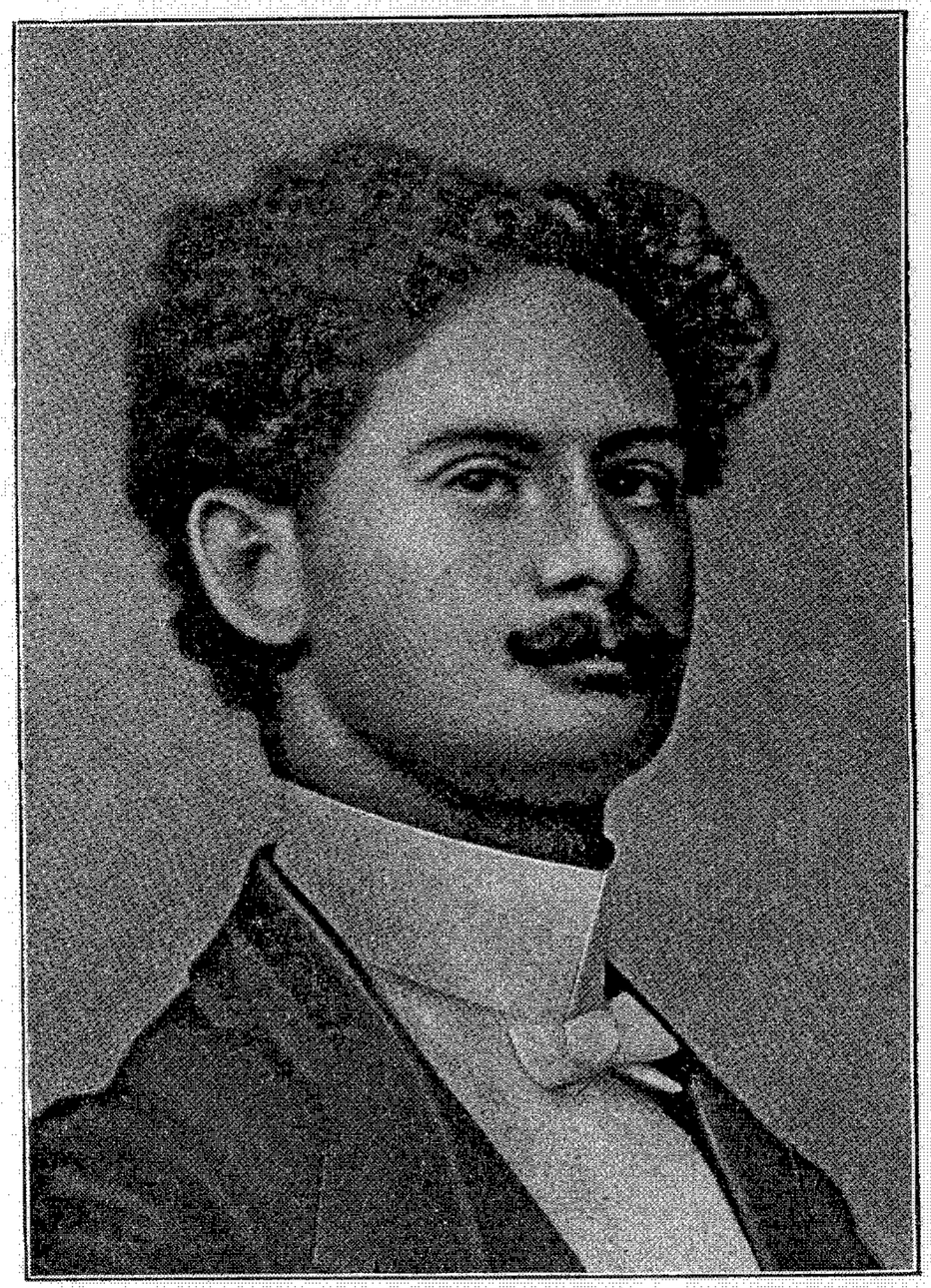
Giuseppe Pettine



ペッテイネについて

デユゼッペ・ペッテイネは伊太利に生れたマンドリニストである。其演奏は曾て大ムニエルから賞讃を受けた程であるが、然し彼の眞價は寧ろ作曲方面に認めたいと思ふ。夙に米國に渡り今日では半ば米國人と化した爲に、其作風も亦近時著しく米國風色彩を帶び、吾人をして稍失望せしめつゝあるのは遺憾極りない。然しながら彼は眞摯熱誠の人である。而して米國のプレクトラム樂界に信望頗る厚く其一言一行は可成に大きい影響を與へつゝある、爲に彼が大なる努力を惜しまざらん事を希望するものである。

マンドリン・デュオの起源、發達及現狀

私は早くから此問題を論ずる事を約束しながら今日迄それを延ばしてゐた。何故ならば研究の完全と確實と有益とを期する爲には多くの斯界の諸大家から智識を得ねばならないからである。私は一二の場合を除くの外總ての人々から此論文を發表するに必要な材料を與へられた事を心から感謝する。それ等の人々の助力がなかつならば此仕事を果す事が出來なかつたかも知れない。

諸方から得た材料竝に手許にある資料から明に次の事が結論せられる。

一、マンドリン・デュオは無伴奏の古きヴァイオリン曲から進化したものである。

二、その起源は伊太利に發してゐる。

三、アメリカが、此曲の形式を書き表はす可き同種の方法を作り上る事に依り又新しき效果を發生せしむる事に依つて此デュオを發達せしめ且普及した。

然るに此處に此論文の發表の決心を難からしめた事がある。それは此論文の中に私自身の事と私の名とを持ち出す必要に屢々出會するからである。然し畢竟するに、何故に總てのプレクトラム樂器の熱心家に對して非常に興味ある問題の發表を止めねばならないだらうか。更に又、各人に平等の取扱が與へられてゐるとするならば何故に自分が他人に對して爲しつゝある事を自己に對して施すに躊躇するの必要があらうか。謙讓が最ふさわしき德であるゝならば同時に眞實が更に高き德である事が許されねばならない。果して然らば何故により高き德がより低きそれによつて支配され且つ永久的價値ある興味ある事實又は現象に關する眞實を曲げる必要があるだらうか。此處に於て私は敢然筆をとつたのである。

第一の疑問はデュオなる詞の起源と其正しき使用法に關して起つて來る。如何にしてデュオ形式なる詞が起つて來たか。無伴奏曲の形式が此詞によつて云ひ表はされるのであらうか。アメリカに於てマンドリン音樂の無伴奏の形式に對してデュオ

なる詞を用ひた最初の人はヴァレンテイン・アブト氏であると云つていゝだらう。何となれば後に述べる如く彼が此形式で曲を書いた最初の英語國民であるから。けれ共斯くの如き作曲の形式を含む詞としてのデュオなる字は彼より遙前に他の人によつて用ひられてゐる。私の持つてゐる曲の中で最も尻く此詞を用ひてあるのはヴイエンナのピエル・メケッティから出版されたバガニーニの「メルヴェイユ」である。此曲譜の巻頭に

メルヴエイユ、バガニーニ作

（提琴一つを以て奏す可きデュオ）

と書かれてゐる。

アブト氏が嘗てヴアイオリニストであつた事及び氏がメルヴェイユを氏の初期の作品の一つである「アムプロムプテユ」の中に取り入れてゐる事から推して吾々は氏が全く其詞の使用に何等の意義をも問題をも考へる事なく普通の事として此詞を

採用したと考へて誤りないと思ふ。之に續いて此詞を使用する人が出て來た。其中に一九〇〇年に始めて此問題に關する教科書（ペッテイネ著。マンドリン演奏のデユオ形式）が書かれた。此教科書は内容整はず且つ印刷もよくなかつたに拘はらず一、二ケ月の中に賣盡された。此本の表題は、勿論無伴奏の作曲を意味する「デユオ」なる詞が一般に採用されてゐる爲に右の如く附けられたのである。

此詞が誤つた名稱であり又非文法的であると云はれてゐるのは道理がある。けれ共今猶其詞が用ひられてゐるのは何故であらうか。詞が簡單であり要點に當つてゐるからである。マンドリニストは皆此詞を用ひてゐる。それが規則になつてゐる理由は詞を要し且其意味を知つてゐる多くの人が永く其詞を特殊の意味で使用する時には、其詞は間もなく其惡い香を失ひ、之を使用する事に對する反對は消滅し、其存在の權利が廣く認められるからである。

イタリア人は此形式の作曲に「獨奏（ソロ）」なる詞を用ひるが私は其目的に適つてゐな

いと思ふ。何となればソロと云ふ詞は餘り屢々他の意味に用ひられるから。又デュオなる詞は普通二つの樂器を奏する事を意味する故を以て此詞を用ひる事に反對する人がある。けれ共そう云ふ意味に用ひらるゝ時には通例「二つのフリユートの爲のデュオ」或は「二つのマンドリンの爲のデュオ」と云ふ風に記されるが故に此詞が一つのマンドリンの爲に用ひらるゝ時には普通の二部曲と違つた意味である事が豫知せられるのは自然である。

カルロ・ムニエルはアブト及び筆者の上述の教科書より後に其第一の無伴奏曲を書いたのであるが彼も「デュオ」形式なる詞を用ひて此作曲の形式をあらはす爲に短い、簡潔な詞を用ひる事の利益ある事を證明してゐる樣である。私は此形式で書かれた總ての私自身の曲には「無伴奏マンドリン(單數)の爲の曲」と名けてゐる。けれ共私には何故に「デュオ形式に於けるマンドリンの爲のロマンツア」と云ふ事が「無伴奏マンドリンの爲のロマンツア」と云ふ事よりも正しくないかゞ判らない。

い。「一つのマンドリンの爲のデュオ」の意味は甚だ明確なものである。が然し私の考へでは「デュオ・フオーム」と云ふ呼び方は避けなければならない。何故ならば音樂に於ては「フオーム」なる詞は「スタイル」(卽上述の形式)とは稍違つた適用を有つてゐるから。例へばソナタ・フオーム、マーチ・フオームは普通に用ひられる時には音樂的表情の或樣式を意味するのであつて左程屢々誤り用ひられる懼がない。

デュオ形式の最も夙き作曲に通曉せる人よりの書信は「マンドリン、デュオ」の起源に明るい光を投げた。最貴重な報告は紐育のステルラリオ・カムブリア(譯者曰、アメリカに於ける最も卓越せる技能と聲價を有する伊太利のマンドリニスト、作曲家の一人でムニエルが推賞を惜しまなかつた人である)氏から來た。彼より受取つた材料はマンドリン・デュオ形式が伊太利に始まつたと云ふ事の眞實に關する疑を取除いてくれた。此事實は伊太利がマンドリンの故郷である事を忘れさへしなければ不思議に思はれる筈がない。私は彼の三通の手紙竝に他の信賴す可き藝術家の手紙

から適當に引用しやう。

カムブリア氏曰く「私はバウロ・ドウ・チエッコ氏が二十五年前私の生地である伊太利のメッシナで始めて無伴奏マンドリンの爲の曲を奏いたのを聞いた。彼はラ・トラヴイアタ及イル・トロヴアトーレの抜萃曲を奏いた。何れもコンスタンテイーノ・ベルトウツチ氏の編曲したものである。此兩曲は近來のデュオ曲の或物の様に複雑ではないが其形式で書かれたものであり又伊太利で出版された最初のデュオ曲である。其後デュゼッペ・ベルレンギ氏がイル・トロヴアトーレから二部曲(ミゼレーレ)をデュオ曲に編曲した。それからベルトウツチ氏は亦二十四のデュオ形式の幻想曲を書いた。此曲は各六つの曲を含んだ四つのフォリオとして公にせられた。其中の二つはア・フオルリヴエーゼ會社から、二つはリコルデイから出版された。

ボルテイモアのシー・デユー・レヴイン氏曰く「私がマンドリンで奏した最初の無伴奏曲はレオナルドのヴアイオリン曲塊太利國歌幻想曲である。此曲を一見するならばデュオ奏法の色々の形式が可成廣く應用されてある事が見出されるだらう。此曲は私をして最大なる成功を得せしめた。私はそれに續いて同様の形式のヴアイオリン曲を探した。そして數種の良い曲を發見した。其中にはバガニーニのエテユード、殊にマーチの形式のものを見出した。私が見且つ奏した最初のマンドリンの爲のデユオはアブトのアムブロムプテユである。私は彼の作曲全體を精密に研究した。そして一つ一つ之を習得し終つた。勿論貴下は私がアブトの作品の後に他の作曲家の同形式の作品に手をつけた事、其中には貴下の作品もあつた事を御了解下さるだらう。」

紐育のサミユエル・シーゲル氏からの手紙は「私が奏いた最初のデュオ曲はアブトによつて編曲せられたハウザーの子守歌である。けれ共此曲を奏く前に私は私自身の編曲した讃美歌「カム・イー・デイスコンソレート」を用ひた。此曲は二十二年前に編曲したのである。完全な獨奏曲としてのデュオ形式奏法はボストン・アイデイ

アル・クラブの會員によつて始めて私の注意を惹く様になつた。彼等はアブトの編曲したハウザーの子守歌を私に示した。私はそれ迄に既に種々の曲にデュオ形式の奏法を用ひてゐた。けれ共ボストン・アイデイアル・クラブに會ふ迄は全曲を其形式に編曲した事はなかつた。それ故に私のデュオ形式の編曲の起源はヴアレンテイン・アブト氏に負ふものと云はなければならない。」

紐育のツアール・マイロン・ビツクフオード氏からの手紙の抜萃は「貴下からデュオに關して御尋ねをうけたが私は次の様な曲を見つけましたが大した御助力を爲す事の出來ないのを恐れる。レオナルドの「ハイドンの紀念」のアンダンテ。ウインドラスによつて編曲せられ、一八九五年カール・フイッシャーから刊行されてゐる。之は勿論一種の改作曲又はヴアイオリン編曲の模倣に過ぎない。次にアブトの編曲したハウザーの子守歌を持つてゐる。これは一八九六年エフ・エッチ・グリフイスが刊行した。又エフ・シイ・マイヤーの編曲したラングのフラワー・ソング（一八九六年

イー・エー・マイヤ會社刊行）一八九六年グリフイスの刊行したエス・エス・ウイークスのトロヴアトーレ抜萃曲がある。グリフイスは又一八九五年にアブトの編曲したホーム・スイート・ホームを出版してゐる。アーリング・シエーファーは一八九六年にメンデルスゾーンのスプリング・ソングの大變やさしいデュオ形式の編曲を出版してゐる。メンデルスゾーンのコンソレーションをバーンウエルの編曲したものが一八九八年に出版された。私はバーンウエルのスプリングソングの編曲が同年に出版せられた様に思ふ。」

