

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

「言葉と音楽」という観点から見たメノッティのオペラ
——《アマールと夜の訪問者》を中心に——

D2019-02 音楽（声楽）

久津見 れい

学位取得年月日：2022年3月11日

目次

序論

- 1. 目的 …… 1
- 2. 先行研究について …… 2
- 3. 考察対象の作品について …… 5

第1章 考察対象の分析方法について …… 10

- 1-1. 旋律部分の分析方法 …… 10
- 1-2. 単語に対する分析方法 …… 15
- 1-3. フレーズ単位のイントネーションに対する分析 …… 19

第2章 各作品の分析 …… 22

- 2-1. 《領事》の分析 …… 22
- 2-2. 《アマール》の分析 …… 32
- 2-3. 《迷宮》の分析 …… 39
- 2-4. 《タヒチ島の騒動》の分析 …… 46
- 2-5. 《ヴァネッサ》の分析 …… 51

第3章 「拍子変化」と「繰り返し」の観点に対する比較考察 …… 63

第4章 2音節以上ある単語のアクセントの扱いについての比較考察 …… 77

第5章	フレーズ単位の言葉のイントネーションと音楽の関係についての比較考察	…… 85
結論		…… 92
参考文献		…… 97

序論

1. 目的

ジャン＝カルロ・メノッティ Gian Carlo Menotti (1911-2007)は20世紀のアメリカで活躍した作曲家である。近代のオペラの歴史では、世界初のテレビ用オペラを作曲した人物として記され、彼の幾つかの作品は日本でも演奏されている。作曲家以外の面ではイタリアとアメリカで開かれているスポレート音楽祭を始めた人物として知られている他、彼のオペラ作品に限定して言えば、すべての脚本をメノッティ自身が作成しており、他の作曲家に脚本を提供したこともあって、脚本家としての一面でも知られている。ピューリッツァー賞を受賞し現在でも彼の作品は演奏されていることから確かな功績がある人物と言えるが、メノッティの作品や音楽性についての研究は進んでいない。

筆者が声楽家として学ぶ中でメノッティの作品に出会った時、初めて挑戦するアメリカの英語のオペラという点だけでなく、譜面上の拍子変化の多さに驚かされた。譜面が複雑な作曲家という印象を持った状態でニューグローヴ音楽事典¹を開くと、メノッティの項目には彼の音楽について「言葉を自然に、明確に示している」と説明されていた(Barnes 2001: 433)が、これは筆者が楽譜から受ける印象とは少し違っていた。この印象の差はいったい何なのか、そのような疑問からメノッティの音楽について興味を持ち、研究を始めるきっかけとなった。調査を続けていく中で、メノッティの代表作《アマールと夜の訪問者》*Amahl and the Night Visitors* (1951) (以後、《アマール》)について、初演の翌日の新聞に「言葉が自然に聞こえる」という評価が記されていることが確認できた(Downs 1951)。しかし、メノッティの音楽活動や独自性を認める評価の中で、彼の音楽的特徴について具体的に述べる発言はこの記事以外には見られなかった(Gruen 1978)。このことから、「言葉が自然に聞こえる」という評価がメノッティの作品全体を指す評価なのかどうか検討する必要があると考えた。

そこで本論文は、メノッティの《アマール》に注目し、「言葉が自然に聞こえる」と

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition* (2001)

いう評価について「言葉²と音楽の関係」から調査を行う。すなわち、言葉がどのように音楽づけされているかという観点から《アマール》を分析し、その音楽的特徴を複数の観点から明らかにする。さらにこの特徴が《アマール》に特有のものなのかを調べるため、メノッティの別のオペラ作品 2 曲と、同時代に活躍した別の作曲家のオペラ作品各 1 曲を比較対象として取り上げて同じ分析を行う。《アマール》と他の 4 曲の比較考察を通してすることにより、《アマール》の音楽的特徴を明確にし、それが「言葉が自然に聞こえる」という評価にどのように結びついているかを明らかにすることが本論文の目的である。

2. 先行研究について

上記の目的を達成するために有効な分析方法や意見について調べるため、まずはメノッティの先行研究について調査を行った。メノッティは声楽作品を多く作曲し、そのほとんどが彼自身の作詞、脚本で作られている。オペラ作品は 1936 年から 1993 年にかけて 27 作品あり、中でも《霊媒》*The Medium* (1945)、《電話》*The Telephone* (1946)、《領事》*The Consul* (1949)、そして世界初のテレビ用オペラ《アマールと夜の訪問者》がよく知られている。しかし、メノッティの作品を音楽面から探究した研究は多くない。たとえば 1962 年にコロンビア大学のメアリー・カスムスが発表した論文 “Gian Carlo Menotti: His dramatic techniques: A study based on works written 1937-1954” では、脚本の中での題材や言語の扱い方について考察しており、メノッティの脚本は、アメリカ英語の作品に限り、従来のアメリカ文学とは違う新鮮で巧みな台本をしていると述べている。カスムスの研究によると、メノッティの脚本は作品の年代によってテーマが異なるため、登場人物の性格や立場、描き方などは作品によってさまざまであるが、脚本に共通して言えるのは、登場人物の置かれた立場や状態を説明的な言葉で叙述しない工夫がされており、登場人物の行動の量よりも行動の強さを強調されていること、そのため物語の劇的な変化の衝撃を明確に迅速に提示しようとしていることである (Casmus 1962)。この研究からメノッティの脚本に独自性があり、メノッティが瞬間的なドラマの動きを大事にしていることがわかるが、これはあくまで脚本上の文の研究

² 言葉にも様々な要素があるが、本論文では特に言葉のフレーズに対する抑揚に注目する。

であり、音楽的要素との関連については追究されていない。

メノッティの音楽様式についてニューグローヴ音楽事典には、メノッティは人間の声を器乐的に扱うことを避けており、ドラマの進行を妨げないようアリアのようなパッセージは短くなる傾向にあると書かれている。さらに彼の音楽は調性を持っており、旋律は演奏者と聴衆が簡単に把握できるようになっていると述べている(Barnes 2001: 433)。この記述について、事典項目の参考文献から洗いなおしてみると、ヒッチコックの *Music in the United States: a Historical Introduction* (1969)にて似たような記述を見つけた (Hitchcock 1969: 211)。しかしこの文献内のメノッティについての記述は約 1 ページ程度で、譜例を用いた音楽的分析はない。

1975 年にはイリノイ大学のリチャード・マリオットが、Casmus 1962 を基に音楽的考察を加えているが、「物語の衝撃」つまりドラマが動く瞬間について、一部の楽譜を譜例として紹介し、その部分に見られる効果音のような音、強弱や音域、音の印象について部分的に触れ、メノッティの音楽はプッチーニのヴェリズモの派生でありメノッティの音楽自体には価値がないと述べている。メノッティの功績は彼の脚本における題材や英語でのオペラを成功させたこと、そしてオペラの舞台を劇場からラジオやテレビといった様々な媒体に取り入れミュージカルの足掛けとなったことだと述べていた(Marriott 1975)。しかし、マリオットの研究ではメノッティの作品の中でごく一部の譜例を提示し、プッチーニの作風と似ている点を指すのみであり、作品全体については音楽的な観点でなくプロットで説明しているため、メノッティの譜面上の拍子変化や作品全体の音楽的特徴や構成については触れられていない。ここで参考となるのは森田学の『プッチーニのオペラ作品における詩句の扱いに関する一考察--ミミのアリア「私の名はミミ」について』(2008 年)で、その要旨部分には以下のような言葉が書かれている。

プッチーニのオペラ作品の最大の魅力のひとつは、その流麗な旋律である。特に「冷たき手を」、「私の名はミミ」、「星は光りぬ」など有名なアリアや重唱で用いられる旋律は世界中のオペラ・ファンを魅了している。このような旋律に用いられる詩句(歌詞)はイタリア・オペラの伝統に従って韻文で書かれている。にもかかわらず、聞き手の耳には美しい響きと共にそれが散文であるかのように聞こえてくる。(森田 2008: 77.)

森田氏の論文では上記の引用部分にもあるように、イタリア・オペラの脚本が韻律法³による規則に沿っていることに注目し、韻律法による歌詞テキストと楽譜上の音楽的テキストの2つの面から分析を行っている。イタリア語の韻律法では動詞の活用から主語を省略したり、冠詞を名詞と合体させたりすることにより、音節数を一定の規則に合わせ韻律を揃えることができる。これに対して、英語では文法上主語を省略したりすることが困難なため、イタリア語のように音節数を揃えて韻律を整えることができない。ところが、前述のマリオットの論文はこのような言語の違いに一切触れず、一部の譜例によりメノッティはプッチーニと印象が似ており、独自性がないと結論づけている点で早計であると筆者は考える。むしろ、英語の脚本にもかかわらず、マリオットが「プッチーニの派生」と述べたようにプッチーニと似た印象を与えた「言葉の扱い」にこそメノッティの特徴があるのではないだろうか。

アメリカの芸術評論家ジョン・グルーン John Gruen (1926-2016) は *Menotti - a biography-* (1978) でメノッティについて「彼のユニークな音楽は、アメリカ音楽のレパートリーを豊かにしていくだろう」と述べている。グルーンの言う「ユニークな音楽」とは、メノッティの作品の部分的な要素ではなく、作品全体の構成や工夫からみられるメノッティの作品の全体的な音楽を指す(Gruen 1978)。メノッティ独自の特徴は作品全体を分析してこそ見られるのだ。その他にも、メノッティの脚本におけるヴェリズモについての研究やメノッティが脚本を提供したサミュエル・バーバー Samuel Barber (1910-1981) のオペラ作品についてなど、メノッティの脚本についての先行研究⁴はいくつかあるが、メノッティ作品に対する有効な分析方法を用いた音楽面についての研究は見出せない。

よって、本研究のためには英語のオペラ作品を分析するための新しいアプローチが必要になる。筆者の考えた新しい分析方法については1章に記載する。

³ 森田氏の論文では「7音節詩行」といった用語を用いて説明されているが、本人は文法上の音節とは必ずしも一致するものではないと明言し、詩を朗読する際に自然に感じる拍を生み出す要素としてとらえるとしている。つまりリエゾンという言葉の連声により、文法上の単語の持つ音節数よりも隣り合う単語の一部がつながることで塊になるため、実際の文法上の音節数より、朗読時の音節数の方が少なくなる状態を説明している。

⁴ Chacon, Victor "‘Verismo’ in the works of Gian Carlo Menotti: A comparison with late nineteenth century Italian opera" (1991)

Smith, Elizabeth Lena *Musical Narrative in Three American One-Act Operas with Libretti by Gian Carlo Menotti* (2005)

3. 考察対象の作品について

今回メノッティの《アマール》と比較するため、メノッティ自身、および同時代の他の作曲家の作品から比較考察に適した以下の作品を4つ選択した。以降、選択理由について述べる。

まずメノッティの作品についてである。ジャン＝カルロ・メノッティはアメリカで活躍した作曲家であり、脚本家でもあった人物。1911年7月7日、イタリアのカデリアーノに生まれた。音楽家である母親の指導で7歳から作曲の勉強を始め、1923年にミラノのヴェルディ音楽院に入学した。しかし、1928年父親の死に伴い母親とアメリカに移り、アルトゥーロ・トスカニーニ Arturo Toscanini (1867-1957) の推薦状を受け、フィラデルフィアのカーティス音楽院に進学する。在学中ロザリオ・スカーレロ Rosario Scalerò (1870-1954)の下で作曲を学び、卒業後はアメリカを中心に活動し、オペラ《霊媒》(1945)、《電話》(1946)、《領事》(1949)の作曲で有名となる。1951年にはNBCの委嘱作品として世界初のテレビ・オペラ⁵、《アマールと夜の訪問者》を作曲した。その後も声楽作品を中心とした数々の作品を残し、2007年にモナコで没した。

メノッティのオペラ作品について以下の表に記す。(Barnes 2001)

年代	題名
1936	《アメリカ舞踏会へ行く》 <i>Amelia al ballo</i>
1939	《泥棒とオールドミス》 <i>The Old Maid and Thief</i>
1942	《神の島》 <i>The Island God</i>
1944	《セバスティアン》 <i>Sebastian</i>
1945	《霊媒》 <i>The Medium</i>
1946	《電話》 <i>The Telephone</i>

⁵ 舞台での講演をテレビ中継されたものではなく、収録スタジオにてテレビで放送されることを前提として作曲されたオペラのこと。アメリカでの劇場中継は1948年のメトロポリタン歌劇場から中継されたヴェルディの《オテッロ》(1887)が初めてだが、スタジオから中継されたテレビ・オペラはメノッティの《アマールと夜の訪問者》が世界初である。

1947	《迷路へのお使い》 <i>Errand into the Maze</i>
1949	《領事》 <i>The Consul</i>
1951	《アマールと夜の訪問者》 <i>Amahl and Night Visitors</i> (テレビ・オペラ)
1954	《ブリーカー通りの聖人》 <i>The Saint of Bleeker Street</i>
1956	《ユニコーン、ゴルゴーンとマンティコーレ》 <i>Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i>
1958	《マリア・ゴロヴィン》 <i>Maria Golovin</i>
1963	《迷宮》 <i>Labyrinth</i> (テレビ・オペラ) 《最後の野蛮人》 <i>L'ultimo Selvaggio</i>
1964	《マルティンの嘘》 <i>Martin's Lie</i>
1968	《助けて、助けて、グロボリンクスがやってきた！》 <i>Help, Help, the Globolinks!</i>
1971	《最も重要な男》 <i>The Most Important Man</i>
1973	《タムータム》 <i>Tamu-Tamu</i>
1976	《卵》 <i>The Egg</i> 《英雄》 <i>The Hero</i>
1978	《ジプシーの裁判》 <i>The Trial of the Gypsy</i>
1979	《チップと彼の犬》 <i>Chip and his Dog</i>
1982	《プルートの花嫁》 <i>A Bride from Pluto</i> 《早く成長しすぎた少年》 <i>The Boy who Grew too Fast</i>
1986	《ゴヤ》 <i>Goya</i>
1988	《結婚式》 <i>The Wedding</i>
1993	《歌う子供》 <i>The Singing Child</i>

作品表のようにさまざまな作品が存在しているが、今回は「言葉が自然に聞こえる」という評価を受けた《アマール》を中心に考察するため、《アマール》との比較に有効な作品を選択する。選択時の重要なポイントは「作曲年」と「媒体」の2点である。「作曲年」から考えると《領事》の作曲年代に近い。《ブリーカー通りの聖人》も作曲年が近いが、《領事》は後にピューリッツァー賞を受賞する作品として評価され、メノッ

ティの代表作になった作品のため、同じ代表作である《アマール》と比較するのにより有効と考え、これを考察対象の作品として取り上げる。また、《アマール》の次に作曲された⁶テレビ・オペラ《迷宮》は、初演が舞台とは違いテレビであるという「媒体」の共通点を持ち、なおかつ演奏時間が《アマール》と《迷宮》は共に 50 分程と似通っている。作曲年に差があるものの、「媒体」が共通する点から《迷宮》を比較考察対象の作品として取り上げる。

次にメノッティと同年代のアメリカ人作曲家、レナード・バーンスタイン Leonard Bernstein (1918-1990) の作品に注目する。バーンスタインはアメリカで活躍した作曲家であり、指揮者、ピアニストとしても知られている。ユダヤ系アメリカ人でマサチューセッツ州ローレンスに生まれた。彼は家族の反対を押し切って音楽の道に進み、1939年にハーバード大学を卒業後、フィラデルフィアのカーティス音楽院に進学する。メノッティはバーンスタインにとって先輩にあたり、彼自身メノッティのことを認識していたようだが、直接の面識はなかった。またバーンスタインがカーティス音楽院に在籍していたころ、メノッティに作曲を指導していたスカーレロもまだ教鞭をとっていたが、バーンスタインは作曲よりも指揮者としての勉強が中心だったため、スカーレロの印象は弱かったようだ(バーンスタイン 2012: 285-292)。1941年に卒業後しばらくは仕事がありませんでしたが、1943年にニューヨーク・フィルハーモニックで指揮者として名をあげ活躍する。作曲家としては、舞台音楽の作品は 11 作品あり、中でもミュージカル《ウエストサイド物語》*Westside Story* (1957) などミュージカル作品の作者として有名である。メノッティと比べると、活躍した時期はほぼ同じであるが、作品を発表していた地域に差があり、お互いに名前を知らなかったわけではないが、音楽活動において交流はなかった(パートン 1994)。

バーンスタインの舞台作品について以下の表に記す。(バーンスタイン 2012)

年代	題名
1944	《オン・ザ・タウン》 <i>On the Town</i>
1950	《ピーターパン》 <i>Peter Pan</i>

⁶ 《マリア・ゴロヴィン》*Maria Golovin* (1958)もスタジオ収録をテレビで放送されたが、初演は舞台であるため、テレビ・オペラからは除外する。

1951	《タヒチ島の騒動》 <i>Trouble in Tahiti</i> (オペラ)
1953	《ワンダフル・タウン》 <i>Wonderful Town</i>
1955	《ひばり》 <i>The Lark</i>
1956	《キャンディード》 <i>Candide</i> (オペラ)
1957	《ウエストサイド物語》 <i>West Side Story</i>
1971	《ミサ曲》 <i>Mass</i>
1976	《ペンシルヴァニア・アヴェニュー1600番地》 <i>1600 Pennsylvania Avenue</i>
1979	《セントラルパーク西通りの狂女》 <i>The Madwoman of Central Park West</i>
1983	《静かな場所》 <i>A Quiet Place</i>

上記のようにバーンスタインの舞台音楽はたくさんあるが、ミュージカル作品を除くと、オペラ作品は《タヒチ島の騒動》と《キャンディード》の2作品となる。さらに《アマール》と「作曲年」が近い理由から《タヒチ島の騒動》を考察対象とする⁷。

もう一人の同時代人はサミュエル・バーバー Samuel Barber (1910-1981) である。1910年3月9日にアメリカのペンシルベニア州ウエストチェスターで生まれた。父親は医師で母親がピアニスト、そして叔母が歌手で叔父が作曲家であった。作曲家の叔父から音楽を学び、フィラデルフィアのカーティス音楽院に入学、そこでメノッティと出会い、ともに学ぶ。作曲についてはメノッティと同じくスカーレロに師事し、卒業後イタリアに留学。

《弦楽のためのアダージョ》(1937)の作品で有名になり、その後もオーケストラ作品の他歌曲作品を多く残した。メノッティ脚本のオペラ《ヴァネッサ》(1957)はアメリカで好評を受けピューリッツァー賞を受賞したが、ヨーロッパでは評価されなかった。その後も作曲活動を続け1981年にリンパ腺癌によってニューヨークの自宅で没した。

⁷ 《キャンディード》の作曲年も近しくはあるが、1956年以降公演を重ねるにつれ違うバージョン(版)が出ているため、《タヒチ島の騒動》の方がふさわしいと判断した。

バーバーのオペラ作品について以下の表に記す。(Heyman 1992)

年代	題名
1957	《ヴァネッサ》 <i>Vanessa</i> (1964年に改訂)
1959	《ブリッジでの手遊び》 <i>A Hand of Bridge</i>
1966	《アントニーとクレオパトラ》 <i>Antony and Cleopatra</i>

メノッティとバーバーはカーティス音楽院の学友であった。その後同性愛の恋人となり、約40年近くの時間を共にした。バーバーのオペラ作品は非公開の作品を含めた4作品のみで、公開されている3作品には脚本にすべてメノッティが関わっている。バーバーの作曲活動に対してだけでなく、お互いに作品について感想や助言を言い合う間柄であった。

今回は《アマール》作曲年が近いこと、そしてメノッティが脚本を担当している《ヴァネッサ》⁸を考察対象として加える。

したがって本論文では、メノッティのオペラ《アマール》を中心に、メノッティ作品では《アマール》の直前に作曲された《領事》ともうひとつのテレビ・オペラ《迷宮》を考察対象とする。また同時代の作品としてバーンスタインの《タヒチ島の騒動》、およびバーバーの《ヴァネッサ》を考察対象に加え、合計5作品について検討するものとする。

以下、本論においては、第1章で作品を研究するために有効な分析方法について考え、第2章で5つの作品をそれぞれ分析する。第3章以降、作品同士の比較考察を行っていき、第3章では「拍子変化」と「旋律の繰り返し」の観点から見た比較考察を、第4章では2音節以上を有する単語に注目した比較考察を、そして最後に第5章で言葉のフレーズのイントネーションに注目した比較考察を行う。これらの比較を経て、《アマール》にはどのような音楽的特徴があるかを明らかにし、またその特徴が「言葉が自然に聞こえる」という評価にどのように関係しているのかどうかを考察する。

⁸ 《ヴァネッサ》は最初1957年に作曲されているが、1964年に4幕構成から3幕構成に改訂され、現在では改訂版の方がよく演奏されている。この改訂にはメノッティも関係しているため、今回は改訂された1964年版の方を分析に利用している。

第1章 考察対象曲の分析方法について

上述のように、《アマール》の楽譜には拍子変化が多く一見歌い辛いように思える。それにもかかわらず「言葉が自然に聞こえる」という評価に至ったのは何故だろうか。メノッティが言葉に対してどのように音楽付けをしたのか、その特徴を明らかにするための分析方法について、次のように考えた。

分析法考案の過程の中で参考としたのは、2009年の山下裕子氏の研究「サミュエル・バーバーの歌曲集〈Hermit Songs〉に関する研究」である。山下氏の研究ではバーバーの歌曲の分析のために、リズム、形式、和声や調性といった音楽的要素の観点から曲の雰囲気やどのように形作られているかを検証し、その後、歌詞と旋律の整合性を分析するために、言葉の音節部分について音価や音高の観点から分析を行っている(山下2009)。これを参考に本論文では、メノッティの楽譜上に現れる「拍子変化」や旋律のパターン、そして発語時のアクセントと音価や音高の関係など、様々な視点からメノッティの音楽を分析する方法を考えた。以下に順を追ってその方法を提示する。

1-1. 旋律部分の分析方法

まず、第1の観点として、メノッティの譜面上に多く見られる特徴である「拍子変化」に注目する。不規則的な拍子変化が多ければ多いほど、本来歌いにくいという印象が増大する。実際に拍子変化がどのような影響を与えるのか調べるために、作品内にどれだけの割合で拍子変化が存在するか分析する。その手順として、まず分析対象の楽曲について、《領事》と《タヒチ島の騒動》、《ヴァネッサ》の場合には楽譜上の表記から、また《アマール》《迷宮》の場合にはト書きの内容や実際の映像の移り変わりからシーンを判断し、シーン毎に分ける。さらに大区分として前奏、間奏といった器楽部分や、レチタティーヴォ、アリアや掛け合い、そして重唱など1曲としてまとまりを感じられる部分⁹に分ける。さらに、大区分内の構成に注目し、その部分の拍

⁹ 大区分で「掛け合い」としたのは、1曲程度の長さの中で、レチタティーヴォと旋律を挟みながら複数人が短い旋律を交互に歌う形で進行している部分を指す。また「重唱」とは、複数の声部の重なる部分が存在し、かつ1曲として成り立っている部分を指す。

子はどうなっているかを XYZ の 3 種類に分類する。

○第 1 の観点 拍子の変化

- | | |
|---|-------------|
| X | 一定の拍子のもの |
| Y | 拍子が変わっていくもの |
| Z | 拍子がないもの |

これらの分類の実例は以下に示すとおりである。

・拍子 X

拍子が常に一定なものを X とする。譜例 1 のように 4/4 拍子を続けている部分や、譜例 2 のように拍子変化していても規則性を有する部分¹⁰も含める。

譜例 1：《アマールと夜の訪問者》アマールの笛部分 (m.18-27)

The musical score for the flute part of 'Amal and the Night Visitor' (measures 18-27) is presented in two systems. The first system (measures 18-22) begins with a forte (f) dynamic and concludes with a piano (p) dynamic. The second system (measures 23-27) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a pianissimo (pp) dynamic. The flute part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line provides a steady accompaniment of quarter notes.

