

V.ベッリーニのオペラにおける劇的表現について

平成 28 年度

音楽研究科音楽専攻 声楽（オペラ）ソプラノ

2314904 藤井 冨

凡例

1. 本文中での各種記号は以下のかたちで使用する。

《 》 : オペラ作品名を示す。

< > : 作品の中に見られる歌詞、ト書きを示す。

『 』 : 書名、雑誌名、論文名、及び引用文を示す。

「 」 : 強調語や強調文を示す。

() : 補足説明を示す。

【 】 : 譜例番号を示す。

“ ” : 楽曲名を示す。

ただし、引用文中では上記と異なるかたちによって使用されることがある。

2. 音名表記は日本式表記（ハ、ニ、ホ、ヘ、ト、イ、ロ）を用いる。

3. 本文中に用いるテキストの和訳は筆者が訳したものをを用いる。

目次

序章.....	2
第一章 《カプレーティ家とモンテッキ家》と《清教徒》	3
第一節 《カプレーティ家とモンテッキ家》におけるジュリエッタの音楽.....	3
第二節 《清教徒》におけるエルヴィーラの音楽	36
第三節 音型別演奏考察	100
第二章 舞台上で演奏されるベッリーニの音楽.....	135
第一節 《カプレーティ家とモンテッキ家》の音楽	135
第二節 《清教徒》の音楽.....	146
第三節 舞台上で演奏するために	157
第三章 《夢遊病の女》の音楽について	162
第一節 狂乱と夢遊病 ― 理性喪失の歌唱と表現 ―.....	162
第二節 アミーナの音楽	169
結論.....	196
参考文献表.....	200

序章

十九世紀前半のイタリアを代表する作曲家の一人として挙げられるヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801～1835)。彼の美しい旋律の数々に魅了された筆者は、修士課程で彼の第七作にあたる《夢遊病の女 La sonnambula 》(1831 年) を取り上げて、そのヒロインであるアミーナの人物像について研究した。ベッリーニの音楽の魅力はその美しい旋律が代表とされるが、彼の音楽は『音楽の形式とベルカントへの嗜好が劇的な感情表現を封じ込めてしまっている。…(中略)… 旋律美の中に狂気が埋もれてしまう。』

(水谷彰良：著『オペラ・キャラクター解説事典』より) と評されることがある。実際に彼の音楽を舞台上で表現することは広い音域や細かいアジリタのパッセージ、長く続けられる旋律美など声楽技巧的観点から見ても、大変困難なことである。けれどもそれらの技巧的問題を解決したうえで、ベッリーニのシンプルかつ繊細な音楽を最大限に表現し得る演奏、美しい音楽の中に秘められた劇的な表現を最大限に表現し得る演奏が必ず存在するはずである。それは、演劇的要素を切り離したうえで、発声において声の響きの芯を変えるということではなく、美しい声・美しい響きで表現の幅はどれだけ広げられるのかということである。

第一章では第一回博士リサイタルで取り上げた《カプレーティ家とモンテッキ家 I Capuleti e i Montecchi》(1830 年) のジュリエッタ、第二回博士リサイタルで取り上げた《清教徒 I puritani》(1834 年) のエルヴィーラの歌唱についての考察を中心に、さまざまな音型に対する演奏考察を行う。第二章では第一章で考察した内容を実際に舞台上で演奏するために重要となる要素や取り組みについて考察し、それぞれの博士リサイタルでの歌唱について考察する。第三章では第一章と第二章で考察した内容を発展させて、《夢遊病の女》を取り上げてベッリーニの音楽に込められた「表現」を最大限に聴衆へ届ける演奏を考察する。これらの研究から、ベッリーニのオペラにおいて美しい声・美しい響きをもって、その音楽の中に込められた劇的表現を実現させる歌唱を導き出す。

第一章 《カプレーティ家とモンテッキ家》と《清教徒》

第一回博士リサイタルでは《カプレーティ家とモンテッキ家 I Capuleti e i Montecchi》(1830 年)、第二回博士リサイタルでは《清教徒 I puritani》(1834 年)を取り上げた。これらの作品を演奏するにあたって、歌唱・表現について多くの問題が発見され、それらの問題を解決するために様々な考察を重ねた。まず第一節では、《カプレーティ家とモンテッキ家》のジュリエッタに与えられた音楽の歌唱について考察し、つづく第二節では《清教徒》のエルヴィーラに与えられた音楽の歌唱について考察する。それらを踏まえて、第三節では問題となった音符や音型、休符の扱い方などに関する考察を、細かく分類して述べていく。

第一節 《カプレーティ家とモンテッキ家》におけるジュリエッタの音楽

ジュリエッタの音楽の中で注目すべき点は、充実した中音域と一瞬も乱れることのないレガートな歌唱こそが、彼女の音楽の核であるということである。第一回博士リサイタルでは、第一幕のロマンツァと二重唱のみを取り上げたが、その箇所からでも十分にその重要性を感じることができた。第一節では、これらの楽曲を実際に歌う際に問題となった点を取り上げながら、ジュリエッタの音楽としてふさわしい歌唱を考察していく。この考察にあたって以下の音源を取り上げ、ジュリエッタの役を歌唱した歌手の演奏を参考とする。

・Antonietta Pastori アントニエッタ・パストーリ (1958 年ローマ、指揮 : Lorin Maazel
ロリン・マゼール)

・Renata Scotto レナータ・スコット (1968 年ミラノ、指揮 : Claudio Abbado クラウ
ディオ・アバド)

・Sona Ghazarian ソーニャ・ガツァリアン (1977 年ヴィエンナ、指揮 : Giuseppe Patané
ジュゼッペ・パターネ)

・Edita Gruberova エディータ・グルベローヴァ (1984 年ロンドン、指揮 : Riccardo Muti
リッカルド・ムーティ)

・Katia Ricciarelli カーティア・リッチャレリ (1991 年ヴェネツィア、指揮 : Bruno
Campanella ブルーノ・カンパネッラ)

・Patrizia Ciofi パトリツィア・チョーフィ (2005 年イタリア、指揮 : Luciano Acocella
ルチアーノ・アコチェッラ)

なお、この第一節ではリコルディ社のヴォーカルスコア（慣例版として用いる）¹、同社の
批判校訂版ヴォーカルスコア（批判校訂版として用いる）²、ベッリーニによるオリジナル
の手書き譜の写譜（自筆譜）³の三つの楽譜を参考としており、取り上げる譜例はすべて慣
例版の楽譜を用いる。

【譜例 1-1-1】 P.41



彼女の登場で歌われるロマンツァ “私は婚礼の衣裳を着せられ ～ ああ幾度か Eccomi
in lieta vèsta ～ Oh quante volte! ” は、美しく長大な前奏に続いてレチタティーヴォか

¹ Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi: opera complete per canto e pianoforte*. Milano: Ricordi. 2008.

² Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi: riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica*. Milano: Ricordi, 2003.

³ Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi: A facsim. ed. of Bellini's original autograph manuscript*. New York: Garland, 1981.

ら始まる。ではまずこのレチタティーヴォの部分から順を追って考察していく。歌い出しの<Eccomi>の<Ec->の二点変ホ音を、筆者はフェルマータがあるかのように長く引き伸ばして歌うこととした。それはR.スコットの歌唱を聴いたときにこの二点変ホ音が細く伸びており、その音色に胸を刺すようなせつなさとしさを感じたからである。しかし実際に歌ってみると、フェルマータがあるかのように音の引き伸ばした中で、自分の発した声の響きを自身の耳で確認してしまった。このときの音色はまさに持続されているだけの音であった。この持続されただけの歌唱では<Eccomi in lieta vesta... Eccomi adorna... come vittima all'ara.>という文章を伝える力は弱い。R.スコットはやや二点変ホ音を引き伸ばして歌っているものの、二点変ホ音を伸ばしている間にささやかなクレッシェンドがみられ、<Eccomi>という言葉が明確に伝わってくるのである。また、E.グルベローヴァはこの二点変ホ音を十分に引き伸ばして歌唱しているけれども、そのあとの休符の歌い直しなどに独特の解釈が見られ、二点変ホ音を引き伸ばすことと一致しているように感じた。他の歌手たちは決して二点変ホ音に特別な長さを持たせるのではなく、上記の文章全体に *lunga* という指示があるかのように歌っていた。つまりこの二点変ホ音に関して、引き伸ばすという物理的な作業が必要なのではなく、<Eccomi>という言葉の持っている抑揚やアクセントをそのまま生かすことがふさわしいのではないだろうか。その結果として音が引き伸ばされる可能性があると考えるべきである。抑揚やアクセントを生かすためには、二点変ホ音を伸ばしている間に次の母音へと進むエネルギーを意識し、やや音を膨らませることが効果的である。「音を膨らませる」とは、具体的には音を出している間に横隔膜を使って流す息の量を増やすことである。息の量が増えることによって音量もわずかに増すけれども、決して喉に力を加えて息や声を押してはならない。

また、このあとには付点のリズムや休符などもみられるが（【譜例 1-1-1】）、多くの歌手たちが付点のリズムはあまり意識しておらず、あくまで言葉のリズムを優先しているように感じた。途中で三つの休符があり、一つ目は文章の途中に書かれているため、音の隙間は確保するものの、フレーズとしては<Eccomi in lieta vesta... >を一つと捉えることと

する。息を吸う必要がなければ、横隔膜を緩めることもせず、軟口蓋の高さも維持したまま、息を支えて休符を越えることがふさわしいと考える。二つ目と三つ目の休符は「…」があるため、たつぷりとブレスをとることとする。ただし、筆者は四小節を一つのかたまりとして歌唱することを試みるため、この休符はできる限りラインを崩すことなく息を補うための休符として捉えた。ここで、歌手たちの演奏を聴いてみると、P.チョーフィやA.パストーリは三つの休符すべてにおいて安定したブレスを行っており、緊張感を維持したままこの四小節を歌唱していた。E.グルベローヴァは＜Eccomi in lieta vesta...＞＜Eccomi adorna... come vittima all'ara＞という二つのグループで捉えており、一つ目と三つ目の休符はほとんどないかのようにつなげて歌っている。また、R.スコットは他の歌手たちと比べて音量的に変化をつけており、＜vittima＞の二点変ニ音に重みを持たせて歌っている。けれども、彼女は決してブレスによって変化をもたらしているのではない。前半と後半でブレスが変化しているのはS.ガツァリアンであり、三つ目の休符では悲しみが込められた嗚咽のような表現さえ感じられた。歌手によって休符やフレーズの捉え方はさまざまであったが、筆者はこの四小節を一つのかたまりとして捉えることを優先とし、このフレーズにあきらめのようなものを表現できるよう試みることにした。

【譜例 1-1-2】 P.42



この箇所では六連符など細かい音符の下行音型が多く見られ、すべての音が同じ響きにならず、音が滑ったような歌唱になってしまった。この原因は、細かい音符を歌うことに意識が集中してしまい、はじめの二点ニ音と一点変口音の＜siate＞を意識することなく歌ってしまったことである。この二つの音を何の意識もなく歌唱したときには、横隔膜はしっかり支えられることなく、ポジションも高い位置を維持されることなく歌われていた。

そのため、そのあとに見られる休符（【譜例 1-1-2①】）は支えを緩めてただ休むだけの休符となってしまう、横隔膜をさらに下へ引っ張りながらブレスを行うことはできなかった。この二つの音を二点変口音まで上がるフレーズのはじめの音であるという意識で歌ったとき、二点変口音を歌うときと同じように軟口蓋を高く維持した状態で歌い始めることができた。また＜siate, ah! siate per me＞というまとまりで捉えることができれば、二点二音と一点変口音の＜siate＞の音を切った瞬間には次の二点へ音のポジションへと用意することができるのである。このとき具体的にはブレスをした瞬間に次の＜ah!＞の口の形を用意し、同時に軟口蓋を高く維持しており、横隔膜を引っ張る筋肉は緩めるのではなく、背中から腰にかけて斜め下の方向へ広げる意識が働いていた。これらのことがすべて整った状態で二点へ音を歌うことができれば、その後の下行音型を十分な支えをもって歌うことができる。

続いてこの後の＜ah! siate＞の歌唱について考察していく（【譜例 1-1-2②】）。この＜siate＞の書かれた二点変イ音はアクセントがついているが、このアクセントを意識しすぎると i の母音から a の母音が変わるときに息の圧で押してしまうような歌唱になってしまった。歌手たちの演奏を聴くと、特にアクセントを感じさせる演奏はなく、音の跳躍によって自然に重みを感じられた。このことから、このアクセントはあまり意識しないこととする。また、この＜siate＞という言葉が二重母音であることにも注意しなければならない。というのも、i の母音で響いた二点変イ音は、母音が a に変わった際に響きまで変化してしまったのである。これは i の母音の方が a の母音に比べて狭いため、a の母音を開きすぎると響きが下がってしまうことが原因だと考えられる。場合によっては顎を下に落とすことによって a の空間を確保してしまうことすらあった。この状態になってしまうと、次の細かい音符をコントロールすることはできず、顎や喉に力を加える歌唱となってしまう。二重母音の場合には極力二つの母音が同じ響きで歌える場所を探すことが大切であり、この場合には a のポジションを開きすぎずに、i のポジションに近いところで歌うことが望ましい。筆者もこのことを意識し、a のポジションを開きすぎずに＜siate＞と歌唱した

ところ、無駄な息を使うこともなくフレーズの最後まで歌い切ることができた。ここで歌手たちの演奏を聴いたところ、ある特徴を見つけることができた。それは、小節あたりにあるタイでつながれた二点変イ音の次にある二点ト音があまり歌われていないという点である。E.グルベローヴァやK.リッチャレッリの演奏でその特徴は良く聴かれており、二点ト音を経過しているものの、十分に響いているようには聴かれなかった。筆者も実際にこの二点ト音をしっかりと響かせる歌唱と、あまり響かせない歌唱を試みた。すると、二点ト音を響かせようとすることによって口の中のポジションが落ちてしまうことが分かった。グルベローヴァやリッチャレッリのように、二点変イ音の軟口蓋の高さを維持したまま二点ト音を歌うことによってその音に重みが置かれることはないけれども、二点変口音を良い響きで歌えるのであった。このことから筆者は、二点変イ音から二点変口音への音の流れの中に二点ト音と二点変イ音を通過するだけであるという解釈で、響きやポジションを変化させることなく、また横隔膜も支えたままでこの二つの音を歌うこととした。

次に、そのあとに見られる下行音型について考察していく。筆者は、音程が滑り落ちることを防ぐために、下行それぞれのはじめの音である二点変口音と二点へ音をやや長めに歌うことを試みた（【譜例 1-1-2③】）。歌手たちの演奏を聴いても、R.スコットやP.チャーフィ、E.グルベローヴァはこの二つの音に重みを持たせていた。また、R.スコットやS.ガツァリアン、E.グルベローヴァは二点変口音を十分に引き伸ばしており、彼女たちは二点変口音の次の音である二点変イ音もやや長めに歌っていた。二点変口音を十分に引き伸ばしたあとにすぐに下行音型を歌おうとすると、舌根がかたくなってしまい、響きがやや奥にこもった位置で下行音型を歌ってしまったけれども、実際にこの歌唱を試みたところ下行音型を良い響きのまま歌うことができた。二点変口音を引き伸ばしたあとに二点変イ音をやや長めに歌うことによって、二点変イ音の響きが二点変口音よりもさらに前のポジションで歌うことができたことが関係している。つまり、二点変口音をやや長めに歌うことが重要なのではなく、しっかりと響かせた次の音をいかに高く、前のポジションで歌えるかが重要であると解釈できる。

<faci ferali>の部分ではまず、<fe->の十六分音符がかたくなってしまった。この十六分音符を横隔膜の動きをかたくすることによって歌ってしまうと、次の二点変ホ音も息の流れていない音色になってしまった。あくまで<ferali>という言葉であることを意識し、十六分音符を歌うときに横隔膜を細かく動かしたりはせず、二点変ホ音に入るまで柔らかく引っ張り続ける。なお、ここに書かれている二つのフェルマータであるが、自筆譜には二点変ホ音には書かれておらず、二点変ロ音にしか書かれていない（【譜例 1-1-2④】）。歌手たちの演奏を聴いても二点変ホ音を引き伸ばした演奏は存在していない。K.リッチャレッリは二点変ロ音にもフェルマータを付けずに演奏しているが、他の歌手たちは二点変ロ音にだけフェルマータを用いて演奏している。二点変ホ音を引き伸ばす意識をすると、そのために横隔膜の動きをかたくしたり、息のスピードを遅くしてしまったりするため、筆者も二点変ロ音にのみフェルマータを用いることとする。この音型で困難なことは二点変ロ音までの跳躍を含んだ上行音型であり、ここでポジションが下がってしまうことが問題であった。すべての音に対して軟口蓋の高さを変化させないよう意識し、二点変ホ音・一点変ロ音・二点変ホ音・二点ト音・二点変ロ音という音の運びに装飾がついていると捉えて歌唱することを試みた（【譜例 1-1-2⑤】）。歌手たちの演奏の中で、R.スコットやE.グルベローヴァなどがこの音型をやや付点のリズムのように歌唱しているのは、この捉え方で演奏していると考えられる。というのも、下の音にあまり重みを持たせないことによって、ポジションをあまり下げることなく二点変ロ音まで良い響きのまま歌うことができる。けれども、この歌唱の場合には上の音に重みがくることによって、やや音の長さに違いがあり、この長さの違いが付点のようなリズムを生み出していると解釈できるのである。また、最も低い音である一点ト音は慎重に歌うべきなので、上行音型は勢いを増していくようにスピードを上げて歌うことを試みた。このことによって、一点ト音は注意深く一点変ロ音のポジションから響きを落とさずに歌うことができ、そのあとにはやや付点のリズムのような歌い回しでエネルギーを増しながら二点変ロ音まで歌い切ることができた。なお、最後の下行音型は、ほとんどの歌手が頭声のまま歌唱しており、筆者も頭声のまま歌うこ

とを試みた。音が下行していることから、軟口蓋も同様に落ちてきてしまい、音程も「下がる」のではなく「落ちる」といった歌唱となり、最後の一点変ホ音は喉をしめることによって歌われる結果となった。これは音が下がるのと同時に、横隔膜を引っ張る筋肉の緊張を緩めてしまったことが原因であり、下行音型では最も高い音から軟口蓋の高さを落とすことなく、横隔膜を引っ張る筋肉は音がさらに上行していくように注意深く引っ張り続けることが重要である。このように軟口蓋と横隔膜を注意深く維持したうえで、さらに上の前歯の裏に息を流すイメージをもつと音の進むラインが前へと伸びたように感じた。

【譜例 1-1-3】 P.43



ここでは、三回ある＜dove＞をどのように歌唱するのかについて考察することとする。一回目から二回目では音が高くなり細かい音符も増えているため、表現のエネルギーは大きくなると考えられる。三回目の＜dove＞を音量的にさらに盛り上げると、次に聴かれるオーケストラを引き出す音楽にはふさわしくないように感じられた。三回目の＜dove＞は悲しみをこらえる表現を込めて *p* で歌ったところ、二点変ト音を発するときの軟口蓋が低くなり、喉のあたりでしめたような音になってしまった。＜dove＞の *d* の子音をあまり強く発音しないように注意して、先に口の中の空間に *o* の母音を用意し、横隔膜をしっかり支えたまま息を流すことによって、*p* の表現で＜dove＞を歌うことができた。なお、二回目の＜dove＞だが、一回目よりも表現を膨らますことだけを意識してしまったところ、三拍目の十六分音符は一音ずつ息で押し出したような歌唱になり、二点変ロ音に重みのある

旋律線になってしまった。けれども、R.スコットの演奏ではこの二点ト音を伸ばしている間にディミヌエンドをし、音量を落とした状態でそのあとを歌唱している。またA.パストーリは十六分音符の三つの音符をたっぷりとしたテンポで歌唱しており、決して二点変ロ音だけが飛び出たような歌唱にはなっていないのである。これらのことから、このフレーズは二点ト音に重みがあって、そのエネルギーで十六分音符を装飾のように歌唱するのがふさわしいと考えた。この歌唱を試みたところ、二点ト音を伸ばしている間に横隔膜を引っ張る筋肉がかたくなってしまった。このような状態に陥ると、十六分音符を歌う際に十分な高さに軟口蓋を維持していたとしても、息を柔らかく送ることができない。その結果、十六分音符の二点イ音・二点変ロ音・二点ト音の音程はやや低いところに入ってしまうのである。四分音符の二点ト音は横隔膜を引っ張る筋肉を柔らかく動かし続けながら、常に息が回っている状態にしなければならない。「息が回る」という表現は、横隔膜を引っ張る筋肉を下の方に感じながら、次の音へ向かっていくつも円を描いているような音の意識をもって、息を流し続けることである。また、十六分音符のはじめの音である二点ト音はタイで結ばれているため、実際には再び歌い直すことはないけれども、この小節あたりの二点ト音で再び横隔膜を積極的に動かすことによって、この<dove>のoの母音が<-ve>に向かうエネルギーをもった音色となる。また、ここでは【譜例 1-1-2】でも考察したように、一回目の<dove>を歌い切るのと同時に軟口蓋を高く維持すること、そして横隔膜を背中から腰にかけて柔らかく広げる動作を行うべきである。これらを実践することによって、良いポジションで二点ト音に入ることができた。筆者は三回目を *p* で歌うことを試みたけれども、歌手たちの演奏はさまざまであったため、それらをすべて試みることにした。まず、P.チョーフィは三回ともにあまり音量的変化は加えずに、決して *p* ではない演奏であった。A.パストーリは筆者と同じように *p* で歌唱していた。けれども、それ以外の多くの歌手たちは三回目の<dove>に入る瞬間には *f* であった。さらに彼女たちはポルタメントをつけて歌唱していた。R.スコットやS.ガツァリアンはこのポルタメントにディミヌエンドを取り入れ、オーケストラに引き継ぐ瞬間には *p* となっていた。これらを

試みたところ、二点変ト音を *p* で歌うよりも、二点変ト音は *f* で歌いその後で音量を落としたほうが喉や顎に力が加わる危険性は回避できるように感じた。けれども、ポルタメントによって音量を落とそうと意識することによって、音を飲み込んでしまうことも多かった。「音を飲み込む」とは、二つの音をつないだ際に、後ろの音を前の音よりも奥の方に響かせてしまうことであり、この場合には舌根が固くなり、軟口蓋は下がっていることが多い。特に下行音型でポルタメントをつける場合には起こりやすいので、下行音型の場合にはより積極的に前に響かせるようにするとよい。様々な歌唱を試みたが、結果的にあまり *p* にすることにこだわらない方が良い演奏となると感じた。これは音量を変えることによって、わずかではあるけれども音の響きが変わってしまうからである。三回目に関してはポルタメントをつけることによって、自然と音量は下がりオーケストラへと引き継ぐ旋律線が生まれたように感じたため、二回目よりはエネルギーを爆発させないように歌唱することとする。

さらに、そのあとに聴かれる < *i miei sospiri?* > だが、この二点変ト音に書かれたアクセントを意識しすぎることによって、身体や喉に力が加わってしまい、最後の二点へ音を歌う際に喉をしめた状態になってしまった。また、二点変ト音の前に書かれた二点変イ音についてもさまざまな歌唱を試みたが、二点変ト音の前にある装飾音という意識で歌ってしまったために、二点変イ音に必要な息のスピードや口の中の空間が確保できていなかった。まずこのアクセントについてだが、自筆譜にはアクセントではなく *tenuta* と書かれている。歌手たちの演奏を聴いても、この音に音量的に重みを持たせている演奏はあまりなく、強さを持たせている演奏もなかった。また、彼女らは二点変ト音の前に書かれている二点変イ音もたっぷりとした長さで歌唱しており、まさに二点変イ音と二点変ト音のどちらにも *tenuta* という指示が書かれているような演奏であった。筆者も実際にこの歌唱を試みたところ、二点へ音から二点変ト音の間に柔らかい弧を描き、その上に二点変イ音が乗っているようなイメージで歌うことができた。具体的には、二点へ音を歌っている身体の状態から、軟口蓋をさらに高く、横隔膜を引っ張る筋肉をさらに下へ広げるという動作を、

二点変イ音を歌う瞬間ではなく二点変イ音に入る前に行ったのである。これらの動作を先に行うことによって、頭の上で傘を開いたように高い空間で音を響かせることができ、降り注ぐように自由な音色で二点変イ音を歌うことができた。二点変イ音が二点へ音からの準備をもって歌えた場合には、そのあとの二点変ト音・二点へ音ともに音程が下がるという意識はもつべきではない。二点変イ音のポジションを維持したまま、背中の筋肉を使って息を支えさえすればよいのである。また、最後の音の切り方であるが、このように無音の中で音を切る場合にはより注意深く音を切らなくてはならない。次に歌の旋律がないため、筋肉を緩めることによって音を切ってしまうけれども、このときには二点へ音の音切れの瞬間に音程がやや低くなっていることがあった。フレーズの終わりには、必ず新しいブレスを吸うことで音を切るという習慣を身につけるべきである。

【譜例 1-1-4】 P.43



ロマンツァのはじめに見られるこの旋律は、付点のリズムと三連符のリズムを歌い分けることが困難である。付点のリズムを明瞭に歌い分けようとする、十六分音符が飛び出てしまった。これは、オーケストラの三連符の音符とタイミングをずらすことを考えており、十六分音符を発する瞬間に横隔膜をかたく動かしていたからである。このような意識で歌ってしまった場合には、十六分音符は他の音符とのつながりはなく、レガートな歌唱ではなくなってしまう。このことから、付点のリズムは意識しつつも、このフレーズをレ

ガートに歌唱することを中心に演奏してみた。すると、付点のリズムは甘くなり、三連符との区別がつかない状態になってしまった。なぜ三連符のような歌唱になってしまったのか考察すると、十六分音符から次の四分音符への移り変わりを丁寧に歌ったことが関係していると判断できた。ここで、歌手たちの演奏を聴いてみると、多くの歌手は付点のリズムを正確に歌い、この四小節を一つに捉えてレガートで歌いあげていた。けれども、R.スコットやE.グルベローヴァなどは二小節目二拍目の付点のリズムだけは、三連符のように歌っていた。自筆譜を見ても付点のリズムが書かれており、この箇所が三連符で書かれている楽譜は存在していない。けれども、この箇所をやや三連符のように歌唱することによって＜quante＞のnの子音が十分に響くのがわかる。十六分音符であることを意識しすぎると、nの子音を響かせることなく＜quate＞のように聴こえてしまっていたため、三連符にするのではなくnの子音をよく響かせる意識を持つことが良い解釈ではないだろうか。また、この四小節を一つのフレーズとして捉えたとき、筆者は三小節目の一拍目＜chiedo＞の二点へ音に最も重みがくるような歌唱を試みた。P.チョーフィやA.パストーリの演奏でもそのような解釈が聴かれたため、それぞれの付点のリズムには息の圧を変えたりし過ぎず、あくまで一つのラインを進む音楽を目指すこととする。また、三連符では一つ目の音に重みを持たせることによって三連符のリズムがより明瞭に聴かれるけれども、＜ciel＞や＜piangendo＞の＜-endo＞の箇所において息を流し過ぎると、一つのラインにはならない。重みを持たせるけれども音圧を増すのではなく、息のスピードを上げる。K.リッチャレッリは＜ti chiedo al ciel＞の休符を省いてつなげて歌っており、E.グルベローヴァは休符に嗚咽のようなブレスを交えていた。けれども筆者は、R.スコットのようにやや言葉につまったような表現を試みることにし、楽譜通り休符を取り入れて演奏することとする。

【譜例 1-1-5】 P.44



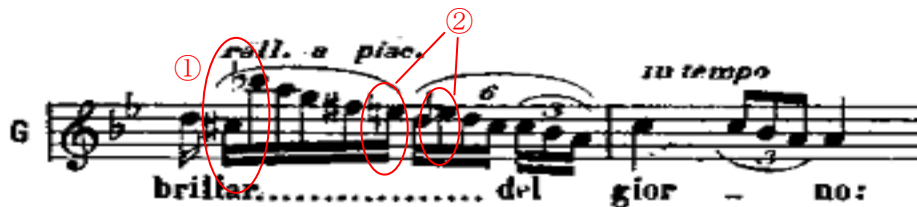
この二点二音に書かれたアクセントについて考察する。まず、この二点二音の前にある十六分音符にそれぞれ<e in><no il>という二つの母音があてられており、これらの母音をどちらも響かせようと意識することによって、少し長めの時間を要することになってしまった。このため、付点のリズムは三連符に近く、やや重たい足取りで進む音楽となってしまった。その流れで二点二音のアクセントを実現させようとする中で、<mio>という言葉の中で息のスピードは落ちてしまい、さらに重力が増したような音楽になってしまった。歌手たちの演奏を聴くと、この箇所では三連符に近い歌唱を取り入れている演奏が多かった。けれどもアクセントを感じさせる演奏は一つもなく、R.スコットの演奏においてやや二点二音を伸ばしている間に膨らむ程度であった。そのあとの<desir>に関してはE.グルベローヴァが正確に十六分音符の長さで歌唱していたが、しゃっくりのような歌い回しに感じられた。けれども、彼女の演奏では先程の【譜例 1-1-4】における休符についても、嗚咽のような表現を用いていたため、一つの解釈として理解し得るものであった。筆者は先程の箇所においても嗚咽ではなく、言葉をつまらせるような表現を試みており、自筆譜にアクセントが書かれていないことから、この箇所においても言葉をしっかりと伝えることを重視した音符の長さを確保し、<e inganno il mio desir!>をレガートで歌うことを試みることにする。

【譜例 1-1-6】 P.44



この箇所は二点変ホ音にフェルマータが書かれているが、二点ト音もやや引き伸ばす歌唱を試みた。というのも、A.パストーリやR.スコット、K.リッチャレリなど多くの歌手たちがこの二点ト音を伸ばしており、そのことからこの二点ト音を引き伸ばす歌唱をイメージしていたのかもしれない。この二点ト音を伸ばすことによって、自分で発した声を聴いてしまう危険性はあるけれども、自筆譜には二点ト音の上にアクセントが書かれており、この二点ト音に特別なエネルギーを持たせることは解釈としては正しいと考える。実際に、A.パストーリやR.スコットは二点ト音を伸ばしている間にディミヌエンドをしており、K.リッチャレリやS.ガツァリアンは二点ト音へ上がる際にクレッシェンドをしている。これらの歌唱はどちらも二点ト音に重みを持たせている解釈と考えられる。筆者はこれらの歌唱をどちらも試みたけれども、クレッシェンドを取り入れたところ必要以上に息の量が増えてしまった。ディミヌエンドを取り入れたところ、二点ト音で響かせたポジションを維持したままその後の音を歌うことができた。K.リッチャレリは二点変ホ音をフェルマータで引き伸ばすことはしておらず、P.チョーフィは<il mio, il mio desir!>全体にフェルマータがついているような歌唱であった。歌手によってさまざまな解釈があるけれども、筆者は自筆譜の指示を取り入れて、二点ト音にアクセント、二点変ホ音にフェルマータが書かれているものとして演奏する。

【譜例 1-1-7】 P.44



この音型では、はじめの二点嬰ハ音から二点変ロ音への跳躍（【譜例 1-1-7①】）、二点ホ音と二点変ホ音の特徴的なハーモニー（【譜例 1-1-7②】）など、歌唱を考察すべき箇所がいくつか存在する。これらの箇所において筆者は自分の声を聞いて音色を確認し、口の中の空間を変化させることによって細やかな音程をとってしまった。そのような歌唱になっ

てしまった場合には支えと響きがつながっておらず、胸より上だけを使って歌ってしまうため、必要以上に息を消費してしまい、最後にブレスが足りなくなってしまった。この問題を解決するために、筆者はの前でブレスをとり、最後まで十分なブレスで歌唱することを優先していた。ここで歌手たちの演奏を聴いてみると、の前でブレスをとる演奏はいくつも存在していた。P.チョーフィやR.スコットはの前にテンポを緩めてブレスをとり、次の in tempo へと向かって新しい波を作っている歌唱であった。けれども、A.パストーリやE.グルベローヴァはブレスをとることなく、さらにたつぷりとしたテンポで歌いきっているのがであった。まず重要なのは、二点嬰ハ音から二点変ロ音の跳躍であると考え。筆者は二点嬰ハ音で支えを下方へ広げ引っ張った状態から、トランポリンのように上に跳躍するイメージで歌っていた。けれども、上下に音の動きをイメージしてしまうと、息が頭の後ろを通して真上へ上がるイメージで音を発しているため、二点変ロ音の響きはやや奥へこもってしまったように感じた。P.チョーフィは真上にあがったような歌唱と感じられるが、彼女の歌唱では二点嬰ハ音と二点変ロ音の跳躍の瞬間にわずかな隙間があることに気がついた。筆者も実際にこの歌唱を試みたところ、aの母音をもう一度歌い直すような歌唱となり、この歌い直す瞬間に響きのポジションを前に意識することができた。けれども、他の歌手たちは十分にこの二点嬰ハ音と二点変ロ音をつないで跳躍していたため、その歌唱も試みることにする。二つの音を積極的につなげようと意識すると、跳躍ではあるけれども隣の音を歌うような感覚で歌うことが望ましいと感じた。二点嬰ハ音を二点変ロ音のポジションで歌うことによって、上下に跳躍するイメージではなく、自分の前に伸びた一本の線の上を素早い息の流れで音が進んでいくような歌唱となった。具体的には、横隔膜はしっかりと支えられたまま大きな変化はなく、必要な量の息だけが送り出せるように横隔膜を引っ張る筋肉を注意深く動かさなければならなかった。

また、次の下行音型に見られる二点ホ音だが、自筆譜ではナチュラル記号が書かれていないため二点変ホ音のままである。しかし、P.チョーフィが二点変ホ音で歌っている以外、他の歌手は二点ホ音で歌っていた。どちらも二点変ホ音で歌う場合には、ジュリエッタの

深い悲しみが表現され、二点ホ音と二点変ホ音で歌う場合には、一瞬希望の光が見えたようなハーモニーが聴かれる。この明るい響きを奏でることによってその後の悲しさがより引き立つと考え、筆者はこの楽譜に書かれているように二点ホ音と二点変ホ音に区別して歌うこととする。この場合には二点ホ音はより高めに、二点変ホ音はしっかりと落ち着いた音色で歌うことによって、そのハーモニーの差が明確となった。

【譜例 1-1-8】 P.45



最後のカデンツァは、<un tuo>を一息で歌うことに試みたが現時点では不可能であると考えた。筆者はP.チョーフィやR.スコット、S.ガツァリアンらと同様に、二回目のタイの後にブレスをとることとした。A.パストーリやK.リッチャレツリは一回目のタイの後にブレスをとっており、E.グルベローヴァはブレスをすることなくこのフレーズを歌っていた。また、筆者は最高音である三点ハ音をやや長めに歌い、そのあとに続く下行音型を滑り落ちないように支えを意識し直すような歌唱を試みた。P.チョーフィやR.スコットは三点ハ音に入る瞬間にややスピードを落とし、三点ハ音のポジションを正確に狙っているような歌唱であった。筆者はこの歌唱を試みたが、スピードを落とすことによって息のスピードが落ちてしまい、三点ハ音に向けて力で押し上げるような歌唱になってしまった。筆者はE.グルベローヴァやS.ガツァリアンのように、はじめから三点ハ音をゴールに見据えた上で二点二音を歌い始める歌唱のほうが、身体を中心にしっかりと通り道ができ、三点ハ音への駆け上がっていくように歌うことができた。このとき、二点ト音と二点嬰へ音は音が下行しているけれども（【譜例 1-1-8①】）、軟口蓋の高さを変化させたりはせず、そのまま音が上行しているように歌うことが大切である。具体的には、横隔膜を引っ張る筋肉を上行音型ではゆっくり引っ張り続け、下行音型ではやや多めに動かすように試みた。

上行音型の場合には、支えが浮いてきやすく舌根も上がってしまうことが多いため、より積極的に横隔膜を下方へ引っ張ることが重要である。けれども、下行音型の場合には響きが落ちてきやすいので、横隔膜はより積極的に動かすことによって、息をしっかりと送り出すことができるのである。つまり簡単にイメージすると、上行音型では横隔膜は下へ、下行音型では横隔膜は上へ向かうイメージをもつとよいということである。横隔膜が上へ動くというのは引っ張る筋肉を緩めることによって自然に起こることではあるけれども、決して緩めてはならない。重いものを運ぶ時に、持ち上げる場合には当然力が必要であるが、荷物を置く場合にも落とさないように力を加えながら置くことだろう。これと同じ作業を、横隔膜を引っ張る筋肉が行っているとイメージすると良い。また、E.グルベローヴァはこの三点ハ音を伸ばしている間にディミヌエンドを取り入れており、このあとの音符はすべて薄い響きで歌っている。筆者は四分音符の二点変ホ音にたどり着いた際にそれまでの十六分音符よりも多くの息を送ってしまい、次の二点ニ音には重みを持たせることで二点ニ音・二点ヘ音・二点変ホ音の十六分音符を歌っていたが、この歌唱では横隔膜が重く固められた状態になってしまうため、二回目の同じ音型を歌うことが困難となってしまう。ここで、グルベローヴァのように後半の音型も細く音圧を変化させない歌唱を試みたところ、より横隔膜をコントロールしなければならないけれども、最後まで同じ響きで歌うことが可能となった。このとき、三十二分音符を細い響きだけで歌うことを意識してしまうと、音と音が離れてしまいレガートではなくなってしまう、特に二点ニ音と二点ヘ音のわずかな跳躍でフレーズが切れてしまうように感じた。二点ニ音を限りなく二点変ホ音に近づけて高めに捉え、二点ヘ音を限りなく二点変ホ音に近づけて低めに捉えることにより、二点変ホ音から伸びた直線の上を進む意識の中で三十二分音符を歌うことができた。この捉え方で歌唱した場合、口の中のかたちは全く変化することなく、響きだけで音程を正しく歌うことが実現できた。次の小節にある二点ニ音・二点変ニ音・二点ハ音は軟口蓋が落ちてきやすいので、音が上行していくイメージで軟口蓋をより高く維持することが大切である。また＜sospir＞の二点ニ音と一点ト音は、ポルタメントを用いている演奏とそ

うでない演奏があるため、どちらも試みることにした。ポルタメントを用いずに演奏した場合には一点ト音のポジションが落ちてしまいやすく、顎をかたくした状態で音を発してしまうことが多かった。ポルタメントを用いた演奏の場合には、二点二音と同じ響きで一点ト音を歌うという明確な線を感じることができるため、現時点ではポルタメントを用いることにした。

次に聴かれるジュリエッタとロメオの二重唱だが、この曲は大きく三つの部分に分けられる。それぞれロメオとジュリエッタが同じ旋律を繰り返す形をとっており、その繰り返しの後には二人の声が重なる美しい旋律が聴かれるのである。それぞれの箇所において特徴的な音型が見られるため、それらをジュリエッタの歌唱部分を中心に考察していく。

【譜例 1-1-9】 P.49



まず一つ目の部分では、付点のリズムとアクセントの歌唱について考察していく。一拍目と三拍目にアクセントが書かれているため、それらに重みを持たせて歌うことを試みたけれども、もともと強拍には音楽の重みを感じられるため、あまりアクセントの表現と捉えることはできなかった。また、アクセントと捉えられるように二拍目と四拍目に入った瞬間に音を緩めることを試みたけれども、その歌唱ではレガートが感じられず、さらに支えが緩んでしまっていたために十六分音符を正確に歌うこともできなかった。これらのことから、アクセントを強弱で表現することは厳しいと考える。そこで、強弱ではなく音の長さによってその音に対する重みを表現できないか試みた。アクセントの書かれた音符に長さを持たせるために、やや早めのタイミングで歌うことを意識して歌唱したのである。けれども、実際には十六分音符の後に書かれた付点四分音符は決して早めに歌うことはできなかったため、あまりアクセントを感じさせる歌唱にはならなかった。ここで歌手たち

の演奏を聴いてみると、すべての歌手の演奏においてアクセントは感じられなかった。付点四分音符の歌唱はさまざまであったが、音量またはタイミングによってアクセントを表現している演奏は存在しなかったのである。このことから、アクセントを意識することでレガートな歌唱が失われ、リズムが崩れてしまうのならば、アクセントは意識しすぎることなく歌唱すべきであると考察した。

次に、十六分音符の歌唱について考察することとするが、これらの十六分音符を遅れずに正確なリズムで歌うことはアクセントとは関係なく困難であった。そのため<ter- / -ra e / ristret- / -ta in que- / -ste porte>というかたまりに分けて歌うことで、十六分音符を新しい息の流れで歌うことを試みた。楽譜に書かれているスラーとは異なる捉え方ではあるが、このように捉えることでリズムはより明確になり、レガートな歌唱となった。R.スコットやS.ガツァリアンは筆者と同じような分け方を意識した歌唱であり、さらに付点四分音符と十六分音符の間にはやや隙間があるように感じた。この歌唱を試みたところ、隙間があることによってあまりレガートな歌唱ではないけれども、十六分音符の音の粒を明瞭に刻むことができると感じた。彼女らとは対照的にレガートな歌唱を優先しているように感じられるのは、E.グルベローヴァやK.リッチャレッリの演奏である。彼女らの演奏では<ter->と<que->に重みを持たせており、それ以外の音は薄い響きだけで歌っていた。けれども、この歌唱では十六分音符の二つ目の音は正確に響いてなかったり、四分音符から十六分音符に移る瞬間に音程が下がってしまったりしていた。ここで、P.チョーフィの歌唱を試みたところ、新たな考察が生まれた。彼女の演奏は付点四分音符と十六分音符がレガートでつながっている中で、リズムも正確に歌われていたのである。R.スコットらのように十六分音符の前に隙間が存在しているわけではないけれども、遅れたりすることなく十六分音符の音の粒が聴かれたのである。彼女のような歌唱を試みるためにさまざまな考察を行ったところ、付点四分音符を四分音符と八分音符とがタイでつながれた音符であると捉えることとした。この発想によって、二拍目のあたまで積極的に息を流すことができるのである。付点四分音符から十六分音符への移り変わりで問題なのは、付点四分音符

を伸ばしている間に息のスピードが落ち、十六分音符へ入る前に十分な用意がされないことである。息のスピードが落ちた状態では、横隔膜や支えが注意深く使われておらず、十六分音符という細かい音符の動きをコントロールできないのである。二拍目のあたりにやや横隔膜を動かすことによって十六分音符二つを歌う準備ができた。

【譜例 1-1-10】 P.50



ここでは二つのフェルマータが書かれているけれども、この通りに歌唱したところ二点ト音の音程を正確に響かせることなく下行することが多かった。そこで、二点ト音を正確に響かせることを意識した結果、二点ト音をやや長めに歌うこととなった。実際に、多くの歌手たちがこの音型における最高音二点ト音を長く引き伸ばして歌っており、フェルマータの書かれている二点変ホ音よりも長く歌唱している演奏がいくつか存在した。ここで見られるような音型の場合には、フェルマータを意識しすぎることによって、横隔膜を柔らかく引っ張ることができなくなり、音が上がるにつれて支えが浮いてしまうのである。筆者がはじめに歌唱したときに二点ト音を正しい音程で歌唱することができなかったのも、このことが原因であると考えられる。二点変ホ音はもともと四分音符であり、「長く引き伸ばす」という意識でフェルマータを表現することなく、自然と時間をかけることができる。この場合には二点変ホ音でエネルギーを充電することによって二点ヘ音・二点ト音へと上行していくことができるため、この二点変ホ音で息を流し続けていることが大切であると分かった。また、最後に見られる一点ヘ音のフェルマータだが、多くの歌手たちがこのフェルマータを一点ヘ音のみではなく、その後の音を含め一点ヘ音・一点イ音・一点ト音・一点ヘ音全体に書かれているように演奏しており、四つの音すべてがたっぷりとしたテンポで歌われていた。筆者もこ二通りの歌唱を試みたところ、一点ヘ音にのみフェルマータ

をつけた演奏では一点イ音でやや飛び出たようなフレーズとなり、【譜例 1-1-9】の考察でもあったように十六分音符の前にわずかな隙間が生まれた。しかし、全体にフェルマータが書かれているような演奏では、四つの音をよりレガートにつなげて演奏することができた。ここでは一点へ音に重みを持たせて、その後の音符はR.スコットのように消え入るような歌唱を試みるため、一点へ音のみではなく全体にフェルマータが書かれているように捉えることとする。

【譜例 1-1-11】 P.50



まず< solo>に書かれたアクセントだが、すべての歌手たちがアクセントとして特別な歌唱をしているようには感じられなかった（【譜例 1-1-11①】）。というのも、< solo>の言葉のアクセントがすでに< so->に置かれているため、音としてアクセントを意識することなく、やや重みは置かれているのである。けれどもここで注意すべき点は、この二点変ホ音が二拍目から歌われることである。その前がフェルマータの書かれた休符なので、どのように歌い始めるのかは困難である。けれども、弱拍にあたる二拍目から歌い始めるのだという意識によって、二点変ホ音の歌唱は変化してくる。まず、前に書かれている休符を感じることなく二点変ホ音を歌唱した場合には、息の動かし方は下の方向へ向かってなるようなイメージとなる。トーストにバターを塗りこむようなイメージで、< solo>という言葉のリズム通りの流れをしっかりと横隔膜で支えるような音色が聴かれる。次に、一拍目の休符を感じてから二拍目で二点変ホ音を歌唱した場合には、休符の間にフレーズの重みを感じることができているので、二点変ホ音に入った瞬間には上へ向かうエネルギーへ変化している。上に向かって放り投げた羽根が柔らかく下りてくるように、曲線を描きながら< solo>という言葉のリズムを音符にのせるようなイメージとなる。この場合には

次の小節の一拍目に向かって進む流れとなり、歌い出しの＜solo＞にはまったく重みがない状態であった。ここで、アクセントの存在を意識したとき、フレーズの方法は上向きにとらえた状態で二点変ホ音に重みを持たせることができるのである。このように歌唱することによって、＜solo ah! solo all'alma mia＞全体が高いポジションで薄くつながれた音色をもって歌うことができた。

次に見られるフェルマータに注目すると、ヴォーカルスコアではターンの上に書かれているが自筆譜では二点ト音の上に書かれていた（【譜例 1-1-11②】）。ターンの歌唱についてはR.スコットやA.パストーリのようにゆっくりと歌うものと、K.リッチャレッリやS.ガツァリアンのように素早く歌うものとさまざまだったが、二点ト音に関してはほとんどの歌手が長く引き伸ばして歌唱していた。このことから自筆譜の解釈で二点ト音にフェルマータを用いて演奏することとする。また、二点変ニ音に書かれているアクセントは自筆譜には書かれていないけれども、多くの歌手は＜darà＞のアクセントを生かすように二点変ニ音で多く息を送り出しているように感じられた（【譜例 1-1-11③】）。けれども、決して一拍目に重みがないわけではなく、一拍目に向かって多めに流した息を二拍目で緩めないという解釈がふさわしい。具体的には、二拍目に入る瞬間にさらに横隔膜を下へ引っ張る動作を加えると良い。アクセントが書かれていることによって次の＜il ciel darà＞へつながるフレーズになると解釈できる。このように、フェルマータの書かれた休符の前に、次のフレーズへ向かう準備ができてしまったとき、休符によって特別な変化は起こしにくく、休符を引き伸ばすことはせずに通過することが望ましいと考えた。歌手たちの演奏を聴いても、この休符に書かれたフェルマータを実際に演奏に取り入れているものはなく、どの歌手もすぐに＜il ciel darà＞に入っている。このことから、筆者もこの休符のフェルマータはあまり意識することなく演奏することとした。なお、最後の＜ciel＞に書かれたフェルマータは二点ハ音を引き伸ばすという意識ではなく、次のフレーズへと進むエネルギーの充電と捉えて取り入れることとする。

