

不協和音となり、それから主音上の長和音の低音となる。なお、第二十七——三十三小節と第三十五——四十小節とは和声的に同一である。

第五十八小節の小さいカデンツァの骨組は簡単である。それはイ音上の長和音にロ音と嬰ニ音とを経過音としてつけたものである。

## 七 ドビュッシー作曲——デルフィの舞姫

*Lent et grave* (くくゆつくりと重々しく) と記されている速度標語は、建築物に附随する彫刻に暗示されて作つたこの印象的な曲にふさわしいものである。巷間伝えられている所に依ると、ドビュッシーは現にルーヴル博物館にあるデルフィ神殿の柱の上につけてある石造の三人の娘達が踊つたであろう古代風の厳かな踊りの音楽としてこの「デルフィの舞姫」を作つたという事である。その柱はデルフィにあるアポロの神殿の遺物であろうと私は空想する。また、私はこの曲を弾く時の気分を作り出す為には、キーツの詩「ギリシャの墓に歌う頌歌」を思い、殊にその中の「ゆるやかな速さの」及び「静かな笛の音よ。鳴り続けよ」などの言葉を思うのがよいと考え

る。  
ドビュッシーの作つた二十四の前奏曲の中の第一曲であるこの曲の主題は、単純な四つの音、

変ロ・ロ・ハ・嬰ハから成る半音階進行である。この主題は第一・二小節に単音で現われ、第六・七小節にオクターヴで現われ、終りから七小節目と六小節目とに大和音で現われる。第三・四小節（主題が始めに出たすぐ後）と第八・九小節（主題が二度目に出たすぐ後）とにそれ等は半音の一階段であるニ音を加えて左手にオクターヴで再び現われる。

恐らく古代の浮彫りが音楽の上にこれ程巧みに描かれた例は他にないであろう。主題は始めに大きな（然し柔かな）音の集団の中から現われて来る。この手法は旋律の上でも、それを囲む和音の上でも拈げられ乍ら続いている。

第一・二小節では、主題の四つの音は総て右手の第二指で弾き、それ等をややはつきりと出す様に心で考へる。

第四・九・十・十六の各小節は四分の四拍子である事に注意する。第十小節だけを今肉太の活字で記したのは、往々この小節が四拍でなく三拍に縮めて弾かれているからである。

第一・二小節の各第二拍と第三小節の三拍全部と、それからその後に出て来る総て同様な音で

は、附点八分音符と十六分音符の一連を複附点八分音符と三十二分音符にしてしまわない様に注意する。この緩速度では、えてそうなり易いのである。

*doux mais en dehors* (優しく但し際立たせて) の記しから四小節の間、右手のオクターヴ進行は緩やかに落着いて下降し、左手の更に柔かな和音が上昇して来る間、ずつと歌わせていなければならぬ。

終りから三小節目の主和音は  $\text{♩}$  と記されている。次の小節でそれがくり返されている時は *pp* である。この始めの和音は強くしつかり弾く。——キャスリン・ルース・ヘイマンは此の曲を教えていた時、ピアノでここを弾き乍ら「石に彫刻されているのですよ」と語った。二度目の *pp* 和音は、始めの和音を響かせた後、鍵盤から指を上げるか上げないかの程度で弾くのがよい。最終の最低変ロ音は *ppp* で弾く。

#### 練習すべき断片

第十六・十七小節。拍子がかみ入っているからである。この二小節をこくゆつくり弾き、第十六小節の四拍と第十七小節の三拍とを、声を出して(自分の心によく刻みつけるように)数える。その数え方は「一と二と三と四と一と二と三」というのであるが、その中の「と」を無視しない

様にする。こういうこみ入った小節では、それ等が拍自身よりも重要なくらいである。(これに関連して、第十八・十九・二十の各小節で、この「と」が重要である事に注意する。

#### 記憶補助用の註記

第四小節第二拍の主和音は、それに続く「と」でその儘二オクターヴ上へ行き左手の二音符が加えられる。そのすぐ後に二音上の短和音の三つの異つた位置が続く。この順列は第九・十小節に於てくり返される。

