

哲學研究

第五十一號

第五卷
第六冊

ピアノのむづかしさに就て

兼 常 清 佐

一

517

ピアノを弾くといふ事は音楽の根本的な仕事の一つです。如何なる種類の音楽家になるにしても、誰も皆なピアノだけは弾かなくてはなりません。また音楽を理解しようとするにしても、ピアノを弾く事だけは是非必要であらうと思ひます。然し其れにしてはピアノを弾くといふ事は可なりにもむづかしい仕事です。専門の演奏家にならないまでも、一通りのピアノの技巧を手に入れる事さへ、中々容易ではありません。同じ指先きの仕事にしても、印字器を打つ事や、或は電信を發送する事は誰でも一日三時間或は四時間を練習に費すならば數ヶ月で一通りの技術は呑み込みます。然しピアノなら、其の位の時間の時間では、餘程の才能のある人でも、恐らくツェル

ニの練習曲『速さの豫習』^{フオルンチエ}の半分も正確には弾けませんまい。そして例へばベート
 ヲヴェンの初期の容易なゾナートを一つ弾くにしても、此の練習曲一冊位は十分に
 弾ける事を豫想しますから、ピアノの技巧を一通り手に入れることは印字器の打ち
 手や電信技師などの仕事に比べて、如何に困難であるかは是れで大體推察する事が
 出来ませう。

ピアノがまた印字器や電信と趣を真にする點は、其の技巧のむつかしさに種々な
 程度がある事です、同じ練習曲にしても、例へばバイエルの教則本にある様な曲と、シ
 ョパンやリストの演奏會用の練習曲とは其の困難の程度は到底比較にならぬ位で
 す。バイエルが全部弾けても、シヨパンやリストは殆ど一行も弾けないかも知れま
 せん。此のむつかしさの程度の差といふ事は印字器や電信の様な割合に簡単な技
 術には餘り言はれてゐないと思ひます。一定の技術を覺えた後は、たゞ練習によつ
 て、或る同一の仕事に割合に短い時間内にする事が出来る様になるか、或は其の仕事
 を割合に誤謬なしにする事が出来る様になるか、或は其の他の是れに類似したやう
 な練習の効果が現はれるかの相違がある位です。ピアノはそれとは違ひます。此
 のピアノ曲のむつかしさの程度の差は、其れでは一體になりに原因するでせうか。

或る曲が他の或る曲よりむづかしいと言ふ事は客観的には如何なる事實を意味するでせうか。勿論或る曲が他の或る曲よりむづかしいと言ふ事の内には個人的或は主観的と思はれる要素が可なり多く含まれてゐるのが普通です。ベートーヴェンの様な大演奏家であるへも、遅い曲は非常に美しく、完全に弾いたに反して、速い曲になると時とするとペタルが多過ぎて音がもつれたと言はれてゐます。然し此の小篇は個人個人の相違は暫く問題の外に置いて、たゞ客観的な、普遍的な部分だけに就て聊か叙述を試みようとするだけです。

此の事に就ては主な書目として先づ左の二種をあげます。

Riemann: *Katechismus des Klavierspiels*, 1905

Eschmann-Ruthardt: *Wegweiser durch die Klavier-Literatur*, 6te Aufl. 1904.

リーマンの書は巻末に練習曲とソナーテの様なものとして二〇種ばかり難易の度に従つて並べてゐます。練習曲ではベルティニの作品二〇〇や二九、三二等が最初でショパンの『練習曲』は最後です。ソナーテ類ではクレメンタイの『ソナーティーネン』が最初でバッハの『フーゲ』が最後です。

エッシュマン及びブルートハルトでは其の或る章で練習曲類三〇〇曲以上を純粹に技巧の上からと、表現の上からとで各々七階級に分類しました。其の他古典時代から今日に至るまで大抵のピアノ曲は同じく此の七階級に分類されてゐます。是に依ると純粹に技巧の上から見れば、練習曲としては第一階級はツェルニーの『兒童の練習曲』、ディアベリの作品一二五の様なもの、前述のバッハの『フーゲ』は多くは第五階級、ショパンの『練習曲』は第七階級です。

