

琉球大学学術リポジトリ

オペラ指揮の実際 (1) : トスカに題材を求めて

| | |
|-------|--|
| メタデータ | 言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2007-07-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 糸数, 武博, Itokazu, Takehiro メールアドレス: 所属: |
| URL | http://hdl.handle.net/20.500.12000/872 |

オペラ指揮の実際 (I)

— トスカに題材を求めて —

糸 数 武 博

Theory of opera's conduct.

— Choosing a theme from Tosca —
Takehiro Itokazu

| | |
|----------------|-----------------------|
| 目 次 | |
| 1、序論 | (1) トスカの時代背景とあらすじ |
| 2、オペラの現場から | (2) オペラの開始 |
| (1) 創造の根底にあるもの | (ア)脱獄囚アンジェロッチ |
| (2) 指揮の任務 | (イ)堂守とマリオ・カヴァラドッシ |
| (ア)音楽総括 | (ウ)歌姫フローリア・トスカ |
| (イ)ドラマの把握 | (エ)アンジェロッチ再登場 |
| (ウ)言葉の熟知 | (オ)聖歌隊、市民、警察長官スカルピア男爵 |
| 3、指揮の実際 | 4、結び |

1、序 論

より良いオペラづくりを目指して—この命題を基に幾つかのオペラを手掛けて来た。出発は、日本のオペラで最も有名な〈夕鶴〉であった。その次は、沖縄の題材を取り上げた二つの創作オペラ〈太陽の反逆〉と〈マムヤ〉である。最近では、本場イタリアの4つのオペラに出会うことができた。それは、ヴェルディの〈椿姫〉、プッチーニの〈蝶々夫人〉、〈ラ・ボエーム〉、〈トスカ〉などである。これらのオペラの公演を重ねていくうちに、その不思議な魅力に次第に強く惹かれていったのである。幸運なことは日本語から出発しイタリア語オペラへと続いたことであり、それはオペラのknow howを母国語からスタートし、音楽上、成熟・完成されたイタリアオペラと出会った幸運といえよう。しかしながら、オペラへの心酔と同時に、またその大きな壁に何度も直面してきたのも事実である。特にもともと器楽畑である筆者にとって、声楽の領域はある意味で未知の世界であったことが最もあらゆる場面で困惑する事が多かった。身体が楽器である声のこと、声楽的音楽の処理、また言葉の抑揚の問題など解決しなければならない事は山ほどあった。特に、イタリアオペラは何にも増して言葉の壁が立ちはだかっていたのである。オペラを続けていくためには、これらの解決なしには不可能であると考えたものであった。筆者は、意を決して1992年に9カ月のイタリア研修を行ってきた。ここで得たものは、十分に消化できないものもあるとはいえ、大変に貴重な体験と実践であったと考えるものである。本論ではこれらの事を踏まえ、オペラとは何かを問い直すべく自論を展開していきたい。その題材としてプッチーニ脚注1 (Giacomo Puccini) の〈トスカ〉を選び、本稿では一幕のみを取り上げ、この作品をあくまで指揮者の視点からドラマを見、音楽を捉え、そして現実の歌手や奏者、そしてオペラを支える多くの人達との関わりからこれを論じていきたい。構成としては、オペラづくりの根幹を成すもの、指揮者のオペラに於ける任務を論じ、この一幕をストーリーに沿って様々な角度から論じていく組み立てである。

2、オペラの現場から

(1) 創造の根底にあるもの

オペラはいうまでもなく、総合芸術である。歌はもちろん、オーケストラ、舞台づくりの各部門—大道具、小道具、照明、衣裳等々—実に多くの専門家たちの総合体である。言い方を変えれば、全ての分野のその蓄積された高度な技と感性が、一つにまとめられ、それが凝縮され、さらに大きなエネルギーを生み出す芸術とも言えるだろう。

この集団が順調にまとまり、結び付いていけば良いのだが、とりも直さずこの事がオペラを作っていく上で、最も困難な事なのである。何しろ人間同士のこと、それぞれの専門性の違いや個性の違いなどから多くの衝突や誤解を招き、舞台成功の道のりの遠いものであることを実感させられるのが常である。例えば、ある場面の稽古中のこと。その決定権は絶対に演出家にあるのだが、それが正確に伝わらないことが多い。このオペラの主人公トスカは、情熱的で、非常に嫉妬深い歌姫という設定。その彼女の性格を端的に表現しようと演出家は、ある一つの所作を決定する。ところが、歌手はこれの全てに柔順な訳ではなく、彼女なりのポリシーが自己の主張となり衝突が生じ、結果、一つの場面に何時間も費やされることとなっていく。

また、この〈トスカ〉の一幕で重要な役割を担う、ある婦人の肖像画の制作の注文を受けた美術担当氏は、本番3日前にそれを仕上げたところ、注文した絵とは全く異なると、作り直しを命じられたのである。しかもそれは舞台上で特に目立つよう、縦3メートル、横2メートル程の特定の指定なのであったから、これが仕上る可能性は極めて低かった。本番は目前に迫っている。止むなく初めのものを使用することとなったのである。実は、これには「マグダラのマリア像」という聖母のモデルがあり、幾人もの画家によって描かれたものが存在し、双方には食い違いが生じたと考えられる。

これもまた先ほどと同様、何れかに非があるとする捉え方では説明が付かない。常に現場ではこのような衝突や行き違いがあるのは当然であるとする方が、前向きな協調ある「和」が得られると考えるべきではないか。そうでなければ、これまで数多く上演されて感動を呼び起こしてきたオペラのその長い歴史はあり得なかつたはずであり、決して音楽の質の高さだけの産物ではなく、人々の「和」の上に成り立っていたはずである。ある意味でしのぎ合い、主張することは、全て芸術への奉仕であるということもできる。そして、その底流に脈打っているのは、学問的にも深い洞察と探究が為されてきた、それぞれの専門性が机上の思惑に終わることなく、生命感溢れる秀れた舞台を作るといふ、その「想い」に他ならないのである。言い換えれば、オペラの現場は生々しい人間臭さが如実に表出する場ではあるが、感動ある舞台を目指すという一つの目的に集約されてこなければならぬということである。また同時に、その場が決して「密室」であってはならないということも重要である。即ち聴衆に開かれ、聴衆と共にあるべきだということである。聴衆、即ち社会からかけ離れた芸術は、時に余りに学究的であり、時に実験的過ぎるものであったりと、それらが生き長らえることの困難さは歴史が証明している。オペラの現場では、これらの事が明確に認識されてなければならぬと考える。

(2) 指揮の任務

前項で、オペラは総合芸術であると述べた。多くの知恵と技術とそしてポリシーの「持ち寄り」の産物であると。この多種多様の想いのすれ違ふことの無いよう、一つの方向付けを行うのが、ある意味では指揮者の任務であるといえるのである。彼は音楽のみならず、その全てを把握し、オペラ制作の舵取りを行わなければならない。必然的に、その任務の内容は多岐に、そして広範囲に亘ることとなる。スコアから、音楽をドラマを、言葉を、そしてその時代背景等を深く理解し、そのオペラの取るべき姿を忠実に、且つ主体的に再現できる能力を持ち合わせていなければならないのである。その一方で、これら全てに精通していなければならないのは指揮者ばかりではない。演出家や歌手はもちろん、舞台制作者や美術関係等、さらにはオーケストラの奏者までもが、その全体を把えきれているのが理想である。この事が十分に満たされた時には、指揮者は非常に幸運な状況で、音楽とドラマを作り上げていくことができる。

ところで、今スコアの事に少し触れたが、その点をもう少し付け加えておかなければならない。スコアには指揮者が使用するフルスコアと、歌手やピアニストが主に使用するヴォーカルスコアがある。前者は文字通り全てが網羅されており、オーケストラ、ソロ、合唱などが記載されてい

る。その他にも、フルスコアには演劇の台本に相当することがらも含まれているのである。舞台設営の配置や形、さらには人物の感情の変化や所作の指示、及びストーリーの起伏など詳細に書かれているのである。もちろん、スコアがもともと台本も兼ねているのは承知しているが、時代が進むに連れてその度合いが高くなってきていることに注目すべき点があると思えるのである。特に19世紀後半に台頭してきた〈ヴェリズモ派〉脚注2と呼ばれる人々は、その現実主義の主張からドラマと音楽の詳細を綿密に書き記す必要があった。この〈トスカ〉でいえば、プッチーニが意図した音楽と、彼と多くトリオを組んできたルイジ・イリッカとジュゼッペ・ジャコーザ（脚注3）の二人の台本作者によるその台本が、これを裏付けしてくれる。今谷和徳（脚注4）によれば「このオペラの素材は、19世紀のフランスの劇作家サルドゥが、名女優サラ・ベルナルのために書いた同名の芝居である。サルドゥのこの芝居は、フランスばかりでなくイタリアでも大変な人気を呼び、その舞台を観たプッチーニが、新しいオペラの素材として選んだという訳である。」と述べている。このサルドゥの原作をイリッカとジャコーザがオペラ手法的にまとめ上げたものなのである。