¹⁰ 少なくとも 3 回以上規則的に反復されている場合とする。

譜例 2 : 《アマールと夜の訪問者》アマールと母親の掛け合い (m.51-55)

Amahl
But, Mother, let me stay a lit-tle long-er! But my cloak is warm, let me stay a lit-tle long-er! But the sky is light, let me stay a lit-tle long-er!

Mother
The wind is cold. The night is dark.

Andantino, con moto

sf

・拍子 Y

言葉の数や音楽に即して不規則に拍子変化する部分を Y とする。譜例 3 のように 4/4 拍子、3/4 拍子、2/4 拍子と拍子が変わっていく。

譜例 3 : 《アマールと夜の訪問者》母親のソロ部分 (m.84-92)

Mother
Here we are with nothing to eat, not a stick of wood on the fire, not a drop of oil in the jug, and all you do is to worry your mother with fair-y tale. Oh! A-mahl, have you for-got-ten your promise nev-er, nev-er to lie to your moth-er a-gain?

Andantino, con moto

・拍子 Z

無伴奏、もしくはフェルマータなどにより、無拍で拍子感の無い部分を Z とする。譜例 4 (点線は小節線ではなく、また和音がフェルマータで伸ばされていて拍感がない) のように、Z は主にレチタティーヴォ部分に現れる。

譜例 4：《アマールと夜の訪問者》3人の王と母親のレチタティーヴォ部分 (m.410)

Mother: *Lento (Ad libitum)* Oh, these beau-ti-ful things, and all that gold! *(with great excitement)* The child! Which child?

Melchior: *Lento* These are the gifts to the Child.

第2の観点、拍子変化に関係なく現れる「反復」、つまり旋律の繰り返しがフレーズのまとまりを生み出している可能性に着目する。反復があればあるほど、旋律の形が印象付けられやすい。第2の観点として繰り返しの在り方を ABCD の4種類に分類する。

○第2の観点 繰り返しの在り方

- | |
|--|
| <p>A 決まった音型が同じ形で現れるもの</p> <p>B 基本の音型が微量に音程やリズムの発展をもって現れるもの</p> <p>C 旋律の冒頭のみ類似しているが、それ以後は違う形に発展するため反復の印象が薄いもの</p> <p>D 繰り返しが見られないもの</p> |
|--|

分類の実例は以下に示すとおりである。

・繰り返し A

譜例 5：《アマールと夜の訪問者》アマールのアリア (m.118-122)

Amahl *Andante calmo*

Don't cry, Mother dear, don't worry for me... If we must go begging, a good beggar I'll be.

At noon we shall eat roast goose and sweet almonds, at night we shall sleep with the sheep and the stars

譜例 5 の□で囲った部分のように全く同じ旋律が繰り返されている場合を A とする。

・繰り返し B

譜例 6：《アマールと夜の訪問者》アマールのソロ部分 (m.93-96)

Amahl
Moth-er dar-ling, I'm not ly-ing. Please, do be-lieve me, please, do be-lieve me.

(He sings at her skirts.)
Come out-side and let me show you. See for your-self, — see for your-self. —

基本的な音やリズムは変わらないが、譜例 6 で□の後半（点線になっている部分）のように細部において音程等の変化が加わる場合を B とする。

・繰り返し C

譜例 7：《アマールと夜の訪問者》アマールソロ部分 (m.68-80)

Amahl
skyl Damp clouds have shined it and soft winds have swept it as if to make it read-y for a King's ball. All its lan-terns are lit, all its torch-es are burn-ing, and its dark floor is
shin-ing like crys-tal. Hang-ing o-ver our roof there is a star as large as a win-dow, and the star has a tail, and it moves a-cross the sky like a char-iot on fire.

a tempo

col. pedale

譜例 7 の□で囲った部分のように旋律の冒頭は同じであるが、後の旋律の流れが全く違うものに変化している場合を C とする。

・繰り返し D

繰り返しが全く感じられない部分、一定の形を持たずに次々に進行していく部分を D とする。譜例 8 のようにレチタティーヴォの部分に多い。“How long must I”と“Hurry in!”の音型は一見繰り返しのように見えるが、単語のアクセントの位置と速さが違い、実際の演奏では異なって聞こえるため、繰り返しと捉えない。

譜例 8：《アマールと夜の訪問者》レチタティーヴォ部分 (m.50)

第 1 の観点（拍子変化）と第 2 の観点（繰り返し）の関係は常に決まっているわけではない。先の第 2 章の各分析部分では分析表の中に、拍子変化の分類を XYZ、繰り返しの分類を ABCD と並列して表記したうえで、特定の組み合わせについて色分けして示す。ただし、レチタティーヴォ部分はこの色分けから除外する。

二つの観点を合わせると $XA \rightarrow YA \rightarrow XB \rightarrow YB \rightarrow XC \rightarrow YC \rightarrow XD \rightarrow YD$ の順番に右に行くにつれて旋律の変化が激しく不安定なものになっていくと考えられる。

1-2. 単語に対する分析方法

次に、言葉のアクセントが音楽にどこまで反映されているかについて、まず単語レベルでの考察を行う。ただし、単語といっても 1 音節のみの単語では、1 音の上で完結してしまい、音高や音価の差に判断がつけられない。そこで、2 音節以上を有する単語に注目し、単語のアクセントと音高や音価の変化がどのような関係になっているのか

分析する。楽譜上の表記から 2 音節以上の単語の音楽付けに対し abcde の 5 種類に分類する。この時、抜き出す単語部分について、合唱部分など同じ歌詞が複数の声部に現れる場合は、主旋律を担当する声部から抜き出すこととする。

○単語の観点における、発語時のアクセントとの関係

- | |
|---------------------|
| 分類 a:音高と音価共に変化するもの |
| 分類 b:音価のみ変化するもの |
| 分類 c:音高のみ変化するもの |
| 分類 d:音高と音価ともに均等なもの |
| 分類 e:言葉のアクセントに反するもの |

・分類 a

譜例 9：《アマールと夜の訪問者》母親の呼びかけ部分 (m.33-34)

The image shows a musical score for two voices, Amahl and Mother, and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino'. The Amahl part has a long note with an accent mark above it. The Mother part has a melody with a circled section containing the lyrics 'A - mahl!'. The piano part starts at measure 33 and is marked 'ppp'. The circled section in the Mother part shows a change in both pitch and duration, illustrating classification 'a'.

譜例 9 の○部分“Amahl” の下線部分のように、言葉のアクセントがある部分で、音高と音価がともに変化している場合を分類 a とする。

・分類 b

譜例 10 : 《アマールと夜の訪問者》アマールのソロ部分 (m.71-73)

Amahl
King's ball. All its lan-terns are lit, all its torch-es are burn-ing, and its dark floor is

71

譜例 10 の○部分、“lan-terns” や“torch-es” の下線部分のように、言葉のアクセントがある部分で音価が長く強調されている場合を分類 b とする。

・分類 c

譜例 11 : 《アマールと夜の訪問者》レチタティーヴォ部分 (m.36-37)

Amahl
Com-ing!

Mother
Time to go to bed!

譜例 11 の○部分“Com-ing!” のように下線部の音高が変化し、言葉のアクセントがある部分で音高が高くなっている場合を分類 c とする。

・分類 d

譜例 12 : 《アマールと夜の訪問者》アマールのソロ部分 (m.74-76)

Amahl
shin-ing like crys - tal. Hang-ing o-ver our roof there is a star as large as a

74

譜例 12 の○部分、“cystal” や“Hanging” の下線部分のように、言葉のアクセントがあるのに音高も音価も特に変化しない場合を分類 d とする。

・分類 e

譜例 13 : 《アマールと夜の訪問者》レチタティーヴォ部分 (m.50)

Amahl
I'm sor-ry, Mother.

Mother
poco meno
How long must I shout to make you o-bey? Hur-ry in! It's time to go to bed.

50

譜例 13 の○部分“obey?” のように下線部分にアクセントがあるにも関わらず、音高のアクセントに沿っていない部分を分類 e とする。

2 章における考察対象作品のシーンごとに、分類 a から分類 e の単語数を分析し表に記録する。全体、そしてシーンごとに一番多く見られた分類を灰色と太字で、2 番目に多く見られた分類を灰色で示す。

1-3. フレーズ単位のイントネーションに対する分析

ここでは言葉がフレーズとして語られる際のイントネーションと音楽との関係に注目する。まず、考察対象の5作品の台本から、声部が重なって演奏される重唱部分を除外して、抜粋した台本¹¹をネイティブのアメリカ人¹²複数人に朗読してもらおう。その音声データからわかる抑揚の中で強調される部分と、楽譜上の音高や音価から強調される部分が一致するのかどうかを分析する。具体的な分析方法は以下のとおりである。

まず、朗読の録音の中で強調されている単語を以下の文1のように下線で表記する。

文1 : (Amahl) “But, Mother, let me stay a little longer!”

(Mother) “The wind is cold.”

(Amahl) “But my cloak is warm, let me stay a little ...”

次に楽譜上で音高が上がる、もしくは音価がフレーズの中で長く伸ばされている部分¹³など、譜例14のように楽譜の中で見られる強調部分を丸で囲み印を入れる。

譜例14 : 《アマール》母親のレチタティーヴォ(m.51-53)

¹¹ 各作品において、台本全てを分析する時間が取れなかったため、各作品の台本の内、声部が重なる重唱部分を除き、かつ繰り返し(A-D)全てを含む部分を500単語前後で抜粋した。

¹² 一人だけでは英語の朗読というより、個人の読み方に依存してしまうかの性があるため、複数人の朗読を照らし合わせて共通して抑揚がついている部分を確認するため3人以上に依頼した。協力者の出身地についてアメリカ国内のミシガン州、ニューヨーク州の出身者がいる。

¹³ この時、1フレーズの中で最も長い音価で伸ばしているものを優先し、同等の長さの場合より高い音高にあるものを優先する。

そして朗読の文と譜例の印を照らし合わせることで、朗読の強調と楽譜上の強調が合致する部分を見つけていき印をつけた。

朗読と楽譜両者の強調が合致する部分について、文章中では強調が重なった単語を下
の文2 ように太字で表記し、楽譜上では譜例 15 のように、朗読と楽譜上の強調が合致
する部分を丸で囲み、楽譜上にのみ現れる部分は網掛けで表記した。

文 2 : (Amahl) “But, **Mother**, let me stay a little **longer!**”

(Mother) “The **wind** is **cold.**”

(Amahl) “But my **cloak** is **warm**, let me stay a little ...”

譜例 15 : 《アマール》 母親のレチタティーヴォ(m.51-53)

Andantino, con moto

Amahl But **Mother**, let me stay a lit-tle longer! But my **cloak** is warm, let me stay a lit-tle

Mother **The wind** is cold.

51 *pp*

英語朗読において、“Mother” や“wind” に朗読のアクセントがある。譜例と照らし合
わせると、音高の高さによって“Mother” や“wind”が強調されていることがわかるが、
同じく音高が高くなっている“let” は音楽上でしか強調されていない。また、音高や音
価に関わらず、譜例 16 のように楽譜にアクセント記号が付けられている場合、音楽的
に強調されている言葉だと判断した。

譜例 16 : 《アマール》 シーン③ 3人の王の重唱部分(m.185-191)

The figures disappear at a turn in the road.)

Kaspar
heav - y the gold. How far, how far, my crys-tal star?

Melchior
heav - y the gold. How far, how far, my crys-tal star?

Balthazar
heav - y the gold. How far, how far, my crys-tal star?

185

上記の作業を通して、以下の観点に注目して分析を行った。

α : 朗読の強調部分

β : 音楽上の強調部分

α∩β : 朗読と音楽上の強調が合致した部分

以上「拍子変化」「繰り返し」の音楽的観点と「単語単位のアクセント」、「朗読のイントネーション」の言葉的観点から考察対象の5作品を分析していく。

第2章 各作品の分析

第1章で定義した分析方法を用いて、考察対象の5作品をそれぞれ分析する。順番はメノッティの作品を作曲年順に分析し、その後、《タヒチ島の騒動》《ヴァネッサ》の順番で分析していく。

2-1. 《領事》の分析

《領事》は、1950年3月1日にフィラデルフィアのシューベルト劇場にて初演された3幕の舞台オペラで、演奏時間は2時間を超える大作である。登場人物は13人いるがそのうち2人は黙役のため歌わない¹⁴。反政府運動を起こした男性とその家族が他国に亡命しようとした出来事を描いた悲劇で、戦後のビザ問題という時事問題を取り上げた作品である。内容と音楽が評価され、後にピューリッツァー賞を受賞した作品。

登場人物と声種は以下の表に記すとおりである。

登場人物	声種
ジョン(Jone Sorel)	Baritone
マグダ(Magda Sorel)	Soprano
ジョンの母親(The Mother)	Contralto
警察(Secret Police Agent)	Bass
服屋 1 (First Plainclothesman)	Silent
服屋 2 (Secondo Plainclothesman)	Silent
秘書(The Secretary)	Mezzo-Soprano
コフナー(Mr. Kofner)	Bass-Baritone
外国人女性(The Foreign Woman)	Soprano

¹⁴ 役柄ではないが、レコードから流れるシャンソン風の歌もメノッティ自身が作曲しており、袖幕から歌う演出や実際に録音した演奏を流す演出がある。そのため《領事》の出版譜にはキャスト表に※のような形でレコード部分も載っている。

アンナ(Anna Gomez)	Soprano
ベラ(Vera Boronel)	Contralto
マジシャン(The Magician)	Tenor
アッサン(Assan)	Baritone
※レコード(Voice on the Record)	Soprano

《領事》は楽譜上の表記から6つのシーンに分けることができる。《領事》のあらすじについて以下に記す¹⁵。

・1 幕シーン①

ヨーロッパのとある場所、反政府運動の指導者であるジョン(Baritone)は家族とともに他国へ亡命しようと計画していた。ジョンは妻のマグダ(Soprano)に、自分は警察に目を付けられているため違法な方法で国を出る、君は領事館へ行き家族のビザを入手し正式に国を出てくれと頼む。そこに突如警察(Bass)があらわれ、マグダやジョンの母親(Contralto)は急いでジョンを匿い、何とかその場を誤魔化すが、迫りくる危機に早く国から逃げるため行動することになる。ジョン達は緊急時の連絡手段など相談すると、また国の外で合流しようと約束し、ジョンは家から出発した。

・1 幕シーン②

マグダはジョンに言われた通りに家族のビザを入手するために領事館を訪れる。領事館の前にはマグダの他にもたくさんの人が並んでいた。人々の中には秘書による審査を通過できる人と、通過できない人がいた。他国からアメリカに入国しようとしていた外国人女性(Soprano)は、病気の娘に会うために入国を許可してほしいと懇願するが、秘書に書類がないため許可できないと突っ返される。マグダは焦りながらも自分の順番が来るまで待った、しかしいざ自分の番になると、秘書から「必要な書類が発行されるまで待ち、また来てくれ」と言われ帰されてしまう。マグダは急いでいるのだと詰め寄るが、秘書に断られ不安になりながらもその場を去った。

・2 幕シーン①

数日が経った。マグダ達は反政府運動者の家族として警察に目を付けられており、

¹⁵ 「シーン①」等の表記は、後出の分析表における箇所の表示と対応している。

ジョンとマグダの子供は病気を患っているが、ビザが発行されるまで身動きが取れずにいた。ジョンの情報を聞き出そうとやってくる警察を何とか避けながらも、マグダ達は不安に駆られ神経をすり減らしており、マグダは自分がいないうちにジョンが他の女性と逃げていく悪夢に襲われていた。悪夢から目覚めたマグダのもとに、連絡役のアッサン(Baritone)がやってきて出国を急ぐよう言われる。しかしそんな中、ジョンとマグダの子供が亡くなってしまい、マグダ達は悲しみに暮れる。

・2 幕シーン②

マグダが再び領事館を訪れると、やはりたくさんの人々が並んでいた。秘書の審査を通過する者もいれば、通過できずに領事館の前にたたずむ人々もいる。マグダは再び順番を待ち、秘書の前についてビザについて確認するが、まだ書類は発行されていない。マグダは事情を説明するため、領事官と面会しようとするも「領事官は重要なお客様と面会中で無理だ」と断られ、マグダは領事館の対応への不信と不安、苦しみを歌う。

・3 幕シーン①

そのまた数日後、遂に母親も亡くなってしまい、マグダはまた領事館にやっていた。自分の順番を待っていると、先に並んでいた裕福な女性ベラ(Contralto)があっさりとビザを入手しており、マグダは事態を察する。領事官の重要な客というのは政府がよこした警察であり、ジョンを逮捕するためにマグダを餌として押さえていたのだ。マグダは絶望し、ジョンを守るために自分が死ぬ覚悟を固め領事館から走り去る。しかしその直後、ジョンがマグダを心配し様子を見ようと領事館を訪れた。結果、マグダに合うこと叶わず、秘書の目の前で逮捕されてしまう。

・3 幕シーン②

家の中でマグダは絶望の中、ジョンのことを想っていた。そこに電話が鳴り、マグダはジョンが逮捕されたことを知る。全てを失ったマグダは、部屋をガスで充満させ自殺しようとする。意識が薄れる中、もう会えないジョンたちの幻を見ながら、マグダは彼らに誘われるように静かに息を引き取る。

《領事》を「拍子変化」と「繰り返し」の観点から分析する。全体の音楽構造と小区分における繰り返しと拍子のパターンは、25 ページから 27 ページの表 3 に示すとおりである。また、大区分の中でレチタティーヴォ部分を除き、小節数が特に多い部分

の数字を太字で表記して強調する¹⁶。

表3：《領事》分析表

<1幕>

ACT I					
シーン	大区分	小区分	小節数	拍子	繰り返し
①	掛け合い①(ジョン, マグダ, 母親)	レコード	18	X	A
		レチタティーヴォ	13	X	D
			10	Y	B
			3	Z	D
		ソロ(ジョン)	4	Y	A
		ソロ(母)	7	X	D
		ソロ(マグダ)	3	X	B
		重唱	9	X	B
	24		Y	D	
	アリア(母)		28	X	C
	アリア(警察)	レチタティーヴォ	13	Z	D
			13	X	D
			14	X	C
			19	X	D
	掛け合い②(ジョン, マグダ, 母親)	レチタティーヴォ	23	X	D
			28	Y	D
			2	Z	D
		重唱	52	X	D
			12	X	B
	重唱(ジョン, マグダ, 母親)		59	X	B
②	掛け合い③(秘書, コフナー, 外国人女性)	レチタティーヴォ	6	X	D
			24	Z	D
		重唱	10	X	B
			35	X	A
			40	Y	C
	掛け合い④(秘書, マグダ)	レチタティーヴォ	8	X	D
			14	Z	D
			17	X	B
		ソロ(マグダ)	12	Y	C
		重唱	30		
	重唱(マグダ, ベラ, マジシャン, コフナー, アンナ)	レチタティーヴォ	10	Y	D
			37	Y	C
			61	X	B

¹⁶ この表記の原則は、全ての表に共通する。

<2 幕>

ACT II						
シーン	大区分	小区分	小節数	拍子	繰り返し	
①	掛け合い⑤(マグダ,母親)	レコード	8	X	A,(D)	
		レチタティーヴォ	11	Z	D	
			4	X	D	
		ソロ(マグダ)	2	X	A	
		重唱	7	X	D	
	アリア(母)	レチタティーヴォ	3	Y	D	
			24	X	B	
			53	X	A	
	重唱(マグダ,ジョン)		41	X	A	
			26	Y	B	
		レチタティーヴォ	3	Z	D	
	掛け合い⑥(マグダ,母親,警察)	重唱		18	Y	C
				6	X	D
				8	Y	D
		レチタティーヴォ		18	Z	D
				9	X	D
				14	X	C
	アリア(警察)		17	X	C	
		レチタティーヴォ	8	X	D	
			13	X	D	
掛け合い⑦(マグダ,母親,警察,アッサン)	レチタティーヴォ	16	Z	D		
	ソロ(マグダ)	10	X	D		
	アリア(母)	34	Y	B		
②	掛け合い⑧(秘書,アンナ,コフナー,マグダ)	レチタティーヴォ	9	X	D	
			17	Z	D	
		ソロ(アンナ)	5	Y	D	
		重唱	9	X	A	
	アリア(マジシャン)		14	Y	A	
		レチタティーヴォ	2	Z	D	
		重唱(コフナー,ベラ,アンナ)	65	X	A	
		レチタティーヴォ	2	X	D	
			30	Y	B	
	重唱(7人)		37	X	A	
	掛け合い⑨(秘書,マグダ)	レチタティーヴォ	36	Z	D	
			12	X	D	
		重唱	13	X	D	
			10	X	B	
	アリア(マグダ)		110	Y	B	
		重唱(秘書,ベラ,コフナー)	6	X	A	
重唱(秘書,コフナー,ベラ,アンナ)	レチタティーヴォ	2	Z	D		
		10	X	A		

