

イタリア音楽

講師 泉 恵 得

オペラとは

オペラ (opera) という言葉の起源を見てみると、もともとはラテン語のオプス (opus) の複数形であり、本来は「作品」という意味の言葉であった。オペラ創草期の頃は、dramma in musica とか dramma per musica 或いは opera in musica 等と呼ばれていたが、後に略されて、単にオペラと言う様になった。オペラは多くの構成要素で成り立っている。台本や科白^{セリフ}、歌詞等の文学的要素、照明や装置、衣裳等の美術的要素、又、バレエ等の舞踏的要素、演技や演出等の演劇的要素、それに歌とオーケストラ等による音楽的要素等々、実に多くのジャンルからの「作品（オペラ）」を舞台という1つの限定された空間に集め、それを機能的に融合させた“総合芸術”なのである。音楽的要素の中には、独唱、重唱、合唱、管弦楽等があり、独唱は、更にアリア Aria (詠唱) とレチタティーヴォ Recitativo (叙唱) とに分かれている。アリアはその性格や規模によって更に微妙な違いがあり、アリエッタ (Arietta)、アリオーソ (Arioso)、カヴァティーナ (Cavatina)、セレナータ (Serenata)、ロマンツァ (Romanza)、等に分けられる。又、レチタティーヴォにも大きく分けて2つがあり、チェンバロ等の通奏低音の伴奏によって歌われるレチタティーヴォ・セッコ (Recitativo secco) と、オーケストラ全体の伴奏と共に歌われるレチタティーヴォ・アッコンパニャート (Recitativo accompagnato) がある。劇の緊迫した部分や筋の転換部、音楽の重要な部分等で歌われるのがアリアで、旋律的表現を主としている (カンタービレ様式)。それに対してレチタティーヴォは、物語の筋を進行させ、細かい心理描写や場面ごとの説明という演劇的なものを受け持っている。喋る時の抑揚とテンポを模倣して取り込んだ細かい音符が多く、喋る様な歌う様な感じで演奏される (パルランド様式)。では、オペラは誰がどこで作り始めたのだろうという事になるが、ここで、オペラを初めて作り出したフィレンツェのカメラータについて少し書いてみよう。

オペラの成立

ルネッサンス以来人文の中心地として栄えて来た花の都フィレンツェに、16世紀の終わり、もっと正確に言えば1570年代の或る年、《カメラータ (camerata)》というグループができた。camerata とは、仲間とか同僚という意味であるが、メンバーは作曲家、詩人、学者、芸術愛好者等で、初期の指導者は、音楽の保護者であり、愛好者であったジョヴァンニ・バルディ・ヴェルニオ伯 Giovanni Bardi di Vernio (1534～1612) だった。主だった会員にはオットヴィオ・リヌッチーニ Ottavio Rinuccini (1563～1621)、エミリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de Cavaliere (1550～1602)、

ジューリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1546～1618)、ヤコポ・ペーリ Jacopo Peri (1561～1683) 等に加えて天文学者ガリレオ・ガリレイの父に当たるヴィンチェンツォ・ガリレイ Vincenzo Galilei (1520～1591) がいた。ガリレイは1581年に「古代及び現代の音楽についての対話篇 (Dialogo della musica antica e della moderna)」を出版し、従来の対位法とは逆の立場を取っている事によって、カメラータの理論と実践両面の基盤となった。さて、彼等カメラータは、基本的理念を古代ギリシアに求め、プラトン以来の美学——すなわち、音楽とはまず言葉とリズムであり、音楽はそれに従う。そして言葉と旋律の完全な一致をめざす——を導き出し、更にそこから3つの芸術的原理に到達した。それは次の3項目である。

- (1) テキスト（言語）はできるだけ明瞭に聞き取られなければならない。その為に、別々の言葉が別々の声部にリズムを違えて現われるこれ迄の対位的な音楽は、言葉が錯綜して不明瞭になるから書かない。
- (2) 人が話をするのと同じ抑揚で歌わなければならない。
- (3) 旋律はテキストを単に絵画的に描くのではなく、全体の感動を内面的に表わさなければならない。

