

# 現在樂器音程表



Quartino

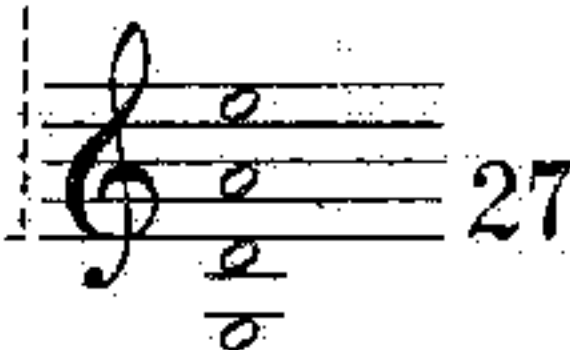
Mandolino

Mandola Contralto

Mandola Tenore

Terzchitarra

Chitarra





Chitarra

Liuto

Mandolncello

Liola

Mandolone 高<sub>1</sub>

Arcichitarra

Mandolone 高<sub>2</sub>

Mandolone 低

Chitarrone

Arciliuto

21

31

21

19

19

19

19

19

21

17

## 考 備

平易に諒解せられん事を主眼として此音程表を作成せり。右方の小譜は四分一音符に移調を、全音符に正調を示し、最右端の数字は「フレット」数音域の高部に點線を用ひたるは樂器によりフレット數に差違あり音域一定せざるを示せり。音域線中の黑點は絃の開放時の音程にして、アルチリウートの低音部に線と以て連絡せざる個所あるはC、D、Eフラットの三番外絃を有するが故なり。マンドバス(Mandobass)は低調のマンドローネと殆んど等しき音域を保つが故に表中より之を省き又全樂器に亘りてハーモニック音の効果より生ずる高音の記入を故意に避けたり。此表をマンドリンオーケストラ研究の項と對照せられん事を望む。

武井守成編



# エレメンタリーギター及其オーケストラ

庫譜野中



同志社大  
學圖書館

## 卷 頭 辭

マンドリンギター音楽に関する著書は、之を世界に求むるも殆んど無いと云つてよい。唯僅に英國のフィリップ・ボーン氏が著はした「大家傳」、米國のサミュエル・アデルスタイン氏が著はした「マンドリン記録」、同じく米國のフォレスト・オデル氏が著はした「マンドリンオーケストラ」等が公にされて居るが而もボーン氏のそれを除いては大なる參考資料と成らないのである。

私達は夙に此種の著書刊行を企劃し、昨年春から實地に原稿作成に着手したが、それは震災の爲に全部烏有に歸した。今日茲に讀者諸氏に見ゆるは本年春から新に書き上げたものである。

此著書中に收めたるものは過去十年間に亘つて私達のオルケストラが刊行した月刊雜誌「マンドリンギター研究」(舊名「マンドリンとギター」)に掲げたる記事を抜



増補せるものである。然しながら數年前の原稿は今日の斯界に於ける用をなさざるもの多く、爲に事實上全然新たに筆を起したものが大部分を占めて居るのみならず、「マンドリンギターの史的考察」は全然新たな研究によつた。

最初の計劃では一冊に全部を収める筈であつたが、あまりに尨大に過ぎるので之を三冊に分つ事にした。此著は其第一である。第二に出版されるものは「マンドリンギター感想評論集」であり、第三は「マンドリンギター大家傳」である。

音程表は菅原氏が、専門的な精密なものを作成したが、初心の方々にも諒解の出来る様に特に簡単な表を作つて之を掲げた。精密な學理的なものは後日菅原氏の「エストウディアアンテナへの樂器編成學」が單行本として公にされる時に發表する心算である。

原稿は「マンドリニストへの十二講」を除く外全部私一人で書いたのであるが、然しオルケストラの全員はあらゆる方面に亘つて此著の刊行に努力したものである事を附加へて置く。

私達は此著書が、すべてのマンドリンギター研究家から忌憚なき批判を頂く事を望む。而して數年ならずして此一冊が改訂を必要とする程斯界の發達進歩著しい事を祈るものである。

大正十三年十月二十八日、第十六回演奏會當日記之

オルケストラ・シンフォニカ・タケキ

會長 武井守成

## 目次

### ◇ギター及マンドリンの樂器としての史的考察

——武井守成——

序言。

一頁

前編。ギター及マンドリンの遠き祖たる古代樂器

三

本編。中世より現代

一三

第一節。リウートの發達と凋落

一三

第二節。ギターの獨立（及ギター系樂器）

二五

第三節。テオルボ、マンドウラ等の變遷とマンドリンの完成（及マン

ドリン系樂器と其他すべてのリウート類樂器）

三七

後編。

五九

第一節。樂器系統

五九



第二節。樂器分類

第三節。將來の同類樂器

結。

◇ギター音樂小史

第一期。過渡時代

第二期。黃金時代

第三期。近代

◇マンドリン音樂小史

序編。過渡期

本編。勃興期

◇ギター研究(習得法)

序。

六一

六五

六七

武井守成

六九

七四

八五

武井守成

九七

一〇五

武井守成

一二七

第一章。初學者への豫備智識

第二章。樂器選擇法

第三章。教則本

第四章。樂器及絃線の保護保存(附、絃線の選擇)

第五章。把持法

第六章。彈絃法(兩手及兩手指の位置と運用)

第七章。練習法

第八章。タッチとトーンとエクスプレッション

第九章。ギター奏者の心得

◇マンドリンオーケストラ研究

序。

武井守成

二二七

第一章。起原、發達及現狀

二二一



第二章。樂器の種類

二三七

第三章。編成法

二八四

第四章。配置法

二九七

第五章。樂曲に就ての研究事項

三〇七

第六章。演奏練習に於ける注意と演奏會に於ける注意

三一三

第七章。主宰者と指揮者

三一八

第八章。マンドリンオーケストラなる名稱に關する研究及合奏團に

對する命名

三三五

結。

三四五

◇マンドリンギター兩系の樂器を含む小合奏

——武井守成——

一、二部合奏

三四七

二、三部合奏

三五七

三、四部合奏

三六一

四、其他の小合奏

三六四

五、小合奏團組織について

三六六

◇マンドリニストへの十二講

——菅原明朗——

一、樂器

三七一

二、演奏時の姿勢

三七四

三、練習曲と練習課程

三七六

四、トレモロとスタッカート

三八〇

五、タイム、リズム及ムード

三八二

六、裝飾音

三八八

七、單音進行上に於ける左手

三九一

八、アルペジオと重奏

三九二

九、練習の眞の意味

三九六

十、リリカルなる表現について

三九八

十一、獨奏曲

三九八

十二、合奏の必要

四〇〇

◇コンコルソ略解

——武井守成——

◎作曲方面

四〇三

◎演奏方面

四〇九

◇本邦斯界過去現在

一、本邦にマンドリン、ギターの入りたる時機

四三七

二、搖籃期

四四一

三、勃興期

四四七

附録、オルケストラ・シンフォニカ・タケキ十年回顧

## 挿繪目次

○現在樂器音程表

○リウート(千六百年)(グライフ作)

○リウート(十七世紀初期)

○リウート(千六百年)(ヴェネレ作)

○テオルボの一種(十九世紀初期)(ハーレー作)

○テオルボの一種(十九世紀初期)(ヴェントウラ作)

○テオルボ(現代作)

○キタローネ(千六百十四年)(ブツケンベルグ作)

○アルチリウート(十七世紀)

○英國風デカコルド(十八世紀)



○アルチリウート(千七百六十二年)(ローシユ作)

○バンドウリナ(十六世紀後半期)

○ナポリ風マンドリン(改善以前)(十八世紀)

○シザー(千五百三十六年)

○シザー(十七世紀末)

○シザー(千七百年)(ストラディヴァリウス作)

○ナポリ風マンドリン(改善以前)(十九世紀中期)

○ギター(十七世紀)

○ギター(十七世紀末期)(ストラディヴァリウス作)

○ギター(十九世紀)

○ギター(十九世紀中期)(ラコート作)

○ギター(現代)(宮本金八作)

○リウートギター(現代)

○番外絃附リウートギター(現代)

#### 以上巻頭

○マンドリン(カラーチエ作)

○マンドラコントラルト(グイッツァーリ販賣)

○マンドラテノーレ(グイナツチア作)

○リウート(カラーチエ作)

○マンドロンチエロ(グイナツチア作)

○マンドローネ(高調)(グイナツチア作)

○ギター(ルードロフ作)

○アルチキタルラ(ポーン作)

○キタローネ(ポーン作)

以上「マンドリンオーケストラ研究」の稿頭

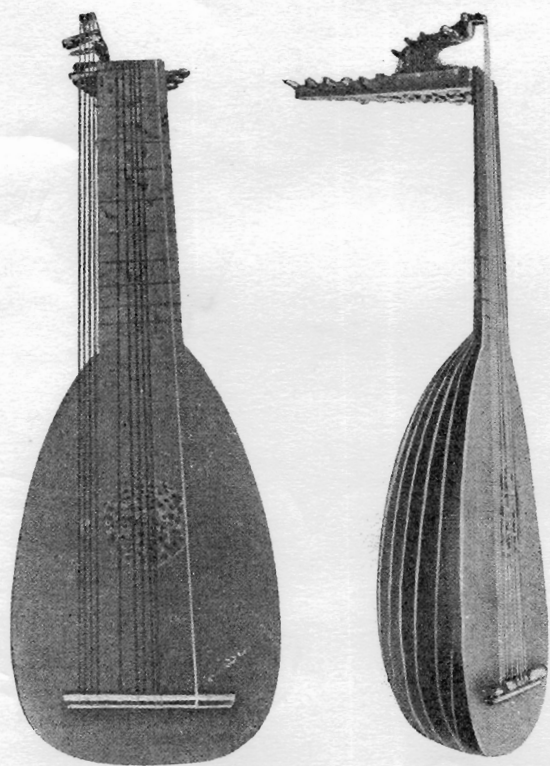
○第一回演奏競演會參加團體全員

○同上優勝團と主催者

以上「本邦斯界過去現在」の稿頭

○「オルケストラ・シンフォニカ・タケキ」第一回乃至第十五回演奏會紀念寫眞

以上「オルケストラ・シンフォニカ・タケキ十年回顧」の稿頭

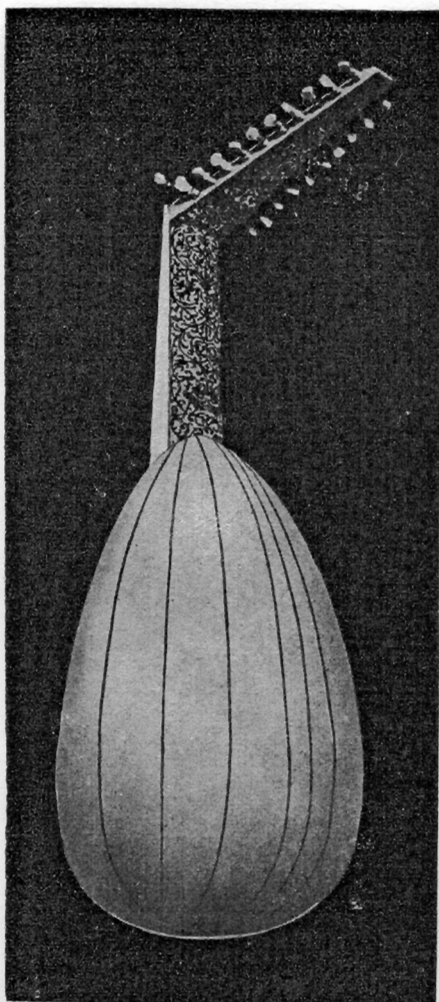


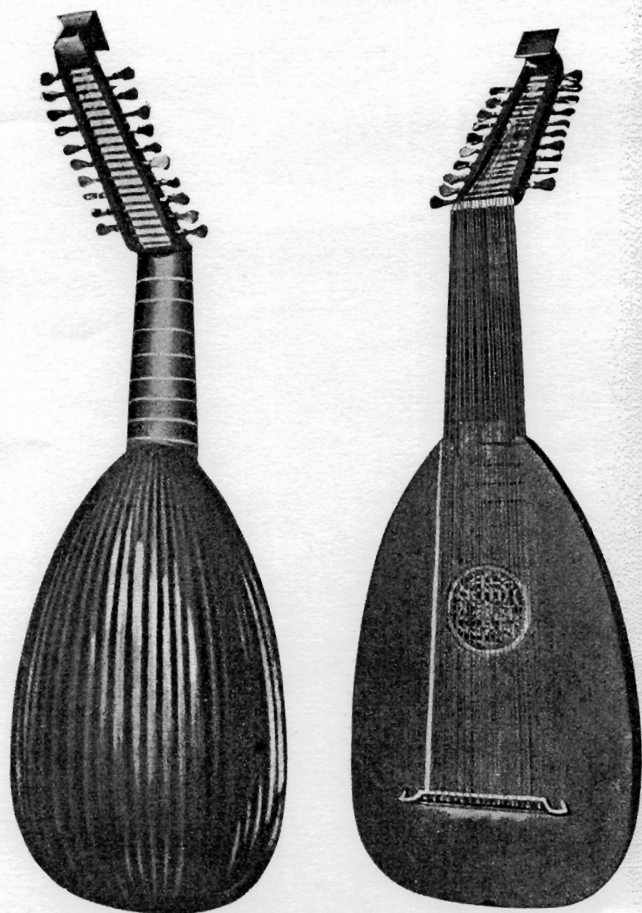
リ ウ ー ト

千六百年。ローレンティウス●グライフなるものの作。

リウート

伊國ヴェネツィアに於て十七世紀の初期に作られたるもの。リウートの全盛期に於ける作品なり。  
(英國ヴァイクトリア・アルバート博物館蔵)





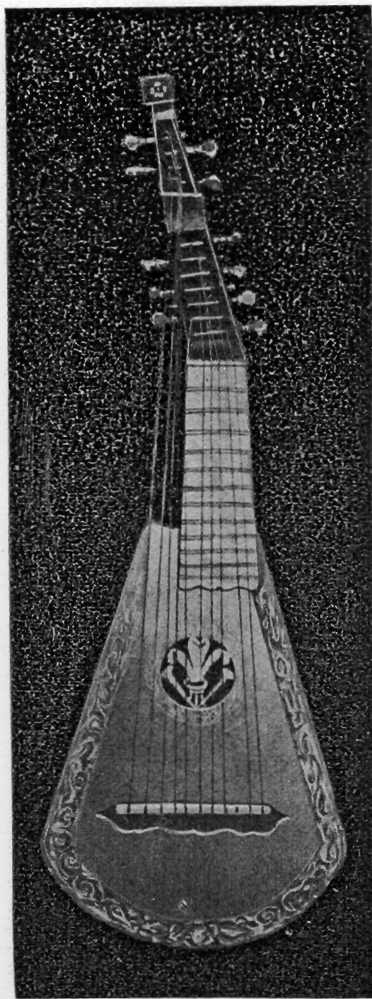
# リ ウ ー ト

千六百年伊太利バドヴァのヴェンデリオ・ヴェネレの作。長さ四十二吋、胴體の最大幅十四吋半、厚さ八吋、指板の幅四吋、絃數二十にしてエンジェルによれば高十二絃は二本宛同音とし低八絃は獨立せしめ短二調に合す云ふ。



テオルボの一種

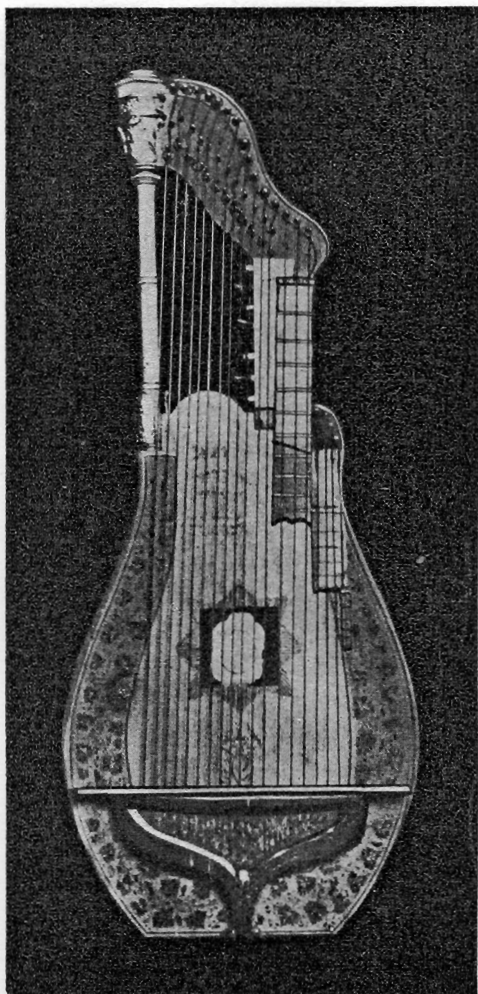
英國ハーレーなるものの作。十九世紀の初期と認めらる。特にハーブテオルボと名付く。隨所に直線を用ひたる爲樂器の形狀よりしては甚粗野なる感を與ふ。(英國ヴィクトリア・アルバート博物館藏)





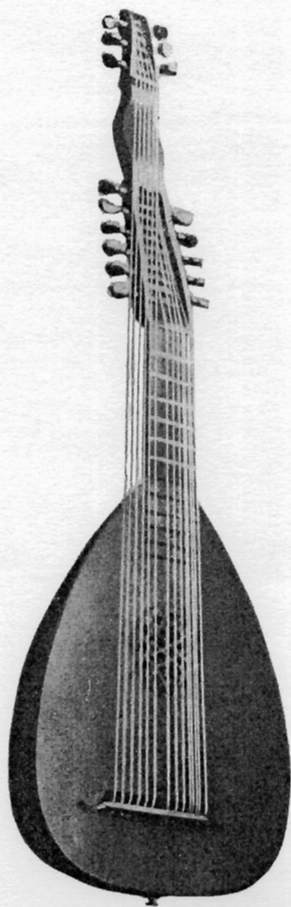
テオルボの一種

英國にありたる伊太利人ヴェントウラなるものによりて作られハープ・ヴェントウラと名附けらる。リット類の樂器にハープの構造をとり入れたる極端なる例。十九世紀初期（英國グイットリア・アルバート博物館藏）



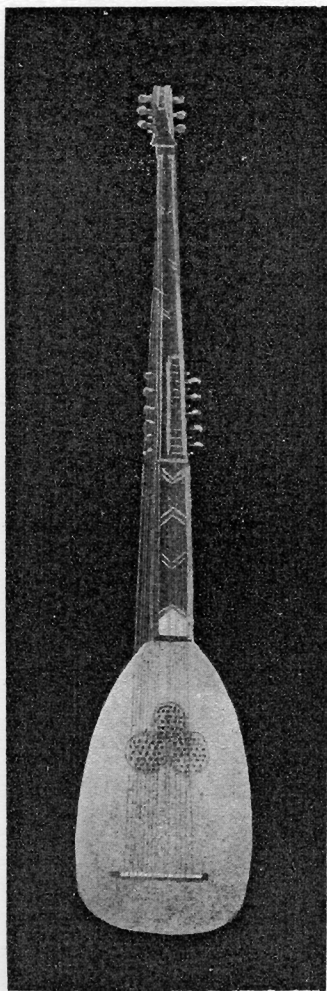
テ  
オ  
ル  
ボ

此テオルボは近代の作にして構造上稍新様式を加味せり。但しテオルボは近時全く使用せられず。單に標本と見るを妥當とす。



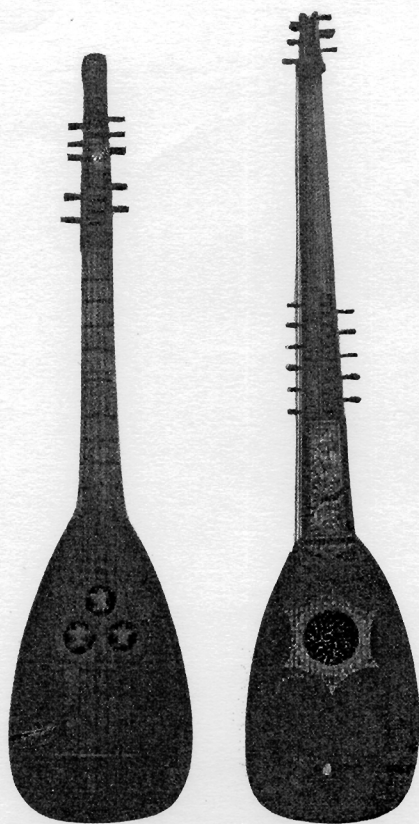
キ  
タ  
ロ  
ー  
ネ

伊國羅馬の有名なるブツケンベルグの作(千六百十四年)  
今日のキタローネと直接の關係なし。(英國ヴァイクトリア・アルバート博物館藏)



アルチリウート

伊國製。十七世紀。前葉のキタローネと全く同一の形狀構造をする事に注意すべし。即ち此當時兩樂器の名稱混淆して用ひられし例（佛國巴里音樂院博物館藏）

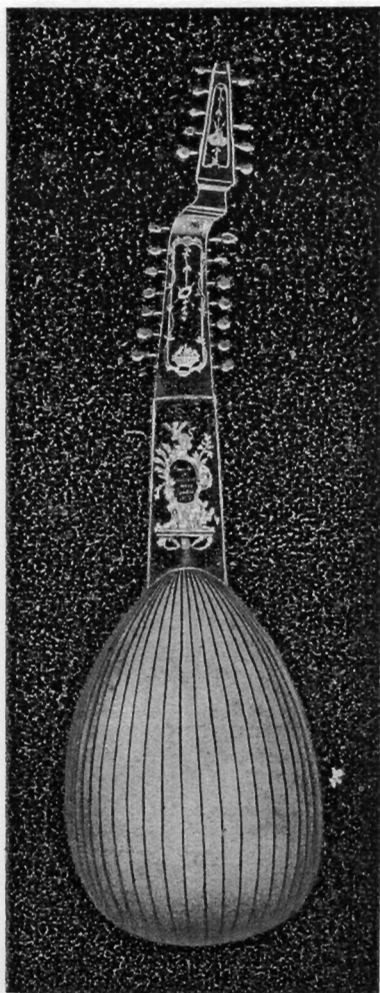


英吉利風デカコルド

英國製。十八世紀。形狀キタローネ、アルチリウート等に酷似するが番外開放絃を有せず。之によりて此樂器はテオルボ屬（アルチリウート、キタローネ等を含む）の樂器に非ずしてリウート直屬の樂器なることを知るべし。（佛國巴里音樂院博物館藏）

アルチリウート

英國倫敦チャンドス街ローシユなる者の作。千七百六十二年。(英國ヴィクトリア・アルバート博物館藏)



パンドウリナ

佛國に於ける十六世紀後半期の作。圖は其背面にしてジユノ、ミネルヴァ及ヴェナスを彫刻せり。  
〔英國ヴァイクトリア・アルバート博物館藏〕







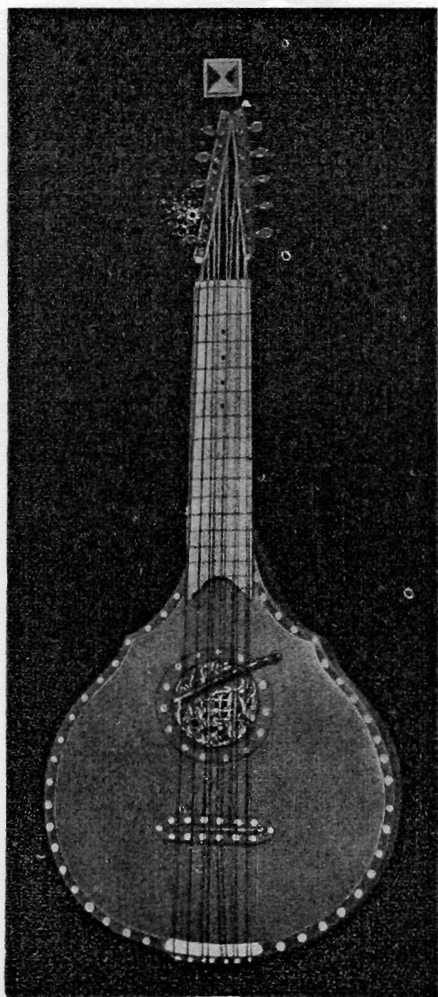
古きナポリ風マンドリン（左）

未だ今日の如く改善を施されざる前のもの。フレットは僅に十個を算するに過ぎず。十八世紀の作なり。（佛國巴里音樂院博物館藏）

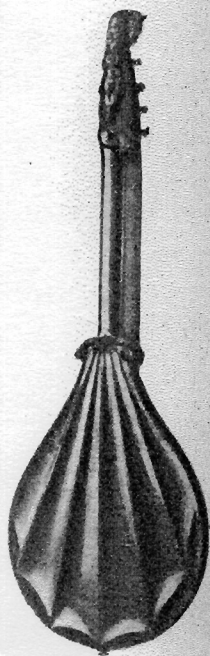
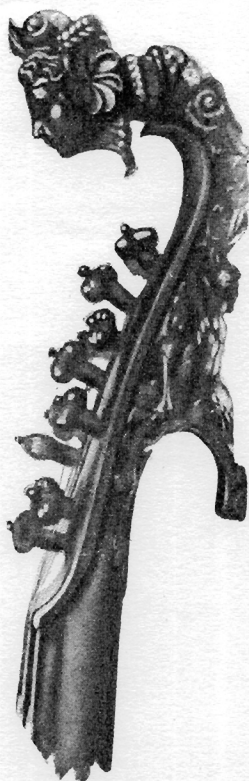
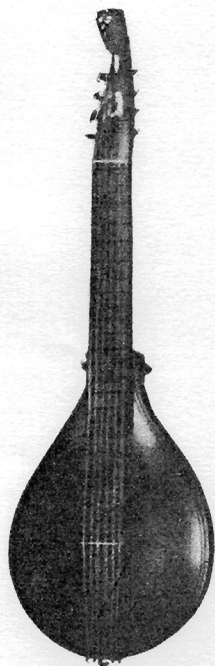
シ　　ザ　　ー（右）

伊國製。千五百三十六年の作。次葉のシザーに比する時遙にプリミティヴなる感あり。（佛國巴里音樂院博物館藏）

獨逸製。十七世紀末の作。今日の扁平背マンドリンに如何に酷似せるかを注意すべし。(英國ワイト  
リア・アルバート博物館蔵)





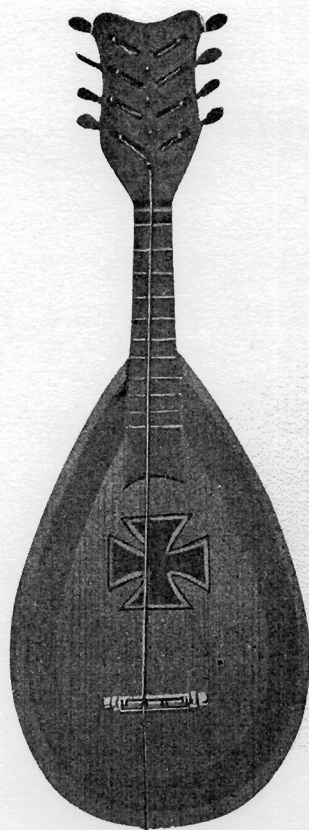


シ ザ ー

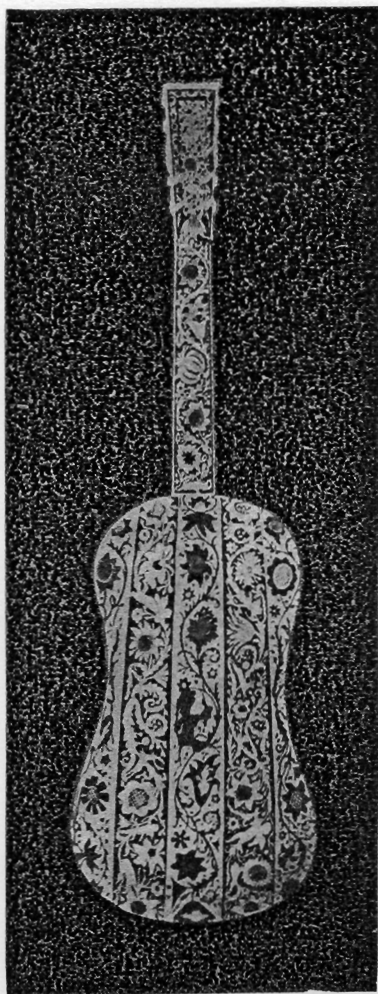
伊、アントニウス・ストラディ  
ヴァリウス作。千七百年の作

古きナポリ風マンドリン

獨逸人の作りたるもの、十九世紀中期の作と認めらる。特殊の糸巻に注意すべし。(武井守成藏)



十七世紀の作。佛國作品と認めらる。極端に裝飾を施したる例。(英國ヴィクトリア・アルバート博物館蔵)





ギ タ ー

伊、アントニウス・ストラディヴァリウス作(十七世紀末)

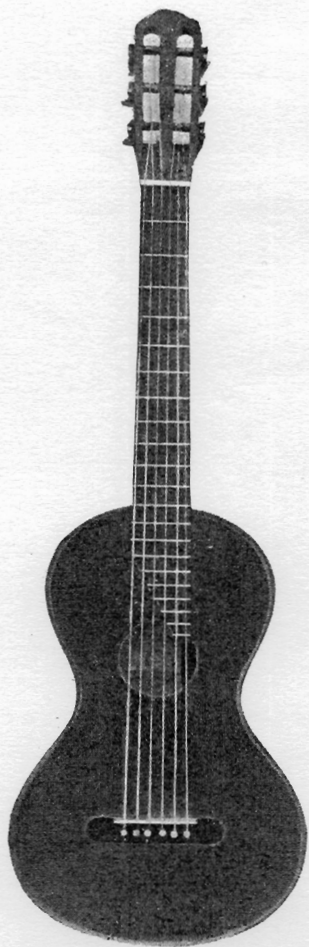
ギ  
タ  
ー

ナポレオン・コストのもてるもの。表面板に指置板を有するが特徴なり。十九世紀



ギ  
タ  
ー

佛國の名匠コラートの作。今日使用せらるゝ最優れたるもの。十九世紀中期（武井守成藏）

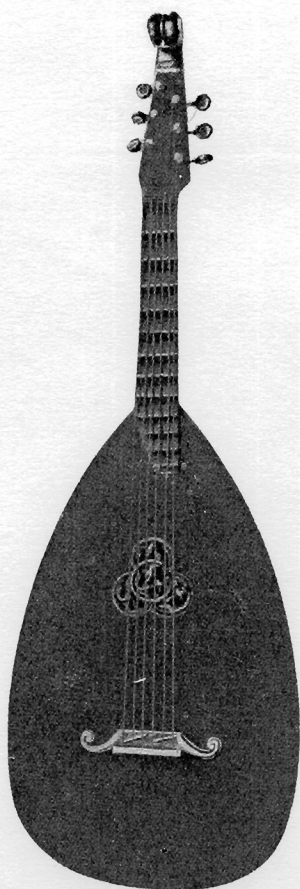




現代の最優れたる製作家の一人なる宮本金八の作（武井守成蔵）





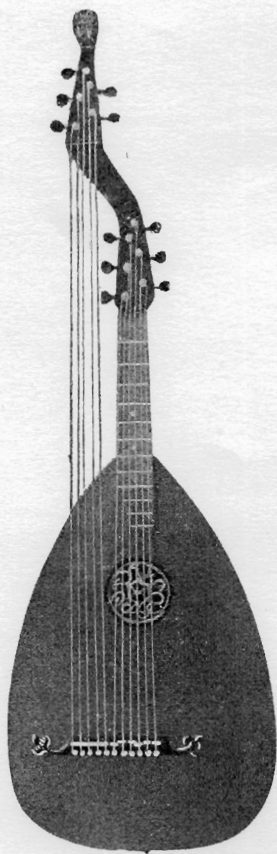


リウートギター

獨逸製。現代

番外絃附リウートギター

獨逸製。ハープギターミリウートギターとのコムビネーションなり。現代



ギター及マンドリンの樂器としての史的考察

## 序 言

ギター及マンドリンの起原を尋ねて同好家の参考に資したいとは豫て私の考へて居た處であつたが幸昨春ボーン氏文庫を譲り受けたので早速調査に着手した。先人がギターやマンドリンの起原に就いて記述したものは多くはメースやエンヂェルなどの著書を根據としたものであるから従つて期待した程の参考資料は得られなかつたが兎も角も一應の調査を終へたのは昨夏八月末日であつた。

然るに彼の震火災はボーン氏文庫を併せた武井文庫一切を烏有に歸すると同時に肝心の調査書迄も灰にして仕舞つた。誠に遺憾な事ではあるが止むを得ない。其處で再び出来るだけの参考書を集め尙前の調査の記憶をたどつて稿を起す事としたのである。

前の調査は大凡私の記憶に残つて居るのが幸ではあるが明確な年月や人名は想ひ



出すよすがもない。之が最残念な點である。然し其代りに時日の経過は前に脱漏して居た事柄を新に調査し得る便宜をも得た。結局出來上つたものは多少の缺點はあつても總體に前よりも稍詳細な記述をなし得た事を幸に思ふ。

私は獨のカール・エンゲル(Carl Engel)、英のトーマス・メース(Thomas Mace)、佛のルネ・ブランクール(René Brancour)、伊のベネデット・ランデイーニ(Benedetto Landini)、及ジューゼッペ・ブランツオリ(Giuseppe Branzoli)、獨のヘルマン・コムメル(Hermann Commer)等の説を主として調査した。而して此稿の爲に大沼哲、福岡陽道、高橋文雄、小西誠一、暹羅世六等の諸氏が多大の援助を與へられた事を特記して深甚の謝意を表する。

## 前編　ギター及マンドリンの遠き祖たる古代樂器

古代諸國がナイル河とチグリス、エウフラト兩河の流域を中心として興つた事は敢へて説くの要を見ない。紀元前約三千年頃より既に國家的組織を有したエジプトを初めバビロニア、アッシリア、ギリシア、ヘブライ、ローマ、ペルシア等の諸國の樂器に就いてギター及マンドリンの遠き祖先を先づ尋ねて見なければ成らぬ。

古代樂器は大別して絃樂器、管樂器、擊樂器の三種に分つ事が出来る。此内管樂器と擊樂器とは直接ギターやマンドリンの起原に關係がないから之を省く。絃樂器は更に無桿屬と有桿屬との二種に分つ。而して前者は大體ハープ類、リラ類の二種に分れるが後者はリウート類の一種で盡きて居る事を知らねば成らない。

但し茲に一言して置かなければ成らないのは古代西洋樂器は多く未開な東洋人の有した單純な樂器を基としてそれを改善したものであるからギターやマンドリンの

最古い起原を尋ねるには當然溯つて東洋の古代樂器に及ばなければ成らぬ譯であるが當時の東洋樂器については單に記録が不完全であるばかりでなく事實樂器として是最幼稚なもので寧ろ樂器と云ふ名稱を與へるのも如何かと思はれる程度のものであるから私は古代西洋樂器から筆を起す次第である。唯讀者は古代西洋樂器が其基を東洋に發して居る事を知つて戴けばよい。

ハープ類は所謂立琴であつて大小種々ありエジプトのものが最も優れて居たらしい。プニ(Penn)と名付けられたものゝ如き即ちそれである。奏法形狀共に今日のハープと大差なく唯絃と平行に備へられる前柱が往古には無かつただけの相違である。之は絃の質や伸長の程度が變つたので必然的に起つた構造上の改善である。演奏には勿論兩手指が用ひられた。

リラ類は普通抱琴と譯される。U字形の支柱(實際は之が支柱であると共に響鳴胴である場合が多い)の上兩端を連絡する横柱からU字の底邊に數本の絃を張つた

もので之を左手で支へ右手指で奏し又は膝の脇で支へて兩手指で奏したのである。リラ類を最も多く用ひた國はギリシアで次にローマである。ギリシアの音樂に於て忘るべからざるは實にリラであつて彼の音樂の神アポロの表徴はリラであり、リラをもてるエラトの圖は屢々見る處である。(今日の Lyric なる文字が Lyra から生れた事は云ふ迄もあるまい)。

サルター(Psalter)は長目のリラである。大型のものをフォルミンクス(Phorminx)と云ふ。初期に於ては伴奏用として單獨に用ひられた。小型で下部に龜の甲又は木で作つた龜の甲型をもつたものをチェリス(Chelys)と云ふ。シタラ(Cithara)も其一であるが最注意すべきはキタラ(Kithara)である。キタラは下部方形で胸に當てゝ奏でられる。絃數は三本であつて大勢の若い男女が圓形に居並び中央に一人のキタラ奏者が座してコーラスの伴奏を務めた事が記録に残つて居る。多く伴奏の役目をもつて居たが然し紀元前七百年より以前に於て既に獨奏用としても用ひられたと



傳へられる。演奏には指及義甲が用ひられた。此キタラが後世ギターの名稱の語原となつたのである。

此リラ類はギターやマンドリンと多少脈絡が存するのである。蓋し古代に於けるリラ類、リウート類の二種は其構造形状の大なる相異點を除けば奏法、調子、絃數等甚だ相似たる點が多いからである。前記キタラは語原だけがギターの基と成つたものではあるが此點に於て必ずしもギターと關係ないとは云はれないのである。

ハープ類ともリラ類とも一寸異つた樂器がある。それは我邦の箏の最原始的なものと云ひ得る平琴である。ギリシアのネベル (Nebel)、アソル (Asor) 等がそれである。アッシリアにはトリゴノン (Trigonon) の如き三角琴もあり二十絃をもつたマガディス (Magadis) がある。之等はハープ類やリラ類とも異なつたものではあるが特に一類として私は舉げないで置く。同時に本稿には關係が極めて稀薄であるから之以上は述べない。

リウート類は唯一の有桿屬である。圓形の響鳴胴に桿を附し桿の頭部から胴の一部へ絃を張り之を腿上に抱へ(立奏時には胸と右腕とで之を支へ)左手指は支柱上に於て絃を押へて調子を變化せしめ右手指若しくは右手指にもたれた義甲を以て奏したのである。

茲で又一言しなければ成らぬのはリウートなる名は勿論中世に至つて現はれた名稱であつて古代にはなかつたものである。唯此名稱が最廣く知られて居るので古代樂器を説く際に於ても之を總稱として用ふる次第である。

エジプトにノーフル (Nofre) 又はネーフエル (Nefet) と名付けられた樂器がある。カール・エンデエルは此樂器が紀元前千五百年以前から存在し且桿にフレットを有して多様に調子を變化せしめる事を考へたのは如何にエジプト人が音樂上進歩した頭腦をもつて居たかを證するものであると述べて居る。當時の壁畫などに多く現はれて居る處を以てすれば胴の大きさは今日のマンドリンよりも稍大なる位の程度で



形狀はギターの如く中央が縊れて居り背面は圓形か平面か明瞭を缺いて居る。桿は胴の長さの約二倍半あつて我三味線の如く細いものであつた。絃數は二本乃至四本且すべてではないがフレットを有し、演奏には義甲を用ひ且立奏座奏共に行はれた。古代の或陵墓からもたらされた壁畫の一部が英國博物館に存在するが之には二人の婦人が此樂器を奏で、居る狀が畫かれ、樂器には明にフレットが見えて居る。

同じくエジプトにオード (Oud) 又は (Oud) と云ふ樂器がある。胴の背面が圓形であつた事は確實であつたらしき其他大凡ノールフルに近くフレットを有し指又は義甲を以て奏せられた。古代の方尖碑等に屢々現はれて居る。

ギリシアにはバンドウラ (Pandoura) があつた。一説にエジプトのノールフルから來たと云はれるが事實は孰れも東洋から流れ來つた樂器を基として生れたものと見るのが正しいらしい。バンドウラは長い桿と比較的小さい胴と三本の絃をもつて居た。之を以て見てもノールフルに近い事は判る。此名稱の起原はパンの神 (牧神) が此

樂器を作つた爲に斯く名付けられたと云ふが反對説もあつて明かでない。

バビロニアにはタムプウラ (Tamboura) と云ふ樂器がある。全然バンドウラと同じ徑路を通つたもので勿論外形絃數等に多少の相違はあつても別種のものとは見られない。而して名稱もバンドウラからなまつたと見るのが正當であらう。タムプウラは多く義甲を以て奏せられた。注意すべき事はバンドウラ、タムプウラは孰れも背部が平面で半卵形をなし副木を有したと云ふ事である。即ち構造に於ては後のギターに近いのである。何となればリウートは副木を有せず、ギターは副木を有するからである。

ギリシアにはキッサン (Kissan) と云ふリウート類の樂器があつたと云ふが明かでない。

古代リウート類に屬する樂器は以上に止まらない。然し要するに大部分はフレットをもつて居り彈奏は指又は義甲を以てしたのである。而して極概括的に觀察すれ

ば指を用ひるものがギターの祖であり義甲を用ふるものがマンドリンの祖であると云ひ得る。

義甲は兀鷹の羽を以て作つたものが最初であると傳へられる。兀鷹かごうかは明瞭でないが少くとも鳥の羽で作つたものである事には誤りはない。そして次第に各種の材料が用ひられる様に成つた。樹皮、象牙、獸骨等は其例である。形狀は種々あつたらしいが多くは細長いもので且其一端だけが用ひられるものと兩端共に用ひられるものとあつた。此兩端を用ひる義甲は我三味線、琵琶等の義甲(撥)の上兩端共用ひられる事に似通つて居る。

ギリシアの女詩人サップォー(紀元前六百年)が象牙で作つた一時程のものを用ひたのが義甲の嚆矢であると云ふ説が傳へられるが、私は此説を肯定し得ない。若し二三歳の幼兒に絃樂器をもたせたならば彼はそれを如何に弄ぶであらう。彼は先づ絃に手を觸れる。そして音の出る事を知つた彼は無暗に絃を搔き鳴らす。それに飽

きると次には何か棒片の様なものを持つて來て絃を叩き鳴らす。之は極めて自然な成行である。如何に野蠻な古代の東洋人も既に自ら絃を張つて音を出す道具を作るだけの腦力があれば當然の徑路として絃を撥く道具を作つたと考へるのが無理であらうか。此點よりして私は古代東洋人が不完全ながら義甲をもつて居た事を想像する。一步を進めてよし東洋人がもつて居なかつたと假定するもエジプト人は夙に義甲を用ひたのであつてサップォーを義甲創造者と見做す事は到底出來ないのである。

尙リウート類の祖は龜の甲を其儘胴として作られたと云ふ口碑がある。而も此口碑は多くの學者の間にも有力な説となつて居るが絶對の信は措き難い。

曩きにも記した如く西洋の古代樂器はすべて東洋のプリミティヴな樂器が祖をなして居る。リウート類の樂器も亦其祖は東洋に起つて居るが、東洋人のもつたリウート類には桿はあつても單に絃を張る上の必要から作られたもので調子を變化せしむ



る事迄は考へつかなかつたであらう。従つてフレットは無かつたと想像される。然し一つ疑問として残る事は往古基を同じくした琵琶は我邦のも支那のもフレットを有する事である。然し私の考察では之等のフレットは古代から存在したのではなく東洋から西洋に入つた後樂器が改善されてフレットを附せられたものが再び東洋に來つたか、若しくは東洋に残つた樂器に後世人が附したものであらうと思ふ。

古代樂器は勿論各種の形狀と構造をもつたが要するに以上の種類中に包含せられるものゝみである。而して中世に入つては構造上に著しい進歩の跡は認められな  
いが用途の擴大は甚だしい變化を示した。

## 本編 中世より現代

### 第一節 リウートの發達と凋落

中世に入つても上期(四世紀より十世紀)に於てはリウート類も樂器として大なる變化をなしては居ない。然し此期に於てリウートなる名が總稱的に用ひらるゝ様  
成つた事及此樂器が歐洲に入つた事を知らねば成らない。

リウートの語原については茲に三つの説がある。其第一はアル・ウド(al'ud)(木の意)と云ふアラビア語が初めであつて後歐洲に於ては此冠詞の母音が省略され  
ルト、ラウド、リウートなどと發音される様に成つたと云ふ説、第二は同じくアラ  
ビア語のエルー(Elue)(木の意)が初めであつて之がベルシアから西歐各地に渡る  
間になまつたものであると云ふ説、第三はLuteが語源であつて即ちリウートの音  
域がAからG迄ある事を示すとも云ひ又はE(p)が長音階を表示し、eが短音階

を示すのだとも云ふ。

第一説は最多くの史家の説く所である。今日リウートを佛でリュート(Luth)、伊でリウート又はレウート(Luto, Lento)獨でラウテ(Laute)、和蘭でルイト(Luit)、西班牙でラウド(Laud)、葡萄牙でアラウド(Alaude)、英でルート(Lute)と呼ばれるが第一説をなすものは葡萄牙が最原語に近い發音をもつて居ると稱へて居る。然し彼等の説の根據の甚怪しいのはアラビア語のアルウド其物が何の意味でつけられたかと云ふ事である。第二説に到つては尙更であつて極端に解すればルートに近い發音をもつアラビア語を採策してエルなる文字を發見したとさへ考へられる。第三説は有名なガリレオ・ガリレイの父でリウートの優れた奏者であり且作曲家であつたヴィンツェンツォ・ガリレイ(Vincenzo Galilei)が千六百二年に公にした著書「イル・フロニモ」(Il Fronimo)の中に説いた所であつて此説は明に注意すべきものである。然しながら吾々が不安を感じるのは其餘りに穿ち過ぎて居る點である。餘

りに理論的に過ぎる點である。

茲に私は今迄に稱へられない一つの説を敢て提出したいと思ふ。現在アラビア語でリウートをエルウド(Eli'oud)と記すが私は此エルウドの綴りが最古いアラビア語を其儘引つて居るのではないかと思ふ。果して私の考が誤らなければ前記の諸説は明に覆す事が出来る。何となれば私はエルウドの(Oud)は古代樂器のオード類の樂器の中最古いものゝ一つである事から考へ殊に現在エジプトでリウートをOud又はloudと記して居る事實を思へば此説が決して私一個の幻影的假想でない事を首肯して戴けやう。恐らくエジプトのオードは古代諸國に於ては同一名(若しくはそれに近い名)を以て呼ばれた儘、中世に入つたであらう。

最後に一言しなければ成らぬのはフェティス(Fetis)が其音樂史に於て「リウートは東洋より來り最初エオウド(Eoud)と呼ばれた」と云つた事と最近にベネデット・



ランデイーニが其著「イル・リウート」に於て此樂器は初め Leut, lut, luit, luic, lus 等極めて雑多なる發音と綴字とをもつたと云つて居る事である。然しながら私が改めて云ふ迄もなくフェテイスのエオウドはオードに關する幾多の記述が之を認めず、又ランデイーニの云つた事はリウートに就いての初期の問題とは受け取れないのである。

アラビアに此樂器が入つたのは六世紀であつてペルシアから傳はつたらしい。カール・エンヂェルの言に従へば六世紀頃唄と此樂器とを習得するためアラビアからペルシア王の許へ行つたものが、やがて此樂器をメッカに携へ歸つたと云ふ。當時のアラビアは稀代の英雄マホメット出で、威四海に振ふ時であつたから此樂器はアラビア國內に愛用されると共に更に近隣諸國に傳へられたのは蓋し想像に難くない。然し此頃のリウートは未だ確實に *liroud* などとは記されなかつたらしく、それが此名を以て最初に發音されたのは七世紀の事であると云ふ説に私も同感である。

同時に名稱は勿論オードが其語原となつたのではあるが樂器としてのオードがリウートの祖であるとは私は斷じない。何となればリウートは古代のリウート類即ちバンドウラやタムプウラ等を含むすべてのリウート類が其祖をなしたと云はねば成らぬからである。序にアラビアのリウートは東洋殊に支那の絹線を絃として用ひたと云ふ記録がある。

リウートが歐洲に入つたのは彼の十字軍の手によつてである。とジョージ・グロヴもルネ・ブランクールも云つて居るが必ずしも信を措き難い。マホメットの後繼者達(ハリファ)が諸方を征服し七百年にはアフリカ北岸一帯を平定し翌年には既にイスパニアに侵入して居る。そして八年の後全イスパニアを併呑したのであるから十字軍の起るまで三百有餘年間にイスパニアには此樂器が傳へられぬ筈はない。十字軍によつて確實にリウートが歐洲に擴められたかは判らぬが此時を以て歐洲人が初めて此樂器を知つたのであるとは考へられない。



イスパニアから北はフランスへ南はシチリアに傳へられたと云ふ事がフエティス(Fests)の音楽史に現はれて居る。前に記したガリレイの著書にはシチリアに入つたリウートは後に匈牙利の地を占めたバンノーニ人によつてロンバルド・ベネトに賣され、それより更にバドヴァに來り、此地に於て著しい改善發達を見せ、爲にバドヴァ風のリウートなる名稱さへ出たと云ふ事が記されて居る。

ブルネ(Brunet)はフランスに於てリウートに關する最初の記録は千三百七十年にグリエルモ・デイ・マシヨール(Gugliermo di Machault)の書いた小説「アレクサンドリアの占領」中にルー(Leus)と云ふ綴りで記されたものであると云ふ。之は彼が佛蘭西に於けるリウートの沿革を知る上に重要な事實として擧げたのである。

孰れにせよ、リウートは歐洲全土に廣く知られ用ひられた。バンドウラ、タムプウラ等の名を以てしたものも勿論あらう。イタリアに於てはテストウッド(Testudo)の名もリウートに用ひられた。此名は明にリウートの形が龜の甲に似て居た所から

起つたものである。(一説に東ローマ帝國から此國に入つた樂器にテストワードと名付けたのが歐洲にリウートを紹介した最初であると云ふが之は全然誤りである。又テストウッドなる名はラテン語であつてイタリアではラウテ(Laute)又はリウト(Liuto)と云つたのであると云ふテストウッドをイタリアから引離して仕舞つた説もある)。

中世中期に入つて十二世紀佛國ブヴァンス地方に彼の漂遊歌人トロバドールが起つた。そして伊太利、西班牙等に及んだ。彼等は元十字軍の結果として起つた騎士を祖としたもので彼等の音樂は歐洲俗樂の基と成つたのである。彼等の歌謠は簡單な戀愛歌で最初は純潔なものであつたが漸く墮落した。其用ひた樂器はヴィオール(ヴァイオリン系樂器の基をなしたもの)ハープ、リウート等であつて伊西のトロバドールはギターをも用ひた(「ギターの獨立」の項參照)次にトロバドールに似た樂人が獨逸に生れた。ミンネジンゲルである。彼等の多くは詩を好む貴族であつて婦

人を敬ひ尊んだ。其作る處の歌謡は大部分戀愛歌である。ミンネジンゲルに續き十四世紀より十六世紀に亘つてマイステルジンゲルが起つた。彼は比較的進歩した音樂の道程を歩むだが餘りに形式に捕はれた爲十七世紀に入つて殆んど滅亡に陥つた。

彼等俗樂研究者は前記の如くリウートやギターを用ひた。

リウートは十五世紀から漂遊歌人の玉條とする戀愛音樂に眞個に打入り初めた。當時の君主や領主はリウート奏者を詩人の隨從者の位置に置いた。法皇レオ十世の朝には城と共に郡主の尊稱を得た猶太のリウート奏者も居た。千四百八十二年フィレンツェの領主メデイチからミラノの領主イルモロヘリウートを齎らす使者に立つた若者がある。彼はイルモロの前で自作の詩を此リウートを伴奏として唄つたが其美聲と美貌とはイルモロの廷内の評判となり若者は此時以後此地に止まつた。彼こそは有名なレオナルド・ダ・ヴィンチである。事實彼は立派な奏者であつたと傳へら

れる。アルベール・ド・リッツも亦リウートとギターの優れた奏者であつたと云はれ、英國のエリザベス女皇はリウートの一種ポリファント (Poliphant) を樂しみ奏でたと記される。

リウートは全く媚樂の樂器として恰天上の樂の源でもあるかの如く愛され尊ばれたのであつた。此當時リウートを謳歌する詩や唄は數へ盡す事も出来ない。獨逸には「美事なリウートの技は美を愛するものを得る助となる」と云ふ諺さへある。千六百二十一年にルネ・フランソアに由つて書かれた「自然の優れたる試み」の内には次の言が見られる。「茲に尊敬すべき奏者ありてリウートをとり其絃と和音とを驗めんため且意想を求めんとして三撥を與へ震音の歌を初めんか、人皆の眼と耳とは眞に之に惹きつけられ、彼若し指にて絃を悲痛せしめんか、聽者は直に憂愁の境に入るべし。見よ。或ものは首をうなだれ、或ものは眼を見開き、又或ものは口を開き、恰も絃上に精神を釘付けられたるものゝ如し。加ふるに和聲の偉大を以てせんか、精



神感情のすべてを左右し得る事、極めて容易なる業のみ」と。

千五百八十年フレスコンバルディ(Frescobaldi)はリウートの爲に歌謠を書き、コレルリ(Corelli)はヴァイオリン、ヴィオロンチエロ、リウート(又はアルチリウト)の三部用のソナタを書き(其中の一つは千八百六十年にボローニアで發行された)、サンマルティニ(Sammartini)は彼のオーケストラ中にリウートを加へ、モンテヴェルデ(Monteverde)は其「オルフェオ」中にリウートを用ひ(千六百七年)、バッハは「聖ジャンの受難」其他に此樂器を用ひた。(極めて近い過去の事ではあるがサンサエンズはリウート用の幻想曲をハープの爲にアレレンデした)。

リウートは最後迄指と義甲とで奏でられた。義甲は初期には古代より引續き樹皮、羽毛、象牙、獸骨等が用ひられたが次第に鼈甲を使用する様に成つた。指で奏せられるものが後に漸次ギターに惹きつけられた事は次節に述べる。

リウートの盛時之が製作家として多くの名匠が出たが中にも獨逸のルカス・マ

ラー(Lucas Mäler 又は Laux Mäler)や佛のジャコモ・ゴンタイエ(Giacomo Gauthier)は特に名が高い。今日マンドリン製作所として知られるヴィナツチアやカラッチェも其創始はリウート製作であつた。

リウートの盛時は十六世紀及十七世紀の初めを最とした。そして十八世紀に到つては明に凋落の兆が見え自滅の止むなきに到つた。

リウート衰滅の原因は絃數の増加によるものである。

初期に於て四對(開放絃四音)であつたリウートが十五世紀に入つて一絃を増し、其儘十六世紀に到り最大限六對を有つたが其後更に増加される様に成つた。茲に於て樂器は到底此多絃の緊張に堪えられなく成つた。巴里では一個のリウートを保有するは馬一頭を養ふに等しいとさへ云はれた。又リウート奏者が樂器の破壊に因つて時折り腹部に怪我をしなければ幸であるとも皮肉られた。第二に多絃に傾いた結果調音が全く困難に成つた。メルサンヌは「リウート奏者が確實に調音をなし得る

のは六十年の過去を有する八十の歳である」と云ひ、更に一皮肉家は「リウート奏者は調音はするが決して演奏しない」とも云つた。マルティン・アグリコラは千五百三十二年に「リウートの記譜法を發明したのは恐らく盲人であらう。何となればすべての鑑識家は大きく見開いた二つの眼を以てさへ此記譜を解するに充分困難を感ずるのであるから」と書いて居る。勿論調音を困難ならしめた一因として糸巻の不完全さをも考慮する事は必要である。

斯くして十八世紀に入つて遂にリウートは自傷自滅を餘儀なくされた。然しながら中世に於てリウートから獨立したギター及近世に生れたマンドリン及其兩系の樂器が今日に残つて將來更に大なる發達を見んとしつゝある事は彼リウートに取つて密に滿悦禁じ難いものであらう。

## 第二節 ギターの獨立（及ギター系樂器）

次節に述べんとするテオルボ、マンドウラ、マンドリン等は孰れもリウート類の直系の樂器であるがギターのみは中世に入つて夙に獨立した。私がギターのみを茲に説かんとする所以は實に茲に存する。

史家は此樂器がムール人（北アフリカに住んだ回々教徒）に依つて西班牙に齎されたのが歐洲にギターの入つた初めであると言いて居るが然らば何時齎されたかと云へばそれは甚だ曖昧である。

グローヴは云ふ。「西班牙のサンチアゴ・ダ・コムポステラに於けるマテオ師の有名な光輝門には數種の樂器が畫かれて居るが其内にギター型の樂器がある。之こそギターの前身たるヴィフエラ（Vihuela）であつて其奏者は弓をもつて居ない。此門の製作年は紀元千百八十八年であつてムール人が此樂器を西班牙に入れたのは之より前百年を出でないであらう」。即ち彼の説に従へば十二世紀に於てギターの前身



たるヴィフエラが西班牙に入つた譯である。ヴィフエラはギター及ヴィオルの祖であつて或物は指、或物は弓、或物は義甲と云ふ様に演奏の手段によつて確然と區別されて居たものらしい。要するにムール人が齎したもののはヴィフエラであつてそれは勿論古代樂器たるリウート類の一つであつたのである。然し尠くとも未だギターなる名稱はもつて居なかつたのであつて此名の現はれたのは恐らく十三世紀に入つてからであらうと思はれる。其名の依つて來る處は明に古代希臘のリラの一種たるキタラであるが然し其間に樂器として何等の脈絡がある譯ではなく單にヴィフエラの内、指を以て奏するものにキタラなる名稱をとり入れてギタルラ (Guitarra) と稱するに到つたのである。西班牙は明にギターの祖國たる名譽をもつた。

此時以後ギターはリウートから獨立したと云ひ得る。然し其後のリウート中、指で奏せられたものがギターと接近して居た事は勿論であり後には漸次これがギターの方へ引きつけられて行つた。(此事は後にリウートギターの項に述べる)。

ギターの形狀は明に弓を用ふる樂器から來たと説く人がある。蓋し弓を用ふる爲には胴體の兩側を縊れしめる事が必要だからである。而して之は前記ヴィフエラが弓を用ふるものと指を用ふるものとあつた事實に徴するも首肯出來る事である。然し之にも絶對的の信は措き難い。何となれば弓を全く用ひなかつた古代に於て既に瓢箪型に近いノーフルが存在した事實があるからである。

初期のギターは復絃三對と單絃一本をもつたものであつたらしい。勿論之が原體ではあつても當時は可成自由に絃數なども一定しては居なかつた。或ものは十本、十二本の絃をもつて居た。尤も斯くの如きは大凡二本宛同音に調音せられて復絃五對六對となつて居たには違ひない。十二世紀以降彼のトロバドル等の歌人(殊に伊西のトロバドル)がギターを用ひた。リウートに於けると等しくギターも亦其獨創價值が彼等歌人に依つて現はされる事は無かつたが然し此樂器が通俗的に用ひられるに到つた事に就いては吾々は共に彼等に感謝しなければ成らない。

ギターが五絃と成つた時期は明瞭でない。が恐らくは十六世紀の事であらう。十七世紀からはギターの勢力が更に擴大された。リウート衰へて全くギターには大なる光明が與へられた。而も後にピアノが完成される迄は和音樂器として最重要に取扱はれたのであつた。

十八世紀の末ギターには一大改善の手が加へられた。千七百八十八年獨逸サクソニアの女公アンナ・アマリアによつてギターが伊太利の樂器として獨逸に紹介されて後サクソニア宮廷の最初の音樂師ナウマン (Naumann) の命により宮廷付樂器師ヂャコブ・アウグスト・オット (Jacob August Otto) なる者が初めてギターに第六絃を加へたのである。之は千七百九十年の事と云はれる。オットは又ギターの第四絃に從來太いガット線が用ひられたのを絹線の上を細い金屬線で卷いたものに代へた。

此改善と同時にギターの隆盛は極度に達しカルツリ、ソル、ジュリアーニ、メル

ツ等の大ギタリスト輩出し、茲にギター音樂の隆盛期は劃されたのである。(「ギター音樂小史」參照) 一方佛にラコート、デラゼー、ラブレヴオット、英にバノルモ、ルードロフ、奥にスタウフェル等の巨匠が出て大ギタリストに協力し優秀なるギターを作る事に努力した。就中ラコートとスタウフェルとは最偉大なる名星であつた。然しながらピアノの完成は明にギターに禍した。他の何物を以てしても能はぬギターの音の表情の美や極めて魅惑的な其和音等も確にピアノからは影響をうけた。蓋しそれはピアノの和音が廣く自由だからである。

佛國のギター界は第一に衰へた。伊國は比較的力を弱められなかつたが然し十九世紀後半に入つては衰傾に陥つた。幸に西班牙にタルレガ、フェレール以下の有力なる大家が輩出した爲に西班牙は相變らずギターの祖國として獨り輝いた。

話は稍逆行するが西班牙に育くまれたギターが他國に紹介されたのは比較的後世の事である。現に獨逸に十八世紀末に入つた事は前に記した通りであるが、英國に



も千八百九年ソルが赴くまでは入つて居なかつたらしい。伊國には此兩國に傳はるよりも遙に早く傳へられた事は確であるが其時代は明瞭でない。但し伊國のトロバドールが早く既にギターを用ひた事實に徴するも十三世紀西班牙に於てギターが獨立してより間も無い事と思はれる。佛國ではギテルヌ(Guiterne)英國ではギターン、ギゾーン(Gittern, Ghittern, Gythorn)等と呼ばれた。(但し今日英國でギター(Guitar)と呼ぶ事は改めて云ふ迄もない)佛國でモラシェ(Morache)の名を以てギターの一種が愛せられたのは十五六世紀の事であるから恐らく此國にギターの紹介されたのは此頃の事であらう。

十九世紀の初迄にはギターも種々の形状をもつた。指板の如きも胴體との接合點までとあつた事があり、後延長したにしても單に表面板其ものにフレットが加へられたに過ぎなかつた。指板其物が胴體の上に延長したのは恐らく十八世紀の終りであらう。形も一律でなく非常に細長いものもあり、且ナポレオン・コストの用ひたる

れの如く響穴下に指置板が特設せられたものもある。

裝飾はすべての樂器に於けると等しく十六七世紀の作品には概して之が多い。英國のヴィクトリア・アルバート博物館に現存する十七世紀の佛國ギターの如き其好箇の例である。之を奥國維納のシューベルト博物館にあるシューベルトのギター、ハンス・ウムラウス所藏のシューベルトのギター、ベルリオーズとバガニーニが用ひたギター、及私の所藏するラコート作ギター等に比すれば全く隔世の感がある。之等は孰れも徒らなる裝飾を避けて實質に重きを置く様に成つた事實を物語る。

ギターに鋼線を用ふる様に成つたのは十九世紀の後半期以後の事である。糸巻に機械的なものが用ひられる様に成つたのは之よりも稍前であらう。然しギターの絃線に就ては今以て鋼線を用ふるものと腸線を用ふるものとある。本邦や米國では殆んど鋼線を用ひて居るが伊佛等の諸國では主として腸線を用ひて居る。鋼線は音量に優つて居り、腸線は音色に優つて居て、之は將來も併び生きて行くであらう。

十六世紀頃から作られた楽器でクキンテルナ、又はキテルナ (Quinterna 又は Chiterna) と名付けられたものがある。單絃四本、指を以て奏せられ主として喜歌劇俳優が其歌の伴奏に用ひたと云ふ。此楽器は用途から見ればギターの一種であり形状よりすればシザーの種類に屬する。(シザーに關しては後節に述べる)。

形状に昔のリラを取入れたものがある。今日もキタルラリラなどゝ名付けられて作られるが之は全然ギターである。

名匠スタウフェルはギタロンチェロ (Gitarroncello) 及ギターダムール (Guitarre d'Amour) と云ふ楽器を作り、バーンバッハ (Birnbach) は弓を用ひて奏するギターとヴァイオリンのコムビネーションを作つたが成功しなかつた。

形状にリウートを取つたリウートギターに就いては特記する必要がある。此ギターはリウート中の指を以て奏するものゝ残存者であつて勿論リウートの一種ではあるが、リウート衰滅の後、絃數も用途も全然ギターに惹きつけられて今日の命脈を

保つたものである。従つて彼は今日ではギターの一種と見るのが正しいのである。

テルツギターは形状も構造も何等ギターと異なる所がない。唯大きさに於てギターよりも小型であり、音程がギターよりも短三度高いだけである。テルツギターなる名は勿論伊太利語のテルツォ即ち三度を意味してつけられたものである。此小ギターは高音を出す事を目的として作られ、大ギタリスト、ジュリアーニによつて先づ紹介され、次でレニアーニによつて更に用ひられた。彼等は常に當時の有數なる製作家と交はり名樂器の製造をなさしめた。レニアーニは維納のスタウフェル、リーズ等に自己の考案に成るテルツギターを作らしめた。(私が所藏したスタウフェル作のレニアーニ型テルツギターが昨年火災に灰となつたのは遺憾に堪えない)。

ハープギターは普通のギターに幾本かの開放絃をもたしめたもので之が創案者に就ては一説に十九世紀の前半期に於けるギタリスト、ベニエツキー (Beniezki) がハルポリラ (Harpolyra) なる名によつて之を創製し尙別にダブルバスギターとも云ふ



ベッキアクリポリラ (Acilipolyra) を作つて千八百四十二年から約一年間巴里、維納、ミユニツヒ等に於て此二樂器紹介の演奏會を開いたが成功は見られなかつた。此ハルポリラが即ちハープギターの嚆矢である云はれ又一面に於てはカルツリが名匠ラコートの許に滞在し作らしめた樂器の中に十絃のギターであるデカコルド (Decar corde) と稱するものがあつたとも云はれる。之は六本の基本絃の他に四本の番外絃をもつたものであつて而も千八百二十八年の作と記録せられるが故にベニエツキーよりも古いわけである。

然しハープギターの濫腸は明にテオルボ及其一種であるアルチキタルラ、キタローネ等の二重糸巻から出でたものであるから、之が創製者はカルツリ乃至ベニエツキーよりも前にありはしないかと思はれる。今日ハープギターは可成廣く用ひられ、番外絃を加へて十六絃に及ぶものがある。そして米國ではすべてハープギターと呼ぶのに引換へ、伊太利では單に九絃のギター、十絃のギターなどゝ呼び特にハープ

の形を模したものにキタルラアルパ (Chitarra-Arpa) の名をつけられる。そして桿も復桿のものと單桿のものがある。

最近い過去に生れたギター系の低音樂器にアルチキタルラ、キタローネなる樂器がある。之等はマンドリン合奏が進むに連れ、低音部を充實せしむる爲に作られたものであつてアルチキタルラはヴィオロンチエロと等しく床上に立て腰を下して奏し、キタローネはダブルバスと等しく立奏する。兩者共單絃四本で指を以て奏せられる。一言しなければ成らぬ事は此キタローネは昔のテオルボの一種のキタローネからは何の血統も惹いて居ないと云ふ事である。單に命名に古の樂器名をとつたに過ぎない。然し命名の上から見れば「大ギター」を意味する「キタローネ」は今日の樂器の方が適當である。キタローネもアルチキタルラも新らしい樂器であるがベニエツキーの作つたアクリポリラは恰今日のキタローネの如きものであつたと思ふ。

此他に變形のギターは可成りあるが孰れもギターであつて別種のものでない。唯

注意すべきは露西亞の七絃のギターと復絃のギターである。前者は基本絃が七絃であつてハープギターの如く番外絃をもつものでない。之は露西亞に用ひられるものであるが一般には容れられず又ギターの永久的生命は矢張り六絃のそれにある事を思はせる。復絃のギターは歐米に於て時に見出されるが、私には何故に復絃になすかを想像出来ない。

### 第三節 テオルボ、マンドウラ等の變遷とマンドリンの完成

(及マンドリン系樂器と其他すべてのリウート類樂器)。

前節に記したギターは其昔リウートより出で、夙に獨立して仕舞つたものであるが此節に於てはリウート系の樂器として世に現はれたものゝ事を述べやうと思ふ。

第一にテオルボがある。佛でテオルブ (Theorbe)、トゥオルブ (Tiorbe)、伊でテイオルバ (Tiorba)、トゥオルバ (Tuorba)、西でテオルバ (Teorba)、タイオルバ (Ti-orba) 等と記される。一説に此樂器は十七世紀の初伊太利人バルデルラ (Bardella) によつて發明されたと云はれるが、元來此樂器製作の動機が低音を含む多音の樂器を作らんとした事にあるのに徴してリウート衰傾期に入つた十七世紀に初めて作られると云ふ事は稍首肯し得ざるものである。ランデイーニは千九百二十一年にリウートに關する書籍を公にしたが彼は伊太利人であるに拘らず此樂器の發明は佛國に於



