東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

The characteristics of lead tenor parts in Rossini’s Operas premiered at l'Opéra : A comparative analysis with the Original works which they are adapted

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-09-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 関口, 純明, Sekiguchi, Sumiharu メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1068

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

ジョアキノ・ロッシーニ(1792-1868)のパリ・オペラ座初演作品におけるプリモ・テノールの特徴

――原作品と改訂作品の比較を通して――

関口　純明

要旨

本論文は、ジョアキノ・ロッシーニ Gioachino Rossini(1792-1868)が 1826 年から 1829 年までの４年間にパリ・オペラ座で初演した４作品におけるプリモ・テノールの音楽的な特質を、特にその元となる作品との比較を通じて論じたものである。

ロッシーニのオペラ座での初演作品は、ロッシーニ最後のオペラ作品となった 1829 年の《ギョーム・テル Guillaume Tell》は書き下ろされた新作であるが、1826 年の《コリントの包囲 Le siège de Corinthe》は《マオメット２世 Maometto Secondo》(1820)、1827 年の《モーゼとファラオ Moïse et Pharaon》は《エジプトのモーゼ Mosè in Egitto》(1818)、1828 年の《オリー伯爵 Le comte Ory》は《ランスへの旅 Il viaggo a Reims》(1825)と、いずれも元となる作品が存在する。

改作あるいは転用によって作られた作品と、その元となる作品を、特にプリモ・テノールの音楽的な特徴を対象として調査した結果、共通して変更された諸要素があることが判明した。それは、①高度な技巧を要するカデンツァや装飾音形をカットあるいは簡略な形に変えていること、②緩やかなテンポにおける楽曲では装飾音形やカデンツァが残されている傾向にあること、③技巧的な音形が簡略化あるいは用いられなくなる一方で、記譜上の三点ハ音や三点嬰ハ音、三点ニ音といった極めて高い音域が新たに付け加えられるようになったことである。そして、比較対象とする旧作がない《ギョーム・テル》では、①～③に該当するような旋律の簡略化や極めて高い音域での歌唱といった特徴がより明らかな形で確認できた。

このように、ロッシーニのパリ・オペラ座での諸作品において、プリモ・テノールの持つ音楽的特徴が、それまでの作品と異なる性格を持つことが確認できた。

The characteristics of lead tenor parts in Rossini's Operas premiered at l'Opéra:
A comparative analysis with the Original works which they are adapted

Sumiharu SEKIGUCHI

Abstract

This document serves to clarify the distinction among lead tenor parts of four operas which were composed by Gioachino Rossini (1792-1868) that premiered at l'Opéra in the four years from 1826 to 1829, through comparative analysis with the original pieces from which three of them were adapted.

Rossini's works premiered at l'Opéra, with the exception of his last opera, *Guillaume Tell* (1829), were based on his previously composed works. Specifically, *Le siège de Corinthe* (1826) was derived from *Moametto secondo* (1820), *Moïse et Pharaon* (1827) from *Mosè in Egitto* (1819), and *Le comte Ory* (1828) from *Il viaggio a Reims* (1825).

Comparing the adaptations to the originals from which they were derived, with a focus on the musical characteristics of lead tenor parts, reveals similarities in the elements that were changed. First, the cadenzas and ornamentation that demanded a high level of technique were modified to a simplified form or simply omitted. In contrast, in the pieces with a slow tempo, the cadenza and ornamentation were left unchanged. Furthermore, the vocal range was increased to include such high notes as C5, C#5, and D5. These stylistic changes (i.e., singing in a simplified style and use of a very high range) are quite evident in Guillaume Tell, which was newly composed and not based on any prior work.

Consequently, this study reveals that the lead tenor parts in several works composed by Rossini for l'Opéra have musical characteristics that distinguish them from any of his previous operas.

ジョアキノ・ロッシーニ(1792-1868)のパリ・オペラ座初演作品におけるプリモ・テノールの特徴

――原作品と改訂作品の比較を通して――

関口　純明

キーワード： ギョーム・テル　オリー伯爵　エジプトのモーゼ　ランスへの旅
マオメット２世　コリントの包囲　モーゼとファラオ

１ はじめに

1－1　ロッシーニとパリ

ジョアキノ・ロッシーニ Gioachino Rossini(1792-1868)は、19 世紀前半において最も成功し、また称賛と名声、富を集めた作曲家であった。ロッシーニは 1812 年の《試金石 La pietra del paragone》での大成功を皮切りにイタリア各地で精力的に活動し、1824 年にフランスのパリへ活動の拠点を移した。シャルル 10 世の戴冠を記念して作曲した《ランスへの旅、または黄金の百合亭 Il viaggio a Reims ossia l'albergo del Giglio d'oro》(1825) をイタリア劇場にて上演し、続けて、最後のオペラ作品となった 1829 年の《ギョーム・テル Guillaume Tell》を含む４作品をパリ・オペラ座のために作曲している。

ロッシーニは前世紀までにカストラートが即興性の中で磨き上げた装飾的歌唱を記譜上に明確に示し、アルトやテノールに中心的な役割を与えたオペラを作曲した。伝統的な超絶技巧を駆使する歌唱法をロッシーニは引き継いだが、次代の作曲家は簡潔でデクラメーションを重視する様式に移行していった(1)。特に、テノールはロッシーニの時代と作品を通じてその様式や唱法を発展させ、オペラの中心的な存在として重要性を増してきた。

ロッシーニにおけるテノール歌唱の特徴的な様式はイタリア時代のオペラ・ブッファやオペラ・セリアに明確に見出すことができる。マヌエル・ガルシア Manuel García (1775-1808)、ジョヴァンニ・ダヴィッド Giovanni David(1790-1864)、アンドレア・ノッツァーリ Andrea Nozzari(1776-1832)などの優れたテノール達がロッシーニの諸作品の初演を務め、彼らの高い技巧とロッシーニの創造力が結びついた(2)。

本論考は、ロッシーニがフランスでパリ・オペラ座初演のために作曲したオペラ４作品と改定のもととなった原作品との比較を通して、特に主役となるテノールの音楽的特徴を明らかにしようとするものである。フランスのオペラは伝統的にイタリア・オペラとは独自の異なる様式と美学を貫いてきただけに(3)、ロッシーニがオペラ座のために何を変えたのか、あるいは変えなかったのかをテノールの歌唱様式を通して明らかにしたい。

