 1850 : 179)。

<sup>80</sup> ドリユス＝グラ, ジュリー・エメ Dorus-Gras, Julie Aimée。

<sup>81</sup> ジャンニーニ 2007 : 135。

<sup>82</sup> この演奏については、以下の雑誌記事に書かれている。 *Revue et Gazette Musicale de Paris* ( N° 21, 26 mai 1850 : 179)、 *Le Ménestrel* (Dix-septième année, N° 26, 26 mai 1850)。また、この時にドリユスが演奏したナイチンゲールのカデンツァは、アルテスによって書かれたもので、現在この楽譜は、フランス国立図書館に所蔵されている (VM BOB- 19542)。

<sup>83</sup> Rockstro 1928 : 449 – 450。

クラス開設のための教授審議会」の記録からも窺い知ることができる<sup>84</sup>。そのため、まずこの審議会について述べる。

## 2.1. パリ音楽院で開かれた「ベーム式フルートのクラス開設のための教授審議会」について

パリ音楽院における 1832 年型円錐管ベーム式フルートを採用するかどうかを審議するための会議<sup>85</sup>は、1839 年 12 月から 1840 年 1 月にかけて、4 回開かれた<sup>86</sup>。この審議会では、円錐管ベーム式フルートのクラス設置は延期するということが決定された。ここでは、賛成と反対の両方の意見を参照し、普及型フルート<sup>87</sup>が支持された理由を、ジャンニーニが明らかにした文献をもとに考察していく。審議会に召喚され、意見を述べた奏者の中には、チュルーとドリユスも含まれていた。前項で述べたように、両者の演奏は高く評価されていたが、彼らはそれぞれ異なる楽器を演奏していた。チュルーは円錐管多鍵式フルートであり、ドリユスは円錐管ベーム式フルートである。審査員は、声楽家や指揮者など、彼らのフルート奏者としての演奏技術の高さを承知していたと考えられる人物で構成されていたため、審査員の意見は、この時代に良いとされていた演奏技術を反映しているものと考えられる。

### 2.1.1. ベーム式フルートの採用について、賛成意見と反対意見

賛成意見として、実際に円錐管ベーム式フルートを演奏している奏者<sup>88</sup>、コシュとドリユスが意見を述べた。それは、普及型フルートでは演奏困難なパッセージが、このフルー

---

<sup>84</sup> 詳しい審議会の内容は、フランス国立記録保管所、AJ . 37 . 193 . 4. に基づいている Giannini 1993 : 113 - 129 を参照した。

<sup>85</sup> 審議会のメンバーは、以下の 9 名であった。Luigi Cherubini (委員長)、Henri Montan Berton (作曲家)、Jacques François Fromental Halévy (作曲家教授)、Victor Charles Paul Dourlen (和声学教授)、Louis François Dauprat (ホルン科教授)、Auguste Gustave Vogt (オーボエ科教授)、Aimé Ambroise Simon Le Borne (和声学教授)、David Banderali (声楽科教授)、François Antoine Habeneck (オペラ座、コンセルヴァトワール管弦楽団指揮者、第 1 回の審議は欠席) Giannini 1993 : 114。

<sup>86</sup> 全 4 回の会議の日時は、以下の通りである。《第 1 回》1839 年 12 月 30 日 月曜日 午前 11:00 ~ 11:30、《第 2 回》1840 年 1 月 7 日 火曜日 午前 11:00 ~ 11:30、《第 3 回》1840 年 1 月 14 日 火曜日 午前 9:30 ~ 12:00、《第 4 回》1840 年 1 月 18 日 土曜日 午前 9:00 ~ 11:00。

<sup>87</sup> 普及型フルートについては、第 1 章 7p. を参照。

<sup>88</sup> カミュ Paul Hyppolite Camus (b. 1796) も召喚されることになっていたが、欠席した。

トなら容易に演奏できるというものであった。賛成派の意見としては、音質ではなく、機能的な問題が第一に挙げられたのである<sup>89</sup>。一方、当時、音楽院の教授を務めていたチュルーは、普及型フルートの方が良いという意見を述べ、円錐管ベーム式フルートクラスの設置については反対であった。その理由は、円錐管ベーム式フルートの音質を許容することができないというものであった。そして審議会では、他の反対意見として、円錐管ベーム式フルートを吹いていたが、再び普及型フルートにもどった奏者<sup>90</sup>の意見も聞いている。彼らは、音階の不均等性<sup>91</sup>に言及し、メカニズムの難しさについても述べ、普及型フルートの音程の方が正しいと述べている。つまり、円錐管ベーム式フルートは音質や音程など、音に問題があったために否定されたのである<sup>92</sup>。

## 2.1.2. 普及型フルートが支持された理由

### a. 審議会での結論

4回の審議会で出された結論は、円錐管ベーム式フルートのクラスの設置を延期するというものであった。審査員は、会議の中で普及型フルートと円錐管ベーム式フルートでの演奏を聴き比べたうえで普及型フルートの音を支持した。彼らは、円錐管ベーム式フルートの低音を耳障りだと感じ、音程も良くないと感じたようだ。チュルーは、正確な音程で演奏するためには、導音を高めの音程に調節する必要があるが、円錐管ベーム式フルートではその調節ができないと指摘している<sup>93</sup>。公式審議会の審査員たちも、普及型フルートの音質とともに、正確な音程、すなわち導音のように調性を決定づける音の調節が可能な、

---

<sup>89</sup> その他に、すでにフランス学士院芸術アカデミーが承認した楽器であること (Coche 1838(2): 21 - 24) や、パリの卓越した演奏家の何人かが採用していることなどが挙げられ、芸術の進歩のためには採用することが望ましいという進歩的な意見もあった。

<sup>90</sup> コニ Connix (生没年不明) とフリッシュ Frich (生没年不明) は、ベーム式フルートを演奏したが、普及型フルートに戻った。コニは、「15日間演奏したが、音質に欠点があり、低音が耳障りである」と述べた (Giannini 1993: 116)。

<sup>91</sup> 円錐管ベーム式フルートの方を音程が不均等だと述べている。

<sup>92</sup> その他の反対意見として、楽器の新規採用にあたり、出費の増大が予想されるということや、ほかの管楽器でも同じような要求が起こるであろうという消極的なものもあった。また、チュルーは、ベーム式フルートのメカニズムが完全ではないと考えていたようである。そして彼は「新しいシステムを放棄しないでこの楽器に改良を加えることに従事しており、自分のフルート *flûte perfectionnée* を徹底的な審議を受けるためにまもなく提出するつもりである (Giannini 1993: 120)」ということ明らかにした。つまり、チュルーもベーム式フルートを完全に否定していたわけではないことが窺える。

<sup>93</sup> Giannini 1993: 126。

普及型フルートの方を支持したのである<sup>94</sup>。

## b. ドリュスの楽器改良

普及型フルートの方が良いという結果がだされたのにもかかわらず、円錐管ベーム式フルートでのドリュスの演奏が高い評価を得ていたのは、彼が自身の楽器を改良していたという背景がある<sup>95</sup>。つまり、音色の問題に関してはドリュスも認識しており、普及型フルートの音色に近づけるべく改良を行っていたのである。

## c. 導音の演奏法

この頃の演奏家は、導音を高め演奏するために音程を調節することが日常的であった。それは、審議会でチュルーが導音の演奏について述べたことと、彼のフルート教本に導音の指使いが書かれていたことから明らかである。その指使いとは、導音を高め演奏し、音の調節をするためのものである。

このような審議会での結果は、その後のベームの楽器改良に影響を与えたのだろうか。次に、ベームの 1832 年型円錐管ベーム式フルートから 1847 年型円筒管ベーム式フルートへの改良について述べる。

---

<sup>94</sup> ドリュスがベーム式フルートと普及型フルートの両方を演奏したところ、審査員は「普及型フルートの音程の方が正確で快いと思った (Giannini 1993 : 118)」という。これはまさしく、当時の音の常識が影響していると考えられる。

<sup>95</sup> ドリュスは、普及型フルートの音質を保つためにチュルーのフルートの歌口や胴部にベームのキーシステムを付けた。このことについてジャンニーニは、1840 年 1 月 19 日日曜日の『フランス音楽 *La France musicale*』に掲載された記事を引用している (Giannini 1993 : 124)。

## 2.2. ベームの 1832 年型から 1847 年型への改良——円錐管から円筒管へ

### 2.2.1. ベームの改良の目的

ベームが、1832 年型円錐管ベーム式フルートをフランス学士院芸術アカデミーに提出し、アカデミーの認可をとったのは 1837 年 5 月のことであった<sup>96</sup>。この認可があったにもかかわらず、この楽器はパリ音楽院で採用されなかった。では、前述した審議会の結果が、1847 年型円筒管ベーム式フルート製作へ影響を与えたのだろうか。ベームの著書<sup>97</sup>では、1832 年型円錐管ベーム式フルートは完成に近づいていたが、高音域と低音域に問題があったということが述べられている<sup>98</sup>。その問題を解決するためにベームは、音響学的な実験に基づいて内径の形と寸法を決定し、フルートの内径を円錐管から円筒管へと変えた。しかしこれは、パリ音楽院の審議会の結果を受けての改良ではなく、ベーム自身が作ろうとしていた楽器を完成させたということになる。つまり、1832 年型円錐管ベーム式フルートは、ベームにとって改良の途中であったのだ。したがって、パリ音楽院での審議会の結果とは関係なく、彼の当初からの目的であった音の均一化と完璧な音程を目指して、その後の改良が進められたのであり<sup>99</sup>、1847 年型円筒管ベーム式フルートへの改良は、導音を演奏するためにされたわけではないと言えよう。

### 2.2.2. 導音に対するベームの認識

演奏する上で、ベームが導音について全く考慮していなかったわけではない。ベームの運指表には、特別な指使いとして 8 つの替え指が書かれている<sup>100</sup>。それは、パッセージを易しくするためだけではなく、Fis と Ges のような異名同音の違いを奏する場合にも使われると述べられている<sup>101</sup>。つまり、ベーム自身も導音などで音程を変える可能性があることは認識していたのである。その認識があったにもかかわらず、彼は平均律で演奏するた

<sup>96</sup> ジャンニーニ 2007: 127。

<sup>97</sup> Boehm 1964。

<sup>98</sup> “As regards the sounding and the quality of the lower and the higher tones, there was yet much to be desired.” (Boehm 1964: 8)。

<sup>99</sup> 均一な音と正確な音程とは、平均律のことを示していると考えられる。ベームの著書で説明されているフルートの図式 (schema) でも、平均律が示されている (Boehm 1964: 38)。

<sup>100</sup> 運指表は、(付録 2) 67 ページを参照。

<sup>101</sup> Boehm 1964: 74。

めに楽器の改良を続けていた。そして、それらの指使いについてベームは、円錐管ベーム式フルートのための教本を書いたドリユスとコシュ、普及型フルートのための教本を書いたチュルー、そして円筒管ベーム式フルートのための教本を書いたアルテスの導音の指使いほど詳しく言及していない。次項では、彼らの導音の指使いについて考察する。

### 3. 導音の指使いが書かれている教本

前述したように、ベーム式フルートのクラス設置が延期されたのは、その楽器が導音を高めに演奏するための調節が出来ないと判断されたからであった。実際に彼らは、どのように導音のための音程を調節していたのだろうか。ここでは、ドリユス、コシュ、チュルー、アルテスの教本を取り上げ、それぞれが導音の指使いをどのような音型で使用するよう勧めているのかを調べていく。

#### 3.1. ドリユス、コシュ、チュルーの導音のための指使い

##### 3.1.1. ドリユスの導音のための指使い

ドリユスは 25 種類の指使い<sup>102</sup>を書いている。実際にどのような場所で使用するかということや、その指使いを使うための練習課題は収録されていない。ドリユスは、これらの指使いを、弱く演奏するゆっくりの楽章で使用することを提案している。なぜ、そのような部分で使用することとしているのかについてドリユスは言及していないが、彼は、前述したパリ音楽院での審議会で、ベーム式フルートの機能的な面を評価していた。ベーム式フルートは、キーシステムの改良により、運指が簡単になったという背景があるため、速いパッセージで導音の指使いを使用する必要はないと考えていたのだろう。しかしながら、ゆっくりの楽章については、当時の演奏に対する美意識を持って演奏するために、その指使いが必要であったと考えられる。

---

<sup>102</sup> Dorus 1837 : 86 – 87。運指表は、(付録 2) 68 - 69 ページを参照。

### 3.1.2. コシュの導音のための指使い

コシュも、ドリユスと同様にパリ音楽院での審議会で、バーム式フルートの機能性をアピールした。ドリユスは、彼の教本の中では導音の指使いの使用法についてほとんど言及していないのに対して、コシュは、様々な場面での使用法を想定している。

#### a. 導音の指使いの使用例

彼の教本には、二つの主音に挟まれた導音のための指使いが 30 種類書かれている<sup>103</sup>。ここには、この指使いを使うための練習曲は書いていないが、その指使いを示した後の練習曲の中で、その指使いで演奏すべき音の上に 3 “<sup>104</sup>” と書いている。その印がついている音は、二つの主音に挟まれた導音のほかにも、3 種類ある。一つ目は、強い音から弱い音に向かうとき、弱い音を演奏するためにこの指使いを使用するように勧めているものである。例えば、譜例 2-1 のような短 2 度の下降での使用と、譜例 2-2 のような完全 4 度の下降の例である。

(譜例 2-1) 短 2 度の下降での使用 (Coche 1838 : 86)



(譜例 2-2) 完全 4 度の下降での使用 (Coche 1838 : 114)



<sup>103</sup> Coche 1838 : 78. 運指表は、(付録 2) 70 ページを参照。

<sup>104</sup> これは、教本の中の運指表 3 が導音のための指使いとなっているからである。

二つ目は、装飾音符の中で使われる例である。譜例 2-3 は、3 連符の装飾音であり、譜例 2-4 は、トリルの指使いの代わりに使用するようには勧められている部分である。

(譜例 2-3) 3 連符の装飾音内での使用 (Coche 1838 : 102)



(譜例 2-4) トリルの指使いの代わりに使用する例 (Coche 1838 : 166)



三つ目は、同じ音を演奏するとき指を替える例である (譜例 2-5)。

(譜例 2-5) 同じ音を演奏するとき指を替える例 (Coche 1838 : 115)



## b. 導音の指使いの用法

コシュは、導音のための指使いを、音程を高くするために使用しただけではなく、音を弱くするためにも使用していた。これは、譜例 2-5 にも見られるように、アクセントをつけるために普通の指使いに戻していることから考えられることである。

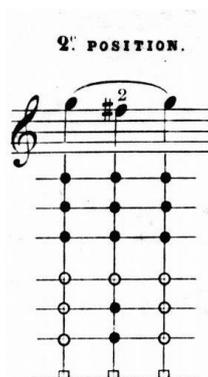
### 3.1.3. チュルールの導音のための指使い

前述したようにチュルーは、導音を演奏するために音程の調節をしており、当然のことながら、彼の教本にも導音のための運指表がある。そこには 34 種類の指使いが書かれている<sup>105</sup>。

#### a. 導音の指使いの使用例

チュルーは主に、以下の 2 種類の指使いを提案している。Fis を導音とした場合の例を見ていこう。譜例は、①二つの主音に挟まれた導音のための指使い（譜例 2-6）と、②主音に上向するときの導音のための指使い（譜例 2-7）である<sup>106</sup>。チュルーはまず、この 2 種類の指使いを示し、その部分を繰り返す反復練習課題を書いている（譜例 2-8）。その後、この指使いを使用するための旋律的な練習曲を収録している（譜例 2-6a）。

(譜例 2-6)



(譜例 2-7)



#### b. 導音の指使いの練習曲

表 5 は、旋律的な練習曲の拍子、速度記号、調性、その練習曲で課題とする音の一覧である。全 23 曲のうち、長調が 21 曲と大半を占めている。そのうち、一番多いのはト長調で、6 曲収録されている。しかしながら、各練習曲に含まれる①、②の音型は、その調の導音にとどまらない。その他に、拍子や速度記号も様々なものが収録されていることや、ハイドンの旋律（譜例 2-9）が使われていることなどから、実際の演奏に役立つものを取り入れていたと考えられる。ほかの練習曲と同様に、2 重奏で書かれている。これは、2

<sup>105</sup> Tulou 1842: 62。チュルーの指使いは、普及型フルートのためのものである。運指表は、(付録 2) 71 ページを参照。

<sup>106</sup> 譜例 2-6 と、譜例 2-7 は、Tulou 1842: 40 を参照した。

重奏にすることにより、調性や和声を考慮しながら演奏することができると考えられるからであろう。この練習曲では特に、 $Fis^3$ の指使いを練習することを目的としている。実線の四角で囲んでいる音型は、チュルーが導音のための指使いを使用するように指示している部分で、点線の四角で囲んでいる部分は、チュルーの指示はないが、その前の練習曲で取り上げられていた音型、すなわち、 $Fis^2$ の指使いである。このような練習課題を通して、チュルーは、普及型フルートを演奏する際の正しい音程感覚を身に付ける教育をしていたことが窺える。

### c. チュルーの導音に対する重要性

チュルーは、約 130 ページにわたる教本の中の 20 ページ以上をこの導音の項目に割いている。このことから、彼が導音の音程とそれを調節するための指使いを用いた演奏に重きを置いていたことがわかる。また、彼の教本には導音の指使いが 30 種類以上あり、異名同音については別の指使いを提示していた。これは、コシュも同様である。

(譜例 2 - 6a) Fis<sup>2</sup>を練習するための練習曲 (Tulou 1842 : 41)

ÉTUDES MÉLODIQUES POUR L'EMPLOI DES DOIGTÉS COMPOSÉS.

