

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会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楽について全然誤れる観察を行ひ且つ之を深く信ずるものである。

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、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擧げ得るものはピアノ、ハープ、オーガン、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擧げないのである。

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。

ハーブも顫動、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來ない。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つた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値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値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

もスバニツシユ・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。スバニツシユ・ファンダンゴ級のものが「演奏容易なる」の故を以て、又月並な伴奏譜が簡易な故を以て、動もすればギター演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ら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来やう。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遅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状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歩を示さうと思ふ。

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、椀と胴、指板と椀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装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状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とのある。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、酷いもの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。

形状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。形状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も

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らるものである。

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断してしまふ。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あ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ぬ。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くともよいと考へる。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ドン、ピツクフオード等がある。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こと云

つた方法をとつて居る爲に却つて先人の明をおぼ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壁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せられるであらう。ホワイトスミス版は最も無難である。之も亦ウォルター・ジエゴ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言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がひたい。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ヤ布、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ある横木である）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「ブラツク・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卷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卷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繕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縊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

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

際して両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徴を見出される。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囊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せの角)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。

カルカツ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ツ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ポディオオンと名付けた。アグワドが之を用ひて演奏して居る圖を見ると此臺を右側の右側に近く置きギターを斜立して弾いて居る。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。然しトリポ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一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ポ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に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就

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ドイツ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せしむる事なく、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数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た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状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。單に見悪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できるものである。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弾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、親指で全絃を連弾する方法が二である。此場合孰れも素早き連弾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弾し外四絃を第一指乃至第四指で奏したならば連弾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ずる。

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「小指は之を擲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・ヅイ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・ピ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、アグア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。之は震動を興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彈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興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、次に音樂の極簡単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、ギター調子笛が發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C(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楽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。急いで成らぬ。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來るであらう。

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。此練習にはジエユプスと肩書されて居る。取りも直さず編者たるジエユ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せ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 mpagniment*、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。之等は曲として價値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。

曩き以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」「アトウラ」「グルツベツト」「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ポ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。此の練習曲は真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、チエリリ作 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。

○アンダンテ・センチメンタル 西、アルバ作 ドラジオ出版

○フランチェスカ 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 ドラジオ出版

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來ない。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來ぬ。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ベ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。

扱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エゴ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値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事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、フアツブリ作

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 Barcony)

米、ヴリーランド作

ドイツトソン出版

○アダリタ(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 (Eli Lamento) 西、ヴイニアス作 ドラジオ出版
- ペニヤス (Penas) 西、アルバ作 ドラジオ出版
- ロンド・オリヂナーレ 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、フエレール作 ドラジオ出版

以上で練習法を終る。

第八章 タツチとトーンとエクスプレツション

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を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擧に遑ない。オルコットの演奏をレコードで聴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ずる。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。

ギターの音は囊記の如く顫動、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、彈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स्पRESSION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。極端な例を擧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स्पRESSION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要に考へて戴きたい。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囲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

デイツトツン (米國ボストン市トレumont街百五十番) オリヴァー・デイツトツン

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) イルデフォンソ・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 (佛國巴里ヴァイヴァンヌ街二番乙) ヒューゲル

ハームス
(米國紐育)

ライー・ビー・ハームス