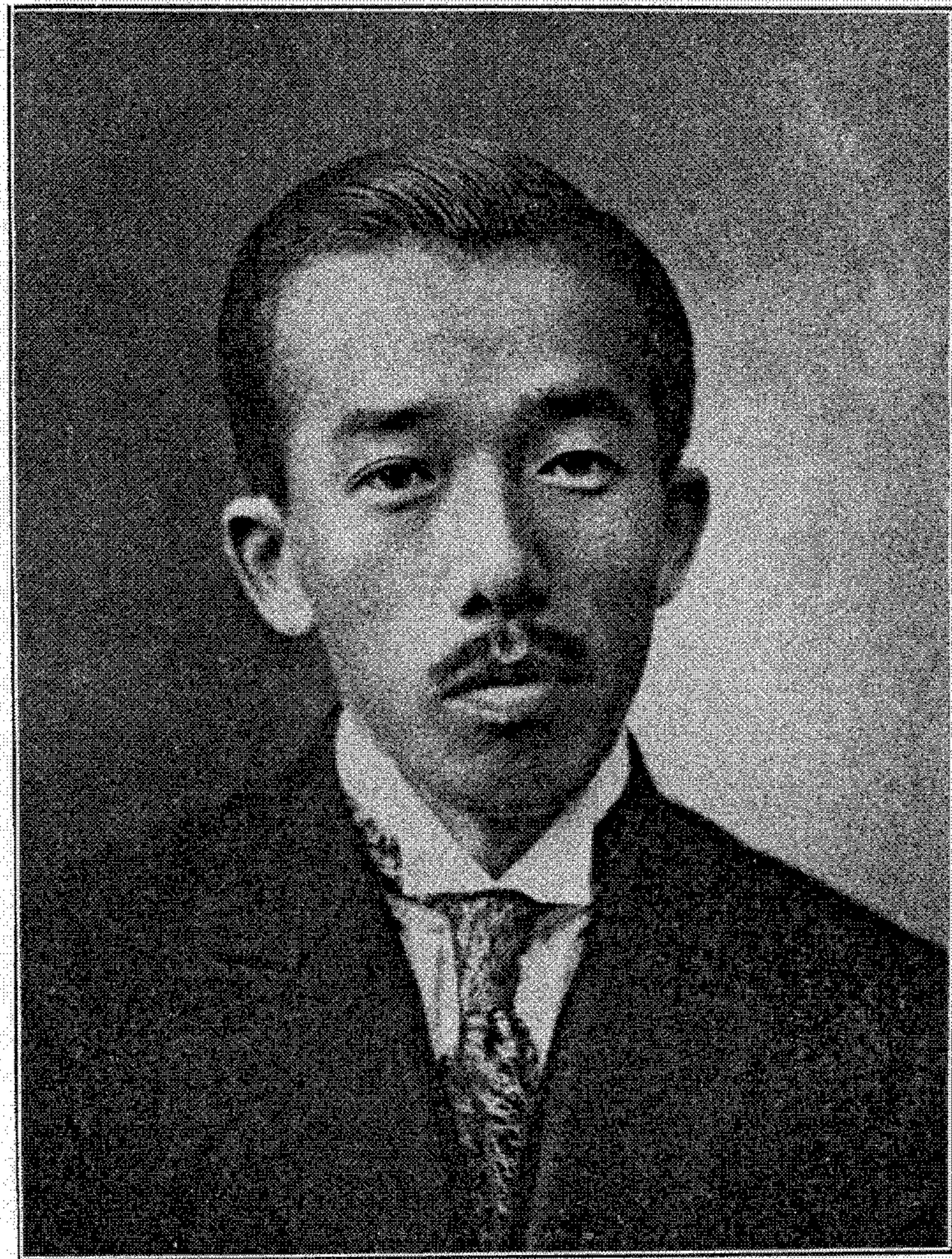


小  
西  
誠  
一



### 小西氏について

小西氏は慶應理財科を出て、勸業銀行に職を奉じ算盤をはじく事數年、生來の藝術愛好の念止むるに由なく、職を退いて再び慶應文科に入り、之を卒へて更に大學院にまで席を置いた變り者である。氏は特に繪畫、彫刻等の美術を研究して居るが、又音樂に就いての鋭敏な觀察眼も見逃す事が出來ない。數年前獨逸に亘り歐洲各國の美術を究め、目下尙佛國に滞在して居る。破帽弊衣花の都に尙蠻風をさらして居るのは痛快である。茲に掲ぐる二編は氏の渡歐前の筆に成つたものである。

