

令和4年度 東京藝術大学大学院音楽研究科 博士学位論文

## 日本のコントラバスの歴史

～明治期から終戦後における日本人コントラバス奏者の実態～

岡本 文音

令和2年度入学

学籍番号 2320907

## 目次

凡例 .....	3
序章 .....	4
1. はじめに .....	4
2. 先行研究と範囲の設定 .....	5
第一章 明治期 .....	8
第一節 最初期に日本に導入されたコントラバス .....	8
1. トンプソン .....	8
第二節 各機関におけるコントラバスの導入と演奏 .....	12
1. 宮内省式部寮雅楽課の伶人によるコントラバスの演奏 .....	12
2. 音楽学校でのコントラバスの演奏 .....	15
3. 陸軍外山学校軍楽隊および海軍軍楽隊の隊員によるコントラバスの演奏 .....	16
4. 民間団体におけるコントラバスの演奏 .....	19
第二節 明治期におけるコントラバス演奏の実態 .....	20
1. 教則本にみる明治期におけるコントラバス演奏の実態 .....	20
2. 明治期における弓の持ち方について .....	26
第二章 大正期から終戦（1945 年）まで .....	32
第一節 職業コントラバス奏者の誕生 .....	32
1. 活動写真館の盛隆と職業コントラバス奏者の誕生 .....	32
2. オーケストラの萌芽－東京フィルハーモニー会と日本交響楽協会－ .....	33
3. 日露交歓交響管弦楽演奏会 .....	34
4. 新交響楽団の誕生 .....	35
第二節 日本人初のコントラバス留学生、長汐壽治 .....	37
1. 経歴と留学にいたるまで .....	37
2. プラハ留学の様子 .....	39

第三節 長汐帰国後のコントラバス奏法の広がり .....	40
1. 長汐壽治のコントラバス奏法―アルス音楽大講座より .....	40
2. 東京音楽学校での教習 .....	43
第三章 終戦後―終戦から 1960 年代まで― .....	45
第一節 戦後日本のコントラバス教育を支えた教育者たち .....	45
1. 長汐の札幌移住 .....	45
2. 東京音楽学校で長汐壽治に学んだ生徒達の教育者としての活躍 .....	47
第二節 飛躍する日本人奏者たち .....	52
1. コントラバスのソロ・リサイタルの開催 .....	52
2. 欧州留学の本格化と二大留学先―ベルリンのツェパリッツ、ウィーンのシュトラ イヒャー― .....	57
終章 .....	60
1. 総括 .....	60
2. 結論 .....	61
3. 展望 .....	61
参考文献 .....	64
謝辞 .....	70

## 凡例

1、「コントラバス」には、「ダブルベース」や「ウッドベース」など様々な名称が使用されるが、本稿では主に日本のクラシック界におけるコントラバスについて論述するため、現在日本のクラシックの現場において最も浸透している名称である「コントラバス」の名称を使用することとした。

2、引用文については新字体、新仮名遣いを用いる。

ほか、東京芸術大学音楽学部『論文作成の手引き（2019年改定）』に従う。

# 序章

## 1. はじめに

コントラバスとはオーケストラをはじめとして、ジャズ、軽音楽、吹奏楽、タンゴ、マンドリンアンサンブルといった様々な音楽ジャンルにおいて、音楽の基盤となる最低音部を担当する弦楽器である。オーケストラなどのクラシック演奏では主に弓を用いたアルコ奏法が使用され、ジャズや軽音楽などの演奏では主に指で弦をはじくピチカート奏法が使用される。クラシックのコントラバス演奏とジャズや軽音楽のコントラバス演奏には前述のような奏法の違いがあり、大半のコントラバス奏者はクラシック演奏を専門とするコントラバス奏者、ジャズや軽音楽の演奏を専門とするコントラバス奏者と分かれている。音楽大学のコントラバス専攻で学ぶことのできるのは基本的にクラシック演奏であり、筆者が東京藝術大学で学んだのもクラシックのコントラバス演奏である。

日本におけるコントラバスの歴史は、1880 年（明治 13 年）にはじめてコントラバスが注文され翌年に到着したことにはじまる。そして、およそ 140 年にもわたる長い年月をかけ、コントラバスは管弦楽の演奏とともに受容されてきた。しかしこのような長い歴史を持ちながら、日本のコントラバスの歴史はごく一部の関係者が知るのみであり、さらにその全体像に至っては全く知られていないのが実情である。筆者が日本におけるコントラバスの歴史の一端に触れたきっかけもごく最近のことであった。

筆者は博士後期課程に進学したものの、日本の音楽大学の博士後期課程に進学したコントラバスがこれまでにいなかったこともあり、そもそも「日本のコントラバス」について研究する者がこれまで皆無に近い状態であったので、必然的に直接的な先行研究がほとんど見つからない状態からのスタートとなった。苦労はあったものの、かえって研究の初期段階から今までコントラバス奏者たちが知らなかったような事実が書かれた貴重な史料が多数見つかり、それは大きな喜びであった。

しばらくはコントラバスの教育に関する研究を進めていたが、研究が進むにつれて、これらの史料がいままで誰にも見つけられてこなかったこと、そしてこの先も見られないであろうこと、何よりも、日本のコントラバスの歴史そのものが体系的にまとめられていないことに対してのもどかしさを感じるが多くなった。特に、日本のコントラバス演奏の草分けである長汐壽治は、チェロで例えれば齋藤秀雄に匹敵する存在であるが、現在では関係者がその名を知るのみで、主要な音楽人名事典にも長汐の名は記載されていない。日本のコントラバスの歴史はいくつかの「点」—長汐壽治のコントラバス留学や 1960 年代頃からのベルリンやウィーンへ学ぶ日本人留学生の増加など—を認識している程度で、それらを「線」として認識できている者はほとんどいなかった。

本研究の目的はそのような日本のコントラバスの歴史について、筆者が学んだクラシックにおけるコントラバス演奏を対象として、その受容と発展の歴史を、明治期から 1960 年代における日本人コントラバス奏者の実態の調査によって明らかにすることである。本研究が今後の日本のコントラバスの歴史的研究の足がかりのひとつとなれば幸いである。

## 2. 先行研究と範囲の設定

まず現在認識されている「点」について整理をしておきたい。これまで日本のコントラバスの歴史について言及された文献は、調査出来た範囲において次の三点である。一つ目はアルフレッド・プラニャウスキーの著作、『コントラバスの歴史』の 440 頁に記載された、以下の脚注である。

日本におけるコントラバス演奏は、長汐壽治がプラハでチェルニーに学んで帰国してから、その本格的な第一歩が印された。かつて NHK 交響楽団でコントラバスセクションのリーダーを務めた檜山薫、窪田基、現在その職にある中博昭、全東京芸術大学教授今村清一らは、いずれも長汐門下であり、現在東京芸大の講座を受け持つ江口朝彦は、自身プラハでヘルトゥルの教えを受けた。このように日本のコントラバス史は、主としてプラハ派の流れを汲んで進められてきた。しかしその後、窪田はベルリン・フィルハーモニーのツェッパリッツ Rainer Zepperitz に、中は同じくヴィット Friedlich Witt と、ウィーン交響楽団のクレマー Erich Kremer に、田中雅彦はツェッパリッツに、さらに、NHK 交響楽団の小野崎充はツェッパリッツとシュトライヒャーにそれぞれ師事している。<sup>1</sup>

次に、国立音楽大学名誉教授でありコントラバス奏者の松野茂の著作、『コントラバス弾きのパウゼ』および『コントラバス教則本』に掲載された、次の文章である。二つの文章は共通しているので、本稿では出版年の古い『コントラバス教則本』から引用する。

我が国にコントラバスが輸入されたのは、明治 13 年 6 月 8 日「音楽取調掛文書」第 48 号、によると、音楽教師メーソン氏に委嘱して米国に、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロと共にコントラバスを注文しています。

演奏についての記録では、明治 14 年 7 月 8 日、宮中に於て、管弦楽が演奏され、編成は 10 名でその中にコントラバス奏者山井基万氏の記録があります。

---

<sup>1</sup> アルフレッド・プラニャウスキー『コントラバスの歴史』、田中雅彦、十枝正子、滝井敬子訳、東京：全音楽譜、1974 年、440 頁。

今日、日本に於けるコントラバス奏者の活躍はめざましく、国内はもとより、欧米のオーケストラで首席奏者や団員として活躍している人も数少なくありません。<sup>2</sup>

上記の文章について補足すると、冒頭に「我が国にコントラバスが輸入されたのは、明治13年6月8日「音楽取調掛文書」第48号、によると[…中略…]コントラバスを注文しています。」とあるが、この明治13年というのは注文された年であり、実際に楽器が到着したのは翌明治14年2月のことであった<sup>3</sup>。

そして最後に、東京藝術大学名誉教授でありコントラバス奏者の永島義男『コントラバス演奏の基礎技法に関する研究』の「第5章日本におけるコントラバス教育の歴史」が挙げられる。以下は第5章および終章からの引用である。

筆者のコントラバス演奏技法は、東京藝術大学において、恩師である故今村清一教授（1906年～1989年）による指導を継承して基盤とした上で、江口朝彦助教授をはじめ、その他の指導を参考としつつ、演奏活動を通して発展させたものである。本章では、筆者の演奏技法の基盤となったコントラバス演奏技法について、その源流を探りたい。今村清一教授は、コントラバスを長汐壽治氏（1900年～1975年）に師事し、長汐氏から受けた指導が、今村教授のコントラバス技法の基盤となっていると話されていた。<sup>4</sup>

今村教授が採用していたのは、チェルニー、F.の教則本であり、運弓法と音程に焦点を当てたものであったろうと推測できる。今村教授も、長汐壽治氏がチェコから持ち帰ったチェルニー、F.の同教則本で指導を受けたであろうと考えられる。筆者が指導を受けたコントラバスの演奏技法は、プラハ派によって培われた技法が基盤になっている事が、中、寺田両氏へのヒアリングから理解された。また、江口朝彦助教授（1933年～1997年）にも東京藝術大学で指導を受けているが、江口助教授も1958年から1963年まで、プラハアカデミーで、ヘルトゥル、F.（František Hertl）に師事している。

東京音楽学校におけるコントラバスの最初の指導者として、長汐壽治が教務嘱託として1935年に着任している。長汐氏は、1900年生まれで、1929年～1932年にかけてチェコに留学し、プラハ派の名高い指導者であるチェルニー、F.に直接指導を受けた。筆者も、長汐氏の門弟である今村清一教授より、チェルニー、F.の教則本を使って指導

---

<sup>2</sup> 松野茂『コントラバス教則本』、東京：ドレミ楽譜出版社、1988年、10頁。

<sup>3</sup> 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第一巻』、東京：音楽之友社、2003年、35頁。

<sup>4</sup> 永島義男『コントラバス演奏の基礎技法に関する研究』、東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文、2017年、131頁。

を受けたが、長汐氏がどのような指導をしていたのかについては、断片的に伝え聞くのみであった。そこで関係者にヒアリングを行い、当時の様子を調査した。これらから、東京藝術大学においては、プラハ派のメソッドが主に継承されてきた事が推察された。<sup>5</sup>

これらの内容をまとめるとおおむね次の通りである。

- ① 日本にはじめてやってきたコントラバスが注文されたのは 1880 年（明治 13 年）。[筆者注：到着は 1881 年（明治 14 年）]（松野茂）
- ② 演奏記録では 1881 年（明治 14 年）の宮中での管弦楽演奏が最初で、コントラバス奏者は山井基万。（松野茂）
- ③ 日本におけるコントラバス演奏は、長汐壽治が 1929 年（昭和 4 年）～1932 年（昭和 7 年）に行ったプラハ留学より帰国してから、本格的に開始された。（プラニャウスキー）
- ④ 江口朝彦[筆者注：長汐壽治に次ぐ 2 人目となる日本人コントラバス留学生]もプラハへと留学し、日本のコントラバス史は主としてプラハ派の流れを汲んで進められてきた。（プラニャウスキー、永島義男）
- ⑤ その後、ベルリンまたはウィーンに留学する者も現れた。（プラニャウスキー）
- ⑥ 現在のコントラバス奏者たちの活躍はめざましく、欧米のオーケストラでも主要な役職についている者が少なくない。（松野茂）

上記より①～②と③以降の間に、年数にして 51 年もの大きな断絶があることが分かる。この間、すなわち洋楽が日本に導入された明治初期から昭和初期に至るまでの間に、コントラバスが全く演奏されていなかったわけではない。管弦楽の演奏会もあったし、軽音楽の分野でも演奏活動は行われていた。だがこの明治期におけるコントラバス演奏の実態については、一次資料が乏しいためか、全くと言ってよいほどこれまで語られることがなかった。しかしながら、この明治期こそ日本のコントラバスの歴史を解き明かすために欠かすことのできない重要な時期なのではないだろうか。

本稿では、全体の時期を明治期、大正期から終戦までの時期、そして終戦後の時期として終戦から 1960 年代までの時期を区切り、これらの大きく 3 つの時期に大別し考察を行うこととする。それらの時期について、現在認識されている断片的な情報を手がかりに、関係者への聞き取り調査を行ったほか、音楽雑誌、新聞記事、教則本、プログラムといった様々な史料の分析を通じて明治期から 1960 年代までの日本人コントラバス奏者の実態を明らかにすることを試みた。

---

<sup>5</sup> 同前、144 頁。



# 第一章 明治期

## 第一節 最初期に日本に導入されたコントラバス

### 1. トンプソン

日本にコントラバスという楽器がはじめて導入されたのは 1881 年（明治 14 年）のことであった。当時輸入された楽器について、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第一巻』に次のように書かれている<sup>6</sup>。

一、ベーカル氏製バイヲリン 四ヶ  
代価米金貳百弗 一ヶニ付五拾弗  
内二個音楽取調所用 二個伶人所用

一、ビヲラ 一ヶ  
代価米金五拾弗 音楽取調所用

一、ビヲラ 一ヶ  
代価米金貳拾五弗 伶人所用

一、ビヲリンセロ 一ヶ  
代価米金四拾五弗 音楽取調所用

一、ビヲリンセロ 一ヶ  
代価米金貳拾弗 伶人所用

一、ダブルベース 一ヶ  
代価米金三拾貳弗 伶人所用

一、ダブルベース 一ヶ  
代価米金六拾弗 音楽取調所用

---

<sup>6</sup> 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第一巻』、東京：音楽之友社、1987 年、35 頁。

一、クラリヲネット 二ヶ

代価米金四拾弗 伶人所用

一、フルート 箱入 一ヶ

代価米金貳拾弗 伶人所用

これらの楽器は、1880 年（明治 13 年）に文部省雇外国人教師として音楽取調掛に着任したアメリカ出身の音楽教育家、ルーサー・ホワイティング・メーソン（Luther Whiting Mason, 1818－1896）により注文された。注文されたコントラバス 2 台は翌 1881 年（明治 14 年）に到着し、1 台は音楽取調掛用、もう 1 台は宮内省式部寮雅楽課<sup>7</sup>に所属する伶人<sup>8</sup>用であった<sup>9</sup>。元々は音楽取調掛で使用する 1 台のみの購入予定であったが、伶人用の 1 台も、メーソンによる私的な注文の品として発注された。

なお、コントラバスがはじめて輸入された時の呼称は上記のとおり「ダブルベース」、すなわち「ダブルベース」であった。日本の洋楽導入を先導したメーソンがアメリカの出身だったため、アメリカでの通常呼称である「ダブルベース」が用いられた。しかし以降、使用する教本が「コントラバス」呼称のドイツ系の教本であったり、管弦楽の授業を受け持つ外国人教師がヨーロッパの出身で「コントラバス」呼称を使用していたので、その影響を受け、後の音楽取調掛および東京音楽学校では「コントラバス」呼称を多く使用するようになっていった。なお、明治 40 年代から弦楽の教習を開始した陸・海軍軍楽隊では、既に「E♭コントラバス」や「B♭コントラバス」など、弦楽器のコントラバスとは異なる管楽器をコントラバスと既に呼称したりしていたためか、「弦バス」など日本独自の呼称が使用されることも多かった。現在日本においては「コントラバス」呼称が最も広く浸透している。

---

<sup>7</sup> 現在の宮内庁式部職楽部。本稿では 1880 年時点での名称、「宮内省式部寮雅楽課」と表記した。

<sup>8</sup> 宮中に奉仕する音楽家のこと。

<sup>9</sup> 松野茂『コントラバス教則本』10 頁では 1880 年（明治 13 年）6 月 8 日「音楽取調掛文書」第 48 号を根拠とし、注文されたコントラバスは 1 台と説明しているが、その後メーソンは伶人用の 1 台を追加し最終的に 2 台を注文したので、正しくは 2 台である。



図1 1880年4月1日 音楽取調掛の内部および当時の楽器（東京藝術大学附属図書館より提供）

さて、下記に掲載する図1は1880年（明治13年）4月1日に撮影された音楽取調掛の内部および当時の楽器を写した写真である。そこには、この時メーソンが購入したと思われるコントラバスが写っている。

この楽器と思われる楽器が、驚くことに現在も東京芸術大学音楽学部に残っており、学生によって今も演奏されている。「トンプソン」の呼び名で使われている、Thompson & Odell社のコントラバスである。

Thompson & Odell社は楽器製造および輸入とその販売、楽譜出版などを行う、ボストンの音楽事業社である。管楽器、弦楽器、そして打楽器と、様々な楽器を販売していた。扱う楽器は管楽器や打楽器が多数を占めていたが、弦楽器も扱っていた。同社は1873年（明治6年）に設立され、1905年（明治39年）には廃業している。その後事業は出版部門をカール・フィッシャー社が、楽器製造および販売事業はベガ社が引き継いだ<sup>10</sup>。

この楽器が最初に日本に持ち込まれたコントラバスであるかどうか断定できる資料はない。だが、いくつかの理由からその可能性は極めて高いと考えられる。

<sup>10</sup> *The Boston Drum Builders*, “Thompson & Odell,” by W. Lee Vinson, accessed October 20, 2022, <https://www.bostondrumbuilders.com/thompson-odell>.

