

音楽教育における声楽教授法の研究Ⅱ —歌唱法を中心として—

A Study of Vocal Pedagogy in Music Education II:
Centering on Singing

橋 本 エリ子

Eriko HASHIMOTO

音楽教育講座

(平成18年 9 月28日受理)

I. 緒言

人間の声による音楽を愛し, 学び, 表現したいと切望している, 声楽を勉強しようとする学生に, よりわかりやすく, そして的確に指導するためのメソッドを開発すべく研究することを目的としている。

声楽の訓練は, 声の色や特徴を明確にして, 欠点の修正や正しいポジションを体得することは勿論のこと, 規則正しく, 継続的な訓練を粘り強く積み重ねていくことが重要である。

正しい発声や正しい歌い方とは具体的にどのようなことであるか? つまり, 正しく歌うためには, 口の開け方, 舌の位置, そして横隔膜で呼吸することが重要になる。しかし, 人間の身体そのものが楽器であるため, 実際目にすることが出来ず, 声を出すという単純なことであるにもかかわらず大変難しいということを痛感する。

つまり, 優れた指導法とは, 経験豊富な指導者が歌う為に必要な技術, つまり表現の為に音域を広げること, 声の色を豊かにして解釈を容易にすること, そして何よりも正しい発声を維持することを, 学生に細部まで丁寧に繰り返す行うことが重要であり, 学生が理解し, 実行できるようになるまで, 粘り強く指導していくことが必要不可欠と言えよう。

II. 歌唱法

芸術的な解釈を自在に表現する為に, 正しい歌唱法に関して研究を行うことにする。

1. 姿勢

正しい声を生み出すためには, 正しい姿勢と正しい呼吸法が最も大切であり, 正しい呼吸は身体の内臓器官を正常に保つことは言うまでもなく, 健康に大いに役立つ。つまり, 正しい姿勢ができれば, 深い呼吸になり, 呼吸が良くなれば, 自然に正しい発声法ができるようになるのである。

息が重心をつらぬき, 一つの線で常に統率し, 重心に乗った正しい姿勢を心がけることが必要である。[図1]

基本姿勢は, 肩や首, 膝に力を入れずに, 身体全体の力を抜いて, 楽な姿勢で立つ。そして, 普段の姿勢より, やや身長を高く感じるように立ち, 肩の位置は, 上から後ろ, そして下へ降ろし, 両肩を開いた状態が最良といえる。また, 背骨を真直ぐにし, 肋骨の下を開き, 骨盤を中に引き入れるように腰を引き, 楽に立つことが大切である。つまり, 良い声と良い歌は, 正しい姿勢と安定した呼吸によってのみ体得できるのである。



図1. 正しい姿勢

2. 正しい呼吸法

発声の基本は、自然な呼吸による声帯の合理的な振動であり、その身体の重心に乗って軽く全身をつらぬくことにある。息の流れは、歌の生命であり、根本的に身体全体の働きである。

つまり、リラックスした姿勢を常に準備することが必要となる。では、リラックスした状態を保つにはどのようにすべきであろうか？リラックスとは、精神的側面と肉体的側面があり、精神的には平和で楽しい状態で、不安もなく安定した状態であり、息の落ち着きは、心身の安定からきていえる。

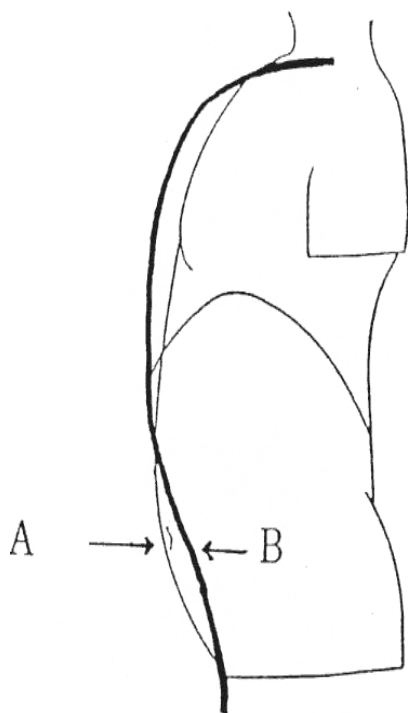
次に肉体的側面のリラックスとは、身体を支え、息をよく保つということである。つまり、全身的な筋肉の支え、特に横隔膜と骨盤筋により、発声に即応できる状態を整えることが必要となる。

息の取り方は、声の良し悪しを決定づける大きな要因であり、息は喉頭部と咽頭部を楽にして、花の匂いを嗅ぐように吸うのが正しい呼吸法と言えよう。嬉しい驚きのような感覚で、開いた咽喉の状態で息を吸うことが重要で、口の中全体に空間を感じることが必要となる。

図2. 正しい呼吸法

A. 普通の状態

B. 息を吸った後の状態



感覚的には、吐くように吸い、吸うように吐くというようにリラックスして呼吸することが、正しい息の取り方なのである。

呼吸は、話す場合と歌う場合の二つのやり方がある。話す場合は、息を吸うと下腹部は膨らみ、息を吐く時、下腹部は内側に入る。

しかし、歌うために息を吸う場合は、下腹部は内側に引っ張られ、息を吐く場合に下腹部がその自然な状態に戻る。

つまり、十分な呼吸を適切に行うならば、胸は上げられ、同時に下腹部は内側に入る。そして、徐々に息を吐くときに、逆の動き、つまり、外へと絶えず横隔膜によりさがるように押し出す感覚で歌うことが必要である。胸部全体が豊かに拡がり、横隔膜（Diaframma）を十分に使うことができるようになるのである。[図2]

横隔膜をそのしっかりとした筋肉の支えにより、下腹部へと押し下げ、コンクリートの柱の上に乗って歌うかのような感覚が、大変重要である。

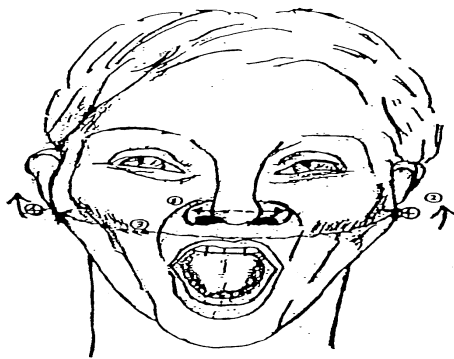
以上のように呼吸法や姿勢に重点を置きながら、口、舌、顎などのあり方を探り、自然で健康的な正しい発声法を常に追求することが必要である。

