

「浜辺の歌」ピアノ編曲版、及び編曲覚書

土 田 定 克*

A Piano Version For “Hamabe-no Uta,” And A Note Of Arrangement

Sadakatsu Tsuchida

「浜辺の歌」のピアノ編曲版が乏しい現状を鑑みて、自ら編曲を手掛けた。編曲に際しては「ピアニスティックなピアノ編曲にすること」を目的とした。さらに「歌詞の意味を反映させること」にも留意した。

記入した運指は音楽の内容に即した腕使いをもたらす合理的で最先端の運指法に基づいている。特に転調してからは、技術的だけでなく精神的にもどう弾くかが難しい。ここでは、歌詞の意味から読み取れるように「変わるもの」と「変わらないもの」の間に生かされている尊さの前にたたずむ気持ちで奏でる必要がある。演奏者の中にある「昔の人」への「変わらぬ」想いを歌ってほしい。

キーワード：故郷、運指、奏法、変わるもの、変わらないもの

I はじめに

浜辺の歌¹

林 古溪 作詞

成田爲三 作曲

あした浜辺を さまよえば
昔の事ぞ 忍ばるる²
風の音よ 雲のさまよ
寄する波も 貝の色も

ゆうべ浜辺を もとおれば
昔の人ぞ 忍ばるる
寄する波よ 返す波よ
月の色も 星の影も

2013年9月9日受理

* 尚綱学院大学 講師

¹ 松山祐士『精選 日本の歌120選』、ドレミ楽譜出版社、2007、255頁。

² 初版（東京音楽学校の講師兼学友会誌『音楽』）の段階から3・4番を無理矢理に統合され、原文のまま掲載された試しがない上に誤植も多かった詩。この楽譜でも慣習的表記の「忍ばるる」であるが、本来は「偲ばるる」が文脈からしてまた日本語として正しいと思われる（昔の“辛い”思い出を「耐え忍ぶ」という解釈ならばこの限りではない）。

「ふるさとは遠きにありて思ふもの そして悲しくうたふもの」³ (室生犀星)。

この言葉を地で行っている筆者にとってこんなに嬉しい話はなかった。平成25年5月11日——故郷秦野における独奏会の依頼が入る。なんでも地元の新聞社が移設した際に新しくホールを設置したらしく、そこでの定期演奏会の一番打者として秦野出身のピアニストの筆者に白羽の矢が立ったようだ。素人も玄人も楽しめる内容を求められたので、プログラムは前半を名曲集、後半をラフマニノフの「6つの楽興の時」でまとめた。ところがさてアンコールで何を弾こうかと考えたときに、壁にぶち当たる。

この演奏会のアンコールでは特別な曲を弾いて郷里の同胞へ贈りたいという思いがあった。その思いに一役演じたのが、いつも玄関に飾ってある掛け軸⁴の句だった。「あした浜辺をさまよへば 昔の事ぞ しのばるる・・・」。そうだ、今こそ「浜辺の歌」を弾こう。

ところがどんなに探しても「浜辺の歌」のピアノ編曲版が存在しない。否、実際には存在しなくもないのだが、深い精神性と妙技を尽くした芸術的演奏会のアンコールとして堪える編曲版が見つけれなかった。一方で演奏会までの残り時間は刻々と減っていく。どうするか、もう「浜辺の歌」を諦めるか。そう追い詰められた状況の中、一つの手段が閃いた——自分でピアノ編曲を試みることであった。

実は以前、ザグレブ弦楽四重奏団と組んで都内のカザルスホールで演奏会をしたときに「浜辺の歌」をアンコールでピアノ五重奏して好評を博した経験がある。その時に使用した楽譜が、源田俊一郎氏が混声合唱に編曲した楽譜であった。

この楽譜はもともと源田氏が書いた「混声合唱のためのホームソング・メドレー1」⁵の最終ブロック《日本編Ⅰ》の最終曲（全編を通して全9曲、約20分の大メドレーの最終曲）として織り込まれているものである。この源田氏の編曲は和声付けと対旋律の美しさにおいて秀でている。1番から2番への移行の際に調性を三度調に転調し、時の違い（1番は早朝、2番は夕暮れ）を色彩的に醸し出した点も見事である。

