

博士学位論文（東京音楽大学）  
Doctoral Thesis (Tokyo College of Music)

氏名	関口 純明
フリガナ	セキグチ スミハル
学位の種類	博士（音楽）
学位記番号	博第6号
学位授与年月日	平成30年3月10日
学位授与機関	東京音楽大学
学位論文題目	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——

Name	Sekiguchi, Sumiharu
Name of Degree	Doctor of Musical Arts (D.M.A.)
Degree Number	Haku-no.6
Date	March 10, 2018
Grantor	Tokyo College of Music, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	Analysis of early 19th-century tenor roles' transitions in ornamentation and technique ——Rossini and his successors——

## 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——

関口 純明

### 要旨

19 世紀前半、前世紀までのオペラ上演で絶対的な中心に君臨したカストラートの人気は衰えるに伴い、それまで性格的な脇役や敵役を務めるに過ぎなかったテノールは次第にその存在感を増すようになった。この時代に絶大な人気を誇ったジョアキーノ・ロッシーニ Gioachino Rossini (1792-1868) は、テノールをヒロインの恋人役として積極的に起用し、非常に広い音域と高い装飾技巧を要する諸役を創造した。しかし、ロッシーニの登場からおおよそ 30 年が経った 1840 年前後には、テノールはオペラの主役としての地位を確立した一方で、装飾技巧はほぼ姿を消し、非常な高音域が用いられることもなくなっていた。

本論文は、ロッシーニとそれに続く次代の作曲家たちが活動した 1810 年から 1840 年までの約 30 年間と彼らの作品を対象に、テノールの音楽的な変遷を装飾的技巧性に焦点を当てて論じたものである。

ロッシーニのテノールに求められた高い装飾的な技巧性が、おおよそ 1840 年以降における他の作曲家の諸作品のテノールでは、ほぼ用いられなくなっていたことは、既に演奏慣習上も知られており、筆者のテノールとしての演奏経験からも確認できるものである。しかし、その変化の過程を時系列として整理し、具体的に譜例を用いて論じることで、明瞭に示すことには価値があると考えられる。

まず、19 世紀前半の歌唱技巧を一般的に受容されていた形で把握するために、ニコラ・ヴァッカイ Nicola Vaccaj (1790-1848)、マヌエル・ガルシア Manuel García (1805-1906)、ジルベル＝ルイ・デュプレ Gilbert-Louis Duprez (1806-1896) の教則本を参照し、技巧の諸要素を①音階、②前打音・短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、⑤複合的な音型と分類し、そのうえで、ロッシーニ作品におけるこれらの技巧の用いられ方を調査した。

次に、ロッシーニの初期作品から《イタリアのトルコ人 Il Turco in Italia》(1813)、さらにイタリアにおける活動の後期作品となる《ゼルミーラ Zelmira》(1822) および《セミラーミデ Semiramide》(1823) から、テノールの代表的なアリアを用いて具体的な楽曲分析を行い、

技巧性の深化を確認した。結果として、Ⅰ. 長大なカデンツァで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、Ⅱ. 2オクターヴ前後までの非常に広い音を移動する跳躍、Ⅲ. トリルや短前打音、複前打音などの装飾的音型とアルペッジョ、といった諸々の要素が複雑に絡み合い、技巧の粋が尽くされていることが明らかとなった。

さらに、ロッシーニがフランスに活動の拠点を移し、パリ・オペラ座のために作曲した《コリントの包囲 *Le siège de Corinthe*》(1826)、《モーゼとファラオ *Moïse et Pharaon*》(1827)、《オリイ伯爵 *Le comte Ory*》(1828)、《ギョーム・テル *Guillaume Tell*》(1829)の4作品を取り上げた。《ギョーム・テル》を除く3作品はロッシーニが既に作曲した作品を転用したものであるため、転用元の旧作品との比較によって技巧性の変容を明らかにすることが可能であり、書き下ろされた《ギョーム・テル》を含めて、テノールの音楽的な性格がイタリア時代からどのように変わったかを検討した。

