

## ヘンデルにおける装飾音の研究

小笠原 勇 美\*

(1978年7月6日受理)

### 目 次

I. バッハとヘンデルの装飾音 .....	1
II. 前 打 音 .....	4
III. ト リ ラ ー .....	9
IV. モ ル デ ント .....	14
V. タ ー ン .....	17
VI. シュライファー .....	19
VII. リズム変更 .....	21
参 考 文 献 .....	24

### I. バッハとヘンデルの装飾音

バッハ Johann Sebastian Bach とヘンデル Georg Friedrig Händel は、ともに同じ年の1685年に生まれたが、ちょうどヨーロッパの音楽が一つの分岐点にさしかかったときに、この2人の音楽家が活躍し、しかも対照的で個性的な音楽作品を残している。

バッハは何世代にもわたって続いていた職業音楽家一族に生まれ、生まれるとすぐに音楽家になるように仕向けられて育ち、そして宮廷付楽長や教会付楽長を勤め、祖国の地であるドイツを生涯一度も離れることなく、先進のイタリア、フランスおよびドイツのあらゆる音楽家の作品を研究して、バロック・ポリフォニーを集大成し、しかも非常に個性的で緻密で緊張した音楽を作りあげた。一方のヘンデルは医師兼理髪師の家庭に生まれたが、母親が牧師の娘であったところから、幼い頃から教会のオルガンをよく弾き、18歳のときに父親の反対を押し切ってオルガニストになったが、早くから劇場音楽に惹かれ、世界各地を歩きまわり、結局最後はイギリスに落ち着いた。ヘンデルは独自の力によって音楽家として成功したのはじめての人である。その音楽は、おおらかで明快で男性的で、そしてやがてくる新しい時代を予言し、国際的で個性的な作品を作りあげた。

バッハは同時代の音楽家達に比べると、非常に多くの装飾音を使用していて、それらの装飾音はかなり正確に指示されている。このようなことはバッハ自身の作品のなかに見られるのももちろんのことであるが、特にバッハはヴァルディ Antonio Vivaldi のコンチェルトをクラヴィアア用に編曲している。そのヴィヴィヴァルディのコンチェルト<sup>1)</sup>と、バッハが編曲したコンチェルト<sup>2)</sup>を比較してみると、そのことがなおいっそう知ることができる。バッハは編曲

\*岩手大学教育学部

1) Vivaldi: Concert. OP. 7 Nr. 7.

2) Bach: Clavier Concert. BWV. 7 Nr. 2.

する際に実音価や略譜を用いながら、いろいろな装飾音の書き込みをしているが、実はこのような書き込みは、当時の音楽家の習慣的な演奏法にならって書かれたものであったが、このようなバッハの作風を「誇大で、混乱したあまりにも技巧的でわかり難い書法。」と当時の音楽の理論家で評論家であったシャイベ Johann Adolf Scheibe<sup>3)</sup> などによって批判された。しかし音楽愛好者が次第に増えてくるにしたがって、作品伝達の手段としての楽譜の意味も次第に変化してきた。それまでは作曲された作品の演奏が一回限りか、あるいはそれに近かったのであったが、次第に同一の作品が何度も演奏されるようになってきた。またそれまでは音楽家自身が自分の作曲した作品を演奏していたが、公開演奏会が盛んになるにしたがって、次第に他の音楽家の作品もとりあげて演奏するようになってきた。そうになると、必然的に楽譜の写譜または印刷の必要性が増大してきて特に多くの部数を供給することのできる印刷楽譜の出版がますます活発になってきた。さらに1760年頃から音楽愛好者のために楽譜を出版するようになってきた。このようになると、いままでのように即興演奏にだけ頼れなくなり、次第にそれらを譜面化し、装飾音もできるだけ正確な音価で書きあらわすようになってきたのであるが、バッハはこのような時代の流れをいち早く感じとり、望んだ装飾音を正確に記譜しようとしたのだと考えられる。

〔譜例1〕

ヘンデル：クラヴィアア組曲 第2番 第1楽章 アダージョ<sup>4)</sup>(L.P.S—No.86.P.123)

*Suite Seconde*  
*Adagio*

3) Der criticus Musicus : 標準音楽辞典・音楽之友社, p.473.

4) Chrysander edition Urtext : Lea Pocket Score.

