

Title	バロック・フルートにおける右小指の運指： オトテールとクヴァンツによる教則本を中心に
Sub Title	The baroque flute and the little finger of the right hand
Author	石井, 明(Ishii, Akira)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2002
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 No.17 (2002. 5) ,p.133- 156
JaLC DOI	
Abstract	At the end of the seventeenth century, a new type of flute was invented. The new instrument, today known as the baroque flute, was significantly different from any type of flutes available in the previous periods. New elements to the flute included a seventh tone hole and a key that closes and opens the added tone hole. The key, called the E-flat key, played an important role in the development of the flute and the music written for it in the eighteenth century, since the intonation of the new instrument was, with the key, greatly improved over the older flutes. In addition, the fingering for some notes also became remarkably simpler, eliminating awkward fingerings such as those for E-flats/D-sharps and G-sharps/A-flats, which were produced through partly covering some of the tone holes. Today, a baroque flute player can learn much about the use of the E-flat key from the treatises written in the eighteenth century. The information in the treatises, however, is not consistent. Some writers including Quantz and Hotteterre, the authors of the two most important eighteenth-century treatises, suggest using the E-flat key as little as possible. Others, however, are much more open-minded, allowing a player to depress the key for those notes where the pitch is adversely affected. These discrepancies exist because each treatise writer had different views on the construction of the instrument, tone quality, and intonation. However, many baroque flute players today, especially those who perform on both modern and baroque flutes, tend to overuse the key, uniformly following the modern flute-playing method, in which the key is used to produce nearly all notes. This type of playing is disagreed not only by Quantz and Hotteterre but also by those treatise writers who allowed the frequent use of the key. To understand eighteenth-century music and flutes, today's players need to determine exactly how Quantz, Hotteterre, and others regarded the use of the key to avoid blindly imitating the modern flute-playing method. This paper examines the writings of Quantz, Hotteterre, and others in detail to guide today's baroque flute players in seeking the most appropriate way of using the key.はじめに右小指の運指に関する問題点楽器の特性と右小指の関係キーをバランス取りに使う欠点オトテールのキーに対する考え方クヴァンツの所見まとめ
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20020531-0133

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

バロック・フルートにおける右小指の運指

——オトテールとクヴァンツによる教則本を中心に——

石 井 明

Abstract

At the end of the seventeenth century, a new type of flute was invented. The new instrument, today known as the baroque flute, was significantly different from any type of flutes available in the previous periods. New elements to the flute included a seventh tone hole and a key that closes and opens the added tone hole. The key, called the E-flat key, played an important role in the development of the flute and the music written for it in the eighteenth century, since the intonation of the new instrument was, with the key, greatly improved over the older flutes. In addition, the *fingerings* for some notes also became remarkably simpler, eliminating awkward fingerings such as those for E-flats/D-sharps and G-sharps/A-flats, which were produced through partly covering some of the tone holes.

Today, a baroque flute player can learn much about the use of the E-flat key from the treatises written in the eighteenth century. The information in the treatises, however, is not consistent. Some writers including Quantz and Hotteterre, the authors of the two most important eighteenth-century treatises, suggest using the E-flat key as little as possible. Others, however, are much more open-minded, allowing a player to depress the key for those notes where the pitch is adversely affected. These discrepancies exist because each treatise writer had different views on the construction of the instrument, tone quality, and intonation. However, many baroque flute players today, especially those who perform on both modern and baroque flutes, tend to overuse the key, uniformly following the modern flute-playing method, in which the key is used to produce nearly all notes. This type of playing is disagreed not only by Quantz and Hotteterre but also by those treatise writers who allowed the frequent use of the key. To under-

stand eighteenth-century music and flutes, today's players need to determine exactly how Quantz, Hotteterre, and others regarded the use of the key to avoid blindly imitating the modern flute-playing method. This paper examines the writings of Quantz, Hotteterre, and others in detail to guide today's baroque flute players in seeking the most appropriate way of using the key.

はじめに

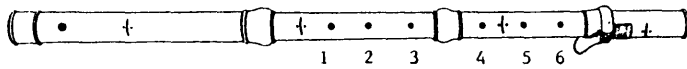
今日バロック・フルートと呼ばれている楽器は、18世紀全般にわたって使用されていた、銀などの金属でできた鍵（キー）を1つ持つ、主に木で作られていたフルートのことである。この楽器の原型は、18世紀において最も重要なフルートのための教則本を書いたヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ（Johann Joahim Quantz, 1697-1773）によると、1670年頃現れたと考えることができる。⁽¹⁾ それまでは、ルネッサンス・フルートという、バロック・フルートと比較すると構造が単純な楽器が存在していた。ルネッサンス・フルートには多くの種類があったが、これらに共通している事柄は、ボア（内径）が頭から先までほぼ円柱で、切れ目のない1本の管として、または、吹き込み口を持つ頭部と、指孔がある本体とに分けられて制作されていた。また、ピッチを変える手段としては、指孔が6つあるのみであった。このような楽器に、17世紀後期に画期的な改造が加えられ、バロック・フルートが誕生した。

ルネッサンス・フルートからの重要な改良点は2つあった。1つは、ボアが円柱に代わって、頭部から足部に向かってテーパーが施されている円錐のデザインに変更されたことにある。これによりバロック・フルートの音程は、特に第2オクターブ以上の音の音程が飛躍的に改善されただけでなく、6つの指孔を、良い音程を確保しながら自然に手を広げた範囲の位

この論文は、平成13年度慶應義塾学事振興資金による研究補助を受けて行われた研究に基づいています。

(1) Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752), 第1章, 第5節参照。

図1 バロック・フルートの概観および指孔の位置



置に設けることができるようになった。⁽²⁾ このような構造を持つ本体をより容易に制作するためにバロック・フルートは、初期においては3つの部位（頭部、本体、足部）を持つ、そして後には本体が2分割されるようになり、4つのセクションからなる楽器となった（図1参照）。

