

琉球大学学術リポジトリ

日本人の身体的特性に基づくベル・カント唱法教授法1 — 初歩的段階における教授ポイントとその方法

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部音楽科 公開日: 2011-05-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 服部, 洋一, Hattori, Yoichi メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/20074

にして何か罵っているようだとしか聞こえないような、遠達性のない、空間的にもスケールに乏しい声になる。こういう声を、「浅鳴り・傍^{そば}鳴り」というのですが、西洋人の場合、全てにおいて必ずしもこうはなりません。

石造りの広い、しかも天井の高い空間で会話をすることに慣れている彼ら西洋人は、元来空間が持っている共鳴と残響を利用することを自然に身につけております。共鳴・残響が多いということは、言葉を相手に伝達するためには、汚い声でまくし立てていたのでは騒がしい雑音ばかりが多くなって、肝心の内容が伝わりにくくなりますから、まずよく通る美しい声で話すことが先決となります。こういうことが日常的に、ほとんど本能的なくらいに身につけているというところが重要なポイントです。何故ならば、いくら石造りの部屋というアンプリファイアーもしくはスピーカーがあったとしても、声という素材そのものが、これらの共鳴を十分に味方にし得るような発せ方をしなかったら、共鳴は答えてくれないし、響きを遠くに運んでくれないからです。また平坦な抑揚のない話し方をしていたのでは、わんわんした残響にかき消されてしまい、文章中いったい何が大切な部分なのか、羅列される言葉のうちどれがキーワードなのかが分からなくなってしまいますから、自ずと強弱のアクセントや、高低のイントネーションが非常に強調された形でしゃべることを余儀なくされます。彼らも大声で怒り罵る時は、もちろん発声法がどうのこうのとは考えもしないでしょうが、このように平生から「空間の持つ共鳴を無意識のうちに利用したしゃべり方が身につけている」ということが、興奮した感情に伴ってそのまま相似形として、拡大されていく形で声の音量が倍加するために、彼らの場合は音量と共に遠達性も同時に上がっていくと考えられます。

これはもちろん一般論ですから、西洋人にも喉がかりの、聞くに耐えない声でしゃべる人もいますし、日本人で、ベル・カント発声を知らなくても、ベル・カント的共鳴に富んだ話し声で日常会話をしている人もいます。しかし総体的に見て、日本人が浅鳴り、傍鳴りで「ボンボン」しゃべる国民である事は、否定できない事実でありましょうし、同じ極東地域の東洋人でも、中国人、台湾人、韓国人には、もっと響きのある「元氣な」声でしゃべる人が圧倒的に多く見受けられます。この点西洋人の世界の中だけの話ではありますが、マラフィオーティが、米国人の「良くない」しゃべり方に対して行っている観察は、非常に興味あるものです。彼は米国社会が急激に近代化する中で、交通その他の騒音等の外的環境の悪さが、米国人の会話における発声の悪さを形作ってきたのではないかと推論を行っています。日本人から見れば、遥かに奥深い発声をしてしゃべっているように聞こえる米国人の声さえも、ベル・カント発声に慣らされたイタリア人の耳には発音が悪い声であると聞こえるのです。

ともかく日本人の場合に限って言えば、日本人はおしなべて上に述べたような狭い生活空間、残響の少ない音響空間に慣れていますから、人の声を聞く時にも、声そのものと、その声が素材となって、まず身体がどのように共鳴し、またさらに周りの空間全体に共鳴がどのように拡がっていつているかについて、分析的に聞きわける能力が身につけていません。つまり発声の悪さが、耳の悪さを生み出しているとも言えるのです。大半の日本人は声楽的素人はなおのこと、声楽を勉強したことのある人たちさえ、声が発せられると、その声の表層的な部分にしか関心が向かない人が多いのです。よくベル・カント発声は、ドイツ発声に比べて「前で鳴らすものだ。自分はイタリアで師事したマエストロに、まさにそう習って来たし、実際本場の歌手は皆、前に飛ぶ声で歌っている」と豪語して憚らない人がいます。そしてこれらのタイプの教師は、平気で「だから共鳴は前に集めなければならない」だとか「マスクラを意識して声を前に当てろ。そうすると顔面の骨がキンと共鳴する音さえ聞こえてくる」だとかを生徒に教えたりしています。このような教え方は愚の骨頂で、コーネリウス・リードに言わせれば、結果としての徴候の、しかも一部分にしか過ぎないことを、あたかも正しい声を出すための原因の全てであるかのように教える悪例と言えます。また同時にこのような愚かな教師は、西洋人のマエストロが、自分を日本人の生徒として、西洋人との差異をよく見極めた上で教えたのではないことに気づいていないか（ひょっとすると本人は、西洋人と同等に教えてもらえたことを誇りに思っているのかもしれませんが）、

自分がいくらベル・カントを習ったとはいえ、声を聞き分ける耳は、依然として木の文化が育てた「前鳴り」好みの浅薄な耳しか持っていない（ということは、ベル・カントが身につけていないということと同義です）ことに気づいていないとしか言いようがありません。

ベル・カント唱法の世界では、テクニックが向上すればするほど、声とその発声の本質を聞き分ける「耳」（この場合ただの聴覚的能力ではなく、内観を含めて身体全体で発声をとらえる能力のこと全体を指します）が育っていきますから、ここはまずそのような全体感から声について考えていかなければなりません。そういう観点から分析すると次のようなことに気づきます。欧米人の練達のベル・カント歌手が発する声は、まずはその音の高さにもよりますが、声帯の周辺、咽喉、口腔内、顔面に散在する細かい共鳴腔の各部分以外にも、自らの身体各所で多くの共鳴現象を起こしています。遠くまでよく声の通るベル・カント歌手の声を傍で聞くと、遠くで聞いた場合にうけた印象とは裏腹に、むしろ声の音量は小さくさえ聞こえることがありますし、また決して喉やマスクラといった部分的な所から声が直線的に、一部分の方向へだけ飛んでいくのではなく、身体全体の一体どこから湧いて来るのだろうかと思うような、不思議な豊かさを持って声が溢れ出してくるような感じがします。つまり身体全体が、無駄なく共振・共鳴しているからこそこのような現象が起きるのですが、こういった声の音響効果を生み出すものが、以前にも述べた「身体全体の解放」に加えて、特に日頃意識のうすい、からだの裏側（後面）の諸部分の活用なのです。

人間は幸か不幸か目が前にしかついていませんから、日常的には自己の身体の前半分意識の方が、残りの後ろ半分への意識よりもはるかに勝っております。また耳の形も、自分の前方にある物音の方を、後ろにある物音よりもはるかに積極的に聞き分けようとする構造をしていますから、自分が声を出す時も、自分の耳に前方向か、せいぜい横方向から帰ってくる音に、気をとらわれています。また当然口も前にしかついていませんから、このような事から、人間は放っておくとどうしても身体の前半分を、後ろ半分より積極的に使おうとすることに慣れてしまっています。しかし声楽にとって身体というのは、いわば管楽器の楽器そのものであるわけですし、例えば管楽器に、前半分だけ鳴らして、後ろ半分は鳴らなくていい楽器が存在しないのと同じように、よく解放されて丸く開いた楽器は、楽器の素材自体とその内部の空気との全体がムラなく活用され共鳴してこそ初めて、楽器本来の良い音色を出すことができるのです。

先程言いましたように、人間は悲しいことに、特に意識しなければ、常に身体の前半分だけにしか意識がいきませんから、このベル・カントの初歩的段階において、生徒に対しては、常日頃忘れ去られている「後ろ半分」への意識の鮮明化が必要となってくるのです。

特に日本人のような、骨格が華奢で、胸板が薄く、首が細い民族にとっては、欧米人に匹敵する楽器の共鳴を得ようとするのならば、いつもは意識の眠っている後ろ半分への意識をいかに目覚めさせるが重要になってきます。目も口も前にあるのですから、身体を無駄なく使って生み出された美しく、正しい声は放っておいても、最終的にはかならず前方にいくものですし、正しい発声は決して前方ばかりではなく、前後左右上下いかなる方向へも、ホールや空間の共鳴を十分に味方につけながら、球体のような拡がりを持って遠くまで達するのです。ということは、歌手の声はステージ上でどの方向を向いて歌ったとしてもホール全体へ響きわたるはずであって、例えばオペラの舞台で時折見かけるような、横を向いて歌うと急に声の音量が小さくなってしまうような歌手は、上に述べたような身体全体にわたるべき共鳴の可能性を十分に活用しているとは言えません。またイタリア人でさえ前方向ばかりが自分の発声の最大の関心事ではないことは、ベル・カントの頂点を極めた大歌手たちの一人カルーソーが、発声の際「うなじを狙う」方向を示唆したということにも象徴的に語られています。首を含めた上半身の発達したラテン系人種の歌手でさえそうなのですから、ましてベル・カント唱法学習の面で身体的に生来ハンディキャップのある日本人が、この問題を避けて通ることは決して出来ないはずで

さてここでまた批判的な立場から湧き起こってきそうな反駁に対し、論破しておかなくてはなりません

ん。それは「ベル・カントの声は、あくまで『前へ』であって、『後ろ』を意識し始めたら、声は前へ飛ばなくなるじゃないか」とか「前を意識して声を出す訓練をし、これに支えがつかれば、声は深みのあるものになるものだ」などというありきたりの批判です。ここまで読んでこられた賢明な読者には、ベル・カントのコンセプトがかなり御理解頂けているとは思いますが、これからの時代、まだこのような愚かしい事を言う者が現れるのを放置しておいては、日本における西洋文化の真の理解と、文化の発展のために決して良い影響を与えませんから、敢えて一言だけ申しておきましょう。声を出すのに大切なことは、前へ飛ばそうとするのではなく、身体を正しく解放し、息によってバランスよく声が鳴り、理想的な共鳴を得、それを空間が持っている共鳴の原理に効果的に調和させることができるかどうかにあるのです。共鳴のバランスが悪い部分をどうしたら共鳴させられるようになるのか、そのバランスの悪さを解決すれば、必ず声は「前を含めた全ての方向」へ達するのです。また声の支えとは、理想的な息の送りそれ自体にあるのであって、正しい声が出た時には、必ずそれは同時に深みのある声であるはずなのです。

