

ロッシーニの「ベル・カント」  
ーレトリックの視点からー

令和2年度

音楽研究科音楽専攻 声楽(オペラ) メゾ・ソプラノ

2316903 野間 愛

## 凡例

1. 論文中に譜例として挙げた《タンクレーディ》、《湖上の美人》、《セミラーミデ》の楽譜は全て Ricordi 社発行の批判校訂版を使用した。
2. 各種記号は以下の形で使用する。

《 》	:	オペラ作品、練習曲集名
『 』	:	文学作品名、雑誌名、論文名等
「 」	:	人名、引用等
( )	:	初演年、初演地などの補足説明
[ ]	:	楽曲番号
“ ”	:	欧文引用文・句
3. 音名表記はドイツ式表記とする。  
例：c<sup>1</sup>（一点ハ）
4. 調性表記はドイツ式表記 (Es-dur、g-moll) とする。

## 目次

目次	2
序文	3
第1章 「音楽におけるレトリック」の伝統	4
第1節 レトリックと音楽の関係性について	5
第2節 レトリックの目的	11
第2章 「ベル・カント」とレトリックによる作曲法の継承	17
第1節 ジョアキーノ・ロッシーニの学んだ音楽	17
第2節 ロッシーニの音楽に見るレトリックの用法	25
第3節 ロッシーニの音楽に見る「ベル・カント」	32
第3章 ロッシーニの「ベル・カント」を行うための訓練	42
第1節 声	42
第2節 技巧	48
第3節 弁論家としての歌唱	57
結論	72
あとがき	73
参考文献	75

## 序文

筆者が東京藝術大学で学んだ年月、特に修士課程、博士課程を通して研究を行った 7 年の間に専門的に取り組んできたジョアキーノ・ロッシーニの作品。それらは時に「意味のない音楽」と表現されることがあった。それはロッシーニの音楽が言葉よりも旋律を重視し、煌びやかな装飾によって飾られており、その全てに意味をもたせることよりも単なる音楽表現として捉えるべきとの思考から出た言葉なのかもしれない。しかし、意味をもたないはずのロッシーニの音楽が人々の心を打ち、現代においても演奏し続けられているということは間違いのない事実である。このように人の心を動かす彼の音楽は、本当に「意味」をもたないのだろうか。

筆者は声楽パートが「器乐的である」と言われる J.S.バッハの作品にロッシーニの作品と共通する何かがあるように感じていた。バッハの音楽は「フィグーレンレーレ」という言葉で説明されるように、人の心を動かすことを目的として「音型」を駆使する「音楽におけるレトリック」の伝統に則っている。この「レトリック」の技法が、バッハの時代を経て、ロッシーニの音楽にも影響を及ぼしているのではないかと考えたことが、本研究のきっかけとなった。

一方、ロッシーニの音楽に触れるときにはいつも「ベル・カント」という言葉が側にあった。直訳すれば「美しい歌唱」という、一見、容易に理解できるように見えるこの言葉は、容易に使用できるものでもあるが、その定義は曖昧で捉え難いものである。筆者は多くの意味を含むこの言葉の中からロッシーニという作曲家が求めていた「ベル・カント」を導き出したい、と考えた。

本論文は、「意味がない」とさえ言われることのあるロッシーニ作品は、むしろ旋律を通して人の心を動かすという意図があること、それは広い意味での「音楽におけるレトリック」の伝統に則しているということを主張している。さらに、そのようなロッシーニの意図を実現するための技術としての「ベル・カント」がどのようなものかについて、演奏実践から得られた知見をもとに、演奏家の立場から論じたものである。

## 第1章 「音楽におけるレトリック」の伝統

「ベルカントの継承」<sup>1</sup>、ジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792-1868) に関する重要な著書を残しているロドルフォ・チェレッティ Rodolfo Celletti (1917-2004) は彼の音楽における特徴としてこの言葉を挙げた。ロッシーニが継承したとされ、現在でも音楽の世界でよく耳にする「ベル・カント」という言葉は“Bel Canto”と表記されるイタリア語で「美しい歌」という意味をもつ名詞であり、現代においては「ベルカント belcanto」という一語の男性名詞としてイタリアの辞書に次のように掲載される。

19世紀初めまでのイタリアのメロドラマ(オペラ)の歌手のスタイルを指し、それはフレージングにおける低音域から高音域までの均質でスムーズな移行とフレーズに施された装飾としてのアジリタを特徴とする<sup>2</sup>

このようにイタリアでは19世紀初めまで、つまりロッシーニが作曲を行っていた1800年代初期までの歌唱スタイルを指し示しており、その特徴とされるアジリタもロッシーニの作品に見られるものであるが、特に現代の日本においては使う人それぞれに解釈され、その定義は曖昧になっている。しかし一方で、ロッシーニの作品研究に力を注いだチェレッティや、イタリアの指揮者アルベルト・ゼッダ Alberto Zedda (1928-2017) はこの「ベル・カント」という言葉を「バロック」と結びつけている。

まず、チェレッティは「ベル・カント」が何であったかという問いをはじめるとに当たってイタリアのオペラに立ち戻り「バロック時代の趣味と感受性の所産であった」<sup>3</sup>と書いた。そして、その目的について次のように言う。

バロック芸術は、明確な目的を持っていた。即ち、現実の世界よりも美しく華麗な世界を想像力で創り出し、それを人間の知性ばかりでなく感性にも訴え

---

<sup>1</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベルカント唱法』 川端眞由美訳、東京：シンフォニア、1998年、174頁。

<sup>2</sup> GARZANTI LINGUISTICA “belcanto” , accessed may 30, 2020,

<http://garzantilinguistica.it/ricerca/?q=belcanto> . “Stile di canto virtuosistico tipico del melodramma italiano fino inizi dell’Ottocento; è caratterizzato dal passaggio omogeneo dalle zone gravi alle acute e da agilità nell’ornamentazione e nel fraseggio.”

<sup>3</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベルカント唱法』、11頁。

るイメージによって表現することである。<sup>4</sup>

また、ゼッダは次のように言う。

「ベル・カント」という用語は、バロック形式による特殊な歌唱のジャンルを指し、声の無限の抑揚を通して感情を再定義することができる熟練の技術を獲得することによって得られる驚くべき効果の「奇跡」を求めることを目的としている。これらの素晴らしい効果は、理想的な世界を呼び起こすことに貢献するものでなければならず、実際のものよりも美しく、しかしながら人間の感覚に開かれたものでなければならない。アクロバットな技巧による快樂主義的な楽しみ(一般の個人の可能性を超えた素晴らしい技巧)を、感情をつくり出す全ての霊的な包容力に結び付ける概念である。<sup>5</sup>

つまり、チェレッティやゼッダによれば「ベル・カント」とはバロック形式による特殊な歌唱スタイルのことを指し、その目的は現実に見るものよりも美しい「奇跡」のような世界を生み出すことであった、ということである。筆者はこのように奇跡的な歌唱スタイルである「ベル・カント」が彼らの言うようにバロックの時代に由来するという視点を取り入れて研究を進めることにした。

### 1-1 レトリックと音楽の関係性について

では、そのような「奇跡的な」歌唱スタイルに繋がるバロック時代の歌唱はどのようなものだったのだろうか。そのことについて、テノール歌手のジョン・ポッター John Potter (1970-) はゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) の

---

<sup>4</sup> ロドルフォ・チェレッティ 『ベルカント唱法』、11頁。

<sup>5</sup> Albert Zedda, *DIVAGAZIONI ROSSINIANE*, V, LA TECNICA DEL CANTO ROSSINIANO, Milano: RICORDI, 2018, pp.64-65. “Il termine ‘bel canto’ designa un genere peculiare di canto, di matrice barocca, indirizzato a ricercare la ‘meraviglia’ di effetti sorprendenti ottenibili acquisendo una valentia tecnica capace di ridestare emozioni attraverso le infinite modulazioni della voce. Tali effetti meravigliosi devono concorrere a evocare un mondo ideale, più bello di quello reale e tuttavia dischiuso al sentire dell’uomo. Un concetto che salda il piacere edonistico del virtuosismo acrobatico (un virtuosismo di per sé meraviglioso in quanto al di fuori delle possibilità dell’individuo comune) alla capacità tutta spirituale di elaborare sentimenti..”

オラトリオ《メサイア》のアルトアリア〈He was despised 彼は蔑まれ〉を取り上げ、次のように言う。

ヘンデルは鍵盤楽器で弾くバス・ラインだけを書き、演奏者が適切な和声を加えるように期待した。(中略)彼はまるで、曲のアイデアをいくらかスケッチしただけで、残りは演奏者に委ねたかのようにさえ見える。基本的には、それがまさにヘンデルのやったことなのだ。演奏家と作曲家は別の人種だという現代の概念は、ヘンデルにはまことに奇妙だと思えたことだろう。彼自身が当時のもっとも優秀な鍵盤奏者のひとりだったし、彼にとって、また彼の同輩たちにとっても、作曲と演奏は音楽というひとつの大樹の別々の枝にすぎなかった。当時の歌唱教則本も、歌手にとって作曲の原理を理解することがどんなに大切かを強調していた。ヘンデルは音楽の勉強を始める前から、学校で修辞法(レトリック)を学んだことだろう。こんにちのわれわれは、俳優が舞台上でせりふを語る技術との関連でこの用語を用いている。18世紀とそれ以前には、修辞法がこれよりもはるかに大きな意味をもっていた。それは弁護士、政治家、歌手にとって、あるいはただ話術が巧みな人にとってさえ、公共生活で誰にとっても不可欠な技術であった。公共の語り手と歌手はどうすれば文章をもっとも説得的に語ったり歌ったりできるかを、修辞法によって直感的に知ることができた。ヘンデル手稿譜の声楽パートに強弱記号がまったくないのは、これがおもな理由である。それは歌手が表情なしに歌ったということではない。事実は正反対である。修辞法の知識があれば、歌詞を伝達するのに必要な最大限の表現が可能になったであろう。<sup>6</sup>

ここに記載された「修辞法」とは、古代ギリシア時代に始まった口頭弁論の技法<sup>7</sup>のことである。『ニューグローヴ音楽大事典』の「修辞学と音楽」の項目を執筆したジョージ・ビューロー George J. Buelow (1929-2009) は「音楽と言語諸学(文法, 修辞学, 弁証法)との間の相互関係は、明らかであると同時に、あいまいである。」<sup>8</sup>と、しながらも、声楽から

---

<sup>6</sup> ジョン・ポッター「第6章 歌唱」、『バロック音楽 歴史的背景と演奏習慣』 角倉一朗訳、東京：音楽之友社、2011年、124頁。

<sup>7</sup> 佐藤信夫『レトリック感覚』 東京：講談社学術文庫、1992年、15頁。

<sup>8</sup> George J. Buelow 「修辞学と音楽」、『ニューグローヴ音楽大事典』磯山雅訳、東京：講談社、1993年、第8巻、181頁。

始まった音楽が言語と密接な関係を持っていたこと、それ故に当時は声楽のみならず器楽作品も修辞学の原則に則って作られていたことを記載している<sup>9</sup>。特に目を引いた記述は「修辞学と音楽の間にはしばしば非常に密接な関係があり、それは特にバロック時代において顕著である。修辞学の原理は、音楽の基本的な諸要素に深い影響を及ぼしている」<sup>10</sup>というものである。チェレッティやゼツダが「ベル・カント」を結びつけたバロック期の音楽家たちはこの「レトリック(修辞学)」<sup>11</sup>というものをどのように理解していたのだろうか。

レトリックと音楽は、弁論における組み立ての行程と音楽作曲の行程との類縁性についての見解から、その関係性を論じられる。

すでに1563年に、《音楽創作の手引 Praecepta musicale poeticae》と題された写本の中で、ガルス・ドレスラーは、エクソルディウム *exordium* [序論]、メディウム *medium* [本論]、フィニス *finis* [結論] という弁論術の区分に基づいた音楽の形式構造に触れている。音楽構造に関する同様の考え方が、1606年のブルマイスターの理論書にも見られる。両者においては、修辞学的な用語法が作曲の構造を規定するレベルまで高められており、その見方は、18世紀に至るまで有効であった。1739年の《完全なる楽長 *Der vollkommene Capellmeister*》のなかでマッテゾン<sup>12</sup>は、論題の発見・提示に関する修辞学の理論の諸区分を借用して、作曲の完全に体系化された合理的プランを組み立てた。つまり、インヴェンツィオ *inventio* [着想] (アイディアの発見)、ディスポジツィオ *dispositio* [構成] (弁論の各部分へのアイディアの配分)、デコラツィオ *decoratio* [装飾] (アイディアの入念な仕上げと装飾) —理論家によってはエラボラツィオ *elaboratio* [彫琢] あるいはエロクツィオ *elocutio* [表現] とも呼ばれた、そしてプロヌンツィアツィオ *pronuntiatio* (弁論術の実行あるいは伝達) である。(中略)

---

<sup>9</sup> George J. Buelow 「修辞学と音楽」、181頁。

<sup>10</sup> 同前、181頁。

<sup>11</sup> 「修辞法」「修辞学」「弁論術」などと訳されるが、これらの言葉は色々な要素を含み誤解を招く可能性をもつ為、この論文では外国語である「レトリック *Rhetoric*」を用いて記述する。

マッテゾンもバロック時代の他の理論家も、これらの修辞学の規定をすべての作曲に厳密に当てはめようとしたわけではなかった。しかし、こうした考え方が程度の差こそあれ作曲家を助けたこと、作曲を進める際に常套的な技術として自明なものに見なされていたことは明らかである。修辞学的な構造は、ドイツの音楽理論に限られていたわけではない。例えば、メルセンヌは《音楽総論 Harmonie universelle》(1636～37)のなかで、音楽家は弁論家であり、旋律をあたかも弁論のように、つまり弁論に対応した大区分、小区分、段落で構成しなければならないと述べている。ローマで文筆活動をしていたキルヒャーは、広く影響を与えた音楽理論と実践の百科全書《音楽汎論 Musurgia universalis》(1650)の一章に「音楽修辞学 Musurgia rhetorica」というタイトルをつけている。そのなかで彼は、創作過程がどちらもインヴェンツィオ、ディスポジツィオ、エロクツィオに区分されるという点において、修辞学と音楽が類縁性を持つと強調した。<sup>12</sup>

紀元前1世紀の前半に活躍したレトリックの第一人者とされるマルクス・トゥッリウス・キケロ Marcus Tullius Cicero (前106—前43)は「弁論家の手だてや能力いっさいは次のような五つの分科にまとめられる。すなわち、まず、しかるべき論題を見つけ出す。次には、それをただ順に並べるのではなく、それぞれの議論の重要度に応じて配分し、識別眼をもって配列する。それから、それに弁論として衣裳を着せ、飾る。それを記憶のなかに保存する。最後は、気品高く魅力的に実演することだ」<sup>13</sup>と説明した。

キケロの言葉からも導き出される弁論の基本構造は以下の5つである。<sup>14</sup>

- 1、発想 (inventio)
- 2、配置 (dispositio)
- 3、修辞 (elocutio)
- 4、記憶 (memoria)
- 5、発表 (pronuntiatio)

---

<sup>12</sup> George J. Buelow 「修辞学と音楽」、182頁。

<sup>13</sup> 竹中康雄「弁論家について」、『キケロー選集』 東京：岩波書店、2002年、第1巻、142頁。

<sup>14</sup> 佐藤信夫『レトリック感覚』、42～43頁。

これは先の記述に登場したドイツの作曲家ガルス・ドレスラーGallus Dressler (1533-1580)や、ヨアヒム・ブルマイスターJoachim Burmeister(1564-1629)、歴史的音楽理論書を多く残したヨハン・マッテゾン Johann Mattheson(1681-1764)、ドイツの学者アタナシウス・キルヒャーAthanasius Kircher(1601-1680)の提示した作曲行程に類似しており、これらドイツ語圏の音楽研究家たちの見解を基に論じられたレトリックの根本である弁論についての構成順序が、作曲の行程に類似性を持つことを示している。検証のため、このレトリックの手順と作曲から演奏までの行程の照らし合わせを行った。

## 1、**発想**について

レトリックの1つ目の項目に挙げられる「発想」すなわち「しかるべき論題を見つけ出すこと」は弁論という行為の始まりであり、とても重要な分科であると考えられる。また、発見された主題について、説得力のある理由づけを探求する部門であるため、弁論という行為全体のなかでも特に重要な分科であり、論理的な理由づけと同時に心理的な理由づけの研究が綿密に展開されたと言われている。<sup>15</sup>

音楽においては礼拝での説教に用いる聖書の言葉の内容であったり、作曲に用いる詩や台本などの題材によって導き出される「楽想」がこれに当たる。

## 2、**配置**について

2つ目の項目「配置」には6つの工程がある。<sup>16</sup>

- 1、 序言 (exordium) 主題を知らせて聞き手の注意を喚起する。
- 2、 陳述 (narratio) 主張を簡潔に分かりやすく示す。
- 3、 主題 (propositio) 主張を分割して列挙する。
- 4、 確証 (confirmatio) 主張の証明を行う。
- 5、 論破 (confutatio / refutatio) 予想される反論に対して自己の主張を述べ論破する。
- 6、 結論 (peroratio / conclusio) 主張を締めくくる。配列の順序を正しく行うこと  
主張を分かりやすく提示し、内容を知らせ、主張する内容に合わせて証明を行い、予想される反論までも考慮に入れて弁論を行なう。抜かりのない準備方法である。この項目の

---

<sup>15</sup> 佐藤信夫 『レトリック感覚』、45頁。

<sup>16</sup> 堀江英一 「音楽修辞フィグーラ概念による小学校歌唱共通教材の表現法」『富山国際大学子ども育成学部紀要』第2巻、2011年、120頁。

中で特に重要な項目は「論破」である。論破すべき反論を先に考えて対策を練ることは自らの主張を客観的視点で見直すことに繋がり、さらに人々の納得を得る結論を導き出すことに繋がっていく。これは音楽においても同様であり、音楽の構成や作曲の構造の組み立てを緻密に行い、聞き手側の視点で検証を行うことで音楽的効果の向上が見込まれる。

### 3、**修辭**について

続く修辭の項目の原語である *elocutio* は弁論、修辭の意味を持ち、*decoratio* (装飾) とも表記される。言葉の通り、準備した言葉を飾り、より魅力的に聴かせる項目である。ここでは言葉を練ることによる効果や言葉のリズムによって聴衆に与えられる効果、またひとつの言葉から連想されるものに至るまで視野に入れ、配列と合わせて効果的に弁論が行われる言葉選びが行われたと考えられる。音楽におけるこの項目はまず台本における物語の構成に始まり、ひとつひとつ練られた言葉にどのような音を作曲するか、また、演奏家はどのような装飾やカデンツァを入れるべきかなどの検討を繰り返す作業の場である。どの言葉をどのように飾り、飾らないままで置いておくかなど、取舍選択も修辭の項目に該当するもののひとつであると考ええる。

