東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

J. S. Bachのトリラーの用法についての考察

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1989-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村上, 隆 メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/700

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

J. S. Bachのトリラーの用法についての考察

村　上　　隆

序文

J. S. Bachのトリラーをどう扱うかは永年の懸念であり，大変微妙で厄介な問題だが，彼の作品を演奏・教育する以上避けて通るわけにも行くまい。J. S. Bachに限らずバロックでのトリラーの弾き始め方に関し，色々な考え方があると思うが，大きく次の3つの立場に分類できよう。

1）上隣音（上方隣接音，補助音）から始め，拍の頭から合わせ，拍の前に出さないバロック後期（特にフランス）の様式の大原則をたとえどの様な場合でも守る。

ランドフスカらが提言し，古楽器奏者等の間で忠実に守られる事が多い。

2）上隣音から始め，拍の頭に合わせる原則を大前提としながらも，主要音（装飾音の付された音）から始める例外も条件により認める。

Emanuel Bach, Dolmetsch, Bodky, Emery, Dannreutherなどの研究書が中心となる。

3）上隣音から始め，拍の頭に合わせるという様式に特にこだわらず，どちらかといえば主要音から始める方を当然とする。

主要音から始める奏法はロマン派以降に一般化したものである。

1）の立場では，混乱を避け，バロックの様式を普及・定着させるために，上隣音から始め，拍の頭に合わせる原則を徹底すべきだと言うことになる。主要音から始める奏法を間違った弾き方として認めない考え方さえあるようだ。そこから見ると，J. S. Bachのトリラーの用法は様式外でも特殊でもないので，わざわざ取り上げるのは余程の理由がいることになろう。しかし，実際の演奏の場になれば上隣音から始める基本様式により処理し切れない現実に直面する。主要音から始めるのでは？　とか，拍の前に出して良いのでは？　と言った疑問の箇所が必ず現われるのである。そうした疑問に対し，かたくななまでに様式を守らねばと言って済まされるかどうか。その為ピアニストやピアノ教育者は2）や中には場合により3）の立場をとることさえあるようだ。

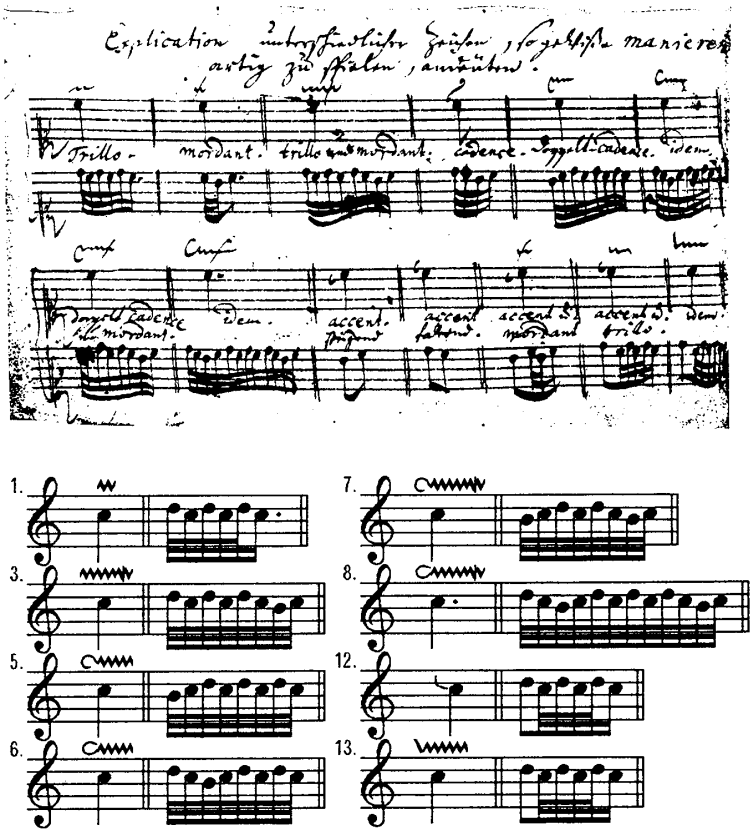
さて，次に頼りとする研究書の類いは大概2）の立場をとる。古今，Carl Philipp Emanuel Bach（1753,1762）のものやArnold Dolmetsch, Erwin Bodky, Wolter Emeryらによる研究

書がかなり詳しく分析・解説をしており，実例もふんだんに示している。これらによりある程度解決するなら問題はない。ところがこれらを比較すると，バロック様式の原則である上隣音から始め，拍の頭に合わす奏法をまず掲げた後，主要音から始める例外を幾つか示しているが，あろう事かそれぞれ見解の相違を生じている。(具体例，J.S.Bach 平均律クラヴィーア曲集第1巻第6番 d-moll フーガにおけるトリラーの扱い）つまり，2）を突き詰めると例外が多く出てきて，解釈によってはどちらとも言えないケースも増えてくるのである。とは言え，3）の立場を肯定するわけにもいかない。様式を無視してしまうからである。

さて，筆者の立場はトリラーに関するバロックの様式の原則――上隣音から始め，拍の頭に合わせ，拍の前に出さない奏法――を大前提とする。しかし，永年のインヴェンションの研究を通し，どうしても例外として主要音から始めたり，拍の前に出す可能性を否定できなかった。従って，この論文では，J. S. Bach のトリラー用法に関し，上隣音から始め，拍の頭から合わせる奏法が絶対的な拘束力を持つのか？　主要音からの始まりを例外として認めるならば，そこには Edward Dannreuther が示したような法則が存在するのか？　その点に関し J. S. Bach が何か具体例を残していないか？　などについて考察を進めて行きたい。

［J・S・Bach の装飾音表］

譜例―1



J. S. Bach は Clavier＝Buchlein（略号 CB）vor Wilhelm Friedemann Bach（略 W.F. Bach）の中の装飾音表で唯一の装飾音の奏法例を残した。譜例として上隣音（補助音）から

始め，拍の頭に合わせる6音から成るトリラーの弾き方も明示した。しかしこれは残念ながら1720年当時9歳と1ケ月過ぎた子供の為のものであり，彼の全作品に当てはまるとは言えない。J. S. Bachがトリラーにより示したのは装飾音表のような例ばかりではないし，記号（ ∿ ， ∿∿∿ ，*tr*）の書き方に一貫性があるのでも，用法により書き方を変えていたわけでもない。（トリラーの山の数や *tr* との記号の相違はほとんど用法に無関係と言って良い）元来のトリラーの用法ですら主要音からの例外的始め方が予想されるのに，プラルトリラー，不完全トリラー，シュネッラーなど初めから主要音からの始まりが基本となるものが紛れ込んでいる可能性もあり，それらの分類は大変見極めが難しい。ただ，装飾音表の1，3から推察するとバッハがトリラーの始め方において，上隣音から始め，拍の頭に合わせる弾き方を基本と考えていたことは疑う余地がない。そして，装飾音表の12，13から見て2度上，即ち本来始めるべき上隣音と同じ音がその直前にあってトリラーと絡む時，主要音から始める可能性が大きくなることも推測出来る。では，2度上の音がトリラーの直前にある時だけ主要音から始める可能性を考えれば良いのであろうか？

[Dannreutherの説]

装飾音に関する書物は古くはJ. S. Bachの次男Carl Philipp Emanuel Bach（略C. P. E. Bach）著Versuch über die wahre Art zu spielen（1753,1762）（『正しいピアノ奏法，全音』）があり，ここでも折りを見て触れることになろう。Dannreutherの理論をErwin Bodky著The Interpretation of Bach's Keyboard Works（『バッハ鍵盤曲の解釈，音楽之友社』）やWolter Emery著Bach's Ornaments（『バッハの装飾音，音楽之友社』）などが扱っている。また，この他Arnold Dolmetsch著The Interpretation of The Music of the XVII & XVIII Centuries（『17,8世紀の演奏解釈，音楽之友社』），Hans-Peter Schmitz著Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert（『バロック音楽の装飾法，シンフォニア』），Hans-Martin Linde著Kleine Anleitung zum Verzieren Alter Musik（『古い音楽に於ける装飾の手引き』），Heinrich Schenker著Ein Beitrag zur Ornamentik（『古典ピアノ装飾音奏法』）等が関連のある分類・解説をしており，実例もふんだんに示している。

Edward Dannreutherの著書Musical Ornamentation（ロンドン，1893-1895）を筆者は残念ながら直接参考にできない。（廃刊との由）従って，ここはBodkyとEmeryからの引用による。わざわざとりあげる理由は，意外に（意識的か無意識か）それに従う教育者，ピアニストが多く，又傾聴に値すると考えたからである。Dannreutherはトリラーを主要音から始める場合を“施律や和声の輪郭が不鮮明にされるべきではない”という法則に従い，数例取り上げている。

1. トリラーが不意に始まる場合。（譜例―2①）
2. トリラーがスタッカート，又は休符の後に始まる場合。（譜例―2②③，d-mollフーガ）
3. 音の反復が主題的である場合。（平均律第1巻Fis-dur前奏曲）

4．施律が跳躍し，特徴的な音程の一端をトリラーが占める場合。例えば平均律第１巻 第15番 G-dur フーガの主題の７度音程に付されたトリラー。(譜例―２⑥)

