トリルの解釈

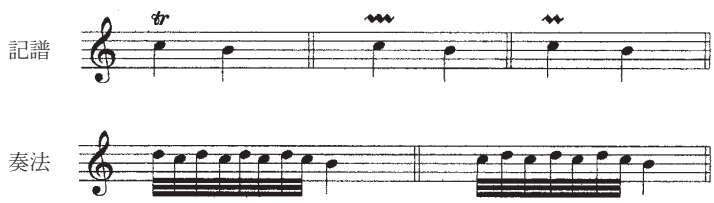
～古典派を中心に～

笹　瀬　一　磨

キーワード／装飾音、トリル、プラルトリル、シュネラー、後打音、トリル連鎖

トリルは装飾音の中で最もポピュラーである一方で、その弾き方をめぐってはいろいろと物議を醸している。特に、トリルを上の音あるいは記譜音のどちらから開始したらよいかといった問題が、時代の古今を問わず論議の的となっていることは周知の通りである。本稿では、現代一般のトリルに関する認識を再考しながら、主に古典派においてトリルがどのように演奏されていたかを文献を通じて考察する。

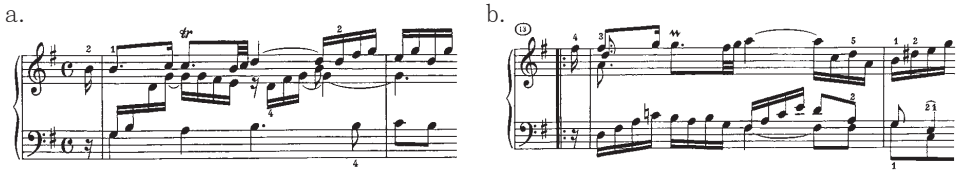
● トリルとは？

譜例 1

トリルの置かれている音符を**主音**（あるいは**主音符**）、その 2 度上の音を**上部補助音**（あるいは**上部隣接音**）という。さらに、上部補助音は、主音符の長 2 度上の音と、短 2 度上の音の場合とがある。この主音と上部補助音を交互に奏し続けてゆくのがトリル、言うなれば、前打音が繰り返されたのがトリルといえよう[1]。ここでは、主音で開始する場合(a)と上部隣接音で始まる場合(b)とを挙げたが、ここで先述の問題が浮上する:**「どちらの音からトリルを始めるのが正しいのか**?」である。

● トリルの種類

は短く、は長くという風に考えている人が多いかと思われる。理論上正しいのだが、実際にいろいろな楽曲に接してみると、必ずしもそうとは言えないことがある。ここでヘンレ版のバッハの『フランス組曲第 5 番ト長調』のアルマンドを開いて見よう。

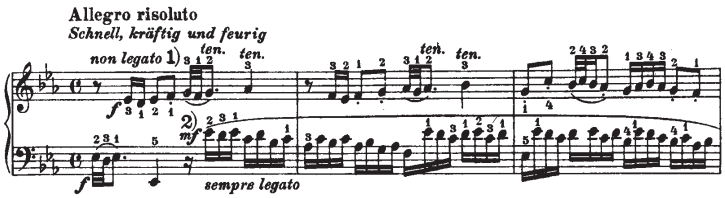
譜例 2　J.S.バッハ：フランス組曲第5番ト長調 BWV816より　アルマンド

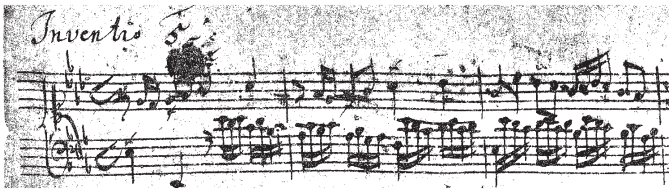


前半と後半とでは異なったトリルの記号が印刷されているため、楽譜に忠実に再現しようとすると混乱が生ずる。本当に**「tr は短く、tr や ～ は長く弾くのか？」「tr には後打音が付き、～ には付かない」**のだろうか。

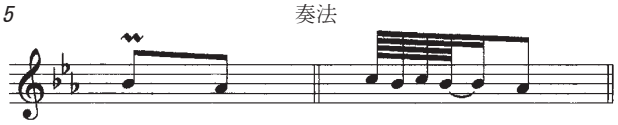
トリルに限ったことではないが、装飾音の弾き方を欄外に記している版がある。しかし「そんなにたくさんトリルの数を弾けない」「もっと遅く弾いては間違いなのか」「少し数を減らしてはいけないのか」といった悩みを抱いた（抱いている）方も多いことだろう。またしても疑問である:**「楽譜に書かれている数を正しく弾かなくてはいけないのか？」**

また、版によってはトリルの奏法例を通常の実音符に書き直してある場合がある。

譜例 3　J.S.バッハ：2 声のインヴェンション第 5 番変ホ長調 BWV776,T.1～3　(ブゾーニ版)

このように印刷されていると、あたかも「バッハがそのように記した」かのように見える。従って、その通りに弾かなくてはいけないと思い込んでしまうが、実際にバッハが書いたのは次のような譜面なのである。

譜例 4　バッハ：同上曲　(自筆譜)

同じ曲とは思えないくらいすっきりとしている。ブゾーニ版をはじめとする**“解釈版”**も教える側には重宝するかもしれないが、演奏する側にとっては見難いのではないだろうか。

第 3 小節のトリルは、譜例 3 に示す弾き方が一般的だが、次のような解釈も可能であろう。

譜例 5　奏法

そうすると**「今まで教わってきたトリルの弾き方は間違っているのか？」**

トリルの終わりに後打音（接尾音ともいう）を付け足して弾くことがよくある。これが楽譜に書かれているならば問題ないのだが、もし書かれていなければ**“後打音は必要ないのだろうか？”**

◆

これまでに浮上したトリルの問題点をまとめてみよう。

(1) 本当に 〰 は短く、tr は長く弾くのか？　tr には後打音が付き、〰 には付かないのか？

(2) どちらの音からトリルを始めるのか？

(3) 今まで教わってきたトリルの弾き方は間違っているのか？

(4) 楽譜に書かれている数を正しく弾かなくてはいけないのか？ トリルをあまり速く弾けないのだが、実際にはどのくらいの速さで弾くのか？

(5) 後打音はどのように扱うのか？　必ず入れなくてはいけないのか？

さらにまた、次のような問題が派生する。

(6) 短縮トリル[2]の弾き方の見分け方は？

(7) トリルの指定はあるけれども、どんなに練習しても弾けない。どうしたらよいのだろうか？

では、トリルの分類・始まり・本体・終わり・代用の五部分に分けて、問題点を解明していくこととしよう。

(1) トリルの分類

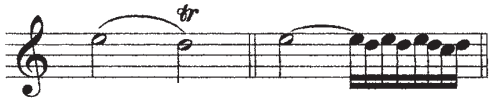
一般に“長いトリル”と“短いトリル”に分類されることが多いようだ。例えば2分音符の音価をずっと奏し続けるトリルは“長いトリル”であるのに対して、どんなにトリルを8分音符の長さ一杯弾き続けても、2分音符のトリルと比べれば“短いトリル”としか見なされない。さて、8分音符にプラルトリル（またはシュネラー）が付いた場合、当然これも“短いトリル”に分類される。そうなると、8分音符上のトリルは、その音価ずっと奏し続けても、途中で止めても全て“短いトリル”ということになり、不都合が生ずる。そこで、主音の長さに関係なく、その全音価間ずっと奏し続ける**“持続トリル”**と、音価の途中で反復を止める**“短縮トリル”**の二つに分類する方法が好ましいように思われる[3]。

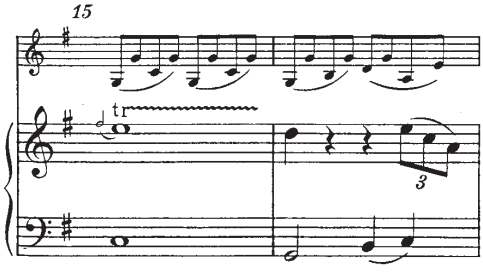
1．持続トリル

a．通常トリル

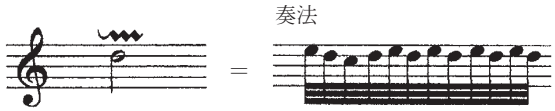
譜例 6

因みに、このトリルの前に2度上の音がレガートで接続されている場合、**“接続トリル”**と呼び、下のような奏法となる。

譜例 7

つまり、これは実音符で書かれた前打音を伴うトリルということになる。従って、小音符の前打音を使っても書き表すことができよう。

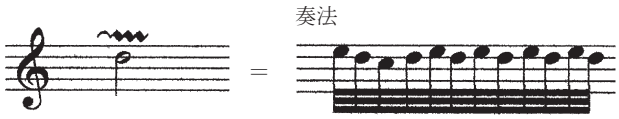
譜例 8　モーツァルト：ヴァイオリン・ソナタ・ト長調 K.301, 第 1 楽章 T.15〜16

b．下降ターン付トリル

譜例 9



c．上行ターン付トリル

譜例10



aは**“通常トリル”**、bとcはトリルの前に付加音が付く**“複合トリル”**である。これら三つのトリルでは、音符の長さ分一杯ずっと奏しつづけられる。

2．短縮トリル[4]

先述したように、交替音を途中で止めるトリルである。開始音については後述する。

● 本当に tr は短く、tr は長く弾くのか？

既に述べた通り、二種類のトリルがあるため、まずどちらのトリルなのかを見分けなくてはいけない。確かに、この見出しの定義を掲げている現代の理論書が多いだろう。さらにまた、「tr は後打音の付く**トリル**、tr は後打音の付かない**トリル**」と規定されることもあろう。そこで、当時の主要な理論書を通じて、トリル記号がどのように使われていたかをまとめて表にしてみよう。

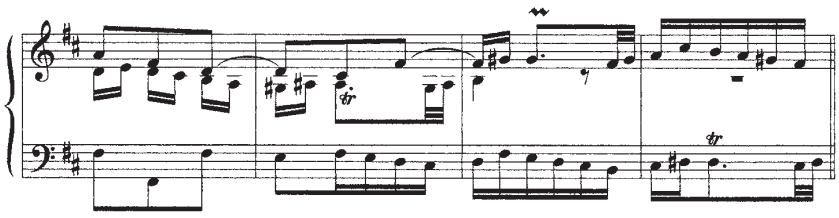
図表 1

	tr	～～	～
バッハ (1753年)	長い(持続)トリル ※補助音開始 ※後打音の有無は表さない	長い(持続)トリル ※補助音開始 ※後打音の有無は表さない	プラルトリル ※後打音は付かない
L.モーツァルト (1756年)	長い(持続)トリル ※補助音開始 ※後打音の有無は表さない		
テュルク (1789年)	後打音を伴う長い(持続)トリル ※補助音開始	後打音を伴わない長い(持続)トリル ※補助音開始	プラルトリル
クレメンティ (1801年)	後打音を伴う長い(持続)トリル ※補助音開始	後打音を伴わない長い(持続)トリル ※補助音開始	短い(短縮)トリル ※主音開始
ミュラー (1819年)	後打音を伴う長い(持続)トリル ※補助音開始	後打音を伴わない長い(持続)トリル ※補助音開始	プラルトリル
フンメル (1828年)	後打音を伴う長い(持続)トリル ※主音開始	後打音を伴わない幾分長めのトリル ※主音開始	この記号は使用せず、短い(短縮)トリルとして ～ を使用

図1が示すように、現在我々が了解している「tr は後打音の付くトリル、～～ は後打音の付かないトリル」という認識は、実は1800年頃に定義されたものであり、それ以前にはなかったと考えてよいだろう。しかもこの定義は理論上であって、実際に遵守されていたという証拠にはなりえない。また、エマヌエル・バッハが「～～ は長いトリル、～ は短いトリル」と述べているが、この区別も事実上ないに等しく、マールプルクの言葉を借りれば「長いトリルに～～、短いトリルに～ と分ける人がいるが、それは些細なことだ。(中略) そうしたことを気に掛けず作曲家が楽譜を書いているとすれば、このような区別は一体何の役に立とうか。トリルの長短はトリルの付いている音符の音価によって決まる」のである[5]。また、テュルクによれば[6]、トリルの記号の使い分けに無頓着な作曲家たちがかなりいたらしい。

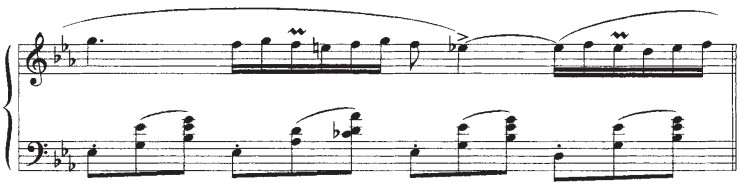
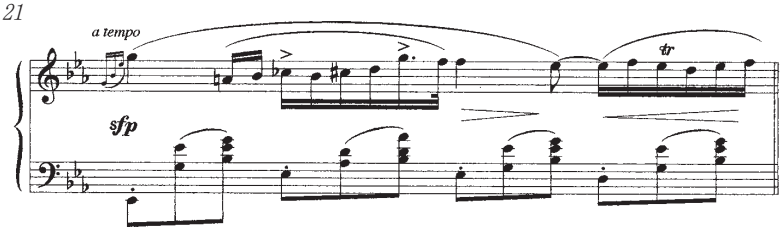
従って、譜例11の二種のトリルは同じ弾き方となる（譜例 2 も同様)。