### 4、**記憶**について

4つ目の項目の「記憶」は弁論において特に重要な項目であった。記憶する為には繰り返し読むことや演じるように語ることが必要になるため、多くの時間が必要となる。しかし、その多くの時間によって記憶された言葉は頭の中で練られ熟成する。そのようにして身についた言葉は発する人間に自由をもたらし、豊かな表現を生み出す。そして次の行程である発表の際に大きな効果を発揮する。同様に演奏での記憶は暗譜した状態を指す。楽譜から離れ演奏に集中することで得られる効果は絶大であり、特に「ベル・カント」で求められていた現実離れした奇跡的な演奏を実現するために暗譜は絶対条件と言える。

### 5、**発表**について

5つ目の項目にある「発表」の“*pronuntiatio*”は「発音、発音の仕方」という意味を持つ言葉であるが、下記の記述によると単なる音を発する意味だけでの「発音」では無かったことが分かる。

『弁論家について』第一巻（十八節）でキケロが述べているように *pronuntiatio* とは狭義の「発音」ではなく、弁論者の顔の表情や身振り手振り（*actio*）までも含んでいた。プロタルコス『英雄伝』においてローマの雄弁家キケロと対比されたアテネの雄弁家デモステネスは、五つの過程のなかで最も重要なものはどれかと尋ねられ、「一に実演（アクション）、二にも三にも実演である」と繰り返して強調したという逸話を残している。<sup>17</sup>

このように弁論家は身振り手振りを含み実演するという最期の工程にたどり着き、キケロが言ったように「最後は、気高く魅力的に実演」し、聴衆に主張を行った。レトリックの行程として挙げられた5つの項目は、作曲から演奏までの行程にぴたりと当てはまる。現代では作曲家がこの行程の3つ目の「表現」の部分までを行ない作曲した楽譜を、演奏家が記憶し演奏するという状況が成り立っていることが多いが、ジョン・ポッターの記述にあるように、バロック時代の西洋では全ての演奏家が作曲の知識を持ち、他者の作品を演奏する場合でも自由に作曲を加えて演奏するということが行われた。先に挙げたガルス・ドレスラーとヨアヒム・ブルマイスターの作曲理論に見られたように「両者においては、修辭学的な用語法が作曲の構造を規定するレベルまで高められており、その見方は、18世紀に至るまで有効であった」<sup>18</sup>と言われる。このように作曲の理論にはレトリックからの影響が色濃く見られ、作曲者はその理論に則って音楽を作曲しているため、演奏者はその理論を知っていれば作曲の意図を読み解くことが可能であった。

それでは、このようにレトリックを基礎にもつ音楽の目的は何であったのだろうか。

## 1-2 レトリックの目的

人々に物事を説くために発展したレトリックは、政治での弁論や教育現場、教会での説教などの場で用いられた。レトリックと音楽との関わりの始まりについては曖昧であるが、8世紀以降から歌われていたグレゴリオ聖歌<sup>19</sup>にはレトリックの影響が確認されている

---

<sup>17</sup> 鶴田学「隠喩としてのキケロの手 『ジュリアス・シーザー』と弁論術」、『甦るシェイクスピア-没後四〇〇周年記念論集』日本シェイクスピア協会 東京：研究社、2016年、93頁。

<sup>18</sup> George J. Buelow「修辭学と音楽」、182頁。

<sup>19</sup> 「グレゴリオ聖歌」、『新編 音楽小辞典』 東京：音楽之友社、2004年、113頁。

20。このようにレトリックと音楽が結びつきを持ちはじめた西洋では「人」よりも「神」に仕えることが重んじられており「音楽」は神との対話に使われる神聖なものだった。<sup>21</sup>

音楽学者の礒山雅(1946-2018)はドイツの音楽理論家ヨハン・マッテゾン Johann Mattheson(1681-1764)の次の言葉を伝える。

神を直接的に讃美することは、おそらく、主として教会音楽の目的と言うべきだろう。しかし間接的に讃美することは、その他すべての音楽のめざすところではなくてはならない。その次に、聴き手を教化するばかりでなく、それをとくに感動させる、ということが来る。<sup>22</sup>

この言葉は西洋音楽において「神への賛美」という行為が大きな芸術要素として存在していたという事実を示すものであり、その次に挙げられた聴き手を教化し感動させるという2つの目的は最高の弁論家の義務としてキケロが挙げたものと一致している。

最高の弁論家とは、言論によって聴衆の心を教化もし、喜ばせもし、感動させもするのである。聴衆を教化することは弁論家の義務であり、喜ばせることは名誉ある仕事であり、感動させることは不可欠な要素である。—中略— 雄弁は言葉と思想(意味内容)から成り立っているので、明瞭に正確に話すことを達成するだけでなく、適切な言葉選びも翻訳者の洗練も追及せねばならないのである。<sup>23</sup>

このようにレトリックの目的と同じく、それを基にしたバロック時代の音楽の目的は「神への賛美」であると同時に「聴衆の教化」と「聴衆の感情を動かすこと」<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> George J. Buelow 「修辞学と音楽」、181頁。

<sup>21</sup> 有田正広「管楽器奏者のための音楽修辞学のすすめ第4回」『パイパーズ』 東京：杉原書店、2005年、291号92頁。

<sup>22</sup> 礒山雅「J. マッテゾンにおける言葉と音楽」、『J-STAGE』 第38巻4号、1988年、45頁。

<sup>23</sup> 高畑時子「キケロー著『弁論家の最高種について』(Cicero, De optimo genere oratorum)-解説と全訳および注釈-」、『通訳翻訳研究への招待』 No. 12、2014年、181頁。

<sup>24</sup> マーク・エヴァン・ボンズ『ソナタ形式の修辞学』土田英三郎訳、東京：音楽之友社、2018年、86頁。

であり、それはレトリックを用いた音楽に「情念 Affekt の喚起」<sup>25</sup>という課題を掲げさせることへと繋がっていく。

西洋において、音楽は倫理的作用をもつものと考えられており、音楽が人びとに及ぼす力と作用が重視され信頼されていた<sup>26</sup>。それはドイツの神学者マルティン・ルター Martin Luther(1483-1546)の言葉から確認することができる。

音楽は憂える人への最良の慰めであり、心に元気をとり戻させ、新鮮にして平安に至らしめるものである。またそれは、人々を温和に、心なごやかに、風紀正しく、分別正しくする倫理教師である……それは神の賜物であり、悪魔を追い払い、人々を喜ばせ、人々はそのさいすべての怒り、不貞、虚栄、その他の悪徳を忘れる。<sup>27</sup>

マッテゾンはこの言葉を処女作の序文で用い「なにより倫理学たることが、音楽の正しい資格である」と書いた<sup>28</sup>。このように西洋における音楽は倫理的目的をもって人々を教化し、感動させ、情念を喚起するために用いられていた。

「情念」について、フランスの哲学者ルネ・デカルトは「驚き」「愛情」「憎しみ」「喜び」「悲しみ」「欲望」の6つを基本情念とし、それ以外はこれらの複合から成り立つもの<sup>29</sup>としており、マッテゾンはこの中でも音楽において重要な位置を占めるものとして「愛情」を挙げ、「喜び」と「悲しみ」を一对の重要な概念として解説した<sup>30</sup>。

それでは、「情念」はどのように喚起されるのだろうか。

礒山は「音楽そのものに即してみた場合の「情念描写(Affektdarstellung)」と「音楽を受容する聴き手の側における「情念喚起(Affekterregung)」の2つの異なった事柄を挙げ<sup>31</sup>、マッテゾンがこの2つを明瞭に区別していなかったこと、音楽の運動と魂の運動の間

---

<sup>25</sup> 礒山雅「音楽的「知」の一体系—マッテゾンの音楽情念論—」、『精神と音楽の交響 西洋音楽美学の流れ』 東京：音楽之友社、1997年、165頁。

<sup>26</sup> 同前、169頁。

<sup>27</sup> 同前、170頁。

<sup>28</sup> 同前、170頁。

<sup>29</sup> 同前、174頁。

<sup>30</sup> 同前、174頁。

<sup>31</sup> 同前、175頁。

に確実な関係性が成立する場合にこの2つは同一の事象とできるとし、その一例として、キルヒャーの合理論的な情念伝達の経緯についての見解を挙げた。

彼(キルヒャー)は『ムスルジア・ユニヴェルサルリス(Musurgia universalis)』(一五六〇年)において機能連関の根拠を両運動に共通する数比に求めることにより、情念伝達の経緯をまったく合理論的に説明することができた。音楽がある数比を提示すれば、それは、内部空気(aer intrinseca)、想像力(phantasia)、体液(humores)、気化体液(humores vaporosi)の順に伝達され、魂に同種の運動を惹き起す。音楽の運動(motus harmonics)が多種多様であるだけ、その喚起する情念作用もまた、多種多様である。したがって、作曲家が所定の作用を得ようとする場合には、こうした機能関連の過程をあやまらず作動させればよいことになる。そのために整備された規則の体系ともいべきものが「様式(stil)」であって、バロック時代の高度に発達した音楽様式論は、情念を描写するという目的と不即不離に結びついている。<sup>32</sup>

この記述にある「ある数比」が間違いのないものなのかどうかの真偽は定かではないが、キルヒャーの書物<sup>33</sup>には反響や伝達に関する見解が詳細に記されており、このような機械論的な通説が存在することは確かであった。これはそれほど意図的に情念を喚起する術が求められていたということを証明する記録であると言える。マッテゾンはこの理論を解説したり否定したりすることはしなかった。しかし、単なる数比が情念描写を規定するとの伝統的な見解には疑問を抱いていたと言われ「情念は音の外的比率にのみ根拠をもつのではない。それは自然と経験によって把握され、判断されるべきものである」「みずからそのパトス(情念)を感じたことがあるかのように(als ob)それを知っているか、さもなければ実際にそれを知っているかしないような人には、他人の心情の中に同じパトスを喚起することはできないだろう」「たしかに、ある作曲家が、たとえば悲歌や弔いの曲、あるいはその手の曲を書きつけようとするときに、自分も一緒に慟哭したり泣いたりしはじめする必要はない。しかし、自分の心情と心のある程度当の情念に明け渡すことは、どうしても必要である」<sup>34</sup>と書いた。

<sup>32</sup> 礪山雅「音楽的「知」の一体系—マッテゾンの音楽情念論—」、176頁。

<sup>33</sup> Athanasius, Kircher. *Musurgia universalis* Rome: Francesco Corbelli (1650) [https://imslp.org/wiki/Musurgia\\_Universalis\\_\(Kircher,\\_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)), accessed October 3, 2020.

<sup>34</sup> 礪山雅「音楽的「知」の一体系—マッテゾンの音楽情念論—」、176頁。

ビューローは言う。

バロック時代に入ると、修辞学や弁論術は、作曲上の理論や実践の中核をなす本質的に合理的な概念の極めて多くを提供するようになった。17 世期初頭には、修辞学と音楽との類比は、音楽思考のあらゆるレベルに浸透した。そこには、様式・形式・表現・作曲法の規定や、演奏法の種々の問題などが含まれる。バロック音楽は一般にパトス化された修辞学、あるいはムシカ・パテティカ *musica pathetica* (パトスの音楽) とも規定できるような、言葉の音楽表現を目指した。音楽と修辞学の原理の結びつきは、バロック音楽の合理主義の最も顕著な特徴の一つであり、当時の音楽理論や美学における進歩的な要素を具体化している。バロック音楽が修辞学への志向をこれほど顕著に示しているのは、言葉の意味や理解に音楽様式がどう力を及ぼせるかという問題へのルネサンス時代の取り組み方(例えば、フィレンツェやカメラータの討論に見られるように)を引き継いだためである。このためイタリアであれ、ドイツ、フランス、イギリスであれ、典型的にバロック的と考えられるすべての音楽要素は、直接的にしる、間接的にしる、修辞学の概念と結びついている。<sup>35</sup>

マッテゾンの語った言葉にも見られた「パトス *pathos*」とはギリシャ語での「情念」であり、パトスの音楽とは情念に働きかける音楽のことを指している。この記述にあるように、バロック時代の音楽は、言葉の意味や理解に音楽様式がどう力を及ぼせるかという問題への取り組みの中で発展し独自の「様式」を生み出した。筆者は、キルヒャーの言った「音楽がある数比を提示すれば、それは、内部空気、想像力、体液、気化体液の順に伝達され、魂に同種の運動を惹き起す。音楽の運動が多種多様であるだけ、その喚起する情念作用もまた多種多様である。」という言葉に、練り上げられた声や集中力のある音楽がホールに響いた時に受ける心の高揚感を想起した。音楽様式による言葉の意味や理解への挑戦は、長い歴史を経て、「音楽におけるレトリック」を駆使して情念喚起を行うための試行錯誤を繰り返し、1度に1つ2つの作用という限られたものではなく、より合理的に、音型やリズムを用いた演奏によって引き起こされる多種多様な音楽運動から生まれる多種多様な情念への作用を用いて人々の心を刺激する音楽のスタイルを編み出した。この

---

<sup>35</sup> George J. Buelow 「修辞学と音楽」、182 頁。

スタイルこそが「様式」と呼ばれる、情念への作用を獲得しようとする作曲家がそれらを作動させるために整備された規則の体系であったのである。

ビューローが「バロック的と考えられるすべての音楽要素は、直接的にしる、間接的にしる、修辞学概念と結びついている。」と言ったように、チェレッティやゼツダがバロックと結びつけた歌唱スタイルとしての「ベル・カント」が、直接的ではないにしる「修辞学概念」と結びつくとすれば、それを自らの音楽に取り入れたロッシーニもその概念に結びつくと言うことができる。ロッシーニの音楽には常に音型やリズムによって音楽運動が引き起こされ、聴衆への刺激を続けている。それは間接的かも知れないが、バッハやヘンデルら、ドイツ・バロックの音楽家たちの作曲に大きな影響を及ぼした「音楽におけるレトリック」を駆使した伝統ある音楽の考え方に繋がるものと言うことができ、ロッシーニの求めた「ベル・カント」を実現しようとする上でとても重要なことと言えるのではないだろうか。

## 第2章 「ベル・カント」とレトリックによる作曲法の継承

第1章で述べたように、筆者はロッシーニという作曲家がバッハやヘンデルら、ドイツ・バロックの音楽家たちが目指した「音楽におけるレトリック」の考え方からの影響を受けているのではないかと考えた。ペーザロに生まれ、ボローニャに学んだジョアキーノ・ロッシーニがどのように音楽を学び「ベル・カント」を継承したのか、また、どのようにしてドイツ・バロックからの影響を感じさせる作曲法を得たのか、第2章では彼の学びの歴史を辿り、その経緯と彼の音楽に見られる影響を記す。

### 2-1 ロッシーニの学んだ音楽

ジョアキーノ・ロッシーニは1792年2月29日、アドリア海を臨むレ・マルケ州の小都市ペーザロで、父ジュゼッペ・ロッシーニ Giuseppe Rossini (1759-1839)、母アンナ・ロッシーニ Anna Rossini (1771-1827)の間に生まれた<sup>36</sup>。父はルーゴの出身で1790年にペーザロへ移住、同市の軍楽隊と劇場の金管楽器奏者を務め、1791年にパン屋の娘アンナと結婚した。1798年、ジョアキーノが6歳の時、父ジュゼッペは興行師の仕事を始め、妻アンナは歌手として地方劇場を巡業する生活を始める。その間ジョアキーノはペーザロの祖母と叔母のもとに預けられた。この間、フランシスコ会<sup>37</sup>の兄弟から読み書きと音楽の原則を教えられたが、活発過ぎるほど活発で勤勉でなかったジョアキーノは一日のほとんどを街で散歩したり、仲間と一緒にいたずらをして過ごした。<sup>38</sup>

1799年9月、父ジュゼッペが自由主義の熱烈な信奉者であったために教皇庁の不興を買い、フランス軍がペーザロを占領する際に協力した政治犯として投獄される。投獄は1800年7月までの10ヶ月間続き、父が解放された後、ロッシーニ家は皆でボローニャに移住し音楽活動を再開する。父ジュゼッペはオーケストラで演奏し、母アンナは歌手として劇場で

---

<sup>36</sup> フィリップ・ゴッセット「ロッシーニ、ジョアキーノ」、『ニューグローヴ音楽大事典』 高崎保男訳、東京：講談社、1995年、第20巻、363頁。

<sup>37</sup> MARY BERRY 「フランシスコ(修道)会」、『ニューグローヴ音楽大事典』 宮越俊光訳、東京：講談社、1996年、第15巻、264頁。

<sup>38</sup> Personaggi da non dimenticare “Guidarini Anna Rossini” accessed August 8, 2020.

[https://www.proubino.it/UrbinatiIndimenticabili/GuidariniAnna/GuidariniAnna\\_home.htm](https://www.proubino.it/UrbinatiIndimenticabili/GuidariniAnna/GuidariniAnna_home.htm).

