

教育と生命 (1)：声楽における技術と精神

歳田 雅之

KURATA, Masayuki

〈序〉

声楽における技術と精神は、深い相関関係にある。このことが他の音楽芸術分野におけるそれよりもリアルに感じられるのは、とくに次のような場合である。精神的に表出したい理想を確信している場合に技術上の不安があるなら、声としてあらわれるのは、その不安そのものになってしまう。このことは他の分野においても同じことなのであるが、精神と肉体がひとつである——他の何かを媒体としない——声楽においては、そのあらわれが顕著である。

声楽分野の難しさはここにあり、またこの克服がその醍醐味といえよう。声楽における技術と精神の完成へのプロセスは、この肉体を楽器として完成させることの道のりに他ならない。伝達されてより今日まで比較的歴史の浅いこの分野における邦人が抱える技術上の問題点と、精神上の問題点について記してみたいのである。とくに精神という言葉がかなり曖昧に使用される傾向のある今日、肉体に対するものとしての〈心〉と〈根本の意義〉という2つの側面をもつこの言葉の定見を試みたいのである。声楽における〈根本の意義〉とは、社会の中における声楽の〈根本の意義〉のことである。社会の中における〈根本の意義〉を声楽の中に見出すことは、他のすべての仕事における〈根本の意義〉とひとつの水脈でつながっていることに気づかされることである。声楽という分野を通して社会を知るということである。そこに声楽教育ということへのヒントも内包されているように思われる。

〈邦人が直面する技術上の問題〉

声楽は多くの場合、一生の仕事としての選択の決断を下すのが20歳前後である。欧米では社会においてまったく別の仕事に従事してからこの道を決意する場合や、たとえば器楽など別の音楽分野のプレーヤーとして活動してから進路変更するというケースも決して少なくない。それは声そのものの成長や、気づき、あるいは第三者からのアドバイス（これが意外と多い）など、さまざまなきっかけによるが、こうしたケースは20歳代後半から30歳代前半の決断ということになる。邦人においては、どのようなケースにおいても、技術上のもっとも大きな困難は、言葉を源とする問題であろう。18歳でこの道を決意したとして、生まれて18年間日本語を聞き、話してきたという事実である。発声のもっとも源にあるのはイタリア語にあることはよく言われることであるが、たとえば発声の権威の一人として今日知られているフレデリック・

フスラーは、著作『うたうこと』(“Singen”)^(註1)のなかで、このように記している。

「それはそうとして、次のことはあまり知られていない。というのはすぐれた歌唱の本
当の故郷をどこに求めるべきかという問題が、おどろくべきことには、とっくの昔に『古
典的』声楽時代のもっと以前にすでに決定されていたということである。すなわち8-9
世紀ごろの古代フランクの北方の国においてキリスト教国家の皇帝であったカール大帝が
伝えられているところによると、まったく個人的にローマの大家の指導のもとに教会の歌
のために、その後も有名になったモデル・スクールをメッツに創設した。彼の国の人々が
彼らの上におかれたイタリア人の先生にやきもちをやいてぶつぶつ言うので、皇帝は一問
一答をこころみた。『河の水はその源と河口とではどちらがきれいだろうか?』『もちろん源
です』。そこで皇帝が結論した：それは歌でも同じなのだ。『それが生れた所が、最も純粋
なのだ』と。すなわち、それはイタリアなのである。」

イタリア語による理想的な歌唱を総体してベルカントと呼んでいるが、どのような特徴があ
るのだろうか。また日本人が、日本語をもってして、なぜすぐにそのように歌うことができな
いであろうか。ベルカントとは、清らかな美しい母音と、完成されたレガートで歌うという
ことであると言われる。そしてこれらの技術面でのキーワードとして次のようなイタリア語に
よる表現がなされているのである：

“Cantare sul fiato non col fiato”

これは「息の上で歌う。息であるいは息の力で歌わない」ということである。このキーワ
ードの体得が理想的な発声への道というわけであるが、“Cantare sul fiato(息の上で歌う)”と
は、どのような感じなのであろう。呼吸法が発声法の重大要素であることを知るわれわれは、
少なくとも呼気(はく息)とひびきのことを述べているということはすぐに理解できるのであ
る。ところでこの言葉の真意はこうなのである。声帯より下にある呼気をコントロールし、そ
の息の上にある声帯の共鳴によって歌う。また“non col fiato(息であるいは息の力で歌わな
い)”ということが、さらにこのことを説明づけしていると考えられる。つまり息(呼気)を
下に保つ力を働かせることによって歌うのであり、声帯に気管を上昇して来る息を圧力として
あてることでも、息をぶつけることでもないということである。つまり呼気のコントロールを
邦人はつねに注意深くしなければならないということである。このことは先に述べたように、
言葉——イタリア語と日本語の基本的な差異——をさぐってゆくと、容易に理解することがで
きる。イタリア語は母音の美しさが際だつことばであるのに対し、日本語の美質は、子音の美
しさによっているといえよう。そのことのために、声楽を学ぶ前に日本語を聞き、しゃべりつ
づけてきた私たちには、呼気において子音を主要原因とする明らかな流れの差異があるとい
うことなのである。この呼気のコントロールということが、理想的発声への近道といえよう。し

