


# ターンの解釈

～古典派を中心に～

笹瀬 一 磨

キーワード／音符上のターン、音符間のターン、クイックターン、ターンの代用

## ● ターン奏法に関する一般的認識

ターン  (独: ドッペルシュラック Doppelschlag) は、その動きが大変メロディックであり、優美で魅力的な装飾音といえよう。特に古典派音楽で好まれ、大半のピアノ学習者がこれを初めて学ぶのはソナチネ・アルバムにおいてであろう。

譜例1 クレメンティ：ソナチネ・ハ長調 op.36-4, 第2楽章 T.29～34 (音楽之友社版)

a 

b 

bのように演奏(指導)されるのが一般的だろう。また、同『ソナチネ・アルバム』に収められているハイドンの作品は代表的なソナタの一つである。

譜例2 J.ハイドン：ピアノ・ソナタ・ハ長調 Hob. X VI-35, 第1楽章

a. T.20～22


b. T.29～32


a 

b 

他のハイドンのソナタと同様、この曲にも頻繁にターンが出てくる。やはりここでも、ほとんどの学習者は次のように弾くだろう。特に例2 bなど大変弾きにくいターンであり、苦勞させられる部分でもある。

譜例3 譜例2の一般的な弾き方

a 

b 

そこで音楽之友社版『標準音楽辞典』を紐解いて、ターンの弾き方を確認してみよう。「ターン」の項目には下のような譜例が掲げられている<sup>1)</sup>。

譜例 4 i. 標準音楽辞典より(音楽之友社)

記譜

奏法

ii. 譜例1の弾き方

cresc.

これに従えば、前掲のターンは譜例 4 ii のように演奏されなくてはいけない。

では、一般に行われている譜例 1 b の弾き方は正しくないのだろうか、それとも両方の弾き方が可能なのだろうか？

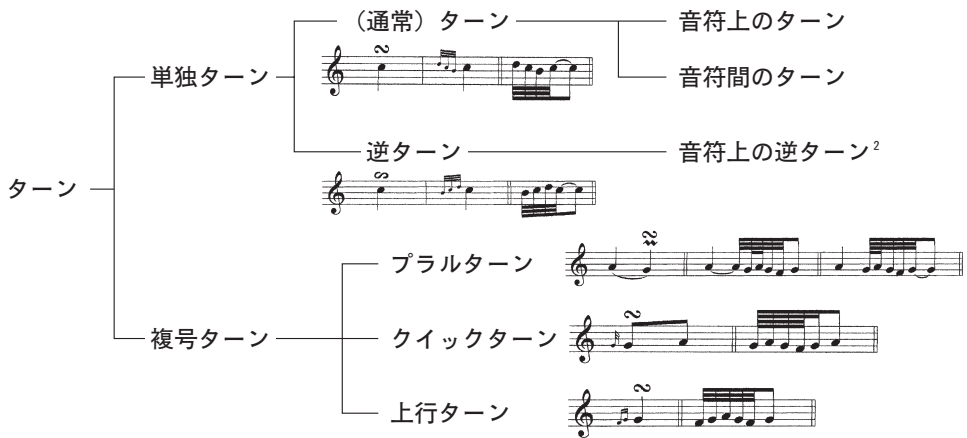
ついでながら、譜例 4 i の a と b のターンの位置にも注意いただきたい。音符上ターンと音符間ターンの二種類があり、ターンの置かれた位置によって弾き方が変わってくるのである。そうすると、音符上ターンは必ずオンビート（拍頭）で奏されなくてはいけないことになる。オフビート（拍前）で弾いたならば、音符間のターンとなるからだ。しかし、この原則は絶対的なものだろうか？ ひょっとすると、これを遵守することによって、作曲者の意図に反したターン、あるいはターンを不必要に弾き難くすることにはならないだろうか？

では、この辺の事情を解明しながら、古典派におけるターン奏法を調べてゆくことにしよう。

● ターンの種類

厳密には、“ターン” は下記にあるとおり、様々な種類のターン型の総称名である。

図表 1 ターンの種類



ターンはまず大きく二種類に分けられる。

1) 単独ターン

他の装飾音と組み合わせられていない単純なターン。

2) 複合ターン

ターンと他の装飾音が組み合わせられたもの。

しかし、今日“ターン”といえば“通常ターン”を指すのが普通である。従って、本稿ではこの通常ターン（以後、ターンと呼ぶ）を扱うこととする。

● ターンの表記法

主音の上の音から始まって、主音そしてその下の音を経由して再び主音に戻る、これがターンの動き方である。ターン記号の上下に臨時記号が付くこともある。

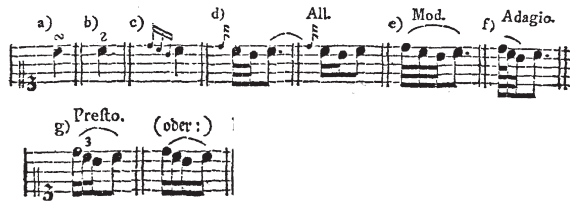
譜例 5 臨時記号の扱い方



例えば、記号の下に#がある時（譜例 5 a）は主音の下に#を付ける。記号の上にbがあれば（譜例 5 b）主音の上の音にbを付ける。自筆譜・筆写譜など昔の楽譜にはこう

