

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

三浦環の《蝶々夫人》：
「ある晴れた日に」(1917年録音)におけるテンポ
分析

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-03-17 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 早坂, 牧子, Hayasaka, Makiko メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1395

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



三浦環の《蝶々夫人》:「ある晴れた日に」(1917年録音)における
テンポ分析

早 坂 牧 子

三浦環の《蝶々夫人》：「ある晴れた日に」（1917年録音）における テンポ分析

早坂 牧子

1. はじめに

本稿は、ソプラノ歌手三浦環（1884-1946）の演奏の実際を、プッチーニ《蝶々夫人》の Aria「ある晴れた日に」‘Un bel dì, vedremo」におけるテンポに着目し、これを録音分析から検討する試みである。

1901～1903年にかけて、米ビクター、コロムビア、英グラモフォンの各社がフョードル・シャリアピン Fyodor Ivanovich Chaliapin（1873-1938）、エンリコ・カルーソー Enrico Caruso（1873-1921）らの録音を手がけ、クラシック音楽のレコード産業は既に拡充の局面に入っていた。1903（明治36）年、新たな市場のひとつであった日本に初めて円盤式レコードが輸入され、1907（明治40）年には本邦初のレコード会社である日米蓄音機製造株式会社が設立、以降1910（明治43）年までに、小唄、浄瑠璃、義太夫、謡曲、落語といった伝統芸能から、軍楽、唱歌、クラシック音楽に至るまで、多数のレコードが発売されるに至る¹。このようなレコード産業黎明期に三浦が初めて取り組んだレコード録音は、1911（明治44）年、アドルフォ・サルコリ Adolfo Sarcoli（1867-1936）との二重唱「ああ見たか‘Ah! Lo vedi」（マスカーニ《カヴァレリア・ルスティカーナ》より）、及び独唱「夜の調べ」（グノー「セレナード‘Serenade」）の収録であった²。当時三浦は27歳、本邦初の本格的なオペラ歌手の録音という点で、このレコードは記念碑的作品であった。以降、1946（昭和21）年に死去するまで、オペラ、日本歌曲、民謡など100曲余りの録音を残した三浦は、日本におけるレコード産業の発展と共に歩み、歌唱録音の普及を支えた立役者であったといえよう。

このように録音と関わりながら音楽活動を展開した三浦であるが、録音分析を主眼とする演奏研究は極めて少ない。三浦演奏による日本歌曲の発音の問題³や、「ある晴れた日に」の歌唱におけるテンポ設定⁴についての論考が僅かにあるが、三浦の数ある録音の全貌が見渡せるような研究は未だなされていない。また、分析者自身が耳で聴いて判断する、ストップウォッチ

- 1 20世紀初頭の欧米におけるレコード産業創成と、日本市場との関連、日本でのレコード産業の展開は、生明俊雄、『二〇世紀日本レコード産業史』（東京：勁草書房、2016年）、第1章「世界のメジャー企業による生成器の日本の市場への攻勢」に詳しい。
- 2 日米蓄音機製造株式会社、Americanレーベルより1円25銭で発売。サルコリの独唱2面と合わせて4面。録音を1912年とする資料もあるが、詳細は不明。
- 3 林満理子、「山田耕筰の目指す歌唱法1：ソプラノ編（三浦環）」、『山口大学教育学部研究論叢』65号（2016）：271-282。
- 4 Mei Zhong, *Tempo in the Soprano Arias of Puccini's La Bohème, Tosca, and Madama Butterfly* (Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 2002).

チで時間を計測するといった、音楽研究で従来行われてきたアナログな演奏分析方法のみでは、データが不正確になりやすいし、ピッチや声質の詳細な計測・分析は困難である。音声・音響学の分野では、計測機器や解析ソフトウェアを用いた周波数分析によって、声質、発声法、発音の諸特徴を検討する研究の蓄積があるから、音楽・音声・音響学の一層の連携が望まれるところであるが、共同研究が容易にできない場合もあるし、音声・音響の物理的分析は敷居が高いと感じる音楽史研究者は、筆者だけではないだろう。

こうした状況においてひとつの光明となりうるのが、音響解析ソフトウェア Sonic Visualiser⁵を用いた演奏研究である。2000年代以降、欧米の音楽学では、19世紀末から20世紀初めにかけて収録された初期録音を音声・音響学的見地から検討し、歴史的演奏研究に反映させようという動きが活発化してきた⁶。そうした中、音源の諸特徴を手軽に可視化できるツールとして開発されたのが、Sonic Visualiserである。現在インターネット上で入手できる一般的な無料音楽編集ソフトでは、音楽ファイルを取り込むと音量を示す波形が表示されるのみであることが多いが、Sonic Visualiserでは周波数、タイミング、ダイナミクスなどの要素を数値化し、音波形、スペクトログラム、線グラフなどの形で視覚化することができる⁷。これにより、音声・音響分析のための特殊機材や高度な専門知識を有せずとも、録音から音声情報データをより正確に、より手軽に抽出し、演奏のテンポ、ピッチ、ダイナミクス、ヴィブラート、歌手の発音などを分析することが可能となった。