1－2　ロッシーニのパリ・オペラ座初演作品

下に示した表の通り、ロッシーニがパリ・オペラ座のために作曲した４作品は、最後の《ギョーム・テル》を除き、ロッシーニ自身の作曲した他の作品を下敷きとしていることがわかる(4)。

表・ロッシーニ作のパリ・オペラ座初演作品

上演年	改訂作品名		改訂の元となった原作品
1826	《コリントの包囲 Le siège de Corinthe》	←	《マオメット 2 世 Maometto Secondo》 ナポリ・サンカルロ劇場 1820 年上演
1827	《モーゼとファラオ Moïse et Pharaon》	←	《エジプトのモーゼ Mosè in Egitto》 ナポリ・サンカルロ劇場 1818 年上演
1828	《オリー伯爵 Le comte Ory》	←	《ランスへの旅 Il viaggio a Reims》 パリ・イタリア劇場 1825 年上演
1829	《ギョーム・テル Guillaume Tell》		

２ 改訂作品の検討

２−１ 《モーゼとファラオ》

まず、《モーゼとファラオ》と、その原作品となった《エジプトのモーゼ》におけるプリモ・テノールの比較から始める。旧約聖書に記された『出エジプト記』を題材として作曲された《エジプトのモーゼ》は、全３幕の音楽の大部分が《モーゼとファラオ》に転用されている。従って、両作品は音楽上の同一性が高く、改作の過程と内容を把握するのが容易である。但し、《モーゼとファラオ》は《エジプトのモーゼ》から演奏曲順と場面の配列を入れ替え、幾つかの新しい曲と他のオペラからの転用を加えて全４幕に拡大されている。

プリモ・テノールは、《エジプトのモーゼ》ではオシリデ、《モーゼとファラオ》ではアメノフィスという役名のエジプト王の息子である。独立したアリアは与えられず、２つの長大な二重唱の他は、アンサンブルとしての役割を果たす。オシリデ／アメノフィスが登場する楽曲及び対応関係を下図に整理する。

・《エジプトのモーゼ》から《モーゼとファラオ》にほぼ変更なく転用されているもの

《エジプトのモーゼ》			《モーゼとファラオ》	
第一曲	第一幕導入曲	→	第七曲	第二幕導入曲
第二曲	五重唱	→	第八曲	五重唱
第三曲	二重唱	→	第三曲	二重唱
第五曲	第一幕フィナーレ	→	第四曲 第五曲 第六曲	行進曲 二重唱 フィナル
第六曲	二重唱	→	第九曲	二重唱

・《エジプトのモーゼ》から楽曲の一部を転用したもの

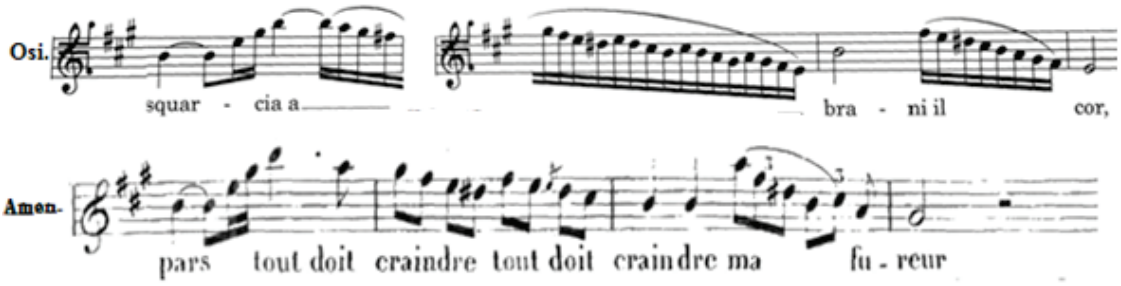
《エジプトのモーゼ》		《モーゼとファラオ》
第八曲四重唱から一部を転用	→	第十二曲 第三幕フィナル
第八曲から一部を転用	→	第十三曲
第五曲から一部を転用	→	第十四曲
第十二曲第三幕フィナーレから一部を転用	→	第十五曲及び第十六曲の第四幕フィナル

《エジプトのモーゼ》から《モーゼとファラオ》への改作において、レシタティフやセーヌに関してはフランス語の台本に合わせて新たに書き直されているが、オシリデが登場する楽曲の大半がそのままアメノフィスに転用されており、オシリデとアメノフィスの音楽は基本的に同一である。しかし、ほぼ同じ音楽を用いながらも、ある旋律においては異なる音形に書き換えられ、あるいはカットが行われるなど、アメノフィスの音楽には若干の変更が加えられている。紙面の都合上、それらの変更点を全て示すことはできないが、その変化の傾向と特徴を整理することで、次のような３つの類型を見出すことができた。

① 技巧的なカデンツァ及び装飾音形のカットあるいは簡略化

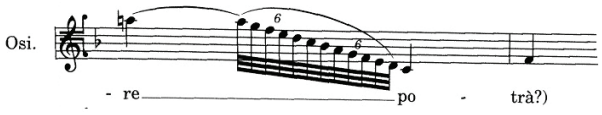
アメノフィスにおいては、オシリデの歌うアジリタなどの高い技巧を必要とする音型が簡略化される傾向がある。

(譜例１)上段 《エジプトのモーゼ》第三曲 二重唱 Allegro agitato イ長調 24-27 小節
(譜例２)下段 《モーゼとファラオ》第三曲 二重唱 Allegro agitato イ長調 24-27 小節

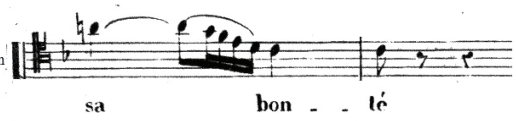


２つの譜例を見比べると[5]、24 小節における一点ロ音から二点ロ音までの分散和音での上行音形は等しいが、27 小節の一点ロ音までの旋律が、オシリデが 16 分音符の連続によるアジリタが歌われるのに対し、アメノフィスは８分音符となっている。その次の一点ロ音からの跳躍の後も、オシリデが二点嬰ヘ音から 16 分音符のアジリタにより一点ホ音まで９度下行するのに対し、アメノフィスは二点イ音から三連符による一点ト音までの９度の下行となる。このように、アメノフィスにおいては、大きな音価を用いてオシリデより音の数が減らされている。