5. うなじの共鳴～息の筒を身体の後方に設定すること

さて「後ろ半分」の意識を鮮明化するには、徹底的にイメージに頼ることが、まず先決です。その手始めとしては、舌出し発声しようとする生徒に「自分の立っている場所の1mから1m半くらい後の方に、息の煙突が立っていることを想像してごらん下さい。そして腰で弾かれた息が、その息の煙突を後ろ下から後ろ上の方向へ、ただまっすぐ駆け抜けていくとイメージしながら、舌出し発声をやってごらん下さい」と指示します。イメージを強く持たせるために、目を閉じたままさせても構いません。その方がむしろ自由な想像力を駆使して、生徒は試みることができるからです。

教師が、「前鳴り・傍鳴り」の悪い傾向の声と、イメージで設定した後ろの息の筒を駆け抜けていく息で出される声とを交互にやって見せて、生徒に聴覚的にその明らかな違いを理解させるのも良いでしょう。後ろの意識が高い声ほど、音色は「生の鳴り」や所謂「喉鳴り」が減り、特に首の後ろから、後頭部、頭頂へかけての共鳴が増えます。例えば、生徒の手のひらを教師の首の後ろに当てさせて、教師が理想的な舌出し発声をしてみると、首の後ろに当てた生徒の手に、実際にジンジンという独特な振動が感じられます。また教師がわざと悪い見本をやってみせると、その時は、ものの見事に手のひらから伝わる振動が激減し、容易にその共鳴の具合を生徒も理解できることでしょう。その後生徒自身にも自分の手のひらを首の後ろに当てさせて、発声させてみても構いませんが、ただしこの、実際に響いているところを触らせる方法にだけ生徒がとらわれると、生徒はまた、原因よりも徴候と結果の方に気がついてしまい、首の後ろを鳴らすことに主眼を置き始めたりして、本末転倒になりかねませんから気をつけなければなりません。

「喉がギリギリ鳴るような感じではなくて、音がどこから鳴っているのか分からないような不思議な感じ」「金属でできた楽器を鳴らしているのではなくて、オカリナのように陶器でできた楽器を鳴らしているような感じ」「空き瓶の口から息を吹き込んで、瓶全体を鳴らしているような感じ」というような比喩を巧みに用いて教えるのも良い方法です。とにかくこの舌出し発声はユニークな方法なので、この方法によって出てくる音は、生徒にとってまったく未知の音に違いありません。それゆえ「変てこな音しか出ないだろうから、極力自分の声は聞かずに、フォームのことだけ気をつけなさい」と指導すること、即ちここでも「内観」を強く持つするように導いてあげることが大切です。また「もし自分の声を聞くのなら、自分の前方から聞こえてくる音ではなく、後ろの方から聞こえてくるような音を聞くようにしなさい」などと指摘して、後ろの意識を高め、開発するように方向づけを行うことが大切です。

「長三度の順次上下行のスタッカート」が、最初に始めた音から完全4～5度くらいの間で、1音1音の粒がそろって来たら、同じ「長三度の順次上下行のスタッカート」を2回連続で行うようにします(譜例5参照)。スタッカートを1回だけで終えるものを息の「瞬発力」の養成にあるとすれば、このよ

うに2回行うスタッカート練習は、弾む息の勢いを保つための「持続力」を養成する為のものです。

譜例5：長三度の順次上下行のスタッカート2回とシフト



移動ドで表現すると[do-re-mi-re-do-re-mi-re-do]と合計9音のスタッカートと、9回連続的に腰で息を弾くことが出来るためには、身体に無駄なこわばりが無いこと、1つ打ち弾いたら、次の打ち弾きまでのほんの一瞬のインターバルにおいても、弾くために使われた力はほぐれていなければなりません。そしてこれがある程度こなせるようになったら、譜例6に示すような「完全五度の跳躍上下行のスタッカート1回」に進みます。

譜例6：完全五度の跳躍上下行のスタッカート1回とシフト



ここで生徒に学習させることは、大きく2点あります。まず第1点は、跳躍進行にもかかわらず、出来るかぎり全ての音の質をそろえるということで、順次進行の場合は、音どうしが近接していることもあって、音の粒をそろえやすいのですが、完全五度の跳躍進行を用いて各音の3度ずつの跳躍となると、生徒の方も今までと少し勝手が違ってきます。常に腰の息が上がりないように注意させながら、また一番高い音を下から息を突き上げたり、吹き上げたりしないようにさせなければなりません。どんなに音が跳躍しても、常に一定の場所、即ち呼吸活点での息が、均等に、連続的に弾き続けられるようにしなければなりません。そのためには例えば譜例7のように、同度のスタッカート1回をさせてから、その要領で5度の跳躍をさせてみるという方法もあります。

譜例7：同度のスタッカートと5度のスタッカートとの組み合わせ



以上これらのいくつかのパターンを用いて、生徒に舌出し発声の基本と息の筒を後ろにイメージすることを教えながら、何回かのレッスンを重ねつつ、舌出し発声での生徒のクリアーできる声域を拡げていきます。まったく初めての生徒でも1年間で、ソプラノやテノールならばg" (g')、メゾ・ソプラノやバリトンであれば、それより2~3度下(f", e")まで、アルトやバスであれば3~4度下(d", e")あたりまでそろってくれば、かなり順調な伸びであると判断できましようが、生徒によってこれも個人差のあることですので、むやみに課題を押しつけ過ぎるのは避けるべきです。生徒によっては、舌出し発声だけはいつまでたっても苦手だったけれども、次に説明する口を開けてのスタッカートは、比較的簡単にこなせるという者もいますから、生徒がひとつの方法に苦手であったも、余りこだわり過ぎないことも大切です。

ともかく舌出し発声についての細かい説明を長々と記述しましたが、実際のレッスンでは、舌出し発

声の時間は、前にも述べましたが、10分程度でおさめ、それ以上はやり過ぎないように、また生徒が苦手そうでなかなか進まないようでしたら、こだわらず、また深追いし過ぎないで次のメニューに移っていくのが良いでしょう。いつかは必ず出来るようになりますから、教師は毎回限られた時間の中で生徒をテキパキと教え、その伸びをよく観察していく根気強さが必要です。

6. 口の周りの筋肉の柔軟性と軟口蓋の意識的操作

a) 口辺の筋肉を柔らかくするために

さて今まで述べたような様々な準備段階を経た上で、いよいよ次に「口を開けて発声させる」ことに入るわけです。またそれほど日本人の場合は、初歩といっても欧米人と同じような段階にレベルを引き上げるためには、いくつものハンディキャップを埋めてからでないと、ベル・カントのテクニックを真に、実のあるものとして体得していくのが難しいのです。

「口を開けての発声」に入る直前にも、少々準備が必要です。まずは口を開けようとする前に、次のようにしながら、唇を含む、口の周りの筋肉の柔軟性を得させるようにします。まず生徒自身に清潔な自分の両手で、口の両端に両手の人差し指を入れ、左右の口辺と両頬の筋肉を左右にゆっくりと引っ張らせます。次に人差し指と中指の左右それぞれ2本づつを入れ、同じように。次に薬指を加えて、同じように引っ張り、最後に小指まで入れて、左右4本づつの指で両方向に引っ張ります。今度はそのまま引っ張る方向を斜め上下方向に代わる代わる引っ張るとか、上下の唇にそれぞれ4本の指を引っかけて上下に引っ張るとかします。このやり方はものすごい形相になりますから、写真は省略しますが、この説明でお分かり頂けるかと思います。生徒の中には、他人のいる前では抵抗があって出来ない者もおりますから、教師がやり方を教えて、「例えば風呂に入る時とかに、遊びのつもりでやっってください。手や口の周りが唾液で濡れてもすぐ洗い流せるし、誰も見てないから恥ずかしがらずに安心してできるから」と勧めてあげるのがいいでしょう。

b) 唇を柔らかくするために

次に唇の柔らかさを得させる方法ですが、その一つはまず教師が、[wi:wi:], [wa:wa:]の発音の仕方を生徒に観察させ、この時にかに唇が柔らかく移動しつつ滑らかな発音を可能としているかを認識させます。[wi:]も[wa:]も双方とも、丸くすぼめられた唇の形から、唇の両端が左右に引っ張られながら移動を始め、その間常に唇の裏側が前歯の表面をゆっくり、いわばねっとりと撫でながら柔らかくスムーズに動いていくような感じで行わなければなりません。(写真8参照)

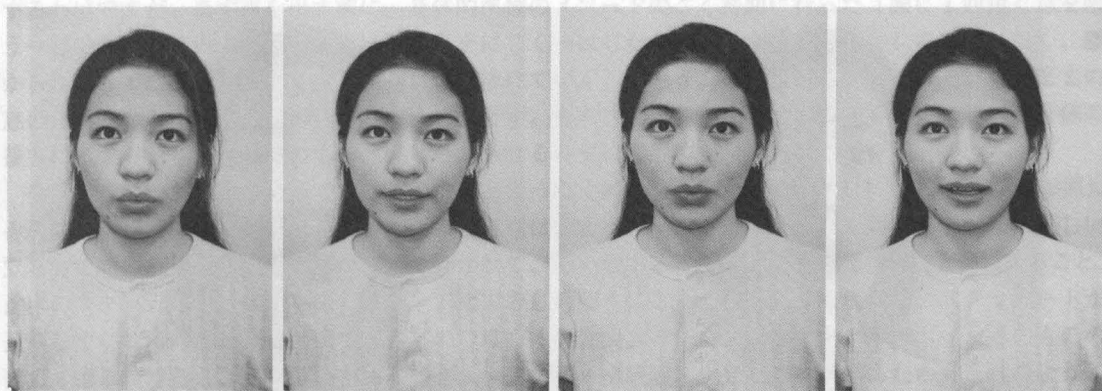


写真8 - a, b, c, d : [wi:wi:], [wa:wa:]

