

オペラ歌手を目指す若者へ

もくじ

	ページ
はじめに	4
1 発声法の解説書	4
2 『ベルカント唱法』と『発声理論』の関係	5
3 『ベルカント唱法』とロシア、東欧の言語	6
4 『ベルカント唱法』と《平面言語》	6
5 日本のオペラ環境	7
6 日本人と《世界共通語》	8
7 発声練習と技術	9
8 発声勉強と年齢	9
9 オペラ留学と勉強の入り口	10
10 発声技術の伝達と日本の実情	12
11 日本の音楽大学とイタリアの国立音楽院の指導内容	15
12 指導能力の実体	15
13 ヨーロッパの歌劇場における、オペラ歌手の選出基準	16
14 イタリアのオペラ歌手の条件	17
15 歌劇場と指導者	17
16 日本のオペラ歌手選出の基準	18
17 歌劇場の役割	19
18 オペラ歌手の育成	21
19 新国立劇場の上演内容	22
20 観客の育成	22
21 出演回数の多寡とオペラ歌手	24
22 グラーツ歌劇場とオーディション	25
23 オペラ歌手と訳語の関係	26
24 日本語訳について	27
25 スカラ座	27
26 新国立劇場の実態	28
27 新国立劇場とオーディション	29
28 NHKについて	36
29 指導能力と指導の場	37
30 イタリアの国立音楽院	38

31	指導能力の維持	38
32	日本の後進の歌い手に実情	39
33	基本技術と《勉強適齢期》	39
34	オペラ歌手のデビュー	40
35	筋力弛緩期と発声勉強	41
36	日本人の筋力弛緩期	41
37	美しい日本語と張力	42
38	発声指導と運動	42
39	持論、持説と勉強	43
40	勉強の実体と環境	44

息のことを取り上げて説明してみたい。

41	《呼吸法》と発声指導	46
42	息と音楽表現	46
43	練習曲と息の関係	47
44	《ヴァッカイ》	48
45	《パノフカ》	67
46	発声指導と息の関係	68
47	共演者と息の量	69
48	新人のオペラ歌手と息	69
49	リハーサルと声	70
50	指揮者と息の関係	70
51	指揮者と発声技術	71
52	指揮者と経験	72
53	指揮者のデビュー	72
54	オペラ歌手デビューと指揮者	73
55	《呼吸法》	74
56	日本の指導法	75
57	解説書	75
58	『発声理論』と解説書	76
59	解説書と《指導法》の関係	76
60	『発声理論』の伝承	77
61	『発声理論』の継承者と弟子	77
62	解説書と執筆の位置	79
63	《音域》の説明	79

64	《母音》の説明	80
65	母音と発声勉強	81
66	日本語の母音	81
67	指導能力と弟子	81
68	基本技術と現役経験年数	82
69	素質のレベル	83
70	常識のレベル	83
71	完全無窮なるオペラ留学	85
72	私自身の勉強体験	90
73	招聘する先生と常識	92
74	1級レベルの先生が行う指導	92
75	勉強内容と舞台	93
76	テノール歌手	93
77	作曲家とオペラ歌手	95
78	新作オペラとオペラ歌手	95
79	バリトン歌手	96
80	《平面言語》と声帯	97
81	新人抜擢と受け止め目方	98
82	解説書と先生の経験	100
83	指導の要点	100
84	発声勉強と《根気》	101

発声勉強と注意点の関係について

85	イタリア人の場合（イタリア人以外の《立体言語》圏の歌手についても）	102
86	《母音》の数と発声勉強	103
87	イタリア人の発声勉強における注意点	105
88	日本人の場合（日本人以外の《平面言語》圏の歌手についても）	106
89	日本人の勉強体験と留学	108
90	日本人の発声勉強	109
91	日本人留学生と先生の倫理観	111
	あとがき	112

オペラ歌手を目指す若者へ

—— 日本のオペラ界をグローバル・スタンダードで語れるようにするために ——

はじめに

オペラは《世界共通語》である。《国家》《民族》《文化》《宗教》《歴史》《言語》の違いに関係なく、世界中の人々が《表現と理解》ができる性質をもっている。

日本人の教育レベル、文化レベルから考えると、《世界共通語》の理解は十分に可能なはずである。しかしながら、イタリアのオペラ界では、日本人の歌手の評価が大変に低い状況にあることは、認めざるをえないのだ。イタリアのオペラ関係者のあいだでは、日本人は《世界共通語》が理解できない、と考えられているのである。

日本人に《世界共通語》が理解できないのではない。

日本のオペラ界や、オペラ界を取り巻く環境が特殊な形になってしまったため、《世界共通語》を受け入れることが、できなくなったのである。

イタリアのオペラ関係者が考える、オペラの常識や考え方と、日本のそれとのあいだには大きな落差がある。そのため、後進の歌手がイタリアにオペラ留学する場合、日本で教わったことは全て忘れなければ、本格的な勉強は始められないという現実があるのだ。

『ベルカント唱法』の発声法の技術は、どのように考えるべきであるか、どこから取り組めば勉強が可能になるか、を克明に提示することができれば、日本人のオペラ歌手がヨーロッパ・アメリカへ進出することは、十分に可能なのである。

1 発声法の解説書 ——

1) 『発声理論』は全ての基準

発声法を解説した本は数多く出版されている。日本人が書いたものだけではなく、外国で出版された発声法の本も多く紹介されている。ただ、これらの解説書が、学ぶべき内容に値するかどうかは、十分に吟味する必要がある。

世界中でイタリアオペラを勉強している後進の歌手が、ヨーロッパの舞台に立つためには、『ベルカント唱法』と『ヴェリズモ唱法』の技術を、正確な形で身につけなければならないことはよく知られている。ヨーロッパの歌劇場に出演するオペラ歌手は、この2つの発声法を具現化することが、必要不可欠な条件になっているからである。

日本人も例外ではなく、世界に進出するプロのオペラ歌手になるためには、この2

つの発声法を『発声理論』と《指導法》にそって、正確な形で勉強しなければならないのである。『発声理論』については『オペラ読本』を参照。

オペラの勉強を始めるにあたって、後進の歌い手が肝に銘じておかなければならないことは、《オペラは世界共通語》であるが、《発声法の技術も世界共通》だということである。ところが、そのことにふれた解説書は、全く見当たらないといってよい。日本はもちろんであるが、世界的にみても、後進の歌い手が参考にすべき“技術解説”をした本は出版されていない、と思われるのである。

2) 解説書と勉強内容

日本では、著者の数だけ勉強方法があるかのように、多くの解説書が出回っている。その理由は、イタリアの発声法が、正しい形で日本に伝えられていないからである。『ベルカント唱法』の発声技術や勉強方法が、正しい形で日本に伝えられていれば、後進の歌い手はそれをよりどころにした勉強が可能になる。

日本のオペラ団体である、二期会や藤原歌劇団の有力な先生方は、独自に解釈した声の出し方を指導したり、日本でしか通用しないオペラの常識を主唱しているため、イタリアの発声法やオペラの常識を受け入れることができないのである。日本のオペラ界が今日に至るも、曖昧模糊としており、有能なオペラ歌手が登場していないのは、有力な先生方のオペラに対する考え方、声の価値、指導内容によって全てが決められているからである。それがいかに荒唐無稽な内容であるかについては、後述する。

2 『ベルカント唱法』と『発声理論』の関係 ——

オペラ歌手に不可欠の発声法である『ベルカント唱法』には、声帯の機能や声の性質などを体系化してまとめた『発声理論』がある。『発声理論』は 400 年という長い歴史の風雪に耐えうる、牢固とした内容をもっており、《技術論》はもちろんであるが、《精神論》や年齢の問題をも含めた《身体論》にも言及している。オペラ歌手が身体を楽器にして音楽を表現するためには、人間の全てにふれる必要があるからである。

後進の歌い手が 15 年、20 年という現役生活を送るためには、《体力》《筋力》《瞬発力》《持続力》《気力》などの衰退を考慮した、発声勉強にしなければならない。『ベルカント唱法』のすばらしさは、発声法の全てが技術で構成されているのはもちろんであるが、年齢の問題を正面から捉えた技術内容になっていることは特筆すべきである。声帯の機能を合理的に活用しているから、プロのオペラ歌手になるための、必要条件を満たす発声法になったのである。

『発声理論』と《指導法》を通して、『ベルカント唱法』の勉強方法と声の目標が明確になれば、世界中の後進の歌い手は、無意味なレッスンを受ける必要はなくなる。指導者に恵まれると、10 代後半から 20 代という人生で最も大切な年代を、有用な期間にすることができるのだ。日本の後進の歌い手も、正確な技術指導を受けると、幸運なオペラ歌手

生活を享受することが可能になるのである。

最高級の素質を持ち合わせたイタリア人の場合は、オペラ歌手になるための条件がほぼ揃っているので、正確な基本技術の指導を受けなくても、数年間の現役生活は可能である。

『発声理論』では、このタイプのオペラ歌手は7年以内に現役生活は終わる、と教えている。ところが、日本人にはその条件がないため、イタリアにオペラ留学をしても、発声法の勉強を始めること自体に、取り組むことが不可能といえるほどのハンディキャップがついてまわるのである。その内容については後述する。

断っておかなければならないが、ここで論じている発声法は、“イタリアオペラをうたうオペラ歌手”になることを目的としている。『ベルカント唱法』と『ヴェリズモ唱法』以外の発声法については、ふれるつもりはない。

3 『ベルカント唱法』とロシア、東欧の言語 ——

『ベルカント唱法』はイタリア語の《母音》の特徴、性質を基盤にした発声法である。日常会話がそのまま発声勉強に利用できるため、イタリア人はオペラの勉強に入った段階で、既に高いレベルの条件が整っているのである。

イタリア語に近い《立体言語》の性質をもっているロシア、東欧出身のオペラ歌手の多くが、ヨーロッパの歌劇場に進出しているのは、勉強をする条件が比較的高いレベルで整っているからである。この地域のオペラ歌手が『ベルカント唱法』の基本技術である《母音》の扱い方を、どのレベルまで考慮した発声勉強にしているかについては、少々疑問が残る。なぜなら、彼らがイタリアオペラに出演すると、イタリア人に比べて声の張力は不十分であり、音程が常に低いからだ。『ベルカント唱法』を正確に勉強すると、声の張力はイタリア人と同等のレベルで確保できることと、何よりも音程が低くなることはありえないのである。《母音》の勉強方法に原因があると考えるのが至当であろう。オペラ歌手が引退する原因は、音程が下がることから始まると考えてよい。

《母音》の扱い方をロシア、東欧のそれぞれの言語がもっている、母音の性質の中で利用するのではなく、イタリア語の母音と同程度の性質をもった母音を特定して、母音の使い方を『ベルカント唱法』の基本技術と結びつけることができるレベルまで内容を深めると、発声勉強を学問として捉えることができるのである。このような経過を通して、発声練習を発声勉強に転換することができれば、彼らの音程や声の張力の問題は、十分に解決可能だと考えられるのである。

4 『ベルカント唱法』と《平面言語》 ——

日本人のような《平面言語》圏の歌い手は、《歌声の安定》《確実な歌唱》を技術を通して具現化するためには、『ベルカント唱法』の技術の習得は、避けて通ることはできな

いのである。《平面言語》圏の歌い手は、声帯の張力が弱いことと、声帯が疲れやすいことに特徴がある。アリア 1 曲の中ですらその兆候が現れるのだ。うたい始めた 1 分後には音程が低くなる、あるいは言葉が不鮮明になって、音楽の清潔感が失われるのである。

『ベルカント唱法』は喉の科学である。《声の考え方》《声の出し方》《声帯の使い方》が、大変に合理的に組み立てられていることに特徴がある。勉強方法さえ間違えなければ、世界中のどの民族の歌い手でも、イタリアオペラをうたうオペラ歌手になれるのである。

1) 日本の常識と留学生活

イタリアのオペラ関係者のあいだで、日本人の歌い手が評価の対象になっていない理由は、二期会や藤原歌劇団の有力な先生方が主導している《日本のオペラ環境》《先生方の常識》に大きな問題があるからである。日本の音楽大学や、その後に日本で教わった《声の価値》《発声法》《オペラに対する考え方》は、それが日本では主流になっているため、変化することはないのである。変化しない理由は、その先生方の推薦を受けなければ、オペラ歌手として頭角を現すことはできないからである。

それだけではない。イタリアにオペラ留学しても、日本の常識は間違っている、ということを知る先生がいないため、容易には切り替えることができないのである。留学中にある程度の常識の転換ができ、イタリアの発声法を勉強したとしても、帰国後は日本の先生方が考える内容に戻さなければ、簡単に無視されるだけであるから、留学先では何も勉強しないことが大切だ、ということになってしまうのである。

2) 高度な知的作業を必要とする発声法の移入

日本人にオペラの勉強ができない理由を、歌い手個々人の研修能力の問題にしたのでは、本質がわからなくなってしまうのだ。詳細は後述する。もちろん、『ベルカント唱法』を正確に理解するためには、知的レベルの高い人間がオペラの勉強に取り組む必要がある。《平面言語》からイタリアオペラの勉強を可能にする《立体言語》に転換するためには、高度の知的作業が求められるからである。

3) 『ベルカント唱法』と《指導法》

『ベルカント唱法』の発声技術と技術を補完するノウハウを、正確な形で後進の歌い手に伝えるためには、《指導法》がとても大切である。《指導法》を導入すると、発声勉強の全ての段階で、歌い手個々人の勉強の進捗状況にあわせた、合理性の高い指導が可能になるからである。『ベルカント唱法』の発声技術や《指導法》は、イタリアにオペラ留学をして、1 級レベル、2 級レベルの指導能力をもった先生に師事しなければ、学ぶことはできないのである。指導者の条件と勉強内容、それに勉強方法については、『オペラ読本』を参照。

5 日本のオペラ環境 ——

日本のオペラ界は二期会や藤原歌劇団の有力な先生方を頂点としたヒエラルキーで秩序

づけられている。

過去半世紀以上にわたって、日本ではこの2つの団体だけがオペラの世界だと考えられており、国家（文化庁）やマスコミ（主としてNHK）から強力に支援される存在でありつづけてきたのである。日本ではオペラは特異な分野だと考えられていることと、依然として日本オペラ界は曖昧模糊としているため、日本国民一般から問題視されるという歴史は、全くないのである。

文化庁在外派遣研修生という肩書きだとか、NHKが特別番組に出演させて、

《日本を代表するオペラ歌手です》

などというコメントを添えると、歌唱能力の有無に関係なく活躍できるのが、日本オペラ界の実態なのである。

日本に『ベルカント唱法』の発声技術が伝えられていれば、すばらしい歌唱能力を具備したオペラ歌手が、少なからず出現していたはずなのである。なぜなら、二期会と藤原歌劇団の指導的立場にいる先生方は、過去半世紀以上にわたって、後進の歌手を自由に選ぶ位置にいたからである。真摯な態度で後進の歌手に接していれば、有能な歌手はいくらでも見つけ出せたはずである。先生方が主導しているオペラの環境やオペラの常識で後進の歌手をろ過してきたため、知性の高い人間がオペラの世界に身を投じることができないのだ。

6 日本人と《世界共通語》 ——

日本人にイタリアオペラがうたえないのではない。日本人は《世界共通語》に参加できない、あるいは《世界共通語》が理解できないというような、文化的にひ弱な民族ではないのである。

オペラ界の中心に立っている先生方が、

《正統な『ベルカント唱法』の受け入れを拒否している》

《独自に解釈した発声法を、日本の『ベルカント唱法』と自称して、後進の歌手に指導する》

というようなオペラ環境にしてしまったために、ヨーロッパに進出できる歌唱能力をもったオペラ歌手が育たないのである。詳細は『オペラ読本』を参照。

残念ながら、今日までの日本人の歌唱能力は、イタリアだけではなく、ヨーロッパの歌劇場で認められていないことは、既にふれている通りである。日本でオペラ歌手として認められても、二期会や藤原歌劇団が上演するオペラに数回出演するだけで、現役生活は終わってしまうのが実情なのだ。イタリアのオペラ歌手の概念では、1、2回の出演経験者は、オペラ歌手とはいわないのである。この状況は、50年以上前から今日に至るも、全く同じ状態がつづいているのである。

7 発声練習と技術 ——

日本の先生方が行う発声指導には、技術やノウハウが介在していない。そのため、本来であれば技術を習得するための発声勉強になるはずのものが、声帯を暖めてウォーミングアップする、という単なる発声練習になっているのだ。発声練習を発声勉強に転換するためには、母音で行う各パターンの技術解説と取り組み方、練習曲の勉強方法とその目的の明示が必要になる。

オペラ歌手は、高い技術力を身につけることによって、音楽表現を可能にするのだが、発声技術やノウハウが伝わっていない日本の状況では、《心で音楽を表現する》という、音楽表現では最も低レベルの感情表現になってしまうのは、ある意味では仕方のないことなのである。《心で音楽を表現する》という考え方は、アマチュアレベルの考え方である。プロのオペラ歌手には《技術で音楽を表現する》という世界が必要なのである。

技術とは何かを理解しない先生方が、団体を組織して旗を振り、国家やマスコミがそれを全面的に支援しているところに、日本オペラ界の問題の全てが凝縮されている、といっても過言ではないのだ。

技術を否定、もしくは無視して、感情や感覚で芸術が表現できるという、不思議なことを考え主張するのは、二期会や藤原歌劇団の先生方だけかもしれない。ヨーロッパのオペラ関係者や指導者には、全くみられない現象だからである。

人間が創造するあらゆる芸術は、すばらしい技術力の上に存在するものだという事は、片時も忘れないでもらいたいものである。

8 発声勉強と年齢 ——

1) 年齢の条件

『ベルカント唱法』の発声勉強には、年齢の条件が加わることは既にふれている。身体を楽器にして音楽を表現するということは、年齢の問題を無視することは許されないのだ。オペラ歌手になるためには、《第2の発声勉強》の期間中に、基本技術を正確な形で利用できるように、勉強と訓練を繰り返すのである。そのことによって、30代から50代まで現役生活の維持を可能にするのである。人間は40代から50代になれば確実に筋力は衰え、持続力は低下するが、基本技術が正確な形で身につけていることと、『発声理論』を継承していれば、20年間の現役生活は十分に可能なのである。

