

本稿は『日本声楽発声学会誌 第34号』（日本声楽発声学会、2006年3月発行。33-43頁）掲載の拙論の元原稿をPDF版にしたものです。

## ベルカントの歴史様式とその解釈

水谷 彰良

[本論は平成17年度日本声楽発声学会第82回例会（2005年11月27日東京藝術大学音楽学部第6ホール）の講演資料に加筆改稿したものです]

### I 〈ベルカント〉の再定義と再解釈の必要性

#### I-1 明確な定義のないまま用いられる音楽用語 ——ベルカントとベル・カント

オペラの世界や声楽教育の現場では、ベル・カント *bel canto* もしくはベルカント *belcanto* の用語が広く使われています。けれどもその意味するところはきわめて多義で、使用者間に一致をみないだけでなく、しばしば矛盾する意味づけがなされます。主な用例を挙げてみましょう。

ベル・カントとは、

- (1) 美しい歌、美しい声、美しい歌い方である。
- (2) イタリア的な歌や発声歌唱、輝かしい声、澄らかな歌い方である。
- (3) パヴァロッティの流麗な声、カバリエの美声、バルトリの超絶技巧などである。
- (4) ベル・カント・オペラとは、ロッシーニ、ベッリーニ、ドニゼッティのオペラを指す。
- (5) ベル・カント唱法、ベル・カント教育

以下、用例の問題点を記しておきましょう。

美しい歌は形容詞 *bel* と名詞 *canto* からなるこの言葉の日本語への単純な移し変えですが、「美しい」ことの意味が具体的に説明されることはなく、美的基準も曖昧です。イタリア的な歌や発声歌唱はイタリア・オペラの歴史を通じて発達した発声歌唱を指すという点では限定的ですが、400年に及ぶ歴史のどの時代を指すのか不明です。カストラートの時代、ヴェルディやブ

ッチーニの時代、20世紀半ばとでは、当然のことながら発声歌唱に大きな差異があります。輝かしい声という言葉でパヴァロッティを、美声という言葉でカバリエをイメージさせるのは、抽象的な表現や説明を特定の歌手やタイプで代表させるものと理解できますが、ベル・カントを一人の歌手の特色に投影すると、それ以外の声のタイプや発声歌唱を除外することになります。さらにいえば、テノール発声はロッシーニの時代に大きな転換を遂げ、パヴァロッティ的な発声のテノールは19世紀初頭まで存在しなかったというのが声楽の歴史研究の常識です。ベル・カント・オペラをロッシーニ、ベッリーニ、ドニゼッティの作品に限定するのも根拠を欠きます（モーツァルトの声楽様式はベル・カントではないのでしょうか）。

このように、ベル・カントを用語としてきちんと定義できないのにベル・カント唱法を教えるベル・カント教育が行なわれているとすれば、それはたぶん理論的根拠を欠く、教育者ごとにけっして一致をみない、空想的な声楽教育ではないか、と私は思います<sup>1</sup>。

問題の核心が用例の適否ではなく、用語そのものの定義や解釈にあるのは明白です。それゆえ、音楽事典における詳しい説明にさかのぼり、ベル・カントやベルカントについて検討することが必要になります<sup>2</sup>。

#### I-2 定義と解釈の問題点

次に掲げるのは『ニューグローヴ世界音楽大事典』の項目ベル・カント *Bel canto* の説明です。

音楽用語の中でこの「ベル・カント」ほど漠然と用いられたり、あるいは多義に解釈されやすい語はない。一般的には18世紀および19世紀初めのイタリアの優美な声楽様式を指すと考えられている。しかし、この語が音楽用語として登場するのは、それよりやや後である。例えば、いわゆる「ベル・カン

<sup>1</sup> この言葉によって特定の声楽教師、特定の教育法、特定の教育機関を批判する意図はありません。

<sup>2</sup> 以下、文献に即して「ベルカント」と「ベル・カント」の表記を使い分けします。

トの黄金時代」の最も重要な著述であるトージ (1723) やマンチーニ (1774) の論文に、この語は用いられていない。音楽家がこの語を用い始めた 19 世紀半ば近くには、重みのある声が称賛され、軽く華やかな歌いぶりは以前ほど重視されなくなった。こうした歌唱様式の変化の理由として、オーケストラの規模の増大、オペラ・ハウスやコンサート・ホールの内部空間の拡大、19 世紀のオペラの台本の劇的で暗い主題などが挙げられる。