教師の模範を生徒がよく把握したら、今度は生徒自身が自分の顔を鏡に映して、自分の唇周辺をよく観察しながらまねします。生徒は、一見簡単そうに見えることが、最初うまくまね出来なくて、いかに自分の唇が、意のままにならないかを認識することになるでしょうが、それでいいのです。やがて練習を重ねるうちに、出来るようになっていきます。[wi:, wa:]の双方の発音とも、顔つきは、微笑みの表情が基本になっていることが大切です。頬骨上の表情筋が、緩みすぎて垂れ下がっては、唇は決して自由にはなりません。「ニヤリ顔から始めてごらん」という示唆も効果的です。

c) 軟口蓋・懸よう垂の意識的な引き上げ

さて口の周辺よりももっと大切なのが、口腔内における空間の理想的な広がりであり、初歩の段階にあるベル・カントの学習者にとって、まず体得しなければならないのが、懸よう垂を意図的に引き上げることを通して、意識的に軟口蓋を伸び上げることができるようになることです。このことがベル・カント発声における「頭声腔」への共鳴の開発に最も大切な入り口となります。コーネリウス・リードは、初心者軟口蓋を引き上げること教えることは、直接的に筋肉を操作して行おうとするものであって、これさえもベル・カント教授に際しては避けるべきであり、まず「母音の純化」から入ることを望ましいとしています。口腔内が狭く、発音のための筋肉の可動性が養われていない初心者、特に西洋の母音そのものに対するコンセプトと認識の浅い日本人の初歩の生徒に対して、西洋人と同じレベルから入ることは大変困難なことであります。ここはやはり、便宜上行うという意識をもって軟口蓋の可動性について意識しながら、口腔内の容積の狭い日本人にその正しい拡張の在り方から学ばせることが肝要であります。

なお軟口蓋の可動性の大切さについては、畑中良輔氏も「合唱事典」(音楽之友社)等で指摘されておられますが、ここではその具体的方法について述べてまいりましょう。また、誤解を招かないために断っておきますが、軟口蓋の意図的引き上げは、あくまで初級ランクにおける訓練ですので、生徒の声楽的成長度が中級・上級に向かっていく時には、次第に必要なくなっていく技術であります。ですからこれを、決して金科玉条のように考えてはなりませんし、生徒に対しても、軟口蓋の引き上げは、便宜上のこと、準備段階の方法であることを、時期が来たら予告しておくべきでしょう。

日本人の場合、口の中を上げなさいというと、大体において下顎を必要以上に開けてしまい、そのくせ顎関節が堅くなって、口の奥の方はかえって狭くなってしまふという現象に陥りやすいものです。しかしまず初めは生徒に口の中の動きをわからせるために、単に口を大きく開かせて、開いた顎が閉じる方向に戻らないように下顎を軽く指先で抑え、口の中を鏡に映し、懸よう垂の吊り上げをさせてみます。その時の懸よう垂とその周辺、即ち軟口蓋に感じる筋肉の伸び伸びを良く感得させます。(写真9参照)



写真9-a, b: 軟口蓋をあげる

感覚の理解しにくい生徒には、例えば耳鼻咽喉科で、扁桃腺や喉の後ろ奥の天井にルゴール液を塗られる時のような感じをイメージさせるとか、実際に割り箸をゆっくりと口の中へ、決して喉の奥をつつかないように注意しながら入れて行く時に、喉の後ろ奥の天井に、アクビの時のような、もしくはものをゲーと吐く時のような「皮がつっぱったような」感じが現れること等を、実際にやらせて体得させる方法もいいでしょう。

7. 指で顎を支えての口開け発声

さてこのようにして軟口蓋が引き上げられた時の、軟口蓋の天井周辺に感じる筋肉の伸展の具合が生徒によく感じとられたら、今度は口を微笑みのようにうっすらと開けさせ、両手の親指の先で、上歯のうち左右の犬歯のひとつ後ろの歯を、下から支え上げるようにして構えた形をとらせ、このままのフォームで軟口蓋の引き上げを試みさせます。即ちこのようにして作られた最小限の下顎の開きを保持したまま、軟口蓋の最大の開け上げによって、口の奥後ろの天井が、最高に高く保持されることを覚えさせるようにします(写真10参照)。

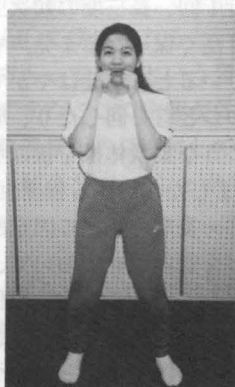
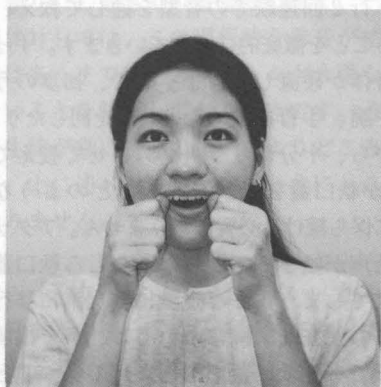


写真10-a, b: 指で上あごを支えての口開けの例)

手の指による支えのお陰で、この時同時に頬骨の筋肉のあり方や、軟口蓋のみならず、硬口蓋の構えのあり方までも初心者には教えられるので、これは非常に有効な方法です。指は、親指はぴんと立てて、その先端で(指圧に用いる「指の腹」ではありません)歯を軽く押し上げるようにします。その時親指以外の手の指は、少々きっちり握るようになっておいた方が、きちっと上顎を支え上げることができます。特に上顎を支え上げるための両手の親指の爪と背の部分

は、下顎の「涎が伝って落ちる線」にぴったりとあてさせます。このことによって必要で最小限に開けた「顎の角度」を生徒に理解させることができます。次に行う発声の最中も、下顎が無駄に下方方向に緩み落ちないように注意させて下さい。

さて以上の準備を整えた上で、この「指で上顎を支えて」のフォームを保持したまま発声訓練に移行するわけですが、まず声を出す前に、身体的準備のメソッドのごく初期に行った「腰に1回短く息を吸う→腰で5回、勢いよくスタックートで息をはじく→はじかれた息は、前方に吐かれるのではなく、腰からうなじ・後頭部を抜けて真上方向に駆け抜けていく」ということを復習させておいて、そのままの息の送り、弾みに乗せて発声させるようにします。もちろん息の駆け抜ける方向を、先に述べた身体の後方にイメージした息の筒の中を通ると考えさせると更に理想的です。

発声の音型は、舌出し発声でやって来たのとまったく同じものを用いて行います(譜例1~7を参照)。その時の身体的準備や声を出している間の留意点は、舌出し発声の時とまったく同じです。即ち正しい立ち方で腰に息が入り、その息が、腰で弾かれて、勢いのある正しいアタックを伴って音型に入ること、途中のスタックートの「切れ味」は、全て腰での息の弾きによって生み出されること、スタックートが連続している間の弾みは、筋肉主体のものではなく、鞠突きで一度弾んだボールが、ボールそのものの弾力で弾み続けるように、勢いのあるアタックによって横隔膜に生じた振動が、あたかも惰性的のように働き続けること、そのためには身体に無駄なこわばりや固い「構え」等がなく、解放されていないこと、出ている声にこだわらず「内観」を強く持つこと等々です。

このメニューでは更に、上顎を指で支えたときに自然にでき上がった「微笑みの表情」が、決して崩れないこと、声を出しながら次第に口腔内の広さを得ようとするために、下顎を無駄に下げってしまうことのないようにすることが肝心です。またこのフォームを取らせると、とたんに肩を上げて息を吸ってしまう生徒がいますから、そういう生徒には、息はあくまで腰に入らなければならないことを強調しなければなりません。

微笑みの表情、言い換えれば「頬骨上の筋肉の引き上げ」が何故大切かといいますと、軟口蓋の引き上げばかりにとらわれていると、生徒は口の中の後ろの方ばかりをあげようとして頬骨の筋肉が弛み下がってしまい、その結果、内にもった声を出してしまいがちだからです。発声技術の進歩と共に声は、やがて顔面（マスケラ）への方向も含めて、あらゆる方向へ共鳴を得ながら拡がっていかねばなりませんから、口の後ろ奥だけに声と共に共鳴を縛りつけさせないためにも、すなわち誤った「こもり声」に陥らないためにも、上顎全体とマスケラへの結果としての共鳴の可能性を、この初歩の段階から準備させておく必要があるのです。

こうしたスタッカート（口開け発声）を、今まで舌出し発声で用いてきたような音型、すなわち長三度の順次上下行1回、完全五度の跳躍上下行1回、長三度の順次上下行2回連続等の音型を通して教え、生徒に引き上げられた軟口蓋をできるだけ高く保ったまま発声することを徹底的に教えていきます。ずっと指で上顎を支え続けた姿勢を変えないでいると、生徒はやがて身体が硬直してきますので、初歩のうちは特にこまめに休みを入れながら、そのつど首を回したり、肩や腕、手首を弛めたり、首を回したり、息を吐きながら身体をねじったりというような柔軟体操を挟みながら、十分にリラックスさせて教えてあげて下さい。「高く保ったまま」といいましたが、ある程度生徒が軟口蓋を引き上げるとどのような状態になるのかが身についてきたら、始終一番高い状態に固定的に保ち続ける必要はありません。アタックに入る直前においては、最大に引き上げを意識させておいて、発声が始まってからは、むしろ軟口蓋が使われてくれる方向（必要に応じて反応してくれる方向）に任せてしまうような意識に、次第に移行していくことが望ましいのです。軟口蓋もやはり筋肉であって、この便宜的訓練においては、声を出す前に筋肉の動きを先行させて「構えて」いるわけですから、いつまでも「軟口蓋を引き上げて保つ」という最初の意識のままですと、やがて筋肉を操作したことによって起きる不自由なつっぱりが声に生じてきてしまいます。

また「長三度の順次上下行2回」が、指支えのまま、ある程度出来るようになったら、今まで便宜上行ってきた「指の支え」を取り去っても、発声のフォームを同じように保てるかどうかには挑戦させます。いきなり指を取り去って発声させると、初心者の生徒は自分の耳に聞こえてくる声の聞こえ方もずいぶん違いますし、指をはずしたとたんに、今まで微笑みの形で引き上げた上顎・顔面の方も、口腔内の奥の軟口蓋の天井も、共に「落盤現象」を起こしてしまいやすいものです。そういう場合には生徒を鏡の前に立たせ、2回連続する上下行の1回目は指の支えを行ったままでのスタッカート（口開け発声）をさせ、2回目に「だましまし指を離しながらスタッカート（口開け発声）を続けてごらん」という風に指導します。そして身体の中のフォームと、鏡に映った姿とによく注意させながら、軟口蓋の引き上げに関して今まで指が補助してしてくれた「何か」を、指を離した時にどうやって、何を働かせれば良いのか——それは、結局のところ軟口蓋そのものの引き上げの力を活躍させることなのですが——を体得させるようにします。