ピアノのむづかしさに就て

是等の順序と分類に就ては何等の説明もありません。全く著者自身の主観的な見方だと言へます。そして著者に依つて同一の曲も可なり難易の度を異にしてゐます。もし假りに此のうちの或る分類を大多数のピアノ演奏家が承認したとするならば、其の時は此の主観的な方法に依る分類も可なりの客観性を得る事になります。然し此の大多数の演奏家の一致といふ事は恐らく非常な困難でせう。

此の外で私の知つてゐる書類をあげれば――

一、ベイトーヴェンの主なピアノの作品だけを技巧の上からと精神の上からと別々に難易の順序をつけたもの。

Marx: Anleitung zum Vortrag der Beethoven'schen Klavierwerke.

二、ハテル版の『ゾナテイン集』の難易の順序に就て巻末の注意の様な例。

三、出版目録の類。例へばハテル版は『容易』と『ヤム困難』と『困難』の三階級に分け、カール、フィッシャー版は一から

七までの七階級に分けてゐる様な例です。

是等の分類の方法も主観的で任意的である事は皆な同じです。

エッシュマン及びルートハルトの前述の書(第六版)の序文の中には是に關する一二種の書目を擧げてゐます。其の内些くも一〇種は此事に直接に關係あるものらしく見えます。孰れも東京では見る事は出さないものです。然し其の方法に至つては恐らく皆な同じ様なものであらうと想像されます。

二

ピアノを弾くといふ事は、要するに次の様な心理的生理的な動作をする事です。

一、譜に記された通りの音を意識の中に明白に、且つ正しく思ひ浮べる事。

二、其の音を與へるピアノの鍵盤を、其の音が要求してゐる條件で打つといふ身體的動作に關する中樞及び末端神經の活動。

三、此の結果としての指、或は手、或は足の運動。

此の第一は、ヴィオリネ或は唱歌の場合と違つて音其の物を直接に意識する事が是非共必要ではありません。たゞ或る音の譜表中に記るされた位置と、其れに適應する鍵盤の位置を意識するだけでも十分事は足りません。それでピアノの場合はヴィオリネの場合よりも音の心象は遙に間接だと言へるのでせう。此の小篇では、其の音の心象が譜面から與へれるか、或は記憶の再生として與へられるかと云ふ事の相違には觸れずに置きます。其れは他の問題です。ピアノの曲或は其の演奏のむつかしさの問題は以上擧げた三つの心理的、生理的動作の各々に就て考へられます。

三

まづ第一に音の心象を作る事に就てのむつかしさを考へませう。是れにさへも已に個人の心的素質の相違が大なる原因になつてゐるのでせうが、然し多少一般的と

見らるゝ様な條件も考へられなくもないと思ひます。それには先づ最初は曲を單に音の塊りとして考へ、其れに段々と音樂的の要素を加へ、其の音に音樂上の意義を持たせて行きませう。其の條件としては例へば左の様なものゝが擧げられはしないかと思ひます。

一、一抄時間中に意識に上る音の數。此處では假りに此の數を曲の『密度』と呼んで置きます。其の大なるものほど其の曲は困難です。例として曲の構成がよく似てゐるベートリツェンの『月光曲』(作品二七。二番)の第一章とショパンの變イ長調の『練習曲』(作品二五。一番)とを比べると次の通りです。

『月光曲』第一章。アダジオー||七二

(この速さはダルペールに依る。)

小節の數(最後の二つを除く) 六七

此の小節に含まれた 音の全體の數 一一四三

』の時間(單位は秒)

〇・八

六七小節の時間

二二五、一

一秒に對する音の數、即ち『密度』

五、一

『練習曲』作品二五。第一番。アレグロ。

♪ || 八四

(この速さはフリードハイムに依る。)

小節の數、最初の一つ、及び最後の二つを除く)

四七、

♪の數(四七小節中にある)

一八八、

♪の數(同じく)