<3 幕>

ACTIII					
シーン	大区分	小区分	小節数	拍子	繰り返し
①	掛け合い⑩(秘書, ベラ,マグダ,アッ サン)	レチタティーヴォ	1	X	D
			21	Z	D
		重唱	22	X	A
			15	X	B
	掛け合い⑪(秘書, ベラ,マグダ,アッ サン)	レチタティーヴォ	3	Z	D
			6	X	A
		重唱	6	Z	A
			9	X	B
	アリア(秘書)	レチタティーヴォ	6	Z	D
			14	X	C
			2	X	A
	掛け合い⑫(秘書, 警察,ジョン)	レチタティーヴォ	43	X	D
5			Z	D	
②	導入	ソロ(マグダ)	47	X	A
	重唱(全員)	台詞	5	X	D
			1	Z	D
			25	Z	A
	重唱(マグダ,母親, 秘書,ベラ)		89	X	A
			38	X	B
			35	X	B
	重唱(マグダ,母親, ジョン)	重唱	12	X	A
			7	X	B
	重唱(マグダ以外)	ソロ(マジシャン)	7	X	B
			12	X	B

表3にある通りこの作品は楽譜上の記載から、各幕を2つのシーンに分けることができ、計6つのシーンに分けられる。このうちレチタティーヴォ部分に注目すると、1幕のシーン①から3幕のシーン①まで広く存在し、繰り返しを感じないDの要素を中心に、拍子変化はXYZのどれもが存在している。次に繰り返しのわかりやすいAの分布に注目すると、2幕のシーン①から3幕のシーン②にかけて多いことがわかる。小節数の項目と照らし合わせると、特に3幕のシーン②にAの部分が長く続いている。Aの次に繰り返しが強く感じられるBは、表中の小節数に示されているとおり、1幕のシーン①、②の終わりや2幕シーン②のマグダのアリアなど場面が終わるところに

固まって存在している。対して、変化の大きい C と D の分布について見てみると、1 幕に多く見られ、後半に行くにつれ少なくなっていることがわかる。拍子との関係は常に一定では無く、XY の複数の組み合わせが存在している¹⁷。

次に、A 以外の分布に注目すると、特に 1 幕シーン①に多く分布しており、不安定で変化に富んだ XC、XD、YD の組み合わせが多い。このシーンは、反政府運動の指導者ジョン、その妻のマグダそして母親が住む家に、ジョンを逮捕するために警察が現れ、家族が慌ててジョンを匿ったり、他国へ亡命するために今後どうしていくか話し合ったりする緊張感の高い部分である。

その後、1 幕シーン②から 2 幕シーン①にかけても XC、YC、XD、YD のような不安定な組み合わせが多く現れるが、1 幕シーン①に比べると安定した旋律のエリアが中心に入り、C の部分では旋律の繰り返しが捉えやすくなっている。繰り返しもなく細かく変化する部分が少なくなり、逆に短くとも長くとも繰り返しを感じられる部分が増えたことで、 Aria や重唱などに 1 曲としてまとまりを感じられる部分が増えている。

2 幕シーン②は表 2 に見られるように、レチタティーヴォ部分を除くと A 以外の部分は XB、YB、YD で構成されており、XB、YB 部分は小節数も長い。シーン②は会話のようなやり取りは少なく、安定した繰り返しの Aria や重唱が中心となって、マグダやマジシャンたち申請者の気持ちを表現している。譜例 17 では拍子に変化する(Y)中で、類似した音型が繰り返される(B)。この後レチタティーヴォ部分が出てきても、再び□の音型が現れることで繰り返しが保たれ、音楽に連続性が感じられる。

¹⁷ Z との組み合わせは少ないが、3 幕のシーン②に AZ の組み合わせがある。

譜例 17 : 《領事》 2 幕 シーン② マグダのアリア YB 部分 (2 幕 m.817-821)

3 幕シーン①は XA、ZA の安定した繰り返しの部分と ZD、XC の部分が組み合わされている。これに対してシーン②は、安定した繰り返しの XA、ZA、XB が中心となっている。3 幕は、愛する家族をすべて失ったマグダの絶望が重唱で表現されており、今まで出てきた登場人物たちが幻となって、かわるがわる自分たちの心境を歌っていく。しかし、マグダと会話になることは無く、マグダは何度も聞こえる幻聴に苦しんでいる。死に別れた家族がマグダを死に誘うように歌い、最後にマグダは静かに息を引き取って、幕引きとなる。

以上の様に《領事》は、前半の緊迫した場面では不安定な C、D を中心にしたやり取りで構成され、後半では安定した繰り返しの A、B を中心としたやり取りやアリアが見られた。特に 3 幕では XA、XB を中心とした重唱でクライマックスが表現されている。

《領事》はドラマの変化に合わせて旋律が変化する部分もあるが、オペラの後半に行くにつれて、安定した繰り返しと拍子が増えて旋律を聞かせる部分が増えている。《領事》の歌いやすさはこの安定した旋律部分にある。

次に 2 音節以上を有する単語を取り上げ、言葉と音楽の関係について分析する。1-2 の方法に基づき、作品内の 2 音節以上を有する単語がどのような形で音楽付けされているかを a~e に分類すると、表 4 のような結果となる。表では作品全体、そしてシーンごとに一番多くみられる要素を太字で示し、2 番目までに多く見られるものを網掛けにして示すこととする。

表 4：《領事》単語分析表 (単位：語数)

		a	b	c	d	e	語数総数
1 幕	①	64	20	30	94	37	245
	②	53	32	24	76	32	217
2 幕	①	53	26	41	108	47	275
	②	79	44	73	125	99	420
3 幕	①	50	17	32	65	24	188
	②	29	17	9	24	12	91
合計		382	156	209	492	251	1490
割合(%)		25	10	14	33	16	100

表 4 を見てみると、作品全体では音高と音価を均一にしていること(分類 d)が多く、次点で音高と音価をともに変化させていること(分類 a)がわかった。分類 a ではマグダ達のファミリーネームである“Sorel”を呼ぶときや“alone”のような母音を長く伸ばす必要がある単語に現れていた。

しかし、2 幕のシーン②では分類 d の次に、発語時のアクセントに沿っていない分類 e が多いことがわかる。2 幕のシーン②は表 1 でもわかる通り、A,B のようなわかりやすい繰り返し部分が多く、マジシャンのアリアやマグダのアリアでは、旋律の繰り返しを優先した結果、発語時の単語のアクセントに沿っていない部分(e)が分類 a よりも多くなったと考えられる。

3 幕のシーン②では他のシーンと異なり、分類 d よりも分類 a の方が多い。他のシーンでは常に分類 d が多いが、この差は 2 幕のシーン②の分類 a と分類 e の差に比べると僅差である。従って、3 幕のシーン②において分類 a が突出しているとは言えず、3 幕のシーン②のみ特殊であるとは考えにくい。

最後にネイティブの方に読んでもらった朗読を基に、フレーズ単位の言葉のイントネーションとの関係を分析してする。《領事》の脚本から、以下の部分を抜粋して分析した。

・1 幕シーン① 掛け合い①

母親のアリア

警察のレチタティーヴォとアリアの一部

...計 514 語

抜粋部分の朗読と音楽の強調部分について結果は以下のようになった。

α (朗読の強調部分)...144 語(79.6%)

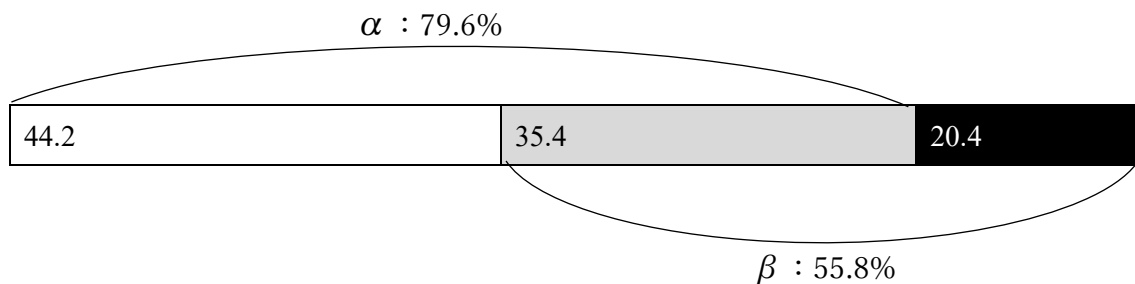
β (音楽上の強調部分)...101 語(55.8%)

$\alpha \cap \beta$ (朗読と音楽の強調部分が合致している部分)...64 語(灰色 : 35.4%)

全体の語数は 181 語 なので全体の関係を以下のように表記する。

朗読にのみ現れる強調部分は 44.2%(白部分)

音楽上にのみ現れる部分は 20.4%(黒部分)



全体を見てみると、朗読部分のみ現れる強調部分が一番多い。反対に音楽の強調(β)を中心に見てみると合致部分が 6 割近くあることから、音楽上の強調は言葉のイントネーションの一部を表現しているが、強く意識しているわけではないと考えられる。

2-2. 《アマールと夜の訪問者》の分析

この作品は、1951年12月24日の夜にアメリカのNBCテレビで放送された。1幕オペラで、世界初のテレビ用オペラである。テレビだけでなく後に舞台でも公演が行われた。演奏時間は約50分で、登場人物は6人と複数人の合唱である。ヒエロニムス・ボス Hieronymus Bosch (1450?-1516)の描いた《三博士の参拝》(1490)の絵画から発想を得て作られ、足の不自由な少年アマールとその母親に起きたクリスマスの奇跡を描いた明るい作品である。初放送から数年間は毎年クリスマス周辺にアメリカで放送されていた。

登場人物とその声種は以下の表に記すとおりである。

登場人物	声種
アマール (Amahl)	Boy Soprano
母親 (His Mother)	Soprano
カスパー王 (King Kaspar)	Tenor
メルキオール王(King Melchior)	Baritone
バルタザール王(King Balthazar)	Bass
従者(The Page)	Bass
合唱 Chorus & Dancers	S, A, T, B

ト書きの内容や音楽の移り変わりに基づき、《アマール》を5つのシーンに分け、それぞれのシーンに分けながら、あらすじについて以下に記す¹⁸。

・シーン①

舞台は想像の世界のとある場所。足の不自由な少年アマール(Boy-Soprano)とその母親(Soprano)は羊飼いとして働きながら生活していたが、非常に貧しい状態だった。ある夜、アマールは家の外で笛を吹きながら夜空を見上げていたが、母親にいい加減寝る時間だと怒られしぶしぶ家に戻る。

¹⁸ シーンの分け方は分析表にも共通するものとする。

・シーン②

母親が一体何をそんなに見つめていたのか尋ねると、アマールは信じられないような光景を嬉々と語った。しかし、母親はアマールのお話を空想と思っており、「明日の食べるものさえ苦しいのに、なぜ息子は親が心配するようなことをするのか」と嘆く。アマールは「泣かないで、きっとたくましく生きるから」と母親を慰め、親子は眠りにつく。

・シーン③

二人が眠ったところに、メルキオール王(Baritone)、カスパー王(Tenor)、バルタザール王(Bass)の3人の王が従者(Bass)を連れてやってくる。ノック音に気づいたアマールがドアを確認し、母親に「王様が来た！」と伝えるが、母親は信じない。叱っても嘘をつくアマールに怒りながら、母親がドアを開けるとそこには本当に3人の王が立っていた。

・シーン④

驚いて出迎えた親子は周辺の羊飼いたち(合唱)を集めて歓迎し、訪問の理由を尋ねると、3人の王は星が告げた奇跡の子供を探しに来たのだという。アマールが奇跡の子ではないかと疑うも決定打がなく、3人の王はアマール親子の家に泊まることになり、その日は眠ることとなった。

・シーン⑤

夜が深まったころ、母親がふと目を覚ますと、3人の王が奇跡の子に捧げようとしている宝物が目に入る。貧しい生活に苦しんでいた母親は「裕福な人たちは私たちの苦しい生活なんて知らないのだわ。我が子のために…」とつい宝物に手を伸ばしてしまう。その瞬間を従者(Bass)に見られ、母親は盗人扱いされるが、アマールは母親を必死にかばい、歩くために必要な杖を捧げて許しを請う。すると不思議なことに不自由だったはずのアマールの足が治り、歩けるようになる。アマールこそが奇跡の子だったのだ！ 一同は皆喜び、大団円となる。

《アマール》を「拍子変化」と「繰り返し」の観点から分析する。全体の音楽構造と小区分における繰り返しと拍子のパターンは、以下の表5に示すとおりである。また、大区分の中でレチタティーヴォ部分を除き、小節数が特に多い部分の数字を太字で表記して強調する。

まず繰り返しがはっきりわかり音楽的な旋律が聞き取りやすいXA、XBの組み合わせに注目すると、シーン②からシーン④にかけて多く存在している。さらに小節数が多い部分に注目すると、3人の王の重唱や村人の合唱部分などに集中していることがわかる。またABとは反対に、繰り返しの感じられないDに注目すると、シーン⑤に多く分布している。曲全体で表中の色のついていないレチタティーヴォ部分に注目すると、ZDの組み合わせが多いが、XA、XBの組み合わせなどレチタティーヴォにも複数の組み合わせが存在し、レチタティーヴォの形も1種類ではないことがわかる。

表5：《アマールと夜の訪問者》分析表

シーン	大区分	小区分	小節数	拍子	繰り返し
①	掛け合い①(アマール、母親)	レチタティーヴォ	9	Z	A
			3	Z	D
		重唱	7	X	A
②	掛け合い②(アマール、母親)	レチタティーヴォ	10	Z	D
		ソロ(アマール)	12	X	C
			4	X	B
		ソロ(母)	20	Y	C
			5	X	D
	アリア(アマール)		10	X	A
		重唱	18	X	B
③	重唱(3人の王)		9	X	A
		重唱	25	X	B
	掛け合い③(アマール、母親)	レチタティーヴォ	21	Z	D
		ソロ(母親)	6	X	B
ソロ(アマール)		6	X	B	
④	掛け合い④(アマール、母親、3人の王)	レチタティーヴォ	13	Z	D
			9	X	D
			6	X,Z	A
		ソロ(アマール)	12	X	A
		レチタティーヴォ	8	X,Z	B
	アリア(カスパー王)		32	X	C
	重唱(母親、3人の王)		42	Y	B
	重唱(全員)	合唱(村人)	12	X	D
			58	X	A
(全員)		9	X	A	
⑤	アリア(母)		26	Y	C
			12	Z	D
		レチタティーヴォ	3	X	A
	重唱(3人の王、アマール)		9	X	D
		ソロ(アマール)	26	X	A
	アリア(メルキオール)		19	Y	D
	重唱(全員)	レチタティーヴォ	6	Z	D
			4	X	C
			23	X	D
		5	Y	D	
		20	X	B	

次に、安定した繰り返しの XA 部分ではなく、変化の多い組み合わせに注目して見ていくと、シーン②の掛け合い②では XC、YC の組み合わせが多く、特に太字で記したように、母親の方に多く表れている。掛け合い②は、おかしなことばかり言うアマールに対し母親が怒り嘆く部分で、拍子変化を伴いながら (Y)、旋律の冒頭が同じだが母親の感情の起伏に沿って後半が変化する (C) 部分が 20 小節続く。このような掛け合い部分では、旋律が終わりきる前にレチタティーヴォや別の旋律が始まることが多く、短い旋律が細かく繰り返されることで進行している¹⁹。一見、変化の多い旋律は動きが複雑で歌いにくいように見えるが、譜例 18 の□で示したように、小さな繰り返しが支点となり言葉の動きに合わせた旋律を歌いやすくしていると考えられる。

譜例 18：《アマール》シーン② 掛け合い② の母親のソロ部分 (m.80-92)

シーン③では安定した拍子の部分(X)が大きな部分を占めている。シーン④においては XA の安定した部分に次いで、YB の組み合わせ箇所の小節数が多い。YB の組み合わせ部分は、拍子の変化が多い(Y)にも関わらず、譜例 19 の□のように音型がほぼ一定に繰り返される(B)ため、まとまりをもって聞こえる。

¹⁹ 特にシーン③の掛け合い③までは母親とアマールの 2 人のやり取りになっており、短い旋律が交互に登場する。

譜例 19：《アマール》シーン④ 重唱部分（上段 m.433-438, 下段 m.454-459）

The image shows a musical score for a double chorus in 'The Nativity' (Scene 4). It consists of two systems of music. The first system (measures 433-438) features vocal parts for Mother, Melchior, and Balthazar, and piano accompaniment. The second system (measures 454-459) features vocal parts for Mother, Kaspar, Melchior, and Balthazar, and piano accompaniment. Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal lines. The lyrics are in English and Latin.

反対にシーン⑤では C、D のような反復要素の少ない旋律が非常に多い。このシーンは、3人の王の宝物を盗もうとする母親のアリアから始まり、母親を糾弾する王たちと、それを必死でかばうアマール、そんなアマールに奇跡が起こり歩けるようになると、預言の子だ！と皆歓喜に包まれ大団円を迎える、といったようにドラマが次々と展開されていく。最後の XB 部分に落ち着くまで、目まぐるしく展開するドラマに沿って旋律も次々に変化することでクライマックスが形成されており、安定した拍子感のあるアリアや重唱部分は短い。

以上のように《アマール》では、オペラ前半の母親とアマールの日常的な会話やハーモニーが重視される合唱・重唱部分では XA、XB といった旋律の繰り返しや一定の拍子が多く安定した音楽で表現されているのに対して、会話の中で怒る部分や、ドラマが次々に展開されていく部分では YC、YD のように旋律や拍子も変化し安定性がないという特徴がみられた。しかし、安定性のない旋律でも無秩序というわけではなく、小さな繰り返しが現れることで調整され秩序が生まれるため、ドラマや言葉の動きに沿って旋律が大きく変化しても、歌手と聴衆を混乱させず言葉を聞かせることができると考えられる。すなわち、拍節感や旋律に規則性がない部分でも、短い反復によって旋律のまとまりを感じられる点に歌いやすさがあると捉えられる。

次に2音節以上を有する単語を取り上げ、言葉と音楽の関係について分析する。1-2の方法による分析結果は、表6に示すとおりである。

表 6 : 《アマールと夜の訪問者》 単語分析表 (単位 : 語数)

	a	b	c	d	e	語数総数
シーン①	4	1	10	7	5	27
シーン②	23	16	16	24	6	85
シーン③	19	3	19	19	4	64
シーン④	45	20	43	60	16	184
シーン⑤	16	11	26	33	8	94
合計	107	51	114	143	39	454
割合(%)	23	11	25	31	8	100

単語ごとに見てみると全体的に、音高も音価も変化しない分類 d が最も多く、次に音高のみ変化する分類 c が多いことがわかる。しかしシーンごとに常に分類 d が多い訳ではなく、音高も音価もともに変化する分類 a が多いシーンもあった。ただし、シーン①は単語数が少なく、考察するための根拠として弱い。そのためシーン①の数字を差し引いて比較すると、分類 a と分類 c はほぼ同数となる。全体の割合を計算していくと、2 音節以上の単語の 9 割が、何らかの形で発語時の言葉のアクセントに沿っていることがわかる。

詳しく見ていくと、分類 a は譜例 9 のように「アマール！」などの人名を呼びかけるときによく見られ、シーン④の合唱部分にも多く人名が出ており、このような例が多くみられる。分類 c(音高のみによるアクセントの強調)はテンポの速い部分や言葉の数が多いアリア部分によく見られた。分類 d は同音反復の多いレチタティーヴォ部分や、シーン④の 3 人の王と母親の重唱部分などに多く現れていた。

以上のことから、《アマール》では 2 音節以上を有する単語において、発音時の言葉のアクセントになるべく沿うように音楽付けされており、主に音高や音価の変化を付けずに歌手の発音に由来する形(d)で表現していた。また、次点で発語時の言葉のアクセント部分が、前後に比べ音高を高くすること(c)によって、発語時のアクセントに合わせていることがわかった。発語時のアクセントと音楽のアクセントが合わない部分は、繰り返し A や B, C の一部のように音楽的な繰り返しを優先させている部分に多く見られた。

最後にネイティブの方に読んでもらった朗読を基に、言葉のイントネーションとの関係を分析してする。《アマール》の脚本から、以下の部分を抜粋して分析した²⁰。

- | | |
|--|------------|
| <ul style="list-style-type: none"> ・シーン① 掛け合い① ・シーン② 掛け合い② ・シーン④ 掛け合い④(アマールのソロ部分) | ...計 504 語 |
|--|------------|

抜粋部分の朗読と音楽の強調部分について結果は以下のようになった。

α (朗読の強調部分)...131 語(73.6%)