歌った。この頃にジョアキーノは父からホルンを学んだ。<sup>39</sup>

1802年、一家は父の故郷ルーゴに移住した。ジョアキーノは同市の聖堂参事会員ジュゼッペ・マレルビ Giuseppe Malerbi (1771-1849) に歌とチェンバロ、数字付通奏低音と作曲を学ぶ。ジュゼッペには弟ルイージ・マレルビ Luigi Malerbi (1776-1846) がおり、彼は真面目なジュゼッペとは正反対の人物だった。二人とも素晴らしい音楽家であり、教師であり、多くの作曲家の楽譜や資料を所蔵していた。その資料がジョアキーノに大きな影響を及ぼしたことを示す記述がある。

彼とその息子(ジュゼッペとジョアキーノ)はこのロマーニャ州の街で司教座聖堂参事会員であるまったく異なった性質をもつ二人の教育者マレルビに出会うという劇的な幸運にあった。ひとり目のジュゼッペは真面目で厳格、もうひとりとは軽薄な言動で違反をもおかさず気楽な人物ルイージだった。彼らはイタリアの伝統あるクラシックだけでなくヘンデル、バッハ、グルック、モーツァルト、ハイドンまでも含む沢山の音楽資料を保管していた。少年はすぐさま、特にこの最後の人物の作品を、夜になると蝋燭の火を灯し、その青年期の総譜に至るまで幾何学的で非の打ちどころがない構造の作曲技術の模写を行い、何度も書き写した。この小さなジョアキーノは、彼の作品に10年の月日を経ても決して疲弊することのない音楽の川が湧き出るのを感じ、生命の源のような音楽、様式、調和、幸福、そして美を見た。荒い仕事ではあったが、紙という紙に書かれた五線譜は速い筆跡で埋め尽くされた。<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> フィリップ・ゴッセット「ロッシーニ、ジョアキーノ」、363頁。

<sup>40</sup> Vittorio Emiliani, *IL FURRORE E IL SILENZIO VITE DI GIOACHINO ROSSINI* ( Società editrice il Mulino, 2018), p.40.  
...lui e il figlio, la sensazionale fortuna di trovare nella cittadina romagnola due didatti(ci) come i canonici Malerbi, diversissimi fra loro: uno, Giuseppe, serio e rigoroso, l'altro, Luigi, assolutamente beato nelle sue frivolezze e trasgressioni, i quali, tuttavia, custodivano nella loro vasta biblioteca musicale non soltanto i classici della tradizione italiana ma pure Händel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn. Sulle opere di questo'ultimo, principalmente, il ragazzo cominciò molto presto a esercitarsi, anche di notte, al lume di candela, copiando e ricopiando, traendone quella struttura tecnica geometricamente impeccabile fin dalle partiture adolescenziali. Il piccolo Gioachino principiò allora a sentir fluire dentro di sé quel fiume di musica che non doveva impoverirsi che decenni più tardi. La musica come vita, stile, armonia, felicità, bellezza da conquistare ogni giorno. E riempiva fogli su fogli di carta da musica, con una scrittura rapida, sfrontatamente sicura anche negli strafalcioni.

この記述の通り、ジョアキーノはこれらドイツの作曲家の影響を多く受けた。バロック音楽の大家ゲオルク・フリードリッヒ・ヘンデルとヨハン・セバスチャン・バッハ Johann Sebastian Bach(1685-1750)、オペラの改革を行ったクリストフ・ウィリヴァルト・グルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787)、ロッシーニの作品の中で印象的に垣間見られるヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)、そして誰より彼の作曲に大きな影響を与えたのはフランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn(1732-1809)であった。ロッシーニの音楽に見られるハイドンの影響を研究したフェデリコ・ゴン Federico Gon(1982-)はその研究論文の中で次のように書いた。

ロッシーニの音楽的言語は 19 世紀のオペラの深く複雑な構造の最初の柱であり、「chiave di volta(建築用語から生まれた表現で、欠かせないものに対して使われる用語)」- このように呼ばれていた- テキストのつながり、そして記号と音声のつながりによる音楽と場面における規定として不可欠である。前世代のオペラ作曲家(パイジェッロ、チマローザ、フィオラヴァンティ、パヴェシ、ジェネラリ、マイアー、パエール、モスカ、モルラッキ、スポンティーニ、ケルビーニなど...)とのさまざまな類似性を提示しながらも、彼のスタイルはその関係を引き離し、毅然と良識ある言外のニュアンスを含み、秩序ある主題、一貫した音楽構造をもち、あるときにはウィーンの交響曲のスタイルと関連付けられる。こうした報告は、ロッシーニ自身の証言を得、ボローニャのリチェーオ・フィラルモニーコ音楽学校にいた頃、仲間や教師が彼に付けたニックネーム(テデスキーノ)によって確認されている。このウィーンの伝統音楽への情熱は、モーツァルトとハイドンの作品との密接な関係を表しており、幼少期から継続していることが自他ともに認められている(最初はルーゴのマレルビ兄弟の図書館において、その後ボローニャでは、個人的な研究と実践によって)。モーツァルトの影響はドラマトゥルギーの領域において見られる(このザルツブルグ人(モーツァルト)の作品は彼にとって舞台での物語を生み出す手がかりを見つける不断の源泉だった)が、ロッシーニの書いたものはより複雑であり、ハイドンの遺産は構造的および構成的レベルにまで確認することができる。私はロッシーニの音楽(特に、1804年から1814年までの間)に、ハイドンがイタリアで演奏した交響曲、四重奏、オラトリオなどによるハイドン独自

の創出による言語の特徴が確認できると考え研究を行った。<sup>41</sup>

このように書き始められたゴンの論文には、ロッシーニの作品に見るハイドンの影響を確認した結果が細かく綴られる。その影響はただ単に構成が似ているというのではなく、調和、主題、形式、オーケストレーション、レトリック、ユーモア、引用に至るまで、作曲を形作る要素の深層部分にまで及んでいる。

このようにイタリアに居ながらドイツ、オーストリアの作曲家の音楽に感銘を受けたロッシーニは作曲においてもその傾向を見せるようになり、それは教師や同級生からテデスキーノ「Il tedesco (ドイツ坊や)」というあだ名で呼ばれるほど色濃い影響を見せた。

12歳になったジョアキーノはボーイ・ソプラノとして母と共にイモラの劇場に出演。夏には最初の作曲記録である6曲の弦楽四重奏曲《六つの四重奏ソナタ》を作曲した。その後、母アンナが喉を患って引退すると、ボローニャへ移って定住。神父のアンジェロ・テ

---

<sup>41</sup> Federico Gon, “Le influenze su Rossini della musica di Haydn“, (Padova: Università degli Studi di Padova, 2013).

“Il linguaggio musicale rossiniano è il primo pilastro sul quale si fonda la complessa architettura melodrammatica ottocentesca, una “chiave di volta” - come è stato appellato - imprescindibile nella definizione dei rapporti tra testo, musica e scena tramite la relazione segno-suono. Pur presentando vari punti di contatto con la generazione di operisti precedenti (Paisiello, Cimarosa, Fioravanti, Pavesi, Generali, Mayr, Päer, Mosca, Morlacchi, Spontini, Cherubini, etc...) il suo stile si discosta da quello dei colleghi grazie ad una forte connotazione di equilibrio formale, di economia tematica e di coesione armonica, tanto da essere stato talvolta associato agli stili della musica sinfonica di matrice viennese. Tale relazione viene confermata sia da testimonianze di Rossini medesimo che dal soprannome (il Tedesco) che compagni e docenti gli affibbiarono durante gli anni di studio presso il Liceo musicale di Bologna. Questa passione per la Wiener Klassik significa in sostanza una stretta correlazione con i lavori di Mozart ed Haydn, per sua stessa ammissione conosciuti fin dalla giovinezza (prima a Lugo, presso la biblioteca dei fratelli Malerbi, poi a Bologna, grazie allo studio ed alla pratica personali). L’influenza di Mozart è da ricercarsi maggiormente a livello drammaturgico (le opere del salisburghese furono per Rossini un costante miniera di spunti scenico-narrativi); ma la penna rossiniana è più complessa, ed il portato dell’autore della Creazione potrebbe investire il livello strutturale e compositivo. Si è tentato perciò di ricercare nella musica di Rossini (specialmente ma non tassativamente tra il 1804 ed il 1814, anni rispettivamente delle precoci Sonate a quattro e del trasferimento napoletano) quali caratteristiche del suo linguaggio si potessero ricondurre alla produzione di Haydn, con particolare riferimento al repertorio allora presente in Italia (sinfonie, quartetti ed oratori).”

ゼイ Angelo Tesei<sup>42</sup>から歌とソルフェージュ、数字付通奏低音とチェンバロ伴奏を学んだ。<sup>43</sup>

母アンナについてロッシーニは言う。

「私の母は」—ロッシーニはフェルディナンド・ヒラーに言った—「彼女は美しい声を持っていて、それを使う必要があった。かわいそうなマンマ！彼女は知性に乏しくはなかったが、音符を一つも知らなかった。彼女は耳で歌っていたんだ。」ほとんど同じ様にロッシーニはまた別の友人であるエドモンド・ミチョットに次のように言った。「彼女は家事をしながらでも常に歌っていた、音楽を知らなかったが、途方もない記憶力を持っていた...それ故に彼女に用意された役を簡単に覚えた。本質的に表現力豊かな彼女の声は、彼女自身と同じくらい甘く、美しく優雅さに満ちていた。」<sup>44</sup>

母アンナは家族のために歌手として働かなければならなかったが、パン屋の娘として生まれ、専門的教育を受けていなかったため“*orecchianti* 耳の歌手”と呼ばれる楽譜の読めない歌手だった<sup>45</sup>。しかしその美声と記憶力、そして表現力豊かな声で才能を認められ、劇場で歌手として働くことができたのだ。ジョアキーノは母親譲りの美声を持ち、彼もまた歌の才能を認められ1805年秋のシーズンにボローニャのコルソ劇場でフェルディナンド・パエール *Ferdinando Paer* (1771-1839)の《カミッラ *Camilla*》(1799)で少年アドルフォを演じた。この記録は上演時の印刷台本から確認されている。<sup>46</sup>

1806年4月、ボローニャの音楽学校リチエーオ・フィラルモニコに入学し、チェロとピアノを学んだ。1806年6月、際立った歌唱の才能が認められ、歌手としてアカデミア・フィラルモニカの会員に迎えられた。14歳という年少の音楽家には異例の名誉であった。<sup>47</sup>この時にはレ・マルケ、ロマーニャなどの地方劇場で合唱指導をし、またレチタティーヴォの

---

<sup>42</sup> 生没年不詳。

<sup>43</sup> フィリップ・ゴッセット「ロッシーニ、ジョアキーノ」、363頁。

<sup>44</sup> *Personaggi da non dimenticare*, “Guidarini Anna Rossini”.

«Mia madre» - diceva il Rossini a Ferdinando Hiller - «aveva una bella voce, di cui dovette servirsi per necessità. Povera mamma! Non era davvero scarsa d'intelligenza, ma non conosceva una nota di musica: cantava ad orecchio». Lo stesso, presso a poco, ebbe a dichiarare all'altro suo amico, Edmondo Michotte: «Ella cantava sempre, anche quando attendeva alle faccende di casa. Era affatto ignara di musica, ma aveva una memoria prodigiosa... e perciò imparava con facilità le parti che le erano destinate. La sua voce, espressiva per natura, era bella e piena di grazia, soave come la sua figura».

<sup>45</sup> *Ibid.*, “ils étaient musiciens d'oreille, orecchianti, comme disent les Italiens.”

<sup>46</sup> フィリップ・ゴッセット「ロッシーニ、ジョアキーノ」、363頁。

<sup>47</sup> 同前、363頁。

チェンバロ伴奏を務めて収入を得た。音楽学校では校長のスタニズラーオ・マッテーイ Stanislao Mattei (1750-1825) に対位法を学んだ。

「ドイツ坊や」このようにスタニズラーオ・マッテーイ神父はすぐさま彼にあだ名を付けたが、この無愛想な伝統の守護者の唇から出たこの言葉は決して賛辞では無かった。むしろその口調には警戒した非難が込められていた。ジョアキーノの音楽は生意気にも達者で、創作され、少しも書き直しなく書かれており、間違いなくイタリアではないヨーロッパの別の土地の気候、別の世界、モーツァルトとハイドン、特に後者を強く感じさせた。<sup>48</sup>

この記述から、当時既にロッシーニはハイドンからの影響を大きく受けた作曲を行っており、その迷いの無い筆跡から既に才能を開花させていたことは明らかだった。しかし彼の作曲法はまだ未完成で学校で学ぶ対位法理論にうまく対応できずマッテーイ神父からは「学校の恥」とまで言われ<sup>49</sup>、さらに2年学校に通う必要があると通告を受けた。基本に忠実な音楽作曲の基礎を学び、多くを吸収したジョアキーノは1808年にカンタータ《オルフェオの死によせるアルモニアの嘆き》を作曲し、学校から対位法技能賞を受ける。フィリップ・ゴッセット Philip Gossetto (1941-2017) は、彼の手堅い和声法、明晰で禁じられた進行の汚点をほとんど見せない声部書法、精密な管弦楽法は伝統的な学校教育のたまものであると語った<sup>50</sup>。

このように母ゆずりの美声を生かして幼少期から劇場で歌ってきたジョアキーノは晩年「作曲家となる以前、小生は確かにイタリア式ベル・カントの技巧的歌手でありました」<sup>51</sup>と、「ベル・カント」の歌手としての継承を自ら証言した。そして、幼少期から触れる機会

---

<sup>48</sup> Vittore Emiliani, *IL FURRORE E IL SILENZIO VITE DI GIOACHINO ROSSINI*, p.67.

"Il tedesco". Così l'aveva quasi subito soprannominato padre Stanislao Mattei, e sulle labbra di quel burbero custode della tradizione nostrana la definizione non suonava propriamente come un complimento. Anzi, aveva il tono di un diffidente rimprovero. La musica che Gioachino, con spavalda facilità, componeva, scrivendola di già quasi senza pentimenti di sorta, risentiva certamente di un'altra temperie, di un altro mondo, non più italiano bensì europeo, evocando Mozart e Haydn, soprattutto quest'ultimo."

<sup>49</sup> フィリップ・ゴッセット「ロッシーニ、ジョアキーノ」、363頁。

<sup>50</sup> 同前、363頁。

<sup>51</sup> 同前、376頁。

に恵まれたドイツ・バロック、古典派の作曲家からの影響を受け、ポローニャの学校では作曲の基礎を叩き込まれ、それらを自らの作曲に活かす技術を手に入れた。このように歴史を辿って見てみると、ロッシェーニの作曲に直接的な影響を及ぼした作曲家は第1章で触れたバッハやヘンデルらドイツ・バロックの作曲家よりも古典派であるハイドンであったことが明らかになった。ハイドンの作品に対する近年の研究では、彼の作品がドイツをはじめとする「音楽におけるレトリック」の伝統に則っているということが指摘されている<sup>52</sup> <sup>53</sup>。つまりロッシェーニはハイドンを通して「音楽におけるレトリック」の考え方をもつ作曲法を得た。彼が幼少期に五線譜を埋め尽くすほど書き写したハイドンの音楽、「10年の月日を経ても決して疲弊することのない音楽の川が湧き出るのを感じ、生命の源のような音楽、様式、調和、幸福、そして美を見た」<sup>54</sup>と表現されるその音楽は、レトリックを基に発展した作曲法に則って書かれたものだったのである。

ハイドンは次のように言う。<sup>55</sup>

わが侯爵は私の仕事のすべてに満足し、私は喝采を賜りました。私はオーケストラの長として実験を行い、何が感銘をもたらし、何がそれを弱めるかを観察することができました。つまり改善し、付け加え、切り取り、思い切ってやることができたのです。

このように彼はレトリックの「発表」に当たる演奏の機会を豊富に得ることができた作曲家であった。その恵まれた境遇を活かし、音楽が聴衆にもたらす効果の検証を行うことができた。ハイドンのようにレトリックの視点を持って作曲を行った作曲家たちは、必ず意図的に聴衆に及ぼす情念喚起の作用を意識した。モーツァルトもまたその1人であることを1778年にパリから父親に宛てて書いた手紙が示している。<sup>56</sup>

さて、いよいよシンフォニーが始まりました。……ちょうど第一楽章アレグロの真ん中に、たぶん受けるにちがいないとわかっていたパッサージュがありました。そこで聴衆はみんな夢中になって——たいへんな拍手喝采でした。——

<sup>52</sup> 飯森豊水「J. ハイドン研究における近年の変化について」、『開智国際大学紀要』 第16号、2017年、11頁。

<sup>53</sup> Tom Beghin, Sander M. Goldberg *Haydn and the performance of Rhetoric*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2007).

<sup>54</sup> Vittorio Emiliani, *IL FURORE E IL SILENZIO VITE DI GIOACHINO ROSSINI*, p.40.

<sup>55</sup> マーク・エヴァン・ボンズ、『ソナタ形式の修辞学』、88頁。

<sup>56</sup> 同前、90頁。

でも、ぼくはそれを書いているとき、どんな効果が生まれるか心得ていたの  
で、最後にもう一度それを出しておきました。<sup>57</sup>

また、ピアノ協奏曲 k. 413-415 に関しては次のように書いた。

これらの協奏曲はむつかしすぎず、易しすぎず、ちょうどその中間です。——  
とても輝いていて——耳に快く——自然で、空虚なところがありません。——  
あちこちに——音楽通だけが満足を得られるようなパッセージがあります  
——それでも——音楽に通じていない人でも、なぜかうれしくならずにはいら  
れないように書かれています。<sup>58</sup>

このようにモーツァルトは演奏される音楽が聴衆の耳にどのような効果を持って届けられるかを熟慮したうえで、音楽通だけでなく音楽に通じていない人でも楽しむことができるように作曲を行った。つまり聴衆の感情を動かすものを意図的に用い、何も知らずに聞いたとしても楽しくなり、知識を持つものはその深い意味までも楽しむことができるものを作曲していたということである。これはレトリックの目的と一致するものであり、古典派の時代にはバロック音楽から引き継いだ「様式」が多くの作曲家によって継承され高められていたことを示す。ロッシーニもまた、その歴史的音楽作曲を学び、誰もが楽しむことのできる音楽を作曲していた。しかし、ロッシーニはモーツァルトのいう「むつかしすぎず、易しすぎず、ちょうどその中間です。」というものをひとつの音楽パートにだけ適用していないと言える。ロッシーニは歌手として「ベル・カント」の歌唱技術を継承しており、彼の作品には多くの技巧的な歌唱パートが確認される。つまり、ロッシーニは先の作曲家達の影響を受け、作曲にレトリックを基に発展し歴史を経て高められてきた「様式」と呼ばれるものを備えているが、特に歌唱に関しては独自の視点を持っていると言える。彼の作品を演奏するためには、並々ならぬ歌唱技術の習得が必要であり、それは歌手が持って生まれた美声に更に磨きをかける継続的な鍛錬を必要とする。このように、彼が歌手の素晴らしい声を更に磨き上げることによってしか獲得することのできない卓越した歌唱を求めたのは、磨き上げられた「声」のみが弁論から始まるレトリックの目的を効果

---

<sup>57</sup> マーク・エヴァン・ボンズ、『ソナタ形式の修辞学』、90 頁。

<sup>58</sup> 同前、91 頁。

的に達成できるものであり、それが神の賜物である音楽に導かれ空間に放たれることで、最大級の音楽運動を持って聴衆の情念に働きかけを行うことができるものと考えていたからではないだろうか。

## 2-2 ロッシーニの音楽に見るレトリックの用法

このように見てくると、「テデスキーノ」と呼ばれるほどにドイツ語圏の音楽からの影響を強く見せていたロッシーニが、主としてハイドンやモーツァルトと言ったウィーン古典派の作曲家を通して、彼らが影響を受けたその前の時代の音楽家たち、すなわちバロック期のドイツの音楽家たちが駆使していた「音楽におけるレトリック」の伝統をしっかりと受け継いでいることは容易に想像ができる。

この「音楽におけるレトリック」の技法は、リズムや音型を使って効果を挙げていこうとするものが多く、それらは「フィグーレンレーレ(音型論) Figurenlehre」という形で説明されることが多い<sup>59</sup>。それは単なる決まりではなく、例えば上行音型では気持ちが高ぶり、下行音型では気持ちを抑制する作用が起こるといふ、人々の情念に働きかける音楽の作用が細かく書き出されたもので、聴衆に共通した情念を導き出すために行われた音楽の規則化と言える。筆者はロッシーニの音楽にこの法則の活用が見られると考え検証を行った。

彼が活用したと考えられるレトリックの用法は以下の4点である。

- ① 言葉のたたみかけを用いた音楽による感情の高揚と昇華の作用
  - ② 言葉の反復による音楽作用の増幅
  - ③ カデンツァによる言葉の拡大
  - ④ 部分反復による演奏効果の増幅
- 
- ① 言葉のたたみかけを用いた音楽による感情の高揚と昇華の作用

ロッシーニの演奏の際に行われる終止形での「ロッシーニ・クレッシェンド」と呼ばれる演奏形態は、終止に向けてテンポの上昇とクレッシェンドが行われるものである。これはレトリックにおける弁論の分野での「たたみかけ」による説得力強化の作

---

<sup>59</sup> George J. Buelow 「修辞学と音楽」、185頁。

用を音楽へ転用したものであると考える。この用法は指揮者や伴奏を担う楽器によって誘発され、曲の終わりでない場合でも一旦終止まで走り抜けることによる音楽的ゴールへの到達、つまり音楽による説得に当たる行為が行われているとすることができる。用いられるのは序曲の終盤、カヴァティーナやアリア、重唱の快速な音楽部分の終盤、転換部である。この用法が大小の違いを持ちつつ用いられることで聴衆はその度に感情の高揚と昇華の作用を得ることになり、次に始まる音楽を新しい気持ちで迎えることができる。情念の高揚と昇華を想定した音楽作用の活用と言える。

## ② 言葉の反復による音楽作用の増幅

次に挙げるのは言葉の反復による音楽的作用の増幅についてである。言葉の繰り返しはレトリックにおいては言葉の強調<sup>60</sup>を行うためのものであるが、音楽では言葉の強調だけに留まらず、音楽の進行、聴衆への刺激の増幅に影響をもつものとして活用される。

### 譜例1

《タンクレーディ》より

[3] 94-101 小節

94  
TAN. *strisciata*  
Mi ri - ve - dra - i... ti ri - ve - drò...

98  
TAN. ti ri - ve - drò...  
[Ob.-Cl.8va bassa] [p]  
[pp]

Mi rivedrai...

ti rivedrò...