2) オペラの勉強と《第2の発声勉強》

発声勉強を始める場合、年齢は大問題になる。ソプラノ歌手やメゾ・ソプラノ歌手の場合、20代前半までの期間に、正統な発声法の技術とは関係のない、間違った指導を受けていると、1回目の筋力弛緩期を通過することができないのである。間違った

声の出し方をしていると、20代後半の《第2の発声勉強》に差し掛かった時点で、声帯のバランスが保てなくなり、勉強の継続が困難になる。男性の場合は、《第2の発声勉強》には年代のずれがあるので、後述する。

3) 《第2の発声勉強》を経験しないオペラの勉強

声帯に異変を感じ始めてから崩壊に至るまでのスパンは、歌い手によって多少の違いはあるが、数年だと思ってよい。日本人の場合、練習で声が維持できるのは、筋肉質の身体と、すばらしい声質という2つの条件が揃った歌い手でも、27、28歳ごろが限度になる。この年代まで勉強に取り組めた女性は、きちんとした発声指導を受けていれば、15年程度の現役生活を実現する可能性は、充分にあると考えられるのだ。なぜなら、イタリア語と日本語は母音の性質が近い位置にあるため、『ベルカント唱法』の技術にふれることがなくても、素質があれば20代後半まで勉強をつづけることが可能だからである。発声勉強と年齢の関係については『オペラ読本』を参照。

9 オペラ留学と勉強の入り口 ——

1) 発声勉強を始めるためには

技術の蓄積によってのみ、オペラ歌手は育ちあがるのである。発声法は全て技術で構成されているということを、日本の後進の歌い手が体験できないシステムになっているところに、大きな問題が横たわっているのである。

後進の歌い手にとって、この問題は日本国内だけのことで終わらない。この問題の詳細については後述するが、イタリアにオペラ留学しても、解決は大変に困難だといえるしかない。なぜなら、日本人留学生は日本で教わったオペラの常識や声の出し方で、留学先の先生の指導内容を判断するしかないのだが、それでは勉強の入り口に立つことはできないのである。

2) 日本とイタリアの常識の違い

勉強方法や判断基準が日本とイタリアでは全く違う、ということを理解する手段、方法がないのだ。ところが、このことについては、留学経験者が説明しようとしていないため、日本ではほとんど知られていないのである。もちろん、二期会や藤原歌劇団の有力な先生方の中には、オペラ留学の経験者は少なくないのだが、そのような大切なポジションに立っている先生方も、この種の説明はしていないのである。

3) 日本での勉強体験は全て忘れる

オペラ留学を成功させるためには、留学生活開始と同時に、日本で教わった《オペラの常識》《考え方》《発声法》《声の価値》などの全てを捨て去ることから始めるしか、本格的な勉強に入る方法はないのである。日本人が特殊だから、《世界共通語》が理解できないのではない。日本のオペラ界を壟断できる立場にある先生方が、特殊な形にしてしまったのである。後進の歌い手が《世界共通語》に参加するためには、

断固とした態度で勉強を可能にする条件を整える必要がある。

4) 不合理な勉強体験の捨て方

日本で教わった全てを捨て去る作業を第1段階とし、価値判断の停止を第2段階の作業として行うことができれば、留学の成果を得る可能性が生まれることになる。言葉にすれば容易な作業であるかのように思えるのだが、留学生活開始と同時に、日本での教えの全てを捨て去るためには、留学前の半年から1年間は、全く声を出さない生活をしておかなければならないのだ。このことについては、留学経験者が何も伝えていないから、留学希望者には思いもよらないことであろう。

留学生生活を5年程度予定していれば、ことは簡単である。最初の1年間に語学の勉強だけに絞り、2年目からオペラの勉強に入るようにすれば、少なくとも声の準備は整うことになる。その間に劇場に通いつづけていれば、オペラの常識についても何かの進展は望めるのだ。

5) 価値判断の停止と精神力

留学先でのレッスン開始と同時に、価値判断の停止を実行するためには、強い精神力が必要である。なぜなら、毎週3回レッスンに通いながら、何を勉強しているかが全く分からなくなるからである。指導の混沌から抜け出すのは、早い人で3ヶ月、通常であれば半年は必要であるが、その時期にならなければ留学生活の本当の意味は見出せないのだ。この段階に至ってようやくオペラの勉強が可能になるのである。声の混乱が半年以上つづいたとしても、その先にオペラ歌手として現役生活に入ることが可能だということがわかっていれば、どんなに苦痛な留学生活であっても耐えることはできるが、本当にオペラ歌手になれるかどうかは、誰にもわからないのである。留学生の精神力だけでは、解決不可能だと思わなければならないのだ。留学生が勉強に入る準備をするのは当然のことであるが、勉強を可能にするためには、1級レベル、2級レベルの指導者に師事するという条件が加わるのである。

6) 留学は最初の先生が大切

オペラ留学の成果は、最初に指導を受けた先生によって、全てが決まると考えてよい。オペラ留学を成功させるための準備は、日本では何もできないことは既にふれている通りである。常識の変換はほとんど不可能な状況で留学することになる。留学先の先生の指導内容は、日本とは比べ物にならないほどレベルが高いため、先生の指導能力を忖度することなど、思いもよらないであろう。全ては先生を信頼するしかやりようがないのだ。その結果がどうなるかは、その時期が来なければ誰にも分からないのである。

7) 異変を感じた場合

勉強が順調に進捗していれば、充分な手応えが感じられるが、何も変化が感じられない場合は、大変に厄介なことになるのだ。ほとんどの場合、日本で教わったオペラの常識で判断することになる。それに時差疲れによる不活発な精神状態に陥っている

時期なので、間違った判断をしてしまうことが多いと思われるのである。判断が正しいかどうかはともかく、留学後半年から一年経過した時点で先生の教えに疑問をもった場合、即座に先生を替えて、最初からやり直さなくてはならないのだ。

8) 勉強の切り替え

他の勉強の場合は、切り替えは容易であるが、オペラの勉強はことはそう簡単ではない。最初に教わった内容を捨てきるまでに、半年から一年が必要なのだ。1年経過して間違っていると判断した場合、2年間は無駄な留学生活になってしまうのである。

諸経費の掛かる留学生活、精神面での打撃などを考えると、事実上留学生活は終わっている、と考えるしかないのである。オペラ留学は大変にリスクの高いものなのである。詳細は『オペラ読本』を参照。

9) 知的レベルの高い人が必要

日本からイタリアへのオペラ留学が一般的になったのは、1950年代からである。数万人もの日本人がオペラ留学を繰り返しているが、今日に至るも『ベルカント唱法』の発声技術が伝えられることはなかったという事実が、日本で教わった発声法の捨て方や、日本的常識からイタリアで求められている常識への転換のむずかしさを、如実に示しているのである。

日本の常識を世界の常識に転換するためには、知的レベルの高い人間を、オペラの世界に引き入れなければならない。頭脳の知的な働きのできる人間でなければ、発声法を教わってもオペラを芸術のレベルで表現することはできないのである。日本オペラ界の歴史と現状を考えると、留学生一個人の能力で解決できるようなレベルの問題ではない、と断定せざるをえないのである。

10 発声技術の伝達と日本の実情 ——

二期会や藤原歌劇団の指導的立場にある先生方の中には、イタリア、ドイツ、オーストリアにオペラ留学した経験者は少なくない。もちろん、留学中にレッスンを受れたり、劇場に何度も通ってオペラを観たりしているはずであるから、発声法の勉強方法や、歌劇場でどのような声が求められているか、を知らないなどとはいえないだろう。

日本のオペラ界を事実上壟断している先生方が『ベルカント唱法』を理解できない、あるいは伝えようとしていない理由について考えてみたい。

1) 留学未経験者には『ベルカント唱法』は理解不能である

留学経験のない先生方には、『ベルカント唱法』は理解できていないと考えてよい。今日に至るも、日本に発声法の技術が伝わっていない現実を考えると、留学経験のない先生方は技術に接するチャンスがないので、『ベルカント唱法』の発声指導には、決定的な不備がある。意味のない指導や間違った指導をしていることについては、仕方がないといってよいであろう。

2) 節度のある指導が求められる

留学未経験の先生方は、節度を守って指導すれば問題は少なく、後進の歌い手を惑わすことはないのである。しかしながら、現実にはこのタイプの先生方が、オペラ団体を組織して指導的立場に身をおき、半世紀以上にわたって日本のオペラ界を壟断してきたのである。

二期会や藤原歌劇団の指導的立場にある先生方が、イタリアに伝えられている『ベルカント唱法』の技術に接することもなければ、知識を得ようと努力した形跡が全くみられないのは、《発声法の技術は世界共通》だという大原則を受け入れる必要性を感じなくてもよいオペラ環境になっているからである。内容については後述する。

3) イタリアへのオペラ留学

二期会の中ではドイツ系の音楽が主流であり、イタリアオペラの関係者は、常に傍流の位置に立たされつづけていた。イタリアにオペラ留学した二期会の会員、準会員の多くは、留学前後の歌唱能力を比較すると、帰国後は明らかに低下しているのだ。音程は常に低く、リズムは遅くなるという具合で、指導的立場にある先生方の音楽観では、評価の対象にならなかったのである。イタリアらしい歌声になっていればまだしも、彼らの多くは留学一ヵ月後には日本式の発声に戻しているのだ（理由は後述する）、注目すべき内容は何もないのだ。留学生活開始後の数ヶ月間で、精神は弛緩状態に入ってしまうため、声の張りも失っているのだ。

4) イタリアへのオペラ留学の評価

《イタリアにオペラ留学すると、声のことばかりいっているが、リズムが悪くて使い物にならない》

などと、有力な先生方から酷評されているのが二期会の現実である。イタリアではオペラの勉強は声から始まるので、発声の技術が理解できなければ、何事も始まらないのだ。実質的な勉強に入ることのない留学生活では、歌唱能力が低下するのは必然である。留学経験者の無残な結果に終わった歌声を聴いて、イタリアの『ベルカント唱法』ではオペラ歌手は育たない、と二期会の有力者が考えたとしても、少しも不思議なことではない。

5) ドイツ、オーストリアへのオペラ留学と音程

二期会の会員や準会員がドイツ、オーストリアにオペラ留学したとしても、彼の地には明確な歌声の基準がないため、留学生は発声勉強をしているつもりであっても、歌声に変化が出ることは、ほとんど期待できないのである。音程が低いことについては、イタリアに学んだ留学経験者と同じである。二期会の有力な先生方は音程については実は無頓着であるから、音程が少々低くても全く問題にしていないのだ。

正確な音程を維持するためには、『ベルカント唱法』の基本技術を身につけるしか方法はない。日本の実情では音程を正す手段がないので、音程については無視するのだ。先生方が音程の問題にふれなければ、日本では問題にはならないのである。

6) ドイツ、オーストリアへのオペラ留学と評価の理由

ドイツ、オーストリアにオペラ留学した人たちの唯一の利点は、リズムを比較的に正確に維持できることにある。二期会の幹部がドイツ、オーストリアへの留学経験者を高く評価するのは、先生方が考案し指導している発声と、留学経験者が学んだ発声に違和感が少ないことと、演奏会やオペラのリハーサル中に、問題を起こすことがほとんどないことにある。特にオーケストラとの共演の場合は、リズムの遅れは大問題になるからである。

7) 各国の『ベルカント唱法』

ドイツ、オーストリアには『ベルカント唱法』の発声技術は、部分的には伝わっている。指導の場では常に『ベルカント唱法』として教えられていたから、帰国後に後進の歌手を指導するとき『ベルカント唱法』という言葉を使用することについては、留学経験者には違和感はないのだ。ここから、ドイツの『ベルカント唱法』だとか、オーストリアの『ベルカント唱法』が始まることになる。自然の流れで、日本の『ベルカント唱法』も仲間入りすることになる。

8) 留学経験者が勉強方法、指導内容を伝えていない

イタリアにオペラ留学した留学経験者のことであるが、大変に深刻な問題を後進の歌手に投げかけている、といわなければならない。日本人だけではないが、留学先で本格的な発声勉強に入るためには、準備期間が必要である。歌声が安定しなければ、発声勉強は始められないのだ。日本人留学生の場合、平均的にみても歌声が安定するまでに半年以上は必要である。したがって、3ヶ月や半年という短期留学の経験者は、ここでいうところの留学経験者には当たらない。留学半年後や1年後に、どのような方法でオペラの勉強をしたかということについては、全くふれていないのが実情である。発声法の本質にふれることができなかったのも、内容のある説明はできないため、伝えることはないのである。

9) 声の安定は勉強の始まり

本来は、『ベルカント唱法』の発声技術の勉強は、歌声の安定が得られた段階に至ってようやく始まるのだ。ところが、日本人留学生は歌声の安定が得られると、目的を達成したと受け止めてしまうのである。その理由は、日本で有力な先生に指導を受けても、常に歌声は不安定であり、コンサートに出演しても苦しさだけを体験しているからである。留学前の苦しさから開放されたという安堵感と、帰国すれば二期会の中では一層抜きん出た存在のオペラ歌手になれる、という高揚感に浸ることができるのだ。

しかしながら、この段階の歌声の安定は、一週間に3回レッスンに通うという生活を半年以上経験した結果であって、実質的な勉強には入っていないから、帰国後1、2ヶ月で元の状態に戻り、また不安定な声になってしまうのである。

11 日本の音楽大学とイタリアの国立音楽院の指導内容 ——

二期会や藤原歌劇団の有力な先生方が、『ベルカント唱法』を受け入れようとしないということは、オペラ団体の中はもちろんだが、その先生方が奉職している音楽大学の中でも、『ベルカント唱法』は無視されてしまうということである。

音楽大学はカリキュラムにそって指導をすれば、一定のレベルまで教育を施すことはできる。しかしながら、それは芸術家としてのオペラ歌手を育てることとは、無縁のシステムである。このことは日本の音楽大学だけの問題ではなく、イタリアの国立音楽院でも、オペラ歌手を育て上げるような内容のカリキュラムは、具備していないのである。

イタリアの国立音楽院の先生方の指導レベルは、5級レベルが中心であり、学生の研修能力は本格的な勉強を始めるには、あまりにも低レベルな状況にあるため、オペラ歌手に向けた指導に入ることはできないのだ。イタリアの国立音楽院は、本格的なオペラの勉強に入るための準備段階だ、と位置づけられているのである。

日本の音楽大学の研修内容や指導の実績は、イタリアの国立音楽院の上に出た歴史はなく、今日に至ってもそれ以上の存在にはなっていない。イタリアの国立音楽院と日本の音楽大学の決定的な違いは、イタリアには歌劇場が各地にあって、オペラ歌手の歌声が身近な存在であるため、指導者の常識として『ベルカント唱法』を無視することができないのだ。それに対して、日本の音楽大学では先生も学生もオペラの観劇頻度が少ないため、二期会や藤原歌劇団の有力な先生方が主唱している《音楽的な歌声》《日本的な表現》が、後進の歌い手の判断基準になっているのである。

12 指導能力の実体 ——

イタリアでは、先生方の指導能力を、5段階に分けて評価している。評価基準の詳細については、『オペラ読本』を参照。

1) 日本の音楽大学

日本の音楽大学の先生方の指導能力を、イタリアの評価基準に合わせると、5級レベルか、それ以下ということになる。オペラ留学の経験者であっても、『ベルカント唱法』の発声技術や、イタリアの歌劇場で通常的に求められている歌声にふれた指導にはなっていないため、5級レベル以上の評価を与えることはできないのである。

2) 《世界共通語》と日本の先生

ヨーロッパの歌劇場で活躍できるレベルのオペラ歌手を育て上げる能力をもつ先生ということになれば、少なくとも3級レベル以上の指導能力は必要である。3級レベルの指導能力をもった先生ということになれば、4、5年の舞台経験が条件になる。二期会の会員、準会員の中には数回の舞台経験者はいる。だが、日本の場合は出演者を決めるのは先生方であり、学閥・人閥という不条理、不可解な状況の中での選出に

なっている。第3者が出演者を決めるという、ヨーロッパのオペラ歌手とは選出基準が違うため、舞台経験すら日本とヨーロッパを同列に扱うことはできないのだ。残念ながら、日本の音楽大学には、オペラ歌手を育て上げる指導能力をもった先生は、一人もいないのが現実である。

3) イタリアの国立音楽院の先生

イタリアの場合、国立音楽院の先生になった段階では、4級レベルの指導能力をもった先生は、少なからずいたのである。しかしながら、数年後には確実に5級レベルの指導能力に下降してしまうのだ。それが、オペラにおける指導能力の推移の原則だからである。指導能力の推移についての詳細は、『オペラ読本』を参照。

4) イタリアの国立音楽院と学生

先生方の指導レベルが主に5級レベルである以上、学生は国立音楽院を卒業した段階で、オペラ歌手としてデビューする、ということにはならないのである。先生の問題だけではなく、20代前半では身体が未成熟であり、オペラに必要とする大人の歌声を期待することはできないからである。

卒業後に指導者を替えて、改めて基本から勉強を始めなければ、オペラ歌手として認められることはないのだ。女性の場合は、国立音楽院を卒業後、数年を経ずして《第2の発声勉強》に入ることになるから、勉強の環境を整えることができれば、オペラ歌手に向かって邁進できるのである。現役のオペラ歌手はビジネスの世界に入ることになるから、成立条件が厳しくなるのは当然のことである。

13 ヨーロッパの歌劇場における、オペラ歌手の選出基準 ——

ヨーロッパの場合、出演者を決めるのは歌劇場である。歌劇場の格や運営資金の額によって、出演者の選び方は違っている。ファーストクラスの歌劇場は、各地の歌劇場に出演しているオペラ歌手の中から、ピックアップして出演させるのが通常の形である。セコンドクラスの歌劇場は、他の歌劇場に出演したオペラ歌手の中から選んだり、オーディションを行って出演者を決めている。最下級クラスの歌劇場は現役経験の少ないオペラ歌手や新人のオーディションを行って、出演者を決めていると考えてよい。そのプロセスに、歌い手を育てる側の先生が関与することは全くないのである。

