

20 *rit.* *dolcissimo*

21 *a tempo*

22 *p dim.* B W 5 B W 5 W B 5 W B W B W W

23 *pp* C-sharp minor third

24 *poco cresc.* minor third

25 *pp*

26 *Lento* *pp*

27 *pp*

Poco andante e placido

20 *rit.* 21 *a tempo* *dolcissimo*

22 *p dim.*

23 *pp*

24 *poco cresc.*

25 *rit.*

26 *Lento* *pp*

27 *pp*

一般に

この部分では口音が最も重要な地位を占めている口音はこの曲の主調であるホ長調の音階の第五音である。口音上の七の和音はホ長調における属七の和音である。

この曲のクライマックスはこの部分の中に——第二十一・二十二小節に——ある。

このクライマックスは、柔かい感銘的な動機（第二十一小節）と、この曲の中の他の部分よりも動きの早い柔らかな

下降の動機(第二十二小節)から成る。これは他の多くの曲に見られる様な、激しい音のクライマックスではない。この曲は、夢見る様な悩ましい作品で——五月の夜を音で現わしているのだから——そのクライマックスも微妙な芸術的効果を齎らすものである。この曲全体はドルチェと言

## 第二十二小節

左手と右手は反対方向に進む。右手が低いバスの音で下降(半音の後一音)すると左手は中央部の低音で上昇(半音二つ)する。両方の声部に於ける中心音符は同じ音、即ち嬰ト音である。この二つの声部は第二十一小節の第一拍でロ音(これがこの部分の中心となる音である事は前に述べた通り)へ進む。

## 第二十一小節

両手のロ音から始まる。

ロ音はこの小節を通じて左手に出ている和音の上と下との音である。

この曲のクライマックスの始めの感銘的な然し柔かな動機は、この小節の終りの右手の最後の二拍(ここの拍子記号は二分の三である)に現われる。この頂点の動機は全曲の基礎的な楽想で

ある事に注意して頂きたい。それは一つの和音(四分音符)、それより一音高いもう一つの和音(二分音符)再び始めの和音(四分音符)から成る。なおこの曲の第三・五・十二・十七・二十三・三十・及三十二小節を見られたい。

## 第二十二小節

前に述べた断片の練習(第八十二頁)から思い出されるだろうが、この一小節は曲中ただ一つの特別練習をした断片なのである。私はここで再びそれに注意を向ける。頂点となる動機(八分音符十二から成る)はこの楽句全部を通じて右手に現われこの楽句内で完結する。右手の一番上の線は一オクターヴに亘る単純な下降半音階——嬰ニ音からホ音へ——である。この動機は、八分音符六対に分けて考える事も出来る。その各々の一対は第五指・第四指と進む。この一対ずつは、次の様に考えると覚え易い事を私は見出した。黒鍵——白鍵——白鍵、黒鍵——白鍵、白鍵——黒鍵、黒鍵——黒鍵、——白鍵——黒鍵、終りに白鍵——白鍵。

この小節の始め四つの和音の左手と右手が平行している事に注目されたい。これは特に記憶上便利な事である。

左手の六つの和音全部を通じて、ロ音が基礎の音となつてゐる。ロ音は左手の第二と第三の和

音の最高音にもなっている。

ここで再び前の第二十二小節の様に両手が次の小節のロ音へ進んでいる。

### 第二十三小節

第一拍の左手に出るアルペジョの和音の最高且つ最も重要な音は(御想像の通り)ロ音である。右手の打つ最初の音もロ音である。この小節の終りの二拍の右手に出る動機は第二十一小節の終り二拍の右手に出る動機と平行している事に注目されたい。この小節に於ては第二十一小節の場合よりも短十度低くなっている。この小節に於ては、中央声部が動いていないという点だけが第二十一小節とは違うのである。この両方の小節に於て、これ等の和音は右手の低いバスのロ音から生れ出たものである事に注意されたい。又私が第二十一小節のこの動機に於ける最初の和音を E と記し、第二十三小節に於ける同様の和音を G Sharp と記した事に注目されたい。この註記は、この部分を練習している時に、これ等の音符をして「語らしめる」様にさせる為のものであつて、この方法は曲の中の部分が似かよつてはいながら、同じではない部分の練習に當つて記憶補助として何時も用いているものである。