君は私に再会し、

私は君と再会する...

<sup>60</sup> 「1-6 音の反復」、『レトリック辞典』 東京：大修館書店、2006年、76頁。

この繰り返しでは歌手が同じ言葉を繰り返すだけでなく、2度目は管楽器との対話として繰り返しを行う。それによって聴衆がそこに存在していない対話の相手(この場合はアメイデー)を思い描くことを想定して書かれている。

譜例2

《タンクレーディ》より

[3] 105-113小節

Deliri, sospiri...

accenti, contenti!...

狂おしく、ため息をつ

き、

優しい口調で、

喜びに満たされるのだ!

106小節から113小節に向かって4つの言葉が2度繰り返される。2度目の繰り返しでは言葉に与えられた音価が減り、速度の上昇が無くとも同等の効果が生み出される。一方106小節から113小節のオーケストラパートにはピアノッシモからクレッシェンドの指示をきっかけに音量の増加が行われ、リンフォルツァンドの指示から一気にフォルテまで急激な音量の増加が行われる。113小節のスフォルツァンドを行った後は歌手へ音楽を委ねオーケストラ全員が休符となる。これは先ほど記述した「ロッシーニ・クレッシェンド」と呼ばれる演奏形態の一例であり、このように歌唱とオーケストラの2つの要素によって音量と速度が高められ聴衆の気持ちの高揚を引き起こすことを想定した演奏が行われ、“contenti”が言葉の意味だけでなく、音楽効果を伴って歌われる。

譜例3

《セミラーミデ》より

[2] 167-184小節

Schiuse il ciglio...mi guardò...

Mi sorrise... e palpitò...

ゆっくりと眼を開き..私を見つめ...

微笑み...身を震わせた...

譜例3では167小節から4つの詩句が繰り返される。167、168小節と175、176小節、または169、170小節と177、178小節のように同じ音型に同じ詩句が見られる。これはローザ・マリアーニの演奏力へのロシーニの信頼を示し、演奏の際には装飾の追加や音型の変更を行うなど、演奏法の検討が必要となる。楽譜上には音量に関する指示が無いが、楽器の編成が4小節毎に増やされ174小節ではTutti、オーケストラ全員で演奏される。これによってオーケストラの音量は徐々に増していき、178小節から歌詞と歌詞の間に挟まれる休符が5拍から2拍に、オーケストラは同じ音型の繰り返しの小節数、拍数が減り、182、183小節では1拍単位での和音連打になってい

166 [66] ARS. -prò. Schiu - se il ci - glio, mi guar - dò... mi sor -

169 ARS. mi guar - dò... mi sor -

172 ARS. -ri - se... pal - pi - tò... Tutti f

175 ARS. schiu - se il ci - glio, mi guar -

178 ARS. -dò... pal - pi - tò... mi guar - dò... pal - pi -

181 ARS. -tò... mi guar - dò...

183 ARS. mi guar - dò... Oh! co - me da quel [67] p

る。個々の楽器の音量は変わっておらず、テンポが実際に上昇しない場合でも、音量と速度の増加、加速が行われているのと同等の効果が引き起こされる。これもまた「ロッシェニ・クレッシェンド」の例であり、ここではアルサーチェが恋人のアゼーマを蛮族から救った際に感じた心の高鳴りを思い出し歌っているが、183、184小節では“mi guardo 私を見つめた”という言葉が拡大され、音楽の効果を受けて言葉の意味を超え、アルサーチェのアゼーマへの熱い思いが見えるかのように表出される。

このように言葉の繰り返しは登場人物の表現を増幅させ、また歌唱だけに留まらず、オーケストラにも音型の繰り返しが見られ、音楽作用の増幅のため効果的に活用される。

### ③ カデンツァによる言葉の拡大

言葉の反復の後にカデンツァを伴った言葉が置かれることがある。カデンツァは「協奏曲やアリアなどに挿入され、独奏者や独唱者の華やかな技巧を披露する部分」<sup>61</sup>もしくは「終止形」<sup>62</sup>のことを指し、カデンツァを伴う言葉は音楽によって最大限に拡大されたものと言える。これはフィグーレンレーレにある「拡大音型」による歌詞の意味の強調<sup>63</sup>の活用であると考えられる。譜例2の113小節、もしくは譜例3の183、184小節はそのカデンツァを挿入できる場として書かれており、フェルマータの付けられた音符に独自のカデンツァを挿入することができる。

カデンツァの挿入に関してはロッシェニ以外の作曲家たちも用いているものであるが、ロッシェニの場合は譜例2や3に見られる「ロッシェニ・クレッシェンド」によって、音楽の進行が集中的にカデンツァ部分へと向かう構成を取り、聴衆の意識をカデンツァを行う歌手に向けた。歌手はすべての楽器から音楽進行の流れを任された状態で自由を得て歌唱技術の披露を行う。これは音楽を利用したスポットライト効果と言える。このようにロッシェニはカデンツァの披露の場を劇的に演出し、言葉の拡大による強調を越える音楽作用を導き出した。

### ④ 部分反復による演奏効果の増加作用

レトリックを基にした音楽には旋律や楽章単位での反復を行う部分反復の用法が存在する<sup>64</sup>。これを用いてダ・カーポ・アリアではA、B、A' という流れで演奏が行われ、A' に

---

<sup>61</sup> 「カデンツァ」、『新編 音楽小辞典』 東京：音楽之友社、2004年、78頁。

<sup>62</sup> 同前、78頁。

<sup>63</sup> George J. Buelow 「修辞学と音楽」、185頁。

<sup>64</sup> 同前、183頁。

においてAの部分装飾が足されて演奏された。このような部分反復を利用し、ロッシーニはダ・カーポではなくアリアやカヴァティーナにおいて大きな歌唱部の部分反復を設けた。これにはダ・カーポ・アリア同様に繰り返し部分には装飾が追加され、ロッシーニが2度目の繰り返し部分に1度目のものと異なる装飾を書き込むことを行わない限り、2度目は歌手による装飾の追加が行われた<sup>65</sup>。このように、長いフレーズを構成する部分に演奏者の介入が許されるという構成によって、音楽は新しい装飾を追加されて作曲後にも変化する可能性をもつことになった。しかし、これは全ての楽曲において行われた事ではなく、ロッシーニが信頼を置く歌手のために作曲した作品に関してのみ当てはまる<sup>66</sup>。

このように、ロッシーニの音楽にはレトリックの応用と言える用法が大胆に、的確な目的をもって用いられた。

ロッシーニの音楽は「意味のない音楽」と表現されることがある。それは一見ロッシーニが旋律を重視して言葉を蔑ろにしているように見受けられる点からの誤解ではないだろうか。チェレッティはロッシーニが「音楽が詩に基づいて作られるのと同様に、詩が音楽に基づいて作られているように思われる程、言葉と歌唱の結合は密接なものでなければならない」というオペラが誕生した時から存在した原則を根本的に変え、彼が意図的に言葉よりも旋律を第一にしていたことを記した。

ロッシーニの見解は、すべてを支配するのは想像力であるというバロックの原則とある程度同一視される。この支配は旋律を通して具体化される。旋律はある状況やある場面を表す詩の一般的な意味から出発するが、口で語られる言葉の抑揚やアクセントを歌唱に移すことに縛られないので、全く音楽の本質から生じる作用を登場人物とその感情に反映させている。要するに、旋律が与えることのできる精神状態や感情の形成は、様式化させられたあるいは全く昇華された(理想化された)表現手段の刺激や隠喩により人間の情熱に訴えることでそれを呼び起こすもので、描写するものではない。この表現手段は、観客に感情の高ぶりを引き起こすために、それ自体の規則を利用し、また方向づけるような要素、言い換えれば教訓的な要素のような言葉をもっぱら使用している。<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> ロドルフォ・チェレッティ『バルカント唱法』、182頁。

<sup>66</sup> 同前、182頁。

<sup>67</sup> 同前、162～163頁。

このようにロッシーニは意図的に旋律を重視する作曲を行った。それは言葉を蔑ろにしたのでは無く、旋律を重視することでより効果的に聴衆の感情を刺激する音楽の作用を働かせられることを知っていたからである。ただ、「旋律を重視する」ということはただ旋律を歌うことを指すのではない。彼は「感情は表現されるもので、模倣されるものではない」<sup>68</sup>という強い主張を持っていた。言葉や何かの模倣による音楽は真の目的に到達しない。想像力を書き立てる表現を伴った旋律が、人びとの感情を呼び起こすのである。そのために必要不可欠なものは、磨き上げられた歌手の声による表現豊かな演奏、そしてその演奏が空気を介して共鳴し伝達される空間である。彼はそれらによって生み出される人体への作用を知り、それを活用するべく作曲を行っていた。最初のオペラの原則<sup>69</sup>の中に言葉と音楽の密接な繋がりが必要であるという認識があったように、古くから常に旋律が言葉に従属するのか、言葉が旋律に従属するのかなどという言葉と旋律の関係性について検討が行われ、歴史的結果を見るならば、前者の考え方が優位に立ちオペラ作曲の原則とされた。しかし、ロッシーニは後者の考え方を以て作曲しており、それはヨハン・マッテゾンの『音楽批判 *Critica Musica*』（1725）での主張と共通する音楽表現の意図をもつ。

音楽は神の御言葉の貴重ですばらしい飾り (*Schmuck*) であり礼装 (*Ehrenkleid*) である。また、心から祈る者は、単に祈る者の二倍祈ることになる。したがって、御言葉を歌うことは、聴き手の心を神に向けてゆくために役立つ。テキストはたしかに旋律に先立たなくてはならないけれども、「想念を解釈し説明するためには、また聴き手を説得し感動させるためには旋律は言葉と同等かそれ以上の働きをする」こうした目的、つまり解釈や説得のために最良の手段となるのは、すぐれた「旋律の着想 *inventiones melodiarum*」である。そしてこれが、音楽芸術においてもっとも重要なものとなる…。<sup>70</sup>

このように旋律が言葉以上の働きをするものとしていたマッテゾンと、全ての支配は想像力にあり、それは旋律によって実現されるとしていたロッシーニの意見は一致していると言える。これはロッシーニがレトリックに始まる音楽の原理とその目的、そしてその活用法を深く学び理解して作曲に用いていたことを示す。彼はオペラの始まりからの歴史あ

<sup>68</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベルカント唱法』、162頁。

<sup>69</sup> 同前、162頁。

<sup>70</sup> 磯山雅「J. マッテゾンにおける言葉と音楽」、『J-STAGE』、37頁。

る原則に囚われず、「音楽におけるレトリック」の技法を用いて作曲を行った。「感じたことを音楽の中に表現することは絵を描くことと同じではなく、生物のもつ内なる感情を代表して表すことでもなく、ただ聴衆を興奮させることなのだ」<sup>71</sup>と彼が言ったように、表面的に表出させられる模倣では無く、音楽の作用によって聴衆それぞれの想像力に働きかけ、意図的に人の感情を興奮へと導く術を身につけ実行していた。それは意味を持たないことを示すのではなく、言葉の意味を越えたところに存在する音楽からの作用だけが導き出すものを目的としていたことを示す。ただ、これはロッシーニが突如として生み出したものではなく、ハイドンをはじめとする先の音楽家たちから引き継ぎ、ロッシーニが独自の用法で用いたものである。つまり、オペラが生み出された初期バロック時代からロマン派へと続く数百年を経て、多くの作曲家が「音楽におけるレトリック」を駆使し、情念を喚起する音楽作用を追求してきた伝統の上にロッシーニがいると言うべきではないだろうか。

では、このように「音楽におけるレトリック」を駆使して聴衆を興奮させるために、ロッシーニは彼の旋律をどのように歌って欲しいと望んでいたのか、次節ではチェレッティの見解をもとにロッシーニの求めた「ベル・カント」について考察した結果を記す。

### 2-3 ロッシーニの音楽に見る「ベル・カント」

チェレッティはロッシーニが受け継いだ「ベル・カント」の要素を下記のように挙げた。

- 1) 恋人役として「男装の」コントラルトを採用した趣向<sup>72</sup>
- 2) どのような声の種類にでも技巧的な歌唱を当てはめる傾向<sup>73</sup>
- 3) フレージングのシンメトリー<sup>74</sup>
- 4) シラビック様式<sup>75</sup>の歌唱と母音唱法<sup>76</sup>

1つ目に挙げた恋人役としてのコントラルトの採用はチェレッティが「彼の声楽の理想

---

<sup>71</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベルカント唱法』、162頁。

<sup>72</sup> 同前、177頁。

<sup>73</sup> 同前、177頁。

<sup>74</sup> 同前、174頁。

<sup>75</sup> 同前、174頁。

<sup>76</sup> 同前、175頁。

はカストラート歌手であった」<sup>77</sup>と言ったように、バロック時代に一世を風靡し「ベル・カント」の芸術性を高めた存在であったカストラート歌手に対する信仰の影響を受けていると言える。チェレッティは言う。

ロッシーニのコントラルト歌手の神話は女性の「ムジコ」の伝統に關与している。18世紀の終わり、さらに19世紀初めにもコントラルトは最も柔軟で多様、且つしばしば音域の問題から解き放たれた声とみなされている。(中略)19世紀の最初の30年間には、なおもベルカントの多くの規則は守られており、メゾ・ソプラノあるいは最も高いメゾ・ソプラノもコントラルトと見なされていた。コルブラン、パスタ、マリブラン、ウンガーのようなこうした歌手達はすべて活動の後半には実際ソプラノに変わった。しかし、ロズムンダ・ピサローニやマリエッタ・アルボーニのように正真正銘のコントラルト歌手もまた並外れた声域を誇りとしていたという事実が残っている。

ロッシーニはまさにこのタイプの声にカストラート歌手の声の奇跡をよみがえらせる可能性を垣間見た。<sup>78</sup>

このようにロッシーニは素晴らしい歌い手であったカストラート歌手達の面影を見ながらコントラルトの歌手にその代役を委ねていったと考えられた。

筆者の研究課題でもある《タンクレーディ》(1813)のタンクレーディ、《湖上の美人》(1819)のマルコム、《セミラーミデ》(1823)のアルサーチェはこの「ムジコ(男装の)」に当たる役柄であり、アルト、もしくはメゾ・ソプラノの中でも低い音域を得意とする歌手に向けて書かれたものである。音域はそれぞれタンクレーディ( $g-g^2$ )、マルコム( $fis-g^2$ )、アルサーチェ( $g-gis^2$ )である。チェレッティが歴史上最も偉大なロッシーニ歌いのコントラルト歌手と記すマリエッタ・アルボーニ *Marietta Alboni* (1826-1894)の歌声を聞いた詩人テオフィール・ゴディエ *Théophile Gautier* (1811-1872)は「声は女性のものであり、同時に男性のものである！同じのどの中にジュリエッタとロメオがいる！」<sup>79</sup>と言った。このように中性的な声の不思議な魅力はバロック時代の聴衆に大きな衝撃を与えており、チェレッティは喜劇のプリマドンナと「ムジコ」に起用したコントラルトにロッシー

<sup>77</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベル・カント唱法』、165頁。

<sup>78</sup> 同前、187～188頁。

<sup>79</sup> 同前、187頁。

ニがカストラート歌手によって磨き上げられたベルカント様式継承の頼みの綱を見出して  
いたと書いた。<sup>80</sup>

確かにロッシーニはカストラート歌手の声や歌唱技術を理想とし、ムジコに対してその  
幻影を抱いたのであろう。しかし筆者はロッシーニが声という楽器に対して抱いていた思  
い、特に「音色」に対する情熱がこのムジコにびたりと当てはまったのではないかと考え  
る。男声と女声の声の混ざり方には音域の違いを超えた違いが生じる。ソプラノ歌手とテ  
ノール歌手の高音域を得意とする歌手同士が恋人として重唱を歌う際に生み出される強い  
声のぶつかり合いのような二重唱は、確かに格好良く魅力的に空間を響かせるが、ロッシ  
ーニが作曲した音楽にはプリマドンナのヒロインにセコンドドンナの恋人役、つまり男装  
役の女性が当てがわれた。その結果、声は柔らかく混ざり合い、至福の調和を持った音色  
を生むこととなったのである。筆者は、ロッシーニがコントラルトを男装役に好んで用い  
た理由はこのように調和ある音色を好んだからではないかと考える。二重唱に限らず、彼  
の音楽ではプリマ・ドンナ役のアリアに用いられる合唱が女声のみであったり、戦いの場  
面での合唱が男声パートのみで構成されることが少なくなく、その場面に合わせて声種の  
配置を考慮していることが分かる。これは彼にとって各声種のもつ「音色」が大きな要素  
として捉えられていたことを示しており、また、その声と声の混ざり合いによって生まれ  
る音色が音楽の一要素として重要視されていたと考えることができるのではないだろう  
か。

2つ目の項目、どんな声の種類にも技巧的な歌唱を当てはめる傾向にはロッシーニの歌唱  
技術に対する厳しい視点が伺える。1827年、彼は声楽練習曲集《ゴルゲッジとソルフエッ  
ジ GORGHEGGI E SOLFEGGI : 敏捷な声をつくり、現代の趣味に沿って歌うことを学ぶた  
めのヴォカリーズとソルフエージュ》<sup>81</sup>を出版し、18のヴォカリーズ(母音唱法での練習曲)  
と4曲のソルフエージュ(階名唱での練習曲)を収載した。彼は美声を用いて活動していた  
幼少期の経験を通して、また、オペラ作曲家として歌手と関わる中で、「ベル・カント」に  
欠かすことのできない歌唱技術を習得し保持するためには、副題にあるように歌手自身に  
よる訓練によって「敏捷な声をつくる」努力が必須事項であると考えた。また、チェレッ  
ティはロッシーニがロマン派の時代に現れた「現代風にうなっている」と表現した声、美しい

---

<sup>80</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベル・カント唱法』、187頁。

<sup>81</sup> Gioachino Rossini, *GORGHEGGI E SOLFEGGI Vocalises et Solfèges pour rendre la Voix agile et pour apprendre à Chanter selon le Gout Moderne*, (Bruxelles: a l'Academie de Musique, 1827).