3. 口の開け方

微笑むと同時に小鼻から両耳へ向かって軽く息を吸い、耳の後ろまで吸う感覚で口を開け、上顎に息を十分に含んで、回す（girare）。

つまり、歯をかすかに離し、鼻腔を上げ、頬も広げ、喉頭を下げ、あくびをするように軟口蓋を高く保持し、マスクの拡がりを感じながら、口の中に卵を1個縦に入れているかのように、喉を広く開くのである。上の歯が軽く見えるように微笑みをもって開けることが必要である。[図3]

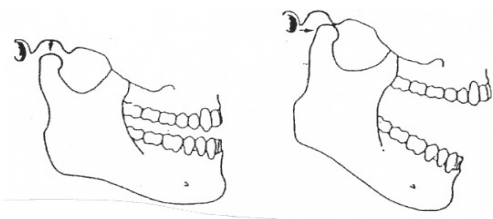
図3. 口の開け方



また、顎のポジションは、下顎が離れて、下顎の重荷を感じず開いた顎で、上と下の奥歯の間に3cmの空間を感じながら、下顎がぶらさがっているかのように上顎で歌うことが重要である。

[図4]

図4. 下顎が離れて喉の奥が開いた状態



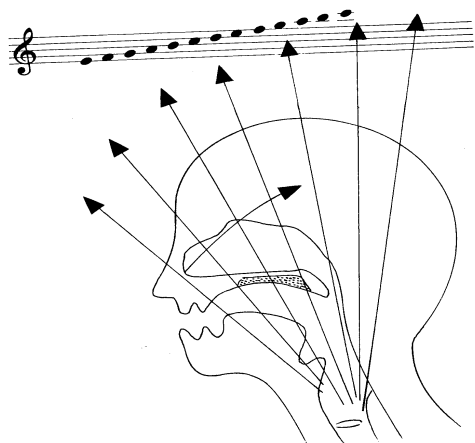
4. 歌い出し

音の始まりは、打つことではなく開放である。つまり、歌い手の感覚は何かを飲むような感覚で、飲み続けているかのように歌うのである。音の始まりと感じたところで、感覚は、咽喉の後ろに外へ音を押し出すよりも音をのんでいるかのように感じる事が大切である。

つまり、上顎の中に声が集まり、まとまるよりどころである。支えは、音によって喉の後ろへと引き伸ばされる。そして、常に上顎で息を回すように、上顎に息を充分集めて、あくびをするときのように軟口蓋を高く保持し、息を当てる場所を同じポジションで歌うことが必要である。[図5]

歌の初めから、フォームがすでに良く準備されていると、共鳴器官として作用し、自分の声が、空間で良く響き渡り、自分で自分の演奏が目に見える。

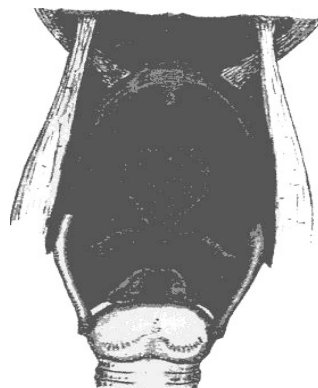
図5.



5. 正しい共鳴のさせ方

響きは、共鳴腔（鼻腔、副鼻腔、咽頭、口腔）と構音器官（舌、唇、軟口蓋）と非常に関連があり、声に響きをつける為には、共鳴しやすい姿勢に喉を保つこと、つまり軟口蓋を広く、高く開けることが必要となってくる。具体的に言うならば、軟口蓋と喉頭を結ぶ筋肉、口蓋喉頭筋を上へ引き上げることが重要である。[図6]

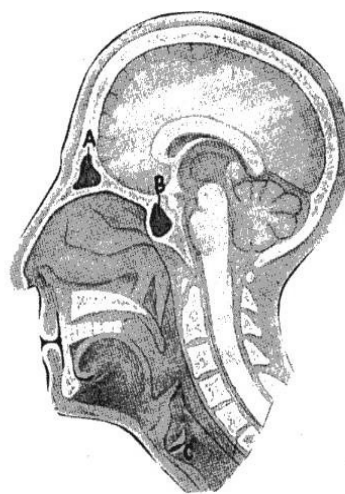
図6. 口蓋喉頭筋



このことにより、息の通る気道が開き、声帯の響きがそれぞれの共鳴腔に伝わりやすくなり、声に響きや膨らみをつけることが可能となるわけである。従って、喉の奥が広く、顔面の骨が発達した人は、空気の空洞が広く、共鳴しやすくなるというわけである。

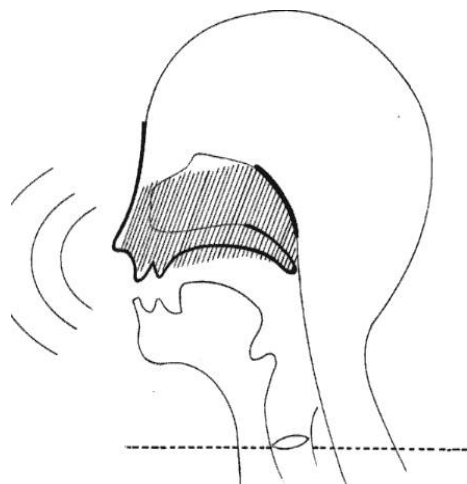
歌唱時の響きの良い声をつくる為には、共鳴腔を活用することが特に重要で、喉頭腔や鼻腔、特に蝶形骨洞、前頭洞が共鳴の手助けとなる。[図7]

図7. A. 前頭洞 B. 蝶形骨洞



A, Seno frontale - B, Seno sfenoidale - C, Laringe

斜線部分の共鳴腔を活用することが、重要である。

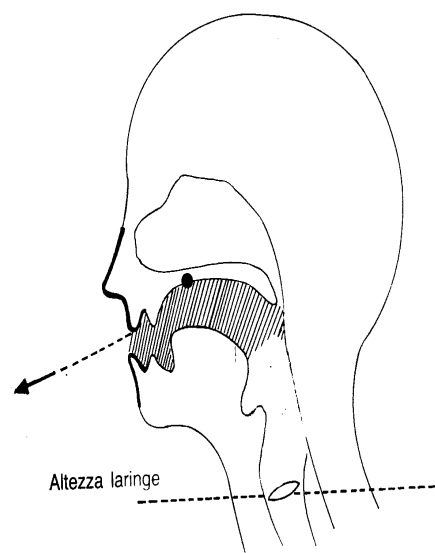


次に、具体的に響きのある発声をする為には、声が集まる焦点を意識することが大切である。

つまり、目と目の間に、声が集まるように意識することが、美しい声の核となる顔面の響きをつかむ重要な鍵となってくる。[図8]