【譜例 1-1-12】 P.50



この箇所は十六分音符を正確に刻むことを優先させると、十六分音符のかたまりの三つ目の音がやや飛び出たような歌唱になり、なめらかな旋律線を優先させると十六分音符の粒がなくなり、音がつながったような歌唱になってしまった。ここで、【譜例 1-1-3】や【譜例 1-1-9】でも考察したように、一つ目の十六分音符をタイではあるけれども歌い直すかのような意識で再び息を流すことを試みた。すると、十六分音符の動き出しが押したような音色ではなく、軽く息の粒を並べるようなイメージで歌うことができた。P.チョーフィやS.ガツァリアンが四分音符を薄い響きで歌っているのは、十六分音符を軽い響きで歌うためであり、どちらも同じようなポジションで歌うことによって、このフレーズ全体に統一感が生まれると解釈できる。A.パストーリの歌唱では、十六分音符の四つのかたまりの中で二つ目と四つ目の下の音符はあまり聞こえず、三つ目の上の音符は明瞭に聴くことができた。E.グルベローヴァの歌唱は彼女と逆であり、下の音符に重みをもたせており三つ目の音符は正確に響かせるのではなく下から放り投げたような音色であった。E.グルベローヴァは十六分音符を一音ずつ響きでつないでいるというよりは、二拍ずつのかたまりをレガートで歌っている印象であった。筆者はA.パストーリやE.グルベローヴァのようにフレーズ全体を一つに感じて演奏する歌唱も試みたけれども、フレーズ全体をレガートに捉えることと十六分音符の粒を正確に歌唱することは困難であったため、P.チョーフィのように細い響きであらゆる音をつないでいく歌唱を取り入れることとした。

【譜例 1-1-13】 P.51



ここで聴かれるオクターヴの跳躍はジュリエッタの高揚した感情の強さを表現した箇所であると解釈できるため、筆者は一点へ音も充実した音色で声を響かせるべきだと考えた（【譜例 1-1-13①】）。けれども、この音型で一点へ音を充実させるためには、一瞬にしてそのポジションを確立しなければならず、跳躍とともに響きを落としてしまうと、高いポジションで響いていた声に力を加えて固めたような歌唱になってしまった。さらに、結果的には次に二点へ音に戻ったときに一回目と同じポジションで歌うことができずに、ただ喉と声に負担のある歌唱となってしまった。ほとんどの歌手たちはこの一点へ音を特別に鳴らすわけではなく、上の響きのままで歌唱していた。実際には一点へ音はあまり聴こえないけれども、＜Quello, ah! quello del dovere, della legge e dell'onore＞の中で息のスピードや鋭い音の響きが一度も緩むことなく進み続けることこそが、ジュリエッタの感情の強さを表現するのにふさわしい歌唱ではないかと解釈した。また、S.ガツァリアンは上の響きのままで一点へ音を歌っているものの、四分音符という長さを十分に保った歌唱であった。筆者はこの一点へ音を上のポジションのままで支えることに必死だったため、四分音符の長さよりも短い時間しか音を保っていなかったけれども、この音の長さを楽譜通りに持続させることによって、さらにジュリエッタの芯の強さのようなものを感じさせる歌唱となった。

次に、一段目にある＜legge＞に書かれたアクセントに注目すると、このアクセントは自筆譜には書かれておらず、歌手たちの演奏でもこのアクセントを表現しているものはなかった（【譜例 1-1-13②】）。というのも、二点へ音・二点ト音・二点変イ音というように

音は上行しており、さらに二点変イ音には二拍以上の長さも与えられているため、アクセントを意識しないで歌った場合にも重みはあるように聴こえたのである。さらに、このアクセントを表現するために、横隔膜の動きをかたくして流れが止まったまま二点変イ音を伸ばしてしまうことがあった。このことから、筆者はこのアクセントは意識しないこととした。

最後のカデンツァの歌唱についても考察する。ここで大切なのはジャンプの踏み切りのような役割を果たす<dell'o->の二点ハ音である（【譜例 1-1-13③】）。この二つの音がこの後の二点ト音のポジション、さらには三点ハ音まで上がるポジションを準備して歌えた場合には、最後のフェルマータまで十分にブレスを支えた状態で歌い切ることができた。けれども、この二点ハ音をただ二点ト音の前に書かれた音として扱ってしまい、軟口蓋を高く準備することなく歌唱した場合、跳躍した二点ト音は息の流れの止まった音色になってしまう。これは【譜例 1-1-2】の<faci ferali>においても考察した内容であるが、十六分音符の二点ハ音から次の二点ト音への跳躍は十分に息を流してつなげることによって<onor>という言葉にあるリズムや流れが生まれ、二点ト音に入った瞬間にも響きが前に進んでいるような音色が聴かれた。また、この次に聴かれる三点ハ音に関してだが、特にフェルマータやテヌートは書かれていないけれどもやや引き伸ばして演奏していた。これは、ほとんどの歌手たちが三点ハ音を長めに歌唱していたために自然と伸ばして歌っていたのであるが、この三点ハ音を長めに歌うことで、その前後の上行音型と下行音型に対する身体の状態をそれぞれに最も適したものへ切り替えることが容易となった。K.リッチャレッリはこの三点ハ音を伸ばすことなく下行しているけれども、慌ただしく下行している印象であった。三点ハ音を長めに歌っている場合にも、その後の下行音型を素早く降りる歌唱と、ゆったりとしたテンポで付点八分音符の二点ハ音まで進む歌唱があった。筆者はどちらも試みたけれども、ゆったりとしたテンポで歌うことによって、音が下がるにつれて息の量を増やしてしまい、かたい音色になってしまった。S.ガツァリアンはゆったりとしたテンポで歌っており、さらにディミヌエンドを取り入れて演奏している。筆者もこの歌唱

を試みると、ディミヌエンドを意識することによって音の圧を増やすことはしなくなった。けれども音量を落とすことを意識したために息のスピードまで落ちてしまい、結果的に横隔膜を使って支えられた声ではなく喉に力を加えて保たれたような歌唱になってしまった。下行音型を素早く降りる歌唱を試みたところ、三点ハ音のポジションのままですべての音を歌うことができ、下行している意識をもつことなく二点ハ音まで一つのフレーズとして捉えることができた。このことから、筆者はこの下行音型は素早く歌唱することとした。なお、最後のフェルマータは<re>の二点ハ音に書かれているけれども、多くの歌手が最後の三つの音を十分に引き伸ばして歌っており、筆者も二点ホ音・二点ニ音・二点ハ音全体に書かれていると捉えて、三つの音を引き伸ばして歌うこととした。特に、E.グルベローヴァは付点八分音符をすぐに通過して二点ホ音を引き伸ばしており、このフェルマータの捉え方が最後の二点ハ音だけではないことが考えられる。筆者はこの歌い終わりに重みを持たせることによって、ジュリエッタの意志の強さを表現できると考えたのである。この歌唱の実現には、音の移り変わりが限りなくレガートでなくてはならないため、付点八分音符で横隔膜を緩めることなく二点ホ音に向かう準備をすることが大切である。また最後の二点ハ音の切り方も重要であり、横隔膜を下方へ引っ張ったつま音を切ることによって、<onore>という言葉の言い放つ表現となるのである。

【譜例 1-1-14】 P.52



ここでも三連符と付点のリズムを歌い分けることに取り組むこととした。【譜例 1-1-4】での考察を生かし、三連符は一つ目の音符に重みを持たせることで、フレーズの流れを止

めることなくレガートな歌唱となった。けれども付点のリズムは【譜例 1-1-4】と同様に、十六分音符から付点八分音符への移り変わりを大切にしながら音の響きを持続させる歌唱とともに、付点八分音符の中で柔らかにクレッシェンドやディミヌエンドを用いることによる、よりレガートな歌唱もまたふさわしい解釈ではないかと考えた。ここで筆者は三連符や付点のリズムを意識しすぎることなく、まっすぐなラインで歌唱することを試みたが、正確なリズムを歌うだけではレガートな歌唱ではなく淡々とした音楽が聴かれた。【譜例 1-1-4】においては、オーケストラに三連符の旋律が流れており、声部があまりクレッシェンドやディミヌエンドを用いないことによって、よりフレーズのラインを明確に表現できると考えた。けれども、この箇所においてはオーケストラには八分音符が刻まれているだけなので、声部がやや自由な歌い回しをすることが、より良い表現になると考えた。歌手たちの演奏においても、この箇所における三連符は正確に刻んでいるよりも、三連符の前の二音が重みをもたせて前へ進むように歌われ、最後の一音がややゆっくり歌われていた。R.スコットやE.グルベローヴァ、S.ガツァリアンは十六分音符二つと八分音符一つのよな歌唱である。また付点のリズムに関しては、P.チョーフィやA.パストーリは十六分音符を実際よりも短く聞こえる程厳しいリズムで、やや息を混ぜて歌っており、R.スコットやE.グルベローヴァは付点のリズムを曖昧に歌唱しており、ほぼ十六分音符と認識できないほどにレガートな歌唱である。どの歌手も捉え方はさまざまであり、音の響きの密度を持続させる歌唱、音の響きの中で柔らかな波を持たせる歌唱、どちらの解釈もふさわしいと考えるけれども、【譜例 1-1-4】に比べて声部のフレーズを自由に歌っているように感じた。これはオーケストラの旋律の違いが関係しており、どの歌手もこの箇所においてはより自由に歌っているように感じた。三連符や付点のリズムを、リズムの正確さよりも言葉や旋律の抑揚に合わせて自由に歌唱した場合、その先に書かれた<core>の二点へ音のten.はより効果的なものとなると考えられる。この二点へ音にはアクセントも書かれているが、自筆譜にはこのアクセントは存在しない。けれどもA.パストーリやK.リッチャレッリ、S.ガツァリアンはこの二点へ音に重みを持たせて歌っており、ten.を取り入れた歌

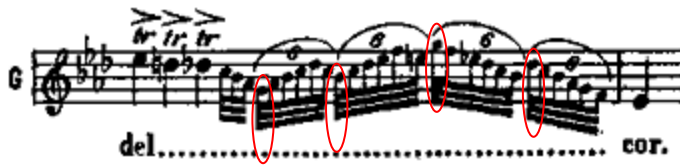
唱の中でディミヌエンドをつけているかのような歌唱であった。E.グルベローヴァは二点へ音に入ってからクレッシェンドをしており、アクセントという解釈ではないように聴こえるが、どの歌手もこの二点へ音に引き伸ばすだけではなく、何かしらの動きを持たせていることは明白であった。筆者は横隔膜を柔らかく引っ張り直すように動かし、改めて息を流すようにこの二点へ音を歌唱した。このような歌唱によって二点へ音の中で柔らかなディミヌエンドが生まれ、さらに<vita>の二点変ホ音に重みを持たせてフレーズの流れを作ることができた。二点へ音のアクセントは自筆譜には書かれていないけれども、改めて息を流して歌唱した際にはやや早めに二点へ音に入ることになったので、結果的にアクセントのような表現に感じられる歌唱となった。

【譜例 1-1-15】 P.52,53



この箇所では<mio>と<sei>に書かれているアクセントの捉え方を考察する。まず<mio>に書かれたアクセントであるが、一拍目と三拍目に重みをもたせて演奏していたため、音量的にアクセントを表現した場合には、あまり明確にならなかった。次に<mio>の m の子音をやや長めに発音することで、他の音に比べ二点へ音を長めに響かせる歌唱となった。このようにタイミング的にやや早めに捉えることで、アクセントを表現した歌唱になったと考えられる。また、<sei>のアクセントであるが、こちらは一拍目の裏で歌われるため、音量をやや膨らますことによって、明確にアクセントを表現できた。このアクセントをイメージすることで特徴的なリズムも生まれるため、より積極的に取り入れるべきであると考ええる。

【譜例 1-1-16】 P.53



この箇所は、歌手たちの演奏でもほとんどカットされており、P.チョーフィとE.グルベローヴァしか演奏していなかった。この音型は細かい音符が並んでいるため、筆者はそれぞれのかたまりのはじめの音に重みをつけることで、音程が滑るのを防いでいた。P.チョーフィとE.グルベローヴァの演奏を聴くと、すべての音を薄い響きだけでコントロールした歌唱であり、自然に漂うような歌唱であった。この歌唱を試みたところ、それぞれのはじめの音は意識するけれども、その捉え方は異なることに気がついた。まず一つ目と二つ目のかたまりは上行音型なので、一点ト音と一点変ロ音に重みを持たせるときに横隔膜を引っ張る筋肉をより積極的に動かし、息を流すことによって六つの音をすべて歌う。また、後半の二つのかたまりは下行音型なので、横隔膜を引っ張る筋肉はより下へ動かし、音程や響きが落ちてこないように高いポジションを維持する。これらの身体の使い方の違いを、柔らかに息を流し続けながら支えて、四つの縁を描くようなイメージで歌唱することが大切である。

【譜例 1-1-17】 P.54



この＜ma tu pure alcun mi dêi＞に書かれた三つのアクセントであるが、自筆譜には＜

dèi>のアクセントは書かれていなかった。このフレーズでは四拍目から一拍目に向かって、二拍目から三拍目に向かってエネルギーが放出されているように聴かれ、波のような流れをイメージするとよい。その流れの中ではじめの付点のリズムを歌う際には、<ma>の二点変ホ音は途中で響きを軽く抜いたような歌い回しが効果的であり、また<al>や<mi>の四つずつの十六分音符もそれぞれ<-cun>や<dèi>に向かうエネルギーを持って、正確に刻むというよりはやや前に進む歌唱が効果的であると考え。A.パストーリやE.グルベローヴァは横隔膜をゆっくり支えて細い響きで歌うというよりは、一拍目と三拍目に向かって息をまっすぐ送り出しているかのような歌唱であり、S.ガツァリアンの演奏ではブレスもかなり聴こえている。ただしこの場合に、一拍目と三拍目においてかたく潰れたような音色になってしまっただけとはいけない。重みは持たせるけれども、息は常に進んでいることが大切である。また、はじめに述べた<dèi>のアクセントについてだが、R.スコットやE.グルベローヴァ、S.ガツァリアンなどの演奏ではアクセントの書かれた二点変ホ音の次の二点ヘ音と二点ト音がややマルカート気味に歌われていた。二点ヘ音と二点ト音に特別な指示が書かれた楽譜は存在しないけれども、このような歌唱を取り入れる場合には、やはり<dèi>のアクセントは必要ないと考えられる。

次に、その後に見られる<-fizio>の跳躍について考察する。筆者はまず、この跳躍を切り離して歌っていたけれども、下の音から上の音へ跳躍する瞬間に喉に力が加わってしまった場合に、上の音で声帯がうまく合わずに音にならないことがあった。このことから、跳躍をつなげて歌うことを試みたが、コントロールのきかない状態で音量が増してしまい、幅の広い響きでの歌唱となってしまった。また、下の音ではなく上の音に重みがついてしまうため、フレーズの流れが崩れてしまったように感じた。E.グルベローヴァはこの跳躍を一本の細い糸が真上に伸びていくように、柔らかいポルタメントで歌っていた。三点ハ音・二点変ロ音・二点変イ音の三回の跳躍をすべて同じような自由な音色で伸び縮みしているかのように歌っていたのである。筆者もこの歌唱を試みたけれども、跳躍したときにやや奥のポジションに入ってしまった。また、すべての跳躍をつなげることでブレスに余

裕をもって歌うことができず、現時点ではこの歌唱は厳しいと判断し、再び切り離して歌唱することとした。ここで他の歌手たちの演奏を聴いてみると、ほとんどの歌手たちがこの跳躍を切り離して歌っていた。K.リッチャレッリは跳躍後の音をすべて勢いよくぶつけたような響きで演奏していたが、跳躍後二つの音（三点ハ音・二点変口音、二点変口音・二点変イ音、二点変イ音・二点ト音）をやや長めに歌い、その後の音でスピードをあげて歌うことでテンポを調整していた。A.パストーリやR.スコットは跳躍後の三点ハ音・二点変口音・二点変イ音を *p* で歌っており、筆者もこの歌唱を試みたけれども、やはり喉がしまってしまうのを感じた。ここで一度、K.リッチャレッリのように音量を気にせずに跳躍を試みたところ、*p* にすることを意識したときには、下の音を切る瞬間に横隔膜を引っ張る筋肉がかたくなり、顎や喉にも力が加わっていることが分かった。音量を気にせずに歌唱した場合には、下の音を切る瞬間に背中や横隔膜を引っ張る筋肉が横や斜め下の方向へ広がり、それと同時に口の中は軟口蓋を高い位置に押し上げた状態となっていた。音量を落とす意識を持つと、これらの身体の動きを実現することができなかったのである。この身体の状態が整った場合には、上の音を発した瞬間により注意深く支えることが可能となり、音量も飛び出すことなく歌うことができた。跳躍の場合には、高い音により注意が向いてしまうけれども、実際には、下の音をどのように歌いきるかが次の音色を決めており、声を発する前に十分に声を支えられる状態へ身体を戻せるかどうかが大切である。なお、最後の小節に書かれている二点ハ音のフェルマータは自筆譜には書かれておらず、歌手たちの演奏を聴いてもこの二点ハ音だけを引き伸ばしている演奏は存在しない。多くの歌手たちが小節のはじめにある一点変口音に＜del＞を当てはめ、たっぷりとしたテンポで歌唱している。E.グルベローヴァやK.リッチャレッリ、S.ガツァリアンは一点変口音にターンを加えていたけれども、筆者は楽譜通りに歌唱することとした。

【譜例 1-1-18】 P.57

Ce - di, ah! ce - di un sol mo - men - to, ce - di al mio duo - lo, al mio spa.

1.º TEMPO

p stacc.

ven - to; siam per duti, ah siam per duti, estin - ti sia - mo, se più cie - co amor ti fa.

この箇所ではアクセントが多く見られるが、二段目の＜siam per duti＞の二点へ音にかかれたアクセント以外は強拍に書かれているため、意識的に表現することは控えることとする。P.チョーフィやR.スコットの演奏では、＜cedi un sol momento＞の八分音符に書かれたアクセントに関して、ややテヌート気味に歌っているように感じられたものの、あくまでレガートつながれたフレーズの中でやや揺れている程度であった。E.グルベローヴァは大胆にぶつけるような歌唱をしているけれども、彼女の演奏ではその後に見られる十六分音符も息で押し出しているような歌唱だったので、このフレーズ全体において息の流れが波打っているような表現であった。筆者は前者のようにやや音を引き伸ばすことによってアクセントを表現することとし、付点のリズムの捉え方も彼女らの歌唱を参考とし、ややマルカート気味に演奏することとした。ここで注目すべき点は、どの歌手の演奏にも【譜例 1-1-4】や【譜例 1-1-14】での付点のリズムに比べ、自由な流れと十六分音符の鋭さが増していることである。これは、曲のテンポが速いことや、オーケストラの音型が八分音符で刻まれていることが関係していると考えられる。この箇所における十六分音符の歌唱は、これまでの音の圧を保ったものではなくやや跳ねたような印象であったが、この

場合には言葉がやや聞き取りづらい箇所が存在した。言葉の明瞭さを優先した歌唱も試みたけれども、歌手たちの演奏からもこのフレーズにおいてはリズムを優先している印象を受けたため、筆者も十六分音符はできる限り短く、リズムを厳しく捉えることとした。

また、最後の小節の＜cieco amor ti fa＞では正確にリズムを刻むのではなく、跳躍などでスピードを変化させて歌っていた。これは、＜cieco＞の二点ト音が一点ト音からの跳躍でぶつけたような音色となってしまったことが原因である。＜cieco＞の言葉の流れを意識すると、一点ト音に重みがかかるべきだと考え、跳躍後の二点ト音には流れの中で響かせるような歌唱を試みた。けれども歌手たちの演奏を聴くと、この跳躍は勢いをもって歌われており、二点ト音にはタイミング的にやや早めに上がっていた。ここで自筆譜を見ると、この二点ト音にはアクセントが書かれていた。筆者もこのアクセントを生かすことによって、歌手たちのようにやや早めに入る歌唱を試みることにした。はじめに、跳躍の音色について考察したけれども、このアクセントが書かれていることから二点ト音に重みを持たせて歌うこととした。

第二節 《清教徒》におけるエルヴィーラの音楽

エルヴィーラの音楽の中で注目すべき点は、長く持続される旋律線と素早い音符の連続や音の跳躍が、どちらも彼女の核となる表現として必要とされていることである。そのどちらもが高度なテクニックを必要とするが、彼女の表現としてふさわしい歌唱と、その歌唱のための歌手の身体に起こっていることを実際の演奏を取り上げながら考察していくこととする。この考察にあたって以下の音源を取り上げ、エルヴィーラの役を歌唱した歌手の演奏を参考とする。

・ Lina Pagliughi リナ・パリウーギ (1952 年ローマ、指揮 : Fernando Previtali フェルナンド・プレヴィターリ)

・ Anna Moffo アンナ・モッフオ (1959 年ミラノ、指揮 : Mario Rossi マリオ・ロッシ)

・ Mirella Freni ミレッラ・フレーニ (1969 年ローマ、指揮 : Riccardo Muti リッカルド・ムーティ)

・ Montserrat Caballé モンセラ・カバリエ (1979 年、指揮 : Riccardo Muti リッカルド・ムーティ)

・ Katia Ricciarelli カーティア・リッチャレッリ (1986 年、指揮 : Gabriele Ferro ガブリエレ・フェッロ)

・ Mariella Devia マリエッラ・デヴィーア (1989 年カターニア、指揮 : Richard Bonynghe リチャード・ボニング)

・ Edita Gruberova エディータ・グルベローヴァ (1993 年ミュンヘン、指揮 : Fabio Luisi ファビオ・ルイージ)

・ Stefania Bonfadelli ステファニア・ボンファデッリ (2001 年ミュンヘン、指揮 : Gustav Kuhn グスタフ・クーン)

なお、第二節で取り上げる楽譜はリコルディ社のヴォーカルスコア（慣例版として用いる）

4、同社の批判校訂版ヴォーカルスコア（批判校訂版として用いる）5、同社のフルスコア（フルスコアとして用いる）6、ベッリーニによるオリジナルの手書き譜の写譜（自筆譜として用いる）7であり、譜例はすべて慣例版を用いる。

【譜例 1-2-1】 P.40

Sai com'ar - de in pet - to mi - o bel - la
fiam - ma on - ni - pos - sen - te; sai ch'è pu - ro è il mio de -
- si - o, che in - no - cente è que - sto co - re, sai ch'è
pu - ro il mio de - si - o, che inno - cen - te è que - sto cor.


まず第一幕のジョルジョとの二重唱の冒頭でみられる付点のリズムについて触れていくこととする（【譜例 1-2-1 ①】）。エルヴィーラの〈No ... Mai!〉という言葉から導かれて始まる部分では、「愛する人と以外は結婚しません」という強い訴えが歌われている。A. モッフオや K. リッチャレツリは比較的柔らかいリズムと音色で、エルヴィーラの若さを感じさせる演奏であるが、他の歌手たちの多くはリズムを厳しく歌い、強さを感じさせる演奏であった。筆者は後者の演奏を意識して、リズムは明確に歌い上げることが目標とした。けれども、実際に付点のリズムを明確に演奏しようと試みると、更なる課題が見えてきた。

⁴ Bellini, Vincenzo. *I puritani: opera complete per canto e pianoforte*. Milano: Ricordi, 2006.

⁵ Bellini, Vincenzo. *I puritani: riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica*. Milano: Ricordi, 2015.

⁶ Bellini, Vincenzo. *I puritani: Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*. Milano: Ricordi, 2013.

⁷ Bellini, Vincenzo. *I puritani: A facsim. ed. of Bellini's original autograph manuscript*. New York: Garland, 1983.

十六分音符が短くなりすぎると、十六分音符にあてられた言葉が聞き取りにくいのである。この原因は付点八分音符に重みがかかり、十六分音符がほとんど響かないままに次の音符へ移行してしまうことにある。M.フレーニは十六分音符をかなり短く歌っているが、このことを意識するとやはり言葉はやや聞き取りづらくなるようだ。このことから、付点八分音符と十六分音符とが同じ響きとなるよう意識した。実際には、強拍と弱拍の扱いを区別せずにすべての音符を同じ息の圧で支えた。また、付点八分音符を歌っている間に横隔膜を引っ張る筋肉は無意識に緩んでいたが、これを意識的に一定の力で引っ張ることによって、付点八分音符から十六分音符へと移行はスムーズになった。この作業によって、言葉はすべて明確に聴かれることとなったが、次に課題となったのは、はじめに意識していたはずのリズムが曖昧になってしまうことであった。横隔膜を一定の力で引っ張り続けることによって、M.デヴィーアのようなレガートな旋律は聴かれるようになった。けれども、横隔膜を引っ張り続けるだけでは彼女のようなレガートの中に力強いリズムが正確に刻まれることは実現しなかった。しかし、またリズムを明確に歌唱することを試みたところ、結果は十六分音符がうまく響かずに、再びレガートで…という繰り返しであった。この繰り返しの中で問題となっているのは、十六分音符から次の音符へと移行する箇所であると発見した。十六分音符の鋭い長さを保ちつつ、次の音符へ移行するまで響きを衰退させない歌唱を見つけるべきだと考えた。ここで自らの演奏を見直したところ、筆者は<Sai com'arde>の部分をもとに、<Sai com'>と<ar-de>という意識で分けて歌っていた。このことは付点のリズムを見ると  と捉えていたからである。しかし、この捉え方ではなく、十六分音符を二分音符に向かって書かれた音符と捉えることで、リズムと言葉が明確になった。「付点八分音符の後ろに付属していた十六分音符」から、「二分音符へと向かう十六分音符」へと変化することによって、改めて息の流れの良い響きを持つ音となったのである。音符のつながり方の意識を変えることによって、全ての音符に最も良い息の流れと横隔膜の支えが与えられたと解釈できる。さらに、すべての音符に同じ音量・音質・スピードが実現できて初めて子音で表現することが実現できた。「旋律に強い表現を込めること」と「旋

律を横隔膜を固く動かして歌うこと」とは一致しないのである。また、歌手たちは音の粒がとても細かく点のように感じられるが、実際に軽く当てるだけではその演奏にはならない。ドアを軽くノックするように声を一瞬発しても、それはメロディとはいえないのであり、ドアに手が触れたすぐあとには、弦楽器のビブラートのように動かし続ける作業が必要なのである。「響きをあてて」や「響きをとらえて」という表現はすべてこのような作業であり、最も良い響きのポジションに一瞬で声を発して、発した瞬間に横隔膜を支える筋肉を動かすことが基本であると考ええる。

次に<bella fiamma>の箇所にある一点イ音から二点嬰へ音の跳躍について考察する【譜例 1-2-1 ②】。この跳躍では、二点嬰へ音に入ったときに母音が i から a に変化するため、最も良い声ではない状態で長い音符を歌うことが多かった。この原因は比較的ポジションが顔前面に集まりやすい i の母音で響かせたはずの二点嬰へ音であるのに、途中で a の母音に移ることによってポジションがやや下がってしまうことにあった。場合によっては顎が大きく下に動いてしまうことすらあった。このような場合には軟口蓋にまで息を送ることができずに、声の響きとしては重い荷物を持って進んでいるような不自由な響きとなってしまった。この問題を解決するために、この a の母音を意識的に i の母音の響きに合わせてみた。具体的には i から a へ移るときに、上の前歯から軟口蓋にかけて持ち上げるようにして i よりもさらに前のポジションに息を送るのである。この作業によって口の中に大きな空間ができ、i から a に母音に変化しても支えや息を変えることなく良い響きを持続することができた。しかし、歌手たちの中では i から a に移り変わるときにしっかりと a の響きを確立しつつ美しい響きで歌っている人もいる。M.デヴィーアや M.フレーニは、a に入った瞬間にビブラートが増える。これは、a の母音の方が i よりも多くのエネルギーを使わなければ同じ響きにならないからだと考える。ホースで水を遠くへ送るとき、先をつまんで水を出した際には遠くへ水が飛んでいくが、その指を離したとき、水の量を増やさなければ同じ距離は飛ばないのと同じ原理であると解釈する。A.モッフォは二点嬰へ音を伸ばしている途中で p にしているが、これは四小節後の<questo>の箇所にクレッ

シェンドとディミヌエンドが書かれていることからそのように解釈したと考えられる。

この二点嬰へ音を伸ばしたあとに一オクターヴの下行音型が見られるが、この音型を歌う際にもいくつか問題が起こった【譜例 1-2-1 ③】。まず音が下がるのに比例して響きが落ちてしまい、場合によっては音が滑り落ちてつながってしまったのである。視覚的に音符が下方へ移動していると、軟口蓋を高く維持することや身体を使って支えようという意識が薄れてしまうのである。この下行音型の中でポジションが下がってしまった場合には、その後の＜*possente*＞の箇所は音程がはまらず、特に一点口音の音程は上がりきらないことが多い。このような下行音型が書かれているときには、音が上がっていくようなイメージで身体をより意識的に使う試みが大切である。楽譜を逆さまに持って、音が上がっているのを感じながら歌うのもよい。また、この下行音型のはじめの音がテンポに乗りきれずに音程とリズムが崩れてしまうこともあった。L.パリウーギの演奏を聴いても感じ取れるように、タイの書かれた一つ目の音符をもう一度＜*a*＞という母音でしっかりと歌い直すことを取り入れると、この問題は解決した。E.グルベローヴァはタイの書かれた三拍目の頭で＜*mma*＞を歌っているが、他の多くの歌手たちは、三拍目の頭で横隔膜を動かして改めて息を送り出した様子もないまま、自然に下行音型を歌っている。二点嬰へ音を伸ばしている間にもしっかりと横隔膜を引っ張る筋肉を動かすことで、タイのあとの動き出しが自然な流れで歌えるのではないだろうか。なお、自筆譜には＜*nni*＞＜*pos*＞の音にアクセントのようなものが書かれており、この楽譜に書かれているような音符を二つずつにまとめた指示は書かれていない。

自筆譜との違いに注目すると、＜*che innocente è questo cor*＞の箇所のリズムは自筆譜と慣例版では異なる書き方がされている（【譜例 1-2-A ④】）。＜*nte*＞が八分音符で書かれているが、自筆譜では十六分音符となっている。また、＜*è*＞は十六分音符ではなく八分音符で書かれているのである。S.ボンファデッリはヴォーカルスコアの形で演奏しているが、他の多くの歌手たちは自筆譜のリズムで演奏している。言葉のアクセントを優先しても、＜*nte*＞と＜*è*＞であれば、後者に重みがくるのが良いと考え、この箇所は自筆譜のリ

ズムで演奏することとする。

【譜例 1-2-2】 P.41



この箇所ではアクセントが多く見られるため、この捉え方について考える(【譜例 1-2-2】)。

まずこのアクセントが書かれている箇所、息を多く押し出して音量を上げる演奏を試みた。けれども、この歌唱では旋律線が凸凹してしまい、オーケストラの三連符で書かれた、流れるような音楽にふさわしくないものであると感じた。多くの歌手たちはこのアクセントを意識的に強調した演奏ではなかった。K.リッチャレッリや M.カバリエは比較的アクセントを意識した演奏であるが、特に重みをおいて歌っているのは<innante>と<istante>の二点嬰へ音と二点ト音のみである。その他のアクセントはあまり意識しているようには聞こえない。また、他の多くの歌手たちはこの旋律を通して *p* で演奏し、アクセントの書かれた音符でやや積極的に息を流している感覚がある。けれども、息の流れが速くなるからといって、具体的に音量が上がったようには感じられなかった。あくまでも旋律線の推進力が増加しているだけなのである。E.グルベローヴァはアクセントの書かれた音符の入るタイミングをやや前に早めているように感じる。多くの歌手たちのアクセントに対するイメージは「音量を大きくすること」ではなく「旋律の推進力を増加させるポイント」であると考えられる。なお、自筆譜では<innante>の<-nan->にスタッカートが書かれている。この音をスタッカートで歌っている歌手はいないが、早めに *n* の子音に入る歌手は多く聴くことができた。このことによって *a* の母音が響いている時間は短くなるので、スタッカートのように捉えることもできる。このスタッカートはその場で何度もジ

ジャンプしているような音の跳ね方ではなく、フィギュアスケートのジャンプのように、着地と同時に滑らかに進んでいく跳ね方と捉えるとよい。

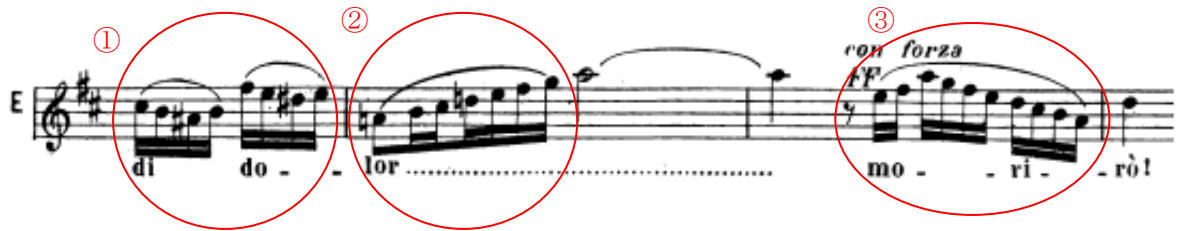
【譜例 1-2-3】 P.41



このフレーズでもアクセントはいくつか見られるが、ここで最も問題になったのはアクセントの処理と細かいアジリタの下行音型、そして二点ロ音まで上がる跳躍がすべて含まれていることである（【譜例 1-2-3】）。はじめの＜forsennata＞の付点のリズムは自筆譜にも書かれているものであり、八分音符二つで書かれているものは存在しない。けれども、多くの歌手はこの箇所を八分音符二つで歌っている。楽譜としては付点のものしか確認できなかったのも、筆者はこの箇所を付点のリズムのまま演奏することとする。この箇所においてさまざまな解釈が考えられたのは、最高音である二点ロ音である。筆者はまずこの二点ロ音をややテヌート気味に歌っていた。その理由は、音楽の表現というものではなく、一点イ音から二点ロ音への跳躍を一瞬にして正確に歌うことができなかったからである。M.フレーニはこの二点ロ音、その後に見られる二点ト音をテヌート気味で歌っているが、他の多くの歌手たちはこの二点ロ音を引き伸ばすことなく演奏していた。このことから、同じテンポでこのフレーズを歌うことを試みたが、テンポ通りに歌うことを意識すると、二点ロ音の音程は正確な高さまで届かなかった。この原因は、一点イ音から二点ロ音への跳躍に時間がかかってしまうことであり、ここでも音型の捉え方が関係していると考えた。というのも、この二点ロ音を「一点イ音からオクターヴ以上跳躍した最高音二点ロ音」と捉えるか、「下行音型の始まりの音である二点ロ音」と捉えるかで二点ロ音に対するアプローチが変わってくるのである。まず前者で捉えると、アクセントも書かれていることから、一点イ音から真上に天井を突き破るかのようなエネルギーで軟口蓋を高く、息を送り出す

のが良い。けれども、この捉え方では二点口音には良い響きで入れるのだが、その次に見られる下行音型につなげることが困難である。二点口音に向かって意識的に大きく横隔膜を動かすのだが、その次の瞬間からはまたゆっくりと横隔膜を下へ引っ張らなければならないのである。後方で捉えると、下行音型のために準備された横隔膜の動作があるため、スムーズに音は流れていくのだが、二点口音に入るときに必要なエネルギーは不足してしまい、本来の響きよりもやや低く覆われたポジションへ入ってしまうのである。どちらの解釈で捉えたとしても、軟口蓋の高さを確保すること、さらに響きを高く維持しながらも横隔膜を引っ張る筋肉を柔軟に動かすことによって下行音型の音程を支えること、この二つのポイントが重要であるということである。ここで、改めて歌手たちの演奏を比較すると、あまりアクセントは意識されていなかった。K.リッチャレッリやS.ボンファデッリはタイでつながれた音符で横隔膜をしっかりと動かしてアクセントを表現していることが感じられるが、他の歌手たちはあまり特別なことをせず二点口音まで流れるように歌い、このフレーズを一つのものとして捉えているように感じられる。このようにアクセントをあまり意識せずに歌うことで、小節の一拍目にある二点ホ音・二点ト音・二点口音という音を基盤として、響きを高いポジションで保っていくことができた。また、二点口音のアプローチだが、M.デヴィーアのようにより高いポジションによって小さな点から始まるように二点口音を歌うことは技術を要するもので、軟口蓋の高さが確保されないままにこのアプローチで歌うと、喉をしめて歌ってしまう可能性が大いに考えられた。このことから「一点イ音からオクターヴ以上跳躍した最高音二点口音」という前者の捉え方を優先して取り組むこととした。二点口音を発する瞬間に軟口蓋を最も高く、横隔膜は最も下へ、身体の中の空間が上下に広がるように全身を使うことで、二点口音へ良い響きで入る可能性は高くなった。

【譜例 1-2-4】 P.42



ここではアジリタが多くみられるが、大きく分けて三つのアジリタが見られる。まず見られるのが一小節目に書かれているターン型のアジリタである（【譜例 1-2-4 ①】）。この形の細かい音符が続いたとき、問題となるのはすべての音符に対して異なるポジションをとってしまうことである。この問題を具体的に考えると、二点嬰ハ音に最もふさわしい軟口蓋の高さを準備して＜di＞と発声するけれども、次の一点ロ音では軟口蓋の高さがやや落ちてしまい、一点嬰イ音ではさらに落ちてしまうのである。このように速いテンポの中で十六分音符一つ一つにそれぞれのポジションを準備してしまうと、結果的にはテンポから乗り遅れてしまい、次の十六分音符のかたまりへの跳躍は十分な準備がされないまま歌われる結果となってしまうのである。このターン型のアジリタの場合には、最も高い音のポジションで他の音も歌うことが大切である。この箇所では二点嬰ハ音のポジションで一点ロ音と一点嬰イ音を歌うのである。一本の直線の周りを音符が這うようにまとわりついているイメージで、限りなく近い響きを持って歌うべきである。次に見られるのが、二小節目にある上行音型のアジリタである（【譜例 1-2-D ②】）。この箇所は三拍目の二点イ音に良いポジションで入ることができず、そのまま伸ばしている間に喉がしまってくることがあった。これは音が上がってくると同時に支えが浮いてしまうことが原因である。「支えが浮く」というのは、具体的には「横隔膜を引っ張る筋肉が緩んでしまうこと」であり、この筋肉の緩みによって本来は力が入るべきではない胸のあたりに力が入ってしまうことと考える。胸のあたりに力が加わると、結果的に顎が固くなり、舌根が固く上がってしまい、口の中の空間が狭くなってしまうのである。上行音型では音程とともに支えの位置が上がってしまいがちなので、その逆の意識で支えの位置を下げるように歌う。へその位置に置いた浮き輪をゆっくり下へと動かすようなイメージに近い。この下へ引っ張り続ける

動作は音を伸ばしているときにも良い効果をもたらし、この場合には二点イ音がとても自由な響きをもって持続される。最後に見られるのが、下行音型のアジリタである（【譜例 1-2-4 ③】）。【譜例 1-2-1 ③】でも触れたように、下行音型では音が滑り落ちてしまうことがある。ここでも何度か正確に十六分音符を刻むことができないことがあった。この原因は、音の下行とともに軟口蓋が下がってしまうことであり、その際に響きのポジションも奥に落ちてしまうのである。この箇所は＜morirò＞の o の母音で下行を始めなければならず、そのことが響きのポジションを奥へ移動させてしまう原因とも考えられる。音は下行するけれども、軟口蓋をさらに高くしていくことで音程が滑り落ちることを防ぐことが可能となる。

【譜例 1-2-5】 P.45

The image shows a musical score for a vocal piece, likely from an Italian opera. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff (E) and a bass staff (G). The treble staff contains the melody with lyrics: "Ahi quest'alma, al duolo avvezza. è sì vinta dal gio." The bass staff contains the accompaniment with lyrics: "Pian - gi, o figlia, sul mio seno, piangi, ahi! piangi di con." The second system also has a treble staff (E) and a bass staff (G). The treble staff contains the melody with lyrics: ". i - re, che ormai non può ca - pir sì gran dol - cez - - za!" The bass staff contains the accompaniment with lyrics: ".tento, ti can - celli ogni tor - mento que - sta - ta - crima d'a - - mor!". A red circle highlights a specific passage in the treble staff of the first system, where the melody descends.

ここからオーケストラには小節毎にスラーが書かれており、歌と同じ旋律を奏でている。エルヴィーラとジョルジョのパートも三度で同じ動きをとるため、すべてのパートが溶け合うような美しいハーモニーが求められる箇所である（【譜例 1-2-5】）。というのも、どの歌手もこのフレーズは微かなポルタメントをつけたり、全体を *p* で歌ったりすることで、極限までレガートに歌いあげているのである。筆者も彼女たちのようにレガートを意識して演奏してみたところ、付点のリズムの捉え方が先ほどとは異なることに気がついた。【譜例 1-2-1】で触れた付点のリズムに関して、付点の音符は緩むことなく支え続け、十六分

音符は跳ねることなく次の音符へと向かう動作をとるべきだと述べたが、ここでは異なる捉え方をしているのである。A.モッフォやM.フレーニの演奏でも聴かれるように、ここで書かれている付点はクレッシェンドとディミヌエンドを柔らかく用いることが優先される。M.デヴィーアやM.カバリエはポルタメントと聴かれるほどではないけれども、子音をうまく利用して音と音を限りなく滑らかにつないでいる。これらの演奏を試みるため、音と音の間にわずかなポルタメントをつけようとしたところ、すべての音に芯がなくなってしまう、旋律そのものの美しさが損なわれてしまった。子音を普段よりも多く響かせるよう演奏すると、音と音のすき間がうまくつながったため、筆者は子音を響きかせることにした。なお、四小節に書かれた＜dolcezza＞の部分には自筆譜を見ても rit.などの指示は書かれていない。けれども自筆譜にはクレッシェンドとディミヌエンドの指示はあり、ほとんどの歌手たちがこの上行音型を rit.して歌うため、筆者もその演奏を試みることにする。

【譜例 1-2-6】 P.48



ジョルジョのソロの部分に一言だけ歌うこのフレーズは、準備が間に合わずタイミングが遅れたり、下行音型の四つの音が滑り落ちたりしてしまい、ただ音程通りに声を発することに必死であった（【譜例 1-2-6】）。この原因は、たった一言であるという意識から、長いフレーズを歌う時と同じだけの息を吸って、しっかりと横隔膜を下げて広げることをしていないことであった。このことから、しっかりと準備をしてはじめての二点ト音を発したけれども、このフレーズに込められた＜Oh! mio consolator!＞というジョルジョに対する愛情に満ちた言葉の表現は聴かれなかった。このアクセントを表現しようとすると、どうしてもぶつけたような表現になってしまうのである。自筆譜と比較してみると、＜-la-＞にあ

るアクセントは<-so->の上に書かれていた。はじめの二点ト音に関しては明確にアクセントが書かれていたが、歌手たちの多くはこの二点ト音に書かれたアクセントを、音量的に大きくして表現する、もしくは息の圧を増加させて表現することはしていない。付点のリズムと捉えられるほどに二点ト音を長く引き伸ばして歌っているのである。M.デヴィーアやM.フレニー、E.グルベローヴァは、このたつぷりと引き伸ばした二点ト音から溢れ落ちるように下行音型を歌い、その後に見られる付点のリズムは軽やかに、【譜例 1-2-5】で見られたような表現を用いている。アクセントの書かれた音符でフレーズが始まる場合は、その音をやや早めに入り、十分に音色が満たされるのを待ってから歌うことによって、単なる下行音型ではない表現となった。このことを実行すると、下行音型も垂直に落ちるような音の運びではなく、傘を開くような柔らかなアーチをもって降り注ぐような音の運びを実現することができた。

【譜例 1-2-7】 P.53



エルヴィーラの喜びに満ちたこの<Ah padre mio!>という言葉があてられたこの箇所だが、ほとんどの歌手が二点イ音と二点ト音をフェルマータが書かれているかのように長く引き伸ばして歌っている（【譜例 1-2-7】）。S.ボンファデッリは比較的楽譜通りに歌っているのだが、他の歌手たちのエネルギーに満ち溢れた演奏を聴くと、少し効果が乏しいとすら感じてしまう。自筆譜を見ても、特にフェルマータが書かれているわけではないのだが、多くの歌手たちが引き伸ばしている演奏が効果的だと判断し、筆者もこの箇所は二点イ音と二点ト音を引き伸ばすこととする。<Ah>という言葉による感情の高ぶりを音の長さで表現し、<padre>は付点のリズムのように演奏することで、<mio>に向かってもとのテンポへ戻すことができる。この<mio>とともに、オーケストラの金管楽器が高らかに

に入ってくるため、エルヴィーラのエネルギーの膨らみが、音となって放出されたかのよう
に聴かれる。

【譜例 1-2-8】 P.57,58



二重唱の最後の部分であるこの箇所は、三連符が多く書かれた旋律である(【譜例 1-2-8】)。ほとんどの小節において一拍目は四分音符であり、二拍目のあたまの音符とタイで結ばれた形になっているのがわかる。この一拍目の四分音符を「長い音符」と認識してしまうと、二拍目の三連符がうまく動き出せずに音がつながってしまったり、リズムを正確に歌うことができなかったりしてしまった。これらを解決するために、まず二拍目の頭のタイの音符をしっかりと身体の中で感じることを考えた。具体的には二拍目の頭の音を歌い直すように横隔膜を動かすのである。このことによって三連符の音符は正確なリズムで歌うことができ、一拍目が伸びてしまうこともなくなった。けれども、一拍目と二拍目のどちらも縦にリズムを意識してしまったことから、旋律の流れが失われてしまった。多くの歌手たちは四小節で一つの波のように聴かれ、リズムを崩すことなくレガートに演奏していた。L. パリウーギのようにすべての粒が明確に聞き取れる演奏もあれば、S. ボンファデッリのように粒はあまり聞き取れないが、限りなくレガートな演奏もあった。筆者は二拍目の頭の音を注意深く捉えつつ、＜contento＞＜appena＞などの三小節目にあたる二点嬰へ音に向かってフレーズラインを作ることとした。

【譜例 1-2-9】 P.74,75



続いて、四重唱で聴かれる音の持続について考えていくこととする。この二点イ音の二小節にわたる音の持続は、大変困難なものである（【譜例 1-2-9】）。二点イ音を含むこのフレーズを最後まで歌い切ることを意識すると、二点イ音が少し喉のしまったポジションで発声された。これは、息を長く保つために節約しようとすればするほど、横隔膜を柔らかく下に引っ張るべき筋肉が固く緊張した状態になってしまうことが原因である。レッスンでも、「ブレスが続かなくてもかまわないので、良いポジションで歌って」とアドバイスをいただくと、長く保つために考えて歌ったときよりも、楽に歌い切ることができたのである。このことから、長いブレスを要するところでは、節約しようと身体を固くするのではなく、フレーズの終わりに向かって、より身体を柔軟にしっかり動かすことが大切だと考えた。次に、このフレーズに書かれているクレッシェンドとディミヌエンドをすべて音へ反映させようと試みた。まず十六分音符に書かれたクレッシェンドだが、音量を大きくしようという意識がなくても、二点イ音に向かうエネルギーが自然と増すため、クレッシェンドに聞こえる。そのあとの二点イ音への入り方だが、楽譜に書かれている通り二点イ音に入る瞬間に *p* にしようとする、音量を変化させようとした瞬間に顎に力が入ってしまい、響きが奥にこもってしまった。また、このポジションからクレッシェンドを試みたが、大変困難であった。M.フレーニやS.ボンファデッリはこの二点イ音を一瞬で *p* にして入っているが、まったく異なる音量・音質で新しいフレーズのようにこの二点イ音を発するのであった。彼女たちの演奏を何度か聞き返してみると、二点イ音に入る瞬間にわずかな隙間のようなものが感じられた。ブレスをとっているわけではないのだが、ほんの一瞬だけ間があるのである。筆者はこの方法で表現しようと、二点イ音に入る瞬間にもう一度＜a＞と言い直すイメージで、二点イ音に入る瞬間に軟口蓋をさらに高く引き上げた。

すると、瞬間的に *p* にすることに成功した。けれども、言い直す瞬間に身体を固くしてしまうと、そのことが原因でブレスは保つことができなくなる。このようにやや言い直すような形で二点イ音に入った歌手たちは、フレーズの終わりである二点ニ音をディミヌエンドではなく、そのままの音量もしくはクレッシェンドしながら歌っている。楽譜の表記とは異なるが、この表現はK.リッチャレッリやM.カバリエなど多くの歌手たちの演奏で聴かれ、フレーズの始まりが限りなく *p* である場合には、二小節かけてクレッシェンドをするのも、効果的な表現であると考ええる。では楽譜通りディミヌエンドをしている歌手はいないのだろうかと考えたが、M.デヴィーアやA.モッフォは見事にディミヌエンドをしてフレーズをおさめていた。彼女たちは十六分音符ではクレッシェンドはするものの、*f* まで大きく膨らませることはせず、そのままの音量で二点イ音に入っていた。前記の歌手たちに比べると、二点イ音に入った瞬間は *p* というわけではないけれど、二点イ音は良いポジションで始まり、クレッシェンドとディミヌエンドを柔らかな動きをもって確実に表現していた。どちらの演奏もエルヴィーラの音楽としては美しくふさわしいものであると考えるが、他のパートの旋律に込められた表現と一致するエルヴィーラの音楽は、後者ではないかと考えた。よって、楽譜の表記にも忠実な後者の方法で演奏するよう試みることにした。二点イ音を伸ばしている間にディミヌエンドを行おうとすると、横隔膜を引っ張る筋肉がこわばってきてしまい、結果的にうまく働かない状態になってしまった。途中からさらに高い位置に軟口蓋を押し上げていくようにし、そこへ持ち上げていく息の量を細くしてスピードをあげると、身体は自由なままでディミヌエンドが実現できる。このことが「フレーズの終わりを自分の近くに持たないで離す」という表現ではないかと考える。

【譜例 1-2-10】 P.87



第一幕のフィナーレではエルヴィーラのポロネーズが聴かれるが、この曲では多くのアジリタと跳躍が書かれている。これらの音型は、花嫁衣裳に身を包み、アルトゥーロとの結婚の喜びに満ちた彼女の弾んだ心を表現することが求められていると考える。まず冒頭に見られるこのカデンツァについて考えることとする（【譜例 1-2-10】）。始まりの二点ト音にフェルマータが書かれているため、十分に響かせたあと細かいパッセージへと移行したが、最後のターンのあたりでブレスが途切れてしまった。このことは二点ト音を発した瞬間に横隔膜を引っ張る筋肉が大幅に緩んでしまい、その先に書かれた三十二分音符をしっかりと支えることができなかったことが原因である。二点ト音は喜びに満ちた充実した音色を求められているが、ここでエネルギーやブレスを大量に使うことは望ましくない。歌手たちの演奏を聴いてみると、多くの歌手が最後のターンやその後の三つの音をかなり *rit.*をつけて歌っていた。S.ボンファデッリは最後の小節でスピードを緩めることはしていないが、彼女ははじめの二点ト音、頂点の二点口音をしっかりと引き伸ばし、また三十二分音符も特別スピードをあげたりはしていない。M.デヴィーアやM.フレーニの演奏ではフェルマータの意識ではなく、二点ト音から二点口音まで全体的に引き伸ばされており、三十二分音符のアジリタで徐々にスピードが増してゆく。その他の歌手にもフェルマータを生かしたり、全く感じさせなかったりと様々であるが、どの歌手も最後の三つの音に向かっていると解釈できた。このことから、筆者もフェルマータは意識せずに二小節目を十分なブレスで歌えるように、前半は引き伸ばすこととする。

【譜例 1-2-11】

ア) P.87,88

The musical score is for a vocal piece in E major, 3/4 time. It consists of five staves. The lyrics are: "Son ver-gin vez-zo-sa in ve-sta di spo-sa, son bian-ca ed u-mi-le qual gi-glio d'a-pril. Ho chio-me o-do-ro-se cui cin-ser tue ro-se, tue ro-se, ho il se-no gen-ti-le del.....del tuo mo-ni-l." Four red circles highlight specific musical features: ① highlights the first measure of the first staff, marked "brillante"; ② highlights the eighth measure of the second staff, marked "tr"; ③ highlights the ninth measure of the second staff, marked "tr"; ④ highlights the thirteenth measure of the fifth staff, marked "con forza".