プッチーニとその友人たちは、この台本をこと細かにスコアに書き、その意志を生命感溢れる音楽として再創造したのである。このスコアのプッチーニ以前の作曲家たちとの明確な相違は、この膨大な「ト書き」の量であったことも付け加えておく。（譜例のト書き参照）

では、指揮者はこのスコアからどのような具体性をもって、この任務を遂行していかなければならないか。考えられる要素を項目ごとに挙げて考察してみる。（もちろん、実際にはこれらは個別に独立した概念ではなく、すべて密接に関連し合っているのは当然である。）

(ア) 音楽総括（音楽の把握）

通常の管弦楽曲でいうならば、スコアリーディングのことである。楽曲の構成はどのような形式を成し、これの有機的なつながりはどう構築されているのか。そして楽器編成及びその処理、所謂オーケストレーションの方法がどう成され、その楽曲の特性を表現しているのかを探る。さらに内容に肉迫すべく、調性、旋律、リズム、拍子等の全てにおいて吟味し、作曲家の意図を汲み取るのである。オペラに於ける総括とは、これらのことを踏まえた上で、ドラマの構成、言葉と旋律の関係の持つ意味を把握し、総合的な関連を探りつつ、一つのオペラの音楽として集約していかなければならないことなのである。

(イ) ドラマの把握

ドラマを把握することは、オペラが音楽と演劇とが密接にしかも対等に結び合った舞台芸術であることを再認識し、双方がどのような「バランス」でどのように影響し合ったかを把握することであると考え。ここでは、プッチーニとそれ以前の作曲家たちとの比較を取り上げ、音楽の側面からドラマの目指した姿勢を照射し、これを概観してみる。前述したヴェリズモ派以前の作曲家たち（ドニゼッティー、ベッリーニ、ヴェルディなど）の様式は、ある意味で音楽重視、歌優先のドラマづくりであったといえる。それはその構成が、レチタティーヴォ、アリア、カヴァレッタなどから出来ており、それぞれの役割—ストーリーを進める、詩情豊かに歌い上げる—を持っている。それらはストーリーとは無関係に歌や歌手そのものを誇示する様な、所謂ヴィルトーゾ的な歌唱中心であったり、同じ歌詞の繰り返し、とあくまで音楽に重きをおいた作風なのであった。もちろん、この事がヴェルカントの完成、オペラの芸術的地位の確保、とその果たして来た役割の大きさが、オペラの歴史を語る時、いくら絶賛されても言い尽くせないのは、論を待たない。しかし、ドラマの側から見れば、例えば芝居の途中で拍手が入り、歌い手がこれに応えるなどの中断はいささか不自然である。しかし当時はこれで良かったのであり、今日の歌い手はどんな歌い回しで歌うか、あの高音はどれだけ伸ばせるかなど、聴衆は歌い手そのものに「興味」があったのであり、そこに「価値」を見出ししていたのも当然の成

り行きだつたに違いない。一方のヴェリズモオペラでは、時の社会現象に歩を揃える様に、19世紀ロマン思想の反省から、より現実的で写実的な世界を表現していくのである。音楽手法でも、前述の旧来の様な音楽上の明確な区分はさほど見当たらない。もちろんアリアやレチタティーヴォ風なものもあるが、明瞭に独立しているものではなく、常に継続するのである。ただ、習慣的にアリアの最後では以前と同様、音楽を中断し聴衆の拍手に応えるべく意図的に行うこともある。(譜例、8、9、10を参照)しかし、この場合もあくまでストーリーに沿ったポーズのまま拍手に応えるのであり、ドラマを中断することはないのである。いうなれば、音楽はドラマと共に進み、ドラマは音楽の基を成す、対等な位置関係にあると言える。指揮者はその時代、時代の表現様式を知ることにより、音楽とドラマを知り、これの解釈を図り指揮の「目標」を明確に成し得ると言える。

(ウ) 言葉の熟知

オペラに於ける言葉の意味をここでは考察してみたい。オペラでは我々にとって日本語の場合と異なり、外国語オペラに対する際、これの解釈に多くの時間が費やされることが多い。現在は対訳、もしくは言語表現に近い意識のものも出版されていて大いに助けられるが、それでも十分ではなく、更にニュアンスを知る必要がある。例えば、以前に聞いた話であるが、あるオペラで〈Tre Passi〉という指示に対し、ある演出家氏は文字通り三歩進ませたらしい。これはイタリアの表現で〈少し歩を進める〉程度の表現だということであったから意味はずいぶん異なる。しかし、これとて決してひと事ではない。実際には誤りを犯しそうな表現や言葉は数限りなく存在する訳で、これの真の理解が音楽とドラマを明確に浮き上がらせてくれるものであると考える。指揮の場面でも言葉の無理解は、音楽表現を濁らせるものになる時がある。

筆者は、初めてのイタリアオペラの際には、歌詞の意味そのものよりも、メロディーに乗った単なる“音”としての意識しか無かった様な記憶がある。所謂、器楽的な旋律線に言葉を含ませた様な捉え方だったのである。リズムも言葉によるのではなく、縦割りの“音”として聴いていたので、呼吸は合いづらい。もちろん、ある程度歌詞も覚え、それを聴きながらの指揮だったが、言葉の実感の重要性がこれ程身にしみた事はなかった。その意味から、筆者にとってこれまでのオペラの蓄積やイタリア研修は、小さな一步には違いないが、オペラそのものを身近にしてくれた様に思える。言葉の問題はいわずもがなの部分もあると思うが、自らの体験が一つの方向性を示したと思えるのである。

3、指揮の実際

ここでは実際の場面である指揮の方法が、どの様な観点から行われてきたかを述べてみたい。まず、〈トスカ〉の時代背景とあらすじを、前述の今谷和徳の解説を載せて、諸事の説明が具体的、且つ明瞭になる様にしたい。

(1) 〈トスカ〉の時代背景とあらすじ

・時代背景

物語の舞台は、1800年、ナポレオン戦争時代のローマである。当時のイタリアは今の様な統一国家であったのではなく、いくつかの独立国家に分かれていた。ただし、独立国家とはいえ、その多くは外国勢力の影響を強く受けており、中には完全に外国の支配下にあったところもある。そうした外国の勢力の中心はオーストラリアだったが、18世紀の終わりに、そのオーストラリアの支配からイタリアを解放しようとしたのが、ナポレオンの率いるフランス軍だった。フランス軍は北イタリアからオーストラリア勢力を追い払い、教皇領のローマや南のナポリ王国をも影響下に置き、共和国政府を樹立した。しかし、やがて反仏運動が起こって、ロー

マヤナポリの共和国は崩壊し、各地で自由主義者たちが逮捕されていった。復活したナポリ王国はローマをも支配下に置き、ナポリからローマに派遣された特高警察は、次々と反王党派分子やフランスと結び付いた共和主義者たちを弾圧したのである。このローマの特高警察の警視総監と共和主義者たちの対決が、実は〈トスカ〉のテーマなのである。したがって、設定からしてこのオペラには劇的な要素が含まれているわけである。

警視総監のスカルピアは、共和主義者の一人アンジェロッチェをすでに逮捕し、処刑の準備をしているが、アンジェロッチェは脱獄する。その後の逃亡の手助けをしたのは画家のカヴァラドッシだが、人気絶頂のオペラ歌手フローリア・トスカとカヴァラドッシは相思相愛の中である。しかし、そのトスカに魅せられ、わがものとしようとねらっていたのがスカルピアだった。スカルピアは、政治犯の逃亡に組したカヴァラドッシをえさにしてトスカに迫るのである。しかしトスカはスカルピアを拒否し、彼を殺害してしまう。カヴァラドッシは銃殺され、トスカはそれをみて城壁の上から身を投げ、幕が下りるのだが、次々と緊張感あふれる場面が続き、観ている者を舞台に引き込む。プッチーニの音楽がそのドラマを見事に描いているわけで、まさに名作といえるのではなからうか。

・ あらすじ

1800年のローマ。

人気歌手トスカは自由主義者の画家カヴァラドッシの恋人。そのカヴァラドッシが友人の国事犯をかきまう。警視総監スカルピアは以前からトスカに想いをよせていたので、カヴァラドッシの行動を知ったのを幸いと、それを利用して彼女を手に入れる算段をする。