2<sup>e</sup> POSITION DU FA<sup>#</sup> SUR LA 5<sup>e</sup> LIGNE.

NOIGTE

1 ●  
2 ●  
3 ●  
4 ○  
5 ●  
6 ●

Cl. f.

43. Andantino. *p*

(譜例 2 - 8) 導音の指使いを使った反復練習 (Tulou 1842 : 40)

ÉTUDE DE LA 2<sup>e</sup> POSITION DU FA<sup>#</sup> AIGU.

ÉTUDE DE LA 5<sup>e</sup> POSITION DU FA<sup>#</sup> AIGU.

On ne doit se servir de cette position que dans un mouvement lent.

(譜例 2 - 9) ハイドンの旋律を用いた練習曲 (Tulou 1842 : 42)

5<sup>me</sup> POSITION DU FA # AIGU LORSQUE DANS UN MOUVEMENT LENT  
IL SE TROUVE À CÔTÉ D'UN SOL NATUREL

DOIGTÉ.

HAYDN

46.

Andante.

*p*

(表 5) 導音の指使いを含む練習曲で課題とする音の一覧表

拍子	速度記号	調性	課題とする音	
1	4分の4拍子	Andantino	ト長調	$g^2 \rightarrow fis^2 \rightarrow g^2, e^2 \rightarrow fis^2 \rightarrow g^2$
2	4分の4拍子	記載なし	ト長調	$g^2 \rightarrow fis^2 \rightarrow g^2, e^2 \rightarrow fis^2 \rightarrow g^2$
3	4分の4拍子	Allegretto	ト長調	$g^3 \rightarrow fis^3 \rightarrow g^3, e^3 \rightarrow fis^3 \rightarrow g^3$
4	4分の4拍子	Andante	ト長調	$g^3 \rightarrow fis^3 \rightarrow g^3, e^3 \rightarrow fis^3 \rightarrow g^3$
5	4分の4拍子	Andante	ハ長調	$c^3 \rightarrow h^2 \rightarrow c^3, a^2 \rightarrow h^2 \rightarrow c^3$
6	8分の3拍子	Allegretto	ハ長調	$c^3 \rightarrow h^2 \rightarrow c^3, a^2 \rightarrow h^2 \rightarrow c^3$
7	8分の3拍子	Poco Andante	ト長調	$h^2 \rightarrow ais^2 \rightarrow h^2$
8	4分の3拍子	Allegro Moderato	ト長調	$h^2 \rightarrow ais^2 \rightarrow h^2$ * 1
9	4分の4拍子	Allegro Moderato	ホ短調	$h^2 \rightarrow ais^2 \rightarrow h^2$ * 2
10	4分の2拍子	Allegro Moderato	二長調	$a^2 \rightarrow gis^2 \rightarrow a^2$
11	4分の4拍子	Allegro Moderato	イ長調	$a^2 \rightarrow gis^2 \rightarrow a^2$
12	8分の3拍子	Allegretto	嬰へ短調	$cis^3 \rightarrow his^2 \rightarrow cis^3$
13	8分の3拍子	Allegro	二長調	$d^2 \rightarrow cis^2 \rightarrow d^2$
14	4分の2拍子	Andante	嬰ハ短調	cis
15	4分の2拍子	Andante	口長調	$fis^2 \rightarrow eis^2 \rightarrow fis^2$
16	4分の4拍子	Allegro	へ長調	$f^2$ * 3
17	4分の4拍子	Andantino	へ長調	$f^3 \rightarrow e^3, f^3 \rightarrow es^3, f^2 \rightarrow c^3$
18	4分の3拍子	Allegretto	変ホ長調	$b^2 \rightarrow a^2 \rightarrow b^2$
19	8分の6拍子	Allegro Moderato	変ホ長調	$b^2 \rightarrow a^2 \rightarrow b^2$ * 4
20	4分の4拍子	Andante	変ホ長調	$b^2 \rightarrow a^2 \rightarrow b^2$ * 4
21	8分の3拍子	記載なし	変ホ長調	$es^3 \rightarrow d^3 \rightarrow es^3$
22	4分の4拍子	Allegro Maestoso	変二長調	$f^3 \rightarrow des^3, es^3 \rightarrow des^3 \rightarrow c^3$
23	4分の4拍子	Andante	変イ長調	$des^3 \rightarrow c^3 \rightarrow des^3$

\*1 フォルテのパッセージで音程を高くするための指使い。

\*2 h で替え指を使った場合の指使い。

\*3 f<sup>3</sup> は通常の指使いでは少し高くなるため、替え指を使う

\*4 b で替え指を使った場合の指使い。

## 3.2. アルテスの導音のための指使い

### 3.2.1. 時代背景

アルテスの導音のための指使いについて述べる前に、彼がフルートを学んでいた頃のことを概観したい。1836年に彼が10歳でフルートを始めた時、最初に演奏していたのは、普及型フルートであった。その後、1840年に14歳で入学したパリ音楽院ではチュルーにフルートを学び、1842年に16歳で卒業した。1840年と言えば、パリ音楽院で、ベーム式フルートのクラス設置のための審議会が行われ、ベーム式フルートクラスの設置が延期となった直後のことである。当時の音楽院の公式楽器は、チュルーが製作した多鍵式フルートであり、その楽器でチュルーにフルートを学んだアルテスには、導音を高めに演奏する習慣を含む、19世紀の演奏に対する美意識が影響していたと考えられる。当然のことながら、導音を演奏する際には、導音の指使いを使用していたであろう。アルテスが円筒管ベーム式フルートの演奏を始めた時期は明らかにされていないが、すくなくとも1860年、彼が34歳の時にはその楽器に替えている<sup>107</sup>。それまでの楽器とは異なる音程と音色を持つ楽器に替えることは、彼にとって大変困難であったと推察できる。彼が導音のための指使いを使うことは、単に習慣となっていただけではなく、彼が演奏しようとしていた音程と音色を出すためにも、必要だったのではないだろうか。アルテスは、円筒管ベーム式フルートのための教本で、どのように導音のための指使いを扱っているのかを見ていこう。

### 3.2.2. 導音の指使いの使用例

教本では「いくつかの導音の音程を正しくし、演奏をやさしくするための運指<sup>108</sup>」として運指表 B を示している<sup>109</sup>。この表では、20種類の運指が示されている。前述したコシユ、チュルーの指使いの数と比べると、10種類以上少なく、異名同音についても同じ指使いを示していた。そして、その指使いのための練習曲を6曲収録している。その6曲の中

---

<sup>107</sup> 1860年に銀製円筒管フルートを購入したフルート奏者としてアルテスの名前も挙げられている (Giannini 1993: 176)。

<sup>108</sup> “Doigtés donnant plus de justesse à certaines notes sensibles tout en en réndant l’exécution plus facil”

<sup>109</sup> Altès 1880: 120 - 121。運指表は、(付録 2) 72 - 73 ページを参照。

に、運指表 B で示した指使いのほとんどが含まれているため、チュルーと比較すると曲数は少ないが、その運指を使うための練習は十分できると言えるであろう。アルテスは、「ここに示した音の組み合わせ以外にはこの指使いを使ってはいけない<sup>110</sup>」と述べているが、「非常に重要な注意<sup>111</sup>」として、Cis<sup>3</sup>の指使いについて述べている。この音は、運指表 B によると、2 つの D<sup>3</sup>に挟まれている場合にのみ、この運指を適用することになっている。しかしながら、譜例 2-10 のような、主音に上行する Cis<sup>3</sup>は、導音の運指を用いなければならないとしており、その理由として、「導音の指使いを用いる方が第一には音程が正確であり、第二には運指がやさしく、第三には導音の運指で出す Cis の方が基本の運指で出す Cis にくらべて D に近い音質が得られるからである<sup>112</sup>」とアルテスは述べている。その後の項目に出てくるほとんどの Cis<sup>2</sup>と Cis<sup>3</sup>は、この導音のための指使いを使うことを勧めている<sup>113</sup>。例えば、次のような 2 つの音型も含まれる。一つ目は、譜例 2-11 のように前打音に Cis が含まれる例である。二つ目は、Fis<sup>3</sup>から完全 4 度下行して Cis<sup>3</sup>のスタッカートを演奏する部分である（譜例 2-12）。このような部分は、コシュにも見られた。

(譜例 2-10) 第 18 課 No.2 主音に上行し下行する Cis<sup>3</sup> (Altès 1880 : 123)



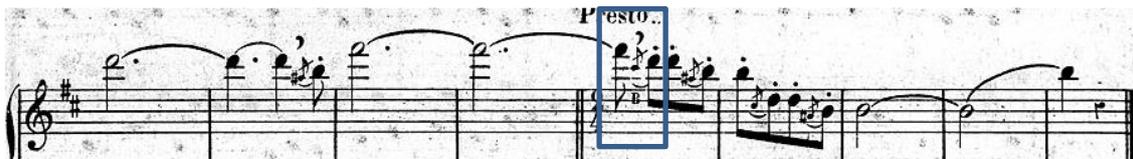
<sup>110</sup> “ Il ne faut prendre ces doigtés que lorsque les notes sont groupée comme je l’indique ici ” (Altès 1880 : 120).

<sup>111</sup> “ Remarque très importante ” (Altès 1880 : 123).

<sup>112</sup> “ Quoique l’ut # ci – dessus ne soit point placé entre deu Ré , comme nous. L’indiquous dans le tableau B, il n’en faut pas moins prendre cette note avec le doigté de la note sensible ; 1<sup>e</sup> . parceque(sic.) ce doigté donne plus de justesse ; 2<sup>e</sup> . qu’il offre plus de facilité , et 3<sup>e</sup> . que le sou obtenu par ce doigté a plus d’homogénéité avec le son du ré(sic.) que celui obtenu par le doigté ordinaire. ” (Altès 1880 : 123). 日本語訳は植村 1980 : 29 を引用した。

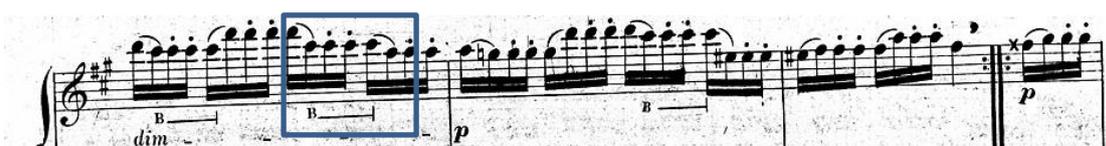
<sup>113</sup> アルテスは、導音のための指使いを使うべき音に、「B」という印をつけている。この B は、運指表 B を意味する。

(譜例 2 - 11) 第 20 課 No.1 前打音に Cis が含まれる例 (Altès 1880 : 148)



(譜例 2 - 12) Fis<sup>3</sup>から完全 4 度下行して Cis<sup>3</sup>のスタッカートを演奏する部分<sup>114</sup>

(Altès 1880 : 356)



以上のように、アルテスは、特に Cis で導音のための指使いを使うように勧めているが、導音の指使いは、運指表 B に掲載されているもののほかにもあるということにも言及している<sup>115</sup>。そのため、アルテス自身の実際の演奏では、多種の指使いを使用していた可能性がある。

### 3.3. ドリュス、コシュ、チュルー、アルテスの類似点と相違点

#### 3.3.1. 導音の指使いの使用法

コシュ、チュルー、アルテスの教本の導音の指使いの類似点は、二つの主音に挟まれた導音で、その指使いを使うという点であった<sup>116</sup>。コシュはその他に、音を弱くするためや、装飾音符のように指を早く動かさなくてはならない部分にも使用していた。前者については、大きく鳴りすぎる音を調節する必要があったと考えられる。なぜなら、コシュが演奏

<sup>114</sup> Études complémentaires no. 17。

<sup>115</sup> “Je sais qu’il existe d’autres doigtés pour les notes sensibles mais, comme on les trouve facilement soi-même dès qu’on joue passablement de l’instrument, je ne les indique pas ici,” (Altès 1880 : 120)。

<sup>116</sup> ドリュスは、導音のための指使いをどこで用いるかということについて言及していなかった。

していた円錐管ベーム式フルートが、全ての音を均一に出すことを目的として作られていたためである。不均一な響きを持つ当時の美意識を考慮すると、均一な響きでは音量が大き過ぎる音もあったのだろう。後者については、ベームのキーシステムの機能を生かすことが出来たと考えられる。これらは、パリ音楽院での審議会でも指摘されたように、彼が演奏していた円錐管ベーム式フルートの機能を重視した指使いであったと言える。それに対してチュルーは、反復練習で指の動きを練習させるだけではなく、それぞれの導音を音楽的に演奏するための練習曲を提示した。ハイドンの作品を取り上げるなど、実際の演奏に役立つ練習をさせていたことが見て取れる。

### 3.3.2. 導音の指使いの種類

円筒管ベーム式フルートのための指使いを書いたアルテスの運指の種類は、20種類であった。ドリュスは25種類であったが、コシュの30種類、チュルーの34種類と比較すると10種類以上の指使いがなくなっている。また、コシュ、チュルーが異名同音で異なる指使いを提示していたのに対してアルテスは、異名同音についても同じ指使いを提示していた<sup>117</sup>。

### 3.3.3. 導音の指使いに見るアルテスの特徴

アルテスは、コシュ、チュルーと同様に教本の中に導音の指使いの項目を設けることで、それまでの伝統を引き継いだものと考えられる。その一方で導音の指使いの種類を減らし、異名同音についても同じ指使いを使っていることから、1847年型円筒管ベーム式フルートの特性を考慮していたと言えるだろう。このフルートは、均一な響きを得られる場所に指孔が開けられていたために、替え指を使うことで、その均一な音色を出すことが出来ないのである。タファネル以降、教本の中に導音のための指使いの項目がなくなるのは、このような影響があったからであろう。しかし、前述したようにアルテスが初めて吹いたのは普及型フルートであり、導音の音程について重要視していたと考えられるチュルーからフ

<sup>117</sup> ドリュスについては、異名同音の記載なし。

ルートを学んだために、この指使いを用いることが習慣となっており、彼が実際にイメージしていた音も、円筒管ベーム式フルートが持つ均一な響きだけではなく、ベーム式フルート以前の均一ではない音も含まれていたのではないだろうか。その他にアルテスは、彼の導音の指使いを、運指を易しくするためにも用いている。コシュとチュルーは、運指を易しくすることについては言及していないため、これはアルテスの特徴だと言える部分である。次項では、アルテスが教本の中に書いた、導音以外の運指を易しくするための指使いを見ていく。

#### 4. 運指を易しくするための指使い

運指表 C<sup>118</sup>は、トリルの指使いであり、運指表 D<sup>119</sup>は、運指を易しくするための指使いである。運指表 C の指使いは、現在も変わらずに使われているが、運指表 D は現在、必ず用いるというものではない。なぜならば、通常の指使いで塞がない穴を塞ぐことによって小さな雑音が生じ、音色に影響を及ぼすからである。例えば、分散和音の反復演奏のように、同じ指の動きを繰り返す場合、この指使いでは繰り返し動かす指の本数を減らすことができるが、現在は通常の指使いで演奏することが多い<sup>120</sup>。譜例 2 - 13 では、右手の薬指はキーを押さえたままで演奏できるとしている。通常の指使いでは A 音と H 音で右手薬指をキーから離さなくてはならないため、動かす指が多くなる。この指使いを用いることで、薬指でキーを押さえたままになり、運指が易しくなるだけでなく、楽器を安定させて演奏することもできる。

---

<sup>118</sup> Altès 1880 : 156 - 159。この運指表についてアルテスは、「運指を易しくする指使い」とは書いていないが、後述する運指表 D の練習課題の中にこの指使いも含まれているため、この項で述べることにした。運指表は、(付録 2) 74 - 77 ページを参照。