先生方は歌い手を育て上げるのが本分であり、それ以外には何ものも求められてはいない。評価と育成の役割が明確に分離されているから、オペラ歌手の選出に普遍性が生まれ、歌劇場の価値が高められるのだ。ヨーロッパのオペラ界は評価と育成を厳密に分離しているから、400年の歴史を刻むことができたのである。この間の事情については、『オペラ読本』を参照。

14 イタリアのオペラ歌手の条件 ——

イタリアでは、国立音楽院や市立音楽院、それに私立音楽院などで学ぶことがオペラ歌手の条件にはなっていない。声に自信のある人は、音楽院に入る必要は全くない。指導レベルの高い市井の先生に師事すれば、それでオペラ歌手になれるからであり、最も確実な方法だったのである。世界中に名前の知られたオペラ歌手の多くは、このような方法でデビューしていたのだ。その理由は、国立音楽院でオペラを学ぶ年代と、オペラの勉強では最も大切な《第2の発声勉強》の年代（内容は後述）にずれがあるため、国立音楽院で学ぶことが、オペラ歌手になるために有利に働く、ということにはならないからである。水道工事をやっていた人、画家、薬学博士、歯科医などがオペラ歌手になった歴史がイタリアにはある。このことは、オペラ歌手のエピソードとして、世界的にもよく知られている。

15 歌劇場と指導者 ——

歌劇場の運営に後進を育てる側の指導者が加わることはない、ということは既にふれている。歌劇場で働く人間と後進の育成にあたる指導者では、仕事内容や役割、性質が全く違うからである。

歌劇場と指導者の接点は2つある。

1) 歌い手を紹介する

オーディションや演奏会に素質のすばらしい歌い手が現れたとき、劇場関係者がしばしばみせる光景である。その歌い手が師事している先生の指導能力では、オペラ歌手に育て上げることが困難である、あるいは、その先生の指導内容では必要以上に時間が掛かるだけで、その歌い手の能力を十分に引き出すことはできない、と劇場関係者が判断すると、即座に指導レベルの高い先生を紹介しているのだ。素質のある歌い手をオペラ歌手に育て上げるためには、無駄な時間、意味のないレッスンを受けさせてはならないのだ。先生の役割はそれ以上でも、それ以下でもないということである。

2) オペラ歌手の声の調整

オペラ歌手は、一つの歌劇場の仕事が終わって、次の歌劇場に出演するまでの期間に、きちんとした声の調整をするものなのである。ところが、出演回数の多いオペラ歌手は、しばしば声の調整をすることもなく、次の歌劇場に行くことになる。同じ演目であれば問題は少ないが、演目が違うと声の混乱に直面することになる。それだけではなく、リハーサル中のストレスなどから、声のコントロールに問題を起こすことが少なくない。この場合、時間を置かないで、即座に声の調整をする必要がある。声の調整に手間取ると、そのこと自体がオペラ歌手のストレスになって、失敗の要因になるのだ。小さな問題はオペラ歌手自身が身につけた能力で解決できるが、そのほとんどは指導者の助力が必要である。

3) 1級レベルの指導者

私の恩師ドメニコ・マラテスタ先生は、スカラ座からの要請を受けて、しばしば出演者の声を調整していた。先生はオペラ歌手がどのような状況に陥っていても、30分以内に声の調整を終えていたのだ。問題点の抽出は的確であり、簡潔な指導によって歌声は蘇るのである。

レッスン室を去るときの、オペラ歌手の嬉しそうな顔を何度も目撃したが、あの光景だけは忘れ難い。スカラ座が世界最高の上演内容を維持できたのは、ドメニコ・マラテスタ先生のような1級レベルの指導者が、いつでも出演者のサポートをきちんとした形で行っていたからである。

16 日本のオペラ歌手選出の基準 ——

1) オペラ歌手の条件

日本で行われている、オペラ歌手の選出方法とその選出基準は、明快ではあるが、全く不条理、不可解である。都内の限られた音楽大学を卒業することと、オペラ団体の有力な先生と近しい関係にあることが、オペラ歌手になるための重要な条件になっているからである。

たとえば、二期会には約2000人がオペラ歌手として登録されている。会員、準会員などの分け方をしているが、二期会の建前では全員が現役のオペラ歌手ということになっている。ところが、その実態は演奏会に出演することさえままならない人が大半なのだ。二期会が主催するオペラに出演しているのは、わずか数校の音楽大学卒業生の中でも、限られた歌い手だけなのである。

2) ドメスティック・スタンダード

二期会の幹部は音楽大学の先生をしているから、団体の中で有力者でありつづけるためには、オペラ歌手の条件に音楽大学卒業を求めるのは、先生方の立場上は分らないではない。しかしながら、それは全て二期会の中の話である。オペラ団体の中で何が行われようと、団体内のこととして済ませてしまえば、問題にはならないのである。ところが、その音楽活動を、日本人一般の価値観と同一視しようとしているところに、無理が生じているのである。

3) 技術力と感性

技術力の具体的な内容は理解できなくても、技術力を具備したオペラ歌手であるかどうかは、平均的な感性をもった日本国民であれば、即座にわかるものである。それが《世界共通語》の特徴であり《心で理解する芸術》の性質だからである。このようなことが二期会や藤原歌劇団の関係者に理解できていないとすれば、先生方は日本人の文化レベルを見限っている、といわれても仕方がないであろう。しかしながら、二期会の関係者が団体の活動にいささかの痛痒も感じないのは、国家やマスコミに強

力に支援されているからである。その内容については、後述する。

基本的には、日本のオペラ団体はアマチュアの集団であり、二期会や藤原歌劇団が主催する演奏会やオペラの上演は、有力な先生方の弟子を出演させるという、研究発表の場にしかすぎないのである。

17 歌劇場の役割 ——

1) オペラ歌手と観客の育成

歌劇場はオペラを上演する場所だ、と一般的には考えられている。だが、それだけでは歌劇場の役割を十全に果たしている、ということにはならないのだ。歌劇場にはオペラ歌手を育てることと、観客を増やすという2つの役割が求められているのである。

日本には専用の歌劇場は新国立劇場のみであるから、役割の全てが求められているといってよいであろう。ところが、誠に残念なことではあるが、オペラ歌手を育てることについては、全く手がつけられていない、と断定するしかない状況にある。オペラはビジネスの世界であるから、形だけ整えたとしても、実質が伴わなければ認めることはできないのである。

2) 新国立劇場オペラ研修所とモーツァルト

なるほど、新国立劇場はオペラ歌手を目指す若者のために、オペラ研修所を併設している。関係者は新人の研修は行っています、と説明するであろう。しかしながら、今日までの研修生の状況を見てみると、新人の育成には至っていない、といわざるをえないのだ。新人が育たない大きな理由が、カリキュラムの中に組み込まれているからである。

イタリアで『ベルカント唱法』をきちんとした形で勉強すると、

《モーツァルトのオペラには絶対に手を出すな。モーツァルトのオペラを勉強したら、オペラ歌手にはなれません》

と、必ず教えられているはずである。『ベルカント唱法』や『ヴェリズモ唱法』を勉強する全ての課程で、モーツァルトのオペラを勉強することは、禁じられているのだ。その理由は、モーツァルトのオペラを勉強すると、『ベルカント唱法』の勉強ができなくなるからである。

3) 言い伝え

《詳しいことは分からないが、モーツァルトがミラノに来てオペラを勉強しているころには、既に『ベルカント唱法』ではモーツァルトのオペラはうたえない。違う声の出し方が求められているようであるから、イタリアのオペラ歌手はモーツァルトのオペラは勉強しなかった、という話は伝えられている》

と、私の恩師ドメニコ・マラテスタ先生から伺ったことがある。モーツァルトの生

前ですら、そのような話が残されていたようである。

4) モーツァルトのオペラとオペラ歌手

1970 年ごろまでのイタリアでは、モーツァルトのオペラに出演するオペラ歌手は、数多いオペラ歌手の中でも限られていたのだ。イタリアオペラをレパートリーにしているオペラ歌手は、モーツァルトのオペラには出演しなかったのである。モーツァルトのオペラに出演するためには、勉強の手順があり、出演前の準備から出演後の声の調整に、少なくとも数ヶ月間を必要としている。それだけの期間があれば、数箇所 of 歌劇場への出演が可能になるのだ。歌声の安定に問題の起きやすいモーツァルトのオペラに出演するよりも、レパートリーにしているイタリアオペラに出演するほうが、現役生活の維持という面でも、はるかに安定感、安心感があるのだ。イタリアオペラをレパートリーにしているオペラ歌手は、危ない橋はわたらないのである。

5) モーツァルトのオペラを勉強する

現役のオペラ歌手はモーツァルトのオペラは3ヶ月以上継続した勉強はしない、ということが基本的な考え方になっており、モーツァルトのオペラに出演を決めることについては、オペラ歌手自身の歌手生命、その後の出演状況などについての、十分な配慮が必要だったのである。モーツァルトとロッシーニは音楽がよく似ているが、オペラ歌手にとっては大変な違いがある。詳細は『オペラ読本』参照。

6) オペラの勉強とモーツァルト

オペラ歌手を育成する1級レベル、2級レベルの先生は、モーツァルトのオペラを指導することはなかったのだ。結果がわかっているからである。勉強中の歌い手に対して、モーツァルトのオペラを指導してはいけないということは、1970 年ごろまでのイタリアのオペラ関係者のあいだでは、牢固とした常識だったのである。当然の結果ではあるが、イタリアのコンサートでモーツァルトのアリアをうたう人はいなかったのだ。オペラ関係者から見識を疑われるのはもちろんだが、完全に無視されてしまうからである。

7) 日本で歓迎されるモーツァルトのオペラ

日本では音楽大学だけではなく、二期会や藤原歌劇団の研修所などでは、モーツァルトのオペラを盛んに教えている。モーツァルトのオペラは発声法の技術力を問われる場面が少ないため、指導能力の低い先生方には格好のテキストになっているのだ。留学経験者が、モーツァルトのオペラと発声勉強の関係を日本に伝えていないから、どこでも手軽に教えてしまうのである。

8) 新国立劇場オペラ研修所の最終コース

新国立劇場オペラ研修所では、年間を通してモーツァルトのオペラを勉強している。最終段階では、ボローニャまで出掛けて、数ヶ月間にわたってモーツァルトのオペラを教わっているのである。

研修生が研修修了後にイタリアにオペラ留学して『ベルカント唱法』を正式な形で

勉強するためには、数年間は無駄な時間を過ごさなければならないだろう。新国立劇場オペラ研修所で3年間研修しているから、勉強のプロセスを『発声理論』で説明すれば、研修所で教わったことから決別するだけでも、3年間は必要だということになる。なぜ発声勉強が順調に進捗しないか、という理由が理解できるまでの期間だと考えてよい。事実上、オペラ歌手になる道は立たれているにもかかわらず、前途有為の若者に無駄な人生経験をさせてしまうのである。勉強ができない理由を説明できる先生はイタリアにはいないので、研修経験者は理解不能になるだけである。

9) 新国立劇場オペラ研修所研修経験者のオペラ留学

新国立劇場オペラ研修所の研修経験者が、留学した3年後に勉強の緒につくことができたと思えば、幸運だったと思わなければならない。なぜなら、10代から20代前半に教わったものは、決断力さえしっかりしていれば決別は可能だが、20代中ごろになって身につけたものを捨て去るには、人並み以上の《知性》《決断力》《体力》が必要だからである。研修生の年齢は20代中ごろが中心になっているから、女性の場合は既に《勉強適齢期》に入っているのだ。最も勉強に支障の少ない年代に教わった全てを捨て去る余力が、研修経験者に残されているとは、到底思われないのである。

研修所で教わったオペラの常識を、イタリアでオペラを勉強するために必要とする常識に変換するだけでも、大変な努力をしなければならないのだ。《集中力》の維持に問題が起きるだけではなく、女性の場合は、《勉強適齢期》を乗り越えてしまうのだ。レベルの高い《知性》や、あふれるほどの《素質》に恵まれた歌手でも、ほぼ完全にオペラ歌手になる希望は断たれている、といってよいであろう。

18 オペラ歌手の育成 ——

新国立劇場が、外国から著名なオペラ歌手を招聘してオペラを上演するだけでは、オペラを日本の文化として定着させることはできないのである。新国立劇場がオペラの上演活動を通じて、オペラ文化を日本に定着させるためには、日本の後進のオペラ歌手を積極的に育成して、出演させる必要がある。

《100回のレッスンより、1回のステージ》

という話が、オペラの世界ではよく聞かれる。後進の歌手の技術力の向上には、出演経験は最も大切な条件になっているからだ。技術の習得はレッスンの場でしかできないが、習得した技術の使い方を試すのは演奏会であり、完成した技術を披露するのが、オペラの舞台なのである。

歌劇場の基本的な役割は、オペラ歌手を育てながら出演させることなのである。きちんとした形でオーディションを行い、新人のオペラ歌手を発掘する、中堅のオペラ歌手に頻度の高い出演の機会を与えて、歌唱能力を高めるなどということは、歌劇場の役割として当然の行為である。

新国立劇場がオーディションを行わない理由が、全く理解できないのだ。このことについては、新国立劇場の関係者は何も説明していない。新国立劇場がきちんとした形でオーディションを実施すれば、日本のオペラ界に何が起きるか、オペラの常識がどのように変化するかについては、《27 新国立劇場とオーディション》に詳細に述べているので、ここでは省略する。

19 新国立劇場の上演内容 ——

今日までの新国立劇場の上演活動は、主役をうたうオペラ歌手を外国から招聘するだけである。二期会や藤原歌劇団から送り出されるオペラ歌手の歌唱能力では、日本人のオペラ歌手を主役にしたオペラの上演ができないことは、新国立劇場の関係者は理解しているであろう。日本人のオペラ歌手をメインにしたオペラの上演ができない理由が、日本には厳然として存在しているのだが、そのことが理解できていないのだ。

新国立劇場の関係者は、日本人のオペラ歌手を世界に送り出すなどというような発想は、露ほども考えたことはないであろう。文化庁の決めた基本方針が、手かせ足かせとなって、身動きが取れないのだ。

新国立劇場が上演活動を通して、育て上げた日本人のオペラ歌手を、外国の歌劇場に送り出すことで、新国立劇場の上演活動に世界的なレベルで、文化芸術の価値が認められるのだ。歌劇場の価値基準は、送り出したオペラ歌手の歌唱能力によって決まる、と考えてよい。その結果、出演したオペラ歌手は、世界共通のビジネスに仲間入りすることが可能になるのである。

20 観客の育成 ——

オペラファンは人口比3%前後だといわれている。オペラの上演活動を頻度高く行うためには、多くの観客が必要であることは言を待たない。オペラの上演には大人の観客は重要であるが、それ以上に大切なことは、次世代の観客を育てオペラファンを増やすことなのである。

人間は18歳ごろまでに本物の芸術にふれると、生涯を通じて善き理解者になるといわれている。オペラも全く同じである。大人になる前に、きちんとした形のオペラを観劇すれば、すばらしいオペラファンになることが期待できるのである。そのためには、大人が観劇して楽しんでいる上演内容と同じものを、10代の若者に観劇させなければならないのである。この点でも、文化庁や新国立劇場のやり方には、大いなる疑問がある。

歌劇場が観客を育てることについては、ヨーロッパ各地の歌劇場がいろいろなやり方を展開しているが、オーストリアのグラーツ歌劇場がオーソドックスな方法で観客の育成を行っているので、概略を述べてみたい。

1) グラーツ歌劇場と観客育成

グラーツ歌劇場では、同じ演目のオペラを2年間にわたって、20回上演するのが決まりである。1年目の10回公演は、大人を対象にした上演をしている。2年目の10回公演は、次世代のためのものである。事実、若者を対象にしたオペラの上演では、大半の観客はグラーツ地方独特の洋服を着た10代の若者であり、大人は数えるほどしかいなかった。オペラ芸術とオペラ歌手に敬意を表した服装だったことは印象的である。客席が少々ざわつくのは、10代の若者がメインであるから、当然のことだといってよい。少しも問題にすることではない。

2) 観客のマナー

彼らが歌劇場に来てから帰るまでを、子細に観察してみたが、観劇態度や幕間の時間の過ごし方、クロークの使い方などが、自然な形で身につけているのには感心した。

たとえば、幕間の休憩はどここの劇場でも約30分間である。3幕もののオペラだと1時間になる。大人の観客に比べると、話し声が幾分甲高くして少しだけ賑やかになるのは、10代の若者だから自然なことである。決して騒いではいなかったのだ。

冬季のグラーツ市は寒気が厳しく、街は雪につつまれた冬景色である。歌劇場への行き帰りは雪の中を歩くことになる。彼らは歌劇場まではゴムの長靴をはいてくる。歌劇場に到着すると、あらかじめ用意した革靴にはきかえ、コートなどと一緒にクロークに預けていたのだ。コートやカバンを両手に客席に座る、長靴を履いてロビーを闊歩するなどというような、不埒な若者は一人もいなかったのである。

3) 劇場内

歌劇場の中では、男性が手にもってよいのは、プログラムとオペラグラスだけであり、女性はそれにポシェットが一個加わるという姿が、一般的なマナーである。誰に教えられたということではないようであるが、10代にして既に申し分のない観客の姿、態度になっているのだ。人間としての大切な感性、社会人に必要なマナーを身につけるには、歌劇場は最適な場所といってよいであろう。

4) 大人と若者に同じ上演内容を提供する

大切なことは、1年目の大人を対象とした上演と、2年目の10代の若者を対象とした上演内容を、同じレベルに維持していることである。同じオペラ歌手を出演させているのだ。グラーツ歌劇場が可能な限りを尽くして、10代の若者にオペラを提供しているのである。

次世代の若者をオペラ芸術の理解者、良質のオペラファンとして育むためには、本物のオペラを観せるしか方法はないということを、グラーツ歌劇場の関係者は現実の問題として捉えていることに、驚くと同時に感銘を受けたのである。

グラーツ歌劇場が、このようにきちんとした対応をしていることに驚いたが、劇場の役割と観客についての考え方が明確になっていれば、当然のことである。

21 出演回数の多寡とオペラ歌手 ——

1) トップクラスのオペラ歌手

上演レベルの高い歌劇場は、1 演目 8 回公演が通常の形である。主役をうたうオペラ歌手はダブルキャストになっていることが多く、それぞれが 4 回出演しているのである。このような出演経験で歌唱能力を高めるためには、いくつもの歌劇場に出演して、出演経験を重ねるしか方法はない。トップクラスのオペラ歌手は、年間に 20 回程度しか出演しないことが常識になっているので、5 から 6 の歌劇場にしか出演しないのだ。きちんとコントロールした歌声と集中力のある歌唱を披露するためには、うたいすぎは禁物なのである。