二一九二、

♪の時間 (單位は秒)

〇、七

一小節の時間

二、八

四七小節の時間

一三一、六

一秒に對する音の數即ち『密度』

(イ) 普通の場合

一七、一

ピアノのむづかしさに就て

七

(ロ) 特別の場合(一八小節の如き一例)

一四、二

(ハ) 平均

一六、七

以上の二つの場合を比較すれば、『鍊習曲』は『月光曲第一章』よりも單位時間に、より多くの音の心象を作る必要があります。其の割合は平均の場合を取れば次の通りです。

$$16.7/5.1 = 3.27$$

他の條件が全く同一であると假定すれば、此の點だけで、『鍊習曲』の方が『月光曲』第一章より、大體の見當で三、二七位むつかしいと言へるのでせう。

たゞ『鍊習曲』では和絃の分割の方法が一個の♪を六個の♪に分け、其の内の二個は前のものゝ繰返しです。それで實際には音の心象は左右の手各々四個つゞと言ふことになりません。此の繰返しには多少の容易さが伴ふとも見られますが、然し注意を向ける事から考へるならば、六個はやはり六個です。此の繰返へしの二個の處分は數字の關係で現はす事は出来ない様です。

二、曲の基礎となる音の長さの大小。其の短いものほど其の曲は困難です。

前述の二つの曲を取れば其れは次の通りです。

『月光曲』第一章。基礎の音をトリオレンの♪とすれば、

♪の長さ(單位は秒)

〇・二七

『鍊習曲』。基礎の音を♪とすれば、

♪の長さ

〇・一一

此の二つの場合を比較すれば次の通りです。

$0.12/0.27 = .44$

より短い時間内に音の心象を作る方が、言ふまでもなく、より困難です。それを假りに単純な逆比例として考へるならば『鍊習曲』は『月光曲』より此の點で、また二・二七位をむつかしいと言へるでせう。勿論是れは一つの假定です。是れが正しく逆比例の関係であるといふ數學上の證明は出来ません。

三、曲の長さの大小。長いもの、即ち精神作用の長い間の持續を要するものは、其の反對の短いものより困難です。例へば、秒を單位として、

『月光曲』第一章の長さ。二二・九、一

(最後の和絃をも含む。全體で六九小節。)

『鍊習曲』の長さ。一一・三、八、九

(最後の和絃及び最初の一個の音をも含む。全體で小節の數五〇)
 此の二つの場合を比較すれば『月光曲』は『練習曲』よりも長い間の精神作用の持續を要します。此の割合は

$$229.1/138.9=1.65$$

他の條件が全く同一とすれば『月光曲』の方が、大體の見當で一、六五位むつかしいと言へるでせう。

然し此の第三の條件は他の二つの條件が酷似してゐる時に限つて甚だ必要で、それが相違してゐる場合には頗る曖昧なものになります。複雑な精神作用の短いと、簡単な精神作用の長いとは、其全體の困難の程度はたゞ是れだけでは容易には判斷出來ません。此處にあげた二曲は此の條件だけでは判斷出來ない其中に屬します。次に前述の第二の條件の特種の場合として左の様な條件が考へられます。

四、曲の中に含まれる最も短い音の長さ。其の小さいものほど困難です。

『月光曲』第一章では最も短い音は♪。

♪の長さ

〇111

其の數

一六、

『練習曲』では右手の三個の♪に對して左手の二個の♪ある場合。第十八—第二二小節。第三〇。第三三—第三五小節。

左手と右手との♪の長さの差

〇、〇六

其の數

六二、

此の二つの長さの割合は

$$0.06/0.21 = 0.29$$

此の短さを前と同じく假りに逆比例として考へるならば『練習曲』は『月光曲』よりも三四位むつかし事になります。其の上度數は三、九位の多さです。此の點でまた『練習曲』は『月光曲』よりも大體の見當で、此の位にむつかしいと言へるでせう。