ロッシーニは 1858 年パリでの会話のなかで、伝統的なイタリアの歌唱様式の衰退を「ああ、残念なことだ。我らのベル・カントはなくなってしまった」と嘆いたという。同じ記録によれば、ロッシーニのいうベル・カント歌手は次の 3 つの条件を満たしていなければならない。まず、声域全体にわたって音質にむらのない、自然で美しい声を具えていること。次に華麗な音楽をたやすくこなすための入念な訓練を積んでいること。最後に、教わるものではなく、イタリアの最高の歌手の演奏に耳を傾け同化することによってしか会得できない、熟達した様式を身につけていること、の 3 つである。

瞬間に「ベル・カント」という語はイタリアの声楽教師の間のスローガンとなった (例えば Ricci, 1915 の著作)。しかし、ベル・カントの概念は神秘性で覆い隠され、解釈もそれぞればらばらであるために、混乱を来すことになった。歌の練習室や素人の仲間うちの言葉としてこの語が盛んに用いられたため、ベル・カントを伝説にすぎないとして片づける者も出てきた (Fuchs, 1963 の著作)。いずれにせよ、歴史的な意識をもって論じられることは極めてまれであった (例えば Duey, 1951 の著作)。

20 世紀初めのドイツの音楽学者が、この「ベル・カント」に対し歴史的に限定した独自の意味を持たせたことにより、さらに問題は複雑になった。1630 年代から 40 年代 (チェスティ、カリッシミ、ルイーダ・ロッシらの時代) に、歌詞に重点を置いたステイーレ・ラップレゼンタティーヴォに対する反動として、ヴェネツィア楽派のオペラやローマ楽派のカンタータが台頭したが、これらの作品の単純な叙情性を指すものとしてこの語が用いられたのであ

る。この時代錯誤といえる「ベル・カント」の用法は、ローベルト・ハースの《バロック音楽 Die Musik des Barocks》(1928) によって広まった。…… [以下末尾の数行省略。項目執筆者: Owen Jander] <sup>3</sup>

この説明の問題点を記してみよう。

この文章の冒頭ではベル・カントという用語の曖昧さや多義である点が指摘されていますが、どこを読んでも術語 (テクニカル・ターム) としての定義が示されていません。そして、「ベル・カントの概念は神秘性で覆い隠され、解釈もそれぞればらばらであるために、混乱を」きたしている点を強調しています。これは事実認識としては正しいのですが、限定的な意味づけや定義を放棄してロッシーニの言葉を提示するだけでは説明になりません。そもそも引用されたロッシーニの言葉が彼の意図を充分伝えているのか、本当に彼がそうした内容を語ったのかどうかも疑問なのです。なぜなら典拠となる文章 (エドモン・ミショット『ボー＝セジュール [パシー] のロッシーニ家におけるある日の夜会 1858』<sup>4</sup> は、ロッシーニの死後 40 年以上も後の 1911 年に第三者が発表したものだからです。ですから文書そのものが信憑性を欠く、といっても間違いではありません。権威ある音楽事典が定義を放棄し、信憑性の疑わしい文章の引用で用語説明に代置する——これが皆さんの使用している「ベル・カント」なのです。

不幸にして前記事典の記述は、この用語を最初に使用したのがロッシーニであるかのような誤解を与えてしまいました。オペラ書の一つにはこう書かれています——「(ベル・カントという

<sup>3</sup> 『ニューグローヴ世界音楽大事典』21+2 巻、講談社 1994 (原著 The New Grove dictionary of music and musicians, 20-vols., Macmillan, London, 1980.)

<sup>4</sup> Edmond Michotte: Une Soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy) 1858. Souvenirs. 初出《Revue de l'institut des Hautes Études et de l'École de Musique et de Déclamation d'Ixelles》anno IV, nn. 1-2., 1911. 仏語原文 Bollettino del Centro Rossiniano di Studi, Anno XLIV, Fondazione Rossini Pesaro, 2004, pp. 119-134. 英語訳 Richard Wagner's visit to Rossini (translated by Herbert Weinstock), University of Chicago Press, 1968.

言葉が) はじめて用いられたのは、1858 年に、当時パリに定住していたジョアキーノ・ロッシーニが、イタリアの伝統的な唱法が衰えたことを嘆いて「ベル・カントは失われてしまった」と語った時ではなかったかと言われている<sup>5</sup>