2) 中堅クラスのオペラ歌手

中堅クラスのオペラ歌手が歌唱能力を高くするためには、同じ演目、あるいはレパートリーにしている演目のオペラをうたいつづける必要がある。出演するごとに演目が違うと、歌唱能力を高めるには問題があり、容易にトップクラスのオペラ歌手にはなれないのである。レパートリーの定義については、『オペラ読本』を参照。

3) デビューしたばかり、または、新人のオペラ歌手

新人のオペラ歌手は技術面、精神面において、安定した歌唱力を求めることはできない。新人のオペラ歌手が、劇場関係者や共演者から信頼を得るためには、出演経験は重要な意味をもってくるのである。短期間に同じ演目で 30 回以上出演経験を重ねると、飛躍的に歌唱能力が高くなることはイタリアではよく知られている。このプロセスを可能にするためには、出演するオペラ歌手にレパートリーレベルの技術力が求められるのである。技術能力に欠けるオペラ歌手は、10 回程度の出演で歌唱は崩壊してしまうことも、イタリアのオペラ関係者のあいだでは動かすことのできない常識だからである。

4) グラーツ歌劇場の場合

グラーツ歌劇場では 2 年間にわたってではあるが、同じ演目に 20 回出演させているのだ。しかも同じ歌劇場で出演経験ができるので、出演するオペラ歌手は、歌唱の変化、技術の使い方に集中できるのである。劇場内に反響する声と同じ条件の中で返ってくるので、声の変化や声帯の状況に対して、的確な判断と、間違いの少ない対処が可能になる。1 演目に 4 回出演する他の歌劇場とは、明らかに意味の違う出演経験をさせていることに注目したい。2 年間にわたってこれだけの出演回数を経験すれば、技術の使い方が上手になることは、オペラ関係者は充分すぎるほど認識しているはずである。

グラーツ歌劇場は、オペラ歌手を育てながら出演させているのだ。

グラーツ歌劇場できちんとした歌唱を展開すれば、ウィーン国立歌劇場に出演することが可能になることは、劇場関係者はよく心得ており、そのためのチャンスを用意

しているのである。出演者の意気込みが伝わってくるのは、そのためである。

22 グラーツ歌劇場とオーディション ——

1) ウィーン国立歌劇場

南ドイツ、スイス、オーストリアには約 150 の歌劇場がある。オペラ関係者のあいだでは、これらの地域はひとつのビジネス圏になっている。この約 150 の歌劇場の大半は、オペラ歌手に出演の機会を与えて歌唱能力を高くする、あるいは歌唱能力の高いオペラ歌手をピックアップする、という役割を受け持っているため、オーディションはほとんど必要としてはいない。この中でオーディションを全く必要としないのは、トップに君臨している、ウィーン国立歌劇場だけではないだろうか。これらの地域や、イタリアの 1 級レベル、2 級レベルの歌劇場に出演したオペラ歌手の中から、ウィーン国立歌劇場の上演基準を満たす歌唱能力をもったオペラ歌手をピックアップするだけで、十分に事足りているからである。

2) グラーツ歌劇場

オーストリアのグラーツ歌劇場は、ウィーン歌劇場に次ぐ第 2 位の格式を誇る歌劇場であるが、毎年盛大にオーディションを行っている。新人のためのオーディションはもっと格下の歌劇場に任せておけばよいのだが、グラーツ歌劇場の関係者は、この歌劇場が果たさなければならない役割を十分に心得ているため、レベルの高い歌唱能力をもったオペラ歌手を求める努力をつづけているのである。

3) オーディションの内容

グラーツ歌劇場が行うオーディションは、他の下級レベルの歌劇場とは違った内容になっている。後進の歌い手に門戸を開いているが、それ以上に大切なことは、現役のオペラ歌手に対して、オーディションを行っていることである。新人の歌い手よりもはるかに多くの現役のオペラ歌手が参集して、オーディションを受けていることが、この間の事情を如実に示しているのだ。その最大の理由は、ドイツ、スイス、オーストリアの歌劇場のシステムにある。

4) グラーツ歌劇場の役割

この地域の歌劇場は 5 段階にランク分けされている。1、2、3 級レベルの歌劇場はオリジナル上演であり、4、5 級レベルの歌劇場は、全てのオペラをドイツ語に翻訳して上演するのが決まりである。

ドイツオペラをレパートリーにしているオペラ歌手の場合は、問題にすべきものは何もないと思われるが、それでも彼らの多くが集まってくるのだ。ドイツオペラをレパートリーにしているオペラ歌手には、各地の歌劇場でふんだんにチャンスが用意されているから、グラーツ歌劇場が行うオーディションには、ドイツ語以外のアリアも合わせて要求している。オーディションに合格して、レベルの高い歌唱力を披露する

ことができれば、格上の歌劇場であるウィーン国立歌劇場への出演が視野に入ることになる。歌劇場が果たさなければならない役割を考慮すれば、レベルの高い歌唱能力と、技術面でも確立されたレパートリーを、オペラ歌手に求めるのは必然である。

5) 安定した現役生活

現役のオペラ歌手が、イタリア語やフランス語のオペラを、ドイツ語に翻訳して上演する4級レベル、5級レベルの歌劇場に出演した場合、オペラ歌手が直面しなければならない問題は大変に多い。そのため、現役のオペラ歌手がグラーツ歌劇場のオーディションに、大挙して押しかけてくるのである。

23 オペラ歌手と訳語の関係 ——

イタリアオペラをレパートリーにしたオペラ歌手が、ドイツ語に翻訳したオペラに出演すると、声帯に大きなストレスを受けることと、音楽が全く違ったものになるほどの変化を経験することになる。うっかりするとレパートリーの崩壊に至ることもあり得るのである。

1) 訳語が声帯に与えるストレス

たとえば、プッチーニが作曲したオペラ『ラ・ボエーム』をレパートリーにしているオペラ歌手が、4、5級レベルの歌劇場でドイツ語に翻訳した『ラ・ボエーム』に出演すると、イタリア語とドイツ語の言葉の並び順に問題があり、声帯の使い方が『ベルカント唱法』の《母音》の基本原則とは、全く違ったものになる。イタリア語やドイツ語は屈折語であり、文法上の問題があるから、訳語の語順は大幅に制約を受けることになる。単語の長さの違いによる音符と音節の位置関係や、言葉のアクセントと音符のアクセントの位置関係がずれてしまうことはしばしばある。音節ごとの《母音》の使い方がオリジナルとは違うということは、声帯の使い方にも影響を受けてしまうのである。それだけではなく、息をする場所がずれることが少なくないため、息のコントロールにも問題が起きてしまうのである。

2) 訳語と発声法

『ラ・ボエーム』の、テノール歌手がうたうアリア《この冷たき手》は、イタリア語の語順が『ベルカント唱法』の基本原則の通りになっているから、声のコントロールさえ間違えなければ、失敗することはないと考えてよい。ところが、ドイツ語の翻訳になると、発声技術とは違う音節になることは避けられないのだ。そのような状況にあるため、常に失敗の影におびえながらの歌唱になってしまうのだ。早くこの状況から抜け出さなければ、現役生活に問題が起きるのである。

3) 訳語と現役生活

オリジナルとは別物の『ラ・ボエーム』だ、と思って取り掛かる必要がある。それだけ用心していても、歌唱の維持が困難になるほどの影響を受けるものなのである。

出演中に受けたストレスは、その歌劇場での出演が終われば消える、という性質のものではない。次回出演にも大きな影響を残すことになる。

現役生活を長く維持するためには、歌劇場での出演が終わると、急いで師事している先生の下に帰り、入念な声の手当てをする必要がある。この作業を怠ると、数年というスパンで現役生活は終わってしまうのである。

4、5級レベルの歌劇場に出演しているオペラ歌手は、何とかして3級レベル以上の歌劇場に出演して、オリジナルでオペラをうたい、技術面でも、精神面でも現役生活を安定させたいと願っているのだ。そのようなオペラ歌手にチャンスを用意しているのが、グラーツ歌劇場なのである。

24 日本語訳について ——

日本語は膠着語であるから、『ベルカント唱法』の《母音》の原則に従った訳語の付け方は、十分に可能である。屈折語と膠着語の性質の違いである。

日本語訳ではオリジナル版に対して、音符の長さやリズムを変化させる必要は全くなく、息をする場所もオリジナルと同じにできるのだ。そのため、『ベルカント唱法』を正確に勉強したオペラ歌手が声帯に感じるストレスは、ドイツ語訳に比べると日本語訳のほうが、はるかに少ないのである。『ベルカント唱法』の原則に従った翻訳ができれば、日本語訳のレパートリーも可能ではないかと考えている。日本語の張力を高める方法さえ間違えなければ、発声技術での問題点は考えられないからである。

『ベルカント唱法』の原則に忠実な訳語の選び方ができれば、オリジナルと同等か、もしくはそれ以上にうたいやすくすることも可能になる。発声技術が理解できていない作曲家のオペラでは、この傾向が顕著な形になって現れるのである。

日本語訳でイタリアオペラをレパートリーにして出演ができれば、少なくとも、《イタリア語対日本語》《ドイツ語対日本語》というような対日本語の訳を、オペラの上演中のステージ横に字幕に映し出すわずらわしさから、観客は解放されるのだ。字幕の映し出しほど、オペラへの集中力を削ぐものはないのである。

25 スカラ座 ——

1970年代中ごろまでのスカラ座は、全くオーディションを必要としない劇場であった。スカラ座の伝統、しきたりをきちんと守ることで、オーディションをするまでもなく、世界最高の上演内容を堅持することができたのである。ところが、1980年代に入ると音楽監督が劇場の伝統を無視するようになり、ついには新人のオーディションをしなければ、上演ができないという状況にまで陥ったのだ。1級レベル、2級レベルの発声技術の指導者が消えた時期と重なったため、新人の歌唱力は期待されたほどのものではなく、散々な上

演内容になってしまったのである。この間の事情については、『ああ・オペラ』の中の《スカラ座はどこへ》を参照。

26 新国立劇場の実態 ——

新国立劇場は国家が運営している歌劇場である。日本の文化芸術の顔として、世界中に情報発信のできる立場にある。オペラは《世界共通語》であるから、たとえ日本という地域で上演活動がなされていても、その考え方や上演能力などは、ヨーロッパの劇場関係者にも容易に伝わり、理解されやすいのである。新国立劇場の関係者が、日本国民に対して責任のある運営をしているかどうか、について考えてみたい。

1) 情報発信

《新国立劇場から、世界に向かってオペラ歌手を送り出します》

と、新国立劇場の関係者が発言しないのは、なぜであろうか。

新国立劇場の関係者が、このことをどれだけ理解して劇場運営をしているかについては、大いに疑問がある。なぜなら、出演させている日本人のオペラ歌手は、劇場が独自にオーディションをするのではなく、既存のオペラ団体の中からしか選んでいないからである。

2) 二期会や藤原歌劇団の出演者と新国立劇場

二期会や藤原歌劇団の運営方針やオペラ歌手の選出基準が、日本国民に納得できる内容であれば、新国立劇場がそのオペラ歌手を受け入れても、問題にすべきことは少ないと考えられる。しかしながら、先にもふれているように、二期会や藤原歌劇団は発声法の技術をもたないオペラ団体なのである。アマチュアレベルの出演者では、国民は納得できるはずがないのである。

3) 後進のオペラ歌手への真摯な態度

選出基準に普遍性をもたせるためには、新国立劇場できちんとした形のオーディションを行うのが本筋である。ヨーロッパの劇場関係者にはオーディションを行わないこと自体が、常識では考えられないのだ。新国立劇場が二期会や藤原歌劇団に出演者の選出を委託しているため、後進の歌手を、日本の常識から離れられないようにしているのである。新国立劇場のこのようなやり方は、イタリアでオペラを勉強した人間としては、到底容認できるものではないのである。

これでは、新国立劇場独自の運営をしているとはいえないのだ。それどころか、オペラ歌手になりたいと心に決め、勉強している後進の歌手に対して、門戸を閉ざしつつけて今日に至っているのである。

4) 文化庁と新国立劇場

新国立劇場の監督官庁である文化庁は、二期会や藤原歌劇団に所属している会員以外の歌手は、オペラ歌手として認めない立場を、従来から堅持している。そのこと

が新国立劇場の基本的な運営方針になっている、と考えられるのである。

文化庁の関係者が、国立歌劇場の役割や性質について、どれだけ研究したのかは分からない。だが、その運営方法を仔細にみると、従来からの方針を転換していない、と断定するしかないのである。

5) 文化庁と引越公演

新国立劇場は、日本国民の心の豊かさを表現する大切な場所である。それが文化国家のあるべき姿だからである。新国立劇場の関係者がその役割や能力を十全に発揮しようとしていないため、日本国民がより上演密度の高いオペラを楽しむためには、民間が行う引越公演に頼るしかないのだ。

6) オペラ後進国から中進国へ

オペラ後進国だから仕方がない、といってしまうとそれまでのことだが、これほど引越公演を喜ぶ国民というのも珍しいのではないか。そのことの根本に文化庁があるとすれば、文化芸術行政に大きな間違いがある、といわざるをえないのである。引越公演の是非については、『オペラ読本』と『ああ・オペラ』の《引越公演》と《オペラ芸術考》を参照していただきたい。

27 新国立劇場とオーディション ——

新国立劇場がその役割を十全に果たしていない代表的な例が、出演者のオーディションを行っていないことである。

オーディションを行わないという奇妙な劇場運営を考えついたのは、世界中を探しても新国立劇場だけではないかと思われるのだ。それが文化庁の方針だとすれば、我々は文化庁に対して物申さなければならない。従来からの文化庁の方針を守るためにオーディションを行わないということであれば、若者の志に対してはなはだ無責任であるというだけではなく、オペラ芸術の破壊者になっている、といわざるをえないのである。

日本には専用の歌劇場は一つしかないのだから、オーディションを行うのは、歌劇場の役割として当然の行為である。歌劇場の大切な役割を放棄して、二期会や藤原歌劇団に出演者を発注して済ますとは、全くもって言語道断である。

なぜオーディションが必要なのか、それがどういう結果をもたらすかについて考えてみたい。オーディションの方法さえ間違えなければ、後進の歌い手に対して、多大な幸福を提供することになると同時に、日本を文化芸術国家として世界に情報発信することが可能になるからである。

1) オペラの性質と《世界共通語》

オペラは心で理解する舞台芸術である。オペラがしばしば人々の琴線にふれることができるのは、《国家》《民族》《宗教》《文化》《歴史》《言語》を超越する《世界共通語》として存在しているからである。日本人が参加できない理由は何もない。

詳細は『オペラ読本』を参照。

2) オペラの常識を日本的な内容から、世界共通の常識に転換

日本の後進の歌い手がヨーロッパ、アメリカの歌劇場に進出するためには、今日まで日本で慣行化してきたオペラの常識を、ヨーロッパで一般的に考えられている合理的な内容に転換しなければならない。新国立劇場が独自の立場でオーディションを行えば、後進の歌い手は二期会や藤原歌劇団の有力な指導者に従属する必要がなくなるのである。《日本的な音楽表現》《日本的な発声》などという、無意味なオペラの常識や荒唐無稽な指導内容は、この瞬間に消え去ることになる。

3) 二期会や藤原歌劇団と一線を画することで、新国立劇場は本来の機能を発揮することが可能になる

新国立劇場は、日本国民の心の豊かさを表現するために建設されたものである。二期会や藤原歌劇団のためのものではない、ということを新国立劇場の関係者は認識すべきなのだ。二期会や藤原歌劇団が上演するアマチュアレベルのオペラを、日本国民が納得して観劇していると考えたとすれば、我々は新国立劇場の関係者の知性と感性を疑ってかからなければならない。新国立劇場の関係者は、オペラの上演能力の向上について、真剣に議論をしたことがあるとは、到底思われない状況なのである。

4) 文化レベルの違い

既存のオペラ団体の上演するオペラは、全てが団体内の事情を反映した内容になっている。平均的な日本国民が求めているオペラの上演内容とは違っている、ということが問題なのである。新国立劇場が独自にオーディションを行って出演者を選出すれば、二期会や藤原歌劇団の出演基準とは全く違った内容になるのは必然である。オペラ団体の有力な先生方の狭い人間関係や、学閥・人閥の中から出てきた文化レベルと、平均的な日本国民の文化レベルを同一視してはならないのである。

5) 文化国家の表明

国家が税金を使って歌劇場を運営するということは、文化国家の一面を、責任をもって世界に表明することである。日本のオペラ文化の向上に責任をもたない、民間人が行う引越公演とは意味が違うのである。

今日の日本では、ヨーロッパの歌劇場引越公演が盛んに繰り広げられている。新国立劇場がその役割と機能を十全に発揮すれば、国民の期待に応えられる上演内容になり、引越公演の必要性はなくなると考えられるのである。

6) オペラを日本の文化にすることができる

どれだけ多くの引越公演を繰り返しても、日本のオペラ文化の向上にはつながらないのだ。半世紀以前のオペラ黎明期と、通信手段が飛躍的に発達して、ヨーロッパのオペラ事情が即座に理解できる今日の状況を、同じに考えてはいけけないのだ。

オペラを日本の文化にするためには、日本人の手で耕作するしか方法はないのである。引越公演は高価な入場料金になっているため、一般の人々はオペラは金持ちの遊

び道具程度にしかみていないであろう。引越公演のマイナス面である。引越公演については『ああ・オペラ』の《引越公演》を参照。

オペラは国民のためのものであり、幸福の物差しの一つになるという事実は、関係者には忘れないでもらいたいものである。

7) オペラの上演方法を世界共通にすることが可能になる

二期会や藤原歌劇団がオペラを上演する場合、音楽稽古と立ち稽古に約3ヶ月間を必要としている。日本では、オペラ歌手の育て方が先生方に理解できる状況になっていないことと、指揮者がオペラのメカニズムを知らないため、練習を繰り返すしか上演方法がないのだ。プロのオペラ歌手やオペラを知っている指揮者には、長期の練習は必要ではないのである。

