

『声楽家のマニュアル』分析(Ⅱ) －発声教則本による発声メカニズムと声楽教育－

Analysis of the “Manual of the Vocal Artist” (II) －Vocal Mechanisms and Vocal Education for the metodo of voice－

岡 元 敦 司
OKAMOTO Atsushi

抄 録

本研究は、イタリアのオペラ史に関わる声楽研究に欠かせないスクオーラ・アンティーカ¹⁾(伝統的な教え；直訳では“古き学校”)について、オペラが初めて作曲された1600年以降に書かれた文献を読み解き、声楽教師や音声生理学博士による語録(ここでは“ことば”とする)を精査、20世紀初頭までに発刊された発声教則本を分析し、伝統的な声楽教育とはどのような“学び”だったのかを考察し、現在の声楽教育における発声法を研究し論ずるものである。

1830年にロッシーニが作曲を止め、オペラ史ではベルカント期に終止符を打つことになるが、華やかで高い技術を誇った歌手(ヴェルドゥオーゾ)を育成するための声楽教育は絶好期を迎え、すでに多くの声楽教師によって教育メソッドが確立されていた。そのメソッドは後のイタリア・オペラを支え、20世紀初頭まで繁栄させたプッチーニ作品から現在の声楽教育に影響し続けることになる。後にスクオーラ・アンティーカを継承した多くの歌手たちは20世紀初頭のオペラブームを巻き起こし、更には世界各地からそのメソッドを求めて多くの歌手がイタリアの声楽教師の教えを請い、現在に至るまでこの“伝統的な教え”を各国で継承しオペラという芸術を守り続けている。

我が国の声楽教育においても、呼吸法、発声法、ソルフェージュ、様々な声を用いた音楽教育においてこのスクオーラ・アンティーカが根底にあると言っても過言ではないだろう。例えば、“ベルカント”はベルカント期として1830年までの華やかで卓越した舞台を行っていた時代について定義する語意にもかかわらず、多くはベルカント唱法と称してイタリアの伝統的な歌唱法“良い歌声”と捉えている。

“ことば”はその輝かしい時代とその時代を作った声を想像し、いつしか“美しき時代”、つまり“良い声”を意味する言葉として変貌を遂げたのである。

時代と共に変わるメソッドを認識しながら、このスクオーラ・アンティーカを分析し、我が国の声楽教育現場で未だ不鮮明な点を解決できるよう、当時の声楽教師が残してきた“こと

1) Scuola Antica イタリアにおける声楽指導の中で使われる“伝統的発声法”もしくは現代において消えつつあるメソッドについて表現される言葉。

ば”による教育を再び起こすことで、“伝承”という意義を改めて問題として定義し、この研究論文を書き留めるに至った。本論文は研究報告書として『北翔大学北方圏学術情報センター年報第12号』に投稿した『声楽家のマニュアル』分析（Ⅰ）～スクオーラ・アンティーカーによる声楽教育の一考察～第2章として研究論文とする。

キーワード；音楽，音楽教育，声楽，声楽教育，発声法，呼吸法

< 1 > 科学的に実証された発声と“ことば”指導の在り方

声の歴史において、弁術や演劇への発展は数千年に遡るが、発声生理学においてはオペラが誕生した1600年頃から急速に発展してきた。作品のために歌う基礎力が必要となり、その訓練のために様々なメソッドが誕生し、歌手たちはその配役を演技するために競って美しい声を求めたのである。1885年にマヌエル・ガルシアによってこれまで誰も見ることのできなかった声帯を実際にみることに成功し、発声に関する知識が深まり、多くの論文が発表された。そこには今日の歌手が抱えている同じような問題がすでに18世紀に存在していたことが証明されるように、発声に関するメカニズムのみならず、喉頭機能や、靭帯で支えられた声の理論、共鳴する鼻腔の働きや発声時の呼吸機能について、ほとんどが様々な“ことば”によってすでに書かれていた。それらの論文は声楽教育に関する発声の生理学、また歌唱に関する心理とその哲学における精神について伝承され、現在における声楽の教育現場に結びついている。