ところで、ヘンデルは正確な音価によって書かれている面もみられるが、それでもバッハとは違って、当時の音楽家の習慣的書法によって書かれているものが多く、かなり演奏者の自由な即興にまかされていた。だからヘンデルの使用した装飾音はバッハに比べて非常に少ないのであるが、ただよく注意してみると、クラヴィーア組曲の緩徐楽章のなかで、骨組みとなる旋律は大きく書かれていて、本来即興演奏されるべき装飾音は小さな音符で書かれている(譜例1)。これは当時の緩徐楽章における即興演奏の習慣によって書かれているものと考えられ、緩徐楽章がいかにより即興演奏されたかの一つの手掛りともなり得るものである。

バッハは装飾音を実音価で書きあらわしているといっても、それでもなお相当多くの略符を用いている。バッハ自身の手によって書かれた装飾音の演奏に関する資料は、バッハの次男、ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハ Wilhelm Friedeman Bach のために書かれた《クラヴィーア小曲集》の中に装飾音の略符とその演奏法についての表をのせている。ただしこの装飾音表は完全なものではなく、いろいろ曖昧な点もあるが、バッハの手で書かれた唯一の装飾音表であるという点で、特に重要な手掛りになる。

[譜例 2]

バッハ：装飾音表<sup>5)</sup>

«Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten.»

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains seven measures, each with a different ornament symbol above it: a trill (tr), a mordant (M), a trill or mordant (tr u. M), a cadence (C), a double cadence (D), an idem (I), and a double cadence or mordant (D u. M). The second staff contains five measures with symbols: an idem (I), an accent (A), an accent (A), an accent and mordant (A u. M), an accent and trill (A u. tr), and an idem (I). The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

なお、一番最後の略符は *Cuu* と書かれているが、自筆稿をよくみると *luu* となっている。事実バッハは、作品のなかで前打音付トリラーをあらわすのに *luu* を用いている。また実際の作品のなかで、この表に書かれている略符のほかにも、*luu* *uu* *tr* *t* *♪* *♪* *♪* *♪* など用いられている。

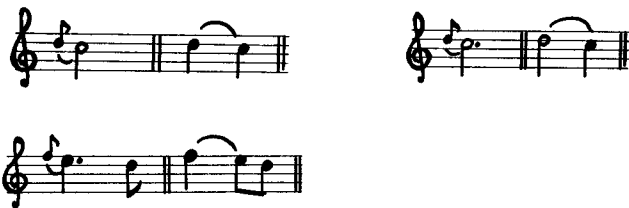
ヘンデルはバッハのような装飾音表は書かなかった。本論文におけるヘンデルの作品の引用楽譜はクリュサンダー原典版 Chrysander edition Urtext (Lea Pocket Score) によるものである。

5) Bach Gesellschaft edition: Dover Publication. Two-and Three-Part Inventions p.11.

## Ⅱ. 前 打 音

クヴァンツ Johann Joachim Quantz が1752年にベルリンで出版した《フルート奏法試論》<sup>1)</sup>の第8章 §2のなかで「前打音は後続音からその音価をとる。はたがついているかいないかは、大して重要ではない。しかし前打音は、はたが一つついていることが多い。16分音符はその音価を奪ってはならない音の前にだけ用いられるのが普通である。」と説明している。バッハの三男カルル・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (以下C. P. E. バッハとする)が1753年にベルリンで出版した《正しいクラヴィーア奏法》<sup>A)</sup>の第2章 第2節 §5のなかで「前打音は長さがいろいろに変わるとい事情から、最近では実際の音符の長さで記譜されるようになってきた。以前はいつもきまって8分音符で記譜される習慣であったが、それは当時ではいろいろの長さの前打音がまだ知られていなかったからであって、今日のわれわれの趣味では、それらを正確に記譜しないではどうにもならない。」と説明している。C. P. E. バッハは前打音の音価を実際の音価によって記譜されるとしているが、その取り扱いはクヴァンツと共通した点が相当多くみられる。クヴァンツの前打音に関する説明、即ち第8章と、C. P. E. バッハの前打音に関する説明、即ち第2章 第2節を次のようにまとめることができる。

- (1) 前打音の長さは一般に主要音の  $\frac{1}{2}$  または  $\frac{1}{3}$  をとる。



- (2)  $\frac{6}{8}$  拍子,  $\frac{6}{4}$  拍子のとき, 付点音符がタイで結ばれているとき, その前打音は最初の付点音符の長さをとる。