其後私の手にした報告は前に述べたマンドリンデュオ曲が伊太利に始つたと云ふ說の完全な確實さに動搖を來さしめた。けれ共私は更に諸方より來た報告を持つてそれを確實ならしめる爲に時を費すよりも寧ろ諸君にあらゆる事項を紹介する方法を執らうと思ふ。

私はヴアレンテイン・アブト氏の病氣の爲に氏と直接に通信する事が不可能であ

つた。けれ共幸にも、アブト氏がハウザーの子守歌を無伴奏マンドリン曲に調曲してゐた際氏と親密な友人であつた人と通信する事が出來た。是は完成せるマンドリニスト、フレッド・シー・マイヤー氏であつて、氏はマンドリンが米國に於て殆んど顧られなかつた時代に此樂器の爲に盡す所の多かつた人である。氏は音樂上此音樂の認められる樣にする爲に氏の雜誌「ザ・テムボ」に於て奮闘した。又氏は同誌上に於て私の名をアメリカの公衆の前に出す可く大に盡力せられた。そして私の最初の作曲を同誌上に公にせられた。

マイヤー氏の曰く『子守歌は刊行せられた最初のデュオ曲で、アムブロムブテユが次に出た。「子守歌」は廣く公衆の知る所とならなかつたが爲に刊行後數年間空しく書棚の中に閉じ込められてゐた。然しアブト氏が東部地方に現はれ一八九三年フイラデルフイアに催された演奏會に出ると同時に此曲はマンドリン奏者の間に擴められる樣になつた。私自身の編曲したラングの「花の歌」も此頃に出版された。

アブト氏と私とが親密であつた事は作曲のスタイルの類似せる原因を說明するだらう。しかし其始祖はアブト氏である。

「子守歌」は或時期の間世に唯一無二の存在を占めてゐた。そして私はマンドリンの爲の演奏旅行に於て常に此の曲を奏した。其後數年の間出版されたデュオ曲は僅に「花の歌」と「アムブロムブテユ」のみであつたが、かゝる少數の曲はデュオ曲に對するマンドリニストの渴を醫する事が出來なくなつた。それ故に我々はアブト氏に「ファンタジア」「インテルメッツォ」等を完成する樣に說き勸めた。彼は此等の曲を其出版六七年前より奏してゐたのである。』

今一つの報告がヂー・エル・ランシング氏から送られた。「私がアブト氏の演奏を聽いたのは一八九〇年私の司會の下にボストンに開かれた演奏會に於てゞある。氏はアンコールとしてハウザーの「子守歌」を奏いた。此曲はフイラデルフイアのグリフイスから出版され、デイットソン會社に賣り渡された。同會社は其原版をこはして

しまつた爲に再び此曲を手に入れる事は不可能である。私の想起し得る此種の最初の曲は此曲である。フイラデルフイアのフレッド・シー・マイヤーも亦「子守歌」を書いた。それは常に私の推賞する所である。しかし此曲はアブト氏のそれよりは後に書かれた。」

筆者自身の知る所より云へばデュオ形式は一八九七年に始めて接したのである。同年少時フイラデルフイアに滯在した時マイヤー氏がアブト氏のアムブロムプテユの譜を見せてくれた。私はそれに似たものを未だ嘗て見た事がなかつた。そしてステルラリオ・カムブリア氏と通信する迄はアブト氏が無伴奏マンドリン曲を書いた最初の人と考へてゐた。此考の正否については後に研究する事にしやう。

我々の第一問は、マンドリン演奏の無伴奏の形式を始めたのはマンドリニストであるか如何かと云ふ事である。マンドリンのヴアイオリンに負ふ所は果して僅少なものであらうか。事實の示す所を見ればマンドリンの急速な進歩は（技巧上其他の

點に於て）ヴアイオリンの高き發達を待たずしては不可能である。初期のマンドリン獨奏者の大部分はヴアイオリニストであり自然の結果としてヴアイオリンの目錄の中から曲目を選んだ。然らずんば彼等は何を奏したらう。かゝる時代に此國（米國）に於てはマンドリンは多くの演奏材料を有してゐなかつたのである。

最初のマンドリン、デュオ曲を書いた人に對して、マンドリンに最も適應性を有する無伴奏曲を書いて他の模倣を許さない新しい世界を開拓した事に對しては大なる推賞が献げられねばならない。けれ共ヴアイオリニストであつたマンドリンデュオ曲より前に此形式のヴアイオリン曲を奏した事を疑ふ事は出來ないと私は考へる。ベルトウッチ或はアブトはマンドリンの研究を始めた。けれ共ヴアイオリンの爲のデュオ曲が多數彼等の生れる前から存在してゐた事を見れば彼等の一人がマンドリンの爲のデュオ曲を始めて案出し始めて作つたといふ事を考へるは果して合理的であらうか。

今ウカリリ及びステイールギターに對する現在の氣まぐれ騒ぎの狀態を見るとフレット樂器の教師の多くは此樂器の生徒を引受ける事を强いられ又マンドリン及ギターに對する彼等の智識を此等の樂器の發達の爲に適用する事を餘儀なくせしめられてゐる。

マンドリンが今日の如き音樂上卓出せる存在及び狀態に達するを得たのは是と同樣の、或時代の思ひつき、流行、一時のきまぐれ等——とも云ふ可き現象——に負ふ所なきに非ずである。後に伊太利皇后になられたマルゲリータ殿下(現皇太后)はネープルスのバスクワーレ・ヴィナツチアによつて完成されたマンドリンに對して愛好を持たれ、熟達せる演奏者となられた。從つて伊太利の貴族の人々は此殿下の例にならつたが爲マンドリンの教師に對して非常な需要を生じ多數のヴアイオリニストをしてマンドリンを教授するに至らしめた事殆んど今日吾々がハワイ音樂を教ふるを餘儀なくせしめられたと同樣である。此等の樂器のテクニツクが多くの點に

於て類似する爲に此時代のヴアイオリニストは直に見事なるマンドリン奏者となり、此樂器を愛する樣になり、六ケしいヴアイオリンのコンチエルトを奏しさへする樣になつた。果して然りとすれば彼等がコンチエルトを奏いた如く無伴奏ヴアイオリンの爲に書かれた曲を奏したと考へるのは不合理であるだらうか。

アブト氏は嘗てヴアイオリニストであつたなら氏は必ず彼の最初のデユオの編曲——ミスカ。ハウザーの有名なる子守歌——がデユオ形式を書かれたヴアイオリン曲の知識をマンドリンに適用した爲に出來たものである事を認めるであらう。ベルトウツチについては、フイリツプ・デユー・ボーン氏はその有名な著書「マンドリンとギター」に於てヴアイオリンを奏した事を記して居ない。けれ共彼が異つた音樂家との交りに於てヴアイオリンの無伴奏曲を聽き或は自らかゝる曲を讀んだと考へる事は可成安全である。

ベルトウツチ及びアブトから最初のマンドリンデユオ曲作者たる信用を奪ひ去る

事は私の考と正反對の事である。又私にとつてマンドリニストを作曲の或形式の創始者として歡迎する程愉快な事はない。けれ共マンドリンに關するあらゆる事に對する愛竝に同情を以てしてもなほ私をして眞實を曲げしむる事は出來ない。然らば卽ちマンドリンデュオは作曲の形式としてはマンドリニストによつて創められたものではない。

前章に於てマンドリン、デュオ曲（作曲の形式としての）がマンドリニストに依て始めて作り出されたるものでない事を證明したが、次に來る可き問題は卽「誰がマンドリンの爲に此形式に於ける最初の曲を書いたか」である。讀者は私が前章に於て、マンドリンのデュオ曲が伊太利に於て作曲せられたと云ふ私の確信が、動搖させられた、と述べた事を記憶して下さるだらう。あれ以來私は再びチョーデ・エル・ランシング氏とフレッド・シー・マイヤー氏とから聞く所があつた。

右兩氏の前に云はるゝ所に矛盾する所があつた爲に再び兩氏から聞く可き必要が

起つたのは、例へばマイヤー氏はアブト氏のアメリカ東部地方に於て始めて演奏會に現れ、問題の「子守歌」を奏したのは一八九三年であると書いてゐるに反しランシング氏は其書中にアブト氏はそれを一八九〇年にボストンで奏いたと云つてゐる。又我々はマイヤー氏の書面中に一つの明らかな時代錯誤を發見する。卽氏はアブト氏が一八九三年頃フイラデルフイアに催された演奏會に出演する事によつて始めて東部斯界樂壇に身をあらはすと共に「子守歌」がマンドリン奏者の間に擴がり始めたと云つてゐるに對し、ツァール・マイロン・ビックフォード氏の所有してゐる譜によれば「一八九六年版權所有」と云ふ印刷を持つてゐる。それが一八九六年に刊行せられたるに拘はらず、如何にして三年も早い一八九三年にそれが實れ始まつたかについて人々が疑問を起すは當然の事である。

然し此所に附加する所のランシング氏及マイヤー氏との通信が事情を明白にして異れた爲に我々は無伴奏マンドリンの爲の最初の曲は伊太利で書かれた事及び得ら

れた證據は其作曲者がコンスタンティーノ・ベルトウッチ氏である事實を示す事を、安全に且つ權威を以て公言し得る樣になつた。

ランシング氏の書翰に曰く「アブト氏が一八九〇年にボストンに於ける私の演奏會で奏いたと云つたのは些不確な事情の下で書いた嫌がある。私はマイヤー氏の方が正しいと考へる。私は細い事に餘力を費すには餘り忙しかつたが爲に此等の事の記錄を持つてゐない。私の思ひ出す所によるとアブト氏に始めて會つたのはビッツブルグであつて一八九一年か二年であつたと思ふ。そして氏は其より後にボストンで演奏した」。

次に事情を大變明白に確定するマイヤー氏の說明がある。曰く「アブト氏の編曲したハウザーの子守歌と同氏の作曲「客間の斷曲（ピース・ド・サロン）」は初めて出版された彼の曲である。此等の曲譜も彼は自分で出版した。けれ共私が前の手紙で述べた如く氏が演奏會に現れるまで少しも賣れなかつた。此等の曲譜は氏がフイラデルフイアで演奏し

たより三四年前に出版されてゐた。フイラデルフイス會社（當時その會社に私は關係してゐた）は私の勸に依つて「子守歌」を買つた。それは勿論當時版權を讓られてゐたか或は賣り渡されてゐた。そして此事實は作曲後三四年である事を說明する。「客間の斷曲」はどうなつたか私は知らないけれ共アブト氏が藏してゐた樣に想ふ。」

扨、右の事實より見る時は、米國で作られそして出版された最初のマンドリンデユオ曲はアブト氏の編曲したミスカ・ハウザーの有名な「子守歌」である。以上の證據によつて判斷すれば此曲は一八九〇年より何年も前に作られたものとは云ひ難い。で、我々は安全を期する爲に一年を遡つて一八八九年に日取を定めやう。次にアブト氏が一八七三年六月十三日にペンシルヴエニアのアレガニーに生れた事を記憶して頂き度い。（これはビックフオード氏からの通知に依る）故に若し問題の曲が一八八九年に調曲されたものとすれば彼が恰度十九歲の時の事である。同時に何等

の矛盾なくして是以上長き時間を實際の調曲と出版との間に許す事を得ない。

既に述べられた證明に從へば最初のマンドリンデュオは伊太利に於て作曲せられ且つ出版されたのであつて。其兩者卽「トロヴアトーレ幻想曲」も「トラヴイアタ幻想曲」も共にコンスタンティーノ・ベルトウツチによつて編曲せられた。私は此二曲の出版の日を明にする爲に大に努力したが未だに其目的を果す事が出來ない。ベルトウツチ氏は此外に猶十二の曲を作つてゐる。此十二の曲は二つのフオリオとしてフイレンツエのア・フオルリヴエージから出版されてゐる。此出版に關するカムブリア氏の質問に對して出版者は次の如く答へてゐる「コンスタンテイーノ・ベルトウツチの幻想曲の二つのアルバムは確に我々の會社から出版致しました。第二冊を一八九〇年に、第一冊を一八九二年に」

十二の幻想曲の創作が數日の中に書かれる事の可能ならざるは明白である。而して第二冊が最初に出版された事は、十二の幻想曲各々が總て、最初に出版された第

二冊より前に書かれた事を證明する。然らば第二冊が一八九〇年に出版されたとするならば此十二の曲の作曲は少く共二年以前に始められたものと考へるのが安全である。而して二年以前の日を計算すると一八八八年となつてアブト氏が調曲したよりも一年前となる。

讀者中には、私がアブト氏の作曲完成の年と出版の年との間に僅一年の時をしか計算しないに拘はらずベルトウツチの場合に二年を許した事を不公平であると考えられる人があるだらう。けれ共そこには私が次に說明する通りの不自然ならざる理由がある。アブト氏は一八八九年には未だ若かつた（卽十六歲だつた）。そして彼の年齡と、斯る年齡に一般に得られる若々しい熱心と、短い曲を編曲するには多くの時間を要しない事と、そして彼がそれを自ら刊行した事とを考慮する時は恐らく彼がマンドリンのテクニックに於ける新發見と考へたに違ひないデュオを公衆に示す迄には一年以上を過したとは考へられない。

ベルトウッチ氏については事情は全然別である。彼は幻想曲の第二冊を出版した一八九〇年には五十歳であつた。そして既に説明した如く十二の曲は皆當時書かれたものである。更に此等の幻想曲が今日に於ても難曲である事を考へるならば此曲を出版する事を承諾する商店を見出す迄にベルトウッチ氏は相當の時間を要した事を了解するに難くない。且つ氏はそれを推敲し完成するにも可成の時間を要したにちがいない。私一人として考へる時は其作曲と出版の間に五年の時日を許すとしても猶長きに過ぎるとは思はない。けれ共私はたつた二年を許したのみである。

斯かる證據の前に於ては我々はベルトウッチ氏をアブト氏より一年前に置かねばならない。そしてもし私の演繹法が正しく、算出法が間違つてゐないとすればトラヴィアタとトロヴアトーレの幻想曲は前の二の幻想曲のアルバムよりも前に（ミラノのリコルディから出版されて）出てゐるにちがひないと考へる。一歩進んだ此證明が爲さるゝならば――最早其必要を見ないが――勿論、誰がマンドリンの爲のデ