Sonic Visualiserを用いて三浦の録音そのものを検討することによって、これまで蓄積の少なかった三浦の演奏研究に新たな視座を得ると共に、彼女の演奏について、同時代的文脈から改めて評価することができるはずである。手始めとして本稿ではテンポに着目し、三浦の「ある晴れた日に」の歌唱録音に見られるテンポの諸特徴を分析し、これを同時代の歌手たちの歌唱の例と比較する。

2. 使用音源と分析の手法

分析に用いる三浦の1917年の音源は、彼女がシカゴ・オペラ・カンパニーと契約し、《蝶々

5 ロンドン大学クイーンズメアリー校 Centre for Digital Music において開発された音響解析ソフトウェア。Windows、Linux、Macで利用可能。ホームページから無料でダウンロードできる。Sonic Visualiser, <https://www.sonicvisualiser.org/>. Chris Cannam, Christian Landone, and Mark Sandler, 'Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files,' in *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference* (Florence: October 2010): 1467-1468.

6 Sonic Visualiserを用いた演奏研究は近年も盛んで、例えば2020年7月10～11日にオンライン開催された国際学会 'Early Recordings: Methodologies in Research and Practice' においても、欧米の研究者を中心に多彩な研究テーマが紹介され、今後の研究の広がりを感じさせた。本学会を主催したDr Eva Moreda Rodríguez (University of Glasgow) 及び Dr Inja Stanović (University of Huddersfield) による初期録音研究プロジェクトが進行中である。参照: *Rethinking Early Recordings*, <https://early-recordings.com/>. 本邦においては、Sonic Visualiserを利用した研究はあまり見られない感があったが、2018年より東京藝術大学で行われている科研費研究プロジェクト「20世紀前半のヴァイオリン演奏様式の包括的研究—野澤コレクションを活用して」において Sonic Visualiser が用いられるなど、同ソフトウェアを用いた演奏研究が展開しつつある。

7 Nicholas Cook and Daniel Leech-Wilkinson, 'A musicologist's guide to Sonic Visualiser,' accessed 6 August, 2020, https://charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_0_2.html.

夫人》公演で名声を高めている折の貴重な録音で、米コロムビア社から発売された12インチ2面レコードに収録されている⁸。これに加え本稿では、エミー・デスティン Emmy Destinn/ Ema Destinnová (1878-1930)⁹、ジェラルディン・ファーラー Geraldine Farrar (1882-1967)¹⁰、フランシス・アルダ Frances Alda (1879-1952)¹¹、ローザ・ボンセル Rosa Ponselle (1897-1981)¹² による20世紀初期の録音を検討する。各歌手の音源データはCDからリップニング、オーディオ編集ソフトウェア Audacity を用いてモノラル・トラックに変換し、必要箇所を抽出してwavファイルとしたものを Sonic Visualiser に取り込み、解析、比較する。

分析する音楽データは全て、電子録音以前の機械式録音によるSP盤の復刻音源から採った(表1参照)。原盤の音質はまちまちで、音源復刻時のピッチ修正等に関して明確な情報がないものもある。筆者の分析環境では、完全に条件を揃えることは不可能であるから、本稿ではあくまで個々の復刻盤CD音源に見出せる音響的特徴に基づいて、テンポの比較検討を行うことを断っておく。

表1. 使用音源

演奏家名(録音年)	原盤 SP	使用 CD
三浦 (1917)	Columbia, 49260	『三浦環全集①』、日本コロムビア (COCA-12424, 1995)
デスティン (1908)	Gramophone, 0801v	<i>Emmy Destinn: Recordings 1907-1921</i> , Nimbus Records (NI7910, 2003)
ファーラー (1909)	Victor, C 5055-2	<i>Farrar in Italian Opera</i> , Nimbus Records (NI7857, 2006)
アルダ (1913)	Victor, 74335	<i>Frances Alda: The Complete Victor Recordings (1909~15)</i> , Romophone (81034, 2003)
ボンセル (1919)	Columbia, 49571	<i>Rosa Ponselle (1897-1981)</i> , Volume 2, Nimbus Records (NI7846, 1993)