### 第二十四小節

ロ音のオクターヴは、左手で打つ最初の和音である。右手は、曲の基礎的な楽想を、些か長さを変えて、和音の順列によつて弾く。

### 第二十四——二十五小節

右手の和音の順列は、短三度ずつ上つて行く。——第二十五小節の後半の一拍半は、三音符のグループ毎に、短三度ずつ上るのでなく、一音符毎に短三度ずつ上つて行く。

左手は、それと同じ様な形の四度の和音で、短三度上る。左手の終りの三音符は、右手の終りの三音符と同様の上り方をする。

この二小節は、曲全体の拍字の二分の三拍子ではなくて、あたかも四分音符三つの三連音符が一小節の中に二組ある、二分の二拍子の様に書かれている。

第二十四小節の四番目の四分音符に於ける左手と右手の和音が、第二十五小節の終りの四分音符の和音と同じ音である事に注目されたい。——ただ違ふところは右手の内側の音に、異名同音的な書き方がある丈である。

### 第二十六小節

二番目の和音は、ホ音を根音とする長和音のアルペジョであるが、低音はその第五度——即ち

前にも出ているロ音——である。

## 第二十七小節

この楽句の終りの和音は、ロ音のパラダイスである。ロ音は左手に三つ、右手に二つ、合わせて五つ出ている。この和音は、継続中に、豊かな、然し柔らかいロ音上の属七和音になり、それは長いフェルマータによつて強められている。この和音によつて次の小節へ続くが、それはホ調の和音で始まる。——その和音の最高音にロ音が出ている。

右に記したのが、私の言う記憶補助用の註記の一例である。この楽句の中にも、この他に半ダースばかりこうした事柄があるけれど、それ等は軽い性質のものだから、取り上げて譜面上に書き込む迄もない。それを自分で頭の中に入れておき、若しも復習している間にそれ等を忘れた処で大きな損失でもない——その代りに、他のものが得られるのだから。こういう風に記憶補助用の註記をつけて習えば、この「五月の夜」を稽古している間に、この楽句を忘れる事の方が思い出す事より難かしい位になるだろう。それと同時に、若しもこういう註記をつけなかつたとしたならば、この曲をしばらく弾かない間にはこの曲を半分以上忘れて終る事は確かだと思ふ。

今から十年経つても、私はこの曲を復習する事があるだろう。その時私はここでしらべた楽句の中に新しい記憶補助の註記を見出す事だろう。

右の空間は、著者も読者も一服する休みを示すのである。

宜しい。では先へ行くとしよう。

次に記す文は、間違つて引用されたものではない。これは特に意味があつて引用されたものである。どうぞ注意ぶかく読んで頂きたい。

「疑いもなく、緩速度で練習する事は、急速度で弾く事の基礎である。」(ヨーゼフ・ホフマン)  
「細かい部分に、ごく綿密に気を配り乍ら、極めてゆっくり弾く事をお奨めします。」(テレサ・カレーニョ)「一番いけない事は、練習を始める時に余り急速度でひく事である。それは必ず悪い結果を生み、時間が余計かかる。」(エルネスト・シェリング)

緩速度で練習する事は、曲全体を練習する場合にも、その断片を仕上げる時にも、同じ様に精出して行われなければならない。そうすれば、自分で驚く程早く上達するものである。ヨーゼフ

・ホフマンは或る対話の中でこう言つた事がある。「難かしい曲を、非常にゆつくり、毎日六回ずつ三週間弾き、それを数日間休んで、また同様に繰り返していくという事が、どんな大きな働きをするか、これを知る人は稀であろう。」