5．トリラーを補助音から弾き始めるとバスの動きが弱まるような場合。平均律第２巻 第４番の cis-moll フーガ，第32小節。

6．施律や和声の輪郭が不鮮明にされるべきではない法則の１つとして先行音符がトリラーの付いた音符より２度またはそれ以上高い場合。

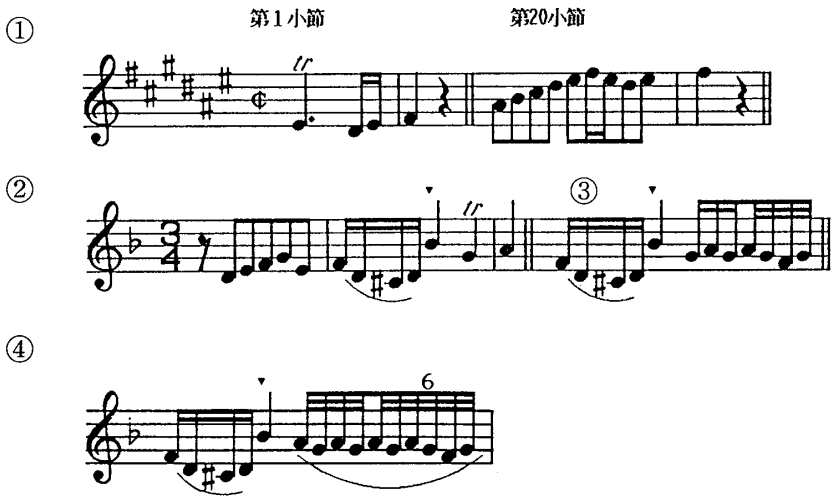
さて，Dannreuther の理論の中で３と５はその根拠に乏しく，Bodky や Emery によっても検討済みなので，新な考察はしない。これらはトリラーを主要音から例外的に始めるための論拠とするには不十分で，上隣音からの始まりで何等問題もない。ただ，残りの番号のものと全てに関わる連続（平行）進行の問題には少し検討を加えねばならない。

１，２は同一線上に扱うべきかも知れない。まず１については Bodky と Emery が扱っているが，かなり観点が違う。Emery は譜例２①の第１小節を主要音から始める扱いに否定的だが，Bodky は第20小節や第70小節に示されたバッハの実音符を（平均律第２巻 Fis-dur フーガ）その論拠とし，主要音からの始まりを認める立場をとる。Emery は同箇所を主要音から始める可能性として認めてはいる。これを拡大解釈して，導音に付されたトリラーは必ず主要音から始め，導音を強調する考えもあるようだが，さすがに Bodky も否定的である。

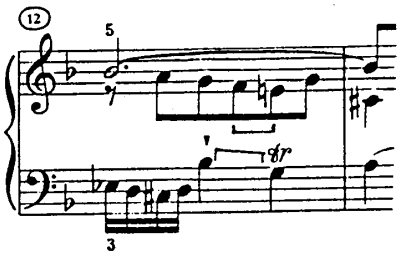
２については興味深いことに，全く同じ曲（平均律クラヴィーア曲集 第１巻 第６番 d-moll フーガ，譜例―２②）を Dolmetsch，Bodky，Emery の三者が扱う。Dolmetsch は Dannreuther の説に触れてはいないが，Bodky，Emery は Dannreuther の説から考察を進めたものである。ここでもそれぞれの観点と解釈の違いを見せている。

Dolmetsch は上隣音からの結尾音付の弾き方を絶対として譜例―２④を示した。その反対に Bodky は『スタッカートの後の３度音程が施律線の重要な部分であるから，トリラーを上

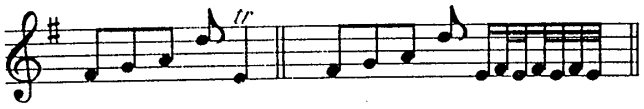
譜例―２



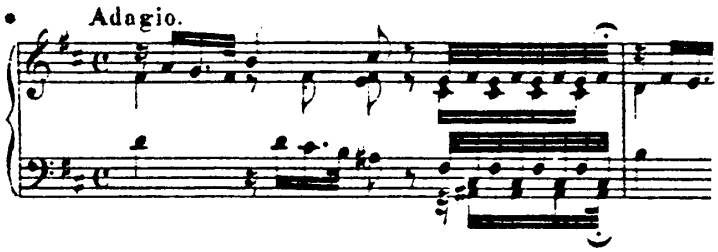
⑤



⑥



⑦



隣音から始めるようなことをして，（3度音程を）分かり難くすべきではないし，上隣音から始めると，第12小節には非常に不快な連続進行が生じるので（譜例―2⑤）ここでJ. S. Bachにトリラーを上隣音から始めるつもりがあろうはずない』とまで断言する。つまり，彼はここでDannreutherの説を支持している（譜例―2③）。 Emeryはこの理由が少し強引で稀薄だが，結局Dannreutherに従うか，Dolmetschに従うかは個々の奏者が決めるべきこととかわす。同じ曲で研究者の立場は3つに分かれてしまい，我々はいずれかを選択せねばならないのである。連続進行の問題からするとDannreuther及びBodkyの提言の方が有利のようだが，この問題は至る所で起きるので決定的とはいい難い。Dannreuther及びBodkyの提言は可能性として残るが，上隣音から始めることを否定するまでには至るまい。そこで，Bodkyの上げた実例の他，筆者の発見したものとしてトッカータD-dur BWV912を示そう。先ず8小節目にトレモロの一部として上隣音からの始め方で登場する。これはその先行音から見て当然である。これがAdagioになり，休符の後主要音からの始め方で，トレモロの一部として再び3回繰り返される。少なくとも Dannreuther の説の2番目の休符の後のことを補強することになる（譜例―2⑦）。

4でもEmeryは主要音から始める扱いに否定的だが，Bodkyは肯定的である（譜例―2⑥）。6.の場合も2度上の例はこれから扱う問題だが，それ以上の音程には連続進行の問題でも出てこなくては，当てはめる必要はあるまい。しかし，4のような場合もある。こうなるとやはりJ. S. Bachのトリラーの用法を整理し，そこからこの問題を探ってゆく他あるまい。

[J. S. Bach のトリラーの用法]

J. S. Bach のトリラーの用法は大きく5種類に分けることができる。

用法

A．長いトリラー　a）1小節からそれ以上の数小節にまたがるもの。

b）6/8，9/8，12/8拍子等における付点4分音符以上，2/4，3/4，4/4拍子等における2分音符以上1小節程度までのもの。

B．一般的トリラー　c）結尾音付のもの。装飾音表3番目 と同じになる。

d）ごく一般的用法。

e）カデンツに於ける用法。

C．特殊な用法（短いトリラー）　f）プラルトリラー

g）シュネッラー

h）その他（不完全トリラー）。

D．応用的用法　i）

j）

k）

l）

m）前打音付きトリラー

n）

E．代用的用法

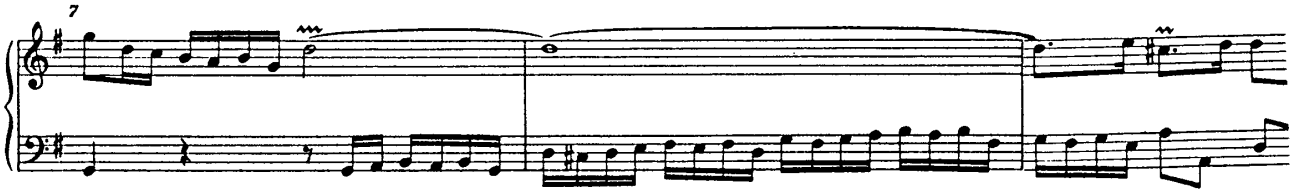
〈長いトリラー〉

さて，長いトリラーは上隣音からの始まりのみを考えれば良いと結論付けたいのだが，用法Aのa）の実例としてインヴェンション第7番 e-moll で Gerber 写本に第9小節の譜例が示された（譜例―3）。Gerber は1725～1727年の間に J. S. Bach のレッスンを受け，J. S. Bach の自筆譜（現存）を直接筆写した。装飾音についても直接指導を受け，バッハが指示あるいは演奏したものを書き写し，J. S. Bach 直筆のものもあると言われる。ここでは第9小節からの譜例で第7小節からのものではないが，第9小節の始まりの音から推定すると第7小節の長いトリラーの始まりの音はd音つまり主要音！（譜例ソプラノ記号）であり，トリラーのおしまいには結尾音が付く。また，Gerber と同じ頃の写本と推定される筆写譜(写本番題 P219)では同じものがである。無論1723年の自筆譜では単なるトリラーである。これは一体何を意味するのか？