現実には、ロッシーニはそれ以前から書簡の中で特殊な用語として *bel canto* を用いています(私は文中に *bel canto* と書かれた 1846 年のロッシーニ自筆書簡を所持しています)。さらに、ニコラ・ヴァッカイが 1840 年に出版したアリエッタ集のタイトルにも *bel canto* が使われています<sup>6</sup>。それ以前にもドニゼッティが 1825 年 12 月 21 日付の書簡でこう述べています——「(音楽院の) 少年たちはぼろぼろで、最悪の声をし、ベル・カントのマエストロもいません *ragazzi stracciati, pessime voci, senza maestri di bel canto*」<sup>7</sup>。音楽用語としてこの言葉を誰が最初に用いたのか特定できませんが、私は 1825 年の段階でミラノ王立音楽院の声乐教師を「ベル・カントのプロフェッソール *Profess. di bel Canto [sic]*」と記した声乐教本を所持しており<sup>8</sup>、19 世紀半ばどころか 1820 年代前半にすでに特別な意味を付与されていたことが確認できます。

不思議なことに、前記事典は定義を示さずに用語の誤用の変遷のみ略述し(引用の省略部分も含め、1947 年の文献まで)、今日この言葉をどう理解すべきか一切ふれていません。ベルカントを音楽用語や術語として用いるのであれば再定義が不可欠なのに、それをしていないのです。

ベルカントに関する私自身の解釈と再定義を明らかにする前に、この用語の表記について検討しておきましょう。

### I-3 ベル・カントとベルカントの違い

本稿ではここまで、「ベル・カント」と「ベルカント」の表記を併用しました。これには理由があります。前記事典の原書は *Bel canto* で項目を立て、文中に *bel canto* を使用し、日本語訳を「ベル・カント」と表記するのに対し、私の所持するイタリア語の音楽辞典や諸文献では通例 *belcanto*(頭小文字)を音楽用語とするのです。

そもそも *bel canto* (美しい歌) という言葉は一般的なイタリア語であって、それ自身は音楽用語ではありません。前述のように *bel canto* が特殊な用語として使われ始めたのは 19 世紀からですが、20 世紀後半になると *belcanto* の表記を積極的に使用する文献が現れ<sup>9</sup>、イタリアの音楽事典においても *bel canto* から *belcanto* への移行がみられます<sup>10</sup>。

音楽用語として特別な意味や概念を付与しようと思えば一般語と区別する必要があり、イタリア語文献が *belcanto* を採用するようになったのも理由あつてのことです<sup>11</sup>。それゆえ私たちもまた、原語に *belcanto*、日本語表記に「ベルカント」を採用することが望ましいのです<sup>12</sup>。

### I-4 私の行なってきたベルカントの解釈と再定義

再定義なしにベルカントは術語たりえないとの認識から、これまで私は折にふれてベルカントに関する説明や解釈を公にしてきました。1998 年刊の拙著『プリマ・ドンナの歴史 II』(東京書籍)では、オペラ歌手史やオペラ歌唱史の視点からベルカントを「17・18 世紀の歌手によって発達させられた高度な歌唱技巧とそれに基

<sup>5</sup> 戸口幸策『オペラの誕生』東京書籍 1995. p.152.

<sup>6</sup> 《12 の室内アリエッタ [...] イタリアのベル・カントを教えるために 12 ariette per camera in chiave di violino [con l'accompagnamento di pianoforte] per l'insegnamento del bel canto italiano》Ricordi, Milano, s.a.[1840]

<sup>7</sup> 下線は引用者による。書簡の全文は Guido Zavadini: *Donizetti, Vita-Musiche-Epistolario*, Bergamo, 1948., pp. 243-245. に掲載。

<sup>8</sup> *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I.R. Conservatorio di Milano*, Milano, c.1825.

<sup>9</sup> 20 世紀前半の文献にも例外的に *belcanto* の用例がないわけではありません。

<sup>10</sup> 例えば 1954 年刊の舞台芸術事典 (*Enciclopedia dello spettacolo*, 10-vols., Roma, 1954) は「BEL CANTO o BELCANTO」で項目を立てていますが、83 年刊の新音楽事典 (*La nuova enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano, 1983) は *belcanto* を項目名とします。

<sup>11</sup> *belcanto* と名詞化することで形容詞 *belcantistico* や関連語 (*belcantismo*, *belcantista* など) が派生します。

<sup>12</sup> これは日本声楽発声学会における用語と表記の統一と係わります。私自身は過去の拙文・拙著に「ベル・カント」を使用しましたが、現在は「ベルカント」で統一しています。

礎を置くイタリア・オペラのスタイル」とし、様式的な違いを前提にこれを4期に区分、それぞれの特色を次のように記しました<sup>13</sup>（一部文字を変更して引用。同書ではベル・カントと表記しましたが、ここではベルカントに統一します）。

**第1期**：カメラータによる最初のモノディ・オペラからモンテヴェルディの革新的様式を含む。その理念はカッチーニ《新音楽》序文その他で知ることができる。初期バロックの最も入念な装飾歌唱の実例はモンテヴェルディ《オルフェオ》第3幕の〈力強い精霊よ *Possente spirito*〉のために書かれた装飾譜である。