てなされたと云ふブロッサール (Brossard) の説を肯定して居る。私は十五世紀更に詳しく云へば千四百五十年頃に伊太利で出来たと云ふ説を探り度い。但し其名稱に至つては果して初から附けられたか否かは不明であつて或は此名稱附與の名譽は前記バルデルラがもつものかも知れない。

テオルボの特徴は二重に糸巻をもつて居る點であつてそれが爲に復桿のものも勿論ある。要するに或絃は指板上にあつて音は變化せしめられるが或絃は指板外にあつて全然開放絃として使用せられる。挿繪に入れたハレー作のテオルボは胴の側面が直線に成つて居るが之は寧ろ變形の部に屬するもので多くは胴體が普通のリウートの如く圓形をなして居る。又ヴェントウラのテオルボは見らるゝ通り指板が三通りに分れて居り糸巻は全然ハープを模して居るが之は十九世紀の初期の作であつてテオルボとしては最行き詰つた作品である。(テオルボの代表的な寫眞を入れる事が出来なかつたので此二葉を入れたが純粹のテオルボとしては二葉とも面白いも

のでない。讀者は寧ろ現代作として擧げたテオルボに就いて十六七世紀のそれを想像せられた方が正しい)。

ブランクールは十七世紀頃のテオルボに就いて第一の糸巻にかゝるものは六本の復絃で指板上にあり、第二の糸巻にかゝるものは八本の單絃であるとして居るが之は單に一例であつて決して此通りに一定して居たわけではなく各々十本乃至十四本の絃をもつた事もある。英國に於ては十七世紀頃普通用ひられたものは十二對の復絃で六對は指板上に他の六對は指板外にあつた。而も製作家は二十對さへもたしめやうと試みた。最甚しいものはヴェントウラのそれにある如く三個の糸巻をさへもつたものがある。リウートに於て伊太利バドヴァ市に於ける作品が代表的のものとせられた如くテオルボもバドヴァのものが最良であると云はれた。

テオルボは曩きにも記した通り低音を多くもつリウートを作らんとして出来たものであるからリウート類の中普通のリウートに次いで廣く深く愛好せられた。千六

百年にはペリ(Peri)のユウリデイス(Euridice)に用ひられ又ヘンデルのエステル(Esther)にも用ひられた。

アルチリウート(Arciluto)と呼ばれるテオルボがある。テオルボと異なる點は大型な事であつて矢張り番外絃をもつて居る。キタローネ(Chitarone)はローマ風のテオルボとも呼ばれる最大型のテオルボで六呎以上の長さをもつて居た。獨逸出のリウート製作家として知られるブツケンベルグ(Buckenbergh, Buchenberg)はローマに在つて此樂器を製作したが其一つは七呎四吋の長さをもつて居る。(挿繪參照)キタローネについてエンヂエルは「ピアノの前身たるクラヴィチェンバロやハープシコードの生れる前、劇場に於て聲樂の伴奏をつとめた」と云つて居る。グローヴは「キタローネは稍短き桿を有するテオルボにして伊太利にては桿の長きものをアルチリウトと云ひ獨逸にてはキタローネと云つた」と云ふ前述と稍反對の記述をなしたが要するにキタローネとアルチリウートの區別は事實頗る曖昧なものであつたらしい。

挿繪のアルチリウートとキタローネとを參照されたならば如何に其區別の立て難いかは首肯されやう。殊に或國に於てアルチリウートと呼ばれたものがそれ自身別の國ではキタローネと呼ばれると云ふ様な有様であつたから尙更區別は困難である。(序に斷つて置かねば成らぬ事は此アルチリウート、キタローネ共に今日新に生れた同名の樂器との間には何の脈絡もないと云ふ事である。今日のキタローネはギター系の最低音樂器であり、アルチリウートはマンドリン系の最低音樂器である。之等は孰れも新らしい樂器に古い樂器の名をつけたに過ぎないのであつて其間に系統上の直接の連絡はない)。

大型リウートでアルチリウートやキタローネに酷似する十絃の樂器がある。形狀からも二重の糸巻をもつ事からも之等の樂器の姉妹と見えるがよく觀察すると絃が全部指板の上にある。此點に於て此樂器はリウート類の樂器ではあるがテオルボの中には含まれぬものと云へる。之はデカコルド(Decacorde)と云はれるものである。



又二十一絃をもつムルティコルド (Multicorde) も同様である。唯ビゼー (Bissex) と呼ばれたものはテオルポの一種として認められる。デカコルドやムルティコルドなどは皆十八世紀頃あらはれた。リウート衰滅の悲しみを思はせる不幸の子である。

テオルポの類について尙知らねば成らぬ事は今日のハープギターの番外絃は明にテオルポのそれを模したものであつて挿繪中にある番外絃附のリウートギターを一見すればそれが如何に正しい考察であるかと判らう。

ランデイーニはテオルポが全部金屬線を用ひ、アルチリウートが腸線を用ひたと云つて居るが之は頗怪しい斷定である。又彼はテオルポ、キタローネ、マンドウラ等に遅れてアルチリウートは生れたと云ふて居るが之も信を措き難い。私はテオルポ、マンドウラ生れ、後にキタローネとアルチリウートとが殆んど同時に現はれた事を想像する。アルチリウートの發明者が、ヴァタイカンのチャペルのマエストロ

であつたジロラモ・カプスベルゲル (Girolamo Kapsberger) であるとの説は可成り有力であるが詳密な記録がないので必ずしも信じられない。

扱以上でテオルポ及其系統のアルチリウート、キタローネの記述を止める。之等の樂器は今日では全くないと云ふも過言でない。唯時に獨逸でテオルポを作るのを見るだけである。

マンドウラ (Mandoura) なる名をもつ樂器の生れたのはテオルポの現はれた頃であらうと思ふ。千二百年頃に生れたと云ふ説もあるがそれは誤りであらう。

マンドウラの名は明にバンドウラよりなまつたものである。元來 Pan は Pan, Man, Tan 等と變化するものであつて此説は最正しい。グローヴは此樂器の背部が巴旦杏 (Almond) の形狀をなして居るので此マンドウラなる名の原體も Almond と同一系統の言葉であると云ふが之は稍無理な説明であらう。此 Mandoura が後漸次 Mandora となり末には R と L とを混同してマンドラ (Mandola) とも記される様に成つた。



マンドウラはリウート類の中では小型な方で桿も短く従つて音域も高かつたらしい。主として義甲を用ひて奏かれたが然し初期には指を用ふる場合もあつたらしい。十六世紀頃には既に指を用ふる事がなくなり専ら義甲でひかれた。

マンドウラはリウート其物やテオルボ程世の中には容れられなかつた。彼の生涯はあまり華やかではない。然しマンドリンを生み、更にマンドリンから今日のマンドラ以下數種の樂器を出した事について充分な誇りと満足をもつて居る。

マンドリンは千六百二十年伊太利ヴェネツィアの人パロッキ (Parocchi) なる者が創製したと云はれる。其名マンドリーノ (Mandolino) は「小型のマンドラ」の意である。マンドリンはマンドウラより高い音を出さしむる事が主要の目的であつて其可憐な音調は美事に伊太利人の性格嗜好に一致した。

但し此當時のマンドリンが世に生れて直ちに異常に愛されたかと云へばさうではない。彼が稍認められたのは十八世紀も後半期に入つてからであつた。其形狀は大

體に於て今日のマンドリンよりも桿は短かく太く、胴も稍上下がつまつて居り、絃は腸線を用ひ、糸巻はヴァイオリンのそれに似たものであつた。絃數は創製當時のものとは判明しないが後に流行につれて各種のマンドリンが生れる様に成つてから種々に分れた。即ちナポリ風、ローマ風、フイレンツエ風は單絃四本又は復絃四對ミラノ風(又はロンバルド風と云ふ)は單絃六本をもつた。

マンドリンが伊太利で寵兒となつてから、やがて佛、獨、英等の國々に紹介された。佛ではマンドリーヌ (Mandoline)、英ではマンドリン (Mandolin)、獨では其頃には主としてチタル (Zither) の名で呼ばれた。

此當時のマンドリンが如何に世人から愛せられたか、如何なる音樂が生れたかと云ふ事は「マンドリン小史」に就いて見られ度い。

確にマンドリンは一世の寵兒と成つたが、然し樂器として其構造甚だ不完全であつたと云はねば成らない。指板は僅に十のフレット(後に十二に増加した)を數へる



に過ぎず、絃は腸線を主にしたのであつて而も初期には櫻の樹皮又は駝鳥の羽の固い部分で作つた義甲を以て奏せられたのであるから決して美しい音は出さないのみならず斷音以外の効果は殆んど無かつたのである。

マンドリンの愛好家は藝術上の可能範圍を擴大する手腕はなく、唯稀に指板を響穴の近くまで延長しやうと試みたものがあつただけで、それも成功はしなかつたのである。

あらゆる製造家が臆げに考へて居たマンドリン改善の業は遂に十九世紀半ばに於て完成された。

ナポリにリウート及其系統の樂器を製造するヴィナツチア (Vinaccia) なる家があつた。之は千七百六十五年デエンナロ、ヴィンチエンツォの兄弟が起した家で其後繼(二代目?) にバスクワレー (Pasquale) (一八〇八—一八八二) なるものが出たが此男はマンドリン改善に關して夙に理想をもち第一にマンドリンの第一絃に完全な

絃線を得やうとして苦心の末千八百五十年頃鋼線を用ふる事を實行した。而して鋼線を用ふる關係上從來の糸巻では殆んど調絃困難な爲に第二に機械的の糸巻(即今日の糸巻)を採つた。勿論此糸巻は此以前からギター其他に用ひられて居たものを採り入れたのである。第三には指板の延長を思ひ、先づ十七個のものを作つた。此三點の改善に伴ひ、マンドリン全體の形狀も稍改められる事に成り、桿を長く、胴も稍長目に變はつたのである。(勿論バスクワレーの改善は從來のナポリ風マンドリンに對してなされたものである)。

此改善はマンドリン史上特筆すべきもので之なかりせば恐らくマンドリンの生命は十九世紀を以て終つて居たであらう。マンドリンの改善はクリストファロを生み、ムニエルを生んだ。そして從來なす能はなかつたマンドリン音樂の獨立に曙光を認めしめたのである。(ムニエルはバスクワレー・ヴィナツチアを大伯父として生れたのである)。指板上のフレットは勿論十七個で満足出来ない。ローマのデ・サンクテ

イス (De Sanctis) 其他が二十四個のフレットをもつマンドリンを作つた。そして今日では更にそれよりも多くのフレットを有する事は改めて云ふ迄もない。

バスクワールは後に伊太利皇后となられた現皇太后マルゲリータ陛下が王女マルゲリータ殿下であられた頃マンドリンを愛好せられたが其御使用マンドリンの製作を行ふ光榮を有した。バスクワール没後其二子、ヂエンナロ、アキツレの兄弟がバスクワールの事業を繼承したが最近其家は斷絶し、別家のガエタノ・ヴィナツチアが此家を併せた。従つて今日バスクワールの後繼としてガエタノ・ヴィナツチアを認めなければ成らない。

ヴィナツチアと共に老舗として知られた店にカラチエがある。千八百四十四年創業アントニオから初まつた家でアントニオの二子、ニコロ、ラツファエーレ兄弟が其家を繼承し其後ニコロは米國に移り、今日ではラツファエーレが一人で之を経営して居る。(ラツファエーレが今日の世界に於ける最大なるマンドリン曲作家で

ある事は「マンドリン音楽小史」に見られ度い)。

要するにマンドリンと云へば今日では全然改善されたるナポリ風のそれを指す事に成つて居る。そしてヴィナツチア、カラチエの二家は最優れた製作家としての名譽をもつ。マンドリンの製作家として古くはローマのベルトウツチ (Bertucci)、クリティ (Curti)、ハインベルヒ (Heinberg) それに前述のデ・サンクティス等が有名であるが今日は其後嗣を絶つた。

今日フラットバックマンドリン(扁平背マンドリン)なるものが米國を中心として英國あたりに迄用ひられる。之は奏者が把持し易いので比較的廣く用ひられるのであるが、單に背面が平である以外は全然ナポリ型のそれと同じであつて違つたものとして擧げる事は出来ない。此扁平背のマンドリンは明にシザー(後記参照)の形狀を採つたものであるが、其音性の點からも歴史の上からも同感を表し難いものである。



此他或はリラの形を採り入れたマンドリラや、ハープの上尖端の形を模したマンドリナルバなどと云ふものもあり、又三重絃のマンドリン（全部で十二本の絃を有するもの）などもあるが要するに外觀に奇を衒ふか、若しくは誤りたる着想の下に作られたものであつて執る事が出来ない。

マンドリン完成後マンドリン系樂器が續出した。勿論マンドリン合奏の進歩が原因したのである。

クワルタイーノはマンドリンよりも高音を出だす小型マンドリンであつて伊太利で作られた。マンドラは伊太利のマンドリニスト、アキツレ・ダムプロジォ（Achille d' Ambrosio）が製作したものであつて前にも述べた通り曩きのマンドウラから直接に出来たものではなく、低音のマンドリンを得んとして作られたものである。此マンドラはマンドリンより一オクターヴ低いので、其後米國では此マンドラよりも稍高い音程をもつマンドラを作らうと企てヴィオラと同一音程のものを作り之をテノ

ールマンドラと命名した。今日では此マンドラが伊太利に於ても必要を感ぜられマンドラコントラルトの名を以て用ひられる。之に對して曩きのマンドラを伊でマンドラテノーレ、米でオクターヴマンドラと稱へる。（今日本邦で用ひられるマンドラは殆どマンドラテノーレであるが近くコントラルトも用ひらるゝに至つた。）

マンドロンチエロはヴィオロンチエロに對して作られたものであるが之は米國が基であらうと思ふ。マンドラよりも大型で桿は遙に長い。

リウートはマンドラ（テノーレ）とマンドロンチエロとのコンビネーションであつて伊太利で作られた。之は昔のリウートと區別する爲にリウート・モデルノ（近代リウート）と稱へるのが最も正しい。又カラーチエの命名したリウート・カンタービレなる名稱も適切である。リウートは復絃五對である。

リウートを大きくしたものにリオラがある。近い過去に作られたものであるが、合奏に當つてマンドローネ程の効果は認められない。

マンドリン系の最低音楽器として伊太利にマンドローネ、アルチリウート、米國にマンドバスがある。マンドローネは三者中最も早く作られ、最初は膝上に置いて奏せられたが今日では底部に支柱を立て、床上に置く様にも作られる。此マンドローネは或ものはマンドラより一オクターヴ低く合はせ、或はC、G、D、A、に合はせる様に作つたが、更に低音を要求してG、D、A、E、のものを作つた。今日では此C、G、D、A、及G、D、A、Eの二種が主として用ひられる。

アルチリウートはカラチエが作つたものであつてG、D、A、Eのマンドローネに更に三本の番外低音絃を附した大型のものである。(モンツイーノ會社でアルチリウートの名は附したものは普通のマンドローネに外ならない。)(此アルチリウートも其名のみ昔の楽器を執つたのであつて其間に直接の連絡はないのである。)

マンドローネ、アルチリウートが復絃四對(但しアルチリウートは單線の番外絃を三本もつが)であるのに對し、米國のマンドバスは單線四絃である。ギブソン會

社の創製であつてヴェガ會社も之を作る。

之等現在のマンドリン系楽器に就いてはすべて「マンドリンオーケストラ研究」中に掲げたものを参照せられ度い。

再び古に戻つてリウート類の他の楽器に就いて今少しく考察の歩を續けやう。

古代から引續いたバンドウラの名は中世に入つて尙存在し伊太利に於てはナポリ地方に於てバンドゥラ(Pandura)と呼ばれた。英國に於ては小型で下方が廣く八對の復絃をもつたリウートをオルファリオン(Orpharion)、中型で桿が長く九絃をもつたものをペノルコン(Penorcon)、大型で七對の復絃をもつたものをバンドール(Pandore)と呼んだ。(十七世紀に於て此バンドールが宮廷のバレーにリウートと共に用ひられたと云ふ)佛ではバンドウリナ(Pandurina)の名をもつた小型のバンドウラも存在した。

タンブウラも亦後世に残つた。アラビアのタンブル(Tambur)印度、土耳其、ブル



ガリア等のタンブーラ (Tamboura)、コーカサスのタムブル (Tampur) 等がそれである。

十六七世紀頃大陸及英國で用ひられたシザーと云ふ樂器がある。佛でシストル (Cistre, Sistre)、英でシザー (Cither)、伊でチエテラ (Cetera)、獨でシテル、チテル (Cither, Zither) の名をもつた。英國では屢々理髮舗で奏でられたと云ふ面白い記録がある。此樂器は復絃で四對が普通であつたが其後絃數は増加した。

シストル・ア・クラヴィエ (Cistre à clavier) や二個の糸巻と十一絃とを有するアルチシストル (Archi cistre) 等は皆シザーの類である。西班牙に今日用ひられるバンドウリア (Banduria) は西班牙のマンドリンと呼ばれるが之はシザーから生れたものであるらしい。但し十八世紀の末から十九世紀の初に於て英國にあつたバンドウリア (Banduria) (其一つは現にヴィクトリア・アルバート博物館に存する) は今日の西班牙のバンドウリアと直接關係はない。チアールス六世の治世、乞食達の奏した

チュルユレット (Turlurette) も亦シザーの一種であつた。露西亞の農民が奏したバラライカ (Balalaika) は今日では偉人アンドレーエフの力によつて立派な樂器となつたが之もシザーの一種と認める説がある。然し私の考察では古代東洋樂器のリウト類の樂器が直接露西亞に入つて變化したものと認める方が正しい様である。但しバラライカと共にバラライカオーケストラの骨子となるドムラ (Domura) の方は或は歐洲から入つたリウト類の一つではあるまいかと考へる。(因にアンドレーエフは十九世紀後半期に於てバラライカを改善しドムラと結合して多種の樂器を作り立派なオーケストラを完成した。帝政末期には帝室附バラライカオーケストラの指揮者となり又オーケストラを携げて歐米諸國を廻遊し一舉にしてバラライカオーケストラの力を入々に知らしめた。)

ペルシア及印度にも三絃のシザーがありシタル (Sitar) と呼ばれる。Si は三、tar は絃の意であると云はれる。尤も今日印度のそれは五絃に變つて居るさうである。



シザーの盛時は十六世紀であると或人は云ふが必ずしもさうでない。現に千七百七年に書かれたルイ十四世の音楽記録にバリオン (Barion) の作つたシザーの事が述べられ、又千七百六十九年ジャン・ジャック・ルーソーの記録にもシザーの事が述べられて居る。然し事實十七世紀以後は本來のシザーは衰へつゝあつたと見るのが正しい。然るに十七世紀初に作られた伊太利のマンドリンが獨逸に入ると獨逸人は此楽器に又シザー (獨逸ではチテル) の名を其儘與へた。之は一面から見ればマンドリンとシザーとが胴體の背部の形狀を除けば甚だ近接して居るからに外ならない。モツアルトが千七百八十年に作つた小詩「來よ、愛らしのマンドリン」も原語は「Komme, Liebe Zither, Komme」となつて居るが之はマンドリンの事である。又十八世紀の終りにシアルバンティエが獨逸のギター及シザーに關する教則本を公にしたが此シザーは矢張りマンドリンであるらしい。(前に記したルーソーの記録中のシザーは然し本來のシザーについて書かれたものである。)

バンドウラ、タムブウラ、シザー此三樂器について特に記憶せねば成らぬ事は他のリウート類が皆圓形背をもつに反し之等は扁平背を有する事である。勿論古代のバンドウラ等は圓形背をもつて居たかも知れないが兎に角扁平背をもつのはリウート類で(早く獨立したギターを除けば)此三種のみである。今日の扁平背マンドリンが其形狀をシザーから採つたと云ふ考察を私が下すのは敢て索強附會の説ではない。

之等リウート類の樂器の中今日も尙残るものはマンドリン系樂器は元よりとしてタンブウラやシザーの一種が或は印度に、或は中央亞細亞に、或は土耳其に、其他比較的歐米文化の光をうけない地方に残つて居る。バンドウリアが西班牙に基礎を有し、バラライカが露西亞に在る事は云ふ迄もない。

最後に我邦の三味線、琵琶、箏、支那の蛇皮線、亞米利加印度人の樂器と云はれるバンジョ、今日米國の流行兒となつて居るウカリリ等と歐洲のリウート類との關係に



ついで述べ度いと考へたが、私の調査は此點について今少しく研究を積む必要を感ずるので他日に譲る事とする。但しバンジョ、ウカリリは勿論リウート類であつて之が如何なる徑路をもつたかに就いてのみ斷定を避ける次第である。

## 後編

### 第一節 樂器系統

本節に於ては前編及本編に於て述べた樂器の系統を略記して讀者の便宜に資したいと思ふ。顧るに今迄述べ來つた處は或は前後し或は重複して讀者の讀書の上に甚だしい混亂を誘致したに違ひない。私の粗雑な頭腦と、あはたゞしい記述が然らしめたのであつて何共申譯ない事である。若しも讀者が次に掲ぐる系統略記を通覽せられ更に前に記した處を繰返し讀まるゝの煩を厭はれなければ今迄の記述も稍秩序的に御諒解下さるであらうと思ふ。

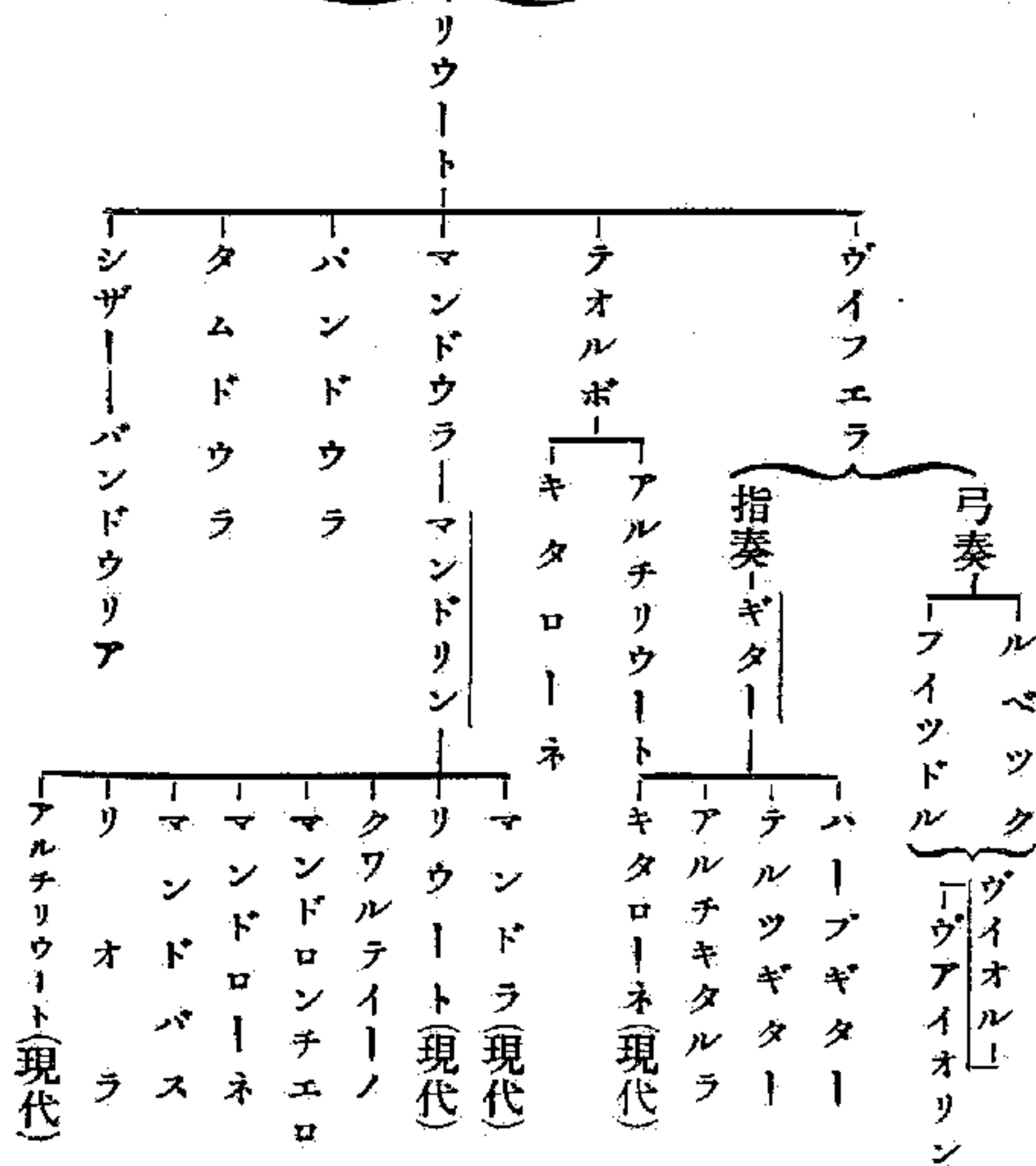
# 古代絃楽器

ハープ類

リラ類

リウート類

ノール  
オード  
バンドウラ  
タムブウラ



## 第二節 楽器分類

佛國のルネ・ブランクールは其著書中に於て全然構造より見たる分類を掲げた。

彼はリウート類の楽器を三種に分ち第一類はリウート、テオルボ、マンドリン等で圓形背、第二類はギターで扁平背の瓢箪型、第三類はシザー、バンドウラ等で扁平背の半卵型とした。

構造より見て敢て不正な分類ではないが完全とは云へない。私は楽器を縦と横とから觀察して左記の如き分類を行ふ。(但し範圍はリウート類の今日使用せられて居るものゝみに限つた。シザーやバンドウラ等で今日も用ひられて居るのはあるが數が少い事であるから省いた)。

### 一、彈奏の方法よりせる分類

#### 義甲楽器。

マンドリン、クワルテイノ、マンドラ、マンドロンチエロ、リウート、リ



オラ、マンドローネ、マンドバス、アルチリウート、ドムラ。  
指弾樂器。

ギター、テルツギター、ハーブギター、アルチキタルラ、キタローネ、バラライカ、パンジョ、ウカリリ。

(註) 我邦の琵琶や月琴は義甲樂器である。尙バラライカ、ウカリリの二つは稍彈奏法に他と相違がある事を知らねば成らぬ。

## 二、絃の單復よりせる分類

單絃樂器。

ギター、テルツギター、ハーブギター、アルチキタルラ、キタローネ、バラライカ、パンジョ、ウカリリ、マンドバス。

復絃樂器。

マンドリン、クワルテイーノ、マンドラ、マンドロンチエロ、リウート、リ

オラ、マンドローネ、アルチリウート、ドムラ。

(註) 此内アルチリウート、ハーブギターの二つは番外絃を有する事によつて亦他と區別する事が出来る。又マンドローネにも單絃のものがある。

## 三、形狀よりせる分類

圓形背。

マンドリン、クワルテイーノ、マンドラ、マンドロンチエロ、リウート、リオラ、マンドローネ、ドムラ、リウートギター。

表圓扁平背。

マンドリン、マンドラ、マンドロンチエロ、リウート、マンドローネ、マンドバス、アルチリウート・パンジョ・リウートギター。

表瓢扁平背。

ギター、ハーブギター、テルツギター、アルチキタルラ、キタローネ、ウカ

リリ。

表角扁平背。

パラライカ。

(註) マンドリン、マンドラ、マンドロンチエロ、リウート、マンドローネ等が圓形背と表圓扁平背との兩種に入つて居るのは云ふ迄もなく兩形のものがあるからである。リウートギターが此分類に於て初めて現はれたのは此分類のみに於てギターに含まれるリウートギターをギターから引離す必要があるからである。

此他に音程よりせる分類があるがそれは「マンドリンオーケストラ研究」中に述べた事と殆んど同一であるから省略する。

### 第三節 將來の同類樂器

此稿を終るに當り將來の同類樂器に就いて豫想を行ふ事は興味深い仕事である。マンドリンは將來に於て構造、絃線等に多少改善の餘地がある様に思ふ。勿論米國ギブソン會社が聲明せる如く扁平背のマンドリンが最進歩せるマンドリンではない。此樂器は飽くまで圓形背で貫くべきだと私は思ふ。唯、絃線は今より一層デリケートな音の出るものを作る必要があり、且その新に出來た絃線の如何によつて多少細部の構造を改めるの要が起らうかと思ふのみである。マンドリンはそれがヴィナッチアやカラチエの最優良なものであり、絃線も優良なものを用ひ、且奏者の技能が優れて居るならば今日と雖其音調は非の打ち處がない。然し若し此の三つの要素の一つでも缺けて居るならば其音調は多少なりとも不純味を帯びるのである。之はどうしても絃線を更に優良ならしめて防がねば成らぬ。同時に樂器其物についてではないが義甲に關して今一層の研究が必要である。今日一般に義甲に就ての研究



が甚足りない事を痛感する。

マンドラ以下のマンドリン系楽器は今日に於て既に出来るだけのものは出来て仕舞つた。今後は此内から必要なものだけが残つて行くに過ぎない。私としてはリオラは不要であると思ふ。マンドバスも將來の生命如何あらうか。

ギターについても絃線は研究を積まねば成らない。今日腸線と鋼線とが用ひられ其孰れにも一長一短があるが將來此兩者の優秀な點を兼ね備へた絃線が現はれるのを望むで止まない。

マンドリン系にせよ、又ギター系にせよ、最低音樂器には今一段の工夫を要する。マンドリンオーケストラの最低音部は今や過渡期にあつて確立は近き將來の問題となつて居る。之等は今日の吾々の仕事として充分研究しなければ成らない。

バラライカ、オーケストラに於けるバラライカ、ドムラは此稿では單に其名のみを擧げたに過ぎないが兩者ともアンドレーエフの考案によつて音程の異つた楽器が

存在するのである。バラライカブリーマ、バラライカセクレダ等がそれであつてパスバラライカさへある。此オーケストラはマンドリンオーケストラと對立して將來も存続せしめたい。

リウート類の樂器中、マンドリン、ギター、バラライカ、ドムラ等の系統に屬せずして用ひられるものにバンジョとウカリリとがある。(之等は米國に於てマンドリンオーケストラに結合せられるが暫く例外とする。)

バンジョは若しそれが高踏的に歩む道を與へられるならば將來充分進歩し得る樂器であるが今日の如き邪道に入つて居ては望みがない。ウカリリは將來の生命を危ぶまれる。彼は全然一時的の流行兒であるに過ぎず、其和音の可能範圍より見るも決してギターに近接し能ふものでない。

## 結

冗長な筆を亂雜に走らせた稿も此處で一先づ止める事とする。私には更にトーマス・メースやカール・エンヂエルの説を今一層深く研究する必要を感じて居る。將來再び此稿を新にする機會も必ずあらうと考へるから、暫くの猶豫を讀者諸氏に懇願する。尙私の此稿について誤謬を正し異見を提出して下さる方があれば幸之に過ぎない。



ギ  
タ  
ー  
音  
樂  
小  
史

ギター音楽史は之を三期に分つて説く。第一期は此樂器が獨立して以後黃金期迄即ち十二世紀から十八世紀の半ば迄であつて期間は長いが所謂過渡期である。第二期は十八世後半より十九世紀半ばに至る所謂黃金期であり同時に古典的ギター音楽の時代である。第三期は十九世紀後半より今日に至る現代を指すのであつて換言すれば近代的ギター音楽の時代である。

### 第一期 過渡時代

此樂器は十三世紀に於て獨立したと見做し得る。従つて音楽史も此處から初まるわけである。初期のギターは四絃であつて云ふ迄もなく四音部を奏し得た。當時にあつては四音部は非常に廣く深い力をもつものではあつたが然し其音楽は獨創價值はもつて居なかつた。彼のトロバドル等の漂遊歌人がギターを弄んだ時にも皆歌謠の伴奏として單一な和音を奏したに過ぎず、而も其歌謠が既に戀を語り、愛を讃



美する所謂セレナードに限られて居たと云つてもよいのである。

ギターがリウートから獨立したと云つても其音楽は全く異なつた境域をもつては居なかつた。單に樂器として獨立したと云ふに過ぎなかつたのである。但し十三四世紀から十六世紀初にかけてギターは常にリウートと覇を爭つた事は事實であり、ギターが四音部を奏し得るためにリウートを不利に陥らしめ遂にリウートをして漸次多絃に傾かしめた結果之を自滅せしめるに到つた事は注意すべきである。

ギターが五絃に成つたのは恐らく十六世紀であらう。そして十七世紀入つてはリウート衰滅の影響をうけてギターは漸次其地歩を固めた。勿論未だ獨創的な音楽は生れ來らなかつたが和音樂器としては他の追從を許さなかつたのである。

十六世紀以降に於てギターの教則本が現はれ來つた事は明に此樂器が近き將來に發展せんとする前提であり且如何に一般人士の愛好的となつたかを知るに足る。

ルドヴィゴ・ミラン (Ludovico Milan) 西國ヴァレンシア、一五三四

シツクトウス・カルゲ (Sixtus Kargel) 獨國メーエンス、一五六九

ヨアンス・カロルス (Joannes Carolus) 西國フリーダー、一六二六

ピエトロ・ミリオーニ (Pietro Milioni) 伊國ローマ、一六三八

ルカス・ルイツ・リバヤツツ (Lucas Ruiz de Ribayaz) 西國マドリッド、一六七二

之等の教則本の出現は此ギター演奏が漸次システマティックに研究されんとする傾向を示すものである。

十八世紀に入るや、此樂器の流行は一時に擴大した。之れ十八世紀後半より黄金期を生まんとする前兆である。次の挿話を以てしても此時代のギターの流行の盛なる事を知り得るであらう。

此頃有名なハーブシコード(ピアノの前身)製作家にカークマン (Kirkmann) と云ふものがあつたがギターが急激に通俗化された爲今迄大に賞玩されたハーブシコー

ドやスピネット(小瑟)が著しく衰運に向つたので、彼の家には彼自身が曾つて製作したハーブシコードが一杯につまつてしまつた。それは皆流行のギターと交換されたのである。ハーブシコード製作家としての彼にとつては此事は眞にいたましくも情けない事であつた。彼は悲痛な感情の下に一策を案じて粗製のギターを數多く作り之を世に賣出した。此策は見事的中してハーブシコードは再び勢を得る事が出来たと云ふ。

然し大勢は如何ともする事が出来ない。一カークマンの苦肉の計略もギター音楽勃興の大勢を抑へるにあまりに弱いものであつた。

之より曩き千六百七年には伊太利劇樂の大家クラウディオ・モンテヴェルデが第一の歌劇「オルフェオ」(Orfeo)を書き二個のギターを管絃樂中に用ひ、千六百五十年には同じ伊太利の作曲家ドメニコ・ペレグリーニ(Domenico Pellegrini)がギター用のクーランテ、サラバンド、シャコンヌ等を書き、西班牙のガスパル・サンズ

(Gaspard Sanz)がギター奏法の推究に加ふるにヴィラネルラ、カナリ、ガイラルド及佛蘭西舞曲を含む三冊の理論書を書いてギターの爲に有利な導きをなしたが十八世紀に入つてはロッシーニによつて歌劇「ゼヰイラの理髮師」に、ドニツエツタイによつて歌劇「ドン・バスクワレ」に、シユボアによつて「ゼミールとアゾール」に、ウエーベルによつて歌劇「オベロン」に、それらギターが用ひられた。勿論それは孰れも此樂器を管絃樂中の一つの固定パートたらしめたのではないが然し此事實によつて如何にギターが通俗化され、更に其特異の力が認められたかを窺ふ事が出来やう。同時に歌謡の父シユーベルトがギターを愛した事も忘れる事は出来ない。

斯く十八世紀初頭に於てギターには甚愉快なる時代を現出たしたが然し彼の音楽は未だ甚低級であつたと云ふ事は争ひ得ない。眞に價值ある獨奏曲は未だ勿論生れないのみならず、伴奏樂器としても嚴格に云へば或節圍を脱する事が出来なかつたのである。



## 第二期 黄金時代

十八世紀後半期、殊に末期に到つてギターは初めて眞の生命を見出した。而してそれは相續いて輩出した大ギタリスト、ギター曲作家の力に據る事は云ふ迄もない。黄金期を飾る九大ギタリストについて先簡單に説かうと思ふ。

フェルディナンド・カルツリ (Ferdinando Carulli) は千七百七十年伊太利ナポリに生れた。彼は温健な圓滿な技巧をもつたギタリストで奔放な力はないが演奏は自然其ものであつた。フェルディナンド・ソル (Ferdinando Sor) は千七百八十年西班牙バルセロートに呱呱の聲をあけた。潑刺たる其資性は圓熟した演奏技巧と共に永久に忘れられない。マウロ・ジュリアーニ (Mauro Giuliani) はソルと前後して伊太利ボローニアに生れた。ソルと相並んで九大ギタリスト中の双壁と知られるが實際の技能を推測すれば寧ろソル以上で取りも直さず最大のギタリストたる事を認めしめる。千七百八十四年には西班牙にディオニジオ・アグワトが誕生した。技巧家とし

ては圓熟した力をもつて居た。千七百九十年伊太利ミラノに鬼才ルイー・ジ・レニアーニ (Luigi Legnani) が現はれた。大技巧家で其放膽な演奏はカルツリと好對照をなした。テクニクはメルツと並び稱せられる。彼に二年を後れてマツテオ・カルカッシ (Matteo Carcassi) が伊太利フィレンツェに生れた。彼の技能は明に九大ギタリスト中で下位に在るが而も彼の名がギター研究家に常に親愛をもたれるのは其教則本が最廣く用ひられる爲である。彼の誕生より十年も過ぎて伊太利ボローニア市にマルク・アウレリオ・ツアーニ・デ・フェルランテイ (Marc Aurelio Zani de Ferranti) が出でた。彼は九大ギタリスト中最名を知られぬ人であるがギタリストとしての技能は九大ギタリスト中の何人に比しても劣らぬと評される程優れて居た。

以上の七人が伊西兩國から出でたに對し第八人目の大ギタリストは匈牙利に出でた。ヨハン・カスバル・メルツ (Johann Kaspar Mertz) は千八百六年此國に生れたのである。(彼の名は往々にしてヨセフと記されるがヨハンが正しい様である) 彼は全

然テクニシャンであつて其迅速なる技巧は何人の追従をも許さなかつたと傳へられる。最後のジュリオ・レゴンディ (Giulio Regondi) は伊太利人を父とし獨逸人を母とし而も佛國リオンに生れ英京倫敦に逝いた數奇な運命の手に弄ばれた人である。彼の生年は千八百二十二年と云ひ二十四年と傳へられて明でないが其技巧は神童と呼ばれただけ卓越したものであつた。九歳にしてよく難曲を奏したと云はれる。

以上九大家はギタリストとしての技能に於て殆んど甲乙を附し難い迄に近接した大技能の所有者で彼等があらゆる歐洲の都市に活躍した有様は思ふだに快心の極である。彼等はあらゆる階級から至高の尊敬をうけ彼等が演奏壇に立つ時は聴衆は唯感激に満ちて之を迎へた。或人はギターとピアノとの司伴樂を携へて高名なピアニストと共にステージに立つた。或人はレギュラーオーケストラを伴奏としてギター獨奏を試みた。或人は皇帝の前にギター音樂を公にする光榮を荷つた。要するに當

時のギタリストは一世の寵兒として上下を風靡したものである。

同時に彼等は樂器の改善に意を注ぎ中にもカルツリ、ジュリアーニ、レニアーニ等は巴里のラコート、維納のスタウフェル、リース、英國のパノルモ等の名工と常に交を絶やさず只管名器を出すに苦心したのである。

彼等九大家は所謂黄金期の代表者であるが然し此期の大ギタリストが彼等に限ると考へては早計である。

千七百六十七年伊太利リヴオルノに生れたフィリッポ・グラニアーニ (Filippo Gragnani)、千八百五年西班牙ヴァレンシアに生れたドン・フェルタ (Don Huerta) 其翌年佛蘭西に生れたナボレオン・コスト (Napoleon Coste)、千八百十一年獨逸に生れたアダム・ダル (Adam Darr) 等は皆第一流のヴァルトウオーズであつた。當時の奏者で技能の優れたものを數へ立てたならば數へ盡せぬかも知れない。

「ファウスト」で名高いグノーがギターの偏愛家であり、大ヴァイオリニスト、バ



ガニーニが又一流のギタリストであり、管絃樂の革新者ベルリオーズがギターを極端に愛好した事は知る人も多いと思ふ。

一方ギターの作曲家について考へて見たい。此樂器が全く獨創的な特異な境地をもつ爲に其曲の作家が多く大ギタリスト其人である事は云ふ迄もない。然し大ギタリスト必ずしも大作曲家でないのも亦當然である。

九大家の内一位のギター曲作家として認められるものはジュリアーニ、ソルの二人である。彼等二人はギタリストとしても又ギター曲作家としても偉大な人物であつたのである。彼等の作品は殆んど内容形式を等しく見せて居るが仔細に之を検すればジュリアーニが飽くまで理性的であるに比しソルは稍感情的である相違が認められる。ジュリアーニは約百五十、ソルは約百曲の曲を公にした。

カルツリは彼等に次ぐ作家である。そして獨奏曲に於て彼等の下風に立つ彼もギター二部曲に於ては對等若しくはそれ以上の優越點をもつて居る。其溫雅な資性は

明に作品に現れて曲のすべては高雅な氣稟をもつて居るが、それだけにジュリアーニの如き剛壯な氣分を缺いて居る。レニアーニ、メルツの二人も立派な作家である。そして演奏上の大技巧家であるだけに其作品にも共通の技巧的分子を多くもつて居るが、大なる相違はメルツが情的作品の多くをもつに比し、レニアーニは徹底的に演奏技巧を示す曲のみをもつて居る點にある。私はメルツに作曲家としてのより多き天分を認める。

カルカッシは百に近い作品を公にしたが皆小品であつて且形に捕はれ過ぎる。作家としては明に前掲の五人よりは遙に下風に立つ事を餘儀なくされる。然し彼の教則本は彼の名を不朽にした。ジュリアーニ、ソル、メルツ等の教則本が稍急進的な誘導を行ふに對し彼のそれは漸進的教導をなすからである。アグワドは作品は尠いが作家としては寧ろカルカッシを凌駕するものがある。

フェルランテイ、レボンデイの二人は作家としては全然見るべきものがない。フ

エルランティは十の作品を公にしたがそれは一向清新な美しさが無い。然し私は彼が若し作曲に一層の努力をなしたならば必ずレニアーニ級の作家たり得たと信ずるものである。レゴンディは推究の道がない。作品が殆んどないからである。

九大家中で一流のギター曲作家たり得たものはジュリアーニ、ソル、カルツリ、メルツ、レニアーニの五人であつてアグワド、カルカツシ之に次ぐ。

ギター奏者としては知られないが獨逸のジョセフ・クフネル (Joseph Kuffner) (一七七六—一八五六) も作家としては優れた作品の多くをギターに與へた。獨逸のピアニスト、アントン・ディアベルリ (Anton Diabelli) もギター曲作家として獨奏曲は尠いが他樂器とのコンビネーションに美しい曲を多く公にした。彼の作品第六十八、第七十のソナティネ (ギター及ピアノ) は可憐な合奏曲として今日も愛奏せられる。

名ピアニスト、ヨハン・ネボムツク・フムメル (煥太利) こそは最ギターに親しみの

深い人であつた。彼がジュリアーニと親交があつた爲に相携へてステージに上りギターとピアノのコンチエルトを發表した事はギター演奏史上に特筆さるべきである。ジュリアーニのコンチエルトはフムメルが之を愛慕の餘りピアノに移し、フムメルの數多くの器樂曲はジュリアーニによつてギターに移された。

伊太利のフランチャ・モリーノ (Francia Molino) (一七七五—一八四七) と云ふギタリストもギターを中心とする合奏曲の優れたものを多く出した。十九世紀初めに維納にあつたマティヒカ (Matiegka) と云ふ人も合奏曲に美しいものを書いた。又同じ維納のレオナルド・シュルツ (Leonard Schulz) も優れた曲を發表した。此人は演奏も優れて居た。

黄金期に於けるギター曲が如何なる形をもつて居たかと云へば劇曲、變奏曲が多い。歌劇全盛の影響をうけて之をギター獨奏曲に移す事を餘儀なくされたのは作家にとつて誠に氣の毒に堪えない。ジュリアーニもソルもメルツもレニアーニも皆



歌劇の序樂、拔萃曲の多くを残した。而も一般は之を最善び迎へたのである。彼等の偉大なる作曲能力と時間とを之が爲に費さしめた事は之を今日より見れば如何にも遺憾に堪えぬのである。如何なる觀察を以てしても劇曲をギターに移す事は價値なきものである。例へばリストの「リゴレット・バラフレーズ」が完全にピアノ曲である如く劇曲の或部分を捕へて之を獨創的にギター曲に作り上げた場合は勿論別問題であるが單に劇曲其まゝをギター獨奏曲に移す事は徒らなる勞働に過ぎない様にはれる。然し一般人士が内容の如何を問はず劇曲を好む事は今日に於てすら少ないのであつてそれが爲に今日のギタリスト中好んで劇曲をギターに移すものがあるのを以てしても昔時之が誠に止むを得ざる仕事であつた事は窺ひ知る事が出来る。

變奏曲は既に特殊の場合を除き今日以後に生命のないものである。然しギター黄金期に於ては之が可成り人々から喜ばれたらしく従つて變奏曲は多數公にされた。

然し其單一なるイントロダクションと單一なる變奏とは私達の心を捕へるにはあまりに無智である。従つて之も亦大作家の徒勞と云ふの外はない。然し此徒勞は前者よりも多少價値がある。何となればそれは單一ではあつても少くとも自己の力が必ず現れて居るからである。

幻想曲も多い。而して之には古典的ギター曲としての價値が充分窺はれる。ソナタやソナタイネも少くない。其他に小品が非常に多い。而して小品に於て最も多く各作家の特色が見られるものである。ミヌエツト其他の舞曲が多數ある。ノクターンやセレナードが比較的少いのは不思議である。但しギターを中心とする小合奏曲にはセレナードが非常に多い。

各作家はギター獨奏曲の外、ギター二部曲、ギター、ピアノの二部曲、ギター、ヴァイオリン二部曲、テルツギター、ギター二部曲、ギター三部曲、フルート、ヴァイオリン、ギター三部曲、フルート、ヴァイオラ、ギター三部曲等を初めあらゆる

コムビネーションに於て曲を書いた。六部曲、七部曲より進んでレギュラーオーケストラをさへギターに結合せしめた。

云ふ迄もなく彼等のギター音楽は今日に於て之を見れば皆古典的であり従つて私達には今日の作家の手に成つたものに對する如き親しみをもち得ないのは當然である。メルツのみは稍例外であつて彼の曲は今日のギター奏者に愛好され得る可能性を最も多くもつて居る。それは彼の曲が感情に豊かだからである。ソルに於ても作品第二十一「別れ」の如きは其他の曲に比して稍趣を異にして居る。ジュリアーニの曲はあまりに理智的であるため親しみをもたるゝ事少いが而も古典樂としては流石に最も偉大なる力をもつて居る。カルカッシの曲は最も平凡であるが然し却つてジュリアーニ、ソルに比して親しみをもたれるのは必ずしも低級なるが故に衆愚に愛さるゝのではなくしてすべての曲に可憐な優しみが満ちて居るからである。而して變調子使用者としての彼は最も特色がある。

斯くて黄金期は十九世紀の前半期を以て終る。ギター音楽の衰傾は一面ピアノの完成を説くものである。即ち和音樂器として其範圍の擴大と自由な發音とは一般音樂家をしてピアノに傾かしめたのである。

然し彼等はギターの眞個の特性を忘れた。若し彼等がピアノとギターとを並べて各其特性を比較したならば徒らに此尊重すべき樂器を放擲するの愚はなさなかつたであらう。

### 第三期 近代

黄金期を過ぎてギター音楽は稍衰へたが然し全然沈黙裡に入つたわけではない。西班牙生れの米國人ルイ・ロメロ (Luis T. Romero) (一八五二—一八九三) や獨逸生れの閨秀ギタリスト、シドニー・プラッテン (Sidney Pratten) (一八二二—一八九五) 等は九大家につゞいてギター音楽の爲に力を致した。然し彼等は近時まで此世に生



存こそして居たが其公にした曲を見れば明に古典樂家の列を脱して居ない事を認められる。

然るに西班牙のタルレガ、フェレール等出づるに及んで所謂近代ギター音樂が生れたのである。

フランシスコ・タルレガ (Francisco Tarrega) は千八百五十四年誕生し千九百九年に死去した。彼は其演奏技能よりしても又作曲家としても正に近代唯一の大家で黄金時代のソル、ジュリアーニに比すべき巨星である。悲しい哉、貧窮は彼の演奏作曲をあらゆる方面から迫害した。タルレガの演奏は全く神業である。勿論それは技巧一點張の無味なものではなく、作曲に於て示されたる如く質實な圓熟した美しさをもつて居た。タルレガにつづいて同じ西班牙にホゼ・フェレール (Jose Ferrer) が居る。彼は演奏家としてよりも作曲家として、より大なる境地を有したのであるから其演奏者としては之以上説く事を敢てしない。西班牙にホゼ・ブロカ (Jose Broca)

ホゼ・ヴィニャス (Jose Vinas)、アントニオ・アルバ (Antonio Alba)、ジュリアン・アルカス (Julian Arcas)、フェデリコ・カノ (Federico Cano)、トマス・ダマス (Tomas Damas)、シマデヴィラ (Cinadevilla)、ルエット (Ruet) 等が居る。私は彼等を「近代西班牙ギタリストの群」と稱へる。彼等は皆タルレガやフェレールの影響をうけたギタリストであるが孰れも演奏家としてよりも作家として生命を有するものであるから後に述べやうと思ふ。彼等の中には今日尙生を保つて居るものもあるが既に活動期を過ぎて居る。

米國に西班牙生れのマヌエル・イ・フェレールと云ふギタリストが居た。今のオルコット・ビックフォード夫人の師で其演奏技能も相當優れて居た様であるが然し彼も亦作曲家として認めた方が忠實であらう。

今日のギタリストとして指を屈するものは伊太利にルイージ・モツツアーニ (Luigi Mozzi)、米國にウキリアム・フォーデン (William Foden)、グアーダー・オルコット・



ビックフォード (Vahdah Olcott-Bickford) ユー・クリック (George Krick) 西班牙にミグエル・リョベット (Miguel Llobet) エミリオ・プジョール (Emilio Pujol) 秘露にマクシモ・プエンテ・アルナオ (Maximo Puente Arnao) 等が現存して居る。

モツツアーニは伊國唯一の名手と認められるが近時全く振はないのみならず作家としては全く凡庸以下であるから囑望に値しない。フォーデンはギタリストとしてオルコット夫人と對比する好奏手である。フォーデンの圓熟とオルコットの優しさとは米國斯界の誇りであらう。クリックはフォーデンの高弟で十數年前迄其潑刺たる技巧が人々の注意を惹いたが近時全く沈黙に陥つて居るのは遺憾である。タルレガの高弟としてブヨル、リョベットの二人は最も注目に値するギタリストである。其演奏はあらゆる音楽家の稱讃を博した。アルナオは作家として述べる事が彼の爲に執るべき道であらう。

擬タルレガ、フェレール以下が確立した近代ギター音楽の内容について少しく述

べやうと思ふ。

ギターの古典樂は單純な形式と單一な和音をもつて居た。然るに近代樂に於てタルレガ等は形式を擴大し複雑な和音を表現した。和音の變化について若し人が古典、近代兩樂の曲譜を對照するならば明に近代曲譜の低音部が著しい相違を來して居る事に心付くであらう。それが爲に彼タルレガの曲は單なるテクニックに於て難曲たるのではなく和音を生ぜしむる爲の運動に於て難曲となつて居るのである。且著しく感情的に成つて居る事も古典樂と異なる處である。形式は全く自由である。自由と云ふよりも形式に捕はれない事を念として居る。彼の二傑作の中「カブリチョ・アラブ」は公にされて居るが此曲の内容の如き透徹した深遠な感じは古の曲に見出されない。「夢」は遺憾ながら公にされて居ない。彼は編曲も可成に出したが孰れもソルやジュリアーニの執つたアレアンジュメントと全く異つた行方を見せて居る。若し彼が今少しく長命であり且其環境が多少恵み深かつたならば彼の偉大さは更に光輝ある



ものであつたらう。フェレールは約六十曲を公にした。彼はタルレガの巨大を缺くが其作品は徹底的に感情の結晶である。之が今日すべての奏者から喜ばれる所以である。そしてタルレガの作品が剛壯の中に悲哀を含むに比し彼のそれは愁を表示する曲にさへ喜び楽しさのあらはれがあるかの如く見える。恐らくそれは二人の境遇が作品に表れたものであらう。フェレールの曲はタルレガに比し一般に演奏技巧が容易である。

プロカの作品には或場合フェレールを凌駕するものがある。彼はタルレガにとつても先輩であつた。しかし「近代西班牙のギタリストの群」は皆タルレガとフェレールの影響を極端にうけて居る。彼等は孰れも作品を世に示したが其中ヴィニャス、アルバ、アルカス、カノを中庸としてダマス、シマデヴィラ等は稍それに劣る。

ブヨール、リヨベットは期待に反して未だ作家として充分の天分を示さない。然しブヨールには時に著しい近代的作品を見出す爲に私は彼に今後を囑望する。伊太利

は全然作家をもたない。モツツアーニも作家としては標準以下の技倆しかもつては居ない。アルナオは注意すべき作家である。彼の作は未だ洗練されて居ないが其「ヴェネツィアの一夜」に於ても認めらるゝ如く彼の前途は誠に洋々たるものがある。彼の奮闘如何によつてはタルレガ以降唯一の大家たり得るであらう。

米國のフォーデンは作家としての技能は低劣である。曲はあくまで表面的技巧的であつて心の聲をもたない。オルコット夫人は多作家であるが小品に婦人らしい美しさを有する以外認むべきものがない。

米國のギター奏者で作家であるウォルター・ヴリートランド (Walter Vreeland) は可憐な小曲を書いて喜ばれる人である。此人の作は稍珍奇を衒ひ過ぎる嫌ひはあるが其美しい旋律が一般に好まれる。「露臺の下に」「ゴンドレリア」等は其例である。然し要するに彼は大事をなすの仁でない。

斯くしてタルレガ、フェレール等により新に創造された近代樂も近時甚だ不振の

状態にあるのは悲しむべきであるが而も充分に知らねば成らぬ事はギターを眞に理解する良好なる一般的傾向である。

黄金期に於けるギターの古典樂は亡びた。其の原因はピアノの完成である。私は書いた。然し近代樂の創造は明にギターの眞正の力を人々に示した。彼の生命は決してピアノの完成によつて阻まれるべきでない。昔時ピアノの未完成時代に於て其位置をも占めたギターがピアノ完成と共に衰へるのは當然であるが、其爲に却つてギターの個性を發揮するを得たのである。

ギター音樂國として私は西班牙と獨逸とを推すに躊躇しない。西班牙は元來ギターの祖國であり、古くはソル、アグワド、近くはタルレガ、フェレーン等の大家を出だした國であるが流石に其研究は随分徹底的に行はれて居る。其一例證として此國にはギターの教課をもつた音樂學校が數個所ある。其内最有名な一つとして知られるバルセローナの「リチエオ・フイラルモニカ」の如きはサンチエス・ガバナツクを

校長とし、少數ではあるが年々優秀な卒業生を出して居る。課程は五級に分れ教則本はアグワドのものを用ひる。而して教材が一切西班牙の大家の作品で終始して居る事は最も痛快である。

斯くの如く徹底的な教導を行つて居るのであるから必然的に西班牙のギター界は多幸である筈ではあるが事實はギター音樂に對して一般國民の理解は餘り進んで居ない様である。要するに一部に限られて居るのである。然し兎に角ギター課を有する音樂學校を擁する事は何と云ふ幸ひであらう。

獨逸にはギター音樂の研究團體が三十年程前に組織された。「ギターの友」と名付けるもので其研究は非常に徹底的に行はれる。そして同名の機關誌を發行したが、之はギター音樂のみの研究雑誌としては當時唯一のもので、小曲ではあるがジュリアーニ、ソル等の美しい曲を公にした。此團體は今でも繼續して居るらしく、雑誌は相變らず發行されて居る。同國には此他にもギターのみの雑誌が發行されて居るら



しい。

要するにギター音楽に於ける獨逸は最も光輝あるものであつてマンドリン及マンドリンオーケストラに於いて今後の大なる雄飛を望めない此國も恐らくギター音楽に於ては最も目覺ましい發展を遂げるであらう。

殊に出版曲譜に於て正に驚嘆に値するものがある。戰後彼は殆んど間斷なく古典的なギター曲譜(而も其多くは一時絶版となつたもの)を出版して居る。此勢では幾何もなく大概な名曲は公にされ盡すであらうと思はれる計りである。今日ギターの近代曲は西班牙から公にされる。それはタルレガ、フェレールを初め近代のギター曲作家の大部分が西班牙に出でたのに見ても當然の事と云へるが、古典的な曲は實に獨逸から公にされると云つても過言ではないのである。

獨逸について奥國を注意しなければ成らない。現に二種のギター音楽雑誌が毎月刊行されて居る。大ギターリスト、メルツの未亡人ヨセフィンが經營した雑誌も今尙

出版されて居る。兎に角ギター音楽専門雑誌は獨逸以外にない事に依つても奥國がギターに著しい偏愛をもつ事は諒解されやう。

米國には何等の期待ももち得ない。フォーデン、クリツク、オルコット等の名手を擁しながら米國の斯界は全然ギターを理解しない。情けない國である。

終りに本邦の事を述べて置き度い。御承知の通り近來本邦にはギター奏者が著しく増加した。十年以前に獨奏曲の一曲もひけやうと云ふ人は片手指にも足りなかつたのが近頃では三つや四つの獨奏曲のレパートリーをもつ奏者は幾らでも居る。演奏會のプログラムにギター獨奏の現はれる事は未だ尠いが然し茲數年の内には驚くべき發展を遂げやうと想像される。若し本邦の奏者がギターと云ふ樂器を眞個に理解し得たならば本邦が世界一のギター國たる事必しも不可能ではない。現状では奏者の多い割にギターを理解する人が本邦には少いのを遺憾とする。

露國は今日こそ衰へたがギター音楽の盛んな國である。古來の大ギターリストが大

抵露西亞を訪問して居る事は知らるゝ通りである。然し此國のギターは七絃のギターであつて澤山の名手大家が立派な曲を書いたけれども七絃を主體としてある爲に此國以外にはあまり傳はつて居ないのである。

明日のギター國は果して何國であらうか。更にタルレガ、フェレールによつて育つてきた音樂の新運動が第二の黄金期を生むのは果して何時の事であらうか。幾多の興味と熱誠とを以て其成行を見守るもの、敢て私一人ではあるまい。



マ  
ン  
ド  
リ  
ン  
音  
樂  
小  
史

マンドリンは之が完成されて以來日尙淺いのであるから其音樂史はギター音樂史に見る如き變遷はない。私は之を過渡期と完成後の現代との二つに分つ。過渡期は序編であり、完成後の現代は即ち本編である。

マンドリン音樂史に於て特に注意をして置き度いのは吾々はムニエル、クリストファロの時代を所謂黄金期と稱へて居るが事實はギター史に於ける黄金期とは全く性質を異にして居る事である。即ちムニエルの時代は勃興の初期であつて今日は勃興の第二期であると云ふ事である。マンドリン音樂は未だ眞の黄金期を迎へて居ない。若し嚴格に云ふならば今日も尙過渡期であると云ふ事が出来やう。

#### 序編 過 渡 期

マンドリンがマンドウラから新に生れたのは十七世紀の初めである。（「マンドリンギターの樂器としての史的考察」參照）然し當時のマンドリンは勿論今日のナポリ



風マンドリンの如きものではなかつたのである。桿は極端に短く、ペグはヴァイオリンのそれに見るが如き木製のもので且絃はガットを主としたのである。然し十七世紀に於てはマンドリン奏者として知られたものが殆んどない。それはリウート属の他の樂器が用ひられマンドリンは獨立して奏せられる程進歩して居なかつたからである。ストロベル・ヴァレンティン (Strobel Valentin) と云ふ人は十七世紀の中頃ストラスブルグに住んだリウティスト、マンドリニスト及作曲家で千六百五十年頃「三つのリウートと一つのマンドリンを用ふる第二のシムフォニー」を書いたが此人などは兎も角もマンドリン奏者として記録に残つて居る唯一の人であらう。

十八世紀に於てはマンドリンが種々な形と成つて現はれた。ミラノ風 (ロンバルド風) ナポリ風、フィレンツエ風、ローマ風、クレモナ風などと云はれる。之は地方地方によつて絃數なり形狀なりが多少異つて居た事を示すものであるが樂器としての可能性から觀察すれば孰れも大同小異で狭い力しかもつて居なかつたのである。

十八世紀の初、佛蘭西ブローアンス地方に生れたピエール・デニス (Pierre Denis) 又は Denies と書く。) と云ふ人はマンドリニスト、マンドリン教師として知られ「マンドリン用の四つのアリア集」を千七百四十七年に出版し、又千七百九十二年には巴里でマンドリン教則本を出版した。蓋しマンドリン教則本としては最も早いもの一つである。千七百八十年頃には此人はサン・シールの女子神學院に音樂教師として勤務して居たと云はれる。

ドメニコ・デルラ・マリア (Domenico Della Maria) は千七百六十八年佛蘭西マルセイユに生れたマンドリニストで又劇曲の作曲家であつた。千八百年には巴里に居住した事が記録に残つて居る。此人は其姓名から判斷すれば伊太利人であるらしく思はれる。

レオニーヌ (Leone) は十八世紀後半期に巴里に居住したヴァイオリニスト兼マンド

リニストで「ヴァイオリン又はマンドリンの分解的教則本」なるものを千七百七十年に巴里で公にした。此教則本は年代から云へばデニスのそれよりも二十二年の昔に出版されたわけであるがヴァイオリン又はマンドリン用の教則本である以上、其内容がデニスの方が獨創的價值が多い様に思はれる。

ジョヴァンニ・チフォレッツァイ(Giovanni Cifolletti)は十八世紀中頃存在した伊太利のマンドリニストで劇曲作家であつた。千七百六十四年にマンドリン・ヴィルトウオーゾとして巴里に赴いた事が傳へられる。巴里では演奏家とし教師として異常な尊敬をうけたらしい。此人は巴里でマンドリン教則本を著したと云ふ。恐らく千七百七十年頃の事であらうから殊によると此人の教則本が最も古い教則本としての名譽をもつかも知れない。此教則本は當時最も一般的に用ひられたと云ふ。彼は劇曲作家として諸種の作品を公にした。

アレクザンドロ・マリー・アントアヌ・フリゼリ(又はフリゼル)(Alexandro Marie

Antoine Fridzeri 又は Frixer)は千七百四十一年伊太利ヴェローナに生れ千八百十九年白耳義アントワープに死んだヴァイオリニスト、オーガニスト、兼作曲家であるが又マンドリン奏者としても名があつた。そして彼は盲目であつたがタルティーニのコンチエルトも當時の不完全なマンドリンで奏する程の技能をもつて居た。二十四歳の時歐洲の各地を旅行し北部伊太利、中部佛蘭西等に喝采を博した。然し彼の故國たる伊太利ではマンドリンが歡迎されぬ爲、専らヴァイオリニストとして活躍した。彼はマンドリンの六つのソナタを作曲し千七百七十一年巴里で出版した。此他にもマンドリンの作曲はヴァイオリンの作曲と共に可成りにあつた。注意すべき事はジュゼッペ・ペルレンギが「ヴェニス」の變奏曲を此フリゼリにデディケートした事である。(因に此人の名は純粹の伊太利名でない。伊太利名であるのを外國讀みに綴つたものか、又は外國名が本名であるか稍疑問がある。)

フェデリゴ・ブルンスウキツク・フィオリロ(Federigo Brunswick Fiorillo)は千



七百五十二年獨逸に生る。千八百二十三年頃まで巴里に住む。最初はヴァイオリンを學び後マンドリン奏者となつた。マンドリニストとして歐洲の各王室に屢々出入したと云ふ。然し當時のマンドリンが可能範圍に於て足りなかつたために彼の心はヴァイオリン、ヴィオラ等に傾いて行つたと傳へられる。

バルトロメオ・ボルトラツツイ (Bartolomeo Bortolazzi) は千七百七十三年伊太利ヴェネツィアに生れた。ギター及マンドリンを奏し、ギター教則本、マンドリン教則本等の著書がある。マンドリン教則本は千八百五年ライプツヒのブライトコフ・ハルテルから出版されたものでヴァイオリンのシステムによつて書かれた。其第一章はリウートを初めミラノ風、クレモナ風、ナポリ風の諸種のマンドリンに就いて詳述して居る。此他にマンドリン及ギターの變奏曲(作品第八)をブライトコフ、及維納のカツビより、マンドリン及ピアノのソナタ(作品第九)をブライトコフより出版した。此他マンドリン及ギターの六主題と變奏曲(作品第十)の作があるが其後は多

くギターの作曲に従事したと云はれる。

ニュールینگ (Neuling) は十九世紀初めに維納に住んだマンドリニストである。そしてマンドリン及ピアノの「ト調のソナタ」によつて名がある。

ウエンゼル・クルムホルツ (Wenzel Krumpolz) は獨逸に生れた。(一七五〇—一八一七) ベートーフェンと交はり彼にマンドリンの美しさを傳へた。其弟であるヨハン・バプティスト・クシャルツ (Johann Baptist Kucharz) (一七五二—一八二九) はモツァルトと親交がありモツァルトの歌劇「ドン・ジョヴァンニ」が初演された時マンドリンパートを奏した。此二人共優れた奏者であつたと云はれる。

十九世紀の初期維納にアイヘルベルグ (Aichelberg) と云ふ奏者が居りマンドリンとギターの變奏曲などを書いた。

十八世紀から十九世紀の前半期に於て注意すべき事は高名な作曲家が歌劇の管絃樂中にマンドリンを用ひた事である。

千七百八十七年に初演されたサリエーリの「オルムズのアクズル王」、千七百八十七年にモツァルトの「ドン・ジョヴァンニ」、千七百八十年にバイエルンの「ゼヴィラの理髪師」、千七百四十七年にハンデルの「アレキサンダー・バリュエ」、千七百七十八年にグレトリの「嫉妬深き愛人」等の歌劇の管絃樂中にマンドリンが用ひられた。之等は別冊「樂聖とマンドリンギター」中に詳細記されるから省くが要するに完成前に於ても既にマンドリンが大家達から愛せらるゝだけの或力をもつた事が證據立てられる。

前記の諸教則本は孰れも今日の用には立たない。それは樂器が全く異なつて居り可能範圍が全く相違して居るからである。

要するに十七世紀の初めに生れたマンドリンは十八世紀より十九世紀の初めに於て可成り廣く愛好せられる様に成つたが、然し其可能性の狭少は獨立して偉大な音樂を生むだけの力をもたなかつたのである。

### 本編 勃 興 期

然るに千八百五十年頃バスクワレ・グイナツチアによつてナポリ風マンドリンに改善の手が加へられマンドリンが完成さるゝに及び茲に初めてマンドリン音樂の新殿堂は建設に着手されたのである。(今迄存在した各種のマンドリン中ではローマ風及ミラノ風のそれが僅に今日も存在するがそれも殆んど衰滅に陥つた。)

千八百六十九年、後に伊太利皇后となられ今日現に皇太后に在す王女マルゲリータ殿下がペリサリオ・マツテラ (Belisario Mattered) の教授の下にマンドリンの練習を初められた。此事は明にマンドリンにとつて一大光榮であり一大幸福であつた。之によつてマンドリンの流行は一時に勃發し上下舉つてマンドリンを手にするに到つたのである。伊太利のヴァイオリン教授は之が爲に生活をあびやかされ急にマンドリンを手にして速成マンドリン教授の看板を掲げた喜劇も見られた。



此頃のマンドリン奏者、マンドリン曲作家、マンドリン樂研究者として知られたものはジエゼッペ・ブランツオリ (Giuseppe Branzoli)・ジエゼッペ・ベルランギ (Giuseppe Bellegghi)・カルロ・ムニエル (Carlo Munier)・カルロ・グラツィアーニ・ワルテル (Carlo Graziani-Walter)・フェルディナンド・クリストファロ (Ferdinando de Cristofaro)・リッカルド・マティニー (Riccardo Matini)・ルイージ・ビアンキ (Luigi Bianchi)・ピエトロ・アルマニーニ (Pietro Armanini) 等であつて此内奏者としてはクリストファロを最初のヴィルトウオーズとしてビアンキ・ムニエル之に續いた。マンドリン合奏も必然の結果として現はれた。勿論此當時には各樂器の編成も今日程完成しては居なかつたのでマンドリンにしても新らしきナポリ風マンドリンの外ミラノ風マンドリンも交つて居た。