筆者の仕事はこの源田氏の編曲の諸要素を活かしながら、弾き手には弾き応え、聴き手には聴き応えのある「ピアニスティックな」ピアノ編曲をいかに成し遂げるかにあった。

こうして祈る気持ちで五線紙を広げるや、「浜辺の歌」のピアノ編曲に取り掛かった。

Ⅱ 原曲の楽曲解析

Ⅰ) 形式と拍子

成田為三（1893～1945）の原曲はABA形式（厳密にはAA'BA'）で書かれている⁶。速度はAndantino、調性は変イ長調である。楽曲の骨格となる拍子は6/8拍子で、これは舟歌（バルカローレ）など波を連想させる多くの作品の例に洩れない。

³ 室生犀星『定本 室生犀星全詩集 第一巻』冬樹社、昭和53年、58頁。

⁴ この掛け軸は秦野の旧友の母が自ら書して手作りで贈ってくれたもの。家の玄関に飾ってある（稿末の写真参照）。

⁵ 源田俊一郎編曲『混声合唱のためのホームソングメドレー1』《日本編Ⅰ》カワイ出版1992、44～48頁。

⁶ 原曲の譜面として参照したのは、成田為三の自筆譜 <http://www.keiogakuyukai.com/Forum-06-ozasa.htm>（慶應義塾大学混成合唱団楽友会サイト・小笹和彦「祖師・成田為三先生と『浜辺の歌』」、最終アクセス平成25年8月26日）、及び松山祐士『精選 日本の歌120選』、ドレミ楽譜出版社、2007、258～259頁。

なぜ波を連想させる作品の多くは6/8拍子で書かれるのか。その理由は6/8の拍子の特徴にある。この拍子は、大2拍子の内に小3拍子を抱いている。回転感のある3拍子を2拍子がゆったり支えているようなものである。3拍子と2拍子の違いの要点は、強拍と強拍の間を満たす力動感にある。3拍子では強拍の後に弱拍が2つ続くため、弱拍が1つしかない2拍子よりも強拍（打撃）による慣性が時間的に長めに残る。その揺らめき（3拍子）が大きな満ち引き（2拍子）の上で戯れているのが6/8拍子の波形である。この絡み合った律動感を視覚的にどう喻えようか。まさに大波の上に小波が幾重にも重なり合っただけの波模様の構造そのものと言えようか。

ロ) 旋律と唱法と旋法

メロディーの歌い出しは弱起で始まる。それが各フレーズに推進力をもたらしている。唱法は日本の歌としては珍しいメリスマ⁷唱法の要素が散見され、それが旋律に伸びやかな広がりや彩りとを与えている。

音高軸において波打つ形のメロディーラインは、同一パターンのリズムによって統一感が保たれている。日本の伝統的な四七抜き音階（五音音階）の名残を残しつつ、盛り上がるBの部分では肉感ある半音階による上昇によって感情の高まりを表している。

この旋律はその美しさから世界的に有名になった。例えば、カザルストリオ（ティボー・コルトー・カザルス）の代役チェリストも務めた「フランス人のマレシャルがチェロ用に編曲し、自身で盛んに演奏した」⁸。ちなみにザグレブ弦楽四重奏団との共演時にこの曲をアンコールに選曲したのも、筆者ではなくクロアチア人の彼ら自身であった。

ハ) ピアノ伴奏と和声

ピアノ伴奏の書法に関しては、些か旋律の美しさと比べて見劣りする感が否めない。その理由は作曲者が幼少期から恵まれた音楽教育を受けていなかったということと、作曲当時（大正5年）の時代状況にある。当時はまだピアノ1台が家を2、3軒購入可能な値段（八百円）だったと言われてるように、西洋音楽が国内で発展していく最中であった。しかしそのような環境の中、親の反対を押し切って音楽を学ぶために上京し、東京音楽学校（現・東京藝術大学）で学びつつ、ドイツから帰国したばかりの山田耕筰に師事していた成田為三が、斬新な手法に挑んだ様子がこのピアノ伴奏にもよく表れている⁹。

