

W.A.モーツァルトのピアノ作品における装飾音奏法の指導法と実践

～KV330を中心として～

大 迫 貴 [鹿児島大学教育学部]
日 吉 武 [鹿児島大学教育学部 (音楽教育)]

A method of instruction of ornament rendition and practice in W.A.Mozart's piano works: Focusing on piano sonata in C major KV330

OSAKO Takashi · HIYOSHI Takeshi

キーワード：装飾音、ひとつの動き、運指、様式感

1. はじめに

ピアノを学習する過程において、必ず古典派と言われる時期の作品（ソナチネアルバムに収録されている作品を始め、J. ハイドン（1732-1809）やW.A. モーツァルト（1756-1791）、L.v. ベートーヴェン（1770-1827）等の作品）を学ぶわけであるが、そこにはピアノ奏法における重要な技術が多く含まれている。

それは単に表面的な指の運動性のみならず、いわゆる古典派という時代様式と非常に密接な関連性を持つ表現方法をも有している。

時はそれ以前のバロック時代の名残もかなり多く、それは楽器においても顕著であった。

現在のグランドピアノの原型は1700年前後にB. クリストフォリ（1655-1731）によって作られたピアノフォルテに遡る。W.A. モーツァルトが活躍する18世紀後半には、それまで長い間使われていたチェンバロから新しい楽器であるピアノフォルテに取って代わることになる。その後も進化を遂げながら19世紀の半ばには現在のグランドピアノとほぼ同じ楽器となるが、この楽器の進化は、作曲家にも大きな影響を与えることとなり、奏法としてもそれまでと全く別物に、また困難なものとなっていくものもあった。

現在に生きる私たちが、現在の楽器を使用して古典派の作品を演奏する場合、その当時に用いられた楽器や作曲家がどの楽器を念頭に作品を書いたのかについてしっかりと把握し、その作品の本質や内包されている特徴的な書法および奏法を理解する必要がある。

特徴的な書法および奏法に関しては、テーマやモチーフの把握や表現の幅を拡げるアーティキュレーションやデュナーミク、アルベルティ・バスの表出や分散和音の奏法、そして対位法等の立体的響きの構築の把握等々、非常に多岐に渡って存在する。これら様々な書法や奏法の理解は、この時代の豊かな音楽性の実現に不可欠であり、また奏者にとって再現芸術としての音楽表現にとっても重要なことである。

それらの中で重要な奏法のひとつとして「装飾音奏法^{*1}」がある。楽器の構造上、当時は容易に奏することが出来た装飾音を、鍵盤の幅や深さ、重さ^{*2}も異なる現在のピアノで奏するとなると難しくなる場合も多く生ずる。特に学習者の多くは、装飾音の奏法に関して多くの技術的課題を抱えていると思われる。

今回、本学部音楽専修の学生たちでピアノのレッスンを受けている一部の者を対象に、W.A. モーツァルトのピアノソナタより様々な装飾音が扱われている3作品をあらかじめ選曲し学習させた。本論はそこからKV330^{*3}の第1楽章と第3楽章を中心に、様式を把握し適切な解釈を伴った装飾音奏法の指導による演奏内容の変化を検証することを通して、様々なレベルのピアノ学習者の抱える技術的問題点を明らかにし、さらにそれぞれに対応しうる装飾音奏法の指導のあり方について一つの試案を提示することを目指したものである。

2. W.A. モーツァルトの装飾音

まず、モーツァルトの装飾音について、その時

代背景とともに簡単に触れておきたい。

第1項でも述べたが、モーツァルトの時代はバロック時代から次のベートーヴェンの時代の過渡期にあたり、この何十年の間に楽器もその奏法も変化すれば、それによる様式や形式も大きく変化する。