かしここで「～のような感じ」という、いわばフィーリングを脱し、どのような機能によって声帯周辺が形成されているかを探ってみることにしたい。そのことは母音、子音、および呼吸のコントロールということについて、さらにリアリティをもたせてくれるはずである。

〈声帯とその周辺の機能〉

声帯について誤解されがちなのは、気管の付属物として存在するという解釈で、実際は、その部位においては気管の平面（輪切りにされた）すべてをおおっている一對の弁のことである。気管の入口は舌根と密接であり、並行して首後ろ側にある食道の入口へは食物の胃方向への流れを作るために喉頭蓋という弁が付属している。つまり舌根と喉頭蓋もきわめて密接しており舌の位置ということをつねにこころがける必要があるわけである。舌は舌根方向に向けてきわめて容積を広げた大きな器官ということができ、通常喉頭蓋を直立させようとする（すなわち気管の出口をフリーにし、声帯のひびきをもっとも開かれた状態にみちびく）なら、つねに舌尖を下前歯の裏に感ずるほどに自然に前に押し出しておく必要がある。とりわけ母音“I”“E”のアクートにおいては舌は後ろへ後ろへと引かれるのであるから、喉頭蓋は半開きとなり、自分が感じているほどには外へひびかない、という事態となるのである。

また舌のあまりに強い押し出しは、下アゴを硬くしてしまい、声そのものの色彩が押しつけたようなものになってしまうことは要注意である。気管を下がってゆくと声帯を支えている3つの軟骨につきあたる。これらは、外側から首前の首すじをゆっくりと少しずつふれることによって、指先でその首前側の形態を確認することができる。

甲状軟骨は輪（環）状軟骨の上のように（実際は首後ろ側で交差してつながっている）存在するもっとも大きな軟骨であり、この中に、もっとも下にある輪状軟骨の上ののった形で、首後ろ側に一對の披裂軟骨が存在する。この一對の左右それぞれから甲状軟骨の首前方向へ1枚ずつの弁として声帯が存在するのである。この3つの軟骨は、3つが3つとも、連鎖して動く機能を備えており、それぞれが関わりあいながら理想的な方向へ少しずつ動くとき、声帯は最高に美しく機能するのである。この連鎖——連動ということ——ひとつの機能が他の機能と関わりながら、ひびきを作るという作業が自然につかまえられるようになることが、声帯周辺のみならず、肉体全体に求められるところに声楽の特徴を認めることができよう。（たとえば私たちにとってはオペラ世界における神話的存在であったエンリコ・カルーソーは、声帯周辺の機能も肺活量も人並み以上のものでなく、実にこの理想的な連動性すなわち肉体の共同作業による天才的^{●●●}自然歌手とみなされているのである）。

〈母音における声帯の機能〉

個々の母音を発声するおり、声帯はそれぞれ独自の形態となるわけであるが、イタリア語における声楽の発声の理想とは、それぞれの母音で形成される声帯の形が、連なる別の母音に移行するおり、声帯ができる限りその形が大きく変化しないように工夫させることであり、すべての母音を通じてもっとも変形しにくいひとつのひびきの中心を作り、つねにそのひびきを中心に別の母音へとスライドさせてゆくやり方である。この中心となるひびきは“U”であるとする考えが多いが、たとえばオリジナルな例として（イタリア人以外の）リリー・レーマンの書き残した『私の歌唱法』^(註2)によると、すべてを“E”に近づけるとしている。（イタリアで師事した筆者の師（P. M. フェラーロ テノール歌手）は、それを“U”と“A”の間としたが、レーマンの説に共感するのは“E”がもっとも前に突き進む力のある母音であることである）。

この母音の連動性によって、声帯の変化を最小にするやりかたは、音楽上はレガートという美質を生み出すことができる。ベルカントにおける母音の清らかさとレガートということは、このような技術上の条件下のことなのである。いっぽう発音においては、母音、子音を含むひとつの単語を発声するのに必要な呼気を通過させる（実はこの感じ方に多少の誤解があるのであるが）ことが必要である。人間は何か特別な環境（多国籍的生活）でない限り、大多数は母国語を話す父母のもと、それを耳から聞き、最初の言葉を発音するわけであり、父母や周辺の人々がどのような母音、子音の発音をしていたか、ということは重要な発声上の要素となると考えられるべきである。しかし一般論として、子音の多く含まれ、かつその子音に呼気をより多く必要とするような傾向のある言語においては、会話においてその子音に見合うだけの呼気を通過させざるを得ないのであり、ここにおいて理想的（歌うのに）母音、子音をもつとされているイタリア語と他国語において呼気の差が現れるということなのである。つまり私たちが通常自然に会話しているおりに、その単語の連なりを発声する前に、その言葉にとって必要な呼気を無意識に用意しているということである。ここに呼気の差の源をみつけることができる。

ところで先にあげた伝説的名歌手エンリコ・カルソーの発声について記した『カルソー発声の秘密』（P. マリオ・マラフィオッチ著）^(註3)において、イタリア語においては、母音のみならず子音も他国語と比して発声において有利であると述べられている。