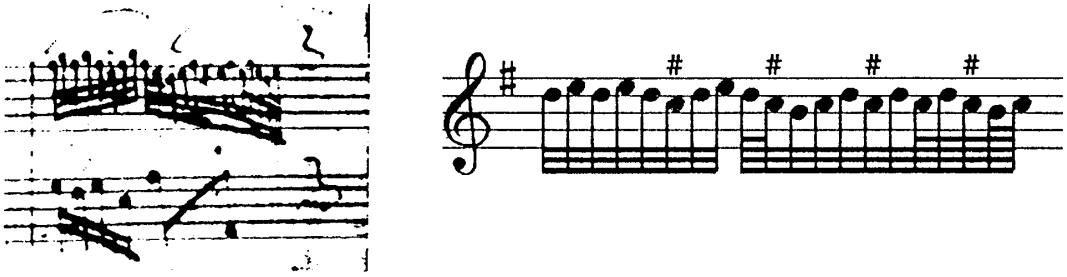
用法Aのa）の場合に主要音から始まる理由は，この長いトリラーがオルガンポイント的意味を持つためと考えられる。Hans-Martin Linde の Kleine Anleitung zum Verzieren Alter Muzik（『古い音楽に於ける装飾の手引き』9頁，全音）によると，『バロック音楽では補助音

から始まるトリルの方がはるかに支配的だったけれども，…(中略)…長い音やオルゲルプンクトのトリラー装飾である≪トランブルマン・コンティニュ tremblement continu ≫(持続トリラー) だけは好んで主音符から始められた。』との解説がある。ではP219の始まりは何なのか？

譜例―3



Inventio No.7　第9小節　Gerber 写本



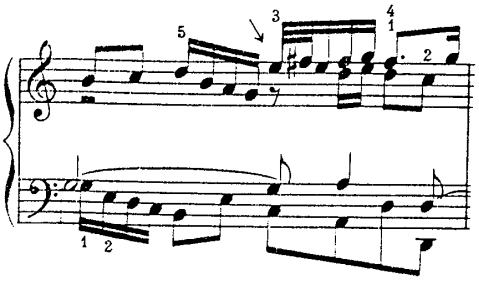
これらから見ると J. S. Bach は長いトリラーでは Linde の言う慣習に従っていたと推定できるし，その始まりと結尾を用法 D.の i) ～n) に変更することも一向に構わないことにもなる。用法 A の b) も使い方は a) と変わらないのだから，同様に扱って良いのであろう。ここでは特に用法 D の i) ～l) に取り替えられている例が多い。(Inventio 12，平均律 第1巻 第11番 前奏曲，パルティータ第1番サラバンド等)

用法Bについては先行音符が主要音より2度高い場合が問題となろうが，Aの例からDannreuther のあげた例外を無視する訳にもいかない。“施律や和声の輪郭が不鮮明にされるべきではない”との意見は大変曖昧だが，その2，4，6の項目は一考に値する。主要音からの始まりにも柔軟な姿勢で目を向けてみよう。トリラーの例外的始まりの実例はなかなか見つけにくいが，Bodky はゴールドベルク変奏曲 (var.15第11～14小節) や，平均律第1巻 a-moll (第17小節，譜例―4) その他を例に上げている。

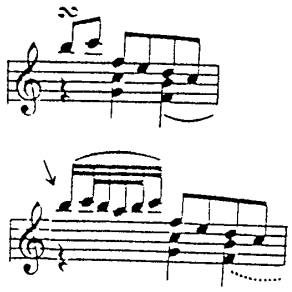
トリラーと同様に上隣音からの始まりを基本とするターン　∽　ではイギリス組曲第2番 a-moll のサラバンドの第11小節目2度上行進行の h～c 音に　∽　が付されている。基本どおり上隣音から入れると，それこそ“施律の輪郭が不鮮明にされてしまう”と感じるが，果たして， J. S. Bach は実例として装飾稿により譜例を残している。(譜例―5a，b) そこでは主要音から始めているのである。イタリア協奏曲の第2楽章では装飾音が実音でほとんど書かれてしまい，ターンの始まりは上隣音 (始まりがタイのものも含め) からと主要音から (始まりがタイのものも含め) のものがほぼ半数の割合で用いられている。正に千変万化の用法であり，法則など立てようもない。だからこそ実音で示したのであろう。(12小節1拍目，26，

44小節2拍目ソプラノにトリラーを実音で示したと見ることもできる）これらの事実をトリラーに当て嵌めて考えるのは強引過ぎるであろうか？

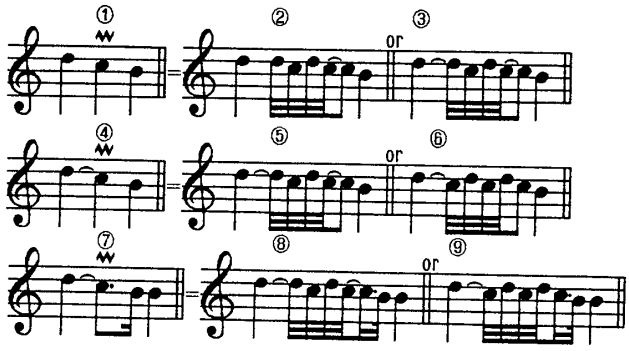
譜例―4



譜例―5



譜例―6



〈プラルトリラー〉

さて，次に用法のcのf）に示したプラルトリラーに移る（譜例―6）。これはC. P. E. Bachの『正しいピアノ奏法』（前述）の中で詳しく論じられた。この理論がJ. S. Bachの作品にあてはまるかどうかがよく論じられるが，筆者の1983年の拙論でもインヴェンションで1725年以降，増やされた装飾音の，トリラーとモルデントの用法にはっきりとした傾向が現われ，その用い方がC. P. E. Bachがその第2章Von den Manierenにおいて示したDer halbe oder Prall＝Trillerとその正反対の使用としてのモルデントの用法とほぼ合致することを確認した。ただ，ここでC. P. E. Bachがプラルトリラーと正反対の使用としてのモルデントとして扱っているのは，モルデントにアクセントが付かない特別な用法に対してである。

このプラルトリラーはC. P. E. Bachによれば，下行二度に現れる。さらに，Emeryの補足によると，トリラーが先行する音符が二度上の音であり，その先行音符にアクセントが伴う。又，その楽句がレガートで表情豊かである。しかもトリラーが始まる時，他の声部にも動きを伴う。つまり譜例―6の①のような音型に用いられた場合に③のように奏するのがプラルトリラーである。但し，Couperinらも同じような音型に二通りの譜例を（②と③）寄せていることから，その判断，見極めが難しい。④の譜例のようにスラーでもあれば分かりやすい。Rameauのクラヴサン曲集ではプラルトリラーには丁寧にスラーがついているので迷う心配がない。ただ，Rameauが1724年のクラヴサン曲集に示した④の奏法は⑥に類するものである。何故③のような例が示されるかと言えば，おそらくC. P. E. Bachによる“凄まじく聞こえてはならない”即ち，アクセントを付けてはならないことへの暗示であろう。アクセントを伴わないならば⑤⑥どちらでも良かろう。

J. S. Bachの楽曲にもスラー付トリラーの例が多い。J. S. Bachのスラーを伴うトリラーで

譜例―6の④⑦及びプラルトリラーと推測されるものを出来るだけ取り出して整理してみた。

表―1の④と⑦の中には区別の付けにくいものもあるが，譜例―6の⑦に該当するものの中でほぼ性格がはっきりしているのは，カデンツ（終止も含む）に用いられる場合である。Bodky や Emery は④やその他のプラルトリラーと同様に扱い，譜例―6⑦を⑧のように弾く

表1

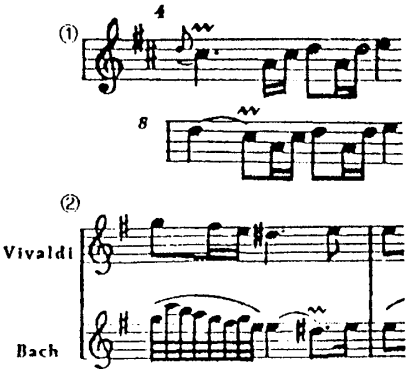
	曲集	曲名	小節 Takt = T Soprano = S Bass = B Alto = A Tenor = Tn
譜例6④	パルティータII	Allemande	9～10T-S
	パルティータIII	Fantasia	52T-S2
	パルティータIV	Sarabande	15T-S2
	パルティータV	Allemande	14T-S14
	パルティータVI	Sarabande	23T-Tn4,31,32T-Tn2,
	イギリス組曲III	Sarabande	11T-S4
	イギリス組曲IV	Sarabande	22T-Tn3
	Goldberg-Var.	Variatio12	4T-S2
	平均律II―10	Praeludium	51T-S2
		Fuga	83T-S8
譜例6⑦	パルティータI	Praeludium	18T-S12（カデンツ）
	パルティータII	Sinfonia	23T-S8（カデンツ),90T,S4（終止）
		Courante	19T-S6
	パルティータIV	Ouverture	33,37,93,94,95T-S8（④とも見做せる）
		Allemande	39T-S18（カデンツ）
		Courante	8T-S2（④とも見做せる）
		Sarabande	1,13,29T-S5
	パルティータV	Allemande	2T-S14,10T-S13（カデンツ),26T-S13（カデンツ）
		Sarabande	15（カデンツ),27（カデンツ),39T-S4（終止）
	パルティータVI	Sarabande	4,16,28,34T-S2
	フランス組曲V	Sarabande	32T-S2,39T-S8（終止）
	フランス組曲VI	Sarabande	23T-S6（終止）
	イギリス組曲III	Sarabande	3T-S4　double＝2T,S5
	イギリス組曲IV	Courante	3T-S6
	シンフォニア15		37T-S5（終止）
	平均律II―4	Praeludium	16T-S4（カデンツ),61T-S4（終止）
	平均律II―13	Praeludium	74T-S4（終止）
	平均律II―17	Praeludium	76T-S4（終止）
	平均律II―22	Fuga	100T-S4（終止）
その他	パルティータIV	Courante	15T-S12
	フランス組曲I	Courante	22T-S2
	フランス組曲III	Angloise	24T-S3
	フランス組曲V	Sarabande	28T-S2
	イギリス組曲I	Sarabande	1,5,9,11,17,19,25T-S6&26,28T-B6
		Courante II	11T-B10
	イギリス組曲II	Courante	20T-S2
	イギリス組曲IV	Courante	1T-S6,2T-B6