声楽はこの数千年にさかのぼり、より健全な声を追い求めて様々な声楽家や科学者によって研究されてきた。ギリシャ時代ではリベラルアーツの一環として弁論と音楽は絶えず隣り合わせで考えられていたが、より優れた弁術をするために声楽の技術は必要不可欠とされ、深呼吸は肺の特別な運動であり、発音器官や横隔膜の運動は健康に大きく関係があるとされていた。当時から声楽は健康に良い教養科目の一つとして長い年月私たちの日常に溶け込んでいる（その間に様々な病原菌に関する流行によって飛沫感染を危惧されてきた半面も持っている）。さらには1624年 Burton. Rによる『憂鬱の分析』Anatomy of Melancholy (Oxford)において“音楽は絶望と憂鬱の特効薬であり、悪魔自信を追い出すものである”と論じてからは音楽と心の関連性に注目し始め、これまでの医学的な視野から大きく心理的な方向性を重要視していくようになった。その後、呼吸力学について研究が進み、現代において言われている声楽は、8割が呼吸法の習得とされ、多くの科学者によってその呼吸メカニズムが科学的に実証されていった。

しかしながら科学的実証がない19世紀までの多くの声楽教師が“ことば”と実践のみで多くの偉大な歌手を生み出したことや、今日でも音声生理学や音声器官の機能を知らないまま歌手として活躍し、また声楽教師として優秀な歌手を輩出している現状を踏まえなくてはいけない。

新しい声楽教育の常識として求められているボディマッピングやボーンメソッドの体幹指導、科学的な根拠、常に新しい環境で声楽教育を打ち出していくためには、基盤となる根本的なアドバイス“ことば”の真意を探ることが、今日の実践的な声楽教育の現場において重要であることは言うまでもない。

ここでは様々な実証を試みてきた声楽教師たちがどのような“ことば”指導を行っていたか、また現代における科学的な根拠との結びつきについて考察研究をしていく。

＜2＞声を作るメカニズム

レオポルド・マストリーリ²⁾が1890年にウルリーコ・オエープリ出版社 (Ulrico Hoepli, Milano, Italy) にて発刊した『声楽家のマニュアル』(Manuale del cantante) は、主にベルカント期(ここでは1830年までをその時期として位置づける)後期と出版される1890年以前に活躍した声楽教師たちの“ことば”による伝承を記した語録集である。“呼吸法の理解の重要性”“舌のポジション”に次いで“声を作るメカニズム”が第三の項目として記述され、オペラ全盛期に活躍した歌手たちに施した指導術が書かれている。ジュゼッペ・ヴェルディと親交があったバリトン歌手であり、声楽教師であったデッレ・セーディエ³⁾は、この項目について以下のように述べている。

“必要なことは、声楽を学ぶものは特に高い声を出すときに顎を下に下げずに外側に押し出しすぎてしまわないように気を付けなくてはいけない。顎に必要に執着すると喉の境界線を著しく狭め、音の倍音の拡声に妨げを起こしてしまう。”

デッレ・セーディエ (マストリーリ著、『声楽家のマニュアル』より)

デッレ・セーディエのメッセージは、顎を下げ、顎や喉の周りに力を入れて、首周辺の筋肉を狭めないように発声をするとアドバイスしている。このことは当時から発声に関する音声器官の生理的なメカニズムを考えた方法として最も重要視されていた項目で、現在は顎や喉につながる甲状筋や舌筋を柔軟にしていく練習を用いることが一般的となっている。こうした声を発する時のフォーム(姿勢)を整えることが、発声練習における反復作業の重要性につながっている。

発声時の生理的なメカニズムについては既に1894年に出版されたマヌエル・ガルシア⁴⁾の声

2) Leopoldo Mastrigli (1856-1914) イタリア・アルバーノ・ラツィアーレに生まれた作曲家、音楽学者

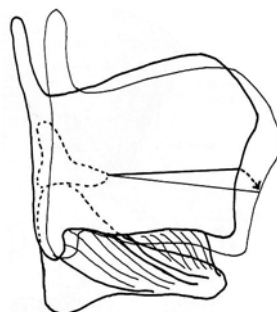
3) Enrico Augusto Delle Sedie (1824-1907) イタリアのバリトン歌手、ヴェルディと深い親交があり、多くの声楽教則本を出版している。ヨーロッパ各地で活躍した後、晩年はバリの音楽院で教鞭を執っていた。

楽教本に記述され、現代に至るまで声楽教本の基板を作り上げている。ガルシアは声楽指導のために声の構造を以下のような4つの器官で作られていると述べている。

送風器官	肺
振動器官	声門
共鳴器官	咽頭
発音器官	口の機構

肺は空気を貯え上記の気管のもっと下部にあたる場所にある。呼吸を送り出すために最も重要な器官で、ポンプのような役割を持っている。肺は胸の両側に有り、拡張して空気を入れると広がり、収縮することで一気に呼吸を送り出し、その空気の通過するところに軟骨でできた箱のような喉頭がある。これは丁度、のどの真ん中あたりにある甲状軟骨の中心部が突起していて、“のど仏”⁵⁾とされている。（〈図1〉参照）