（譜例３）《エジプトのモーゼ》第二曲五重唱
Andante 3/4 拍子 ヘ長調　114-115 小節



（譜例４）《モーゼとファラオ》第八曲五重唱
Andante 3/4 拍子 ヘ長調　66-67 小節

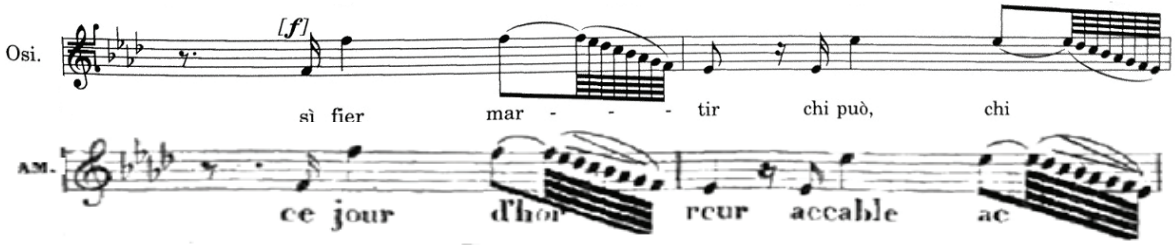


左の譜例では、オシリデは二点イ音から、13 度下の一点ハ音まで音階で下行するが、アメノフィスは同じ二点イ音から 6 度下の一点ハ音までしか下行しない。オシリデでは一拍で 12 個もの音符を歌うが、アメノフィスはそれが 5 個に減らされている。13 度下まで音階を急激に降りていくためには声を敏捷に動かす高い技巧が要求されるが、6 度下行ではその難易度は緩和されていると言える。

② テンポや音形との関係で引き継がれる技巧的な装飾音形

常に①のように技巧的な装飾音形がカットあるいは簡略化されるわけではない。そのまま残されている個所を提示する。

（譜例５）（上段）《エジプトのモーゼ》第八曲 四重唱 Andantino 4/4 拍子 変イ長調 297-298 小節
（譜例６）（下段）《モーゼとファラオ》第十三曲 四重唱 Andantino 4/4 拍子 変イ長調 170-171 小節

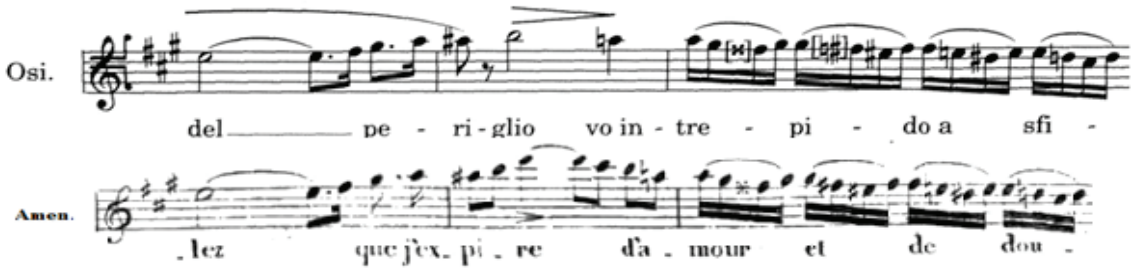


《エジプトのモーゼ》における 3/4 拍子の半拍のうちに、二点ヘ音から一点ヘ音まで 64 分音符で音階をオクターヴ下降する音形が《モーゼとファラオ》でもそのまま使われていることがわかる。①とは異なり、ここでは声を動かす技巧的な音形が引き継がれている。しかし、音階の移動がオクターヴの範囲にとどまっており、Andantino のゆったりとしたテンポで歌われていることを指摘したい。テンポや音形の違いが技巧的音形を簡略化しなかったことに影響を与えていると思われるので、更に異なる作品で検証を試みる。

③ 音域の拡大、特に極めて高い音の追加

装飾的な音形において技巧性が簡略化される傾向が判明したが、一方で、音域に関しては拡張され、極めて高い音域まで要求されている。

（譜例７）（上段）《エジプトのモーゼ》第六曲二重唱 Moderato 4/4 拍子 イ長調 154-156 小節
（譜例８）（下段）《モーゼとファラオ》第九曲二重唱 Moderato 4/4 拍子 イ長調 154-156 小節



オシリデは二点ホ音から二点ロ音の高音まで上行する音形を歌うが、アメノフィスにはそこに三点ニ音という極めて高い音が書き足されている。全幕を通して、オシリデの音域はイ音から二点ロ音までの２オクターヴに及ぶ非常に広いものであり、この二重唱ではその最高音が歌われるが、アメノフィスは更に最高音が３度拡張されていることになる。またこの旋律においては技巧的なアジリタも変更されてはいない。しかし、テンポと音形を考慮すると、Moderato における 16 分音符のアジリタであり、①でカットされた音形ほど難易度の高いものではないと言えるだろう。

このように、オシリデとアメノフィスを比較し、その声楽的な特徴の把握を試みた。この比較において提示した①～③の類型を、他の改作においても見出すことができるのか、続けて確認したい。

２−２　《コリントの包囲》

オスマン・トルコ軍によるヴェネツィア領ネグロポンテ島の侵攻を題材とした《マオメット２世》を、ギリシャに舞台を移して改作したのが《コリントの包囲》である。ドラマの進行の大筋と登場人物の関係性は引き継がれ、音楽面も多くの楽曲が転用されているが、新たに加筆・変更された曲を合わせて全三幕へ拡張し完成された。

《マオメット２世》

役名	役柄	声種
エリッソ Erisso	ネグロポンテ島の指令官	テノール
アンナ Anna	エリッソの娘	ソプラノ
カルボ Calbo	ネグロポンテ島の軍人	コントラルト
マオメット２世 Maometto Ⅱ	オスマン・トルコ皇帝	バス

→

《コリントの包囲》

役名	役柄	声種
クレオメネ Cléomène	ギリシャ統治者	テノール
パミーラ Pamyra	クレオメネの娘	ソプラノ
ネオクレス Néocles	ギリシャの若い軍人	テノール
マオメット２世 Maometto Ⅱ	オスマン・トルコ皇帝	バス

左右に並べた役名は、改作において対応した登場人物となる。《マオメット２世》ではコントラルトによって歌われた若い軍人カルボが、《コリントの包囲》ではテノールのネオクレスに変更されている。ネオクレスはプリモ・テノールとして新たに作曲された長大なエールを歌う。そのため、《マオメット２世》ではネグロポンテ島の司令官エリッソが

