

途中でひつかかる事がない様に稽古すればよいのである。人の前で弾く場合は、ピアノの前に坐る以前から身体を弛緩させ、その弛緩の状態で弾き通すのである。鍵盤に手を上げる前にその曲の始めの部分を中心に浮べる。あわてずに手を上げて、あわてずに弾き始める。曲の正しいテンポよりは少し遅めに弾く。その事によつて安心が得られるし、また人前で弾く場合に誰にでもよく起る急ぎがちな傾向を抑える事が出来る。聴衆に気を取られぬ様に、楽曲だけに注意を集中する様に努めるべきである。

自分の演奏について他人の言う意見は、つとめて聞くのがよい。殊に、批判的な言葉は歓迎すべきである。レシエティツキーは「他人の言う不愉快な意見から、我々は多くの事を学ぶ。その意見は我々を考えさせるからである。ほめられた場合には我々は喜ぶばかりだ」と言っている。自分に与えられた批判的な言葉をよく噛みしめてそれが正しいと考えたらば、自分の建設的な面に役立てるがよい。批判的な意見について、噛みしめてみても一向腑に落ちない様な場合には、それに対してする事は一つしか無い。忘れてしまえばよいのだ。若し人からほめられたら、喜ぶ——そうして次の時にはもつとよく弾ける様に努力して練習する。人前で弾く事の昂奮は大変になる。一つの曲が充分によく弾ける場合でも、それは「自分が考えるよりも巧みに」弾き得る

ように刺戟してくれる。

しかし人前で弾くという事は我々の仕事の副産物に過ぎない。そういう機会は時々出て来るから避けてはならない。——音楽によつて人を出来るだけ楽しませる上からも、自分自身を鍛練する上からも、自分が日頃考えているほど曲をしつかりと擲んでいるかどうかを知る上からも。ただ、練習は続けなくてはならない。練習はそれ自身輝かしい目標なので、それはゆつくりと且つ確実に演奏技術を向上させ、音楽の楽しみを強めてくれる。大事なのは練習である。

F 「次には何を習おうか」

アマチュアピアニストがその趣味の道をしつかりと歩み始めてからは、時々或る楽しい瞬間が繰り返される。

それは、一つの曲を譜譜して「保持する」組に入れた後でピアノ音楽の宝庫を尋ね「次には何を自分のものにしようか」と選ぶ瞬間である。この誇らしき瞬間に於ては、よい仕事をなし遂げた喜びがすでにある。そうして目の前に、自分の技術に応じて手の届く範囲でアリババの洞窟に

もました値踏みが出来ぬ様な貴重な宝が充滿している。彼はダイヤモンドをちりばめたプラチナの様な輝きの中に目を走らせる。与えられた機会に昂奮してじつと考える——この曲は、今はやめておこう。これもよそう。……これがいい。これを彼の貴重な蒐集の中に加える事にしよう。彼はそれを金で買うのでもなく、盗んで蓄えるのでもない。努力によつて購うのだ。面白い事にこの宝は、彼が充分に親しみ、永久に自分のものとした後でも、彼の様な宝探をする人が持つて行ける様に、そのまま残っているのだ。その宝は何時でも残っている。のみならず、其処に積まれている多くの宝もそのまま其処にあるのだ。

アマチュアピアニストはアリババの洞窟から一つの宝を持つて出て来るが、後でまたここへ他の宝を取りに来るといふ喜びを知つてゐるのだ。

四、テクニク

ピアノの演奏については、宗教以上に色々の派がある。その色々な派は、宗教と同じ様に、自分の派を唯一最高のものと主張する。

この本では、我々がアマチュアであり我々の目的が自分達を音楽的に豊かにするという点にあるが故に、演奏曲目を第一に置きテクニクを第二に置いた。それは健全な順序である。殊に、難かしい断片の取り扱い方は、その断片の持つテクニクの上の問題を解決するのみならず征服しなければならぬという点にある。こういう断片を征服して行く毎に、同じ様な難かしい点を持つ他の断片を征服するのが容易になつていく。この方法で進むとテクニクが一貫して向上して行くという事は二カ月もやつてゐる間に気付く事である。これを自分でやつても見ず理解もしていない人に対しては私の意見を押しつけようとは思わない。私はただ自分の弾く曲から、テクニクの全部を得るといふ考えを信じ且つ実行してゐる四人のピアニストの名を挙げるに止めよ