8) 音楽稽古や舞台練習とオペラ歌手

長期の練習が新国立劇場で問題にされたのは、経費の問題だけだったのではないかと私は理解している。オペラ歌手の立場、身分の安定、上演能力の向上から練習問題を論じるのではなく、金銭問題だけが表面化するという事は、関係者にはオペラのメカニズムと、オペラ歌手とはどういうものかが理解できていない、といわざるを得ないのである。新国立劇場の理事会では、事務系と技術系の人間のバランスはどのようになっているかは分からない。技術系の人間でなければ、オペラの質の向上、上演能力を高める議論はできないのである。

日本のオペラ歌手が数回のオペラ出演で現役生活が終わってしまうのは、歌唱の全てを技術力で解決できないことはもちろんであるが、意味のない練習を長期にわたって繰り返しているからなのである。

9) レパートリーシステムの採用が可能になる

オペラ歌手が発声技術を身につける、あるいは音楽を完成させるのは、全てがレッスンの場である。リハーサルの中では、音楽面の調整、演技の打ち合わせがメインになる。

レパートリーといえるレベルまで音楽が完成している、あるいは、標準演技を理解している、というような事前の準備がきちんとできている歌い手でなければ、現役のオペラ歌手とはいえないのである。ヨーロッパの基準で日本のオペラ歌手の歌唱力を判断すると、全くのアマチュアレベルなのだ。オペラの上演内容を高め、世界共通のレベルにするためには、レパートリーシステムを採用するしか、方法はないのである。

レパートリーシステムの詳細については、『オペラ読本』を参照。

10) 舞台練習を効率よく進めることができる

イタリアの3級レベルの歌劇場（イタリアの歌劇場は、その役割と上演内容によって、3段階に分けられている。ドイツ、スイス、オーストリアの歌劇場は、5段階に分類されていて、分け方が違っている）では、音楽稽古はほとんど必要としていない。オペラ歌手自身がレッスンの場できちんとした勉強をしているので、音楽稽古は無駄

な時間になる。

《練習の繰り返しは技術の切捨てにつながる》

と『発声理論』では教えている。現役のオペラ歌手にとって、長期の練習ほど困る問題はないといってよいであろう。リハーサル中に本番同様に声を出すオペラ歌手は、イタリアにはほとんどいないと考えてよい。無意味なことはしないのが、プロのオペラ歌手だからである。

11) オーディションの段階で標準演出の知識まで求めることが可能になる

グランド・オペラの場合、標準演出を知っていることがオペラ歌手の条件になっている。立ち稽古は出演者間の演技の打ち合わせ、立つ位置の確認が主な内容になるため、数回の練習で充分なのだ。前記グラーツ歌劇場では、7回前後のリハーサルで幕を開けていたのである。

12) イタリアの最下級レベルの劇場の場合

イタリアの3級レベルの歌劇場に出演する場合、舞台練習はないものと心得ておかなければ、新人の歌手はチャンスをつかむことはできない。舞台上で必要とする全てのことは、出演者個々人の責任になっているのである。日本人の歌手もイタリアでオペラ歌手として身を立てるためには、音楽はレパートリーの段階まで高め、標準演技を体得しておかなければならないのである。

13) レパートリー制の導入が可能になる

新国立劇場が、このレベルの事前準備をオーディションの段階で歌手に求めると、技術能力の高いオペラ歌手が出現することになる。二期会や藤原歌劇団の先生方の指導範囲はアリアまでである。アリアの勉強は本格的なオペラの勉強を始めるための、準備段階にしか過ぎないのである。このレベルの先生方に、プロのオペラ歌手を育てるために必要とする指導内容を求めることはできないのだ。『ベルカント唱法』の考え方、価値観、指導内容を日本に移入することができれば、知的作業のできる後進の歌手は、日本人が持っているハンディを十分に克服して、現役生活に入ると思われるのだ。指導者の能力が問われるのは必然である。

14) 歌劇場で必要とする声が、後進の歌手に理解できる

二期会や藤原歌劇団の有力な先生方が、合理性のない発声指導を繰り返しているから、オペラ歌手が育たないことは、何度もふれている通りである。歌劇場で求められている声と、日本の先生方が教えている声との違いは、後進の歌手には即座に理解できるものなのである。新国立劇場がオーディションを行えば《声の目標》《勉強の目的》《勉強方法》が大幅に変化して、ヨーロッパの基準に迫るのは必然であろう。

《先生は歌手を選ぶが、歌手も先生を選ぶ》

という、指導の場での大原則が日本でも実現できるのである。

オペラ歌手を育てるプロセスをヨーロッパの基準にすれば、新国立劇場に出演した日本人のオペラ歌手が、ヨーロッパ、アメリカの歌劇場に進出する日が来ることになる

るのである。

15) 今日まで考えられていた日本人の限界はなくなる

二期会や藤原歌劇団が主催するオペラに出演しているオペラ歌手や、NHKが行っているニューイヤー・オペラコンサートなどの、テレビ番組に出演させているオペラ歌手の歌唱内容は、音楽として成立しているとは認めがたい、大変に低レベルなものである。あの歌唱レベルは有力な先生方の指導能力の限界であって、日本人の限界ではない。二期会や藤原歌劇団の先生方が《世界共通語》を受け入れることができないために起きている現象である。日本人一般に《世界共通語》が理解できない理由は何もないからである。

16) オペラ留学しても《世界共通語》が理解できない理由

イタリアのオペラ界では、日本人の歌い手は評価の対象になっていないことは、動かしがたい現実である。日本人にイタリアオペラがうたえないのではない。日本の音楽大学で教えているオペラの常識やオペラ歌手に必要とする声、レッスンのあり方が、イタリアとは全く違った内容になっているため、後進の歌い手がイタリアにオペラ留学をしても、先生の教えを受け入れるまでには至らないからである。

17) 《世界共通語》に参加する

新国立劇場が独自にオーディションを行えば、二期会や藤原歌劇団の有力な先生方は、日本的な常識を振り回すことはできなくなり、後進の歌い手には限界がなくなるのだ。日本的な常識を消すことを第一歩にして、指導内容や声の価値をイタリアの基準にすれば、後進の歌い手は必要十分な勉強をすることが可能になるのである。

18) 留学先でのオペラの勉強が容易になる

留学先で真面目にオペラの勉強に取り組むと、喉を壊してしまうなどということがないようにするためには、オペラの常識や指導方法をイタリアと同じ内容、同等のレベルにしなければならない。少なくとも、常識の部分だけでもイタリアで求められている内容にそっていれば、後進の歌い手がオペラ留学したとき、半年以内に本格的な発声勉強に入ることは、十分に可能なのである。

19) 勉強方法が大幅に変化して、合理性の高い内容になる

今日までの日本では、オペラに出演するためには、有力な先生方の推薦を受けなければならなかったのだが、その必要性がなくなり、後進の歌い手は自由に指導者を選ぶことができるようになる。新国立劇場が独自にオーディションを行えば、推薦権をもった先生方の役割は自然消滅するからである。後進の歌い手は指導能力の高い先生を自由に選んで、歌唱能力を高めることが可能になる。先生の束縛から解放されると、自由な発想でオペラの勉強に立ち向かうことができるのだ。納得のできない指導や先生独自の発声指導は、拒否することができるからである。

20) 先生の役割と限界を明確にすることができる

イタリアのオペラ歌手が、世界の歌劇場で高い歌唱能力を発揮しているのは、自由

に先生を選んでいるのはもちろんであるが、それ以上に大切なことは、指導者になっている元オペラ歌手が、すばらしい歌い手に出会ったとき、自分の弟子にするのではなく、その歌い手に最も必要とする先生を紹介していからである。節度ある先生の態度が、後進の歌い手の勉強を可能にするのである。

このことについての詳細は《61 『発声理論』の継承者と弟子》で説明している。『オペラ読本』を併せて参照。

21) 学閥・人閥の停止

新国立劇場がオーディションを実行するだけで、半世紀以上にわたって日本で慣行化していた、学閥・人閥の停止が実現するのである。オペラ芸術にとって、学閥・人閥ほど下劣なものはない。素質と能力をもった人間は、チャンスさえあればいつでもどこでも勉強するものだという、人間としての本然は忘れてはならないのである。

22) 先生方の指導能力の区分けが可能になる

日本のオペラ界で有力な先生と考えられているのは、オペラ団体の指導的立場に立っている先生方をさしている。日本のオペラ界は、後進の歌い手がオペラ歌手として頭角を現すためには、オペラ団体の指導的立場に立っている先生方の推薦を必要とするシステムになっているのである。後進の歌い手の全てを壟断できる位置に立っているから、有力者になれたのであって、指導能力でその位置に立っているのではない、ということが後進の歌い手には大問題なのである。有力ではあるが指導能力をもたない先生方の《音楽観》《発声法》《声の価値》などの基準に合わせるということは、全てをアマチュアレベルに低下させることになるのである。そこまでレベルを下げなければ、日本の先生方は理解できないのである。

23) 有力な先生との近しい関係を作る必要がなくなる

有力者以外の先生方の弟子は、たとえオペラ団体の会員であっても、あらためて有力な先生に師事しなれば、オペラ歌手として認められることはないのだ。推薦権をもっている先生と指導能力の高い先生の違いは、レッスンが始まった 15 分後には、誰でも明確に理解できるものなのである。それでもオペラ歌手になりたいと考える後進の歌い手は、指導能力の高い先生を求めて、複数の先生に指導を受けているのが、日本の現実なのである。2 人の先生のあいだを行き来しながら、それぞれの先生の求める声を使い分けする、というような勉強方法は、20 代前半の若さがあるあいだは可能であるが、1 回目の筋力弛緩期に入った時点で、全てが終わるのである。

24) 後進の歌い手は意味のない勉強をしなくてもよくなる

推薦能力のある先生に師事しつづけるということは、若者に無意味な努力、無駄な時間を送らせるだけである。10 代後半から 20 代という、人生で最も可能性の高い年代の若者に、無駄な努力を強いるということについては、先人は大いに考えてもらいたいものである。節度のない指導ほど、後進の歌い手を困らせるものはないからである。

25) 指導と評価の役割分担が明確になる

オーディションは芸術監督や理事などの劇場内部の人間が責任をもって行えばよいのである。歌劇場の価値を高める方法、手段の根幹をなす部分であり、劇場内で働く人間の責任である。ヨーロッパの歌劇場が行うオーディションに、音楽院や市井の先生方を参加させた例はない。日本でも同じスタイルでオーディションを行えばそれで充分である。二期会や藤原歌劇団の先生方を、審査員として参加させる必要は全くないのである。

二期会や藤原歌劇団の先生方をオーディションの審査員に加えると、今日まで繰り返されてきた、悪しき慣行を打破するチャンスは、永久に失われるのである。先生方は鋭意指導に専念すればよく、それが先生方に与えられた大切な役割なのである。指導能力のない先生方は、オペラ界から去るしかないのだ。

先生方はオペラ歌手を育て上げ、歌劇場は責任をもって出演者の評価をするという、双方の役割分担が明確になれば、歌劇場は価値の高い運営ができるようになる。今日の新国立劇場の低迷は、歌劇場の大切な役割を放棄していることにある、といってよいであろう。

26) オペラ歌手の選出過程に、外部の声を入れることで（二期会や藤原歌劇団の関係者とは違う考え方。別の価値観、という言葉に置き換えてもよい）平均的な日本人の価値観を反映させることが可能になる

オペラを観劇するのはオペラファンである。出演者を選ぶ基準は、国民の目線を大切にすれば、それで事足りるのである。国民の目線ということになれば、専門家より一段下がった見方をするのではないかと考えがちであるが、そういう問題ではないのだ。先にもふれているように、二期会や藤原歌劇団の先生方の指導能力は5級レベルが中心であり、グローバル・スタンダードの基準で考えると、育成能力も評価能力も認められないのだ。それだけではない。文化的にも、知性の面でも、オペラ関係者より優れた人は、日本国民の中にはたくさんいる。そうした人たちの感性に十分に耐えうる歌唱内容が展開できるオペラ歌手でなければ、新国立劇場から世界に向かって羽ばたくことなどありえないのである。

27) 劇場関係者の役割と責任が明確になる

劇場関係者がオーディションで選んだオペラ歌手を、観客が受け入れないということになれば、音楽監督や指揮者、理事は責任をとればよいのだ。それだけ緊張感のある職場にすれば、歌劇場の価値は大いに高まるのである。関係者の責任感や緊張感は、間をおかずして舞台に現れるものなのである。

日本のオペラ歌手を世界に向かって送り出すためには、新国立劇場の関係者自身がヨーロッパの劇場関係者と同じ立場に立つ、あるいは同等の役割を果たす必要があるのだ。その第一歩が、新国立劇場が独自に行うオーディションなのである。

28 NHKについて —

1) NHK の基本方針

NHK は二期会と藤原歌劇団所属の歌手以外は、オペラ歌手として認めない方針を貫いているが、そのやり方は文化庁と全く同じである。NHK が二期会と藤原歌劇団をどんなに強力に支援しても、アマチュアレベルの歌手は、プロのオペラ歌手にはなれない。結果論ではあるが、学閥・人閥の人間関係の中からでもオペラ歌手は育つ、と考えているといわれても仕方がないであろう。オペラ芸術にとって、学閥・人閥ほど下劣で不愉快なものはないのである。そのことを如実に示しているのが、NHK が毎年開催しているニューイヤー・オペラコンサートである。あの低レベルの歌唱内容、数年で出演者のほぼ全員が入れ替わっているという現実を、NHK の担当者はどのように考えているのであろうか。

2) NHK 職員の感性

NHK の担当者が、日本オペラ界の実態を知らないで出演基準を決め、出演者を決定しているとすれば、職掌上日本人の文化レベルについて無責任であり、芸術に対して鈍感すぎるといわざるを得ないのだ。二期会や藤原歌劇団への NHK の支援体制は、過去半世紀以上にわたって継続しているのである。《世界共通語》が理解できない NHK 職員とは、一体何ものなのであろうか。

学閥・人閥は、オペラ芸術とは無縁の人間関係である。オペラ歌手になりたいと考える後進の歌手は、常に先生の顔色を伺いながら勉強しなければならないとは、何とも言葉がない。そのような場所からオペラ歌手は育つはずがないのである。しかしながら、NHK がピックアップしたオペラ歌手は、公共の電波を通じて日本全国に名前が知れわたり、形としては“知名度の高いオペラ歌手”になっているのである。

3) 知名度の高さと低歌唱能力というアンバランス

《日本を代表するオペラ歌手です》

などと、NHK の担当者がニューイヤー・オペラコンサートで言葉を尽くして褒め称えているのは、周知の事実である。言葉だけが日本全国を独り歩きしているが、NHK 職員がそのことをきちんと理解して、コメントしているとは到底思われないのだ。なぜなら、数年後には、日本を代表するオペラ歌手として称えられた出演者は、ほとんどどうたっていないという事実を、我々は忘れることはできないのである。

日本を代表するほどのオペラ歌手であるならば、後進の歌手が目標にする歌唱内容を、15 年内外にわたって示すべきであろう。それが国を代表するオペラ歌手の条件だからである。

NHK の建前がどうであれ、1 回や 2 回の出演で消えてしまうという現実と、あのコメントが意味することとの乖離を、NHK 職員はどのように説明するのであろうか。オペラファンは NHK のコメントを忘れていてから、何事もなかったかのように毎年コ

ンサートが繰り返されているのである。

4) プロとアマの区別ができないNHK職員の知性

日本の現実には、プロのオペラ歌手として認めるには、その成立条件は若さだけであり、大幅に技術能力が欠落しているため、数回の出演で消えざるをえないのである。この程度の歌唱レベルの低いオペラ歌手に、日本を代表されても困るのだ。

日本人は《世界共通語》をこのレベルでしか理解できない民族である、とNHK職員が考えているとすれば、問題にしなければならないのは、あの番組を担当している職員の知性であり民度である。出演者の良し悪しを論じるだけでは、ことの本質がわからなくなってしまうからである。

5) 組織の暗部

NHK職員が、二期会と藤原歌劇団所属の歌手以外はオペラ歌手として認めない、という態度を取りつづけていることについては、歌唱能力を聴き分けることができるかどうかという、人間が本能的にもっているはずの感性の優劣や、職員の知性を云々するというレベルの問題ではなく、もっと根の深いところに原因がある、という話は洩れ伝わっている。二期会と藤原歌劇団に所属している会員以外の歌手を話題に取り上げることは、NHKの職員間では禁句になっているようである。

29 指導能力と指導の場 ——

1) 長期現役経験者の指導能力

長期にわたる現役生活を可能にする技術指導のできる先生は、現役生活を20年以上経験した1級レベルの先生、または、15年以上の現役生活を経験した2級レベルの先生だけである。技術能力だけではなく、オペラの常識のレベルが高かったから、長期の現役生活を継続することができたのである。

30代から40代にわたって、舞台に立ちつづけたオペラ歌手が、引退して指導者になるのは50歳前後になる。50代後半になって引退したオペラ歌手の技術能力やノウハウは、最高級レベルに達しているはずである。このタイプの指導者に師事する歌手は、迷うことなくオペラ歌手になれるのである。

2) 指導の場

20年以上の現役経験者が国立音楽院などに奉職しようとしめない理由は、《指導能力の減衰》と《指導者の責任》という2つのテーマが、大きな問題になるからである。

国立音楽院はイタリア各地にある。市立音楽院や私立音楽院に比べると、国立音楽院の指導内容は数段レベルが高いとされている。しかしながら、国立音楽院の先生方の指導能力ということになると、5級レベルが中心になっているのだ。そのような場に、1級レベル、2級レベルの先生が奉職すること自体が、オペラ界の常識として許されるはずがないのである。

3) 長期現役生活経験者のプライド

長期にわたる現役生活を経験したオペラ歌手が、プライドを捨てて、研修能力の劣る音楽院の学生を指導する、などということはあるに違いない。何もしなくても優秀な歌手が集まってくる立場にある指導者なのである。仮にそのような指導能力の高い先生が、国立音楽院で指導することになれば、指導の対象を間違えているという理由で、劇場関係者や元オペラ歌手から非難されても、仕方がないであろう。