ユオの最初の曲を書いたかと云ふ問題から總ての蔭を追ひ拂つてしまうだらう。

茲に附加する所の通信は必ずしも既述の證據より得られ且つ前章に於て述べられた結論を強固ならしむるものではないが而も最初のマンドリンデユオ曲が伊太利に於て作られた事實に關する疑がありとするならば此通信は全く之を一掃してしまふであらう。又同時に通信の出所を知る事はマンドリニストにとつて特殊の興味ある事であらう。第一に英國のフィリップ、ヂエー、ボーン氏の通信を擧げやう。氏がマンドリンに關する事柄については大なる權威がある事は問ふまでもない。氏は述べる。

「貴方はベルトウッチ氏に就いて御尋ねになる。私が御傳へする事實は此大家の門弟であつた私の親友に知らされた事實である。其親友は此世に居ない人である。けれ共私は及ぶ限りの御報知を差上る可く試みやう。ベルトウッチがマンドリン獨奏曲の爲に書いた幻想曲なる「ラ・トラヴイアタ」は作品十九番であつて「イル・トロヴア

トーレ」は作品二十番である。兩曲ともリコルデイから出版された。けれ共それは何れも出版以前より作曲者によつて公衆の前で奏されてゐた。それ等は彼の最初の作品の中に含まれてゐた。そして初期の作品の中に含まれてゐた。が更に夙く書かれたマンドリンのデュオはカルミーネ・ドウ・ローレンテイスのカプリースである。それは六つのカプリースを含んでゐる。そして私の指すのは其作品中の第三番のラルニエットで一八六五年頃に出版されてゐる。此曲は主として三度に亘つたデュオ（譯者曰く例へばD線のGとA線のGとの如く一度を隔てたデュオ）を以て書かれてゐる」。

次の手紙は世界に於ける最も良き出版社の一つである伊太利ミラノのヂー・リコルデイよりのである。文は伊太利語で書かれたものであるが、こゝには其英譯を掲載する。

「十月二十二日の貴翰拜見、弊社は、コンスタンテイーノ・ベルトウツチ氏に依つて書かれたるマンドリン獨奏用の二つの幻想曲が一八八六年五月弊社より出版されたるものなる事を御通知するを喜びと致し候」

讀者はボーン氏が既に一八六五年に出版されたカルミーネ・ドウ・ローレンテイス氏のマンドリンデュオ曲に就いて談つてゐる事、そして該曲が主として三度のデュオで書かれて居ると云つてゐる事を知つただらう。私は此曲を手に入れる爲に方々に問合せた、けれ共今日迄其曲譜を手に入れる事が出來ない。けれ共ボーン氏の述ぶる所より判斷するに、此曲は我々が理解するが如き意味に於ける「デュオ」――即それ自身で完全である所の曲――であるとは云ひ難い。主として三度のデュオに依つて書かれた所の曲は聽く可く快いとは云ふものゝ音樂上の立場より見る時は多くの不滿なる點を殘すものである。勿論曲譜が得られない以上此曲に對して公正な判斷が下されない事は云ふ迄もない。

既にベルトウツチが、アブトが僅十三歳であつた一八八六年に最初のマンドリンデュオ曲を出版したと云ふ積極的の證據を得たが故に、我々は此點に於て伊太利

の作曲家がアメリカの作曲家に先んじてゐた事を結論する事が出來る。そしてベルトウッチの幻想曲トラヴイアタ及トロヴアトーレは共に（同年一八八六年）に出版せられたが故に兩曲中の一つは其年より以前に作曲せられたものと考へる事が出來る。從つて此事實はベルトウッチ氏が一八九四年に最初のマンドリンデュオを出版したアブトよりも數年先んじてゐる事を確證するものである。アブト氏の此作曲の時日を私はコネチカット州シッドルタウンのクニファー氏から教へられた。

クニファー氏の興味ある手紙は數日前接手した。其中に書かれた多くの報告は後日之を公にする。氏はアブトの子守歌の編曲の、最初に出版された譜を所有してゐる。此譜はビッツブルグで印刷された第一版のものであつて一八九四年の日附を有つてゐる。この日附は本文の前々回で筆者が考へて可能であるとした年よりも四年後れてゐる。此事實は、是迄に得られた證據に基いて爲された筆者の想像が、正しかつた事を證明する。卽ちマンドリンの爲の無伴奏に關してはベルトウッチがアブトに先んじてゐた事を。

此問題を終結する前に私は受取つた知らせの斷片を引用する事を許して貰ひたい。それは現下の研究に對して直接の關係を有つてはゐないが決して興味なきものではないだらう。そして更に一歩進んだ發見に導くかも知れない。此知らせは紐育なる我等の友ビックフォード氏より受取つたもので有名なるバンヂョのヴイルツオーゾなるアルフレッド・ファーランド氏を問題の中に連れて來る。

今迄論じられた此有名な「子守歌」は夙くファーランド氏に依つて編曲され且氏の公衆の前に演奏するに當つて屢々用ひられた樣である。ファーランド氏は數同一所に公衆の前で演奏した。自然アブト氏は斯の如くフレット樂器に適した、美しき編曲を聽き且賞讃す可きあらゆる機會を與へられた。故にアブト氏はファーランド氏の演奏より該曲をマンドリンに編曲す可き趣向を附與せられた事はあり得可き事である。

斯くしてマンドリンデュオの起源は以上の如く決定された。私は次に其發達の問題を取り上げやう。

今迄に私はマンドリンデュオが伊太利に於て始められた事及びそれが多分パガニーニ並にアラードの作曲を先驅としただらうと考へられる無伴奏ヴァイオリン曲から發達したものである事に就いて些の疑を容れない迄に述べる所があつた。扨かく起源が確められたから私は其發達の問題に取りかゝる事としやう。

先づ一八八五年郎コンスタンティーノ・ベルトゥッチの時代に歸つてゐる。彼が始めて無伴奏の幻想曲を奏した時彼は勿論伊太利のフレット樂器愛好者の間に大なる熱情を湧き立たせたに違ひない。ヂー・リコルディの様な出版者をして其曲を刊行せしめた迄。けれ共それは未だマンドリンの幼稚な時代であつた。そして當時疑もなく非常な難曲と稱せらるゝ所のかゝる曲を奏し得る人は極めて少かつたに違ひない。從つて此種の作曲を更に盛ならしむ可き經濟的奬勵が得られなかつたに違ひな

い。此點から我々は他の作曲家が此形式の曲を書かなかつた事、よし彼等がそれを書いたとしても——而して書くと云ふ事は考ふ可からざる事ではない——其出版に投資する出版者を見出し得なかつた事を結論する事が出來る。果して然りとすればマンドリンデュオはベルトゥッチが殘したまゝの狀態に止つて居たらう、若しアメリカ合衆國が徵つたとするならば、あらゆる油斷なき企業的人物が必ず努力に對して奬勵と收護とを見出す國であり、新しき事物が容易に人々の空想を捕へる土地である所の而も人民が愉樂に對して支拂ふ可き豐富な富を有してゐるアメリカ合衆國が、徵つたとするならば。

一九〇〇年時代にはマンドリンの爲の無伴奏曲の出版されたものは極めて少かつた。けれ共見事に奏されたデュオの美しい效果は一般の音樂愛好者及殊にフレット屬の樂器の興味を有する人々の驚異と嘆賞とを呼び起した。勿論此現象の爲に同じ形式の作曲に對する要求が——增加するに至つた。然し當時有能なる演奏者の數は

實に僅少なものであつた。それはクルティのボルカ「ラティビカ」を相當に奏さこなし得る人は藝術家を以て許された事實を以て證明されるだらう。

如何に無伴奏曲を奏く可きかを敎示する人の無い時、或はかゝる曲の屢々奏さるゝ機會のない時に當つて普通の人々は如何にして無伴奏曲を奏く事が出來るだらうか。かゝる方向に對してマンドリンのテクニックが未だ發達してゐなかつた事を考へるならばマンドリンデュオ最初の十五年間の發達が非常に遲々たるものであつた事は敢て怪しむに足らない。然るにペッテイネの「マンドリン演奏のデュオ形式」の出版は「デュオ學校」の創立に等しかつた。そしてマンドリンの爲の無伴奏曲は非常な勢で增加して來た。敎科書の出版以前は敎師は皆此形式の演奏の準備的練習の無き爲生徒に對してデュオ演奏を敎ふる事は難事であつた。

一八九八年頃私は最も有望な生徒を得て之にデュオ演奏の訓練を與へやうと思つた。そして彼女（生徒）の特別の訓練の爲に練習曲を書いた。練習曲の數の增加す

ると共に彼女のデュオ奏法は上達した。他の生徒も同じ勉强を授けられて好結果を來した。かくて自然の結果として此練習を本の形で出版し、以て全國の總てのマンドリンの生徒をそれに依つて益する所あらしめる問題が取り上げられたのである。

私は此項の人々の熱狂的の心醉と熱心なる期待を能く記憶して居る。當時私は極めて僅かしか英語の知識を持たず（譯者曰くペッテイネ氏は姓名の形の示す如く伊太利人である。そして此頃は氏の渡米後幾何も經たない頃の樣に見える）此職業についての經驗も乏しく且市內に（譯者曰く何所の市なるかは明白には分らないが多分ペッテイネ氏が現在住めるボストン市の事であらう）出版者も居なかつた。樂曲版の印刻に若干の經驗を有してゐた地方の人が若干の報酬に對して練習書を印刷する事を申出た。そしてそれは終に一九〇〇年に出來上つた。けれ共何と云ふ印刷だつたらう！それは私が見た音樂書らしいものゝ中で最もひどいものだつた。かゝる本が一冊でも賣れたのは不思議な事である。けれ共需要は非常に多く、如斯く惡い

印刷であつたにも拘らず第一版は忽に賣り盡され引續いて第二版第三版が出版された。そして新版毎に其外形にも内容にも大改良が示された。今日ベッティネ著「マンドリン演奏のデュオ形式」の著者が、此書がフレット樂器の愛好者の心を燃え上らしむる爲に且無伴奏マンドリンの參考書の迅速なる發達の爲に火花を點じた事を誇を以て世に示す事は許す可らざる事ではないだらう。通常の奏者の手に置かれた時は此本は彼等の心を新しい效果に打開かしめそして少しの獨創的の練習は彼等自身無伴奏曲を編曲す可き基礎を與へた。能き奏者と作曲家との手に置かれた時は夫は彼等を一層よき努力に追ひやつた。

此本が出版さるゝやマンドリンデュオは大流行となり始めた。そしてあらゆるマンドリニストは誰も彼もデュオなるものを書き得ると考へた。少しのコードを此形式で書いたものは何でもデュオと呼ばれマンドリニストは皆デュオを奏しそして全國はデュオで侵されて人々はデュオから逃れる事が出來なかつた。けれ共それは何と

云ふ記號の群り方だらう。又何と云ふ曲の運ばせ方だらう。それは地下のバッハをして身震ひさせ、身を捩ぢ悶えさしたらう。それは恰も誰が最も六ヶ敷い曲の運ばせ方をするかと云ふ競技の樣であつた。其挑戰的態度は「おい君、君にこれが奏けるなら奏いて御覽。僕には奏けるんだよ」と云ふに等しかつた。ハーモニーと音樂上の形式に關する法則は輕蔑せられ迫害せられた。普通の純潔な人々には善惡の見分けがつかなかつた一方に音樂出版者はそんな事には無頓着であつた。フレット樂器愛好者は「獨りで伴奏をつける」曲を望んでゐるんでね、そして出版者は收益の爲に喜んで出版した。かくしてデュオ曲の不愉快なる收獲が間斷なく增加して行つた。

今日忍耐を以て此若き發育時代に出版されたあらゆるマンドリンデュオ曲を通覽する辛抱强い人があつたら屢物の如何に多いかに驚くだらう。何とならば其中の二割五分迄は音樂上の作曲として何等の價値のない事が發見されるだらう。けれ共此病的の成長は結局或目的に適つた事になつた。それはマンドリンを一層世に擴ま

せ、如何にして新しき效果を發揮せしむ可きかと云ふ問題に對する競爭心を惹起せしめ、かくして此樂器に對して新しき前途の可能性を附與したからである。

現今に於ては無伴奏マンドリン曲の效果竝に其結合に關する材料は雜然として未だよく整理され研究されてゐない。とは云へ有能なるプレクトラム音樂の作曲者はかゝる材料を以てしても猶、價値あり且つ如何なる樂器の伴奏をも待たずしてマンドリンが獨立の效果を收むるが如き曲を作る事を得る。然るに不幸にして多くのマンドリニスト中眞の無伴奏曲が如何なるものであるかを理解する人を見る事が甚少い。多くの人は此所彼所に少しのハーモニーを有する所の曲は如何なるものも皆デュオであると考へてゐるらしく思はれる。其原因如何。プレクトラム樂器の爲の音樂に對する世上の批評（惡き）がマンドリン研究の發達に對して害を與ふるが如きものであつたからである。

マンドリニスト及び敎師として經歷の間に記者は無伴奏マンドリン曲の非常に多くを研究する機會を得た。その外に又記者は讀者に對して記者の眼に映じたるマンドリンデュオの發達及び現狀に關する大體の概念を傳へる爲に最近數ケ月間得らるる所の總ての材料を讀了した。記者の眼を逸した曲のある可きは云ふ迄もない。けれ共本文の內容を價値あらしむる爲には充分の研究が試みられてゐる。私はボストンのウオルター・デエコブ、紐育のカール・フイッシャー、シカゴのアーリング・シエファアー、ミルウオーキーのウイリアム・シー・スタール、トレントンのヂョーヂ・スタンナード等の出版者がそのデュオ形式の出版物を貸與して私に研究するを得しめられた事に對して心から感謝の意を表するものである。

多數の無伴奏曲を見、眞摯なる考察と討究とを爲した結果此種の曲と其作り上げられた作品とを大觀する時はマンドリンデュオは未だ猶其搖籃時代であると結論せざるを得ない。勿論廣き音樂界に對して誇を以て示さるゝが如きデュオの存在する事は疑ふ可らざる眞實である。けれ共此等のものは寧ろ例外である。實際に於て此

等作曲の大部分は其意想に於ても技巧に於ても甚だ不完全なものである。

マンドリン音樂の發達は甚だ緩漫なるものであるが而も之は然らざるを得ざる理由を有つてゐる。マンドリン藝術の最優れたる代表にして完成された音樂家は甚少數である。私は此等代表者の何人がヴアイオリン、ピアノ其他の樂器の代表者と相並んで遜色なきを得るかを疑ふ。良き音樂上の作品は教養されたる音樂家に依つてのみ生み出される。而してフレット樂器が眞摯に、多くの人に依つて研究せられざる限りマンドリンの研究材料は量に於ても制限され質に於ても劣れる狀態を脫するを得ないだらう。