プリモ・テノールであったが、《コリントの包囲》にて配役上は対応するギリシャの統治者クレオメネはセコンド・テノールの役となった。エリッソは独立したアリアは持たなかったため、結果として、ネオクレスのプリモ・テノールとしての存在感は大きく増すこととなった。エリッソとカルボ、クレオメネとネオクレスの登場する楽曲の関係性を表によって示す。なお、レチタティーヴォのみに登場する楽曲は割愛した。

・楽曲の転用関係がみられるもの

《マオメット２世》				《コリントの包囲》		
第一曲	第一幕導入曲及び その後のレチタティーヴォ	エリッソ カルボ 合唱他	→	第一曲	導入曲及び 三重唱	クレオメネ ネオクレス 合唱他
第三曲	シェーナ及び テルツェットーネ	アンナ エリッソ カルボ	→	第二曲	三重唱	クレオメネ ネオクレス パミーラ
第五曲	シェーナ及び 第一幕フィナーレ	アンナ エリッソ カルボ マオメット 合唱他	→	第三曲	フィナーレ	クレオメネ ネオクレス パミーラ マオメット 合唱他
第十曲	シェーナ及び 三重唱	アンナ エリッソ カルボ	→	第十二曲	三重唱	クレオメネ ネオクレス パミーラ

・《コリントの包囲》で拡大された場面のため新たに作曲された楽曲

第八曲	三重唱	マオメット、パミーラ、ネオクレス、合唱他
第九曲	フィナーレ	上に同じ
三幕冒頭～ 第十曲～ 第十一曲	レシタティフ～ 祈り～ ネオクレスのエール	ネオクレス 合唱他
第十三曲	シェーナ及び合唱	クレオメネ、パミーラ、ネオクレス、合唱他

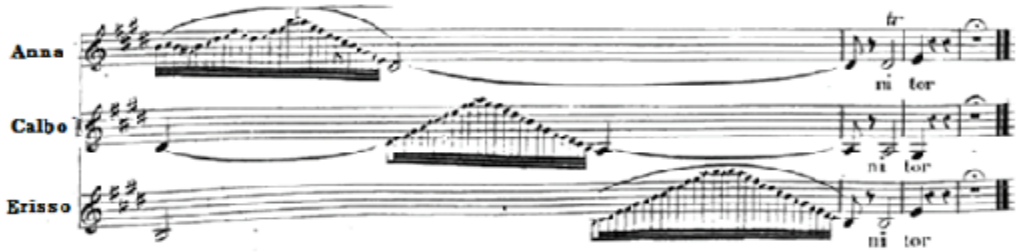
カルボは常にエリッソと共に楽曲に登場し、第九曲のシェーナ及びカルボによるカヴァティーナでもエリッソを伴っている。ネオクレスは、第一曲～第三曲、第十二曲など、《マオメット２世》から転用されている曲と、新たに追加された楽曲でも、第十三曲ではクレオメネと共に登場するが、第八曲～第十一曲ではネオクレスのみの登場となる。第十曲及び第十一曲は長大な独唱曲であり、プリモ・テノールとして存在感が増していることが確認できる。

このように、両作品では配役上異なる人物がプリモ・テノールとなっており、直接的な比較が十分にできないため、それぞれの作品のプリモ・テノールの音楽的特徴を個別に把握し、適宜、セコンド・テノールやコントラルトとの比較も行うものとする(6)。

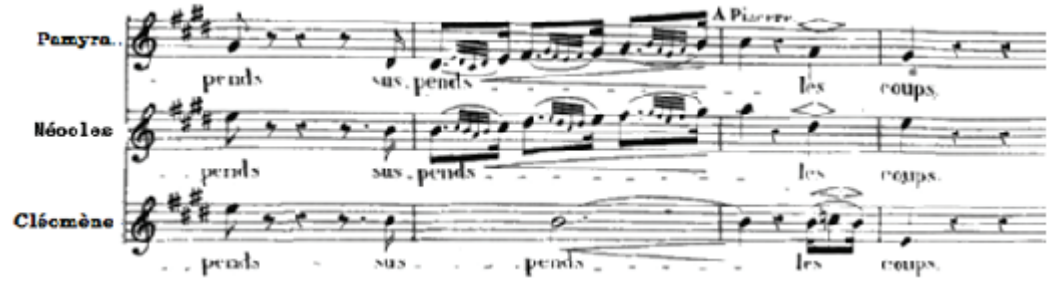
① 技巧的なカデンツァ及び装飾音形のカットあるいは簡略化

カデンツァや装飾音形の技巧を要する旋律の扱いの違いを見出すことができる

（譜例 9）《マオメット 2 世》第三曲　三重唱 Andantino ホ長調　3/4 拍子 67-70 小節



（譜例 10）《コリントの包囲》第二曲　三重唱 Andantino ホ長調　3/4 拍子 66-69 小節

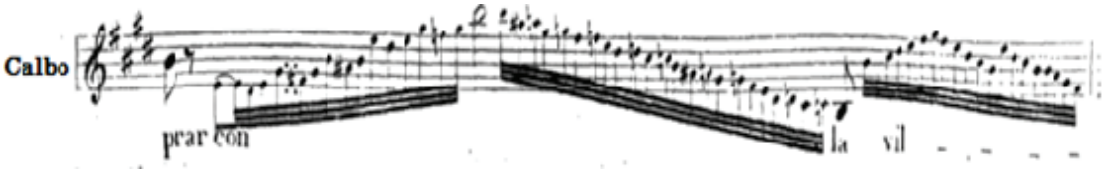


《マオメット 2 世》第三曲は三重唱の間にシェーナを挟むという大規模な構成だが、前半の三重唱部分が《コリントの包囲》第二曲に転用されている。《マオメット 2 世》のカデンツァでは、ソプラノとテノール 2 人が順次 2 オクターヴもの広い音域をアジリタで上行し下行するが《コリントの包囲》ではセコンド・テノールを除いたトリルでの上行に書き換えられており、カデンツァが簡略化されている。

