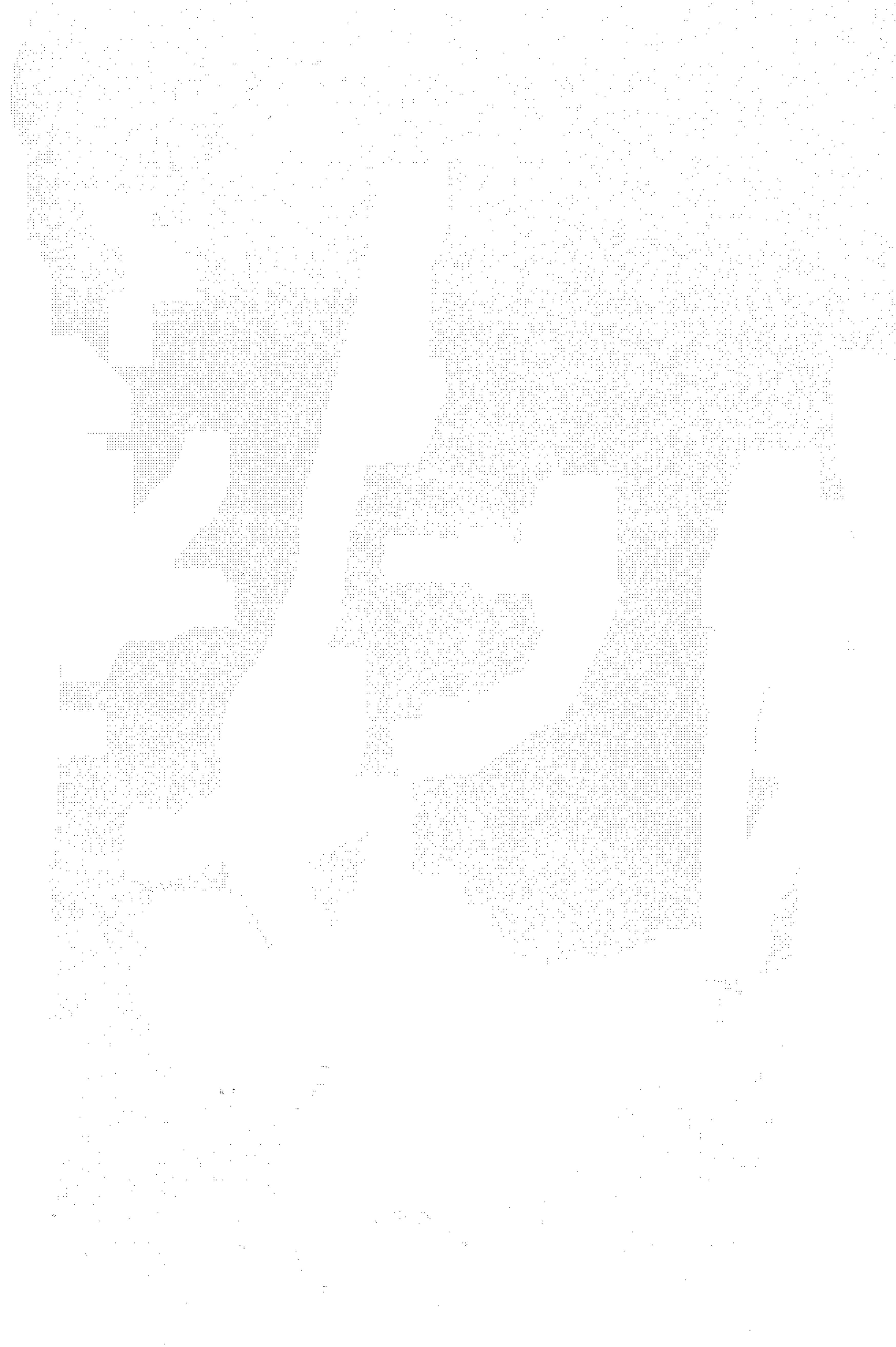
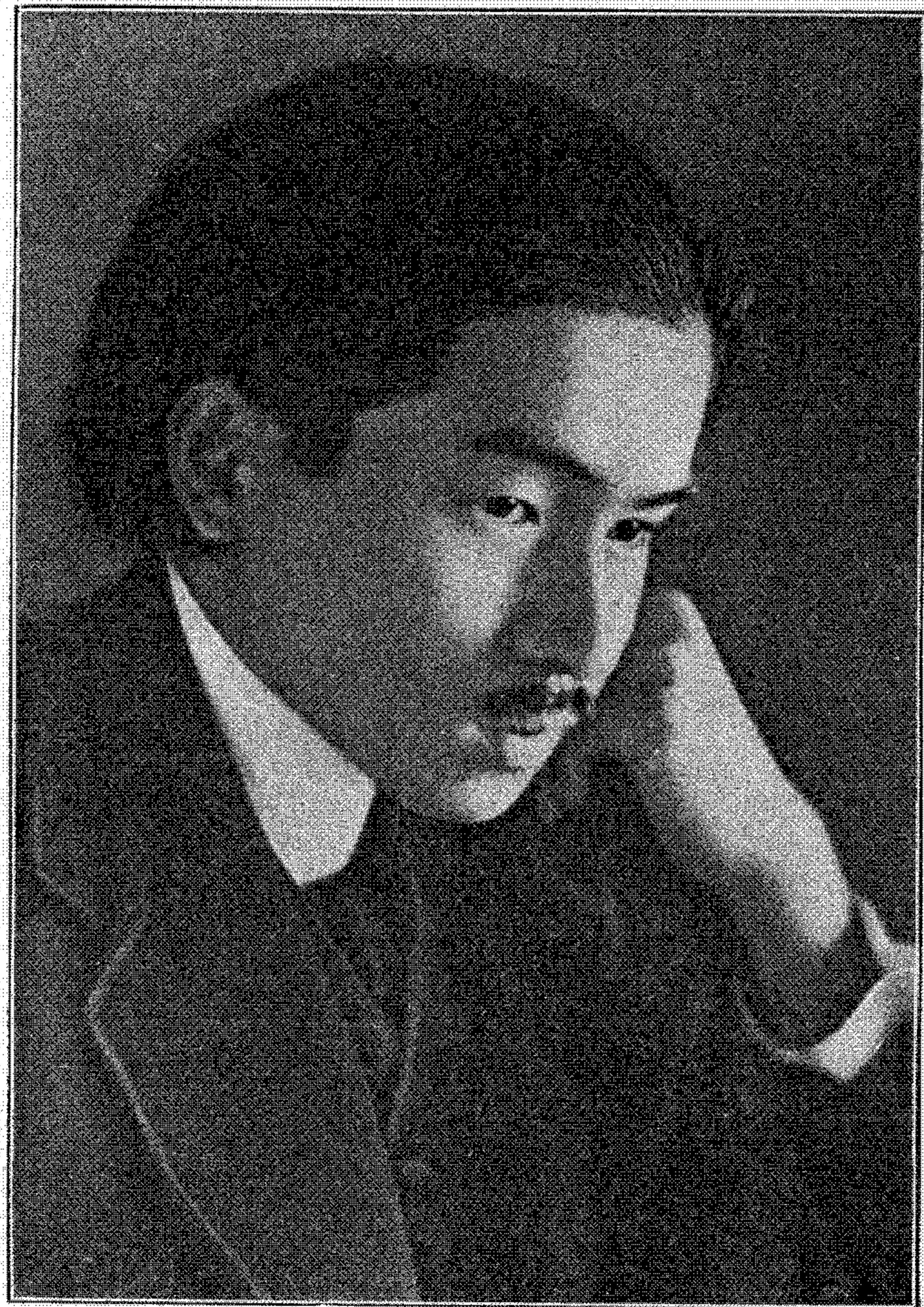