バロック時代の作曲家であるJ.S. バッハ (1685-1750) の息子の C.Ph.E. バッハ (1714-1788) はバロック時代から古典派を繋いだ作曲家であるが、その C.Ph.E. バッハは「クラヴィーア演奏の正しい技法についての試論」(2巻、1753年/1762年)と題し、その序論には「クラヴィーアの正しい奏法は主として3つの要素からなる。その一つが適切な装飾音」(東川清一訳 C.Ph.E. バッハ 正しいクラヴィーア奏法 2000,p.10)とし、このことについて多く記している。この教本はウィーン古典派にも大きな影響を及ぼすわけであるが、モーツァルトも少なからず影響を受けていたと推測するに容易い。

バロック時代の作品と比べると、モーツァルトの楽譜にはテンポや強弱、装飾音、アーティキュレーションなど多くのことが既に記されており、バロック時代のように演奏者の裁量に多くを委ねるようにはなっていない。とは言え、完全とはいえないのもモーツァルトの時代の特徴でもある。

現在の楽器でモーツァルトの作品における装飾音を奏する場合、装飾音の適切な奏法の理解とそれを表出する際の運指、そしてその奏法が重要となってくる。

そしてそこには前提として、モーツァルトの楽曲の基本と時代様式の原則の理解が必要となる。バッハの装飾音とは異なる問題が存在するが、それはモーツァルトのオペラ作品やピアノ協奏曲から知りうる事が可能である。大切なことは、いかなる装飾音符も本来の音符の流れを損なうことのないように扱うことである。

そのための運指の選択も重要である。指や手には個人差の問題が大きく存在しており、奏者それぞれの訓練の度合いによって流麗な動き、俊敏な動き等、運動性能や表現力が異なるからである。

前後の音型や音楽の流れを捉えて、いくつかの可能性の中から奏者が弾きやすく表現しやすい運

指を選択することが重要である。

3. 装飾音奏法の基本

装飾音奏法に関しては、これまでに様々なメソッドやピアノ奏法が研究されているが、モーツァルトの装飾音を奏するのに大切な考え方は、「ひとつの動き」で奏するということである。

「ひとつの動き」で奏するということは、装飾としていくつ音を奏しても、それらをひとつの動作で奏するということである。「一組の動作(アクション)」と言ってもよいと思う。つまり肘や前腕の「ダウン」と「アップ」のペアの動き、それに伴う手首や手の動きをコントロールすることによって奏するということである。

ここで、基本的なピアノの奏法に関して述べておく。

ピアノは鍵盤を下方方向に打鍵することで音が出る楽器である。鍵盤と接しているのは左右の各指先であるが、指のみをただ動かして弾いている時ばかりではない。手首や肘、肩などを組み合わせて打鍵している。

ひとつの音を出すときに、肘から前腕を持ち上げ、指から鍵盤に落とす(ダウン)。手首を柔らかくしておけば、音が出るのとほぼ同時に重みで手は弾む。次の音を弾くためには再び肘から前腕を上げなければいけない(アップ)。その時、手は脱力していると、指はそれと共に自然と鍵盤から離れることになる。そしてまた同じ動作で次の音を奏する。

これが基本的な打鍵の動作のひとつであり、一般的に言うところの「落とす」弾き方である。

このダウンとアップの一連の動作の中に装飾音として弾くべき音を入れるわけであるが、音がいくつあってもひとつの音を奏するかのようには打鍵するのである。

なお、装飾音符を奏する際の肘や前腕、手首の動きは楽曲のテンポやリズムによって微妙に異なり、簡単には説明がつかないが、ここでは詳述は避けておく。

4. 指導実践の概要

(1) 実践の内容

前述のことを踏まえて、ソナタ ハ長調 KV330 の第1楽章と第3楽章の中で用いられている装飾音を上手く表現し、モーツァルトの様式を捉えた演奏実現のために、次の指導実践を行った。