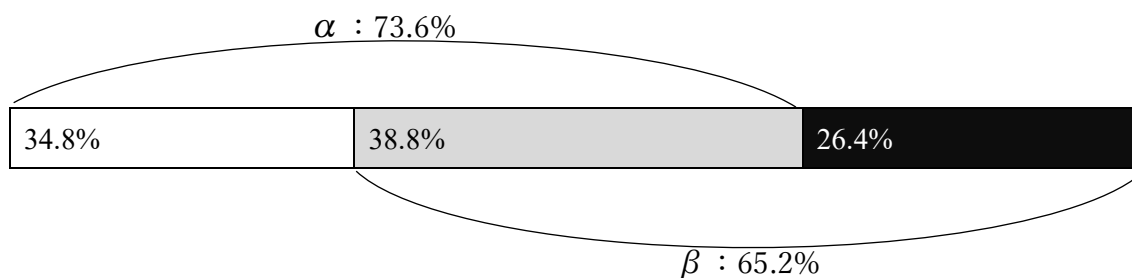
β (音楽上の強調部分)...116 語(65.2%)

$\alpha \cap \beta$ (朗読と音楽の強調部分が合致している部分)...69 語(灰色 : 38.8%)

全体の語数は 178 語²¹なので全体の関係を以下のように表記する。

朗読にのみ現れる強調部分は 34.8%(白部分)

音楽上にのみ現れる部分は 26.4%(黒部分)



イントネーションについて朗読と音楽の合致した部分を見てみると、一番多い割合を占めている。また、音楽の強調(β)を中心に見てみると合致部分が 6 割近くある²²ことから、言葉と密接に関係している旋律が多いと考えられる。しかし、朗読上のすべてのイントネーションを表現しているわけではない。この結果について、他の作品との比較は第 5 章で行う。

²⁰ 分析方法について 1-3 を参照。

²¹ $(\alpha + \beta) - (\alpha \cap \beta) = 178$

²² $(\alpha \cap \beta) \div \beta = 59.5$

2-3. 《迷宮》の分析

《迷宮》は1963年3月3日アメリカのNBCテレビで初演放送された。メノッティが台本、作曲をともに手掛けた2つ目のテレビ用オペラである。初回放送後、もう一度テレビで放送されたが、舞台上で演奏された記録はない。演奏時間は約50分で、登場人物が9人と少人数の合唱部分がある。メノッティが映像技術と音楽の可能性に挑戦したと言っており(Rubin 1963)、新婚夫婦がハネムーン先のホテルで不思議な人物たちに出逢うことで物語が展開されている。メノッティ曰く、登場人物は実際の役以外にも概念としての役割を担っており(例:花嫁であれば“未来”)、ストーリーが2重の意味を持っているとされている。

登場人物とその声種は以下の表に記すとおりである。

登場人物	声種
花婿(Groom)	Baritone
花嫁(The Bride)	Soprano
スパイ(The Spy)	Mezzo-Soprano
老人男性(The Old Chess Player)	Tenor
事務局長(The Executive Director)	Mezzo-Soprano
助手(The Executive Director's Secretary)	Silence
宇宙飛行士(The Astronaut)	Tenor
受付:デス(Death)	Bass-Baritone
受付(Death's Assistant)	Bass
ベルボーイ(The Bellboy)	Silence
オペラ歌手(The Italian Opera Singer)	Baritone
合唱(Chorus)	S, A, T, B

《迷宮》はト書きや音楽の切り替わりから、7つのシーンに分け、シーンごとのあらすじについて以下に記す。なおこのシーンの分け方は分析表にも共通する。

・シーン①

結婚したばかりの新婚夫婦は、ハネムーンでとあるホテルに泊まる。しかし、部屋の鍵を失くし部屋番号も忘れてしまい、夫婦は部屋の鍵を探すことにする。まずはベルボーイ(Silence)に鍵について尋ねようとするが、なかなか捕まらない。

・シーン②

出会ったホテルの利用客にも尋ねようと声をかけると、まずスパイ(Mezzo-Soprano)だという女性に出会う。彼女は鍵のことは知らないが、このホテルには秘密があるから気を付けて、受付の前に行きなさい、と不気味な忠告をすると紙を投げ捨て去る。次に老人男性(Tenor)に鍵や受付について尋ねるが、どうしようもできないと言われる。途方に暮れる夫婦に対し、老人男性は「1回私とチェスで遊んだら代わりに泊めてくれる部屋を探してあげよう。」と持ち掛け、花婿(Baritone)は老人男性の部屋に入り、花嫁(Soprano)は廊下で待つことになる。

・シーン③

花嫁は廊下で待っている間、ベルボーイを見かけて追いかけるも捕まらず。「二度と帰れないのね」と悲しみの歌を歌う。一方、花婿は一向に進まないチェスにしばれを切らし部屋を飛び出る。

・シーン④

再び現れたスパイの後を追って、事務局長(Mezzo-Soprano)の部屋にたどり着いた夫婦は、事務局長に鍵について尋ねる。しかし、忙しく働いている事務局長は電話の対応に追われており対応してくれなかった。

・シーン⑤

仕方なく近くの部屋を当たって回ることにした夫婦は宇宙飛行士(Tenor)の部屋を訪ねる。そこは宇宙空間のようになっており、無重力の中で鍵について尋ねるも、「部屋ではなく新しい星に行けばいい」という不思議なことを言われ部屋を出る。夫婦は少し休んでいると、ベルボーイが現れついに捕まえることに成功するが、スパイが現れ「ベルボーイは敵のスパイだ」と言ってベルボーイを刺し殺してしまう。

・シーン⑥

動揺して逃げ惑ううちに、夫婦は離れ離れになってしまう。一人になった花婿は不思議な空間に迷い込み、電車で水遊びをする人々の所で水に沈み、不思議なダンスホールにたどり着く。

・シーン⑦

花婿はダンスホールを抜けた先で、ホテルのフロントに行きつき、ついに部屋の鍵を入手する。花婿は喜び、部屋の鍵を握りしめると受付(Bass-Baritone)に言われるまま台の上に横たわり瞳を閉じる。その台は棺の形に組みなおされ、受付に運ばれていった。

次に「拍子変化」と「繰り返し」に注目し分析した結果を表 7 に示す。この表から明らかなように、合唱部分(混声 4 部)部分を除くと、シーンの中に 3 人以上いても、重唱部分は 3 人以上の声部が重なることはなく、ほとんどが 2 重唱となっている。合唱部分以外に A のような繰り返しは見られなかったが、B の繰り返しが前半に多く、「花嫁のアリア」では *a-b-a* のような構成が見られた。また、シーン⑥の歌詞を持つ旋律が合唱部分のみにしか出ていないように、映像と器楽のみ²³で進行していく部分もあり、曲同士が次々に繋がって場面が進行することは少なく、器楽やレチタティーヴォに挟まれることでアリアや重唱が区切られていることも特徴のひとつである。

²³ 表 7 の分析表は器楽のみの部分を省略しているが、シーン②の前やシーン③の花嫁のアリアの前後、シーン⑥の前後には器楽のみの演奏部分がある。特にシーン⑥の前後には 50 小節以上の器楽部分が持続している。その間、花嫁の視点から花婿の視点に移るなど映像によってドラマが進行していくことがあった。

表 7 : 《迷宮》 分析表

シーン	大区分	小区分	小節数	拍子変化	繰り返し
シーン①	重唱(花嫁、花婿)	レチタティーヴォ	22	X	C
			35	X	B
			3	Z	D
シーン②	アリア(スパイ)	レチタティーヴォ	11	Y	D
			97	Y	B
	重唱(花婿、老人男性)	レチタティーヴォ	9	Y	D
			17	X	B
		アリア(老人男性)	45	Y	B,C
			32	Y	D
	レチタティーヴォ		5	X	B
			18	Z	D
		17	Y,Z	B	
シーン③	アリア(花嫁)	レチタティーヴォ	5	X	A
			33	Y	B
			37	Y	D
シーン④	重唱(花嫁、花婿)	レチタティーヴォ	2	Z	D
			21	Y	C
	重唱(花婿、事務局長)		21	Y	C
		アリア(事務局長)	35	Y	C
	重唱(花嫁、花婿)		17	X	D
		レチタティーヴォ	2	Z	D
	合唱	5	X	A	
シーン⑤	重唱(宇宙飛行士、花婿)		47	X,Y	C
		レチタティーヴォ	7	Z,Y	D
	重唱(花婿、花嫁)		12	Y	C
			59	Y	D
		レチタティーヴォ	22	Z	A
シーン⑥	合唱		32	X	A
シーン⑦	重唱(花婿、受付:デス、助手)		15	Y	D
		レチタティーヴォ	2	Z	D
			15	X	B
			38	Y	B

次に細かく見ていくと、シーン①は夫婦通しで会話する部分の他に、夫婦がそろって宿泊客に呼びかける部分があり、譜例 20 のように夫婦が似た形の旋律を交互に繰り返して歌われる。この“Bell-boy”(譜例 20 左)の音型は後に、夫婦がベルボーイを見かけて呼び止めようとするたびに現れるため、分析表のレチタティーヴォ部分にもたびた

びXAの組み合わせが見られる。

譜例 20：シーン① 花嫁と花婿の重唱部分 (m.48-55)

The musical score for Example 20 consists of two systems. The first system is for the Bride (Soprano) and Groom (Bass). The Bride's part starts with the tempo marking *liberamente* and includes the lyrics "Quickly Quickly Ask the bell boy.. Bell - boy Bell - boy". The Groom's part includes the lyrics "in poco più mosso". The second system continues the vocal parts with lyrics "wait for me wait for me. Can you guide us to our room? Have you Bell - boy Bell - boy Can you guide us to our room?". A circled number 7 is above the first system, and a circled number 8 is above the second system.

このようにシーン①は比較的安定した繰り返しBが多くみられる、しかしシーン②のスパイのアリアや、老人男性のアリアのように拍子変化が多い(Y)。間に挟まるレチタティーヴォ部分は、長いセリフが続くのではなく、歌の無い演奏と映像によってシーンが進み、ベルボーイに向かって呼びかける部分のように 短いセリフがぽつんと現れることが多い。(譜例 21 の前部分、シーン①終盤のほとんどは器楽部分である)

譜例 21：《迷宮》シーン①、花婿のレチタティーヴォ (m.82-83)

The musical score for Example 21 shows a recitative part for the Groom. It begins with the tempo marking *Andante* and the lyrics "Your bell-boy must have lied. The room is occupied." The score then transitions to a new tempo marking *Allegro energico (Entrance of the Spy)*, indicated by a circled number 15.

後半のシーン④、⑤は、変化の多い繰り返しCが多くみられる。これは主に事務局長のシーンと宇宙飛行士のシーンによく見られ、前者は花婿に対応しながらも、かかってくる電話にも同時に対応しているため、花婿の発言は同じ形で入るものの、その応答が激しく変化していた。後者は宇宙飛行士の部屋は宇宙空間になっており、宇宙飛行士は宙に浮いている。変化の多いCが見られるといっても、物語に急な進展があるわけでもなく宇宙飛行士の話す内容自体は花婿をお茶に誘うようなもので緊張感や不穏さは感じられない。非現実な宇宙空間で行われる、宇宙飛行士との不思議な会話を、映像技術とともに変化の多い旋律で表現していると筆者は考える。宇宙飛行士との重唱の後、シーン⑤の花嫁と花婿の重唱では常に変化するYDの組み合わせが多く、夫婦が離れ離れになるまでの様子が不安定な旋律で描かれている。シーン⑥は花婿のみが奇妙な空間に迷い込み合唱が中心に演奏されており、合唱部分は安定した繰り返し

し A が多く現れていた。シーン⑦最後は受付(デス)の機械的な会話が比較的安定した繰り返し B で表現されていた。

次に 2 音節以上を有する単語を取り上げ、言葉と音楽の関係について分析する。1-2 の方法による分析結果は、表 8 に示すとおりである。

表 8 : 《迷宮》 単語分析表

	a	b	c	d	e	総合語数
シーン①	3	0	14	2	9	28
シーン②	27	6	30	17	43	123
シーン③	9	5	8	3	14	39
シーン④	17	3	20	4	26	70
シーン⑤	15	1	19	9	24	68
シーン⑥						
シーン⑦	8	2	1	4	5	20
全体	79	17	92	39	121	348
割合(%)	22	4	26	11	34	100

作品全体を見ると、発語時のアクセントと音価や音高があっていない分類 e が一番多いことがわかる。次に音高が変化する分類 c が多く、音価も音高も変化する分類 a も多い。シーン③とシーン⑦以外は分類ごとの割合はほとんど変わらないことから、音高の変化によって発語時の単語のアクセントを表現していると考えられる。シーン③は分類 a の方が多いが 1 語の差のため、ほぼ同じと考えられる。反対にシーン⑦の語数は少ないものの、分類 e よりも分類 a が多くなっている。拍子変化と繰り返しは繰り返し B が多く、シーン②やシーン③とあまり変わらないが、アリアではなく重唱のため、掛け合うような流れから発語のアクセントが優先されているのかもしれない。

シーン⑥は合唱もヴォカリーゼ(母音唱)のみで 2 音節以上の単語は見られなかった。

最後にネイティブの方に読んでもらった朗読を基に、言葉のイントネーションとの

関係を分析してする。《迷宮》の脚本から、以下の部分を抜粋して²⁴分析した。

・シーン② 花婿と老人の重唱部分から一部 レチタティーヴォ	
・シーン③ 花嫁のアリアとレチタティーヴォ	...計 483 語

抜粋部分の朗読と音楽の強調部分について結果は以下のようになった。

α (朗読の強調部分)...127 語(69.4%)

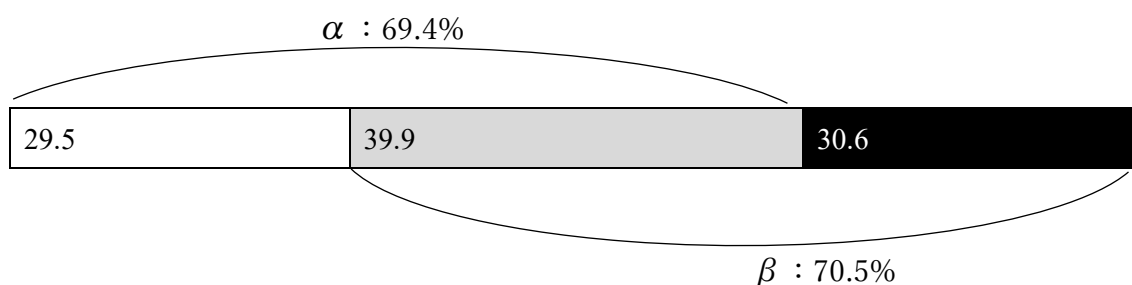
β (音楽上の強調部分)...129 語(70.5%)

$\alpha \cap \beta$ (朗読と音楽の強調部分が合致している部分)...73 語(灰色 : 39.9%)

全体の語数は 183 語 なので全体の関係を以下のように表記する。

朗読にのみ現れる強調部分は 29.5%(白部分)

音楽上にのみ現れる部分は 30.6%(黒部分)



全体を見てみると、朗読と音楽の強調部分が一致している割合が一番多い。また、朗読上の強調部分(α)と音楽の強調(β)のそれぞれの視点から割合を見ても、合致部分が占める部分はほぼ同じ²⁵なことから、音楽と言葉のイントネーションが密接に関係していると考えられる。

²⁴ 《迷宮》の組み合わせ XA 部分はイタリア語かヴォカリーゼ部分のため、今回イントネーション分析にふさわしい部分は見つからなかった。

²⁵ α 中心の場合 57.5%、 β 中心の場合 56.6%、合致部分が占めている。

2-4. 《タヒチ島の騒動》の分析

《タヒチ島の騒動》は1952年6月12日に、クリエイティブアートフェスティバルにて初演された。台本はバーンスタイン本人が手掛けている。1幕オペラで、演奏時間は約50分。登場人物はサムとダイナの夫婦二人と合唱(トリオ)のみである。夫婦喧嘩から仲直りに向かう明るい作品で、後に大きく改訂され《静かな場所》*A Quiet Place* (1983)となった。

登場人物と声種はついで以下の表に記すとおりである。

登場人物	声種
ダイナ (Dinah)	Mezzo-Soprano
サム (Sam)	Bass-Baritone
トリオ :合唱 (The Trio)	Soprano or Mezzo-Soprano
	High Tenor
	High Baritone

《タヒチ島の騒動》は楽譜上の表記からシーンを7つに分け、それぞれに対応したあらすじについて以下に記す。

・シーン①

舞台はどこかにある小さな町。トリオ(合唱)が一般家庭の理想の姿を歌っている。

・シーン②

一方ダイナ(Mezzo-Soprano)とサム(Bass-Baritone)の家庭では朝食の時間、浮気の疑いをかけたり、子供の行事にどちらが参加するか言い合ったりして喧嘩をしている。夫婦はお互いに何故相手が理解してくれないのか嘆きながら、サムは仕事へいきダイナは通院している病院へ向かう。

・シーン③

サムは仕事をしながら、家とは違い順風満帆な職場に機嫌よくなっている。ダイナは病院でカウンセリングを受けている。自分の心の不安を吐露しながら、サムへの愛を再確認する。一方サムも、職場でのやり取りの中で、ダイナに誤解を与

えていたことを知る。

・シーン④

昼食の時間、夫婦は偶然外で出会うが、お互い気まずく意地を張ってしまい、それぞれ違う場所で食事を取ると言い別れる。

・シーン⑤

サムは職場の交流で行った球技大会で優勝し、自分の才能を再確認し、今後の成功に自信を持つ。

・シーン⑥

ダイナは町で鑑賞した「タヒチ島の騒動」という映画について、ひどい映画だったと酷評する。人生は映画のように簡単に成功しないわと憤りながら、夕飯の準備のために帰宅する。

・シーン⑦

夕飯時、今朝から続く気まずい空気を残しながら、夫婦はぎこちなく会話している。しかし、お互いに今日の出来事について話していくうちに滑らかに話せるようになり、一応の仲直りをして舞台は終わる。

《タヒチ島の騒動》を「拍子変化」と「繰り返し」の観点から分析する。全体の音楽構造と小区分における繰り返しと拍子のパターンは、以下の表 9 に示すとおりである。また、大区分の中でレチタティーヴォ部分を除き、小節数が特に多い部分の数字を太字で表記して強調する。

《タヒチ島の騒動》は会話の様にやり取りがつながり、リアルタイムで物語が進行していくのではなく、合唱(トリオ)による状況説明からサムとダイナの実際の様子に移っていくように、シーンごとに区切られた情景を描いている。表 9 に見られるように、ほとんどが A と B という繰り返しが強い要素と、安定した拍節が感じ取れる X である。シーンごとに 1 つの歌のようになっており、XA、XB の組み合わせと小節数に注目すると、旋律の繰り返される範囲が長く、1 曲 1 曲が長く感じられるようになっている。*a-b-a-b-c-b'*のような構成が、オペラのプレリュードと 7 つのシーン全体に一貫して見られる。この構成は、1 番 2 番から最後のサビに続く形に置き換えると、歌謡曲や現代のポピュラーソングにも見られる特徴である。また、曲全体にレチタティーヴォ部分が少ないことも大きな特徴である。

表9：《タヒチ島の騒動》分析表

シーン	大区分	小区分	小節数	拍子	繰り返し
プレリュード	合唱(トリオ)		77	X	A
			13	X	B
①	重唱(ダイナ、サム)	ソロ(ダイナ、サム)	99	X	A
			34	X	B
②	アリア(サム)	合唱(トリオ)	46	X	A
			13	X	A
			13	X	B
③	アリア(ダイナ)	ソロ(サム)	70	X	A
			14	X	B
			10	X	B
			18	X	A
④	重唱(ダイナ、サム)		61	X	C
			37	X	A
	合唱(トリオ)		61	X	B
⑤	アリア(サム)		83	X	A
			24	X	C
			27	X	B
⑥	アリア(ダイナ)	レチタティーヴォ	7	Z	D
			14	X	B
			5	Z	C
		127	X	A	
		重唱(ダイナ、トリオ)	40	X	B
ソロ(サム)	13	Y	D		
⑦	重唱(全員)		85	X	A
			68	Y	B

シーンの順番に細かく見ていくと、プレリュードでは繰り返しのはっきりとしたXAの組み合わせが見られ、次へ移っていく部分ではXBの組み合わせも見られる。このシーンは、トリオが合唱で最初の舞台となるサムとダイナの家的情景を歌っている。

シーン①はサムとダイナの重唱部分ではXAが、途中で現れるサムとダイナそれぞれのソロ部分ではXBが見られる。このシーンは夫婦喧嘩のシーンで、会話の部分と二人それぞれの心情が歌われている。

シーン②はサムの仕事場の日常を歌ったシーンで、サム一人の部分はXAが見られる。また途中で現れるトリオの合唱にはXBの組み合わせも見られる。サムのアリアの間、舞台上にはサムしかいないが、見えない誰かと会話しているような歌詞になっ

ている。

シーン③はダイナのシーンで同じく **XA**、**XB** という繰り返しのはっきりした組み合わせが見られる。

シーン④はこれ以前の部分とは異なり、サムとダイナの重唱では **XA** の組み合わせと、表中の太字から分かるように少し変化の要素の強い **XC** が集中している。またトリオの合唱部分では繰り返しがわかりやすい **XB** が見られる。お互いの旋律の冒頭は同じだが、それぞれ言い分の違いや不安定な心情を表すように続く旋律が変化している。トリオの合唱で次のシーンに移っていく。

シーン⑤は **XA** を中心に、**XC**、**XB** の組み合わせが見られる。このシーンはサムがゴルフの練習をしている場面である。

シーン⑥はダイナの Aria で、レチタティーヴォの部分から始まる(表中では色付けをしていない部分)。Aria の間は繰り返しがわかりやすい **XA**、**XB** の組み合わせである。このシーンはダイナが見た『タヒチ島の騒動』という映画について歌っている。ダイナの Aria が終わると、短いサムのソロとなり、**YD** という変化の多い組み合わせとなっている。サムがダイナのもとへ行かなければならないと歌っている。

最後のシーン⑦は **XA**、**YB** の組み合わせであることがわかる。このシーンでサムとダイナは仲直りするのだが、二人が仲直りをする瞬間は音楽ではなく台詞で表現されている。重唱ではサムとダイナ和解した時のそれぞれの心情が **XA** で現れ、その後トリオも加わり **YB** で二人へ祝福が歌われて終幕となる。

