

東京音楽大学大学院音楽研究科

博士後期課程音楽専攻博士論文

19世紀前半におけるテノールの音楽的変遷に対する
装飾的技巧性の面からの一考察

——ジョアキーノ・ロッシーニとそれに続く作曲家たちに焦点を当てて——

D2014-06

声楽

関口 純明

平成29年1月16日

目次

序論

第1節 研究課題設定の背景ーオペラにおけるテノールの地位の確立ー	5
第2節 ロッシーニに至るまでのテノールとオペラの前史	7
第3節 先行研究の紹介および19世紀前半に起きたテノールの諸変化について	14
第4節 本論文における「装飾的技巧性」	19
第1項 「装飾的技巧性」に焦点を当てた理由について	19
第2項 本論文における「装飾的技巧性」の定義について	19
第5節 本研究の具体的手法について	21

本論

第1章 19世紀前半の教則本から読み取れる装飾的技巧性	27
第1節 教則本の分析を行う意図と選択理由	27
第2節 ヴァッカイの『実践的声楽教本』の検討	28
第1項 『実践的声楽教本』の概要	28
第2項 『実践的声楽教本』における技巧性の検討	29
第3項 ヴァッカイ『実践的声楽教本』まとめ	32
第3節 ガルシア『ガルシアの学校：完全なる歌唱芸術概論』の検討	33
第1項 『ガルシアの学校：完全なる歌唱芸術概論』における歌唱技法の扱い	33
第2項 アジリタの類型	33
第3項 第9章の構成と装飾的技巧の練習課題	34
第4項 『完全なる歌唱芸術概論』まとめ	39
第4節 デュプレ『歌唱芸術』の検討	40
第1項 『歌唱芸術の構成』	40
第2項 『歌唱芸術』第1部「表現と力強さによる幅広い歌唱」	41
第3項 『歌唱芸術』第2部「優雅さとアジリタ（軽快さ）の歌唱」	44
第4項 デュプレ『歌唱芸術』まとめ	46
第2章 ロッシーニのイタリアでの創作活動におけるテノールの装飾的技巧性	49
第1節 ロッシーニのテノールの装飾的技巧性を分析するための対象と手法	49
第1項 対象とする作品および分析の手法について	49
第2項 ポルタメントの取り扱いについて	50

第2節 ロッシーニの楽曲における技巧の用いられ方の具体的分析	52
第1項 音階の技巧性の分類	52
第2項 前打音・短前打音およびグルペット、モルデント、トリルなどの装飾音	54
第3項 アルペッジョ	56
第4項 跳躍音型	56
第5項 複合的な音型	57
第3節 具体的な楽曲に基づく検討	61
第1項 《イタリアのトルコ人》第11曲〈私の計画を助けてください〉	61
第2項 《ゼルミーラ》第4曲〈親愛なる大地よ〉	63
第3項 《セミラーミデ》第4曲〈試練はどこだ?〉	66
第4項 第3節で取り上げたテノールのアリア3曲の総括	70
第3章 ロッシーニのパリ・オペラ座初演作品におけるプリモ・テノールの特徴	72
第1節 ロッシーニのパリへの活動拠点の移動	72
第1項 ロッシーニとパリ・オペラ座	72
第2項 原作品と改定作品の比較による分析	73
第2節 改訂作品の検討	74
第1項 《モーゼとファラオ》	74
第2項 《コリントの包囲》	78
第3項 《オリー伯爵》	84
第3節 書き下ろし作品の検討	88
第1項 《ギョーム・テル》以前の3作品の改作における方向性の確認	88
第2項 プリモ・テノールであるアルノールの音楽的な特性	88
第3項 ロッシーニのオペラ座作品におけるテノールの音楽的な変化の分析結果	92
第4章 ロッシーニ後のオペラ座上演作品におけるテノール	94
—ジャコモ・マイアベーアを中心として—	
第1節 ロッシーニからマイアベーアへ	94
第2節 《悪魔ロベール》	96
第1項 《悪魔ロベール》の上演まで	96
第2項 《悪魔ロベール》におけるプリモ・テノール以外の主要配役の声楽的特徴	96
第3項 プリモ・テノールであるロベールの歌唱旋律における技巧性の検討	97

第3節 《ユグノー教徒》	106
第1項 《ユグノー教徒》初演とその並外れた成功	106
第2項 《ユグノー教徒》におけるプリモ・テノール以外の主要配役の声楽的特徴	106
第3項 プリモ・テノールであるラウールの声楽的性格の検討	107
第4節 アレヴィ 《ユダヤの女》	115
第5節 パリ・オペラ座におけるポスト・ロッシーニのテノール像の総括	118
第5章 ポスト・ロッシーニ時代のイタリアにおけるテノールの変化	120
第1節 ここまでの概要とロッシーニ後のイタリア	120
第2節 ベッリーニの諸作品におけるプリモ・テノールの音楽的性格	122
第1項 《海賊》上演とロッシーニの軌跡との関係	122
第2項 《海賊》のプリモ・テノールの声楽的性格	122
第3項 《夢遊病の女》におけるプリモ・テノールの声楽的性格	125
第4項 ロッシーニ後のテノールにおけるベッリーニ作品の性格	128
第3節 ドニゼッティが創造したプリモ・テノールの音楽的性格	129
第1項 《アンナ・ボレーナ》のプリモ・テノールの声楽的性格	129
第2項 《パリジーナ》のプリモ・テノールの声楽的性格	130
第3項 《ランメルモールのルチア》のプリモ・テノールが打ち出した明確な変化	133
第4項 《フォヴォリット》のプリモ・テノールがみせた到達点	137
第4節 ロッシーニ後のイタリアの作曲家におけるテノールの音楽的変容の総括	140
終章	142
第1節 本論文の総括および結論	142
第1項 総括	142
第2項 結論	145
第2節 研究を通して得られた知見および今後の課題	146
－演奏家としての視点を踏まえつつ－	
〈参考文献表〉	150

序論

第1節 研究課題設定の背景ーオペラにおけるテノールの地位の確立ー

16世紀初頭にイタリアのフィレンツェで誕生したオペラは、400年を超える時を経た21世紀の現在においても、音楽と演劇が融合した総合芸術として世界中の歌劇場で上演され続けている¹。

オペラの魅力を捉えるに様々な側面があるが、やはり優れた歌手たちの声と演技に負う面は大きく、そして、その中でも高音域を力強くまた時には甘く歌うテノール（男性の高声歌手）はオペラの上演において花形の一つであることに異論はないだろう。

しかし、オペラの400年の歴史において、テノールは常に主要な役割を果たしていたわけではなかった。それどころか、オペラの誕生から200年もの長きにわたってテノールは脇役の地位に甘んじており、19世紀に入ってからようやく男声の主演としての地位を得るようになった。それ以前の2世紀間におけるオペラ上演では、少年期に去勢することで変声を避け、成人しても高声域を保ったカストラート²が絶対的な中心に位置していた。その優位性が18世紀後半から次第に失われ、カストラートの衰退の軌跡に合わせるようにテノールは存在感を増していったのである。

ただ、カストラートからテノールへの移行は漸次的に進行したものであり、特に19世紀前半においてはコントラルト・ムジコ *contralto musico* と呼ばれた女性低声歌手が男装してカストラートに代わり男役を歌っていた³。歴史的にみてこれらのコントラルト歌手たちはカストラートからテノールへの橋渡し役としての役割を担っていた。

テノールの台頭に決定的な役割を果たしたのは、1812年の《試金石 *La pietra del paragone*》での最初の大成功から、最後の作品となった1829年の《ギョーム・テル *Guillaume Tell*》に至るまで、当時最大の作曲家として絶大な人気を誇っていたジョアキーノ・ロッシーニ *Gioachino Rossini* (1792-1868)であった。

ロッシーニはコントラルト・ムジコを重用してはいたものの、同時にテノールにも大きな役割を与え、コントラルトやソプラノに比肩する高い装飾技巧と幅広い音域を必要とするテノールの諸役

¹ オペラの誕生は16世紀後半のフィレンツェの私的なサークルであるカメラータ *Camerata* の活動にさかのぼる。ポリフォニーを批判し、古代ギリシャ悲劇とその音楽を理想として復興を試みた。

² カストラートは女性が歌うことを許されなかった教会で高声部を担当していたとされる。さらにローマでは女性が舞台上がることを禁じられていたため、カストラートの舞台進出の契機となり、カストラートは英雄的な男性役からヒロインの女性役まで主要な役を独占することとなった。

³ 女性が男装し、あるいは男性が女装し異なる性の役柄を演じることは西欧の舞台芸術では *travesti* と呼ばれた。特にバロック期のオペラにおいては中性的な要素が好まれた。

を創造した。ロッシーニがヨーロッパで得ていた名声とその影響力からも、ロッシーニによってテノールはオペラの主演としての地位まで高められたと評価できる。

ロッシーニは40歳を前にしてオペラ創作の筆を折ったが、後に続く作曲家達のオペラにおいてもテノールは中心として起用された。19世紀半ばにはカストラートは完全にオペラの舞台から去り、もはや男装したコントラルトが主演級の男性を演じることもなく、テノールのオペラにおける地位は揺るぎないものとなった。

こうした一連の流れとしてのカストラートの衰退とコントラルトの浮上、それに続いたテノールの台頭は、単にオペラ作品上の男性主演の担い手の交替にとどまるものではなく、オペラそのものの大きな変化の諸相の一つでもあった⁴。

演奏家としての視点から捉えると、現代において多くのテノールがレパートリーとして取り組むのはテノールの地位が確立した19世紀半ば以降の作品が主となっており、台頭期であった19世紀前半の作品は多くのテノールにとってレパートリーから外れていることに気づかされる。このことは筆者自身がテノールとして研鑽を積んできた経験からも確認できることである⁵。

歌手のレパートリーの選択は、個々のオペラ作品の上演の頻度や求められる声質あるいは表現の質にも左右されるが、テノールにおいては年代によってかなり明確な線引きが可能であり、なんらかの音楽的な様式もしくは声楽的な技術の大きな変化と関わっていると考えることが妥当である。

そこで、本論文は、テノールがオペラにおける地位を確立しつつあった19世紀前半に着目し、その声楽的な変遷を特に「装飾的技巧性」に焦点を当てて探ることとする。具体的には1810年から1840年前後までの約30年間のパリとイタリア諸都市を対象とし、ロッシーニおよび彼に続く世代の作曲家として活動したジャコモ・マイアベーア Giacomo Meyerbeer (1791-1864)、ヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801-1835)、ガエターノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848)らの諸作品を検討する。

19世紀前半、テノールがオペラにおける地位を高めていく過程で、その歌唱の在り方もまた大きな変化を伴ったのではないか。本論文では検証によってその一端を明らかにしたい。

⁴ 大きな時代的枠組みで捉えると、カストラートはバロック・オペラの美学そのものと分かちがたく結びついており、19世紀におけるテノールの台頭はロマン派オペラの興隆と時期を一にしている。

⁵ 具体的にはジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901)から、ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924)に至るイタリアの作品群、またフランスにおけるジョルジュ・ビゼー Georges Bizet (1838-1875)、ジュール・マスネ Jules Massenet (1842-1912)、さらにドイツ語圏におけるリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883)らの諸作品である。

第2節 ロッシーニに至るまでのテノールとオペラの前史

ロッシーニ作品において、それまで端役に甘んじていたテノールの地位がようやく大きく高まったことを既に指摘したが、この点についてより明確に事実関係を把握するために、ロッシーニに至るまでのテノールとオペラの歴史を概観する。なお、以下の記述はロドルフォ・チェレッティ『テノールの声: その成立と変遷 400 年の歴史』(2003)、水谷彰良『プリマ・ドンナの歴史 I・II』(1998) および『新イタリア・オペラ史』(2015)、Carolyn Abbate, Roger Parker *A HISTORY OF OPERA* (2012)、Dan H. Marek *GIOVANNI BATTISTA RUBINI AND THE BEL CANTO TENORS: A HISTORY AND TECHNIQUE* (2013)を参考にまとめている。

上演可能なオペラとして最も古い作品の一つとされるクラウディオ・モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567-1643) 《オルフェオ L'Orfeo》(1607)におけるオルフェオ役がそうであったように、最初期のオペラにおいてテノールはヒロインの恋人役として重要な役割を担っていた⁶。ただし、この時代のテノールは音域も低く、実質的には後の時代におけるバリトンであった。

ヴェネツィアで商業劇場が建設され、オペラが興行としての人気を集めるにつれ、オペラは華やかな舞台と歌手の妙技を堪能するものへと変わっていった。そして、去勢された男声歌手であるカストラートが舞台に上がるにつれ、テノールはその地位の重要性を失うこととなる。テノールは恋人役から退き、性格的な脇役、敵役、また中年の女性の役などを務めることとなり、一方でカストラートは恋人役からヒロインまでの主要な役を独占するようになった。

18世紀前半にはナポリがオペラを中心地となり、サンカルロ劇場やサンベネデット劇場をはじめとする大劇場の建設、優れた音楽院での教育による卓越したカストラートたちの輩出、詩人ピエトロ・メタスタージオ Pietro Metastasio (1698-1782) による台本とアレッサンドロ・スカララッティ Alessandro Scarlatti (1660-1725)、ニコラ・ポルポーラ Nicola Porpora (1686-1768)やヨハン・アドルフ・ハッセ Johann Adolph Hasse (1699-1783) らの優れた作曲家達の創作活動がナポリの音楽文化を支えていた。

ナポリ派オペラは、ドラマを説明し筋書きを進めるためのレチタティーヴォと歌手の歌声を聞かせるためのアリアを分離し、さらにアリアは「A-B-A'」による三部形式のダ・カーポ・アリアとなり、A'は歌手による装飾の聴かせどころとなった。後にオペラ・セリアと呼ばれたこの様式はヨーロッパ中に広まり、それに伴ってカストラートが各地の劇場に出演した。

⁶ モンテヴェルディは声種を指定していないが、オルフェオはテノール記号によって書かれている。

特に 18 世紀前半はカストラートによる名人芸の歌唱技巧が頂点を極め、ファリネッリ Farinelli (1705-1782)、カッファレッリ Caffarelli (1710-78)らが当代を代表する歌手として名を馳せた。

唯一の例外はフランスであった。自国の音楽文化に対する誇りと去勢の風習への嫌悪感からフランスはカストラートを受け入れず、オート=コントル haute-contre と呼ばれた男性高声歌手の起用につながった。オート=コントルはのちの近代的なテノールのさきがけともいえるものであり、当時の男声としては異例なほど高音域での歌唱を行った。

カストラートに象徴されるイタリア歌劇の影響を排除したことはフランス独自の歌劇様式の発展に寄与することとなる。ジャン=バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully (1632-1687) とそれに続くジャン=フィリップ・ラモー Jean-Philippe Rameau (1683-1764) が確立した叙情的悲劇(トラジェディ・リリック tragédie lyrique) は、フランス語の朗唱に重きを置き、バレエを劇音楽の中に取り入れ、より管弦楽を重視した。

このように、フランスは 17、18 世紀のヨーロッパにおいてイタリアの影響を排除し独自の音楽劇の様式を保持したほとんど唯一の国となった。しかし、それはイタリアの声乐様式とカストラートの高い声乐技術の受容に扉を閉ざすという負の側面を持ち、また朗唱を過度に重んじたことは絶叫調の歌唱につながり、次第に歌唱技術の著しい低下を招いた⁷。

一方で、イタリアのオペラ・セリアも様式上の停滞に突き当たりつつあった。カストラートによる行き過ぎた超絶技巧の誇示が優先され演劇性がないがしろにされていたのである。クリストフ・ヴィリバルト・グルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787) はラニエリ・デ・カルツァビージ Ranieri de' Calzabigi (1714-1795) と協力し、歌手の妙技の披露のためにアリアへの偏重に陥ったイタリア・オペラのあり方を改革しようと試みた。カルツァビージの台本にグルックが作曲し 1762 年にウィーンで上演された《オルフェオとエウリディーチェ Orfeo ed Euridice》はグルックの一連の改革的オペラの最初の作品となった。それは、レチタティーヴォ・セッコを排し、レチタティーヴォ・アッコムパニャートとアリアの連続により劇的な連続性を保とうと試みたもので、グルックはさらに《アルチェステ Alceste》(1767)をウィーンで上演した。1773 年にはパリに活動の場を移し、翌 1774 年にはパリで《オルフェオとエウリディーチェ》を改作して上演した。

⁷ ルソーは舌鋒鋭くフランス・オペラの停滞を批判し、またカサノヴァやモーツァルトなども外国人の立場からフランス人歌手の絶叫調の歌唱を嘆いている(水谷 1998: 276-284)。

《オルフェオとエウリディーチェ》のウィーンでの初演のオルフェオ役はアルト・カストラートのガエタノ・グアダーニ Gaetano Guadagni (1728-1792) が務めたが、カストラートが受け入れられないパリではオート=コントルが起用されオルフェオの音楽は書き直されることとなった。

グルックの《オルフェオとエウリディーチェ》は、即興的な歌唱技巧そのものが求められていたナポリ派オペラから次代のオペラへと価値観が移っていく兆しでもあった。それは、いうまでもなく第一にはグルックが目指したオペラの改革的な性格によるものだが、表題役のグアダーニの音楽性との関わりも見いだすことができる。なぜなら、グアダーニはカストラートの伝統ともいえる高音域での超絶技巧を備えていたものの、それ以上に中低音域での感情表現の深さや演技の巧みさで評価されたからである。

この点、史上最も名高いカストラートとされるファリネッリは3オクターヴを超える声域を持ち、特に高音域は三点ハ音に達したとされるが、それと同時に特にその力強い低音域を称賛されていた。カストラートが低音を積極的に用いて歌うことで19世紀前半のテノールに音域の点でも近づいていたことは留意すべき点であろう⁸。

18世紀はカストラートの全盛期であったが、既にカストラートに対抗するほどの人気と能力を備えたプリマ・ドンナも台頭しており、ソプラノのフランチェスカ・クッツォーニ Francesca Cuzzoni (1696-1787) や男装コントラルト歌手のヴィットリア・テージ Vittoria Tesi (1700-1775) の名をあげることができる。テノールは未だカストラートやプリマ・ドンナに匹敵する地位を得てはいなかったが、アンジェロ・アモレーヴォリ Angelo Amorevoli (1716-1798) のような優れたテノールがあらわれ、またゲオルグ・フリードリヒ・ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) は幾つかの作品でテノールに大きな役柄を与えた。このようにカストラートの全盛期においても既に次代に移行する兆候が幾つもあらわれていたことがわかる。

18世紀後半になるとカストラートの優位性に陰りが見え始めた。既にナポリの音楽院は財政難から閉鎖するものもあり、優れたカストラートの輩出も滞りつつあった。また、特に諸外国では啓蒙思想の普及が進み去勢行為への反発も強まっていた。

⁸ レオナルド・ヴィンチ Leonard Vinci (1690-1730)の《メド Il medo》(1729)のアリア〈望みのない航海者 Navigante che non spera〉では楽曲の大半が一点ハ音より下の音で占められている。テノールは高音部譜表により記譜上は実際に歌う音よりもオクターヴ高く表記されることを考慮しても、テノールの音域と近づいていることがわかる(Marek 2013: 55-60)。

カストラートの退潮とともに少しずつテノールは恋人役を受け持つ機会を与えられた。ジョヴァンニ・パイジェッロ Giovanni Paisiello (1740-1816)の《セビリャの理髪師 Il Barbiere di Siviglia》(1782)ではテノールが恋人役のアルマヴィーヴァ伯爵 Il Conte di Almaviva を歌っている。ただし、その音域は二点へ音を超えず、バリトンのようなテノールの範疇を超えるものではない。また、そもそもの表題役はあくまでバスのフィガロ Figaro であった。しかし、ドメニコ・チマローザ Domenico Cimarosa (1749-1801)の《秘密の結婚 Il matrimonio segreto》(1792)では、若い恋人役であるテノールのパオリノ Paolino の最高音が三点ハ音に達するなど、音域の拡張の点で注目に値するものとなった。

こうした18世紀後半のテノールの黎明期においては、引退後に声楽教師となったカストラートたちが優れたテノールたちの輩出に貢献し、そして、テノールたちはまずカストラートの技法を受け継ぎあるいは模倣する形で歌唱法を発展させた。それはファルセットあるいは頭声を用いて高音域歌唱に対応し、そして即興的な装飾技巧を用いる能力であった。

1789年に勃発したフランス革命とその後に続くナポレオン戦役はヨーロッパの社会政治体制に激震を与えた。イタリアもフランス軍の侵攻により一時は大半の地域がフランスの支配下に置かれ、各地の劇場から特権階級やカストラートが排除されるなど、オペラにおいてもその影響は少なくなかった。ロッシーニはこうしたヨーロッパ政治の激動の時代に幼少期を過ごし、劇場を取り巻く状況が大きく変わる中で創作活動を開始したのである。

カストラートが既に前時代的な存在となりつつある中で、ロッシーニは女性の低声歌手コントラルト・ムジコをヒロインの恋人役として用いた。前世紀にも女性低声歌手が男役を努めた例はあり、優れた歌唱技術とその中性的な声の響きはカストラートの後継者としてふさわしいものであった。1813年に上演されたロッシーニの《タンクレディ Tancredi》においてその配役の典型例を確認することができる。表題役の英雄タンクレディはコントラルトのアデライデ・メラノッテ Adelaide Malanotte (1785-1832)、ヒロインのアメナイデ Amenaide はソプラノのエリザベッタ・マンフレディーニ=グアルマニ Elisabetta Manfredini-Guarmani (1780-1828)、その父親アルジーリオ Argigilo はテノールのピエトロ・トドラン Pietro Todràn (生没年不詳)によって歌われた。

また、《タンクレディ》と同年、ロッシーニは《パルミラのアウレリアーノ Aureriano in Palmira》(1813)を作曲し上演したが、アルト・カストラートのジョヴァンニ・バッティスタ・ヴェッルーティ Giovanni Battista Velluti (1780-1861)が初演の歌手をつとめた。ヴェッルーティはオペラの舞台で名声を得た最後のカストラートであり、《パルミラのアウレリアーノ》はロッシーニがカストラートのために作曲した唯一の作品となった。

ロッシーニは確かにコントラルト・ムジコを男役として用いたが、しかし、ロッシーニの作品における配役を丹念に追っていくと、すでにテノールが恋人役としての存在感を増しつつあったことがわかる。特に、ロッシーニが初期に多く作曲した喜劇的内容的一幕物であるファルサにおいてはテノールが起用されている。以下、コントラルトあるいはカストラートが恋人役として起用されたのか、テノールが起用されたのかに着目し、ロッシーニが完成させたオペラの一覧を以下に示す。

〈表・ロッシーニのオペラ一覧〉

作曲年	テノールが恋人役を歌った作品とその性格 ⁹	コントラルトが男装し恋人役を歌った作品 ¹⁰
1808/09		デメトリオとポリビオ
1810	婚約手形 喜劇的	
1811	ひどい誤解 喜劇的	
1812	幸福な錯覚 喜劇的	
1812		バビロニアのキュロス
1812	絹のはしご 喜劇的	
1812	試金石 喜劇的	
1812	なりゆき泥棒 喜劇的	
1813	ブルスキーノ氏 喜劇的	
1813		タンクレディ
1813	アルジェのイタリア女 喜劇的	
1813		パルミラのアウレリアーノ (カストラートの起用)
1814	イタリアのトルコ人 喜劇的	
1814		シジスモンド
1815	<u>イギリスの女王エリザベッタ</u>	
1815	トルヴァルドとドルリスカ	

⁹ 喜劇的内容の作品は恋人役としてもテノールが起用されるため、特別に示した。ただし、セミセリアの《泥棒かささぎ》のように中間的な内容の作品もあるため、厳密な区分ではない。また、恋人役と敵役といったように、複数のテノールが重要な役で起用される作品は下線で記している。

¹⁰ カストラートの起用された作品も便宜的に含んでいる。コントラルトが喜劇的内容の作品で男性役として起用されることはないため、特にその性格は示さない。

1816	セビリアの理髪師 喜劇的	
1816	ガゼッタ(新聞) 喜劇的	
1816	<u>オテッロ</u>	
1817	チェネレントラ 喜劇的	
1817	泥棒かささぎ	
1817	<u>アルミーダ</u>	
1817		ボルゴーニャのアデライーデ
1818	エジプトのモーゼ	
1818	アディーナ	
1818	<u>リッチャルドとゾライデ</u>	
1819	<u>エルミオーネ</u>	
1819		エドゥアルドとクリスティーナ
1819	<u>湖上の婦人</u>	湖上の婦人 ¹¹
1819		ピアンカとファッリエーロ
1820		マオメット 2 世
1821	マティルデ・ディ・シャブラン	
1822	ゼルミーラ	
1823	セミラーミデ	セミラーミデ ¹²
1825	ランスへの旅	
1826	コリントの包囲	
1827	モーゼとファラオ	
1828	オリー伯爵	
1829	ギョーム・テル	

¹¹ 《湖上の婦人》はコントラルトが歌うマルコム Malcom が恋人役となるが、恋敵に近い存在としてのウベルト Uberto および敵役としてのロドリゴ Rodrigo と主要なテノールが 2 役登場する作品でもある。

¹² 《セミラーミデ》はコントラルトのアルサーチェ Arsace が恋人役（表題役のセミラーミデの息子であるため実際には恋人とはならない）だが、若い王女アゼマ Azema に焦がれる王子イドレーノ Idreno も登場するため、厳密に分けることは難しい。

表にあげた 38 作品のうち、コントラルト・ムジコあるいはカストラートが起用されたのは 11 作品である。1825 年の《ランスへの旅》以降のフランスで上演された作品では男装女声歌手は起用されていない。イタリア時代に限定してもコントラルトが男性役を努めるのは 33 作品のうち 11 作品であり、その割合は 3 分の 1 程度である。ただし、初期のファルサやブッフアなどの喜劇的な作品ではコントラルトが用いられないことから、喜劇的な作品を除いて比較すれば半数がコントラルトの起用された作品となる。

こうした区分はあくまで便宜的なものであり、《湖上の美人》や《セミラーミデ》のように男装したコントラルトが起用されながら恋人役に近い性格のテノールが同時に登場する作品、《エルミオーネ》や《ゼルミーラ》のように恋人役と敵役それぞれにテノールが大きな役柄として起用される作品もある。

とはいえ、この表から以下のことが確認できる。まず、ロッシーニにおいても作品の全体的な比率としては既にカストラートやコントラルトよりもテノールが多く起用されていたこと。そして、喜劇的な作品を除いてもなお、半数近くはコントラルトではなくテノールが起用されるようになっていたことである。

このように、ロッシーニがテノールを大々的に用いてその地位を確立することに大きな役割を果たしたことは間違いない。オペラの誕生から 200 年を経てテノールはようやくオペラ上演の中心にたどり着いたのである。

第3節 先行研究の紹介および19世紀前半に起きたテノールの諸変化について

次に、本論文が取り上げる19世紀前半におけるテノールの発展過程および諸変化に対して先行研究を紹介しつつ概観し、さらに「装飾的技巧性」を焦点にするに至った経緯についても述べる。

まず、19世紀前半に限らず、オペラの創成期から20世紀後半に至るまでの400年もの期間を対象にテノール歌唱の概括的な歴史と人物評伝を記したものとして、ロドルフォ・チェレッティ『テノールの声 その成立と変遷 400年間の歌手列伝』(2003)がある。同書はその扱った時代の長さ、西欧諸地域のみならずロシアを含めた東欧まで対象とした地域的な幅広さから、テノール歌手に関する包括的な概論ともいえるべきものだが、それだけに学術的な問題提起や洞察を深く掘り下げたものとはいえない。

また、チェレッティ『ベルカント唱法: 技法と発展の歴史』(1998)では、17、18世紀のオペラにおける美学と歌唱法の密接な関係にベルカントの理想と定義を見だし、それが19世紀初頭、ロッシェニで終焉を迎えたと論じており、テノールの台頭の背景にあるオペラそのものの大きな変化を探るための示唆に富む内容となっているが、ベルカントの美学において著者の主張を裏付ける一次資料の提示にやや不足がある。

ロッシェニとその時代におけるイタリアのオペラ上演、特にスカラ座に関する詳細な記録としてはスタンダール『ロッシェニ伝』(1992)および、ジュゼッペ・ピントルノ編著『スタンダール スカラ座にて』(1993)がある。スタンダールの記述は実証性の点で全面的に信用できるものではないが、当時の劇場の有様を文豪らしい鋭い洞察力で伝えてくれる貴重な記録となっている。

次に、19世紀前半の最も高名なテノールの一人であるジョヴァンニ・バッティスタ・ルビーニ Giovanni Battista Rubini (1794-1854)の半生と歌唱に焦点を当てた Dan H. Marek *GIOVANNI BATTISTA RUBINI AND THE BEL CANTO TENORS – HISTORY & TECHNIQUE* (2013)がある。著者自身がオペラ歌手として劇場に立ち、また発声教育者として活動してきた知見をもとに、ベッリーニと特に緊密な共作関係を結んだ大テノールの軌跡を丹念に追っている。

さて、本論文は19世紀前半から半ばにかけてのテノールの歌唱の変遷を研究対象とすることを既に示したが、実のところ、この時代にテノールの発声法においても大きな変化が生じたと考えられている。テノール歌唱の変遷とも大きな関連を持っている事象のため、ここで言及したい。

1830年代以降に、ある一人のテノール歌手が起点となり現代まで続く男声の高音域の響きと発声法が始まったとされている。その歌手の名はフランス人のテノール、ジルベル＝ルイ・デュプレ Gilbert-Louis Duprez (1806-1896)であり、中音域の響き「胸声」を高音域までに拡張し、「胸声によるド音」(フランス語の *ut de poitrine* またはイタリア語では *do di petto*) を歌って当時の聴衆に

衝撃を与えた。デュプレ以前のテノールは高音域においては「頭声」を用いており、中音域の「胸声」と異なる響きを持っていたため、デュプレの歌声は革新的なものとして受け止められたというのである¹³。

現在でも、デュプレに関するこうした記述は大筋で継承されている¹⁴。オックスフォード・ミュージック・オンラインでは、「彼の [胸のド]」により、パリ・オペラ座でのデビューはパリの聴衆を前に驚異的な成功を収めた」「ロッシーニは [去勢鶏の喉を掻き切られる瞬間の金切り声] と形容し嫌悪を示した」と記述している (Corti 2009)¹⁵。

デュプレは、パリのオデオン座で 1825 年にデビューしたものの、当初は成功を収めることができず、活動の場を求めたイタリアで「胸声による高音」を身につけ、大歌手への道を歩み始めたと考えられる。特に 1835 年にナポリのサンカルロ劇場で初演されたドニゼッティの《ランメルモールのルチア Lucia di Lammermoor》は空前の成功となり、イタリアで築いた名声がフランスに伝わったことで 1838 年にパリ・オペラ座の第一テノールとして凱旋することになった。そこで歌った《ギョーム・テル》はパリに熱狂を引き起こし、それまでオペラ座に第一テノールとして君臨してきたアドルフ・ヌリ Adolphe Nourrit (1802-1839) がその地位を辞するなど大きな波紋を呼んだ。

デュプレの歌声が当時いかに大きな話題となったかは、フランスでは 1840 年に医者 Diday と Pétrequin が *Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée* を発表し、デュプレの歌声を「暗くされた声 voix sombrée」と呼んで生理学的な考察を加えたことから伺い知ることができる。

一人の偉大な歌い手が引き起こした技術革命が現代まで続いていると捉えることは好事家には魅力的な筋書きである。また、現代のテノール歌手、あるいは、録音が残っているエンリコ・カル

¹³ 「胸声」あるいは「頭声」について統一的で厳密な定義を行うことは難しいが、歌手が主に共鳴を感じる位置を示し、特に男声においては中音域と胸声、高音域と頭声が結びついて捉えられていた。また、18 世紀の理論書あるいは 19 世紀においてもファルセットと頭声は明確な区別なく同じ意味で用いられている。

¹⁴ オペラ愛好家に向けた教養書である『オペラ・キャラクター解説事典』では「暗めの陰影のある声と胸声のハイ C を獲得し、力強いテノール (テノール・ディ・フォルツァ) の先駆者となった」(水谷 2000: 67) と紹介し、また演奏家を対象とした解説書『古典派の音楽 歴史的背景と演奏習慣』でもデュプレは胸声域を C 音まで広げた先駆者として言及されている (ウィグモア 2014: 113)。

¹⁵ 「His ‘chest’ C, in spite of the disappointment of Rossini, who compared it to ‘the squawk of a capon with its throat cut’, aroused wild enthusiasm and affected the taste of the public, who would listen to Guillaume Tell only when Duprez was singing.」(彼の「胸のド音」は、「喉を掻き切られる去勢された雄鶏の叫び声」と擬えたロッシーニの失望にもかかわらず聴衆の熱狂を引き起こし、その嗜好に影響を与えた。彼らはデュプレが歌う時のみ《ギョーム・テル》を聴いただろう。)(Corti 2009)

ーソ Enrico Caruso (1873-1921)以降のテノール歌手が原則として中音域と大きく変わらない音色の高音域で歌い、大きく音色が変わる「ファルセット」を用いないことも、デュプレの影響力の大きさを印象付けるものとなっている¹⁶。

実のところ、筆者自身も演奏家としての発声法に対する関心からデュプレの事績に強い興味を抱き、かつてはデュプレとその時代におけるテノールの発声法の変遷を博士論文の研究対象とすることを考えていた。デュプレが用いたとされる「胸声のド音」を含めた発声とそれ以前の発声がどのように変わったのか、現代における発声の新たな知見とも組み合わせて明らかにしたいとの考えを抱いたのである。

しかし、それには以下のような点から困難を伴うものであった。まず、根本的な問題として、デュプレを含めた19世紀前半の歌手の歌声は音声として記録されておらず、文献上の資料に頼るしかない。とはいえ、19世紀当時から現在に至るまで、発声をめぐる用語の定義や概念は時代や論者によっても様々に異なり、矛盾や相違も存在し、統一されているとはいえ、文献上の資料にも限界がある。さらに、現代における最新の発声の研究結果を用いて150年前の過去の発声を分析したとしても、音声そのものが再現不可能であるために推測の域をでることができない。デュプレとその発声について扱った先行研究においても、こうした問題が乗り越えられているとはいえない。

この点、我が国における代表的な先行研究としては、母音と舌の位置の関係からデュプレの発声技法に関し独自の論考を立てた小野和彦『ロマン派発声法の黎明:デュプレ Duprez の発声技法と、ヴォワ・ソムブレ Voix sombrée(暗くされた声)と呼ばれた声をめぐる考察』(2007)¹⁷や、デュプレの発声技法の実態を探ることを目的としデュプレ本人が著した教則本を全訳した小原啓楼『近代テノール歌唱様式の一考察—G.L.デュプレの「歌唱芸術 L'art du chant」1845 全訳』(2008)¹⁸がある。

海外においては、発声をめぐる文献上の概念の整理と現代の生理学的発声研究をもとにデュプレの業績の革新性に疑問を投げかけた Marco Beghelli “IL ‘DO DI PETTO’ DISSACRAZIONE DI