<sup>119</sup> Altès 1880 : 254 - 263。運指表は、(付録 2) 78 - 83 ページを参照。

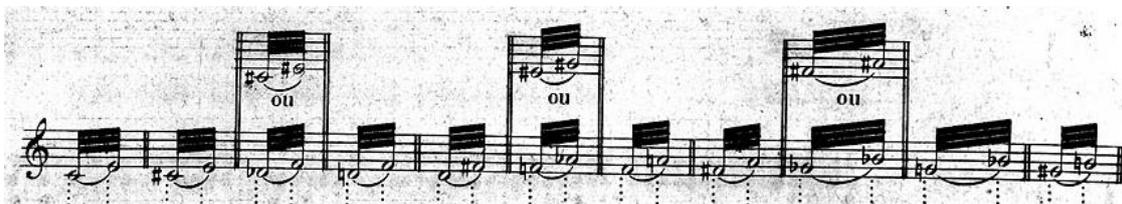
<sup>120</sup> 植村の訳注で、訳者の留学中の体験から、「運指をやさしくするための替え指は本来つかうべきではない」と述べられている (植村 1980 : 26)。

(譜例 2 - 13) 運指表 D No. 1 (Altès 1880 : 254)



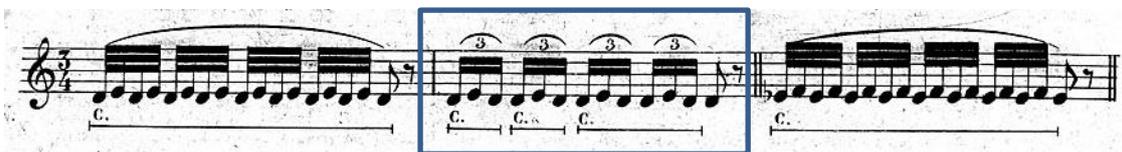
譜例 2-14 の長 3 度と短 3 度のトレモロについても同様である。

(譜例 2 - 14) 運指表 D No. 5 より (Altès 1880 : 258)



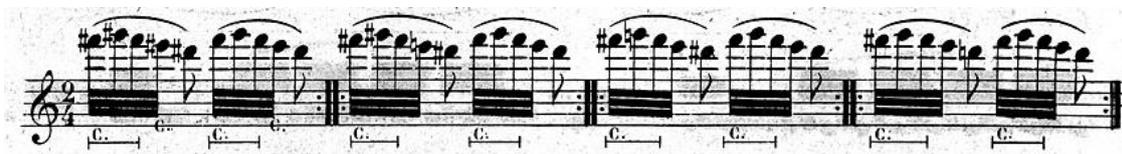
譜例 2-15 のような短いトリルでは、運指表 C の指使いを使うことを勧めている。

(譜例 2 - 15) 運指表 D より (Altès 1880 : 260)



譜例 2-16 と 2-17 も同様に、運指表 C の指使いを使うことを勧めている。

(譜例 2 - 16) 運指表 D より (Altès 1880 : 262)



(譜例 2-17) 運指表 D より (Altès 1880 : 262)



これらの指使いは、「日課練習<sup>121</sup>」で練習できる。それぞれの課題に、この指使いを用いる場所が示されている<sup>122</sup>。この練習課題は、全ての音域を網羅しており、円筒管ベーム式フルートを使いこなすための練習課題であったと考えられる。しかし前述したように、現在この指使いを積極的に用いる奏者は少ない。なぜならば、全音域において均一な響きを得られる円筒管ベーム式フルートでこの指使いを多用すると、音色の統一感が失われるためである。

## 5. 第2章のまとめ

本章では、導音の指使いと運指を易しくする指使いを通してアルテスの特徴を浮き彫りにした。アルテスが導音の指使いを教本の中に書いたのは、彼がフルートを吹き始めた時期と関係していると考えられる。前述したように、アルテスが最初に演奏していた楽器は普及型フルートであり、それは均一な響きを持たない楽器であった。当時は、パリ音楽院でのベーム式フルートクラス設置のための審議会に見られるように、普及型フルートの音程と音色の方が良いとする音の価値観、言い換えると、平均律の音を良くないとする音の価値観、すなわち美意識を持っていた時期である。そのため、この時期にパリ音楽院でチュルーからフルートを学んでいたアルテスも同様の考えを持っていたはずである。導音の指使いを用いることは、彼にとって習慣となっていただけでなく、普及型フルートで演奏した時の音に近づけるために、敢えて均一ではない音を選択して演奏するために必要なことだったのではないだろうか。アルテスは、楽器の変遷とともに音に対する美意識も変わっていく時期の最中にいたのだ。彼は、自身の普及型フルートでの演奏経験から得たも

<sup>121</sup> Altès 1880 : 254 - 263.

<sup>122</sup> 運指表 C と D の指使いを用いる音符の下に「C」「D」と書かれている。

のを教本の中に取り入れることで、過去からの伝統を受け継いで来た。そして、彼の教本には、新しく普及したベーム式フルートを使いこなすために必要なことも書かれていた。それは、運指を易しくする指使いであり、アルテスが技巧的な作品を演奏するための高い技術を持った奏者を育てようとする姿勢が窺えるものである。彼は、新しい音楽への視点を持ちながら、敢えて導音の指使いを使うことで古い伝統との共存を図ろうとしていたのである。これらが、アルテスの教本に見られる特徴であると言えるだろう。

次章では、アルテスのトランスクリプションと彼自身が作曲したパリ音楽院のコンクール課題曲をもとに、導音のための指使いと、運指を易しくするための指使いを応用する。そうすることで、アルテスが実際に演奏していたと思われる奏法を考察し、彼の音楽的美学を見出したい。

アルテスのフルート教本再考  
——導音の奏法に見る 19 世紀の美意識——

第 3 章  
アルテスが目指した奏法

## 第3章 アルテスが目指した奏法

前章で述べたように、フルート教本から見たアルテスの特徴は、過去からの伝統を引き継ぐために導音のための指使いを用い、新しく普及したベーム式フルート<sup>123</sup>を使いこなすために運指を易しくする指使いを演奏の中に取り入れることであった。導音の指使いについては、ベーム式フルート以前の楽器のために書かれた作品を演奏する際、それを用いることで、アルテスが持っていた音楽的美学を再現することができると考えられる。そのため本章では、アルテスによって書かれたトランスクリプションの中から、彼が教本の中で示した指使いを使う可能性のある部分を選び取り、通常の指使いで演奏した場合と、導音の指使いで演奏した場合の比較からアルテスの美的価値観を考察する。次に、アルテス自身が書いたパリ音楽院の卒業試験課題曲を参照し、当時の最先端奏法についても考察する。そこから、アルテスが運指を易しくするための指使いを用いて演奏していたと考えられる部分を調べ、彼がベーム式フルートを使いこなし、新しいものを受け入れようとしていた部分を見ていく。まずは、アルテスのトランスクリプションについて述べておこう。

### 1. アルテスのトランスクリプション

#### 1.1. アルテスが編曲した作品について

アルテスは、《大家の作品 ピアノとフルートのための 14 編曲 *Chefs d'oeuvre des grands maîtres, 14 transcriptions pour piano et flûte*<sup>124</sup>》という作品集を書いている。この作品集には、バッハ、グルック、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、メンデルスゾーンの作品が収録されている。表 6 は、収録されている作品の一覧表である。このほかにも、ベートーヴェンの 10 曲のヴァイオリンソナタとモーツァルトのヴァイオリンソナタ 1 曲の編曲作品が残されている<sup>125</sup>。このように、バロックから古典派、19 世紀前

<sup>123</sup> 本章では、1847 年型円筒管ベーム式フルートについて述べる。

<sup>124</sup> この作品集の出版年は、1877 年である。

<sup>125</sup> “10 Sonates de Beethoven et 1 de Mozarty par Henry Altès pour flûte seule” (sic) BnF 所蔵(VM BOB-19166)。

半に書かれた作品を、フルートで演奏するために編曲していることから、アルテス自身も古い作品を演奏していたことが窺える。この中から、ベートーヴェン作曲ヴァイオリンソナタ第5番《春》第1楽章を例に、アルテスが導音の指使いを使ったと考えられる部分を取り上げていく。

(表6) 大家の作品 ピアノとフルートのための14編曲 収録作品一覧表

番号	作曲者	作品名
1	J. S. Bach	<i>Rondeau de la suite d'orchestre en Si mineur</i>
2	J. S. Bach	<i>Polonaise</i>
3	J. S. Bach	<i>Badinerie</i>
4	C. W. Gluck	<i>Fragment de l'opera d'orphée</i>
5	C. W. Gluck	<i>Air de danse de l'opera Iphigénie en Aulide de Gluck</i>
6	J. Haydn	<i>Adagio cantabile de la 31me symphonie</i>
7	J. Haydn	<i>Minuetto de la 31me symphonie</i>
8	J. Haydn	<i>Finale de la 31me symphonie</i>
9	W. A. Mozart	<i>Andante cantabile du 1er. Quatuor</i>
10	W. A. Mozart	<i>Minuetto de la symphonie en Sol Mineur</i>
11	L. v. Beethoven	<i>Larghetto de la 2e symphonie</i>
12	L. v. Beethoven	<i>Les derviches des ruines d'athenes Beethoven</i>
13	F. Mendelssohn	<i>Adagio religioso de la symphonie</i>
14	F. Mendelssohn	<i>Scherzo du songe d'une nuit d'été</i>

## 1.2. 導音の指使いの使用例

——ベートーヴェン作曲ヴァイオリンソナタ第5番《春》第1楽章を例に<sup>126</sup>

導音のための指使いを用いて演奏した場合、例えば  $D^2 \rightarrow \text{Cis}^2 \rightarrow D^2$  の  $\text{Cis}^2$  は、倍音を利用した指使いになるために響きが悪く、くすんだ音になる。そのため、この指使いを用いて演奏すると、均一な響きを持たない旋律、つまり不均一な響きを持つ旋律を作り出すことができる。また、この指使いで演奏した音は、音を弱くしても音程が下がらない。実際に導音のための指使いを用いて演奏した場合、この作品はどのように演奏されていたのだろうか。アルテスのトランスクリプションから、導音の指使いを用いていたと考えられる部

<sup>126</sup> 全曲の譜例は、(付録4) 88 - 95 ページを参照。

分を取り上げてみよう。

ここでは、導音の指使いで演奏する部分を二種類に分けて考察する。一つ目は、アルテスが導音のための運指を書いている音の音型のみを取り上げた。これを実線の四角で囲み、①とした。そして、運指表には書かれていないが、①に対応している音型は②とした。二つ目は、導音のための運指表にある音の中で、主音から下行する導音を取り上げ、それを破線で囲み、③とした。また、運指表には書かれていないが、③に対応している音型を④とした。なお、再現部に現れる同じ音は省略した。

- ① 導音の指使いがある音型
- ② 指使いはないが、①に対応している音型
- ③ 導音の指使いがあり、主音から導音に下行している音型
- ④ 指使いはないが、③に対応している音型

### 1.2.1. 導音のための運指表に書かれている音型

#### a. ①導音の指使いがある音型

譜例 3-2①の  $Cis^3$  は導音であり、アルテスの教本の中でも、この音は必ず導音の指使いを使った方が良いと述べられている。これらを通常の指使いで演奏すると、スラーがかかっている音全部を均一な響きで演奏することができるが、導音の指使いで演奏すると、導音の音程だけが高くなり、音色も揃わない。現在の奏者が演奏するには、その音色を揃えるために息を少し弱めて演奏することになるだろう。しかし、アルテスは多鍵式フルートを演奏していた経験から、その指使いを敢えて選択して演奏していたのかもしれない。譜例 3-4 の①は、どちらも導音の指使いを用いることができる。

譜例 3-5: ①も、 $Fis^1$  で導音の指使いを使うことにより、 $G^1$  が強調される。つまり、アーティキュレーションを強調するために  $Fis^1$  を弱く吹いても音程が下がることはない。そして次の小節でも  $Fis^1$  で導音の指使いを用い、音色を考慮しながら息を弱めることで効果的なデクレシェンドが得られる。

譜例 3-7 は、導音の響きを得るためではなく、指使いを易しくするために用いられた

と考えられる。

## b. ②指使いはないが、①に対応している音型

曲の冒頭のモチーフに含まれている  $F^2 \rightarrow E^2 \rightarrow F^2$  (譜例 3-1: ②-1) は、運指表には書かれていないが、展開部に現れる音型 (譜例 3-2: ①) と同様である。1 オクターブ上の  $F^3 \rightarrow E^3 \rightarrow F^3$  の指使いは書かれているため、アルテスはその音を導音として音程を高めにし、替え指を用いた時の音の響きを考慮して演奏していたと考えられる部分である。そのように演奏すると、例えば、譜例 3-1 の②-1 では、スラーの最初の音である  $A^2$  がより強調されることになる上に、不均一な旋律を作り出すことができる。つまり、 $E^2$  の音量が弱くなるために均一に音が並ばないのである。また、譜例 3-3 の①と②も同音型である。

譜例 3-1、7 小節目の  $E^2 \rightarrow Dis^2 \rightarrow E^2$  (②-2) も指使いは書かれていないが、5 小節目の  $B^1 \rightarrow A^1 \rightarrow B^1$  (①) と対応し、1 オクターブ上の  $E^3 \rightarrow Dis^3 \rightarrow E^3$  の指使いは書かれているため、同様に音質について考慮する必要がある。

譜例 3-6 の中で、4 回現れる 3 連符の連続した音型でも導音の指使いを用いることができる。実際に指使いが書かれているのは、一つ目の  $A^1 \rightarrow B^1$  と四つ目の  $Fis^1 \rightarrow G^1$  だけだが、 $E^2 \rightarrow F^2$  と  $H^1 \rightarrow C^2$  も、導音の指使いを用いて演奏した時の音の響き方を考慮して演奏することで、通常の指使いで演奏したときよりも、それぞれの 3 連符の一つ目の音であるスタッカートのついた音を際立たせて演奏することができる。

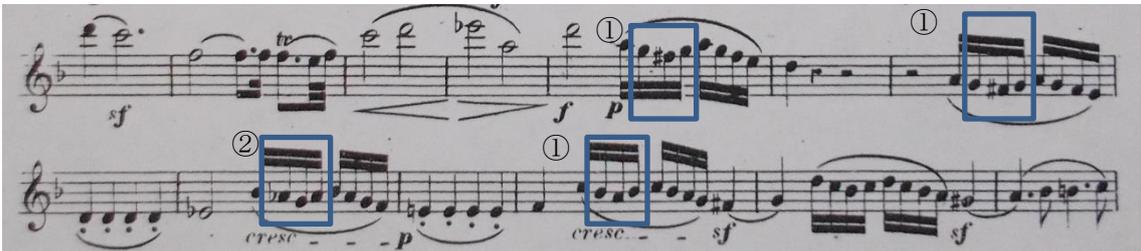
(譜例 3-1) 冒頭から 11 小節目



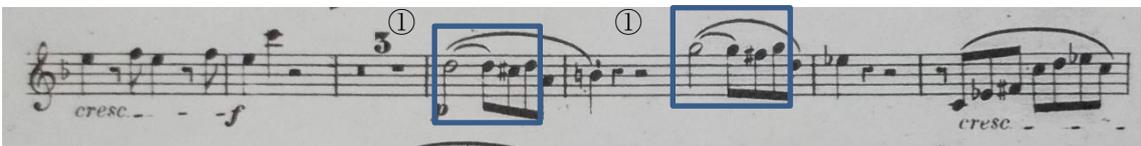
(譜例 3 - 2) 83 小節目から 94 小節目——展開部



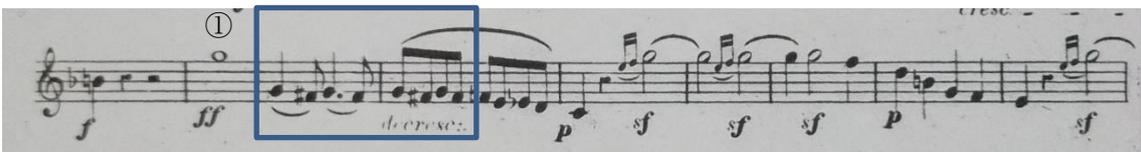
(譜例 3 - 3) 206 小節目から 218 小節目



(譜例 3 - 4) 24 小節目から 33 小節目



(譜例 3 - 5) 34 小節目から 42 小節目



(譜例 3 - 6) 95 小節目から 111 小節目

② 前小節からの続き

(譜例 3 - 7) 112 小節目から 127 小節目

① 前小節からの続き

### 1.2.2. 主音から下行する導音

ここでは、導音の指使いを用いることにより、弱く演奏できる部分を取り上げた<sup>127</sup>。

#### a. ③導音の指使いがあり、主音から導音に下行している音型

譜例 3 - 8 の③Fis<sup>2</sup>で導音の指使いを用いることにより、弱い息で演奏しても音程が下がらず、G<sup>2</sup>のスフォルツァンドを生かすことが出来る。通常の指使いで息を弱めると Fis<sup>2</sup>の