《タヒチ島の騒動》は、ドラマの動き自体よりも状況説明や登場人物の心情を表現することを重視し、**XA**、**XB** の組み合わせの長く安定した繰り返しが大部分を占めている。《タヒチ島の騒動》は、安定した拍節感の中で旋律が明確に繰り返されてフレーズが形成されることで、旋律をしっかりと歌い上げることができる点に歌いやすさがある。

次に2音節以上を有する単語を取り上げ、言葉と音楽の関係について分析する。1-2の方法による分析結果は、表10に示すとおりである。

表 10 : 《タヒチ島の騒動》 単語分析表

	a	b	c	d	e	総合語数
プレリユード	64	5	3	1	10	83
シーン①	28	2	33	2	20	85
シーン②	11		15	5	23	54
シーン③	7		19	1	14	41
シーン④	16	6	14	4	10	50
シーン⑤	8	1	50	9	18	86
シーン⑥	54	3	49	12	22	160
シーン⑦	26	4	15	5	31	81
合計	214	41	198	39	148	640
割合(%)	33	6	30	6	23	

全体を見てみると、発語時のアクセントに沿って音価と音高の両方が変化する分類 a が一番多く、次点で音高のみ変化する分類 c が多いことがわかる。また、発語時のアクセントに沿っていない分類 e も所々見られる。反対に音高が変化した分類 b, d が少ないことから、《タヒチ島の騒動》では発語時のアクセントを意識する際、音高の変化によって対応していると考えられる。

細かく見ていくと、シーン②, ③, ⑤のようにアリアが中心になっているシーンでは、分類 a より、分類 c や分類 e の方が多く見られる。シーン②, ③では一人で歌う時の方が、重唱で交互に歌っていくよりも、一人が担当する旋律の長さが長くなることで、繰り返す旋律も長くなるため、旋律の繰り返しを優先させる際に影響が出やすいと考えられる。シーン⑤は分類 c がとても多いのは、速度表示が“Allegro non troppo, ma energico”(急速にただし早すぎず、活力的に)となっており、音価の変化が少ない部分が影響していると考えられる。反対にシーン⑥もダイナのアリアが中心になっているシーンだが、他のシーンと違い明確にレチタティーヴォ部分があり、歌よりも語りを意識している部分が影響していると考えられる。

最後にネイティブの方に読んでもらった朗読を基に、言葉のイントネーションとの関係を分析してする。《タヒチ島の騒動》の脚本から、以下の部分を抜粋して分析した。

<ul style="list-style-type: none"> ・シーン④ サムとダイナの重唱部分の一部 ・シーン⑥ ダイナのレチタティーヴォ、ダイナのアリアの一部 <p style="text-align: center;">サムのソロ部分</p> <p style="text-align: right;">...計 473 語</p>

抜粋部分の朗読と音楽の強調部分について結果は以下のようになった。

α (朗読の強調部分)...125 語(65.4%)

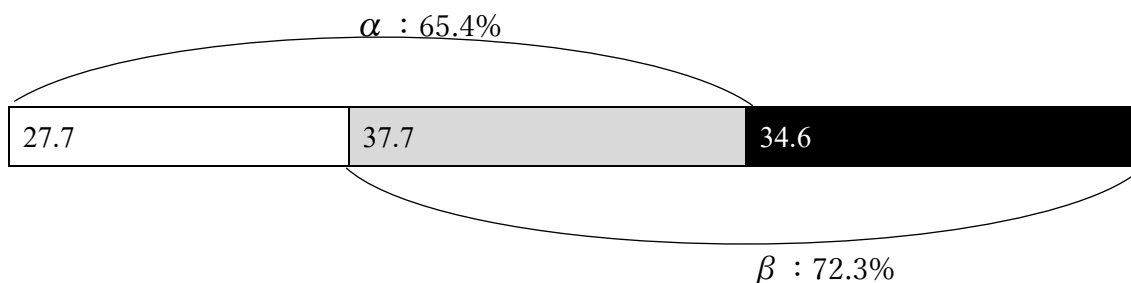
β (音楽上の強調部分)...138 語(72.3%)

$\alpha \cap \beta$ (朗読と音楽の強調部分が合致している部分)...72 語(灰色 : 37.7%)

全体の語数は 191 語 なので全体の関係を以下のように表記する。

朗読にのみ現れる強調部分は 27.7%(白部分)

音楽上にのみ現れる部分は 34.6%(黒部分)



全体を見てみると、イントネーションについて朗読と音楽の合致した部分を見てみると、一番多い割合を占めている。しかし、音楽の強調(β)を中心にみると合致部分は半分を占めているが、音価や音高による強調ではなく、そのほとんどがアクセント記号で表現されている²⁶。アクセント記号がない部分では合致率が低いことから、旋律の形は繰り返すことを優先し、後からアクセント記号を付けることで言葉のイントネーションを表現している。

²⁶ 音楽上の強調(β)のうち、アクセント記号に由来しているものは 105 語、つまり 76%がアクセント記号を占めている。

2-5. 《ヴァネッサ》の分析

1958年1月23日にメトロポリタン劇場にて初演されたオペラ。サミュエル・バーバー作曲、ジャン＝カルロ・メノッティ脚本の作品。デンマークの女性作家カレン・ブリクセン Karen Blixen(1887-1962) がアメリカで出版した英語作品『7つのゴシック物語』(1934)から着想を得て作られたとされている。バーバーのオペラ企画自体は、メトロポリタン歌劇場から1948年頃に委嘱されていたが、バーバーが一時期ヨーロッパで活動したり、バーバーとメノッティそれぞれが自身の別の作品に追われていたりしたため、なかなか実現されなかった。恋人同士である二人が脚本、作曲を担当するにあたって、メノッティは初演時のインタビューにて「お互いを信じており、安心して任せることができた。また音楽や歌詞についてお互い助言し合った」と言っている。初演後も高い評価を得た。

脚本のプロット段階では3幕構成であったが、作曲時に4重唱を手掛ける際、4幕に分けることにしたため、1958年の初演では4幕オペラとして演奏された。また出版されたヴォーカル・スコア(ピアノ伴奏譜)も4幕構成だったが、1964年に1, 2幕が統合され、一部シーンを削除するなど、脚本、音楽ともに改訂されて新たに3幕構成となり、現在では3幕改訂版で演奏されることが主流となっている。

登場人物とその声種について以下の表に記すとおりである。

キャラクター	声種
ヴァネッサ(Vanessa)	Soprano
エリカ(Erika)	Mezzo-Soprano
バロネス (The Old Baroness)	Contralto
アナトール (Anatol)	Tenor
ドクター (The Old Doctor)	Baritone
ニコラス (Nicholas)	Bass
従者 (Footman)	Bass
合唱 The Young Pastor, Servants, Giests, Peasants	S, A, T, B

《ヴァネッサ》のあらすじについて以下に記す。

・1 幕シーン①

舞台はヨーロッパ北部。冬に入り雪が降り始めたころ、良家の娘ヴァネッサ(Soprano)はかれこれ20年以上恋人の“アナトール”を待ち続けているが、老いた自分を見るのが恐ろしく、家中の鏡を隠していた。家系存続のために早く跡継ぎが欲しいヴァネッサの家は、結婚に動こうとしないヴァネッサを冷遇しているが、ヴァネッサの姪エリカ(Mezzo-soprano)は彼女を気にかけていた。そんな夜、青年が一晩泊めてほしいとやってくる。彼の名はアナトール、知らせを聞いたヴァネッサは「彼が来たのだわ」と沸き立つが、その正体はヴァネッサの待っている“アナトール”ではなく、その彼の息子のアナトール(Tenor)であり待ち続けていた恋人はすでに亡くなっていた。その事実によりヴァネッサは動揺し部屋にこもってしまう。残された彼はエリカを誘惑し、エリカも恋に落ち一夜を共にするが、エリカは彼の愛を信じ切れずにプロポーズを断る。

・1 幕シーン②

エリカはアナトールとの出来事をバロネス(Contralto)に相談し、アナトールへの愛を再確認する。一方、ヴァネッサはドクター(Baritone)の診察を受ける。そして改めてアナトールと話したヴァネッサは長年の妄想的な恋心から、自分の“アナトール”ではないにもかかわらず、アナトールを愛していると宣言する。

・2 幕

ヴァネッサとの結婚をアナトールも受け入れ、準備が始まる。しかし、エリカはヴァネッサとアナトールが結婚することを受け入れられず、極寒の外に逃げ出し倒れてしまう。この時彼女は妊娠していたのだが、外で倒れた時にその新たな命は消えてしまったのだった。

・3 幕シーン①

ヴァネッサはエリカが外に飛び出した事件を聞き、アナトールとの関係を疑い、不安になってドクターに相談する。その後アナトールに直接確認すると、アナトールはエリカとの関係を否定し、ヴァネッサを安心させる。

・3 幕シーン②

ヴァネッサとアナトールは結婚式のためパリに向かう。エリカはヴァネッサの驚

異的な妄想による愛が終われば、アナトールは本当に愛している自分のもとに帰ってくると信じ、二人を見送る。「今度は私の番だ」とエリカは家中の鏡を布で隠し、次の“ヴァネッサ”となったのだった。

次に《ヴァネッサ》を「拍子変化」と「繰り返し」の観点から分析する。全体の音楽構造と小区分における繰り返しと拍子のパターンは、以下の表 11 に示すとおりである。また、大区分の中でレチタティーヴォ部分を除き、小節数が特に多い部分の数字を太字で表記して強調する。

表 11 : 《ヴァネッサ》 分析表

< 1 幕 >

1幕					
シーン	大区分	小区分	小節数	拍子変化	繰り返し
①	序曲	器楽	13	X	D
			22	Y	B
	レチタティーヴォ		3	Z	A
			5	Z	D
			17	Y	D
	重唱		40	Y	C
			21	Y	D
		レチタティーヴォ	4	Z	D
	アリア(エリカ)		29	Y	B
			2	X	D
	アリア(ヴァネッサ)	レチタティーヴォ	14	X	A
			33	Y	B
			37	Y	C
			19	Y	D
	重唱(アナートル, ヴァネッサ)	レチタティーヴォ	2	Z	D
			44	Y	D
	重唱(アナートル, エリカ)	レチタティーヴォ	8	X	D
1			Z	D	
92			Y	D	
重唱(エリカ, パロネス)	レチタティーヴォ	8	X	D	
		28	Y	B	
		5	Z	D	
		14	X	B	
	レチタティーヴォ	13	Z	D	
重唱(ヴァネッサ, アナートル, エリカ, パロネ)	レチタティーヴォ	20	Y, Z	D	
		42	Y	B	
唱(ヴァネッサ, ドクター)		22	X	A	
		19	X	D	
		15	X	B	
		36	X	C	
		レチタティーヴォ	21	Z	D
重唱(ドクター, エリカ, ヴァネッサ, アナートル)		24	Y	C	
		17	Y	D	
		レチタティーヴォ	5	Z	D
		24	X	D	
		45	X	B	
重唱(エリカ, アナートル, パロネス)	レチタティーヴォ	25	Z	D	
		39	Y	C	
重唱(ドクター, ヴァネッサ, アナートル)		38	Y	B	
		5	X	D	
		レチタティーヴォ	31	Y	D
		4	Z	D	
レチタティーヴォ		29	Y	D	
合唱		25	Y	B	
		ソロ(エリカ)	11	Y	D

<2 幕>

2幕					
シーン	大区分	小区分	小節数	拍子変化	繰り返し
①	器楽		68	Y	B
			15	X	A
	レチタティーヴォ(ニコラス, フットマン, ドクター)		88	Y	D
			9	Z	D
	アリア(ドクター)		17	Y	B
			29	X	D
			61	Y	C
	重唱(ドクター, ヴァネッサ)	レチタティーヴォ	10	Z	D
			21	Y	D
			6	X	B
	重唱(ヴァネッサ, アナトール)		10	Y	B
		レチタティーヴォ	7	Z	D
			4	Y	D
			58	Y	B
			27	Y	C
			7	Z	A
	重唱(ヴァネッサ, ドクター, ア ナトール)	レチタティーヴォ	7	Y	D
			6	Z	D
			14	X	D
		台詞	1		
	重唱(エリカ, パロネス, ヴァ ネッサ, アナトール)	レチタティーヴォ	1	Z	D
合唱		83	Y	D	
		55	X	D	

<3 幕>

3幕					
シーン	大区分	小区分	小節数	拍子変化	繰り返し
①	器楽		24	Y	B
			7	X	D
	重唱(ヴァネッサ, ドクター)	レチタティーヴォ	11	Z	D
			9	X	A
		レチタティーヴォ	12	Y	B
	アリア(ヴァネッサ)		39	Y	D
		レチタティーヴォ	29	Y	D
	重唱(ヴァネッサ, ドクター, アナトール)		21	X	B
		レチタティーヴォ	7	Z	D
			27	Y	C
			8	X	D
	重唱(ヴァネッサ, アナトール)		25	X	B
			2	Z	D
	重唱(ヴァネッサ, ドクター)		21	Y	B
		レチタティーヴォ	6	Z	D
	重唱(エリカ, パロネス)		15	Y	D
		ソロ(エリカ)		9	Y
			1	Z	D
②	重唱(ドクター, アナトール, ヴァネッサ)	レチタティーヴォ	12	Y	D
			1	Z	D
	アリア(ドクター)		31	Y	C
		レチタティーヴォ	8	Y	D
	重唱(ヴァネッサ, ドクター, エリカ)	レチタティーヴォ	6	Z	D
			21	Y	B
			22	Y	D
			3	Z	D
	重唱(ヴァネッサ, アナトール, エリカ)	レチタティーヴォ	8	Z	D
			15	X	D
		ソロ(ヴァネッサ)	10	X	D
			34	X	B
			38	Y	B
ソロ(エリカ)		7	X	A	
	レチタティーヴォ	20	Z	D	

楽譜上の表記から、《ヴァネッサ》は5つのシーンに分けることができる。作品全体を見てみると、拍子変化(Y)が多く、太字部分に注目して見てみるとヴァネッサやドクターのアリアなどは YC の組み合わせで構成されていることが多い。また重唱部分では YB の組み合わせが多いことがわかる。全く同じ音形ではないが、似た音形を繰り返すことで一つのシーンを作っていると考えられる。1 幕シーン①の最後に見られる YD の他にも、繰り返し C のような変化の多い不安定な旋律が多く、一定の長さがある

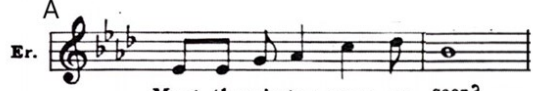
るわけではないものの、常に変化する繰り返し D が作品全体に散らばっている。反対に繰り返しのはっきりした旋律(A)はごく一部にしか見られない。

シーンごとに見ていくと、1 幕シーン①ではエリカのアリアでは YB の組み合わせが中心になっており、譜例 22 のように“Must the winter come so soon?” の旋律が中心になり少し形を変えながら繰り返し登場する。

譜例 22 : 《ヴァネッサ》 1 幕シーン①


エリカのアリア部分(B) (上段 m.154-155, 中段 m.167-168, 下段 m.180-183)

A

Er. 


Must the win-ter come so soon?
Kommt der Win-ter schon so bald?

A'

Er. 

Must the winter come so soon?
Kommt der Winter schon so bald?

A''

Er. 

Must the win-ter come so soon?
Kommt der Win-ter schon so bald?

その後のヴァネッサのアリア部分でも、YC の組み合わせが一番多いが YB の組み合わせも多く、比較的繰り返しが安定していることがわかる。しかし、アリア後はシーンの終わりまで変化の多い繰り返し D が続いていることから、アナトールの登場による衝撃と動揺を表していると考えられる。

1 幕シーン②は重唱を中心に物語が進行しており、声部が重なるのではなく会話のように交互に歌っていく部分が多い。また、繰り返し B のように安定した繰り返しが多くみられるものの、高らかに声を聞かせるような長い旋律が繰り返されるわけではなく、物語の進行とともに次の旋律に移っていくため、1 曲の区切りをつけることが難しい。

2 幕は 1 シーンになっている。ドクターを中心に会話するレチタティーヴォがあり、その後のドクターのアリアでは変化の多い YC の組み合わせが多い。これはドクターが酒に酔いながら歌っているため、不安定な旋律を利用していると考えられる。ヴァネッサとアナトールの重唱では YB の組み合わせが多く、気持ちを伝えあう二人のや

り取りが安定した旋律で歌われている。しかし、ドクターが再び登場した後は繰り返し D を中心とした組み合わせになり、ヴァネッサたちが結婚に向けて動く出来事や、エリカがショックを受けて屋敷を飛び出すなど、物語が大きく変化しているため、常に変化していく音楽となっている。

3 幕のシーン①は繰り返し B が多くみられるが、繰り返し C, D が多く見られる部分もある。ヴァネッサのアリアに見られる YD のように、序盤の不安定な部分にはヴァネッサが関係しており、ヴァネッサがアナトールとエリカの関係について不安に思い、アナトールに愛を確認している部分に見られた。気持ちを確かめた後の重唱は安定した繰り返し B が中心になっている。シーン最後の繰り返し D 部分はエリカが登場する部分に見られた。

3 幕シーン②ではドクターのアリアに見られる YC や終盤の重唱に見られる繰り返し B 以外に大きなまとまりは見られない。重唱(ヴァネッサ, ドクター, エリカ)では、YB と YD が移り変わりながら旋律が進み、ヴァネッサとエリカの様子を対比するかのようになっている。

以上のことから《ヴァネッサ》では、アリアや重唱など形式に関係なく、シーンの中心人物の心情状態によって、安定した繰り返し B と、変化の多い繰り返し C, D のどちらが中心になるかが変化していると考えられる。また、終盤に向かうにつれ、幸せに進むヴァネッサと絶望していくエリカを対比するように旋律が変化していた。変化の多い不安定な旋律が細かく見られたが、《アマール》のような短くもはっきりした繰り返しは見られなかった。言葉が聞き取りやすいかどうかという点には難しさを感じるが、登場人物の心情や状態を感じ取りやすいと考えられる。

次に 2 音節以上を有する単語を取り上げ、言葉と音楽の関係について分析する。1-2 の方法による分析結果は、表 12 に示すとおりである。

表 12 : 《ヴァネッサ》 単語分析表

		a	b	c	d	e	総合語数
1 幕	シーン①	38	13	22	30	55	158
	シーン②	81	16	54	52	90	293
2 幕		40	5	37	33	62	177
3 幕	シーン①	39	3	13	18	40	113
	シーン②	47	14	7	33	42	143
合計		245	51	133	166	289	884
割合(%)		27	6	15	18	33	99

まず全体を見てみると、発語時のアクセントに沿っていない分類 e が多く、次点で発語時のアクセントに合わせて音高と音価の両方が変化している分類 a が多いことがわかる。分類 e の中は音高か音価か特定の場合に沿っていないわけではなく、音高が沿っていない時であれば音価が沿っていない、またその両方が沿っていない場合もあった。これに関連している一つの要因は、《ヴァネッサ》の掛け合い部分においてフレーズの終わりが上行して伸ばす旋律が多いことが関係していると考えられる。

譜例 23 : 《ヴァネッサ》

(上)1 幕シーン① エリカとヴァネッサの重唱部分 (m.129-132)

(下)1 幕シーン② エリカとバロネスの重唱部分 (m.472-474)

The image shows two musical staves. The top staff is for Vanessa and Erika, with lyrics 'Where am I? Where am I going? Where am I coming from?'. The bottom staff is for Erika and Baroness, with lyrics 'once he kissed me... it seemed so natural to obey... free... What could you have seen in such a man? When I was young a man came into the house like a...'. Red circles highlight specific notes in both scenes.