よう薦めている。しかし，これらは明らかに用法Dのm）とn）に示した前打音付トリラーの前打音の部分を実音付で書いたものと判断され，他のプラルトリラーとは性質が異なる。従って，実音で示された前打音の後のトリラーの主要音からの始まりを⑧のようにタイによって弱めるのではなく，はっきりと譜例―6⑨のように弾くべきであり，その方がその用法・性格に適う（装飾音表12，13番目参照）その証明として，幾つか例を捜してみよう。

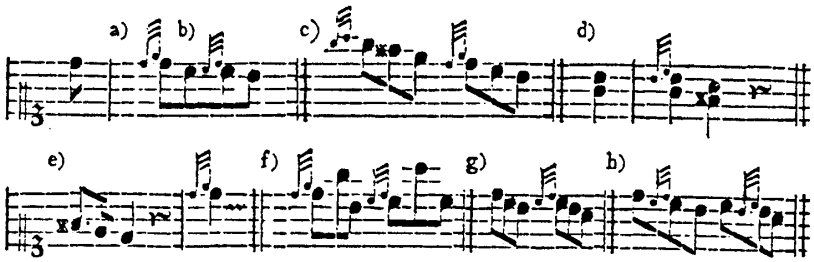
パルティータ第IV番 Courante 第8小節ソプラノ1～3拍目（譜例―7①2段目）はバスの動きこそ違うが第4小節1～3拍目と同じ音型である（譜例―7①1段目）。ただ第4小節1～2拍目が前打音（2点ニ音）付トリラーで記譜されているのに対し，第8小節ソプラノ1～2拍目が図で示したように実音符（四分音符）2点ニ音にスラー付トリラーで記譜されている（譜例―7①）。

イギリス組曲III番 Sarabande では第2小節2拍目ソプラノの付点四分音符1点嬰ヘ音を装飾稿では実音符（四分音符）1点ト音にスラー付トリラーに装飾している。パルティータII番 Courante の第19小節（表）も同じような音型の第4，10，22小節では単なるトリラーである。この変化は第4，10，22小節ではトリラーの音も含め2度進行なのに対し，第19小節は本来のトリラーの付くべき2点ニ音とその前の2点ヘ音との3度音程を埋めるための前打音を実音符で表したのであろう。Vivaldi の協奏曲 Op. 7　Lib. II を編曲したチェンバロ独奏のための協奏曲 BWV973は J. S. Bach の装飾，特にトリラーに対する考えを顕著に物語っているし，（譜例―7②）前打音付トリラーの前打音を実音符化したことを明確に表していよう。

譜例―7



譜例―8



〈シュネッラー，不完全トリラー〉

表—2　主に譜例—8のcの例

フランス組曲II	Courante	2，16，28T-S1
	Air	2T-S7，3T-S5，13T-S1
VI	Allemande	11T-S1
	Menuetto	1，9，17T-S1
	Bourée	18T-S1
平均律II—15	Fuga	62T-S1
ゴールドベルク	var.4	24T-S1
イタリア協奏曲	1st.	46T-S1
		91,93,95,147,149,151T-S1,
		4（a〜bとも見做せる）

これ以外に主要音から始め，トリラーと同じ記号 ∿ を使うものに，シュネッラーと不完全トリラー（逆モルデント）がある。シュネッラー（用法Cのg）はプラルトリラーと混同され易く，又，多用されると様式を崩す危険性も大きい（実際，19世紀に入り上隣音からのトリラーは急速に廃れていった）。事実，装飾音に関する著書の間でもシュネッラーは曖昧な記述が多く，はっきりした定義を打ち出しているのは，C. P. E. Bach と Emery 位のもので，Linde 等は例として出した譜がシュネッラーの用いる箇所として適当と言えず（16頁），最初のものは明らかにプラルトリラーか不完全トリラーで，シュネッラーとプラルトリラーを混同している。

さて，シュネッラーの特性はと言うと，概して強いアクセントのあるスタッカートの音符に用いられ，必ず先行音符とスラーされ，アクセントの付かないプラルトリラーとは正反対のものである。Emery によると，1789年 D. G. Türk, の Klavierschule, によるシュネッラーの定義づけが為されており，それを先ず参考にしてみよう。（譜例—8a〜h）

a. 音符が反復されるとき。b. 下降楽句において。c. 下降音階で（強拍）。

d. 半終止。e. 休符の後。f. 跳躍の前。g. 順次進行で上行する二つの音符の後方の音。

h. 経過的な音符では使わない。

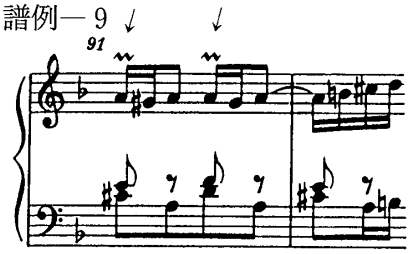
シュネッラーはモルデントの丁度転回形に当たり，モルデントに適した音型の反対の音型で使うことができる。（但し，モルデントにも弱拍での用法があり，その正反対の用法として C. P. E. Bach がその第2章 Von den Manieren において示した Der halbe oder Prall = Triller がある）そしてまた，不完全トリラーも使うことができる。不完全トリラーは概して，Prall = Triller と共通の箇所で使うことは出来ようが，軽いアクセントは付くこともある。先程の定義にかなうシュネッラーの具体例を捜してみよう。原典版の編者達は主要音から始め方を認めない立場を取るのか，大抵，指示が上隣音からである（表—2）。

これらはスタッカート的な音型ではないが，原典版の編者達の上隣音からの指示に従うには無理の多い速い音型で，強拍に用いられている。絶対にシュネッラーだというのではなく，可能性としてあげた（譜例―９，イタリア協奏曲1st.第91小節）。

ｄの方には“溜め息”のテーマとして知られる音型が含まれ，思い付くだけでも次のものがある（譜例―10，表３）。

ここに例をあげたもの全てで，もし上隣音からトリラーを始めた場合，他の声部との間に連続（平行）進行が出来る。この連続進行の例を捜すと，この音型以外でも先にあげた，平均律Ｉ―６の第12小節や，Sinfonia １の第６，10小節など上隣音からトリラーを始めた場合に大変多い。ここで全く瞬間的なことだからと言うことで，連続（平行）進行を全く意に介せず上隣音からトリラーを始める考え方もある。連続進行を避ければ，主要音から始めるシュネッラー又は不完全トリラーの扱いになろう。

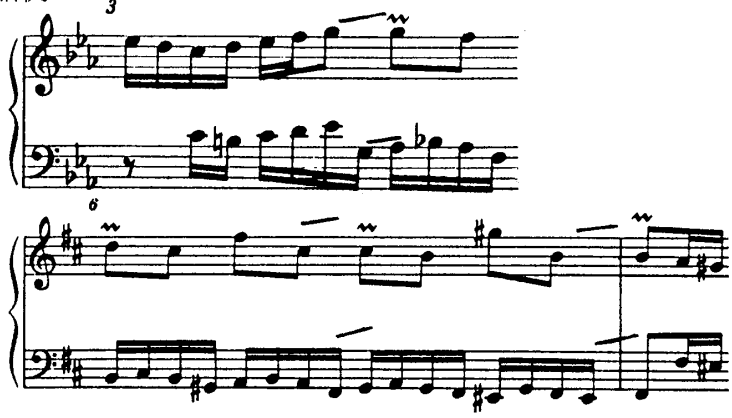
譜例―９



表―３

Inventio	2	3T-S8 他
	7	21T-S1
	15	6T-S5 他
イタリア協奏曲 1st.		34T-S1 他
平均律II―13 Fuga		24T-S1 他