**第2期**：最初の商業オペラ劇場の誕生から後期バロックのオペラまで。初期と後期では様式的に大きな隔りがあるが、A・スカラッティ以後の流麗な旋律とダ・カーポ・アリア、その繰り返し部分での装飾変奏歌唱を一つの特徴として挙げられる。理論書にトージの『古今の歌手についての省察』（1723）がある。

**第3期**：カストラートを中心に技巧性を飛躍的に高めたコロラトゥーラの時代。技巧の実例はファリネッリの装飾例やモーツァルトのコンサート・アリアで知ることができる。個々の歌手の特徴とスタイルはバーニーやマンチーニの著作を通して理解でき、ヴォカリーズとソルフェージュ集の出版もここで始まる。

**第4期**：18世紀に発達させられた声楽技巧の様式的完成の時代。ただし、ロッシーニとポスト・ロッシーニの書式上の違いをはっきりと区別する必要がある。ガルシーア2世の『歌唱芸術総説』（1840）はその理論的総括といえる。

続く文章からも一部引用しておきます。

「ベルカント」という言葉が、今日それが適応される時代には専門用語としてまったく用いられなかったこと、それが19世紀半ば以降に、過去を良き時代として偲ぶ形で使われ出したというのは示唆的である。それは、何か大きな美学的転換を遂げ

た後で、過去と現在の様式を隔てる質的差異を表すために作られた言葉なのだ。それを文字通り「美しい歌」と解してしまえば、反対概念は「醜い歌」となってしまう。だが、19世紀後半を代表するヴェルディもワーグナーも、過去の「美しい歌」に対して「醜い歌」を対置したわけではない。形式的な美を犠牲にしても達成しなければならない劇作理念を彼らが持っていただけである。「ベルカント」という言葉には、ロマン派芸術家が歌を殺したと非難した保守的批評家たちの、失楽園への郷愁といった側面が確かにある。しかし、現在ではそれはある時代の様式や美学や理念を表す言葉、あるいは理論として定立されねばならないし、それなくしてはベルカントの復興も単なる夢物語で終わってしまうだろう。[中略] 演劇よりも音楽に対する関心の強かったイタリアでは、詩と語りと歌を合一させようとしたモノディの理念から出発しながら、商業劇場の誕生以後はドラマよりもアリアを中心にオペラが発達し、カストラートと女性歌手が競い合いながら声楽技巧に改良を加え、装飾歌唱やアジリタに基礎を置く歴史的な様式を発達させた。

18世紀イタリアの歌唱法はさまざまな技巧を個々に発展させ、融合しながら、これを高度な歌唱スタイルへと高めていった。多様な装飾楽句を折り込みながら滑らかに上行・下行するテクニック、メッサ・ディ・ヴォーチェ、アジリタ、変奏歌唱の洗練、胸声・頭声・ファルセットのレジストロの開発とその移行を滑らかに成し遂げる技術、広い声域の獲得、長い息の持続、さらに声楽教育をシステムティックに行うためのヴォカリーズとソルフェージュの体系化……ロッシーニの時代に完成された「歴史的ベルカント」もまた、一つの歴史的様式であるがゆえに、その終わりの時を迎えることになる。ドラマティックな感情表現はベルカントの様式美には収まりきらずに、自らにふさわしい表現を求めて伝統様式を突き抜けてしまうのである。<sup>14</sup>

歌手史研究から演繹したこの説明とは別に、私は歴史的な声楽教則本の研究からも同様の定

<sup>13</sup> 水谷彰良『プリマ・ドンナの歴史 II』東京書籍 1998., pp.376-367.

<sup>14</sup> 前掲書, pp.379-380.

義と様式区分を導きました。解釈そのものに変化はなく、別な視点でこれを補強するものであることから詳細を省きます<sup>15</sup>。

一般向けの文章においても、私は啓蒙的見地からこの問題に言及しました。一例として、新国立劇場のドニゼッティ《ルチア》公演プログラム（2002）の拙稿「ベルカント唱法と狂乱の場の美学」から引用しておきます（下線を追加）。

ベルカント *belcanto* は一般に「美しい声」「流麗な発声や歌い方」と解され、グルベローヴァやバヴァロッティへの賛辞や、ロッシーニ、ペッリーニ、ドニゼッティのオペラの総称（「ベルカント・オペラ」）に用いられる。しかし、歌唱史やオペラ史研究家にとってのベルカントとは歴史的概念であり、16世紀末から1840年頃までのイタリアの伝統的な声楽様式と定義される。したがって、モンテヴェルディもヴィヴァルディもベルカントの作曲家であり、その様式上の終焉はロッシーニに求められる。ペッリーニとドニゼッティについては幾つかの作品を除いてその範疇に属さない、とする見方も定着している。