譜例11　J.S.バッハ：平均律クラヴィーア曲集第 2 巻第24番ロ短調 BWV893より　フーガ, T.19～22



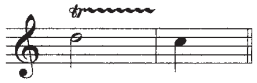
理論と実践の不一致は、時代を下ってロマン派の作品にも見られることがある。

譜例12　ショパン：ノクターン変ホ長調 op.9-2

a．T.5

b．T.21

この二種類のトリル記号も、明らかにその奏法は同じである。

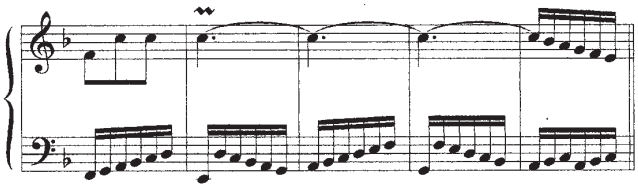
また、数小節にわたってトリルを弾き続ける場合には、普通は長い波線 ～～～～～ が記される。

譜例13



ところが、次のようにも書かれることがある。

譜例14　バッハ：2声のインヴェンション第4番ニ短調 BWV775, T.18～22



記号から判断するならば、途中で切上げる（短縮）トリルのように思えるが、タイで延ばされた三小節間ずっと弾き続ける（持続）トリルである。

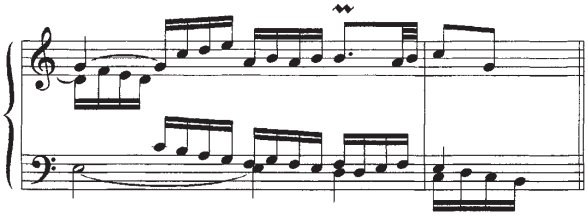
● 持続トリルと短縮トリルの見分け方

ここで問題が生ずる。つまり、～～が持続トリル・短縮トリルの両方を表しえる、また tr. が短縮トリルを指すこともあるという状況の中で、一体どのようにしてトリルを見分けしたらよいのだろうか。まずは目安となる場合を考えてみよう。

1．持続トリルと見なされる場合

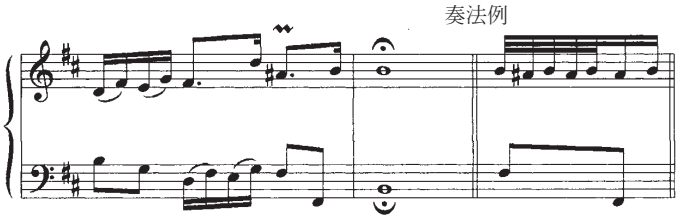
a．トリルの後に後打音が書かれている場合

譜例15　J.S.バッハ：3声のシンフォニア第1番ハ長調 BWV787より T.6



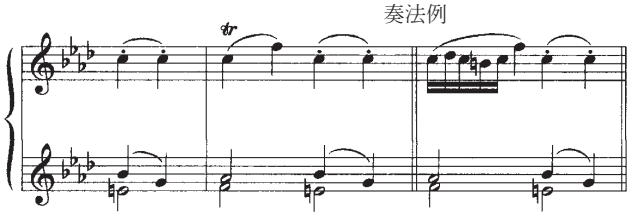
後打音が二つの小音符で記されることもある。

b．付点音型でのトリル

譜例16　J.S.バッハ：2声のインヴェンション第15番ロ短調 BWV786より T.21～22

但し、全音価一杯トリルを奏するのではなく、付点に相当する部分で止めなくてはいけない。

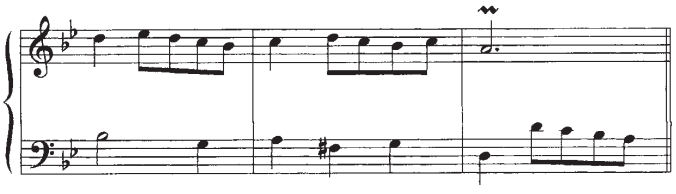
c．トリル音よりも後続音の方が高い（順次および跳躍進行）[7]

譜例17　ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第1番ヘ短調 op.2-1, 第4楽章 T.9～11

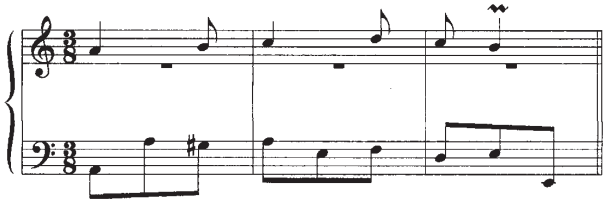


2．短縮トリルと見なされる場合

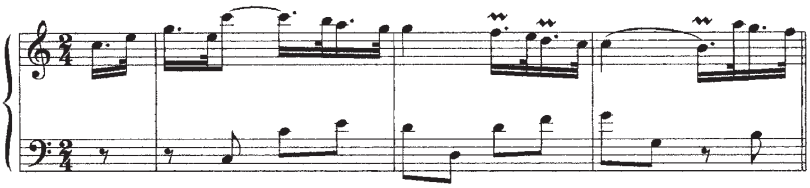
a．フレーズの終わりにあるトリル

譜例18　J.S.バッハ：アンナ・マグダレーナの音楽帳より　メヌエット・ト短調 BWV・Anhang115, T.6～8

トリル音でフレーズが終わっている場合には、短縮トリルとなる。

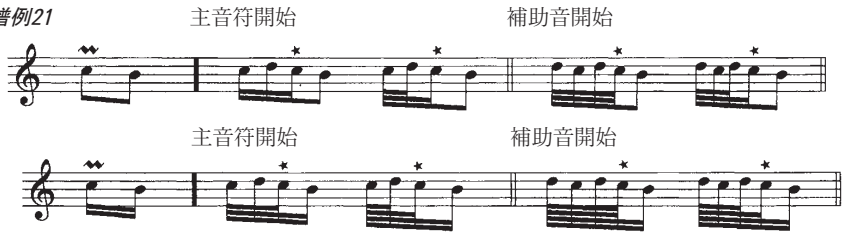
b．2度下降音上のトリル

譜例19　J.S.バッハ：3声のインヴェンション第13番イ短調 BWV799より T.1〜3

2度下降した音の上に付くトリルは、プラルトリルである。

c．楽想固有の音型の場合[8]

譜例20　ハイドン：ピアノ・ソナタ Hob.XVI:21, 第1楽章 T.1〜3

持続トリルで奏するならば、この楽想で支配的な付点リズムが崩れることになる。

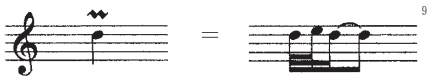
ここで注意したいのは、音価の短いトリル音（速いテンポでは4分音符もこれに該当する）の場合だ。音価一杯に奏し続ける持続トリルと短縮トリルを区別するのはきわめて難しいし、またその違いをはっきりと聴き取るのも困難であろう。譜例21では、主音符・補助音いずれの開始の場合においても、★印の音価の違いはあまり感じられないだろう。

譜例21

従って短い音符のトリルにおいて、このような区別はさして重要ではなく、むしろトリルの代用を考えるべきであろう。つまり、トリル音より高い音符が続く時には**ターン**に、逆に低い音符が続く時には**プラルトリル**あるいは**シュネラー**に、それでも演奏しにくければ**短前打音**に置き換えるのが良いだろう。これについてはp.208以降を参照されたい。

● 短縮トリルの種類

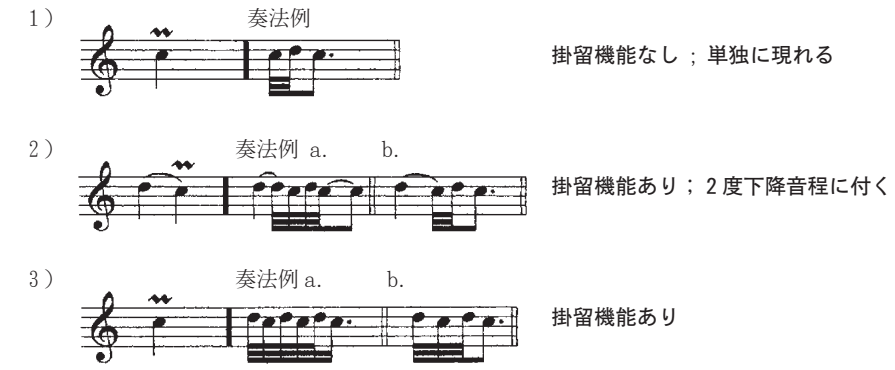
短縮トリルの奏法として一般によく知られているのは以下の弾き方であろう。

譜例22



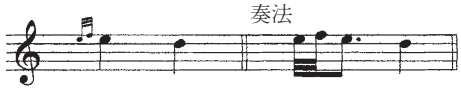
しかしエマリによれば[10]、この記号の表す短縮トリルには４つも種類があり、18世紀当時でさえもいろいろと誤解や混同がなされていたらしいが、少なくとも次に挙げる三つの奏法が考えられよう。

譜例23



１の奏法が現在一般に知られているものだが、正式には**“シュネラー Schneller”**と呼ばれる装飾音である[11]。この場合アクセントを伴う。18世紀の理論家たちは、シュネラーを表す記号として、小音符二個を使っている。

譜例24　シュネラー



しかしながら、実際には〰が使われていたらしい形跡がある。テュルクは、エマヌエル・バッハ、E.W.ヴォルフたちの作品からの譜例を引用した後で次のように述べている[12]。

「

本来ならばここではシュネラーが相応しいにもかかわらず、プラルトリルに置換えられてしまっている。この誤りがどの程度のものかは批評家たちの判断に委ねよう。」（傍点筆者）[13]

つまり、エマヌエル・バッハは、本来プラルトリルの記号である〰を使ってシュネラーをも指示しているのである。

譜例23の２ａの奏法は、エマヌエル・バッハが**“プラルトリル Pralltrill”**と名づけたトリルであるが、**必ず２度上の音の先行音と共に用いられ**、それ以外には使われない。遅いテンポかつレガートで奏される楽句によく現れる。しかもこの先行音にアクセントが付けられるため、トリル音にはアクセントは付かない。２ｂは、いわば２ａのプラルトリルの簡易版と

でも言えよう[14]。かなり遅いテンポならば別だが、普通の速さで弾けば、2ａと2ｂの違いは実際にはわからないと思われる。エマヌエル・バッハもそのように演奏すべきだと述べている[15]。このことから、1のシュネラー奏法が生まれる原因となったと思われる[16]。

以上の二種類の他にもう一つ、3の奏法が考えられる。一見するとプラルトリルと同じ奏法のように見えるが、トリル開始音と先行音がタイで繋がれることはなく、従って必ず先行音が2度上の音である必要はない。この場合、トリル音にアクセントが付く。特定の名称はないが、J.S.バッハの『フリーデマン・バッハのクラヴィーア小曲集』の装飾音表には**“トリロ Trillo”**と書かれている。しかし「トリロ」とは単に「トリル」の意味にすぎず、この奏法の名称に相応しくないのではないだろうか。筆者の提案として、小トリルの意味で**“トリレット Trilletto”**は如何なものか[17]。

さて、一つの記号で三種類の奏法が可能となると、混乱が生ずるのは当然である。そこで、見分け方の目安として次のことが言えるのではないだろうか[18]。

Ⅰ. 強拍にトリル音がある場合には、譜例23の1か3の弾き方。

Ⅱ. 弱拍にトリル音がある場合には、譜例23の2ａか2ｂの弾き方。

ⅰ. テンポが遅く、表情豊かな楽句では、譜例23の2ａの弾き方。

ⅱ. テンポが速ければ、譜例23の2ｂの弾き方。

ⅲ. 装飾音の初めのタイ音の所で、他声部に動く音がなければ譜例23の2ｂの弾き方。

このように見ていくと、 の記号の中で3以外はどれも主音で始まるもの（2ａもほとんど主音開始として聞こえる）、つまり、ほとんどの短縮トリルは主音で始まったのではないかと言うことができるかもしれない。従って、クレメンティの教則本の中でも、短い（短縮）トリルは全て主音開始となっているし、児島によればベートーヴェンの書いた短い（短縮）トリルは全てシュネラーということである[19]。

(2) トリルの始まり

● トリルの開始音

現代では“トリルを主音で開始する”というのが一般的のようだが、その一方で、バロック・古典派の作品では“上の音からトリルを始める”といった考え方も広まりつつある。果たして、そのように断定してよいものだろうか。

そこで、18世紀のトリル奏法論を復習してみることにしよう。18世紀は“理論書の時代”ともいえるほど数多くの指導書・教則本が出版されたが、その中でも、後世の音楽家たちに多大な影響を与えたものといえば、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハの名著『正しいクラヴィーア奏法』であろう。ハイドンは勿論のこと、モーツァルトやベートーヴェンもこの本を一生懸命勉強したといわれているし、ショパンも愛読していたそうだ。そのエマヌエル・バッハは「常に主音の上の音からトリルを始める[20]」と言っている。L.モーツァルト、マールプルク、テュルクをはじめとしてほとんどこの時代の理論家は同意見である。基本的には上の音から始めるということになる。