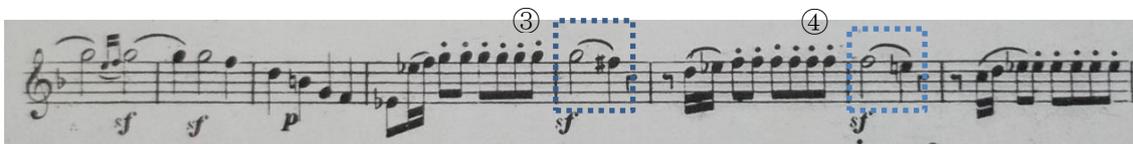
<sup>127</sup> このような導音の指使いの使い方は、コシュが示していた。アルテスの教本の中にこの使い方は書かれていないが、コシュとチュルーの奏法を包括していたと考え、アルテスもここで導音の指使いを用いていたと考えられる。

音程が下がってしまうので、導音の指使いで演奏したほうがスフォルツァンドを演奏するためには効果的である。以下に続くこの部分と同じ音型である、64小節目（譜例3-9）、171小節目と173小節目（譜例3-10）、の③も同様に、導音の指使いを用いることでスフォルツァンドを生かすことができる。

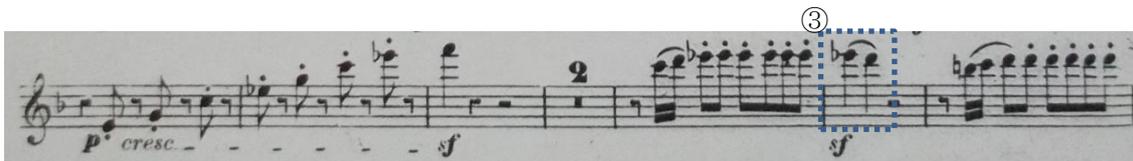
**b. ④指使いはないが、③に対応している音型**

譜例3-8の④に指使いは書かれていないが、③と同様の音色を考慮する必要があると考えられる。

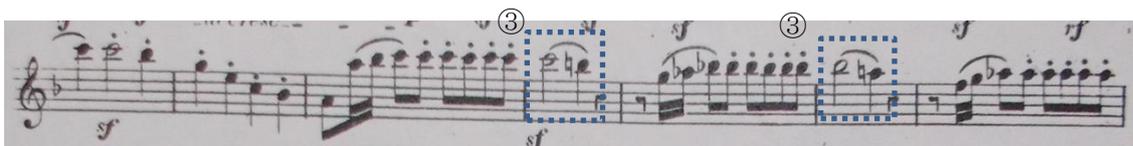
（譜例3-8）43小節目から50小節目



（譜例3-9）58<sup>128</sup>小節目から65小節目



（譜例3-10）168小節目から174小節目



<sup>128</sup> 58小節目の2拍目はEsであるが、元の楽譜をそのまま転載した。

### 1.2.3. 導音の指使いを用いることで得られる効果

これまでに見たように、導音の指使いを用いて演奏した場合の特長は、以下の3点が挙げられる。

- ① 不均一な旋律を作り出すことができること。
- ② アーティキュレーションを生かした演奏ができること。
- ③ 効果的なスフォルツァンドが得られること。

#### a. ①不均一な旋律を作り出す

導音の指使いで演奏した場合の特長の一つ目は、不均一な旋律を作り出すことができるということである。ベーム式フルートで、導音を通常の指使いを用いて演奏した場合は、音量や音色が均一な響きを得ることが出来る。しかし、第2章で述べたように、19世紀当時は、旋律の中によく響く音や、くすんだ音が混在する演奏が評価されていたと考えられる。そのため、ベーム式フルートで普及型フルートでの演奏を想定した作品を演奏するためには、この指使いを用いることが効果的である。

#### b. ②アーティキュレーションを生かす

二つ目は、アーティキュレーションを生かした演奏ができるということである。奏者は、スラーが変わるところでタンギングをしてフレーズを作っていく。均一な響きでの演奏は、音域によってその区切りが分かりにくくなる場合もある。一方、導音の指使いで演奏した場合は、スラーの中に音色の異なる音が混在することが、アーティキュレーションを効果的にするのである。

### c. ③効果的なスフォルツァンド

三つ目は、効果的なスフォルツァンドを作ることである。スフォルツァンドは、その音を強く演奏するだけではなく、その次の音を弱めた方が効果的である。通常の指使いでスフォルツァンドの次の音の息を弱めると音程が低くなるが、導音の指使いで演奏した場合、息を弱めても音程が下がらない。そのため、導音の指使いを用いて演奏したほうが、効果的なスフォルツァンドを演奏することができるのである。

### d. アルテスの美的価値観

これらが導音の指使いを用いて演奏した場合の利点であり、アルテスの美的価値観と、当時の演奏様式が窺える点ではないだろうか。導音のための指使いを用いた場合、導音は音程が高くなるだけではなく、主音と比較してくすんだ音になる。そのため、不均一な旋律を作り出すことができる。また、通常の指使いと導音のための指使いで演奏した音を比べると、通常の指使いの導音は音が大きく響きすぎる。つまり、均一な響きでは導音が大きく鳴りすぎるのである。したがって、その響きを抑える必要があったのだと推察される。長く普及型フルートを演奏し、その音の価値観を持っていたアルテスにとって、導音で指使いを替えることは単なる習慣ではなく、音の響きを選択するために必要なことであっただろう。このような演奏方法を考慮することで、ベーム式フルート以前の楽器のために書かれた作品のアーティキュレーションやフレージングから、当時の演奏様式が見て取れるのである。そこから、アルテスが目指した奏法、そして、19世紀の美意識を見出すことができると考えられる。次項では、アルテスの作品をもとに、この時代の同時代音楽について考察する。

## 2. 19世紀の同時代音楽——アルテスのコンクール課題曲を例に

前項で述べたように、アルテスは多くの古典作品を演奏していたと考えられる。これらの作品は、当時のパリ音楽院の学生たちも学んでいたであろう。それと同時に、アルテスの教本が書かれた目的である同時代音楽を演奏すること、すなわちベーム式フルートを使いこなすことも重要な課題であった。このことから、毎年新曲が課題となったパリ音楽院のコンクール課題曲は、当時最先端の音楽であったということが窺える。ここでは、アルテスが書いたコンクール課題曲の中から、当時の最先端奏法である部分を調べ、指使いについても考察する。その前に、アルテスが教授を務めていた時期のコンクール課題曲について述べておこう。

### 2.1. 1868<sup>129</sup>年 - 1893年のコンクール課題曲<sup>130</sup>の傾向

この時期の課題曲の一覧表(表7)からは、アルテスとチュルーの作品が、ほぼ1年おきに課題曲となっていたということが分かる。そのほとんどが、《ソロ》という題名の作品だが、これらの作品にはピアノ伴奏が付いている<sup>131</sup>。アルテスとチュルーの他には、ジュール・ドゥメルスマン Jules Demersseman (1833 - 1866)、の作品が課題曲となっているが、彼もアルテスと同様に、チュルーの弟子であった。したがって全ての作品が、フルート奏者によって書かれた作品なのである。彼らの作品は、技巧的な部分が多く見られることから、ベーム式フルートの性能を存分に生かした作品であると言える。また、コンクール課題曲は、単にこの新型フルートの性能をアピールするためのものではなく、それを演奏する奏者には、いかにこの楽器を使いこなすことが出来るか、ということも求められていたということが考えられる。

<sup>129</sup> アルテスは1868年11月から教授を務めているが、この年の4月から前任者ドリユスの代行を務めていたため、1868年のコンクール課題曲からを研究対象とする。

<sup>130</sup> コンクールとは、毎年6月に行われるパリ音楽院の卒業試験のことである。

<sup>131</sup> Cookの資料から《ソロ》はピアノ伴奏つきであることが分かる(Cook 1991: 141)。またこのことは、フランス国立図書館のホームページで確認できる。

<http://catalogue.bnf.fr/servlet/RechercheEquation?host=catalogue> (アクセス日 2013年8月29日)

(表 7) 1868年-1893年パリ音楽院コンクール課題曲一覧

年代	作曲者	曲名	優勝者
1868	Tulou	<i>13th Concerto</i>	Rauch
1869	Tulou	<i>12th Solo</i>	Mélé
1870	Altès	<i>2nd Solo</i>	Lehmann
1871		No Competition (普仏戦争の影響により中止 Powell 2002 : 216)	
1872	Tulou	<i>1st Solo</i>	Lefebvre
1873	Altès	<i>6th Solo</i>	--
1874	Altès	<i>3rd Solo</i>	Molé
1875	Altès	<i>4th Solo</i>	Bertram
1876	Tulou	<i>2nd Solo</i>	--
1877	Tulou	<i>3rd Solo</i>	--
1878	Altès	<i>1st Solo</i>	Vendeur
1879	Tulou	<i>5th Solo</i>	Sega
1880	Altès	<i>5th Solo</i>	Hennebains
1881	Tulou	<i>8th Solo</i>	Feillou
1882	Altès	<i>7th Solo</i>	--
1883	Tulou	<i>4th Solo</i>	Jacquet
1884	Altès	<i>8th Solo</i>	Gennaro
1885	Tulou	<i>5th Solo</i>	--
1886	Altès	<i>9th Solo</i>	Richaud
1887	Demersseman	<i>1st Solo</i>	--
1888	Altès	<i>10th Solo</i>	Roux
1889	Tulou	<i>11th Solo</i>	Boblin
1890	Tulou	<i>3rd Solo</i>	--
1891	Demersseman	<i>2nd Solo</i>	Verroust
			Balleron
1892	Tulou	<i>7th Solo</i>	--

出典 : Dorgeuille. *The French Flute School 1860 - 1950*. London : Tony Bingham. pp. 70 - 71.

## 2.2. 19世紀のフルートのための同時代音楽

この頃、フルート演奏において最先端の技術であったのは、トリル、ポリフォニックな技法、鳥の鳴き声などであった<sup>132</sup>。これらを1882年の課題曲であったアルテス作曲《ソロ 第7番<sup>133</sup>》の中から取り上げる。この作品は、アルテスの教本が発行された1880年の2年後に書かれており、表7からも分かるように、この作品が課題曲となった1882年は、コンクールの優勝者が出なかった年である。したがって、この年にコンクールを受けた生徒にとっても難しい課題であったと考えられる。

この作品は単楽章で書かれているが、5つの部分から構成されている。まず、4分の4拍子ホ長調 *Allegro* で始まり、*Largamente*、*Ben Moderato* を経て8分の9拍子ト長調が

<sup>132</sup> *Dictionnaire de la musique en France au 19e siècle* : 476。

<sup>133</sup> “*Septième solo pour la flûte avec accompagnement de piano*. par Henry Altès. oeuvre 32.” BnF 所蔵 (IFN- 52502445)。

演奏された後、Final Allegro vivace が演奏される。初めの Allegro の部分（譜例 3 - 11）から見ていこう。

（譜例 3 - 11） 7 小節目から 23 小節目

### 2.2.1. Allegro

譜例 3 - 11 で見られる奏法上の特徴は、①導音の指使いを使う可能性のある音型が多用されていることや、②3度の反復、③半音階、④音符が2つずつつながれたアーティキュレーションが挙げられる。①については、前項で述べたように導音の指使いで演奏することによってアーティキュレーションを際立たせて演奏することができる。② - 1 は、運指表 D - 5 に書かれている運指を易しくする指使いを使うが、② - 2 について教本では、特別な運指はないと述べられている<sup>134</sup>。また②と③は、彼の作品である《ナイチンゲールの歌 *Les chants du Rossignol* <sup>135</sup>》の中でも繰り返し使われている。

<sup>134</sup> “ Parmi les trémolos pour lesquels je n’indique pas de doigté particuliers, les uns se font avec le doigté ordinaire.” (Altès 1880 : 260)。

<sup>135</sup> この作品は、曲集《*Album d'autographes de musique collectionné de 1835 à 1869 par Dantan jeune, statuaire, et légué par lui à la Bibliothèque impériale*》の中に収録されており、1850年の作品である。

## 2.2.2. Largamente

次の *Largamente* では、導音の指使いで演奏することでアーティキュレーションが効果的に演奏できる部分、すなわち当時の美的価値観が窺える部分が見受けられる。譜例 3-12 の実線の四角で囲んだ部分がそれである。破線の四角で囲んだ部分は、前項で述べた主音から下行する導音とは逆の音型で、主音へ上行する音型となっている。これは、導音の指使いを用いることを想定して、アルテスがクレシェンドを付けた可能性がある。なぜならば、破線の四角 (ア) では  $F_{isis}^2$ 、(イ) では  $G_{isis}^2$  で導音の指使いを用いた時のような音の響きをイメージして演奏することで、効果的なクレシェンドを作り出すことができるからである。

(譜例 3-12) 24 小節目から 34 小節目

## 2.2.3. Ben Moderato

その次の *Ben Moderato* は、技巧的な音型 (譜例 3-13) が続き、アルテスの教本の中にはこれらの技巧的な音型の練習課題 (3-13A) がある<sup>136</sup>。これらは、当時の奏者にとっても技術的に困難な部分であったらうと考えられる。

<sup>136</sup> Altès 1880 : 269 - 275.

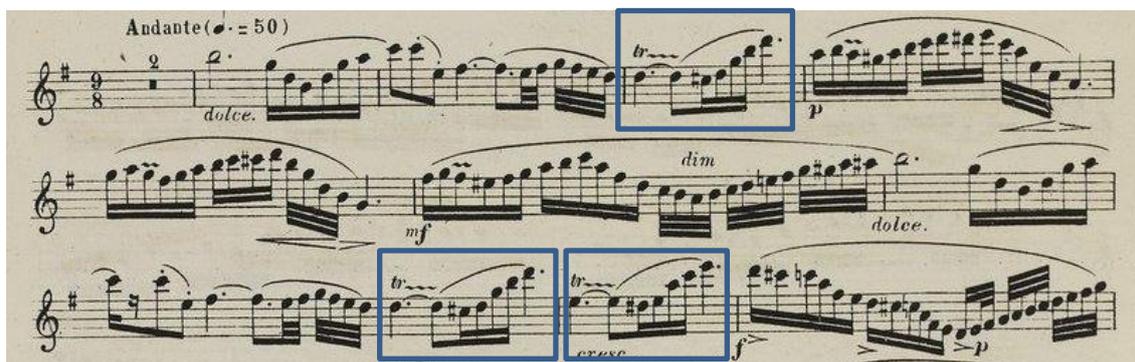
(譜例 3 - 13) 52 小節目から 66 小節目

(譜例 3 - 13A) アルテスフルート教本の日課練習より (Altès 1880 : 271)

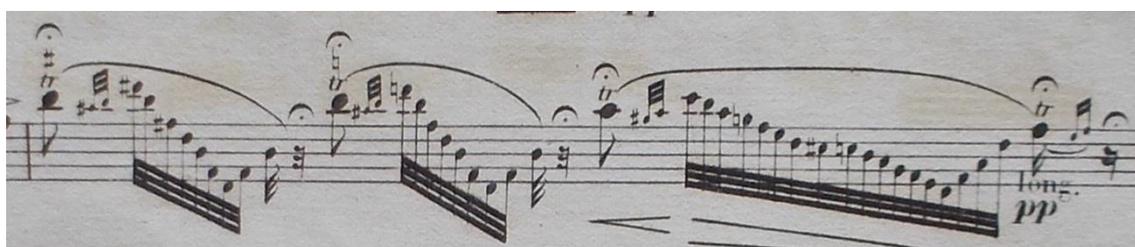
#### 2.2.4. Andante

次の Andante の部分 (譜例 3 - 14) は、トリルとアルペジオが組み合わされた音型が繰り返し使われている (実線四角)。これも、前述した《ナイチンゲールの歌》(譜例 3 - 15) に見られることから、鳥の鳴き声を模したものだと考えられる。