- (3) 主要音符のあとに休符があるとき, その前打音はその主要音符全部をとり, 主要音は休符の長さをとる。



- (4) 同じ高さの音符のなかにある前打音は非常に短くする。  
 (5) 3連音符にあらわれた前打音は、三連音符が曖昧にならないようにするため非常に短くする。  
 (6) バスとの関係が不協和音となる主要音にあらわれた前打音は非常に短くする。  
 (7) 音価の小さい音符にあらわれた前打音は非常に短くする。

(8) 前打音を長くすることによって、バスとの間に平行5度、陰伏5度ができる場合には、前打音を短くする。

以上のように装飾音の研究が行なわれる以前であったから、ヘンデルの作品はクリュサンダー原典版を資料にする限りにおいて、前打音をあらわすの  を用いていて、これらの前打音は音価の長さに関係なく曖昧に用いられている。また前項 I で述べたように、ヘンデルはかなり演奏者の自由な即興にまかせているので、装飾音の略符が書かれていないところでも、前打音やトリラーなどを加えて演奏することができると言える。しかしここでは、それらをできるだけ最少限にとどめた。

〔譜例3〕

ヘンデル：フルートソナタ 第5番 第5楽章 (L.P.S.—No. 70・P. 21)

MENUETTO



④, ⑤, ⑥の前打音の音価は、主要者の  $\frac{1}{2}$  をとり、4分音符の長さで演奏される。またトリラーの演奏について、フランソワ・クーペラン Francois Couperin が1717年にパリで出版



した《クラヴサン奏法》<sup>6)</sup> のなかで「ある程度の長さをもったトランブルマン tremblement<sup>6)</sup> は3つの要素を含んでいる。1. アピュイ appuy<sup>7)</sup>、これは主要音の上の音で作られる。2. バットマン battement<sup>8)</sup>。3. ポワン・ダレ point d'arrêt<sup>9)</sup>」と説明している。これは明らかに前打音付トリラーを意味していることであり、当時のトリラーはしばしば長い前打音をともなっていたと考えられる。したがって、①, ②, ③は前打音付トリラーとし、前打音の音価は8分音符の長さを取り演奏される。



6) tremblement トリラーの意。  
 7) appuy ささえる。前打音。  
 8) battement 反復音。  
 9) point d'arrêt 停止点。

## 〔譜例4〕

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第3番 プレスト・（L.P.S.—No. 86・P. 19）

PRESTO.

①, ②, ③, ④は譜例3で説明したクープランの規則にしたがって、前打音付トリラーとして演奏される。また①, ②の前打音の音価は16分音符の長さをとるのが適当と考えられる。③, ④については楽曲を統一するという意味あいから①, ②と同様に前打音の音価を16分音符とする。⑤の前打音の音価を4分音符の長さをとることも可能である。しかし楽曲の統一ということから16分音符の長さをとるのが適当と考えられる。

## 〔譜例5〕

ヘンデル：ヴァイオリンソナタ 第4番 第1楽章（L.P.S—No.70. P.47）

Violino solo.

Basso.

クヴァンツの《フルート奏法試論》<sup>1)</sup>第8章 §5 §6によれば「前打音には二種類ある。一つはアクセントのある音として強拍の音につき、もう一つは経過する音として弱拍の音につく。前者をアクセント前打音 *anschlagende Vorschläge*, 後者を経過前打音 *durchgehende Vorschläge* という。経過前打音は同一音価の数個の音が3度の跳躍で下行する場合（音型5）に見出され、音型6のように演奏される。」と説明している。



レオポルト・モーツァルト Leopold Mozart が 1756年にアウグスブルクで出版した《ヴァイオリン奏法》<sup>F)</sup>第9章 §17のなかで「経過前打音は下行していく本音の時間内にあるのではなく、先行している音の長さの中で弾かなければならない。もちろん小さな音符でこの様式を示すこともできるが、それは異常で奇妙にみえる。書きあらわしたいと思う人は、正式に区分された音符にして書くこととよいでしょう。経過前打音は3度ずつ跳んでいいる一連の音符を弾くと

きによく使われる。例えば、装飾なしで、 こういうふう

に書ける。 しかしこのように弾き、このように書くの

がずっとよい。 16分音符は滑らかに静かに

弾き、アクセントはいつも8分音符につく。経過前打音は上行または下行の順次進行につけることができる。」と説明している。

経過前打音について、C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>は後打音 Nachschlag と呼んでいるし、また音楽之友社の標準音楽辞典でも後打音としているので、以後、後打音と呼ぶ。