(此の反對に最も長い音といふ事も考へられます。或る程度を越へて長い音を精確に意識する事は勿論困難です。然し、普通の曲では、長い音には他の短い音が同時に附隨して來ます。正しく意識するに困難なほどの長い音が獨立に現はれる様なピアノの曲は甚だ稀です。)

或る樂曲をたゞ音の塊りとして考へるならば、此の様な條件で、勿論、極めて不十分ながら其の難易を定める事が出来るでせう。そして其れは要するに(一)單位時間内

に作られる音の心象の數と、(二)其の精神作用の持續の長さの二つに大別する事が出來ます。然し、如何なる簡単な樂曲も、たゞ音の塊りとしてのみは考へられませんが、其れに音樂としての特別な性質を持たせて考へる事が必要です。そして此の音樂上の性質を考への中に入れて従つて、前述の様に大體の見當を數字を以つて表はす事は段々と出來なくなつて來ます。音樂上の性質として先づ左の様な難易の條件が考へられます。

一、單位時間內に起る曲の構造上の變化。其の多い方が困難です。

『月光曲』第一章。一般に、一個のトリオールと、其れに對する旋律及び低音の部分に合わせて單位として數へます。

全體の小節の數(最後の二つを除く)。 六七、

其の内の樂音上に異りたる組織を有する單位の數 一、五八、

全體の時間(單位は秒) 二二、五、一

一秒に對する單位數の割合 〇、七

『練習曲』右手の六個の十六分音符の一群と、其れに對する左手の普通六個或は其の特別の場合を合せて一單位として數へます。

全體の小節の數

四七、

其の内音楽上異りたる組織を有する單位の數

一一五、

全體の時間

一三一、六

一秒に對する異りたる單位數の割合

〇、九

是れだけを比較しても『練習曲』の方が『月光曲』よりも單位時間により多くの音の心象の變化を要求してゐます。その割合は

0.9/0.7 = 1.28

大體の見當で、これだけ『練習曲』の方がむづかしいと言へるでせう。その上、單位時間内に意識されなければならぬ音の數、即ち『密度』が前述の通り『練習曲』の方が三、二七の割合で多いので、この困難さはなほ増加する事は明かである。

或る單位の音楽上の變化には、和聲の變化と轉調とが主な材料となつてゐます。演奏者は實際に或る曲の一々の和聲學上の性質を考へて演奏するか否かは、一人一人に質問して見ない限りは斷言出來ません。和聲學に精通する事は、其れを聯想の手段、或は其の他の心理的活動の一因として、音の心象を容易に、或は速かに作るに便利でせう。然し或る音の心象を作る事は、必ずしも其の音の和聲學上の意義を知ら

なくとも、直接に譜面から來る印象だけで十分に出來ます。そして其の音の心象を鍵盤の位置と關係させて意識する事だけでピアノは弾けます。私には和聲學上の轉調、或は和聲の構造の難易の議論は此の問題とはやゝ離れたものらしく見えます。それよりも寧ろ音の心象を作る困難は變位記號フェルゼンツシグナツアイヘンの様なものでないかと考へられます。其れにはまた左の様な場合があるでせう。

(イ) 井とリと口の間に難易の別があるか否かは、やはり個人的の問題で、一般には同一として取扱ふより外に途はないでせう。たゞ口の内、始めに基本的な構成された音に還るものだけは幾分か容易だとも言へませう。

(ロ) $c\flat$ $f\sharp$ は本來の井とリとの觀念とやゝ異なるだけ幾分か困難だとも思はれます。

『月光曲』第一章

h# の數

三二、

e# の數

七、

『鍊習曲』

c \flat の數

二、

f^bの數

六

これだけでは『月光曲』が困難です。然し此のh[#]は短ハ調チヌモルには始めから當然の附き物で、#よりは、或は『鍊習曲』のb^bやf^bよりは容易でせう。

(ハ)

二重の#や二重のbはb^bやh[#]と同じ理由で#やbより困難です。(此の二つの曲の中では『月光曲』にf^xが二つあるだけです。)