譜例―10



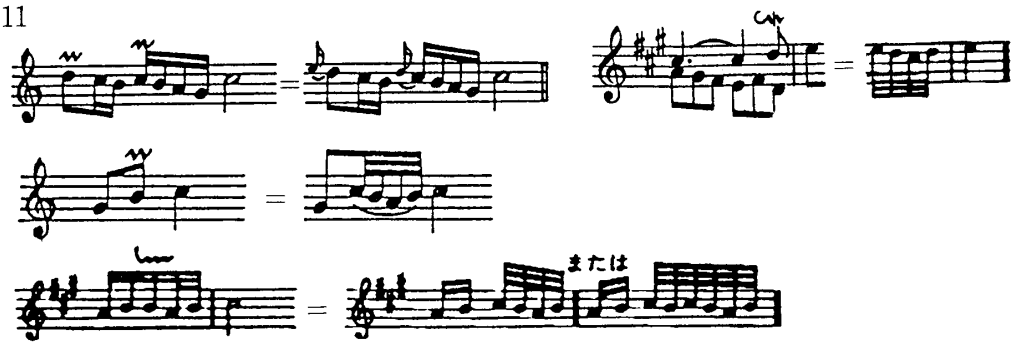
〈装飾音の代用〉

今まであげた例のほかに J. S. Bach の ∿ の用法は考えられるであろうか？前述の Linde の『古い音楽に於ける装飾の手引』，11，15頁には『時々，非常に速い曲で，しかも短い音符に付いた演奏しにくいトリルは，短い前打音に置き換えられる。そうでなければ，後打音付トリルのかわりにターンを使っても良い。』（譜例―11左上の２段）との記述がある。これについては Emery もその著書の132～134ページに C. P. E. Bach『正しいピアノ奏法』（第二章 第１節 飾音概論§19）などを例としながら『装飾音の代用』と言う項目で同様の事に触れている。

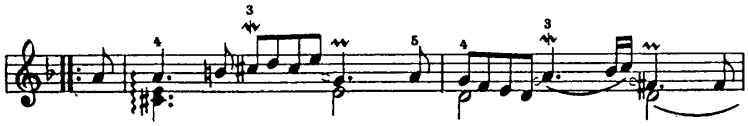
更に Heinrich Schenker は Ein Beitrag zur Ornamentik（『古典ピアノ装飾音奏法，音楽之

友社』）のトリル§8で次のように述べている。『… ∿ はゼバスティアン・バッハの場合，トリルを2度上から始めるのではなく，主音符で始めることを意図しているようである。…(中略)…ゼバスティアン・バッハではむしろ ∽∿∿ の記号こそ2度上から始める標準トリルを示すように思う。』その根拠としてかれはJ. S. Bach ∽∿∿ を付ける音符が短すぎることを指摘している。その実例として，イギリス組曲第1番前奏曲の3～7小節の ∽∿∿∿ （譜例―11右1段目），同アルマンド5，7小節の ∽∿∿ の譜例と奏法（譜例―11左3段目）が示されている。また，Lindeと同じC. P. E. Bachの示した譜例を取り上げ，装飾音の代用を示唆している。同時に作曲者の記譜にあまりこだわり過ぎないように警告している。Schenkerの『∿ はBachの場合主音符で始めることを意図する。』は極論に過ぎ，受け入れ難いが，フランス組曲などを考察してみると，なるほどJ. S. Bachが始め方を迷うような箇所で，トリラーを2度上から始める場合に前打音を必ずと言って良い程置いている。従って，前打音を置かない場合は当然2度上から始めるのが明白なものと，主要音から始める場合だと推定される。(譜例―12，フランス組曲Ⅰクーラント）又，その指示された前打音もSchenkerの言うように，

譜例―11



譜例―12



記譜に拘らず考えれば，2度上から始める示唆としての記入と推察される。記譜通り前打音付トリラーと考えるには余りに数が多く（特にフランス組曲），付いた音符が短すぎる場合も多い。Schenkerの言う『バッハが ∽∿∿ を付けた音符が短すぎる』という指摘も無視できない。確かに音符が短すぎたり，記譜通り奏するとは考えられない箇所も多いのでそれを抜き出してみよう。(表―4）

表―4　　T = Takt 小節　S = Soprano　B = Bass　A = Alto　Tn = Tenor

∽∿∿	フランス組曲II	Air　8T-S3→上隣からの ∿ ？（ \∿∿ も使用）
	フランス組曲III	Allemande 22T-S5→上隣からの ∿ ？（ \∿∿ も使用）
	フランス組曲V	Allemande 4T-S5→上隣からの ∿ ？（∽∿∿ も使用）
	イギリス組曲Ⅰ	Allemande 5T-S10，7T-S8→上隣からの ∿ ？
	パルティータⅠ	Sarabande 24T-B6→上隣からの ∿ ？

小前奏曲 BWV 924　4T-B4→ ？（3，5T-B4 使用）

ゴールドベルク5Var. 17，21T-S5→ ？（22T 同形の箇所に ）

平均律II—21番前奏曲 26T-B2→ ？

インヴェンション 5 番 32T-S5→ ？

イギリス組曲 I　Prelude 3，4，5，7T-S9，4T-Tn3→

Courante II→ ？or ？

Bourree I 39T-B2→？or ？

フランス組曲III　Menuet II 11T-S2→主要音からの ？

上行 2 度の音型の真中での 系統の用法は滅多に無い。

パルティータIII　Allemande 6T-S9→逆 ？

インヴェンション11番 10T-S10→ の後の S11の d 音が余分？

インヴェンション12番→ or 主要音から の ？

Applicato 2T-S4，6T-S5→

パルティータIII　Sarabande →主要音からの or 主要音からの ？

Scherzo19T-S4→

パルティータ V　Corrente 23T-S4→ （or 主要音からの？）

小前奏曲 BWV935　23T →主要音からの or 主要音からの

C. P. E. Bach がプラル・ターンと呼んだもの。

平均律 I —12番 前奏曲 5TS7→ ？

イギリス組曲 I　Gigue 11T-B3，8 →前打音？

パルティータ I　Prelude 1～2T 他→前打音 or 主要音からの ？

パルティータ II　Rondeaux 1T-S3→ （or 主要音からの ？）

パルティータIV　Allemande 28～29T →前打音 or 主要音からの ？

Courante 9～11T，33～35T →前打音 or 主要音からの ？

パルティータVI　Sarabande 13～14T →前打音 or 主要音からの ？

フランス組曲 I　Menuet 6, 9, 21T → （or 主要音からの or ？）

上行 2 度の音型の真中での 系統の用法は滅多に無い。

パルティータ II　Rondeaux 88T-S1→上隣からの ？

フランス組曲 II　Gigue3, 4, 22, 23, 33T →上隣からの

フランス組曲III　Angloise 31T-S3→上隣からの

Menuet II 3，18T-S1→上隣からの

フランス組曲IV　Gavotte →上隣からの

Air 1, 7, 12, 17T-S1→上隣からの

フランス組曲VI　Bourree 37T-S1→上隣からの

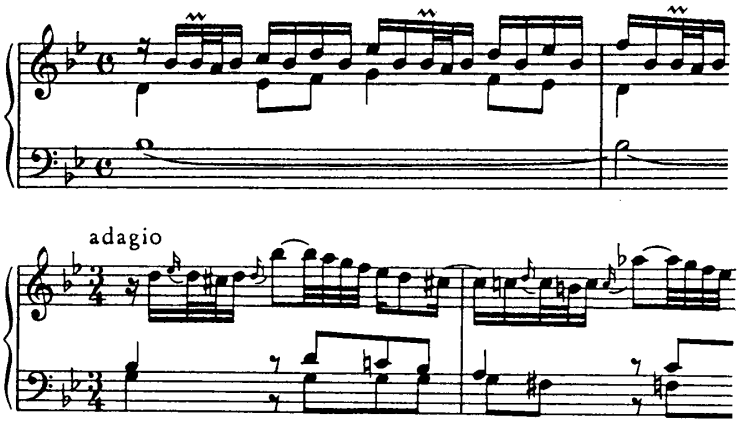
J. S. Bach の記譜法通り弾くかどうか疑わしい箇所は大変多い。常にではないにせよ，Schenker の指摘したように J. S. Bach バッハの記譜に必ずしもこだわる必要がない好例であろう。また，装飾音代用の好例でもある。しかし，Schenker の『 ᴗᴗ は J. S. Bach の場合 2 度上からではなく，主音符で始めることを意図しているようである』と言う極論にはそれでも賛同できない。おそらく，紛らわしい場合の迷わないための指示，あるいはメモ的な意味で出てきた例がほとんどであろう。全く上隣音から始めて問題のない ᴗᴗ も沢山あるのである。

最後にどれ程例を出したとしても，実際の曲では結局判断に苦しむわけであるから，パルティータ第 1 番を例として考察をし，締め括りたい。

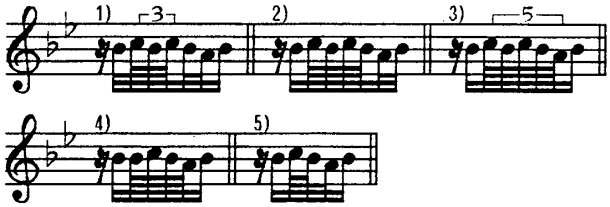
[Partita Ⅰ BWV825] 1726初版

譜例—13
同形の箇所
パルティータⅣ
Allemande28～29T
Courante33～35T

パルティータⅥ
Sarabande13～14T
ゴールドベルク変奏曲
第25変奏　adagio



譜例—14



1．Praeludium

第 1 ～ 2，4 ～ 5，9 ～12，17～20小節

まずここで問題になるのは 1 ～ 2，4 ～ 5，9 ～12，17～20小節に付けられた32分音符上の ᴗᴗ である。これは前の項でも取り上げた J. S. Bach の記譜通り受け取るかどうか疑わしい物の一つである。これを様式通り上隣音から弾き始めるには（譜例—14参照），