かつては神童中の神童と呼ばれ、今は円熟した明敏な芸術家であるシューラ・チェルカスキーは、世界中で、最も正確に弾くピアニストであると言えるだろう。若しも、カーネギーホールに於けるチェルカスキーの超満員のリサイタルを聴く間に——そのプログラムの中にはバラキレフの「イズラメイ」や、シュトラウス作曲、シュルツ・エブラー編曲の「青きドナウ」の様な極の木があつたとしても、(又多分あるだろうが) 彼が一つ音符を間違えたら一弗づつ払うという賭をしたところで損をする心配はないであろう。こういう場合に、シューラ・チェルカスキーの準備は、緩速度の——たまらなくなる程緩速度の——練習以外ではないのである。

私は、自分自身の経験から緩速度の練習の価値について語る事が出来る。私は、それを何年となく行つて来たし、私が三年前にNBC放送網から短いピアノ・リサイタルを放送した時の練習にも、特に注意してその練習法をとつたのである。「全国中継」という言葉だけでもアマチュアたる私に戦慄を与えたので、私はあたかも悪魔そのものが私の傍に坐つてでもいるかの様に、全

曲目をごくゆつくりと練習した。曲目はグリーグのハ長調夜想曲、パルムグレンの「五月の夜」、それからシューマンの「アラベスク」であつた。私は一音符も間違えなかつた——その放送はその儘録音したから、はつきりと証拠立てられる。その時私はそうした状態の下でなし得ると思つたよりは遙かによく自分の演奏に集中する事が出来たと感じた。私のラジオに於ける一回の経験は、私にとつて——のみならず他のあらゆるアマチュアにとつても——緩速度の練習を鼓吹する決定的な証明である。

ここ迄来たところで、ある楽句を間違つて弾いた場合にはどうしたらいいかと考える人も有るであろう。その答は「間違つた音符を弾き直す丈にして先に進んではいけない」というのである。間違つた楽句の始めに戻つて、前の楽句から接続する音を見出し、その楽句の終りまで行つたところで次の楽句に接続する音を見出して、この二つの音を含む中間の楽句を正確且つ円滑に弾けるようになるまで練習するのがよい。そうしないと、必ず同じところでまたつまづくものである。こういうキズは、始めに断片として稽古しておいた場所には起らないものと考えてよいと思ふ。始めに断片として稽古した部分は、その曲中のどの部分よりもしつかりと自分のものになつている筈だからである。従つて、キズの起る場所は、技術的に言えばそう大して難かしくない

場所である。然しその部分を本格的な難かしい断片と同じ様に自分の技巧を尽して練習し、それからその部分を曲の中にはめ込むのである。単に間違つた音符だけを直して進むのであつたら、それは悲しむべき間違つた觀念のつながりが生じてしまう。それは、マセイが巧みにも表現した言葉によれば、「不練習」或は「えせ練習」というものである。

### タッチ——現代の「重圧弛緩」法

音楽学者の言うところに依れば、フィレンツェのバルトロメオ・クリストフォリが最初のピアノ——彼はそれを“*Gravicembalo col Piano e Forte*”と呼んだ——を一七〇八年に作つた。

それで行われて来たピアノのタッチには三つの主な型があつた。第一は——ピアノの前身であるクラヴィコードとハーブシコードとのテクニックを継承したものであるが——指で打つ事であつた。これはピアノがその前身たる楽器と完全にとつて代つてから久しい間続いた。次に所謂「圧力」タッチが来た。その次に現われた「重圧弛緩」のタッチは、数十年間音楽の指導者たちに依つて正しいものと見做されていた。リストとルービンシテイン（訳者註。これは現代の名ピ

アニスト、アルトゥール・ルービンシテインではなく、ロシア十九世紀の大音楽家アントン・ルービンシテインを指す）は、指で打つテクニックの全盛時代の人である。この、指で打つテクニックはツェルニーとクレメンティが提唱したものである。然し我々は、リストが演奏した時には恐らく力の弛緩を行つていた事であろうと想像することが出来る。