1つはこの楽器がボストンから輸入されたという事実である。Thompson & Odell 社はボストンの会社である。そして先ほど掲載した「音楽取調掛文書」には「ボストンより購入」と記載されており、まさしく一致する。

2つ目は先に掲載した音楽取調掛内部の様子に写っていた楽器と、現在のトンプソンの見た目が酷似している点である。下記の図2は音楽取調掛内で撮影された写真を拡大したもの、図3は現在東京藝術大学に保管されているトンプソンの写真である。



図2 音楽取調掛内部拡大写真



図3 東京藝術大学保有のトンプソン

2つの写真を比較してみると、ヴィオール型である点、肩の傾斜といった特徴がほぼ一致している。コントラバスは他の弦楽器と異なり、楽器の大きさに定められた寸法がなく、固体によって大きさや形にかなりの差がある。その中でこれだけ姿形が一致しているというのは、同一楽器と考える方が自然であろう。

3つ目に、永島義男の話によれば、永島が東京藝術大学に在学していた1967年（昭和42年）から1971年（昭和46年）の間、この楽器は「取調（とりしらべ）」というあだ名で、学生の間で使われていたという点である<sup>11</sup>。あだ名の由来は「音楽取調掛の頃からあった楽器」とのことだが、前述の理由から考えると、これは事実である可能性が高いであろう。仮にこの楽器が最初に日本にやってきたコントラバスでないとしても、Thompson & Odell 社が1873年（明治6年）に設立され、1905年（明治38年）には廃業している点を考えれば、この楽器はその間に購入されているのであり、やはり最初期に輸入されたコントラバスの可能性が高いと考えられる。

---

<sup>11</sup> 永島義男。著者によるインタビュー、2021年7月4日、東京都内。

## 第二節 各機関におけるコントラバスの導入と演奏

### 1. 宮内省式部寮雅楽課の伶人によるコントラバスの演奏

日本における洋楽の受容はまず軍楽隊によって管楽器の伝習が開始されたが、弦楽器を他に先駆けて習得したのは宮内省式部寮雅楽課の伶人たちであった。

1881 年（明治 14 年）4 月、メーソンの注文したコントラバスを含む楽器が欧州より到着すると、伶人たちは直ちに練習を開始し、およそ 1 か月後の 5 月 24 日、皇后の東京女子師範学校行啓にて早速演奏を披露した。編成は第一ヴァイオリン、第二ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバス、フルート、クラリネットの計十名。演奏者の氏名は明らかになっていないが、この演奏会こそがわが国はじめての公開オーケストラ公演であり、日本人がはじめてコントラバスを演奏した最初の演奏会であった<sup>12</sup>。

氏名が明らかになっている最初の記録は、1881 年（明治 14 年）7 月 8 日の宮中における御陪食<sup>13</sup>の席上での演奏である。奏楽の記録に、コントラバスの奏者として山井基萬（1853－1908）と東儀俊慰（1841－1924）の名前が書かれている。下記はその曲目と出演者名である<sup>14</sup>。曲目や楽器名などは原文のまま掲載する。

---

<sup>12</sup> 中村洪介『近代日本洋楽史序説』、東京：東京書房、2003 年、442 頁。

<sup>13</sup> 晩餐会のこと。

<sup>14</sup> 『明治十四年雅楽録一』。なおこの演奏会の出演者については、中村洪介『近代日本洋楽史序説』（東京：東京書房、2003 年、506 頁の脚注）で指摘されているように、コントラバス奏者の東儀俊慰の名前を欠くなど「雅楽録」と異なる表記がなされている先行研究が少なくない。本論文では該当演奏会に関する唯一の現存史料である「雅楽録」を根拠とし、その掲載内容に従って表記した。

明治十四年七月九日 御陪食欧州管絃奏楽目録

西露に  
ナイトソング  
富士山  
エルフィンワルツ  
蛍ノ光  
ヘールコロンビヤ

ヴァイオリン	三等伶人	林 廣季	クラリヲ子ット	三等伶人	東儀 彭質
	四等伶人	多 久随	ヴァイリンセロ	同	上 真行
	五等伶人	奥 好壽	ダブルヘース	同	山井 基萬
	五等伶人	芝 祐夏		同	東儀 俊慰
ヴァイヲラ	三等伶人	林 廣繼	唱歌	一等伶人	芝 葛鎮
	五等伶人	辻 則承		四等伶人	多 忠廉
フリュト	四等伶人	奥 好義		御用掛	小篠 秀一

ただ、これらの演奏会によってはじめて日本人の手でコントラバスが演奏されたものの、これを日本人コントラバス奏者の誕生と捉えるかは一考が必要である。山井基萬はボンバルドン、東儀俊慰はバスクラリネットと他の楽器も担当しており<sup>15</sup>、その中でコントラバス「も」弾いたというに過ぎず、コントラバス演奏に特化した専門の演奏家ではなかったからである。コントラバス奏者をコントラバス演奏に特化した専門の演奏家と捉えるならば、彼らの存在を日本人コントラバス奏者の誕生と捉えるのは早計であるし、また反対に、単純にコントラバスを演奏できる者をコントラバス奏者と捉えるならば、日本人コントラバス奏者の誕生と言えるであろう。

伶人たちはその後も洋楽の修得に真摯に取り組み、やがて伶人たちの中から、奏者や教育者としても活動し洋楽導入期における先導的役割を担う人物も現れた。この面で日本のコントラバスの歴史に関わる人物として特筆したい人物が、明治期において重要なコントラバス奏者および教育者として活躍した藺廣虎（1865－1942）である。

藺廣虎は 1865 年（慶応元年）6 月 21 日摂津国東成郡天王寺（現在の大阪市東成区天王寺町）に生まれた。1883 年（明治 16 年）より雅楽生となり、1888 年（明治 21 年）楽手

<sup>15</sup> 塚原康子『近代雅楽制度の研究―戦前期の宮内省式部職楽部を中心に―』、2001 年、研究報告書、197 頁。



に任命されコントラバスを専攻した。1899 年（明治 32 年）より 1917 年（大正 6 年）<sup>16</sup>までの約 18 年間、東京音楽学校にてコントラバスの授業嘱託教員を担当する。その後、1909 年（明治 42 年）より 1930 年（昭和 5 年）まで陸軍戸山学校講師を担当した<sup>17</sup>。

東京音楽学校での教員や陸軍外山学校講師といった職に就いていたことから、当時、菌廣虎が数少ないコントラバスの専門家としていかに重宝されていたかが窺える。

菌廣虎がどのようにコントラバスを弾き、どのようにコントラバスを教えていたのか、その具体的な内容を示す史料は見つかっておらず、分からなかった。しかしながら菌廣虎の活動した明治期に、コントラバスの正統な奏法を知り、伝えることの出来る教師が日本にいなかったことをふまえれば、おそらく菌廣虎自身は、教則本を頼りにした独習を基本として奏法を習得し、専門家による指導といえ、ヴァイオリンやチェロの外国人音楽教師にアドバイスをもらう程度のものだったのではないかと推察する。堀内敬三『音楽明治五十年史』には、コントラバスの弓を手にする菌廣虎の写真が掲載されている。



図4 コントラバスの弓を手にする菌廣虎（前列左から5人目が菌廣虎）

堀内敬三『音楽明治五十年史』 東京：鱒書房、1942 年

---

<sup>16</sup> 木村重雄『現代日本のオーケストラ歴史と作品一』、東京：日本交響楽振興財団、1985 年、64 頁によれば、宮内省式部職楽部（1907 年より改称）は「1917 年（大正 6 年）には「東京音楽学校」への出向をとりやめ」と書かれており、本職である宮内省式部職楽部の決定に従い東京音楽学校を退職したものと考えられる。

<sup>17</sup> 倉田喜弘・林淑姫『昭和前期音楽家総覧—『現代音楽大観』—中巻』、東京：ゆまに書房、2008 年、14 頁。

## 2. 音楽学校でのコントラバスの演奏

ひとまず楽器が輸入されコントラバスの演奏が開始されたが、洋楽受容の基盤を固めるにあたって人材育成は急務であった。そのために重要なのが、音楽学校であった。

現在、日本には音楽を学ぶことのできる大学が 69 校<sup>18</sup>あり、そのほとんどの学校でコントラバスを学ぶことが出来る。だが、明治期においては音楽を学ぶことのできる学校自体がずっと少なく、現在の東京芸術大学の前身である東京音楽学校が音楽家育成の重要な役割を担ってきた。

しかしながら開校当初から現在の東京芸術大学で専攻することの出来るすべての楽器が学べたわけではなかった。東京音楽学校でコントラバスの学生募集が開始されるのは 1930 年（昭和 5 年）<sup>19</sup>のことである。そしてその 5 年後に、1935 年（昭和 10 年）にはじめての志願者<sup>20</sup>である今村清一（1906－1989）が予科に入学した。同年 6 月より日本コントラバス演奏の草分け的存在である長汐壽治（1900－1975）が東京音楽学校の教務嘱託に就任し、以降一度の退職を挟みながら、終戦後の札幌移住まで東京音楽学校で後進の指導にあたった。

このように東京音楽学校でのコントラバス専攻生の教育は今村清一の入学から本格的に開始した。だが、だからといってそれ以前の明治期において、東京音楽学校でコントラバスを弾く者と、それを教える者がいなかったわけではない。1935 年（昭和 10 年）以前にも東京音楽学校ではオーケストラの授業が行われており、当然演奏にはコントラバス奏者が必要だったはずである。

では本科生の存在しない中、誰がその演奏を担っていたのであろうか。1908 年（明治 41 年）より東京音楽学校には海軍軍楽隊の軍楽生たちが専科軍学生として東京音楽学校に通っており、管弦楽の演奏の際には人数の足りない管楽器およびコントラバスの演奏は彼らが担っていた。例えば 1929 年（昭和 4 年）11 月 28 日に開催された「本校創立五十周年記念演奏会」の出演者を見ると、コントラバスの出演者は山崎藤得、木下乙彌、大友胞治、佐藤仁平であり、4 名全員が海軍関係者である。

また、長汐壽治就任以前にコントラバスを担当していた教員は、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第二巻』によれば、藺廣虎（1899 年（明治 32 年）授業嘱託、1908 年（明治 41 年）～1917 年（大正 6 年）講師）、チェロ奏者のハインリッヒ・ウェルクマイスター（Heinrich Werkmeister, 1883－1936）（1907 年（明治 40 年）授業嘱託、コントラバス

---

<sup>18</sup> 『音楽大学・高校入試問題集 2022』の目次掲載の情報を記載。前出の書籍によれば、国公立大学 29 校、私立大学 29 校、短期大学 11 校。

<sup>19</sup> 『東京芸術大学創立一二〇周年記念音楽祭～藝大一二〇周年をふり返って～』、85 頁。

<sup>20</sup> 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇第二巻』東京：音楽之友社、2003 年、513 頁。



の科目担当は 1914 年（大正 3 年）まで担当）、そして海軍軍楽隊の福喜多鎮雄（？－1972<sup>21</sup>）（1932 年（昭和 7 年）教務嘱託<sup>22</sup>）の名が挙げられる。

なお、東京音楽学校と同じく明治期に開校の、1907 年（明治 40 年）に設立された東洋音楽学校では、1912 年（明治 45 年）第 3 回の卒業生にコントラバスの木村仙吾の名前が確認できる<sup>23</sup>。

### 3. 陸軍外山学校軍楽隊および海軍軍楽隊の隊員によるコントラバスの演奏

明治期におけるコントラバスの演奏、特に管弦楽の分野において軍楽隊の隊員たちが大きな役割を果たしていたことは前述したとおりである。軍楽隊には陸軍所属の「陸軍戸山学校軍楽隊」および海軍所属の「海軍軍楽隊」の 2 つがあり、それぞれ独立した音楽活動を行っていた。

陸軍外山学校軍楽隊に弦楽器が加えられたのは明治末期のことである。楽長の永井健子は、1907 年（明治 40 年）、弦楽研究のための楽器購入の申請書を教育総監部に提出し、申請の許可を受け、1908 年（明治 41 年）4 月のはじめに楽器購入した。陸軍外山学校軍楽隊に弦楽器を新たに加えることについて、永井健子は『音楽界』第一巻四号にて次のように語っている。

このたび絃楽を軍楽の中に加えることにしましたが、その目的は弦楽の研究をすることにあります。これまでも個人的には研究をしていましたが、今後は軍楽隊の事業として研究し、音楽の理想郷に達したいという意気込みです。

むろん、いっさいの弦楽器を採る必要はありませんが、コントラバスやダブルベースといった大楽器は、外国の軍楽隊では、いつも加えている状況ですし、ヴァイオリン、

---

<sup>21</sup> 「福喜多鎮雄」、『海軍軍楽隊在籍者データベース』、2022 年 10 月 20 日参照、<https://musicology.geidai.ac.jp/wp/research/militarybanddb/>。

<sup>22</sup> 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第二巻』、東京：音楽之友社、2003 年、1545 頁～1573 頁。福喜多鎮雄については 1629 頁にて「担当科目不明」教師とされているが、大森盛太郎『日本の洋楽』86 頁にて「福喜多鎮雄が教員としてコントラバスの演奏者の育成にあたった」とあることから、コントラバス担当の教師とみて名前を挙げた。

<sup>23</sup> 武石みどり「明治・大正期の東洋音楽学校：演奏に関連する記録・資料」、東京音楽大学紀要編集委員会編『研究紀要 29 巻』、東京：東京音楽大学紀要編集委員会、2005 年、29 頁。なお、同頁にはトロンボーンの出典者としても木村仙吾の名が書かれている。

ビオラのような小楽器は、十分研究したあとで、加えるか否か分かりませんが、いずれにせよ前途遼遠です。<sup>24</sup>

「外国の軍楽隊」とは、フランスの軍楽隊であるギャルド・レピュブリケーヌ吹奏楽団といった管弦楽演奏を行っている軍楽隊を指しているのであろう。従来、吹奏楽を演奏してきた軍楽隊に弦楽器が加わるというと、吹奏楽の編成にコントラバスが加わることを指すように思ってしまうが、陸軍外山学校軍楽隊ではコントラバスだけでなく同時期にヴィオラやチェロも導入しており、吹奏楽の編成にコントラバスが加わることを目指すだけでなく、管弦楽演奏を行うことも目指していたことが分かる。

弦楽器を購入した陸軍戸山学校軍楽隊は1909年（明治42年）5月より宮内省楽部の伶人を講師に招き、弦楽器の練習を開始した。講師は、ヴァイオリン講師に多忠基、チェロ講師に多忠告、そしてコントラバス講師が藺廣虎であった。1926年（大正15年）からは東京音楽学校から、ヴァイオリン講師に杉山長谷夫、チェロ講師に平井保三が招かれた<sup>25</sup>。練習開始からおよそ1年後の1910年（明治43年）には、「皇太子殿下が戸山学校に行啓の際には軍楽生徒隊によって管弦楽演奏をやったのけ、お誉めのお言葉を頂いている<sup>26</sup>」ように、導入開始直後から意欲的に弦楽器の練習に励んできた陸軍戸山学校軍楽隊であったが、1931年（昭和6年）に管弦楽の合奏訓練は中止され、陸軍軍楽隊は吹奏楽編成だけとなった<sup>27</sup>。

一方の海軍軍楽隊も、1908年（明治41年）に弦楽器の導入を海軍省軍務局に申請している。陸軍戸山学校軍楽隊とほぼ同時期に弦楽の導入を開始したことになるが、陸軍戸山学校軍楽隊との違いは、東京音楽学校と提携し海軍委託生として軍楽生たちを東京音楽学校に通わせたことであった。小池猪一『海軍軍楽隊—日本洋楽史の原典—』には次のように書かれている。

明治四十一年十一月二十八日、弦楽演奏研究のため横須賀海兵団軍楽隊の中から一隊が選抜され、東京・築地に東京派遣所の設置が決定した。十二月九日、瀬戸口藤好軍楽長が初代東京派遣所長を拝命、優秀な技倆の隊員三十二名によって弦楽の研究が開始されることとなった。

---

<sup>24</sup> 帝國樂事協會『音楽界[復刻版]』、第一巻四号、東京：大空社、1995年。

<sup>25</sup> 阿部勘一、細川周平、塚原康子、東谷護、高澤智昌『ブラスバンドの社会史 軍楽隊から歌伴へ』、東京：青弓社、2001年、106頁。

<sup>26</sup> 山口常光『陸軍軍楽隊史』、東京：三青社、1968年、125頁。

<sup>27</sup> 阿部勘一、細川周平、塚原康子、東谷護、高澤智昌『ブラスバンドの社会史 軍楽隊から歌伴へ』、東京：青弓社、2001年、106頁。

同月十六日に「海軍軍楽隊練習規則」が改正され、東京派遣所隊員は特修科練習生となり、この中から特に弦楽研究のため海軍依記生として上野音楽学校（現在の東京芸術大学音楽部）[著者注：上野音楽学校とは東京音楽学校のことを指す]に通学生する者を専科軍楽生とした。<sup>28</sup>

こうして明治末期より海軍軍楽隊も弦楽器の練習を開始した。陸軍外山学校軍楽隊と異なり、海軍の軍楽生を東京音楽学校に派遣するという方法での教育であったが、東京音楽学校にて1899年（明治32年）よりコントラバスの授業嘱託を務めていた藺廣虎は、陸軍外山学校軍楽隊でも講師を務めていたので、両機関とも方法は異なっても同一人物からコントラバスの教育を受けていたことになる。藺廣虎は1917年（大正6年）3月に東京音楽学校を退職するが、その後の東京音楽学校でのコントラバス教育の様子について、大森盛太郎『日本の洋楽[1]』に次の興味深い記述がある。

コントラバスは、海軍軍楽隊が独自の立場において教育をすることになった。福喜多鎮雄、増田胞治は、教科書により独習し、ユンケル教師に演奏技術の成果を検定して貰うことに定められた。それ以降、福喜多鎮雄が教員としてコントラバスの演奏者の育成にあたったのである。<sup>29</sup>

福喜多鎮雄は1903年（明治36年）入隊、担当楽器はユーフォニアム、1972年（昭和47年）没<sup>30</sup>。『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第二巻』1629頁の「担当科目不明」教師一覧には、「福喜多鎮雄・1932年（昭和7年）1月12日～1932年（昭和7年）11月21日・教務嘱託」の記載が確認できる。「担当科目不明」となっているが、上記の記述を参考にすればコントラバスの教務嘱託を担当していたと考えるのが自然であろう。海軍軍楽隊の東京音楽学校への委託制度は敗戦時まで続いた。

さらに注目したいのは「教科書により独習し」と書かれている点である。筆者は第二節にて藺廣虎について、「教則本を頼りにした独習を基本として奏法を習得し、専門家による指導といえ、ヴァイオリンやチェロの外国人音楽教師にアドバイスをもらう程度のものであったのではないか」と書いたが、先ほどの「教科書により独習し」の記述から、明治期のコントラバス奏者たちは実際に教則本を頼りに独習し、奏法の修得に励んでいたことが分かる。

---

<sup>28</sup> 小池猪一『海軍軍楽隊—日本洋楽史の原典—』、東京：国書刊行会、1984年、52頁。

<sup>29</sup> 大森盛太郎『日本の洋楽[1]』、東京：新門出版社、1986年、86頁。

<sup>30</sup> 「福喜多鎮雄」、『海軍軍楽隊在籍者データベース』、2022年10月20日参照、<https://musicology.geidai.ac.jp/wp/research/militarybanddb/>。

さて、このように明治期におけるコントラバス奏者を含む演奏家たちは宮内庁、音楽学校、軍楽隊の三機関に所属ないし関係していた。しかし、宮内庁所属の菌廣虎が音楽学校および軍楽隊の両機関で指導していたり、東京音楽学校の管弦楽演奏会の開催の際には海軍軍楽隊の隊員たちが参加していたりと、人材や楽器が不足する中で三機関は隔たりのない密な連携をとっていたことが窺える。

#### 4. 民間団体におけるコントラバスの演奏

官制機関が中心となって進められてきた管弦楽演奏であったが、明治末期頃から民間団体による演奏活動がはじまった。

大学オーケストラでは、以下に団体名と設立年を並べると、慶応大学ワグネル・ソサエティー1902年（明治35年）<sup>31</sup>、学習院大学管弦楽団1908年（明治41年）、明治大学音楽界1911年（明治44年）、九大フィルハーモニー会1909年（明治42年）<sup>32</sup>、早稲田大学音楽界1913年（大正2年）、京都大学音楽部1916年（大正5年）<sup>33</sup>、東京大学音楽部1920年（大正9年）<sup>34</sup>がその例である。もちろん、これらの団体が管弦楽の演奏会を開催する際にはコントラバス奏者が必要であったが、コントラバスを演奏することが出来る者がいないことに加えて、そもそも楽器自体が乏しいので、例えば東京大学音楽部では戸山学校軍楽隊や海軍軍楽隊のコントラバス奏者たちに応援を要請していた<sup>35</sup>。