イ) P.95,96

The musical score is for a vocal piece in E major, 3/4 time. It consists of one staff. The lyrics are: "or sem-bri-la spo-sa che vas-si all'al-tar." A red circle highlights the eighth measure, marked "tr".

ポロネーズの主題となるこのメロディは、この曲の中でも何度も登場する（【譜例 1-2-11】）。また、このメロディにはアクセントやスラーなど、多くの指示が書かれており、それらの指示は同じ音型であってもやや異なっている（【譜例 1-2-11 ア ②】、【譜例 1-2-11 ア ④】、【譜例 1-2-11 イ】）。このことから、このアクセントやスラーの歌い方を考察することによって、このメロディでの表現が変化すると考える。では、まず四つ並んだアクセントと二つずつの音に分けられたスラーの扱いについて考えていく（【譜例 1-2-11 ア ①】）。このアクセントを四つとも表現しようとした結果、マルカート気味な演奏となった。ここまでの考察で挙げられた「タイミングをやや早めに捉えて重みをもたせる演奏」という歌唱もここで試みたが、四つの音がすべて前倒しに滑ったかのようになり、あまり効果的で

はなかった。歌手たちの中でも、A.モッフォやM.デヴィーア、M.フレーニのようにあまりアクセントを意識させずにレガートで歌っている演奏と、M.カバリエやL.パリウーギのようにスタッカートやマルカートのような扱いで一音一音を切り離して歌っている演奏など、解釈はそれぞれであった。ただ、どの歌手も三拍子のリズムをしっかりと刻んでおり、「やや早めに捉えて重みをもたせる演奏」という解釈ではなかった。自筆譜には、はじめの<Son vergin vezzosa>の<-gin vez->の部分にはアクセントの指示が書かれているが、そのあとに同じ音型が出てくる七回ともにアクセントは書かれていない。けれども、ヴォーカルスコアではこの音型が登場するたびにアクセントが書かれているため、自筆譜では同じ音型のために省略されたという解釈が考えられる。これらのことから、このアクセントは必ずしも演奏に反映されるべき指示であるとはいえないが、「エルヴィーラの喜びに満ちた心の弾みを表現できる」という点からは、このアクセントは忠実に取り入れるべき指示であると考え。このような考察から、筆者はマルカートのような扱いでこのアクセントを演奏することとした。また、次の小節に見られるスラーの書かれた音符だが、二つずつの音符のまとまりを意識して歌うと、フレーズの流れの中で急ブレーキをかけたかのような違和感を覚えた。この原因は、重みを持たせる拍が増えてしまったことである。毎小節の一拍目にわずかなテヌートをかけることによってポロネーズのリズムは生まれるが、この場合二拍目と三拍目では流れをとめない歌唱となるのである。そのため、二点嬰へ音にテヌートをかけたうえでテンポ通りに歌うことを考えると、二点ホ音にテヌートをかけることはかなり難易度の高い歌唱となる。このことから、二小節で一つのフレーズと捉え、<Son vergin vezzosa in vesta di sposa>の<ver->と<ves->の二箇所にも重みがくよう捉えた。<-zo->の歌唱においては、A.モッフォやL.パリウーギのように二つずつしっかりと分けて歌う演奏と、M.フレーニやE.グルベローヴァのように二つずつに分けることはせずに四つの音の流れとして歌う演奏、さらにはK.リッチャレッリやM.カバリエのように音型を変えて歌う演奏があった。自筆譜では、はじめの<Son vergin vezzosa>の<-zo->と、再現部にあたる<O bella, ti celo>の<ce->の二箇所には二つずつのス

ラーが書かれているが、他の箇所には四つの音をつないだスラーが書かれていたり、そもそもスラーが書かれていなかったりしていた。L.パリウーギのようにアクセントをスタッカートのように扱っている場合には、このスラーの指示を二つ目の音符を短く切ることで表現することも効果的であると捉える。けれども、その前のアクセントをマルカートのように捉えて演奏する場合には、このスラーも一つ目の音符で息を多めに流す程度で、短く切ることは効果的ではないと考える。

次に、問題となったのは二点口音の歌唱方法である（【譜例 1・2・11 ア ②】）。楽譜では二点嬰ハ音から二点口音までスラーが書かれているため、つなげて歌うことを試みた。しかし、スラーを意識しすぎると二点ト音から二点口音へ移動するときに真上に息が流れずに、奥へと引っ込んでしまい、結果的に二点口音の音程は正確な高さまで届かなかった。また、二点口音からオクターヴの跳躍で降りてくる際には書かれていないはずのポルタメントがついてしまい、美しいレガートではなく、ただ音がつながってしまっている状態に陥ってしまった。自筆譜に注目すると一回目の<giglio>では一拍目の十六分音符にスラーが書かれているだけで、二点ト音には何も指示がなく、また二点口音にはスタッカートのような点が書かれていた。歌手たちの多くはE.グルベローヴァを除いて、二点ト音と二点口音を切り離して、二点口音だけを置いてくるような歌い方をしているため、自筆譜の指示には合っている。ただし、どの歌手も跳ねて切るようなスタッカートではなく、離れたところに置いてくるといった音色である。筆者もこの歌唱を試みたが、力を加えて喉をしめることによって発声してしまった。この場合にはスラーを意識した場合と同じように音程が届かず、さらにぶつけたような乱暴な音色となり、ふさわしくない表現となってしまった。喉をしめないように、二点ト音を切るのと同時に開けるようにし、一瞬にして軟口蓋を高くキープして口の中の空間を確保する。この状態で横隔膜を下に引っ張ったまま息を多めに流してやる。これらが全て行われたときに歌手たちのような、スタッカートではなく響きのまま置いてくる二点口音を聴かせることができる。この<qual giglio d'april>と同じ音型がこの後に二回出てくるが、二回目にこのフレーズが聴かれるところではスラーは書

かれておらず、二点ト音と二点ロ音のどちらにもスタッカートが書かれていた。歌手によってはバリエーションをつけて音型を変化させている場合もあるけれども、基本的にはこのはじめの歌い方と同じ方法で歌っている。問題は次に見られる、フェルマータのついた箇所である（【譜例 1-2-11 ア ④】、【譜例 1-2-11 イ】）。この二箇所では異なる位置にフェルマータが書かれている。自筆譜を見てみると、一度目はヴォーカルスコアと同じように二点ト音にフェルマータが書かれており、さらに二点ロ音にはスタッカートのようものが書かれていた。そのことから、楽譜通りに歌うことを試みたが、二点ト音にフェルマータがついている場合に、そのあとの二点ロ音に良いポジションで入ることができなかった。この原因は、二点ト音のポジションに全く関係なく、二点ロ音を発する瞬間に胸のあたりをかたくしてしまうことだと考える。二点ト音のフェルマータを二点ロ音への充電であると捉え、休符で身体を支えを緩めることなく二点ロ音へと入ることができれば、楽譜に書かれた表現は実現できるのである。この箇所（【譜例 1-2-11 ④】）はカットの仕方によっては歌われないこともあるが、歌っている歌手の中でも【譜例 1-2-11】と同じように二点ロ音にフェルマータをつけて歌唱している人は多い。けれども、M.カバリエやE.グルベローヴァは楽譜のとおり演奏している。彼女たちはこの二点ロ音をさらに *p* で歌い、より高度な表現を実現している。この二点ロ音を *p* で入ることによって、＜del tuo monil＞という言葉がとても愛情に満ちた表現に感じられる。次に、後半の部分（【譜例 1-2-11 イ】）の自筆譜を見てみると、そこには新しい解釈が見られた。フェルマータの左右に小さな点が見られ、フェルマータは二点ト音と二点ロ音の間にある休符の上に書かれているように見えるのである。けれども、どの歌手の演奏を聴いても、休符にフェルマータをつけた演奏はない。ほとんどの歌手たちは二点ロ音にフェルマータをつけ、十分に響かせていた。批判校訂版ではどちらも休符にフェルマータが書かれているが、筆者は慣例版のとおり歌うこととする。

また、ここで注目しておきたいのが＜Ho chiome odorose＞の箇所の二点嬰ニ音である（【譜例 1-2-11 ア ③】）。この二点嬰ニ音は、後に同じ音型が出てきた時には二点嬰ヘ音で

書かれている。A.モッフォやM.フレニなどはどちらも二点嬰へ音で演奏しているが、自筆譜では二点嬰ニ音と二点嬰へ音はどちらも存在しているため、筆者は楽譜通り二点嬰ニ音で演奏することとする。

【譜例 1-2-12】 P.90,91

The image shows a musical score for three staves, each labeled 'EL'. The first staff contains the lyrics 'Ho il se - no gen - ti - ie del bel...' and the second staff contains 'mo - nil, del... bel, del bel... mo - nil.' Red circles highlight specific notes in the first two staves, likely indicating the notes discussed in the text.

カットの仕方によっては歌われない音型ではあるのだが、多くの跳躍を含んだこの箇所は、その素早い跳躍のための身体の使い方と、アクセントの歌い方についてさまざまな演奏が考えられるところである（【譜例 1-2-12】）。一拍目の十六分音符をつないでいるスラーの指示は、自筆譜では二拍目の最高音までつながっていた。このことから、これらのアクセントが書かれた音符を、重みを持たせるのと同時に上行音型をレガートでつないで歌おうと試みた。けれども、このような意識で演奏すると、その前に書かれた上行音型の頂点の音である二点ト音、二点イ音、二点ロ音の音量が増してしまい、アクセントの書かれた音符には重みを持たせることができなかった。上行音型の最後の音である八分音符は、正しい音程に届くのか不安になってしまい、ややテヌート気味に響かせることで音程を確かめてしまっていた。けれども、このように歌うと結果的にアクセントの書かれた音符に入るのが遅れてしまうのである。このことから、頂点の音を軽く切るように短めに響かせて、すぐにアクセントの書かれた音へ移るように試みた。この歌唱によって、上行音型の切り方はあまり美しくは聴こえないけれども、跳躍したあとの下の音符にも重みがかかったように感じられた。どちらも納得のいく歌唱方法ではなかったが、ここで多くの歌手た

ちの演奏を聴いてみると、ほとんどの歌手がアクセントを意識していなかった。むしろ、どの歌手も上行音型を二点ト音、二点イ音、二点ロ音までしっかりと支えを使って歌い切ることに徹底しているように感じられた。このことから、楽譜に忠実ではないけれど、この箇所においてはアクセントの表現を重視するよりも、上行音型を正確に歌うことを優先することとした。また、最後の小節で見られるオクターヴを含む跳躍の歌い方についても考えていくこととする。この音型を一拍ずつの三つのかたまりで捉えて歌うと、二拍目では一点イ音に合わせて口の中のポジションが準備されてしまうため、二点イ音は力で押し上げたような響きになってしまう。ここでは、二拍目頭の一点イ音までが一つ目のかたまり、二点イ音から最後の一点ニ音までが残りのかたまりという考え方をする。このように捉えると、一点イ音でポジションを落とすことなく、下行音型を演奏する際の歌唱方法を生かすことができる。また、二点イ音にも新しく高いポジションで入ることができるので、跳躍の際に起こる様々な問題を防ぐことができる。具体的に違いを考察すると、三つのかたまりで捉えていた前者の場合には、オクターヴの跳躍の際に横隔膜を意識的に動かして息を多めに送り出していたが、後者の考え方の場合には、身体や軟口蓋の状態は常に二点イ音のために用意された状態を維持して、二つ目の二点イ音が発される直前に横隔膜を引っ張る筋肉を意識的に下へ引っ張るだけでよい。

【譜例 1-2-13】 P.98,99

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains the lyrics "Ahl..... ahl po - scia, o fe - del,..... tu po - sa - mi il". The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp and contains the lyrics "vel.....". The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp and contains the lyrics "vel,". Red circles highlight specific notes: one in the first staff, two in the second staff, and one in the third staff.

このポロネーズの最後の部分では、半音階の音型とオクターヴの跳躍が書かれている

【譜例 1-2-13】。この半音階の一音一音を正確に歌おうとすると、それまでの拍子やテンポを維持して歌うことができなかった。このことから、テンポを維持しようと試みたが、下行音型では音がつながって滑ったような歌唱、上行音型では顎を固くして喉をしめたような歌唱となってしまった。テンポが維持できなかったこと、音程が正しくはまらないことはどちらも、一音一音に注目しすぎたために、次の音へと進むエネルギーが減少してしまっただけが原因であると考えられる。一音一音に注目すると、音から音へと移行する瞬間のレガートは聴かれず、さらに二点イ音を発するために高く用意された軟口蓋が音の下行とともに落ちてきてしまうのである。半音階では音と音の間にあまり幅がないため、軟口蓋の高さの変化に注目して歌うことはないけれども、このことは無意識に軟口蓋を低くしてしまう原因となっている。これは階段とスロープを駆け降りる際の違いのようなもので、階段では決まった幅で、筋肉に働きかけて足を踏み出すことができるが、スロープでは下っていく勢いに任せて自然に足が前に出ていることがあるのだ。この状態に陥ってしまったとき、横隔膜は意識的に引っ張られることなく、いわゆる「支えと声がつながっていない」歌唱となってしまっている。横隔膜をしっかりと引っ張り続けることによって軟口蓋の高さを維持し、そのことによって音程を保っていたはずの歌唱が、半音階の場合には顎や喉に力を加えることによって軟口蓋の高さを調節しようとしてしまうのである。上行音型ではこの方法で上がっていくことは困難なため、喉がしまった状態を引き起こしてしまうのである。さらに、この喉のしまった状態で次に見られるスタッカートのおクターヴの跳躍を歌おうとすると、横隔膜を使って息を送り出すこともできず、この音型に込められた弾んだ喜びのようなものは表現されないのである。これらの考察より、まず意識すべきことは、半音階のはじまりの二点イ音から戻ってきた二点イ音まで、横隔膜をゆっくりと下へ引っ張り続けることである。横隔膜を引っ張り続けることができれば、支えと声がつながったまま軟口蓋を高い位置で維持することができるのである。半音階でも、ここまでの考察で挙げられた「下行音型では音が上がっていくようなつもりで軟口蓋をさらに高くあげる」という動作をするとよい。音の幅が狭いので、ほぼ音の高低はないものと

し、顎にまったく力を入れないように口からへその下まで太い幹が通っているように息を送る。一拍ずつ少し息を多めに流すことで拍子を失うことなく歌うことができた。歌手たちの演奏を聴くと、この二小節をまったく途切れることなく一つのラインで歌い上げる演奏と、一拍ずつ四つの音のかたまりを感じさせる演奏とがあった。S.ボンファデッリは一音一音しっかりと刻んでおり、結果的にはやや遅れてしまっている。それとは対照的にE.グルベローヴァやM.カバリエは徐々にテンポよりも速くなっていった。彼女たちはそのことによって余った時間で二点口音をやや長めに響かせており、余裕をもって次の小節へ入っているように感じられる。筆者の考察に近い演奏をしていたのはA.モッフオやL.パリウーギであった。彼女たちは下行音型では四つずつのかたまりで多めに息を流し、滑り落ちないように響きを保っているが、上行音型では横隔膜を小節頭で動かしたあとには拍ごとに動かすことはしていない。この演奏を試みると、下行音型ではテンポが崩れることなく、上行音型ではレガートかつ勢いのある旋律線が生まれた。

また、この次に見られるオクターヴの跳躍についてだが、このスタッカートの扱いは考察が必要である。自筆譜を見ても、一回目はすべての音にスタッカートが書かれており、二回目は何も指示はない。けれども、先ほども述べたように自筆譜では同じ音型のために省略されたという解釈もできる。批判校訂版では二回目にもスタッカートが書かれていることから、すべての音にスタッカートが書かれていると解釈する。このフレーズをスタッカートで演奏した場合に、四分音符の音の長さについて二通りの歌唱が考えられた。一つはスタッカートが書かれていることから四分音符も短く切る演奏であり、もう一つはスタッカートが書かれているけれども四分音符なので長めに保つ演奏である。どちらも身体の使い方に大きな変化はなく、一点イ音にあまり重みを持たせずに二点イ音のポジションを保ったまま、横隔膜で息を送るとよい。スタッカートの場合には、二点イ音を出すために息を送るだけでよいが、長めに伸ばす場合には二点イ音を出した後にさらに軟口蓋を高く引き上げるように後頭部を引っ張る動作が必要となる。この動作を行うことによって、伸ばしている間に音程が保てずに下がってしまうことを防ぐことができるのである。この最

後の部分の繰り返しはカットされる場合が多いが、カットしていない歌手を聴いても、すべての歌手が四分音符のスタッカートは意識していない。これらを参考にし、この四分音符はスタッカートではなくしっかり響かせることとした。

【譜例 1-2-14】

ア) P.116,117

イ) P.119~121

第一幕のフィナーレで、エルヴィーラの狂乱が始まる。その発狂の瞬間というのは【譜例 1-2-14 ア】であり、そのあとの錯乱状態を【譜例 1-2-14 イ】であるとする。この発狂の瞬間は、半音階による叫び声とも感じられる音型となっている。オーケストラと他の声部の厚いハーモニーに支えられて、力強く声を響かせることができるが、このように声量を出しすぎてしまうような箇所では注意が必要である。この箇所を必要以上の息の量で、

喉に力を加えて声を出すような演奏をした場合、声帯への疲労が倍増し、このあとに見られる繊細な旋律たちを丁寧に歌いきることができなくなってしまった。三点ハ音で音を持続させることは容易なことではないけれども、このような長い音符こそ、常に小さな音の粒の集合体であると捉えて、決して押すのではなく息は細く流し続けることをしなければならない。具体的には、意識的にビブラートを多めにつけるようにすると良い。ビブラートのない音は押しつけたような硬い音色となり、広いホールで演奏したときあまり響かなかった。強い表現を込めた歌唱では、「音量」を上げるのではなく「音のスピード」を上げると効果的だといえる。「音のスピード」を上げるために大切なことは響かせるポイントを遠くにイメージすることである。響かせるポイントを遠くに設定することで、音になって身体から響く瞬間のスピードが速いのである。フレーズの最後の音などでもよく「音をもたないで」とか「音を離して」といわれるが、これも同様の原理である。フレーズの最後の音はそこがゴールだと思い、音になった瞬間に走ることをやめてしまうのである。わずかな意識の違いでしかないけれども、この意識によってフレーズの最後まで横隔膜を柔らかく引っ張り続けること、音が切れるまで軟口蓋を維持することを身体が行っているのである。歌手たちの演奏を聴いても、この狂乱の始まりである大切なフレーズ（【譜例 1-2・14 ア】）では、すべての歌手が素早い息の流れと響きを感じさせる演奏をしていた。それでは、その次に見られる錯乱状態へ陥った表現はどのような歌唱が考えられるだろうか。ここでは同じ音の連続から徐々に音が上がっており、それぞれのフレーズの終わりにはすべてく...>がついており、独り言のようにつぶやいている表現が求められている。筆者はまずフレーズの終わりの付点二分音符に重みを持たせて最後の音を少し抜いたような音にすることでこのく...>を表現することを試みた。けれども、この歌唱では音量に幅が生まれ「つぶやく」というニュアンスより「歌う」というニュアンスが強くなってしまい、さらにフレーズの最後の言葉は不明瞭で聞き取りづらくなってしまった。く...>を表現することと、言葉が不明瞭になるのは異なるものであるとし、他の解釈を考えることとした。歌手たちの多くはこの箇所を *p* で歌っている。けれども、*p* の中での歌い方は大きく二通りに分か

れており、どちらもエルヴィーラの表現として納得のいくものである。まず一つ目は、A.モッフォやM.カバリエのようにリズムをやや崩しながらも、とにかく話すように歌う演奏であり、もう一つはL.パリウーギやE.グルベローヴァのようにマルカート気味に言葉をつぶやき、フレーズの終わりも明瞭に切る演奏である。前者は混乱し乱れていく様子が表現され、後者では周囲が見えなくなり自分に語りかけている様子が表現されているように感じる。どちらもふさわしい表現ではあるけれども、この異なる表現の中で語尾とブレスの扱いが共通していることに気がついた。どちらの解釈で歌っている場合でも、多くの歌手が嘆いているようなブレスが入っていたのである。M.デヴィーアはそれまでと同様にしっかりと音符の長さを保ち横隔膜を使って音を切っており、旋律としては美しいけれども、他の歌手たちに比べるととても冷静な印象を受けた。他の歌手たちのほとんどは、フレーズの終わりはやや四分音符よりもやや短いくらいの長さしかないけれども、筆者が最初に取り組んだように音の芯を抜いたような歌い方ではなく、明確に音を切っていた。この突然消えたような音の切り方によって、音を空気に溶けさせるよりもかえって<...>のニュアンスをよく表現しているように感じた。さらに、その音を切る瞬間にはしっかりとブレスの音が聞こえ、それはエルヴィーラの嘆きに聞こえるのである。これまでの演奏ではブレスの音などほとんど聞こえなかった歌手たちが、この箇所ですぐにブレスの音をさせるのは、意図的に行っていると考えるのが妥当である。ここで、ブレス以外の音色に注目すると、どの歌手たちもフレーズの中で聞かれる音の響き方はそれまでの箇所と同じように良い響きである。つまり、狂乱状態になったからといって「声」を変えているわけではないということである。狂乱の表現は「声」ではなく「ブレス」によって表現できる可能性があるのではないだろうか。

【譜例 1-2-15】 P.124



エルヴィーラの音楽で特徴となっている一つが、ここで見られるような幅広い音域の自由自在な歌唱であると考えられる。この音型を歌うときにまず問題となるのは、二オクターヴの音域をすべて良いポジションで歌うことである。まず二点ト音から三点ハ音にあがっていく部分についてだが、三点ハ音に対して意識しすぎると、結果的に喉や胸のあたりに力が入ってしまい、音が止まってしまった。「音が止まる」とは、力を加えることで発した声で、ビブラートがうまくかからないことと捉えると良い。これは三点ハ音に入る前に響きのポジションを意識して慎重になり過ぎてしまい、無意識に *rit.* をかけてしまったことが原因の一つである。*rit.* をかけたことによって、階段を駆け上がるように動くはずだった息の流れをとめてしまったのである。息のスピードを落とすことによって高い位置まで響きを上げることが困難になり、それを助けようと顎に力を加えて硬くすると、さらに柔軟な声ではなくなってしまうのだ。また、直前の二点イ音から三点ハ音へ移る瞬間に「息を後ろから回して、軟口蓋を開けて、高い響きで入る」といったようにさまざまなことを考えていると、最も良いポジションからはやや奥に入った場所で歌ってしまうことがあった。このような場合には、「三点ハ音に向かって、二点ト音から真上に突き抜けるように息を流す」や「二点ト音から三点ハ音まで休まずに上がる」という指導を受けた。二点ト音から真上に声を飛ばすようイメージすることで、横隔膜をしっかりと下へ引っ張ったまま三点ハ音まで上がれるので、支えが安定した状態で息を送ることができた。ここで、二点ト音と休符の二箇所にかかれているフェルマータに注目するが、これらは自筆譜に書かれていない。フルスコアには二点ト音にのみフェルマータが書かれており、休符には書かれていない。歌手たちの演奏を聴いても、二点ト音を長く引き伸ばしている演奏は少なく、

むしろ最高音である三点ハ音を十分に伸ばしている演奏が多く聴かれる。このことから、筆者は二点ト音と休符に書かれているフェルマータはあまり意識せずに、三点ハ音をやや引き伸ばして歌うこととした。二点ト音を引き伸ばさないことによって、自然に三点ハ音へ向かう準備として息を流し、響かせることができた。けれども、問題はここから先の下行音型であり、二オクターヴもの音域を素早いパッセージで歌わなければならない。筆者は一点ホ音あたりで頭声と胸声のチェンジがあるため、このあたりの音域を行き来する場合には細心の注意が必要となってくる。跳躍がある場合には、横隔膜の支えをしっかりと持続させていれば、あまり大きな問題もなく頭声と胸声のチェンジは行うことができるのだが、この部分のように音が連続している場合には、いかにスムーズにチェンジするかが大切である。この箇所においても、最後の一点ハ音を頭声で歌うのか、胸声で歌うのか決めなければならなかった。M.デヴィーアやM.フレーニは頭声のまま一点ハ音まで歌っており、彼女たちは途中でスピードを緩めることもなく、流れるようにこの下行音型を歌っている。また、M.カバリエやS.ボンファデッリのようにスピードを緩めることなく一点ハ音だけ胸声に変える演奏もあれば、A.モッフォやE.グルベローヴァのように最後の一点二音と一点ハ音だけスピードを緩めて胸声にする演奏もある。K.リッチャレッリは一点ホ音までしか歌っておらず、この音型であれば頭声のまま歌えるが、筆者は楽譜に書かれた音型を歌うことを前提として考えることとする。一点ハ音だけ胸声に変えている演奏で、伸ばされた一点ハ音だけ音色が変わってしまった場合には、やや違和感を覚えた。胸声へのチェンジを取り入れるとしても、その音色はできるかぎり頭声の音色に近いものを目指すべきである。これらの三つの歌唱を試みたが、スピードを落とさずに胸声へのチェンジを行うと、途中でひっくり返ったような音がでてしまう。ひっくり返ってしまった箇所は音程も正しい状態ではないため、頭声と胸声のチェンジであることを歌手の問題としてしまうと、ただ単に音を外してしまったことになってしまった。何度かこの歌唱を試みたが、一度も正しい音程で歌えないため、現在の技術ではスピードを緩めることなく一点ハ音まで下がることは難しいと考えた。次に、頭声のまま一点ハ音まで歌う演奏を試みた。

身体の調子やそのときの声帯の疲労具合にもよるが、頭声のままで音になる確率は低かった。頭声のまま支えようとするすると自然に胸声に変わってしまう。このことから、筆者は頭声のまま一点ハ音まで歌うことは難しいと考えた。これらのことから、残す歌唱はスピードを緩めながら胸声に変えることであった。音程とともに顎をひくような歌唱をした場合には、チェンジの瞬間に音色に大きな差ができてしまい自然な歌唱にはならなかった。このとき「後ろに引っ張られているイメージで舌根を下げていくと自然に胸声へ変わる」というアドバイスを得て、実際に試みた。すると、かなり慎重なテンポにはなってしまうが、頭声から胸声へは滑らかに移り変わることができた。このとき、このアドバイスによって何が起こっていたのか整理してみる。まず、「後ろに引っ張られているイメージ」を実践したことによって、顎の周りの力が抜け、横隔膜を意識しているへそのあたりから、響きを集める意識をしている軟口蓋へ、一直線に通り道が確保されたのであった。また「舌根を下げる」ことによって喉が開いた状態になり、胸のあたりへ自然に響かせることができた。これらのことから、筆者はこの箇所ではスピードを緩めながら頭声から胸声へのチェンジを取り入れることとした。

【譜例 1-2-16】 P.124

Oh vie-ni al tem - pio, fe-de-le Ar-tu - ro, e-ter - na
 fe - de,..... mio ben, ti giu - ro! Com'og-gi è pu - ro, sempre avrò il
 cor. Ah..... Vie - ni, conte vi_vrò d'a - mor, d'amor mor - rò.

ベッリーニの最大の魅力でもある、長く美しい旋律線が聴かれるこの部分では、途切れなく音をつなげる歌唱と、付点のリズムの扱いについて考察していく。E.グルベローヴァがこの旋律を *p* で美しく歌い上げているのを聴き、筆者もこの旋律をレガートの意識をも

って繊細に *p* で歌うことを試みた。その結果、付点のリズムが甘くなってしまい、すべてが三連符のようになってしまった。ところが、次に付点のリズムに注意して横隔膜を使いながら十六分音符の鋭さを反映させることを試みたところ、<fedele>や<sempre>の二点へ音のようにフレーズの始まりにある十六分音符が、しゃっくりのように飛び出た印象となってしまった。この問題は第一節の《カプレーティ家とモンテッキ家》の考察でも取り組んだ内容である。けれども、ここではさらに跳躍の問題が加わっているので、さらなる考察が必要となった。この十六分音符をリズム通りに演奏し、さらに飛び出ないように演奏するために二点へ音を意識的に小さな音で入るように試みた。けれども、現在の技術では喉をしめて口の中の空間も狭くすることでしか音量を調節することができず、あまり望ましい音色にはならないため、他の解釈を考えることとした。歌手たちの中では付点のリズムと三連符のリズムをしっかりと歌い分けている演奏もあるけれど、多くの場合では、この付点のリズムは三連符に近いものとなっていた。また、付点のリズムを比較的鋭く歌っている歌手でも、<fedele>と<sempre>の二点へ音だけは、楽譜にある音符の長さよりも長く歌われていた。筆者もこの歌唱を試みたところ、この二点へ音だけやや長めに歌うことで、旋律線を崩すことなく歌うことができた。<con>の前には十六分休符が書かれているが、自筆譜にこの休符は書かれていない。M.フレーニは楽譜に書かれている通り十六分音符で歌っているものの、歌手たちの多くは休符ではなく八分音符三つの扱いで歌っていた。批判校訂版を確認すると十六分休符は書かれていたため、筆者もそのリズムで演奏することとする。また、ここに書かれたアクセントは、自筆譜では三拍目と四拍目の六つの音すべてに書かれており、歌手たちもこの六つの音のタイミングを早めにしたり音量を増したりするのではなく、ややブレーキをかけるように重みを持たせているだけであった。最後の<morro>の部分には *rall.*の指示があるので、筆者は二点ホ音を十分に引き伸ばす演奏をしていたけれども、それでは二点ホ音にフェルマータがあるような演奏になってしまった。M.デヴィーアやL.パリウーギは二点ホ音を長めに伸ばしているが、歌手たちの多くは一点ロ音、二点ホ音、二点ニ音の三つすべてを長めに歌っていた。また、可

能な限りレガートで歌っているつもりではあったけれども、「はちみつのように隙間のないレガートで」という指導を受け、さらなるレガートを試みた。＜tempio＞や＜puro＞など四分音符が並んだ箇所（【譜例 1-2-16 ①】）に、ささやかなポルタメントをつけて演奏したところ、その歌唱がレガートであると言われた。この二箇所にささやかなポルタメントを用いたことから、＜Ah, vieni＞の八分音符もささやかなポルタメントを用いることとした（【譜例 1-2-16 ②】）。

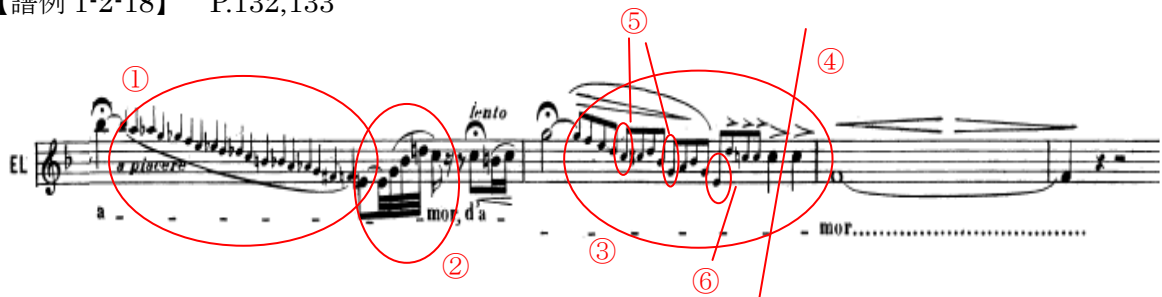
【譜例 1-2-17】 P.132



このフレーズにおける二点イ音と二点ト音は、下から押し上げるような歌唱になってしまい、正確な音程や良いポジションに入りにくいいため、この箇所の歌唱について考察していくこととする。まず下から押し上げないように二点イ音と二点ト音をその前の二点嬰ハ音、一点口音から少し切り離して上から入るようにした。この場合、二点イ音に関しては＜Arturo, ah!＞と言言葉を分けることができるので良い表現となった。けれども、二点ト音に関しては＜me＞のままなので、二点ト音だけ切り離れた歌唱はあまりふさわしい表現ではなかった。ここで自筆譜を確認すると、この二点イ音と二点ト音の上にはスタッカートが書かれていた。けれども、歌手たちの中でこの音をスタッカートで歌っている演奏はなかった。フルスコアにも批判校訂版にもこのスタッカートはないけれど、どの歌手もこの二つの音を比較的軽く、音量を落として歌っている。これらのことから、筆者もスタッカートとして切って歌うことはしないけれども、音量を上げたり重みを持たせたりした演奏はしないこととした。このフレーズの歌い回しに関して、クレッシェンドやディミヌエンドを取り入れた演奏と、＜Vieni, Arturo, ah!＞と＜deh vieni a me＞の二つの旋律線をレガートにつないだ演奏がある。まずA.モッフォの演奏で聴かれるように、三連符のあたま

の音で息を多めに流すことによって一拍ずつ小さな円を描くように流れを作り、その流れを使って二点イ音までの跳躍を歌うことを試みた。この歌唱の場合には、跳躍の前の音である二点嬰ハ音があまり響かなかった。その他の歌手たちは一拍ずつではなく、後者のように二つの旋律線を意識した演奏であったため、そちらを試みることにした。この場合には<Arturo>と<me>の一拍目にあたる二点ニ音と二点ハ音に最も重みがかかるようにフレーズを作ることができ、一拍目でしっかりと支えられていたため、二拍目には重みがかかることなく楽に歌うことができた。K.リッチャレリは二点イ音と二点ト音を切り離して歌っていたが、他の歌手たちはその前の音からややつながったように跳躍していた。このことから、筆者もわずかなポルタメントがかかるように真上に向かって跳躍することを試みた。すると、一拍目にしっかりと支えがあったために、押し上げるような歌唱にならずに十分な軟口蓋の高さを意識して歌うことができた。

【譜例 1-2-18】 P.132,133



このカデンツァは、歌い出しの二点変ロ音に美しく入るのが最も困難である。筆者はできるかぎり *p* で歌おうと試みたが、結果的に舌根が上がってしまい、口の中の空間を狭くした状態で歌うことになってしまった。また、このように舌根が上がってしまった状態からフレーズを歌い始めてしまうと、途中でどんなに良いポジションへ戻そうとしても不可能であった。よって、この箇所はその後の音型を考慮しても、*p* で入ることを優先するのではなく、良いポジションで二点変ロ音を歌うことを優先するべきだと判断した。歌手の中でも、M.デヴィーアやE.グルベローヴァのように美しい *p* で歌い出す演奏はあるけれど、A.モッフオやM.フレーニのように伸びやかな二点変ロ音が聴かれる演奏も素晴らし

く、音量は大きな問題ではないと考えた。この二点変口音を出すためにブレスをして準備をするのだが、イメージした音になるときと、ならないときがあった。筆者は *p* にこだわらないとしても、小さな点のように繊細な音から二点変口音に入るのが理想だったのだが、急に飛び出たような乱暴な音色の二点変口音になってしまうことがあった。この原因は、息を流すことと音にするタイミングが合っていないことであると考えた。息を吸って横隔膜が下方へと引っ張られ、軟口蓋を高く持ち上げて舌根を下げる、という動作を行ってから二点変口音を歌うのだが、問題はここからである。息を流して二点変口音を発するのと同時に横隔膜を動かすと、飛び出したような固い音色になってしまう。けれども、息を流して二点変口音を発する前に横隔膜をゆっくりと動かすことによって、なめらかな音色となるのである。これは、止まっているエスカレーターに乗って動き出すと身体がぐらつくけれども、動いているエスカレーターに乗るとなめらかに進むことができる、という違いを思い浮かべるとよいだろう。しかし、この横隔膜を動かすというのは、力を入れて固くするのではない。あくまで横隔膜を柔らかく使うことが大切であり、身体の中央に向かってゆっくりと戻していく力を加えるとよい。このとき、背中の筋肉が動いていることが実感できたとき、良い二点変口音を歌うことができていた。

次に見られる下行音型（【譜例 1-2-18 ①】）は S.ボンファデッリのように一音ずつ粒をしっかりと感じられる演奏もあるが、M.デヴィーアや M.フレーニ、E.グルベローヴァなどは音の幅を限りなく薄くし、音の粒がないほどに繊細なラインを撫でるように降りてくる。決して音の粒がなくなってしまうているわけでも、音程が滑り落ちてきているわけでもないのだが、音と音の隙間がほとんどない歌唱である。この歌唱を実際に試してみたところ、音を一つずつ感じる歌唱よりもさらに高いポジションに軟口蓋を維持していなければ歌うことができなかった。さらに、横隔膜の支えに関しても、一音ずつの場合には十九音あるこの下行音型をいくつかのグループに分けて感じ、それぞれのはじめの音でやや横隔膜を動かして音程やポジションを調節することができるが、一つのラインで歌う場合には、二点変口音を発する瞬間に支えた横隔膜のまま一点ホ音まで歌わなければならない。この歌

唱を取り入れている歌手たちの演奏は、息が軟口蓋から上の前歯の裏側をつたって、響きがゆっくり前に向かってくるように聴こえる。下行音型を歌うスピードは、どの歌手も自然に加速しており、一点ホ音の前にややスピードを緩める歌手はあまりいなかった。筆者もそのままのスピードで歌うことを試みたが、正確に一点ホ音へ入ることが難しかった。

「二点変口音を伸ばしている間に一点ホ音の感覚を持つように」と指導を受けたが、まさにその通りであり、勢いで下がっていくと正確な音程でなくなってしまうのである。

筆者はこの後の上行音型（【譜例 1-2-18 ②】）をゆったりと歌っていたのだが、「楽譜通りに歌うのならば三十二分音符なのだから、あまりゆっくりである必要はない」と指導を受けた。この音型を歌う速度がゆっくりになっていたのは、音程の幅が非常に取りにくく正確な音程を歌うのに不安があったこともあり、特別に表現を持たせた演奏ではなかった。そのため、この箇所をそれまでの下行音型の流れを受け継いでなめらかに上がってくるよう試みた。すると、それぞれの音を下の音からずり上げるようなかたちで歌ってしまった。このことから、一つ一つの音にきちんと正確な音程で入ることを意識して歌うと、結果的に一点ト音・一点口音・二点ニ音がややマルカートな響きとなってしまった。M.カバリエやL.パリウーギはこのようにややマルカート気味に歌っているが、他の多くの歌手はこの上行音型をレガートで歌っている。さらに、その歌手たちの多くは上行音型の方が下行音型よりもたっぷりとしたテンポで歌っていたのである。けれども、その旋律の聴こえ方は筆者が歌っていた慎重な様子とは異なり、柔らかな響きに満ちているように感じた。よって、はじめに「三十二分音符であることを意識するように」と指導を受けたのは、表現としてではなく物理的に遅くなっていた歌唱に対して向けられた言葉であり、この上行音型を滑らかにつなげるために必要なテンポであれば、多少ゆったりとしたテンポでもよいのではないかと考えた。先ほどの下行音型を一つのフレーズとして歌唱していた歌手たちは、上行音型ではそれまでの薄い響きとは異なる、包み込むような音色を響かせていた。これは軟口蓋の上側を薄く通していた息を、この上行音型では口の中の空間で回すように響かせることで実現できた。

ゆったりとブレスをとったあと、もう一つカデンツァが見られる（【譜例 1-2-18 ③】）が、この歌唱についてもいくつか可能性が考えられる。歌手たちの中でも、A.モッフォやM.フレニのようにこの音型を別なかたちに変更している演奏はいくつか存在しており、またS.ボンファデッリのように最後に三点ハ音まで跳躍している演奏もある。このようにさまざまな変更はあるけれども、まず筆者は楽譜通り且つブレスをすることなくこのフレーズを歌うことを試みた。けれども、二点ト音のフェルマータをあまり伸ばさないことにしても、M.カバリエのようにブレスをせずに歌い切ることは困難であった。また、そのことを達成させるために細かい音符たちはただ音が通り過ぎていくような歌唱になってしまった。このことから、多くの歌手たちと同様に最後の二点ハ音の前でブレスをすることを決めた（【譜例 1-2-18 ④】）。二点ト音を伸ばしたあとに見られる八分音符のまともりは、一つずつ横隔膜で押し出すようなかたちで歌っていたが、これではそれぞれのはじめの音である一点イ音と一点ト音にもアクセントがついているような歌唱になってしまった（【譜例 1-2-18 ⑤】）。L.パリウーギは一音一音しっかり粒を持たせたものであったが、このあとにアクセントが書かれていることから、このフレーズはレガートな歌い回しが求められていると解釈し、この八分音符は滑らかにつないで歌うこととした。多くの歌手たちは一点イ音に重みをもたせることによって、そこから自然に旋律の流れが始まっているように聴かれる。また、E.グルベローヴァはそのあとの一点ホ音にも重みを持たせ、波が揺れているような歌い回しを実現している（【譜例 1-2-18 ⑥】）。これらの演奏のように一点イ音と一点ホ音の一箇所にややテヌートを用いて息を多めに流し、他の音符はそのエネルギーを使って進んでいくと、レガートな旋律を実現できた。次に問題となってくるのは、一点ホ音の重みでささやかなポルタメントを使って跳躍した二点ニ音のアクセントの扱いである。先ほど述べたように、一点ホ音でしっかりと横隔膜を使って息を流すことができれば、二点ニ音は自然に軽い音色になっている。この演奏は二点ニ音に書かれたアクセントをまったく表現していないのだが、多くの歌手たちはこの演奏と同様にこの二点ニ音にアクセントをつけていない。自筆譜を確認すると、この二点ニ音にだけアクセントは書かれ

ておらず、四つの二点ハ音にのみアクセントは書かれている。この表記を考えると、多くの歌手たちの演奏は楽譜通りとなる。このことから、筆者は自筆譜に書かれている通り、二点ニ音へアクセントは付けずに演奏することとした。また、このアクセントの歌い直しにもいくつか可能性があり、M.デヴィーアのように横隔膜を使って圧を加える歌唱や、E.グルベローヴァのように<vivro d'amor>という歌詞を繰り返すことによって、音を区切ったような歌唱、またS.ボンファデッリのように音と音の間をしっかりと開けた歌唱などがあった。まず、横隔膜を使って圧を変えるだけの歌唱を試みた。ブレスが足りなくなってしまうときには、うまく支えきれずにコントロールできなくなるが、たいていの場合はフレーズの中でこの二点ハ音を歌うことができた。次に歌詞を繰り返す歌唱を試みたが、こちら言葉話すことを意識すると自然に前に息が流れた。けれども、ここで求められているアクセントの表現と、ここで<vivro d'amor>を繰り返すことによって生まれる表現は、必ずしも同じではないように感じた。というのも、歌詞を繰り返す場合には一つ目の二点ハ音のあとにブレスをしており、このアクセントのついた音符が長いカデンツァのフレーズの終わりという扱いではなく、また新たなフレーズの扱いになったように感じた。E.グルベローヴァは二点ハ音に書かれたアクセントのうち最後の三つしか表現しておらず、ある意味では音型を変えた演奏ともいえる。最後に、音と音とを完全に切る歌唱を試みる。ブレスを少しずつ補うことができるため、ブレスが厳しい場合には表現を崩さないままブレスがとれるため、有効であると感じた。けれども、「音を切る」という作業は身体を使ってではなく、喉に力を加え息の流れをとめる作業になる可能性もあった。このことは、その前の二点ニ音へ跳躍した際に良いポジションで支えられていなかった場合に起こった。ポルタメントを使って音が上がるときに支えが一緒に上がってしまっていると、同時に舌根が上がってしまっているため、この「音を切る」という歌唱は実現しないのである。圧を変えてアクセントを表現する場合にも、音を切ることでアクセントを表現する場合にも、「舌根が下がっていること」と「喉があいていること」が最も重要なことである。