- 8 クリストファ・N・野澤、「三浦環が残した“音”」、日本コロムビア『三浦環全集』(COCA-12424, 1995)、CDライナーノーツ、22頁。
- 9 チェコ出身のドラマティック・ソプラノ。教師であった Marie Loewer-Destinn の姓からとりデスティンを名乗ったが、後年は本名のキトロヴァを用いている。1898年にベルリンでデビュー以降、パイロイト、ロンドン、ニューヨーク、ブラハなどで活躍。温かみのある独特な声で知られ、200以上の録音を残している。
- 10 アメリカ出身のリリック・ソプラノ。ボストン、ニューヨーク、パリに学び、ベルリンでリリー・レーマン Lilli Lehmann (1848-1929) に師事。1906~1922年に渡りメトロポリタン・オペラで活躍。透明感のある声質、正確なフレーズに定評があり、蝶々夫人の他、ツェルリーナ、ケルビーノ、マノンなどを当たり役とした。ファーラー、三浦、それに《蝶々夫人》を初演したロジーナ・ストルキオ Rosina Storchio (1872-1945) の3人が「世界の三大『お蝶婦人』歌手と折紙をつけられた」と三浦は述べている。吉本明光編、『三浦環：お蝶夫人』(東京：日本図書センター、1997年)、105頁。
- 11 ニュージーランド出身のリリック・ソプラノ。オーストラリアで育ち、メルボルンでデビューした後、パリに学ぶ。オペラ・コミックで欧州デビュー後、ブリュッセル、ロンドン、ミラノ、ニューヨークなどのオペラ座で活躍。クリアな声質とテクニックの正確さにおいて評価が高く、ジルダ、ヴィオレッタ、デズデモナ、マノン、ミミ、蝶々さんなどの役どころで人気を博した。
- 12 アメリカ出身のドラマティック・ソプラノ。映画館やヴォードヴィルに出演した後、メトロポリタン・オペラで活躍。ノルマ、ヴィオレッタの歌手として特に有名で、20世紀最高の美声と讃えられた。幅広いレパートリーで知られるが、ブッチーニのオペラに出演することはなかった。

3. 楽曲の特徴とテンポの問題

《蝶々夫人》2幕で歌われる「ある晴れた日に」は、このオペラのハイライトであり、三浦環をスターダムへと押し上げ、彼女の代名詞ともなったアリアである。

分析にあたり、大まかな楽曲構成を表2に示した。曲は三部形式で、繰り返される主題部Aの間にレチタティーヴォ的に歌われる長いBが挿入された、一種のダ・カーポ・アリアの形をとる¹³。曲中のテンポ、拍子、調性、ダイナミクス、声域の変化の幅は大きく、ピンカートンを待つ蝶々さんのひたむきな愛情と、その奥底で揺れ動く感情を、微細かつ劇的に表現することが求められる。

歌詞の内容は大きく4部に分かれる(表2の「歌詞」に示された[1]～[4]の番号が内容の区切りを示す)。ピンカートンの乗った船が帰って来る情景、再会を喜ぶ二人の姿、感情の高まりと、二人が再び結ばれると信じる蝶々さんの強い気持ちが歌われる。

表2. 楽曲構成

区分	小節	調性	拍子記号	速度表示	歌詞		
A	1-2	G b major	3/4	<i>Andante molto calmo</i> (♩ : 42)	[1] Un bel dì, vedremo		
	2-5				levarsi un fil di fumo sull'estremo		
	5-6				confin del mare.		
	6-8				E poi la nave appare.		
B	9-10	B b minor	2/4	<i>un poco mosso</i>	Poi la nave bianca		
	10-14	F minor		<i>ritenuto – un poco mosso</i>	entra nel porto, romba il suo saluto.		
	15-16	B b minor		<i>con passione ritenuto</i>	Vedi? È venuto!		
	17-18			<i>rall.</i>	[2] Io non gli scendo incontro. Io no. Mi		
	19-21			F minor	<i>a tempo con semplicità</i>	metto là sul ciglio del colle e aspetto,	
	22-24	A b major		4/8	<i>rit. – a tempo</i>	e aspetto gran tempo e non mi pesa,	
	25-26					<i>animando un poco</i>	la lunga attesa.
	27-31					<i>rall. un poco – fermata</i>	[3] E ... uscito dalla folla cittadina
	31-33	F minor		4/8	<i>Sostenendo molto. - Lo stesso movimento</i>	un uomo, un picciol punto	
	33-37					s'avvia per la collina.	
	38-39					Chi sarà? Chi sarà?	
	39-40					E come sarà giunto	
	40-41	D b major			<i>rall. – Lento</i>	che dirà? Che dirà?	
41-43	Chiamerà Butterfly dalla lontana.						
44-45	Io senza dar risposta						
45-46	me ne starò nascosta						
A'	46-48	G b major	3/4	<i>rall. molto</i>	un po' per celia ... e un po' per non		
	49			<i>Andante con prima</i>	morire		
	49-51				al primo incontro, ed egli alquanto in pena		
	51-52				chiamerà, chiamerà:		
	52-53				Piccina mogliettina,		
	53-54				olezzo di verbena,		
Coda	54-56			i nomi che mi dava al suo venire.			
	57			[4] Tutto questo avverrà,			
	57-58			te lo prometto.			
	59-60			Tienti la tua paura, io con sicura			
	61-62		<i>poco rall. – Largamente</i>	fedele l'aspetto.			