2つめの改良点は、足部に設けられた7つ目の穴である。ここには、例えボアにかなりのテーパを持たせたとしても、この穴を指で届く場所に設置することが構造上不可能なので、キーを操作することにより開閉が行われる仕組みが与えられた。このキーは、右利きの演奏者の場合、右小指によって操られ、キーを押さえると穴が開き、キーから小指が離れると閉じられる。この7つ目の穴の存在は重要で、これにより、ルネッサンス・フルートでは1つの指孔を半分閉じることによつてのみ得ることができた *d'*-sharp に代表されるいくつかの音を、無理なくそして正確に出せるようになった。さらには、キーを使用することにより、多くの音の音程がより確実なものとなった。

バロック・フルートの誕生に不可欠な要素となった7つ目の穴を開閉す

(2) John Solum, *The Early Flute*, Early Music Series 15 (Oxford: Clarendon Press, 1992), p. 34 参照。ルネッサンス・フルートに見られる円柱デザインのボアでは、指孔を最良の音程が得られる場所に設けることは不可能である。なぜならば、理想的な場所に指孔を設けると、指孔と指孔の間隔が大きくなりすぎ、それらを指で覆うことができなくなるか、手が広がりすぎて運指が困難になってしまうからである。また、バロック・フルートの指孔自体にも、ほとんどの場合、より良い音程を得るために、ボアと同様、円錐のデザインが持たせてあった。すなわち、本体の表面には、指で穴がカバーできるような小ぶりの穴が開けられていたのみだが、この穴は内部に向かって広がるようにカットされていた。ちなみに、このような工法は、アンダー・カットと呼ばれる。

るキーだが、この運指の仕方として、18世紀に出版されたフルートのための教則本の中で、相反する2つの方法を見出すことができる。18世紀に書かれた教則本は、1707年に出版されたジャック・オトテール (Jacques Hotteterre, 1674-1763) による *Principes*⁽³⁾ から始まり、前述のクヴァンツの著作を含め少なくとも14種類ある。⁽⁴⁾ これらの教則本に載せられている運指表を比較してみると、音によってはかなり異なる運指方法を見出すことができる。⁽⁵⁾ これは、フルートという楽器が、1鍵というデザインを踏襲しながらも、18世紀を通じて常に進化していたということと、地域や時代によって、フルートの音質または音色、さらにはピッチや音程に対する考え方に統一性がなかったという事実に起因する。つまり、18世紀のどの時期、またはどこで制作された楽器かによって、音程そして音質が微妙に異なり、運指方法に多くのバリエーションが存在する結果となった。オトテールやクヴァンツは、教則本を残しただけでなく、フルートを実際に製作し、その楽器を念頭に作曲を行った。したがって、彼らの作品を、彼らによる楽器またはそれらを精密にコピーした楽器を使用して演奏する場合は、彼らの運指方法を用いればよい。しかしながら、他の教則本著者達の多くは、フルートのための作品を残している

(3) Jacques Hotteterre (le Romain), *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne* (Paris: Christophe Ballard, 1707).

(4) マーガレット・ニューハウスは、1986年に、18世紀に出版されたフルート教則本に見られる運指を統括的に比較している。Margaret Neuhaus, *The Baroque Flute Fingering Book* (Naperville, Ill.: Flute Studio Press, 1986) 参照。同様なことは、その後ジャニス・ドッケンドルフ・ボーランドによっても行われている。Janice Dockendorff Boland, *Method for the One-Keyed Flute: Baroque and Classical* (Berkeley: University of California Press, 1998) 参照。

(5) 例えば、ニューハウスの比較表から、*c* の運指方法として少なくとも13種類を、*b*/*c* -sharp トリルでは11種類を見出すことができる。Solum, p. 96 参照。

が、楽器の制作は行っていなかった。また、18世紀に書かれた教則本の中で、特定の楽器を対象として運指表が制作されたということが明確にされているのは、クヴァンツ、オトテール、ヨハン・ゲオルグ・トロムリッツ (Johann George Tromlitz, 1725-1805) による著書⁽⁶⁾のほかは稀である。つまり、現在博物館などで保存されているオリジナルのバロック・フルートの多くを、またはそれらの複製を演奏するにあたり、どの教則本にある運指表を用いるのがベストなのかは、教則本を表面的に追うだけでは判断できない。また、教則本の著者が書いたフルートのための作品は、18世紀に書かれたフルート作品のほんの一部でしかなく、大半の曲を演奏するにあたっては、どの楽器を使用すべきであるとか、どの運指方法が最適であるかなどという指示はされていない。これらの事柄は、歴史的事実から特定できる場合もあるが、多くの場合、演奏者が当時の文献などから総合的に判断しなくてはならない。そこでこの論文は、18世紀のフルート作品をバロック・フルートで演奏するとき、どのような基準で運指方法を選択すべきなのかということ、右小指の運指を中心に、18世紀の教則本としては最も重要だと考えられているクヴァンツとオトテールの著書に特に注目して考察していく。

右小指の運指に関する問題点

フルートにキーが加えられたことにより、このキーを使用しないと奏することができないという音がバロック・フルートに存在することとなった。代表的なものは、キーがときには E-flat または D-sharp キーとも呼ばれるように、*d'-sharp/e'-flat*, *d''-sharp/e''-flat*, *d'''-sharp/e'''-flat* の3音である。このほかに、*e'''* や *f'''* があるが、これらの音を出すには、右小指を使用する（押さえることにより7つ目の穴を開く）ことが不可欠で、ここに運指の疑問はない。一方、キーを使用してもしなくても音程に変化が

(6) Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1791)。

認められない音が、バロック・フルートには多くある。⁽⁷⁾ これらには少なくとも8つあり、これらを音の低い方から並べると、*g', a', b', c", c"-sharp, g", a"*, そして*b"*となる。楽器によっては、キーを使用すると微妙に音質が変わる場合もあり、このことに注目して運指が定められている場合もある。いずれにせよ、これらキーを使用しても使用しなくても音程に変化が生じない音を奏でるとき、キーを右小指で押さえるべきなのかそうでないかが問題となる。