特にアタックがうまく入れるかどうか、これが初級において生徒が体得しなければならない最も重要な1点であるといえます。ですからアタックに入ろうとする準備において、或はアタックに入っただけで、生徒自身が、「今のは準備が悪かったな」と思ったり、「入り口で失敗したな」と思ったら、すぐにパッとやめて、もう一度準備からし直すという癖をつけさせることが必要です。生徒がそれに気がつかないうちは、教師がそのことを生徒に指摘し、変なフォームのままでも声を出し続けようとするのを即座に止め、それが失敗であること、その失敗の原因はどこにあったのかを指摘する必要があります。変な具合にアタックに入っておきながら、声を出しながら修正するという小細工を絶対にさせないで、万全

の準備を整えさせてアタックそのものを磨いていくことを目的としなければなりません。筆者はよく生徒に「準備は慎重に、実行は大胆に」と教えています。ベル・カント発声の、決してウロウロ探らない、あの胸のすくような声離れの良さは、こうやって養われた正しいアタックから始まるといっても過言ではありません。

またこの時、日本人の生徒には、[a]と発声するのだと言う意識を決して持たせないことが重要です。あえて言えば、この時の発音は、「指で上顎を支えて、軟口蓋を引き上げ、腰で弾かれる息に乗せて声を出そうと思った時に、結果として出る母音」なのであって、こうして生まれた母音は、はっきりと[a/a/æ/Λ/e]等のどれかの母音に色分けすることのできない母音であります。この母音を「純正なa」と呼びます。これは、おそらく生徒にとってこれまで出会ったことのない発音の母音で、ましてや日本語の「あ」や「ア」では決してありません。この音に慣れていない日本人の耳にはむしろ、それらの様々な開口母音の融合された音に聞こえるかもしれません。リリー・レーマンもその著書の中で、全ての母音の特性と利点を、混ぜ合わせることを指摘し、その感じ方を図解して詳細に解説しております。(とはいえ筆者はこの部分の記述においては、レーマン自身が個人的に感ずる「徴候」を余りに頼りにし過ぎているように見え、一般的な指導法として全面的に同意するものではありません。)生徒に対しては、この理想的な母音が結果として構成されるというイメージをもたせることと、そのためにはあくまで準備とフォームが大事なのであって、何という発音の母音を出すのかにとらわれてはならないことを強調しておくべきです。そしてまたここで生徒が体得する母音は、その後の発声練習において生徒が常に自己の発声のよりどころ、軌道修正の目安にしていかななくてはならない重要なものですから、上に述べたコンセプトと共に、この「純正なa」をしっかり身につくように指導してあげなくてはなりません。

8. 何故日本人にはスタッカートから教えなければならないか

日本人の初心者の発声訓練において、純正なaを用いて行う音型は、先程も述べたように、まずスタッカートで行うことから始め、いきなりレガートをさせたりは絶対に避けることが肝要です。息のインパクトに乗せて出すスタッカートを生徒に徹底して教え、このスタッカートのコツが生徒にもわかってきた時点で初めて、その時の腰や身体の内側に起きている細かい振動(解放された横隔膜のバイブレーション)を決して失わないようにさせながら、いきいきとしたビブラートを伴ったレガートへと移行しなければならぬからです。声楽の教授法や教則本などでは、ほとんどの場合、単音のロング・トーンもしくは、レガートの長二度、長三度の順次上下行などから始まりますが、まずスタッカートから始めてレガートへ至るとするのが、日本人にベル・カントの初歩をどのように教えるべきかについて心を砕いた、この三村女史のメソッドの重要なポイントの1つであります。

三村女史は生前、韓国の女子大学でも声楽の教授にあたられました。その時に韓国人の生徒たちは、発声訓練をいきなりロング・トーンから始めても、正しいアタックから、すなわち先ほど述べたような腰で弾く息に乗って入るアタックから入れる生徒が圧倒的に多かったのだそうです。ところが後年日本に戻られて日本人の生徒の指導にあたった時には、ほとんどの日本人が、ロング・トーンでは正しいアタックができず、ひどい声帯アインザッツをつけてガリッと入ったり、息の潔い弾きを伴ってアタックに入れず、ズルズルとひきずるように入ったりする生徒が非常に多いために、どうやったら正しいアタックに導けるかを追求された結果、スタッカートをを用いて、まず理想的なアタックをつかませておいてから、徐々に正しいロング・トーンへ導くという方法を考案されたとのことでした。

ベル・カント歌手のあののびのびとしたレガートは、良く聞きますと、粒のそろったスタッカートの不断の連続のように聞こえます。内観して聞けば、解放された横隔膜とその微妙な動きと連動する息とが、全く自然なバイブレーションとなって溶け合い、躍動し、身体のどんなこわばりや力みにも邪魔されることなく続いていることがわかります。筆者はよく生徒に、「正しいスタッカートが、例えば

粒のそろった美しい真珠の玉一つ一つだとすると、レガートはその真珠の玉を絹の糸で貫いてこしらえた真珠の「ネックレス」だと思いなさい」という比喩を使って教えていますが、ベル・カントの美しいレガートは、分析すれば、美しいスタッカートの連続に他ならないのです。

さて本題に戻りましょう。これらの発声レッスンで生徒に最も身につけさせなければならないことは、出している声が、生徒自身にとって好きか嫌いかということよりも、声を出している時に生徒自身の身体の中で、息そのものがどのように弾んでいるか、どのように流れているかという「内観」に尽きます。

初期において行わせる軟口蓋上げを伴った発声練習では、声を出している本人には、何だか「あくびをしながら声を出している」かのような、こもった感じとか、奥に引っ込んだ感じの、手応えのないぼんやりとした響き声に聞こえてくるものです。また指で上顎を支えさせてのポーズで発声しますと、自分の声の聞こえ方が、手で多少シールドされている分、聞こえにくいし、聞こえても奇妙な響きに聞こえるものです。

その上初心者の場合、決して大きな音量は出ませんから、教師は、そういった現象を的確にとらえて、「今はそれでいいんだよ。正しい声は、最初のうちは自分には小さく、奇妙な声に聞こえるものだ」ということをよく言って聞かせなくてはなりません。しかしだからといって、あくびのような音色を、わざと声帯模写の様に「作って」出す生徒がいたら、「その声はさっきのとは違う。出た声というのはあくまで結果であって、さっきのように準備とプロセスという、きちんとした原因を持たずして、結果だけを追い求めるようにして出そうとしても、『似て非なる声』しか出ないのだ」と注意してあげなくてはならないでしょう。生徒には、指導されるとおりに慎重に準備さえして声を出せば、結果的に多少、的をそれることはあっても、多かれ少なかれ「正しい方向性を持った声」は出るものだという、発声の原理のようなものに気づかせてあげることが大切です。

声楽を勉強し始めて間もない生徒が、スタッカートでの口開け発声で、どれくらいの声域まで、質のそろった音でこなせるようになるべきかについては、一概に言えないものがあります。これも生徒によって千差万別で、コツがつかめたかと思ったら、いきなり五線の上端、あるいはそれ以上までいけてしまう者もいれば、一つの音型がこなせても、たった半音シフトしただけで、もう崩れてしまうという生徒もおります。また低音でウロウロやっているよりも、こだわらずに、ある程度五線内の比較的上の音域でさせてみると、頭声の助けを借りざるを得なくなって、自然に頭声域を利用始めるという生徒もいます。しかしいずれにせよ、軟口蓋をあげて声を出すということと、腰で弾かれる息のインパクトによってアタックするというところに1年くらいかけてもいいですから、徹底して生徒に教えることが、遠い将来における生徒の音楽的成長の大切な基盤となるはずです。

9. スタッカートからレガートへ

指で支えての口開け発声が、スタッカートで出来るようになったら、そのスタッカートの弾みを失わないで、レガートで同じ音型ができるように指導します。生徒には、その共通性がよく分かるように、譜例8のように、長三度の順次上下行2回連続のパターンのうち1回目はスタッカートで、2回目は1回目のスタッカートの時とまったく同じ「横隔膜の振動」の上に立ったレガートを連続で行います。

譜例8：長三度のスタッカート～レガート



多くの初心者の生徒は、このスタッカートからレガートに入った時に、ビブラートのない、平坦な「棒伸ばしの音」になることがあります。これに関しては、生徒の未熟さにも寄ることは確かですが、

一方日本の声楽界一般においても、ベル・カントにおけるレガートのコンセプトそのものが、そもそもあまり正しくとらえられていないことも見逃せません。レガートが「美しく連続するスタッカートに他ならないのだ」ということが、果たしてどれほど広く認識されているのでしょうか。ベル・カントの門を初めてくぐる学生の理解度が、スタッカートなら音を短く切る、レガートなら音を途切れなく伸ばす、といった対比的・楽典的な理解だけでとどまっているとしたら、これはコンセプトそのものから革命していかなくてはならない問題です。音を繋げることにしか主眼を置かないから、レガートで歌う時に、平気でブザーのように、ただ平坦に歌ってしまう。学生ばかりではありません。悲しいことに日本人の声楽家の中にも、次々と腰で弾かれる息と解放された横隔膜の振動に乗っていることが、レガートの理想であることが分からないために、歌声に柔軟性がなく、ベルカント本来の、大気に漂うような、きめ細やかな感触に乏しく、声がまるで大雑把なペンキの刷毛塗り状態に陥ってしまっている歌手が何と多いことでしょう。そしてそれらの歌手の多くが、身体のコババリから来るビブラートの欠如を少しでも補おうと、喉などで「ビブラートらしきもの」を捏造して平気で歌っているのです。ビブラートとは人為的にこしらえるものではなく、人間が、解放された身体をもとに、自然の理法にのっとって（それがベル・カントの追求する声の出し方なのですが）声を出そうとする時に、必ず同時に生まれ出るものなのです。（テクニックとしてのノン・ビブラート唱法については、本論の領域外ですので、ここでは論及しないことにします。）