## ムニエルの四部合奏曲の研究

ムニエルは彼の一生を通じて多数の作曲編曲を發表した。是等の曲を通觀した人は恐らく彼の得意とする所は合奏曲よりも寧ろ獨奏曲及四部合奏曲にあつた事を感じずるに違ひない。多くの合奏曲中「寶石の踊」以前に彼獨特の藝術的價値の豊かなものを發見する事は困難であると思ふ。反之彼の獨奏曲並に四部合奏曲中には絶對的に他の作曲家の企及し得可からざる作品が含まれてゐる。作曲家としての彼の地位と價値は主として此等の作品によつて定まつたものとするのは強ち謬見ではないだらう。殊に彼が四部合奏曲作者として如何に卓越してゐたかは彼の四部合奏曲が僅に三曲のみより書かれてゐないに拘はらず其三の作品の總てが彼の藝術的天才に作曲上の才能の偉大さを談つてゐる事實に依つて談られてゐる。

然るに此三曲の樂譜を見るに三曲共に三様に編曲されてゐる。此事實は無雜作に看過さる可きではないと思ふ。

三様のアレインヂとは第一は第一マンドリン、第二マンドリン、マンドラ、マンドロンチエロであつて、眞のプレクトラム、クワルテットの形を成して居る。第二はマンドロンチエロに代ふるにギターを以てし、第三はピアノを以てしてゐる。そして此アレインヂは何れもムニエル自身に依つて爲されてゐるのである。

此三つのアレインヂの中第一のものがオリヂナルのアレインヂである事はムニエル自らが其奏者の一人として此等の曲を演奏するに際し常に此アレインヂに依つた事實によつて明である。果して然りとすればムニエルは何が故に第二第三のアレインヂを試みたか。嚴密に考ふるならば藝術的意欲は唯一つの表現を許すのみでなければならぬ。一の意欲に對して與へられた第二第三の表現は第一の表現の不完全を示すか又は總ての表現の純粹でない事を談るものと云はねばならない。然るにムニエルは常に自ら第一のアレインヂを取つて演奏に用ゐてゐる。即彼は第一のアレ



レオンデの完全を自ら示してゐる。之を以て見れば彼自身第二第三のアレオンデの藝術的價值低き事を證明してゐると云はなければならぬ。

然しながら彼は果して第二第三のアレオンデの價值少き事を自ら認めてゐたのであらうか。そしてかく自ら價值低しと認められた作品を發表するに何等の躊躇する所がなかつたらうか。吾々は此問題に就いてムニエルの説明を何處にも見出す事が出来ない。

然るにデューゼツペ・ヘツテイネが古いカデンツァ紙上で此問題を捕へて論じたことがある。曰く、此三つの四部曲は眞のプレクトラム四部曲である。ピアノ及びギターのパートが刊行されてゐると云ふ簡單な理由から之を眞のプレクトラムクワテットならずとするのは宜しくない。私は此誤つた考へを正し、此等の曲が第一マンドリン、第二マンドリン、マンドラ竝にマンドチエロの爲の四部曲である事を證明しよう。私は此等の曲のギターとピアノのパートを注意して研究して見た、そし