オートテルやクヴァンツによる教則本には、これらキーを押しても押さなくても音程に影響が出ない音について、右小指の使用を認めていない運指方法が表となって載せられている。しかしその一方、18世紀に出版された他の教則本には、右小指の使用が指示されている場合もあり、さらには、8つの音の中でも音によって右小指の使用が推奨されていたりされていなかったりするケースも見られる。⁽⁸⁾ このように、相反する運指がほぼ同時期に出版された教則本に混在しているわけだが、19世紀に入るとこの傾向が見られなくなる。1800年以降においては、キーにより音程が左右されない音に関して、右小指を使用した運指方法が圧倒的に支持されるようになる。⁽⁹⁾ そしてこの運指方法は、ベーム式のフルート、すなわち

(7) これらの音に関する記述は、Quantz, *Versuch*, 第2章, 第9節や Antoine Mahout, *Nouvelle Méthode pour ap[p]rendre en peu de tem[p]s à jouer de la flûte traversière* (Amsterdam: Hummel, 1759), p. 8 などに見ることができる。

(8) Neuhaus, *The Baroque Flute*, pp. 57–65 参照。ちなみに*g'*の音を例にとると、18世紀中に書かれた14の教則本の内、キーの使用を指示しているのが4、キーの不使用が9、いずれの運指を認めているのが1となっている。

(9) ニューハウスの著書で取り上げられている、19世紀に出版された6冊の教則本すべてが、キーにより音程に変化が出ない8つの音に対して、右小指の使用を指示している。19世紀になって、右小指の使用が広く容認されたのは、おそらく、18世紀末以降、左親指で操作を行うキーを備えているフルートが一般的になってきたからである。このような新しいタイプの楽器を演奏する際

モダン・フルートにまで踏襲されていく。

今日、ほとんどのバロック・フルート奏者は、バロック・フルートを習得する前に、モダン・フルートの訓練を受けている。そのため、現代のバロック・フルート奏者、特にモダン・フルートをより多く演奏する機会があるプレーヤーは、バロック・フルートを演奏する際、右小指を必要以上に使用する傾向があるように思われる。これは、いくつかの教則本によれば、決して間違った運指法ではないが、オトテルやクヴァンツによれば正しくない演奏方法となる。現代のバロック・フルート奏者であるポーランドは、今日の演奏者用に書いた自身による教則本の中で、右小指の運指については、基本的にクヴァンツの運指に従うことをアドバイスしている。すなわち、キーにより音程が変化しない音に関しては、キーの使用を薦めていない。⁽¹⁰⁾ この理由としてポーランドは、右小指でキーを必要以上に使用すると、その指をリラックスすることができなくなり、手全体に悪影響が出るということを挙げている。しかしこれは、初心者にとっては現実的なアドバイスではあるが、キーの使用を認めていた教則本の著者達を否定する根拠にはならない。また、後述するが、クヴァンツのフルートは、決して典型的な楽器と捉えることはできず、彼による運指方法が必ず

は、左親指がいつでもキー操作を行える状態にしておく必要がある。1鍵フルートでは、この左親指が、楽器のバランスを保つのに最も重要な役割を担っていたが、新しいタイプの楽器においては、左親指をキー操作にも用いるので、この指を中心に楽器を支えることが困難となる。そのため、次第に右小指を補助的に使用する奏者が増えていったかと思われる。そしてこのような右小指の使い方が、1鍵フルートの運指においても後に容認されるようになったのではないかと推測できる。なおトロンリッツは、1791年出版の著書の中において、左親指で操作するキーについて触れていて、このキーを視野に入れて左親指のポジションを決定するべきだとしている。しかし、この部分で彼は、右小指のことについては述べていない。Tromlitz, *Ausführlicher*, 第2章, 第3節参照。

⁽¹⁰⁾ Boland, *Method*, p. 56 参照。

しも他のあらゆるバロック・フルートに適しているわけではない。

楽器の特性と右小指の関係

バロック・フルートには、キーにより音程に変化が表れない音が少なくとも8つあるということはすでに述べた。このことは、楽器の構造から簡単に理解することができる。図1にあるように、吹き込み口がある頭部に最も近い指孔を1とし、キーが設けられている穴を7とした場合、キーの使用により音程に影響しない音を奏するのに、4、5、そして6の指孔がカバーされることはない。⁽¹¹⁾ 吹き込み口から送られてくる演奏者の息は、物理的に、吹き込み口から最も近いところで開いている指孔からまず抜けていく。したがって、4、5、そして6の指孔すべてがオープンな場合、楽器の先端近くに位置する7つ目の穴まで到達することができた息は、その量が吹き込まれたときと比較すると少なくなっているだけでなく、スピードそして圧力も大方失われている。さらには、7つ目の穴と楽器の最先端——ここには閉ざされることがない穴、すなわち吹き抜け口が設けられている——との距離は短く、さらには、7つ目の穴の付近から最先端に向けてボアが、微妙にだか広がっている円錐形となっている（頭部から7つ目の穴付近までは、前述したように、これとは逆方向のテーパーが施してある）。そのため、4、5、6の指孔を経て7つ目の穴に達した息は、たとえその穴がキー操作により開けられてあっても、足部のボアのデザインにより、楽器の最先端にある、7つ目の穴よりはるかに大きく開けられた吹き抜け口へ向かうこととなる。そのため、キーが押されていても、音程に変化が現れない。

(11) 8つの音の最も一般的な運指を表すと次のようになる。 g' と g'' は同じで 1 2 3 | x x x (7), a' と a'' は 1 2 x | x x x (7), b' と b'' は 1 x x | x x x (7), e'' は x 2 3 | x x x (7), e'' -sharpは x x x | x x x (7)となる(指によりカバーされる指孔は数字で、オープンのものはxで示されている)。