● 今まで教わってきたトリルの弾き方は間違い？

ここで「基本的には」と断わったのには訳がある。先にエマヌエル・バッハを引用したが、その後段で「従って、わざわざ小音符を前に付けて開始音を示すのは余計なことだ」と続けている。ということは、小音符をトリルの前に書く作曲家もいたということではないだろうか。少し時代を下ってテュルクを見てみよう[21]。「トリルの音の前に短い前打音記号を添えたがる作曲家がいる」と書いている[22]。予想通りだが、このように「トリルの開始音をわざわざ記す」ということを裏返せば「小音符の指示のないトリルは主音で始まる」ということになるのではないだろうか。教則本に規定されているからといって、どの作曲家もそれに従っていたと考えるのは早計であろう。コッホの『音楽辞典』には、次のように書かれている。

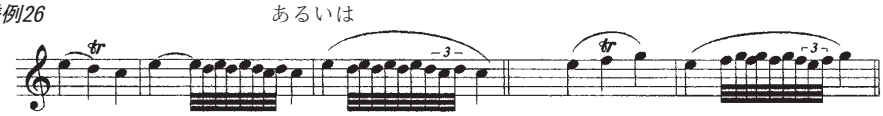
> 「この装飾音の始まりに関しては、理論家たちの意見は一致していない。大方は、補助音から開始しなくてはいけないという C.P.E.バッハの主張に従っているが、中には、如何なる時も主音で始めるべきと唱える者もいる。」[23]

つまり、古典派においても、両方の奏法があったと見なしてもよいのではないだろうか[24]。

『ソナチネ・アルバム』でお馴染みのクレメンティがピアノ教則本を1801年に出版している。トリルの開始については彼も「上の音から始まる」と述べている[25]。

譜例25

しかし、レガートでトリルを接続する場合として次の譜例を挙げている。

譜例26

このように、従来通りの上部補助音からでも、主音からでも開始してよいとしている。

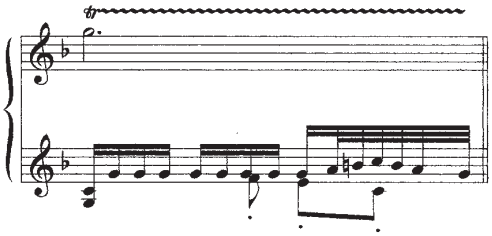
この後、フンメルは1828年に出版された教則本の中で「以前は上部補助音から始めていたが、これはもともと声楽からの影響であり、いつまでも昔の慣習に引きずられるのではなく、ピアノ独自の演奏法を切り開くべきだ。特別な指示のない限り、ピアノで弾く時は主音から始めるべきだ」といった趣旨のことを述べている[26]。以後、トリルの主音開始が一般に通用するようになり、その伝統は現代まで及んでいるのである。

● 上の音からトリルを弾き始めると不都合な場合

このように、1800年以前のトリルは大体において上部補助音で開始するのが妥当だろうが、主音開始を全く排除することもできない。既に見てきたように、理論と実践は必ずしも一致しないことが明らかである以上、古典派において“主音開始トリル”を望んだ作曲家もいたはずであろう。事実、補助音開始では不都合な場合が若干ある。そうした場合をローゼンブラムは挙げている[27]。これらは和声面から見て掛留的効果を出す必要のない、あるいはメロディラインを優先することが重要だと思われる箇所である。例えば、

1）終止形（カデンツ）ではない箇所に付けられた長いトリル

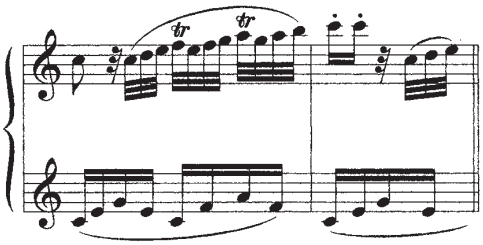
譜例27　モーツァルト：ピアノ・ソナタ・イ短調 K.310, 第 2 楽章 T.17



これは「ト」を持続させるためのトリルであるから、「イ」が最初に聞こえてくると、その音の印象が強く耳に残ってしまわないだろうか。

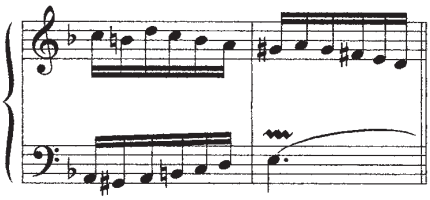
2）レガートのメロディに付けられたトリル

譜例28　モーツァルト: ピアノ・ソナタ・ハ長調 K.330, 第 1 楽章 T.135〜136



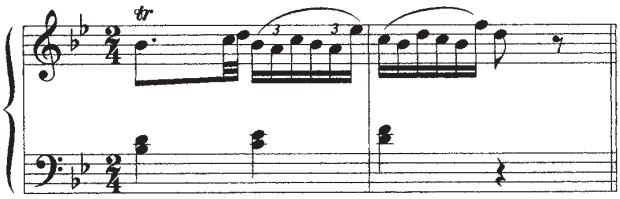
トリルを主音で開始することによって、メロディの動きが明確になるだろう[28]。

3）バスの音に付けられたトリル

譜例29　J.S.バッハ：2 声のインヴェンション第4番ニ短調 BWV775より T.28〜29

ここでも、トリルを「ホ」で開始して、バス音を明確にさせる。

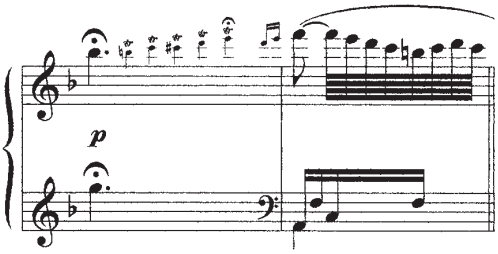
4）曲の始め、休符の後に来るトリル

譜例30　モーツァルト：ピアノ・ソナタ変ロ長調 K.281, 第1楽章 T.1～2

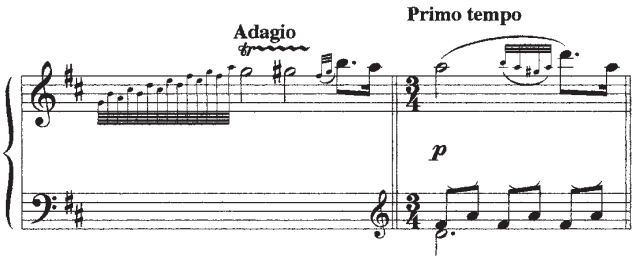


5）トリル連鎖

譜例31　ベートーヴェン：8 つの変奏曲 WoO.76, 第7変奏 T.24～25

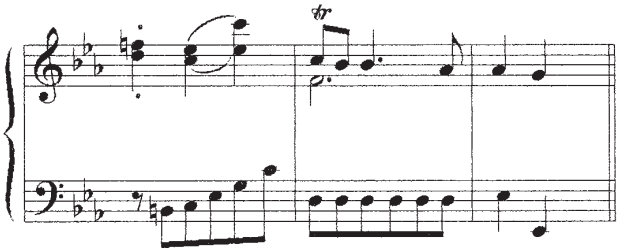


譜例32　モーツァルト：デュポアーの主題による 9 つの変奏曲 K.573より第 9 変奏 T.50～51



6）不協和音上のトリル

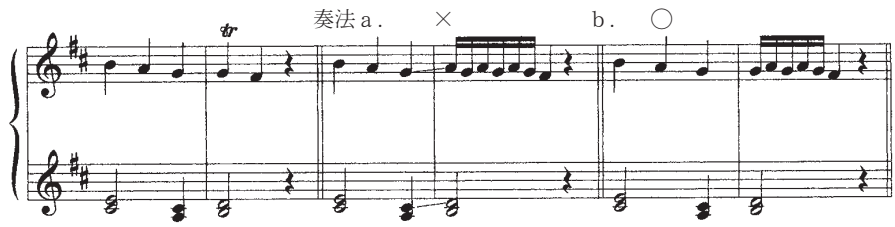
譜例33　モーツァルト：「ロンドンの音楽帳」より 変ホ長調 K.15cc より T.42



上の音から始めると、わざわざ不協和音を使った意味がなくなる。

7）平行 5 度、平行 8 度が生ずる場合

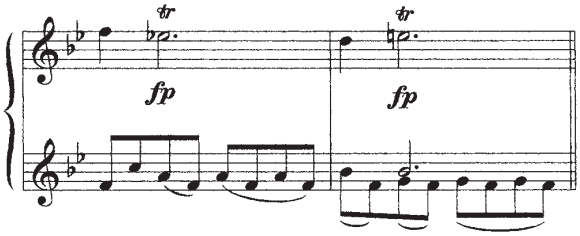
譜例34　ハイドン: ピアノ・ソナタ・ニ長調 Hob.XVI:4, 第 2 楽章「メヌエット」T.3〜4



奏法 a では、連続 5 度ができる。

この他、ノイマンは次の場合を挙げている[29]。

8）アクセント音上のトリル

譜例35　モーツァルト：ピアノ・ソナタ変ロ長調 K.281, 第 3 楽章 T.39〜40

この場合に上の音からトリルを始めると、「fp」すべき音が変わってくる。

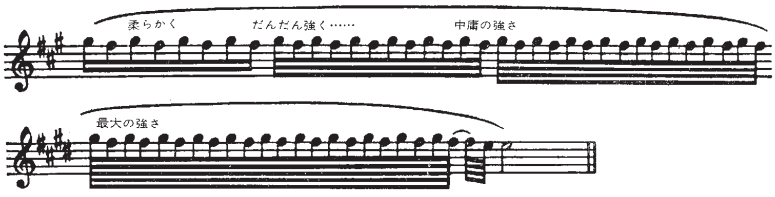
(3) トリル本体

● 楽譜に書かれている数を正しく弾かなくてはいけないのか？ トリルをあまり速く弾けないのだが、実際にはどのくらいの速さで弾くのか？

前述したが、楽譜の欄外にトリルの奏法を記した版がある。これ自体は別に問題ではないが、「そこに書かれている音符の数をきちんと弾かなくてはいけない」ということではない。あくまでもその近似値だということをよく認識しなければいけない。

確かにトリルは速く弾くものだが、速ければ良いというわけではなく、若干の速度の加減をすべきものである。L.モーツァルトは次のように書いている[30]。

> 「トリルは速度によって、低速、中速、高速、加速の 4 種類に分けることができます。低速は悲しい、緩やかな曲に使い、中速は生き生きとはしていますが、中位の穏やかなテンポの曲に使い、高速は快活で、活気と動きに満ちた曲に使います。最後に加速トリルは主にカデンツに使い、普通ピアノとフォルテで飾られています。それはここにあげている様式で演奏すると実に素晴らしく聞こえます：（傍点筆者）



」

ひょっとするとこのカデンツのトリル奏法は、18世紀の「メッサ・ディ・ヴォーチェ」[31]と関連があるのかもしれない。そしてさらに次のように続けている[32]。

> 「…その作品を演奏する場所について配慮しなければなりません。狭い場所で、じゅうたんがしかれ、家具が置かれ、カーテンもあり、聞き手が非常に近くにいる場合、高速トリルはより良い効果を生むでしょう。反対に、大きな会場で、よく共鳴し、聞き手が遠くに離れている時は、低速トリルを使った方が効果的です。」（傍点筆者）