然しながら此未だ解答を與へられないマンドリンの「方程式」の中にも明るい希望ある側面がある。マンドリンデュオの名を辱しめない所の作品は少いとは云へない。而も作曲の此形式がマンドリンのテクニックを發達せしむる所少からざる多くの效果を齎した事を我々は見出す。此國(合衆國)が與へた大なる刺戟の力に由つて

マンドリンデュオは今や二十年以前よりは遙か大なる進歩を遂げた。作曲の此形式に於ける曲は價値ある結構を有する一層廣き音樂上の教養を示した。而も猶それが今日ある可き點までは遙なる距離がある。マンドリンの學生が、左樣に待ち設けらるゝ所の進歩を實現する爲に眞面目なる研究を爲さん事を心から記者は希望する。

最も必然的の進歩。一手段にして且つ最も成就し易き手段はデュオテクニックの劃一を計る事である。私は現在見る所では大多數の人は最初に出版されたデュオの書によつて與へられたる標準を採用するとは云へ、デュオを奏す可き方法を示すに彼等獨特の言葉、說明記號符(サインノーテイション)號を用ふる所の作曲家が少くない。而して總ての人に標準的符號と、總ての異れる國語と記號を理解する事を期待する事は不可能なるを以て其結果として生徒と敎師とに對し不必要なる煩雜と困難を來す。記者は多くの參考書を見た結果未だ記者が千九百年に出したデュオの書に概說した所のデュオ記述の組織以上に進歩せるものなき事及びそれが普通用ひらるゝ符(ノーテーション)號を使用する

時デュオ演奏を之に結合せしむ可き可能性を有する唯一の組織である事を確信する事を得た。私は徒に光榮を誇る念より或は自家廣告の渇望より斯の如く云ふのではない。私はより單純にしてより要領を得たる組織を喜んで迎へそして心からそれの價する丈の價値を認めるだらう。

「マンドリン演奏のデュオ形式」の著者に依つて述べられたデュオ記號（ノーテーション）の組織は一般のマンドリンの奏者に容易に理解され得るが如き單純なものである。その中には新しく案出せられた何者もなければ又特殊なものも、相抵觸するが如き性質をも有つてゐない。廣く用ゐられてゐるが如き從來の、信用するにたる試練を經た所の記號であり用號であるに過ぎない。けれ共右の著作が全然デュオテクニックの爲に成されたものであつて、無伴奏の曲或はデュオ形式を以て奏さるゝ所の曲の部分に對してのみ適用せらる可きものである事を理解して貰はねばならない。それは無差別に、伴奏を要する曲に適用せられてはならない。——それは往々伴奏ある曲に適應

する事があるとしても。

伴奏を要する所の曲が無伴奏の部分を含んでゐる場合には必ず其部分にSolo Duo或はA-Duoと記さねばならない。そして此等の部分に於てはデュオ形式を支配する所の規則が適用せられなければならない。伴奏の働をする所の音符（ノート）にトレモロを用ひらるゝ事を欲しない作曲家は第一例のaの如く書く事は奏者の記號（ノート）に對する觀念を誤らしめるである何とならば斯の如く書く事は各八分の一の音符（ノート）の音（の振動）は一つ〳〵止められなければならない事を意味するから。勿論此誤つた記號（ノーテーション）を用ひた多くのデュオに於て作曲者は八分音符の所を押へる指を、押へたまゝでゐる事を要求する。そして之は記號の命ずる所とは全く反對である。他の作曲家は第一例のbの如く書く。是は左程惡くはない。然しそれは奏者をして正しき解釋を誤らしめ且不必要な困難に陷らしめ易い。加之二分音符又は全音符にスタッカートを絶えず用ひる事は不適當な事である。

けれ共デュオを奏する場合に、スラーの符號があるか或はメロディーの符號（ノート）と同じステムの上に書かれてあるのでなければ伴奏の符號（ノート）にはトレモロは用ひらる可きでない事が廣く理解さるゝならば作曲者は全く誤解さるゝ恐なしに彼の思ふ所をそのまゝ書く事を得るだらう。即トレモロを用ひない場合に伴奏をあらはす符號（ノート）のステムは容易に區別し得る爲にメロディーの符號のステムと反對の方向に向けて書かねばならない。

今此例を擧げれば例へば作曲者が第二例のaの如く書いたが之に對し下の音符に對しては指を押えたまゝで音を續け上の音符をトレモロで奏く事を欲したとするならばbの如く書くのは間違ひではあるまいか。何となれば奏者は八分音符の一つ一つ毎に音を止めた時に始めて正しく奏いたのであるから。斯の如き場合には作曲者の欲した所とは反對の結果を來す事となる。

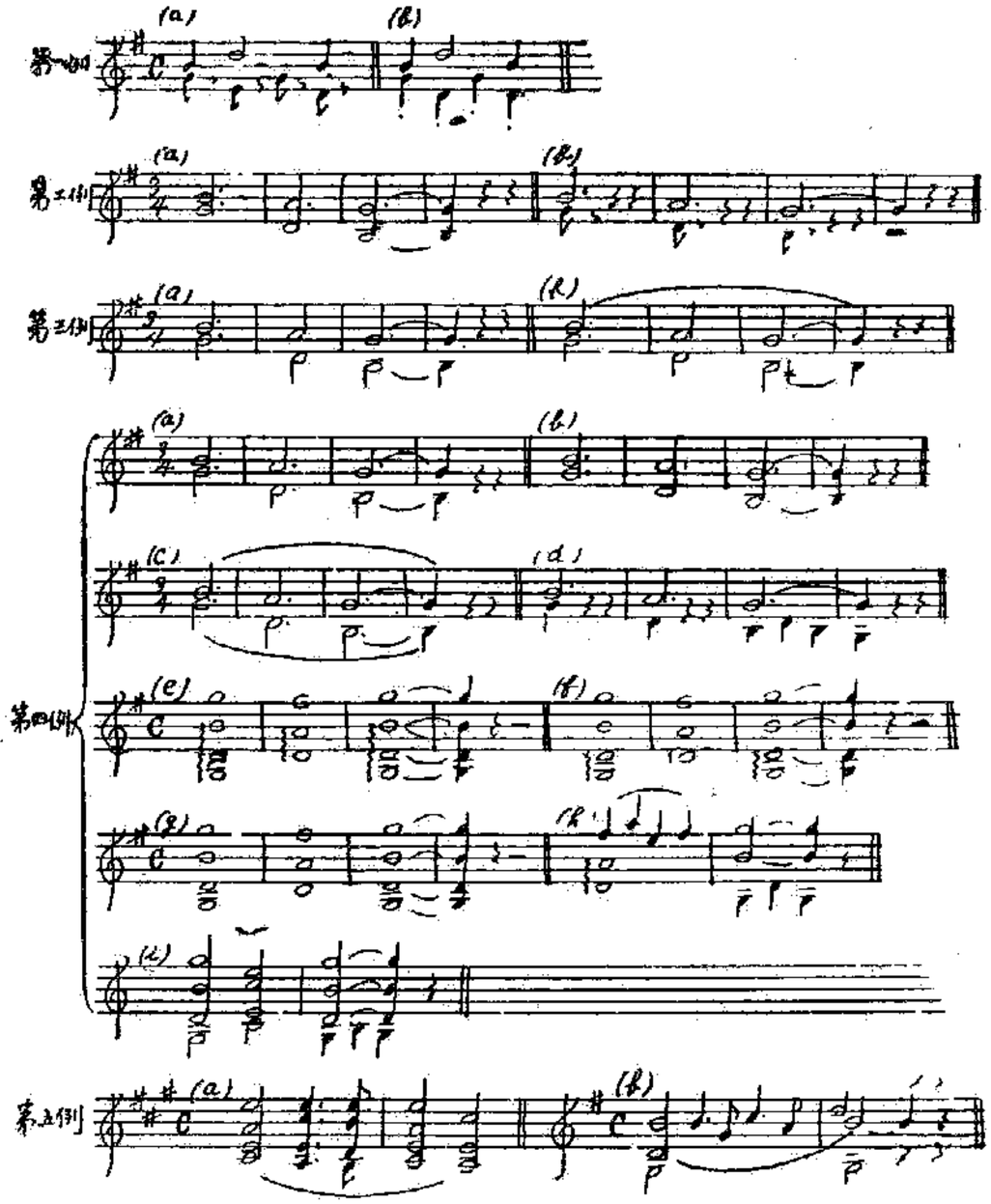
又第三例のaの如く符點附の二分音符にスタッカートを附ける事は奇妙に見えはしないだらうか。けれ共混亂と誤解に導き易い傾向とは之に依つて容易に避けられる。更に又伸奏を示す所の符號は皆、スラーを附けらるゝか或は同じステムの上に書かれない以上は指を押えたまゝで音を續かせらる可きであると云ふ、定められた法則を採用して之に從ふならば其バッセーヂは第三例のbの如くにして欲せらるゝ通りに書かれる。玆に注意しなければならないのは第三例のbに於てスラーは上の符號のみに附いてゐるのである。それで星印の附けられたBの符號は結び附けられてはあるがスラーを附けられてゐるのではない。即此Bの符號は四つのレガートの「打ち」に相當する時間丈音を續けらる可きであつてトレモロを用ゐる可きでない事を示してゐるのである。

次に第四例に於て此デュオテクニックの組織が極めて單純な形に於て如何に巧に働いてゐるかを注意せられたい。第四例のaは下の音符にはトレモロが用ひらる可らざる事但し其音符のタイムの長（クォリュー）さ丈指を押えて音を續かす可き事を示してゐ

る。bは上下兩音符共にトレモロで奏かる可き事を示してゐる。卽兩音符は同じステムの上にあり又其タイムの長さ（クアリュー）が何れもトレモロを許すからである。同例のcに於ては下の音符もトレモロを以て奏かる可きである。スラーが附けられてあるからである。此cとbとのバッセーヂの相異はbの場合に於ては一小節毎に新なトレモロが始められるゝに反しcの場合にはトレモロは始めから終りまで續けられる。第四例のdの場合には下の音符は止められそして最後の小節は伴奏であるaの場合の如くに續けられない。eとbのバッセーヂはステムのなき音符の場合に如何に書く可きかを示す。eに於ては最上の音符のみがそしてbの場合には上二つの音符がトレモロを以て奏かれる。gは總ての音符が皆トレモロで奏かる可き事を示す。

hではメロデイーのみがトレモロを用ひられそして最後の小節は伴奏である二つの高い音符もトレモロさる可き事を示す。iは上の三つの音がトレモロされ下の一つは然らざる事を示す。

ステムの位置（卽ステムが上を向けるか下を向けるか）はそれとトレモロとの關係について常に同じ事を意味しない。何となればデュオに於てはメロデイーは常にトレモロを以て奏かる可きであつて此場合にはステムが上向きなるか下向きなるかは敢て顧慮する必要がない。――但しメロデイーを表はす音符がスタッカートの符號を有するか、ブレクトラムの一打撃を意味する符號を有するか或は La melodia deve sempre essere staccata と注意せられてない限りは。第五例のaに於ては下向きのステムを有する音符はメロデイーを表はす。故にトレモロにて奏される。反之、上向きのステムを有する音符は伴奏なる事を示すが故にトレモロせられない。けれ共混雜を避くる爲め下向きのステムを有する音符がトレモロせらる可き場合には其上にスラーが附せられなければならない。

伴奏がメロデイーの上と下とにある場合には伴奏のノートのステムとメロデイーのノートのステムとを異つた方面に向かせる事は困難である。けれ共第五例のbの如くスラーを用ひ各音符に別々のステムを用ひるならばメロデイーを採り出す事は容易であるだらう。

次に私は無伴奏の作曲を以てマンドリンの研究資料に寄與した作曲家を擧げやう。勿論此氏名錄は完全なものとは云ひ難い。私の目に入らない種々の作曲もあるだらうし又私の記憶から逸し去つた作曲もある事を私は知つてゐるから、けれ共私が現在出來得る限り完全を期して努力した結果によれば名簿は次の通りである

ヴアレンテイン・アブト、チヤーレス・アレキサンダー、ウキリアム・オー・バーウエル、ヂユゼツペ・ベルレンギ、エフ・ランドリー・ベルトウツチ、ザー・マイロン・ビツクフオード、ウーゴ・ボツタツキヤーリ、チヤーレス・バーノヴアー、ラツフアエーレ・カラーチエ、アール・イー、カルリ、ステルラリオ・カムブリア、アー・ピー・チントウーラ、デメトリウス・シー・ドウニス、ジョーヂ・ドウニス、エルレ・ファンタウツツイ、ウキリアム・フオースター、アール・イー・ヒルドレス、マイロン・フル、ジョーヂ・ロバート・モリス、ダブリユー・モーヤー、ジョージ・ムダー、カルロ・ムニエル、ハーバート・オデル、カールトン・オスト

ランダー、デユゼッペ・ペッテイネ、ウキリアム・ブレース、アーリング・シエツファー、サミユエル・シーグル、オーブリー・ストーファー、シー・エッチ・ストツダード、エス・エス・ウキークス。(譯者曰く、此名の列擧は可成玉石混淆であり、且今日より之を見れば稍不備の感がないでもない。又彼が今では半は米國人となつて居る爲に米人に就ては選擇が甚淺である事を惜しむ)

此等の作曲家の作品の優良なるものは甚だ多數に上るが私は私の正直な意見に從つてプレクトラム樂器の愛好者が備ふ可き最價値ある(奏き得る得ないは別として)曲のみを擧げる事としやう。勿論曲目中にはテクニックより見て平易なものも見出されるだらう。私は難曲のみを選擇したのではないから。選擇は種々の理由によつて爲された。或は專ら音樂上の根據から、或はアレーンヂの巧さから、又は構造上及びテクニック上の勝れた且つ獨創的な效果から。此等の作曲に就いて學ぶならば人々は必ず今日迄に爲された所の總ての無伴奏曲の效果と其結合とを知り且つマンドリン音樂の研究資料中最優秀な作品に親しみ得ると斷言する事を私は少しも憚らない。總ての曲を奏き得ない人にとつてはそれはマンドリンデユオの知識を引き出す可き寶庫であるだらう。同時に彼等は音樂上の友人に對して誇を以て示す可きマンドリン音樂の圖書館を有すると云ふ可きである。

其等の曲目は次の通りである。

Ame Voltigeuse (Cambria), A Spray of Fragrant Lilacs (Muder), Barcarole (Pettine), Barcarolle (Hull), Canto D'Amore (Munier), Caprice de Concert (Morris), Come Back to Erin (Stauffer), Come Ye Disconsolate (Sieger) Cou Amor (Morris), Crepuscule (Fautanzzi), Elegy (pettine), Fantasia Romantica (pettine), Flower Song (Stauffer), Fantasia from Faust (Gounod-Stauffer), Golden Rod (Abt), How Can I Bear to Leave Thee (Schaeffer), Il Trovatore Fantasia (Bertucci), Impromptu (Abt), Long Long Ago (Ciuttra),

Love's Old Sweet Song (Molly-Stauffer),, Lullaby from Erminie (Stauffer), Massa's in the Cold cold Ground (Foster-Stauffer), Medley Concert Fantasia (Ostrander), Melody in F (Rubinstein-Abt), Murmuring Brook (Pettine), Pilgrim's Song of Hope (Hildeth), Preludio (Munier), Preludio (1st, 2nd, 3rd) (Calace), Reverie (Alexander), Rocked in the Cradle of the Deep (Stauffer), Romanza (Pettine), Scenes from the Orient (Berthoud), Simple Aveu (Stauffer), The Enchantress (Muder), Variations on Kentucky Home (Abt), Viola (Stauffer), When Twilight Falls (Brunover) Wistaria (Muder),.