18世紀において、バロック・フルートのほかにも、キーを持つ管楽器は、オーボエを始めとして何種類もあった。そしてそれらの楽器には、フルート同様、キーを押さえても押さえなくても音程に影響が出ない音が多くも存在した。しかし、これらの音については、フルートの場合と異なり、相反する運指方法を、当時書かれたそれぞれの楽器のための教則本中に見出すことはできない。これらの楽器の演奏にあたっては、キーを使用しなければ発することのできない音に対して当然ながらキーが用いられるが、その他の音では、キーが使われることはない。このような運指概念は、実はとても自然なことである。なぜならば、フルートを含む木管楽器は、指をいろいろな組み合わせで用いて穴を開閉することによりピッチの変化を得ているため、ときにはとても複雑な運指が求められる。このような状況下では、必要以上の指の動きは無用であるばかりか障害ともなる場合もある。しかしながら、バロック・フルートの演奏については、必要以上の動きとして捉えることができる、右小指の使用が慣習的に行われていたという証言もある。なぜこのような運指が容認されていたのかを理解するには、他の木管楽器とは異なる、フルート独特の構え方を考える必要がある。

オーボエなどの、フルート以外の木管楽器を演奏する場合、楽器を縦に、つまり楽器が地面と垂直になるように構える。このとき、楽器を支えるのは、主に口と左右の親指（特に右の親指）となる。両手人差し指、中指、および薬指は、常時動かす必要があるため、補助的に楽器を支えることになる。その一方バロック・フルートは、この楽器がときにはフラウト・トラヴェルソまたはトランスヴァース・フルートと呼ばれるように、縦ではなく横に、すなわち楽器が地面と平行になるように構えられる。この場合、楽器を手の中で均衡に保つという役目を最も担っているのは、左手の親指と人差し指の付け根になる。右親指および口も支えとなり、他の指も、わずかながらだが補助的に楽器を支えることを行う。クヴァンツは、頭部を口に当てた上で、左手の親指と人差し指のみで楽器のバランス

を取るべきであるとしている。⁽¹²⁾しかし、実際にバロック・フルートを演奏してみると、左手だけで楽器のバランスを保つことはとても困難なことである。特に、速い音が含まれているパッセージを奏するときなど、左人差し指、中指、そして薬指を常時動かさなくてはならないところでは、構えた楽器の均衡を保つのは容易ではない。しかしながら、左手に加え右小指を支えのポイントとして用いると、楽器を格段に安定して構えることができる。このことが、今日多くのバロック・フルート演奏者が、必要以上にキーを使用したがる原因の1つとなっている。

左手のみで均衡を保ちながら楽器を構えるということが難しい理由としては、楽器の重量を挙げることができる。バロック・フルートの材質には、密度が高く硬いものが適しているとされていた。これらの材質は、楽器にしっかりとした音質と豊かな音量を与えるだけでなく、演奏者の息や気候などが原因で起こる温度変化に対して十分な耐久性があると考えられていた。今日残されている楽器の多くは、黒檀や柘植などの重量がある木のほか、象牙なども使われて製作されている。⁽¹³⁾また、バロック・フルートの頭部、本体、足部の各セクションの継ぎ目には、象牙のリングが埋め込まれている場合が多かった。象牙リングが用いられた理由の1つは、継ぎ目の受けの部分において、楽器がかなり薄くまで削られることがあり、その部分にひび割れが生じやすく、何らかの補強が必要であったケースが多かったからである。しかしながら、象牙のリングにはそれなりに重さがあり、決して軽くない楽器の総重量をさらに上げてしまう場合もあった。いずれにせよ、楽器が重くなると、その分左親指と人差し指付け根に負担がかかり、バランスが取りにくくなる。

クヴァンツが推奨しているような、楽器を左手のみで支えるという構え

(12) Quantz, *Versuch*, 第2章, 第3節参照。

(13) クヴァンツは、フルートの材料として使用されている材質の中で、柘植が最も一般的であり、耐久性があるとしている。しかしながら、最も美しく明瞭な音色が得られる材質は、黒檀としている。*Ibid.*, 第1章, 第18節参照。

方は、18世紀のフルート奏者達から必ずしも現実的なものではなかったと捉えられていたことが、クヴァンツによる著書も含めた18世紀の教則本から、さらにはルネッサンス・フルートの運指から窺うことができる。例えばオトテールは、自身による教則本の中で、楽器の構え方に関してそれほど多く述べていないが、右小指については、この指を6つ目の指孔と足部継ぎ目の装飾部分の間に置くとしている。⁽¹⁴⁾ それ以上のことは、楽器の構え方が示されているところでは書かれていない。しかしながらオトテールは、それぞれの音の運指について説明している箇所で、右小指のポジションのことを数回述べている。⁽¹⁵⁾そこには、なぜこのような場所、つまり指孔があるわけでもなくキーがあるわけでもないところに右小指を置くべきなのかが記述されている。すなわちオトテールは、*a'*の運指にあたり、右薬指を5と6の指孔の間に置くように指示していて、このように薬指を使う理由を、右小指を足部の装飾部分付近に置くそれと同じと述べた上で、楽器を安定して持つことができるためだけでなく、他の指をより容易に運指することができるためとしている。⁽¹⁶⁾ ちなみに、現存するオトテールによる楽器の数は少ないが、⁽¹⁷⁾ これらには象牙から造られているジョイントや装飾品が多分に使用されていて、オトテールの楽器がかなり重いものであったということが判る。またこのことは、当時の絵画や教則

(14) “Le petit Doigt posé sur la Flute, entre le fixième trou & la moulure de la pate.” Hotteterre, *Principes*, p. 2 参照。

(15) *Ibid.*, pp. 4-9 参照。

(16) “Il faut alors mettre le sixième Doigt entre le cinquième & sixième trou, ce qui ne sert (aussi-bien que la situation du petit Doigt) que pour tenir la Flute en état, & ce qui est néanmoins important pour la liberté des Doigts.” *Ibid.*, p. 7 参照。

(17) オトテールによるフルートの現存数は、最近の研究によりこれまで考えられていた以上に少ないことが判っている。Ardal Powell, “The Hotteterre Flute: Six Replicas in Search of a Myth,” *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), pp. 225-63 参照。