(譜例 3 - 14) 67 小節目から 79 小節目



(譜例 3 - 15) 《ナイチンゲールの歌》 38 小節目 トリルに続くアルペジオ

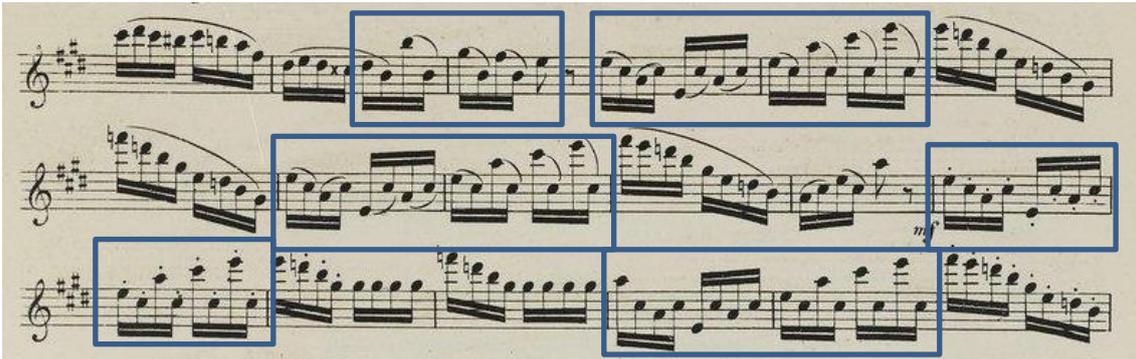


## 2.2.5. Final

最後の部分 Final は、4 分音符が 160 という速い指の動きが要求されている。その中で、ポリフォニックな部分を取り上げる。譜例 3 - 16 の四角で囲んだ部分は、固定音から跳躍し、アルペジオを演奏している。

このようにアルテスが書いたコンクール課題曲には、当時最先端と言われる奏法が随所に取り入れられていた。それと同時に、導音の指使いを用いることを想定して書かれている部分も見られた。

(譜例 3 - 15) 137 小節目から 154 小節目



### 3. 第3章のまとめ

本章では、アルテスのトランスクリプションから、導音のための指使いを用いる可能性のある部分を取り上げることで、彼が持っていた美的価値観を当時の演奏様式として考察することができた。そして、アルテスのコンクール課題曲からもアルテスが持っていた美的価値観を持って演奏すべき部分が見出された。アルテスは、全ての音が均一に響くベーム式フルートを演奏していたが、彼が持っていた音楽に対する美的価値観と演奏様式は、過去の普及型フルートでの演奏経験が影響していると考えられる。そのため、敢えて導音の指使いを用いて演奏し、通常の指使いだけでは得られない不均一な音の響きを選択していたのではないだろうか。アルテスの教本は、このような新しいものと古い伝統的なものが共存していた同時代作品を演奏するために書かれており、それこそがアルテスが目指した奏法だったと言えるだろう。

アルテスのフルート教本再考  
——導音の奏法に見る 19 世紀の美意識——

結論

## 結論

本研究では、19世紀のパリでフルート奏者・作曲家として活動したアルテスの教本をもとに彼の奏法について考察した。アルテスの教本には、古い伝統的な奏法と新しい奏法が共存していた。古い伝統的な奏法の中には、導音のための指使いがあり、それは、不均一な旋律を作り出すためのものであった。また、新しい奏法の中には、運指を易しくするための指使いがあり、それはアルテスのコンクール課題曲に見られるような当時の最先端奏法を演奏するためのものであった。

アルテスが過去から受け継いで来たものは、導音のための指使いを考察することで見出すことが出来た。現在、多くのフルート奏者が演奏している円筒管ベーム式フルートは、19世紀の半ばから広く使われ始めた。19世紀前半は、普及型フルートと呼ばれる多鍵式フルートが一般的であり、それは均一な響きをもつ楽器ではなかった。言い換えると、それまでの楽器は、多様な響きを持っていたのである。アルテスがベーム式フルートで導音の指使いを用いたのは、彼が持っていた美的価値観から来るものであろう。それには、彼が最初に吹いたフルートが普及型フルートであったということと、彼の師であったチュルーから導音の指使いを学び、それを用いて演奏してきたということが影響している。アルテスは、演奏する楽器を普及型フルートから円筒管ベーム式フルートに替えた後も、導音の指使いで演奏するという習慣とともに、均一ではない音、つまりベーム式フルート以前の楽器の音から得られる音を、彼の美的価値観として演奏していたのではないだろうか。アルテスが編曲したベートーヴェンのヴァイオリンソナタ第5番《春》の第1楽章から導音の指使いを用いる可能性のある部分を取り上げたところ、その指使いを用いることで不均一な旋律を作り出すことができるうえに、楽譜に書かれているアーティキュレーションを生かして演奏することができた。また、その指使いは、息を弱めても高めの音程を演奏することができるので、スフォルツァンドが付いた主音から下行する導音を弱く演奏する際に効果的であることがわかった。これらがアルテスの美学であり、当時の演奏様式であったと言えるだろう。彼は、このような音で演奏するために敢えて導音の指使いを用い、当時の様式感を出した演奏をしようとしていた。そして、彼が演奏しようとしていた音楽的美学とは、単にベーム式フルート以前の楽器の音色をイメージしたものではなく、均一な響きを持たない楽器で演奏することで際立つアーティキュレーションのような当時の様

式感など、ベーム式フルート以前の楽器を演奏した時に得られる音の響きまでを含んだものである。アルテスは、導音のための指使いを用いることで、パリ音楽院でドゥヴィエンスから続く、それまでの伝統、すなわち演奏習慣や美意識までも受け継いで来たのである。

一方、教本の中からこの項目を削除したタファネルは、円錐管の多鍵式フルートを演奏していない。全ての音が均一に響くベーム式フルートを最初から演奏していたタファネルの美的価値観は、アルテスのものとは違っていたのである。このことは、アルテスとタファネルの時期で音に対する価値観が大きく変化したことの現れであり、導音に対する意識が高かった時代から平均律を重視する価値観へ変化したことが窺えるものである。第2章で見たパリ音楽院の審議会で出された意見のように、平均律を目指して作られたベーム式フルートの音程のよりも、普及型フルートの音程の方が良いというものが、アルテスの美意識であった。

アルテスの奏法の中で新しいものとは、教本の中に運指を易しくする指使いを用いることから導き出された。アルテスが作曲した、パリ音楽院のコンクール課題曲《ソロ》第7番をもとに、当時の最先端奏法である部分を調べたところ、随所にトリルや鳥の鳴き声を模した音型が見られた。それらの音型は、新しいフルートの性能を生かすためのものであり、それを演奏するために、アルテスの運指を易しくするための指使いが用いられたと考えられる。このことから、アルテスが当時最新の楽器であったベーム式フルートを使いこなし、それまでの多鍵式フルートでは出来なかったことに取り組もうとしていたことが窺える。序論で述べたアルテスの弟子であったフルーリーとバレールの証言だけを見ると、アルテスは音楽的なレッスンよりも、技巧的な作品を演奏するための技術を磨くレッスンをしていたように見えるが、それはベーム式フルートを使いこなすことが目的だったのである。このことは、アルテス自身が古い楽器から最新の楽器へ持ち替えたという経緯も影響しているだろう。

以上の考察から、アルテスの教本には過去から受け継いで来た美学が引き継がれていることがわかった。この教本は、その美学を前提として円筒管ベーム式フルートを演奏することを目指して書かれたのである。アルテスが初めて手にした楽器は、普及型フルートであった。この楽器での演奏が彼の美意識の根源となっていたと考えられる。そのため、円筒管ベーム式フルートに替えた後も、彼の美意識を持って演奏するために導音の指使いを使っていたのだろう。つまり、それが19世紀の美意識であったと言える。

この導音の指使いを用いた奏法は、現代の奏者にとっても有益である。具体的には、そ

の指使いを用いることで、円筒管ベーム式フルート以前の楽器のために書かれた作品の解釈、たとえば、アーティキュレーションなどのフレージングを考察することに役立つ。実際に、その奏法の演奏で不均一な音程と音色を作り出すことにより、アルテスがフルート奏者として活躍していた時代の演奏様式を再現できる可能性がある。したがって、アルテスのフルート教本は、現代のフルート奏者が19世紀の演奏様式を学ぶために有用であり、楽器が変遷して行く過渡期に存在していたアルテスの貢献は、再評価されるべきである。

アルテスのフルート教本再考  
——導音の奏法に見る 19 世紀の美意識——

参考文献

参考楽譜

## 参考文献

### ・フルート教本

(パリ音楽院教授の教本)

Altès, Henry. 1880. *Célèbre Méthode Complète*. Paris : Millereau.

——. 1880. *Célèbre Méthode Complète*. (Reprint, Paris: Alphonse Leduc. 2006.) .

Coche, Victor. 1838. *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche et Buffet Jne, Op15*. Paris : Schonenberger.

Debost, Michel. 2002. *The simple flute : from A to Z*. New York : Oxford University Press.

Devienne, François. 1795. *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*. Paris : Naderman. (facsimile) .

Dorus, Louis. 1845. *L'Etude de la nouvelle flûte, méthode progressive arrangée d'après Devienne*. Paris : Schonenberger.

Hugot, A. Wunderlich, M. M. 1804. *Méthode de flûte du Conservatoire*. Paris : Conservatoire de Musique.

Moyse, Marcel. 1968. *De la Sonorite, Japonaise*. Paris : Alphonse Leduc.

Taffanel, P. Gaubert, P. 1923. *Méthode complète de flûte*. (Reprint, Paris : Alphonse Leduc. 1996.) .

Taffanel, P. Gaubert, P. 1923. *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme*. Paris : Alphonse Leduc.

Tulou, Jean Louis. 1842. *Méthode de flûte; progressive et raisonnée adopté par le comité d'enseignement du conservatoire national de musique, opus 100* Paris : Chabal.

——. 1859. *Petite méthode élémentaire pour la flûte (op. 100 Grande méthode progressive, suivie d'études mélodiques)*. Paris : Chabal.

——. 1995. *A Method for the flute*. 1st. edition. 1835. (Reprint, English Translated and Edited by J. D. Boland and M. F. Cannon. ) Indianapolis: Indiana University

Press.

(その他)

Bretonnier, V. 1840. *Méthode complète, théorique et pratique pour la flûte, depuis les premiers éléments, jusqu'au plus haut degré ; raisonné d'après nos meilleurs auteurs, Devienne, Drouet, Tulou, Böhm, Berbiguier, suivie de 18 grandes études et de 12 airs variés.* Paris : N. Legouix.

——. 1861. *Méthode théorique et pratique pour flûte à 6 et 8 clefs et la flute Boehm.* Paris : Léon escudier.

Camus. 1869. *Méthode très facile pour la flûte Boehm extradite de la methode.* Paris : E. Gérard.

Chapman , F. Bennett. 1958. *Flute Technique.* New York : Oxford University Press.

Cornett, V. 1855. *Méthode de flûte.* Paris : Colombier.

Galway, James. 1982. *Flute Yehudi Menuhin Music Guides.* London : Macdonald.

Girard, L. 1866. *Petite méthode de flûte.* Paris : Chez gautrot ainé.

Javelot, Jules. 1863. *Petite méthode de flûte.* Paris : A. Huré.

Morris, Gareth. 1991. *Flute Technique.* New York : Oxford University Press.

(日本語訳)

植村泰一訳 1978 『アルテス・フルート奏法 (第1巻)』東京：シンフォニア。

—— 1980 『アルテス・フルート奏法 (第2巻)』東京：シンフォニア。

タファネル, P. ゴーベール, P. 2000 『完全なフルート奏法 (第1巻・第2巻)』吉田雅夫訳、解説、東京：シンフォニア。

デボスト, ミシェル 2003 『フルート演奏の秘訣 (上・下)』丸山正義訳、植村泰一日本語版監修、東京：音楽之友社。

比田井洵 編 1960 『*Altès Flute Method* フルード教則本 (全3巻)』東京：Japan Flute Club。

モイーズ, マルセル 1973 『私のフルート論 *The Flute and its problems; Tone development through interpretation for the flute.*』有馬茂夫, 訳、吉田雅夫, 監修、東京：村松楽器販売。

・その他

- Berlioz, Hector. 2003. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*.  
*Edited by Peter Bloom*. Hector Berlioz New edition of the Complete works. vol. 24.  
Germany : Bärenreiter.
- Blakeman , Edward . 2005 . *Taffanel genius of the Flute* . New York : Oxford uiversity  
press .
- Boehm , Theobald . 1964 . *The flute and flute – playing* . *Translated by Dayton C .  
Miller* . New York : Dover publications , inc. (Reprint 2011) .
- Bowers, J. Boehm, T. 1999. *François Devienne' s Nouvelle Méthode Théorique et  
Pratique pour la Flute. Facsimile of the original edition*. England : Ashgate.
- Brown, H. M. Frank, J. Montagu, J. Powell, A. “ Flute ” In *The New Grove Doctionary  
of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol. 9, p. 37.
- Coche, Victor. 1838 (2) . *Flûte ordinaire comparée a la flûte de Boehm*. Pari : Chez  
l'auteur.
- Dorgeuille, Claude. 1986. *The French Flute School 1860- 1950*. translated & edited by  
Edward Blakeman. London : Tony Bingham.
- Estevan, Pilar. 1976. *Talking with Flutists*. New York : Edu - Tainment Publishing  
Company.
- Fétis, François. J. 1868 – 1870. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie  
générale de la musique, 2nd ed. 8 vol*. Paris : Firmin – Didot.
- Giannini , Tula 1993 *Great Flute Makers of France The Lot & Godfroy Families 1650 –  
1900*. London : Tony Bingham.
- Hériché, Robert. 1985. *A propos de la flûte*. Paris : Gérard Billaudot.
- Albert Lavignac (fondateur), 1927. *Encyclopédie de la Musique - Dictionnaire du  
Conservatoire*, Deuxième partie, Tome III, Paris, Delgrave.
- Pierre , Constant . 1900. *Le conservatoire national de musique et de déclamation*. Paris.  
Claude Tchou pour la bibliothèquw des introuvables. (Reprint. 2005) .
- Powell , Ardal . 2002. *The Flute*. New Haven and London : Yale University Press.
- Rockstro, Richard. S. 1890. *A Treatise on the Construction the History and the Practice  
of the Flute*. London : Musica rara. (2nd. Edition.1928) .

Stevens, Roger S. 1967. *Artistic Flute Technique and Study*. Hollywood, California : Highland Music.

Toff, Nancy. 1996. *The Flute Book. 2nd edition*. New York : Oxford University Press. (1st. edition. 1985) .

奥田恵二 1978 『フルートの歴史』東京：音楽之友社。

ケレタート, ヘルベルト 1990 『音律について・上巻 バッハとその時代』竹内ふみ子訳  
東京：シンフォニア。

ケレタート, ヘルベルト 1999 『音律について・下巻 ウィーン古典派』竹内ふみ子訳 東  
京：シンフォニア。

ジャンニーニ, トゥーラ 2007 『フランスの偉大なフルート製作家たち・ロット一族とゴ  
ドフロワ一族 1650年～1900年』堀江英一訳、有田正広監修、London : Tony Bingham.

高橋利夫 1978 『モイーズとの対話』東京：全音楽譜出版社。

トフ, ナンシー 1985 『現代フルートのあゆみ・フルートは いま』みつとみとしろう訳、  
東京：音楽之友社。

ベルリオーズ, エクトール、シュトラウス, リヒャルト 2006 『管弦楽法』広瀬大介訳 東  
京：音楽之友社。

前田りり子 2006 『フルートの肖像—その歴史の変遷』東京：東京書籍。

ワイ, トレバー 1995 『フルートの巨匠 マルセル・モイーズ』井上昭史、中川紅子訳、  
東京：音楽の友社。

#### ・文書館史料

France, Archives nationales, AJ. 37. 66. 16. Conservatoire national de musique & de  
déclamation personnel. Altès, Joseph. Henry.

#### ・論文

Byrne, Mary. Cathrine. Jett. 1993. “Tooters and Tutors : Flute performance practice  
derived from pedagogical treatises of the Paris Conservatoire 1838 – 1927” Doctor  
of Philosophy. University of Victoria.

Colgin, M. G. 1992. “ The Paris Conservatoire *concours* tradition and the *solo de concours* for flute, 1955 – 1990 ” D. M. A. The University of Texas at Austin.

Cook, K. R. 1991. “ The Paris Conservatory and the Solo de Concours for the flute, 1990 – 1955 ” D. M. A. The University of Wisconsin.

Standish, H. 1898. “ The New Flute.” *Proceedings of the Musical Assn.* 24 : 57 - 62.

丹下聡子 2013 「フルート教本に見る、演奏時の姿勢と呼吸」『愛知県立大学紀要』No. 42. pp. 145 – 156。

古川はるな 2009 『クロード・ドビュッシーの音楽詩学——フルート作品の意味論的考察——』東京藝術大学博士論文 149。

・雑誌

*Le Ménestrel.*

*Revue et Gazette Musicale de Paris.*

・参照楽譜

Altès, Henri. 1890. *Les Chants du rossignol composés pour la flûte avec acc. d'orchestre ou de piano. Op. 11.* Paris : L. Roberge.

Altès, Henry. 1877. *Chefs d'oeuvre des grands maîtres, 14 transcriptions pour piano et flûte.* Paris. H. Lemoine.

——. 1882. *7e Solo pour la flûte avec accompagnement de piano oeuvre 32.* Paris : Millereau.

——. *10 Sonates de Beethoven et 1 de Mozarty(sic.) par Henry Altès pour flûte seule.* Paris : imp. Jannot.