音や演奏の正確さを放棄しがちである歌手達の歌唱法に対する嫌悪に触れ<sup>82</sup>、ロッシーニが目指したのはカストラト歌手の歌唱、つまり技巧の並外れた才能を持った声ばかりでなく比類ない表現力、声の本質的な美しさを持ち、非の打ちどころのないアジリタのパスセージを奏でられる声だったと言った<sup>83</sup>。ロッシーニの作品に用いられる全ての歌唱パートに技巧的要素が見られるのは、彼の歌唱に対する美学の現れであると言うことができ、また「音楽におけるレトリック」の影響を感じさせる要素であると言うことができる。彼は音型やリズムを駆使して音楽運動を引き起こす伝統ある情念喚起の方法を引継ぎ、彼独自の音楽スタイルとして取り入れた。それは磨かれた声による技巧的歌唱が空間に放たれることによって生じる音楽運動による聴衆の情念喚起の作用を意図していると考えることができる。

ロッシーニのオペラ作品を時代を追って見てみると、彼の音楽の発展が歌唱パートにおいても明確に表れていることが分かる。筆者はムジコとしてコントラルト歌手が用いられている『タンクレーディ』、『湖上の美人』、『セミラーミデ』取り上げて研究を行ってきたが、オーケストラの編成だけでなく、歌唱に用いられる技術もより技巧的なものへと発展を遂げている。これは意図的にロッシーニが行ったことであり、これによって彼は歌手、そして演奏に関わる音楽家全員に対して演奏技術の向上を促していると言える。その理由は神への賛美、聴衆の教化、情念の喚起というレトリックの目的に立ち返ったときに明確に示される。彼は音楽家が持つて生まれた声や楽器の音色をより良いものへと磨き上げるために、このような継続的努力を積み重ねたものにしか演奏できない作品を書き上げたのではないだろうか。それは音楽が神からの賜物であり、磨き上げられた声と演奏技術を用いた神への賛美として奏でられるべきものであり、それによって聴衆を教化し、情念を喚起し、感動へと導くことを目的とする。これこそが「音楽におけるレトリック」を駆使した音楽の目指した理想であり、ロッシーニが行き着いた「ベル・カント」と言えるのではないだろうか。

3つ目の項目にあるシンメトリーとは、左右の対象性を表すものでルネサンス期の特徴として見られ、バロック時代に受け継がれたものである<sup>84</sup>。チェレッティがシンメトリーであることを「ベル・カント」からの継承として取り上げたことについての詳しい記述はないが、確かにロッシーニはこのシンメトリー構造をフレージングの際に用いて同じ長さの楽節で

---

<sup>82</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベル・カント唱法』、165頁。

<sup>83</sup> 同前、165頁。

<sup>84</sup> 伊藤明倫「左右対象性に基づく「建築様式」の論理形式化」、『日本建築学会計画系論文集』 第592号、2005年、247頁。

旋律を構成しており、これによって規則的な息継ぎが可能となっている<sup>85</sup>。このことにはゼッダも触れており、彼はロッシーニが「レガート唱法」と「ポルタート」の比類ないマエストロであり、一定の音楽周期の対称性が自然にブレスの機会を確保していると書いた。<sup>86</sup>

譜例 ① 《タンクレーディ》より  
〔3〕 タンクレーディ登場のカヴァーティーナ  
4小節単位のシンメトリー構造、  
同音域の同進行に装飾による変化が見られる。

Di tanti palpiti,  
Di tante pene,  
Da te mio bene,  
Spero mercè

この詩は台本作家 ガエタノ・ロッシ Gaetano Rossi (1774-1855) によって意図的に四行詩節 Quartina で書かれている。内在的に音楽性を持つものとして台本作家はこの四行詩節を用い、作曲家はこれをシンメトリー構造に利用した。<sup>87</sup>

譜例 ② 《湖上の美人》より  
〔3〕 マルコム登場のカヴァーティーナ  
2小節単位のシンメトリー構造と言えるが、音域の上昇により音楽的進行力の増加が見られタンクレーディに用いられたシンメトリー構造からの発展が見られる。

<sup>85</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベル・カント唱法』、174頁。

<sup>86</sup> Alberto Zedda, *DIVIGAZIONI ROSSINIANE*, p.46.

<sup>87</sup> エルマンノ・アリエンティ『作詩法の基本とイタリア・オペラの台本』 諏訪玲子訳、東京：東京藝術大学出版会、2016年、89頁。

譜例 ③ 《セミラーミデ》より

〔2〕 アルサーチェ登場のカヴァティーナ

98 小節の 5 拍目から 100 小節の 4 拍目、102 小節の 5 拍目から 104 小節の 4 拍目がシンメトリー構造になっているが、フレーズは 5 小節単位になっており、更に発展したシンメトリー構造が見られる。

シラビック syllabic は「音節」を意味する英単語<sup>88</sup>であり、シラビック様式とは言葉の 1 音節に 1 つの音符を当てることを指す。ロッシーニはシラビック様式と母音唱法を組み合わせることによって旋律を長く柔軟なものにした。また母音唱法によって生み出される声の均質性と柔らかさを重視し、声区の転換の領域を執拗に繰り返さない旋律、カンタービレ様式では中声区を取り巻く旋律を意識的に用いた<sup>89</sup>。これについてもゼッダによる同見解が見られ、彼は次のように言う。

<sup>88</sup> 「syllabic」、『ウィズダム英和辞典』 東京：三省堂、2013 年、電子版第 3 版。

<sup>89</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベルカント唱法』、177 頁。

カント・スピアナート(平ら、滑らかな歌唱)による歌唱でもアジリタによる歌唱でもフレーズは、難しいパッセージや高音の声域への移動に合わせて適切に準備できるよう配置されている。(スピアナートでは)高音は6度とオクターブの音程によって引き出され、アジリタは発声の柔らかさを変えることなく徐々に声を高音へ導く旋律的反復進行によって行われる。シラビック唱法の歌唱は主に歌手の声のもつ中音域に置かれ、5線の上の高い音域でのレチタティーヴォは常に避けられる。<sup>90</sup>

譜例④ 《タンクレーディ》より

[3] 139-144小節

ゼッダの言うように譜例④の141小節から始まるアジリタは中低音域から始められ旋律的反復進行を行う。これは右に挙げた楽譜の脚注に添付されたロッシーニ自身によるバリエーションでも同様であるが、音域と跳躍の幅に拡大が見られる。この例はヴァリエーションの参考例として貴重な資料である。

★ Varianti di Rossini. Vedi Note.

<sup>90</sup> Alberto Zedda, DIVIGAZIONI ROSSINIANE, p.46. "La frase vocale, nel canto spianato come in quello d'agilità, è disposta in modo che i passaggi difficili e l'escursione in zone molto acute siano adeguatamente preparati partendo da zone del registro vocale comode. L'acuto viene attinto con intervalli di sesta e di ottava e, nell'agilità, con progressioni melodiche che portano la voce in alto gradualmente, senza alterare la morbidezza dell'emissione. Il canto sillabico di forza viene situato prevalentemente nella zona centrale della voce, la più confortevole; la declamazione in zone sovracute viene normalmente evitata."

譜例 ⑤ 《湖上の美人》より〔3〕66-77小節

MAL.

Ser - ba-mi la tua fè! E al-lor, di te si - cu - ro, a - ni - ma mia! lo  
giu - ro, ti to - glie - rò al più for - te, o mo - ri - rò, o mo - ri - rò per  
te, ti to - glie - rò al più for - te, o mo - ri - rò, o mo - ri - rò per

譜例 ⑥ 《湖上の美人》より〔3〕150-161小節

MAL.

bril - la, più non sfa - vil-la a-stro per me, no, no, no, per me. Ca-ra! tu so - la mi dai la  
cal - ma, tu ren-di al-l'al - ma gra-ta mer - ce! sì, tu ren-di al-

Vni, Vle  
Tutti

譜例 ⑤、⑥ に見られるようにマルコムに与えられた技巧的歌唱部分では中低音域を用いた旋律的反復進行で書かれ、タンクレーディの初演者アデライデ・マラノッテ=モントレゾル Adelaide Makanotte - Montrésor (1785-1832) よりもマルコムの初演者ロズムンダ・ピサローニ Rosmunda Pisaroni (1793-1872) の声の中音域が低い音域であることを示す。技巧的なパートで使用される音域はより低音域に向かって幅広く、パッセージ途中でのアクセントが書き込まれ、休符を挟みながらもより長い旋律的構成が見られる。

譜例 ⑦ 《セミラーミデ》〔2〕、192-208 小節

192  
ARS. *-pò: il ciel per me s'a - pri, a - -mo - re, sì, m'a - ni - mò... D'A - ze - ma, di quel*

198  
ARS. *di, no, no, no, no, scor - dar - mi [io] mai sa - -prò, no, mai, no, mai, no, mai sa -*

202  
ARS. *-prò, scor - dar - mi mai, no, mai sa - -prò, non sa -*

206  
ARS. *-prò, non sa - -prò, no, mai sa -*

譜例 ③、譜例 ⑦ のアルサーチェの歌唱部でも基本的な音域は中音域が用いられる。マルコムのカヴァティーナと同様に低音域までの幅広い音域が用いられるが、初演者のローザ・マリアーニ Rosa Mariani (1799-1864) のために書かれた楽譜にはピサローニより高い

音域が用いられているため、マリアーニの音域はピサローニより高音域が広く、モンテゾルよりも低音域に及ぶ。このことからアルサーチェの歌唱には柔軟で広い音域のある声が想定されていることが分かる。また、譜例③でも見られた発展したシンメトリー構造によって《湖上の美人》に見られた不規則性が無くなり、より長くまとまった旋律が形成される。これらのことから、ロッシーニが旋律を規則的でブレスのしやすい短い旋律の連なりから、一度は不規則的な連なりとして用いた後に、より長く規則的且つ継続的に繋がるものへと変更していることを読み取ることができる。つまり、規則的で継続的な長い旋律が彼の行き着いた理想の旋律であると言えるのではないだろうか。

このようにチェレッティの見解をもとにロッシーニの音楽に見られる「ベル・カント」継承の影響を考察してきたが、彼は歴史とともに発展してきた歌唱法を用いて作曲を行いながら、それをより高度なものへと導き、その音楽が引き起こす人体への効果を最大限に作用させる奇跡的な領域にまで高めることに成功した。このことはイタリアで作曲した最後のオペラ作品であるオペラ『セミラーミデ』の各役柄に与えられた超絶技巧を必要とする歌唱パートに明確に示される。つまり、彼にとっての「ベル・カント」はただ継承したというものではなく、彼によって磨き上げられたものだったとすることができる。

ここまでレトリックの起源まで遡って成り立ちを概観し、その目的と、ロッシーニの求めた「ベル・カント」を実現するための要素を導き出してきた。それは、弁論家のように聴衆の心に訴える豊かな表現を伴った声を、神の賜物である音楽に乗せ、演奏者の音楽に対する忠実な心によって磨き上げられた美しい音色と、日々の鍛錬によって磨き上げられた歌唱の技巧を用いて歌われるものである。これによって演奏者は歌う言葉の意味に留まらず、あたかも今生み出されたもののように言葉を内包する旋律を紡ぎ出すことができ、その旋律を纏った音楽は聴衆の想像力に最大限に作用する空間的芸術として具現化される。筆者は、これら全ての要素を備えた歌唱、これがレトリックの視点から見たときに導き出されるロッシーニの「ベル・カント」であるという結論に至った。

次の章ではこのロッシーニの「ベル・カント」を実現するために必要な訓練法について研究し、実践を通して行った検証結果を記す。

### 第3章 ロッシーニの「ベル・カント」を行うための訓練

ロッシーニの「ベル・カント」を実現するために必要な訓練とはどのようなものなのか、第2章で導き出された歌手の備えるべき声、技巧、弁論家としての歌唱の3点から検証を行い、実践を通して行った検証の結果と考察を挙げる。

導き出されたロッシーニの「ベル・カント」に必要な歌唱の要素は

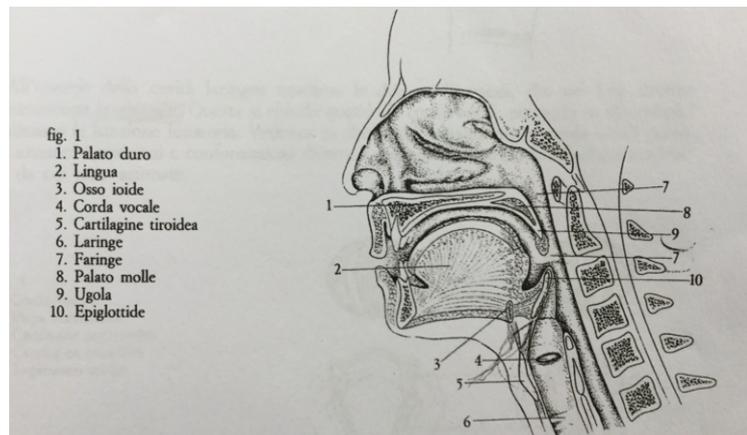
- 1) 柔らかな響きを伴う本質的な美しさを持った声
- 2) 歌手自身の鍛錬によって身につけられた技巧
- 3) 音楽の弁論家として豊かな表現をもって行われる歌唱

この3つである。

#### 3-1 声

柔らかな響きを伴う本質的な美しさを持った声は、横隔膜を用いた呼吸によって声帯が自然な状態で鳴らされる声であると考えられる。まず声帯周辺の人体図形を掲載する。

図 1<sup>91</sup>



1. 硬口蓋
2. 舌
3. 舌骨
4. 声帯
5. 甲状軟骨
6. 喉頭
7. 咽頭
8. 軟口蓋
9. 口蓋垂 (のどちんこ)
10. 喉頭蓋

<sup>91</sup> Antonio Juvarrá, *Il canto e le sue tecniche. Trattato*, Milano:Ricordi, 1987. p.11.