¹⁶ ファルセット falsetto の語源として有力なのは誤った、偽りの、を意味するラテン語 falso であり、男性が高音域を発声する方法の呼び名として用いられるようになったと考えられる。

¹⁷ 小野和彦は小原が全訳を試みたデュプレの教則本『歌唱芸術 L'art du chant』(1846)の一文を鍵としてデュプレの発声技法に関し独自の論考を立てた。しかし、[a]の母音が発声に効果的であるとの主張は推論と仮説、憶測を重ねたもので、合理的な論証に欠けるものであった。

¹⁸ 小原啓楼は、デュプレ本人が著した教則本を全訳しそこにデュプレの発声技法の実態を探ろうとしたが、教則本は全体として装飾的かつ技巧的な音型を反復して練習することが重視されており、また「胸声による高音」に関してのデュプレ本人の具体的な言及はなかった。

UNMITO (1996)¹⁹、発声器官に対する 19 世紀前半の生理学的な研究の進展を中心にデュプレの発声を批判的に捉えた Gregory W. Bloch “*The pathological voice of Gilbert-Louis Duprez*” (2007)²⁰、発声に関する新しい研究成果を用い、デュプレの歌声は生理的にも音響的にも理に適ったものであったと論じた Jason Christopher Vest “*ADOLPHE NOURRIT, GILBERT-LOUIS DUPREZ, AND TRANSFORMATIONS OF TENOR TECHNIQUE IN THE EARLY NINETEENTH CENTURY: HISTORICAL AND PHYSIOLOGICAL CONSIDERATIONS*” (2009)²¹、テノール発声の変化を社会的、あるいは音楽的な複数の要因に起因するものとして論じた Michael Lee Smith Jr. “*Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production*” (2011)²²がある。

¹⁹ マルコ・ベゲッリは「胸声」と「頭声」または「ファルセット」といった用語の不統一な使用がデュプレの時代だけでなく、それ以前も以後も続いてきたことに起因する混乱を指摘した。さらに、発声機能に対する現代的な研究の成果を元に、中低音では甲状披裂筋、高音域では輪状甲状筋が優位に働き、それが伝統的に「胸声（甲状披裂筋）」と「頭声（輪状甲状筋）」と呼ばれる音色の違いとして認識されてきたが、中低音と高音域の音域の移行には、いずれが優位に働くかの転換域が必須であり、男性の高音域を「胸の声」で出すことは不可能であると主張した。これによりベゲッリはデュプレの「胸のド音」の革新性に疑問を投げかけたが、語法としての「胸のド音」の誤用を論証したとしても、当時デュプレの歌声が特別なものとして受け止められたことの説明としては不十分であった。

²⁰ グレゴリー・ブロッホは医学の側から発声器官の機能に関心が高まった時代にデュプレが象徴的な存在として注目されたとし、発声に対する 19 世紀前半の生理学的な研究の進展を中心に論じた。しかし、デュプレがバリに戻って数年でその声に衰えをみせたことをもって、デュプレの歌声を「病的 Pathological」と断定するのは論の進め方として強引であった。

²¹ ジェイソン・ヴェストは、発声に関する新しい研究成果を用いて、輪状甲状筋と甲状披裂筋の働き方とフォルマント周波数の関係を論じ、甲状披裂筋を大規模に用いたのがデュプレの「胸のド音」の実態であり、その歌声は生理的にも理にかなったものであったと主張した。しかし、現代における生理学的な発声研究はあくまで現代の歌い手の発声と肉体を対象として行われているものであり、それが 1830 年から 1840 年にかけてのデュプレの歌声と等しいものであったかは推論の域を出ることができない。

²² マイケル・リー・スミス・ジュニアはテノールにおける歌声の変化を複数の要因に起因するものとして論じた。具体的にはイタリアとフランスにおける言語的な差異およびオペラとそれを取り巻く文化的背景の違い、また劇場の建築様式の変化とそれがもたらす音響の違い、オーケストラの音量の増大、さらにはオペラの筋書きの変化と多岐にわたり、いわば状況証拠の積み重ねによる論証であった。それゆえに、当時のテノールの歌声の変化の背景にあったものを理解するには優れた内容であったが、歌声の変化との因果関係の論証には限界があった。

これらの先行研究は共通の問題を抱えている。すなわち、現代の発声研究を援用して当時の歌声を分析しようとも推論の域を超えた確証は得られず、また発声をめぐる概念や用語の整理を試みてもそれはまた新たな概念の創出に陥らざるを得ない。このように、デュプレがもたらしたとされる男声の高音域発声の大きな変化を論じることには困難な問題が横たわっていたのである。

しかし、これは再現性に限界のある過去の発声法の変化そのものを解明しようと試みたことにより直面した困難さであり、異なる問題設定に立てば19世紀前半のテノール歌唱の変遷を探ることは可能ではないか。さきほど演奏者としての問題意識から指摘したように、テノール歌手のレパートリーについては一つの大きな分水嶺を19世紀半ばに見いだすことが可能であり、これはデュプレが活動し発声に大きな影響を与えたとされる時期と重なっている。テノールの歌唱面に大きな変化が起きていたからこそ、それが現代においてもレパートリーの選択に大きな影響を与えていると推察することは的外れではないだろう。

そこで、再現性に根本的な限界を持ち、記録として確かめることの難しい発声の質の変化を問題にするよりも、本論文では残された譜面を通してテノールの音楽的な変化を論じることとする。そして、特にテノールの旋律線に着目し、譜面に明確に記されているものとして、旋律線における「装飾的技巧性」の変遷を焦点としたのである。

第4節 本論文における「装飾的技巧性」

第1項 「装飾的技巧性」に焦点を当てた理由について

前節までにテノールの発展史で概観したように、カストラートが18世紀までに磨いてきた技法と価値観を受け継ぐ形でテノールはその歌唱を発展させたが、18世紀の歌唱技法は特にダ・カーポ・アリアに示されるように再現部における即興的な装飾性の発現が重視されていた。そして、テノールに大きな役割を与えたロッシーニの声楽書法も装飾的で高い技巧を要求するものであった。一方で、テノールのレパートリーの分水嶺となる19世紀半ば以降の作品においては、すでにテノールに複雑な装飾技巧が要求されることはなくなっている。ならば、18世紀末からの黎明期の優れたテノール、そしてロッシーニに受け継がれていた装飾性はどこに行ったのだろうか。装飾性にかかわる技巧の変遷こそ、19世紀前半から半ばまでのテノール歌唱における変化の大きな側面を探る鍵になるのではないか。

さらに、装飾性にかかわる技巧に関しては、残された譜面から客観的かつ具体的な比較検討が可能であり、「頭声」から「胸声」への転換、すなわち再現性と記録性に限界を抱えた発声と音色の変遷を探るより具体的で明解な分析を行うことができる。

むろん、譜面による装飾性の分析にも限界と問題がある。まず19世紀前半のオペラの残された譜面がすべからず信用に値するものではない。しかし、この点に関しては、明らかに信ぴょう性が疑われる譜面は用いず、入手できる限りで信頼性の高い譜面を用いるしかない。それ以上に問題なのは、譜面と異なる演奏が実演においては即興性の発露として演奏慣習上も許容され、あるいは積極的に期待されていた点である。特に装飾的歌唱は即興性と強く結びついていた²³。

この点、やはり本論文では即興的な装飾的歌唱については立ち入らず、あくまで譜面に表された装飾性を問題とする。即興的歌唱はそもそも上演における一回的行為であり、記録性と再現性に強い制約があり、また、その一例が譜面に書き残されていたとしても、19世紀前半から半ばにかけての装飾性の変遷として、時系列に沿って体系的に論じるにはそぐわないからである。

第2項 本論文における「装飾的技巧性」の定義について

本論文における「装飾的技巧性」とは装飾的歌唱のために用いられる声楽的な技法を指すものとする。そして、装飾的歌唱とは歴史的にも音価の分割と縮小、音型の複雑化が中心であった。

²³ アグリコラによるトージの『歌唱芸術の手引き』訳本では、第10章を「旋律の恣意的変奏」として即興演奏の解説にあてている（アグリコラ 2005: 303-312）。

最初期のオペラはレチタール・カンタンド recitar cantando（歌いながら語る）の形式として言葉と感情をいかに表現するかを重視しており、その理念はジュリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1551-1618)『新音楽 *Le Nuove Musiche*』（1602）にあらわされている²⁴。

重要な詩句をいかに装飾によって音楽的に表現するかが重要な課題であり、装飾の主な手法として、音価を縮小する、すなわち演奏すべきテキストの長い音価の音符をたくさんの短い音符に移し替える能力はディミニヌツィオーネ *diminuzione* と呼ばれ重視された²⁵。長い音価を持つ「白い」音符を短い音価の「黒い」音符に書き換えることはコロリーレ *colorire* 「色を塗る」と称され、これが装飾にかかわるコロラトゥーラ *coloratura* の語につながっている。このように、オペラの初期において歌唱における装飾法はすでにその技法と理論的枠組が示されていた²⁶。

装飾と分割を用いる母音唱法はカント・フィオリート *canto fiorito* とも呼ばれ、一方で音節に音符が対応しているカント・スピアナート *canto sipanato* と対比されるものであった。

カストラートの舞台への進出とオペラの隆盛は歌唱技巧を飛躍的に高めた。18世紀の理論書として手がかりになるのはピエール・フランチェスコ・トージ Pier Francesco Tosi (1653-1732)『古代と現代の歌手達による見解 *Opinioni de' cantori antichi e moderni*』（1723）やジョヴァンニ・バッティスタ・マンチーニ Giovanni Battista Mancini (1714-1800)による諸々の著作である。この時代には声区への言及と融合の方法が述べられるようになるが、やはりいかに音符を分割し装飾していくかが中心となっていた²⁷。こうした経緯からも、本論文においても装飾性にかかわる技巧とは、まず音価の分割と音型の複雑化として捉えることが妥当であると考えられる。

²⁴ カッチーニは『新音楽』の序文で「様々な装飾音符をどのような場所に付けるのが一番ふさわしいのか、歌詞との関係から、どのような配慮をするべきか、といったことに関して、自分の作品で実際に例を示し、詳細な解説を加えている。」（栗栖 2012: 3）

²⁵ カッチーニは装飾音としてトリッロ（トリル）やグルッポ（グルペット）をあげている。

²⁶ チェレッティは既に16世紀からディミニヌツィオーネが盛んにおこなわれていたことを指摘している（チェレッティ 1989: 18・19）。

²⁷ アグリコラ訳編トージ『歌唱芸術の手引き』では前打音を第2章、トリラーを第3章として扱っている。

第5節 本研究の具体的手法について

ここまで、テノールが脇役に甘んじてきた17・18世紀からテノールの台頭期となる19世紀前半までのオペラの歴史を概観し、さらに19世紀半ばを分水嶺とするテノールのレパートリーの問題にふれ、また時期を同じくして起きたと考えられる発声の変化にも言及した。そして、譜面という具体的な手掛かりを通して、装飾的技巧性に焦点を当て、19世紀前半におけるテノール歌唱の変遷を探るに至ったことを述べた。

ここで、本研究の具体的手法について説明し、本論へ入る。なお、本論で取り上げる諸作品の時系列における関係性を把握するための年表を本節の最後に付加するため、適宜参照されたい。

まず、テノール歌唱の発展に寄与したその重要性から、ロッシーニのオペラ作品におけるテノールの装飾的技巧性がいかなるものであったか明らかにし、それを土台として、続く世代の作曲家の作品における装飾的技巧性がどのように変化していったかを論じる。

加えて、ロッシーニは1820年代の半ばにフランスに活動の拠点を移したが、フランスのオペラがイタリア・オペラとは独自の異なる様式と美学を貫いてきた伝統から²⁸、ロッシーニの作風に何らかの影響が及ぼされた可能性を考慮し、イタリアでのロッシーニ作品とパリのロッシーニ作品とを分けることとする。

第1章では、19世紀前半において広く用いられていたと考えられる装飾的な技法を教則本の検討を通じて分析し、それらがイタリア時代のロッシーニ作品の楽曲において実際にどのように用いられているかを明らかにする。

第2章では、ロッシーニがパリへ活動の拠点を移して以降の作品を取り上げる。パリ・オペラ座のために作曲した4作品は、それらのうち3作品が元となる作品を持つ改定作であった。そこで、改定前後の作品の比較を通してテノールの音楽的な変化を探り、さらに新作として作曲された作品の特徴を分析する。

第3章では、ロッシーニの引退後のオペラ作品を対象とし、特にパリ・オペラ座で上演され絶大な人気を博したマイアベーアの作品を取り上げ、ロッシーニの後に続いた作曲家たちがどのような方向に進んだかを検討する。

²⁸ リュリヤラモーによって発展したフランスの抒情的悲劇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 des 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。

第4章では、ロッシーニのパリ作品と、その後のマイアベアの作品で見いだされる音楽的な変化が、フランス独自の嗜好に還元される問題でないことを確認するため、イタリアでのロッシーニ以後の作曲家として、ベッリーニとドニゼッティの作品を取り上げ、ロッシーニの諸作品からどのような変化をみせているか検討する。

これらの分析を通して、譜面にあらわれた形で、ロッシーニからマイアベア、ベッリーニ、ドニゼッティと至るテノールの音楽的な変化を辿ることができるだろうと考えられる。

上に述べたように、1830年代後半以降の諸作品は、筆者は演奏者として取り上げており、その経験から、テノールの歌唱に極めて複雑な装飾技巧が既に用いられていないことは感覚的に理解していた。また、ロッシーニ以後、ベッリーニやドニゼッティが男声のアジリタ歌唱を漸次減少する傾向にあることは既にロドルフォ・チェレッティも指摘していたことである（チェレッティ 1998: 226-227）。しかし、それを譜面に即し、ロッシーニを起点として時系列上に整理して具体的に変化の過程を示すことはいまだ試みられておらず、意義のあることと考える。

年表

西暦(年)	イタリアでの初演作品	フランスでの初演作品	その他の地域での初演作品	備考	政治・経済上のできごと
1780~		グルック 《トーロドのイフジェニー》 (パリ・オペラ座)(1779)	パイジエッロ 《セヴィリアの理髪師》 (サンクトペテルブルク) (1782)		フランス革命勃発(1789)
1790~			チマローザ 《秘密の結婚》 (ウィーン)(1792)		ルイ16世の処刑と対仏大同盟の結成、ジャコバン独裁(1793年)
1800~		ケルビーニ 《ヴェスタの巫女》 (パリ・オペラ座)(1807)			ナポレオン帝政の成立 (1804)
1812	ロッシーニ 《試金石》(ミラノ)				
1813	ロッシーニ 《アルジェのイタリア女》 (ヴェネツィア) 《タンクレディ》 (ヴェネツィア) 《パルミラのアウレリアーノ》 (ミラノ)				
1814	ロッシーニ 《イタリアのトルコ人》(ミラノ)				ナポレオンの敗北と王政復古
1815					第一帝政の完全な終焉
1816	ロッシーニ 《セヴィリアの理髪師》 (ローマ) 《オテッロ》 (ナポリ)				
1817	ロッシーニ 《チェネレントラ》 (ローマ)				
1818	ロッシーニ 《エジプトのモーゼ》 (ナポリ)				
1819	ロッシーニ 《エルミオーネ》 《湖上の美人》 (ナポリ)				
1820	ロッシーニ 《マオメットII世》 (ナポリ)				
1821			ウェーバー 《魔弾の射手》 (ベルリン)		
1822	ロッシーニ 《ゼルミーラ》 (ナポリ)				
1823	ロッシーニ 《セミラミデ》 (ヴェネツィア)			ロッシーニはイタリアを離れ、《セミラミデ》が最後のイタリアでの初演作品となった。	
1824				パリのイタリア座の劇場監督にロッシーニが就任	シャルル10世が即位
1825		ロッシーニ 《ランスへの旅》 (パリ・イタリア劇場)		《ランスへの旅》はシャルル10世の戴冠記念作品であり、継続的な上演はされなかった。	
1826		ロッシーニ 《コリントの包囲》 (パリ・オペラ座)			
1827	ベッリーニ 《海賊》 (ミラノ)	ロッシーニ 《モーゼとファラオ》 (パリ・オペラ座)			
1828		ロッシーニ 《オリイ伯爵》 (パリ・オペラ座) オーベール 《ポルティチの唾娘》 (パリ・オペラ座)			
1829		ロッシーニ 《ギョーム・テル》 (パリ・オペラ座)			
1830	ドニゼッティ 《アンナ・ボレーナ》 (ミラノ)				七月革命勃発、シャルル10世退位

1831	ベッリーニ 《夢遊病の女》 (ミラノ) 《ノルマ》 (ミラノ)	マイアベアー 《悪魔ロベール》 (パリ・オペラ座)			
1832	ドニゼッティ 《愛の妙薬》 (ミラノ)			ヴァッカイ 『実践的声楽教本』出版	
1833	ドニゼッティ 《パリジーナ》 (フィレンツェ)				
1834					
1835	ドニゼッティ 《ランメルモールのルチア》 (ナポリ)	アレヴィ 《ユダヤの女》 (パリ・オペラ座) ベッリーニ 《清教徒》 (パリ・イタリア劇場)			
1836		マイアベアー 《ユグノー教徒》 (パリ・オペラ座)			
1837					
1838		ベルリオーズ 《ベンヴェヌート・チェッリーニ》 (パリ・オペラ座)		ナポリ当局の検閲による 《ポリウート》上演禁止を 契機としてドニゼッティは サンカルロ劇場との契約 を破棄、パリに活動の場 を移す	
1839					
1840		ドニゼッティ 《ファヴォリット》 《殉教者》 (パリ・オペラ座)		マヌエル・ガルシア 『完全なる歌唱芸術 概論』初版	
1841					
1842	ヴェルディ 《ナブッコ》 (ミラノ)	ドニゼッティ 《ドン・バスカーレ》 (パリ・イタリア劇場)	ワーグナー 《リエッツィ》 (ドレスデン) ドニゼッティ 《シャモニーのリンダ》 (ウィーン)		
1843		ドニゼッティ 《ドン・セバスティアン》 (パリ・オペラ座)	ワーグナー 《さまよえるオランダ人》 (ドレスデン)		
1844	ヴェルディ 《エルナーニ》 (ミラノ)				
1845					
1846				デュプレ 『歌唱芸術』初版	

本論

第1章

19世紀前半の教則本から読みとれる装飾的技巧

第1節 教則本の分析を行う意図と選択理由

本章の考察の目的は、ロッシーニをはじめとするオペラ作品のテノール諸役に対する分析を行う前段階として、本論文の対象とする時代に出版された教則本を検討し、その時代に一般的な形で受容されていたと考えられる技巧の在り方を探ることにある。

まずは、ニコラ・ヴァッカイ Nicola Vaccaj (1790-1848) の教則本『実践的声楽教本』 *Metodo pratico di canto* (1832) を分析する²⁹。ヴァッカイの教則本は今日でも初学者を中心に採用されており、難解な内容は含んでいない。したがって、現在に限らず、当時の基礎的な声楽の技術的諸要素を確認するにふさわしい。

次に、19世紀の最も高名な声楽教師であるマヌエル・ガルシア Manuel García (1805-1906) の著名な教則本『ガルシアの学校；完全なる歌唱芸術概論』 *Ecole de García: traité complet de l'art du chant* (1840・1847) を参照する³⁰。ガルシアはパリのコンセルヴァトワールで教え、喉頭鏡を初めて開発し、当時の一流のオペラ歌手を数多く育てた。彼の著作は、ヴァッカイよりも詳細で高度な内容を含んでおり、19世紀前半から19世紀半ばまでの声楽技術の重要な側面を示している。

更に、ジルベル・ルイ・デュプレが記した『歌唱芸術』 *L'art du chant* (1846) も取り上げる³¹。序章で記述したように「胸声による高音」を大々的に用いたとして名をはせたデュプレは1842年にはパリのコンセルヴァトワールの教授に就任しており、本書はコンセルヴァトワールの教科書として採用された。自らが第一線の歌手として舞台に立った経験が反映された教則本は、出版当時の声楽技法に関する重要な資料である。

²⁹残念ながら、初版本は入手することができず、本論考では全音楽出版社の上浪明子編著による邦訳本1993年の版、リコルディ Ricordi 社の1976年の版、また IMSLP にて入手した年代不明の英独伊の3言語が記載されたシュタイングレバー Steingräber 社の3冊を併用した。譜面はシュタイングレバー社を用いている。

³⁰ 1840年出版の内容を第1部とし、第2部を追加して出版されたのが1847年の第2版である。

³¹ フュゾー Fuzeau 社から2005年に出版された『*Chant : les grandes méthodes romantiques de chant*』の第3巻に『歌唱芸術』の1846年ウージェル Heugel 社出版の初版が収録されている。小原の博士論文(2008)もフュゾー社の版を翻訳している。本論文では引用個所に相違がないことを確認したうえで、IMSLP より入手したシュレジンガー Schlesinger 社の年代不明のドイツ語翻訳が併記された版も併用している。

第2節 ヴァッカイの『実践的声楽教本』の検討

第1項 『実践的声楽教本』の概要

[表1] 『実践的声楽教本』の構成

練習項目	練習内容	特徴
第1課	音階・3度音程	跳躍を含めた音程の練習
第2課	4度音程・5度音程	
第3課	6度音程	
第4課	7度音程・オクターヴ練習	
第5課	半音	音程の練習
第6課	シンコペーション	リズムの処理
第7課	ヴォラーテの導入	装飾的歌唱のための 基礎的なトレーニング
第8課	上からおよび下からのアッポジャトゥーラ・短前打音	
第9課	モルデントへの導入・異なるタイプのモルデント	
第10課	ターンへの導入 ターン	
第11課	トリルへの導入	
第12課	ヴォラーテ	
第13課	ボルタメントの方法・異なる方法で	
第14課	レチタティーヴォ	朗唱の練習
第15課	まとめ	

練習項目から確認できるように、この教則本は音程の練習（第1課～第5課）、リズム処理（第6課）、装飾的歌唱技法の練習（第7課～第13課）、朗唱法（第14課）と、総合的な練習が可能なように配置されている。ただし、ヴァッカイの教則本はどの練習曲も数十小節前後の短い楽曲であり、加えて、複雑な音型は登場しない。一方で、歌詞をつけた楽曲を歌いながら自然と項目の練習ができるように構成されており、そうした諸要素が、ヴァッカイの教則本が現代の声楽教育でも初学者の学習に用いられる一つの要因であろう。本論考では、基礎的とはいえ技巧の練習課題となっている第7課～第13課を検討し、あわせて、まとめとしての第15課を概観する。

第2項 『実践的声楽教本』における技巧性の検討

第7課～第13課は、表1に示したように、基礎的な装飾的歌唱のためのトレーニングである。こうした装飾技法の学習においても、複雑な音型を用いることなく反復して装飾音を練習し身につけられるように構成されている。

2-1 ヴォラーテ（音階）

第7課と第12課はヴォラーテ（音階）の練習曲となる。

(譜例1) 第7課(上段)および第12課(下段)

Co - me il can - do - re la sua bel - tà.

Allegro moderato.

Siam na - vial - l'on - de al mar. lut - ta la vi - ta è un mar.

上段の第7課には速度指示記号はないが「アダージョから始め、アレグロまで高めるように」との解説が付されている。主に、16分音符による5度の音階上行および下行が繰り返される。

第12課では、Allegro Moderatoの指示が付されているが、音価の分割は16分音符と第7課と変わらずとも、オクターヴを超える音階の上行と下行を繰り返し、より発展的な形式となっている。

2-2 装飾技法

第8課から第11課は主要音を細かく分割あるいは飾っていく技法の練習課題である。

(譜例2) 第8課および第9課 前打音および短い前打音

Andante.

Sen - za l'a - ma - bi - le Dio di Ci - te - ra

spi - ra un zef - fi - ro, non

Andantino.

Ben - chè di sen - so pri - vo fin fen - de il suo be - ne - fat - tor.

第8課、第9課ともに、複雑な音型ではない。音価について、アッポジャトゥーラは決して短く歌ってはならず、アッチャカトゥーラは装飾される音の長さと同拍を奪わない³²、と指示されている。

(譜例3) 第9課 モルデンテの導入および様々な方法

Andantino.

Lau - gel - let - to in Lau - gel - let - to in Per - chè spe - ra u -
per - chè spe - ra u - 1 di - tor - na - re in - tà. in li - ber - tà. in

モルデンテは「主要音から上または下2度の音を経てすぐに主要音へ戻る装飾音」と定義づけられている。導入の最初の課題では、上あるいは下からの移動のみを練習し、次の課題で上下に動く形に進むようになっている。譜例はやや複雑な音型となる2曲目である。

(譜例4) 第10課 グルベットの導入およびグルベット

Poco Andante.

Più non si tro - va-no e tut - ti par - la - no

グルベット（ターン）については、特に解説はされていない。『実践的声楽教本』ではモルデンテとターンは類似した音型である。装飾音の中で確実に主要音に戻るのがターンであると考えられる。

(譜例5) 第11課 トリルの導入

Allegro moderato.

mor - mo - ra len - to e bas - so, un ra - mo - scel - lo, un star lo fa.

³² 「しかし、それ（前打音）を短くすることに比べれば、それを長くすることは誤りではない Non sarà però diffeto l'accrescerlo, quanto lo sarebbe il diminuirlo」、また「短前打音は前打音とは音価を奪わない点で異なる L'Acciacatura differisce dall'Appoggiatura perchè non toglie nè il valore」としている (Vaccaj 1976: 12・14)。

抜粋して第 15 課の譜例を示すが、多くの要素が盛り込まれていることがわかる。(1)音階(2)アップジャトゥーラ(3)アッチャカトゥーラ(4)モルデント(5)グルペット(6)トリル(7)ポルタメント、となり、まさに総合的なまとめの課題となっている。

第 3 項 ヴァッカイ『実践的声楽教本』まとめ

以上のようにヴァッカイの練習課題を概観してきたが、多くの共通する特徴を確認することができた。『実践的声楽教本』においては、音域も基本的に五線の中にとどまり、一点ハ音を再低音として、高音も二点へ音を超えることはない。音階やトリルにおいても、16 分音符によるアジリタが主であり、32 分音符や 64 分音符は用いられない。音価の複雑な分割に入る前の段階にあるといってよい。

第 7 課～第 13 課において取り上げられていたこれらの様々な声楽技法、すなわち「音階（ヴォラーテ）」「前打音・短前打音」「モルデンテ」「グルペット」「トリル」「ポルタメント」は、『実践的声楽教本』の性質に鑑みて、出版当時(1832 年)において、声楽を学ぶものが身につけることを期待されている基礎的な技法とされていたと考えられる。

第3節 ガルシア『ガルシアの学校：完全なる歌唱芸術概論』の検討

第1項 『ガルシアの学校：完全なる歌唱芸術概論』における歌唱技法の扱い

次に、マヌエル・ガルシアの『ガルシアの学校：完全なる歌唱芸術概論』（以下、『完全なる歌唱芸術概論』と呼称）を概観する。筆者が入手したのは1840年の第1巻と1847年の第2巻を合わせた第2版であるが、特に歌唱技巧の論考に着目する目的から第1巻を分析対象とする³⁶。

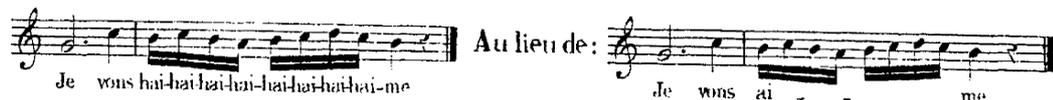
第1巻において歌唱技法について論じられているのは第9章以降である³⁷。ガルシアは「母音唱法（アジリタ）vocalisation (agilita) 」として項目を立てており、母音唱法とアジリタを非常に近いものとして捉えていたことがわかる³⁸。

第2項 アジリタの種類

第9章冒頭において、具体的な練習法に入る前にアジリタの唱法が細かく分類されている。すなわち a.ポルタメントのアジリタ、b.レガートによるアジリタ、c.マルカートによるアジリタ、d.ピッツィカートによるアジリタ、e.氣息音交じりのアジリタ、となる。これらの分類はヴァッカイにはみられず、より高度な歌いわけを要求していたことがうかがえる。

(譜例8) b.レガートによるアジリタ

Si l'exécution était saccadée, aspirée, comme par exemple (1) le trait :



譜例8の左はHが混ざった誤った歌い方であり、右のように言葉を続ける歌い方が正しい。

³⁶ 第2巻は「フレーズの技法 L'art du phraser」と題して、様々なオペラ作品から旋律線を取り上げ具体的な表現方法を論じている。更に、第1巻では扱われなかった母音と子音の適切な処理と朗唱法についても解説している。取り上げる作曲家はロッシーニが最も多いが、前世紀ではヘンデルやモーツァルト、またロッシーニ以後の作曲家としてマイアベーア、ベッリーニ、ドニゼッティも扱われている。

³⁷ ガルシアは第1章から第8章まで声区や喉頭、そして音色の問題についてかなり入念な解説を加えている。この経緯については、ガルシアが当時大きな話題となっていたデュプレの「ヴォワ・ソムブレ Voix sombre (暗くされた声)」を念頭にしていたと小野和彦が詳しく分析している(小野 2007: 50-62)。

³⁸ アジリタ agilita は「〈すばしこさ〉〈軽快さ〉の意で、細かい音符で書かれた速いパッセージのこと」をいう(浅香 編 1993: 12)。

(譜例9) c.マルカートによるアジリタ



マルカートのアジリタは全ての音に重さをかけ、しかも音を切り離してはいけない。

(譜例10) d.ピッツィカートによるアジリタ



ピッツィカートによるアジリタは短い休符を入れるものとしている。

第3項 第9章の構成と装飾的技巧の練習課題

第9章は各技法に分けて徹底して反復練習をするように組まれており、楽曲の中で技法を学ぶようになっていたヴァッカイ『実践的声楽教本』とは異なる点である。ごく単純な音型から始まり非常に複雑な段階まで進むことになる。

[表2] [第9章練習曲の構成]

練習番号			
第5曲～第10曲	ポルタメント	第226曲～第241曲	Hを混ぜた反復音の練習
第11曲～第189曲	音階	練習番号なし	アッポジャトゥーラ
練習番号なし	強弱のコントロール		グルペット
第190曲～第206曲	アルペッジョ		アッチャカトゥーラ
第207曲	短音階		トリル
第208曲～第224曲	半音階		単前打音
第225曲	メッサ・ディ・ヴォーチェ		長九度和音
練習番号重複あり	打突音の練習		

3-1 ポルタメント

(譜例 11) ポルタメント練習曲

N° 5 PORT DE VOIX.
CANTO.

第5曲～第10曲はポルタメントの練習曲であり、音型そのものは複雑ではない。

ポルタメントは2音間の音をすべて歌うように、との指示がある。ポルタメントの解釈も第1節でみたヴァッカイの『実践的声楽教本』と異なることがわかる。

3-2 A 音階

特に音階 (Gammes, roulades) については非常に多くの練習曲が用意されている。また、ガルシアは非常に難易度の高い課題を用意している。音域は2オクターヴを超え、また16分音符を超えて32分音符も歌われる。

(譜例 12) 音階の練習曲 a

11曲～43曲は2度音程から始まり2オクターヴまで拡張される音階練習が課されるが、上行音階と下行音階の連続的な練習や跳躍と音階の組み合わせなど様々なパターンが用意されている。

(譜例 13) 音階の練習曲 b

44曲～180曲はオクターヴの音階進行を音階ごとに分割していく練習である。2分割から始まり、3分割、4分割、と続き、32分割まで到達する。

(譜例 14) 音階の練習曲 c



181曲～189曲では、より複雑な音階のパターンの組み合わせとなる。

3-2B アルペッジョ

(譜例 15) アルペッジョの練習曲



190曲～206曲はアルペッジョの練習曲である。次第に4分割から6分割、8分割と次第に細かく分割されていき、更に音階と結びついていくことがわかる。

3-2C 半音階

208曲～224曲は半音階の練習曲である。順次進行の音階だけでなく跳躍系や旋回的なものも含む。次第に音価が細かくなり、32分音符まで分割され、強弱の変化も練習される。

(譜例 16) 半音階の練習曲



3-4 装飾的歌唱

ヴァッカイは『実践的声楽教本』において、装飾音として「アッポジャトゥーラ」「アッチャカトゥーラ」「モルデンテ」「グルペット」「トリル」「ポルタメント」とそれぞれ別の項を立てていた。

ガルシアの『完全なる歌唱芸術概論』でもこれらの項目を当然扱っているが、その捉え方は若干異なる。ガルシアは「アッポジャトゥーラおよび小さな音 Appoggiatures et petit notes」と題し、まずアッポジャトゥーラの性質およびその装飾方法を解説し、次に、モルダント（グルペット）として、モルデントとターンを区別することなくほぼ同義に扱い練習曲を提示し、続けてアッチャカトゥーラの練習曲を示している。ガルシアは装飾されるべき音（主要音）の前後に付される装飾音として、これらを同列に捉えていたと考えられるのである。

(譜例 20) モルデントとアッチャカトゥーラの練習曲

EXERCICES POUR DE MORDANT.

Le Mordant
au commencement.

EXERCICE SUR L'ACCIACCATURA.

譜例 20 はモルデントとアッチャカトゥーラの練習曲である。一方で、トリルに関しては別項として、詳細な解説がなされている。終止方法、全音階、半音階、跳躍音程におけるトリルなどが課題となる。

(譜例 21) トリルの方法

246.

248.

トリルの終止形を練習する第 254 曲では、トリルに至るまでに音階やアルペッジョを網羅した複雑な音型が組み込まれている。その一部を示す。

(譜例 22) トリルと終止の方法

The image shows a musical score for five staves, numbered 254. The notation includes various trill patterns and their resolutions. The first staff starts with a trill on a note, followed by a series of sixteenth-note runs. The second staff continues with similar trill and scale-like passages. The third staff shows a trill followed by a more complex rhythmic pattern. The fourth and fifth staves also feature trills and scale-like passages, demonstrating different ways to terminate or resolve these ornaments.

