

ジュゼッペ・ヴェルディのオペラ《ラ・トラヴィアータ》のヴィオレッタのアリア 〈ああそは彼の人か〉〈花から花へ〉の歌唱についての一考察

在 原 章 子

はじめに

2001年はジュゼッペ・ヴェルディ（1813.10.10、レ・ロンコレー 現パルマ ～1901.1.21、ミラノ）没後100年にあたり、世界各地の歌劇場でヴェルディのオペラが上演されているが、なかでも彼の三部作《リゴレット》《ラ・トラヴィアータ》《イル・トロヴァトーレ》はどこの劇場においても常に人気のあるレパートリーとなっている。

ヴェルディは生涯に32のオペラを作曲し、本人の手記によると、その他に約100曲の楽譜を書いたとされるが、彼の遺言により、若い時の作品や未出版のオペラ《リヤ王》等 多くの未完の作品が焼却された。

《ラ・トラヴィアータ》は、彼の19番目の作品であり、第2期、成熟期の作品である。初演がオペラ史上に残る大失敗であったにもかかわらず、「悪いのは誰か、時が経てばはつきりする」¹⁾とし、自作への自信と愛着を述べている。

本研究では、このオペラの第一幕で主役のヴィオレッタ・ヴァレリーによって歌われる、第六曲のシェーナとアリアの歌唱についての考察をおこなった。

オペラ 《ラ・トラヴィアータ》 全3幕4場

原作：アレクサンドル・デュマ・フィス

(1824～1895フランス) 著の小説

台本：フランチェスコ・マリア・ピアヴェ

(1810～1876イタリア) イタリア語

作曲年：1853年（40才）

初演：1853年3月6日 ヴェネツィア・フェニーチェ座

第1幕 [ヴィオレッタの家の広間]

第2幕 第1場 [パリに近い田舎家]

第2場 [フローラの屋敷の広間]

第3幕 [ヴィオレッタの寝室]

このオペラは楽曲のひとつひとつに初めから順に番号がつけられているいわゆる、ナンバー・オペラの形をとっているため、全曲を19の小曲に区分出来るが、各曲間の区切りはさほど明確でなく、音楽をとどこおらせない流れになっている。

ヴィオレッタの役柄について

オペラの問題の《La Traviata》は「道を踏み誤ったおんな」である。この語 Traviata は「道を誤らせる」「墮落させる」の他動詞の女性形である。原作の芝居《椿を持った女》《La Dame aux Camélias》と区別するためにヴェルディが考えた創作語である。ボローニャ初演時に司教座聖堂参事会員が宗教上の検閲を行い、原題《ラ・トラヴィアータ》ではいかがわしい感じがするので《ヴィオレッタ》に代えるようにと命じた。それ以来《ラ・トラヴィアータ》《ヴィオレッタ》日本での《椿姫》と3つの題名を持つ事になった。（日本名は原作の翻訳者、森鷗外がつけた《椿姫》を借用している。）²⁾

原作者デュマとヴェルディはともに最愛の恋人が世間的に認めてもらえないという、そのつらい体験から、愛の砂漠に住むドミ・モンディーヌ（半世界の女）のヴィオレッタこそ愛の貴さを知り無償の愛を知る気高い精神の持ち主、「清純な聖女」であると力説する。ヴィオレッタは当代随一の「ドミ・モンディーヌ」ということになる。真の愛を知りドミ・モンディーヌがなによりも恐れる貧困のなかで

報われずに死んでいくヴィオレッタを「所詮無理な話だったのさ、あいつは道を間違えたのだ」と世間は嘲笑った。「はたしてそうであろうか…。」というのが、ヴェルディがこのオペラで聴衆に問いかけた問題である。

ヴィオレッタは美人で聡明、気品をそなえ知性的で、ダンスもピアノも乗馬もこなし、会話も洗練されている、さらに気高い精神を持ち、本当の愛を知ることになる女性、「ドラマと無縁に美しく歌って何の意味があるのか」³⁾ というヴェルディの要求、声による表現の多彩さを考えあわせると、ヴィオレッタという役が、唯歌えるだけでは観客を魅了する事の出来ない難役だと言うことが理解出来る。

