

マンドリニストへの十一講

## 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。ミラノ風のも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來ないものである。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ぬ。

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に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來ない。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來ない。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來る。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來る。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ぬ。

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來ない。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、右足の大腿を左足の大腿の上に組んで樂器を右足の大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たへる事が出来ない。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ぬ。三絃以上の

重奏にあたつて高音絃と低音絃との間に音量と音性とに不平均を生じる。ネックの傾斜は一定出來ない。其れは右手の技巧によつて定めなければならぬ。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ぬ。

音性及上達の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ぬ。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ぬ。教則本の理想としなければならぬ

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ぬと云ふ點とである。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と在つて、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ヨリデイ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もみなければならぬ。彼のシヨリデイ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ツ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。其は上記シヨリデイ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ツ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。と云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來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。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ぬ。である。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づ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ダ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。したがつて特殊の場合の他、たとへフオルテイツ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、フオルテイツ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。シヨリデイ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ェルコンチエルトのコーダ参照。)

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ぬ。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、ポロネーズ、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(シヨリダイタ第三、及四卷のブレ  
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ポロネーズ及ムニエル作ヴ  
アルツェル・コンチェ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。(ムニエル作ピッツァリア参照。)

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あつてしまふ。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ぬ。此の指南としてムニエルのシヨリダ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ぬページであ  
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ぬ。

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。)

復雜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は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形の裝飾音符は持つて居ない。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。近代ではあまりに復雜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。それでは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復雜な裝飾音はほとんどルパ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ぬ。

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ぬ。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。(ダンデイ著、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。II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じ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スタツカートの場合たと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ぬ。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ぬ。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ぬものである。

同一絃上に於ても成しあたま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トラ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ぬ。

#### 八、アルペジオと重奏

アルペ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ペジオの章参照。)

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ぬ。(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。)

此等のアルペ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装  
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ツ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。)

二絃のスタツ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ツカートよりもレガ  
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

トットの練習曲参照。)

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ぬ。

トレモロのカウンターピレにスタッカート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ぬ。

## 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。自分に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、深く底の底まできはめ、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ぬ。

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モ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両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値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ぬ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ぬ事である。

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・テルツエツタイは此方面の練習として必ず使用すべき良書である。