菅
原
明
朗



菅原氏について

本名は菅原吉治郎、明治三十年三月二十日、兵庫縣明石に生れた。明朝は號である。非常な勉強家で且頭がいい。珍らしい人間である。氏は音樂理論に就いて稀に見る廣く深い知識をもつて居て、而もそれにとらはれない美點をもつて居る。本業（も可笑しいが）は實は繪筆をもつ事にあるのだが、私をして忌憚なく云はしむれば氏の眞の價値は音樂的方面にある。

氏は又稀に見る精力家である。作曲、編曲に夜を明かす事も珍らしくない。

氏が今日雜誌（「マンドリンギター研究」）に連載しつつある「樂器編成學」は氏の最偉大な研究であるが、之は他日單行本とする計畫なので茲には省いた。

マンドリン合奏に表現困難なる音楽形式

如何なる音楽形式も其の生れた折は作者の表現せんとする欲望を最も満足させために形づくられたる者である以上必ずや或る場合に其形式が形式の特質たるエフェクトを奏さない場合がなければならぬ。たとへば現今には既に絶對的に定まつて居るとさへ思はれて居る程になつた交響樂にしる、管絃樂によつて始めて其エフェクトを出さうと云ふ望のもとにハイドンの生み出したものである故其の大げさなコンボーズを以てしてはピアノやクワルテットの様なモノトーンの場合には間が抜けて仕舞つて決して同形式の規模の小さなソナタに及ぶ者ではない。

此の様な意味に於て自分はマンドリン合奏の場合に其の効果を餘りに現はさない形式に就いて研究をして見やうと思ふ、マンドリンの音楽は今猶ほ過渡期にあるがために其作品が極めて少くアレンドラされたる作品も完全なものが非常に少いと云は

なければ成らない、從而其典型となる可きクラシックを未だ見出す事が出来ない、だから此の問題も未だ未知識として我々の前に出されたるものである。今本論に入る前に僅かに唯一の過渡期に於けるマンドリンの典型とも見る可きカルロ・ムニエルの作品を見る事にしやう。若しも耳ある人が靜かに彼が手になれる組曲(寶石のダンス)を聞くならば例令それが一流の作者の手に成つた名曲に比して價值は劣ることも一際たちてマンドリンと云ふ樂器の特質を強く發揮させて居る事に氣がつくであらう、然し其人が猶進むで其樂譜を開て見るならば餘りに形式と音とが簡單なのに驚くであらう。是は一面作曲家としての彼が頗るアカデミックであつたのと作曲學に對する彼の知識が僅かより無かつた事にもよるが他の一面には彼がマンドリンの特質を遺憾なく發揮すためにわざわざ斯うした單純な形に作つたのであると自分は信じてるのである、事實一様であるとは彼が作品に對する非難の聲であるが此唯一人のクラシックたる可き彼の作品に溶せられたる非難こそ今研究しやうとする本論

の解決を興へて呉れる緒口となるものではあるまいか。其單純なる音と單純なる形式とに依つて組立てられた(寶石のダンス)が他の複雑な形式と複雑な音とを持つて居る名曲をマンドリンで奏するよりも遙かにマンドリン合奏が輝くのは果して何故であらう。靜かにマンドリンの一大特質であるトレモロと云ふものを考へて見ると其前には新らしい觀念を以て我々が見なければ成らない音樂形式をそれ自身が生み出す性質を備へて居る事を注意しなければ成らない。一體此場合に限らずあらゆる樂器は夫々の性質を持つて居て其性質のために或る一つの樂譜上に記されたノートは夫々の樂器に依つて其自己の性質を加味して各々違つた形に成つて現はれて來る可きものである。例へば絃樂器のために記されたシユラーのかゝつたスタッカートは管樂器で奏すればほとんど普通のスタッカートと同じに聽へて來たりハーブや絃樂器の爲に書かれたアルペジオは事實に於て其の各音の和音であるが、木管で奏すれば單に輕快なるスケールになつてしまふの等は其の一つの例である。これ

が今それ等の樂器よりもはるかに孤立したる性格のもとにあるマンドリンを以つてしては樂形を我等の觀念よりもかなり別なものに表白する事や勿論である、あのトレモロと云ふものをよく研究して見ると單主音の重音行進には頗る効果の強いものであるが復主音の重音行進に於ては頗る効果薄きものである、何が故であるか?もし讀者の内にプレクトラム樂器を手にして三部なり四部なりの合奏をされた人があるならば氣がつく事であらうがトレモロよりなる音に於ては出發する時間がほんの瞬間違つたとしてもすこぶる不快なものである。

なほ或る一の樂器が一旋律を進行さして居る時に他の一つの樂器が新しい別の旋律を以つて加はつたとしても其加つた旋律の明瞭な道筋を聽きたどつて行く事が困難である事に氣が附くであらう。これらの現象より其の原因へ逆昇つて見るとトレモロの如く音の小片を雪の如く降らす性質の樂器の集りに於ては其表白する最も大きな特質は或る音の上下するリズムと其のリズムの上下を包む零圍氣たるハーモ

ニとのみである。即ち密に粗に空を色どる夜の星の美しさであつて幾筋にも輪をえがく水面の波紋の美しさではない。之をもつてムニエルを見れば彼の音楽の單純なるは此の樂器への曲としては頗る意義のある事なのである。

此點に基礎を置いて考へてみると此處に表現上頗る問題となる形式を思ひ浮べなければならぬ、今處にそれを列擧して見る。

a、カウソウポイント。

b、フューグ。

c、オルガンポイント。

d、シンコペンス。

以上の四つの前二者は復數の旋律を持つものであり後二者は長き一流音の上につゞく和絃の進行とタイムの異なる和絃の進行である。即ち是等はトレモロの嫌む所である。一見に如かざる不充分なる説明をさけて此處には其例をかゝけて讀者の反