本の挿絵に見られる、オトテールによって制作されたと推測できる楽器からも判断できる。

右小指を足部継ぎ目の装飾部分周辺に常時置いておくと、いざキーを押さえようとしたとき、右小指をリフトしてキーのある場所まで移動するという作業が伴うという欠点もある。これら一連の動作は、かなり時間を要することで、速い音が含まれているパッセージにおいては不適當とも考えることができる。⁽¹⁸⁾ しかしあえてオトテールは、このような無駄ともいえる動作が必要となる場所を、右小指の置き場所とした。明らかにこれは、オトテールが、楽器の均衡を保つだけでなく、さらには小指以外の指をより自由に動かすためには、右小指を支えとして使用することが不可欠であると判断したからである。その一方オトテールは、下で詳しく述べるが、できるだけキーを使用しない運指を好んだと考えることができるので、右小指をキーの上に常時置いておくということは認めなかった。その代わりとして、右小指をキーの付近に置くということで、楽器のバランスの問題に対処した。

クヴァンツによる教則本の中で、彼自身は推奨していないが、右小指を楽器の支えとして用いることが、フルート演奏を職業としている人々の間でも習慣として行われていたことを証言している。⁽¹⁹⁾ また、同様のことが、トロムリッツの世代のフルート演奏者にも見られたことが、彼の著書の中で示唆されている。⁽²⁰⁾ これらの証言には、フルートを構えたとき、

(18) ちなみにトロムリッツは、オトテールが述べているような右小指の用い方は、速いパッセージなどに対応できないという理由から推奨していない。Tromlitz, *Ausführlicher*, 第3章, 第7節参照。また、ミシェル・コレット (Michel Corrette, 1709-1795) は、右小指を楽器上のどこかに置くのではなく、いつでもキーを押さええることができるように、この指を伸ばして準備しておくこととしている。Michel Corrette, *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière* (Paris: Bovin and Le Clerc, c. 1734), pp. 8-9 参照。

(19) Quantz, *Versuch*, 第2章, 第9節参照。

(20) Tromlitz, *Ausführlicher*, 第3章, 第7節参照。

楽器の均衡を保つことが容易ではなかったということが反映されている。さらには、ルネッサンス・フルートの運指の中にも、バランス取りの困難さを窺うことができる。前述したように、ルネッサンス・フルートにはキーが設けられていなかったため、右小指が運指に用いられることはなかった。したがって、右小指がバランス取りに使われていた場合もあったことが推測できる。これに加え、ルネッサンス・フルートでは、右薬指も楽器の均衡を保つのに重要な役割を担っていたことが、当時の主な運指表から読みとることができる。⁽²¹⁾ すなわち、これらの運指表によると、ルネッサンス・フルートの演奏に際しては、右薬指が必要以上に用いられることもあった。このことから、右小指ではなく、もしくはこれに加え右薬指が楽器のバランスを取る役目を担っていた可能性もある。いずれにせよ、18世紀において、右手の指を用いて楽器のバランスを取るということが現実的であると考えていたフルート奏者は、間違いなく存在した。

キーをバランス取りに使う欠点

クヴァンツ、オトテール、そしてトロムリッツなど、18世紀教則本の著者達の多くは、バロック・フルートを構えたとき、楽器の均衡を保つのが困難であるということを十分に理解した上で、あえて右小指をキーの上に置いて楽器のバランスを取るということを認めなかった。これは、キーをバランス取りとして使用すると、音程の面で弊害が生じる可能性があるからである。バロック・フルートには、キーの使用・不使用に関係なく音程に影響が出ない音が多数存在することはすでに述べたが、これらとは逆に、キーを押さえると音程が著しく変化してしまう音もいくつかある。これらの音は、キーが設けられている7つ目の穴に近い、4、5、6 いずれかの指孔が閉ざされる運指を伴ったものである。代表的なものとしては、e[♭],

(21) 16世紀と17世紀に書かれた、ルネッサンス・フルートのための主な運指表は、Solum, *The Early Flute*, pp.30-33 に収められている。

f, *e*’, *f*’などがあり、これらの音を奏するためには、7つ目の穴が塞がれていないと音程が高くなりすぎてしまうので、キーの使用が認められることは決してない。しかしながら、クヴァンツそしてトロムリッツは、右小指で楽器のバランスを取りながら演奏する奏者は、特に速いパッセージ内にある、キーを使用すると本来の音程からかけ離れてしまう音を、キーを押さたままで奏する傾向があるということを証言している。⁽²²⁾ ここには、右小指をバランス取りとして使用すると、この小さな指に必要以上の負担が加わることが多く、結果、柔軟性をもって右小指を用いることができないという、クヴァンツやトロムリッツの考え方が反映されている。

キーを用いても音程に影響が出ない音に右小指を使用する意図

18世紀に書かれた教則本の中には、クヴァンツやオトテールなどとは異なり、キーの使用により音程に変化が見られない音の運指について、キーを用いても用いなくてもどちらでもよいとするものもある。⁽²³⁾ これらに加え、キーにより音程に変化が現れない音のために、キーを押さえることを、つまりは右小指の使用をあえて推奨している教則本の著者もいる。その中で、右小指の運指について最も詳細に述べているのは、おそらくトロムリッツかと思われる。彼は、バロック・フルートが奏のできる音の大半について、運指上の注意を述べているが、その一環としてキーの使用方法についても語っている。ここの部分で、最初に、キーとこれにより音程に変化が現れない音についての記述が見られるのは、*g*’の運指が説明されているところである。ここでトロムリッツは、この音の演奏に際してキーの使用を推奨している。その理由として、キーを押さえることにより、この音を明るくそして力強くすることができるということを挙