従って、共鳴の焦点を意識することで、全身の筋肉の支えによる息の安定を可能にすることになる。

図8．共鳴腔と共鳴の焦点



Localizzazione della voce

Punta del suono



6. 正しい身体の支え方

声を支える、つまり横隔膜の上にもたせかけるように支え、横隔膜で下から上へと押し上げてはいけない。横隔膜の支えは、上顎のアポッジョに結ばれて一つの働きになる。常に、意識的にその関連をコントロールして歌うことが重要である。

横隔膜の働きは、息に圧力を与え、その息は絶え間なく上顎に当たるよう心がけ、横隔膜の場所を外へ押し出すように支えることが必要である。

歌唱するためには、腹筋、臀筋、胸筋、背筋、横隔膜等、あらゆる筋肉や神経のバランスを保ちながら、正しい呼吸法と重心を体得して行うことが重要である。[図9]

図9．身体の支え方



1. 背筋、頸部の伸筋
2. 腹横筋
3. 臀筋
4. 外斜腹筋
5. 闊背筋
6. 胸横筋
7. 横隔膜
8. 喉頭懸垂

譜例

発声練習法

1. 
tre tre tre tre tre tre tre tre tre tre tre tre tre tre

2. 
tretretretre o tretretretre - o

3. 
tre tretre e o mi o o

4. 
mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi mi

5. 
zum zim zom zum zem zam zum zim zom zum zem zam mia mia mia mia mia mia mia mia mia

6. 
tri trio eu tri trio eu tri trio eu

7. 
tre tre tre tre e e o

8. 
tri tri tri tri tri tri tri tri tri tri tri tri tri tri tri

9. 
mi

Ⅲ. 発声練習法

声の美しさと旋律の流れを重視したBel canto（ベル・カント：美しい声による唱法）とは、息の上で歌うことであり、息あるいは息の力では歌わないということが重要である。そして、常に上顎で歌うことが大切である。母音は咽喉の奥の声門に向かってつくられ、音を飲んでいくかのように、息を回して(girare)歌うことが重要である。

発声練習は音楽的正確さと歌詞の語感、内容と曲想を表現する上で、きわめて大切な訓練であり、正しい発声練習を行うことで、どんな難曲でも、歌唱をごく自然な平易なものにし、感動的に歌うことが可能となる。つまり、声への思いやりが、永く歌を歌い続ける秘訣なのである。[譜例]

従って、長時間練習することを避け、初心者の場合には、特に毎日30分位の練習を継続することから始めることが大切である。最初は、発声練習を10分位行い、5分程休憩を取るように、声帯を開閉する筋肉を酷使しないように注意することが必要である。そして、休憩の後、後半の練習に入る必要がある。また、満腹時は、歌唱する為の腹筋や横隔膜筋などの筋肉や神経のバランスが悪くなるので、避けるべきである。

あらゆる表現や様々な曲想を表現するためにも、正しい発声技術を完成させる必要がある。

Ⅳ. イタリア語の発音の仕方

イタリアの歌曲を歌う為には、イタリア語の文法と発音を学び、意味を理解し、発音の仕方、そしてその詩の内容をいかに表現すべきかを考えることが必要である。

発音は、歌詞に生命と魂を与えるため、演奏家は言語に精通し、正しい発音を身につけることが必要不可欠である。音声は、言語を乗せた声であり、声は言語の美しさを左右する。母音と子音とによって構成される言語が、豊かな響きで、よく通る明瞭な発音にすることが必要である。

1. イタリア語の母音を表す文字は、a, e, i, o, u の5つがある。[図10] 口の中の形を変えずに、上の歯と下の歯の間を3cm開くようにして、同じポジションを保ちながら、明晰に発音するように心がける。

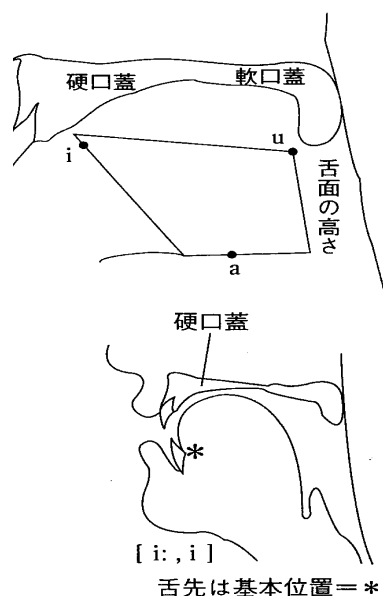
図10. 母音

- i ・ ・ ・ 前舌面を硬口蓋の前部に近づけて発音する。
- a ・ ・ ・ 舌面を平らに横たえ、楕円形の口

腔の空間を充分に作り、発音する。

- u ・ ・ ・ 唇を丸くすぼめて、少し前へ出し、口の中を広く保ちながら、oの口型で、uを言うように深く発音する。

舌の高さを示している

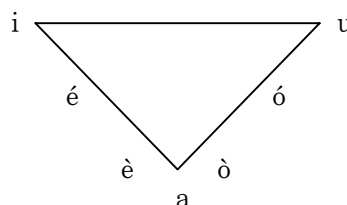


※eとoには、それぞれ開口音（アツチェント・グラヴェ：accento grave）と閉口音（アツチェント・アクート：accento acuto）がある。

- e < è ・ ・ ・ 開口音（accento grave）
- é ・ ・ ・ 閉口音（accento acuto）
- o < ò ・ ・ ・ 開口音（accento grave）
- ó ・ ・ ・ 閉口音（accento acuto）