第5章 発声をめぐる重要ポイント

1. 息先行の重要性と息の筒の再認識

さて口開け発声においても、声を「声」から出すのではなく、「息」から立ち上がらなければならないことは、舌出し発声の時とまったく変わりませんが、舌出しで「息先行」が体得できたような生徒の中にも、口を開けたとたんに声帯アインザッツでアタックしてしまうことに逆戻りしてしまう者が往々にして見受けられます。この場合は、もう一度、腰に息を吸って腰で息を弾くという呼吸だけの訓練を復習させて、息こそが声のための発動力となるのだということを再認識させてから、もう一度発声させることによって、常に声は、「息→声」の順で、しかも息から声に素早く転換しなければならないことを教えます。

さらに舌出し発声において、息の筒を自分の身体より後方に離れた場所にイメージして、腰から息のインパクトに乗って、声がうなじから後頭部を上方向に駆け抜けていくということが、何となく身についたように見えた生徒の中にも、口開け発声になるととたんに、開いた口の方（即ち前方向）へ息と声の流れを曲げてしまい、「前鳴り」に逆戻りしてしまう者も出てきます。こう言った生徒にも、同じように呼吸だけの訓練をもう一度復習させて、腰からまっすぐ上に駆け抜けていく感じを再認識させる必要があります。

もう一つは、指で上顎を支え上げたフォームで、生徒本人が楽に出せるような音高（f'～g'近辺）で、軟口蓋を引き上げたままで、アクビの様な声を出させ、うなじから後頭部への方向を理解させた上で、スタッカートのみ、もしくはスタッカート～レガートの練習をさせます。この時便宜的に行う「アクビのような声」は、決して一つの定まったピッチを取らせずに、音が放物線を描くかのように出させます。五線譜には表現できない音なので、譜例は省略しますが、この放物線の描かれ方そのものに、息が腰で弾かれてまっすぐ上方向へ弾きだされ、次に自然に減衰していくという解放感がそのまま映しだされてくるのです。

2. 持続力の強化と旋律唱への応用

さて以上の点に留意しながら生徒が、長三度のスタッカート～レガートに慣れ始めてきたら、徐々に

少し上の課題を与えてみることにしましょう。それは次の譜例9に示す、「大音階によるスタッカート～レガート2回」です。

今までのスタッカート～レガートが、どちらかというとも腰で弾かれる、勢いのあるアタックを重視した、瞬発力を養うメニューであるとすれば、この合計17発にわたる腰での息の弾きを伴う練習は、持続力を養うためのメニューといえます。ここでは音高は一定していますので、生徒は長三度や、完全五度の音型を与えられるよりは、より「同じ場所で息を弾くことによって、どの音も全て同じ質にする」ということに集中できます。

ただしここで注意しなくてはならないのは、息を持続するために、息の使い惜しみをしたりしないということです。息を持続させるために、生徒がもし息をどこかでこらえているような風を感じられたら、教師はいち早く注意を与えなければなりません。また今までの瞬発力主体のメニューとは違って、多少吸う息の量も多めになり、この辺で前に触れた「胸郭の開け保ち」の重要性が加味されてくるのですが、

譜例9：大音階によるスタッカート～レガート

初心者には、だからといって今までより多く息を吸いなさいとか、胸の開きを保ちながら声を持続しなさいなどと指示してしまうと、許容量を超えてまで息を吸ってしまったり、胸の方にだけ意識が偏ってしまったりして、かえって身体にこわばりの原因を与えてしまうことになりかねませんから注意を要します。むしろ自分でコントロールできる許容量の息を最大に用いながらも、息が足りなくて途中でやめてしまうということがあってもよいのです。こう言ったアプローチで大音階をこなしていき、訓練を重ねるうちに、自然とバランスのとれた腰と胸郭との関係もでき上がってくるのが大切なのです。

またこの時点で、ロング・トーンによる *cresc. decresc.* の練習、いわゆるメッサ・デイ・ヴォーチェの訓練に移行させるには、少々時期尚早ではありますが、この大音階において体得した「どのようなレガートにもすべて、腰で弾かれた息が生じさせる振動が絶えず存在する」というテクニックは、やがては豊かなメッサ・デイ・ヴォーチェの練習にも生かされていきます。

さて発声訓練もこの辺までくれば、コンコーネ50番なり、やさしい歌曲の旋律なりを用いて、これまでに体得した技術を実際の旋律唱に応用していくことができます。ここでは生徒に、与えられた曲を音楽的にどう歌うかよりも、技術的に正しくアプローチするだけでも、旋律そのものが持っている音楽の大半を声で自然と表現することができるものだというコンセプトを植えつけること、また旋律が本能的に持っている力学に逆らわずに歌うということが、いかに楽に歌え、また旋律が描き出そうとしているものを忠実に再現できるかということに身につけさせることが大切です。

コンコーネ50番を例に取りますと、最初の方の初心者向きのいくつかの楽曲には、比較的ゆるやかなテンポで、順次上下行する、主としてレガート中心の曲が多く見られますが、例えばそれぞれの音を2分音符で伸ばして歌わなければならないという場合においても、教師は生徒に、まず発声面からアプローチすることを強調し、最初の4小節の各音を1つずつ、テンポにこだわらずに、全て正しいスタッカート、もしくはスタッカート～レガートで歌わせてみます。次にスタッカートをヒントに体得した、勢いのあるアタックで入ることや、解放された横隔膜が生み出すビブラートを中断することなくレガートで歌うこと（即ち全てのレガートが、スタッカートを基調とする、腰で弾かれる息の上に乗っていること）をさせ、旋律が上行する時には息の送りを積極的に増して、それを上行の為のエネルギーとして用いることを覚えさせます。また一方、旋律が下行する時にも、息の勢いが減らないばかりか、より上の音を出した時に既に引き上げを行った軟口蓋が、下行に入ったとたん、決してだらしなく下がり落ちたりしないよう（先に述べた「口腔内の落盤現象」が起きないように）、注意させるようにします。このようなことを通して、生徒は旋律の持つエネルギーに沿って歌うことや、次にやって来る旋律の在り方を予見した上で、それに見合う準備を前もって整えつつ歌い進んでいくことなどが身につけていきます。

3. 「飲む方向性」への意識を更に深める

さて実際の楽曲を歌ってみると、生徒は何と自分の息が続かないものかを痛切に感じることに思えます。しかしこの時点までではそれで良いのです。息先行のテクニックを覚えてたのの時期にどうしてもプレスが短くなるのはやむを得ません。危険なのは、息が続かないのを生徒自身が嫌って、変に息をこらえて歌ったり、せっかく様々な方法を駆使して解放された喉を、悪い意味で閉めて歌ってしまったりしてしまうことにあります。生徒のプレスを伸ばすには、教師は、ただただ「飲む方向」を養うことが大切であることを、よく生徒に言って聞かせなければなりません。

また、これは舌出し発声の時も強調しましたが、理想的に解放された喉の用意ができて、息を吹き上げたり、突き上げたりする送り方をしている、声帯が理想的な「閉じ方」をせず、声にならない氣息音ばかりが生じて、所謂ハスキー・ヴォイスに陥ってしまいます。そこでこの口開け発声においても、生徒に以前に注意を促した、「飲む方向性」について徹底して教えこまなければなりません。そのイメージの仕方等については、舌出し発声の時にすでに触れましたので重複は避けませんが、息先行によるアタックが崩れないで、「飲む方向性」を高め、声本来の鳴りが身につけてくると、まず生徒は、先程述べた悩み、即ち今まで短かったプレスが、次第に伸びてくることに気付くでしょう。

このような生徒の成長が顕著に現れてきたら、教師は生徒に少しずつ多めの息を吸わせるようにし、それも今までインパクトに富んだアタックをつかませるために、素早く少量の息を吸わせていたのを、「ゆっくりと腰に、少し多めの息を吸ってから、自分の身体の内部に細かい振動を感じとりつつ、素早く『飲む方向』のイメージでアタックに入ってください」というふうな、方法を切り替えていきます。今まで素早く吸うことによるのみ、潔いアタックのヒントを得ていた生徒は、ここで一瞬ためらいを感じるでしょうが、このことをくり返し試みているうちに、生徒の側でも「飲む方向性」への意識はより強化され、それと同時に、息は必ずしも素早く吸わなくとも、自分の身体の内部にイメージした振動によって、勢いのあるアタックを生み出せることを学んでいきます。

4. 「内観」の深化—眉間・顎間接・首・みぞおち・腰・膝の柔軟性

ここで更に生徒に、今まで以上に自分の内部を洞察することを身につけさせ、発声における無駄なこわばり、無意味な力みや構えを捨てさせることを教えて行きます。それにともない、生徒の声の共鳴はどんどん増して行き、声の音量も、柔軟性と解放感の度合いに応じて比例するかのよう増加していきます。

まずは、みぞおち、腰、股関節のゆるみ、その為の膝の柔軟性を自覚させます。みぞおちの弛緩の為

には、みぞおちを両手の指先で細かく押しながら、息を吐き、それと同時におもいきり前屈をしてみます。ちょうどがっかりした時に大きな溜め息をつくような格好になりますが、その時に今まで何となくこわばっていたみぞおちがフワッと緩んでくる感じを味わい、この感じを声を出している時にもできるだけ多く味わおうとする姿勢を持たせるのです。腰に関しては、まず一時、発声を離れて柔軟運動をさせると良いでしょう。例えば骨盤を左右にクルクルと振ってみるとか、息を吐きながら身体を捻る。股関節を柔軟にしようとする場合は床に座って合蹠（足の裏どうしを合わせること、足でする合掌と考えて下さい）し、膝をパタパタと動かしながら床につけるような体操を何度も行うと次第にこわばりが取れてきます。

また腰と顎関節とは密接な関係がありますから、顎関節を解放すること、また首の付け根をよく弛めることが大切です。顎関節は、口をうっすらとほんの少し開けて、顎を左右または前後にできるだけ早く揺るようにし、首の付け根は首を左右に振ったり、回して弛緩させるといふ具合にします。このようにして得られた身体各部の弛みを声を出している時にそのまま、できるだけ維持しておこうとさせます。