ところで、ヘンデルは後打音を2小節および4小節の※印のように実音価で書いていて、しかもクラヴィーア曲のなかでも同様に後打音を実音価で書いている場合が多い。したがって、①、②、③、④、⑥、⑦、⑧は後打音ではなく、前打音として演奏されるのが適当であると考えられる。⑤には前打音の略符は書かれていないが、②と同様に前打音付としてその音価を8分音符の長さをとって演奏される。



## 〔譜例6〕

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第2巻 第8番 ガボット

## Gavotta

この譜例はベーレンライター原典版<sup>10)</sup>（クリュサンダー原典版では第2巻 第14番）を用いたが、ベーレンライター原典版によると、前打音の略符を  のマークで用いている。

パーセル Henry Purcell が 1696年にロンドンで出版した《ハープシコードまたはスピネットのための組曲》<sup>11)</sup> の演奏上の注意書で次のように説明している。

a fore fall mark'd thus  explain'd thus 

a back fall mark'd thus  explain'd thus 

このパーセルの略符の説明から、譜例6は前打音とし、音価を8分音符の長さをとる。なお③、④、⑩は前打音付トリラーである。

## Ⅲ. トリラー

トリラーに関して、クヴァンツ<sup>1)</sup>は第9章 §7のなかで「トリラーは上または下からの前打音をその音符の前につけてはじまる。トリラーの終りはトリラーの音符に同じ速さで付けられる小さい2個の音符からなるが(音型2)それは後打音 Nachschlag と呼ばれている。こ

10) 1970. by Bärenreiter Urtext BA-4009 全音楽譜出版社 p.70.





の後打音は、ときとして本来の音価で記譜されることもある(音型3)。しかし、単にトリラーの音符だけが書かれている場合(音型

4)でも、当然前打音と同様、後打音もまたつけられなければならない。というのはこの両方がなければトリラーは完全ではない。」と説明している。

クープラン<sup>B)</sup>は「トランブルマンは終りに比べてゆっくり始めなければならない。しかしその速さの変化は気付かれないものでなければならない。どのような音の上にトランブルマンが記入されていても、それらはいつも全音か、または半音上の音から始めなければならない。ある程度の長さを持ったトランブルマンは、三つの要素を持っている。1) アピュイ、これは主要音の上の音で作られる。2) バットマン、3) ポワン・ダレ、他のトランブルマンではこうした要素は任意になされる。あるときにはアピュイもなければポワン・ダレもない。トランブルマンをアスピレ *aspire*<sup>11)</sup>として演奏することさえできる。」と説明している。



C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>は第2章 第3節 §3 §13のなかで「比較的長い音符につくトリラーは次に音符が上行または下行するにかかわらず、常に後打音を持つ。トリラーのついた音符が次に跳躍する場合でも後打音がつく。トリラーのついた音符が短いときは、その後打音の後に下行2度が続くよりも上行2度が続く方がよい。すぐれた鍵盤奏者は4種のトリラーを用いる。即ち標準トリラー、上行トリラー、下行トリラー、半トリラーまたはプラルトリラーである。」と説明している。

これらの資料、即ちクヴァンツ<sup>1)</sup>の第9章トリラーに関する説明、クープラン<sup>B)</sup>のトリラーに関する説明、C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>の第2章 第3節のトリラーに関する説明、および第2章 第8節のスナップに関する説明等をまとめると次のようになる。

(1) 長いトリラーは特別のことがないかぎり主要音の上の音からはじめられ、しかも前打音を伴うことが多い<sup>12)</sup>(前打音の音価は前打音の規則による)。さらに後打音付トリラーとして演奏される。

(2) 短いトリラーは次の三種類に分類することができる。

- ① トリロ(音型1)
- ② プラルトリラー(音型2)
- ③ スナップ(音型3)



11) *aspire* 急に切る。

12) ただし、J. S. Bach の作品では、前打音付トリラーは *hw* , *h* のように書きあらわしているの、このことは、J. S. Bach の作品には必ずしもあてはまらないと考えられる。

ヘンデルはトリラーをあらわすのに *tr* , *m* , *mw* を用いていて、それらは長いトリラー、短いトリラーの区別なく曖昧に用いられている。また前打音が書かれているものもあり、また書かれていないものもあるが、しかし比較的長いトリラーは前打音付トリラーとして演奏されるのが適当であると考えられる。また後打音付トリラーは



のように書かれている。

〔譜例7〕

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第1番アルマンド，（L. P. S—No.86, p.5）