母音には、前母音、中母音、後母音があるが、やはり統一された正しい発声法によりコントロールされた、共鳴腔により豊かな響きを心がけたい。

母音の3角形〔舌の位置（高さ）の図示〕



2. イタリア語の子音においては、下記の子音について、注意が必要である。

① cには、二種類の発音がある。

a,u,o 及び子音の前ではカ行子音の発音をし、

chi [キ], che [ケ]

e,i の前で、チェ、チと発音する。

c, ch	ca	chi	cu	che	co
	カ	キ	ク	ケ	コ
c, ci	cia	ci	ciu	ce	cio
	チャ	チ	チュ	チェ	チョ

② sc には、二種類の発音がある。

a,u,o 及び子音の前ではカ行子音の発音をし、

schi [スキ], sche [スケ]

e,i の前で、シェ、シと発音する。

sc, sch	sca	schi	scu	sche	sco
	スカ	スキ	スク	スケ	スコ
sc, sci	scia	sci	sciu	sce	scio
	シャ	シ	シュ	シェ	シヨ

③ g には、二種類の発音がある。

a,u,o 及び子音の前ではガ行子音の発音をし、

ghi [ギ], ghe [ゲ]

e,i の前で、ジェ、ジと発音する。

g, gh	ga	ghi	gu	ghe	go
	ガ	ギ	グ	ゲ	ゴ
g, gi	gia	gi	giu	ge	gio
	ジャ	ジ	ジュ	ジェ	ジョ

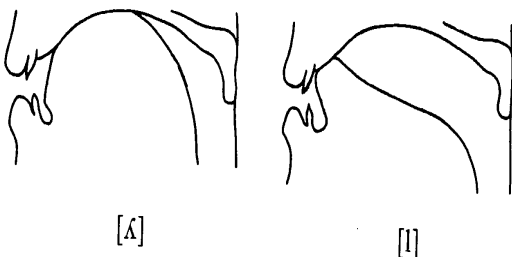
④ gl には、二種類の発音がある。[図10]

iの前では、普通「リ」の発音をするが、例外

もある。 ※negligente [ネグリジェンテ]

g, gl	gla	gli	glu	gle	glo
	グラ	グリ	グル	グレ	グロ
	glia	gli	gliu	glie	glio
	リャ	リ	リュ	リエ	リオ

図10. gl(i)とlの舌の位置の違い



⑤ gn には、ニャ行子音の発音をし、舌を上顎によくつけて発音する。

gnの前に母音がある場合は、gn音が、二重に発音される。例. bagno

gn	gna	gni	gnu	gne	gno
	ニャ	ニ	ニュ	ニェ	ニョ

⑥ h は、発音しない。

h	ha	hi	-	-	ho
	ア	イ	-	-	オ

⑦ r は、巻き舌で、舌を震わせる。

語頭のrや二重子音rrは、十分に巻き舌で、舌を震わせながら発音するが、母音に、はさまれたrは、1枚のみ巻く程度で発音する。

例. caro, cara, amore, morire

r	ra	ri	ru	re	ro
	ラ	リ	ル	レ	ロ

⑧ s は、清濁の2つの発音があり、北部イタリアでは、母音間のsを常に[z]で、南部イタリアでは、常に[s]で発音する傾向がある。

[s] 清音	(1) s + 母音	seno			
	(2) s + 無声子音	scuola			
	(c,ch,f,p,q,t)				
	(3) 子音+s+母音	corso			
	(4) 2重のs (ss)	rosso			
s [s]	sa	si	su	se	so
	サ	スイ	ス	セ	ソ

[z] 濁音 (1) s + 有声子音 sguardo

(b, d, g, l, m, n, r, v)

(2) 母音 + s + 母音 rosa

s [z]	sa	si	su	se	so
	ザ	ズィ	ズ	ゼ	ゾ

⑨ z は、清濁の2つの発音があり、区別はイタリアでも地域差があり、北部イタリアでは、語頭に立つzは、濁音で発音される。

[ts] ツの発音。 Grazie

z [ts]	za	zi	zu	ze	zo
	ツァ	ツイ	ツ	ツェ	ツォ

[dz] 有声子音(b, d, g, l, m, n, r, v)の前と、語中で母音に挟まれた場合に発音する。

Sbaglio, Zero

z [dz]	za	zi	zu	ze	zo
	ザ	ズィ	ズ	ゼ	ゾ

⑩ qは、常にuの文字を後続させて、qu [kw] を表す。

qu [kw]	qua	qui	que	quo
	クァ	クイ	クエ	クォ
cqu [kkw]	cqua	cqui	cque	cquo
	ックァ	ックイ	ックエ	ックォ

⑪ b, v の発音の違い。
b [b]・・・両唇の閉鎖音。
v [v]・・・上歯で、下唇を軽く噛む。

⑫ l, r の発音の違い。
l [l]・・・舌先を上歯の歯茎につける。
r [r]・・・舌先を振動させながら発音。

⑬ 2重母音, 3重母音は、分かれて音節を作らず、一度に発音する場合が多い。
piano, fiore, fuoco
3重母音は、アクセントのある強母音 (a, e, o) が2つの弱母音 (i, u) に挟まれる場合、一度に発音する。(iai,iei,uai,uei,uoi)
miei, vuoi

⑭ 分音は、2つ以上の母音を別々に発音する。
desio → de-si-o [dezi:o]
l'amor mio → l'a-mor-mi-o [lamo:rmi:o]

⑮ 連音[legamento]・・・子音+母音を連続して発音する。
Non_è, un_amore, non_abbiamo,
per_amore, per_amicizia,
un_infedel, non_è amore,

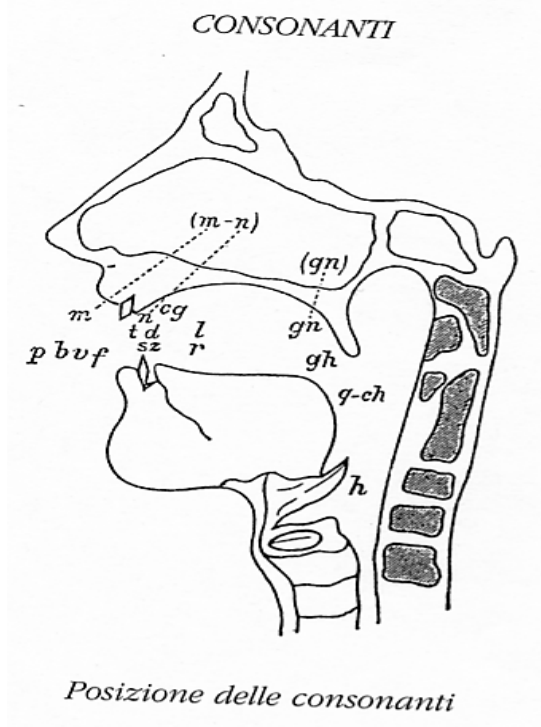
⑯ 母音省略[elisione]は、後に母音で始まる単語が来る場合、母音が省略され、apostrofoが入る。
lo amore → l'amore,
la arpa → l'arpa
di esser → d'esser
di estate → d'estate
ti assale → t'assale
una aura → un'aura
che hai → ch'hai
dove è il → dov'èl