次の二曲は敎ふる所多く非常に勝れた曲である。

Melody in A (Brunover) Sweet as a Rose (Moyer)

私は知る事を得た此等作曲家の作曲を悉く奏いて見た。そして譜の裏面に其長所、テクニック上の難しさ等について註釋を記してみた。此等の材料の聚集の結果として私の知る事を得た事實は初期のマンドリンデュオ作曲家は彼等が敎えを受く可き人がなかつた時代に於て既に卓越せる作曲（デュオの）をしてゐた事及甚少數の例外を除いては其音樂上の修養が限られたものである事である。

私は後に此論文に於てマンドリンデュオに於ける良きもの惡きもの、區別を明にする事を試みやう、と同時に其批評が正しく理解され如何なる點に於ても誤解さるゝ事のないのを望む。此批評はマンドリンデュオの發達を助ける爲に、此形式の無伴奏音樂が藝術的な健全な方向に向つて進む爲にのみ爲されるのである。若し吾人が、過去のものより良きものを收獲し、全く指導者を有しなかつた所の人々の爲した語を避ける事によつて更に利得する事を忘れないならば此批評は良き效果を齎さねばならない。

マンドリン音樂の作曲者及編曲者に對しては次の様な格言を與へられる事が出來

る。

「今假にマンドリンに對して多大の愛を寄する人が彼の愛する樂器の價値を最多く傷けんと欲するならば彼は卽デュオ曲を作曲すれば足る」

マンドリンデュオの作曲中に見出さるゝ最一般的なテクニックの過誤は根音或は第三のコードを用ふればより效果ある場合に低音コードの第五のコードが用ひらるゝ事である。我々は又主音をさへ弱めなければならないバッセーヂに遭遇する。而も此等には然る可き理由があるのではなくしてハーモニーの法則に對する無智が過誤の原因を爲してゐるのである。或甚卓越せるマンドリニストは音樂上の敎養の缺乏から樂章の終りに次の如き結尾を書いた（五八頁の音譜參照）のみならず更に甚しい過失をもやつてゐる。

ハーモニーより見て正しいマンドリンのデュオを書く事はピアノの爲の曲を作るよりも難しい。何となればピアノに對しては常にコードが完全に用ひられ得るがマ

ンドリンの場合には作曲者は屢々コードの中の中間の音を省略せざるを得ない。而して此等中間の音は正しい決斷の能力によつて選ばれなければならないからである。かゝるが故に如何に完成したマンドリニストと雖もハーモニーの法則に對する完全な知識なくしてマンドリンの爲の無伴奏曲を書く事は望ましからざる事である。

私は嘗て見た事のある或國歌の編曲をふと思ひ出した。此曲はアルペヂオの形式で續けられる旋律——そして上絃のスタッカートの伴奏を有する低音絃の旋律が甚巧に書かれてゐた——の美しい部分を含んでゐてマンドリンのテクニックの技能と實際上の智識とを表はしてゐる。卽此部分の編曲はマンドリンの能力を甚巧に又甚有效に證明してゐる。けれ共不幸にして或る甚だ拙劣な低音の進行を表はす部分があつて作曲の全體としての價値を傷けてゐる。かゝる部分のある限り藝術家は此曲を公衆の前に於て演奏する事に同意しないだらう。

私は又イントロダクションに於ける曲の取扱の拙劣な爲に傷けられた――そして此點を除けば非常に立派な――幻想曲を見た事がある。又他方には全然イントロデュースしないイントロダクションを有つた――卽作曲の本體に於て取扱はれた主題とは全く異つた所のものから出來てゐるイントロダクション――幻想曲がある。今小說家が其作品の發端を或る中世紀の古城――塔や、濠や、釣橋や、周圍の景色を有つた――の莊嚴さを描く事によつて始めたとする。そして彼の物語を始め且つ之を完結する間に古城について何等觸るゝ事がないとすれば如何であらう。

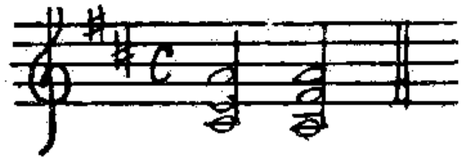
不必要に難しく書く事もデュオ作曲上の重大な誤である。曲の大部分が單純で美しいに拘らず、此美しい旋律の流れを止める樣な二三小節の難しいコードの連續によつて妨げらる所の曲を見出す事は決して稀ではない。又複雜な運指法や吾人を驚倒せしむる樣なコードの連續を矢鱈に見せつける事以外に何等の目的を有しない所の曲も又少くない。かゝる曲は勿論其作曲者の名を後に傳へないだらう。之を習得するに要する努力は得らるゝ結果に比して甚だ大なるものであると云ふ簡單な理由からして。

次に大袈裟なカデンツァに對して病的の嗜好を有する人がある。我々は屢々簡單な小さな曲にして而もトリルや速いパッセーヂ其他に充ち滿ちてゐる誇張されたカデンツァを有つてゐるのを見出す。かゝるカデンツァは常に全く曲其ものゝ內容と無關係であつて爲に演奏者をして音樂的主題との連鎖を示す可きリズムを見出す事をさへ爲し能はざらしめる――卽かゝるカデンツァは單にテクニックを見せつける爲に書き加へられたものであつて其動機に於て全然適切を缺くのみならず曲の性質と一致しない。

元來他の樂器の爲に書かれた曲を無伴奏マンドリン曲に編曲せんとする場合には吾人は選ばれた曲が編曲に適應するや否やを確めなければならない。デュオ形式に編曲せられ書き變へられた多くの曲の出版物に依つて判斷すれば如何なる曲も無伴

奏マンドリンを以て有效に奏し得ると考へてゐるマンドリニストが少くない。然し私は此理論によつて美しい曲が甚しく破壊されてゐるのを見た。其一例としてシューマンのトロイメライは勝れたマンドリンデュオに編曲せられ得るがラフのカヴァティナはデュオに編曲せらるゝ時は其莊嚴と威嚴とを全然失つてしまう。故に無伴奏マンドリン曲と爲す爲に採用せらる可き曲を撰擇するに當つては良き感受性と相結びついた洗練された音樂上の眼識が傷かされねばならない。藝術家はマンドリンで取扱はる可らざる曲は如何なるものでもデュオ形式に編曲する事を拒絶しなければならない。若し不止得ざる場合に會したなら彼等は適當なりと考ふる所の一部分にデュオを用ひる可きである。然るに實際上クラシックの曲に此形式を用ひたものゝ全然ないと云ふ事實は私の最も意外とする所である。ラフのカヴァティナ（嚴密なる意味のデュオ編曲に適しない例として上に擧げた）はよき趣味の編曲によつてこゝかしこにピアノ或はギターの伴奏を付け同時に他のバッセーヂにダブルストップ其

他の重音竝に他のデュオテクニックの形式を以て充分マンドリンの作用を働かすを得てかくして勝れた獨奏曲と爲す事が出來るだらう。

今一つの注意は相當の長さを有する幻想曲若くは他の種類の曲を書く時に當つて其曲の異つた部分に同じ調號使用を避ける事を若き作曲家達に勸めたい。何となれば同じ調號の使用は然らざる場合には良くまとめ上げらるゝが如き作品の效果を單調に惰せしむる懼があるからである。一例として私は自分が何年前に編曲した「ブルユー・ベルズ・オヴ・スコットランド」の幻想曲に就いて談そう。曲の效果及全體の構造としては何等缺點がないに拘らず作曲は全體を通じて同じ調號を用ひた爲に單調となつて聽く人に感動を與ふる事が少かつた。もし主題が終つた後に異つた調號を用ひ更に最後の部分に於て始めの調號に戻つたならば單調は避け得られたに違いない。ファンタヂア・ロマンテイカに於ては之が爲された。

今やマンドリンデュオの起源、發達及現狀の述說は私自身の仕上げた仕事中最愉快な部分にやつて來た。それは此迄に言葉を以て述べた所を具體的の例證によつて證明する事である。私は現今行はるゝ所のマンドリンの曲中最良き效果を有するデュオの幾つかを讀者に示そう。そして此等の效果は總てのマンドリン愛好者に親しまれてゐるデュオ曲に通例適用された他の效果と相伴つて近代のマンドリンテクニックの基礎を爲さねばならない所のものである。玆に其一部分のみが例として簡單に述べられる所の曲は何れも總てのプレクトラム樂器學習者にとつて趣味あり價値あるものであつて該曲の全部が座右に備へて置かる可きものである。玆には此等の拔萃を爲すに當つて普通のデュオに用ゐられない様な效果のみ選ぶ事とした。

ヴァレンテイン、アブトによつてデュオ形式に選ばれた「マイ・オールド・ケンタッキー・ホーム」は獨創的なヴァリエーションを含んでゐる。卽其效果ある下へ向つ

てのアルペッヂオの伴奏に對して右手のハーモニックスのメロデイーを有つてゐる。(文末樂譜A參照)

ダブリユー・デイー・モイヤーのアレーンジした特殊のチユーニングの興味あるデユオ「ゴンドラの響」ではハーモニックスの效果がB——Cとチユーニングされた一對の絃の上に行ふ事に依つて得られてゐる。是は簡單にして同時に有效なるダブルハーモニックスの效果を與へる。(文末B例參照)

「バルカロール」でマイロン・エル・ハルはピツツイカートの伴奏を伴ふ右手のハーモニックスを旋律に用ゐて美しい結果を得てゐる。(C例參照)

チヤーレス・アレキサンダーのアレーンジした「オールド・ブラック・ヂヨー」にはアルペヂオ形式によつて運ばるゝ旋律の美事な例がある。(D例參照)

一つの立派なマンドリンデュオの例がアール・イー・ヒルドレス氏の編曲したバテイストの「ビルグリムス・ソング・オヴ・ホープ」に見出される。ヒルドレス氏はマンド

リニストではないが氏の音樂上の敎養に依つて多くのマンドリニストよりも良きデユオを書いた。私はマンドリン音樂の若い作曲家――その人の肩上にブレクトラム音樂の未來がかゝつてゐる所の――に對する刺戟劑として特に此曲を注意する。そしてマンドリン以外の「六ヶ敷い音樂」をも避ける事なく勉めて又廣く勉强する事を要求する。此曲について拔萃すると云ふ事は全部を擧げる事となるから曲の掲載は省略する事とする。

ペッテイネの「ファンタヂア・ロマンテイカ」には旋律と位置轉倒した獨創的な伴奏のフイギユアーがある。此伴奏は旋律の續く間常に奏されるが故に更により多き效果を有してゐる。それはマンドリンにとつて不可能かもしれないと考えられる所のものである。(E例參照)

同じ作曲家の「アムブロムプテユ」に於ては美しい效果が甚だ簡單な方法によつて得られてゐる。卽伴奏にはバス絃にピッツイカートが用ひられピックの打ち返へ

しが其後に從ふ。そして旋律は勿論トレモロを以て奏される。バス絃のピッツイカート、打ち返へしのスタッカート及びトレモロの旋律と云ふ三重の效果は甚だ魅力あるものである。(此三つの效果の對照は全樂節を始めから終り迄此方法に依つて奏さるゝ時更に强められる。)(F例參照)

カルロ・ムニエルは單に絃を一本宛加え四絃全部の奏するに到つて頂上に達する方法を以てピアニッシモからフオルテイッシモに上らしめると云ふ簡單な方法で極めて單純な曲を甚興味深いものとする事に成功した。此經過を反對に行ふ事によつてデイミヌエンドが力强く持ち來たされ且つ對照が强められた。