此の變位記號には其の起る二つの間の時間を考へる事が必要です。其の間の短いものは、始めの心象の續きとして數へられます。例へば『月光曲』の第二八小節の二個のh[#]は一のオクターフとして打つと殆ど同じもので要するに一個の心象と見れば見られます。勿論、此の一つの心象か否かの境界を定める事は實驗による外には何等の途もありません。この事は第一二頁の一秒間の單位の形の變化といふ事に就ても勿論言はれます。

二. 和絃の擴がり

音の觀念も鍵盤の觀念も皆な連續的なものです。それであるべく狭い範圍内で構成された和絃の方が容易らしく見えます。例へば『鍊習曲』の第七小節の第三の單位では右手も左手も一オクターフ内の和絃です。

然し第一、第二の單位では右手も左手も十度以上に擴がります。此の場合では第三の單位の方が第一、第二の單位よりも容易らしく見えます。『月光曲』では左右の手は曲の構造上分離して意識に上ります。此の場合、左手も右手も『練習曲』より明に容易です。

勿論實際には是れに他の多くの音楽上の條件が混合して來るので、此れだけを引き離して論ずるのは、やゝ無理です。たゞ一の分析的な條件として擧げるだけです。

三、和絃とアルペジオ。

是れも可なり重要な一條件として考へられますが、然し此の間の難易の判断はやはり實驗に依る外には途はありません。或は個人的の差に歸すべきものかも知れません。

和絃トリアドの方は指の大きさに制限されて、實際の曲では擴がりに大低限りがあります。同一の擴がりを持つ二つの同一の和聲的構造を和絃として同時に意識する事とアルペジオとして連續的に意識して行く事とは、此の連續的に次ぎより次ぎに移る時間の餘地があるだけ、それだけアルペジオの方が容易だと考へて考へられない事も

ありません。然し此の時間は普通は甚だ短いもので、同じシヨパンから例を取れば次の通りです。

『練習曲』作品一〇。一一番 アレグロ ♩七二

(此の速さはフルードハイムに依る。)

♩の長さ(單位は秒)

〇、四二、

六個のアルペデオの時

〇、〇七、

七個のアルペデオの時

〇、〇六、

此の様に音と音との間は甚だ短いので、和絃と同様に始めから六個、或は七個の音の心象を正しく持つてゐる事は必要です。さうすると後は演奏上の難易の問題になります。此の決定にはなほ精しい實驗の工風がいらします。

四、音の形式。

或る個人が今まで已に記憶の中に持つてゐた音の形式に極めて近いものは、容易に心象として再生せられます。それに似る事が些い形式は、心象として形造られるに困難です。其の主なるのは、(一)和絃の構造と轉調の方法、(二)旋律の形、(三)分割和絃の形、(四)裝飾音やカデンツの形などです。

ピアノのむづかしさに就て

此處まで來れば、問題は全く音樂上の形式の新しさといふ事にまゐります。そして全く數量的ではなくなります。その上、或る人の音樂意識が如何なる材料によつて作り上げられるかは全然任意的な事柄です。普通今日の場合では、(一)バイエル、ツェルニー等の『練習曲』(二)クライラウ、クレメンタイ等の『ソナタイネン』(三)ハイドン、モーツァルト等の簡単な『ソナターテン』と言ふ様な順序で作り上げられた音樂意識に對しては、(此處に例に取つた二曲が共に持つてゐない裝飾音やカテンツの形を除いて)些くも和絃の點では、シヨバンの方が新しくして、従つて心象を作りにくいと言へるかもしれません。(此處に擧げた古典的な曲と、シヨバンの此の曲とを音樂上の要素に就て一一比較する事は此の小篇では省略します。また是れを決定するには多數のピアノの演奏家をその受けたピアノの教育に従つて分類して、直接に其の意識を質問するのは確に一の方法です。然し日本では、それは出來ません。)