《マオメット 2 世》ではエリッソ及びカルボは随所に高い技巧を要求される。

（譜例 11）《マオメット 2 世》第一曲導入曲　Maestoso　3/4 拍子　変ホ長調 237 小節

（譜例 12）《マオメット 2 世》第九曲　カヴァティーナ　Andante 3/4 拍子　ホ長調 33 小節



エリッソにおいては、アジリタにより二点ヘ音から最高音の二点変ロ音、更に最低音の一点ニ音まで 64 分音符を含めて 13 度の音域を上行し下行する。

カルボは一点ホ音から二点ロ音まで上昇し、そこから 2 オクターヴ下のロ音まで半音階にて下行し、更にオクターヴの跳躍があり、再び一点ロ音からのアジリタと極めて難易度の高いカデンツァが要求されている。

これに比して、このような複雑なカデンツァはネオクレスには与えられていない。

(譜例 13)《コリントの包囲》第十一曲エール Un poco più lento 4/4 拍子ト長調 79-81 小節

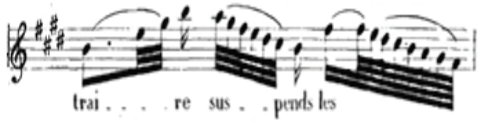
ネオクレスが歌う最も長大な独唱曲である第十一曲では、オシリデやカルボが歌うような複雑なカデンツァを見出すことはできない。(譜例 13)のように、16 分音符での二点ヘ音からのオクターヴの下行や、アルペッジョの一点ホ音から三点ハ音までの跳躍する音形が第十一曲の中では技巧的な個所となるが、既に見たようなカルボやオシリデの歌唱旋律と比較すれば技巧性においてより単純化されたものであることがわかるだろう。

② テンポや音形との関係で引き継がれる装飾音形

ネオクレスが《マオメット 2 世》から引き継いだ技巧的な音形を歌う楽節もある。

(譜例 14)《マオメット 2 世》第三曲 三重唱
3/4 拍子 ホ長調 Andantino 45 小節

(譜例 15)《コリントの包囲》第二曲 三重唱
3/4 拍子 ホ長調 Andantino 45 小節

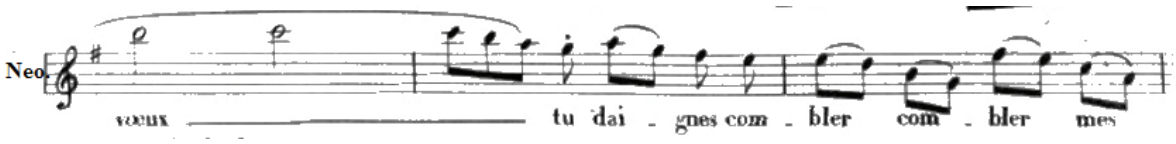


上記①で既に見たように、《コリントの包囲》第三曲三重唱ではカデンツァ(67 小節)が《マオメット 2 世》とは異なる簡略化されたものに替えられていた。しかし、(譜例 14)と(譜例 15)の旋律においては、《マホメット 2 世》において、エリッソの歌うアジリタの旋律が《コリントの包囲》のネオクレスの旋律においても同じ形で簡略化されることなく残されている。このことからも、技巧的な音形が全て簡略化されるものではないことがわかる。この個所の音形は、アルペッジョによる一点ロ音から二点ロ音までオクターヴでの上行から、音階によるオクターヴ下行が二度繰り返されるが、差し替えられた(譜例 9 及び 10)のカデンツァのような 2 オクターヴの上下行よりも技巧的にシンプルなものである。この三重唱は Andantino で緩やかなテンポで歌われていることもアジリタの技巧の難易度を左右し、簡略化の有無に関連があると考えられる。

③　音域の拡大、特に極めて高い音の追加

エリッソの音域はロ音から二点ロ音の 2 オクターヴに及ぶ非常に広いものであるが、ネオクレスは更に第八曲三重唱や四幕冒頭での第十一曲エールで三点ハ音を繰り返し歌う。

（譜例 16）《コリントの包囲》　第十一曲 Un poco più lento　ト長調 146-148 小節



ここでは二点ロ音～三点ハ音が音階ではなく長いフレーズの中で歌われる。こうした息の長い旋律線はエリッソやカルボには見出されることはなく、ネオクレスの持つ新しい方向性である。

このように、《コリントの包囲》においても、テノールの特徴には一定の変化が見いだせるものであった。それは、《モーゼとファラオ》で、提示した３類型に該当する。すなわち、①技巧的なカデンツァ及び装飾音形のカットあるいは簡略化、②テンポや音形との関係で引き継がれる装飾音形、③音域の拡大、特に極めて高い音の追加、である。

２−３　《オリー伯爵》

《オリー伯爵》はシャルル 10 世の戴冠を祝うために 1825 年に上演された《ランスへの旅》から多くの楽曲を転用したが、演劇上は全く異なる内容の作品である。

全２幕十二曲の作品中、プリモ・テノールであり表題役であるオリー伯爵はほぼ全編にわたり登場する。また、半数の曲が《ランスへの旅》からの転用である。

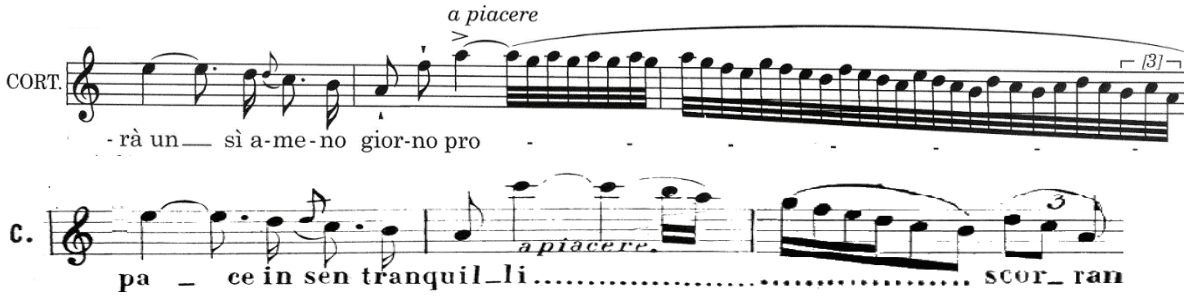
オリー伯爵の歌唱個所及び《ランスへの旅》との関係

第一曲	導入曲（カヴァティーヌ含）	《ランスへの旅》第一曲からの転用
第三曲	二重唱	書き下ろし
第四曲	伯爵夫人のエールにおけるアンサンブル	《ランスへの旅》第二曲からの転用
第五曲	フィナル	《ランスへの旅》第七曲からの転用
第六曲	導入曲四重唱	書き下ろし
第七曲	二重唱	《ランスへの旅》第五曲からの転用
第八曲	合唱	書き下ろし
第十曲	合唱	書き下ろし
第十一曲	三重唱	書き下ろし
第十二曲	フィナル	書き下ろし