まずカヴァラドッシを捕らえ、犯人の隠れ家を尋問し、拷問にかけ、彼が苦しむ姿をトスカに示し、彼女の口から犯人の隠れ家をつきとめる。拷問室から出た彼はトスカを責める。その時、ナポレオン軍がローマ軍を破ったことを知り、彼は自由の復活を喜ぶ。激怒したスカルピアは再び投獄を命じ、そしてカヴァラドッシの助命と引き換えにトスカを求めた。

トスカは応じる振りをしてスカルピアに国外脱出のための通行証を書かせ、彼を刺し殺した。通行証を取ってカヴァラドッシのもとへ行き、銃弾は形式で後は国外へ出ることを説明する。だが、銃に入っているはずの空弾は実弾であった。彼の死を知りトスカは絶望する。衛兵が迫ってくる。彼女は城壁に駆け上り、身を躍らせた。

さて本論に入るが、ここでは指揮技法の裏付けになる諸要素を可能な限り取り出しながら進めたい。そして、ストーリーを追いながらその中の特徴的な指揮技法をピック・アップし、さらに関連する人物描写やドラマ展開なども加味しながら自論を述べていく。そこでプッチーニに特徴的であると思われる音楽的な二つの要素の説明を行ってみたい。彼のオペラには、「人物動機」と「情景効果音」といえるものがあり、人物動機は登場人物をある旋律や動機で決定し、ドラマの展開や進行、あるいは人物の心理描写を提示しながら推し進めていくものである。一方、情景効果音は、〈トスカ〉では大砲の音や教会の鐘の音など実在の音や、あるいはオーケストラによる擬音効果を狙ったものなどがある。ここでは、主に人物動機に注目し、それがどの様に提示され、どの様な意味を持つのかを考えていく。

(2) オペラの開始

(ア) 脱獄囚アンジェロッチェ

冒頭は、圧倒的な力を誇示するかの様に、オーケストラの最強者で「唐突に、いきなり」開始される。旧来のオペラと異なりプッチーニはほとんど序曲を持たず、いきなりの開始である。最初の3小節のモチーフは（譜例1）、紛れもない「スカルピオの動機」であり、これから展

開されるドラマの全編を支配する彼の影を予感させられる。

譜例 1

$\text{♩} = 69$
ANDANTE
MOLTO SOSTENUTO

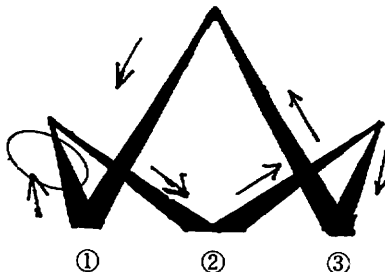
音域の変化
 fff
 fff *tutta forza*
 すかさず 譜例 2 へ
 和音進行の妙

この動機は、一幕の中頃でカヴァラドッシとアンジェロッチェのやり取りの中で何度か現われる。二人の間でスカルピアの名が口にされる時であるが、もちろんスカルピアはそこには居ない。しかし実に効果的な彼の存在の「暗示」である。この影の動機を幾度となく聴かされた聴衆は、一幕終盤で「表」の動機としてスカルピア本人と共に現われた時には、おそらく圧倒的な力の鼓舞を感じるであろう。続くアンジェロッチェの動機は、対照的に速いテンポで提示されるが、ここも息をつかせぬほど速く激しく演奏されなければならない。この数小節の出来具合で、そのオーケストラの力量を評価する人もいる程で、それだけ難度は高く緻密な演奏が要求される。指揮技法でみると、4分の3拍子〈Andante molto sostenuto〉と指定された初めの動機は（譜例1）、1小節目は、強い予備で低音楽器による重くて鋭い1拍目を予想し、これを叩いた後続く2、3拍目はこれに呼応する様にアクセントを付けて振る。次の2小節目が重要であるが、特に2拍目は意識的に奏者に余裕を与えない程に速いスピードで振りきる事が肝要である。そのことにより、いきなり跳ね上がった高音域が効果的に出せる。（図1参照）これは〈変ロ調〉〈変イ調〉と進みいきなり〈ホ調〉と予想し得ない和音に至る効果と、シンバルを伴った全楽器による悲鳴にも似た音がスカルピアの特異性をイメージさせる。

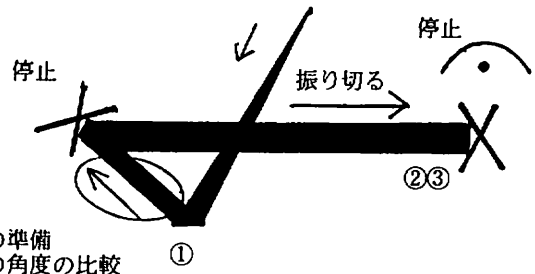
図1 1小節目と2小節目のスピードと図形の比較

（太い線ほどスピード増す 数字は拍を表わす ×印は停止を表わす）

（1小節目）



（2小節目）



これに間髪を入れずに〈Vivacissimo con violenza〉の指示によるアンジェロッチェの動機（譜例2）が激しく、何かに追い立てられる様に奏される。このシンコーションの音型は特徴的であり、彼の不安な心理を写し出している。これは下降進行を取りつつ減衰していき、後にはこれが変形し半音階の形をとり、アンジェロッチェの全ての場面に提示されていく。

譜例 2

VIVACISSIMO CON VIOLENZA ♩ = 168

f (si alza il sipario)
(the curtain rises)

フレージング 同一

フレージングの折れ

「3つ折れ」

1

p dim.

※情景描写の要素

(Angelotti vestito da prigioniero, lacero, sfatto tremante dalla paura, entra ansante, quasi corren-
(Enter Angelotti from the side door, in prison garb, ragged, exhausted, and trembling with fear. He is

rall.....

do, dalla porta laterale)
breathless and almost running.)

(Angelotti dà una rapida occhiata intorno)
(He casts a hasty glance about him.)

..... più rall. e dim.....

sostenendo

pp

強いマルカートや弱々しいレガートは、今現在追われている身の不安と恐怖がよく表現されている。一方、演奏上ではこのシンコペーションと速いテンポは、慎重な振り方でなければ、乱れる結果を招きやすい。低音部と高音部が異なる動きをしてくるのも、その難しさの要因ではある。では、その解決の方法をここで考えてみる。振り方としては、♩=168と大変に速いテンポなので「1つ振り」が良いと思うのだが、途中4分の3拍子が現われ、煩雑で紛らわしいので、3拍子以外は全体を通して「2つ振り」が良い。この後、譜例2に示されたように、フレーズで把える方法がある。これは、拍ごとにではなく、長い単位のフレーズで押さえられているので、シンコペーションが指示しやすく、低音部の抵抗感ある旋律も楽に聴き取ることができ、スムーズなアンサンブルが引き出せる。

ところで、今〈1つ振り〉という言い方をしたが、今後このことは頻繁に起こり得るのでこのことについて触れてみたい。端的にいうならば、「拍子」と「振り方」は同一でないということである。例えば、2拍子は2つ振り、3拍子は3つ振りとはいえずテンポによって左右されるものなのである。譜例3の、4分の2拍子で考えてみよう。ここでは通常4分音符が一拍の単位なので、これに従うならば2つ振りで良いのだが、仮に速くなると2分音符が一拍になる「1つ振り」にせざるを得ない。逆に遅すぎる場合は、8分音符が一拍になる「4つ振り」を取る事となる。3拍子、4拍子あるいは6拍子などいづれの場合も、幾つで振るかという決定は「拍子」ではなく、「テンポ」によって決定されるということである。指揮者は音楽の中で常にこれの選択を迫られる。この選択の良し悪しで音楽の状況がまるで異なるものになった事を、筆者は数多く経験している。特にオペラは他の楽曲に比してその選択の頻度はかなり高く、これの決定は重要なことであるといえる。

譜例 3

ANDANTE GRAZIOSO

↳ このテンポの指示から2つ振り
 4つ振りのどちらでも対応できる

Jos. Haydn

音楽の友社「ソナチネアルバム」
第1巻より

(イ) 堂守と画家マリオ・カヴァラドッシ

半音階を伴ったミステリアスな音楽の中、妹が隠した礼拝堂の鍵を捜しまわるアンジェロティは、聖具室番人である堂守の登場によって身を隠す。音楽もその堂守を表わす軽快なものに変わっていく。

譜例 4

(Il Sagrestano appare dal fondo: va da destra a sinistra, accudendo al governo della chiesa: avrà in
 (The Sacristan enters from the rear, crossing from left to right towards the nave of the church, intent upon
 ALL.^{mo} GRAZIOSO $\text{♩} = 132$ ← 手首の軽い叩き

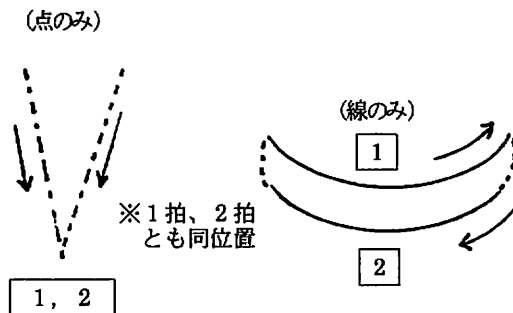
una mano un mazzo di pennelli)
 his choros. He holds a bundle of paint brushes in his hand.)