まず波打ち際の音を表現するかのように、短いスラーやスタッカートを頻繁に用いて細かいアーテュキレーションが施されている。ということは、いわゆる紋切り型の伴奏ではない。またクライマックスでは伴奏が波打って低音から高音まで上りつめるように（12～13小節目）、歌詞の内容に即して大きな波を描こうとした形跡がある。また和音も当時の様式としては珍しい長七の和音（IV₇）が出現する（3・7小節目の後半）。しかし残念ながら、この和音の使い場所の妥当性については疑問の余地が残る。

ここ3～4小節目の和声進行はII¹→IV₇→Iだが、これは聴いていてかなり違和感を覚え

⁷ 「歌詞の一シラブルに付されたメロディをさす」。岡部博司編『新音楽辞典 楽語』音楽之友社1977、570頁。

⁸ 松山祐士『精選 日本の歌120選』、ドレミ楽譜出版社、2007、258頁。

⁹ 「浜辺の歌」は、作曲者が本格的な修業に入るドイツ留学の以前に書いた「初期の作品」に属する。

る和声進行である（和声進行の原理「IV→II→I」に反する）。またフレーズの切れ目を挟んでいるにも拘わらず、IV₇の第7音が次のI¹の第3音に掛留するため停滞感が生じている。さらに4小節目では「三和音の第一転回形では上3声に第3音を含めない」という禁じ手を打っているため響きが宙に浮く。したがってここは源田氏の編曲に見られるように、作曲者が意図したニュアンスである長七の和音（IV₇）を、同じサブドミナントの響きであるこの小節の前半部に宛がい、後半部はIVの付加六の和音（IV₊₆ = II₇¹）へ絞り込むことが最善策である（つまりIV₇→IV₊₆→I¹）。そうすれば次の主和音の第一転回形（I¹）が狭い所から開かれたように響くため文句なく美しい形が出来上がる。

以上のような（恐らく原曲でも突破口を発見できなかったのではないかと推察される）ミスは見受けられるものの、再現部では第5音に装飾音を付加して提示部にはない色合いを出す工夫（14小節目1・4拍目の左手のレ♯）などと共に、作曲者が自分の創作に対して進取果敢な手法で臨んでいたことは明らかである。

Ⅲ ピアノ編曲に際して

Ⅰ) 技術的側面

音楽の内容に即した奏法を可能とする指番号を譜面上に施した。指使いは演奏する上で決定的な役割を果たす。それは常に手首や腕の運動システムと関連し、不可分な一つの動きを形成する。現に27小節目からの左手などは、この運指でないとスムーズに演奏することはできない。

この編曲全体で示されている運指法は独特なものである。一般的には、ベダルの能力を利用して「1の指と5の指を“交差させずに”交差させる奏法」（27小節目）や、同指反復による「6本指奏法の発想」（34小節目など）などは周知されていない。

「6本指奏法」とは筆者による命名であるが、何を意味するのだろうか。それは1の指を駆使して手の無駄な動きを省く奏法である。例えば34小節目の左手などは、古典的なレガート奏法（「52・41」を繰り返す奏法）で弾くとすれば、4つのポジションが必要となる。ところが1の指を滑らすようにポポンと移動させれば¹⁰、僅か半分、すなわち2つのポジションで弾き切ることができる。音域の広さに比してまるで指が5本以上あるような動きである。ポジションの移動回数が減れば弾き易くなる上、ミスタッチの確率が減る（ミスタッチの大部分はポジション移動の際に生じるため）。また無駄にポジションを移動しないことは「一息で弾け」という音楽の要求（スラーを参照）にも応えている。

こうして諸観点から見て合理的であるのみならず、実際に音の粒が揃うので音質も良く、手振りが視覚的にも美しい。聴き手からすれば視聴覚の印象が合致すればするほどに、音楽に込められた心象がより鮮やかに浮かび上がるものである。この点、フェインベルク教授も断言する。

「手振りとは（訳注：打鍵やタッチと同様、演奏上の）運動における一側面である。それは演奏家の気分や感情を、聴衆に対して視覚的に説明する使命を帯びている」¹¹。

¹⁰ 手の構造上、鍵盤上において1の指は他の指よりも横行移動が楽な点に注目されたい。

¹¹ С. Е. Фейнберг «Пианизм как искусство», Издательство «Музыка» Москва, 1968 г., стр. 294. «Жест — это та сторона движения, которая призвана зрительно разъяснить аудитории настроение и эмоции исполнителя.»