第十一・十二小節と第十三・十四小節とでは低音部の上昇の仕方(右手の各和音の最高と最低の音とに同じ)をよく調べる。(そうして記憶する。)第十一・十二小節ではこの進行は変ロ調でハ音からハ音まで進む。第十三・十四では、どう違うかを注意する。

第十一小節は低音部のヘ音と高音部のト音とで始まる。第十三小節は低音部のヘ音と高音部のハ音とで始まる。第十一小節の低音部のヘ音は次の半拍で五度上り、ハ音上の短三和音から出発する上昇を始める。第十三小節の低音部のヘ音は短三度上つて変イ長三和音から出発する上昇を始める。

第十八・十九・二十小節では、各小節の第一拍の和音は「と」で半音ずつ下降し、変イ長和音、

ト短和音、へ長和音に進む。

第二十一・二十二小節では、右手のオクターヴに続く左手の各和音は、左手の拇指を右手の第五指の短三度下へ持つて行くと考えると憶え易くなる。

第二十三・二十四小節の各拍は三つの音から成るユニゾンで、その後には各々「と」の和音が続く。各々のユニゾンの音と次の和音とを合わせると長和音になる。左手は基本位置を受け持ち、右手は第一転回を受け持つ。この和音のつながりは、変ロ・変ニ・へ・イ・ハ・ホである。右手の旋律の線はニ・へ・イ・嬰ハ・ホ・嬰トである。

## 八 メンデルスゾーン作曲——スケルツォ

### ホ短調 作品十六第二

このスケルツォは、ピアノ曲の中で最も楽しいものの一つで、実際は形を変えたスタッカート練習曲、それにかかなりの量のレガートの部分を入れたものである。この曲は、ピアノシモからフォルティッシモまでの広い音力の巾を持ち、クライマックスの部分を除いてはごく軽く弾くべ

きもので、この軽く弾く音は、手首を使う軽いスタッカートに依つて最も良く得られる効果である。

曲の始めのくり返される音——同じ形が後にも出て来るが——は、右手(第三・二・一指)又は右手(第三・二指)に左手の第三指を足して奏してもよい。

第四小節の終りの八分音符と、第五・六小節全体とは、(譜の上では逆に書いてあるけれど)右の拇指でロ音のくり返しを打ち、左手で他の一つ一つの音を打つのが易いと思われる。第十二小節の終りの八分音符と第十三小節全体、及び第十四小節の終りの三つの八分音符を除いた残りも同じ型で弾けばよい。

第二十一・二十二小節を *mf* で弾き、第二十三・二十四小節を *pp* で弾くと、対照が得られる。同じ様にして第七十三・七十四小節と、第七十五・七十六小節とを弾くがよい。

第二十五——二十七小節の左手の部分を *non legato* にしてしまわない様に軽いスタッカートの儘で弾く。

第四十一・四十三・四十四・四十五各小節の終りの半拍と第四十六小節の三つ目の半拍とでは左手は前に右手に与えられていた十六分音符の迅速なくり返しを受け持たねばならない。之を余

りやり過ぎると左手が引つかかり易い。同じ部分を前に右手で無事に通り抜けたのだから、左の手首を緊張させずに、前に右手で弾いた時の響きを思い出し乍ら、左手を進めて行く。言い換えれば、右手が左手を教え導く様にするのである。

第四十八小節までの間は殆ど増音ペダルを使わずに過して来た。其処からは増音ペダルを自由に使つて、第六十九小節の大きいクライマックスまで進み、その先、前の様に軽い気分の響きが続いて行く処からは、ペダルをごく少し使うようにする。

終りから十小節前に始まる終結部は、急ぐ事がない様によく注意する。終りから六小節目と七小節目では右手の拇指をうまく第四指の下をくぐらせる様に特に注意し、拇指の行く先——何時も口音である——に目をつける。