現伊太利皇帝ヴィットリオ・エマヌエーレ三世陛下が誕生の千八百七十年ナポリに開かれた博覽會には初めて百人以上の大合奏が行はれたが此時の成功は又新にマンドリン流行の基をなした。

クリストファロは奏者としては明に最初の名手たる榮譽をもちウオースコール (Wauscall) に於て合奏を指揮した時の如きは非常な注意をひいた。彼は作曲もなしたがそれは充分マンドリンの力を發揮し得るものではない。唯彼が公にした教則本は今日も尙優秀なるものゝ一つとして愛用せられて居る。

ビアンキは全然奏者であつて其技能はムニエル以上と噂される。後にムニエルの四部合奏團の一員として活動した。

ムニエルは云ふ迄もなくマンドリン音樂の父と云ひ得る。

彼の作品は眞にマンドリンに生命を與へた。勿論今日よりして之を見ればあまりに古典的な感じが無いでもないが彼の努力が今日マンドリンを斯くまでに向上せしめた事に思ひ到れば彼の大業たる、明かに永世に朽ちざるものと云ひ得る。然し當時は未だ一介の書生として認められたに過ぎない。



マテイーニは功勞者である。彼は後に組織せられた皇后マルゲリータ陛下合奏團 (Circolo Reale "Regina Margherita") の指揮者となつた。

フランツオリとベルレンギは共に作曲方面に努力した。彼等は純粹のマンドリニストとは云ひ得ないがマンドリン音樂の建設者としてはクリストファロ・ムニエルと共に勃興時の四大家として認められる。

此外研究家乃至教授者としてジエッペ・シルヴェストリ (Ginseppe Silvestri)・カルミネ・ド・ローレンティス (Carminé de Laurentis)・ラッファエーレ・ガウダイエーリ (Raffaele Gaudieri)・アキッレ・ダムプロシオ (Achille d'Ambrosio)・フエルデ・ナンド・ビデーリ (Ferdinando Bideri)・フランチェスコ・デルラ・ローザ (Francesco della Rosa)・ジャンナロ・ヴォルペ (Gennaro Volpe)・サルヴァトーレ・ジアンデルノイ (Salvatore Giandolfi)・アルベルト・トラモンターノ (Alberto Trantomano) 等を挙げ得る。

ローレンティスは千八百六十九年完成後のマンドリンに對して初めて教則本を著した。而して其數十版は瞬く間に賣れ盡す盛況を呈したが然し後にクリストファロ・ベルレンギ、ムニエル等が優秀なものを公にしたので今の用には成らぬのである。然し此教則本がクレモナのマンドリニスト、エツフェ・サッキ (F. Sacchi) によつて英語に譯されて倫敦に出版され英皇室のヴィクトリア、及モード・オブ・ウエールス等の王女殿下のマンドリン習學の用に立つた事は彼の名譽である。又ローレンティスはムニエルにマンドリンを教へた事によつて異常の光榮を有した。ダムプロジオは今日のマンドラの創製者として知られる。シルヴェストリは多作家で作品數百に上つたと云ふ。

ダムニエルは漸く頭角を現はし初めた。千八百八十四年にはフイレンツェに獨立のマンドリン音樂學校を建て、直接に後進を導く外、教則本、獨奏曲、二部曲等を公にした。



マンドリン合奏の勃興につれ茲に此合奏用の獨創的な曲があらはれる様に成つた。合奏曲の作家としてはベルレンギ、ブランツオリ、グラツィアーニ・ワルテル等が優れて居る。又マンドリン完成以來ヴァイオリン曲をマンドリンで獨奏する事が一時盛んになつたが然し結局マンドリン獨奏用としてはオリヂナルに作曲する事の必要を感じデ・クリストファロ、ムニエルの二人は所謂マンドリンの爲の獨奏曲を作り初めた。而してデ・クリストファロは充分にマンドリンの力を發揮せしめ得なかつたがムニエルの大手腕は遂に之に成功したのである。

マンドリンコンサートは到る處に開かれた。而して其最初のものはデ・クリストファロ、ムニエル、ダムプロジオ、マツテーラの四人によつて企てられたと云はれる。

マンドリン音樂の勃興につれ新らしい名手が輩出した。エルネスト・ロツコ (Ernesto Rocco)、ニコロ・カラッチェ (Nicolo Calace)、ラツファエーレ・カラッチェ (Raf-

faele Calace)、エドゥアルド・メツツアカーボ (Eduard Mezzacapo)、ジエバン・ンツティネ (Giuseppe Pettine)、ステラルリオ・カムブリア (Stellario Cambria)、ベム・オ・スカルツィ (Gregorio Scalzi)、ローラン・ファンタウツィ (Laurent Fantauzzi)、エルネスト・コッタン (Ernesto Cottin) 等が即ちそれであつて彼等の激湍たる生氣はムニエルの大業を更に偉大ならしむる事を期待させた。

之より曩きマンドリン及其音樂は早くも他國へ紹介され初めた。先づカミルロ・ピゾーネ (Camillo Pizone) は南米ヴエノスアイレスに移住して教授兼獨奏家として名を得、デ・クリストファロとシルヴェストリは協力して巴里に教授所を興した。此外フランチア (L. Francia) は倫敦に、サンタクローチェ (Santacroce) は露西亞に赴いたと云はれるが明瞭でない。

マンドリン合奏團は各所に起つた。そして千八百九十二年デエノヴに博覽會が開催せらるゝに及び之を機としてマンドリン合奏團獨奏者の最初の國際コンクール

(競演會)が開かれたためにマンドリン合奏は急激に發達した。此コンコルソに於てムニエルは獨奏者とし且作曲家として金牌と賞狀を得て一躍名を擧げたのである。

千八百九十八年ムニエルは第一次の四部合奏團を組織したが此合奏團を目的として獨創的なマンドリン四部曲がムニエルによつて書かれた。マンドリン四部合奏を絃樂四部(ヴァイオリン系四部)に對比して高級に取扱つた嚆矢である。ムニエルの四部曲三つはマンドリン小合奏に於ける至寶であると云つてよい。

要するにムニエルの一生はマンドリン樂勃興史の大半であるから詳細は別冊「大家傳」について見られたい。二十世紀に入つて千九百十一年彼は永眠した。彼の死は明にマンドリン史に一區劃を與へた。そして之よりして伊太利のマンドリン音樂は稍沈傾に陥る事を餘儀なくされたのである。若しマンドリン音樂の勃興期を更に二期に分つならば明に此千九百十一年を界とすべきである。之以後は眞の現

代である。

曩きに記した名手の中ベツテイネ、カムブリア、スカルツイの三人は夙に北米に去り、ファンタウツツイ、コツタンは佛國に定住し、メツツアカーボも亦後に佛國に移つた。而して伊太利に残つたロツコは唯一無二の名手と云はれたが早く財を得て斯界から遠去かつてしまつたのである。

彼等の移住は勿論一面に於て伊太利の斯界を寂寞たらしめたが、然し又他面に於てはマンドリン音樂を他國に紹介するの意味に於て成功したと云はなければ成らない。而して佛、獨、瑞西等の各國は伊太利にも近い關係から其傳播の速かなる事も直ちに首肯出来るが米國の隆盛は寧ろ奇異に感ずる人も多からう。

元來米國人の性質は珍奇を尊び流行を逐ふに違なしと云ふ事が出来る。彼等は新らしきものに對しては極端に之を喜び之を容れるが然し又之を見棄てる事も頗る速やかである。西班牙學生のバンドウリア合奏團から變態的にマンドリンを受け入れ



た彼は直ちに之に心酔し朝も夕も只マンドリンを弾奏すると云ふ状態を現出した。

従つて米國のマンドリン界は一時世界の斯界を風靡するかの慨があつた。ペツティネ、カムブリア等を初め、米國に生れたマンドリニスト、ヴァレンティン・アプト (Valentin Abt)、サミュエル・シーゲル (Samuel Siegel)、ウキリアム・ブレース (William Place) 等の活躍は目覺ましきものであり又各都市に起つた合奏團の活動も怖るべきものであつた。米國の斯界は實に千八百九十五六年から千九百十五六年迄の二十ケ年間を隆盛期と云ひ得る。而も今日の米國は早くもマンドリン音樂に飽き初めた。

一時世界一のマンドリン國たらんとした勢は今や何處にも認められない。斯くして世界大戰後の狀況はやはり伊太利を中心として佛、獨、瑞西等に力が集つて居るが而も昔時の隆盛を再び繰返すや否やは甚疑問であると云はなければ成らない。然し必ずしも吾々は前途を悲觀する必要はない。何となればマンドリンの音樂はムニエル時代の古典的から漸次近代的に移らうとして居るからである。そして

吾々日本人として特に喜ぶべきは我邦斯界が演奏方面に於て今や最有力なマンドリン國たらんとして居る事である。

今日の世界斯界を大觀して私達は次の如きマンドリニストを見出す。

伊。カラーチエ (ラツファエーレ)

米。ペツティネ、ブレース、カムブリア、シーゲル

佛。ファンタウツツイ、メツツアカーボ

白。ラニエーリ (伊太利人なるも現在白耳義に住む)

希。ドウニス

此他に伊にロツコ、米にアプト等もあつたが今日では全く隠れて仕舞つて居る事は前に記した通りで殊に大戰に出て一腕に負傷したと云はれる。

茲で私は簡單にムニエル時代の古典的マンドリン曲作家と今日の近代的マンドリン曲作家とを比較したい。

ムニエルは多くの獨奏曲と三つの四部曲とに生命の全部をもつて居る。彼の作品は溫雅な資性を其儘に發露させ従つて何人にも一樣に愛好せられるが彼の不遇な境環は彼に充分力を發揮せしめなかつた恨がある。殊に合奏曲作家として力がない。デ・クリストファロはムニエルよりも先輩であり従つて其作品はムニエルのそれよりも單純である。ブランツオリには合奏曲に於て「望まれし日」の如き力ある作品をもつて居るが一般的に觀察すれば彼も亦最も古典的な作家であると云はなければ成らない。ペルレンギには大曲はない。そして作品は可成り平凡である。グラツィアーニ・ワルテルは「ダンテとベアトリーチェ」に氣をはいたが彼はあまりに情的な作家である。チー・アー・ブラツコ(C. A. Bracco)なる作家は小交響樂「マンドリンの群」を書いて古典的作品中に一石を投じたが之とて古典樂の域を脱したとは云はれない。而して彼等はデ・クリストファロ、ムニエルを除いて獨奏曲に對する研究が全く足りなかつたと云はれなければ成らない。メツツアカーボは今日も生存して居

り且其「アンダンテとボロネーズ」の如きは傑作であるが明に其作風は古典的であり、ファンタウツイも亦「黎明」の名作をもつが近代樂家ではない。

然るに獨奏曲に對するカラ・チエ、ラニエーリ、合奏曲に對するラウダス、ファルボ等は全然古典樂派に見られないものをマンドリンに與へた。

稍岐路に入るがマンドリンの古典樂と近代樂とは如何にして現はれたかと云ふ事を茲に述べて置く。古典的作家はマンドリンと云ふ樂器を其音色よりして纖細幽艶な感情的音樂に適すると考へ、若しくは其樂器の發音の性質よりして輕快飄逸な舞踊音樂にふさはしいと考へて居る。(此考察は今日も尙多數の人々からもたれて居る)然るに近代的作家はマンドリンの能力が決して如上の範圍に限定されるものでなく更に廣く大きく且自由なる天地をもつ事を信じ之を實現せんとしたのである。

今古今のマンドリン曲作家について古典的樂曲作家と近代的樂曲作家と此中間を



行く中庸作家とを區別するならば次の如き分類表が作られる。

A、古典的樂曲作家。

獨奏曲。クリストファロ、ムニエル(過去)ファンタウツツイ、ブレース

(現在)

合奏曲。グラツィアーニ・ワルテル、プランツオリ、ベルレンギ、ブラッ

コ(過去)メツツアカーボ(現在)

B、中庸作家。

獨奏曲。シーゲル、カムブリア、ペツタイネ、ドウニス(現在)

合奏曲。マネンテ、カンナ、マツサ、ラヴイトラーノ、アマデイ(現在)

C、近代的樂曲作家。

獨奏曲。カラーチエ、ラニエーリ(現在)

合奏曲。ファルボ、ラウダス、ボツタキアーリ(現在)

勿論斯くの如き分類は嚴格にあてはめ得べきものでもなく且又一人の作家についても作品の各々によつて多少差異があつて一様には云へないものである。例へばラウダスについても或ものは寧ろ古典的な色彩を豊かにもつて居り、カラーチエでさへ或ものには(殊に初期の作品には)近代的作風が認められない。

若し彼等近代的樂曲作家の作品を仔細に研究するならば識者は必ず古典的樂曲作家の作品に見る事を得なかつた音と形と力とを見出すであらう。

然し私は古典的樂曲が不可で近代的樂曲が可なりと云ふが如き暴論をばくものではない。古典的樂曲には古典的樂曲としての本領が存し近代的樂曲には近代的樂曲としての本領がある事は改めて書く迄もない。之はあらゆる研究家が充分心しなければ成らぬ事である。とは云へ近代的樂曲作家が古典的樂曲作家の建設したマンドリン樂の殿堂を更に擴大した事、及び近代人が漸次近代的樂曲に心を傾ける事は必然の結果であると云はなければ成らない。



ジャチント・ラヴィトラノ(Giacinto Lavitrano)の「ローラ」ニコロ・マッサ(Nicolo Massa)の「日光と戀愛」等に於て稍窮屈に不器用に示された革新のひらめきはウゴ・ボッタツキアーリ(Ugo Bottacchiari)の「交響的前奏曲」、ニコ・ラウダス(Nicolo Landas)の「序樂詩」「希臘風主題に據れる序樂」「サルヴァトーレ・ファルボ(Salvatore Falbo)の「西班牙」「田園寫景」等に於て新に洗練されて現はれる様に成つた。清新な手法、壯大な力、完成された和音は見るからに聞くからに心強い。

アメデオ・アマデー(Amedeo Amadei)の「船人の組曲」カミーユ・カンナ(Camille Canas)の「村祭」ジュゼッペ・マネンテ(Giuseppe Manente)の「メリアの平原に立ちて」等もグラツィアーニ・ワルテル、ブランツオリ等の作品に比すれば明に近代的傾向を豊かにもつて居る。そして「ローラ」や「月光と戀愛」に見る様な露骨な超脱的気分が見られないだけそれだけアマデー等はマッサやラヴィトラノ等に比して作家としての手腕が上位にある事を首肯させる。

私は今後の合奏曲がファルボ、ラウダスの二人によつて新天地を開かれて行く事を信ずるものである。而して同時にアマデーとボッタツキアーリにも新らしい力を示す事を期待して止まない。

獨奏曲作家を後廻しにしたのは奏者としての批判を同時に行ひたいと考へたからである。既に表中で見られた通り現在の獨奏曲作家は同時に獨奏家として知られたものゝみである。

ファンタウツツイは今尙作品を公にして居るがそれは彼が雑誌「ル・プレクトル」を経営して居る爲に止むなく筆を執つて居るかの感がある。事實近來大曲は一つも現はれない。而して奏者としては全く沈黙に陥つて仕舞つたのは惜しむべきである。私は彼が單に出版業としての營利的方面にのみ頭を用ひず作家として彼の名を不朽にする立派なものを著す事を希望する。メツツアカーボは巴里にあつて氣の毒な境遇に居る。彼には今後の活動は殆んど望まれない。米國のシーゲルは嘗つて



自ら世界一のマンドリニストなりと揚言し又實際マンドリン奏者としての技能は確に注目に値ひしたが彼の不純な氣持は其後何等の發達を示さない。彼は數種のマンドリン獨奏曲を公にした。孰れも多大の技巧を要求するものであるが内容はあまり多くを期待し得ない。ブレースはシーゲルと異り演奏も作品も皆感情的である。從つて旋律については多能な彼も和音には甚だ淺薄な手腕しかもつて居ない。彼には作家としてよりも奏者として一層の努力を望みたい。

カムブリアとペツタイネとは伊太利を祖國としただけにシーゲルやブレースよりもすべてに眞摯な態度が見られる。カムブリアは其の剛放な氣概に於てペツタイネを凌ぎ其マンドリン、マンドラ、マンドロンチエロの三部曲を初め數種の獨奏曲に其後の奮闘を期待されたが今日の狀勢では期待に添はない。ペツタイネはカムブリアよりも器用な作家である。然し彼の司伴樂は傑作であると同時に彼の街氣を暴露した。器用な彼は必然的に早くから米國斯界の不純味を解して自から之に入つて

行つた。私は彼が伊太利から米國に渡つた事を呉々も口惜しく思ふ。カムブリア、ペツタイネともマンドリニストとしての手腕は充分認められるが近來殆んど沈黙して居るのは奇怪である。

伊太利に於て數年前最も期待されたのはシルヴィオ・ラニエーリ (Silvio Ranieri) である。彼は若き天才で其潑刺たる生氣は必ず將來の斯界を左右するであらうと思はれたが司伴樂と數葉の獨奏曲に天賦の才の片鱗を示した儘白耳義に移つて行つた。希臘の天才デメトリウス・シー・ドウニス (Demetrius C. Dounis) はラニエーリよりも尙幼くして名をなした。彼が水兵服をまどつて米國の斯界に打つて出でた時、米國人は其技能に舌を卷いた。彼は今年二十九歳、作家としては小曲ながら「東洋の夢」其他を出して郷土的感情を巧みに表示した。

カラーチエは今日の第一人者であり、昔時のムニエルと好對照をなして居る。マンドリンヴァルトウォーズ、リウートの名手として演奏方面に他の追從を許さぬの

みならず作家としては近來益々圓熟の境に入り其作品は一として凡ならざるはな  
い。今や彼の地位は二十有餘年前の斯界に於けるムニエルのそれに近い事を想はせ  
る。古典樂に於けるムニエル、近代樂に於けるカラーチエは共にマンドリン界に  
永久の明星として傳へられるであらう。(而もカラーチエは一面カラーチエ樂器製  
造所の主として世界一のマンドリンを斯界に與へ一層の貢獻をなして居るのであ  
る。)

此稿を終るに當りカラーチエ、ファルボ、ラウダス、ドウニス、ラニエーリ、ボ  
ッタツキアーリ、アマデイの諸家に一層の奮勵を望んで止まない。

(因に十九世紀の後半期以後、即ちナポリ風マンドリンが完成された後に高名な作  
曲家でマンドリンを取扱つたものではグエルデイが千八百八十七年初演の「オテロ」  
に、スピネルリが千八百九十四年「南方の港にて」に、近くはグスターフ・シャルバ  
ンティエーが千九百年「ルイゼ」に於ける例があり、又歌劇にはないがマーラーが

二つの交響樂にマンドリンとギターとを使用し又グレーションジャーも之を用ひた。然  
し惜しむらくは彼等の多くはマンドリンを眞個に理解して居ない。従つて其使用は  
決して上乘の効果を擧げては居ないのである。敢て讀者諸氏の御參考迄に記して置  
く。)



ギ  
タ  
ー  
研  
究  
(習  
得  
法)

## 序

私が「ギターを手にせんとする人に」の一文を公にしたのは今から五年前の事である。云ふ迄もなくそれは初めてギターを習はんとする人々への指南車たる事を目的としたものであるが僅かな月日を経た今日より見るも多少不備な點が見出されるので稿を新にする機會を得たのは甚だ喜ばしい。

私がギターを初めて手にした最初の頃は本邦でギターを以つ人は誠に微々たるもので恐らく兩手を以て數へ得る程度であり、例へ一曲でも獨奏曲の弾ける人は僅に一二に過ぎなかつたと思ふ。今日非常な勢を以てギターが愛好せられる状態を見れば誠に隔世の感がある。

ギターが愛好せられる事は勿論喜ぶべきであるが只惜しむらくは本邦では適當な教導者が乏しい爲に折角ギターを習はんと欲しながら充分當初の目的を達成せず、



若くは達成する迄に異常な困苦を感じる。最甚だしいのはギター及其音樂について全然誤れる觀察を行ひ且つ之を深く信するものである。

之を要するに最注意すべき事はギター練習者が此樂器を眞に理解せるや否やである。換言すれば彼等が此樂器を如何に見、如何に取扱ひつゝあるかである。而も私が見る處を忌憚なく云へば可成長く練習を積んだ奏者にして尙且此樂器に無理解な人々も決して尠くない。無理解な先輩は更に無理解な後輩を生む。斯くして進む所は誠に寒心に堪えぬものがある。

私は自分の淺學不才を顧みずギターを學ばんとする人々を導かうとする。誠に僭越な振舞であるが而も私のギターを愛する念慮は自らの不才を顧みる餘裕のない事を御諒承願ひたい。

## 第一章 初學者への豫備智識

先最初に初學者はギターについての概念的智識をもたねば成らぬ。何事も最初が肝要であるとは人の口にする處であるが事實ギターを手にし、之を練習した後に、此樂器についての概念を得るよりも最初に例へ眞實に理解出來なくとも一般的智識を得て置く事は極めて有利である。従つて此項に述べる處は初學者に全き理解を望まない。唯出來得るだけ注意して讀んで戴き度く且ギターに關する先入觀を一切除去して戴きたいと思ふ。

第一に「ギターは古く貴い歴史をもつた卓越した獨立樂器である」と云ふ事を知つて置かねば成らぬ。ギターの歴史については別稿「史的考察」を一讀願ひたい。初學者に取つては之等の研究は或は興味が薄いかも知れないが然し一應は是非讀んで置いて欲しい。

獨立樂器とは他の樂器と協力する事なしに完全な音樂を奏する事の出来る樂器の事である。ヴァイオリンの如きは、或特殊の場合を除いて、オーケストラなりピアノなりの伴奏を要するので獨立樂器とは云ひ得ない。マンドリンは所謂ドウオ形式なる奏法を以てヴァイオリンよりも獨立樂器らしく取扱つては居るが而も彼のドウオ形式を以てしても和音の不足と制限とは彼を完き獨立樂器として認める事を肯定せしめない。

重要な事は獨立樂器は他の非獨立器よりも優秀なものであると考へてはならぬ點である。例へばヴァイオリンにしても部分的に他の企及し能はぬ特色をもつて居るのであつて之を全く種類の異つたピアノと比較し單にピアノが獨立樂器なるが故にヴァイオリンよりも優るものであるとは云へない。即ち獨立樂器とか非獨立樂器とか云ふ事は根本的に其樂器の價值を決定するものではないと云ふ事をよく心得なければ成らない。然し元來進歩せる音樂は和音の完成にあり茲に於てオーケストラは

最も進歩せる音樂を表現し得るものとなるわけであるから之を一樂器として見れば獨立樂器は非獨立樂器よりも能力範圍が廣いわけで此點に於て非獨立樂器は獨立樂器に及ばぬと云ふ事が明示せられる。

獨立樂器は云ふ迄もなく和音樂器である。そして今日獨立樂器として挙げ得るものはピアノ、ハープ、オルガン、ギターの四種に過ぎない。手風琴なども不完全な獨立樂器と云へぬ事はないが前述の四種等とは同列に置き難い。ハープシコードは勿論獨立樂器であるが今日は殆んど用ひられぬから挙げないのである。

扱以上の四種の獨立樂器について其能力を比較するにピアノは音の顫動、滑動、繼續が不可能である。滑動は各鍵を連打してそれらしく見せかけやうとするが各鍵間の劃然たる階梯は到底眞の滑動を許さない。繼續はペダルを用ひて幾分でもそれらしくしやうと試みるが勿論偽物である。然しピアノは和音の現出が最も自由で又最も廣大である。これやがて彼がオーケストラの縮圖として用ひられる所以である。



ハープも顫動、滑動、繼續が不可能である。彼の特色は音調其物にあり且指を以て直接に絃を弾く所にピアノの機械的な打絃法よりも自然な美しさが保たれる處にある。オーガンは音の繼續が自由であるが滑動は勿論不可能であり顫動は全然機械的で面白味がない。然るにギターは繼續が不可能である外は顫動、滑動共に自由である。(ギターの極端なる崇拜家はトレモロによつて行はれる繼續を以てギターを三拍子揃つた樂器なりと云ふが、それは極端な論であつてトレモロを以てしたのでは眞の繼續は見出されないのである。)

斯く云へばギターが最も廣い能力を有する事は何人も諒解するであらうが然し之を以てギターを獨立樂器中の最も優れたるものなりと斷ずる事は出来ない。例へば和音の自由廣大なる點では到底ピアノに及ばないのである。斯くして各樂器にはそれぞれ特色があるのであるから一概に孰れが優り孰れが劣るとは云へないが然しギターがあの小軀と僅々數本の絃とを以て立派に和音樂器としての生命を有する外、

能力に於ても其大部分を占有し加ふるに人間の指頭を以てする音の發動の自然さをもつ事は大なる誇りと云はなければ成らない。ベトーヴェンは「ギターはそれ自身既に小なるオーケストラである」と云つた。ギターに取つては不朽の名譽である。伴奏樂器としての價值はこれが優秀なる獨立樂器である以上説明を要しない。只多くの伴奏譜が凡庸に書かれる爲にギター伴奏の範圍之を出でないと誤解せらるゝのが遺憾である。事實ギターの伴奏譜は月並な範圍を脱しない程低級なものでない。幾多の美しい伴奏譜が明に之を證する。只作曲家が劣等な奏者を目標として書く爲に斯くの如き結果が現れるのである。

ギターの獨奏曲が如何に美しく偉大なるものであるかは「ギター音樂小史」によつて讀者は既に諒解せられたであらう。古今の大家が公にした大曲名曲は燦爛として輝いて居る。然るに今日多くの奏者は果して如何なるものが實際に價值ありやを諒解して居ない様である。幸に本邦の奏者は米國の奏者に比すれば高踏的であるが而

もスバニツシュ・ファンダンゴやセバストボールの如き低級な楽曲に酔ふものが多い。之等はオーケストラ曲の「時計屋の店」に等しく楽曲として最も低級なものである事を豫め知らねば成らない。

次に「ギターの練習は決して容易なものでない事、且練習には一定の道路のある事」を深く考へなければ成らぬ。スバニツシュ・ファンダンゴ級のものが彈奏容易なるの故を以て、又月並な伴奏譜が簡易な故を以て、動もすればギター彈奏容易なりと考へる人もある様であるが事實一廉の奏者たんとするには多大な勉強困苦を覺悟せねば成らない。僅々數本の絃を以て雑多な和音を出さんとする一事を以てしても練習至難な事を首肯出來やう。然し至難なりとして絶望するには當らない。若し正則不斷の努力を惜しまなければギターは一日一日と我物となり行くのであつて其間の楽しさは勿論筆紙の盡す所でない。練習には決して近道はない。各人の能不能によつて成功に遲速はあつても要するに踏むだけの道は踏まねば成らない。練習

の深淺は忠實にそれに相當する成果を奏者に授ける。

最後にギターの種類について一言述べたい。今日ギターと名のつくものには種々ある。露國で多く用ゆる七絃のギターや九乃至十六絃を有するハープギターや、小型で高音を出すテルツギターや其他種々あるが今日一般に用ひられるのは六絃の所謂西班牙風ギターであつて茲に諸兄に見ゆるものも亦これに外ならない。六絃のギターにも形狀には種々あつて圓胴をもつたもの、表面から見て左右が不均等に作られたもの等があるが然し普通一般にギターとして知られて居る瓢箪型のそれを用ふるを可とするのである。嚴格に觀察すれば此瓢箪型にも各國製品によつて多少相違があるがそれは今茲に述べない。

以上をプレリユードとして次に愈々初學者の第一步を示さうと思ふ。



## 第二章 樂器選擇法

ギターを習ばんとする者が第一に用意すべきは勿論ギター其物である。樂器店に於て假に數個のギターを見、其中から一個を選ぶと云ふ事は實際困難な仕事である。最良の方法は然るべき先輩に選擇を一任するにあるが然し本邦に於てギターの良否を鑑別し得る能力を有する人は誠に少數であると言はなければ成らぬ實狀であるから従つて自ら選擇するの外途なき場合が多いのである。初學者……と云ふより寧ろ樂器に對して全く無智識である人に自身で選擇せよと云ふ事は云ふ迄もなく無理な話であるが然し少くとも此處に記すところをよく會得して戴けば充分な參考にならうと信ずる。勿論出來得れば好先輩について選擇して貰ふに如くはない。

樂器を見た第一印象は勿論其形狀と裝飾であらう。次に音調を聞かうとする。これが初心者の執る全手段であつて構造の良否については樂器店の店員に尋ねる位が

關の山である。

然し選擇法としては第一が構造、第二が音調、第三が形狀裝飾であつて取りも直さず初心者にとつては一番難しい事が第一條件となり一番易しい事が最低條件となるわけである。之程厄介な事はないが然し少くとも次に書く所を忠實に行はれたならば大に得る所があらうと思ふ。

第一に各部分の接合點を注意する事。即ち表板と側板、側板と裏板、桿と胴、指板と桿等の各接合點を充分調査し割目があつたり、密着して居なかつたりするものは成可く避けなければ成らない。之は目で見るの外はない。次に各板、即ち表、側、裏の板と胴の内部にある横木との接合の良否を調査する。(横木とは各板を堅牢に保たしむるため裝置してあるもので響穴から覗いて見れば直ちに判る)此調査法として最も簡單な方法は指の背で各板の各部分を軽く叩いて見ると接合の良好な場所は明快な音を發するが離脱して居る所は濁音を發するので比較的容易に知る事が出

來るのである。然し快音とか濁音とか云つただけでは稍不明であるから更に詳しく説明すれば出來得るだけ細かく一部分から一部分へ（それも成るべく横木の上面を横木に沿ふて）叩いて行くと或場所で今迄と全く異つた氣持の悪い音をさく事がある。其場所が即ち曲者なのである。それから或横木の上面を叩いて居る時の音と他の横木の上面を叩いた時の音とを比較するのも良好である。勿論場所によつて皆音は異なるが不良場所では單に異つた音がする計りでなく所謂異様な不快な音を聞くものである。以上の方法を順次各板に及ぼす時は稍完全に近い調査が遂げられるわけである。序に此指背で叩く方法を前記接合點の調査に用ふるのもよい。單に目で見ても完全なりとしても更に接合點の兩側を接合線に沿ふて叩いて行くと思はぬ缺點を知る事が出来る。然しこれは各板の横木の調査よりも稍困難であつて實は初心者のよくなし能はぬ事であるかも知れない。只參考として記して置く。

木材に關する注意を詳述する事は稍専門的であるから茲には省略しやうと思ふ。

只表板は其木目が成るべく細かく且正則に並行して居るものを選ぶべきである事と裏板は稍凸狀をなして居るのがよい事を申添へたい。表板の方は比較的柔い木材が理論上よいのであつて且一つの板を二つに縦斷して恰も干魚の如く背と背とを中央線（即ち響穴の中心を縦に通る線）で繼ぎ合はすのであるから従つて左右兩板は中央線を界として同じ様に木目が通つて居る筈である。前に記した木目の並行と云ふ事は各木目の並行と同時に左右兩板の木目の並行を意味するのである。表板の材は多く松である。背板、側板は表板と反對に成るべく堅い材料を用ひられるのであつて多く楓の類が用ひられる。背板は一枚板で作つたものと表板の如く中央で繼いだものがある。勿論一枚板でも粗製ではいゝ材料を用ひた中央繼に及ばないが然し概して一枚板の方がよいのである。序に斷つて置くが米國製品は全部中央繼であると云つてよいのであつて此一事を以て米國製品は皆悪い等と誤解しては困る。

桿と指板とを檢するのは大に大切な事であるが之も亦専門的に検査を行ふ事は素



人には無理である。云ふ迄もなく桿の屈曲して居る事は最も避くべきであつて之は樂器を平に支持して後方(即ち後尾の方)から透して見れば判るが之以上詳しく検査する事は難しい。即ち既成の屈曲は素人にも上記の方法で解るが將來早く屈曲する虞があるか無いかは先づ知り様がない。只其一つの手段として桿の付根、即ち胴體との接合點をよく調べて充分密着して居るか否かを見るのがよい。指板は堅い材料を用ひて表面の滑らかなものを選ぶを可とする。而して横に多少凸状をもち蒲鉾型をなして居る事が必要條件である。ギターには折々指板表面の全然平らなものがあるが若し他の各條件が具つて居たならば之を買入れた後指板だけを改造せしむるがよい。

フレット(指板に横たはる金屬棒)の質はニッケル、眞鍮、銅、鐵等種々あるがニッケルが最良で鐵は最も悪い。(詳しく云へばニッケル其物ではな或合金である。)不充分であるが樂器の構造上の検査は以上で止める。一言御断りして置くが古い

ギターを手に入れる場合などには折々桿の屈曲したのや、表板の割れたのや、酷いになると表板に凹面が出来て居るものなどがある。然し専門家はこれを詳細に検査して修理が完全に行はれるか否かを見極める爲に非常な優良品を手に入れる事が出来る。然し之は初心者に求むる事は出来ないものであるから矢張り上述した様に調べ得る範圍に於て完全なものを求むるの外はないのである。

形狀裝飾については寧ろあまり記し度くない。何となれば選擇法としては最小の調査問題だからである。形狀は所謂變形ギターを避けよと云ふ以外に云ふ言もない。裝飾は成る可く少いものを選ぶ方がよい。殊に伊太利の安價なギターは裝飾だけで高價になるものが多く、實質は低級であるから注意せねば成らぬ。華美な裝飾をもつて居る事が決してギターの誇りではないのみならず寧ろ裝飾の多い樂器はそれだけ無用の勞力と費用とが投せられて居る計りでなく音調の上にも障りところ成れ効果は少しもないものである。殊に表面上の裝飾は表板の振動に影響するから簡單な

の程いゝわけである。茲に同一價格のギターが二個あるとして一方は裝飾少く他方は裝飾多しとすれば多くの初心者は後者を選ぶであらうが私は前者を取る事を勧めるものである。

扱ギターは何國の製品がよいかと問はれるならば御答に窮せざるを得ない。現在最も優良なりと確信するものは世界の何處からも現はれないのである。本邦に多く入つて居るものは伊太利カタニアの會社のものであるが樂器は低等品である云はなければならぬ。決して優良なものとは云へなくとも伊太利のカラーチエ製品は製作が丁寧で先づ獨奏用としても用ひられる。獨逸品は堅牢で且音調等にも考慮が拂はれて居つたが戦後の製品は稍粗製品が多くなつたから注意を要する。米國品は音調に大なる難があるが然し堅牢な點で伊太利の安物などよりも信を措くに足る。然し元來純眞な藝術的精神をもつた製作所が皆無であるから其安物に至つては随分酷いものゝある事を知らねば成らない。本邦に於ては名古屋の鈴木がギターを製作

して居る事は御存じの通りである。その美所は堅牢其ものであつて音調には全く考慮が拂はれて居るか否かを疑ふ。一二年前から貝の象眼を加へた伊太利型を作り出して居るが之亦堅牢と云ふ以外には長所がない。直接初學者には利益のない事であるが本邦に今日世界一のギター製作家が居る事を知つて置いて戴きたい。彼の製品は今日の作品としては明かに世界一である。然し彼の製作は勿論すべて手工であるから一年に多くも二三個以上は作り得ない。従つて本邦に於ける需要を満たす事は全然不可能であるし又斯かる名匠に多くの作品を望む事は侮辱である。古のラコトやスタウフェルは兎に角として今日の製作品では最も優れたものが本邦人の手によつて作られつゝある事を斯界の爲に誇りとするものである。彼の名は宮本金八である。

次には音程を調査しなければならない。然し之も初心者には可成厄介な問題であるが然しいゝ耳をもつて居さへすれば完全とは行かぬ迄も略満足し得る調査が爲さ



れるであらう。先づ各絃を基本調即ち第一絃をE、以下順にB、G、D、A、Eに合はせる。此合はせる際には慎重に少し宛上げて行かなければ往々にして絃を切斷してしまふ。殊に絃が多少錆びてでも居る時は危険であるから注意しなければならぬ。調子を合はせ得たならば次には第十二のフレットに於てE絃を押へてそれが開放絃の正確に一オクターヴ高くなつて居るか否かを檢する。此際絃を押へるには指先をフレットに最も近接しなければならぬ。往々にして奏者は押絃場所をフレットとフレットとの中間であるかの如く考へて居るが實際に於ては中間でなくしてフレットに最も近い場所でなければ成らぬのである。斯くして第十二のフレットに於て絃を押へては弾き放ちては弾く事を屢々返す内にそれが正確であるか否かを知る事が出来る。稍専門的にはラジオレットを用ひて檢する事が有効であるがそれは初心者には難しいから省いて置く。第十二のフレットに於て一オクターヴの音が正しく出る事を確めたならば次には順に各フレットで絃を押へて音を檢するのである。

之は往々にして絃が震動する際次のフレットに觸れて濁音を發する事があるからそれを避けんとするのである。斯くして一絃が終れば順に各絃に及び以上の方法を繰返す。

全體の絃の調査が終へたならば改めて各絃の調子を充分正確に合せた後先第六絃の第五のフレットで絃を押へ其音が第五絃の開放絃の音と同音であるか否かを試して見る。そして正しければ順に第五絃と第四絃、第四絃と第三絃と云ふ様に今の方法を以て檢して行く。但し第三絃のGと第二のBとは三度の音程を保つものであつて即ち第三絃の第四のフレットに於て第二絃と同音を發するものである。他は皆四度であるから前の通りでよい。そして最後に第一絃と第六絃とを比べてそれがオクターヴに成つて居れば終るのである。若し之が合つて居らねば今迄試した所は全く水泡であるから改めて此二絃を正しく、オクターヴに合はせた後に再び検査を行はねば成らない。

元來人の耳は餘程優れて居ても可成誤りのあるものであつて殊に人によつては實際の音よりも稍高く感ずるものと低く感ずるものとあるから以上の検査法を行ふに際しても充分落ちついて慎重裡に行はなければ却つて錯誤を來すであらう。

扱以上の諸検査に合格するものがあつたならば次には音調其ものを試すのであるが之こそ素人には最も困難な問題であつて到底眞實合理的な結果を見る事は出来ない。一言にして云へば音は表面的でなく俗に云ふ籠つた而も澄んだ音がよい。そして各絃が音量に於て均等した音調をもつ事が必須要件である。然しこれは初心者にも最も難しい問題であると同時に音調の良否と云ふ事はそれが言外に酷いものでない以上左迄問題にしないとよいと考へる。云ふ迄もなく音程の狂ひを注意する方が音調の良否を問ふよりも遙に大問題である。

### 第三章 教 則 本

次に必要なものは云ふ迄もなく教則本である。而して之が選擇は練習者の進歩に直接大關係のある事であるから最も慎重な態度を持して研究しなければ成らない。怪しい教則本を使用した爲練習上非常な損失を招くのは決して稀でない。

教則本は本邦から出版されたものとして共益商社書店から最近に發行されたものがある。私達のオルケストラが出版する筈で随分長い月日をかけて漸く三分の二だけ出来上つた所で原稿を焼失してしまつたのは遺憾であるが再び稿を起し初めたから約一年後には公にする事を得やう。今日手に入れ得る教則本の著者としては古の大家でソル、ジュリアーニ、カルツリ、カルカッシ、メルツ現在の名手でフォーデッ、ビツクフォード等がある。今日の名手の教則本には所謂當世向きの氣のきいた風は見られるが元來古の大家の著書の跡を逐つて之に自分の觀察を加へて行くと云



つた方法をとつて居る爲に却つて先人の明をおほふ失敗も出て面白くない。矢張り總體を研究すれば古大家のそれが明に優つて居る。近代ギタリストの巨星タルレガの教則本に就いては別に述べる事とする。

扱、ソル、ジュリアーニ、カルカッシ、カルツリの教則本に於て初心者爲に私は何を推薦せんとするか。

同じ九大ギタリスト中に於てもソルとジュリアーニとは最大最偉の双璧でありカルツリ亦之に次ぐ名星であるがカルカッシは明に彼等よりも稍下風に立つ事を餘儀なくされる。而も彼の名がソルよりもジュリアーニよりも一般的に知られて居るのは何が故であるか。云ふ迄もなくそれは彼の教則本が最も一般的に用ひられるからである。ソルやジュリアーニの教則本は稍天才的急進誘導法をとつて居るに反しカルカッシのそれは漸進的誘導法をとつて居る。之が彼の教則本をして最も一般的ならしめた最大原因である。而して私も亦此教則本を初心者に勧めるものである。

カルカッシの教則本は彼の作品第五十九番で伊、西、佛、獨、米等の各國で出版せられて居る。此内邦人の用ふるに適するのは米國出版のものである。米國版にもカールフィツシャー、オリヴァー・デイトソン、ホワイトスミスの三會社から出版されて居る。孰れもカルカッシの原著とは多少増補が行はれて居る。最も忠實なのはカールフィツシャーのものであるが之は印刷上の誤謬が甚だ多いから執る事は見合せたい。デイトソン版はサンタイエステバンなる人の編纂したものでカルカッシの教則本ではあつても半ばはサンタイエステバンの教則本に成つて居る。可成丁寧に考へて書かれては居るがサンタイエステバン其人の手法に同感し難い私は之を推す事を躊躇する。殊に演奏法説明がすべてサンタイエステバン其人の説明であつてカルカッシの説明でない事は私ならずも不満を感ぜられるであらう。ホワイトスミス版は最も無難である。之も亦ウォルター・ジェコブスなる人の編纂したもので勿論多少の増補はあるが主として練習曲の追加であるから使用者が豫め心得て居れ

ば差支ないものである。殊に音符、指使ひ其他に殆んど誤謬のない事が何より喜ばしい點である。説明は英佛二國語で付せられて居る。然し佛語若しくは西班牙語の説明を欲する人は佛國のガルレ版又は獨逸のショット版を選ぶがよい。之等は孰れも佛西二國語で説明せられて居るのみならず殆んど原書通りと云つてよい程忠實に印刷せられて居る。(ショット版には勿論獨逸語の説明のついたものもある筈であるが本邦には未だ入つた事がない。)

扱樂器と教則本が手に入つた後入用のものは一臺の譜面臺に過ぎない。譜面臺については單に堅牢なものを可とすると云ふ以外別に記す事はないのである。

## 第四章 樂器及絃線の保護保存(附、絃線の選擇)

數年前の稿に於て私は此樂器保護保存に關しては稿末に記したのであるが順序としては今記述する事を可と信じ今回は改めて此處に記す事とした。蓋し此事たる、練習者が其練習の第一日に於て既に心得ねば成らぬ事だからである。然し私は練習者が今後私の記載する順序に練習を積まれる際にも此稿に記す所は常に忘れぬ様注意して置いて戴き度いと思ふ。

樂器の保護保存と云ふ事は音樂家の最も深く研究すべき問題である。先づ氣候の變化に常に注意すべきである。殊に我邦の如き濕氣多き國に於ては更に一層の留意を要する。樂器箱は革、木、ズツク等の孰れで出來て居つてもよいが内部には必ず軟布の張つたものにしたい。そして成るべく樂器の形狀に適合して弛みのないものであつて欲しい。(斷つて置くがズツクで樂器袋を作るものがあり私も現にもつて



居るが、携帯には便利でも樂器の爲によくはない。曩きに記したものは袋でなくズツク製の箱である。樂器は常に此箱の内に收め練習時だけ取り出す様にして置き度い。尤も短時間の内に再び取出す事を豫測する場合は此限りでないが併し成るべくは一收めて欲しい。殊に梅雨期の如き濕氣の強い時に於てさうである。ギターを拭ふ爲には軟いラシャ布、又はネル布の類で行ふがよい。そして稀に些少の油をつけたネル布を以て全部を拭ふ事は好果がある。勿論油布を以て拭つた後は再び乾いた布で油を拭ひ取つて置く必要がある。萬一樂器に爪跡の如き瑕が出来た場合には矢張り油布を以て拭つて置くがよい。以上に用ふる油はピアノ、蓄音器等を拭ふ爲に調製された油がよいが他のものでも植物性であれば何でも差支ない。ギターには極度の暖氣も亦禁物である。暖爐の近くに置き、日光にさらす等は共に避けねば成らない。ギターを壁に垂れて置く事は樂器靜止の位置としては良好であるが我家屋の如く壁から濕氣を呼ぶ場合には大なる損害を與ふるものであるから壁の表面に厚い布

を掛け其上に樂器を垂れるのがよい。然し之も長く成ると不識の中に樂器を傷ふから矢張り一時的の方法と見做す可きである。

樂器其物に關する注意は此位にして次に絃線の注意に移らう。絃線は何時でも取り替へ得るものであるから大した注意にも及ぶまいとの考は往々練習者に見られるが實は絃線の損傷は直接樂器其物に影響する事を知らねば成らない。先づ絃線は樂器にかける以前必ず油布で拭つて置き度い。更に進んで絃線を買入れた時に直ちに油布で拭つて而して後仕舞つて置く様にしたのである。樂器にかけた絃線も演奏終れば必ず油布で拭ふ。此場合單に絃の上面から拭ふのではなく、裏面に成つて居る所も残さず拭ふ必要がある。即ち樂器の表面から二三本にかけて拭つて置く様な事ではなく一本一本を油布で拭つて行けば間違ひはない。更に一般の氣付かぬ事であるが一週一回位はナット（ギターの頭部から發した絃が指板に出る爲に支へられてゐる横木である）に懸つて居る部分をも拭ふ必要がある。之は往々にしてナットに懸つ

て居る部分では絃が錆びて切斷するもので而も其結果はナットを損じ惹いてギター全部の均衡を失ふ恐るべき結果を生むからである。

練習後、即ち樂器を休ませて居る時に絃の緊張を弛めて置く事の可否は人によつて異見があるが私は弛める事を可とする者である。然しそれは極僅少で例へばベツグ(糸巻)を半廻轉位でよい。音程で云へば一音乃至一音半の程度である。多くを弛める事は害あつて益がない。同時に一二時間の内に再び弾く様な場合には弛めないで置く方がよい。一日の内に何度もギターを奏く様な人は其日の終りの練習後弛めて置く位の程度が最良である。吳々も絃線の手入の如何は直接樂器の保存に關係するものである事を知つて戴き度い。假令擦りへらし又は擦り切れても、錆びさせて切れたのとは大に結果が違ふ。私は「樂器の鋼線が錆びて居るのを見たら其持主は碌な奏者でないと思へ」と云ふ事を書いた事がある。又「絃が切れた時其切斷場所を注意せよ、ナットで切れて居たら自分の怠慢を責めるがよい」とも書いた。讀者の

一考を煩したい。

最後に絃線の選擇について述べたい。既に知らるゝ通りギターには昔はガット(羊腸)線と絹線とが用ひられたが今日では鋼線を用ひらるゝ様に成つた。ガットや絹線は軟らかな感じの音を出すが音量の不足や耐久性の關係から結局鋼線が一般的になつた譯である。鋼線では米國のナショナル・ミュージカル・ストリング・カムパニーの「ブラック・ダイヤモンド」と稱するものが最良であるが可成り高價であるから同じ會社の「ベル・ブランド」印を用ひる事をお勧めする。第一第二絃は單線、第三絃以下第六絃は單線を更に金屬の細い線で巻いたものを用ひるのである。尤も第三絃には單線も用ひられるが然し私は絶対に巻線を主張するものである。

以上で初心者の準備行爲に關する記述を終る。



## 第五章 把持法

愈々實地練習に入る事と成つた。其第一は樂器の持ち方、即ち把持法である。元來把持法や彈奏法については孰れの教則本もあまり詳しい説明を行はない。カルカッシも亦其一例である。従つてカルカッシの教則本のみを繙いたのでは眞に把持法を會得する事は困難である。

把持については古來種々の説がありギタリスト間にも一定した意見が無い。今茲に示された方法を大別すれば之を三種に分つ事が出来る。

第一は右腿に置く法、第二は左腿に置く法、第三は兩腿の間に置く法である。之を詳細に説明すれば第一は瓢箪型のギター中央縋れた部分を右腿の上に置くので此場合ギターは殆んど横體となる。第二は第一に等しく只右腿が左腿に成るだけの相違で位置は斜横體となる。第三はギターの底部（即ち瓢箪の底）が兩腿の間に置かる。

れるので此時はギターが立體となる。即ち我邦の薩摩琵琶彈奏の形に近いのである。

然るに此三つの法を更に分類すれば次の如くなる。

### 第一。右腿に置く法。

甲、右脚を左脚の上へ組む法  
乙、脚を組まざる法

### 第二。左腿に置く法。

甲、左脚を右脚の上へ組む法  
乙、脚を組まず左脚下に足臺を置く法

### 第三。兩腿の間に置く法。

扱以上五つの方法について其解剖研究を行つて見やう。

先第一の法は本邦に於ても可成用ひられて居る。樂器を安定に保ち得るのと姿態が自然らしく見える爲に用ひられるのであるが此方法には大なる缺點がある。云ふ迄もなく此法による時は樂器が身體の中央よりも遙に右に寄る事に成る爲に彈奏に

際して兩手の自由を甚だしく失ふ事となる。彈絃を行ふ右手は著しく右方に寄り従つて右肘は常に鋭い角度をもち、押絃を行ふ左手は高いポジションに於て彈奏する場合(即ち胴體に近いフレットを押へる場合)に著しく不自由を感ずる事となる。試みに第十二以上のフレットに於て絃を押へる時、殊に二絃以上を同時に押へる事を行つたならば其不自由さは容易に首肯する事が出来る。假に以上の缺點を除外するも音調の上から云つて此法には缺陷があるのであるがそれは餘りに専門的理學的な問題であるから省いて置く。要するに此法は甲乙とも執る可らざるものである事を斷定する。

第二の法を後廻しとして次に第三の法を解剖したい。

此方法には第一の如き大缺點が見出されない。音調の上から云つても非難すべき點はないのである。然し慎重に考査すれば之にも缺點は見出される。元來ギターに限らず絃樂器の演奏には特に左手を充分自由に保たなければ成らない。低いポジシ

ョンのみを用ひて演奏する様な簡単な曲は別として可成り長い指板の上を上下に動かなければ成らぬのであるから左手は最も自由に置く可きである。然るに此法はギターが稍斜にはあるが立體に成つて居る爲に固定部としては僅に左底部のみしかない。其故に右腕で軽く樂器の胴を押へるにしても左手には之を支ふべき大きい負擔が生ずるのは當然である。従つて左手指には樂器の支持と云ふ大問題がある爲に主要任務たる押絃運指には勿論支障を來す事は否み得ないのである。即ち自由は束縛されるのである。

此處に於て第二の法に移る。此法は樂器が身體前面中央に位置する爲に第一の法の缺點は全然除去せられる。即ち右肘も緩慢な角度をもち、左手も運指に無理がない。又第三の法の缺點たる左手の束縛も全く除かれる。何となれば樂器は例の縊れた部分に於て左腿上に固定せられ、右腕は自然に胴體を支ふる事となるので左手の有無は全く支持に關係がないと云つてよい。従つて左手は自由に運指押絃を司る事



が出来るのである。

扱第二の法が最も優良である事は判つたが、然らば甲乙孰れが優つて居るか云ふと之は頗る難解な問題である。私自身は甲を執つて居るものであるが昔の大家は概ね乙を執つて居た様である。甲は樂器の位置が乙よりも好良であるが脚を組む事が長時間の彈奏に支障を來しはしまいかと云ふ事を考へる人がある。然し事實に於ては非常な支障のないもので之は實施者の等しく知る所である。但し脚を組まずに演奏する事は勿論組むに優つて居る。乙は甲よりも稍樂器が左寄に成る缺點を有する代りに脚を組まぬ特點を見出される。即ち甲乙共に一得一失孰れを執るかは問題である。

私は此問題について甲乙共に之を是とし之を勸むるものである。其孰れを採用するも自由である。然し望むらくは其兩法ともに用ひて戴き度いと思ふ。

奏者は椅子に深く腰を下す。此時足一杯に床上にある事を必要とするから奏者は

適當の高さの椅子を選ばねば成らない。甲に據つて脚を組む場合には右腿の上へ完全に左腿がのる様にすべきで従つて左脚は右腿を越えて垂れ下るのである。樂器は中央の縊れた部分で左腿上に置かれるのであるが嚴密に云へば縊れた部分ではなく縊れた部分の上部即ち瓢箪の上圓部の下端が左腿に支へられるわけである。樂器の表面は辛うじて之を見る位に置くべきで決して表面が明に見得る様に斜にしては成らない。之は重要な事である。兩手の位置は次の彈奏法の方に詳しく記す筈であるから茲には省き度いのであるが只一つ右手は曩きにも記した通り把持の一部であるから豫め記して置く。右腕のギターに觸れる部分、換言すればギターを支へる個所は前腕の中央で樂器の右下端(向つて左下端)の圓形の角(即ち表板と側板との結合の角)を押へるのである。然し右手は此支持の問題を副業として彈絃と云ふ本業をもつのであるから樂器を強く壓しては成らない。即ち飽くまで右腕の自由と云ふ事を考へなければ成らない。之は初心者にとつては可成り困難な事で練習に際し常

に此事を心掛ける様にすべきである。

以上で把持法を終るのであるが茲に参考として把持法についての先人の説く所を記したいと思ふ。

カルカッシは第二の乙を勧めて居る、即ち足臺を用ふる法である。カルツリも亦大體に於てカルカッシと同一の方法をとつて居るがアグワドはそれと異つた全く特種の法を公にした。それは三つの足をもつた金屬製の臺を用ふるもので彼は之をトリボディオオンと名付けた。アグワドが之を用ひて彈奏して居る圖を見ると此臺を右脚の右側に近く置きギターを斜立して彈いて居る。形は第一法と第三法との折衷の様な形であるが臺其物が樂器を可成りに固定させて居るから左手を束縛する様な第三法の缺點は遙に除かれる。但し此臺を右側に置いたのでは第一法の缺點、即右手の運指を困難ならしむる點に於て、(勿論それは第一法に見られる如き極端なものではないが)多少の缺陷を見出される。若し之を兩脚の中間に置いたならば第三の法

の缺陷を補ひ注意すべき結果を見るであらうと思ふ。然しトリボディオオンは元來機械である。之を用ひずして演奏し得るものをわざ／＼之を使用する事は演奏上に隔段の利便効果あるに非ざれば執らざる處である。(因にハープギターの如き大型の樂器の支持に用ふるならばトリボディオオンは異常の能力を發揮するであらう。ハープギターの事を記した序に今一つ注意したい事はハープギターの把持に於ては第二法の甲を執る事は考へものである。何となれば總體に此樂器は普通のギターよりも重量もあり形體も大きいのであるから脚を組み合せる時は脚に早く疲れを覺える上に樂器の側面があまりに顔面に近過ぎる嫌ひがあるのである。即ちハープギター把持には第二法の乙を用ひる事を勧めたい。同時に第一法の乙を用ふるも普通ギターに於て感ずる如き缺點は尠いと云ふ事を知つて戴き度い。何となればハープギターの職務は多く和絃にある爲に大概の場合は普通ギターに於ける如き高いポジションを用ひる事が少いからである。之は勿論比較の問題で第一法の乙と第二法の乙と孰



れが優れりやの間に對しては私は無論後者を指示するものである。)

カルカッシ教則本を編纂してデイトソン會社から出版したサントイエステバンは第三法を最も優れたりとし、第二法の乙を良法とし最後に第一法の乙を目して不良法と斷じた。

古く倫敦で出版された或教則本には「ギターの把持は左右孰れの腿上に於てするも可なり。但し婦人の爲には一つの便法あり。即ち右足を足臺に置き、ギターは其右脚上に横たふ可し。此法はギターを持ちたる時衣服は皺を生ぜしむる事なく、且不要の動搖を防止し、尙演奏終れる時樂器を右側に滑らせ其儘何の手數もなく席を離れ得べし」と記してある右足に足臺を置くとは全く珍説であり、第一法に更に輪をかけて不良な結果を生むであらう。古の西班牙、伊太利の大家は概ね第二の乙を執つて居たが第一法は全然用ひなかつたと云ふも過言でない。然るに本邦に於ては第一法を用ふる人が可成多くあるのは何故であるか。本邦のマンドリンギター合奏

が初めて起らんとした十年前に於て最もギターを多く手にして合奏を行つたサルコリ氏が此第一法を執つて居た事が其第一因となつたものである事を斷言する。私としては此際全部のギター奏者が一日も早く此法を排せられる事を望んで止まない。

最後に足臺を用ふる場合、其高さは三吋乃至五吋のものを用ひて欲しい。そして腿が床面と平行して稍膝頭が高い位のものを選ばれる事を希望する。足臺は布を張つてあつても又木地其まゝでもそれは何等問題でない。只足が安靜に載りさへすればよいのである。



## 第六章 彈 絃 法 (兩手及兩手指の位置と運用)

前項に述べた如く樂器が把持された後に來るべき問題は彈絃の方法である。而して之は兩手及兩手指の位置及運用に外ならない。先づ左手から初める。

左腕は自然に垂れ、肘は身體から離す、と云ふ事はカルカツシの教則本にも其他にも記された通りで格別説明を要しない。要するに最も自然に而して自由に保つと云ふのが根本義である。左手指が長い指板の全部に亘つて自由に且敏活に運動せねば成らぬ事を想へば之は何人も會得するであらう。

左手に就ての注意點は以上で盡きるが左手指に關しては云ふべき事が多い。

本體として親指と他の四指とが桿を握る事に成るのは云ふ迄もないが然し左手指の本務は前にも述べた通り押絃にあるので茲に細心の注意を要する次第である。

第一に親指であるが一體此指は常態に於て何處に位置するかと云へば或人は全然

桿の背部にあつて桿の支持に當ると云ひ、又或人は第六絃に近い桿の側面に置くべきで従つて桿の背部には親指と第一指との指股が位置するものであると云ふ。

然し實際には以上は絶對的問題ではないのである。例へば後者の説を執るとしても若し第五絃なり第六絃なりを第一指乃至第三指で押へなければ成らぬ場合が起れば親指は當然桿の背後に滑らさねば成らぬ。特にバルレ(後に記す)を行ふ如き場合に於てさうである。又假に前者の説を執るとすれば親指を以て第六絃を押へる事は絶對的不可能に陥つて仕舞ふ。

要するに親指の位置は原則として桿の背部にあるも時として側面に移る事あり且又背部にありても必ずしも同一線上を上下するに非ず、と云ふ結論に達するのである。

次に親指が果して押絃に従事すべきか否かと云ふ問題が起る。左手の運指の本體は親指を除く四指にある事は勿論で親指の使用には古來ギタリスト間にも非常に異

論が多いのである。或人は絶対に禁止し、或人は許容し、甚だしきは曲譜中に特に「親指使用」の文字を記して之を用ひさせやうとするものもある。「ギターの低音絃を親指で押へなければ成らぬ理由は毫もない。假に親指使用の文字を記したものであつても大抵は他の指で押へ得るものである。單に運指が容易なる爲に之を用ひんとするもので其爲に却つて他の指は束縛され不自然な形となる。」以上は禁止論者の説く所である。又わざ／＼圖解を施して其不自然を説く者もある。勿論親指を使用する事は本體でないものであるから形が不自然である事も當然で他の指の運用に障害となる事も亦事實である。然し若し親指を用ふるに非ざれば不可能な和絃が現はれた場合にはどうであらう。事實斯かる和絃は皆無でない。ホーランドは「若し親指を用ひざれば不可能なる和絃が現はれたならば低音を變更するか又は全然棄て去るべきである」と云ふ極端禁止論を稱へて居るがそれは餘りに亂暴である。親指使用に依つてギターの可能範圍が擴大されるならば之は許容さるべきである。

只最も注意すべき事で殊に初心者充分承知しなければ成らぬ事は今日親指があまりに濫用されて居る事である。使用せずとも済む場合は勿論、他の指を用ふる方が寧ろ演奏容易なる場合に於てすら習慣的に之を用ふる傾向がある。之は一般が充分戒心すべき問題である。親指を用ひざれば演奏不可能な場合は勿論稀であつて殊に教則本について練習を行ふ程度の曲、若しくは一般伴奏曲に於ては全然現はれないと云ふも過言ではない。

茲に於て左手親指の使用については次の定義が與へられる。

「親指は押絃に用ひざるを原則とするも之を使用せざれば發現不可能なる場合に於ては之を使用する事を許容せらる。」

次に親指以外の四指について述べる事とする。四指が各々離れなければ成らぬのは云ふ迄もない。各指が各々自由でなければ演奏は到底満足に行はれぬのである。各指が絃を押へる時の形狀は恰もピアノのハンマー(槌)が絃を打つ時の様に絃の直



上から指先が下るのが理想である。各指は出来得る丈け廣く開く練習が肝要である。和絃によつては第一指と第四指とは極端に相離れねば成らぬ事がある。初心者には到底自分の指では此和絃を押へる事は不可能であると早くも諦めて仕舞ふ事が往々にして見られるが、決して早くから棄てゝかゝつては成らない。充分な練習の結果は初めに自分が考へたよりも遙に確實に且迅速に和絃を現はし得る様に成るものである。

絃を押へるのは曩きに樂器選擇の項で述べた通りフレットに最も近接した個所でなければ成らない。フレットとフレットとの中間ではないのである。之は充分承知しなければ成らぬ。

左手指の運用上茲に一つ特に注意したい事がある。それはバルレ (Barre) と云ふ押絃の一技巧である。(ホワイトスミス版のカルカッシ教則本第十六頁) 此技巧は一指で二本以上の絃を同時に押へる方法であるが一本の指に力を籠めて數絃を同時に

且完全に押へると云ふ事は充分練習を積まなければ行ひ難い事で練習者に取つては明に苦痛である。之を避けんとして往々無理な親指使用を敢てする様な事が起るのであるが而もギターの満足な演奏を行ふ爲には此バルレは最も重要な技巧であつて決して等閑視しては成らぬのである。絃を押へる指は假令親指を加へたにしても五本であり之に對しギターの絃數は六本であるから若し全絃を押へる和絃が現はれたとしたならば少くとも其中二絃は一本の指で押へなければ成らぬわけである。此一事を以てもバルレの重要は首肯出来やう。加之其二絃が相接近して居る場合は兎も角も、第一絃と第六絃とを同一指で押へなければ成らぬ場合もあり、又離れた絃を三本に亘つて押へる場合もある。而も他の指が遊んで居るか云へばさうではないのであるから之が使用には充分の練習を要する次第である。

バルレを行ふ指の形は勿論一枚の板の如くでなければならぬが絃を押へる部分は指表(ゆびのひら)の中央ではなくて向つて左寄の角である。従つて指は斜に指板に

接する事に成るのである。尤も和絃によつて各指の押絃に對する形狀は當然變るものであるからバルレを行ふ指の形も亦多少の變化は免れない。

バルレを行ふ指は第一指(人指)である。

バルレは之を大バルレと小バルレとに分つ。小バルレは相隣接せる二乃至三絃を押へるもの、大バルレは五乃至六絃を押へるものである。然し五乃至六絃を押へると云つても之だけの絃全部を押へる必要ある場合は稀で、多くは離れたる二乃至三絃を押へる爲に止むなく五六絃を押へる様に成るものである、例へば第一絃及第六絃にバルレを行ふとすれば當然二三四五の四絃をも押へる結果となるが如きである。要するに一言にして云へば狭い範圍に行ふバルレを小バルレとし、廣いものを大バルレと云ふのである。

小指の運用についてわざ／＼記す迄もないが、折々之を等閑視される傾向があるから特に注意を煩はしたい。普通の伴奏曲程度に於ては小指を使用せずして間に合

はせ得る場合が多い爲に練習者は兎もすれば小指の練習を怠るのであるが之が運用を等閑にしては獨奏曲は勿論として伴奏曲に於ても少し複雑なものは演奏不可能である事を知らねば成らぬ。四指は皆平等に運指の重任をもつものである。

最後に左手は掌を桿に密着せしめては成らない。單に見惡いのみならず自由な運指は望み得ないものである。掌は常に桿との間に空間をもたねばならないのである。

次に右手に移る。

右手は彈絃の重任と樂器把持についての一部を受持つ事は既に讀者が首肯される通りである。樂器把持については把持法中に述べた以上説明を要しない。

彈絃は多くの場合、親指が第四乃至第六絃を、第一指が第三絃を、第二指が第二絃を、第三指が第一絃を奏するものである。和絃を奏する場合殊にさうである。然し旋律に於ては高音三絃に對し第一乃至第三絃が自由に用ひられる事のあるのも當然



で、又親指が第二第三絃を打つ場合も勿論ある。唯第四乃至第六絃に對しては親指以外が用ひられる事は稀である。

彈絃各指については練習が進むにつれ自然に諒解し得るから茲には之以上を記さない。

唯第四指(即ち小指)が彈絃に用ひられるか否かについて一言を呈したい。

古今のギタリストのあらゆる説明を調査するも小指を彈絃に使用する事を肯定するもの殆んど見得ないのみならず、絶対に禁止する旨を特筆するものさへもある。然し私は此問題に對して一つの異論を有するものである。

勿論小指の使用は常態に於ては必要なきものである。「小指大に使用すべし」とは私も云ふのでない。然し「絶対に禁止すべきもの」であるかどうかには就ては大に考慮を要する事と思ふ。

例へば第五絃を除く五絃の和絃が現はれた時に普通の方法としては第四絃と第六

絃とを親指で奏するので如何に力を致すも此二絃は同時に奏する事は出来ない。従つてギター曲作家は必然的に斯かる和絃を書かぬ様に成つて居るが然し若し第四指を使用して第一乃至第四絃を第四乃至第一指に擔當せしむれば此和絃は容易に奏し得る譯である。

六絃全部に亘る和絃に於ては普通二様の奏法がある。第六絃乃至第四絃を親指で連彈し第三乃至第一絃を第一乃至第三指で同時に奏する法が一、親指で全絃を連彈する方法が二である。此場合孰れも素早き連彈ではあるが取りもなほさずアルペジオであつて勿論完全な同時發音ではない。此一の方法に於て低音二絃のみを親指で連彈し外四絃を第一指乃至第四指で奏したならば連彈すべき絃が二本に減するだけそれだけ効果が生ずる譯である。

以上は勿論一例に過ぎないが私の考察に於ては第四指の使用は或限られたる場合に於て大に使用すべきものであらうと思ふ。然し小指使用については前述せる如く



一般ギタリストから未だ何等考慮を拂はれて居ない。唯一人私の此意見に全然同じ考を發表したものは米國のフォーデンであつた。此フォーデンの意見を知つた時私は密に心強さを覺えたのであつた。然し孰れにしても此問題は未決である。従つて私の意見を一般に、殊に初學者に對して強ゐる事はしたくない。即ち私が斯かる意見をもつて居る事を發表して之をあらゆるギター奏者に研究して戴きたいと思ふに外ならない。序に云つて置くが小指使用については勿論完全な練習を要する。之を即座に應用して小指が他の指の様に動かぬのは云ふ迄もない。他の指の様に動かぬからと云つて小指不可論を稱へられては甚だ迷惑を感じる。

小指については尙一つ問題がある。即ち演奏に當つて小指を表板に觸れて居る事の可否である。

此問題も古來ギタリスト間に種々異論がある。今之を參考として記すならばカルカッシは「小指は之を横げ第一絃に近くブリツヂから少し距離を置いて軽く表板に

觸れしむべし」と云ひ、ボール・ド・ヴィルも亦之に等しき説をなし、西班牙出の米國のギタリスト、マヌエル・イ・フェレールは第三指を使用せぬ時は小指を軽く表板に置き、米國の閨秀ギタリスト、オルコット・ビツクフォードも亦之が必要を説き、伊太利のジー・ビー・マルドウラも略之と同一の説を持つて居る。

然るにソルは「一般の場合小指は表板に置かざるを可とす」と述べ、メルツは更に進んで「小指を表板に觸れて居る事は彈奏の迅速と音の充實とを遮るものである」と反對し、アグワドも亦不可觸説を稱へ、米のジャスミン・ホランドに至つては「之は右手をギターに接近させる結果彈奏の自由を奪ふものなり」と極論して居る之を要するに此問題は絶對的でない。フェレールにしても「第三指を使用せぬ時は」と云ひ、ソルにしても「一般の場合」と述べて居る。カルカッシを除く大家が一齊に不可觸を稱へるのは即ち錯雜な曲を彈奏する爲に小指を表板に觸れたのでは演奏の自由を缺くからである。