13 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music: Music in the Nineteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 668.

「ある晴れた日に」では、楽曲形式が単純であるのに対して、テンポ設定はやや複雑である。表2に示されるように、特に9～49小節にかけ速度表示が目まぐるしく入れ変わり、細かい *tempo* の指示もないので、演奏者による解釈の幅が出やすい¹⁴。そもそも、プッチーニのテンポ指定は、彼の存命中から演奏上の要請に基づいて変更されたり、版によって表記が違っていたり、指定とは異なるテンポでの演奏が慣習化していたりするために、「作曲者の意図したテンポ」自体が曖昧であるという指摘もある¹⁵。ここでは、どの録音が最も「よい」という議論はさておき、5人の歌手たちがどのようなテンポで歌い、それによって歌唱にどのような特徴もたらされているか、また1917年当時の三浦の演奏を、欧米出身の歌手たちの演奏と比してどう評価できるかについて、考えてみたい。なお、分析にあたりリコルディ社出版の第3版ヴォーカル・スコア（ミラノ：1907年）を用いた。

4. テンポの分析

従来のストップウォッチを用いたテンポの分析では、ある部分の演奏にかかる時間全体を計測するのが一般的であったが、Sonic Visualiserを用いたテンポの分析では、音源に合わせて1拍（四分音符または八分音符）毎のタイミングを記録し、前後の拍間の時間を計測することで、細かなテンポの動きを可視化することができる。正確さを期すため、タイミングのマーキングは適宜再生速度を下げた上で行った。また、録音において歌手と伴奏オーケストラの拍のタイミングがずれている場合は、歌手のタイミングを採用した。

表3は、楽曲区分A（1～8小節）における各歌手の出だし1～2拍目にかけてのテンポ、A間全体（8小節24拍）におけるテンポの中央値と、その変動係数（平均値に対するばらつき）を参考までに示したものである。プッチーニがスコア冒頭で指定しているテンポはMM: 42であるから、出だしと中央値のテンポが42に近い三浦とボンセルは、Aにおいてスコアのテンポに最も忠実であると言える。4小節目以降は、ダイナミクスの表現、ポルタメントやブレスの箇所によって、演奏家毎のテンポ変化に幅が出る。例えば三浦は、4～5小節目の‘sull’estremo’のところで息が足りなくなり、フレーズの後で大きくブレスをとったために、5小節目の3拍目が遅れている（グラフ1参照）が、この部分を除けば概ねMM: 40～50の間で歌唱している。

表3. A（1～8小節）のテンポ

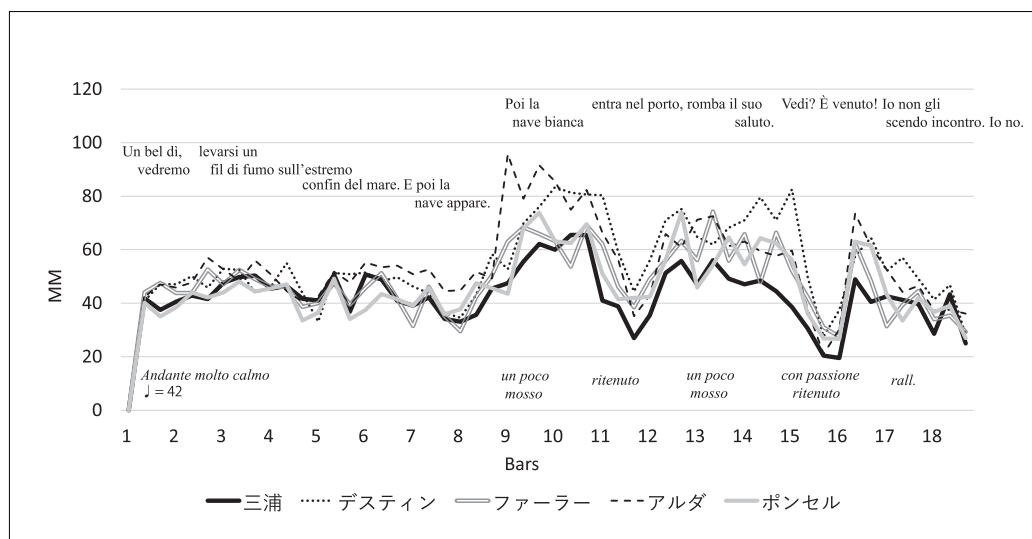
	三浦	デスティン	ファーラー	アルダ	ボンセル
出だし (MM)	41.9	40.8	44	42.4	40.2
中央値 (MM)	41.9	47	45.7	49.2	42.1
変動係数 (CV)	0.12	0.13	0.13	0.09	0.11

14 Zhong, *Tempo in the Soprano Arias of Puccini's La Bohème, Tosca, and Madama Butterfly*, p. 153.

15 *Ibid.*, pp. 9-15.