てそれらの中に含まれてゐるものは悉く本來の四部曲（即第一アレオンデ）の中に含まれてゐる事を確實に發見した。此事實から吾々は容易に次の事を推論する事が出来る。即ち、此等のパート（ピアノ及びギター）は、もし作曲者の手に渡つてプレクトラムクワテットの譜のみを賣らんとする時は、印刷した丈の譜を充分に賣る事の出来ない事を知り、他の編制に依つても演奏し得る様に編曲する事を刊行引受の條件とした注意深い出版者の暗示に依つて爲されたものである。是は決して答ひ可き事ではない。實際それは此曲を吾々に親しませる爲の助となる。そしてそれを例へば第一、第二マンドリン、マンドラ及びギターを以て奏する人々に對し、本來の編制を以て奏したならば、如何に美しいかを暗示する。かくして此等の曲の本來の形である眞のプレクトラムクワテットの編成を刺戟するに至る。又一方に吾々は全曲がヴァイオリンとピアノに編曲された傳説ある四部曲を有つてゐないのだからか。否吾々は、シンフォニー全曲のヴァイオリンとピアノに編曲されたものなら

有つて居る。而して此等の曲は其編曲の爲にその威嚴を失つてゐるだらうか。又此等の編曲が、作曲者に依つて計畫された本來の編制に對する演奏者並に聴衆の渴望を惹起するだらうと推論する事は安全でないだらうか。此等の編曲は必ず其刊行に依つて出版者を利益するだらう。そして此等は新しい作曲の出づる事を刺戟する必要な條件である。斯く考ふるならば、即ムニエルの四部曲は第一、第二マンドリン、マンドラ、マンドチエロの爲に作られたものであつて、かゝる編制に於てこそ最良く其効果が得られるのである。ムニエルが此等の四部曲を書くに當つて當時マンドリンの歸依者の音樂的の狀態自らも順應したことを考ふるならば、彼がかく編曲をした事竝にそれらの編曲を進んで刊行した出版者を見出した事は驚嘆す可き事である。

要之に、ベツティネは二つの理由から第二、第三の編曲を認めて居る。一つは出版者の利得の爲、一つは原曲に親ませる爲の補助的手段としてである。然しながら此等の理由は編曲の消極的の價值を是認するに止まるのみであつて、結局原曲に對し編曲の藝術的價值の劣る事を證明するものと云はなければならぬ。要するにベツティネの説く所は未だ吾々の疑問に對して何等の解決を與へてくれない。茲に於てか吾々は自ら此問題の解決に當らねばならぬ。

研究の便宜の爲に、私は編曲の比較を三つの四部曲の中の第二のもの、即作品百二十八番のレ・マデヨレに限る事とする。他の二つの曲は何れも一つのアレインヂの演奏に接したのみで（即ち作品七十六番のソル、マデヨレは昨年（大正七年のこと）十二月二十四日宮田氏のムニエル、アーベンドと先年の吾々の演奏會に聴いたが、何れもギターのはいつた編成のみであつたし、作品二百三番のド、マデヨレは一昨年の秋にマンドロンチエロのはいつた編成を吾々が演奏したのみでギターの加はつたのを未だ聴く機會を得ない）あるがレ、マデヨレのみはマンドロンチエロ、ギター何れの編成にも加はつて演奏し且つギターのはいつた方の編成は宮田

氏等のクワルテットの演奏を聴く事が出来た爲、此曲のみが比較的正しく、比較研究出来るからである。

今此曲の原曲（即第一のアレインヂ）とギターの加つた編曲（即第二のアレインヂ）とを比較して見るに其主要な差異は何處にあるか。

第一、マンドロンチエロとギターの音色の相異、

第二、此兩樂器の受持つ音程の相異（即ち他の三つのパートに對するハーモニーの關係の相異）

第三、兩樂器に持たされた音の單純さと複雑さの相異、

に歸すると云ふ事が出来る。先づマンドロンチエロとギターの音色に相異ある事は茲に改めて説明する事を必要としない。樂器の構造の相異、絃の質の相異は其音色の相異となつて現はれる事は云ふ迄もない事である。況んや一方は比較的硬質のピツクを以て絃を打つに反し、一方は柔き指頭を以て彈ずるのである。のみならず兩者