いった臨時記号が書かれていないことがよくあったらしいが、現代譜では校訂者により補われているので、臨時記号の位置だけに注意すれば問題ない。万一、校訂者による指示がない時には、調整しなくては行けない。ローゼンブラムは上下の音の音程が大体短3度となるようにすると述べている<sup>3</sup>。

譜例 6 a テュルク<sup>4</sup>



b. F.クーラウ：ソナチネ・ト長調 op.55-2, 第1楽章 T.14~16



そして記号だけでなく、小音符でも表すことができる（譜例 6 b）。変則的なものとして、ターンの記号が縦に置かれているものもあるそうだが（譜例 6 a の b 参照）、未だ実際に現行出版楽譜で見たことはない。

● 音符上のターンと音符間のターンの相違点

前に触れたが、ターンには“音符上のターン（譜例 7 a）”と“音符間のターン（譜例 7 b）”の二種類がある。ターンの位置が違えば、その奏法が異なるのは当然である。前者はオンビートでアクセントを伴う。それに対して後者は経過的装飾音であり、アクセントは付かない。

譜例 7

a 音符上のターン 奏法例      b 音符間のターン 奏法例

大した事ではないように思われ、重要視されず、つい見過ごしてしまうターン記号の位置。しかし、それは古典派の時代も同じらしく、出版業者、特に原版を彫る彫版師たちの杜撰さ・いい加減さに対して、ハイドンはクレームの手紙を出版社宛てに書いている。

「6 ページと 8 ページでは、下記の記号のほとんどが間違っただ場所に置かれています。音符の真上ではなく、次のようにその隣にある付点の真上に来なくてははいけません。



……付点は常に音符から離されてなくてははいけません。そうすれば、ターン記号を付点の真上に持ってくるすることができます。それから、このページの第 2 譜表の記号は tr.ではなく、次のような記号: ♪ にしていただきたい。彫版師が彫った記号はトリルを意味するものだが、私は半モルデントを書き込んだのです。もしも彫版師がこうした音楽上の記号の見分けがつかなければ、大家の作品を勉強させ、自分勝手なことをさせないようにしていただきたい。」<sup>5</sup> (筆者訳)

こうしたトラブルは現代譜においても起こりうる。

譜例 8 モーツァルト：ピアノ・ソナタ・イ短調 K.310, 第 2 楽章 T.30

a. ヘンレ版      b. ベーレンライター版

c. ヘンレ版の解釈      d. ベーレンライター版

いずれも現在最も信頼できる版なのだが、ターンの位置が異なる。些細な事かもしれないが、結果としてそれぞれの奏法は違ってくるのである。ヘンレ版では音符上のターンであるのに対して、ベーレンライター版・ウィーン原典版では音符間のターンだが、スラーを正しく表現しようとするのは難しく、結局のところ、例 b の弾き方しかないが、何となく不自然でもある。ベーレンライター版は、権威ある新モーツァルト全集に基づいているということだが、全集の校訂報告を見ても、その辺の事情については何も記載がない。幸いなことに、この

譜例9 同上曲(自筆譜)



曲には自筆譜が残されている(譜例9)。ターン記号がほぼ縦に書かれていたり、記号の向きが逆(?)になっていたり、不備な点もあるが、これを見る限りでは、当該ターンは「へ」と「ト」の間ではなく、「へ」の下にあるのように筆者には思える。従って、記号の代わりに小音符が使われるのは、この二種類のターンを混同されないための配慮もあるのだろう。ハイドンもターンを好んで使用しているが、まず始めは小音符でターンを記し、二回目には記号に変えてしまう、というようなことを行っているのはそうした理由によるらしい、とローゼンブラムは述べている<sup>7</sup>。

譜例10 ハイドン：ピアノ・ソナタ・ハ長調 Hob.XVI-50, 第2楽章

a. T.1~2



b. T.5~6



● 音符上ターン

音符の真上にターンがある場合、ターンをすばやくオンビートで奏した後、主音を持続させておく。

譜例11 J.S.バッハ：平均律クラヴィア曲集第1巻第4番嬰ハ短調 BWV849プレリュード

T.13~14

奏法例



しかし、テンポが速ければ最終音を延ばす時間の余裕はないので、主音の音価内で均等にターンを弾いた後、後続音へと移る。

譜例12 モーツァルト：ロンド・ニ長調 K.485, T.29



以上が、18世紀の教則本で教えられている奏法である。

譜例13



方（譜例13）は文献的に根拠がない悪しき習慣”として片付けてしまっている<sup>8</sup>。では、このお馴染みの奏法は、本当に文献的に根拠がなく、間違っているのだろうか？

しかし冒頭でも触れたように、一般には“ターン”を左のように弾くものと理解されているし、そのように教え継がれてきているのではないだろうか。尤も、バドゥラ＝スコダは“この弾き

● 主音開始の是非

さて、ツェルニーの“50番練習曲”の第29番に“モルデントの練習 Mordenten=Übung”がある。この練習曲は“モルデントの練習”と題されているが、一般に“モルデンという名