う。この四人は私にそれを語り告げたのである。その名は、サーシャ・ゴロドニツキー(譯註ニモ)、シューラ・チェルカスキー、アレグザンドル・ブライロフスキー及びウラジミール・ホロヴィッツである。

けれども、之は私が唯一最高の方法として主張するものではない。テクニクを高めて行くに従つて演奏は上手になり、演奏が楽しくなる。私は、前に一日十分間ずつテクニクの稽古をする様にと書いたが、若しも時間と野心とがあるならば、一日一時間をテクニクの練習に使い、一時間を楽曲の稽古にあてれば、私はその人に心からなる喝采を贈るであらう。

テクニクの上達は、自分自身でそれを観察していると不思議に面白い過程である。嘗ては手に負えなかつた様なものでも後には容易になる。フェルツォ・ブゾーニは、彼の演奏が最高の点にあると思われた時、二年間を費して殆どテクニクの稽古ばかりをやつていた。その後で彼はこう言つた。「何時も近づき得なかつた様な難かしい部分も皮肉なトリルも、つまずき易い華やかな楽句も、ゴツゴツした走句も、美しく服従してくれて、それに依つて新たな演奏の喜びが訪れた。」マルク・ハンブルグはその著書“*How to Play the Piano*”の中で啓示に富んだ言葉を書いている。「音楽が生み出したある印象を心に持つて居ながら、テクニクが足りない為にその印

象をピアノの上に再現する事が出来ない場合ほど大きな悩みを感じる事はない。それと反対に、ピアノリストにとつては、テクニクの不足から長い間いくら骨を折つても満足に演奏出来なかつた名曲を、再びとり上げて今演奏するとういう喜びは実に大きい。此の場合は、長い間テクニクの進歩を続けた為に、元は全然やり得なかつたその曲を、今では自由にこなす事が出来るのである。この報酬を得る為には、ヘラクレスの行つた総ての労働に値する程の努力がいる。」

低い程度ではあるけれど私も同じ様な事を経験した。名優デーヴィッド・ウォアフィールドは私がインタービューした時、極めて正確にこの事の真実さを言い現わした。その時私は彼にその最大の当り役である劇「音楽教師」の中のアントン・フォン・バルヴィクの役の異常に成功した演技について尋ねたのである。「難かしうございましたか。」それは八月の暑い日で、中央公園西通りの彼のアパートに此の白髪の老紳士は麻の夏服を着け長いシガーをくゆらしていた。彼は私の質問を聞き、上品に微笑して答えた。「人間に出来る事ならば難かしいという事はありませんよ。」私はその答について其の後長い間考へた。これは、ピアノを始めたばかりの人が右手で音階を弾き乍ら一緒に左手も弾く事が出来るようになった場合にも当てはまるし、少し程度の進んだ人がメンデルスゾーン(譯註ニモ)の無言歌を弾く様になつた場合にも当てはまるし、更に進んだ人がバッハ

のフーガをよく弾ける様になつた場合にも、普通の演奏会に出るピアニストがシューマンの「謝肉祭」を上手に弾く場合にも、またヨーゼフ・ホフマンがリストのドン・ファン幻想曲を弾く場合にも当てはまるだろう。

然し、テクニクについて熱中する事が程度を越さない様に忠告するのは私の義務であると思う。また、私がテクニクの練習に余り熱中し過ぎてニューヨークに於ける三人のすぐれたジャーナリスト達の神経を滅茶々にしたという事も告白しなければならぬ。