っているが、簡易な仕組みとしては図 2、3 にある左右に分かれた披裂軟骨が引き寄せられ、同時に引き寄せられた声門ひだと声帯靭帯が呼気によって振動することで音が出ている。声帯の後ろ側を意識するということはこの披裂軟骨が引き寄せ合う部分を意識するということであり、その意識を持つことで、漠然としたものではなくピンポイントで筋肉の負荷のかかる場所を意識することができ、息の分散を回避し、響きの統一された母音を発語することが可能になる。

母音の発声練習では「I」から始め、「E」「A」「O」「U」の順に何度も訓練を行った。日本人の特徴として何度も注意を受けたことは「U」の母音に

「I」の響きが混ざってしまうということである。最初を出している母音の違いが分からないため、何度もレッスンを受け、レッスンの録音を聴き返し、身体の状態と鳴っている音を聞いて分かるまで繰り返す必要がある。また、声帯と横隔膜を繋ぐ筋肉以外の筋肉、例えば顔面や身体のどこかの筋肉に不必要な力が入ってしまっていないかどうかを注意深く観察することも必要となる。

「I」の母音は息を一点に集中して発声する練習に適しているが、喉の状態が自然な状態と言えるのは「A」の母音を発している時である。永井和子教授のレッスンで何度も繰り返し行って頂いたことであるが、クセのない母音の発声を身につけるためには丸い響きを伴った「A」の母音を鳴らす訓練が効果的である。

次に、声帯と横隔膜を繋ぐ息の流れの仕組みについてであるが、声帯の後ろ側を意識しながら身体の背面の道筋に息を通すようにして横隔膜に到達するよう発声を行うと、息の流れは後ろへ向かい、横隔膜を経て同じ後方の息の道筋を通過して戻ってくる。横隔膜と密に繋がり、呼吸のコントロールを支えるのが身体の背面の筋肉であるという事も理にかなっており、この背面に弧を描くような息の流れがあることで様々な表現や技術の獲得が予測可能なものになる。頻繁に「マスケラ(顔面)を鳴らせ」という言葉を耳にするが、顔面を鳴らすことを目的にしてしまうと平面的な響きになってしまうことが多く、顔面を意識することで声帯の前側にかかる負荷も増加してしまう。しかし、先ほど挙げたような背面に弧を描く様に声帯から横隔膜までを繋ぐ息の道筋が獲得でき、母音を空間に音として発することができる時、マスケラは自然と共鳴する。

発声の訓練には母音による発声に音型を利用した訓練を繰り返し行った。その発声の目的とする用法は以下の5つである。

- (1) レガート
- (2) パッサッジョ
- (3) フォルテ
- (4) ピアノ
- (5) スタッカート





い音は上に向かい、低い音は下に向かっている為、視覚的な感覚に惑わされ同様に捉えられてしまいがちである。しかし高い音も低い音も同じ高さの空間に置くことで音の歪みは無くなり、音楽に用いられるべき土台を備えた均等な音になる。「高いは低い、低いが高い」この仕組みを念頭に置き、長いフレーズの訓練を行う際は横隔膜にかける空気圧の負荷が最高音で最大に到達するように計算しながら下行する力動を用いて音型を上行し、同様に空気圧を保ったまま下行してきた息の道を辿って上行しながら音型を下行する。

譜例(2)、(4)のアルペッジョの音型では1度目はレガートに行い、2度目は最高音でフォルテを保ち、3度目は最高音でピアノッシモを保つ。4度目はフォルテでスタッカート、5度目にはピアノでスタッカートを行った。譜例(3)のスケール練習では譜例の通り、レガートとスタッカートを行い、長いフレーズの最高音で横隔膜に最大の負荷をかけ腹圧を保ち、そのまま息を留めること無くフレーズの最後まで歌いきる訓練を行った。どのような音型を歌う際にも訓練に用いる母音を発する場所は、空間上にピンポイントに定めて置くことが必要である。

このほかに「ベル・カント」の歌唱技術の中で必ず乗り越え、習得しなければいけない技術として「ペット」という技術がある。これはイタリア語で「胸」を意味する言葉であり、筆者のようなコントラルトの男装役を演じることが多い者にとっては必要不可欠な技術のひとつである。「高いは低い、低いが高い」の仕組みで言うならば、ペットを鳴らす際の息の場所は高い位置にある。ペットを鳴らす際は決して声帯を押し付けたり暗い母音を”作る”ということはせず、胸をポツカリと開いた空洞のようにして横隔膜から声帯へ送る息の圧力を最適な状態でコントロールして発声する。注意深く、自分の楽器にとって最適な横隔膜の支えと声帯を鳴らす空気圧のバランスを習得することが大切であり、この息のバランスを保つのに前後の距離の感覚を用いることもとても有効である。

## 3-2 技巧

2つ目の項目として挙げた歌手自身の鍛錬と技巧を得るため、チェレッティがロッシェーニが歌手の理想と考えていたと書いたカストラート歌手による声楽教本を基に、装飾に関する歌唱技術の抜き出しを行った。

### 1、ピエール・フランチェスコ・トージ Pier Francesco Tosi (1653-1732)

トージはカストラートのソプラノ歌手であり、作曲者、そして指揮者であり、1723年に“Opinioni De' cantori Antichi, e Moderni, o Soeno Osservazioni Sopra Il Canto Figurato”という歌唱法についての本を発行した。これは1994年に渡部 東吾 Togo Watanabe<sup>95</sup>によって翻訳本『ベル・カントへの視座《昔時及び当節の歌い手に対する見解と、装飾の施された歌唱への所見》』が発行された。

トージが装飾技術の項目として挙げているのは次の3つである。

- 1) アッポジャトゥーラ (appoggiatura)
- 2) トリル (trillo)
- 3) カデンツァ (cadenza)

それぞれの装飾の技術について細かく説明を行なっているが、この中で彼にとって1番重要な項目であったのはトリルである。トージは「トゥリロは歌い手にとってとても重要なものだから、教師は、参考のために歌ってみせたり、楽器で模範を示すといった方法をとって、生徒が、均等に *eguale*, 歯切れよく *battuto*, 引きしまって *granito*, 容易に *facile*, 然るべき速さで *moderatamente veloce* 演奏できるように、力を尽くすべきである。これらはトゥリロにとって最も美しい性質なのだ」<sup>96</sup>と書き、その種類を8種挙げて解説した。またパッソ *passo* という装飾句についての項目があるが、これは上記の装飾の技術が総合的に用いられるものの為、装飾技術の項目からは除外した。

---

<sup>95</sup> 著者の詳細不明

<sup>96</sup> ピエールフランチェスコ・トージ『ベル・カントへの視座』渡部東吾訳、東京:アルカディア書店、1994年、30-31頁。

## 2、ジャンバッティスタ・マンチーニ Giambattista Mancini (1714-1800)

もうひとり、声楽教師としても活躍したソプラノのカストラート歌手のマンチーニの声楽教本からも装飾技術の抜き出しを行った。彼は1774年に“Pensieri, e Riflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato”を書いた。これもまた渡部東吾によって1990年に翻訳され『ベル・カントの継承《装飾の施された歌唱に関する実践的省察》』として出版されている。

マンチーニは歌唱技術についてまず“intonaziome 音の高さ”について言及し、音程を正しく取ることの重要性から説明しており、口の構え、声を引き出す方法についても言及している。装飾に関しての項目では以下の7項目を挙げた。

- 1) ポルタメント(portamento)
- 2) アッポジャトゥーラ
- 3) メッサ・ディ・ヴォーチェ(messa di voce)
- 4) トリル
- 5) モルデント(mordente)
- 6) カデンツァ
- 7) アジリタ(agilità)

彼もまたトージと同じように1番重要な装飾の技術としてトリルを挙げている。

「音楽で一般にトゥリロと呼ばれているもの以上に興味深いクアリタやより重要な装飾はほかにない。歌の中にこれが始まると、聴く者の耳と心は安らぎと喜びと感嘆、それに愛情が募り、ついには恍惚へと導かれる」<sup>97</sup>と書いた。また、素晴らしいが唯一トリルを持たない歌手と、適正な声のポルタメントとトリルのやり方を知っている歌手を比べれば間違い無く後者の方が好ましいと例を挙げ「歌唱の美しさと完璧さは、要するに、トゥリロにあるのだから。」<sup>98</sup>と書いている。

---

<sup>97</sup> ジャンバッティスタ・マンチーニ『ベル・カントの継承』渡部東吾訳 東京：アルカディア書店、1990年、122頁。

<sup>98</sup> 同前、123頁。

2人のカストラート歌手の挙げた項目から導き出される装飾の技術は

- 1) アッポジヤトゥーラ
- 2) トリル
- 3) モルデント
- 4) メッサ・ディ・ヴォーチェ
- 5) ポルタメント
- 6) カデンツァ
- 7) アジリタ

この7項目である。この装飾技術を修得ためにロッシーニの練習曲集《ゴルゲッジとソルフエッジ GORGHEGGI E SOLFEGGI》を取り上げ、修得の訓練法を1例として挙げる。

#### 《ゴルゲッジとソルフエッジ GORGHEGGI E SOLFEGGI 》

ロッシーニが残した唯一の声乐練習曲集である《ゴルゲッジとソルフエッジ:敏捷な声をつくり、現代の趣味に沿って歌うことを学ぶためのヴォカリーズとソルフェージュ》<sup>99</sup>は1827年にパリのパチーニ社より出版され、続いてマグリーニ社とリコルディ社からも出版された。日本では2001年に日本ロッシーニ協会会長、水谷彰良 Akira Mizutani (1957-) 監修のもと全音楽譜出版社より出版されている。これらは1827年の初版に基づいたもので、この初版には声の音階練習のみ収載されているが、この練習曲集にはピアノによる伴奏パートが加えられた第2版(1856)がある。譜例では初版の楽譜を使用しているが、指導を受ける際の速度の提示、全体の和音の把握という点において有効であると考えられた為、実践の訓練の際には1856年出版のパチーニ版<sup>100</sup>を使用した。

---

<sup>99</sup> GORGHEGGI E SOLFEGGI: Vocalises et Solfèges pour rendre la Voix agile et pour apprendre à Chanter selon le Gout Modeme.

<sup>100</sup> "GORGHEGGI E SOLFEGGI" *Chant* Vol.3, (Paris: J.M.Fuso, 2005), pp.329-357.

《ゴルゲッジとソルフエッジ》の最初の説明書きには次のように書かれている。

これらの練習曲は敏捷な声をつくるのに必要不可欠なものです。その練習は毎朝行わなくてはなりません。

1 度目はゆっくりと、弱く

2 度目は速く、弱く

3 度目はとても速く、とても強く<sup>101</sup>

このように歌唱は運動と同じく、ゆっくり弱い音からからはじめ、速く強い状態へと順を追って訓練を行なっていく。

#### 1) アッポジャトゥーラ

アッポジャトゥーラは前打音による装飾のことを指す。作曲家のニコラ・ヴァッカイ Nicola Vaccaj (1790-1848) は声楽教本の中で「アッポジャトゥーラは歌唱の中で最良の装飾であり、その効果は音符の的確な長さによって決まる。長くするのは悪くないが、短いのは良くない」<sup>102</sup>と言った。この技術訓練にはロッシーニの4曲のソルフエッジの第2番を挙げる。

#### 譜例 1<sup>103</sup>

#### ソルフエッジ第2番



<sup>101</sup> Ces EXERCICES, sont très nécessaires pour rendre la voix agile. Il faut les exécuter chaque matin, La première fois lentement et Piano, La deuxième fois vite et Piano, La troisième fois vite et très fort.

<sup>102</sup> Nicola Vaccaj “Metodo pratico de conto” Leipzig : Steingräber , pp.17

L’Appoggiatura è il miglior ornamento del canto, il di cui effetto dipende dal darle il suo giusto valore. Non sarà però difetto l’accescerlo, quanto lo sarebbe il diminuirlo.

<sup>103</sup> IMSLP, s.v. “Complete score(filter),” in “Gorgheggi e Solfeggi,(Gioachino Rossini),” Bruxelles: a l’Academie de Musique, 1827.accessed September 19,2020,

[https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP341833-PMLP98026-Rossini\\_-\\_Gorgheggi\\_e\\_solfeggi\\_\(1827\).pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP341833-PMLP98026-Rossini_-_Gorgheggi_e_solfeggi_(1827).pdf),p.16.

この旋律は《セミラーミデ》に使われたモチーフを応用した練習曲であり、アッポジャトゥーラと4度の跳躍を息のコントロールによって歌う訓練を目的としている。

## 2) トリル

トージとマンチーニが1番重視していたトリルは二度上の音への移行による装飾である。トリルの訓練に効果的なのは第8番、音階練習に組み込む形でトリルの訓練を行う。

譜例 2<sup>104</sup>

ゴルゲッジ第8番



トージが言うように「均等に *eguale*, 歯切れよく *battuto*, 引きしまって *granito*, 容易に *facile*, 然るべき速さで *moderatamente veloce*」トリルを行うためには、横隔膜のを用いた息によって練習曲の最初に書かれるように 「1度目はゆっくりと、弱く 2度目は早く、弱く 3度目はとても速く、とても強く」を忍耐強く、毎日の訓練に取り入れることが必要である。

## 3) モルデント

モルデントは二度下の音への移行による装飾である。マンチーニはモルデントはトリルから生じたものである<sup>105</sup>と言う。トリルと同様に二度の移動によって行われる装飾のため、第8番による訓練で獲得できるものであるが、第10番、第11番も効果的である。

譜例 3<sup>106</sup>

ゴルゲッジ第10番



<sup>104</sup> IMSLP, s.v. "Complete score(filter)," in "Gorgheggi e Solfeggi,(Gioachino Rossini)," , p.10.

<sup>105</sup> ジャンパッティスタ・マンチーニ『ベル・カントの継承』、130頁。

<sup>106</sup> IMSLP, s.v. "Complete score(filter)," in "Gorgheggi e Solfeggi,(Gioachino Rossini)," ,p.11.

これは分散和音の訓練として挙げられているものであるが、2部音符に向かって音クレッシェンドが書かれ、横隔膜への圧力を上げることで得られる腹圧による支えを得る訓練でもあり、二度下の音を経過する音型のためモルデントの訓練としても有用である。

譜例 4<sup>107</sup>

ゴルゲッツ第 11 番



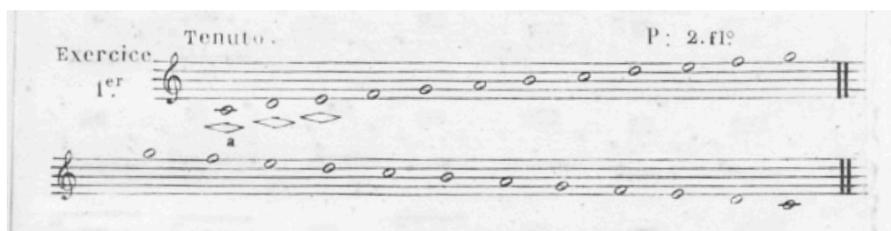
譜例 4 では中高音域から始められる二度の下行上行の繰り返しによってモルデントの訓練、またオクターブの下行音型を歌う訓練が組み込まれる。

4) メッサ・ディ・ヴォーチェ

メッサ・ディ・ヴォーチェとは演奏の中で長い音符が使われる際に用いられる歌唱技術であり、小さい音から歌い始めクレッシェンドを行った後にデクレッシェンドを行うことによって長い音符が息による抑揚を得ることを目的とする。練習曲の中では第 1 番目に掲載された譜例 1 の練習がその技術の訓練に当たる。

譜例 5<sup>108</sup>

ゴルゲッツ第 1 番



ロッシーニの理想とした本質的な美しさを持った声は美しいメッサ・ディ・ヴォーチェが実現できる声である。それは横隔膜を用いコントロールされた息で発声されたものであり、ロッシーニにとっては練習曲集の第 1 番に載せる重要な歌唱技術である。

<sup>107</sup> IMSLP, s.v. “Complete score(filter),” in “Gorgheggi e Solfeggi,(Gioachino Rossini),” p.11.

<sup>108</sup> Ibid, p.8.

## 5) ポルタメント

ポルタメントは声を引きずるようなイメージがあるが、正しくは息で声を運ぶものである。この訓練はゴルゲッジの17番に効果的に組み込まれる。

譜例 6<sup>109</sup>

ゴルゲッジ第17番



ゴルゲッジ第17番は初版には収載されているが、第2版では省略されている、しかし上行系の音でのポルタメントは下行系の音型で行うポルタメントよりも高度であり訓練に有用である。

## 6) カデンツァ

カデンツァについてマンチーニは次のように言う。

聴衆の一致した声の上に、私自身の紛れもない体験を加えたいので、カデンツァは二つの音、つまりメッサ・ディ・ヴォーチェとトゥリロだけでも立派に成り立つことを保証しよう。それだけで十分であり、完璧になり、完結し、納得がいくのである。しかし一方、ただアッポジャトゥーラだけで、トゥリロなしに最終音へと行き着いてしまうようだと、すべてに締めりがなくなり、不完全なまま終わることになる。ある歌手たちはトゥリロのことを、「歌のポン引きだ」などと冗談半分に言っているが、この言い分は当を得ており、どのようなメトド(仕様)にしるトゥリロを適用すると、歌唱に爽やか

<sup>109</sup> IMSLP, s.v. "Complete score(filter)," in "Gorgheggi e Solfeggi,(Gioachino Rossini)," p.13.

さと心地よさがもたらされるからだ。ああトゥリロ！歌唱の支え、飾り、そして生命よ！<sup>110</sup>

マンチーニが1番美しいとするトリルとロッシーニが第1番に掲載したメッサ・ディ・ヴォーチェによってカデンツァは完結する。これは極端な例ではあるがカデンツァの本質を表す。カデンツァは技巧的な装飾が行われる部分であるが、終止形である。これを念頭に節度ある飾りを用いて歌うことで聴衆に音楽的満足をもたらすものとなる。

#### 7) アジリタ

アジリタは細かい音符の連続を一息に敏捷に歌う技術である。この訓練は多くの練習曲において組み込まれており、ほとんどの練習曲が最終目標に美しく完璧なアジリタを目指すものとして構成されているが、例として第3番、第9番を挙げる。

##### 譜例7<sup>111</sup>

ゴルゲッジ第3番



譜面にあるようにひとつひとつにデクレッシェンドの指示がある。これによって各拍の1音目が際立ち、連なる音符を歌いながらも各拍の1音目によって構成される音階が浮き立つように歌われる。ロッシーニのアジリタは旋律的の反復進行を行うが、ただ音符が連なるのではなく、旋律を浮き立たせるように歌う。そのためにもこの練習曲は有効である。

##### 譜例8<sup>112</sup>

ゴルゲッジ第9番



譜例7と同様に譜例8でも基本となる音を繋ぐように装飾を行う音階が書かれている。

<sup>110</sup> ジョバンニ・バッティスタ・マンチーニ『ベル・カントの継承』 渡部東吾訳、東京：アルカディア書店、1990年、第3版、123頁。

<sup>111</sup> IMSLP, s.v. "Complete score(filter)," in "Gorgheggi e Solfeggi,(Gioachino Rossini)," p.8.

<sup>112</sup> Ibid,p.10.