その結果、転用された曲において、複雑なカデンツァが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、より基礎的な段階の音型により構成されていた。加えて、高音域についてはむしろ拡大の傾向がみられたが、装飾的な音型ではなく簡潔な旋律に置き換えられていた。このように、ロッシーニは自身の活動後期にあたるパリ・オペラ座での作品において、技巧性を抑制する方向性に進んでいたことが判明した。

続いて、ロッシーニに続く世代の作曲家の代表的な存在として、オペラ座で巨大な成功を収めたジャコモ・マイアベーア *Giacomo Meyerbeer* (1791-1864)をとりあげた。マイアベーアはイタリアでの活動期に身につけた装飾的な歌唱様式を踏襲しつつ、一方で装飾性を抑えた直截的な旋律線による劇的な表現を取り入れた。《悪魔ロベール *Robert le diable*》(1831)および《ユグノー教徒 *Les Huguenots*》(1836)のプリモ・テノールは装飾的な性格を備えつつも、ドラマの進行につれ劇的な歌唱に移行していくことが明らかとなった。

最後に、ロッシーニ以降の世代のイタリアの作曲家として、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)を取り上げ、装飾性の抑制が、単に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ないことを確認した。まず、ベッリーニは装飾性の高さを引き継ぎつつも、ロッシーニのイタリア時代後期の極めて高い技巧性からは脱却しつつあり、《海賊 *Il pirata*》(1827)および《夢遊病の女 *La sonnambula*》(1831)では、その傾向をはっきりと認めることができた。続いて、ドニゼッティにおいては、より大きな変化がはっきりと表れていた。《アンナ・ボレーナ *Anna Bolena*》(1830)および《パリジーナ *Parisina*》(1833)では、ベッリーニと同じく、ロッシーニ後期の技巧性の高さからは脱却しつつも、高音域を用い、装飾的な音型を引き継いでいる。しかし、《ランメルモールのルチア *Lucia di lammermoor*》(1835)では明確に装飾性が抑制され、平易かつ直截的な旋律により、強い感情表現が優先されることとなった。さらにその5年後にパリ・オペラ座で初演された《ファヴォリット *La favorite*》

(1840) は、よりその方向性を推し進め、跳躍や音階を用いた大幅な音域の移動はなく、メリスマはほぼ抑制され、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ている。

こうして、ロッシーニによって、テノールの歌唱旋律は装飾技巧の粋を極めた段階まで高められたが、ロッシーニ自身の手により技巧性が抑えられ、その後続く作曲家たちにより、装飾的的技巧性が抑制され、直截的な旋律と表現に向かっていく過程が判明した。

ベッリーニやドニゼッティにおいて、男声のアジリタ歌唱が漸次減少する傾向にあったことは、既にロドルフォ・チェレッティなどの先行研究でも指摘されていた（1998: 226-227）。しかし、ロッシーニを起点とした 1840 年前後までの約 30 年間の時系列を整理し、譜例を用いた具体的な形でテノールの音楽的変化を示した意義は大きいと考える。

# Analysis of early 19<sup>th</sup>-century tenor roles' transitions in ornamentation and technique

—Rossini and his successors—

Sumiharu Sekiguchi

## Abstract

This paper clarifies tenor roles' transitions in ornamentation and technique in the early 19<sup>th</sup> century, focusing specifically on the 30 years from 1810 to 1840, when Gioachino Rossini (1792-1868) and other composers listed in the main text were active. During this period, the tenor role gained an important operatic position.

Rossini assigned major roles to tenors, who, in the previous century, were relegated to supporting roles. Rossini required a high degree of accomplishment in florid work and high vocal ranges. However, around 1840, tenors were no longer required to perform in that way. Therefore, to clarify this transition on the basis of scores by Rossini and his successors, this article chronologically analyzes tenor roles' transitions in ornamentation and technique.