⑰ 語尾切断[troncamento]は、語尾の母音を切断する。 l, m, n, r+母音
core →cor, essere→esser, amore→amor,
pure →pur, timore→timor, bene→ben,

3. 子音の音声学上の分類

		閉鎖音		破擦音		顫動音	側音	摩擦音		鼻音
		無声	有声	無声	有声	有声	有声	無声	有声	有声
唇	両唇	p	b							m
	唇・歯							f	v	ɱ
舌	歯・歯茎	t	d	ts	dz	r	l	s	z	n
	硬口蓋	tʃ	dʒ					ʃ		ɲ
	軟口蓋	k	g							ŋ

図11. 子音



V. 韻律に関して

イタリア歌曲では、詩と音楽との結びつきが密接であり、言葉が重んじられることは言うまでもなく、声とピアノにより、詩の内容と密着した音楽表現をすることが、何よりも大切である。

従って、演奏家が言葉の持つ抑揚や言葉の語感を正確に、かつ歌詞の発音を正しく美しく伝えることで、芸術性の評価が上がるという過言ではなからう。つまり、美しい発音により歌詞を感動的に伝えることが可能となるのである。

では、トスティ作曲の「今ひとたび」(Ancora)と「秘めごと」(Segreto)の分析を行うと、11音節詩行(endecasillabo)からなっていて、アクセントは大方、第6音節と第10音節に落ちていることが判る。他、第4音節と第8音節に落ちる場合も見られる。このように、イタリアの詩は、詩人により絶妙な音感の豊かさを生んでいる。つまり、詩想の赴くままに、華やかさ、優雅さ、軽快さ、沈鬱さといった情感が醸し出され、詩人の優れた音韻感覚が、限られた言葉に豊かな音調やリズムをつくり、新鮮な生命を与えていると言える。

イタリア歌曲は、詩のもつ雰囲気や情緒豊かな旋律と和声で表現し、言葉の抑揚に従って作曲している。従って、歌曲を演奏するには、演奏者が、詩を深く理解し、詩人の詩想を的確に捉え、解釈していくことが求められている。

VI. 作曲家トスティの歌曲作品に関する演奏解釈

1. 人物像

イタリアの歌曲作曲家フランチェスコ・パオロ・トスティ(Francesco Paolo Tosti)は、1846年4月9日、イタリアの中部、アドリア海に面したアブルッツィのオルターナ・スル・マーレで生まれた。商人であった父のドン・ジュゼッペと母カテリーナの両親の元で育っている。

最初は、故郷の地でヴァイオリンを学んでいたが、12歳(1858年)の時、推薦を得て、ナポリのサン・ピエトロ・ア・マイエッラ王立音楽院に入学した。ピントのもとで、ヴァイオリンを学び、作曲を当時オペラ・作曲家として名声を博していたメルカダンテ(1795～1870)に師事し、20歳(1866年)で卒業し、その後直ちに、メルカダンテのもとで、同音楽院の助教を務めている。

しかし、3年後の1869年には、過労の為に健康を害して、故郷のオルターノへ帰り、暫く保養をし、このころから徐々に作曲に専念している。

その後、ローマへ行くことになり、当時ピアニスト兼指揮者として活躍していたズガンバーティ

の援助により、ダンテ・ホールで開催された音楽会で、バラッドを作曲している。トスティ自身が演奏し、大成功を収め、その時に偶然、音楽会を聴きにいらしていたサヴォイア家のマルゲリータ王女(後のイタリア王妃)に気に入られ、その才能を認められて、王女の声楽教師に招かれている。

31歳(1875年)の時、ロンドンで成功後、36歳(1880年)には、ヴィクトリア女王のもとで、イギリス王室付音楽教師として、正式にロンドンへ赴任している。また、この時期音楽出版社チャペルと契約を結び、多くの作品を発表することになった。

44歳(1880年)の時、ロンドンにおいて、ベルタ・ピアソンと結婚し、58歳(1894年)より、王立音楽院の声楽教授を務めている。

1908年には、英国王室エドワード七世より、男爵(ナイト)の勲章を授けられ、彼の正式名は、フランチェスコ・パオロ・トスティ卿ということになる。1912年にロンドンを離れ、イタリアへ帰国した。1916年12月2日、ローマにおいて、70歳の生涯を終えている。

2. トスティの歌曲作品に関して

トスティは、声楽教師という職務から、その作品は歌曲が多く、イタリア語、英語、フランス語による美しい作品を残している。

当時のイタリアは、オペラ全盛の時代で、トスティは只一人イタリアの近代歌曲の創造に力を尽くした人物であった。

オルターノで保養していた時期に作曲した歌曲作品には、<もう、私も愛していない>(non m'ama più) や、<愛の嘆き>(Lamento d'amore) などがある。当初は出版が困難であったが、後にこれらの歌曲は知られるようになる。

それまで、イタリアには歌曲は育たず、民謡ばかりであった当時において、美しい旋律を、芸術歌曲の水準まで引き上げた功績は大きい。

イギリスで成功を収めた作品には、<永遠に>(Forever)、<さようなら>(Goodbye)、<母>(Mother)、<あの日>(That Day) などがある。

後期の作品では、<朝>(Mattinata)、<セレナータ>(Serenata)、15の二重唱<アブルッツォの民謡>(Canti popolari abruzzesi)などにより、大成功を収めている。

トスティの流麗な旋律に対応する、柔軟で平明なハーモニー、抒情詩の情感をそのまま歌い出したような直裁な表現は、現代においても聴衆を酔わせ続けている。トスティの歌曲は、流麗な旋律の様式で、極めて甘美な作品に仕上げられている。

【韻律の分析】

トスティ作曲：「今ひとたび」

Tosti: "Ancora!"