終結部に導いて行く三小節——終りから第十三・十二・十一小節目——は、ラッパの号音であると考えがよい。このラッパの号音は、二つに分けて、右手(第三・二指)に十六分音符の連続を受け持たせ、左手(四・二・一。四・二・一。二・一の指)に四分音符を受け持たせる。

#### 練習すべき断片

第六・七小節。これは第七小節の始めに、裝飾音の口音が右手に出て来るからである。第六小

節の終りの口音を第三指で打ち、次の裝飾音を第二指で打つ。特にこの場所では指も手首も硬くしないように。

第十八小節。左手のスタッカートに三度及五度の音程。

第二十五——二十七小節。左手のスタッカートに三度の音程。

第四十一・四十三・四十四・四十五小節。これについては前に述べてある左手の部分。

第五十三——五十七小節。右手に現われる、の分裂和音に依る長い走句と、左手(曲の始めの主題をくり返す)に現われる、の十六分音符のオクターヴ進行。私はこの左手のオクターヴを色々にして試みたが最後にきめた方法は手首を高くしてこわばらせ(この数小節間はこわばらせてよい)第五指と拇指とをオクターヴの位置に保つて、腕の動きで上から垂直に落す事である。私はこれでは未だ満足しないから、誰方かもつとよい方法を考えたなら知らせて頂きたい。

終結部の始めの五小節。三つの裝飾音と主要な音である口音とを、迅速なアルペジオの和音(ホ音の上の長和音の第二転回)と考える事。この部分をごくごくゆっくり幾度も幾度も弾く。

#### 記憶補助用の註記

第九——十一小節の左手は、ホ短和音に経過音として嬰へ音をつけたものである。もう一つ経

過音がある——第十一小節のイ音である。

第二十九——三十四小節と、それと同様な第八十一——八十六小節とは、それぞれロ短調とホ短調の上に築かれている。

第五十四——五十七小節では、分裂和音の最高の音の線、ロ・イ・ト・嬰へ・ホ・ハ・ロ・嬰イを考える。その線はそれと少し異つた、ロ・イ・ト・嬰へ・ホ・嬰へ・嬰イ・トに続く。第五十七小節の終りの三拍の右手は、減七の分裂和音に過ぎない。

第五十八・五十九小節のオクターヴは、ロ音の上の減七和音に経過音(オクターヴ)をつけたものである。

終結部はホ長和音だけの上に組み立てられ、それに経過音をつけたものである。

## 九 ドビュッシー作曲 「月の光」

ドビュッシーのベルガマスク組曲は一九〇五年の六月に出版された。解説者の中には、この組曲の第三曲「月の光」はこの組曲の古い版には「感傷的な散歩」と題してであると主張している人達もある。それが本当か否かは兎も角として解釈上には役に立つ考えである。本当でなかつたとしても、この考えは使う事が出来る。優美な月の光と優美な感傷とはごく似通つた現象だからである。

ドビュッシーの作品は総て、たとえその音がどんな微妙な旋律のもやの様に感じられるにしても、その中には他のいかなる古典名曲にも比べられる程のシンが入っている。「月の光」の始め九小節は、往々にしてそれが夢的であるのみならず骨無し(グニャグニャ)したものであるかの様に演奏される恐れのあるものだが、この場合特に「シンがある」事に思いを及ぼして貰いたい。

この部分もこの曲の他の部分と同じ様にしつかりしたシンを持つているのである。その形はこうなつてゐる。八分の九拍子。始めの部分は夢的で、月光を浴びていて、夢に満されていて、ルベートで、そうして(ドビュッシー自身の指示に依れば) *très expressif*——きわめて表情豊かに

——である。然しここで先づシンになる背景を見出す事にしよう。それをするよい方法の一つはこの九小節を幾度も強く弾き、各拍を数えるというごく散文的な仕事である。その後で十分に練習をしたらよい。