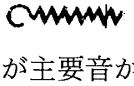
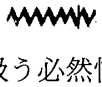
1) トリラーを拍より前に出す。　2) 3) リズムを少し犠牲にする。

このいずれかしかなく，どちらにせよテンポは遅めとなる。1)を選ぶ演奏家はリパッティ（略Li）であり，颯爽と速めのテンポで鮮やかに弾ききっている。様式感も見事なものである。筆者はこの様に速めのテンポでは弾かないが，この論文までは1)で演奏している。2)3)を選ぶ演奏家は多く，ワイセンベルク（略Wei），ツィメルマン（略Zi），リヒター（略Ri, hapsi），グールド（略Gou）などである。

可能性としてはもう二つある。

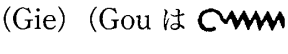
4) プラルターンとして扱う。　5) 前打音として扱う。

4)はSchenkerがこの箇所をC. P. E. Bachが述べたプラルターンの実例ではないか，として扱っている。演奏家ではギーゼキング（略Gie）がその様に弾いている。5)は前の項で触れたことだが，ゴールドベルク変奏曲の第25変奏にadagioで大変似た音型に前打音が用いられている（譜例—13下段）演奏家ではヴァルヒャ（略号Wal）がこの奏法を採っている。

本来，上隣音からのトリラーが強くにせよ軽くにせよアクセントを伴う事からすると，2)3)が適当とは思えない。どうしても上隣音から始めたいなら，1)のように拍より前に出す他あるまい。4)もこの箇所に当てはまるとは考えられない。唯一の例が小前奏曲の前打音を伴うもので，プラルトリラーの所で扱ったスラー付きの（実音符による前打音を伴う）トリラーの用法に近い。もう1例あるアンナ・マグダレーナ・バッハの為の音楽帳の中のイ短調のパルティータのアルマンドでも前打音は伴わないが主要音から始めると考えられるものであり，これを後に  に代えている。 もしくは  の代用とも考えられる。従って，この箇所が主要音から始めるプラルターンとして扱う必然性はない。最後の5)は装飾音の代用のところでも扱ったし，J. S. Bachのゴールドベルク変奏曲の第25変奏に実例のあるものなので，この極端に短いもともとのモルデント音型（ ）に付された の解決策，代用としては最適かもしれない。

また，奏法としては1)にせよ4)にせよ，筆者はアクセントを避けるために拍より前に出すことを推奨する。5)の場合，譜例と少し異なる後打音の扱いとなる。

同じ音型への がSarabandeの第19小節ソプラノ3，8，13番目にも現れる。同様の扱いとなるが，テンポが遅い分譜例—14の1)が相応しいかもしれない。演奏家1)Wei，Zi，Li。1)の拍の頭から合わせているのがWal，Ri。

次に第13小節ソプラノ19番目の音符への （譜例—15①）は，カデンツにつき様式通り上隣音から始める。(Ri， ＝Wei，Wal， ＝Li，Zi）導音なので主要音から始めると言う考えもあるようだが，筆者はとらない。(Gie)（Gouは  ）その意味でその次の第18小節ソプラノ12番目のスラー付（実音指示の前打音付） が参考になる。(譜例—15②）様式通り上隣音から始めるカデンツでの の更に上隣音を強調したものが であり，それを更にカデンツで上隣音の前打音の長さを実音符により限定したものが第18小節のスラー付 である。上隣音の前打音の長さを限定することにより，主要音つまり導音から始ま

るトリラーも二重に強調される。カデンツでの ∿ の奏法は ∿∿ やスラー付（実音指示の前打音付） ∿ ではなくともこのように扱う事は許されようし，導音に付けられ，上隣音と導音を二重に強調したい場合の解決策となろう。従って，プラルトリラーの扱いでタイで奏する（Wei）より，前打音付 ∿ （ ∿∿ ）の扱いで奏するべきである。（譜例—16，譜例—6⑨の奏法も参照，Li，Wal，Zi，Gie，上隣音から＝Ri，Gou）

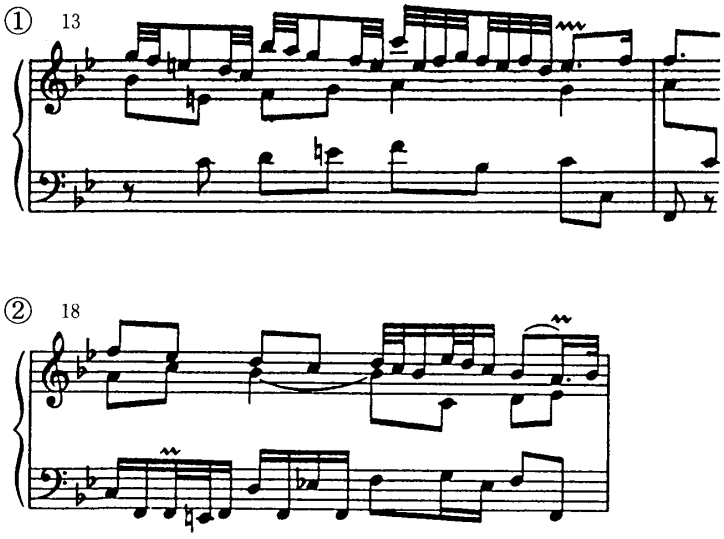
カデンツでの ∿ はこの他 Courrente 第27，59小節ソプラノ 2 拍目（上隣音＝Wal，Ri，∿∿∿ ＝Wei，Zi，主要音＝Li， ∿∿ ＝Gou），Sarabande 第11小節ソプラノ 3 拍目 3 番目に用いられ（上隣音＝Wal，Ri，Wei，主要音＝Zi， ∿∿ ＝Li，Gou），その扱いについては既に述べたように，導音であろうが筆者は上隣音から始める。

2．Allemande

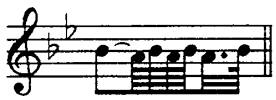
第12，27小節ソプラノ 1 拍目の ∿ は強拍で，比較的長めの音符であり，様式通り上隣音から弾き始める奏法で問題はあるまい。（Zi，Ri，Gou）導音なので主要音からとの考えについては既に触れたが，筆者はとらない。ただ，施律線の輪郭は順次進行をしており，12，27小節で導音に辿り着く形となっている。Dannreuther の『施律や和声の輪郭が不鮮明にされるべきではない』と言うトリラーを主要音から始める法則が全く当てはまらないわけではない。（Wei，Li，Gie）最終的に繋留的に上隣音から弾き始めるか，Dannreuther の説をとるか，個々の演奏者の判断となろう。（譜例—17①）

同じ様に判断の分かれるのは Corrente 第22小節ソプラノ 1 拍目の ∿ で，跳躍進行をする強調された b 音へのトリラーなので，個々の演奏者の判断となろう。（譜例—17③，上隣音＝Wal，Ri，上隣音からの ∿∿∿ ＝Zi，主要音＝Li，Gie，主要音からの ∿∿∿ ＝Wei，∿∿ ＝Gou）Corrente 第33，35，37小節ソプラノ 1 拍目の ∿ （35，37T の ∿ を Li，Wal，Ri，Wei 省略，上隣音から＝Zi，Wal，Ri，主要音から＝Wei，Li，前打音に代用＝Gou），Sarabande 第 4 小節ソプラノ 1 拍目の ∿ （典型的な上隣音から始めるトリラー，

譜例—15

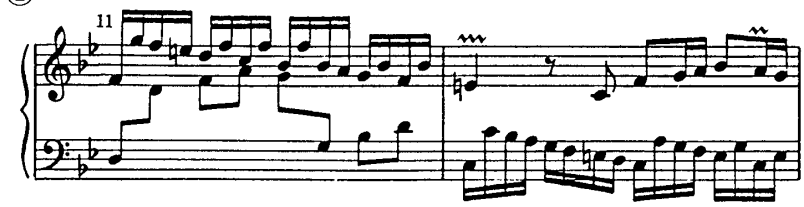


譜例—16

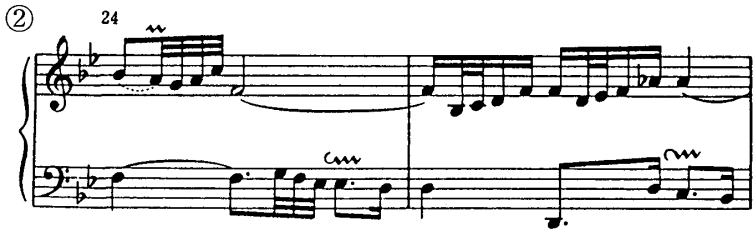


Gie除く全員上隣音から）などは上隣音から弾き始める奏法で問題あるまい。第12，14，27，29小節ソプラノ8番目，15，30小節ソプラノ5，11番目の ∿ は下降2度の真中に用いられたプラルトリラーもしくは不完全トリラーであろう。（譜例—17①）プラルトリラーとしてはどの音型もアクセントが付く可能性は皆無であり，他の声部にも動きがあり，その条件に合う。拍の前に出すことの是非についてであるが，こういった短い音符で比較的速い曲では容認されるのではないだろうか。（Li，Wei，Gou）拍の前に出さないこと（Zi，Gie，Wal）や上隣音から弾く（Ri）ことのメリットはあまり感じられない。Sarabande第24小節ソプラノ2番目にはスラー付（括孤付）の典型的プラルトリラーがあるが，この付された音符はいかにゆっくりの曲とはいえ32分音符であり，拍の前に出すことの方が自然であろう。（譜例—17②，主要音からで拍の前に出すのはZi，Li，Wal，Gie，上隣音からで拍の前に出すのはRi，Wei，Gou）Giga第5，7小節3拍目の ∿ も下降2度の真中に有るので，プラルトリラーとしての扱いが考えられるが，やはり早い曲であり，拍の前に出すことも容認されるのではないだろうか。（譜例—17④，主要音からで拍の前に出すのはZi，Li，Wal，Gie，主要音からで拍に合わせるのが，Wei，上隣音からで拍に合わせるのがRi，Gou）