トリルの連続で終止する形、音階やアルペッジョと組み合わさった形などが提示される。

第4項 『完全なる歌唱芸術概論』まとめ

このように、ガルシアの『完全なる歌唱芸術概論』における装飾技法の練習法を適宜ヴァツカイの『実践的声楽教本』と比較しつつ分析した。これらの2作品を照合しつつ進めたことで、当時の教則本において、一方は基礎的な段階において、もう一方はより高度な段階において、どのように歌唱技法が扱われているかを確認することができた。

まず、それぞれの教則本において、技巧の分類や位置づけについて多少の違いはみられるものの、ほぼ共通した要素が取り上げられていた。すなわち、音階やアルペッジョ、アッポジヤトゥーラやアッチャカトゥーラ、トリルやターンなどの装飾的な音型である。これらの装飾的な技法は、ヴァツカイの『実践的声楽教本』では基礎的な段階に練習課題はとどまっていたが、ガルシアの『完全なる歌唱芸術概論』では基礎的な段階から始まりつつ、非常に複雑な音型に至るまで徹底して反復練習されるように練習課題が組まれていた³⁹。これらの点により、身につけられるべき技法的な諸要素と、それらの諸要素が到達目標とする高い水準をうかがい知ることができる。

³⁹ チェレッティはガルシアを「ロッシーニの声楽教育の最も優れた理論家」と評している（チェレッティ 1998: 202）。

第4節 デュプレ『歌唱芸術』の検討

第1項 『歌唱芸術』の構成

本書は3部構成となっており、第1部は「表現と力強さによる幅広い歌唱」、第2部は「優雅さと軽快さ（アジリタ）の歌唱」、第3部は「総合的な歌唱」となっている。また第3部は過去の作曲家の楽曲を時系列に沿って紹介し解説を加えている。デュプレが教則本としていかなる技巧を扱っていたかに着目するため、本論文では第1部と第2部を取り上げる。

[表4] 『歌唱芸術』第1部および第2部の構成

第1部 表現と力強さによる幅広い歌唱

目次	内容
序文	
声について	声種と声域の解説
第1レッスン	声の保持と形成
ブレスについて	
第2レッスン 2度音程	音程の練習曲と
第3レッスン 3度音程	発展形としての
第4レッスン 4度音程	旋律的な練習曲
第5レッスン 5度音程	
第6レッスン 6度音程	
第7レッスン 7度音程	
第8レッスン オクターヴ	
アッポジャトゥーラ	装飾音の解説と
グルベット	旋律的練習曲
トリル	
フェルマータ	
ヴォカリーズによる表現的楽曲	第1部の総合的な
第1曲 優雅さ、アンダンテ	演習としての楽曲
第2曲 情熱的、アジタート	
第3曲 力強さ、マルカート	

第2部 優雅さとアジリタ（軽快さ）の歌唱

目次	内容
序文	
(1)全音階の一覧表と練習曲	エチュードと
全音階によるアジリタの楽曲	発展的な楽曲
(2)3連符の一覧表と練習曲	同上
3連符によるアジリタの楽曲	
(3)ルバテュの一覧表と練習曲	同上
ルバテュによるアジリタの楽曲	
(4)分散和音とアルペッジョの一覧表と	同上
練習曲	
分散和音とアルペッジョによる	
アジリタの楽曲	
(5)半音階と短音階の一覧表と練習曲	同上
半音階と短音階によるアジリタの楽曲	
性格的な楽曲（ボレロ）	
性格的な楽曲（ポロネーズ）	
主題と変奏 (1)~(5)までの一覧表の	変奏曲による
まとめ	発展的な練習

第2項 『歌唱芸術』第1部「表現と力強さによる幅広い歌唱」

2-1 発声面の指示について

第1部は冒頭に声種や声域、また初歩の発声について解説があり、次に2度からオクターヴまでの音程の練習、装飾音の解説と練習と続き、総合的な演習曲によって構成される。

声種や声域の解説の項で「私は生徒に彼らの胸声の限界をできる限り押し上げるように強く勧めている」との一文があるが⁴⁰、デュプレに名声を与えた「胸声の高音域」に対してこれ以上の特別な言及はしておらず、声帯を含めた発声器官の構造や生理的な運動の原則を知ることにも懐疑的であった⁴¹。デュプレは無理のない発声で自在に強弱をつけられること⁴²、そしてA母音の発声について Ami[a]ではなく Ame を[a]用いて喉を広げること⁴³、呼吸は音なく行うこと⁴⁴、などを指示しているが、発声に関しての詳細な言及はしていない。

(譜例 23) 第1レッスン 全音階



まず冒頭に解説した発声の指示を意識して全音符の音階を歌うのが第1レッスンだが、早くも発声に慣れてからはクレッシェンドとデクレッシェンドを交互に用いてメッサ・デイ・ヴォーチェを練習するように指示している⁴⁵。ガルシアの『完全なる歌唱芸術概論』では9章の半ばにメッサ・デイ・ヴォーチェを取り上げていたこと比較してもかなり早い段階である。

⁴⁰ Mais j'engage bien les élèves à pousser aussi loin que possible les limites de leur voix de poitrine. (Duprez 1846: 4)

⁴¹ デュプレの声をモデルに生理学的な分析を発表したディデとペトルカンに対するけん制の意図があったとも類推させる。また、デュプレ自身はヴォワ・ソンプレの呼称には否定的であった(Duprez 1846: 4)。

⁴² Il faut savoir également l'attaquer fort ou doucement à volonté. (Duprez 1846: 4)

⁴³ Ne prononcez pas cet A comme le mot *Ami*, mais bien comme vous le prononceriez dans le mot *Ame* en ouvrant toute la gorge.(Duprez 1846: 4)

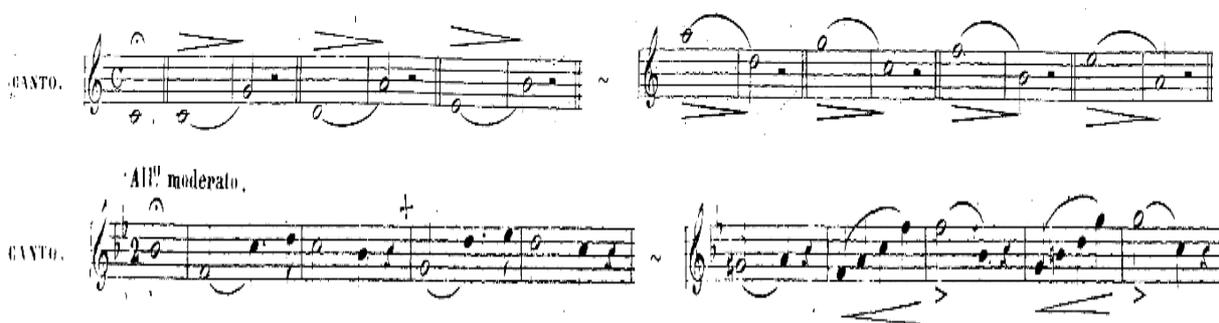
⁴⁴ Il faut savoir en toutes occasions respirer sans efforts, et sans bruit. (Duprez 1846: 6)

⁴⁵ Quand vous aurez filé des sons larges, pliés, et égaux, exercez vous à les nuancer du piano au fort et du forte au piano. (Duprez 1846: 5)

2-2 音程練習

音程練習は、音程の練習そのものが繰り返される基礎的な課題の後に「旋律的な練習曲」として既習の音程練習を組み込んだ旋律を持つ楽曲が用意されている。特定の音型を反復して徹底的に練習する形をとっていたガルシア『完全なる歌唱芸術概論』と異なり、音楽的な楽曲の中で練習を重ねるようになっており、この点はヴァッカイ「実践的声楽教本」に近い。ただし、あくまで母音唱法による練習曲であり、歌詞は用いられていない⁴⁶。

(譜例 24) 5度音程 上段・練習課題 下段・旋律的な練習曲



(譜例 25) 7度音程 上段・練習課題 下段・旋律的な練習曲



譜例 24 および 25 にあるように、上段の練習課題は 5 度あるいは 7 度の音程幅を音階の進行に合わせて繰り返す単純な音程練習だが、下段の旋律的練習曲では課題の音程の他に既出の音程幅を組み合わせて旋律が構成されている。音域は上段の練習課題は一点ハ音から二点イ音まで、下段は譜例 25 では二点ロ音まで達するが、これはソプラノを基準としており、他の声種は適宜移調するこ

⁴⁶ 第 3 部は冒頭にフランス語の母音の処理と朗唱法について解説がある。第 1 部および第 2 部で母音唱法により声を自在に操ることが優先されていると考えられる。

とが指示されている。上段の練習課題はヴァッカイよりも更に基礎的な音程幅そのもの練習である一方、下段の練習曲はより広い音域で複合的な内容を示していることがわかる。

2-3 装飾音

第1部において、アッポジャトゥーラ、グルペット、トリルが装飾音として扱われている。音程の項目と同じく、基礎的な反復練習と簡潔な解説に練習用の発展的な楽曲が組み合わされる。

アッポジャトゥーラの項には短前打音や複前打音、そしてモルデントも含まれている。グルペットの基本単位は4つの音符で構成されると定義される。トリルは2つの音がしっかりと聞こえなければならない、と指示されている⁴⁷。

発展期な課題としての練習曲の譜例を下記に示す。

(譜例 26) アッポジャトゥーラの練習曲



(譜例 27) グルペットの練習曲



(譜例 28) トリルの練習曲



2-4 表現的な楽曲

第1部は最後に「ヴォカリーズによる表現的な楽曲」として総合的な演習としての楽曲が用意されている。曲調の異なる3つの曲を課題とすることで、機械的な音型の反復練習にとどまらない学習ができるように配慮されている。

⁴⁷ Le trille est un son tremble avec art et qui fait entendre distinctement deux notes. (Duprez 1846: 4)

(譜例 29) 表現的楽曲 第 1 曲 Andantino 6/8 拍子 2-6 小節 および 32 - 36 小節



表現的楽曲の第 1 曲の冒頭 5 小節と再現部にあたる 5 小節を例示する。8 分音符と 4 分音符主体の冒頭 5 小節の旋律が、再現部では 3 連符による分割で装飾されている。第 1 部のまとめとなる演習曲は本格的なヴォカリーズの楽曲となっている。

第 3 項 『歌唱芸術』第 2 部「優雅さとアジリタ（軽快さ）の歌唱

3-1 第 2 部におけるアジリタの 5 類型

第 2 部はアジリタを 5 類型に分類している。すなわち、「全音階」、「3 連符」、「ルバテュ」、「分散和音とアルペッジョ」、「半音階と短音階」の 5 項目であり、これらの各項目も基礎的な音型の提示と応用的な練習曲に分かれている。さらに、性格的な楽曲と名付けられた練習曲、総合的なまとめの楽曲へと続く。

(譜例 30) 全音階とアジリタの練習 Allegro 4/4 拍子 変ホ長調



音階の上行と下行、トリルが組み込まれている。一点変ホ音—二点変ロ音—一点ニ音までの 12 度上行と 13 度下行、再び二点変イ音に上行して二点変イ音—二点ト音のトリルが続く音型となる。

(譜例 31) 3 連符とアジリタの練習 Allegro vivace 4/4 拍子 ニ長調



3連符を項目立てて取り上げているのはデュプレの独自の視点である。すでに第1部においても総合的な演習曲などで3連符は用いられているが、特に3連符に焦点を当てて反復的な練習が課されることとなる。

(譜例 32) ルバテュとアジリタの練習 Allegro vivace 2/4 拍子 イ長調



アクセントとスラーを組み合わせたアジリタが練習されている。この「技法は非常に難しく、また今日では25～30年前のロッシーニとその流派が用いていたほどは用いられていない」とデュプレは評している⁴⁸。

(譜例 33) 分散和音とアルベツジョの練習 Andantino 2/4 拍子 ハ長調



(譜例 34) 半音階とアジリタの練習 Larghetto 2/4 拍子 ヘ長調



譜例 33 と 34 ではテンポの設定が Andantino や Larghetto と緩やかであるとはいえ、64分音符までの非常に細かい分割がされている。

3-2 アジリタの発展的課題

これに続き、複合的な練習曲として「ボレロとポロネーズの性格的楽曲」、更に発展的なものとして、「5つの一覧表のまとめと変奏」がある。

⁴⁸ Ces études sont difficiles et leur formule n'est pas aussi usitée aujourd'hui qu'elle l'était il y a 25 ou 30 ans dans la musique de Rossini et des maîtres de la même école. (Duprez 1846: 71bis)

(譜例 35) 全音階のアジリタの変奏曲 Allegro vivace 変ニ長調 4/4 拍子



譜例 35 で示した全音階のアジリタの変奏曲であり、譜例 35 では直線的だったアジリタの上行と下行がより複雑なパターンになっている。このように、それぞれの類型に対し変奏曲が用意されており、様々なアジリタのパターンをトレーニングするようになっている。

第 4 項 デュプレ『歌唱芸術』まとめ

このように、『歌唱芸術』は第 1 部では発声の基礎から音程練習、装飾音の練習から総合的な課題に進むが、第 2 部ではアジリタの様々な類型に取り組むように練習曲が組まれている。装飾的な技巧の習得という観点に立つと、第 1 部にて基礎的な技巧を習得し、より発展的な形として第 2 部が用意されているとみなすことができる。

また、第 1 部で取り上げられていた各種の装飾音、アッポジャトゥーラやモルデント、グルペットやトリルは、ヴァッカイやガルシアも必ず扱っていたものであり、この時代における装飾音の基本要素であると判断してよいだろう。

そして、第 2 部におけるアジリタの 5 類型も、3 連符を独立して取り上げるなどデュプレ独自の分類はみられるが、音階や分散和音の細かい分割などのガルシアと共通する要素も確認できた。

ここで、デュプレの『歌唱芸術』が持つ独自の性質について論じておくこととする。

すでにみたように、ガルシアの『完全なる歌唱芸術概論』では練習曲は次第に音価が細かく分割され極めて複雑な形に至るように構成されており、複雑な装飾技巧を歌いこなすために鍛錬することがいわば直線的な道筋として用意されていた。

しかし、『歌唱芸術』はそのような直線的な構造ではとらえられない性質を備えている。デュプレは第 1 部を「幅広さ、表現と力強さの歌唱」、第 2 部を「アジリタと優雅さの歌唱」とそれぞれ別の様式として捉え、単なる「基礎－発展」の関係性には収まらないものとして構成している。デュプレは第 2 部の序文において、第 1 部と第 2 部の異なる様式における歌手の適性に触れている。

「優雅な、悲壯な、エネルギッシュな様式をよく歌うため⁴⁹」には第1部の練習で十分だが、「快活で軽やかな旋律に必要とされる程度まですべての声を柔軟にする第2部のエチュードをおろそかにすれば限界に突き当たる⁵⁰」と釘を差し、更に「持って生まれた声が重く、扱いにくいほど、それを柔らかく、軽くするように練習しなくてはならない⁵¹」としている。また「声の弱さの代わりに軽さと軽やかさを自然から授かる⁵²」歌手には「この本の第2部は彼らの完全に役に立つものである⁵³」としている。

この序文から読み取れることは次のようになるだろう。まず、力強さを備えた声と、軽く敏捷な声がある。前者の声は、第1部が想定する様式を歌うにはふさわしいが、第2部の音楽は難しい。しかし、技術を磨くためには取り組むべきである。一方で、軽く敏捷な声には第2部の音楽はまさに適切なものとなる。

このように、第2部で課題となるような複雑なアジリタを必ずしも用いず、より異なる様式で歌われる音楽と歌手の存在が示唆されている。デュプレのこのような見識は彼自身が経験してきた声楽的な変化に基づいているとも推察され、本論文が検証の対象とするテノールの技巧性の変化にも大きな示唆を与えてくれるものである。とはいえ、デュプレの『歌唱芸術』が全体を通してアジリタを用いた声楽技法に重きが置かれていたことは間違いない。

この第1章では、声楽的技術を磨いていくための3つの教則本の分析を通して、必要とされる技法の諸要素に関して抽出できる共通項を見だし、またその基礎的な段階から発展的な段階までの技巧水準を確認できた。この結果をもとに、次章以降はロッシーニをはじめとする具体的なオペラの諸作品の分析にとりかかっていく。

⁴⁹ Pour apprendre à bien chanter les genres Gracieux, Pathétiques et Energiques (Duprez 1846: 60)

⁵⁰ Mais combien ne serait-on pas limité, si on négligeait l'étude de la seconde partie, qui a pour but spécial d'assouplir toutes les voix aux exigences matérielles de la mélodie vive et légère. (Duprez 1846: 60)

⁵¹ Mais plus la voix qu'on possède est lourde et rebelle, plus il faut travailler à la rendre souple et légère (Duprez 1846: 60)

⁵² En compensation de leur faiblesse, reçoivent souvent de la nature la légèreté et l'agilité (Duprez 1846: 60)

⁵³ Cette seconde partie de l'ouvrage est tout- à- fait à leur usage. (Duprez 1846: 60)

第2章

ロッシーニのイタリアでの創作活動におけるテノールの装飾的技巧性

第1節 ロッシーニのテノールにおける装飾的技巧性を検討するための対象と手法

第1項 対象とする作品および分析の手法について

本章の考察の目的は、ロッシーニ作品においてテノールに求められる装飾的技巧性を、特にその旋律に焦点を当てて明らかにすることにある。そのため、特に技巧性が高まり、複雑さを極めたと思われるナポリのサンカルロ劇場における初演作品⁵⁴から《エルミオーネ Ermione》(1819)、《湖上の婦人 La donna del lago》(1819)、《ゼルミーラ Zelmira》(1822)の3作品、さらに、イタリア時代の最後の作品として様式的な完成形と考えられる⁵⁵《セミラーミデ Semiramide》(1823)、加えて、より初期の作品である《イタリアのトルコ人 Il turco in Italia》(1813)を比較対象として取り上げる。

ロッシーニの歌唱技巧の装飾性を分析するにあたり、前章で行った教則本の分析を活かし、幾つかの類型に分けて検討する。すなわち、①音階、②前打音・単前打音およびグルペット、トリルなどの装飾音③アルペッジョ（分散和音）④跳躍形、⑤複合的な音型、の5分類である。

まず、①～③は前章の教則本のいずれにおいても、主要な技法として課題とされていたものであった。①は特にロッシーニの長大なカデンツァや複雑なアジリタの中核に位置し、様々な他の装飾技法と組み合わせられて用いられているが、音階そのものに注目するため、いったん①を抽出して論じる。②に関しては、装飾されるべき主要音と装飾に用いられる音との関係性に注目して、一つの項目としてまとめた。また特に④に関しては、前章の教則本においては特別に項目立てられてはいなかったが、ロッシーニの旋律においては大きな特徴を示すものであるため、別に取り上げる必要があると考えた⁵⁶。

⁵⁴ ナポリのサンカルロ劇場初演作品における装飾性と技巧性の高さはスタンダードが行き過ぎたものとしてむしろ批判的に指摘している（スタンダード 1992: 262-263）。

⁵⁵ 《セミラーミデ》がロッシーニの技巧的な様式の完成形であるとロドルフォ・チェレッティや水谷彰良が指摘している（チェレッティ 1998: 216-217、水谷 2012: 6）。

⁵⁶ ガルシアの『完全なる歌唱芸術概論』およびデュプレの『歌唱芸術』では、練習課題の中にオクターヴを超える跳躍が用いられているが（第1章の譜例12など）、跳躍音型が項目として取り上げられてはいない。しかし、オクターヴを超える音程の突然の大きな変化は声の柔軟な扱いを必要とし高い技巧を要求するものであり、ロッシーニが頻繁に用いた音型であった。

第2項 ポルタメントの取り扱いについて

なお、ポルタメントの取り扱いに関しては一考を要する。既にみたようにヴァッカイやガルシアの教則本におけるポルタメントの課題では、スラー記号によってポルタメントを指示している。特にガルシアはスラー記号によってポルタメントを示すとはっきり述べており (García 1840: 30)、アジリタの練習曲においても音階やアルペッジョにはスラーをつけておらず、明確な使い分けをしていることがわかる⁵⁷。一方、ヴァッカイにおいてはポルタメントをスラー記号とアッチャカトゥーラの組み合わせで示しており、スラー記号はより広い用いられ方をされている。すなわち、ポルタメントの捉え方やその表し方においては両者に違いが存在する。デュプレにおいてはポルタメントに特別な項目は設けていない。

ロッシーニの楽曲におけるポルタメントに関しては、スラー記号が常にポルタメントを指し示すとは考え難い。この点について、鹿島恵子はガルシアの記述を元に、ロッシーニもスラー記号によってポルタメントを示すと主張している (鹿島 2000: 7)。しかし、ロッシーニの譜面では、大規模なアンサンブルにおいて複数の歌手が同時に歌う旋律にスラーが付されているなど、ポルタメントによる演奏に困難が伴うと判断される箇所が散見される。

(譜例1) 《ゼルミーラ》 第2幕 第10曲 5重唱 Andante 2/4 拍子 変イ長調 156・158小節、161-162小節

⁵⁷ 本章においては、教則本の名称を常に出すのではなく、著者名を挙げることによって省略する。すなわち、「ヴァッカイ」は『実践的音楽教本』を、「ガルシア」は『完全なる歌唱芸術概論』を、「デュプレ」は『歌唱芸術』をさす。

ガルシアと同じように、ロッシーニの楽曲においてスラー記号が常にポルタメントを表すならば、譜例1のスラー記号ではポルタメントで歌われると判断することが妥当といえるだろう⁵⁸。しかし、156小節では4つの声部でトリル的な装飾を組み合わせつつ音階で下降するアジリタが歌われており、4つの声部でポルタメントを全員が用いつつアジリタを歌っていたとは考え難い。また、158小節および161小節では、単純な終止形とはいえ、やはり5つの声部にスラー記号が付されており、ポルタメントを5人の歌手がタイミングを合わせて歌っていたと解釈することには疑問が残る。

そもそも、ポルタメントに対するロッシーニの書法とガルシアの解釈が一致すると判断する根拠を鹿島は示しておらず、ロッシーニのポルタメントとスラー記号の関係性について断定する根拠は乏しい。

以上の理由から、本論考では、あいまいさを避けるためにもポルタメントの適用の有無については保留し、検討の対象技巧から外すこととする。

⁵⁸ 《ゼルミーラ》はロッシーニ財団 Rossini Fondazione とリコルディオ Ricordi 社が提携し 2005 年に出版した批判校訂版を用いた。

第2節 ロッシーニの楽曲における技巧の用いられ方の具体的分析

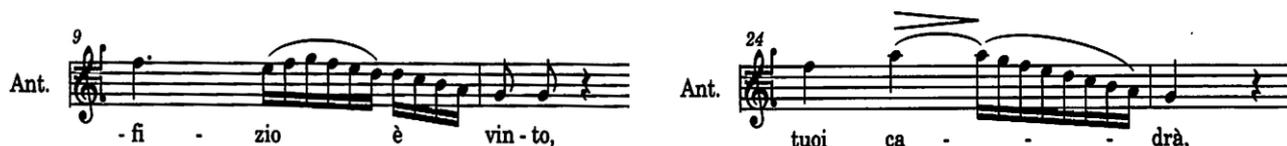
第1項 音階の技巧性の分類

第1章で分析した教則本においては、①音階の技巧性に関して、ヴァッカイの『実践的声楽教本』では基礎的な段階（16分音符による分割と単純な上下行）にとどまるが、ガルシアの『完全なる歌唱芸術概論』ではより発展的で複雑な段階まで進んでおり（32分音符、上行と下行の連続的な組み合わせ）、さらに、デュプレの『歌唱芸術』では、音階そのものを独立した課題で取り上げていないが、32分音符や64分音符を用いた複雑な音型が発展的な練習曲で用いられていた。

そこでロッシーニの音階の扱いを、A. 基礎的な音階（ヴァッカイに近似）、B. より発展的な音階（ガルシアやデュプレに近似）、C. 教則本の定型を超えたより複雑な段階、と3段階に分けて提示する。

A. 基礎的な音階

（譜例2）《ゼルミーラ》 第2幕 第10曲 5重唱 Allegro giusto 3/4拍子 ハ長調 9小節目および24小節



9小節目は16分音符の3度上行からのオクターヴ下行と、27小節目は同じく16分音符の9度下行するスケールであり、オクターヴ前後の音程幅、直線的な上行下行、16分音符の音価と、より基礎的な音型ということができる。

B. 発展的な音階

（譜例3）《セミラーミデ》 第2幕 第10曲 アリア Andantino 4/4拍子 イ長調 70-71小節および126-127小節



70-71小節は二点ホ音からの音階下行が3度上から旋回する音型で装飾されているものであり、126-127小節は二点イ音からの2オクターヴの直線的な音階下行である⁵⁹。音階下行または上行を

⁵⁹ 《セミラーミデ》は2001年にロッシーニ財団とトリコルディ社の提携で出版された批判校訂版を用いた。

同一のパターンで分割していく形や、2 オクターヴの音階の上下行はガルシアやデュプレにもみられたものである。

C. より複雑な音型

(譜例4) 《エルミオーネ》第1幕 第3曲 2重唱 Allegro 4/4 拍子 イ長調 68-70 小節および 164 小節

- go-glio, mai spe - rar. pe -

68-70 小節は Allegro の速いテンポで2小節半にわたって歌われる音階のアジリタだが、ターン類似の音型から上下行やトリル的な音型が組み合わされ、複雑な音型となっている。また、164 小節は、波打つような上行と下行の組み合わせである⁶⁰。

(譜例5) 《エルミオーネ》第2幕 第4曲 カヴァティーナ Andantino 4/4 拍子 変ホ長調 148-150 小節

ORE. - mor mi fa vit - ti - ma di un cru - do po -

譜例5はガルシアにみられたような音階のパターンの多様な組み合わせであり、発展的な段階にあると判断できる。大きく捉えれば二点へ音から二点変ロ音への上行音階が分割され、さらに二点変ロ音—一点変ロ音—二点変ロ音とオクターヴの直線的な下行と上行音型が歌われる。

(譜例6) 《ゼルミーラ》第1幕 第1曲 導入曲 Andante maestoso 2/4 拍子 変ロ長調 173-174 小節

Ant. [a piacere] rall.

⁶⁰ 《エルミオーネ》は批判校訂版に基づくリコルディ社から2006年出版のヴォーカル・スコアを用いた。

一点二音からの上行音階によるアジリタが32分音符で2小節間にわたり、直線的に上がるのではなく、下行音階が組み合わさることで大きなうねりをみせて三点変二音の極めて高い高音に達し、再び上行を挟んだ下行音階となる。

ロッシェニのアジリタにおける音階の音型は複雑な展開をみせるが、それ以上に、音階単独の組み合わせで構成されるのではなく、様々な装飾音型との組み合わせにより大規模で難度の高いアジリタを構成する。よって、複合的な音型として改めて最後に検討する。

第2項 前打音・短前打音およびグルペット、モルデント、トリルなどの装飾音

②のグルペット（ターン）やモルデント、トリルが記号を用いて記譜される箇所は限定的となる傾向がある。後に検討するように、ロッシェニにおいては装飾記号の固定化された形式では表しきれない段階までアジリタの音型が複雑に発展し、その中にこれらの装飾音も組み込まれる傾向があったのではないかと考えられる。これらの記号が用いられる箇所は、前後の音型や音価もシンプルなものが多い。そのため、ヴァッカイヤガルシアとほぼ類似した音型が用いられているにとどまるといえるだろう。短前打音や複前打音については、記号化されない性質からか、より頻繁に用いられており、また、音階の中に組み込まれているものも多い。

(譜例7) 《エルミオーネ》

第1幕 第4曲 Andantino 4/4 拍子 変ホ長調 156 小節 第7曲 Maestoso 4/4 拍子 ハ長調 50・58 小節

156 re - chi ad un

50 fie - ro mio do -

58 - lor, del

譜例7のようにターン記号の用いられる音節はシンプルな音型とともに用いられる傾向がある。

(譜例8) 《エルミオーネ》第1幕 第4曲 Andantino 4/4 拍子 変ホ長調 155・167-168 小節

155 cor, che

167 - lut - tà, e vo - lut - tà, e vo - lut -

上の譜例8にみられるように、短前打音、複前打音は、音階の中に組み込まれている。既に技法としては複合的に用いられていることがわかる。

(譜例9) 《エルミオーネ》

第1幕 第6曲 Allegro 4/4 拍子 変ロ長調 93-94 小節 第6曲 Andantino 6/8 拍子 ニ長調 148 小節

rie, le sue vit - co - gli un

93-94 小節は、上行と下行が組み合わされたより発展的な音階の中に短前打音が組み込まれていることがわかる。148 小節は、ヴァッカイにおいてモルデントとして提示されていたものとはほぼ等しい形であろう。

(譜例10) 《エルミオーネ》

第1幕 第3曲 2重唱 Allegro 4/4 拍子 イ長調 55 小節 第1幕 第4曲 Andantino 4/4 拍子 変ホ長調 71 小節および 130-131 小節

- mor, cui gui - da è or - ce de gra - ta spe - Ah!

譜例10はいずれも音階のなかにトリルが組み込まれた形となっている。単前打音や複前打音と同じく、①の音階と②の要素が技巧として組み合わされていることがわかる。

(譜例11) 《ゼルミーラ》

第1幕 第1曲 Andante maestoso 2/4 拍子 変ロ長調 154 小節 第1幕 第6曲 Allegro vigoroso 4/4 拍子 イ長調 56-57 小節

spet - tro fre - men - te, i - fran - ge o -

これらは、トリルが4分音符より長い音価の中で歌われている譜例である。第1曲 154 小節もやはり音階の中にトリルが組み込まれていると読むことが可能であり、第6曲 56-57 小節はイ長調の二度和音のアルペッジョにトリルが組み合わされたような形と捉えることができる。

さらに、記号を用いないトリルは長大なカデンツァの中に組み込まれて用いられることが通常である。このことから、②においても、様々な装飾技法は、単独ではなく複数の技法の組み合わせの中で用いられることがわかる。

第3項 アルペッジョ

③アルペッジョは単純な形態で使用されるだけでなく、アルペッジョ単独で複雑なアジリタを構成することもある。

(譜例 12) 《ゼルミオーラ》第2幕 第10曲 5重唱 Allegro giusto 4/4 拍子 ハ長調 3・8・23小節

Antenore
(a Polidoro)

Ant.

Ant.

Ne' lac - ci miei già l'ar - ti - a' pie - di

上の譜例 30 は3小節目および8小節目が、それぞれハ長調の主和音、二度の和音が上行する最も基礎的なアルペッジョであり、23小節目は四度和音が下行と上行を繰り返している点でやや複雑になったものだが、単純な形といえるだろう。

(譜例 13) 《エルミオーネ》

《セミラーミデ》

第1幕 第6曲 Andantino 6/8 拍子 ニ長調 156小節

第2幕 第10曲 Andantino 6/8 拍子 イ長調 123小節

PIR.

Idr.

man - te, il - li - ce pei mio

上記2曲は、より複雑なアルペッジョが展開する音型である。しかしこれら2つの譜例のように、1小節間アルペッジョのみでフレーズを構成する箇所は本論考において検討した楽曲の中では稀であり、譜例12で上げた箇所の他は、アルペッジョは他の技巧と組み合わせられて長く複雑なアジリタの一部に用いられる傾向があった。単独の技法として用いられることは少ないと判断する。

第4項 跳躍音型

ロッシーニはオクターヴを超える非常に広い音域の跳躍形を旋律の中で用いている。それは上方への跳躍、下方への跳躍、また双方の連続と幾つかのパターンで組み合わせられ、また、前後においてアジリタと組み合わせられるものである。音程の突然の大きな変化は自在の声のコントロールを要求する点で、高い技巧性を要求される音型といえる。

(譜例 14) 《エルミオーネ》第 1 幕 第 6 曲 Allegro 4/4 拍子 変ロ長調 3-5 小節、11-12 小節

譜例 14 ではオクターヴの下方跳躍から、上方への 12 度跳躍が歌われる。変ロ音というテノールとしては非常な低音を求められている点も注目に値する。

(譜例 15) 《ゼルミーラ》第 1 幕 第 6 曲 アリア Allegro vigoroso 4/4 拍子 イ長調 49-52 小節

譜例 15 では一点嬰ニ音－二点嬰へ音－一点嬰へ音－二点イ音－嬰ロ音と 10 度上方、オクターヴ下方、10 度上方、14 度下方と跳躍が 4 回も連続する。オクターヴを超える跳躍をこれほど繰り返すには音程のコントロールが自在でなければならない。

(譜例 16) 《ゼルミーラ》第 2 幕 第 10 曲 5 重唱 Allegro giusto 4/4 拍子 ハ長調 37-39 小節

譜例 16 では 37 小節の二点ホ音から三点ハ音への上方 6 度跳躍が、39 小節では一点ホ音から三点ハ音への上方への 13 度跳躍とオクターヴ分音域が広がっている。また、その中間の 38 小節にも休符を挟んではいるが、二点ト音から一点ト音のオクターヴ下方への跳躍がある。13 度という非常に幅広い跳躍で、そのうえ三点ハ音のような高音域まで上行することは高い技巧が要求される。

第 5 項 複合的な音型

このように、①～④の類型に分けて装飾的技巧性を分析してきたが、ここから、①～④の要素が組み合わせられ複雑に構成されたアジリタを、⑤複合的な音型として検討する。

①～④の類型の中で、④跳躍音型は、前後の複雑なアジリタを組み合わせられて用いられるケースが多い。分割された音を細かく動かしていく技法と、跳躍による音程の一瞬での大きな変化は対照的な技巧であり、それを並列して要求されることでより高い技巧性をより要求されるといえるだろう。よって、⑤複合的な音型のなかでまずは④跳躍音型が含まれたものに着目して検討する。

(譜例 17) 《セミラーミデ》 第 2 幕 第 10 曲 アリア Andanitino 4/4 拍子 イ長調 108-112 小節

譜例 17 の 108 小節および 112 小節はアッチャカトゥーラとモルデント的装飾の結びついた音階上行であり、109 小節はイ長調の主和音のアルペジヨに分割音がついたものと考えられる。ここまで①音階、②装飾音（②は様々な要素を含んでいるため、包括的に以下、文脈によっては装飾音と省略する。）、③アルペジヨの要素が含まれている。さらに、110 小節では、二点ホ音—一点嬰ハ音—二点イ音—一点ニ音—二点イ音と、10 度下方跳躍、13 度上方跳躍、12 度下方跳躍、再び 12 度上方跳躍とオクターヴを超える跳躍が 4 回連続する。④跳躍の技法の典型的な用例といえる。111 小節ではさらにトリルから二点口音—一点口音の音階下行がみられる。アッチャカトゥーラとモルデント的音型が組み合わされた音階下行へと展開する。このように①～④の要素が全て含まれており、⑤複合的な音型の典型例といえるだろう。

(譜例 18) 《エルミオーネ》 第 1 幕 第 6 曲 アリア Allegro 4/4 拍子 変ホ長調 154-160 小節

まず、④跳躍音型の要素として、154-155 小節において、二点ニ音—一点ニ音—一点口音—口音のオクターヴ下方跳躍 - 6 度上方跳躍 - オクターヴ下方跳躍と跳躍系が 3 回続き、156 小節では③アルペジヨとしてイ音—二点ト音までの 15 度上行から一点嬰ハ音まで下行する。158・159 小節

でも音階で二点イ音ーロ音まで下行し、そこからロ音ー二点ロ音の2オクターヴ跳躍をみせる(①音階と④跳躍の要素)。特に、2オクターヴもの跳躍は、検討した楽曲における最大の跳躍幅であり、そのうえ、前後に複雑なアジリタに挟まれている中での急激な跳躍は非常に高度な技巧が要求される。さらに、波形で旋回しつつ音階で下行し、ターンが用いられる(①音階と②装飾音の要素)。このように、①～④の要素が全て組み合わせられ複雑なアジリタが形成されている。

(譜例 19) 《ゼルミーラ》第1幕 第5曲 2重唱 Allegro 4/4 拍子 変ホ長調 234-240 小節

234
Ilo
bar - ba - ro mar - tir, no, non pro -
Ilo
- va - - i fi - nor!

まず、④跳躍の要素として、236小節において、一点ハ音から三点ハ音の高音への12度上方への跳躍が歌われる。三点ハ音からはトリル的な音型がみられ、さらに三点ハ音ー一点変ロ音ー二点変ロ音と音階下行と上行が歌われる。これは①音階および②装飾音の要素である。234-235小節も①音階の要素であり、①、②、④の要素が揃っている点で⑤の複合的な音型の類型に入るアジリタといえる。

(譜例 20) 《エルミオーネ》第1幕 第6曲 Allegro 4/4 拍子 変ロ長調 26-31 小節

26
PIR.
- sti - le puoi pa - ven - tar l'of - fe - sa, se
PIR.
29
Pir - ro è in tua di - fe - sa, se scu - do è al fi - glio, a

譜例 20 は 27 小節にオクターヴの下方跳躍がみられる。26 小節のアルペッジョでのロ音ー二点ト音までの13度の上行、29 小節でのアッチャカトゥーラ、30 小節のターンの旋回からの上行音階と、④の跳躍幅は狭いとはいえ、①～④までの要素が揃った⑤複合的な音型である。

第3節 具体的な楽曲に基づく検討

第1項 《イタリアのトルコ人》第11曲〈私の計画を助けてください〉

前節では1章の教則本の分析をもとに技法を分類し、それに該当するロッシーニ作品のテノールの旋律の譜例を分析する方法で装飾的的技巧性を探ってきたが、本節では具体的なアリアをとりあげ、楽曲の中でどのように技巧性があらわれているか確認する。

まず、《イタリアのトルコ人》より第2幕第11曲、ナルチーゾ Narciso のアリア〈私の計画を助けてください Tu seconda il mio disegno〉を検討する。ナルチーゾ役を初演したジョヴァンニ・ダヴィッド Giovanni David (1790-1864)は、ロッシーニのナポリ時代の初演作品において重要な役割を果たし、非常に高い音域と卓越したアジリタの技巧を持つことでも知られていた。

本楽曲は、レチタティーヴォを含め127小節、Andante~Allegro とテンポが変化し、およそ5分前後で演奏される。

1-1 アリア〈私の計画を助けてください〉前半部

まず、Andante で歌われるアリアの前半部(15-39小節)を検討する。分析に際しては、これまでの論考で提示してきた①~④および⑤の類型を用いる。アリア前半部において、④の跳躍の要素に関しては、オクターヴを超えるような大きな跳躍はみられない。また、③のアルペッジョも際立った形では用いられない。そこで、①音階と②装飾音の要素に着目して分析する。

(譜例 23) 《イタリアのトルコ人》第2幕 第11曲 Andantino 4/4 拍子 ハ長調 21-25小節

21
NAR. *Tu se-con - da il mio di - se - gno, dol - ce a - mor, da cui mi vie - ne. Deh! ri -
Pow'rs a - bove me, I pray you hear me, God of love, oh now be near me. Let no*

22・24・25小節と連続してターンあるいはモルデント的な装飾音が続いている。23小節は二点ト音から一点口音と直線的な6度下行の音階が用いられている。②装飾音が主体ではあるが、①音階の要素も加えられている⁶²。

⁶² 《イタリアのトルコ人》は批判改訂版に基づき2000年に出版されたリコルディ社のヴォーカル・スコアを用いた。

(譜例 24) 同曲 30-32 小節

cu - sa, deh! ri - cu - sa a tut - ti un be - ne, che ac - cor - da - sti so - lo a
oth - er, let no oth - er gain my trea - sure, keep Fio - ril - la mine a - l

30 小節は複前打音による装飾がみられるが、二点ト音から一点ト音までのオクターヴの音階下行である。32 小節は二点ト音ー一点ト音の下行音階を、4 分音符のターンのような 6 分割で音数を増やして装飾したものと考えられる。①音階の要素を主として、②装飾音の要素を加えている。

(譜例 25) 同曲 34-36 小節

- da - sti so - lo a me, che ac - cor - da - sti so - lo a
- ril - la mine a - lone, keep Fio - ril - la mine, mine a -

34 小節および 35 小節では、挿入句の形で音階が付されているが、特に 34 小節は一点ト音からターンのように旋回して上行し、二点イ音から二点ト音に下行する複雑なものであり、①の要素が高い技巧的水準で必要とされている。36 小節はピッツィカートによるアジリタと短いアルペッジョである。すなわち、ここでも①と②の要素が主に確認でき、③の要素は主だって用いられてない。

1 - 2 アリア 〈私の計画を助けてください〉 後半部

次に、Allegro にテンポが変わる後半部(40-127 小節)の検討に入る。前半部と基本的な技巧性の特徴に変化はみられない。すなわち、④の跳躍系はオクターヴを超えることはなく、③のアルペッジョも単純な形でしか用いられない。技巧性は、主に①音階と②前打音、単前打音、ターン、モルデントおよびトリルなどの装飾音、によって構成されている。

(譜例 26) 同曲 63-64 小節、71-72 小節

sen - to, sen - to in co - re, pie - vien, mi vien da
no - ble deeds in - spire me, and make, and make them

63-64 小節では、類似音型を繰り返す音階とターンの組み合わせられたアジリタが歌われ、71-72 小節では長い音階が歌われる。このフレーズで、このアリアの最高音である二点口音がテノールに要求される。ここでも①と②の要素で構成されている。

(譜例 27) 同曲 119-123 小節

NAR. *v'è, e - gual non v'è, e - gual non v'è, e - gual, e - gual non v'è.*
- day, re - venged to - day, re - venged to - day, I'll be re - venged to - day.