の音域が異つてゐる事も等閑に附する事は出来ない。更にマンドロンチエロは單なる上下打に加ふるにトレモロを以て音の變化を與へてゐるに對し、ギターに於ては單に指の彈音を用ひてゐるのみである。斯の如く相異なる音色を以て相同じき效果を得んとする事は全く不可能であると云ひ得るだらう。殊に多くの他の系統に屬する樂器の爲の編曲は、編曲に際し最多く原曲の效果を再現せんが爲各樂器間の音色の相異を考慮して、各々持出す可き音を種々に取捨し、變更してゐる様である。然るにムニエルの四部曲に於ては他の三つのパートは全然變更する事なくしてマンドロンチエロに代ふるにギターを以てしてゐるのみである。斯の如き二つの編曲に等しい效果を求める事は到底不合理であると云はなければならぬ。

次に此兩樂器に持たされた音程が全く同じであるかと云ふに、必ずしも左様ではない。オクターヴの上下は勿論樂器の性質上、止を得ないとして之を認めるとするも音程の相異は之に止らない、先づ第一樂章を覗見したのみでも、第五小節から第

八小節迄兩者全く異つた性質の音程で進んでゐる。猶進んでカンタービレのFに始まる小節に於ても一小節隔に兩者の持つ音程は全く異つたものであり、之が第六小節迄續いて第七小節から同音程に歸へつてゐる。第三樂章のアンダンテ・エスプレシトツォにより第六小節目に於て始めの八分の一のみは同じ音程を持つてゐるが、之に續く音は全く異つてゐる。勿論それは兩樂器の性質より見て曲の展開上各理由ある作曲上の根據によつたからであるが、こゝには音程のみから考へて斯く論じたのである。更にFの小節に於ては音程は兩者等しいに拘はらず、ギターに裝飾音符を持たせてゐるに反しマンドロンチエロには之を與へてゐない。第四樂章のロンドに於いてもBの小節の始めの八分の一は同音程であるが、次の八分の一は異つてゐる。それが第二、第五、第六小節にも繰り返へされてゐる、如斯他の三つのパートが同じ音符を有するハーモニーを與へた場合同様の効果を得る事は期待さる可きではない。

第三に兩樂器に與へられた音の複雑は殆んど常に異つてゐる。之亦樂器の性質の然らしむる所であつて複音の自由に使用し得るギターに複雑な音を持たせ、比較的然らざるマンドロンチエロに單純なる音を持たすのは各樂器の特徴を發揮せしむる所以であつて作曲、編曲上合理的な事である。然しながら其効果に至つては遂に同一であり得ない事も明かである。就中第二樂章カンツォネッタに於けるギターのコードの複音とマンドロンチエロの單音が如何に大なる効果の相異を齎すかを聽いたならば、思半に過ぐるものがあるに相異なる。兩者の編曲は斯の如く音の複雑さに於て相異を示すのみならず、或場合には一方の樂器に音を持たせながら一方には全く音を持たせてゐない。其最著しい例は第三樂章の第六小節よりの六小節と第四樂章の始めの十六小節とである。此何れの場合にもギターは章を受持つてゐるに拘らず、マンドロンチエロは休んでゐる。そして演奏上其効果の相異は實に顯著である。即茲にも効果の相異を來す可き一大原因が存すると云はなければならぬ。



## 文藝復興期の伊太利美術とフレット楽器

ギターの起源が遠くバビロン、エジプト乃至はギリシヤ、ヘブリエトの昔に發し、當初は主として宗教上の儀式祭典に用ゐられたが、中世紀に至つて宗教上の關係から離れ、トロウアトイレ、ミンネジンガー、ミンストレル等の手に移つて歐洲大陸に廣く傳播せられ、甚だポピユラーな樂器となつた事、又マンドリンは此ギター系の樂器と共に歌謠の盛んに行はれた中世紀に用ゐられた樂器から出てゐる事は嘗て武井氏が述べた。如斯中世紀に用ゐられたフレット樂器が、文藝復興期の伊太利社會にも流行を來した事は自然の勢であつて、其結果として此等の樂器が當時の繪畫彫刻等の中に現はれて來た。勿論此時代の繪畫彫刻に現はれてゐるフレット樂器は今日のギター、マンドリンとは必ずしも同一のものではないが、而も多かれ少かれそれと甚だ密接な關係を有するのみならず、後者が前者から生れたものである