殊にメルツの如き。アグワドの如き迅速敏活なテクニシャンに取つて小指が問題にされないのは當然と云つていい。抑々小指を表板に觸れる事の利益は右手指の位置を固定して平均した音を出すにあるから、既に練磨された奏者に取つては何の必要も見出さぬのみならず、メルツの云ふ如く彈奏の迅速を缺き、尙震動板たる表板に小指が觸れる結果音の充實を滿たし得なくなるものである。

即ち結論として練習の當初に於ては小指を表板に觸れて居るがよい。勿論それは極軽く觸れて居るのでなければ成らぬ。(第三指を使用する時も使用せぬ時も同一である。)而して練習の進行につれて指は表板から離れなければ成らない。自ら離すと云ふよりも自然的に離れる様に成るのであつて自ら努力しなければ離れぬ様ならばそれは小指が表板に強く觸れて居た爲である。

次に彈絃時の各指の形狀運用等について述べ様と思ふ。樂器の右下端(向つて左下端)から響穴の方へ向つた右腕は手首に於て極緩い角度で内側に屈曲すると同時

に稍右に(即ち下に)向かねば成らない。而して定位置として親指は第六絃に、第一指は第三絃に、第二指は第二絃に、第三指は第一絃に觸るゝのであるが親指は絃に殆んど平行する様な氣持で其左隅の小部が絃に觸れるのである。彈絃も此部分が行ふのである。第一乃至第三指は内側に屈曲した掌から最も自然に各關節に於て屈折する。而して絃に觸るゝ部分は指の内側から向つて右隅の小部分である。小指を表板に觸れて居る場合には此指は少しも屈曲する事なく眞直に伸び指の掌が平に表板に觸れなければ成らない。

以上の如き形で彈絃し終つた時親指が他の指よりも内側に入つては成らない。即ち或る和絃を奏したと假定して彈き終つた各指の指先を其儘極度に屈して拳を作つた時親指が隠れては成らないのである。之は大に注意すべき問題であるが而も今日往々にして親指が内側に入る人を見るのは遺憾千萬である。

絃を彈ずる場合に指先は決して絃に深くかゝつては成らない。前述の注意をよく



諒解して下されば此事は改めて云ふ迄もないが兎角「絃を弾く」と云ふ事をのみ考へて無暗に深く指先をかけるものである。絃の震動は極めて自然でなければ成らない。然るに指を深くかける結果は如何にしても絃を無理に引張る様に成り、従つて震動は極めて不自然に音調は濁強音となるのである。

「奈邊で絃を弾くべきか」之も亦初心者の迷ひ易い問題である。或人は「柔く弱い音を出す際には成るべく上部（ブリツヂより離れたる方）を弾き、強い音を出す時にはブリツヂに接近した個所に於てせよ」と教へるが之は大に研究を要するものである。元來絃はナットとブリツヂ間に於て震動するので其最大なる震幅は云ふ迄もなくナットとブリツヂ間の中央、第十二のフレットの邊である。従つて他に何の障害もないならば此邊で絃を弾くのが最理想的であるが、然し響穴の上端迄はフレットがあつて運指が行はれ、又響穴は洗練され淨化された音調が現はれる個所であるから結局響穴迄の間に於て弾絃する事は障害となるものである。茲に於て彈絃の最良

個所は以上の障害を避けて而も絃の震動上理想に近い個所、即ち響穴の稍下部と云ふ事に成るのである。

ブリツヂの近くで弾く時は成程強大な音が出易いものである。震幅の最も狭い所でありながら何故強大な音が出るかと云ふ事はあまり理學的問題に傾くから省くが兎に角音は強く出るのである。然し同時に音が金屬性を帯びると云ふ事を知らなければ成らない。之は震動を與へる主因が決して理想的でない事を語るものである。私は如何なる場合に於てもブリツヂに最近き個所に於て弾絃する事は同感出來得ないのである。

以上で兩手及兩手指の位置及運用については概略述べた心算である。最後に一言するがギターの音は左手指で變化を與へ右手指でそれを調節發現せられるのである。従つて兩手指は互に一条亂れず連絡して進行せねば成らない。

## 第七章 練習法

扱て愈々練習法に入るのであるが私は便宜上ホワイトスミス版のカルカッシ教則本に就いて之を説く事とする。蓋し斯かる記述一點張の方法による時には骨子となるべき譜本を豫め定める事が最良の手段だからである。

カルカッシ教則本を繙いたならば最初に指板の圖解があり、次に音樂の極簡單な一般的な説明がある事を知るであらう。ギターを習ばんとする人が音樂に對する全くの初心者であるならば第一に譜の讀み方から覚えねば成らぬのは當然であるが、それには此教則本の説明以外に本邦でも多く出版されて居る樂典教科書の簡單なものを一讀せられる事を望む。

第十頁から愈々ギターに關する説明が初まる。先第一に「ギターには六絃があり第二絃を除いては皆四度に合はされる」と云ふ事が書かれて居る。但し一應茲に斷

つて置き度いのは此説明には高音の三絃は羊腸線を用ひ他は絹線を用ひると書かれて居るが此事は既に第四項に於て述べた通り今日ではどちらかと云へば鋼線を用ひる方が一般的に成つて居るのである。

第十頁の下から第十二頁迄は把持法、彈絃法の説明で之は私の曩きに記した處を見て戴けばよい。尙一應此説明を讀まれて私の説明に引き比べて戴けば尙更結構である。

扱て第十二頁の下にはギターの調子の合せ方が記されて居る。而して此法は最良であると思ふ。即ち第五絃を先づAに合はせる。(之はピアノなり調子笛なりに合はせる外はない。)而して其第五のフレットを押へて彈絃すればDが現はれる。第四絃をそれに合はせる。次に第四絃の第五フレットを押へて第三絃をそれに合はせ、第三絃の第四フレットを押へて第二絃を合はせ、第二絃の第五フレットを押へて第一絃を合はせ、最後に第一絃の開放音Eから二オクターヴ低く第六絃を合はせるの



である。完成した上は必ず第十三頁の上にある検査を行はなければ成らない。即ち第三絃を第二フレットで押へ、これが第五絃の開放音と一オクターヴで合つて居るか否かを調べ、第五絃を第二フレットで押へて之が第二絃の開放音と、第二絃を第三フレットで押へて之が第四絃の開放音と、第四絃を第二フレットで押へて之が第一絃及第六絃の開放音とそれ〴〵一オクターヴで合つて居るか否かを調査するのである。此外検査法は種々あるが一々茲に指示しない。(隔絃二本宛をオクターヴに押へて各所に之を試みるのも一法である)

調子を合はせるに便ならしめる爲、ギター調子笛が発賣されて居るが練習者がこれにのみ頼る時は弊害が多いから私は寧ろ之を排したいと思ふ、前記方法による時は最初は困難であつても幾何もなく之に馴れ、自治的に調子を最好良に合はせ得る様に成るものである。

一應御断りして置き度いのはギターは譜面よりも一オクターヴ低い音をもつ事である。換言すれば實際音よりも一オクターヴ高く譜面には記されるのである。マン・ドリンの第一絃はEでありギターと等しく記されるが實際はギターが一オクターヴ低いのである。之は譜を記す上の便宜上から行つて居る方法である。記號の頭部に短斜線を一本加へて一オクターヴ低い事を示した譜面があるが之は親切な書き方であると云ひ得る。

前にも記した通り教則本の最初に指板の圖解があつてギターの音域が示されて居る。此圖に見られるギターはフレットが十八個、音域はAシャープ迄に成つて居るがギターに依つては勿論之れ以上にフレットがあり之れ以上高音を出し得るものがある事を承知して置いて戴き度い。此の圖解はギターに關する基礎的智識として記されたものであるから勿論音の配列を暗記する必要はないのである。

第十三頁の中段以後練習が初まる。練習と云ふよりも寧ろ音の配列を知る事、即ち何處でどう云ふ音が出るかと云ふ事を示したものであつて重要な事項であるから



初學者は綿密な注意をもつて練習せられん事を望む。殊に左右兩手指の用ひ方が記號を以て記してあるが之は教則本を終へるまでの指導となるものであるから嚴格に守らねば成らない。此記號を無視した爲に後に苦しむ例は多くある。(左手指の運用の記號は最初の練習にのみあるがそれは後の練習にも同一運指を行ふ事を略したのである。即ち此の練習中では第五絃に於けるCは初の例でB(即ち左手の第三指)を用ひてあるが其後の例に於ても同様だと心得てよいのである。

第十五頁の練習はタイムのとり方を教へやうとするもので直接ギター演奏上に効果あるものでないが音樂についての智識を全くもたぬ人は之も一通り手をつけて置く方がよい、第十六頁には和絃の形式とバルレの説明が記されて居る。第十七頁から十九頁迄二十二のアルペジオ練習があるが之はギター演奏練習の第一歩となるものであるから幾回となく繰返し練習される事を望む。急いては成らぬ。一つの練習を充分手に入れた後次へ移り、次へ進んだ後も常に戻つて復習すべきである。斯か

る基礎的練習は多くの日子を費しても決して不利は無い。寧ろ等閑に附して先きを急げば後悔する時が必ず来るであらう。

十九頁の下段から二十二頁へかけて八つの練習がある。此練習は編者が此頁の最下段に記して居る様に第一練習は直ちに此處で練習し、第二練習は練習者が第三十一頁のト調の音階練習に達した時に(以下順に同じ)試みると云ふ方法が好良である。然らば何故此練習が一括して此處に列記されて居るかと云へばそれはギターの和絃の形態を知らしめて置かうと云ふに外ならない。即ち練習の上段には和絃が單一に現はれ、下段にはその和絃を種々の形式に變化させて示したのである。

第二十三四五頁には右手指の彈絃に關する練習があるが私は二十四頁四行目迄を確實に練習し同頁の中段より下は後に廻される事を望むものである。

序に記して置く。此練習にはジエコプスと肩書されて居る。取りも直さず編者たるジエコプスの補つたものでカルカワシの原書には無いものである。彼は或場合自身

の練習曲を補綴し、或場合には練習曲を前後して初學者の練習を有効ならしめやうと試みて居るが、良結果を生んだ反面には又弊害をも伴つて居る事を承知しなければ成らない。大體に於て彼自身の練習曲は私にはあまり同感が出来ないのである。

それに反してカルツリ、アグワドの練習曲を茲に挿入したのは大なる効果を齎したと信じて居る。肩書のないのは勿論原書にあるものであるが特にカルカッシと肩書されて居るものはカルカッシの教則本以外の練習曲集から取入れたものである。カルツリの曲は其教則本から抜萃したものでアグワドのも亦さうである。

扱て二十六頁からは各音階の練習に入る。順次周到な注意と異常の努力をもつて進んで行かなければ成らない。唯ジェコブスの練習曲だけは強いてお勧めする勇氣がない。但し練習者がさしたる困難を感ぜずして練習し得るならば之は無理に避ける必要はない。彼の曲が悪いのではなく漸進的練習に稍不適當と認めるに外ならぬのであるから。

詳細に之等の曲を擧げるならば第四十七頁迄に於て二十七頁下段の *Air with acco mpaniment*、二十九頁の上段 *Basso*、三十五頁中段の *Waltz* (之はアグワドの曲である) 同下段の *Song* がそれである。之等は曲として價值のないものではない。アグワドのワルツなどは殊にいゝ曲であるが此場合過去の練習上の道程から見て技巧上不適當なるもの、若しくは曲其物が不均等な技巧をもつて居れば排する方がよいと云ふ結論に達するのである。即ち此場合の練習用として不適當だと云ふのであつて曲が悪いと云ふのでは無い事を呉々も諒解して欲しい。

曩きに後廻しと成つた第二十四頁の下段八分の六拍子の練習曲は第三十九頁の終つた後に、第二十五頁のそれは四十七頁の終りに加へられる事を望む。同時に十九頁から二十二頁に亘るアルベジョの練習を各音階練習の時に順次練習される様に記して置いたが之は是非實行して戴き度い。

第四十九頁のカルツリの練習曲は是非試みるがよい。五十頁のジェコブスの三つ



の小練習曲及五十一二頁に於ける「ホーム・スキート・ホーム」と「カーニバル・オヴ・ヴェニス」とは此場合避けて置くがよい。

第五十三四頁のカルカッシの練習曲は原書には無いものであるが好箇の指南であるから必ず練習される事を望む。五十五六兩頁に於ける二十二練習は第十七八九頁に於ける練習と共に重要極りないもので充分練習せらるゝ様に希望する。私は此の二箇所の二十二練習をカルカッシ教則本に於ける前半の二大基礎的課程と認めて居る。

第五十七頁からはジエコプスの分科による第二のパートに入り第六十四頁迄に「スラー」「スライド」「アップボウ」「アットウーラ」「グルフベツト」「トリル」「モルデント」を教へる。元より練習者は何一つとして等閑に附する事を許されないが殊に「スラー」「スライド」は特に注意を怠つては成らぬ。

扱て六十五頁からはボジションの練習に入るのであるが私は練習者が此處で敢て

特殊の道程を歩む事を勧めるものである。先づ百一頁を開いて戴き度い。其處にジエコプスの所謂第三パートとして五十の漸進的練習曲を見出すであらう。此の五十の練習曲はカルカッシ教則本の最偉彩を放つもので之れなかりせば此の教則本は價値の半ばを減殺されるものであると云ふも過言でない。此の練習曲は眞に漸進的であり而も各曲とも苟くも價値なきものは見出されない。練習曲と云ふよりも寧ろ立派な獨奏曲の羅列である。

練習者は第一番から第二十番迄を此處で練習する。獨奏曲を練習する氣込みを以て一符も徒にせず一曲宛充分練習を積むのである、運指、彈絃に不規則のない様戒心するは元より一曲宛周到な注意を以て充分我物としなければ成らぬ。事實此の五十練習はカルカッシ教則本の最終の課程であつて之れに眞正に我物となし得たならば其人は既に一個の立派なギター奏者として認め得るのである。通常此の練習を終へたと稱する人は決して尠くないが私をして云はしむれば實際に之を我物とした

人は誠に寥々たるもので多くは單に「通過」したに過ぎないと斷言し得る。「通過」は決して「完成」でない。

二十番迄の練習に對して一方元へ戻つて第六十五頁から第六十八頁に亘るポジション練習を同時に練習するのである。元來ポジション練習は事實可成困難を感じるもので往々にして之れを抜き去る練習者があるがポジションを練習せずして進んだのでは假令五十練習の方が終つても所謂片輪な進歩に過ぎず將來多種な獨奏曲に着手する時言ふ可らざる苦痛を感じるものであるから充分なる忍耐と熱心とを以て飽くまで突進せねば成らない。五十練習との併習は兎角此の方に心が傾き易いが之は練習者の眞個の努力に俟つの外はない。斯くて五十練習の第二十番に到る頃、ポジション練習が第九ポジション即ち六十八頁迄終る様にすれば最理想的で次に五十練習が百十六頁の第三十番迄進む間にポジションの應用練習とも云ふ可き第六十九頁乃至七十三頁迄の練習を行ふ様にしたいと思ふ。但しポジション練習の方は事實五

十練習の三十番邊りよりも技巧上困難なものであるから萬一にも以上に述べた如く併進し得なかつたならば五十練習を第三十番で一時中止し七十三頁迄のポジション練習を終らねば成らない。

以上が完全に我物となつたならば此頃から極めて徐々に教則本以外の獨奏曲を手にして差支ない。然し之は勿論教則本と併んで行ふのである。多くの練習者は教則本の數頁をも見ずに獨奏曲に赴くが之れは私の絶對反對する處であつて彼等は決して大成する事を得ない。假令一二の簡易な獨奏曲が奏し得てもそれで萬事休すである。私の理想から云へば或曲が漸く「奏ける」と云ふ程度の時に其曲に手をつける事を欲しない。其曲よりも遙に困難な技巧を有する曲が「奏ける」程度に到つて初めて其の曲を奏すべきである。私が前述の時機迄練習者に獨奏曲着手を許さぬのは要するに「獨奏曲を行ふ程度に達せず」と見るからに外ならない。

此の時機に達すれば練習者は伴奏譜の一通りは彈奏し得る技能を備へ且獨奏曲着



手の準備は先づ整つたと見る故に此處に教則本以外の自由の天地を授けたいと思ふのである。

教則本の中途に於て手にするものとしては先づ次に掲げる如きを選び度い。

○心の秘密(Segreto del Cuore) 伊、チエルリ作 マウツリ出版

○薫香(Profumo) 同上 同上

○バガテル・ワルツ(Bagatelle) 米、フォーデン作 フォーデン出版

○水夫ワルツ(Sailor boy Waltz) 同上 同上

孰れもリズムの明瞭なワルツ曲で第一歩として適當であらうと思ふ。前記課程迄進んだ練習者には寧ろ容易過ぎる程度であらう。然し容易なりとして眞摯な態度を缺けば必ず其の曲は自分のものとならぬのである。一體練習者は自己の練習中の曲が完全に我ものと成れるや否やを知る事は難しいのであるから充分の注意を要するのである。

前掲の諸曲を獨奏曲の第一入門として次に左の如きに移るのがよい。

○アングンテ・センチメンタル 西、アルバ作 ドテジオ出版

○フランチエスカ 米、オルコット作 ノーウッド出版

○涙 (Lagrima) 西、タルレガ作 アリエール取次

○ミヌエ(作品第四十九番) 西、フェレール作 ドテジオ出版

尙此の他にソルの作品中から抜萃した「ソル作品集」(獨逸シムロック出版)の第一巻、ジュリアーニの作品第五十番の小曲集「蝶」(Le Papillon)(ルモアン出版)などは適當である。

扱て斯く獨奏曲に手をつけながらも教則本は一日も忽に出来ない。即ち七十四頁以後及五十練習の第三十一番以降を順次忠實に練習せねば成らない。屢々現はれるソル、カルツリ等の練習曲の如き一も等閑に附する事は出来ぬ。百三十二頁、五十練習の第四十六、七、八番にはホ調の特殊變調子による曲が現れる。第一項に於て



述べた「セバストポール」なる曲は米國のウォルロールなる人によつて此のホ調の變調で書かれたものであるが此教則本中に現はれた三つの曲と比較すれば如何に「セバストポール」が低級なものであるかと判る。カルカッシは此の變調の曲を可成多く書いた。勿論變調子は可能範圍が限定せられる故に基本調(普通の調子)の様な自由はもたぬ。従つて變化に乏しい恨みがあるが其却り基本調に於て試み得らぬ部分的長所をもつて居るのである。變調には此のホ調の外、ト調がある。「スバニツシ・ファンダンゴ」は即〇調で書かれたものである。私は此の二つの變調子を用ひて「幼き時の思出」と「野遊」とを作つたが私の非才は遂に「セバストポール」や「ファンダンゴ」級と大なる徑庭なからしめた事を恥ぢ入る。

四十九番、五十番の二つは特殊の奏法を示した曲である。此の奏法の中にフリーザー(Friser)と記される奏法が理解し惜いと考へられるから一言説明したい。

此の奏法は英國ではネイルス(Nails)と名づけられるもので昔の西班牙のギタリス

トは随分よく用ひたものである。

一言にして云へばネイルスは右手指の爪を絃に觸れる事に依つて起るエフエクトである。常には聞く事の出来ない爪弾の音を以て其變化から効果を生ましめやうとするのである。それであるから勿論和絃を奏する時に於てのみ用ひられるので其以外には行はれない。

ネイルスを行ふには右手の拇指以外の四指を閉ぢ之を第四指(小指)から第三、第二、第一の各指の順に開き其の開く際に爪を絃に觸れ音を出すものである。勿論觸れるのは低音絃から高音絃に向ふのである。一つ宛の指が和絃の全絃にふれるわけであるが四つの爪は接近して各絃に觸れて行くから音の性質は別として和音の音の長さは早いアルペジオに等しいわけである。カルカッシの第四十九、五十の二練習曲に現はれるフリーザーは即ち此奏法であるが之れを行ふ方法は大體次の如くに成る。

第一に腕は全然動かない。動くのは手首から先きであつて其上に各指が運動するわけである。

第二は各指爪は絃に直角に觸れるやうにしなければ成らない。従つて手首から先きは彈奏前に既に多少下に屈曲して居る筈である。

第三に各指爪は平行して進むのではなく等しき距離を以て雁行するのである。

第四に指爪はあまり深く絃に觸れては成らない。爪の半分が軽く絃の上を滑るやうにするのがよい。

擬てネイルスには四指爪を以て全絃若しくは最低音絃を除いた五絃の和音を奏するものと第三、第二、第一の三指爪を以て四絃若しくは三絃の和絃を奏するものがあるが此のカルカッシの練習曲に現はれるものは前者に屬して居る。

斯かる特殊奏法は之を濫用するに於ては弊害を伴ふ事は云ふ迄もない。が少くとも此の四十九、五十の二練習曲に於ける使用の如きは美しい効果を擧げるもので

あつて奏者が充分なる理解と充分なる技巧とを以て曲に臨むならば立派なコンサートピースと成り得るものである。

「五十練習」は練習曲ではあるが云はゞ獨奏曲の集りであつて、殊に終りに近いもの程名實共に獨奏曲となつて行く。

「五十練習」の終つた後に第四部としてジェコブスの編曲が現はれるが之は寧ろ省略を希望する、斯くの如きを練習する暇には今少し價值ある曲に全力を注ぐ方が遙に利益であると信するのである。

以上で教則本についての練習法及教則本練習中に於ける獨奏曲の取入方は大凡述べた心算であるが茲に一言したいのは私の示した道程によつて第六十五頁以降のポジション練習を五十練習と併習する場合には日々の練習に必ずポジション練習を前に、五十練習の方を後にする事を望む。例へば毎日一時間の練習とすれば最初の三十分はポジション練習、後の三十分は五十練習と云ふ風にするのである。之は前にも



述べた通り兎角練習者の興味は後者に傾き易いのであるから苦しいポジション練習を前にしなければ往々五十練習のみに走る事に成るのである。尙之に獨奏曲練習が加はる事に成つたならば此の練習は最後にするがよい。理由は前述と變りがない。

特に注意を願ひ度いのは連日平均した練習を缺かぬ事である。一週間に七時間の練習を行ふものと假定して隔日に二時間宛の練習を行ふよりも日々一時間宛の練習を行つて戴きたいのである。極端の様ではあるが二日置きに三時間の練習をする人よりも毎日三十分の練習を行つた人の方が進歩は著しいものである。然し業務の支障で到底連日の練習を行ひ得ぬ人は如上の法を基礎として自ら考へて戴き度い。要は成るべく間をあけずに練習すると云ふ事である。

假りに茲に二人のギター練習者ありとして一方は教則本を正則に練習した後或獨奏曲を手につけ、又一人は不規則な練習を行つた後に同一曲を奏したと假定して其曲の演奏が同一程度に奏し得たならば前者は下らぬ努力をした様であり後者は才

能の優れた奏者の様に見えるものである。而して又事實さうであつたならば正則の練習と云ふ事は甚だ價值なきものと成るわけであるが事實は大なる徑庭がある事に心づかぬのである。若し此の曲を一階梯として次へ次へ曲を進めた時は後者は初めて前者に及びもつかぬ事を氣付くに違ひない。天才は何等の教養を積まずに大家に成るかの様に思はれるが如何なる天才も徒食して大家と成つた例はなく一定の階梯は必ず踏むのである。只常人が苦しんで長くかゝつて居る所を天才は樂に駆け上るだけの相違である。天才に於てすら階梯は存在するに況んや常人が階梯を無視して忠實な階梯昇者と同一の收穫を得んとするのは餘りに無謀である。たとへ一小曲が同じ様に奏けたからと云つてそれは恰も一大難曲中の或一小節を奏で、大家氣取りで居るのと同である。ギターの一小獨奏曲はギター藝術の一小節に過ぎない。

以上はギター奏者に往々見られる缺點なるが故に特筆した次第である。フレット楽器については一般の智識が甚だ低い爲に往々「セバストポール」奏者を大家視して

仕舞ふ結果、眞摯な練習者を邪道に踏み込ませる事がある。斯くては眞實斯界の發達は見ることが出来ないのである。

又「敢て獨奏曲を奏かうとは云はぬ。伴奏曲を弾き得れば足る。それには教則本は不要である」と云ふ人がある。事實一般に見られる今日の伴奏譜は正則の教養を受けずとも多少の和絃を覚えて奏し得るものが多いのである。然し一廉の伴奏者たらんとすれば以上の如きは問題でない。教養は飽くまで重要である。譜面に記した和絃を只型の如く掻きならしたのが伴奏であるとはどうして云へやう。充分な理解と技巧と、それは如何に容易な伴奏譜に面しても奏者の大切な條件である。私は伴奏、獨奏と云ふ二様の目的に進む二途はないと斷言する。

教則本が終つた後にも他の練習曲を手にする事は最効果ある事である。大家も常に音階練習を怠らぬ例を玩味したい。此の目的に於て次の練習曲の如きは適當である。同時にカルカッシの教則本は常に復習して戴き度い。一通り通過したのが「終

へた」のではない事は前にも記した通りである。

○八十練習

伊、ファツブリ作

マウツリ出版

○百五十八練習曲

伊、ジュリアーニ作

ルモアン出版

○第一の十二練習曲(作品第六番)

西、ソル作

ヒューゲル出版

○第二回(作品第二十九番)

西、ソル作

ヒューゲル出版

又獨奏曲の方は引續き次の如きに移るを可とする。之以上は枚舉に遑ない故に奏者自分の選擇に委ねる事としたい。

○アンダンテ

西、プロカ作

ドラジオ出版

○露臺の下に(Under the Balcony)

米、グリーンランド作

デイトソン出版

○アデリタ(Adelita)

西、タルレガ作

ドラジオ出版

○夢想曲(Reverie)

米、ヘイドン作

○アンダンテセンチメンタル

西、ヴァニアス作

ドラジオ出版



- エル・ラメント (El Lamento) 西、ヴィニャス作 ドテジオ出版
- ペニャス (Penas) 西、アルバ作 ドテジオ出版
- ロンド・オリヂナール 伊、ジュリアーニ作 プレツトロ出版
- アルナルド (Arnaldo) 伊、コレツツオラ作 プレツトロ出版
- 慰樂曲 (Divertissement) (作品二十三番の二) 西、ソル作 ヒューゲル出版
- 獨言 (Soliloquio) 西、フェレール作 ドテジオ出版

以上で練習法を終る。

## 第八章 タッチとトーンとエクスプレッション

前項に述べた處は技巧養成の順序に外ならない。然しギター奏者が優れたるギタリストたらんとすれば如上の階梯を修めたのみでは尙不足である。

曲は生命をもたねば成らない。死んで居ては問題にならない。譜面の示す處は單なる曲の外割であつて精隨は決して譜面のみに示さるべきものでない。音樂の偉大さは(他の藝術も勿論さうであるが)此の神祕な内容に存するのである。譜面の示す處は人間で云へば其外形を示したゞけの事であるから人形に等しく寫眞に等しい。即ち死せるものである。人間の優劣は實に外觀でなくして精神に在る。曲の生命も亦實に茲に存するのである。

然らば曲に生命を與ふる方法如何と問はるゝかも知れない。然しそれは筆舌に盡す事は到底出來ない。要するに偉大なる人格、優れたる感情、卓越せる理解力、そ



して優秀なる技巧に俟つの外はないのである。

唯茲に高踏なる技巧の一部であり且精神的表示の一部であるタッチとトーンとエクスプレッションとに就いて其の概念を示したいと思ふ。勿論之とても筆紙によく盡し得るものではないが其外容を知るのみでも大なる参考となる事を信ずるものである。

タッチとは何か。此の説明も誠に困難である。タッチと云ふ言葉が一番多く用ひられるのはピアノである。之を譯して「觸鍵法」なども云はれるが妥當でない。「法」と云ふ文字が殊に不當である。云ふ迄もなくピアノは鍵をたゞいて音を出すものであつて従つて此の鍵をたゞく事は最重要な事項でなければ成らぬ。たゞき方が微妙であり明快であるならば音も亦微妙に明快である筈である。茲に於て鍵に觸れ又は離れる其刹那の指の動きは偉大なる技巧であつて而もそれは其人の精神的發動でなければ成らぬのである。タッチの良否と云ふ事は實に此點の成否を指すのである。

る。ピアノの如く音に變化を與へられぬ樂器に於てタッチが最大きい問題であるのは云ふ迄もない。

然しタッチは必ずしもピアノに限るわけでない。ヴァイオリンに於てもマンドリンに於ても又ギターに於ても勿論タッチは重要である。之等の樂器に對してはタッチを「觸絃法」又は「彈絃振」なども譯されるが孰れも當つて居ない。要するにピアノの場合と等しく弓、義甲、又は指が絃に觸れ又は離るゝ際に於ける精神的技巧である。而も之等の樂器に於てはピアノに於ける程タッチが矢筈しく云はれないのは何故であるか。それはピアノが前述の通りタッチを一大生命とし殆んどタッチ如何によつて支配されるに比して之等の樂器は他に多くの重要な技巧を有するが故であらう。

然し眞摯に考察すればタッチは孰れの樂器にあつても最重要な問題であつて實は等閑視されるのが不思議と云はなければ成らないのである。

ギターのタッチと云ふ事を論じた人はあまり見ない。只だフォーデンが「快美なタッチを得る事に全力を傾倒した奏者の演奏は明確であり光彩に富み且つ生命に充ちて居るに反し、不注意なる奏者の演奏は明確を缺き効果少く且つ各音符が正しく奏かれて居ないかの感を與へる」と云つたのを記憶するのみである。此の最後の「音符が正しく奏かれて居ないかの感を與へる」と云つた言葉はタッチの不明瞭が譜面の示す處さへもうまく傳へぬ事を云つたもので言葉は粗野拙劣であるがうまい事を云つたものである。即ちタッチ拙なければ其の曲を聴者に理解せしむる事が不可能である。換言すれば曲に成らないのである。

然るにギター奏者が此の重要なタッチを等閑にする結果として曲が曲となり得ない場合は枚舉に遑ない。オルコットの演奏をレコードで聞いた時に第一に感じたのは實に其のタッチが明快であつた事である。然るに多くの奏者は彼女の演奏の奈邊が優れて居るかを悟らず且つ究めやうともしない様である。只だ外形だけをレコ

ードに模倣しやうと努力した人を二三見受けたに過ぎない。タッチの重要さは教則本の一冊にも匹敵するのである。

トーンとは勿論音調である。然し單に「音調」と云ふ一言を以てしたのでは物足りなさを感じる。茲に云ふトーンとは「生命ある音調」とでも云ふの外はない。勿論タッチとは一大關係を有するのである。

ギターの音は曩記の如く顫動、滑動によつて變化を與へられるが私の茲に云ふトーンとはそれ等を意味するのではない。發せられたる音の固有の生命である。最簡單に説明するならばギターの絃はナットからブリツヂ迄の間を弾けば何處の個所であらうとも音を發する。但し其の音の性質は弾いた場所によつて異なる。又如何様に撥いても音は發する。然し撥き様によつて音の性質は異なる。既に之だけの音性の相違があるのであるから従つて撥く場所、撥く方法の良否は直ちに音の良否となるわけである。



演奏技巧としては総合的に弾絃個所、弾絃法を私は述べて置いた。然し茲に云ふのは今少しく内面的な問題である。即ち單にギター演奏技巧として研究するのでなく自己の生命に觸るゝ美しい音調を出す事を云ふのである。好良なるトーンはギター固有の美しさが奏者の内面の慾求と一致して發せられたものでなければ成らないのである。之以上は説明が困難である。要するに奏者自分の努力研究に俟つの外はない。

エクスプレッションとは云ふ迄もなく「表情」である。之を廣義に解すればタッチもトーンも勿論其の一部であつて曲の全生命を支配する力とも云へる。又狹義に解すれば曲の表示せんとする所を傳へる技巧とも云へるのである。

勿論技巧ではあるが之れ亦精神的技巧であつて口に云ふ能はず、筆に書く事を得ないものである。而も私が茲に云はんとする所以は要するにギター奏者が常に「表情」を口にしながら而も如何にして表情すべきかの方法を悟らぬからである。音の

強弱も勿論表情の一部となつて現はれる。然し之のみが表情では決してないのであるに拘らずさう考へて居る奏者が尠くない。極端な例を舉げるならば如何なる曲に向つても一樣に感傷的に取扱ふ事を以て表情成れりと思ふものがあり又表情はメロディカルな曲にのみ存するものであつてリズムカルな舞曲や行進曲には無いものであると考へて居るものがある。

表情に成功せんとするならば眞の理解力を養成しなければ成らない。眞に優れた理解力を有したならば表情は必然的に成功するのである。作つた表情は眞の表情でない。自然の表情こそ眞の表情である。

以上述べ來つたタッチ、トーン、エクスプレッションは之を明瞭に徹底的に説明する事が困難である。従つて讀者が私の意志を其儘會得される事は容易であるまいと思ふ。然し臆氣ながら之等のアウトラインだけでも悟つて戴ければ幸である。殊に表情の如きは最も誤解の多いものであつて呉々も誤謬なからん事を祈るものであ

る。

要するにタッチにしてもトーンにしても又エクスプレッションにしても一般的演奏技巧を超越した精神的技巧とも云ふべきであるから最重大に考へて戴きたい。技巧あつて精神なければ勿論優れた奏者たり得ない。然るに今世界にギタリストとして知らるゝ人の中果して眞個のギタリスト幾何ありやを考ふる時密にギター音楽の前途を憂へざるを得ない。

## 第九章 ギター奏者の心得

最後にギター奏者の日常心得置くべき事を述べて此の稿を終らうと思ふ。

ギタリストの常に心掛けねば成らぬ最大の心得は「永久に練習生なり」と云ふ事である。

兎角ギター獨奏者として認められた人は自ら大家を氣取るのでなくとも必然的に周圍から偉い者扱ひをされる。従つて練習は自然的に等閑になり勝である。然し若し小成に安んじたならば過去の努力は一瞬に水泡と化するの云ふ迄もない。假令獨奏曲を連日練習したにしても正規の練習とは云ひ得ない。練習は何處迄も教則本を基本としなければ成らない。教則本基本と云ふのは必ずしも教則本を用ふるの意でなく練習書にしても教則本の教ふる如き階梯をもつたものを選ばばよいのである。



次には「自らの短所缺點を考へ他人の長所美點を常に見出すに努力せよ」である。

如何なる奏者にも必ず美點はあるものである。他人を自分よりも後進なりとし、技劣れりと見て輕んずる人には到底自身の缺點は判らない。「他人の美點を發見する能力は同時に自身の缺點を發見する能力である」。之は何人も知悉し乍ら而も行はれ難いものである。吳々も戒心しなければ成らない。

最後に智識慾を旺盛にする事がギタリストの大なる心得である。勿論ギタリストに限らずすべての研究家に必要條件ではあるが就中ギターの如き世間一般には智識の乏しい樂器については自ら進んで研究する心掛けがなければ到底大成は望めないのである。之は單に技術上の問題ではなく、ギターに關するあらゆる事項についての謂である。人或は「研究せんとする財もなく道なきを如何せん」と云ふかも知れない。而も其の言は全く價值なきものである。若し眞個に研究せんとする意志だにあらば假令歩みは遅々たりとも必ず道を極める事は出来るのである。「能はざるに非ず、

なざるなり」てふ言を玩味して戴き度い。

愈々述べたい事は述べ盡した。茲に擱筆に當つて以上に紹介した出版所を詳記して置く。そしてギター練習家の眞摯な練習に幸多き事を心から祈る。

マウツリ (伊國フィレンツェ市コルソ街三番) エルレ・マウツリ

フォーデン (米國セントルイス市) ウキリアム・フォーデン

ノーウッド (米國紐育市) ウオルター・エー・ノーウッド

ドテジオ (西國バルセローナ市) ドテジオ

ディットソン (米國ボストン市トレモント街百五十番) オリヴァー・ディットソン

プレットロ (伊國ミラノ市カステルモルローネ街一番) イル・プレットロ

アリエール (西國マドリッド市フエンカラル街五十一番) イルデフオンソ・アリエール

ルモアン (佛國巴里ビガル街十七番) アンリー・ルモアン

ヒューゲル (佛國巴里ヴィヴィアンヌ街二番乙) ヒューゲル



ハームス (米國紐育)

テイ・ビー・ハームス

ティーン・ビー・ハームス

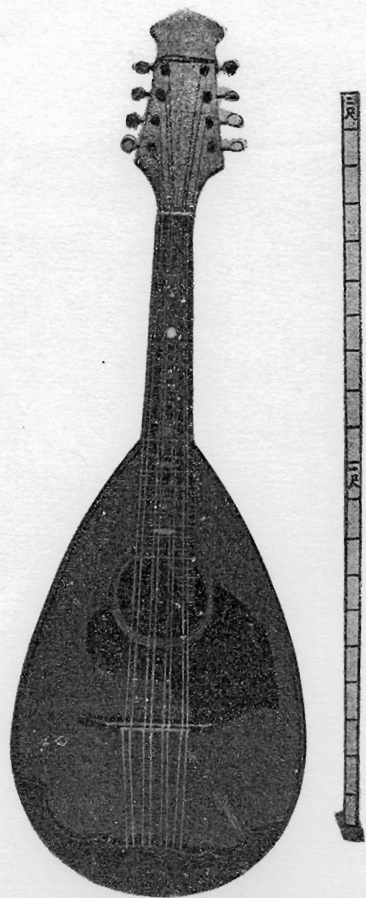
マンドリン・オーケストラ研究

マンドリン

伊國カラチエ作。(小笠原牧四郎藏)

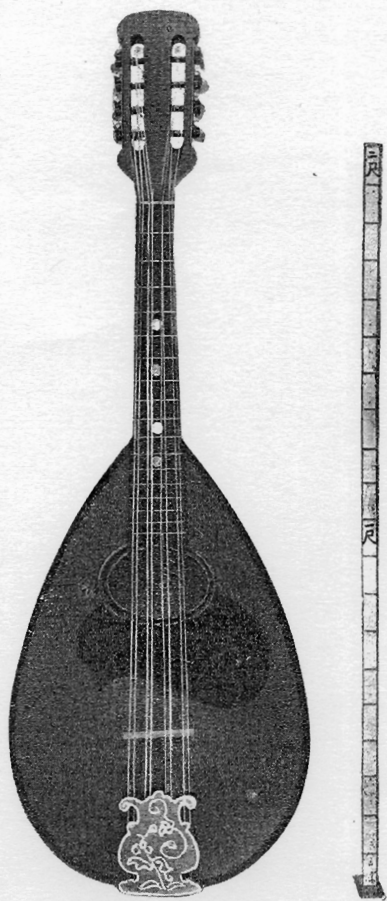
(註) 此の挿繪中の樂器の傍に立てたる棒は皆同一の二尺にして各樂器の大きさを目測するに便ならしめたるものなり。更に各挿繪を切抜き各々の尺が同一に見ゆるまで遠近をつけ而して樂器を見れば大きさを一層明かに認むるを得べし。





マンドラ・コントラルト

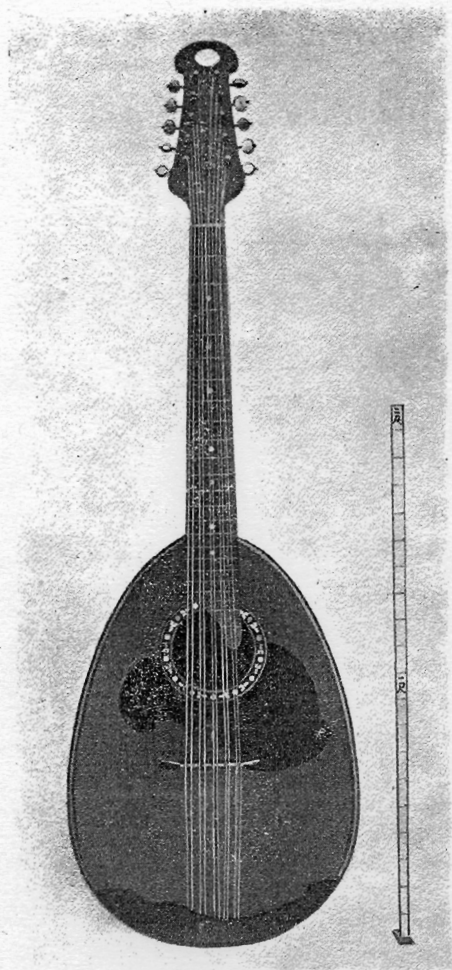
伊國ヴィツアリ販賣品(作者不明)(武井守成蔵)



マンドラ・テノーレ

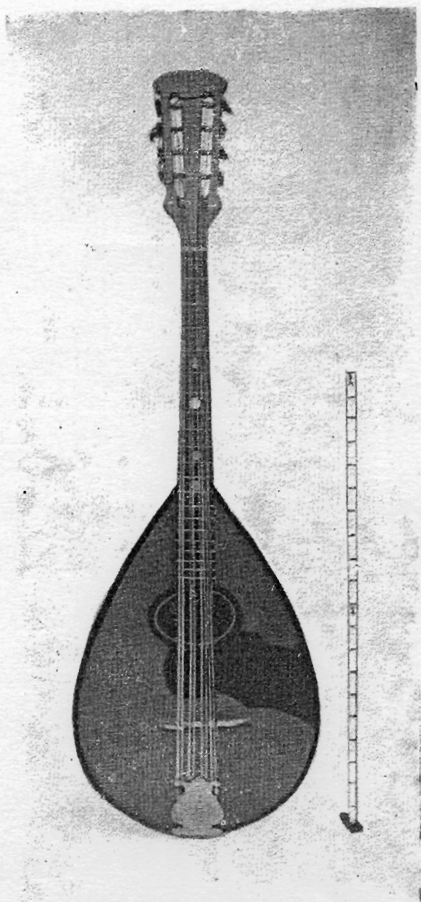
伊國ヴィナツチア作。(田中伸藏)





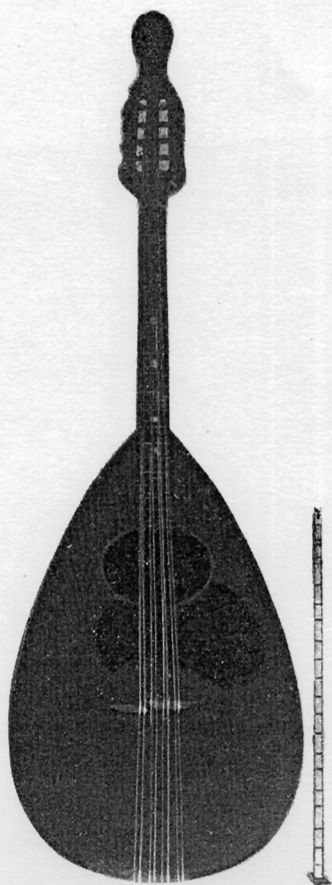
リウト(モデルノ)

伊國カラーチエ作。(田島儀象藏)



マンドロンチエロ

伊國ヴァイナツチア作。(武井守成蔵)



マンドローネ（高調）

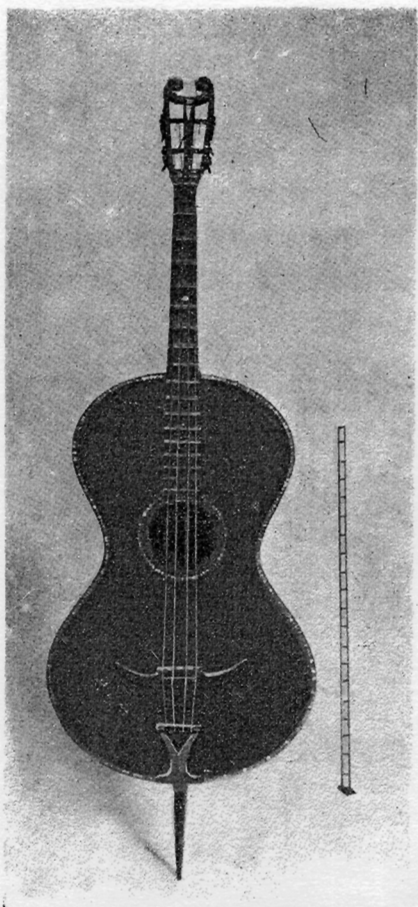
伊國ヴェイナツチア作。（武井守成藏）

ギ  
タ  
ー

英國ルー・ドロフ作。(十九世紀中期の作にして作家は有名なる一人なり。此のギターは稍小型なり)

(武井守善蔵)





アルチキタルラ

英國ボーン作。(武井守成蔵)





キ タ ロ ー ネ

英國ボーン作。(武井守成蔵)

## 序

大正六年「マンドリンとギター」誌上に私は「マンドリンオーケストラ通要」を連載した。此稿の冒頭に「マンドリン、ギター等の愛好家が漸次に増加して來た自然の結果として我邦に於ても早晚勃興すべき機運に向ふて居るのはマンドリンオーケストラである」と私は書いた。

爾來七年を経過して今日の我邦斯界現狀を観る時、私には眞に隔世の感がある。七年以前に於て僅に片手指を以て數へ得た合奏團が今日では全國で五十を突破せんとする形勢を示して居るのみならず、當時はマンドリン、マンドラ、ギター以外にはマンドロンチエロでさへ使用し得ない様な貧弱な編成であつたに引換へ、今日ではマンドロンチエロは勿論、リウート、ハープギター、リオリ、マンドローネ等が用ひらるゝ様に成つた。更に演奏曲目に就いて見れば各國の合奏團を通じて最も充

實した曲の選定を行ふものは我邦のそれである事を誇りとなし得る迄に發達して居るのである。

従つて七年前に私の書いた「マンドリンオーケストラ通要」の如きは最早幾多の訂正を行はねば成らぬ時機に到達して居る。茲に新らしく筆を起す機會を得たのは私の至幸とする處である。

マンドリンオーケストラに關して記述されたものは誠に少い。七年前の稿に於ても米國のオデルの小冊子と、ペツタイネ、ブレース等が斷片的に記したもの、以外にないと言ふ事を述べたが、其後も何等新らしい智識を與へて居るものが無い。寧ろ古いものでは可成り纏まつた長文の記述がある事を知り得たが、樂器編成法や樂曲内容が全く新に築かれた今日より見れば單に考古的價值を有すと云ふ以外に參考とは成らないのである。唯だ多少注意すべきは低音樂器について述べたものであつてエンネ・セウレットやガストン・ペトルの「コントラバスとマンドリンオーケス

トラ」と云ふ様な研究文は明に一讀の價值はあるがマンドリンオーケストラの總體的研究發表ではないから部分的參考と成るだけである。

茲に於て私は七年前に於けると同様全く自分自身の考察によつて此の稿を纏めなければ成らない。勿論畏友大沼哲、菅原明朗氏等の博識を大なる力として、今日の研究としては之れ以上書けないと云ふ處まで徹底的に纏め得る丈けの自信はもつて居る。

然し一言しなければ成らぬのは世界のマンドリンオーケストラ全體が——樂器編成に於ても樂曲に於ても——未だ眞に定見をもたぬと云ふ事である。樂器は最近に於て殆んど低音部を完成したが、而も各合奏團は未だ區々別々な編成をとつて居る。樂曲に於ても編成が定まらぬ爲に自然其の目標とする樂器を定めるに到らないのである。結局マンドリンオーケストラ編成樂器が明確に決定され、従つて合奏曲が常に一定の樂器を基礎として書かれるには尙ほ數年を要するのではあるまいかと



思ふ。

然し私一個の考へでは今日之れ丈の樂器が完成された以上、世界の合奏團組織者は今直ちに樂器編成の根本方針を立てるべきであると思ふ。少くとも私自身は最良の方法を今にして立て得る事を信するものである。

斯くの如き狀勢に於て私は此の稿に私の意見を何等躊躇する處なく大膽に述べる心算である。若し私の考察が誤りを來すか、又は更に有力なる樂器が現れて必然的に私の編成法をくつがへすに至るならば其の時は躊躇する處なく再び稿を改めて讀者に見える考へである。

## 第一章 起原、發達及現狀

マンドリン合奏が起つたのは千八百五十年以後即ち今日のナポリ風マンドリンが完成されて後であると思ふのが穩當である。勿論それ以前に於ても行はれなかつたのではあるまいが、今日の如くマンドリンを中心として行はるゝに到つたのは明にヴィナツチアがマンドリンを完成した後である。一面から見れば完成以前のマンドリンが如何に力弱いものであつたかと云ふ事が知られる譯である。別稿「マンドリン音樂小史」に於ても多少合奏についての發達の徑路を述べたから重複の嫌ひはあるが新に筆を取つて見やう。

十九世紀末に發行されて居た或米國雜誌（何分焼けてしまつたので明瞭には判らないが、確かミュージカル・アメリカであつたと思ふ）にブランツォリの組織した合奏團の寫眞が載つて居るが之れに依ると低音樂器として古のキタローネが入つて居

り、マンドリンは僅かに三個位で而も皆ロンバルド風（ミラノ風）のそれである。そして此の他にカバキノスと呼ばれる、今日のウカリリの如き小樂器も加はつて居る。全員は八名位で、それでもブランツオリはバートンを握つて立つて居た。此の寫眞はブランツオリの年齢から想像して千八百七十年頃のものであるらしい。即ちナポリ風マンドリン完成後二十年を経過して居るわけである。之れは明かに完成後のナポリ風マンドリンが決して急速に全伊太利を支配したのでない事を證明するものである。

「現伊太利皇帝ヴィットリオ・エマヌエーレ三世陛下が誕生の年、即ち千八百七十年、ナポリに開かれた博覽會に初めて百人以上の大合奏が行はれ、ジョルジョ・ミチェリ（Giorgio Miceli）の作「海濱博覽會小夜曲」が演奏された。之れは一面にマンドリン流行の基をなすと共にマンドリン合奏勃興の機運を作るに大なる貢獻をなしたものである。そして此の曲は翌年に到るまで演續せられた。」

今日のマンドラが完成されてからは殊に編成上一進歩を來した。合奏は漸次整ひかけたのである。

伊太利に於けるマンドリン合奏の勃興は直ちに佛國、奥國、獨國、瑞西國等に及び、更に千八百七十九年頃、米國にも傳へられたのであつた。伊太利初期の合奏團として最有名なものはチルコロ・ロヤール・マンドリニステイ・レジーナ・マルゲリータ（皇后マルゲリータ陛下合奏團）である。此の合奏團は現皇太后マルゲリータ陛下が會つてデノヴ公女殿下であられた頃、マンドリンを愛好せられ、後皇后となられても矢張り此の樂器を愛された處から名付けられた團體で而も皇室からは相當援助を與へられて居たらしい。此の團體には當時一流の樂人を殆んど網羅して居た。ムニエル、ビアンキ、グラツィアーニ・ワルテル、マテイーニ等は皆之れに加はつたのである。そして十九世紀末まで（或は二十世紀に入つたかも知れないが）繼續して居たやうである。千八百八十五六年頃の此のチルコロの寫眞を見るとマンドリン



はナポリ風のそれとミラノ風のそれと殆んど相半ばし、之れに少數のマンドラを加へ、可成り多くのギターをもつて居る。そしてハーブシコード一個、ハーブ二個、ヴィオロンチエロ一個をもつて居る事が珍らしい。ヴィオロンチエロの使用は、マンドリン系の中音部以下の樂器があらはれなかつた當時として當然の編成法と見られる。

マンドリン合奏が最大なる刺激を與へられたのは千八百九十二年ヂエノヅに開かれた第一回マンドリンギターコンコルソ(競演競技會)である。此の企劃は一舉にしてマンドリン合奏を發展せしめた。そして此のコンコルソが一回合奏の内容を充實せしむる様に成つたのである。

千九百十一年大ムニエル死するに及び、伊太利の斯界は不思議にも衰頽に陥つた。そして之に代つて破竹の勢を示したのは米國である。米國の斯界は千九百五六年頃から既に隆盛に赴かんとする形勢を示して居たが俄然十二三年頃に於て頭角を

現はし初めた。唯だ惜しむらくは米國人の常としてマンドリン合奏をレギュラーオーケストラと同様に取扱はんとした爲めに幾多の失敗を嘗むるの餘儀なきに至つた。

世界大戰に遇うて歐洲の合奏團は全く覆へされた。伊太利、佛蘭西、獨逸、奧太利等再び斯界が昔の面影を呈するや否やを疑はしめた。そして最奇異なるは米國の斯界が同時に沈黙に陥つた事である。それは彼が大戰の影響をうけて全般に多端な事業をもつに到つたからであらう。

大戰は終つた。其の後の復活状態は意外にも最も困難を感ぜられた伊太利が最も早く緒に就き、佛蘭西之れに續いた。そして反對に米國の如きは大戰中の沈黙を今日も尙ほ續けて居るのである。合奏團を多く復活せしめたのは矢張り伊太利である。然し優秀なるものは大戰前に比して未だ少い。彼等の運動が漸次昔の盛時を復活せしむるや否やは蓋し注目に値する問題である。現状に就いては以下各國に就い

て述べやうと思ふ。

# 一、伊太利。

マンドリン合奏の祖國として流石に佛、獨等よりも速かなる復活をなした。彼の強味はフレット樂器を眞に理解せるメンバーが集まつて居る事である。元來歐洲の合奏團には學生團が殆んど無い。メンバーは銀行員、會社員、辨護士、新聞記者、畫家、醫者の如きあらゆる職業にたづさはる人々であつて、取りも直さず既に社會に乗り出したものゝ集りである。戦争前まで此の國の各都市には多きは十團少きも一二團の合奏團があり従つて合奏團の競演會などは數日に亘つて行はれる有様であつた。此邦の合奏編成は極端にフレット樂器（フレットを有する樂器、即ちマンドリン、ギター及其の系統の樂器）のみを以てする。昔は前にも記した様にヴィオロンチエロを加へた事もあるが、中音部から低音部へかけてのフレット樂器が完成された爲に之れも漸次なくなつて行つた。斯くの如き有様であるから、米國の合奏團

が其の盛時に於いて行つた管樂器加入などは此の邦では思ひもよらない。（但し後に述べるカラーチエの編成の如きは特異の例である）そして此の編成が佛國でも獨國でも用ひられて居るのである。ファルボ、ボツタツキアーリ、アマデイ等の優れた合奏曲作家をもつて居る事は尙更に彼の強味を増すものであるが、誠に不思議にも伊太利の合奏團は之等有能なる作家の新らしき作品に對してあまり同感を表し得ないかの如く見える。此の傾向は戦後殊に多く見らるゝ現象である、ファルボの「西班牙」ボツタツキアーリの「交響的前奏曲」等は出版後既に可成りの日月を経たに拘らず、私は伊太利合奏團のプログラム中に未だ之を見出さない。そして何時迄經つてもアマデイの「船人の組曲」やマネンテの「メリアの平原に立ちて」等がプログラムを埋めて居る有様である。戦後の合奏團は復活はしても未だに充分なる力を備へて居ないらしく、演奏技能に到つては殊に戦前よりも低下して居る様に見受けられる。



此の國の合奏團は多くチルコロ(サークルの意)なる名を冠して居て、オーケストラとかクラブとか云ふ名稱は用ひない。只だ佛國のそれから入つたエストウディアンティナなる名は用ひて居るものが少くない。

要するに伊太利の斯界の今後は全く未知數である。若し彼等が發奮努力すれば祖國としての伊太利は萬代不易の名譽をもつであらうが、今日の如き状態を續けるならば恐らくマンドリン合奏の祖國も其の光榮を失ふであらう。

## 二、佛蘭西。

佛國の國民性は快活で華やかである。此の性がすべての仕事を成功にも導く事がある代りに、時として全然失敗に終らしむる。私は戦後あれだけの傷手を負ふた此國斯界は恐らく再び立ち得まいと考へたのであつたが、意外にも近來中々悔り難き活動を初めた。元來此の國は伊太利に隣接して居る爲に伊太利斯界活動の影響を直接に受けたのであつて、萬事は伊太利其儘を見倣ふに過ぎず、佛國のオリヂ

ナリタイーは全く發揮されなかつたのである。然るに戦争によつて佛も伊も共に大打撃をうけ、伊太利は復活はしたものゝ前項の通りの状況である爲めに、新しく復活した佛蘭西は必然的に新たな研究を自ら行なはなければ成らなくなつて來た。茲に於て今迄の如く單に伊太利の足跡をたどらずに、獨立獨行しやうとする良傾向を示して來たのである。然し今日では明かに此の新傾向も文字の如く「傾向」であつて成功を生むや否やは未知數である。此國にもカンナの如き良作曲家があり、又伊太利出ではあるがファンタウツツイ、メツツアカーボ、マチヨツキ等の有能なる作家が居る。若し佛の合奏團が新に進まんとするの狀を明確に示したならば彼等は幾多の名曲大曲を佛蘭西の爲めに公にするであらう。此の國では合奏團にエストウディアンティナなる名を冠する。他國語からなまつたものではあるが之れは佛語である。

## 三、獨逸。

此の國の斯界は戰前に於ても華々しい活躍は示さなかつた。従つて伊、佛に比して一層大なる打撃をうけた彼としては復活に充分なる力を致せぬのは寧ろ當然である。然し流石に非凡な努力をもつ彼だけに近來可成りな合奏團を新に生み出したさうである。將來は益々發展を示すかも知れない。然し注意すべき事はマンドリン合奏なるものが其の性質上南歐人の性情に合致し易い事で、此の點に於て或は獨逸の斯界は永久に其の利を得ないかも知れない。最も卓越した研究心と非凡の腦力とを有する彼が戰前に於てさへ伊太利斯界のすべての組織、内容を其の儘見做つて居た事に依つても或はマンドリン合奏が獨逸人によつて徹底的な研究を行はれる事は難しいのかも知れない。

#### 四、希臘。

此の國はマンドリン合奏國として一般的な力をもつて居るわけではない。唯だ彼がドウニスと云ふ卓越したマンドリンヴァイルトウオーゾと、ラウダスと云ふ第一流

の合奏曲作家と、而して唯一ではあるが「マンドリナータ・アテニエーゼ」と云ふ有名な合奏團を有する事に依つて彼の名を茲に擧げる次第である。ドウニスは異常なる天才である。ラウダスに到つてはファルボと相並んで合奏曲の最大作家であり、而もラウダスの方がより餘計に未來を囑望される。彼の「希臘風主題に據れる序樂」(近頃は「希臘ラブソデイ」なども呼ばれる)等はファルボの「西班牙」よりも更に清新であり革新的である。「マンドリナータ・アテニエーゼ」は同名のマンドリンギター學校の合奏團であつてラウダスを校長とも指揮者ともして居る。千九百十二年ラウダスが此一團を率ゐて米國に演奏旅行を行ひ名聲を世界的ならしめた。然し近頃此の合奏團の消息を少しも聞かない。若し「マンドリナータ・アテニエーゼ」が繼續的に活動をなして居るならば、ラウダスの如き名作曲家を擁する此國の斯界は或は驚くべき發展を遂げるかも知れない。

#### 五、其の他の歐洲諸國



此他のマンドリン合奏團を有する國は奧太利、瑞西、西班牙、モナコ、英吉利等である。奧國は以前には獨逸と殆んど等しい合奏團をもつて居たが今日では全く衰滅に歸し、僅に伊太利に近い地方に少數の合奏團をもつに過ぎない。瑞西は國の小さい割には多くの合奏團をもち中には相當整つた樂器編成を有するものもある。そしてコンコルソなども開いた事がある位に、其の意氣は侮るべからざるものがある。西班牙には古來バンドウリア合奏團が存して居るのでマンドリン合奏が入つてからも目醒ましい發達を遂げない。只マンドリン系の中音部及低音部の樂器をとり入れてバンドウリア合奏を完成せんとした事は注意すべきであらう。モナコ公國に到つては世界地圖で豆粒にも當らない小國であるが「エストウデアンティナ・モネガスク」なる立派な團體を有し、モナコ公の援助をうけ、此の團體が主催となつて非常に規模の壯大なコンコルソを行つた事さへある。然し此の國は治政の上になうである如く全く佛國と同一と見做し得るのである。英國の斯界は不思議な形勢に

ある。彼は歐洲諸國と米國のそれとを折衷した合奏團をもつて居る。之は此國が一方は伊、佛等から、一方は米國からマンドリン合奏に關する智識を輸入したからである。一例として歐洲では殆んどフラットバックマンドリン（扁平背マンドリン）を用ひぬのに米國では殆んど、ラウンドバックマンドリン（普通のナポリ風マンドリンで圓形背のそれである）を用ひない、然るに英國では兩者共之れを用ひて居る。そして樂器編成法も兩者を取入れて居る様である。但し近來漸次歐洲編成に倣つて行きつゝあるのは事實である。此の國の斯界は決して大なる發展を今後に期し得ない。伊、佛等の斯界活動の影響をさして受けず而して米國も今日の衰運に向つては此の國が自ら努力するのてなければ發展は不可能であつて、而も自ら努力する程マンドリンオーケストラを重要視して居ない事を信ずる故である。

## 六、米國

此國の合奏團は千八百七十九年頃西班牙學生のバンドウリア合奏團訪問に變態的



に刺戟をうけて發達した。すべて大を好む此の國人の性情から随分多人數の合奏も行はれた。米國人は歐洲人のやうには到底マンドリンを理解しない。理解し得ないのであらう。従つて彼はマンドリン合奏の進歩につれ、此の合奏の規模をレギュラーオーケストラのそれに近接せしめんとし、多くの管樂器を加へる事をすら敢てしたが結局それは不成功に終つて仕舞つた。彼の盛時は千九百十二年頃から十八年頃までで、其の期間には假令内容は貧弱であつても外觀は頗る雄大な合奏團が多くあつた。シカゴやボストンのシムフォニー・マンドリン・オーケストラ、オデルやランシングのオーケストラ等が盛んに龐大な合奏を行つた。其の中にベツタイネの合奏團はセミプロフェツショナルな色彩を帯びては居たものゝ演奏技能も、曲目の選定も流石に眞面目で研究的であつた。

歐洲大戰の間に漸次衰へを見せ初めた斯界が、近來全く衰態を露骨に示して來た。管樂器の使用も漸く影が淡い。ベツタイネ、カムブリア等の伊國のマンドリニ

ストが半ば米國人となり、其の上、ブレースやシーゲルの如き技能あるマンドリン奏者をもつて居る此國が此儘疲弊して行くのは誠に遺憾に堪えない。緊禪一番、倍舊の發展を望んで止まぬ。米國の斯界が若し將來の發達を期するならば「眞摯なる研究」を心掛けなければ成らない。今は之れ以上筆を進めるの要はあるまい。

## 七、本邦

最後に本邦斯界について述べ得る事は至幸である。冒頭に記した如く、茲二三年間の本邦斯界の發展は明かに驚異である。總數五十に近い合奏團を擁し、些少の例外を除去すれば演奏技巧も曲目の内容も著しい進歩發達を示して居るのは誇りとする處である。

本邦斯界の最大なる強味は、演奏の眞摯なる事、曲目の選定の優れて居る事、等であつて此の點に於てはあらゆる國々、それは祖國たる伊太利ですらも遠く及ばない。

此の狀勢にして此の儘進むならば本邦は絶対に最も優秀なるマンドリン國たるの名譽を保有し得るに違ひない。本邦斯界の生命は恐らく茲二三年間に決定されるであらうと思ふ。本邦については述べたい事項が少くないが之は後に項を改めて記事としたい。

此の項を終るに當つて一言し度い。前項に於ては私は専らマンドリン合奏と云ふ名を用ひて、故更にオーケストラと云ふ字を避けて置いた。それは何故であるかと云ふとマンドリンオーケストラなる名稱の起つたのは米國に於て比較的近い過去に名付けられた事であり、起原や發達狀態を述べる爲には妥當でないと考へたからである。次項からは今日の合奏に關する研究に入るから當然オーケストラの名を用ふる。

## 第二章 樂器の種類

マンドリンオーケストラには如何なる樂器が用ひられるか。之れは第一に讀者諸氏の知らんと欲する處であらう。レギュラーオーケストラは絃樂器と管樂器とで成立つが、マンドリンオーケストラは絃樂器が殆んどすべてを占めて居るのであつて所謂ストリングオーケストラである。其の代りにレギュラーオーケストラの絃樂器がヴァイオリン系樂器、即ちヴァイオリン、ヴィオラ、ヴィオロンチエロ、コントラバスの四種であるに比し、マンドリンオーケストラはマンドリン系、ギター系の二系統の樂器で成立ち、而も其の各々の樂器種類が非常に多いのである。今此のマンドリンギター兩系の樂器を音程の高低に従つて表にして御目にかけやう。

### ○マンドリン系樂器

最高音部 クワルタイーノ (ピッコロマンドリーノとも云ふ)



高音部

マンドリン

(オーケストラ中の第一マンドリン)

中音部

マンドリン

(同上の第二マンドリン)

次中音部

マンドラコントラルト

低中音部

マンドラテノール

低音部

リウート

マンドロンチエロ

次低音部

リオラ

マンドローネ

(高調の分)

最低音部

マンドローネ

(低調の分)

マンドバス

アルチリウート

# ○ギター系楽器

中音部

テルツギター

低中音部

ギター

低音部

ハープギター

次低音部

アルチキタルラ

(高調の分)

最低音部

アルチキタルラ

(低調の分)

キタローネ

此の表に於て見らるゝ通りマンドリン及ギターの兩系に屬する樂器の種類は非常に多いのである。尤も此の樂器全部が必ずオーケストラ中に加はるわけではない。之れは後に説くが豫じめ承知して置いて戴きたい。

尙之等の樂器以外の加はる事も勿論ある。強いて云へばすべての樂器はマンドリンオーケストラに加へられて差支ないのであるが、然し實際に於ては自ら其の樂器の特性によつて多く加へらるゝもの、殆んど加へられざるもの、等の區別がある。

説明の順序として前記マンドリンギター系の楽器及其の他の楽器にしてオーケストラに結合さるゝに當り特に注意すべきものゝ一つに就き順を追ふて説明を試みよう。

(一)クワルタイノ (Quartino) (クワトロマンドリーノとも云ふ) 普通のマンドリンよりも短四度高く A、D、G、C に合はされる。クワルタイノなる名稱も即ち「短四度高き」意をとつたに外ならない。尙後に云ふマンドラコントラルトよりも一オクターヴ高く合はされる譯である。此の小マンドリンは高音を容易に出さうとして作られたものであつて其の音調は可憐な雲雀の鳴く聲を想はせる。然し餘程念入りに作られたものでないと金属的な響が多く、立派な音調を生じない。此の楽器はマンドリンオーケストラ中に於て所謂基本組織に加はるものでない。然し恰レギューラーオーケストラ中に於けるピッコロフルートの如く繊細な技巧を以て色彩を添へる事に成功する大切な楽器である。乃ち此の楽器を如何なる樂曲の演奏に於ても加

へんとするが如きは誤れるの大なるものである事を特に注意して戴きたい。

## (二)マンドリン (Mandolin)

伊太利語でマンドリーノ (Mandolino) 佛蘭西語でマンドリーヌ (Mandoline) と云ふ。マンドリンオーケストラ中に於ける最も主要なる位置を占むるものである。此の樂器の歴史に就いては別項「史的考察」中に述べたから之れを略する。伊太利に於けるマンドリンに三種ある。一はナポリ風マンドリンで復絃四對、E、A、D、G に合はされる。(此ナポリ風マンドリンが古いナポリ風のそれを改善したものである事を承知して戴き度い) 次はローマ風マンドリンであつて絃數調絃共に前者と等しく唯桿が短い相違があるだけである。此のローマ風は近頃でも未だ用ひて居る人があり、彼れの有名なラニエーリの如きも此のマンドリンを使用するさうである。次はミラノ風マンドリン(ロンバルド風とも云ふ)であつてナポリ風が改善される前には随分多く用ひられた。之れは單絃六本、G、D、A、E、B、G に合はされる。此他



にフイレンツエ風と云ふ單絃四本のものであるが現今では全く用ひられない。要するに今日ではナポリ風の獨舞臺であると云ひ得る。現今米國や英國でフラットバックマンドリンと呼ばれる扁平背のマンドリンがある。之れはナポリ風マンドリンと別種のもではなく胴を扁平背に作つたナポリ風なのである。之れは誤解して居る人が往々に見られるから特に注意を望みたい。フラットバックマンドリンは把持が容易である爲めに米國に於ては彼のギブソン會社のものが非常な勢力で普及されて居り近來英國は勿論佛國や伊太利でさへ造り初めたが私は絶対にこれを排するものである。其の理由は非常に多岐に亘るが根本問題としてマンドリン本來の音調をもたぬ事が他の如何なる點を犠牲にするも到底執り得ないのである。元來ラウンドバック(圓形背)とフラットバックとでは音性其物が異つて居るのであるから此の兩型のマンドリンをオーケストラ中に混用する事は最も忌むべきである。