アリア終盤(119-123 小節)は、3 連符による音階下行、付点による音階下行など、リズム変化による表情の変化が加えられた音階が用いられている。

1-3 アリア〈私の計画を助けてください〉の総括

以上の分析から、本アリアにおける装飾的技巧性の特徴が確認できた。まず、本アリアにおいては、跳躍幅がオクターヴを超えるような大きな跳躍はみられず、④跳躍の要素は限定的である。また③アルペッジョも複雑な形では使用されていない。あくまで、①音階および②前打音、短前打音、複前打音やターン、トリルなどの装飾音といった要素によって構成されたアリアである。

テノールの最高音は二点口音である。音価の分割は 16 分音符主体とし、音階の直線的な上行下行を中心としている点で、前節第 1 項の音階の段階としては B. 発展的な段階にあたり、C. より複雑な段階、には至らないといえる。

このように分析したナルチーゾの歌う旋律は、実のところ、これから検討するナポリ時代の作品におけるテノールの歌唱技巧に比してより簡潔な書法で書かれている。ロッシーニの書法は《イタリアのトルコ人》初演当時ではのちの作品ほどに技巧的でなく、次第に深化していった。このことを以下、分析していく。

第 2 項 《ゼルミーラ》第 4 曲〈親愛なる大地よ〉

次に、《ゼルミーラ》第 1 幕 第 4 曲よりイーロ Ilo のカヴァティーナ〈親愛なる大地よ Terra amica〉を取り上げる。この曲は、合唱を伴う大規模なカヴァティーナであり、導入部の合唱を除いた Andantino 4/4 拍子(123 小節)の前半から、Allegretto 2/4 拍子(161 小節)の後半へとテンポが変化し、演奏時間にして 8 分を超える大曲である。

《ゼルミーラ》(1822)はナポリのサンカルロ劇場で初演された一連のロッシーニ作品としては最後の作品となり、初演のイーロ役はやはりジョヴァンニ・ダヴィッドが歌った。1813年に上演された《イタリアのトルコ人》から9年の歳月を経ており、ロッシーニの書法の進化がみてとれる。

2-1 アリア〈親愛なる大地よ〉前半部

(譜例 28) 《ゼルミーラ》第1幕 第4曲 Andantino 4/4 拍子 ハ長調 149-152 小節

まず、アリア前半部分 Andantino を検討する。

上の譜例で、①音階にあてはまる上行-下行の音階が確認できる。音型としてはそれほど複雑ではないが、分割された音価は32分音符となっており、《イタリアのトルコ人》より音数が増えていることがわかる。また、151小節にはアッポジトゥーラがつけられている。②装飾音の要素が若干確認できる。

(譜例 29) 同曲 123-130 小節

譜例 29 はアリア冒頭の数小節(123-130 小節)である。123 小節の第一声が二点ト音の高音から始まることも注目に値するが、まずは下行音階とアッチャカトゥーラが歌われる。124-127 小節において Ove respira と2回繰り返す音型はアルペッジョの分割と考えられ、また 127 小節では三点ハ音に達してから二点ハ音に下行する。129 小節では複前打音による装飾、130 小節ではトリルと下行音階が組み合わされ、32 分音符が用いられた音数の多い音型となる。既にアリアの冒頭で高い音域と①~③の要素が組み合わされた複雑なアジリタが用いられていることがわかる。

(譜例 30) 153-156 小節

譜例 30 のカデンツァでは、二点ニ音を起点とし、下行・上行の大きな波形を持ちつつ(C-E-G-H-D)のアルペッジョと音階の組み合わせと捉えることも可能である)、三点ニ音の極めて高い音域に達し、そこからアジリタによる下行 (D-H-G のアルペッジョにターンの音型が組み合わせられた複合形ともいえる) で 2 オクターヴ下の一点ニ音まで下降する。また、休符を挟みつつ、一点ニ音から二点イ音に 12 度上方跳躍し、半音階進行で下降する。①音階、③アルペッジョ、④跳躍、と 3 つの要素が組み合わせられた⑤複合的な音型となっている。

次に、アリア後半の Allegretto 161 小節以降の検討に移る。

2-3 アリア〈親愛なる大地よ〉後半部

(譜例 31) Allegretto 2/4 拍子 ハ長調 186-193 小節⁶³ (上段) 200-207 小節(下段)

⁶³ オーケストラの前奏を提示するにリコルディ社のフルスコアは譜例が大きくなりすぎるため、カーマス Kalmus 社の年代不明の版で代用した。

譜例 31 は Allegretto にテンポが変化したアリア後半である。上段 (186-193 小節) のオーケストラの前奏を模倣する形で下段 (200-207 小節) では一点ト音のトリルと上行音階が歌われるが、この旋律形も 3 度目の繰り返しでは、一点ロ音から三点ニ音への上方 10 度跳躍をみせ、3 連符の下行音階により一点ハ音へ下行する。①音階、②トリル、④跳躍の 3 要素が用いられている。

譜例 30 のトリルからの三点ニ音への跳躍へ至る旋律は繰り返して歌われ、合唱が加わり Allegretto の中間部を構成する。再びこの音型が繰り返されるため、計 4 回にわたりこの音型は歌われることとなる。

(譜例 32) 同曲 303-307 小節

合唱の加わったアリア終盤では音階上行にモルデント的な装飾を伴いつつ、2 小節かけて一点イ音から三点ハ音まで達する大規模な音階上行が 2 度 (296-300 小節および 303-307 小節) 繰り返され、三点ハ音から二点ハ音へのアッチャカトゥーラを伴うオクターヴ下行が歌われる。大規模な①音階の使用に②アッチャカトゥーラが組み合わされた旋律である。

2-4 アリア〈親愛なる大地よ〉総括

以上の分析から、イーロのアリア〈親愛なる大地よ〉においては、特に①の音階の技法に②装飾音、④の跳躍音型が中心となり、そこに③アルペッジョが組み込まれて用いられることで⑤複合的な音型に該当する複雑なアジリタを構成している。さらに、三点ニ音に達する最高音は極めて高く、非常に高い技巧を要求する大曲である。

このように、楽曲としての規模においても音域においても、そして装飾的技巧の複雑さにおいても、本曲が遥かに《イタリアのトルコ人》のナルチーズのアリアより複雑で技巧性の高いものとなっていることが明らかになった。

第3項 《セミラーミデ》第4曲〈試練はどこだ?〉

最後に、ロッシーニのイタリア時代の最後の作品となった《セミラーミデ》(1823)より、第1幕第4曲イドレーノ Idreno のアリア〈試練はどこだ? Dov'è il cimento?〉を検討する。

《セミラーミデ》はロッシーニのイタリア時代の最後の作品として、装飾技法の集大成と評されている作品でもあり、それがテノールの技法にもあらわれているかを検討する。また、イドレーノの初演歌手は、これまで検討してきた《イタリアのトルコ人》および《ゼルミーラ》の初演者ジョヴァンニ・ダヴィッドではなく、ジョン・シンクレア John Sinclair (1791-1857)というイギリス人テノールである。異なる歌手による作品を比較することで、初演歌手の能力的特性に捉われずロッシーニの音楽手法を検討できるものとする。

本楽曲は8分近い演奏時間を要する大規模な楽曲であり、Maestoso 4/4 拍子で歌われる前半部と Allegretto 2/4 拍子に変わる後半部に分かれている。まず、Maestoso のテンポで歌われる前半部を検討する。

3-1 アリア〈試練はどこだ?〉前半部

(譜例 33) 《セミラーミデ》第1幕 第4曲 Maestoso 4/4 拍子 ハ長調 6-9小節

Idr. 6
- men - - - to? ah do - v'è, do - v'è il ci -

Idr. 8
- men - - - to? Già di me mag - gior - - - mi

譜例 33 はアリア冒頭であり、6小節と8小節にターンの的に32分音符で分割された装飾音型が2度繰り返され、①の音階の技法が示される。9小節では三点ハ音の高音から二点ハ音までオクターヴの下行音階となり、さらにターンが加えられる。①音階の要素を主体に、②装飾音が組みあわされ、アリア冒頭から細かい音価によるアジリタが要求されている。

(譜例 34) 同曲 26-29小節

Idr. 26
- ran - za, nuo - vo in me - - ri - de - sti ar -

Idr. 28
- di - re. D'un - ri - val la rea bal -

譜例 34 は 26 小節から 28 小節まで 3 小節間にわたって、一点イ音—二点ト音—一点イ音と上下行する音階進行にターン（26 小節）、トリル（27 小節）、複前打音（28 小節）が組み合わされる。29 小節は同形の分割が繰り返される。①音階と②装飾音の要素が組み合わされている箇所である。

（譜例 35）30-33 小節

譜例 35 の 30-32 小節では③アルペッジョの上行により二点ト音—二点ロ音に達し②複前打音を絡めて一点ト音に下行する。32-33 小節は、一点ト音—二点ト音—一点ホ音—二点ホ音と、オクターヴ上行、10 度下行、オクターヴ上行という④跳躍系が歌われ、二点ホ音から嬰ハ音を經由してまた二点ホ音に戻る下行—上行の音階による①アジリタが歌われる。これらは複合的な要素が用いられた⑤の類型にあてはまる旋律である。

（譜例 36）38-39 小節

38 小節では、C-E-G-H-D のアルペッジョが 4 度の下行音階で装飾され、二点ハ音から三点二音まで上行する。さらに、三点二音から 2 オクターヴ下の一点二音まで下行音階とターンの音型で下行する。③アルペッジョと①の音階の複雑な組み合わせである。さらに、39 小節において、二点二音にオクターヴ跳躍し、そこからターンの音型から二点ト音に上行し、それを起点として二点ト音—二点二音間を繰り返し行き来する音階が歌われるなど、①と③の要素が含まれた複雑な分割音型となっている。2 オクターヴもの音域を細かく分割された音符で自在に埋め尽くすような、大規模で複雑なアジリタはまさにロッシェーニの装飾的技巧性の最も高度な段階にあたる。

譜例 39 はアリア最終盤のアジリタである。149 小節で二点ハ音と二点へ音間を上下行し、150 小節では一点イ音から三点ハ音まで音階で上行し、半音下の二点ロ音を挟んで三点ハ音から二点ハ音までオクターヴのアルペッジョ下行、二点ハ音でのターンが歌われる。④跳躍音型は用いられないが、①音階、②装飾音、③アルペッジョの要素が組合わされた⑤複合的な音型となっている。

3-3 アリア〈試練はどこだ〉総括

このように、《セミラーミデ》第4曲においてイドレーノの歌うアリアは、①音階、②装飾音、③アルペッジョ、④音階の4つの要素が全て用いられ、⑤の複合的な音型まで含めて装飾的的技巧性を用いる旋律が組み合わされて構成されている。最高音も三点ニ音に達し、2オクターヴを超える音域に細かく分割された音価による様々な装飾的旋律が配され、縦横無尽に声が動かされる極めて高い技巧性を持った楽曲であり、先に検討した《ゼルミーラ》第4曲と比しても遜色がない。

ロッシーニがイタリアでの活動の最終盤で達した装飾的歌唱の完成形を示した一例といえるものである。また、《ゼルミーラ》と《セミラーミデ》において初演歌手が異なる点も、歌手の能力に左右されずロッシーニが技巧的な旋律線を作曲していたことを示している。

第4項 第3節で取り上げたテノールのアリア3曲の総括

第1項から第3項まで、具体的なテノールのアリアを用いて分析し、結果として明らかになった事項を改めて確認する。

①音階、②前打音・単前打音およびグルペット、トリルなどの装飾音、③アルペッジョ、④跳躍形、⑤複合的な音型、という5類型を観点として具体的なテノールのアリアにおける用いられ方を分析したが、これらの技巧の諸要素が基礎的な段階から発展的な段階まで多様に用いられ、極めて複雑で技巧性の高いアジリタが構築されている。さらに、ロッシーニの創作活動の初期にあたる《イタリアのトルコ人》から10年が経過した《ゼルミーラ》や《セミラーミデ》では、装飾的的技巧性が著しく高まっており、この2作品において、イタリア時代のロッシーニ作品におけるテノールの装飾的的技巧性が最も高い段階に達していたことが明らかとなった。

第3章

ロッシーニのパリ・オペラ座初演作品におけるプリモ・テノールの特徴

第1節 ロッシーニのパリへの活動拠点の移動

第1項 ロッシーニとパリ・オペラ座

前章では、ロッシーニがイタリアでの創作活動において、特にその最後期に極めて複雑な装飾技巧を用いた音型により構築される旋律をテノールに与えたことを論じた。

第3章では、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諸作品を対象とし、前章であきらかとなったテノールの音楽的特徴がパリのロッシーニ作品においていかなる変化を遂げたかを探る。

ヴェネツィアのフェニーチェ劇場にて《セミラーミデ》を初演した翌年の1824年に、ロッシーニはフランスのパリへ活動の拠点を移した。復古王政のもと、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)をイタリア劇場で上演し、さらに最後のオペラ作品となった《ギョーム・テル Guillaume Tell》(1829)を含む4作品をオペラ座のために作曲している。

このうち、《ギョーム・テル》は書き下ろし作品であるが、それ以前にパリ・オペラ座で上演された3作品は改定作であり、元となった作品が存在している。1826年《コリントの包囲 Le siège de Corinthe》は《マオメット2世 Maometto Secondo》(ナポリ、サンカルロ劇場1820年)から、1827年《モーゼとファラオ Moïse et Pharaon》は《エジプトのモーゼ Mosè in Egitto》(サンカルロ劇場1818年)から、1828年《オリー伯爵 Le comte Ory》は《ランスへの旅》(パリ、イタリア劇場1825年)からの転用である⁶⁴。

[表1] ロッシーニ作のパリ・オペラ座初演作品

原作品(初演年)	初演の劇場		上演年	オペラ座での初演作品
《マオメット2世》(1820)	ナポリ・サンカルロ劇場	→	1826	《コリントの包囲》
《エジプトのモーゼ》(1818)	ナポリ・サンカルロ劇場	→	1827	《モーゼとファラオ》
《ランスへの旅》(1825)	パリ・イタリア劇場	→	1828	《オリー伯爵》
			1829	《ギョーム・テル》

⁶⁴ イタリア劇場 Théâtre italien はイタリア・オペラ原語上演を慣習とし、イタリア人歌手による上演が行われていた。よって《ランスへの旅》もフランスに拠点を移してから作品だが、イタリア語台本による上演である。ロッシーニは1824年にイタリア座の芸術監督に就任した。

第2項 原作品と改定作品の比較による分析

本章では、パリ・オペラ座で上演されたロッシーニ作品におけるプリモ・テノールの装飾的技巧性に関わる音楽的性格を、原作品と改定作品との比較を通じて明らかにする。フランスのオペラはイタリア・オペラとは異なる独自の様式と美学を貫いてきた伝統があるだけに、ロッシーニがオペラ座のために何を変え、あるいは変えなかったのかに焦点を当てることは適切と考えられる。

第2節 改訂作品の検討

第1項 《モーゼとファラオ》

1-1 《エジプトのモーゼ》から《モーゼとファラオ》へ

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。旧約聖書の『出エジプト記』を題材とした《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》に転用されており、両作品の音楽上の同一性は高い。よって、改作の過程と内容を把握するのが容易である。ただし、《モーゼとファラオ》は《エジプトのモーゼ》から場面の配列と演奏曲順を入れ替え、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エジプト王の息子である。初演はそれぞれ、アンドレア・ノッツァーリ Andrea Nozzari (1776-1832)とアドルフ・ヌリが務めた。両者に独立したアリアは与えられず、2つの長大な2重唱の他はアンサンブルにおいて男性高声部を受け持つ。オシリデ／アメノフィスが登場する楽曲および対応関係を下図に整理する。

[表2] 《エジプトのモーゼ》から《モーゼとファラオ》にそのまま用いられた楽曲

《エジプトのモーゼ》			《モーゼとファラオ》	
第1曲	第1幕導入曲	→	第7曲	第2幕導入曲
第2曲	5重唱	→	第8曲	5重唱
第3曲	2重唱	→	第3曲	2重唱
第5曲	第1幕フィナーレ	→	第4曲、第5曲、第6曲	行進曲、2重唱、フィナル
第6曲	2重唱	→	第9曲	2重唱

[表3] 《エジプトのモーゼ》の楽曲を一部用い、新たな音楽を加えて完成された楽曲

《エジプトのモーゼ》		《モーゼとファラオ》
第8曲4重唱から一部を転用	→	第12曲 第3幕フィナル
第8曲から一部を転用	→	第13曲
第5曲から一部を転用	→	第14曲
第12曲第3幕フィナーレから一部を転用	→	第15曲および第16曲の第4幕フィナル

《エジプトのモーゼ》から《モーゼとファラオ》への改作では、レシティブ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型に書き換えられ、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。本論文の研究主題であるテノールの装飾的な技巧性に着目し、いかなる変更があったかを以下より検討する。

1-2 《モーゼとファラオ》への改作におけるテノールの音楽的特徴の変化

(1) 技巧的な装飾音型の継承

《モーゼとファラオ》には多くの音楽が《マオメット2世》から転用されていることは既に述べたが、基本的なオシリデとアメノフィスの音楽は共通している。当然、オシリデに作曲された技巧的な装飾音型もその多くは引き継がれていると考えてよい。以下それを確認する。

(譜例1) (上段) 《エジプトのモーゼ》第2幕 第8曲 四重唱 Andantino 4/4 拍子 変イ長調 297-298 小節

(譜例2) (下段) 《モーゼとファラオ》第3幕 第12曲 四重唱 Andantino 4/4 拍子 変イ長調 170-171 小節

Osi. *[f]*
si fier mar - - - tir chi può, chi

AM.
ce jour d'hor reur accable ac

譜例1および2の個所では、3/4拍子の半拍のうちに、二点へ音から一点へ音までオクターヴで音階下降するアジリタが歌われ音価も64分音符と非常に細かい。このように《エジプトのモーゼ》から《モーゼとファラオ》に技巧的な音型が引き継がれている⁶⁵。

⁶⁵ 《エジプトのモーゼ》の譜例はリコルディ社とロッシェニ財団が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 社が出版した1827年当時のオー

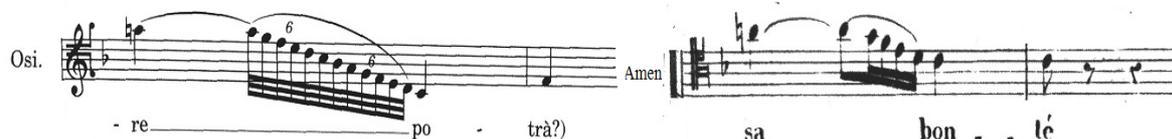
(2) 高い技巧を必要とする装飾的な音型やカデンツァの一部のカットあるいは簡略化
 (譜例3)上段 《エジプトのモーゼ》第1幕 第3曲 2重唱 Allegro agitato 4/4 拍子 イ長調 24-27 小節
 (譜例4)下段 《モーゼとファラオ》第1幕 第3曲 2重唱 Allegro agitato 4/4 拍子 イ長調 24-27 小節



譜例3と4を見比べると、24小節における一点口音から二点口音まで上行するアルペッジョの音型は等しいが、26小節の一点口音に至る下行音階の旋律が大きく異なる。譜例3では16分音符の音階下行で、4度下行しては2度上の音からまた4度下行する形が繰り返される。一方、譜例4では8分音符の下行音階で短前打音が含まれるものの音数は半分となり、明らかに簡略化されている。次の一点口音からの跳躍の後も、譜例3では二点嬰へ音から16分音符の下行音階によって一点ホ音まで9度下行するのに対し譜例4では二点イ音から3連符の分散和音による9度下行となる。1章で検討した技巧の諸要素である①音階、②アルペッジョ、③短前打音などが用いられており、構成要素は変わらないが、大きな音価を用いて音の数を減らしているため、アジリタの敏捷性が要求されなくなったといえる。

(譜例5) 《エジプトのモーゼ》第1幕 第2曲 5重唱
 Andante 3/4 拍子 へ長調 114-115 小節

(譜例6) 《モーゼとファラオ》第2幕 第8曲
 5重唱 Andante 3/4 拍子 へ長調 66-67 小節



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・ドメインのシュレザンジェ 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、状態の悪い楽譜に頼らざるを得なかった。

譜例5の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、譜例6の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。同じ音階下行だが、オシリデが1拍で12個もの音符を歌うのに対し、アメノフィスは5個と半分以下に減らされている。テンポは同じAndanteであることから、声を敏捷に動かす技巧性という点からみると、同じ時間で13度の急激な音階下行と6度下行では、単純な計算として倍の時間をかけて下行することが可能であり、難易度は下がっている。

(1)と(2)の違いを考察すると、前者は音階の移動がオクターヴの範囲に留まり、また64分音符のアジリタとはいえAndantinoのゆったりとしたテンポで歌われている。後者は緩やかなAndanteと速いAllegro agitatoのテンポでもアジリタは簡略化されているが、いずれもオクターヴを超える音階の移動があった。テンポと音程の移動幅といった要素が複合的に影響していると考えられる。

(3) より高い音域への最高音の拡張

(譜例7) (上段) 《エジプトのモーゼ》第2幕 第6曲 2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2幕 第9曲 2重唱 Moderato 4/4 拍子 イ長調 154-156 小節

Osi. del pe - ri - glio vo in - tre - pi - do a sfi -

AMENOPHIS. lez que j'ex - pi - re d'a - mour et de dou -

154小節から155小節にかけて、オシリデは二点ホ音から二点ロ音まで音階で上行するが、アメノフィスにはそこに三点ニ音という極めて高い音書き足されている⁶⁶。156小節における下行音階のアジリタも4分割の三番目に高音を用いる形に一音ずつ変更されている。譜例7および8は、二点ホ音からの高音域への上行と下行という大きな流れとしては似通った旋律だが、より高い音が用いられている。

⁶⁶ 譜例8はシュレザンジェ社のヴォーカル・スコアでは譜例7と156小節のアジリタは同形であったが、より譜面の状態の良いガーランドのオーケストラ・スコアでは音型が変更されていた。

全幕を通して、オシリデの音域はイ音を最低音とし、この2重唱で歌われる二点口音を最高音とする2オクターヴを超える非常に広いものだが、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。三点二音の追加は、本論考の焦点とする装飾性と技巧性の点からいかなる意味を持つか、後の改定作の検討も含めてより慎重に検討したい。

第2項 《コリントの包囲》

2-1 《マオメット2世》から《コリントの包囲》への改作の関係性

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へ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。トルコ軍の侵攻とキリスト教国の抵抗を軸とした演劇上の筋書きと登場人物の関係性はほぼ引き継がれ、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3幕へ拡張し完成された。

[表4] 《マオメット2世》と《コリントの包囲》の配役

《マオメット2世》			《コリントの包囲》			
役名	役柄	声種		役名	役柄	声種
エリッソ Erisso	ネグロポンテ島 指令官	テノール	→	クレオメネ Cléomène	ギリシャ統治者	テノール
アンナ Anna	エリッソの娘	ソプラノ	→	バミーラ Pamyra	クレオメネの娘	ソプラノ
カルボ Calbo	ネグロポンテ島 軍人	コントラルト	→	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 Maomett II	オスマン・ トルコ皇帝	バス	→	マオメット2世 Maometto II	オスマン・ トルコ皇帝	バス

改作において対応する登場人物の役名を表4に並べている。《マオメット2世》では若い軍人カルボがコントラルトによって歌われ、アンナの父親でもあるネグロポンテ島司令官エリッソがテノールとなっている。これは、序章で述べたように、若い恋人役を男装女声歌手が務め、テノールが父親を務める配役である。一方、《コリントの包囲》ではカルボと対応した配役はネオクレスとなるが、声種はテノールに変更されている。そし

てエリッソに対応するギリシャの統治者クレオメネの声種は変わらずテノールだが、プリモ・テノールの役割は恋人役としてのネオクレスに与えられた⁶⁷。エリッソには独立したアリアは与えられなかったが、ネオクレスは新たに長大なエールが作曲された。結果として《コリントの包囲》では、《マオメット 2 世》よりもプリモ・テノールの存在感は大きく増すこととなった。初演のテノールは、エリッソはアンドレア・ノッツァーリ、ネオクレスはアドルフ・ヌリが務めた。

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下に表によって示す。なお、レチタティーヴォのみに登場する楽曲は割愛した。

[表 5] 楽曲の対応表 A 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 1 曲	第 1 幕導入曲およびその後のレチタティーヴォ	エリッソ カルボ 合唱他	→	第 1 曲	導入曲および 3 重唱	クレオメネ ネオクレス 合唱他
第 3 曲	シェーナおよびテルツェットーネ	アンナ エリッソ カルボ	→	第 2 曲	3 重唱	パミーラ クレオメネ ネオクレス
第 5 曲	シェーナおよび第 1 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 3 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 10 曲	シェーナおよび 3 重唱	アンナ エリッソ カルボ	→	第 12 曲	3 重唱	パミーラ クレオメネ ネオクレス

⁶⁷ アンナおよびパミーラは侵略者であるマオメット 2 世を愛しているが、キリスト教徒としての信仰と祖国への愛のために回心しカルボあるいはネオクレスの愛を受け入れる。

[表6] 楽曲の対応表 B 《コリントの包囲》ために新たに作曲された楽曲

第8曲	3重唱	マオメット、パミーラ、ネオクレス、合唱他
第9曲	フィナーレ	上に同じ
3幕冒頭～第10曲～ 第11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13曲	セーヌおよび合唱	クレオメネ、パミーラ、ネオクレス、合唱他

《マオメット2世》においてエリッソとカルボが登場する楽曲で、《コリントの包囲》へ転用関係がみられる楽曲に関しては、クレオメネとネオクレスがやはり登場している。カルボとネオクレスの声種はコントラルトからテノールに変更されているが、ドラマ上の役柄としては対応しているゆえであろう。

《コリントの包囲》でネオクレスに新たに追加された楽曲の中でも、第3幕冒頭からの第10曲および第11曲は長大な独楽曲である。《マオメット2世》ではカルボにカヴァティーナが与えられる一方で、エリッソには独楽曲はなかったことから、プリモ・テノールとしての存在感が増していることがわかる。

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。

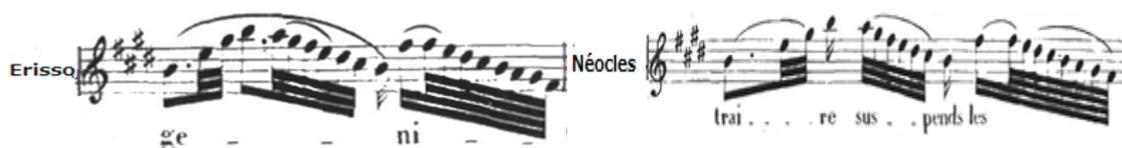
2-2 《コリントの包囲》への改作におけるテノールの音楽的特徴

(1) 技巧的な装飾音型の継承

(譜例9) 《マオメット2世》第1幕 第3曲 3重唱 (譜例10) 《コリントの包囲》第1幕 第2曲

Andantino 3/4 拍子 ホ長調 45 小節

3重唱 Andantino 3/4 拍子 ホ長調 45 小節



譜例9の《マオメット2世》第3曲3重唱においてエリッソの歌っていたアジリタの旋律が、譜例10の《コリントの包囲》第2曲3重唱のネオクレスにおいても、同じ形

で簡略化されることなく残されており、技巧的な音型が継承されている。アルペッジョによる一点口音から二点口音までオクターヴ上行から、二点口音から一点口音までの音階下行、二点嬰へ音から一点嬰へ音までの音階下行と、オクターヴによる音階下行が2回繰り返される。Andantino の緩やかなテンポで歌われているとはいえ、32分音符および64分音符と非常に細かい音価による技巧性の高いアジリタである。このように《コリントの包圍》においてもネオクレスに技巧的な音型が継承されていることが確認できる。

(2) 装飾音型の技巧性の緩和傾向

(1) でみたように、《コリントの包圍》においても技巧性は継承されているが、やはり複雑なカデンツァや音型がカットあるいは簡略化されている箇所が存在する。

(譜例 11) 《マオメット 2 世》第 1 幕 第 3 曲 3 重唱 Andantino 3/4 拍子 ホ長調 67-70 小節

Example 11 shows three vocal parts (An: Soprano, Cal: Alto, Fri: Tenor) performing a triplet in Andantino (3/4 time, F major). Each part features a complex cadenza consisting of a series of sixteenth notes, followed by a melodic phrase. The lyrics for each part are "ni-tor.".

(譜例 12) 《コリントの包圍》第 1 幕 第 2 曲 3 重唱 Andantino 3/4 拍子 ホ長調 66-69 小節

Example 12 shows three vocal parts (P: Soprano, V: Alto, C: Tenor) performing a triplet in Andantino (3/4 time, F major). The lyrics for each part are "gor can gi il ri-gor.".