この運指法は「同音型を同運指でまとめる」「黒鍵にも1の指を用いる」という二大特長を持つ。この二点は互いに連関し合う。というのも、古典的には「黒鍵には1の指を避ける」ことが主流であった。そのため同音型であっても同運指で弾くことは不可能であった（音型が同じでも、音高が変われば白黒のパターンが異なるため）。すると必然的に幾つもの運指パターンを記憶することになる上、複雑な運指は時が経つと記憶から去り易い。しかし本編曲で示した運指法は合理的で単純なため記憶に留まり易い。それは本番という緊張の最中において演奏上の一つの拠り所となる。したがってこの運指法は、まさに白鍵黒鍵の違いからくる鍵盤構造の支配から解放された最先端の運指法なのである。

以上は「ピアノの魔術師」と言われた大作曲家F. リストから超絶技巧を受け継いで発展させてきたロシアピアノスクールの伝統に基づいている¹²。ロシアピアノスクールの正統派と呼ばれたフェインベルク教授は運指法の原則をこう定義する。

「旋律上・主題上の同一音型は、似通った指使いで演奏することが望ましい。運指法における最も重要な原則とは、作品全体の律動的構成に従うことである。あるポジションから異なるポジションへ手を移動する際には、音型の区切りと一致していなければならない」（フェインベルク著『芸術としてのピアノイズム』より「運指とポジション」）¹³。

結びに30小節目の左手の動きを注目したい。ここでは左手が波に乗って右手を超えて最高音を強打する。これはピアノ芸術で稀に見られる大胆な奏法だが、見た目にも動的に美しいだけでなく、実際に音楽が求めている内容（ここでは盛り上がり、すなわちクライマックス）にも応えている。この勢いに即した腕さばきによって、続く再現部 *fff* へ突入する際、自然と丁度良い間（呼吸）を取ることが可能となる。

以上に見てきたように、全曲に亘って演奏という運動と呼吸と音楽とが一つになって「心技体の一致」へと促されるように編曲されている。

ロ) 意味的側面

原曲者が歌詞の意味を音楽に反映させようとしたのに倣い、源田氏も伴奏形や対旋律に工夫を施している。本編曲においても同様である。以下、その具体例を見てみよう。

例①：源田氏の編曲に見られる、歌詞の意味を表現する主な工夫

- 1 番・「風の音よ」（10小節目）で主旋律が高音域に移り（空を見る）、対旋律に風が吹く。
 - ・「雲のさまよ」（12小節目）で対旋律が変形し、まるで沸きゆく雲を表している。
- 2 番・「月の色も」（31小節目）から対旋律が上昇し、夜空を仰ぐ様子を表している。

¹² 師弟略系譜は以下の通り。F. リスト (1811～1886) → A. ジロティ (=ラフマニノフの従兄。1863～1945) → A. ゴリデンヴェイゼル (1875～1961) → S. フェインベルク (1890～1962) → V. メルジャンノフ (1919～2012) → 筆者 (1975～)。以上はロシア国立モスクワ音楽院の公式サイト <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=121135> 他、Wikipedia (日本語版) でも確認できる。

¹³ С. Е. Фейнберг «Пианизм как искусство», Издательство «Музыка» Москва, 1968 г., стр. 290～291. «Важнейший принцип аппликатуры — подчинение ритмической структуре всей пьесы. Перенос рук из позиции в позицию должен быть согласован с членением формы»

例②：本編曲において用いた、歌詞の意味を表現する工夫

- 1 番・「寄する波も」(14小節目)において対旋律を内声に付加し、寄する波を表した。
 - ・「貝の色も」(16小節目)の伴奏には他にはない下行形を用いた。その理由は、詩人の目線が全曲中最も小さな対象である「貝」の色に向かっているためである。
- 2 番・「昔の人ぞ」(22小節目)以降、偲ぶ想いが馳せるように装飾的音型が舞う。
 - ・クライマックスの「寄する波よ 返す波よ」(27小節目以降)では波を一段と大きく表現するため、両手が鍵盤の全域を駆け巡っている。
 - ・「星の影も」(33小節目と後奏)では高音で星の光(「星の影」=星の光)を表しつつ、星の向こう側の世界を暗示させている。