【譜例 1-2-19】 P.133



エルヴィーラの音楽の中で数少ないレチタティーヴォがここに与えられている。筆者がここで考えたいのは四小節目に書かれたフェルマータについてである。このレチタティーヴォには小さな休符がいくつも書かれており、狂乱状態のエルヴィーラの錯乱を表現するのに大変効果的なものであると考え、これらの休符を生かした歌唱を考察する。実際に休符をしっかりと感じながら歌唱していく中で問題となってきたのは、最後の休符の上に書かれたフェルマータの存在である。このフェルマータは自筆譜にも書かれているが、歌手たちの中でこのフェルマータをしっかりと取り入れて演奏しているものはない。どの演奏も「lento a piacere」の範囲で引き伸ばされたものと判断できるものであり、特別にフェルマータを感じられるものはない。多くの歌手たちは＜Ma tu già mi fuggi?＞→＜crudele, abbandoni＞→＜chi tanto t'amò!＞という段階を経て少しずつエネルギーが増していくような演奏となっている。けれども、＜Ah! Crudel!＞で爆発されるエネルギーとはこの三つの段階を経て増加したものであるので、フェルマータによって大きな変化をもたらすことは難しい。実際に休符にフェルマータをつけた歌唱を試みたが、ただ無音の時間が流れたかのような演奏になってしまった。歌手たちのフェルマータを意識させない演奏を聴いて大きな違和感もなく、現時点での解釈としてはこのフェルマータに大きな表現を持たせることはできないのだと考え、フェルマータはあまり意識しないで演奏することとした。

【譜例 1-2-20】

ア) P.171



イ) P.174



ウ) P.179



このオペラにおけるエルヴィーラの最大の聴かせどころである「狂乱の場」では、同じ旋律が何度か聴かれるが、ブレスの位置や歌い回しにいくつか可能性があり、様々な歌唱を試みた。【譜例 1-2-20 ア】はエルヴィーラの声だけが聴かれる場面であり、【譜例 1-2-20 イ】は舞台上で歌われるアリアの前半に聴かれる場面、そして【譜例 1-2-20 ウ】は後半に聴かれる場面である。この三つの楽譜を見た時にまず注目するのは、スラーや付点のリズムなど、異なる部分があることである。二小節目の＜-mi la＞の四つの音に対して、ア)では一つのスラーが書かれているが、イ)とウ)に関しては二つずつのスラーが書かれている。三小節目の＜o lascia-＞のリズムはイ)だけ付点のリズムになっている。これらの指示に忠実な演奏をするならば、ア)ではこの四つの音の途中でブレスをしてはならない。また、イ)とウ)でわざわざこのようにスラーの指示が書かれたことを考えると、このスラーの間にブレスをするべきではないかという解釈もできる。けれども、M.フレーニやS.ボンファデッリはこの三つのフレーズをすべて同じブレスの位置、歌い回しで演奏してい

た。M.フレーニは先ほど述べたア) のブレス位置をスラーに関係なく<mi>と<la>の間に設定しており、またS.ボンファデッリはイ) やウ) のブレス位置を<mi>と<la>の間には設定していないのである。このスラーに対して注意深く考察するために自筆譜を確認したところ、三箇所ともにスラーは書かれていなかった。このことから、歌手たちがさまざまな位置でブレスをしていることは、それぞれの解釈に合うもので良いと考えられた。けれども、フルスコアや慣例版に自筆譜と異なる表記があったのは、その形こそが当時の歌手たちの歌唱した形ではないかと推測する。歌手たちが限りなくレガートで歌ったために、このア) の箇所には四つの音にわたってスラーが書かれ、<la speme>を強調させるよう、嘆きのような歌い回しで二つずつの音に分けて歌ったために、イ) やウ) の箇所には二つずつの音に分けてスラーが書かれたのではないだろうか。実際にア) のフレーズを、ブレスをしない歌唱で試みたところ、<speme>の跳躍も、音量や表現が大きく変わることなく一点変口音からの響きをそのままつなげて歌うことが望ましいと感じた。跳躍したあとの音を、音量的に大きくせずに歌うことは困難ではあるけれども、よりレガートなフレーズが実現でき、エルヴィーラの無気力な様子を表現できたように感じる。イ) やウ) のブレスについてだが、筆者は慣例版の指示を生かして、<la>の前にブレスをとることとした。<mi>の二つ目の音である二点二音を少し緩めたような歌唱にすると、ブレスをとったあとの<la>が飛び出したようになってしまった。そのため、この二つずつのスラーは意識するけれども、二つずつで息のスピードを緩めるのではなく、<mi>から<la>に向かって言い直すようなフレーズの捉え方をするとよいと考えた。また、イ) における<speme>の二点変イ音にフェルマータは書かれていないけれども、A.モッフォやM.フレーニ、M.デヴィーアなどがフェルマータをつけて演奏していることから、筆者もそのように演奏することを試みた。二点変イ音を引き伸ばすという意識をしてしまうと、二点ト音を伸ばしている間に喉のあたりに力を加えてしまったり横隔膜を引っ張る動作を固くとめてしまったりすることがあった。これは二点ト音を出しているにもかかわらず、二点ト音が二点変イ音への準備の音という捉え方になってしまうからであり、二点ト音に

入った瞬間から比べると、二点変イ音に移行する瞬間には響きの厚みが減少してしまっているのである。この二点ト音で減少した響きから再び二点変イ音へ上がるためには、ただ二点ト音から二点変イ音に入るよりも多くのエネルギーを必要とする。また、この状態に陥ったとき、実際に聴かれる二点変イ音の音色はやや奥にこもった響きか、＜speme＞という言葉にふさわしくないアクセントがついたような響きのどちらかであった。この二点変イ音を良い響きで歌うためには、二点ト音から二点変イ音への移行で息のスピードを変えないこと、そして響きのポジションを変えないことが重要である。ウ)の箇所においても同様のことが考えられるが、どちらでもフェルマータをつけることなく歌い上げている歌手も多くいた。けれども、筆者はこの箇所にフェルマータをつけて歌うことで、悲しみや嘆きが増すのではないかと解釈した。

【譜例 1-2-21】 P.172



この美しく長い旋律線の歌唱はとても難しい（【譜例 1-2-21】）。レガートを意識することですべての音を同じ響きで歌い、長い旋律線を表現しようと試みるのだが、付点のリズムや音の跳躍によって様々な音色が聴こえてしまう。まずは＜la＞＜chia＞＜e＞＜spa＞の四つの言葉が当てられている十六分音符の歌い方について考察する。この十六分音符を楽譜通りに鋭く演奏すると、なだらかな旋律線がやや失われたように感じた。多くの歌手たちもここは厳密に付点のリズムを刻んでいるのではなく、三連符に限りなく近い演奏となっている。けれども、歌手たちの中でもすべての十六分音符ではないけれど、いくつかの音符は楽譜通りの演奏を実現している歌手も存在する。M.デヴィーアやL.パリウーギは＜la＞などを十六分音符のリズムで歌っている。このことは＜la＞という言葉に重みをもたせないことも関係していると考えられる。これとは対照的に、＜chia＞は二重母音であ

り、十六分音符よりは長い時間をかけることによって旋律線を崩すことなく演奏することができる。このことから、筆者も言葉を大切にしながら十六分音符を狙いすぎないで演奏することとした。実際に歌ってみると、＜la＞の十六分音符は＜voce＞に向かうエネルギーを持たせて横隔膜をより柔軟に動かすようにする。すると、十六分音符が音量的に飛び出すことなくリズムを正確に歌うことができた。ここで、新たに問題となったのは＜sua＞の歌唱である。フレーズをなだらかに歌うことばかり意識していると、この跳躍を瞬時に行えなかったのである。結果的に＜sua＞の u の母音が、正確に二点変ホ音の良い響きには入っておらず、音を伸ばしている間に二点変ホ音に届いていくような演奏となってしまった。このことから、跳躍前の一点変ホ音を発している時にすでに跳躍したあとの二点変ホ音のポジションを用意しておくことが大切であると考えた。横隔膜を大きく動かすことはせずに、音のイメージはすぐ隣の音を歌うような意識ですぐに移り変わるのだが、口の中のスペースだけ、広く準備するのである。この＜sua＞の二点変ホ音に良い響きで入れたときには、そのあとの＜soave＞はすべてその良い響きで歌えたので、この二点変ホ音の発声はとても大切であると考えた。

また筆者は、このフレーズ全体を「狂乱状態である」という表現をするためにどうすればよいかを考えた。A.モッフォやM.カバリエのように全体的に言葉が柔らかく発音され、旋律が悲しみに満ちて漂っているように聴かれた音楽は、背筋が凍るような狂気を感じさせた。この演奏から、大きな感情の爆発を持たない歌唱も聴衆の心に感動を与えるのだと感じ、筆者も旋律を *p* で歌って悲しみに満ちた演奏を試みた。けれども、この試みは結果的に「何も表情が見られずただ美しい旋律が聴かれるだけ」という演奏となってしまった。また、レッスンでは「もっと感情を外へ放出した演奏にするべき」というアドバイスがあった。このことから、K.リッチャレリやL.パリウーギのような休符では嗚咽のようなブレスを伴ったような歌唱を試みた。この歌唱によって、美しい旋律の中に休符が多く書かれ、＜…＞が含まれている旋律であるということが表現されたように感じた。けれども、この演奏は悲しみという感情の表現は実現できているように感じたが、狂乱という表現は

実現できているとは感じなかった。E.グルベローヴァは言葉に感情の抑揚をのせるというより、旋律の波に感情の抑揚をのせているような歌唱であった。この演奏のようにエルヴィーラの感情を表現しているけれども、テキストの内容とはややずれている演奏はA.モッフォたちのような悲しみに満ちた演奏とは異なる狂気を感じた。このエルヴィーラの狂気については、様々な歌唱を試みる中で見つけていくこととする。

【譜例 1-2-22】

ア) P.175

イ) P.177

この狂乱の場では、自分に問いかけるような箇所がいくつか見られるため、このレチタティーヴォのような箇所の歌い方について考えていく。まず筆者はア) とイ) にそれぞれみられるフェルマータについて考えることとした。まずア) に書かれたフェルマータについてだが、このフェルマータの前にある＜Si... sì... mio padre...＞にクレッシェンドが書かれていることから、やや勢いを増して歌うことを試みた。そうした場合、このフェルマータを＜E Arturo?＞の言葉を発する切り替えの時間として捉えた。けれども、時間的に引

き伸ばすといったことはせず、ブレスの種類が変わるだけであった。歌手たちの演奏を聴いても、このフェルマータの部分で時間的に長く休符を引き伸ばしている演奏はなく、多くの歌手たちはこのフェルマータの前後でブレスと表現が大きく変わっているのである。また、イ)に見られるフェルマータの効果であるが、筆者はその前の *fra sè* と指示のついた *<piange...>* の部分でかなり *rit.* をつけることによって、自然と休符の時間が伸びてしまっていた。この部分において *rit.* をつけることは M. カバリエや M. フレーニが取り入れていた演奏であり、このことによって独白の表現が効果的になると考えた。この *<piange...>* を漏れ出たような *p* の表現にし、フェルマータのついた休符で取り乱したようなブレスを吸うことで、*risoluto* を表現した *<Amò>* と歌唱することを試みた。けれども、多くの歌手たちはこのフェルマータの扱いも、ア) のフェルマータと同様であり、時間的に長く引き伸ばすことはしていないのであった。さらに、M. デヴィーアや S. ボンファデッリなどは、*<Amò>* の *a* の母音が引き伸ばされており、フェルマータは休符ではなく二点二音の上に書かれているかのような演奏に感じられた。けれども、自筆譜をみてもこのフェルマータは休符の上に書かれている。それにも関わらず歌手たちの演奏では、このフェルマータによって時間的に長く引き伸ばされることもなく、ブレスや表現に大きな変化も感じられないのである。このフェルマータによって大きく変化を表現している演奏はないけれども、筆者は自身の解釈で演奏することとする。

なお、このア) とイ) の間には第一幕で合唱たちが歌っていた「教会へ向かおう」というテーマをもった旋律が流れている。*<Ah! tu sorridi>* で始まるこの部分ではまさにエルヴィーラの狂乱状態が表現されており、自分の結婚式に集まった人々の姿が見えているのである。この「狂乱状態」を表現する手段として、筆者は *<parla... parla...>* からブレスを大きく変えて、その軽快な音楽に乗せたエルヴィーラの音楽に弾んだ歌唱を取り入れていた。けれども、多くの歌手たちはこの部分をア) やイ) の部分と変化をつけることなく演奏していた。M. カバリエや L. パリウーギの演奏には、ややマルカート気味な音色を感じることができたが、多くの歌手たちはそれまでと同じように歌っているのである。けれ

ども、この軽快な音楽が流れている中でエルヴィーラの歌唱においてのみ変化がないことが、さらなる不気味さを感じさせる演奏となっていたのである。

【譜例 1-2-23】 P.178,179



この<Mai!>と繰り返したあとに下行音型で歌われる<ah mai più ti rivedrò!>の歌唱についていくつか試してみる。この音型には特に指示はないけれども、筆者はやや rit.をつけて歌っていた。このことは音程をしっかりと確かめながら歌ってしまうこともあるが、ややマルカート気味に一音一音に重みを持たせて歌うことで、<ah mai più ti rivedrò>の言葉を強く表現できると考えたからである。そして、このフレーズで強く悲しみを歌ったあとに、フェルマータのついた休符を利用して、新しいフレーズへと変化を取り入れることとした。ここで、歌手たちの演奏を聴いてみると、<ah>に書かれたフェルマータに関してはすべての歌手たちが十分に音を引き伸ばしており、その響きにはエルヴィーラの感情が表現されているように感じた。また、そのあとの音型はどの歌手もやや rit.を生かしているように感じた。<mai più ti rivedrò>すべてをたっぷり演奏するものもあれば、<rivedrò>だけをゆっくりする場合もあったが、どの歌手の演奏もテンポ通りではなかった。このことから、特に指示はないけれども<mai più ti rivedrò>はやや rit.をつけて歌うこととした。けれども、この音型の捉え方は歌手によってさまざまであった。A.モッフォは筆者の解釈と同様であって、音量はそのままでマルカート気味に歌っていた。この演奏には、エルヴィーラの強い嘆きが込められていると考えられる。また、M.デヴィーアはフェルマータのついた二点変イ音を伸ばしている間に *p* までディミヌエンドをし、そのあとの音はややマルカート気味に歌っていた。この演奏には悲しみの嗚咽が込められていると考えられる。また、そのほかの歌手たちは rit.はしているけれども、レガートでこのフ

レーズを歌っており、喪失感のようなものが主な表現だと考えられる。これらの表現はどれもふさわしいものであると考えられるが、ここで注目したのが、このフレーズの歌い終わりのブレスについてである。筆者は休符で静かにブレスをとるのみであったが、多くの歌手たちが、このフレーズの歌い終わりとともに激しいブレスをとっている。それは、息を吸うためのブレスではなく、表現のためのブレスのように感じられた。A.モッフォやK.リッチャレリはこのフレーズの前から、歌い終わりに嗚咽のように激しくブレスをとる演奏をしており、この歌唱はエルヴィーラの感情が高揚している様子を感じさせた。筆者もこの演奏を試みたが、意識的に激しいブレスを行おうとすると、横隔膜を使ってしっかりとブレスをすることができずに、胸のあたりに息が入ってしまい、歌唱のための良いブレスをとることができなかった。これは、嗚咽のようなブレスをイメージしすぎたために、胸に力を加えてしまったことが原因であった。けれども、嗚咽のようなブレスをイメージしつつ、肩や胸を上がらないように下へ引っ張りながら息を口から吸うことで、横隔膜を使ってしっかりと「歌唱のためのブレス」をとりながら「表現のブレス」も行うことができた。このことから、嗚咽のように聞こえるブレスを取り入れている歌手たちも、決して現実的な嗚咽を行っているのではなく、あくまで横隔膜を使って歌唱に必要なブレスを行っているのだと考察した。けれども、ここで留意しておきたい点は、あくまでこの方法は表現のためのブレスであり、あらゆるブレスで音が漏れているような歌唱になってしまうのは望ましくないことである。常にブレスで音がしてしまうことは単なる息漏れであって、それは聴衆へ不快感を与えてしまうであろう。もちろんM.デヴィーアのように「表現のブレス」を極力用いずに演奏している歌手もいるけれども、捉え方によっては、彼女の演奏には常に冷静さを感じてしまうかもしれない。書かれている旋律線を崩すことなく「表現のブレス」を用いることは、一つの表現法として有効であると考えられる。このことから、筆者はこの【譜例 1-2-23】の歌い終わりのブレスに、嗚咽のような表現を取り入れることを試みる。

【譜例 1-2-24】 P.183



このカバレッタで特徴的なのは、付点のリズムと細かいアジリタの音型であると考えられる。その他にもアクセントやフェルマータなど、多くの指示が見られるこのカバレッタは、あらゆる表記を忠実に演奏に生かすことでベッリーニの求めた音楽を実現できると考える。まず付点のリズムであるが、これまでと同様にうしろの十六分音符があまり聴こえない状態になってしまった。ここまでの考察を生かして、【譜例 1-2-1】と【譜例 1-2-5】の二つの方法を試みた。【譜例 1-2-1】に見られたように付点八分音符の息の圧をしっかりと維持したまま、十六分音符をやや長めにして次の付点音符につけるような歌唱を試みたところ、音としては付点八分音符も十六分音符もよく響かせることができた。けれどもこの歌唱の場合には、とても強さを感じる厳しい印象となってしまった。また【譜例 1-2-5】で見られたように付点のリズムを弧のように捉えて、音と音を出来る限りつなげたところ、いくつも付点のリズムが続くことによって徐々に付点のリズムが甘くなってしまった。また、後者の方法で歌唱した場合には、この後に見られるアクセントのついた音符の捉え方も問題となってしまった。【譜例 1-2-1】のように付点のリズムをしっかりと聴かせる歌唱の場合には、このアクセントをややマルカートのように捉えることによって、一つのフレーズとして統一感が生まれたように感じた。けれども、【譜例 1-2-5】のように付点のリズムで柔らかな印象を作り上げた場合には、このアクセントをどのように捉えても違和感を覚えた。これらのことから、この付点のリズムは【譜例 1-2-1】の考察を生かすこととした。けれども、【譜例 1-2-1】と同様な歌唱では、この箇所には書かれている「con estati」という指示にふさわしくないように感じる。これは「恍惚に、うっとりとして」と解釈さ

れるが、付点八分音符の音圧が力強く保たれることが、この解釈を遠ざけてしまっているのではないかと考えた。このことから、付点八分音符から十六分音符へ入る際に、わずかな休符があるかのような小さな隙間をあけることを試みた。すると、はじめに歌ったときと同じようなエネルギーは感じさせながら、十六分音符もしっかりと響いた歌唱となった。

「意思の強さや怒り」を表現したい場合には付点八分音符は息の圧をしっかりと維持しなければならないが、「弾む喜び」を表現する場合には付点八分音符は響きを薄くするわけではないが、十六分音符で新しい息を送るように歌うことが重要であると考察した。歌手たちの演奏を聴くと、A.モッフオやK.リッチャレッリ、E.グルベローヴァのようにリズムをあまり厳しくせずに言葉がしっかりと聞き取れる歌唱、またL.パリウーギやM.フレーニ、S.ボンファデッリのように付点のリズムは正確に刻まれているが、十六分音符が聴こえづらかったり、飛び出てしまったりしている歌唱など、さまざまであった。また、アクセントについてもまったくアクセントを感じさせない歌唱をする歌手もいれば、ややマルカート気味に歌っている歌手もいた。このことから、付点のリズムやアクセントの捉え方はそれぞれであるため、筆者は先ほどの解釈で演奏することとした。なお、この<luna>と<giorno>に書かれたアクセントのうち、最後の一つは自筆譜には書かれておらず、<-na>と<-no>のアクセントはないものとして演奏する。また、最後の<mio>に書かれたフェルマータは自筆譜には存在していない。けれども、歌手たちはここに書かれた三つのフェルマータを同じように扱っており、K.リッチャレッリの演奏では<mio>に書かれたフェルマータを最も引き伸ばしているようにさえ感じた。また、M.デヴィーアやM.フレーニはこの<vien, ti posa, vien ti posa sul mio cor>全体をややrit.をつけてたつぷりと歌っている演奏であり、<vien>という言葉のフェルマータによってさらに訴えかけるような表現にしているように感じた。これらのことから、<mio>は必ずしもフェルマータを意識するものではなく、<vien>という言葉のフェルマータを生かして全体のテンポを引き伸ばすことによって<mio>もやや引き伸ばされるといった解釈で演奏することとする。

【譜例 1-2-25】 P.183,184

①

②

incalzando

vien,..... o ca-ro, al - l'a-mo-re, vien..... al - l'a -

cres.

mo-re, al - l'a - - - mor,..... ah

f

vie - ni, vien..... al l'a-mor.

次にアジリタについてさまざまな歌唱を試みる。まずはじめの＜vien, o caro, all'amore＞の二点変イ音＜o＞と二点変ホ音＜l'a＞について考えることとする（【譜例 1-2-25 ①】）。この二つの音はスタッカートがついているので、短く切って歌うことを試みた。けれども、わずかな跳躍が邪魔してしまい、喉に力が加わって固くした状態で音を発してしまった。何度か歌唱を試みた結果、この二つの音が良い発声で歌えない場合はその前の音符である二点変ホ音と一点変ロ音の切り方が原因であると考えた（【譜例 1-2-25 ②】）。この二点変ホ音と一点変ロ音を、喉をしめることによって音を切った場合には、二点変イ音と二点変ホ音は喉に力の加わったままの音色になってしまった。けれどもこの二点変ホ音と一点変ロ音を、喉を開いたまま横隔膜を使って音を切ることができたとき、その喉の状態のまま息を送ることによって二点変イ音と二点変ホ音は良いポジションで歌うことができた。よって＜vien, o caro＞＜all'amore＞でひとつずつのかたまりと捉えて、スタッカートや休符で横隔膜を引っ張る筋肉を緩めることはせず、引っ張り続けることが重要であると考えた。この後に見られるアジリタの連続の前に、身体を中心に大きな幹があるような感覚を持ち、しっかり横隔膜の支えと軟口蓋の高い位置がつながった状態になっていると、良いポジションでの歌唱が実現できる。

次に見られるアジリタの連続だが、ここは多くの技術を要する箇所である。すべての音符をしっかり鳴らそうとすると、まずテンポ通りに歌うことが出来なかった。また、三つ

の下行音型の連続であると捉えてしまうと、音程が下がるのとともにポジションが下がってしまい、次の頭の音への跳躍がうまくいかない。このことから、テンポに遅れないことを意識して、二点変ホ音・二点へ音・二点ト音に良いポジションで入ることだけを試みた。その結果、それぞれの下行音型の最後の音をほぼ歌うことなく、次のかたまりの始めの音へ向かう状態になってしまった。また、それぞれの一つ目の音を意識したことにより、二点変ホ音・二点へ音・二点ト音にだけテヌートが書かれているような演奏になってしまった。けれども、少し前のめりに一つ目の音へ入り、テヌート気味に演奏することによって、「*incalzando*」という指示を表現できたように感じる。この指示は「休むひまなく追い立てて・次々に」と解釈できるので、この音型を一音一音正確に美しく刻んでしまうと、この指示とは異なる表現になってしまうと考える。音の粒がなくなってしまうのは楽譜に忠実な歌唱とは言えないので、もちろんすべての音は聞こえなければならない。けれども、技巧的に歌いこなせたうえで、この音型には「*incalzando*」な表現がなければ、この箇所の演奏にはふさわしくないのである。ここで、歌手たちの演奏を参考にしてみると、M.デヴィーアやM.フレーニは横隔膜を使って、完全にコントロールの行き届いたアジリタを実現しており、E.グルベローヴァは下行音型の一つ目の音符をややテヌート気味にして、薄く息を流した状態で転がすようにアジリタを実現しているように感じた。他の歌手たちもしっかりと細かい音符を正確に歌っている印象を受けたが、K.リッチャレッリは細かい音符こそ正確でない部分もあるけれども、音の連続にはとてつもないエネルギーを感じさせる演奏であった。彼女の演奏は、下行音型のかたまりから次のかたまりへ移る際にエネルギーとともにスピードも増していくような演奏であった。このことから、筆者はM.デヴィーアやM.フレーニのように一音一音を横隔膜でコントロールしたうえで、K.リッチャレッリのように跳躍の箇所で勢いよく次のかたまりへ移ることを意識して歌うこととした。下行音型の一つ目の音にテヌートをつけて歌うことを取り入れようとする、音程やポジションが正確に捉えられる可能性は高くなるけれども、その音で推進力が弱ってしまう印象を受けた。下行音型のかたまり毎に、音量もスピードも同じサイズに戻ってしまうと、

表現としては冷静なものを感じてしまうのである。よって、「音が走っている」のではなく、「音楽をとめられない」演奏となるよう、下行音型の一つ目の音を響かせた際に、落ち着いた息の流れにならないように意識して動かし続けることとする。

【譜例 1-2-26】 P.188



カバレッタの最後に見られる箇所では、先ほど見られたような下行音型からさらに半音階へとかたちを変えている。半音階による下行では【譜例 1-2-13】でも考察したとおり、横隔膜はゆっくりと支えたまま響きだけで音程を変えていくことが良いと考えられる。けれども、ここで見られる半音階で注意すべき点は上行音型が見られず、下行音型のみが歌われることである。よって、横隔膜の使い方は【譜例 1-2-13】と同様であるが、下行音型が連続する場合における歌い回しという点においては、【譜例 1-2-25】で見られた箇所と同様の意識が必要となってくるのである。けれども、【譜例 1-2-25】に比べると跳躍の幅が狭いため、下行音型の一つ目の音の歌唱については負担が少ない。歌手たちの演奏を聴いても、ほとんどの歌手が下行音型の一つ目の音をわずかに長めに歌うことで自然な半音階を実現しているのである。M.カバリエやL.パリウーギはこの音型によってもテヌートはつけておらず、テンポ通りに歌唱している。筆者はどちらの歌唱も試みたが、一つ目の音をやや長めに歌うことでまとわりつくような音の滑らかさが生まれ、この箇所の表現にふさわしいと考えた。

また、最後にカデンツァとして三点変ホ音に跳躍させる演奏についてだが、約半数の歌手は三点変ホ音へと上げている。これは楽譜にはまったく書かれておらず当時の慣習的なものではあるが、筆者もこの歌唱を試みることにした。二点変ホ音からオクターヴ上の三点変ホ音への跳躍であるが、A.モッフォが音を切って出している以外は、どの歌手も二点変ホ音からつなげて三点変ホ音を歌っている。筆者はどちらも試みたが、前者は響きが点から繊細に広がるため「美しい」音色となり、後者は二点変ホ音からエネルギーが爆発したような勢いのある「鋭い」音色となった。筆者は前者を試みたが、瞬間的に三点変ホ音のポジションまで持ち上げることが困難であり、後者の方が全身を使って歌うことができるように感じたため、後者の歌唱を取り入れることにした。どちらの歌唱法にしても、横隔膜をしっかり支え動かし続けて、三点変ホ音に入った瞬間に響きが散らないようさまざまな歌唱を試みた。「響きが散る」という表現は、軟口蓋を高く維持したうえで、その位置まで息を送り出す意識で終わってしまっている声のことであり、この場合には声の発されている方向としては頭の真上から出ているように捉えられる。この時、音程は決して低くなることもなく、間違った音にはならない。けれども、音の芯のようなものがなくその音だけ異なる響きになってしまうことが多い。それでは、「響きの集まった声」とは何か。それは、先ほどと同様に軟口蓋と息の意識によって声が頭の真上から発された瞬間に正面に放りだされたように捉えられる。バスケットボールでシュートを打つときに手首を使ってボールを離す動作があるが、それと似たものと考えられる。力任せに手首を使ってボールを離してもうまくいかず、ただ高く跳ぶことによってなんとなくボールを離したのもうまくいかないのである。筆者はもともとこの「響きが散る」ということに対して敏感であり、声が発されるイメージを真上というよりは前方に持っていた。けれどもこの意識が三点ハ音より高い音を歌う場合には、その音にふさわしい軟口蓋の高さまでたどり着いていない状況を作りだしていたのである。結果的に、音程が三点変ホ音に届かない時には、一度音を真上から出すイメージを持って、息をまっすぐ上に送り出す作業を行うと比較的に解決した。そして、その高さが見つかったうえで、シュートで手首を使うように音の

進む方向を前に移動させるのである。これらはすべてレッスンで受けた「三点変ホ音は上から斜め下に突き刺すように歌う」という指導から生まれた発見であるが、この言葉を聞いて声を発する方向が大きく変化したのである。ただし、歌唱の場合はバスケットボールと異なり、ボールを手から離すことで勝手に進んでいくわけではない。前方へ方向を変えたあとも横隔膜を使って音を支え続けなければならないのである。この支え続けるという動作については、音を伸ばして歌う場合と同じであり、横隔膜をゆっくり下へ動かし続けることが大切なのである。

【譜例 1-2-27】

ア) P.222

Lento *ten.* *in tempo*
 Fi - ni... me las_sa! Oh! co_me dolce all'alma mi scen_dea quella
 voce!.. Oh Di - o! fi - ni!.. Mi par - ve... Ahi! ri_mem -
 ① - bran - ze! ahi! va - ni so - - gni! Ah! mio Ar - tu_ro, ah .do - ve se - i? ② ③

イ) P.223

(con stupore)
 Ar - tu_ro? Sì, è des_sol Artur! Mio
 ben! Oh gio - - - ia! Mio ben!

第三幕でアルトゥーロの前に姿を現したエルヴィーラの音楽には、「狂乱」である箇所と「正気」に戻った箇所が散りばめられている。そのどちらにも休符を多く含んだ音型が見られ、それらの歌唱はアルトゥーロの声によって一瞬で変化が起こるべきだと考える。そのため、狂乱状態と正気である状態での歌唱の違いについて、さまざまな可能性を試みる

こととする。まず、狂乱状態のまま姿を現したエルヴィーラに与えられた音型（【譜例 1-2-27 ア】）について考える。この箇所には *Lento* という指示があり、《カプレーティ家とモンテッキ家》のジュリエッタのロマンツァで見られたように、全体に *Lento* を生かして歌唱する。はじめの＜Fini＞の一点変口音は自筆譜では八分音符ではなく四分音符で書かれており、＜me lassa!＞のあとには＜…＞が書かれている。＜Fini＞のアクセントからも、一点変口音が四分音符であることはふさわしいと考え、筆者も四分音符で演奏する。それでは、この「！」や「…」をどのように表現できるのか考察していくこととする。まず「…」を表現するために、語尾の音を引っ張るようなイメージで演奏したけれども、横隔膜を使って息を支えたまま音を切ることをしなかったため、フレーズの最後の音の音程がやや下がってしまった。歌手たちの演奏を聴いてみると、「…」について特別な歌唱をしているわけではなく、しっかりと支えられたブレスで歌唱していた。そこで筆者も「…」の箇所はより注意深くブレスを支え、休符がないかのように次のフレーズへつなげ、「！」の箇所は表現としてのブレスを加えることによって、次のフレーズを新しいブレスで歌う意識を試みた。このことによって「…」に言葉が続いていくかのような緊張感が保たれ、音程も正しい状態で演奏できた。また、＜Oh! Come dolce all'alma mi scendea quella voce＞の箇所についてだが、この付点のリズムは歌手によってさまざまであった。A.モッフォやL.パリウーギは付点のリズムを正確に歌っており、M.デヴィーアやM.フレニー、S.ボンファデッリは付点のリズムを用いていない。どちらの演奏も旋律線が美しく聴かれる中で歌われている場合にはふさわしいと考えられる。筆者は付点を意識しすぎると、弾んだようなリズムとなってしまったため、＜come＞＜dolce＞＜quella＞の言葉のリズムを生かす意識で、柔らかい付点のリズムをつけることにした。なお、＜mi scendea＞の前に書かれた八分休符で正確にブレスをとっていたけれど、文章の途中であることから、この休符でしっかりとブレスを取る必要性は低いと考えた。また、多くの歌手たちがこの休符をあまり感じさせない演奏をしていたため、筆者も一つの文章と捉えて演奏することとした。また、最後の＜Fini＞にはフェルマータなどは書かれていないが、M.デヴィーアやM.

フレーニは十分に引き伸ばして歌っている。楽譜には指示はないけれども、＜Fini＞の言葉のアクセントを崩さないように引き伸ばすことは効率的であると考え、筆者も引き伸ばして演奏することとした。

＜Mi parve... Ahi! rimembranze!＞からは、オーケストラに第一幕のアルトゥーロのアリアの旋律が聴かれる。このことから、この箇所はレチタティーヴォよりも、レガートな旋律を意識した歌唱が望ましいと考えられる。筆者はまず、レガートな中で複付点のリズムや三連符のリズムなど、すべてを忠実に歌唱することを試みた。多くの歌手は＜-branze＞の箇所にポルタメントを用いて歌っていた（【譜例 1-2-27 ア】①）。ここで注目したいのが、＜Mi parve＞にはポルタメントが書かれていないということである。けれども、歌手たちの中では＜parve＞と＜-branze＞のどちらにも同じようにポルタメントをつけた演奏が存在した。楽譜通りに歌唱していたのはA.モッフォとE.グルベローヴァのみであり、M.デヴィーアやM.フレーニはどちらにもポルタメントは用いていなかった。けれども、ポルタメントがつけられていないからといって、レガートな旋律に感じられないわけではない。けれども、この＜parve＞にポルタメントをつけることなく、楽譜通り＜-branze＞のみにポルタメントを用いて歌唱することによって、＜Ahi! rimembranze!＞の「！」をより表現できたように感じた。これは＜-branze＞にのみポルタメントを用いることによって、感情が溢れ出たかのような表現となり、休符の間もエネルギーを持続したまま、＜ahi! Vani sogni!＞へ向かうことができる。このことから、筆者は楽譜通りにポルタメントを用いることとした。また、＜vani＞と＜sogni＞のなめらかな音の運びについてだが、多くの歌手たちの演奏は＜vani＞の二点ト音と＜sogni＞の二点ヘ音にわずかなフェルマータをつけているように引き伸ばしていた（【譜例 1-2-27 ア】②）。そこで、筆者もフェルマータを用いた歌唱を試みたが、そのように意識すると二点ト音と二点ヘ音に重みがきてしまった。この歌唱では、ただ高い音で声を引き伸ばすことを重視した演奏のように聴かれ、滑らかな旋律とは感じられなかった。これまでの考察でも述べたように、三連符ははじめの音符に重みをもたせて歌唱することが望ましいと考えるのであれば、この音型

では二点ホ音と一点ロ音に重みがくるのが望ましい。二点ホ音と一点ロ音に重みをもたせて演奏した場合、二点ト音と二点ヘ音に重みをもたせることなく、豊かな響きの中でそれらを引き伸ばすことができた。このような音色が実現できたとき、＜vani sogni!＞という儚さが表現できるように考えられる。

次にフェルマータの書かれた休符の後に聴かれる＜Ah! mio Arturo, ah dove sei?＞の箇所（【譜例 1-2-27 ア】③）を、そのあとの正氣に戻った箇所（【譜例 1-2-27 イ】）と密接に関係していると捉え、二通りの歌唱を試みた。一つ目は、それまでのテンポや音量から大きく変化させることなく歌唱するものであり、もう一つは再びレチタティーヴォの要素を取り入れて、テンポや音量を変化させる歌唱である。一つ目の場合には、ぼつりぼつりとつぶやくように歌うことでエルヴィーラの悲しみが強く表現される。また、二つ目の場合には、フェルマータの書かれた休符で激しくブレスを変化させ、せきたてるようにエネルギーをもって歌うことで、強い嘆きが表現される。歌手たちの演奏を聴いたところ、この箇所に対する捉え方は様々であり、M.カバリエやE.グルベローヴァは前者の解釈に近く、たっぷりとしたテンポで *p* のまま囁くような演奏である。また、L.パリウーギやM.フレーニはフェルマータの書かれた休符で「表現のブレス」が聴かれ、そのあとは一音一音をマルカート気味にすることで、嘆きを表現しているような演奏である。後者の解釈に近いのはA.モッフォやK.リッチャレッリのような＜Ah!＞などの感嘆の表現にも嗚咽のようなブレスを用いた演奏であると考える。

ここで、次に聴かれる正氣に戻った＜Arturo?＞以降の歌唱についてだが、筆者はこの箇所に驚きの表現を取り入れようと、休符ごとに動揺で息がこぼれ落ちるような浅いブレスをとっていた。けれども、休符ごとに浅いブレスを意識することによって、十分な支えが保たれず、言葉の語尾がうまく聞き取れない歌唱となってしまった。歌手たちの演奏を聴いたところ、多くの歌手がほとんど休符を感じさせない演奏であった。休符の書かれているところではもちろん音が鳴っていない時間はあるものの、常に休むことなくこの七小節を歌っているように感じるのである。M.カバリエは休符で息が乱れたような表現を取り

入っていたけれども、その他の歌手はほとんどブレスをすることなく、一つの旋律線が聴かれるのであった。しっかりと横隔膜を支え一つの旋律線を作り上げることによって、驚きが聴衆まで届くエネルギーへと変化したように感じた。これらのことを踏まえて、筆者は【譜例 1-2-27 ア) ③】の歌唱については一つ目の解釈で、エルヴィーラの悲しみを表現することとした。そのことによって、正気に戻った箇所とのオーケストラの音の厚みなどからも対比が生まれると考えたからである。けれども、ここで注意しなければならないことは、儚い悲しみを表現することを重視してしまった場合に、音のエネルギーが弱まってしまう、書かれている音を美しく歌っているだけの演奏になってしまうことである。この原因は＜Ah＞という言葉を読み込むように歌唱してしまい、声が最も良い響きよりはやや湿ったような響きになってしまうことにあると考える。この湿ったような響きとは、表現の方向が自身の内側へ向かって秘められた状態であり、息の流れがその場にとどまってしまった歌唱において聴かれる響きである。フレーズの終わりの音や言葉一つ一つの語尾を切り出した際に、音の密度や息のスピードが減少している歌唱は、あらゆる表現を弱めてしまうのである。どのような悲しみや苦しみを表現する場合においても、声の響きは最も良いポジションにいなければ、良い表現とはいえない。フェルマータの書かれた休符でため息のようにブレスが動くことによって、そのあとの＜Ah! mio Arturo, ah dove sei?＞を明るい響きで歌うことでさらに悲しさが増すように感じられた。

【譜例 1-2-28】 P.226

(fra se cercando di risovvenirsi) (ad Arturo)

Che pro_vò lontan da me?... Quan.to tem_po?... Lo ram_

_men_ti? Fur tre me_si. No... no... Fur tre se _coli di so_

_spi _rie di.... tor_men_ti, fur tre se _coli, tre se _coli d'or_ror!

この箇所が始まりには＜fra se cercando di risovvenirsi 思い出そうとしながら＞というト書きが書かれていることから、狂乱ではないけれど自分に問いかけるような歌唱を試みた。けれども、先ほどの箇所でも考察したように、「…」はさらに緊張感が保たれるようにしっかりと横隔膜を支えるのが望ましい。ただし、＜Che provò lontan da me?...＞で一つの文章なので、間に見られる休符はブレスをとるためのものではなく、ト書きを表現するためのものと捉える。また、＜No... no...＞の箇所は二回同じ歌唱にならないように試みたが、自筆譜を見ると一つ目の一点変イ音にアクセントが書かれていたため、それを取り入れることとした(【譜例 1-2-28①】)。このことにより、アルトゥーロの＜Fur tre mesi＞にかぶさるようにエネルギーをもって早めに入ること、否定の強さも表現できた。また、二回目はこれと対比させて、次の＜Fur tre secoli＞へ向かう音色を試みた。＜Fur tre secoli di sospiri＞の＜di＞に書かれているフェルマータの捉え方であるが、この前にある＜secoli＞に *ten.* が書かれ、＜secoli＞という言葉を強調するための歌唱になることとは異なる働きが考えられる。＜di＞という言葉自体を強調すべきだとは考えにくく、次に見られる＜sospiri＞を導き出すエネルギーの充電と捉えるのが妥当である。このように考えると、次の＜di tormenti＞の箇所も同様の歌唱が求められ、＜di＞に与えられた音符は多いけれども、重みは次の小節の一拍目に置かれるべきである。よって、この箇所は＜sospiri＞と＜tormenti＞の言葉を立たせて、限りなくレガートで歌唱することが大切であると考

える。なお、フェルマータが書かれていることから、はじめの二点ホ音で息が多く出てしまい、＜sospiri＞へ向かう旋律線をつなげることができない場合があった。このフレーズで最も大切なことは、はじめの＜di＞を歌い出す瞬間に横隔膜を引っ張る筋肉を柔らかく引っ張りはじめ、緩むことなく柔らかく引っ張り続けられるかどうかである。これらが実現したときには、このフレーズを美しいレガートで歌唱することが実現できた。自筆譜を見ると、＜secoli＞の二点ホ音（【譜例 1-2-28②】）にはフェルマータが書かれていた。このことによって、＜Fur tre secoli＞を二回繰り返すことによるエネルギーの増加も自然と表現され、このあとに見られるオーケストラへの受け渡しが実現されると感じられた。

【譜例 1-2-29】 P.226



ここでは付点のリズムが多く見られるが、これまでの考察からも十六分音符の音圧を維持して次の音符につけることで、正確なリズムとレガートな旋律線のどちらも実現することができた。K.リッチャレツリは付点のリズムにわずかなクレッシェンドを用いており、M.フレーニは＜mava＞にわずかなポルタメントを用いたりしている。けれども、その他の歌手たちは筆者の解釈と同様に、付点八分音符の音圧を変化させることなくリズムを正確に演奏していた。さらに、ここで特徴的なのは＜istante＞の言葉にある休符とアクセントである。言葉の途中に休符があるため、言葉がつまったような表現を試みたが、喉をしめることによって音を切ってしまった。また、喉を開いたまま横隔膜で音を切ることを試みると、＜istante＞ではなく＜istate＞と聴こえ、n が響かない歌唱になってしまった。また、アクセントを意識すればさらに力が加わってしまった。ここで、歌手たちの演奏を聴いてみると、ほとんどの歌手たちは音を切るわけではなく、自然に隙間があいているような歌唱であった。立ち止まるのではなく、水たまりを越えるためにやや歩幅を広げるよ

うなイメージである。音を切ることを意識してしまうと、息の流れが止まってしまうため **n** が響きにくいのだが、休符を飛び越えるように息を流した状態を持続させれば、**n** を響かせたまま歌唱することができるのである。しかし、彼女たちの演奏の中でアクセントを表現している演奏はなかった。自筆譜では＜chiamava＞の＜-va＞にもアクセントが書かれているが、特別に音量が増すような演奏は聴かれなかった（【譜例 1-2-29 ①】）。けれども筆者は、言葉の重みに反する場所にアクセントが書かれていることは、忠実に表現すべきであると考えた。そこで、歌手たちの演奏で聴かれたように休符を喉が開いた状態のまま通過し、アクセントのついた一点イ音で息のスピードをあげる歌唱を試みた。音量的に変化が起こるわけではないけれども、言葉の重みとは異なる箇所で響きが増すため、アクセントがついている表現には感じる事ができた。また、＜chiamava＞の箇所にも同じように、横隔膜を＜-va＞に入るときに積極的に動かすことによってアクセントを実現することができた。これまでのアクセントの音符の歌唱における考察からも、タイミングや音量を意識することがアクセントの表現につながるのではなく、根本的にはアクセントのついた音符に入る瞬間に息のスピードが増す、つまり横隔膜をより多く動かすことが重要であると考えた。横隔膜をより積極的に動かすことで、タイミング的に早く入ることができ、音量を増加させることができると考えられる。

＜mi consola＞に書かれたフェルマータの捉え方であるが、言葉の解釈から考察して、＜consola＞を強調するためのエネルギーの充電であると捉える（【譜例 1-2-29 ②】）。歌手たちの演奏を聴いても、このフェルマータの前にある＜Arturo＞の跳躍をややポルタメントを用いて膨らませており、決してこのフェルマータの音に重みがくる演奏ではなかった。M.フレーニやS.ボンファデッリは＜mi＞の二点ホ音にフェルマータが書かれているという解釈より、＜mi consola＞全体に rit.が書かれているような解釈に感じられた。自筆譜にはこのフェルマータは消えかかったように薄く書かれており、存在しているのか取り消したのか判断に苦しむものである。そのこともあって、批判校訂版ではこのフェルマータはオーケストラにしか書かれていない。声部には二点ホ音から二点ニ音にスラーが書

かれているのみであった。この批判校訂版の解釈に合った演奏とは先ほど述べた歌手たちの演奏であると考えられる。けれども、その他の多くの歌手たちはフェルマータを用いて演奏しており、さらにそのことによって強い訴えを表現できると感じられるため、筆者はこのフェルマータを<consola>への充電と捉えて歌唱することとした。

【譜例 1-2-30】 P.227



跳躍と細かい音符の並んだこの箇所についてだが、ここでもいくつか楽譜にはない指示を取り入れて演奏することを試みる。というのも、まず<il singulto>のスラーの指示を表現しようと試みたが、そのためには一点口音から二点嬰ト音の跳躍をレガートで歌うことが重要であると考えた。まずテンポ通りにこの十六分音符を歌唱したところ、音の粒は明瞭に歌うことができたが、あまりレガートな印象にはならなかった。また、しっかりと横隔膜で支えられない場合には、二点嬰ト音が飛び出たような印象さえあった。そこで、二点嬰ト音が飛び出た印象にならないために、跳躍前の一点嬰イ音と一点口音に重みをもたせて二点嬰ト音はその残りのエネルギーで歌うような歌い回しを試みた。このことによって旋律線はつながったけれども、二点嬰ト音が響く前に二点嬰ヘ音に移ってしまう印象も受けた。ここで、歌手たちの演奏を聴いてみると、K.リッチャレッリは筆者がはじめに試みたように音の粒が明瞭に聴かれる歌唱であったが、他の歌手たちは二点嬰ト音を引き伸ばして演奏していた。さらに、筆者のように跳躍前の音に重みをもたせてそのエネルギーで歌うのではなく、二点嬰ト音まで横隔膜を使ってしっかりと支えており、その音色は階段を駆け上がるようなスピードをもったものであった。二点嬰ト音をしっかりと支えられた響きでやや引き伸ばすことによって、そのあとの二点嬰ヘ音で軟口蓋の高さを維持して下行音型をレガートに歌うことが容易になった。自筆譜にも指示はないけれども、歌手

の多くが二点嬰ト音を引き伸ばしていることから、筆者はこの二点嬰ト音を引き伸ばすこととした。

また、次のカデンツァの歌唱について考察する。＜cor＞にはフェルマータが書かれているため、この二点ホ音はやや引き伸ばして演奏することとする。けれども、この二点ホ音を十分に引き伸ばすことにばかり注目してしまうと、二点嬰ト音と二点ロ音に必要以上に息を流してしまうこととなった。これは、二点ホ音を発している間に横隔膜がかたくなってしまい、二点嬰ト音と二点ロ音を発声する際に横隔膜を柔らかく動かすことができなかったことが原因である。そのため、この二点ホ音はフェルマータが書かれているけれども、はじめから二点ロ音まで歌う軟口蓋の高さを準備したうえで、横隔膜を柔らかく動かすことが大切であると考えた。このことによって、二点ホ音、二点嬰ト音、二点ロ音をすべて同じ響きと音色によって歌うことができた。さらに、その先に見られる下行音型だが、一音ずつ横隔膜を使って下行した場合には、最後にブレスが足りなくなってしまった。そこで、半音階の歌唱のように横隔膜をゆっくりと支えたまま響きだけでこの三十二分音符を歌うことを試みた。息の量が多いと、それぞれの音に息もれのように氣息音 H がついてしまったが、注意深く横隔膜を支えることによって、最小限のエネルギーでこのフレーズを歌うことができた。このとき具体的には、氣息音が入ってしまう歌唱の際にはその場で足踏みしているかのように、自分に近い位置で声が響いていた。そして氣息音が入ることなく響きだけで歌うことができた際には、一歩ずつ前に進むように自分から離れた位置で声が響いていたのである。氣息音が入ってしまう場合には音の動きが上がったり下がったりするため、声を響かせるポジションも様々なところへ散ってしまいがちである。けれども、裏拍の音だけを意識し二点嬰ト音、二点嬰ヘ音、二点ホ音に装飾があるという捉え方をすることによって、まっすぐなラインで歌うことができるのである。また、これらの三十二分音符を薄く高い響きで歌うことが実現できた場合には、＜del mio cor＞に重みを持たせることができ、シンプルな旋律に装飾がついたような演奏となった。ここで歌手たちの演奏を聴くと、A.モッフォとE.グルベローヴァが＜del mio cor＞の前でブレスをしていた