五、デナミック及び其の他の表情の手段。

(イ) 強さと弱さの種々なる程度及び其の變化。

或る單位内で此の程度の差の多い方が困難です。『月光曲』では普通の場合には必ず(一)旋律(二)トリオ(三)低音部の三種が強さに於て區別さ

れなければなりません。それは「練習曲」が(一)旋律(二)和絃の二種だけの強さの區別ですむ事に比べると、此の點で『月光曲』はより困難です。

(ロ) 速さと遅さの種々なる程度及び其の變化。其の特別なる場合としては

テムポルバトリの方法。

(ハ) フラジールングの方法。

六、左右のペダル

(イ) 左のペダルに就ては前項の(イ)と同じ結果です。即ち音の強弱を(一)單に

指だけによるか、(二)指と共に左のペダルにもよるかといふ事になります。

(ロ) 右のペダルに就ては、或る曲が音響として與へられた全體の結果を十分に

智的に豫想する事が必要です。是れは勿論此の小篇の問題ではありません。

せん。此處では、たと音の心象を作る條件として擧げるだけです。

ペタルの至難なる技巧、即ちペタル、トレモロ、或は半分ダブ、ハルペス、ペダル、トレテンペタルを踏む事等

も此處では音の心象の一性質として考へるだけで十分でせう。

この様な事は譜は完全には記載してゐません。此處に例に取つた曲に就てペ
トリヴェンやシヨバンが是等の事を如何に取扱つたかは今日からは知る事は出来

ません。其の正確なる事は作曲家自身の演奏が終ると同時に終ります。後の演奏家は其の已に終つた部分を(一)自分の自由なる創意か(二)或は昔は斯くあつたであらうといふ想像の孰れかに依つて補ふ事が許されてあるだけです。此の事に就ては勿論客觀的に困難の程度は此處では十分に定められません。或は二曲とも全然同様だと言へるでせう。

以上述べた事を合せて考へるならば『月光曲』と『練習曲』とは其の心象を作る事に就ては、大體で後の方がむつかしいと言へるでせう。其の條件の數の割合は左の通りになります。

『月光曲』第一章の方が困難な條件

三

『練習曲』の方が困難な條件

六

然し此の條件がみな同じ價值を持つてゐるとは勿論思へません。そして條件相互の價值を定める事は殆んど不可能です。それで『月光曲』の三つが他の六つに絶對的に比敵しないのとは決して言はれません。これから先きは要するに個人個人の問題で、最後の判断はやはり多數決になるより外途はありますまい。たゞ以上述

べた様なものが或る曲の心象を作る心理上の條件である事がわかれば、それで此の小篇の目的は達します。勿論音が音楽上の性質を帯びれば帯びるほど、結果は曖昧になつて、如何なる假定を設けても數字では表はしにくくなり、最後には殆ど此のままでは條件とも言なれない様な事になります。然し全く専門的な音楽上の他の方法でなほ考察を進めるならば、其れをも多少明にする事が恐らく出来ようと思ひますが、今此の小篇では此の問題に就ては簡略ながら是れだけにして置きます。そして次の問題に移ります。

便宜のため、此の小篇では曲の速さをダルベルやフリードハイムの示したメトロノームの數に依りました。然し實際の感情の籠つた演奏では、假令此の人々が弾いたとしても決して此の通りには行きません。左に蓄音器からシトツプウールで大略を計つた一例を擧げて置きます。

シロバン。『練習曲』(作品二五。一番)

演奏者。バックハウス。(ダイクトル圖版、七四一五九)

全體の時間 (單位は秒)

平均の1の長さ

一一七、四

〇、六四

第一小節—第三小節

五、八

第一〇小節—第一二小節

五、

第四節—第九節

一五

ピアノのむづかしさに就て

最後のアルペジエンの四小節

最後の和絃の二小節

一四、
三、八

此の簡單なる一例でも實際の演奏が如何に計算通りに行かないかは明です。同じ蓄音器でパデレウスキーがショパンの『練習曲』(作品二五。九番)を弾いてゐるのなどは、非常に大きなテムポ、ルバトーを持つてゐます。然し此の小篇の目的の爲めにはメトロノームの數から『密度』を計算しても大した誤ではありません。