ヴィオレッタ役の歌唱表現の全体的留意点

I] 「ヴェルディの演奏者に対しての要求」

ヴェルディは初期には演奏に関して、あまり具体的な指示や要求をしなかったようであるが、第2期頃からしだいに、具体的な要求あるいは指示をするようになっていく。歌う時の身振りや表情を非常に重んじ、後年の資料でもよく言われているように、歌詞が明確に聞き取れる事を重視した⁴⁾。1850年頃から常に自分の書いた楽譜どおりの演奏に固執するようになっている、ヒロインの葛藤が、その女性の性格の中でどのように表現されるかを徹底的に考え抜き、心理の深みに降りて行き、音楽で確かに造形することだけを考えて。「ドラマと無縁に美しく歌って何の意味があるのか、歌手が作品を規定するのではなく、作品がそれにふさわしい歌手、役がそれにふさわしい表現を求めるだけなのだ…。」⁵⁾ これがヴェルディの信念である。彼が歌手に求めたのは真に生きた人間として演じるリアリズムであり、役のために自分を投げうって表現することであった。

II] 「ヴィオレッタに求められる声と表現」

ヴィオレッタ役には3種類の表現の要素（声と言い換えても良い）が必要である。これはあくまでも表現の幅を表す事ではあるが、第一幕では華やかな高音域でのレジーエロな表現が求められ、第二幕では劇的なリリコ・スピント、第三幕では叙情的なリリック・ソプラノの声を求められる。ヴィオレッ

タの役は音楽が完璧なために誰が歌っても一応のレベルを保った歌唱が出来そうであるが、これらの異なった声の表現を求められる難役である。デリケートな心理劇なので、ヒロインに言葉に対する鋭いセンスと劇的な表現力が求められる訳である。

本研究で取り上げたのは、第一幕の華麗な歌唱表現の求められる、演奏時間約11分の大アリアである。この曲だけに限れば、ソプラノの声の区分を厳しく限定せずに歌うことが出来るので、音楽大学の卒業試験、新人演奏会、コンクールのように、一曲で声と音楽性をアピールする事が出来るアリアとしては最適であり、課題曲、自由曲として選曲されることが非常に多い曲である。

資料として使用したのは以下のCDと歌劇場での公演を収録したビデオテープである。便宜上歌手名での表記とし、録音年代順に並べた。

[CD全曲録音]

- | | | | |
|------------------|------|---------------------------|----------------|
| メルセデス・カプシール | 1928 | EMI | |
| | | | TOCE-9300-1 |
| レナータ・テバルディ | 1954 | LONDON | |
| | | | POCL-3830-1 |
| マリア・カラス | 1955 | WARNER FONRT | |
| | | | WPCS-10518-9 |
| | 1955 | EMI TOCE-3951-2 | |
| | 1958 | EMI TOCE-3959-60 | |
| アントニエッタ・ステッラ | 1955 | EMI | |
| | | | TOCE-9640-41 |
| ビクトリア・デ・ロス・アンヘレス | 1960 | | |
| | | EMI 72435 72899 2-72900-2 | |
| イレアナ・コトゥルバス | 1977 | Grammophon | |
| | | | POCG30149-50 |
| レナータ・スコット | 1982 | EMI CDC7 475382 | |
| | | | 7 47539 |
| シェリル・ストウダー | 1992 | Grammophon | |
| | | | 435798-2-799-2 |
| アンジェラ・ギオルギエウ | 1995 | LONDON | |
| | | | POCL-1578-9 |
| Eteri Gvazava | 2000 | TELDEC 8573-82741-2 | |