全曲を通じて、ゴドフスキーの「ねばるタッチ」(第一一八・一一九頁を見よ)を出来るだけ用

いる様にする。

「月の光」の譜を出して来てさらう毎に何時も私は譜の上に自分で書き入れた次の文字に目を惹かれる。「ちよつと待て、AとBとの類似と差異とが判るか。」Aは第九小節から第十四小節に亘る六小節である。Bは終りから十四小節目から十一小節目に亘る四小節である。これ等の小節に記しをつけて、眠つていてもその譜が見える位にまで練習する。Bの三小節目がAの三小節目と同じ旋律を持ち乍ら、低音部ではAの五小節目の低音と同じ（然し、同一ではない）和声的変化をしているのに注意する。又、Aの六小節目とBの四小節目との類似の差異に注意する。

最高音部の音符は、それぞれタイム一杯に弾かなければならない。例えば、第四小節の附点二分音符のハ音は第五小節の八分音符のハ音に引続き、第六小節の四分音符ハ音は第七小節の八分音符へ音に引続き、第十一小節の附点四分音符ハ音は第十二小節の八分音符ハ音に引続く。——これに類似の場所はたくさんある。それ等を短くしてしまつてはいけない。

クライマックスとしては、小さいのが第二十五小節にあり、大きいのが第四十一小節にある。若しもこういう考え方に同意出来るならば、第二十五小節では月の光が一パイの銀の輝きをもつてさし込む様を思い浮べてよく、第四十一小節（この曲中で唯一のフォルテの場所）では、こ

の散歩が行われる間の情熱的なキッスを思い浮べてよい。

終りから二十二小節目に始まつて八小節の間の左手の附点二分音符は、必ずベダルを踏んで音を伸ばす様に。

私の考えでは、終りから十四小節目の変ハ音は、この曲の中で一番目立たせなければならぬ音である。この考えに賛成する人は、その音を目立たせる様に弾いて頂きたい。

終りから八小節目の左手の高い変イ音は、悩ましい美を持つている。

#### 練習すべき断片

第四十一・四十二小節。これについては、既に実例としてくわしく述べて置いた（第七十七——八十一頁を見よ）。

第二十九・三十小節と第四十五・四十六小節との左手、及び第三十六——三十九小節の右手は独立に徹底的に練習するのがよいと思う。

#### 記憶補助用の註記

前に述べたAとBの部分のマスターする事は、記憶上の役に立つだけでなく、全曲の記憶を確実にする為の重要な準備行動である。

第五小節と第七小節とを注意深く較べれば、それは著しく記憶上の役に立つであろう。  
第十八——二十三小節の最低音のオクターヴの線。

第三十六小節の左手の音の三つのグループは同じ分裂和音の転回を連ねたものである。右手の第二のグループは第一の分裂和音のグループの転回であるが、第三のグループはそれと違う。どう違うか考えてみる事。

終りから二十二小節目乃至八小節目の右手と第十四小節の始めの右手を較べてみる事。

## 十 ショパン作曲——夜想曲<sup>ノクターン</sup> 嬰へ長調 作品十五第二

この夜想曲は、あらゆるピアノ曲中でも、最も優れた作品の一つであるが、その演奏には次の諸要素を合成しなければならぬ。——歌うような調べ。必要な場合に於ける極度にデリケートなタッチ。クライマックスにおける激しい力。

歌うような調べ——それは劇的な中央部以外の総ての部分に必要である——を得る為には、前に記したゴドフスキーの「ねばる」タッチ(第一一八・一一九頁)のくだりを読み返し、そのピ

ロードのような魔術的な響きを、右手が出す様に考えるがよい。左手は右手に較べて少し柔かに弾く。そうすれば右手は更に明らかに丸味をもつてうたう事が出来よう。

第三小節の五音符対二音符の箇所は左手の第二の音を右手の第三の音と第四の音との間へ正確に割り込ませれば簡単に解決出来る。

どの場所に於てもテンポを引きづつてはならない。このテンポは、多くのアマチュアがやる様なラルゴではなくて、ラルゲットと記されている事に注意する。旋律の線を、柔軟に保つのは必要だけれど、余りルバートを用い過ぎてはならない。即ち、過度に感傷的に弾いてはならない。