譜例14 ツェルニー：50番練習曲より 第29番



で知られる装飾音は譜例15のようなものであろう。しかし、楽譜のどこを探しても装飾音記号など見当たらず、実音で書かれた“装飾音らしき”音型があるのみ。これをよく見ると、何とターンの動きになっているではないか。しかも、一般によく知られて

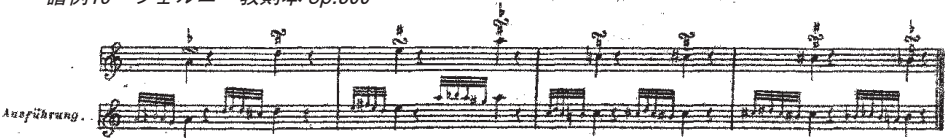
譜例15 モルデント



いる“主音”で始まる五音タイプだ。ツェルニーは、ピアノ教則本の中<sup>9</sup>でこの装飾音を“モルデント”とするものの、“ターンとも呼ばれる”と記し、その弾き方は通常のもを記載している。さらに主音開始ターンを“二重モルデント *doppelter Mordent*”と呼び、「記号の前に小音符を付けるのが普通である」と述べているが、この「普通である」と断わっている所に幾分疑問が残る。というのは、後段で臨時記号の扱い方に言及する際に挙げた譜例をみると、ツェルニーは主音開始ターンを の弾き方と考えているように思われるからだ。

記載している。さらに主音開始ターンを“二重モルデント *doppelter Mordent*”と呼び、「記号の前に小音符を付けるのが普通である」と述べているが、この「普通である」と断わっている所に幾分疑問が

譜例16 ツェルニー教則本 op.500



ノイマンによれば、 を“モルデント”と呼び、主音開始ターンと教えていた人にラッサー<sup>10</sup>という作曲家もいるという<sup>11</sup>。


譜例17 ラッサー

Beispiele für den Morbent.

Andantino. Brill - lar il cor mi sento. Andantino. Ja Damon ich verstehe dich.

Dieser Morbent wird in Noten bei munteren, überhaften Stellen so ausgeführt.


bril - lar il cor - mi sento. Ja Damon ich verstehe dich.

当時（1800年前後）この記号を“モルデント”と呼んでいた人はまだいたのかもしれないが、その名称はともかくとして、を“主音”で始まるターンとしても一般に認識されていた証拠となるのではないかと。

しかし、主音で始まるターンはツェルニーやラッサー以前に存在しなかった訳ではない。“クイックターン *geschnellter Doppelschlag*”と呼ばれ、下のように表された装飾音があったのである<sup>12</sup>。但しE. バッハによれば、普通のターン記号で表されることもよくあった<sup>13</sup>。

譜例18 クイックターン

a 記譜                      b 奏法例

つまり、小音符のないによっても主音で始まるターンが示されることが多かった、ということである。当時、既に主音・上部補助音の両方から始めるターンがあったらしい<sup>14</sup>。そういえば、テュルクも「(主音で始められることが) 一般に

よく行われているけれども、これは間違いだ<sup>15</sup> (傍点筆者)」と証言している。

ではここで、このクイックターンが教則本ではどのように規定されているのか、調べてみよう。クイックターンについて比較的詳しく書かれている本というと、バッハとテュルクである。どのような場合にこのターンが使われるのかをまとめてみよう<sup>16</sup>。

- 1) スタッカート音符、もしくは少なくともレガートでは弾かない音符に使われる。

譜例19 ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第6番へ長調 op.10-2, 第1楽章 T.38~41

a 記譜                      b 奏法例

- 2) 速く弾く音符（つまり短い音価の音符に）使われる
- 3) 活発なテンポに使われる
- 4) 曲・フレーズ・楽想の始め（スタッカートでなくてもよい）

譜例20 C.Ph.E. バッハ：「識者と愛好家のためのソナタ、ファンタジー、ロンド集」

第5巻より ソナタ第2番第1楽章 T.1

Allegro un poco

奏法例



5) 休符の後（スタッカートでなくてもよい）

譜例 1 a はこの場合に相当するのではないだろうか。

譜例21 譜例 1 の奏法

奏法例

そうすると、一般に行われている奏法もやはり正しいのである。

6) 2度下降するスラーの音符の最初の音に使われる

譜例22 ハイドン：ピアノ・ソナタ・ト長調 Hob. X VI-27, 第1楽章 T.43~45

奏法例

こうすると、2度下降する主音符の音型の骨組みがよく分かるだろう。もちろん、上の音（すなわち補助音）から始めても間違いではないだろう

7) 2度上行するスラーの音符に使われる。

譜例23 ハイドン：ピアノ・ソナタ変イ長調 Hob. X VI-46, 第1楽章 T.28~29

奏法例

また、これらの規則には該当しないが、先に挙げた譜例 8 a でも、音の動きからすると、主音開始の方が自然であろう（譜例 8 c 参照）。

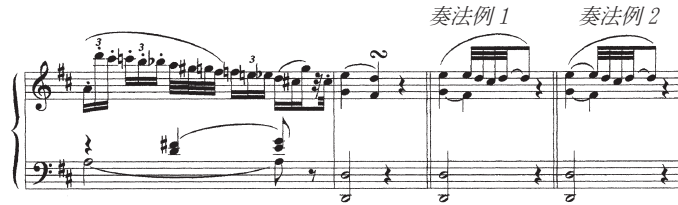
前にも触れたが、当時既に両方の弾き方が存在していた上、実際にはどちらも普通のターン記号で表されたとなれば、その区別は曖昧であるし、前述の規則を適用させるとなると、ほとんど全てのターンがクイックターンとなってしまう。加えて、速いテンポではかなり弾き難くなる。