このように作品の性格および演奏する場所の音響に配慮しながら、トリルの速さは決められるものなのである。

(4) トリルの終わり

● 後打音はどのように扱うのか？ 必ず入れなくてはいけないのか？

重要な問題がまだある。それはトリルを弾く際の後打音の扱いである。これが楽譜に記されているのならば、それほど厄介ではない。

後打音は、普通二つの音からなっているが、後続音がトリル音と同音の場合には、後打音は１音のみとなる（★が後打音である）

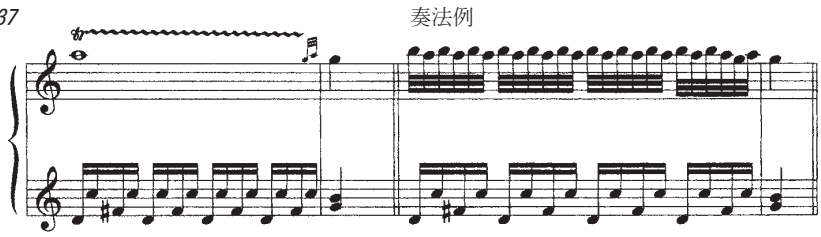
譜例36　奏法例

● 後打音の表示方法

後打音は次の三種類の方法で表示される。

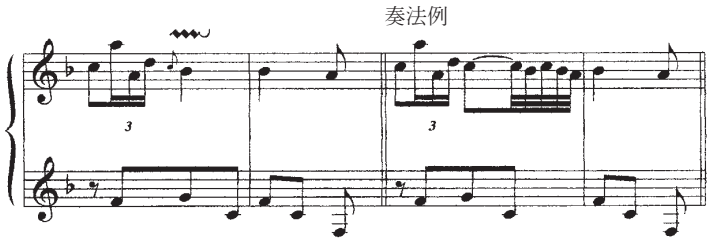
ｉ）小音符による

譜例37　奏法例



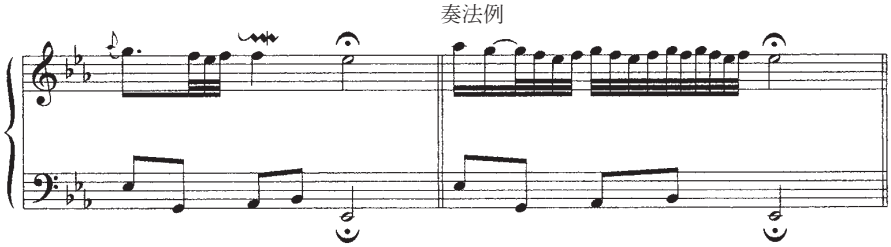
ii）記号（，等）による

譜例38　ハイドン：ピアノ・ソナタ Hob. XVI:23, 第1楽章 T.3～4



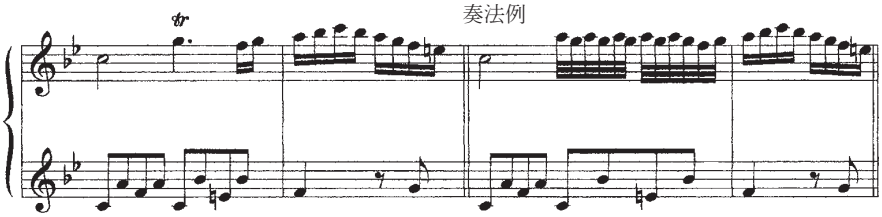
ここでの後打音は一音となる。

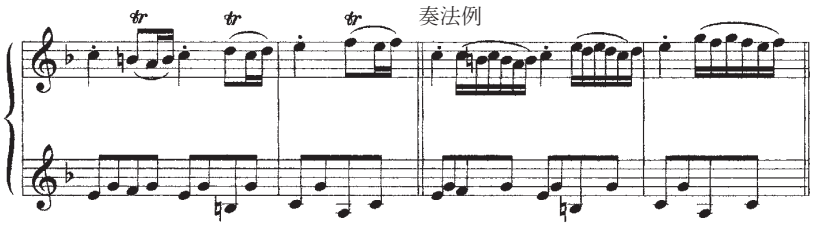
譜例39　J.S.バッハ：2声のインヴェンション第5番ホ長調 BWV776より T.32



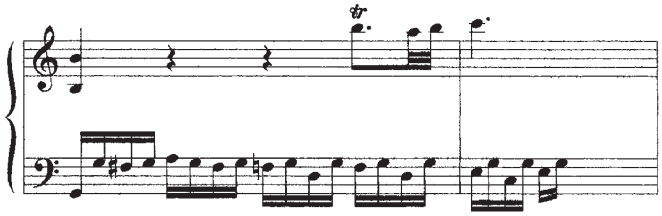
iii）通常の音符による

この後打音の音価は場合によって変わる。

1）譜例40　モーツァルト：ピアノ・ソナタ変ロ長調 K.333, 第3楽章, T.31～32

2）譜例41　モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ハ長調 K.533, 第1楽章 T.43～44

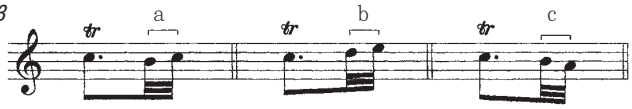


3）譜例42　ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第3番ハ長調 op.2-3, 第1楽章 T.21～22



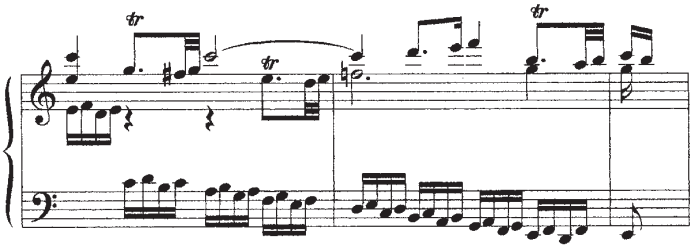
しかし楽譜上の後打音の音価は、実際に奏される長さを示しているとは限らない。基本的にはトリルと同じ速さで弾かなくてはいけない[33]。

但し、このⅲ）の場合には注意が必要である。これと似たような音型があるからだ。下の譜例を見てみよう。

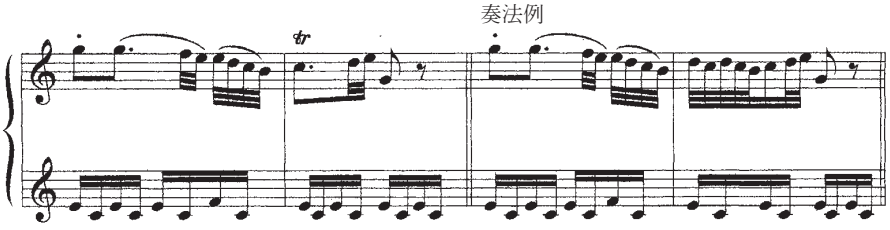
譜例43

同じような付点音型だが、よく見ると微妙に構成音が違う。この中で正真正銘の後打音は例aだけであって、例b, cは後打音にはなりえない。当然、その弾き方も異なる[34]。

aの実例

譜例44　モーツァルト: ピアノ・ソナタ・イ短調 K.310, 第1楽章, T.42～43



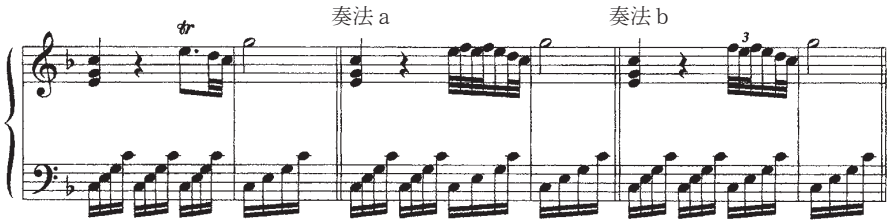
bの実例

譜例45　モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ハ長調 K.331, 第1楽章, T.1～2

因みに、この後打音を次のように考えるならば、一音の後打音と見なせなくもない。

譜例46

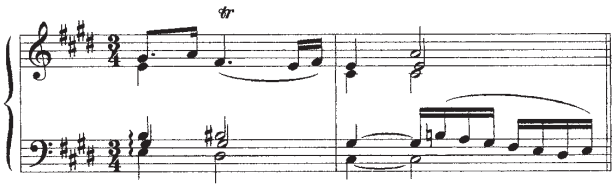
c の実例

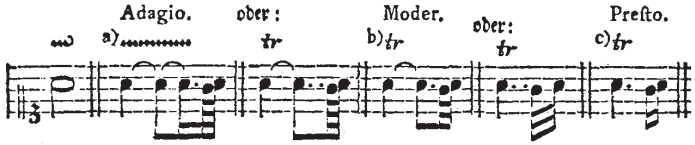
譜例47　モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ヘ長調 K.332, 第 1 楽章, T.86〜87



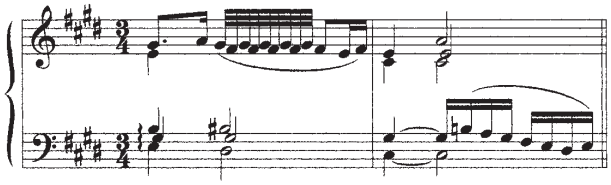
a では、トリルから休みなく後打音へと接続されるのだが、先ほど述べたように、b と c は後打音ではないので、必要な場合には後打音を追加して演奏しなくてはいけない(但し、c の場合には後打音を入れない。p.197を参照)。しかし正規の後打音のようにトリルから繋げて弾くのではなく、譜例45や47に見られるように、トリルと後続音との間をしっかりと空けなくてはいけない。これが付点音型でのトリルの弾き方だが、これについてはあまり一般には知られていないようである[35]。

では、下の譜例はどのように弾くのだろうか？

譜例48　J.S.バッハ：フランス組曲第 6 番ホ長調 BWV817より　サラバンド T.1〜2

前の譜例を参考にして、この音の動きから判断すれば、正真正銘の後打音と思われる。ここで、後打音に関するテュルクの譜例を見てみよう[36]。

譜例49　テュルク

この譜例が示すように、テンポが速くなるにつれて、後打音の音価が大きくなっているのがわかる。さて譜例48では、もしテンポが速ければ間違いなく後打音となるが、ゆったりとしたテンポのサラバンドでは、16分音符の後打音は長すぎるように思われる[37]。おおよそ下のようになろう。

譜例50　譜例48の奏法例

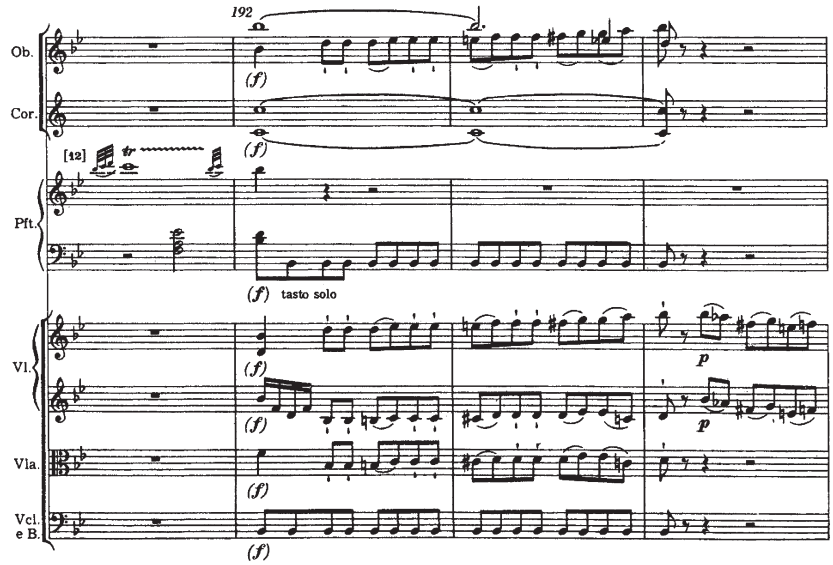


トリルを三拍めで一旦止めた後で16分音符二個を弾くのである。

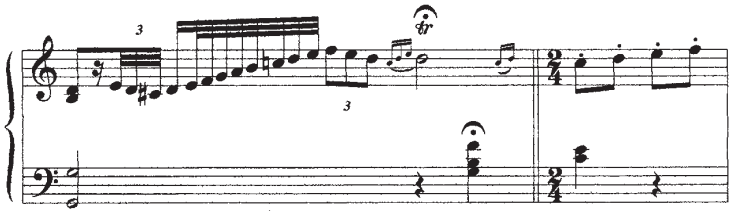
● **後打音の速さ**

既に述べたように、基本的には後打音をその音価に関係なくトリルと同じ速さで弾かなくてはいけない。だがゆっくり弾いてもよい、あるいは弾かなくてはいけない場合が若干ある。

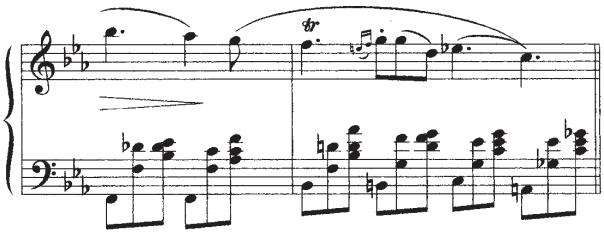
1）協奏曲に挿入されたカデンツァを締めくくる際にトリルがよく使われる。

譜例51　モーツァルト：ピアノ協奏曲変ロ長調 K.238 第1楽章 T.191～194

この場合には、トリルの後打音をゆっくりすることによって、その後にオーケストラが入ってくるタイミングが取り易くなるのである[38]。

しかし、これは協奏曲に限らなくても似たようなケースが見られる。

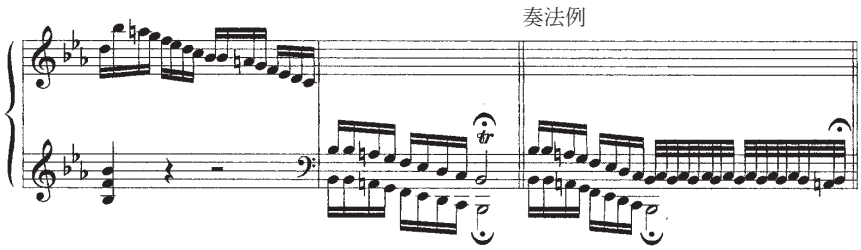
譜例52　モーツァルト：ドゼードの「リゾンは眠った」による9つの変奏曲ハ長調 K.264, 第9変奏 T.63～64

この移行部も一種のカデンツァ（アインガング）といえよう。従って、同様な弾き方ができるだろう。

次は、**2）テンポのゆったりとした曲**の場合である。まずは、下の譜例を見ていただきたい。

譜例53　ショパン：ノクターン変ホ長調 op.9-2, T.6〜7

この後打音をトリルと同じ速さで弾くのはあまりにも無機的であり、やや遅くすべきだろう。ついでながら、トリルの始まりをいきなり速く弾くのもやはり興醒めである。少しゆっくりトリルを弾き始めた後、次第に加速していき、後打音で再び減速する方がよいだろう。しかもテンポのゆったりとした曲では、トリル自体がそれ程速くはない[39]。理論書にはこのことについてあまり書かれていないようだが[40]。