ベルカントに具わる特質とは、色彩とニュアンスに富む滑らかな歌い方（カント・スピアナート）、アジリタと母音唱法に基礎を置く装飾的な歌い方（カント・フィオリート）、高度に様式化された表現、歌手の創意で自由に変奏する技術と即興性、つまりは写実的であるよりも音楽の自律性に依拠する声の用法にある。そこからカストラート（被去勢歌手）の特殊な声、女装と男装による反リアリズム、超人的コロラトゥーラへの嗜好が生まれ、17・18世紀イタリア・オペラの特異性が形成されたのだった。これがヴェルディ以後のドラマティックな歌唱法や感情表現と美学を異にすることは、もはや明白

<sup>15</sup> 関連する拙稿として次の3つを挙げておきます。「歴史的ベルカントのメソッドと『装飾歌唱の規則』」（日本ロッシーニ協会紀要『ロッシニアーナ』第14～16号1999-2000）「歴史的ベル・カントの声楽教則」（同、第18～24号2000-03）「ソルフェッジョの誕生とフランスにおけるソルフェージュの確立」（同、第27号2004）。『ロッシニアーナ』は東京藝大、国立音大、武蔵野音大他の音楽大学、東京文化会館音楽資料室などに寄贈されています。

であろう。

この文章ではベルカントを歴史的概念と位置づけ、16世紀末から1840年頃までのイタリアの伝統的な声楽様式と定義したうえで、その声楽的特質を次のように集約しました。

- (1) 色彩とニュアンスに富む滑らかな歌い方（カント・スピアナート<sup>16</sup>）
- (2) アジリタと母音唱法に基礎を置く装飾的な歌い方（カント・フィオリート<sup>17</sup>）
- (3) 高度に様式化された表現
- (4) 歌手の創意で自由に変奏する技術と即興性（ヴァリアツィオーネ<sup>18</sup>の適用）～音楽の自律性に依拠する声の用法

以上が歴史的な声楽様式としてのベルカントとその特質に関する私の基本見解ですが、現在はもう少し多角的にこの問題を考えつつ国立音楽大学で声楽関連の講義を行なっています。

次に、ベルカントの特質と係わる若干の具体例を挙げておきましょう。

## II 装飾と変奏、ディミヌツィオーネ

### II-1 ベルカントの特色の理解

ベルカントの終焉をロッシーニからドニゼッティの時代に求めると、オペラの歌唱様式としては16世紀末のオペラ誕生から1840年頃までの約250年間となります。しかし、初期のオペラが宮廷歌手によって作られ、歌われたことを考え併せると、16世紀後半のイタリア宮廷歌

<sup>16</sup> *canto spianato* 原義は「なめらかな歌」「落ち着いた歌」。19世紀初頭には名詞化したカントービレ [il] *cantabile* とカント・スピアナートが同義とされました。

<sup>17</sup> *canto fiorito* 原義は「華やかな歌」「装飾的に展開した歌」。カント・スピアナートと対比をなす「華麗な楽節 *passi di bravura*」を具えた装飾的で華やかな声楽様式を指します。

<sup>18</sup> *variazione* 原義は「変奏」。声楽においては歌手が反復部に適用する変奏歌唱や、長い音価の音符を細かな小さな音価の音符に分割するディミヌツィオーネ〔後述〕を意味します。



とも称されます。16世紀末の段階でトリッロが同音反復のトレーモロに基づく装飾法であったことは、次の2著でも確かめられます(但し、解釈は文献により異なります。初期バロックの声楽譜では *trillo* もしくは *t, tr, tri* などの略号を用います)。

- 1) Giovanni Luca Conforti: *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, Roma, 1593.におけるトリッロ (現代譜より。ターンを伴うことに注意)



- 2) Giulio Caccini: *Le nuove musiche*, Firenze, 1602.におけるトリッロ (現代譜より)



### 例3: 楽譜に記された装飾的変奏

マルコ・ダ・ガリアーノ《ダフネ La Dafne》(1608)より第6景アポッロの歌の後半部分(現代譜から第1節の歌唱パートのみ抽出)