《マオメット 2 世》第 3 曲は 2 つの 3 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 3 重唱部分が《コリントの包圍》第 2 曲に転用されている。譜例 11 で示したように《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音階進行で上行し下行するが、《コリントの包圍》ではセコンド・

テノールを除いたソプラノとテノールによるグルペットが組み合わされた音階上行に変更されている。起点となる音からの7度上行であり、簡略化されたといえるだろう⁶⁸。

先に図表に示したように、《マオメット2世》においてプリモ・テノールのエリツソは独唱曲を持たず、コントラルトのカルボがカヴァティーナを持つ。《コリントの包囲》におけるネオクレスの独唱曲は全く別の楽曲となるので、プリモ・テノールの独唱曲に関して直接的な比較は困難である。そこで、技巧性の確認のために、エリツソの重唱とカルボのカヴァティーナで歌われるカデンツァを参考として挙げる。

(譜例13) 《マオメット2世》第1幕 第1曲導入曲 Maestoso 3/4 拍子 変ホ長調 237 小節



(譜例14) 《マオメット2世》第2幕 第9曲 カヴァティーナ Andante 3/4 拍子 ホ長調 33 小節



譜例13は第1曲冒頭のエリツソが歌うメリスマであるが、音階進行によるアジリタで二点へ音から3度下の二点ニ音に一旦下行、最高音の二点変ロ音まで音階で上行、そこから最低音の一点ニ音まで13度もの音域を音階下行する。アジリタの音価は8分から始まり、64分音符まで細かく分割されている。

カルボにおいてはさらに難易度の高い音型となっており、アルペッジョの装飾的な上行音型で一点ホ音から二点ロ音まで12度上行し、そこから2オクターヴ下のロ音まで半

⁶⁸ 《マオメット2世》はIMSLPに公開されたパブリック・ドメインのシュレザンジェ社のヴォーカル・スコア及びカーマス社のヴォーカル・スコアを併用した。《コリントの包囲》はやはりIMSLPのトゥルーペナ Troupenas 社のスコアと、イタリア語版のリコルディ社の1976年の版を併用している。イタリア語版とフランス語版の旋律線に相違がないことは確認済である。

音階にて下行する。さらにオクターヴの跳躍があり、再び一点ロ音から音階上行と下行を繰り返すアジリタを歌う。長大かつ複雑な音型となる。

これらは、第1章で分析したのと同質の非常に高い技巧性が要求される音型であり、ロッシーニの構築した極めて高度なアジリタの用法の典型的な形といえる。このように、エリッソ及びカルボは随所に高い技巧を要求されている。

一方で、ネオクレスは新たに書き下ろされた楽曲である第11曲を歌うが、その曲は複雑なアジリタとメリスマを用いることなくむしろ抑制的なアプローチが取られており、譜例13や14ほどの複雑な技巧性は与えられていない。

(譜例15) 《コリントの包囲》第3幕 第11曲エール *Un poco più lento* 4/4 拍子ト長調 79-81 小節

Musical score for Neocles, Example 15. The score is in G major, 4/4 time, and is marked *Un poco più lento*. The lyrics are: "ti . . . me Par toi les . . . pé . . . ran. ce en mon cœur en mon". The melody features a complex cadenza with a descending octave leap and a melodic line with various intervals.

ネオクレスが歌う最も長大な独唱歌である第11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いだすことはできない。譜例15のように、16分音符での二点へ音からのオクターヴの音階下行や、アルペッジョの一点ホ音から三点ハ音までのアルペッジョで跳躍する音型が第11曲の中では技巧的な箇所となるが、これらは音価の分割としても音型の構造としても、技巧の形としては基礎的な段階であり、既にみたようなカルボやオシリデの歌唱旋律と比較して技巧性においてより単純化されたものであることが明らかである。また、音域に関してネオクレスはエリッソの持つ広い音域（ロ音から二点ロ音）よりも半音広い三点ハ音が最高音となるが、最高音は装飾的な技巧を要する音型ではなく、より直截的な旋律線で用いられている。

(譜例16) 《コリントの包囲》同曲 146-148 小節

Musical score for Neocles, Example 16. The score is in G major, 4/4 time. The lyrics are: "voux tu dai . gnes com . bler com . bler mes". The melody features a long phrase starting with a half note on G4, followed by a descending scale of eighth notes.

譜例16では二点ロ音～三点ハ音が2分音符で1小節間延ばされ、音階ではなく長いフレーズの中で歌われる。三点ハ音からは下行音階が歌われるが、*Un poco più lento* と

むしろ緩やかなテンポでありながら、8分音符によって歌われ、装飾的な分割が用いられていない。こうした息の長い旋律線はエリツソやカルポには見いだ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、特に転用された楽曲において、装飾的な音型が引き継がれているが、複雑なカデンツァが異なるものに差し替えられるなど、やはり技巧の緩和の傾向がみられる。重要な点としては、新たに書き下ろされた楽曲においては技巧的な要素を備えつつもその用いられ方は基礎的な音型にとどまり、転用された楽曲に比して、技巧性の緩和があらわれていることが明瞭となっている点である。

第3項 《オリー伯爵》

3-1 《ランスへの旅》から《オリー伯爵》への転用関係

ロッシーニ3作目の上演作品として1828年にオペラ座で初演された《オリー伯爵》だが、元となる作品として、シャルル10世の戴冠を祝うために1825年にパリのイタリア劇場で上演された《ランスへの旅》が存在する。全2幕12曲の作品中、表題役かつプリモ・テノールであるオリー伯爵はほぼ全編にわたり登場する。オリー伯爵の初演はやはりアドルフ・ヌリが務めている。

[表7] オリー伯爵の歌唱個所および《ランスへの旅》との関係

第1曲	導入曲（カヴァティース含）	《ランスへの旅》第1曲からの転用
第3曲	2重唱	書き下ろし
第4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2曲からの転用
第5曲	フィナル	《ランスへの旅》第7曲からの転用
第6曲	導入曲4重唱	書き下ろし
第7曲	2重唱	《ランスへの旅》第5曲からの転用
第8曲	合唱	書き下ろし
第10曲	合唱	書き下ろし
第11曲	3重唱	書き下ろし
第12曲	フィナル	書き下ろし

表7に示した通り《オリー伯爵》全2幕12曲のうち、およそ半数の楽曲が《ランスへの旅》からの転用となるが、演劇上は全く異なる内容の作品であり、場面設定や配役に共通する要素はなく、声種も必ずしも対応していない。

3-2 《オリー伯爵》への改作におけるテノールの音楽的特徴

(1) 技巧的なカデンツァ及び装飾音型のカットあるいは簡略化

(譜例17)(上段)《ランスへの旅》第1幕第1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1幕第1曲カヴァティース Allegretto 3/4拍子 ハ長調 52-54小節

《オリー伯爵》においては、転用された楽曲において装飾的なカデンツァがカットされる傾向はこれまでの2作品よりも更にはっきりと確認することができる⁶⁹。

譜例18のオリー伯爵の第1曲カヴァティースは譜例17の《ランスへの旅》第1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用いられているがカデンツァには変更がある。

譜例17は二点イ音からトリルの後に4分割の装飾がついた32分音符の下行音階が歌われる技巧的なアジリタである。一方で、譜例18では、一点イ音から三点ハ音までの10度跳躍がみられるものもの、三点ハ音からの下行音階はより16分音符と8分音符に3分割が組み合わされた音数の少ない音型に変更されている。より高い音域が用いられているが、アジリタの複雑さはむしろ抑えられた旋律になっている。

⁶⁹ 《オリー伯爵》はベーレンライターBärenreiter社より2014年に出版された批判改訂版を、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に基づくヴォーカル・スコアを用いた。

(譜例 19)(上段) 《ランスへの旅》 第 1 幕 第 1 曲アリア Allegretto 3/4 拍子 ハ長調 309-310 小節

(譜例 20) (下段) 《オーリー伯爵》 第 1 幕 第 1 曲カヴァティーヌ Allegretto 3/4 拍子 ハ長調 102-103 小節

CORT. *fa - to non se - con - da i*

ORY *nez à moi, mes bel - les, je*

譜例 19 の 309 小節と譜例 20 の 102 小節におけるアジリタは同型だが、譜例 19 における 310 小節の装飾的な音階の上行が、譜例 20 の 103 小節では二点二音から三点二音へのオクターヴの跳躍に変更されている。跳躍に続くのは直線的な下行音階である。より高い音域を用いる音型に変更されているが、装飾的な性格としてはより簡略化された方向性があり、譜例 17 および譜例 18 における変更と近い性質をもっている。

高音域の使用に関して第 2 章で検討したロッシーニのイタリア時代のテノールの音楽的性格と比較すると、三点ハ音を超える非常に高い音域はイタリア時代でも用いられており、オペラ座での作品にも継承されていると捉えることができる。一方で、旋律の装飾的な技巧性は抑制されつつあるため、結果としてより高音そのものを長い音価で聞かせる音型に変わりつつあるといえるのではないか。

(2) 装飾音型の技巧性の継承

(譜例 21) (上段) 《ランスへの旅》 第 1 幕 第 5 曲 2 重唱 Andantino 6/8 拍子 イ長調 73-75 小節

(譜例 22)(下段) 《オーリー伯爵》 第 2 幕 第 7 曲 3 重唱 Andantino 6/8 拍子 イ長調 73-75 小節

CNA *re, un tal ec-ces-so è in-de-gno del-lo-*

CAV. *mor, un tal ec-ces-so è pe-gno del-la-*

CNA *-nor, o - nor, d'un ca - va -*

CAV. *-mor, a - mor, del più vi -*

CSSE *- ci. Ah! vous pou-vez sans crain-te i-ci bra - ver, ah! vous pou - vez sans*

ORY *- ry. Quoi! vous o - sez sans crain-te i-ci bra - ver, ah! vous o - sez sans*

オリー伯爵においても《ランスへの旅》から転用された楽曲において、装飾的な音型や技巧性が変更されることなく引き継がれている箇所もある。

オリー伯爵はアデル伯爵夫人との2重唱で記譜上の3度上で声を重ねつつ、一点ホ音から二点ロ音までの音階による上行形を歌い、再び音階下行する。16分音符と32分音符を交える技巧的な歌唱を必要とする箇所といえる。しかし、テンポは時間をかけることが可能なAndantinoにおける16分音符と32分音符であり、声を動かす敏捷性がそれほど要求されるものではない。転用された楽曲に技巧的な音型が引き継がれているが、そもそも転用元における楽曲の装飾技巧の難易度が、既にみた2作品よりも緩和されているとみなすことができる。

(3) 《オリー伯爵》のプリモ・テノールの総括

オペラ座で初演したロシーニ作品の3作目となる《オリー伯爵》では、改定作品としての方向性がより明確に示されつつある。

まず、改定元の作品から技巧が引き継がれている点において、改定元の作品となった《ランスへの旅》における技巧性が、他作品の改定元の作品である《マオメット2世》や《エジプトのモーゼ》といった2作品より緩和されていることも作用していると考えられる。具体的には、Andantinoの緩やかなテンポにおけるオクターヴの音階上行、そして6/8拍子での16分音符の使用といった音型が引き継がれている。そして、技巧が簡略化される箇所においては、三点ハ音や三点ニ音などの非常に高い音域が用いられるものの、音型そのものは装飾性が後退し、より直截的に高音域を響かせる方向へ変わってきているのである。

第3節 書き下ろし作品の検討

第1項 《ギョーム・テル》以前の3作品の改作における方向性の確認

1829年にオペラ座で初演された《ギョーム・テル》は結果としてロッシーニの最後のオペラ作品となった。そして、パリ・オペラ座のために書かれた4作品の中では、《ギョーム・テル》が初めて元となる作品を持たない新作であった。《ギョーム・テル》以前に上演された3作品において、ここまで原作品と改訂作品の比較検討を行ってきたところ、オペラ座での初演作品におけるプリモ・テノールは、幾つかの傾向にそってその性格を変えていることが明らかになった。

すなわち、転用された曲において、技巧的な音型が引き継がれる箇所もあるが、複雑なカデンツァはカットあるいは差し替えられ、また、装飾的な音型が簡略化される傾向がみられた。特に、新たに書き下ろされた曲については、技巧的な音型が用いられていてもその難易度は抑えられ、より基礎的な技巧の段階で構成されている。加えて、高音域については非常に高い音域を用いるが、装飾的な音型ではなく、より直裁的に高音を歌う旋律に置き換えているのである。

こうした傾向が《ギョーム・テル》において新たに書き下ろされたプリモ・テノールの役柄であるアルノールにもみられるのか、検討する。

第2項 プリモ・テノールであるアルノールの音楽的な特性

2-1 アルノールの技巧的性格

(譜例 23) 《ギョーム・テル》第2幕 第10曲 2重唱 Andantino 3/8拍子 変ホ長調 163-166小節

Ar.
 tout pré.sa . gei . ci mon bon . heur, mon bon . heur.

譜例 23 では二点ハ音から三点ハ音へのオクターヴ上行跳躍、三点ハ音からは3連符の分割でなだらかな波形を作りつつ全体として下行する音階のアジリタが歌われる。跳躍と音階の技巧が用いられるが、Andantinoでの緩やかなテンポで歌われる楽節であり、1オクターヴの跳躍幅も、8分音符の3分割によるアジリタも、これまでロッシーニが創造してきた旋律線の複雑さと高い技巧性に比して特別に技巧性が高いものではない。

しかし、譜例 23 からアルノールの音域が非常な高音域に達するものであることはわかる⁷⁰。第 2 節において、改定作品における高音域は、アジリタの装飾的音型の流れの中で歌われるよりも、より長い音価で引き伸ばされて歌われる特徴を持っていた。アルノールにもそれが当てはまるのか検討する。

2-2 アルノールの特に高音域における旋律線の特徴

(譜例 24) 《ギョーム・テル》第 2 幕 第 11 曲 3 重唱 Allegro Maestoso 4/4 拍子 イ長調 207-211 小節



譜例 24 はテノールと二人のバスによる 3 重唱であり、全幕を通してアルノールの最高音である三点嬰ハ音が歌われる。こちらの音型も、二点嬰ハ音からのアルペッジョ上行により三点嬰ハ音に達し、また同音を反復する形で下行する。アルペッジョは第 1 章でみたように技巧の一要素ではあるが、ここでの用いられ方は最も基礎的な形である。

(譜例 25) 《ギョーム・テル》第 2 幕 第 18 曲 エール Allegro ハ長調 4/4 拍子 318-323 小節

Am. *ci . . . de; ar . . . ra . . . chons, ar . . . ra . chons Guil . lau . . . me à ses*

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 1 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* が指示されている。音階の上行とはいえ、装飾的な技巧性を求められる音型ではない。幾つもの小節にわたって高音域を持続して歌う声の力を必要とする音型といえるだろう。何より、譜例 25 におけるテノールの高音は、オーケストラ

⁷⁰ 《ギョーム・テル》はリコルディ社とロッシーニ財団が 1992 年に出版した批判改訂版を使用した。

の強勢の中で歌われるものとなり、それまでのテノールの極めて高い音域がカデンツァなどでオケが終止、あるいは一部の楽器のみが用いられていたことと大きな違いを持っている。

(譜例 26) 《ギョーム・テル》第4幕 第18曲エール Allegro ハ長調 4/4 拍子 318-323 小節

The musical score is arranged in systems. The woodwind section includes Oboe (Ott.), Flute (FL), Oboe (Ob.), Clarinet in Si b (Cl. in Sib), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Cor Anglais in Mib (Cor. in Mib), Cor Anglais in Fa (Cor. in Fa), Trumpet in Do (Trb. in Do), Trombone (Trbn.), Trumpet in Do (Tp. in Do), and Horn (Arn.). The string section includes Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), and Violoncello/Double Bass (Vc.e Cb.). The vocal part is for the 'CHOEUR DE CONFEDERES SUISSES' with lyrics: 'ci - de; ar - ra - chons, Oui, cet - te'.

321

Ott.

Fl. [a2]

Ob.

Cl. in Sib.

Fg.

Cor. in Mib

Cor. in Fa

Trb. in Do

Trbn. [I, II]

Trbn. [III]

Tp. in Do

Arm.

ar - ra - chons Guil - lau - me à ses

CHOEUR DE CONFEDERES SUISSES

tà - che est di - gne, est di - gne de

tà - che est di - gne, est di - gne de

I

Vni

II

Vle

Vc. e Cb.

参考としてオーケストラ・スコアの譜面を提示する。sfの指示のもと管弦楽器がトゥッティで鳴り響き、さらに合唱も加わることがわかる。

2-3 アルノールの音楽的な特徴

こうしてアルノールの音楽的な傾向を分析した結果、次のように述べることができる。

改定作品としての性質を持つそれまでの3作品におけるプリモ・テノールよりも、書きおろし作品である《ギョーム・テル》におけるアルノールは、より一層、技巧性を抑えた簡潔な様式を持っている。すなわち、アルノールの音域は全曲を通して高く、高音部譜表の五線を超え、二点へ音より高い音域を中心とし、さらに三点ハ音や三点嬰ハ音がたびたび歌われるものであるが、その高音の用いられた方は装飾的な技巧性を発揮するよりはむしろ直截的な旋律により高音そのものを聴かせるものであり、アジリタや装飾的な音型は複雑で高度な技巧性を強く求めるものではなくなっている。

第3項 ロッシーニのオペラ座作品におけるテノールの音楽的な変化の分析結果

以上のように、パリ・オペラ座で初演されたロッシーニの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て検討した結果、《コリントの包囲》《モーゼとファラオ》《オリー伯爵》の3作品にいずれも共通する傾向がみられた。まず、転用された楽曲において装飾的な音型は引き継がれている箇所もあるが、技巧的なカデンツァおよび装飾音型がカットあるいは簡略化される傾向がみられる。また、高音域は拡大されているものの、その用いられ方は装飾性を際立たせるものではなく、むしろ旋律線の装飾性を抑え高音そのものを聴かせるものになっており、その特徴は、書き下ろされた楽曲においてよりはっきりと確認することができる。

そして《ギョーム・テル》は、これらの傾向をより明確に示している。アジリタや装飾音型の技巧的要素は控えられ、旋律がさらに簡略化する一方、音域は非常に高く、そして長い音価によって高音を歌う旋律線となっている。《ギョーム・テル》がオペラ座のために書かれた純粋な新作であることから、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と考えられる。

本論考はロッシーニを起点とし、19世紀前半におけるテノールの音楽的な変化を論じようとするものである。本章の検討を通し、ロッシーニがオペラ座のために作曲した作品群において、イタリア時代の技巧を尽くした作品から異なる方向性に進みつつあることが確認できた。

次章からは、さらにロッシーニに続く作曲家たちの諸作品を検討し、さらなるテノールの音楽的な変遷を追っていく。

第4章

ロッシーニ後のオペラ座上演作品におけるテノール

—ジャコモ・マイアベーアを中心として—

第1節 ロッシーニからマイアベアへ

第2章および第3章では、ロッシーニ作品におけるテノールの歌唱技巧に焦点を当て、その変遷を論じてきた。第2章ではロッシーニがイタリアでの創作活動期に装飾的歌唱の技巧性を極めて高い次元に推し進めたこと、第3章では、ロッシーニがパリへ活動の場を移し、パリ・オペラ座のために作曲した諸作品を検討し、転用した楽曲では、複雑なカデンツァのカット、装飾的な音型の簡略化を行い、また新たに作曲した楽曲においては、テノールの高音域は積極的に用いられたが、装飾性は減じられつつあることを明らかにした。

1829年にロッシーニが作曲し、オペラ座で上演した《ギョーム・テル》は大成功をおさめたが、その後、新たな作品をロッシーニが発表することはなく、結果として《ギョーム・テル》がロッシーニの最後のオペラ作品となった。ロッシーニの壮年期での引退に関して、1830年に七月革命が勃発し、パリが大きな混乱に陥ったことも何らかの影響を与えていると考えられるが⁷¹、その真相を明確に知ることはできない。

《ギョーム・テル》は大規模な成功をおさめただけでなく、その形式においても新しい方向性を打ち出した。《ギョーム・テル》の前年に上演されやはり大きな成功をおさめたフランソワ・オベール François Auber(1782-1871)の《ポルティチの哑娘 Le muette de Portici》(1828)と並び、この両作品はのちにグランドオペラ Grand-Opéra として隆盛を迎える巨大な様式の先駆けとなった⁷²。

ロッシーニのオペラ作曲家からの実質的な引退後、ジャコモ・マイアベアは《悪魔ロベール Robert le diable》(1831)をオペラ座で初演し、空前の成功をおさめた。マイアベアはさらに次作の《ユグノー教徒 Les Huguenots》(1835)でも巨大な成功を勝ち取り、当代最高の作曲家とみなされるようになる。実際に、これらの2作品は、シャルル・グノー Charles Gounod (1818-1893)の《ファウスト Faust》(1859)と並び、19世紀から20世紀初頭において最も上演回数の多いオペラとなったのである⁷³。

⁷¹ この点、水谷はロッシーニが《ギョーム・テル》作曲時にオペラ座と新たな契約を結んでおり、作曲活動を継続する意欲を持っていたが、七月革命の混乱で契約が破棄され、その後の訴訟を含めた流動的な状況に巻き込まれた結果、作曲活動から退いたのではないかと論じている(水谷 2014: 1-3)。

⁷² アバーテとパーカーは2作品の共通性を指摘しつつ、《ポルティチの哑娘》は終幕のヴェスビオ火山の噴火に象徴されるような舞台美術や演出上の視覚的な新要素を提示したのに対し、《ギョーム・テル》は大規模な合唱や管弦楽など音楽面での新要素を示したと論じている(Abbate, Parker 2012: 267-269)。

⁷³ 特にオペラ座において《ユグノー教徒》は上演回数が二千回を超えた初めての作品であり、その記録は後にグノーの《ファウスト》のみが超えることができた(Letellier 2014: 121-122)。なお、フランス語の読みと

《悪魔ロベール》と《ユグノー教徒》は2作品共に台本作者のウジェヌ・スクリーブ Eugène Scribe(1791-1861)とマイアベアが共作した作品だったが、その後のパリ・オペラ座での上演作品の方向性に大きな影響を与えることとなった。スクリーブの台本に基づいた作品には明確な特徴があり、数多くの主要キャストが登場する歴史上の事象を題材とした壮大な筋書き、朗唱（レシタティフ）の使用、大規模な合唱と管弦楽の書法、壮麗な舞台美術と舞台効果、バレエ音楽、といった諸要素を備え、多くは全5幕で構成される⁷⁴。

グラントペラはその規模の巨大さのため、それを可能にした、あるいはそれを望んだ社会的背景や政治体制と結びつけて論じられる傾向にある⁷⁵。しかし本論文では、あくまでテノールの声楽的特質に焦点を当て、ロッシーニ以後のテノール像の変化を探ることを目的とする

発音には「フォースト」がより正確な表記であるが、わが国でも「ファウスト」の名称は定着しているためこちらを用いた。

⁷⁴ グラントペラ様式を正確に定義づけることは困難であり、歴史的事象を元にした壮大な大河的ドラマはむしろスクリーブの台本の特徴とみなす方が妥当と思われる(Schneider 2003: 168-169)。

⁷⁵ オペラ座の体制や組織を中心に論じた William Loran Crosten *French grand opera; an art and a business* (1948)と、グラントペラの政治的なメッセージやその背景にある社会状況を論じた Jane F. Fulcher *The nation's image : French grand opera as politics and politicized art* (2002) がある。

第2節 《悪魔ロベール》

第1項 《悪魔ロベール》の上演まで

マイアベアはイタリアで《エジプトの十字軍 Il crociato in Egitto》初演(1824)を成功させ、次にフランスでの成功を望みパリに活動の場を移した。同作のイタリア座でのパリ初演成功(1826)はその端緒となったが、マイアベアを招聘したのはイタリア座の監督に就任していたロッシーニであった。この成功を足掛かりに、マイアベアは中世を起源とし広くヨーロッパに知られていた「悪魔ロベール」の伝承のオペラ化に着手し、オペラ・コミック座での初演を目指した。しかし、ロッシーニが《ギョーム・テル》のオペラ座上演で巨大な成功を手にしたのを目にし、マイアベアは作曲途中の自作をオペラ座向けの作品に大きく方向転換することを決意した。

七月革命の混乱もあり、初演は《ギョーム・テル》の2年後の1831年となったが、その成功はセンセーショナルなものであった。悪魔の申し子ロベールが悪逆の限りを尽くしながらも、自らの出自を知ることで強い悔恨の念に駆られ、長い苦難と贖罪の果てに救われる長大な中世の伝承を、スクリーブとマイアベアは巧みにオペラ化した。

ロベールの父として悪魔ベルトランを創出したことで、ロベールを悪に引きずり込む闇の力が擬人化され鮮明に表された。ロベールの異父妹であり、母の遺言に従いロベールを救おうとするアリス、ロベールと相思相愛でありながら、ロベールの悪性のために傷つけられる王女イサベルといった二人のソプラノは、善性と純真さを示しベルトランと対比されている。自らの悪辣さと過酷な運命に苦悩し、イサベルを愛した救いを求めるロベールの煩悶する姿は、中世来のキリスト教的な善悪の対立の図式を超えて、異なる価値観と生き方の狭間をゆらぐ近代的な人物像として受け止められたのである。

初演には当時のオペラ座に専属する錚々たる名歌手たちが集った、すなわち、表題役ロベール Robert はアドルフ・ヌリ、ロベールの妹アリス Alice はジュリ・ドリュ＝グラ Julie Dorus-Gras (1805-1896)、悪魔ベルトラン Bertram はニコラ・ルヴァソール Nicolas Levasseur (1791-1871)、王女イサベル Isabelle はロール・サンティ・ダモロー Laure Cinti-Damoreau (1801-1863)であった。

第2項 《悪魔ロベール》におけるプリモ・テノール以外の主要配役の音楽的特徴

マイアベアはイタリアでの活動を通して、イタリアの音楽書法を身につけていた。特に王女イサベルには典型的にそれがあらわれており、極めて複雑なアジリタを用いた装飾的な歌唱様式を一貫して持っている。一方で、ロベールの妹アリスは複雑なアジリタ唱法を要求されつつも、イサベ

ルのように装飾的な歌唱様式を一貫して持つわけではなく、オペラ後半では装飾性は抑えられ、直截かつ劇的⁷⁶な歌唱に移行する。悪魔ベルトランは2オクターヴに渡る音域をもち、闇の力を示すように力強い朗唱を聞かせる。

上記のような主要配役の声楽的な特徴を把握したうえで、ロベールの声楽様式を検討する。第2章でみたように、ロッシーニは《ギョーム・テル》において、テノールのアルノールにアジリタを抑え、直截的な旋律で力強い高音域を用いる様式を与えた。《ギョーム・テル》の2年後に上演された《悪魔ロベール》では、ロベールはいかなる声楽的な特質をもっているのだろうか。

第3項 プリモ・テノールであるロベールの歌唱旋律における技巧性の検討

3-1 装飾性が強くあらわれている個所

ロベールの声楽的な性格として、全面的ではないにしろ、高い程度で装飾的的技巧性を備えている。これは、他の配役と同様に、作曲者が会得したイタリア的な旋律様式が強くあらわれている点であろう。ロベールの歌唱場面において特に技巧を要求される個所を検討する。

(譜例1) 第1幕 第3曲 Allegro con spirito 6/8 拍子 へ長調 50-63小節⁷⁷

50
Rob. au choix du chanteur Ah! le vrai bien sur la ter - re n'est - il pas — le plai -
Ah! le vrai bien sur la ter - re n'est-il pas — le plai -
traînez un peu le mouvement

54
Rob. - sir? Le plai - sir, le plai - sir, n'est - il pas — le vrai bien, — le vrai
glissez glissez

59
Rob. bien? Ah!
cadence ad libitum a Tempo

⁷⁶ 劇的 dramatic (英) あるいは drammatico (伊) とはオペラにおける声種の分類を示す際に用いられるが、また、特に舞台上での強い効果や感情を持つ音楽を形容するためにも用いられる (Oxford Music Online: 2006)。

⁷⁷ 《悪魔ロベール》の譜例は、リコルディ社より批判改訂版を元に2010年に出版されたヴォーカル・スコアを用いた。

50～55 小節では、6/8 拍子に乗った軽快なアジリタが歌われる。53 小節までは「歌手の選択により」 au choix du chanteur と記され、二点イ音を避けたヴァリエーションも併記されている。57 小節、58 小節ではグリッサンドによる上行を 2 回繰り返す、3 度目の 59 小節では三点ハ音にオクターヴ跳躍で上行する。さらに、一点ハ音まで 2 オクターヴにわたって音階で下行し、62 小節では二点ハ音からのトリルの連続が歌われる。第 1 章で分析したような、音階や跳躍、トリルにグリッサンドと様々な歌唱技巧が駆使された旋律であるといえる。

(譜例 2) 第 2 幕 第 5 曲 2 重唱 Allegro 4/4 拍子 イ長調 79 小節

譜例 2 は第 2 幕のイサベルとの 2 重唱であり、テノールがソプラノの記譜上 3 度上のハーモニーを歌う長大なカデンツァである。ソプラノは一点嬰ト音、テノールは一点ロ音を起点とし、一点嬰へ音・二点イ音まで大きく旋回するような音型の音階で上行し、再び一点嬰ト音、一点ロ音に下行する。フェルマータを挟むとはいえ、次のトリルは 10 度下の一点ホ音、一点嬰ト音から始まり連続して上行する。さらに、f から始まり、カデンツァ半ばから p に移行するように指示されている。非常に複雑な高い技巧を要求されるカデンツァであることがわかる。

ロベールの技巧性はソロのカデンツァや、特にイサベルとの 2 重唱において明確に打ち出される。イサベルの持つ声楽的な性格は非常に技巧的で複雑なものであり、第 2 幕ではロベールがイサベルの音楽的特徴に近づいていると解釈することも可能である。

3-2 装飾性の抑制がみられる箇所

譜例 2 にみたように、2 重唱においてイサベルの旋律に類似する技巧的なカデンツァを歌うロベールだが、2 重唱後半では、ソプラノの旋律とは対照的により簡素な旋律形に移行する。これにより、ソプラノの技巧性をより際立たせる演奏効果が生じる。ロシーニの 2 重唱では、ソプラノと

テノールが同様に技巧的な装飾音型を歌い音楽的な頂点を形作っていたことと比較すると、テノールの技巧の抑制傾向を示しているといえるだろう。

(譜例3) 第2幕 第5曲 2重唱 Allegro 4/4 拍子 イ長調 142-146小節

142
Isa. vous mon cœur dans les com - bats, mon cœur fe - ra des
Rob. Pour moi son cœur dans les com - bats, son cœur fe - ra

145
Isa. vœux, des vœux, des vœux! Mon cœur s'é -
Rob. des vœux! Mon cœur s'é - lan - ce,

譜例3の旋律では、分散和音によるA-Cis-E-Gの上行とG-D-Hの下行にモルデント的な装飾形が加わってソプラノの旋律は構成され、さらに145-146小節では音階からの7度上行が一点ホ音と一点ロ音を起点として2回繰り返され、二点イ音に達する。これに対し、テノールは和声的なオブリガートをつける簡素な形式で歌う。146小節では二点イ音の高音を歌うが、分散和音による下行をみせるのみであり、ソプラノのアジリタとは対照的な音型となっている。

(譜例4) 第2幕 第5曲 2重唱 Allegro 4/4 拍子 イ長調 153-157小節

153
Isa.
Rob. - queur. Mon cœur s'é - lan -

155
Isa. il bat de bon -
Rob. ce et pal - pite, il bat de bon -

イサベルは 154 小節で二点イ音から一点イ音へ音階下行、二点イ音にオクターヴ跳躍して再び一点イ音に下行し、155-157 小節では、二点ロ音まで音階で上行しまた下行する。Allegro のテンポで 16 分音符主体のアジリタを歌うイサベルに対し、ロベールは 4 分音符主体と相対的に長い音価を用い、2 小節かけてイ長調主和音の分散和音を歌う。それは音価の分割と装飾という点ではソプラノに比して明らかに抑えられているが、同時に三点嬰ハ音という非常な高音を頂点とし、二点嬰ハ音からのオクターヴ上行と一点イ音までの 10 度下行という幅広い音域の移動を伴う。

(譜例 5) 第 3 幕 第 14 曲 2 重唱 Un poco andante 4/4 拍子 ニ長調 182-188 小節

(au choix du chanteur)

182 Rob. *chons, mar - chons, mar - chons, je ne crains rien, non, non, (non, (au choix du chanteur)*

185 Rob. *non, non, je ne crains rien, mar -*

*tenez cette demie mesure
comme une mesure entière*

dim.

第 3 幕第 14 曲 2 重唱は全曲を通して最もテッシトゥーラ⁷⁸が高く、ロベール役にとって歌唱上の難しさを伴う楽曲である。182-183 小節は主要音（装飾される音）と 5 度跳躍してからの音階下行が組み合わせられ次第に上行する音型であり、音価としても 4 分音符と 3 連符の組み合わせかつテンポは Un poco andante であり、声を動かす技巧という点で高度とは言えない。ただし、184 小節では二点イ音から三点ニ音という極めて高い音への跳躍が歌われ、三点ニ音から半音階下行で二点ト音まで 187 小節までかけて下行し、更にそこからターンの装飾からの音階下行が歌われる。音価を細かく分割したアジリタではないが、極めて高い音域を歌う能力を要求するものである。装飾的な技巧性は既に減じられつつあるが、非常に高い音域そのものが歌われる音型は、第 2 章におけるロシーニのパリ作品の方向性を受け継いでいる。

⁷⁸ テッシトゥーラ Tessitura は機織り、織り目の意味を持つイタリア語だが、音楽においては音域や声域を示す言葉として用いられる。

(譜例 6) 第 4 幕 第 18 曲 2 重唱 Allegro agitato 4/4 拍子 ハ長調 232-240 小節

232 *f*
Isa. Tout, dans ces lieux, re-con-naît son em-pi-re; toi
Rob. - reur! Tout, dans ces lieux, re-con-naît mon em-pi-re,
236
Isa. seul, grand Dieu! peux en-chaî-ner son bras!
Rob. rien ne peut, rien t'ar-ra-cher de mes bras!

第 4 幕における 2 つ目のイサベルとロベールの 2 重唱は、第 2 幕の最初の 2 重唱とは異なる傾向を示す。アジリタは全体を通し頻繁に用いられることはない。232-240 小節では、ロベールの音域は一点ホ音-二点ホ音の中間域にとどまり、激しく上下動を繰り返し二点ロ音の高音まで上行するイサベルと対照的な抑制された音型を持っている。

3-3 ロベールの技巧性の総括

このように、ロベールの歌唱には、装飾的な技巧が用いられ、非常に高い音域とアジリタの技巧が要求されることがわかる。ただし、ロベールには高度な装飾技法が求められるとはいえ、第 2 章で検討したようなロッシーニの最も複雑な音型からみれば、技巧性が緩和されていることは明瞭である。すなわち、32 分音符や 64 分音符などの細かい音価で複数の小節にまたがって繰り返される複雑なアジリタや、オクターヴを超えて、10 度~2 オクターヴもの幅を上行あるいは下行する跳躍形などは用いられない。何よりも、歌唱旋律の全般にわたって装飾技巧の粋が尽くされるロッシーニのテノールとは異なり、ロベールの技巧性はカデンツァや、コロラトゥーラ・ソプラノの 2 重唱など、より限定した場面で用いられるものであり、具体的には第 1 幕のソロや第 2 幕の 2 重唱に集中している。

3-4 ロベールの歌唱旋律の劇的かつ直截的方向性

ロベールの装飾的な歌唱はドラマの進行に伴って抑えられ、より簡素で朗読よりの旋律への傾向を示すようになる。特に、終幕である第 5 幕ではアジリタはほぼ用いられず、朗唱と装飾を抑えた旋律線が用いられる。

(譜例7) 第5幕 第23曲 Andante cantabile 6/8 拍子 ♭短調 218-233 小節

218 **Andante cantabile**

doux, liez autant que possible

cresc. dim.