〔CD アリアのみ〕

アメリータ・ガッリークルチ RCA VICTOR
年代不明 09026 - 61413
クラウディア・ムツィオ Ninbus Records
年代不明 882 562 - 905
ジューン・アンダーソン 1984 BONGIOVANNI
ANF - 229
アンドレア・ロスト 1997 Sony Record
SRCR 1997
レオンティーナ・ヴァドゥヴァ 1997 EMI CLASSIC
TOCE 9873

〔ビデオテープ 全曲〕

イレアナ・コトゥルバス メトロポリタン歌劇場
1981.3.28
ティツィアーナ・ファツプリチーニ ミラノ・スカラ座
1993.12.31
レオンティーナ・ヴァドゥヴァ ボルドー・オペラ座
1997.3
ディミトラ・テオドッシュウ
フェニーチェ歌劇場来日公演 2001.9

アリアの構成

第6曲 シェーナとアリア

第一部

〈E strano! e strano!〉〈不思議だわ〜〉
シェーナ 1〜22小節
へ長調 4分の4拍子
〈Ah, forse lui〉〈ああ、そは彼の人か〉
アリア (カヴァティーナ) 23〜114小節
へ短調〜へ長調 8分の3拍子
Andantino

第二部

〈Follie! follie!〉〈どうかしてる〜〉
シェーナ 115〜135小節
へ長調 4分の4拍子
Allegro
〈Sempre libera〉〈私はいつだって自由〉
アリア (カバレッタ) 136小節〜253小節

変イ長調 8分の6拍子

Allegro brillante

このアリアはロマン派前期のベルカント・オペラ（プリマ・ドンナ・オペラ）時代の、カヴァティーナからカバレッタへの大アリア形式で作曲されている。カヴァティーナの深い詠嘆からカバレッタの輝かしい高揚への変化と音楽のもつドラマティックな力を歌い出すアリアである。このアリアのカバレッタはヴェルディが最も想像力を活用して作曲し、成功した例であると言われている。

歌唱法

第5曲導入部のストレッタの後奏の部分は、幕開けの音楽が行進曲風に奏されるが、単独のアリアとして演奏する時には、この部分の後ろ8小節を前奏として使用するとよい。その場合には次の「E strano!」の出だしが唐突にならないように、休符のリズムとプレスに配慮が必要である。



〈E strano=不思議だわ〉ドミ・モンディーヌである自分がこのような心のざわめきを憶えるとは「不思議だわ」と歌いはじめる。資料として使用したCD、ビデオテープの歌手の演奏を大別すると①リズムの変化をほとんど付けない歌唱[カプシール、テバルディ、ロス・アンヘレス、ステッラ]、②変化を強弱で歌いわけている歌唱[スコット、ロスト]、③二度目の「e strano」のリズムを詰めぎみにして変化をだしている歌唱[カラス、コトゥルバス、ギオルギウ、ヴァドゥヴァ]となる。①の歌唱は大らかで立派な歌唱であるが、多少時代の古さを感じさせる歌唱となる。この「E strano! estrano!」は休符に気持ちが十分に込められているので、リズムを乱すことなく楽譜通りに②③のいずれかの変化を付けた歌唱が適切である。この部分はギオルギウの歌唱のように舞台上からは聞き取り難いほどのつ

譜例 2



譜例 3



ぶやきで歌われることもあるが、言葉を呑み込む事なく「strano」のsをその前の「E」の音に含まれるように丁寧に発音することにより、より言葉の表現が明確になっていることが解る。

「in core scol~」落ち着いてプレスを取り、一音一音確かめるように「ac-cen-ti」の2分音符に向かって歌い進める。大切な言葉なので、決して急いだ歌い方にならないように、また伴奏譜の最後の部分の嬰ト音のリズムは、小節の頭に向かって飛び込んでしまいがちなので、決してつめ過ぎないような注意が必要である。(譜例2)