興味深いことに、E. バッハは“クイックターンの使われない箇所として次の場合を挙げているので、解釈の参考となるう<sup>17</sup>。

1) 終止音には使わない



譜例24 モーツァルト：デュポアアの主題による9つの変奏曲 K.573, 第8変奏 T.23~24



どちらの弾き方でもよいが、奏法例2のほうが繋留の際に適した弾き方だろう。

2) 2度下降するスラーの音符の後の音には使わない

譜例25 ハイドン：ピアノ・ソナタ・ハ長調 Hob.XVI-21, 第3楽章 T.12~14



ここでも例dのように、ターン最初の音をタイにして奏しても構わない<sup>18</sup>。

● ターンを弾くタイミングと先取の可能性

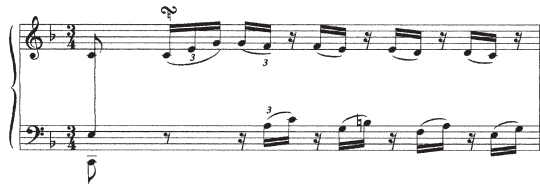
譜例26 a. 記譜 b. 奏法例



“音符上のターン”の弾き方でもう一つ問題となるのが、「オンビート奏法 or オフビート奏法」<sup>19</sup>である。ターン記号が音符の真上にあれば譜例26

の通り。しかし、時間的余裕がなかったり、後続音との繋ぎから、オンビートでは思うように弾けない場合もある(譜例27)。この場合、主音の音価が短いため、仕方なくオフビートということもありえるのではないだろうか。

譜例27 ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第1番へ短調 op.2-1, 第2楽章 T.29



譜例28 ハイドン：ピアノ・ソナタ Hob.XVI-49, 第2楽章 T.102~103



オフビート奏法が考えられる場合はまだある(譜例28)。ターンが記されている位置、つ

譜例29 E.バッハ

(4)



まりオンビートでは弾きにくい。ここに付した奏法は、思いもよらない独特な弾き方となっているが、この奏法の裏づけとなるものをE.バッハが示している<sup>20</sup>。E.バッハのオフビート奏法(譜例29)をタイの場合に適用させたのが、譜例28に挙げた奏法である。他にもこのような弾き方が応用できそうな場合があるので、ここに挙げてみよう。

譜例30 J.S.バッハ：2声のインヴェンション第3番ニ長調 BWV774, T.10~11(ランツホフ版)



あるいはこのタイが付いていない場合もある。

譜例31 ベートーヴェン：ロンド・ハ長調 op.51-1,

a T.1~2

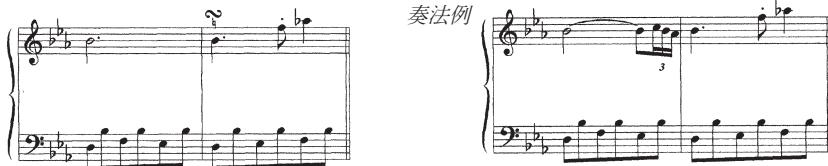
奏法

b T.47~49



前述の解釈を応用し、さらに「同一音上のタイが省略された」と拡大解釈してみると、譜例31aのようなになるだろう<sup>21</sup>。この場合も、ターンの実際の位置よりも前に弾き始める。尤もこうした解釈は、後続の小節をみれば明らかである(譜例31b)。このように、同一音が反復される音符上にターンがある時、実際にはそれ以前に奏されることが意外と多いように思われる(もちろん、全部ではない)。もう少し実例を挙げてみよう。

譜例32 ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ55番ハ短調 op.10-1, 第1楽章 T.60~61



この曲では、オンビートでターンを弾く時間はあるが、その後5度跳躍を控えていて、弾きにくいことは確かだ。譜例33も同じように弾くことができるかもしれない。

譜例33 ハイドン：ピアノ・ソナタ・ハ長調 Hob.XVI-35, 第1楽章 T.29~32



以上をまとめると、

- 1) 音符の音価が短くて、時間がない場合、
- 2) タイの場合、
- 3) 同一音反復された音（付点音符が多い）上のターンの場合には、

先取してオフビートで奏しても良いのではないだろうか。

● 小音符によるターンのオフビート奏法

ではこの音符上のターンの記号ではなく小音符で書かれたとしよう。こうなると、もはや「オンビート奏法だ」と断言できないのではないだろうか。

譜例34



うか。反対に、オフビートの方が自然だと思われる方が多いかもしれない。ひょっとすると、視覚的にわかるように作曲家がそうしたのかもしれない。

譜例35 ハイドン：ピアノ・ソナタ変ロ長調 Hob.XVI-41, 第1楽章

a. T.25~26



b. T.121~122

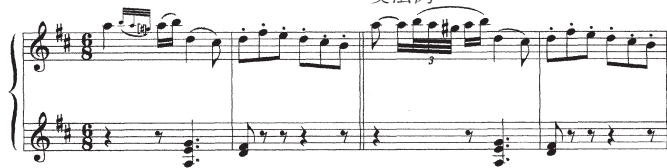


この譜例のように、初めに小音符で記し、後は記号で済ませるといったことはよくあったようだ<sup>22</sup>。多分この場合の小音符は「オフビートで弾くように」との指示なのではないだろうか。同一旋律なので、後出のターン記号も同じように奏するのは当然といえよう。