又ナポリ風には變形のものである。マンドリナルバなど、名付けて胴の一

部にハーブの一角を模したもの、マンドリラと名付けて胴の兩上端を上へ延ばし、リラを模したものなどがあるが孰れも變形と云ふ以外に意義はない。マンドリンの胴をバンジョの胴と等しくしたもの、換言すればマンドリンとバンジョとのコムビネーションの様なものがある。マンドリンバンジョとかバンジョマンドリンとか呼ばれるが、之れは奏法上はマンドリンを、音色上はバンジョを執つたに過ぎない。従つて合奏に加へる如きは最も不心得であると云はなければ成らない。

一音を三絃宛、都合十二本の絃をもつたマンドリンがある。之れは矢張りナポリ風マンドリンであつて單に絃を三絃に造つたものであるが、種々の缺點があつて、何人にも勧めたくない。

扱マンドリンはオーケストラ中に於て二部に分たれる。そして第一マンドリンは高音部、第二マンドリンは中音部を擔當するのであるが、此兩パートが更にA Bの二部に分れて都合四部に成る事がある。又特に第三マンドリンパートを設けられる事



もある。勿論米國出版樂譜に見られる第三マンドリンバートは多くマンドラの代用であつて執るに足りないが、和音完成上特に考慮して置かれた第三マンドリンは充分重要に考へなければ成らない。

マンドリンはオーケストラ中に在つては成るべく同種のもの、出来得るならば同一製作所の優れたものゝみを以て編成したい。之れは音性上から最も良好な結果を得られるからである。製作所としては伊太利のカラーチエ、ヴェイナツチアの兩製作所を推すに躊躇しない。之等は最も優れたマンドリンを私達に與へる。

### (三) マンドラコントラルト (Mandola Contralto)

米國ではテノールマンドラと呼ぶから、次項のマンドラテノールと混同しない様に望む。(即ち米國の出版譜に記されるテノールマンドラとはマンドラコントラルトの事で、伊太利のマンドラテノールと同じではない) 調子はA、D、G、C。クルティイノよりも一オクターヴ低く、マンドリンよりも短五度低いのであつて即ち

マンドリンの第一絃を除く三絃がマンドラコントラルトの上三絃とそれと等しく合はされるのである。

此マンドラの使用については米國に謝意を表したい。事實過去に於ける米國のマンドリン合奏が唯だ一つ立派な仕事として残した事はマンドラコントラルト(即ち米國でのテノールマンドラ)の使用であると思ふ。七年前の「通要」に於て私は將來重用される事を豫想したが、果して近年伊太利に於ても漸次之れを重用するに至り今日では寧ろ此のマンドラの方が伊太利で創造したマンドラテノールよりも主要な位置を占めんとしつつある。ファルボが其の四部合奏曲に於てマンドラコントラルトを用ひたのは(勿論別にマンドラテノールを用ふる譜も出版したが)蓋し最も注意すべきものである。此のマンドラが次のマンドラテノールに比し有利な點はヴィオラと全く等しい調子に合はされマンドリンとリウートとの中間に最も適法に位置するからである。マンドラテノールがマンドリンより一オクターヴ低くリウートの上

四絃と全く等しい調子をもつ爲にマンドリン、マンドラテノーレ、リウートと並べる時にマンドラテノーレが著しくリウートに近くマンドリンに遠い事を思へば容易に前述の「適法なる位置」が首肯出来るであらう。

若しマンドリン合奏に此の兩種のマンドリンの孰れを先づ加ふるかと云ふならば私は躊躇する處なくコントラルトを推舉するものである。然しマンドラテノーレを單に音域の點で排するのは誤りである。その理由は次項で見て載き度い。終りに伊太利では此のマンドラを又マンドラ・イン・ドとも云つて居る。

#### (四)マンドラテノーレ (Mandola Tenore)

此の樂器の創造者が伊太利のアキツレ・ダムプロジオであると云ふ説は有力である。(「史的考察」參照)彼はマンドリンに對しバスマンドリンを作らんとして此の樂器を作り、而して之れがマンドリンオーケストラ完成の第一歩をなした事は疑ひない。マンドラコントラルトが單にヴィオラと等しい調子をもたしめやうとして近い

過去に米國で作られたのと比較すれば製作の動機が全く異つて居るのである。米國では此のマンドラをオクターヴマンドラと云ふ。蓋しマンドリンよりも一オクターヴ低い調子をもつからである。

前項で述べた通り兩種マンドラを比較して孰れが多く用ひらるべきかと云へば勿論マンドラコントラルトに軍配は舉がるのであるが、然しマンドラテノーレを失つてよいかと云へばそれは大なる考へ違ひであると云はねば成らない。何となればマンドラテノーレの最も重要な音性を没却する事に成るからである。

何人もマンドラテノーレが旋律を奏する時、其の莊重豊麗な音調が異常に魅惑的な事を知つて居やう。此の點に於てはマンドラコントラルトは到底マンドラテノーレの敵でない。殊に獨奏樂器としては蓋しテノーレの力は實に偉大である。

此處に於て讀者諸氏は此兩種マンドラの孰れを取るべきかに迷はれるであらう。私は兩種併用を説く。今日遺憾ながら兩種併用の立派な合奏曲を見出し難いが近き



將來に必ず現はれやうと思ふ。唯最も不可思議なのは伊太利の作家が漸次マンドラコントラルト使用に傾きマンドラテノールを忘れんとして居る事である。テノールを創造し、此の樂器の優越點を知悉して居る筈の伊太利の作家が此の態度をもつ事は實際意外である。

兩種併用と云ふが孰れか一方をのみ使用する様に書かれて居る曲に兩種共用ひやうと云ふのではない。勿論斯かる場合には其の示されたる樂器を用ふべきである。従つて今日以後に於てはマンドラバートは或場合にはマンドラコントラルトのみを、或場合にはテノールのみを、又或場合には兩種を併用せらるべきである。而して兩種併用には兩種が各々獨立する事を考へなければ成らない。勿論之れは作曲家に望む事である。

本邦のオーケストラは殆んどすべてマンドラテノールを用ひて居る。從來公にされた伊太利の曲を多く演奏する爲には當然の事であるが此際マンドラコントラルト

を加へて兩種マンドラの特徴を發揮せしむる必要がある。

最後に繰返して云ふ。マンドラコントラルトは合奏中に於ける音程の點に優りマンドラテノールは音性に於て独自の境域をもつものであると云ふ事を。

(マンドラ製作所としては伊太利のガエタノ・ヴィナツチア、カラーチエ、佛國のジエラを推す。そしてジエラではマンドラコントラルトをマンドラルトと云ひ、マンドラテノールを單にマンドラと云つて居る事を附け加へて置く) 伊太利では昔は單にマンドラと云つたが近來前者と區別するためにマンドラ・テノールと云ひ又マンドラ・イン・ソルとも云ふのである。

#### (五) リウート (Lute)

復絃五對。E、A、D、G、Cに合はされる。次項のマンドロンチエロに比すれば高音Eが一對多いただけ、マンドラテノールに比すれば低音のCが一本多いだけの違ひである。それ故に此の樂器はマンドラテノールとマンドロンチエロとの組合せ

られたものと見る事が出来るわけであるが音性や表現の點から考察する時はマンドロンチエロに近い事に氣付くであらう。現代伊太利の大マンドリニスト、ラッファエーレ・カラーチエは又此のリウートの名手であり、従つて彼れの製作所で出来るリウートが最も優れて居る。

今日のマンドリン、オーケストラに於てはリウートとマンドロンチエロとは併び用ひられる。然し出版譜は多くマンドロンチエロを用ひ極少部分がリウートを用ひる様に書かれて居る。勿論樂曲の完成上此の兩樂器が各々獨立する事が最も望ましいのであるが、然しリウートなり又はマンドロンチエロなりで書かれたパートを兩樂器とも等しく之れを奏した處でマンドラに於ける様な弊害は起らぬものである。之れは音性の甚だ近いためである。とは云へ、リウートの音域を充分考へて書かれたものはマンドロンチエロで代奏する事も、又はリウートと齊奏する事も避けなければ成らない。序に云ふ四部合奏に於てはリウートの方がマンドロンチエロよりも

可能範圍が廣い事は勿論である。そして獨奏樂器としては一層リウートに力が認められる。米國の或製造會社に於てはマンドロンチエロの事をルートと呼び、リウートの事をマンドラとマンドロンチエロとのコムビネーションと呼ぶから注意しなければ成らない。私としては飽くまでリウートとマンドロンチエロとの區別を上E絃の有無によつて區別する事を望むものである。尙ほ此のリウートはマンドリン、ギター系の樂器のすべての祖となる古代リウートと混同せられない様に望んで置く。従つて嚴格に云へば今日のリウートはリウート・モデルノ(現代のリウート)と云ふべきである。

#### (上) マンドロンチエロ (Mandolincello)

米國ではマンドセロと呼ぶ。(前項に記した様に中には此の樂器をルートと呼ぶものもある)復絃四對A、D、G、Cに合はされる。即ちヴァイオロンチエロと同一調律である。此の樂器はリウートに比して音域が狭いだけに可能範圍も縮小される



かの如く考へられるが事實は決してさうでない。A絃の演奏等に當つてはリウートよりも力強い音を自由に奏し得る事は廣く知らるゝ通りである。オーケストラ中に於ける地位はレギュラーオーケストラ中のヴィオロンチエロと等しい譯であるが二種のマンドラとリウートあり、低音にマンドローネ等を有するマンドリンオーケストラ中に於ては全くヴィオロンチエロと同一の役目をもつと考へるのは誤つて居る。

マンドロンチエロはフラットバックのものが多く作られる。そして此の扁平背のものを有する事がマンドリンに於ける如き禍を齎らさない。リウートに在つてはカラーチエの如きラウンドバックのものが最も優良であり、フラットバックはこれに比して遙に下風にあるがマンドロチエロに於ては圓形背と扁平背の間にリウート程徑庭がないと云ふだけである。之れは音域の關係である。即ちリウートはE絃に於て扁平背の缺點が大にあらはれるのである。

マンドロンチエロではヴィナツチアが圓形背のものとして最もよい。而して扁平背のものでは佛國のヂエラが著しく好良である。ヂエラの樂器は構造上に特殊の裝置が施されて居る。

#### (七) リオラ (Liola)

此の樂器と次のマンドローネとは次低音部である。リオラはリウートを稍や大にしたもので、調律はF、C、G、D、A。勿論復絃五對である。演奏はリウートやマンドロンチエロと等しく膝上に抱えて行はれるが何分大きいので可成不便を感じる。之れが第一の缺點であり、次に斯くの如き低音部の樂器で振動幅の大きい絃を五絃も有する事は第二の缺點である。之れが爲めに今日此の樂器は使用される事が甚だ少い。製造するものも極く一部に限られて居る。

#### (八) マンドローネ (高調の分) (Mandolone)

此名をもつ樂器に三通りの調子がある。第一はマンドラ・テノーレを一オクター



が低くしたもので五度調律のE、A、D、G。第二第三は四度調律で第二は第一の音域内にあり、C、G、D、A。第三は第二よりも短四度低くG、D、A、Eに合はされる。此内第一第二の二通りを高調の分として此處に述べる。

云ふ迄もなく此の樂器は復絃四對が主であるが稀に單絃四本のものもある。然し單絃では此の樂器の効果はあらはれない。

十數年前ガエタノ・グイナツチアやカラチエの製造したマンドローネはマンドロンチエロの如く膝上に置いてひかれる様に造られて居た。然し形狀がマンドロンチエロよりも大きく且つ圓形背をもつて居るのであるから演奏上多大な不便があり、爲に近年は底部に一本の脚をつけて恰もグアイオロンチエロの如く床上に置いて奏される様に變つて來た。然し之れにも不便は伴ふ。即ち此の位置では義甲を以てトレモロを奏する事が前者よりも却つて多少不便である。然し少くとも前者より進歩したには相違なく結局將來はマンドバスの如く斜に立てるか特殊の裝置を施

して膝上に置く事に成らう。

「マンドリンオーケストラ通要」を書いた當時にはマンドローネは第二の調子のものであり、勿論膝の上に置くものであつた。之れに對し私は斯う書いて居る。

「低音樂器としては音域が稍高きに失するのと彈奏が厄介な爲めに果して永久的に用ひられるか否かは疑問である」と。蓋し當時の合奏編成で低音樂器は伊、佛、英等でキタローネ若しくはマンドローネであり、米ではマンドバスであつた。此の三種の樂器では當時のマンドローネは一番音程が高く到底最低音樂器として生命がなかつたのである。

然し今日は之れを最低音樂器と見ずにそれより一段高い調子をもつた樂器として最低音樂器と併用する事が最も必要に成つて來た。従つて高調のマンドローネも新しい生命が出來たと云はねば成らない。カラチエも此の樂器を販賣して居るが新しいものは同製造所の製品でなく販賣品である。ヂエラのマンドローネは優れて

居るがグイナツチアに劣る。

(九) マンドローネ(低調の分) (Mandolone)

前項に記した通り復絃四對でG、D、A、Eに合はされる。形狀も大きさも前述の高調の分とあまり變りはない。伊太利のモンツィノ會社では此の樂器をアルチリウートと稱へて居るが、佛國のヂエラなどは矢張りマンドローネと稱へて高調低調の二種を作つて居る。私も後項のアルチリウートとは番外絃の有無で區別するのがよいと考へて居る。

此の樂器は米のマンドバス、伊のアルチキタルラ、キタローネ、アルチリウートと共にマンドリンオーケストラの最低音樂器となるものであるが後に記す通り之等が同時に用ひられるわけでない。アルチキタルラ、キタローネはギター系の樂器として之れを除外しマンドローネ(低調)、マンドバス、アルチリウートを比較すれば私はアルチリウートを最も優れて居ると考へる。其の次はマンドローネであり、

マンドバスは大きい缺點をもつて居る。マンドローネ(低調)は音域こそ等しいが樂器の大きさがアルチリウートやマンドバスより小さい爲めに音量に於て劣る事を承知して戴き度い。

(十) マンドバス (Mandobass)

單絃四本、調子はG、D、A、E。扁平背の大きい樂器で底部の向つて右寄りの點に脚(支柱)を附し斜に床上に立てる様に成つて居る。奏者は立奏又は座奏する。此の樂器は米國が主であり、ギブソン、ヴェガの製造が大部分を占めて居る。遺憾ながら此の樂器は單絃を有つて居るのが缺點である。義甲を用ひトレモロを奏するものとして單絃が復絃に劣るのは證明する必要もない。音量の點は申分ないが前記の缺點に於て伊太利の最低音樂器には及ばぬ様に思はれる。只低調のマンドローネ等よりも稍や優れたと見られる點は脚が斜について居て演奏が自由であること云ふ事である。然し前述の缺點から本邦の合奏團には私は此の樂器を勧めやうと思はな



い。

(十一)アルチリウト (Arciliuto)

音程はマンドローネ(低調)と同一であるが異なる處は復絃四對(G、D、A、E)の他に三本の低音番外絃をもつ事である。此の番外絃はEフラット、D、Cに合はされ、之れあるが故にマンドリン系樂器中最低い音を出す樂器と成つて居る。番外絃は單絃である。(アルチリウトとは番外絃附のマンドローネであると云へば完全である。)

伊太利のカラーチエの特製品であつて、音量も充分あり殊に番外絃を以て最低音樂器中の最低音を出し得る名譽をもつて居るが只多少の難は番外絃の音があまりに低い爲に充分響きを傳へないと云ふ事である。

私はキタローネとアルチリウトとの併用を以て低音部完成を計つたが實際に此樂器を用ひた結果、私の計畫を変更する事にした。此の事は後に述べる。

アルチリウトなる名稱は別稿「史的考察」にある通り古い樂器がもつて居た名であるが、それと之とは何等脈絡はないものである。單に今日の作品に古の樂器の名を冠したに過ぎない。

尙低調のマンドローネの項に於て記した通りモンツイノ會社では低調のマンドローネにアルチリウトなる名をつけて居るが私は番外絃の有無によつてマンドローネとアルチリウトとの區別を立てる事を主張するものである。

以上を以てマンドリン系の樂器全部を終る。云ふ迄もなくマンドリン系の樂器は全部義甲を以て奏せられる。爾後記す處のギター系の樂器は全部指で奏せられ茲に劃然たる區別が存するのである。

以上マンドリン系の低音樂器は製造會社によつて名稱が區々に分れて居るから樂器を購求する時は餘程注意しないと思ひもよらぬものをつかませられる。

(十二)テルツギター (Terz chitarra)

ナルツギターは小型のギターである。單に小型と云ふだけならば面白味もないが、此樂器を製作した目的は高音を出す事にあつて短三度高く調子を合せられる。即ちG、D、Bフラット、F、D、Gである。僅か短二度ではあるが、爲に此樂器の音性は全くギターを離れた高澄な纖麗なものとなり、ギターとの二部合奏に於て無限の魅惑を感じしめる事は改めて云ふ迄もない。此樂器は未だマンドリンオーケストラに加へられた事實がない。然し(勿論基本樂器としてではないが)今後は此結合を作曲家が研究する必要がある事を私は痛感するものである。一言して置き度いのは古來此樂器の記譜法は所謂トランスポーズ・ノテーションによつて居る事である。勿論眞の音程を記さぬのであるから眞正の記譜に如くものではないが、此便宜法はマンドラコントラルトやマンドロンチエロに於て行はれる場合と異り徒に非難すべきでないのみならず寧ろ進んで此便宜法を保有したいと考へる。恰ギターが便宜上一オクターヴ高く記譜されるのと等しく眞正の記譜を行へば却つて記譜上にも

記譜上にも不便を伴ふからである。

ナルツギターの代用として普通のギターにカポダストロ(又はカポタスト)と云ふ小さい機械を用ひる事が行はれる。之は六絃を同時に押へて仕舞ふ機械で之れを調子を合せたギターの第三のフレットに附着せしめると全くナルツギターと同一の働きをするわけに成るのであるが、事實は小さい胴から生ずるナルツギターの音調とは勿論異なつて居るのみならず又高いポジションの運指に困難が伴ふのでナルツギターの如き自由な演奏は出来るものでない。要するにイミテーションである。私は此小さい可憐な樂器を作曲家が充分研究してマンドリンオーケストラに結合するならば多大な効果を擧げられる事を信ずる。重ねて云ふが、それは基本樂器としてではない。即ちあらゆる演奏曲に加へる意味ではない。

### (十二)ギター (Guitar)

此樂器に就て改めて説明する事は今日必要がない。數年前に「瓢箪型の樂器で伊



太利語でキタツラ (Chitarra)、西班牙語でギタツラ (Guitarra)と云ふ」等と説いた事を思へば誠に隔世の感がある程、今日ではギターに關する智識が一般的に成つて居る。ギターの歴史については別稿に述べたから茲に繰返す事を避ける。單絃六本 E、B、G、D、A、E に合はされるが唯一言して置き度いのは記譜法に於て一オクターヴ高く記される事である。之れは便宜法であるが合法的の記し方であると云へる。只奏者は此事をよく知つて居なければ成らない。マンドリンの第一絃の E とギターの第一絃の E とは記譜上同一に記されるが事實はギターの E が一オクターヴ低いのである。米國の曲譜には音部記號に斜線を一本加へて一オクターヴ低い事を示して居るものがあるが之れは親切な書き方であると云へる。

マンドリンオーケストラ中に於てはギターは全く特異な地位にある。すべての樂器が兎も角もレギュラーオーケストラ中の樂器に對比せられるのに反しギターのみは全くレギュラーオーケストラの何物にも對比せしめられない。強いて云へばコン

トラバスにも又ヴァイオリンチェロにも又高絃では第二ヴァイオリンにも對比せしめられる程、其可能範圍は廣いのである。

マンドリンオーケストラが特異な獨自な天地をもつのはマンドリン系の樂器とギター系の樂器との結合の美にある事勿論であり、而してギターは此系統の樂器の代表者であつて之なければマンドリンオーケストラも今日示し得るだけの、更に今後無限に發達し得べき程の力にもち得ないのである。

従つてすべての人はマンドリンオーケストラに於けるギターの力を極度に發揚せしめる事を考へなければ成らない。所謂伴奏部のみをもたせて單なる和音の補充に満足しては成らない。近來オーケストラ中のギターは昔に比すれば漸次獨立的に用ひられ初めた。之は最も喜ぶべき傾向である。

露國には七絃のギターがある。然し私は何處迄も六絃のギターを用ひる事を御勧めする。古のリウートの形狀をもつリウトギターは今日では勿論ギターの一種で



あり、之をギターとしてマンドリンオーケストラに加へる事は何等差支ない。オーケストラ中に用ふるギターは音量の點よりして成るべく厚味のあるものを選ぶがよい。然し單に低音がよく響けば足れりと考へる事は大なる誤りで、高音より低音迄充分均等した音調をもつたものでなければ成らない。ギターには種々變型のものがあるが私は前記リウートギターの外は御勧めしたくない。

#### (十四) ハープギター (Harp Guitar)

此樂器とギターとの區別は番外絃を有するや否やにある。ハープギターは米國人が名附けた名稱であるらしい。伊太利では單に「九絃のギター」「十絃のギター」と云ふ様に呼び、形狀に特にハープを模したもののだけにキタルラ・アルパなる名を與へて居る様である。

此ギターの形は何等普通のギターと變りはないが、多少大型であるのが常である、それは番外絃をもつ爲の必然的結果であるが其爲に普通ギターよりも深味のある音

調と大きい音量とをもつのが常である。普通のギター通り六絃を有する外、別に其向つて左方に何本かの番外絃を有し、爲に別個の糸巻を備へられる。此番外絃を保持するために桿を有するものと有せざるものがあるが桿を有するものも指板はない。單に絃の緊張に堪える必要上つけられるものである。之を以て知られる通り番外絃は常に開放絃で奏せられるのであつて前に記した露國の七絃のギターが全部指板の上に置かれるのとは全く趣を異にして居るのである。

番外絃の数は少いのは三本、多いのは十本に及ぶ。そして調子も絃數の多寡によつて相違があるから次に表にして記す事にする。但し製造會社によつて多少調子が異なつて居るから此調子が絶對的ではないと云ふ事を御承知置き願ひたい。

| 三本          | 番外<br>法 番<br>數 號 |   |
|-------------|------------------|---|
|             | 一、               | 二 |
| D、          | 三、               | 四 |
| C、          | 五                | 六 |
| A、          | 七                | 八 |
| (但し*印はシャープ) |                  | 九 |
|             |                  | 十 |

|    |                         |
|----|-------------------------|
| 四本 | D、C、B、A                 |
| 五本 | D、C、B、A* A              |
| 六本 | D C* C、B A* A           |
| 七本 | D* D、C* C、B、A* A        |
| 十本 | G* G、F* F、D* D、C* C、B、A |

此樂器はマンドリンオーケストラ中に於てギターと全く異つたバートを擔當するものではない。米國の出版譜なども同一譜に單にハープギターの番外絃を用ひる個所を指示して居るに過ぎない。之は注意すべき事である。ハープギターの番外絃は單に低い音を出す以外に用はないのである。

ハープギターのオーケストラ中に於ける効果は數年前よりも却つて輕減された傾向を有する。それは低音樂器が完成されたからである。即ちハープギターの番外絃

の効果よりは低音樂器を用ふる効果の方が勿論偉大だからである。而してハープギターの番外絃を除去すれば、それは普通ギターと等しくなるのは云ふ迄もない。唯注意すべきは前に述べた通り總體にハープギターは大形である爲に深い音が出し得ると云ふ事である。茲に於て假令低音樂器が完備したオーケストラに於てもハープギターを用ふる事が決して徒事ではないのであるが此場合はハープギターを普通ギターとして用ふるのであるから大型のギター、例へば米國邊でコンサートギターと名付けられるものを用ひたのと變りはなく、寧ろ番外絃を有する爲に生ずる演奏上の不便と重量の増加が禍をする事にも成るのである。

然し低音樂器を有せざる小合奏團若しくはマンドリン系の低音樂器のみをもつ合奏團に於てはハープギターの番外絃は非常に有効である。此樂器の歴史については史的考察を参照されたい。

# (十五)アルチキタルラ (Archiatarra)



ギター系の最低音楽器の一つである。大きさはヴィオロンチエロの如く、且演奏に當つても其脚を床上に立て、奏せられる。マンドローネも近頃は脚をつけて床上に置き奏せられるが、義甲でトレモロを奏する上に不便があると前に述べた。然るにアルチキタルラは指で撥かれるのでマンドローネに於ける程不便はないのである。單絃四本、前にはG、D、A、Eに合はせられた。取りも直さずキタローネと等しいのであるが、音程が等しい以上は形の小さい彼が到底キタローネに及ばないのは當然である。其爲であらうか、近頃之をC、G、D、Aに合はせる様に成つたので過去に於ては見られない獨立性が新に生れてキタローネとの併用に著しい進展を見せたのである。然し今日は兩方共存するから假に前者を低調、後者を高调とする。

#### (十六)キタローネ (Chitarone)

大きさも音量もコントラバスに對比される最低音楽器らしい偉大なインストウルメントである。音量は到底マンドローネやマンドバスの比でない。アルチキタルラと等しく形状はギター型で勿論脚を有し、單絃四本、G、D、A、Eに合はせられる。

キタローネとマンドローネ(低調)アルチリウトとを比較すればキタローネは撥音のみの楽器であり、他の二つは義甲を用ひてトレモロを奏し且つ撥音も自由である爲に理論的にはキタローネが可能性に於て劣つて居る様であるが事實はキタローネの撥音はマンドローネ等の撥音に對して比較に成らぬ程偉大である爲に全く正反對の効果を示すのである。實際キタローネの音調の美と音量の富とは驚くべきもので、一度之を加へた以上は之なくしてオーケストラの存在は疑はれる位である。然しレガートを奏し得ない恨みは元より消えるものではない。茲に於て私はキタローネを用ふると共にマンドリン系の低音楽器の一つを併せ用ふる事を主張するものである。

伊太利や佛蘭西に於ては數年前迄何故かマンドローネの方を多く用ひてキタロー

ネを顧みなかつたが、恐らくそれは前記の如き表面の理論上より此樂器を考へた爲であらう。今日ではキタローネの効果は一樣に認められ漸次之がマンドローネに代らんとしつつある。然し私は之を代ふる事を望まない。何處迄も併用を望むものである。然し假にキタローネ、マンドローネ、アルチリウートの孰れか一個のみを加ふる場合に於ては私は何等躊躇する處なくキタローネ使用を絶叫するものである。キタローネの威力は全く絶對的である。

此樂器を購求せんとするならば伊國のモンツイノ會社に注文するの外はない。然し同社の製品はマンドリンやギターに於て知り得らるゝ通り決して上々のものではないからよく選擇して求めなければ成らぬ。

此樂器の名も古のリウートの一種にあつたものを其儘採つたのであつて其間に脈絡はない。

#### (十七)ピアノフォルテ (Pianoforte)

ピアノをマンドリンオーケストラ中に使用する事については歐米の研究家にも可否の議論が喧しいが、之に就いて其兩論の骨子とする所を抄記すれば、使用論者は「ピアノの音調はマンドリンオーケストラとの調和が甚だ美しく、スモール・オーケストラに於けるピアノの使用等とは問題にならぬ。スモールオーケストラに於てはピアノはヴァイオリン系の絃樂器との融合が面白くないがマンドリンオーケストラ中の各樂器とは甚だ微妙な美しい融合を保つものである。之は音性の關係に外ならない。要するにマンドリンオーケストラにはピアノは缺く可らざる樂器である」と云ひ、之に對し反對論者は「マンドリンオーケストラに於てピアノを使用する時はギターの繊細な美がピアノの強烈な重々しい振動の爲に消されて仕舞ふ。若しマンドリンオーケストラに於けるギターの力を眞に生かさんと欲するならば飽くまで之を避けなければ成らぬ」と叫ぶ。

「マンドリンオーケストラ通要」を書いた當時は私は使用説を稱へた一人であつ



て少くとも十五人以上のマンドリンオーケストラ中に於ては所謂伴奏部の樂器としてギターのみを數へたのでは和音構成上の音の不足を免れない。此點を補ふ爲にピアノを使用する事は必要であると説いたのであつた。

據前記兩論を正統に茲に比判するならば實は兩論共正しいのである。使用論者の「融合の美」も正しければ、反對論者の「ギター妨害」も正しいのである。只彼等は稍見解が狭かつたのである。使用論者はピアノの使用がギターの力を阻止する場合のある事を考へず、反對論者はギターの力を阻害する場合のみを知つて阻害せざる場合ある事を考へなかつたのである。

歐米で出版されるオーケストラ譜には多くピアノとギターと兩パートが書かれて居るが、それはピアノを用ふるか又はギターを用ふる様に書かれたものであつて決して併用すべく考へて書かれて居ない。従つて其兩パートは常に同一手法を以て書かれるのであるから之を併用する場合にはギターが壓倒される事は當然なのであ

る。反對者の説は實に此處に起つて居るのであつて論の立脚點が既に誤つて居るのである。ブランツォリの「望まれし日」、ベトーヴェン作カラーチエ編の「アダジオ」等のピアノの取扱方を知つたものは絶対にピアノがギターを阻害しない事を首肯するであらう。

要するにピアノとギターとの兩パートが同一手法に於て取扱はれるならばそれは効果なきのみならず寧ろ害を残すが、若しピアノの音性がマンドリンオーケストラに融合する性狀をよく理解し、且ピアノを全く獨立せしめ其特異の力を發揮せしめるならば此コムビネーションは驚くべき効果を擧げ得るであらう。

私が「和音構成上の音の不足を補ふ爲にピアノを使用する」と云つた言は今日では改めなければ成らない。云ふ迄もなくそれは絃樂器(特に低音樂器)の編成が完成された爲に此目的を以てピアノを使用する必要がなくなつたからである。

即ち數年前に於ては私達もピアノを基本パートとして用ひたが今日では之を基本



パートとは見做さず、補成パートとして用ひる様に變つて居るのである。勿論樂器の編成が完備しない小オーケストラに於てはピアノを基本パートとして用ふる事は適當な處置であるが其場合にはギターを阻害せぬ様に常に心掛けねば成らない。

#### (十八) ハープ (Harp)

ハープをマンドリンオーケストラに加ふる事は歐米では可成り廣く行はれて居る。彼の有名な伊國の合奏團、「チルコロ・ロヤール・レヂーナ・マルゲリータ」(皇后マルゲリータ合奏團)の如きも今日より三十有餘年の音に既に二個のハープを加へて居つたし、米國のオーケストラも可成り多く之を用ひて居る。

米國のマンドリンオーケストラにマンドロンチエロが入り、次にマンドバスが加はつた時、此次には如何なる樂器を必要とするかと云ふ問に對し、或人は言下にハープなりと答へた事がある。

レギュラーオーケストラが近時ハープを絶対に必要とする様に成つた事は何人も

知る通りであるが、マンドリンオーケストラに於ても亦漸く使用を痛感せしめる様に成つて來た。但しハープも亦ピアノと同じく基本パートとしてすべての曲に加へるのではなく補成パートとして之を必要とする曲にのみ使用するのである。

伊太利から出版されたオーケストラ譜に稀にハープのパートをもつたものがある。曲數は少いが孰れも之を用ひて大なる効果を擧げる場合に巧みに書かれて居るが、之に反し米國の出版譜には如何なる曲にもハープのパートをもつたものがあり、而も其取扱ひは甚だ淺薄であつて權威はない。

ハープのオーケストラ中に於ける位置は斷じて伴奏部にあるのでない事を知らねば成らぬ。ハープに單なる和音をつらねさせるならば寧ろ使用しない方がいゝ。

ピアノとハープとを併用する事についても可否を論じ立てる人があるが、之も亦論議するのが誤りである。ピアノにはピアノの天地があり、ハープにはハープの天地があるのであるから若し之等の二つの特質を充分生かしめるならば併用によつて

何等の支障を與へる理由が無い。然し何故に斯かる論議が起るか云へば、それは從來公にされた兩パートが恰も前に述べたギターとピアノの場合に於ける如く同一和音を同一手法によつて書かれて居るからである。

ハープの音調は所謂麗朗玉を轉ずる如く、其アルベジヨは例へ様もなく美しい。又ハーモニックの力も忘れる事が出来ない。

終りに米國のクラーク音樂會社の製品に小型のクラーク・アイリツシユ・ハープなるものがある。而してマンドリニスト、ブレース等も之をマンドリンオーケストラに使用する事の適當なるを稱へ、製造會社自身も亦極力之をマンドリンオーケストラに加へしめんと努力して居る爲に、本邦の奏者中には此ハープがマンドリンオーケストラに加へらるゝものであるかの如く考へた人もあるが、それは非常な誤解である。私は本邦で最も早く此ハープを購求したのであるが、要するに此ハープは不完全な模倣物で、悪く言へば玩具に等しい。マンドリンオーケストラに加へるものは矢張り完全なハープでなければ成らぬ。

#### (十九) ダルシトーン (Dulcitone)

ダルシトーンをマンドリンオーケストラに加へたのは恐らく世界中で私達のオーケストラだけであらう。ダルシトーンは澤山のU字形の音叉を並べ、これをピアノの如き鍵盤を用ひて、ハンマーでたたく樂器であるが、其音調が如何にも夢幻的であり而も遠方から聴く程明瞭に響く特色をもつて居る爲にマンドリンオーケストラに於て言外の効果を擧げる事が出来るのである。勿論此樂器も亦基本パートに置かるべきでなく、且極狭い範圍の曲に稀に用ひられて初めて特色を發揮し得るのであるから濫用は慎まなければ成らない。

#### (二十) アルモニウム (又はリードオーガン) (Harmonium) リードオーガンとアルモ

ニウムとは嚴格に云へば別種の樂器であるが、使用する場合に於て同一に取扱はれるから茲でも一項で述べる事とする。



アルモニウムをマンドリンオーケストラに用いた例として、グラツィアーニ・ワルテルの「ダンテとベアトリーチエ」、フランツオリの「望まれし日」を挙げる。此兩曲とも此樂器を極めて有効に用ひて居る事は識者は充分認められる筈である。殊に「望まれし日」に於てはピアノとアルモニウムとを併用して驚くべき効果を挙げた。

大體に管樂器との結合を忌避するマンドリンオーケストラに於てアルモニウムの使用は其連續音が特異な効果を擧げるものである。

パイプオーガンの使用は米國の合奏團に於て屢々見受ける處であるが、非常に多人数のオーケストラでない限り之が使用は避けた方が無事である。

## (二十一)フルート (Flute)

管樂器中マンドリンオーケストラに結合さるゝ事の多い唯一の樂器である。其明らかな華やかな高調はマンドリン合奏に用ひらるゝ時、美しい融合を示すものである。

然しフルートは矢張り基本樂器ではない。殊に少人数の合奏に於ての使用は考へものである。米國のオーケストラがフルートを常に加へるのは濫用であつて決して理解ある行爲とは云はれない。

## (二十二)バンジョ (Banjo)

ギター、マンドリン等と同様フレット樂器で長い桿の先きに圓形の胴をつけ、之に皮を張り、五本の絃を其上にもつて居る。(絃數は五本が主であるが之以外のものもある事を知つて置いて戴き度い)米國英國等に於ては今や最も盛んに弄ばれて居り、最近には大小種々のバンジョを作つてバンジョオーケストラなる合奏も行はれつゝある。

皮を張つてある爲音性は三味線に近いものがあり、鋭い斷音と可成多い音量と、未開な感じが特色である。元來アメリカンインディアンの樂器でそれが歐米人によつて改良されたものであると云ひ傳へられる。

米國のマンドリンオーケストラに於ては殆んどすべてバンジョが用ひられる。然し私はバンジョの結合をあまり歓迎しない一人である事を敢て申述べる。

第一に米國のオーケストラが往々行ふ様に第一マンドリンの旋律を奏せしむるが如きは誤りも甚だしいもので全く音性の異なつたマンドリンの美しさを破壊する以外に何物もないのである。マンドリンの音量を増す爲にはマンドリン其物を増すより外にない。別個の樂器、殊にバンジョの如き其音性の全く離れたものを用ひて音量を増さんとするが如きは愚者の戯れに過ぎない。

然し補成パートとして或曲にのみ用ふる事は勿論何等差支ない。但しそれは優れた作曲家の手によつて曲が書かれた場合でなければならぬ。

### (二十三) 其他の樂器。

あらゆる樂器はマンドリンオーケストラと結合されると云ふ事は前にも述べた。其内マンドリンギター系の樂器を除いて最も多く用ひられるもの、若しくは特色あ

る結合をなすものは前記ピアノ、ハープ、ゲルシトーン、アルモニウム、フルート、バンジョであるが此他に注意すべきものを一括して此項に記して置く。

第一にヴァイオリン系の樂器の結合であるが之は問題なく今日以後に行はるべきでない。但し特に作曲家が之を結合して特異の効果を生ぜしめやうとする事は敢て忌避すべきでないが大體に於て此結合は避けた方が合理的である。「如何なる場合、如何なる曲に對してもヴァイオリンはマンドリンオーケストラから排斥すべきである」と云つた伊太利の或音樂家の言は稍狹量に過ぎる嫌ひはあるが、首肯出来る。然しモツァルトが「ドン・ジョヴァンニ」の中のセンナードに特にマンドリンを用ひたと同様の關係に於てヴァイオリンをマンドリンオーケストラに加へる事は勿論排すべきものでない。

ヴァイオリンチェロはマンドリンオーケストラに屢々結合された。彼の「チルコロ・レヤール・マンドリニステイ・レヂーナ・マルゲリータ」にも加はつて居た事があ



るが、之は元來低音樂器完成前の方法であつて其目的とする處は低音を得んとするにあるから今日では殆んど必要を見ないのである。

コントラバスの使用については其可否を随分論ぜられたものである。然し之もキタローネ、マンドローネ等の最低音樂器が完成された今日としては全然排斥さるべきであつて單にキタローネ、マンドローネ等を有せざる合奏團が其代用としてコントラバスを撥絃で奏する場合のみを止むを得ず認めるに過ぎない。

米國のオーケストラはマンドリンオーケストラをレギュラーオーケストラに模せんとしてすべての管樂器を結合した事があるが之は結局失敗に歸した。要するにマンドリンオーケストラの生命が那邊にあるかを知らなかつたに依るものである。管樂器中フルートについては前に述べたが其他に注意すべきもの一二を記して置く。

第一はクラリネットであつて之は時々用ひられる事がある。然し私はクラリネットの使用を全然同感出來ぬものである。

第二にオーボエがある。カラチエは其オーケストラ曲にフルート、オーボエの一個宛を加へた。勿論彼の編成は第一マンドリン十五人、第二マンドリン十人と云ふ大規模なものではあるが、それにしてもオーボエを加へた眞意を私は諒解し得ない。思ふにカラチエは單にオーボエの音色を好む爲に書き加へたのではないかと想像する。然し流石にカラチエはフルートもオーボエも全然獨立して用ひて居る。

木琴、タムボリン、カスターネット、トライアングル、シンバル、太鼓類等は必要に應じて使用される場合には何等忌避すべきでないのみならず、タムボリン、カスターネット、トライアングルの三つは舞曲に於て用ひられる事が非常に多く、且効果も多い。ブランツオリは「望まれし日」の中に又タイムバーニを加へた。之は然し例外であつて太鼓類の結合は先づ必要を見出されない。殊に之を濫用するに於てはオーケストラは死地に陥るゝ事を餘儀なくされるであらう。



## 第三章 編 成 法

此章に於てオーケストラ組成上の根本と成る編成法の事を述べる。が其前提として前章に記述した各樂器を組成上の立場から分類して置かうと思ふ。私はすべての樂器を三種に分つ。第一は基本樂器であつて云ふ迄もなくマンドリンオーケストラを編成する骨子と成るべきものであり、常に動かす可らざる地歩を有するものである。然し乍ら誤解して成らぬ事は次の基本樂器の全部がすべて同時に用ひられるのではないと云ふ事である。例へばリオリと高調のマンドローネとが一緒に用ひられるわけではなく、マンドバスとアルチリウートとが揃はなければ成らぬのでは無い。之は本論に入つてから述べるが豫じめ御断りして置く。

### ○基本樂器

マンドリン、マンドラコントラルト、マンドラテノーレ、リウート、マンドロ

ンチエロ、リオリ、マンドローネ（高調の分）、マンドローネ（低調の分）、マ  
ンドバス、アルチリウート、ギター、ハープギター、アルチキタルラ、キタロ  
ーネ

以上が基本樂器であつてマンドリンオーケストラは此内の樂器で編成されるのである。

次に補成樂器がある。之は曲によつて加へられるもので平常は加へられない。従つてすべての樂器はオーケストラの補成樂器であると思ひ得る譯であるが然し特にマンドリンオーケストラに結合さるゝ事多きもの、或は結合されて効果の多いものを擧げて置く。

### ○補成樂器

クラリネット、テルツギター、ピアノ、ハープ、ダルシトーン、アルモニウム、フルート、バンジョ、タムボリン、カステネット、トライアングル

此内バンジョは私としては補成樂器の内に加へたくない。成程米國のオーケストラでは從來常にバンジョを加へて居るが、前にも述べた通り少しも効果ある結合をなされた事はないのである。然し若し理解ある作曲家が眞面目に手を下すならば新しい生命が現はれぬとは云はれない。今日の現状では私は之を排するだけである。ダルシトーンは過去に於て私達のオーケストラが用ひただけであるから一般には其効果は知られて居ないが私は充分なる責任を以て之を有力なる補成樂器に擧げる次第である。大オーケストラに於てはバイブオーガンも亦用ひられる。屢々云ふ如くすべての樂器は補成樂器たり得るのであるから此補成樂器の項は必ずしも此範圍に限定されないのである。但しレギュラーオーケストラに於ける管樂器部、即ち管樂器の一團がマンドリンオーケストラに結合される事は絶対に無いと云つてよい。たとへ其内の一つ一つが補成樂器たり得たにしても。

ピアノは小オーケストラに於ては基本樂器たり得る。然し要するに編成の不完全なオーケストラに於ての事で完全な編成をもつたオーケストラに於ては補成樂器中では最も多く用ひられると云ふに過ぎない。私は今後のオーケストラにはピアノを基本樂器として用ふる必要のないだけの完全な編成を行はれる事を希望する。

玆愈々本論に入つて編成法を述べる。

マンドリンオーケストラの編成法とは前記の基本樂器を如何なる割合に配するかと云ふ事である。

私自身の斷案を提示する前、先づ歐米の諸家の編成案を表記して参考に資したい。そして此表によつて歐米の編成が如何に相違あるかを觀て戴き度い。



| 編成案者<br>編成樂器          | 伊、カラチエ<br>米、オデル<br>伊、某雜誌社<br>伊、某指揮者<br>獨、某會社<br>米、オデル<br>米、ビツクフオード |      |      |      |      |     |     |
|-----------------------|--------------------------------------------------------------------|------|------|------|------|-----|-----|
|                       | 3                                                                  | 6    | 8    | 6    | 10   | 12  | 15  |
| 第一マンドリン               | 2                                                                  | 4    | 4    | 6    | 8    | 10  | 10  |
| 第二マンドリン               | 1                                                                  | 4    | 0    | 0    | 0    | 7   | 0   |
| マンドラコントラルト            | 0                                                                  | 0    | 3    | 3    | 4    | 0   | 8   |
| マンドラテノーレ              | 1                                                                  | 2    | 2    | 3    | 2    | 5   | 4   |
| マンドロンチエロ (又はリウ<br>ート) | 2                                                                  | 3    | 4    | 6    | 8    | 6   | 8   |
| ギター                   | 0                                                                  | 0    | 3    | 3    | 2    | 0   | 2   |
| キタローネ (又はマンドロー<br>ネ)  | 1                                                                  | 1    | 0    | 0    | 0    | 2   | 0   |
| マンドバス                 | 0                                                                  | 1    | 0    | 0    | 0    | 1   | 1   |
| ピアノ                   | 0                                                                  | 0    | 0    | 0    | 0    | 0   | 0   |
| ハープ                   | 0                                                                  | 1    | 0    | 0    | 0    | 1   | 1   |
| フルート                  | 1                                                                  | 2    | 0    | 0    | 0    | 4   | 0   |
| パンジョ                  | 1                                                                  | 1    | 0    | 0    | 0    | 2   | 0   |
| 太鼓                    | 0                                                                  | 0    | 0    | 0    | 0    | 0   | 1   |
| オーボエ                  |                                                                    |      |      |      |      |     |     |
| 總 人 員                 | 十二人                                                                | 二十五人 | 二十四人 | 二十七人 | 三十四人 | 五十人 | 五十人 |

(御断りしなければ成らぬがカラチエの案中「キタローネ又はマンドローネ」の二個はアルチリウトである。尙マンドロンチエロとリウートとを同欄に書いたが案出者によつて或はマンドロンチエロを或はリウートをとつて居る事を承知して置いて戴き度い。)

此内、米國の二案と、獨某會社、伊某指揮者の案とは孰れも數年前に發表されたもので今日では此立案者と雖、多少は考へが變つて居るかも知れない。最低音に於て米國の方は悉くマンドバスを用ひ、歐洲の方はキタローネ、又はマンドローネ、カラチエのみは自製のアルチリウトを用ふる事も諒解出來やう。又米國が多種の編成樂器を有するに引換へ、歐洲はフレット樂器のみを以てする純粹の編成案をとつて居る事も注目すべきである。此表ではマンドラコントラルトは米國のみに、又マンドラテノーレは歐洲のみに用ひられる様に見える。近頃では歐洲の合奏團が漸次マンドラコントラルトを使用する傾向を見せて來て居る事は前に述べたが此表で

は窺知出来ないから特に附加へて置く。米國ではマンドラコントラルト一點張りでマンドラテノーレをもう願みない。

伊太利のカラーチエの編成は編成案として提出されたものゝ中では最も尨大な一つであるがフルートとオーボエとを基本樂器として取扱つた事が諒解出来ない。

佛國巴里のマンドリース・オルケストル(マテヨツキ指揮)は昨年十二月二十三日の演奏會に於て、第一マンドリン、第二マンドリン、マンドラ、ギター、各十四人、ギターを除く三パートは各々A Bの二部に分ち、之にマンドロンチエロ三人。コントラバス一人を加へた編成を示した。マンドローネやキタローネを自由に取り得る合奏團がコントラバスを加へる等は頗る不思議であるのみならずマンドロンチエロを僅に三個しか用ひないのは首肯し得ない。

玆に於て私の編成案を表にして記す事にする。

| 編成<br>樂器   | 人員<br>數 |  | 十五人 |   | 二十五人 |   | 三十人 |   |   | 五十人 |
|------------|---------|--|-----|---|------|---|-----|---|---|-----|
|            |         |  | 甲   | 乙 | 甲    | 乙 | 甲   | 乙 | 丙 |     |
| 第一マンドリン    |         |  | 3   | 3 | 5    | 5 | 6   | 7 | 7 | 12  |
| 第二マンドリン    |         |  | 3   | 3 | 5    | 5 | 6   | 6 | 6 | 10  |
| マンドラコントラルト | }       |  | 2   | 2 | 4    | 4 | 6   | 6 | 6 | 8   |
| マンドラテノーレ   |         |  |     |   |      |   |     |   |   |     |
| リウート       |         |  | 1   | 1 | 1    | 1 | 2   | 2 | 1 | 3   |
| マンドロンチエロ   |         |  | 1   | 1 | 2    | 2 | 2   | 2 | 3 | 3   |
| ギター        |         |  | 3   | 3 | 5    | 4 | 5   | 3 | 3 | 8   |
| ハープギター     |         |  | 0   | 1 | 0    | 2 | 0   | 2 | 2 | 0   |
| マンドローネ(高)  |         |  | 1   | 0 | 1    | 0 | 1   | 0 | 1 | 1   |
| マンドローネ(低)  |         |  | 0   | 1 | 0    | 2 | 0   | 2 | 1 | 1   |
| アルチキタルラ    |         |  | 0   | 0 | 0    | 0 | 1   | 0 | 0 | 1   |
| キタローネ      |         |  | 1   | 0 | 2    | 0 | 2   | 0 | 0 | 3   |



以上の表によつて編成の大要は御諒解に成らうと思ふ。即ち私の編成案に於ては次低音最低音は高調のマンドローネとキタローネとを取る事を理想とする。之はトレモロを以てする連續音と、指のピツツイカートのみを以てする強力な彈音とを配合したのである。斯かる場合にはハープギターの番外絃は不要なるが故に之を加へないのであるが然し前にも云つた様に、此場合にもハープギターを加へて成らないのではない。唯番外絃は必要を認めず單にギターとして取扱ふわけである。リウートとマンドロンチエロとのパートは現在に於ては全然別個に取扱つて居ない。只我達のオーケストラに於て其各々を獨立せしめた曲を作つた例があるのみである。従つて今日では兩者共同一譜を奏して居る様であるが將來は各々を獨立せしめる様に成るべきである。而して此私の案に於ては大體リウートが手薄であつて、若しリウートをして獨立の實を擧げる場合には之よりも稍數を増加しなければ成らない。

マンドラコントラルトとマンドラテノールとを一緒にして數を示したのは、現在に於ては兩者を各獨立して併用した譜がないからである。即ち或場合にはコントラルトを、或場合にはテノールを要するわけである。従つて六人のマンドラパートに於ては兩マンドラを各六個宛揃へて置くのが理想である。然し之も亦將來は各々獨立して併用される事は疑ひないのであつて斯くなれば兩マンドラの數の比例は曲の内容に従つて左右すべきである。

マンドローネ(低調)とマンドバス、アルチリウートの三個ではマンドローネのみ舉げた。それは勿論代表の意味であつて必ずマンドローネのみを執ると云ふのではない。然し忌憚なく云へばマンドバスは排したい。其理由は前に記した通りである。尙マンドローネ(低調)とキタローネとは大體同時に置かない様にしたが之は決して兩立しないと云ふ意味でない。既に五十人の編成には加へてある通りである。然し高調のマンドローネとキタローネとをもつ事を理想とする場合に於てマン



ドロネの低調をキタローネに結合せしめたのでは前者に於けるだけの効果は舉げられない。さりとてキタローネを一つだけで置くよりは勿論低調のマンドローネなりアルチリウートなりを加へた方がよいと云ふ程度である。

次低音最低音部を通じてキタローネは最も重要な楽器であるから、すべての合奏團は之を得る事に全力を注がなければ成らない。而して之を得た上でマンドリン系の低音樂器の何物を執るか(勿論高調のマンドローネが理想ではあるが)各指揮者に委任して差支ない。

此表に於て私はリオラを全く除外した。然し今現にリオラをもつて居られる方は高調のマンドローネを置く個所に之を充てられるのがよい。新に求めんとするならば勿論マンドローネの方が優秀である。

尙補成樂器については數の割合などを記す必要はないと思ふ。唯補成樂器が入る場合にはそれだけ人數が増す事を考へて置けばよい。

編成の不完全な小合奏團に於てはピアノが基本樂器として取扱はれる事がある。然し既に完成したオーケストラに於てはピアノは絶対に補成樂器として扱はれなければ成らない。

マンドリンバートに於て若し第三マンドリンバートを置く必要があれば第一第二の兩バートから適當に派するがよい。然し米國のカルフイッシャー會社のオーケストラ譜の如きはマンドラを得られない場合に於て之が代用として用ふる様に書かれて居るのであるからマンドラがあれば此バートを置く必要はないのである。

近來第一、第二マンドリン、マンドラ等のバートをA Bの兩部に分ける事を要求する曲譜が多く現はれる。取りも直さず、マンドリンを四部にマンドラを二部に分つものであつて和音が複雑になるに従つて今後益々行はれるに違ひない。

最後に編成案は決して法則でないと云ふ事を申上げて置く。如何なる曲に於ても常に私の此編成案通りに樂器數を限定するものであるなど、誤解されては迷惑であ

る。然し私としては此編成案に充分自信をもつて居る事を明にして置く。

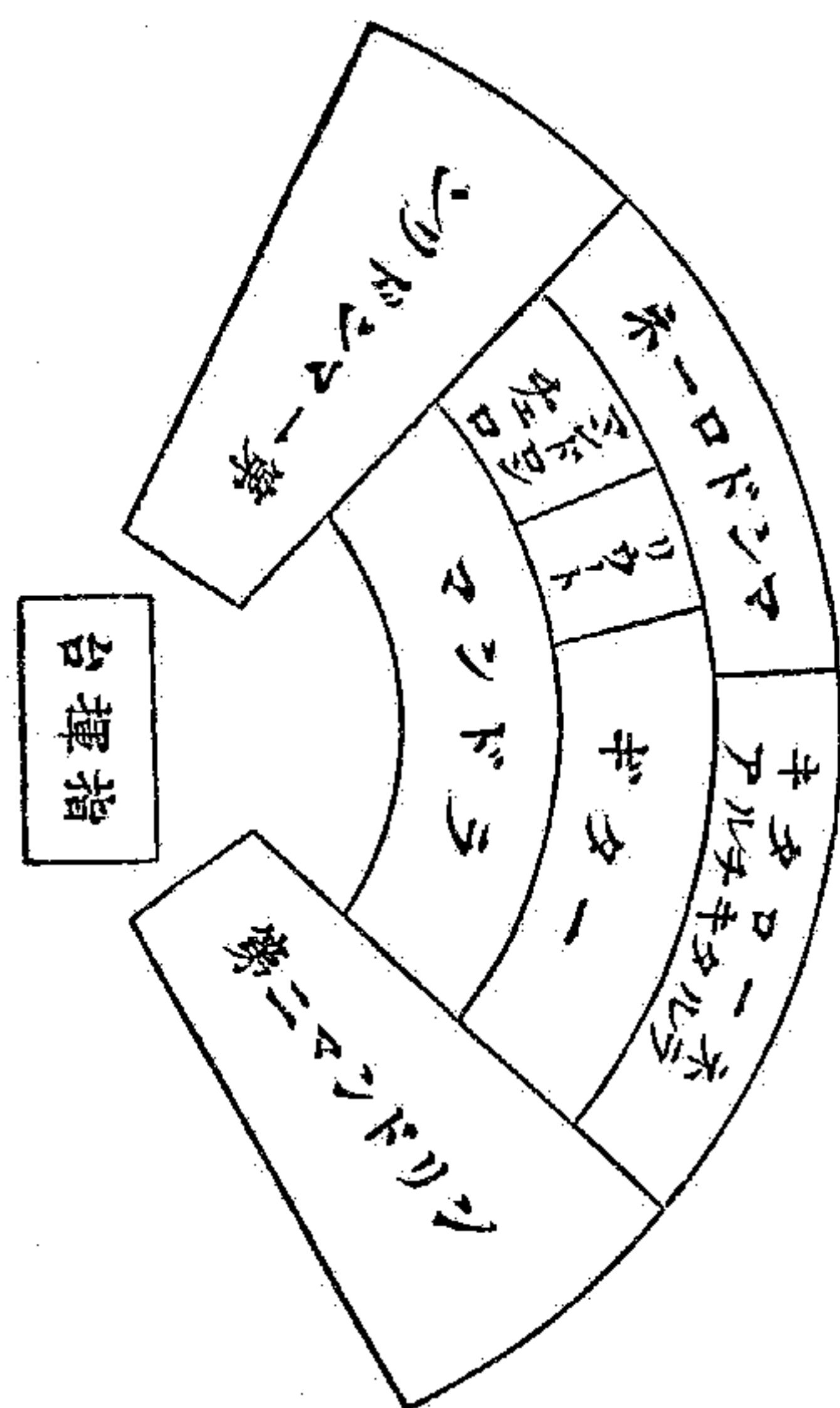
## 第四章 配置法

マンドリンオーケストラの搖籃期に於ては随分諸種な配置法が行はれた。我邦に於てもサルコリ氏の如き、奏者を圓形一列にステージに並列した事もあり、又或人は第一マンドリンバートを第一列に、第二マンドリンを第二列に、マンドラを第三列に、ギターを第四列に置いた事もある。然し歐洲に於ては勿論本邦に於ても近頃は全く一定された様に見受ける。私が七年前「オーケストラ通要」を發表して配置法の私見を述べ、且私達のオーケストラが此配置法をとつて以來、一般オーケストラは皆此配置法を倣はれた様に思ふ。

大體に於て配置法は當時と大して變りはないと云つてよい。然し尙且此數年間の經驗によつて私には種々の研究問題が自身に提出された。此章には私の研究の結果、最も優良なりと信ずる方法を述べる心算である。



すべての注意事項は後に廻し先第一に配置圖を御目にかける。



兩マンドラパートが併用される時は向つて左にコントラルトを右にテノールを置く。ハープギターはギターパートの右端に置く。補成樂器としてピアノを加へる時は最好良の方法はステージの中央深くに位置せしめるのであるがピアノを置くだけの餘地がないのが普通であるから向つて右の奥の端に置く。之は稍問題のある位置ではあるが之より外取る途がない。ハープの位置はピアノと同様である。然しピアノと併用される場合には左端の奥に入れる。フルートを要する時にはマンドローネの左に並置する。マンドローネ(低調)、マンドバス、アルチウートの内が入る時には要するに最後部の孤圓内の位置を與へる。此他の補成樂器の位置に就いては曲の内容如何によつて異なるから指揮者自身判斷すべきである。

此配置法に於て兩マンドリンパート共に稍斜に位置せしめたが、之は大に意味のある方法であるから一言説明を試みたい。

レギュラーオーケストラに於てもさうであるが、總體的觀察を行へば云ふ迄もな

く第一マンドリンは主旋律を奏するのであつて第二マンドリンは第一マンドリンに對して従の位置にあるのである。従つて全く同一の好良なる位置にあるにしても聴衆には第一マンドリンの音が主となつて響くのは云ふまでもない。

然るにマンドリンは之を正面から聴く時と側面から聴く時、音量の上に非常な相違がある。更に側面にしても左側と右側とでは大なる相違があるものである。マンドリンの響穴が平らな表面板の上につけられて居る事、及マンドリンを奏する時響穴の位置は常に奏者から見て正面よりも稍右向になる事を知る人は前記の關係を直ちに首肯するであらう。

茲に於て第二マンドリンは聴衆に對して第一マンドリンのそれよりも遙に不利な位置にあるわけである。普通に行はれて居る様に單に指揮者の左右に並列せしむるならば第一マンドリンの響穴はステージに向つて右側の聴衆に正面するに反し第二マンドリンのそれは全然聴衆に正面しないのである。

同一の位置にあつてさへ第一マンドリンの影に成つて居る第二マンドリンの音が位置の不利から更に聴衆の耳に聞え悪いものとなるのである。而も其上に響穴より出づる音がステージの方へ進んで反響となつて歸つて來る爲に音性の上にも變化を及ぼされる不利をさへもつのである。

茲に於て第二マンドリンの位置は大に考究を要する問題となる。此問題の解決法として第一に、兩マンドリンパートの位置を入れ換へる方法がある。(昔此配置を本邦で行つた事がある。勿論それは斯くの如き研究の結果行つた事ではないらしいが兎も角も行つた事は事實である。)此配置法で第一マンドリンが不利な位置に立つ譯であるが然し前述の如く此パートは元來主旋律を奏するものであつて多少の音の不足は大勢に影響がなくそして第二マンドリンパートは好良な位置を占めるから當然問題はなくなる様であるが然し最も主要なる役目をもつ第一マンドリンの音性に變化を與へる大缺點が生れるので結局是認出來ない事に成る。



次に第二マンドリンをマンドラの位置、即ち正面に置く案がある。元よりマンドラの位置は最好良な場所であるから第二マンドリンのみに就いて考へれば問題は無いが、第一マンドリンとの音の均衡上に禍を生じ、惹いては音の混淆と云ふ厄介な結果も現れて來やう。マンドラはマンドリンと音性音程に於て異つて居るから此好良無比な位置にあつてもマンドリンに支障を與へないが第二マンドリンでは斯くの如き而倒が起るのである。而も其上に改めてマンドラの位置を如何するかと云ふ問題も起つて來る。

茲に於て結局第二マンドリンは現今の位置に置くの外ないわけであるが、而も最も良好な効果を擧げる爲に兩マンドリンバート共に斜位置を與ふる事を主張するのである。斯くすれば第二マンドリン奏手は眞横に聴衆に面するのと異り、ステージへ向つて左側の聴衆には正面する事となり、従つて音響も増大し且音性に變化を與ふる缺點をも減少する事が出来るわけである。第一マンドリンが一層好良な音を傳

へ得るのは云ふ迄もない。

以上で配置法の平面的研究は盡きる。が次に立體的研究を行はねば成らない。

マンドリンオーケストラ中のギターに就いて何人も感ずるのは高音三絃と低音三絃との音が著しく均衡を失うと云ふ事である。低音の斷音はよく聞きとれるが高音の和音が甚だ聞き取り悪いとは何人も云ふ事である。平素非常に音の均衡のよいギターを以てしても此感は免れないであらう。

之は何故であるかと云ふとギターバートの位置がマンドラバートの背後にあると云ふ事が一つの原因をなして居るのである。すべての樂器は勿論さうであるが殊にギターにあつては響穴より流れ出づる音が前面の障害物に妨げらるゝ時著しく音を弱められるものである。然らば高音絃も低音絃も同様に弱められる筈であるのに何故低音絃は比較的弱められないかと云へば之には別の理由が存在する。

試にギターの底部を卓上に密着せしめて彈奏する時は低音は著しく強大な音とな



るが高音は左迄變化がない事を知るであらう。之は高音部は音が殆んど平行波及の  
みを行ふに對し、低音部の音は平行波及の他に縦行波及(即ち下方波及)をなすから  
であつて、即ち低音は卓を傳はり床にまで及んで大きい音を出すのである。

此理由からオーケストラ中のギターは前面に位置するマンドラ奏者の身體と云ふ  
障害物の爲平行波及を妨げられ高音部は著しく弱くなるが、低音部は縦行波及をな  
す爲に高音部に比して大なる支障を來たさない事を首肯出來やう。然し要するに比  
較問題であつて若し障害物がなければ高音部は勿論低音部も更に立派な効果を擧げ  
られるのは勿論である。

以上は最も著しい影響をうけるギターについてののみ云つたのであるがマンドロン  
チエロやリウートに於ても障害物によつて音を傷けられる事は免れないのである。  
此支障を除去する爲に私はギター、マンドロンチエロ、リウートの半圓の列を  
高く位置せしめる事を主張する。而して之には二樣の方法がある。其一は長いブ

ラットフォームを特設する事であり、第二は足臺附の高い椅子を用ふる事であつ  
て其孰れを探るもよいが兎に角普通よりも約一尺乃至一尺五寸の高い位置を與へる  
事を要する。そしてギターの響穴が直接聴衆に而するやうに注意しなければ成らな  
い。

次で此列より更に後方にあるマンドローネ、キタローネには前者よりも尙七寸乃  
至一尺の高位位置を與へるのがよいのであるが此方は前者と同じ高さにあつても大し  
て差支ない。

レギュラーオーケストラに於ては指揮臺を中心として離れるに従ひ高く位置せし  
めるのが普通である。即ち第一ヴァイオリンパートも又第二も後へ行けば行く程高  
く成るわけであるがマンドリンオーケストラに於ては之は避けたいと思ふ。何とな  
れば後方のマンドリン奏者がギター等に障害となるからである。即ちギター、マン  
ドロンチエロ、リウートの半圓の一例を一段とし、マンドローネ、アルチキタルラ、

キタローネを第二段とする方法が最もよい。

最後に一言したい事はマンドリンオーケストラはあらゆる楽器が奏者の身體の中央部より以下にかけて奏せられると云ふ事である。即ちすべては膝上か、床上に置いて奏せられる。従つて合奏に際して人々が重なり合ふ時には各自が他の障害をなすのであつて之は大に考究しなければ成らぬ事である。レギュラーオーケストラよりも遙に不利な地位にある事を常に念頭に置かなければ成らない。

## 第五章 樂曲に就ての研究事項

第三章に於て私はマンドリンオーケストラの樂器編成法を述べた。私としては最も優秀なりと信ずる點を忌憚なく發表した事は讀者諸氏も認められると考へるが、概其編成を假に實行するとなつて樂曲を得る事に又一大困難を感ぜられるであらう。

云ふ迄もなくマンドリンオーケストラの編成樂器は未だ世界的に決定されて居ない。兩マンドラの採否に於て然り。低音樂器に於ては尙更であつて或ものはキタローネを、或ものはマンドローネを、或ものはマンドバスを、又あるものはコントラバスをさへ用ひる様に書かれて居るのである。

従つて私が最も理想的なりと信ずるマンドローネ(高調)、アルチキタルラ、キタローネの併置を實行しても之に充てはまる編成に書かれた曲は見出し難いのであ



る。況んや兩マンドラを併記した曲などは絶対にないと云つてよい。(但し米國から出版されたもので兩マンドラのノートを記したものはあるがそれは兩マンドラの孰れかを取る意味であつて各々獨立して併用する様に成つて居るのではない。)

茲に於てマンドリンオーケストラ指揮者は自己のオーケストラの爲に演奏樂曲に就いて常に或パートの譜を補充しなければ成らぬのである。狭い意味に於けるアレインデであつて而も之は非常に重大な且困難な事業であると云はなければ成らない。

此アレインデに於て最も重要な心得は作家の權威を重んじ、原曲に對して忠實ならんと欲する事である。例へば或樂曲に於てキタローネのパートが書かれて居ないと假定する。指揮者は先づキタローネのパートを編曲する事が果して原曲を冒瀆せざるや否やを考慮し、然る後充分注意して編曲を行ふべきである。

或樂曲には低音樂器の何たるかを定めず單に「低音樂器」としてパートを示したも

のもある。之れ即ち低音樂器の未確定を語るものであつて斯くの如きは比較的編曲が容易である。

然し原曲に示されたる樂器編成が作家に於て非常に嚴格に考慮されたものである事を認めたならば決して編成を加減しては成らない。之は作家を尊重する上に最も大切な事である。

近頃本邦のオーケストラが其演奏曲目に於て歐米のオーケストラを凌駕して居る事は前にも述べた。然しあまりに曲目の充實に意を注いで、自己の編成の不備や技倆の如何を考へず、爲に作家に對する敬意を失ひ、名曲を冒瀆する事が往々にして見られるのは遺憾である。マンドラパートがA Bの二部に分れて居る序樂に對し、マンドラ奏者三名を有するのみなりし爲其第二マンドラパートを削除し、第一マンドリンパートに尠くも三人の奏者を要すべき組曲の演奏に一人のマンドリン奏者を以て間に合はせ、マンドラとマンドロンチエロとに追覆の旋律を有する舞曲を奏す

るにマンドロンチエロをもたぬ爲に此パートを除外し、原曲に立派にマンドロンチエロのパートが書かれて出版されて居るものを不幸にして此パートを買入れなかつた爲に自ら此パートを編曲して演奏するが如きは明に作家を輕視するものであつて憎むべき行爲であると思ふ。

第一の例では不完全の誹りは免れないが三人の奏者を二人と一人とに分けて二部に分つたならば兎も角も原作に忠實であり得る。第二では少くも三人の奏者を得るまでは演奏せぬがよい。第三ではマンドロンチエロを加へる迄待てば勿論難はないが、さなければ原曲を破壊せぬ程度に於てマンドラの一部を以てマンドロンチエロのパートを奏せしめて追覆の實は擧げなければ成らぬ。第四では原作のマンドロンチエロパートを手にする迄絶対に演奏を見合はせなければ成らない。

曲を熱愛し、之を演奏せんとする事にのみ意を注いで、爲に（勿論惡意ではなからうが）曲を冒瀆する事は怖るべきである。

勿論何年かの後にはマンドリンオーケストラは編成樂器を一定される時期に達するであらうし、斯くなれば作家は當然定められたる編成を目標として樂曲を書く事に成るので今日の如き困難は見られなくなるに違ひないが兎も角も當分は此状態をつゞけるの外はない。従つて指揮者はレギュラーオーケストラの指揮者の知らざる考慮と手數とを覺悟しなければ成らない。

今日マンドリンオーケストラ曲作家として名ある人々については「マンドリン音樂小史」中に述べたから茲には重複を避ける。ファルボ、ラウダス等の努力は續いて清新な名曲を公にして私達を喜ばせて居るが然し要するに世界に於て今日以後に期待をつゞけ得る作曲家は指を屈して容易に數へられる程度であつて轉た寂寞を感じる次第である。