以上の3つの原理から、ソロの形をとった新しい様式——モノディ様式——を確立し、オペラを作って行った。要するに、オペラの成立には、劇的な表現様式としてのモノディ様式が不可欠だった訳である。

1597年、リヌッチーニの台本によるペーリ作曲のオペラ『ダフネ (Dafne)』が上演された。これが世界最初のオペラだが、残念ながら失われてしまった。次に1600年、ペーリとカッチーニによるそれぞれの『エウリディーチェ (Euridice)』が生まれ、これが現存する最古のオペラである。譜例を上げよう。

68. Euridice (excerpt)

Jacopo Peri

ARCETRO

Sia pur lodato il ciel lodato Amo-re che d'allegrezza col-mo Pur nella frontun

di ti vid-dil co-re. O mio fedel ne pur picciola stil-la A-gl'occhi tuoi tra-

spa-re del-l'in-fi-ni-to ma-re Che di dol-cez-za amor nel cor mi stil-la

更に1607年にはクラウディオ・モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567～1643) による『オルフェオ (Orfeo)』、1608年にはマルコ・ダ・ガリヤーノ Morco da Gagliano (1575～1642) の『ダフネ』と次々に作曲され、カメラータの活動はイタリアはもとより、外国にも次第に広がって行った。

ヴェルディのオペラ

400年に亙るイタリア・オペラの歴史の中で一際高く^{そび}えるのがヴェルディのオペラだが、その前に《カメラータ》以来のオペラの流れを名前だけでも挙げて見てみよう。

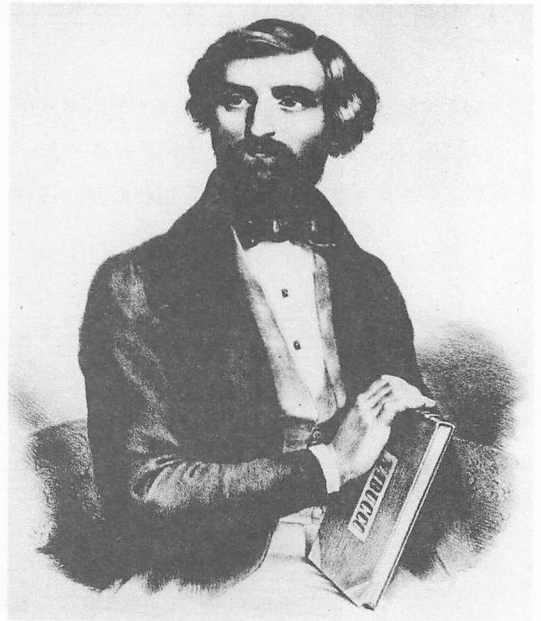
《カメラータ》の1人、カヴァリエリの作品『霊と肉の劇 (Rappresentazione di anima e di cor- po)』の上演によって《カメラータ》の精神はローマに伝えられ、フィリッポ・ヴィターリ Fillippo Vitali (1590～1653) ステファノー・ランディ Stefano Landi (1586～1639) がオペラを作った——“ローマ楽派”

又、ヴェネツィアでは、ピエル・フランチェスコ・カヴァッリ Pier Francesco Cavalli (1602～1676)、マルク・アントーニオ・チェスティ Marc Antonio Cesti (1623～1669)、アレッサンドロ・ストゥラデッラ Alessandro Stradella (1645年頃～1682) 等が次々とオペラを作曲した——“ヴェネツィア楽派”

ナポリでは、アレッサンドロ・スカラッティ Alessandro Scarlatti (1660～1725) を中心にフランチェスコ・ドゥランテ Francesco Durante (1684～1755)、ジョヴァンニ・バッティスタ・ペルゴレージ Giovanni Battista Pergolesi (1710～1736)、ジョヴァンニ・パイジェルロ Giovanni Paisiello (1740～1816) 等が活躍した——“ナポリ楽派”