(*d'une voix tremblante lisant le testament*)

p presque parlé 226 *en soupirant*

Rob. *Ô mon fils, ma ten-dresse as-si-du-e veil-le sur toi du haut des cieux, du haut des cieux.*

譜例7では Andante cantabile のテンポで 218-225 小節のオーケストラによる主題が 3 回繰り返し返されるが、ロベールは同一音程で「ほとんど語るように presque parlé」歌う。旋律線には大きな動きがみられず、朗唱の方向に進みつつあることがわかる。

(譜例8) 第5幕 第23曲 Andante cantabile 6/8 拍子 ♭短調 281-291 小節

281

Ali. *qui t'at-tend! vois le ciel qui t'at-tend!*

Rob. *pre-nez pi-tié de moi! pre-nez pi-tié de*

Ber. *pieds, tu mes vois à tes pieds, à tes*

284

Ali. *vois le ciel qui t'at-tend!*

Rob. *moi! pre-nez pi-tié de*

Ber. *pieds. Ah! par-tons! mon*

286

Ali. vois le ciel qui at - tend,

Rob. moi! pre - nez pi - tié de moi! pre - nez pi - tié de

Ber. fils! mon fils! mon

(montrant le testament à Robert)

288 *pp molto cresc.* *ff*

Ali. Mon

Rob. moi! Ah!

Ber. fils! Mon

譜例 8 にあるように、終幕の 3 重唱では歌唱の装飾性はほぼ失われ、イサベルの「天国があなたを待つのがみえるでしょう vois le ciel qui t'attend」、ロベールの「私に慈悲を与えてくれ prenez pitie de moi」、ベルトランの「お前の足元に伏せるのがみえるだろう tu me vois a tes pieds」「息子よ mon fis」といった強い感情表現の詩句が、長い音価で声を引き延ばして歌う形で強調されている。特に 288-291 小節では *pp* から *molto crescendo* の指示があり、まさに装飾性ではなく、声のデュナーミクそのものが表現の中心に置かれており、劇的な力強さが必要とされている。

(譜例 9) 第 5 幕 第 23 曲 Allegretto moderato 2/4 拍子 ロ長調 354-380 小節

354

Ali. qui t'at - tend!

Rob. - ment! je trem - ble,

Ber. - tons, par - tons

(à part)

359

Ali. vois, vois le ciel! vois

Rob. je fré - mis, que dé - - ci - der? Ah!

Ber. à l'in - - stant! Mon fils! Ah!

(à Bertram et Alice)

364

Ali. le ciel qui t'at - tend, vois le ciel

Rob. pre - - nez pi - tié de moi pre - - nez pi -

Ber. tu me vois à tes pieds, ah! tu me vois

370

Ali. qui t'at - tend, qui t'at -

Rob. - tié de moi, pre - - nez pi - tié de

Ber. à tes pieds, tu me vois à tes

375

Ali. - tend! Viens! viens! viens! viens! viens!

Rob. moi, pre - nez pi - tié, pi - tié de moi, pi - tié!

Ber. pieds! Viens! viens! viens! viens! viens!

3重唱後半から終わりにかけて、先ほどみた詩句が徹底的に反復され、音価は4分音符や2分音符が中心となり、付点のリズムやアクセントがデクラメーションを強調する。さらにそれがスラーでつながり息の長い旋律となる。アリスとロベールの最高音は二点口音だが、二点嬰へ音や二点嬰ト音の高音が繰り返され、全幕のクライマックスにふさわしい劇的な終盤の構成といえる。

3-5 ロベールの旋律線の特徴の総括

以上のように、譜面から読み取ることのできるロベールの声楽的特徴を分析した。その結果として、以下のことが明らかとなった。

まず、ロベールには高度な装飾技巧を必要とするアジリタ唱法が随所で要求される。この点、第1章と第2章で検討してきたようなロッシーニの技巧性と比較すると、イタリア時代に極限まで高められたような超絶技巧には無論およばず、ロッシーニ自身が既にパリに活動の場を移し、技巧性を抑制しつつあった流れを受け継いでいる。特に高度な技巧を要求する歌唱は、技巧的なソプラノであるイサベルとの第2幕の2重唱において用いられ、また特にオペラ前半のソロのカデンツァで歌われるものである。すなわち、ロベールの複雑な技巧性は、歌唱全般にあらわれるものではない。この点も、第1章でみたロッシーニの諸作品がアリア全体を通して技巧の粋を尽くしていたこととは大きく異なっている。

続けて、ロベールが装飾性を抑え、より直截的で劇的な表現の方向性に進みつつある点も特徴として挙げられよう。それは、第2幕のイサベルとの2重唱後半において、イサベルのアジリタを際立たせるようにロベールがより簡素な表現をとることに示される。全編を通してイサベルの歌唱は非常に技巧的であり、コロラトゥーラ・ソプラノとして一貫した性質を持っていることと比しても、ロベールの声楽的性格のより多面的な側面が理解できるといえるだろう。

さらに、オペラが進行し、ドラマの後半になるにつれて、装飾的な旋律は用いられなくなり、直截的で息の長い旋律、言葉を強調した朗唱を重視する傾向をみせる。これは特に、ソプラノのアリス、バスのベルトランと歌う第5幕の3重唱では顕著に現われている。そこで強調されるのは付点や3連符などのリズムのヴァリエーションと、繰り返し用いられる詩句の意味であり、3声の旋律が相互に作用し重厚なクライマックスを形成していく。

このように、ロベールは装飾的な技巧性を引き継ぎつつも、より力強く劇的な表現と直接的な旋律線の方

第3節 《ユグノー教徒》

第1項 《ユグノー教徒》初演とその並外れた成功

《悪魔ロベール》で大きな成功を手にしたマイアペーアは、次作の題材の選定に強いこだわりをみせた。オペラ座との契約を一時的に破棄してまで入念な準備を重ね、やはりスクリーブの台本をもとに完成された《ユグノー教徒 Les Huguenots》(1836)は、前作に勝るとも劣らない空前の成功を収めることになる。これにより、マイアペーアは当代最高のオペラ作曲家とみなされるようになったのである。

《ユグノー教徒》は、新旧教徒間の宗教対立から1572年にフランスで起きた聖バルテルミの虐殺 Massacre de la Saint-Barthélemy を題材とし、新教徒の貴族ラウル・ドゥ・ナンジ Raoul de Nangis と旧教徒の貴族ヴァレンティヌ Valentine の信仰を超えた愛と死を壮大な規模で描き、主要キャストの人数や、カトリックとプロテスタントの対立を演じた合唱の規模、また物語としての大きさも《悪魔ロベール》を凌いでいた。

初演には、ラウル役にアドルフ・ヌリ、ヴァレンティヌ役にコルネリ・ファルコン Cornélie Falcon (1814-1897)、ラウルの従僕で新教徒のマルセル Marcel はニコラ・ルヴァソール、ナヴァラ王女マルグリート・ドゥ・ヴァロワ Marguerite de Valois はジュリ・ドリユ＝グラ、小姓ウルバン Urbain はマリア・フレシュ＝Maria Flécheux (1813-1842)、サン＝ブリ伯爵 Le Comte de Saint-Bris はジャン・ジャック・エミール・セルダ Jean-Jacques-Émile Serda(1904-1864)、ネヴェール伯爵 Le Comte de Nevers はプロスペル・デリヴィス Prosper Dérivis (1808 - 1880) と錚々たる声楽陣が揃った。

第2項 《ユグノー教徒》におけるプリモ・テノール以外の主要配役の声楽的特徴

王女マルグリートとその小姓のウルバンは複雑な装飾技法を駆使して歌われるコロラトゥーラ・ソプラノである。一方、ヴァレンティヌはカデンツァにおける技巧的な音型を持っているものの、劇的な表現とデクラメーションが強調されており、ドラマティックなソプラノの先駆的な役柄といえる。マルセルはユグノー教徒を代表する無骨な性格を持つバスであり、第4曲「ユグノーの歌」に表されるようにその音楽も力強くまた質実である。ヌヴェール伯とサン＝ブリ伯はアンサンブルとして重要な役割を果たす。特にサン＝ブリ伯がユグノー教徒虐殺を先導する誓いの場は非常に劇的で聖バルテルミの虐殺の陰惨さを強く印象付けるものとなる。

第3項 プリモ・テノールであるラウールの声楽的性格の検討

3-1 ラウールの技巧的特性

《ユグノー教徒》におけるプリモ・テノールであるラウールは、前節で明らかにした《悪魔ロベール》のロベールと大枠では近い性格を持っている。すなわち、装飾的かつ技巧的な歌唱と、劇的で直截的な歌唱の双方の性質を併せ持っており、また、前者の性格がオペラの前半に強くあらわれ、次第に後者の性格へ移行していくというものである。加えて、コロラトゥーラ・ソプラノとの2重唱を歌い、そこに特に技巧的な旋律を持つ傾向も共通している。そうした共通性を前提としたうえで、さらに子細に検討を進め異同を明らかにする。

まず、オペラ序盤で打ち出されるラウールの装飾的技巧性の面に着目する。この点、本論文では序章より旋律形に焦点を当て、原則としてオペラの筋書きや登場人物の性格には言及をしておかなかった。特にロッシーニにおいては、音楽上の性格の統一感が強く打ち出されており、ドラマ上の演劇的性格に左右される要素は少なかった⁷⁹。しかし、ラウールにおいては演劇的性格との関連性が見いだせるため、適宜言及を加えることとする。

(譜例10) 第1幕 第1曲 ラウールの入場 Andantino quasi allegretto 3/4 拍子 変イ長調 22-30小節

RAUL. *cresc.* *portando la voce.*

am - mes - so io or, qual o - nor!... am - mes - so io or, qual o - nor!
the hon - our's great, thanks to fate, the hon - our's great, thanks to fate,

dolce. *dim.*

am - mes - so io or, qual o - nor!... am - mes - so io or!
thanks..... to fate, thanks to fate, thanks to my fate!

第1幕冒頭、旧教徒の貴族たちが集う宴の席に新教徒との融和を意図してラウールが招かれる。22小節-24小節までアルペッジョによる上行音型が歌われ、二点変ロ音の高音から音階下行する。26小節ではターンが歌われ、dolce(甘く)と指示がつけられている。27小節からも音価は4分音符主体であるが、半音階で下行する音階が歌われる。音価の分割がそれほど細かくはないことに加え

⁷⁹ ロッシーニのイタリア時代の作品ではブッフアとセリアの双方に高い技巧性が要求されており、第2章で分析したパリ時代の作品の装飾の抑制傾向は改定作が多かったことからドラマ上の要請とはいえない。

て Andantino quasi allegretto のテンポであることから、声の動きはそれほど敏捷ではないが装飾的な音型である⁸⁰。

(譜例 11) 第 1 幕 第 2 曲 ロマンズ Andantino grazioso 4/4 拍子 イ長調 1-8 小節

Andantino grazioso.
pp RAUL. *con delicatezza.*
 Strofa.
 Bian - ca al par... del più bian - co ve - - lo,
Ah! more *fuir.....* than the spot - less li - ly,
molto cresc.
 bel - la amore più... più pure... più more bel - la d'un gior - no d'A - pril, un she
pp *dolce.*

第 2 曲ラウールのロマンス冒頭は pp の指示とともに、3 小節ではオクターヴ跳躍とアルペッジオ、ターンが組み合わされている。5 小節ではアツチャカトゥーラ、7 小節ではアルペッジオが用いられ、装飾的な音型を歌う。ただし、Andantino grazioso の緩やかなテンポであることを考慮するとそれほど細かい音価の分割ではなく、技巧的な難易度が高いとはいえない。

(譜例 12) 同曲 イ長調 62-66 小節

Cadenza. *dolce.*
 vo - glio a - mar, a - mar, I'll still...
 in - age. thine im - age I'll still...
stringendo. *rall.* *stringendo.* *f*
 a - mar, a - mar, a - dore, I'll still...
 a - dore, I'll still... a -

ロマンスのカデンツァでは一点ト音から二点ロ音までのアルペッジオによる跳躍から 3 連符の装飾がついた下行音階で一点嬰ハ音に下り、そこから波形のように二点ホ音から一点嬰イ音、そして再び二点ホ音と上下行する。さらにヴァリアンテで二点ロ音の高音からの分散和音の下行、3 連符のアジリタへと続く。この箇所でも Andantino grazioso のテンポで音価の分割は 16 分音符で

⁸⁰ 《ユグノー教徒》はブランデュー-Brandus 社のフランス語の楽譜の状態が悪く、より良好な状態のカーマス社出版のイタリア語版を用いた。旋律線には影響がないことは確認済である。年代はいずれも不明である。

あり、細かい音価とはいいい難いが、技巧が様々に組み合わされたアジリタであることは間違いない。カデンツァにおいて高い技巧が要求されるのは《悪魔ロベール》と同じ傾向である。

(譜例 13) 第 2 幕 第 11 曲 2 重唱 Andantino scherzoso 3/4 拍子 イ長調 60-68 小節

MARGHERITA. *quasi.* *pp* *crescendo.*
 ta, la sua..... di - let
 ing, till balm..... re - stor

RAUL. *pp* *crescendo.*
 - ir mi al-let - ta, la..... ven - det
 bring, till ren - geance balm..... out - pour

p *rallentando un poco.* *rallent.* *stringendo.*
cresc ta, sov ve - nir, sov - ve - nir!
 ina mem - 'ry bring, mem - 'ry bring!

p
 - ta, mi fa gio - ir, fa..... gio - ir!
 ing new joy doth bring, joy..... doth bring!

さらに、第 2 幕ではコラロトウーラ・ソプラノのマルグリートとの 2 重唱があり、ラウルもソプラノの音楽的性格に合わせるようにアジリタの歌唱を聞かせ、技巧的な側面をみせる。譜例 13 上段はソプラノ・テノールの上下が頻繁に入れ替わるアジリタであり、カデンツァからはソプラノのトリルに対しテノールは半音階で上行、二点口音—二点嬰ト音の 3 度ハーモニー、ソプラノの下行に対しテノールが上行し、二点ニ音と二点口音の 6 度ハーモニー、更にテノールは 6 度下行でトリルを歌い、イ長調の第三音で終始する。また、61 小節の *pp* から 62 小節にはクレッシェンドがあり、63 小節では *p* と強弱も細かく指示されている。

3 小節前後のアジリタにトリルと技巧が要求される箇所ではあるが、ここも *Andantino scherzoso* のテンポでありながら 16 分音符による進行であり、32 分音符や 64 分音符まで細密に分割されたアジリタではない。

マルグリートとの 2 重唱は、ラウールの歌唱旋律の中では最も技巧的な個所となるが、第 1 章で分析したロッシーニの最も複雑な類型に属する旋律に比すると、技巧的とはいえより簡潔な形になっており、第 2 章でみた《オーリー伯爵》の 2 重唱などに近い。これは《悪魔ロベール》でも既にみ

てきたことである。ただし、女王マルグリートと小姓ウルバンは非常に複雑なコロラトゥーラを歌い、第1章と比肩できる技巧性を備えている。

(譜例14) 第1幕 第6曲 カヴァティーヌ Andantino 4/4 拍子 変ロ長調 10 小節

URBANO. *cadenza.*

- gnor,..... sa-lu-te!
lords,..... good ev-en!

ウルバンの第1幕で歌われるカヴァティーヌのカデンツァである。32分音符主体のアジリタで音階上行と下行に複雑な装飾的分割が施され、音域は一点ハ音から二点変ロ音とほぼ2オクターヴに渡る音型であり、高い技巧性が確認できる。

(譜例15) 第2幕 第7曲 エール Allegretto moderato 3/4 拍子 ニ長調 114 小節

MARGHERITA. *cadenza.*
a piacere.

al dio..... d'a -
sweet love..... 10

マルグリートの合唱を伴う長大なアリアの中間部のカデンツァである。一点イ音から二点イ音へのオクターヴ上行跳躍からオクターヴの下行音階、再び9度上行跳躍し二点ロ音の高音でフェルマータとなる。そこからトリル及びターンの装飾が加えられた音階下行となり、さらに一点イ音と二点イ音の間を上行し再び下行する。32分音符で跳躍を交えた複雑なアジリタである。ウルバンと同様に、マルグリートにも非常に高い技巧が要求されている。

このように、マルグリートとウルバンというソプラノ2役に求められる技巧性は非常に高いものであり、テノールの技巧性と比較してもそれが際立っているため、テノールの技巧性が抑制されつつあることをより明確に示すことのできる対照例となる。

3-2 ラウールの劇的歌唱への志向性

ラウールがアジリタと装飾音を用いるのはまさにオペラ前半であり、後半にはより劇的な声楽表現が主体となり、直截的な旋律線に比重がおかれるようになる。これは、演劇上の彼の人物像やドラマの推移と符合していることを指摘したい。すなわち、3-1でみたような装飾的な歌唱は、素性を知らぬ美女（ヴァレンティヌ）への憧れを夢見るように歌うロマンツァや、王女マルグリートの美しさに衝撃を受け、忠誠を誓う2重唱といった若い恋人役としての側面が全面に出た場面である。しかし、彼は新教徒の指導的立場にある有力貴族であり、旧教徒による聖バルテルミの虐殺の惨劇に直面し立ち向かう英雄性と、力強くまた激しやすい性格を併せ持っている。第2幕の後半以降は彼のそのような性格的・演劇的側面が前面に押し出される。そして、音楽的にも装飾性が抑えられ、より直截的な旋律線へと進んでいくことになる。

(譜例 16) 第2幕 第13曲 誓いの場 Maestoso 9/8 拍子 変ホ長調 13-16 小節

RAUL.
- riam, per quel Dio che pu - ni - sce chi si fa men - ti - to - re, noi..... giu -
swear! by that pow'r from on high that will pun - ish the per - jur'd, we..... now

NEVERS E SAN BRIS.
- riam, per quel Dio che pu - ni - sce chi si fa men - ti - to - re, noi..... giu -
swear! by that pow'r from on high that will pun - ish the per - jur'd, we..... now

MARCELLO. (da se.)
- riam, per quel Dio che pu - ni - sce chi si fa men - ti - to - re, noi..... giu -
swear! by that pow'r from on high that will pun - ish the per - jur'd, we..... now

CORO DI SIGNORI.
- riam!
swear!
noi..... giu -
we..... now

12

譜例 16 は第 2 幕第 13 曲、新教徒と旧教徒が集い、王女マルグリートの仲立ちのもと和平を誓う場面である。ラウールがテノールとしてアンサンブルの高音域を受けもつこの誓いの音楽は、大人数の男声のみによるアンサンブルであり、付点のリズムが強調され、pp から ff にクレッシェンドしていき、雄々しく力強い表現となる。

(譜例 17) 第 2 幕 第 13 曲 ストレッタ Allgro con spirito 4/4 拍子 ハ短調 71-78 小節

VALENTINA,

RAUL, *con forza.* Oh de - li - rio, oh de -
Oh how shame - - ful, no.....

- ri - a ma..... a que - sto I - men..... con - sen - tir!..... no,
told... but..... this bri - dal ne'er..... can take place!..... no,

- men - za, qual ol - trag - gio cru - de - le, a spez -
tive, not a rea - son re - veal - ing, to re -

no,..... mai, no
no,..... no, no!

譜例 17 は第 13 曲のストレッタだが、和平の条件であった新教徒の婚姻相手であるヴァレニエヌがヌヴェール伯の愛人であると誤解したラウールが婚姻を拒絶し怒りを爆発させる場面であり、Con forza の指示のもと、3 小節間にわたり、二点ト音と二点嬰へ音を行き来し、さらに四小節半の間、二点ト音を歌ってから二点イ音に上行する。ほぼ 8 小節にわたって二点ト音を伸ばしながら歌う音型は装飾性とは対極にあり、また、技巧というよりは声の力を必要とするものである。

(譜例 18) 第 5 幕 第 28 曲 Allegro con spirto 4/4 拍子 ハ短調 (Visione より) 99-108 小節

VALENTINA.

no, non ho ti mo - re,..... nè mi re-stò de - si - o,..... no, no, non ho ti -
 no, we do not fear to die,..... we seek a home be - yond the sky,..... we do not fear, ah

RAUL

No, no, non ho ti - mo - re,..... nè mi re-stò de - si - o,..... no,
 Ah! no, we do not fear to die,..... we seek a home be - yond the sky,..... ah!

MARCELLO.

No, no, non ho ti - mo - re, nè mi re-stò de - si - o,.....
 Ah! no, we do not fear to die, we seek a home be - yond the sky,.....

- mor
 no.....

no,
 no.....

(a Raul e Valentina.)

Ve - de - te il ciel, ve - de - te il ciel, il ciel s'a - pre e sfa - vil - la, glo - ria a
 Be - hold, be - hold the Heav'ns a - bove..... their splen - dour bright re - veal - ing, glo - ry

第 5 幕では旧教徒による新教徒の虐殺が始まるが、ヴァレンティヌは新教徒に改宗しラウルと結ばれる。ドラマ全体のクライマックスとなる 3 重唱では、息の長い旋律で劇的な表現が志向される傾向がさらに徹底した形であられる。譜例 18 ではラウルとヴァレンティヌの旋律は一点変ホ音から二点変イ音への上行、一度下行し、一点変ロ音と変イ音にとどまり再び上行し、二点変ロ音で 5 小節ものあいだ高音を響かせ続ける。三人が死を覚悟し神の栄光を称える場面である。技巧的な装飾音型やアジリタはほぼ完全に廃され、陶醉や高揚感が劇的かつ直截的な音型で表現される。

3-3 ラウルの声楽的性格の総括

上記の分析により、《ユグノー教徒》における実質的な表題役であるラウルは、装飾的かつ技巧的な歌唱と、より直截的で劇的な歌唱の双方の性質を備えている点が明らかになった。さらに装飾的歌唱をみせる場面はオペラの前半にほぼ限られ、半ば以降は劇的歌唱の性格が強まっていく。そして、演劇上の人物的な造形と、まだオペラのドラマ上の進行と音楽的な性格が結びついている

ことも注目したい。装飾的な歌唱は優美さや愛情を表す場で用いられているが、宗教対立と虐殺に至る状況の緊迫の中での強い感情表現には用いられない。

技巧の装飾性も、音階や跳躍、アルペッジョに短前打音やトリルなど、第1章でみた要素は全て備えているが、アジリタの複雑さや長さ、音域の幅広さなどの点から、ロッシーニのテノールにおける難解なほどの技巧性が緩和されていることは明らかである。また劇的な歌唱においては、三点ハ音を超えるような非常に高い音域ではなく、二点ト音や二点変ロ音などの高音域を重点的に用い、くわえて長い音価で高音そのものを聞かせる音型となっている。

第4節 アレヴィ 《ユダヤの女》

最後に、《悪魔ロベール》(1832)と《ユグノー教徒》(1836)に挟まれた時期にオペラ座で上演されたジャック＝フロマンタル・アレヴィ Jacques-Fromental Halévy (1799-1862) の《ユダヤの女 La Juive》(1835)を比較の対象として参考にする。ポスト・ロッシーニのテノールの音楽性の変化がマイアベーア独自の音楽性によるものではないと確認することが目的である。

《ユダヤの女》はやはりスクリーブの台本による全5幕の作品で、ユダヤ人に対するキリスト教徒の迫害とユダヤ人エレアザルの復讐を題材とし、グラントペラとしてはマイアベーアの諸作品と並んで、代表作としてあげられるほどの非常に大きな成功を収めた。

初演の声楽陣は、パリ・オペラ座の専属歌手で構成されたため、《悪魔ロベール》および《ユグノー教徒》と重なっている。すなわち、ユダヤ人の金細工職人エレアザルはアドルフ・ヌリ、その娘で実はキリスト教の枢機卿ブローニュの娘ラシエルはコルネリ・ファルコン、ラシエルを誘惑する公子レオポールはマルセラン・ラフォン Marcelin Lafont (1800-1838)、公女ウドクシーはジュリー・ドリユ・グラ、枢機卿ブローニュはニコラ・ルヴァスールであった。

エレアザルは年老いたユダヤ人の商人であり、息子を殺されローマを追われたが、自身の迫害者で当時はローマ高官だったブローニュの赤子を野党の襲撃から偶然に救い、引き取って育てている。ラシエルと名付けられ成長した娘は、ユダヤ教徒のサムエルと名乗る、キリスト教徒としての素性を偽っていた公子レオポールと関係を結び、エレアザル共々処刑されることとなる。エレアザルは彼女を救うべきか苦悩するが、道連れにすることを選び、ラシエルが処刑されるその瞬間に彼女の素性をキリスト教徒たちに明かすことで復讐を果たす。

このような暗く陰惨な筋書きを持つ《ユダヤの女》におけるエレアザルは、恋に燃え理想を追い求める若者ではなく、虐げられた過去を持つ複雑で苦悩を抱えた人物である。

エレアザルの声楽的特性は、優美さや軽やかさとは相反するものであり、アジリタや装飾音はより抑制されている。その特徴を最もはっきりと示したものとして、エレアザルの第4幕のエール〈ラシエル、神の恩寵が Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire〉を取り上げる。

(譜例19) 第4幕 第22曲 Andantino espressivo 4/4 拍子 変イ長調 89-94 小節



je suis, jeune et je tiens à la vie, ô mon père, ô mon père, épargnez votre enfant!

このエールはA-B-A'の3部形式となるが、譜例20はBの中間部のカデンツァである⁸¹。92小節において二点ハ音からのアルペジジョ上行と32分音符による音階のオクターヴ下行がみられ、また94小節においても二点ト音のフェルマータにアジリタが装飾的に加えられている。これらの旋律は確かにこれまで考察してきた装飾的な技巧性の類型にあてはまるが、これは第22曲の中間部のカデンツァとして、技巧的な音型がほぼ唯一かつ最も求められる個所であることを指摘したい。92小節の下行音階のアジリタも32分音符の音価を持つとは言え、テンポはAndantino espressivoであり、それにくわえてlento.との指示があり、時間をかけて声を動かすことができる。同じことがlent a piacereと付された93小節においてもあてはまると言えよう。

(譜例20) 第4幕 第22曲 Andantino espressivo 4/4拍子 変イ長調 66-70小節

ELEAZAR.
Rachel quand du Seigneur la grâce tu-té-lai-re à mes tremblantes mains con-fi-a ton ber-ceau.

譜例20は第22曲の冒頭、形式としてはAに当たる部分となるが、ここからみてとれるように、複雑な装飾や極端な跳躍はみられず、旋律としての動きも少なく、付点と3連符を交互に組み合わせた音型によって構成されている。

(譜例21) 第4幕 第22曲 Andantino espressivo 4/4拍子 変イ長調 103-111小節

El. -reau, et c'est moi qui te livre au bourreau! Rachel, je te livre au bourreau.
El. -reau! Rachel, c'est moi, moi, moi qui te livre au bourreau.

lento a piacere. à volonté.

⁸¹ 《ユダヤの女》の譜例はルモワーズ社の年代不明の版を用いた。

アリアの後半、A'に戻り、更に終盤の旋律が譜例 21 である。ここでも、3 連符と付点の組み合わせによるリズムと一点へ音から二点へ音への上方への跳躍がみられる程度で、特に技巧を要求される音型ではない。

このように、《ユグノー教徒》の前年に上演された《ユダヤの女》においても、テノールの旋律が装飾性を抑えられ難度の高い技巧は用いられず、ロッシーニ以後の装飾性の抑制がマイアベーアに限らないことが確認できた。

第5節 パリ・オペラ座におけるポスト・ロッシーニのテノール像の総括

ポスト・ロッシーニの時代におけるテノール像を、グラントペラの代表的作品に着目して検討してきた。その結果として、以下のことが明らかとなった。

まず、アジリタや装飾音を用いた技巧的な歌唱は受け継がれており、カデンツァやコロラトゥーラ・ソプラノとの2重唱において特に技巧的な歌唱をみせる。しかし、例えば2重唱の後半において、ロッシーニ同様にソプラノと等しく技巧性を競うように歌われる音型ではなく、むしろ、ソプラノが技巧を尽くすのと対照的にやや技巧を抑え、ソプラノを引き立てるような音型となる傾向がみられる。曲のクライマックスにおいてテノールの技巧が誇示されないのは、テノールの技巧の重要性が相対的に下がっていることを示していることと解することもできる。

全体としては装飾的技巧が次第に抑制され、用いられる頻度が減少し、またその複雑さも緩和していく傾向も確認できた。《悪魔ロベール》のプリモ・テノールであるロベールも《ユグノー教徒》のプリモ・テノールであるラウールも、装飾的歌唱はオペラの前半に配置され、ドラマの進行に伴いより直截的な旋律へと移行していく。特にオペラの終盤でその傾向は顕著に示され、両作ともに第5幕のクライマックスとなる3重唱は非常に劇的なものとなる。

さらに、ラウールはロベールよりも装飾性と劇性への対比がより明確に示されていた。演劇的な性格付けと筋書き上の進行と音楽性の対応関係がより緊密になっている点を理由としてあげることができる。それらに挟まれた《ユダヤの女》におけるプリモ・テノールであるエレアザルも、アジリタを大幅に排除した旋律線で造形されている。

以上のことから、マイアベーアの作曲家としての個人的な音楽性を超えて、ロッシーニの後のオペラ座で初演された作品群において、テノールの装飾的な技巧性が次第に放棄され、直裁的な旋律による劇的な感情表現を伴う方向に進んでいたことが明らかになった。

第5章

ポスト・ロッシェニ時代のイタリアにおけるテノールの変化

第1節 ここまでの概要とロッシーニ後のイタリア

第1章から第4章まで、特にテノールの歌唱の技巧的側面に着目し、ロッシーニとマイアベアを中心にその変遷を追ってきた。結果として明らかになったことを以下のようにまとめる。

i. ロッシーニのイタリア時代においては極めて高い技巧がテノールに要求され、装飾技法の粋が尽くされた旋律が創造された。

ii. ロッシーニがパリに活動の場を移し、パリ・オペラ座のために初演した3つの改作と1つの新作では技巧性が少しずつ減じられるようになり、特に最後の作品となる《ギョーム・テル》において、簡明直截といえる力強く新しい方向性を明確に打ち出した。

iii. ロッシーニがオペラ作曲の筆を折ると、パリ・オペラ座ではマイアベアを筆頭にグラントペラ様式による新しい時代へと移行したが、テノールは技巧的な歌唱を引き継ぎつつ、次第に装飾的歌唱の比重は抑えられ、より劇的な方向性へ進んだ。

i – iiiのように、パリ・オペラ座を視座の中心とし、ロッシーニとマイアベアを縦軸として捉えた際に、テノールの音楽的性格が、極限的な技巧を少しずつ減じ、より直截的な旋律線で劇的な表現に移っていったことがみえてくる。しかし、ロッシーニ自身がパリに活動の場を移し、そして自らより装飾性を抑制する方向に進んだことに対し、一つの疑問が湧く。ロッシーニはパリの聴衆に合わせて装飾性を放棄したに過ぎず、それは新しいテノールの在り方を示すよりも、むしろ地域性の問題によるのではないかという問いである。

よって、ここで時間軸を戻し、ロッシーニが去った後のイタリアにおけるオペラとテノールの状況を概観する。

ポスト・ロッシーニのイタリアでは、2人の作曲家が際立って大きな業績を残した。カターニャ出身のヴィンチェンツォ・ベッリーニとベルガモ出身のガエターノ・ドニゼッティである。彼らはイタリアで大きな成功を収め、活動後期にパリに拠点を移したこともロッシーニに類似する。

ロッシーニ後の世代の作曲家たちが創造したテノールの音楽的特徴を分析するにあたり、ベッリーニから《海賊 Il pirata》(1827)および《夢遊病の女 La sonnambula》(1831)の2作品を、ドニゼッティからは《アンナ・ボレーナ Anna Bolena》(1830)、《パリジーナ Parisina》(1832)、《ランメルモールのルチア Lammermoor di Lucia》(1835)、そして《ファヴォリット La favorite》(1840)の4作品を取り上げる。

これらを対象に取り上げた選択理由について述べる。まず、ベッリーニは第1作となった《アデルソンとサルヴィーニ Adelson e Salvini》(1825)から遺作となった《清教徒 I puritani》(1835)まで11のオペラを作曲したが、《海賊》はベッリーニが最初に特筆すべき成功を取め、既にロッシーニがパリに去った後のイタリアにおいて新世代の作曲家の台頭を印象付けた作品であった。続いて《夢遊病の女》は活動の中期における代表的な成功作であり、オペラ座ではマイアベーアが同年《悪魔ロベール》を上演している。

ドニゼッティにおいても《アンナ・ボレーナ》は最初の、そして《ランメルモールのルチア》はイタリアでの活動における代表的な成功作であり、その間に挟まれる《パリジーナ》は、作曲家自身が後にパリ進出の際に上演を試みようとしたほど傾注して完成させた作品でもあった。年代としては、前章で検討したマイアベーアやアレヴィの諸作品と重なっている。最後に取り上げる《ファヴォリット》はパリ・オペラ座のために上演された作品であり、既にイタリアからは離れているが、1840年という上演年とテノールの旋律線の特徴は、本論文が考察を重ねてきたテノールの技巧性の変遷の最後に取り上げるのにふさわしいものである。

第2節 ベッリーニの諸作品におけるプリモ・テノールの音楽的性格

第1項 《海賊》上演とロッシーニの軌跡との関係

《海賊》におけるプリモ・テノールのグアルティエーロ Gualtiero 役はジョヴァンニ・バッティスタ・ルビーニが創唱した⁸²。初演は1827年にミラノ・スカラ座で行われており、フランスへ活動の場を移したロッシーニは《コリントの包囲》と《モーゼとファラオ》を既にパリ・オペラ座で上演していた。

第1章および第2章で検討したように、パリ・オペラ座向けの作品において、ロッシーニは既にイタリアで極めて複雑な段階まで推進させた技巧性を抑えつつあった。そうした流れの中でグアルティエーロの音楽的性格はどのように位置づけられるのだろうか。

第2項 《海賊》のプリモ・テノールの音楽的性格

(譜例1) 第2幕 シェーナとアリア〈不幸な人よ、あなたは見るだろう Tu vedrai sventurata〉

Allegro 4/4 拍子 ハ長調 148-154 小節

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice (G) and the bottom staff is for the piano accompaniment (P). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is Allegro. The score covers measures 148 to 154. The lyrics are: 'del mio tra-di-to a-mor, del mio tra-di-to a-mor, mor, a-mor, del mio tra-di-to a-mor,'.