省をうながす事にする。

a、の場合、シベリウス作『悲しきワルツ』の木管の三重奏のある部分。

b、の場合、バッハ作『G線の歌』。

d、の場合、チャイコフスキ作『誰我が心のなやみぞしらめ』

e、の場合、例をあげるまでの事もないであらう。

以上の例をとつてマンドリンで奏して見れば何れも明白に其の効果を表はさない事が解る。がしかし以上の形式に於ても或場合には効果を表はす事がある。例へばaの場合にワグナーの作(大ワグナーに非ず)行進曲『双頭のわし』のイントロダクションのすぐあとに出て来る對位法では高音が極軽い二重音の斷片的な旋律で低音は極くなめらかなカンタービレであるからブレクタラム樂器でもかなりの効果を擧げる。bの場合ではモツァルトの『ジュビターシンホニー』の終曲やケラベラの『ルストスビール』の中に極く簡單に出て来る。此の形式に於ては主題も追ひかける旋律も

モチーフの様な形になつて居るからやはり相當の効果が見られる。dの場合でもテンポが早い時又はシンコーペンスが二つに音を分たれた様に取り扱はれて居る時にはかなりの効果をあげる。これを総合して考へて見ると曲を包む様な歌謠的旋律が獨立して二つ一度に出る事が危険なのである。然しこれとても餘韻の少いマンドリンの極高音部と餘韻豊かなマンドラの中音部とで出る場合には其効果の上に猶研究して見る餘地がある。同一音階上に於ても樂器を異にすれば或は少し位な効果はあるかも知れないが是はやはり困難中の困難とみなさなければならぬだらう。シンコーペンスの場合に於てもギターの様な餘韻の豊かな樂器を活躍する事によつて少しは可能の世界を廣くする事が出来るかも知れない。フェーグは或る限られた形式以外に於ては不可能であるかも知れないが是とても少しづつ性質の違つたりウイトマンドラ等を加へる事によつて未だ研究すべき餘地がある。又此の場合にギターを旋律樂器として使用する世界も開かれてゐる。なほオルガンポイントに於てはマンドロン

チェロの様な力強い樂器を低音に置く事によつて全體の合奏を頗る重々しくすると云ふ全く別な効果を發揮する事が出来る。事實之は多くのマンドリン作家の取つてゐる形式である。

要するに此の方面には未だ頗る研究の餘地がある自分は是等の形式をマンドリン合奏が表はすのは困難ではあるが全く不可能だとは云ひたくない。新しい作家が此の問題を深く研究して是等の樂器の爲に作曲する時に必ずや好い曲の生れる事を信じて居る、そして他の音樂に聞かれる様な美しい對位法や變拍子をたしかにプレクトラム樂器の集りから親しむ事が出来るであらう、もしもそれ等の形式が在來の觀念を満足さす様な形には現はれなくてもつと別なものとなつて現はれて來るとしてもそれは同様に此の方面の研究の得た勝利である。否マンドリンが其價値を發揮すべきより大きな勝利の一つである。(完)

オーケストラ楽器としてのマンドリン

獨奏楽器としてのマンドリンに就いては今はずでに云々する必要はない。それはもう今日に於ては數多の其のために書かれた名曲がこれの價値をあまりに多く語つて居る。それからマンドリン及ギターの如き同部族に屬すると考へられる所謂マンドリンオーケストラに就いても同じ事が云へる。が私がこゝに云はふとする事はもつと廣い意味に於る現在の我々の知り得る全楽器をその中に取入れたる管絃樂に於けるマンドリンの價値に就いてである。

モツァルトはドン・ジョヴァンニの中にマンドリンを使つた。しかしこれは歌のオブリガートとしてであつてオーケストラの單なる一楽器として考へるにはそれがあまりに重用されて居るだけにかへつてすこし特殊すぎるとみななければならぬ。ハイドンやベエトォフエンもこの楽器の作品はあるが何れもソロか二三の楽器からな

る室樂である。私の知つて居る限りではマンドリンのパートを持つ作品としてはヘンデルが書いたのとドリゴのセレナーデきりである。だから此問題をすでに作られたる作品によつて研究することが出来ない。では此楽器はオーケストラには使用出来ないものであらうか、又は使用するだけの價がないものであらうか。それも云ひきる事が出来ない。私は今こゝに現代の管絃樂がマンドリンをそのパートに持たないこと云ふ事は一大缺點であると云ふ自分の考へをすこし理論的に明かして見たい。

第一の問題としてオーケストラは其のインストルメントとしてはいかなるものを要求して居るかと云ふ事である。こゝに注意すべきは獨奏楽器としての生命が必ずしも管絃樂器としての生命にはならないと云ふ事である。私は其の例としてピアノにつひて書いて見たい。此の楽器はバッハ以後獨奏樂器として、又は小人數の合奏樂器として全音樂の世界をほとんど一人でしめてしまつたと云つても差支へない程重視されてしまつた。しかるにこれはポピュラーライズされ又重視されたピアノ

が管絃樂に現はれて來ることはごく特殊な場合を除いて最近代まで無かつたのである。……コンツェルトの場合は意味がちがふから別であるが。此の樂器が獨奏用として重大視されるのはそれが一箇で自由に一音樂の形式を表現されるから。しかもオルガンと違つて自由なる表情が表現されるからである。小人數の合奏の場合もさうである。しかし大合奏の場合にはこの『一個にて一音樂の形式が表される』と云ふ事が問題ではなくなつてしまふ。さうしてあとにのこるのはピアノのあたへられたる一音に對する貧弱なる個性のみである。此の事はマンドリンについてはどう考へればよいか。問題はマンドリンの獨奏樂器としての特性たるデュオとトレモロの表はすメロディであるが、このうちデュオの價値は管絃樂の場合問題ではなくなるとしても此のトレモロのメロディたるや實に獨特のものであつて此れこそ管絃樂器として重大な命を持つて居ると信するのである。しかもマンドリンが一番の缺點として居る萬能で無いと云ふ事が管絃樂においては問題でなくなると云ふ事に於ておや

である。しかし此の事はあとで詳しく書くとしやう。

次ぎに第二の問題は今までの作品に於いてなぜ使用されなかつたと云ふ事である。ピアノの發明以前これにかはつて音樂の世界をしめて居た樂器はリウットであつた。クラビコードの完成後マンドリン系の樂器がわすれられたのは當然である。なぜならば新しく完全なものを見た時にその位置をしめて居たものをわすれて新しきものに實力以上の信をおくのは人情のつねであるから。しかも音樂がサロンからステージへ民衆化して來てそのため多量なる音を要求しデリケートな室内的表現よりもステージ的な大きな表現をもとめ、しかも當時のフレット樂器が現代よりもはるかに貧弱な表現力より持つて居なかつたとすればこれがわすれられるのはあまりに當然な事であつた。なほもその上にマンドリンの完成が近代にしかも其の時にあつて劇音樂は別として純音樂においてはヨーロッパの中心から遠くはなれて居たイタリアにおいて成しとげられたにしては多くの作者は其れを知らなかつたであらう

し又知つたにしても到底その樂手を得る事が出来なかつたであらう。したがつてこれはマンドリンに價值がなかつたから使用されなかつたと云ふ何等の實證にはならないのである。實際にリウットが當時のまゝで完全なものと思はれて居た時代で此れがポピュラーライズされて居たモンテペルデイの時代に於いてはフレット樂器はオーケストラの一大重要樂器であつたのである。