本学の学生のほとんどが入学前にピアノを学習していることもあり、まずは各自で課題の楽曲に取り組み、レッスンに持ってくるようにした。

レッスンにおける装飾音の指導の観点は次の通りである。

- [1] 装飾音の適切な弾き方の理解をする。
- [2] 技術的問題点の把握とその解決をする。
- [3] モーツァルトの様式に合った音楽表現を目指す。

なお、これらの成果を確認するために、次の①から③の方法を用いた。

- ① 初回時に学生が各自で取り組んできた演奏を録音する。
- ② その後にレッスンを行い、より良い演奏を目指す。
- ③ 次回レッスン時に研究成果の検証のために録音をする。

これを繰り返すという形で行った。

(2) 指導実践の実際と結果の考察

実践については、初回レッスン時において、学生がどのような理解でもって演奏するのかを把握するためにも学生の演奏を聴くことから始めた。

装飾音に関する理解は、学生個々のこれまでのピアノ歴によるところが多いことは予測していたが、その理解と技術が上手く噛み合わずに適切に奏することが出来ない箇所や、ぎこちない演奏になってしまう箇所が散見された。特に装飾音とその運指の選択に関しては無意識、無造作に扱っているように見受けられた。

I. ソナタ ハ長調 KV330 第1楽章

[1] 装飾音の適切な弾き方の理解

冒頭の主題の中に現れる装飾音（第2小節）であるが、これはトリルがついている音の上接音から開始し、32分音符で「d-c-d-c d-c-d-c」*⁴と奏するのが適切かと思われる（譜例1）。

譜例1：第2小節



モーツァルトのトリルでは「上の音から開始させることを優先的に考えること。耳で勘定できる音価、16分音符か、または3連音符で記譜され得る速度と正確さがモーツァルト様式にふさわしい。」（山崎孝 モーツァルト ピアノソナタ 演奏と解釈への助言 1997,p.15）とある通り、現代のピアノで演奏する場合、音そのものが持つ強さと残響を考慮してトリルを丁寧に処理すべきである。

次の第7小節に現れる前打音は、拍に合わせて奏するべきであろう（譜例2）。前打音は装飾音符の中でも解釈が難しいが、音楽に大きな影響を与える非常に重要な装飾音符である。前打音とは、主要音の前にある装飾音のことであり、いくつかの原則があるが、拍の頭から演奏することが基本となっている。ここでは「g」音のオクターブを鋭く奏するのではなく、拍の頭に合わせて丁寧に奏することによって旋律的な流れを表現することが出来る。

そして、この小節にある次のトリルは旋律線の流れを大切にするためにも主要音（F）から開始するのが適切である。そしてこのトリルもあまり多く入れずに5連音符で処理をすることが美しい流れを生ずる。

譜例 2 : 第 7 小節



その後に出てくる第 26 小節や第 37 小節、そして第 47 小節の装飾音にも同様に用いたいと考える (譜例 3)。

譜例 3 :
第 26 小節



第 37 小節

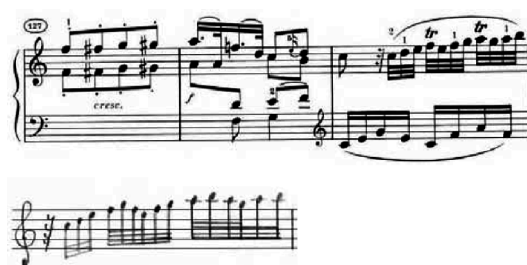


第 47 小節



そして第 129 小節であるが、ここでは上行音型が用いられており、華やかさが要求されるパッセージとなっている。その上行音型はただ真っすぐに上っていくのではなく、細かなうねりと揺れを伴い、そこにトリルが付けられることによって自然と音楽の勢いが増すように作曲されている。このトリルを効果的に演奏するために「f-g-f-e-f-g a-h-a-g-a-h」という風に奏することを提案する (譜例 4)。

譜例 4



[2] 技術的問題点の把握とその解決

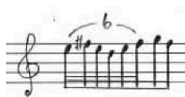
この楽章において、技術的な問題により装飾音符の表出が困難な箇所は、特に第 37 小節および第 124 小節、そして第 129 小節に見られる。