この甲状軟骨の中央裏側に左右一対の声帯がある。声帯は前端が左右密着しており、後端が開閉することによって声門も開閉し、発音、呼吸を行っている。声帯の長さは成人男性で2センチ、3ミリの厚さとなる（女性は比較的小さい）。声帯は粘膜と筋肉でできていて、目的に応じて、波動運動、開閉運動を繰り返す。この共鳴器官の内喉頭筋⁶⁾の形状や動き、発音器官である口内の機構による様々な因子によって声（高さ、強さ、持続、質）の変化を担っている。（〈図2〉参照）



〈図1〉 輪状軟骨（下）と甲状軟骨（上）

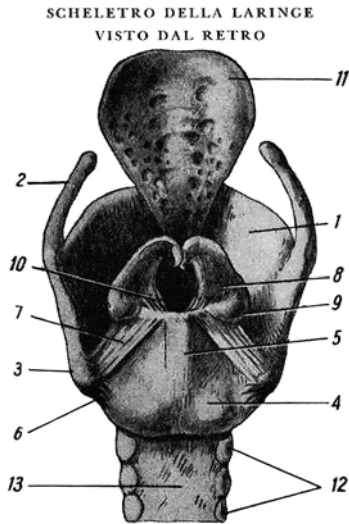
輪状甲状筋が収縮されると甲状軟骨が下方に傾き、前方に付着した声帯を長く伸ばすことができる。長くのばされた声帯は張りがあり共鳴を引き起こし易くなる。このことがデッレ・セーディエや声楽教師たちが残した“ことば”に書かれている顎の位置を下方に構え、喉頭（“のど仏”）を下げ、筋肉を柔軟にして発声するアドヴァイスにつながっている。

<Breathing, Speech, and Song
by Donald F. Proctor>より引用

4) Manuel Garcia “Manuel del pòpulo Vicente Rodriguez” (1775-1832) スペインのテノール、作曲家、劇場興行主、スペインの声楽教師。スペインで活躍した後にパリに移住、その後ナポリに移り、そこでジョバンニ・アンサーニ、ニコロ・ボルボラに師事した。ローマのアルジェンティーナ劇場にて《セヴィリアの理髪師》の初演でアルマヴィーヴァ伯爵役を演じた。

5) 喉頭隆起（のど仏）喉の中間にある甲状軟骨の隆起したボックス上のもので、キリスト教圏では「アダムの林檎」という。

6) 内喉頭筋とは、声帯の周辺にある数種類の筋肉の総称。



1. Cartilagine tiroidea - 2. Corno superiore - 3. Corno inferiore - 4. Lamina cricoidea - 5. Cresta mediana di essa - 6. Ligamento cerato-cricoideo laterale - 7. Ligamento cerato-cricoideo posteriore - 8. Lamina aritenoidica - 9. Processo muscolare della cartilagine aritenoidica - 10. Ligamento cricoaritenoidico - 11. Epiglottide - 12. Cartilagini tracheali - 13. Parete membranosa della trachea.

- | | |
|-------------|-----------|
| 1. 甲状軟骨 | 8. 披裂軟骨膜 |
| 2. 上部舌骨 | 9. 披裂軟骨 |
| 3. 下部舌骨 | 10. 声帯 |
| 4. 輪状軟骨膜 | 11. 喉頭蓋軟骨 |
| 5. 正中輪状軟骨 | 12. 輪状軟骨 |
| 6. 正中輪状甲状靱帯 | 13. 気管の上部 |
| 7. 甲状喉頭蓋靱帯 | |