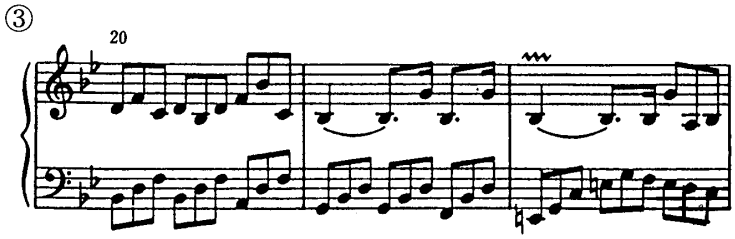
譜例—17　①



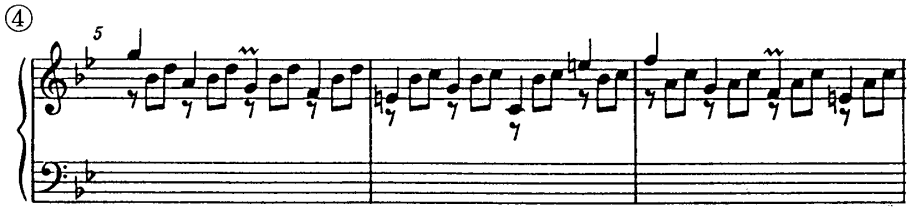
②



③



④



3. Corrente

第13，14，15及び50，51，52小節ソプラノ3拍目の ∿ は結尾音付トリラー（ ∿∿∿ ）の結尾音を実音符で指定したJ. S. Bachの曲でよく見られるものである。典型的な上隣音から始めるトリラーである。(譜例—18①) Gie除く全員。

第50小節ソプラノ1拍目の ∿ は上隣音から始める。(譜例—18①) その前に2度上の音があるが，1拍目で明瞭なアクセントを要する箇所であり，上隣音からのトリラーが最も相応しい。Ri，Wei，Zi，主要音から＝Li，Wal.

この他に，その直前に2度上の音がある比較的強拍の長めの音符に付された ∿ はSarabande第17，18小節ソプラノ3拍目にもある。筆者は上隣音から始めるが（Gou，Zi，Wei，Ri）この場合，ゆったりとしたレガートな楽句なので，主要音から始めても良いように思う。(Li，Wal，Gie)（譜例—18③）

第17，54小節ソプラノ1拍目の ∿ は短い音符（八分音符）であり，アクセントを必要とし，下降音階で（強拍）ある。スタッカート的な音型ではないが，ノンレガートで弾く事も可能な曲であり，シュネッラーに扱って良いのではないか。(拍の前に出すのはZi，Li，Gie，拍に合わせるのがWal，Gou，上隣音からが拍に合わせるのがRi)（譜例—19）

第55小節ソプラノ3拍目の ∿ は短い音符（八分音符）であるが，強拍ではない。不完全トリラーとして扱うのが良いのではないか。無論この三か所をトリラーとして上隣音から始めるのは自由である。(拍の前に出すのはLi，拍に合わせるのがWal，Wei，Zi，上隣音から始めるのはRi)（譜例—19）

4. Sarabande

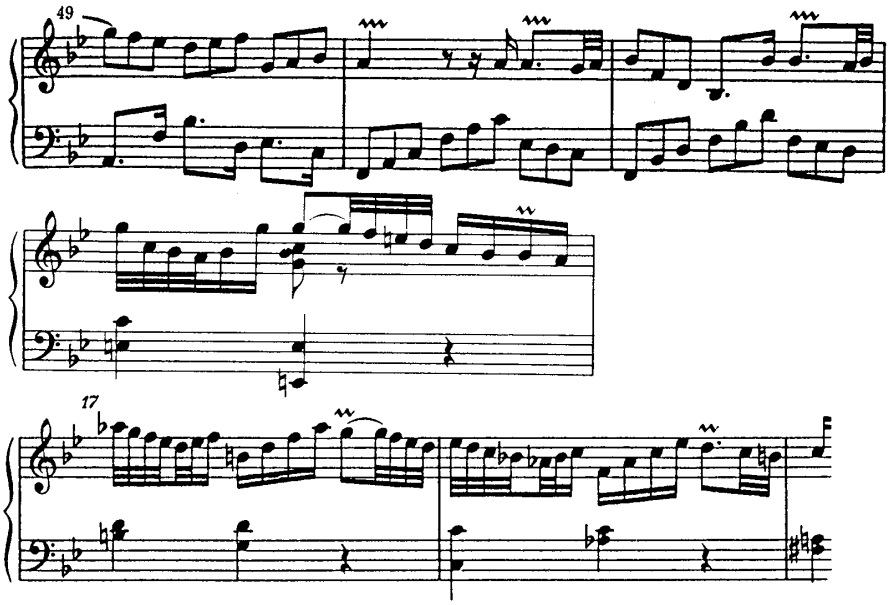
第8小節ソプラノ3拍目3番目の ∿ は弱拍で短い音符ではあるが，ゆったりとしたテンポの曲であり，上隣音から始めるトリラーとして扱う。但し，筆者はその拍に合わせて奏すると，アクセントを伴ってしまう危険性も大きいので，拍より前に出すことを薦める。(上隣音からで拍の前に出すのはLi，Wei，Wal，上隣音からで拍に合わせるのがGou，Ri，Zi，主要音からで拍の前に出すのはGie)（譜例—18②）

第21～23小節ソプラノと第25小節バス3拍目，第26小節バス2拍目に ∿∿∿ 第24小節バス3拍目に ∿∿∿ がある。 ∿∿∿ はさほど問題ないが， ∿∿∿ の方は付された音符が演奏に必要な音の数に対し，少し短めなので前の項で取り上げた。その通り演奏するには少し忙しいということである。(∿ に代用＝Ri，そのまま ∿∿∿ ＝Li，Wei，Wal， ∿∿∿ に代用＝Zi，Gou)（譜例—17②） ∿ は ∿∿∿ や ∿∿∿ に始まって， ∿∿∿ ， ∿ ， ∿∿ ， ∿∿∿ はては ∿ に至るまで変更や代用可能と考えられ，またその反対も可能であろうから， ∿∿∿ の方を ∿ に代えるのは一向に構うまい。

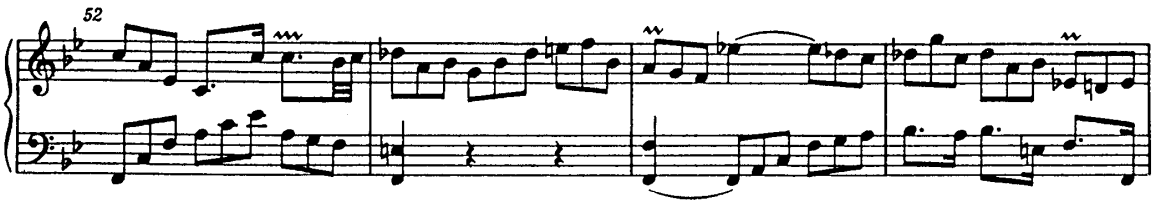
こうしてみると，ここでとりあげた演奏家も序文での3つの立場に分けられる。序文1)の上隣音から始め拍に合わせる事を頑固なまでに守るのはチェンバロ奏者のカール・リヒターである。反対に序文3)の様式には全く無頓着で，全て主要音から始めるのがワルター・ギーゼキン

グである。残りはすべて序文2)の上隣音から始め，拍に合わせるのを基本とするが，場合によって主要音から始め，拍の前に出す事もある立場をとっている。リパッティは中でもDannreutherの説を積極的に取り入れているように感じる。跳躍したりした後の音や導音的な音では大抵主要音から始めている。ツィメルマンとワイセンベルクは基準は曖昧だがDannreutherの説を少し取り入れている。ヴァルヒャは上隣音から始め拍に合わせる事を出来るだけ基本にしながら主要音から始めると思われる（シュネッラーや不完全トリラー，プラルトリラー）ものは臨機応変に扱い，拍の前に出す事もある。グールドに至ると，上隣音から始め拍に合わせる事を基本とする姿勢は変わらないが，装飾音の変更も積極的に行っている。筆者が最も共感を覚えるのはヴァルヒャだが，いつも意見が一致しているわけではない。トリラーに関してギーゼキングの立場は論外としても他の演奏家もその場その場において多種多様な扱いである事が分かる。