148小節では二点ト音からのオクターヴの下行音階が歌われ、150小節は下行-上行のアジリタの繰り返し、151小節からはトリル的な音階移動で下行、152小節ではフェルマータの後に半音階で再び二点ト音に上行となる⁸³。

小節間を渡り広い音域を上下動するアジリタは高い技巧を必要としている。ただ音価が16分音符であることや、上行と下行が組み合わさっているとはいえ、基本的には直線的な形で音階が進行

⁸² ルビーニはロッシーニの諸作品、《チェネレントラ La Cenerentola》のラミーロや《オテッロ Otello》の表題役などを得意としていた。《海賊》を皮切りにベッリーニとは緊密な協力関係を築き、ベッリーニの遺作となった《清教徒》(1835)でもアルトゥーロ Arturo を創唱している。

⁸³ 《海賊》の譜例はIMSLPから入手したりコルディ社の年代不明の版とリコルディ社の1972年の版を用いた。《海賊》は楽曲番号が付されておらず、曲名を挙げる。

すること、音程の移動幅がほぼオクターヴに収まっていることなどから、《海賊》の前に作曲されていたロッシーニのイタリア後期の作品の複雑なアジリタの音型に比して技巧性が緩和されていることがわかる。

(譜例2) 第2幕 シェーナと3重唱 〈恐ろしい運命に身を任せて Cedo al destin orribile〉 Andante sostenuto 6/8 拍子
ニ長調 63-64 小節

譜例1のアリアに先立つ第2幕の3重唱からの抜粋が譜例2となる。まず63小節のアウトタクトで二点イ音から一点ロ音まで8分音符の半音階で下行する。64小節の二点ニ音のフェルマータからカデンツァにはいると、二点ニ音から一点嬰ト音への音階下行、そこから音階上行し12度上の三点ニ音という極めて高い音に達し、反転して半音階下行で再び一点嬰ト音に戻るといった長大かつ音程幅の移動の非常に大きいアジリタとなっている。

カデンツァにおいて広い音域にわたって上行と下行が繰り返される音型は、ガアルティエーロに高い技巧性が求められることを示している。しかし、カデンツァに入る前の旋律の半音階進行は8分音符によって歌われ、特に装飾的な分割がなされずに下行する。さらに、カデンツァも4分音符であり、Andante sostenutoのテンポであることを考慮すると、長大な音階の上下行であるにせよ、敏捷性がそれほど必要とされない。高度に技巧的な音型ではあるが、第1章の後半で確認した《ゼルミーラ》や《セミラーミデ》のカデンツァと比較して、既に技巧性が抑えられつつあるということが可能だろう。

譜例1から2までは、特にガアルティエーロにとって高度な技巧を要求する個所を取り上げている。それでもなお、第1章後半でみたように、ロッシーニのテノールに与えられた旋律が、より幅広い音域、あるいはより細かい音価で複雑な分割をしていた点と比較すると、既に技巧性の難易度の緩和、装飾性の抑制が始まっていることがわかる。

(譜例3) 第1幕 カヴァティーナ 〈吹き荒れる嵐の中で Nel furor delle tempeste〉 Allegro moderato 3/4 拍子

変ロ長調 11-19 小節

ALLEGRO MOD^{to}
GUALTIERO

Nel fu - ror delle tem - pe - ste, nel le - stra - gi del pi
ra - ta, quell'i - ma - gineado - ra - ta si pre - sen - ta al mio pen - sier,

3/4 拍子の舞曲のリズムに乗って歌われるカヴァティーナは冒頭の Nel furor delle tempeste の旋律を主題として繰り返す。17-19 小節は二点ニ音-二点イ音-二点ニ音を行き来する音階の上下行であるが、Allegro のテンポで8分音符と3連符の分割で構成され、これまで検討してきたような高い技巧を要する音型ではない。

(譜例4) 同曲 56-65 小節

rall. con espress. a piacere

- La mia vi - ta omai di - pen - de da l - mo - ge - - nee dal - l'a
mor, da l - mo - ge - - nee dal - l'a - mor, dal - - - l'a -
mor,..... dal - - - l'a - mor....

本曲は旋律が2度目の繰り返しに入ると、ヴァリエーションとして音型は複雑になる。特に、楽曲の終止部では、62小節において二点へ音から三点ニ音という極めて高い音へアルペッジョで上行し、下行音階で63小節頭の一点変ロ音に降りてくる。非情に高い音域を歌う能力とアジリタの技法が要求されている。ただし、Allegro moderato のやや速いテンポとはいえ、音価の分割としては16分音符まで、三点ニ音に達するアジリタも1小節にほぼ収まるものである。

これまで検討してきたように《海賊》におけるプリモ・テノールの歌唱は、オペラ終盤において歌われるグアルティエロのアリアにもあらわれているように、高度に装飾的な歌唱が要求されている。しかし、それと同時に、既に技巧性が減じられ装飾性が抑えられつつあり、ポスト・ロッシ

ーニの新しい世代の作曲家としてベッリーニが作曲した《海賊》ではロッシーニの到達した複雑さからは脱却しつつあったことが読み取れる。

第3項 《夢遊病の女》におけるプリモ・テノールの声楽的性格

《海賊》以降も成功を重ねイタリア・オペラの寵児となったベッリーニは1831年に《夢遊病の女 La sonnambula》をミラノのカルカーノ劇場で初演した。ヒロインのアミーナ Amina はソプラノのジュディッタ・パスタ Giuditta Pasta (1797-1865)、恋人のエルヴィーノ Ervino は《海賊》同様ジョヴァンニ・バッティスタ・ルビーニ、伯爵ロドルフォ Rodolfo はバリトンのルチアーノ・マリアーニ Luciano Mariani (1801-1859)が務めた。

《海賊》から4年後の作品となるが、血なまぐさい復讐劇である《海賊》と異なり、《夢遊病の女》は農村を舞台に夢遊病が原因でヒロインが不義を疑われるも、最後には潔白が証明され大団円となる牧歌的な筋書きの作品となっている。

(譜例5)第1幕シェーナおよび2重唱〈僕はかすかなそよ風にもやきもちを焼く Son geloso del zeffiro errante〉 Andante assai sostenuto 4/4 拍子 へ長調 93-97 小節

譜例5は第1幕の後半で歌われる2重唱の前半部となる。93-94小節ではソプラノのアミーナ、テノールのエルヴィーノともに二点ハ音でのトリルを起点とし、3度上行から2度下行を繰り返す音階上行で三点ハ音から二点変ロ音に上昇、また95-96小節では二点ヘ音からターンの音階を交えての二点ハ音への下行音階を交互に歌う。これらのアジリタは64分音符と32分音符が用いられる。また、97小節ではソプラノは二点ト音、テノールは二点ロ音から3連符の分割を交えた下行音階

で10度下まで音階下行が歌われる。非常に細かい分割がなされているが、テンポは *Andante sostenuto assai* であり、lungo あるいは a piacere との指示が付されている。譜例5の2重唱は全曲中エルヴィーノの歌唱で最も技巧性が要求される楽曲であり、ベッリーニがロッシーニの用いた非常に高い装飾性を踏襲していたことが伺える個所である⁸⁴。

(譜例6) 同曲 più lento 6/8 拍子 ♭長調 138-150 小節

son - no, pur nel sonno il mio cor ti ve - drà. Ad - di - o. Pur..... nel sonno il mio cor ti ve -
 son - no, pur nel sonno il mio cor ti ve - drà. Ad - di - o. Pur..... nel sonno il mio cor ti ve -
 drà. Pur nel son - no, pur nel sonno il mio cor ti ve - drà. Ad - di - o! ad - di - o!
 drà. Pur nel son - no, pur nel sonno il mio cor ti ve - drà. Ad - di - o! ad - di - o!

incalz. *p* *ff* **ALLEGRO** (partono)

高い技巧を要求する1幕後半の2重唱だが、後半部では既に技巧性が抑えられている。譜例6ではテノールがソプラノの主に3度上を一貫して歌い続けるが、高音へのアプローチは138小節および145小節でテノールが二点ハ音から二点イ音へ6度上昇する程度であり、全体を通して8分音符を中心にオクターヴの範囲で音階の移動が歌われるものである。

(譜例7) 第2幕 アリア 〈全て失われてしまった Tutto é sciolto〉 Cantabile sostenuto assai 4/4 拍子

♭長調 104 小節-110 小節

e il son per te: ah! il più tri - ste de' mor - ta - li io so - no, e il son per
 te... ah! il più tri - ste de' mor - ta - li, ah! il più tri - ste de' mor - ta - li, e il.....son per te.

a piacere 3 3

⁸⁴ 《夢遊病の女》の譜例は IMSLP から入手した年代不明のリコルディ社の版を用いた。《夢遊病の女》は楽曲番号が付されておらず、曲名を挙げる。

第2幕で歌われるエルヴィーノのアリアは合唱を伴う大規模な楽曲であり、エルヴィーノの最大の聞かせどころとなっている。アリア前半における特に技巧的な音型を示す。104小節ではアウフタクトからの8分音符による一点口音-二点ト音-二点嬰ハ音のなだかな音階を歌うにすぎないが、105-106小節では16分音符の音階とアルペッジョが組み合わされたアジリタとなる。106-107小節では二点変口音に上行しそこから16分音符を中心とした下行音階、107小節では再び二点口音まで上行しフェルマータで高音を聞かせ、下行-上行の音階で二点イ音に戻り、二点ハ音で終止する。技巧的な音型だが、アジリタの音価はやはり16分音符、音程の移動幅も二点口音を頂点にほぼオクターヴにとどまっている。

(譜例8) 同曲 Allegro moderato 4/4 拍子 変ロ長調 同曲 160-167小節

lusingando stent. a tempo

Ah! del tutto an-cor non se - i can - cel - la - ta, can - cel - la - ta dal mio cor. Pos - sa un

al - tro, ah! pos - sa amar - ti qual t'è - mò... quest' in - fe - li - cel'

アリア後半はより装飾性が抑えられた旋律となる。譜例8では160小節アウフタクトから二点変口音を起点に上行し、短前打音や161小節の3拍のみ32分音符の分割が入る。163小節以降は中音域で短前打音やターン、また166小節では付点を交えた音階で一点ト音から二点ニ音までの5度上行が歌われるのみである。

(譜例9) 第1幕 レチタティーヴォおよび2重唱〈この指輪を受け取っておくれ Prendi: l'anel ti dono〉 Allegretto 変イ長調 6/8 小節 193-204小節

con abbandono stent. in tempo con abbandono

io lo leg-go ne' tuoi sguar.di, nel tuo vez - zo lu - singhier, io lo leg-go ne' tuoi sguar.di, nel tuo

vez - zo lu - sin - ghier, io lo leg-go ne' tuoi sguardi, nel tuo vez - zo lu - sin - ghier.

譜例9は譜例5、譜例6とは別の第1幕の前半で歌われる2重唱である。テンポがAllegrettoに変わる後半だが、194小節と201小節では三点ハ音への二点変ホ音からの6度跳躍がみられる。高音域が求められるが、全体を通して8分音符を主体とした音階の上下行を基本とした旋律となる。前打音や短前打音は200小節と201小節にそれぞれ1回歌われるのみであり、Allegrettoのテンポからも明らかであるように敏捷性が強く求められる旋律ではない。

第4項 ロッシーニ後のテノールにおけるベッリーニ作品の性格

このように、《夢遊病の女》におけるテノールのエルヴィーノの歌唱旋律は、最も技巧的な箇所においては装飾技法を凝らした旋律が歌われるが、それが全編にわたって続けられることはなく、より装飾性を抑えた旋律線も用いられる。

このことから、技巧を用いた装飾的歌唱をテノールに求める点ではロッシーニを継承しつつ、新たな基軸としてアジリタを抑制する傾向をみせたという特徴は《海賊》と《夢遊病の女》においてほぼ共通しており、《海賊》から《夢遊病の女》に至る4年間に装飾性の扱いに大きな変化をみいだせたとはいえない。

しかし、ベッリーニはその活動の初期における1827年の《海賊》で既にロッシーニのイタリア時代後期の作品がもつ装飾性から脱却する方向性を示し、それが4年後の《夢遊病の女》でも継承されていた。すなわち、その方向性がより深化することはなくとも、後戻りすることはなかったと捉えることが可能である⁸⁵。

本章がロッシーニ後のイタリアに目を向けたのは、パリに活動拠点を移したロッシーニがイタリア時代よりもその装飾的な技巧性を減じ、それがマイアベアにおいても引き継がれたことが、フランスの地域的な嗜好を反映したものに過ぎないのではないかとの問いに答えるためであった。よって、ロッシーニ後の作曲家であるベッリーニが《海賊》と《夢遊病の女》で技巧を抑えた旋律線をテノールに与えたことが確認できたことは大きい。

⁸⁵ ベッリーニは《ノルマ Norma》を《夢遊病の女》と同じ1831年にミラノ・スカラ座で、《テンダのベアトリーチェ Beatrice di Tenda》を1833年にヴェネツィアのフェニーチェ劇場で上演した後にイタリアを離れた。ロンドンを經由してパリに落ち着いたベッリーニは1835年に《清教徒 I puritani》をパリ・イタリア劇場で上演し、熱狂的な成功を収めたが、病に倒れ同年命を落とした。

第3節 ドニゼッティが創造したプリモ・テノールの音楽的性格

第1項 《アンナ・ボレーナ》のプリモ・テノールの声楽的性格

ドニゼッティはベッリーニに遅れること3年、《アンナ・ボレーナ Anna Bolena》(1830)で圧倒的な成功を勝ち取り、イタリアを代表する作曲家としての名声を確立した。表題役のアンナ Anna はジュディッタ・パスタ、エンリーコ Enrico はフィリッポ・ガッリ Filippo Galli (1783-1853)、プリモ・テノールであるリッカルド・ペルシー Riccardo Percy はジョヴァンニ・バッティスタ・ルビーニが創唱した。オペラ終盤で歌われるペルシーのアリアからまず検討する⁸⁶。

(譜例10) 第2幕 第14曲 カバレッタ Allegro 4/4 拍子 ト長調 176-180 小節



nè ti - mo - re, nè de - sir, nè..... ti - mo - re, nè ti - mo - re, nè de - sir,

譜例10はアリア後半のカバレッタだが、一点ト音から二点ト音への跳躍に始まり三点ハ音へ向かい一小節半かけて上行し、三点ハ音から一点ロ音までの音階下行、次に二点ロ音までのオクターヴ跳躍、一点ト音まで音階で下行、更にオクターヴ跳躍で二点ト音にあがり、一点ト音まで音階で下行というように、跳躍と音階下行が組み合わされた音型が歌われる。三点ハ音はペルシーの最高音であり、高音域へのオクターヴ跳躍に16分音符の音階下行などペルシーの技巧性の最も高い要素が示されているといえる。

(譜例11) 第1幕 第5曲 カヴァティーナ Andantino 4/4 拍子 ハ長調 250-261 小節



a tempo
Di quei dol-ci e bei mo-menti, Ciel pie-to-so, un sol mi
rendi, poi la vi-ta mi ri-prendi, perch'io mo-ra di pia-
-cer, st, perch'io mo-ra di pia-cer.....

⁸⁶ 《アンナ・ボレーナ》の譜例はリコルディ社の1975年版を用いた。

譜例 11 はオペラ前半で歌われるペルシーのカヴァティーナである。250 小節ではトリル、252 小節ではアルペッジョの下行－上行、254 小節では音階下行、256－257 小節では付点リズムからオクターヴ跳躍、258－261 小節では二点ト音でのトリルというように、様々に技法が用いられた装飾的な旋律となっている。しかし、用いられる音域は一点ト音から二点ト音までのオクターヴに収まり、また Andantino のテンポだが音価は 16 分音符までとそれほど細かい分割はされていない。

(譜例 12) 同曲 262-267 小節

譜例 12 も第 5 曲カヴァティーナからの抜粋である。二点ホ音－一点ト音間の分散和音と音階上行、263－264 小節では一点イ音－二点イ音の音階上行と跳躍、シンコペーションのリズムが組み合わされている。265－266 小節では音階によるアジリタと二点ハ音から三点ハ音へのオクターヴ上行の跳躍があり、更に音階下行により一点ハ音で終止する。

譜例 9 から 11 で示したように、ペルシーの旋律は、音階やアルペッジョのアジリタ、跳躍形、トリルなどの様々な装飾的技法が用いられている。しかし、アジリタにおける音価の細かさの程度や規模は、第 1 章で検討したロッシーニのイタリア後期に作曲された楽曲のように、32 分音符で 2 オクターヴを超える音域を数小節にわたって動くようなものではなく、また、跳躍形もオクターヴを大きく超えることはない。すなわち、ドニゼッティの最初の成功作である《アンナ・ボレーナ》においても、ロッシーニの次代の作曲家として、ベッリーニと同じく技巧性の減退と装飾性の抑制がみて取れることがわかる。

第 2 項 《パリジーナ》のプリモ・テノールの声楽的性格

ドニゼッティは 1833 年にフィレンツェのペルゴラ劇場で《パリジーナ》を初演した。表題役のパリジーナ Parisina はソプラノのカロリーネ・ウンゲル Caroline Unger (1803-1877)、アッツォ公爵 Duke Azzo はバリトンのドメニコ・コッセッリ Domenico Cosselli (1801-1855)、ウーゴ Ugo はテノールのジルベル＝ルイ・デュプレが創唱した。

(譜例 13) 第 13 曲 シェーナとアリア Larghetto 6/8 拍子 変イ長調 67-76 小節

tco.
 Io sen-tii tre-mar la ma- - - no chemi cinse al crin la pal- - - ma: mi sor-ri-se, e tolta
 Pal-ma in qual riso scintil- - - - lo. Uno spir-to un senso ar-ca- - - no,

譜例 13 は、《パリジーナ》におけるテノールの旋律において最も技巧が要求される箇所を提示している⁸⁷。67 小節にトリル、更に 70 小節にもトリルが付されており、71 小節では一点イ音から二点イ音へのオクターヴの上方跳躍と 32 分音符による下行音階、73 小節では二点変ロ音から一点変ロ音までの 32 分音符による音階下行、更に 9 度上方へ跳躍して三点ハ音に達し、そこから一点ホ音まで 13 度もの下行音階が歌われる。76 小節も 32 分音符のメリスマが歌われる。高音への跳躍から細かい音価による下行音階は譜例 10 の音型と類似しており、ドニゼッティの好んで用いた形と考えられる。32 分音符のアジリタと音価は細かいが Larghetto の緩やかなテンポで声を動かす猶予は与えられている。

(譜例 14) 同曲 Moderato 4/4 拍子 変イ長調 240-252 小節

tco.
 io sor-rido all'ul-tim' o-re se un so-spir di quest'a-more meco in
 ciel sa-lir po--trà sì me-co in ciel sa-lir po-trà sì me-co in
 ciel sa-lir po-trà sì me-co in ciel sa-lir po-trà meco in ciel

譜例 14 はウーゴのアリアの後半である。まず 240 小節のアウトタクトで一点変イ音から上行を続け 241 小節で二点変イ音に達し、そこから 243 小節にかけて付点リズムを交えつつ一点変イ音

⁸⁷ 《パリジーナ》の譜面はカームス社の Classic Edition を参照した。

まで音階で下行する。一点変イ音から三点ハ音まで10度跳躍し、そこから3連符のアジリタで再び音階下行する。245小節からは再び上行し、247小節で三点ハ音に達し、下行に転じる。249小節からはまた同様の音型で上行するが、最高音が三点ハ音から更に半音上の三点変ニ音と半音上まで拡張される。Moderatoのテンポで音価は4分音符の3分割が中心であり、細かい装飾的分割がなされることはないが、めまぐるしく幅広い音域の上下行を繰り返している。

(譜例15) 第6曲 シェーナと2重唱 Più mosso 3/4拍子 変ロ長調 121-133小節

譜例15はウーゴとパリジーナの2重唱である。ソプラノの3度上にテノールの旋律が配置され、121-126小節では音階の上下行、126-130小節では音程の動きはほぼなく、130小節から再び4分音符主体のなだらかな下行音階が歌われる。テンポは più mosso であるが、4分音符や2分音符中心で細かな分割はなされない。前章でみたマイアベーアの2重唱ではソプラノの装飾的な音型にテノールのより簡略化された音型が対照的に置かれていたが、この2重唱ではソプラノとテノールともに装飾性を抑えた旋律線が歌われる。

このように、《アンナ・ボレーナ》から2年後に作曲された《パリジーナ》では、オクターヴの跳躍や32分音符の下行音階のアジリタ、短前打音やトリルの使用など、《アンナ・ボレーナ》と類似する技巧的な音型が引き続き使われている。《アンナ・ボレーナ》がポスト・ロッシーニの作品として装飾性を抑えつつある傾向にあることは既にみた通りであり、《パリジーナ》ではその傾向が更に大きく進んだものではないが、やはり同一路線にあるものと判断できる。

第3項 《ランメルモールのルチア》のプリモ・テノール打ち出した明確な変化

3-1 サンカルロ劇場での初演

《アンナ・ボレーナ》から5年後、ベッリーニが《清教徒》によりパリを熱狂させたのと同じ1835年に、ドニゼッティはナポリのサンカルロ劇場で《ランメルモールのルチア》を初演し空前の成功を収めた。表題役のルチア Lucia はソプラノのファニー・タッキナルディ・ペルジアーニ Fanny Tacchinardi Persiani (1812-1867)、ルチアの兄エンリーコ Enrico はバリトンのドメニコ・コッセッリ、ルチアと仇敵の家柄に属しながら愛しあうエドガルド Edgardo はテノールのジルベル＝ルイ・デュプレが創唱した。ロッシーニはかつてサンカルロ劇場のために数々の作品を発表したが、それらはテノール、バス、コントラルト、ソプラノとあらゆる声種に極限的な装飾技巧の発揮を求めるものであった。そうした技巧の競演が聴衆の大きな支持を受けたサンカルロ劇場で、十数年の歳月を経て、ドニゼッティはいかなるテノール像を生み出したのであろうか。

3-2 エドガルドに残された装飾的性格

(譜例16) 第1幕フィナーレ シェーナと2重唱 Larghetto 3/8 拍子 ト長調 105-109小節

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal lines for Lucia (L.) and Edgardo (ED.). Lucia's part begins with the tempo marking 'a tempo' and includes a 'rall.' marking. The lyrics for Lucia are: '- mor. ah - so - lo a - mo - re tin - fiam - mi il pet - to, ah'. Edgardo's part has the lyrics: 'vo - to non è in - fran - to io po - tre - i, sì, po -'. The second system continues the vocal lines. Lucia's lyrics are: 'so - lo, sì, so - lo a - mor, ah - so - lo a -'. Edgardo's lyrics are: '- tre - i com - pir - lo an - cor, no, non è in -'. The tempo marking 'a tempo' is repeated at the start of the second system.

譜例16は第1幕で歌われる2重唱の前半である⁸⁸。106-107小節では上下が頻繁に入れ替わり

⁸⁸ 《ランメルモールのルチア》の譜例はリコルディ社の2006年版を用いた。楽曲番号がない点は本章の他の楽譜と同様である。

2声は密接に交差する。32分音符との細かい音価で記譜されているが、Larghetto のテンポで 3/8 拍子であることを考慮すると、特別な敏捷性を必要とする個所ではない。譜例 16 は自分の愛のために復讐を諦めるようにルチアが訴えかけ、エドガルドが怒りを鎮める場面であり、2重唱の中でも特に叙情的な性格を持ち、装飾性が強く打ち出される。

3-3 抒情的な楽曲における装飾性の抑制

(譜例 17) 第1幕フィナーレ シェーナと二重唱 Moderato assai 3/4 拍子 変ロ長調 242-257 小節

ED. *p legato*
 Ver.ran . no a te sul . la . u . re i miei so . spi . ri ar . den .
 ti, u . drai nel mar che mor . mo . ra — l'è . co de' miei la . men . ti... Pen.

譜例 17 は2重唱の後半に歌われる後半の主題ともいえる旋律であり、242小節から246小節まで二点へ音から一点変ロ音まで緩やかに降下しまた二点ト音まで上昇していく。4分音符と2分音符を主体とし、半音の臨時記号と限定的な短前打音が用いられ、抑制的な方法で装飾性が付与されている。一点変ロ音からの上行音階も4分音符と2分音符主体となる。250小節以降は主題の変奏だが、音価の用いられ方は変わらない。

(譜例 18) 第1幕フィナーレ シェーナと2重唱 Moderato assai 3/4 拍子 変ロ長調 273-283 小節

ED. ah! — su — que . sto pe . gno allor, ah! — su — questo pe . gno al .
 . lor — ah! — su quel pe . gno al .

譜例 18 は2重唱の最終盤に当たる。二点変イ音から二点ニ音までの音階下行に2度下あるいは2度上からの装飾が加えられ、二点ニ音から再び音階で上行し二点変ロ音まで上行する。この旋律も音価は細かく分割されることなく、あくまで4分音符が主体とされる。

このように、抒情的な1幕の2重唱においても、譜例18を除いてエドガルドの歌唱に装飾的な技巧が積極的には用いられない。そして、1幕の2重唱はエドガルドの音楽において装飾性が最も発揮される楽曲であり、他の楽曲ではそれ以上の装飾性はみられない。

3-3 エドガルドの劇的かつ直截的な旋律線の性格

(譜例19) 第2幕フィナーレ ストレッタ Più mosso 4/4 拍子 ニ長調 53-67 小節

Più mosso

ED. Ma - le - det - to, male det - to sia li - stan - te
 ED. che di te si - che di te mi re - se a man - te, stirpe i
 ED. - ni - qua, ab - bo - mi - na - ta, io do - ve - a da te fug -
 ED. - gir, ab - bo - mi - na - ta, ma - le - det - ta, io do - ve - a da te fug -

兄に騙され政略結婚に応じたルチアの婚姻の場にエドガルドがあらわれ、ルチアの裏切りを知り、怒りに身を奮わせながら二人の愛を呪う場面では、アクセントの置かれた付点2分音符で歌われる二点イ音を最高音として、4分音符と8分音符を主体とし、デクラメーションに重きを置いた荒々しい力に満ちた旋律が歌われる。そこには、複雑に細分化された音価により歌われるアジリタ、オクターヴを超える跳躍、様々な装飾音をちりばめた技巧性といった要素はもはや確認できない。

このように、エドガルドは装飾音を抑えるという以上に、より積極的に激しい強い感情を直截的な旋律で大胆に表現している。第3章では《ユグノー教徒》においてラウールのドラマ上の表現や感情が旋律形と関連性を持つことを指摘したが、それと同じ傾向を持つ。

(譜例20) 第3幕 アリア・フィナーレ Larghetto 3/4 拍子 ニ長調 63-70 小節

EDGARDO

Fra po - co a me ri - co - ve - ro da - rà ne - gletto a - vel - lo
 ED. u - na pie - to - sa la - gri - ma non scen - de - rà su quel - lo!...

譜例 20 は第 3 幕でエドガルドがルチアに裏切られたと信じ絶望を歌うアリア・フィナーレである。一点イ音を起点に、6 度・7 度の上方への跳躍から音階の下行が歌われるが、Larghetto のテンポでありながら音価は 8 分と 16 分音符が主体となっている。

(譜例 21) 同曲 Moderato ニ長調 4/4 拍子 176-184 小節

Tu che a Dio spie - ga - sti l'a - li, o bel.l'alma in - na - mo - ra - ta, ti ri -
 .scen - da, ta - co a - scen - da il tuo fe -
 .vol - gia me pla - ca - ta, te - co a - scenda, te - co ascenda il tuo fe - del. Ah! se

アリア後半に入ってから 4 分音符主体の旋律であることは変わらず、ヴァリエーションで三点嬰ハ音が付されているが、全体的な音域も五線の中に収まるものである。

(譜例 22) 同曲 Poco più 4/4 拍子 ニ長調 191-198 小節

Poco più
 - giun - ga il Nu - me in ciel, o bell'alma in na - mo - ra - ta, bel.l'alma in na - mo -
 - ra - ta ne con - giun - ga il Nume in ciel, o bel.l'alma in - na - mo -
 - ra - ta, bel.l'alma in na - mo - ra - ta, ne con - giun - ga il Nu - me in

Poco più に入り、テンポは加速するが、音価は 8 分音符が主体であり、192 小節では二点嬰へ音にアクセントが付され、同音を反復するドラマチックな旋律となる。更に、195-197 小節では二点嬰へ音から二点イ音へ半音ずつ上行するが、これも同音反復の朗唱的な旋律であり、これまで検討してきた音階進行とは性質を異にするものである。

譜例 16 から 22 まででみたように《ランメルモールのルチア》においては、エドガルドの音域は全体的に三点ハ音を超えず、二点口音、二点変口音を頂点とし、これまで分析してきた作品群よりも低い音域で形成されている⁸⁹。なにより、32 分音符や 16 分音符で細かく分割され、複雑な上行と下行を組み合わせたアジリタや、オクターヴを超える大きな幅の跳躍、トリルやアルペッジョ、短前打音などの装飾技巧の組み合わせといった要素はほぼ確認することはできず、8 分音符や 4 分音符を中心として、大きな動きのない、メリスマもほぼ排除された旋律線が中心となっていることが明らかになった。

それは、1830 年の《アンナ・ボレーナ》や 1832 年の《パリジーナ》比較しても明白な違いとしてあらわれている。両作では、高音への跳躍やトリル、短前打音などの装飾技巧、分割された音価によるアジリタといった技巧的な要素が大きく用いられて作曲されていた。しかしそれから 5 年後の《ランメルモールのルチア》では、そのような技巧性がはっきりと取り除かれており、非常に大きな変化があったことがわかる。

第 4 項 《ファヴォリット》のプリモ・テノールにおける到達点

最後に、《ランメルモールのルチア》から 5 年後の 1840 年にドニゼッティがパリ・オペラ座で初演した《ファヴォリット La favorite》を取り上げる。1838 年にナポリのサンカルロ劇場初演のために作曲した《ポリウート Poliuto》が検閲のために上演が禁じられるという混乱を契機としてドニゼッティは 1839 年にパリに活動の拠点を移し、イタリア時代の旧作のパリでの上演に加え、1840 年にはオペラ・コミック座のために《連隊の娘 La fille du régiment》、オペラ座のために《ポリウート》を改定したグラントペラ《殉教者 Les Martyrs》と立て続けに上演を成功させた。

更に、同年に急遽オペラ座のために新作を上演することになり、同時進行で作曲していた幾つかの作品を転用し、新たに作曲した楽曲と合わせて《ファヴォリット》を完成させた。表題役のレオノール Léonor はメッツォ・ソプラノのロジーヌ・シュトルツ Rosine Stoltz (1815-1903)、フェルナン Fernand はテノールのジルベル＝ルイ・デュプレ、バルタザル Balthazar はバスのニコラ・ルヴァソール、アルフォンス 9 世は Alphonse XI はバリトンのポール・バロワイエ Paul Barroilhet (1810-1871) が初演を務めている。

⁸⁹ ルチアとの第 1 幕 2 重唱で三点変ホ音という極めて高い音がヴァリエーションで書き込まれているが、むしろこの高音は全幕を通して例外的なものである。

《ランメルモールのルチア》から更に5年を経て、しかもパリのオペラ座のために作曲された作品を取り上げることは、イタリアとパリ・オペラ座を中心にテノールの音楽的変遷を検討してきた本論考の最後に分析するのに適切な作品と考える。

(譜例 23) 第1幕 第2曲 Larghetto 6/8 拍子 イ長調 66-74小節

66
Fern. Un an-ge... u-ne femme in-con-nu - e, à ge-noux, pri-ait près de
70
moi. Et je me sen-tais, à sa vu - - e, frémir de plai-
avec âme
con anima
73
- sir, fré - mir de plai-sir, et d'ef - froi. Ah! mon Pè - re, mon

第1幕でのバルタザルとの2重唱のなかに組み込まれたフェルナンの独唱部の旋律である。歌いだしは一点ホ音と低く、66-70小節は二点嬰へ音まで上行して下行するという大きな旋律の流れがあるが、71-74小節も緩やかな上行と下行の旋律となる。Larghettoの6/8拍子だが、16分音符と3連符の分割にとどまり、細かく分割されたアジリタは用いられていない。

(譜例 24) 同曲 97-107小節

97
Fern. Dieu que je pri - e, que je pri - e... et c'est el - le, c'est el - le qu'en mon coeur je vois tou -
nu - me mi vol-go, ma quel - la al-lo sguardo pre-sen - te, si, pre-sen - te m'è o-
100
- jours, el - - - le que je vois toujours, tou - jours, el - - -
- gnor, o - - - gnor, pre-sen - te o-gnor, o - gnor, o - - -
103
- - - - le, el-le tou-jours, tou - jours, tou - jours.
- - - - gnor, presente o-gnor, o - gnor, o - gnor.