もう少し実例にあたってみよう。

譜例36 モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ニ長調 K.311, 第3楽章 T.163~164

奏法例



この場合、オンビート奏法では弾きにくくなる。

譜例37 ハイドン：ピアノ・ソナタ変ホ長調 Hob.XVI-49, 第2楽章 T.17~18

- 1) 記譜      a                      b                      2) 奏法例



譜例37には三つの小音符から成るターンの二つ出てくる。見た目は同じでも、弾き方は異なる。aのターンもオフビートで処理できそうにも思えるが、その後の第22小節を見ていただきたい。

譜例38 同上曲

1) T.22

2) △

3) ○

ここでは、二拍めの裏にある右手の「変ロ」を指定された“p”で弾くには、その前のターンをオンビートで始めなくてはいけない。つまり付点音型のターンの通常奏法となる。譜例37aのターンもこれに従うべきだろう。逆に譜例37bの小音符ターンをオンビートで奏するには時間が足りない。

ここに挙げたような音型はいろいろな作品で目にする事が多い。

譜例39 a モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ヘ長調 K.332, 第1楽章 T.45~46

b ハイドン：ピアノ・ソナタ Hob. XVI-49, 第2楽章 T.1~2

譜例39では、ターンをオフビートで弾くことは自ずとわかるだろう。このようにターンの前後に同音が続く時には、一般にオフビートで弾いた方が良い場合が多いと思われる。

これまでは、小音符3つから成るターンであったが、小音符4つから成るターンは、音符間で弾くタイプがほとんどなので、後で触れるとしよう。

● クイックターンの場合

これまでは、上部補助音開始のターンだったが、今度は主音開始つまりクイックターンの場合を検討してみよう。

譜例40 ハイドン：ピアノ・ソナタ・ニ長調 Hob. XVI-24, 第1楽章 T.1

奏法例

また、クイックターン全体が小音符で表記されたものがある。

## 譜例41 ハイドン：ピアノ・ソナタ変ホ長調 Hob. X VI-49, 第1楽章 T.7~8



この場合、譜例40と同様にオンビートで弾くことができるだろう。ところが、次のような時にはどうだろうか。

## 譜例42 モーツァルト：ピアノ協奏曲変ホ長調 K.449, 第2楽章 T.107~108



視覚的にも、もはやオンビートではなく、オフビートで弾く方が自然に思えないだろうか。そうすると、次の場合は、ターン最初の音をオフビートで弾くように奏法指示されたクイックターンのようにも思えないだろうか。

## 譜例43 a. モーツァルト：ピアノ・ソナタ変ロ長調 K.570, 第1楽章 T.12~16



## b. もしかするとこのような記号で表すことが可能かもしれない：



## ● 音符間のターンの種類

次に音符間のターンに移ろう。大きく

1. 比較的音価の長い音符間に付くターン
2. タイに付くターン
3. 付点音型に付くターン

の三つに分類することができる。この場合、ターンを弾く所は二音符の間なので、オンビートかオフビートといった問題で頭を悩ませることもないが、「ターンをいつ挿入したらよいのか（どのようなリズムになるのか）」という問題が浮上する。

では、この問題を少し別の視点から考えてゆくことにしよう。古典派の作品を眺めると、従来どおり記号や小音符でターンが表されているばかりか、通常の音符で正確に指示（表記）

されている場合にも出会う。これらの中に作曲家たちの望んだターン奏法を解く鍵が隠されていないだろうか。

● 長い音符間のターン

譜例44 a. b. c.

ではここで、音符の間を埋めるターンが通常の音符で表された例を挙げて検討してみよう。

譜例45 モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ヘ長調 K.533+494, 第3楽章 T.63

a. オリジナル b. 記号で表すと c. 小音符で表すと：

これを見ればすぐに分かるだろう。つまり、後続音がある直前で弾かれるのである。それは、たとえ先行音がいかに長い音符（譜例44b, c参照）であっても同じだ。決してターンを早く始めないようにとテュルクは警告している<sup>25</sup>。

この曲のテンポは“アレグレット”であるが、E.バウハヤテュルクの譜例を見ると、遅いテンポの場合には、先行音（譜例44の「ハ」）を少し長めに延ばした後に、ターンを開始している<sup>26</sup>。ここにその良い例がある。

譜例46 モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ニ長調 K.576, 第2楽章 T.1~2

a. 記号で表すと：

Adagio

実音符で書かれているターンを使って書き直すと、bのようになる。つまり、ターンを開始するタイミングは作品本来のテンポによっても若干左右される。それらをまとめると、大体次のようになる。

譜例47 譜例46の解釈

遅いテンポでは：

速いテンポでは：

a. b. c. a. b. c.