「anima mia?」の anima の部分は楽譜どおりの歌唱と、譜例3のように三連符に変えて歌われることがある。歌唱上の問題点としては、付点音符の場合は直前の「~bata」の「a」の重なりにより、「魂」の強調したい語が流れて聞き取りにくくなる。「~ba」を長めにし「anima」を幾分つめ気味に三連符で歌うことにより言葉を生かして歌うことができるが、声の質と表現という観点からこの二種類の歌い方の比較を行なった。(資料1)

指揮者、歌手の解釈が異なることがあるので断定することは危険であるが、違いは、歌われている年代、スタイルの差ではなく、比較的軽くアジリタの効く歌手に三連符での演奏が多いことがわかる。三連符でテンポをややおとしている場合には、叙情的で美しく、感傷性が内側に向けられた表現となり、早めのテンポでつめて歌われていたり、リズム通りの場合は気持が外に向けられた表現としての歌い

資料 1

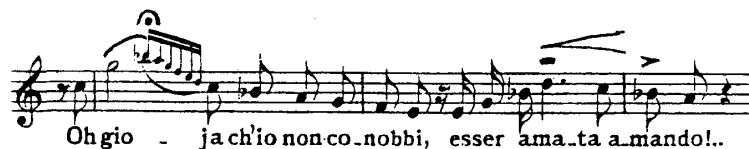
歌手名	リズム	♪ =	♪. =
テバルディ	付点	72	76
ステッラ	付点	72	84
ロ・アンヘル	付点	76	80
スコット	付点	72	84
ギルギウ	付点	76	76
Gvazava	付点	66	80
ヴァドヴァ	付点	69・90	76・92
ファッリナーニ	付点	72	84
カリ・クレ	三連符	80	88
カプシール	三連符	88	84
カラス	三連符	76・66	76・76
コッパリス	三連符	84・72	84・84
スターター	三連符	80	84
アンダーソ	三連符	76	80
ロスト	三連符	66	84
テオドッショ	三連符	60	76

歌手名：譜例3の考 使用した演奏者名

リズム：譜例3のリ の種類を表す

♪=…第一部のアリ テンポ、♪.=…は第二部のアリアのテンポ

譜例 4



方、と解釈出来る。テクニックの欠如からくる歌唱上の問題点としては前に述べた通りであるが、声の質、表現の違いによるこの楽譜の変更は、長年の演奏の歴史が育んできた良い慣習であり尊重されるべきものであると考える。

ヴィオレッタの最高の喜びを表す「Oh gioja」は重要な部分である。二点変口音は充分にコントロールされた輝かしい声で延ばし、その後の音階は素早く降りる。注意すべきポイントは、二点ト音から二点変口音への移行は、「Oh gioja」の部分全体にスラーがあると考え、レガートを失ってはならない事である。[カプシール、ロス・アンヘレス]の歌唱は二点ト音がたっぷり長くのばされ、二点変口音からのスケールが早めに歌われているが、クラシックな時代を感じさせる歌唱である。

唱法で最も重要なのがレガートであるが、楽語としての「移行の滑らかさ」ではなく、声と歌唱表現にとっての最も重要なテクニックがレガート唱法である。レガートで感動的なフレーズが作り出せる事は、オペラを歌う上での最良のポイントのひとつであり、この部分の歌唱表現もその意味で重要な所である。[カラス、スコット]は最適なテクニックでの歌唱を示している。声楽教師や経験の浅い指揮者がホ、ホ、ホ、のようにとか高い音の美しい響きを得るために「gio ho」のように「h」を入れなさいというような指導や要求をすることがあるが、そのような時は自分のテクニックが未熟である為の指摘と考えて、あくまでもレガートを習得するよう努めなければならないことを示している。

譜例 5



この3小節は二つのスラーに分けられているが、声楽的には3小節にスラーがかけられているという意識で、最後の二点ハ音に向かって歌い進め、16分音符スタートと終わりの3音は少し動きをつけ、平