テクニクの上では、右手のカデンツァ風な二つの走句(これについては後に記す)を別にすると中央部の *doppio movimento* (二倍速度) と記された部分が一番難かしい。この部分は先ず速度を二倍にしなければならない。往々にしてこの部分は、その前後よりもほんの少し早い程度に弾かれてしまうが勿論これは二倍の早さでなくてはならない。ここの五音符対二音符は前に第三小節で解決してしまつた様に、ただそれをもつと早いテンポで弾けばよい。——注意。五音符対二音符は全区間に亘つてではなく、始めの八小節だけである。——この中央部の第九小節に微妙なリズムの変化が出て来る。「微妙な」というわけは、この部分の性格(昂奮してゆく)

がリズムの変化によつて変化して行くのではなく、ただ強められる事によつて変化して行くからである。この部分のクライマックスは、右手の本位ホ音のオクターヴ（中央部の第十六小節）にあると私は考へる。これはそれ迄の十六小節間に築き上げて来た高い音である。この音が全曲の強さの上の最高点 *f* でなければならぬ。

終結部——最後の五小節間——では右手の派手な音群や、左手の部厚な嬰への和音のくり返しにまどわされて音を大きくしてしまわない様に注意する。この五小節は *ff* から *ff* へ進む *dim* イミヌェンドである。最後の消えていく様な響きを生かす為には、終りから一小節前の最後の右手の嬰ハ音をごく少し強めればよい。そうする事によつて、その音は前から残つている音やその倍音の中と最終の音の輪郭をなす高い嬰イ音と低い嬰へ音との中で柔かに歌うであろう。

### 練習すべき断片

中央部（二倍速度）はこの曲の他の部分よりも多くの練習を要するであろう。但し、次の部分は特に練習されなければならない。

第十一小節及びそれよりも更に流麗な終りから十二小節目。この二つの小節（楽譜参照）は、どちらもリズムが複合されている。それ等は三十音符対四音符と四十音符対四音符とである。

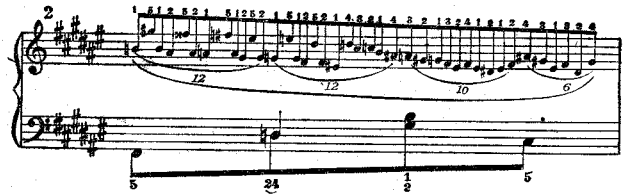
一見した所では、それ等はキャスリーン・ルース・ヘイマンの複合リズムに対する数学的に精密な演奏法（附録一）を必要とする様にも見られるけれど、現実にはこれ等は複合リズムの特殊な場合なのである。これ等は伝統的に右手の終りの方の数音符を特にゆつくりと弾かれている。従つて、別個の解決法がなくてはならない。

私はこれ等の音符を次頁の楽譜で示す様に左右の手に分割する。この場合左の手は、曲の始めから進んで来たテンポと分拍とをその儘に保つて進むのである。

こうすれば最後の数音符は、ゆつくりと弾かれる事になり、この両小節に於て各々終りの六つの同じ音符が同じ位置に立つので類似がはつきりする。この事は後の方の場合に於て、右手は前よりも早く弾かれねばならない事になる。即ち前の場合には左手の八分音符三つに対して右手が

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled '1' and 'leggiero'. It features a treble clef with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a simpler pattern of quarter notes. The second system is labeled '2' and 'leggierissimo'. It has the same treble clef pattern as the first system, but the bass clef pattern is more intricate, with many beamed notes. Both systems are in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.