①は短いトリラー、即ちトリロで演奏されるが、②、③については、C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>の第2章、第3節 §14によると「付点音符の場合は後打音の最後の音と次の音符との間にほんの小さな間がなければならない（譜例g）。この間は後打音と次の音符とが別物であることがほとんど聞き分けられないほど狭くなくてはならない。この広さはそのときの曲のテンポによって変わる。」と説明している。



ところで、§14の説明文によると譜例gは不完全な書き方であって、次のように書きあらわすのが正しいと思われる。

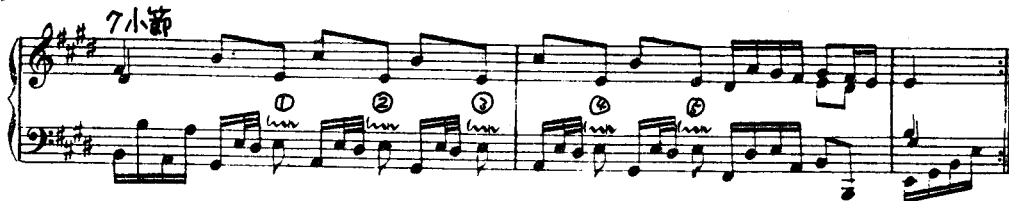


この§14にしたがうと譜例7は次のように演奏される。



〔譜例 8〕

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第5番 ドウブル第2番 (L. P. S—No.86, p.30)



J. S. バッハの装飾音表<sup>13)</sup>をみると、後打音付トリラーをあらわすのに *tr*, *Ctr* の略譜を用いているが、譜例 8 のバスにあらわれた *tr* の略譜は、バッハの *tr* と同様に後打音付トリラーとして演奏される。



〔譜例 9〕

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第2番 アダージョ (L. P. S—No.86 · p.10)



①, ②, ④, ⑪は後打音トリラーである。⑤, ⑥には後打音が書かれていないが、後打音付トリラーである。また③にはトリラーも後打音も書かれていないが、同様に後打音付トリラー

13) 3 ページ・〔譜例 2〕の装飾音表を参照。

として演奏される。⑦, ⑨について, C. P. E. バッハ<sup>14)</sup>の第2章 第3節 §21のなかで「後打音のほかにもう一音付け加えられた音(譜例 101)は明らかに後打音のなかでもっとも非難されるものの一つである。」と説明されている奏法であるが, ⑩, ⑫も⑦, ⑨と同様に演奏されしかも上行復前打音付トリラーである。



[譜例10]

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第6番 ジーク (L. P. S.—No.86, p.35)

**GIGUE.**  
**Presto.**

①～④はトリロで演奏される。トリロというのは, J. S. バッハの装飾音表のなかで短いトリラーに *torillo* という名称をあたえているところから借用した名称である<sup>14)</sup>。J. S. バッハの装飾音表<sup>14)</sup>やムッフアット Gottlieb Muffat<sup>15)</sup>の装飾音表のなかでトリロの奏法を



のように書きあらわされているが, 実際に演奏した場合

14) [譜例2]の装飾音表。3ページを参照。



のようにした方がまとまりがつく<sup>15)</sup>。したがって譜例10は次のように演奏

する。



[譜例11]

ヘンデル：コンチェルトグロッソ 作品6の2 第2楽章 (L. P. S. No.—71, p.25)

15) Rosalyn Tureck: Anintroduction to the performance of Bach (日本語訳:「バッハ、演奏の手引き」角倉

一郎, 加田万里子訳, 全音楽譜出版社) の中で短かいトリラーを



のように演奏されるとしている。

①～④は前打音付トリラーである。前打音の音価は16分音符または8分音符の長さをとる。そしてトリラーは短かいトリラーとするから、結果的にはプラルトリラーと同じような演奏をすることになる。⑤～⑧はプラルトリラーである。また⑨は前打音付トリラーとして、⑤～⑧との統一するという意味から前打音の音価を8分音符の長さにとり、トリラーはやはりプラルトリラーと同じような奏法になる。

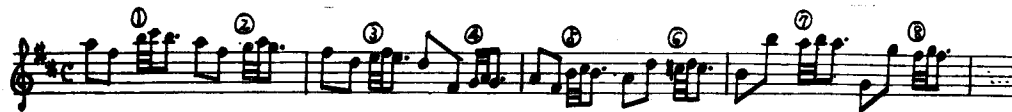


[譜例12]