第三の問題は音量である。ほとんどすべての人の氣にして居るものはこれである。フレット樂器に理解もあり同情ある人でも必ず口にする事はマンドリンは立派な樂器だがオーケストラの一樂器としてはとても音量に於いて他に對立出来なだらうと云ふのである。實はこれは無用な心配である。管絃樂に於いてはたとへ音量は少なくとも特殊な音色のものは必ず他に對立してその音をあきらかにするものである。ハープは近代の百人内外の合奏に於いて普通の場合只一個より使用されて居ない。(二個使用されるがそれは二つのパートを持つて居るので一パート一人であ

る)しかもその音たるや必ず聞きとれるものである。現代のハープの音樂はその同音域のマンドリンの音よりも決して多いとは云へない。勿論こゝに一つの問題がある。それはハープはアコルドの樂器であるがマンドリンはその他にもメロディーを持たなければならぬし、尙この方面がオーケストラインストルメントとしての彼が持つ世界であると。しかしながら一個を持つてもハープに對立出来る樂器である。合奏に於いては音量の少ないものは人數によつておぎなふ事が出来る。しかも音色たるやハープよりもなほ性格が強く完全なるサウンドボックスを持つて居る樂器である、サウンドボックスより出る音は一見小音量と見てもそれは實際は遙に多くの音量を所有して居るものである。だからこの問題も此れが管絃樂器としての價を低くする點にはならないと見なければならぬ。

では積極的な問題として残されたなぜ管絃樂器として自分が此れを重大視して居るかと云ふ問題をあきらかにせなければならぬ。管絃樂は一つの有機的な個體で

あつてその一樂器は此れの一細胞と見ることが出来る。したがつて其の一樂器は常にある一聲體を意味して居る室樂の一樂器としてはよほど趣をことにして居るのである。さうしてこの一細胞は萬能であると云ふ事よりも獨特の個性を持つて居ると云ふ事の方に多くの價値を見出さねばならない。第二として管絃樂は四部族の樂器の（木管、金屬管、打撃、絃）對立であると云ふ事は現代では四部族の結合であるといひかへなければならぬ。古典樂における中心をなす管絃樂器であつたヴァイオリンが……一個として最大なる多様な表現力を持つて居たこの樂器が日ごと中心樂器ではなくなつて來たのは前者の説明をあきらかにするものであり一個性の發達を重視することは後者の對立より結合に至る傾向をあきらかにして居ると見ることが出来る、さうして現代に於いてはこの四部族がかたく結合して行くために其の音色上の共通的に多大の注意がむけられて來た。たとへばバスーンとホルンに於ける木金の共通、クラリネットとピオラに於ける其れ、コールアングレーとソ

ルヂノをはめたトロンボーンのそれ、近代の印象派の盛に使用するサクソフオーヌとトラスの共通等である。もう一つは打撃樂器の重視（自分はハープ、ピアノも此の部族に入れる）である。これは音樂の一大進歩であつて人聲に最も近いものが最大の樂器であるといふことはある限ぎられたる立場の上のみ云ひ得る事であつて純音樂の立場より見れば歌ふ樂器とリズムを表はす樂器との結合によつてはじめて完全な表現が出来るといふはなければならぬ。ことに近代のごとく一形式の上にも多様な變化をもとめる交響樂詩的形式の重視される音樂に打撃樂器の發達はますますこの形式に多大の可能性を見出して行くものである。

がさてこの樂器と他の樂器との結合の點を見ると其れはとても木管と絃や金屬と木管及絃の様に完全には行はれて居ない。只タイムパーチ一個にほとんど全擊樂器の世界を托して居た古典時代はいざ知らず此れが單なる拍子を取る一樂器から遙に重い務を荷はせ負はされて來た近代ではもつと早くこの問題が解決されてしかるべ

きであつたのである。多くの作者は只々ハープとセレスタのみにこれが解決のキを求めた。事實この二樂器の重視はちどろくべきもので『拍子』と『歌』との結合のデリケートなリズムやムードは殆んどいつもこの樂器がおわされる荷である。然しこの問題にもつとく完全な答をあたへてくれる樂器がある。それはマンドリンである。ヴァイオリンのピチカートを媒介としてやつと行はれるハープのメロディに對する不自由さや、アルペジオでなければ表現出來ない拍子をレガート化する手段は只トレモロ一つで自由になしとげられてしまふ。さうしてあの美しい淑やかなハープがその可能性以上に追ひまくられて其又とない美しさを少くする様な事もないであらう。作者がマンドリンの音性がきらひだと云へば其れまでである。然し全作者の全作品がマンドリンの音性を必要としないと云ふ事がどうして云へ様、ことに大きくくと形體のほうに増大されて行つたベルリオー、ワグナー以後の管絃樂が最近内質のほうに注意の中心點をうつされてレツプラー、ラベール等がふたたび

小管絃を復活させ、シュトラウスさへその合奏を小さくしつゝある傾向の今日、マンドリンは一日も早く管絃樂の世界に其の美しい音をひびかすべきである。

管絃樂よりアレンジしたるマンドリン

合奏樂に關して

マンドリンやギターの様な樂器が他の弓の樂器よりもつまらないとかフレット屬の樂器でなる合奏がストリング合奏や管絃樂よりも面白くないとか云ふ事は今此處で云はうとする問題ではない。なぜならば藝術の形式とか材料とか云ふ物は内容とはいかなる事があつてもはなす事が出来ないものであつて、内容は材料其れ自身に依つて生れ、材料は又内容自身の爲になされたものである。ある氣持を表す爲に其れに最も適切なる材料と形式とを選んだと云ふ事は藝術家が創作しやうとした時の手段であつて、出來上つた作品を見た場合には此二つは全く同一物となつて居る。故に觀賞家は藝術家が表はさうとしたことに迄批評を進めない限り此の材料自身についてはいかなる事があつても論ずる資格がないものである。藝術は如何に表はさ

れたと云ふことを觀賞すべきであるか、表はさうとした事に迄批評を進めるべきであるか、此れは大問題であつて此二つには根底からの差があつて、前者は成された作品を絶對と見た藝術觀賞の場合にとるべき態度である。

さて今の場合には前者である故に材料に迄論を及ぼす事をしないことにしなければならぬ。事實ムニエルのワルツの持つ美しさはマンドリンの音によつて始めてもつ美さであり、ベルリオリのカルナヴァル、ロマンはあの音量の多い管絃樂に依つてはじめて其の氣持の表はれるものである。

以上の様な理由でマンドリン合奏の爲に書かれた曲はそれ自身絶對であるが、アレンジされた曲がはたして價值のあるものであるかどうかと云ふことは問題としてみなければならぬ事である。音樂通なる人は云ふ『アレンジだからつまらない』と、果してさうであらうか。讀者は改作曲だからと云ふ爲に其の音樂に何物も感じなかつたか？。