<図2> 裏側から見た咽頭部

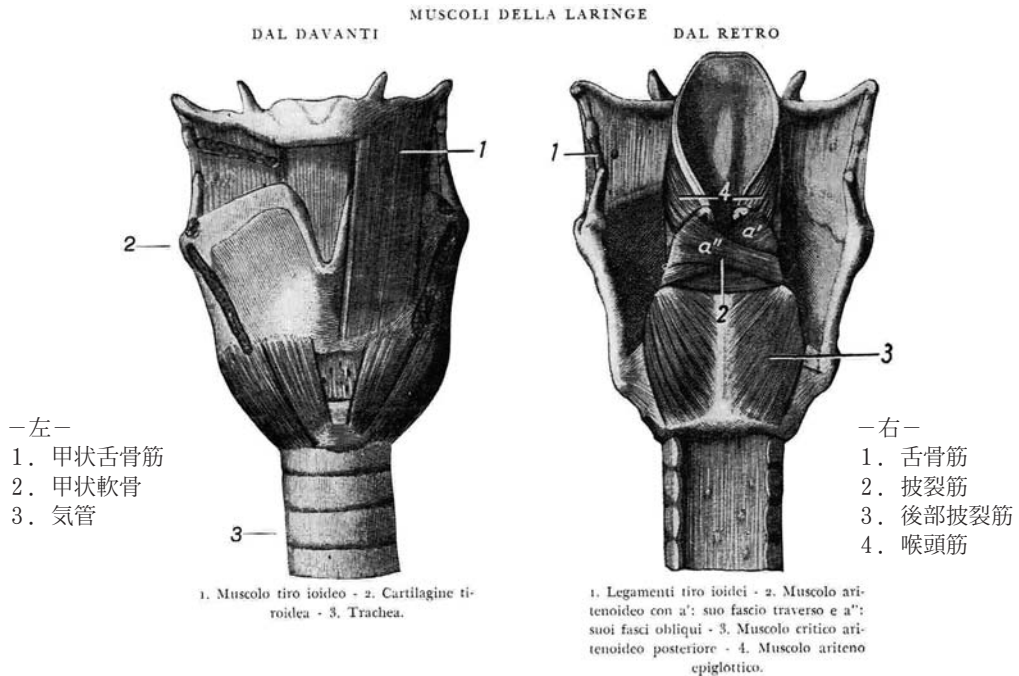
<Nanda Mari “Canto e Voce”, difetti causati da un errato studio del canto 1975, Ricordi>
より引用

上記の箱のような喉頭の中では、多くの筋、靱帯、軟骨が巧みに動き、まずは共鳴の原因となる喉頭原音を作り出している。声帯で作られる喉頭原音を共鳴させるためには、様々な発音器官の使い方を工夫しなくてはいけない。現代の多くの声楽教師が言うように、舌根の位置を下げ、軟口蓋、硬口蓋を広げ、前歯の付け根や、唇に振動させるような形をとり、共鳴腔を広げるように調整し、発声する。咽頭部分で作られた原音は鼻腔に共鳴し、その通過点に口蓋⁷⁾がある。これら全てを用いて響きの色彩をアレンジし、母音や子音の形成を行っている。

喉頭は人体と筋肉で直結された軟骨群で形成されており、舌骨と舌筋、甲状筋に吊り下げられている状態なので、10種類の筋肉に吊り下げられた喉頭は上下運動（ちょうど懸垂のような動き方）を柔軟にできるようにし、発声時にはちょうど良く下がっているように調整する。この喉頭を取り巻く筋肉の使い方が、声帯の振動や共鳴腔のイメージ、また音程を掴むために重要な役割を持っている。

1. 喉頭を上からぶら下げるように支えている筋肉群
2. 喉頭を脊椎につなげている筋肉群
3. 喉頭弁を開け閉めする筋肉

7) 3分の2は骨で作られている。マヌエル・ガルシアによると軟口蓋は広報へ続き動くカーテンのようだと表現している。



<図3> 咽頭部の筋肉

<Nanda Mari “Canto e Voce”, difetti causati da un errato studio del canto 1975, Ricordi>より引用

注目すべきは3つ目の喉頭弁を開閉する筋肉である。この筋肉は力みや胸郭内圧が必要な際に声帯が動かないように閉鎖する筋肉で、この筋肉を硬直させると声帯は振動を鈍らせてしまう。<図3>参照

効果的な声の変化を用いた母音を鳴らせる声を作るためには、簡単に習得できるメソッドの練習をする。そのメソッドとは停止した音だけでは無く、最も自然で、継続性を持ったマニュアルで早い音を奏で、規則的な運動を力まないように注意を持って行わなければならない。