何故このように顎関節・首・みぞおち・腰・膝の柔軟性にこだわるかと言いますと、岡島氏も指摘するように、調息全体の立場からは、これらは全くひとつの系統に属するものとしてとらえられているからなのです。眉間も又この系統に属しますが、一つの系統にあるということは、それらのどこか一つにこわばりが生ずると、この系統にある他の部分もこわばりを生じてくるという関係にあることを意味します。ですから生徒には、声を出しながら、或は声を出すのを一時中断してこれらの各部分の柔軟性を再確認させ、それらが解放された上で声を出す時の、何とも言えぬ心地よさ（内観）と、ひいては身体のごくこわばっている時とそうでない時の声の音色や、音量の違い（結果）までを体感させていくようにします。

よく物事に真剣になればなるほど、また集中すればするほど、眉間に縦皺が寄る人がいます。または軟口蓋の吊り上げを、額に横皺を入れるようなやり方で補助しようとする生徒に出くわすことがありますが、これらを岡島氏は、大変好ましくないことと指摘しています。眉間は、人間の身体の部位の中でも、一般に打ちどころが悪いと「死」に至ると言われる重要な急所のひとつでもあります。整体の見地からは、ここは心臓の系統でもあり、また眉間が開くと肛門がよく閉まり、眉間がこわばると肛門が開いてしまう、すなわち「死ぬ」ことへ向かって生命力が極度に減退していくという関係にあると指摘しています。ともかく身体の無駄なこわばりは、正しい自然な発声にとって「最大の敵」と言ってもよく、生徒には、発声を行っている時の身体の解放感と心地よさこそが、その発声が正しいものであるか否かを決定するバロメーターであると教えてあげましょう。

5. 「歩きながら」発声することの意義

以上のようにしながら、眉間を含めてこの一連の系統＝顎関節～首の付け根～みぞおち～股関節～膝を決してこわばらないようにしながら、発声することを教えていきます。その効果的方法の一つに、生徒に普通に歩かせながら発声させるという方法があります。まず「普通に」歩くということは、膝や股関節が緩んでいないとできないことですし、首やみぞおちに、もし無駄なこわばりがあると、その歩き方は、ロボット歩きのような何かごちないものになってきます。声を出しながらこのような不自然な歩き方を生徒がしていたら、その原因を指摘し、こわばりを解放して自然な歩き方に近づくようにしていきます。

また歩く動作は、重心の前への絶え間ない移動ですから、歩く自分と、相対的に前方から自分の方へやってくるもの、自分の身体を正面から後ろへと、何かを通り過ぎようとすることをイメージするには、とても都合のいい状態でもありますので、歩きながら「飲む方向性」を覚えさせるという方法にも応用できます。また立ち止まっている状態から不意に歩きだす動作に移らせると、自分の身体の内部にピク

ンと起きるような小さなショックが現れますが、これを息のインパクトとして利用させ、そのインパクトに乗ってアタックの弾みを得るとのことにつながせることも出来ます。

もう一つは、歩きながら前に進んでいくということで、後方に何かを置き去りにしていくというイメージを持つことができますから、前に歩くことによって、自分の身体の後ろに設定した、息の筒を常に後ろに感じつつ発声するというイメージを強く持たせることにも有効です。また歩いて歌うことができれば、もし生徒が将来オペラやオペレッタ、ミュージカル等の動きのついた歌唱を経験する時にも、その初歩的レディネスとして大変有効であることは当然です。いざ歌うとなると常に「仁王立ち」してないと歌えないというのでは、余りに応用がききません。

6. 丸ごと一つを覚える姿勢

声を出す際に、無駄なこわばりはまったく必要ないことを教師が教えようとしても、それでも生徒の側が、声を出している時に、その声の安定をどこかにしがみつこうようにして得ようとし、先に述べた一連の系統のどこかに、再び好ましくないこわばりが出て来ることがあります。その時教師はいち早く、その緊張を感じ取って、「どこどこを、こういう具合に弛めてごらん」と指摘してあげます。こういった教え方で繰り返し発声させるうちに、声を出すということは、決して「判で押したような固定的なもの」ではなく、身体全体の各所にわたる巧みなタイミングとバランスのとれた、全身の総合運動であり、刻々と変化する身体の在り方に沿って、その瞬間瞬間に最も適したバランスを察知していくことなのだということが、生徒自身にも認識されてくるはずです。これらのことを通して、ひとつ良い声が出たからといって、その声で、その後ずっと塗りつぶすような「ペンキの刷毛塗り」のような描き方ではなく、絶え間なく濃淡を繰り返す「息」で描かれるグラデーションのような描き方をする歌い方こそ尊いものなのだとことを生徒に分かってもらいたいものです。総じて言えば、声の出し方を学ぶということは、うまく出せた時に身体全体で行っていたことの丸ごとを、ひとつにひっくるめて覚えることなのだ、何かの部分にしがみついて離さないような出し方をするものではない、ということを生徒に教えなくてはならないと言えます。

また更に、声を出すということは、「初めはこんなに頼りない感じでいいんだ」ということも、生徒は身をもって知ることになるでしょう。例えばこう言ったメソッドに出会う以前に、例えば「足というものはしっかり大地の上にふんばって、横隔膜からは堅固な岩のように、また横隔膜からは柔らかい綿のようにして声出すものだ」などと教わってきたような生徒がいたとしたら、そのような生徒にとっては、こういった身体全体のいたるところに無駄な力みを与えない発声の方法は、今までやってきたこととはまるで正反対の、大変革命的なことに思えることでしょう。初期的段階においては、特に大学受験を通して無理をかけてきた身体と精神を、そのまま引きずってレッスンにやって来るような生徒たちに、むしろこういった一種のカルチャーショックを与え、今まで力んでいた体、部分観に陥っていた姿勢、無理して実力以上の「いい声」を出そうとしてきた身体を、全体を一つに統合してバランスをとり、より楽な方向へ、より心地よい方向へと誘導してあげるこそ大切なのです。

7. 息の根を深くするためには

軟口蓋の引き上げを意識して発声の訓練を重ねるということは、先に述べたようなベル・カント発声にとって重要な、頭声腔の共鳴を体得する為にも非常に効果的なものですが、このあたりで注意すべきことは、生徒が、余りに頭声を意識し過ぎるあまり、腰への「息の座り」が浅くなり、胸の息だけに頼って声を出すことに陥っていないかという点です。

このようなことを避けるためには、生徒に頭声を教えつつも、息を腰に座らせることを平行して教えるなければなりません。これに関しては、まず発声練習の時には、常に腰に息が入って、腰で息が弾かれているかを確認すると共に、日常的訓練として「股割り」と「シコ踏み」をさせると効果的です。



写真11：股割り

双方とも腰を鍛え、重心を低く保つ癖をつけるために、よく相撲取りが行う訓練法ですが、「股割り」は両足を広く構えて、足先を外開きにして立ち、姿勢を低くしたまま、身体を左右にユラユラと揺らします(写真11参照)。これは股関節をより柔軟にするためにも有効な体操ですが、「股割り」をしながら最も心がけるべきことは、重心を腰に感じ、息の根が骨盤の奥深くに次第に下りていく感じを得ようとしながら身体を左右に揺らすことです。ヘソから指3本下の点を骨盤の奥にたどっていったところを、東洋医学で「丹田」とも呼びますが、この丹田に息が座る感じ(「丹田に気を集める」とも言います)と捉えてもいいでしょう。姿勢を低くして股割りをを行う時に、中途半端な身の構えをすると大腿筋がすぐ凝ってしまい、丹田に気を落とすことよりも太ももの筋肉が痛くなることに気が取られてしまうことがありますから、体重を筋肉でなく骨格で受ける様なつもりで行うことがコツです。

「シコ踏み」は、「股割り」でいくぶん股関節が緩み、気の集中を丹田に感ずることができるようになってから行くとやりやすいでしょう。たとえば右足を軸足、左足を踏み足とするシコ踏み始める場合、開脚の形から左足を、軸足である右足に近づけてきます。そして左足を真横に上げながら、体重を右足で受け、もうこれ以上左足を上げることが難しくなった時、更に右足にもう一度体重を預けてから、左足を地面に降ろしてきて、ちょうど「股割り」の時の格好をとって終わります(写真12参照)。これ

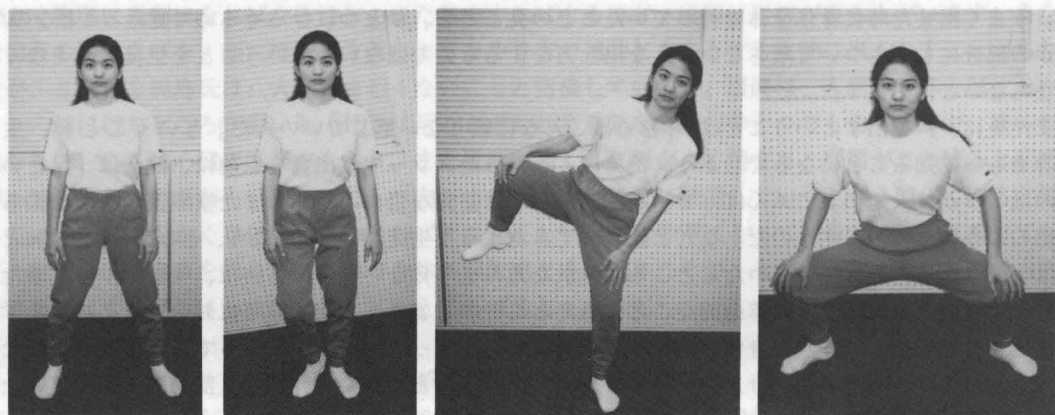


写真12-a, b, c, d：シコ踏み

を次に左足を軸足として今と同じことをくり返すわけですが、大切なのは、最初軸足の方へ預けた体重が、シコを踏もうと降ろしてきた足の方へ移動してしまわないようにすることです。シコ踏みもその目的は、息の根を丹田に感ずることにあるわけですから、足を踏み降ろしてきた時に重心は身体の真ん中でとらえるようにし、結果としてやはり丹田に気が集中してくれる方向を目指していなければなりません。コツとしては、体重を踏み足にもって行ってしまわないで、シコを踏み終るまで常に軸足に体重を預け続けようとして踏み、踏み終わった時に、丹田への息の座りを味わおうとすることです。そのためには踏み終わった後、多少体を上下に3回ほど揺すり、それに合わせて丹田への「気の落とし込み」を意識するといいいでしょう。