「イタリア語の子音はラテン語を基に形成された。これが自然で容易な発声の源泉となっている。いっぽう英語の子音は古典語のもとの発声を大幅に悪化させた音であり、自然な発声メカニズムとはまったく一致しない。……イタリア語では唇を接近させ口の内部の器官を作用させないように注意して少しの呼吸で発音するだけで十分である。……要約すればイタリア語の子音形成メカニズムの大半は英語とは根本的に異なる。イタリア語は古典

語の分類法と発声法則に準じている。いっぽう英語は音調の点では明らかに古典語を悪化させた。この悪化が無理な発声を強いることになり、呼吸の圧力を利用するという発声全体にまちがった基盤を確立した。もちろんこの状況は歌に有害な影響をもたらした」。

この引用からも推察されるように、声楽を志すまで日本語を使用してきた日本人にとっては、子音を含む呼気の声帯より下部、肺 ↔ 声帯間のコントロールということが、よりよい発声への近道ということがわかる。日本語もまた子音において呼気量を必要とするからである。

〈Cantare sul fiato non col fiato〉

このように述べてくると「息の上で歌う、息であるいは息の力で歌わない」ということが具体的に技術として定義づけられる。声帯より下部の気管において上昇して来る呼気を、求めている音（あるいは言葉）にとって必要最小限の量だけ通過させ、あとは下に保つ、あるいは下に引きおろすというコントロールのし方である。「息であるいは息の力で歌わない」とは、声帯を通過させる呼気の手や、声帯に呼気をぶつける力によって歌うことではない、ということである。私たちがこのことを考えるとき、日本人のみならず、とりわけドイツ語圏のオペラ歌手にこの傾向が感じられる。ヴァーグナーやR. シュトラウスといった巨大な編成のオーケストラをもち、なおかつレガートばかりでなく「語り」の“歌”をそれらオーケストラを通りこして客席に届かせねばならないオペラの発声は、一部において（大部分の声楽家はそれでは支えられないのですぐに発声上の問題にとりくむ）息の力で歌うことの有利性という一種の迷信さえ生んでいるといえよう。ベルカントの理想とは、完璧なレガートや美しい母音ということでは述べたが、それらを必要最小限の呼気の通過と呼気を押し下げる力による、これも必要最小限の共鳴を最大に広げて行くことによる歌い方なのである。

しかしこのことは、それを他言語にあてはめるとき、じつに多くの問題を発生させることを否定できない。とりわけ、前述のような楽劇の発声は、演劇性の中における“ことば”の正確さが最重要課題のひとつであり、ベルカントのそれは“ひびき”の連動を母音の中に求めているのであって、“ことば”の正確さには弱点を認めざるをえないからである。それぞれのオペラや楽劇、リートやオラトリオといった分野の違いによって、この点をよくふまえながら〈Cantare sul fiato〉を基礎としながらも言葉をより明確に歌うという相反する技術が求められる場合が少なくないということである。

その追求には、ひとつのことにこだわらずに矛盾をそのままに受納するだけの心の器も求められる。たとえばドイツ語のレパートリーを教える立場にあるドイツ人教師がイタリアの発声の失敗例として、ドイツでのマリオ・デル・モナコのジークムントについて極端にひどく評価するのをたびたび耳にした。「なぜ叫ぶのか」と。しかしモナコのそれは確かにまったく子音

の欠落したヒーローの現出であるが、筆者の聞くかぎり（テープ）美しい母音の中心音の保たれたものであり、言葉は不明瞭であるが、ベルカントがこうしたロールにも極端にくずれた形を示さない好例であろう。逆にドイツ語圏においてドイツ語のロールにおけるヒーロー（たとえばローエン格林やジークフリート）を歌っているテノールがイタリア語のヒーローを演ずるのをたまたま見ることができた。それは1996年カールスルーエのヴェルディ《オテルロ》のプレミエ（原語）でタイトルロールを歌ったノイマン氏の歌唱である。すばらしい美声と抑制された演技にかかわらずブーイングを浴びていたのである。それは子音において呼気のコントロールがなされたのなら W. ヴィントガッセン以来のドイツ人による新しいオテルロ像といつてよいくらいの出来であったのである。つまり筆者でなくともその原因の90%が子音にあることが理解されたであろう。また1985年ミラノの教会で行われたシアターピース版の《マタイ受難曲》では、福音史家のみごとに歌い通したプロフヴィッツ氏にまことに冷たい拍手なのに対し、イエスを歌ったバリトンのヴァイクル氏には大きな拍手が出ていた。とりわけプロフヴィッツ氏のそれは、例のペテロの否認の状況説明のHをきちんと表の声で出していたにもかかわらず、ディクシオンの正確さからくるノンレガート——そのような役柄なのだが——に対し、ヴァイクル氏の歌唱はちょうど“ことば”と“ひびき”の中間に位置し、母音でつながれたあたたかな声とうつついていたようである。しかしこの場合プロフヴィッツ氏はドイツ語圏ではそれ以上の喝采を浴びたことは間違いない（“ことば”のみごとさにおいて）。イタリア人は連なった母音の美しさの中に歌うことの意味をみつめているのである。またバイエルン国立歌劇場でカンマーゼンガーの称号をもつメゾソプラノが、《トリスタンとイゾルデ》のブランゲーネで、舞台の奥から見張りの歌を長いレガートをまるでどこでブレスしているのかわからないくらい母音でつながりながら、しかもはっきりと聞きとれる言葉で歌って大喝采を浴びていた。このように巨大なオーケストラを前にして彼女のブランゲーネはどのパートもみごとに言葉もひびきもよく聞こえたのである。同じことが《ニュルンベルクのマイスタージンガー》のマッダレーナでもおこっていた。ところが彼女が座付きの仕事としてはその2役以上に重要であるヴェルディの《仮面舞踏会》のウルリカでは、まったく別人のように変わってしまうのである。これは声域ということも関わりがあるのであるが、明らかに発声上の差ということなのであろう（オーケストラはずっとうすいのだが）。1990年ウィーンの《ローエン格林》のプレミエには、プラシド・ドミンゴが素晴らしく男ぶりの良いタイトルロールを演じていたが、クリティクは、レハールのオペレッタのようなローエン格林と酷評した。ちなみに、確かにドミンゴのローエン格林は子音が聞きとりにくかったが、少なくともそのように演じられる——つまり素晴らしい役へのアプローチ——ローエン格林は他にこの世に存在しているとは思われなかった。レハールの《ほほえみの国》のジュゼッペ・ディ・ステファノの歌唱はまったく同じよう