点の動きの変化
 legato ← レガートの曲線

堂守は政治的、社会的色彩の強いこのオペラの中で、「ラ・ボエーム」のショナールのようなコミカルな人物設定である。この動機（譜例4）は決して深刻にならぬ様、あくまで軽快に奏されなければならない。木管楽器による8分の6拍子のモチーフは、常に軽いスタッカートを引き出す様にする。具体的には、このスタッカートは出来るだけその線の長さを短くし、ほとんど「点」のみの動きをするのが大切である。必然的に、手首あるいは指先のみの動きになる。その後に見られるレガートは前との対比を強調するかのように大きめの図形で、今度は逆に「線」のみで描く。決して点が存在してはならない。この点と線の使い分けは、あたかも棒の動きが「歌」そのものに見えてくるのが理想的である。実際のスコアには、このような変化は数限りなく、そして多様に出てくるので、その処理方法の基本としてこの一例に留めておく。

(図2参照)

図2 「点」と「線」の棒の動き
 (点線は仮定の動き若しくはつながりを表わす。)



やがて画家のカヴァラドッシがマグダラのマリア像を描く為にやって来る。この絵は先にも述べたが、舞台の下手に高く組まれた足場の上に一際目立つ。これは、この一幕の中で大きな意味を持つもので、アンジェロッチの妹のアッタヴァンティ夫人がモデルであることから、トスカの嫉妬心の対象として、スカルピアの策略を呼び起こすという、ストーリー展開の呼び水として大きい。

何はともあれ、この場面ではカヴァラドッシは後に起こるこれらの事件は露とも知らずにいる。ただこの絵の女性とトスカの双方のそれぞれの美を《Recondita Armonia 妙なる調和》とひたすら賛美するのである。

一幕前半の主要な位置にあるこの有名なアリアは、音楽的にも十分な美しさを出せるよう工夫されなければならない。《Dammi colori! 絵の具を取ってくれ》と始まる序奏は、まず弦楽器の優しくからむ様なニュアンスをもって奏される。続いてフルートの4度と5度の重なり、言い様のない神秘的な美しさを感じながら振っていかなければならない。最初の弦楽器は短2度でぶつかり、すぐ離れ、心地良い表情を見せる。それに乗る様に、他の木管とハープを従え、フルートが色付けする様は、文字通り、妙なる調和である。(譜例5を参照)

譜例 5

17 Andante lento

Fl. *pp*

Ob.

Cl. in Si b

Arpa

CAV. *pp*

17 Andante lento

Viol.

Viola

Vo.

Fl. *pp*

Cl. in Si b

Corni in Fa

Corni in Fa

Arpa

CAV. *pp*

Viol.

Viola

Vo.

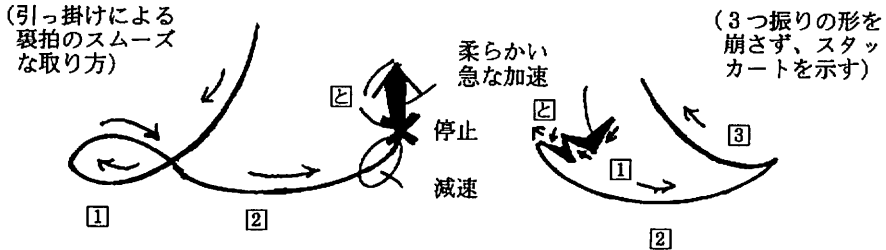
Cb.

Handwritten annotations in Japanese:

- 4度・5度の重なり (4th and 5th degree overlap)
- 弦の重なり (string overlap)
- 18拍上の軽いppによる分割 (division by light pp 18 beats earlier)
- 軽いppの命 (life of light pp)

棒はあくまでレガートを心掛け、㊷の部分、チェロから引き継ぐヴィオラ、ヴァイオリンの裏拍の8分音符は決して叩かず、むしろその裏拍と同時に動く様なく引っ掛け(図3)の技法が相応しい。それは、フルートのスタートもそうだし、続く16分音符の動き回は可能な限り、線を長く細かく示せば、奏者はまろやかな表情を出してくれるものである。また、続く㊸のフルート、ホルン、弦楽器のスタッカートは軽く分けた様に叩くと良い。但し、視覚的にはあくまで4分音符の中に含ませる様に8分音符を刻むのである。

図3



他にもこの様な例は多いが、いわば3拍子の中の「一拍で起きた事」と感じさせることであり、3つ振りの形は損なわないよう「分割」した様には見せないことが大事である。これはレガートの場合の、刻みを感じさせる時にも使用されることが多い。

さて、いよいよカヴァラドッシの《Recondita Armonia》と歌い出す8分の6拍子のこの美しいアリアは、2つ振りでも6つ振りでも可能である。この場合、オーケストラの音型で決定した方が良い。練習番号㊸のpiu lentoから8小節間は6つ振りが好ましい。何故なら2小節目の最後のチェロのC音のようなリズム形を指示する為と、前の序奏のAndante lentoとの対比が、奏者にどうしてもゆったりめの印象を与える必要があるからである。(譜例6を参照)一方、続く譜例7の《e te, beltade》の部分は、決して速くしてはいけないが、2つ振りの方が良い。それは、この後しばらく続くハーブのパッセージを生かすためである。音型が細くなるので、まるで逆のように感じられるかも知れないが、この美しいパッセージを輝くように弾いてもらうためには、細かくではなく、大きくゆったりした2つ振りが実にふさわしい。《未知の美しさのあなたは豊かなブロードと青い瞳。トスカは黒い瞳!》と、それぞれに美しい二人を歌うその表情を醸し出すにはハーブの優美な色と動きに身をまかせる様な動き以外には無いということである。

譜例6

譜例 7

Ob. *a tempo*

Cl. in B \flat

Timp. *p*

Arpa *p* *dolcemente cantando* *Arpa. p*

CAV. *mi* *a.* *Co lo, bel la da i*

SAGRESTANO *pp* *mezza voce* *bristolando*; *(s'allontana per prendere l'acqua onde pulire i pennelli)*
Scherza coi fanti e lascia stare i san . . . ti ...

Viol. *a tempo* *glla tastiera div.* *glla tastiera*

Vla. *p*

Vo. *I. solo* *gli altri* *plis.*

Cb. *plis.*

先にヴェリズムオペラの特徴を述べたが、ここでその〈終止〉の形をどの様に処理したかを見てみたい。《しかし、その女性を描いてもぼくの想いはトスカ、君だけだ》と締めくくるこのアリアは実に感動的に終わる。実際の楽譜は堂守のつづやきを伴いながら続いていくが、通常の舞台では伝統的なアリアの様式をとり、譜例8の訂正のようにフェルマータで終止するのが慣例である。これは二幕のトスカのアリア《歌に生き、恋に生き》や三幕のカヴァラドッシの《星も光りぬ》の終止も同様である。(譜例9、10を参照)

譜例 8

CAV. *abbi colò noi pen - sier sel tu! To - sca sel*
You a - lone pos - sess my heart! To - sca, my

SAGRESTANO *San - to d'infer - no.*
- ter - naldanna - tion.

CAV. *(continua a dipingere)* *(continues to paint)* *分岐* *カットしてお直し*

SAGRESTANO *(continua a dipingere)* *(continues to paint)* *Scherza col san - tie e a - scia stare i san - ti.*
jest with knaves, but jest the saints in

譜例 9

[二幕 歌に生か 恋に生か] ending

rall. (singhiozzando) (sobbing) *sostenuto*

T. perchè me ne ri.mu.neri co - si?
ah,..... O why am I for.sak.en now? O why?

SCARPIA

53 *Ri. Make your*

PP col canto *sostenuto* *PP*

譜例 10

[三幕 星も光りぬ] ending

Sostenuto e cres. con slancio *f* *rit.*

CAV. - ra - to! E non ho amato mai tanto la vita, tanto la
- pair - ing! How cruel is Death! Ah life was never sweeter. Nev - er

Sostenuto e cres. con slancio *vit. col canto*

13 *affrett.* *m.s.* *m.d.*

CAV. *Lento* (scoppia in pianto coprendosi il volto colle mani)
(He bursts into tears, covering his face with his hands.)
vita!.... sweeter!