茲に於て本邦斯界は徒に歐米作家の作品を俟つて居る場合でない事を考へなければ成らない。既に演奏方面に於てはあらゆる他國の合奏團を凌がんとする勢威を示



して居る本邦斯界は此際何事を措いても作曲方面に努力すべきである。而して編成樂器の決定の如きは本邦自ら之を行ふべきであらう。

## 第六章 演奏練習に於ける注意と

### 演奏會に於ける注意と

私達のオーケストラではギターを除くすべての奏者は演奏時に足を組まない。之は私達が數年來勵行して居るもので其後同志社其他の團體も之を倣はれた様である。マンドリン系の樂器は足を組まなければ演奏不可能なのではないのであつて姿勢を正しく保つ爲にも之は必要な事であると信ずる。但しギター奏者とキタローネの如き立奏樂器の奏者とは別問題である。ギターは別稿「ギター研究」に於て記してある通り左脚を右腿上に組むか、又は左脚下に足臺を置くのが正しいのであつて足を組まずに右腿上に樂器を横たへるのは絶対に不可である。(樂器を立て、兩腿の間に其底部を置く方法を執る場合は別であるが之も「ギター研究」に記してある通りの缺點をもつて居る。)



調律は徹底的に正しくせねば成らぬ。指揮者が基音を與へ、各パートのリーダーが自己のパートの全員の調律を行はしめると云ふ嚴重な調律を私は望む。我邦の合奏に往々にして見られるのは調律の不整であつて合奏を根柢から破壊して仕舞ふから充分注意すべきである。去年第一回のコンコルソを開いた時、此調律の不整から減點されるものゝあつた事を附加へて置く。

或曲について各パート個々の練習を纏めて最後にアンサンブル(全員全奏)に入ると云ふ練習法も必要である。アンサンブルで誤魔化しても各パート個々では奏者が誤魔化しきれぬものでない。誤魔化す事を先入主にしての練習法であると思つては不愉快であるが、事實之は効果ある練習法である。

練習時に於ける注意は限りがないから之以上説かないが私の理想として、假に合奏時間を午後七時からとすればメンバーの參集時間を少くとも六時四十分にした。そして七時迄の二十分間に充分な調律を行ふ。事實調律は之を嚴格に行へば尠

くとも十五分は要する。何となれば各パートを順次に整へて行く方法を執るからである。七時には嚴格に合奏を開始して九時には必ず終る。一度に二時間以上の練習を私は避けたい。充分熱心に眞摯に他念なく練習を行ふならば二時間は決して少い時間でない。九時から九時半までの三十分間を會員全部の歡談に費す、此雜談は大に必要であるが其理由は後に述べる。次に解散。

擬演奏會に於ける注意を次に記したい。

近頃演奏會時にプログラムに曲目解説を附する事が廣く行はれる様に成つた。音樂はそれ自身内容を語るものであつて敢て解説などは必要ないと云つて仕舞へばそれ迄であるが然し作家の經歷、曲の内容等を誤りなく記すならば聴者はよりよく曲を理解し、樂しむ事が出来るわけであつて勿論排斥すべき事でない。然し若し解説を附せんが爲に強ひて曲の内容に想像を猛しうするならば結果は恐るべきものがある。吳々も解説は權威ある人の權威ある筆を以て書かれなければ成らない。怪しげ

な解説は勿論ない方が遙によいのである。

プログラムも注意の上に注意せねば成らぬ。往々にして誤字や誤記のあるものが見出されるが不愉快限りない。而してそれが注意の不足、研究の不足から起つた場合には特に不快を感じる。

我田引水に成つて恐縮であるが近頃多くの合奏團のプログラム作成法、解説の書式、甚だしきは招待券まで私達のオーケストラのそれを倣はれる傾向があるが心からの同感に起因するならば兎に角形式だけの模倣は嬉しくない。

終りにステージについて一言したい。本邦にはマンドリンオーケストラに適當なステージがない。否ステージと云ふよりもホールが無いのである。

マンドリンオーケストラの爲にはホールが長方形である事を私は理想とする。ステージの兩側に聴衆が入る様なステージは絶対に面白くないのみならず、劇場の観客の様な位置も聴衆を入れるには面白くない。マンドリンオーケストラはレギュ

ラーオーケストラに於けるよりも一層全音を纏めて聴衆に對する事が必要であつて左右に廣いホールは不向である。此點に於て帝國ホテルのホールは不可であり、生命保險協會や工業俱樂部のホールが稍理想に近いと云ひ得る。ホールの奥行は長くても一向差支ない。そして聴衆の出入口はステージに正面する背後に設けられて居るのがよい。保險協會のホールは横に出入口をもつて居るのが缺點である。



## 第七章 主宰者と指揮者

假令無名にしる或團體には必ず中心人物を要する。マンドリンオーケストラに於て亦然りである。各員が協力一致事に當れば敢て中心人物を必要としない譯ではあるが人々には各々自由意思があつて事實は理論通りに行かないのである。一學校の學生を以て組織される團體に於ても形式はどに角事實上中心人物なき團體は必ず動搖する。此中心人物を假に主宰者と稱へる。主宰者が指揮者と同一人である場合も勿論あらう。

主宰者は全員の尊敬を受け得る人物でなければ成らぬ。全員から充分理解されて居なければ成らぬ。主宰者は私心をもつて居ては成らない。公平でなければ成らない。全員に對して等しき愛と親しみをもたなければ成らない。僭越な云ひ様であるが一視同仁と云ふ言葉が適切である。主宰者は隔意があつては成らない。全會員

と親友でなければ成らない。同時に會員相互間の融合の連鎖たらねば成らない。

以上は主宰者の必須要件である。極言すれば「尊敬に値する仁」の一言で盡きる。

抑て主宰者は當面に立つて會員の誘導に當らねば成らぬのであるが其誘導にも精神的誘導と技術的誘導との二途がある。精神的誘導とは差當り會員を其團體の空氣中に完全に育くむ事である。私の經驗によれば新に會員として入會した人は初めから必ずしも其團體の空氣に一致して居るものでない。他會員との間に何となく一種の隔意をもちたがるものである。多數の會員中には新會員から見れば何となく蟲の好かぬ人もあるに違ひない。然し年月は遂に相互の美點と缺點とを明確にし、缺點を寛大に看、美點を崇拜する様になる筈である。而して之は一に主宰者の指導如何によるのである。百人のオーケストラメンバー中に面白くなく演奏に従事する人が只一人あるとしたら既に其演奏は嚴格な意味に於て完成しないわけである。

技術的誘導とは其人の技術が進歩する様に仕向ける意味であつて必ずしも音楽技

術教授の意味でない。先づ會員が自己の樂器に對して敬意を有する様に仕向ける。進んではマンドリンオーケストラの價値を徹底的に知る様に仕向ける。演奏上のヒントを與へ其人の缺點を出来るだけ自覺する様に仕向ける。教授者が生徒に單に技術を教へるのとは違つてもう一層廣く大きい誘導を行ふのである。マンドリンオーケストラ中の一員としては必ずしも自己の技能が優れて居ただけでは完全なオーケストラ奏者とはなり得ないのである。立派な奏者ばかりを集めたら最も優秀な合奏團が出来得るか云へばさうは行かないのである。エルマンやハイフェッツを集めて四部合奏團を組織したらフロンザリーやロンドンストリングクオーテット以上の優秀なものが出来るかと云へばさうは行かないのである。

主宰者は公平でなければならぬと私は曩きに述べた。然し公平と云ふ事はAに施した通りをBに施さねばならぬと云ふ意味ではない。誘導上にはAに對する時とBに對する時とは全く異つた道を歩む場合がある。或幼稚園の先生の談話に「兒童

の資性如何によつて取扱振は皆異なる。兒童が庭で轉んだ時に早速抱き上げなければ成らぬものもあれば、強い強いと勵まして自ら起上る様仕向けるものもあり、或は轉んだのを見ても其のまゝ横を向いて知らん顔をしなければならぬものもある。」と云はれたが、マンドリンオーケストラの主宰者にも此呼吸が必要である。然し之は極めて自然でなければならぬ。幼稚園の子供ではないのであるから技巧を弄するなどは主宰者の權威を傷ふだけで効果はない。要するに主宰者自らも氣づかずして而も之が完全に行はれなければ成らぬのである。

會員が他意なく話し合ふ機會を作る事は大切である。合奏が終つた後に歡談の必要があると云つたのは此點を指したのである。事情の許す限り打ち解けた會食等を行ふのは最も當を得た方法であり更に進んで旅行を行ふ事が出来れば一層有効である。主宰者はかゝる機會に於てすべての會員の資性を充分觀察すると同時に主宰者としての自分を彼等によく知らしめなければ成らない。斯くして會員は主宰者を知



り、主宰者は會員を知り、延いてはすべての會員は相互に知り合ひ不識の中に一つの美しい家庭を造り出すに到るのである。

主宰者は時に會員中の或人と膝を交へて歡談する必要がある。即ち前述のものを衆合的談話とすれば之は個人的談話である。或會員の資性上衆合的談話以外に個人的に其人に自己を知らしめ且其人をよりよく知らんとする場合があるものである。然し此場合に於ては必ず團體其物を中心として行はなければ成らぬのは勿論である。若しさうでなければ所謂主宰者の公平は害はれ、平和は破られる。

團體に於て一二の會員が其團體運動に反する行動や意思を表示する事は團體の爲に大問題である。永き月日の間には主宰者は必ず斯くの如き危機に出會ふに違ひない。然し主宰者は斯くの如き場合に遭遇して平常よりも一層冷靜に、一層公平に、聊かも私心を挟む事なく事を處して行かなければ成らない。主宰者の最も苦心する時は正に斯くの如き場合である。勿論主宰者はあらゆる努力を以て團體運動の圓滿

な進行に立戻る様力を致すべきである。一二の反對者に對しては其反對理由の正否を先づ考察し、正しければ之を容るゝに躊躇せず、正しからざれば其理由を充分説明すべきである。何人も誠意に逆る事は出来ない。主宰者の至誠は必ず反對者を正道に立戻らしめるであらう。

然し萬一にも其人が徒に團體運動に逆行せんとし主宰者の誠意も彼を引戻し得ざる事を認めた時には彼が如何に技能優秀なりとするも斷然團體から驅逐すべきである。マンドリンオーケストラに於て往々にして一二の會員が自己の優良な技術に慢心して徒に我意を貫かんとし、主宰者亦彼等の技術を惜しんで鐵鎚を下す事なく遂に一團を瓦解に導く事がある。沈着、冷靜、果斷は主宰者の一時も忘る可からざる玉條である。

演奏會本位の團體を私は忌む。最も甚しいのに成ると演奏會以外には存在の全く怪しいものすらあるが、それは例外として普通の合奏團に於ても平時練習には會員



の過半数が缺席して居る實例が尠くない。斯かる状態にあつては會員相互の理解一致と云ふ様な事は全く認められない。而して此點も主宰者は常に考慮を拂はなければ成らぬのである。尤も如何に嚴格に出席を追つても結局會員各自に其心掛けがなければ萬事水泡に歸するから第一に會員の責務を充分悟らしめ練習時の缺席が如何に多大な影響を團體運動に與ふるかを自覺せしめなければ成らない。演奏會と云ふ公表機關があつて會員一同刺戟を受ける事は勿論であるが平時の合奏に緊張のない様では演奏會に成功する事も覺束ない。

之を要するに主宰者の仕事は随分大きく深いものである。此大事業を完成する爲に誠意、熱情、努力を忘れては成らない。殊に主宰者が自ら團體の頭目たり權威者なりと自負する時はすべては暗黒に陥つて了ふ。

團體の發展を常に念頭に置き、飽く迄嚴正に而かも溫情を失ふ事なくすべての會員の良友たらん事を期するのが主宰者の執るべき道であらう。

次に指揮者について一言したい。

マンドリンオーケストラ指揮者たらしんとする者は次の三項を充分研究する必要がある。永年レギュラーオーケストラの指揮に任じた經驗者と雖も、此研究を行はずしてマンドリンオーケストラを完全に指揮する事は斷じて不可能である。

#### (イ)、編成樂器各個の能力と特性との研究

云ふ迄もないが指揮者は先づ編成樂器の各々について其能力と特性とを研究せねばならない。同時にレギュラーオーケストラの編成樂器との比較研究を行ふ必要がある。之はレギュラーオーケストラの指揮者であつた者に對して特に必要條件である。

第一にマンドリンの音性と音量とを慎重に考察する。そして其特性が諒解された時にヴァイオリンとの相違點を充分研究しなければならぬ。此研究を怠る爲にマン

ドリンをヴァイオリンに近接せしめやうと無駄に努力する指揮者は決して少くない。ヴァイオリンに於けるレガートとマンドリンに於けるレガート（トレモロ）と、次にはスタッカート奏する際の兩樂器の相違點を充分考察せねば成らない。此研究はマンドラとヴァイオラ、マンドロンチエロとヴァイオロンチエロ、キタローネとコントラバスとに就いても同様である。マンドラに關する注意は殊に肝要である。レギュラーオーケストラに於けるヴァイオラに對してマンドラはコントラルト、テノールの二種を有する。マンドラテノールの如きヴァイオラに比して音域其他すべての點に於て著しく特異性をもつて居るものであるから研究は最も慎重に行ふ事を要する。其他リウート、ギターに關する充分なる智識を得なければならぬ。就中ギターはレギュラーオーケストラ中の孰れの樂器にも對比せられず而もマンドリンオーケストラ中重要な任務を果すものであるから苟も輕視する事があつては成らぬ。

#### （ロ）、アンサンブルに於ける能力と特性との研究

前項に記述した通り編成樂器の研究が了つたならば次にアンサンブル、即ちオーケストラに於ける全體の能力と特性とを研究せねば成らぬ。換言すれば前項に示す處は部分的研究であつて當項の示す處は綜合的研究である。

各樂器が結合した爲に其相對的效果が部分的研究に於て表示されなかつたものを現すのは云ふ迄もない。アンサンブルはアンサンブルとしての音性と音量とを有するものであるから之を研究して後に初めてマンドリンオーケストラの能力と特性とを知る事が出来るわけである。

同時に之も亦前項に於けると等しくレギュラーオーケストラとの比較研究を行ふ事が肝要である。レギュラーオーケストラに指揮者たる經驗を有する人は兎もすればマンドリンオーケストラをレギュラーオーケストラに近接せしめやうとする。或場合にはマンドリンオーケストラに獨創的作曲ある事を忘れて只管レギュラーオー



ケストラの曲をレギュラーオーケストラに模倣して演奏せんとする極端な指揮者をも見る事がある。そしてマンドリンオーケストラに於ける各樂器及其綜合結果に於ける音量を無視して單に強大なる音を出さうと試みる爲にオーケストラの音量の可能範圍を超越して茲に最も嫌惡すべき結果を生せしめ而も之に氣付かずして得々たる指揮者がある。斯くの如き指揮者がレギュラーオーケストラ曲をマンドリンオーケストラの爲にアレンジする時は往々にして第一ヴァイオリンのパートを其儘第一マンドリンのパートに第二ヴァイオリンのパートを第二マンドリンパートに、其他皆之を倣ひ單にギターパートの如き全然レギュラーオーケストラ中に對比樂器を含まざるものゝみを編曲して上演する事さへ起るのである。

更に重大な問題は假にレギュラーオーケストラの全樂器を高音、中音、低音の三部に分つとして其各部の音量の比例を以てマンドリンオーケストラの全樂器を部分的に律しやうとするの誤れる事である。

マンドリンオーケストラの綜合的效果と云ふ事を念頭に置かず且研究をも行ふ事なくして低音部の不足を指摘すると云ふ様な皮想の觀察は絶対に許し難いものである。吾々は曾てバラライカオーケストラを耳にして其低音部の強大なる事に感嘆時を久しうしマンドリンオーケストラに於ける低音部充實を急いだのであるが而もバラライカオーケストラと同様の低音量の充實を計らうとは決してしなかつたのである。何となればマンドリンオーケストラにはマンドリンオーケストラとしての可能範圍が存在するからに外ならない。即ち當時吾々のオーケストラは低音部に不足を感じつゝあつたので此バラライカオーケストラの低音から異常な刺激をうけたのであるが而もそれはマンドリンオーケストラとしての低音部の不足を充實しやうと感じたのであつてバラライカオーケストラと同様の數と量とを得やうとは思はなかつたのである。若し之をバラライカオーケストラと同様にするならばマンドリンオーケストラの獨創價值は全然覆沒されて仕舞ふに違ひない。レギュラーオーケスト

ラとの比較に於ても全く同一である。其比較研究はレギュラーオーケストラに近似せしめやうとして行ふものでなくマンドリンオーケストラの特性を見出して岐路に入る事を防止せんが爲である。

補成樂器の研究は充分行はねば成らぬ。ピアノにせよ、フルートにせよ、マンドリンオーケストラに結合される時には全く特異の力を生ずるもので單に其樂器の何たるかを知つて居ただけでは不充分である。

#### (ハ)、マンドリンオーケストラ曲の研究

マンドリンオーケストラの編成と能力とに就て充分なる研究が行はれたならば次に此オーケストラに對して如何なる作品が存在するかを研究しなければ成らぬ。勿論前項の研究に際してそれぞれ作品を見る事は當然であるがそれはオーケストラの編成と能力とを知る爲に見たのであつて當項に於ては作曲を作曲として研究する意

に外ならぬ。指揮者がマンドリンオーケストラの特性を體得した時には必然的に此オーケストラの爲の獨創的作品の存在を認識するに違ひない。従つて如何なる作品が公にされたかと云ふ事を知るのは多大な興味を齎すであらう。

ラウダス、ファルボ、ブランツオリ、ベルレンギ、アマデイ、ボツタツキアーリ、マネンテ、ファンタウツツイ等のオーケストラ曲はレギュラーオーケストラ曲に馴れた指揮者につて先づ最初に其構想の單純さを思はせるに違ひない。而も彼が之等の曲の外見を通覽する事に満足せずして更に一層其内容を探究するならば彼は漸くマンドリンオーケストラに於ける樂器使用の眞の意を悟り、更に其眞の能力を會得するに至るであらう。編曲に於ても亦同じである。而して若し彼が試みに一つのオーケストラ曲を作るならば先輩たる作家達の卓越せる手腕を層一層速に悟るに違ひない、茲に至つて指揮者は初めてマンドリンオーケストラの眞髓を體得し完全なる指揮者たり得るであらう。



要するにレギュラーオーケストラに對してマンドリンオーケストラとバラライカオーケストラとは樂界に於ける二大特種合奏であつて彼等は各自其特質を有するものである。従つて之等を視るにレギュラーオーケストラを視る眼を以てすれば根本的に錯誤を來し拾收すべからざる破綻に陥る事は理の當然である。(云ふ迄もなくマンドリンオーケストラはバラライカオーケストラとも亦全く隔絶した天地を有する)指揮者はレギュラーオーケストラ(出來得れば之に加ふるにバラライカオーケストラ)の如何なるものなるかを知る事は勿論肝要であつて其内容に通曉すればする程完全なるマンドリンオーケストラ指揮者としての資格を有するに到るわけであるがそれは他を知つて初めて己の知るの謂であつて其混同は絶対に執る可からざるものである事を深く知らねばならない。若しレギュラーオーケストラに通曉せる者若しくは指揮者たりし者がマンドリンオーケストラに指揮棒を持つて最初から完全なる指揮を行ひ得るものと考へる人あらば誠に恐る可く悲しむ可き事である。

終に永年私達のオーケストラに指揮者たりし瀬戸口藤吉氏について一言し度い。同氏は大正七年春以來私達のオーケストラの指揮者として熱誠な指導を行はれたのであるが、元來海軍軍樂隊の樂長であり、殊に海軍のオーケストラの創立者であるだけに、マンドリンオーケストラに初めて指揮棒を振られた當時は同氏自身にも又私達にも種々不満足な點が見られたものである。然るに同氏の熱心努力は日一日マンドリンオーケストラの眞髓に氏自身も私達をも惹入れて行つた。そしてマンドリン合奏團に往々にして見られる缺點の如きは氏は徹底的に矯正した。正確なテンポを保持する事は口には易いが事實あらゆるマンドリンオーケストラは殆んど完全なテンポをもつて居ないと云ふも過言でない。氏は第一に此缺點を指彈した。全く私達のオーケストラの今日あるのは氏に負ふ所が多いのである。オーケストラの樂器編成、組織基礎が確立した昨夏を以て氏は勇退した。「もう老人は引込んでよい。若い潑刺たる元氣をみなぎらしめるためには私は老いた。」之が氏の勇退辭であつ



た。

氏は指揮者たる事を辭したが私達のオーケストラには不相變顧問として密接の關係を保有し、最近に初めて私達のためにマンドリンオーケストラ曲をものした。

氏に就いて此處に禿筆を走らせた事は或は蛇足なりとの非難を讀者から頂戴するかも知れない。然し私としては決して餘談に亘つて居ない事を信ずる。

## 第八章 マンドリンオーケストラなる

### 名稱に關する研究及合奏團に

#### 對する命名

今日マンドリンオーケストラなる名稱は全く一般的に用ひられて居るが、果して此名が此合奏に對して妥當であるか否かは明に研究する價值があらうと思ふ。

第一にオーケストラなる名稱が既に適否について問題を惹起して居る事を知らねば成らない。即ちオーケストラとは管絃樂であつて管樂器を基本樂器に加へないマンドリン合奏には此名を冠する事が出来ないと云ふのである。

然し私は此反對説を首肯する事が出来ない。オーケストラは管絃の兩樂器を備へた合奏でなければ稱へられぬ程狹義の意味ではないと信するのである。レギュラーオーケストラに於ても絃樂器のみを以てするストリングオーケストラは組成され

る。若し反對者の云ふが如くんば假令ストリングなる名を附するにしてもオーケストラとは云へない事に成る譯である。勿論今日の現状ではオーケストラと云へば管絃樂大合奏を指すものとなつて居るのであるから單にオーケストラと云へば或は誤解を招くかも知れないが、然しマンドリンやギターの系統の樂器で成立つ合奏と云ふ事が明示されれば何等問題はないのである。

絶対にオーケストラなる名稱を用ひなかつた伊太利や佛蘭西の合奏團も近頃此名を盛んに用ひ初めた。一は編成樂器が漸次完成されたからではあるが、又一面に於て此名が決して不當でない事を考へたからである。

伊太利ではマンドリンオーケストラの事を「オルケストラ・ア・プレットロ」(Orchestra a Plectro)と云ふ。説明するまでもなく「義甲樂器のオーケストラ」と云ふ意味である。が之は決して完全ではない。マンドリンオーケストラはマンドリン系の樂器とギター系の樂器で成立するのであつて「義甲樂器」と云へばマンドリン系樂器は

包含するがギター系樂器は含まないのである。若し完全に云はうとすれば「オルケストラ・ア・プレットロ・エド・ア・ピッツィコ」(Orchestra a Plectro ed a Pizzico)即ち「義甲樂器と撥絃樂器とのオーケストラ」と云ふべきであらう。「オルケストラ・ア・プレットロ」と云ふ位ならば寧ろ「オルケストラ・ア・ピッツィコ」と云つた方が適當である。何故ならばマンドリン系の義甲樂器も廣義では「撥絃樂器」の内に含まれるからである。

然し以上の名が多少共疑義を残すのは露西亞のバラライカオーケストラ等と混同し易い事である。此オーケストラはバラライカ系の樂器とドムラ系の樂器とで成立して居るがバラライカは撥絃樂器ドムラは義甲樂器である爲に之も亦明に「オーケストラ・ア・プレットロ・エド・ア・ピッツィコ」なのである。

「フレット樂器のオーケストラ」と云ふ名をつける事が最も総合的で完全であると云ふ人もある。成程マンドリンも又ギターも共にフレット樂器であるから至極妙案



の様ではあるが之もバラライカと混同する虞がある上に伊太利名では非常に複雑に成つて仕舞ふ。

マンドリンオーケストラ (Mandolin Orchestra) なる名稱は米國に生れたものである。マンドリン系樂器をマンドリンで代表せしむるのであつて嚴格に云へば「マンドリンギターオーケストラ」と云ふべきであるがマンドリン合奏の内容が一般的に成つた今日としては此名が單にマンドリンと云ふ樂器だけの、若しくはマンドリン系樂器だけの合奏を指すと見るものはなく、必ずギターを念頭に置くのであるから敢て「マンドリンギターオーケストラ」と記す必要はないのみならず、バラライカオーケストラと混同する憂もなく、結局此名が最も簡單で最も明瞭な呼稱と云ひ得る。之を伊太利名にしても「オルケストラ・マンドリニステイカ」(Orchestra Mandolinistica) となり至極簡明である。

マンドリンオーケストラなる名稱についての研究は以上で盡きるが、次に合奏團

の命名について一言して置き度い。合奏團の命名は各自の任意であり他の容喙すべきでないが然し不當な名は避けるべきである。

先づ和名について述べやう。本邦では學校に合奏團のある場合が多いが斯かる場合には勿論其校名を取るのがよい。慶應義塾マンドリン俱樂部、帝國大學マンドリン俱樂部、同志社大學マンドリンクラブ等は好例である。又學校にゆかりのある名をつけるのもよい。第一高等學校にマンドリン俱樂部があると假定して、向陵マンドリン俱樂部と命名すれば面白いと思ふ。俱樂部といふ名稱は本邦に多い。これは慶應のそれや東京マンドリン俱樂部(現在のそれではなく、明治の末年にあつたもので慶應の異名同身であつた)等が基をなしたのであるが、外國にはあまり見られない。「俱樂部」の代りに「合奏團」と云ふ文字を用ふるのも私は好きである。京都マンドリン合奏團は私が名付親であるが好い名だと信ずる。

學校以外の團體が地名を冠するのは私の喜ぶ所である。歐米の合奏團は多く地名

をもつて居る。横濱マンドリン倶楽部と云へば明に横濱に存在する合奏團だと云ふ事が首肯される。ナポレオンマンドリン合奏團と云つたのでは何處の團體だか一寸判らない。地名は敢て都市名には限らない。町名も、山名も、川名もいへ。隅田マンドリン倶楽部もよければ富士マンドリン合奏團も面白い。

オーケストラを管絃樂と譯して何々管絃樂團と云ふ事は避けたい。其理由は前に記した處を見て下されば判る。

樂團と云ふ文字はよい。マンドリン樂團と云へば單にマンドリン合奏團と云ふよりも意味が廣くなつて結構だと思ふ。

次に洋名である。私の特に説明したいのは主として洋名についてである。何故ならば兎もすれば飛んでもない妙なものに成るからである。

現に私達のオーケストラの前名「シンフォニア・マンドリーニ・オルケストラ」が好例である。私達がオーケストラを設立した頃は米國の斯界が隆盛を極めた頃でボス

トン・シンフォニー・マンドリン・オーケストラ等の活躍は目覺ましいものであつた。私達は樂器編成や演奏樂曲は伊太利のそれを倣つたが組織は米國式に據らうとした爲にマンドリン・シンフォニー・オーケストラを其儘、伊名で記したのであつたが實際伊太利では斯くの如き名は見出されないのみならず誤解も生じ易いのである。然し一度定めた名は容易に変更出来ないものである。私達は其儘九年間を経過したが昨年震災に譜庫や樂器を焼失した機會を以てオーケストラの組織を一新するに際し、會員の多數決によつて今日の名に改めた次第である。私達の前名によられたものかごうかは判らないが、何々マンドリーニ・クワルテットとか何々マンドリーニ・オルケストラとか云ふ名が現れたのを見ては冷汗背を流れたものである。

ソチエタ・マンドリーニステイカ・デイ・ヨコハマと云ふ名は私が名付親であるが純粹の伊太利名であるが日本字で記すと少々長すぎる。

エストウディアンテイナと言ふ名は今日では専ら「マンドリンの合奏團」を意味



するだけに簡単でよい。然しエストウディアンティナ・コーベの如きはエストウディアンティナ・デイ・コーベとしなければ成らない。エストウディアンティナ・モネガスクの如く「モネガスク」が「モナコの」と云ふ形容詞であればよいが、單なる地名には「デイ」をつけなければ意味をなさない。

オルケストラなる名をオルケストリーナとする事は面白い。勿論「小オルケストラ」の意味であるが單に「小さい」と云ふ消極的な意味以外に「美しく可愛らしい」と云ふ様な洒落た感じが入るのである。大阪の「ドマーニ・マンドリーニ・オルケストラ」が近頃「ドマーニ・オルケストリーナ・マンドリーニステイカ」と改められた事は結構である。が嚴格に伊太利式に書けば「オルケストリーナ・マンドリーニステイカ・ドマーニ」とするものである。伊太利では固有名詞を前へはつけない。(此場合伊太利文では *Orchestra Mandolinistica "Domani"* と記すのである。)

チルコロもよい。團體を意味するのであるが伊太利では盛んに之を用ひる。然しチルコロには必ずマンドリーニステイコを加へなければ成らない。最近北海道大學の合奏團が私の注意を容れられ「チルコロ・マンドリーニステイコ・ロウロラ」と改名された。

神戸のマンドリーナ・タ・コメンゼは希臘のマンドリーナ・タ・アテニエーゼを倣はれたのであらうが、特に伊太利のコモ湖を畫かれてつけられた名ださうであるから他の容喙すべきでないが、普通の場合には執り難いものである。

「プレクトラム」を用ひて東京プレクトラムソサエティーや、神戸プレクトラムオーケストラがある。前に記した様な缺點はあるが悪い名ではない。

アニママンドリンクラブやヴェネツィアマンドリンクラブのやうに頭に伊太利名を有つて他を英語で行く名稱はどうも同感し難い。

クラブは伊太利語でもクラブである。クラブ・マンドリーニステイコとすれば名としては間違つては居ないが伊太利では此名はあまり用ひて居ない。



私個人の考を云へば本邦の合奏團には邦語を主體として只譯名を定めて置くのがよい様に思ふ。日本マンドリン合奏團と云ふ名を本體として之にソチエタ・マンドリニステイカ・ジャポネーゼと云ふ譯名をつけて置くのである。團名は自己本位でよいものであるから敢て他人には判らなくとも差支ないと云へばそれ迄ではあるが成る可く誰にも判る様にして置く方が本邦マンドリン音樂の普及の主旨から云つてもよい様に思はれる。

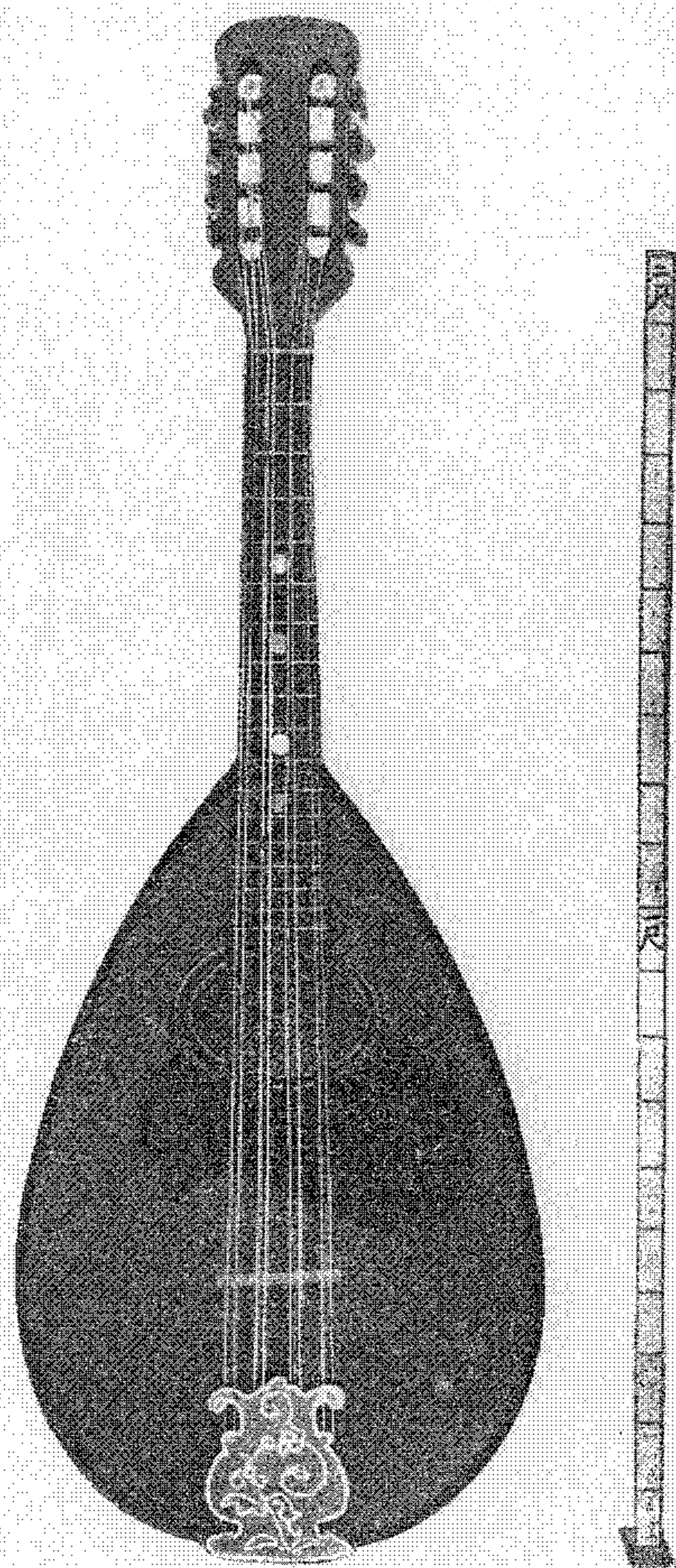
終りに以上に例として擧げた各團體の名についてはそれ／＼第三者に察知出来ない深い意味があらうから批判に誤りがあつたら御許容を願ひたい。

## 結

却説、冗長な筆を弄し過ぎた。思ひ浮ぶまゝに筆を走らせたが、扱筆を擱かんとすれば今更に物足りなさを感じる。書き落しもある様な氣がする。然しそれを考へて居たら何時までたつても此稿は公にならない。物足りなさは己れの足りない證據だと思つて潔く筆を擱かう。

數年後に、否二三年後に、早くも此稿が改められる程本邦斯界の發達の速かなるを夢みて。





マンドラ・テノーレ

伊國ザイナッチア作。(田中伸蔵)



マンドリンギター兩系の樂器を含む小合奏

マンドリンオーケストラはマンドリンギター系樂器を以て組立てられる大きい合奏であるが、マンドリン、ギター兩系樂器を含む小合奏、所謂室内樂と稱するものには如何なる種類があるか、今之を讀者諸氏と共に觀察研究して見やうと思ふ。

小合奏は二部、三部、四部、五部、六部合奏まである。然し最も多く用ひられるのは勿論四部合奏までである。

先づ小合奏の種類を擧げ其内容を簡單に解剖して見やう。

## 一、二部合奏

二部合奏は種類も随分多いが同時に今ではあまり現はれないものも尠くない。但し其中には充分注意すべき組合せもあつて今行はれないからと云つて無下に排する事は勿論早計である。二部合奏に就いて第一に注意しなければ成らぬのは獨奏に對する伴奏と二部合奏との區別である。マンドリン獨奏にギター(若しくはピアノ)の



伴奏と云ふ組合せがマンドリン及ギター(若しくはピアノ)の二部合奏と如何なる相違があるか。之を明瞭に判別する人は甚だ尠いのを遺憾とする。勿論譜面には可成曖昧な書き方をして居るものが多い。「マンドリン及ギター」と云ふ如きがそれである。中には「マンドリンギター二部曲」と記して實はマンドリン獨奏曲である場合も尠くないのである。

一言にして云へば或樂器の奏するパートが樂曲の中心骨子であり、之に對して或樂器のパートが全く前者の不足(主として和音に於て)を補ひ之を完全ならしめんとして附せられる場合、即ち主と従との關係に於ては前者の獨奏後者の伴奏であり、之に反して或樂器のパートが他の樂器のパートと平等の責任を與へられる場合は二部合奏であると云ひ得る。

序に云ひ度いのは助奏(オブリガート)と伴奏との別である。助奏は二つの樂器から成り立つ場合には現在では全く無いと云ふも過言でないのであつて茲に説く事は

稍所を得ぬ嫌があるが實際に區別の立ち得ぬ人もあらうと考へるから附加へて置く。判り易く云へば伴奏は樂曲の構成上の補助であり、助奏は樂曲の色彩上の補助である。従つて前者が和音的であるに比し後者は多く旋律的である。或樂器の獨奏に或樂器の伴奏が附せられ樂曲の構成が完成されても尙且他の樂器の助奏を入れて之に色彩を加へると云ふ事もある。然るに或樂器の獨奏(それは伴奏によつて構成上の缺を補ふべきもの)に對して單に助奏のみが附せられると云ふ事はあり得ない。然し所謂マンドリンデュオ、即ち無伴奏形式のマンドリン獨奏に於ては或樂器の助奏を附せられる事が無いとは斷言出來ないのみならずピアノやギターの如き獨立樂器の獨奏に對しては殊に助奏が有効に用ひられる事があるわけである。即ち二つの樂器から成る曲に於て其一つの樂器が助奏として用ひられる事は全く無いとも云へぬのである。

#### A、マンドリン二部



マンドリン二個を以てする合奏曲は彼のムニエルの「ウタイレ・ドウルチ」「獨創的の二部合奏曲集」「演奏會用二部合奏曲集」等が大部分であると云へる。我邦に於ても數回公にされた事がある。然し樂曲の構成としてはマンドリン二個は勿論和音の不足を感じる事が尠くないから完全な樂曲は生れ難い。即ちマンドリン二部の特色は同一の樂器二つを以て旋律の對位を面白く示すと云ふ特異の點にある。「ウタイレ・ドウルチ」の如きもムニエルの最初の目的は練習者に單獨練習を行はしむる單一さから多少進歩した旋律の配合によつて練習を面白くさせやうとしたものであるらしい。

#### B、マンドリンとギター

此合奏曲は甚だ多く出版されて居るが其多くは眞實の二部合奏でなく寧ろマンドリンの獨奏にギターの伴奏とすべきものである。而も曲其物が多く凡庸でマンドリンパートは通俗的な旋律を奏でギターパートは平凡な和音を掻きならすのが多い。

即ち二部合奏として認め得るものは尠く且獨奏曲としても價值が少い。然し此合奏は音の構成上マンドリン二部の如き單純なものでなく和聲は豊かであるから作曲家が眞に之を生かさんとすれば必ず立派な曲が現はれ来る筈である。此合奏の前途は將に光輝あるもので私は先づ以てマンドリン及ギターのソナタの現はれる日を待つ次第である。

#### C、マンドリンとピアノ

此合奏も亦前者と等しく立派なものが今日では尠いのを遺憾とする。伊太利のマウツリ會社から出版されて居るムニエル其他の曲でマンドリンとギター及マンドリンとピアノ用に書かれたものは全部マンドリン獨奏であつて二部合奏でない。然し此合奏も亦前者と全然同一の意味に於て立派なものが生れ出づべき筈である。

#### D、ギター二部

此合奏は和音の構成が甚だ廣いのでマンドリン二部の如き狭い可能範圍しかもた

ぬものとは同日に論じられない。カルツリは此の二部合奏の爲に立派な曲を公にした。ギター二部曲ではカルツリが最も美しい作家となつて居る。然しソルがアグワドと合奏する爲に書いた作品第四十一番の「二人の友」の如きは此二部合奏曲として最大なるものゝ一つである。カルツリ、ソル、ジュリアーニ、クフネル等には此組合せの曲が多くある。

#### E、ギターとピアノ

美しい組合せであつてジュリアーニ、ド・カル、ディアベルリ等が盛んに此曲を書いた。ジュリアーニが大ピアノリストのモツシユルスと共に大きい二部曲を書いた事は知る人が多からう。ディアベルリはよい二部曲を書いた。其作品第六十八、第七十のソナティネなどは今日でも手に入れ得る。然しギターピアノの二部として眞に兩樂器の特色を發揮した曲を求むれば甚だ寂寞を感じる。蓋し兩樂器とも撥絃樂器である事が作曲家を苦しめる一大原因であるには相違ないが然し作曲家が若し此兩

樂器の特性を充分理解するならば今迄に公にされたものよりはより美しいものが現れて來べき筈である。近年米國のビツクフォードが作つた「詩的司伴奏」は勿論二部合奏では無く且又内容も全く同感するには稍距離があるが尠くとも兩樂器の取扱ひ方に關しては大分新らしい生氣が認められる。此生氣に眞摯を加へてギターピアノ二部曲を書いたならば必ずや不朽の名作が現はれるに相違ない。

#### F、ヴァイオリンとギター

ピアノが完成される以前に於てギターが重要に且廣大に使用された事は云ふ迄もない。従つて今日ならば當然ピアノが擔當すべきパートをギターがもつた事も亦云ふ迄もない。斯くして昔はヴァイオリンギターと云ふ組合せの曲が随分多かつた。勿論大部分はヴァイオリン獨奏ギター伴奏であるが然し此兩樂器の二部合奏も亦決して尠くはなかつた。大ヴァイオリンリストにして且ギターの優れた奏者たりしバガニーも作曲した。但し彼の曲は多くギターが伴奏の務めをもつて居り尙遺憾ながら



ギターパートは彼が優秀なギタリストであつたにも拘らず平凡である。ジュリアーニも勿論書いた。其他にも此組合を公にした人は尠くない。今日ではヴァイオリンは殆んどピアノと提携する事になつて仕舞つたが然しピアノとギターとでは其音色に全然相違があるから従つてヴァイオリンとの組合せがピアノの爲に排せられる理由には毫もないのである。惜しむらくは今日の一般作曲家がギターに對して薄識な事である。

#### G、マンドロンチエロとギター

マンドロンチエロ其物が新らしい楽器であるだけにギターとの二部合奏の如きは元より昔はなかつたのである。茲に特に擧げた理由は米國のビックフォード夫妻によつて數年前此二部の組曲「絃の物語」が公にされたからである。曲其物は囊記の司伴樂同様所謂米國式の薄い内容と華美な形狀とをもつたもので従つて絶對の敬意を表するには躊躇せざるを得ないが清新なユムピネーションとして將來ある事は充分

人に認められた。

#### H、テルツギターとギター

テルツギターが無伴奏で獨奏される事は殆んどない。それは何故であるかと云へば元來テルツギターは高音を出す事を目的として作られたものであるから對比關係上ギター(若しくは稀にピアノ)と組合せて其特色とする高音を充分明瞭ならしめる結果である。ジュリアーニやクフネル等はテルツギター及ギターの曲を屢々公にした。然し之等は殆んどすべてがテルツギターの獨奏にギターの伴奏であつて二部合奏と書かれて居る事は首肯出来ない。然らば此兩樂器は二部合奏として用ひられるものでないかと云へば決してさうではなく寧ろ獨奏としてギターを伴ふよりも二部として立派な曲が生れる筈なのである。ジュリアーニの當時はテルツギターが世に現はれた時であつて其爲に彼等は此テルツギターを一般に紹介せんとして曲を書いた爲、勢ひテルツギターを主としギターを従としたに外ならない。彼の作品第七十

五及八十番のランドラー集は立派な例である。近來テルツギターが漸次葬むられんとする事は私の最も悲しむ處で此際ギター愛好家が此可憐なる小ギターに異常の同情を與へ作曲家は進んでギターとの二部合奏に此樂器の眞生命を授けん事を希望する次第である。

### I、其他の二部合奏

ギターの黄金期に於てはフルート、ヴァイオリンチェロ、クラリネット等と二部合奏曲が可成に書かれた。殊に前者は今日も尙多く残つて居る。然し今日以後の生命は甚だ覺束ないのみならず私等も亦必ずしも其復活を切望はしないのである。何となれば以前のギターと今日のそれとでは其扱ひが随分變化して居るからである。一例を擧げるならば當時はギターの姉妹樂器、即ちフレット樂器が殆んど無かつた。リウットも盛時を過ぎマンドリンは完成されなかつた。マンドラやマンドロンチェロは勿論現はれない。而も一方に於てピアノは完成されなかつたのであるから今日

ならばピアノを要求すべきものが當時ではギターを求め、又ギターも彼等に結合する以外には結合の相手がなかつたのである。然るに今日ではマンドリンオーケストラが純フレット樂器で成立する一事を以ても知らるゝ通りギターの姉妹は非常に多くなつて居る。従つて徒に他系樂器と結ばんとするよりも概して効果多き自系樂器との結合に走るのは蓋し極めて自然な事である。

今現在には無いが將來注目すべきはリウット(現代の)とギター、マンドラとギター、マンドリンとマンドラ、マンドリンとリウット等の二部合奏であつて之等は理解ある作家の手によつて偉大な藝術を紹介し得る力を有する事を信するのである。

與々も二部合奏は伴奏附獨奏と明に區別しなければ成らない。之は將來の二部合奏曲の發達の爲に最も大切な事である。

### 二、三部合奏



三部合奏は二部、四部等に比しては曲の數も少く且又演奏せられる事も尠い。然し二部に比すれば樂器が一つ多いだけに音樂としての可能範圍は廣いわけである。

#### A、マンドリン三部

ムニエルによつて此三部の合奏曲が書かれて居るがマンドリン二部に於けると等しく和音の不足と音性の單一とは免れない。従つて特殊の場合を除いては其藝術的可能性は甚だ狭いものである。

#### B、二マンドリンとギター

伊太利のプレクトラム音樂雜誌には屢々此三部の曲が現はれる。然し其多くがマンドリンギター二部に於けると等しく凡庸である。組合せとしては悪くはないが總括的に觀察すれば只三個の樂器をもつてする合奏に二つ迄同一樂器を用ふるよりは三個とも異つた樂器を用ふる方が理論上効果は多いわけである。

#### C、二マンドリンとピアノ

之も同前である。只二つのマンドリンが全然二部合奏となりピアノは其伴奏となる場合(之は勿論三部合奏ではないが)は別であつて新らしい價值を示すであらう。

#### D、マンドリン、マンドラ、マンドロンチエロ

三部合奏に於ける最も注意すべき組合の一つである。カムブリアは此組合せのセレナードを書いたが之は彼の獨奏曲よりも優れた力をもつて居る。恰もヴァイオリン、ヴィオラ、ヴィオロンチエロの三部合奏に於ける如く各樂器の音程の上から見るも變化は充分で結局三個の樂器を以てする最も好良な組合せと云ふ事が出来る。

#### E、マンドリン、マンドラ、ギター

ムニエルは「イ長調の三部曲」を此組合せで書いた。勿論此曲は單に此組合せのみならず諸種の組合せを用ひ遂に純粹のピアノトリオ(ヴァイオリン、ヴィオロンチエロ、ピアノ)にさへ書いては居るが然しフレット樂器の純粹の編成として此組合せが最も注目に値する。前者と比較すればマンドリン、マンドラ、マンドロンチエ



ロは純粹のプレクトラム三部であつて全然マンドリン系の編成であるのに之はマンドロンチエロがギターに代つて居る爲に全體の氣分は著しく異つたものとなる。彼の優れた所は彈奏上全然同一狀態の三つの樂器を合せて而も變化を與へるにあり此の優れた所は三つの中一つは斷音の和音樂器を加へて他の二つとの間に大なる變化を與へるにある。優劣は敢て斷じないが面白い組合せである事は云ふ迄もない。

#### F、ギター三部

ギターのみを以てする三部曲も決して尠くない。理論上はギター二部に更に一個のギターを加ふるものであるから一層可能性を擴大するわけであるが實際に於てはそれ程でない。それは何故であるかと云ふに同一音性と同一音程とをもつて居り且斷音を主とする此樂器に在つては音の錯雜は寧ろ(極端に云へば)混亂を誘導する傾があるからである。古來此三部が二部よりも多くないのは蓋し如上の意味を語るものである。

#### G、其他の三部合奏

昔から書かれた三部にはヴァイオリン、フルート、ギターやヴァイオリン、ヴァイオリンチエロ、ギター等がある。勿論それぞれ特色はあるが今日以後の生命は覺束ない。當然現はる可き組合せとしてはマンドリン、マンドラ、リウート及マンドリン、マンドラ、ピアノがある。前者はDの組合せと等しく注意すべきものである。後者はEに等しいが然しプレクトラム樂器に對するギターとピアノとの融合關係上Eよりも稍劣つて居る感がある。ピアノを加へるならば寧ろマンドリン、マンドロンチエロ、ピアノの組合せに私は期待をもつものである。人は考へないであらうが私はマンドリン、テルツギター、ギターと云ふ組合せが又面白い様に思はれる。

#### 三、四部合奏

恰も二ヴァイオリン、ヴァイオラ、ヴァイOLONチエロの所謂絃樂四部が室内樂とし

て最も多くの可能性をもつ様にプレクトラム楽器に於ても四部合奏は藝術的に高い位置を保ち得る。

A、二マンドリン、マンドラ、マンドロンチエロ（又はリウート）

純粹のプレクトラム四部である。現在此組合せで發表されて居る眞實の四部曲としてはムニエルの「ト調」「ニ調」「ハ調」、大沼氏の「ハ調」、それにフアルボのがある。ムニエルの「ト調」は稍單純であり内容も小さいが他のものはすべて複雑な構成と優れた内容をもつて居る。マンドロンチエロとリウートと其孰れをとるがよいかと云ふ問題については私は孰れとも軍配を挙げ難い。結果から見れば徑庭はない。作曲家の考一つで或はマンドロンチエロを、或はリウートを選ぶのであつて敢て甲乙を附する必要はないと考へる。

B、二マンドリン、マンドラ、ギター

Aに於けるムニエルの三つの四部曲は此編成にも書かれて居るがAの編成による

方が此三つの曲としては優れて居る。然し一般には此編成が最も廣く書かれる。伊太利の「イル・プレットロ」「イル・マンドリーノ」等が掲載する四部は殆んど此組合せである。然し眞個の四部曲、（即ち三つ又は四つの樂章に分かれて居る完全な四部曲）ではなく通俗曲が多い。従つて現在に於てはAの方が藝術的に取扱はれて居るわけであるが若し作家がギターの特有な力を發揮せしめんとして此組合せの曲を書くならば偉大な收獲があるに違ひない。

C、其他の四部合奏

ムニエルの三つの四部曲は二マンドリン、マンドラ、ピアノの組合せにも書かれて居る。従つて此四部についても考慮する必要がある。元來私自身は四部合奏に於て低音部をマンドロンチエロ又はリウートで充たす方がギターを以てするよりも好きであり、ピアノを以てする事はギターを以てするよりも更に嫌ふものである。之は勿論單なる好き嫌ひであるが然しフレット樂器の組合せの適否と云ふ上から見て敢



て必ずしも私の感情が誤つて居ないと考へる。勿論之は一般的觀察に於てであつて作家が自ら或樂器を組合せてその爲に曲を書く場合は其編成が價值あるのであるから如何なる組合せを用ふるも自由であつて敢て言葉を挟む餘地は無い。

フレット樂器の四部として開拓の必要ありと思ふものにマンドリン、マンドラ、マンドロンチエロ、ギターがある。此編成は今日全く見られないが然し編成としては勿論特異なものであつても必ず良作曲家の手によつて良曲が生れ出でやうと思ふのである。

要するに四部合奏は最も宏大な天地を有するものである事を知らねば成らない。

#### 四、其他の小合奏

四部合奏の次に五部合奏がある。二マンドリン、マンドラ、マンドロンチエロ、ギターと云ふ編成が最も多い。然し今日迄五部曲として用ひたものゝ多くは實際に

は五部曲に非ずしてオーケストラ曲である。即ち五部編成には成つて居ても實は五人によつて演奏せられる事を期して居るのでない場合が多いのである。然し今後は純粹の五部曲も現れる可きである。それは從來のものゝ様にピアノとギターが同一任務をもつ様な不徹底な程度でなく各個が生かされる曲でなければ成らない。

ポツタツキアールはマンドリン四つにマンドラと云ふ珍らしい五部の小組曲を書いた。之は勿論特殊の試みに相違ない。

六部合奏は今の處見られない。六部に書いてあるものはあつてもそれは五部に於けると等しくオーケストラ曲が多いのである。然しギターの黄金時代に於ては随分變つた六部編成が行はれた。一例を挙げれば二ヴァイオリン、ヴァイオラ、ヴァイオリンチエロ、フルート、ギターと云ふ如きがそれである。そして此當時には此外にも種々な組合せを以て三部、四部、五部、六部の曲が演奏されたものである。勿論管絃樂伴奏のギター大司伴奏さへ書かれたのであるから以上の如きは蓋し驚くに足り

ないのである。

## 五、小合奏團組織について

扱かねてから私の屢々稱へた事であるが我邦に於ても是非小合奏團の優れたものが現はれる事を望む次第である。合奏は必ずオーケストラでなければ藝術的地歩が占められぬわけではない。殊に小合奏は人数も少くてよいのであるから組織は簡単である。

先づ私の理想を述べるならばマンドリン奏者 人、マンドラー一人、マンドロンチエロ(若しくはリウート)一人、ギター一人、ピアノ一人のメンバーを以て合奏團を編成し、基礎を四部合奏に置く。所謂「何々クワレット」と稱せらるゝものである。そして曲によつて三部も二部も、時によつては六部をも奏するのである。之だけのメンバーがあれば室内樂は大體作曲家の要求する通りの編成で演奏し得るわけ

であるから最も理想的である。

但し茲に最も注意を要する事は斯くの如き室内樂に於ては各人の技倆が同一に優れて居なければ成らぬ事である。オーケストラに於てはマンドリンは少くとも二人以上の人が分擔するわけであるから假令其内の一人の技倆が他より劣つて居ても比較的全體の效果に障りを來たさないが室内樂に於ては各パート皆一人の人が全部の負擔をもつのであるから一人たりとも技倆劣れる場合には演奏は不可能となる。故に室内樂に在つては特に技倆の近接したメンバーのみが集る事を要する。

合奏團組織の階梯として最初四五人のものが集まつて練習を開始し、稍糧よりかけた時には漸次七人、十人、と云ふ様に奏者を増す事を考へるものである。之も元より悪いと云ふのではないが然し若し平均した優秀な奏者が五人も集まつて居るならば、私は寧ろ初步的な劣勢な奏者を加へる事をせず小合奏團、換言すれば室内樂合奏團を組織する事が望ましい。英國のロンドン・ストリング・クオーテット、米



國のフロンザリー・ストリング・クオーテット等が如何に高踏的な藝術的進程を歩んで居るかを知らる人はフレット楽器に於ても美しい小合奏團を組織する事が如何に意義ある仕事であるかは首肯し得やうと思ふ。

事實力あるクワルテット、クインテットは不均等な奏者を有する三十人のオーケストラよりも遙に大きい仕事が出来るのである。

本邦に於ては一時的組織として東京に田中クインテットがあり、稍継続的な組織として大阪のムニエル・クインテットがあつた。田中クインテットは第一マンドリン奏者として又リーダーとして田中常彦氏(澤氏)を有して美事な演奏を示したが一回の音楽會の後解散したのは誠に遺憾であつた。ムニエル・クインテットは可成長の間繼續して屢々演奏會を開いた。技倆の平均した奏者を擁して徹底した研究が積まれたが、其終り頃に稍ディレクタントに墮したかの感を入々に抱かせたのは残念である。そして現在では暫く聲咳に接しない。

外國の例として古くは伊太利のムニエルの第一次、第二次のクワルテットがあり、近くは米國のブレース等のクワルテットやカラーチエのそれがあるが孰れも一時的な組織に外ならない。

斯くの如くフレット楽器の室内樂團は今日迄餘り芳しい記録を残して居ないが今日の斯界として此小合奏團の出現が如何に必要であるかは識者のよく知悉する處であらうと思ふ。

云ふ迄もなく室内樂團はオルケストラとは全く異つた道を歩むものである。其演奏曲に到つて殊にさうである。オルケストラが將來益々多く現はれんとするに當り、室内樂團の出現は之と平行して實行される機運にある事を痛感する。



マ  
ン  
ド  
リ  
ニ  
ス  
ト  
へ  
の  
十  
二  
講

## 一、樂器

現代に使用されて居るマンドリンはナポリ風のとローマ風のとこの二種である。ミラノ風のは此の二者はどは廣く使用されて居ない。ナポリ風とローマ風。此の二者のいづれが樂器として進歩したもので有るかは一言で優劣を定める事が出来ない。然しより廣く使用されて居る事と、重奏の自由で有る事と、音域の廣い事と音量の大きい事とに於てはローマ風のマンドリンは到底ナポリ風の其れに及ばない。従つてたとへ音色のデリカシイと云ふ點に於て多少の缺點は有るとしてもナポリ風を以てマンドリンの標準樂器とすべきである。

アメリカで廣く使用されて居る、フラットバックの樂器は眞の意味でマンドリンと呼ぶ事の出来ないものである。一般に我國の好樂家等にフラットバックのものはラウンドバックに比して音色が悪い様に信じられて居るが其れは誤である。音色の



上下は樂器の質の上下にあつてフラット及ラウンドバックの差ではない。只全然發聲の原理を異にした此の兩樂器にあつては音性其物に差別の有る爲めに此等を同種の樂器として認める事は出来ないものである。どこかにふくみ聲の可憐なあの音色をマンドリンと呼ぶ我々は強い光をもつた派手なフラットバックの樂器の音をマンドリンと呼ぶには躊躇をしなければならない。

總べての樂器が構造と音性の二大問題をひかへて居る様に我々の樂器も此の二つの問題の前に立つて其のいづれかに軍配を下さなければならぬので有るが悲しいかな今我々の手にして愛さなければならぬ樂器はヴァイオリン系の樂器やギターの様修理や改善が容易では無い。此點フラットバックの樂器の有利な地位をうらやましく思ふが其れはいたづらに月夜の幽邃を白晝に望むに等しい事で有る。したがつて我々は此兩問題の最も完全に調和したものに軍配を向けなければ成らない。

フレットの數は此樂器の音域に於ける運命のキイをにぎつてしまつて居る。した

がつて二十四以下のフレットの樂器は使用する事が出来ない。實際に必要なのは二十七日までのフレットで有る。けれども二十四以上のフレットの上ではトレモロの使用が出来ない。其上にスタッカートならば二十七フレット上の音はフレット無くとも奏する事が出来る。で音程の正確でない二十七フレットを持つた樂器よりも無い樂器の方が善い事になる。

絃とフィンガーボードとの間の間隔は理想としてはせまいほど善いわけである。然し限度を超えれば音量の問題に關係を生じて来る。したがつて音量の問題を境界として其最大限度をえらばなければならない。

フレット上の音程は第四次の倍音まで解決されれば其れ以上を望む事は出来ない。其以上の正確は音響學上の問題であつて音樂上の問題ではない。我々の音階は其以上のコンマを認容して居るし、絃線を新にすることに差を生じるし、さらにオルガンやピアノの様にもつと不正確な音程を使用して居る樂器も有るのである。

義甲は此樂器の重要な部分で有る。第四章に改めて書く様に此樂器の右手の技巧の形式は完全に一定する事が出来ない。それ故義甲の形は奏者に依つて一定する事は出来るものでは無いし、又するべきものではない。然し原則として左の條件はあてはめる事の出来るもので有る。

演奏にあつて支持に不自由を感じない限り小さなものである事。

音性に不純をおこさない限り厚いもの。

演奏の自由を缺かない限り先端の鋭くないもの。

## 二、演奏時の姿勢

イ、右足の太腿を左足の太腿の上に組んで樂器を右足の太腿上に支持する方法。

ロ、足臺を使用して右足を其上に乗せて足を組合せる「イ」の方法にかへる方法。

ハ、足を組合さずに兩足を正しくして奏する方法。右の三種は演奏時に使用するべ

き身體の姿勢で有るが美觀の上から云つて「ハ」の方法が最もすぐれて居るのは云ふまでもない。然し此方法は大きな重奏の演奏にあつて左手のポジションの上下にかへる事が出来ない。此點「イ」の方法は理想的で有る。けれども「イ」の姿勢は日本服を着した婦人はどうてい採用する事が出来ない。此爲には「ロ」を持つて之にかへなければならぬ。云ふまでもなく大きな重奏の生れる事のない合奏に「ハ」の方法を使用する事の最善の道で有る事は當然である。重奏曲以外の練習曲の修學中は必ず「ハ」の方法を採用すべきで有る。樂器の支持力を強くする事は音量の表現上、ポジションの運行の練習上重大な課程の一つである。したがつて此點最も困難を多く感じる「ハ」の方法を持つて常に練習をつむ事が必要である。獨奏にあつては演奏時の負擔をかるくして必要のものに勢力を集中する爲に「イ」の方法を使用しなければならぬ。

樂器の表面の震動板を上方に傾斜さす事は注意しなければならない。三絃以上の



重奏にあつて高音絃と低音絃との間に音量と音性との不平均を生じる。ネックの傾斜は一定出来ない。其れは右手の技巧によつて定めなければならない。右手の上とする弧線が四絃に平均する點にまで傾斜させなければならない。

音性及上達速度が演奏姿勢に左右されるのは常に心得おくべき事である。

### 三、練習曲と練習課程

教科書としてムニエルの大教則本が、練習曲としてはムニエルのシヨリダイヤ四巻及演奏會用大練習曲集が理想的のものである。然し其れは實際的に最善のものであると云ふ意味で理想的に最善のものであると云ふ意味ではない。ムニエルの大教則本は重奏とトリツクの部分が他の部分に比して非常に貧弱である。此點を他の書によつておぎなはなければならない。カラチエの書いた教則本の第五、六巻は此の意味で理想的のものとしなければならない。教則本の理想としなければならない

點は練習者に絶えず新たな興味を失はない様に作られて居る事と、其樂器のテクニックと音樂形式及表現法との關係を明解されて居なければならないと云ふ點とである。此の意味に於てカラチエの教則本は到底ムニエルのものと同列におかすべきものではないが、一度其全課程をおへた者にとつて再度マンドリンの全テクニックに眼を通したい場合に於ては彼の教則本は簡明にマンドリンのテクニックが組織的表示をされて居ると云ふ便が有る。

マンドリンのテクニックは大別して音性の方面よりはトレモロとスタッカートとの二種、樂典的方面よりは各音階練習、タイム及リズム及ムード。アルペジオ、重奏、トリツクとの五種である。さうして練習の要は右手、及左手がいかに其等の演奏に耐得られる様に上達させるかと云ふ事で在つて、練習の目的は其等のテクニックをしていかに音樂の表現たらしむるか云ふ事に在るのである。

音性の問題以下重奏に至るまでは四章より八章にわたつて、練習の要と目的に就



いては九章十章に述べる。此處に一言トリツクの意味に就いて書いておく必要がある。音樂に云ふトリツクとはヴァイオリンに於けるピッツィカート、ギターに於けるネイルス等のごとき其等の樂器本來の演奏法以外の特殊なる演奏法と合奏曲にしばしば表れ、獨奏曲にも間々表れる、鳥の呼聲、波の音等の自然現象を模倣する様な音樂本來の純粹表現法でない表現とを云ふのであるが今の場合は前者の演奏方法をさすのである。マンドリンのトリツクはハーモニック音、左手及右手のピッツィカート、義甲で奏した音の次に生ずる義甲を使用しない音等が最も多く使用されるトリツクである。

ムニエルの練習曲はショリディタ四巻と演奏會用大練習曲集とを合して初めて完全されたるものとみななければならない。彼のショリディタは音階と和聲的及旋律的進行、左右兩手の運行の高速度にたへる練習及一定リズムの統一練習に全力がそゝがれて居てトレモロ、重奏、タイム及リズムの變化等の練習用としては使用する事

が出来ない。加ふるに各練習曲のあまりに小品であるためにテクニクの音樂的表現に對する問題に至ては此等四巻によつて達する事を望むべくもない。此等の缺點は演奏會用大練習曲集中の十種の練習曲に漏らす事なく補はれて居る。此十種の練習曲のいづれもが大曲で有ると云ふ事は此等の練習曲の生命とする長所である。其は上記ショリディタに示されなかつた缺點を補ふ他更に他の最も必要なるテクニクを養成するのである。ある一定の程度の演奏に耐える奏者も其れが長時間繼續されると云ふ事はやがて其演奏にたへられなくなる事に等しいのである。此の時間の繼續が演奏技術を決定する最後の問題であると言ふ點を注意すればいかに此等の練習曲を大曲としてムニエルがあたへたかを我々は理解する事が出来るであらう。

練習の課程は音樂の練習に生ずる最大、最難の大問題である。ある一定の課程を全練習者に課する事は其等の全練習者に死刑の宣告を課する事に等しい。藝術は最初の一步より創造にはじまつて創造の境地に終るのである。甲の人間にゆるされた

るシステムは乙の人間にはあてはめる事が出来ない只全人間にあてはめる事の出来るのは有機的典型のみであるが不幸にして其は分拆された其時に同時に生命を失つてしまふ。古來の大演奏家を作つた名教授と云ふものゝ教授としてすぐれて居たのは學生の性格を知る事に秀でて居て學生の人格に應じて最も適當な練習課程を作る事の出来た一點に在つたのである。地上に天才は稀にしか生れない。さうして自己を意識する事の出来る天才は其天才の中から又まれにより生れる事が無いものである。獨學の大演奏家のほとんど地上に現れなかつたのもあまりに當然すぎるであらう。筆者も又此困難な問題に無謀のくわだてをする事から筆をおかなければならない。

#### 四、トレモロとスタッカート

マンドリンの音性上の二大部門であるトレモロとスタッカートのいずれが演奏上

困難であるかは人によつてかんがへを異にして居る様である。彼の大ムニエルはスタッカートを以てマンドリン演奏の最後のものと信じて居たらしい。トレモロは其効果に於てレガートであるが技術的に云へばスタッカートの連続したものである。レガートとスタッカートとの間に明白な標點の無いと云ふ事はマンドリン音樂の非常な美點である。我々の云ふ意味の音樂と云ふ藝術はカントとゲンツァとの合したものである。マンドリンの音樂がカンタービレであつて同時にリズムカルである事はマンドリン奏者たる者の一日もわすれてはならない事である。形式上半獨立樂器である此樂器に無伴奏曲の境地の廣くゆるされて居るのは此の美點に於てである。

技術的方面より注意すべき事は此樂器のスタッカートはトレモロよりもフォルテの可能性が多いと云ふ事である。音量の平均はリズムの運命と聲音の進行とを左右するものである。さうして樂器は其音性の境界をこえてまでもフォルテを出すべき



ものではない。したがって特殊の場合の他、たとへフオルティッシモと樂譜に書かれて居てもトレモロとの關係を持つて現れてくる場合にはマンドリンはスタッカート、フォルティッシモは使用すべきものではない。

(ムニエル大教則本第一卷三十三ページ、十二番の練習曲、同七十四ページ、四番の練習曲、ムニエル演奏會用大練習曲集六番の曲参照。)

## 五、タイム、リズム及ムード

タイムとリズムとは分割する事の困難なものである。然しながら此二者は同一のものではない。ある一定拍子内の各小節間にあたへられたる強聲部と弱聲部とは必ずしも其のリズムの強弱とは相一致するものではない。けれども正確なるタイムのあたへられたる後に初めて生命のあるリズムの生れるものであると云ふことは信じなければならぬ。であるから我々はまづタイムから第一步をふみ出さなければならぬ。

らないのである。タイムの複雑が必ずしも拍子の變化と一致すると云ふ事は斷言出来にくいことではあるが拍子の一定せる事がタイムに統一をあたへてくれるのは一般的に尋常なる現象であるから我々は一定拍子内にあつて一定タイムより漸次一定拍子内の複雑なるタイムに進んでやがて不定拍子内のあらゆるタイムへはいらなければならぬ。シヨリディタ第一及二卷は音階と左右兩手運行速度の練習の他に此の練習に重要なものである。(ムニエル大教則本第二卷百十五ページより百二十一ページ参照。)

次に此等の一定タイムの種々なる形のものには漸次に組合される事や又は定まつた統一なく雜居して生れる事がある。(ムニエル大教則本第二卷九十一ページ二十六番の練習曲及演奏會用大練習曲集七番の曲参照。)

尙進んで一定拍子内の各小節が非常に複雑なるタイムを持つて居る事がある。(ムニエル演奏會用大練習曲集三番の曲参照。)

此等の漸次複雑化するタイムはいづれも最も簡單なるものと同様に演奏時價格に何等の變化を生ぜざる様奏し得る様練習さるべきものである。

一定拍子内に現れる半ば拍子の變化を宣言するがごとき進行は拍子の變化を宣言せずしてタイムに變化を生じさする形であつてリズムの問題と深き關係を持つて居るために場合に應じて演出法を異にせなければならぬ。(ムニエル作ヴァルツエルコンチエルトのコード参照。)

拍子の變化はタイムの練習をつめる者にとつては何等の困難も感じさす事のない容易なる問題である。(大沼氏作第一前奏曲参照。)