これらの箇所はもちろんであるが、ほとんどの箇所において、装飾音の入れ方の判断と指使いの選択の問題、そしてそれを捌く技能の問題が大きく存在している。

第 37 小節および第 124 小節の装飾音に関しては、どちらも前述の通りに旋律線の流れを意識させるように主要音から装飾音を奏する。第 37 小節では「e-fis-e-dis-e-fis」と 6 連音符で奏し、「2 4 3 2 1 2」*⁵という指使いを提案する (譜例 5)。

譜例 5 :
第 37 小節

2 4 3 2 1 2



第 37 小節



第 124 小節



付点音符の後ろに入る複打音は指使いの選択が大切であり、「4 3 1 2」「4 3 2 1」「2 4 3 1 2」等々、同じ音を同じ指で打鍵しないという基本をもとに選択することが必要である。特に旋律的に奏する場合は指を替えることが重要になる。

第129小節の装飾音に関しても同様に、旋律線の流れを意識すべく主要音から「f-g-f-e f-g」「a-h-a-g a-h」という風に「64分音符と32分音符」に分け、「3 4 3 2 1 2」という指使いを提案する（譜例6）。ここでは同じ音を同じ指で奏するが、このトリルは非常に素早く短く奏するためにこの運指が適切だと考える。

譜例6

3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2



運指を何も考えずに自身が弾きやすいからと、その点だけで判断したり、安易な考えによって都合の良い運指を選択して奏した学生は、音楽の流れが不自然になり、音が抜けたりしていた。また、各指のコントロール不足により、ある音が突出して響いてしまったり、十分に旋律として表現出来なかったりといった問題が生じていた。

その解決方法として、様々な装飾音の奏法に共通して言えることではあるが、一つは運指の確定、もう一つは第3項で述べた「ひとつの動き」で奏することを提案する。基本的な打鍵の仕方の習得も大切であるが、この手や腕のひとつの動作による弾き方で装飾音符を扱うことによって、ほとんどの問題点は解決する。

この楽章においても、「ひとつの動き」で奏することにより、旋律線の流れを失うことなく音楽的に演奏しやすくなった。

〔3〕モーツァルトの様式に合った音楽表現を目指す

第2小節の装飾音符が第4小節にも現れるが、これはその前の第3小節が第1小節よりも音が多く、変奏されて現れているために、必ずしも同じように装飾しなくても良いかと思われる（譜例7）。

基本的に長いトリルは耳で聴き取れる程度に入れた方が良いわけであるが、この第4小節の装飾音は第2小節のそれよりも多く細かく奏して華やかさを出すことを提案する。

譜例7



第129小節と第130小節では同じ音型を繰り返しているが、ここでは装飾の変化というよりもデューナーミク*⁶の変化でもって様式感を表出するようにする（譜例8）。

譜例8



いずれも同じ音型、あるいはその類似型を繰り返す際に表現に変化を持たせるというモーツァルトの演奏様式の一例である。また、形式と様式は密接な関係にあり、そこで扱われる装飾音の表現に関しては奏者の自由な発想が聴かれる重要な部分でもある。

Ⅱ. ソナタ ハ長調 KV330 第3楽章

〔1〕装飾音の適切な弾き方の理解

第4小節に見られるトリルであるが、これは「F-E-D」という旋律線の自然な流れを壊したくないので「f-e-f-e-d-e d」と奏したい（譜例9）。

譜例9



後打音については様々な見解があり得るが、ここでは安定感と奏しやすさから上記の奏法が適切と考える。

同様のことが第60小節にも言える。ここではその後の第62小節から扱われる「D-C-H-A-G」のモチーフ*⁷との関連もあるために、やはり旋律線の自然な流れを優先させてトリルは主要音から開始する(譜例10)。