19世紀に入るとジョアッキーノ・ロッシーニ Gioacchino Rossini (1792～1868) が登場する。18世紀初頭から始まったオペラ・ブッフア（喜歌劇）を、『セヴィリアの理髪師 (Il barbiere di sivilia)』の作曲によって大成させた彼の功績は大きい。

「セヴィリアの理髪師」より



(ヴェルディ)



ロッシーニの衣鉢はガエタノ・ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797～1848) に引き継がれ『愛の妙薬 (L'elisir d'amore)』『ドン・パスクワレ (Don Pasquale)』に花開いた。『愛の妙薬』の主人公ネモリーノのアリア＜人知れぬ涙＞は甘い旋律によって人口に膾炙^{かいしや}している名曲である。



ロマンティズムが全篇に溢れたオペラを書いたのがヴィンチェンツォ・ベルリーニ Vincenzo Bellini (1801～1835) である。憂いを滞びた高雅な部分と、輝きに満ちた力強い部分とが結びついた彼の旋律は、ロッシーニやドニゼッティより高い芸術性を持っているとされ、オペラ全体の意味もひとつ旋律にかかっている。又、彼の旋律のスタイルはショパンにも影響を与えている。



さて、ワーグナー旋風の吹き荒れていた当時のオペラ界の風潮の中で、敢然とイタリア・オペラの伝統を守り抜き、大きな発展を遂げさせたのがジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813～1901) である。(偶然にも、ヴェルディとワーグナーとは同じ1813年に生まれている。)

イタリアの寒村レ・ロンコレで宿屋の息子として生まれたヴェルディは、骨の髄までイタリア人そのものだった。

《カメラータ》以来、滔々と流れるイタリア・オペラの大河を受け止め、劇的表現と美しい旋律によってそれを更に豊かな流れにしたという事に加え、イタリア統一運動という国民復興期(Risorgimento)の中で彼の作品は民衆の精神的支柱として大きな役割を果たし、又、彼自身イタリア統一後の最初の国会議員を5年間勤めた。例えば初期のオペラ『ナブッコ(Nabucco)』や『アッティラ(Attila)』、『レニャーノの戦い(La battaglia di Legnano)』などは、専制政治に対する抵抗がオペラの中にある為に民衆の熱狂的な支持を受けた。

「ナブッコ」より

Cantabile *tutti sotto voce*

C O R O

Va, pen-sie - ro, sull'a - li do -

Va, pen-sie - ro, sull'a - li do -

Va, pen-sie - ro, sull'a - li do -

Cantabile *p* *sotto voce*

- ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui col - li,

- ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui col - li,

- ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui col - li,

又、管弦楽による伴奏型が極めて躍動的で、愛国心を煽る。

Allegro (♩ = 100)

Di quel - la pi - ra lor - ren - do
ち え あ がーる か の ほ

然し、ヴェルディが真にねらったものは、実は複雑微妙な人間感情と、その織り成す人間ドラマを血の通った人間の声で表現する事だった。その為彼は勁い表現力を持った旋律線、幅広いフレーズ、歌詞の抑揚に即した柔軟性、ワーグナーの亜流ではないヴェルディ独自のモティーフの効果的表現、等の個性を盛り込み、それによってヴェルディオペラの劇的表現様式を確立したのである。ヴェルディのオペラはその作風から3つの時期に分けられるが、第2期の最初のオペラ『リゴレット (Rigoletto)』は1851年、僅か40日間で作曲され、登場人物の性格描写が一段と進歩したが、ヴィクトル・ユーゴー原作の物語が国王の乱行を扱っている為、時の権力からクレームが付き、主人公の名前を変えてヴェネツィアで初演し、大成功を収めた。

Rigoletto
リゴレット
La donna è mobile
女心の歌

Allegretto (♩ = 138)

La donna è mobile
か ぜ の な か の



1853年、美しく力強い旋律に満ちた『イル・トロヴァトーレ (Il Trovatore)』に続いて抒情的な旋律と世話物的な筋を持った『椿姫 (La Traviata)』は、肺病で死ぬ女主人公の役を歌ったソプラノが余りにも肥り過ぎていた為大失敗に終わった。