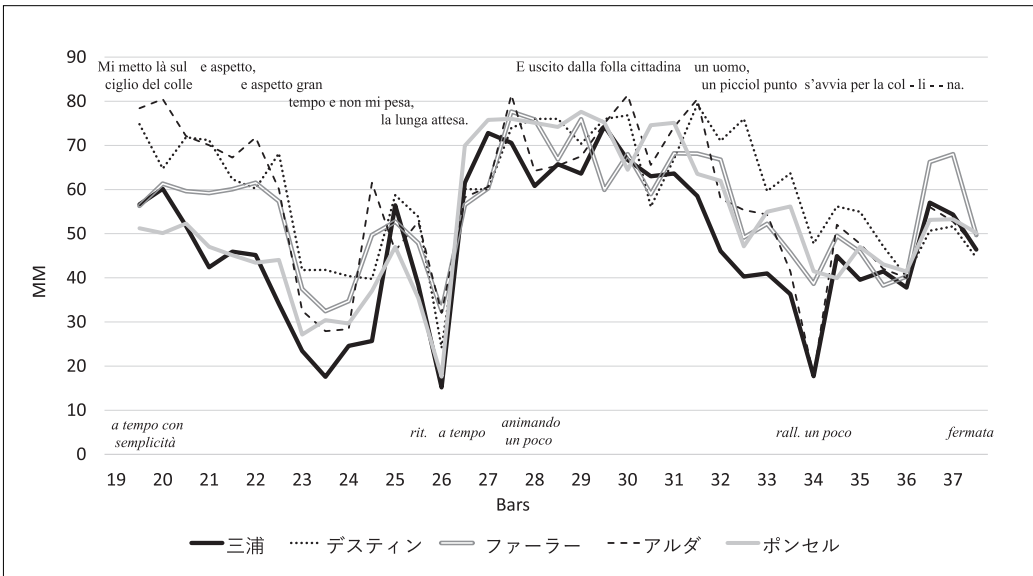
グラフ1は、1～18小節のテンポ変化を示したものである（縦軸MM上部にいくほどテンポが速いことを示す）。これをみると、1～8小節にかけては各者MM: 38～57におさまっているが、Bに入る9小節目以降、速度記号が変わることと、テヌート、ポルタメントが多用されることによってテンポ変化の幅は一層大きくなっている。8～9小節目にかけ突っ込むように歌うアルダや、15小節目のリテヌートをかける前に一気に駆け上がるデスティンのスタイルが目引く。11・15小節目には、全歌手に共通して深い谷型が見られ（リテヌートと音符に付けられたテヌートの影響）、三浦は特に11～12小節目‘entra nel porto’をM: 27、15～16小節目の‘È venuto!’をMM: 19.5と、それぞれ5人中最も遅いテンポで歌っている。この部分を通しての三浦のテンポは、MM: 19.5～65と、他の歌手より全体的に遅く、振れ幅も小さい（例えばアルダは、MM: 20～95.1）。グラフの山谷の形を見ると、三浦は特にポンセル、ファーラーと重なる部分が多いようだ。

グラフ1. A-B (1～18小節)のテンポ変化



グラフ2-a及び2-bに示された、中間部B (19～48小節)のテンポを見てみよう。この部分ではリタルダンドやラレントが頻繁に用いられるので、テンポの振れ幅は全曲を通じて最も大きい。更に、特に38小節目以降において、演奏者によってテンポの解釈がかなり異なることが、グラフ2-bに示された線のばらつきを見るとよく分かる。