事は可なり明に認められる。私は當時アレクトラム樂器が美術上如何に取扱はれてゐるかを述べて見よう。

文藝復興期文明の一つの特徴は、人間性の解放であつて、中世紀時代に宗教上の煩雜な束縛に苦められてゐた歐洲の國民は、宗教の爲の自由意思竝に物質の否定の鎖を振り捨て、人間としての自由な意思に生き、現世の物質生活を尊重する趨勢が天地に靡漫した。けれ共當時の人々は全く宗教を棄て、しまつたのではない。未だ神の存在は彼等の信ずる所であつた、信仰生活は猶彼等の忘るゝ能はざる所であつた。であるから文藝復興期を通じて伊太利美術の取扱つたものは、大部分宗教畫である。キリスト、マリア、聖者及び是等を中心とする生活が主として畫題となつてゐる。唯之等の宗教上の題目を取扱ふ美術家の態度、意想が宗教の爲のみの美術に没頭してゐた中世紀の美術家と異つてゐる。即文藝復興期の美術家は宗教畫の中に夥しく現世生活の光景を取入れてゐる。此點に於て美術の中から現世的分子を全然

排斥した中世紀殊にゴシックの美術と當時代の美術が、根本的に相異つてゐる。

斯く宗教上の題目が主要な題材を占めてゐるから、美術上に表はされた音楽も主題たる宗教畫の目的に従ふ補助手段としてのみ表はされてゐる。即殆んど總ての場合音楽はキリスト、聖母又は聖者を圍繞する天使によつて奏されてゐるのであつて音楽は宗教畫の主題に對する伴奏の役目を勤めてゐるに過ぎない。此點に於て北方に榮えた和蘭派、フランマン派の美術と當代の美術とは異つた傾向を持つてゐる。此等北方の二派に於ては宗教畫は寧ろ幼稚な時代に屬し、其發達した時代には風俗畫肖像畫等現世生活を現世生活としてそのまま描いてゐる。従つて音楽は音楽として一つの主題として取扱はれてゐる。フランツ・ハルス、デヤン・ステーン、オスタード・テルブルグ、ヴェルメール等の畫家は屢々音楽の演奏（其中にはリュートを奏いてゐる繪が幾度となく出て来る）又は樂器を持つてゐる演奏者を描いてゐる。但伊太利ルネッサンスでも北方のヴェニス派並に其近くの都市の美術には比較的現世生活

が扱はれてゐる。

然らばかくの如き宗教畫中に屢々現はれるフレット樂器はルネッサンスの時代にも宗教の儀式中に常に用ゐられたかと云ふにそうではない。即ち述べた様に専ら宗教以外に廣く用ゐられたもので、トロヴァトーレ、ミンネジンカー、ミンストレルの後を受けて學問、文學、詩歌、歌謠の盛んに行はれた社會の人々が戀の詩を唱ひ、騎士の武勇を讚へ又は古詩、諷刺詩を誦する歌詞の伴奏に主として用ゐられたものであつて、此現世生活の一面が宗教畫の補助手段として用ゐられたのである。かくフレット樂器が主に歌謠の伴奏に用ゐられた結果として美術上に於ても天使の唱ふ合唱の伴奏として奏せられる場合が多い。

ルネッサンス美術は普通之を十四世紀、十五世紀、十六世紀の三つの時期に區分する。それは此三つの時期の美術が各自特質を有つてゐるからである。第十四世紀はルネッサンスに於ける原始時代であつて、其美術は漸く宗教畫に人間味の加はり