「椿姫」より

Andantino

p *dolciss.*

Ah, for - s'è lui che l'a - ni -

ma so-lin-ga ne' tu - mul - ti, so-lin-ga ne' tu - mul - ti, go - dea so -

1855年にはパリの大博覧会の為に『シチリア島の夕べの祈り (I Vespri Siciliani)』を書き、その後4年間に『シモン・ボッカネグラ (Simon Boccanegra)』『アロルド (Aroldo)』『仮面舞踏会 (Un Ballo in Maschera)』を書いたが、成功したのは『仮面舞踏会』だけだった。だが、『シモン・ボッカネグラ』は豊かな旋律で音楽が充実し、ヴェルディ中期の代表作たるにふさわしい。次の部分など、海の男として生きて来たヴェネツィア総督の人生そのものの、又、海に対する深い愛情や、潮の香りまで感じられる美しい音楽に満ちている。

LO STESSO MOVIMENTO ♩ = 84

Il ma - - - re!.. il ma - - -

LO STESSO MOVIMENTO

re!.. qua - le in ri.mi.rar.lo di

pp

pp

1862年に、ペテルブルグで初演した『運命の力 (La Forza del Destino)』と1867年パリ初演の『ドン・カルロ (Don Carlo)』は第2期から第3期への転換期を示す名作である。

第3期の扉を開くのは『アイダ (Aida)』である。スエズ運河の開通を記念して建てられた歌劇場のこけら落としの為にエジプト国王から依頼され、様々な迂余曲折の後、72年ミラノのスカラ座に於いて作曲家自身の指揮によってイタリア初演がなされ、絶賛を博した。ヴェルディ57歳で完成されたこのオペラは、第1期、第2期の型から大きく踏み出して飛躍的な劇的緊迫感と音楽の力強さを示し、旋律の豊麗さと色彩の豊かさは比類がない。管弦楽の用法にも漸新でドラマティックなものが見られ、イタリアオペラの未来を真に切り拓いたと言え、又、ヴェルディ・オペラの集大成であると同時に、新たな出発だと言える。

「アイダ」より
(清きアイダ)

Andantino ♩ = 116
con espress.

Ce - le - ste A - ï - da - - - for - ma - di -
き よ き ア イ ダ - あ で - す

p

m. s.

And.

Ritorna vincitor

「勝ちて帰れ」

「アイーダ」より

Allegro agitato (♩=138)

Ri-tor-na vin-ci - tor! E dal mio lab - bro u - sci l'em-pia pa -

その後、10年余りオペラの筆を執らなかったヴェルディが満を持した様に『オテロ (Otello)』を作曲したのは彼が73歳の1886年であった。スカラ座での初演は圧倒的な成功を収め、『アイーダ』から更に高みに登りつめ、老年になっても尚、創作力の充溢しているヴェルディに人々は驚嘆した。ワーグナーの音楽が世界を風靡していた中で、彼の北欧神話に対しヴェルディはイタリア人らしく人間ドラマの世界を選び、シェイクスピアの『オテロ』と、そして最後に『ファルスタッフ』にリブレットを取ったのである。『オテロ』でワーグナーの楽劇を模倣したという見方があるが、スコアをよくみるとそれは間違っている事に気付く。ワーグナーの無限旋律のまねだとされる朗誦的旋律線は、イタリア・オペラの伝統に深く根差した所から出て来たヴェルディの必然性である。又、ワーグナーのライト・モティーフにしたって、ヴェルディは前の場面を回想させる場合にのみ使っているに過ぎない。ヴェルディは依然として旋律優位、声楽優位であり、最後迄地中海的清澄さと明快さというイタリア音楽の財産を放擲する事なく、むしろワグネリズムの嵐に抗してイタリア・オペラの伝統をより輝かしいものにしたのである。

「オテロ」より

(con disperazione)
(in despair)