譜例 23 の○部分や、譜例 22 の“winter”の部分は発語時のアクセントに沿っていない。これは、《ヴァネッサ》では繰り返し B 部分のような安定した繰り返しの旋律を優先しているため、発語時のアクセントに違う結果になっているものと考えられる。細かく見ていくと、3 幕のシーン②では音価と音高がともに変化する分類 a の方が多く現れているが、それ以前の 3 幕のシーン①から分類 a と分類 e の差は僅差となり、それほど突出していない。従って、3 幕のシーン②のみにおいて、特別に発語時のアクセントに合わせて変化させているとは言えない。

従って、《ヴァネッサ》では変化の多い旋律が多いが、発語時のアクセントに合わせて変化していったわけではないと筆者は考える。

最後にネイティブの方に読んでもらった朗読を基に、言葉のイントネーションとの関係を分析してする。《ヴァネッサ》の脚本から、以下の部分を抜粋して分析した。

・ 1 幕シーン① ヴァネッサとエリカの重唱とレチタティーヴォ

エリカのARIA

ヴァネッサのARIA

...計 511 語

抜粋部分の朗読と音楽の強調部分について結果は以下のようになった。

α(朗読の強調部分)...148 語(64.6%)

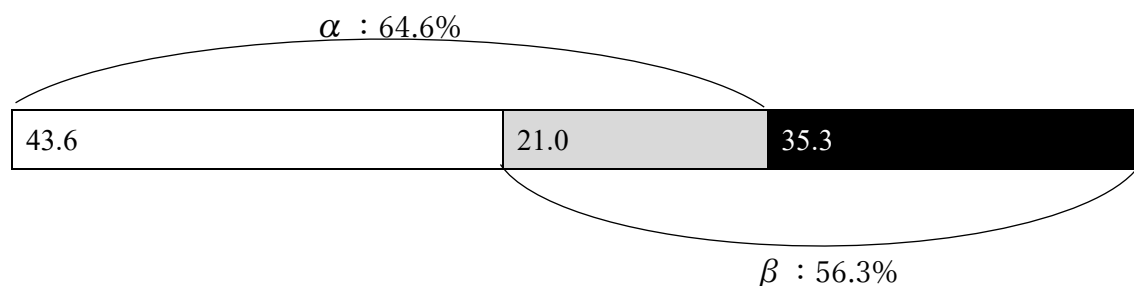
β(音楽上の強調部分)...129 語(56.3%)

$\alpha \cap \beta$ (朗読と音楽の強調部分が合致している部分)...48語(灰色：21.0%)

全体の語数は229語なので全体の関係を以下のように表記する。

朗読にのみ現れる強調部分は43.6%(白部分)

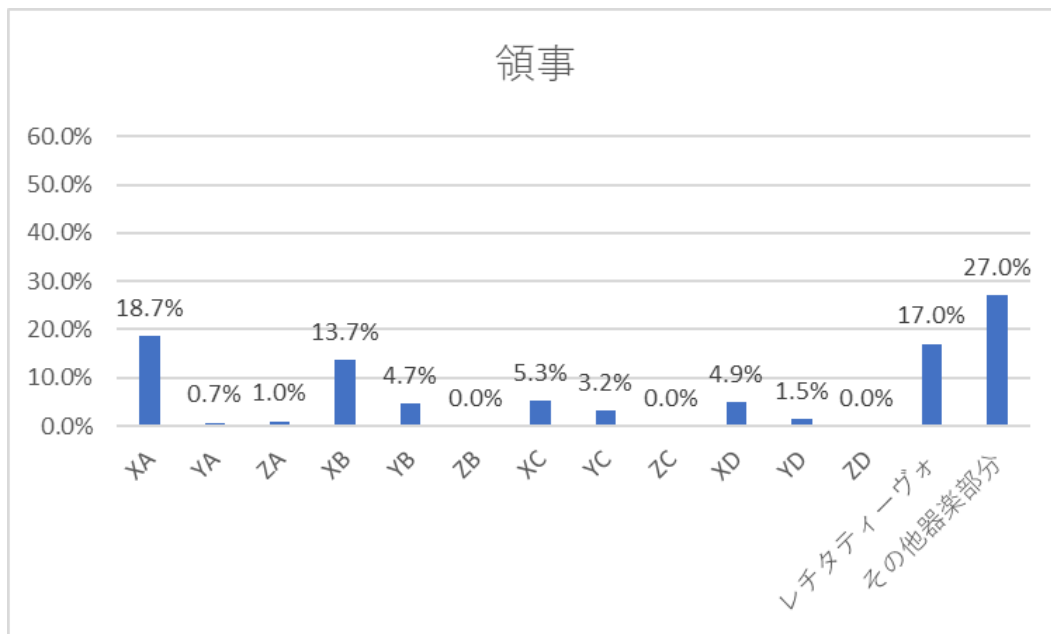
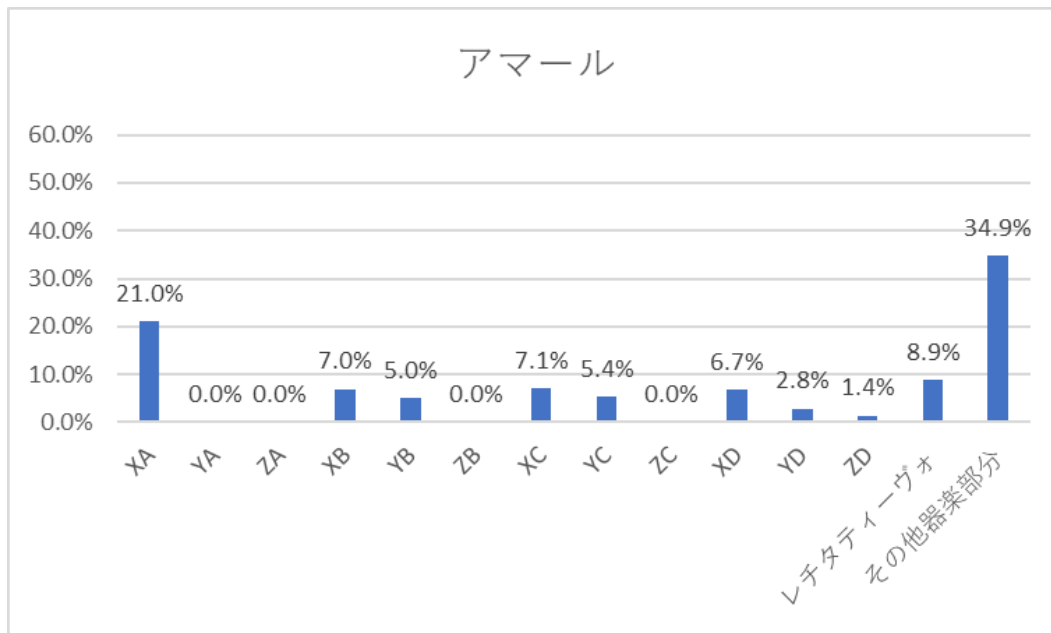
音楽上にのみ現れる部分は35.3%(黒部分)

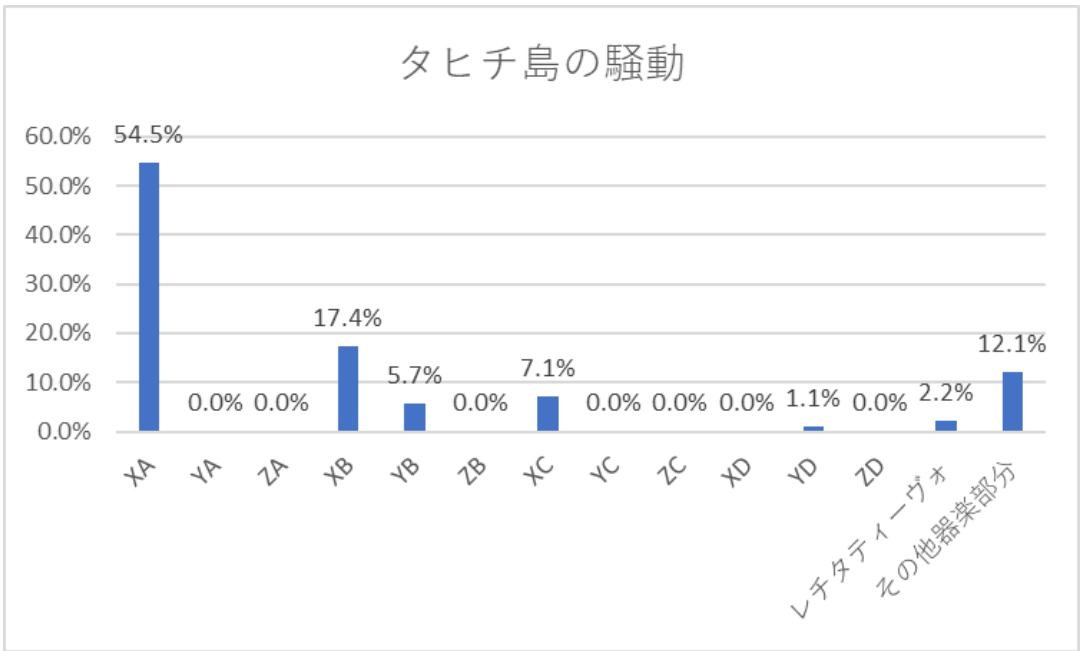
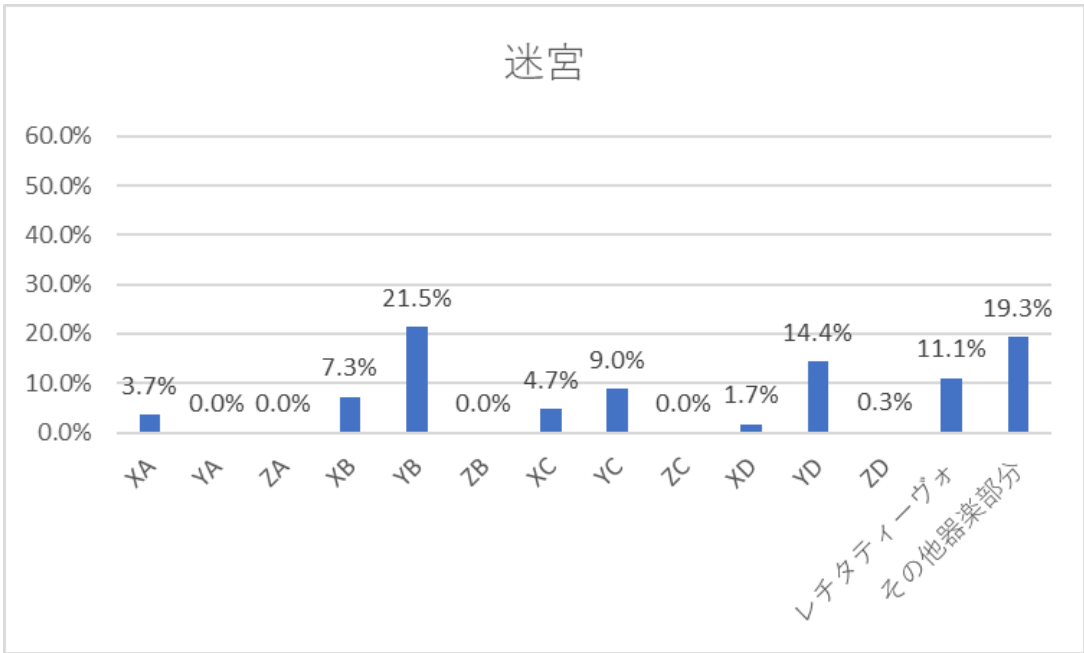


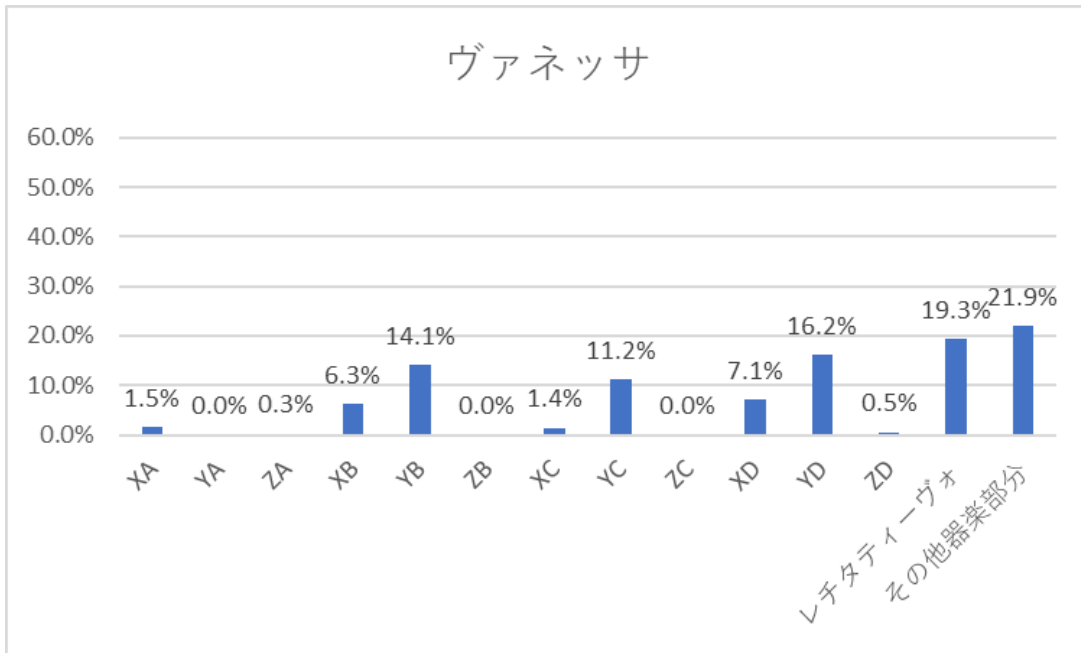
全体を見てみると、イントネーションについて朗読と音楽の合致した部分が一番少ない。また、朗読のみに現れる強調部分が一番多いことから、言葉のイントネーションをあまり意識していないと考えられる。

第3章 「拍子変化」と「繰り返し」の観点に対する比較考察

拍子変化と繰り返しの分析結果について、考察対象とした4曲との比較をとおして《アマール》の特徴について考察する。以下のグラフは各作品の分析結果について拍子変化と繰り返しの組み合わせに注目し、その割合を示したものである。







《アマール》を中心に比較してみると、《アマール》、《領事》そして《タヒチ島の騒動》では組み合わせ XA(拍子が一定で同じ音型を繰り返すもの)のように安定した旋律の組み合わせが一番多く見られることがわかる(その他の器楽部分を除く)。その他の組み合わせと比較しても《アマール》と《領事》のグラフはよく似ている。

組み合わせ XA 部分に注目すると、《アマール》に特徴的なのは、譜例 2 の“let me stay a little longer”部分のように、同じ歌詞において同じ音型を繰り返すという点である。

《アマール》では同じ音型が繰り返される部分では拍子変化しないため、YA と ZA の組み合わせは存在しない。この特徴はとても短い部分でも徹底されており、後述する繰り返し C 部分にも共通して見られる。また、譜例 2 の母親の部分や譜例 5 の□部分の歌詞から見られるとおり、同じ歌詞でなくとも類似した文型において同じ音型を繰り返す特徴が見られた。

譜例 2: 《アマールと夜の訪問者》アマールと母親の掛け合い (m.51-55)

譜例 5 : 《アマールと夜の訪問者》 アマールのアリア (m.118-122)

Amahl
Andante calmo

Don't cry, Mother dear, don't worry for me... If we must go begging, a good beggar I'll be.

ppp

18

Amahl

At noon we shall eat roast goose and sweet almonds, at night we shall sleep with the sheep and the stars I'll

《アマール》と同様に、《領事》のXA部分においても、譜例2や譜例5のように同じ歌詞や類似した文型部分で同じ音型が繰り返されている。しかし、《アマール》のように全て同じではなく、譜例24と譜例25、そして譜例26と譜例27の比較からわかるように、《領事》では、同じ歌詞であっても違う音型になることがある。これは《アマール》に比べて《領事》は曲の長さが長く²⁷、1フレーズの旋律の長さも長いいため、曲が単調にならないよう変化させていると考えられる。

²⁷ 《アマール》の演奏時間は約45分に対して、《領事》の演奏時間は約2時間であり、両作品の曲の長さは2倍以上の差がある。

譜例 24 : 《領事》 2 幕シーン① 母親のアリア(2 幕 m.56-71)

Andantino

(Seeing that he sleeps, she sits wearily and rocks the

Mother

8

I shall find for you shells and stars.

Mother

I shall swim for you riv - er and sea. Sleep my love, sleep for me.

Mother

9

My sleep is old. I shall feed for you lamb and dove.

Mother

I shall buy for you sug-ar and bread. Sleep my love, sleep for me.

譜例 25 : 《領事》 2 幕シーン② マジシヤンのアリア(2 幕 m.663-675)

(As Mr. Kofner falls asleep the Magician turns to Anna Gomez and Vera Boronel and puts them to sleep.)

Magician
 Look in - to my eyes. Look in - to my eyes. You feel tired; you
 want to sleep. Breathe deep - ly. 74A Breathe deep - ly.

(Magda is the next to be hypnotised.)

Magician
 Look in - to my eyes. Look in - to my eyes. You feel tired; you want to sleep.

(Finally, he hypnotises the Foreign Woman.)

Magician
 Breathe deep - ly. Breathe deep - ly. Guar - da - mi ne - gli oc - chi.

譜例 26 : 《領事》 3 幕シーン② フィナーレ(3 幕 m.635-641)

(At the sight of the Magician, Magda is stopped. Holding her gaze, he slowly removes the bag from her hand, then he raises his hand and begins to guide her slowly back toward the stove.)

Andante calmo $\text{♩} = 50$

Magician

Look in - to my eyes. Look in - to my eyes.

ppp col ped.

Magician

You feel tired; you want to sleep. Breathe deep - ly.

Magician

Breathe deep - ly.

(Magda sits down)

Look in - to my eyes.

譜例 27 : 《領事》 2 幕シーン① マグダのレチタティーヴォ(2 幕 m.847-848)

Molto meno mosso

Magda

What is your name? Mag-da Sor-el. Age? Thir-ty-three. Place of birth?

譜例 28 : 《領事》 2 幕シーン② マグダのアリア(2 幕 m.870-871)

Magda

Allegro

What is your name? Mag-da Sor-el. Age? Thir-ty - three.

cresc.

このように《領事》では同じ歌詞でも音型を変えて繰り返されるため、《アマール》に比べるとグラフ上の組み合わせ XA の値がやや少なくなっていると考えられる。また《領事》の各譜例が出てくるシーンに注目すると、同じ歌詞や類似した音型がシーンや幕を越えて現れていることがわかる。つまり、30 分から 1 時間程度の間隔をあけて旋律が循環しているのである。《アマール》では短い間に同じ音型が繰り返されるが、シーンをまたいで旋律が循環することはない²⁸。

これに対してグラフ上で組み合わせ XA が最も多い《タヒチ島の騒動》ではどのような特徴がみられるだろうか。譜例 29 と譜例 30 に見られるように《タヒチ島の騒動》では、歌詞が同じであるかどうかに限らず、全く歌詞が違っても同じ音型が繰り返されている。《アマール》とは反対に《タヒチ島の騒動》では言葉の形に限らず、旋律を繰り返すことが優先されていると考えられる。

²⁸ 声楽部分には循環が見られなかったが、器楽部分ではオペラ冒頭と終盤に同じ旋律が循環して登場することがある。

譜例 29 : 《タヒチ島の騒動》 シーン③ ダイナの aria 冒頭(m.348-355)

① Andante mosso ♩ = 69

Dinah *(esmply)*
mp

I was stand - ing in a gar - den, A gar - den gone to seed,

Choked with ev -'ry kind of weed. There were twist - ed trees a - round me, All

poco rit. *a tempo*

p *poco rit.* *a tempo*

譜例 30 : 《タヒチ島の騒動》 シーン③ ダイナの aria 中間(m.391-398)

⑥ Andante ~~a little faster than the first time~~
mp

Then I ran to find the sing - er; I longed to see his face.

He could free me from this place. Ev -'ry step I took was ter - ror; The

poco rit. *a tempo*

p *poco rit.* *a tempo*

以上のことから、《アマール》には同じ歌詞には同じ音型を繰り返すという特徴があると言える。

グラフの形状が似ている《アマール》と《領事》について、さらに比較していく。両方とも組み合わせXAの次にレチタティーヴォ部分が多い。《アマール》のレチタティーヴォ部分を細かく見ていくと、譜例8のように、拍子によって小節を区切らず、1小節内に内容が凝縮されている。これは無伴奏の時だけでなく、譜例31のように和音や伴奏がある場合でもこのような表記になっており、拍に縛られず歌うよう指示されている。シーン④では一部伴奏によって拍感が固定されているレチタティーヴォ部分(XD)が現れるが、譜例32のように、フレーズの全体ではなく最後にはフェルマータや無伴奏になることで拍から解放されている。このように《アマール》のレチタティーヴォ部分は拍によって言葉のリズムを遮らないようになっている。対して《領事》は《アマール》よりも演奏時間が長いことに加え、伴奏によって拍が固定される部分が多く、その結果カウントされる小節数も多いため、グラフを比較した際、《アマール》よりもレチタティーヴォの割合が多く現れている(《領事》17.0%)。つまり、《アマール》の方が、拍子によって小節を区切らないため、リズムの自由度が高いと考えられる。

譜例8：《アマール》レチタティーヴォ部分(m.50)

The musical score for measure 50 features three staves. The top staff is for Amahl, the middle for Mother, and the bottom for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked *poco meno*. The lyrics for Mother are: "How long must I shout to make you o-bey? Hur-ry in! It's time to go to bed." and "I'm sor-ry, Mother." The piano part includes a dynamic marking of *ff* and a triplet of eighth notes in the right hand.

譜例 31 : 《アマール》 シーン④ 母親とメルキール王のレチタティーヴォ部分(ZD)

(m.410)

28

Lento (liberamente) *(with great excitement)*

Mother Oh, these beau-ti-ful things, and all that gold! The child! Which child?

Melchior (75) *Lento* These are the gifts to the Child.

410

Mother But per-haps I know him. What does he look like?

Melchior We don't know. But the Star will guide us to Him.

(410)

pp

pp

譜例 32 : 《アマール》 シーン④ アマールとバルタザール王のレチタティーヴォ部分
(m.342-348)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 342-348) features Amahl and Balthazar. Amahl's part is in treble clef, and Balthazar's is in bass clef. The tempo is marked 'Allegretto' and 'liberamente'. The lyrics include: 'Are you a real King? Have you regal blood? Can I see it? Yes. It is just like yours.' The second system (measures 349-355) continues the dialogue. Amahl asks 'Where is your home?' and Balthazar replies 'I live in a black marble palace full of...'. The tempo is 'a tempo'. The third system (measures 356-360) shows Amahl singing 'I was a shepherd, black panthers and white doves. And you, little boy, what do you do?'. The tempo is 'a tempo (sadly)'. Red circles highlight specific melodic motifs in Amahl's vocal line across the systems.

次に繰り返し B のような、微量に変化するが大部分は繰り返される部分について見ていく。《アマール》では歌詞の一致部分や類似した歌詞の文型は旋律も同じ形を保っているが、歌詞の語数が増えることに合わせて旋律の形を多少変えている。

譜例 33 : 《アマール》 シーン④ 3人の王と母親の重唱部分 (m.412-428)

Andante esmo, quasi adagio

Melchior *p*
 Have you seen a Child the col-or of wheat, the col-or of dawn? His eyes are mild, His hands are those of a

412 *p dolcissimo*

Melchior
 King, as King He was born. In-cense, myrrh, and gold we bring to His side, and the Eastern Star is our guide.

415

The Mother *pp (as though to herself)*
 Yes, I know a child the col-or of wheat, the col-or of dawn. His eyes are mild, his hands are those of a

420 *pp*

Mother
 King, as King he was born. But no one will bring him in-cense or gold, though sick and

423

Mother *rit.*
 poor and hun-gry and cold. He's my child, my son, my dar-ling, my own.

426 *p rit.*

文 3 : 譜例 33 上メルキオール王の歌詞

Melchior:

Have you seen a Child the color of wheat, the color of dawn? His eyes are mild, His hands are

those of a King, as King He was born. Incense, myrrh, and gold we bring to His side, and the Eastern Star is our guide.