となる。では、以上の二点に注意して実例を当たってみよう。

譜例48 ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第1番へ短調 op.2-1, 第2楽章 T.1~2

Adagio  
p dolce

奏法例 Adagio  
p dolce

ここでのテンポは“アダージョ”。従って遅いテンポの解釈となる。  
もう一例挙げてみよう。

譜例49 モーツァルト：ピアノ・ソナタ変ロ長調 K.333, 第3楽章 T.9~10

a. 奏法例

この曲のテンポは“アレグレット・グラツィオーソ”。前例と違って、テンポの速い曲に分類されるのでaのようなになる。

● タイの場合の奏法

譜例50

a. 記号による 奏法例

b. 小音符による：ツェルニー第1課程練習曲第81番より

Allegretto

ここでの弾き方は既に述べているように<sup>27</sup>、タイの二番目の音の手前でターンを弾く。

● 付点音型の場合のリズム・パターン

さて、厄介なのが付点音型の場合である。代表的な音型を挙げてみよう。

譜例51<sup>28</sup>

a. b.

これらの弾き方を考えるに際し、先程と同じように、実際の楽曲の表記例を当たって見よう。



譜例52 a. モーツァルト：ピアノ・ソナタ・変ロ長調 K.333, 第2楽章 T.22~23

a 記号で記すと

b. モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ヘ長調 K., 533;+494, 第3楽章 T.15~18

a 記号で記すと:

c. モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ハ長調 K.279, 第1楽章 T.5

a. 記号で記すと<sup>29</sup>:

d. モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ニ長調 K.311, 第1楽章 T.28~29

a. 記号で記すと<sup>29</sup>:

まず、譜例52の表記されたターンのリズム型を書き出してみよう。

譜例53 a. b. c. d.

そしてこれらのリズムを記号や小音符で記せば譜例54となる。何とこの一つの付点音型から少なくとも四つのリズム・パターンが可能となる。その選択は、作品の性格とかテンポによって演奏家自身の自由裁量に任されているといえよう。目安としては、曲のテンポが速くなるにつれて、譜例53の d→a→b→c という順に選んでゆけば良いかと思われる。

譜例54 a. 記号で b. 小音符で

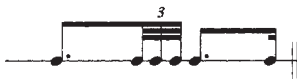
では実地練習をしてみよう。

譜例55 モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ハ短調 K.475, 第2楽章 T.4



この作品のテンポからすると、譜例53のリズム・パターンのdになろう。あるいは次のよ

譜例56 リズム・パターンdの変種



うなリズムで弾けば、洒落た感じでよいのではないだろうか。その考えられる奏法を譜例57に紹介しておこう。

譜例57 奏法例 a.



もう一例見てみよう。今度はテンポが速いので、パターンはb、それでもまだ弾きにくければパターンcでも良い。

譜例58 ハイドン：ピアノ・ソナタ・ト長調 Hob.27, 第1楽章 T.1~2



特に、このbの奏法は、速いターンを弾く上で大変有効な手段といえよう。もし、テンポの速い曲でターンを上手く弾けなければ、この弾き方を試していただきたい。

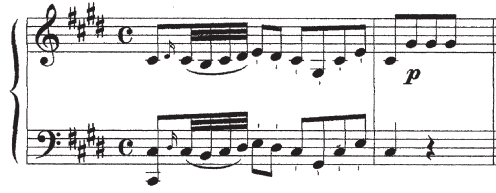
以上が付点の時点でターン最終音が弾かれるごく一般的なタイプで、18世紀の代表的な教則本に掲げられているのがこの弾き方である。

ところが、これとは別の型があるという<sup>90</sup>。

譜例59 a. J.S.バッハ：「ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハのためのクラヴィーア小曲集」よりプレアンブルム11 BWV780 T.15~16

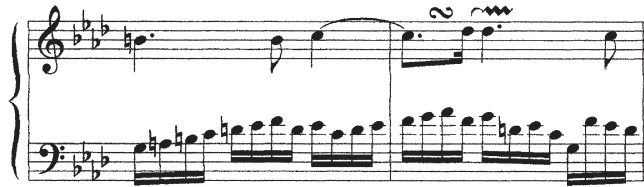


b. ハイドン：ピアノ・ソナタ嬰ハ短調 Hob. X VI-36, 第1楽章 T.1~2



一見するとわからないが、じっくりとその音の動きを観察すると、ターンそのものである<sup>31</sup>。事実、バッハは後に『インヴェンションとシンフォニア』として纏めるに際して記号に置き換えている。

譜例60 J.S.バッハ：2声のインヴェンション第9番へ短調 BWV780, T.15~16



そこで、譜例59b も記号で表してみよう。

譜例61 a. 記号を使って：



b. aの一般的解釈：



しかし、これではbのような一般的な奏法も可能となってくる。

言い換えれば、この別の型は“付点の時点（付近）でターンを開始する”ものだが、こうした弾き方はバッハ、テュルクなど代表的な教則本には載っていない特殊なものといえよう<sup>32</sup>。

ここでハイドンは、通常とは異なった付点の時点でターンを開始する奏法を望み、それを楽譜に克明に記したのだろう。従って、同ソナタの第2主題に見られるターン記号も当然こうした特殊な奏法を意図しているものと思われる<sup>33</sup>。