⁽²²⁾ Quantz, *Versuch*, 第2章, 第9節および Tromlitz, *Ausführlicher*, 第3章, 第7節参照。

⁽²³⁾ このような運指表は、Mahout, *Nouvelle Méthode* などに見られる。

げている。⁽²⁴⁾ その一方トロムリッツは、*a'*について全く正反対のことを述べている。すなわち、*a'*を奏でるときは、キーを使用しないことで、より輪郭のある明るい音を得ることができるとしている。⁽²⁵⁾ *b'*および*b''*については、*g'*および*a'*においての見解とはまた異なるものが示されている。キーは、*b'*と*b''*の場合、使用してもしなくても、音質および音程に全く影響が出ないとしていて、キーの使用に制限が設けられていない。⁽²⁶⁾ いずれの運指において、右小指を用いるか用いないかということは、トロムリッツの場合、より良い音質が得られるかによって判断されている。しかしながら、彼にとってキーを使用する理由には、楽器のバランスを取るということが含まれていない。

トロムリッツは、自分で楽器製作を行っていて、彼の運指方法が、彼の楽器に最も適しているものであったということは容易に想像できる。したがって、彼が推奨する右小指の使い方は、彼が製作した、もしくは彼のデザインに基づいた楽器には適合しているが、必ずしも、あらゆるバロック・フルートにおいて、彼の運指方法を用いて彼が唱えている効果が期待できるとは断定できない。クヴァンツを含む18世紀に書かれた教則本の著者達の多くは、キーにより音程に変化が出ない音の運指において、キーの使用により何かを求めるということはなかった。

18世紀の教則本からは見出すことはできないが、ポーランドは、以下のような状況下では、右小指をキーの上に置いておいてもかまわないと

譜例1 キーを押さえたままで演奏できるパッセージ



⁽²⁴⁾ Tromlitz, *Ausführlicher*, 第3章, 第7節参照。

⁽²⁵⁾ *Ibid.*, 第3章, 第10節参照。

⁽²⁶⁾ *Ibid.*, 第3章, 第13節参照。なおトロムリッツは、*b'*および*b''*を奏でる場合、キーが楽器のバランス取りとして使用されることがあると証言していて、ここでは、このようなキーの使用方法を否定していない。

譜例2 トリルを含むパッセージ



している。まず、速い音を含んだパッセージにおいて、キーを使用しないと奏することができない音が、キーにより音程に変化が生じない音を囲むような形で現れる場合（譜例1参照）。⁽²⁷⁾つまり、このようなパッセージがアレグロで書かれているとき、演奏者は、通常キーを使用して奏でられる *f*-sharp と *e*♯ だけでなく、これらの間にある、キーを用いなくとも発することのできる音に対してもキーを押さえて演奏すると、右小指をリフトするという無駄な動作を省くこととなり、スムーズな運指が行える。このとき、このような運指方法を用いることで、このパッセージ全体の音程に何ら悪い影響は出ない。このような概念は、決してポーランド独自なものではない。クヴァンツやトロムリッツを始め、多くの18世紀教則本の著者達は、様々に簡略化された運指を、特に速いパッセージにおいて用いることを推奨している。

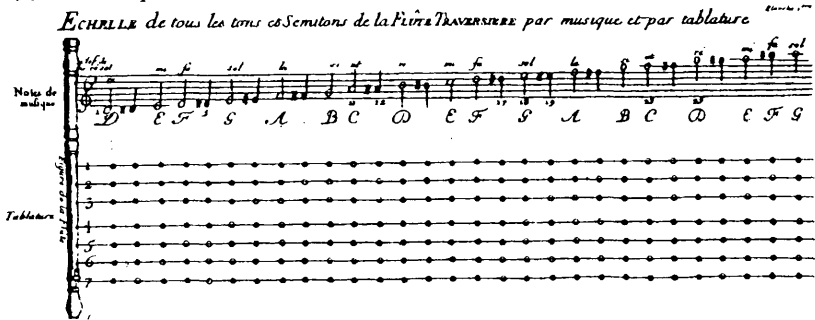
さらにポーランドは、トリルを含むパッセージにおいても、音程に変化が生じなければ、キーを押さえたままにしておくことができるとしている（譜例2参照）。これにより、トリルの際、指をかなりの速度で動かすということを行っても、楽器を安定させておくことができるとしている。しかしながらこれは、クヴァンツを含む多くの18世紀教則本の著者により否定された、キーをバランス取りとして用いるということに共通している。トリルを含むパッセージが、譜例にあるように終止される場合は、これ以降キーの使用により音程を狂わすことはないが、トリルが断続的に用いられているような場所では、キーを必要以上に押し続けてしまう可能性もあるので、演奏者には注意が必要かと思われる。

⁽²⁷⁾ Boland, *Method*, p. 57 参照。

オトテールのキーに対する考え方

オトテールが、キーをバランス取りのために使用することを認めていなかったことはすでに述べたが、彼による運指表を詳しく検証してみると、オトテールは、あらゆる音の運指においても、キーの使用をできるだけ避けたかったのではないかということが推測できる（図2参照）。オトテールは、運指表の中で、指およびキーにより指孔が塞がれるべきところは塗りつぶした丸で、オープンであるべきところは中抜き丸を用いて表している。この表で明らかなように、キーを押さえる必要のある音は、全部で7つある。これらの音は、すべてキーを使用しないと発することができないようになっている。⁽²⁸⁾ これらの音の内、バロック・フルートの基調である二長調に属しているものだけを最初の2オクターブの範囲で見ると、キーを必要とするのは、わずかに3つとなる（*f*-sharp, *f*'-sharp, そして *c*'''-sharp）。これらの数は、他の教則本にある運指表と比較すると少ない。他の教則本に見られる運指表のほとんどは、キーの使用を必要とする音として、オトテールが示した7つのほか、少なくとも3つが加えられている。最初2オクターブにおける二長調に属している音だけでみれ

図2 Principesに掲載されているオトテールの運指表（抜粋）



(28) オトテールの教則本には記述が見当たらないが、唯一 *c*'''-sharp のみ、1オクターブ下の *c*''-sharp と同じ、キーを使用しない運指方法で奏でることができる。