この時期誕生した民間演奏団体には百貨店の少年音楽隊も挙げられる。少年音楽隊は百貨店の宣伝を主目的として、11～15歳の少年たちにより結成され、少年たちは厳しい鍛錬に励み、その華やかな雰囲気ですぐに人気を博した。主な例では東京三越少年音楽隊（明治42

---

<sup>31</sup> 慶應義塾ワグネル・ソサエティー100年史編纂委員会『慶應義塾ワグネル・ソサエティー100年史』、東京：慶應義塾ワグネル・ソサエティー、2002年、4頁。

<sup>32</sup> 長谷川保宏『九大フィルハーモニー・オーケストラ100年史』、福岡：九大フィルハーモニー会、2011年、27頁。なお、九大フィルとしての第一回演奏会は1912年（明治45年）。

<sup>33</sup> 川端周太郎・小林太郎・河合逸雄『京大オーケストラ40年』、京都：京都大学音楽部、1958年、2頁。第一回の演奏会は1917年（大正6年）。

<sup>34</sup> 飯塚利昭・市井善博『東京大学音楽部50年史』、東京：東京大学音楽部、1971年、5頁～6頁。なお、オーケストラとしての初めての演奏会の開催は1921年（大正10年）。

<sup>35</sup> 東京大学音楽部50年史編集委員編『東京大学音楽部50年史』、東京：東京大学音楽部、1971年、6頁によれば、大正10年12月に開催された第2回演奏会について「……うち管楽器の一部やコントラバスには陸軍外山学校や海軍軍楽隊の楽手の応援が9名はいり」とあり、民間団体の演奏活動においても軍楽隊の隊員たちが重要な役割を持っていたことが分かる。

年結成)や、日本最古の歴史を持つプロオーケストラである東京フィルハーモニー交響楽団の歴史の起算点である、いとう呉服店少年音楽隊(明治44年結成)が挙げられる。

こうした少年音楽隊の出身者は、その後音楽団体で活動进行する者が少なくなく、楽壇の発展に大いに活躍した。コントラバス奏者では、東京三越少年音楽隊出身の寺尾誠一(1896-1969)は、ダンスバンドや活動写真館での活動を経て、東京フィルハーモニー会、日本交響楽協会、日露交歓交響管弦楽演奏会、そして新交響楽団から NHK 交響楽団のすべての団体にコントラバス奏者として所属しており、NHK 交響楽団の機関誌『フィルハーモニー』に掲載された寺尾誠一の追悼記事に書かれた「そのあゆみは、すなわちわが国交響楽団のあゆみそのもの<sup>36)</sup>」の言葉どおり、寺尾は交響楽の発展とともにある日本のコントラバス歴史の真ん中を歩いた人物であった。

## 第二節 明治期におけるコントラバス演奏の実態

### 1. 教則本にみる明治期におけるコントラバス演奏の実態

蘭廣虎について、第一節にて「コントラバスの正統な奏法を知り、伝えることのできる教師が日本にいなかったことをふまれば、おそらく蘭廣虎自身は、教則本を頼りにした独習を基本として奏法を習得し、専門家による指導といえは、ヴァイオリンやチェロの外国人音楽教師にアドバイスをもらう程度のものだったのではないかと推察する」と述べたが、となると当時使用されていたコントラバス教則本がどのようなものであったのかという疑問が出てくる。

日本に持ち込まれたコントラバスの教則本の最も古い記録は、音楽取調掛が1880年(明治13年)末に文部省会計局に対して提出した「来十四年度中音楽取調掛需要之外国品見積書」に見ることができる。前出の史料によれば、下記の二種の教則本がそれぞれ二冊ずつイギリスより購入されている。

- |                        |         |    |
|------------------------|---------|----|
| 一、ダブルベース               | ボテッシ氏著  | 貳冊 |
| 此代價英貨壹鎊拾貳時令            |         |    |
| 一、ダブルベース               | 著者名記載なし | 貳冊 |
| 此代價同八時令 <sup>37)</sup> |         |    |

「ボテッシ氏」が誰なのか、コントラバス奏者たちが真つ先に思い浮かぶのは「ボッテ

<sup>36)</sup> 『フィルハーモニー』1936年3月号、14頁。

<sup>37)</sup> 『往復書簡、會計局ノ部』明治13年2月～14年6月。

ジーニ」だが、残念ながら現在では特定することが難しい。しかし、ボッテジーニの教則本を使用していたなら同時代の日本人コントラバス奏者たちは、ボッテジーニの教則本の影響を受けフレンチ式でコントラバスを習得していたはずである。この時代の東京音楽学校で学んだ奏者たちはジャーマン式で弓を持っていた可能性が高く、したがって教則本もジャーマン式の教則本を採用していたと考えるのが自然であろう。また「著者名記載なし」の教則本についても現在のところ特定することができていない。

これらとは別に、『音楽取調掛時代所蔵目録（４）』によれば音楽取調掛の頃から使用されていた下記の二冊のコントラバスの教則本が、東京芸術大学附属図書館に所蔵されている。

Friedheim, John

Instruction for Playing the Double or Contra Bass; with Examples of every prevailing style of performance, including directions for Recitative accompaniments, compiled & arranged by J. Friedheim. Boston : Ditson, 47p, 36cm.

Sturm, Wilhelm

Practische Contrabass-Schule, Op.19 Offenbach : J. André, 95p, 32cm.<sup>38</sup>

どちらの教則本も現在では絶版となっており、現在の日本人コントラバス奏者たちには馴染みのない教則本である。それぞれの著作者について説明すると、ジョン・フリードハイム（John Friedheim, 1792－？）はプラハで生まれボストンで活動したクラリネット奏者、指揮者、作曲家である<sup>39</sup>。一方のヴィルヘルム・シュトゥルム（Wilhelm Sturm, 1842－1922）については、シュトゥルムの経歴について書かれた資料が現在のところ見つかっておらず、出自が不明である。インターナショナル・ミュージック社よりフレデリック・ツィンマーマン（Frederick Zimmermann, 1906－1967）の編集による、シュトゥルム著作のコントラバス練習曲集である《110 Studies》全2巻が出版されているものの、同書の中でシュトゥルムの経歴には触れられていない。

それぞれの教則本を見ると、フリードハイムの教則本は、楽譜にあまり書き込みが見られず、使用された形跡が見られないのに対して、後者のシュトゥルムの教則本には丸印の

---

<sup>38</sup> 東京芸術大学附属図書館編『音楽取調掛時代所蔵目録（４）』、東京：東京芸術大学附属図書館、1972年、78頁。

<sup>39</sup> Friedheim, John. *Nine Trios for Woodwinds*. Edited by Jari Villanueva. Baltimore: JWMUSIC, 2020.

書き込みや、習得状況のメモであろう日付の書き込みが散見されるなど、使用された形跡が随所に見られた。フリードハイムの教則本には楽器の構え方などのイラストも説明もなく、単に練習曲が続くだけなので、使い勝手が悪くあまり使用されなかったのであろう。したがって、東京音楽学校において当時主に使用されていたのはシュトゥルムの教則本だと考えられる。

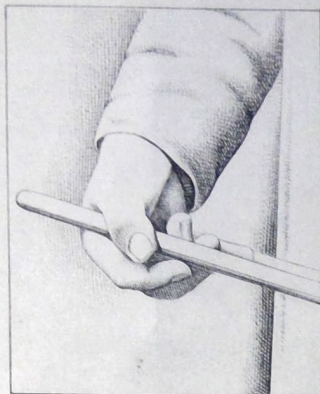
下記の図はシュトゥルムの教本の一部である。



図5 Strum, Wilhelm. *Practische Contrabass-Schule*, Op.19. Offenbach: J. André, 1877, P.7.

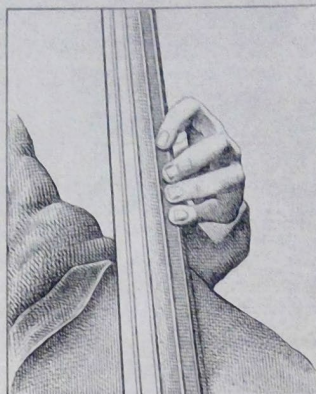


FIGUR II.



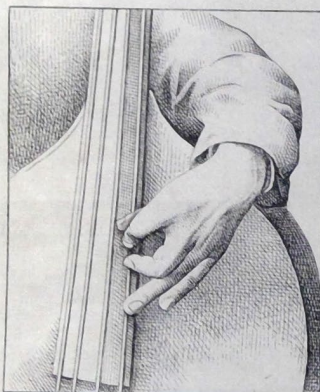
Darstellung der inneren Fläche der rechten Hand und Haltung des Bogens nach dem Anstrich des Tones. Der Bogen steht an seiner Spitze auf der Saite.

FIGUR III.



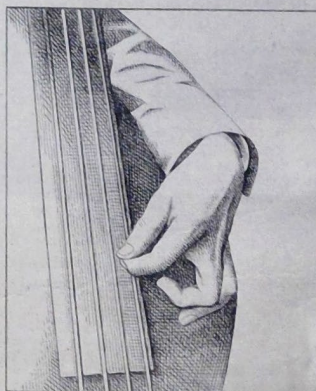
Haltung der linken Hand in höheren Lagen.

FIGUR IV.



**Daumeneinsatz.**  
Die Haltung des Zeigefingers muß wie auf Figur V sein, aber seine Spitze auf der Saite stehen.

FIGUR V.



**Sattelleinsatz.**

图 6 Strum, Wilhelm. *Practische Contrabass-Schule, Op.19*. Offenbach: J. André, 1877, P.8.





図7 左上に日付の書き込みと手書きのボーイングの書き込み

Strum, Wilhelm. *Practische Contrabass-Schule, Op.19*. Offenbach: J. André, 1877, P.12.

図5の左手の構え方のように、コントラバスの左手の構えはヴァイオリンやチェロの左手の構えのように親指以外の4本の指を全て独立させて使用するのではなく、中指と薬指を合わせ、人差し指、中指、薬指と小指という3パターンの運指で音程をとる<sup>40</sup>。興味深いことに、下記の写真は1907年（明治40年）頃に撮影された東京音楽学校での管弦楽合奏の写真であるが、コントラバス奏者たちの手元に注目すると図5の左手の構え方とよく似ている。



図8 管弦楽合奏の写真、1907年頃撮影、東京藝術大学附属図書館提供。

<sup>40</sup> ハイポジションの場合はこれに限らない。



図9 図7のコントラバス奏者たちを拡大したもの。左端は教員の藺廣虎である。

音楽取調掛また東京音楽学校に教えに来ていた外国人音楽教師たちの中にはコントラバスを専門とする者がおらず、ヴァイオリンやチェロを専門とする教師たちばかりであった。もし彼らにコントラバスの奏法を教わっていたとすれば、ヴァイオリンやチェロのような指使いになっていたと考えるのが自然だが<sup>41</sup>、写真からはコントラバス独自の指使いをしっかりと習得している様子が窺える。この写真は教則本を頼りに楽器の習得が行われていたことを示す一例であろう。

## 2. 明治期における弓の持ち方について

コントラバスの弓の持ち方には、下から弓を包み込むように持つジャーマン式とヴァイオリンやチェロと同様に上から弓を支えるフレンチ式の2種類がある。どちらの持ち方になるかは、大抵はじめに習った教師にどのような指導を受けたかで決定する。ジャーマン式が主流の国もあればフレンチ式が主流の国、両者が半々に混在している国もあるなど、国々によって差があり、現在、日本ではジャーマン式の持ち方の奏者が大多数を占めている。その由来は、日本人コントラバス奏者の中で初めてコントラバス留学をした人物である長汐壽治（第二章参照）が、留学先のプラハで学んだプラハ派のコントラバス奏法がジャーマン式であり、帰国後広めたためというのが通説となっている。

<sup>41</sup> 「ユンケル先生はチェロが初めての学生にヴァイオリン式に弓の毛のほうを上にもかけて弾けと教えていたそうです。」山本武雄『東京芸術大学管弦楽研究部 演奏記録』、山本武雄（発行団体の記載なし）、2002年、口絵2頁。とあるように、教員が不足している明治期、教員が専門外の楽器についてやや的外れな指導を行っていたことは想像に難しくない。



図 10 ジャーマン式（手：岡本文音）



図 11 フレンチ式（手：コーディ・ローズブーム）

だが、長汐の留学以前にもコントラバスは日本で演奏されていたはずであり、当時の奏者たちはどのように弓を持ち、コントラバスを演奏していたのであろうか。

まず前提として、明治期にはコントラバスのみを演奏する専任の奏者はほとんどおらず、他の楽器を演奏する者がコントラバス「も」演奏するという状態だったということを押さえておきたい。1974 年（昭和 49 年）11 月 11 日の北海道新聞に掲載された長汐壽治についての特集記事の中には、「彼[著者注：長汐のこと]がオーケストラの団員となった昭和の初めは、チェロの奏者が我流でコントラバスを弾いていた<sup>42)</sup>」と書かれており、特にチェロ奏者にコントラバスを兼任している者が多かったことが分かる。実際、新交響楽団立ち上げ第一回目の演奏会のプログラムを見るとチェロパートの中に、後に同団の首席コントラバス奏者として活躍する、長汐壽治の名前が書かれている<sup>43)</sup>。

「チェロ奏者が我流でコントラバスを弾いていた」とすれば、やはりこのような奏者はチェロと同様のフレンチ式で弓を持ち、コントラバスを演奏していた可能性が高いと考えられる。前述した新交響楽団のメンバーの中でも、チェロ奏者としてキャリアを開始し、コントラバスへと転向した寺田日瑛三は、フレンチ式で演奏し続けていた<sup>44)</sup>。

このようにフレンチ式で弓を持ち演奏していたコントラバス奏者がいたことは理解し易い。そうすると逆に、長汐壽治が留学から帰国する 1932 年（昭和 7 年）以前において、

<sup>42)</sup> 「人脈北海道芸能界（道内）編」、北海道新聞、1974 年 11 月 11 日、5 頁。

<sup>43)</sup> 『曲目と解説』、東京：新交響楽団、1927 年。

<sup>44)</sup> 国立音楽大学にて寺田日瑛三にコントラバスのレッスンを受けていた中島良史の話によれば、「寺田日瑛三先生はフレンチ式で演奏していたので、自分も先生からフレンチ式の奏法を習った。」とのこと。中島良史、著者との電話、2021 年 3 月 25 日発信。



ジャーマン式で演奏していた日本人コントラバス奏者がいたのであろうかという疑問が出てくる。

残念ながらこの時期の日本人コントラバス奏者たちを写し、且つ演奏している姿がはっきりと分かるような写真は現在のところ見つかっていない。だが、絵画に描かれたコントラバス奏者から演奏の様子を考察することができる。1889年（明治22年）に浮世絵師、楊洲周延によって描かれた錦絵「欧州管弦楽合奏図」には、ジャーマン式の持ち方をしたコントラバス奏者が描かれている。この絵に描かれているヴァイオリン奏者のモデルは瓜生繁子と寺田延、フルートは奥好義である。コントラバス奏者がどの人物を描いたのかは判明していないが、1889年（明治22年）には既にジャーマン式でコントラバスを演奏していた日本人がいたことは、この絵から明らかである。



図 12 楊洲周延『欧州管弦楽合奏図』1889年、版画・錦絵、江戸東京博物館。

絵画の例では他にも、東郷青児が1915年に描いた「コントラバスを弾く」からも、ジャーマン式の持ち方をしていた奏者がいたことが分かる。この作品は、当時東京フィルハーモニー会の練習場に出入りしていた東郷青児が、東京フィルハーモニー会で演奏していたコントラバス奏者の原田潤（1882－1946）をモデルにして描いた作品である。この絵に描かれた原田潤は、ジャーマン式で弓を持ちコントラバスを演奏していることが分かる。

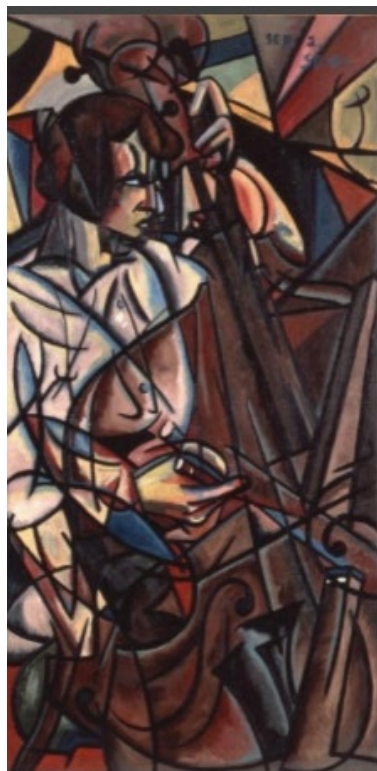


図13 東郷青児『コントラバスを弾く』1915年、油彩・キャンヴァス、  
153×75.4 cm、SOMPO 美術館。

原田潤は東京音楽学校声楽部出身、卒業後は東京音楽院や東京音楽学校声楽部の助教を務めたほか、帝劇に出演したバリトン歌手として知られる<sup>45</sup>。だが原田は、1906年（明治39年）の東京音楽学校卒業後、同年に同研究科に進学し、そこではコントラバスを専攻した<sup>46</sup>。そのため、キャリアの初期の頃は声楽家としての活動のほかに山田耕筰が指揮をする東京フィルハーモニー会にてコントラバスを演奏するなど、コントラバス奏者としても活動していた。

つまり原田は東京音楽学校にてコントラバスを学んでおり、東京音楽学校にて図12に見られるようなジャーマン式の奏法を学んだと考えるのが自然であろう。

ヴァイオリンやチェロとは全く異なる、コントラバス独自の弓の持ち方であるジャーマン式の持ち方をしていた奏者がいたことは、コントラバスのために書かれた教則本を用いた独習が行われていたことの裏付けとなる。すなわち教則本によってジャーマン式の持ち方が持ち込まれ、伝えられたのである。

すると、教則本によって習得したコントラバス奏者がジャーマン式で演奏していたと考えられる。以上をふまえると、明治期におけるコントラバス奏者たちの弓の持ち方は、以下のように分類することができるであろう。

#### 教則本を用いて習得していた各機関の奏者

東京音楽学校系→ジャーマン式  
軍楽隊系→ジャーマン式  
宮内庁→ジャーマン式

#### 全くの我流で演奏していた奏者

チェロ奏者ほか→フレンチ式

上記のまとめを見る限り、印象としてジャーマン式の奏者の方が多いのではないかと感じるかもしれない。だが、ジャーマン式で学んでいた東京音楽学校、軍楽隊、宮内省にいたコントラバス奏者たちは、ごく限られた存在であった。洋楽文化振興とともに管弦楽の受容が高まる中、彼らだけでは人員が足りないので、他の楽器の奏者がコントラバスの演奏を兼任することは、この時期当たり前に行われていたことであった。逆説的に言えば、

---

<sup>45</sup> 武石みどり「原田潤―その筆跡と生涯」、東京音楽大学紀要編集委員会編『研究紀要23巻』、東京：東京音楽大学紀要編集委員会、1999年、1～23頁。

<sup>46</sup> 「原田潤」、『東京音楽学校在籍者データベース』、2022年10月20日参照、<https://musicology.geidai.ac.jp/wp/research/ongakugakkoubdb/>。なお、これまでに述べたように東京音楽学校でコントラバスの学生募集が開始されるのは1930年（昭和5年）であり、ここでの「専攻」がどのような立場を示すのかは不明である。