ヘンデル：コンチェルトグロッツ 作品6の5 第4楽章 (L. P. S.—No.71・p.27)



①～⑧のトリラーは、トリロとして演奏することもできるが、スナップとして演奏するのが適当であると考えられる。なおスナップに関して、ハワード・ファーガソン Wowad Ferguson<sup>16)</sup> は「たとえば平行を避けたい場合、短かいトリルさえ弾く余裕がない場合に、この奏法が用いられたらしい。とはいうものの上の音ではじまる本来のトリルの方がはるかに普通なのだから、学習者は上記の奏法を習慣的に使うことを避けなければならない。」と提言している。



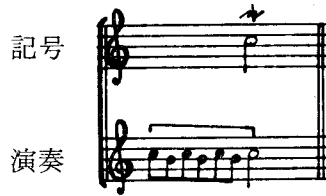
#### V. モルデント

クーブランは<sup>16)</sup>「パンセ・ドダブル pincés doubles<sup>16)</sup> やポール・ド・ヴォア・ドダブル ports de voix doubles<sup>17)</sup> それにトランブルマン tremblements の長さを決定すべきものは、普通その音符の音価である。すべてのパンセ pincé<sup>18)</sup> は、それが記してある音で止め

16) pincés doubles 長いモルデント。

17) ports de voix doubles 前打音付長いモルデント。

18) pincé モルデントの意




なければならない。そしてわたくしの考えを理解してもら  
うために、ポワン・ダレ point d'arrêt という専門用語を  
用い、小さな星印の下に示しておいた。この場合のくり返  
される音と停止する音は、すべて主となる音の音価の中に

含まなければならない。」と説明している。

C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>は第2章 第5節 §1のなかで「モルデントは音符をつなぎ、満  
たしてそれに光輝を与える重要な装飾音である。これには長いものと短いものがある。必要に  
よってはもっと長くひくこともあるが、そのときにも記号は変わらない。」と説明している。

クーブラン、C. P. E. バッハの説明、および J. S. バッハ<sup>19)</sup>、ムッフアト<sup>G)</sup>の装飾音  
表等によると、モルデントには長いモルデントと短いモルデントがあるとしている。

ヘンデルは、モルデントを長いモルデント短いモルデントの区別なしに  $\text{M}$  ,  $\text{MV}$  を

用いている。また前打音付モルデントは  のように書きあらわしている。

〔譜例13〕

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第5番アルマンド (L. P. S.—No.86, p.28)



19) 〔譜例2〕の装飾音表。

①, ②および24小節の③は短いモルデントとして次のように演奏される。

[譜例14]

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第1番 プレリュード (L. P. S.—No.86, p.5)

**PRÉLUDE.**

第1小節の※印のモルデントは長いモルデントとして次のように演奏される。

[譜例15]

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第2番 アダージョ (L. P. S. No.86, p.10)

17小節

18小節目の前打音付モルデントに関して、パーセル<sup>①)</sup>は次のような表をのせている。



またムッフアト<sup>G)</sup>は装飾表に次のよにのせている。



これらの資料にならって譜例14の前打音付モルデントを演奏すると次のようにすることができる。




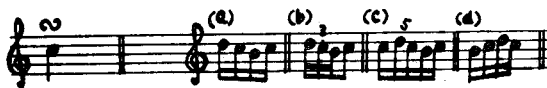
### V. タ ー ン

C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>は第2章 第2節 §9 §10のなかで「ターンが後打音付の標準トリラーを縮小したものであるということがわかれば、この装飾音の正しい使用法がかなり深く理解されたことになる。たいていターンは急速に奏され、その高い方の音はスナップされる。したがって長音符のときに標準トリラーの代わりにターンを使うのは誤りである。」と説明している。

ターンについて、C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>、パーセル<sup>H)</sup>、ムッフアト<sup>G)</sup>、ラモー<sup>20)</sup>などの資料をまとめると次のようになる。

(1) ターンは後打音付トリラーに似ているところから、後続音が下行するよりも上行する音符につけられる。

(2) 当時の資料によると、例えば4分音符につけられたターンは、次の4種類の奏法があった。なお(d)は、C. P. E. バッハによると  というようにターンの逆の書き方をしている。




(3) 当時の資料にはないが、付点音符と後続音の間につけられたターンは、次のように演奏されることが多い。なお(d)は、ウォーター・エマリー-Walter Emery<sup>D)</sup>によると J. S. バッハの自筆稿のなかにこのような奏法があったとしている奏法である。

20) Rameau: Pièces de Clavecin (Lea Pocket Scores Urtext) No. 78. p. 4.