雑誌「ニューヨーク」の編集局は西四十三丁目（訳註。ニューヨークの中心部）の古ぼけてがたがたする建物の十九階にある。数年前、編集局幹部は十七階に教室から成る小区劃を借りて其処へ数人の記者を入れるという巧い事を考えた。その連中は十九階の編集室に居ると何時までも坐り込んで近事万般を論じる傾向を持つていたのでつた。編集局幹部は、この連中が人口稀薄な別室に追い込まれたならば何か書く様になるだろうと考えたのである。（その結果として、其処へ追い込まれた記者達は前よりも長い間坐り込んで、人に聞かれる心配なしに編集局幹部の悪口を言つていたという事を今日に至るまで幹部達は御存知ない。）

私もその別室へ追いやられた記者の一人である。しかし仲間達は絶対に私の部屋には集まつて

来なかつた。というわけは、私の部屋には化物が出るという噂が立つたからである。その頃私は小さい練習鍵盤（音が出ないもの）を持つていて、人と会つてゐる時とか或いは会見記を文章にする厄介な仕事にたずさわつてゐる時とかの他は、合間々々の短い時間を利用してテクニクの練習をした。この鍵盤は音が出ない筈になつてゐるけれど、実際は変な音がするのである。その音は、開会の合図に机を叩く音に似ている。隣りの部屋の事務机は私がその鍵盤を置いた場所のすぐ向う側にある。三人の一流ジャーナリスト達——St. Clair McKelway, Jack Alexander, A.

J. Lieblich——は代る代るその椅子について、正に何か書く気でいたのだ。私が鍵盤の前に坐つて些かの楽しい仕事を始める時に、仕切りの向う側ではタイプライターが忙しく鳴つてゐる場合がある。私が練習を始めるとタイプライターの音はパタリと止む。やがてそれは再びためらい勝ちに鳴り始める。私が又弾き始めると、タイプライターの音はまた中絶する。数日間之を繰り返したら、このジャーナリスト達——敏感乍ら至極よい人達だが——はその机で働く事をやめてしまった。彼等はこの恐るべき小さい音が何であるかを見んが為に私の部屋を開けた事はない。私の考えでは、どうも彼等は恐れていたらしい。事によつたらそれは時限爆弾の時を刻む音だと思つたのかも知れない。兎に角、私は McKelway が引越して行く時に廊下で逢つて「何処へ行く

んだ」と尋ねた。彼は「うん。あの……上の部屋へ戻る事にしたよ」と言った。彼の顔はやつれ
ていた。その次には Alexander がその机へ来た。四日たつたら彼も立去つた。私はそのすぐ後
にカクテル・パーティで会い「どうしたんだね」と気軽な態度で尋ねた。彼は私を避ける様にし
て「僕は自宅で書く事にした」と答えた。

或る日、私が特にうまくいつた練習を終つた時、しのび寄る足音を聞いた。立つてドアを開け
ると隣りの部屋の Jim Thurber と顔を会わせた。彼は私を見るなり低い叫び声を上げてエレベ
ーターの方へ急いで行つた。後で私の聞いた話に依ると、彼はアルボンキン・ホテルの広間でそ
の晩遅く一人きりで「インターナショナル」を唄つていたそうである。これが「ニューヨーカ
ー」誌の大記者である彼が十七階へ下りて来た最初にして最後の場合であつた。その次に机の主
になつた A. J. Lieblich は、私の犠牲者中唯一の闘士であつた。始め二日間は例に依つて私の
練習が彼のタイプライターを驚かせ沈黙させた。三日目には私が「ラッタ タッタ」と叩くと、
直ぐに彼の部屋から「ラッタ タッタ」と答えて来た。私が「ラッタ タッタ」とやると「ラッタタ
」と答える。私が「タ」と一つだけ鳴らすと彼の部屋からも「タ」と答えて来る。この気狂いフ
ィーガは五分間ばかり続いた。私は鍵盤の蓋をボタンと閉め、部屋から出てリーブリングの部屋の戸