30 イタリアの国立音楽院 ——

イタリアの音楽院では試験をして学生を受け入れている。しかしながら、入学した学生の素質や研修能力は玉石混淆である。このような学生を4級レベルの先生が指導していると、数年というスパンで指導能力が減衰してしまい、気がついたときは5級レベルの指導者になっているのだ。先生方がその事実を容易に認めようとしないのは、学生の研修能力が低いことと、現役生活は遠い将来の問題であることを、先生も学生も認識していて緊張感がなく、指導に痛痒を感じる事が少ないからである。

指導能力の減衰で最も困る問題は、声に対する判断能力が低下することである。1級レベル、2級レベルの先生が掲げる判断基準は、オペラの舞台上で利用できる声になっているかどうかである。声の良し悪しや技術の使い方が的確かどうか、の判断が不明確になると、緊張感のあるレッスンが維持できなくなる。指導能力と判断能力についての維持と低下に関しては、イタリアのオペラ関係者のあいだでは、大きなテーマであり、動かすことのできない常識になっているのである。

自宅で個人レッスンをしている1級レベルの先生といえども、弟子の素質や研修能力を確認することなく受け入れていけば、1年内外のスパンで確実に指導能力が2級レベルに下がってしまうのだ。そして、二度と1級レベルの先生には戻れないのである。

31 指導能力の維持 ——

レベルの高い指導能力を維持するためには、指導者の原則は確実に守る必要があるのだ。このことは、1級レベルの指導者にはプライドの問題でもあり、指導の常識としてよく心得ているから、踏み外すことはない。もちろん、2級レベルの先生も分をわきまえているので、弟子を受け入れるときは、研修能力などの確認をすることは忘れない。

3級レベル以下の指導者については、オペラ歌手を育てる責任という面で大きな問題がある。3級レベルの先生と《立体言語》圏の歌手の関係については、既に何度もふれているので、ここであらためてふれる必要はない。指導能力の維持については『オペラ読本』を参照。

32 日本の後進の歌手の実情 ——

日本では音楽大学を卒業すると同時に、半分以上の人間がオペラの勉強を諦めていることは、あまり知られていない。4年間の学園生活を送っても、何をすればオペラ歌手になれるのかが、全くわからなくなっているから、歌の勉強は止めるしかないのである。その中でも、わずかな人数の歌手だけがオペラの勉強を継続するが、20代後半になり、我が身の置かれている環境に気づいて慌てることになる。日本オペラ界の習慣でもあるが、後進の歌手には指導者を替えるという発想がないため、何の変化も経験できないのである。

この年齢になって、イタリアオペラのアリア数曲をうたうことさえままならない現実気づいても、既に全ては終わっている。それは『発声理論』を通して考えると、大変に分かりやすいのである。

33 基本技術と《勉強適齢期》 ——

1) 《勉強適齢期》

『ベルカント唱法』の本格的な勉強は、基本技術の習得から始まる。後進の歌手が、基本技術を正確な形で身につけるためには《勉強適齢期》の期間中に、集中した勉強と訓練をしなければならない。『ベルカント唱法』では《勉強適齢期》に行う勉強を、《第2の発声勉強》とっており、発声法の基本技術を習得する上での、最も大切な年代になっている。長期の現役生活を送ることが可能なオペラ歌手になれるかどうかを左右する、大切な期間であるにもかかわらず、日本では全く知られていない。多くの先達がイタリアにオペラ留学しているが、誰一人として留学中に《第2の発声勉強》を経験していない証である。

2) 筋力弛緩期

『発声理論』では、1回目の筋力弛緩期は25歳、2回目の筋力弛緩期は30歳と規定している。ソプラノ歌手、メゾ・ソプラノ歌手の場合は、この25歳から30歳までの5年間に行う勉強を《第2の発声勉強》といい、正確な基本技術の習得が可能な期間とされている。この筋力弛緩期を無視しては、『ベルカント唱法』の基本技術の習得はありえないのである。1970年前後までのイタリアのオペラ関係者のあいだでは、《第2の発声勉強》は常識になっている。25歳や26歳の、素質のあるソプラノ歌手やメゾ・ソプラノ歌手を演奏会などでみつけると、ためらうことなく1級レベル、2級レベルの指導者に紹介していたのである。25歳や26歳は基本技術を正確な形で身につける期間であって、オペラに出演してよい年代ではないのである。

3) 25歳以前の声の信用度

基本技術は《第2の発声勉強》の期間でなければ完成しない理由は、大人の成熟した身体、発達した筋肉でなければ、技術にふれることができないからである。このこ

とが顕著な形になって現れるのは《音域》である。20代前半のソプラノ歌手やメゾ・ソプラノ歌手は、身体や筋肉が未発達な状況にあるため、中音域の最上部の声が自由にならないのだ。そのため、《音域》は技術の一部としてしか日本には伝わっていないのである。《音域》は『ベルカント唱法』の中では、声帯の機能として組み立てられているため、《第2の発声勉強》の年代に入らなければ、基本技術のレベルまで深くすることはできないのである。

ソプラノ歌手やテノール歌手は、オペラの中では20代中ごろの若々しい歌声が求められるのだが、声の若さを保つ手段が中音域の最上部にある。声の若さを保つ方法は《勉強適齢期》に入らなければ、指導を受けることができないのである。

4) 基本技術の完成と現役生活

この《第2の発声勉強》の期間中に『ベルカント唱法』の基本技術が完全な形で身につけていなければ、どんなに素質が優れたイタリア人のソプラノ歌手やメゾ・ソプラノ歌手であっても、30代に入ると、引退という二文字を背負うことになる。基本技術が完成していないオペラ歌手の現役生活は、最長7年までと『発声理論』で教えているからだ。どの民族のオペラ歌手も、この原則から逃れることはできないのである。

5) デビュー適齢期以前の問題

日本人も例外ではなく《第2の発声勉強》を最重視する必要がある。そのためには、ソプラノ歌手やメゾ・ソプラノ歌手は、25歳や26歳でオペラの舞台に立つなどということは、あってはならないのだ。なぜなら、25歳や26歳は基本技術を勉強する最適な年代だからである。基本技術の勉強中はたとえ演奏会であっても、絶対に出演してはならないからである。残念ながらその考え方は日本には伝わっていないから、オペラや演奏会に出演させて、オペラ歌手になるはずの若者を断念させているのである。このことは歌い手に責任をもたせるべきものではなく、全ては指導者の常識や判断力の問題とすべきもののなのである。演奏会の考え方については、『オペラ読本』参照。

34 オペラ歌手のデビュー ——

1970年代までのイタリアでは、30代から40代の約20年間にわたって舞台で活躍するソプラノ歌手の多くが、30歳前後になってデビューしていたのは、その年代になれば基本技術の完成に至らないことと、基本技術の習得には2年前後の研修期間を必要としているため、先生が現役生活に入ることを容易に許さないからである。

後進の歌い手に対する指導者の責任と、歌唱能力の高いオペラ歌手を育てるということから考えると、厳しい判断が先生と歌い手双方に求められるのは当然のことである。また、それでなければ1級レベル、2級レベルの指導者とはいえないのである。後進の歌い手は、そのような環境の中に入らなければ、一流のオペラ歌手として育たないことは、充分に心得ておく必要がある。

男性では、テノール歌手は 30 歳を、バリトン歌手は 30 代中ごろを基準にしてデビューを考えると、息の長い現役生活を送ることが可能になる。

35 筋力弛緩期と発声勉強 ——

女性の場合、日本の音楽大学を卒業した数年後に、1 回目の筋力弛緩期に入ることになる。この年齢に達すると、音楽大学で教わった声の出し方を繰り返すことは、大変に困難になる。日本で教えられている発声法は、20 代前半の、あふれるほどの若さの上に成り立っているのだ。筋力の強さと回復力は、人それぞれによって多少の差はあるとしても、この年代では誰でももっているものなのである。

ところが、1 回目の筋力弛緩期に入ると、筋力は徐々に弱くなり、回復力は確実に下降する。音楽大学では、20 代前半の筋力のバランスで、声帯がコントロールできていたのだが、1 回目の筋力弛緩期に入ると、アンバランスに筋力が弛緩するため、声のコントロールに問題が出始めるのである。

この状況に陥ると、精神面での疲れがはっきり自覚できるようになる。次第にオペラの勉強に喜びが感じられなくなり、勉強を可能にする集中力に問題が起きやすくなる。また、疲労した筋肉の回復力と瞬発力が低下するため、それがストレスとなって蓄積されてしまい、オペラの勉強に必要とする気力が減衰してしまうのである。

この段階に至ると音程が低くなり、メロディもスムーズには流れなくなるという具合で、音楽の成立条件は消えてしまうことになる。早い人は学生時代に既にこの兆候が始まっているのだ。大半の歌い手は、1 回目の筋力弛緩期を境にして、急速に表面化することになる。日本の後進の歌い手が、正確な音程を維持するためには、《第 2 の発声勉強》の期間中に『ベルカント唱法』の基本技術を習得する以外には、オペラ歌手になる手段はないのである。詳細は『オペラ読本』を参照。

36 日本人の筋力弛緩期 ——

1) イタリア語と日本語の張力の違い

1 回目の筋力弛緩期が始まる 25 歳は、イタリア人の基準である。日本人の場合は 23 歳、24 歳ごろに既に始まっていると考えられるのだ。イタリア語の発音は大変に張力が高いレベルにある。それに対して、日本語の発音の張力は、随分低いレベルにある。《立体言語》と《平面言語》の特徴の違いである。《立体言語》を基盤にすれば『ベルカント唱法』の勉強に入って行けるのだが、《立体言語》の概念が日本に伝えられていないため、声帯の張力がオペラの勉強に必要とするレベルまで充分に高まることなく、筋力弛緩期に突入していると考えられるのである。このことを端的に示しているのは、二期会や藤原歌劇団を代表するオペラ歌手のほとんどが、20 代後半とい

う若さの中にあるにもかかわらず、中音域の下半分や低音域の声が弱く、既に消え入りそうになっていることである。

2) 楽器と同じ条件を整える

プロのオペラ歌手は、歌唱に必要とする音域の声は、《音色》《幅》《響き》を全て同じにしなければならないのだ。歌声を均質にするために、発声勉強と訓練を繰り返し、身体を楽器にするための条件を整えるのである。その内容は技術の塊であると考えてよい。

中音域や低音域の声が弱くなるのは、引退寸前のオペラ歌手の特徴である。二期会や藤原歌劇団から選出されたオペラ歌手は、デビューしたばかりであるにもかかわらず、発声の実態は引退間近の様相を呈しているのである。1回目の筋力弛緩期が23歳、24歳ごろに始まっているから、技術指導を受けていないオペラ歌手は、26歳、27歳に至ると、引退するしかないという状況に陥ってしまうのである。

日本語の特徴や性質、後進の歌い手を取り巻く日本のオペラ環境を考えると、少なくとも数回でもオペラに出演した人は、相当にレベルの高い潜在能力の持ち主であると考えられるのである。

37 美しい日本語と張力 ——

言葉の発音と年齢の推移は筋力弛緩と連動しており、オペラの勉強では大問題になるのである。《立体言語》の概念をほんのわずかでも日本語の発音に取り入れると、日本語の発音を張力のある言語にすることは、十分に可能である。端的にいつてしまえば、張りのある美しい日本語に仕立て上げることは、十分に可能だということである。今日の日本語の乱れの根源は、発音の張力が不足していることに原因がある、と考えられるのである。

日本語の標準語の歴史はほぼ100年である。日本語を張力のある言語にするために、手直しをしてもよい時期にあると思われるが、どうであろうか。オペラを日本語訳で上演する場合は、張力のある発音は特に大切な条件になるから、後進の歌い手には切実な問題になるのである。

日本の有力な先生方は《母音》の問題には全く手をつけていないので、訳語上演における、発声法と母音の関係、日本語の張力については、ふれることはないのである。

38 発声指導と運動 ——

1) 運動と発声・声帯の保護

腹筋運動やランニング、それにストレッチ体操などの運動と発声を結びつけた発声指導が多く見られるのは、日本の特徴といえるかもしれない。運動と発声を組み合わせると声が良くなるのであれば、世界的に名前の知られたオペラ歌手は、スポーツ万

能ということになる。だが、そのような勉強経験をしたオペラ歌手は、イタリアにはひとりもないであろう。運動をすること自体が、発声勉強の障害になるからであり、発声勉強の常識では考えられないのである。

《腹筋運動やストレッチ体操をして声を出すと、良い声になる》

《息を深く吸い込んで腹の底から声を出す》

などと指導している例が、日本では多く見られる。留学未経験者がこのような説を揚言するのは、日本に『ベルカント唱法』の発声法が正しい形で伝わっていないから仕方がないといえば、それまでのことである。オペラ団体の有力な先生方がこのような声の出し方を主導しているため、あたかも正しい発声法であるかのような響きをもって広められているのである。ところが、留学経験者までもがこうした発声指導をしている例が多くみられるのはどういうことであろうか。

2) 指導の手本

イタリアの先生方が、そのような意味不明な発声法を口にしないのは、指導能力の高い先生方が『ベルカント唱法』の発声技術を『発声理論』と『指導法』にそってオペラ歌手に育て上げているため、その指導方法が先生方の常識になっているからである。異論や持論を唱える余地は、全く残されていないといってよい。

オペラの勉強では、声帯には特別な注意を払うものなのである。発声勉強の開始と同時に、過度な息の使い方をしないようにするものなのだ。息が乱れるような運動をすれば、声帯のコントロールに問題が起きることはよく知られているので、ランニングなどはもっての外である。強いていえば、足が弱ると即座に声に影響が現れるから、毎日1時間の散歩がオペラ歌手の日課に加わることになる。

我が師ドメニコ・マラテスト先生は、1日1時間の散歩を50年間、毎日欠かすことなくつづけていた。オペラ歌手の運動といえばそれだけである。声は、声で訓練をする以外に、発声技術を習得する手段はなく、また、発声法の習得した技術を高レベルに維持する方法はないからである。

39 持論、持説と勉強 ——

1) 持論、持説の弊害

日本の音楽大学の先生方の中には、先生自身が考え出した持論を展開している例が多くみられる。そのような内容の解説書も、多く出版されているようである。このことは《1 発声法の解説書》で既にふれている。

後進の歌い手にとって、先生の持論ほど迷惑なものはない。その通りに教えられた歌い手は、20代後半に差し掛かると、オペラの勉強が全くできなくなってしまうからである。何のための学園生活だったのか、といわざるをえないのである。

2) 音楽大学在学中は理解不可能

音楽大学在学中に先生独自の発声法を教わった場合、その指導内容がどのような結果をもたらすかは、音楽大学卒業後、数年経過した 20 代中ごろにならないければ、誰にも分からないのである。なぜなら、筋力弛緩期が始まるまでは、良否の判断基準にふれることがないからである。歌手自身が声の異変に気がついたときは、事態は相当に悪化したところまで進んでいると考えてよい。

3) 発声の修正は可能か

1 回目の筋力弛緩期に入った場合は、発声の修正に取り掛かったとしても、大変に困難な状況になる。多くの時間を費やして、一定のレベルまで声帯の使い方を回復し、オペラの勉強が可能な状態に返したとしても、それ以前の勉強経験は声の癖として残ることになるので、強い精神力と知性を伴った決断力が必要になる。音楽大学在学中の先生に継続して指導を受けると、事態はさらに悪化するだけであるから、他の先生を探すしか方法は残されていないのである。日本の場合、先生を替えるという発想を後進の歌手に求めることはできないシステムに成っているのだ。その先に何が起きるかは、既にふれている通りである。

4) 発声勉強の修正

《レッスンで間違った声の出し方をしていた場合、ある段階までは修正が効くが、演奏会などのステージ経験を多く繰り返してしまうと、正しい発声に返すことはできない。特にオペラに何度も出演した場合は、発声の修正は不可能である》

という発声勉強の原則から考えると、指導者を替えることができれば、正しい発声に変換することが可能な人は、日本の後進の歌手の中には少なからずいると考えられる。問題なのは、そのことがわかった時点で、果敢な行動が取れるかどうかである。

40 勉強の実態と環境 ——

1) 勉強の環境

日本の場合、《26 新国立劇場の実態》の項目で述べている状況から考えると、歌手個人に実質的な勉強ができる場を求める行動を期待するには、日本のオペラ環境はあまりにも劣悪な状態にあるといつてよいであろう。文化庁や NHK の決めた方針が、手かせ足かせになって、後進の歌手の状況判断を、さらに悪化させているのである。

理論的には、ステージ経験の少ない歌手は、勉強のやり直しは可能である。しかしながら、発声勉強に残された時間と集中力の維持の関係から考えると、引き返すことはほぼ不可能だといえるのだ。

2) 日本での勉強経験では理解不能

音楽大学の 4 年間と、その後の数年間にわたってレッスンを受けつづけた経緯から考えると、基本技術の勉強が可能な状態に返すまでには、少なくとも 4、5 年間は必

要だと考えられる。筋力の強い体質をもった人は、その状況の中で一定のレベルまでは、基本技術に取り組むことは可能である。しかしながら、基本的な条件が解決できているわけではないので、常に不安定な声が散見されるという具合で、解決したといえる状況になるまでには、余計に時間を必要とするようである。元の状態に返した時点から、基本技術の勉強が始まるのだが、その期間内に集中力が切れてしまうのが、日本の後進の歌い手の現実なのだ。イタリアにオペラ留学している日本人留学生には、この傾向が顕著な形になって現れている。

3) 結果を求める日本の実情

技術指導をすれば、勉強のプロセスの意味と技術の伝達がいかに大切なことであるかは、十分に理解できるものなのである。ところが、日本には『ベルカント唱法』が伝わっていないため、発声指導では常に結果だけを求めているのだ。出した声の良し悪しだけが判断基準になっているからである。このような発声練習やアリアの勉強を繰り返すだけでは、集中力を高くすることはできないのである。全てが終わっている、と考えるしかないのだ。

4) 間違いの始まり

勉強の間違いがどの段階から始まっているかは、歌い手自身にはわからないものである。そのことをきちんと指摘して、正しい発声勉強に誘導するのは先生の役割なのだが、指導能力や判断能力が5級レベルの先生では、適切な《判断》《説明》《指導》を求めることはできないのである。