譜例3《ダフネ》第6景より

この曲は有節変奏形式で作曲され、モンテヴェルディが出版の際に旋律の原型と装飾的な歌い替えを提示したのとは異なり、装飾的で技巧的なパッセージが初めから記譜されています。作曲家が単純な旋律を書けば歌手はそれを原型として自由に装飾ないしは変奏し(例1)、作曲家自身が並列的に旋律の原型と装飾例を示せば、歌手は作曲家の原型に自分で装飾を加えるか、もしくは装飾例を選ぶことができます(例2)、作曲家自身が楽譜の中にコロラトゥーラや変奏を盛り込めば、歌手は楽譜に沿った演奏をする

しかありません<sup>23</sup>(例3の譜例は第1節のみ掲げましたが、第2節と第3節で旋律が変奏されます)。

いずれのケースも、歌手が旋律を装飾ないしは変奏する技術を備えている、という前提があって成立する声楽様式です。そして装飾し、変奏する技術は、ダ・カーポ・アリアを主軸とする18世紀イタリア・オペラはもちろん、アリアに反復部を設けて自由な変奏を許容したロッシーニ作品にも不可欠でした。これに対し、19世紀半ば以降のオペラや歌曲では、歌手が楽譜に忠実であることを求められます。それゆえ、ベルカントの時代は装飾歌唱の時代と言い換えてよく、ベルカントの本質は装飾的歌唱法そのものであると理解できます。

声楽教育の歴史もまた、ベルカントと非ベルカントの時代に大別することができます。なぜなら、ベルカント時代の声楽教育ではベルカントの特質に即した教育が系統的に行なわれ、装飾し変奏する技術の習得が重視されたのに対し、19世紀半ば以降の声楽教育では「より良い発声の習得」「楽譜と音楽を正しく解釈・表現する」ための教育が行なわれているからです。では、ベルカント時代の声楽教育において、装飾、変奏、即興の技術はどのような学習法や教則により伝授されたのでしょうか。次に、その一端を明らかにしたいと思います。

## II - 2 ベルカント教育の基礎をなすディミヌティオーネとパッサッジ・ディミヌイーティ

後期ルネサンスから初期バロック期の声楽教育では、音楽の基礎理論の学習に続いてディミヌティオーネを習得するための訓練が行なわれました。ディミヌティオーネ *diminuzione* [伊](ディムヌティオ / ディムヌティオ *deminutio* / *diminutio* [羅]、ディミニュション *diminution* [英] 語義は「縮小」とは、一つもしくは少数の長い音価の音符を多数の小さな音価の音符に分割・細分化する技術で、装飾や変奏の一種です。小単位のパッサッジ *passaggio* に適用するディ

<sup>23</sup> 演奏例: ナイジェル・ロジャース ARCHIV 437074-2

ミヌツィオーネをパッサッジ・ディミヌイーティ *passaggi diminuiti* といいます。パッサッジョ *passaggio* は今日ではパッセージ (旋律の短い部分や経過的部分) の意味で使われますが、16～18世紀の用語としては即興的ディミヌツィオーネを意味し、フレーズを装飾的に小さな音符に分割・細分化したり、音から音への移行を経過的に小さな音符で結ぶ技術と解されました。単純な旋律は演奏実践において、常にディミヌツィオーネの手法により、即興的に装飾・変奏されました。それゆえパッサッジ・ディミヌイーティが装飾、変奏、即興の基礎をなすと共に、分割・細分化された小音符を敏捷に歌う技術として *アジリタ agilità* (声の敏捷さ *agilità della voce* を指します) が発達したのです。

パッサッジ・ディミヌイーティの学習法は、16世紀末から17世紀初頭にかけて刊行された教則本を通じて知ることができます。主なそれを挙げておきましょう。

\*ガナッシ・ダル・フォンテガ『フォンテガーラと題された作品』(1535) Ganassi dal Fontega: Opera Intitulata Fontegara, Venezia, 1535. 注: 管楽器用

\*ディエゴ・オルティス『装飾変奏論』(1553) Diego Ortiz: Tratado de Glosas sobre clausulas, Roma, 1553. 注: 弦楽器用

\*ジローラモ・ダッラ・カーザ『あらゆる種類の楽器のための正しい縮小法』(1584) Girolamo Dalla Casa: Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti (Di fiato, & corda, & di voce humana), Venezia, 1584. 注: 楽器と人声用

—以下は基本的に声楽教則本

\*ジョヴァンニ・パッサーノ『リチェルカーテ、パッサッジとカデンティエ』(1585) Giovanni Bassano: Ricerche Passaggi et Cadentie, Venezia, 1585.

\*アントーニオ・ブルネリ『さまざまな練習曲集』(1614) Antonio Brunelli: Varii exercitii, Firenze, 1614.