IV 演奏に際して

【全体像】

譜面の冒頭に記したように、本編曲における曲想は *Andante cantabile* である。この楽語は習慣として *Andante* よりもずっと遅めに弾かれる。*As-dur* (変イ長調) に転じて盛り上がっていくところ(22小節以降)などでは、気付かれない程度であれば *piu mosso* も構わない。

要はどんなに音楽が盛り上がっても飲み込まれずに、根底で何か別の存在がしっかり引っ張っているかのように演奏すると、演奏に客観性が出て表現の奥行きが深まる。

【前半の奏法】

前半の伴奏はどこまでも静かに、あたかも新しい日の訪れを告げるさざ波のようにキラキラと奏でる。そのような音色を出すためには鍵盤を底まで押し切らず、鍵盤の表面をほんの少し「触るだけ」の感じで(やや斜め手前に)撫でると良い。

対してメロディーには、明らかな人格がある。フレーズをよく意識してたっぷりと歌われることが望ましい。ピアノ演奏全般に言えることだが、原則としてフレーズの語尾(3・9小節目など)をディミニエンドして優しく閉じるようにすると自然で上品な歌い方になる。それはピアノという楽器の特性(一度打ったら消音していくのみの楽器)に沿った歌い方だからである。言い換えればピアノはその構造上、特にレガートで歌う際にはクレッシェンドよりもディミニエンドの方が得意ということである。同じ理由により、逆にフレーズの冒頭の(特に強拍の)音はしっかり鳴らす必要がある。

1 番では両手が左右交互に旋律音を取り合うため一見難しく見えるが、その際、右手は常に「高さの高い音符」「長さの長い音符」「強さの強い拍の音符」を担当していることに注目されたい。この、音楽の息づく多次元における一貫性、すなわち音の高低軸・長短軸・強弱(律動)軸における一致を、筆者は頭文字をとって「TNTの一致」(Takai-oto Nagai-oto Tsuyoi-oto の一致)と呼んでいる。このことは、1 番において右手の担当する旋律音を常にしっかりと響かせて良いことを示している。

【後半の奏法】

技術的側面として 29 小節目の右手 3 拍目の D \flat の音をどう弾くかが問題である。この音はソプラノのメロディーラインのため、しっかり響かせなければならない。しかし急速なパッセー

ジの最中のためこの音のみ際立たせて弾くのは不可能かに思える。このような場合、ペダルを踏んでいることを活かしてD♭の直前、つまりA♭を弾いた瞬間に手全体を鍵盤からもぎ取って離陸させ、空中から次のD♭の音を「手を投げるように」腕全体で強打するとしっかりした音が鳴る。

次に精神的側面に触れておきたい。転調してからは格別に一音一音を大切に、まるで消えてなくなってしまうのを惜しむかのように奏でると味わい深くなる。19小節目から始まるメロディーの各音には、源田氏によって洗練された和声が付されている。ここは全曲中、最も繊細かつ敏感なところである。あなたはここで何を感じるだろうか。

林古溪（1875～1947）はこの詩を書いたとき、朝に夕に湘南の浜辺¹⁴を散策して、風や波などの当時と何も「変わっていないもの」に触れた。しかし反面、それに触れている今の自分自身は大きく変化した現実の上に立っている。だから往時のままに存在する空間を踏みしめれば踏みしめるほど、「変わってしまった」昔の事や昔の人が強く偲ばれたのである。したがって、ここでは「変わっていくもの」と常に「変わらないもの」の中でいま生かされている——この尊さの前にたたずむ気持ちをもって奏でると、曲の求める的確な雰囲気が出せるであろう。

ちなみにこの部分の歌詞は「ゆうべ浜辺をもとおれば 昔の人ぞ しのぼるる」である。1番では昔の「事」であったが、2番では昔の「人」を偲んでいる。つまり人格から人格への呼びかけである。ここに会えずとも現実的なつながり（人間関係）が生じている。万物は流転し常に変わっていくが、弾き手の中にある「昔の人」への「変わらぬ」想いを歌ってほしい。