譜例 10



[2] 技術的問題点の把握とその解決

第39小節目も運指の選択が非常に重要である。「E」の音にトリルが付けられているが、これも主要音から開始して「e-fis-e-dis-e-fis g-g」を「3 4 3 2 1 2 3 2」という指使いで奏する。ここは6連音符と捉えることになり、非常に細やかな音価による装飾になるが、流れを失うことなく奏し得る指使いを選択する(譜例11)。

譜例 11



ここにおいても「ひとつの動き」による奏法で前後の流れを崩すことなく奏することが可能となった。

[3] モーツァルトの様式に合った音楽表現を目指す

第1楽章でもそうであったように、この楽章の

第39小節からも同様に同じ音型を繰り返している(譜例12)。

譜例 12



ここでは左手のアルベルティ・バスの上に装飾を伴った音型が上行進行を取っている。そもそもこの楽章の第1主題のモチーフが上昇音型であり、この箇所においてもそのモチーフの変化形を連続して、しかも上行させることでもってフレーズ*⁸が構成されている。

そのためここでは一つずつ階段を上っていくようなクレシェンドをかけて大きなフレーズ感を構築したい。ひとつひとつの装飾を伴ったモチーフにとらわれすぎて音楽が停滞しないように注意する。

また第60小節においては、先に述べた「D-C-H-A-G」のモチーフとの関連性が見られる(譜例13)。下降音型のモチーフということと、この前後で扱われているデュナーミクによるニュアンスも丁寧に捉える。また、16分音符や4分音符、付点音符など様々な音価の音符と表情により構成されている箇所であることから、コントラストのはっきりした豊かな表情を表出する。

譜例 13



5. まとめ

成果と課題

今回、レッスンを通してはもちろんのこと、節目に録音していた学生の演奏記録を研究者2名で聴き、実践結果を確認した。モーツァルトのソナタ ハ長調 KV330の第1楽章と第3楽章における装飾音の奏法についての指導実践の成果としては

次の点を挙げることが出来る。

〔1〕装飾音の適切な理解に関して

・まずどのように装飾音符を入れるのか、どのような入れ方を選択させるのかが大切であり、適切な選択で音楽の雰囲気や前後の流れが変化することを理解させることが出来た。

・音楽的な美しさを感じ取らせることも有効であった。

・第一回目のレッスン時から回数を重ねる度に理解が深まっていったことも大きな収穫であった。

〔2〕技術的問題点の把握とその解決に関して

・装飾音を奏する際の技術的なヒントである「ひとつの動き」でもって奏することを習得させることで、楽曲で扱われている様々な装飾音が奏しやすくなった。

・運指の選択の違いで、各自にとっての弾きやすさと弾きにくさが実感出来ていた。

〔3〕モーツァルトの様式に合った音楽表現を目指すことに関して

・形式や様式を学ぶことにより、単に装飾音を入れるのではなく、音楽の自然な流れや方向性の上で表現手段のひとつとしての装飾音の扱いが重要だということを理解させることが出来た。

一方、今後の課題点としては次の点が挙げられる。

・学生のレベルにもよるが、指導の際にいくつかの装飾音と運指のパターンを提示し、学生に選択させることにより音楽がどう変化するのか等、学生の感性による自主的な音楽表現を促す必要がある。

・今回は学生の装飾音の運指を確定する能力の未熟さを感じた。これに関しては、基本的に様々な知識と経験を要するものと考え、ここで取り上げたモーツァルトの作品に見られるような時代の様式、背景はもちろんのこと、どのような音型を選択するのかなどを把握した上で様々な可能性を模索することで、運指を確定出来るようにさせる必要がある。

・技術的問題点の解決策として提案した「ひとつの動き」による奏法であるが、単に手首や腕、肘の扱いだけでなく、打鍵する際の指関節（特に第1関節）の正しいフォームへの意識の問題も明らかになった。基本的な打鍵の習得が前提にあり、それらを含めての手や腕の使い方、それによる音