ジャーマン式の奏者とフレンチ式の奏者が混在していたという情報から、各機関でコントラバスの教育を受けた者のみでは人出が足りないので、チェロ奏者をはじめとする他楽器の奏者もコントラバスを兼任し演奏していた、という実態が浮かんでくる。

ちなみに前述のとおり、現在の日本では圧倒的にジャーマン式の奏者が多い。フレンチ式の奏者も少数ながらいるものの、彼らもはじめはジャーマン式で演奏していたものの、後に留学などをきっかけとしてフレンチ式に転向した、という者が大半である。



## 第二章 大正期から終戦（1945 年）まで

### 第一節 職業コントラバス奏者の誕生

#### 1. 活動写真館の盛隆と職業コントラバス奏者の誕生

第一章で述べたように教本を手本としながら手探りではじまったコントラバス演奏であったが、大正に入ると、活動写真館での演奏やダンスホールでのバンド演奏といった演奏活動が盛んになり、洋楽文化は大きな盛隆を迎える。これはコントラバスにとって重要な転換であった。それらの音楽には大抵決まってコントラバスが必要であり、すなわち、職業人としてのコントラバス奏者が誕生しはじめたのである。

活動写真は明治末期頃より大正期にかけ大衆の間で人気娯楽として親しまれ、活動写真に付随する伴奏音楽の仕事は、この時代の演奏家にとって「最も生活の安定した職場<sup>47</sup>」であった。活動写真の人気の高まりとともに、活動写真館の数は増加し、はじめはピアノやごく少数の管楽器および弦楽器といった限られた編成での伴奏音楽であったが、大正初期頃には一流と言われる活動写真館を中心に小規模のオーケストラでの伴奏音楽が見られるようになり、このような活動写真館での職場の拡充は、職業演奏家の華々しい活躍へとつながった。

さまざまな演奏団体が活動をする中でも、当時第一級の音楽団体として名を馳せたのが波多野福太郎と波多野鑠太郎兄弟率いるハタノ・オーケストラである。ハタノ・オーケストラは 1916 年（大正 5 年）頃<sup>48</sup>から京橋区加賀町（現在の銀座 7 丁目）に位置する活動写真館の金春館にて活動を開始し、その後、横浜鶴見の花月園、神田の東洋キネマ、帝国ホテルへと活動の場を移した。ハタノ・オーケストラ出身の奏者からは、ジャズの分野で活躍する奏者や、その後誕生する日本交響楽協会および新交響楽団へと参加する奏者など、後の楽壇の中核を担うこととなる奏者が数多くいた。コントラバスも例外ではなく、海軍出身で東京音楽学校管弦楽部での演奏に度々参加し、日露交歓交響管弦楽演奏会に参加した木下乙彌（1890－1982）や、初期の新交響楽団のコントラバス首席奏者をつとめた紙恭輔（1902－1981）、東京三越少年音楽隊の出身で、東京フィルハーモニー会、日本交響楽協会、日露交歓交響管弦楽演奏会、そして新交響楽団から NHK 交響楽団のすべての団体にコントラバス奏者として所属した寺尾誠一（1896－1969）も、ハタノ・オーケストラの

---

<sup>47</sup> 大森盛太郎『日本の洋楽 1』、東京：新門出版、1986 年、116 頁。

<sup>48</sup> 武石みどり「ハタノ・オーケストラの実態と功績」、お茶の水音楽研究会編『徳丸吉彦先生古稀記念論文集』、東京：お茶の水音楽研究会、2006 年、364 頁。

出身であった<sup>49</sup>。

ハタノ・オーケストラの給料は当時としての破格の待遇で、ハタノ・オーケストラを退団し新交響楽団の楽員となったフルート奏者の宮田清蔵によれば、

あの頃、帝国ホテルのハタノ・オーケストラで演奏をしていたが、交響楽の演奏に魅力があって、波多野鉦次郎さんに退団の話をしたところ、波多野さんは『あなたには最高級（二三〇円）を支払っているのにやめるのか』と言われたが、結局退団させてもらい、日本交響楽協会に入ったのです。その頃の給料は八十～九十円であったと思います。それでも高度な楽曲の演奏に憧れていた時代ですからね――<sup>50</sup>

宮田清蔵はハタノ・オーケストラを退団し日本交響楽協会へ参加することとなるが、このように高給の職場を離れ、まだ活動がはじまったばかりのオーケストラへと移る者は少なくなかった。コントラバス奏者では、寺尾誠一、紙恭輔が宮田清蔵と同様にハタノ・オーケストラから日本交響楽協会に参加している。音楽活動が活発化に、彼らの芸術的欲求が刺激されたのであろう。

## 2. オーケストラの萌芽―東京フィルハーモニー会と日本交響楽協会―

日本の常設オーケストラの萌芽は1910年（明治43年）東洋音楽学校（現東京音楽大学）校長の鈴木米次郎が岩崎小弥太男爵の支援を受け設立した東京フィルハーモニー会<sup>51</sup>に見ることが出来る。この団体は設立当初は「フィルハーモニーとはいいながらオーケストラなどは全く念頭においていない<sup>52</sup>」組織であり、第一回の演奏会の内容もピアノ・ソロやヴァイオリン・デュオといった室内楽編成のものばかりであったが、山田耕筰の出現が転機となり、1915年（大正4年）よりオーケストラ演奏を開始する。山田耕筰のスキャンダルによって1916年（大正5年）に解散するまで、「海軍軍楽隊」と「三越少年音楽隊」の全員を軸に「東京音楽学校」や「宮内省楽部」のメンバーも加え、ということは当時東

---

<sup>49</sup> 同前、366頁。なお、この頁に記載されたメンバー表に紙恭輔の名はないが、紙恭輔『作曲法入門』、東京：振興楽譜出版社、1971年、118頁に記載された紙恭輔の経歴に、「1924年、当時、くろうとの楽団としての第一級楽団だったハタノ・オーケストラに入った。」とあることから、名前を挙げた。

<sup>50</sup> 大森森太郎『日本の洋楽1』、東京：新門出版社、1986年、153頁。

<sup>51</sup> 現在の公益財団法人東京フィルハーモニー交響楽団とは無関係の団体。

<sup>52</sup> 木村重雄『現代日本のオーケストラ―歴史と作品―』、東京：全音楽譜出版社、1985年、51頁。

京で可能なプレーヤーを「陸軍軍楽隊」以外のほとんどすべて集め<sup>53</sup>た、当時の総力を結集した「日本ではじめてのほぼ 85 人からなる大編成の本格的なオーケストラ<sup>54</sup>」として活動した。

山田耕筰は失敗にも諦めることなく、1925 年（大正 14 年）に日本交響楽協会を結成する。タイミングよく、発足当初から東京放送局より助成金を取り付けると、勢いそのままに、旗揚げ記念の演奏会を大々的に企画した。これが「日露交歓交響管弦楽演奏会」である。

### 3. 日露交歓交響管弦楽演奏会

日露交歓交響管弦楽演奏会は、日本のオーケストラ奏者とロシアのオーケストラ奏者による合同演奏会である。1925 年（大正 14 年）4 月 26 日より 29 日までの 4 日間の東京公演にはじまり、名古屋、京都、大阪、神戸と、日本の各都市で演奏会を開催した。ロシア人演奏家の高度な演奏と合奏技術によっておそらく日本ではじめて響いたことであろう真に本格的な交響楽の音色は、聴衆はもちろんのこと、楽界関係者にとっても大きな衝撃であった。

コントラバスセクション（プログラム表記では「バス」）のメンバーは、ボイヤノフスキー、クラスノペフツォーフ、寺尾誠一（1896－1969）、木下乙彌（1890－1982）、岸本武夫<sup>55</sup>、林信造、紙恭輔の計 7 名<sup>56</sup>である。このうち、紙恭輔、岸本武夫は東京帝国大学に通う学生であり、日露交歓交響管弦楽演奏会時点ではアマチュア演奏家であった。これほど大々的な演奏会であれば、現在の常識で考えればプロの演奏家のみで出演者が構成されるのであろうが、プロ奏者とアマチュア奏者が混在していることから、それだけ当時コントラバスを奏することができる者は限られていたということが分かる。なお、アマチュアのオーケストラ界限において、他の楽器に比べて奏者人口の少ないアマチュアのコントラバス演奏家がいくつもの団体や演奏会を掛け持ちし出演することは、時代や規模は違うものの、現在も頻繁に見られる光景である。

日露交歓交響管弦楽演奏会にコントラバス奏者として参加した紙恭輔の著書『作曲法入門』の中に、この演奏会についての興味深い記述がある。

1925 年、松竹の手で、山田耕筰・近衛秀麿を指揮者として、ロシア人と日本人との合

---

<sup>53</sup> 木村重雄『現代日本のオーケストラ―歴史と作品―』、東京：全音楽譜出版社、1985 年、54 頁。

<sup>54</sup> 木村重雄『現代日本のオーケストラ―歴史と作品―』、51 頁。

<sup>55</sup> 『東大オーケストラ 45 年史』72 頁によれば「サッカー選手早逝」

<sup>56</sup> 『日露交歓交響管弦楽演奏会曲目解説』、東京：日本交響楽協会、1925 年。

同で、“日露交歓交響楽団”というのが組織され、彼[著者注：紙恭輔のこと]も楽員として参加した。東京の歌舞伎座を振り出しに、2カ月にわたって関東関西を巡演した。コントラバスの首席として来ていたキエフ音楽学校教授の人は大変な技術者で、彼はこの人からコントラ・バス[原文のまま]の弾き方についての正式の手ほどきを習った。2か月の間殆ど欠かさず毎日2時間くらいのレッスンをうけた。このために彼の技術は急速度で進化した。これがなかったら彼は音楽を職業として選ぶことはしなかったかもしれない。<sup>57</sup>

ここでの「キエフ音楽学校の教授からコントラバスの正式な弾き方について、レッスンを受けた。」という一文に注目したい。これ以前の記録において日本人コントラバス奏者が、海外の音楽学校で教鞭を執るコントラバス奏者からコントラバスを習った記録は見つかっておらず、紙恭輔がはじめてコントラバスの正統な奏法を、海外のコントラバス奏者から直接学んだ日本人コントラバス奏者である可能性が高い。紙恭輔と同じく日露交歓交響管弦楽演奏会に参加していたその他の日本人コントラバス奏者たちも同様に手ほどきを受けていた可能性はあるが、記録が残っておらず、分からない。また、この時、紙がどのようなレッスンを受けたのか、その詳細な内容を記録した資料も見つかっておらず、知ることができなかった。

その後、紙恭輔は新交響楽団へ入団すると、入団からおおよそ3年後の1930年（昭和5年）に、かねてより関心の強かったジャズについて学びを深めるために南アメリカのカリフォルニア大学へ留学する。1932年（昭和7年）に帰国すると、ほぼ同時に新交響楽団を退団した。その後はコントラバス奏者として表に出ることなく、軽音楽の分野で指揮者、作曲家、編曲家として大いに活躍した。さらに東京芸能人健保理事長、日本音楽家連合会長、日本ミュージシャンズ・ユニオン会長など数多くの要職を歴任し、音楽家の生活基盤構築に多大なる貢献を果たした。そのため、紙恭輔の学んだ奏法が、その後に日本のコントラバス界に広がることはなかった。紙恭輔は日本の軽音楽の分野における最重要人物として、音楽史に名を刻んでいる。

#### 4. 新交響楽団の誕生

日露交歓交響管弦楽演奏会は楽界に大きな影響を与えた。評論家や聴衆はもちろんのこと、何よりも日本交響楽協会の演奏家たちにとって、その後の人生に影響を及ぼす衝撃的な出来事であった。この演奏会をきっかけとして、日本交響楽協会の演奏家たちの中に、もっと交響楽を演奏したい、交響楽を生業にしたいという欲求が生まれたのである。だが、軌道に乗るかと思われた日本交響楽協会は、1926年（大正15年・昭和元年）に山田耕筰

---

<sup>57</sup> 紙恭輔『作曲法入門』、東京：新興楽譜出版社、1971年。

と近衛秀麿の2人を盛り立てる派閥の対立によって、分裂する。山田側には4名が残ったのみで、残りの41名の日本交響楽協会のメンバーが近衛秀麿側につき脱退した。その後、近衛秀麿と近衛側についた日本交響楽団のメンバーによって創設されたのが、現在のNHK交響楽団の前身である新交響楽団であった。

新交響楽団の第一回定期演奏会は1927年（昭和元年）2月20日に開催された。第一回定期演奏会のコントラバス首席奏者は寺尾誠一が務め、その他のコントラバス奏者は紙恭輔と高井武三の計3人であった<sup>58</sup>。その後のコントラバス首席奏者は、1929年5月以降は紙恭輔が担当し、1930年の紙恭輔の留学以降は、寺尾誠一と寺田日瑛三が担当した<sup>59</sup>。

オーケストラの誕生とその発展によって、コントラバス奏者の需要も、コントラバスの演奏技術に対する欲求も、高まっていたに違いない。そのような状況でも変わらずコントラバスは独学や我流で演奏されている状態が続いていたが、1929年（昭和4年）、このような状況を打破するべく、新交響楽団のメンバーである長汐壽治が、コントラバスの正統な奏法を学ぶために日本人コントラバス奏者としてはじめての留学に出発した。

---

<sup>58</sup> 『曲目と解説』（東京：新交響楽団、1927年）に掲載のメンバー表による。

<sup>59</sup> 1929年～1933年『フィルハーモニー』メンバー表記載による。

## 第二節 日本人初のコントラバス留学生、長汐壽治

### 1. 経歴と留学にいたるまで

長汐壽治（1900－1975）は1900年（明治33年）5月18日、岡山県の高屋に生まれた<sup>60</sup>。上京し、1919年（大正8年）に東京音楽学校選科の唱歌、チェロに在籍すると、その翌年、東洋音楽学校に入学。チェロを多基永、コンスタンティン・シャピロに師事し<sup>61</sup>、1922年（大正11年）に東洋音楽学校を卒業。翌年の1923年（大正12年）より2年間、船の楽士として船上でチェロを演奏した。1926年（昭和2年）には日本交響楽団にチェロ奏者として在籍、1927年（昭和3年）、現在のNHK交響楽団の前身である新交響楽団の楽団員となった。

新交響楽団にてチェロ奏者として活動していた長汐だったが、コントラバス奏者に転身した時期は、当時の演奏会プログラムのメンバー表の記載によれば1929年（昭和4年）5月の演奏会からである。同年12月に留学すると、1932年（昭和7年）の帰国と同時に新交響楽団のコントラバス首席奏者となった。長汐留学以前のコントラバスの首席奏者は、主に紙恭輔が担当し、紙恭輔の留学後は寺尾誠一や寺田日瑛三が担当するという体制であった<sup>62</sup>。

長汐がチェロから突然コントラバスへと転身した理由は分からない。だが長汐が活動していた昭和初期も前時代と同様に、チェロ奏者がコントラバス奏者を兼任するというのは

---

<sup>60</sup> 長汐壽治の次男、長汐裕治と長男の孫、長汐響の話による。ただし、『フィルハーモニー』1936年5月号、45頁には「大阪に生れて北野中学の出身」と書かれており、親族の証言と異なっている。このため、東京芸術大学大学史資料室所蔵の長汐壽治の履歴書および入学願書に記載された情報を確認したところ、履歴書に記載の出生地は「大阪市北区」、入学願書に記載の本籍地が「岡山県上道郡端多村大字高屋」であった。しかし親族の認識が「岡山県の高屋出身」であることに加え、長汐の弟子である中博昭が長汐の項目の執筆を担当した、札幌市教育委員会文化資料室編『札幌と音楽』、札幌：札幌市教育委員会、1991年、180頁にも、市町村の誤認はあるものの「岡山市」の出身、つまり岡山県の出身と書かれており、長汐に近い者たちの認識が「岡山県の生まれ」であったことから、本稿では「岡山県の高屋に生まれた」と執筆した。

<sup>61</sup> 音楽世界社編集部編『昭和七年「音楽年鑑」』、東京：敬文館、1931年、39頁。なお、『音楽世界』1930年1月号114頁には「東洋音楽学校にいる頃は声楽であったが、卒業の間際から声楽に自信が持てなくなりチェロに移り」とあり、これによれば長汐は東洋音楽学校に声楽で入学し、チェロで卒業をした。

<sup>62</sup> 1925年～1932年『フィルハーモニー』メンバー表記載による。

珍しい話ではなかった。

さて、1929 年（昭和 4 年）5 月に長汐がコントラバスに転向してからおよそ半年後の 1929 年（昭和 4 年）12 月、長汐はコントラバスの奏法を学ぶためにチェコスロバキアへと出発した。横浜から福井県敦賀市へ移動、天草丸に乗船し、ウラジオストックで下船すると、そこからシベリア鉄道に乗り<sup>63</sup>プラハへと向かった。

以下の文章は『音楽世界』1930 年 1 月号に掲載された長汐の留学についての記事である。

「型を破った留学 コントラバスを抱えて」

まだ独奏楽器としては認められていないコントラバスを専門に研究のため新交響楽団の楽員長汐壽治君がチェッコ・スロヴァキアの首都プラークに留学する為に十二月六日出発した。コントラバス研究の洋行は世界広しといえども長汐君が最初だろう、同君は大阪の人、東洋音楽学校にいる頃は声楽であった<sup>64</sup>が、卒業の間際から声楽に自信が持てなくなりチェロに移り新響に入ってコントラバスを受け持った渡欧の目的も『バスのいい先生が日本にはいないから』で従来こうだろ位の想像で弾いていた奏法に日本人として最初の正しい音楽的自信を得る為だといっているなお新響で長汐君同様バスを弾いている紙恭輔君も来春バス行脚に出掛ける。<sup>65</sup>

ここに「紙恭輔も来春バス行脚に出掛ける」とあるが、紙恭輔は留学から帰国後まもなく新交響楽団を退団し、その後はコントラバス奏者として表に出ることなく軽音楽の分野で指揮者、作曲家、編曲家として活動したので、紙がアメリカで実際にコントラバスを学んだのかは不明であり、仮に紙がアメリカでコントラバスの奏法を学んでいたとしても、紙が学んだコントラバス奏法が帰国後に広まることはなかった。

また、留学後に長汐が執筆を担当した『アルス音楽大講座 第 6 巻弦楽器の実技』の「コントラバスの奏法」の前書きには、長汐自身の言葉で日本におけるコントラバス演奏への危機意識が、次のように書かれている。

……オーケストラや室内楽、即ち合奏中におきましては、最低音部を奏する関係上、他の高音部楽器に比べて、メロディーを奏することは割合少く、従って、譜も特別な場合以外は概して簡単であります。それ故、深く研究していない人、即ち、初心者及びこ

---

<sup>63</sup> 『フィルハーモニー』、1930 年 1 月号、39 頁。この行程から、長汐は横浜より日満欧亜連絡列車に乗車したと考えられる。1912 年（明治 45 年）から運行していた日満欧亜連絡列車は、その切符 1 枚のみで、敦賀よりウラジオストック直行の連絡先に乗船すると、ウラジオストックよりシベリア鉄道を経由しヨーロッパへ移動することが可能であった。