それと共に、我々はカレリーニョの言に依つて、ルービンシテインは、演奏中何時も力を弛緩させていたという事を知っている。カレリーニョ女史は、ルービンシテインのリサイタルを、数多く聞いたのみではなく、彼について習つたのであつて、こういう事を書いている。「古風な、厳格な、伝統を受けついだにも拘わらず、過去及び現在の大ピアノリスト達は、何時も力を弛緩させて弾いていた。ルービンシテインは特にその一例である。彼が鍵盤に向う時、決して姿勢を硬くする事を許さなかつた。自分自身を機械の様にしようとしなかつたからこそ、ルービンシテインにとつては、総てがたやすく簡単であつたのだ。」

力の弛緩についてのカレリーニョの言葉は尊敬を以て読まれるべきであり、注意深く解釈されるべきである。彼女は女流ピアノニスト中最大の一人であるのみならず、恐らくはゴドフスキーだけを除いて、他のあらゆるピアノニストよりも多く弛緩の法則をマスターした人である。次にカレリー

ニヨがその一生の中の色々な時期に弛緩の事について言つた言葉を一文に要約して示そう。

「ピアノ演奏に於ける大きな法則の一つである弛緩は、私が門下生たちに最も強く吹き込もうとしているものです。弛緩といつても之は軟弱を意味するのではなく、一部の生徒たちがよくやる様な、ピアノに向つてだらしなく指を落す事を意味するのでもありません。弛緩は、コントロールを意味します。それは弾く人の指や手や腕と同じ様に、その気構えに影響するのです。多くのピアノリスト達は、恐ろしい様な緊張の下に弾いています。その事は、首や顔の筋力に現われているのです。弛緩が精神作用によつて得られるという事を理解出来る生徒はごく稀です。弛緩は精神的なものであるという事をよく考えねばなりません。それが腕に、手に、指に、現われるよりも先に、心に入っていないければならないのです。心に考えてから、身体の働きで現わさねばなりません。総ての演奏の基礎は、思慮のある弛緩です。鍵盤に対する姿勢は、何時も精神からの命令にすぐ答えられる様な状態であらねばなりません。この事はコントロールされた弛緩によつて最もよく行われるのです。腕を固定させて、指をハンマーの様に働かせ、手を肉屋さんの肉切庖丁の様に上げ下げしたならば、音色は変化を欠き、硬くて魅力がなく、こんな弾き方が長い間勢力を持つていたという事は奇蹟の様にさえ考えられます。音色は総て腕——弛緩した腕から作ら

れます。現実に、弛緩という事は、必要な場合にゆるめる事で、それ以外ではないのです。力の秘訣は弛緩にあります。寧ろ、力は弛緩であるとさえ言いたいのです。弛緩によつてこそ、私は少しも疲れる事なしに、何時間も弾く事が出来ます。」\*

\*この引用文はヴィンセント・デ・ソーラの編纂したカレーニヨの備忘録から許可を得て再録したものである。

カレーニヨは、ルービンシュテインの行つている弛緩について語つた。次に、カレーニヨの弛緩について、エセル・レギンスカ(譯註二〇)の言葉を聞こう。レギンスカは嘗て言つた。「弛緩は私の趣味です。私は、肩から指の先まで、腕の総ての部分を絶対に自由にしておくのがよいと思ひます。硬直させる事は、ピアノ演奏に於て最も避けなければならない事と思われませんが、之が最も多くのピアノリストたちに見られる誤ちなのです。ベルリンに居た間、私はよくカレーニヨ女史と会いましたが、弛緩についての彼女の考えは私の考えと全く同じでした。——鍵盤に向つている時だけではなく、坐つている時も、仕事をしている時も、歩いている時も、弛緩が必要です。女史はこの点を余り始終考えているので、時々、弛緩の習慣から、手に持つている物をうつかりと落して気がつかないでいる事さえあつたのです。」