いかに複雑なるタイムの演奏にも拍子價格の變化を生じない様に演奏されなければならぬ。此等の演奏にあたつて演奏時價格の變化はいかなる事があつてもゆるされない犯罪である。

リズムはタイムと相關聯して居るものであつて而も其れとが獨立して進行するも

のである。リズムとはタイムの性格である。たとへいかなる他の變化が生じるにしても舞曲はつねに一定のリズムを固守するものである。我々は簡單なるものより出發して最後、純一なるものに至らなければならない。舞曲の練習はリズムの演奏の第一歩であつて同時に最後のものである。此の意味に於てムニエルが彼の教則本第二巻にたへず舞曲を以て練習として居るのは注意しなければならない。

各舞曲中比較的單純なリズムの性格を持つて居るものは偶數拍子に於てはマーチ、ガボット、タランテルラ等で奇數拍子に於てはマヅルカ、ボロネーズ、ポレロ等であり複雑なリズムを持つて居るものは偶數拍子にアルマンド、ハバニネラ等で奇數拍子にメヌエツト、クラーント等である。さらに拍子及タイムにまで複雑なるものはサラバンド、ジーガ、シヤコンヌ、スケルツォ等である。ヴァルスは一見單純のごとく思はれるが實は手におへない代物である。

此等の一定性格を固守するか又は反復するかは舞曲にひきかへてリズムの不定の



ものは最初は困難を感じる事が大きい。(ムニエル 教則本第二卷九十六ページ二十  
九番の練習曲。演奏會用大練習曲集六番の曲参照。)

然しながら最初一定タイム内のリズムの練習(シヨリデイタ第三、及四卷のプレ  
リウドとカデンツァ参照)をつんで舞曲の性格を表現する事をなし得る者にとつて  
は其れほどの困難ではないものである。かへつて最も困難を感じるのは演奏會用の  
舞曲である。(カラーチエ作第一、第三前奏曲と同氏作ボロネーズ及ムニエル作ヴ  
アルツェル・コンチエルトとの比較を参照。)

リズムの統一不統一は必ずしも拍子の變化と一致はしない。(大沼氏作第一前奏  
曲参照。)

又此等はタイムの變化とも一致しない。(ムニエル作ビッツァリア参照。)

但只演奏時價格の變化はリズムの統一に致命傷をあたへるものであるからあくま  
でも此れの正確を期すべきである。

拍子、タイム及リズムは他の旋律、和聲、樂曲形式等を合してひとつのムードを  
作る。純音樂の表現しやうとするものはムードであり、さうして表現せられるもの  
も又ムードである。ムードを持つて感情と混同する事のない様にしなければならな  
い。リリカルな感情のいたづらに強調されたる演奏は音樂をして只下賤ならしむる  
か其表現範圍を限定さしてしまふかのいづれかに陥つてしまふ。感情より以上の  
ものを持つて藝術を見る事の出来ない人々と藝術の生命に感情を強調する人々には  
永久に古典樂の偉大さと其眞の三昧境とを知る事の出来る時が來ない。感情的に親  
しむ事の困難なる曲に生きたムードを見出す事の出来る様音樂家たるものはつねに  
精進しなければならない。此の指南としてムニエルのシヨリデイタ第三卷及四卷は  
マンドリン奏者のバイブルである。尙彼の教則本第二卷六十ページより六十五ペー  
ジの部分は此の方面の練習の第一歩として必ず手にしなければならないページであ  
る。さうして此等の曲を奏し得る其れと同様の境地にて彼の演奏會用大練習曲集の



二番の曲を奏し得るまでに至らなければならない。

音樂の聖地たるムードは單一無垢の者であつて眞の名曲にはリズムの變化、タイムの變化に其純一性をけがされる事がない。(ムニエル作、ガブリツチオ・スバニョー  
参照。)

複雑なるものに生命があるとすれば其れが純一に至つた時に於てである。さうして演奏者にとつて演奏時價格の變化のゆるされるのはムードのためにされる時に於てのみである。

マンドリン奏者にとつて此章に書かれた表現の全部がほとんど全く右手のテクニツクのみに托されて居る事はいかなる時もわすれてはならない。

## 六、裝飾音

古代の音樂は、ことにクレープラン、ラモー時代のフランス音樂は非常に多くの種

種なる裝飾音を持つて居たのである。けれども現代の音樂は通常そんなに種々の裝飾音符は持つては居ない。古代にそんなに多くの裝飾音符を持つて居たのは當時の和聲學の範圍が現代よりはるかにせまかつた爲に自由な言や疑似轉調や變體和絃が其等の音によつてより他には自由に得る事が出来なかつたからである。近代ではあまりに複雑な裝飾音は裝飾音符としてでなく大音符として記して居る。それで現代では裝飾音は其を持つた大音符の拍の中へ入れるか、前の拍の後部へ入れるかの二種で其前後の拍に不足を生じる様な複雑な裝飾音はほとんどルバートの場合より他現れない。此の時は其の裝飾音のために必要なタイムを拍以外にあたへてやらなければならない。

其の拍の前に着くと前の拍の後に着くとを問はず出来得る限り多くの時價格を其裝飾音にあたへなければならない。ことに其の拍の前に着く時はある場合は斜線を持たない古代裝飾音符の様に其音符表記相當のタイムを其れにあたへなければなら

ない。今一とつ拍の前に着く裝飾音はたとへそれが強拍部に置かれても常に裝飾音は其れを所有する音符に關聯して居るものであると云ふ事に氣をつけなければならぬ。したがつて裝飾音は定拍内に於ける一種のルバートである。

たとへ音符の上に大音符として記されて居ても實際に内容が裝飾音としての性質を持つて居る時は其れを裝飾音のごとく演奏しなければならない。(ムニエル作ピツアリア参照。)

音樂は其樂曲の基本をなす統一和音以外の中間音は裝飾音であるとも云ひ得る。したがつて大音符と裝飾音符とは劃然とした區別の有るものでなくほんとうは幾多の階段が其等の間には存するものである。(ダンディ著、作曲學第一卷四十二ページより四十六ページ及百十五ページより百二十一ページ参照) 二ページは佛語原書による。)

#### 七、單音進行上に於ける左手

單音進行上に於ても左手は重音の時のごとく使用されなければならない。左手は重音の場合と單音の場合とに各獨立した奏法を持つて居るのではなく全く相關した同一の技術より持つて居ない。只奏法に非常な階梯を持つて居るのは右手にのみである。練習者が重音の課程に入つて非常な困難を感ずるのは單音進行の練習の際に此の練習をおこたつたからである。

トレモロの場合たとえスタッカートの場合たとえを問はず異なる絃に聲音が移動する時は前の絃を支持して居た指は聲音の他の絃に移動した後もただちに絃よりはなす事無くして其の餘韻を残して居なければならない。又移るべき絃を支持すべき指も移る拍より前から其のポジションを支持して居なければならない。此等はいかに早い音符の進行に於ても奏法上止むを得ざる限り守らなければならないものである。



同一絃上に於ても成しあふ限り一旦支持した指は其指を持つて他の新しき音を支持するか。其のまゝでは不都合を生ぜざる限り其の位置に停止さすべきものである。(ムニエル教則本第二卷七十四ページ四十七の練習曲、同演奏會用大練習曲集二番の曲の第五章及十番の曲参照。)

此の注意と實行とは極度にまで守るべきである。したがつて單音行進の早いものはある場合其効果に於て重音のごときものである事がある。(ラ・スカラ作第一タランテルラの十七小節目以後参照。)

一定ポジション内に於ける手首の移動を生じない様に練習して重奏時に於ける困難なるポジションの場合のために單音練習の時より準備しなければならない。

#### 八、アルベジオと重奏

アルベジオは分裂和絃の一種である。マンドリンに於ては奏法上より見て各一絃

一音を擔當する場合と各絃が二音以上を所有する場合との二種であり、和聲學上より見て純粹分裂和絃の場合と和絃以外の音を所有して居る場合との二種あるのみである。

各絃二音以上を擔當する場合は通常の奏法と變りがない。(ムニエル、シヨリデイタ第一卷アルベジオの章参照。)

各絃一音の擔當の場合は左手の奏法は全く重奏の時の奏法であつて、右手は上下するに楕圓形の形に旋回する様にして最上絃と最下絃とに生ずる同音の二聯符のタイムを正しくしなければならない。(ムニエル教則本第二卷百五ページ第四の練習曲より百八ページ第九の練習曲まで参照。)

此等のアルベジオは右手の上下を不定の形を持つて表れる事がある。(ムニエル教則本第二卷百五ページ第三の練習曲、同百十五ページ第五六及第七の練習曲参照。)

各絃二音以上擔當の者と各絃一音擔當の者の合したものはタイム及リズムの上に演奏が其獨立せるものよりもはるかに困難である。(ムニエル教則本第二卷百四ページ第二の練習曲及カラーチエ作十番の前奏曲の後半部参照。)

アルペジオに於けるタイムの變化は普通の奏法の時に於けるがごとく明白では無い。(ムニエル演奏會用大練習曲集十番の曲参照。)

通常の奏法とアルペジオとの混同して居るものは演奏最も困難であつて而も實際には最も多く表れるものである。(ムニエル演奏會用大練習曲集二番の曲及カラーチエ作十番の前奏曲参照。)

和絃以外の音を持つて居るアルペジオは嚴密な意味で云つて其和絃以外の音が裝飾音であるから其音は其れを所有する音か、其れによつて導入される音かに關聯してたとへ樂譜にスタッカートとして書かれて居ても又強拍部に置かれて居ても裝飾音のごとく和絃を宣明する音に關聯して奏すべきものである。(ムニエル教則本第

二卷百二十一ページ第三十七の練習曲参照。)

重奏は二絃に生ずる二聲音のレガートが最も演奏容易である。(ムニエル教則本第二卷六十六ページより七十一ページまでにわたる十種の練習曲、カラーチエ教則本第五卷の前半参照。)

二絃のスタッカートはレガートよりも困難である。(ムニエル教則本第二卷七十二及七十三ページ参照)然しながら三絃以上にわたつてはスタッカートよりもレガートが困難である。(カラーチエ教則本第五卷後半部参照。)

二聲の低音部が和聲部進行を持つて上聲の旋律よりも早いタイムの進行をする時は和聲部は旋律よりもピアノで然も明瞭にひびかせなければならぬ。(ムニエル教則本第二卷百九ページの練習曲及同氏作愛の唄の六拍子の部分参照。)

二絃を持つて三聲音の進行をする場合は二聲を擔當する絃をして一聲音を擔當する絃の音性をみださない様にしなければならない。(ムニエル教則本第二卷百十べ



ージの練習曲参照。)

マンドリンの重奏は無伴奏の場合私聲上に多くの制限をうけるため聲音の數に變化を生ずる事がしばしばである。此際音量における變化を出來得る限り生じない様にしなければならない。

トレモロのカンターピレにスタッカートの伴奏を入れる奏法は通常の重奏よりも演奏が容易である。然しながら其練習は必ず四絃にまでわたる普通の重奏の練習の後になされるべきものである。

トリツクの奏法は一般の場合を云ふ事の出來ないものである。只トリツクは其技術を何等の苦痛なく樂々と奏せる時でなければ何の効果もないものであると云ふ事を記憶しなければならない。

## 九、練習の眞の意味

藝術家にとつて藝術とはテクニックの事である。

然しながらテクニックには藝術の要素は全然持つて居ない。

筆者はカルカッシの全教則本を三箇月で卒業したと云ふ人に會つた事がある。自分とは之程熱心と努力とを缺いた演奏家を想像する事さへ出來なかつたのである。

音の意味を知る事。音の正體をつかむ事。タイムやリズムの生命を養ふ事。樂形式の韻を見出す事。——ほとんど數へる事の出來ない數多のかくれたる問題が音樂の練習には課せられて居る。さうして練習曲は研究すれば研究するほど多くの未知の問題の前に立たされるものである。茲に於てこそ練習の意義がある。此の研究に入らずしていたづらに樂譜のページを追ふ人は自己の音樂をして日、一日と退歩させて居る人である。

練習の眞の意味は自己の魂の全部をしていかにテクニックたらしむるか云ふ事である。云ひかへればいかに自己を藝術に成し得るか云ふ事への精進である。



#### 十、リリカルなる表現について

リリカルなる表現と云ふものは存在しない。リリカルとはリリカルに感ずる事であつて表現すべき事ではない。リリカルに表現しやうとする表現は安價なるセンチメンタルにすぎなくして何の生命も所有して居ない。人を法悦に入らしむる演奏の三味はそんなものではない。我々は多くを感じ、深く底の底まできほめ、幾多の批判を下し多くの研究と経験とをつまなければならぬ、さうして演奏にはその全部をわすれてしまはなければならない。

此れこそ眞の表現である。

#### 十一、獨奏曲

獨奏曲は通常大別してリズムのムードに樂曲の生命を托せるものと樂曲形式に其

生命を托せるものとの二種ある様である。一般に云はれて居る様な感じの曲とテクニックの曲との區別は無いのがほんとうである。テクニックとは一般に云はれて居る言葉の意味の様に兩手の運行技術のみを指す様なそんな簡單なものではない。よしんば、たとへそれが其様な限定された意味をなす言葉ではないとしてもテクニックは藝術ではない。したがつてある奏者に演奏し得る曲と演奏をゆるされない曲とがあるのみである。演奏をゆるされない曲と云ふのは其人の藝術が未だ其曲に成るべくテクニック化せられて居ないと云ふ事である。いたづらに演奏者が自己の所有しないテクニックを必要とする曲の演奏に努力する事は全然意味のない愚なる事である。曲の上下はテクニックの上下には關係がない。しかも尙其上いかなる名曲も演奏者によつて生命つけられなければ何等の價值も無くなつてしまふ。

再度此處に繰返さなければならぬ。藝術はテクニックであるがテクニックは藝術でない。

リズムのムードを以て生命とする曲と形式的表現をする曲とのいづれが音楽として上位のものであるかは云ふ事が出来ないけれども形式がより個人的概念にわづらはされる事が少い事は事實である。したがつてより個人的性格を超越した普遍性を持つて居るわけである。たとへ楽曲形式の表現するものが受感しにくい理性的なものであるとしても此意味で形式樂の香を多量に持つて居る曲の研究はせひともなすべきものである。

## 十二、合奏の必要

純獨立樂器でないマンドリンは大半の曲に他のなにものかの樂器の助をかりなければならぬ。此點以外に於ても音樂に於ける對位法の美や二重に獨立せるタイムやリズムの進行の美なるは合奏の力をかりるより他獨立樂器でない樂器は表現する事が出来ない。故に他の全くの合奏的美觀に親しむの必要がたとへ無いと假定して

も此等の問題の練習にせひとも合奏をする必要が生じて来る。

なほ其以外にも第四章に書いた問題の眞の正確なる練習は合奏によつてより外得られない。

さらに他人の性格と共同しなければならないと云ふ制限の中にある合奏中に於て自己の性格を生かすと云ふ事は演奏と云ふ先天的に再現藝術であるものにしたがふ者にとつてせひとも練習しなければならない事である。

合奏と云ふ目的以外の此等の練習には大合奏よりも小合奏が善い。さうしてさらに同種の樂器の合奏がよい。

獨立樂器以外の樂器の教則本にはほとんど必ず合奏練習が課せられて居る、然るに第三章に書きたいづれの教則本も練習曲にも此の練習の曲がない。ムニエルのウティレ・ドウルチ四卷及マンドリニ・テルツェッティは此方面の練習として必ず使用すべき良書である。



コ  
ン  
コ  
ル  
ソ  
略  
解

此處で云ふコンコルソは競演會又は競技會の意である。伊太利を中心とする歐洲の斯界が急速に發達を見たのは全く此コンコルソの力によつたのである。コンコルソには作曲方面と演奏方面との兩様がある。時には兩様共同一の主催者に依つて行はれる事もあるが近頃では大方別々に行はれて居る様である。従つて茲にも兩方面に分けて説く事にしたいと思ふ。

### ◎作曲方面

演奏方面の第一次コンコルソが千八百九十二年に行はれた事は次項に記すが此時のコンコルソは作曲方面のそれをも含んで居りムニエルがマンドリニストとし且作曲家として金牌と賞狀を得た。

此當時から暫くの間は作曲コンコルソは演奏コンコルソと同時に行はれて居た様である。



然るに時が経つに従つて作曲コンコルソは別個に行はれる様に成つた。それは何故であるかと云へば一つには作曲コンコルソは演奏コンコルソと異なり特に會場を設ける必要がない。即ち應募者が主催者に應募曲を提出し、主催者側は審査員が之を鑑査して等級を定め、發表するのであるからわざわざ會場を設ける事を要せぬのである。のみならず演奏方面のコンコルソは或日を限り之を行ひ演了後直ちに結果を發表するのであるが、作曲コンコルソの方は當日に應募曲を提出させて、其日に結果を發表する事は事實上困難である爲に應募曲は前以て主催者に送らせる事に成る。従つてコンコルソの當日は單に結果を發表するに過ぎない事に成る。

今一つはマンドリンやギターの音楽を主體とする音楽雑誌、例へば「イル・プレツトロ」や「イル・マンドリーノ」が作曲コンコルソを主催する様に成つた。雑誌社が作曲コンコルソを主催する時は當選曲を販賣する事が出來ると云ふ非常に好い條件がある爲に必然的に行ふ様に成つたのであるが之が爲に演奏コンコルソを行ふもの

は作曲方面には何も手出しをする必要がなくなつたのである。又應募者にしても單に金牌などを授與されるよりも、賞品賞金と共に自作を發表してくれる雑誌社のコンコルソに應ずる方が經濟的に利益であり、且自己の名を普くする上にも得策であると思へる様に成つた。

斯くして今日では作曲、演奏兩方面のコンコルソが全く別個に行はれる様に成つた。

さて作曲コンコルソが斯界の爲に如何なる貢獻をなしたかと云へば、若しコンコルソがなかつたならば尠くとも數年前に於てマンドリンオーケストラ曲の如きは行き詰つて仕舞つたに違ひない。勿論作曲コンコルソが續けられて居る今日ですら、曲は行き詰つた感があるがコンコルソがなかつたならば尙一層早く行き詰つて居る筈である。それだけ此コンコルソは斯界の爲に大きい貢獻をなしたと云ふ事が出來るわけである。



マンドリンオーケストラ曲の如き、今日私達が手にして同感し得るものゝ半数はコンコルソ應募の當選曲である。

此頃大分演奏されるヂャチント・ラヴィトラノの序樂「ローラ」は千九百二年「イル・マンドリーノ」主催のコンコルソに二等賞を捷ち得たものであり、御馴染のアマデイの「船人の組曲」は千九百九年「イル・プレットロ」の第二回コンコルソに一等當選曲であり、之も屢々演奏されるマネンテの「メリアの平原に立ちて」が次席である。

千九百十年の「イル・プレットロ」第三回コンコルソには其D類、即ちクラシック曲のマンドリン合奏用編曲にチマローザの「オラツィオ兄弟とクリアツィオ兄弟」がポーリによつて編曲され特別金牌を授けられた。近くは千九百二十一年同じ主催者のコンコルソにファルボの「ニ短調の序樂」が一等に推され、翌二十二年にはファルボはオーケストラ曲で「組曲、西班牙」と四部合奏曲と双方共一等に當選するの名譽

をもつた。

此他アマデイの「プレクトラム」、ボツタツキアーリの「選舉」ファルボの「田園組曲」、ヴォツトの「過去の追憶」、ホルタ編曲のモツアルトの「クレメンツァ・デイ・テイト」、カリのガヴツト「カレス」、カンナの「アンダルシア」、カッベレッツテイの「序樂」、ラウダスの「希臘風主題に據れる序樂」(又「希臘ラプソディ」とも云ふ)マネンテの「小英雄」、マリネツリの「小夜樂」、ラウダス編曲のモツアルトの「フィガロの結婚」、レデギエーリの「西班牙幻想曲」、ルスバンテイーニの「セギデイリア」、カソナの「村祭」、カッベレッツテイの「フローラ」等は孰れも「イル・プレットロ」のコンコルソに當選したものである。

コンコルソに於て其目標とする曲はオーケストラで序樂、組曲の二種が多い。其他には四部合奏曲(純粹のプレクトラム四部とギターを含む四部)マンドリンギターの二部曲、ギター獨奏曲、マンドリン獨奏曲等である。(アルナオのギター獨奏

曲「ヴェネツィアの一夜」の如きは一等當選曲である。）

而も其内最も重要なものはオーケストラ曲であるが序樂組曲の二つに限られる爲に自由な作品が現はれないのは遺憾である。之は將來形式を問はぬオーケストラ曲の一項を増して貰ひたいものである。

本邦に於ても最近私達のオーケストラが第一回の作曲コンクールを主催した。第一回の事でギター・マンドリンの兩獨奏曲に限つたが將來は範圍を擴げる心算である。

作曲コンクールは云ふ迄もなく過去、現在、未來を通じて最も重大な貢獻を斯界に與へるものであるが、主催者は常に公正な立場にあつて貰ひ度い。雜誌社が主催するからと云つて商賣本位に成つては前途が甚だ危ぶまれる。

作曲方面のコンクールに就いては之以上筆を進める要を見ない。

### ◎演奏方面

演奏コンクールは大合奏、小合奏、獨奏の三通りに對して行はれる。

事新しく申す迄もないが伊太利を中心とする歐洲のマンドリン界が僅々數年ならずして隆盛を來したのは全くコンコルソの力であつた。そしてムニエルの後漸次衰傾を來し遂に世界大戰に遇つて合奏團の四散を見るに至つたのも一面にコンコルソ不振の結果と云ふ事が出来る。然し茲にコンコルソの効果や影響を述べる事は差控へる。何となれば我ブレクタム樂器愛好家はすでに充分此事を知り悉されて居る筈だからである。私は記録によつて知り得られるだけのコンコルソを順次御紹介するに止めやう。

第一次コンコルソは誰も知る如く千八百九十二年ゼノブ博覽會が開催されたのを期として初めて企劃された。此時のコンコルソが如何なる規模に於て開かれたと云ふ事は今日明でないが只我々の忘る可らざる事は彼のムニエルが出場してマンドリ



ニストとし且作曲家として金牌と賞状を得た事、合奏團では有名なる皇后マルグリータ陛下合奏團が優勝せる事、ベルレンギが其教則本を提出して銀牌を得た事である。

第二次のコンコルソとして記憶されるのは千八百九十八年トリノ市の萬國博覽會が開催されたのを期として開かれた。ムニエルは再び金牌を捷ち得た。之は記録によつたので果して之が第二回目であるか又は此以前に一回なり二回なりコンコルソが開かれたかは不明である。

記録は再び八年後に飛ぶ。千九百六年六月モナコに開かれたコンコルソ、インテルナツィオナール(萬國競技會)がそれである。此コンコルソは史上に見える中の最大規模なもの、一つで主催者はモナコ公の保護下にある合奏團「エストウデアンティナ・モネガスク」で名譽委員はモナコ市長、大官、外國交際官等を網羅し名譽委員にはマスネーとサンサエンスとが佛國から來ると云ふ有様であつた。そしてム

ニエルは審査員として伊太利から派遣された。此時參加した合奏團は随分多かつた様であるが不幸にして明確に數を知ることが困難である。然るに此同じ年コモに於て再び大規模なコンコルソが開かれた。此頃からは記録に稍詳細に残つて居る。此コンコルソには二十二の合奏團が參加した。主催者たるコモの合奏團は之等參加團體を人數の多寡によつて(二十人を限界として)二分し第一部即ち二十人以上の團體には課題曲としてジョアキノ・ラツフ作大序樂「ネルラ・セルヴ」中の「ドリアーデの舞」を、第二部(二十人以内)にはマウリツイオ・モスコウスキー作「西班牙舞曲」を提出した。同時に大合奏のみならず四部合奏の競技をも行ひ十六組が争つたのであるが此四部合奏は獨立した團體は尠く、多くは各合奏團の中から代表者を出して競演せしむるのが例である。

試に此時の參加團を舉げて見やう。

第一部は

伊 太 利

アレツサンドリナ。「ソチエタ・オイテルベ」 三十五人  
 クレモナ。「チルコロ・マンドリニステイ」 二十七人  
 リヴオルノ。「チルコロ・グエルデイ」 三十一人  
 バヴィア。「チルコロ・イン・アルテ・カリタス」 三十人  
 トリーノ。「スクオーラ・アモル」 四十二人  
 グエローナ。「クラブ・グエロネーゼ」 二十五人  
 ヴイチエンツァ。「チルコロ・マンドリニステイ」 二十七人  
 ベリンヅナ。「チルコロ・オイテルベ」 二十七人  
 ルガノ。「チルコロ・ルガネーゼ」 三十人

瑞 西

尙第二部は

伊 太 利

ブストアルシツイオ。「ソチエタ・ブステージ」 十九人  
 同 「エストウデアンテイナ・ブステーゼ」 十五人

奥 國

トロイエ。「エストウデアンテイナ・トロイエンス」 十六人  
 トレント。「クラブ・アルモニア」 十九人

アルヂエリア(佛領)

ボーン。「ソチエタ・ローロール」

十九人

ヴオルトリ。「チルコロ・レディーナ・マルゲリータ」 十六人

モルタナ。「チルコロ・マンドリニステイ」 十六人

ミラノ。「ソチエタ・バイジェルロ」 十九人

ローデイ。「チルコロ・マンドリニステイコ」 十九人

リヴオルノ。「チルコロ・フラテルリ・リツチ」 十六人

レニアーノ。「チルコロ・ストウデイオ」 十九人

ジエノヴ。「クラブ・ジエノヴエーゼ」 十七人

エムボリ。「チルコロ・ヴェルデイ」 十六人

此第一部の内婦人を含め團體は僅に二團體に過ぎず他は皆男女の奏者をもつて



居たのである。そして指揮者をもたぬものは一團體であつた。茲に注意すべきは非常に廣く賞を呈して居る事と尙力量に依て豫め一つの部を三種に分つて居ることである。

翌千九百七年五月十九、二十の兩日佛國ベジエにコンコルソが開かれた。此コンコルソは單にマンドリンギターの爲に開かれたのではなく、吹奏樂隊や聲樂團體をも加へたらしいが明瞭には判らない。判つて居るのはマンドリン獨奏競技の爲に五百法乃至五十法の賞が懸けられたと云ふことだけである。

同年六月には瑞西バエルヌに合奏團のコンコルソがあり一等は「チルコロ・カルメシ」二等はローサンヌのコラリアが推された。

此年はコンコルソ當り年とも云ふべきでクレモナの「チルコロ・マンドリニステイ」(此團體は有名な優秀團體で名は完全に云へば「チルコロ・マンドリニステイ・エ・マンドリステ」即ち男女の合奏團體と云ふべきである)が主催となり九月コンコル

ソを開く豫定であつたが後に記す様にグイチエンツアに開かれる事に成つた爲に中止した。此團體がコンコルソを主催するのは此時が第三回であると云ふから勿論記録にはないが既に二回開催されて居るわけで従つて記録に載つて居ないコンコルソが随分多數にあつた事が推測される。此九月には佛領亞弗利加アルヂエリアのボーンの合奏團「ローロール」がコンコルソを開く筈であつたが之は中止になつたらしい。そして此年を代表するコンコルソがグイチエンツアの「チルコロ・オイテルベ」に依て主催された。此團體は創立十週年に當るので此企てをしたものらしい。期日は九月十四、十五の兩日で伊太利、瑞西、モナコの團體が二十一團體參加した。課題曲は此團體の會長アドルフ・ムットニーニ伯作の「マンドリン讃歌、オイテルベ」であつた。(此曲は雜誌イル・プレットロ社から發行されて既に本邦のマンドリニストにもよく知られて居る)残念にも優勝團體が判らないが茲に注意すべきは有名な「チルコロ・レジーナ・マルゲリタ」即ち皇后「マルゲリタ陛下國」を名乗る團體が



此コンコルソに二つまで加はつて居る事である。即ちマンドリンの最初の援護者たる陛下(現皇太后)を敬慕して此名を冠する團體が決して一つではなかつたと云ふ事を知つて戴きたい。此時參加した此名の團體はフェルラーラ、及びヴオトリのそれであつて彼の有名なるはフイレンツエのそれである。そして此所謂元祖のものは「王室」の文字を冠して居る。

翌千九百八年は記録上では甚だ不振な年であつた。之も然し記録に載つて居ないものがあるかも知らない。

千九百九年五月三十、三十一兩日バヴィアの「イン・アルテ・カリタス」はコンコルソを主催した。そして人數によつて參加の十四團體を二分した爲第一部に屬するものはコモの「フローラ」、ヴィチエンツアの「オイテルベ」、ヴオトリの「チルコロ・レディーナ・マルゲリータ」に過ぎなかつた。此時の記録は甚だ詳細に残つて居る。

第二部合奏團競技三十日九時半より二時迄。

◎課題曲 アレッツサンドロ・サヴォイア作「アンシエ」。

◎隨意曲 次記合奏團名の下に記す。

一、スタルラ・ボラーレ(ベルガモ)(十八人)歌劇「トラヴィアータ」前奏曲及、拔萃曲(ヴェディ作。)

二、ソチエタ・ブステージ(ブスト・アルシツイオ)(十四人)「ト調の序樂」(ド・ジョッソニ作。)

三、チルコロ・アルバレーゼ(チエノヴ)(十九人)「子守歌」(チー・アー・ブラツコ作。)

四、エストウディナ・チエノヴェーゼ(チエノヴ)(十三人)「ト調の四部曲」(ムニエル作。)

五、チルコロ・ヴェルディ(リヴォルノ)(十五人)「ベルギエント」一、二章(グリーヒ作。)

六、ソチエタ・バイジエルロ(ミラノ)(十九人)歌劇「皆假面」序樂(ベドロツタイ作)。  
七、チルコロ・ドニツエツタイ(ボンテ・デイノツサ)(十二人)歌劇「デステイーノの力」綜合曲。

八、チルコロ・リクレアタイーヴォ(サムビエルダレナ)(十九人)序樂(フィチニ作)。  
九、オルケストリーナ・アルレアンツァ(サロンノ)(十二人)歌劇「リゴレット」四部曲。

十、チルコロ・アルモニア(ヴェロナ)(十八人)歌劇「ジョヴナ・ダルコ」序樂(ヴェルデイ作)。

第一部合奏團競技(三十一日八時半より)。

◎課題曲 アレッツサンドロ・サヴォイア作「カルマ」夜曲。

◎隨意曲 次記

一、チルコロ・フロローラ(コモ)(二十三人)「第一交響樂三四章」(ベトーヴェン作)。

二、チルコロ・オイテルベ(ヴィチエンツァ)(二十四人)歌劇「アルヂェリアの伊太利婦人」序樂(ロッシーニ作)。

三、チルコロ・レジーナ・マルゲリータ(ヴォトリ)(二十三人)歌劇「ドン・ジョヴンニ」序樂(モツァルト作)。

尙此夜八時から演奏會を開き參加團體全部に主催の「イン・アルテ・カリタス」團が加つてサヴォイア作「マルチア・ムリエブレ」を作者の指揮で第一に演奏した。此人數五百人と記される。第二に主催團體がボイト作「メフィストフェレ」拔萃曲を奏し第三に優勝團體が演奏し最後に再び大合奏でアマデイの「プレクトラム」をアレッツサンドロ・ヴィツァーリの指揮の下に演奏した。此大合奏の練習としては同日四時から練習したと云ふ。此コンコルソに於ける審査員はカルロ・ムニエル、アレッツサンドロ・サヴォイア、ヴィットリオ・アリア・ヴァンツォ、フランコ・ヴィツタデイーニ、アレッツサンドロ・ヴィツァーリの五名で場所はアジロ・ガツツアニガの大ホー



ルであつた。

斯くて勝者は次の如く決定した。

第一部 一等。チルコロ・フローラ賞金五百リラ及銀牌

二等。なし

三等。チルコロ・レディーナ・マルダグリータ賞金百五十リラ

四等。チルコロ・オイテルベ金牌

第二部 一等。チルコロ・アルモニア賞金二百リラ

二等。チルコロ・ヴェルディ同百リラ

三等。ソチエタ・バイジェルロ金牌

四等。チルコロ・アルバレーゼ

賞の提出は斯くの如く廣範であるが然し審査は随分嚴密で二等賞を得るだけの力を認められたエストウディアアンテナ・デノヴェーゼは隨意曲の時間が規定より

十分間長かつた爲オミットされ、五等賞をとるべきステルラ・ボラーレも亦同一の理由で落された。

此コンコルソと全く期を等しくして佛國ブローニユ・スユル・メルの「オカリナ・マンドリン合奏團」(指揮者はお馴染のカミーユ・カンナ)主催の下に大コンコルソ開かれ三十の合奏團と二十五の四部團と五十人の獨奏者が參加した。此團體を國別にすると伊太利(二)、瑞西(二)、白耳義(二)、英國(一)、アルジェリア(一)、モナコ(一)、佛國(二十一)であつて高賞は伊太利の合奏團が捷ち得たのみならず獨奏者としてもローマのプブリオ・コンタイと云ふ人がマンドリニストとして「ファウスト」拔萃曲(サラサテ編)とレオナルデイ作「アンヂェスとデモンズ」を奏して一等を又トリノのチエザレ・ビアンコなる人が「セントボールの印象」及「奮起」にギタリストとして一等を得た。つまり何から何迄伊太利にもつて行かれたのであつた。

同年十月二十四日ミラノの「ソチエタ・ベルガマスキ」はコンコルソを主催したが

之は僅に七團體が參加したのみで課題曲は一部がデ・マルタイノの「月は牙えき」第二部がアマデイの「ホ調のボレロ」で隨意曲にはあまり注意すべきものがない。審査員中にはアマデイ一人が光つて見えた。そして結果は一部ミラノの「ソチエタ・バイジェルロ」二部にもミラノの「メイ・ブロン」が一等に當選した。

翌千九百十年五月クレモナの有名な合奏團「チルコロ・マンドリスタイ」が計劃したコンコルソこそは最大規模なものの一つであつた。合奏團の名を一々挙げる事もあまり煩雜だから都市名と数だけを挙げて見やう。「伊太利」「ベルガモ」(一)、ジエノヴ(三)、リヴオルノ(一)、ローデイ(一)、コモ(一)、ミラノ(三)、モンタイチエルリ(一)、オルツイヌオーヴィ(一)、ビーザ(一)、サンレモ(一)、トリノー(一)、グイチエンツァ(一)、カルラーラ(一)、「希臘」アテン(一)、「佛國」マルセーユ(一)、モナコ(一)、「埃太利」トレント(一)、ウキンナ(一)、「瑞西」ツリーゴ(二)の二十四團體で之を演奏技能及人数により五部に分ち第一部六、第二部三、第三部六、

第四部四、第五部五の團體數として覇を爭つたわけである。結果は次の如く決定した。

|       |   |                            |
|-------|---|----------------------------|
| 第一部一等 | 希 | アテン「マンドリナータ・アテニエーゼ」        |
| 同     | 伊 | ジエノヴ「エストウデアンタイナ・ジエノヴエーゼ」   |
| 同     | 佛 | マルセーユ「エストウデアンタイナ・プロヴエンサール」 |
| 二等    | 伊 | コモ「チルコロ・フローラ」              |
| 三等    | 同 | グイチエンツァ「チルコロ・オイテルベ」        |
| 第二部一等 | 同 | リヴオルノ「チルコロ・ヴェルデイ」          |
| 二等    | 同 | トリノー「フィラルモニカ」              |
| 二等    | 同 | ローデイ「チルコロ・ローデイ」            |

處で以上に記したるは演奏の競技ではなくて實に樂譜の讀方の成績である。即ち新しく目にした樂譜をどの程度に理解しどの程度に讀むかと云ふ試験であつて演奏



の成績は更に次の如き結果を示した。

|       |   |                             |
|-------|---|-----------------------------|
| 第一部一等 | 希 | アテン「マンドリナータ・アテニエーゼ」         |
| 同     | 佛 | マルセーユ「エストウダイアンティナ・プログエンサール」 |
| 同     | 伊 | ジエノヴ「エストウダイアンティナ・ジエノヴエーゼ」   |
| 同     | 同 | コモ「チルコロ・フローラ」               |
| 三等    | 同 | ジイチエンツア「チルコロ・オイテルベ」         |
| 第二部一等 | 伊 | リヴオルノ「チルコロ・ヴェルデイ」           |
| 二等    | 同 | ローデイ「チルコロ・ローデイ」             |
| 二等    | 同 | トリリーノ「フィラルモニカ」              |

此二種の成績を綜合して最後に結審を下された。

#### 「第一部」

第一等 大賞七百リトラ。 希「アテニエーゼ」

第一等 二席三百リトラ。 伊「コモ「フローラ」」  
第二等 二百リトラ。 伊「ジエノヴエーゼ」  
第二等 二席百五十リトラ。 佛「マルセーユ「プログエンサール」」

#### 「第二部」

第一等 三百リトラ。 伊「リヴオルノ「ヴェルデイ」」  
第二等 二百リトラ。 伊「ローデイ「ローデイ」」  
第三等 百リトラ。 伊「トリリーノ「フィラルモニカ」」

即ちラウダスの率ゆる希臘の「アテニエーゼ」は遂に第一位の力を認められたのである。

第三部以下第五部迄は單に演奏競技だけを審査してそれぞれ賞を呈した。

此他四部合奏、三部合奏等の競技をも行つたのであるから事實競技は非常に大規模なものとなつて居るのである。審査員はムニエル、フアンタウツツイ、モルラツ



キ、アマダイ其他が推された。すべてから見て大コンコルソの影響は偉大なものであつた。

かねて四五年前から千九百十一年トリノに開かれる萬國博覽會に於てコンコルソを開催する計劃は立てられて居たがクレモナのコンコルソ終了後愈々翌十一年には實行の事が決定發表された。そして一等千リーラ、二等五百リーラ、三等二百五十リーラの賞金迄定められたのである。

斯くて千九百十一年は來たがコンコルソ開催に先立つて彼のムニエルは悼しくも黄泉の客となつて仕舞つたのである。

トリノのコンコルソの前六月カルラーラの合奏團「モナコ」主催のコンコルソが開かれたが參加團體僅に四でコンコルソらしい事は出来なかつた。參加團體が少かつた爲課題曲隨意曲共に二曲宛を出した事が強いて云へば特色とも云へやう。

斯くてトリノに於ける大コンコルソは愈々八月十三、十四、十五の三日間開か

れた。參加國數三十二面も伊太利に對し外國十九と云ふ盛況は從來見ざる所であつた。即ち伊ではミラノ(四)、ジエノヅ(二)を初めクレモナ、イブレア、リヴォルノ、モンテイチエルリ、ビーザ、ビストイア、サンレモ各一であり他國では佛、奥、瑞、希、佛領アルヂェリア等で他國の内有名なものは希の「アテニエーゼ」、アルヂェリアの「ルネツサンス」、瑞西の「ワリーゴのクラブ」等であつた。結果は

第一部 一等(千リーラ) 伊、クレモナ「チルコロ・マンドリニステイ」

二等 伊、リヴォルノ「ヴェルディ」

三等 伊、ヂエノヅ「ジエノヴェーゼ」

四等 白、アングエルス「エクセルシオール」

第二部 一等 伊、ヂエノヅ「アルバレーゼ」

二等 サンテチエヌ「ステファノア」

第三部乃至第五部も各々三位邊まで賞をうけた。茲に附加へておきたいのは此時

のコンコルソは單にマンドリン合奏團のみならず吹奏樂團、聲樂團等の競技を含まれて居た事である。そして會場は博覽會の内に設けられた。

之よりさき佛國モントリールに於ては六月十八日、十八團體參加のコンコルソを開き從來のコンコルソにあまり名を見せぬ佛國團體が技を競ひ、又トリノのコンコルソと時日を等しくして八月十三、十四兩日には佛國ロザンナに於て規模から云へば未曾有の大コンコルソが開かれ伊太利コモの「フローラ」佛國マルセイユの「プロヴェンサル」等が高賞を得た。此コンコルソは其費用の莫大なりし點と參加團の異常に多かつた點に於て稀に見る偉大なものであつたらしいが惜しい哉記録が明瞭でない。

翌千九百十二年にはベルガモの合奏團「ベルガマスカ」が主催となり九月十八、九日の兩日、合奏團、獨奏者、四部合奏のコンコルソを決行した。課題曲は次の通りである。

合奏。第一部 モルアルト作歌劇「フィガロの結婚」序樂

第二部 フアルボ作「ニ短調序樂」

第三部 マネンテ作「小英雄」序樂

第四部 A、マリネツタイ作「小夜樂」

B、グイデイチ作「ミスエツト」

第五部 課題曲なし。

四部合奏。

甲(マンドロンチエロ又はリウトを加へたるもの(モツツアルト作「小夜樂」中一、四

章

乙(ギターを加ふるもの)

パール作「カツペルラの教師」序樂

ギター獨奏。



デ・マルティノ作「グエルソ・イニオータイ・リデイ」  
マンドリン獨奏。

アモロージ作「演奏會用ホルカ」

參加團體は十九、四部合奏は甲四、乙八（多くは合奏團體の内より出る）であつた。斯くして合奏團では第一部がリグオルノの「グエルデイ」を初め五團體、第二部がトリリーノの「フィラルモニカ」以下三團體、第三部がヴェロナの「オルケストラ・ア・プレットロ」以下四團體、第四部がカサルマジョーレの「カサレーゼ」以下四團體、第五部がミラノの「グエルデイ」以下三團體を選に入れ、四部合奏では甲に於てクレモナの「ガエタニ四部團」を始め四團體を、乙に於ては一、二等受賞なしとして三、四等をもみ選定し、獨奏はギターにトリリーノのレイネリを初め五人、マンドリンにジェノヴァのダイプロを初め五人に賞を授けた。

斯くして此コンコルソも十二年度のマンドリン史を飾つて終つたが尙此年五月に

は巴里に於てコンコルソが開かれクレモナのチルコロは又しても首位を占めた。然し此コンコルソには種々規則違反ありとして或合奏團の如きは憤慨のあまり内情を公表した様な苦々しい事もあつた。千九百十三年度にはジェノヴァの合奏團「ジェノグエーゼ」主催で六月頃コンコルソを開いたらしいが記録不備で真相を知る事が難しい。殊にこのコンコルソは翌十四年夏に延びた様な形跡もある。

千九百十四年から十九年に至る六年間は世界大戰の爲全く斯界は沈黙に陥つて了つた。合奏團は多く解散して再び往時の盛況を見るかどうかを疑はれた。

然し案ずるよりは生むが易く戦争終了と共に合奏團は漸く再び組織され初めた。従つてコンコルソも亦實行される光明が見え初めた即ち千九百二十年春にはリグオルノの「グエルデイ」主催でコンコルソの計劃が樹てられた。然し參加團あまりに尠少の爲不幸中止の已むなきに到つた。同年白耳義ブラツセルの「エストウディアン・ティナ・ブラツセル」（此指揮者はシルヴィオ・ラニエーリである）がコンコルソを主

催した。然し果して實行されたか否かは不明である。合奏團のコンコルソを開くには戦後時期あまりに早しと見た雑誌「イル・プレットロ」は四部合奏及獨奏のコンコルソを開いた。

千九百二十一年に於てはアルサスのミュルハースェンに小コンコルソ開かれ九團體が之に参加した。八月十四日のことである。之より幾き六月二十六日にはローマ市のマンツォーニ劇場に於てローマ市の合奏團だけのコンコルソが施行せられた。參加團體は十個四等迄授賞された。同年十月八九兩日こそ「フローラ」主催で「ジェス・エ・カルドゥツチ館」にマンドリンに關する大會合を行ひ其第二日に於ては八個の四部合奏團のコンコルソを行つた。そして十二月二日ローマに於て再びローマ市だけの合奏團コンコルソを開催して之を此年の終りとした。

千九百二十二年度に於ては上半期には殆んど記すべき運動を見る事が出来なかつたがローマの「イル・ビツコロ紙」主催の下に九月二十八日から十月一日に亘る全伊

太利の大コンコルソが開かれて稍面目を新にした感がある。とは云へ戦争の打撃は參加團體僅に九、四部合奏團體に二と云ふ状況であつた。僅に九團體であるが而も從來の習慣上之を五部に分つた。

課題曲 第一部。フアルボ作「西班牙組曲」

モツアルト作「コジ・ファン・トゥツテ」序樂

第二部。モツアルト作「フィガロの結婚」序樂

メラナ作「オマツジョ・アル・パツサート」序樂

第三部。カンナ作「村祭」組曲

マネンテ作「メリアの平原に立ちて」序樂

第四部。マルタイ作「砂漠の沃地にて」間奏曲

チマローザ作「オラツイオ兄弟とクリアツイオ兄弟」序樂

第五部。マネンテ作「秋の夕暮」幻想曲



ペトウヴェン作「第二シンフォニー」中のスケルツォ

#### 四部合奏。ファルボ作四部曲

課題曲二曲宛を選んだのは随意曲を出さなかつた事に因るらしい。同時に此コンコルソは雑誌「イル・プレットロ」が密接な関係を持したもので課題曲の全部は同誌発行の曲をあてゝ居る。

記録は茲で止つて居る。そして只來年度に於て催さる可きコンコルソの計畫が發表された事を附加へたに過ぎない。

如上の記録を通じて御断りして置きたいのはコンコルソ參加團體を五部に分けた事である。單に五部と記したが事實第一部は最優良團體、第二部は優良團體、第三部以下五部迄は人数と技能によつて豫め區分をつけられて居るのである。此區別の是非等については別に説く人があらうと思ふ。

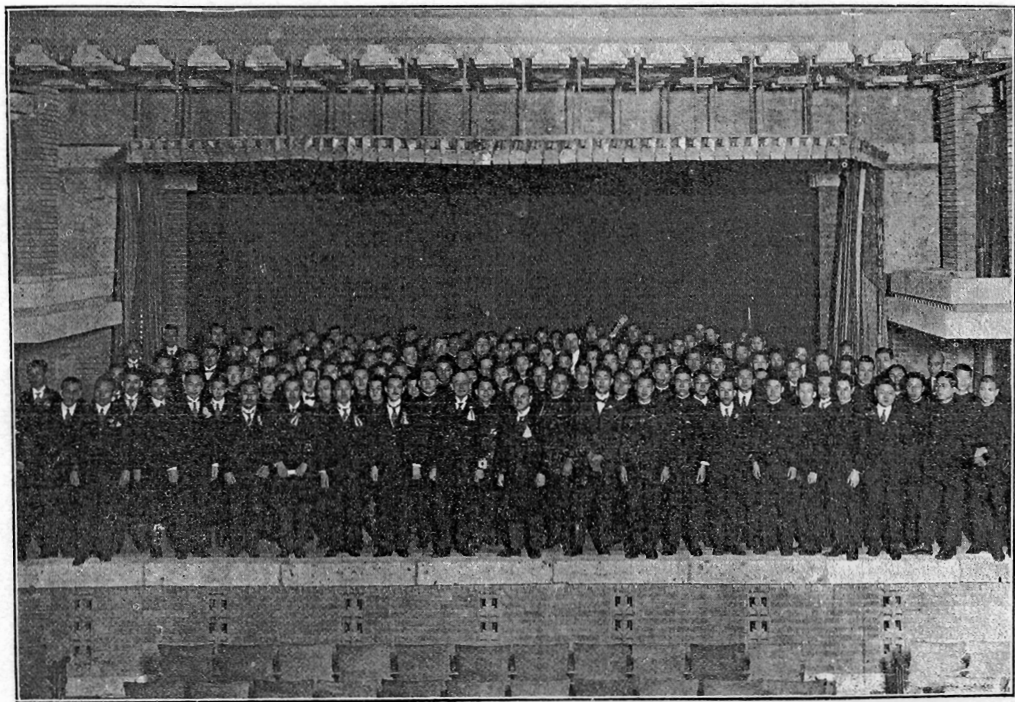
要するにコンコルソには大小規模があり又主催者が一つでない爲に同時に二つ以

上のコンコルソが重複する事も珍らしくない。

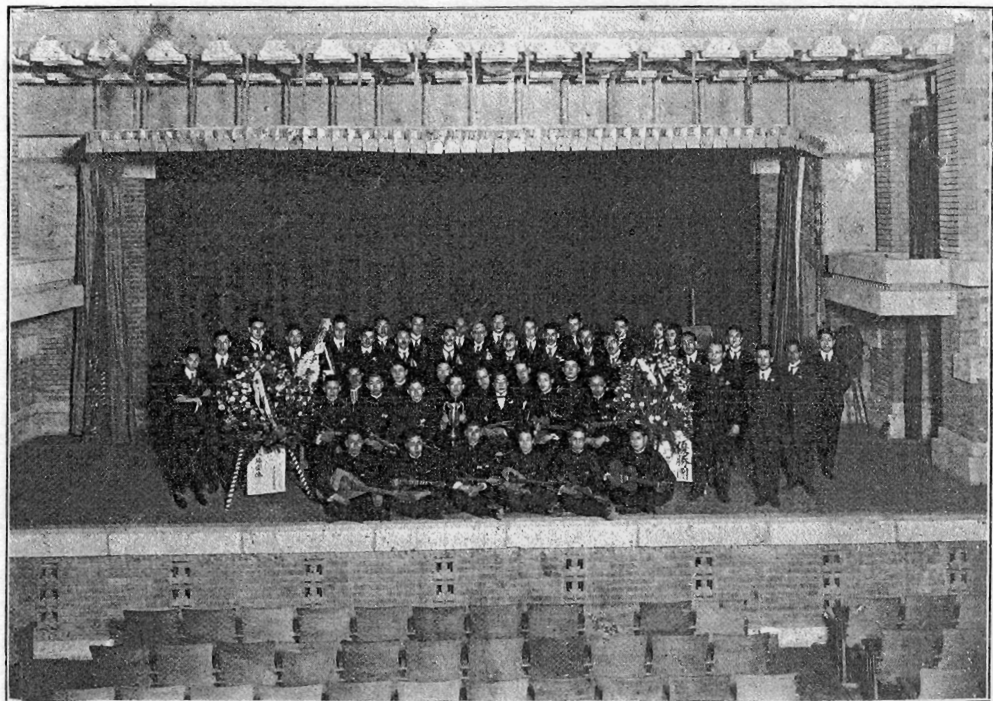
此以後の記録については餘りに近い過去の事であるから記述の煩を避けやうと思ふ。伊太利を初め歐洲各地のコンコルソは賞が總花的になつて居る事が最面白くないと云ふ事を記して擱筆する。



本邦斯界過去現在



第一回全國マンドリン合奏團競演會(大正十二年一月)主催者側と參加全員



第一回競演會の優勝團、同志社大學マンドリンクラブ(座せるもの)と  
主催者たる本オーケストラ(立てるもの)

一、本邦にマンドリン、ギターの入りたる時機

本邦に初めてマンドリンやギターが入つた時機については明確に之を知る材料がない。或は三十餘年前に四竈訥治氏がマンドリンを弾いて居たと云はれ、或は又それより前仙臺に宣教師として滞在した外國人が此樂器を携へて來たと云はれて明瞭でない。

一體今日のナポリ風マンドリンがバスクワレー・ヴィナツチアによつて完成されたのは千八百五十年頃の事であつて我嘉永年間である。そして完成はされたものゝ此新らしいマンドリンが古い諸種のマンドリンを壓倒して一般的に用ひられる様になる迄には勿論相當の時日を要したのであつて、それが更に本邦に迄齎らされる迄に一層長い月日が経過する事は推察に難くない。従つて如何に考察しても西曆千八百八十年より前にマンドリンが本邦に入ると云ふ事は先づあり得ないのである。千八百八十年と云へば我明治十三年である。



最近に起つた事であるが京都宇治に醫業をして居た或舊家から一つのマンドリンが賣立てられた。此マンドリンは轉々して四條通りの古道具屋に現はれ、幸に私の手に入つたが此マンドリンは獨逸人の手工であつて古いナポリ風マンドリンである。(挿繪參照)

此マンドリンについて古い所持者である宇治の舊家を調べたいと思つたがそれは全く不可能であつた。然し此マンドリンの製作が如何に新らしく考證しても千八百八十年以後とは云へない。非常に古典的な今は見られない糸巻や、全體の形狀等はナポリ風の新しいマンドリンが歐洲の全體に擴がつて行つた後の作とは想像出來ないのである。

之を要するに此樂器が本邦に齎されたのは千八百八十六年であつて我明治十九年の頃と思はれる。果して然りとすれば恐らくは日本に此樂器が齎された最初のものではないかと考へる。

話は逆行するが四竈訥治氏について其弟君である四竈海軍少將が侍從武官府に居られた時私は種々談話を交換したのであつたが、要するに訥治氏は非常な音樂好で各種の樂器を奏せられたと云ふ以外に明瞭な事は判らなかつた。然し同氏がマンドリンを奏された事は事實であつてそれが明治二十七八年頃の事であるから本邦の奏者としては最初の一人であると云ふ事が認められる。

明治二十七年米國東海岸に於ける最初のマンドリニストであるサミュエル・アデルスタインが本邦に來遊し、横濱に演奏會を開いたが、何等の刺戟をも與へなかつた。それは當時の日本としては當然の事であつた。彼は我三味線や琵琶を携へて米國に歸つた。

以上は個人的運動に外ならないが、擬本邦に於て最初にマンドリン教授を初めた人は誰かと云へば私は比留間賢八氏を推すに躊躇しない。同氏が獨學でマンドリンの研究を始めたのは明治三十二年頃の事で其動機は進歩した洋樂を日本一般の家庭



に擴めたいと云ふ希望から此樂器が最も適當である事を認めたのだと云ふ事である。翌三十三年氏は渡歐し獨逸伯林に滞在中同地のマンドリンギター教師アルタイエレ・コルナーティ (Article Cornati) と云ふ伊太利人に就いて教授を受け、歸途同氏の紹介で各地の斯界を視察の後明治三十四年六月歸朝、茲に本邦最初のマンドリン教授に従事したのである。

比留間氏は又一方米國のマンドリニスト、サミエエル・シーゲルの通信教授に加入して其一定の業を修めた事がシーゲル通信教授人名簿に載つて居る。

比留間氏は其後教則本を著はしたり稀に演奏會にも現はれたが元來氏の使命はマンドリン教授にあるので其後目覺ましい發展をされなかつた事は何等不思議でない。

氏の齎された奏法が今日の用として不適當であり又氏の滯歐中の見學研究が彼地斯界の核心に觸れなかつた恨みありとするも尙氏が本邦斯界の先覺者たる名譽は史

上を飾るものである。

ギターが本邦に入つたのは決して新らしい事であるまいと思ふ。鐵道界の恩人であり又平岡大盡の名を以て知られた平岡熙氏が米國留學中にギターを學んで歸朝後も之を奏せられたが、少くとも四十年以上の昔の事である。之は偶々私の知つた事實であるが此外にも隠れた事實は幾らもあらうし又ギターがマンドリンと異つて近い過去に生れたものでないので明治の初年頃に外國船の船員等が携へ來つた事も想像される。

然しギターが一般的に知られる様に成つたのは極めて近年の事であつて又サルコリ氏に負ふところが多いのである。(尤も二十年程以前に或外國人が横濱でギターの獨奏會を開いたと云ふ事が或人によつて傳へられて居る。)

私達の理想から云へば今日も尚搖籃期であると云ふべきであらうが假に明治の末年から大正七年迄を搖籃期と名づける。蓋し一般愛好家は此區分を最も適當と御考へに成るであらう。何となれば尠くとも今日の斯界は世界に於て一二を爭ふ勢力を確保して居るからである。

形式は兎に角として團體的にマンドリンやギターを奏したものであるとしては私は美術學校の有志から成つた集りを先づ挙げたい。南薰三氏や岩村氏等が中心となり比留間の肝入の下に成つたと云ふ事を耳にして居る。勿論樂器編成や曲目は幼稚なものではあつたが而も今日の本邦マンドリンオーケストラの基をなしたと云つてよい。

美術學校に次いで起つたものとしては當然慶應マンドリン俱樂部を挙げなければ成らない。今日の合奏團中最も古い歴史をもつものが同團であると云ふ事は何人もよく首肯する處であらう。同團に於て其中心となつた人は田中常彦氏(今日の澤氏)

であつて當時は學生であつた。

此他にも學生を中心として合奏を行つたものは二三あつた様であるが明瞭には記録に残つて居ない。

明治四十四年伊太利の聲樂家として來朝したアドルフ・サルコリ氏は一面に於てマンドリンギターの奏者であり、作曲家でもあり且伊太利の斯界に比較的深く踏み込んで居た關係上、本邦漸界の爲に著しい刺戟を與へた。氏は田中氏や慶應マンドリン俱樂部と結んで屢々演奏會を開いた。勿論其曲目なり編成なりは今日から見れば誠に幼稚不徹底なものではあつたが而も邦人は初めてマンドリン合奏の眞價を認めるに到つたのである。

慶應マンドリン俱樂部の異名同身とも云ふべき東京マンドリン俱樂部が田中氏の手によつて設けられた。慶應の新舊學生が集まつたものである。

サルコリ氏は吾々にマンドリン合奏の外形を傳へマンドリンやギターの奏法に立



派なヒントを授けたのであつて氏の功績は甚だ大きいものである。同時に田中氏が殆んど獨力でマンドリン獨奏を研究し、ムニエルの西班牙風狂想曲等を演奏してオリヂナルなマンドリン曲の存在を知らしめた努力は以て偉としなければ成らない。

主なる運動として大正二年十月三十日帝國ホテルに於けるヴェルディ百年祭紀念音樂會（サルコリ氏、田中氏を初め數名の日本人と横濱の外人が合同してマンドリン合奏を行ふ）大正四年六月音樂普及會の企てた音樂會、同七月三日慶應マンドリン俱樂部主催、東京、横濱、慶應三俱樂部合同演奏會、同十一月十四日精養軒に於ける御大典奉祝音樂會（慶應出演）等が擧げられる。之より曩き大正二年九月にはサルコリ氏がヅブラウキツチ氏、パウロウスキー氏等と共に關西地方に演奏旅行を企てたが此時東京マンドリン俱樂部から田中氏、佐藤信忠氏、間野真太郎氏を伴つてマンドリン四部合奏を曲目に加へた。此クワルテットは大阪、神戸、京都、名古屋

の各市に於て音樂愛好家に可成深い刺激を與へたと思ふ。

ギター獨奏を初めて公にした邦人は關根文三氏である。大正四年六月音樂普及會の音樂會に於てサルコリ氏の曲を演奏したのである。

大正四年末に於て私と田中氏とはシンフォニア、マンドリニ、オルケストラを創立し、小やかな合奏を初めた。そして其翌年の六月から年二回の試演會を行つた。そして翌六年の五月迄を家庭で内輪に開き、十一月からは生命保險協會のステージに出たのである。

大正五年頃に於ける合奏團體として記憶に残つて居るものは以上の外、横濱にイーストレーキ氏の横濱マンドリンソサエティー、前橋に萩原朝太郎氏のマエバシマンドリン俱樂部があつた。

之より曩き私は斯界の爲に音樂雜誌を發行する事を企劃し大正五年四月初めて「マンドリンとギター」を創刊した。勿論當時は希望者に無代頒布を行つて居たので



ある。慶應マンドリン倶楽部の演奏會の批評を掲げて同倶楽部の一員との間に論戦を戦はせたのも五年秋の事であつた。

丁度此頃までが米國斯界の黄金期で私達はシーゲル、ブレイス、アプト等の名手のレコードを手に入れて異常な昂奮を覺へたものである。

大正六年三月迄の一年間を無代頒布によつた雑誌も希望者が續出するのと又一面には無代で貰へると云ふ事の爲に必要を感じない路傍の人が之を請求すると云ふ様な弊害が起つたので四月から公に發賣する事になつた。

オルケストラが演奏會に發表した曲目は勿論平易なものであるが、田中氏はマンドリン獨奏、私はギター獨奏に只管努力をつゞけたものである。

搖籃期の主なる出來事としてはサルコリ氏の奮闘、田中氏の努力、「マンドリンとギター」の發刊を擧げるの要がある。手前味噌で恐れ入るがマンドリンギター界の急速の進歩發達は明に此小刊子の導きが大部分の功を負ふ事を自ら深く信じて居る。

### 三、勃興期

大正七年に入つて本邦斯界は著しい進歩發達を示す様に成つた。

シンフォニアは六月の第五回演奏會にファンタウツツイの「黎明」、ブラツコの小交響樂「マンドリンの群」を以て本邦に初めて獨創的價值ある合奏曲を公にした。此時以後シンフォニアは引續いて獨創曲を曲目にのせたのである。而も新興のクレツシエンドマンドリンオーケストラは第一回試演會を開きムニエルの「ネリーアルバム」に新味を加へた。同オーケストラは之より大正十一年頃まで引續き努力をなしたが十一年以降に於て沈黙に陥つたのは如何にも残念である。

慶應は二三年來不振時代をつゞけて居たが七年秋グラツィアーニ・ワルテルの「西班牙風組曲」ゾットの「樂しき紀念祭」に再び擡頭し之より今日迄不斷の研究をつ

ゞけて居る。

此頃に存在した樂團として記録に残つて居るものは大阪マンドリンオーケストラ、久留米の共鳴音樂會、神戸の關西學院マンドリンクラブ、臺北の柯丁丑氏の合奏團、京都の同志社マンドリンクラブ等であつて其中今日に残つて居るものは同志社、關西學院の二つは勿論として柯氏の合奏團が其名稱や主宰者を屢々變更しつゝ時々にはあるが演奏會を開いて居る。

大正八年に入つて斯界の發達は益々目醒ましさを加へた。シンフォニア、クレツシエンド、慶應、關西學院等の演奏會に加へて一時的な集りではあつたがメロディア、マンドリンなる演奏會がレヂナルド・イーストレーキ氏によつて開かれた。そして此年の終りを飾るものとして田中常彦氏のタナカプレクトラムタキンテットが十二月二日演奏會を開いた。斯くの如き室内樂團の創立は斯界に大なる意義を與へるものであり、殊に曲目もよく選擇されたので將來の發展を望んだが惜しい事に一

回限りで途絶えた。

翌九年春、名古屋マンドリン俱樂部が慶應出身の林氏によつて組織され、又京都に河田武氏を首として京都マンドリン合奏團が興り、大阪にはムニエル・タキンテットなる純眞な五部團が創立された。

名古屋マンドリン俱樂部は今日も引續いて居る。京都合奏團は十年度に規模を縮めて四部團となり十一年頃までは演奏會をつゞけたが今では事實上衰滅したと見なければ成らない。ムニエルタキンテットは其後二三年間異常の努力をつゞけ又其第二マンドリン奏者たる横山傳一郎氏は十年度に於て本邦に初めてのマンドリン獨奏會を開いたが其後曲目の選定難其他で今は沈黙裡に入つて居る。

九年秋期に入つて神戸に「マンドリナータ・コモンゼ」なる新樂團が關西學院の福西、高梨氏等によつて組織された。そして當時東京以外としては最も立派な曲目を演奏會に示したものである。此團體も十一年度までつゞいたが其後は存否不明に成



つて居る。

シンフォニア、クレツシエンド、慶應等は春秋二期演奏會を開き、關西學院も秋期にコンサートを開催した。秋期に於てシンフォニアが武井氏の「母」を演奏したが、之は邦人の手に成るオーケストラ曲上演の嚆矢である。同時にプランツオリの「望まれし日」をも曲目に加へたが、其オーケストレーションは之亦本邦に於て最初の大規模なものであつた。

大正十年三月、シンフォニアは初めて「ギターの夕」を催した。然し之は失敗に終つた。武井氏のギター曲「野遊」、「タルレガに捧ぐる曲」、マンドラ曲「黄昏」が二月に出版された。邦人の作品刊行の初めである。

横濱に「ソチエタ・マンドリニステイカ・ドイ・ヨコハマ」なる新らしい合奏團が起つた。此團體は震災前まで續いたが、災害に倒れた。六月には横濱フィデリオ・マンドリン會なるものが演奏會を開いた。今日東京マンドリン俱樂部の名をもつもの

前身と見られるYMCAマンドリンクラブは此一二年引續いて演奏會を催して居た。

十年秋期に入つて慶應出身の松田氏を中心とする三越マンドリン俱樂部が十月に演奏會を開いた。此俱樂部は春期に於て既に演奏會を開いたらしいが明でない。

十月二十六、七兩日來朝のイアン・コバリスキーなるマンドリニストが獨奏會を開いた。技能は確かであるが、マンドリンの眞の生命は傳へられなかつた。それは彼が北歐の産だからであらう。

シンフォニアは秋期の第十二回演奏會を「ムニエル祭」としてムニエルの作品を以て曲目を編成し之に武井菅原兩氏合作の「ムニエルに捧ぐる曲」を發表した。宮田政夫氏の形成したヴェネツィア・マンドリン・クワルテットが矢張りムニエルの作品のみを以て演奏會を開き又他にもムニエルを紀念するコンサートを開いたものがあつた。ムニエル死して十年、彼は東洋のマンドリン愛好家の敬意を皆しく地下に享け

入れたであらう。

此他に横須賀三氏の民衆音楽普及會がドロホートフ、グリゴリエフ氏等を加へてマンドリン、バラライカ、改良三味線等の結合を主眼とする珍しい音楽會を開いた。

大正十一年春、東京プレクトラムソサエティーが第一回演奏會を開いた。同ソサエティーは御承知の通り今日も尙益々發展の道程にあり、且又後援會を有して、定期演奏會の外に例會と云ふ制度をもつて居るのは珍らしい。

「オルケストル・エトワール」「アニマ・マンドリン・クラブ」等の今日有數なる合奏團も創立は此頃である様に思はれる。

大阪に「イル・ドマーニ・マンドリーニ・オルケストラ」なる合奏團が興つたのは此前年であるらしく此年の初め第二回演奏會を開いて居る。此合奏團は其後「ドマーニ・オルケストリーナ・マンドリニスタイカ」と改名し合奏に於ては暫く演奏會を開

かないが石川俊二、川瀬晃の兩ギタリストを以て繼續的ギターリサイタルを開きつゝある事は大方の御承知の通りである。

新に大阪醫大豫科のマンドリン俱樂部が起つた。又暫く絶えて居た同志社大學マンドリンクラブが再興の意氣込物凄く第一日試演會を開いた。五月九州大學のマンドリンオーケストラが久留米に演奏會を開いたが曲目は見るべきものがなかつた。六月に開いたシンフォニアの第十三回演奏會に於て本邦に初めてキタローネ、アルチキタルラの二低音樂器が加はつた。之が本邦に於て編成の完くなつた初めである。

慶應マンドリン俱樂部は此年に曲目の充實を期した。そして此時からは全然高踏的な好プログラムを公にし初めた。

十一年秋の新興樂團として東京に青山學院樂友會、熊本に第五高等學校マンドリン俱樂部、佐賀に高等學校マンドリンオーケストラ等が擧げられる。同年最終の企



として北海道大學のアウロラ・マンドリニ・オルケストラ主催の札幌學生聯合マンドリン大會がある。參加團體は小樽北海商業、札幌工業卒業生、小樽中學、札幌北海中學、北大アウロラの五團體に小樽シンフォニアがマンドラ獨奏として武井氏の「黄昏」を演奏した。尙此他札幌學生聯合で二曲、小樽中等學校學生音樂團が一曲を奏した。此企はコンコルソなどと異つて居るが學生の親睦の上からも音樂向上の上からも珍らしい美しい舉である。

大正十二年初頭シンフォニア主催の下に本邦最初のマンドリン合奏團コンコルソが帝國ホテルに開かれた。參加團七、東京帝大、慶應、アニマ、東京プレクトラム、エトワールに横濱からソチエタマンドリニステイカ、京都から同志社の出場を見、課題曲はブラツコの「無言詞」、隨意曲は各自選定の下に孰れも接近した好成績を示して結局京都同志社が優勝した。

此コンコルソは明に斯界發展の上に異常な貢獻をなした。此春に於ける各團體の

演奏會が其結果を雄辨に物語つて居る。昨年度の曲目と本年のそれとの間の懸隔は全く著しいものであつた。

シンフォニアは第十五回演奏會に於て低音樂器アルチウトを新に加へた。横濱マンドリン俱樂部が新に興つたが之は搖籃時の同名のそれと全く異なつたものである。又六月には慶應出身を中心として現學生をも交へた三田マンドリン俱樂部が興つた。此團體は非常に有力な演奏をなし得た。