を開けた。彼は跪いていたのだがゆつくりと起き上つた。私はボリス・カローフ（譯註二〇）の様な
見得で「何を一体しているんだ」と言つた。彼が何をしていたかは私によく判つた。彼は鉛筆で
仕切りの板壁を叩いていたのだ。「君は、何をしているんだ」と彼は弱々しく言つた。次の朝、彼
はリスボン行のクリップパー機に乗つて「ニューヨーカー」誌のパリ通信員として行つてしまつ
た。彼がパリに居た間、パリ撤退に参加し二回爆撃を受けたが彼の通信は片寄つた所がなく、思
慮と叡智とリーブリング独得のユーモアに依つて注目された。彼が帰つて来た時「フランスはど
うだつたい」と尋ねたら「素適だつたよ。それで僕は君の部屋と反対側に部屋を取るよ」と言つ
てその通りにした。今ではその机をリング・ロードナー（譯註二一）の息子のデーヴィッド・ロードナ
ーが使つている。しかし其の机はもう憑き物がしてない。というわけは、私はあの鍵盤で稽古
をする事をやめたからである。「ニューヨーカー」に対する忠誠の点だけからいつても、その雑誌
のスター記者たちを悩ますのはよくないと思うからである。

それに今では、私は私の練習鍵盤で稽古する事は趣味としては度が過ぎると感じてゐるからで
ある。さて——テクニクの練習に費す時間がどの位であるにしても、それは、「A」スケール
（音階練習）とアルペジオ、及び「B」特殊練習から成り立つものとする。

A スケールとアルペジオ

ヨセフ・レヴィンス(註三〇)はこう言つた。「最高のテクニックは、大体に於いてスケールとアルペジオに帰着させる事が出来る。そうしてスケールとアルペジオの練習が機械的であつたり没趣味であつたりする必要はない。」

ウイルヘルム・バックハウスの説では「私は之を何処までも力説する。私のテクニックの源はスケール・スケール・スケールである。毎日続けてスケールを練習する事は有益というところはなくて絶対必要なのだ。」

ニコライ・ルービンシテインの説。「スケールは決して無味乾燥であつてはならない。若しもそれをつまらないと思つたら、それが面白くなるまで稽古すべきだ。」

アーネスト・ハッチソンの説。「経験豊富な教師は、鍵盤に対しての流暢な、たやすい、且つ直感的な親しみが、スケールとアルペジオの稽古から得られるものであり、他の方法ではそうしたやすく得られないものである事をよく知つている。」

ウラジミール・ド・パツハマンの説。「一例としてハ長調のスケールを考えてみよう。このスケールは、あらゆるスケールの中で一番難かしい。ハ調のスケールを練習するのは、一歩ずつ固めて行つて、それが他の総てのスケールにも増してよく弾ける様な習慣をつけなければならない。」

スケール——長音階、旋律的短音階、和声的短音階を総ての調で四オクターヴに亘つて両手を使い、オクターヴ、三度、十度(之は上げられた三度音程に過ぎない)及び六度で弾く事は甚だ有益である。なお、左手と右手を反進行にして三オクターヴ弾く事もつけ加えよう。

スケールは、遅く弾き、早く弾き、レガート、スタッカート、色々な強さ、クレッシェンドやディミヌエンドを用い、右手の方を強くし、或いは左手の方を強くするという風に弾けば、興味深い変化を作る事が出来る。また、スケールは色々なリズムで弾いてみなければならぬ。四オクターヴに亘つてスケールを弾く時、私は上の



各種のリズムが有用である事を知つた。

簡単な方法は、これ等のリズムの一つを選んで、例えばハ調とかホ調とかいうスケールをそのリズムで両手を使い、オクターヴで弾き、三度で弾き、十度で弾き、六度で弾く事である。少し手が混んでいるけれどもつと役に立つ方法は、右の例でたとえば1と2の様に、二つのリズムを

一緒に弾く事である。その場合、右手では1のリズムのスケールを、左手では2のリズムのスケールを弾くのである。それから役割を変えて、リズム2を右手で、リズム1を左手で弾く。その次には、リズム1とリズム3とを試みるがよい。リズム4とリズム5とも同じ様にして組み合わせられる。こういう風に両手で違つたリズムを弾く事は、変つたリズムの練習に当つて各々の指を独立に動かす練習の役に立つであらう。注意すべき事は、違つた二つのリズムを一緒に弾くのは気持が暗れ暗れとした時に始めるのがよいという事である。そのうちにそれは易しくなり、スケール練習に新しい楽しみを与える様になる。