<sup>64</sup>

<sup>65</sup> 『音楽世界』、1930 年 1 月号、114 頁。

れから新たに奏法を習得しようとする人達は、ジャズ、又は簡単な行進曲、円舞曲等におけるこの楽器の受け持つ楽譜を見て、大変易しいもののように早合点されがちです。甚しいのになると、打楽器の少し高級なことをする楽器位に思っている人があるように思います。これは大変な間違いで、この楽器の奏法を研究しようと思う人は、この“易しき楽器”という観念を、もし持っていたならば、全然その考えを変えてかからなければなりません。

正式に奏法を習得しようと思う学習者は、合奏を目的とせず、最後をコンチェルトを奏しこなせる迄になる目的で、進んで行かねばなりません。現に、ヨーロッパの一流音楽学校においては、学生も教授も始めからこの方針で教えられ、教えもして、初歩からでは6箇年も経たなければ、一人前として卒業できない位になっているのです。この点はヴァイオリンやチェロ等と少しも変わらないので、これを見ても決して“易しき楽器”ではないということが解ると思います。……<sup>66</sup>

## 2. プラハ留学の様子

プラハへと留学した長汐は、プラハ音楽院に入学し名教師フランティšek・ツェルニー (Frantisek Cerny, 1861-1939) に師事することとなる。だが、『フィルハーモニー』1930年10月号を見ると、当初よりプラハ音楽院に入学しツェルニーに習うと決めていたわけではなかったことが分かる。

……七月、八月は先生の方も休みで七月には一寸と旅行やブラグから約二時間位の田舎に行っていたりして遊んでしまいましたが、八月になってまたワイワイ勉強しています。今迄先生に楽器を借りていたのですが、今度百五十年ばかりの古物の楽器を手に入れました。とても良いので喜んでいます。今迄の先生トムスチェッコ氏はあまり大した事はないと思っていたのですが、フィルハーモニーの連中や他の人の言によりますとそんな先生に就いては駄目だ、是非チェッコ音楽学校のチェリニー教授にづかなければいけないと誰でもいうのです。百三十年の歴史を持つブラグ音楽学校御承知の通り世界に有数の大家がここから沢山出たと思います。バスの老教授は中々有名なものだというわけで、この九月から入学の予定にしています。……<sup>67</sup>

1930年(昭和5年)2月にプラハへ到着した長汐は、8月までは「トムスチェッコ氏」にコントラバスを習い、周りの人々のすすめで9月よりプラハ音楽院に入学し「チェリニ

---

<sup>66</sup> 長汐壽治「コントラバスの奏法」、『アルス音楽大講座 第6巻弦楽器の実技』、東京：アルス、1936年、321～322頁。

<sup>67</sup> 『フィルハーモニー』、1930年10月号、30頁。



一教授」に師事すると書かれている。この人物が長汐の師となる、フランティšek・ツェルニーである。

フランティšek・ツェルニーは、1861 年（文久元年・万延 2 年）1 月 23 日にボヘミアのパルドゥビツ（現在のチェコ共和国パルドゥビツェ）で生まれ、プラハ音楽院にてヴェンドリン・スレイデク（Vendelin Sladek、1851-1901）にコントラバスを師事した。その後パリ音楽院に進み、ヴィクトル・フレデリック・ヴェリムス（Victor Frédéric Verrimst、1825-1893）の下で 2 年間さらに研鑽を積む。パリ音楽院の卒業後、創立間もないパリの名門オーケストラ、コンセル・ラムルーの楽員となり、1890 年（明治 23 年）まで働いた。パリでの仕事を終えプラハに帰国すると、師であるヴェンドリン・スレイデクの後を継ぎプラハ国立劇場管弦楽団の首席コントラバス奏者に就任した。同年にプラハ音楽院の教師に就任したツェルニーは、1932 年（昭和 7 年）の退職までの長きにわたりプラハ音楽院で教鞭を執り、名教師として数多くのコントラバス奏者を育てた。優れたコントラバス奏者および教育家としてだけでなく、作曲家としても活動し、チェコの民族的叙情に満ちたコントラバスのための作品をのこしている<sup>68</sup>。

長汐自身が執筆したエッセイの中には留学中に学んだ具体的な教育内容などについての記述はないものの、文中にはプラハの街や文化のこと、留学中に開催されたチェコ・フィルハーモニーの演奏会には一回を除いて欠かさず通ったこと、チェコの友人とのあたたかい交流の様子などが書かれており、充実した留学生活を送ったことが読み取れる。教師にも友人にも恵まれ、プラハで多くを学んだ長汐は、滞在予定年限を満了し 1932 年（昭和 7 年）に帰国した。

### 第三節 長汐帰国後のコントラバス奏法の広がり

#### 1. 長汐壽治のコントラバス奏法—アルス音楽大講座より

長汐壽治が留学先で学んだコントラバス奏法について書かれているのが、1936 年（昭和 11 年）2 月出版された『アルス音楽大講座 第 6 巻弦楽器の実技』である。長汐が 1932 年（昭和 7 年）に帰国してから 4 年後に出版されており、長汐がツェルニーのもとで学んだコントラバス奏法について丁寧に書かれている。内容は各弦楽器の演奏法や習得法を紹介するもので、ヴァイオリンは田中詠人、桂近乎、高階哲夫の各 3 名、ヴィオラは藤田經

---

<sup>68</sup>A History of the Double Bass in 100 Pieces, “2015 marks the 75th anniversary of the death of Frantisek Cerny,” by David Heyes, accessed September 20, 2022, [https://www.facebook.com/basshistory100/photos/?tab=album&album\\_id=1720729614820023](https://www.facebook.com/basshistory100/photos/?tab=album&album_id=1720729614820023).

秋、チェロは齋藤秀雄による執筆、長汐壽治はコントラバスの項目にあたる「コントラバスの奏法」の執筆を担当した。これは現在確認できている中で、日本人によってはじめて書かれたコントラバスの教程であり、日本におけるコントラバス演奏の草分けといえる長汐の奏法や教授法を紐解く上で重要且つ貴重な史料と言える。

本書では楽器の構え方から使用するべき教本まで、長汐が留学中に学んだ奏法が惜しみなく丁寧に書かれている。「コントラバスの奏法」は「楽器の持ち方」、「絃の調子」、「弓の持ち方及び運弓法」、「運指（左手の練習）」の全4項目からなる。

「楽器の持ち方」は楽器の構え方、演奏時の姿勢についての解説である。コントラバスを演奏するには、「楽器を直立」させ、楽器右側の裏板の角部分を「腰骨の内側に当て」楽器を構え、「右足の爪先が楽器の胴の前の面の線にあるように」すること、と書かれている。



図 13 楽器を直立させ楽器を構える長汐壽治<sup>69</sup>

続く「絃の調子」の説明では、現在標準となっているオーケストラ・チューニングである G-D-A-E 調弦に加え、五弦使用時の G-D-A-E-C 調弦、独奏用の調弦であるソロ・チューニングの A-E-H-Fis 調弦が紹介されている。なお、長汐の登場以前、コントラバスために書かれたソロ・チューニング使用のソロ・レパートリーを日本人コントラバス奏者が演奏した記録は見つかっておらず、ソロ・チューニングの存在も長汐以前は知られていな

---

<sup>69</sup> 長汐壽治「コントラバスの奏法」、『アルス音楽大講座 第6巻弦楽器の実技』、322頁。

かった可能性が高い。

「弓の持ち方及び運弓法」では、1 頁半を用いて特に重点的に解説を行っている。解説されているのはフレンチ式ではなくジャーマン式で、その理由については「一般にドイツ式[著者注：ジャーマン式のこと]が多く用ひられてゐますから<sup>70</sup>」と書かれている。もちろん一般的というのは留学先のプラハでのことで、ジャーマン式とフレンチ式のどちらの持ち方が優勢かは地域によって様々である。長汐の師、ツェルニーがジャーマン式であった<sup>71</sup>ことも大きな要因であろう。

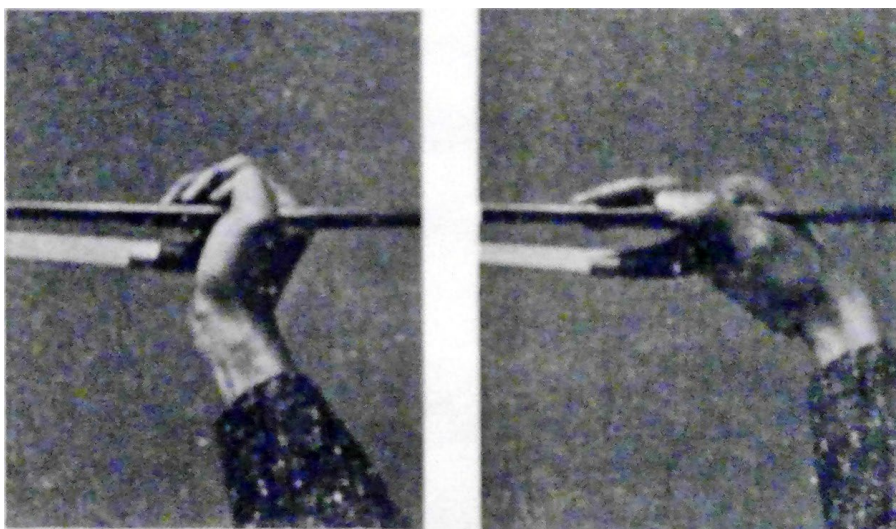


図 14 弓を持つ長汐壽治の手<sup>72</sup>

図 13 は 323 頁に掲載されている長汐自身による弓の持ち方の写真である。しっかりと親指を人差し指の内側に入れ込み、非常に手首を柔らかに使っていることが特徴的である。

---

<sup>70</sup> 長汐壽治「コントラバスの奏法」、『アルス音楽大講座』、324 頁。

<sup>71</sup> *A History of the Double Bass in 100 Pieces*, “2015 marks the 75th anniversary of the death of Frantisek Cerny,” by David Heyes, accessed September 20, 2022, [https://www.facebook.com/basshistory100/photos/?tab=album&album\\_id=17207296148](https://www.facebook.com/basshistory100/photos/?tab=album&album_id=17207296148) 20023. なお、プラニャウスキー、アルフレッド『コントラバスの歴史』 田中雅彦、十枝正子、滝井敬子訳、東京：全音楽譜、1974 年、288 頁には「チェルニーは一時パリのコンセルヴァトワールでヴェランスト Verrimst に師事して銀メダルを獲得したのち、ロンドンに移り 1 年間にそこで過ごした。1901 年プラハに戻ってコンセルヴァトワールの教授となり、いわゆる“フランス式”の弓の持ち方の普及に努めた。」と書かれているが、真偽のほどは不明である。

<sup>72</sup> 長汐壽治「コントラバスの奏法」、『アルス音楽大講座 第 6 巻弦楽器の実技』、323 頁。

「運指（左手の練習）」の解説は、まずポジションの解説からはじめられている。ハーフ・ポジション（原文では「半ポジション」）からはじまり、1つのポジションごとに解説と練習譜が続き、第7ポジションまで説明がされている。

最後に長汐は、コントラバス奏法の習得のために取り組むべき教則本・エチュードについて書いている。ここには、教則本はツェルニー《Modern Kontrabass-Schule》、次いで《Technische Studien》に取り組むべきということ、そしてエチュードは、シマンドル《30 Etuden fur Contrabass》、ハラビエ《32 Etuden fur Kontrabass》、ツェルニー《30 Etudes Caprices Contrebasse》の順に取り組むように書かれてあり、最後には《30 Etudes Caprices Contrebasse》が半分以上進むようになれば協奏曲の練習にかかること、とある。本教則本出版の前年の1935年（昭和10年）に長汐は東京音楽学校の教務嘱託に就任しコントラバスの教師として働いており、おそらく東京音楽学校でもこれらの曲集を生徒に取り組ませ、レッスンを行っていたと考えられる。

## 2. 東京音楽学校での教習

留学から帰国した長汐は、1947年（昭和22年）<sup>73</sup>まで新交響楽団の首席コントラバス奏者として活動するとともに、教育者としての活動も本格的に開始した。

東京での長汐の教育活動の中心地は東京音楽学校であった。開校当初は開設専攻が今よりも少なかった東京音楽学校であったが、徐々に科目が追加され、コントラバスの生徒募集は1932年（昭和7年）に開始した<sup>74</sup>。1935年（昭和10年）にはじめての入学者が現れ、同年6月に長汐壽治が教務嘱託に着任していることから、生徒の入学にあわせて採用されたと考えられる。以降、1935年（昭和10年）から1936年（昭和11年）まで教務嘱託、退職を挟み、1942年（昭和17年）より再び教務嘱託、1943年（昭和18年）に講師に就任すると、1946年（昭和21年）の退職まで教鞭を執った<sup>75</sup>。

---

<sup>73</sup> NHK 交響楽団編『N 響の歩み～最近10年（1977～1986年）の演奏記録を中心に～』東京：NHK 交響楽団、1987年、269頁によれば、長汐壽治は1949年（昭和24年）にNHK 交響楽団を退団している。しかしながら、すでに長汐は1947年（昭和22年）12月より休職に入っており、正楽員としての最後の記録が確認できるのはそれ以前までである。

<sup>74</sup> 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第二巻』、513頁。

<sup>75</sup> 長汐の経歴は長汐の履歴書および辞令表をもとに東京芸術大学大学史資料室の作成した手書きの資料による。なお、『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第二巻』、1567頁に掲載された職員の在職年表には、在職期間について「昭和10年6月27日～昭和21年4月30日」と記載。永島義男『コントラバス演奏の基礎技法に関する研究』、131頁には「東京芸術大学 大学史文書データ研究プロジェクト・大学史資料室 橋本久美子特任助教より提供」

長汐が東京音楽学校で教鞭をとった期間はそう長くはない。加えて現在ほどコントラバスの学生数は多くなく<sup>76</sup>、長汐が東京音楽学校で教えたコントラバスの学生数は現在確認できる人数で僅か7名<sup>77</sup>と、両手に収まるほどの人数に限られる。しかしながらその生徒たちは、卒業後 NHK 交響楽団に入団するなど奏者として活躍するのみならず、後に東京藝術大学初代コントラバス専攻の教授となる今村清一（1906－1989）をはじめ、国立音楽大学教授の窪田基（1928－2007<sup>78</sup>）や武蔵野音楽大学教授の檜山薫（1921－2012）、後に韓国初の交響楽団のコントラバス奏者となり同国の草分け的存在として活躍する朝鮮人留学生、金興教<sup>79</sup>（1918－1995）など、奏者としても教育者としても最前線で活躍することとなる人物ばかりであった。長汐が東京にて教育者として活動した期間は限られていたものの、このように長汐に教えを受けた生徒たちがその後の日本のコントラバス界を支えたことによって、間接的に長汐の奏法や教えが日本中に広められていったのである。

同校で長汐に教えを受けた者たちは残念ながらすでに鬼籍に入っており、直接話を聞くことはかなわなかった。生徒たちの証言による長汐の具体的な教育の様子については、長汐の札幌移住後に教育を受けた者たちから話を聞くことができたため、第三章にて詳しく述べることにする。

なお、長汐は 1931 年に設立された帝国音楽学校でもコントラバスの講師を務めていたが、『フィルハーモニー』1936 年 5 月号によれば「現在のところ帝音には一人も生徒はなく」<sup>80</sup>とあり、それ以上のことは史料が乏しく、同校での長汐の仕事の実態は分からなかった。帝国音楽学校は 1945 年に廃校している。

---

の情報を根拠とし、「1935 年 東京音楽学校教務を嘱託。1943 年 講師を嘱託。」と記載されている。本稿においては履歴書および辞令表に基づいた東京芸術大学大学史資料室の手書きの資料を信憑性の高い根拠と判断し、これに基づき執筆した。

<sup>76</sup>本稿を執筆している 2022 年度前期時点では、学部生 21 名（9 月修了予定の者を含む）、大学院生 4 名、また前期のみ在籍の留学生 1 名の合計 26 名が在籍している。

<sup>77</sup> 長汐壽治の在職中東京音楽学校に在籍したコントラバス専攻の本科生は、今村清一、糟谷敬、岡本泰氏、檜山薫、佐久間活也、金興教、窪田基の 7 名と思われる。なお、原田三朗『オーケストラの人びと』、東京：筑摩書房、1989 年、77 頁には、窪田基は「音楽学校開設以来、六人目のコントラバス科の学生だった。」とあるが、これは朝鮮留学生であった金興教を数えていなかった可能性が考えられる。

<sup>78</sup> 西森有里、著者宛のメッセージ、2022 年 8 月 22 日発信。

<sup>79</sup> 橋本久美子『戦時下の東京音楽学校に関する一考察：朝鮮出身者の学生時代と卒業後をめぐって』、2019 年、97 頁～98 頁。

<sup>80</sup> 『フィルハーモニー』、1936 年 5 月号、45 頁。

### 第三章 終戦後—終戦から 1960 年代まで—

#### 第一節 戦後日本のコントラバス教育を支えた教育者たち

##### 1. 長汐の札幌移住

日本人としてはじめて、コントラバスを学ぶために留学し、はじめて日本にコントラバスの正統な奏法を広めた長汐壽治であったが、1936 年（昭和 11 年）頃から体調が悪化し<sup>81</sup>、終戦後<sup>82</sup>、静養のため<sup>83</sup>妻の親族の住む北海道江別市へ移住する。

移住後の長汐はコントラバス奏者として演奏活動をすることはほとんどなく、北海道放送の資料室長として仕事をするかたわら、後進の指導に力を注ぐ。同地で長汐に教えを受けた者の多くがその後オーケストラの首席奏者や大学教授等の要職に就いており、ここでの長汐の活動は単なる地方都市での活動という側面に留まらず、日本のコントラバス史全体の視点から見ても特筆に値するであろう。

北海道での長汐の教育活動は札幌音楽院での活動とプライベートレッスンの 2 つに大別することができる。

まず前者の札幌音楽院は、後に札幌交響楽団の初代音楽監督となる荒谷正雄（1914－1996）が自宅の 2 階を教室にし、1948 年（昭和 23 年）に開校した私塾である。札幌音楽院では楽器の個人レッスンに加えて楽典の授業やオーケストラの合奏実習の授業も設けるなど、広く音楽全般について学ぶことを目指した学校であった<sup>84</sup>。長汐は開校当初よりコントラバスの講師に就任し、指導に当たった。同校で長汐に教えを受けた者には NHK 交

---

<sup>81</sup> 『フィルハーモニー』、1936 年 2 月号、67 頁。

<sup>82</sup> 長汐の札幌移住の正確な年月日について、調査したものの明らかにすることが出来なかった。ただ、1946 年 4 月まで東京音楽学校の講師を務めていたことから、終戦後であることは間違いないとみて、本稿では「終戦後」の移住と表記した。

<sup>83</sup> 長汐の移住理由について、原田三朗『オーケストラの人びと』（東京：筑摩書房、1989 年、65 頁）には「戦後の食糧難で、指導教授[著者注：長汐のこと]が東京では生活できないと郷里に帰ってしまった。」と記載されている。一方で NHK 交響楽団編『フィルハーモニー 1999/2000 Special Issue 第 72 巻第 2 号』、東京：NHK 交響楽団、2000 年、41 頁の西田直文のインタビューには「N 響の前身でコントラバスを弾いていた父の友人だった先生[著者注：長汐のこと]が、転地療養で札幌に来られた」と記載されている。長汐の札幌への移住理由は、おそらくそれらの理由が複合したものであったのだろう。