このように同じ音の周りを飾るときには音が崩れてしまわないように特に注意が必要である。ひとつひとつの音符が独立するためには各拍の頭で息をコントロールして用い、各音符で横隔膜による軽いアタックを行い母音を連ねるように歌う。

ロッシーニの練習曲から例として数曲を挙げたが、この練習曲集には全部で18のゴルゲッジ(母音唱)と4曲のソルフェッジ(階名唱)の練習が収載されており、例に挙げた以外にも多くの歌唱技術の修得が期待できる。「ベル・カント」の歌唱技術を継承し、それを発展させたロッシーニがその技術を伝えるために練習曲集を残したように、「ベル・カント」の作品を歌うためには継続的な技巧の訓練が不可欠となる。

トージとマンチーニの歌唱法についての記述は歌唱技術だけではなく、レチタティーヴォや演技についても当時の歌手や弁論家のエピソードと共に語られる。マンチーニは言う。

優れた弁論家の演説に耳を傾けるがいい。どのような間の取り方をするか、どのように声に変化をつけるか、さらには主旨を示すに当たって様々になされる語気の強め方はどうかなどを、注意して聴くことだ。彼らは、聴き手の心に呼び起こそうとする情感のままに、ある時は声を張り上げ、ある時は落とし、またある時は速め、荒らげ、そしてある時は和らげる。文法上のレゴラ(きまり)というのは理論的な事柄だけだから、トスカーナ語で書かれた本を読んだり、イタリア人の弁士が演説するのを聴く習慣を持たねばならない。<sup>113</sup>

このようにマンチーニは弁論を意識して聴き、演奏をより表情豊かに彩る術を見出していた。ロッシーニの「ベル・カント」を実現するための最後の項目として挙げた弁論家として行われる歌唱の1例として、筆者が研究の題材として取り上げてきた「コントラルト・ムジコ *contralto musico*」<sup>114</sup>、つまり男装役のコントラルトが歌う役柄に与えられたカヴァティーナに焦点を当て、レトリックの視点から楽曲に与えられた音楽の分析を行い演奏法の考察を行った結果を記す。

---

<sup>113</sup> ジョバンニ・バッティスタ・マンチーニ『ベル・カントの継承』、162頁。

<sup>114</sup> ロドルフォ・チェレッティ『ベル・カント唱法』、187頁。

### 3-3 弁論家としての歌唱

例として挙げるのは、ロッシーニの最初の傑作であるオペラ・セリア《タンクレーディ Tancredi》(1813)の第3番、タンクレーディ登場のカヴァティーナである。

ロッシーニが初めての大成功を収めた最初のオペラ・セリア《タンクレーディ》は1813年2月6日にヴェネツィアのフェニーチェ劇場で初演された。原作はヴォルテール Voltaire (1694-1778)による全5幕から成る悲劇『タンクレード Tancrède (1760)』であり、オペラの台本はガエタノ・ロッシ Gaetano Rossi (1774-1855)によって書かれた。

#### 登場人物

- ◇アルジリオ シラクーザの王、アメナイーデの父
- ◇タンクレーディ シラクーザ前王の息子、勇敢な騎士
- ◇オルバッツァーノ シラクーザの敵、アメナイーデとの結婚を理由に和睦を求めている
- ◇アメナイーデ シラクーザの王女、タンクレーディを愛している
- ◇イザウラ アメナイーデの侍女
- ◇ロジジェーロ タンクレーディの忠実な従者であり親友

#### 構成

##### 序曲

##### 【第1幕】

- [1] 導入
- [2] 合唱とアメナイーデのカヴァティーナ
- [3] タンクレーディのレチタティーヴォとカヴァティーナ
- [4] アルジリオのレチタティーヴォとアリア
- [5] タンクレーディとアメナイーデのレチタティーヴォと二重唱
- [6] 合唱
- [7] レチタティーヴォと1幕フィナーレ

##### 【第2幕】

- [8] アルジリオのレチタティーヴォとアリア
- [9] イザウラのアリア

- 〔10〕 アメナイーデの場面とカヴァティーナ
- 〔11〕 タンクレーディとアルジーリオのレチタティーヴォと二重唱
- 〔12〕 アメナイーデのレチタティーヴォとアリア
- 〔13〕 合唱
- 〔14〕 タンクレーディとアメナイーデのレチタティーヴォと二重唱
- 〔15〕 ロッジェーロのアリア
- 〔16〕 タンクレーディの大場面
- 〔17〕 2幕フィナーレ

1813年にヴェネツィアで行われた初演はハッピーエンド版全17曲であるが、現代において1番よく知られるのは同年のフェッラーラで行われた悲劇の結末のものである。それは16番目のタンクレーディの大場面に合唱やタンクレーディのロンドが組み込まれ、第17番にタンクレーディの負傷を伝える合唱が入り、第18番に置かれた悲劇的で感動的なタンクレーディの死を迎えるレチタティーヴォとカヴァティーナによって幕が降りる。

### **第3曲 タンクレーディ登場のカヴァティーナ**

舞台はイタリアのシチリア島に位置するシラクーザ王国。

ノルマン人であるタンクレーディの一族は、かつてのシラクーザを救い、民衆から指示を集め、シラクーザを治めるまでに勢力を増していた。しかし、その勢いを恐れたオルバツァーノの一族はタンクレーディの一族を外国人であるという理由からあらぬ疑惑をかけて罰し、シラクーザから追放した。そして時は1005年、シチリアはサラセン王国とビザンツ帝国の戦いの場になっていたが、都市国家シラクーザは両国からの独立を求めている。また、シラクーザ内ではアルジーリオと政敵オルバツァーノの内部抗争があり、オルバツァーノ派が勝利を収めた時、アルジーリオは妻と娘のアメナイーデをビザンツ帝国に避難させた。そのビザンツ帝国にはかつてシラクーザを追放されたシラクーザ前王の息子タンクレーディがおり、タンクレーディとアメナイーデはそこで出会い愛し合うようになっていた。また同時にアメナイーデはサラセンの司令官ソラミールからも求愛され、アルジーリオはソラミールからアメナイーデを引き渡すことを和睦の条件として提案されていた。そんな中、アルジーリオは窮地に立たされたシラクーザの国王に任命される。国王となったアルジーリオは続くサラセン王国との戦いに備えてオルバツァーノと手を結ぶことを決める。その和解の証として、娘のアメナイーデをオルバツァーノ

と結婚させると宣言する。父の決定に驚き悲しむアメナイーデだが、1日時間を貰えれば心を落ち着けて王女としての義務を果たすと誓う。一方、アメナイーデを得ると同時にタンクレーディー族の財産をも得ることになったオルバツァーノはサラセン王国だけではなく、タンクレーディー族の末裔こそ警戒すべき敵であると言ひ、シラクーザ内に立ち入った場合は捕まえて死刑にせよと通告する。タンクレーディは捕まれば命が無いことを知りつつも、故郷のシラクーザと愛しいアメナイーデへの熱い思いを胸に船に乗り海を渡ってやってくる。原作でのタンクレーディ登場は第3幕の第1場、オペラでのタンクレーディ登場のカヴァティーナは第3曲目に置かれる。

譜例 1

70

N. 3

Rec[itativo] e Cavatina Tancredi\*

SCENA V

(Parco delizioso nel Palazzo d'Argirio, di cui si vede magnifica parte: nel prospetto una fiorita spiaggia d'un seno di Mare, che lambe le mura del Palazzo. Viali, Statue, Cancelli, ecc.) \*\*

(Approda uno Schifo: ne scende Roggiero, che esplora, e poi Tancredi; quattro Scudieri portano le insegne di Tancredi, la lancia, lo scudo, su cui si vedono scritte le parole, FEDE, ONORE. Gli Scudieri restano in disparte)

「第5景:アルジーリオの宮殿の中の素晴らしい庭園。奥には花の咲き乱れた海岸や、波に洗われる城壁、並木道、彫像、鉄格子の門など、壮大な風景が見える。一隻のボートが現れ、ロジエーロが降りて周りの様子を伺う。続いてタンクレーディが降りてくる。その後に4人の従者が降り、各々がタンクレーディの旗、槍、そして忠誠と名誉と書かれた盾を持っている。従者たちは端の方に立つ。」

\* Rossini ha composto variazioni per questa Cavatina, riportate nell'Appendice I. B.  
 \*\* Ferrara: (Spiaggia d'un seno di Mare, che lambe le mura del Palazzo d'Argirio)

132572

C-dur で始まる前奏はカットの指示を考慮しなければ 32 小節におよぶ。各所に用いられている上行する音型による明るさや希望<sup>115</sup>が示されており、へ音記号の 5 線に記譜された器楽によって波、ト音記号の 5 線に記譜された楽器によって海の上に見える空や日光、心地よい風が見えるような想像力をかき立てる。

Oh patria! dolce, e ingrata patria! alfine

A te ritorno! Io ti saluto, o cara

Terra degli avi miei: ti bacio. È questo

Per me giorno sereno:

Comincia il cor a respirarmi in seno.

おお、祖国よ、優しく、そして恩知らずの祖国よ！ついに  
帰ってきたぞ！挨拶をしよう、おお、愛しい  
大地に口づけを。今日という日は  
私にとって晴れの日、  
心が胸の中でほっと息をつき始める。

ロッシの書いた詩は 11 音節と 7 音節で構成され、タンクレーディの感動的な帰還を飾る。穏やかな中に感情の高まりを持つ語り出しによって「祖国」という場所の提示が行われ、レトリックの対照法(言葉や文章の配列を考えて、2つの相対立する概念を並べる方法)を用いて、“dolce”と“ingrata”という正反対の単語によって形容することで心の内に秘められた複雑な心境を思わせる。しかし、続く”alfine a te ritorno”という台詞によって、やはりこれが念願の帰還であることが提示される。“Io ti saluto, o cara Terra degli avi miei: ti bacio.”では祖国に対して擬人法(物や思想、感情に人間という媒体を与える方法)を用いて口づけの挨拶の対象物とすることにより親愛の提示が行われる。そして喜びに心が躍動を始めるという、この日の自らの心の有り様を表現することによって直接的な言葉で表す以上の想いを表現する効果を生み出した。

---

<sup>115</sup> George J. Buelow 「修辞学と音楽」、185 頁。

譜例 2

“patria”は二つのe<sup>1</sup>の音で記譜されているが、演奏の習慣としては同じ単語に用いられる同音連打は先の音をf<sup>1</sup>変更して歌われる<sup>116</sup>。これはアッポジャトゥーラの用法の一種で、順次進行にすることによって倚音が鳴る効果を利用し言葉の強調を行う。同様に、続く“ingrata patria”においても“patria”の“pa”はf<sup>1</sup>ではなくg<sup>1</sup>で歌う。このように文章の中でアクセントが置かれる単語が同音連打で記譜されている場合には、ほとんどの場合この規則の適用の検討が行われ、該当する言葉によって装飾を行うかどうかの判断を行う必要がある。

シラビック様式によって各音節に1つの音符が当てられているが、音符の流れだけを見ても流れるような旋律が構成されていることが分かる。旋律を重視するロッシーニの意図をより忠実に読み取り、細かな言葉の理解によって、タンクレーディがこの言葉を発する際の感情に目を向け、その感情を旋律に乗せ表出させるように歌う。

続いて、アメナイーデに想いを募らせるAllegroが導き出される。

<sup>116</sup> ピエルフランチェスコ・トージ『ベル・カントへの視座』、26-27頁

譜例 3

45 *Allegro*  
TAN. -rar-mi in se-no. A-me-na-i-de!  
*Allegro* 33  
*f* *sf* *p* [b]

このAllegroは印象的に残るa<sup>1</sup>の音から導き出される。これはレトリックの用法の中でも音楽と文学が融合した領域で用いられる”Dio(神)”を”D”の音で、または”Cielo(天)”を”C”の音で提示する手法と同様に”Amenaide”の名を”A”の音から連想させる手法と考えられる。

”Amenaide”の”ide”に当てられた音符にもf<sup>1</sup>の同音連打があり、ここでは順次進行にはならず”na”と”i”が同じg<sup>1</sup>の音で歌われることになるが、アッポジャトゥーラを用いることでより効果的に呼びかけが行われる。

譜例 4

53  
TAN. o mio pen-sier so-a-ve, so-lo de'miei so-spir, —  
*Allegro*  
56  
TAN. de' vo-ti mie-i ce-les-te og-get-to,  
*Allegro* [Tutti] *ff* *f*

Amenaide! o mio pensier soave,  
Solo de' miei sospir, de' voti miei  
Celeste oggetto, ...  
アメナイデー！おお我が優美な思想、  
唯一の我が願い、我が誓いの妙なる対象であるひとよ、

“Pensier”の“si”から“soave”に向けて繋がれたレガートとデクレッシェンドを行うには“si”に当てられたb<sup>1</sup>の音で声域の壁を越える必要がある。そのため、横隔膜への圧力がb<sup>1</sup>の音で高まるように計算し、腹圧が保たれた状態で発される繋がった息による音程と言葉の移行が必要になる。“soave”の“a”に当てられたf<sup>1</sup>によるアッポジャトゥーラは、順次進行のd<sup>1</sup>ではなくf<sup>1</sup>で“a”を歌えというロッシェニ自身による指示である。

続く“soloひとつ、唯一”に当てられたc<sup>1</sup>の2分音符は声域の壁を越えた声を用い、メッサ・ディ・ヴォーチェを用いて歌う。“de' voti miei sospir”の“de”“voti”“miei”の各音節に1つずつ音符が当てられているが、“sospir”の“spir”には3つの音符が当てられている。これは、これらの音符を用いて“solo de miei sospir 唯一の我が願い”という言葉が発するタンクレーディの心情を魅力的に音楽として表出させよとの指示である。旋律を重視し、ロッシェニの指示に従って歌うと次の“de' voti miei celeste oggetto,”に繋がるように歌うことができる。ここでも“miei 私の”と“oggetto もの、対象”の2箇所にも同音連打が見られる。ここではタンクレーディの熱情と単語の内容から両方とも順次進行のアッポジャトゥーラを行うことを決めた。この“oggetto”と一緒に始められるAllegroの一拍目のフィルティッシモはTuttiと書かれているようにオーケストラ全員によって奏でられる和音である。このとき歌手が歌う音は低音のbであり、オーケストラのフォルティッシモにはかき消されてしまう可能性が高い。そのため歌手が“oggetto”という単語を発したあとにオーケストラが入るといった形もひとつの演奏手段として挙げられる。その場合にはAllegroを生み出す動機としての呼吸が必要であり、その後にオーケストラによって奏でられる上行音型をタンクレーディから導き出されるべきものとする必要があると考える。この上行音型によって更なる熱を帯び、タンクレーディは勇ましく運命へ立ち向かう決意を語る。

譜例 5

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'TAN.' and the piano part is marked 'P'. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The first system (measures 59-61) features the vocal line with lyrics 'io ven-ni al-fin: io voglio, sfi-dan-do il mio de-' and piano accompaniment with a [Archi] marking. The second system (measures 62-64) features the vocal line with lyrics '-sti-n[o], qualunque si-a, meri-tar-ti, o perir, a-nima mi-a.' and piano accompaniment with a [P] marking.

...io venni alfin: io voglio,  
Sfidando il mio destino, qualunque sia,  
Meritarti, o perir, anima mia.

遂に戻ってきた。

私は、どんな事があろうとも、

君を得るか滅びるかの我が運命に立ち向かおう、愛しい君よ。

61小節の“voglio” 62小節の“destino” “sia”、63小節の“meritarti” 見られる4つの同音連打はタンクレーディの熱情を考え全てアッポジャトゥーラを行うことに決め、ロッシーニによる指示がある3番目の“sia” 以外は全て順次進行を用いた。

**Maestoso**  
65

TAN. Tu che accendi que-sto co - re, tu che desti il valor

**Maestoso**  
[Tutti] [Archi] *pp*

69 mi - o, al - ma glo - ria, dol - ce a - mo - re, [Ob., Cor.]

[Vc., Cb. pizz.]

72 se - con - da - te il bel de - si - o, ca - da un

74 *a piacere* em - pio tra - di - to - re, co - ro - na - te la mia fé. [Tutti] *colla parte* [a tempo]

[Arco] *sf sf sf [f] f*

132572

続いて“Tu che accendi questo core（君はなんとこの心を燃やすことだろう）”と歌われる *Maestoso* は、66 小節と 68 小節の 1 拍目、同音連打の当てられている

“accendi（燃やす）”の“ce”と“desti（与えた）”の“de”は、アメナイーデから受けた特別な影響を表す単語のため順次進行のアッポジャトゥーラを行う。“questo core”の“core”と“il valor mio”の“mio”に書かれた細かい装飾は旋律の流れを重視して自然な息によって行われる音の連なりを利用してアメナイーデによって燃え立つタンクレーディの感情の表出に利用する。

続く“alma gloria, dolce amore,”ではオーケストラの演奏が流れ出す。この流れに乗りつつも冷静に“amore”で横隔膜への圧力が大きくなるよう計算し“dolce”のd<sup>2</sup>を歌う前に声域の壁を越えるよう歌唱を行う。同様に“secondate il bel desio,”でも“bel”のd<sup>2</sup>の前で声域の壁を越え“desio”へ向かう。“cada un empio traditore,”は“cada”のc<sup>1</sup>で声の位置を下げてしまわないように気をつけ“traditore”の“to”で横隔膜への圧力が最大になるように計算して歌う。この同音連打では順次進行では無いアップジョットウーラを行いd<sup>2</sup>で歌うことに決めた。

“coronate”は“a piacere”なテンポで、ロッシーニの記譜通り“na”をa<sup>2</sup>で歌い、フェルマータに挿入する歌手独自のカデンツァによって締めくくる。このカデンツァに当たる言葉は“la mia fe’ 我が忠誠”の“La”であり、自らの「忠誠」という言葉に付けられる冠詞である。この“La”を用いて、忠誠に対するタンクレーディの思いを音型に置き換え、演奏することが必要であると考え、下記の譜例9示すカデンツァを入れた。

譜例7

la - mia fé.

マンチーニの言ったようにカデンツァの締めくくりにトリルを入れるためには“mia”の前のg<sup>1</sup>に入れる。ModeratoはMaestosoと同じへ長調で書かれ、熱情の放出から湧き出る音楽を軽やかに紡ぐ。

譜例8

TANCREDI  
86 Di tan-ti pal-pi-ti, di tan-te pe-ne,  
34  
[pp]  
[Archi pizz.]

TAN.  
90 da te mio be-ne, spe-ro mer-cé.

Di tanti palpiti,  
Di tante pene,  
Da te mio bene,  
Spero mercè.

大いなる不安と苦しみの後に

我が恋人よ、君からの報いがあることを私は期待しているのだ。

“Di tanti palpiti,” の “palpiti” に当てられた音符の  $b^1$  と  $c^2$  は筆者にとってはパッサッジョを行う音符であるため  $c^2$  を発音する際には声帯から横隔膜までが背面の息の道筋によって繋がりに、腹圧も保たれた状態になる。その腹圧を利用して続く “di tante pene,” を歌い、ひと息で無く歌いきる。横隔膜の働きを利用して声域の壁を越えるとブレスは倍以上に保持できるため、ロッシーニの楽譜は旋律の山と言える中間部にパッサッジョが用いられており、彼が横隔膜の働きによる長いブレスを想定して作曲していることが読み取れる。

譜例9

Musical score for the first system (measures 94-97). The vocal line (TAN.) is in G major, 4/4 time, with lyrics: "Mi ri - ve - dra - i... ti ri - ve - drò...". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

Musical score for the second system (measures 98-101). The vocal line (TAN.) continues with lyrics: "ti ri - ve - drò...". The piano accompaniment includes a dynamic marking of  $[p]$  and a performance instruction "[Ob. - Cl. 8va bassa]". The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets.

Mi rivedrai...

Ti rivedrò...

Ne'tuoi bei rai

Mi pascero.

君は私に再会し、

私は君と再会する...

君の美しい眼差しに

私は満たされるだろう。

Musical score for the third system (measures 102-104). The vocal line (TAN.) continues with lyrics: "ne' tuoi bei rai mi pa - sce -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Musical score for the fourth system (measures 105-108). The vocal line (TAN.) continues with lyrics: "- rò. De - li - ri, so - spi - ri... ac -". The piano accompaniment includes a dynamic marking of  $[pp]$  and a performance instruction "[Tutti]". The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets.

譜例9の96小節から97小節にかけて“strisciata”の指示があるが、これは「引きずること、はうこと」を意味するもので、母音を引きずるように繋げよとの指示であると考えられる。“ti rivedrò… 私は君と再会する…”という愛するアメナイーデに会える喜びの感情を表出するために利用する。

譜例 10

The image shows a musical score for a piano and voice. The top system, starting at measure 108, features a vocal line (TAN.) with lyrics: "- cen - ti, con - ten - ti!... de - li - ri, so -". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The bottom system, starting at measure 111, features a vocal line with lyrics: "- spi - ri... ac - cen - ti, con - ten - ti!...". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Performance markings include "cresc." and "rinfors." in the piano part.