①　技巧的なカデンツァ及び装飾音形のカットあるいは簡略化

第一曲のオリー伯爵のカヴァティーヌは《ランスへの旅》第一曲コルテーゼ夫人のアリアの転用である。アリアはほぼそのまま歌われるが、カデンツァには変更がある(7)。

(譜例 17)（上段）《ランスへの旅》第一曲アリア Allegretto 3/4 拍子 ハ長調 259−261 小節
(譜例 18)（下段）《オリー伯爵》第一曲カヴァティーヌ Allegretto 3/4 拍子 ハ長調 52−54 小節

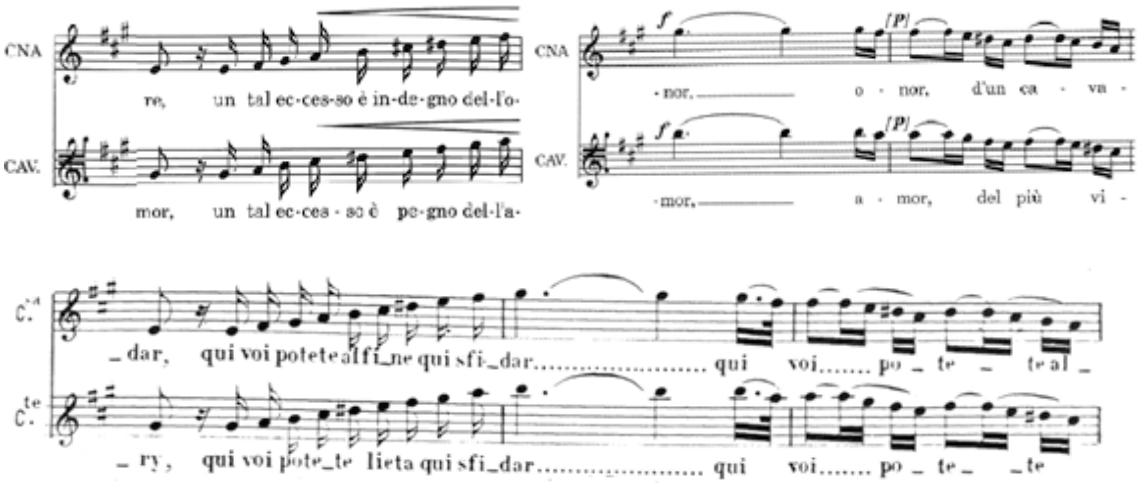


二点イ音から 32 分音符で非常に細かく声を回しながら少しずつ下行していくコルテーゼ夫人のアリアに対して、オリー伯爵は明らかに音数の少ない音形に変更されている（音域の拡大については後でふれる）。

② テンポや音形との関係で引き継がれる装飾音形

オリー伯爵においても装飾的な音形や技巧性が変更されることなく引き継がれている個所がある。《ランスへの旅》第五曲二重唱からの転用となる第七曲二重唱を示す。

(譜例 19) (上段)《ランスへの旅》 第五曲二重唱 Andantino 6/8 拍子 イ長調 73-75 小節
(譜例 20) (下段)《オリー伯爵》第七曲二重唱 Andantino 6/8 拍子 イ長調 73-75 小節

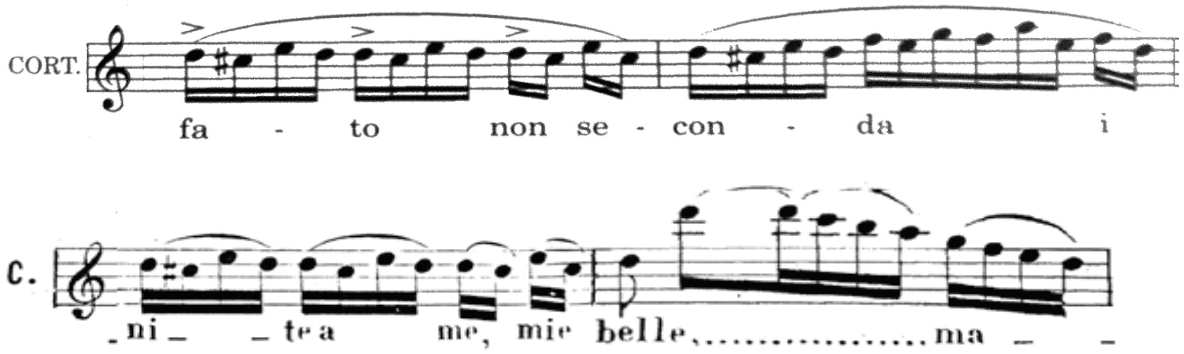


オリー伯爵はアデル伯爵夫人との二重唱で記譜上の三度上で声を重ねつつ、一点ホ音から二点ロ音までの上行形を歌った後、16 分音符と 32 分音符を交えながら 3 小節に渡って声を動かしながら下行してくる。技巧的な歌唱を必要とする個所だが、ここでもやはりテンポは Andantino に設定されており、時間をかけることが可能である。

③ 音域の拡大、特に極めて高い音の追加

既に見た(譜例 17) (譜例 18)でも、オリー伯爵はコルテーゼ夫人の歌う二点イ音を三点ハ音に変更していた。更に、全幕を通してのオリー伯爵の最高音は三点ニ音に達する。

(譜例 21)(上段)《ランスへの旅》第一曲アリア Allegretto 3/4 拍子 ハ長調 309-310 小節
(譜例 22)(下段) 《オリー伯爵》 第一曲カヴァティーヌ Allegretto 3/4 拍子 ハ長調 102-103 小節



このように、《オリー伯爵》においても、改作におけるテノールの変化の特徴が①技巧的なカデンツァ及び装飾音形のカットあるいは簡略化、②テンポや音形との関係で引き継がれる装飾音形、③音域の拡大、特に極めて高い音の追加、との３類型に該当することが確認できた。