今此れを知る爲に藝術の内容其れ自體である形式を分析して見様。自分は音樂の有する形式を左の六つに分ける。

一、メロデー。

二、和音。

三、リズム。

四、音色。

五、音量（此れはフォルテ、ピアノの事ではない。こんな事は一つの樂器の奏するフォルテと全管絃の奏するピアノとをくらべればすぐわかる事だ）。

六、樂曲形式。（ミュージカル・フォルム）

すべての音樂は必ずみなこの六つを持つて居るが、管絃樂に限つて四と五とを多量にそなへて居り、しかもそれが重要な部分をしめて居る。

管絃樂以外の音樂に於いて最も完全に近く其れを表す事の出来る音樂は吹奏樂で

ある事は云ふまでもない、が音色に於いて殆んどモノトーンであり音量の非常に僅かしかないマンドリン合奏に改作した場合にはその命が無くなつてしまふだらうか。材料のすべてである六つを無くさない限り其の生命を無くしたと云ふ事は出来ない。マンドリン合奏にアレンジした場合まづつけられるのは音色と音量のみである。けれども管絃樂が持つ此の大切な二つをきずつけると云ふ事は其の音樂の美さを非常に減ずる事である。しかし減じると云ふ事が美しさを無くすると云ふ事に近づくだらう。此の事の爲に他から何等かの新しい美しい者が生れはしないだらうか？此の點に注意を向けた折には我々は又考へを新しくして見なければならぬ。

音樂とは作者の感情の表現であるとか感覺の表現であるとか、又は高遠な心の表現でなければならぬと云ふ事を行くところまで行きつめて考へて見ると、音樂とは實に音を以て音の美を描き出すべき藝術である。斯様に考へを辿つて來ると以前

の様な理由である音楽の持つ美しさを減ずると云ふ事は必然的他から何等かの新しい美しさを生れさして來ることにならなければならぬ。何故ならば原作の音色と音量とを無くしたと同時にマンドリンの新しい音色と音量とが生れて來るから。勿論此れは作者のねらつたものでは無かつたかも知れない。さうして藝術家の意識しない、材料自身が自動的に生む美しさかも知れない。又はアレンジした改作者の手に依つて新しく生れたものかも知れない。けれども一度改作者の手を通して生れたものである爲にはたしてその作品の意義がなくなるだらうか。否減じさへしないのだ。一つの藝術作品が一人の作者の手から生れなければならぬと云ふ事は近代人のしつこく持つて居る非常に誤つてゐる考へである。人はギリシヤ彫刻の偉大さを否定する事が出来るか。ベネチヤのサン、マルコの貴さやゴシックの寺院を見るが好い。文藝復興初期の繪畫や彫刻を見るが好い。其等は皆數人乃至百人の藝術家のにもに努力して出來たものではないか。そして近代藝術は遠く彼等に及ばないではな

いか。又作者のねらつたものでなくて材料が自身生んだ小藝術的の面白さであつても、其の詰らないと云ふ事は作者が創作をする態度に出た時に云つても好い言葉であつて、出來上つた作品を見た場合には自身完成されたものであるからたとへ其れが偶然に生れたものであつても、觀賞者の心を動せば其れで其の美は貴いものではないか、さうして藝術の使命はそれで果されたりと云ふべきではないか。

だから改作されるべき曲が所謂新しい、一方の方面にのみ鋭く走つた病的な音楽でない限り、其の作品が音樂の目的とすべき健全な音の建築美の上なきづかれたものである以上、それは改作して觀賞して差支ないものである。幾人かの藝術家の共に努力して生れた藝術は彼等がすべて偉大な藝術家であればそれは同様偉大な作品であるべきである。此處に問題とすべきは改作者の天才如何である。改作曲のつまりないのはアレンジがつまりらないのであつて決してアレンジそのものがつまりらないと云ふ事はないのである。

最後に観賞者に注意しなければならない事は、音楽の改作は繪畫、彫刻の複製や小説を劇への改作、文學の翻譯等とは非常に性質を異にして居るものであると云ふ事である。

ギターを模倣せる奏鳴樂

音楽が外界の客觀描寫を盛にやりだしたのはごく近代に至つてからである。我々はバッハの音楽に自然描寫や人事描寫をしてある作品を見出すことが全く不可能であると云つても差支へない。音楽に於て外界描寫をやる事がそれほど近代に來つてからであると云ふのはとりもなほさず音楽なるものは本來非常に主觀的なる情緒の描寫であつてそれが客觀描寫をやる迄にはよほどの時を経なければならぬ事を語つて居る。で何が外界描寫をやり出した始りであるかと云ふのは人によつて自説があらうが自分の考へるところに依ると近代管絃樂の發達の最大事件である管樂器と擊樂器との發達に原因して居ると思ふ。他にも一つバッハ、ヘンデルの時代に形式上に於いて非常な發達をとげた音楽が次の時代のロマンチズムの盛になるにつれて劇的な表現を求める様になつた事にも起因してゐるであらう。然し後者は人事描寫

の方の原因としては一つの大なるものであるかもしれないが自然描寫の方では殆んど前者のみにそのもとを發して居るのであらう。

ベトオフエンのバストラルシンフォニー。ロシーニのギョームテルの序樂などはこう云つた音樂の生れた最初の時代の最大の産物であらう。此の方面のテンデンシイへは其の後音樂はだん／＼と發達して行つた。又もう一方に純然たる形式樂の方へも發達して行つた、そして音樂に於ける外界描寫と云ふものは幸と公園でバンドのよくやる全くのものまね音樂とはならずして此等の二つのテンデンシイがよく一つとなつて遂に交響樂詩となつて表はれる様に迄なつた。然し以上に自分が話した様な徑路をとつて來た爲にその發達は管絃樂上に於てであつて其れがピアノやヴァイオリンの様な音樂の上に迄領土を擴げて來たのはよほど後のことであつたのである。

クライスラーのタンブリン・シノアーやデビシイのカテドラル、アングルーテ等

は之を實際に語る作品であらう。けれどもそれは必ず描寫をすべき對照を主題として居る作品であつて右の二つを見ても一つは支那の太鼓の描寫であり他の一つも主題の示す通り沈める寺の描寫である。ところが此の外界描寫が管絃以外のモノトリーの音樂でしかもそれがソナタと名をつけられた作品に迄表はれる様になつたのは此のテンデンシイが全音樂の領土をおかして了つた最後であると思なければならぬ現象である。自分がこゝに話さうとするギターを模倣せるソナタとはこの現象を實際に語るデビシイのゼロのソナタである。クロード・デビシイは描寫樂を持つて自己の藝術の舞臺とした作家である。彼が自己の立場を眞に明かにした「牧神の午後」から一つ一つの年をおつて發表していつた作品は全くこの描寫樂の世界を一步步と深く運んで入つた足跡であつた。ところが彼はその晩年に至つて突然六つのソナタを描いた。彼の作品と其生活を知るものにしてこの事を聞いたものは一人残らず晴天に霹靂の思ひをしたにちがひない。彼の様な描寫から描寫へと足を進めて行

つた作家が出しのけに純然たる形式樂に手をつけたとは思ひもよらぬ事である。然し「ソナタの作曲」を聞いて愕いた我々も一度此樂譜を手にするればその驚きも消えてなるほどと思ふ様になるであらう。彼がソナタと名付けた曲は我々の頭へひびくソナタ曲とは違つて彼の藝術が其の最後の時において今一步深く彼が一生を捧げて奥深くわけ入つた描寫の世界へはいつたのである。即ちそれは前述した純形式樂に迄描寫を進めた事形式樂の語るが如き主觀的藝術と描寫の如き主觀的藝術とを一つのものとした事である。

Les Six Sonatas pour divers instruments sons of offertes en hommage a

Emma-Claude Debussy (p.m.)