D. Chio vi - - va an - cor, chio viva an - cor, chio viva an -
Oh spare me, oh spare me, oh let me, let me

O. fen - di. sare thee. Giu! ca - - di, giu, ca - - di, pro-sti -
Ha! down with thee, ha! down with thee thou

cresc. poco a poco tutta forza

EE Tempo doppio. $\text{♩} = 80.$

D. *- cor* *Pie-tà!* *Chio vi - va que-sta not - te...* *U-*
lire. *Hace pi - - ty!* *Let me but live to - night...* *fu*

O. *- tu - - ta!* *Muo-ri!!* *No!*
strum - pet! *No!*

EE Tempo doppio. $\text{♩} = 80.$

pp

最後のオペラとなったのが1893年の『ファルスタッフ (Falstaff)』である。これは18世紀以来続いて来たオペラ・ブッフアの総決算とも言うべき喜歌劇で、ユーモアに満ち、管弦楽の豊かさ、緊密な構成、言葉と旋律との完全な一致等々、より純化された様式によってそれ以前のオペラ・ブッフアの総てを凌駕している。ヴェルディ・オペラの掉尾を飾る芸術的高さを保っているだけでなく、80歳にならんとする老人の到達した芸術として^{かつ}眩目せざるを得ない。

さてそれでは、最後に、実践的な演奏法と解釈について、2つの曲を上げて書いてみよう。

アマリッリ (Amarilli)

作曲者のジュリオ・カッチーニ (Giulio Caccini

1545 ~ 1618) はローマに生まれた作曲家である。

作曲の他にリュートも弾き、歌も歌った。フィレンツェに於いてカメラータの中心人物として活躍し、オペラ「エウリディーチェ」を作曲した。このアマリッリという曲は1602年に彼が出版した「新音楽 (Le nuove musiche)」というマドリガル集に収められている曲である。さて、それでは楽譜を見ながら歌い方を研究してみよう。

曲頭の楽譜 Moderato は速度用語で、普通は「中ぐらいの速さで」と訳し、解釈している。親切にも $\text{♩} = 66$ と書かれているからそれを目安にして、息の短い人は多少速目のテンポを取ってもいいだろう。次の楽語 Affettuoso は情愛深くという意味で、歌詞の内容やメロディーの流れからそれではうなづける。だから鋭い声や硬い歌い方をしない様、全曲通して優しさと柔らかさを基調と



(ファルスタッフ)

GIULIO CACCINI (1545-1618)

AMARILLI

MODERATO AFFETTUOSO ♩ = 66

CANTO

p

A - ma - ril - li, mia bel - la, non credi, o del mio

♩ = 66

MODERATO AFFETTUOSO

p dolcissimo e legato sempre

cor dol - - ce desi - o, d'es - ser tu l'amor mi -

した歌い方にしなければならない。又、ここで知っておかなければならないのは、伴奏部の事である。今、広く使われている楽譜はパリゾッティ Alessandro Parisotti (1853~1913) というイタリアバロック音楽の研究家が編曲したもので、原曲は数字付通奏低音の形なのである。さて、冒頭の歌詞の Amarilli というのは、女性の名前である。しかも愛する人の名前である。だから曲の開始は、可能な限り柔らかい声で、そして可能な限り弱声で恰も遠くからかすかに聞こえて来る呼び声の様に歌う。□の指示があるが、これは勿論、編曲者の書き込んだものだからこだわる事なく、□で歌った方がいい。Amarilli の単語は第3音節の i にアクセントがあるから、そこをめざして少しふくらませて歌う (crescendo する)。そしてその後は語尾に向かって減少するのが自然だろう。そこにコンマがあるから足りない人は息継ぎをしてもいいが、音楽のフレーズは次迄流れているから、できたらブレス無しで行く。mia (私の) はミアーと発音しがちだが、これでは猫になってしまう。i に強勢があるからミアーである。bella は美しい人の意だから唇をしっかり合わせ、明るく、気持ちを罩めて発音し、歌わなければならない。ピアノ伴奏は、冒頭の指示に *dolcissimo e legato sempre* (常に優しくレガートで) とある通り、歌を支えながら常にレガート (なめらかに) で、