This document's significance:

To grasp the generally accepted singing technique at that time, the first chapter refers to Nicola Vaccaj's (1790-1848) manual *Metodo pratico di canto* (1832), Manuel Garcia's (1805-1896) *École de Garcia: traité complet de l'art du chant* (1840, 1847) and Gilbert-Louis Duprez's (1806-1896) *L'art du chant* (1846). Elements of technique are divided into five classifications: 1) scales; 2) appoggiatura, acciaccatura, turn, trill; 3) arpeggio; 4) leaping; and 5) compound music notes.

In the second chapter, the paper addresses how Rossini applied these elements into his works. The deepening of vocal techniques was confirmed through analysis of typical tenor pieces from *Il Turco in Italia* (1813), the initial work, and *Zelmira* (1822), and *Semiramide* (1823) later Italian works. Findings revealed that various factors were quite intricately connected and a high degree of accomplishment for such florid work was required, namely, a lengthy cadenza and movement of complex scales over two octaves, continuing over a few

measures, leaps of up to two octaves, and ornamentation such as trills, appoggiatura, acciaccatura, and arpeggios.

Through comparative analysis with original pieces, the third chapter addresses four Rossini operas premiered at l'Opéra in the four years from 1826 to 1829. Rossini's works premiered at l'Opéra, with the exception of *Guillaume Tell* (1829), his last opera, were based on his other compositions: *Le siège de Corinthe* (1826) was derived from *Maometto secondo* (1820), *Moïse et Pharaon* (1827) from *Mosè in Egitto* (1819), and *Le comte Ory* (1828) from *Il viaggio a Reims* (1825). Specifically focusing on lead tenor parts' musical characteristics, these comparisons of adaptations (or diversions) and their originals revealed that common elements had been changed throughout.

First, the cadenza and ornamentation demanding a high degree of technique were changed to a simplified form or just omitted. Second, vocal ranges were expanded to such high notes as C5, C#5, and D5. Furthermore, in *Guillaume Tell*, newly written (and thus not based on any prior form) characteristics such as singing in a simplified style and at a very high range were more obviously and easily confirmed. In other words, Rossini himself had begun suppressing tenor parts' florid style in his works for l'Opéra.

The fourth chapter features Giacomo Meyerbeer (1791-1864), who achieved great success at l'Opéra, as a typical example of the generation following Rossini. Meyerbeer gradually emphasized dramatic and direct melody, while also following the florid style he learned in Italy. In *Robert le diable* (1831), the florid style characterized lead tenor parts, but gradually, the dramatic style emerged in the second half. *Les Huguenots* (1836) contained the florid style in some pieces of the first half, but the dramatic style became the focus in the second half. In addition, the musical style is parallel to the dramatic character. The florid style was connected to grace and affection and the dramatic style was connected to fury and upsurge. To confirm that the decline of the florid style did not reflect Paris audiences' taste, the fifth chapter investigates Italian composers of the post-Rossini generation, for example, Vincenzo Bellini (1801-1835) and Gaetano Donizetti (1797-1848). While adopting the florid style, Bellini also began to move to a progressively straightforward melody line, "canto-spianato." *Il pirata* (1827) was based on the florid style and high demands of technique, but it was not as complicated as Rossini's style during the late Italian era. *La sonnambula* (1831) demonstrates a similar tendency.

Donizetti clearly showed greater change. In *Anna Bolena* (1830) and *Parisina* (1833), like in the works of Bellini, the lead tenor roles required high vocal range and agilita, but it was not as complicated as Rossini's style during the late Italian era. In *Lucia di Lammermoor* (1835), however, technique was clearly simplified and ornament rarely seen. Furthermore, in *La favorite* (1840), premiered at l'Opéra five years after *Lucia*, lead tenor parts also advanced in that

direction: no more the significant movement of vocal range by leaping or *agilita*, *melisma* was almost suppressed, and the melody line was composed straightforwardly with frequent use of quarter and eighth notes.

In this way, the florid singing style that Rossini had built with the highest degree of technique declined. First, Rossini himself reduced technical use; then, succeeding composers eventually abandoned the florid style, surpassed the technique, and adopted straightforward melodies and expression. Consequently, it was revealed that tenor parts' musical style around 1840 had changed considerably from those around 1810 and had advanced over time until 1840.