板にならないような歌唱がのぞまれる。

ここからアリア〈Ah, fors'e lui〉になる、へ短調～へ長調、八分の三拍子、Andantino、「ああ、多分あの方よ」という訳になるが、日本ではくああ、そは彼の人か〉の訳のアリアとして通っている。ヴィオレッタの自分の心の内の戸惑い、訝りからアルフレードに対する恋心へと移っていく。

テンポは♩=96と指定されている。現代のヴィオレッタ歌手のテンポの比較が資料1の♩=の部分である。前奏のテンポが指揮者により若干の違いがあるが、〈Ah, fors'e〜〉のアリアはほとんど指定されたテンポよりやや遅めの♩=72～76のテンポで歌われている。[カラス、Gvazava、ロスト、テオドシユウ]の♩=60～66のテンポは、ヴィオレッタの心情を掘り下げ、よりドラマティックな表現を求めているテンポの設定であり、よほどの表現力を備えているか、「この歌手であれば」と認められた特別の歌手のものであり、感傷的になりすぎたり、説得力ある内容が伴わない場合には、このテンポ設定をすべきではないと考える。

このカヴァティーナでは、繊細な感情を表現するための音色、強弱、言葉の持つリズム等がポイントになってくる。「マリア・カラス オペラの歌い方」—ジュリアード音楽院マスタークラス講義—(ジョン・アードイン・著 西原匡紀・訳)(引用文献番6.201頁)の指摘が納得の出来る正論であるので次に翻訳で紹介する。

「〈AH! fors'e lui〉を歌う時の構えは、《リゴレット》の〈Caro nome〉のそれと似ています。つまり、どちらも内面的な思いであり、恋心がテーマであり、そしてどちらかと言うと、立ち止まるような、息を殺すような感じで歌いはじめます。違うのは、ヴィオレッタのこのフレーズのほうがずっと大きな愛の気分が込められている事です。だってそうでしょ、彼女のほうがジルダよりもずっと世間をしっている、人生経験の豊富な女性なのですから」。

譜例 6



このアリア部分の全体に言える事であるが、スタカート（短く切る）の指示については“短く切る”という意識をもたずに“そっとおくように”“声を押さないように”“言葉のリズムをたいせつに”のような意識で注意深く楽譜を読み込むことが大切である。

「multi」の装飾音符は勢いを付けずに、幾分長めの「ti」の二点変イ音と共に美しい響きの欲しいところである。また、譜例6に示したようにポルタメント、スラーのかけ方はフレーズのとり方により数種類考えられる。上行、下行共に、ポルタメントは大袈裟にならず、美しく透明感のある響きのなかで付けられなくてはならない。

譜例 7



譜例 8



同じ音形がクレシェンドしながら三度繰り返され *ppp* 「愛に目覚めさせ！」になる。この部分は譜例のようなフレーズで歌うことがある。譜例7はアルフレードの愛によりヴィオレッタ自身の愛の世界が広がるという心の動きをはっきりとフレーズで区切って表現することになり、[コトゥルバス、ギオルギウ、ロス・アンヘレス、ストウダー、カラス、ステッラ、ガッリークルチ] など、多数の歌手がこの歌唱をしている。譜例8の場合は二点ホ音から二点ヘ音への移行が滑らかになり「destando」から次のメロディーのフレーズとして取り込んだメロディーラインとなる。表現としては大きなフレーズになり、現実を神秘的な愛の世界へと高揚させるメロディーラインを作りあげることになる。この場合はたっぷりとしたブレスが必要になり[スコット、カプシール]がこの歌唱で美し

いメロディーラインを描いている。

演奏者の声と役柄の表現法の違いにより、これらのフレーズのなかから選ばれてよいと考える。

どのフレーズにしてもヘ長調の初めの二点ヘ音は、はっきりと輝きのある響きと、次へ向かっての広がりが必要になる。

譜例 9



「cro-ce」の二点イ音、二点ト音は長めに、そしてそれに続く *leggero* と指定されている部分からの「苦しみ」の三連符は、リズム感を失わないように歌うことで、苦しみということばの堅さの表現ができる。66小節目からの二節目は全曲演奏以外では省略され、118小節目に跳ぶ。