【11音節詩行】

Il mio pensier, vagando ti ritrova -ova a
1 2 3 ④ 5 ⑥ 7 8 9 ⑩ 11
In mezzo ai fiori, in un'ombrosa landa -anda b
1 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11
Del mite aprile a la carezza nova, -ova a
1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11
Ti fanno i rami una gentil ghirlanda. -anda b
1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11

Ma la tua guancia è mesta e scolorita, -ita c
1 2 3 ④ 5 ⑥ 7 8 9 ⑩ 11
Han le tue labbra un languido sospir. -ir d
1 2 3 ④ 5 ⑥ 7 8 9 ⑩
Forse tu pure a la trascorsa vita -ita c
1 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11
Rivolgi, stanca, il triste sovvenir! -ir d
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 8 9 ⑩

O dolce tempo, o rapida stagione, -one e
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 8 9 ⑩ 11
Con i tuoi raggi a noi più non ritorni! -orni f
1 2 3 ④ 5 6 7 8 9 ⑩ 11
Si breve tacque l'ideal canzone -one e
1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11
Fuggir veloci i nostri cari giorni! -orni f
1 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11

Ah! Vieni a me! Ti stringi al petto ansante
1 ② 3 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11
-ante g
Fa ch'io m'inebri al caldo tuo sospir! -ir h
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩
Baciar potessi ancora, un sol istante, -ante g
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11
La bocca tua soave, e poi morir! -ir h
1 ② 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩

トスティ作曲：「秘めごと」

Tosti: "Segreto"

【11音節詩行】

Ho una ferita in cor che gitta sangue, -angue a
1 2 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11
Che a poco a poco mi farà morir. -ir b
1 ② 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩
Trafitta dal dolor l'anima langue; -angue a
1 ② 3 4 5 ⑥ 7 8 9 ⑩ 11
Amo e il segreto mio non posso dir. -ir b
1 2 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩

Bello come la luce a me daccanto -anto c
1 2 3 4 5 ⑥ 7 8 9 ⑩ 11
Il segreto amor mio ve ggo talor. -lor d
1 2 3 4 5 ⑥ 7 8 9 ⑩
Ei passa e sento in me come una schianto
1 ② 3 ④ 5 6 7 8 9 ⑩ 11
-anto c
Un impeto di gioia e di dolor. -lor d
1 ② 3 4 5 ⑥ 7 8 9 ⑩

Dal primo giorno non ho mai sperato, -ato e
1 ② 3 ④ 5 6 7 8 9 ⑩ 11
Il segreto fatale ho chiuso in me. -e f
1 2 3 4 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩
Ed egli non saprà d'esse ra ma to, -at e
1 2 3 4 5 ⑥ 7 8 9 ⑩ 11
Mi vedrà morta e non saprà perchè, -e f
1 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩

Eppur se il veggo, aprir vorrei le braccia,
1 2 3 ④ 5 ⑥ 7 ⑧ 9 ⑩ 11
-accia g
Dirgli che, l'amo e che il mio cor gli do.
1 2 3 ④ 5 6 7 8 9 ⑩
-o h
Vorrei fissarlo arditamente in faccia, -accia g
1 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩ 11
Ma il cor mi trema e gli occhi alzar non so.
1 2 3 ④ 5 6 7 ⑧ 9 ⑩
-o h

3. 作風と演奏解釈

トスティの歌曲は、近代イタリアの生んだ声楽芸術の美しい花といえる。この作曲家は、自ら声楽家として出発しただけに、声をいかに美しく出すかという点に特に注意を払いながら、美しい旋律を作曲したのである。

従って、トスティの歌曲では、まずのびやかな美しい声（ベル・カント唱法）が要求される。そして、これらの旋律は、詩のもつ甘美な情緒を巧みに歌い上げているため、その表現においては、声のニュアンス、声色の変化、そしておのこのフレーズに隠されている適切なテンポの緩急法を読み取る力が必要不可欠である。イタリア語の持つ情緒やイントネーションを、いかに外へ向かって拡大表現していくかを学び、その表現は声と共に、より外へ向かって表情的でなければならない。

では、R.E.パリアーラの詩による「今ひとたび」(Ancora)とL. ステッケッティの詩による「秘めごと」(Segreto)に関して、分析することにする。

「今ひとたび」(Ancora)は、去って行った恋人を思い、再び戻ってきてくれることを切望した作品となっている。曲もまた、前半のコラール風な短調のピアノ伴奏により、一貫して同一のリズムを刻み、止むことのない恋人への思いを暗示している。[譜例1] 譜例1.

Ancora!
もう一度

Versi di
Rocco E. Pagliaro

Il mio pen-sier, va - gan - do, ti - ri - tro - va in mez-z'aj
fio - ri, in un' om - bro - sa lan - da
del mi - te - a - pri - le a la ca - rez - za no - va, ti fan-no

詩は、一貫して暗い思いのままであるが、後半になると、アリア風の長調に転調することで、前半との対比が美しく配され、ピアノもアルペッジョに変わり、歌も伸びやかな流れを構築している。

[譜例2] 譜例2.

Ma - la tua guan - cia è
me - sta e sco - lo - ri - ta,

「秘めごと」(Segreto)は、女性の片思いの歌で、愛しながらも、思いを口に表すことのできない、苦しい心境を歌っている作品である。

2節に分かれており、2節と共に、詩の内容の変化に対応し、短調から長調へと移行している。言い知れぬ哀愁を漂わせたこの作品は、へ短調で歌い出される、音楽は内向的で、憔悴しきった姿を写し出している。[譜例3] 譜例3.