\*フランチェスコ・ロニョーニ『さまざまなパッサッジョの森』(1620) Francesco Rognoni: Selva de varii passaggi (secondo l'uso moderno per cantare e suonare con ogni sorte de stromenti), Milano, 1620.

\*ジョヴァンニ・バッティスタ・スパーディ『パッサッジョの本』(1620) Giovanni Battista Spadi: Libro de passaggi (Ascendenti et Descendenti), Venezia, 1624.

学習の基本は、異なる音程の長い音価の音の移行を、細かな音符のパッサッジョに置き換えることでなされます (文字どおりのパッサッジ・ディミヌイーティ)。一例として、2つの音を基本にしたパッサッジ・ディミヌイーティの練習曲を挙げておきます (譜例4)。ここでは2度音程 (続いて3度音程) の音の移行がさまざまなパッサッジョに代置され、その多種多様なパターンを繰り返し歌うことでさまざまな用法を習得します。

The image shows a musical score titled "Passaggi diminuiti" in a single system with a treble clef and a common time signature. The score consists of 12 measures of music, each starting with a number (1 through 12) indicating a different rhythmic pattern or interval exercise. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The patterns illustrate various ways to connect two notes (a 2nd interval) or three notes (a 3rd interval) using smaller note values.

譜例4 パッサーノ『リチェルカーテ、パッサッジとカデンティエ』(1585)の現代譜より

こうしたパッサッジ・ディミヌイーティの練習は、2つの音の最少単位から短いフレーズへ、さらには旋律そのものへと拡大されていきます。単純な旋律全体を即興的に装飾・変奏する能力も、そうした学習により養われるのです。また、声楽であれば歌詞とその音節を発音しながらパッサッジ・ディミヌイーティを行う練習も必要

です。一例として、順次上昇する 5 つの音を Sancta Maria と歌う練習曲を挙げておきましょう (譜例 5)。

Passaggi sopra le Finalitati per ascendere.

1  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

2  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

3  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

4  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

5  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

6  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

7  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

8  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

9  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

10  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

11  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

12  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

13  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

14  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

15  
Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria - Sancta Maria

譜例 5 ロニーオーニ『さまざまなパッサッジオの森』(1620) の現代譜より

こうした練習曲はパッサッジオ・ディミヌイティーの習得を目的としたものであり、より良い発声を身につけ、良い趣味で歌うための訓練は別途行なわれていました。その後、後期バロック時代になると音楽の趣味に変化が生じ、声楽教育の方法もナポリの音楽院 conservatorio<sup>24</sup>を中心に確立された、系統的で実践的なものへと変わっていきます。良い発声、趣味の良い歌唱法、装飾法、声の敏捷さを段階的に高める目的で作られたソルフェッジオ *solfeggio* を教材とする教育法がそれです。

<sup>24</sup> 17 世紀末から 18 世紀初頭のナポリには次の 4 つの音楽院がありました——サンタ・マリーア・ディ・ロレート Santa Maria di Loreto、サンタ・マリーア・デッラ・ピエタ・デイ・トゥルキーニ Santa Maria della Pietà dei Turchini、サン・トノーフリオ・ア・カプアーナ Sant'Onofrio a Capuana、ボーヴェリ・ディ・ジェズ・クリスト Poveri di Gesù Cristo。重要な声楽教師にフランチェスコ・ドゥランテ Francesco Durante, 1684-1755. とニコラ・ボルポラ Nicola Porpora, 1686-1768. がいます。

後期バロック時代に確立されたソルフェッジオは、私たちがソルフェージュとして理解している階名読みや視唱とは違います。ソルフェッジオとはもともと「音階、音程、歌唱練習曲をシラブルでソルミゼーションすることを指す語に起源をもつ」用語ですが、17 世紀には「イタリアの歌唱教師が生徒の声の敏捷さや装飾技術を高めるために作曲した歌詞を持たない練習曲」を含み<sup>25</sup>、18 世紀の声楽教育では後者の意味で用いられました。

こうしたソルフェッジオは基本的に教師が学習者の能力や習熟度に応じて随時書き与える練習曲であることから、ごく僅かな例外を除いて印刷出版されることはなく、その体系的出版は 1772 年パリで刊行された《イタリアのソルフェージュ *Solfèges d'Italie*》が最初です。この練習曲集は音楽原理の概説、レーオ、ドゥランテ、スカラルラッティ、ハッセ、ポルポラ、マツォーニ、カプアーノ、ペレスの作曲した合計 238 曲のソルフェッジオ (226 曲の単声ソルフェッジオと 12 曲の 2 声ソルフェッジオ) からなり、40 年間に 12 種刊行され、広く流布しました<sup>26</sup>。