此の事に就ての今少し精密なる觀察は他の機會で述べませう。

四

ピアノを弾く第二の手續は前に述べた様にして、音の心象が明瞭に作られた時に、(一)それに相當する鍵盤を打ち、(二)ペダルを踏むと言ふ身體的動作とする事です。これから起る困難は、主として指や手等の身體上の構造と其の運動との關係からです。

一、指の運動の速さ。

或る一本の指で連続的に速く鍵盤を打つといふ事は、ピアノの技巧でありません。そして指から指への時間は、大抵の速い曲でも、普通の人々が優に動かし得る時間です。

『練習曲』の六個の♪に就て同一の指を二回使ふ其の間の時間

(指使ひはフリードハイムに依る。)

第二小節の右手(單位は秒)

5の指

〇、七一

4の指

〇、三五

2の指

〇、三五

1の指

〇、七一

可なりに速い此の曲でも、一々の指は事實上一抄に二回か三回の割合で動かすだけ。殊に近世のピアノの技巧では、なるべく指を變へますから、或る一本の指の速度と言ふ事は甚だ重要でない問題です。速さに對する困難の問題は、寧ろ(一)指を撰び、(二)鍵盤を撰び、そして(三)打ち方を與へられた條件通りに打つといふ其の心理的經過が、此の短い時間に對しては困難であると言ふ事になります。此の事に就ての『月光曲』と『練習曲』の比較は要するに第八頁の事柄でつきます。生理的に考へれば、此の速さといふ事で『練習曲』は『月光曲』より困難だと言へます。

二、指の位置。

是れに就ての困難は指の構造に反する時です。其の例は次の様なもので

ピアノのむづかしさに就て

せう。

(イ)

不平均な擴り方。

『鍊習曲』第一七小節、第三の單位。

5の指と2の指の擴り方に對して1の指と2の指の狭まり方の様な例。

これは程度の問題です。或る標準を定めて其の數を計る事は困難です。強いて標準を定めるならば、其れは甚だ事實と遠ざかります。此の事に就ては、やはり多數決より外に途はありません。

(ロ)

過大な擴り方。

これは手の型によります。1と5との間を一オクターフが普通だとするならば、それ以上九度十度は勿論困難です。

擴り方が餘り大か、或は他の理由で手首を動かす事が必要な時は困難は更にそれだけ増加します。『月光曲』では手首の必要は殆どありません。『鍊習曲』では、是非必要です。

『月光曲』第一章。

一 オクターフ以上の擴り

其の他の困難なる擴り

『鍊習曲』

一 オクターフ以上の擴り(右手のみで)

七六、

此の内の些くとも二四位は可なり困難な擴り方です。

其の他の困難なる擴り

二、

此の外に左手の大多數一五九までは皆な一オクターフ以上です。(そして指の位置が左右共に常に擴つてゐて『月光曲』よりも疲勞する事は非常に大です。)此の點で『鍊習曲』の方が遙に困難だと言へませう。

(ハ) 或る指が他の指の上を越す彈き方。

同じシヨパンの『鍊習曲』(作品二五。六番)の第五小節の音階では1と3の指が夫れく2と4の指の上を越す事が必要です。此處に例に取つた二曲には此の様な場合はありません。

三、
の力。

是れは以前私が述べた様に指が(一)高く擧がるか(二)速く動かくの二つの條

件に歸する事が出來ます。そして生理上4の指が獨立に2の指の様に高く擧がる事は困難です。或は指に全く平均な力を持たせる事も困難です。是れには

(イ) 特に練習に依つて指を所要の状態に置く様にするか。

(ロ) 曲の性質と指の性質とを考へて、其れに適する指使ひを撰ぶか。

の二様の方法が考へられます。(イ)は勿論基本的に必要です。(ロ)に重きを置けば其れは大部分は心理的な問題になりす。此の事に就ては此處に例に取つた二曲共に同じ事だと言へるでせう。