カデンツはオリジナルか、出版されている譜例11、12の二種類の慣例を集めたカデンツ集より選ばれている。ベル・カント時代のような、様式的大カデンツではないので、オリジナルの最後の部分をオクターブ上の二点ホ音、二点ヘ音とし、二点ヘ音は三小節いっぱい延ばす事で充分である。テバルディがこのメロディーラインを選んで立派な響きをきかせているが、他の歌手は全てオリジナルの一点ヘ音で終えている。歌唱表現としては、愛の陶酔の締め括りとして、緊張感の漂う二点ヘ音よりは穏やかな一点ヘ音がふさわしいと言うことであろうが、次の「Follie!」で現実に戻ると言う状況と、歌唱上のコントラストを考えた時にも、一点ヘ音はよりふさわしい選択であると言える。

「Follie! follie!」「どうかしてる～」

シェーナ 四分の四拍子 Allegro ♩=120

ヴィオレッタは甘い夢から我にかえり、ドミ・モンディーヌの自分は夢などゆるされない事を自覚す

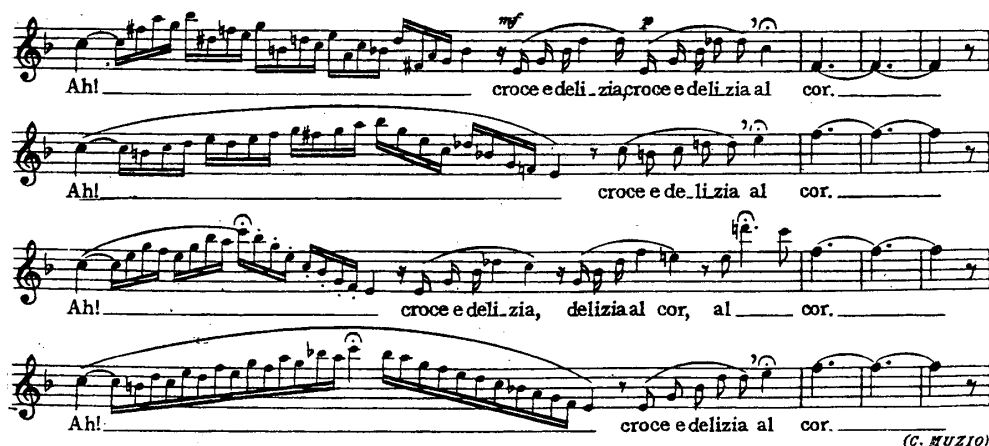
オリジナル

譜例10



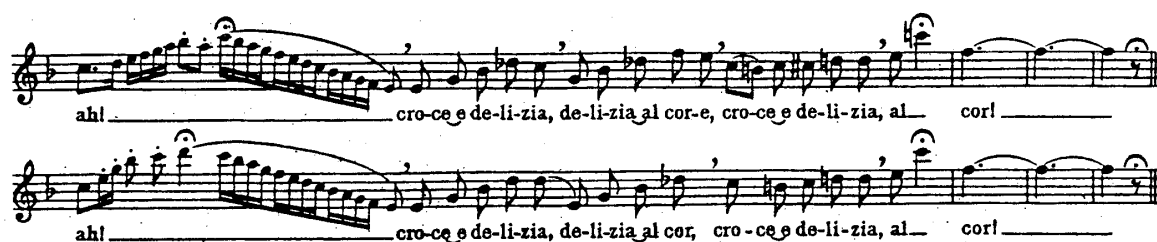
譜例11

Ricciのカデンツ (luigi. 1805. 7. 8ナポリー
1859. 12. 312ブラハ)



Estelle Liebling のカデンツ

譜例12



る。直前の *resta concentrata* (ほんやりして) から *scuotendosi* (目ざめたように) この気持ちの変化を声の強さの変化と言葉のアクセントでしっかりと歌い、感情的な高まりを、つぎのアリアへとつなぐ。アクセントを付ける音の頭に母音をしっかりとめめる事が出来ないと、説得力のない音になってしまうので注意がいる。次のフレーズは前のテンポの勢いを失わないように「*perir*」まで歌いきってしまう。