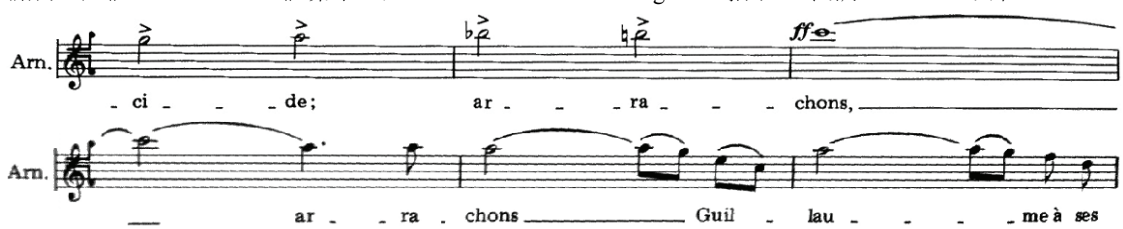
３ 書き下ろし作品の検討

３－1 《ギョーム・テル》

《ギョーム・テル》はロッシーニの最後のオペラ作品であり、また、パリ・オペラ座のために書かれた作品の中では、唯一元となる作品を持たない新作である。これまで行ってきた原作品と改訂作品の比較検討を通して、オペラ座での初演作品におけるプリモ・テノールは①技巧的なカデンツァ及び装飾音形のカットあるいは簡略化、②テンポや音形との関係で引き継がれる装飾音形、③音域の拡大、特に極めて高い音の追加、といった特徴がみられることを指摘した。こうした傾向が《ギョーム・テル》において書き下ろされたプリモ・テノールのアルノールにもみられるのか、検討する(8)。

アルノールの音域は変ロ音から三点嬰ハ音までの非常に広いものであり、特に高音域が高い割合で用いられている。更に、その高音域は、アジリタの装飾的音形の流れの中で歌われるよりも、息の長い旋律で引き伸ばされて歌われる特徴を持つ（③に該当する）。

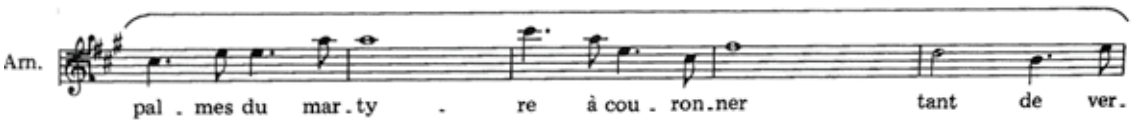
(譜例 23)《ギョーム・テル》第十八曲エール Andantino～Allegro 4/4 拍子 ハ長調 318-323 小節



６小節に渡り、二点ト音から二点イ音、二点変ロ音、二点ロ音と上昇し、頂点の三点ハ音は一小節半にわたって長く歌われ、その後の小節でも引き続き連続した二点イ音が求められる。三点ハ音は ff が指示されており、オーケストラの大音響の中を突き抜けて歌う力強い音が必要となる。

次に、アルノールの全幕を通しての最高音である三点嬰ハ音の個所を提示する。テノールと２人のバスによる三重唱である。

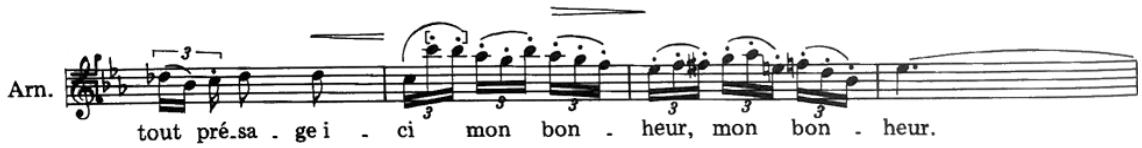
(譜例 24)《ギョーム・テル》第十一曲三重唱　Allegro Maestoso 4/4 拍子　イ長調 207-211 小節



こちらの音形も、一小節間の二点イ音を歌って三点嬰ハ音に３度跳躍するが、バス２人との三重唱であり、また Allegro Maestoso のテンポからも、非常に高い音域でありながら、勇壮で力強い音が求められていることがわかる。

アルノールの旋律は全体を通して力強くより簡素な形式をとっているが、技巧的な要素を持つ楽曲も一部存在する。

(譜例 25)《ギョーム・テル》第十曲　二重唱　Andantino 3/8 拍子　変ホ長調 163-166 小節



三連符でのアジリタで歌われる音形であるが、Andantino での緩やかなテンポで歌われる楽節であり、既に見てきたようなロッシーニの作品の書法からは、むしろ簡素な形式に入ると判断できる。

このように検討を重ねた結果、次のように述べることができる。アルノールはより一層明確に、既に提示してきた①～③の類型を推し進めた特徴を示しているのである。すなわち、まず、アルノールの音域は全曲を通して一貫して高く、三点ハ音や三点嬰ハ音がたびたび歌われるだけでなく、二点ヘ音を超える高音域に常に旋律がとどまっている。一方で複雑で高度なアジリタや装飾的な音形は用いられず、より息の長い旋律を力強く歌う様式となっている。

４ 結論

以上のように、ロッシーニのパリ・オペラ座で初演された４作品を、テノールの音楽的特徴に焦点を当て、特に改訂の元となる作品との比較を通じで検討した結果、《コリントの包囲》《モーゼとファラオ》《オリ―伯爵》の３作品は、いずれも共通する傾向がみられた。①技巧的なカデンツァ及び装飾音形のカットあるいは簡略化、②テンポや音形との関係で引き継がれる装飾音形、③音域の拡大、特に極めて高い音の追加、である。

そして、《ギョーム・テル》は、これらの傾向をより明確に示し、アジリタや装飾音形の技巧的要素は控えられ旋律が更に簡略化する一方、一貫して極めて高い音域で歌われまた力強く息の長い旋律を要求されるものとなっている。

《ギョーム・テル》がパリ・オペラ座のために書かれた純粋な新作であることからもロッシーニがパリで意図していた作曲の方向性がより明確に示されているのではないか。

これらの変化の方向性が、ソプラノやバスなど、他の声種にまで及ぶものであるかは今回は検討の対象外であったため、ロッシーニのオペラ全体における方向性であったかは確認できない。一方で、テノールの音楽的な変化の方向性としては、パリ・オペラ座で大きな成功を収めたフランソワ・オーベル François Auber(1782-1871)の《ポルティチの唖娘 Le muette de Portici》(1828)、ジャコモ・マイヤベーア Giacomo Meyerbeer(1791-1864)の《悪魔ロベール Robet le diable》(1831)など、同時代の上演作品におけるプリモ・テノールの諸役も複雑な装飾音形から脱却し、より簡素な旋律形式によって歌う傾向を示している。