反進行で三オクターヴに亘るスケールは、次に示す様な三音符ずつのリズム群で弾く事が出来る。これは並進行のスケールで四オクターヴの代りに三オクターヴで弾くのもよい。



(リズム2とリズム3とを組み合わせてみる事)

アルペジヨ——長和音、短和音、属七、減七——もスケールと同じ様

1 2 3 4 5 に色々な方法で練習する事が出来る。

スケールについてもアルペジヨについても、拇指を他の指の下から次の位置へ正しく持つて行く事は最も重要である。殊にアルペジヨに於いては音の間隔が広いから、より多くの注意を払

正確にしなければならない。キャスリン・ルース・ヘイマンはアルペジヨを「丈の高い靴を穿いたスケール」と呼んでいる。

スケールとアルペジヨについての一番すぐれた本は James Francis Cooke の著した "Mastering The Scales and Arpeggios" (Theodore Presser Company 1912 Chestnut Street,

Philadelphia, Pa.) である。この著者は音楽雑誌「エチュード」の編集長で私と同姓だが残念な

ら私の親類ではない。この本を買えば、たとえ私がスケールとアルペジヨの練習は大変面白いという事を納得させる事が出来なかつたとしても、著者クック博士が確かにそれをしてくれるだろう。この、力強く明確に書かれた本は、スケールの歴史に始まり、スケールの構造の説明に続く。その内容はスケールとアルペジヨの範囲で総ての変化を示し、明細に指使いが記されている。それと共に、拇指を次の位置へ動かす練習が記されているが、この部分をよく練習すればこの重要な技術に忽ち上達するであらう。半音階については、クック博士は三通りの指使い——フランス式、イギリス式、及びドイツ式(或は混合式)——を示しているが、フランス式の指使い

を一番先に記して、それを彼は推奨している。その式に依ると、両手の第三指は黒鍵全部を打ち右手の拇指はハ音とヘ音を除く他の白鍵を打ち(ハ音とヘ音とは第二指が打つ)、左手の拇指はロ

音とホ音（第二指）を除く他の白鍵を打つ。私のしらべた所では、ピアノ教師の大部分とピアノ演奏家の大部分とは此の指使いを半音階スケールにも用いる事を推奨している。

重複三度のスケール

スケールを三度で重ねてそれを両手でダブラせて弾く事は、スケールを只一本の線で弾くよりもずっと大きな利益を、指の練習に対し、またテクニク一般に対して与えるものである。我々の指の中で弱いのは第四指と第五指とであつて、スケールを一本の線で弾く時には第四指は一オクターヴの中で一回しか（通例は）使われないし、第五指は左手の場合一番下の音、右手の場合一番上の音にしか使われない。スケールの種類によつて第五指は全然使われない事もある。両手に重複された三度のスケールに於いては、第四指も第五指も始終使われるし、音階上の各音は二つの音から成る和音なのだから、指の共同動作と指の独立動作とが同時に必要なのである。

タック博士の本では、総ての長音階と総ての和声的短音階を、重複された三度のスケールの練習に列挙してあるが、この場合に限つて私は彼の記した指使いに従わない事にしてゐる。重複

三度の長音階と和声的短音階については、は私トビアス・マセイの指使いを採用する。この指使いは、マセイの弟子であつたジェイムス・フリスキンから私が習つたものである。

拇指を次の白鍵に滑らせて行く技巧をマスターした人は、このマセイのやり方を使うとすぐれたレガートと速度とを得られる。それは Tobias Matthay: Practice Card for Double-Third Scales —— Their Fingering and Practice (Arthur P. Schmidt Co. 120 Boylston Street, Boston, Mass. U. S. A. : 65¢) に印刷されてゐる。この Practice Card は一枚の厚紙のカードで、その両面に長音階と短音階とによる重複三度スケールのマセイ式指使いが印刷され、練習上の注意がそえられている。