始めたに過ぎない。従つて中世紀時代の堅苦しさは餘程なくなつてはゐるが、構圖なり手法なりが單純であつて、單に少數の主要人物を描くに過ぎず、裝飾的の人物其他の補助手段が殆んど取入れられてゐない。だから音樂等も殆んど此時期に繪畫には見られない。之に反して第十五世紀即ち前期ルネッサンスに至ると現世生活が多く取入れられ、風俗畫の分子が大に宗教畫の畫面に現はれて來る。自然の結果として音樂が此時期の美術の中に屢々描かれてゐる。第十六世紀に至つてルネッサンスの美術は其頂點に達する。レオナルド・ダ・ヴィンチ、ラファエロ、ミケランジェロが此時期の最偉大な人々である。然しながら此三人は純繪畫としての統一を重んずる爲、前時代の様に風俗畫的分子を眼中に置かない。彼等はあらゆる時代の生活に材料を求めると同時に、同時代の生活をも其美術上の理想の爲に自由に變改を加える。

従つて當時の生活はそのまゝに畫中に取入れられる事が少い。爲に音樂は此三人の巨匠の美術の中では殆んど無視されてゐる。然し此三人の大家以後の美術家は猶當代の生活を描いてゐるのみならず、宗教的思想が時代の進むと共に衰へ、現實生活そのまゝ描く傾向が増すに従つて音樂も亦美術中に描かれる機會を多く持つに至つてゐる。

然らば此等の時代を通じて如何なる美術家が、如何なるプレクトラム樂器を如何に取扱つてゐるか。是から其説明をする事としよう。

既に述べた様に第十四世紀美術家は殆んど作品中に樂器を取扱つてゐない。彼の眞の意味に於けるルネッサンス繪畫の最初の人だと云はれるデヨット（一二六六年）——一三三六年）の多くの作品の中「サロメ」の畫中に胸の甚だ大きい當時のヴィオリン型の樂器が用ゐられてゐるが、フレット樂器は未だ現はれて來ない。然るに第十五世紀に至つて始めて此樂器が出て來る。そしてそれは明に今日のマンドリンの原型を示すものである。此樂器は彼の畫僧フラ・アンデエヲの畫中に描か

れてゐる。描く事は祈る事であり、常に祈りつゝ奏いたと云はれるアンヂェリコの純潔な宗教的詩情に充ちた作品の一つである。「聖母の戴冠」の中に我々は此樂器を見出す。此光榮ある聖母の盛典を祝して、或は踊り或は唱ふ天使の群に交つて天上の樂を奏する若い天使の一人がフレット樂器を水平に胸の前に横へて聖母を眺めつゝアルペヂョを弾かんとするものゝ如くコードのボヂションを抑へつゝピツクを最低音絃に當てんとしてゐる。樂器の形は今日の琵琶とマンドリンの間の様に作られてゐる。即ちネックが次第に太くなつて胴となつてゐる。そしてサウンドボックスの膨らみは今日のマンドリン程大きくなく、扁平に近い、ヘツグボックスはネックと鋭角を爲して後ろに折れてゐる。サウンドホールは圓形であつて、模様を彫り抜いた飾り板がはめ込まれてゐる。そして今日のマンドリンのサウンドホールは可なり小さい。が之に對する用意の爲かネックの下端に近い所に今一つの小さいサウンドホールが作られてゐる。絃は今日の樂器と等しく複絃四對である。フレットの數

は明に見分けられないが、六つか七つ位の様に思はれる。大きな方のサウンドホールと胴の最端との間に矩形の板がはめ込まれてピツクのサウンドボードを傷ける事を防いでゐる。駒は此板と胴の最端との間に附けられ且つ長く胴の一方から他方まで亘つてゐる。アンヂェリコと相前後して作品を出してゐるオツタヅイア・ノ・ネルク（生年不明一四〇三年より一四四四年迄に存在せる事明なり）も其畫中に殆んど同形の樂器を描いてゐる。唯此樂器に於ては大、小二つのサウンドホールがアンヂェリコのものより著しく大きく（大きい方のサウンドホールは今日のマンドリンのそれよりも更に大きい）且つ兩者の位置が遙に胴の中央に寄つてゐる。奏者は未だ惡戯氣の取れない女兒の天使であつて同じ様な天使と相對して幼いキリストを抱く聖母の兩側に立ち首を傾けて惡戯氣な眼つきで畫中より我々の方をのぞきながら、樂器を水平に胸の前に持ち、複雑なコードを押へつゝ上から下へとピツクを打下してゐる。