に子音が聞きとれない。しかしよく耳をすますと、ステファノが子音を注意して発しているのが聞こえる。つまりそれはイタリア語における前述した子音の出し方を強めたものであり、彼にとっては最大の注意を払ってのスタジオ録音であったのであろう。

〈連鎖性〉

先に述べたように、今日でも、伝説的名歌手として知られるエンリコ・カルーソーは、最高のイタリア・オペラの歌手のひとりとみなされている。その天才性は、並外れた機能をもつ立派な声帯でなく、また肺活量でも骨格でもなく、それら人並みの機能を最小のエネルギーで最大に引き出すこと、すなわちひとつの働きが別の働きを導き出しながら全体としてとてつもない力を生み出すということの天才であった——つまり自然天才歌手。それは声帯における共鳴の天才であるとともに、機能の連鎖の“ひびき”の天才であったということなのである。つまり個々の機能を互いにひびきあわせることなのである。このように技術上の不安感がまったくすれていけば、声楽における本当の声楽的部分——神秘の扉が開かれるのである。

それらは本来文字にできない区域なのであるが、フレデリック・フスラーは、まったく躊躇しないでそのことを述べている。同氏の著作が論理性においてきわめて説得力のあるものであるだけに、逆にこの躊躇のなさが際だって感じられる。その連鎖性における、わき上って来る意識下の助けとはこのようである。(F. フスラーは声楽家でもあった)

「歌うという過程についてのわれわれの知識は結局のところまったく大まかなものにすぎない。しかしながら根元的な先天的な歌いたいという衝動によって、意識の下からいろいろの助けが上がってくる。それらの助けをどう解釈してよいか、まったくわからないのだが、いわば太古の経験的資産（記憶）ともいうべきもので、それは身心の根底に横たわっているのである。以上述べたことから次のように結論される。そのように技術的手段なしですますことのできない歌手は、その仕事をするとき、いつもたえず、まったく説明のできない要素をとり入れようとしなければならない。つまりいわゆる『魂を吹きこむこと』であってそれは発声器官をふたたび完全にその何よりも最も固有の天性につれもどすのである。声に『魂を吹き込むこと』歌うときに魂がほとぼしり出るといふあの漠然としたことは、それゆえ決して練習のあいだじゅうずっととか、練習のあいだにあまり長く出し続ける必要はない。それはこのような身体と魂との接触なしでは長続きしないものだからである。『歌う喜び』もまた創作する力をめざめさせる。真の歌手のこのように歌に没頭する心こそまさにかげがえのない開拓者なのであり、声のひびきの美しさを得ようとする努力だけでさえ、知識はなくても、発声器官から最も重要な過程を魔法で作り出すのである。美しいということ、（それはいわば、中に宿っている要素のすべてに完全な有機的実在な

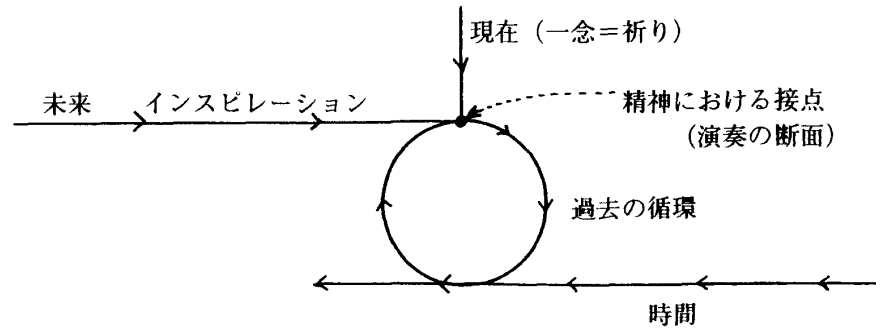
のであるが)はこの場合には自動調整作用さえもっている。』^(註4)
いっぽうで連動するひとつながりの母音により美しいレガートの曲線を描きながら“ひびき”で歌い、いっぽうで正確に区別されたはっきりと聞きとれる母音と子音を際立たせた“ことば”(演劇的)を歌うという矛盾を、カーソルにおける連鎖性とフスラーの述べているこの“歌いたい(=want!)”という衝動の下からわきおこってくる意識下からの自動調整力、いわば太古よりの記憶というべきものによって可能ならしめるのはそこに精神という世界が扉を開くからである。