卒業生がどのような状況になろうとも、全ては過ぎ去ったことになってしまうのである。音楽大学はもちろん、直接指導を担当した先生さえもが、責任をもつことはないだろう。

息のことを取り上げて説明してみたい

41 《呼吸法》と発声指導 ——

10代後半から歌の勉強を始めるのが、日本では一般的である。音楽大学の入学試験を受けるために、イタリアの古典歌曲などを勉強することになる。この時点で既に多くの学生は、息の足りなくなる経験をしているはずである。音楽大学在学中や、卒業後にオペラの勉強を継続している歌い手の大半が、レッスン室はもちろんであるが、演奏会に出演してアリアをうたうとき、息が足りなくなることは嫌というほど体験しているであろう。

息が不足するのであれば、もっと息を多く吸い込めばよい、と考えることは誰しも同じである。

息の吸い方を《呼吸法》として指導するのは、日本では正当な指導法であり、そのことを疑うオペラ関係者はいないのだ。イタリアでも5級レベル、またはそれ以下の先生方の中には、息の吸い方を指導している例がみられる。

日本人留学生は容易に『ベルカント唱法』の勉強に入れないため、レッスンを受け始めた数ヵ月後には、日本で教わった声の出し方に戻してしまうのだが、そのことと息の関係については後述する。日本で教わったオペラの常識や声の出し方を変える術がないため、毎週3回レッスンを受けても、声の混乱が止まらないのである。

日本で教わった声の出し方に返すと、その瞬間から息が不足してしまうのだ。留学生が真顔で息を吸う姿をみれば、要望にそった指導をするのは、自然の流れというものである。無視すれば、弟子がひとり減るだけだからである。

イタリアでの日本人留学生のレッスン風景が、日本では《呼吸法》という形になって、大切な指導内容になっているのだ。息の吸い方を教えると、日本人留学生は喜ぶが、イタリアの先生自身がそのことを必要と思っているかどうかは、全く別の問題である。

42 息と音楽表現 ——

指導レベルとは関係ないが、イタリアの先生方の中には、

《息の流れに声を乗せて音楽を表現する》

という指導をしている例は少なくない。息が不足するから息の量を多くする、という考え方とは内容は全く違うが、息の吸い方や使い方として教えていることは、間違いのない事実である。ただし、このタイプの指導は、発声勉強がほぼ完成して、現役のオペラ歌手に手の届く段階にある歌い手にのみ可能であり、有効なのである。発声勉強の準備段階や、本格的な発声勉強が始まったばかりの、未熟な技術レベルの歌い手に指導すれば、数週間で理解不能に陥るであろう。このタイプの指導内容は、バリトン歌手がデビュー直前の段階で教わると、歌唱価値の高いオペラ歌手になれるのである。ソプラノ歌手やテノール歌

手には、不要の指導内容だと考えてよい。

43 練習曲と息の関係 ——

1) 呼吸法は日本独自

日本で教えられている《呼吸法》であるが、息の吸い方の指導は、日本独特のものだと思ってよい。『ベルカント唱法』には《呼吸法》という言葉も概念もないからである。『指導法』にそって、数種類のパターンを使った母音による発声勉強を繰り返す場合は、息の吸い方を指導する必要性は全くないのである。

オペラの勉強で、肺活量が問題視にされた歴史は日本にはあるが、イタリアにはない。少ない息をどれだけ効率よく利用するかを指導するのが、発声勉強の指導の要諦になっているからである。

2) 『ベルカント唱法』と息の関係

イタリアのオペラ歌手を育てるレッスンの場で、《呼吸法》を指導する必要性が全くない理由は、『ベルカント唱法』では声帯を十分に使いきった声の出し方をしているため、使う息の量は意外に思えるほど少ないからである。母音で行う発声勉強と、練習曲で『ベルカント唱法』の基本技術の習得をすることになるのだが、オペラの勉強では発声勉強と音楽勉強がきちんと分けられており、指導方法が体系化されているので、適切な息の量や正しい息の使い方は、正確な理解が可能になるのである。

3) 練習曲

息の量や使い方は、母音の各パターンを利用して行う発声勉強や、《ヴァッカイ》や《パノフカ》などの練習曲で勉強と訓練を繰り返すことによって、学ぶものなのである。

《ヴァッカイ》は全ての歌い手が勉強する必要がある。すばらしい素質をもったイタリア人の場合は、数ヶ月間の訓練で、《母音》については初期の目的を達成することになる。したがって、イタリア人は《音域》の考え方、使い方だけに集中すれば、初歩段階の発声勉強は成立するのである。

4) 《母音》の扱い方と息の量

イタリア人以外の《立体言語》圏の歌い手は、《ヴァッカイ》を繰り返し勉強することによって、《母音》の使い方を『ベルカント唱法』の初期段階の勉強が可能なレベルまで調整すれば、以後の発声勉強はスムーズに進められることになる。《母音》の扱い方が上手になると、息の量は多くを必要とはしなくなり、自然体の発声にすることができる。息の量を必要以上に多くすると、身体が硬直して自然な声にはならなくなってしまうので要注意である。

《ヴァッカイ》の指導方法を十分に理解している先生に教わると、『ベルカント唱法』の基本技術の蓄積が可能になる。息は普段の会話の量で十分に声のコントロール

が可能になるので、息のことはほとんど気にすることはなくなるのである。

《ヴァッカイ》は利用方法を間違えたり、意味のない練習を繰り返すと、声帯に障害が起きることがある。このことは練習曲の特徴でもあるから、指導者には特段の注意が必要である。

44 《ヴァッカイ》 ——

今日では『ベルカント唱法』の基本技術を伝える指導者が、イタリアですらいなくなつたため、何を基準に勉強をすればオペラ歌手になれるかが、後進の歌い手には全くわからなくなっているといつてよいだろう。イタリアの後進の歌い手が戸惑っているぐらいであるから、イタリアにオペラ留学する人たちが困惑するのは当然のことである。

大切なことは、『ベルカント唱法』の発声技術は世界共通だということである。基本技術を《勉強適齢期》にきちんとした形で学ばないと、どの民族の歌い手でも、長期の現役生活が可能になる。基本技術を正確な形で学ぶためには、練習曲を利用するのが最適であり、単刀直入に本質に迫ることができるのである。

ここでは、《ヴァッカイ》を通して、オペラ先進国のイタリアとオペラ中進国のロシア東欧、オペラ後進国の日本に分けて、それぞれの実情を対比させながら、何をすればオペラ歌手になれるかについて考えてみたい。

1) 練習曲と基本技術

後進の歌い手がオペラ歌手になるためには、基本技術を正確な形で学ばなければならないことは、1980年前後までのイタリアでは牢固とした常識だったのだ。《ヴァッカイ》は基本技術を学ぶためのテキストとしては最適である。《ヴァッカイ》の利用目的と利用方法の《説明》《指導》《訓練》をきちんとした形で行うと、どの民族の歌い手でも、イタリア人と同等のレベルで、イタリアオペラの勉強が可能になる、と考えられていたのである。

2) 発声勉強を始めると同時に《ヴァッカイ》の勉強に取り組む

《第2の発声勉強》に入る段階で基本技術にふれている、あるいは基本技術の勉強を始めた歌い手は、オペラ歌手に向かってまい進できるのである。練習曲の指導内容と訓練方法を十分に心得ている先生に師事すれば、『ベルカント唱法』の2つの基本技術である《母音》と《音域》は、過不足なく習得可能になるのである。

体調の好不調にかかわらず、常に歌声が安定する性質が基本技術にはあるため、後進の歌い手がきちんとした形で練習曲に取り組むと、発声勉強やオペラ全曲を勉強するプロセスの全ての段階で、全く迷いがみられなくなることに特徴がある。練習曲を利用する効果は絶大である。

3) 《第2の発声勉強》と基本技術

《第2の発声勉強》の期間中でなければ《ベルカント唱法》の基本技術が完成する

ことはない、ということは『発声理論』で伝えられている。現役のオペラ歌手になるための大切な条件になっていることは、忘れてはならないのである。今日のイタリアでは、《第2の発声勉強》という考え方が、消えているように思われてならないのである。

基本技術は短期間に習得しなければならないことと、現役生活に入った瞬間に習得できなくなる性質をもっていることは、指導者や後進の歌手は、十分に心得ておく必要がある。

4) 基本技術と歌手生命の限界

ソプラノ歌手やメゾ・ソプラノ歌手、それにバリトン歌手は《第2の発声勉強》に入って、本格的なオペラの勉強が始まると、ほぼ2年以内に《基本技術の完成》《基本技術と技術のバリエーションのバランス》《数曲のレパートリーの完成》を実現しなければならない。なぜなら、約2年後にはオペラ歌手としてデビューすることになるからである。テノール歌手は学ばなければならない技術量が、他のパートのオペラ歌手に比べると格段に多いため、少なくとも2年半は必要である。この3つの要素の中で、基本技術が不完全なままにデビューしてしまうと、現役生活は7年以内に終わってしまう、と『発声理論』では教えている。

技術のバリエーションは、完成させた数曲のレパートリーを維持できる、必要最低限の技術量を習得していれば、現役生活に入ってもほとんど問題は起きないことになっている。デビュー後に、舞台経験を通して《基本技術と技術のバリエーションのバランス》を緻密にすれば、歌唱内容は一段と高くなるのである。

5) 技術習得のプロセス

アリアやオペラ全曲を教わるだけでは、基本技術の習得はできないということは、後進の歌手は十分に認識しておく必要がある。

レパートリーの指導を受けている中で、基本技術の使い方を教わったとしても、それは、そのフレーズの声の出し方を教わった、という部分的な指導にしかないのである。なぜなら、先生に説明能力があれば、基本技術として受け止めることは可能であるが、先生に説明能力がない場合は、基本技術の使い方なのか、技術のバリエーションの声の出し方であるかの区別は、先生にはその認識があったとしても、歌手に伝わることはないからである。

6) 指導者の能力と歌手

声を出し示して発声指導に替えてしまう先生は、先生自身が発声法を理解していないか、あるいは、常識的には理解しているが説明能力がない、と考えるべきであろう。なぜなら、イタリアの先生は、先生自身が実体験した『ベルカント唱法』の発声や、劇場で聴き覚えた歌声を念頭において指導しているから、その声自体は間違っているとはいえないが、歌手にその真意が伝わることはないのである。

イタリア人の後進の歌手には、先生の声を実似たり、劇場で聴き覚えた声を出し

ていても、勉強の切っ掛けをつかむ可能性は充分に残されているから、先生が声を出し示す指導でも、問題は少ないと考えてよい。

7) オペラ中進国、後進国からの留学生と先生

オペラ中進国からの留学生には、先生の声を真似るだけで本質に迫るのは、大変に困難なようである。彼らは『ベルカント唱法』に近づいてはいるが、本物にはなれないという悩ましが、常についてまわるのである。現役生活に手の届きそうな留学生が、口癖のようにして指導能力の高い先生を探していたのは、印象的であった。

オペラ後進国の日本の場合、勉強を可能にする条件が乏しいため、先生の声を真似ることはもちろんであるが、劇場で聴き覚えた声を出すと喉を痛めてしまうのが実情である。

8) 抛りどころを求める発声勉強

基準のない発声勉強では、常に声の出し方がアットランダムになるのは、仕方のないことなのである。当然のことではあるが、劇場で聴き覚えた声を真似てみるというような勉強方法では、基本技術の使い方に習熟することはできないのだ。発声法の勉強と指導者の関係については『オペラ読本』を参照。

歌手の体調は常に流動的であり、次のレッスンでは体調が異なっているため、同じ声の出し方をしているつもりでも、違った声になってしまうものなのである。このタイプの勉強方法は、イタリア人でも大変に困難である。歌手の側にレベルの高いオペラの常識が求められる瞬間である。観劇頻度の低い留学生には、不可能といえるほどの困難さがついて回るのである。

基本技術を短期間に完成させるためには、基本技術だけを取り上げた勉強が可能な練習曲を利用して、体系的に《指導》と《訓練》を繰り返す以外には、習得方法はないといってよいであろう。イタリア人以外の歌手には、練習曲は絶対的に必要だと考えられるのである。

9) 条件に恵まれたイタリア人のオペラ歌手

イタリア人のオペラ歌手が、高レベルの歌唱能力を発揮していることは、世界中によく知られている。『ベルカント唱法』はイタリア語の《性質》《特徴》を基盤にして組み立てられているため、イタリア人の歌手は勉強の条件に恵まれているが、そのことについては、既にふれている通りである。

今日のイタリア人のオペラ歌手が、イタリア語の《性質》や《特徴》をどれだけ理解して舞台に立っているかについては、大いに疑問がある。なぜなら、1980年代以降のイタリアでは、上演能力の低下が著しく進行しているからである。イタリア人は条件に恵まれているので、継続的に基本技術の訓練を繰り返していれば、歌唱能力の低下は考えられないのである。近々30年のあいだに、体質的な面でオペラがうたえなくなった、と考えるべきではない。今日でも、声のすばらしいイタリア人はたくさんいるのだ。技術の伝承に問題が起きているから、容易にオペラ歌手になれなくなったの

である。詳細は『オペラ読本』を参照。

10) 技術の伝承

イタリア人のオペラ歌手は、技術の具体的な使い方は理解しているが、技術解説を受けている部分は、意外に思えるほど少ないのである。このことは、イタリア人以外のオペラ歌手や後進の歌手は十分に認識しておく必要がある。なぜなら、イタリア人がオペラ歌手として育つプロセスでは、《既に身につけているものは改めて指導する必要がない》《オペラの勉強では、無駄な時間を送ってはならない》という2大原則のもとに《指導》《勉強》《訓練》を繰り返していたからである。

このようなプロセスで現役生活に入ったオペラ歌手が、やがて引退して先生になった場合、声を出し示すしか指導方法がないのだ。このタイプの指導は、後進の歌手の中でも、イタリア人には理解できる部分は多いと思われるのだが、イタリア人以外の歌手には、ほとんど理解はできないのである。

11) 練習曲を経験しないタイプのオペラ歌手

いわゆるいい声をしているイタリア人は《母音》の縦関係については、オペラの勉強を始める段階で、既に高度の使い分けができています。それが、イタリア人が一般的に考える、いい声の条件だからである。そのようなタイプの歌手に技術指導をする場合、《母音》の使い方が不完全な部分だけを取り上げて指導すれば、舞台では十全に能力を発揮した歌唱が展開できるのである。あらためて練習曲を通して技術指導をする必要性はなく、無駄な時間を掛けなくてすむのである。

《立体言語》圏に属するロシア東欧からの留学生は、このタイプの指導を受けるだけでは、オペラの勉強を完成させることはできない。日本人留学生には、何のために先生が指導しているのかさえ理解できないだろう。イタリア人はアットランダムな指導を受けるだけでも、オペラ歌手になれるのだ。それに対して、日本人は体系的な指導を受けなければ、オペラ歌手にはなれないのである。2級レベル以下の先生は、指導がアットランダムになっているが、そのことが日本人留学生には大問題なのである。

12) 説明する必要性のない技術の使い方（私自身の体験例）

習得した技術の使い方については、イタリアの常識では説明する必要性がないということ、私自身の例で説明すると、次のようになる。

音楽院でレパートリーの勉強中に、先生から、

《下に位置する閉じた声（chiuso）の使い方が上手になりましたね》

と、突然言葉を掛けられたのである。私は驚いてしまった。そのような技術の使い方があるということ、全く知らなかったからである。

後日あらためてドメニコ・マラテスト先生に質問すると、

《君は既に使い方は完成しているので、ことさらに教えるまでもないことだ》

という言葉が返ってきたのだ。スカラ座で観劇を繰り返しているあいだに、そのような技術の使い方があるということ、聴き覚えて実行していたようである。先生の

常識では、現役のオペラ歌手になるには説明しなくても充分である、ということになる。私の場合は、日本で後進の歌手を指導するという目的があり、理論上の説明ができる状態にしておく必要があったため、あらためて説明を受けたのである。

13) 《ヴァッカイ》の勉強を始める年齢

《ヴァッカイ》を勉強する意味と目的を十全に達成するためには、年齢は重要な条件になる。成熟した大人の身体でなければ、基本技術にふれることはできないからである。《勉強》と《訓練》を始める年齢については、《立体言語》圏の歌手と、《平面言語》圏の歌手に分けて考察しなければ、勉強に入る条件が違うため、説明したことにはならない。利用目的と勉強が可能な年齢を明確にすることで、内容のある《勉強》と《訓練》にすることが可能になるのである。

14) イタリア人が《ヴァッカイ》の勉強を始める年齢

イタリア人の場合は、《第2の発声勉強》に入った段階から《ヴァッカイ》の勉強を始めると、数ヶ月という単位で、初歩的な『ベルカント唱法』の基本技術は、過不足なく身につけることができるのである。

どの段階まで《ヴァッカイ》の訓練をつづけるかによって、基本技術の完成度に問題を残すかどうかが決まることになる。先生の指導能力と歌手の研修能力によって、現役生活に大きな差ができてしまうが、素質の優れたイタリア人の場合、勉強の進み方が大変に早いことと、完成度の高いレッスンを日常的に受けつづけているため、現役生活に入るまではその違いは理解できないのである。

現役生活に入った数年後になると、研修レベルの違いが現実問題となって迫ってくることになる。

15) イタリア以外の《立体言語》圏の歌手が《ヴァッカイ》の勉強を始める年齢

イタリア以外のロシアや東欧などの《立体言語》圏の歌手が《ヴァッカイ》の勉強を始める年齢は、イタリア人とほぼ同じに考えてよい。ロシア、東欧圏の日常会話の母音とイタリア語の母音では、発音と性質に少しだけ違いがあると考えられるので、その違いを克服するための時間は必要になる。しかしながら、本質的には日常会話が《立体言語》であるから、それほど多くの時間を掛けるまでもないことである。指導者がイタリア語の《母音》の性質と使い方を理解していれば、基本技術の習得は容易であると考えられる。

16) 《ヴァッカイ》を利用して《平面言語》から《立体言語》に変換

日本人を含めた《平面言語》圏の歌手は、《ヴァッカイ》の《指導》と《訓練》を通して《平面言語》から《立体言語》に変換することになる。この作業を丁寧に繰り返して《母音》の立体関係が使い分けられる段階に入ったことが確認できると、本格的なオペラの勉強に入ることになる。オペラの勉強が可能なレベルまで、日本語の母音を《立体言語》に変換するためには、適切な指導を受けたとしても、1年内外の期間は必要だと考えられるのである。