<sup>84</sup> 前川公美夫『北海道音楽史』、札幌：亜璃西社、1992 年、378 頁。



響楽団首席コントラバス奏者の中博昭や、札幌交響楽団首席コントラバス奏者の林雄一らが挙げられる。それぞれ奏者としてだけでなく教育者としても活躍し、中は国立音楽大学非常勤講師、洗足学園音楽大学、そして洗足学園大学魚津校学長を歴任した。札幌にとどまった林もまた、同地で多数のコントラバス奏者を育てた。札幌音楽院は1996年（平成8年）に閉校した<sup>85</sup>。

一方のプライベートレッスンでも、楽界の中核を担うこととなるコントラバス奏者を多数輩出した。札幌におけるプライベートレッスンの生徒には、札幌交響楽団首席コントラバス奏者の藤澤光雄、NHK 交響楽団首席コントラバス奏者の西田直文、渡独し、ザールブリュッケン放送響首席コントラバス奏者を務めた文屋充徳らが挙げられる。長汐の札幌でのプライベートレッスンでの生徒たちも、札幌音楽院での生徒たち同様に、奏者としてだけでなく教育者としても活躍した。藤澤光雄は北海道でプロ、アマ問わず多くのコントラバス奏者を指導し、西田直文は東京藝術大学、桐朋音楽大学で教鞭を執った。文屋充徳は弱冠29歳でヴェルツブルグ音楽大学の教授に就任すると、同大学およびエッセン芸術大学にて教鞭を執り、120人を超えるコントラバス奏者を育てた<sup>86</sup>。

レッスンの場所は江別の自宅に加えて、札幌市に住む札幌音楽院での弟子、林雄一の自宅を借りてレッスンをすることも多かった。長汐のレッスンの様子について、北海道にて長汐の教育を受けた中博昭、藤澤光雄の話によれば、使用していた教則本はフランティšek・ツェルニーの教則本や、グスタフ・ラスカの教則本であった。レッスンの際、長汐がコントラバスを演奏することも、コントラバスで音を出すことも滅多になく、そのため弟子のほとんどが長汐の音を聴いたことがない。ソロにはほとんど取り組むことはなかったが、フランティšek・ツェルニーの《コントラバス協奏曲<sup>87</sup>》にだけは取り組んだという。実の息子に「紳士的な人だった<sup>88</sup>」と称されるほど柔和で物静かな性格の長汐であったが、そのレッスンは非常に厳しいものだったようである。札幌市の林雄一の自宅で長汐壽治のレッスンを受けていた、札幌交響楽団首席コントラバス奏者の藤澤光雄は、長汐のレッスンについて次のように述懐した。

長汐先生が来たら、皆で外に並んでお辞儀して出迎えました。その日レッスンを受け

---

<sup>85</sup> 荒谷正雄先生の偉業を偲ぶ会編『響け北の大地に 荒谷正雄の偉業』札幌：偲ぶ会実行委員会、1997年、179頁。

<sup>86</sup> 2021年4月7日トッパンホールにて開催された「文屋充徳教授退館記念コンサート」公演プログラムより。

<sup>87</sup> ツェルニー作曲のコントラバス協奏曲は第4番まであり、具体的に第何番に取り組んだかは明言がなかったものの、中博昭が長汐のサインの入った第4番の楽譜を所有していたことから、少なくとも第4番の協奏曲には取り組んだとみられる。

<sup>88</sup> 長汐裕治。著者によるインタビュー、2020年11月28日、相模原市内にて。

る生徒ははじめから皆そろっていて、他の生徒のレッスンを見学していました。先生の荒だった声は聞いたことがないし、先生が怒ることもなかったけど、怖い、厳しいレッスンだった。レッスン室にはオルガンがあって、気に入らない音があるとビーと鳴らされました。そして、気に入らなければ何度でもやり直されました。ある時、弾き始めてすぐに、「ダメだね」とぼそりとつぶやかれ、それから静かに「もう一度やってらっしゃい」とおっしゃり、先生は外を見ていました。まず楽譜を閉じる音が聞こえてきて、次にその楽譜を床に落とす音が聞こえて、そして「ダメだね」というつぶやきが聞こえる。これがなんとも怖かった！その日は悔しくて泣いて帰りました。でも、大切な思い出です。<sup>89</sup>

このような厳しいレッスンによって、優秀なコントラバス奏者たちを多数輩出したことは前述のとおりである。

札幌移住後、長く札幌中心としてコントラバス奏者の教育をしてきた長汐にとって、1961年に誕生した札幌交響楽団は、教え子たちが所属する、特別な思い入れのある楽団であったようである。長汐は札幌交響楽団の定期演奏会に必ず毎回足を運び、定期演奏会後は長汐とコントラバス・セクションのメンバーで「飲み会」を開くのが恒例であった。藤澤光雄は定期演奏会での長汐の様子について、次のように述懐した。

先生はいつも座る席が決まっていて、先生が来ているのがステージから見えるんです。そして演奏会が終わった後、「腕が…」とか、「弓が下がっている」とか、静かにおっしゃる。先生は怒ったりすることはなく、いつも静かで穏やかでした。けれど強い言葉ではないのに、それがこたえる。<sup>90</sup>

このように長汐はコントラバス奏者の育成を通し北海道楽界の発展にも多大な貢献を果たした。北海道にて長汐の教えを受けた者は、ある者は北海道に留まり同地の音楽文化の発展に貢献し、ある者は東京をはじめとする道外へと移り活躍の場を広げ、ある者は海外へと移り世界で活躍をした。多くの弟子を育て、北海道における音楽文化の発展を見届けた長汐は、1975年（昭和50年）、江別市で死去した。

## 2. 東京音楽学校で長汐壽治に学んだ生徒達の教育者としての活躍

第二章で述べたように、東京音楽学校で長汐壽治にコントラバスを学んだ生徒たちは、その後オーケストラの奏者として活動するのみならず、教育者としても活躍した。彼らが

---

<sup>89</sup> 藤澤光雄、著者による対面でのインタビュー、2022年4月20日、北海道にて。

<sup>90</sup> 同前。



その後の日本のコントラバス教育の中核を担ったことにより、間接的に長汐の奏法や教授内容が日本中に広められていったのである。ここでは東京音楽学校にて長汐壽治にコントラバスの奏法を学んだ7名のうち、日本において教育者として特に顕著な活動をした今村清一、檜山薫、窪田基の3名について記載する。

#### ①今村清一

長汐の去った後、戦後の東京音楽学校および東京藝術大学のコントラバス教育を支えたのは今村清一（1906－1989）であった。

1906年（明治39年）4月8日、石川県金沢市に生まれた今村は、1927年（昭和2年）、国立音楽大学にヴァイオリンで入学する。1928年（昭和3年）に中退すると、その後は金沢へと戻り、金沢市でヴァイオリンのプライベートレッスンを行った。1935年（昭和10年）、29歳で再び上京すると東京音楽学校予科コントラバス専攻へ入学した。東京音楽学校にて長汐壽治にコントラバスを学んだ今村は、1939年（昭和14年）、東京音楽学校卒業と同時に同校のコントラバス教務嘱託補助職員の職に就き、1941年（昭和16年）、NHK交響楽団の前身である新交響楽団にコントラバス奏者として入団する。1946年（昭和21年）、長汐壽治の東京音楽学校講師退職と入れ替わるかたちで東京音楽学校講師に就任すると、1950年（昭和25年）東京藝術大学非常勤講師、1952年（昭和27年）東京藝術大学講師、1958年（昭和33年）にNHK交響楽団を退職した後、1959年（昭和34年）東京藝術大学助教授、1966年（昭和41年）に教授に就任し、1974年（昭和49年）に67歳で退職するまでの間、東京音楽学校での教務嘱託補助職員から数えて、35年間にわたる教員生活の中で総勢72名<sup>91</sup>にものぼるコントラバス奏者を育てあげた。<sup>92</sup>

今村の東京音楽学校入学試験に対する講評がのこっている。以下はその講評である。

コントラバス、昭和七年より引き続き、コントラバスを管楽器と共に予科器楽部の一科として募集中のところ本年度に至り初めて之が志願者を見、試験の上仮入学者として之を合格せしめたり。

今試験の経過を顧るに三十歳の年齢は器楽専攻者としては決して年少に非ず、むしろ稍遅きに失するものと言ふを得べく又技術の点に於ても他の科に比して若干劣勢の感無き能はず。今や本邦に於ける音楽は日進月歩その発展の状甚だ顕著にして将来器楽演奏家として立たんとする者は必ずや幼少の頃より正規の音楽的教養を受くるに非ずんば入学志願者として資格なしと言ふも決して過言ならざる秋に當り前記の如き結果を示したるは一而聊か不合理の如く見ゆるも、本年度の場合本人が相当の将来性を有することを

---

<sup>91</sup> 喜多和則所有『今村会名簿（昭和57年4月1日）』掲載人数による。

<sup>92</sup> 今村清一の経歴は今村清一の親族所有の『履歴書』による。

及第一回の受験者なるを以て所謂試みとも言ふべき見地より之を合格せしめたり。<sup>93</sup>

「本年度に至り初めて之が志願者を見」との記述から、今村が東京音楽学校におけるはじめてのコントラバス専攻の志願者であり、はじめて入学したコントラバス専攻の生徒であったことが分かる。ヴァイオリンを演奏していた今村が、何故コントラバスで入学するにいたったのか、その理由は分からない。だが講評から察するに、どうしても音楽を学びたかった今村が、東京音楽学校に入るために最も現実的な手段が「コントラバスで受験する」ことだったのではなかろうか。

東京音楽学校初のコントラバス専攻生として入学した今村清一は、今村清一の入学とほぼ同時に着任した長汐壽治にコントラバスを学ぶ。卒業後は早速、母校東京音楽学校のコントラバス教務嘱託補助に就任し、以降、1974 年（昭和 49 年）に東京芸術大学を退職するまで、長年にわたり教育者として活躍した。

東京芸術大学入学前と在学中に今村清一に師事した、東京芸術大学名誉教授の永島義男は、今村清一のレッスンについて次のように述懐した。

先生のお宅には同じ教則本が何冊もあり、それを貸してくださるのですが、手あかや書き込みがたくさんあって、先輩たちもこれを使ってきたんだなと感じました。[……]ツェルニーの教則本は1頁も抜かさず、全てきっちりとやりました。全部で三巻あるのですが、ローポジションだけで分厚い二巻分もあるので、じっくり丁寧に、という感じでした。[……]レッスンではピアノと一緒に弾いてくださり、必ずメトロノームをかけていました。先生は強く怒ったりはしないけれど、優しいけど厳しい、そんな先生でした。頑張ったらほめてくださるので嬉しかった。[……]レッスンが終わるとレコードをかけてくださったり、紅茶がお好きで淹れてくださったりしました。ある時、スーツでレッスンに行った時に、暑かったのでジャケットを脱いだら怒られてしまいました。…心構えや生活を今村先生から学んだように感じます。[……]今村先生に会うと不思議とやる気が出るんです<sup>94</sup>。

上記のとおり、全3巻あるツェルニーの教則本はロー・ポジションの習得だけで2巻を要するもので、そのため学習者の習得の進度は早急にはいかなかったとみられる。今村清一が教鞭を執っていた頃の東京芸術大学の入試課題は現在のようなハイ・ポジションの課題はなく、すべてロー・ポジションで弾くことの出来る課題となっており、それにはツェルニーの教則本を用いていたことにも一因があるであろう。

---

<sup>93</sup> 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第二巻』、513 頁。

<sup>94</sup> 永島義男、著者による対面でのインタビュー、2021 年 7 月 4 日、東京都内にて。

また、同じく東京藝術大学入学前と在学中に今村清一に師事した、読売日本交響楽団の首席コントラバス奏者を務めた喜多和則は次のように述懐した。

「弓は平行」、「指板の上は弾かない」など、基本に忠実に教わりました。先生がお手本で弾くようなことはなかったですね。レッスン中はピアノの前に座りっぱなしで、ピアノを叩いて拍を出してくださりました。<sup>95</sup>

上記のように、今村清一がレッスン中に楽器を弾くことは滅多になく、今村の音を実際に聴いたことのある生徒はほとんどいなかった。これは、今村の師である長汐壽治のレッスンと同様である。

今村は海外の著名なコントラバス奏者を積極的に呼び、マスタークラスを開講した。特に、チェコ・フィルハーモニー首席コントラバス奏者のフランティšek・ポシュタ（František Pošta、1919–1991）とは親交が深く、度々マスタークラスが開催された。このような体験は生徒たちにとって大いに刺激となった。

## ② 檜山薫

檜山薫は1921年（大正10年）、広島県の出身。1943年（昭和18年）東京音楽学校卒業。同年9月、NHK交響楽団の前身である日本交響楽団に入団。同年12月より応召のため休団をし、1946年（昭和21年）9月にNHK交響楽団に復帰。1976年（昭和51年）の定年退団まで、同団のコントラバス奏者として活動した。オーケストラでの活動の傍ら、1959年（昭和34年）～1979年（昭和54年）東京音楽大学講師、1965年（昭和40年）～1972年（昭和47年）洗足学園短期大学講師、1960年（昭和35年）武蔵野音楽大学講師、1977年（昭和52年）より武蔵野音楽大学教授と、教育者としても数多くの大学で後進の指導にあたり、また1965年（昭和40年）～1969年（昭和44年）日本演奏連盟理事長を務めるなど、実直な人柄から楽壇の要職を歴任した。

檜山薫は『HIYAMA ノート』の著者として知られる。これは、檜山がレッスンに使用していたシマンドルの教則本に対し、不十分な部分を檜山が独自に作成した自筆の補助教材を、檜山の門弟たちが編集し出版したものである。勤勉実直にして研究熱心な檜山による非常に緻密な教本で、現在も檜山の門弟たちを中心に愛用者が多い。

## ③ 窪田基

窪田基は1928年5月4日、東京都出身。東京音楽学校師範科の卒業生を父母に持ち、幼少期から父母よりピアノの手ほどきを受け、東京音楽学校に併設された上野児童学園に通い東京音楽学校師範科への入学を目指すも、助膜炎の発症や、戦況の悪化により1年早

---

<sup>95</sup> 喜多和則、著者による電話でのインタビュー、2021年6月30日。

い受験を与儀なくされるなどの不運が重なり<sup>96</sup>、受験には間に合わないと思案していたところ、父の知人のすすめでコントラバスに転向した<sup>97</sup>。半年ほどの修練の結果、無事に1944年（昭和19年）東京音楽学校に入学。入学時点では15歳であった。東京音楽学校では長汐壽治、長汐の札幌移住後は長汐の後任である今村清一にコントラバスを師事した。1948年（昭和23年）東京音楽学校を卒業し、1950年（昭和25年）同研究科を修了すると、1948年（昭和23年）よりNHK交響楽団の前身である日本交響楽団に入団し、1983年（昭和58年）5月の定年退団まで、およそ37年にわたり同団で活動した。教育者としては1950年（昭和25年）4月～1966年（昭和41年）3月まで国立音楽大学教授を務めた寺田日瑳三<sup>98</sup>の後任として、1966年（昭和41年）3月より国立音楽大学の講師に就任すると、1977年（昭和52年）に助教授、1983年（昭和58年）に教授となり、1994年（平成6年）3月の退官まで同校を中心に後進の指導にあたった<sup>99</sup>。

窪田基は東京音楽学校での長汐の教え子の中で唯一、留学をしており、NHK交響楽団在籍中の1967年より1年間、ベルリンへ留学し、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の首席コントラバス奏者であったライナー・ツェパリッツの下で学んでいる。

---

<sup>96</sup> 当時の状況について、芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第二巻』、東京：音楽之友社、2003年、353頁によると、「昭和十年半ばには、国防国家体制が全面に押し出される時勢となる。十五年六月には野外演習と集団勤労作業以外の学校単位の旅行を自制するよう求める通達、九月には文部大臣より高等専門諸学校に学校報国団を組織するよう指示があり、十六年三月には国民学校令が公布された。十六年十月に大学学部と専門学校の修業年限の短縮が閣議決定され十二月に繰り上げ卒業、翌十七年八月には中学校と高等学校についても四年と二年にそれぞれ修業年限を短縮することが閣議決定された。」

<sup>97</sup> 西森有里、著者宛のメッセージ、2022年8月22日発信。

<sup>98</sup> 寺田日瑳三は1901年（明治34年）大阪府に生まれた。チェロ奏者として新交響楽団の創立に参加し、間もなくコントラバスに転向すると、1957年（昭和32年）にNHK交響楽団を定年退団するまで活動した。長汐壽治の同僚である寺田は長汐の奏法の影響を受けず、チェロ奏者の出自を活かしフレンチ式で弓を持ち演奏していた。1948年（昭和23年）4月より国立音楽学校教員（職名なし）となり、認可を得て「国立音楽大学」となった1950年（昭和25年）4月より国立音楽大学教授を務めた。その後は1965年（昭和40年）12月に亡くなるまで、同校で指導にあたった。弟子に1964年（昭和39年）5月～2001年3月国立音楽大学教授（現：名誉教授）の松野茂（1936－2017）がいるほか、息子は読売交響楽団首席コントラバス奏者の寺田和久（1931－）である。

<sup>99</sup> 原田三朗『オーケストラの人びと』、東京：筑摩書房、1989年、78頁。

## 第二節 飛躍する日本人奏者たち

### 1. コントラバスのソロ・リサイタルの開催

管弦楽を中心に発展してきた日本のコントラバス演奏であったが、1950年代後半より、若手コントラバス奏者を中心に、ソロ演奏への憧れや情熱が高まっていた。

日本で初めて開催されたコントラバスのソロ・リサイタルの記録が確認できるのは<sup>100</sup>、1957年（昭和32年）2月15日、東京チャペルセンターにて、若人への音楽協会（現：一般社団法人青少年音楽協会）主催による「第52回 若人への音楽リサイタル」である。コントラバス独奏は、東京藝術大学を卒業したての江口朝彦と、当時東京藝術大学3年であった赤星旻の2名で、単独でのリサイタルではないが、音楽大学の卒業試験を除けば<sup>101</sup>、コントラバスのソロ・レパトリーを聴衆の前で演奏する最初の演奏会であった。曲目は、マルチェロ《奏鳴曲ト短調》（独奏：江口）、エックレス《奏鳴曲ト短調》（独奏：赤星）、モーツァルト《協奏曲変ロ長調》（独奏：江口）、ディッターズドルフ《協奏曲ホ長調》（独奏：赤星）、モーツァルト《ザラストロのアリア“おおイシスとオシリスよ”》、モーツァルト《ラルゲット（クラリネット五重奏曲イ長調より）》、クーセヴィツキー《小さなワ

---

<sup>100</sup> 長谷川悟より「日本ではじめてのコントラバス・リサイタルを開催したのは田頭徳治先生」であるとの情報を得たが、該当の演奏会について調査をしたものの開催を裏付ける手がかりを見つけることができなかった。『海軍軍楽隊在籍者データベース』によれば田頭徳治は1935年（昭和10年）に海軍に入隊しているため、入隊後から数年の間に専科軍学生として東京音楽学校に通っていた可能性が考えられる。よって江口朝彦と赤星旻によるリサイタルが、日本で初めて開催されたコントラバス・リサイタルかどうかは断定することができないが、日本人コントラバス奏者や批評家に影響を与え、日本のコントラバスの歴史のひとつの転換点となった事例として、本稿では江口朝彦と赤星旻によるリサイタルに着目し取り扱うこととした。田頭徳治が開催したとされるコントラバス・リサイタルについては今後の解明が期待される。