3）トリル音上にフェルマータがある場合にも、後打音を遅めに弾く[41]。

譜例54　J.C.バッハ：ピアノ・ソナタ変ホ長調 op.17-3, 第 1 楽章 T.77〜78



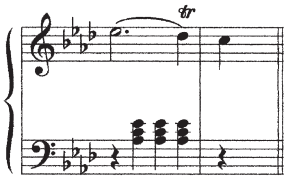
● 楽譜に指示がなければ、後打音は要らないのか？

では、楽譜に後打音の指示がない時にはどうすべきか？　まず考えられるのは、当然ながら後打音を入れない。だが、全く挿入する必要はないのかと言えば、必ずしもそうとは言いないところにトリル解釈の難しさがある。ではこの点を検討してみよう。

● 後打音を挿入しない場合

まず、「後打音を挿入しない」と考えられるのは、後打音を弾くだけの時間の余裕がない、つまり、**1）トリル音の音価が短い**、あるいは**曲のテンポが速い**場合だろう。当時の文献には**2）下降音型にトリルが付いた場合**とも書かれている[42]。

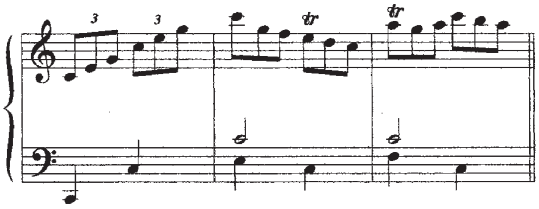
譜例55　ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第1番ヘ短調 op.2-1, 第 4 楽章 T.81〜82



上例は、1）と2）に当てはまる。

3）三連符の場合にも後打音を入れない。

譜例56　モーツァルト：「ああ、ママに言うわ」による12の変奏曲ハ長調 K.265, 第 3 変奏 T.1〜3



さもないと、三連符のリズムが崩れてしまうからである。

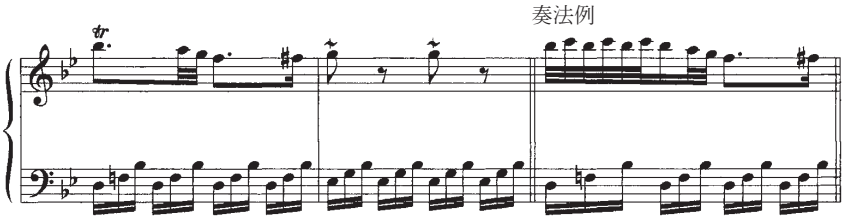
次は、**付点音型の場合**を見てゆこう[43]。やはりここでも、理論家たちの意見を表にしてみよう。

図表2　付点音型における後打音の有無

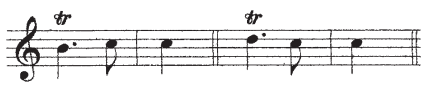
	2 度下降形		2 度上行形	
	バッハ	テュルク	バッハ	テュルク
速いテンポ	×	×	×	×
遅いテンポ	×	×	○	○

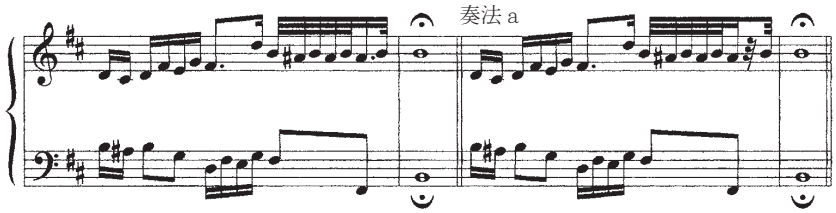
これを見てわかるように、テンポが遅い場合の上行形のみ後打音が必要となる。つまり、**4）付点音型では、a.下降形**そして**b. 速いテンポ**の上行形の場合には、後打音は要らないのである[44]。

譜例57　ハイドン：ピアノ・ソナタ変ホ長調 第 2 楽章 T.12〜13



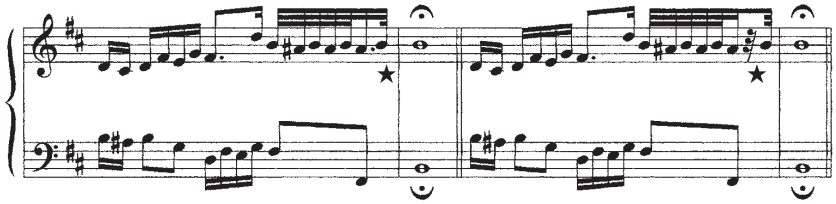
これとの関連で、**5）後打音の代用となる音が一音ある場合**が考えられる。つまり、下例のように後続の終止音を先取りした場合である。

譜例58

譜例59　バッハ：2 声のインヴェンション第15番ロ短調 BWV786, T.21〜22



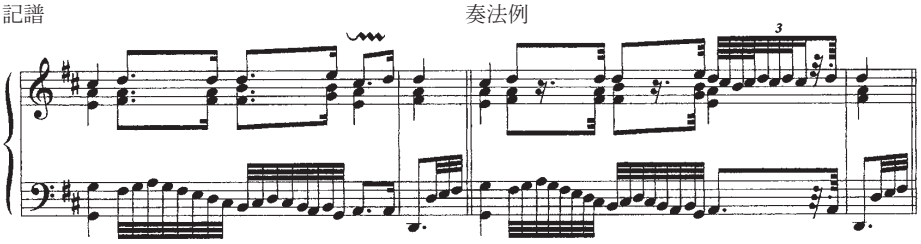
ここで注意しなくてはいけないことがある。トリルを主音で一旦止めた後にこの一音後打音を入れてなくてはいけない（★を参照）。この場合、通常の二音後打音をトリルの後に挿入してはならない。また、奏法ｃのように後打音の音価が短くなっても構わない[45]。

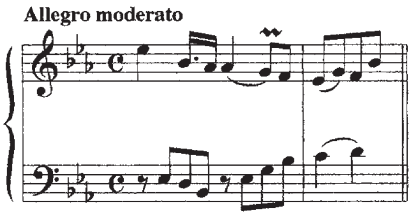
譜例60　奏法ｂ　　奏法ｃ



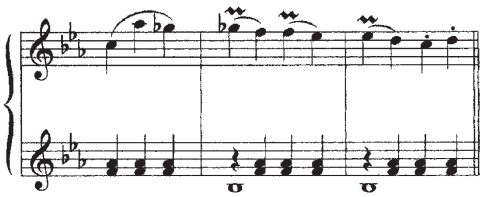
こうした解釈は次のように付点リズムが特徴的な楽曲においてとりわけ効果的だろう[46]。

譜例61　バッハ：平均律クラヴィーア曲集第１巻第１巻ニ長調 BWV 850よりプレリュード，T.22～23

記譜　　奏法例

そして**6）長前打音がトリル音に先行する場合**、つまりプラルトリルの場合である。

譜例62　ハイドン：ピアノ・ソナタ Hob.XVI:38，第１楽章 T.1～2

前にも述べたが、この種のトリルはプラルトリル独特の奏法（譜例23の２ａ参照）となる。そうなると必然的に**7）トリレットやシュネラーといったその他の短縮トリル**の場合もやはりこれに該当しよう（p.185-189参照）。

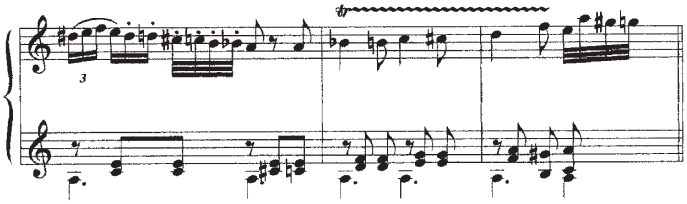
譜例63　ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第８番ハ短調 op.13「悲愴」第１楽章 T.56～58



この装飾音はシュネラーである。

● **トリル連鎖の場合**

次は、トリルが連なる場合、いわゆる**トリル連鎖**を見てみよう。

譜例64　モーツァルト：ロンド・イ短調 K.511, T.133〜135

ここでの観点は二つある。まず、**各トリルの終わりに後打音は入れるのか？**　そして、**最終トリルに後打音を入れてもよいのか？**　理論書では若干意見が異なっているので、ここで表にまとめてみよう。

図表3　トリル連鎖における後打音の有無

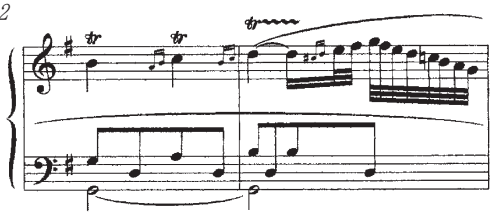
	上行形	下降形
E.バッハ	○	×
L.モーツァルト	× ※テンポが遅い場合は○ ※跳躍音程の場合は○	× ※テンポが遅い場合は○ ※跳躍音程の場合は○
テュルク	○	×
フンメル	テンポが遅い場合は○ ※最後のトリルにのみ付ける	（コメントなし） ※最後のトリルにのみ付ける

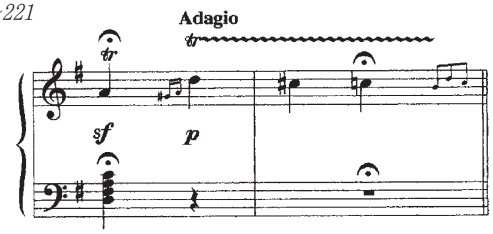
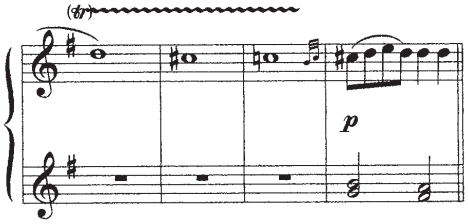
これから明らかなように、多少の相違はあるものの、**上行形しかもテンポが遅い場合**には各トリルに後打音を付けてよさそうである。反対に、**下降形では付けない**ようである。興味深いのは、上行・下降共に最終トリルには後打音を付けて奏するとするフンメルの説[47]だろう。

さて、実例を少し当たってみよう。

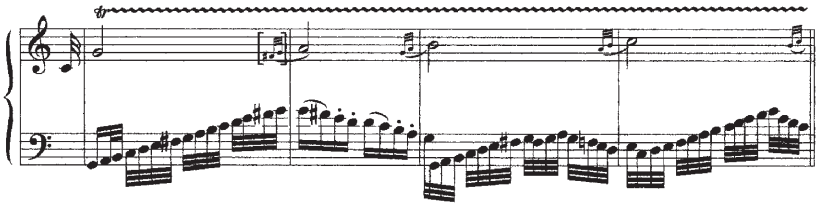
譜例65　ベートーヴェン：ロンド・ト長調 op.51-2

a. T.91〜92



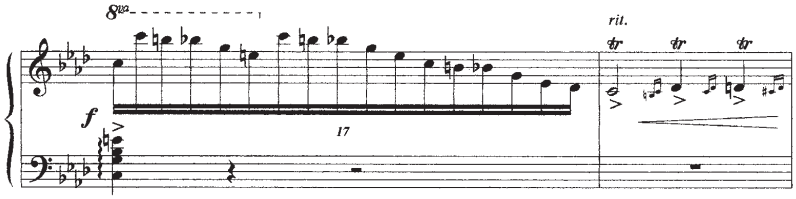
b. T.220〜221

譜例66　モーツァルト：ピアノ四重奏曲第 1 番ト短調 K.478, 第 3 楽章 T.319～322

この三例を比較すると、上行形には各トリルに後打音が書かれているが、下降形にはない。しかし、フンメルが述べているように最終トリルにのみ後打音が書かれている。では、下の例を見て見よう。

譜例67　モーツァルト：ドゼードの「リゾンは眠った」による 9 つの変奏曲ハ長調 K.264, 第 8 変奏 T.17～20



やはり上行形に後打音が付いている。これらを整理すると、**下降する場合に後打音を挿入せず、遅いテンポで上行する場合には後打音を入れる。**フンメルは「上行形の連鎖トリルでは、テンポが許す限り後打音をそれぞれの音符の後に付けてもかまわない。ただし、その時には‥‥後打音を特別に書き記さなければならない」（傍点筆者）と書いている[48]。そういえば、ショパンの即興曲にも同様の例が見られる。

譜例68　ショパン：即興曲第 1 番変イ長調 op.29, T.81～82



さて譜例64を考えてみると、上行形ではあるが、テンポはそれ程遅くないため、後打音を入れる必要はないだろう。但し、最後のトリルの後には後打音を入れた方がよいと思われる。従って、後打音が必要ないのは**8）テンポの速い場合や下降形でのトリル連鎖の場合**となろう。

以上をまとめてみよう。

後打音を挿入しない場合

1．トリル音の音価が短い
2．曲のテンポが速い
3．三連符
4．付点音型の下降形ならびに速いテンポの場合の付点音型の上行形
5．後打音の代用となるような音が一つある場合
6．長前打音がトリル音に先行する場合
7．短縮トリルの後
8．テンポの速い曲や下降形でのトリル連鎖