Son mari

Classe Debussy

さうしてこの第一の曲がこゝに話すゼロのソナタである。此れの製作されたのは千

九百十五年の夏で出版は同年にデニョランから出されて居る。さうして此の音譜の最初のページと同社の廣告とを照合して見ると次の曲である「第二のソナタ、フットとピアノとハープの曲」のみの廣告より出て居ない。彼の死んだのは十八年の初めである。してみると多分作者の生存中には全部は出版されなかつたらしい。

此の第一の曲を作者の云つた通りの正しい呼方で云へば *La Premier Sonata Pour Violoncello et piano* と云ふので全曲が三つの樂章に分れて居る。さうして第二と第三の樂章とはつながつて一つの曲になつて居る。彼はこの第一章と第二章とは普通のソナタとよほど呼方が異つて居る。あとの章と關係してみれば明かに初夏の夕べを描いたものである。ギターの模倣は次のセレナードから始まる。曲は名に示すセレナードにふさはしく其の初夏の夕べにギターをひき乍ら楽しく歌ふ人々を思はせる。尙表題にも *Moderément animé, Fontaigne et Léget* と書き入れられて居て六十四小節の曲が二十六小節迄ピチカートでゼロがギターの模倣を巧みに寫し出して

居る。はじまりからギターの音で出る。ピアノの餘音が加つてなほもギターらしい氣持を興へる。CとGとの巻糸と力とAのガットとを實に巧みな形でギターのG以上の巻糸とE、Aと糸に區別して使はれて居る。あるところはセロがA線でメロデイを弾き乍らピアノで極く低音を模倣するところ、又はコードを表すところがある。模倣はこれ位の程度では止まらない。根音とコードのかたみにはいるギター特有の伴奏。グリス。人差指で高音絃から低音絃へかき下す奏法の模倣、獨立した一音のテンひいてはピチカットの間へ弓で奏するフラジオレットを入れてギターのハーモニイの模倣迄やつて居る。フィンガレにはいると尙もこの空氣が擴つてピアノは左手でギターの伴奏をして右手でマンドリンの模倣をやる。そしてセロが前章のセレナーデからつづく弓の部分の樂しげなるメロデイを奏する。その中にピアノ左手に聞えたギターの伴奏がセロに聞えて來てアルペジオにコードのグリサン、スタッカートで上進するコードのテン等あらゆる形でギターの音を寫し出す。驚くべき手腕を以つて寫し出すのである。

自分は音樂が右の様な描寫の限りをつくす事が果して正當の道であるか何うかは今こゝに話さうとするところでない。只セロとギターはもとく縁淺くない樂器である。そしてフランスが近代に誇る大作曲家がその晩年にセロを以つて右様な作品を書いた事を我等に興味ある事と思つて紹介したまでである。

ギターの演奏について

クラシック時代の楽譜と現代の楽譜とをくらべると其表記法の上に兩者の音楽に對する觀念の差が現れて居るから面白い。バッハやモツァルトの書いた楽譜をみるとそれは五線の上に演奏の仕方を第一義として書いたものである、がスクリアビンやレツプラー等の書いた楽譜をみるとそれらは演奏法でなく五線の上に音楽を描き表す事を目的として表記されて居る。此等の特色の最もよくわかるのはピアノの音譜で近代のものになると十本の指二本の手を以て奏するピアノの楽譜の五線が四段もあつたり同一時に音が十以上も出て居る事があつたりする、又管絃樂の總譜を見ても移調管絃樂器の部分が實際音の音譜でもつて書かれて居たりする。楽譜表記法に於る以上の二つの形をくらべて見るに前者は作曲者が其演奏法を第一義として書き表す事によつて演奏者に教へると云ふ高踏的な態度に出て居る様に思はれ、後者

は作曲者が自分の曲を出來得るだけ完全に五線の上に描き表はして——丁度建築設計家が出來るだけせいみつに製圖をして、それを大工に渡して仕舞ふ様に——すつかり演奏家に其表現を委任して仕舞つた様に思はれるが、これは比較的外面的な考へ方で自分が演奏者であつてこゝに或樂譜をあたへられ、其曲を演奏しなければならぬと云ふ立場に居て考へてみると、むしろ此反對の結果に至る事を感ずるであらう。演奏法を第一義として表記してある樂譜であると我々はあたへられた儘の演奏法を行つて、さて其後其行爲を以て其目的たる作曲者のつくり出した音楽を想像して見なければならぬ。盲目的にしいられたる行爲によつて其れが如何なる目的に至る手段なるかを見出すと云ふ事は、目的を最初明白に指定されて、然る後其手段を見出すよりもはるかに困難である事は云ふをまたない。今此事をもつと解りやすくするために例を取つてみると、此所にまだ一度もタンクと云ふものを見た事も無ければさいた事もない人に其鐵の厚さ。無限軌道の形式。モーターの回轉の仕方

等を細々と説明して、さてこれが如何なる形に於て如何なる事の爲に使用するかと云ふ事を想像させるよりも、實戦にタンクの活動する事を細々と教へて置いて、其形や組織を想像させた方がはるかに困難が少いであらう。事實近代の様な楽譜の表記法であれば只盲目的に演奏法をのみ教へ込まれて居るアカデミーの生徒ならば困つて仕まうかも知れないけれども、少しく音楽を表現し様と云ふ頭のある演奏家ならばクラシックの楽譜よりも、はるかに早く曲がのみ込めて弾きやすいと云ふ事が感じられるであらう。

音楽が演奏者を段々重視して來た事は最近の音楽に於るいちぢるしいけい向であるが、演奏者が最も藝術的に或曲を發表し得たと云ふのは、其曲を最も多く自己のものにしたのではなく、自己を最も完全に其曲の中に生かした場合にある。前の時代は現代よりも、つと天才を喜んだ時代であるが、現代は前の時代よりも、もつと實際的な事に執着して居る時代である。上述せる二様の楽譜の表記法をみると後者