Beethoven, Ludwig van. 2001. *Sonate no. 5 en fa majeur “Le printemps“ op. 24 (original pour violon et piano) pour flûte et piano. Transcription de Henry Altès révision de Alain Marion.* Paris : Billaudot.

Dantan. 1850. *Album d'autographes de musique collectionné de 1835 à 1869 par Dantan jeune, statuaire, et légué par lui à la Bibliothèque imperial.*

・参照ホームページ

フランス国立図書館ホームページ

<http://gallica.bnf.fr/> (アクセス日 2013年8月29日)

<http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html> (アクセス日 2013年8月29日)

Rick Wilson's Historical Flutes Page

<http://www.oldflutes.com/> (アクセス日 2014年1月14日)

## 人名索引

- アルテス, アンリ Altès, Henry  
ii-vi, 2-6, 12, 14-19, 21-23, 28, 35-39, 41, 42, 44-47, 49, 52-54, 56-59, 61-63, 65, 66, 68, 69
- ヴンダーリッヒ, ヨハン・ゲオルゲス Wunderlich, Johann Georges ii, 4, 12-14, 17, 19, 65
- エヌバン, アドルフ Hennebains, Adolphe 3, 12
- オトテール, ジャック=マルタン Hotteterre, Jacques = Martin 8
- グルック, クリストフ・ヴィリバルト Gluck, Christoph Willibald 44
- ゴーベール, フィリップ Gaubert, Phillipe ii, 3, 5, 8, 12, 13, 16-19, 65, 66
- コシュ, ヴィクトール Coche, Victor ii, iii, 5, 10, 13-18, 21, 22, 24, 25, 28-30, 32, 35-39, 49, 65
- タファネル, ポール Taffanel, Paul ii, 3-6, 8, 12, 13, 16-19, 22, 38, 62, 65, 67
- チュルー, ジャン=ルイ Tulou, Jean-Louis  
ii-iv, 2, 4, 5, 10, 12-15, 17-19, 21-26, 28, 31-39, 41, 49, 53, 61, 65, 66
- ドゥヴィエンヌ, フランソワ Devienne, François ii, 4, 5, 8, 9, 12-14, 17, 19, 62, 65-67
- ドリュス, ルイ Dorus, Louis ii-iv, 3, 5, 10, 13-15, 17, 19, 21, 22-24, 26, 28, 29, 37, 38, 53, 65
- ドリュス=グラ, ジュリー・エメ Dorus-Gras, Julie Aimée 23
- ハイドン, フランツ・ヨーゼフ Haydn, Franz Joseph 4, 9, 18, 31, 34, 38, 44
- バレール, ジョルジュ Barrère, Georges 4, 62
- フルーリー, ルイ Fleury, Louis 4, 22, 62
- ベートーヴェン, ルートヴィヒ・ヴァン Beethoven, Ludwig van v, 4-6, 18, 44, 45, 61, 69
- ベーム, テオバルト Böhm, Theobald iii, 2, 5, 8, 10, 11, 14, 15, 26-28, 58, 67
- ベルリオーズ, エクトル Berlioz, Hector 10, 67, 68
- マリオン, アラン Marion, Alain 5
- メンデルスゾーン, フェリックス Mendelssohn, Felix 4, 18, 44
- モーツァルト, ヴォルフガング・アマデウス Mozart, Wolfgang Amadeus 4, 9, 18, 44, 69
- ユゴー, アントワーヌ Hugot, Antoine ii, 4, 9, 12-14, 17-19, 65
- ルブラン, ルイ=セバスチャン Lebrun, Louis-Sébastien 22, 23
- ロット, トーマ Lot, Thomas vi, 8, 10, 68

アルテスのフルート教本再考  
——導音の奏法に見る 19 世紀の美意識——

付録

## (付録 1) 楽器画像

(画像は、Rick Wilson 氏のホームページ

“Rick Wilson's Historical Flutes Page” <http://www.oldflutes.com/>より引用した。)

### 1 鍵式フルート : Hotteterre 作 (パリ : 1700 年ごろ)



### 4 鍵式フルート : Willis and Goodlad 作 (ロンドン : 1830 年ごろ)



### 6 鍵式フルート : W. H. Potter 作 (ロンドン : 1815 年ごろ)



### 8 鍵式フルート : E. Riley 作 (ニューヨーク : 1820 年ごろ)



チュルールのパーフェクトフルート：Nonon 作（パリ：1860年ごろ）



1832年型円錐管ベーム式フルート：Böhm 作（1840年ごろ）



1847年型ベーム式フルート No.1



(付録 2) 運指表

ベーム：特別な指使い (Boehm 1964 : 74)

74 SPECIAL FINGERINGS

The image shows a musical score for a flute piece titled "SPECIAL FINGERINGS" by Boehm. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298,



### TABLATURE DES DEM

On appelle Note sensible le 7<sup>me</sup> degré de la gamme. Ce 7<sup>me</sup> degré est parfois un doigté particulier que nous indiquons dans les tablatures.

Ces doigts s'emploient particulièrement dans les mouvemens lents : la note se trouve entre deux notes supérieures.

Ces doigts employés avec ménagement produisent un excellent effet.

### FLÛTE NOU

B B# C C# D D# E E# F F# G G# A

## DEMI-TONS ALTÉRÉS.

e. Ce 7<sup>me</sup> degré ayant une tendance à s'élever vers la tonique, réclame tablatures suivantes.

très lents et dans les pianos, et plus à propos encore quand une

excellente effet, mais il ne faudrait pas en abuser.

### LA NOUVELLE.

The image displays a musical score and its corresponding guitar tablature. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of a continuous sequence of notes, many of which are beamed together in groups of four or five, indicating a fast, repetitive melodic line. The tablature below is a six-line grid with vertical lines representing frets and horizontal lines representing strings. Fingering numbers (1-5) are placed in small boxes at the intersections of the grid to indicate which finger should press which string at each fret. The tablature is aligned with the notes in the score above it, showing the specific fret and string for each note.

3<sup>me</sup> TABLATURE

DES DEMI-TONS ALTÉRÉS, CONSIDÉRÉS COMME NOTESSENSIBLES.

Les \* indiquent des doigtés qui ne sont pas sur les tablatures; nous n'avons pas ajouté au nombre de ces doigtés, ce qui eut été facile; il nous a suffi de signaler les plus justes, et ceux dont l'usage est le plus fréquent.

Le doigté des troisième notes de chaque groupe est semblable à celui des premières.

Pour bien appliquer ces doigtés, il faut choisir des passages *Legato* et *Piano*. La note altérée, considérée comme note sensible, doit être invariablement précédée ou suivie de la tonique; cette règle est de rigueur.

L'altération se trouvera mieux encore entre deux notes, ainsi que nous l'avons indiqué par ces exemples.

Dans les mouvements lents il est quelquefois utile de serrer les lèvres et de tourner l'embouchure un peu en dehors, quand on rencontre des notes qui n'ont pas de doigté particulier.

Synonyme.

The image displays a series of musical staves with corresponding fingerings for various notes. Each note is represented by a circle on a staff, with dots indicating finger placement. Below each note, a vertical stack of circles shows the specific fingerings for that note. The notes are grouped into pairs, and the fingerings are labeled with '1<sup>re</sup> Pos.', '2<sup>e</sup> Pos.', '3<sup>e</sup> Pos.', '4<sup>e</sup> Pos.', '5<sup>e</sup> Pos.', '7<sup>e</sup> Pos.', and '8<sup>e</sup> Pos.'. Some notes are marked with an asterisk (\*). The fingerings are shown in a vertical column for each note, with the top circle representing the first finger and the bottom circle representing the last finger used. The notes are arranged in a sequence across four staves, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third and fourth staves start with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The word 'Synonyme.' is written above the first staff and below the second staff.

Synonyme.

チュルー：導音のための指使い (Tulou 1842 : 62)

62

**TABLATURE DES NOTES SENSIBLES PAR LES DOIGTÉS COMPOSÉS.**

Les notes sensibles dont les doigtés ne sont pas indiqués, se font par le doigté simple.

Doigt 1  
Clef d'UT b

Doigt 2  
Clef de SI b

Doigt 5  
Clef de SOL #

Doigt 4  
Clef de FA #

Doigt 5  
Clef de FA b

Doigt 6  
Clef de MI b

Clef d'UT #

Clef d'UT b

1  
C: d'UT b

2  
C: de SI b

5  
C: de SOL #

4  
C: de FA #

5  
C: de FA b

6  
C: de MI b

C: d'UT #

C: d'UT b

T

TABLEAU B.

DOIGTÉS DONNANT PLUS DE JUSTESSE À CERTAINES NOTES  
SENSIBLES TOUT EN EN RÉNDANT L'EXÉCUTION PLUS FACILE.

Il ne faut prendre ces doigtés que lorsque les notes sont groupées comme je l'indique ici, les autres notes sensibles dont je ne donne pas le doigté, se font avec le doigté ordinaire. Je sais qu'il existe d'autres doigtés pour les notes sensibles mais, comme on les trouve facilement soi-même dès qu'on joue passablement de l'instrument, je ne les indique pas ici, parce que je les crois inutiles et qu'ils ne font que jeter de la confusion dans un doigté déjà très compliqué. Je suis d'avis que, moins il y a de doigtés différents, plus on gagne en égalité et en justesse.

Trou ouvert. Trou fermé. Trou  $\frac{1}{2}$  fermé. (1) Clef ouverte. Clef fermée.

Faire remarquer à l'élève que ces doigtés sont les mêmes que ceux de l'8<sup>e</sup> inférieure.

Grand chef. Trille d'Ut à B $\flat$ .

MAIN GAUCHE.  
1<sup>er</sup> doigt. Ponce. clef d'Ut.  
2<sup>e</sup> doigt.  
3<sup>e</sup> doigt.  
Petit doigt. clef de Sol #.

MAIN DROITE.  
1<sup>er</sup> doigt.  
2<sup>e</sup> doigt.  
3<sup>e</sup> doigt.  
Petit doigt. clef de Mi b. clef d'Ut #. clef d'Ut b.

(1) Cette indication,  $\frac{1}{2}$  trou fermé, ne doit point être complètement prise à la lettre, car il peut se faire qu'en fermant le trou à moitié, la note sensible soit encore trop basse; il faut alors, pour lui donner toute justesse, ne couvrir que le  $\frac{1}{2}$  du trou; et, vice versa, en couvrant les  $\frac{2}{3}$ , si au contraire la note sensible était trop haute.

suite du Tableau B.

The image displays a musical score and a corresponding fingering chart. At the top, a single musical staff in treble clef contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and slurs. Two specific measures are highlighted with boxes and the word "OH" written below them. Below the staff is a large grid for fingering. The grid is organized into two main sections: "MAIN GAUCHE" (Left Hand) and "MAIN DROITE" (Right Hand). The "MAIN GAUCHE" section includes rows for "Grande clef." (treble clef), "Trille d'Ut ♯ à Ré ♯", and fingers 1st, 2nd, 3rd, and 4th (labeled "Pouce", "clef d'Ut.", "2<sup>e</sup> doigt", "3<sup>e</sup> doigt", "Petit doigt", "clef de Sol ♯"). The "MAIN DROITE" section includes rows for fingers 1st, 2nd, and 3rd, and a "Petit doigt" section with three rows for "clef de Mi b.", "clef d'Ut ♯", and "clef d'Ut ♭". The grid cells contain black dots and circles, indicating the specific fingerings for each note in the score above.

M. P. 3791.



**TABLEAU C.**  
DOIGTÉ DES TRILLES  
(VULGAIREMENT APPELÉS CADENCES.)

Grande clef...  
Trille d'ut à Ré $\sharp$ ...

MAIN GAUCHE.  
1<sup>er</sup> doigt...  
Pouce...  
Clef d'ut...  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Petit doigt...  
Clef de Sol $\sharp$ ...  
(spatule de la double clef de Si b). (1)...

MAIN DROITE.  
1<sup>er</sup> doigt...  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Petit doigt (Clef de Mi b)...  
Clef d'ut $\sharp$ ...  
Clef d'ut $\flat$ ...

seule terminaison de ce trille  
seule terminaison de ce trille  
seule terminaison de ce trille

Grande clef...  
Trille d'ut à Ré $\sharp$ ...

MAIN GAUCHE.  
1<sup>er</sup> doigt...  
Pouce...  
Clef d'ut...  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Petit doigt...  
Clef de Sol $\sharp$ ...  
(spatule de la double clef de Si b).

MAIN DROITE.  
1<sup>er</sup> doigt...  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Petit doigt (Clef de Mi b)...  
Clef d'ut $\sharp$ ...  
Clef d'ut $\flat$ ...

On remarquera que le doigté de cette terminaison est le même que le doigté du trille de mi $\sharp$  à fa $\sharp$ .  
Lorsque la terminaison de ce trille est d'un ton on se sert pour plus de facilité de ce doigté.  
Lorsque la terminaison de ce trille est d'un ton on se sert pour plus de facilité de ce doigté.  
(Double clef de Si $\flat$ )  
(Double clef de Si $\flat$ )

(1) Chaque fois que dans ce tableau, nous devons nous servir de la spatule de la double clef de Si b, nous l'indiquerons en toutes lettres de la manière suivante: (double clef de Si b).

(2) Les terminaisons de trilles pour lesquelles je n'indique pas de doigtés particuliers, se font avec le doigté ordinaire (Tableau A) ou avec le doigté des notes sensibles (Tableau B).

suite du Tableau C.

(1)

Grande clef.....  
Trille d'ré à Bc.

MAIN GAUCHE.  
1<sup>er</sup> doigt.....  
Pouce.....  
clef d'ré.  
2<sup>e</sup> doigt.....  
3<sup>e</sup> doigt.....  
Petit doigt.....  
clef de Sol #.

MAIN DROITE.  
(spatule de la double clef de Sib.)  
1<sup>er</sup> doigt.....  
2<sup>e</sup> doigt.....  
3<sup>e</sup> doigt.....  
Petit doigt (clef de Mi b.)  
clef d'ré #.....  
clef d'ré b.....

Le doigté de cette terminaison est le même que celui de trille de La à Si. (N<sup>o</sup> 1).  
(double clef de Sib.) tr.  
Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente.  
(double clef de Sib.)

(2) (3)

Grande clef.....  
Trille d'ré à Bc.

MAIN GAUCHE.  
1<sup>er</sup> doigt.....  
Pouce.....  
clef d'ré.  
2<sup>e</sup> doigt.....  
3<sup>e</sup> doigt.....  
Petit doigt.....  
clef de Sol #.

MAIN DROITE.  
(spatule de la double clef de Sib.)  
1<sup>er</sup> doigt.....  
2<sup>e</sup> doigt.....  
3<sup>e</sup> doigt.....  
Petit doigt (clef de Mi b.)  
clef d'ré #.....  
clef d'ré b.....

Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente.  
Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente.  
Même observation qu'à l'8<sup>ve</sup> inférieure.  
Retire la note de l'8<sup>ve</sup> inférieure et l'appliquer ici.

(1) Il y a une troisième manière de faire ce trille, on la trouvera dans la 3<sup>me</sup> partie de la méthode page  
 (2) Lorsqu'on fera la terminaison des trilles de Bc à Mi b et de Bc à Mi b avec la seconde mineure, c'est-à-dire ut # et ré b, on pourra prendre pour l'ut # le doigté que j'indique à la terminaison du trille suivant; (ré # à mi b), ce doigté est plus difficile que le doigté de la note sensible mais il donne plus de brillant à l'exécution que ce dernier, que l'on emploie, à cause de sa douceur, que dans la nuance piano.  
 (3) Faire remarquer à l'élève, qu'à partir du trille de Mi b à Fa jusqua celui de Si b à ré b de cette seconde 8<sup>ve</sup>, il y a similitude de doigtés entre ces trilles et ceux de l'8<sup>ve</sup> inférieure.

suite du Tableau C.

Grande clef.....  
Trille d'ut à Bc'.....

1er doigt.....  
Pouce.....  
clef d'ut.....  
2e doigt.....  
3e doigt.....  
Petit doigt.....  
clef de Sol#.....  
(spatule de la double clef de Si b.)  
1er doigt.....  
2e doigt.....  
3e doigt.....

MAIN GAUCHE.

MAIN DROITE.

1er doigt.....  
2e doigt.....  
3e doigt.....  
clef de Mi b.....  
Petit doigt.....  
clef d'ut#.....  
clef d'ut b.....

Retire la note de l'8<sup>ve</sup> inférieure et l'appliques ici

(double clef de Si b.)

(double clef de Si b.)

Même observation que pour l'8<sup>ve</sup> inférieure

(double clef de Si b.) r

(double clef de Si b.)

Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente

(1)

(1) Il y a une troisième manière de faire ce trille, on la trouvera dans la 3<sup>me</sup> partie de la méthode page

Grande clef...  
Trille d'ut à Bc

MAIN GAUCHE:  
1er doigt...  
Pouce...  
clef d'ut.  
2e doigt...  
3e doigt...  
Petit doigt...  
clef de Sol #.  
(spatule de la double  
clef de Si b.)  
1er doigt...  
2e doigt...  
3e doigt...

MAIN DROITE:  
petit doigt... (clef de Mi b...)  
clef d'ut #...  
clef d'ut b...

Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente.  
Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente.  
Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente.

Grande clef...  
Trille d'ut à Bc

MAIN GAUCHE:  
1er doigt...  
Pouce...  
clef d'ut.  
2e doigt...  
3e doigt...  
Petit doigt...  
clef de Sol #.  
(spatule de la double  
clef de Si b.)  
1er doigt...  
2e doigt...  
3e doigt...

MAIN DROITE:  
petit doigt... (clef de Mi b...)  
clef d'ut #...  
clef d'ut b...

Dans ce trille, le *sol* est un peu trop bas, il ne faut point s'en préoccuper, l'exécution des trilles étant toujours très rapide l'oreille n'a pas le temps de saisir ce défaut.

Même doigté pour cette terminaison que pour la précédente.

Ce trille est très déficieux aussi les personnes qui écrivent spécialement pour la Flûte ne l'emploient jamais.

Trille déficieux on ne le rencontre presque jamais.

Trille déficieux on ne le rencontre presque jamais.

Seule terminaison de ce trille.

**TABLEAU D.**  
DOIGTÉS PLUS FACILES.

**RÈGLE.** Il faut toujours, dans un passage nécessitant l'emploi de doigtés particuliers, que la première et la dernière notes de ce passage soient exécutées par le doigté ordinaire.



Lorsque nous aurons à faire l'application d'un des doigtés de ce tableau, nous l'indiquerons par la lettre D, suivie ou non, selon qu'il sera nécessaire, du numéro d'ordre du doigté dont on devra se servir. Ex: D, ou D.1., D.2., D.5., etc. L'endroit précis où devra commencer et finir l'application d'un doigté particulier sera indiqué par le signe suivant placé sous la lettre du tableau que l'on aura à consulter. Ex:  $\underbrace{\quad\quad\quad}_{D.5.}$  ou  $\underbrace{\quad\quad\quad}_{C.1.}$

Ex:  $\underbrace{\quad\quad\quad}_{D.5.}$  ou  $\underbrace{\quad\quad\quad}_{C.1.}$

Ces doigtés donnent plus de facilité pour attaquer dans le fortissimo, ces trois notes sans danger pour la sûreté du son, tout en leur donnant une justesse irréprochable.

**N°1.** Pour exécuter ce passage, il faut tenir le 3<sup>e</sup> doigt de la main droite immobile sur le trou fermé, ce qui modifie le doigté ordinaire de la manière suivante, Ex:

Allegro.

Grande clef  
Trille d'Ut à Ré

MAIN GAUCHE  
1<sup>er</sup> doigt  
Pouce  
clef d'Ut  
2<sup>e</sup> doigt  
3<sup>e</sup> doigt  
Petit doigt  
clef de Sol #

MAIN DROITE  
1<sup>er</sup> doigt  
2<sup>e</sup> doigt  
3<sup>e</sup> doigt  
clef de Mi b.  
Petit doigt  
clef d'Ut #  
clef d'Ut

Ils facilitent aussi l'exécution de certains passages.

1<sup>o</sup> Lorsque le Mi se trouve après le La du médium, ou après le La aigu, comme dans l'exemple suivant:

il est impossible, avec le doigté ordinaire, de lier ces notes. En employant le doigté que nous indiquons ci-dessus, la liaison se fait facilement.

2<sup>o</sup> Lorsque le Fa# se trouve à côté du Si aigu, Ex:

Le doigté que nous indiquons ci-dessus permet de l'exécuter avec plus de facilité.

Lorsque ce passage est écrit à l'8<sup>ve</sup> inférieure on l'exécute par le même procédé. De même, pour le passage suivant, mais en appliquant la règle qui est au commencement de ce tableau, c'est-à-dire que ce n'est qu'à partir de la seconde note qu'il faut tenir le 3<sup>e</sup> doigt de la main droite immobile sur le trou fermé. Ex:

Allegro.

D.1.

suite du **Tableau D.**

**N° 2.** Pour exécuter ce passage, il faut tenir le 1<sup>er</sup> doigt de la main droite immobile sur le trou fermé, puis de même et successivement, le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>me</sup> et, enfin, les trois doigts de la main droite immobiles sur les trous fermés, ce qui apporte au doigté ordinaire les modifications suivantes. Ex:

Allegro.

Grande clef.  
Trille d'Ut à Ré.

MAIN GAUCHE.  
1<sup>er</sup> doigt...  
Pouce...  
Clef d'Ut.  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Petit doigt...  
Clef de Sol#.

MAIN DROITE.  
1<sup>er</sup> doigt...  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Clef de Mi b.  
Clef d'Ut#.  
Clef d'Ut.

Lorsque ce passage est écrit à l'8<sup>me</sup> inférieure on l'exécute par le même procédé.

De même pour les passages suivants:

Allegro.

Allegro.

Même passage en *fa #* majeur.

Allegro.

Pour parvenir à exécuter ce dernier passage, il faut, à partir de la 3<sup>me</sup> note des 1<sup>ers</sup> et 3<sup>mes</sup> temps de la seconde mesure, abandonner la clef de *Mi b* et tenir les 3 doigts de la main droite immobiles sur les trous fermés.

Lorsque ce même passage est écrit en triples croches, son exécution n'est possible qu'en employant le doigté du trille d'Ut à Ré. Ex:

Allegro.

suite du **Tableau D.**

**N° 3.** Après avoir fait, en se conformant à la règle qui est au commencement de ce tableau, la 1<sup>re</sup> note de ce passage avec le doigté ordinaire, pour en faciliter l'exécution, il faut le jouer comme s'il était écrit à l'octave inférieure, c'est-à-dire en tenant le 1<sup>er</sup> doigt de la main gauche immobile sur le trou fermé.

Allegretto.

Grande clef.  
Trille d'Ut à Ré

MAIN GAUCHE

1<sup>er</sup> doigt.  
Pouce.  
clef d'Ut

2<sup>e</sup> doigt.

3<sup>e</sup> doigt.

Petit doigt.  
clef de Sol

MAIN DROITE

1<sup>er</sup> doigt.

2<sup>e</sup> doigt.

3<sup>e</sup> doigt.

Petit doigt.  
clef de Mi b  
clef d'Ut #  
clef d'Ut

**N° 4. DE L'EMPLOI DE LA CLEF DE Si b.**

Nous avons vu, (1<sup>re</sup> Partie de la Méthode, page 17, figure et description d'une Flûte montée), que les clefs: d'Ut et de Si b étaient mises en mouvement par le pouce de la main gauche. Si dans les divers tableaux présentés jusqu'à présent nous n'avons employé que la clef d'Ut, c'est qu'on ne doit se servir de la clef de Si b que lorsque la difficulté de l'exécution le nécessite absolument, et cela, parceque le passage fréquent et rapide de la clef d'Ut à la clef de Si b ou, de la clef de Si b à la clef d'Ut, produit un déplacement trop subit du pouce qui nuit à la sûreté de l'exécution en général.

On emploie la clef de Si b lorsqu'on rencontre le Si b à côté: soit du sol b, du sol b ou du la b, (ou les synonymes La # à côté: soit du fa x, du fa # ou du sol #,) on met alors le pouce sur la clef de Si b et on exécute le passage comme si l'on faisait si b, ce qui, en rompant la difficulté insurmontable que présente le doigté ordinaire, produit le doigté ci-après Ex:



suite du Tableau D.

N° 5. Sous ce numéro, D.5., nous comprendrons tous les doigtés particuliers qui facilitent l'exécution de certains trémolos.—Les notes du trémolo se succédant avec la même rapidité que celles du trille, nous nous servirons dans ce tableau du même signe employé dans celui des trilles pour indiquer le doigté de la note supérieure.

Grande clef. ...  
Trille d'ut<sub>4</sub> à B<sub>4</sub>.

**MAIN GAUCHE.**  
1<sup>er</sup> doigt. ...  
Pouce. ...  
clef d'ut<sub>4</sub>.  
2<sup>e</sup> doigt. ...  
3<sup>e</sup> doigt. ...  
Petit doigt. ...  
clef de sol<sub>2</sub>.

**MAIN DROITE.**  
(spatule de la double clef de Sib.)  
1<sup>er</sup> doigt. ...  
2<sup>e</sup> doigt. ...  
3<sup>e</sup> doigt. ...  
Petit doigt. ...  
clef de Mi<sub>b</sub>.  
clef d'ut<sub>2</sub>.  
clef d'ut<sub>4</sub>.

(double clef de Sib.) (double clef de Sib.)

on peut aussi exécuter ce trémolo avec le doigté D.4. on peut aussi exécuter ce trémolo avec le doigté D.4.

Grande clef. ...  
Trille d'ut<sub>4</sub> à B<sub>4</sub>.

**MAIN GAUCHE.**  
1<sup>er</sup> doigt. ...  
Pouce. ...  
clef d'ut<sub>4</sub>.  
2<sup>e</sup> doigt. ...  
3<sup>e</sup> doigt. ...  
Petit doigt. ...  
clef de sol<sub>2</sub>.

**MAIN DROITE.**  
(spatule de la double clef de Sib.)  
1<sup>er</sup> doigt. ...  
2<sup>e</sup> doigt. ...  
3<sup>e</sup> doigt. ...  
Petit doigt. ...  
clef de Mi<sub>b</sub>.  
clef d'ut<sub>2</sub>.  
clef d'ut<sub>4</sub>.

difficile.

on peut aussi exécuter ce trémolo en prenant la double clef de Sib ou avec le doigté D.4. on peut aussi exécuter ce trémolo en employant le procédé du trémolo suivant

suite du **Tableau D.**

Grande clef...  
Trille d'*Ut* à *Hé*.

**MAIN GAUCHE**  
1<sup>er</sup> doigt...  
Pouce...  
clef d'*Ut*  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Petit doigt...  
clef de *Sol*

**MAIN DROITE**  
(spatule de la double clef de *Si*)  
1<sup>er</sup> doigt...  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Petit doigt...  
clef de *Mib*...  
clef d'*Ut*  
clef d'*Ut*

Grande clef...  
Trille d'*Ut* à *Hé*.

**MAIN GAUCHE**  
1<sup>er</sup> doigt...  
Pouce...  
clef d'*Ut*  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Petit doigt...  
clef de *Sol*

**MAIN DROITE**  
(spatule de la double clef de *Si*)  
1<sup>er</sup> doigt...  
2<sup>e</sup> doigt...  
3<sup>e</sup> doigt...  
Petit doigt...  
clef de *Mib*...  
clef d'*Ut*  
clef d'*Ut*

(double clef de *Si*)  
on peut aussi exécuter ce tremolo avec le doigté D.4.

(double clef de *Si*)  
on peut aussi exécuter ce tremolo avec le doigté D.4.

on peut aussi exécuter ce tremolo en prenant la double clef de *Si* ou avec le doigté D.4.

### (付録 3) パリ音楽院コンクール課題曲一覧表 1832年～1908年

・出典

(1832年～1900年)

Pierre. *Le conservatoire national de musique et de déclamation*. Paris : Claude Tchou. pp. 624 – 628.

(1901年～1908年)

Dorgeuille. *The French Flute School 1860- 1950*. London : Tony Bingham. p  
p. 70 – 71.

Blakeman , Edward . 2005 . *Taffanel genius of the Flute* . New York : Oxford  
uiversity press .pp. 249 – 267.

教授	年	作曲者名	曲名	優勝者
Tulou	1832	Tulou	<i>Solo</i>	J. Remusat E. Alkan
	1835	Tulou	<i>Solo</i>	Forestier A.-F.-E. Bisetzky
	1837	Tulou	<i>Solo</i>	Constans
	1838	Tulou	<i>Grand solo</i>	Donjon Brunot
	1839	Tulou	<i>Grand concerto</i>	Miramont Allard
	1840	Tulou	<i>Sixième grand solo</i>	B.-M. Remusat Brunet
	1841	Tulou	<i>Concerto</i>	Moreau
	1842	Tulou	<i>Grand solo</i>	Altès
	1843	Tulou	<i>Solo</i>	--
	1844	Tulou	<i>Dixième solo</i>	Lemou
	1845	Tulou	<i>Onzième solo</i>	Demersseman
	1846	Tulou	<i>Douzième solo</i>	Blanco
	1847	Tulou	<i>Treizième solo</i>	Lascoretz
	1848	Tulou	<i>Solo</i>	Alrit Penas
	1849	Tulou	<i>Quatorzième solo</i>	Hermant Forret
	1850	Tulou	<i>Treizième solo</i>	--
	1851	Tulou	<i>Fantaisie (no.99)</i>	Doudiès Brivady
	1852	Tulou	<i>Onzième solo</i>	Heinbach
	1853	Tulou	<i>Fantaisie sur Marco Spada</i>	Devalois Alvès
	1854	Tulou	<i>Treizième solo</i>	Laflorance
	1855	Tulou	<i>Douzième solo</i>	Bernard
	1856	Tulou	<i>Fantaisie</i>	Donjon
	1857	Tulou	<i>Treizième solo</i>	Ritter
1858	Tulou	<i>Plaisir d'amour op.107</i>	Lemaire	
1859	Tulou	<i>Quinzième solo</i>	--	
Dorus	1860	Tulou	<i>Cinquième concerto</i>	Taffanel
	1861	Altès	<i>Solo</i>	Thorpe A. Genin
	1862	Lindpaintner	<i>Grand concerto pathétique (fragment)</i>	Trousseau
	1863	Tulou	<i>Troisième grand solo</i>	Cantié
	1864	Dorus	<i>Concertino de C.-G. Reissiger (fragment)</i>	Martin Denni Simon
	1865	Boehm	<i>Fantaisie sur des airs écossais</i>	Brossa

	1866	Tulou	<i>Quatrième concerto (fragment)</i>	Corlieu	
	1867	Briccialdi	<i>Concertino</i>	Krantz Quenay	
	1868	Tulou	<i>Treizième concerto</i>	Rauch	
Altès	1869	Tulou	<i>Douzième solo</i>	Mélé	
	1870	Altès	<i>Deuxième solo</i>	Lehmann	
	1871		記録なし(普仏戦争の影響で開催なし Powell 2002 : 216)		
	1872	Tulou	<i>Premier solo</i>	Lefebvre	
	1873	Altès	<i>Sixième solo</i>	--	
	1874	Altès	<i>Troisième solo, la majeur</i>	Molé	
	1875	Altès	<i>Quatrième solo, la majeur</i>	Bertram	
	1876	Tulou	<i>Deuxième solo, sol majeur</i>	--	
	1877	Tulou	<i>Troisième solo, ré majeur</i>	--	
	1878	Altès	<i>Premier solo</i>	Vendeur	
	1879	Tulou	<i>Cinquième solo</i>	Sega	
	1880	Altès	<i>Cinquième solo</i>	Hennebains	
	1881	Tulou	<i>Huitième solo</i>	Feillou	
	1882	Altès	<i>Septième solo</i>	--	
	1883	Tulou	<i>Quatrième solo</i>	Jacquet	
	1884	Altès	<i>Huitième solo</i>	Gennaro	
	1885	Tulou	<i>Cinquième solo</i>	--	
	1886	Altès	<i>Neuvième solo</i>	Richaud	
	1887	Demersseman	<i>Premier solo</i>	--	
	1888	Altès	<i>Dixième solo</i>	Roux	
	1889	Tulou	<i>Onzième solo</i>	Boblin	
	1890	Tulou	<i>Troisième solo</i>	--	
	1891	Demersseman	<i>Deuxième solo</i>	Verroust Balleron	
	1892	Tulou	<i>Septième solo</i>	--	
	1893	Altès	<i>Huitième solo, la mineur</i>	A. Maquarre	
	Taffanel	1894	Langer	<i>Concerto, sol mineur</i>	Gaubert Deschamps
		1895	Anderson	<i>Morceau de Concert</i>	Barrère
		1896	Demersseman	<i>Sixième solo en fa</i>	D. Maquarre Grenier
1897		Anderson	<i>Deuxième solo de concert, sol mineur</i>	Million	
1898		Fauré	<i>Fantaisie</i>	Blanquart	
1899		Duvernoy	<i>Concertino</i>	--	
1900		Demersseman	<i>Sixième solo</i>	Fleury Bladet	
1901		Ganne	<i>Andante et scherzo</i>	Bauduin	
1902		Chaminade	<i>Concertino</i>	Dusausoy	
1903		Perillou	<i>Ballade, sol mineur</i>	Cardou Delangle	

1904	Enesco	<i>Cantabile et presto</i>	Bouillard Grisard Puyans
1905	Ganne	<i>Andante et scherzo</i>	Joffroy Laurent
1906	Gaubert	<i>Nocturne et allegro scherzando</i>	Bergeon Moyse
1907	Taffanel	<i>Andante pastoral et scherzettino</i>	Cléton Chevrot
1908	Busser	<i>Prélude et scherzo</i>	Paul

(付録 4) ベートーヴェン=アルテス ヴァイオリンソナタ第5番 作品 24 《春》

① アルテスが導音のための指使いを書いている音型と上行形

② ①と同じ音型で指使いのないもの

③ 下行形で導音のための指使いを使う可能性のあるところ

④ ③と同じ音型で指使いのないもの

原譜を使用しているため、楽譜上でアーティキュレーション、音の間違いは訂正していない。  
音の間違いは以下の通りである。

第1楽章 54小節目 2拍目 誤) D → 正) E  
58小節目 2拍目 誤) E → 正) Es  
第4楽章 77小節目 4拍目 誤) C → 正) Cis  
97小節目 2拍目 誤) F → 正) Fis  
207小節目 4拍目 誤) E → 正) Es

FLÛTE.