なおヘンデルの作品のなかには(3)のような奏法はほとんど見あたらないが、おそらく即興的に演奏されたと思われる。

ヘンデルはターンを  $\sim$  ,  $\text{tr}$  で書きあらわしている。また〔譜例8〕の  $\text{tr}$

はターンとして  のように演奏することも可能である。

〔譜例16〕

ヘンデル：クラヴィア組曲 第4番 アルマンド (L. P. S.—No.86, p.24)

**ALLEMANDE.**

①～③はトリラーとして演奏することもできるが、ターンとして演奏するのが適当である。

[譜例17]

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第14番 ガボット (L.P.S.—No.86, p.73)



[譜例6]ではベーレンライター原典版を使用したがる、この[譜例17]はクリュサンダー原典版である。しかしどちらの譜例でもターンのつけられている場所は同じである。このターンは次のように演奏される。



VI. シュライファー

クヴァンツ<sup>1)</sup>は第17章 §23のなかで「音型43のような16分音符は、イタリア趣味よりもフランス趣味でよくみられるが、あまりゆっくりせず、音型44にみられるようにはやく演奏する」と説明している。



C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>は第2章 第7節 §3のなかで「二音からなる場合、二つの小さな32分音符で記譜される(譜例156)。2/2拍子の曲のときには16分音符で記譜されることもある(譜例※)。またときには譜例aのように記譜されたり、演奏される通りに記譜されることもある(譜例b)。」と説明している。



パーセル<sup>H)</sup>、クーブラン<sup>B)</sup>、クヴァンツ<sup>I)</sup>、C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>の第2章 第7節等の資料にもとづいて次のようにまとめることができる。

(1) シュライファーは3度下、または3度上から急速に奏され、普通には主要音からその音価をとる。

- (2) シュライファーは跳躍の前にあらわれる。
- (3) シュライファーの最初の音にアクセントがつく。

ヘンデルは、シュライファーを  あるいは実音価で書きあらわしているが、

書かれていないところでもシュライファーを加えて自由に演奏することができる。

[譜例18]

ヘンデル：ヴァイオリンソナタ，第5番 第1楽章 (L. P. S.—No.70, p.51)

*Adagio.*

Violino solo. 

Basso. 

5 6 6 6


①はシュライファーとして演奏される。②には書かれていないがシュライファーを加えて演奏することができる。



[譜例19]

ヘンデル：ヴァイオリンソナタ 第6番 第1楽章 (L. P. S.—No.70, p.54)

*Adagio.*

Violino solo. 

Basso. 

6 6 6 6 5 6 4 3 6 6 6 7 ♯ 6

② 

7 5 6 5 4 3 6 6 6 4 3 6 5 6 ♯

この譜例にはシュライファーは書かれていないが、①～④にシュライファーを加えて次のように演奏することが可能である。



## VII. リズム変更

リズム変更についてクヴァンツ<sup>1)</sup>は第5章 §21, 22, 23, 第17章 第2節 §16 第7節 §58のなかで説明していて, C. P. E. バッハ<sup>2)</sup>は第3章 §23 §24 §27のなかで説明している。これらの資料から次のようにまとめることができる。

(1) いきいきとした楽曲においては、付点音符



はテン

ポが速い場合でも遅い場合でも、複付点で



または複付点分

を休符として



のように演奏する。

(2) 強拍に16分休符があり、それに付点音符が続く



このような場合には、休符に付点をつけて



または



のように演奏する。

(3) 付点音符のあとに短い音符が続く



のような場合には



または



のように演奏する。

(4)  $\frac{3}{4}$  拍子,  $\frac{1}{4}$  拍子の楽曲のなかに三連音符があり、しかもその三連音符が支配的な楽曲では複合拍子,  $\frac{9}{8}$  拍子,  $\frac{12}{8}$  拍子として演奏されることが多い。

サーストン・ダート Thuston Dart<sup>3)</sup>は「付点音符を長くすることと、相手の音符を短くする習慣は、非常に広い地域にわたり、かつ非常に長い期間にわたって行なわれたことなので、この事実をわきまえないことが古い音楽を現在演奏する際の最大の欠陥となっている。その習慣は17世紀初期から19世紀の後半にいたるまで継続したのであるが、今日のオーケストラ奏者およびピアニストはそれを捨て去ってしまった。」と言っている。