斯くして春季は過ぎ正に秋季に入らんとする時彼の大震災火災は關東を見舞つたのである。

横濱の團體は全滅した。東京ではシンフォニアが最大なる打撃をうけ次に東京プレクトラムがマンドローネ其他を焼く悲運に遭つた。然し其以外の團體が殆んど何等の損害をうけなかつたのは不幸中の幸である。

本オルケストラの樂器等を焼いた事は私達だけの不幸とあきらめられるが、此春



ボーン文庫を併せた武井文庫の焼失は斯界の爲に申譯なく思つて居る。デラゼー作ギター、スタウフェル作テルツギターを失つた事も残念であるが、然しラコート作ギターを残した事を以て満足しなければ成らない。

震災後十一月北海道大學の「チルコロ・マンドリニステイコ・アウロラ」主催の義捐演奏會、金澤の醫大、高工、四高聯合音樂會等が開かれ、又東京に於ては損害をうけた東京ブレクタラムが最初の演奏會を十一月に開き、十二月にはアニマ、エトワール等がコンサートを催した。京都帝大に新にマンドリンオーケストラが起つたのも十二月である。

斯くして不幸なる大正十二年は暮れた。

震災後十一月總會を開き、復興方針、會名變更、内部組織改善等を決した私達のオルケストラは全力を注いで復興に従事した結果、大正十三年、即ち本年度に入つて思ひの外之が進捗を見たので三月から再び雑誌を新に「マンドリンギター研究」と

命名して刊行した。

私達のオルケストラを除くすべての合奏團も不相變不斷の努力をつゞけて居る。而して其後に興つた合奏團として金澤アルベジョ・マンドリン・ソサエティ、京都府立醫大マンドリンクラブ、弘前マンドリン俱樂部、大連沙河口工場町のマンドリンクラブ、フランシスコ・マンドリンソサエティ、桑名マンドリン俱樂部等がある。

而して六月には私達は初めて作曲コンコルソを企劃發表し、今や好成績裡に終らんとして居り、震災の爲に延期されて居た第二回演奏コンコルソも將に開かれんとして居るのみならず、多年計畫して居た單行本は今讀者の前に現はれた。

思ふに本邦斯界は今後益々發達向上するであらう。唯すべての愛好家は一層協力して本邦斯界の爲に、又世界の斯界の爲に努力しなければ成らない。

本稿を終るに當り過去現在に於ける主要な事項を列記して一覽に供したい。

\*\*\*

\*\*\*

\*\*\*

## 一、搖籃期以前

○マンドリン奏者として認めらるゝ最も古き人。四竈訥治氏

○マンドリン教授者。比留間賢八氏

○アデルスタインの來朝

○ギター奏者としての平岡氏

## 二、搖籃期

○合奏を行ひたる初めと認められるもの。美術學校有志

○今日に續く合奏團中の老齡者。慶應マンドリン俱樂部

○合奏に對するサルコリ氏の功績

○マンドリニストとして最初にして且實力ある田中常彦氏

○「マンドリンとギター」の刊行(シンフォニア)

## 三、勃興期

○合奏曲目が獨創的價值あるものに入りたる初め(シンフォニア)

○私的小冊子「合奏」の刊行(京都マンドリン合奏團)

○ムニエル祭(シンフォニア)

○マンドリン獨奏會(横山氏)

○ギター獨奏會の初め(シンフォニア)

○ギター獨奏の繼續的演奏會(ドマーニ)

○邦人作曲公刊の嚆矢(シンフォニア)

○邦人作合奏曲の公演の嚆矢(シンフォニア)

○第一回演奏コンコルソ(シンフォニア主催)

○第一回作曲コンコルソ(同上)

○第二回演奏コンコルソ(同上)



○マンドリンオーケストラ樂器編成完了(シンフォニア)

○私的小冊子「プレクトラム」刊行(東京プレクトラム)

◎現在合奏團(順序不同)

○東京

オルケストラ・シンフォニカ・タケキ

慶應マンドリン俱樂部

三田同

東京プレクトラム・ソサエティー

東京マンドリン協會

オルケストラ・エトワール

アニマ・マンドリン・クラブ

早稻田大學マンドリン部

オルケストラ・アルベジオ

東京高等工藝學校マンドリンクラブ

東京帝國大學マンドリン俱樂部

立教大學マンドリン俱樂部

法政大學同

明治大學同

フランシスコ・マンドリン・ソサエティー

ニアポリタン・マンドリン・クラブ

慈惠會音樂部

○横濱

横濱マンドリン俱樂部

○名古屋

名古屋高商マンドリンクラブ

名古屋高工同

名古屋マンドリン俱樂部

○京都

同志社大學マンドリンクラブ

京都帝大マンドリンオーケストラ

京都府立醫大マンドリンクラブ

龍谷大學同

大谷大學同

○神戸

關西學院マンドリン俱樂部

神戸プレクトラムソサエティー

神戸高商マンドリン俱樂部

○大阪

關西大學プレクトラムソサエティー

ドマーニ・オルケストリーナ・マンドリニスティカ

○金澤

醫大マンドリン俱樂部

アルペジオ・マンドリン・ソサエティー

金澤高工校友會音樂部

四高マンドリン俱樂部

北辰會音樂部

○福岡

九大フイルハーモニー會マンドリン部



○桑名

桑名マンドリン倶楽部

○會津若松

會津フイルハーモニックスサエティ

○弘前

弘前マンドリン倶楽部

○臺北

臺北ムニエルツサエティ

○札幌

チルコロマンドリニステイコ「アウロラ」

札幌北海中學マンドリン倶楽部

○小樽

小樽シンフォニア

小樽北海商業マンドリン倶楽部

小樽中學同

○函館

北方マンドリン倶楽部

○大連

沙河口工場内マンドリン倶楽部

○京城

京城マンドリン合奏團

○天津

天津マンドリン倶楽部

尙此他にも多く合奏團は存在するが其名を明瞭にしないものは省いた。各合奏團

は常に本オルケストラと連絡を保つて戴く事を御願ひする。



附 録

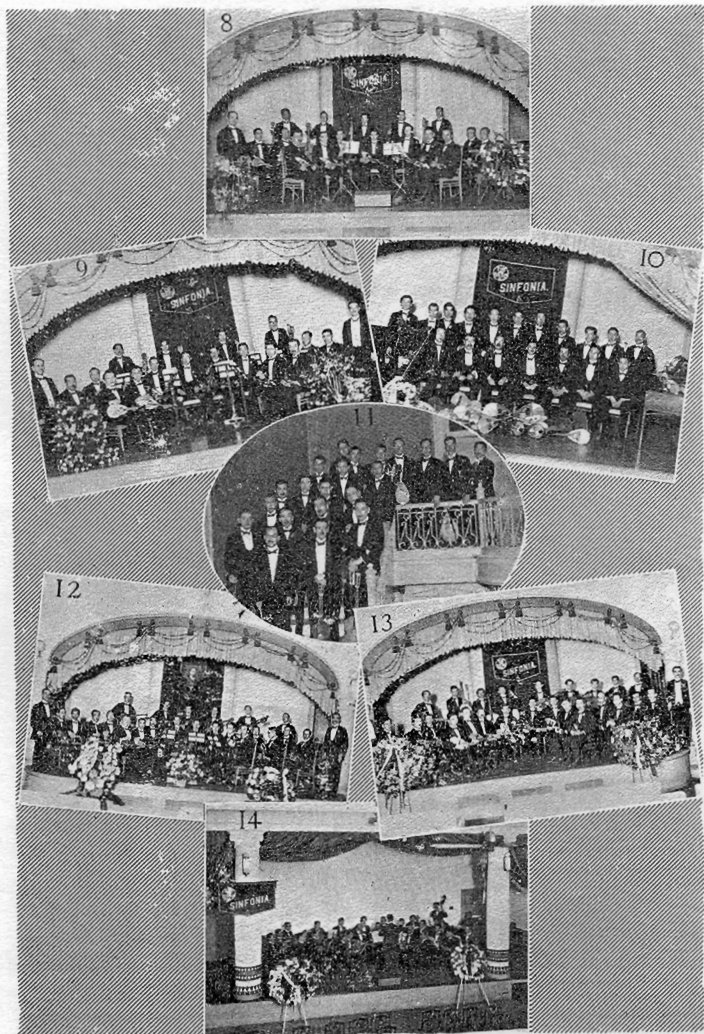
オルケストラ・シンフォニカ・タケ井十年回顧



本オルケストラ演奏會紀念寫眞



第一回乃至第七回演奏會



第八回乃至第十四回演奏會

私達がオルケストラを創立いたしましたから早くも十年の歳月が流れました。短い様でも一昔、其間には種々な障害や變化もありましたが幸ひにして私達の努力は相當に報ゐられつゝあります。之一に斯界の諸兄が私達の運動を理解して下さる賜と常に感謝して居る次第であります。

昨年の震火災は私達のオルケストラに言語で云ひ盡せぬ大打撃を與へました。私達自身ですら再起を危ぶむ程の大損害を一時時に加へられました。

然し幸にも私達は復興に努力する勇氣を失ひませんでした。そして思ひの外迅速に復舊の仕事は進捗しました。今や新らしい「オルケストラ・シンフォニカ・タケキ」の會名の下に諸種の運動を實行して居ります事は諸兄も御承知の通りで御座います。

此機に於て私達は此誌上に過去十年を振返つて見たいと思ひます。讀者諸兄にとつては御迷惑の事と存じますが御許容下さる様御願ひいたします。

大正四年秋十月頃、本郷の武井氏邸に武井氏兄弟と田中常彦氏とで時折合奏を行つて居たのが實に本オルケストラ創立の基で其十二月末佐藤信忠氏が之に加はり第一マンドリンが田中氏と武井(弟)氏、第二マンドリンが佐藤氏、ギターが武井氏、ピアノが武井氏夫人と云ふ配置で稍組織的に合奏を行ひ得る様に成つてからオルケストラ設立の曙光を認める様に成りました。

大正五年正月勿々私達は此合奏團に初めて「シンフォニア、マンドリニ、オルケストラ」の名を冠し標章を作り尙メンバー徽章をも製作して各自がもつ事にしました。だが當時の人数及其演奏曲等よりすれば「オルケストラ」の名は随分烏澁がましい次第でありました。然し二月に入つて矢野幸一氏、四月に市川清、濱口樟一郎兩氏、五月に田中伸氏を迎へ同時に其時分迄樂譜に苦しんで居た私達の許へかねて注文して置いた合奏曲が多數伊、米兩國から到着し、且樂器もマンドラ、マンドロンチエロ、ハーブギター等が手に入つたのでオルケストラの基礎は漸く強固を加へる様に成つたのです。(矢野幸一氏はマンドラのパートを擔當して居たのですが間もなく郷里に用事が起つたので遂に日淺くしてオルケストラを退きました。)

之より曩き武井氏は斯界の爲に小雜誌を刊行する事を企圖して居ましたが漸く機熟したので遂に四月より小冊子を發行する準備に着手しました。當時の私達、それは「オルケストラ」と云ふ名をもつさへ烏澁がましい私達が雜誌を出す等と云ふ事は今にして考へれば随分大膽な話ですが其時は何よりも新らしい運動を起したい希望が大きく、すべての行動は實際極端な熱心さと眞面目さの下に行れたものです。一例を挙げれば愈々雜誌を出すと云ふ決定的の相談は三月十七日折柄徹で臥床中の武井氏の枕許で田中氏との間に行はれた様な有様でした。斯くして小さい乍らも素人としての相當苦心の末四月七日雜誌は東京國文社の印刷の下に出來し同月十日附を以て發行されましたが元より此時は全然發賣せず先輩、知人及其他の希望者に贈呈したものです。此「マンドリンとギター」第一號は八頁全部六號活字組の貧弱な小



冊子ですが私達に取つては實際印象深いなつかしいもので同時に今日ではオルケストラにも僅か二部しか残つて居ない貴重なものに成つて居ます。此誌上に「シンフォニア、マンドリニ、オルケストラに就いて」と題して私達自身の紹介なり宣言なりを載せました。當時を思ひ起すすがにもと次に略記して見ませう。

◎私達が此アマチュアオーケストラを作つたのは別に大した目的や抱負があつての事ではなく只マンドリンオーケストラを真摯に研究しやうと云ふアマチュアの同好者が集つただけである事。

◎オーケストラはマンドリンを中心とし、マンドラ、マンドロンチエロ、パンジョ、ギター、ハープギターキタローネ、ピアノを以て編成する事。

◎毎週一回合奏を行ひ此研究の結果を眞面目に批評して戴く爲に時々試演會を催し同好者の來聽を乞ふ事。

◎演奏に關する指揮は田中(常)氏、其他の一切は武井氏が掌る事。

◎假令如何に小規模であらうとも將來價值ある演奏をする事が出来れば私達は満足なる事。

當時米國のマンドリンオーケストラに倣つてオルケストラにパンジョを加へる心算がありました。キタローネは此時既に注文が出て居て私達はおそくも其秋には此樂器を手にする事が出来る考へであつたのです。此キタローネが遂に新嘉坡で船火事の爲に焼失し第二回注文品が大正九年に積出されながら、又しても奇蹟的に途中で紛失し漸く第三回に到着すると云ふ手數がかつたのは全く不運でした。

尙此第一號には全然音樂とはなれた對話などが掲載されて居るのも面白い事です。そして樂譜は勿論添へてありませんでした。

雑誌は曩きにも記した通り當時全然發賣せず希望者に頒つて居たのですが不思議に全国各地から一人二人宛申込があつて毎月約百部宛頒布されて行きました。第二號からは紙質も改良し頁數も十頁としそれに廣告なども入れて第一號から見れば餘



程整つたものに成つて來ました。今米國へ行つて居る堀内敬三氏が歌劇の中の有名な歌詞の譯を寄稿して呉れたのも當時は大に力に成つたものでした。そして發行は毎月十日です。

斯う云ふ間にも合奏は毎週金曜日の午後七時からかゝらず開始し而も實際眞摯熱心な努力を續けたものでした。

合奏の重なるにつれ私達はかねて計畫のあつた試演會を愈々開いて見る事に決心し少し無理とは思ひましたが六月四日午後七時から武井氏邸内の西洋室、即ち平生の合奏場で開催の事に運びました。

曲目は合奏でスタルクの「劍と槍」(行進曲)、ホールの「風の結婚」(圓舞曲)、ヴェルグイルラの西班牙風舞曲二つ、即ち「ラ・バルメラ(ハバネラ)」と「ラ・ラニカ(ホータ)」、ケラ・ベラのオヴァテア・ルストシユビール、バートレットの「夢」、グリーエンワルドの「ツアルダス」、グノーの歌劇「ファウスト」拔萃曲等で此外には田中

常彦氏のマンドリン獨奏でムニエルの作品第三百二十四「マヅルカ」及びラ・スカラの「タランテルラ」、武井氏のギター獨奏でウオロールの寫景幻想曲、それに田中氏のパンジョ獨奏と田中、武井、佐藤三氏のギター三部合奏がありました。此三部合奏はドニツエツタイの「聯隊の娘」の拔萃曲で田中氏がアレーンデしたのですが最初にはマヌエル・イー・フェレールの複雑なギター曲を基礎として編曲に着手したところ餘りに厄介なものに成つたので演奏會一週間前に全然アレーンデしなほすと云ふわけで三人とも練習不足で血眼になり而も失敗の結果を見たのでした。演奏者は第一マンドリンが田中氏、武井(弟)氏、田中(仲氏)第二マンドリンが佐藤氏、濱口氏、マンドラが市川氏、ギターが武井氏、ピアノが武井氏夫人で指揮は田中常彦氏が演奏しながら執つて居たのです。來聽者は最大限度の二十五人計でしたが何分にも狭いので演奏は非常な困難を忍ばなければ成りませんでした。然し第一回の試演會が濟んで私達は漸くオルケストラの存在を自ら明に認める様に成りました。

夏は七月末から八月にかけて合奏を休みましたが此間にも注文の合奏譜は陸續として到着し、譜庫は漸くに充實して來ました上、田中氏はオルケストラの爲に優れた曲のアレンジに努力しつゝありました。斯くして九月から新に小笠原牧四郎氏と關根文三氏を迎へ前者はマンドラへ後者はギターへそれぞれ新しい力を加へる事に成りました。雑誌の方は幸ひにも其後引續き刊行し頒布希望者も漸次其數を増しましたが此無代頒布には一面弊害の伴ふ事でも知りましたので將來については種々研究を行ふ事になり其結果後に發賣と云ふ事實が現れる様に成つたのです。慶應マンドリン倶樂部の演奏について誌上に批評を載せ、それが基で同倶樂部とオルケストラとの間に書面での一論戦があつたのも思へば面白い出來事でした。

十月には岩倉具顯氏(第一マンドリン)小西誠一氏(第二マンドリン)を更に迎へ入れて漸次に各パートが纏り十一月十八日第二回試演會を開催する運びに成りました。此第二回試演會には第一回に大きい椅子を置いて狭い室を餘計狭くした失敗に

鑑み成るべく場席をとらない小型の椅子ばかりをならべ其上演奏に先立つて來聴の方々に成るべく後方へ詰めて下さる様に御頼みしたので私達の方は前回より遙に樂に演奏が出來ました。そして男聲獨唱も入れる希望をかねてもつて居たのですが幸に岸田辰彌氏が歌つて呉れる事に成りました。(曲目中特に「獨奏」「二部合奏」等斷りたる以外は全部オルケストラです。)

序樂「美しいガラチア」

スツベ

ギター二部合奏、a、アリオージ

ジュリアーニ

b、アレグレット

モツアルト

男聲獨唱、ロックド・イン・ゼ・クレドル・オヴ・ゼ・デীব

ナイト

挽歌

マスネー

歌劇「サムソンとダリラ」中の「君が御聲に我心は開く」

サンサーン

ギター獨奏、a、小夜曲

サルコリ



b、ガロッツ

カルカッソ

## 名歌劇綜合曲

ロバート

## マンドリン獨奏「愛の歌」

ムニエル

## 歌劇「リゴレット」拔萃曲

ヴェルディ

演奏者は第一マンドリンが田中(常)、田中(伸)、小笠原、岩倉四氏、第二マンドリンが佐藤、小西、武井(弟)三氏、マンドラが市川氏、ギターが武井、關根兩氏、ピアノが武井氏夫人で指揮は例により田中(常)氏が執りました。そしてマンドラ不足の補ひとして、「美しいガラテア」と「リゴレット」とには小笠原氏がマンドラパートへ廻りましたが特に前者に於てはマンドラとマンドリンとの兩刀遣ひをやる様な騒ぎがありました。獨奏者は前回同様田中氏と武井氏でした。岸田氏は演奏會前風邪をひいて寝て居たのに拘らず當夜は兎も角も歌つて呉れました。そして此時の心持を氏自身で書いて翌年正月の雜誌に寄せたのは可成興味あるものです。斯うして

思出多き私達の運動の第一年は暮れて行きました。

大正六年に入つてからもオルケストラは前年と同じ運動を続けました。合奏は相變らず毎週水曜の午後七時からでよく雨が降るので水曜の爲だらうなどと云つて居たものです。(合奏は第一回試演會後から水曜日に成つた様に記憶します。そして今日に至るまで變りません)それから此頃「ムニエルの夕」を開く計畫がありました。申すまでもなくマンドリン獨奏、二部合奏、ギター獨奏、オルケストラ迄全部ムニエル作品で埋めた演奏會を開かうと云ふのです。而も之が漸くムニエルの死去十年祭を期として大正十一年に開かれる様に成つたのは滑稽です。

雜誌の無代頒布に就いて種々弊害を感じて居た私達は此四月號から、即ち發刊滿一年の雜誌からいよいよ公に發賣する事とし、それに就いて豫て懸案に成つて居た樂譜添付を實行する事にしました。そして發賣所は山野樂器店へ依頼し價格は一部十錢、發行日は毎月一日ときめたのは三月初めの事でした。樂譜は先づ手初として

カルロ・リッソーニの「Dansez-vous」と云ふのを入れましたが印刷所國文社でも最初の事で餘り鮮明には行きませんでした。表紙は今迄と圖案を少し變へギター六絃、マンドリンの復線四絃を現はしました。兎も角も此發賣は私達の雜誌に一紀劃を與へたもので此時以前のものは全く内輪だけの事で此發賣第一號が或意味に於いて本誌の第一號であるとも云へるのです。

演奏の方面では第三回試演會を愈々五月十二日に開きました。メンバーは前回と變りませんがオルケストラに初めてマンドロンチエロを加へる事に成り小笠原氏が其第一のマンドロンチエリストと成りました。曲目は次の通りです。

歌劇「ツアンバ」

ヘロール

四部合奏、a、ゴンドラ・ヴェネツィアーナ(メンデルスゾーン)

ムニエル編

b、ヴェネツィアの謝肉祭

ムニエル編

スコットランド風子守歌

ニッツ

我愛するものへ(圓舞曲)

シユット

ラ・ツアリース(露西亞風マヅルカ)

ガンヌ

ギター獨奏、a、露臺の下に

グリーンランド

b、夢想曲

ヘーデン

歌劇「ラ・トスカ」拔萃曲

プッチーニ

マンドリン獨奏、イ調の第一コンチエルト

ラ・スカラ

歌劇「イル・トロバトーレ」拔萃曲

ヴェルディ

此時は來聴の方々(それは矢張二十四五人でありましたが)から合奏曲中最後の「イル・トロバトーレ」が一番喝采を拍しましたが事實は「ラ・トスカ」が最も優れて居たのでした。「ツァムバ」の序樂は手に入り過ぎる程樂に出來たので安心して居た結果大失敗に終つたので私達の間では「ツァムバ」と云へば「失敗」の略語になつて居



ます。獨奏者は孰れも前回と變りませんでした。それから「ラ・ツァリーヌ」にタムボリンとトライアングルを入れるので小笠原氏が擔當しましたが餘り懸命に成り過ぎて随分大きな音を出しました。もう一つ此時の新らしい企てとして演奏時には電燈を消滅し只演奏者の部分だけへ青色光を天井から輝して見たのですが、研究不充分であまり成功しませんでした。然し設備さへよくすれば此種の企ては決して悪くないと信じて居ます。

六月六日夜オルケストラの晩餐會を上野の精養軒で開きました。之はメンバー相互の親睦を計るのとオルケストラの今後の方針について意見の交換をする爲でした。

雑誌の方は七月號から頁數を二頁増して本文十二頁とし徐々としてではありましたが發展の實を擧げて行きました。そして此月から二見文學士が毎月稿を寄せられましたのは私達の感謝する所です。

大正六年八九兩月誌上でオルケストラはメンバー募集を公表しました。之は勿論オルケストラ最初の企てで其結果については可成に深い好奇と期待の念をもつたものでした。申込期限は九月十日です。

元來私達のオルケストラは學校の音樂俱樂部若しくは教授者が門弟等を集めて組織した團體とは全く趣を異にして居てメンバー全體相互間に眞に理解がなければ成らないのです。其點から見てメンバーの一般募集と云ふ事が好結果を齎すや否やは随分問題に成りました。

申込者は六七名ありました。其方々には武井氏、田中(常)氏が時日を定めて直接御面會し、オルケストラの内容も御話すると同時に其方々の御意見をも聴取し且短い曲の一節を演奏して戴いたりしたのです。

斯くして自他共にすべての點に於てオルケストラメンバーとしての了解を得て入る事に成つたのは結局只一人、それが渡邊浩氏(今日の松崎浩氏)です。尤も此外に



應募されたのではなく會員の紹介の下に高橋文雄氏が入られましたから都合二人の新メンバーが九月から加はった譯です。

扮秋の試演會は愈々時期も切迫しましたが何分にも從來の演奏場では到底満足な演奏會を開く事が出来ないので相談の結果初めて丸の内の生命保險協會のホールで十一月十七日夜開催する事に成りました。何分にも他のホールを使用するのは初めてであり音響の工合もどうかと可成り心配しました。曲目は次に掲げます。

歌劇「セミラーデ」序樂

四部合奏、二調の四部合奏曲(作品百二十八)

高音獨唱「終詞」

歌劇「ラ・ジョコンダ」中の「時の踊」

喜歌劇「シエルバン」中のオーバード

エスパナ圓舞曲

ロツシーニ

ムニエル

クーラ

ボンキエルリ

マスネー

ワルドトイフエル

ギター獨奏、a、樂しき思ひ出

b、慰樂曲(作品第二十三の二)

高音獨唱、a、黒い薔薇

b、日の光のさす時

マンドリン獨奏、第二の前奏曲

歌劇「ラ・ボヘム」綜合曲

此試演會に渡邊シイリ夫人を高音獨唱に煩して私達の希望する儘に北歐芬蘭の作家の曲のみを唄つて戴きました。南歐の氣分と北歐の氣分とを組合せたのは随分奇抜です。

田中氏のマンドリン獨奏は都合上ムニエルのヴァルツエル・コンチエルトに變更するの止むなきに至りました、と云ふ譯は樂器のフレットが不足で如何にしても前掲の曲を奏する事が出来なくなつたからです。「エスパナ圓舞曲」には第三マンドリ

ンのバートを設けた上カスネットとタムボリンとトライアングルとを加へました。「時の踊」は田中(常)氏の手に編曲されたもので「シエルパンのオーバード」の感傷的な旋律と相俟つて注意を惹きました。來聴者は最初百二十人位の豫定が二百人を超えてしまひましたがしかし演奏者にも亦來聴の方々にも前三回の窮屈な演奏會に比して遙に氣持よいものでありました。そして音響の工合も思つたよりよく電燈の調子もさして悪くありませんでした。只一演奏毎に幕を下したのとステージ全體に幕を張つたのは不要の勞力に終つた様に思はれます。

演奏者は前回のメンバーに渡邊氏(第二マンドリン)、イーストレーキ氏(マンドラ)、高橋氏(マンドロンチェロ)の三人が加はつただけですが演奏會間際に小西氏が喪に服して出られなくなつたので急に室原隆興氏が加はる事になりました。イーストレーキ氏は云はゞ客員の様な状態の下に此試演會だけに加はつたのでした。

マンドリン及ギターの獨奏者は前回通りで四部合奏は田中(常)、小笠原、田中

(伸)、武井四氏に據りました。ムニエルのオリヂナルな四部曲が演奏せられたのは日本に於て之が最初です。

改革の試演會は大體に於て成功でした。第一にステージと來聴者との間に相當距りのある事がプレクトラム演奏會に於いて非常に必要である事を痛切に感じました。

演奏會後十二月室原氏を正式にメンバーとして迎へる事に成り同時に岩倉氏は一聯隊へ入營しました。そして印象深いオルケストラの第二年は暮れました。

大正七年正月二日から合奏開始。一月二十日には日本橋の末廣で新年宴會を開きました。高橋氏だけは病氣で缺席しましたが外は全部集り愉快な一夕を過しました。

一月には佐藤氏がギターのバートへ廻つた事と雑誌の編輯人の名義を武井氏から弟氏へ移した事の外格別變りはありません。雑誌の方は其後不相變毎月刊行し一月



には初めてギター獨奏曲としてオルコット夫人のフランチェスカをマンドリン曲と併せて添付しました。

小笠原氏は三月に外語馬來語科をめたく卒業され横濱正金銀行の本店へ勤務の豫定が神戸に變つたので遂に此時以後暫く同氏はオルケストラに加はる事が出来なくなりました。オルケストラは四月四日夜心ばかりの送別會を開いて暫く別袂を惜しみました。之より前、田中(常)氏は實業方面を全く辭して専ら丹青の道に没頭する様に成りましたが勸業銀行に勤務中の小西誠一氏が同行を辭して再び母校慶應の文科に入學したのは氏の文學美術愛好熱の如何に旺盛なるかを語つて居る事實です。

オルケストラに取つて尙一大變動とも云ふ可きは四月瀬戸口藤吉氏を指揮者として迎へる様に成つた事です。同氏はかねてオルケストラに同情と好意をもたれ且武井氏とは從來交誼厚かつたので殆ど自然の結果としてオルケストラの指揮者たる事です。

に成つたのです。前年海軍軍樂隊が武井氏所持のレギュラーオーケストラ曲譜の十數種(それは日本では皆初演のものですが)を順次公演した時の樂長が即ち瀬戸口氏です。

同氏を指揮者として得た結果合奏は甚だ秩序が立つて來ました。そして菅原明朗、林田勝一の兩氏が新にメンバーとして加はりました。

第五回演奏會は、六月八日、例の保險協會で開く事に成りました。演奏者は第一マンドリンが田中(常)、田中(伸)、高橋、山根四氏第二マンドリンが小西、武井(弟)、渡邊、林田、平井五氏、マンドラが市川、室原、田中(誠一)三氏、マンドロンチエロが菅原、松田兩氏、ギターが佐藤、濱口兩氏、ハープギターが武井氏、ピアノが武井氏夫人で此内山根、平井、田中(誠一)、松田、濱口の五氏は慶應マンドリン俱樂部から來り加はられたのです。之は同俱樂部とオルケストラとの連鎖ともなり且つ相互研究の爲めにも好良の結果を見るだらうとの豫想から行はれた事でした。

演奏曲目は次の通りで幻想曲「黎明」、小交響樂「マンドリンの群」など眞に獨奏的なマンドリン曲がプログラムを埋めました。此演奏會曲目は本邦に於けるマンドリンオーケストラ史上に新紀元を劃したものでありました。此時を初めとしてオルケストラは毎回オリヂナルな曲目を編成したのです。四部合奏曲は前回につゞいてムニエルの四部合奏曲を上演したのです。

一、幻想曲「黎明」

ファンタウツツイ

二、マンドリン二部合奏、a、ブレルデイオとカブタイナ ドニツエツタイ

b、アツレグロ・ヴィヴァチエ ロツシーニ

三、ギター獨奏、a、アルナルド

コレツツオラ

b、西班牙風圓舞曲

カルカツシ

四、小交響樂「マンドリンの群」

ブラツコ

五、船唄（作品第三十七）

チャイコフスキー

無言歌（作品第二）

チャイコフスキー

六、四部合奏、「ト調の四部合奏曲」（作品七十六）

ムニエル

七、天使の夢

ルビンスタイン

八、マンドリン獨奏「ボロネーゼ」

カラーチエ

九、歌劇「ラ・トラヴィアタ」拔萃曲

ヴェルディ

指揮者は申す迄もなく瀬戸口氏で、獨奏者は前回通り、四部合奏は田中（常）、渡邊、室原、武井の四氏に委ねられました。「天使の夢」にはダルシトーンと云ふ樂器を使用しました。カラーチエの曲が演奏されるのは日本では今回が初めてでムニエルに比して遙に革新的なカラーチエの曲を紹介出来たのは何より嬉しい事でした。此演奏會に於て開會を正七時に決行する覺悟のところ或事件の爲めに十分程おくれてしまひました。それは滑稽極まるもので田中（常）氏が間際に成つて便所に飛び込んで中々長くかゝつたからなのです。



此演奏會に於いて特に注意すべきは從來試演會と稱したのを今回から知友の勧めによつて「演奏會」とした事です。

演奏會終了後慶應マンドリン倶楽部の山根氏等五人の方々はオルケストラから退かれました。それは要するに二つの團體に籍を置く事が矢張り面白い結果を生じないからに外なりません。それから此秋に關西の方へ演奏旅行をする企圖がありまして種々具體的に調査を行ひましたが都合上それは中止に成りました。

七月初旬から月末迄一週二度合計八回、オルケストラ内にギター練習を行ふ事を決し武井氏を教師として田中(伸)、小西、渡邊、高橋、林田の五氏が熱心に練習を行ひました。孰れもギターは前から手にして居る人々ですが特に規則立つた練習を此閑暇な時に行はふと云ふのが主意で熱いのを冒して可成り猛烈に練習しました。もう一つ此頃の出来事で記憶しなければ成らぬのは會務の處理上幹事二名を置く様に成つた事で田中(伸)、小西兩氏が先づ以て其任に當る事と成りました。

佐藤氏はめでたく明治大學を卒へたので急に京都の或織物會社へ勤務する事となり七月下旬に赴任しました。同氏はオルケストラ創立當時のメンバーで此人を失ふ事はオルケストラにとつて誠に悲しい氣持がされました。

さてかねて雑誌の六號組を五號組にする事はオルケストラの内部にも亦一般愛讀者側からも希望されて居ましたが、私達も愈々それを實行する事に定め十月號だけを休刊して十一月から遂に五號組三十頁の雑誌に改める事に成りました。同時に編輯者を高橋氏に、印刷所を同勞舎に、發賣所を共益商社に、定價を十五錢に變更する事にしました。之は私達の雑誌としては眞に一大改革でありました。(序に書き洩しましたが大正六年七月十日附を以て本誌は第三種郵便物たる認可を得て居ます。)

秋になつてオルケストラ創立者の一人たる田中常彦氏は新婚後神奈川へ居を構へられたため合奏に加はる事が自然困難と成り遂にオルケストラを退く事と成つたの



で第一マンドリンのリーダーには室原氏が當る事となりました。そして新に山本巖、梅津勝夫二氏及曩きに慶應マンドリン俱樂部員として第五回演奏會に加はつた平井保之介氏を新にメンバーに迎へ入れました。

斯くして又秋の演奏會は來ました。第六回です。時日は十一月二十二日、會場も同じです。曲目は次の通りでマンドリン獨奏者としては室原氏がステージに立ちました。

一、a、即興諧謔曲

グラツイアーニ・ワルテル

b、無言詩

ブラツコ

二、五部合奏、a、即興幻想曲

シヨパン

b、音樂的構想の一瞬間

シユーベルト

三、マンドリン獨奏「岸邊に立ちて」

ボツタツキアーリ

四、歌劇「魔笛」序樂

モツアルト

五、組曲、寶玉の舞曲

ムニエル

a、鬼女のみヌエツト

b、エレース・カヴオツト

c、ジীগ

d、緩徐なるワルツ

e、燕のマヅルカ

六、ギター獨奏、a、バルコニーの下に

ヴリーランド

b、夢想曲

ヘイドン

七、ダンテとベアトリーチエ(冥想曲)

グラツイアーニ・ワルテル

八、四部合奏、a、ローマの印象

フランチャ

b、センビオーネ隧道の穿貫

ド・ジヨヴンニ

九、序樂、ルストスビール

ケラ・ベラ

演奏者は第一マンドリン、室原、田中(伸)、武井(弟)、山本四氏。第二マンドリン、小西、林田、平井、梅津四氏。マンドラ、市川、渡邊兩氏。マンドロンチエロ、菅原氏。ギター、高橋、横須賀兩氏。ハープギター、武井氏。ピアノ、坂東氏で四部合奏には室原、小西、渡邊、高橋四氏、五部合奏には如上の四人の中に菅原氏がマンドロンチエリストとして加はりました。

マンドリンオルケストラへの獨創的の曲として「ダンテとベアトリーチェ」、「寶玉の舞曲」、「即興諧謔曲」、「無言詩」の四つがプログラムにのつたのです。(此即興諧謔曲が大正十二年のコンコルソの課題曲になりました。)

斯うして大正七年も暮れて行きました。

大正八年に入つて雑誌は表紙畫を菅原明朗氏の手に成つたものと變へました。又室原隆興は或事情で當分マンドリンをもつ事が出来なくなりました。之はオルケストラに取つて可成り大きい打撃でありましたが其内に又菅原氏が急に奈良に行く

事に成つて一層困難な状態に成りました。然し同氏は奈良でクイの「オリエンタル」をアレインデしました。同氏は曩きにシベリウスの「悲しきワルツ」、デビユツシイの「牧神の午後の前奏曲」をマンドリンオルケストラに移し又ブラツコの「マンドリンの群」をレギュラーオルケストラに編むなど其非凡の精力には感嘆禁じ得ませんでした。

二月中旬から三月中旬迄オルケストラは臨時合奏を休みました。そして渡邊氏は上智大學を、梅津氏は高商を芽出度卒業されたのです。四月號の雑誌には大沼哲氏が原稿を寄せられましたが此頃からオルケストラと大沼氏との關係は漸次密接になつて來ました。

新らしいメンバーとして遅塚世六、村上三郎、鈴木誠の三氏が入られマンドラ、ギター、第二マンドリンへそれぞれ加はりました。四月上旬に英國のボーン氏から武井氏が譲り受けた二つの歴史的なギターが到着しました。申す迄もなく其一つは



巨匠ラコートの作で、今一つは大ギタリスト、カルツリが所持したものであります。が此カルツリ號の方を昨秋の震災で失つたのは遺憾に堪えません。

六月號の雑誌から表紙畫を又變更し今度は大ギタリスト、ソルの肖像を掲げました。そして第七回演奏會は五月三十一日、六月一日の二日間保險協會のステージに開きました。二日制度を取つたのは來聽の希望者が非常に多くて一日では到底収容しきれなくなつたからであります。

一、夢みつゝ

ムニエル

二、諾威の踊

グリーヒ

三、四部合奏

ミスエツト

ベトーフエン

四、最低音獨唱

歌劇「ラ・トラヴィアータ」中の抒情調

ヴェルディ

五、船人の組曲

アマデイ

六、「詩」

メルカダンテ

七、ギター齊奏

小夜樂

サルコリ

八、愛の夢

リスト

九、マンドリン獨奏

(イ) ニュールンベルグの追想

カラーチエ

(ロ) 矮人の踊

カラーチエ

十、歌劇「リゴレット」拔萃曲

ヴェルディ

メンバーの林田氏がマンドリンオーケストラ伴奏の下に獨唱を試みました。田中常彦氏(結婚されて澤氏を名乗られる様に成りましたが私達は不相變田中氏と呼んで居ました)はマンドリン獨奏にのみ出場され、武井氏はかねての希望を實現して

暫くギター獨奏に出る事を止め、高橋、渡邊兩氏がギターを齊奏しました。此第七回は今迄に比して第一マンドリンバートの非常に不足した演奏會で私達のオルケストラとしては不振時でありました。四部合奏は田中(伸)、武井(弟)、渡邊、高橋の四氏に據りましたが曲目は決して上乘と申せません。然しあれ程一般的に成つたアマデイの「船人の組曲」も實に此演奏會での演奏が口火を切つたものでありました。

コンサートの間際に田代彦二氏が入られたので編成は第一マンドリンが田中(伸)、武井(弟)、山本巖、平井四氏、第二が小西、林田、梅津、鈴木四氏、マンドラが渡邊、遅塚、田代三氏、リウートが市川氏、ギターが村上氏、ハープギターが高橋氏、ピアノが坂東氏でありました。

之より曩き武井氏はギター獨奏を蓄音機のレコードに吹込んで思つたより好成績をあげたので次にオルケストラをも吹込む事に成り六月十五日東京蓄音器會社で

「船人の組曲」や「諾威の踊」などを吹込みましたが不成功でした。

此六月林田氏を中心として一つの聲樂團體が生まれました。オルフォイス・ソサエティと名付けられ、私達のオルケストラと密接の關係をもつたものです。

七月から八月へかけてオルケストラは合奏を休み九月から再び合奏を開きました。新に柯丁丑、福岡陽道二氏がメンバーに加はりました。十月五日オルケストラはオルフォイスと合同して玉川へ清遊會を催し、十一月十一、十二日の兩夜、第八回演奏會は開かれました。

## 一、歌劇「オラツイオ兄弟とクリアツイオ兄弟」序樂 チマローザ

## 二、四部合奏

(イ) アンデスの花

ド・ジョヴァニ

(ロ) レイモンド

マネツテイ

## 三、アンダンテ・レリジオーゾ

トーム



#### 四、男聲合唱

- (イ) オールド・フォックス・アット・ホーム      フォスター  
(ロ) マッサス・イン・デ・コールド・コールド・グラウンド      フォスター

#### 五、バレエモの生活

グラツイアーニ・ワルテル

#### 六、アングダンテ・カンタービレ

チャイコウスキー

#### 七、オリエンタル

クイ

#### 八、最低音獨唱

歌劇「ドン・ジョヴァンニ」中の詠嘆調

モツァルト

#### 九、マンドリン獨奏

ムニエル

愛の唄

グノー

#### 十、歌劇「ファウスト」抜萃曲

第二マンドリンは小西、林田、福岡、柯の四氏、マンドラは遅塚、鈴木、田代、の三氏、ギターは渡邊、村上兩氏で其他は前回と變りがありませんでした。又室原氏が獨奏だけに出る事が出来たのは未だしも幸でありました。四部合奏は武井(弟)、小西、田中(伸)、渡邊の四氏で田中伸氏がマンドラを奏したのは其後にマンドラ奏者として立つ第一歩とも云はれませう。オルフォイス・ソサエテイーは此演奏會後も尙提携して共にステージに立つ豫定でしたが此會が初めの終りとなつた事は誠に残念であります。林田氏の獨唱には「マルタ」のボーターの歌を加へる事に成つて居ましたが咽喉を害したために遂に之は割愛されたわけでした。クイの「オリエンタル」にはタムボリンと日本の太鼓とを加へました。

此頃から「ギター」の夕を開かうと云ふ計畫は立てられましたが此年の中に實現はせずには年はかほりました。

大正九年に入つて雑誌の表紙畫は「友の前に彈奏する近代の大ギタリスト、タル



レガ」とし恰も此年がオルケストラ創立以來五年目に成るので「シンフォニア五年の回想」と云ふ記事のをせました。

菅原氏は前年の十一月末に上京したので再び合奏に加はる事に成りました。雑誌の編輯は大正七年十一月に此誌が從來の六號組から五號組に成つた時、高橋文雄氏に委ねられたのですが、此年に小西誠一氏に変更しました。

二月十七日午後五時から築地精養軒に創立五週年紀念の祝賀會を開いたのですが此祝賀會に於て從來の單なる集團組織は今日發展しつゝあるオルケストラとして不備であると云ふ説が出て、茲に稍規律ある組織を作る事に成り、改めて武井氏を會長に、瀬戸口氏を指揮者に推舉し、且會員互選を以て田中、小西、高橋三氏を理事に、會長の指名により雑誌編輯者に引續き小西氏が留任する事に成りました。此組織變更は大正十二年震災迄引續いたのであります。

三月渡邊氏は突然三井物産會社から臺北勤務を命ぜられ、東京を出發しました。

オルケストラは送別茶話會を開き袂別を惜しみました。尙林田氏はオルフォイスの事務と學務の關係上暫くオルケストラを退く事に成りました。そして理事會は此二氏を新規定による名譽會員に推舉したのです。

三月三十日希臘の若き天才マンドリニスト、デメトリウス・シー・ドウニス兄弟は弟アソニーの名を以て武井氏に書狀を送り越し、日本來遊の希望を洩らし、尙其演奏會が經濟的に成功し得るや否やの問合せをして來ましたので、武井氏からは經濟的成功は覺束ないが是非來遊され度いと云ふ返事を送りました。結局之は實現しませんでした。ドウニスが本オルケストラの存在を知つたのは米國の「クレッシェンド」誌の記事によつたのであります。

第九回演奏會は五月二十九、三十兩夜開かれました。

一、夜に

バルローニ

二、間奏曲

デエラール

三、ギター獨奏

(イ) ガロツプ

ソル

(ロ) 野遊び

武井守成作

四、三部合奏

セレナード調にて

カムブリア

五、アンダンテとボロネーズ

メツツアカーボ

六、序樂「メリアの平原に立ちて」

マネンテ

七、マンドリン獨奏

短二調のロマンツア

ブレース

八、匈牙利舞曲第五第六

ブラームス

九、四部合奏

秋の夕暮

マネンテ

十、西班牙の女

カンナ

第一マンドリンは室原、田中、武井(弟)、平井四氏、第二は小西、福岡、柯、西澤四氏、マンドラは市川清、遅塚、鈴木(兄)、鈴木(弟)四氏、リウートは菅原氏、マンドロンチエロは横須賀氏、ギターは村上氏、ハーブギターは高橋氏、ダルシトーンとピアノが坂東氏で、獨奏はマンドリンが室原氏、ギターが高橋氏、三部はマンドリンが室原氏、マンドラが横須賀氏、マンドロンチエロが菅原氏、四部は平井、福岡、遅塚、村上四氏でありました。申後れましたが西澤武夫、鈴木進(弟)の二氏は此演奏會の前から準會員として加はつたのでありました。又室原氏が久振で合奏に加はり得る様に成りました。

此演奏會の當時伊太利の飛行家がローマ東京間の飛行を成功しましたので、私達は之を祝ふ爲に番外に「飛行家」と題するアルバンの行進曲を演奏しました。

聊か歧路に入りますが此年の五月號の月報に斯う云ふ記事が出て居ます。「菅原氏



ババとなり、オルケストラに子持三人、曰く武井氏、曰く田中氏、曰く菅原氏。と傍人云ふ。横より抗議を申込んで乃公を如何と云ふ人あり、願れば瀬戸口氏なり、曩きの人濟まして曰く、樂長の如き子福者はオルケストラの標準以外なりと。思へば田中氏は目下三兒を有す、來年あたりよりそろそろ標準以外の部に加はるの仁か」而も五年を経過した今日にして思へば實に感慨深いものであります。田中氏は無慮數人、武井氏は二人、菅原氏は三人、小笠原氏は二人、其他平井、松崎(渡邊)武井(弟)、高橋氏等皆ババとなつて居りますし、又當時は居なかつた人ですが木村、赤城、大沼等の諸氏も立派な父親でありまして、當時の獨身オルケストラは今では殆んど妻帯子持オルケストラに代つてしまつて居ります。時は誠に早いものであるとつくづく考へます。

七月の雜誌から又表紙をアグワドの肖像に変更しました。伊太利から第二回に積出されたキタローネが又しても行衛不明と云ふ不思議な葬られ方をしてしまひまし

たが、先きに注文したアイリツシ・ハープが六月八日について新にオルケストラパートを増しました。しかし此アイリツシ・ハープこそは全く豫期以上に下らないものでありました。が新に英國からスタウフェル作のレニアニ型テルツギターが八月につきましたのはうれしい事でした。

此頃から武井氏や菅原氏の作曲熱が又盛んになり七月末に武井氏がオルケストラ曲「母」をものし菅原氏はラヴェルの小品をギターにアレーンデしました。

第十回演奏會は十一月二十五、二十六日に開きました。

一、歌劇「コジ・ファン・トゥツテ」序樂

モツアルト

二、ギター二部合奏曲

第一の歩み

ソル

三、マンドリン獨奏

東洋の夢

ドウニス

四、母

武井守成作

五、組曲「村祭」

カンナ

六、(イ)天使の祈

ベクツチ

(ロ)白熱

ベクツチ

七、ハ調の四部合奏曲

ムニエル

八、ギター獨奏

バルドの唄

フエレール

九、望まれし日

ブランツオリ

第一マンドリンに木村圭三氏が入り、マンドラの鈴木(兄)氏はリウートへ、菅原氏はマンドロンチエロへ、ギターに横山朝善氏が入り、尙アイリツシ・ハープは菅原氏、アルモニウムは柯氏が兼ね、横須賀氏が退いた外前回と同じメンバーでした。

又ギター二部は高橋、村上兩氏、四部は室原、小西、田中、菅原氏で此四部曲は單に初演と云ふ以外にムニエルのオリジナルな編成、即ちマンドロンチエロを加へる純粹なプレクトラム四部で發表した事が本邦では嚆矢でありました。

「村祭」にグロックensexピールと呼子鳥の笛、「望まれし日」にタイムバーニとアルモニウム、「母」にアイリツシ・ハープを加へると云ふ譯で編成が多岐に亘つたのみならず、曲目の内容が此頃から更に一層充實した事を示しました。

ギター獨奏は久振で武井氏マンドリンは室原氏で、市川氏は入替、木村氏は病氣で出場し得なかつたのは遺憾でありました。ギター二部はカルツリの作品五十三番の二部曲を演奏する筈でありました。が都合上記の曲とかへました。

大正十年に入りまして雑誌は十五錢から二十錢に値上げをしました。紙代と印刷費が高くなるので止むを得なかつたのです。そして表紙はムニエルの肖像にかはりました。菅原氏は前年十一月から再び奈良に移住し、どうとう今日迄奈良を動きま



せん。

三月下旬二三年前から懸案に成つて居た「ギターの夕」を開催しましたが之は不成功に終わりました。曲目は近代の作家のもののみでしたが兎に角之はマンマと失敗に歸しました。

第十一回演奏會は六月六、七兩日開催、第一マンドリンの田中氏がマンドラに廻り、江川幸一氏が新に入り、第二マンドリンに吉井俊二氏が加はり、マンドラに田中が廻つた外近藤武幹氏、ギターに清保氏、ピアノの坂東氏は渡歐した爲大沼氏がそれぞれ加はりました。ギター獨奏は武井氏、マンドリンは室原氏です。

一、ホタ(西班牙舞曲の第五)

グラナドス

二、四部合奏

(イ) 山吹く風

モルラツキ

(ロ) ホ調のボレロ

アマデイ

三、ギター獨奏

カブリチオ・アラブ

タルレガ

四、第一變奏狂想曲

アリエンツォ

五、序樂「ローラ」

ラヴィトラーノ

六、マンドラ獨奏

(イ) 黄昏

武井守成作

(ロ) 悲しき思ひ

ベルレンギ

七、マンドリン獨奏

第二前奏曲

カラーチエ

八、(イ) 幻影

メツツアカーボ

(ロ) 小品

メツツアカーボ

豫て二見文學士によつて計畫されて居た私達のオルケストラの小田原行が實現し



て六月十八日同地に赴き小田原女學校の講堂で演奏會を開き、メッツァカーボの「幻影」小品、アリエンツォの「第一變奏狂想曲」、グラナドスの「ホタ」、ヴェルディの「リゴレット」拔萃曲をオルケストラで、モルラツキの「山吹く風」を四部で、プロカの「西班牙の思出」をギター獨奏で、武井氏作の「黄昏」をマンドラ獨奏で、ドゥニスの「東洋の夢」をマンドリン獨奏で曲目を作りました。そしてギター獨奏は村上氏、マンドラは田中伸氏、マンドリンは室原氏によつたのです。此演奏會を終へて一同は箱根底倉の葛屋旅館に一泊し、翌十九日小田原で二見文學士父子の饗應をうけて歸朝しました。小田原は歴史的に音樂の理解の深い所で、又著名な音樂家音樂評論家を出して居る所でありますから此旅行はオルケストラの最初の企てとして誠によい試練となりました。大沼氏は此旅行の印象を箱根みやげの玩具笛四個を加へてオルケストラ用のスケルツォに作りました。

オルケストラに於て教授機關設置の企てはかねて立てられて居りましたが此頃其

一端を實現してマンドリンを室原氏、ギターを村上氏にそれぞれ教授者として公認いたしました。又カラチエの演奏レコードが初めて日本に入つたのも此頃の事であります。

雜誌は八月號からジュリアーニの肖像を表紙畫としましたが十一月號だけは次に記すムニエル祭の爲にムニエル號として再び彼の肖像をのせました。

愈々多年の計畫でありましたムニエル祭を第十二回演奏會に於て實行する事に成り十一月五、六兩日左のプログラムによつて開催いたしました。本年は恰も彼死して十年目に當りますので最も適當な時機である事を思ひましたのです。

#### 一、伊太利風子守唄

#### 二、マンドリン二部合奏

(イ) 嫉妬深き愛人の小夜樂(グレットリー原作)

(ロ) ボロネーズ(ベトーフエン原作)

三、四部合奏(二長調)

四、船唄

五、ムニエルに捧ぐる曲

六、寶玉の舞曲

七、三部合奏(イ長調)

八、マンドリン獨奏

移り氣

九、夢みつゝ

番外、ダンテとベアトリーチエ

グラツィアーニ・ワルテル

獨奏は室原氏、二部は木村、江川兩氏、四部は室原、小西、田中、鈴木四氏、三部は平井、遅塚、村上三氏による事になりましたが此三部は或事情で割愛いたすの止むなきに到りました。

武井菅原合作

第一マンドリンには歸朝して再び入つた小笠原氏、第二マンドリンには福岡氏が抜けて外島鴻兒、安倍寛之の兩新メンバー、ギターに再び歸京した渡邊氏がそれぞれ加はつた外、リウートとマンドロンチエロとが菅原、鈴木兩氏で交替した外前回に同じであります。番外として「ダンテとベアトリーチエ」を加へたのは詩聖の六百年祭が今年伊太利で催されましたのを機として特に附加へたものです。

武井、菅原兩氏合作の「ムニエルに捧ぐる曲」は九月二十四日に完成したもので、此他に菅原氏は曩にデビュツシーの「第二アラベスク」をマンドリンのみの四部にアレンジし、又レギュラーオーケストラにマンドラ八個を結合した「ボエーム」をかき、デビュツシーの「小組曲」をマンドリンオーケストラ用にアレンジしました。

ムニエル祭に掲げる爲に彼の肖像を書いた鈴木誠氏は「三人の裸婦」と云ふ作品が芽出度帝展をパスしたのも面白い事です。



小笠原、渡邊兩氏の歸朝を迎へ、室原、福岡兩氏の入營を送る爲會長の主催で十一月二十四日、四谷の三河屋に送迎會を開きました。世の中は誠にうまくしたもので二人宛の交替は大勢に大影響を與へずに済みました。

此秋ビックフォード夫妻のレコードが初めて本邦に入りました。カラーチエのマンドリンやマンドラ、リウート等が本邦に入つたのも此年が初めて非常な勢で賣れて行きました。小笠原氏と木村氏は其中最も優れた二つのマンドリンを手に入れて悲喜交々到つた顔をしました。いゝ樂器を手にするのは嬉しいが値段が高いので。

大正十一年の劈頭、長い間まちにまつたキタローネが三度目の正直でどうとう着きました、同時にアルチキタルラも來ました。本邦に於て之が最初の最低音部完成であります。雑誌はカルツリの肖像を表紙に出し面目を新にし、大沼氏は昨年 の箱根の印象の曲の外三つの小品を書いて一つの組曲を完成しました。二月初旬に武井

氏のギター獨奏曲「タルレガに捧ぐる曲」、「野遊び」、マンドラ獨奏曲「黄昏」の三つが出版されました。邦人の作曲（之等の樂器に對する）で出版せられた嚆矢であります。

村上氏は美術學校の卒業製作として「ギターをもてる武井氏」を畫き、第二番の成績で業を卒へました。

第十三回演奏會は前回のムニエル祭が全然ムニエルの作品のみを演奏すると云ふ一つの制限を加へられた後として非常に緊張した練習を行つて會に臨みました。殊にキタローネ、アルチキタルラの二つの新樂器が加はつた事は内外に刺戟を與へたのです。

一、(イ)五月の夜

モンテイ

(ロ)ソルレントの女

ア・コツタン

二、マンドリン獨奏

第十前奏曲

三、第二變奏狂想曲

カラーチエ

四、テルツギター、ギター二部合奏

アリエンツォ

(イ) 三つのランドラー

ジュリアーニ

(ロ) 圓舞曲

メットカーフ作武井編

五、月光と戀愛

マツサ

六、ワルツ調にて

菅原明朗作

七、天使の夢

ルビンスタイン

八、五部合奏

小組曲

ボッタツキアーリ

九、ギター獨奏

(イ) アルレグロ

メルツ

(ロ) ロシタ

タルレガ

(ハ) タルレガに捧ぐる曲

武井守成作

十、ポローニア市への挨拶

ブランツオリ

第一マンドリンは小笠原、江川、平井、木村、吉井、外島六氏、第二は小西、柯、西澤、安倍、平井(武雄)、赤城(泰舒)六氏、マンドラは田中、渡邊、鈴木(弟)、近藤四氏、リウートは遅塚氏、マンドロンチエロは菅原、鈴木(兄)二氏、ギターは村上、清、武井(守善)三氏、ハープギターは高橋氏、アルチキタルラは菅原氏が兼ね、キタローネは青山氏、ピアノとダルシトーンは大沼氏であります。此内小笠原氏は喪がかかつて出られず、武井守城氏は神戸へ赴任の爲に退き、渡邊氏は久し振にマンドラパートに復歸した外、新に平井(武)、赤城、武井(守善)の三氏が加はつたわけです。獨奏者は江川(マンドリン)、村上(ギター)の兩氏、二部は村上、高橋二氏、五部は江川、木村、小西、外島、田中の五氏によりました。



永年の計畫であつた合奏團競演會が愈々進捗して七月號の雜誌には具體案を發表しました。

昨年小田原に旅行しましたのが病つきとなつて今年は堂々と箱根の宮の下、富士屋ホテルに宿泊して此處で演奏會を開く事に成り、七月二十二日午後九時から、宿泊中の外人、箱根滞在中の主な人々を招待し、オルケストラで「ボローニア市への挨拶」「第二變奏狂想曲」、「夜に」、「ソルレントの女」、それにメッツァカーボの「アングダンテとボローネーズ」ムニエル「寶玉の舞曲」中のワルス、ベクツチのボルカ「白熱」アルパンの行進曲「飛行家」を、ギター獨奏でメルツの「アルレグロ」にタルレガの「ロシタ」、マンドリン獨奏でムニエルの「船唄」等を演奏いたしました。

此旅行は正式に富士屋ホテルの滞在客となつたわけで、一つには洋式エタイクツトを習練し、天晴紳士にしようと云ふ會長の計畫でありました。又此七月には武井氏が英國のボーン氏から絶版の珍らしい樂譜を澤山譲り受けたので其整理に可成多

忙でありました。

第十四回演奏會は十一月二十四日夜生命保險協會の新らしいホールで開かれました。

# 一、序樂詩

ラウダス

# 二、ギター獨奏

(イ) 獨言

フエレール

(ロ) ミスエツト

タルレガ

# 三、ハ長調四部合奏曲

大沼哲作

# 四、第一タランテルラ

ラ・スカラ

# 五、「西班牙」組曲

フアルボ

# 六、マンドリン獨奏

## 第一司伴樂

カラ―チエ



## 七、「センサツイオーニ」圓舞曲

ベクツチ

獨奏者は前回通り。四部は小笠原、平井、渡邊、遅塚四氏、オルケストラは柯氏が朝鮮に赴き、安倍氏が退き、其代りに小泉素彦氏が新に加はりましただけの相違がありました。そして大沼氏の四部曲發表は大なる意義を斯界に齎しました。又今迄二日制を取つて居たのを急に一日制にして見たために御來聽の方々に對して誠に御迷惑を御かけしたのは相濟まぬ事でありました。江川氏がカラーチエの第一司伴樂を奏する事に成つて居ましたが左手の小指に關節リウマチスを病んで結局第三樂章を割愛したのは甚だ残念でありました。

小西氏が來春渡歐する事に成り、爲に理事の補缺選舉を行ひまして平井保之介氏が當選しました。

明くれば大正十二年であります。此年の劈頭一月二十一日に第一回全國マンドリン合奏團コンコルソが開かれました。之は本邦斯界史に再び新らしき紀元を劃する

出來事でした。役員や參加團體名は別稿で御覽を願ひますが、結局京都の同志社大學が榮冠をうけたのであります。そして雜誌も一月號は特に「コンコルソ號」といいたしました。

此第一回コンコルソは最初の企劃としては實際大成功であつたと思ひますし、又私達のオルケストラは全員が全く必死の努力をなしたものであります。

第十五回演奏會は六月十七日、帝國ホテルに開きました。そして此演奏會にカラーチエの作つたアルチリウートが新に加はりました。

### 一、交響的前奏曲

ボッタツキアーリ

### 二、マンドリン獨奏

#### 「幻影」

江川幸一作

### 三、アダジオ

ペトーフエン

### 四、第三ガヴァオッタ

マルチエルリ

五、希臘風主題によれる序樂

ラウダス

六、マンドロンチエロ、ギター二部合奏

「絃の物語」

ビツクフオード

七、マンドリン獨奏

「第一前奏曲」

カラーチエ

八、哀情

ベクツチ

獨奏は江川氏が自作を、室原氏が「前奏曲」をひき二部は鈴木(兄)、村上兩氏、オルケストラは第一マンドリンが室原、小笠原、福岡、木村、西澤、吉井六氏、第二が平井、武井(城)、平井(武)、赤城、小泉、島貫六氏、マンドラが田中、松崎、鈴木(弟)、近藤、兼藤五氏、リウートが遅塚氏、マンドロンチエロが菅原、鈴木二氏、ギターが清、武井(善)、八代三氏、ハープギターが村上氏、キタローネが高橋氏、アルチリウートが江川氏、ダルシトーンとピアノなどが大沼氏でありました。此内、島

貫、八代の二氏は新らしい會員でありました。

之より曩き武井氏は英國のボーン氏との間に契約が纏まり、ボーン文庫一切を譲受けまして之を武井文庫に併合しました。之によつて今迄でさへ世界に有数の藏書數をもつて居た武井文庫は世界獨歩の大文庫に成りましたのです。しかしそれも皆今では夢です。一切は灰と成りました。

瀬戸口氏は此演奏會を名残りとしてステージを退かれ新に大沼氏が選ばれました。

書き残しましたが雑誌表紙書は本年初頭から「若かりし時のカラーチエ」に代へました。そして八月號を發行し、九月號の印刷に着手し、オルケストラは八月に入つて合奏を休み、秋の第十六回演奏會の爲に九月から猛烈な練習を開始しやうと思ひました。

時も時、九月一日、彼の震火災はオルケストラの本部たる武井氏邸を襲ひ、あら



ゆる樂器、あらゆる樂譜を一切灰燼として仕舞ひました。

樂器は唯一つラコート號ギターをもち出したのと逗子の別荘にあつた二つのギターが残つたきりです。

涙もかれました。憤つても、なげいても結局詮ない事です。武井氏邸の焼跡には無數のレコードが赤くなつて散つて居り、ノートの讀み得る樂譜が山と積まれて灰となつて居りました。メンバーは焼跡に去りもやらず呆然と佇みました。

然し、やがて一同は我に歸りました。そして猛然として復興に従事したのです。

武井氏は樂譜、樂器の注文を即刻出しました。十一月には帝國ホテルに總會を開き、此災害を機として内部組織を變更し、メンバーの或人々には退會を願ひ、名も多数決によつて「オルケストラ・シンフォニカ・タケキ」と改めました。

斯くて復興は思ひの外はかぎり中音部迄の樂器は年内に集まりました。

大正十三年に入りまして着々と復興の業に成りました。そして昨年十一月から少

數で行つて居た合奏を二月六日の水曜から正式合奏に入りました。同時にオルケストラ内に於て毎月研究會を開き各人が互に研究し合ふ企を實行しました。

雜誌は三月から復活し、名を「マンドリンギター研究」と改めて毎月刊行いたして居ります事は御承知の通りです。第十六回の演奏會は春に開催出來たのですが自重して樂器全部の揃ふのを待ちました。四月三十日にかねて注文のキタローネ、アルチタルラ、マンドローネが到着しました。キタローネやアルチタルラは震災前のそれと比較に成らぬ程優れたものであり、マンドローネもよいものが手に入りました。

五月本オルケストラ設立者の一人である澤常彦氏が歸朝されました。私達は十二日に歡迎會を上野精養軒に開いたのです。

六月中旬には佛國ヂエラのマンドロンチエロが又到着しました外、キタローネが數個三田の竹内に着きましたので此内一個を買入れました。此キタローネは前にも

つて居たモンツイーノ製に近いものであまり結構な品ではありませんが然し之によつて東京の主な合奏團は此樂器を入手し得たのであります。そして最後にマンドラコントラルトが八月につきました。

六月二十八日、一泊旅行を飯能へ試みました。之は震災に受けた打撃を忘れ、復興に全力を注いだ勞苦を慰さめ、且全會員の一致精神を向上せんとする企てでありました。

而も此間オルケストラは震災前よりも大きい計畫を立てて居りました。

第一に十月二十八日に第十六回演奏會、十一月三十日に第二回競演會を開きます外、本邦に初めての作曲コンコルソを企まして豫想以上の成績をあげ、又多年の懸案でありました單行本を御覽の通り發行し、又大沼氏のオルケストラ曲、菅原氏の三部曲、武井氏のギター曲を出版いたしました。

此他近い中にギター教則本は極めて新らしい編纂裡に公にされます上、マンドリ

ン教則本も亦出版される豫定に成つて居ります。

現在會員は正會員が十九名、準會員が五名、名譽會員が七名であります。樂器はマンドリン二十、マンドラコントラルト一、マンドラテノール四、リウート一、マンドロンチエロ二、マンドローネ二、ギター十、アルチキタルラー、キタローネ二を所有し、樂譜は古典的な絶版譜を除く外、殆んど全部震災前の復活を得ました。

私達としては復興が此時日に完成された事を寧ろ奇蹟的に考へて居ります。そして必死の努力が如何に大きい仕事をなすかをしみじみ考へさせられました。而も最復興の困難な文庫の復活が最近に實現し得る事に成りましたのは何より喜ばしい事であります。

今日以後オルケストラは一層の努力を行ふ心算で居ります。そしてあらゆる同好家と密接な連絡をとりつゝ本邦斯界の爲に一路行進を急がうと決心して居ります。

(終)



# ◎正 誤 表

| 頁   | 行  | 誤           | 正         |
|-----|----|-------------|-----------|
| 三二  | 一  | 響穴下         | 響穴側       |
| 六七  | 一  | バラライカセクレダ   | バラライカセクンダ |
| 七四  | 一二 | アグワト        | アグワド      |
| 九三  | 一二 | 發行されて居るらしい。 | 發行されて居る。  |
| 九八  | 二  | 然し          | 従つて       |
| 同   | 五  | Valentin    | Valentin  |
| 一〇六 | 七  | ビアンキ・ムニエル   | ビアンキ・ムニエル |
| 一二〇 | 二  | 日光          | 月光        |
| 一二七 | 二  | 習はん         | 習ばん       |



|     |    |         |          |
|-----|----|---------|----------|
| 一四五 | 九  | オクターヴ   | 二オクターヴ   |
| 同   | 一一 | 同前      | 同前       |
| 一七八 | 一  | メルツの如き。 | メルツの如き、  |
| 一九一 | 八  | 積むのである、 | 積むのである。  |
| 一九六 | 七  | 〇調      | ト調       |
| 二四一 | 一  | 注意      | 注意       |
| 同   | 一〇 | 彼れの     | 彼の       |
| 二五二 | 一〇 | マンドロチエロ | マンドロンチエロ |
| 二六八 | 一  | 最低音楽器   | 低音楽器     |
| 二七二 | 四  | 批判      | 批判       |
| 三五三 | 一一 | バガニー    | バガニーニ    |
| 三七二 | 三  | ふくみ聲    | ふくみ聲     |

|     |    |           |            |
|-----|----|-----------|------------|
| 同   | 一一 | 此兩問題      | 此構造及音性の兩問題 |
| 三八四 | 一二 | 其れどが獨立して  | 其れど獨立して    |
| 三八五 | 八  | ハバニネラ     | ハバニエラ      |
| 三九六 | 二  | 私聲上       | 和聲上        |
| 三九九 | 一  | 感じの曲      | 感じの曲       |
| 同   | 一  | テクニツクの曲   | テクニツクの曲    |
| 四〇〇 | 五  | 曲の研究はせひとも | 曲の研究は是非とも  |
| 同   | 一〇 | 進行の美なるは   | 進行の美などは    |

◎挿 脱 表

|    |    |                                |
|----|----|--------------------------------|
| 七四 | 一二 | 「アグワド」の次に「Dionisio Aguado」を加ふ。 |
| 八六 | 五  | 「千九百九年」の次に「(千九百十一年?)」を加ふ。      |

|     |    |                                                 |
|-----|----|-------------------------------------------------|
| 一二五 | 一〇 | 「殊に」の次に「ロツコは」を加ふ。                               |
| 一二七 | 五  | 「最初の」を削る。                                       |
| 一五五 | 三  | 「今日では」の次に「多く」を加ふ。                               |
| 一五八 | 三  | 括弧内「胴體に近いフレット」の次に「若しくは胴體に迄延<br>長せる指板上のフレット」を加ふ。 |
| 二二七 | 九  | 「マンドローネ」の次に「キタローネ」を加ふ。                          |
| 三七四 | 二  | 「右の三種は」より行を改める。                                 |

版 權 所 有



大正十三年十一月二十五日印刷  
大正十三年十一月二十八日發行

定價 金四圓五拾錢  
送料 金拾貳錢

著者 東京市本郷區湯島三組町五十九番地  
オルケストラ・シンフォニカ・タケキ

代表者 武井守成  
印刷者 東京市芝區南佐久間町一丁目三番地  
鎌田政太郎

印刷所 東京市芝區南佐久間町一丁目三番地  
明文社

發行所

東京市本郷區湯島三組町五十九番地  
オルケストラ・シンフォニカ・タケキ  
電話淺草六二九九・七五九九  
東京市京橋區竹川町十四番地

發賣元

日本樂器製造株式會社東京支店  
(共益商社)  
電話銀座一一二〇(代表)  
振替口座東京二一〇七〇