〈声楽における精神〉

舞台上での精神は、過去・現在・未来という3つのベクトルの相互関係によって形成されよう。過去とは、舞台に至るまでのすべての関わりであり、現在とは声が発される瞬間、未来はこの2つのベクトルによって引き出されるインスピレーションといえよう。インスピレーションとは未来からこちらに向かって来るものである。フスラーの述べている「太古の経験的資産(記憶)ともいうべきもの」や「自動調整作用」とはいずれも現在の一刻一刻にその2つのベクトルが導き出す未来からのインスピレーションであり、自己の内側から無作為にわき出すように感じられたり、外側から(未来から)到来して体に入って行くように感じられる、自分の肉体的能力(自発的)外の働きのことである。この働きを文字に表すことは難しいのであるが、太古の経験的資産とは、肉体的有限人生(一回生起)からみるなら、その導き出された現在の演奏の経験が過去の記憶の中に蓄積されてゆき、循環するということが考えられるだろう。つまり繰り返される舞台において体験的未来=インスピレーションは、直ちに過去の記憶となり、ふたたび舞台に立つときはそのようにして広がった過去の経験的記憶の断面と現在の一念が、よりよい未来を導き出すということである。現在を一念と述べたのは、演奏される曲を練習しているおりの精神と舞台上でのそれを比べてみるともっともふわさしいことばではないかと思われるからである。一念は練習によって蓄えられた過去を最大限に表出するという集中力と、それらのことをすべて空白にしてしまう、いわばこれまでの蓄えを無に帰してゆだねてしまう心、その2つの相対する世界であると感じられる。この現在の一念を“祈り”と表現してみたいのである。

〈声楽の精神と根本の意義〉

これまでの働きを平面にあらわすと次のようになると思われる。



時間は平面では前方へ過ぎて行くようにしか記せないのであるが、未来はその時間を逆行してこの過去の循環の記憶と現在の一念（祈り）によって引き出されると考えられる。

ところでこのように言葉にしたがい、絶対善の傾きをもつ祈りによって引き出される未来の集積された唯一の空間を、仏教世界では“空”と表現してきた。それは肉体有限人生に導き出されると“色”という形で個々人に体験されるとするが、声楽における根本の意義とはこの一念によって導き出される空からの絶対善のインスピレーションのことであり、空の世界がまったく“一つ（いつ）”なる世界のひとつの水脈であることを考えると、社会の中における声楽の意義も位置づけられよう。このインスピレーションは不断の努力と現在の一念＝祈り＝ただしこれは演奏の瞬間にもっとも集約されるが、日常生活のいわば一日一生の思いにおける不断の祈り＝によってもたらされる未来の姿である。

この空よりのインスピレーションは、社会の中のすべての仕事における働きととらえられるべきである。“歌いたい(=want!)”という衝動によって意識の下からわきあがる色々な助けとは、このように不断の祈りの“果”として、すべての社会の仕事における“want!”に到来するはずである。(芸術という分野が何か創造的美や魂の力にあふれている、非日常的なものあるいは精神のみが拡大されたカリスマと写るのは定見ちがいであろう。)

声楽分野の社会的な根本の意義は、器楽の“ひびき”に対し“ことば”による直接的な安らぎでなければならず、その意味において、その他のすべての分野の人々にとって座り心地のよい椅子のようであるべきである。

〈現代とオペラ〉

声楽分野の中心的存在にオペラが占めている事実は今日も変化がみられない。歌劇場内でのイニシアティブは今日演出家と指揮者の手に移り、歌手は歌うこと以上に演ずるという側面から作品や個々の役柄へのアプローチを求められるようになった。とりわけドイツ語圏における劇場ではモダンな演出法が主流となり定着してきているといえるだろう。1976年バイロイトのシェロー／ブリーズによる《ニーベルングの指輪》や、ベルリン・コーミッシュオーパーの演