そして出来るだけ柔らかく、繊細に弾かなければならない。

次の小節とその次の小節のアクセント記号は極く軽くやる程度で、強すぎない事が肝要である。何故なら、1つ目は *del* という前置詞で言葉の比重が小さいし、次の *dolce* は甘いという意味だから、**□**の指示があっても、強すぎると言葉の意味を裏切る恐れがある。それとは逆に、3段目の *Credilo* に付いているアクセントは可成強く歌われるべきである。私を信じて呉れという意味だから、力強い歌い方によって十分な信頼感を与える表現が求められているのである。

(mf)
 _ o? Cre - di - lo pur -> r e se ti - mor t'as - sa - le,
 mf $dolce$

次の *pur* の切り方は十分な注意を要する。r の巻き舌のタイミングが遅れると次の音符まで影響を受けるし、早すぎてもおかしい。『語尾の子音は拍の裏で取る』という大原則があるから、1拍半歌った後の裏拍で r を発音した方が音楽が自然に流れる。次の小節にある装飾音符は、ロマン派以降のものと違うから、短か過ぎない様に8分音符ぐらいで歌う。3小節後の *Vale* に付いている装飾音符も同様で、ここでは *Vale* の V の発音に留意する必要がある。英語は下唇を内側に巻き込んで歯を当てるが、イタリア語は下唇を前に突き出し唇の内側に上歯を当てなければならない。

f
 du - bitar non ti va - le. A - primi il pet - to e vedrai scritto in co -
 f p $smorz.$
 $cres.$ $più cres.$
 - re: A - ma - ril - li, A - ma - ril - li, A - ma -
 $dolce$ pp $cres.$ $più cres.$



さて、ここで転調が来ている。言葉は「私の胸を開けてみれば、そこに書かれているのが見えるだろう」となっていて、胸を切り開いて心の中を見せてあげたいという切実な思いがこの転調の意味だから、そこをよく汲みとり、この部分で声の音色を変えて歌わなければならない。次に出てくる Amarilli の 3 回に互る呼びかけは、この曲中最も美しい部分の 1 つである。自分の恋人の名前を心を罩めて呼びかける時、心ときめかない者がいるだろうか。1 回目は少し内気におずおずと、次はできるだけ甘く、そして 3 回目は思いの総てを罩め、熱情に溢れて歌わなければならない。1 回目の 4 拍目 (16 分音符) にアルシス (浮遊リズム) があるから、軽く浮き上る様な歌い方にする。

さて、次は繰り返しをとび越して、愈々カデンツァ (終止部) に入ろう。カデンツァの前の音で音楽は一応の終わりを見せているし、又、当時の演奏様式に則って『カデンツァの前の音はフェルマータ (延音) になる』という原則の通り、2 拍目はフェルマータとして引き延ばし、1 つの停止

感を形成する。カデンツァの開始部に **ppp** の指示があるが、これは余程訓練された声でないと言程が下がったり声がざらついたりして非常に難しい。どうせ編曲者の書いたものだからそれに縛られる事なく、自分の声の力に見合った音量でいいと思う。音量よりもむしろ音色を変えるのが大事で、カデンツァで長調になった意味を十分に表出すべきである。最後の4小節は一息で歌う様に書かれているが、息の足りない人は2分音符の直前の口音とト音の間でプレスをし、言葉も、もう一度 amore を繰り返してよい。その場合、プレスの前後をテンポを緩めて歌わないと唐突な感じになるので、注意を要する。又、一息で歌う場合の呼吸法のコツは、全フレーズの7割歌い終わる迄、腹を引っこめない事である。横隔膜をできるだけ下に保ち、腹筋の力を極く微量に使っていくのが長いフレーズを歌う際の基本である。尚、最後の音符は息の続く限り延々と引きのばし、愛情の大きさ、愛の永遠性、そして余韻のたゆたい、といったものを表現するのが肝要である。

夢 (Sogno)