作りの指導が必要であると感じた。

・読譜や学生個々の手の都合の問題も存在する。装飾音の箇所をていねいに数多く取り組むことで、音楽の本質を失うことなく、学生自身に合った運指を選択して身につける方法の確立と手助けの必要がある。

以上の点を本研究の課題として、今後もピアノ奏法の研究と実践に取り組んでいきたい。

【注】

*1 装飾演奏法には実に多くの種類と奏法がある。前打音、後打音、ターン（回音）、モルデント、シュライファー、アルペッジョ、トリルなどが挙げられるが、本論ではトリルとそれに伴う後打音、そして前打音を中心に取り上げるために、その他の装飾音についての詳述はここでは行わない。

トリルはTr.と表記され、装飾された音と隣り合う音を素早く交互に演奏する。開始音がどの音からかは作曲された年代によって異なるが、モーツァルトの作品においては基本的に上接音から開始する。装飾音はいずれの形であっても、あるひとつの音に付けられている。その装飾された音のことを主要音と言う。主要音のひとつ上の音、つまり主要音の上に接している音が上接音である。しかし、必ずしも上接音から奏するわけではなく、もちろん例外も存在する。

トリルを奏してから次の音を弾く際に、そのまま奏する場合と後打音を付けて奏する場合がある。これは記譜されている場合とされていない場合があるが、後打音を入れることによってトリルからの音楽の流れが安定するのであれば、入れて奏することが良いと思われる。

いずれにせよ装飾演奏法とは、基本的な原則はあるものの例外も多いのである。音楽をより美しく表現するために装飾されているわけであるから、装飾音を奏することによってその音を美しく奏することと、音楽の流れを美しくすることが重要なポイントとして挙げられる。

*2 チェンバロとピアノフォルテ、そして現代のピアノとでは鍵盤の幅や深さ、重さがそれぞれ異なる。それは、その時代ごとの楽器の構造

の差異によるものが大きい、調整によっても差が生じる。ちなみに現代のピアノの鍵盤の深さは約 10 mm、重さは約 50g に調整されている。

さらに、それぞれの楽器によって、奏法も変わる。例えば、現代ピアノは手首や腕を使い、手の重みを指先から鍵盤に伝えるが、チェンバロは手首の動きはほとんど必要なく、指先の感覚だけで打鍵を調節して奏する。

楽器ごとの奏法の違いについての詳述は避けるが、楽器とその奏法に関しての理解も大切であることは言うまでもない。

- * 3 KV はケツヒェル番号と呼ばれ、W.A. モーツァルトの作品を時系列的に配列した番号のことである。「K.」や「KV.」とも表記されるが、本論では「KV」に統一して用いる。
- * 4 本論文では、奏法に関して具体的に記すために音名をドイツ語表記に統一して用いている。奏法時については小文字で、モティーフについては大文字で表記している。
- * 5 本論文では、運指に関して数字表記に統一して用いている。右手親指から順に「1 2 3…」となり、右手小指が「5」となる。
- * 6 強弱法の意味。音楽演奏における音量の強弱表現のことである。
- * 7 動機の意味。モティーフは独立した楽想を持った最小単位である。いくつかのモティーフによりテーマは構成されている。
- * 8 楽句とも言われる。モティーフの発展によって形成される旋律のまとまりのことである。

【引用・参考文献】

- ・C.Ph.E. バッハ『正しいクラヴィーア奏法 第1部』東川清一訳、全音楽譜出版社、2000年
- ・大島富士子『正しい楽譜の読み方 バッハからシューベルトまで』現代ギター社、2009年
- ・橋本英二『バロックから初期古典派までの音楽奏法』音楽之友社、2005年
- ・山崎孝『モーツァルト ピアノソナタ 演奏と解釈への助言』ムジカノーヴァ、1997年

【参考楽譜】

『Mozart Sonaten fuer Klavier I 』

Editio Musica Budapest, Z.3996

【使用楽譜】

『Mozart Klaviersonaten II 』

G.Henle Verlag, 1977/2005