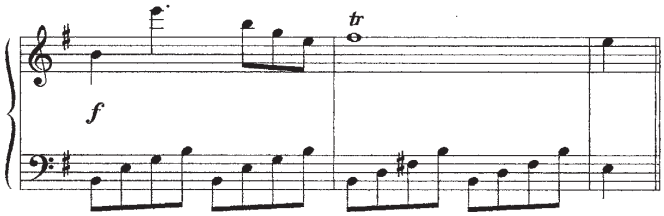
● 指示がなくとも後打音を入れる場合

次に、楽譜に後打音の指示がなくとも挿入する場合だが、これは「後打音を挿入しない場合」の逆を考えればよい。

1）音価の長いトリル音

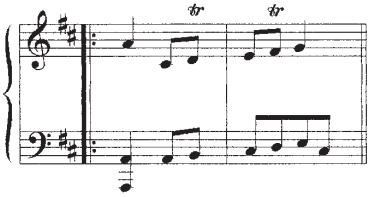
ここでは、上行形・下降形・跳躍形を問わない[49]。

譜例69　モーツァルト：ヴァイオリン・ソナタ・ホ短調 K.304, 第 1 楽章 T.157〜159

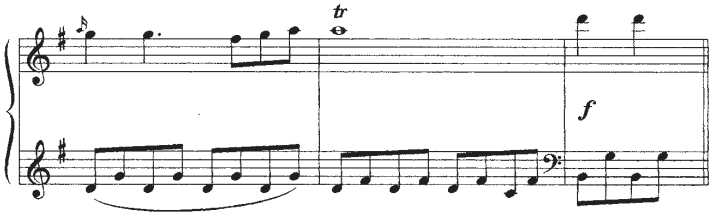


2）音価の短いトリル音

これは、後続音がトリル音よりも高い場合（跳躍も含む）である[50]。

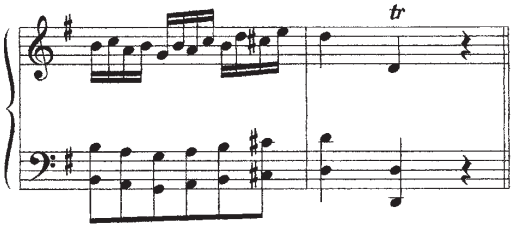
譜例70　ハイドン：ピアノ・ソナタ・ニ長調 HobⅩⅦ:D1, 第 1 楽章 T.9〜10

3）曲の終わり、フレーズの最後の終止音上のトリル

譜例71　モーツァルト：ヴァイオリン・ソナタ・ホ短調 K.304, 第 1 楽章 T.49～51



第51小節から新しいフレーズがフォルテで始まるからである。

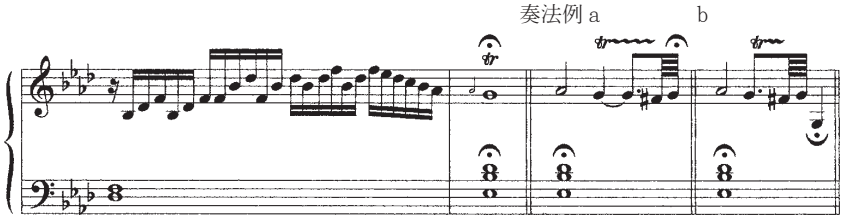
譜例72　モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ト長調 K.283, 第 1 楽章 T.21～22



これは、終止音上のトリルである。

4）フェルマータ上のトリル

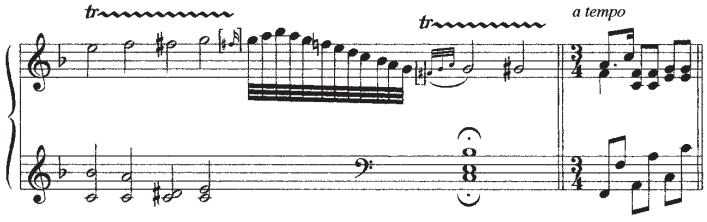
譜例73　ハイドン：ピアノ・ソナタ変イ長調 Hob.XVI:46, 第 1 楽章 T.96～97



b の奏法はテュルクが薦めているタイプのものである[51]。

5）トリル連鎖（テンポが遅い／上行形／跳躍形）

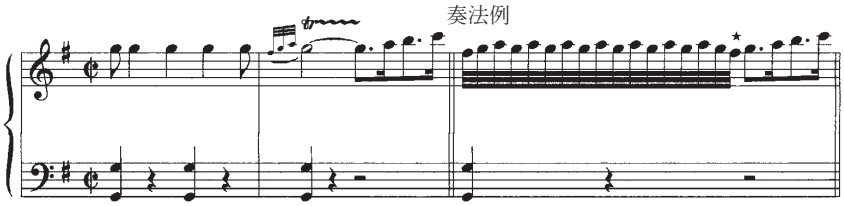
譜例74　モーツァルト：パイジェルロの歌劇「哲学者気取り」の「主よ、幸いあれ」による 6 つの変奏曲 K.398, 第 6 変奏 T.16～17



少なくともトリル連鎖最後のトリルには後打音（一音後打音）が欲しい。また、各トリルの後に後打音を入れても構わないと思われる。図表 3 を参照。

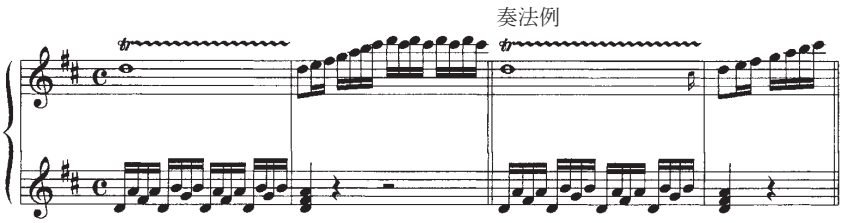
6）トリル音と後続音がタイで繋がれている場合[52]

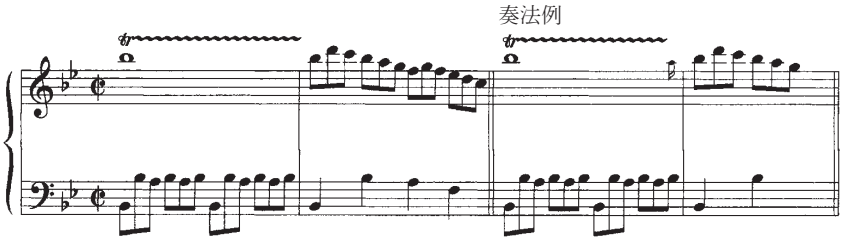
譜例75　モーツァルト：ピアノ協奏曲ニ長調 K.451, 第 2 楽章 T.13〜14



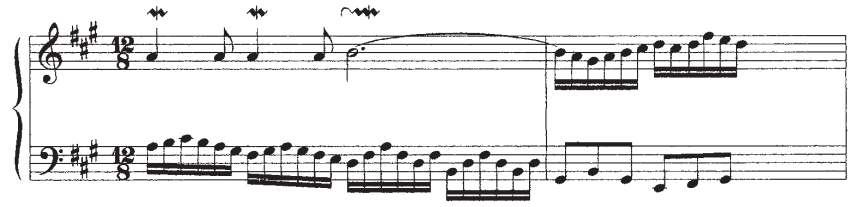
ここでは、タイの間に「嬰へ」の音（★印）を挿入する。こうすることによって、後続音型が弾き易くなる。但し、後続音が下降する場合には後打音を挿入しないことが多いようである（但し、譜例78では楽譜に後打音が指示されている）。さて、次の譜例ではタイは付けられていないが、前の譜例が参考となろう。

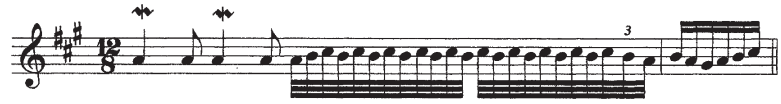
譜例76　モーツァルト：ピアノ協奏曲ニ長調 K.175, 第 1 楽章 T.120-121

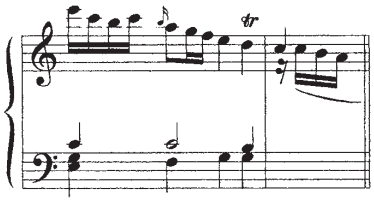


譜例77　モーツァルト：ピアノ協奏曲変ロ長調 K.238, 第 3 楽章 T.52-53

時には、下の譜例のように後打音が記号によって指示されることもある。記号の中央を貫く縦の棒線（｜）が**後打音**を意味する。

譜例78　J.S.バッハ：２声のインヴェンション第12番イ長調 BWV783, T.1〜2

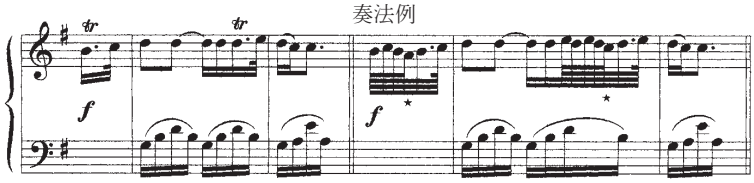


奏法例

7）終止音の前の音にトリルが付けられている場合

譜例79　モーツァルト：ピアノ・ソナタ・イ短調 K.310, 第 1 楽章 T.39～40

8）テンポの遅い上行形の付点音型にトリルが付けられている場合

既に（p.21）述べたが、上行音型で、しかもテンポが遅い場合に限られてくると思われる[53]。

譜例80　モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ニ長調 K.311, 第 2 楽章 T.52～53

奏法例

ここでは、後打音（★印）を一音挿入後、一旦主音に戻って止まる。この他に、譜例45も参照されたい。

後打音を挿入する場合

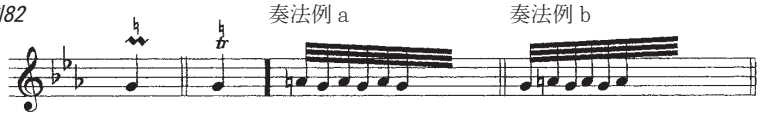
1．音価の長いトリル音
2．後続音が 2 度上行する短縮トリル
3．曲の終わり、フレーズ最後の終止音上にあるトリル
4．フェルマータ上のトリル
5．テンポの遅い場合の上行形(跳躍)トリル連鎖
6．トリル音と後続音がタイで繋がれている場合
7．終止音の前の音上にトリルがある場合
8．遅いテンポでの付点音型の上行形

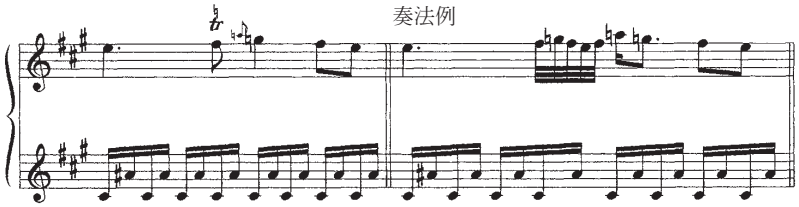
● **後打音を挿入する上での注意点**

後打音を奏する際に注意点が幾つかある。後打音と主音の音程は、調号次第で長 2 度あるいは短 2 度となる。楽譜に記されていない場合に後打音を挿入する際には、**増音程**にならないよう気をつけたい。

譜例81　　×　　×　　○　　○

さて、トリル記号の上に変化記号（変位記号）がある場合はどうなるのか。次の譜例を見てみよう。

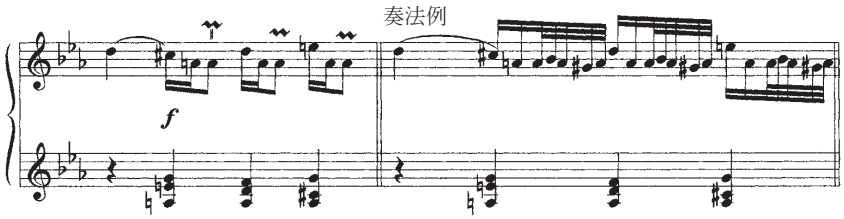
譜例82　　奏法例 a　　奏法例 b

このように、トリルを構成する上の音を変化させるのである。下例を参照。

譜例83　ハイドン：ピアノ・ソナタ・イ長調 Hob.XVI:26, 第 1 楽章 T.23

では、トリル記号の下に変化記号が付くと、どうだろうか。

譜例84

トリル構成音に主音の 2 度下の音は含まれない。従って、♯は後打音の指示だということがわかる。補足ながら、テュルクは例 b に見られるようにトリル記号の下ではなく上に置いている[54]。しかし、変化記号が二つ並んでいれば問題ないのだが、一つだけの場合にはどちらの音の変化記号なのか即座にはわからないのではないだろうか。現在ではトリルの下に置かれるのが一般的である。

譜例85　ハイドン：ピアノ・ソナタ・ハ短調 Hob.XVI:20, 第 1 楽章 T.66



作曲家によってはこのような変化記号を書いていないことがあり[55]、当然のことながら出版楽譜にも記されないといった場合が生じる。その時には、和声の知識、調性感などから判断して補わなくてはいけない。しかし最近の“原典版 Urtext”と称する楽譜には、たとえ原