は著しく演奏家の位置を見留める様になつたけい向の發現であるが、ひるがへつて演奏者の立場に至ると後者は其結果に於て目的を第一に彷彿さして方法の自由を委ねられたと云ふ實際的な立場に置いてくれるに反して、前者に於ては手段のみを以て作曲者の目的にまで到らねばならないと云ふ、はるかに困難な、はるかに天才を要する立場に到るによぎなくされる。ギターは其性質上他の樂器よりも只一つ孤立して餘程特種な技巧の許に生れて居る樂器であり又ギターの音楽は他の樂器よりも餘程デリケートな技巧的なものである（自分は此場合技巧と云ふ言葉を通例云ふテクニクと云ふ語よりもつと内面的なものにまで入つて居る）かう云ふ性質のためギターの楽譜と云ふものは他のいづれの楽譜よりもつと特種な形のもとに表記されて居てそれは全く演出法のみを眼中に置いて書かれて居る。今假に自動ピアノのレコードにレオナルド・ボーウイックのアレンジした『牧神の午後』の前奏曲をきりつけて奏して見たら表情と云ふ事をぬきにしたならば全くピアニストが演奏した

のと同じ結果をもたらす事が出来るだらう。けれども若しギターのいづれかの曲の自動ピアノのレコードにきりつけてみるとギタリストが弾いたのとは似よりもつかぬ音が出て来るであらう、全くギターの音譜と云ふものは音の表記と云ふ點からは遠い所へ置かれて居るのである。ではなぜこの困難からはなれて曲の描寫と云ふ事を第一義に置く表出法を取らないかと通告する人があるかも知れないがギターの様なデリケートな音楽に於ては現代の樂譜記號法ではそれを表記する事は不可能である。従つて其結果として反對の方面へすなはち演奏法をあくまで細く表記する事に走つたのである。この點ギタリストはあたふる限り豊富な想像力と推察力をもつて樂曲をさがし出さなければならぬと云ふ他の演奏家のいづれもが持つて居ない困難をあたへられて居ると云ふ事に注意しなければならぬ。(完)

タルレガを聽きて

春、(數年前の春の意である)武井氏は奈良の自分の宅を尋ねて、折柄來寧中の小西君とともに自分は京都につれられて行つた。さうして君は幾度か我々にタルレガを奏し聞かされた。此の小篇は親しき友と三人京の一夜の思出である。

音樂の作品のすぐれてゐると云ふのは、其れがテクニクスの困難な事とはなんの關係も無いものである。之れはバガニニのある作品のごとく全くとてつものなき困難なるテクニクと其れがいかに自由にヴァイオリンのものとして居るかと思ふ事とのぞけば何んの價值もなきものと、ベエトオフエンのト調のミヌエツトのごとく、あのやさしきテクニクにかゝらず其の作品の香がいかに高く貴きもの、あるかを思へば此の事たるや一言するさへ不必要の事であらう。

然るに、こゝによき作品たるには是非とも備へなければならぬ一つの要件があ

る。其は必ずテクニックを自由に自己の物と同化したるものでなければならぬと云ふ事である。自然に作られて居ないと云ふ事は其れ自身必ずよき作品ではないと云ふ事である。で、よき作品たるや是非ともテクニックのある方面の卒業をやつてはじめて作り得るものであるとは斷言出来る。

然らばよき作品とは人にむづかしく……もつと適切に云へば實際に奏者に要するテクニックよりも聴者には困難なるテクニックとして聞えるものと云ふ言葉を下す事ができる。

勿論此れは全能なものではないが、此の言葉が一つの眞理として下せることは事實である。

又一方テクニックの困難と云ふことは藝術的内容とは別のものであるとは云へ、之れが作者の情操と同化する時に於てはある種の氣持を描出すに必要なものであることもみとめられる。さらばコンセルトのごとき総合的な作品を作るにおいては

かゝる要素も必要なるものなることもみとめなければならぬ。

それで我々はこゝに困難なるテクニックと云ふものより出て、作者の情操のもとより發現せる有機的なテクニック即ち眞の藝術であるテクニックの在ることを知らねばならない。ゴルトマンのイ短調のコンセルトを見よ。彼が藝術家として（人間とし）て何のすぐれたところもなく此の曲になんの靈感も無きに此の曲が人にわすれられざる何物かを持つて居るのはいかなるためであるか。此れ彼がすぐれたるセリストであつたため、曲がその楽器のためにきはめてすぐれたる無理のないテクニックを持つて居るため、しかも其れが前のバガニニのごとくテクニックのためのテクニックでなく、たとへ低く平凡とは云へ作者の心より發現せるテクニックのいかにも自然なるためである。

しからは楽器の奏者であつて同時に作曲家を兼ねてゐる人は、自身作曲家ではあるが、其の楽器の奏者でない人にはどうしても一點及ぶことの出来ない作品を書くこ

とが出来ると云ひ得る。一點とは云ふ迄もなく、テクニツクの藝術化でありテクニツクの流暢である。此れは近世の此の方面の代表的なチャイコフスキーのヴァイオリンコンセルトとスポーアのコンセルトとを比ぶれば思ひなかに過ぎることであらう。

しかるに此處に一人この言にもれるが如き作曲家がある。其れはタルレガである。彼の曲は事實其の必要とされるテクニツクの困難ほどにはどうしても聴者には難曲とは思へないものなのである。さうしてスバニツシユ・ファンダンゴの様なものに比べて、いかにも彼が無駄なテクニツクを浪費したかのごとく思へる。のみならず其れがテクニツクとしてせまることを必要とせるカブリチオ・アラブのごとき曲においてすら奏者に要するテクニツクは聞こへるよりも更に／＼困難なものである。此れ實にテクニツクの流暢と云ふことや其の同化と云ふ事と矛盾したる現象である。

彼のごとき奏者にして、又其の作品より受けるものよりおして彼のごとき藝術家にして、どうしてかゝるテクニツクの用ひ方をしたのであらうか。これ一つの問題である。

「ギターの音楽は理解するに困難なるものである」とは或學者の言である。

ダンテの大曲デイヴィナ・コムメディアと芭蕉の句とをひかくせよ。カントの大論文と白隠の一語とを思へ。自分は多く云ふをのぞまない。此れを思へばギターの音楽がいかなるものであるかは説明をするまでもないことである。

唯カラベルの小曲がシユトラウスのシムホニイより、つまらないと云ふ事が出来やう。藝術が其の形式のいかによつてはいきほひ高踏的にもなるし、すべてを出来得る限りふりすて、只本質のみを見せる様にもなるものである。されば其の音楽はせんぢつめた、洗練されきつた音のみを見せられたものでなければならぬ。此處に作者はある一昔のせんたくと云ふことより以上苦しまなければならぬ。

次に其の樂器の音樂的ポシビリティである。和聲學は作曲の一法律ではあるが其の人生に於る法律の如く決して絶對の物ではなく、曲が在つて後生れた者であることをわすれてはならない。而して和聲學の論じてゐる最も大なる部分は何んであるか。其は和音の連結である。では和音の連結と云ふ以上、我等は必ずある獨立せる音部の進行なる者を豫想してかゝらねばならない。音なるものゝ色彩と最もちがつた點は其れが決して合體せぬと云ふ事である。同一空間にある二色は必ず新しき色を生ずるが、音は同時にいくつかの音が在つても必ず全部を聞くことが出来る。