最後に、本編曲を演奏する際の銘文として、次の言葉を遺しておく。

「ノスタルジーこそ生命の感覚そのもの。

故郷をしのぶ感覚は永遠を求めるそれと近い」¹⁵（亀山郁夫）



村山郁江書

¹⁴ 3歳から6歳までを過ごした辻堂東海岸か、新婚時代に20日ほど過ごした三浦三崎か、諸説あり。

¹⁵ 「週刊文春」編集部「著者は語る」『週刊文春』2012年4月19日号、120頁。

【引用文献】

- 岡部博司編『新音楽辞典 楽語』音楽之友社、1977年。
源田俊一郎編曲『混声合唱のためのホームソングメドレー1』《日本編I》カワイ出版1992年。
『週刊文春』編集部「著者は語る」『週刊文春』2012年4月19日号。
松山祐士『精選 日本の歌120選』、ドレミ楽譜出版社、2007年。
室生犀星『定本 室生犀星全詩集 第一巻』冬樹社、昭和53年。
С. Е. Фейнберг «Пианизм как искусство», Издательство «Музыка» Москва, 1968 г.

【インターネット】

- 小笹和彦「祖師・成田為三先生と『浜辺の歌』」<http://www.keiogakuyukai.com/Forum-06-ozasa.htm> 慶應義
塾大学混成合唱団楽友会サイト
ロシア国立モスクワ音楽院・公式サイト <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=121135>

浜辺の歌

作曲：成田為三
編曲：源田俊一郎/土田定克

Andante cantabile

Piano

mp

mf

cresc.

4

3 2

7

10

浜辺の歌

The image displays a piano accompaniment score for the piece "浜辺の歌" (Seaside Song). The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It is divided into four systems, each with a measure number in the top left corner of the treble clef staff.

- System 1 (Measures 13-15):** The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 13 and 14, and a single note in measure 15. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with fingerings 2, 1, 1, 1. A dynamic marking of *mp* is present.
- System 2 (Measures 16-18):** The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 16 and 17, and a more complex melodic phrase in measure 18. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment with fingerings 1, 1, 1. Dynamic markings include *rit.* and *m. g.* (mezzo-forte).
- System 3 (Measures 19-21):** The treble clef staff consists of a series of chords with a slur over measures 19 and 20, and a final chord in measure 21. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with a *sotto voce* marking.
- System 4 (Measures 22-23):** The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 22 and 23, and a triplet of notes in measure 23. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with a *cresc.* (crescendo) marking.

浜辺の歌

The image displays a piano score for the piece "浜辺の歌" (Seaside Song) by Tsuchida, covering measures 23 through 26. The score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. Measure 23 features a treble staff with a melodic line starting on a whole note, marked with a fermata and a fingering of 5. The bass staff provides a harmonic accompaniment. Measure 24 continues the melodic line in the treble staff, marked with a fermata and a fingering of 2. Measure 25 shows the melodic line in the treble staff with a fingering of 1, and the bass staff with a fingering of 5. Measure 26 begins with a treble staff marked with a fermata and a *cresc.* (crescendo) marking, and a bass staff with a *v.* (accents) marking. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

浜辺の歌

27 *ff*

28 4 5 1

29 6 1 1 1 4 4 3 3

30 *sf* *molto rit.* *fff* *affettuoso* *sf*
m. g.
m. d.
V.

*

浜辺の歌

Musical score for measures 32-34. The piece is in a key with three flats (B-flat major/C minor) and 3/4 time. Measure 32 features a complex texture with chords and moving lines in both hands. Measure 33 includes a *rit.* (ritardando) marking. Measure 34 concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and includes fingering numbers: 1, 5, 3, 1, 2, 5, 1, 4, 1, 4.

Musical score for measures 35-36. Measure 35 begins with a *p* (piano) dynamic marking. Both hands feature sustained chords with moving inner voices. Measure 36 continues this texture with a *dim.* (diminuendo) marking.

Musical score for measures 37-38. Measure 37 contains complex chordal textures with some notes marked with asterisks (*). Measure 38 features a *dim.* (diminuendo) marking and includes a fingering number 5.

Musical score for measures 39-40. Measure 39 starts with a *pp smorzando* (pianissimo, decrescendo) marking. The texture is sparse, with sustained chords in the right hand and moving lines in the left hand. Measure 40 ends with a fermata over the final chord.