譜例—18 ①



譜例—19



［結　び］

最後にもう一度J. S. Bachバッハのトリラー（ ， ， *tr*）の用法を整理してみよう。

a）トリラーの上隣音からの始まりを基本とするものは，本来繋留的性格を持ち，アクセントを伴う（軽い場合もある）。用法—強拍。付点音符。カデンツ。

b）しかし条件により例外も多い。トリラーで主要音から始める可能性のある場合は

①オルガンポイント的性格の小節線を越えるような長い音符に付けられたもの。
インヴェション7番第7小節～，15小節～など。
（参考～ゴールドベルク変奏曲第28変奏）

②いきなり ∿ から始まる場合や，休符をはさんだ直後の音に ∿ がある場合。
平均律第2巻―13フーガ，（参考ゴールドベルク変奏曲第13変奏，トッカータBWV912D-dur第8小節とAdagio出だしの比較）

③“施律や和声の輪郭が不鮮明にされるべきではない”とのDannreutherの説は曖昧だが，施律が跳躍し特徴的な音程の一端をトリラーが占める場合―平均律第1巻～15フーガなどは考慮できる。3度音程ではトリラーの繋留的性格でもって3度を埋め，なだらかにする役割を持つが，平均律第1巻～6フーガではトリラーの直前の3度上の音にスタッカートが有り，また施律の進行がB～G～Aの音程を形成する主題として重要な部分なので考慮できよう。

④カデンツあるいはそれに準ずる音型で強いアクセントを持つ長めの2度上の音符がその直前に有る場合，スラーで結ばれることが多い。これをEmeryもBodkyもプラルトリラーとして扱うが，前打音付トリラーの前打音を実音符で書いて弾き方を限定したにすぎない。プラルトリラーとは性格が異なり，トリラーとしての特徴であるアクセントを伴う。

c）プラルトリラー，不完全トリラー，シュネッラーはトリラーとは用法も奏法も異なり，主要音から始まるのを基本とする。（プラルトリラーは厳密にはタイで奏されぬ上隣音を持つ）プラルトリラーと不完全トリラーはレガートな下降2度上の後の音型に似たように用いられる。

⑤プラルトリラーは下降2度上の音型に用いられるが，直前の2度上の先行音符はアクセントを伴い，トリラーの始まりの上隣音がタイで先行音符と結ばれる。（タイで扱われるべきスラーがない場合もある）他の声部には動きがある。全くアクセントは伴わない。

⑥不完全トリラーも下降2度上の音型に用いられることが多いが，他の声部に動きがない場合や，トリラーの始まりの上隣音がタイで直前の2度上の音と結ばれる時間的余裕のない箇所ではこの扱いとなる。非常に速い音型で全くアクセントは伴わない場合，筆者は不完全トリラーを拍の前に出すことが可能だと考える。速い音型だがアクセントは伴わない場合，不完全トリラーよりも上隣音からのトリラーが好ましいと感じる際も，拍の前に出すことが可能だろう。これはアクセントを避ける手段ともなる。

⑦シュネッラーは比較的活発な曲で，速めの強いアクセントを伴う音型か，アクセントを伴うスタッカート的音型に用いる。前者はトリラーと区別が付けにくいが，非常に速いアクセントを伴う音型で上隣音からのトリラーが困難だったり，不可能な場

合はこれを考えれば良い。上隣音からのトリラーにすると連続進行の出来る例も多く，それらはシュネッラーだと推定されるが，短いトリラーの場合，瞬間的なので，連続進行を問題にしないとの考え方もあり，解釈が分かれる。

d）全くアクセントは伴わないような音型で，今までのどれにも当てはまらない場合装飾音の代用を考えれば良い。最も考えられるのは の代用であり，主要音から始まる ，，プラルターンの代用も考えられる。特に上行２度上の音型の後のほうの弱拍の音に付された は疑わしい。

平均律Ｉ～12前奏曲 第５小節ソプラノ７番目の 。

パルティータII～ロンド第１小節ソプラノ３番目の （第33小節 ）。

フランス組曲Ｉ～メヌエットＩ第６，９，21小節２拍目の *tr*。

全くアクセントは伴わないような音型で極端に短い音符の場合，前打音の代用も考えられる。

イギリス組曲Ｉ～ジーグ第11小節バス。

パルティータＩ～前奏曲第１～２小節他。

パルティータIV～アルマンド第28小節ソプラノ５番目他。

e）J. S. Bachバッハが記号 ， ， *tr* を上隣音からのトリラーとしてばかり使ったのではないと言う証拠はフランス組曲などに多い の直前の前打音や演奏上困難な例のある の指示に見られる。

イギリス組曲Ｉ～アルマンド第５小節ソプラノ10番目の 。

フランス組曲II～ジーグ第３，４，22，23，33小節の前打音付 等。

これは上隣音から始めるという奏法の指示であり，主要音から始める例外やプラルトリラー，不完全トリラー，シュネッラー，装飾音の代用がいかに多いかを物語る。

f）また，用法さえ間違えなければ， ， ， *tr* と や ，，， ， との交換も可能である。トリルの長さに関係なく，トリラー ， ， *tr* の末尾に２度上の弱拍の音符（八分音符，付点音符の後の音符等）がある場合，結尾音を付けることが可能である。

g）J. S. Bachバッハが明らかにアクセント（一拍目等）を伴う音型にトリラーを用いている場合は例え先行音符が２度上の音であっても上隣音から始める。それは（２度上の先行音の後のトリラー）プラルトリラーでは有り得ない。しかし，直前に２度上の音がある場合，上隣音からの様式が絶対的な拘束力を持つと言うわけではない。最終的にどう弾くかは演奏者が決めることである。J. S. Bach はかなりヒントを残してくれたようだが，選択に迷う場合は個人の趣味に左右されよう。

装飾音は当時も現在においてさえも演奏家の裁量に任される領域である。J. S. Bach の場合，彼自身偉大な作曲家であったと同時に当時最大のヴィルトゥオーゾであり，又最良の教育者でもあった。従って，彼の心状の中でその三つの立場が複雑に絡み合い装飾音の記入をさせ

たであろう。演奏家と教育者の立場からは基本を身に付ければ自由で即興的な装飾法を押し進めていくだろうが，作曲家の立場からはどうしてもそれ以外に弾いてほしくない箇所が出てきてしまい，当時としては異例とも言える装飾音の実音での書き込みになって現れたのであろう。彼は無類の勉強家であり，当時における古いスタイルの音楽から，イタリア，北ドイツ，フランスなどでの同時代の音楽までを熱心に研究した。装飾音も同様である。上隣音から始める奏法の徹底を唱えたのはフランスなどの特にCouperinらであるが，イタリアや北ドイツでは主要音からの始まりが存在していたし，初期バロックでは主要音からの始まりが普通であった。彼は教会で初期バロック音楽により育まれ，少年時代には北ドイツに学んだが，フランス音楽に親しみ憧れながら，かたやReinken，Buxtehudeらの北ドイツの巨匠の演奏を聞くためにも足を運んだ。青年時代にはイタリア音楽に耳を傾け，イタリアの協奏曲形式の研究に熱中した。彼独特の装飾法は彼の作品と同様に国際的であり，総合的である。従って色々なスタイルが入り込んでおり，ヴァラエティに富んでいて当然と言う他無い。彼は作曲においてもバロック後期の総合的役割を成しているが，同時に次の時代への橋渡し的立場にもいた。一般に原典版の編者達は彼の作品を校訂する時，バロック全般での習慣―記譜法や装飾法―に囚われ過ぎるように感ずる。記譜法を例に取ると，『臨時記号は繰り返し出てきた場合，同一小節であってもその都度付けられる』と言われるが，J. S. Bachにそれを当てはめると極めて付け落としが多いことになる。自筆譜では特にそうである。しかし，インヴェンションなどでその数の多さ，状況から考えて，彼はバロック全般での習慣と近代的な記譜法の併用を行っていたと推察される。即ち，バロック的記譜法と近代的な記譜法の過渡期にいたと言うことであろう。これはそのまま装飾法及び装飾音の記譜法にも適用されよう。彼は ∿ が主要音から始まる古いスタイルやイタリア・北ドイツの奏法にも，上隣音から始めるというフランス中心の奏法にも通じていたし，後にC. P. E. Bachが書き記るしたプラルトリラーやシュネッラー，そして不完全トリラーなど上隣音から始めるバロック後期のスタイルを崩す流れにも敏感に対応していたと考えられる。J. S. Bachのトリラー（記号 ∿，∿∿，*tr*）演奏法における混乱の要因は何かと言えば，彼が様々なスタイルの音楽と装飾法に通じ作曲したため，種々な用い方をした。その為，演奏法にも柔軟性と多様性が要求されることにある。バロック全般での様式・習慣がトリラーを上隣音から始める奏法に代表されるにせよ，彼の作品をそれだけで処理しようとするのはむしろ誤りであろう。彼の装飾音は国際性と総合性と過渡期的立場を顕著に反映したものであるから，主要音からの始まりも常に考慮せねばならないし，拍より前に出すことにも柔軟に対処すべきであろう。

（本学講師＝ピアノ実技担当）