最近ではピアノを弾いている間に腕を弛緩させる事についての私の決心は大いに強められた。キューバ生れのアメリカのピアニスト、ヴィンセント・デ・ソーラは、彼の受けとつた大事な手紙を見せてくれた。その一節にはこういう事が書いてある。「ピアノを弾いている時には、腕と手をゆるくして置く事を忘れない様に。」この手紙は一九一六年十一月四日、即ちその死の八ヵ月前にテレサ・カレニニ<sup>ニ</sup>によつて書かれたものである。

トビアス・マセイの名著「The Act of Touch in All Its Diversity」(あらゆる変化を含むタッチの動作)は一九〇三年に出版された。この本は「重圧弛緩」——論理的に、常識的に、そして細部に亘る分析を含んで——がピアノ・タッチの正しい方法であるという事を取り入れたという点で、ピアノ教授上に一つの革命をもたらしたものである。殊にその本の第三部——「筋肉の点から見た重要な処理」をよく読まれる様に私は奨める。

レオポルド・ゴドフスキー(譯註二)は「重圧弛緩」の技術に於ける大家であつた。嘗て彼は、何故自分がこのタッチを用いる様になり、且つそれを非常に高く発展させたかについて、或る友人に語つた事がある。この世紀の始め頃ゴドフスキーは毎日十二時間乃至十四時間の練習をしていた。そのうちに彼は、この疲労の多い毎日の練習が終りに近づき、指を鍵盤上にのせているの

さえも疲れてしまつた時、かえつて演奏の出来がよくなるという事に気がついた。偉大なピアニストであると共に偉大な分析家である彼は、この矛盾に興味をひかれた。彼は、長い練習を何度もやつている間に、自分の筋肉の運動を研究し比較して、豊かな流麗な且つ敏捷味のある響きを出すのは、練習時間の終りの方で筋肉から力を抜いて腕を落す事から来るのだという結論に達した。こうした結果が次第に完成されて、彼の弾き方は彼独得の有名な方法に変化したのである。後に彼は「この弾き方によると指はその必要な目的にその為の最小限の距離を保ち乍ら、鍵盤にびつたりとくつつくのである。之によつて、無駄な運動が少しもなくなり、力の損失がなくなりつまりは最大のエネルギーの節約になるのである」と書いた。

右の言葉から得られる教訓は、ゴドフスキーが「重圧弛緩」の条件を満足させる一つの方法として肩から指の先までの極めて疲れた状態を真似する事を提唱している、という事である。マセイから習つたジェームス・フリスキンは、生徒に向つて次の様に奨めている。「練習中に度々腕を両側に——繩の様に——ぶら下げる事を推奨する。それから手を鍵盤に上げ、そのゆるんだ状態のまままで演奏を続けるのだ。」

オシップ・ガブリロウィッチ(譯註三)は嘗てこう言つた。「肩から指の先まで、腕全体を完全に



弛緩させて打つ腕全体のタッチは、私が殆んど常に用いているものである。貴方の手を私の肩にかけてみれば判るが、指一本の動きでも、肩で判るのである。この事で、私が腕全体を完全に弛緩させているという事が示される。この方法によつてのみ、私はカンタービレの部分の歌うような響きを正しく出す事が出来るのである。」

キャスリーン・ルース・ヘイマンの弛緩は実に完全で、一本の指の動きでさえも、彼女の肩の筋肉で判るのみならず、彼女の背中の筋肉でも判るのである。

ピアノを弾く場合の弛緩を上達させようと考える人は、次の実験を試してみるとよい。普通に使い馴れているタッチを用いて、両手で厚い和音を叩いてみる。次にその指を、その儘の場所に置いて、両腕の力を完全にゆるめ、もしも鍵盤の上に両手が乗っていないとしたら両手は、自然に下に垂れるくらいにする。今度は、その同じ和音を弾く前に力をゆるめる。そうすれば、音がずつと豊かになつた事に気がつくであらう。このやり方をくり返して音階の一つ一つの音をゆつくりと弾いてみる。それから段々とテンポを早くする。自分の知つている曲の中から一部分を——例えば、前に稽古した断片を——とつてこのやり方をくり返す。全体として出来るだけ完全に力をゆるめ、自分の知覚を指の先に集める様にするのがよい。