ば、1つの追加となる。これらの音は、最も頻繁に使われる音の部類であるが、*g*[♯]-sharp、*c*[♯]、そして *d*[♯] で、数の上ではそれほど多く感じられるものではないが、オトテールと他の者による運指を、イ短調で書かれた曲などを用いて比較してみると、その差は歴然である。例えば、バッハによる無伴奏パルティータ（BWV 1013）イ短調の1楽章の前半部分（mm.1-19）を見てみると、一般的な運指を用いると、キーを押さえる必要がある音は56出てくる。それに対しオトテールの運指では、キーの使用を必要とする音の数は、4割以上少ない32となる。⁽²⁹⁾

オトテールが、なぜキーの使用をできるだけ避けた運指方法を *Principes* に掲載したかは、主に3つ理由があるかと思われる。1つは、オトテールが、オーボエやリコーダーなどの他の木管楽器に精通していたということが考えられる。ちなみに、*Principes* は主にバロック・フルートのための教則本であるが、そこには、オーボエとリコーダーの基礎的な演奏方法の記述も載せられている。リコーダーの主なタイプにはキーが備えておらず、オーボエには、キーが2つ設置されていて運指方法はフルートに類似しているが、フルートよりキーを使う機会は、はるかに少ない。いずれにせよ、オーボエやリコーダーに見られるような運指に慣れてきたオトテールが、フルートにおいてのキーの使用方法を、他の木管楽器に準じて設定していたとしても不自然ではない。2つ目の理由は、オトテールが、先に述べたように、右小指に楽器を支えるという役割を担わせていたためである。右小指は、足部の装飾部分付近で楽器のバランスを取るのに使用されるので、頻繁にキーを用いることが困難であったことが考えられる。そして3つ目の理由は、キーが使われるときに発生するノイズである。このことは、オトテールの教則本の中では一切触れられていない。しかし、

(29) バッハは、フルート作品を書くにあたって、オトテールの楽器を念頭にしてきたとは考えにくい。しかしながら、当時、フランスで制作された楽器の影響は大きく、オトテールのデザインをある程度受け継いだフルートが、バッハの周りで使用されていた可能性はある。

楽器がどのようにメンテナンスされているかにもよるが、キーを押さえた
り離したりするとき、わずかながらの雑音が出る場合がある。このような
雑音は、特にオーボエの大きい方のキーを操作するとき、その特徴ある仕
組みのため、より明確になって表れる。いずれにせよ、このような雑音の
音量は、さほどあるわけではなく、音楽の進行に障害をもたらすわけでは
ないが、それでも演奏の妨げになると捉えている現代の奏者もいる。そし
てこのようなノイズを回避するのに最も有効な手段は、キーの使用をでき
るだけ避けることである。

クヴァンツの所見

ここで改めて、クヴァンツによるキーに対する所見を検討してみる。以
下は、クヴァンツが、*Versuch* の中でキーの使用について述べている部分
である。

フルートを支える際に、右手で左手を助けたりしないように注意するよ
うに。さらに、フルートを固定しようとして、キーが閉ざされていなければ
ならないときに、キーの1つを押さえたままにしないように注意するよ
うに。このような誤った奏法は、この楽器を専門としている多くの人々の
間で行われている。しかしこれは、有害な習慣である。というのは、両手
を交互に用いねばならないような速いパッセージでは、小指をキーの上に
置きっぱなしにしておくと、*e'*, *e''*, *f*, *f'* は1コンマ、または全音の1~9
ほど高くなってしまふ。しかしこれは、聞いていて快いものではない。*f'*
-sharp, *g''*, *a''*, *b''*-flat, *b''* では、キーを押さえたままでもかまわない。⁽³⁰⁾

⁽³⁰⁾ “Man hüte sich, mit der rechten Hand, bei Haltung der Flöte, der linken zu
Hülfe zu kommen; noch mehr, den kleinen Finger, um die Flöte fest zu hal-
ten, auf einer von den Klappen liegen zu lassen, wenn sie geschlossen sein
soll. Diesen Fehler habe ich bei sehr vielen, die von diesem Instrumente
Werk machen, wahrgenommen. Es ist aber dieses eine schädliche Gewohn-

まずここで明確にされているのは、クヴァンツが右小指を楽器の支えとして用いることに対して否定的であるということである。その理由としてクヴァンツは、先に述べたように、右小指をバランス取りに使用すると、必要以上にキーを押さえてしまう結果になることがあり、音程に障害が起きることを挙げている。その一方でクヴァンツは、キーによって音程に変化が出ない音のいくつかについては、右小指を用いてもよいと、補足的に書いている。これはおそらく、ポーランドが提案しているような、速い音を含んだパッセージなどにおいて、運指を簡略化するために、キーの必要がない音についてキーを押さえたままにして演奏することができるということを示唆しているかと思われる。

クヴァンツは、キーについて述べている段落の最後の部分で、キーの使用を認めている音を列挙しているが、これらについて注目すべき点が2つある。1つは、このリストに *f*'-sharp が含まれていることである。つまりクヴァンツは、この音の運指に関して、特別な状況下を除いてキーの使用を認めていないことになる（図3参照）。この音は、他のほとんどの教則本において第1オクターブにある *f*-sharp 同様、キーを用いてのみ演奏することとなっている。なぜならばこの音は、楽器の構造上音程が低くなる傾向にあり、場合によっては、キーを使用しても正確な音が出せないこともある。クヴァンツがなぜキーを用いない運指を *f*'-sharp に求めたかということを理解するには、彼が製作したフルートを検証してみる必要が

heit. Denn, wenn man in geschwinden Paßagen, wo eine Hand um die andere wechselseitig arbeitet, bei dem ein-und zweigestrichenen G, und bei dem ein-und zweigestrichenen F, (siehe die Fingerordnung der Flöte) den kleinen Finger auf der Klappe lingen läßt, und sie folglich offen behält: so werden diese Töne dadurch um ein Komma, oder ein Neuntheil eines Tones zu hoch: welches aber dem Gehöre kein Vergnügen macht. Zu dem zweigestrichenen Fis, G, A, B, H, schadet das Eröffnen der Klappe nichts." Quantz, *Versuch*, 第2章, 第9節。