譜例62 同上曲 T.12

a. 奏法例



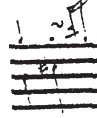
まだ他の奏法が考えられそうな箇所としてローゼンブランは次の例を挙げている。

譜例64 ハイドン：ピアノ・ソナタ・イ長調 Hob. X VI-26, 第1楽章 T.9<sup>34</sup>

a. 印刷譜



b. 自筆譜



c. 奏法例



よく注意して見ると、このターン記号は付点より少し右寄りになっている。楽譜のミスによるものとも思えなくもないが、念のため自筆譜やウィーン原典版を参照してみたが、やはり同じように右寄り。ということは、**ターンの開始が付点の後**を指示しているのではないだろうか。この類の例はまだある。

譜例65 ハイドン：ピアノ・ソナタ・ロ短調 Hob. X VI-32, 第1楽章 T.33



しかしながら楽譜に何の手掛かりがない場合には、この奏法を避けた方が無難であろう。さて、次の場合はどうなるだろうか？

譜例66 ハイドン：ピアノ・ソナタ・ホ短調 Hob. X VI-34, 第3楽章 T.23~24

a. 奏法例



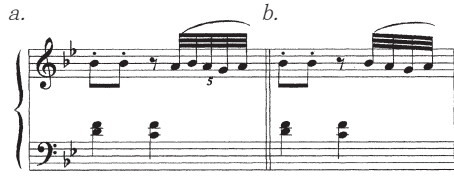
“比較的に長い音符にターンが付く”と前に言ったが、この場合は例外である。テンポそれから付点音符の音価から考えると、付点音符を長く延ばすだけの時間はない。従って、全ての音を均等に素早く弾くことになると思われる。

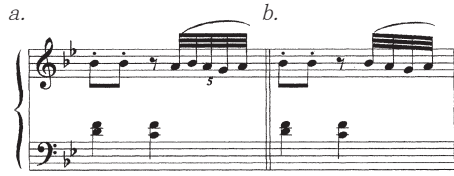
● ターンの代用

トリルほどではないが、弾きにくいターンはある。楽に弾けてこそ装飾音の魅力が出てくるので、その場合には代用を考えなくてはいけない。次の手順で対応してみよう。

1. **クイックターンの場合**には、通常のターンに替えてよい。クイックターンは五つ、通常のターンは四つの構成音からなり、一つ音が少なくなっただけで、弾きやすくなるはずである

譜例67 譜例1bより

a. 

b. 

2. ターンでもまだ弾きにくい時には、最初のターン構成音を前打音にする。

譜例68 a. 記譜 b. 奏法 c. 簡易例1 d. 簡易例2



簡易例1, 2は、テュルクの譜例（譜例6aのd）を参照）からヒントを得た。ちょっとした工夫で、かなり弾き易くなるだろう。

譜例70 モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ニ長調K.311, 第1楽章 T.26~27

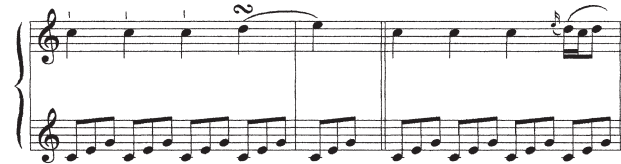
a. 記譜 b. 簡易例1 c. 簡易例2



次の場合にも応用できよう。

譜例71 譜例3aの簡易奏法

a. 記譜 b. 簡易奏法例



3. まだ難しいならば、ターンを短いトリルに変えてはどうだろうか。

譜例72 モーツァルト：デュポアの主題による9つの変奏曲K.573, 第9変奏

a. T.57~58

b. T.59~60 記譜 短いトリル 前打音




ここで、同変奏の第59小節を見てみよう。多少のリズムの違いはあるものの、譜例72aとbは同じ動機である。ここでのトリルは長いトリルではなく、短いトリルであ

ろう(b)。トリロ、シュネラー、どちらでもよい<sup>35</sup>。前稿の『トリルの解釈』でも触れたが<sup>36</sup>、もし短いトリルが弾き難ければ、前打音(c)にしても差し支えない。ターンを短いトリルに置き換えて弾いても何の問題もないことは、これで明らかだろう(

4. **それでもまだ難しいならば**、前打音(譜例72b参照)に替える。

### ● むすび

バロック・古典派作品に見られるターンを調べると、当時の理論書・教則本などでは教えられていない奏法に出会うことがある。バッハやハイドンは既に述べた通りだが、ベートーヴェンにも見られる<sup>37</sup>。作曲家の意図した弾き方を追及するとなると、その全作品の中から記号と実音符によるターンの両方を探し検討する必要があるだろう。また、ターンによく似た記号は一般に“ハイドン・オーナメント”といわれるほどハイドンが好んだ装飾音だが、その解釈については演奏家たちにあまり重要視されていないようである。残念ながら紙面が限られているので、ターンの特殊奏法、そしてハイドン・オーナメントの問題は、ターンの上下補助音につく臨時記号の扱い方と併せて、また別の機会に考察したい。