ロッシーニがオペラ座への初演作品を作曲する過程において、従来の自身の書法とは異なる新しい方向性に進んでいったことが、こうした傾向を見据えたものだったのか、あるいはロッシーニの変化こそが新しい流れを生んでいったのか、今後の研究課題としていきたい。

(注釈)

(1) 水谷彰良はオペラにおけるベル・カント様式を時系列に沿って 4 期に区分した。第四期にあたる 18 世紀前半に声楽技巧が様式として完成したとするが、第四期においてもロッシーニとロッシーニ以後の作曲家の書式の違いを区別するべきとしている(水谷 1998:377)。

(2) マヌエル・ガルシアは《セビリャの理髪師 Il barbiere de Siviglia》(1816)のアルマヴィーヴァ伯爵 Il conte di Almaviva、ジョヴァンニ・ダヴィッドは《湖上の美女 La donna del lago》(1819)のウベルト Uberto、アンドレア・ノッツァーリは《オテッロ Otello》(1816)の表題役であるオテッロ Otello など、様々なロッシーニ作品で初演を務めた。

(3) リュリ Lully(1632-1687)やラモーRameau(1683-1764)によって発展したフランスの抒情悲劇 tragédie lyrique はイタリアのオペラ・セリアとは異なる様式を完成させた。ジョヴァンニ・バッティスタ・ペルゴレージ Giovanni Battista Pergolesi(1710-1736)が作曲した《奥様女中 La serva padrona》(1733)のパリ上演(1752)を契機として起きたブフォン論争 Querelle de Bouffons も、フランスの当時の社会の対立構造と関係しているとはいえ、イタリアとフランスとの美学的価値観の相違を議論の俎上に上げている。

(4) サン・カルロ劇場で上演された《エジプトのモーゼ》や《マオメット 2 世》はイタリア語台本によることは当然だが、《ランスへの旅》もイタリア語台本に作曲され、パリのイタリア劇場で上演された。《オリー伯爵》は放蕩児オリー伯爵を主人公とした喜劇的内容の全く異なる演劇内容の作品となった。

(5) 《エジプトのモーゼ》に関しては、リコルディ Ricordi とペーザロのロッシーニ財団 Rossini Fondazinoe が 2004 年に出版した批判校訂版を用いている。《モーゼとファラオ》はガーランド Garland から出版された 1827 年当時のオーケストラ・スコアのファクシミリ版と、IMSLP に公開されたパブリック・ドメインのシュレジンガーSchlesinger 社のヴォーカル・スコアを用いた。ロッシーニは批判改訂版の出版は未だ一部の作品に限られており、残念ながら状態の悪い楽譜に頼らざるを得なかった。

(6) 《マオメット２世》は IMSLP に公開されたパブリック・ドメインのシェルシンガーSchlesinger 社のヴォーカル・スコアを、《コリントの包囲》のスコアは、やはり IMSLP のトルーペナ Troupenas 社のスコアを利用した。

(7) 《オリー伯爵》は譜面の状態が良好であったため、リコルディ社のイタリア語版のヴォーカル・スコアを用いた。しかし、合わせて使用したガーランド社のオーケストラ・スコアにより、歌唱旋律に違いがないことは確認済である。また、《ランスへの旅》は 2006 年にリコルディ社から出版された批判改訂版を用いた。

(8) 《ギョーム・テル》はリコルディ社とロッシーニ財団が 1992 年に出版したオーケストラ・スコアの批判改訂版を使用した。

（参考文献）

Marek, Dan H.

2013　*GIOVANNI BATTISTA RUBINI AND THE BEL CANTO TENORS HISTORY & TECHNIQUE*　(London: Scarecrow Press)

水谷　彰良

1998　『プリマ・ドンナの歴史Ⅰ　黎明期のディーヴァたち』（東京:　東京書籍）

1998　『プリマ・ドンナの歴史Ⅱ　ベル・カントの黄昏』（東京:　東京書籍）

2015　『新イタリア・オペラ史』（東京:　音楽之友社）

Rossini Gioachino

1974　Il Conte Ory. Charles Gaspard, (Milano: Ricordi)

1978　Le Comte Ory. Philip Gossett eds. (New York: Garland Publishing)

1980　Moïse. Philip Gossett eds. (New York: Garland Publishing)

1992　Guillaume Tell, Appendici. Bartlet, M. Elizabeth C.
(Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro: Ricordi)

1992　Guillaume Tell, Act1. Bartlet, M. Elizabeth C.
(Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro: Ricordi)

1992　Guillaume Tell, Act2. Bartlet, M. Elizabeth C.
(Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro: Ricordi)

1992　Guillaume Tell, Act3, 4. Bartlet, M. Elizabeth C.
(Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro: Ricordi)

2004　Mosè in Egitto Atto primo. Brauner, Charles S. eds.
(Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro: Ricordi)

2004　Mosè in Egitto Atto secondo, terzo, appendici. Brauner, Charles S.
(Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro: Ricordi)

2004　Mosè in Egitto Commento critico. Brauner, Charles S.
(Pesaro: Fondazione Rossini Pesaro: Ricordi)

2006　Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del Giglio d'Oro. Johnson, Janet.
(Milano: Ricordi)

2011　Le siège de Corinthe. (Paris :E.Troupenas, n.d.)
http://imslp.org/wiki/Le_si%C3%A8ge_de_Corinthe_(Rossini,_Gioacchino)

2011　Maometto Secondo.(Paris: M. Schlesinger,n.d.)
http://imslp.org/wiki/Maometto_secondo_(Rossini,_Gioacchino)

2011　Moïse et Pharaon. (Paris: M. Schlesinger,n.d.)
http://imslp.org/wiki/Mos%C3%A8_in_Egitto_(Rossini,_Gioacchino)

スタンダール(Stendhal)

1993　『スタンダール　スカラ座にて』 ジュゼッペ・ピントルノ編　　西川長夫　訳
（東京:　音楽之友社）
[STENDHAL alla Scala, a cura di Giussepe Pintorno, (Milano: Museo Teatrale alla Scala, 1980)]