グラフ2-a. B (19～37小節)のテンポ変化



グラフ2-b. B (38～48小節)のテンポ変化

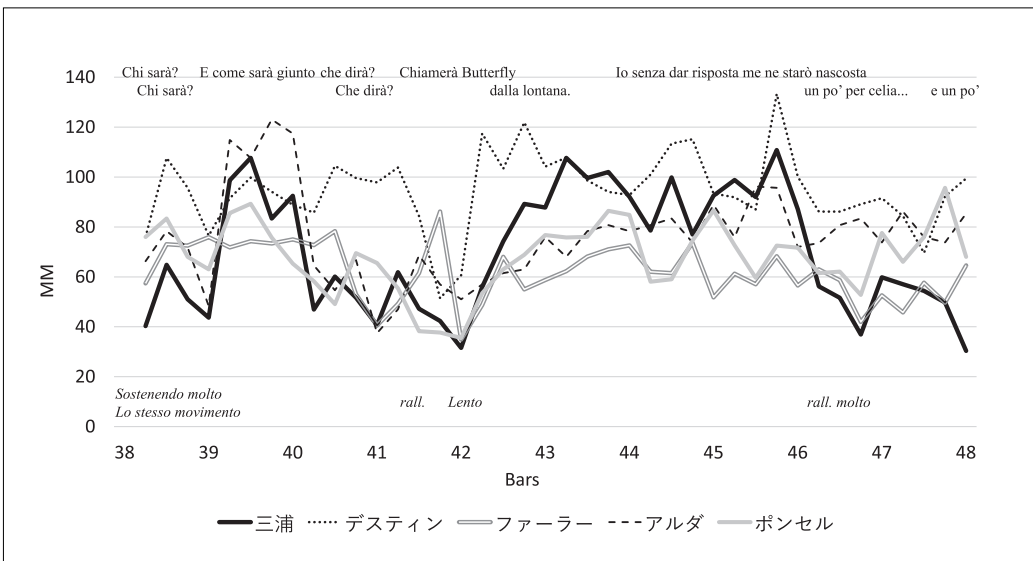


表4は、Bの速度表示のある部分について、テンポの揺れが少ない冒頭3～4小節を抽出して、各演奏者のテンポの中央値と変動係数を示したものである。A tempo→Animando un poco→Sostenendo molto→Lentoの流れから考えると、ポンセルのテンポ設定 (MM: 49.2→73.2→71.2→67.7) が最もスコアの速度指示に忠実と言えようか。三浦は、Sostenendo molto「控えめなテンポで、前よりやや遅く」と指示のある38小節目であまり前の部分からテンポを変えておらず (MM: 66→67.3)、

以降のテンポはやや不安定で、*Lento*に入るとたたみかけるように歌詞を歌っているために、この部分のテンポが前のめりになる (MM: 83)。もっとも、これは三浦に限ったことではなく、全体的にテンポの速いデスティンは *Animando un poco* から *Sostenendo molto* を MM: 67.9→70.7 で歌い、*Lento* も MM: 102.5 とかなりの速さで歌っている。45小節目は特に、言葉数が多いためにテンポが速くなりやすいが、46小節目からのラレントとの対比をつける効果を狙って、意図的にテンポを速くしているのかもしれない。

表4. B (19～48小節) のテンポ変化

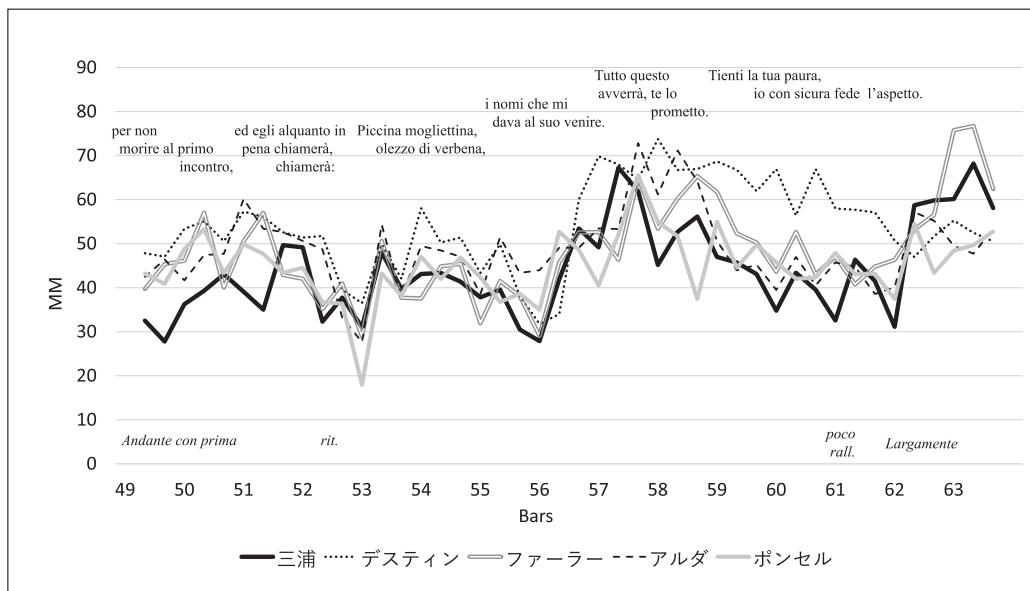
区分	三浦	デスティン	ファーラー	アルダ	ボンセル
<i>A tempo</i> (bb. 19-21) (MM)	51.3	69	59.3	73.7	49.2
CV	0.13	0.07	0.02	0.07	0.05
<i>Animando un poco</i> (bb. 27-31) (MM)	66	70.7	67.9	70.2	73.2
CV	0.07	0.11	0.11	0.11	0.06
<i>Sostenendo molto</i> (bb. 38-40) (MM)	67.3	92.7	70.7	83.1	71.2
CV	0.34	0.11	0.11	0.31	0.16
<i>Lento</i> (bb. 42-44) (MM)	83	102.5	61.4	71	67.7
CV	0.25	0.15	0.17	0.14	0.20