「gioir!」「楽しむことだわ!」のはじめの二点変口音は、いくぶん長めに強調したいが、「g」の発音が音を強調したい為に頑張りすぎて汚くならないよ

うに「gio」を一括して発音するか、gを軽くしoに響きを集めるなどのテクニック上の工夫が見られる部分である。二度目はやゝ柔らかく弱く歌い、そのままブレスを取らずに最後まで歌い切ってしまう。三点変二音から「Ah」で歌い、前の「~ir」から「Ah」の間は一気に繋げ、三点変二音は強調される。カプシールのように声の美しさと技巧のみでも充分説得力のある歌手の場合は、高音を自由に延ばすなどかなり自由な歌唱が許されると言える。「勢いで歌い切ってしまう」ような歌唱が生きるフレーズとも言える。(譜例13)

譜例13



このアジリタの勢いを受けて次のアリアへと進む。ドミ・モンディーヌとしてのヴィオレッタに戻る瞬間でもあるので、勢いを失う感傷的なリタルダンドやディミヌエンドは避けなければならない。

アリア〈Sempre libera〉〈私はいつだって自由〉〈花から花へ〉のアリア名で親しまれている。

変イ長調、八分の六拍子、Allegro Brillante、カバレッタにあたる部分である。「純粋な恋など諦めて、自由に享楽の世界を楽しもう」と華やかにうたわれる。テンポは♩=84と指定されている。資料1の♩=では84が8名、76が7名、80が3名、92が1名となっている。ほぼ指定のテンポで歌われていることがわかる。

譜例14



この部分は ① 譜例14のように、二点ト音から「Ah」に変え、ブレスをその前の二点ホ音の後でとり三点ハ音の後二点ハ音まで軽いポルタメントをかけて下りる。② 三点ハ音を延ばした後にブレスをとり「a diletti」と入っていく。③ 「- trovi」のブレスの後「a diletti」のフレーズまでブレスを取らずに、大きなフレーズにする歌唱の三種類にわけられる。これを歌手で分類してみると資料2のフレーズの項目のようになり、圧倒的に①での歌唱が多い事がわかる。②の歌唱は原譜通りということであるが、高音で強いまち切るといふ発声上のテクニックと高音をたっぷり持続させる事への適性に課題がある。③の場合は発声上の美点であるブレスの長さを誇示することが出来るフレーズであり、特に表現上の意義が認められるものではないと考える。いずれの歌唱においてもヴィオレッタの決意を示すフレーズなので、センチメンタルな甘さを感じさせない直線的な勢いと、声の聴かせ所であるため完全な美しい響きの確保が重要である。

この後、バルコニーの下からのアルフレードの声が聞こえるが、さらに迷いを振り切り、同じメロディーをくり返す。アリアのみの演奏ではこのくり返しはカットされることが多い。

資料2

歌 手 名	フレーズ	音 名	分類
カブシール	①	Es	I
カラス	①	Es	III
コトゥルバス	②	Es	IV
ガッリークルチ	①	Es	I
アンダーソン	③	Es	IV
ロスト	①	Es	IV
テオドッシュウ	②	Es	III
ファップリチーニ	①	Es	V
テバルディ	①	B	II
ステッラ	①	B	II
ロス・アンヘレス	①	B	II
ストウーダー	①	B	V
ギオルギユウ	①	B	II
ヴァドゥヴァ	③	B	II
Gvazava	①	その他	V
スコット	②	その他	V

フレーズ : 譜例14での歌唱の種類

音 名 : 譜例15.16での歌唱の音の違い

分 類 : 歌手の分類

上行のスケールの部分はテクニックとしての難易度の高い部分なので歌詞は全て「AH」でという方法もあるが、二点変イ音の前の二回は楽譜通りの歌詞で、その後のスケールは「Ah」という歌い方がこの部分全体のバランスがとれた歌詞の付け方といえる。