デッレ・セーディエ（マストリーリ著、『声楽家のマニュアル』より）

このように、“ことば”で伝承する声のメカニズムは、発声練習において音声器官の動きをゆっくり確認しながら習得していく、特に当時の多くの声楽教師が述べているように、声帯で作られる喉頭原音を共鳴器官に振動させ、大気中に送り出すことを実践していくために、共鳴“timbro”と柔軟性“flessibilità”に注意しながら声楽教本を歌唱することが大切だと述べられている。また特に、高音発声時の舌と顎の位置関係は重要で、パッサージョ⁸⁾を上手に習得するための必須条件と多くの声楽教師が残している。

短音での音階練習は、「アプト」⁹⁾を始めとする教則本にもあるように初歩段階で練習する項目である。デッレ・セディエの効果的な発声練習は、この短音から音を分けていき、早いパッセージにするまでを継続的に練習する方法で、多くの声楽教師がこのタイプの発声練習を使いながら、歌手を育成していた。現在の声楽レッスンで行なう“発声”は、同じような効果を目指している。

以下の発声練習を実施するには、各練習番号を3小節ごとの息継ぎでつなげて歌唱していく方法も呼吸のバランスを実践するために効果的である。

<譜例①> **First without practicing the second measure.**
Erst ohne den zweiten Takt zu üben.

First sing through Exercise N^o 1, and then N^{os} 2, 3, 4, 5, and 6 in succession.

<Franz Abt op.474 Practical Singing Tutor G. Schirmer NewYork 1893>より引用

8) パッサージュ（声の通り道）は、中音域から高音域に行くときの声の変わり目で、この位置により各声部の区分けをすることができ、高音を滑らかに発声するために重要な音域となる。

教則本「アプト」は当時合唱指揮者として名声を確立していたフランツ・アプトによる効果的な発声教則本である<譜例①>。その手法はガルシアの教則本にもあるように、短音のパッセージを展開していく練習法で、1番の発声に取り組んだ後は2番から6番まで連続して練習する。ガルシアの短音練習は現在の教育現場における発声練習によく使われている。<譜例②>音程の幅を半音ずつ上げていく練習は和声感を得るために効果的な練習である。

<譜例②>



<Manuel Garcia, Hints on singing 1894 London>より引用

私たちは環境を取り巻く空気こそが自然な声を導く最も大きな力だと知っています。つまり、声質を損なわず、たるんだ声ではなく、遠くまで共鳴させる声を送るには、なるべく力まないで練習をし、自然な発声ができるように勉強しなくてはならない。

デッレ・セーディエ（マストリーリ著、『声楽家のマニュアル』より）

自然な発声を追求することは、同時に本来の声質そのものを発声する事につながり、それはベルカント様式にある様々なキャラクターや感情、または森羅万象における様を表現する声楽技術を習得するのに大きく関連している。現代も声楽指導においては悪い習慣を取り除くことに時間を要するが、その場合の指導として、多くの歌手が発声に対するイメージに問題を抱えていることが多いので、自身の発声に対する考え方に柔軟性を持たせるように指導をしなければならない。セーディエが言う“環境を取り巻く空気”を呼気のエネルギー源として考え、体内で作り上げた共鳴をまた大気に送り返す呼吸循環を意識させ、発声に取り組むことが大切である。<譜例②>

9) Franz Wilhelm Abt (1819-1885) ドイツの作曲家、合唱指揮者。ロルツィングやメンデルゾーン、シューマンらと親交があった。ほとんどの作品は声楽作品で、その数は3000曲を超えるほど多くの作品を作曲した。1852年よりブラウンシュヴァイク宮廷劇場の音楽監督を務めている。

プロクター¹⁰⁾は、空気には、ほとんどの物質と同様に弾性があると論じている。つまり大気に振動を送って共鳴させると、元の状態に戻ろうとして反響して戻ってくる性質を持っている。多くの歌手は自身の出している声を確認しようとし、あらゆる反響を聞こうとするが、骨伝導した体内の響きと様々な環境下にある大気中の響きに大きく聞こえ方の差があるとされている。セーディエの言うように、発声時の自らの声を大気中に溶け込ませるようにすることの意識はその環境下における自らの声を最大限共鳴させるために必要で、自らの声を客観性もって聞きながら、発声していくことが理想とされている。

またプロクターは鉄の振動棒を指で弾くことで、共鳴の実証実験をしている。この実験はジュリアーノ・チャンネッラ¹¹⁾によるゴムの振動実験でも実証されており、共鳴するための必要条件を以下のような5項目にまとめることができる。

1. 空間（周波数可聴域における空間）
2. 素材（周囲の素材）
3. 距離（音源からの距離）
4. 量（音源から空気中に放射されるエネルギー量）
5. 時間（振動エネルギーの持続時間）