Lento *pp* *rall.*

さて、舞台は堂守とカヴァラドッシとのやりとりがあって、堂守が去っていった後、物影に隠れていたアンジェロッチが再び現われる。音楽は譜例2のアンジェロッチの動機が再び強く鳴り、彼の登場を促す。たった今、聖アンジェロ城から逃げてきたが、スカルピアに追われているのを聞いたカヴァラドッシは、彼を救う算段を練る。と、そこに遠くからトスカの《Mario!》とカヴァラドッシを呼ぶ声が出て、アンジェロッチは急いで礼拝堂の中に隠れる。

ところで、ここで見られたように、二人のやり取りがトスカの突然の声に阻まれるが、この中断こそトスカの最も顕著な特徴だとして、アッティラ・チャンパイ（脚注5）は、次のように述べている。「トスカ」のストーリーで一番多く用いられ、しかも重要な演劇作法的構成手段は妨害である」と。さらに、「ベルリーニ（Bellini）やドニゼッティ（Donizetti）の作品、初期と中期のヴェルディのオペラのカヴァレッタは、例外なく、使者や召使いなどの突然の登場によって妨げられる。」と言い、彼らの作品では妨害の結果、ストーリーは先へと進められ、また音楽を引き起こす意図を持っているのだと言っている。ところがトスカでは正反対の目的、つまり人物と場面の感情面での後退の目的に使用されていると言って、この全幕を通して行われる妨害の連続は、「オペラの陰うつな大詰裏がえしの予兆として先取りされている。」と結んでいる。

事実、この事はこのオペラを取り組み始めてからずっと実感できていたから、大変に説得力ある考えだと思われた。つまり、突然の切り込みともいえる他者の侵入は、「音楽」にも明確に現われ、その美しい歌唱とは対称的に不安定な構成を感じられずにはいられなかったのである。その意味で例えば「クリゴレット」で、父親が原因で殺されたジルダの結末の持つ、あの憂鬱で非現実的なストーリーとは異なる、現実味を帯びたトスカのどんでん返しは、音楽的にも初めから用意されていたというのは十分納得のいくことである。

譜例11

(ウ) 歌姫フローリア・トスカ

いよいよトスカの登場である。彼女の登場によって舞台は一段と華やぐ。その美しく清楚な動機（譜例11）とは対称的に、彼女のいらだっている様子は皮肉な音楽手段にみえる。

《誰かとひそひそ話していた声が聞こえたわ。きっと女の人よ。》とカヴァラドッシをなじるトスカのいらだちで、彼女の嫉妬深い一面をみせる一方で、フルートとチェロの奏でるその動機は、彼女の信心深く心優しい敬虔なクリスチャンの面をも歌っているのである。この穏やかでしっとりとした旋律は何度か現われる。二幕のカヴァラドッシが拷問部屋から連れ出され、トスカと再会する彼の安堵する心情を示し、そのバックで奏される。また同じ二幕で、カヴァラドッシを救う代わりにスカルピアに身体を求められ、神の無慈悲を歌う前述の Aria の中でも現われる。

ここで興味深いのは、どの場面でも譜例11の初めのメロディが歌詞を与えられず、殆どがオーケストラによって奏されていることである。もちろん、その後の旋律は姿を変え、歌われる箇所も無いことはない。プッチーニはこんなにも美しいメロディーを書きながら、何故歌わずことなしにおいたのだろうか。この手法はプッチーニの独自のものなのだろうか。あるいは〈トスカ〉だけのものなのだろうか。それとも、前述のアッティラ・チャンパイの言う妨害なのだろうか。いづれにしても、この点は疑問が残るのである。

さて、譜例11に話しは戻って、このようなオーケストレーション、即ち一方が伴奏型を示すパターンの上に、他の一方が旋律を奏す形の指揮上の注意点を考えてみたい。

これは、見た目以上に合わせにくいパターンなのである。一つには弦楽器のピッチカート（*pizzicato*）がアルコ（*arco*）で弾くよりもずっと不揃いになりがちだからである。だからといって、この三連符だけに集中し過ぎると、今度は主旋律の持つ *dolce* 感を損なってしまう。そこで、棒の動きとしては叩くことなしにレガートで、あくまで柔らかい曲線を描きながら、フルートとチェロに主体を置き三連符を意識の中に入れて振るのが良い。形としては、弦の刻みを無視したかの様に見えるが、奏者にとってはこの方がむしろ楽に合わせられるのである。コンサートマスターを中心に奏者に一任する形である訳で、その方がはるかに良い結果が得られるはずである。

また、この事を別の視点で言えば、指揮者の力の抜き具合を示す良い例であるということである。それは、指揮者の成し得る範囲と限界を知ることであり、一方では徒らにその権限を行使してはならないということも物語っているのである。それは、決して己の力の誇示ではなく、演奏者の弾きやすさ、歌いやすさなどの良い「演奏の場」の提供を、指揮者は常に心掛けなければならないということでもある。

トスカは彼を疑い続ける。

それからすぐに譜例12にある様に、カヴァラドッシにたしなめられながら落ち着きを取り戻していく彼女の心理変化が見られる。この数小節の中に実に見事な音楽手法があり、ここではプッチーニの独自性を代弁する意味から、「言葉」と「音楽処理」の面からもこれを取り上げて考えてみたい。

譜例12

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Tosca, Cavallotti, Violin, Viola, Voice, and Cello/Double Bass. The second system continues the vocal and instrumental parts. Handwritten annotations in Japanese and Italian provide performance instructions and translations. For example, 'accel. al ponticello' is annotated with '素早い足音と服の擦れる音を' (sound of quick steps and rustling clothes), and 'col canto' is annotated with '4つ振り (否定形) 矢張り君を愛している' (4-measure phrase, negative form, still loving you).

譜例12の初めの2小節の歌詞をみると《私、聞いたわ。素早い足音と服の擦れる音を。》とある。ここは先程のトスカの動機のすぐ次の小節であり、この歌詞をオーケストラと共に「具体化」しているのである。即ち、〈素早い足音 (i lesti passi)〉は、accel.を伴う急なテンポの変化で、いかにも気ぜわしい感じを与えている。そして次の〈服の擦れる音を (un fruscio di vesti)〉は弦楽器の擬音的效果音で服のカサカサという風なイメージを作り出している。この効果音はヴァイオリン、ヴィオラの駒の近くを速いトレモロで弾く奏法で、かすれた独特な音でいかにもこれにふさわしい。

このような音楽変化や、効果音的手法でその状況や場面を具体的に伝える手法は幾つかあるが、ここでは見落としがちながら、言葉を伝えるための方策を常に心掛けた、オペラ作曲家の強い意識を感じる。もう少し見てみよう。そしてこの強い調子の言葉を聞いて、すぐに《夢だろう! sogni!》とカヴァラドッシ。応えてまだ不満げにトスカ《否定するの? Lo neghi?》。この

オーケストラの瞬時の変化も見事である。即ち、前の小節からdim.してきたそれは、sogni (夢)を意味する様に、柔らかく優しく、しかも、posizione naturale (p.n.)と指定された弦楽器が、木管楽器を伴い、それこそ夢見ごちの音と色を醸し出す。しかし、それはすぐにトスカの勢いに吸い込まれる様に、《lo neghi?》に到達される。ここでは、音量変化、即ちcresc.が重要であり、カヴァラドッシの夢を打ち消す様にオーケストラが大きく鳴らされる。続く次の小節では、そのfの中、カヴァラドッシも負けじと《否定する Lo nego》とさらにcresc.して応酬するが、続けてこう言う。《そして君を愛している e t' amo!》。ここではオーケストラは減衰して、トスカの落ち着きを誘っている。

そして、このt' amo!のあとは、例の微細なト書きに「優しくたしなめ、トスカにロづけしようとする」とある。カヴァラドッシの優しい行為にすっかり安心しきったトスカは、ロづけしようとする彼に《まゝ！聖母様の前でoh! innanzi la madonna》と答える。ここでトスカは落ち着き見せる様にrit.を伴い、ゆったりとla madonnaの言葉とともに、ヴァイオリン、チェロによる次のトスカの動機へとつないでいく。

ここでは、まだトスカは己に降りかかる身の不幸を知らない。しかしながら、二幕で歌われるあの《歌に生き、恋に生き》のアリアでもオーケストラはこの動機を同様に歌っているのである。つまり、全く正反対の状況下でありながら音楽は一つの愛の動機を歌っているということなのである。いうなれば、同じ「音楽背景」の下、一方は聖母への感謝の祈りと花とを捧げ、他方は神の無慈悲を歌うこの手法が、後の悲惨な結果の予知の皮肉として取り入れられていると思われる。

さて、指揮者はこの十分な音楽内容をそれにふさわしく振らなければならない。指揮の側面から譜例12に立ち返る。初めの足音と服の2小節は十分に柔らかな曲線で、accel.と<>をその図形の大きさの変化だけ表現する。つまり、accel.はくを含みその図形も次第に大きく取る。必然的に距離が長くなる分、スピードが増し、的確なaccelが得られるという訳である。