四、仕事の全體の量。

ピアノの鍵盤の重さは一定しませんが、階位の音を得るにも些なくも七五グラム位の重さを載せる事は必要です。假りに此の強さで全部を弾いたとして

『月光曲』第一章。

鍵盤を打つ數

全體の重さ(單位はグラム)

一一四七、

八六〇二五、

一抄に就て

三七一六

『練習曲』

鍵盤を打つ數

二二一九、

全體の重さ

一六六四二五、

一抄に就て

一二三一、九

此の一抄問のグラムの割合は

1231.9/371.6 = 3.31

『練習曲』は大體で此の割合で『月光曲』よりはむづかしいと言へるでせう。然し是れは要する『密度』を重さに言ひ變へたものにすぎません。

以上述べた事で、『練習曲』の心理的のむづかしさの條件以外に更に生理的のむづかしさの條件が四つ加へられた譯になります。此の全體の數を數學上の計算で一に纏める事は出来ませんが其れ一つ一つを考へて、先づ大體で、『練習曲』の方が『月光曲』第一章よりもむづかしいといふ事が多少明白に言へるかと思ひます。

其の外、曲によつては特に腕、或は手首の位置オールドジの感覺の正確さを要求するものがあります。リストの練習曲『カムパネルラ』などそれです。或は曲によつては特に指、

或は手首、或は脇が長く疲労に堪え得る様な力を要求するものがあります。リストの改作したシューベルトの歌謠『魔王』ユルグエンなどそれです。ゾナーテの様な長い曲は、例へばショパンの短い『プレルデーエン』の様なものと反對に此條件を特に要求します。そして特に要求する生理的、或は心理的條件の相違は、やがて其の曲趣の相違です。此處に例に取つた二曲は是等の條件には餘り觸れませぬ。

此の小篇の簡單な叙述は、ピアノのむづかしさといふ昔から極めて複雑した問題とせられた此の事柄に對して、殆ど何等の解答をも與へ得なかつたかも知れませんが、問題自身もまた多くは個人的な、主觀的な範圍に屬して、一般的な、普遍的な條件を餘り多く持たない性質のものらしくも見えます。そして心理的、生理的の孰れの方面からしても或る單位のむづかしさを持つ曲といふものが考へ得られない事は、此問題に取つて非常な障害です。然し今直ちに此の問題の十分な解答は出來ないにしても、此の小篇がピアノの演奏といふ事の内容の或る一小部分を多少叙述する事さへ出來たならば筆者は満足です。後日ピアノに關する他の問題を取扱ふ時には必ず再び此の問題に觸れる事があると思ひます。

指の運動に就ては私は以前此の雜誌で多少叙述しました。文獻としては其の中に述べたライフの論文は必要です。其の他ウエル

ス、ラングフェルド等主として米國の心理學者の實驗は多數に報告されてゐます。エルゴグラフに關する諸種の論文も必要な文献です。今一一此處には擧げません。

指の使ひ方に就てはリーマンにも、クールラックにも、ヴェルケンティンにも、其の他此の種の書にも皆な主要な技巧として記載されてゐますが、其れはたゞ専門的な技巧上の叙述で、此小篇には少しも引用出来ませんでした。本篇第二六頁の事に就て特に注意して置くのは、シヨパン自身があの美しい“*Trais nouvelles études*”に就て書いた文です。次の書に獨逸譯として公にされてゐます。Kleczynski: Chopin's Grössere Werke. 1898.

本篇に叙述した事に就て、日本のピアノ演奏家の意識を多少明にするために、三人の音楽學校のピアノの先生にフラーゲボーグンを送つて見ました。然し一つも解答に接しませんでした。それで此の事に就ては何事をも報告出来ないのは遺憾です。

音楽以外の繪畫、彫刻等の藝術に就ても此の様なむづかしさの問題が論じ得られるでせう。然し其れに就ては何等の文献も知りません。其の他の精神的、身體的作業に就ても本篇は何等の直接に參考になる様な文献をも見出し得ませんでした。此の機會で特に博識の方々の文献上の御助力を御願ひいたします。(完)