が、他の歌手はこのフレーズでブレスをすることなく歌唱していた。さらに、M.フレーニやS.ボンファデッリはブレスをすることなく最後の<mio>ではポルタメントを用いてたっぷりとしたテンポで歌っていたのである。筆者もこの歌唱を試みたところ、この歌唱は<cor>という言葉を引き出すのに、さらに情感を込めることが可能となり、この箇所にはふさわしい歌唱であると考えた。また、このような音型の場合には最高音の次の音の響きが落ちやすく、この場合では二点口音よりも二点イ音を注意しなければならない。

【譜例 1-2-31】 P.230,231



この箇所には多くの小節において一拍目にアクセントが書かれている。自筆譜を見ると<ch'esprima>の二点ハ音にもアクセントが書かれており、すべてのアクセントが言葉の流れに忠実に書かれているように感じられる。けれども、このアクセントを意識的に表現しようとしたところ、旋律線に凹凸が生まれてしまい、あまりふさわしい歌唱とはいえなかった。ここまでの歌唱を踏まえて、アクセントの書かれた音符をやや早めに入ることを試みた。けれども、ここではオーケストラが常に四分音符でリズムを刻んでおり、必要以上にテンポを揺らすことは望ましくないと考えた。歌手たちの中でも、このアクセントを感じさせる演奏は存在せず、M.デヴィーアは四小節を一つのフレーズとして限りなくレガートで歌唱していた。E.グルベローヴァはアクセントを特別に強調して歌唱しているわけではないけれども、二分音符の中でややディミヌエンドを用いることによって二分音符に入った瞬間に重みがあったように感じられた。けれども、この歌唱を試みたところ、二分音符の間にディミヌエンドすると三拍目の音符が飛び出たように感じられたのである。このことは言葉のアクセントにも反するものであり、二分音符でディミヌエンドを用いる場

合には、三拍目により注意深く横隔膜を支えなければならないと考察した。また、多くの歌手があらゆる音符をわずかなポルタメントを用いてレガートに歌っており、さらに<elevar>の二点ト音と<d'amor>の二点ホ音を膨らませて歌唱していた。筆者もこのフレーズをレガートに歌うことを試みると、この二箇所はわずかな跳躍があるため、自然と膨らませることによって更なるレガートが期待できる。このような箇所では、音を引き伸ばすという意識ではなく、跳躍をさらに魅力的に感じさせる取り組みが重要であるとする。

第三節 音型別演奏考察

第一節と第二節ではそれぞれリサイタルで取り上げた《カプレーティ家とモンテッキ家》、《清教徒》の音楽について、楽曲ごとに歌手たちの演奏を参考にし、より楽譜に忠実な演奏を考察した。筆者はさまざまな楽曲を考察していく中で、ベッリーニの音楽の歌唱には、音型やその実践に関して特徴があると考えた。そこで、ここでは音型別にベッリーニの音楽の歌唱を考察し、またその音型に対する実践方法についても考察していくこととする。

付点のリズム、三連符、アクセント、アジリタ、跳躍をはじめ、ベッリーニの音楽の特徴でもあるレガートな歌唱や、繊細な音の入り方、数少ないレチタティーヴォの歌唱やブレスの捉え方、カデンツァなど、十項目に分類して考察していくこととする。なお、第一節と第二節で取り上げた譜例を用いることによって、どのような音型が当てはまるのかを例として示す。

まず音型別に考察していく前に、筆者が第一節や第二節でも多く注目してきた軟口蓋と横隔膜について、取り上げることにする。筆者は歌唱の際に「ポジション」と「支え」を意識しているのだが、この意識と軟口蓋や横隔膜との関連について、コーネリウスの言葉を参考として明らかにしておく。まず軟口蓋に関しては次のように述べている。⁸

軟口蓋の果たしている主要な機能は 1) 鼻から鼻咽腔への通路を開くために呼吸の間に弛緩する；2) 飲み込みの動作の間に消化管と鼻の門（nasal port）との間の分離を生じさせるために括約筋の動きを行う、の二つです。発声の過程に適応させられた時、軟口蓋の壁は、口腔咽頭の部分として、広い範囲の母音の質の決定及び共鳴に必要な周波数を選び、エネルギーを与えるのにふさわしい形状及び寸法を引き受けます。
…（中略）… 軟口蓋は様々な役割（飲み込み、調音、共鳴、母音の形作り、等）を

⁸ リード、コーネリウス『声楽用語辞典——コーネリウス・リードによる解剖と分析』 移川澄也訳、東京：有限会社キックオフ、2005 年、345 頁。

果たしているゆえに、喉頭及び咽頭の他の活動とのその対等な関係が、発声の過程が成功するか失敗するかを主に決定します。歌声を作り出す機能のほとんどの要素と同様、軟口蓋は決して意志によって直接動かされるべきではなく、それが神経的に刺激を与えられる個々の概念に反応して形作り、調節するように任されるべきなのです。

また、横隔膜については次のように述べている。⁹

息の吸い込みの間、横隔膜は収縮し（例えば、平らになる）、肺が空気で満たされることが出来るようにします；息の吐き出しの間は、その自然な丸天井のような形状へと弛みます。従って横隔膜は、緊張した時に下がり、弛んだ時に上方へ動きます。…（中略）… 自律神経系の部分として、横隔膜は故意にエネルギーを与えられたり、あからさまに意志によって動かされることは出来ません。更に、この反射的な筋肉は固有受容神経の末端が完全に欠けているので、その動きの感覚を経験することは全く出来ません。これらの事実に基づくと、“横隔膜を用いて支える”及び“横隔膜を用いて上方へ押す”といった教授上の指導は実行することが不可能です；何故ならば、もしも横隔膜を用いて“押す”ことが出来るのなら、唯下方へと“押す”ことが出来るだけであるからです。

ここで述べられているように、軟口蓋や横隔膜は意志によって動かすことができないのである。では、筆者がここまでの考察で行ってきたことは間違っていたのかというと、そうではない。実際にレッスンで「軟口蓋をもっと高く、口の中の空間をもっと広く」や「横隔膜を下に引っ張って、支えをしっかりと」などという指導を多く耳にしてきた。これらの指導は直接的にその機能を操作することに意味があるのではなく、軟口蓋や横隔膜を意識することによって、それらと関連して働く無数の部位が効果的に改善されることが重要な

⁹ 同前、90,91 頁。

のではないだろうか。第一節や第二節でも軟口蓋や横隔膜を意識するという言葉で表現することは、不明瞭ではあるかもしれないが、直接的にその動きをコントロールできるものではないため、この先もその表現を用いることとする。

①付点のリズム

付点のリズムというのは、どの作曲家の作品においてもよく聴かれるものであり、そのリズムに与えられた言葉や表現によってさまざまな歌唱が求められることは確かなことである。ベッリーニの音楽の特徴についてレズリイも次のように述べている。¹⁰

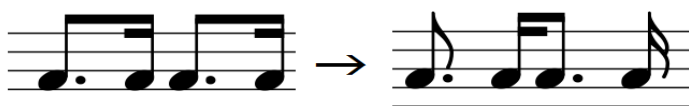
上昇楽句や、付点音符によるリズム楽型、また結尾での弱拍部におけるフォルテ等といった音楽の姿は、ベッリーニとヴェルディ両者の歌劇の数多くの個所に見出される共通の特徴なのである。

ベッリーニの音楽の特徴である上昇音型や結尾での弱拍部におけるフォルテ等については第一節や第二節の中で触れたが、まずここでは付点のリズムの歌唱について考察する。筆者は、ベッリーニの楽曲における付点のリズムを大きく三つに分類する。

まず一つ目は「声部が付点で、オーケストラは三連符で書かれている場合」である（【譜例 1-1-4】【譜例 1-1-5】【譜例 1-2-10】【譜例 1-2-21】）。オーケストラが三連符で流れているとき、付点と三連符のリズムが合わないように、オーケストラの三つ目の音の後に短い音符を狙って歌ってしまう。けれども、この意識を持つとその旋律の歌唱はレガートなものではなくなってしまう。三連符の上で付点のリズムを歌唱する場合には、付点音符から短い音符への流れを意識するのではなく、短い音符から付点音符への流れを意識する。こ

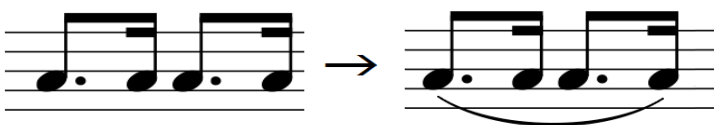
¹⁰ オーリイ、レズリイ『ベッリーニ—生涯・芸術・作品』 加納泰訳、東京：東京音楽社、1981 年、125,126 頁。

の意識によって、短い音符を歌う時に横隔膜を引っ張る筋肉を積極的に動かすことができる。このことによって、リズムは明瞭であるとともに音の響きが統一された歌唱となる。オーケストラが三連符の場合には、テンポが速いものでも遅いものでも、上記の歌唱が望ましいと考えられる。けれども、速い曲の中で短い音符に多くの母音が充てられている場合には注意が必要である。この場合には、実際のリズムよりもやや甘いリズムになったとしても、言葉を明瞭に発することを優先すべきである。



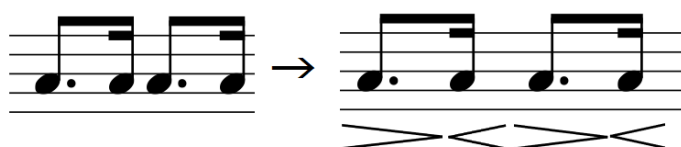
符尾の結合を変化させることによって、音の結びつきに対する捉え方を変化させ、横隔膜を引っ張る筋肉を積極的に動かすタイミングを変える。

二つ目は「声部が付点で、オーケストラに単調な刻みの音符しか与えられていない場合」である。さらに、この場合には曲のテンポによって歌唱が異なると考える。テンポが速いとき（【譜例 1-1-9】【譜例 1-2-1】【譜例 1-2-24】【譜例 1-2-29】）には、付点音符の響きを持続させることを意識して歌唱する。速いテンポの中で付点のリズムを歌唱すると、短い音符はしっかりと響く前に次の音へと移ってしまう。この原因は付点音符を響かせている中で音の圧が変化してしまうことであり、付点音符を伸ばしている間に音量や息の量を変化させるのではなく、より安定した支えを意識することが大切である。このことからテンポの速いときには、短い音符から付点音符への流れを意識することなくフレーズの大きな流れを第一に考えることがよりレガートな歌唱へとつながると考える。



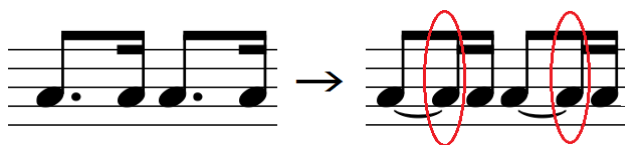
付点のリズムを意識するけれども、あくまで一つの流れを意識するため、スラーが書かれているように捉える。

この二つ目の場合において、テンポが遅いときにはまた異なる歌唱がふさわしい。曲のテンポが遅いとき（【譜例 1-1-14】【譜例 1-2-5】【譜例 1-2-31】）には、リズムを正確に歌うことよりも、言葉のリズムや旋律の抑揚をより重視し、クレッシェンドやディミヌエンドを用いて付点音符の響きに色合いを持たせることが大切である。というのも、オーケストラが三連符で演奏している場合には、オーケストラと声部のリズムや音の重なり方に、独特の世界が生まれていた。けれども、オーケストラが単調なリズムしか刻んでいない場合に、声部の付点のリズムまでただ音を持続させてしまうと、それはシンプルな歌唱ではなく感情のない歌唱となってしまう。



付点八分音符と十六分音符で音の膨らまし方を変化させ、横隔膜の支えによって常に柔軟な状態にする。

付点のリズムの実践には、まず付点のリズムを除いて同じ音符の長さで歌い、言葉の抑揚をしっかりと捉えることが大切である。そのあとには、付点のリズムに戻すけれども、一度すべての音を母音のみで歌唱することで、短い音符の響きが抜けるのを防ぐ。これらの二つの歌唱を実践したあとに、実際に楽譜通りの歌唱に取り組む。短い音符を発することに身体の動きがうまく反応しない場合には、付点音符をタイでつながれた音である意識を持ち、短い音符が入る前に手を叩くことを実践してみるとよい。手を叩くことによって、短い音符を発する前に筋肉へ働きかけることができるため、横隔膜を動かすときにかたく力を加えることなく、息を送ることができるようになる。このことは、付点のリズムだけではなく、実際にタイでつながれた音の歌唱についても同様の取り組みが効果的である（【譜例 1-1-3】）。



付点八分音符を八分音符と十六分音符の結合であると捉えることによって、十六分音符に動く前に横隔膜を引っ張る筋肉が反応でき、しっかり支えられた状態で付点のリズムを歌唱できる。

②三連符

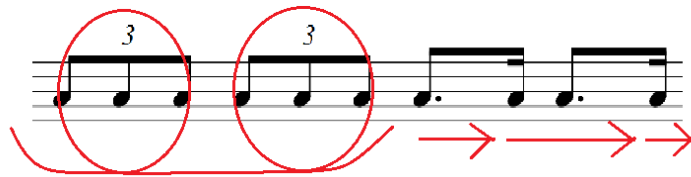
オーケストラにも声部にもよく登場する、ベッリーニの音楽の特徴の一つが三連符の音型である。付点のリズムが「短い音符から次の音符へ向かって重みをもたせる歌唱」だったのに対し、三連符のリズムは「一つ目の音に重みをもたせる歌唱」と捉える。特に付点のリズムと三連符のリズムが並んで一つの旋律に書かれている場合には、より明確に息の重みをもたせる拍を意識することが大切である。けれども、付点の音型の場合と同様にテンポによって異なる歌唱がふさわしいと考えられる。まず、テンポの遅い場合（【譜例 1-1-4】【譜例 1-2-16】）には一つ目の音に息の重みがくるように意識し、その重みからゆっくりとすくいあげるように後ろの二つの音を歌唱することが必要とされる。



三連符では一つ目の音に重みがくるように息を送り出す。

テンポの速い場合（【譜例 1-2-8】）には、レガートな歌唱の中で一つ目の重みによって三つすべての音をつなげる意識をもつことは、かえって息の流れを遅くしてしまう。このことから、テンポの速い場合には一つ目の音に対して息を多めに流してやり、後の二つの音は一つ目の音の流れの中で歌う。三つの音の流れは、テンポの遅い場合には柔らかく下からすくい上げるような流れ、テンポの速い場合には軽く円を描くような流れを意識する。簡潔に述べると、テンポの遅い場合には下向きの曲線、テンポの速い場合には上向きの曲

線を描くイメージで歌唱するのである。なお、付点のリズムと三連符のリズムの違いをこの音の流れで示すのであれば、付点のリズムは直線、三連符のリズムは曲線の流れとして捉えるのがふさわしい。ただし、オーケストラが単調なリズムを刻んでおりテンポが遅い場合には、付点のリズムにおいても三連符の音型と同様にやや曲線の意識を取り入れると良い。



三連符では円を描くようなイメージを持ち、付点のリズムでは直線でたたみかけるようなイメージを持つ。

③アクセント

ベッリーニの音楽のみにかかわらず、アクセントの捉え方はレガートな歌唱においても重要な点である。それは、アクセントの書かれた音符に対して音量的に変化をもたらそうとすると喉や顎に力が加わり、音の質が悪くなってしまうからである。アクセントの解釈にはいくつかのパターンがあるため、ここでは「強拍に書かれたアクセント」「弱拍に書かれたアクセント」「連続して書かれたアクセント」に分けて述べることとする。

まず、強拍に書かれたアクセントについて考える。強拍に書かれたアクセント（【譜例 1-1-9】【譜例 1-1-18】【譜例 1-2-12】【1-2-31】）は、強弱の変化として表現したとしてもあまり効果的でない。というのも、多くのフレーズにおいて強拍には重みが置かれているからである。そのため、強拍に書かれているアクセントの場合には、強弱ではなく長さによってアクセントを表現することとする。やや早めのタイミングでアクセントの書かれた音符に入ることによって、その音を長めに響かせることができる。長めに響かせることによって、その音に重みが置かれているように感じるため、アクセントを表現できるのであ

る。

次に、弱拍に書かれたアクセントについて考える。弱拍に書かれたアクセント（【譜例 1-1-11】【譜例 1-1-15】【譜例 1-2-29】）は、強拍に書かれたアクセントに比べて音量的に変化をもたせることが効果的である。テキストに注目した場合にも、アクセントのない音符がこの拍に置かれることが多いので、その不自然さをより明確に表現することが効果的である。けれどもここで注意すべき点は、強拍に書かれている場合においても、弱拍に書かれている場合においても、アクセントの書かれている音が次の音へ移るまで十分に響かされねばならないことである。弱拍に書かれたアクセントを強弱によってのみ捉えてしまった場合には、息を押し出すことによって音量・音圧が一瞬増すだけの歌唱になってしまう。けれどもこの歌唱では、その瞬間にレガートな旋律が失われてしまうのである。強拍に書かれたアクセントは「その音に入るために息のスピードを上げる」という解釈、弱拍に書かれたアクセントは「その音から次の音へ向かうために息のスピードを上げる」という解釈が望ましい。ここで触れておきたいのがメッサ・ディ・ヴォーチェという言葉であり、これについてコーネリウスは次のように述べている。¹¹

ある一つの音を次第に増大させ、減少させることから成る歌声の装飾。 …（中略）
… 音楽的装飾として、その上手な実行は歌手の技巧の要約と考えられ、また発声の技法の完全な習熟を示していました。教授上の練習課題としては、メッサ・ディ・ヴォーチェは声区の変わり目（中央ハの上のホからヘ）周辺における二つの声区のメカニズム（ファルセット及びヴォーチェ・ディ・ペットすなわち“胸声”）を繋ぎ合わせるために用いられました。

メッサ・ディ・ヴォーチェの上手な実行は、ある一つの音を、母音の質をほとんどあるいは全く変化させることなしに、ピアノッシモからフォルティッシモへと次第に

¹¹ リード、コーネリウス『声楽用語辞典——コーネリウス・リードによる解剖と分析』206,207 頁。

増大させ、そして次第に減少させてピアノシモへと戻ることによって示されます。

ここに書かれていたメッサ・ディ・ヴォーチェをうまく実行できた場合には、このアクセントの歌唱はより明確に取り組むことができるのである。アクセントの書かれた音符だけを意識をもって扱うのではなく、その前後に書かれた音符とのつながりの中でアクセントの表現が実行されるべきであるならば、それらの音符の歌唱にはこのメッサ・ディ・ヴォーチェの技術が用いられるべきである。

次に、上記のような単独で書かれたアクセントとは異なり、連続して書かれたアクセントについて考える。連続して書かれたアクセント（【譜例 1-2-2】【譜例 1-2-11】）は、タイミングをやや早めに捉えること、強弱の変化として捉えることのどちらを試みても、良い結果は得られない。連続した音に重みがもたらされるためには、あらゆる音に毎回新たに息を流してやることが大切なのである。つまり連続して書かれたアクセントの場合には、それらの音にマルカートが書かれているように歌唱することが望ましい。

④アジリタ

ベッリーニの音楽の中でレガートな歌唱と並んで重要な役割を果たしているのが、アジリタの音型である。さまざまな感情を細かい音符の連続によって表現し、そこへさらに幅広い音域を取り入れた旋律こそ、ベッリーニの喜びや狂気を表した旋律である。ベッリーニのアジリタについて、レズリイは次のように述べている。¹²

明るい澁刺とした十六分音符が盛んに用いられているのは、決して演奏技巧の誇示のためではなくて、その部分の歌詞の持つ意味を、音楽的に的確に表現しようとするためなのである。 …（中略）… 彼の書いた困難な技巧を要する、あのすばらしい

¹² オーリイ、レズリイ『ベッリーニー生涯・芸術・作品』 132,154 頁。

数数の詠唱曲は、単なる演唱技巧を誇示のための媒体なぞではなくて、まさに、音楽によって表現された詩そのものに他ならない。

このように、アジリタは単なる技巧としてとどまるのではなく、そこから生み出される表現を届ける歌唱でなければならないのである。そこで、より効果的に表現されるアジリタの歌唱を導き出すために、彼の音楽に見られるアジリタを「ターンの形のアジリタ」「上行音型のアジリタ」「下行音型のアジリタ」「半音階のアジリタ」「跳躍を含むアジリタ」の五つに分けて述べていくこととする。

まず「ターンの形のアジリタ」についてだが、この音型は多くの場合が三つの音の中を行き来している（【譜例 1-1-12】【譜例 1-1-17】【譜例 1-2-1】【譜例 1-2-4】【譜例 1-2-11】【譜例 1-2-30】）。この三つの音を歌唱する際に一音ずつ軟口蓋の高さを調節してしまうと、一番高い音には音程が届かず、細やかな音程の差を顎に力を加えることによって変化させる歌唱となってしまふ。この音型を歌唱する場合に最も大切なことは「すべての音が一本の線の上を進んでいる」という意識である。先ほど述べたように一音ずつの音程を確実に捉えようとした場合には、細かい音符たちは一音一音が離れてしまっているのである。けれども、アジリタの細かい音符たちは一筆書きのように歌われるべきである。一音一音を離して、それぞれに息を送る歌唱では、すべての音に「H」の子音が加わってしまう可能性が高い。この「H」が入ってしまうアジリタは、言葉の明瞭さを欠く。一筆書きのように歌うためには、一本の線の周りを絡みついて進んでいくような意識を持ち、音程は変化させるけれども、音の響きは変化させないようにする。このとき、横隔膜の動作に力を加えてしまうと柔らかく引っ張るべき筋肉が固まってしまう、細かい音符たちはつながってしまう。あくまで柔らかく引っ張り続けることが大切である。この支えが準備できたうえで、軟口蓋の高さを調節することなく、ただ響きの粒を大切に意識して息を送り出してやると良い。

次に「上行音型のアジリタ」について考える（【譜例 1-1-16】【譜例 1-2-4】【譜例 1-2-24】）。

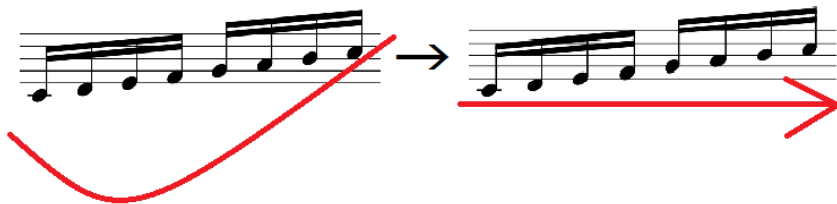
上行音型の場合に起こり得る問題は、音の動きと一緒に支えが浮いてしまうこと、さらにそのことによって喉に力が加わってしまうことである。この問題を防ぐために重要なことは、まっすぐ進む直線をイメージすることである。音が上がっていくことから、フレーズに対して弧のイメージを描いてしまいがちだが、弧をイメージすることによって身体全体の支えが浮いてきてしまうのである。上行音型のはじめの音から終わりの音までまっすぐ同じ高さの線が進んでいくイメージを持つと、無意識に支えが浮いてくることを防ぐことができる。けれども、直線で進むイメージをもつと身体の前半分に重心が傾いてしまうため、同時に背中から腰にかけて支えを引っ張り続けることが大切である。後ろに長く伸びたドレスを引きずって歩くような絵を想像すると良いだろう。筆者は高音や長い音符を維持する際にも背中の筋肉を積極的に意識しているが、背中を意識することはブレスにおいても効果的であり、コーネリウスは背面式呼吸において次のように述べている。¹³

“腰部を空気で満たす”や“背中に息を入れる”といった指導は、息の圧力を増大させ、付加的な“音声の支え”を与えるために特に作られた工夫です。背面式呼吸の技法は腰部の不自然なアーチ形を和らげ、背中の緊張を解放し、その改善した姿勢のゆえに呼吸に携わる筋肉組織が、発声の過程においてより効果的に参加できるようにするので、その利用によって一時的な利益がしばしば得られます。

この考察から、筆者は自分の歌唱における姿勢を思い返し、腰部に不自然なアーチ形を取り入れてしまっていることを発見した。そのため、ブレスも含め背中を意識することによって、筋肉の緊張をほぐし身体のバランスを取り戻すことができるのではないだろうか。上行音型のアジリタにおいても、背中の筋肉の緊張をほぐすため、より自由に息を送り出すことができたのである。また、上行音型のアジリタの場合には、音の粒がつながってし

¹³ リード、コーネリウス『声楽用語辞典——コーネリウス・リードによる解剖と分析』 49 頁。

まい、音程が不明瞭になることはほぼない。このことから、上行音型のアジリタを歌唱する際に息の圧を増加させる必要はない。音が高くなるほど、細い息で歌唱することが望ましい。上行音型ではスピードがやや速くなってしまうことがあるが、これはたいした問題ではない。むしろ、タイミングが遅れてしまうと、オーケストラを追いかけて歌うようになってしまうため、オーケストラの前を引っ張って駆け上がるように歌い、あとでその余った時間をうまく生かすことを考えると良い。



上行音型は曲線ではなく直線をイメージし、支えが浮かないように床と平行に前へ進むイメージをもつ。

これとは逆に「下行音型のアジリタ」ではさまざまな問題が多く見られる（【譜例 1-1-2】【譜例 1-1-7】【譜例 1-1-16】【譜例 1-1-17】【譜例 1-2-1】【譜例 1-2-3】【譜例 1-2-4】【譜例 1-2-12】【譜例 1-2-15】【譜例 1-2-25】）。「ターンの形のアジリタ」においても「上行音型のアジリタ」においても、横隔膜はゆっくりと引っ張り続けることが望ましいと述べたが、「下行音型のアジリタ」においてはそれがすべてではない。というのも、下行音型を歌唱する場合には、音程が滑り落ちる可能性が高く、細かい音符が続くとさらに注意が必要となる。細かい音符がいくつも続く場合には、いくつかのグループに分けて一つ目の音符をやや長めに歌い、確実な音程と響きを見つけることが大切である。このことを実現させるためには、いくつかのグループごとに横隔膜をしっかり動かしてやることが大切である。ゆったりとしたテンポの場合には、一音一音に息を流してやることも効果的である。また、上行音型の場合には直線のイメージを描くことによって支えが浮くことを防ぐことができると述べたが、下行音型の場合には音が上がっていくイメージをもつことが効果的である。つまり、上行音型や下行音型のアジリタの場合には、楽譜に書かれた音符を視覚的にとら

えた動きと逆の意識が求められるということである。上行音型ではまっすぐあるいは下行をイメージし、下行音型では上行をイメージするのである。



上行音型の時と反対に、下行音型では上がっていくようなイメージをもつ。このことによって響きのポジションが落ちるのを防ぐ。また、いくつかのグループに分けて捉え、息を送りだすことによって音程が滑るのを防ぐ。

次に「半音階のアジリタ」について考える（【譜例 1-2-13】【譜例 1-2-25】【譜例 1-2-26】）。

半音階のアジリタは、ここまでのアジリタと違って、より音の厳密さが判断しづらくなる。横隔膜を細かく動かし、一音一音を息で押し出すように歌唱すると、音程の幅が広すぎて結果的に音程を不明瞭にしてしまう。半音階のアジリタの場合には、常に同じ音を歌っているようにすべての音を同じ響きで歌うのが望ましい。横隔膜はゆっくりと支えたままで、軟口蓋は高い位置で維持し続ける。下行音型のアジリタではいくつかのフレーズに分けて横隔膜をしっかり動かすことが効果的であったが、半音階の場合にはフレーズを分けてしまうことすら、旋律を壊してしまうことにつながる。ベッリーニの音楽において、半音階のアジリタが書かれた箇所とは、その人物の恍惚とした表現が十分に発揮されていることが多い。このような表現にブレーキをかけるような歌唱はふさわしくないのである。

最後に「跳躍を含むアジリタ」について考える（【譜例 1-1-2】【譜例 1-2-12】）。旋律の中で高らかに聴かせる高音ではなく、細やかな音符の流れの中で流れるように出てくるのがこの音型であると考え。素早いパッセージのものと、ゆったりとしたテンポの中で使われるものと両方見られるが、これはレズリイによるとベッリーニの音楽の特徴として次のように述べられている。¹⁴

¹⁴ オーリイ、レズリイ『ベッリーニ—生涯・芸術・作品』 155 頁。

旋律家としてのベッリーニを総括的によりよく理解するために、ここで、更に広く彼の作品を観察してみることにしよう。ベッリーニの旋律の顕著な特徴は旋律の冒頭近くにおいて、小節の弱拍の部分で、時には拍節内においてすら、しばしば高い音符をぶっつけるように用いることである。

跳躍を含んでいるため、隣り合わせの音によるアジリタよりも、さらに一音一音の音程に神経質になってしまいがちである。けれども、このような神経質な歌唱はわずかな音程を軟口蓋の高さを変化させて歌うことにつながってしまい、良い響きによってすべての音符が歌われることにはならないのである。跳躍を含んでいることから、高いポジションを必要とする高い音としっかりと落ち着いた支えを必要とする低い音が存在する。高いポジションにだけ意識を集中させると、低い音には音程が正確に下がりきらない。また、低い音を正確な音程で歌うことを意識すると、軟口蓋が低くなってしまい、高い音に音程が上がりきらない。これらの問題を解決するためには、「ターンの形のアジリタ」と同様に、一本のラインをイメージして歌唱することが重要である。さらに下行音型の場合に述べたように、いくつかの箇所において重みをもたせる音を決めておくことによって、跳躍があってもその重みをもたせた音のポジションですべての音を歌うことができるのである。跳躍によって音程が不明瞭になる場合には、部分練習によってその問題を解決すべきである。一つの母音で二つの音を何度か繰り返して歌い、ポジションを変化させずに正確な音程を歌えるよう試みる。ここではアジリタの音型を四つに分類して、その歌唱について考察したけれども、あらゆるタイプのアジリタの歌唱に関してもう一つ大切なことは「スピード」である。これは、歌手一人一人に最も適したテンポがあり、そのテンポは実践していく中で見つけていくしかない。また多くの音符が並んでいる場合に、どこで区切りをつけることが最も良いブレスへつながるのか考察することも大切である。さまざまな実践に取り組んだ先には、音符のグループ分けをどこに設定したのか分からないようコントロールされた歌唱を目指すべきであり、速いテンポでも遅いテンポでも正確にアジリタを歌唱できる

ことが望ましい。



四つの音程がある場合には跳躍は三箇所存在するため、その跳躍一つずつを取り出し、繰り返し確認することによって正確な音程を軟口蓋のポジションに記憶させる。

⑤跳躍

さまざまな箇所において跳躍は見られるが、それらは「音を切った跳躍」と「音をつなげた跳躍」に分けることができる。さらに、上の音から下の音へ向かう跳躍と、下の音から上の音へ向かう跳躍に分けることができるため、全体では四つに分類してその歌唱について考察する。なお、「音を切る」ことに対する解釈としてコーネリウスのスタッカートに対する考察を参考として取り上げる。¹⁵

スタッカートに関する筋肉の動きは、非常な敏捷さを以って起こるべきなので、この音楽的効果を実行するためには、明白な筋肉の活動よりはむしろ反射的な反応に頼ることが肝要です。それゆえ、スタッカートは、決して横隔膜の収縮や“腹部の引き締め”の連続を開始することによって試みられてはなりません。横隔膜は固有受容神経の末端がないために意のままに調節されることが出来ず、また腹部の筋肉群は、連続するスタッカートによって要求される声門の空間の急速な開き及び閉鎖と連動するためには、動きにおいて余りに鈍感過ぎます。スタッカートの音型の上手な実行が真に要求していることは、釣り合いが保たれ安定させられている喉頭の調節内部で共鳴させられた、頭声が支配的な技法です。

¹⁵ リード、コーネリウス『声楽用語辞典——コーネリウス・リードによる解剖と分析』 352 頁。

このことから、この後に述べる音を切った跳躍とは横隔膜を動かすことで支配されたものではないという意識が重要である。

それではまず、「下の音から上の音に向かって、音を切って跳躍する場合」について考える（【譜例 1-1-17】【譜例 1-2-3】【譜例 1-2-11】【譜例 1-2-25】）。跳躍を切って歌う場合には、下の音がジャンプの踏切りのような役割を果たすことになるけれども、この下の音をどのように歌うかが重要である。上の音にばかり注意してしまうと、この下の音をしっかりと準備しないで歌ってしまう。ポジションについては、下の音を歌う前に跳躍後の高い音のポジションを用意しておくが良い。ハミングで二つの音を行き来して、良いポジションを見つけるのが効果的である。下の音に入る時に上の音のポジションで入るが、音を切った瞬間に軟口蓋をさらに上へ引き上げるような動作を行う。この口の中の空間をさらに広げることによって、音を切った瞬間に喉が絞まることを防ぐことができる。さらに、この軟口蓋の動作と同時に、横隔膜を引っ張る筋肉を緩めることなく維持する。「音を切る」ときには無意識に横隔膜を支えることを中断してしまうことが多いが、跳躍の際には隣の音を歌うようなイメージで横隔膜の支えも維持したまま行うべきである。この横隔膜を引っ張り続ける動作とは、下の音を切る瞬間に行うことであるので、上の音にどのように跳躍できるかは、下の音の切り方で決まる。



ハミングで跳躍を繰り返すことによって、軟口蓋を変化させることなく歌うことができるポジションを見つける。そのことによって見つけたポジションを先にイメージした状態で歌う。

次に「上の音から下の音へ向かって、音を切って跳躍する場合」について考える（【譜例 1-2-13】）。上の音から下の音へ移動するときに、無意識に軟口蓋の高さが低くなってしま

うことがある。この跳躍の場合には、口の中の空間を変化させずに横隔膜を使って息を切ることが重要である。また、下の音に入る前の準備も大切であり、準備されないまま跳躍を行うと、上の音のポジションを維持することすらできない。この場合には、高いところから物を落とし、それと同時に手を下に移動させて自ら落とした物を掴むような素早い動作が必要なのである。実際に手を移動させて、手を下方に準備できてから音を発する実践は効果的である。

「下の音から上の音へ向かって、音をつなげて跳躍する場合」について考える（【譜例 1-1-7】【譜例 1-1-18】【譜例 1-2-17】【譜例 1-2-30】）。音をつなげることによって、横隔膜をしっかり引っ張ることができるので、支えと響きがつながった状態で歌唱することが容易である。けれども、音が上がることに比例して、不必要に息の量を増加させることが起こりやすい。下の音から上の音へと上がっていくラインを身体の前にイメージすると、息の量を増やしたり、横隔膜を引っ張る筋肉をかたくしたり力を加えたりしてしまう。音が上がっていくラインは頭の後ろを通って弧を描くようにイメージすることで、口の中の空間を広く保ち、息の量を十分にコントロールした状態で歌唱できる。

最後に「上の音から下の音へ向かって、音をつなげて跳躍する場合」について考える（【譜例 1-1-13】【譜例 1-2-11】）。上の音から下の音へ跳躍する場合には、音を切った場合でもつなげた場合でも、下の音を上の音を歌ったポジションのままで歌うことが最も重要である。また、下の音から上の音への跳躍の場合には、頭の後ろを息が流れるようなイメージをもつことによって、背中の筋肉を自然に使うことができるため効果的であった。けれども、上の音から下の音への跳躍では、このイメージで歌うことによって、下の音を響かせるポジションが奥にこもったような響きになってしまう。上の音から下の音への跳躍では、身体の前に弧を描くようなイメージで歌唱すると良い。この歌唱の実現には、人差し指を上下の歯で軽く噛んだまま歌うことを試みるとよい。このとき、特に上の歯が指に当たっていることを意識する。この実践によって軟口蓋を高く維持することが容易になり、声を顔の前面に響かせることができるので、声が奥へこもってしまうのを防ぐことができる。

なお、カバレッタの多くは最後に高音へ上げる慣習的な歌唱があり、この音に関しても下の音から切って歌われる場合と、つなげて歌われる場合がある。その選択というのは歌手それぞれに任されており、楽曲によってさまざまな選択をすべきである。楽譜には書かれていないこの音についての歌唱だが、曲を締めくくる部分となるため、技巧的にも表現的にもかなり影響の大きいものとなる。この高音への跳躍の実践として最も大切なことは、力任せの歌唱にならないことである。高音を身体全体で支える筋力や技術がまだ備わっていない場合、その音を発するとき身体が強張り、無意識のうちにポジションや支えに変化を及ぼしていることがある。けれども、歌うための筋力とは、基本的には歌うことでしか培っていくことはできない。なので、実践していく中で自身の身体に起こっていることを理解して改善するしかない。まず、高音を出すときに無意識に起こっている身体の強張りを解消するために次のことを実践すると良い。実際に歌う音程よりも少し音程を下げて同じ音型を歌い、そこから半音ずつ上げていく歌唱である。半音ずつ上げていくことによって、跳躍に対する身体の使い方と高音に対する身体の使い方について、軟口蓋の高さや支えの感覚を一目盛りずつ調整していくことができる。この実践によって、自分の身体の状態を把握しやすいのである。



跳躍の幅を変化させることなく、音程を低くしてそのポジションを変化させることなく半音ずつあげていく。このことによって、高音の際にも同じ身体の使い方をできるようになる。

また、音が高くなればなるほどより充実した支えが必要になってくるけれども、支えを充実させようという意識は困難なものである。ここで実践したいことは、身体の軸をより意識することである。高音を発しているとき、足の裏に力が入らず浮いてしまったり、肩が上がってしまったりすることはよくある。けれども、これらの現象は身体の最も中心にある筋肉を使えていない証拠であり、この状態では良い歌唱を実現することは厳しい。支

えが浮いてしまう場合には、重いものを持ち上げながら歌唱すると下半身に力が入りやすくなる。また、正面から骨盤を誰かに押してもらい、倒れないように踏ん張りながら歌唱するだけで自然に重心が下がるので良い。また、かかとが浮いて前傾姿勢になってしまう場合には、壁に背中をつけた状態で歌唱すると良い。高い音に対するイメージは上へ進むイメージであるが、実際には斜め後ろから前に突き刺すようなイメージが必要である。このためには音を発する前に目の奥のあたりに空間ができるようなイメージで、軟口蓋をしっかりと持ち上げることが重要であり、その高さを維持するように後頭部を引っ張る動作が効果的である。このことはコーネリウスによって「かぶせること、覆うこと」という表現をされ、次のように述べられている。¹⁶

“余りに開き過ぎた”と一般的に知覚される音質を避けるために、声区の主要な“ブレイク”（中央ハの上のホから嬰へ）周辺、またその 1 オクターヴ上のある女性の声におけるいわゆる“上のブレイク”において発声させられる母音を“暗くする”ことによって、共鳴調節の変化を作り出すこと。カヴァリングは一般的に“閉じた”母音、例えば「オ」や「ウ」、に関連して用いられます。それはまた、ソット・ヴォーチェを歌う時、あるいは音質を“暗くする”ことが解釈上の効果として適切な時にも用いられます。

このように、上に進むイメージでは余りに開き過ぎたといわれる音質になってしまうために、このカヴァリングは重要な技術であると考えられる。この技術を意識し、息を前に送る動作と身体を後ろへ引っ張る動作を同時に行うことで、身体の軸がしっかりと保たれた状態で背中中の筋肉などをよく使うことができるのである。

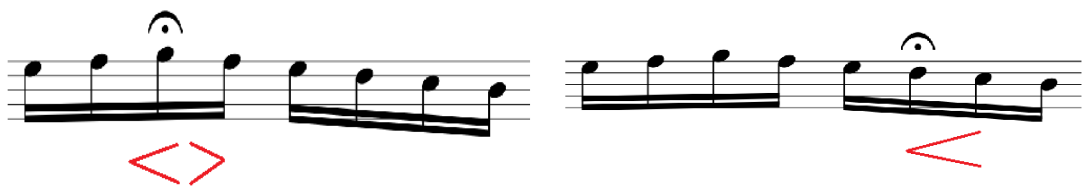
¹⁶ 同前、79 頁。

⑥フェルマータ

フェルマータは大きく二つに分けると、「音符に書かれたフェルマータ」と「休符に書かれたフェルマータ」に分類される。けれども、どちらにも共通して定義しておくべきことは、「決してフェルマータは止まるという意味ではない」ということである。辞書の言葉を引用するならば、*fermata* とはイタリア語の「停留所」や「停止、休止」という意味を指す。けれども、音楽用語としては「延声記号」と訳され、イタリアでは *corona*（「冠」を意味する）と呼ばれているのである。楽譜に書かれたリズムが時間という四次元な空間を生み出しているものだと考えた場合に、このフェルマータの記号は「時間がその箇所において立ち止まる」ことを指すのである。けれども、決して歌手の時間が止まってはならないのである。歌手は身体を使って息を支え続け、声を進め続けなければならないのである。

まず「音符に書かれたフェルマータ」について考えていく。どのような音符にフェルマータが書かれているかという、フレーズの最高音や頂点と考えられる音に書かれる場合（【譜例 1-1-2】【譜例 1-1-17】【譜例 1-2-11（イ）】【譜例 1-2-23】【譜例 1-2-24】【譜例 1-2-25】）と、歌詞や音型に重みがないと解釈される音に書かれる場合（【譜例 1-1-6】【譜例 1-1-10】【譜例 1-2-11（ア）】【譜例 1-2-28】）が考えられる。フレーズの最高音や頂点に書かれたフェルマータは、特別に意識をすることなくやや引き延ばされた歌唱になっているため、あまり意識しない方がよい。むしろ、フェルマータによってその音を引き延ばそうとする意識が、その音に対する息のスピードを遅くしてしまうので、あまり効果的ではない。また、歌詞や音型に重みがないと解釈される音に書かれたフェルマータは、その音を引き延ばすだけでは不自然なフレーズが生まれるだけで、特別な効果は得られない。この場合には、フェルマータの書かれた音符のうしろの音や言葉に重みを持たせることが重要であり、その音自体にはあまり重要な意味がおかれていない場合が多い。これらのようにフェルマータにはその音に対する異なる歌唱が求められていると考えられる。このことから、前者のフェルマータに関しては、その音自体にクレッシェンドとディミヌエンドを用いることが効果的であり、後者のフェルマータに関しては、次の音に向かってクレッシェンドする

ことが効果的であると解釈する。つまり、ここでもさきほど③アクセントにおいて取り上げたメッサ・ディ・ヴォーチェの技術が不可欠なのである。なお、上記のような分類を判断するにはフェルマータが書かれているフレーズに、どのようなテキストが与えられているかが重要であり、どちらの歌唱がふさわしいか考察することが大切である。けれども、多くの場合にはフェルマータの書かれている音符の中で息のスピードを変化させ、音の響き方に変化をもたせることでフレーズをより効果的に歌唱することが可能となるのである。



左はフェルマータの音に膨らみがあり、その音に重みがくる歌唱であり、右はフェルマータの音から次の音へ向かってエネルギーが膨らむ歌唱である。

次に、「休符に書かれたフェルマータ」について考えていく。休符に書かれたフェルマータには「表現が変化するフェルマータ」と「表現が変化しないフェルマータ」が存在している。まず「表現が変化するフェルマータ」とは、発声の上で必要なブレスとは異なるブレスをその休符で取り入れることによって、さらに効果的な表現が実現できる場合のことを指す（【譜例 1-2-24】【譜例 1-2-27】）。通常、一つのフレーズから次のフレーズへ進む場合には、次のフレーズへのブレスを行うことによって前のフレーズが終わるという意識で歌われるべきである。ここで注目しておくべきことは「決して息を止めたり、横隔膜の動きをかたく止めたりすることによってフレーズを歌いきるのではない」ということである。次のフレーズを歌唱するためのブレスをすることによって、横隔膜が下へ引っ張られ、息が取り入れられる。その結果、前のフレーズの音は切れているのである。ほとんどの箇所において、このブレスを常に安定して行うことが望ましい歌唱であると考えられる。けれども、ここで「表現を変化させるフェルマータ」が書かれている場合には、単純に述べるとブレスを二回行うイメージなのである。前のフレーズの音を切るためのブレスと、次の

フレーズを歌うためのブレスが一致しない場合には、感情や表現の変化が必要となり、休符に書かれたフェルマータによってブレスを変化させることが効果的となる。この表現は「狂乱の場」などではよく見られる。また、前のフレーズがなくオーケストラだけで演奏されている箇所においても、歌い始める直前にフェルマータの書かれた休符が存在することがある。この場合にも、その休符の瞬間に表現が変化すると捉えるのが効果的である。これとは異なり「表現が変化しないフェルマータ」の場合には、一つのブレスではあるがそのブレスが引き伸ばされていると解釈する（【譜例 1-1-11】【譜例 1-1-17】）。この場合には同じテキストが繰り返されていることが多く、表現が大きく変化するというよりは、表現を強めるためにフェルマータが用いられていると解釈するのがふさわしい。



左は「表現が変化するフェルマータ」、右は「表現が変化しないフェルマータ」である。

⑦レチタティーヴォ、休符とブレス

「休符に書かれたフェルマータ」において触れたように、「ブレス」は音楽にとって重要な要素である。ここでは先ほどのフェルマータに関して考察した休符のブレスの種類にも注目して、レチタティーヴォの歌唱について述べていくこととする。けれども、ベッリーニの作品においてレチタティーヴォはほとんど見られず、存在するものの多くはレチタティーヴォ・アッコンパニャートの形をとっている。このことはレズリイによっても次のように述べられている。¹⁷

¹⁷ オーリイ、レズリイ『ベッリーニー生涯・芸術・作品』 160,161 頁。

彼の歌劇においては、レチタティーヴォ・セッコ **Recitativo Secco** は、最早採用されていない。そしてそれに代わってそこに見られるのは、例えば管弦楽によって全全裏打ちされない、柔軟で、表情豊かな無伴奏の声楽線の流れとか、あるいはリズムミックスな管弦楽の諸動機によって、あたかも句読点が打たれるかのように補強される叙唱とか、さらには独奏楽器の個性的な音色に支えられて延び延びと進行する声楽線の幅広い流れとか、そのほか、さまざまな形の、実に多種多様な表現技法である。

ここに書かれている通り、ベッリーニの音楽では、声楽による旋律だけではなく他の楽器との旋律の掛け合いによって、より効果的な表現が生まれている箇所がいくつも感じられる。そのような形に代わられることなくレチタティーヴォの形を残した箇所において、より効果的な表現を生むためにも、レチタティーヴォの歌唱について考察することとする。レチタティーヴォにおける休符の扱いについては、基本的にはテキストに忠実に解釈すべきである。書かれている休符すべてを「ブレスを取るもの」と解釈することはふさわしくなく、またテキストに合わせて「一つの文章が終わるまでは休符があってもブレスをしてはならない」と解釈するのもふさわしくないのである。重要なことは、その休符が「意味のある休符」か「拍合わせの休符」であるかを見極めることである。「，」の後などで、文章の途中に書かれたものは、拍合わせの休符である可能性が高い。また、フェルマータが書かれた休符などは、意味のある休符であると解釈してよい。判断が困難なのは「．」の後に見られる休符であり、次の文章とのつながりによってブレスを変化させるべきか否か、判断する必要がある。



上は「拍合わせの休符」、下は「意味のある休符」である可能性が高い。

また、「意味のある休符」の中でも、「 , 」 「 . 」 「 ! 」 「 ? 」 「 ... 」 「 — 」 などによって休符の扱いは変化してくる。ここでは「動く休符」と「動かない休符」に分類して考察することとする。