<sup>101</sup> 音楽大学の卒業試験の例では、東京芸術大学の第一期生である寺田和久が、卒業試験で優秀な成績を収め、後日テレビ出演をしている。このテレビ出演について永島義男の博士論文『コントラバス演奏の基礎技法に関する研究』136頁に、寺田和久による次の証言が書かれている。「……卒業試験で良い成績をとった学生は、NHKの放送か読売の新人演奏会に出られたんですよ。僕はNHKの全国放送で、新演奏家の時間というのに選ばれたのですよ。少し前にテレビの放送が始まっていたので、コントラバスのソロが珍しかったのか、テレビで初めてコントラバスの生演奏をしました。」

ルツ 作品1の2》(上記3曲独奏：江口) という並びであった。<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup>江口朝彦の親族所有の、「第52回 若人への音楽リサイタル」演奏会プログラムによる。

御招待

# 若人への音楽リサイタル

第 52 回

1957 年 2 月 15 日 (金) 午後 6 時半

## 東京チャペルセンター

(千代田区霞ヶ関・都電国会議事堂前下車)

コントラバス独奏 江 口 朝 彦  
コントラバス独奏 赤 星 旻 子  
ピ ア ノ 米 田 曜 子

### — プ ロ グ ラ ム —

- 1、奏鳴曲 ト短調……………マルチェロ  
アダージョ  
モデラート  
ラルゴ  
ジーク  
(江口朝彦)
- 2、奏鳴曲 ト短調……………エックレス  
ラルゴ  
クアランテ  
アダージョ  
ヴィヴァーチェ  
(赤星旻子)
- 3、協奏曲 変ロ長調……………モーツァルト  
アレグロ  
アンダンテ・マ・アダージョ  
ロンド: テンポ・デ・メヌエット  
(江口朝彦)
- 4、協奏曲 ホ長調……………デッターズドルフ  
アレグロ・モデラート  
アダージョ  
アレグロ  
(赤星旻子)
- 5、サラストロのアリア「おおイシスとオシリスよ、  
(歌劇「魔笛」より)……………モーツァルト  
ラルゲット (クラリネット五重奏曲イ長調より)……………モーツァルト  
小さなワルツ 作品1の2……………グーゼヴィッキ  
(江口朝彦)

#### 演奏者紹介

江口朝彦氏は昭和31年3月東京芸大卒業。同校専攻科在学中。赤星旻氏は東京芸大3年在学。ピアノ伴奏の米田曜子氏は東京芸大2年在学。

この招待券は何人でも御入場が出来ます

主 催 若 人 へ の 音 楽 協 会

(千代田区神田猿樂町2の4)

電 話 (29) 8 3 2 6

図 15 江口朝彦の親族所有の「第 52 回 若人への音楽リサイタル」のプログラム

これまで独奏楽器とは露程も考えられていなかったコントラバスの独奏会は、コントラバス界のみならず楽界全体に少なからず話題を呼び、東京新聞、読売新聞、朝日新聞の3社にて批評文が掲載された。

#### 珍しいコントラバス独奏会

コントラバスといえばチェロを二倍も大きくした楽器で音域もきわめて低いから、管弦楽などの合奏にはなくてはならぬものながら独奏用にはつかわれぬのが普通である。それを今回芸大在学中の江口朝彦と赤星旻の両氏が交互に独奏してリサイタルをひらいたのだから珍しい催しとして注目をひき、指揮者や管弦楽団のコントラバス奏者など専門家が多数つめかけ充実した演奏会であった。[…中略…]

演奏は両君とも優れており、この楽器で大変扱いにくいという常識を忘れさせるほどで、昨今のチェロの弾き方とかわらぬ域に達している。これは一時代前に比べると雲泥の差であり、両君の努力に賛辞をおくりたい。二人ならべると個性がはっきりしているのも面白い。

江口君はメカニックの上で一日の長があるが少し神経質だし、赤星君はまだ粗雑なところがあるが楽器をひびかせ伸び伸びと弾く。なおピアノはやはり芸大在学中の米田曜子さん。十五日、チャペル・センター、若人への音楽リサイタル。

(1957年2月16日東京新聞夕刊)<sup>103</sup>

#### 新人のコントラバス

二月十五日、チャペルセンターで、江口朝彦（三一年芸大出）赤星旻（芸大三年）が、半田園子の伴奏で、コントラバスの独奏会を開いた。江口君はマルチェロのソナタとモーツァルトの協奏曲（変ロ）と小品二曲をひいたが、技巧も確実で、叙情の美しさに豊かな音楽性を示していた。心理的な強靱（きょうじん）さがあればもっと強い感動が生まれただろう。赤星君は少し粗削りで、表現が幾分若い、この人も骨の太い弾き手として大成するだろう。この楽器の独奏は、外国でも珍しいのだが、日本にこの程度の技巧をもった新人が出現したことは特筆していいことである。

園部三郎（1957年2月19日読売新聞夕刊3頁）<sup>104</sup>

#### コントラバス演奏会

コントラバスはオーケストラでは独奏楽器として活動することはほとんどないのが常識になっているが、近ごろジャズバンドその他の軽音楽ではしばしば独奏して人気楽器の一つになってきた。そこで若い人たちの中にこの楽器に真剣に取り組んで勉強する人が

---

<sup>103</sup> 『東京新聞夕刊』、東京：中日新聞東京本社、1957年2月16日。

<sup>104</sup> 『読売新聞夕刊』、東京：読売新聞東京本社、1957年2月19日、3頁。



多くなり、優秀な人が出てきた。そのあらわれが、江口朝彦（芸大専攻科在学中）と赤星旻（芸大三年生）の二人である。

昨年ロサンゼルス交響楽団の楽員が芸大へ指導に来た時、アメリカでも十年に一人出るか出ない優秀なコントラバス奏者が二人も同時に出るとはたいへんなことだとほめていたが、顔もからだも恰好もよく似たいいコンビである。2人で刺激しあってのびてきたということだ。モーツァルトやエックレス、マルチェロなどの曲を弾いたが、きれいな音をしていて技術も確かで、わが国のコントラバスがもうつぎの時代に移っていることをみせてくれた。

（1957年2月17日朝日新聞夕刊2頁）<sup>105</sup>

この演奏会にコントラバス奏者たち、特に若手コントラバス奏者たちは大いに刺激され、以降続々とコントラバス・リサイタルが開催されていく。現在確認ができていの中で、1962年（昭和37年）6月赤星旻、1963年（昭和38年）5月上田誠、1964年（昭和39年）5月三浦尚之、1968年（昭和43年）10月稲垣卓三<sup>106</sup>と、1960年代には4度のリサイタルが開催されており、1957年2月の「第52回 若人への音楽リサイタル」まで日本でコントラバス・リサイタルが一度も開催されていないことを考えれば、雲泥の違いがある。現在ではコントラバス・リサイタルは日常的に開催されており、その始点となった江口朝彦と赤星旻によるリサイタルは、以降日本のコントラバス演奏家が独奏活動への憧れを持つようになる、1つの転換点となったといえるだろう。

赤星旻はその後1962年にベルリンへと移り、デトモルト音楽大学およびベルリン芸術大学にてライナー・ツェパリッツの下で研鑽を積み、ベルリン放送交響楽団の首席コントラバス奏者に就任すると、その後はベルリンに定住し、同地で活躍した。江口朝彦はNHK交響楽団での活動を続け、1958年（昭和33年）、長汐壽治に続き2人目となる日本人コントラバス留学生として、チェコスロバキアへと留学する<sup>107</sup>。留学先のプラハ・アカ

---

<sup>105</sup> 『朝日新聞夕刊』、東京：朝日新聞社、1957年2月17日、2頁。

<sup>106</sup> いずれのリサイタルも東京文化会館音楽資料室所蔵の各プログラムより。東京文化会館の開館年は1961年（昭和36年）であり、それ以前に開催されたコントラバス・リサイタルについては、調査したものの見つかることができなかった。

<sup>107</sup> 留学先をチェコスロバキアへと決めた経緯について、江口朝彦の妹、ブロードブリッジ江口敦子からいただいたメールの一部を抜粋し、以下に掲載する。

「…そして東京芸大卒業と同時に日本交響楽団に迎えられ、しばらく大活躍しました。それだけでも十分だったのですが、熱意のかたまりのような朝彦は東欧のチェロやコントラバスなどの弦楽器部門が特に有名で優秀なチェコスロバキア音楽大学から誘いの広告が日本の新聞に公に広告されたので、直ちに応募しました。その頃はまだ飛行機は一般の人には使えなかったもので、私たちは横浜まで見送りに行き、朝彦兄様は船で行きました。日本

デミーではヘルトゥルに師事し、学校でも優秀な生徒として協奏曲演奏会にソリストとして出演するなど、大いに活躍し名を馳せた。1963 年（昭和 38 年）7 月の帰国後は NHK 交響楽団に復帰し、1965 年（昭和 40 年）4 月より東京芸術大学コントラバス非常勤講師に就任 1977 年（昭和 52 年）6 月助教授と、長汐から今村へと引き継がれてきた東京芸術大学におけるコントラバス教育を担ったほか、桐朋学園大学でも教師を務めるなど、教育者として東京を中心に数多くのコントラバス奏者を育て上げた。

## 2. 欧州留学の本格化と二大留学先—ベルリンのツェパリッツ、ウィーンのシュトライヒャー—

これまでに長汐壽治と江口朝彦がチェコスロバキアへと留学をしたと述べたが、日本人コントラバス奏者の欧州留学が本格的に活発化するのには 1960 年代以降である。特にベルリンとウィーンは大勢のコントラバス奏者が留学しており、二大留学地として人気がある。その傾向は現在も続いている。

ベルリンとウィーンには優れたコントラバス奏者が多くいるが、特に多くの日本人留学生が留学先として門を叩いたのが、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団首席コントラバス奏者のライナー・ツェパリッツ（Rainer Zepperitz、1930–2009）と、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団首席コントラバス奏者のルートヴィヒ・シュトライヒャー（Ludwig Streicher、1920–2003）であった。

ライナー・ツェパリッツは 1930 年（昭和 5 年）にインドネシアのジャワ島バンドンにて生まれた。1942 年（昭和 17 年）、デュッセルドルフのシューマン音楽院に入学しヴァイオリンを学び、1945 年（昭和 20 年）にコントラバスに転向する。デュッセルドルフの歌劇場、ボン市立管弦楽団を経て、1951 年（昭和 26 年）にベルリン・フィルハーモニー管弦楽団に入団する。1957 年（昭和 32 年）に同楽団の首席ソロ・コントラバス奏者となった。1961 年（昭和 36 年）以降からはベルリン音楽大学で教鞭を執り、後進の指導にあたった<sup>108</sup>。

ライナー・ツェパリッツの最初の日本人生徒は赤星旻であるが、赤星は以降ドイツに定住したため、本稿では留学生に数えていない。赤星に次いで、ライナー・ツェパリッツの生徒となった日本人は、NHK 交響楽団コントラバス奏者の田中雅彦である。その後田中雅彦を筆頭に、オーケストラに所属している奏者を中心として、ライナー・ツェパリッツ

---

交響楽団のお仲間も大勢見送りに来ており、日本の音楽界の期待を一身に背負って旅だったのです。…」 ブロードブリッジ江口敦子、ソリーヴァ江口葵を通じての著者宛の電子メール。2022 年 7 月 31 日発信。

<sup>108</sup> 「ライナー・ツェパリッツ」、『演奏家大事典第Ⅱ巻』、東京：音楽鑑賞教育振興会、1982 年、805 頁。

のもとには多数の日本人コントラバス奏者が留学した。中でも、NHK交響楽団と東京都交響楽団のコントラバス奏者たちは特に多かった。ツェパリッツは度々来日しており、サイトウ・キネン・オーケストラの首席奏者を務めるなど、国内外の日本人コントラバス奏者たちに大きな影響を与えた。

一方のルートヴィヒ・シュトライヒャーは1920年（大正9年）にウィーンにて生まれた。1934年（昭和9年）にウィーン音楽アカデミーでヨハン・クルンプ（Johann Krump, 1889–1974）、カール・シュラインツァー（Karl Schreinzer, 1884–1960）に師事し、1940年（昭和15年）に同校を卒業するとポーランドのクラノフ国立劇場のソロ・コントラバス奏者に就任。そして1945年（昭和20年）にウィーン国立オペラおよびウィーン・フィルハーモニー管弦楽団のコントラバス奏者に就任すると、1973年（昭和48年）に退団するまで同団の首席コントラバス奏者として活動した。1966年（昭和41年）からはウィーン国立音楽大学のコントラバス科教授に就任し、後進の指導にもあたった<sup>109</sup>。

シュトライヒャーはオーケストラ奏者として活躍するのみならず、ソリストとしても稀代の名手として精力的に活動し、世界各地でリサイタルを開催した。その活躍はラジオやレコードを通して日本にもとどいており、シュトライヒャーに習うきっかけとして、「ラジオから流れてきたシュトライヒャー先生の素晴らしい音色を聴いて（藤澤光雄）<sup>110</sup>」、「シュトライヒャー先生のLPレコードを聴いて（長谷川悟）<sup>111</sup>」など、シュトライヒャーの奏でるソロ・コントラバスの音色に惹きつけられたことを理由にあげる者は少なくない。

シュトライヒャーもツェパリッツと同様に度々来日しており、リサイタルやマスタークラスの開催をとおして、国内のコントラバス奏者たちとも交流を深めた。また、シュトライヒャー著作の教則本である『ルートヴィヒ・シュトライヒャー コントラバス奏法』の上巻および下巻は、シュトライヒャーの生徒である長谷川悟の翻訳による日本語版が出版されており、今日までシュトライヒャーの奏法を伝えている。

こうして両地域で学んだ日本人コントラバス奏者たちが、留学先での学びを帰国後に実践し、オーケストラの現場や教育現場を通して広めたことにより、日本のコントラバス演奏はプラハ派の流れを主として汲みながら、ドイツ系とウィーン系への傾向を深めていくこととなる。

この他では、アメリカやイタリア、そしてチェコといった国々が日本人コントラバス奏者の留学先として挙げられる。これらの地域に留学する日本人は過去も現在も多数派とは言えないが、少なからず存在している。

---

<sup>109</sup> ルートヴィヒ・シュトライヒャー『コントラバス奏法（下）』、長谷川悟訳、東京：音楽之友社、1990年、95頁。

<sup>110</sup> 藤澤光雄。著者による対面でのインタビュー、2022年4月20日、北海道にて。

<sup>111</sup> 長谷川悟。著者宛の電子メール、2022年10月18日発信。

海外留学が盛んになるとともに、日本人コントラバス奏者たちは国内のみにとどまらず、国際的にも活躍していく。オーケストラではベルリン放送交響楽団首席コントラバス奏者となった赤星旻を皮切りに、現在も多くの日本人コントラバス奏者が欧州のオーケストラで活躍している。また、1973 年（昭和 48 年）から 1988 年（昭和 63 年）までマルクノイキルヒェン国際コンクールの審査員を務めた田中雅彦、1973 年（昭和 48 年）開催のジュネーブ国際音楽コンクールに入賞およびディプロマ賞受賞の新納益夫や、1978 年（昭和 53 年）開催のジュネーブ国際音楽コンクール第 2 位受賞の河原泰則など、国際コンクールという舞台でも日本人コントラバス奏者が存在感を示している。

# 終章

## 1. 総括

本研究の目的は日本のコントラバスの歴史について、筆者が学んだクラシックにおけるコントラバス演奏を対象として、その受容と発展の歴史を、明治期から終戦後における日本人コントラバス奏者の実態の調査によって明らかにすることである。

第一章では明治期について取り上げ、日本の洋楽導入期におけるコントラバス演奏の動向を探った。結果として、1881年（明治14年）にはじめてコントラバスが日本に持ち込まれ、手探りでの習得がはじまると、コントラバスの正統な奏法を知る奏者や教師のいない中、コントラバスを演奏する者たちは教則本などを頼りに、独学もしくは我流でコントラバスを習得し演奏していたことが明らかとなった。また、この時期の音楽家の弾く楽器は専門化されておらず、特にコントラバスを弾く者は他にも演奏楽器があることがほとんどであり、人材や楽器が不足する中、時代とともに高まるコントラバスの演奏需要の増加に、演奏家はひたむきな努力でこたえていたことが分かった。

第二章では大正期から終戦（1945年）までの時期を取り上げ、日本のコントラバスの歴史の転換点となった長汐壽治の留学前後におけるコントラバス演奏の実態を明らかにすることを試みた。まず長汐の留学前、大正期において大衆の間で洋楽文化の人気の高まり、音楽活動が活発化し職業としてのコントラバス奏者が現れだしたことが分かった。また、音楽活動の活発化から交響楽振興の機運が高まり、音楽家たちの芸術的欲求が高まる中で、「従来こうだろう位の想像で弾いていた奏法<sup>112</sup>」から脱却すべく、新交響楽団のメンバー長汐壽治が、コントラバスの正統な奏法を学ぶためにはじめての欧州留学を果たし、同地での長汐の学びが以降の日本におけるコントラバス演奏の礎を築いたことが分かった。

第三章では日本のコントラバス演奏が終戦後どのように発展をしていったのかを、終戦から1960年代までの期間を探った。長汐壽治は終戦後に北海道へと移住し、移住後に同地で長汐に学んだ生徒たちが長汐の教育を広めたことにより、以降日本のコントラバス界は、礎としてプラハ派の流れを汲みながら、独自の発展を遂げていくことになる。以上の結果から長汐壽治のプラハ留学が日本のコントラバスの歴史の大きな転換点となったことが分かった。また、1957年（昭和32年）に江口朝彦と赤星旻によってコントラバス・リサイタルが開催されると、以降続々とリサイタルが開催されるなど、日本人コントラバス奏者の間で独奏への憧れが高まっていく様子が窺えた。また、ドイツやウィーンを中心とした海外留学が活発になり、欧州のオーケストラで働く者や国際コンクールで入賞する日本人コントラバス奏者が現れるなど、日本人コントラバス奏者たちは国内にとどまらず国

---

<sup>112</sup> 『音楽世界』1930年1月号、114頁。

際的にも活躍していき、日本におけるコントラバス演奏は受容という段階を越え、発展していったことが分かった。

## 2. 結論

本研究の明治期から終戦後における日本人コントラバス奏者の実態の調査により、日本のコントラバスの歴史の全体像が明らかになったことで、日本においてコントラバスは独学もしくは我流で受容が開始され、長汐壽治の留学によってプラハ派の影響を受けたことでさらに洗練されていき、終戦後の欧州留学活発化によりドイツやウィーンといった地域の影響も受けてきたことが分かった。

日本のコントラバスの歴史に関する史料は昭和初期以降からは比較的に見つかりやすかったものの、それ以前の時期については史料が乏しく、明治期から昭和初期の間まで大きな断絶があることが浮き彫りとなった。一方で、これまで断片的にしか認識されていなかった日本のコントラバスの歴史を整理し、体系的にまとめたことで、コントラバス奏者である筆者自身が、大きな歴史の中の一部であるという実感をはじめて持つことができた。それまでコントラバス奏者としてのルーツといえば、自身の先生の先生、つまり自分より二世代上までしか認識できておらず、さらに自身の系譜外の歴史については想像もしたことがなかった。しかしながら歴史をまとめていく中で、明治期にひたむきに我流でコントラバスを学んでいた者、大正から昭和初期にかけて忙しくも無我夢中で働いていたコントラバス奏者たち、音楽をやりたい一心でコントラバスを演奏していた奏者たちなど、全ての人が繋いでいった歴史の上に今の自分がいるという実感が持てたのである。