出家クプファーの活動は、つねに世界のオペラ界への発信源となっている。

モダンな中のクラシックとなった感のある1976年バイロイトの事件は、フランス人パトリス・シェローがヴァーグナー自身が生涯に見たであろう新時代のもの——それは産業革命の象徴的物質——に時代を設定し、《ニーベルングの指輪》の神話の世界に移し替えたものであった。これは明らかに1951年以來のヴィーラント・ヴァーグナーの築き上げた奇跡の時代への挑戦であり、伝統を木っ端みじんにするものであったのである。「パロディにすぎない」「困惑以外表現しようがない」という反応が大半だったこのプロジェクトは、1年後には定着してしまった感があった。——ライン川のダムも、ジークフリートが鍛えるノットゥングのための巨大なマシーンもである。第二次世界大戦後のバイロイト音楽祭は容易なことではなかったはずである。ナチス・ドイツのゲルマン民族の優位性誇示に利用されたヴァーグナーの作品は、今日でもイスラエルでは演奏されることはない。困難な時代に現れたヴィーラント・ヴァーグナーは、資金難にもかかわらず“舞台の上に何も無い”抽象演出によって時代を切り開いた。ヴィーラントだけの力ではない。クナッパーツブッシュやカイルベルト、ベームといったマエストロ、ホッター、メードル、グラインドル、ニルソン、ヴィントガッセンらの歌手。この三者の共同作業によってバイロイトはヴァーグナー本人の時代以來の世界のオペラの発信地となったのだった。シェロー起用を決めたブレーズは「自分はオペラハウスへは行かないが劇場へはよく出かける」と述べ《ニーベルングの指輪》での起用はシェローの演劇の仕事を見て決めたと述べている。この言葉はオペラに社会を持ち込みたいという思いと考えられもするのである。演劇は社会の実相を写し、未来を予見させるものとしてあるからである。バイロイトの開場100年にあたるこのプロジェクトにヴィーラントの弟で責任者ヴォルフガングは壮大な事件を周到に用意していたと言うべきであろう。ヴァーグナーの作品は伝統的な番号オペラの形の残る《さまよえるオランダ人》以後が成功作とみなされているが、1作ごとの飛躍や挑戦は伝統への挑戦といってさしつかえあるまい。とりわけ《トリスタンとイゾルデ》における新しい和声、《ニーベルングの指輪》のライトモチーフによる作曲、旧来の教会音楽の形式を一切除いた《パルシファル》まで、それらはその伝統への挑戦というテーマに貫かれている。本人の人生も革命への参加（5月革命；ドレスデン）による逃亡生活なども内包している。ヴォルフガングは、その伝統への挑戦というテーマの中にヴァーグナーの精神の不滅を表出しえるようなプロジェクトとして、水と油であるフランス人コンビ、しかも実験者としてのブレーズとシェローを招いたのである。

しかし《ラインの黄金》の第1景——ラインの川底——が巨大なダムとなって現れたおりの聴衆の戸惑いはどんなであったことであろうか。結果、このプロジェクトはその精神の不滅を、こうした発想をも包み込んでしまう音楽ということの中に示していたわけである。ブレーズは

明快にこのことを述べている。「劇作品を再解釈したり、小説を批判的に分析したりすることは、私たちがその作者について語るのではなく、むしろ作者の方が私たちについて語るのだ」と。「それゆえいかなる解釈であっても関心はワーグナーが私たちのことを語るのだという点に向かうものでなくてはならないのである。」^(註5) またシェローは自己の演出プランの中でこう述べている。「舞台にあるのはダムかもしれないが、何かまるでちがうものであってもいいのだ。これは河を現出させる為に構築した不気味な演劇の機械仕掛けであると同時に今日エネルギーを産み出しているものの寓意的な形象でもある。このダムはおそらく神話的存在、現代の神話なのだ。演出家のつとめは人間が自己を再認識し死の不安や運命や恐怖を読みとることができるような寓意的なイメージを創造することにある。ワーグナーが〈指環〉で行ったのはまさにこのことに他ならなかった。」^(註6)

いっぽう、ハリー・クプファーは、同じバイロイトの《ニーベルングの指輪》に現代そのものを持ち込んで来た。たとえばチェルノブイリ原発などである。こうした現実社会——とりわけ旧東ドイツの中にあつた抑圧、孤独、肉体（思想と信仰をとりはずされた）——を、そのまま舞台に写すことができたのは、やはりヴァーグナーの作品以外ありえないようである。シェローのそれに対して、クプファーの制作は、来日公演でも見る事ができた。とくにコミッシュオーバーの《ボエーム》とハンブルク初演の《タンホイザー》（ハンブルク国立歌劇場）は強烈な印象である。プッチーニの《ボエーム》に誰もが期待している、若い芸術家の友情や信頼は希薄であり、孤立し、いつもいらいらしており、死まであとわずかというミミのみが行動的・意志的であり、死に近づく程に肉体が躍動するのである。この情景とプッチーニの音楽は、異常な断差を感じさせる。しかし訳詞上演（ドイツ語）の真意はこのようなものであるという見本のようなものであった。〈正確な“ことば”の重要性と導き出される明快なドラマの指向性〉ハンブルクで初演された《タンホイザー》は、ヴェヌスベルクと現世を分けへだてるしきいが、ベルリンの壁そのものとして登場する。ヴェヌスの世界は西側のすさみきったもの、人間的なインチキくさいもの——しかし人間の心の中にある直接的な欲求にすぐに答える——に満たされたレイプパーティであり、そのベルリンの壁にはテレビのブラウン管が並び、ポルノビデオを流している。主人公はバックナールまで壁の上をよろよろと歩み、ついには西側に落ちてしまうのである。現世にもどったタンホイザーを迎える友人、領主、恋人たち。しかしどこかが人造的でインチキくさい。それは人間の心のあらわれとしての芝居でなくセットの作りがまるで支離滅裂な夢をあとから振り返るときちんとした1本のストーリーであったと気づいたおりにひとつひとつの断片に出てくるまったくでたらめな情景をつぎはぎしたようなものである。終幕、西側世界へもどろうとするタンホイザーが壁の間で死ぬと、突如カトリック風の正装した（これが何とも異様）一行が現れ、マルクス主義社会で代表者が死ぬと死体から臓