Segreto
秘密

Parole di
Lorenzo Strocchetti

Ho u - na fe - ri - ta in cor - che git - ta san - gue, Che a po - co a
po - co mi fa - rà mo - rir. Tra - fil - ta dal do - lor - l'a - ni - ma

しかし後半になると、へ長調に転じ、美しさを増してくる。[譜例4] 譜例4.

dir. Bel - lo co - me la lu - ce a me dac -
can - to Il se - gre - to a - mor mi - o veg - go ta -

この甘美に溢れた作品を表現するためにも、高音のピアノッシモの技術が必要である。また間奏のピアノ伴奏は、チェロの楽器で奏しているかのように、たっぷりと歌うことが望まれる。

後半は、恋人に出会った時を思い出し、次第に高まる。しかし、最後には、終結の詩のつぶやきがあり、主人公の心の内面をこまやかに表現することが重要である。ピアノ伴奏における主旋律との呼応を効果的に、巧みに表現し、演奏することが必要である。

VII. 歌唱法に関して

曲目の曲想を、より完璧に表現するためには、歌唱法が必要となってくる。歌詞の内容を深く捉え、発声技術が完成すれば、その作品の曲想表現が高い水準となり、素晴らしい演奏が創造されるであろう。その為には、正しい姿勢、正しい呼吸法を心がけ、それと共に横隔膜と骨盤筋の調節をした上で、声の芯が身体の重心にのり、声帯を楽に、かつ自由にすることが大切である。清々しい澄んだ声、実のある声、丸く響く声、温かい声とは、身体の重心によくのった良い声と言える。

発声法を研究する目的は、歌詞に生命と魂を与え、その言葉の持つ内容を音楽にのせ、情緒豊かに聴衆へ伝えるためである。

歌唱する際には、歓喜や幸せ、悲哀や絶望、あるいは思索的に、また情熱的に、曲想の求める所に従い、曲想の世界に浸ることが大切である。そして言葉のもつニュアンスを正しく伝えることに最善を尽くすべきである。

言語は、それぞれ独特な発音と抑揚を持っている。その為、言葉に精通し、豊かに表現するように努力する必要がある。演奏者は、常に言葉を大事にし、その詩情を深く読み取り、言葉に生命を注ぐように心がけるべきである。また、歌曲においては、言葉の抑揚やニュアンスを生かすために、伴奏部にも多彩なハーモニーで変化が与えられている。声楽が、言葉と音楽との密接な結びつきによる芸術である限り、言葉の発音の仕方が重要な演奏の鍵となってくる。

つまり、発音が歌詞に生命と魂を与えるとすれば、声楽家は歌詞の発音を正しく、美しく伝える義務があり、芸術的評価の基準になるであろう。

従って、言葉の持つ抑揚、言葉の語感を正確に伝えることを最重要視すべきである。

歌い手の正確な歌詞の発音は、正しい発声法によって、より深い表現となりうるのである。発声

と言える。身体という楽器をリラックスした状態に保つことにより、自然で美しい明瞭な歌詞を伝えることができる。

表現豊かで芸術性があり、あらゆる感情や思想を表現できる正しい発声法を体得したならば、表現の技術、すなわち、音楽的正確さと、歌詞の語感、作品の内容と曲想を自在に表現するために、歌唱法を学ぶ必要が出てくる。

優れた演奏は、曲に生命を与え、詩の内容を高度に表現することができる。表現の技術と表現豊かな芸術性、そして正しい発声法で磨かれた洗練された声により、より美しく、より感動的な演奏となりうるのである。語るように歌い、歌うように語るという歌唱法を体得するよう心がけることが必要である。

歌曲は、詩の心を表し、作曲家がリズム、メロディ、和音で表現したものであるから、演奏者は、美しく豊かな声で詩の意味を表現することにより、その曲に高度な生命力を与え、その真価を発揮することができる。つまり、詩の意味を深く読み、理解すると共に、楽譜に記入された表現上の指示を充分に研究する必要がある。

音楽表現の技術を高めるために、音楽がクライマックスに向かって上行する場合、音階は速度と強さを増し、必然的にaccelerandoとcrescendoを行い、頂点から下行する場合は、ritardandoとdecrecendoを行う。また、常に歌詞に服従し、フェルマータやテンポ・ルバートの速度記号においても、基本的リズムを崩さない原則に則った表現法が望ましい。その他、転調する場合は、導音を明確に歌うことによって、調性の移行を安定的にまとめることができよう。

詩と曲想を深く捉えることにより、歌詞の語感を丁寧に表現するよう努める。そして詩の内容を表出し、音楽的正確さに基づいた上で、リズム、テンポ、音量などの変化を効果的に駆使し、作品のクライマックスを明確に表現することが最も重要と言える。その際、ffは、暴力的に、喉を鳴らすのではなく、あくまで当てるだけにして、喉ではなく腹筋で作ることが重要である。

クライマックスであっても、絶対に声を押すことなく、美しい、豊かな響きのある音を追求することが必要である。声を出そうとするのではなく、息を回す感覚で歌唱することが大切なのである。

そして、作曲家の意図した方向での演奏解釈と精緻な理解と把握力を持って、演奏に臨むことが必要である。

VIII. 歌詞対訳

Tosti: Ancora!

Il mio pensier, vagando, ti ritrova
In mezzo ai fiori, in un'ombrosa landa
Del mite aprile a la carezza nova,
Ti fanno i rami una gentil ghirlanda.

Ma la tua guancia è mesta e scolorita,
Han le tue labra un languido sospir.
Forse tu pure a la trascorsa vita
Rivolgì, stanca, il triste sovvenir!

O dolce tempo, o rapida stagione,
Con i tuoi raggi a noi più non ritorni!
Sì breve tacque l'ideal canzone,
Fuggir veloci i nostri cari giorni!

Ah! Vieni a me! Ti stringi al petto ansante
Fa ch'io m'inebri al caldo tuo sospir!
Baciar potessi ancora, un sol istante,
La bocca tua soave, i poi morir!

Rocco E. Paliara

Tosti: Segreto

Ho una ferita in cor che gitta sangue,
Che a poco a poco mi farà morir.
Trafitta dal dolor l'anima langue;
Amo e il segreto mio non posso dir.

Bello come la luce a me daccanto
Il segreto amor mio veggo talor.
Ei passa e sento in me come uno schianto
Un impeto di gioia e di dolor.

Dal primo giorno non ho mai sperato,
Il segreto fatale ho chiuso in me.
Ed egli non saprà d'esser amato,
Mi vedrà morta e non saprà perchè.

Eppur se il veggo, aprir vorrei le braccia,
Dirgli che l'amo e che il mio cor gli do.
Vorrei fissarlo arditamente in faccia,
Ma il cor mi trema e gli occhi alzar non so.