當時此樂器が何と呼ばれてゐたかは明でないが、此二つの繪畫によつて私にはマンドリンが既に第十五世紀に行はれてゐた事そしてマンドリンがマンドリンの形を具へたのは遅くとも第十五世紀であつて或は更にそれ以前にさへ遡るかもしれないと云ふ想像を抱く事が出来る。

ミケランヂエロと相並んでルネッサンス彫刻家の双壁と云はれるドナテルロ（一三八六年——一四六六年）も其作品中に此樂器を取入れてゐる。パドアのサン・アントニオ寺の祭壇はドナテルロの最圓熟した時代の作品であつて彼は十年の日子を其弟子と共に其製作に費した。彼は祭壇の下部の正面の腰板を十一に區劃して其一つ／＼に幼い天使の樂人を浮彫した。其多くのものは弟子の手になつたものであるが二つ丈は其優れた技巧から彼自身の作であると學者は推定してゐる。そしてその二つの中の一つはマンドリンを奏する天使である。縦に細長い區劃の中に立つ天使は緩いガウンの様な着物を着、胴迄かゝげた裾を細い帯に絡ませ左足の踵を右足の

甲に乗せ、樂器を水平に胸の前に持ちながら少しく首を左に傾けて一心に樂器を弾いてゐる。そして矢張りコードを弾いてゐる事を左手の指が示してゐる。

以上の三つの作品に現はされたマンドリンに依つて私は此樂器が當時獨奏樂器としてよりも寧ろ伴奏樂器として用ゐられた事が可なり明白に推論されると思ふ。何故かと云ふに以上の三つの場合常に奏者はコードを弾いてゐる。のみならず常にアルペヂョを以て此コードを弾いてゐる。之は明に伴奏のみに限られた奏法であつて獨奏の場合に常にコードのアルペヂョが奏されるとは想像出來ない。且つ樂器の構造が獨奏よりも伴奏に適してゐる。何となれば樂器の長さにしてフィンガーボードが短く従つてフレットの數も少い。かゝる構造の下に於ては、獨奏は困難であつて此構造は伴奏には適しても獨奏には適しない。之を反對に考へるならば當時此樂器は伴奏にのみ用ゐられたが故に多くのフレットを必要としなかつた。若し獨奏樂器として用ゐられたとするならばそれに適當した構造の改良が爲される筈であ

る。かくの如く考へるならば此樂器が伴奏にのみ用ゐられたと云ふ推定が可能となつて来る。況んやマンドリン、ギター系の樂器がトロヴァトーレ、ミンストレル、ミンネジンガの歌謡を誦する伴奏樂器として傳播された事を考ふるならば此推論は更に真に近いものとなる譯である。

次に以上の作品から此樂器を奏する場合原則として奏者は立つてゐたものゝ様に思はれる。以上の三つの場合天使は常に立つたまゝでそして樂器を胸の前に水平に持つてゐる。之は外見よりしても又實際上保持するに當つても甚自然である。サウンドボックスの底部の膨みの少いのもかゝる保持を安易ならしめん爲に出でたものであるに違ひない。之を當時の生活から見るにルネッサンス美術に表された生活は座つてゐる場合よりも立つてゐる場合が多い。のみならずかゝる伴奏樂器を必要とする様な場合、即多くの人が集つて或は唱ひ或は舞踊する場合には立つ事の多いのは云ふ迄もない。家の内に於ては勿論左様であるが戶外に於ては更に其機會が多