続いて今日のパリ高等音楽院の前身に当たる国立器楽朗唱音楽院 Conservatoire National de Musique et de Déclamation の編纂した《音楽院の歌唱メソッド *Méthode de chant du Conservatoire de Musique*》(パリ 1803/4) により、組織的かつ系統的な声楽教育法が確立されました。その後 1840 年までの間にヨーロッパ各国で重要な声楽教則本の刊行が続くのですが、詳細は省略します<sup>27</sup>。

残念ながら、こうした歴史的な歌唱の実態と

<sup>25</sup> Owen Jander: "Solfeccio [Solfege]" (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980/2001)

<sup>26</sup> 詳細は前記拙論「ソルフェッジオの誕生とフランスにおけるソルフェージュ教育の確立」を参照ください。

<sup>27</sup> この講演ではテキストと別に資料編として「声楽の理論的・実践的教育における歴史の変遷」「1769～1815 年に出版されたソルフェッジオによる歌唱教本と練習曲集」の一覧表を配布しました。資料編は『ロッシニアーナ』第 28 号 (2005) pp.34-43. に掲載しましたので参照いただければ幸いです。

理論、声楽教育法や歌唱教則本の変遷に関する研究はまったくといって良いほど行なわれていません。

### III ベルカント復興の課題(結論にかえて)

日本で「イタリア古典歌曲」と誤訳されたアリアから、ヘンデルやヴィヴァルディのオペラ・アリア、モーツァルトを含む古典期のアリア、さらにはロッシーニからドニゼッティまで、ベルカント時代の声楽曲は歌手の重要なレパートリーであり、それらの楽曲は現代の声楽教育においても重要な学習教材となっています。にもかかわらず、ベルカントについて正しい概念を持たず、歴史的な諸問題をいっさい知らぬまま演奏と教育が行なわれているのが現状です。ベルカントの声楽曲を演奏し、ベルカント教育をしようと思えば、当然のこととしてベルカントに関する研究が基礎とならねばいけないのに、それが欠落しているのです。そして「楽譜と音楽を正しく解釈・表現する」ことを教えると言いながら、教育現場で使用されている楽譜の大半(イタリア古典歌曲からヴェルディまでのそれ)は真正なものではなく、典拠の怪しい、後代に改竄されたものばかりです<sup>28</sup>。批判校訂版を除く現行楽譜の大半が原曲を正しく反映していないのですから、楽譜どおりに歌えば歌うほど作曲家や時代様式を逸脱した演奏になってしまうのです。

繰り返しになりますが、ベルカントとは、「高度に様式化された表現、歌手の創意で自由に変奏する技術と即興性」に基盤をもち、「色彩とニュアンスに富む滑らかな歌い方(カント・スピアーナート)」と「アジリタと母音唱法に基礎を置く装飾的な歌い方(カント・フィオリート)」によって実践される歴史的な声楽様式であり、ベルカ

ン歌手にはドイツ・リートのような歌詞に基づく表現解釈とは異なる「音楽の自律性に依拠する声の用法」、すなわち創造的で個性的な演奏表現が求められます。これらの特質を身につけさせるための発声、歌唱、表現、知識の系統的な教育がベルカント教育であるなら、私の知るかぎり日本ではまだベルカント教育が行なわれていません。なぜならベルカントの理解に不可欠な声楽の歴史研究の立ち遅れが歴然としているからです。

ベルカントは過去の、いったん失われた歴史的な声楽様式です。したがってそれは、声楽研究者が総力をあげて研究し、復興させるべき課題にほかなりません。それにはより広い視野に立つ歴史研究が必要になります。オペラ史、歌手と歌唱の歴史、演奏解釈や受容の変遷はもちろん、「声と歌唱についての同時代証言に関する研究」や「歴代の声楽理論と歌唱教則本の研究」といった、従来の声楽研究で見落とされたテーマも含まれます。そうした個別分野の研究の進捗と成果に立脚して初めて、教育と演奏実践の双方で真のベルカント復興が可能になるものと私は確信しています。

#### 【付記】

本稿は日本声楽発声学会第82回例会における講演の総論部分を文章化したものです。この講演では各論に該当する「ベルカントの起源」「16世紀の宮廷歌唱に関する証言」「後期バロックの声楽装飾と基本技巧」についてもふれ、要点を配布テキストに記しましたが、本稿では省略させていただきました。

みづたに あきら(国立音楽大学非常勤講師[オペラ史/声楽研究])

<sup>28</sup> オペラの楽譜の特殊性、現行楽譜の欠陥とその原因、批判校訂版の意義については拙著『消えたオペラ譜』(音楽之友社2003)を参照ください。