文 4 : 譜例 33 上母親の歌詞

Mother:

Yes, I know a child the color of wheat, the color of dawn. His eyes are mild, his hands are those of a King, as King he was born. But no one will bring him incense or gold, though sick and poor and hungry and cold. He's my child, my son, my darling, my own.

文章 3 と文章 4 を比べると、メルキオール王の問に対し母親が肯定する部分は下線のように同じ文型で使用されている単語も同じである(XA と変わらない)。しかし波線部分について、母親はメルキオール王の言葉を否定し、訴えるような歌詞が追加されるため、文型や単語、そして語数も変化している。譜例 33 の印を見ると、文章の波線部分と対応していることから、メノッティは《アマール》において言葉の変化に合わせて音型を変化させていることがわかる。《領事》にもこの特徴が見られるが、譜例 26、譜例 27 にあるように、同じ歌詞部分でわざと音型を変える部分があるため、その分グラフにおいて《アマール》よりも組み合わせ XB 部分が多い(《領事》 13.7%)。

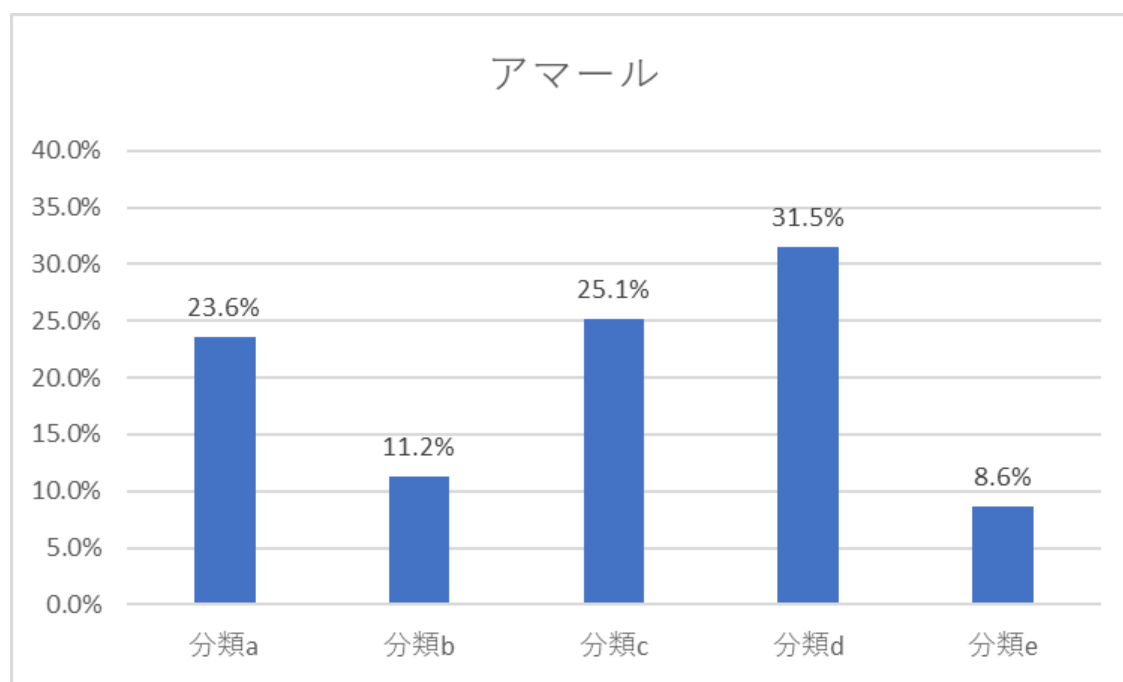
《アマール》は言葉に合わせて音型を変化させているため、常に変化し繰り返しを持たない旋律(D)が《領事》よりも多く見られる(《アマール》 10.9%)。しかし譜例 33 のように、短くとも同じ歌詞部分では同じ音型を取るため、1 フレーズ全体を反復するわけではないが短い繰り返しを持つ旋律(繰り返し C) が出てくる(《アマール》 12.5%)。

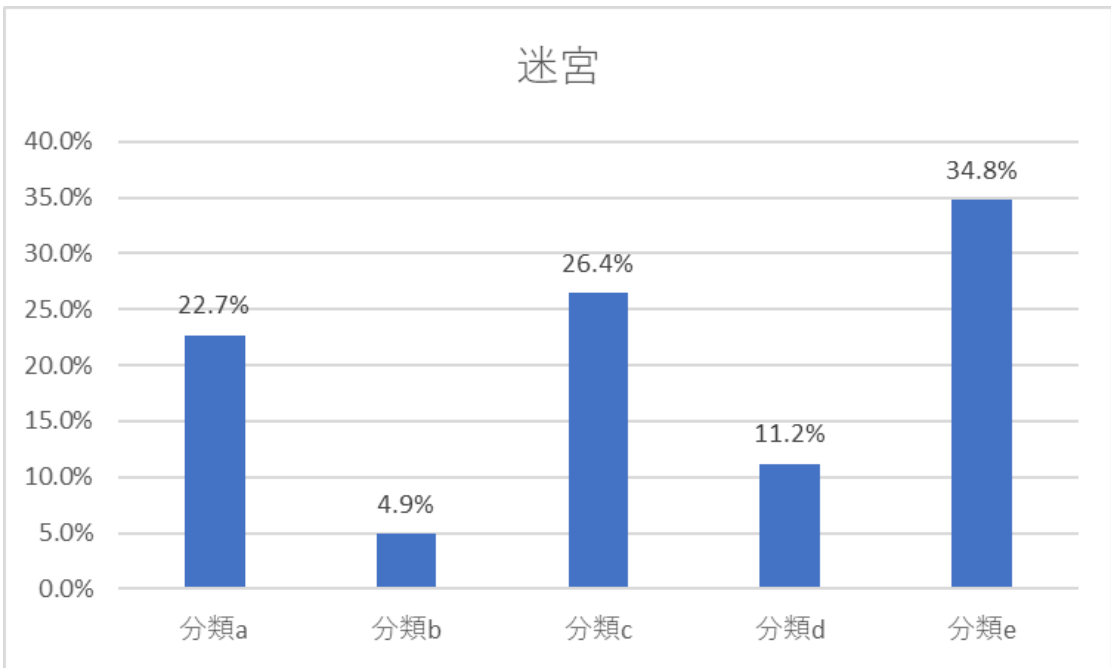
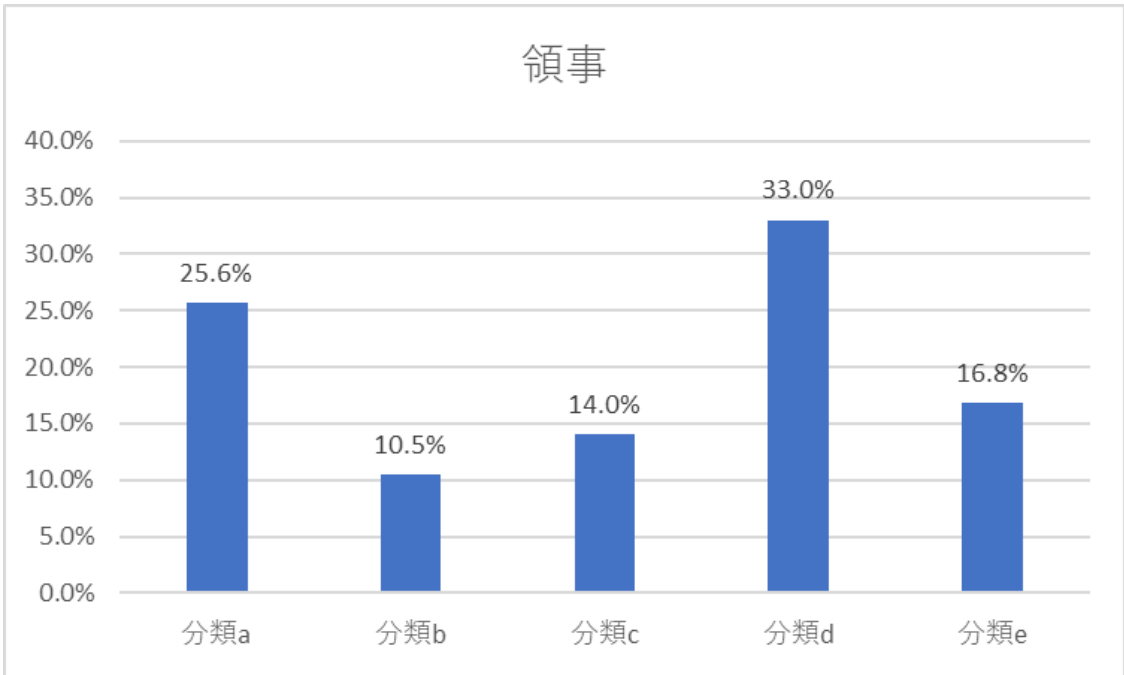
以上のように、《アマール》は他の作品に比べ同じ歌詞を同じ音型で繰り返す傾向が強いことがわかった。《アマール》は歌唱部分においてフレーズが長く維持されることはなく、《領事》のような循環もなくシーンとともに次々と旋律が変動していく。しかし、変化の多い旋律でも、同じ歌詞を同じ音型で繰り返すことを徹底しているため、はっきりと感じ取れる小さな繰り返しによってまとまりが生み出される。譜面上拍子変化が多く無秩序に見える部分でも、この徹底した繰り返しが一種の秩序を生み出し、聴き取りやすさに繋がっていると見えよう。

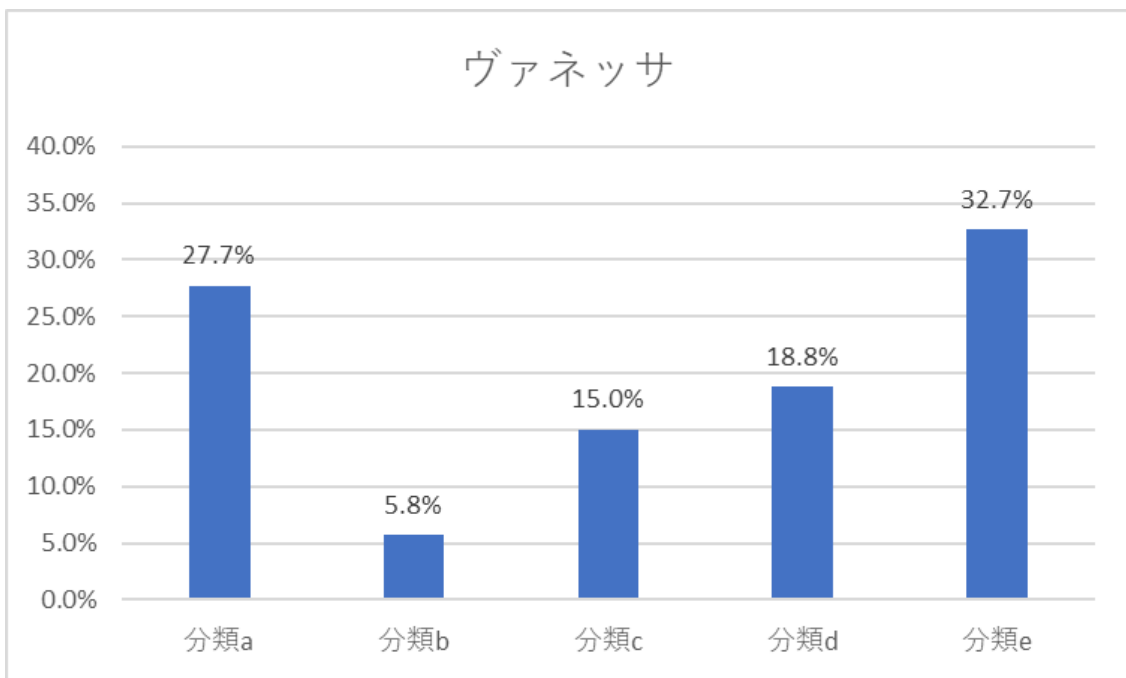
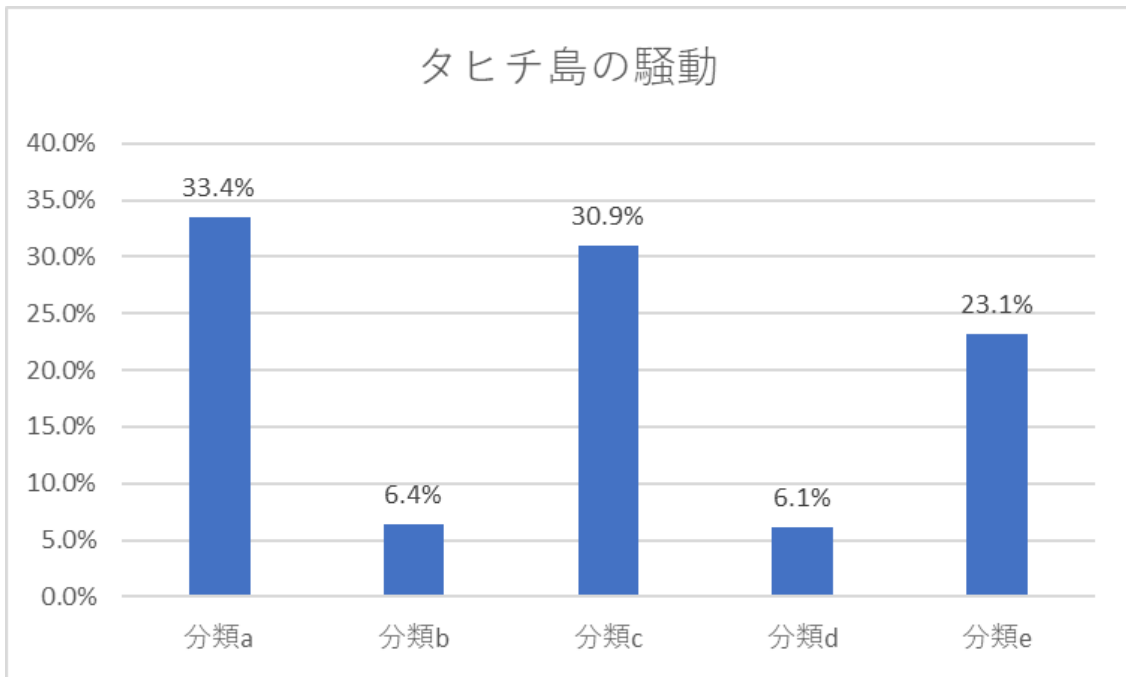
第4章 2音節以上ある単語のアクセントの扱いについての比較考察

4章では、今まで見た「拍子変化」と「繰り返し」の変化が、発語時のアクセントの変化と関係しているのかどうか考察していきたい。2章で見た作品それぞれの2音節以上ある単語の表現方法の分類について、分類毎の割合をグラフにまとめた。結果は以下の通りである。

- 分類 a:音高と音価共に変化するもの
- 分類 b:音価のみ変化するもの
- 分類 c:音高のみ変化するもの
- 分類 d:音高と音価ともに均等なもの
- 分類 e:言葉のアクセントに反するもの







《アマール》のグラフを見てみると、2音節以上を有する単語で発語時のアクセントに反している値が一番少ない(分類e: 8.6%)。他の作品と比べても分類eの値が少ないことから、《アマール》では発語時の単語のアクセントに注意して作曲されていると言えるのではないだろうか。さらに《アマール》の特徴について見ていきたい。

譜例 12 : 《アマールと夜の訪問者》アマールのソロ部分 (m.74-76)

Amahl
shin-ing like crys - tal. Hang-ing o-ver our roof there is a star as large as a

74

《アマール》では譜例 12 の○部分のような、音高と音価ともに均等な分類 d が一番大きい(31.5%)。分類 d は発語時のアクセントが歌い手にゆだねられることから、一見作曲家がアクセントに対し注意していないように見える。しかし、《アマール》の作中で分類 d が一番多く現れるシーン④を見てみると、分類 d は譜例 32 のようにゆっくりと下降する階段のように現れている。テンポは“*Andante calmo, quasi adagio*” (落ち着いて歩いて進むくらいの速さ、少しのんびりと)となっており、急ぐ必要はないため、歌い手側が発語時のアクセントを表現する余裕があると考えられる。またレチタティーヴォ部分でも、拍節から解放されて歌い手が自由に歌うことができることから、発語時のアクセントを表現する余裕がある。

譜例 33 : 《アマール》 シーン④ 3人の王と母親の重唱部分 (m.412-422)

The image shows a musical score for a triple vocal entry in Act 4 of 'Amal'. The tempo is marked 'Andante calmo, quasi adagio', which is circled in red. The score includes parts for Melchior and Mother. The lyrics are: 'Have you seen a Child the col-or of wheat, the col-or of dawn? His eyes are mild, His hands are those of a King, as King He was born. In-cense, myrrh, and gold we bring to His side, and the Eastern Star is our guide. The Mother Yes, I know a child the col-or of wheat, the col-or of dawn. His eyes are mild, his hands are those of a'.

《アマール》の分類dの扱い方に対し、《アマール》と同じく分類dが多い《領事》(33%)と比較してみよう。《領事》は2幕のシーン②に分類dが多く、この部分の分類dについて見ていくと、譜例34、譜例35、譜例36のようにテンポ指示が“Allegro”(速く)や“Allegretto”(やや速く)を中心とした速度になっている。

譜例 34 : 《領事》 2 幕シーン② マジシヤンのアリア① (2 幕 m.470-475)

159

(parlato) **Allegro, leggero e vivace**

Sec.
 Oh, thank you!

Magician
 My charm-ing Ma'-moi-selle, you

Sec.
 Who?

Magician
 have the hon - or of speak-ing with no oth - er than Ni - ka Ma - ga - doff.

ppp

譜例 35 : 《領事》 2 幕シーン② マジシヤンのアリア② (2 幕 m.684-688)

Allegretto moderato

Magician
 Oh, what a love-ly ball - room this is! Look how the floor

76

pp

譜例 36 : 《領事》 2 幕シーン② マグダのソロ部分 (2 幕 m.769-771)

英語のアクセントは強勢アクセントのため、速いテンポの中でもアクセントを表現することはできるが、《アマール》では“Allegro”(速く)部分はほとんど器楽部分であり、例外的なものは譜例 37 のアマールのソロ部分くらいで、その他“Allegretto”(やや速く)部分においては分類 a や分類 c など音高によって発語時のアクセントが表現されていることが多い。《アマール》の分類 d は譜例 33 の重唱部分やレチタティーヴォの“liberamente”(自由に)部分のようなゆっくりしたテンポ部分や自由が許された部分に出ることから、《領事》よりも発語時のアクセントに注意できるようになっていると言えるのではないだろうか。

譜例 37 : 《アマール》 シーン⑤ アマールのソロ部分 (m.727-729)

その他の作品、特に《迷宮》ではアクセントに反している分類 e の値が大きい。《迷宮》はグラフの分類 a や分類 c が多いことからわかるように音高の変化によって、アクセントを表現する部分が多い、しかし反対に譜例 38 のように音高の変化がアクセントに反してしまうことで分類 e が多くなっている。

譜例 38 : 《迷宮》シーン② スパイのアリア部分 (上段 m.104-107, 下段 m.112-116)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'The Spy' and the bottom staff is labeled 'S.'. Both staves are in 2/4 time and marked 'Andante languido'. The top staff has a circled measure containing a quarter note G4 and a quarter note A4. The bottom staff has a circled measure containing a quarter note G4 and a quarter note A4. The lyrics for the top staff are 'I am the of-fi-cial spy of the grand Ho-tel and' and for the bottom staff are 'mai. Al-though I like my fee in dol-lars or gold pounds I'.

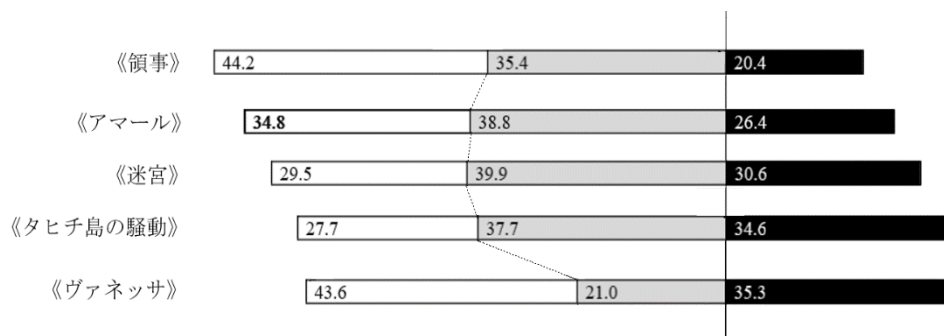
このことから、《アマール》は音高の変化によってアクセントに反してしまうことを避けた結果、音価も音高も均一な分類 d が一番多くなったのではないかと筆者は考える。

第5章 フレーズ単位の言葉のイントネーションと音楽の関係についての比較考察

この章では、フレーズ単位の言葉のイントネーションがどの程度音楽に反映されているかについて、他の4曲と比較することにより《アマール》の特徴について考察する。第2章において各曲に見られる朗読と音楽のイントネーションの整合性を示した。以下の図は、そのグラフを上下に並べたものである。

イントネーションのグラフ(%)

白：朗読部分のみの強調 灰色：強調合致部分($\alpha \cap \beta$) 黒：音楽部分のみの強調



朗読におけるイントネーションの強調と音楽による強調が合致していればいるほど、その音楽は言葉で語られる自然なイントネーションを反映することになる。したがって上の図に灰色で示した強調合致部分の割合が大きいほど、言葉のイントネーションを活かした音楽付けがされている作品と考えることができよう。5曲を比較すると、《アマール》、《迷宮》、《タヒチ島の騒動》は合致部分が約38~40%という高い割合を示している。これに対して、《ヴァネッサ》は合致部分が21%と少ない。朗読部分のみの強調が多く(白：43.6%)、かつ音楽部分のみの強調が一番多い(黒：35.3%)ことから、独自の旋律を作る意識が強く、言葉のイントネーションはあまり意識していないと考えられる。これに比べれば、メノッティとバーンスタインの作品では、語りのイントネーションを活かすことがより重視されていると言えよう。

次にメノッティの3作品に目を向けると、第3章と第4章の考察において、《アマール》と最も近い特徴を示していた《領事》では、合致率が35.4%とやや低い。加えて、朗読部分のみの強調の割合が大きい(白：44.2%)点で突出しており、これは、朗読のイントネーションが音楽に反映されていない部分が多いということを意味する。本論文

で考察対象としたメノッティの3曲のみの比較で言えば、テレビ・オペラの《アマール》と《迷宮》においては、舞台用作品の《領事》よりも言葉に密着した音楽づけがされているということになる。

また、言葉と音楽の強調の合致部分が約38~40%と高い《アマール》、《迷宮》、《タヒチ島の騒動》の3作品を比較すると、上の図のように、図の下に行くほど音楽部分のみの強調（黒色部分）が大きくなる。つまり、《アマール》、《迷宮》、《タヒチ島の騒動》の順に言葉とは無関係な音楽的強調が多くなるということを意味する。この点について明らかにするために、実際に《アマール》と《タヒチ島の騒動》の譜例を基に説明する。

譜例 39 : 《アマール》シーン② アマールと母親の掛け合い (m.51-56)

Andantino, con moto

Amahl
But, Mother, let me stay a lit-tle long-er! But my cloak is warm, let me stay a lit-tle

Mother
④ Andantino, con moto The wind is cold.