物を抜いて展示する時に使うあの不気味なガラスケースを主人公の上にかぶせて幕となるのである。ここではアルブレヒト／ハンブルク国立歌劇場オーケストラとコーラスの演奏は上質のヴァーグナーの音楽であり、この奇妙な悪夢のなかでみたような情景と合一しているのである。

オペラにおいて声楽家が求められているのは“演劇性”であることに疑いはないが、演技のためにも技術と精神を探究しなければならないというわけである。数年前までモダンな演出に接すると、きちんとト書きにあるとおりの舞台上で歌いたいという歌手の要望がよく聞かれたが、そうも言っていない時代がやってきた。

〈演劇性の中の精神〉

オペラと演劇においてもっとも異なるのは“ことば”の認識であろう。私たちはとりわけ原語上演のおり（今日では50%ほど）歌われる“ことば”よりも“メロディ”としての“ひびき”を直前に創造しようという働きを作り出している傾向を否定できない。これは音声学上の問題なのであるが、本来“ことば”を発することと“歌う”こととの声帯上の機能は別個と考えるべきか同一と考えるべきかで論議があるように、声楽家はセリフを発するおりにも（オペラにおいて）歌うおりの機能の延長線上で果たそうとする傾向にある。それは先に述べたように、共通する母音のひびきから派生させた個々の母音と子音による組み合わせである。しかしこの方法は“ひびき”を作ろうとしている作業であり、演劇における“ことば”とは異なるのである。

演劇やミュージカルの上質の上演に多く立ち会った者が、大劇場での邦人による原語上演のオペラに失望するのは、“ことば”でなく“ひびき”の連続とその“ひびき”を作ろうとする直前の心の動きをつなげたような背景の欠如したドラマに対してであると思われる。また上質の大劇場のオペラ上演に多く接した者が演劇やミュージカルやコーミッシュオーバーに不満なのは、個人技としてのすぐれた“ひびき”への期待を裏切られるからなのである。つまり、オペラを見ている人たちには、あの黄金時代の天才自然歌手の“できた”“ひびき”だけで満足させてしまうという神秘を期待しているのであり（今日ではミレッラ・フレーニやアルフレード・クラウスに感じられる——ただし彼らはドラマとしての精神も兼ね備えている）視点が異なるというわけである。しかしシェローやクプファーの発信するドラマは明らかに作品そのもののドラマ——すなわち人間の心の動き——を大前提にしたものであり、歌手の演技上の精神の把握ということは歌唱と同じかそれ以上に求められていることがわかる。（つまり、それが成されなければ演出としては成立しない）。ドラマとは“ことば”によって作られる。“ことば”の背景にある情念というべきもの（あるいは心の動き）によってドラマは作り出されるのであり、“ひびき”の背景にあるそれは希薄と言わざるを得ない。“ことば”における精神を

たどると個としての人間の心が相対的な物事を認識するという接面において心が動き、それから“ことば”あるいは“行為”として現出するという経路をたどる。ドラマはその過程を“行為”と“ことば”の中ににじませた、いわば心の移行のプロセスの真実のことなのである。

“ひびき”主体のとりわけ原語上演のオペラが、先に述べたようにみせてくれるのは、“ひびき”を美しくあるいは力強く作ろうという直前の心の動きを延々とみせられるということになりかねず、そこにはドラマは不在となってしまうのである。コーミッシュオーパーの歌手やハンブルクの歌手は、時代を代表する声楽家も含まれているが、このドラマの本質を心得ている。とりわけ《ボエーム》のそれは彼らにとって訳詞上演であり、ここにおける真実のドラマの表出は大歌手不在の今日にあって邦人にも大きなヒントとなったはずである。

邦人オペラの世界においては、演劇世界の演出家との関わりがあるにもかかわらず、ここまで踏み込めないのは、演出家の側に演劇的イデーを“ひびき”主体の邦人歌手にあてはめるのは困難と感じているためで、“あきらめ”と言わざるを得ない。しかし逆にそのような“ことば”と“精神”へのアプローチが声楽家の側からなされない限り、真実のドラマによって人の心をつかむことは不可能なのである。邦人のみによるオペラが社会の中でなかなか役割をみつけないのは、ここに主因がある。

たとえばプラシド・ドミンゴやホセ・カラスは“ひびき”においてのみ大歌手なのではないことは明らかである。それは彼らの“演ずる”オテルロやドン・ホセをVTRでじっくりとみてみれば理解される。それは明らかにドラマなのである。その結果としての演技であり、“ことば”であり、“ことば”から来る結果としての“ひびき”である。10cm首が右に動いたというのは“心”の動きがにじみ出た結果なのであって、そのようにしたから心が動いたように見えただろうではないと言っているのだ。