Bの終わり、蝶々さんがピンカートンとの再会の時を思い、つぶやくように歌ううちに感情があふれ出し、高揚と共に再びAの主題が戻ってくる。冒頭のピアニッシモでの歌い出しとは異なり、今度は *con forza* で情熱的に歌われ、テンポも冒頭のAより変化が大きい (グラフ1の1～8小節とグラフ3の49～56小節を比較せよ)。Andante 指定のある49～56小節を MM: 35～55 で歌い、コーダに入る57小節ではテンポ指定はないが、音の上昇と共にテンポが MM: 65～73 まで一段階上がり、*Largamente* に向かって次第にラレントがかけられる流れは、各歌手に共通している (グラフ3参照)。

一方、それぞれの歌手に特有のテンポ表現も見られる。デスティンはポルタメントやアクセントは控えて、特に58小節以降は他の歌手よりも圧倒的にテンポが速い (MM: 67～73の範囲)。彼女の鋭くドラマティックな声質と相まって、非常にスリリングな感をもってクライマックスに達する。アルダは52小節 '*chiamerà*' のリタルダンドを MM: 27.6 まで下げ、コーダでは5人中最も速い MM: 72.8 までテンポを引き上げて緊張感を高め、その後 *Largamente* に向かっていくところは MM: 40 前後でたつぷりと高音を聞かせる。ボンセルの歌唱で興味深いのは、ポルタメントやリタルダンドの強調だ。彼女の歌唱は、他の歌手と比してA'に至るまでポルタメントの使用はごく控えめなのだが、50～55小節ではこれを多用している。特にリタルダンドのかかる52～53小節 '*chiamerà: Piccina*' の箇所はポルタメントを強調していて (ここでテンポ・グラフも

MM: 18まで落ち込む)、ヴィブラートも幅広くとっているので、感情が高まってむせび泣くような、繊細で情感のこもった表現となっている。コーダでは、MM: 62程度までテンポを上げた後、59小節以降はMM: 40~50の間でたっぷりと歌い、彼女の独特の温かみを持った声によって、伸びやかな広がりを感じさせるクライマックスが築かれる。

グラフ3. A' + Coda (49~63小節) のテンポ変化



三浦の歌唱では、テンポ設定はやはり遅めで、特にA'出だしの49~51小節はMM: 27.8~43と、楽曲冒頭のAよりも遅い歌い出しとなっているが、57小節でMM: 67.3まで上がるため、ここで一段階上がるテンポの変化はしっかりと感じられる。特徴的なのは60・61小節のアクセントを示す谷型で、他の歌手よりも谷が深くテンポはMM: 33まで落ちている。テンポが遅い分各音はしっかりと伸び、ノイズの多い音源にもかかわらず高音域はよく声通っていて、評価の高かった透明感のある声質を確認することができる。図表1に、59~62 (63) 小節で歌われる‘Tienti la tua paura, io con sicura fede l’aspetto.’の部分におけるフレージングと、各フレーズにかかる歌唱の所要時間(秒数)を示した¹⁶。三浦は‘Tienti’の後に一度プレス(∨)を入れているが、最後の‘l’aspetto’は5人中アルダに次ぐ長さで6.54秒である(プレスをとった三浦とアルダのみ、63小節の終わりまでB♭5を継続させている)。この明瞭で長い最後の持続音のために、全体のテンポの遅さにも関わらず、しっかりとクライマックスのエネルギーを感じさせる表現にまとめ上げられている。

16 Sonic Visualiserの‘Melodic Range Spectrogram’表示で計測。

図表1. 59～62小節におけるフレージングと所要時間

59 *f* Tien-ti la tua pa - u - ra, io con si cu - ra fe - de *poco rall.* *Largamente* *ff* l'a - spet - - to.