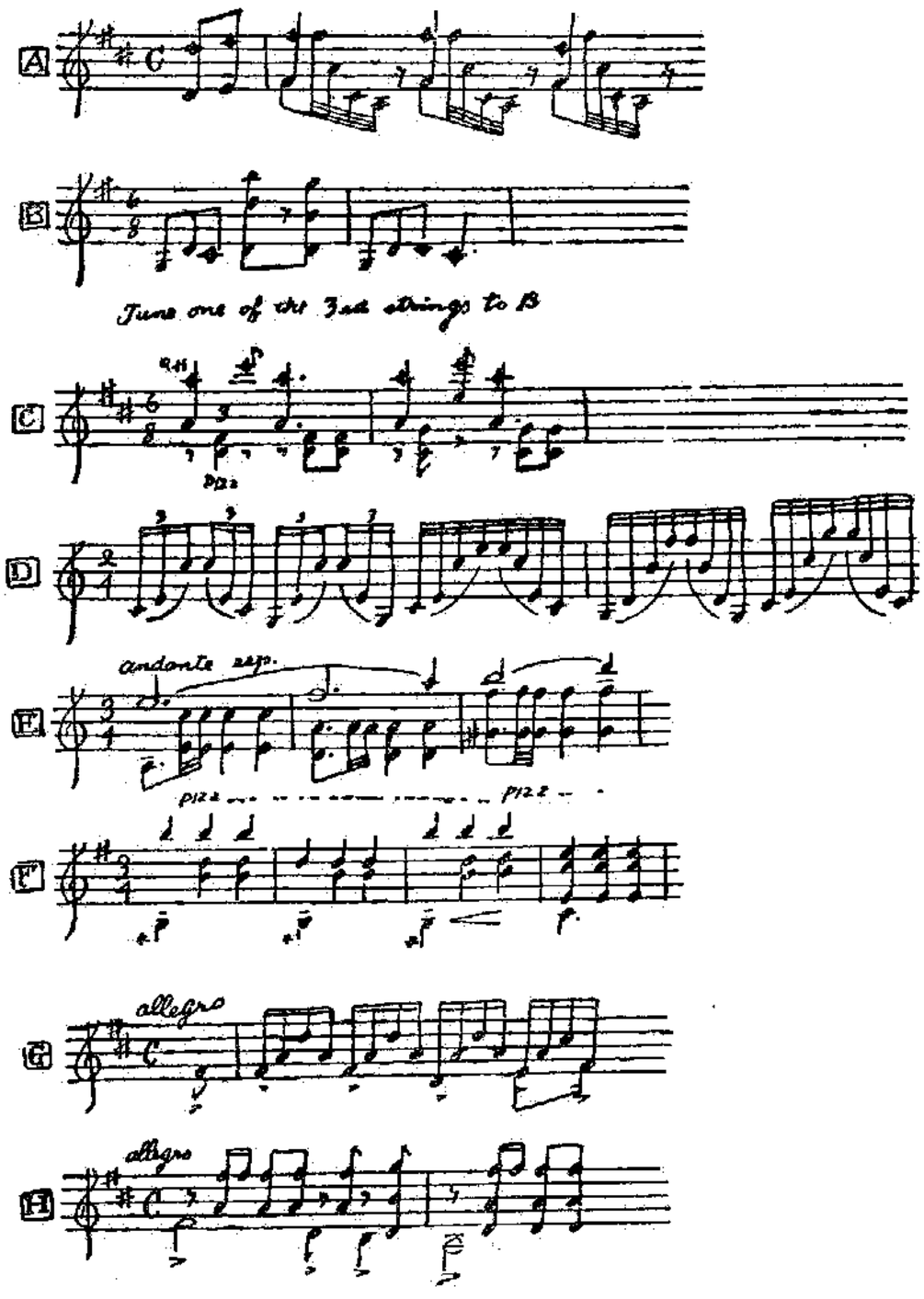
ヒルドレス氏の場合の如く卓越した效果は全曲を示さなければ例證する事が不可能であるから割愛しなければならない。此效果を學ばんと欲する者は此曲の一手販賣者なるウオルター・デユーコブスからデユオ曲を求める事が出事る。此魅力ある小さいデユオは「ブレルデイオ」であつてそれが廣く知られてゐない爲に未だよき

プレクトラム音樂の愛好者から鑑賞されてゐない様である。

カールトン・オストランダーの「メドレー・コンサート・ファンタジー」はバス絃に運ばれる旋律の美しい例を持つた甚だ効果あるデユオである。けれ共此効果はデユオには廣く行はれてゐるから拔萃の必要がない。

ウキリアム・バーンウエルの「マイ・オールド・ケンタッキー・ホーム」のヴアリエーションは低音の旋律に對しより高い十六分音符の伴奏ある非常に美しい例である。此種のヴアリエーションはフリユートの曲には屢々見出されるがマンドリンデユオに用ひらるゝ事は甚だ稀である。(G例參照)

同樣、容易に得られるに拘らず極めて稀に用ひらるゝデユオの美しい例はより高き音が伴奏を奏しつゝバス絃に於けるメロデイーをトレモロなしで奏する事(ギター演奏の形式)である。アーリング・シエファーは此の效果を彼の「ハウ・キャン・アイ・ベヤー・ツー・リーヴ・ヂー」の編曲に利用してゐる。(H例參照)

以上の例に用ひたハーモニック・ノーテーションの組織はアメリカン・ギルド・オヴ・バンヂヨイスト・マンドリニスト・エンド・ギタリストに依つて推賞せらるゝ所のものに由つた。私は總ての出版者がハーモニックの音を表はす時には右の記號(ノーテーション)を用ひる事を希望する。何となれば現今用ひられる種々の異つた記號は混雜してゐるのみならず、過つた解釋を來しやすいからである。

サミユエル・シーゲルは南部地方俗歌から編んだメドレー・ファンタジーの中でホーム・スウイート・ホームのイントロダクションに獨創的な效果を現はして、如何にパッセーヂを取扱ふ可きかに就いて此上ない敎示を與えてゐる。全體の編曲が此部に匹敵する程能く書かれてゐない事は惜む可き事である。明に此曲は彼の若き日に書かれたものに違いない。イントロダクションのパッセーヂはAの如くに始まつてゐる。（次揭樂譜I例參照）

オーブレー・ストーファーの書いたデユオはこれ迄に書かれたデユオの效果の中最も良き形式を示してゐる。ストーファー氏は專心デユオを書いてゐる。そして彼のデユオ作曲を總計する時は他の作曲家の書いたデユオの總數の半分以上になるだらう。彼の獨創に成る作曲は大なる價値あるとは云ひ難いが、その編曲（アレンヂメント）、幻想曲等はマンドリンのテクニックに對する智識と共にマンドリンの效果に對する創造的の力を示してゐる。けれ共不幸にして彼は曲の撰擇に注意せずして無差別に編曲す

る爲に其結果は、其曲が本來の樂器の爲には容易に且つ單純に書かれてゐるに拘らず、彼によつて無伴奏マンドリン曲に書かれる時は時として非常に難曲とする事がある。

彼の編曲の最も良き三つはナイトのロック・ド・イン・ザ・クレードル・オヴ・ザ・デイープ、トームのサムブルアヴユー及びラングのフラワー・ソングである。殊に最後のものはマンドリンデユオ編曲中の勝れたもの〻一つである。此編曲はラングの獨創的な意想を誤りなく表はしてゐるが而も彼の編曲が屢々陷る樣なコード進行の六ケしさまで行き過てゐない。彼の編曲カム・バック・ツー・エリンに於てマンドリンデユオ演奏者は低音に旋律を持たせたアルペヂオの美しい伴奏の形式を見出すだらう。(J例參照)

ポピユラーな曲の幻想曲の勝れた例は彼の編曲マッサス・イン・ザ・コールド・グラウンドである。此曲でストーファーはテクニックに對する透徹せる理解を示し且つ

多くの美しい效果を吾人に齎らしてゐる。(K例參照)

ローラン・ファンタウツツイはマンドリンを次の如くテユーニングする事に依つて彼のクレブスキユールに非常に獨創的な效果を與えてゐる。(L例參照)

低音絃の一つを短三度上げる爲には(L例參照)マンドリンの調子は一音或は少くとも半音下げる事を必要とする。而も此調子を低める事は此曲に對して「クレブスキユール」(黎明)なる名に全く調和する所の嚴肅な豐富な音色を與える。カラーチエの三つの前奏曲はマンドリンの效果、コードの運ばせ方及び作曲法の全般に關してそれ以上何等望まるゝ所なき迄に完成したデユオ作曲の傑作である。美はしい效果は此三つの曲の何れにも見出されるであらう、けれ共最獨創的な效果は第三前奏曲に用ひられた所のものである。卽カーされない絃(卽E絃A絃)上に託された旋律はプレクトラムの一つの打ち下ろしに依つて奏されかくして該絃は音符の長さ丈振動せしめられる。同時に伴奏も亦打ち下ろしに依つて奏される。其結果が如

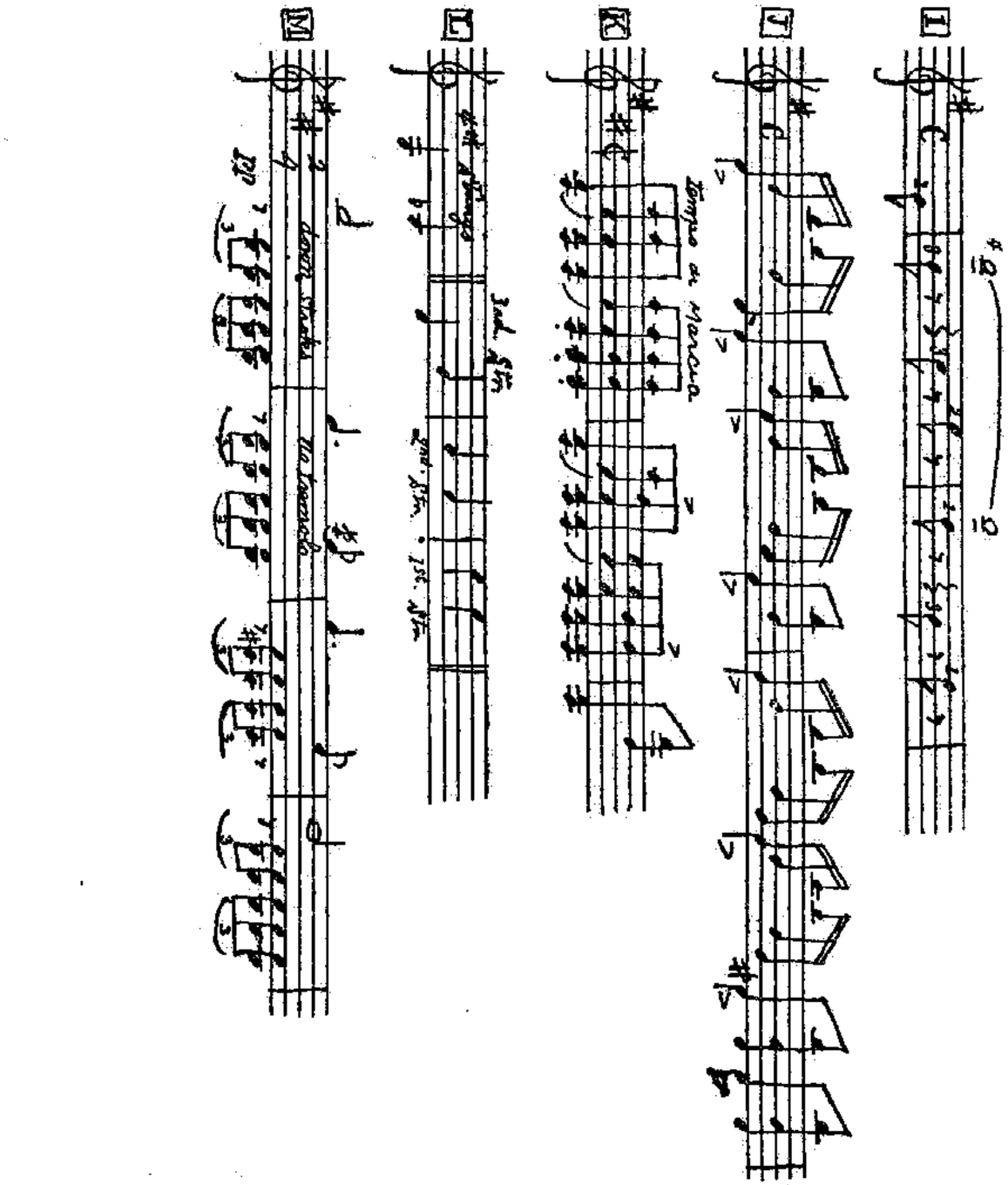
何に魅力ある纖美（デリケイト）さを有つかを注意せられたい。（M例參照）

今日、引續いて書かれ此論題の筆者がマンドリンデュオの問題に關して書き得る所は以上に盡きてゐる。筆者は猶誰かが近き將來に於て此問題に更に光を與えて呉れる事を心から希望する者である。けれ共以上の結論として筆者が安全に確言し得る事は、マンドリンデュオは其起源をヴァイオリン曲に發してゐる事及びデュオ形式の最初の曲はベルトウッチに歸す可き事である。同時にその發達には亞米利加が倚賴された事も安全に主張せられる。

マンドリンデュオ作曲の現狀について云ふならば其短かつた過去の生涯から考ふる時は全く滿足す可きものではあるが、而も猶それが甚だ高く評價さる可きものでない事も明かである。けれ共マンドリン演奏の此形式の爲に書かれた少數の眞に美しい作品は、完全にマンドリンを理解した敎育ある音樂家に依つて啓示せらる可き限りなき可能性を示してゐる。

過去の時代及び近時の作曲家は此限りなき可能性に比較して甚だ僅かを完成したのみであるとは云へ猶誇らる可き或物が見出される。

それは作曲がテクニックの種類の範圍内に於ては確實に無伴奏マンドリンの畑を開拓し且つ無伴奏の效果に對して限りなき領域の門を開いた事である。（完）



マンドリン研究生に與ふ

『自分には音樂に對する耳がない。其故に優れた彈奏家と成り得る資格がない。又成り度いとも望まない、只自分は自分の娯樂の爲に眞面目にマンドリンを彈いて見たい許りである』。とは予が屢々耳にした言である。否敢て予ばかりでなくすべての教師は此言を常に聞いて居るであらうし又恐らくは今後も繰返し聞かされる事であらうと想像する。

予の經驗によれば斯かる溫順にして謙遜な生徒は十中九迄其技術が發達すると斷言しても差支ない。此進歩の理由は彼等は音樂家としての素質に缺ける處があると自覺して居る爲に、從つて人一倍熱心に練習を勵むと同時に敎師の命をよく遵奉するが故である。概して斯くの如き生徒は練習時間には正確に敎師を訪れ、容易に缺席などはしない。其結果は自分の豫想以上の進歩を見又之に力づけられて一層勉勵

し遂に大成の域に達する様に思はれる。

之に反し「自分には音樂に對する天分がある。如何なる曲も一度聞けば直に之を口笛で吹き得る。而して一度も教へを受けた事は無いが、マンドリンは多少彈き得る心算である」と誇り顔に云ふ連中がある。此種類に屬する生徒は極小數を除く外は大抵中途にして失望して仕舞ふか、若しくは總てを輕視する結果大した進歩を見ずに終るのが常である。

予をして云はしむれば——無論例外はあるが——凡そ音樂に趣味を有する者ならば、自身は音樂に對する自己の耳を如何様に考へて居るにせよ、總てマンドリンを學び得る者で、而して良教師と熱心なる練習があればさして長からぬ日月の間に必ず上達すべき者である事を斷言する。元より何人も皆大藝術家・大音樂家を望む事は不可能であるが或程度迄の成功は何人にも與へられるものである。

予は今日迄マンドリン教師としてあらゆる種類の生徒に出會つたが、大成する生徒は決して最初から天才を自認する者の中から出ない事を發見した。音樂の種子は何人の頭にも宿つて居るが或一人には既に其蕾が綻び懸つて居る時に他の一人には未だ萠芽しない事もある譯で、果して其いづれの花が如何に美しく咲き出づるかは到底豫想し難いものである。

生徒の心すべきは規則正しき事、教師を信頼する事一日に一二時間の練習を行つて之を續ける事等であらう。(勿論將來教師と成る目的で研究しつゝある生徒の練習は別問題である)予の生徒中練習を規則正しく行つたものは進歩の遲速を別として大抵好奏手と成つた。之に反し熱心ではあつても自ら信ずる事多きに失して忍耐の無い者は概ね落伍者と成つて仕舞つた。