Deliri, sospiri...

Accenti,

contenti!...

狂おしく、

ため息をつき、

優しい口調で、

喜びに満たされるのだ

これは第2章で取り上げた言葉の繰り返しとロッシーニクレッシェンドの始まる部分である。

113小節のフェルマータではカデンツァの挿入が許され“contenti”のもつ「君が満足させる、喜ばせる」という言葉の表現を音型に置き換えて演奏する必要がある。

満足された喜びの表現としての満ちた音で演奏する為に横隔膜への圧力を高め、腹圧が保たれた状態で行われる“e”の母音のメッサ・ディ・ヴォーチェデクレッシェンドを行い、c<sup>2</sup>からc<sup>1</sup>までのオクターブを息で繋ぎ“ti!”に移行、そのまま113小節の2、3拍目に書かれた音符に移った。

譜例 11

114  
TAN. Sa - rà fe - li - ce, il cor mel di - ce,  
[36]  
[pp]

118  
TAN. il mio de - sti - no — vi - ci - no a te.

Sarà felice,  
Il cor Mel dice,  
Il mio destino  
Vicino a te.  
心が告げている、  
私の運命は幸福に満たされるだろうと  
君のそばにいるときに

この部分は Moderato のテーマの再現部であり、“felice 幸福” に弾むような付点が付いているように、歌詞の内容に合わせて装飾が書き加えられていることが分かる。

“destino 運命” の “no” に付いているアクセントは弱拍部分に置かれたアクセントとして演奏法に強拍部分のものとは違う表現が必要であり、ここでは運命という波が押し寄せてくるような印象を与える。

譜例 12

130  
TAN. ne' tuoi bei rai mi pa - sce -  
[37]  
[pp]

133  
TAN. - rò, mi ri - ve - dra - i... ti ri - ve - drò... ne' tuoi bei  
[Legato]

《タンクレーディ》ではロッシーニによって装飾や音型の変更が記入された。先に挙げた譜例11の102-105小節は再現部である譜例12の130-133小節では音楽展開のために臨時記号によってAs-durへ転調されていたものがB-durへの転調に変更され、131小節の“rai”は小節全体を滑らかに繋ぐようにより細かな音符が書かれた。また、“pascero”に付けられた音符も3連符から付点2分音符に変えられており、初めて聴く聴き手にも変わったことが分かりやすいように変更が加えられた。あるコレペティートルは「追加装飾はお蕎麦の薬味だ」と言う。美味しい蕎麦をそのまま食べる人もいるけれど、ネギやワサビ、それに生姜やみょうが、あらゆる薬味を想像することができるだろう。薬味を入れることで蕎麦に新しい美味しさを追加するように、この時代の音楽は聴衆に刺激を与えるための装飾を行うのだ。

第2章のシンメトリー構造で書いたように《タンクレーディ》に用いられるアジリタの音域は中音域で5線の中に収まるものになっており、ロッシーニ自身によって後半のバリエーションの例が2つ提示された。コントラルト歌手は安定した中音域を得意とする声種だが、ロッシーニが書いたバリエーションの例のように、装飾を変更する際には元々の楽譜より音域を上げることが効果的である。なぜなら、しっかりと低音を鳴らす場合と違い、アジリタのように小さな音符が並ぶ場合には音域を下げると音のテンションが下がってしまい、オーケストラの音に埋もれてしまう危険性が生じる。弁論における繰り返しの強調を行うための行為である為、1度目のバリエーションより目立たない歌唱になってしまうのでは装飾を追加する意味が無い。それゆえ独自のヴァリエーションを加える際にも、ロッシーニが例に挙げたように音域を少し上げ、跳躍の幅を広げるのが良いと考える。

譜例13

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '149' at the beginning, consists of a vocal line (TAN.) and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: '-rò, mi pa-sce-rò, mi pa-sce-'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system, labeled '151' at the beginning and '155' at the end, also consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: '-rò, mi pa-sce-rò.'. The piano accompaniment is simpler, with fewer notes and a more regular rhythm.

カヴァティーナ締めくくりは演奏習慣として高音のロングトーンによって行われることが多い。しかし、ロッシーニの書いている譜面のほとんどは高音で伸ばすことを指示しておらず、原譜ではいつでも譜例 13 の 151、152 小節のように後奏へ繋がる終止の音書かれる。譜面通り歌うことも考えたが、筆者は“pascero” “sce” を d2、“rò” を e2 の音で歌うことに決めた。それは筆者にとって声域の壁を越え、オーケストラに埋もれず、ロッシーニの音楽の進行を崩さずに、穏やかな響きの中でタンクレーディとしての熱情をもって聴衆に届けられる声である。

ここまで細かく見てきた詩と音楽の構成を改めて見てみると、祖国への呼びかけから始まる最初の 9 行の詩の中にも練られた構成を読み取る事ができたが、さらに大きい視点で見ても、広大な海を渡ってやってきた主人公が穏やかに語り出す祖国への想いから、アメナイーデへの想いの告白、その告白によってさらに高まる心の状態、そしてそこから導き出される歌へ、自然-祖国-恋人-心-歌へと、外面から内面へと徐々に口にされる対象物の焦点が絞られ、絞られる焦点に沿うように音楽に付加される熱量も増し、歌が必然的に導き出されているような見事な構成になっている。これはロッシの言葉選びと構成の巧み、そしてそれを内包するロッシーニの豊かな音楽とその構造の賜物である。旋律を重視することで、今まで言葉を重視するあまり途切れさせてしまっていた旋律を繋げ、また弁論家のような豊かな表現を意識し、言葉のもつ意味を理解した上でタンクレーディの感情の表出として歌唱を行うことで、より豊かな音楽表現となることが明らかになった。

## 結論

ロッシーニの「ベル・カント」を行うためにレトリックの起源まで遡って成り立ちを概観し、「音楽におけるレトリック」の目的を導き出してきた結果、彼の求めた歌唱は、弁論家のように聴衆の心に訴える豊かな表現を備えた声を持ち、この表現豊かな声を神の賜物である音楽に乗せ、さらに演奏者の音楽に対する忠実な心によって磨き上げられた美しい音色と、日々の鍛錬によって磨き上げられた歌唱の技巧を用いて歌われるものである、という結論に至った。この理想の歌唱が実現するとき、演奏者は歌う言葉の意味に留まらず、今生み出されたばかりのもののように言葉を内包する生きた旋律を紡ぎ出すことができ、その旋律が空間芸術として具現化される時、音楽は多種多様な作用を発揮する音楽運動となり聴衆の情念を刺激するのである。これらを実現するために演奏家は毎日真摯に音楽に向き合い、自分の声と技巧を磨き続けていく必要がある。それは多くの忍耐を必要とし、決して簡単なことではないが、音楽に対する情熱を失わず、鍛錬の時間を持ち続けることで、「ベル・カント」という、現実に見るものよりも美しい「奇跡」のような世界を生み出すことを可能にするのである。ロッシーニが求めたものとして導き出した演奏者の備えるべき声、技巧、弁論家のように表現豊かな演奏というものは、決して1日にして得られるものではなく、その訓練はゆっくり弱くから始まり、速く強く実行することができるまで沢山の時間をかけて継続して行っていかなければならないものである。しかし、その道のりがどんなに長くとも、知識を得ようと心に向け、意識をその音楽の隅々に向けていくことで、たとえその速度がゆっくりと弱々しくとも、その真髄に一步ずつ近づいていくことができるに違いないのである。何より大切なことはその崇高な芸術を求めて忍耐強く諦めずに続けること、これだけである。

求めなさい。そうすれば与えられます。

探しなさい。そうすれば見つかります。

たたきなさい、そうすれば開かれます。

だれであれ、求めるものは受け、捜す者は見つけ出し、たたく者には開かれます。

聖書より マタイによる福音書 7章7、8節

## あとがき

レトリックの視点からロッシーニの「ベル・カント」を見たことで、漠然としていた「ベル・カント」というものをどのように目指していったら良いのかという道筋が見えてきた。彼の言う「ベル・カント」は、レトリックという口頭弁論の技法から始まった長い歴史を経て、作曲家、そして演奏者によって磨かれた。神の賜物である音楽に対する節度のある忠実な姿勢によって、この歌唱芸術は磨き上げられ、奇跡と呼ばれる領域にたどり着いたのである。つまり、神に仕える人びとの忠実な心の結晶であったと言えるのではないだろうか。日本においては神への意識というものに大きな欠如があり、これは神の賜物である音楽を用いることを前提として作曲された作品を演奏する上での大きな問題と言える。特に難しいのは聖書を読んだり学んだりして得る以上のものがそこに存在することで、ただ聖書を知識として知るだけでは彼らの意図した音楽を演奏する演者の条件を満たし得ない。しかし、モーツァルトの作曲における引用にあったように、音楽はその知識があろうとなかろうと、聴く人に同様の情念喚起を引き起こすようにと構成を練り書き上げられたものである。我々が素晴らしい音楽を聴くときに身を置くその空間、そこには彼らが意図したすべてのものが存在し、知識を得るごとに、意識を向けるごとに、聴衆だけでなく演奏者に対しても大きく手を広げて沢山のものを提供してくれる。筆者は長い時間をかけてロッシーニの理想とした歌唱を追い求めて来たが、学位審査演奏会を行った奏楽堂で自分の声が空間で鳴ることを体感した時に初めてその片鱗を見ることができたように感じた。レトリックという深い森のようなものに立ち入ったことで、結論に至ることができず迷ったこともあり、扱うことを懸念された方々の言われた通り到底手に負えるものではなくまだまだ奥の深い森のようであると感じているが、その発展と目的を概観したことで、これまで見えていなかったものが見え、片鱗を見られるところまで辿り着くことができた。この片鱗を見失わずに追い求め、いつか必ず彼の求めた「ベル・カント」に辿り付きたいと考えている。

そしてもうひとつ、レトリックに触れたことで知ることになった重要なものがある。それはコモン・センスと呼ばれ、西洋の社会に存在し、人びとに共通する知識や認識として芸術の理解に大きな役割を果たしていたものである。それは論文中にも記載したドイツに始まり発展した音型を駆使して聴衆の心にはたらきかけようとするフィグーレンレーレや韻律などの言葉の規則、そしてひとつの言葉から導き出される裏の意味など、幅広い要素を備えており、西洋の社会に広く深く浸透していた。レトリックの衰退によってコモン・

センスは減少し、今ではほとんどが過去の情報と化し忘れられている。社会的に共通する知識や認識が少なくなったことは、レトリックを基に発展したあらゆるものが目的とした芸術の持つ人々への作用を薄め、その存在価値をも薄める弊害をもたらし始めているように感じる。芸術は人々の心に働きかけ心を成長へと導く。神の賜物である音楽は人々の心を癒し、悪徳から徳へと導く。このように社会に無くてはならないものの価値が、もつべき価値を保ち存在し続けることができるよう、芸術に関わる人間として、微力であっても力を注ぎ続けなければいけないという使命を感じた。

楽譜はひとつであるが、その演奏の表現はひとつではない。これから先も真実を知るために研究を続け、音楽を演奏するものがもつ「神への賛美」「聴衆の教化」「情念の喚起」の使命を自覚し、作曲されてから何百年経った後にでも新しく生まれ出る弁論として豊かに人びとの心に働きかける音楽の演奏を志していきたいと思う。

## 参考楽譜

- Gluck, Christoph Willibald *Orfeo ed Euridice*, Kassel, Germany: Bärenreiter, 2014.
- Haydn, Franz Joseph *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, Kassel, Germany: Bärenreiter, 2015).
- Monteverdi, Claudio *L'Orfeo*, Kassel, Germany: Bärenreiter, 2017.
- Monteverdi, Claudio *L'incoronazione di Poppea*, Venice, Italy: Novello, 1989.
- Rossini, Gioachino *Tancredi*, Milano: Ricordi, 1991.
- Rossini, Gioachino *La donna del Lago*, Milano: Ricordi, 2002.
- Rossini, Gioachino *Semiramide*, Milano: Ricordi, 2015.

## 参考文献

- 磯山雅「音楽的「知」の一体系—マッテゾンの音楽情念論—」『精神と音楽の交響 西洋音楽美学の流れ』 東京：音楽之友社、1997年、163～194頁。
- 植村耕三「18世紀の音楽創作論における〈loci topici〉」、『音と思索—野村良雄先生還暦記念論文集—』 東京：音楽之友社、1969年、40～49頁。
- 海老沢敏『音楽の思想—西洋音楽思想の流れ』 東京：音楽之友社、1972年。
- 佐藤信夫『レトリック感覚』 東京：講談社学術文庫、1992年。
- 竹中康雄 「弁論家について」、『キケロー選集』、東京：岩波書店、2002年、第1巻。
- 服部幸三「フィグーレンレーレについて」『音楽学』 東京：音楽学会、1961年、第7巻(II)、11～13頁。
- 渡部 東吾『ベル・カントは喉の戯れ—フースラー氏とロッド＝マーリング女史の《歌うこと》を読み解く』 東京：アルカディア書店、1997年。
- エルマンノ・アリエンティ『作詩法の基本とイタリア・オペラの台本』 諏訪矜子訳、東京：東京藝術大学出版会、2016年。
- チェレッティ・ロドルフォ『ベルカント唱法—技法と発展の歴史』 川端眞由美訳、東京：シンフォニア、1998年。
- チェレッティ・ロドルフォ「ベル・カント」『オックスフォード・オペラ大事典』 大崎 滋生/西原稔監訳 東京：平凡社 1996年。
- アンジェリカ・グデン『演劇・絵画・弁論術—一八世紀フランスにおけるパフォーマンスの理論と芸術』 讓原晶子訳、茨城：筑波出版会、2017年。
- George J. Buelow「修辞学と音楽」『ニューグローヴ音楽大事典』 磯山雅訳、東京：講談社、1993年、第8巻。
- ジョバンニ・バッティスタ・マンチーニ『ベル・カントの継承』 渡部東吾訳、東京：アルカディア書店、1990年、第3版。

ジョン・ポッター『バロック音楽 歴史的背景と演奏習慣』角倉一朗訳、東京：音楽之友社、2011年。

ピエルフランチェスコ・トージ『ベル・カントへの視座——昔時及び当節の歌い手に対する見解と、装飾の施された歌唱への初見』渡部東吾訳、東京：アルカディア書店、1994年  
フィリップ・ゴッセット「ロッシーニ, ジョアキーノ」『ニューグローヴ音楽大事典』高崎保男訳、東京：講談社、1995年、第20巻。

マーク・エヴァン・ボンズ『ソナタ形式の修辞学』土田英三郎訳、東京：音楽之友社、2018年。

『レトリック辞典』東京：大修館書店、2006年。

『新編 音楽小辞典』東京：音楽之友社、2004年。

『ウィズダム英和辞典』第3版、電子版、東京：三省堂、2013年。

『名作オペラボックス』「モンテヴェルディ オルフェオ、グルック オルフェオとエウリディーチェ」 東京：音楽之友社、1989年、第29巻。

Athanasius, Kircher. *Musurgia universalis* Rome: Francesco Corbelletti (1650).

Vittorio Emiliani “IL FURORE E IL SILENZIO VITE DI GIOACHINO ROSSINI”, Società editrice il Mulino (2018).

Albert Zedda , *DIVAGAZIONI ROSSINIANE, V, LA TECNICA DEL CANTO ROSSINIANO*, Milano: RICORDI, 2018.

Tom Beghin, Sander M. Goldberg Haydn and the performance of Rhetoric”, The University of Chicago Press, (2007).

GARZANTI LINGUISTICA. <http://.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=belcanto>

#### 参考論文

飯森豊水『J. ハイドン研究における近年の変化について』開智国際大学紀要、2017年、第16号。

([https://www.jstage.jst.go.jp/article/bigaku/38/4/38\\_KJ00003956884/\\_pdf/-char/ja](https://www.jstage.jst.go.jp/article/bigaku/38/4/38_KJ00003956884/_pdf/-char/ja))

礒山雅『J. マッテゾンにおける言葉と音楽』『J-STAGE』1988年、38巻4号。

伊藤明倫『左右対象性に基づく「建築様式」の論理形式化』日本建築学会計画系論文集、2005年、第592号。

高畑 時子『キケロー著『弁論家の最高種について』-解説と全訳および注釈-通訳翻訳研究への招待』2014年。

堀江英一『音楽修辞フィグーラ概念による小学校歌唱共通教材の表現法』富山国際大学子ども育成学部紀要、2011年、第2巻、119～146頁。

有田正広「管楽器奏者のための音楽修辞学のすすめ第4回」『パイパーズ』東京：杉原書店、2005年、291号、90～94頁。

## 謝辞

この論文を書くにあたり、ご指導頂いた多くの方々に感謝申し上げます。

永井和子教授には東京芸術大学に入学した2010年から11年間、多大なるお時間を頂き、忍耐強く最後の最後までご指導を頂きました。先生の大きな愛と音楽に対する忠実で真っ直ぐな姿勢を受け継ぎ、これからも忠実に、真っ直ぐに、研究を続けていきたいと考えております。

ピアニストの森裕子先生にもいつもあたたかくお力添えを頂きました。永井和子教授と森裕子先生と3人で心を注ぎ合い音楽を練り上げていく時間は本当に尊く、幸せな時間であったと宝物のように思い出されます。あのような貴重な経験を過去のものにせず、常に音楽と深く真剣に向き合っていきたいと考えております。本当にありがとうございました。

拙い研究のために真意にたどり着くのに苦戦し、最後の最後まで時間を使い、やっとのことで導き出した研究結果ではありますが、レトリックの視点を取り入れたことで、より深くロッシーニの作曲とその目的を思い計ることができ、歌手としての使命を明確にすることができたと感じております。

2020年の初めから世界中に影響を及ぼしたコロナウイルスの蔓延によって、論文資料の収集も稽古を組み実行することも苦しい状況ではありましたが、このような状況下でも諦めずに真意を求めて書き、稽古に向かうことによって得られたものは少なくなく、学位審査演奏会まで多くの方々のご協力を頂きながら無事に全てを終えられたことを心から感謝しております。

これからは、私が頂いた多くの想いや知識を次の世代へと注ぎ、新たな芸術家の一要素となれるよう尽力すると同時に、新たな領域に踏み込めるよう自分を磨き、これまでよりも更に忠実に音楽に向かっていきたいと考えております。

本当にありがとうございました。

令和3年3月

野間 愛