フランチェスコ・パオロ・トスティ (Francesco Paolo Tosti 1846 ~ 1916) は当時の時代風潮の中では特異な存在であったと言えるだろう。オペラが全盛を極め、音楽と言えばオペラを指し、作曲家と言えばオペラの作曲家しか意味しなかった時代にあって、彼は唯一人、歌曲の創作に専念したのであった。それは、彼の職業が声楽教師だった事と関係がある様だが、甘美で流麗な旋律と陰翳に富んだハーモニー、そして声というものの特性を決してそこなう事なく、勘どころにはまった直截な表現等によってイタリアの歌を真に価値ある藝術歌曲として創始した功績は大きい。然しながら、イタリアは勿論、世界でも未だトスティ歌曲の真価は正に評価されていないのが現状である。もっと頻々と歌われ、多くの人に知られるべき作品ばかりであると思う。

Sogno
夢

F. P. Tosti
堀内敬三 訳詞

19

so - gna - to che sta - via gi -
わ が ま え - に 見 え - し

増和音

noc - chi Co - me un san - to che pre - ga il Si - gnor, Mi guar -
 き み 主 の め ぐ み い の り て や さ

da - vi nel fon - do de - gl'oc - chi, Sfa - vil - la - vail tuo sguar - do d'a -
 し く も わ れ を 見 し き み が 見 わ せ み た

4小節ある前奏は漠たる夢の雰囲気を表わしているから、可能な限り柔らかに繊細に、そして音の粒があまり立たない様に弾くべきである。Agogik（緩急法）を控え目に使えば効果的である。又右手の旋律は何か具体的なイメージ——例えば、眠りの精がゆっくり忍び寄って来るという様なイメージ——を描いて弾いた方がよい。歌い出しは、やや暗い声で柔らかに、朦朧たる夢の感じを出さなければならないから、母音の出し方もあまり明瞭にならない方がいい。発音で気を付けなければならないのは、Ho と *sognato* である。ラテン語系の言葉は大体皆その様だが、Hは発音しない。gnの発音は日本語にはないので極めて難しい。普通のn音は舌の先を硬口蓋に付けるのだが、gnの場合には舌の中程を硬口蓋に付け、何となくgとnの混じった様な曖昧な音にするのである。これは、実際に発音しながら説明しないと何とも隔靴搔痒の感を免れない。又、歌い出しの伴奏部に増3和音が来ている事に注意する必要がある。この和音は未解決で不安定な性格があるので、夢や幻想、或いは不可思議なものの表現によく使われる。だからここでもその事をよく諒解し、作曲者の意図にあやまたぬ様、各音のバランスを揃えて弾かなければならない。場合によってはセカンド・ペダル（ピアノの左側のペダル）を踏んだ方がよい。歌の *ginocchi* は、chiが大き過ぎぬ様に。『フレーズの最後は弱く歌う』という原則を思い出す事。Mi guardavi から歌もピアノも *cresc* で盛り上げ、gl'occhiで頂点になるが、ただし語尾のchiはここでも必ず軽く納める様に歌う。そして、このglの発音は、先に出て来たgnと同じく舌の中程を硬口蓋に付け、gとlの混じった様な音で発音する。又、伴奏は左手の上行するバス音を大事に少し浮き上がらせて弾く。

p

mor. Tu par - la - vi - la vo - ce som - mes - sa — Mi chie -
 り そ の こ え わ さ わ や か に — わ が

des dol - ce - men - te mer - cè, So - lo un
 た ま し い を ゆ り あ い ふ

p

guar - do che fos - se pro - mes - sa — Im - plo -
 か き ま な ぎ し も て ひ た

pp rit.

ppp *— fin. —*
 ra - vi cur - va - to al mio piè.
 う ら い の り た も う

pp *ppp* *col canto*

sommessa はひそかにという意味だから声をひそめて歌い、次の *dolcemente* (甘く) は、語頭の *do* をアルシス (浮遊リズム) にして、息を混ぜた柔らかい声で軽く浮かせるように歌う。次の *solo* は㊦の指示になっているが、㊦で歌い出した方がより効果的である。fosse の所の伴奏は、右手の変イと左手の変トをしっかり弾き、声の音量を支えると共に七の和音の性格を出す。promessa では、矢張語尾は *decresc* し、次の㊦に繋ぐ。curvato の装飾音符の扱いは重要である。原則として、