初學者は決して無暗に先を急がず、教師の命ずるだけの練習を行ひ、種々の曲に人知れず手をつけて大切なエネルギーと時間とを浪費しては成らぬ。若し是非とも練習したい曲があれば必ず教師に其事を告げ、其教へを乞ふべきである。生徒の技倆と

頭腦とをよく知つて居る教師は必ず其採否を眞面目に考へた上、其生徒に適當であると認めたならば喜んで教へて呉れるに違ひない。此際「練習は充分であるのに教師は少しもそれを考察して呉れない。一體嚴酷に失する」等と考へては成らない。無暗に急いで忍耐を缺く樣な事では到底大成は覺束ないものである。而して如何なる激烈な練習も其結果は直ちに現れるもので無い。其成長發達には相當の時機を與へなければ成らぬ事を特に記憶すべきである。

マンドリンの技術上の全課を修業した後は過去に於て行つた總てに就いて或期間熟考する必要がある。知識は使用するに從つて發達する。生徒が若し今迄の研究的態度を持續したならば自分の進歩の大なるに自ら驚く事があらうと思ふ。

マンドリンを學ばんとする總ての生徒は宜しく自分は天才的技倆を有する者で自らの努力次第では將來教師たるの資格を得る事は決して不可能でないと云ふ信念をもつべきである。

而して教師は生徒をして常に此觀念を抱かしむる事に力を致さなければ成らぬ。

予は最後にマンドリン研究者に慫ふ云ひ度い。「諸子は皆同樣に音樂の天分を豐富に持つて居る。只或人には其熟達に他の人よりより餘計に努力を要する事はあるが最後の成功に向つては何人にも平等に其門戸は開放されて居るものである。」と。

マンドリン獨習法

マンドリンの研究者は多くの場合教師に就いて修業して居るのが普通であるが、中には教師に就かうとしても成し得ない人が往々にしてある。生憎近隣に教師がないとか或は財政上から之に對するエクスペンスを許されない人が居るのである。私はかゝる人の獨學研究に對して一言呈したいと思ふ。教師無しでよく彈かうと云ふ事は非常に難しい事である。假令どの樣な良教則本を持つて居たにしても。何故かと云ふと一般に獨學研究をして居る人は成可く早く多くの曲を彈きたいと焦るのが普通で、其結果前の曲が充分に彈けぬ內に新らしい曲に入る爲に古い方の曲は直ちに忘れて仕舞ふものである。又教師を持たぬ人は如何なる音が好い音であるか又如何なる音が多くの人の耳に快く響くかと云ふ事を諒解する事が出來惡いものである。

斯くして進んで行く時は最好んで彈いた曲はとも角として琢にした曲は何時迄經つても彈奏し得ないと云ふ結果に成る。玆に於て獨學者は其練習曲を繰返し繰返し練習する事が最必要であると云はねば成らない。又他の種々の練習曲に手を付けて見るのも惡くはないがそれは一定の教則本を離れない範圍で行らなければならない。斯うして自分の最不得意とする點を上達させる事に努力すれば一步一步目的に近づく事が出來る。練習生は教則本を充分理解する事なしに練習する爲に一寸矯正する事が出來ない惡い習慣を作つて仕舞ふ事が往々にして在る。正確にして上手にポジションを習得するのは教師なしでは全く困難事であるとは誰人も口にする處であるが、斯かる點に於て妙な習慣は往々獨學者を惱ませるものである。考へて見れば教師無しで完全に彈奏したいと望んで居る人は一體どれ程あるであらうか？然し稀には獨學で完全に彈く人を見るが勿論斯う云ふ人は非常に耳の發達してゐる人か、生來音樂的天才の有る人で其上秀でたマンドリニストと常に接觸して居るに違

ひない。私は以上の如くマンドリン獨學と云ふ事に對して悲觀的の文字をのみ連ねて來たが決してマンドリン愛好家の熱心を冷い氷の張つた水の中に投げ込まうとするのではない。否寧ろ斯うして勇氣を付けたい又彼等を助けてやりたい。何となれば私等プレーヤーの多くは「自分で自分を教へた」のであるから。扨第二の注意としては先づ練習生は教則本を最注意して選ぶ事が必要である。彼等は其教則本を始める前に其著者のミュジシアンシップを充分探索せねばならぬ。愈々良教則本であると決定したならば確實と熱心とを以て其中の練習曲を一曲に少くとも二三日の練習を行つて「良く彈ける」迄次の曲に移らない様にしなければならない。然し玆に最困難な問題が在る。卽ちどの位の點が先以て「良く彈ける」と云ひ得るのであるか。又果して自ら此點を完全に知り得るや否やと云ふ事である。これは實に困難な問題である。私は此際練習生は宜しくヴイオリニストでもピアニストでも要するに彼より音樂的に一歩の長ある人の鑑定を求む可きだと信ずるのである。そして時折短い

曲を彈いて貰つてそれを聽く事が必要である。多少なり共音樂趣味を有する人はオーケストラやブラスバンドに一人や二人の友人を持つて居るものであるから月に一度や二度短い曲を彈いて貰ふ事は敢て困難な事ではあるまい。

初學者は次の事を確信して差支ない。卽ち若し充分な時と充分な練習さへ與へたならば種々のポジションを學ぶ前先以て主なキー（Keys）（卽一乃至四のシャープ又は一乃至三のフラットを有するメジャー及マイナー）を流暢に彈く事が出來ると云ふ事を。事實第二以上のポジションに移る前に第一のポジションに全力を注がなければ成らないのは云ふ迄もない。ポジションを習ふ爲には其一つのポジションに就て單獨で少くとも三週間の練習を試み、而も其問常に第一ポジションに對して能ふ限り速に指の動く練習をする必要がある。其處で一通練習を濟ませたならば更に新しく其ポジションを繰返さねば成らない。そして其間に左手練習法（例へばムニエルのショリデイタ第一卷の如き）に依つて左手の指の練習を行ふ可きである。此ム

ニエルの練習本に對しては總ての練習に要する時日の半ばを之に費す覺悟をしなければならず又二回より少い練習を絶對に許さないものである。勿論練習生の考へで其中の此處彼處書き入れをする事は惡くない。そして種々のポジションが上達した後此等の曲の練習に努力したならば充分な效果があるに違ひない。斯うしてタイム、リズム、キイ、ポジションの概念的知識を得た時に練習生は初めて他の種々の新しい曲に全力を集中するがよい。而してそれも一曲に少くとも二三週間の練習を要する事は勿論である。玆に於てタイム、リズム、キー、ポジションの稍纏つた知識を得るやうになるのであるが若し進んで完全な知識を得んとするならば尙約一ヶ月を費さなければならない。練習生が若し此邊迄練習を積んだならば此時には既に如何なる方法に依つて殘餘の練習を行ふ可きかを知るに充分な頭が出來て居るに違ひない。只一言注意して置き度いのは練習生は宜しく自分の不得意とする點に彼の非常な注意を拂はなければならないと云ふ事である。例へば若しタイムの早い曲に

於て異つたポジションに指を移す事が困難であつたならば彼は特別の熱心と忍耐とを以て其點を數ケ月練習しなければならぬ。此種の練習にはムニエルのショリデイタ第二卷が適當であると信ずる。此書は最初極緩慢なタイムから起つて漸次にタイムを早め最後にアッレグロに至るものである。此練習も亦之を充分に練習する爲には少くとも全體に亘つて三度繰返さねばならない。其忍耐と勇氣と自信と熱心とがあれば敎師も尙及ばぬ進步を見る事が出來ると考へて差支ない。要するに練習生は最優良な敎則本を撰擇し、其敎へを忠實に守る事が最必要であると云ふ事を特に注意するものである。

初學者に對する予のマンドリン教授法

左に掲ぐるは一九一九年五月フヰラデルフヰア市に於て開かれたる米國バンジョイスト・マンドリニスト及ギタリスト協會第十八回大會に於て會長たるペッテイネ氏の講演せるものである。

來會者諸君は予が如上の演題を選びたるを見て奇異の感に打たれられた事であらうが夫れには二つの理由がある。其の一は各自獨特の教授法に對する各自の意見を強固にする爲め又一つは此處に集まれる若き教師諸君の御參考にもならんかと考へたからである。

マンドリンの藝術的成功の域に到る道は幾條もあつて予は勿論予が初學者に對して擇る方法が正しきものとして諸君の總てが同意せらるゝ事を期待するものでない。唯予の擇る方法が諸君の參考となり興味を惹起すれば予の滿足とする處である。予の述べんとする處を出來得る限り明瞭にせん爲めマンドリンに就て先づ說明を試みる。

マンドリン習得上成功を期せんには玆に等閑に附すべからざる五大要點がある。

第一はマンドリン把持の位置である（講演者は樂器を眞直に持つべきか又は斜にすべきかに就きて實地に於て其の位置を示し且樂器の胴を上方に向けるの不可なる事を示した）。

第二は右手首の曲げ方（大袈裟にせざる樣實地に示されたり）。

第三は右腕が樂器の上に乘せらるべき正しき位置（ガードプレートに近過ぎず左りとて離れ過ぎざる位置にして講演者自ら樂器に就き示す）。

第四はプレクトラム（ピック）の持方（ピックが食指の先に滑る時拇指の關節を曲げて押へる方法數種を親しく示し且つピックが殆ど拇指の腹にて押へらるゝ時は拇指が自然の位置にあることを示さる）。

第五は左手及指の位置（來會者中のマンドリン奏手にあらざる人をして實地に示さる）。

前述の五要點は皆な相關連して居て其の一つでも相反してはならない、之れに依て見るとマンドリン把持法、手首の曲げ方、トレモロの方法に就て各種の說が有る事を了解せらるゝであらう。予が今實見に供した如く胴を上方に向け彈くものと斯かる持方をせぬものとは相異つた彈き方をなし、手首を曲げるものと曲げぬものとはトレモロに相違ある事に氣付かれるであらう。今日玆では何れが正しいかを論じ樣とはしない。只予の擇る方法を述べんとするのである。

予はマンドリンの初學者に對して先此の五要點を繰返し注意を與へ訓戒し其の全部が守られる事を期するのである。正しき位置に樂器を持つ事は數週間では出來難い、二三ヶ月を要する事さへあり時には途中にて中止する學生さへある。夫れは譜の讀み方、トレモロ、拍子を教へると共に注意する右五要點が彼等に守り難い故である。

正しき位置が會得されたならば予は次にピックの正しき打下ろしを教へる。即ち一對の絃を打ちピックは駒の方に向て稍傾き次の絃に到つて止める。初めは打ち下ろしのみを教へ次に上下の交互の打ち掬ひを教へトレモロの基礎を作る。約三週間此の方法に據つて練習を續ければ完全なるトレモロを奏く事は難事ではない。

此方法は予が初學者にトレモロを教授するに數年間艱難して後決した處のもので四週間目には可成よくトレモロを彈く事が出來る。然も此の時には未だ一般譜に就て拍子其他の事に關し極僅の練習しか行はれて居らぬ。次に附點、裝飾音、簡單なるコードの演奏法を教ふる順序となるが學生の才能、年齡や練習の時間に依り二ヶ月半より四ヶ月間に習得し終るであらう。

次に學生は左手を速かに使ふ練習に取り懸る。之れが學生の進步の上に最も大切な課業であるが詳細に亘り說明は出來ぬが予の擇る方法はト調のスケールを二オク

ターヴ上迄ビックを上下の交互に使用して又元へ下り來る練習を第一に行ひ學生が可成速かに之を彈き得る迄二三週間續けて練習をさせる。然し此のスケールの練習と共に予は興味を失はせぬ爲めに美しき曲をも併せて教へることを忘れぬ。

次に之れと同じ様に第一のフレットに食指を置きてスケールを彈き又第二のフレットに食指を置て同じ様に彈き續て第三以下のフレットより始める。此の練習は譜を用ひず學生は己の指を見て彈く事を許されてあるが斯くしてポジションの正確を期するのである。練習中指は凡て絃に當てた儘離さぬ事に勉める。斯くして二ヶ月間の勉强は好結果を得るであらう。勿論此の無味なる練習の傍一般的の練習をもなすものである。

ビックを上下交互に使用する時の右手の使ひ方は始より充分注意するに拘はらず學生の最も苦しむ點であることを予は發見した。簡單な仕事の如く見ゆるが初學者には六ヶ敷いものである。然し予は此の練習が充分に習得されざれば先に行つて失

望する事を經驗して居る故に絶へず此の點を練習させる事とした。之れが出來得る頃迄には予は常に各種のポジションをも教へ終る。從つて其の時は學生は最早嚴格の意味から『初學者』とは稱されぬ。乃ち予の講演も之れを以て終とするものである。

ステージに立つ人に

「獨りで彈く時と同程度に公會の席で彈き得ないものであらうか」とは屢々演奏者が發する嘆聲である。事實彈奏家が平素の演奏場以外に於て、殊に聽衆の前に於て、演奏する時に、それが家に在つて彈奏するのと同一の滿足なる結果を得難いのは常である。而して其原因を多くの人は自分の神經の動搖に歸して居る。勿論さうに違ひないが其細い原因に關してはすべての演奏者が餘り注意を與へて居ない様である。

今若しマンドリン彈奏上のあらゆる技巧に優れた研究家が自ら充分に理解し、且完全に彈き得べき自信を有する曲を奏する時は演奏者はステージに立つた初めに於て、若くは彈き初めの五六小節位迄は或は稍神經的に傾く事はあつても暫時にして彼は自分が今公衆の前に在る事も又自分の神經の動搖をも總て忘れ去る程、其音樂

中に自らを浸し盡して仕舞ふに違ひない。

演奏者が神經的に傾く眞の原因は十中九迄は充分の用意を缺いた恐怖であると云ひ得る。而して余は玆に公會演奏に於ける神經的失敗原因、及其救濟法に關して既に多くの人々が述べた處を繰返す事は敢てしたくない。只余が諸氏の注意を促したいのは如何に述べる二三の甚だ些細なる點である。余は若し諸氏が之等の點に注意を與へくれるならば、公衆の前に於て獨奏を試る時、確に好結果を得る一つの助と成る事を信ずるものである。

あらゆる樂器中マンドリン程彈奏の都度同じ位置に保つ事の困難な樂器は無い。之は主として右手の位置が變り易いのと、其上トレモロのために餘計に動き易いためである。然し何事にもあれ、優れた技倆を作り上げる爲には常に同じ方法に據らねばならぬ。マンドリンを彈くに當り彈奏者が何等かの理由に依りて右手が思ふ儘に動かず、豫期通りに彈き得ない事を感じ乍ら彈き始め、そして次に常と同一の位