い。そして當時の祝典、悅樂が戶外に於て多く行はれた事を考へるならば益々右の考へが確められる。

ドナテルロより稍遅く生れドナテルロよりも稍長く製作した彫刻家にルカ・デラ・ロツビア(一三九九——一四八二)が居る。彼は釉藥をかけたテラコッタの作品に獨自の世界を開いた。勿論彼は大理石、青銅等の種々の彫刻をも作つてゐる。然し彼の作品を通じて我々の感ずる所の彼の特色は陶器に見る様に親しむ可き表現と繪畫的な構圖(就中浮彫に於て)から来る愛す可き魅力である。彼の初期の作品の一つにフィレンツェ(フロレンス)の本寺の爲に作る唱歌壇がある。之は寺内の壁に取付けられた張出しであつて、ミサの日、唱歌者が立つて唱ふ爲に設けられてある。此壇の前面をルカは二段に分ち各段を四つ宛に區劃して其一つ／＼に或は唱ひ或は奏し、或は踊る多くの少年、少女を浮彫してゐる。此一つの中に彼はフレット樂器を持つた二人の少女を表はしてゐる。此樂器は古代希臘のリラからフレット

樂器への變化を示す様な構造を持つてゐる。胴の表面の輪廓はリラの形であつて、之にサウンドボードとサウンドボックスを取りつけた構造上の發達を明かにたどる事が出来る。此胴の上端に五つのフレットあるフィンガーボードを繼ぎ足し更にフィンガーボードの上端に人間の胸像を像る裝飾が附けられてゐる。胴の底部の膨みは甚だ少い。絃は複絃四對と之に單絃の最高音絃が加はつてゐる。フィンガーボードは最低音絃から外へ著しく食み出してゐる爲にフレットの數がはつきりと算へられる。且つ此樂器に於てはフィンガーボード全體が上部に於て幅廣く胴に近くに從つて細くなつてゐるのは前三つの場合とは正反對である。そして奏者は各樂器を胸の前に持ちピツタを以つてコードを弾きつゝ、周圍の五人の唱歌者と共に唱つて居る。但し二人が各異つたコードを同時に弾ひてゐるのは少しく我々には異様の感と與へるがこれは音樂上より判斷す可きものではなく構圖上の變化を與ふる爲に出でた作者の美術上の立場から考察す可き事柄であらうと思はれる。

それは兎に角此樂器は前の三つの作品の場合とは著しく異つた形と構造とを以てゐる。そしてリラとマンドリンとの混血兒の形を有する點から前の三つの作品に現はれた樂器よりも古い時代のものに屬するだらうと私は想像する。美術家に依つて用ゐらるゝ衣服器具は多くの場合其時代の生活を反映するが而も必ずしも左様とも限らない。彼等が古代のものゝ形、色彩又はその有する意味から之に興味を感じたならば之を作品中に取入れる事は屢々行はれる事である。此點から云つてもルカの現はした樂器を前三者の以前の時代の樂器であると考へるのは必ずしも過つてはゐないだらう。

扱以上に私はルカ・デルラ・ロツピアの時代迄に伊太利美術に現はれたマンドリン系の樂器に就いて述べたが、不思議にも樂器は此時代以後には全く跡を斷つてゐる。勿論ルネッサンス時代より今日に至る間に多くの作品が失はれてゐるのであるから或は失はれた後代の作品中には猶描かれてゐたかも知れない。然しながら今日

迄傳はつてゐる美術品中多くの參考資料に現はれる美術の中には全く見られない。  
私は此事實から此時代を最後としてマンドリンの流行が衰へたのではないかと考へ  
ざるを得ない。もしマンドリンと同時に他の樂器も美術中から除かれてゐるならば  
此想像は根據がないだらう。けれ共他の樂器は引續いて描かれてゐる。のみならず  
マンドリンに代ると考へられる樂器が次第に現はれ出したので、マンドリンが次第  
に類れて他の樂器が之に代つたと云ふ事が云へる様に思はれる。