テンポが速く活気に満ちた曲では装飾音符もす早く歌い、テンポがゆったりと流れる曲では曲の雰囲気に合わせてゆっくり歌う。ここでは後者だから、歌いとばさないように。さて、間奏は前奏と殆んど同じだが少し大きく弾き、右手が終わった所から左手は、*cresc* して2番の歌の開始のアクセントに盛り上げて行く。

91

mf

Io ta
火 の

ce - va e col - la - ni - ma for - te Il de - sio ten - ta - to - re lot -
ご と き わ が お も い ひ き し め つ お さ え

rit.

tò Ho pro - va - to il mar - ti - rio e la mor - te, Pur mi
つ き み が む ね の や す ら ぎ み だ

cresc.
col canto

p

vin - si e ti dis - si di no. Majl tuo lab - pro sfo - rò la mia
さ し と つ と の ど ひ と た ひ の く り め

p

歌は、1番とは打って変わって激しい調子で廻ぐらいで歌われるべきである。何故なら自分の気持ちを押し殺し、ひどく我慢しているのが歌詞を見れば解るから。Ho provato から morte へ向けて cresc するが morte (死) の語は m の子音に時間をかけ、寄り掛かる様に歌って「死」という尋常でない言葉の語感を出し、強調しなければならない。

次の vinsi (勝った) も同様に v の子音と少し距離を置いて歌われるべきであろう。次の Ma から faccia までは、歌詞の内容が「汝が唇、我が頬に触れなば」と非常に甘やかなので、テンポを少し上げ、胸のときめきと心躍る喜びを表現しなければならない。このフレーズで最も大事な言葉は labbro (唇) と faccia (顔) だから、l と f の子音を明瞭に出す事。

92

pp e rit.

fac - cia E la for - za del cor mi tra - di.

け に くだ け し よ わ が こ こ ろ

pp e rit.

rit.

pp lentamente

Chiu - si gli oc - chi. ti ste - si le brac - cia,

目 を と じ て ま さ ぐ れ ど も

pp

長く *pp rit.*

Ma, so - gna - vo e il bel so - gno sva - ni!

あ と な き ゆ め そ あ わ れ

ppp

ten.

pp

ppp

col canto

ppp



次の tradi (裏切った) も同様に r の巻き舌を沢山ころがす。次の Chiusi 以下 gli occhi 迄は指示通り ㊦ でそのまま歌う。目を閉じて恍惚感に浸っている様を歌うには、しっかりした腹筋の支えと ㊦ で音程がふらついたり、響きのつやがくすんだりしない声の安定性が必要である。ti stesi から急速に音量をふくらませ、braccia でクライマックスを作る。

夢の中で佳き人を抱擁しようと両手を差し伸べたら、そこで夢が醒め、手の中には索漠たる虚無しか残ってなかったという歌詞の内容で、歓喜の絶頂から真逆様に奈落の底へ落下する非常にドラマティックな音楽である。以上の事を表現する為には、先ず braccia の音を切る迄音量と緊張とを全く減少させない事。そして次の休符をたっぷり取って“沈黙”そのものにドラマを語らせる事——すなわちたった8分休符2つの時間の中に、歓喜から落胆に至るドラマの総てを経過させねばならない——以上の事がとても肝要である。次の Ma (だが) は溜息混じりに、音程が有る様な無い様な感じで、つぶやく様に歌う。最後の svani (消え失せる) は少し気を取り直した様に、或いは諦めた様に、響いた声で歌う。伴奏は歌手の思いの後を追う様に余響を長く引っ張って終る。

参 考 文 献

- | | |
|------------------------|--------------|
| 「オペラ史(上)」 D. J. グラウト 著 | 音楽之友 |
| 服部 幸三 訳 | |
| 「オペラ史(下)」 | 〃 〃 |
| 「五線譜でたどる音楽の歴史」 | アカデミア・ミュージック |
| ○ ハンブルク 編著 | |
| 徳永 隆男 |) 共訳 |
| 戸口 幸策 | |
| 「音楽事典」 | 平凡社 |