マセイのカードには短音階の重複三度スケールも含まれているが、この場合は、前に私が長音階と和声的短音階との重複三度スケールについてタック博士の指使いを採用しなかつたと同様、これも採用しない事にする。

私は短三度と長三度とに於ける半音階の重複三度スケールについて、シヨパン、モシユコフスキー、マセイ、ホルター、及びゴドフスキーの指使いを数年間研究した後、あれを使いこれを変化させて私自身の指使いを案出した。この指使いは右に述べた諸大家の指使いを主として使つて

重複短三度半音階スケール

重複長三度半音階スケール

いて極めて実用的である事がたしかめられたのみならず、之は単一のシステムなのである。

こういう種類の各種のスケールをしらべてみると、違つた指使いが沢山（驚く程多く）ある。ここには、私の指使いのシステムを二オクターヴに亘つて例示したけれど、勿論実際の練習では並進行で四オクターヴ、反進行で三オクターヴにまで伸ばすべきである。短三度を重ねる半音階スケールを始めに記したわけは、多くのピアノ曲に於いては、長三度を重ねた半音階スケールよりも短三度を重ねたものの方がずつと多く出て来るからである。

短三度と長三度とを重複したこれ等二通りの指使いは密接に関連している。この指使いは至極簡単な法則に帰着するので（若しもこの指使いを使おうとするならば）自分の心に深く印象づける為に、また練習中に誤りを正す為にこの法則を用いる事が出来る。「外側の」音符は右手の高い方の音と左手の低い方の音とであり、「内側の」音はその反対である。この法則を記せば――

外側の黒鍵は全部第三指。

内側の黒鍵は全部第二指。

外側の白鍵は第四指。但し、右手のへ音とハ音、及び左手のホ音とロ音は第五指。

内側の白鍵は拇指。但し、

短三度の時右手上昇の場合の

本音とロ音とは第二指。

短三度と長三度に於いて左手上昇の場合の

短三度の時、右手下降の場合の

ハ音とヘ音とは第二指。

短三度と長三度に於いて左手下降の場合の

重複三度のスケールを弾く時は、ゴドフスキーの言つた言葉「指をキイにしつかりとつけるように」を記憶して応用するのがよい。手も指もごく弛緩した状態に置く。始める前に弛緩させる事に注意し、練習中にも時々弛緩しているかどうかをしらべるがよい。手や指がこわばつて居たら、こういう指使いは出来ない事に気がつくだろう。よく弛緩した状態でなければこの指使いはなり立たないのである。手は進行方向へごく少し傾けた方がよい。

未だ重複三度のスケールを試みた事のない人は、それを大変か難しい事のように思つてシリョミしないでほしい。やつてみれば思つたほど難かしくはないものである。小部分をとつて右手だけでゆつくり練習し段々と速度を早くする。それから左手の同じ部分を同じ様にして練習する。

その後で両手でやつてみる。これを一オクターヴ全部が両手でやれるまでくり返す。それから先重複三度のスケールを四オクターヴ迄抜けていくのはたやすい。最後に、これ等のスケールを色々なリズム及び色々な複合リズムで練習するのである。

短三度の半音階を両手で重複して弾く時、各々のオクターヴの中に黒鍵を二つ同時に鳴らす場所が二箇所あるのに気づくであろう。キャスリーン・ルース・ヘイマンは、これ等に「ブリッジ(橋)」と言う適切な名称を与えた。前に記した楽譜の例ではその場所を「B」と記してある。この指は何時も、右手ならば3 2、左手ならば2 3である。これ等は有用な目標である。

右上昇の場合と、左下降の場合とは、ブリッジの後の三度は何時も4 2になつている事に気がつくであろう。この場合の第二指は黒鍵から白鍵へすべらせるのである。

短三度のスケールの右手の一番上の二つの音の指使いには丸がつけてあるが、之は方向を変えて弾き返す為の特殊な指使いを強く印象づける為である。

長三度の半音階を両手で重ねる時には、一つのオクターヴに対してブリッジは一つしか無く、第二指をすべらせる場所は前と変つてゐる。今度は右手が上昇する場合と、左手が下降する場合とに第二指をすべらせるのである。