Lorenzo Stecchetti

トスティ作曲：「今ひとたび」

私の想いは、さ迷いながら、君を見つけ出す
荒野に茂る花々の中で
穏やかな四月の新しい愛撫を受けて
枝は君に優しい花輪を作る。

しかし、君の頬は、悲しげに色褪せて、
君の唇からは、やるせない溜息が漏れている。
おそらく君も、過ぎ去った生活に
疲れ果て悲しい思い出を振り返っているのだろう。

ああ、甘美な時よ、はかない季節よ、
君はもうあの輝きで私達の許に戻ってはこない。
理想の歌はこのように早く消え失せ、
私達の愛の日々は瞬く間に過ぎ去ってしまった。

ああ！私の許に戻ってきて！切ない胸に身を寄せ
君の熱い溜息で私を酔わせておくれ！
今ひとたび、一瞬でも口づけができたなら、
君の甘い唇に・・・そして、その後に死ねたなら！
ロッコ・E・パリアーラ

トスティ作曲：「秘めごと」

私の心には、血が吹き出すような傷を受けていて、
それは私を少しずつ死に至らしめる。
苦しみに貫かれて、魂は弱り、
その秘密を明かすことはできない。

私は、密かに愛している、輝くように美しい人を、
時々傍らで見ることがある。
その人が通ると胸はときめいて、
突然、嬉しくなったり、悲しくなったりする。

私は、最初から希望を持ったことがない、
宿命的ともいえる秘密を自分の中に閉じ込めたの
です。あの人は私の愛に気づかないでしょう。
私が死んでもその理由を知らないでしょう。

それでも、彼を見ると、両腕を広げて
私は愛しています、私の心をあげると言いたくな
るのです。そして、彼の顔をじっと見つめていた
いのです。でも、心が震えて、目を上げることも
出来ないのです。

ロレンツォ・ステッケッティ

IX. 結論

声楽家としての基本的なトレーニングは、未熟な声帯をはじめ、発声にかかわるすべての機能の均質的な訓練である。このトレーニングにより、呼吸の配分、腹筋の緊張収縮、横隔膜での呼吸の支え、これらをつかさどる神経を確認することができるのである。

人間の声の芸術こそ、音の芸術の中で最も素晴らしい。その為に、自然なフォームで、声をつくらないということが大変重要なのである。つまり、声楽の基本的なフォームを体得した上で、メカニック的な技術の訓練を繰り返すことではじめて、楽で無理のない、自由な響きの発声が体得できる。従って、演奏において、旋律にのせ、呼吸と共鳴とのバランスを保ちながら、それぞれのフレーズの音楽的流れが構築できる。

優れた演奏とは、リズムや音程が正確であると同時に、曲に生命を盛り込み、その感情を高度に表現することが最も重要となってくる。つまり、より豊かな人間性の完成と共に、喜怒哀楽のあらゆる劇的表現が自在に可能となり、発声技術の完成が確立する。また、舞台上のマナーとして舞台に立つ前に、全身の筋肉をよくほぐして、重心にのった安定した、正しい姿勢と呼吸を整えておく必要がある。そして、自信に溢れて、その詩の世界を再現し、立ち姿そして歌う表情が美しく、何よりも聴衆に好感の持てるものが好ましいと言えよう。

演奏家は、聴衆に大きな感動をもたらす為にも、常にリラックスして、心の柔軟さと余裕を失わないように不断の自己修養を心がけて、最もよい精神状態と演奏条件を整えることを努力し続けることが必要である。つまり、一つ一つの舞台に、最高のコンディション作りを心がけることは勿論のこと、演奏に、全力を尽くすことが大切である。

そのためにも、声楽は身体が楽器であるので、常に健康体で、声の正しい共鳴を保ちつつ、身体コンディション作りを、日頃から十分に気をつけながら生活しなければならない。

芸術は、終生高め続けていく姿勢が重要で、芸術家の人間的成熟度は、その美学的・文化的水準に深くつながっていると言えよう。崇高で豊かな人間性の演奏家だけが、聴衆を感動させる芸術を創造することができるという過言ではない。芸術家は、美の極致を追及し、たゆまず自分を高めていくことが大切なのである。

最後に、声楽を指導するということは、一方的に教え込むのではなく、欠点を指摘し、納得させ、

適切な助言によりそれを矯正し、学生を正しい方向へ伸ばすことが重要である。

学生は、その正しい勉強の方法に基づいて、規則的な訓練（呼吸法、ポジション、横隔膜の使い方、発音）を辛抱強く一つ一つ確認しながら、繰り返し練習することによりはじめて演奏技術を体得できるのである。

自然から与えられた神秘的とも言える自分の声という楽器（発声器官）を用いて、自由自在に操り、芸術的な解釈による自由な表現ができるよう、指導者は献身的な態度と熱い情熱をもって、学生に接することが望まれる。

【主要参考文献】

1. Autori Vari, *Tosti a cura di Francesco Sanvitale*, E.D.T. Edizioni di Torino 1991.
2. Balbarossa Rino, *Compendio sulla tecnica vocale*. Azzali, Parma 2000.
3. Battaglia Elio, *Voci verdiane: equivoco di scuola*, Nuova Rivista Musicale Italiana, ERI, 1972.
4. Celletti Rodolfo, *I maestri del malcanto*. Musica Viva, febbraio 1982.
5. Dinville Claire, *La voce cantata*, Masson, Milano 1984.
6. Garcia Emanuele, *Trattato completo dell'arte del canto*, Ricordi Milano 1942.
7. Juvarra Antonio, *Il canto e le sue tecniche*. Trattato. Ricordi, Milano 2003.
8. Juvarra Antonio, *Il trattamento del settore acuto della voce cantata*, Nuova Rivista Musicale Italiana, ERI, 1986.
9. Juvarra Antonio, *Lo studio del canto*. Tecnica ed esercizi. Ricordi, Milano 2003.
10. Lauri Volpi Giacomo, *Voci parallele*, Garzanti, Milano 1955.
11. Maragliano Mori Rachele, *Coscienza della voce*, Edizioni Curci. Milano 1970.
12. Marchesi Mathilde, *A theoretical and practical method*, Dover Publications Inc., New York 1970.
13. Mari Nanda, *Canto e Voce*, Ricordi Milano.

図版

Juvara Antonio, *Il canto e le sue tecniche*.

Trattato. Ricordi, Milano 2003. 図5.8.

Barbarossa Rino. *Compendio sulla tecnica vocale*. Azzali, Parma 2000. 図6.7.9.11.