「 ! 」 「 ? 」 などの後に見られる休符は「動く休符」と捉えることができる。この休符の場合には、ブレスをしっかりとることによって感情の動きを表現することができる。歌唱のためのブレスを行うというよりは、「表現のブレス」として休符を生かすことが重要である。これとは逆に、「 ... 」 「 — 」 などの後に見られる休符は「動かない休符」と捉えるべきであり、休符の中で「 ... 」 や 「 — 」 を表現する。「 ... 」 や 「 — 」 を表現するために語尾の歌い方を変化させることは効果的ではない。語尾の歌い方を変化させようとすることは、「 ... 」 や 「 — 」 ではなくその前の言葉に対する表現となってしまうのである。テキストに込められた感情の中で、驚きや訴え、喜び、怒りなどはすべて歌い手から発されて外へ放出されやすい表現であるため、「動く休符」によってブレスを効果的に用いるべきである。けれども、躊躇や自問自答など歌い手が自分自身に語りかけてしまい、内側に吸収されやすい表現に対して「動く休符」によるブレスを用いることは、消極的な歌唱へとつながるため効果的ではない。これらの場合には、「動かない休符」によって緊張感のある時間を生み出し、その休符に躊躇や自問自答の内側へ吸収されやすい表現を凝縮することが効果的である。「動かない休符」は一見すると何もしないことと変わらないように感じられるが、緊張した時間の後には必ずその緊張が緩む瞬間があるので、その緩む瞬間を次のフ

レーズへの表現へと用いることでさらに効果的である。



上の二つは「動く休符」であり、フレーズを切る瞬間にその表現が聴かれるべき歌唱。下の二つは「動かない休符」であり、休符の中に表現があるため、新たな表現は次のフレーズのためのプレスを行ったときに聴かれるべき歌唱。

⑧レガート

ベッリーニの生み出すカヴァティーナやアリアには、レガートな歌唱によって聴かれるべき美しい旋律線が多く見られる（【譜例 1-1-4】【譜例 1-2-16】【譜例 1-2-21】）。まず、ここまでの考察でも多く用いられてきたレガートについて、コーネリウスによって述べられた内容を参考にしておく。¹⁸

真のレガートは全ての音声にわたる一定で正確な共鳴の調節を反映しており、良い歌唱から分かち難いものです。 …（中略）… 真のレガートにおいては、口及び調音器官（舌、唇、歯等）は音声の増幅に最小限の関連しかなく、結果として歌詞を自由に調音出来る状態が持続されます。真のレガートを歌うことが出来ないことは、調整過程内部に筋肉の妨害が存在していることを示しています。これらの締めつける影響は、声帯の長さ・厚さ・外形を調節する筋肉の動き（声区調整）及び喉頭を声の主要な共鳴器として位置取りする筋肉の動き（共鳴）を向上させることによって取り除かれなければなりません。

¹⁸ リード、コーネリウス『声楽用語辞典——コーネリウス・リードによる解剖と分析』 188頁。

レガートな歌唱の実現には、ここまでに考察した①付点のリズムや②三連符のリズムを明確に理解し、さらに⑤跳躍を確実な響きをもって歌唱することが必要である。そして上記の考察からも、それらが舌や唇、歯等に関連されることなく正確な共鳴の調節を実現させなければならないと考えた。レガートな歌唱を実践するために、いくつかの段階に分けてより注意深く響きやポジションを確認すべきだと考え、ここでは《カプレーティ家とモンテッキ家》のジュリエッタのロマンツァ【譜例 1-1-4】を例に取り上げて述べていくこととする。

まず、一つの母音ですべての音符を歌唱する。ここで達成すべき点は、音程やリズムの変化によって音色や響きが変化していないかどうかである。音が低くなった場合に響くポジションが低くなったり、リズムの変化によって音の圧まで変化してしまったりするようであれば、レガートな歌唱は実現しない。ここで意識することは息を送り出している横隔膜を支える筋肉、そして声を響かせるポジションである。一つの母音だけで歌唱することによって、この二つのポイントを取り出して見直すことができるのである。これは歌唱において最も土台となる作業なので、アリア一曲をこれだけで取り組むことも効果的な作業であるかもしれない。



一つの母音だけで歌唱する。(例として a の母音であるが、母音の形は自由である。)

次に、テキストから子音を除き、母音だけで歌唱する。先ほどの実践によって響きや息の量が統一されたとしても、母音の形によって響きが変化してしまってはレガートな歌唱は実現できない。ここで、コーネリウスによって述べられている母音の操作について触れておくこととする。¹⁹

¹⁹ 同前、424,425 頁。

母音の“明暗付け”や“色付け”（それらは音楽的・情緒的刺激に対する反応として自発的に現れる質です）とは違い、母音の操作は、ある優勢な機能的状況を変化させることを助けるために用いられます。…（中略）… 母音を変化可能な要素とする練習課題のパターン — 例えば、一定した強さの度合いである一つの音の高さの上で五つの主要な母音を連続して歌う、すなわち「アーエイ（aye）ーイーオーウ」、ことによって — を作り上げることが必要です。そうすることによって、個々の母音は特有の性格の特性を示し、またそれらの性格は咽頭の共鳴系統内部の変化のみならず、移り変わる声区調整のバランス — 「ア」を歌う時のやや胸声区寄りの質から、「ウ」における頭声のより優勢な状態へと連続的に動いて行きながら — とも相互に関係する、ということは明らかでしょう。…（中略）… 声区のバランスが変化する母音を伴って転移し、またそれらの変化は、いわゆる“開いた”及び“閉じた”母音の音素とも関連するということが一度明らかになると、技法上の進歩にとって多くの興味深い可能性が自ずと明らかになってきます。

また、母音の操作の可能性は、以下のような反応として述べられている。²⁰

1. 音の高さ・強さが一定のままであっても、声区調整の割合は変化する母音と共に変化する。
2. 音の高さ・強さ・母音に対する喉頭の筋肉組織の反応は、男性・女性どちらにおいても全く同じである。
3. いわゆる“開いた”母音は、より胸声区の反応を引き出す。
4. いわゆる“閉じた”母音は、より頭声区の反応を引き出す。
5. 「ア」は胸声区をより顕著なものにし、また声区調整の不均衡を示すことに役立つ。

²⁰ 同前、425 頁。

6. 「イ」は声区調整を調整する傾向があるが、同時に共鳴調節の弱さを示す（「イ」においては収縮筋緊張が容易に認められることが出来ます）。

7. 胸声区を関係させないようにする傾向を持つ音素である「ウ」を適切に調音することは、巧みな歌い手によってさえも一般的に克服し難い困難なものである。

これらの特徴を認識したうえで、筆者の母音の傾向を考えると、i の母音が最も響きが集まりやすく、o の母音が最も奥へこもったような響きになりやすい。そのため、レッスン時にも実践していた「i—e—a—o—u」の順で母音の響き方を確認し、よりスムーズに移行できるよう繰り返した。実際に楽曲の中で聴かれる場合にも、二重母音の箇所で響きに変化してしまうことが多い。「i a」や「i e」、「u o」や「u a」、「o a」などの様々な組み合わせがあるけれども、人によってあまり変化が少ない母音の組み合わせと、明らかに響きに変化してしまう母音の組み合わせがあるだろう。筆者の場合は、「i a」と「i e」などの i の母音から他の母音へ移行する際に響きが散ってしまう傾向にあった。そのため、筆者は二重母音において響きの集まりやすい i の母音に他の母音のポジションを近づける意識し、a や o の響きを広く感じすぎないように試みた。イタリア語の母音は七つであるが、音の高さや前後の母音との関係によって、この七つの母音の間を埋めるポジションを見つけるべきである。そのことがレガートな歌唱へとつながると考える。すべての母音が滑らかに移行していくことによって、レガートな歌唱の骨組みは完成する。



o ua eo eo ua - - e i ie o a ie - ia e - - - o

テキストの子音を取り除き、母音だけで歌唱する。

一つの母音による歌唱、テキストの母音による歌唱を実践してようやく子音をつけて歌唱する。この段階においてレガートな歌唱が実現できない場合、原因は子音のポジション

にあると考えることができる。母音と子音の関係についてコーネリウスは次のように述べている。²¹

母音の音を自然に維持することが出来る歌手は、同様の自由さを以って子音を調音することも出来る、ということは原理として採用されてもいいでしょう。言い換えれば、“母音に注意を払っていれば、子音は自らに注意を払うであろう”ということである。

この意見を参考とするならば、ここまでの段階でレガートな歌唱となるかどうかは決まっているということとなる。けれども、子音の扱いによっては問題が起こることもあり、その問題を防ぐために取り組むべきことをまとめていくこととする。以下の考察はコーネリウスによって述べられたものである。²²

一般的には、子音は、持続させられている母音の音素を先導し、結び、また終結します。しかし、常にそうあるわけではありません；何故ならば、多くの子音（例えば、m、n、l、f、v、s、z、h、r）は独立して持続させられることが出来るからです。子音は唇、歯、舌、軟口蓋、硬口蓋等によって調音されます。子音は権威者達によって二つの異なる分類にまとめられています：一つはその音響的特性に基づくものであり、もう一つはその生成すなわち調音の様式に基づくものです。…（中略）… 個々の母音は、比較的固定された腔の調節を必要とする、特有の音声の形及び共鳴の特徴を持っているのに対し、子音の調音のためには舌、唇、あご、顔の筋肉が常に高度に可動的でなければならないからです。それゆえ、母音は、調音の過程を妨害しないように咽頭において形作られなければならない、また子音の調音は、それぞれの母音に必要

²¹ 同前、30 頁。

²² 同前、68 頁。

な共鳴の特徴を妨害することなしに起こらなければなりません。

ここで述べられている音響的特性に基づく呼び方と調音の様式に基づく呼び方で子音をまとめたものを示しておく。²³

●音響学的特性に基づく学術用語

有声子音は喉頭の振動を伴い、無声子音は喉頭の振動を伴わないものである。さらに、音が放出される様式によって破裂音・摩擦音・鼻音・わたり音といった四つの用語で区別される。(以下はその一例)

有声破裂音 : b 無声破裂音 : p

有声摩擦音 : v 無声摩擦音 : f

有声鼻音 : m、n

有声わたり音 : r、j

●調音の様式に基づく学術用語

唇音 (唇によって形作られる) / 舌音 (舌によって形作られる) / 歯音 (歯を用いる)
/ 歯茎音 (歯茎を用いる) / 硬口蓋音 (硬口蓋を用いる) / 軟口蓋音 (軟口蓋を用いる)
/ 声門音 (声帯の突然の接近)

多くの要素は調音に関する用語の組み合わせを必要とする。

唇音 : b、p、m、w

唇歯音 : f、v

舌歯茎音 : t、d、l、s、z

舌歯音 : th

舌硬口蓋音 : r、j

舌軟口蓋音 : k、g、ŋ

このように、子音がどの部位を使って生成されているのかを理解することで、より母音の

²³ 同前、69 頁を参考とする。

調音とは影響されない取り組みとして子音を加えることができるのである。母音だけの歌唱に比べて子音が加わることによってフレーズが流れなくなる場合には、子音を生成する過程に原因があり、母音で調音する過程に影響を及ぼしていると考えられる。上記のように、一つの母音による歌唱、テキストの母音のみによる歌唱、テキスト通りの歌唱という段階を踏んで実践することによって、よりレガートな歌唱を実現することができる。

⑨音の入り方

ここまでの考察により、さまざまな音型に対して注意深く取り組むことが可能となった。しかし、ここでさらに上質な旋律美を実現するために考察すべき点が存在する。それは、「フレーズのはじめの音にどのように入るか」である。コーネリウスは声の開始について次のように述べている。²⁴

二つの重要な要素が、声を生み出す身体上の過程と関連します：1) 声帯の緊張、それは様々な音の高さ・強さのパターンの要求を満たすことを可能にする；2) 喉頭及び咽頭の腔群の位置取り、それは音声の増幅すなわち共鳴という結果を生み出す。声の開始において、これら二つの過程に携わる筋肉群は、弛緩状態からバランスのとれた緊張状態へと移行します。アタックの正確さは、これらの動きの有効性によって決定されます。…（中略）… より優れた概念は“送り出す”を意味する「コン・ズランチョ（con slancio）」という古いイタリアの表現です；それに内包されている印象は、強いられるものというよりはむしろ穏やかなもの、関連する身体上のメカニズムが、意志によって動かされるというよりはむしろ動くことを許されている、というものです。理想的な音声のアタックは、口を開“かせてあげ”、母音及び音声の形を思い浮かべ、その思い浮かべた形の中に現れる振動を意志によって動かさずに“聴

²⁴ 同前、14,15 頁。

く”ことです。声帯は閉じようと“思い浮かべる”ことによって神経学的に容易に接近させることが出来、そしてこの現象こそが、メカニズムを発声の準備状態に置き、また事前の緊張や咽喉の雑音のない純粋なアタックを作るのです。

中音域の音から始まるフレーズについては、あまり意識しすぎることはない。それはここでも述べられていた通り、身体上の様々な筋肉群が自然に関連して動くからである。自分自身で苦手意識のない音の場合には、横隔膜を引っ張る筋肉は柔らかく動かすことができており、息が流れた状態で歌われているのである。問題は高音から歌われる場合である。高音と一言で表現するのは、歌手それぞれによって注意深く歌唱する高音の捉え方はさまざまだからである。筆者の場合には二点嬰へ音以上の音から始まる際には、高音から始まるフレーズであると捉える。このようなフレーズの始まりの高音への入り方で最も大切なのは、「息を流してから音にする」である。⑤跳躍においても述べたけれども、高音を歌唱するとき、無意識に横隔膜の動きをかたくしたり喉のあたりに力を加えたりしてしまう。フレーズの頭にある高音へ入るときにも、これと同じ問題が起こりやすい。高音から入るとき、軟口蓋を高く維持した状態で息を流すことは意識しやすく、横隔膜を柔らかく引っ張った状態に準備することも意識しやすい。ここで問題なのは、この横隔膜をゆっくり戻しながら息を送り出すタイミングと、実際に音にするタイミングである。この二つのタイミングは同時であるように思われるが、実は先に息を流すことが望ましい。この二つのタイミングが同時になってしまった場合、わずかな時間ではあるが息の動いていない時間が生じている。息の動いていない時間とは、即ち喉や胸に力を加えることで音を支えている時間であり、かたい響きによって歌われている時間が存在することになってしまう。フレーズのはじめの音が喉や胸に力が加わった状態で歌われてしまった場合、そのあとのフレーズは横隔膜からの柔らかな息で支えられた声では歌われない。このような歌唱を防ぐためには、まず息の流れを身体で感じる事が重要である。そのための実践として、横隔膜を下に引っ張ることでブレスを吸ったときに手を下ろし、息を送り出すと同時に、横隔膜

が上方へゆっくり戻るのを表すように手をゆっくり上げる。このように実際に手を横隔膜の動きと連動させることによって、目で見て息の動きを捉えられるので、意識しやすくなる。この手の動きを実践しながら歌う場合、手が上向きに動き始めてから音が発されることとなる。この実践によって息を流す動作と音を出す動作が正しい順番で行われるため、フレーズのはじめからしっかりと支えられた音となる。なお、高音の中で特に注意して歌われる音（筆者にとっては二点変口音以上の音）は軟口蓋の高さもより高い位置で維持されるべき音であるため、横隔膜を引っ張る力もやや増加させることが望ましい。実践として、音を発する瞬間に身体の中央に向かって筋肉を押し上げてやる動作を取り入れることで、高い音にもスムーズに入れるようになる。

次に「音を持続させる歌唱」について考察する。音を持続させる歌唱は、「次の音へ移る持続させた音」と「フレーズの終わりの音である持続させた音」で異なる意識が必要であるが、まず音を持続させる際に共通して考察すべきことを述べることにする。音を長い間持続させるとき、無意識に行ってしまうことの一つが「息の節約」である。他の箇所比べてできるだけ細い息で、少しずつ息を送ることによって息の続く時間を延長させようという働きではあるが、これは正しくない。「息を節約する」という動作によって、身体にはどのようなことが起きているかというと、横隔膜を支える筋肉は緊張で固くなり、送り出された息のスピードは極端に遅いのである。これは「美しい直線を描いて下さい」と言われて、丁寧に取り組もうと思えば思うほど線が震えてしまうのと同様の結果である。音を持続させる際に最も大切なことは、「息を節約すること」ではなく「息の流れを止めないこと」なのである。息の流れが止まらないために必要なことは、音の目的地を定めることである。その音へ向かって常に進み続けることを働きかけたとき、支えや喉、顎などに力が加わって固くなることはない。この実践として、音を伸ばしている中で息を流し直す拍を設定することが挙げられる。一度、短い音符の連続であるフレーズに置き換えて歌唱する。そのフレーズを歌唱する際の身体の状態をイメージしたまま、長い間持続させる形に戻してやる。この実践によって、息の流れが止まってしまうことを防ぐことができる。



長い音符を一度細かい音符へ捉え、横隔膜を引っ張る筋肉が柔らかく動かされる感覚を記憶させる。

ここで「次の音へ移る持続させた音」と「フレーズの終わりの音である持続させた音」の歌唱に違いについて述べていくこととする。前者の場合には次に移る音が目的となる音になるため、その音に向かって音を持続させやすい。問題が起こりやすいのは後者の方であり、その音で終わる場合には目的となる音を自分で設定しなければならない。高音のまま音を切るとき、意識をしなければ多くの場合音程はやや下がってしまう。これはブレスについて述べた内容とも類似しているが、音を切ることと支えを緩めることが同時に起こってしまうと、音程が支えられずに下がってしまうのである。この場合にも、支えを緩めるのではなく、ブレスを吸うことによって音を切るという意識をもつことで、音程が下がってしまうことを防ぐことができる。

⑩カデンツァ

ベッリーニの楽曲に見られるカデンツァの多くには、フェルマータや跳躍、アジリタなどが含まれており、ここまでの考察を取り入れて歌唱することができる。ベッリーニの楽曲に見られるカデンツァは「フレーズの頭に長い音符やフェルマータが書かれたもの」と「フレーズの中に最高音など重みを持たせる箇所があるもの」、そして「フレーズの頭や中に重みを持たせる箇所が複数あるもの」の三つに分類して考えることができる。けれども、どのカデンツァにも共通して考えられることは、「カデンツァは声の技巧を聴かせるためにあるものではない」という点である。さまざまな技巧が含まれているため、もちろんさまざまな技術を持ち合わせていないと歌唱することは困難である。けれども、カデンツァにおいてそこまで表現してきたテキストや感情と切り離された歌唱が聴かれることはあつ

てはならないことである。よって、いくつかの箇所¹に重みを置くことなどは効果的な歌唱ではあるかもしれないが、最も大切なことはフレーズの最後まで安定したブレスで歌い切る²ことである。

まず「フレーズの頭に長い音符やフェルマータが書かれたもの」の歌唱について考察する（【譜例 1-2-18】）。この形のカデンツァで注意すべき点は、どこまでのフレーズを歌うのか明確に定めることである。フレーズの頭にフェルマータなどが書かれていると、カデンツァに入る瞬間を最も注意深く捉え、その音を充実させることだけを考えてしまいがちであるが、この場合にはフレーズの最後にはブレスが足りなくなってしまうたり、引き伸ばされた音とそれ以外の音が全く別なものとなってしまうたりするのである。この形のカデンツァの実践は、まず頭の音を重視しすぎずにフレーズ全体を歌い、少しずつ引き伸ばしていくことが効果的である。

次に「フレーズの中に最高音など重みを持たせる箇所があるもの」について考察する（【譜例 1-1-8】【譜例 1-1-13】）。フレーズの中に最高音などがある場合、フレーズの頭の音に対して、ポジションなどの意識を向けることなく歌ってしまうことがある。けれども、この始まりの音を最高音と同じポジションで歌うことが大切である。また、最高音に向かう中で息のスピードが緩んでしまったり、息の量が増えてしまったりするので、この形でもフレーズ全体を正しい音程と同じ響きで歌唱することを実践してから、フレーズの中で聴かせどころを引き伸ばしていくのが良い。

最後に「フレーズの頭や中に重みを持たせる箇所が複数あるもの」について考察する（【譜例 1-1-10】【譜例 1-2-10】【譜例 1-2-15】【譜例 1-2-30】）。ここまでの二つを組み合わせたような形のため、フレーズへ入る瞬間も、フレーズの中で重みを持たせるところにも注意深く取り組むことが大切である。けれども、どちらも引き伸ばそうとすると、フレーズの終わりにブレスがなくなってしまうたり、さまざまな箇所に重みがくるため、間延びしたような歌唱になってしまったりする。複数のポイントにおいて重みを持たせる可能性がある形の³カデンツァにおいては、多くの場合後ろのポイントにより重みを持たせると良い。

第二章 舞台上で演奏されるベッリーニの音楽

第一章ではリサイタルへ向けて考察した自身の演奏と、他の歌手たちのパフォーマンスから発見された演奏から見出された、より注意深く取り組むべき点を音型別に考察し、それらの実践方法を考察した。第二章では博士リサイタルなどで学んだ、自分が生身のひとりの人間として、歌い手として舞台上に立った時の経験を、コーネリウスなどの理論を援用しながら振り返ることによって、演奏技法にとどまらずより根本的な課題を見つけ出していくこととする。なお、第一節では第一回博士リサイタル《カプレーティ家とモンテッキ家》について、第二節では第二回博士リサイタル《清教徒》について、実際の歌唱を分析しながら考察していく。どちらも伴奏はオーケストラではなくピアノであり、演技付きでの歌唱である。第三節ではそれらの経験を踏まえて、演奏技法にとどまらず舞台上に立つためのより根本的な課題を考察していく。

第一節 《カプレーティ家とモンテッキ家》の音楽

聴衆を前にしてまず練習時と異なることは「身体の状態」と「無音」の感覚であった。演奏家ではなく、スポーツ選手なども同様の感覚を体験することとは思いますが、本番の舞台には緊張という現象が起こる。この緊張によって、精神状態においても身体の状態においても変化が生じている。精神状態は聴衆の前で歌う経験を何度か積むことによって、良い方向へと変化していくように感じる。「頭が真っ白になった」などという演奏はそう何度も続くことはなく、徐々に集中力は増して日頃の練習では味わうことのない感覚を掴むことが可能となる。けれども、精神状態の変化に伴う身体の状態の変化だけでは、歌唱にふさわしい状態にまで緊張した身体を緩めることは困難である。まず身体の緊張によって頻繁に起こる現象は、さまざまな筋肉が強張り横隔膜を引っ張る筋肉も柔らかく動かすことができにくくなるため、浅いブレスとなってしまうことである。また首や胸のあたりにも力

が入ってしまい、しっかりと支えられた発声ではなく、顎や喉をしめて高い音を出すようになってしまう。このことはすべて声帯の疲労へとつながり、充血した声帯では低い音で声が鳴らなくなってしまい、さらに力を加えて低い音を歌うという悪循環へとつながっていくのである。このような連鎖を防ぐためにも、まず身体の状態を日頃の歌唱時と近い状態へ調整することを心がけるべきである。また「無音」についてだが、日頃の練習時の歌唱に比べて、ピアノの音のない無音の時間は緊迫感が全く異なるものであり、身体での感じ方も大きく変化していた。実際にジュリエッタのロマンツァの歌い出しの＜Eccomi＞において変化がみられた。歌唱のための準備として横隔膜を柔らかく引っ張りブレスをとる動作を行ったが、聴衆を意識することによってその動作にどこか力が入ったものとなってしまったのである。フェルマータが書かれているかのように歌い出しの前の休符を十分すぎるほどに意識して、無音の緊張感を表現に取り入れたつもりだったが、本番後に聴衆として自身の音源を確認したとき、その無音は決して長いものではなかった。舞台上で歌手の感じる時間の流れは聴衆とは異なるものである。聴衆を前に一人で向き合う舞台の上の歌い手にとって、最も怖いものは「無音」ではないだろうかとさえ感じる。そのような「無音」に対する恐怖もあって、はじめに述べた身体の緊張が日頃の歌唱よりも浅いブレスを引き起こしていた。ブレスに関して、コーネリウスは次のように述べている。²⁵

訓練中に、例えば妨害する緊張を壊そうとする時、その目的を達成するためにしばしば極端な努力が必要とされ、息の損失は一瞬過剰であるかもしれません。

喉が締め付けられている時に長いフレーズを歌うことは、技法的にも美学的にも望ましくありません。歌うことを学んでいる時には呼気損失はしばしば極めて高いでしょうが、どのように歌うかを学んでしまったら、それは常に低いのです。

²⁵ リード、コーネリウス『声楽用語辞典——コーネリウス・リードによる解剖と分析』 41頁。

ここでも、緊張によってブレスが浅くなってしまうことはあり得ることであると述べられている。その結果、ブレスをとることなくフレーズを歌いきることが確実ではない箇所においては、ほとんどの場合においてカンニングブレスをとってしまった。このような経験がある演奏家は筆者の他にも存在するかもしれないが、その場合に重要なのは二つの選択肢から自分の歌唱を決めることである。まず一つ目は「ブレスを取ることなくフレーズの最後まで歌い切る選択」、そしてもう一つは「フレーズを最後まで確実に歌い切ることを優先して、カンニングブレスを取る選択」である。練習時にブレスが足りなくなる予感がした場合に、ブレスを取らずに歌唱してみると実際にはまだ余力があり、歌い切ることができたという経験はある。実際にブレスが足りないと感じた箇所から、腹部を横へ張り出すような意識で筋肉を動かすことで、ブレスを保つことができたのである。けれども、この場合には身体が痙攣しているかのような動きとなり、視覚的に歌唱の邪魔となっている可能性がある。また本番でこの腹部を横へ張り出すような動作を行うことによってブレスが十分に保たれる確実性はなく、万が一ブレスが足りなくなった場合には途切れたような不自然な歌唱となってしまう。「ブレスを取ることなく最後まで歌唱する」という選択をした結果、ブレスが足りなくなり途切れたような歌唱になってしまった場合には「カンニングブレスを取るべきだった」という視点になるのである。筆者は「ブレスを取ることなく最後まで歌唱する」という選択にはリスクを感じるため、多くの場面において「フレーズを最後まで確実に歌い切れるようカンニングブレスを取って歌唱する」という選択をしてしまう。結果的に大きな失敗とは捉えられないので、その瞬間の歌唱の質を第一に考えればおそらく正しい選択といえるだろう。けれども、この後者の選択から前者の選択へと切り替えることは勇気を必要とする。個人差もあるだろうが、聴衆を前にして緊張感に包まれた中で演奏する機会は、あまり多くはないだろう。その中で前者の選択をするということは、一つの「本番力」といえるのではないだろうか。けれども、歌い手はこの選択肢に関して、準備をすることなくその場で乗り越えるしかないわけではない。「ブレスが足りなくなるかもしれない」という可能性がわずかにでも存在するフレーズに関して、足りなくなっ

た場合にはどの箇所でカンニンブレスをとるのか、あらかじめ考えておくべきである。まったく想定していなかった場合には言葉の途中でブレスをとってしまったり、不自然な箇所でブレスをとってしまったりするけれども、事前に決めておくことによって解決できることである。また「カンニンブレスをいかに分らないようにとるのか」というのもあらかじめ取り組んでおけることである。このブレスの問題は、「身体の緊張」という問題だけではなく、「身体のコンドィション」の問題に置き換えても同様のことが考えられるだろう。歌手は必ずしも本番に最も良いコンドィションで舞台へ上がれるとは限らない。咳が出る中で演奏しなければならない場面も存在し得るのである。そのような状態で普段通りの演奏を試みることと、その日のコンドィションに合わせた歌唱をその場で選択して演奏することのどちらが正しい選択かは、多くの歌手が後者だと答えるだろう。このような場面を考えるならば、日頃からさまざまなコンドィションに合わせていくつかの歌唱を考えておくことの必要性が明瞭になってくる。

次にブレスの長さではなく、ブレスの種類に注目する。まず提示しておくことは、歌唱のためのブレスが聴衆へ聞かれないことは望ましいことであるという概念である。鼻で勢よく息を取り入れることによって雑音を発しながら歌唱することは、聴衆にとって心地よいものではない。鼻呼吸に関してコーネリウスは次のように述べている。²⁶

静かな呼吸の間には自然に起こっているにも拘らず、鼻呼吸は様々な理由から歌唱において实际的ではありません：

1. 息の吸い込みに過剰な努力が必要とされる。
2. それは、ある人々が信じているように、“咽頭の共鳴器群を開く” ことはない。
3. それは時間がかかり過ぎる。
4. それには雑音が入る。
5. それは胸を緊張させ、持ち上げる傾向がある。

²⁶ 同前、51 頁。

6. それは、息を吸い込む間に動かし始められた呼吸器の器官が、発声のための調節を素早く容易に行うため、遅れずにもとの状態に戻ることを妨げる。

歌唱のためのブレスの中では嗚咽のように呼吸の音を取り入れる表現が考えられるが、これは鼻呼吸による雑音とは異なるものと解釈する。あくまで表現のブレスであり、それは歌唱のための安定したブレスと共存し得るものであると考えるからである。けれども、歌唱のための安定したブレスが聴衆へ与える印象とは「意思・理性」のある歌唱であり、あまりにも「意思・理性」が散りばめられた歌唱に「感情」を感じることはできない。筆者はすべての音をよい響きで歌唱することに意識が集中していたために、筆者の演奏は歌唱のための安定したブレスだけを意識し、「感情」を押し殺した歌唱を感じさせるものとなってしまったのである。これらのブレスと感情との関係について、コーネリウスは以下のよう述べている。²⁷

発声はしばしば自然な呼吸の通常の満ち引きを邪魔します；何故ならば、歌唱においては、音声の持続は長い時間の間、狭められた声門の位置が維持されていることを必要とするからです。この狭められた位置は、情緒の関わりの程度に関係なく、一定のままでなければなりません。結果として、抑制されることのない情緒は声帯の緊張性を失わせ、従って適切に接近することが出来る可能性を奪い取ってしまいます。それゆえ、二つの極めて重大な分野において、自然発生的な情緒はしばしば歌い手の発声上の関心に逆らって働く可能性があります：すなわち、それは落ち着いた呼吸法及び声門の空間を閉じる調整過程の両方を乱すことがあるでしょう。 …(中略) … すべての情緒の過程は、横隔膜及び関連する呼吸に携わる筋肉群を刺激し、喉頭を動かします。横隔膜、呼吸器官、喉の器官に対する過度の刺激は、歌い手が耐えられない身体的コントロールの崩壊（breakdown）を引き起こします。

²⁷ 同前、53 頁。

ここでは、自然発生的、過剰な情緒は歌唱の際の身体的コントロールを崩壊させると述べられているけれども、舞台上で表現する我々歌手は「表現すること」と「発声上の関心を貫くこと」の両者のバランスを保つことを身につけなければならないのである。ここで第一回博士リサイタルにおける実際の演奏について再び注目する。レチタティーヴォ・アッコンパニャートからロマンツァにおいて、あらゆる箇所ではジュリエッタの感情が息づかいに表れていない歌唱であった。ピアノの悲しげな音色に導かれて歌唱する際に、歌唱のために大切な安定したブレスによって歌い始めることは実現できたように感じる。けれども、ジュリエッタの強い訴えと解釈できる箇所に関しても、安定したブレスしか感じられなかったのである。ロマンツァに入るまでのレチタティーヴォにおいて、唯一表現のブレスが動いているように聞かれたのは＜dove, dove inviarti, dove＞のフレーズのみであった。コーネリウスは演奏における呼吸技法について以下のようにも述べている。²⁸

演奏家になるためには、本当の笑いや涙に屈することなく、人を笑わせたり泣かせたり出来るようにならなければなりません；熱中させられていても、それでもなお超然としており、深く感じながらも、自分の情緒に圧倒される前に立ち止まらなければなりません。感情の強さを取り扱うことは、“冷静な頭、暖かい心”を以って歌うことを学ぶのです。“呼吸法を用いて感じること (feeling with his breathing)”によって、その歌手はこの一定していないバランスを非常に効果的なやり方で制御し、統制し、維持することが出来ます。

このフレーズを引用するならば、筆者は「冷静な頭」のみで歌唱していたとも言えるであろう。

しかし、「感情」が聴衆に届けられない原因はブレスだけではなかった。それは息の流れとスピードである。続くロマンツァでは息の流れやスピードにさまざまな問題があった。

²⁸ 同前、53 頁。

筆者の演奏は第一章で考察したリズムに関して注意深く意識された歌唱であった。けれども、その意識された歌唱は音符と音符の結びつきに注意が集められた歌唱であり、細いロープを綱渡りしているかのような細々とした歌唱であった。その歌唱ではホール全体に息が流れていく歌唱ではなく、音楽に込められた世界を舞台の上でのみ響かせる歌唱になってしまったのである。本来ならば聴衆へと音が進んでいくべき音楽が、自分の耳で確かめながら一音一音を歌ってしまったことにより、その場で足踏みしているかのような音楽になってしまったのである。また、レガートな歌唱のために丁寧に歌おうとすればするほどポジションが奥にこもってしまい、跳躍した音は響きの低い音になってしまった。これらはすべて息のスピードが遅くなってしまったことが原因であった。付点や三連符のリズムの歌い回し、またレガートな歌唱においても、丁寧に歌うことを意識すればするほどその音しか考えられなくなり、前へ進む音楽ではなくなってしまう。その結果、ピアノに先導された演奏となり、表現は舞台の上で小さくまとまってしまった。これらのことから、細かい歌い回しなど、練習時に考察したことは本番の舞台上で考えるべきことではないという結論にたどりついた。より良い声で良い表現が実現されるために、さまざまな考察を行うことは必要であり、それらを意識せずとも歌唱に生かすことができるようになるために、日々の練習はあるものである。けれども、実際に聴衆を目の前にしてそれらの実践を意識することは効果的ではない。このことは、コーネリウスによっても以下のように述べられている。²⁹

演奏中の歌い手は、自分自身を職業的歌い手として確立するために必要な技法上の技術を既に習得しているべきであり、それらの技術は練習を通して意識下まで深くしみ込んでいなければなりません。

先ほど取り上げた『歌うことを学んでいる時には呼吸損失はしばしば極めて高いでしょう

²⁹ 同前、27 頁。

が、どのように歌うかを学んでしまったら、それは常に低い』³⁰という言葉も同様、本番時に歌うことを学んだ場合には、良い結果にはつながらないのである。

ここまで述べた内容と違った結果が生まれたのは、高い音の歌唱である。あらゆる音型に対して、丁寧なあまりに緊張した身体と流れていない息で歌唱してしまっていたが、高音だけは異なる状態であった。筆者は無意識のうちに高音の歌唱の際には身体の筋肉をより多く動かし、それまでよりもしっかり支えられた息を流していた。その結果、勢いとエネルギーをもって歌唱するため、高音の歌唱に関しては練習時と同じように取り組むことができたのである。「必ず満足のいく音をきかせたい」という意思がそうさせていたのかも知れないが、高音だけはしっかりと全身を使って歌唱することができた。このこととは対照的に、練習時にはほとんど意識することなく、本番だけ問題が起こった箇所が存在する。それは、わずかな跳躍やフレーズの歌い切りの音であった。これらはどちらも「身体を支える」と「息を流す」ことを同時に実現させなければならない箇所である。高音であるという意識が身体の筋肉に自然と働きかけていたのに対し、わずかな跳躍やフレーズの最後の音というのは、その音を発することに細心の注意が払われなかったのである。わずかな跳躍では支えが浮いてしまい音の跳躍と同時に喉がしまり、声帯がうまく合わないことがあった。またフレーズの最後の音では、音を切る前に途中で支えることをやめてしまったため、息が安定して流れずに音がぶつりと切れたようになってしまった。本番時には、練習時に比べて「印象に残る音」に対して意識が集中されやすい。けれども、歌い手がより注意をもって歌唱すべきなのは、「日頃意識されない音」である。ところが日頃意識していない音に対して意識をもつというのは困難であり、結果的に重要なのはふとした瞬間に支えが緩んだり、息の流れが止まったりしないように、常に安定した横隔膜の動きをコントロールすることではないだろうか。

次に「動き」と「歌唱」の関係について触れていく。筆者は日頃の取り組みの中でも音楽稽古と立ち稽古で歌唱に変化が起きていた。それは、音楽では発声などの歌唱にのみ注

³⁰ 同前、41 頁。

目しており、立ち稽古になると表現のことを考えるから、といった話ではない。常に発声
と表現のどちらをも意識しているけれども、そこには二つにある大きな違いが存在してい
るのである。大きな違いというのは「身体の状態」や「意識を集中しなければならない対
象」である。これらはどちらも筆者が発声に関して意識を集中しすぎてしまい、結果的に
音楽稽古においては身体がかたくなっていることが原因である。立ち稽古では発声以外に
意識を集中させる対象が増えるため、身体が自然とほぐれているのである。意識の点のみ
に関わらず、実際に立ったり座ったりすることで身体がほぐれるという考え方もでき、ま
た舞台セットや共演者との距離や位置関係など、歌唱以外にも考えなければならないこと
が増え、「客観的な自分」の存在が生まれるのである。実際に本番の舞台においても、ロメ
ーオとの二重唱の前に見られる短いレチタティーヴォでは、ロマンツァで起こった息の流
れの問題は変化していた。レチタティーヴォでロレンツォが舞台に現れ、彼とのレチタテ
ィーヴォが始まると、息の流れが良くなり声の自由さが増したのである。ロマンツァの間
はあまり身動きをとることなく一つの姿勢で歌い続けることが多かったが、レチタティー
ヴォに入ってから会話の中で自然に動いていたのである。決してロマンツァの間、困難な
姿勢で歌っていたわけではなく、十分に歌唱に取り組める身体の状態にはあった。けれど
も、レチタティーヴォが始まると「身体の動き」だけでなく、思いを伝える具体的な相手
が存在し、相手の言葉に対する反応など意識を集中しなければならないことが増えたので
ある。

続くロメーオとの二重唱も、レチタティーヴォでの身体が十分に動いた状態で歌うこと
ができた。感情をより爆発させるような箇所については、本番時の方がよりエネルギーの
ある演奏が実現できたように感じられた。それは、一人の場面よりも共演者が舞台上にい
る場面の方がより起こりやすい現象であり、強い訴えを激しい音楽とともに表現する場合
には、練習時に比べて特別にエネルギーを増加させようという意識なく実現できる。この
二重唱でも、＜Quello, ah! quello del dovere, della legge dell'onore.＞や＜Fuggi, va. Guai
se il padre ti sorprende!＞などの箇所はロメーオとの掛け合いになっており、互いの息づ

かいによって本番にしか生み出せないような緊張と興奮を生み出すことができた。けれども、問題はその箇所におけるエネルギーの大きさではなく、その箇所において興奮して支えが浮いてしまうことでその次の箇所に影響が及ぶことである。筆者は＜Ah! da me che più richiedi＞の部分で、ゆったりとしたテンポの中で歎きのように訴える表現を実現しようと試みた。この試みによって再びロマンツァの時のように息のスピードが落ちた歌唱へと変化してしまった。けれども、ここではその前の箇所において興奮状態で歌唱していたため、ロマンツァの際とは異なる感覚であった。もちろん、興奮状態にあるからといって、必ずしも喉に力が入るわけではないけれども、音量的に発散させる力が大きく、また厚みのあるピアノの音型に背中を押された場合に、冷静な歌唱を見失ってしまったのである。その結果、必要以上に多くの息を流し、胸や喉に力が加わった歌唱となってしまったのである。声部のみならずピアノを含め音楽全体に厚みのある箇所では、そのように力の加わった歌唱でもあまり無理はないように感じられるが、その後に中音域を多く含むゆったりとしたフレーズを歌う場合、不自由なことが起こるのである。喉に力を加えて歌ってしまった場合には、声帯の緊張と弛緩のバランスが崩れてしまい低い音が出にくくなっていたり、声帯を柔らかくコントロールすることが困難になってしまったりする。そこへ、さらに息のスピードが落ちてしまうと、かたい子音を発するだけで声帯が合わなくなることさえ起こってしまうのである。練習時にも、＜cedi, ah! cedi un sol momento＞の箇所で声帯をコントロールすることが困難になる経験していたけれども、本番はより大きな疲労を感じた。このような場合には、へその下のあたりに意識を集中させ、それまで以上に支えを下げ、喉を開くことを実践した。喉を開く意識によって、かたく合わさろうとする声帯よりも緩めるようさまざまな部位が働いたのである。このことによって低音を出すことがややスムーズになったように感じた。

第一回博士リサイタルで実感したことをまとめると、本番時に舞台上で起こることの中で最も注意すべき点は精神的緊張と身体的緊張である。この緊張というのは、無音をはじ

めさまざまな時間の感じ方を変化させ、あらゆる筋肉の緊張を引き起こすことによってさまざまな歌唱に変化を及ぼしてしまうのである。具体的に挙げられるのは長いフレーズに対するブレスの長さ、わずかな跳躍やフレーズの最後の音の歌唱などである。これとは対照的に、本番時にこそより良い歌唱が実現されるのは、より注意を払って取り組んでいた高音や、エネルギーを感情的に増加させることが可能な箇所の演奏である。これらのことから、練習時に考察した「歌唱のための考察」をはじめ、練習時に意識していたことは本番時には意識しすぎてはならないと考えられる。本番時により良い歌唱のために音符一つ一つ、休符一つ一つにまで集中して演奏することは、聴衆へ表現される歌唱とはならない。本番時に歌唱のために考えることは、身体の緊張を緩めて、横隔膜を引っ張る筋肉をより柔らかく動かすことである。常にこの意識を持った演奏が実現できた際には、歌唱のためにより良いブレスや支えの確保がされたまま、テキストやドラマを存分に表現した歌唱が実現できると考える。この課題を持って、第二節における第二回博士リサイタルでの演奏についての考察へと移っていく。

第二節 《清教徒》の音楽

第一回博士リサイタルの考察を踏まえて取り組んだ第二回博士リサイタルでは、さまざまな改善点が見られた。まず身体の緊張を緩めることに意識を集中できた点、また自分の耳で声を確かめることなく素早い息の流れで歌唱することが実践できた点などが挙げられる。けれども、第二回博士リサイタルで新たに見つかった課題は多く、それらについて考察していくこととする。

まず、《カプレーティ家とモンテッキ家》のジュリエッタに与えられた音楽に比べ、《清教徒》のエルヴィーラに与えられた音楽の特徴は音域が広く、アジリタや跳躍などさまざまなパッセージが多く見られ、また有名な「狂乱の場」が存在していることである。リサイタルで取り上げた演奏箇所自体に大きく違いがあるのだが、第二回博士リサイタル全体の演奏において筆者がまず意識したことは「声の配分」である。実際に筆者は、第一幕の歌唱では後半に向けた声の配分・温存を常に考えており、第二幕・第三幕においてはその意識はなかった。コーネリウスは声の節約について、「(To) Mark 声を節約する、マーキングする」という表現で以下のように述べている。³¹

全ての発声の問題においてそうであるように、マーキングは有益にも有害にもなることが出来ます； …（中略）… ある人々にとっては、弱く歌い続けることは有害でしょう；何故ならば、彼らの技法は強弱の度合いの弱い方では喉頭の懸垂が保たれることが出来ないように組み立てられているからです。彼らにとって唯一の役に立つマーキングの形は、オクターヴを下げることです。

この意見を考慮するならば、オクターヴを下げて本番時に演奏することは選択肢から外されるため、喉頭の懸垂を保ったまま技法の強弱の度合いを弱めることによって声を節約

³¹ 同前、202 頁。

することが望ましいと考えられる。では、この声を温存するという意識によって、実際何が起こっていたのか考察していきたい。第一幕のジョルジョとの二重唱やフィナーレの歌唱において実際の演奏で取り組んだことは、さまざまな音域において「声を遠くへ飛ばす」意識や「響きを薄く維持する」意識を重視することであった。この意識によって引き起こされることは、身体の中に息を取り入れ、支えを使ってその息を送り出すことによって歌声にするという作業を、喉や顎などに力を加えることによって妨害しないことであった。

「声を遠くへ飛ばす」という意識は流す息のスピードを緩めることなく歌唱することへとつながり、「響きを薄く維持する」という意識は息の量を過度に多くしてしまうことを防ぐことへとつながったのである。これらの意識によって、第一回博士リサイタルに比べ、はじめから身体の緊張も少なく統一された良い響きでの歌唱を実現することができたように感じる。けれども、ここで注意すべきことは「言葉の持つ力を弱めることなく歌唱すること」である。第一幕フィナーレなど声帯に疲労が感じられるタイミングにおいて、中音域が多く書かれたレチタティーヴォを歌う場合、その傾向は顕著であった。ここでは冒頭よりもさらに統一された息と響きを重視してしまったのである。これは喉を締め付けることで中音域を歌うことを防ぐために、身体を使って中音域を歌うよう意識したことであった。けれどもこのことによって、テキストに書かれているそれぞれの言葉のニュアンスを自然なエネルギーによって歌うことが困難になってしまったのである。決して、言葉表現のためにやや力を加えて発語することが必要であるという内容ではない。発声に関する不安が大きくなったとき、その「音符」に対する息やポジションの意識だけになってしまい、「テキスト」に対する意識が薄れてしまうのである。ここで、音声と歌詞の関係について書かれたコーネリウスの意見を参考とする。³²

個々の母音は、比較的固定された腔の調節を必要とする、特有の音声の形及び共鳴の特徴を持っているのに対し、子音の調音のためには舌、唇、あご、顔の筋肉が常に

³² 同前、70 頁。

高度に可動的でなければならないからです。それゆえ、母音は、調音の過程を妨害しないように咽頭において形作られなければならない、また子音の調音は、それぞれの母音に必要な共鳴の特徴を妨害することなしに起こらなければなりません。…（中略）… 明瞭な発音の仕方が実現される機能の状態は、骨盤の領域から口蓋の筋肉群に至るまでの全ての発声系が、バランスのとれた緊張状態に保たれている時に存在します。この釣り合いは、適切に発達させられ上手に統合させられた声区調整、新の喉頭の共鳴、優れた言語的技術、から生まれます。こうした技法的状況の下では、発声中に費やされる全てのエネルギーは全ての系統にわたって公平に配分され、その結果、音声も歌詞も、歌い手の最も深い考え及び感情を真に反映する実在物へと融合します。音声の形を犠牲にして子音に過度にエネルギーを与えること、すなわちはっきりとした調音を音声の共鳴に対する関心に従属させることは、この変わりやすい釣り合いを破壊し、伝達するという体験を気付かない間に損なってしまうことと同じです。

つまり、筆者は釣り合いが保たれるべきであった母音と子音のバランスを、母音の響きを意識するがゆえに破壊してしまったのである。ここでも、ブレスにおいて「歌唱のためのブレス」と「表現のためのブレス」が存在するべきであるのと同様に、歌唱のために良い息の流れと響きを維持することと、表現のためにテキストを発するスピードやエネルギーをコントロールすることを、どちらも実現させねばならないのであった。

また、第一回博士リサイタルにおいて改善されるべき点に挙げられた「安定したブレス」について考察することとする。第一回博士リサイタルを通して、本番時に舞台上で意識すべき点は細かい歌唱のための考察ではなく、しっかりと身体を使ってブレスをすることであるという考察を行った。第二回博士リサイタルにおいてこの考察はより確実に実践され、多くの箇所においてしっかりと横隔膜の動きを意識しながら歌唱することができた。また「表現のブレス」を取り入れることによって、それと歌唱のための安定したブレスとを使い分け、よりテキストやドラマを効果的に表現することを実現できたように感じる。けれ