そして次のdi vestiの部分のスピードを落とし、次のsogni!の準備をする。sogniで良い音が得られたら、直ちにトスカに引っ張られる様に図形を大きく取っていく。到達した《Lo neghi?》はややフェルマータ気味に、最高音Asを強調する。

次のカヴァラドッシの《Lo negho》は4つ振りにする。ファゴット、ホルン、チェロに現れるこの8分音符は2つ振りだと、「開き直り」ともいえる彼の言葉の調子を出すのに十分でないからである。

そして次の小節は、ゆったりとだがt' amo とoh!に重なる部分だけを歌手に指示する。そのあとはcol cantoとある様に歌手に完全に一任する。それを聴きながら、拍を取っている楽器にサインを送るだけの作業となる訳である。このcol cantoの要素を持った形は多くあり、歌手の呼吸を計りながら、奏者に指示を送る技法は、オペラでは大変に重要である。レチタティーヴォなどはその典型であり、言葉を知りそのニュアンスを呼吸で感じ取るその技術は、高度なものが要求される。

以上、言葉と音楽処理の問題を、指揮技法に照らし合わせながら見てきた。この部分は他にも多くの要素を備え、検討する価値はあるが、繁雑になるので、ここからはこの後のストーリーと音楽を概観するだけに留めておく。

トスカとカヴァラドッシは、それぞれ別の思惑を抱えながら相対している。トスカは彼を自分のとりこにしたい。一方カヴァラドッシは何とか彼女に反応を示しながらも、胸中はすぐ傍らに潜んでいるアンジェロッチが気になる。早く彼女をこの場から離れさせなければいけない。

……そんな彼の様子をトスカが見逃すはずはない。

音楽は二人の心理描写を心憎いばかりに描いている。二人の微妙なバランスを持ったやり取りは、いくつかのアリオートで構成されている。

例えば最も有名な《行きたくないの？ 私たちの家にNon la sospiri…》と歌うトスカのアリオートが初めの方に出てくる。二人の愛の巣である別荘で二人きりの時間を過ごしたいと歌い、詩情溢れる歌詞を、輪郭のくっきりした音楽で描かれていて、彼女の想いを語る様にテンポも表情も常に大きな変化をみせる。

さて、上の空ながらトスカに自分の心を悟られまいと、必死に答えるカヴァラドッシだが音楽は彼の「心の隙間」に入り込み、その奥を時折覗かせてくれる。

譜例13

guardando verso la parte donde stasi Angelotti) (正装を脱ぎ捨ててくれ)
 words Angelotti's hiding place.)

CAV. Or la sciamiala -
 Now leave me to my

TOSCA (sorpresa) (surprised) (何を追いかける?)
 Mi di - scac - ci?
 You dis - miss me? (仕事なんだ)

CAV. - vo - - ro. Ur - ge
 work..... It is

T. (驚かすため)

CAV. i'o - - pra, io sai!
 was - - ent. You know it!

アルシロッティの初機

dim. p

例えば、譜例13にみられる様に、話し合っている会話と全く別の意識。最後の2小節のシンコペーションの聴き慣れた動機は、彼の意識とは別に、アンジェロッチが彼の心の片隅に見え隠れしていることを示してくれる。その会話だけを拾って、その対照の面白さのみてみる。

(CAV.) Or lasciami al lavoro
 さあ 仕事を させておくれ
 [どうか 早く立ち去っておくれ]

(TOSCA) Mi discacci?
 私を 追い出すの？

(CAV.) Urge l'opra.
 仕事なんだ。

動機 → [アンジェロッチが居るんだ]

lo sai!
 わかるだろう
 [早く行っておくれ]

(エ) アンジェロッチ再登場

ようやくの思いでトスカを説得した彼は、アンジェロッチを呼び、救出の具体策を伝える。隠れ場所を指示し、落ち合う約束をした後アンジェロッチは教会を去る。音楽は二人の会話の中に、先程と同様に今度はスカルピアの動機を時折挿入し、彼の影におののく心情と憎悪を巧みに組み込み、同様の効果を上げている。(譜例14)

譜例14

The musical score for 'Spar-pia!' consists of three systems. The first system shows the vocal line for CAV. (Cavallotti) and the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Spar-pia! Spar-pia!' and the English translation 'Bl - got - to / That frack'rons'. The piano accompaniment has the lyrics 'Scar - pia accl - ic - ra - tel / revues me from Scar - pia!' and the English translation 'Scar-pia accl-ic-ra-tel / revues me from Scar-pia!'. The second system shows the vocal line for A. (Angelotti) and the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'sa - ti - ro che affi - na col - le de - vo - te pra - ti - che la fida liber - si - na' and the English translation 'hypocrites who mingle cruelly and lust with the practice of re - ligion? Stop!'. The piano accompaniment has the lyrics 'e stramen - to al la - sci - vo - ta - len - to' and the English translation 'e stramen - to al la - sci - vo - ta - len - to'. The third system shows the vocal line for CAV. and the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'e vice, per most gi - ou, he mende his e - vil may,' and the English translation 'e vice, per most gi - ou, he mende his e - vil may,'. The piano accompaniment has the lyrics 'fa il con - fes - so - re e il' and the English translation 'fa il con - fes - so - re e il'. The score includes various musical markings such as 'And. Mosso', '46', and 'pp'. There are also handwritten annotations in Japanese, including 'スカルピアの動機' and '46'.

ここでは、指揮者の指示（アインザッツ）の問題を取り上げてみたい。指揮者の重要な任務の一つに、奏者及び歌手に対する「出だし」のサイン、所謂アインザッツがある。特に舞台上の歌手は、一段と「低く」なったピットのオーケストラの音は聴き取りにくいものだという。彼

らの頼みの綱は指揮者のサインであるから、片時も指揮者はそれを怠ることは許されない。練習の段階から本番を想定していても、実際はかなり異なる状況らしい。指揮の側からも練習とは違い、歌手の声は半減してしか聴こえてこないもので、〈口形〉を見、〈歌詞〉を予想するというかなり心細い状況を余儀なくされることも多い。

その様なことから、予想し得ない様々なアクシデントに備え、指揮者と歌手は明確な約束事を交わし、高い度合いでそれらを実行していくのが不可欠であると考え。〈トスカ〉のこの場面は、全くこのサインの重要な所である。譜例15に現われる様に、速いテンポと合わせづらいシンコペーションの連続と、アンジェロッチとカヴァラドッシの心中穏やかならない動きの多い箇所なので、このサインの的確さが、特に要求される場所である。

譜例15の前後もはっきりなしに現われる、オーケストラの半音階的音型と、細かいパッセージのもと、動き回り、はっきりなしに交わす会話への指示は、まるで速射砲の如く忙しく与え続けなければならない。事実、10回の練習のうち、3～4回はお互いが行方不明になる〈危ない〉場面だったことを記憶している。

譜例 15

The image shows a musical score for Example 15, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in G), Bassoon (Fag.), Cavaletti (CAV.), Violin (Viol.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in G), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), Cavaletti (CAV.), Angelotti (ANG.), Violin (Viol.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.).

Handwritten annotations in Japanese are present throughout the score:

- At the beginning of the first system, there is a circled number "41".
- Under the Cavaletti part, there is a circled "41" and the text "アンジェロッチに於けるクロマチックな動機;" (Motif in chromatic movement for Angelotti).
- Under the Violin part, there is a circled "41" and the text "アンジェロッチに於けるクロマチックな動機;" (Motif in chromatic movement for Angelotti).
- Under the Clarinet in Bb part, there is a circled "41" and the text "アンジェロッチに於けるクロマチックな動機;" (Motif in chromatic movement for Angelotti).
- Under the Bassoon part, there is a circled "41" and the text "アンジェロッチに於けるクロマチックな動機;" (Motif in chromatic movement for Angelotti).
- Under the Cavaletti part, there is a circled "41" and the text "アンジェロッチに於けるクロマチックな動機;" (Motif in chromatic movement for Angelotti).
- Under the Angelotti part, there is a circled "41" and the text "アンジェロッチに於けるクロマチックな動機;" (Motif in chromatic movement for Angelotti).
- Under the Violin part, there is a circled "41" and the text "アンジェロッチに於けるクロマチックな動機;" (Motif in chromatic movement for Angelotti).
- Under the Viola part, there is a circled "41" and the text "アンジェロッチに於けるクロマチックな動機;" (Motif in chromatic movement for Angelotti).
- Under the Violoncello part, there is a circled "41" and the text "アンジェロッチに於けるクロマチックな動機;" (Motif in chromatic movement for Angelotti).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics for the vocal parts are written below the staves.