譜（あるいは作曲家の意図に最も忠実と思われる第一次資料）になくても、校訂者による括弧つきで指示されていることが多い。

(5) トリルの代用

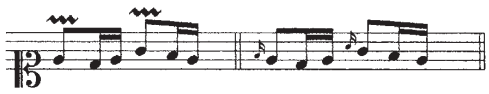
● トリルの指定はあるけれども、いくら練習しても弾けない。どうしたらよいのだろうか？

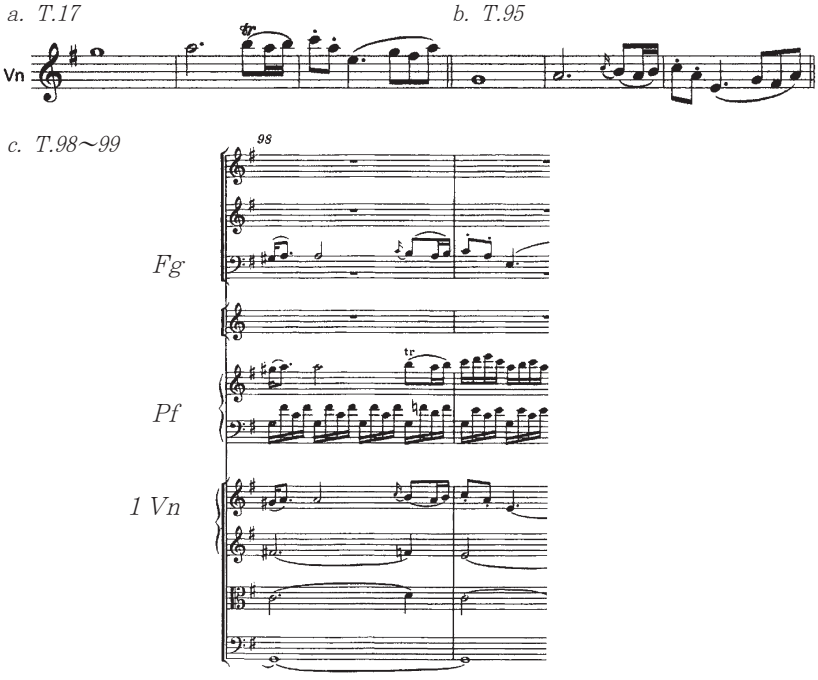
これは切実な問題である。その際、他の弾きやすい装飾音に変えることが可能である。難しい装飾音で苦労するより、ずっと練習時間が節約できるし、装飾本来の意味に合致している。

● トリルの代用は可能か？

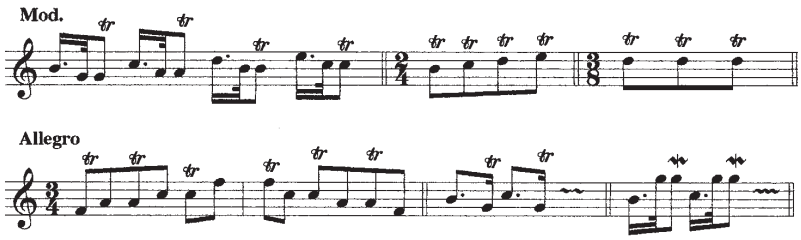
「トリルを他の装飾音に変える」ことに抵抗を覚えるかもしれない。もちろん、トリルの練習は絶対に必要である。だが装飾音の意義を考えると、“楽に演奏する”ということが優先されなくてはいけない。もし弾けなければ“代用”という方法で対処すべきであろう。幸いにもそのことが当時の文献に述べられている。

まず、エマヌエル・バッハ。テンポが速い場合、**前打音**に置き換えてもトリルの効果は失われないと述べている[56]。

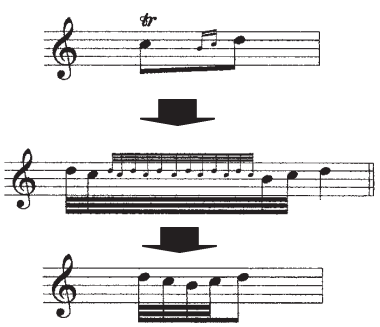
譜例86

それを裏付ける興味深い実例を紹介しよう。

譜例87　モーツァルト：ピアノ協奏曲第17番 K.453, 第1楽章

同じ音型内で、トリルや前打音が使われたり、第98小節では楽器間で異なる装飾音が指示されたりしている。多分、このトリルを前打音に替えても同じ効果のあることを意味しているのではなかろうか。先に引用したバッハの記述を併せて考えると、実に興味深い。

次はテュルク。第4章第3節§75でこのように記している[57]。

「楽譜にトリルやモルデントの記号が指示されてはいるものの、主音符の音価自体が短い、あるいはその他の理由により、どうも弾きにくいといったことがある。このような時には演奏者は躊躇なくターンに置き換えて弾いて構わない。次に挙げる例はそういった類のものである。」（傍点筆者）

これもなかなか示唆に富んだアイデアである。トリルをターンに変えることに違和感を感ずるかもしれないが、先ほどのバッハの示唆も参考にしながら次の譜例を見てみよう。

譜例88

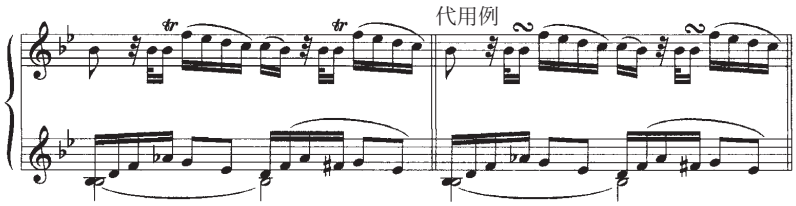


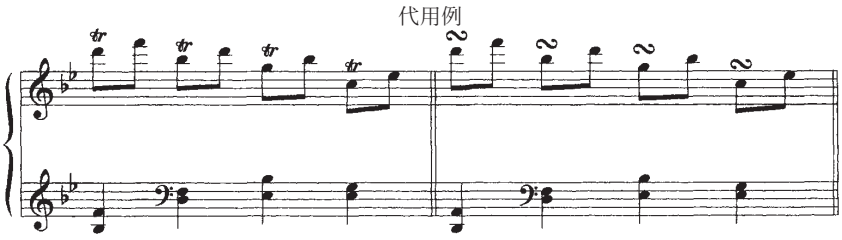
このように、後打音を伴ったトリルの構成音を次第に切り詰めてゆくと、最終的にはターンとなる。従って、トリルをターンに替えても何ら問題はない。因みに、先ほどのバッハの指示に従って、トリルを前打音に置き換えても結局ターンになる。児島やリンデもトリルの代用法として、的確なアドヴァイスをしている[58]。

以上をまとめると、

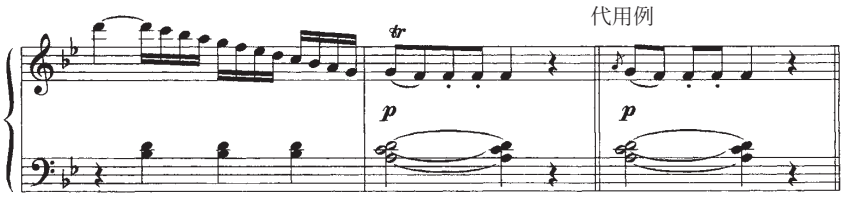
a．トリル音よりも後続音の方が高い場合にはトリルをターンに替える

譜例89　モーツァルト：ピアノ・ソナタ・ヘ長調 K.332, 第2章 T.39



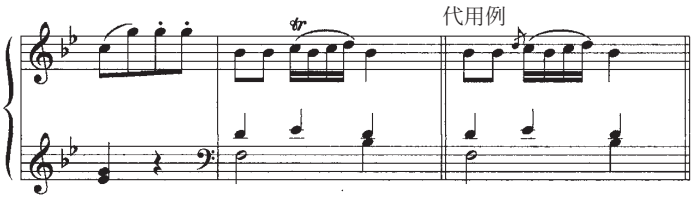
譜例90　モーツァルト：ピアノ・ソナタ変ロ長調 K.333, 第 1 楽章 T.150

b．トリル音よりも後続音の方が低い場合にはトリルをプラルトリルかシュネラーに替える

譜例91　モーツァルト：ピアノ四重奏曲第 1 番ト短調 K.478, 第 1 楽章 T.3〜4

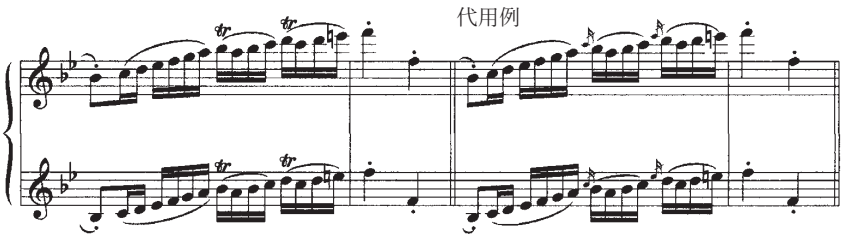


c．プラルトリルもシュネラーも無理ならば、前打音に替える

譜例92　　モーツァルト：ピアノ・ソナタ変ロ長調 K.570, 第 3 楽章 T.7〜8



譜例93　　ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第11番変ロ長調 op.22, 第 1 楽章 T.10〜11