ども、ここで新たな問題について考えていきたい。それは、歌唱のテンポである。緊迫したドラマや感情が爆発したようなテキストに対して、その表現にふさわしいブレスを取り入れることによって、冷静なだけの演奏ではなくなった。けれども、その表現がオーケストラの作り出す音楽の世界の中に小さくまとまってしまった場合には、多くの聴衆を前に表現する歌手としては改善すべき問題が存在しているといえる。具体的に言うと、第一幕のジョルジョとの二重唱の〈A quel nome al mio contento〉の箇所や第三幕のアルトゥーロとの二重唱では、もともとテンポの速い楽曲における歌唱であるため、ピアノの音楽よりもやや前を走り続けたような歌唱が実現できた。三連符の連続ではやや音が滑ってしまう箇所もあったが、エルヴィーラの興奮が歌唱に表現されており、聴き手を興奮へと導く歌唱であった。けれども、第一幕フィナーレで聴かれるポロネーズ〈Son vergin vezzosa〉では縦のリズムが刻まれているものの、そのリズムの中に縛られてしまったために溢れ出す喜びをあまり感じさせない歌唱となってしまった。このポロネーズの中でピアノの音楽から溢れ出したような歌唱が実現できたのは、終盤に取り入れたバリエーションに見られる三点二音へ駆け上がる上行音型のみであった。リズムを刻む意識から解放された箇所において初めて、エネルギーを放出することができたのである。また、第一幕フィナーレの〈Oh vieni al tempio〉などでは狂乱状態に陥った場面であるにも関わらず、ピアノの音楽にしっかりと寄り添った歌唱であったために、美しい旋律が届けられるだけで、その歌唱から生み出されるべき表現を効果的に放出することは実現できていなかった。ブレスの質の問題を改善し、エネルギーに満ちた歌唱を実現できたとしても、その音楽がピアノ（オーケストラ）より遅れてしまっていては、その表現はすべて舞台の上で消えてしまうのである。第一章第三節における音型別演奏考察において喜びや怒りなどの感情を発散しやすい表現と、悲しみやつぶやきなどの消極的になりやすい表現における歌唱の注意について考察したけれども、この問題においてもピアノ（オーケストラ）との関係は重要な点である。多くの場合には、感情を発散しやすい表現にはテンポの速い縦の拍の刻みを感じさせる楽曲が与えられ、悲しみやつぶやきのように消極的になりやすい表現にはゆったり

とした横の旋律の流れを感じさせる楽曲が与えられるように感じる。このことから、テンポの速い楽曲に対しては乗り遅れないようにという意識から、ピアノ（オーケストラ）の音楽よりも先に音を生み出すような意識を持ちやすい。けれども、ベッリーニ特有の美しい旋律線を歌唱するときには、その音楽の中に音や表現までもが溶け込んでしまい、歌い手とピアノ（オーケストラ）が寄り添い過ぎてしまうことが起こりやすいのである。それでは、悲しみやつぶやきのように消極的になりやすい表現の歌唱においては多くの注意が必要であり、喜びや怒りなどの発散しやすい表現の歌唱においてはあまり注意が必要でないかという、そうではない。エネルギーを発散しやすい箇所においてもいくつかの問題は起きていた。ピアノ（オーケストラ）との良い距離を保って歌唱することが実現されやすく、また表現のブレスを用いることによってより効果的な演奏が実現されやすい箇所ではあるけれども、第二回博士リサイタルの実際の演奏において音程がやや上ずってしまったのもこの箇所であった。表現のブレスを用いて、歌唱の中に興奮状態を表現しようと試みたとき、息を送り出す筋肉の緊張を強め過ぎてしまった場合には、適切なバランスを保つことができずに音程は上ずってしまうのである。また、一つの音を長く持続する箇所においても、持続している間に息の量が増えてしまい音を押ししてしまう現象が起こると、正確な音程よりもやや高い音程へと浮いてしまうのである。これらのことから、悲しみやつぶやきのように消極的になりやすい表現の歌唱においては、ピアノ（オーケストラ）の音楽との距離を意識し寄り添い過ぎない歌唱を心がけ、ピアノ（オーケストラ）よりも前を進む音楽を生み出すことによって、より効果的な表現を実現することが重要であり、また、喜びや怒りなどの発散しやすい表現の歌唱においては、他の箇所と比較してやや身体の緊張が強くなり音程が上ずりやすいので、より身体の緊張を解くことが重要であると考察した。

次に、第一回博士リサイタルの際に特別に高い音でないかぎりあまり意識することなく歌うことができると解釈した高音であるが、多くの高音は第二回博士リサイタルにおいても同様の解釈ができた。けれども、《清教徒》のエルヴィーラに与えられた音楽では、《カ

プレーティ家とモンテッキ家》のジュリエッタに与えられた音楽よりも更なる高音が多く見られ、三点ニ音や三点変ホ音などの歌唱が聴かれた。これらの音の歌唱には、二点嬰へ音から三点ハ音などとは異なる現象が起きた。これらはイタリア語で“通路”の意を表す「パッサッジオ」が関係しており、コーネリウスは次のように述べている。³³

上の“ブレイク”、上のパッサッジオ：女性の声における、いわゆる“中”声区の最後の音と“頭”声との間にある、変わり目の点。上の“ブレイク”または上のパッサッジオは、声区の変わり目の実際の点すなわち第一の“ブレイク”の一オクターヴ上に位置しており、へ（ト音譜の第五線）から上のハ音まで歌われる音の高さに適応するために、声帯が短く薄い振動する表面を呈する分断の点と一致しています。

ここで述べられている「上のパッサッジオ」こそが三点ニ音や三点変ホ音の歌唱で起こった問題の原因であると考えられる。ポジションを高く準備し息を流して音を出すことに関しては、三点ハ音までの際と同様にしっかりと取り組むことができたけれども、身体を使ってその音を持続させることに関しては、三点ハ音まで歌唱とは身体の状態が異なっていたのである。皿回しを行うとき目の高さほどの長さの棒で行う場合と、5倍ほどの長さの棒で頭上よりはるか高い位置で行う場合とをイメージしていただくと、音が高ければ高いほどその音を持続させるに必要な身体の支えが重要であることは伝わるだろう。本番時には日頃とは違う緊張状態や体力配分で歌ってしまうため、練習時と同じポジションで音に入れた場合にも、その音程とその息の流れを維持させる体力が残っているのかどうかという問題が生じてくるのである。これは声の疲労の問題ではなく身体の筋肉の疲労の問題である。オペラという長い時間を歌う場合には、声の疲労だけではなく身体の疲労にも意識を配り、どのタイミングで筋肉をよく緩め休ませることが大切なのか事前に考えておくことも必要である。また、ここで高音とは対照的に低い音について考察していく。第一

³³ 同前、384頁。

幕フィナーレに見られる二オクターヴの下行音型の歌唱は、本番時にも満足のいく歌唱は実現できなかった。第一章第二節で考察したように、さまざまな取り組みを試みたけれども、結果的に声がひっくり返ったような歌唱になってしまったのであった。これは先ほど述べた「第一のPASSAGGIO」に関する問題であり、PASSAGGIOについてコーネリウスは次のように述べている。³⁴

胸声から頭声へと滑らかに、均等に渡ることが必要とされる音域の部分、すなわち“ブレイク”（中央ハの上の上のホからへ）を示すために用いられる、昔の理論上の組み立て（frame of reference）。

発達のための手順は、PASSAGGIOを上手く扱う際の究極的な滑らかさのための基礎を据えるために作られなければなりません、そのような試みは決して初期の訓練の手順には組み込まれるべきではありません。声域、共鳴、柔軟性の損失なしにPASSAGGIOを滑らかに、容易に上手く扱えることは、技法における熟練の品質証明です。

また、ここで述べられた胸声と頭声の変わり目の音域であるブレイクの中でも特に一点ハ音の上の一点ホ音・一点ヘ音・一点嬰ヘ音は「**Bridge** ブリッジ」またはイタリア語で「il ponticello 橋」と呼ばれており、コーネリウスは次のように述べている。³⁵

この二つのメカニズムを優雅に、感知されないように橋渡しするには技法におけるかなりの手腕が必要であり、特にテノールとメゾ・ソプラノは、声区の変わり目が歌う音域の中央にあるので、上手な連結を遂げるか、あるいは分かれたままの声区調整の状態で歌わなければなりません。

³⁴ 同前、265 頁。

³⁵ 同前、55 頁。

エルヴィーラはソプラノの役ではあるけれども、その広い音域はメゾ・ソプラノの抱える問題ともいえるブリッジの問題をも解決せねばならないのである。ここでも書かれているように、この胸声と頭声の変わり目とは感知されないように歌唱するためにはかなりの技術が必要であり、パッサッジョを容易に扱うことは熟練の証明なのである。第二回博士リサイタルにおいて、筆者はまだこの技術を習得することはできず、本番時にも満足のいく演奏の実現には至らなかったが、今後も時間をかけて習得していくべき技術であると考え

る。

さらに、ここで《清教徒》において重要な場面である「狂乱の場」について考察する。実際に筆者の演奏を聴いた人の中で、第二幕の「狂乱の場」と呼ばれる箇所ではなく、第三幕のアルトゥーロとの二重唱の箇所を、より「狂乱の場」であるように感じたという言葉

葉を耳にした。たしかに第二幕のエルヴィーラの「狂乱の場」で歌われるアリア＜*Qui la voce sua soave*＞は大変美しい旋律であり、その美しさゆえにとっても彼女が狂乱しているとは感じられないほどである。けれども、その美しい旋律の間にはジョルジョやリッカルドとの対話が存在しており、ここではさまざまな旋律が次々と移り変わる。その音楽の変化とともに彼女の情緒も不安定なものとなっているため、その感情の切り替えを明確に行うことによって、「狂乱」であることを表現できると考えていた。そのため、「狂乱の場」において筆者は美しい旋律は限りなく美しく、二人との対話部分では別人のように感情の起伏を最大限に生かして歌うことを意識していた。書かれているテキストやドラマを十分に表現することを実践したのである。一方、第三幕のアルトゥーロとの二重唱においては、それまでの歌唱による声や身体疲れもあり、与えられた音楽を自分の身体を通して発することに夢中であった。その結果、それまでの箇所に比べて身体全体を使って、良いポジションに良い息を流すということに集中していたのである。この二重唱の中では、第二幕から続く狂乱状態から彼と再び会えた驚きで正気に戻り、辛く悲しかった日々を回想しその苦しみを吐露し、ついには彼との愛の喜びを歌う、といったように次々に表現が変化する。先ほどの考察から述べると、驚きによって正気に戻った際には興奮状態に陥って音程

がやや上ずったり、回想しその苦しみを吐露する箇所ではピアノ（オーケストラ）の音楽に溶け込んでしまうほどに寄り添った演奏となってしまうことが予想されるであろう。けれども実際に聴かれた歌唱においては、どの表現の歌唱にも素早い息の流れと十分な身体の支えが感じられたのである。それはテキストの言葉をまったく感じさせないものではなく、テキストに込められた表現がすべてピアノ（オーケストラ）を先導するかたちで生み出されているような歌唱であった。このことこそが、この第三幕の二重唱を狂乱であると感じさせた要因ではないかと考える。つまり、テキストや音楽が次々と変化していく中で、エルヴィーラの息づかいだけが変化することなく進んでいく歌唱であったのである。このようにあるポイントにおいて何かが一致しないことこそが「狂気」を感じさせてしまうのではないだろうか。そのように考えたうえで、再び第二幕の「狂乱の場」の歌唱を振り返る。すると、筆者の歌唱はテキストに合った表現をテキストに合った息の流れで、美しい旋律に乗せたものであったと解釈できた。例えば＜crudele＞という言葉に対して怒りを込めた表情で、＜cr＞の子音を十分な時間をかけて歌唱し、旋律の流れに乗せて母音を悲しげに響かせた場合、聴衆は可哀想だという印象を受けるだろう。けれども、ここで明るい表情でこのテキストを歌唱した場合にはどうだろうか。聴衆はおそらくこのエルヴィーラに対して正気ではないという印象を受けるだろう。また＜gioia＞という言葉で荒々しい息づかいを用いて歌唱することや、＜lasciatemi morir＞という言葉で明るく楽しげな音色で歌唱することなども、聴衆に彼女の異常さを伝える演奏となるのではないだろうか。筆者の演奏において第三幕では表情や息づかいはテキストの表現を忠実に実現することを目指し、歌唱においては輝かしく希望に満ちた音色を実現することを目指していたのである。一人の人物の表情や動作、発言など、全てが一致しない場合に聴衆が狂気を感じるのであれば、「狂乱の場」と呼ばれる箇所においては、歌い手はすべてを一致させる歌唱をすべきではないのである。けれどもここで最も大切な点はレガートな歌唱や統一された響き、安定したブレスというものは決して揺らいではならないということである。聴覚的要素として「狂乱」を表現し得る歌唱を目指すことは大前提ではあるけれども、その先の段階とし

てオペラが限りなく視覚的要素を含んだ芸術である以上、「狂乱の場」においては視覚的要素も重要な要素ではないかと考える。先ほども述べたように「表情」というのは視覚的要素である。この「狂乱の場」の演奏における視覚的要素の重要性について、水谷彰良は次のように述べている。³⁶

ベッリーニは《海賊》《異国の女》《夢遊病の女》《清教徒》に理性を失ったヒロインを登場させた。そうしたシーンを、単にプリマ・ドンナにスポットライトを当て、喉を披露させるだけと批判する人もいたが、狂乱の場は音楽以上に演技によって観客へ強烈な衝撃を与えたということを忘れてはならない。

聴覚的要素において安定した歌唱と、狂気という複雑な表現を取り入れることは困難であるが、視覚的要素と聴覚的要素において矛盾する要素を取り入れることは意識さえすればより効果的に実現できることである。けれども、多くの歌手はまずその視覚的要素に対して取り組むことに意識が乏しい傾向にあるのではないかと考える。もちろん、聴覚的要素である歌唱のみによって表現されなければ、「狂乱」にふさわしい歌唱とは言えない。けれども、その次の段階として視覚的要素によって表現を高めていくことも考察すべきである。

第二回博士リサイタルで実感したことは、「声の響きを意識しオペラ全幕を見通して歌唱すること」と「テキストやドラマを十分に表現すること」はどちらも常に意識されなければならないことであるということである。この二つの点はバランスが重要であり、そのどちらかに意識が傾いてしまうことによってどちらも良い結果とはならない。第一回博士リサイタルの反省から、歌唱のためのブレスと表現のブレスのどちらにおいてもより良い演

³⁶ 水谷彰良『オペラ・キャラクター解説辞典―登場人物からさぐるオペラの新たな魅力』東京：音楽之友社、2000年、58,59頁。

奏が実現された。けれども、歌唱がより良い表現へとつながり、表現がより良い歌唱へとつながるという段階までは実現できなかったと考えられる。そこには、オーケストラとの関係や、舞台全体の中での存在の仕方など、さまざまな要素が重要であり、オペラ全体を通してその点に関して意識することによって、歌唱と表現において更なる効果が期待できるのである。

第三節 舞台で演奏するために

第一節と第二節において、博士リサイタル本番において実際にどのような問題が起き、またどのような判断が必要となったかを考察した。ここで、本番において実際に聴衆の前で演奏するために歌い手がどのようなことに取り組み、準備しておくべきなのかを振り返り、まとめておきたい。これらは実際に本番を経験することによって、実践しておくべきだったという反省点などを含め、筆者が歌い手に必要な要素であると考えた事柄である。

まず、本番までに考えられる声との向き合い方について考えていくこととする。歌い手にとって声は消耗品なので、日頃から練習時間をどのくらい設定するのかを考えなければならない。結論から述べると、長時間練習をすれば良いというわけではない。一日に何時間練習を行うのかは個人によってさまざまであるが、短い時間で実りある練習ができるならそれに勝るものはないだろう。そのためには、実際に声を出すことによって行う実践だけでなく、その前にテキストやドラマ、楽譜に書かれていることを隅々まで理解するための時間はもちろん、ブレスに対する実践的な取り組みも重要である。また、新しい曲と向き合った場合の取り組み方も重要であり、音符の流れを身体に取り入れることとテキストを取り入れることは同時進行であってはならないと考える。テキストを目で追いながら書かれている音符を音にしているとき、これまで述べていたような母音の良い響きまで意識することはできず、この作業は喉に負担のある歌唱となってしまう可能性が高い。新しい楽曲に向き合う場合にはまずハミングや母音唱などでしっかりと音符の流れを理解し、その音符の流れから生まれる旋律の魅力を身体で理解することが大切である。その作業とは異なる作業としてテキストを読み、理解し、台詞のように滑らかにテキストを口にすることができるまで何度も繰り返し目を通すことが大切である。そしてそのあとに、音符の流れから生まれる旋律に、表現するブレスにまで理解の行き届いたテキストを乗せて歌唱するという段階を踏むことが望ましいと考える。ここで取り上げておきたいことがレチタティーヴォについてである。レチタティーヴォは音符の流れに比較的高低差がなく、音符

を理解する作業とテキストを理解する作業を同時に行ってしまうことが多いけれども、これは間違いである。レチタティーヴォでは、何よりまずテキストを理解することが大切であり、テキストをリズム通りに読むことで、書かれている音符のリズムが生まれるのだと指導される。レチタティーヴォはイタリア語の辞書によると、「**Recitativo** 朗読の、叙唱」と書かれており、「**Recitare** 演じる、朗読する、叙述する」から派生している。このことから、「歌う」という概念より「演じる、語る」という概念が優先されるべきであることが分かる。

また、暗譜をするために繰り返し歌唱する人も多いと思うけれども、この実践には注意が必要である。筆者も何気なく口に出して暗譜をしていたけれども、この作業は無意識に声を消費していることが多かった。身体やポジションのバランスが保たれた状態で発声しているわけではないので、歌唱のための練習として時間を設けている場合よりも、喉にかかる負担が増える可能性がある。暗譜のために声の疲労が進み、共演者とのリハーサル時間を犠牲にしなくてはならない状況は、あるべき事態ではない。筆者の経験から、暗譜に必要な実践として考えられるのは、まずテキストの意味を理解すること、そして理解したテキストを頭の中で何度も反復することである。実際に口に出して音にすることなく、頭の中で繰り返すだけでも十分な効果が得られるため、声の消費を避けるためにはぜひ身につけるべき実践方法であると考ええる。

次に歌手の悩みの一つである、当日のリハーサルについて考えていきたい。コンサートなどで一曲や二曲を演奏する際に、ピアニストと本番さながらに確認することはよくあることである。けれども、オペラ作品を本番前にすべて演奏するというのは、あまりにもリスクを感じてしまうだろう。このように、本番に最も良い演奏をするためのリハーサルとして求められるのが、声の温存である。ピアニストと自分の中でのリハーサルであるならば、曲を途中で割愛するなどという選択肢も考えられるけれども、オペラでは指揮者、オーケストラ、共演者、照明や舞台セット転換、字幕スタッフなど、多くの人間がそのリハーサルに携わっている。これらの人々が携わっている中で行われるリハーサルの中で、

本番に向けて最も良い演奏ができるよう準備するためには、「本番さながらの表現」と「本番へ温存する歌唱」を共存させなければならない。どの箇所をオクターヴ下げて歌うのか、ブレスやポジションの確認ためにしっかりと歌っておく箇所はあるかなど、事前に考えておくことは大切である。また、オクターヴ下げて歌唱することによって表現のエネルギーまで小さくなってしまった場合、もはや本番を見据えたリハーサルとは言えない。オクターヴ下げて歌唱したとしても、ブレスや息づかいが本番と同じように行われている歌唱の場合には、表現のエネルギーは維持されたままなのである。筆者は当日のリハーサルであれば基本的にはすべて音量を抑えて歌唱する。また、五線よりも上の音（二点ト音以上の音）はほとんどの場合オクターヴ下げて歌唱する。けれどもここで注意すべき点は、口の中の空間や身体の支えに関しては本番同様の取り組みを行うということである。第二章第二節においても述べたけれども、声の節約を考えたときに声帯の緊張と弛緩のバランスが崩れてしまうことが最も起こってはならないことであり、声を節約する場合には、喉の負担にならないようにあらゆる筋肉がより意識的に動かされるべきである。

声の節約とは違う観点で、もう一つ舞台で演奏するために取り組んでおくべきことがある。それは「表現者としての準備」である。とある演出家の先生が「多くの歌手は歌うことに関して時間をかけて勉強する。では演じること、また舞台に存在することに対して時間をかけて勉強している歌手はどれだけいるだろうか」とおっしゃったとき、筆者は言葉を失った。楽譜を読み、テキストを読み、音として表現することには多くの時間を費やしていたけれども、その人物として立つ、歩く、座るなどといった考察にほとんど取り組んでいなかったのである。『歌劇においては人の心を感動させて涙を誘うもの、または恐ろしい感じを引き起こさせるもの、あるいは死の感情を誘い起こさせるものは、すべて歌である』³⁷という言葉の通り、もちろんオペラは音楽あってこそその舞台芸術であり、歌唱によってあらゆる表現は伝えられなければならない。けれども、オペラが限りなく視覚的要素を含む音楽芸術であるならば、歌唱によって伝えられる表現を妨害する視覚的要素はあ

³⁷ オーリイ、レズリイ『ベッリーニー生涯・芸術・作品』 146 頁。

ってはならないとも考えられる。当時の歌手手が視覚的要素や演技においてどのような評価を受けていたかについて、レズリイは次のように述べている。³⁸

当時のあらゆる評価から見て、これらの歌手たちは演技の点でも、その演唱技術と同様、正に最上級のものであったらしい。 …（中略）… 少なくとも今日の通念からすれば、彼らの持ち役を余りにも芝居気たっぷりに演じたのかも知れないが、当時は悲劇の俳優や女優たちが、実際以上に偉大視されていた時代であった。

このように演唱技術と同様に演技の点も十分に評価されるべき点として考えられていたのである。そのような観点で考えられたとき、舞台の上で行われる動作一つ一つにおいて、歌手手は意思をもって取り組まなければならない。座るという動作一つを取り上げても、なぜそこに座るのか、どのようなスピードで座るのか、どの向きで座るのか、座ったときの重心はどこにあるのかなど、考えるべきことはいくつも存在する。舞台上での動き一つ一つにこのような考えを巡らせていると、そこにはすべてが計算された動きで埋め尽くされた表現が生まれてしまうだろう。けれども、舞台に上がる前にそれらの要素に向き合うことによって、その役にはふさわしくない要素を取り除くことができるのである。歩くときの癖、座るときの癖、手の動きの癖など、歌手手にはさまざまな癖が存在する。それらが意識されることなく散りばめられた表現は、舞台に集中する聴衆にとっての妨害になりかねない。舞台の上では、指先の動きや視線のちょっとした動きでさえも、繊細な音楽とともに表現を伝える材料となる。しかし、それらは実際に演奏しているときに意識するには限界のあることが多い。舞台の全体の空間におけるセット、照明、共演者との関係については、舞台を客観的に眺めるしか方法がない。これらの問題に取り組む際に筆者が行うことは、録画することである。ビデオを撮ることについては積極的な人とそうでない人がいる。というのも、映像を自分で確認することによって同じことを繰り返すだけの表現に

³⁸ オーリイ、レズリイ『世界オペラ史』加納泰訳、東京：東京音楽社、1991年、225頁。

なってしまう恐れがあるからである。けれども、大切なのはその映像の何に注目するかどうかである。映像を自分で確認することによって注目すべきことは、うまくいったことではない。あくまで、自分の動きにある癖や、舞台上では見ることのできない自分の立ち位置などである。うまくいったことを再び実行しようとしても、それ以上の表現が生まれることはほとんどない。これは歌唱においても同様であるが、納得のいく過去の演奏を思い描きながら再びその演奏を実現させようとした場合には、その過去の演奏を超える演奏は生まれないのである。過去の演奏から得るべきものは「失敗」である。映像から「失敗」を学び、その失敗の改善を演奏に生かしていくことで、より効果的に表現される演奏へとつながるのである。これらの考えから筆者は稽古の様子を記録し、そこから自分の欠点を見つけ出して改善していくことが重要な取り組みであると考えている。また、映画などからヒントを得る機会も多く、多くの女優たちがどのような目線や動作を用いているのかを学ぶことも、歌い手にとっては必要なことであると考えている。例えばフェルマータによって表現される一瞬の隙間を、たった一回の瞬きで台無しにしてしまうこともあれば、たった一つの微笑みがより効果的な表現を生むこともあるだろう。そのようなわずかな動作が音楽のもつ表現をより効果的に聴衆へと伝えるのであれば、歌い手として歌唱技術を磨くのも同様に実践すべき研究である。

第三章 《夢遊病の女》の音楽について

第一回博士リサイタルと第二回博士リサイタルの中で考察した内容を第二章では述べてきた。それは実際に舞台で取り組むべき点から、舞台で演奏するために取り組むべき点まで、歌唱と表現の広い範囲にわたって考察したものであった。それでは、これらの考察を踏まえて《夢遊病の女》におけるアミーナに与えられた音楽の歌唱について考察していく。

第一節 狂乱と夢遊病 ― 理性喪失の歌唱と表現 ―

《夢遊病の女》の考察に入る前に、まず狂乱と夢遊病について考えていくこととする。《清教徒》のエルヴィーラには狂乱の場面が与えられており、《夢遊病の女》のアミーナにはその名の通り夢遊病状態の場面が存在する。『夢遊病は一時的錯乱や狂気とは異なる病気であるが、理性の喪失状態という点では一致する』³⁹と言われるように、筆者も共通する部分が存在していると考ええる。エルヴィーラとアミーナはどちらも、強い衝撃を受けひどい悲しみに暮れる。エルヴィーラの場合にはアルトゥーロが自分を捨てて他の女性と逃げてしまったこと、アミーナの場合にはエルヴィーノに結婚を破棄されたことが、強い衝撃に当てはまると考える。エルヴィーラの場合には、このひどい悲しみによって正気を失い狂乱してしまうのであるが、アミーナはそうではない。彼女はひどい悲しみによって涙を流し続けるけれども、第二幕冒頭では再びエルヴィーノの前に姿を現し、自分の無実を訴えているのである。二人の人物にとって「深い愛」ゆえにこれらの見世物的場面が与えられていることは共通しているけれども、その場面に陥った彼女らの精神状態は異なるものが考えられる。

エルヴィーラの場合には、愛ゆえに傷ついた自分の心を守るように正気を失う。狂乱す

³⁹ 水谷彰良『オペラ・キャラクター解説辞典―登場人物からさぐるオペラの新たな魅力』60頁。

ることによって辛い現実から目を背け、自身の理想と想いに溢れた世界を作り出している
のである。彼女の音楽には美しい旋律の中にも揺れ動く音の跳躍がいくつも見られ、この
繊細な彼女の心が表現されているように考えられる。一方アミーナの場合には、愛ゆえに
傷ついてしまうけれども彼女は心を壊してしまうことはない。また、彼女が夢遊病状態で
作り出している世界は、現実に関わったことやこれから起こるはずだったことであり、決
して自身の理想や想いに満ちた世界を作り出しているわけではないのである。第二幕フィ
ナーレにおける夢遊病状態で彼女が見ている世界とは、決して彼女にとって楽しいものでは
ない。けれどもアミーナは、その現実から目を背けることなく夢の中でも向き合っている
のである。彼女に与えられた音楽がシンプルで揺らぐことのない音の運びをもって悲し
みに溢れているのは、この彼女の心を表現しているからではないだろうか。エルヴィーラ
とアミーナに与えられた音楽をイメージしたとき、それぞれ次のような印象を受ける。エ
ルヴィーラには第一幕では華やかなボロネーズや強い主張を込めたジョルジョとの二重唱
などが与えられているため、強く愛に満ちた女性の印象、またアミーナには第一幕のアリ
アでも感じられた素朴で愛らしい印象である。けれども心の強さという観点から言えば、
エルヴィーラよりもむしろアミーナの方が揺るぎのない芯の強さを持ち合わせていると解
釈すべきではないだろうか。これは実際に二人の人物がどのような人格であったという点
について述べているのではなく、それぞれのオペラにおいて、彼女らの魅力がより表現さ
れやすい解釈について述べているのである。エルヴィーラもアミーナと同様に素朴で愛ら
しい一面を持った人物であることは理解し得ることであり、またアミーナもエルヴィーラ
と同様に強く愛に満ちた人物であることもまた理解し得ることである。あくまで、音楽の
特徴から印象づける特徴に関しての違いである。《清教徒》には全体を通して重厚感のある
強い響きが散りばめられており、より強い音色をイメージしやすいのであるが、《夢遊病の
女》には牧歌劇らしい素朴で柔らかな響きが散りばめられているため、優しい音色をイメ
ージしやすいのである。この二つのオペラの音楽の印象について、レズリイは次のように

述べている。⁴⁰

『この題材の質はベッリーニの芸術的素質に、どう見ても適したものではない。彼の性質には「清教徒」の中に籠められているような、戦闘的な情熱や荒荒しい熱狂的な情緒よりも、「ノルマ」の中に見られるような優美で詩的なふん囲気や、「夢遊病の女」の中に漂っているような素朴で可憐な劇的情緒の方が、ずっとよく合っている。』と。しかしこの見解はせいぜい半分の真理であるにすぎない。というのはそれは「ノルマ」の中に表現されている、あの激しい戦闘的感情の激発と矛盾するからである。

けれども、音色による人物の表現という観点からいえば、エルヴィーラこそ繊細に輝くもろい宝石のように、アミーナは透き通っているけれども決して壊れることのない水晶玉のような音色がふさわしいのではないだろうか。

ここで、《清教徒》におけるエルヴィーラの狂乱の場面と、《夢遊病の女》におけるアミーナの夢遊病の場面を比較してみる。

《清教徒》より “Qui la voce sua soave”

Qui la voce sua soave
mi chiamava... e poi sparì.

Qui giurava esser fedele,
qui il giurava, e poi crudele,
poi crudele ei mi fuggì!

Ah! mai più qui assorti insieme
nella gioia dei sospir.

Ah! rendetemi la speme,
o lasciatemi morir!

ここであの方の優しい声が
私を呼んでいた… でも消えてしまった。
ここであの人は誠実であると誓った、
ここでそのことを誓った、なのにひどいお方、
彼は私から逃げてしまった！
ああ！ もう二度とここで一緒に
ため息の歓喜に夢中になることはないのね。
ああ！ 私に希望を返してください。
さもないければ私を死なせてください！

⁴⁰ オーリイ、レズリイ『ベッリーニ—生涯・芸術・作品』 151 頁。

《夢遊病の女》より “Ah! non credea mirarti”

Ah ! non credea mirarti
sì presto estinto, o fiore.
Passasti al par d'amore,
che un giorno sol durò.
Potria novel vigore
il pianto mio recarti ...
ma ravvivar l'amore
il pianto mio non può.

ああ！信じられないわ
花よ、こんなに早く萎れてしまうなんて。
たった一日しか続かなかった愛と同じように
お前は萎れてしまったのね。
私の涙がお前に
もう一つの命をもたらすことができればいいのに…
けれど私の涙は
あの愛を甦らせることはできないわ。

アリアの部分ではどちらも恋人を失った悲しみを歌っているため、内容としてはとても似ている。カバレッタの箇所においては、《清教徒》では狂乱状態、《夢遊病の女》では夢遊病から目を覚ました状態にあるため、ここでの比較には適さない。これらのことから、アリアの前やカバレッタとの間に見られるシェーナの部分における二人の言葉に注目していくこととする。なおどちらもエルヴィーラとアミーナ以外の人物のテキストは省略して記載する。

《清教徒》より 狂乱の場面 シェーナ

Chi sei tu?
Sì... sì... mio padre ...
E Arturo? E l'amore?
Parla, parla ...
Ah! tu sorridi e asciughi il pianto!
a Imene, a Imen mi guidi ... al ballo, al canto!
Ognun s'appresta a nozze, a festa,
e meco in danze esulterà. A festa!
Tu pur meco danzerai?
Vieni a nozze... vien...
Egli piange!

あなたはどなた？
いいえ… 私のお父様…
それでアルトゥーロは？ 愛するお方は？
おっしゃって…
ああ！ あなたは笑って涙を拭いているわ！
婚礼の神のもとへ私を導いてください… 踊りに
歌に！ 皆さん結婚式の、宴の準備をしましょう、
そして私と一緒に踊って楽しみましょう。宴を！
あなたも私と一緒に踊ってください？
結婚式に行きましょう… さあ…
彼は泣いていらっしゃる！

Egli piange ... Forse amò?

Piange ... Amò!

M'odi; e dimmi: amasti mai?

Ah! se piangi ... ancor tu sai

che un cor fido nell'amor

sempre vive nel dolor!

Mai... ah mai più ti rivedrò!

Ah toglietemi la vita

o rendetemi il mio amor!

Non temer... del padre mio, alla fine lo placherò.

Ogni duolo andrà in oblio, sì felice io ti farò

彼は泣いている... 愛していたのかしら？

泣いている... 愛していたのね！ 聞いてください、

私におっしゃって。これまでに愛したことは？

ああ！ 泣いていらっしゃるなら...

愛を信じる心はいつも苦しみの中で生きていると

あなたはもう知っているのね！

決して... ああ決してあなたには会えないのね！

ああ私の命を奪ってください

さなければ私の愛する人を返してください！

心配しないで... お父様のことを、最後には説得するわ。

あらゆる苦悩も忘れるわ、私はあなたを幸せにします。

《夢遊病の女》より 夢遊病の場面 シェーナ

Oh! se una volta sola

rivederlo io potessi, anzi che all'ara

altra sposa ei guidasse! ...

Vana speranza! ... Io sento

suonar la sacra squilla ... Al tempio già move ...

Ah ! L'ho perduto ... e pur ... rea non son io.

Gran Dio,

non mirar il mio pianto : io gliel perdono.

Quanto infelice io sono

felice ei sia ... Questa d'un cor che more

è l'ultima preghiera ...

L'anello mio ... l'anello ...

ei me l'ha tolto ... ma non può rapirmi

l'immagin sua ... sculta ella è qui ... nel mio seno.

Né te d'eterno affetto

tenere pegno, o fior ... né te perdei ...

ancor ti bacio ... ma ... inaridito sei.

ああ！せめてもう一度

彼に会うことができたなら、彼が他の花嫁を

祭壇へ導く前に！...

むなしい望みだわ！...教会の鐘が鳴るのが

聞こえるわ... もうすでに教会へ向かっている...

ああ！彼を失ってしまった...罪を犯してはいないのに。

神様、

私の涙をご覧にならないでください。私は彼を許します。

私が不幸なのと同じくらい

彼が幸せでありますように...

これが死んでゆく心からの最後の祈りです...

私の指輪...指輪...彼が取り上げてしまった...

でも彼の面影は誰も私から奪うことはできないわ...

ここに刻まれているのだもの...胸の中に。

永遠の愛の甘い証だった花よ...

お前も奪われることはなかったわ...もう一度

お前に口づけするわ...でも...萎れてしまったのね。

E s'egli	もし彼が私のもとへ
a me tornasse!... Oh ! torna, Elvino.	戻ってきてくれたなら！ああ！戻って、エルヴィーノ。
A me t'appressi? Oh! gioia!	あなたは私のそばにいるの？ああ！
L'anello mio mi rechi?	嬉しいわ！私の指輪を返してくれるのね？
Ancor son tua ... tu sempre mio ...	私は再びあなたのもの…あなたは永遠に私のもの…
M'abbraccia, tenera madre ... io son felice appieno!	私を抱きしめて、優しいお母さん…私とても幸せだわ！
Oh! Ciel!	まあ！なんてこと！
Ove son io? ... che veggo? ... Ah! Per pietà,	私はどこにいるの？…何を見ているの？…ああ！
non mi svegliate voi!	どうか私を目覚めさせないでください！
Oh! gioia! Oh! gioia! ... io ti ritrovo Elvino? ...	ああ嬉しいわ！…戻ってきたのねエルヴィーノ？…

この二つのシェーナにおける、エルヴィーラとアミーナの言葉だけを比較したとき、狂乱と夢遊病の表現の違いが明瞭となった。それは、舞台上での彼女たちが見ている世界についてである。エルヴィーラはその場にいるジョルジョとリッカルドの姿をしっかりと認識している。その姿を現実の通りに認識している瞬間と、違う人物として認識している瞬間が錯綜しているため、正気ではない様子が表現されている。一方、アミーナの場合は周りにテレーザやエルヴィーノをはじめ多くの人が存在しているのにも関わらず、彼女は誰の存在も認識していないのである。眠っている人間なので、周囲の存在に意識がないことは当然のことではあるけれども、周りの人物に反応を示すエルヴィーラと、全く反応を示すことのないアミーナは、その表現に違いが生まれるべきである。舞台上で多くの共演者に囲まれていたとしても、アミーナの夢の中には彼らは存在しておらず、全く異なる人々が彼女には見えているのである。ここで注意しなければならないことは、夢の中にいるアミーナが孤独であるということである。第一回博士リサイタルで考察した通り、舞台上に訴えかける対象が存在しない場合には、聴衆まで届けられるべき表現が舞台上でのみ表現される可能性がある。エルヴィーラはジョルジョとリッカルドに対して言葉や表現を放出することができるけれども、アミーナは聴衆から見た限りでは孤立しているのである。夢遊病の場面のアミーナを歌唱する際に注意すべき点は、夢の中にいるため他の人物たちの存在

や言葉には一切反応をしないこと、また彼女にしか見えていない世界の中で想いをしっかりと放出させることである。夢遊病であるからといって、身体的に変化が起こるわけではなく、動きは通常と同じ状態なのである。夢遊病であるという意識が、歌唱においても変化をもたらしてしまう可能性があるけれども、それはあつてはならない。視覚的に見ると通常の動作と変化がなく、言葉のスピードも特別に遅くする必要はないのである。周りに人が存在しないからこそ自分の想いを素直に口に出しているという解釈がふさわしい。その飾り気のない彼女の思いこそが、アミーナに与えられたシンプルな音楽に表現されているのではないだろうか。

このような夢遊病の場面における表現の解釈を踏まえたうえで、次に《夢遊病の女》におけるアミーナの音楽の特徴に注目し、その歌唱について考察する。

第二節 アミーナの音楽

ここまでの《カプレーティ家とモンテッキ家》のジュリエッタや《清教徒》のエルヴィーラの音楽については、その人物に与えられた音楽をその楽曲ごとに考察することに焦点を当ててきた。ここでは、修士論文でも取り上げた《夢遊病の女》の考察ということもあり、オペラ全体におけるアミーナに与えられた音楽の特徴や、その歌唱に関する考察に注目して述べていく。なお、これまで述べた音型別演奏考察や舞台上で表現されるべき歌唱についての考察は実際に取り入れていくこととする。なお、この第二節ではリコルディ社のヴォーカルスコア（慣例版として用いる）⁴¹、同社の批判校訂版ヴォーカルスコア（批判校訂版として用いる）⁴²、同社の批判校訂版フルスコア（フルスコア）⁴³の三つの楽譜を参考としており、取り上げる譜例はすべて批判校訂版の楽譜を用いる。

まず修士論文で考察したアミーナの音楽の特徴とは短調の響きや音程間が半音狭くなっている箇所であり、その特徴に彼女の魅力は感じられ、「素朴で慎ましく、可憐で儂げ」な彼女の人物像を表すものであると考察した。さらにこの特徴というのは、同じくソプラノによって歌われる恋敵のリーザや、テノールによって歌われる恋人のエルヴィーノの音楽と対比させることによってさらに魅力の増すものであると考察した。ここでは、これまでのベッリーニの音楽を表現するのにより効果的である歌唱を実践しながら、さらにアミーナという人物の魅力を引き出すための歌唱について考えていくこととする。

まずアミーナに与えられた楽曲に注目する。アミーナには第一幕第二曲にカヴァティーナ、第二幕フィナーレにアリアが与えられている。それらはどちらもカバレッタを伴った構成となっており、彼女の性格を示すのにふさわしい音楽である。このアミーナの楽曲に触れていくにあたり、同時に注目しておきたいのがリーザに与えられた楽曲である。エル

⁴¹ Bellini, Vincenzo. *La sonnambula: canto e pianoforte*. Milano: Ricordi, 2005.

⁴² Bellini, Vincenzo. *La sonnambula: riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica*. Milano: Ricordi, 2010.

⁴³ Bellini, Vincenzo. *La sonnambula: edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini partitura volume I/II*. Milano: Ricordi, 2009.

ヴィーノとの対比については短調の響きに関する考察で触れることとし、ここではリーザに与えられた楽曲との対比からアミーナの楽曲について考察する。リーザとは原作のコメディ・ヴォードヴィル（軽喜劇）『夢遊病の女 La somnambule』（1819 年）⁴⁴には存在していない人物であり、バレエ・パントマイム『夢遊病の女または新しい領主の到着 La somnambule ou l'arrivée d'un nouveau seigneur』（1827 年）⁴⁵から登場している役である。修士論文の中でも、このリーザとアミーナの置かれている立場が逆転することによって、それぞれの音楽を引き立てていると述べたが、今回はさらに深く考察することとする。

まず彼女たちの楽曲で歌われている内容について触れておく。

第一曲 導入曲（リーザ）

Tutto è gioia, tutto è festa...	すべてのものが楽しそう、お祭り騒ぎだわ...
Sol per me non v'ha contento:	幸せでないのは私だけなのね。
e per colmo di tormento	苦しんでいるのにそのうえ
son costretta a simular.	楽しいふりをしなければならないのね。
O beltade a me funesta	私を苦しめるあの美しさは
che m'involi il mio tesoro,	私から愛する人を奪っていったわ、
mentre io soffro, mentre moro,	私は苦しみ、死ぬ思いなのに、
pur ti deggio accarezzar!	それでも彼女を祝わなきゃならないなんて！

第二曲 カヴァティーナ（アミーナ） ※前半はレチタティーヴォ

Care compagne, e voi,	愛しい仲間の皆さん、
teneri amici, che alla gioia mia	そして優しいお友達、私の喜びをたくさん
tanta parte prendete, oh! come dolci	分け合ってくれるのね、ああ！なんて優しく
scendon d'Amina al core	アミーナの心を感動させるのでしょう
i canti che v'ispira il vostro amore!	皆さんの愛が込められたその歌は！
A te, diletta,	最愛の
tenera madre, che a sì lieto giorno	優しいおかあさん、孤児である私を

⁴⁴ ウジェーヌ・スクリーブ Eugène Scribe（1791～1861）と G.ドラヴィーニ G.Delavigne によるもの。

⁴⁵ スクリーブの台本に、ルイ・ジョゼフ・フェルディナンド・エロール Louis-Joseph Ferdinand Hérold（1791～1833）が作曲したもの。

me orfanella serbasti, a te favelli
questo, dal cor più che dal ciglio espresso,
dolce pianto di gioia, e quest'amplesso.

育ててくれた日々がどんなに幸せか、
目から流れ出るこの抱擁が、
おかあさんに語っているわ。

Come per me sereno
oggi rinacque il dì!
Come il terren fiori
più bello e ameno!
Mai di più lieto aspetto
natura non brillò;
amor la colorò
del mio diletto.

今日という日は私にとって
なんて晴れ晴れと始まったのでしょうか！
大地はなんて美しく花をつけ、
なんて和やかなのでしょうか！
自然がこんなにも
陽気に輝いていたことはないわ、
愛が自然を
私の喜びで彩っているの。

第十曲 アリア（リーザ）

De' lieti auguri a voi son grata;
con gioia io veggo che sono amata;
e la memoria del vostro amore
 giammai dal cor non m'uscirà.

あなたたちの幸せに満ちたお祝いに感謝するわ、
私は喜びをもって愛されているのだと感じるわ、
あなたたちの愛の思い出は
決して私の心から離れたりしないわ。

第十二曲 アリア（アミーナ）

Ah ! non credea mirarti
sì presto estinto, o fiore.
Passasti al par d'amore,
che un giorno sol durò.
Potria novel vigore
il pianto mio recarti ...
ma ravvivar l'amore
il pianto mio non può.

ああ！信じられないわ
花よ、こんなに早く萎れてしまうなんて。
たった一日しか続かなかった愛と同じように
お前は萎れてしまったのね。
私の涙がお前に
もう一つの命をもたらすことができればいいのに…
けれど私の涙は
あの愛を甦らせることはできないわ。

これら四つの楽曲を並べたとき、第一曲のリーザと第二曲のアミーナ、第十曲のリーザと第十二曲のアミーナ的心情がそれぞれ入れ替わっていることが分かる。ネガティブな内容を歌っていたリーザはポジティブな内容を歌い、ポジティブな内容を歌っていたアミーナ

はネガティブな内容を歌うのである。特にリーザの第十曲のアリアで歌われる内容は、第二曲におけるアミーナのカヴァティーナの前に歌われるレチタティーヴォととてもよく似ている。これはまさに、「愛する人との結婚」という共通点を表現するのにふさわしい構成である。二人の立場は入れ替わるため、楽曲に与えられている大まかなテーマは先ほど述べたように入れ替わったと言える。けれども、歌詞の内容を細かく考察していくと、彼女たちの心情の核となっている点は異なるように感じる。まず、ネガティブな内容を吐露する二人の言葉に注目すると、第一曲にあるリーザの言葉には、主にアミーナに対する内容しか書かれていない。一方、第十二曲にあるアミーナの言葉には、愛が終わってしまったことを萎れた花に例えており、リーザに比べて無気力なものを感じる内容である。この二人の言葉を苦しみや悲しみという分類からさらに細かく言い表すならば、リーザには嫉妬や悔しさのようなものが、アミーナには空しさややるせなさのようなものがふさわしいと考えられる。つまり、リーザにはネガティブな中でもエネルギーに溢れたものが込められており、アミーナにはそのエネルギーは存在していないように感じられる。また、ポジティブな内容を歌った二人の言葉に注目すると、アミーナは周りに広がる自然すべてを示しながら喜びを言い表し、美しさを愛でる内容や感謝に満ちた穏やかな様子を感じられるのに対し、リーザは周りの人々に対して喜びを言い表しており、やや偏った見方をすれば勝利を宣言しているように捉えられる。このように彼女たちに与えられたテキストからも、エネルギーに溢れたリーザと、穏やかで優しさに満ちたアミーナという、対比的な二人の人物像を明らかにすることができる。それでは、これらの違いは音楽に注目した場合にはどうであるかを考察する。

【譜例 3-2-1】 P.7,8

Lisa

Tut-to è gio - ia, tut-to è fe-sta... Sol per me non v'ha, non v'ha con-ten - to; e per

Lisa

col - mo di tor-men - to son co - stret - ta a si - mu - lar. O bel - ta - de a me fu-

Lisa

- ne - sta — che m'in-vo - li il mio te - so - ro, men-tre io sof - fro, men-tre mo - ro, pur ti

Lisa

deg - gio ac-ca-rez - zar, ah — pur — ti deg - gio ac-ca - rez - zar, — pur ti deg - gio ac-ca - rez-zar!

[a piacere] in tempo

[a piacere]

[in tempo] di forza Più vivo

【譜例 3-2-2】 P.265,266

Lisa

De' lie - ti au - gu - ri a vo - i, a — voi son gra - ta; con

Lisa

gio - ia io veg - go che — son, che — so - no a - ma - ta; e la me -

Lisa

mo - ria del vo-stro a-mo-re giam - mai dal cor — non m'u - sci - rà, no, giam -

Lisa

ma - i, giam - mai dal cor, ah! no, ah! — no, non m'u - sci - rà.

tr

tr

rall.