歌手はこれらの外的、内的な要因を認識することで、共鳴を自由に扱っていけるようになる。つまりセーディエは、「環境を取り巻く空気」として1～3の項目を表し、4、5の項目を「自然な発声」としている。これらの項目は発声上、声と向き合うために重要な点とされている。空間は様々な残響をつくりあげるもので、声もその共鳴に影響される。素材は固い素材であり、その質によって反響の仕方が違ってくる。距離については声の方向性を示すものであり、その距離の値によっては振動する声帯の周波数と倍音の増幅が変わってくる。この周波数はエネルギー量にかかわってくるものであり、呼吸によって大気中に流れるエネルギーの質によって共鳴も変わってくる。発声に関して重要視される5つ目の項目、振動エネルギーの持続時間はよく声楽指導において使われる“レガート”に関わってくる。空間に響く周波をどのように維持していくかが課題となり、多くの歌手がこの項目の技術向上に力を入れているであろう。声の空間共鳴は、振動エネルギーの持続によって生まれ、初めの声の共鳴を維持し、新たに発する声の共鳴を前の共鳴と調和させることにより、周波数や倍音を増加させることができる。そのために呼吸法やレガート唱法を習得することがこの振動エネルギーの持続に大変重要なブ

10) D. F. Proctor (1914-2006) ジョーンズ・ホプキンス大学医学部耳鼻科医、オペラ歌手。自身も歌手としての活動をしながら、麻酔学と環境科学の研究活動をし、科学的な理論を用いた声楽関連の著書を残している。

11) Giuliano Ciannella (1943-2008) イタリアの歌手、声楽教師。《トゥーランドット》のカラフ役のメト初演を勤めたジャコモ・ラウリヴォルビの最後の弟子、1990年より2008年まで声楽教師として数多くの声楽家を輩出した。筆者は1999年より9年間師事した。

ロセスとなっている。

全ての音域における音の質を均等に耳に届かせることが可能な声を作るためには、歌手は繊細な声を形成する発音器官の動きに頼らなくてはいけない。それらは高い声に向けて感情の段階が進んだとしても、丸く柔らかく捉えなくてはいけなく、低い声は逆に明るく捉えなくてはいけないだろう。その発声法が常に一定で、表面上では一つの声として繋がっていかなくてはならない。上手に声を操作し、母音発声に良く気をつけなくてはいけない。

マヌエル・ガルシア（息子）（マストリーリ著、『声楽家のマニュアル』より）

今日においても高音を発声するとき、意識的に声を張り上げようとし、様々な筋肉を硬直させてしまうことはよく見受けられる問題点である。高音発声には顎を下げ、のど仏が程よく下がっている状態を作り、丸く柔らかな声質を捉え、なるべく力まないように発声する練習をしなくてはならない。低音部または中音部は多くの場合発声しやすい点から、過度に豊かな声を出そうとする傾向があるが、その点についても、硬直した発声をせず、明るい声質を意識できるようにし、声が一定でなめらかに繋がるために、母音発声に気をつけなくてはならない。

これらの音質に対するコントロールは発音器官の使い方によって大きく左右してゆく、“繊細な声を形成するために細かな発音器官の動きに気をつけなければならない”とガルシアが言うように、無意識に動く器官を見極め、自然な発声を目指すことが良い声作りの条件としてあげられるであろう。

<高音部の発声時における発音器官の理想的状況>

- ・声門上気道の形成（舌根を下げる、喉頭を下げる、顎を下げる）
- ・声門下圧のコントロール（横隔膜、腹筋、呼吸肋間筋のコントロール）
- ・共鳴腔に向けた意識（副鼻腔・鼻腔・口腔・喉頭腔を広げる）

声の明るい響きは、ア、エ、イ（a, e, i）と言った母音を優先的に考え、さらに明るさを高めるためにロ、ロウ（L'o L'ou）を使うと良い。ア、エ、イといった母音はオ、ウ（o, u）といった母音よりも咽頭の高さを保って発せられる音としてもっとも効果的である。

L・マンデル¹²⁾（マストリーリ著、『声楽家のマニュアル』より）

12) Dr. Luis Mandl (1812-1881) バリの音声生理学者。現在の腹式呼吸の創始者。1855年バリの医学雑誌 Gazette Medicale に発表した論文により、腹式呼吸が世界に広まったとされている。ここで言う腹式呼吸とはベリー・アウト（腹部を前に出す方法）のことで、日常の呼吸である腹式呼吸とは違う。