(カ) 聖歌隊、市民、そして警察長官スカルピア男爵

突然の大砲の音で危機を察知したアンジェロッティの退場の後、再び堂守が現われる。実はこれは誤報であるのだが、ボナパルトが破れた為に、これから祝賀会が宮殿で催される。その準備をする様にと、堂主が聖歌隊に申しつける場面から始まる。

いつの場合も、合唱団や群衆などの集団が登場すると、オペラはアクセントが付けられ一段と盛り上がりを見せるものである。この一幕の最後には総勢100名余が登場し、〈テ デウム〉を歌う様は実に圧巻である。

指揮者の最も集中力と体力が必要なのは、このような場面であろう。一人の歌手と相対するのと集団とでは、異なる視点に立たなければならないと実感するのもこの時である。

しかし、一方作曲家にとり、視覚的にも音量的にも、集団を取り入れるのは、オペラに大きなコントラストを与えるという点で、大変な魅力を感じているものである。その意味で、指揮者は作曲家の意図するこの効果を読み取り、これを具体化し、再現しなければならないのである。初めの聖歌隊の場面と最後の〈テ デウム〉の合唱の場面をどの様な観点からこれを指揮していくべきかを検討してみたい。

譜例16

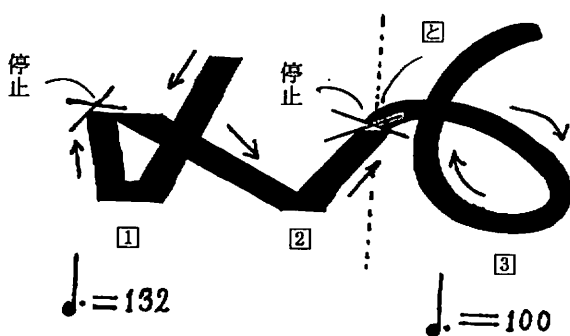
The image shows a musical score for a full orchestra and choir. The score includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpets (Timp.), Trombones (Tr.), and a Chorus (CORO). The choir part includes lyrics in Italian. Handwritten Japanese annotations are present: '木管に交えられる喧騒' (Noise overlapping with woodwinds) with a large circle around the woodwind parts; '急な手拍子に' (To a sudden hand-beat) with a circle around the percussion part; and 'irritation.' written twice in circles on the strings and choir parts respectively. The score is marked with '52' in a circle at the beginning of the woodwind and string sections.

譜例16でみる様に、8分の9拍子や8分の6拍子で刻み込まれたこれらの音型は、勝利を祝う騒然とした場面を写し出している。同様な音型で、後に全オーケストラと合唱とで奏され、大きな高まりを見せる。

その喧騒は、管楽器によってけたたましく鳴らされている。♩=132の指定だから、かなりの速さであり、合唱は喜びの余り、ほとんど踊らんばかりの大きな動きである。オーケストラ、合唱にも見やすくする為に、「指揮の場」は高く取らなければ、この大きなうねりは制御不可能である。とは言え、棒の動きに「高さ」は必要だが、「大きさ」は無用であり、距離の短い「点」主体の棒さばきが、この大集団は混乱を招かず、的確なアンサンブルを生み出すものである。

そして、一気にヴォルテージが上がった所へ、譜例16の最後の小節、「滴を持した」ヴァイオリンの入る所でいきなりのtrattenuto（引き止めるの意）の指定である。ここは合唱から堂守へ引き継ぐ箇所だが、この【急激な変化】の指示は決してたやすくはない。また一方で、テンポをいきなり落とすことで、不自然な感じが無いでもないが、つぼにはまると実に胸のすく思いがして、作曲家の巧妙な仕掛けを感じるものである。では、この方法をこの小節の図形で説明してみよう。

図4 急激なテンポの変化〔trattenuto〕
(点から線へ)



8分の9拍子であるので、このテンポだと「3つ振り」だが、判断し易くする為に、8分音符単位の拍の数え方で行なう。前から一気に駆け上がった♩=132のテンポはこの小節5拍目で図の様に停止する。ヴァイオリン、フルートの6拍目を聞いた後に、約♩=100位のテンポで動く。ここで注意するのは、trattenutoで得られたこの拍は、曲線で描くことである。何故なら、仮にここまでと同様に「点」のみで振ると、ゆったりした感じは得られにくくなるからである。むしろレガートっぽい曲線でテンポを感じさせるのが、効果的な方法である。所謂、点と線の有効な使い分けと言えよう。

次に「テ デウム」を見てみよう。

ここは、スカルピアが勝ち誇った様な、息の長いモノローグと、群衆の合唱とのからみを保ちながら、敬虔で重厚なフィナーレにふさわしい音楽を形づくっている。

技法的には、さほど難度は高くないが、ソロと合唱の関わりから、「振り分け」の選択が大事である。一貫して2分の2拍子で指定されているので、2つ振りが基本だが、場所によって音価が変化するので、それに順じた振り方を選択すべきである。

1つの例で、譜例17の2小節目と6小節目を考えてみよう。

ほとんどが2分音符に含まれる三連符である為、2つ振りで済み、またこの2、6小節目も2分の2拍子の枠に納まる理由から2つ振りが妥当だと考えられる。しかしながら、ここに至るま

での長い時間三連符の刻みを植え付けられたオーケストラは、突然4分音符による「二分割」を求められてもすぐには反応し難い。不思議なことだが、そのような習慣が集団にはあるようだ。

そこで、この3分割から2分割かの困難な切り換えを救う為、この2つの小節は4分音符単位の4つ振りで行う結果となる。この「テ デウム」は、この様に音価が変化するのが、歌にもオーケストラにも頻繁に行われ、そのからみ合いが緻密さを呼び、より重厚な響きとなって、ここの荘厳さを引き出しているといえよう。

譜例17

The image shows a musical score for Scarlatti, labeled '譜例17'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line for Scarlatti (SCAR.) with the lyrics: 'ten - do li vo - ler, nelli ca - po del ri - / both rousemy de - sire: To see the reb - el'. Below the vocal line are three staves for the piano accompaniment, each marked 'sacrum.'. The piano part includes annotations: '[2つ振り]' and '[4つ振り]' with arrows pointing to specific rhythmic patterns. The second system continues the vocal line with lyrics: 'bel - te è la più..... pre - zio - sa..... / hang - ing is but half the prize I seek.' The piano accompaniment also includes a '[4つ振り]' annotation. The score uses various musical notations including triplets, dynamic markings like 'p', and circled notes to highlight specific rhythmic or melodic elements.

さて、スカルピアの登場の場面に話しを戻してみる。突然の登場で、教会に居た人々を震撼させたスカルピアだが、病的ともいえる残忍さと冷淡さを持つ彼の性癖はこのオペラに特異である。この〈トスカ〉はいふなれば、彼を中心に展開され、ドラマが出来上がってくるといえよう。オペラの歴史上、これ程バリトンがその憎悪の対象となり、それでいて初めから終わりまで、彼の影を感じ続けさせたものはない。三幕では、彼は殺されていたのにも係わらず、その影は決して消えることはなかった。カヴァラドッシを空砲ではなく、実弾で処刑すべしというその〔命令〕は生きていたのであった。伝統的なオペラの主人公はテノールであった。ここではス

カルピアの大きさに打ち勝つ、かつてのテノールの地位は与えられていない。ここに、このオペラの不思議な魅力があると思われてならない。

ところで、スカルピアはトスカを「狙った獲物」として把え、様々な策略を巡らせる。カヴァラドッシに対するトスカの嫉妬心を駆り立たせたり、その心の邪悪な思いとは別の顔を装い、言葉巧みにトスカに迫るのである。その様なスカルピアを、トスカとのやり取りの中に、音楽はその顔を覆う仮面を剥ぎ取るかのような皮肉で書かれている。そのような音楽を指揮技法の面から把えてみる。

譜例 18

※ 「仮想の拍目」 (61) **All° con moto** **※ 「数取りの技法」**

Ob. *Lo stesso movimento*
rall:..... a tempo **(61)** *All° con moto*

Cl. in Sib
 Fag.
 C.Fag.
 in Fa
 Coral in Fa
 Timp.
 Arpa

SCAB. *(guarda intorno, scrutando ogni angoletta della chiesa: i suoi occhi si arrestano sull'impalcato, sugli arnesi del pittore, sul quadro, e il noto viso dell'Attavanti gli appare ripro. (al Sagro detto nel volto della santa).*

Lo stesso movimento
rall:..... a tempo **(61)** *All° con moto* *«uno ri-trat-to!» «chi fo' quello pittore?»*

Viol. *unite* *f deciso* **「数取り」**

v.le
 Vo. **「7拍目」**

Cb.