HENRY ALTES.  
d'après  
BEETHOVEN, Op. 24.

SONATA. Allegro.

6

12

18

24

34

43

51

58

66

71

74

*cresc.* *-sf* *p* *cresc.*

*f* *ff* *decresc.* *p* *f* *f* *f* *p* *f*

*sf* *sf* *p* *sf* *sf*

*p* *cresc.* *-sf* *sf*

*sf* *f* *p* *sf* *sf* *cresc.*

*p* *cresc.* *-sf* *p* *tr* *sf* *sf*

FLUTE (55)

83 *tr* *p* *f*

88 *p* *cresc.* *fp* *f* *cresc.*

95 *f* *sf*

102

107 *f*

122 *sf* *sf* *sf* *sf* *p*

129 *cresc.*

133 *decresc.* *p*

138

143 *decresc.* *p*

147 *f* *cresc.*

154 *cresc.* *f*

(54)  
FLÛTE.

163  
170  
178  
185  
192  
200  
205  
208  
216  
223  
229  
235  
242

*cresc.* *f* *ff*  
*decresc.* *p* *sf* *sf* *sf* *sf*  
*cresc.* *p* *cresc.* *f*  
*p* *cresc.* *f*  
*sf* *sf* *p* *sf*  
*sf* *sf* *cresc.*  
*p* *cresc.* *sf* *sf*  
*sf* *p* *sf* *sf*  
*cresc.* *p* *cresc.* *sf* *sf*  
*p* *sf* *pp* *ff*  
*p* *sf*

12956. R.

26 =

(55)  
FLÛTE.

5

248 *cresc.* *decresc.* *p*

253 *ff*

**ADAGIO**  
*molto espressivo.*

1 *cresc.* *p*

9 *p* *cresc.* *p*

19 *p* *sf* *p*

25 *sf* *sf* *p <-> p* *p* *cresc.*

33 *-p*

41 *cresc.* *p* *pp*

50 *cresc.* *sf* *p*

56 *cresc.*

63 *pp* *cresc.* *p* *cresc.*

68 *p* *cresc.* *p* *decresc.* *pp*

The score consists of ten staves of music. The first two staves (248-253) are in a common time signature and feature a melodic line with dynamic markings *cresc.*, *decresc.*, *p*, and *ff*. The section begins with the tempo marking **ADAGIO** and the instruction *molto espressivo.* The music is in a key with two flats. The score includes various performance markings such as *tr* (trills), *sf* (sforzando), and *p <-> p* (piano accents). Numerous measures are annotated with circled numbers (1-6) and colored boxes (red, blue, yellow, purple) highlighting specific musical phrases or techniques. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

42956. R.



47

(57)  
FLÛTE:

7

Musical score for Flute, measures 50-140. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It includes various dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *f*, and *decresc.*. The score is annotated with colored boxes (yellow, red, blue, purple) highlighting specific passages. Circled numbers (1, 2, 3, 4) indicate fingerings. Measure numbers 50, 63, 69, 75, 80, 87, 92, 97, 106, 122, 133, and 140 are clearly marked. The score concludes with a first ending bracket and a fermata over a whole note.

1295c. B

8 (35) FLÛTE.

149 *f* *f*

155 *p*

163 *cresc.* *sf*

170 *cresc.* *f*

177 *ff* *fp* *fp*

184 *pp* *cresc.* *p*

196 *cresc.*

203 *sf* *p* *cresc.* *sf*

208 *sf* *sf* *sf* *sf* *cresc.* *p*

215 *sf* *sf* *sf*

221 *cresc.* *p* *cresc.*

230 *sf* *sf* *sf*

237 *ff*

12956. R.

## (付録 5) アルテス作品一覧表

作品 番号	題名	出版社
1	<i>Variations sur la pirate de Bellini composées pour la flûte avec acc. de quatuor ou piano</i>	S. Richault
3	<i>Fantaisie concertante pour flûte et violon, avec accompagnement d'orchestre ou piano, composée</i>	S. Richault
4	<i>La vénitienne</i>	S. Richault
5	<i>L' helvetienne</i>	S. Richault
6	<i>L' espagnole</i>	S. Richault
7	<i>Fantaisie dramatique pour la flûte</i>	S. Richault
11	<i>Les chants du rossignol composés pour la flûte avec acc. d'orchestre ou de piano</i>	Boieldieu
12	<i>Fantaisie sur le perle du brésil, opéra de Félicien David, pour la flûte avec acc. de piano</i>	V.e Launer
13	<i>Trois schottïschs pour le piano</i>	Boïeldieu
15	<i>Solo de concert</i>	S. Richault
16	<i>Robert le diable (Romance d' Alice: Va, dit-elle, mon enfant!) no. 1 Transcription, no. 2 Fantaisie</i>	G. Brandus et S. Dufour
17	<i>Les huguenots cavatine du page et duo de Marguerite et Raoul no. 1 Fantaisie, no. 2 Caprise</i>	G. Brandus et S. Dufour
18	<i>Le prophète complainte de la Mendïante Donnez, donnez pour une pauvre âme no. 1 Transcription, no. 2 Fantaisie</i>	G. Brandus et S. Dufour
19	<i>L' étoile du nord Prière et Barcarolle de Catherine. (Veille sur eux toujours) no. 1 Fantaisie  Le pardon de ploërmel grand air de dinorah et romance d' hoel no. 2 Fantaisie</i>	G. Brandus et S. Dufour
20	<i>Premier solo pour la flûte avec accompagnement de piano</i>	S. Richault
21	<i>Deuxième solo pour la flûte</i>	S. Richault
22	<i>Troisième solo pour la flûte avec accompagnement de piano ou de deux violons, alto, violoncelle et contre-basse</i>	S. Richault
23	<i>Quatrième solo</i>	S. Richault
24	<i>cinquième solo</i>	S. Richault
25	<i>Sixième solo pour la flûte avec accompagnement de piano. ou de quintette, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse</i>	S. Richault
26	<i>Dédicace au Lutin du foyer no. 1 Vieille chanson</i>	S. Richault

	<p><i>Chanson no. 2 pour ténor</i></p> <p><i>Nouvelle chanson no. 3 pour ténor</i></p> <p><i>Malédiction no. 4 pour basse</i></p> <p><i>Autre chanson l' aube naît et ta porte est close! No. 5 pour ténor</i></p> <p><i>Mes vers fuiraient, doux et frères no. 6 pour ténor</i></p> <p><i>L' extase et j' entendis une grande voix no. 7 voix de basse</i></p> <p><i>Le grillon rêverie no. 8 pour soprano</i></p> <p><i>Adieux à la mer barcarolle no. 9 pour soprano</i></p> <p><i>Invocation méditation poétique no. 10 pour ténor ou baryton</i></p> <p><i>Souvenir des vieilles guerres no. 11 pour baryton</i></p> <p><i>Le rossignol et la tourterelle romance avec accompagnement de flûte no. 12 pour ténor ou mezzo soprano ou soprano</i></p> <p><i>Le moulin de Milly Villanelle no. 13 pour soprano</i></p> <p><i>Lamento ourquoi géniſ-tu sans cesse, Ô on âme? no. 14 pour soprano ou ténor</i></p> <p><i>Le soir méditation poétique no. 15 pour mezzo soprano ou ténor</i></p>	
27	<i>Lara opéra comique en trois actes de A. Maillart duo de concert pour piano et flûte(A mes bons amis Mr. et Mme. Ed. Hanman)</i>	E et A. Girod
28	<p><i>Les pèlerins de Marie pour trois voix et solo no. 1</i></p> <p><i>Les plaintes du pêcheur pour deux voix et solo no. 2</i></p> <p><i>A mon secours pour deux voix et solo no. 3</i></p> <p><i>Son nom pour deux voix et solo no. 4</i></p> <p><i>Le repos en égypte pour une voix seule no.5</i></p> <p><i>Marie enfant pour deux voix et solo no. 6</i></p> <p><i>Écoute nos humbles accents pour voix et solo no. 7</i></p> <p><i>Mon amour à Marie pour deux voix et solo no. 8</i></p>	

	<p><i>Foederis arca ! pour une voix seule no. 9</i></p> <p><i>Consécration à Marie no. 10</i></p> <p><i>Mater dolorosa pour trois voix et solo no. 11</i></p> <p><i>Virgo consoilatrix pour trois voix et solo no. 12</i></p> <p><i>Eucharistie pour trois voix et solo</i></p> <p><i>Stella matutina pour une voix seule no. 14</i></p> <p><i>Magnificat pour quatre voix et solo no. 15</i></p>	
29	<i>L' Africaine (Romance d' Inès: Adieu mon duox rivage) no. 1 Réminiscence no. 2 Fantaisie</i>	G. Brandus et S. Dufour
30	<p><i>Chefs d'oeuvre des grands maîtres, 14 transcriptions pour piano et flûte</i></p> <p><i>Beethoven, Ludwig van (1770-1827) Les Derviches des ruines d'Athènes op. 113-114 Beethoven Adagio religioso de la Symphonie cantate op. 52 Henry Lemoine Mendelssohn</i></p>	H. Lemoine
31	<i>Méthode pour flûte système Boehm contenant la théorie complète de la musique</i>	Millereau
32	<i>Septième solo pour la flûte avec accompagnement de piano</i>	Millereau
33	<i>Six pièces caractéristiques pour la flûte avec accompagnement à piano</i>	Millereau
34	<i>Huitième solo pour la flûte avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse ou de piano</i>	Millereau
35	<i>Neuvième solo pour flûte avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse ou de piano</i>	Millereau
36	<i>Dixième solo pour la flûte avec acc. de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse au de piano</i>	Millereau
作品番号なし	<i>Ouverture arrangée en quatuor. Pour 2 Violons, Alto, et Brasse par Henry Altès aîné</i>	未出版
	<i>Dix sonates de Beethoven et un de Mozarty(sic.) par Henry Altès pour flûte seule</i>	imp. Jannot
	<i>Album d'autographes de musique collectionné de 1835 à 1869 par Dantan jeune, statuaire, et légué par lui à la Bibliothèque imperial.</i>	未出版

\* この表は、筆者が2013年7月にフランス国立図書館で調査したものを一覧表にしたものである。

## (付録 6) アルテス年表

年	月日	年齢	出来事(アルテス)	その他の出来事
1826	1月18日	0歳	Rouenで誕生。	
1829		3歳		チュルー、パリ音楽院の教授に就任(1859年まで)。
1832		6歳		1832年型円錐管ベーム式フルート完成。
1835		9歳		チュルー、「フルート教本」初版。
1836		10歳	フルートを始める。	
1837		11歳		ドリユス、「フルート教本」初版。
1838		12歳		コシュ、「フルート教本」初版。
1839		13歳		パリ音楽院にて、ベーム式フルートクラス設置のための公式審査が始まる。  パリ博覧会でチュルーのフルートが第1位にランクされる(ジャンニーニ 2007 : 254-255)。
1840		14歳	パリ音楽院入学。チュルーに師事。	
1842		16歳	パリ音楽院卒業。	音楽院でチュルーの「フルート教本」を採択。1842年版。
1844		18歳	帝国オペラ座管弦楽団(～1876年)。	ベルリオーズ『管弦楽法』出版。  タファネル誕生。
1847		21歳		1847年型円筒管ベーム式フルート完成。
1848		22歳	帝国オペラ座管弦楽団の2nd.フルート奏者に任命される(Hériché 1985 : 123-4)。	
1849		23歳		チュルーの生徒で1849年のコンクール優勝者J. A. エルマンの肖像画には、普及型フルートが描かれている(ジャンニーニ 2007 : 140)。
1860		34歳	ベーム式フルートの購入(円筒管フルート、銀の管とキー、金の歌口、ケースと付属品、445フラン、ドリユスと同じ)(ジャンニーニ 2007 : 208 - 209)。	帝国オペラ管弦楽団のフルート奏者全員が銀製円筒管のベーム式フルートを演奏するようになった(記録から、アルテスのほかにドリユス、タファネルも銀製円筒管のベーム式フルートを購入していることがわかる)。  パリ音楽院でベーム式フルートが採用される。ルイ・ロットが納入業者となる。  ドリユス、パリ音楽院の教授就任。 タファネル、1等賞でパリ音楽院を卒業。 (課題曲: チュルー作曲、協奏曲第5番)。

1861		35歳	《Solo》がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1866	4月1日	40歳	ドリユスの引退に伴い、帝国オペラ座管弦楽団の首席ソロ・フルート奏者に任命される(ジャンニーニ 2007 : 173)。	タファネルがアルテスに代わってオペラ座の第2フルート奏者に任命される(ジャンニーニ 2007 : 173)。
1868	4月26日 10月30日 11月1日	42歳	アルテスがパリ音楽院でのドリユスの代行を頼まれる(ジャンニーニ 2007 : 174)。  パリ音楽院フルート教授に任命(音楽院院長オベールと劇場総監督の提案による)(AJ. 37. 66. 16)。	ドリユスが音楽院に2か月の休養願いを出す。(ジャンニーニ 2007 : 174)。  ドリユスが辞職を申し出る(ジャンニーニ 2007 : 174)。
1870		44歳	《Solo》第2番がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1873		47歳	《Solo》第6番がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1874		48歳	《Solo》第3番がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1875		49歳	《Solo》第4番がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1876		50歳		タファネルがオペラ座の第1フルート奏者になる。(Hériché 1985 : 123-4)。
1878		52歳	《Solo》第1番がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1880		54歳	『フルート教本』初版。 「Solo第4番」がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1882		56歳	《Solo》第7番がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1884		58歳	《Solo》第8番がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1886		60歳	《Solo》第9番がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1888		62歳	《Solo》第10番がパリ音楽院のコンクール課題曲に採用される。	
1893		67歳	パリ音楽院を退職。	タファネル、パリ音楽院教授に就任(1893-1908)。
1895		69歳	死去	

## 謝辞

本博士論文は、筆者が愛知県立芸術大学大学院博士後期課程在学中に行った研究をまとめたものです。本研究及びフルート実技に関して終始ご指導ご鞭撻を頂きました本学村田四郎教授に心より感謝致します。また、本論文をご精読頂き有用なコメントを頂きました本学大下久見子教授、井上さつき教授、外部審査員としてきめ細かな助言をくださった武蔵野音楽大学佐伯隆夫教授に深く感謝いたします。

本論文の執筆にあたっては、本学非常勤講師である黄木千寿子先生に何回も推敲して頂き明瞭な文章にさせていただきました。また、フランス古文書館での資料調査については上田泰史氏にご協力いただき、19世紀の雑誌記事などに関する調査については中西充弥氏にご協力いただきましたことに感謝いたします。

本論文内のフランス語の記述についてご指導いただいた「アンサンブルアンフランセ」の Keiko 先生にお礼申し上げます。

論文執筆と並行して在学中に行った3回のリサイタルでは、演奏を通して論文執筆に関する多くのヒントを得ることができました。共演してくださったピアニストの加藤希央さん、そのリサイタルで演奏するために研究テーマを考慮した作品を書いてくださった作曲家の成本理香さんに感謝いたします。特に20年来の友人である成本さんは同時期に博士後期課程に在籍し、お互いに意見交換しながら研究を続けられましたことに感謝しています。

フランス国立図書館での現地資料調査にあたっては、本学より海外渡航助成をいただきました。

このほか、ここですべての方のお名前を書くことは控えますが、論文執筆の過程で多くの皆さまにご助言いただきました。末筆ではありますが、博士後期課程で共に学んだ皆さま、学生生活を支えてくれた家族に感謝いたします。ありがとうございました。

2015年3月 丹下聡子