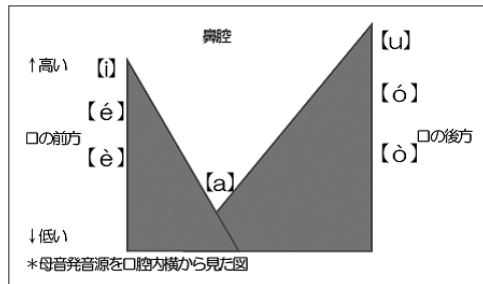
音声生理学の権威でもあったルイス・マンデルは、横隔膜を効果的に使った腹式呼吸を提案した研究者だが、母音歌唱における柔軟性について上記のように述べている。イタリア語の母音配列はAEIOUとされ、それぞれEとOには閉口母音、中間母音、開口母音と3つの発音があるとされている。歌唱には日本語の母音とは違う発音があるだけではなく、イタリア語の口語発音に音楽的な要素を加えた発音があるとされている。この事に関してジュリアーノ・チャネッラは、自身の声楽教育の中で“MUSICHESE” ムジケーゼ¹³⁾ という音楽語を発案している。

従来ベルカント期の声楽作品を様々な技法を用いて歌唱するためには声の明瞭化が必要不可欠であった。図4にある発語表では各母音の発音に関する方向性を示し、母音歌唱における発声に用いられる。

マンデルの言うように、a, e, iといった母音は口腔の前方で発音する母音であり、特にi母音に関しては、前方の高い位置、続いて閉口のé母音、開口のè母音となっている。a母音は最も広い口腔を使う母音となり、口腔の後方で発音する最も高い位置の発語はu母音、閉口のó母音、開口ò母音である。(eとoにはそれぞれその間に中間音がある) 発音をする際に口腔内の響きを意識しながら、さらに鼻腔にも響かせ細かい発音をするが、鼻腔のみならず、副鼻腔(前頭洞、蝶形骨洞、篩骨洞、上顎洞)といった各器官にも共鳴させるという必要がある。

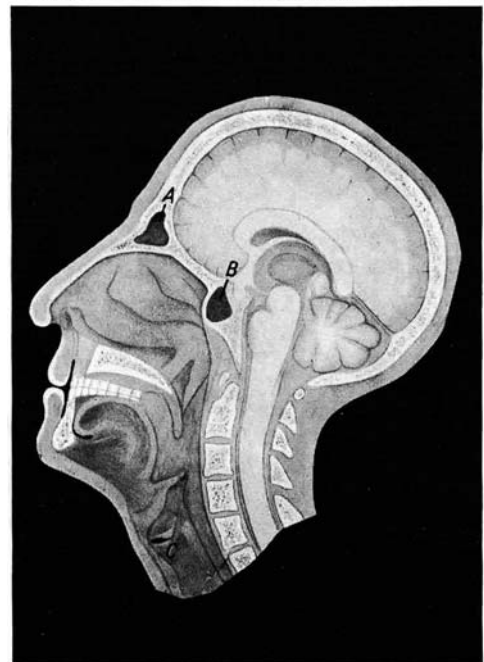
<図5>参照

母音歌唱は声の響きを豊かにするのみでなく、呼吸、共鳴に大きく関係している。さらにはレガート唱法をする上でこれらの母音の滑らかな移動は発声練習時にも気を付けなくてはいけな



<図4> 母音発音源を口腔内横から見た図

TAVOLA 12
RAPPORTI TRA ORGANO VOCALE E CASSA DI RISONANZA



A. Seno frontale - B. Seno sfenoidale - C. Laringe.

<図5> 共鳴空の断面図

A 前頭洞 B 蝶形骨洞 C 喉頭

<“Canto e Voce” Nanda Mari Ricordi, Milano 1975>より引用

13) MUSICHESE (ムジケーゼ) 音楽語ではすべての母音は隣り合わせの母音に近い柔軟性のある母音発音を持っているとしている。

い項目である。

<考察>

“ことば”指導における問題点は、現代の科学的実証に基づいた方法と比べてどの程度習得するに至るかは、個人の理解力にゆだねられていることである。人と人の信頼関係が希薄な現代社会において、体の生理的機関で活動している一つ一つの筋や靭帯の動かし方、また見えない呼吸に関してのコントロールをどこまで想像することができるかによって理解力の幅が生じてしまうだろう。