スカルピアが礼拝堂の中で見つけた、あの絵のモデル、アッタヴァンテの夫人の扇を見つけ、それを餌にトスカの嫉妬心を煽ろうと考えた直後の場面。

譜例18の2小節目、4分の6拍子の最後の拍ヴァイオリンへの指示の方法をみる。

ここで用いるのは、実際の拍よりも、「一拍多く振る」方法である。このような振り方は、テンポが急激に変わる場所や、フェルマータの後の処理に多く用いられる。

ここでは、最初の5拍目まではかなりゆったりしたテンポであるが、6拍目でa tempo と指示しAllegroを要求している。この場合仮に5拍目で予備拍を取ろうとしても、まだゆったりした前のテンポなので、6拍目で急に振り下ろしては、奏者は絶対に入れない。

そこで図5のように、6拍目まで同じテンポで振り、その後「仮想」の7拍目をAllegroで振り切るのである。

図5 「仮想の拍」を作る

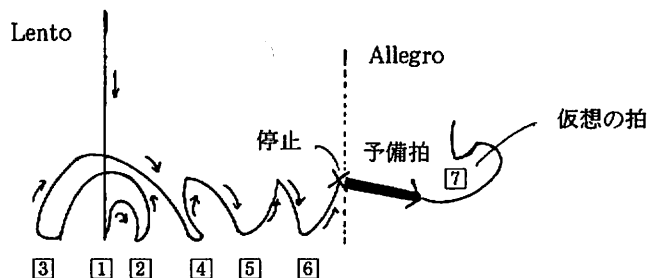
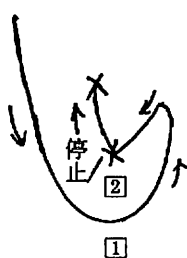


図6 「数取り」の打法

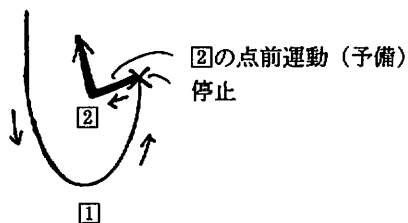
(3小節目)



(4小節目)



(5小節目)



もう一つは、完全に伴奏が休みで、ソロだけの時の「数取り」の打法である。これはオペラだけではなく、非常に頻繁に協奏曲などにも多くみられる振り方である。ここでは、譜例18の3、4、5、小節の部分に相当する。《Il suo ritratto!》の言葉を聴きながら、小節の進行を示す為に、1小節を1拍あるいは全拍を、図6にある様に、線が停止しているかのように振る。そして5小節目で《pitture?》を聴いてすぐに2拍目を2の「点前」の線を使い、一気に叩くとその裏拍である16分音符が引き出せる。

スカルピアの執拗な策略にはまり込んでいったトスカは、今やカヴァラドッシに対する嫉妬

心に満ちている。スカルピアは最後の「テ デウム」の合唱の中で歌う。

《トスカ！お前の心にスカルピアが住みついた。お前の疑い深さに俺はどれ程期待することか！》

《俺は見る。あの勝ち誇った眼差しが、官能の喜びにもだえるのが！》

完全にトスカを手中にできる深い自信に溢れた歌は、「テ デウム」の合唱と一つになり大きな高まりを見せ一幕の終りとなる。

4、結び

〈トスカ〉的一幕について、様々な角度から見て来た。本稿はその出発点として、オペラ演奏を語る際の必要且つ基本的な事柄にも多くのページを割いてきた。それは、オペラの歴史であり、音楽の形態であり、そして何よりも現代に生きる我々のより良きオペラの創造を目指した、その運動の根底にある精神と情熱を語りたが為に本稿をスタートさせたのである。

オペラ発祥の地であるイタリアは元より、欧米諸国でさえ、かつての大輪の如く花開いたオペラその栄光は、既に過去のものとなりつつあるという。プッチーニの時代もその陰りが見え始めていたに違いない。急速な近代産業の台頭の中に生まれてきた映画やラジオテレビの到来に舞台芸術は、時代にそぐわないものとして社会から遠のき始めたのだろう。ましてや、歴史や社会状況の全く異なる日本でのオペラ活動となると、現在では悲観的な面の方が多かろう。

筆者は、この様な時代認識は元より承知の上で、オペラを沖縄の地で根付かせたく、様々な活動を行ってきた。過去のものかも知れないし、古臭い表現形態かも知れない。しかし芸術の価値を見極めるのは、個人的な主観性を持った目と心で十分なはずである。オペラの「魅力」は、人の心を把えて把えて離さない「魔力」にも変わる。

今後もオペラと関わる演奏と研究を続けたく、その為の試みを様々に行っていきたいと考える。本稿で言い尽くせなかったオペラの側面や、指揮技法などを、今後の二、三稿で継続していきたいと考えるものである。

脚 注

1) プッチーニ・ジャコモ Puccini Giacomo (1858~1924年)

プッチーニは1858年にイタリアのルッカで生を受ける。5歳で父を亡くしてからは、彼の音楽教育は、主に母の手によって熱心に行われた。16歳の時には、オルガンの競演で第一位を得、以降教会のオルガン奏者として活動した。プッチーニはポンティキエルリの勧めでまず初期のオペラをいくつか作曲している。《妖精ヴェルリ》《エドガールド》などがそれである。しかし、彼の個性がしだいに確立されるようになったのは《マノン・レスコー》あたりからで、それに続く《ボエーム》《トスカ》によって、その語法は確固たるものになっていく。

2) ヴェズリモ Verismo (伊)

写実主義、現実主義。19世紀末にイタリアで起こった反ロマン主義的なオペラの傾向をいう。現実的な題材をもとに、音楽的には旧来のレチタティーヴォ、アリアといった形式をやめ、管弦楽も情景や動作を密接に結び付けるなどの手法が使われている。マスカーニの《カヴァレリア・ルスティカーナ》、レオンカヴァルロの《道化師》、プッチーニの《トスカ》などが代表的な作品。

3) ルイジ・イリッカ (1857~1919)

ジュージェッペ・ジャコーザ (1847~1906)

19世紀後半から20世紀初頭にかけて活躍したイタリアの台本作家、ブッチーニを含めたこのトリオは、既に以前に《マノン・レスコー》と《ボエーム》において共同作業をして成果を収めた。《トスカ》の後、なおもこの3人は《蝶々夫人》(1904)を作った。

4) 今谷和徳

洋泉社発行の「オペラの饗宴」の中で《トスカ》を取り上げ、「スリリングな舞台と名アリアの結合」と題してこれを掲載している。

西洋音楽史専攻。共立女子大講師。

著書「中世ルネッサンスの社会と音楽」他。

5) アッティラ・チャンパイ (1949～)

Attila Csampai

ブタペスト生れ。音楽学、演劇史、哲学、社会学、数学をミュンヘンで修め、1974年以降は同地でフリーの音楽ジャーナリストとして活躍。多数のエッセイの他、コンサート、オペラのプログラム、およびレコードの作品解説を書き、専門誌にも論文を掲載。

参考文献

1) 「オペラ全集」

昭和54年6月10日発行

(発行者) 中曽根松衛

(発行所) 芸術現代社

2) 「オペラの饗宴」

1990年6月25日発行

(編集) キーワード事典編集部

(発行者) 藤森健二

(発行所) 洋泉社

3) 名作オペラボックス「トスカ」

昭和62年11月20日発行

(編集) アッティラ・チャンパイ

(発行者) 浅香 淳

(発行所) 音楽之友社

4) 「フレージングとアーティキュレーション」

昭和44年4月1日発行

(著書) ヘルマン・ケラー

(発行者) 浅香 淳

(発行所) 音楽之友社

5) 「指揮法教程」

昭和31年7月1日発行

(著書) 斎藤秀雄

(発行者) 浅香 淳
(発行所) 音楽之友社

6) 「指揮の技法」

昭和41年12月10日発行

(著書) 山田一雄
(発行者) 浅香 淳
(発行所) 音楽之友社

7) 「音楽なんでも百科」

昭和60年11月30日発行

(編集発行人) 浅香 淳
(発行所) 音楽之友社

8) 「トスカ」フルスコア

Copyright 1992, by Dover Publications Inc.

Originally published:Milano:G,ricordi 1900. (スコア中の加筆等は筆者による)

9) 「トスカ」ヴォーカルスコア

Copyright 1956, by G,RICORDI&C. (スコア中の加筆等は筆者による)

10) 「伊和中辞典」

1983年1月10日発行

(編集代表) 池田 廉
(発行者) 相賀徹夫
(発行所) 小学館

11) 「イタリアオペラ対訳書 15 トスカ」

昭和62年1月12日発行

(訳) 河原廣之、飛嶋克弘、かわはら洋
(発行所) アウラ・マーニャ/イタリアオペラ出版