譜例15



譜例16



「il mio pensier」の二度目の二小節半は休止にし、次の二点変口音から「AH」で入り最後は譜例のような二種から選ばれている。終止の部分を歌手の演奏で比較をしてみると、資料2の音名の項目部分になる。三点変ホ音をEs、二点変口音をBと表記した。大雑把な捉え方では、軽めの声の歌手が三点変ホ音で歌い、重めの声の歌手が二点変口音で歌っていると言えるが、更に資料2の分類の項目で歌手のタイプ別にしてみると、次のような事が分かる。

- I：カプシール、ガッリークルチのようにコロラテューラの技巧的歌唱の全盛期（マリア・カラスがベルカントオペラの復興を成し遂げるまでの技巧優先の時代）の歌手。
- II：テバルディ、ステッラ、に代表されるイタリアオペラのプリマドンナ全盛期（1950年～1980頃）のたっぷりとした立派な声の歌手。
- III：カラス、アンダーソン、テオドッシュウのようにアジリタが効き表現はドラマティックである（ベルカントオペラを歌うことの出来る）歌手。
- IV：Iの歌手のテクニックは備えているがより叙情的な声と表現を得意とする歌手。
- V：歌唱表現を楽譜や歌い方の独自性で表現している歌手。

この分類からI・III・IVの歌手が三点変ホ音で歌いII・Vの歌手が二点変口音で歌っていることがわかる。この事は、単に軽い、重いの声のタイプで分

かれるのではなく、表現と関わっている事を示している。

音の高さにより歌唱の価値が左右されるものではないが、アリアのみを歌う場合はオペラ全曲を歌う時のようなリスクはないので、発声上三点変ホ音が出る若い歌手などは、挑戦し三点変ホ音の響きを獲得するよう努力すべきであろう。

まとめ

当初、ヴィオレッタ役の歌唱表現ということで研究を進めたが、数多くのオペラ上演や映像、CDの演奏に接し、オペラ全体を視野に入れた考察は音楽を通しての役柄の表現とはいえ、演出、指揮、歌手のどの部分の主張が強いかにより、音楽、あるいは歌唱までもがかなりの影響を受けていることが判った。そのため役柄の表現の部分を極力省いて、テクニック中心に考察を進めざるを得なくなった。さらに、歌唱法そのものに使用する用語については、抽象的な表現のみで、共通認識が非常に難しくなることも痛感した。これらのことをふまえ今後「声のテクニックと歌唱表現」をテーマとしてさらに研究を進めて行くつもりである。

引用・参考文献

- 1) 目黒三策 1969年 「音楽辞典」 音楽之友社 112～113頁
- 2) 東芝EMI 「全曲CD解説書」 TOCE 10頁
- 3) 水谷 彰良著 1988年 「プリマ・ドンナの歴史II」 東京書籍株式会社 368頁
- 4) ジョーゼフ・カーマン著 1994年 「ドラマとしてのオペラ」 音楽之友社 194頁
- 5) ミヒヤエル・ヴァルター著 2000年 「オペラハウスは狂気の館」 春秋社 186頁、263頁
- 6) ジョン・アードイン著 1989年 「マリア・カラス オペラの歌い方」 音楽之友社 201頁
- 7) 青木 爽 訳 1966年 世界歌劇全集10椿姫 音楽之友社

- 8) Giuseppe Verdi 「LA TRAVIATA」 Edition Peters
sEP 77頁～88頁
- 9) Mario Parenti 1964年 「LA TRAVIATA」
Ricordi 65頁～76頁
- 10) RICCI 1903年 「Variazioni—Cadenze Tradizionali」 Ricordi E. R. 83頁
- 11) Estelle lieblich 1943年 「Coloratura Cadenzas」
G. Schirmer, Inc 62頁