「股割り」も「シコ踏み」も、初めて教わった生徒の多くは、なかなか格好がつかなくて本人も苦労するでしょうが、教師が良く手本を示し、また本人も普段からくり返しやっているうちに、次第にコツがつかめて形になってきます。むろん相撲取りが観客の前でやるようなある種のショーとしての格好の良さよりも、これらのことをしながら「丹田への気の落とし込み」の実感を本人が得ることこそ大事なのですから、外見が相撲取りと同じようにやれなくても、その目的さえ達成されれば別に気にすることはありません。

上でさかんに「丹田」という言葉をくり返しましたが、ベル・カント発声を身につけようとする時にさえ、我々東洋人は幸いなことに、そう言ったところへの意識を割と抵抗なく、イメージとして受け入れられる文化的土壌をすでに持っているわけですから、これをむしろ東洋人の強みとして積極的に活用すべきでしょう。「気」の問題に関しても同様です。考えてみれば、西洋の文化の中で生まれ育ったベル・カント唱法といえども、西洋人の彼らには、東洋で言う「気」もしくは「気の流れ」であるとか、「気が座る」であるとかの表現が、たまたま彼らの言葉の中に見当たらなかっただけの話であって、ベル・カントの偉大な歴史とは、すなわち東洋的視点で見ると、歌唱法における「気の問題」に、イタリア人が真剣に取り組んできた歴史であったとはいえないでしょうか。否むしろ、近頃では外国の第一線のベル・カント歌手たちも、「気」の問題には大変関心を寄せ、基礎訓練としてヨガの呼吸法に取り組んだりするアーティストも増えていると聞きます。ルチアーノ・パヴァロッティも自己の半生についてのインタビューの中で「ヨガで教える深い呼吸法は、現在の自分にとって大変助けになっている」と発言しております。

8. 誤った発声法を続けると健康を損ねる？

先のような視点で捉えるならば、歌いながら我々は、自分自身の身体の内部において「気を操作」しているのだといえます。とすると、声の原動力となる息を、どこにどのように吸い、どこからどのように送り出し、通していくかという方法論は、自然の理法に則っていなければならないはずで、それに反して、もしも無理な用い方を続けていると、呼吸器ばかりでなく、やがて身体の各器官に負担をかけ、最後には当然の報いとして健康を損ねることにもなりかねません。

誤った方法で発声し、たまたま音声の障害になってしまうようなことはまだ序の口で、たとえ不用意な声の出し方をして音声障害にかかったとしても、普通は1日ほど声帯に無理をかけずに休ませれば声のかすれは治ってくるものですが、声楽の世界でよく見かけることは、いつになっても良くならないとか、良くなったと思って歌の練習をしてみると、また調子がおかしくなるという人が応々にして見受けられることです。耳鼻咽喉科に行つて診察してもらっても、医者は別にこれといって異常はないよだと言う、けどどうもおかしい。こうなってくると要注意です。喉のかすれや音声障害は、内臓疾患その他から起こることもありますから、何も常に100%発声が悪いせいとは言えないこともありますが、このような時はやはり自分に素直になって、今の自分の発声法それ自体に問題はないかどうかを追求してみる必要があるでしょう。身体は正直ですから、このままの出し方で声を出していると健康を損ね、悪くすると命にかかわるような時には、必ずどこかにストップ信号が出るものです。生身の楽器を扱わなければならない、この声楽という分野は、音楽芸術の中でもこの点、非常に特殊な分野であるといえるかもしれません。

生来身体が「打たれ強く」できていて、本当は自分にとって無理な出し方をしているのに、本人がそれに気付いておらず、また今述べたようなストップ信号もでないまま、歌の仕事が続けている人もいます。これは身体が頑健であるというよりも、むしろ「鈍い身体」をしていると言った方がいいでしょう。現に、ある時パタッと心臓疾患で倒れてしまったとか、若い頃は「いい声だ」と、周囲からもチャホヤされていたが、年齢と共に急速に声を失い、健康を損ね、中年を過ぎると身体もボロボロで、見るも無残な余生を送ることになったなどという声楽家もいるくらいです。もともと心臓が弱かったとか、過労

がたまたまとか、老後の病気はこれこれの原因だったとかさまざまな事情はあるにせよ、そういった説明をする前に、筆者は、そういう自分自身の身体的限界性、身体の微妙な変調に対して前もって敏感に察知できない身体の鈍さそのものが、まず問題なのではないかと考えるのです。

これとは逆に、正しい発声を続けていると、人はおのずと元気になっていくものです。何かの原因で多少身体がだるいような時、練習をするのが面倒くさい時でも、身体の柔軟性を保って、「内観」を強く持ち、息の在り方に集中して練習をしているうちに、発声が軌道に乗ってきて、どんどん気持ちよく声が出るようになってくると、「ああ、やっぱり練習をしてよかった」という満足感と共に、練習を始める前には思いもしなかった、元気はつらつとした身体になっていることに気付くことが往々にしてあります。このような身体の心地よさを引き出して行くような発声法こそが、ベル・カントの求めるものとも言えるのです。またそのような声で歌われる歌は、聞く人の身体にも感応し、聞く人まで心地よく、元気にしていく働きがあるものです。俗に「病は気から」と申しますが、これはただ、気分の持ちようで人は病気を招くというのではなく、元来、どのように「気」が流れているかが、健康そのものを左右することになるのだという東洋医学の英知を象徴する言葉なのです。特に一般人よりもはるかにダイナミックに「気」とつき合わなければならない我々声楽家は、息に関する操作、「気」の操作の在り方そのものが、声楽家を健康にもし、また病気にもすることがあるのだということを、よく肝に銘じていなければならないでしょう。まして他人に責任を持って発声を教える立場にある者は、こういった声楽と健康との関係性についても豊富な知識を持つべきでありましょう。

9. らせん状の息の送り

息を直線的に突き上げてはならない、そのためには「飲む方向性」を強化しなければならないということを前に述べましたが、人間が声を出す時、息は実際に吐かれていくわけですから、このように指摘された生徒は最初、大変戸惑うかもしれません。そこでこの生理学的事実之余り矛盾せず説明する方法をかねて、息の送りに関して重要なイメージを持たせるために、息に「らせん状」の動きを与えながら送るということを生徒に教えていきます。リリー・レーマンも著書の中で触れていますが、息は決して直線的に送るものではなく、その流れのイメージは「渦状」でなければならないとするのとはほぼ同義であると考えてもよいでしょう。

生徒が大音階によるスタッカート～レガートを身につけ、どんなレガートを出すにも、「べたレガート」や、のっぺらぼうな音ではなく、全てスタッカートの息の弾きを基調することが出来るようになってきたら、最初からレガートの長三度の順次上下行をさせることに入っていきます（譜例10-a参照）。

譜例10-a : レガートのみによる長三度の順次上下行、及び b: その時の身体内部での振動の感じ方

The image contains two musical staves. Staff 10-a is a treble clef staff in G major (one sharp), showing a melodic line. It starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, then a half note G4. A slur covers the entire line. Staff 10-b is also a treble clef staff in G major, showing a rhythmic pattern of eighth notes. It starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, then a half note G4. There are six groups of three eighth notes, each marked with a '3' and a slur, indicating triplets. A slur covers the entire line.

言うまでもなく、すべてのレガートは、その中に横隔膜の解放されたデリケートな振動が生かされていなくてはなりません。例えば4分音符の連続であっても、それを細分化した8分音符、または8分音

符の3連符のようにとらえて、腰で息を弾き続けることを忘れてはなりません（譜例10-b参照）。

この時試しに、生徒に腰を左右に軽く捻るように揺らさせながら、上の音型で発声させ、「揺らいでいる腰から息がらせん状に立ち上るようなイメージで出してごらん」と指示します。比喻として筆者はこの時に「粉末の薬品と液体の入った試験管を振って、その粉末を溶かそうとする時の動きを連想してごらん」と言ったりもします。つまり生徒の身体が試験管で、息はその内部の水としますと、試験管を振って粉末を溶かそうとすることで、試験管の中の液体に渦が作られ、その渦のらせんの動きは、外へ外へと向かう遠心運動をするわけです。つまり声を出すために息を直線的に上方向へ吹き上げるのではなく、むしろ筒状になったものの中を、息が遠心運動をしながら立ち上っていく感じ、それも水流を感じさせるようなかなりのスピード感を持って駆け抜けていく感じをつかませるようにするのです。そして生徒にはその上に、「自然界の動きの中では、直線的に進む動きより、らせん状に進む動きの方がより勢いがあるものなのだ」とか、「出口を見つけた水が、うず巻きを作って出口から抜けていこうとすることを想像してごらん」と示唆します。また少々乱暴な比喻ですが、例えばボクシングのパンチでも、ストレートに出すパンチよりも、スクリュー・パンチの方が破壊力があることなどもその一例といえます。

これらのことによって生徒は、いくつかの発声にとって好ましい「技」を身につけることでしょう、1つは、らせん状の息を生み出すために腰をより柔軟に用い、更に「息は腰から」というベル・カントの原則が、今までよりもっと身につけていくこと、2つには、息に乗った声がある特定の限られた共鳴腔を直線的に進むのではなく、息にらせんの動きが持たせられることによって、本人も意識していなかった微細な共鳴腔をあまねく共振させながら、豊かな音色を作りあげていく可能性が引き出されてくるということです。またらせん状に息を「送る」ことに触れたついでに、生徒には、「上方向に勢いよくらせん状の息が駆け抜けていくことを感じるようになることができれば、今度はそれと同時に、腰から地中へ向かって逆方向の渦巻が、息の根を深く掘り下げていくような動きが働くようにイメージしてごらんなさい」と指摘します。即ち腰のところで上下に対照的に2つのらせんが、スピード感をもって渦を巻き、一つは息と声が送られる方向へ、もう一つは地中へ向かって重心を預けていくかのように回転し合う、という連想を持つようにするのです。下へ向かう渦巻に関しては、リリー・レーマンは触れてはおりませんが、やはり日本人は「腰が肉体の要」の民族ですから、息を送り出す時には常にどうすれば同時に重心が上がらないでバランスとれるかを考えなければなりません。