ところで、精神が個として自他を認識するという学びの深まりについて禅の世界はきわめて有効な方法を内在させている。それは人間が“自我”＝個としての肉体をこの世における優位性のために使用するクセ＝“色”をもちながらも、その“自我”以前＝“空”を認識するということのための公案であり、少しずつ段階をふむ小さな悟りであった。不断の祈りと純化の条件のもと、見るものと見られるものが2つに分かれる前にある何か。「カラスがカーと鳴く前に何と鳴いた？」に即答させようとする瞬間に、この爆発（空と個の輪郭の切除、全体の中の個、空の中のワンピースとしての自己）を引きおこそうとする公案の実践。カラスがどう鳴いたかはあるはずもなくカラスと自己が見られるものと見るものとに分かれる前にある何か“一つ（いつ）”なる中で自己と空の境界（それが自己）を取り払おうとさせる誘いのための問いなのである。カラスというものに体験的に抱いているイメージが引き出される以前、自我の湧出以前の自己。自我と真なる自己を区別することができるなら、全体のなかではっきりと覚

醒した自己を認識し、他の個とは絆ですべてつながって“一つ（いつ）”でありながらその個と個が最大にお互いを生かしあい共存している実体をみるのである。演技においても歌唱においても意識下の自動調整作用や、いろいろな助けとはこの断面からおこってくるものである。

“ことば”におけるそれらの助け（ベルカントに歌いながら母国語——イタリア語以外のことば——をはっきりと際立たせる）もここにゆだねられるべきである。

〈訳詞上演に求められているもの〉

オペラが原語でなされるべきか訳詞でなされるべきかは、オペラ上演の永遠の問いであり、選択された上演はその答えのプロセスであるべきである。根底にあるのは、メロディの先に詩があったという事実と、訳詞ということとをどのように受けとめるかである。作曲家はその詩から靈感を受けてメロディを生み出すのであって、そのメロディとは詩のもつ必然的条件——アクセントや母音の長さなど——を内包しつつ生まれたいわば作曲家の心の動きなのである。訳詞とは、そのひとつひとつの言葉にその原語が示す背景にあるものから探り出して言葉をあてはめて行く作業で、できる限りその情念を忠実に内在した単語を探すわけだが、できあがったひとフレーズでも原語のままのメロディと矛盾なく形成されるはずはないのである。ところが歌手にとって訳詞上演とは、はっきりと体験的イメージをもつ——おそらくひとつの単語に対しても無数の直接的イメージをもちうる——“ことば”による上演なのであり、その“ことば”の背景にある理想的背景をひとつひとつつなげて行けばドラマとして成立するという有効性がある。ここにおいてその訳されている言葉の背景にある歌手個々がもつイデーをつなぎあわせた原語の作曲者の意図するそれとは別個の“節”のようなものができあがる。この“節”が訳詞上演のおりの歌手の利点であり、その“節”とは情念の動きであるから、真実の世界に属すると考えてよいのではないかと思うのである。つまりそれははっきりと精神を内在させた“ことば”であるから。ところが邦人歌手はまた突如この動きを無視して原語にあった“ひびき”（それはまったく背景に心理的なものの少ない）に訳詞の世界でひきもどそうとするのである。訳詞の真意は歌手にとっては“ことば”の背景にあるもののリアリティをドラマとして際立たせるためのものでなければと思うものである。

かつて違和感を感じたが今日理解される公演が想起される。それはドイツの（旧東ドイツ）大劇場でのことだが、ドニゼッティの《ルチア》でアンサンブルと脇役はすべて訳詞であったのに主役はイタリア語で歌っていたことがあり、きわもののような印象が残った。しかし“ことば”の背景にある心というものをドラマの真実性への道り（近道）と信ずるプロデューサーからとれば、ひとつひとつの訳された言葉の背景に彼らドイツ人歌手ひとりひとりのイデーが“ことば”と“演技”をはっきりと浮かびあがらせるものであるならば、イタリア人が母国語

で歌うこと——つまり明確な心理的背景——とはドラマの表出という点においてもひとつながりとなるはずであるという理想と考えられるし、また公演中、言語の違いの違和感はそのことのために薄れていった記憶がある。それらはまた“ことば”とはあらわれであり、あらわれの根本にある情念（精神）の宝庫である“空”の存在の実証でもあったのである。訳された“ことば”でなく背景にもっと視点が向けられるべきである。

〈声楽における技術と精神〉——まとめとして——

以上述べてきたように、技術上の基本的な問題点は、言語を源として、とくに子音を主因とする呼気量のコントロールに求められることがわかった。また精神とは“心”と“根本の意義”の側面からアプローチしたのであるが、とりわけ後者については、“ことば”“ひびき”がいずれも“色”の世界にあらわれた“かたち”であり、そのおおもとにある“空”の世界への永遠の探求者としての“祈り”ということができよう。

(注1) フレデリック・フスラー、イヴォンヌ・ロッド＝マーリング『うたうこと——発声器官の肉体的特質』須永義雄・大熊文子訳、音楽之友社、1987年。

(注2) リリー・レーマン『私の歌唱法』川口豊訳、シンフォニア、1991年。

(注3) P. マリオ・マラフィオッティ『カルーソー 発声秘密——合理的なヴォイス・トレーニング』魚住幸代訳、東亜音楽社、1996年。

(注4) フレデリック・フスラー、イヴォンヌ・ロッド＝マーリング、前掲書。

(注5) ディートリッヒ・マック編『ニーベルングの指環——その演出と解釈』宇野道義、松山哲彦訳、音楽之友社、1984年。

(注6) 同上。

(1996年12月30日)