これらの“ことば”指導がされていた時代背景から考えれば、現代の私たちを取り巻く環境も違い、さらには多様性に満ちた音楽環境により、個々が発声に求める美意識、または求められている美意識にも大きな変化があるだろう。しかし“ことば”が訴えている創造性は無限で、科学的実証がされていない時代に古の声楽教師たちが伝えてきた一つ一つのメッセージこそが今日まで声の美意識を育て、この声の芸術を発展させてきたのではないだろうか。まさに科学的根拠のない“ことば”は、後に現在の科学において実証され、いまだ未知な点が多い人体機能の可能性を想像させ、古来のリベラルアーツ精神として算術と弁術、天文や幾何と共にある“ことば”の芸術が、本来の音楽、または声楽の在り方を証明していると言えるであろう。

<おわりに>

本論文はレオポルド・マストリーリによる1890年発刊『声楽家のマニュアル』に書かれている声楽教師たちの語録集の分析をしながら、生理的な分野と精神的分野で継承されてきたスクオーラ・アンティーカーの“ことば”を科学的な見解から考察することを目的とした研究の第Ⅱ章としている。

声楽教師たちの“ことば”の伝承は、発声において捉えにくい音声器官や横隔膜の感じ方、また様々な呼吸方法の実践を行うための重要なアドヴァイスとして、現代の声楽教育に今もなお声楽の教育現場に根付いている。それは学ぶ者に解剖学より見出した発声メカニズムを“ことば”によって認識させ、実践させるための重要なイメージ力を育てることであった。この“教え”を引き継いだ歌手は、その“ことば”を繰り返し思いだし、実践していくことで、次の世代に繋げていく新しいアプローチになっている。

声楽技術を継承してきた歌手たちは“良い声”の定義を一貫させる“発声法の伝承”を確立し、その時代の声を作り続けてきた。マストリーリの集めた声楽教師たちの“ことば”から見た発声メカニズムは、現代の科学検証に匹敵する情報力を持ち、今も昔もピアノと楽譜のみで伝えてきた発声教育に重要な“教え”となっている。

今後もイタリア音楽史における最も華やかなベルカント期に活躍したヴェルドゥオーゾたち

の卓越した演奏を想像しながら、その教育を施した声楽教師たちのメッセージがどのように現代の声楽教育に生かされているのかを研究し、その貴重な語録集が、今日の声楽教師、歌手たちにどのように広く伝わっているのかを検証を続けたく考えている。

18世紀から20世紀にかけてもっともオペラが栄えた時代の声楽教育を現代に呼び起こし、“ことば”によって生まれる発声法の技術が、今日の様々な声楽教育の現場において、良い呼吸のイメージや、骨格の意識、共鳴の意識に繋がり、声を響かせるためのテクニックや歌唱時における発声や呼吸のさらなる技術発展につながることを願いながら、科学的認識を取り入れた声楽教育に付随する研究として、さらに第三章の研究を進めている。

<参考文献>

I 洋書

- Manuali Iioepi “Manuale del Cantante” di Leopoldo Mastrigli ULRICO HIOEPLI editore librajo della real casa Milano 1890
- “Vocalises ou Etudes de l’Art du Chant” Girolamo Crescentini A. de Gaiaudè a Paris 1810
- “Vocalizzi preparatorii” G. B. Lamperti Biblioteca musicale didascalica G. Ricordi & C Milano
- “Salvatore Marchesi op.15” Elementary and progressive vocalises Schirmer’s Library Vol.593
- “Practical Method of Italian Singing” N. Vaccai Russell’s New and Improved Edition Boston.
- “20 Vocalisen op.15” Marchesi Revised edition by Mathilde Marchesi, Edition André No.903a
- “Breathing, Speech, and Song” by Donald F. Proctor. M.D Verlag/Wien 1980
- “The castorati in Opera” London: Secker & Warburg, 1956 Angus Heriot
- “Canto e Voce” Nanda Mari Ricordi, Milano 1975

II 和書

- 米山文明『声と日本人』東京：平凡社 1998年 ISBN4-582-84171-6
- 米山文明『美しい声で日本語を話す』平凡社 2007年 ISBN978-4-582-85377-3
- ロドルフォ・チェレッティ『ベルカント唱法』技法と発展の歴史 川端眞由美訳
- 岡元敦司『オペラ上演のためのことば考察』北海道オペラ研究所 1997年