A **B** **C**

演奏者	A	B	C
三浦	2.07 (✓)	6.74	6.54
デスティン	3.92	3.89	4.55
ファーラー	5.12	4.92	2.98
アルダ	1.95 (✓)	5.18	7.88
ボンセル	5.51	5.13	5.5

(秒)

5. 考察と今後の課題

前項までの分析で得られたデータから、三浦の1917年の「ある晴れた日に」の演奏に見られるテンポの特徴をまとめてみよう。まず指摘できるのは、テンポの遅さである。本稿のグラフに示されるように、三浦は5人の歌手のうち最も遅いテンポで歌う傾向にあった。他の歌手と大きなテンポの差ができる部分も多く（例えば45小節目において、三浦のテンポがMM: 110.8であるのに対し、デスティンはMM: 133.8である）、聞き比べていると、やや冗長な感があることは否めない。三浦のテンポについて、同時代の聴衆による評価はこれまで筆者は確認することがないが、今後調査してみたい点である。

全体のテンポの遅さに加え、リタルダンド、ラレントの強調によるテンポの停滞も、グラフから明らかである。「ある晴れた日に」のテンポ設定について、1908～1930年に収録された15人の録音を分析したZhongは、三浦の歌唱について「ファーラーに比して、リタルダンドやラレントなど、プッチーニの速度表示を強調しすぎる」¹⁷と評価しているが、この点が本稿の分析においても改めて確認された。

全体的にテンポの遅い傾向があるとはいえ、テンポの緩急の付け方については、三浦のテンポ感が他の4人の歌手から大きく逸脱しているとはいえない。速度表示が変わる箇所や、歌う言葉の多い部分で多少テンポの揺れが出る場合があるが（例えば42～45小節）、スコアからの極端な逸脱は見られない（初期録音には、例えばアメリータ・ガリ=クルチ Amelita Galli-Curciの1922年の録音に代表されるように、ポルタメントの乱用、テヌートの極端な引き延ばし、音価やリズムの変更など、独自の表現に走っているものがある）。もう少しスコアの速度表示に沿って表現したほうが効果的ではないか（9小節 *un poco mosso*、38小節 *Sostenendo molto*

17 Zhong, *Tempo in the Soprano Arias of Puccini's La Bohème, Tosca, and Madama Butterfly*, p. 163.

など)と思われる箇所もいくつか散見されるが、アリア全体で求められているテンポの動きの大部分は、それなりに掴んでいると言えるのではないだろうか。

テンポが遅いことでより多くのブレスが必要となり、時にフレーズのつながりやテンポ感を犠牲にしている点は、このアリアの歌唱における三浦の演奏の問題と言えるだろう。5小節目‘sull’estremo’、15小節‘Vedi?’、23小節‘tempo’の後に入るブレスの箇所では、テンポが大きく落ちていることがグラフで確認できた。Zhongは「三浦はフレーズの中でしばしばブレスをとる」と述べているが¹⁸、スコア通りのフレージングで歌っている部分も多くあり、図表1で見たように、全曲最後の高音を長く伸ばしてクライマックスを築く持続力も持っているから、三浦自身の息は決して短いわけではないことが分かる。全体のテンポ設定をもう少し上げれば、より大きなフレーズの流れを意識した表現も可能だっただろう。

以上に指摘したような問題点も挙げられるものの、総じて三浦の歌唱におけるテンポ設定は、同時代のスタイルから見ても、現代の耳から判断しても、大きな違和感はない。「ある晴れた日に」において様々なテンポの解釈が可能であり、実際にスコアから逸脱した表現で歌った初期録音も見られること、三浦の録音当時は現在ほど気軽に様々な音源にアクセスすることはできなかったことを考えると、1917年の三浦がどのようにこのような表現を習得したのか、興味を引かれる。三浦は1915年にロンドンのコヴェント・ガーデンで本作に出演することになるまで、この作品を歌ったことはないと述べているから¹⁹、これ以降《蝶々夫人》に取り組む中で、伴奏ピアニストや指揮者の指導を受けたり、あるいはファーラーなどのレコードを聴いて勉強したりということがあったのかもしれない。

本稿による分析はテンポのみに限られ、ここで観察されたことは演奏の構成要素のひとつに過ぎない。三浦の演奏全体をより詳しく考察するには、ピッチ、ポルタメント、ダイナミクス、声質や音色を判断する要素(母音など)を含めた総合的な分析を要する。Sonic Visualiserを用いてこれらの要素を分析し、音声・音響学や言語学の専門家の知見も適宜仰ぎながら、三浦の演奏の全体像を明らかにしていきたい。

(本学講師=外国語(英語)担当)

謝辞

本研究はJSPS 科研費 JP20K12896の助成を受けたものです。

18 Ibid.

19 吉本編、『三浦環：お蝶夫人』、43-44頁。