また前鳴り・浅鳴り・傍鳴りの声からの更なる脱皮を図るためには、今教えたばかりのらせん状の息が、自分の身体よりも1mから1m半ほど後ろに設定した息の筒の中で行われなければならないという示唆を生徒に与えます。

10. 「飲む方向性」と「息の送り」との循環的連結

さてこの辺からは、もう純粋に初歩的とは言えず、中級から上級レベルにさしかかってくる問題とも関係してきますが、一応ある程度まで技術の向上した初心者にも、コンセプトとして理解させておいた方が良いでしょう。敢えて述べることにします。また初級の「量より質」を追求する段階では、生徒の声の音量は小さく、発声のスケールも決して大きいわけではありませんから、勉強途中にある生徒自身が、こういったベル・カント唱法の本物を養成するメソッドに対して無知な他者から「おまえの声は小さいぞ」と「声はきれいだがスケールに乏しいぞ」とかいう愚かな批判に対して、自分が現時点で行っている学習に対する確信を揺るがせないためにも、このことは生徒に言明しておく必要があろうかと思えます。それは今まで学んだ「飲む方向性」と「息を送る方向性」とをイメージの中で明確に、ひとつつながりの循環運動として連結するということです。

初級レベルにおいては、図2に a_1 、 a_2 で示されるように「飲む方向 a_1 」の意識と「息を送る筒 a_2 」に対する意識とは、一見独立したものとして学習を始めさせます。しかしこれが中級程度になってきます

と、図2-bの点線で示されたような、一貫した流れ ($b_1 \rightarrow b_2$) として意識の上での連結をイメージさせるようにし、更に上級に入る頃には、図2-bの実線で示されたような方向 ($b_1 \rightarrow b_2 \rightarrow b_3$) へとそのスケールが拡大されていきます。(断っておきますが図2はあくまで感じられ方の目安ですから当然のこと個人差はあります) また技術のレベルがその位の程度にならないと、このようにイメージしたものが、発声の実感と結びついてこないわけです。

図2に実線bで示された「飲む」方向の意識 (b_1) は、前方から身体の恥骨より下を通り、これが骨盤をめぐろうとする時に息のインパクトが加わり (b_2)、こうして腰で弾かれた息が、後ろに設定された息の筒を駆け抜けていく方向 (b_3) へと、一瞬にしてつながっていくのです。そしてこれがアタックにおいてだけ一回切りで終わるのではなく、その後も声を出している間中絶え間なく連続的に、一種のロータリー運動を繰り返すかのように、循環し続けるように意識を保ち続けるのです。その方向性が身についたら、意識の規模を徐々に拡大して、次第に図2でbの実線で描いたコースにとどまることなく、果てしなく大きなスケールの中で行うことができるようになっていきます。このようなイメージと意識が、実際の発声と合致した時、初めてベル・カントの遠達性のある、ピロードのようなカンタービレが生まれるとも言えるのですが、これが実践・体感出来るのは、初級の生徒にとってははるか先のこととなりますので、初級の生徒にはこのようには出来なくてもかまいませんから、将来において、このような方向のイメージと実際が限りなく一致していけば、いくらでもその声は、ホールいっぱい響きわたるような声になるのだという原理を、生徒に予告的に教えておくにとどめておきます。そのうち生徒の成長の頃合いを見計らって、この流れに基づいて、スケールの拡大を目指していけば良いのです。ですから初級段階において声の音量やスケールが小さいだの何だのという、的はずれの批判に耳を傾ける必要は全くないのです。

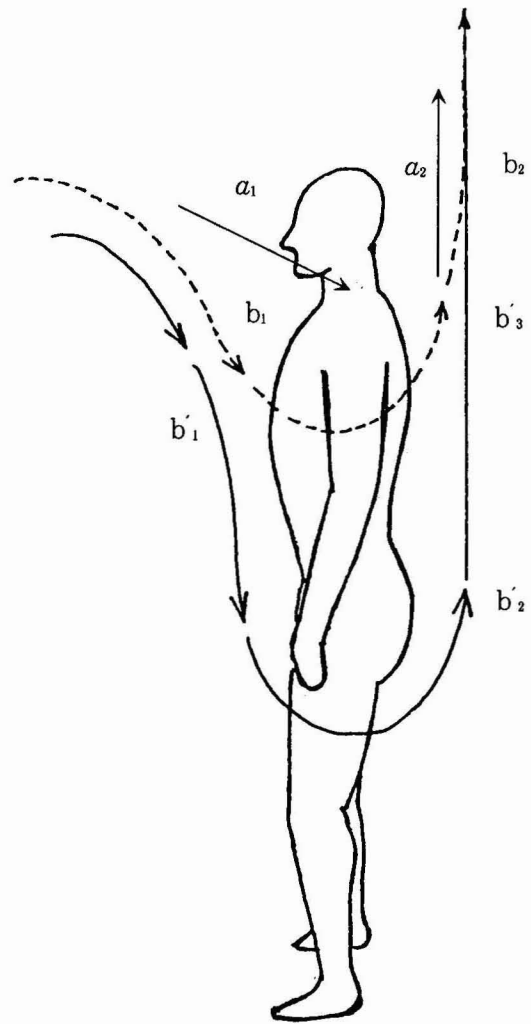


図2-a, b : 「飲む」と「送る」の循環的連結

11. 本物が育つには時間がかかる

ベル・カントの黄金時代であった頃の代表的音楽教師のひとり、トージの記述を読み返しますと、伝統的方法論によるベル・カント唱法習得のためには、生徒は不断の訓練を繰り返しながら、技術の練磨に非常に多くの時間を費やし、一人の生徒が一流の歌手として巣立つまでには大変時間がかかったことを知ることができます。ベル・カント発祥の地でさえそのような状況だったので、西洋人と東洋

人の違いを考慮に入れても、ましてや今までにも見てきたような、ベル・カント習得にあたって、その初歩的段階をクリアーすることにおいてさえも、それ以前の段階において様々な身体的ハンディキャップを埋めていく作業もしていかなければならない、我々日本人にとって、本物の技術習得に長い時間がかかるのは当然のことと言えましょう。しかし一方で日本の大学教育の中では、ベル・カントの初心者であった日本人の生徒を、1年生の時にコンコーネや簡単な歌曲から始めて卒業試験にはオペラ・アリアを演奏させる、といった無謀な方法がまかり通っております。確かに学生たちは若いですから、元々呼吸器が強かったり、多少器用だったりした生徒は、ある程度そのような流れに乗って卒業していくことは出来るでありましょう。しかし、こう言った表面的な発声教育、声楽教育に一体どんな価値があるといえるのでしょうか。特に大学受験生あたりになると、全てがそうではありませんが、大部分は何とか大学に受かりさえすれば良いということなのでしょうが、このような促成栽培の方法でがんじがらめにされて、非常に可哀想な状態で入学してくる生徒も少なくないというのが現状です。

こういう状況の学生たちを生徒に持つことになった大学の教師の側に、もしベル・カント発声の着実な習得法に対してまったく理解がなく、もしくはその方法論も知らず、学生たちは将来教員に成るのだから、学生時代に様々な時代と様式の歌を数多く勉強させるのが好ましいのだとか、大学で声楽を勉強したのだから卒業演奏では、オペラを歌えなくてどうするなどという意見を平気で述べるような者がいたとしたら、その様な者に声楽の手ほどきを受けた生徒は大変不幸であるとはしか言えません。ベル・カントの初歩的段階においてまず教えるべきことは、その生徒が将来において、年齢から起こるいかなる身体的変化に対しても、また学生時代には予想だにもしなかった生活状況の変化にも、敏感に即応し、こう言った試練を一つ一つ克服しながら、一生涯歌い続けることができ、また自分のあとに続く者たちに正統な歌い方を、自己の経験にも照らしながら伝授していける様な存在になるための基礎を学ばせることにあると、筆者は考えます。

その基礎とは、まずベル・カント唱法に対しての正しいコンセプトを持てるようになること、そして次に、声を出ることが身体の自然な在り方となら矛盾することなく常に、心地良く歌えているかどうかを価値判断の基準に置くことができるようになること、またベル・カントが目指す声を生み出すために、理想的な身体的機能とメカニズムを誘導するのは、身体の操作に先んじて、まずより確固たる「イメージ」を持つことが先決であることなどが身につくことなのです。そして発声法によって生み出される結果としての声の「徴候」に惑わされることなく、常に声を生み出すための原因に目が向く「内観」が養われ、日本人の特徴的ハンディキャップであるアタックの不自然さを克服した時点で、ようやく声に関しても、母音の純化を基盤とするベル・カントの伝統的アプローチに入っていくことができるのです。これらのことが曖昧のまま、ただ曲をこなすことだけにとらわれ、レパートリーの曲数を人一倍多く増やそう、人より「難しい」曲を歌おうと焦るのは愚の骨頂であり、教師はこのような生徒の「背伸び」を強く戒めなくてはなりませんし、またそのようなスピード育成を教育心情にしている様な教師は、ベル・カントの権威と伝統ある流れにまったく逆らっているとしか言えないでしょう。

促成栽培的な教授法は、大体において、声の「徴候」や徴候を生み出す直接的方法に頼りつつ教えるきらいがあります。出ている声に張りを持たせろとか、倍音が豊富に鳴るようにしろとか、鼻腔共鳴を混ぜよとか、眉間に声を集めろとか、全て声を生み出すための原因ではなく、結果作りにばかり関心を寄せようとするのです。こうして教えられた生徒は、その教師と同様に、出ている声とその徴候にばかりとられる様な姿勢が身につけてしまい、結局他の人間が発する声を聴く時にも、その声の表面的状態にしか関心を示さないような聴き方・教え方をする教師になっていってしまうのです。我々はこのように憂いに満ちた悪循環の鎖をどこかで勇気を持って断ち切る必要があります。ともかく大学での声楽教育は、その場主義のごまかしを教えるのではなく、本物が育つための基礎となる貴重な4年間なのだという視野のもとに、本物の教育を授けることを第1義とすべきではないでしょうか。