### 注

- <sup>1</sup> 『新訂 標準音楽辞典 アーテ』新訂第1版、音楽之友社、1991年、p.1077.
- <sup>2</sup> 記号ではなく、実音符で表記されたものならば、音符間の逆ターンも存在する。
- <sup>3</sup> Sandra P. Rosenblum, *Performance Practice in Classic Piano Music*, Bloomington and Indianapolis 1988, p.261f.; この問題については、別の機会に考察したい。
- <sup>4</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klaviershule oder Anweisung zu Klavierspielen*, Leipzig und Halle 1789, 第4章第3節 §72, p.283.
- <sup>5</sup> Rosenblum, 前掲書, p.270より引用。
- <sup>6</sup> Wolfgang Rehm, *Kritischer Bericht*, Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke IX/25, p.71.
- <sup>7</sup> Rosenblum, 前掲書, p.261, 271f.
- <sup>8</sup> エヴァ+パウル・バドゥラ=スコダ(渡辺護訳)『モーツァルト演奏法と解釈』音楽之友社、1963年、p.106参照。しかし後で、主音開始が可能な例を挙げているが、その根拠は明らかにしていない。
- <sup>9</sup> Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, op.500*, Wolfenbüttel ca.1830, Bd.1, p.80.
- <sup>10</sup> ヨハン・バプティスト・ラッサー Johann Baptist Lasser (1751~1805) は、オーストリアの作曲家・歌手・ヴァイオリニスト・指揮者。リンツ、ウィーンなどで研鑽を積んだ後、主にミュンヘンで活躍した。当譜例の掲載されている『歌唱法完全入門 Vollständige Anleitung zur Singkunst (1798年初版)』は、当時幾度となく重版・改訂を重ねるほどであった。*Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt; für die Stadt-und Landschulen in den churbaierischen Erbstaaten*, München, 1805, p.140, 141, 144参照。
- <sup>11</sup> Frederick Neumann, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986,

p.139.

- <sup>12</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, 第1部第2章第4節 § 33, p.96. 邦訳 P.E. バッハ (東川清一訳) 『正しいピアノ奏法(上)』全音楽譜出版社, 1963, p.100では“スナップターン”と訳されている。本稿では“クイックターン”というローゼンブラムやハーグの呼び方に従う。Rosenblum, 前掲書, p.260f.参照; Daniel Gottlob Türk, *School of clavier playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, Translation of Klavierschule based on the 1789ed. by Raymond H.Haggh, Lincoln & London 1982.
- <sup>13</sup> Bach, 前掲書第1部第2章第4節 § 34, p.97.
- <sup>14</sup> Rosenblum, 前掲書 p.266.
- <sup>15</sup> Türk, 前掲書第4章第3節 § 72, p.283.
- <sup>16</sup> Bach, 前掲書第1部第2章第4節 § 6, p.86; Türk, 前掲書第4章第3節 § 73, p.283f.
- <sup>17</sup> Bach, 前掲書第1部第3章第節 § 34, p.97f.
- <sup>18</sup> Türk, 前掲書第4章第3節 § 73, p.284.
- <sup>19</sup> “オンビート奏法”とは拍頭で弾くことで、“オフビート奏法”とは拍の前に出して弾くことである。
- <sup>20</sup> Bach, 前掲書第1部第2章第4節 § 23, p.91.
- <sup>21</sup> 児島新『ベートーヴェン研究』春秋社, 1985年, p.75f.
- <sup>22</sup> p.4 参照。
- <sup>23</sup> これは音符間のターンなので、弾き方については後述する。
- <sup>24</sup> 記号、小音符のどちらでも可能である。
- <sup>25</sup> Türk, 前掲書第4章第3節 § 76, p.286f.
- <sup>26</sup> Bach, 前掲書第1部第2章第4節 § 23, p.91; Türk, 前掲書第4章第3節 § 76, p.286.
- <sup>27</sup> p.8f.を参照。
- <sup>28</sup> 付点音型に小音符がある場合、四つの均等な音価で書かれてはいるが、実際には四番目の小音符は前の三つと比べて長く弾くことに注意が必要。
- <sup>29</sup> アーティキュレーションまで厳密に表すことはできない。ここでは主にリズム型を見ていただきたい。
- <sup>30</sup> Rosenblum, 前掲書 p.265, 271f.; ウォールター・エマリ (東川清一訳) 『バッハの装飾音』音楽之友社, 1965年, p.38.
- <sup>31</sup> ローゼンブラムも、これはターンであると見なしている。Rosenblum, 前掲書 p.271参照。
- <sup>32</sup> ローゼンブラムによれば、レーラインの教則本には書かれているとのことである。Rosenblum, 前掲書 p.265 参照。Georg Simon Löhlein, *Anweisung zu Violinspielen*, 2. verbesserte Auflage, Leipzig 1781, p.48.
- <sup>33</sup> Rosenblum, 前掲書 p.271.
- <sup>34</sup> 括弧内のターン及び矢印は筆者による。
- <sup>35</sup> 笹瀬一磨「トリルの解釈～古典派を中心に～」『常葉学園短期大学研究紀要第41号』2009年, p.177-214.
- <sup>36</sup> 笹瀬, 前掲論文, p.206-208.
- <sup>37</sup> 児島, 前掲書, p.74-78.