これ對位法存在の可能性である。で對立法とは旋律的和聲學である。では眞の和聲學とは、之れ同一時間に出ずる音は合體するものなれかしとねがふ理想を眞と假定せる對位法である。しかるに此處に合體するものなれかしとねがふ理想をほとんど眞に近く實現してくれる樂器がある。其れは絃樂器の出す重音である。之れは二絃の音波を同一の震動板に送るために其の重音たるやピアノや二個の獨立せる樂器の

重音よりもはるかに合體に近きものと成る。之れが絃樂器（ヴァイオリン系を云ふ）に於ては二重音以上にわたつては不可能であるがギターに於ては合音樂の形を描き出し得る可能性をもつてゐる。ではこゝに於ては和聲學は一大變化を來たさなければならぬ。ことに其の學の大問題たる音の轉換と連續と隱伏とは？少くとも隱伏の存在は非常にある場合のみとなつてしまはねばならない。一方對位法の二旋律はオクターブのはなれるほど双方はつきり聞へると云ふ法がなんにもならなくなつてしまふわけである。

之れ和聲學は新しき（近代的と云ふ意味にあらず）形を使用せねばならない事を明白に語るものである。

一方ギターは各絃、各音に獨立せる音色を持つてゐる。之れと前者とを結ぶならば自由なる色彩の使用と云ふ新事實を發見せねばならない。之れ一個の新しき管絃樂である。

で、之等を総合してみるとタルレガの使用せるテクニクなる物の意義がはつきりとしてくる。音楽が形式の上に制限の有る以上其の範囲における一音／＼は非常に貴い物でなければならぬ。さうして和音、對位の性質が右の様なものである以上曲の表現の手段として音の色彩のリズミカルなムードによらねばならない。なほ此の音色たるや管絃樂の場合とちがつて主とするのが和音的音色の發生である。それで彼の困難なるテクニクは技巧的方面の表現に使用されず此の方面に向つて使用されたために聽者に困難として感じさせないのである。しかも又其のテクニクがかゝる状態の下に有つても然かもテクニクとしての藝術的存在の意義が完全に認められるわけである。(完)

(此の章を大沼哲氏に贈る)

ムニエル 雑感

△伊太利亞の音樂史は古今を通じて三人の天才を世界に出して居る。此れはベルデ、イーでもない。ブツチーニでもない。さてはケルビーニでもない。自分は三人をこゝに特種な天才と呼びたい。其れはバガニニとポテシニと今一人はカルロ、ムニエルとである。歌劇の作者は世界に幾人か居る、又ケルビーニの様な作曲家も——彼自身の性格に着目してそれを第一としない限り——又他にもとめることも出来る。しかし今云ふ三人においては全く他に見ることの出来ない天才である。強いて云へばバガニニにおいては他にサラサテ、ウイニアウスキーの様な人を見出せるけれどもコントルバスのソロイストとしてのポテシニとマンドリンのムニエルにおいては全くの唯一人者である。

△ムニエルは最近に至つて作曲家としての名を低めつゝあることは争へない事實で

あるが、それはマンドリンの愛好者が新を求める一つの現象であつて、彼の作品の根底を動かす様な何物もまだ自分は見出せない。尤もカライチエの様なムニエルよりもすぐれるとも劣らない作曲者が居るが、しかし彼にはムニエルの様な合奏曲が書けるか。彼の合奏曲は比較的つまらないものである。又アマデイ、ブラツコの様な合奏曲の作者は居るが、彼にムニエルの足下にも及ぶ獨奏曲が書けるか。——猶其上彼等には先人が居たがムニエルの前にはマンドリンが無かつたと云ふ事も考へてみなければならぬ。

△作曲家としてのムニエルは決して技巧家ではなかつた。しかし確に藝術家である。がマンドリニストとしての彼は優れた技巧家であつた。彼の合奏曲は藝術家としてのムニエルを語つて居り獨奏曲はマンドリニストとしてのムニエルを語つて居る。

△彼の作品全部を通じて流れて居る氣持は典雅の二字である。此れ近代樂に全然見出すことの出来ない分子である。憂鬱な、鋭い、劇的な、デカタン等と云ふ近代人が求める様なものは更に彼の作品に含まれて居ない。此れ彼が人々にやかましく云はれない原因であらう。彼はおだやかな何處となく古風な藝術家である。

△作曲家としての彼は認められて居ない。確に認められて居ない。しかし認められると云ふ事と其の藝術の價值とはある點一致することがあるが決してそれと正比例するものではない。今の場合彼の世界に認められなかつたのは三つの大きな原因がある。

第一にケルト民族の間にあつては純音樂が非常に發達して居て社會も亦それを受け入れ様として居る。然るに一步南のフランスへ行くと餘程純音樂と云ふものを社會が要求しなくなつて音樂は常に劇の爲かプログラムミュージックである。ハイドンやベートオフェンとマイヤベーアーやオーベル等の兩方の國家的作曲家をくらぶれば此の現象はよくわかることである。鐵道と電氣のために世界の距離

が十分の一に縮められた現代に至つてさへフランスにデビシイが認められる様になつたのは彼の第一位とするプログラムムシムホニイでもなくピアノでもなく（ベレアとメリサンド）であつたと云ふ事は今も此傾向があることが察せられる。猶南へ下つて伊太利半島へ行けばパツハ以前の人は別としてロツシーニ、ペリニ、ドニゼツチ、ベルデイ、ブツチーニ等いづれも純然たる劇の人である。一方フランスにはマスネー、サンサエン等劇と純音楽とを半ばした人々の居るに此地には全くの劇の人のみである。此れを以て見るに此傾向は南に行くに至つて猶甚しくなると見なければならぬ。認められると云ふ事は一つの社會現象である。ムニエルは此伊太利にあつて純然たる純音楽者である。これ彼が認められない第一の原因である。

第二は、彼が只マンドリン系の樂器のみの作曲よりしかなかつたと云ふことである。マンドリンは音樂の世界に今もあまり認められない樂器である。

第三に彼の作曲はさきに云つた古風であると云ふ事である。これは彼の作曲を知る只一部の人であるマンドリンの愛好者にすら眞に認められない原因である。

△現今に至るも彼を知る人はマンドリンの愛好者と云ふわずか一部の人である。而もマンドリンは今も未だ世界的の樂器ではない。彼を世界の樂界に知らすはマンドリン持つ人の務めである。

△日本のある人は彼を無視してマンドリンを研究しようとして居るさうである。もし其人の好みに依てムニエルが嫌ひであるから彼の曲を弾かないと云ふならばこれは仕方ないことである。しかし其研究に彼を無視しやうと云ふならばそれは以ての外の考である。何故ならば彼の手にして居るマンドリン其物が實にムニエルを父として生れたものだからである。