若しも弛緩が楽に行われなければ、ピアノを離れて横になり、目を閉じ、自分が理想的に弛緩した状態で弾いている事を想像してみるのも仲々役に立つ。これを、曲の部分について行い、一曲の全体について行い、それから弾く場合何時でもそうする様にする。この事を何回かやるうちに、弛緩が身について、後まで続くようになる。

私は、ピアノ教師の為の雑誌「Keyboard」の編集長、アイアン・マイニンバークから極めて有益な習慣を得る助けをうけた。私はその事を聞いた日から応用し始めて、益々多くそれを応用している。之は弛緩の事ではないけれど、それに関係のある事である。マイニンバーク氏は、どんな曲を稽古している時にでも、その曲の中で「鍵盤の上で休む」事の出来る場所を幾つか選ぶ様にと奨めている。こういう「休む場所」では、筋肉が新しい力を得るのである。(いくら完全に弛緩した所で、弾く場合には、当然筋肉は働くのだから) こうすれば、何時でも更に深く弛緩する事が出来る。一方の手が弾き続けている時に、一方の手が、休むという場合がよくあるし、両方の手が休み得る場合もしばしばある。私は、自分の弾く曲には、皆こういう休みの場所に大きい字でRと書いておく。(訳註。Rは Resting Place の頭文字)

ヨーゼフ・ホフマンは次の様に書いている。

「芸術家は、彼の感情を芸術の法則に対する充分な尊敬を以て表現する。第一に彼は正確に弾く。彼自身の個性を不当におしつける様な事をせず、作曲者の求める速度や強さやタッチや変化や対照等についての一切の指示あるいは暗示に正しく従い、作曲者の考えを尊敬する。彼は作曲者の伝えようとするものを誠実に伝える。ところが、アマチュアはそうしない。自分が満足に弾けもしないうちから、その曲を勝手にねじまげ始める。感じるといふ事は立派な事であり、それを表現しようとする意志も立派であるけれど、その両方は、表現の能力がなかつたなら値打がない。それだから、感情をこめて弾く前に、その曲の中すべてが正しい場所、正しい時、正しい力、正しいタッチ等々によつて表現されているのがよいのである。」

この巨匠の正直な言葉によつて、勇気を失う事がないようにしよう。その言葉をもつて、アマチュアとして彼からほめられる演奏をする助けとしよう。彼の言つた言葉の終りの部分を、しっかりと我々の頭に焼きつけよう。それを我々の信条としよう。我々が、たしかにホフマン博士の理想が要求するような正確さに達した——我々の力の範囲内で——と思つてからでなければ「解釈」の事は考えないようにしよう。

その後になつてから、我々の努力した結果を楽しみ始める事が出来る。

解釈は必ず岩石の様なしつかりした基礎の上に立たねばならない。総てのテクニク上の困難は克服され、総ての音符標語等を含む全曲は語譜され、曲の精神は忠実に把握られて居なければならぬ。こういう大きな基礎が出来た後に、アマチュアは解釈を考えてよいのである。

では、我々の仕事の最高のレベルであるこの点について役に立つ事を、何か私が述べられるだろうか。それはごく僅かである。私がピアノの稽古についてこれまで述べた様な事柄は、このレベルに迄は進んでいない。ここ迄に述べて来た色々な要素がマスターされているものとすれば、既に読者はこの道の支配者となつている筈だからである。

次に記すのは、解釈という事についてマルク・ハンブルグの語つた言葉である。「音楽作品は美しい風景に較べられる。風景は気象によつて常に色や調子を変え、今日と明日とは同じ風景でも全く同じに見えるという事がない。しかし、その組成と、輪廓は、何時も同じである。」

次は、同じ問題についてのテレサ・カレーニョの言葉である。「一つの曲を幾度弾いてみても