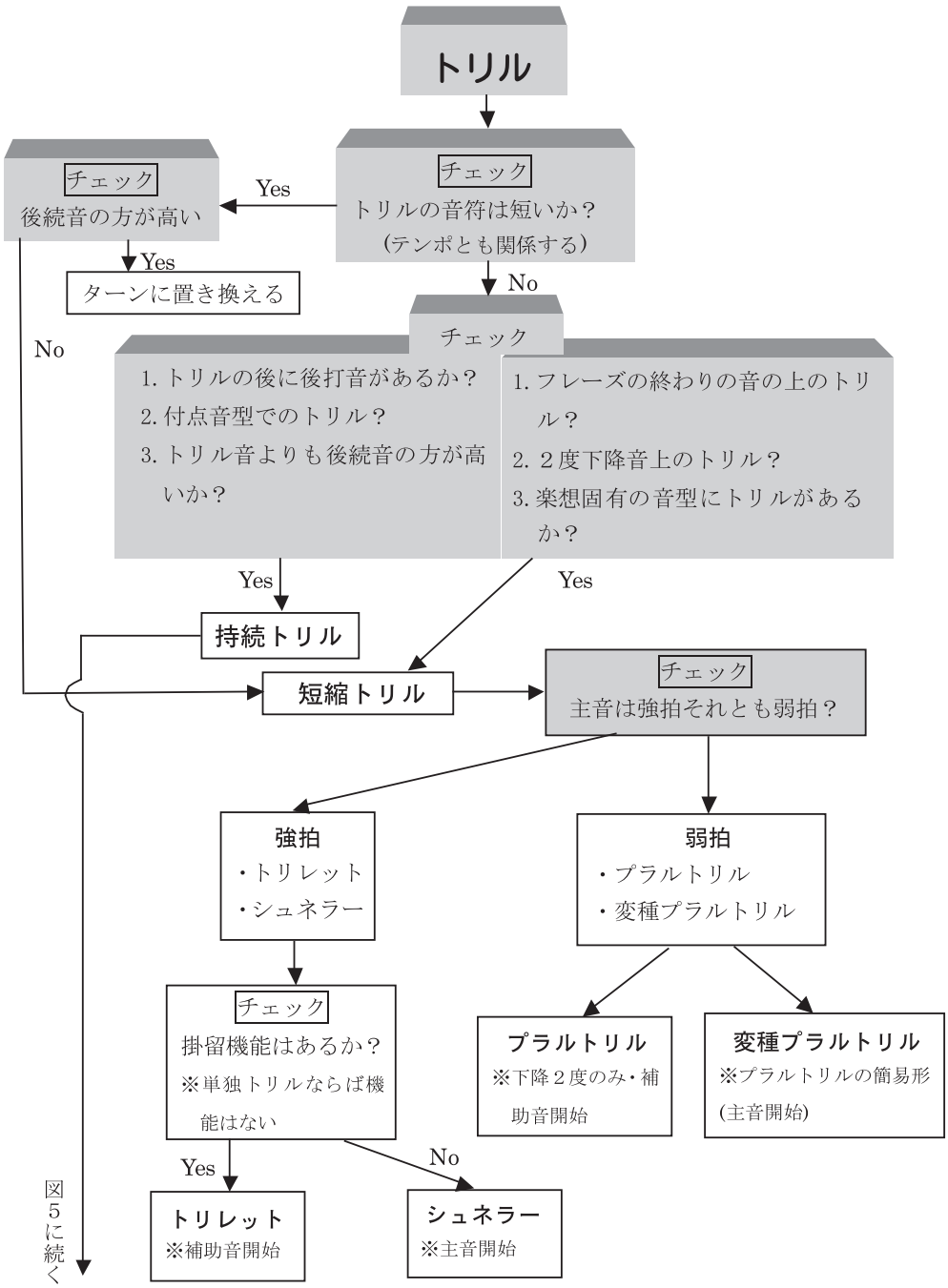


さらに、譜例28のトリルもこの短前打音に置き換えることができよう。

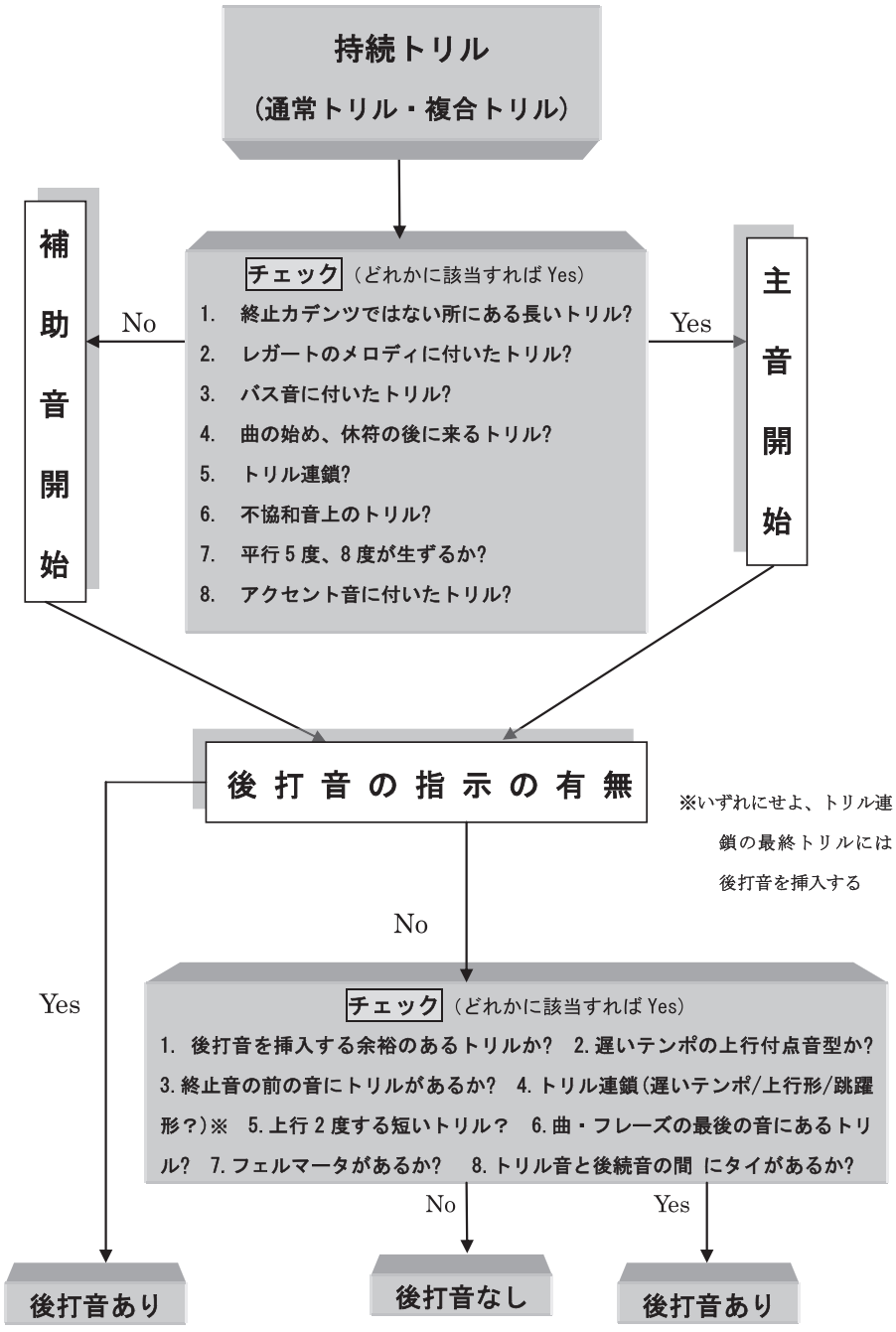
ま と め

前稿の前打音と同様、トリルの解釈の手順を図表にまとめてみよう。

図表 4　　トリルの解釈マニュアル(1)



図表 5　トリルの解釈マニュアル(2)



注

[1] Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Clavierspielen*, Berlin ²1765, 第 1 章第 9 節, p.53

[2] プラルトリルやシュネラーは、一般に“短いトリル”と呼ばれているが、後述するように、ここでは“短縮トリル”と呼ぶことにする。

[3] 但し、付点音型の場合には奏法がやや特殊、つまり持続トリルであっても主音の全音価一杯奏さない場合がよくあるため、注意が必要である。詳しくは p.197, 198, 199, 200を参照。

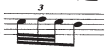
[4] 一般には“プラルトリル（あるいはプラルトリラー）”と呼ばれている。しかし、後で述べるように、この〰でいろいろな装飾音が表わされ、その中の一つとしてプラルトリルがあるため、この名で総称するには無理がある（p.184〜186参照）。

[5] Marpurg, 前掲書, p.54

[6] Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zu Klavierspielen*, Leipzig und Halle 1789, 第 4 章第 3 節 § 32, p.255.

[7] このトリルはターンに置き換えることができる。ということは、もしトリルで奏するならば後打音が必要となってくるのではないだろうか（ターンは後打音付きトリルの簡易形だからである）。そうなれば、後打音までトリルを弾き続けなければいけない。従って、これは持続トリルとなるのである。p.206〜207ならびに児島『ベートーヴェン研究』春秋社, 1985前掲書, p.82を参照。

[8] 連符（二連符、三連符など）や速い付点リズムといった特徴ある音型の場合には、そのリズムを崩さないために、短前打音で処理するという項目が前打音の規則にある。そうした規則がここでも応用できるのではないだろうか。August Eberhardt Müller, *Fortepiano-Schule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instrument*, 7. sehr verbesserte Auflage, Leipzig 1819, p.276参照。

[9] テンポが速い場合には、このリズムで演奏するのは難しいだろう。従って、三連符のリズム になっても構わない。Louis Adam&Ludwig-Wenzel Lachnith, *Méthode ou principe général du doigté pour le forte piano*, Paris 1798-Édition Sieber, 1801, p. 150参照。

[10] 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, pp.149-163.

[11] Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, 第 1 部第 2 章第 8 節 § 1, p.111（邦訳: 東川清一訳『正しいピアノ奏法(上)』全音楽譜出社,1963）.; Marpurg, 前掲書, p.57; Türk, 前掲書, 第 4 章第 2 節 § 24, p.251参照。バッハ・クラヴィーア作品のツェルニー校訂版で“プララー Praller”と呼ばれている装飾音はこのシュネラーと同じ奏法である。Hans Klotz, *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1984, p.45-50参照。

[12] Türk, 前掲書, 第 4 章第 3 節 § 57, p.274.

[13] 原書の譜例 f〜g は割愛した。

[14] マールプルクはこれを“ein unvollkommner Triller（“不完全トリル”の意）”と呼んでいる。Marpurug, 前掲書, p.56参照。

[15] Bach, 前掲書, 第 1 部第 2 章第 3 節 § 32, p.82.

[16] 児島, 前掲書, p.80.
[17] Johan Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, 1732, p.615; Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule,* dritte vermehrte Auflage, Augsburg 1787, 第10章§20, p.231.
[18] エマリ, 前掲書, pp.86-89
[19] 児島, 前掲書, p.80.
[20] Bach, 前掲書, 第1部第2章第3節§5, p.72.
[21] Türk, 前掲書, 第4章第3節§34, p.257
[22] ベートーヴェンもピアノ・ソナタ第3番ハ長調 op.2-3の第1楽章 T.78, 80, 82, 83等でこの類の指示をしている。児島新, 前掲書, p.80f.参照。
[23] Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, p.1589.
[24] ローゼンブラムによれば、1775年頃から主音符開始を唱える理論書が次第に出始めるが、1800年頃までは上部補助音開始が優勢だったのではないかと述べている。Sandra P. Rosenblum, *Performance Practice in Classic Piano Music*, Bloomington and Indianapolis, 1988, pp.242-245参照。
[25] Muzio Clementi, *Introduction to the Art of playing on the Piano Forte*, London 1801（ファクシミリ: New York 1974), p.11.
[26] ヨハン・ネーポムク・フンメル（阿枝倫子訳)『クラシックからロマン派へ・フンメルのピアノ奏法』シンフォニア, 1998年, p.20.
[27] Rosenblum, 前掲書, pp.245-249.
[28] 譜例26を参照。このトリルは他の装飾音に換えることもできる（p.209を参照)。
[29] Frederick Neumann, *Ornamentation and Impovisation in Mozart*, Princeton 1986, p.126.
[30] レオポルト・モーツァルト（塚原哲夫訳)『バイオリン奏法』全音楽譜出版社, 1974年, pp.163-4。
[31] 長い音をクレッシェンドし、再びデクレッシェンドしながら歌う18世紀の重要な発声テクニック。
[32] L.モーツァルト, 前掲書 p.164.
[33] Türk, 前掲書, 第4章第3節§37, pp.259-260.
[34] Türk, 前掲書, 第4章第3節§38, pp.261-262.
[35] Türk, 前掲書, 第4章第3節§38, pp.261-262.
[36] Türk, 前掲書, 第4章第3節§37, p.260.
[37] Türk, 前掲書, 第4章第3節§37, p.260.
[38] Türk, 前掲書, 第4章第3節§37 p.260; フンメル、前掲書 p.22.
[39] p.190f.参照。
[40] Rosenblum, 前掲書 p.241。
[41] Türk, 前掲書, 第4章第3節§37, p.261.
[42] Bach, 前掲書, 第1部第2章第3節§16 p.76; Türk, 前掲書, 第4章第3節§35, p.258.
[43] Türk, 前掲書, 第4章第3節§38, pp.261-262.
[44] 後打音の有無に拘わらず、トリルと後続音は繋げない（p.203〜204参照)。

[45] Türk, 前掲書, 第 4 章第 3 節 § 38, pp.261-262.
[46] Bach, 前掲書, 第 1 部第 2 章第 3 節 § 14, p.75.
[47] フンメル, 前掲書, p.22f.
[48] フンメル, 前掲書, p.22.
[49] Bach, 前掲書, 第 1 部第 2 章第 3 節 § 13, p.74.
[50] バッハは 2 度上行する形のみ挙げている。このトリルのように音価の短いトリル音より後続音の方が高い場合には、ターンに置き換えることができる（p.208参照）。テュルクによれば、ターンは下降形よりも上行形の方が効果的とある。しかもこの上行形には順次進行も跳躍進行も含まれている。従って、ここでも 2 度上行のみならず、跳躍形を含めた全ての上行形とするのが適切であろう。Bach, 前掲書, 第 1 部第 2 章第 3 節 § 13, p.74; Türk, 前掲書, 第 4 章第 3 節 § 73, p.284.; 児島, 前掲書 p.82.
[51] Türk, 前掲書, 第 4 章第 3 節 § 37, p.261; この後打音はゆっくり弾く（p.196を参照）。
[52] フンメル, 前掲書, p.26.
[53] Bach, 前掲書, 第 1 部第 2 章第 3 節 § 13, p.74f.; Türk, 前掲書, 第 4 章第 3 節 § 38, p.261f.
[54] Türk, 前掲書, 第 4 章第 3 節 § 41, pp.263-264.
[55] Türk, 前掲書, 第 4 章第 3 節 § 42,p.264.
[56] Bach, 前掲書, 第 1 部第 2 章第 3 節 § 18, p.76.
[57] Türk, 前掲書, 第 4 章第 3 節 § 75 p.285.
[58] 児島, 前掲書, p.82; ハンス・マルティン・リンデ『古い音楽における装飾の手引き』高野紀子訳　全音楽譜出版社　1972, p.11.

参考文献

ウォールター・エマリ『バッハの装飾音』東川清一訳　音楽之友社, 1965
児島新『ベートーヴェン研究』春秋社, 1985
P.E.バッハ『正しいピアノ奏法(上)』東川清一訳　全音楽譜出版社, 1963
エヴァ＋パウル・バドゥラ＝スコダ『モーツァルト演奏法と解釈』渡辺護訳　音楽之友社, 1963
ヨハン・ネーポムク・フンメル『クラシックからロマン派へ・フンメルのピアノ奏法』朝枝倫子訳　シンフォニア, 1998
レオポルト・モーツァルト『バイオリン奏法』塚原哲夫訳　全音楽譜出版社, 1974
ハンス・マルティン・リンデ『古い音楽における装飾の手引き』高野紀子訳　全音楽譜出版社, 1972
Louis Adam& Ludwig-Wenzel Lachnith, *Méthode ou principe général du doigté pour le forte piano*, Paris 1798—Édition de Sieber 1801.
Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*. Aus dem Italiänischen Herrn Peter Franz Tosi, Berlin 1757.
Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753.
Johann Sebastian Bach, *Two and three-part inventions*, facsimile of the autograph

manuscript, New York 1968.
Muzio Clementi, *Introduction to the Art of playing on the Piano Forte*, London 1801.
Hans Klotz, *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1984.
Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802.
Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Clavierspielen*, 2.verbesserte Auflage, Berlin 1765.
Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, dritte vermehrte Auflage, Augsburg 1787.
August Eberhardt Müller, *Fortepiano-Schule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments*, 7.sehr verbesserte Auflage, Leipzig 1819.
Frederick Neumann, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986.
Sandra P.Rosenblum, *Performance Practice in Classic Piano Music*, Bloomington and Indianapolis 1988.
Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zu Klavierspielen*, Leipzig und Halle 1789.
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 Haggh, Lincoln&London 1982.
Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek,* Leipzig 1732.