置に無い事を知る時は茲に神經的に傾く第一の原因は作られる。眞に斯かる小事が簡易な曲すらも不結果に終らしむるのである。

若し奏者が常に使用すると同じ大きさ、固さ及形狀を持つたビックを用ひぬ時は之が又故障の起る一因となる。次に調子であるが之が又マンドリニストを甚だ苦しましめる。之は絃が鋼鐵で、ガットの様に柔く無いのが主因である。そして殊に厄介なるは兎角調子の外れ易いA線であると云ふ事が出來る。如何すれば之等の故障を最小限度に減じ得るか。

右手の位置に關しては彈奏者はマンドリンを手にする際特に注意を拂ふ可きである。卽ち練習時と全く同一の姿勢を以て公開の席に臨む事を必要とする。立つて演奏する者は練習の際にも同じく立つた儘で行ひ、カフスを附せずして練習する者は獨奏に當りてもカフスを避け、反對に之を附けて公開の場所へ臨む者は平素の練習時に於ても之を附ける可きである。

ピックの故障に就ては必ず前回使用したピックを用ゆる習慣を附ければ容易に避け得るものである。

常に低き調子の音叉を用意し置き自己のマンドリンを其音に合せて置くのは良法である。此の調子以下の音に調子を合せる習慣を有する人は若し一度高調子の樂器を持つた場合にトレモロが巧みに奏で得ぬものである。

獨奏に當りたとへ一絃でも調子の狂つた程聞苦しい事は無い。之は常に演奏者の責任であると云ひ得ないが、或程度迄の注意を怠らなければ調子の外れる機會は可成に避け得るものである。

自分の持つマンドリンが構造の良好なものであるならば、彈奏者は各絃がナットとブリッヂの溝の中の稍弛く餘り深くなく置かれてあるか否かを調べなければならぬ。同時に絃が正確にペッグに捲かれてあるか否かをも注意する必要がある。

演奏する間際に於て調子を甚しく變更する事は最も戒めなければ成らぬ。そは絃

が元の調子に歸り易いからである。マンドリンをピアノに合せる時は演奏前少くとも一時間前に合せて暫時彈き慣す必要がある。敢てピアノに合せる時のみに限らず、調子を少しく高めたい時には絃の緊張の力に充分慣れる爲に暫く奏でなければならない。此の注意を怠る時は微妙な技巧の働きは到底望み難いのである。

最後に一言注意したいのは一體獨奏者は比較的重要ならざる小過失、それは聽衆中一人でもそれに氣のついた者が無い程の小過失を甚だ大きく考へ過ぎる嫌ひのある事である。そは彈奏者が或る特別の曲に就て微細なる點迄も研究を積んだ結果、如何なる小過失も直ちに自ら氣が付くと同時に聽衆も亦必ず之に氣付いた事と考へるのであらう。そして之が爲思はず自分の音樂から他へ氣を取られて失敗の苦味を嘗めるのが通例である。諸氏が公衆の前に獨奏せんとする時は、すべての過失は直ちに忘れ去らねばならぬ。彈奏前充分なる注意を與へたるに係らずして起る音程の狂ひ及不快なる音調に就ては深く氣に留めぬ用意が肝要である。彈奏者は小心であ

つては成らぬ。些細なる失敗に支配されて彈奏に全部を注ぐ可き其注意が其目的物を次第に離れて結局一曲を失敗裡に葬る樣の事があつては成らぬ。時に數小節の停止がある爲に其間に或る故障を取除き得る場合は例外として、演奏中之等の些細なる故障全部を矯正する事は全然不可能であることを知るべきである。

要するに公衆の前に於けると否とを問はず演奏は常に同一成績を保つて行き得べきものである。然るに玆に事實上公衆の前に於て比較的不成績である人の多い理由は全く其人が其演奏に對して小心であるが故である。自信が無いからである。余は此の注意を若き演奏者に呈するものである。

マンドリン奏者に與ふる注意

◎滑かな音調を出さうと思ふならピックを堅く握んでは成らない。

◎柔く輕いピックは假令緩く持つにしても好結果を得る事は難しい。恁ふ云ふピックを使用すれば音色は單に甲走つて快感を與へない。

◎スタッカートを演出するには輕卒に流れず充分落ち着いて絃を打ち、其他の場合には之を優しく擦する様に且滑る様に打たなければ成らない。

◎ピックを絃に當てる正しい位置は各自自ら研究して探し出すべきである。之は或マンドリンがサウンドホールの中央を打つときに最良い音を出すに反し或物は其端若しくはサウンドホールの四分の一吋下で最好音調を出すからである。但し特別の效果を得る爲に打つ場所の異なるのは云ふ迄も無い。

◎ピックがブリッヂの方に斜に向ふ癖のある人はG絃をサウンドホールの中央で打てばE絃に移る折に餘りブリッヂの近くを打たぬ譯に或る。

◎あまりブリッヂに接近して絃を打てば音量の三分の一を減ずる事に注意すべきである。

◎或一絃（一對の絃）のみを彈く場合にはピックはブリッヂと併行して動かなければならない。

◎樂器の使用後は直ちに絃とフインガーボードとを完全に拭ひたる後ラシャの袋に入れ更にズック又は革製のサックに納むべきである。

◎マンドリンのサック内には常に五六個のピックと各一對宛の豫備の絃とを入れて置くだけの心掛がありたい。

◎各絃は三週間毎に新規なものと取替へるが最好ましい方法である。若し餘り激しく彈奏しなければ一ヶ月毎に取替ふるも亦可なりである。

◎絃が一本切斷したときには一對取替へなければならない。古い絃と新しい絃とは

總べてに於て一致せず、彈奏に當り調子外れとなる怖れがあるからである。

◎ピック、絃等を購求する場合、單に安物と云ふ事に目を着けず常に己の充分信用して用ひつゝある品、若くは其店の最上品を求めなければ成らない。

◎公衆の前に演奏するに當つては決して聽衆の何人をも見ては成らない。

マンドリン奏法に於けるアップ・ストロークに就いて

アップ・ストローク（ダウン・ストローク卽ちピックの打下しに對する打ち返し又は抄い上げを意味する）はマンドリンのテクニック中で最重要な事項であつてアップ・ストロークとダウン・ストロークの著しき不平均はマンドリン奏者の大多數に見出さるゝ所である。故に私は一人の人から提出された此問題を其一人に對して答へるに止めないで、より廣い問題として取扱ひ、出來得る限り多數の讀者に資する事としやう。

一人のマンドリニストの勝れてゐるか否かはアップ・ストロークが強いか弱いかによつて決定される。

彼の熟達はアップ・ストロークの支配の程度と正比例する。——と云ふ事はマン

ドリンの公理として書かれ得るだらう。アップ・ストロークはマンドリンのテクニック中最も弱點となり易い。そしてアップストロークの弱さは樂器と奏者の右腕とが一定の角度に保たれない以上之を強くし且つ最も高い能率を齎す事が不可能である。

確實にアップ・ストロークを支配し、それから充分な效果を持ち來たすには長日月間毎日多くの時を組織的の練習に費さねばならない。嚴密に云へばマンドリンの演奏に於てアップ・ストロークがダウン・ストロークと全く等しい强さを得ることは不可能である。

第一に之を奏する時に樂器の保持される位置が之を不可能ならしめる。次に手の高さとプレクトラムの持ち方とが其一原因となる。然しそれにも拘らずフォルテ又はフォルテイッシモをトレモロする場合上下兩ストロークが殆んど等しくなる迄アップ・ストロークを研かねばならない。

かゝる性質のテクニックの事柄に就て實際上の例證なくして言葉のみを用ゐる不利益は、人をして此問題が明確に說明され得るや否やを疑はしめる程大なるものである。加之、此マンドリンテクニックの最重要な一面は非常に複雜なものであるから私は一論文で問題が隅から隅迄明にされるや否やを危ぶまざるを得ない。同時に又多くの觀過された點の出來る事を豫期せざるを得ない。であるから此問題の研究を更に深く進むる爲には此點に關する讀者の質問が私に多大の援助となる事を思ふのである。

私は此所に私の著書「近代組織（モダーンシステム）の下に於けるプレクトラム（プレクトラムメカニズム）樂器の機械的方面」の一節を引用しやう「今日のマンドリニストは之を二つに分類する事が出來る。

第一、絃を代える場合にダウン・ストロークを用ひ且つ第四指を用ひ又は開放絃を用ひる事によつて同じ絃にダウン・ストロークの二度引續いて爲される事を避ける人々。

第二、絃を代える事に頓着なく上下兩ストロークを交互に用ひる人々。

前者はピックを絃に對して鋭角に持ち從つて一般にアップ・ストロークの場合に一對の絃の一本のみを打つ。後者はピックを直角に持ちアップ・ストロークの場合にもダウン・ストロークの場合にも一對の絃の何れをも打つ。然し完成されたマンドリニストは何れをも行ふ事が出來なければならない。何となれば書かれてゐる樂節は或場合には前者を或場合には後者を要求するから」。

マンドリン演奏者に依て行はれる二つの奏法は上述の如くピックと絃との接觸の角度の相違から來る。此角度の相異は又右手の位置の僅かな相異から來る。奏者が等しくマンドリンを樂器の形にふさはしい狀態に於て（伊太利風のマンドリンかフラット・バックかに從つて）出來得る限り樂器を前者に向けて持つてゐる事として、もし右手が幾分か外の方へ向けて曲げられてゐるならば（此場合を第一の位置と名付ける）ピックは右手が內の方に曲げられてゐる場合（此場合を第二の場合と名づける）と幾らか異つた狀態で絃に當る。手が第一の位置にある時にはアップ・ストロークは一對の絃の一つのみを打つだらう。然るに第二の位置に於てはアップ・ストロークは一對の絃の兩方を打つだらう。第一の場合にはストロークは第二の場合よりも弱い。然し兩者を合せ得る事が必要であつて且つ兩者相待つて始めて現代マンドリンのピック使用法が全きを得るのである。

奏者の或人々が第一の位置から來るピックの使用の方法を有益なりとし、他の人人が第二の位置から來る彼自身の立場を辯護するのを聞く事は興味ある事である。彼等は各自にもし他の位置を取つたならば此效果若しくは彼の效果が得られないと主張する。けれ共既に述べられた如く「完成されたマンドリニストは何れをも行ふ事が出來なければならない——何となれば書かれてゐる樂節は或場合には一つの方法を或場合には他の方法を要求するから。演奏者が演奏中に一の位置から他の位置に手を移さなければならないとするならば非常に不便を感じるに違ひない。殊に研究

日淺き人にとつては試みる事すら困難な重荷とするだらう。然し（此點に於て我々は實地の例證なしには總ての人に明白にし難い事柄を説明するのに言を使用しなければならないが爲に起る大困難に遭遇するが）位置の差異は單に右手を少しく外に曲げるか内に曲げるに過ぎない。腕、マンドリン等の位置は元のまゝである。私は先に第二の位置を以てする時は大なる音を出す事そしてそれ故それはトレモロする場合に多く用ひられる事を述べた。此ストロークを習得せんとする人は右手をサウンドボードの方へ曲げ、もし持つてゐるプレクトラムをサウンドボードに觸れるならば直角を爲す様に手を曲げる事に注意しなければならない。トレモロする場合にストロークは絃の一對を完全に打つ程長くなければならない。卽ちプレクトラムはアップ・ストロークにも一對の絃を打ち、此一對の絃が一つの平面を爲し其表面をプレクトラムが前後に撫でる様に之を動かさなければならない。

プレクトラムを直角に持つてトレモロする事を習得するには普通のトレモロを練習すると同じ方法でする事が出來る。此練習を行ふには八分の一又は十六分の一音符の練習曲を取り右の音符を四つ又は八つのストロークを以て奏けばよろしい。此ストロークが圓滑に繼續し且つ練習者が六ケしさを感じなくなつて始めてトレモロすべきではない。（注意。ダウン・ストロークの場合にプレクトラムはブリッヂの方に走り、アップ・ストロークの場合には爲さる可きであつて、それ以前にトレモロすべきではない。）

同じ線を反對に戻つて來る事は斷る迄もない。然し此走方が殆んど實際には分り難く僅にプレクトラムの側の減り方が斜な事によつて知らるゝ位ストロークは短いのである）。

第二の位置の手を以てする時は打返しが甚だ容易である。そして一絃より他の絃へのスキップも多くの困難を感ぜしめない。故に此位置はフォルテに於けるトレモロ、スキップ、打返し及び一般のスタッカートに適當してゐる。第一の位置を以てす

る時はアップ・ストロークは一對の絃の唯一本のみを打つが故に軟い音を出す。そしてそれ故にピアノのトレモロ及び明かなスタッカートの效果の必要なき場合に用ひられる。

以上を總括する時、第一の位置は普通の演奏に用ひられる。然しより強い音が必要なる場合（殊に高いポジションの場合に然り）には一對の絃がプレクトラムのアップ、ダウン兩ストロークに打たれなければならない。故に第二の位置がとられねばならない。又第二の位置をとるならば演奏者は打返し及びスキップの場合には最もよく技能を發揮する。反之第一の位置をとるものは此場合に圓滑な演奏を最も困難とする。玆に於て私は三度び繰返さなければならない。「完成されたマンドリニストは何れをも行ふ事が出來なければならない」——何となれば書かれてゐる樂節は或場合には一つの方法を、ある場合には他の方法を要求するから」。

此文を結ぶ前に私は演奏者が第一、第二の位置に注意すべき事、然し兩者の何れ

の極端にも走るべからざる事、そして一つの位置から他の位置に移り得る適當の中庸を捕へる事を警告したい。

要するに此問題は何を練習す可きやよりも如何に練習す可きやの問題である。勿論、アップ・ストロークの練習に適當な練習材料は多くあるだらう。けれ共プレクトラムが第二の位置をとらない限り發達は見られるだらう。第二の位置をとり得る樣になつたならば「近代組織（モダーンシステム）の下に於けるプレクトラム（プレクトラムメカニズム）樂器の機械的方面」の第十六、十七、十八、三十二、三十三、三十四、三十五、及び三十六の練習曲を學ぶがよろしい。一ケ月熱心に練習するならば確實に進歩するだらう。一層練習を進めんとするならばムニエルのテクニカル・スタディ第一冊、第二冊をとり、アップ・ストロークとダウン・ストロークとを交互に用ゐ（アップ・ストロークには絃を代へて）打返しに如何なる困難に遭遇しても之を續けなければならない。此等の練習曲の總てがアレグロのテムポで能く奏されたならばムニエルのコンサート用樂譜に手をつけ

るがよろしい。