日本のコントラバスの歴史の全体像がまとめられたものの、明治期から存在していた独学もしくは我流で演奏活動を行っていたコントラバス奏者たちはその後どうなったのか、また長汐壽治の具体的な奏法や教育内容はどのようなものだったのか、これまで埋もれていた様々な歴史的事実が明らかになったからこそ、より詳細な歴史的事実の解明という今後の課題が明らかとなった。今後とも調査を進めていくとともに、本研究が日本のコントラバスの歴史に興味持つ様々な方々への、今後の研究の一助となれば幸いである。

## 3. 展望

現在まで日本のコントラバスの歴史については議論や評価がほとんど行われてこなかった。だが、調査で多くの日本人コントラバス奏者と関わっていく中、日本のコントラバスの歴史にずっと興味を持っていたこと、興味があったが手がかりがなく困っていたことなど、日本のコントラバスの歴史が体系的にまとめられることを望んでいたという声が非常に多く聞かれた。多くの日本人コントラバス奏者が日本のコントラバスの歴史に興味を持ちながらも、これまで体系的にまとめられることがなかった理由には、史料が散逸してい

ること、アクセスしやすい場所に情報が無いことが大きな要因として挙げられるであろう。したがってこれらの問題を解決する必要があるが、それには構造的な問題があるのではないかと考えている。

それは日本に未だコントラバス奏者たちによる共同体が存在しないこと、例えば、コントラバス協会といった組織がないという点である。論文執筆中、こういった指針を示す団体さえあれば、史料や取材の問い合わせの苦労もどれだけ軽減されただろうか。

これまでに協会設立の機運が全くなかったわけではない。過去のコントラバス奏者によるリサイタル・プログラムを見てみると「例のコントラバス協会の設立準備期に<sup>113</sup>」と書かれており、コントラバス協会設立の機運があったことが読み取れる。また、実際に設立され活動した例では、1988年（昭和63年）設立の東京ベーシスト・クラブ<sup>114</sup>は何度かのコントラバス・リサイタルを主催していたが、自然消滅している。九州交響楽団の首席コントラバス奏者、吉浦勝喜の呼びかけで発足した九州ベースクラブは、現在も活動が続ける数少ない例である。いずれの活動も、より包括的で幅広いコントラバス奏者の集う団体へと発展することはなかった。

よって現在、コントラバス奏者たちが知識や研究内容を共有し、対等な立場で研鑽することのできる場は、教師が門弟を相手に開く合宿や講習会などといったごく限られた場にしかなく、開かれた場所にほとんど存在しないのが実情である。また、個人の力で行える仕事の幅が過去よりもずっと広がった現代では、リサイタルの開催やマスタークラスの開催、奏者が主催する合宿などのセミナーも、コンクールの開催、そして研究活動も、その気になれば個人でできてしまうが、長期的な視点で見れば、個人やごく少数での活動は、次の世代に引き継がれることがほぼないという問題が指摘できる。せっかく素晴らしいノウハウや人脈を持っても、中心的人物の高齢化とともに自然消滅し、やがてその活動

---

<sup>113</sup> 『松本武全コントラバス独奏会』公演プログラム、1971年1月30日、東京文化会館小ホール。

<sup>114</sup> コントラバス専門店「弦楽器の山本」の社長、山本隆志の話によれば、「主催がうちの名前（注・弦楽器の山本）では恰好がつかないので、「東京ベーシスト・クラブ」という名前を使っていた。」といい、一応世話人としてコントラバス奏者の景山貴之の名前があるものの、実態は東京ベーシスト・クラブと弦楽器の山本は相等関係にあるとみていい。とはいえ、長らく日本の中心的コントラバス専門店であった「弦楽器の山本」には、日本各地で活動するほぼ全てのコントラバス奏者が一度は世話になったといっても過言ではなく、同店は数多くのコントラバス独奏会の後援をするなど、コントラバス奏者たちを惜しみなく支援したほか、同店で奏者同士の情報交換も活発だった。「東京ベーシスト・クラブ」とは名前だけでなく、まさに同店は東京のベーシストたちの中心地であった。さらに言えば、「弦楽器の山本」を中心としたコントラバス奏者たちのコミュニティは、コントラバス協会に最も近い存在だったのではないであろうか。

が人々から忘れられていくのは、全く残念でならない。

コントラバス奏者は人口が少ないので、そのような団体を設立しなくても十分ではないか、という意見もあるかもしれない。だが、筆者が把握できただけでも、東京芸術大学コントラバス専攻の卒業生の総数は既に 230 名を超えており、日本全体で考えると、その倍以上のコントラバス奏者が存在すると考えられる。都市部で活動する奏者と地方で地道に音楽振興の活動を続けるコントラバス奏者、プロ奏者とアマチュア奏者といった、多様な演奏家が相互に交流を図ることのできるコミュニティがあれば、日本のコントラバスを取り巻く環境はより豊かになるのではないであろうか。もし今後そのような団体設立への機運が高まった際には、筆者も微力ながら力になれば幸いである。



## 参考文献

### 書籍

- 青島俊夫遺稿集編集委員会編『音のない交響楽』、千葉：青島茂登、1989 年。
- 秋山龍英『日本の洋楽百年史』、東京：第一法規出版株式会社、1966 年。
- 阿部勘一、細川周平、塚原康子、東谷護、高澤智昌『ブラスバンドの社会史 軍楽隊から歌伴へ』、東京：青弓社、2001 年。
- 荒谷正雄先生の偉業を偲ぶ会編『響け北の大地に 荒谷正雄の偉業』札幌：偲ぶ会実行委員会、1997 年、179 頁
- 井上頼豊・長谷川武久ほか『語り継ぐ／齋藤秀雄のチェロ教育』、東京：音楽之友社、1987 年。
- NHK 交響楽団編『N 響の歩み～最近 10 年（1977～1986 年）の演奏記録を中心に～』東京：NHK 交響楽団、1987 年。
- 太田雅夫『東大オーケストラ 45 年史』、東京：東京大学音楽部管弦楽団、1964 年。
- 大森盛太郎『日本の洋楽[1]』、東京：新門出版社、1986 年。
- 大森盛太郎『日本の洋楽[2]』、東京：新門出版社、1987 年。
- 音楽世界社編集部編『昭和七年「音楽年鑑」』、東京：敬文館、1931 年。
- 紙恭輔『作曲法入門』、東京：新興楽譜出版、1971 年。
- 川端周太郎・小林太郎・河合逸雄『京大オーケストラ 40 年』、京都：京都大学音楽部、1858 年。
- 木村重雄『現代日本のオーケストラ―歴史と作品―』、東京：全音楽譜出版社、1985 年。
- 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学 校篇 第一巻』、東京：音楽之友社、2003 年。
- 芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学 校篇 第二巻』、東京：音楽之友社、2003 年。
- 倉田喜弘・林淑姫『昭和前期音楽家総覧「現代音楽大観」上巻』、東京：ゆまに書房、2008 年。
- 倉田喜弘・林淑姫『昭和前期音楽家総覧「現代音楽大観」中巻』、東京：ゆまに書房、2008 年。
- 倉田喜弘・林淑姫『昭和前期音楽家総覧「現代音楽大観」下巻』、東京：ゆまに書房、2008 年。
- 小池猪一『海軍軍楽隊―日本洋楽史の原典―』、東京：国書刊行会、1984 年。
- 近藤滋郎『日本フルート物語』、東京：音楽之友社、2003 年。
- 札幌交響楽団編『札幌交響楽団 50 年史 1961－2011』、札幌：札幌交響楽団、2011 年。
- 鈴木勲『東京フィルハーモニー交響楽団 80 年史』、東京：東京フィルハーモニー交響楽

団、1991 年。

須藤元夫『明治の陸軍軍楽隊員たち』、群馬：陸軍軍楽隊の記録刊行会、1997 年。

染谷周子・杉岡わか子『国立音楽大学 演奏の 80 年史』、東京：国立音楽大学、2007 年。

塚原康子『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』、東京：多賀出版株式会社、1993 年。

東京大学音楽部 50 年史編集委員編『東京大学音楽部 50 年史』、東京：東京大学音楽部、1971 年。

戸ノ下達也編『日本の吹奏楽史』、東京：青弓社、2013 年。

中村洪介『近代日本洋楽史序説』、東京：東京書房、2003 年。

中村理平『洋楽導入者の軌跡—日本近代洋楽史序説—』、東京：力水書房、1993 年。

長谷川保宏『九大フィルハーモニー・オーケストラ 100 年史』、福岡：九大フィルハーモニー会、2011 年。

原田三朗『オーケストラの人びと』、東京：筑摩書房、1989 年。

プラニャウスキー、アルフレッド『コントラバスの歴史』、田中雅彦、十枝正子、滝井敬子訳、東京：全音楽譜、1974 年。

堀内久美雄編『音楽大学・高校入試問題 2022』、東京：音楽之友社、2022 年。

堀内敬三『音楽五十年史』、東京：鱒書房、1947 年。

堀内敬三『音楽明治百年史』、東京：音楽之友社、1968 年。

松野茂『コントラバス弾きのパウゼ』、東京：東京原宿アンサンブル、2007 年。

松本善三『提琴有情—日本のヴァイオリン音楽史—』、東京：レッスンの友社、1995 年。

山口常光『陸軍軍楽隊史—吹奏楽物語—』、東京：三青社、1968 年。

山本武雄『東京芸術大学管弦楽研究部 演奏記録』、山本武雄（発行団体の記載なし）、2002 年。

調査・校史編纂室編『譜一時の調べにのせて（国立音楽大学の 70 年）』、東京：国立音楽大学、1996 年。

慶應義塾ワグネル・ソサエティー100 年史編纂委員会編『慶應義塾ワグネル・ソサエティー100 年史』、東京：慶應義塾ワグネル・ソサエティー、2002 年。

## 論文

井上登喜子「エロイーズ・カニングハムと「青少年シンフォニー・コンサート」」、お茶の水女子大学編『お茶の水女子大学人文科学研究 16 巻』、東京：お茶の水女子大学、2020 年、197～219 頁。

国府華子「昭和初期のピアノ教育—上野児童音楽学園の取り組み—」、芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編『愛知教育大学研究報告第 60 輯』、愛知：愛知教育大学、2011 年、11～17 頁。

武石みどり「1910～20 年代の船の楽士：国内の洋楽受容・分化との関連」、東京音楽大学紀要編集委員会編『研究紀要 42 巻』、東京：東京音楽大学紀要編集委員会、2019 年、

1～24 頁。

武石みどり「ハタノ・オーケストラの実態と功績」、お茶の水音楽研究会編『徳丸吉彦先生古稀記念論文集』、東京：お茶の水音楽研究会、2006 年、363～373 頁。

武石みどり「原田潤一その筆跡と生涯」、東京音楽大学紀要編集委員会編『研究紀要 23 巻』、東京：東京音楽大学紀要編集委員会、1999、1～23 頁。

武石みどり「明治・大正期の東洋音楽学校：演奏に関連する記録・資料」、東京音楽大学紀要編集委員会編『研究紀要 29 巻』、東京：東京音楽大学紀要編集委員会、2005 年、27～48 頁。

塚原康子『近代雅楽制度の研究―戦前期の宮内省式部職楽部を中心に―』、研究報告書、2001 年。

永島義男『コントラバス演奏の基礎技法に関する研究』、東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文、2017 年。

橋本久美子「戦時下の東京音楽学校に関する一考察：朝鮮出身者の学生時代と卒業後をめぐって」、東京藝術大学音楽学部編『東京藝術大学音楽学部紀要 45 巻』、東京：東京藝術大学音楽学部、2019 年、87～101 頁。

## 事典

日外アソシエーツ株式会社編『新訂 音楽家人名事典』、東京：日外アソシエーツ、1996 年。

日外アソシエーツ株式会社編『音楽家人名事典 新訂第 3 版』、東京：日外アソシエーツ、2001 年。

日外アソシエーツ株式会社編『日本の演奏家―クラシック音楽の 1400 人』、東京：日外アソシエーツ、2012 年。

村田武雄監修『演奏家大事典第 I 巻』、東京：音楽鑑賞教育振興会、1982 年。

村田武雄監修『演奏家大事典第 II 巻』、東京：音楽鑑賞教育振興会、1982 年。

## 目録

『音楽取調掛時代所蔵目録（4）』、東京：東京芸術大学附属図書館、1972 年。

## 雑誌

『音楽界[復刻版]』東京：大空社、1995 年、第一巻四号、1995 年。

『音楽世界』、東京：音楽世界社

「楽壇ニュース」、『音楽世界』12 月号、1929 年、56 頁。

『音楽世界』1 月号、1930 年、114 頁。

『フィルハーモニー』、東京：新交響楽団

1929 年 1 月号、2 月号、4 月号、5 月号、6 月号、9 月号、10 月号、12 月号

1930 年 1 月号、2 月号、9 月号、10 月号

1932 年 3 月号、4 月号、5 月号、9 月号、11 月号、12 月号

1933 年 12 月号

1934 年 12 月号

1935 年 7・8 月号、12 月号

1936 年 2 月号、3 月号、5 月号、12 月号

1937 年 12 月号

1938 年 10 月号、12 月号

1939 年 12 月号

1949 年 12 月号

1941 年 7・8 月号、9 月号、12 月号

1942 年 7・8 月号、2 月号

1943 年 2 月号、12 月号

## 新聞

『朝日新聞夕刊』、東京：朝日新聞社、1957 年、2 月 17 日。

『東京新聞夕刊』、東京：中日新聞東京本社、1957 年 2 月 16 日。

「人脈北海道芸能界（道内）編」、『北海道新聞』、北海道：北海道新聞社、1974 年 11 月 11 日、5 頁。

『読売新聞夕刊』、東京：読売新聞東京本社、1957 年 2 月 19 日、3 頁。

## オンライン資料

東京藝術大学音楽学部楽理科／大学院音楽文化学専攻音楽学分野

海軍・陸軍軍楽隊データベース

<http://musicology.geidai.ac.jp/wp/research/militarybanddb/>、2022 年 10 月 20 日参照。

東京音楽学校在籍者データベース

<http://musicology.geidai.ac.jp/wp/research/ongakugakkoubd/>、2021 年 10 月 20 日参照。

東京音楽学校所蔵楽譜データベース

<http://musicology.geidai.ac.jp/wp/research/tokyoongakugakkoubd/db/>、2021 年 9 月 8 日参照。

*ACADEMIC BASS PORTAL*, by Igor Pecevski, accessed September 20, 2022, <https://academicbassportal.com/>.

*A History of the Double Bass in 100 Pieces*, “2015 marks the 75th anniversary of the death of Frantisek Cerny, ” by David Heyes, accessed September 20, 2022, [https://www.facebook.com/basshistory100/photos/?tab=album&album\\_id=1720729614820023](https://www.facebook.com/basshistory100/photos/?tab=album&album_id=1720729614820023).

*The Boston Drum Builders*, “Thompson & Odell,” by W. Lee Vinson, accessed October 20, 2022, <https://www.bostondrumbuilders.com/thompson-odell>.

### テレビ番組

NHK アナログ衛星第2 2000年01月21日(金)午後09:00～午後10:29 『「HEY! ミスター・ベースメン」－コントラバスを知らずに音楽は語れない!－』

### 図録・プログラム

『日露交歓交響管弦楽演奏会曲目解説』、東京：日本交響楽協会、1925年

『曲目と解説』、東京：新交響楽団、1927年。

『五線譜に描いた夢－日本近代音楽の150年』、東京：明治学院大学、2013年。

『東京藝術大学創立一二〇周年記念音楽祭～藝大一二〇周年をふり返って～』東京：東京藝術大学、2008年。

『日本音楽教育の曙－伊澤修二とその業績』、東京：民主音楽協会・民音音楽博物館、2007年。

### 楽譜

Friedheim, John. *Nine Trios for Woodwinds*. Edited by Jari Villanueva. Baltimore: JV MUSIC, 2020.

Strum, Wilhelm. *Practische Contrabass-Schule, Op.19*. Offenbach: J. André, 1877.

### 教則本

長汐壽治「コントラバスの奏法」、『アルス音楽大講座 第6巻弦楽器の実技』、東京：アルス、1936年、321～347頁。

松中久儀『初心者から名曲が弾ける楽しいコントラバス』、石川：栄光書房、2013年。

松野茂『コントラバス教則本』、東京：ドレミ楽譜出版社、1988年。

檜山薫『HIYAMA ノート』、東京：ドレミ楽譜出版社、2001年。

ルートヴィヒ・シュトライヒャー『コントラバス奏法（上）』、長谷川悟訳、東京：音楽之

友社、1990 年。  
ルートヴィヒ・シュトライヒャー『コントラバス奏法（下）』、長谷川悟訳、東京：音楽之  
友社、1990 年。

**協力者**

**機関・団体**

江戸東京博物館

SOMPO 美術館

国立音楽大学大学改革推進室

東京芸術大学附属図書館

**個人（五十音順、敬称略）**

新真二、安保龍也、遠藤柊一郎、小笠原茅乃、神津忠彦、喜多和則、齋藤順、ソリーヴァ  
江口葵、田中雅彦、寺田和久、中博昭、長汐響、長汐裕治、永島義男、西澤誠治、西森有  
里、長谷川悟、藤澤光雄、ブロードブリッジ江口敦子、山名みどり、山本隆志

そのほか本研究にご協力くださったすべての方に感謝いたします。

## 謝辞

はじめに、本論文を執筆するにあたりお世話になった先生方に感謝申し上げます。

日本の音楽大学ではまだ前例のない、コントラバス専攻生として博士後期課程への進学を希望した筆者を受け入れ、日頃のレッスンの際にはコントラバスの弾き方のみならず、音楽との関わり方や音楽家としての姿勢、そしてそれらの教えを通じて研究内容についても重要な示唆をくださりましたコントラバス専攻の吉田秀先生と池松宏先生、また、在学時に指導してくださったコントラバス専攻非常勤講師の西山真二先生、石川滋先生からも同様に様々なご助言をいただきました。あらためて感謝申し上げます。

また、何もかも分からない筆者を細かく指導してくださった山下薫子先生、先に論文博士として日本の音楽大学ではじめての博士号を取得されていたコントラバス奏者としての立場から様々なご助言をくださった、筆者の東京芸術大学音楽学部1年時の指導教員でもある、東京芸術大学名誉教授の永島義男先生、また研究の初期段階にまとまりのない筆者の話を聞き、ご助言くださるとともに大きく背中を押して下さった東京藝術大学大学史史料室の橋本久美子先生に、深く感謝申し上げます。

そして、本論文執筆にあたっては本当にたくさんの方に聞き取り調査のご協力をいただきました。正式に取材を申し込ませていただいたご親族の方々や関係者の方々のみならず、現場でお会いしたコントラバス奏者の方々と何気ない会話の中から本研究に関連する重要な示唆をいただくことも少なくなく、本論文執筆時に関わったすべての方々にこの場を借りて御礼申し上げます。

最後に、在学時には時に直接、時には背中から様々なことを教えてくださり、現場でお会いした際には大学での様子について優しく声をかけてくださったコントラバス専攻の先輩方、会うたびに応援してくれた同級生、日々余裕もなく手が回らない筆者をあたたかく見守ってくれた頼もしい後輩たちに感謝申し上げます。そして、博士後期課程に進学することを許し、不慣れな演奏活動と研究活動の両立にもがく筆者をあたたかく支えてくれた家族に特別な感謝を表します。