八つ・八つ・八つと細かい音符を連ね、後の場合には右手が十二・十二・十と連ねなければならぬからである。

ここに示した指使いは、ジョセフィの案であるが、私はそれを自分の手の弾き易い様に一・二箇所改めた。この二つのデリケートな右手の走句を弾く際には、手を鍵盤にごく近くして指を軽く動かし、手首は(特に後の方の場合に於て)ゆるく保つ。両方の場合ともその直ぐ前にあるデクレッシェンドの記しに注意する。この部分は両方とも弱音ペダルで弾くのがよいと思う。

#### 記憶補助用の註記

曲の始めの部分と曲の終りの十四小節とを比較し、終りの部分が、省略によつて短くされている事に注意する。

第二十二・二十三小節に於いて、左手は嬰イのオクターヴを四回打つ。これは記憶に便利である。

第二十五・二十六小節と第二十九・三十小節とに於いて、右手の第二指と第三指は同じ音符を続けて打つ。

第二十五——二十八小節と第二十九——三十二小節との右手のオクターヴの線の關係に注意する。その先どの小節へ行つてこれが違つた調でくり返されるかをしらべる。

第三十九——四十一小節の左手に五回出て来る嬰ハのオクターヴ。

終結部五小節は全部嬰ハ長調の主和音の上に築かれ、それに経過音として嬰ニ音とロ音との二つだけを加えられている。従つてこれは黒鍵だけの終結部と言つてよく、その中に白鍵のロ音が一つだけ混つているのである。

私はこの嬰ハ長調の夜想曲をモントーク村で譜讀し終つた。これについて面白い話がある。

妻と私とは去年の一月一週間の休暇をロングアイランドの尖端モントークで過した。モントークとその砂丘は、季節外れのその頃には荒涼たる冷たい海辺の魅力を持つていたが、それについ

てはここに述べまい。私達は、フランス・カナダ系の貝採り漁夫ピーター・ルブランの家に間借りして快よく暮した。

この本の読者は既に気づいて居られるであろう様に、私は毎日ピアノに向う一時間を止めたくはなかつた。実際私はその習慣を続ける為にかなりの苦勞をいとわなかつた。町中をたずねた末モントークには教会にアップライト・ピアノが一つあつて、それで練習する事が出来るかも知れないという事が判つた。牧師は親切な人で、教会に集りのない時ならば何時でもピアノを使つてよいと言つてくれた。

この冬休みの終りの日、私が練習していると、教会の小使さんが来合せ、暫く傾聴してから「ピアノの具合はどうですか」とたずねた。私は「素適です。音がよくて、高い方も低い方もムラがなくて、ペダルが素晴らしくききます」と答えた。

この愛想のよい白髪の小使さんは、そのピアノの素晴らしさを私の言う前から判つているのかのようになすいた。

「しかし、この外側についている白つぼいすじは何でしょうか」とたずねた。

「それがこのピアノの冒険の名残りで、それだけはどうしても消す事が出来ませんでした」

と小使さんが答えた。

「冒険と言うと……」

「このピアノは一九三八年の颱風に逢つたのです」と小使さんが言つた。「然も、その真只中に居たというわけなのです。これが元置いてあつた家は、海岸に建つていたので、ひっくり返され、裏返しになり、何処かヘスッ飛んでしまつたのです。そうしてピアノは二哩ほど沖へ流されてから、また大きな津波の波頭に運ばれて、うまい波乗りの様に帰つて来ました。持つて行かれた場所から十ヤードと離れない場所へ戻つて来たのです」

私は小使さんを見てピアノを見、また小使さんを見た。

「ではどうしてこのピアノがここへ来たのです」と私はたずねた。

「それを今お話しますがね」と小使さんは言つた。「その家の持主であつた奥さんが次の日にニューヨークからおいになつてこの事を知り、若しこのピアノを私が直す事が出来たら、村の教会へ寄附しますと言いました。奥さんは、教会がピアノを欲しがつて居たのをよく知つていたので、私は奥さんの言葉が終らない中にそれをお受けして、すぐさまピアノをここへ運び込みました。それから六週間の日数を私は修繕の仕事だけに使つたのです。一日十時間ずつ日曜日にも働