[in tempo] tr

これら二つのリーザの楽曲は、異なる感情を歌っているものであるにもかかわらず、音符の並び方はよく類似している。どちらにも細かい音符が多く見られ、感情が溢れ出して

いるかのような下行音型が多く用いられている。苦しみや嫉妬を歌っている第一曲（【譜例 3-2-1】）の方が三連符のリズムが用いられたり、強拍以外にアクセントが用いられたり、複雑な構成となっている。一方、第十曲（【譜例 3-2-2】）に注目してみると、第一曲と同様にアジリタは多く用いられているけれども、さらにトリルや休符などが散りばめられており、より勢いのある弾んだ印象を受ける構成となっている。これら二つの楽曲を並べることによって、リーザに与えられた音楽とは感情の種類に関わらず、表現の手段として用いられるのが細かい音符であると解釈できる。この細かい音符たちの用いられ方についてレズリイは次のように述べている。⁴⁶

明るい滲刺とした十六分音符が盛んに用いられているのは、決して、演唱技巧の誇示のためではなくて、その部分の歌詞の持つ意味を、音楽的に的確に表現しようとするためなのである。つまり、それらの音符群の機能は、バッハやヘンデルの声楽作品の中に見出される、あの“喜び”を表す動機と同じ声質のものなのである。

ここで述べられた概念とは異なるけれども、リーザのアジリタには「喜び」を表す動機ではなく、「感情の度合い」が込められていると考える。リーザの音楽で「喜び」という概念は音符の「弾み」によって表現されており、アジリタの使われ方にも、二つずつのスラーが書かれるなど、より弾んだ表現が求められていることが分かる。

それでは次にアミーナの楽曲の楽譜に注目する。

⁴⁶ オーリイ、レズリイ『ベッリーニー生涯・芸術・作品』 132 頁。

【譜例 3-2-3】 P.27,28,29

Cantabile sostenuto assai

Ami. Co-me per me se-re - no og-gi ri-nac - que il dì! Co - me il ter-ren fio

Ami. -rì, co - me fio- rì **a piacere** **in tempo** ① più bel-lo, più bel-lo e a-me - no! Ma-i, mai di più lie-to a-

Ami. spet-to na-tu-ra, na - tu-ra non, non bril - lò, non bril-lò: a-

Ami. [a piacere] mor, a-mor la co - lo - rò, a - mor del mio, del mio di - let - to, a -

Ami. [a piacere] [in tempo] mor, a-mor la co-lo-rò, a - mor, a - mor del mio di - let-to.

【譜例 3-2-4】 P.314~316

Ami. Ah! non cre-dea mi - rar - ti sì pre - sto e-stin - to, o

Ami. fio - - re. Pas - sa - sti al par d'a - mo - re, che un gior - no

Ami. so - lo, che un gior - no sol du - rò, — che un gior - no

Ami. *piange sui fiori* so - lo, ah sol du - rò. Pas - sa - sti al par d'a-mo - -

Ami. re, che un gior - no, che un gior-no sol du - rò.

Ami. Po - tria no-vel vi - go - re il pian-to, il pian - to mio re - car - ti...

Ami. ma rav-vi-var l'a - mo - re il pian-to mio, — ah! no, no, non può. Ah! non cre-de -

Ami. *abbandonandosi* - a, ah! non cre-de - a, pas-sa-sti al par, al par d'a-mor, che un gior-no sol du³ -

Ami. *lente* - rò, che un gior - no sol du - rò, pas - sa - sti al par — d'a -

Ami. *[a piacere]* - mor, — d'a - mor.

これら二つのアミーナに与えられた楽曲は、リーザに与えられた楽曲とは大きく異なる構成となっている。第二曲（【譜例 3-2-3】）においてはリーザの楽曲と同様に細やかで動きのある構成となっているけれども、第十二曲（【譜例 3-2-4】）では最後のカデンツァ以

外ではほぼ動きのない構成となっている。第二曲ではアミーナの喜びが歌われているのだが、この楽譜を見て感じることは、構成の複雑さである。三連符から六連符まで巧みに用いられ、フェルマータも音符に書かれたものから休符に書かれたものまで見られる。跳躍もいくつか見られるけれども、リーザのそれと比べてより旋律の中に溶け込んだ跳躍である。多くの歌手たちの演奏⁴⁷を聴いても、アミーナの楽曲に聴かれる音の跳躍は決してぶつけたような音色ではなく、なだらかな旋律の中で最も優しく響く音なのである。また、第十二曲では同じ音がいくつも連続して聴かれるようなシンプルな旋律が書かれている。それは、リーザの第一曲に見られたようなアクセントの使われ方もほとんどなく、付点のリズムと三連符のリズムとが彼女の言葉を押し出すように書かれているだけなのである。アミーナに与えられた楽曲の中では、リーザの楽曲に比べアジリタは喜びを表現するものとして用いられているように感じられる。けれども、細かい音符が多く書かれた箇所においては *a piacere* の指示が見られ、テンポ通りの確実なアジリタが最もふさわしいのではなく、音が軽やかに飛ぶような自由さが求められているものと解釈できる（【譜例 3-2-3①】）。

ではなぜアミーナに与えられた楽曲には三連符のリズムが多く用いられているのか。その理由は修士論文でも触れた彼女の音楽の特徴が関係していると考えられる。先ほど取り上げた四つの楽曲の声部だけではなくオーケストラにも注目したとき、アミーナに与えられたカヴァティーナやアリアは三連符のリズムで書かれたオーケストラに支えられていることに気づく。

⁴⁷ ここで述べる歌手たちの演奏とは、参考文献表に記載する *La sonnambula* の音源を参考とする。

【譜例 3-2-5】

① P.7

Lisa

Tut-to è gio - ia, tut-to è fe-sta... Sol per me non v'ha, non v'ha con-ten - to:

pp

② P.265

Lisa

De' lie - ti au - gu - ri a vo - i, a — voi son gra - ta;

tr

[p]

③ P.28,29

Ami.

- a-mor, a-mor la co-lo-rò, a - - - mor del mio, del mio di -

[a piacere]

colla parte

[in tempo]

- let - to, a - mor, a-mor la co-lo-rò, a - - - mor,

[in tempo]

④ P.314



【譜例 3-2-5】において①と②はリーザの楽曲であり、③と④はアミーナの楽曲である。

オーケストラに見られる音型はこのように八分音符で刻まれたものと、三連符のリズムで流れるものとなっている。第一章第三節の音型別演奏考察において、三連符では一つ目の音に重みを持たせることによって、より効果的な流れを生み出せることを述べたけれども、このアミーナの楽曲においても同じことが考えられる。けれども、このオーケストラの三連符の流れに対して、アミーナの声部も音型通りに歌唱するのがふさわしいかと言うと、表現について言えば必ずしもその歌唱だけがふさわしいとは言えない。第一章で述べた歌唱とはよりよい響きを追究したものであり、その人物に与えられた魅力のようなものをより効果的に表すためには、その歌唱からさらに研究した段階を試みるべきである。ここでは、和声音と非和声音の歌唱、アミーナの楽曲の特徴でもある半音の響き、短調、そして最後には夢遊病の場面における音楽の特徴やその歌唱に分類して考察することとする。

まず和声音と非和声音の歌唱に注目して考察する。

【譜例 3-2-6】 P.28

ア)



イ)



第二曲のアミーナのカヴァティーナの中にあるフレーズを取り上げて考える（【譜例 3-2-6 ア】）。声部だけに注目した際には、この旋律は四拍子であり、三連符のリズムなどが見られることから、一拍目と三拍目に重みをもたせることが歌唱方法として考えられるだろう。実際にその歌唱を試みたところ、良い響きを維持したまましっかりと旋律の流れを感じられる歌唱となった。けれども、オーケストラの音楽の上にこの声部の旋律を重ねたとき、三拍目の二点ト音に注意が必要となってくる（【譜例 3-2-6 イ】）。一拍目と二拍目のオーケストラと、三拍目と四拍目のオーケストラの和声は異なるものであり、＜mor＞の二点ト音はオーケストラの和声の中には含まれない音なのである。その後に見られる二点変ホ音、二点変イ音、二点ト音も同様である。これらの非和声音をどのように捉えて歌唱するかによって、その旋律の表現は異なるものとなる。まず一小節目三拍目の二点ト音であるが、これは二点ヘ音のアッポジャトゥーラとして捉えることができるため、オーケストラとの響きと意図的にぶつけることで緊張感を生むことができる。けれども、次の二点変ホ音は経過音として捉えられるので、意図的にぶつけることはふさわしくないと解釈できる。また、二小節目の二点変イ音、二点ト音も同様にアッポジャトゥーラとして捉えることができるため、緊張感を優先して響きをぶつけることは可能性として考えられる。けれども、それらの非和声音にすべて重みを持たせて和声の緊張を引き立たせることはふさわしい解

積ではない。その解釈の助けとなるのはテキストであり、＜amor la colorò, amor＞というテキストの中でのリズムを生かした状態で非和声音の歌唱にふさわしいものを選択すべきである。筆者はこの箇所における歌唱として、一小節目の二点ト音はテキストからも重みを持たせた非和声音と捉え、二小節目の二点変イ音は＜colorò＞のアクセントの後に見られることからあまり重みを持たせる非和声音ではないと捉え、＜amor＞を一つとして捉えることとした。一つ一つの和声に固執することはよくないけれども、自分の生み出す旋律とオーケストラの奏でる旋律とがどのような関係で合わさるのかを意識し、理解することでその歌唱から生まれる表現は変化すると考える。

次に第二曲のカバレッタの中で聴かれる非和声音について考察する。

【譜例 3-2-7】 P.40,41

The image shows a musical score for a piece labeled 'Ami.'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo/mood is marked 'crescendo con gran forza'. The piano part has a 'p' (piano) dynamic marking. The score is divided into four measures, each containing a group of notes highlighted by a red box. The first group is in the first measure, the second in the second, the third in the third, and the fourth in the fourth. The piano part has a '[cresc.]' marking under the first measure. The voice part has a 'p' marking above the first measure.

この箇所ではアジリタによる四つのグループが見られる（【譜例 3-2-7】）。このアジリタのグループを構成している音によく注目してみると、一つ目の音はどれも非和声音となっている。このアジリタのグループのそれぞれ二つ目の音に注目すると、二点へ音、二点ト音、二点変イ音、二点変ロ音となっており、最後の小節で三点ハ音へとたどり着くのである。それぞれのグループの一つ目の音に注目してしまった場合には最後のグループと次の小節に見られる三点ハ音は同じように捉えてしまうけれども、二つ目の和声音を主として捉え

た場合には、先ほどの二つの三点ハ音は異なる捉え方ができるのである。細かい音符が多く見られる場合には、一つ目の音符を正しい音程で歌唱することに注目してしまうけれども、旋律の仕組みに注目し和声音と非和声音を理解することによって、同じ音でも違った音色で歌われるのである。二つ目の音を軸として歌唱することで最後の三点ハ音の響きはわずかに変化し、より心地よい歌唱となるのである。

ベッリーニの楽曲において三連符のリズムが多く用いられているのは、この非和声音から和声音へと移り変わるときに起こる緊張と緩和をより効果的に用いているからであると解釈できる。また、アミーナの場合はオーケストラに三連符のリズムが多く用いられており、このことによって緊張と緩和のタイミングが点で感じられるのではなく、流れの中で線の形のイメージをもって感じられるのである。アミーナの楽曲がより旋律線の長いものを生み出しているのはこのことが理由の一つであると考えられる。和声音と非和声音についてレズリイは次のように述べている。⁴⁸

旋律線はリズムと和声とによってしっかりと制御されていた。リズムは適度の周期が保たれ、よく整えられていて——つまり規則的な抑揚を持った歌詞が均等の長さになれば裁断されて仕立てられていて、よしそこに何らかの不均等があったとしても、そのことによってかえってそこには、浮彫を見るような、鋭い対照の効果が生み出されたのだった。和声は音楽用語の一定の範囲内に限定され制約されていた。つまり音楽用語の表現性は、旋律と和声との相関関係から生まれた——したがって一本の無伴奏の旋律すら、その中には和声の支えが窺われた。もし装飾音が用いられたとすれば——その緊張感の不協和音から醸し出されるのだが、その不協和音そのものは根底に横たわる和声との関連によってのみ、明らかにされたのだった。つまり、属音—主音の関係が基礎となっていたのである。

⁴⁸ オーリイ、レズリイ『ベッリーニ—生涯・芸術・作品』 152 頁。

次に、アミーナの特徴として考えられる半音の役割について考察する。まず半音間の響きを用いることで効果的となるのは、その情緒的音色である。さまざまな箇所半音間の響きを用いることで旋律には複雑さが増し、より情緒的な印象を与える。今回用いた批判校訂版ではターンにおける半音間の響きに関していくつか変化があり、全音になっている箇所が見られた。多くの場合によって臨時記号が書かれずに全音になっているため、批判校訂版においてはすべて省いている可能性もある。批判校訂版の校訂者であるロッカタリアーティとゾッペリは次のように述べている。⁴⁹

表現に関するしるしが豊富に入れられていた；けれどもそれら（特に表現のしるし）の多くは曖昧で矛盾したものであり、いくつかのさらに重要なしるし（いくつかのカバレッタの開始の強弱法のようなもの）はまったく欠けており、軽率な間違いや見落としが多く散りばめられている。ただし、これらのなくてはならない箇所の指示をまとめたり、矯正したりする同時期の手書き写本のコピーさえ滅多になかった。

これらの文章からも、批判校訂版には書かれていなかっただけである可能性は高い。けれども、慣例版には当時の慣習として臨時記号が書き足されただけである可能性も少なくはない。これらのことから慣例版の表記を採用する可能性も踏まえて、批判校訂版通りの歌唱によってより効果的であると考えられる箇所を考察することとする。なお、ここでは比較のため慣例版の楽譜も示すこととする。

⁴⁹ Alessamandro Roccatagliati, Luca Zoppelli. *La sonnambula: riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica*. Milano: Ricordi, 2010: P.XXXII

【譜例 3-2-8】

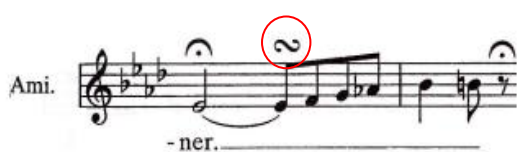
ア) P.26,27

慣例版 P.22



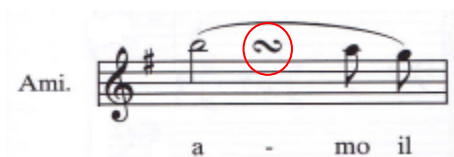
イ) P.33

慣例版 P.27



ウ) P.127

慣例版 P.86



エ) P.314

慣例版 P.190



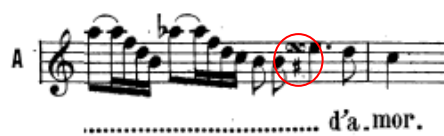
オ) P.316

慣例版 P.191



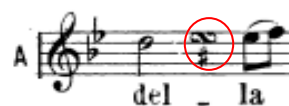
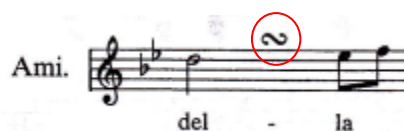
カ) P.316

慣例版 P.191



キ) P.326

慣例版 P.197



これら七箇所ターンに注目すると、慣例版とは調性の異なるもの（【譜例 3-2-8】ア・ウ）や慣例版ではターンが存在しないもの（【譜例 3-2-8】オ）が存在する。【譜例 3-2-8】ア）に関してはすべての歌手が二点ホ音ではなく二点変ホ音で歌唱しており、【譜例 3-2-8】イ）に関してはすべての歌手が一点変ニ音ではなく一点ニ音で演奏している。ア）は先ほど校訂者が述べていたように、前の小節の二点変ホ音の響きを維持させるための♭記号を書き落としたと判断できるため、慣例版の二点変ホ音を採用して歌唱する。また、イ）に関しても一点変ニ音には不自然な響きを感じるため、このターンに関しては慣例版の一点ニ音を採用することとする。その他のターンについては、旋律の中に聴かれた場合に不自然なものではない。また、歌手たちの演奏を聴いてもどちらの楽譜の音も採用しており、統一されていない。よって、その音色からどのような表現を実現させるか考察すべきである。慣例版にある半音間の響きを取り入れた場合には、批判校訂版にある全音の響きを取り入れた場合に比べてより情緒的な要素を感じる。また、半音間の響きによってそのターンには緊張が生まれるため、全音で歌唱した場合に比べてエネルギーを感じさせるものとなる。この緊張をもたらす半音間の響きを取り除くことによってより効果的な表現となったのは、第十二曲のアミーナのアリアに見られるターンである（【譜例 3-2-8】エ・オ・カ）。彼女の悲しみを強く嘆くことで表現する場合には慣例版のように半音間の響きを取り入れて歌唱することが望ましいけれども、彼女の悲しみを無気力で寂しげに花に語りかけることで

表現する場合には、批判校訂版のように全音で歌唱することが望ましいと考えられる。【譜例 3-2-8】ウ・キ)に関しては、喜びに満ちている箇所であるため半音間の響きによる緊張を取り入れてより効果的に喜びを表現することは考えられる。けれども【譜例 3-2-8】ウ)の二重唱の中で見られるこのターンにおいては、この直前に調性が変化したばかりのため、この箇所において緊張を取り入れることは効果的ではないように考えられる。長調へと変化し明るい響きに満ちた中で軽やかにターンを聴かせることこそが、より効果的な表現であるとする。【譜例 3-2-8】キ)に関してはアミーナの喜びをアジリタで表現した中で聴かれるターンのため、半音間の響きを取り入れることによって喜びに押しつぶされてしまうようなポジティブな緊張を表現できると考える。

半音間の響きはベッリーニの音楽の中で多く聴かれるけれども、その大きな特徴はその箇所に緊張を生み出すことである。それは表現すべき内容が喜びであろうと悲しみであろうと、あらゆる表現にエネルギーを高める効果があると考えられる。もちろん、先ほど述べた和声音と非和声音の関係へとつながる要素ではあるけれども、非和声音の緊張が声部とオーケストラとの間に生まれるものだったのに対し、半音間の響きによる緊張は声部に注目しただけで生まれるものであるという大きな違いがある。これらのことから、半音間の響きを取り入れている箇所に対してテキストがどのように対応しているのか考察することは重要である。また半音間の響きを用いることとは反対に、全音の響きによってエネルギーを放出する箇所を失った旋律の中には、情緒的な要素が一瞬にして取り去られ空虚な世界が生み出されることも理解しておくべきことである。

続いて、短調の響きを表現に用いた楽曲に注目して考察する。まず修士論文で触れた内容ではあるけれども、このオペラ全体の中で楽曲として短調で書かれているのは次の三つであることを取り上げておく。まず第一幕フィナーレの中、宿屋で眠ってしまったアミーナを人々がを見つける場面で歌われる<È menzogna それは嘘だ> (ニ短調)、次に第二幕でエルヴィーノによって歌われる<Tutto è sciolto 全ては終わってしまった> (ロ短調)、最後に第二幕フィナーレでアミーナによって歌われる<Ah! Non credea mirarti ああ!

信じられないわ> (イ短調) である。オペラ全体における調性の変化は以下のようになっている。

第 1 幕			第 2 幕		
第 1 曲	ト長調 #1	合唱 (導入曲)	第 8 曲	ホ長調 #4	合唱 (導入曲)
	変イ長調 ♭4	リーザ (カヴァティーナ)	第 9 曲	ロ短調 #2	エルヴィーノ (アリア)
	ト長調 #1	合唱		ニ長調 #2	エルヴィーノ (カバレッタ)
第 2 曲	変ホ長調 ♭3	アミーナ (カヴァティーナ)	第 10 曲	変ロ長調 ♭2	リーザ (アリア)
	変イ長調 ♭4	アミーナ (カバレッタ)	第 11 曲	変ロ長調 ♭2	アミーナ以外 (四重唱)
第 3 曲	変ロ長調 ♭2	エルヴィーノ (カヴァティーナ)		変イ長調 ♭4	アミーナ以外
	変ロ長調 ♭2	エルヴィーノ (カバレッタ)	第 12 曲	イ短調 —	アミーナ (アリア)
第 4 曲	変イ長調 ♭4	ロドルフォ (カヴァティーナ)		変ロ長調 ♭2	アミーナ (カバレッタ)
	変イ長調 ♭4	ロドルフォ (カバレッタ)			
第 5 曲	変ホ長調 ♭3	合唱			
第 6 曲	ト長調 #1	エルヴィーノ、アミーナ (二重唱)			
第 7 曲	ヘ長調 ♭1	ロドルフォ、アミーナ (二重唱)			
	ニ長調 #2	合唱			
	ニ短調 ♭1	ロドルフォ以外			
	変ホ長調 ♭3	ロドルフォ以外 (五重唱)			
	ト長調 #1	ロドルフォ以外			

この表から分かることは、#調を与えられているのは合唱とエルヴィーノが中心となっていることである。短調の楽曲は先ほど述べた三曲であるけれども、エルヴィーノとの掛け合いの中で見られるアミーナの旋律の中に、部分的に短調の響きが用いられている箇所が存在するので、それらを取り上げて考察する。

【譜例 3-2-9】 P.58,59

ア) ト短調



Ami. Ah!vor- rei tro - var pa - ro - la a spie - gar co - m'io t'a - do-ro! Ma la

Ami. vo - ce, o mio te - so - ro, non ri - spon - de al mio pen - sier, ah! no, no.

イ) 変ロ長調



Elv. **Più animato**
Tut - to, ah! tut - to in que - st'i - stan - te par - la a me del fo - co on-d'ar - di: io lo

Elv. con abbandono in tempo
leg - go ne' tuoi sguar - di, nel tuo vez - zo lu - sin - ghier!

この二つの旋律は第一幕第三曲の中で歌われるものである。アミーナによって歌われる旋律（【譜例 3-2-9】ア）は、彼女に続くエルヴィーノが変ロ長調の旋律（【譜例 3-2-9】イ）を歌うのにも関わらず、ト短調によって歌われる。

【譜例 3-2-10】 P.127,128

ア) ト長調



Elv. Son ge - lo - so del ze - fi-ro er - ran - te che ti

Elv. abandonandosi in tempo
scher - za, che ti scher - za col cri - ne, col ve - lo; fin del

Elv. sol che ti mi - ra dal cie-lo, fin del ri - vo che spec - chio ti fa.

イ) イ短調

この二つの旋律は第一幕第六曲の中で歌われるものである。エルヴィーノで始まるこの二重唱はト長調で始まる（【譜例 3-2-10】ア）。けれども、彼に続いてアミーナの歌う箇所ではト長調ではなくイ短調になっている（【譜例 3-2-10】イ）。その後に彼女はここにあるテキストを繰り返し、エルヴィーノと同じ旋律を歌うのである。アミーナは【譜例 3-2-9】ア）において＜Ah! vorrei trovar parola a spiegar com'io t'adoro! ma la voce, o mio tesoro, non risponde al mio pensier. ああ！私があなたをどんなに愛しているか表す言葉を見つけないわ！でも私の声は、ああ私の愛しい人よ、私の思いに応えてくれないわ。＞と歌い、【譜例 3-2-10】イ）において＜Son, mio bene, del zefiro amante, perché ad esso il tuo nome confido; amo il sol, perché teco il divido, amo il rio, perché l'onda ti dà. 愛しい人よ、私がそよ風のことを好きなのは、そよ風にあなたの名前を委ねるからなのよ。太陽を好きなのはあなたと一緒に共有するから、小川を好きなのはあなたに水を与えてくれるからよ。＞と歌っている。短調の響きには乗せているけれども、そのテキストはエルヴィーノへのアミーナの愛に満ちている。修士論文ではアミーナの「素朴で慎ましく、可憐で儂げ」な人物像が短調の響きによって感じられると述べたけれども、この短調の響きとは単なる人物像を表現するだけのものではないように感じられる。二重唱における短調の響きの中でこの愛に満ちたテキストを明るい音色で歌唱することによって、彼女の愛情をより深く表現できるように感じる。音楽の持つ表現とテキストの持つ表現にわずかな違いが生まれることによって、この旋律は聴衆に対して心地よい緊張感を感じさせ、悲しげな短調

の響きによってアミーナの愛情をより情緒的な表現へと高めていると考えられる。非和声音と和声音による緊張と緩和と同様の効果ではあるけれども、この短調の響きとは、アミーナの人物像を表すものであると同時に、彼女の愛をより情緒的に表現するものとして用いられたとも考えられる。

このことは第十二曲のアミーナのアリアにおいても同様の効果を感じられる。第十二曲のアリアはエルヴィーノからもらった花に語りかけるように、夢遊病状態のアミーナによって歌われるものである。その調性はイ短調からハ長調へと変化するのだが、160頁で取り上げたテキストに注目すると、イ短調ではくああ！こんなに早く萎れてしまうなんて信じられないわ、花よ。たった一日しか続かなかった愛と同じようにお前は萎れてしまったのね。＞と歌われ、ハ長調ではく私の涙がお前にもう一つの命をもたらすことができればいいのに… けれど私の涙はあの愛を甦らせることはできないわ。＞と歌い、その後イ短調でのテキストを繰り返す。同じテキストを繰り返すことによって、悲しみは増していると解釈されるけれども、その調性はハ長調のままである。ハ長調によって歌われるアミーナの悲しみはより表現が増したように感じられる。これは悲しみの表現を明るい響きに乗せて歌うことによって、より効果的な歌唱となるのである。この考察をエルヴィーノのアリアに当てはめると、エルヴィーノの強い愛情を短調の響きの中で歌うことによって、アミーナへの愛を深く表現することがより効果的になると考えられる。ベッリーニの音楽の歌唱において、音楽の持つ表現とテキストの持つ表現が異なる場合には、音楽にふさわしい響きを持ってテキストにふさわしい表現を歌唱することで、彼の音楽の中にある繊細さが引き立つと考えられる。

最後に、夢遊病の場面における音楽の特徴について考察する。この場面におけるアミーナの音楽の特徴は、調性の変化である。夢遊病の場面で彼女のレチタティーヴォは、他の場面に比べて短い間隔で変化する。さらにその転調はオーケストラによる和声の変化よりも先に、アミーナの歌唱の中で見られるのである。このことは夢の中でアミーナが見ている世界が変化するのと同様に調性に変化していることが考えられる。つまり、調性の変化

はテキストと結びつけて理解しなければならないのである。第一幕フィナーレの夢遊病の場面の音楽に注目する。

【譜例 3-2-11】 P.142～144

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line (Ami.) and a piano accompaniment. The key changes are indicated by red text above the vocal lines:

- System 1 (P.142):** The key changes from B-flat major to E-flat major, labeled "変ホ長調" (Change to E-flat major). The tempo is "Andante" with the instruction "con sorriso scherzoso". The lyrics are: "El- vi- no!... El - vi- no!... Non ri - spon- di? Ge".
- System 2 (P.143):** The key changes from E-flat major to D minor, labeled "ハ短調" (D minor). The tempo is "Lento" with the instruction "con pena". The lyrics are: "lo - so sa- re - stian - co- ra del - lo stra - nie- ro?... Ah par- la!... Sei tu ge- lo - so?".
- System 3 (P.144):** The key changes from D minor to E-flat major, labeled "変ロ長調" (Change to E-flat major). The tempo is "Lento". The lyrics are: "sa - i. Pren- di... la man ti sten- do... un ba- cio im- pri- mi in es- sa... pe- gno di pa- ce.".

Additional annotations include "Andante [Cl.]", "ppp [Fg., Cor.]", "pp [Arch.]", and "tendera ト短調" (D minor) for the final system.

調性の変化に合わせてテキストを解釈していくと、＜Gelososo saresti ancora dello straniero?... Ah parla!... Sei tu geloso? あなたはまだあの外国の人に嫉妬しているのね?... ああ答えて!... 嫉妬しているの?＞が変ホ長調、＜Ingrato! 酷い人!＞がハ短調、＜A me t'appressa... Amo te solo, il sai. 私のそばに来て... 私があなただけを愛していると知っているでしょう。＞が変ロ長調、＜Prendi... la man ti stendo... un bacio imprimi in essa... pegno di pace. 受け取って... あなたに手を伸ばすわ... そこにキスをしてちょうだい... 仲直りのしるしよ。＞がト短調で歌われる。ここで挙げた調性の変化はすべてアミ

一ナの歌唱によって導かれている。ハ短調への転調においてはテキストも強い衝撃を表現するものであり、表現のブレスも用いて十分な変化を必要とする。この解釈はフェルマータの書かれた休符からも考えられる。けれどもト短調への転調においては、テキストの内容に変化はなく愛に満ちているため、ハ短調への転調とは異なる解釈が必要であると考えられる。ここでも先ほどの短調の考察において述べたようにアミーナの愛の表現に明るい響きを持たせたまま短調の響きを合わせることによって、より効果的な表現になると考えられる。

次に第二幕フィナーレにおける夢遊病の場面の音楽に注目する。

【譜例 3-2-12】

ア)

Allegro moderato assai

Ami. Io sen-to so-nar la sa-cra squil-la... Al tem-pio già

pp

Allegro moderato assai [Cl.] [+Ob.]

Ami. mo-ve!... Ah! L'ho per-du-to...

[Fl., Cl.]

イ)

Andante sostenuto
si guarda la mano come cercando l'anello di Elvino

Recitativo
L'a-nel - lo mi-o... l'a-nel-lo...

Andante sostenuto
pp
[Archi pizz.]

Recitativo

Ami.
ei me l'ha tol-to... ma non può ra - pir-mi l'im-ma-gin su - a...

[Archi] *pp*

ウ)

[Fl.] **Andantino**
[pp]

Recitativo
Amina
Scul - ta... el - la è qui...

Recitativo

エ)

The image shows a musical score for two sections. The first section is marked 'Larghetto in tempo' and features a vocal line for 'Ami' and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'qui... nel mio se - no.' followed by 'con grande espressione animata'. The piano accompaniment includes a cor anglais part marked 'pp' and a string part marked '[Archi]'. The second section is marked 'Recitativo' and features a vocal line for 'Ami' and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Né te, d'e-ter-no af-fet - to te - ne-ro pe-gno, o fior... né te per - de-i...'. The piano accompaniment includes a string part marked '[Archi]'. The score is written in G major and 4/4 time.

ここでは第一幕とは異なりさまざまな旋律が回想を示している。第一幕フィナーレの夢遊病の場面に聴かれた教会を連想させる旋律（【譜例 3-2-12】ア）、第一幕第三曲エルヴィーノのカヴァティーナで聴かれた指輪を連想させる旋律（【譜例 3-2-12】イ）、同じく第三曲の中でアミーナの歌唱に聴かれた旋律（【譜例 3-2-12】ウ）、同じく第三曲の中で聴かれたスマレの花を連想させる旋律（【譜例 3-2-12】エ）が、次々とアミーナの夢の中で浮かび上がるのである。この場面においてもアミーナの歌唱によって調性が変化しているのは確かであるが、より特徴的なのはエルヴィーノとの愛の旋律が次々と聴かれることである。これらの旋律はアミーナのテキストと一致したものであり、彼女の中でその出来事の光景が広がっていると解釈できる。ここで重要なのは、この音楽を引き出しているのがアミーナ自身であるということであり、第三章第一節で述べた夢遊病状態で見えているものを明瞭に理解することが、音楽においても重要な要素となっている。オーケストラの旋律によってその光景が浮かぶのではなく、歌手のブレスの変化によってそのオーケストラの旋律が流れることが理想である。

これらの夢遊病の場面の音楽について注目すると、夢遊病の場面では他の場面以上に思

考の働きが敏感であり、より繊細に神経が研ぎ澄まされたような感覚を持つことが重要である。それは、調性においてもドラマにおいても展開が急であることが関係している。夢遊病であるという意識が、歌唱においても表現においてもゆったりとした「静」を意識させるけれども、むしろ転調に対する明瞭な切り替えや、より積極的な響きをもって揺るぎのない芯のある表現を実現することによって、夢遊病状態のामीナの独白はより劇的なものへ変化すると考える。

結論

ベッリーニのオペラにおける劇的表現について、さまざまな観点から考察してきた。第一章では《カプレーティ家とモンテッキ家》におけるジュリエッタの音楽と《清教徒》におけるエルヴィーラの音楽を取り上げ、博士リサイタルへ向けて実践していく中で試行錯誤した歌唱に取り組む過程を、さまざまな歌手たちの演奏を参考にしながら考察していった。さらに美しい声や美しい響きをもって歌唱することに注目し、ここまでの考察から導き出した音型別演奏考察をまとめ、発声の観点からより技術的に整えられた取り組みを考察した。これらの考察から導き出されたものとは、筆者が表現したいという理想の演奏と、実際に行う演奏の間に生まれるさまざまな違いに気づくことがまず第一歩であるということである。イメージしている音の実現できない場合に途方に暮れるのではなく、自分の不得意な音型を発見し、集中的に取り組むことが重要である。その不得意な音型の克服のためにはどのような実践をすればよいのかなど、一つ一つ分解して考えていくことによって、自分の実現したい表現や歌唱を完成させるために必要な要素を理解することができるのである。そこには、美しい声や美しい響きを犠牲にしてまでリアルな感情を表現することは必ずしも劇的表現とは一致しないという考えが浮かび上がった。もちろん本章で考察した音型に対する取り組みや解釈を実践することで、美しい音楽の中に秘められた劇的な表現を最大限に表現し得る演奏が必ずしも聴かれることはない。けれども、それらのメカニズムを理解することによって、発声において声の響きの芯を変えることなく表現するための土台を形成することにはつながるのである。

また第二章では、第一章での考察を実際に舞台上で演奏するために重要となってくる要素や取り組みについて考察し、それぞれのリサイタルでどのような歌唱となり、どのような反省点が生まれたかを考察した。第一回博士リサイタルでは、練習時に考察した「歌唱のための考察」をはじめ、練習時に意識していたことを本番時には意識しすぎるべきではないと考察した。冷静に自分の身体の状態を把握し、技巧的問題を解決した演奏を実現でき

るよう意識することは大切である。けれども、より良い歌唱のために音符一つ一つ、休符一つ一つにまで意識を集中させることは、声や表現を歌手自身の中へ閉じ込める歌唱へとつながりかねない。歌手自身の中へ閉じ込める歌唱にならないために意識すべきことの一つに、身体の緊張を緩めブレスや支えを確保することが挙げられる。これらの動作を実現することによって、テキストやドラマを存分に表現した歌唱へと大きく近づくことができると考察した。また第二回博士リサイタルでは、第一回博士リサイタルの考察からブレスに関する取り組みは改善されたと感じられた。けれども、歌唱のためのブレスと表現のブレスを用いてより良い演奏は実現できたものの、最も重要なことは歌唱と表現のバランスであると考察した。声の響きを意識した歌唱とテキストやドラマを表現することは互いに影響し合うことであり、この二つの関係をさらに効果的に演奏へと反映させる取り組みが必要であると考察した。この取り組みとして挙げられるのは、オーケストラと歌手の音楽の合わせ方や舞台上における存在の仕方などに、より積極的に関心や注意を持つことである。それらは声を発することとは異なる観点ではあるが、決して演劇的要素に注目したものではない。あくまで歌唱による表現の効果を損なわないように取り組むべき内容として挙げられるものである。これらの内容を本番までにしっかりとコントロールすることによって、歌唱と表現においてさらなる効果が期待できると考察した。

さらに第三章では、《夢遊病の女》におけるアミーナの音楽を中心に上げて、第一章と第二章で考察した内容を生かして音楽に込められた表現を最大限に聴衆へ届ける歌唱を考察した。まず《清教徒》の狂乱の場面と《夢遊病の女》の夢遊病の場面を比較することによって、オペラの中でも最も見せ場である場面におけるより効果的な表現について考察した。狂乱の場面と夢遊病の場面は理性喪失による歌唱という共通のテーマではあるものの、テキストや音楽にさまざまな違いが見られる。思考、動作、視覚、聴覚などについて何が正気の場合と同じ働きをし、何が異常であるのかを理解することが共通して理解されるべき点であるが、夢遊病の場面においては舞台上で他の人物との関わりを持つことなく表現しなければならない。音楽に注目しても、次々と起こる調性の変化が夢遊病の特徴と

して挙げられたが、この変化をオーケストラではなく歌手の歌唱の中で変化させていくことが夢遊病の表現として重要であると考察した。また、アミーナの音楽では三連符による非和声音と和声音、半音、短調による響きが特徴であると考察した。それらは第一章での音型別演奏考察を理解したうえで、そのキャラクターをより効果的に表現し得る歌唱における考察であった。アミーナの楽曲に多く見られる三連符のリズムは、オーケストラの音楽との間に不協和音を生じさせ、緊張と弛緩の繰り返しによって流れるような旋律線を生み出していると解釈した。またオーケストラの音楽との関係ではなく、アミーナの旋律の中のみでこの特徴を感じさせるのが半音の響きによる緊張であり、テキストにおいてよりエネルギーを要する箇所において、この半音の響きによる緊張を効果的に旋律の中に取り入れることが重要であると考察した。また、短調の響きによるアミーナの人物像であるが、悲しげな短調の響きと喜びに満ちたアミーナの愛を重ね合わせることによって、その相反する表現がより劇的な効果を生み出していると考察した。つまり、アミーナという人物の喜びや愛を表現する歌唱においては、明るく潑刺とした旋律ではなく流麗で染み入るような旋律にのせて、テキストをありのままに表現することでさらに効果的な表現へとつながると考察した。

第一章から第三章までの考察を踏まえて、ベッリーニの旋律美の中にある劇的表現とは美しい歌唱をもって表現されるものであると結論づけた。旋律美の中に劇的な感情表現が封じ込められるというのは、「歌唱」と「表現」の釣り合いが崩れてしまったことで生じてしまうのであり、そもそも美しい歌唱と劇的表現とはどちらも存在してはじめて聴衆へと届く音楽へ姿を変えるのである。劇的な表現を追い求めても、美しい歌唱がなければベッリーニの音楽に表現は生まれず、美しい歌唱のみを追い求めても、劇的な表現がなければベッリーニの音楽はただの音符の連続となってしまうのである。劇的表現が閉じ込められる歌唱とは、発声を重視した歌唱にばかり関心が偏っている歌唱である。それは表現を重視した歌唱に対してほとんど関心がないものであり、美しい歌唱とはいえない。劇的表現を求めて歌手が何かを生み出そうとすればするほど、その音楽は陳腐なものとなってし

まうため、最も近道であるのは楽譜に書かれていることを確実に実現し、書かれていない余計なことを排除することである。美しい歌唱と表現がバランス良く保たれている状態が、ベッリーニの音楽における最もふさわしい演奏であると述べたが、このことはベッリーニの音楽にのみ当てはまることではない。ベルカントとヴェリズモの過渡期にあたるベッリーニの音楽であるからこそ、声楽技巧的観点やドラマの表現的観点のどちらからも多くの考察を必要とした。けれども、筆者が本論文で考察したものとはベッリーニの音楽を糸口として彼の前の時代の音楽にも後の時代の音楽にも同様に生かされる内容であり、すべての土台となるものであるということが、ベッリーニの音楽について考察を重ねたうえでたどり着いた結論である。現実のように怒り、悲しみ、嘆くことで生まれる表現を劇的表現として求められることがないとはいえない。けれども本論文における考察によって、それらの表現ではなく、ブレスによって表情を明らかにし、書かれている音の響きや音の流れに何も手を加えることなく声にすることによって生まれる表現が劇的表現となる可能性を見出した。さまざまな技術を身につけて書かれているすべての音が最も良い音色で歌唱されるとき、特別に表現しようとすることなく、その音楽自体から自然と生まれる表現が存在するのである。ベッリーニの音楽をはじめ、舞台上で演奏される音楽の実現に向けては、時間をかけて取り組むことしかできない。なぜなら彼らの音楽には確かな歌唱技術、テキストやドラマに対する深い理解、それらの表現を実現する身体的・舞台における演奏家的視点など、さまざまな要素がバランスのとれた状態で演奏されることが必須だからである。筆者は今後もこれらの要素を高めていくことによって、美しい歌唱によって劇的表現を演奏していくことを追究する。

参考文献表

和書

ウィーヴァー、ウィリアム『イタリア・オペラの黄金時代——ロッシーニからプッチーニまで』 大平光雄訳、東京：音楽之友社、1998 年。

オーリイ、レズリイ『ベッリーニ——生涯・芸術・作品』 加納泰訳、東京：東京音楽社、1981 年。

水谷彰良『プリマ・ドンナの歴史Ⅱ——ベル・カントの黄昏』 東京：東京書籍、1998 年。

水谷彰良『オペラ・キャラクター解説事典——登場人物からさぐるオペラの新たな魅力』 東京：音楽之友社、2000 年。

水谷彰良『イタリア・オペラ史』 東京：音楽之友社、2006 年。

リード、コーネリウス『声楽用語辞典——コーネリウス・リードによる解剖と分析』 移川澄也訳・監修、東京：キックオフ、2005 年。

ブッデン、ユリアン、エリザベス・フォーブス、サイモン・マグアイヤー「夢遊病の女」、『新グローヴオペラ事典』スタンリー・セイディ編、中矢一義、土田英三郎監修、東京：白水社、2006 年。

永竹由幸「カプレーティ家とモンテッキ家」「清教徒」「夢遊病の娘」、『オペラ名曲百科＝上』 東京：音楽之友社、1980 年。

アッシュブルック、ウィリアム「第 5 章 19 世紀：イタリア」、『オックスフォードオペラ史』 ロジャー・パーカー編著、大崎滋生監訳、東京：平凡社、1999 年。

リップマン、フリードリヒ「ベッリーニ、ヴィンチェンツォ」、『世界音楽大辞典』第 16 卷 (The New GROVE Dictionary of Music and Musicians) 柴田南雄、遠山一行総監修、東京：講談社、1996 年。

石戸谷結子『《清教徒》作品解説』（ボローニャ歌劇場 2011 年日本公演プログラムより）

東京：2011 年。

小畑恒夫『《夢遊病の女》解説』（藤原歌劇団公演プログラムより） 東京：公益財団法人

日本オペラ振興会、2012 年。

南條年章『ベッリーニの作品群における《夢遊病の女》の特性』（藤原歌劇団公演プログラ

ム 2012 年《夢遊病の女》より） 東京：公益財団法人日本オペラ振興会、2012 年。

南條年章『《清教徒》解説』（南條年章オペラ研究室ピアノ伴奏演奏会形式によるオペラ全

曲シリーズ Vol.15 プログラムより） 東京：2015 年。

福原信夫『ベルリーニと歌劇「夢遊病の女」』（東京芸術大学音楽学部オペラ研究部第 27

回定期公演プログラムより） 東京：1981 年。

堀内修『ヴィンチェンツォ・ベッリーニ——その生涯と《清教徒》——』（ボローニャ歌劇

場 2011 年日本公演プログラムより） 東京：2011 年。

洋書

Alessandro Roccatagliati, Fabrizio Della Seta, Luca Zoppelli. *I Capuleti e i Montecchi: riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica*, Milano: Ricordi, 2003.

Alessandro Roccatagliati, Fabrizio Della Seta, Luca Zoppelli. *I puritani: riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica*, Milano: Ricordi, 2015.

Alessandro Roccatagliati, Luca Zoppelli. *La sonnambula: riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica*, Milano: Ricordi, 2010.

Osborne, Charles. *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*. Portland, Or.: Amadeus Press, 1994.

Rescigno, Eduardo. *La Sonnambula: Libretto di Felice Romani*. Milano: Ricordi, 1990.

La sonnambula di V. Bellini. (Teatro alla Scala), 1985-86.

Sicari, Floriana. *Callas e Bellini: Analisi di Una Eredità*. Italy: Edizioni Musicali
Sinfonica Jazz, 2002.

Weinstock, Herbert. *Vincenzo Bellini: His Life and His Operas*. New York: A. A. Knopf,
1971.

参考楽譜

Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi: A facsim. ed. of Bellini's original autograph
manuscript*. New York: Garland, 1981.

Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi: edizione critica delle opere di Vincenzo
Bellini partitura volume VI*. Milano: Ricordi, 2003.

Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi: riduzione per canto e pianoforte condotta
sull'edizione critica*. Milano: Ricordi, 2003.

Bellini, Vincenzo. *I puritani: A facsim. ed. of Bellini's original autograph manuscript*.
New York: Garland, 1983.

Bellini, Vincenzo. *I puritani: opera complete per canto e pianoforte*. Milano: Ricordi,
2006.

Bellini, Vincenzo. *I puritani: Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*. Milano:
Ricordi, 2013.

Bellini, Vincenzo. *I puritani: riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione
critica*. Milano: Ricordi, 2015.

Bellini, Vincenzo. *La sonnambula: riduzione per canto e pianoforte condotta
sull'edizione critica*. Milano: Ricordi, 2010.

Bellini, Vincenzo. *La sonnambula: canto e pianoforte*. Milano: Ricordi, 2005.

Bellini, Vincenzo. *La sonnambula: Partiture full score*. Milano: Ricordi, 2006.

参考録音・録画資料

Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi*. Lorin Maazel, conductor, RAI Orchestra.

Allegro: OPD-1397 (CD), Recorded 1958, released 2003.

Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi*. Claudio Abbado, conductor, Orchestra e

Coro del Teatro alla Scala di Milano. I.M.C. Music: GL 100.517 (CD), Recorded 1968, released 1999.

Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi*. Riccardo Muti, conductor, Orchestra of the

Royal Opera House. EMI: 50999 6 40637 2 0 (CD), Recorded 1984.

Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi*. Bruno Campanella, conductor, Orchestra e

Coro del Teatro La Fenice di Venezia. BRILLIANT CLASSICS: 92461/9,10 (CD), Recorded 1991.

Bellini, Vincenzo. *I Capuleti e i Montecchi*. Luciano Accocella, conductor, Orchestra

Internazionale d'Italia. DYNAMIC: CDS 552/11, 12 (CD), Recorded 2005.

Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Fernando Previtali, conductor, Orchestra sinfonica e Coro

di Roma della RAI. URANIA: URN 22. 203 (CD), Recorded 1952, released 2002.

Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Mario Rossi, conductor, Orchestra Sinfonica e Coro di

Milano della RAI. MYTO: 2 CD 00199 (CD), Recorded 1959, released 2009.

Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Richard Bonyngue, conductor, San Francisco Opera

Orchestra. IDIS: 6711 (CD), Recorded 1966.

- Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Riccardo Muti, conductor, Orchestra Sinfonica e Coro di Roma della RAI. LIVING STAGE: LS 40 35128 (CD), Recorded 1969, released 2001.
- Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Gabriele Ferro, conductor, Orchestra Sinfonica Siciliana. Fonit Cetra: 8573 83514-2 (CD), Recorded 1986, released 2000.
- Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Richard Bonynghe, conductor, Orchestra and Chorus of the Teatro Massimo Bellini of Catania. DYNAMIC: CDS 552/19, 20 (CD), Recorded 1989.
- Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Gustav Kuhn, conductor, Orchestra & Coro del Teatro Massimo Bellini di Catania. BMG: 74321 87081 2 (CD), Recorded 2001, released 2003.
- Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Friedrich Haider, conductor, Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. DENON: TDBA-80950-1 (DVD), Recorded 2001, released 2008.
- Bellini, Vincenzo. *I puritani*. Patrick Summers, conductor. The Metropolitan Opera Orchestra. Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg: UCBG-1254/5 073 4421 (DVD), Recorded 2007.
- Bellini, Vincenzo. *La sonnambula*. Richard Bonynghe, conductor, National Philharmonic Orchestra. London: 417 424-2LH2 (CD), Recorded 1982, released 1987.
- Bellini, Vincenzo. *La sonnambula*. Marcelli Viotti, conductor, Orchestra Sinfonica di Piacenza. BRILLIANT CLASSICS: 92461/3,4 (CD), Recorded 1988.
- Bellini, Vincenzo. *La sonnambula*. Giuliano Carella, conductor, Orchestra Internazionale d'Italia. DYNAMIC: CDS 552/13, 14 (CD), Recorded 1994.
- Bellini, Vincenzo. *La sonnambula*. Evelino Pidò, conductor, Orchestre & Chœurs de l'Opéra de Lyon. EMI: TOCE-56004 05 (CD), Recorded 2006, released 2007.

Bellini, Vincenzo. *La sonnambula*. Nello Santi, conductor; Orchestra e coro del Teatro

La Fenice di Venezia. Add: GAO 111/12 (CD), Recorded 1961.

Bellini, Vincenzo. *La sonnambula*. Evelino Pido, conductor; The Metropolitan Opera

Orchestra. Decca: 074 3357DH (DVD), Recorded 2009, released 2010.

Bellini, Vincenzo. *La sonnambula*. Alessandro De Marchi, conductor; In cooperation

with the Opernhaus Zürich. Decca: UCCD-1225/6 478 1087 (CD), Recorded 2007,
released 2008.

謝辞

本論文の制作にあたり、論文指導をくださった畑瞬一郎先生、主査の菅英三子先生、副査の川上洋司先生、吉田浩之先生、島崎智子先生、また原語和訳をご指導くださったエルマンノ・アリエンティ先生に、心からの感謝を申し上げます。

藤井 冴