51 *pp*

long-er! But the sky is light, let me stay a lit-tle long-er! But the

The night is dark. The time is late.

文 5 : 譜例 39 の該当歌詞

(Amahl) “But, **Mother**, let me stay a little longer!”

(Mother) “The **wind** is cold.”

(Amahl) “But my **cloak** is warm, let me stay a little longer!”

(Mother) “The **night** is dark.”

(Amahl) “But the **sky** is light, let me stay a little longer!”

(Mother) “The **time** is late.”

《アマール》について、譜例 39 の朗読と楽譜上の強調が合致する部分に注目すると、1 フレーズ内で音高が高くなって表れることが多い。この譜例以外にも《アマール》ではほとんどの場合、音高が高くなる部分で言葉のイントネーションと合致していることが多かった。この特徴は譜例 40²⁹の“all”のように《領事》や《迷宮》でも見られる。

譜例 40 : 《領事》 1 幕シーン① 母親のソロ部分 (m.92-94)

*(Magda helps John remove his raincoat
and hangs it on the wall rack.)*

Mother Oh, when will **all** this sor - row **end?** Damn you,

文 6 : 譜例 40 の該当歌詞

(Mother) Oh, when will **all** this sorrow **end?**

また、《アマール》ではアクセント記号が付いている部分が少なく、3人の王の重唱部分か、譜例 41 のように羊飼いたちの合唱部分のような声部が重なる部分にしか付いていない。

²⁹ “end” は音高よりも音価が長くなることで強調している。

譜例 41 : 《アマール》のシーン④村人(羊飼いの)の合唱部分 (m.492-495)

(At last, one shepherd boldly marches forward and lays his gift before the Kings, then, bowing shyly, he retreats to his place.)

Allegro

Allegretto
p staccatissimo

Ol-ives and quinc-es, ap-ples and rai - sins,

f No! you go on! *p staccatissimo* Ol-ives and quinc-es, ap-ples and rai - sins,

mf Go on, go on! No! you go on! *p staccatissimo* Ol-ives and quinc-es, ap-ples and rai - sins,

p Go on, go on, go on, go on, No! you go on!

Allegro

Allegretto
pp

492

例外として譜例 45 の上段アマールの“two”や下段母親の“don't be a nuisance”部分のみ単旋律上にアクセント記号が現れるが、前者は音程も高くなった上にアクセント記号が付いており、後者は一つ単語ではなくフレーズ全てに付いている。以上のことから、朗読の強調に合わせるためにアクセント記号を付けているのではなく、すでに朗読の強調と合致している音楽の強調をさらに強めていると考えられる。

譜例 45 : 《アマール》 シーン④ (上段: m.265-267, 下段: m.341)

The image shows two systems of a musical score. The first system covers measures 265-267. It features three vocal staves: Amahl (top), Mother (middle), and Melchior (bottom). The piano accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are: Amahl: "There are two Kings!"; Mother: "I should say not!"; Melchior: "What shall I do with this boy, what shall I do, what shall I". The tempo is marked "a tempo". A red circle highlights a note in Amahl's line. The second system covers measure 341. It features three vocal staves: Amahl (top), Mother (middle), and Melchior (bottom). The piano accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are: Amahl: "No, Mother."; Mother: "I shall be right back... and A-mahl, don't be a nuisance. quickly."; Melchior: "still have a long way to go.". The tempo is marked "a tempo". A red circle highlights a note in Mother's line.

上記以外、《アマール》の単旋律の歌唱部分にはアクセント記号が見られないことから、《アマール》におけるアクセント記号は声部によって音型が変わる部分でも、共通して抑揚を強調するため、もしくはすでに合致している強調部分をさらに強めるための指示であると考えられる。

これに対して、《タヒチ島の騒動》における音楽的強調には、アクセント記号の多様という特徴が表れている。譜例 46 に見られるように、音高に限らず、強調したい単語すべてにアクセント記号を付ける例が多く見られる。

譜例 46 : 《タヒチ島の騒動》 シーン⑥ ダイナの aria (m.843-848)

④ Allegro molto ♩ = 160

Then she sees him, the hand-some A-mer - i - can; (I must say he's

sfzp

譜例 47 においても同様に、朗読する場合にはありえないほど多くの点にアクセント記号が付されて音楽的に強調されており、これは朗読による自然なイントネーションを活かすというよりもむしろ、音楽的なおもしろさを追求したものと考えられる。

譜例 47 : 《タヒチ島の騒動》 シーン⑤ サムの aria (m.796-803)

75

put all their soul be - hind it; All their e - go, pow - er, drive, and will and de - sire - be -

quasi f

hind it, And they'll throw them-selves in: But they

⑤ *ff* *subito mp legato*

fresca.

《タヒチ島の騒動》において音楽部分のみの強調が 34.6%に及ぶのは、このように、自然な朗読のイントネーションを越えた音楽的強調がなされているからである。このような特徴は、反対にメノッティの作品にはほとんど見られない。

メノッティの他の作品《領事》や《迷宮》は《タヒチ島の騒動》に比べればアクセシ

ト記号が少ないものの、譜例 48 や譜例 49 のように単旋律の歌唱部分にアクセント記号が付いている箇所がある。しかし《アマール》とは違い、音楽の強調をさらに強調するためではなく、アクセント記号は、旋律の形で強調できなかった部分を補う役割を果たしている。

譜例 48 : 《領事》 1 幕シーン① マグダとジョンの重唱(m.103-104)

Magda
fol-low you? Did an-y - one re-cog - nize you?

John
I don't know. I don't

Presto
f

譜例 49 : 《迷宮》 シーン② 老人男性のアリア(m.279-282)

Old Man
73
duke, no card-i-nal, no pope! With such a ped-i- gree my dear, there is no hope that

このように《領事》と《迷宮》においては、アクセント記号の使い方の点で、イントネーションの表現方法が《アマール》と異なっている。

以上の比較から、《アマール》においては、言葉のフレーズのイントネーションをアクセント記号に頼らず、あくまでも音高の高さによって表現している点が特徴であると言えよう。

結論

メノッティの音楽的特徴に迫るため、《アマールと夜の訪問者》が受けた「言葉が自然に聞こえる」という評価を基に「言葉と音楽」の関係に焦点を当てて調査を行った。

《アマール》を中心に作曲年代や演奏時の媒体、作曲家の関係から《アマール》の他に4つの作品を選出して比較していった。

まず、メノッティの作品に多く見られる「拍子変化」と「旋律の繰り返し」に注目し、各作品を分析した。その結果、《アマール》は同じ歌詞もしくは類似した文型では同じ音型を繰り返す傾向が強く、特に同じ歌詞部分は短くても同じ音型を繰り返すことが徹底されている。そのため、ドラマの動きに合わせて旋律の変化が多い部分は一見無秩序に音型が変化しているように見えるが、短い繰り返しによって秩序が生み出され、それが聴き取りやすさに繋がっていると考えられる。この点で、《領事》は《アマール》と似ているが、同じ歌詞部分や類似した文型部分で同じ音型の旋律を繰り返すという方法は《アマール》ほど徹底されていない。《アマール》の2倍以上演奏時間が長い場合、同じ歌詞でもむしろわざと音型を多少に変えて繰り返しが単調にならないようにしている部分が見られた。「同じ音型を繰り返す」という点では、バーンスタインのオペラ《タヒチ島の騒動》においても安定した拍子の長い旋律が繰り返されている。しかし、ここでは歌詞や文型の合致していなくても同じ旋律を繰り返すことが優先されており、《アマール》のように言葉の変化に合わせて旋律の音型を変えている印象は薄い。他方、メノッティの《迷宮》とバーバーの《ヴァネッサ》では、同じ歌詞の部分で同じ音型を繰り返す部分は多少見られるが、それよりも変化していく音型の方が多く、《アマール》とは全く異なっている。

次に、2音節以上を有する単語について、発語時のアクセントに合わせているのかどうかを分析し比較した。その結果、《アマール》は全体の9割を発語時のアクセントに合わせて音を付けていることがわかった。《領事》も《アマール》の次に発語時のアクセントに合わせている割合が高く、この2つの作品は2音節以上を有する単語についての音楽付けも似通っている。その他の作品(《迷宮》、《タヒチ島の騒動》、《ヴァネッサ》)は発語時の単語のアクセントに反してしまう部分が多く、その理由の大半が音高を変化させたときに単語のアクセント位置とズレてしまうことが多かった。しかし《アマール》と《領事》は音価と音高が均一になっている部分が多く、均一にすることで

単語のアクセントに反してしまうことを避けていると考えられる。単語のアクセント箇所では音価と音高が均一になっている（分類 d）ということは、発語時のアクセント表現は歌い手にゆだねられるということである。《アマール》は譜面上にゆっくりしたテンポや“*liberamente* (自由に)”という指示があり、音価と音高が均一であっても歌い手が発語時のアクセントを表現するだけの余裕があった。一方で《領事》ではテンポが速い部分が多く、《アマール》ほどの余裕は見られなかった。

最後に、フレーズ単位の言葉のイントネーションが音楽的強調と合致しているのかどうかについて調査した結果、バーバーの《ヴァネッサ》のみ、言葉の強調と音楽的強調の合致率が低いことが判明し、その他の4曲についてはあまり大きな差が見られなかった。合致率の値だけで言えば《迷宮》が一番高く³⁰、《アマール》が突出した特徴を示しているわけではない。ただし、《迷宮》以外の4曲の中で、《領事》は言葉の強調が音楽に反映されていない割合（p.85 図内白部分 44.2%）が高い。残る3曲の中で、音楽のみによる強調部分（p.85 図内黒部分）の割合が一番少ないのが《アマール》である。反対にその割合が最も多いのがバーンスタインの《タヒチ島の騒動》で、自然な朗読のイントネーションを越えた音楽的強調を指示するアクセント記号が多用されている。これと比べると《アマール》では、旋律の音高によってフレーズのイントネーションを反映することが徹底されている。

以上のことから、分析の第1と第2の観点において《アマール》における言葉と音楽の関係は《領事》におけるそれと非常に似通っていることがわかった。特に《アマール》では、拍子変化や繰り返しといった音楽的観点から見ると「同じ歌詞部分では同じ音型を繰り返す」という特徴が見られる。また両作品とも、2音節以上を有する単語のアクセントから見ると「音価と音高を均一にすることで、発語時のアクセントに反することを避けている」という特徴が見られた。特に《アマール》ではそのような部分が緩やかなテンポに指定されており、歌手が自然にイントネーションを付与できるようになっている。分析の第3の観点、すなわちフレーズ単位の言葉のイントネーションが音楽にどの程度反映されているのかという点では、《アマール》は同じテレビ・オペラである《迷宮》との類似性を示している。朗読時の強調と音楽の強調の合致率

³⁰ 《迷宮》の次に《アマール》の値が多く、その差は僅差である(5章参照)。

という点ではバーンスタインの《タヒチ島の騒動》とも類似性があるが、《アマール》では《タヒチ島の騒動に見られるような》朗読時のイントネーションを崩す音楽的強調は見られない。《アマール》においては言葉のイントネーションを旋律の形で表現し、「朗読の強調部分にあわせて音高を高くする」という特徴が見られた。

以上3つの観点から確認された《アマール》の特徴は、いずれも言葉が聴き取りやすい音楽付けのための手法であると考えられる。同じメノッティの作品である《領事》および《迷宮》とは類似する特徴が異なっているため、この特徴が作曲家独自のものであるのか、また1950年頃のメノッティ作品の年代的な特徴と言えるのかを明らかにするためには、さらに他の作品の分析が必要となる。しかし、いずれにしても、上記の特徴が当時の「言葉が自然に聞こえる」という評価を生み出したことは間違いがないであろう。

《アマール》において3つの特徴がより顕著に表れているのは、演奏時間や演奏媒体の違いが関係している可能性がある。《領事》は舞台上演用の作品で演奏時間が長く、長い旋律の繰り返しを用いることで1曲1曲を印象付けている部分がある³¹、これにより聴衆は旋律を記憶し、そのシーンの情景や内容を思い起こすことができる。反対に《アマール》は45分間のテレビ・オペラであり、短い間に展開するドラマを追えるようにすることが求められている。したがって、聞き手が歌の旋律に親しむことよりも、瞬間的に言葉聞き取ってシーンの状況を理解することの方に重点が置かれているのだ。また初のテレビ・オペラとして、普段観劇に行かないような人を含めた様々な客層に《アマール》を受け入れてもらうためにも、「言葉が聞こえる」ことが重要であったのではないかと筆者は考える。コンサートホールの舞台から飛び出し、家庭のテレビでオペラを鑑賞することには長所と短所がある。テレビの長所は、劇場で座る客席の位置に左右されるようなことなく、演奏する側が一番良いと思えるシーンを視聴者に届けられることだ。席が遠くて見づらいということはテレビでは起こりえない。高いチケットを購入しなくとも、みな平等に一番良いシーンを楽しむことができる。反対にテレビの短所は、舞台のように演奏を直に感じることができず、音質が落ちて

³¹ 実際、《領事》のアリアや重唱の長さは《アマール》よりも長く、また印象付けられた旋律が循環して登場することもあった。

しまうことである。《アマール》が初演されてから数年は生放送で公演していたことを考えると、録画した演奏を編集する技術は高くなかったと予想される。当時のテレビ技術を考えると演奏に雑音が入ることもあり、オペラの物語を楽しみたいのに、雑音に埋もれて歌が良く聞こえなければ、オペラをテレビ放送する意義は薄れてしまう。テレビで映像とともにオペラの音楽を楽しむためには、物語を追うために言葉を聞き取りやすくすることが不可欠であった。メノッティは《アマール》という世界初のテレビ・オペラを世間に少しでも受け入れてもらうために、言葉をより意識した音楽を作曲したのではないだろうか³²。

メノッティは言葉に注意した音楽付けを《領事》の頃から意識していた。そして初のテレビ・オペラで「言葉が聞き取れる」ことに重点を置き、言葉のアクセントやイントネーションを反映する音楽に挑戦した結果、《アマール》は「言葉が自然に聞こえる」という評価を得るに至ったのである。メノッティが目指したテレビ・オペラとは、単に媒体をテレビに変えたオペラではなく、聴衆がテレビでオペラを楽しむことができるように、言葉の扱い方の点で作曲上のさまざまな工夫を凝らしたオペラであった。本論文で提示した分析方法により、その工夫の一端を明らかにすることができたと考えよう。

オペラ史において近代は大きな発展が見られない時代と言われているが³³、しかしそれは、オペラについての旧来の価値観をもって新しい音楽を捉えようとしているからかもしれない。少なくとも筆者にとってメノッティは、「テレビでオペラを演奏した」や「作風がプッチーニと似ている」という作曲家ではない。本論文をとおして、メノッティが、オペラをテレビという新しい媒体で表現するために言葉と音楽の関係を探究した作曲家であり、さらに作風を固定せず、新しい音楽に挑戦した作曲家であることが強く感じられた。本論文で注目した言葉と音楽との関係という観点から見ると、確かに《アマール》における音楽づけには顕著な特徴が認められる。この特徴が一時限に限られるものであるのか、《アマール》以前、そして《アマール》以後にメノッテ

³² 《アマール》と同じくテレビ・オペラとして作曲された《迷宮》は、言葉のイントネーションに対する意識以外、《アマール》とは全く違う音楽性を示している。この差について、テレビという媒体以上の要因があるのかどうか、今後の研究につながる新たな視点になるだろう。

³³ 見方によっては「ミュージカル」という舞台音楽に発展したという意見もあるだろうが、今回は「オペラ」内での発展、活性化を指す。

ィがどのような挑戦と成果を挙げたのかについて、今後もさらに広い視点で追究していきたい。

参考文献

Abbate, Carolyn

1996 *Unsung Voices* (Princeton: Princeton University Press)

Barber, Samuel

1958 *Vanessa* (New York: G.Schirmer)

1964 *Vanessa Act I* (New York: G.Schirmer)

Vanessa Act 2 and 3 (New York: G.Schirmer)

Barnes, Jennifer

2001 “Menotti Gian Carlo ” Sadie, Stanley eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition* (London: Macmillan) vol. 16, 432.

2003 *Television Opera* (Woodbridge: Boydell)

Bernstein, Leonard

1953 *Trouble in Tahiti* (New York: G.Schirmer)

バーンスタイン, レナード (Bernstein, Leonard)

2012 『バーンスタイン わが音楽的人生』 訳 岡野弁 (東京 : 作品社)

[*Findings* (New York: Simon and Schuster, 1982)]

Boykan, Martin

2004 *Silence and Slow Time* (USA: The Scarecrow Pless, Inc.)

バートン, ハンプリー (Burton, Humphrey)

1994 『バーンスタインの生涯 上・下』 訳 棚橋志行 (多摩 : 福武書店)

[*Leonard Bernstein* (London: Faber, 1994)]

Casmus, Mary Irene

- 1962 “Gian Carlo Menotti: His Dramatic Techniques: A Study Based on Works Written 1937-1954” *Columbia University, Ph.D., 1962 Speech-Theater* (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms)

Chacon, Victor

- 1991 “ ‘Verismo’ in the works of Gian Carlo Menotti: A comparison with late nineteenth century Italian opera” *University of Washington, D.M.A.*, (Ann Arbor, Washington: University Microfilms)

Downes, Olin

- 1951 “Menotti Opera, the First for TV, Has Its Premiere; Boy, 12, Is Star” *New York Times* December 25, 1951, 1

デュル, ヴァルター (Dürr, Walther)

- 2009 『声楽曲の作曲原理～言語と音楽の関係をさぐる～』 訳 村田千尋 (東京: 音楽之友社) [*Sprache und Musik : Geschichte, Gattungen, Analysemodelle* (Kassel: Bärenreiter, 1994)]

Felsenfeld, Daniel

- 2005 *Britten and Barber : their lives and their music* (Pompton Plains, N.J.: Amadeus)

Gruen, John

- 1978 *Menotti : a biography* (New York: Macmillan)

Heyman, Barbara B.

- 1992 *Samuel Barber : the composer and his music* (New York; Oxford: Oxford University)

Hitchcock, Hugh Wiley

- 1969 *Music in the United States: a Historical Introduction*

(Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall)

Marriott, Richard John

1975 “Gian Carlo Menotti: Total Musical Theatre. A Study of His Opera” *University of Illinois at Urbana-Champaign Ph.D., 1975 Theatre* (Ann Arbor, Illinois at Urbana-Champaign: University Microfilms)

Menotti, Gian Carlo

1950 *The Consul* (New York: G.Schirmer)

1952 *Amahl and the Night Visitors* (New York: G.Schirmer)

1963 *The Labyrinth* (New York: G.Schirmer)

Migge, Thomas

2007 *io Menotti* (Rome: De Luca Editori d'Arte)

森田 学

2008 「プッチーニのオペラ作品における詩句の扱いに関する一考察--ミミのアリア「私の名はミミ」について」 『国立音楽大学研究紀要』 第43巻, 77-87.

Rubin, Marjorie

1963 “N.B.C. Opera company opens season today with Menotti’s symbolical ‘Labyrinth’ ” *New York Times* November 24, 1963, 49

Schonberg, Harold

1963 “Music: Menotti Opera ‘Labyrinth’ on TV Is Not His Best” *New York Times* March 4, 1963, 8

Smith, Elizabeth Lena

2005 *Musical Narrative in Three American One-Act Operas with Libretti by Gian Carlo Menotti* (Florida: Florida State University)

Simmons, Walter

2004 *Voices in the wilderness : six American neo-romantic composers* (Lanham, Md. : Scarecrow)

山下 裕子

2009 「サミュエル・バーバーの歌曲〈Hermit Songs〉に関する研究」『広島大学大学院教育学研究科 音楽文化教育学研究紀要』 第21巻, 106-114.

録音資料

Grossman, Herbert

1963 “Labyrinth” (New York: NBC Opera Theatre for television)
<https://youtu.be/OwnnKGtBYvA>

Hickox, Richard

1998 “The Consul: opera in three act” Chandos: CHAN9706 (London: Chandos Records)

Kok, Nicholas

2010 “Trouble in Tahiti” (UK: Psappha)
<https://youtu.be/L1HoB7XbEOY>

Matthews, Andrea

2003 “Vanessa: An Opera in Three Acts” NAXOS : 8.669140/8.669141 (Czechoslovakia: HNH INTERNATIONAL)

Schippers, Tomas

1951 “Amahl and the Night Visitors” (New York: NBC)
<https://youtu.be/xlg81twKXbY>

謝辞 第4章の考察にあたって、以下の方々（敬称略）に脚本朗読のご協力をいただいたことに心より感謝申し上げます。

Chiu, Man-Jung

Glesson, Dhendhay Mae

Overton, Rick

Robinson, Rachel