ある。

クヴァンツのフルートは、18世紀のほとんどの楽器とは異なり、キーが2つ備えられていた(図4参照)。これは、図例にある彼の運指表において、7と8という2つの数字がキーの運指を表していることから明らかである。この2つのキーは、楽器のイラストにあるように、ほぼ同じような位置に並んで設けられていた。短い方のキーが、他の楽器に見られる、いわゆる E-flat キーで、長い方が、後にトロンリッツに模倣されることとなったが、クヴァンツによる楽器特有の D-sharp キーである。これらのキーは、20世紀になって普遍的に用いられるようになった平均律において音程が同じとなる、E-flat と D-sharp を、音程的に区別するために設けられた。すなわち、D-sharp キーで開閉する穴は、E-flat キーのための穴よりわずかながら小さく開けられており、音程的に D-sharp は、E-flat より低くなるようになっている。これは、クヴァンツを含む当時の多くの演奏家達が、長3度のインターヴァルについて、自然界に存在する、純粋な音程にできるだけ近いものにしたかったという意味の表れである。⁽³¹⁾ いずれにせよクヴァンツは、彼のフルートにキーが2つ備えてあるということが、他の楽器には見られない大きな特徴の1つであるということに自覚していた。そして彼は、この特異な機能はできるだけ有効的に活用されるべきだと考えていたことは間違いない。

2つ目のキー(D-sharp キー)についてクヴァンツは、多くの人が想像しているのとは違い、これを運指することは決して困難なことではないと証言している。しかし、右小指を異なった2つの場所で用いることは容易なことではない。特に問題となるのは、E-flat キーから D-sharp キーへの移動を伴う運指が必要になるパッセージである。クヴァンツの運指方法では、D-sharp キーは、*d'*-sharp, *a'*-sharp, *d''*-sharp, そして *g''*-sharp の4

(31) クヴァンツは、2つのキーに対する考え方などを *Versuch* の中で詳しく述べている。*Ibid.*, 第3章, 第9節から第11節。

つの音に対してのみ使用されることになっている。これらの音が、一般的には E-flat キーを用いて奏でられる F-sharp と並んで出てくるケースは、18 世紀の音楽においては頻繁にある。この問題は、トロムリッツによっても指摘されている。⁽³²⁾ トロムリッツは、この問題の対処の仕方として、D-sharp が多く出てくる調子においては、キーが必要となる音すべての運指において、E-flat キーではなく D-sharp キーを使用することを薦めている。クヴァンツの教則本には、トロムリッツが提案しているような解決策を見出すことはできない。しかしクヴァンツは、フルートのデザインを、いずれのキーも使用しないで F-sharp が奏でられるようにすることで、運指の困難さを和らげていた可能性はある。実際にクヴァンツのデザインを踏襲した楽器で、キーなしで F-sharp を運指してみると、D-sharp キーの使い勝手が飛躍的に良くなることは容易に確認できる。

クヴァンツがキーに対する彼の所見を述べているところで注目できる 2 つ目の点は、キーを押さえたままにしてよいとされている音が、第 2 オクターブに属しているもののみとなっていて、第 1 オクターブの音が除外されているところにある。なぜクヴァンツが第 1 オクターブの音に対してキーの使用を認めていないのかを理解するにあたっては、やはり彼の楽器の構造を考える必要がある。彼の楽器は、彼自身が *Versuch* の中で証言するように、第 1 オクターブの音程が、第 2 オクターブのそれと比較して低く設定されている。⁽³³⁾ これは、中高音の音に対して貧弱になりがちなフルートの低音に、厚みを加える意味もあるかと思われる。低く設定されている低音域の音を正しい音程で演奏するには、クヴァンツによると、中高域の音を演奏するときよりも息を強く吹き込まなければならない。これにより低音域の音程は上がり、それと同時に音質も力強い豊かなものになる。しかしながら、このような演奏方法で低音域においてキーを

⁽³²⁾ Tromlitz, *Ausführlicher*, 第 3 章, 第 24 節参照。

⁽³³⁾ Quantz, *Versuch*, 第 4 章, 第 15 節参照。

用いると、音程および音質に、求めた以上の変化が生じる可能性があるので、クヴァンツは、第1オクターブの音に対して、例えそれらがキーにより音程に影響が出にくいものであっても、その使用は認めなかったと考えることができる。

以上のように、クヴァンツの楽器は、他の製作者によるバロック・フルートと比較して、決して典型的なものではなかったことが判る。したがって、クヴァンツの運指表を追うだけでは、彼の楽器を使用しない限り、どのように右小指を運指すべきなのかは、正確に判断できない。

まとめ

今日のバロック・フルートの奏者は、右小指の運指方法について18世紀に書かれた教則本から多くの情報を得ることができる。しかし、その情報は、ときには矛盾するものもあり、それを表面的に観察するだけでは、そこから正確な運指方法を導き出すことはできない。まず考慮しなくてはならないのは、演奏に使用する楽器の特徴である。具体的には、キーにより音程に影響が出ない音を奏する際、キーを用いたことにより音質に変化が起きるかなどのことを把握しなくてはならない。また、使用する楽器が、オトテールやクヴァンツなどによるフルートと、基本的なデザインの面で共有していることがあるのかということも考える必要がある。もしそのような傾向が見られた場合は、彼らの運指方法を参考にすることができる。しかし、オトテールの運指方法やクヴァンツによる楽器の構造は、決して典型的なものを見なすことができないので、この2人の影響を受けていない楽器を使用する場合は、他の著者による教則本を視野に入れなくてはならない。ただし、18世紀に書かれた教則本で共通して謳われていることは、キーを運指の簡易さを求めるなどの理由で押さえることは容認されているものの、今日におけるバロック・フルート奏者の多くが行っている、右小指をキーの上に置いて楽器のバランスを取るということは避けるべきであるということである。