第2曲の後半に当たる譜例24だが、97-100小節は一点イ音を起点としてオクターヴの範囲の上行を繰り返す形を3度繰り返す(98小節は一点嬰イ音となる)。100小節からは二点ホ音が起点となり、ターンの音型と、102-103小節では三点嬰ハ音という高音への上行をみせる⁹⁰。

しかし、この個所においても、Larghetto 6/8拍子のテンポで音価は16分音符まで、音階での上行の範囲もオクターヴに収まるものであり、装飾的な技巧性は決して高くない。譜例23と24から、最高音が三点嬰ハ音と高音ではあるが、全体的な音域は低く保たれていることも明らかである。

(譜例25) 第3幕 フィナーレ Larghetto 4/4拍子 ハ長調 207-218小節

207
Fern. que dans un son - ge j'ai cru trouver, vous que j'aimais!
ne' so - gni mie - i bril - la - sti un di, ma ti per - de - i:
pressez

210
Fern. * a - vec l'espoir, tris - te mension - ge! en - vo - lez - vous
fug - gi dal cor men - ti - ta spe - me, lar - ve d'amor,

213
Fern. **rall.** **p** et pour jamais, en - vo - lez - vous, en - vo - lez - vous, et pour ja -
lar - ve d'amor fug - gi - te in - sie - me, lar - ve d'a - -

216
Fern. **p** - mais. Loin de mon coeur, † vous que j'ai - mais, en - vo - lez -
- mor, fug - gi - te in - sie - me, lar - ve d'a - mor, fug - gi - te in -

フィナーレでのフェルナンの独唱曲〈これほど純粋な天使よ Anges si pur〉はLarghettoの4/4拍子で緩やかに歌われるが、207-211小節では、僅かに短前打音が装飾的に付されるのみで、ほぼ一小節毎に音程を変える同音反復の旋律である。212-214小節にかけて二点ハ音からの半音階の上行が二点ト音まで続き、三点ハ音まで跳躍する。216-218小節は二点ヘ音から二点ハ音への音階下行を下方から装飾した音型とみることができる。

全体として、旋律が細かく分割されることも、装飾音が加えられ、幅広い音域を動くこともなく、むしろ、音価の分割はさげられ、メリスマは用いられず、また音域の移動も少ない。《ランメルモールのルチア》で確認してきた傾向が、より一層明確にあらわれている。

⁹⁰ 《ファヴォリット》の譜例は批判改訂版を元とした1999年出版のリコルディ社ヴォーカル・スコアを用いている。

第4節 ロッシーニ後のイタリアの作曲家におけるテノールの音楽的変容の総括

本章では、ロッシーニがパリに活動の拠点を移した後の、ポスト・ロッシーニ時代のイタリアにおいて、新しい世代の作曲家たちがいかなるテノール像を創造したかを探るため、この時代に最も目覚ましい活動をみせた二人の作曲家、ベッリーニとドニゼッティの諸作品を取り上げた。

1827年のベッリーニによる《海賊》、1830年のドニゼッティによる《アンナ・ボレーナ》は、幅広い音域にわたって展開されるアジリタ、アッチャカトゥーラやトリル、跳躍といった技巧が全曲を通して用いられ、高度な技巧を用いた歌唱がロッシーニから踏襲されていること、それと同時に、ロッシーニに比して跳躍や音階進行における音程の移動の幅は狭まり、音価の分割も細密なものではなくなり、アジリタが小規模なものになるなど、装飾的技法の複雑さが緩和される傾向がみと取れた。

続いて、1831年にベッリーニが上演した《夢遊病の女》と1832年にドニゼッティが上演した《パルジーナ》では、上の傾向が維持されていることが確認できた。この時点でパリへ活動拠点を移したロッシーニはオペラ作曲から事実上の引退しており、ロッシーニが表舞台から去った後のイタリアにおいても、技巧的な楽曲は残されているものの、装飾的な技法が抑制されつつあることが明確になっていたといえるだろう。

ドニゼッティはその路線をより明確に推し進めた。1835年にナポリで上演された《ランメルモールのルチア》では付点や3連符などのリズムによる変化や限定的なアジリタの使用が主となり、装飾性は明らかに抑えられ直截的な旋律線に移行しつつある。更に、1840年にパリで上演された《ファヴォリット》では、音価の細かい分割によるアジリタとメリスマは全体を通してほぼ排除され、4分音符や8分音符を中心として、中音域を中心に、大きな音程の変化を伴わない旋律線の特徴がはっきりと現われた。

これにより、ロッシーニのパリ移住から始まったテノールの装飾性の漸次的減少が、パリの地域性によって引き起こされたものではなく、イタリアも含めた大きな変遷の流れであったことが確認できた。

終章

第1節 本論文の総括および結論

第1項 総括

本論文では、ロッシーニとその次の世代の作曲家であるマイアベーア、アレヴィ、ベッリーニ、ドニゼッティの諸作品を主要な対象として、19世紀前半におけるテノールの声楽的な変遷を、譜面上から読み取れる旋律線の装飾的な技巧性の変化という観点を通して明らかにした。

序論で述べたように、18世紀後半のカストラートの凋落に伴い、それまで性格的な脇役の地位に甘んじていたテノールという声種は、次第にプリマ・ドンナの恋人役としての地位を高めていった。

そして、前世紀までのイタリア・オペラの伝統、つまり、カストラートやプリマ・ドンナ達による華麗な声の名人芸の饗宴を歌劇の中心とする価値観を受け継いでいたロッシーニは、存在感を増していたテノールに充実した音楽を作曲し、ドラマの上でも主要な役割を与えた。1810年～1830年までの約20年間における最も偉大な歌劇作曲家であり、イタリアのみならずヨーロッパ全域で、その作品が広く愛好され上演されたロッシーニが、テノールの存在の確立に果たした役割は大きい。演奏者の世界においてもしばしば用いられる「ロッシーニ・テノール」との名称からも、ロッシーニが造形したテノールの音楽様式の大きさをうかがい知ることができる。

ロッシーニは1829年にパリ・オペラ座で上演した《ギョーム・テル》を最後にオペラ作曲からは事実上引退したが、すぐに新しい世代の作曲家がその空白を埋める形で舞台に登場した。ロッシーニの造形したテノールの様式がどのように受け継がれ、また新しい形に変わっていったのか、その後10年間の変化は非常に大きなものであったといえる。

本論文は、ロッシーニの活動期からその引退後の約10年間にテノールの声楽的性格がいかに大きく変遷していったかを、残された楽譜の旋律線を分析する手法を用い、装飾的な技巧性の減少、すなわち複雑なアジリタの排除、音程の大規模な変化の抑制という点を特徴とした、いわば簡明直截な形式に進んでいく過程として明らかにしたものである。

以下、それを改めて概観する。

第1章では、ロッシーニのテノールにおける技巧性を分析するにあたり、当時求められていた歌唱技巧の典型的な形を把握することを目的として、ロッシーニと同時代に出版され、現在でも初学者向けの教則本として用いられているヴァッカイの『実践的声楽教本』と、当時声楽教師として名高く、声楽教育の分野に大きな功績を残したマヌエル・ガルシアの『完全なる歌唱芸術概論』を参照した。さらに、「胸声による高音発声」を用いてテノール歌唱史に大きな足跡を残し、本論文の対象とした時代にイタリア諸都市

やパリ・オペラ座でプリモ・テノールとして偉大な業績を残したジルベル＝ルイ・デュプレの『歌唱芸術』にも検討を加えた。

ヴァッカイの『実践的声楽教本』では、技巧の諸要素が複雑で難解な段階には至らず、基礎的な段階で学ばれることが確認できた。次にガルシアの『完全なる歌唱芸術概論』では、数百曲にも上る非常に豊富な定型的音型の反復を重ねる練習曲を通して、基礎的な段階から極めて難易度の高い段階まで技巧の修練が果たせるようになっていた。またデュプレの『歌唱芸術』は、基礎的な技巧の習得にあてた1部と発展的なアジリタの習得を目指す2部に構成を分け、より音楽的な楽曲を通して技巧を学ぶように意図されていた。

これらの教則本を分析した結果、その難易度や分類法には差異があるものの、技巧として構成されている要素には、大きく共通するものがあることが確認できた。すなわち、ヴォラーテ（音階）、前打音、短前打音、モルデント、ターン、トリル、ポルタメントなどはいずれにおいても修練すべき技巧として項目に挙げられていたのである。これら共通する諸要素を抜き出し、それを持ってロッシーニの分析に当てることとした。具体的には、重要な技巧の構成要素として、①音階、②前打音・短前打音およびグルペットあるいはトリル、③アルペッジョ、④跳躍系、⑤複合的な音型と分類し、ロッシーニにおけるこれらの技巧のあらわれ方を、a)基礎的な段階、b)発展的な段階、c)より複雑な段階に分けて分析した。

さらに、具体的な楽曲に基づく分析として、ロッシーニの作曲活動の初期における作品である《イタリアのトルコ人》(1813)、イタリアでの活動の後期の作品となる《ゼルミーラ》(1822)および《セミラーミデ》(1823)から、テノールの代表的なアリアを用いて分析を行った。それによって、《イタリアのトルコ人》から《セミラーミデ》に至る10年間で、ロッシーニ作品におけるテノールの技巧性は大きく深化していることが明らかになった。

ロッシーニのテノールの到達点として、(1)長大なカデンツァ、あるいは数小節に渡って続けられる2オクターヴにわたる複雑な音階の移動、(2)オクターヴを超えて2オクターヴ前後までの非常に広い音を移動する跳躍、(3)トリルや短前打音、複前打音などの装飾的音型や分散和音など諸々の要素が組み合わされた音型、が挙げられるが、これらの要素が複雑に結びつき技巧的なアジリタの音型が構成されている。

このように、ロッシーニのイタリアでの創作活動の後半に当たる1820年代前半に作曲された諸作品のテノールには、技巧の粋が尽くされ高い完成度を求められていることが明らかになった。

第2章では、ロッシーニのパリ・オペラ座で上演された諸作品を対象に分析を行った。

ロッシーニは《セミラーミデ》の上演を最後にイタリアからフランスのパリに活動拠点を移し、パリ・オペラ座のために1826年の《コリントの包囲》、1827年《モーゼと

ファラオ》、1828年《オリィ伯爵》、1829年《ギョーム・テル》と4つの作品を作曲したが、このうち、《ギョーム・テル》を除く3作品はロッシーニ自身が既に作曲した作品を転用して完成されている。1826-1828年における、旧作品から転用されたこれらの作品群には、技巧性と装飾性において、次のような変化を確認することができた。

1. 複雑なカデンツァを含む装飾的音型がカットされ、あるいはより簡略化された旋律に変更されている点。2. 比較的緩やかなテンポ設定の楽曲において、特にその音域の移動の幅や分割の程度など、技巧性がやや抑えられた旋律によっては装飾的音型であってもそのまま残されている点。3. 一方で、音域についてはむしろ拡張され、三点ハ音を超える高音が新たに付け加えられているが、その音型は装飾的な旋律では用いられず、長い音価で高音そのものを聴かせる旋律となっている点。

このように、ロッシーニはオペラ座の作品のために、旧作の複雑なアジリタを一部カットし、また、新たに作曲した楽曲は装飾性を抑えたより簡素な形式で作曲した。それは書き下ろし作品となった《ギョーム・テル》において明確に表されている。テノールのアルノールは非常に高い音域で歌うが、旋律線は装飾的な技巧性よりも、直接的で力強い旋律が強調されたものとなっており、特にアルノールが第4幕で歌うエールはオーケストラと合唱の強勢の中で三点ハ音を力強く響かせるものとなっている。

第3章では、ポスト・ロッシーニ時代の作曲家の代表的な存在として、パリ・オペラ座で巨大な成功を収めたマイアベーアをとりあげ、ロッシーニ後の時代にテノールの音楽的な性格がどのように変遷していったのかを分析した。マイアベーアの作品は、巨大な舞台演出や美術と結びついた群像劇の側面をもち、歴史的事象を題材とする壮大なものであった。これは、後にパリ・オペラ座で上演されるオペラの形式であるグラントペラの典型とみなされるようになった。マイアベーアはイタリアでの活動を活かした装飾的な歌唱様式を踏襲しつつ、次第により劇的で直截的な旋律線を用い、さらに大規模な合唱を含めたアンサンブルにおける総和の力を重視するようになった。1831年の《悪魔ロベール》と1836年の《ユグノー教徒》のプリモ・テノールは、装飾的歌唱と劇的歌唱の双方の性質を備えているが、《ユグノー教徒》のラウールはより装飾性と劇性のコントラストが強く打ち出されており、これはオペラ前半における恋人役としての優美さや抒情性と、オペラの中盤以降の宗教対立と虐殺への抵抗といった英雄的な性格との対比が音楽においても反映されているとみなすことができる。両作に挟まれた1835年のアレヴィ作《ユダヤの女》では、復讐に燃える年老いた老人という特異な役柄がプリモ・テノールにあてられ、やはり装飾性を抑え直截的な旋律表現がとられていた。

第4章では、ロッシーニが去った後のイタリアで抜きん出た活躍をみせたベッリーニとドニゼッティの二人の作曲家を取り上げた。装飾性の抑制がフランスのパリの聴衆の嗜好を反映した地域的なものであったか否かを確認するためであった。

ベッリーニが1828年に上演した《海賊》は高い装飾的技巧性を踏襲しているが、第2章で検討したようなロッシーニのイタリア時代の後期作品が持つ複雑さからは脱却しつつあった。更に1831年にベッリーニが上演した《夢遊病の女》では、《海賊》以上の装飾性の抑制はみられなかったが、少なくともロッシーニの後期時代の複雑さにもどることはなかった。ベッリーニはロッシーニの装飾的技巧性の高さを引き継ぎつつも、同時に装飾性を抑えた旋律線への移行をみせたといえる。

一方、ドニゼッティはより大きな変化をはっきりと示した。1830年に上演した《アンナ・ボレーナ》と1832年に上演した《パリジーナ》では、ベッリーニと同様ロッシーニ後期ほどの複雑さは持たずとも、やはり三点ハ音まで用いた高い音域と技巧的なアジリタが用いられていた。しかし、1835年にサンカルロ劇場で上演した《ランメルモールのルチア》は明確に装飾的技巧の抑制と音型の簡略化がみられ、直截的な旋律線による強い感情表現が優先されることとなった。更にその5年後にパリ・オペラ座で初演された《ファヴォリット》はよりその方向性を推し進めた。跳躍あるいは音階移動による大幅な音域の移動もなく、複雑なアジリタは用いられず、4分音符や8分音符を中心とした直截的な旋律で構成されることとなった。

第2項 結論

1810年代の初頭から1820年代前半にかけてロッシーニは装飾技巧の粋を極めた複雑な旋律線を造形したが、パリへの活動拠点の移動を契機としてロッシーニ自身の手により漸次的に装飾性が抑えられることとなった。1830年代以降のロッシーニに続く作曲家たちはその傾向を更に推し進め、装飾的技巧は用いられなくなり、複雑な音型はより簡略化され、直截的な旋律と劇的な表現に向かっていくこととなった。具体的には、何小節にもわたって続けられる32分音符や64分音符に分割された音価によるアジリタ、2オクターヴにわたる音域を移動する音階や跳躍といった音型が用いられることはなくなり、音域の移動幅はオクターヴ前後と狭く、4分音符や8分音符を中心とした音価による旋律線が構成されることとなった。このように、1840年前後の時点で、テノールの音楽的な性格が2、30年の間に大きな変化をみせていたことが明らかになった。

第2節 本研究を通して得られた知見および今後の課題－演奏家としての視点を踏まえつつ－

本論文が明らかにした「装飾的技巧の漸次的抑制と直截的旋律線への移行」といった19世紀前半におけるテノールの音楽的变化は、それまで知られていなかった新たな知見や事象を発見したものとはいい難い。再三指摘したように、筆者の演奏家としての経験からも19世紀半ば以降の諸作品では既にテノールに装飾的歌唱が求められないことは明らかであり、チェレッティ等の先行研究においてもテノールにおけるアジリタの漸次的減少は言及されていた。しかし本論文は、たとえ既知であっても、演奏慣習上あるいは感覚的に理解されていた事象を客観的かつ具体的に譜面を用いて時系列にまとめ示した点に意義があると考えられる。今後の課題としては、本論で明らかにしたことを踏まえ、新しい知見や事象の発見につなげていくことであろう。

また、今回の論文が対象とした期間はおよそ30年間であり、ほぼ一世代間にこれほど急速な変化が起こったことは興味深い。こうした変化を生んだのは一義的には作品の美学上の要請であるが、さらにそうした要請を生んだ背景には社会的な環境の変化、聴衆の嗜好の変化も含めた様々な要因が存在していると考えられる。

しかし、本論考はあくまで「譜面から読み取ることの可能な旋律線の変化」を、特に「装飾的技巧性の用いられ方」という観点から論じ、いわば焦点を徹底的に絞って論考を重ねたため、そうした背景に存する諸問題は取り上げなかった。このように問題設定と研究手法の選択の結果として立ち入らなかった領域にも、今後の研究課題があると考えられる。

例えば、テノールの旋律線の変化とオーケストレーションとの関係性や、男性の低声歌手、またヒロインとなるソプラノの旋律線とを比較の対立軸として扱うことも可能だろう。さらに、本論文でも限定的に言及したが、演劇上の性格づけとテノールの音楽的な変化との関連性も今後深めていきたい論点である。

最後に、自らも演奏家として、まさにテノールとして研鑽を積んでいる立場から、本研究で得られた知見について述べる。

再三述べてきたことではあるが、現在まで世界の歌劇場の主要なレパートリーとなっている諸作品は、本研究で取り上げた時代の作品よりも、むしろその後の時代の作品が中心を占めている。すなわち、ジュゼッペ・ヴェルディからヴェリズモ・オペラ、さらにはジャコモ・プッチーニに至るイタリアの作品群、ドイツにおけるリヒャルト・ワーグナー、またフランスにおけるジョルジュ・ビゼー、ジュール・マスネなどの作品群である。

つまり、劇場で活動するテノール歌手の多くはこれらの作品を自身の中心的なレパートリーとして据えることになり、そして、筆者自身もそうであるように、オペラを志す

テノールの多くは、これらのレパートリーを歌うために声楽的な技術を高め、肉体を磨いていくことになる。

そして、これらの広範な作品の多くをレパートリーとする「テノーレ・リリコ」に分類される声のテノールにとっても、本論が研究対象とした時代の諸作品のほとんどはレパートリーの対象には入り難いものとなる。ワーグナーの諸役やイタリア・オペラの特に強い声を必要とする作品のテノール、いわゆる「ヘルデン・テノール」や「テノーレ・ドラマティコ」にとっては更に遠く、原則としてレパートリーにはならない⁹¹。しかし、興味深いことに、第5章で取り上げた《ランメルモールのルチア》や《ファヴォリット》⁹²は、「テノーレ・リリコ」の歌い手にとってもレパートリーとして歌い継がれてきた。それは実際の歌劇場の上演やレコード会社による全曲録音でも確認できる。

このことは何を意味するのか、本論文においては、ロッシーニを起点としてテノールの技巧性と装飾性の変遷をたどり、ドニゼッティの後期作品に明白な変化を認めるに至って論考を終えた。そして、実演上の経験的な側面からも、この本論考で考察した諸作品は後の時代の作品と異なる声楽的能力を必要とするものとして扱われており、本論考で明白な変化が認められたドニゼッティの後期作品が境界的な領域となっているように思われる。

言い換えれば、より後の時代の作品をレパートリーとする多くのテノール歌手たちも、ドニゼッティの後期作品まではレパートリーとして「遡る」ことが可能となる。これは筆者自身のテノールとしてのレパートリーからも、演奏上の実際的な感覚として理解できるものである。このような時間軸とレパートリーの関係を下に提示する。

[表1]レパートリーとする作品と研究対象作品の時間軸による区分

	1810年代	1840年代	
A.筆者自身も歌い手として対象とする時代の作品		②ドニゼッティ後期作品	③ヴェルディ以降のイタリア・オペラの諸作品およびフランスやドイツのロマン派オペラ
B.博士論文の対象とした時代の作品	①ロッシーニ、マイアベーア、ベッリーニ、ドニゼッティの初期および中期作品		

⁹¹ ベッリーニが1835年に上演した《ノルマ Norma》のポッリオネ Pollione はテノーレ・ドラマティコも舞台上で歌った例外的な役柄であろう。

⁹² 《ファヴォリット》はイタリア語の台本に翻訳され《ファヴォリータ La favorita》として上演された。オペラ座での上演を除いてはイタリア語上演が主流であった。

具体的には、まず、A③にあたるヴェルディ以降のテノールの作品を歌うには、三点ハ音を超える高音は大半の作品では不要であり、また、装飾的な音型を歌う技巧も必要とはされない。より求められるのは、重厚なオーケストラを超えて劇場に声を届かせる響きの質と声量、そして、強い感情や英雄性を表現できる力強い音色となる⁹³。

そのような要素を重視し鍛錬を重ねてきたテノールにとって、AB②にあたるドニゼッティの後期作品は、全体的な音域はそれほど高いものではなくとも、一部の楽曲において要求される高音に歌唱上の難しさがある⁹⁴（《ファヴォリット》の三点ハ音や三点嬰ハ音はそれぞれ一度求められるのみである）が、その高音に対応することができればレパートリーとして歌うことができる⁹⁵。

しかし、B①にあたるさらにそれ以前のドニゼッティの作品と、ベッリーニやマイアペアの諸作品は、まず要求される非常な高音域に困難が伴い、加えてヴェルディ以降では歌われることのないような技巧的な音型を歌いこなす技量も必要となる。そして、ロッシーニの諸作品まで遡って歌おうとするならば、音域の高さ以上に、まさに本論考でみたような複雑さを極めた装飾的な音型を歌いこなす技量を備えなければならない。

ロッシーニの諸作品を歌うためには、おそらく大きく分けて2つの要素がテノールに求められるのではないか。一つは、テノール自身の資質として、生来備わった発声器官が、強く大きい中音域を出すことよりも、より高い音域に適し、また柔軟性に富んでいることである。次に、そうした素質をもとに、高度かつ複雑なアジリタをうたうための修練を重ねなければならない。

本論考で取り上げた教則本のうち、ヴァッカイは現在でも初学者に用いられていることは既に述べた。しかし、ガルシアはむしろ歴史的資料としてみなされている。とはいえ、ガルシアはまさにロッシーニの築き上げた装飾的な音型を歌うための技巧の訓練としてふさわしい内容を含んでいた⁹⁶。

ロッシーニの難解な装飾技法を歌うためには、ガルシアを用いずとも、少なくとも同種のヴォカリーズを丹念に積み重ねていく必要があると思われる。そして、それを高い

⁹³ 今回、研究の課題の対象としなかったテノールの力強い歌声とオーケストラの響きの変遷との関係はまさにヴェルディ以降のテノールを論じるのに重要な視点であり今後の課題としていきたい。

⁹⁴ 《ランメルモールのルチア》は1幕の2重唱に三点ホ音という高音が書かれているが、演奏慣習上は通常カットされる。この超高音を除けばエドガルドの最高音は二点変ロ音となる。

⁹⁵ 特に演奏慣習として三点ハ音を超える高音が求められるアリアを半音低く移調して歌われることは上演においてしばしば行われていた。

⁹⁶ 本論考で取り上げなかった『完全なる歌唱概論』第2巻は具体的な旋律の演奏法を解説しているが、そこで題材となる楽曲の多くはロッシーニのオペラを題材としている。

水準まで到達させるには、膨大な時間をかけた質の高い練習が必要とされるであろう。おそらくある程度早い段階において、歌手自身の素質の見極めとトレーニングの方向性の確定が必要となるだろう。

「ドニゼッティの後期作品が一つの境界領域になる」ことは、感覚の中では本研究に取り組む以前からおぼろげと理解していたことではあった。また、既に導入部で述べたように、半ば伝承となりつつある「胸声のド音」がその境界線を分かち意味を持っているのではないかと考えていた。しかし、そうした確証のない声質の変化を基準とせずとも、楽譜にあらわれた音楽からテノールに求められた音楽的内容の変遷を確認できたことは大きな意味を持つものであった。

今後も、自身がテノールとして、演奏者であることを活かしつつ、テノールの声楽的な変遷についてより深く、また幅広く研究を続けていきたいと考えている。

〈参考文献表〉

Abbate, Carolyn; Parker, Roger

2012 A HISTORY OF OPERA. (New York: W.W. Norton)

アグリコラ, ヨハン フリードリヒ (Agricola, Johann Friedrich)

2005 『歌唱芸術の手引き』 東川清一 訳 (東京: 春秋社)

[*Anleitung zur Singkunst*. (n.p.: G. L. Winter, 1757)]

André, Naomi

2006 Voicing gender : Castrati, Travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera. (Bloomington: Indiana University Press)

Ashbrook, William

1982 *Donizetti and his Operas*. (London, Melbourne, New York: Cambridge University Press)

1986 *Donizetti: la vita*. (London, Melbourne, New York: Cambridge University Press)

浅香 淳

1993 「アジリタ」 浅香 淳編 『オペラ辞典』 (東京: 音楽之友社) 12

バルブラン, グリエルモ (Barblan, Guglielmo); ザノリーニ, ブルーノ (Zanolini, Bruno)

1998 『ガエターノ・ドニゼッティ ロマン派音楽家の生涯と作品』 高橋和恵 訳 (東京: 昭和音楽大学) [*Gaetano Donizetti: Vita e opere di un musicista romantico*. (Palermo: Societa di Assicurazioni Liguria, 1983)]

Beghelli, Marco

1996 “IL 《DO DI PETTO》. DISSACRAZIONE DI UN MITO” *II SAGGIATORE MUSICALE*
Anno III, 1996 n. 1, 105-149.

Bellini, Vincenzo

1869 I puritani. (Milano: Ricordi) [http://imslp.org/wiki/I_puritani_\(Bellini,_Vincenzo\)](http://imslp.org/wiki/I_puritani_(Bellini,_Vincenzo))

1969 I puritani. (Milano: Ricordi)

1972 Il pirata. (Milano: Ricordi)

2006 La sonnambula. (Milano: Ricordi)

n.d. Il pirata. (Milano: Ricordi) [http://imslp.org/wiki/Il_pirata_\(Bellini,_Vincenzo\)](http://imslp.org/wiki/Il_pirata_(Bellini,_Vincenzo))

Bloch, Gregory W

2007 “*The pathological voice of Gilbert-Louis Duprez*” *Cambridge Opera Journal*,
Volume 19, Issue 1, 11-31

https://www.jstor.org/stable/27607145?seq=1#page_scan_tab_contents

Burton, Anthony ed. (バートン, アンソニー 編)

- 2001 *A performer's guide to music of the Baroque period.* (London: Associated Board of the Royal Schools of Music) [『バロック音楽 歴史的背景と演奏習慣』 角倉一郎 訳 (東京: 音楽之友社, 2011)]
- 2002 *A performer's guide to music of the Classical period.* (London: Associated Board of the Royal Schools of Music) [『古典派の音楽 歴史的背景と演奏習慣』 角倉一郎 訳 (東京: 音楽之友社, 2014)]

Caccini, Giulio

- 1602 *Le Nuove Musiche.*
(Firenze: Giorgio Marescotti) [http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_\(Caccini,_Giulio\)](http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_(Caccini,_Giulio))

チェレッティ, ロドルフォ (Celletti, Rodolfo)

- 1998 『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) [*Storia del belcanto.* (Venezia: La Nuova Italia, 1983)]
- 2003 『テノールの声 その成立と変遷 400年間の歌手列伝』 西村勝 訳
(埼玉: 本の風景社) [*VOCE DI TENORI.* (n.p.: IDEALIBRI, 1989)]

Charlton, David ed.

- 2003 *The Cambridge companion to grand opera.* (London, Melbourne, New York: Cambridge University Press)

Corti, Sandro

- 2009 「Duprez, Gilbert(-Louis)」 (Oxford music online) <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08364?q=gilbert+louis+duprez&search>

Crosten, William Loran

- 1948 *French grand opera; an art and a business.* (New York: Da Capo Press)

Donizetti, Gaetano

- 1975 *Anna Bolena.* (Milano: Ricordi)
- 1999 *La favorite.* Harris-Warrick, Rebecca eds. (Milano: Ricordi)
- 2002 *Parisina.* (Miami: Warner Bros)
- 2006 *Lucia di Lammermoor.* (Milano: Ricordi)

Duprez, Gilbert-Louis

- 1846 “*L’art du chant.*” Roudet, Jeanne ed. *Chant : les grandes méthodes romantiques de chant Vol. III*
(Courlay: Fuzeau) 60-214
- n.d. *L’art du chant.* (Berlin: Schlesinger)
[http://imslp.org/wiki/L%27art_du_chant_\(Duprez,_Gilbert-Louis\)](http://imslp.org/wiki/L%27art_du_chant_(Duprez,_Gilbert-Louis))

- Fulcher, Jane F.
 1987 *The nation's image: French grand opera as politics and politicized art.*
 (London, Melbourne, New York: Cambridge University Press)
- García, Manuel
 1840, 1847 *Ecole de García: traité complet de l'art du chant.* (Paris: Chez l'auteur)
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502455v/f7.item.r=Manuel%20Garcia>.
 n.d. *Ecole de García: traité complet de l'art du chant.* (Mainz: B. Schott's Söhne)
[http://imslp.org/wiki/%C3%89cole_de_Garcia_\(Garcia_Jr.,_Manuel\)](http://imslp.org/wiki/%C3%89cole_de_Garcia_(Garcia_Jr.,_Manuel))
- Halévy, Fromental
 189? *La Juive.* (Paris: Lemoine)
- Hibberd, Sarah
 2009 *French grand opera and the historical imagination.*
 (London, Melbourne, New York: Cambridge University Press)
- Howard, Patricia
 2014 *The modern castrato : Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*
 (Oxford: Oxford University Press)
- 鹿島 恵子
 2000 「G.Rossini の声楽技法について : "agilita"を中心として」『活水論文集.』43, 75-86
<http://ci.nii.ac.jp/naid/110007057849>
- Keates, Jonathan
 2014 “Donizetti in Paris” Programme Notes 《Les Martyrs》 (London: Opera rara)
- Kennedy, Michael eds.
 2006 「dramatic」 (Oxford Music Online) <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e3155>
- 栗栖 由美子
 2012 「バロック初期の歌唱法に関する研究-G.カッチーニと M.プレトーリウスの著作を通して-」
 『大分大学教育福祉科学部研究紀要』34/1, 1-16
- Letellier, Robert Ignatius
 2012 *Meyerbeer's Robert le diable : the premier opéra romantique.*
 (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing)
 2014 *Meyerbeer's Les Huguenots : an evangel of religion and love.*
 (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing)

Marek, Dan H.

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

Mancini, Giovanni Battista

- 1774 *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. (Vienna: Ghelen)

Meyerbeer, Giacomo

- 2010a Robert le diable, Bd. 1: Acte I-II. Kühnhold, Wolfgang. Kaiser, Peter. (München: Ricordi)
2010b Robert le diable, Bd. 2: Acte III-IV. Kühnhold, Wolfgang. Kaiser, Peter. (München: Ricordi)
n.d.a Les Huguenots. (Paris: Brandus)
n.d.b Les Huguenots. (London: Boosey)
n.d.c Les Huguenots. (Leipzig: Breitkopf & Härtel)

水谷 彰良

- 1998a 『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)
1998b 『プリマ・ドンナの歴史Ⅱ ベルカントの黄昏』(東京: 東京書籍)
2000 「優美で力強いテノールが急成長」 音楽之友社 編 『オペラ・キャラクター解説事典』
(東京: 音楽之友社) 67
2006 「ベルカントの歴史様式とその解釈」(『日本ロッシーニ協会』)
<http://societarossiniana.jp/belcanto.pdf>
2012a 「《セミラーミデ》作品解説」(『日本ロッシーニ協会』)
<http://societarossiniana.jp/semiramide.pdf>
2012b 「カストラートの衰退とテノールの台頭」(『日本ロッシーニ協会』)
<http://societarossiniana.jp/castrato.pdf>
2014 「ロッシーニのパリ時代と早期引退の真相」(『日本ロッシーニ協会』)
<http://societarossiniana.jp/rossini.retire.pdf>
2015 『新イタリア・オペラ史』(東京: 音楽之友社)

Monteverdi, Claudio

- 1998 L'Orfeo: favola in musica. (Laaber: Laaber-Verlag)
2014 L'Orfeo: favola in musica in un prologo e cinque atti. (Kassel: Bärenreiter)

小原 啓楼

- 2008 『近代テノール歌唱様式の一考察-G.L.デュプレの「歌唱芸術 L'art du chant」1845 全訳-』
(東京藝術大学: 博音第 116 号)

小野 和彦

- 2007 『ロマン派発声法の黎明: デュプレ Duprez の発声技法と、ヴォワ・ソングレ voix sombrée
(暗くされた声) と呼ばれた声をめぐる考察』(東京藝術大学: 博音第 94 号)

Parker, Roger; Smart, Mary Ann eds.

- 2001 *Reading critics reading: opera and ballet criticism in France from the Revolution to 1848*
(New York: Oxford University Press)

Pleasants, Henry

- 1993 "The great tenor tragedy: The last days of Adolphe Nourrit." *The Opera Quarterly* 10/2,
87-99
- 1995 *The great tenor tragedy: The last days of Adolphe Nourrit.*
(Minnesota: Hal Leonard Corporation)

Quicherat, Louis

- 1867 *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance* (n.p.: L. Hachette)

リード, コーネリウス (Reid, Cornelius)

- 2005 『声楽用語辞典 コーネリウス・リードによる解剖と分析』 移川澄也 訳・監修
川村大介 翻訳協力 (東京都: 有限会社キックオフ) [*A DICTIONARY of VOCAL
TERMINOLOGY: ANALYSIS* (New York: J. Patelson Music House)]

Rossini, Gioachino

- 1974 *Il Conte Ory*. Gaspard, Charles ed. (Milano: Ricordi)
- 1976 *L'assedio di Corinto*. (Milano: Ricordi)
- 1978 *Le Comte Ory*. Gossett, Philip ed. (New York: Garland Publishing)
- 1980 *Moïse*. Gossett, Philip ed. (New York: Garland Publishing)
- 1992a *Guillaume Tell, Act1*. Bartlet, M. Elizabeth C ed.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 1992b *Guillaume Tell, Act2*. Bartlet, M. Elizabeth C ed.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 1992c *Guillaume Tell, Act3, 4*. Bartlet, M. Elizabeth C ed.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 1992d *Guillaume Tell, Appendici*. Bartlet, M. Elizabeth C ed.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2000a *Il turco in Italia, Volume I*. (Milano: Ricordi)
- 2000b *Il turco in Italia, Volume II*. (Milano: Ricordi)
- 2001a *Semiramide, 1 Atto primo, parte prima*. Gossett, Philip. Zedda, Alberto eds.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2001b *Semiramide, 2 Atto primo, parte seconda*. Gossett, Philip. Zedda, Alberto eds.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2001c *Semiramide, 3 Atto secondo, Appendici*. Gossett, Philip. Zedda, Alberto eds.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2001d *Semiramide, Commento critico*. Gossett, Philip. Zedda, Alberto eds.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2002 *La donna del lago*. Slim, H. Colin ed. (Milano: Ricordi)

- 2004a Mosè in Egitto, Atto primo. Brauner, Charles S. ed.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2004b Mosè in Egitto, Atto secondo, terzo, appendici. Brauner, Charles S ed.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2004c Mosè in Egitto, Commento critico. Brauner, Charles S ed.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2005a Zelmira, Atto primo. Greenwald, Helen. Hansell, Kathleen Kuzmick eds.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2005b Zelmira, Atto secondo. Greenwald, Helen. Hansell, Kathleen Kuzmick eds.
(Pesaro: Fondazione Rossini: Ricordi)
- 2006a Ermione. Brauner, Patricia. Gossett, Philip eds. (Milano: Ricordi)
- 2006b Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del Giglio d'Oro. Johnson, Janet ed.
(Milano: Ricordi)
- 2011a Le siège de Corinthe. (Paris: E. Troupenas, n.d.)
[http://imslp.org/wiki/Le_si%C3%A8ge_de_Corinthe_\(Rossini,_Gioacchino\)](http://imslp.org/wiki/Le_si%C3%A8ge_de_Corinthe_(Rossini,_Gioacchino))
- 2011b Maometto Secondo.(Paris: M. Schlesinger, n.d.)
[http://imslp.org/wiki/Maometto_secondo_\(Rossini,_Gioacchino\)](http://imslp.org/wiki/Maometto_secondo_(Rossini,_Gioacchino))
- 2011c Moïse et Pharaon. (Paris: M. Schlesinger,n.d.)
[http://imslp.org/wiki/Mos%C3%A8_in_Egitto_\(Rossini,_Gioacchino\)](http://imslp.org/wiki/Mos%C3%A8_in_Egitto_(Rossini,_Gioacchino))
- 2014a Le comte Ory, Acte 1. Colas, Damien eds. (Kassel: Bärenreiter)
- 2014b Le comte Ory, Acte 2. Colas, Damien eds. (Kassel: Bärenreiter)
- n.d.a Guillaume Tell. (Paris: L. Grus)
- n.d.b Maometto secondo. (New York: Belwin Mills)
- n.d.c Zelmira.(Floria: Kalmus)

Smith, Michael Lee Jr.

- 2011 *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production*
<http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2281&context=thesesdissertations>

スタンダール (Stendhal)

- 1992 『ロッシーニ伝』 山辺雅彦 (東京: みすず書房)
[Vie de Rossini, (Paris: le divan, 1823)]
- 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)
[STENDHEL alla Scala, a cura di Giuseppe Pintorno, Milano: Museo Teatrale alla Scala, 1980)]

Tosi, Pier Francesco

- n.d. Opinioni de' cantori antichi e moderni. (u.p.)
[http://imslp.org/wiki/Opinioni_de%E2%80%99_cantori_antichi_e_moderni_\(Tosi,_Pier_Francesco\)](http://imslp.org/wiki/Opinioni_de%E2%80%99_cantori_antichi_e_moderni_(Tosi,_Pier_Francesco))

ヴァッカイ, ニコラ (Vaccaj, Nicola)

- 1993 『ヴァッカイ 声楽教本 (ソプラノ・テノール用)』 上浪明子 編
(東京: 全音楽譜出版社) [Metodo pratico di canto. (n.p. 1832)]

Vaccai, Nicola

- 1976 Metodo pratico di canto: soprano o tenore. (Milan: Ricordi)

- n.d. Metodo pratico di canto. (Leipzig: Steingräber)
[http://imslp.org/wiki/Metodo_pratico_de_canto_\(Vaccai,_Nicola\)](http://imslp.org/wiki/Metodo_pratico_de_canto_(Vaccai,_Nicola))

Vest, Jason Christopher

- 2009 *ADOLPHE NOURRIT, GILBERT-LOUIS DUPREZ, AND TRANSFORMATIONS OF TENOR TECHNIQUE IN THE EARLY NINETEENTH CENTURY: HISTORICAL AND PHYSIOLOGICAL CONSIDERATIONS*
https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1708&context=gradschool_diss