また(4)に関して、クヴァンツ<sup>1)</sup>は第5章 §22のなかで「一つの声部に三連音符があり、他の声部にこれに対する付点音符がある場合、付点の後の短い音符は三連音符の三番目の音符

と一緒にするのではなく、その後で音を出すのである。」と説明しているが、C. P. E. バッハ<sup>A)</sup>は第3章 §27のなかで「 $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  拍子などに多くの3連音符が使用されるようになるにつれて、むしろ拍子記号を $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ 拍子とした方がよいような曲が多くあらわれるようになってきた。」と説明していて、この二人の意見はまったく異なっている。しかし、アルカンジェロ・コレルリー Arcangelo Corelli<sup>21)</sup>の作品をみると、旋律が正しく書かれていても、バスに不完全な書法がみられる。したがってC. P. E. バッハの説明はイタリア様式の書法を説明しているのもであって、しかもこのような複合拍子への音価の変更については、J. S. バッハ、ヘンデル等の作品のなかによくみられることである。

## 〔譜例20〕

コレルリー：ヴァイオリンソナタ 作品5の3、第5楽章<sup>22)</sup> (L. P. S.—No.166, p.34)

*Allegro.*

旋律が $\frac{12}{8}$ 拍子でバスが $\frac{4}{4}$ 拍子に書かれているが、このような書法はコレルリーの作品によくみられるもので、バスも旋律と同様に複合拍子で演奏される。

## 〔譜例21〕

ヘンデル：コンチェルトグロッソ 作品6の11 第1楽章 (L. P. S.—No.72, p.148)

21) Arcangelo Corelli (1653~1713) ヴァイオリニスト・イタリアバロックの代表的な音楽家で、彼のヴァイオリン奏法は後世に大きな影響を与えた。

22) Corelli: Violin Sonata. Op. 5 Nr. 3. Chrysander edition Urtext (Lea Pocket Scores).

*Andante larghetto, e staccato.*

Violino I. concertino.  
Violino II.  
Violino I. ripieno.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.  
Bassi.

この曲は、まとめの(2)により休符に付点をつけて次のように演奏される。

[譜例22]

ヘンデル：クラヴィーア組曲 第7番 序曲 (L.P.S—No.86, p.36)

**Adagio.**

この楽曲は、まとめの(1)により次のように演奏される。また3小節目の※印のバスにある8分音符も複付点音符として演奏される。

## 〔譜例23〕

ヘンデル：フルートソナタ 第2番 第1楽章 L.P.S.—No.70, p.15)

*Larghetto.*

Flauto solo.

Basso.

この楽曲は3連音符が支配的な楽曲である。したがってまとめの(4)により複合拍子、即ち $9/8$ 拍子として演奏される。

## 〔譜例24〕

ヘンデル：ヴァイオリンソナタ 第3番 第4楽章 (L. P. S.—No.70, p.45)

*Allegro.*

この楽曲も譜例23と同様に複合拍子、即ち $12/8$ 拍子として演奏される。

## 参 考 文 献

- A) C. P. E. Bach : *Versuch die wahre Art zu Spielen*, 1753, Leipzig. 東川清一訳 : 「正しいピアノ奏法」全音楽譜出版社, 1963年
- B) F. Couperin: *L'art de toucher le Clavecin*, 1717, Paris, 佐藤峰雄訳 : 「クラヴサン奏法」音楽之友社, 1977年



- C) Thuston Dart: 奥田恵二訳: 「音楽の解釈」音楽之友社, 1967年.
- D) Walter Emery, 東川清一訳: 「バッハの装飾音」音楽之友社, 1968年.
- E) Howard *Ferguson*, 角倉一郎訳: 「初期鍵盤音楽・2・ドイツとイタリア」全音楽譜出版社, 1973年
- F) L. Mozart: *Versucheiner grundlichen Violinshule*, 1756, Augsburg. 塚原哲夫訳「ヴァイオリン奏法」全音楽譜出版社, 1974年.
- G) G. Muffat: *Componient Musicali peril Cembaro*, 1737, Vienna.
- H) H. Parcell: *Achoice collection of Lessons for the Harpsichord of Spinnet* Lea Pocket Scorer Urtext, 1696, London,
- I) Quantz: *Versuch einer Anweisung Flöte traversiere zu spielen*, 1752, Berlin, 石原利矩, 井本昉二共訳「フルート奏法試論」シンフォニア社, 1976年.