17) 日本人が《ヴァッカイ》の勉強を始める年齢

女性は24歳ごろから、男性は20代後半から始めるのが適当だと考えられる。オペラ歌手になるためには《第2の発声勉強》の年代に入ってから《ヴァッカイ》の勉強を始めるのでは、声帯の運動能力を高める作業を繰り返しているあいだに、《集中力》を失う可能性が高くなることが考えられるからである。日本の後進の歌手は、《集中力》を必要とする勉強経験に欠けるため、《第2の発声勉強》に入った段階から《集中力》そのものを学ばなければならないのである。《集中力》を高める手段としても《ヴァッカイ》の《勉強》と《訓練》は大変に有効である。

18) 日本人留学生の指導者との出会い

後進の歌手は勉強の進捗状況に合わせて、最も必要とする先生に師事することで、オペラ歌手になるのである。たとえば、イタリアにオペラ留学した女性が、24歳になった段階で《ヴァッカイ》の指導方法を熟知している先生に出会うことが可能かどうかということになれば、極めてむずかしいというしかないだろう。

練習曲の利用方法が断絶したと断定するつもりはないが、今日では発声勉強に練習曲を取り上げる先生は、イタリアにはいないと考えられるからである。《ヴァッカイ》の勉強と年齢の関係についての常識がなければ、留学中にそのようなタイプの先生に出会ったとしても、チャンスを逃してしまうだけで、留学生活は終わってしまうと考えられるのである。

19) 日本人の研修能力

日本人留学生に練習曲の指導をする先生が、イタリアにいるかどうかということになれば、否定的に答えるしか答えようがない。イタリアの先生が、日本人留学生のオペラに対する常識や勉強態度をみていると、指導を受け入れる条件をもっていない、あるいは常識的な面でも理解できない、と断定してよい状況が数十年来継続しているのである。ほとんどの日本人留学生は、日本での勉強経験から離れられないのだ。目の前で『ベルカント唱法』とは全く違う声の出し方をされたのでは、イタリアの先生は指導に入ることができないのである。

20) 日本人と練習曲

日本には練習曲の勉強方法は伝わっていないので、その重要性や必要性は、現実問題としてはもちろんであるが、常識としても日本では理解は得られない、と考えてよい。練習曲をレッスンに組み込むためには、指導内容と指導方法の知識が必要である。

『ベルカント唱法』の発声技術の知識を持たないで指導をすれば、後進の歌手は発声勉強そのものができなくなる事態に、追い込まれてしまうのである。

21) 日本人とレチタティーヴォ（叙唱）

日本人のオペラ歌手が最も苦手としているのが、レチタティーヴォ（叙唱）である。過去半世紀以上にわたって、日本では指導方法はないものと思われていたのだ。ところが、レチタティーヴォ（叙唱）の勉強方法も《ヴァッカイ》の中に（14番）組み込

まれており、きちんとした勉強ができるようになっているのである。

意外に思われるのだが、イタリア人のオペラ歌手だから、レチタティーヴォ（叙唱）を巧く喋っている、ということにはなっていないのである。レッスン室では問題なく喋っているが、劇場という広い空間と、オペラ歌手の興奮という状況に耐えられるレベルでの喋り方にはなっていないのである。

日本の後進の歌い手が、ヨーロッパの歌劇場に進出するためには、レチタティーヴォ（叙唱）の《勉強》と《訓練》は特に大切である。レチタティーヴォ（叙唱）の勉強に取り掛かるためには、《母音》の深浅の使い分けが重要なポイントになる。日本の先生方の指導能力では、不可能だといってよいのである。

22) 《母音》と《音域》を基本技術にする

『ベルカント唱法』の基本技術は《母音》と《音域》の2つである。《母音》は声帯の運動能力であり、《音域》は声帯の機能の使い方である。《母音》の深さの変化は『ベルカント唱法』で定めている基本形の位置に、それぞれの母音を正確に使い分けができるようにしなければならない。各パターンを利用した《母音》による発声勉強では、声帯の使い方や声の調整はできるが、《母音》の使い方を学ぶ手段は、練習曲以外には考えられないのである。

《音域》は、開けた声（aperto）と閉めた声（chiuso）の使い分けであるが、充分に声帯を使いきった声を出していると、自然な形で『ベルカント唱法』で定められている位置に固定できるものなのである。それが声帯の機能の性質だからである。《音域》の使い分けが不正確な歌い手は、声帯の使い方が不十分である、あるいは発声法が間違っている、という判断基準につながってしまうことになる。《母音》の使い方や《音域》の性質と役割が充分に体现できていると、歌手生命は長くなり、すばらしい歌唱の展開ができるのである。

《母音》と《音域》を自然な形で正確な使い方ができるようになれば、技術の一部から、基本技術に昇華できることになる。現役のオペラ歌手に必要な最低限の条件であると考えてよい。

23) イタリア人は技術の調整

イタリア人の歌い手には《母音》の勉強は、日常会話の《母音》の使い方がそのまま利用できるため、初歩から教わる必要はない。レッスンを繰り返す中で《母音》を無意識から意識した使い方によって、発声法の技術にできるのである。したがって、イタリア人にとって《ヴァッカイ》の《勉強》と《訓練》は、技術の使い方をスムーズにすることにある。イタリア人のオペラ歌手の言葉が明確に聴き取れるのは、勉強のプロセスで《立体言語》の使い方を、日常会話のレベルに留めおくのではなく、あらためて《訓練》を繰り返して、技術といえる内容にしているからである。

24) 素質の優れたイタリア人

素質の優れたイタリア人は、初歩段階の基本技術の勉強は経験する必要はない。調

整の段階から始めても、ほとんど問題は起きないと考えられるからである。素質の内容によって、勉強の出発点に差はあるが、近い将来にオペラ歌手になることが見込まれるイタリア人の歌い手は、《母音》の調整すら必要ではなく、ほとんど微調整をすることによって、現役生活が始められるのである。

25) すばらしい声

イタリア人が常識的に考えるすばらしい声とは、《母音》の縦関係の使い分けと、レベルの高い張力のある声だと考えてよい。このようなタイプのイタリア人がオペラの勉強を始める場合、既に《母音》の使い分けの完成度が高いため、詳細にわたって《母音》の説明をする必要はない。2級レベル以下の先生は、歌い手の《母音》の使い方に不自然さがなければ、ほとんどふれることはないはずである。全てにわたって《母音》の説明を明確な形で行うのは、『発声理論』を伝授するときである。『発声理論』の伝授については『オペラ読本』を参照。

26) イタリア以外の《立体言語》圏の歌い手が《ヴァッカイ》の勉強と訓練をする

ロシア、東欧からヨーロッパに進出しているオペラ歌手の歌声を聴くと、彼らが使っている《母音》は、イタリア語の《母音》とは少し性質が違うようである。

『ベルカント唱法』で求めている《母音》の性質と役割を、十全に発揮した発声勉強になっていないと思われるのは、声の《明度》《発音》《張力》に問題が起きているからである。《音域》の使い分けについても、明確に指導されていないと受け止められるのは、彼らの歌声を聴いても、開けた声 (aperto) と閉めた声 (chiuso) の使い分けが、明確には聴き取れないからである。

その結果であるが、言葉が不鮮明であり、音程もわずかではあるが低いのである。音程が常に低いということは、プロのオペラ歌手に必要とする技術力の水準から考えると、引退寸前の状況にあると考えてよい。このような問題を解決するためには、発声法の勉強をイタリア人と同等の位置から始めるのではなく、基本技術を初歩の段階から習得する必要がある。《ヴァッカイ》の必要性は非常に高い、と考えられるのである。

27) 《平面言語》圏の歌い手（日本人も含む）が《ヴァッカイ》を勉強する目的

日本人の場合は、《ヴァッカイ》の勉強と訓練は、《母音》の深さの変化を確実に習得して、使い方をスムーズにすることにある。日本語は《平面言語》であるから、『ベルカント唱法』で求めている《立体言語》の習得については、深さの変化を初歩から教わり、次第に所定の位置まで深く浅くすることになる。

《母音》の深浅の使い分けが明確になれば、『ベルカント唱法』の基本技術といえるレベルに到達できるのである。《母音》の深浅を着実に実行すると、声帯の周囲の筋肉の動きを、意識的に作り出すことができるため、声帯の疲れ方が少なくなり、声の使い方が自由にできるのである。

28) 《母音》と言葉

イタリア人のオペラ歌手の言葉がはっきり聴き取れるのは、《母音》の深さの変化が、ほぼ正確な基本形の位置になっているからである。日本の歌手がヨーロッパの劇場に進出するためには、イタリア人と同等のレベルで《母音》の使い分けをすることが求められる。日本の後進の歌手が言葉をはっきりさせる、あるいは正しい音程でオペラをうたうためには、《母音》と《音域》を正確に学ぶ必要がある。

《喉を開けて声を出す》ということが、日本では解決できない永遠のテーマになっているが、基本技術のレベルで《母音》の指導をすれば、誰でも解決可能なのである。この問題を解決するためのテキストが、《ヴァッカイ》や《パノフカ》などの練習曲である。

29) 練習曲とレッスンの時間

《ヴァッカイ》の勉強と訓練を、レッスンの中できちんとした形で行うと、1時間以上は必要である。《勉強適齢期》の期間中に、発声勉強（約30分）とオペラ全曲の勉強（約30分）をしながら、《ヴァッカイ》の《指導》と《訓練》を加えるとなると、順調にレッスンが進捗したとしても、1回のレッスンに2時間以上は必要になる。今日のイタリアで《ヴァッカイ》の指導がほとんどみられなくなったのは、国立音楽院の先生よりも、はるかに指導能力の高い市井の先生が、レッスンでは《ヴァッカイ》の指導をしていないからである。

30) 練習曲と歌手

《限られた時間》《歌手の体力》《集中力》などの条件を考えた場合、『ベルカント唱法』の基本技術や技術のバリエーションの習得は、きわめて効率よく進捗させなければならないことは、容易に想像がつくであろう。指導能力の高い先生が、練習曲を無視している以上、音楽院の先生が取り上げる必要はないと考えたとしても、少しも不思議なことではない。音楽院の通常のレッスンは1回40分になっていたから、時間の面でも取り上げることができなかったのである。

いつの間にかそれがイタリアの先生方のあいだで常識的な考え方になってしまい、指導方法が消えてしまったのだ。先生が無視している状況では、後進の歌手には、重要性の理解を求めることはできないのである。

31) 《ヴァッカイ》を発声勉強に組み込む

どの民族の歌手でも《ヴァッカイ》の指導をきちんとした形で受けると、『ベルカント唱法』の基本技術である《母音》と《音域》の使い分けを、同時に学ぶことが可能であり、正確な技術の蓄積ができるのである。

発声勉強に《ヴァッカイ》を組み込むためには、個人レッスンでは時間、体力の両面で不可能だと考えられる。このタイプの勉強は、オペラ研修所かイタリアの国立音楽院では、特別クラスでのみ可能なのである。

日本の音楽大学や大学院では、指導者の能力不足という問題はあるが、何よりも学生の年齢が《第2の発声勉強》の指導をするには足りないため、練習曲を取り上げて

も、効果のある勉強内容にすることはできないのである。

32) 新国立劇場オペラ研修所と練習曲

日本国内で練習曲をテキストに取り上げて、基本技術の《指導》と《訓練》を可能にするのは、新国立劇場オペラ研修所だけだと考えられる。理由は2つある。

第1の理由は、研修生の年齢を20代中ごろに設定していることである。身体の成熟度や精神面でも大人になっているから、問題は少ないと考えられるのである。

特に女性の場合は、年齢が《第2の発声勉強》に近いので、基本技術の研修に取り掛かることが可能であり、本格的な発声勉強を始めてオペラ歌手になるための、重要なステップにすることができるのである。《第2の発声勉強》に入る直前に、十分な時間をかけた基本技術の《指導》と《訓練》を繰り返しておけば、研修修了後にイタリアにオペラ留学した直後から、本格的なオペラの勉強に入ることが可能になる、と考えられるのである。ここでも指導能力が大きな問題になる。研修内容、研修方法については《17 歌劇場の役割》でふれている通りである。

第2の理由は、新国立劇場オペラ研修所では、研修時間をフレキシブルに利用できる、ということである。音楽大学やオペラ団体の研究所などとは違って、新国立劇場オペラ研修所は、少数精鋭に絞った研修生の受け入れ方をしているので、目的を明確にした集中指導体制をつくることは、十分に可能なのである。新国立劇場オペラ研修所で基本技術の研修と、本格的なオペラの勉強を始める準備をするためには、研修の考え方と研修内容を大幅に変更する必要がある。

33) 新国立劇場合唱団にも練習曲は必要

合唱団の役割は、歌劇場の顔といってよいほど大切なものなのである。ヨーロッパの伝統のある歌劇場では、オーケストラと合唱団の技術レベルを高くする努力をしているのは、そのことによって劇場の価値が決まる、と考えられているからである。

新国立劇場のオーケストラと合唱団の技術レベルを高くすると、招聘する主役のオペラ歌手の出来がよければ、必然的に上演密度が高くなって、国際的にも高い評価を得ることができるのである。

新国立劇場の合唱団は、日本式の発声から離れるチャンスがないため、合唱団の本来の能力を発揮しているとはいえない状況にある。劇場の価値を高めるためには、合唱団の技術能力を高めることと、合唱団全体の声を招聘するオペラ歌手と同質にする必要がある。

合唱団の全体練習に定期的に練習曲を取り入れると、『ベルカント唱法』の初歩段階の訓練を施すことが可能になり、次にあげる理由で、技術力の向上に効果がある、と考えられるのである。

- ① 声帯の使い方が変化して、張力のある声になる。
- ② 《立体言語》の導入が可能になり、言葉が明瞭に聴き取れるようになることと、

言葉のリズムがはっきりする。

- ③ 『ベルカント唱法』の基本技術にふれることで、正確な音程を維持することができる。
- ④ 練習曲を導入した結果であるが、招聘したオペラ歌手と同質の声にすることが可能になるのである。

34) 日本に伝わっていない《ヴァッカイ》の勉強方法

日本には『ベルカント唱法』の基本技術が伝わっていないことは、何度もふれている通りである。《音域》の使い方については、部分的には伝わっているが、使い方に幅がありすぎて、基本技術といえるような鋭く追求されて内容にはなっていない。基本技術にできない理由は、声の出し方が『ベルカント唱法』とは全くかけ離れているからである。声帯をきちんと使いきらなければ、《音域》の技術を習得したことにはならないのである。発声法には《音域》の技術があるという日本の先生方の常識レベルの知識と、『ベルカント唱法』にそった必然性の高い声の出し方をしなければ、正しい《音域》の使い方をしたことにはならない、というイタリアの先生方が感じている現実の違いである。《ヴァッカイ》の勉強方法が日本に伝わっていれば、《母音》と《音域》の使い方が指導の主流になっているはずである。なぜなら、後進の歌手が当面する問題の大半は、解決可能だからである。

35) 練習曲の利用方法

日本には《母音》の考え方、指導方法が伝わっていないため、《ヴァッカイ》の勉強方法と指導内容は、日本の先生方には理解できないと考えてよい。理解できなければ、指導に入ったとしても、後進の歌手は困惑するだけである。

1960年代までのイタリアには、指導能力の高い先生が各地に在住していたから、あの当時にオペラ留学した人たちには、勉強のチャンスは充分にあったと考えられるのだ。しかしながら、《ヴァッカイ》の勉強方法については、日本では今日に至るも全く話題になっていないのである。

《ヴァッカイ》の勉強経験者が二期会や藤原歌劇団の先生方の中にいれば、『ベルカント唱法』の基本技術を体現したオペラ歌手が、少なからずヨーロッパに進出していたはずである。なぜなら、技術は誰にでも公平であり、民族を選ぶなどということは、ありえないからである。

36) イタリア人の《ヴァッカイ》の取り組み方

イタリア人は日常会話が《立体言語》であるから、声帯の運動能力に問題はなく、《e》《a》《o》の使い分けから入っても、スムーズに発声勉強は始められるのである。指導者が《母音》の性質と使い方に精通していれば、数ヶ月というスパンで、基本技術のレベルまで内容を深めることは十分に可能である。

日本人留学生がイタリア人の歌声を聴いたとき、比較的早い段階で絶望にも似た諦めの心境になるのは、勉強のスタートラインがまるで違っていることと、レッスンが

始まった数ヵ月後には、日本人の常識では考えられない歌唱レベルに到達しているからである。

37) ロシア、東欧などの《立体言語》圏の場合

ロシア、東欧圏の歌い手が《ヴァッカイ》の勉強に取り掛かる場合、《e》《a》《o》の母音をそれぞれの国の言語の中から、イタリア語の母音に近い性質をもった母音を選び出して、固定した使い方をするとところから、初期段階の勉強を始める必要がある。《i》と《u》については後述する。

ロシア東欧の言語は基本的には《立体言語》であるから、《母音》の深さの変化の使い分けに困難が伴うことは考えられないのだ。練習曲の利用方法さえ間違えなければ、イタリア人と同等のレベルで勉強と訓練ができるはずである。

イタリア人の場合は、最低限数ヶ月間を必要としているが、ロシア東欧の歌い手にどれだけの期間が必要であるかは、レッスンの現場をみなければ分からない。

38) 練習曲に取り組む心得

表現力のある声の出し方が自在にできるのが、ロシア東欧のオペラ歌手の特徴だとわたしは受け止めている。しかしながら、《ヴァッカイ》を利用した発声技術の勉強中は《音楽的な声》《表現力のある声》という概念を持ち込まないことが肝要である。技術の使い方を習得しているときは、技術だけに注意点を絞り込み、他の問題は捨て置くことで、基本技術の勉強が可能になるからである。目的を単純明快にして、無駄な時間を過ごさないようにしなければならないのである。

ここからは、《平面言語》圏からのオペラ留学生と《母音》の勉強については、私の勉強体験を加味して説明する。

39) 日本人の《母音》の入り方

日本人は《立体言語》は未体験であるから、《母音》の深さの変化を『ベルカント唱法』の基本形に整えるためには、継続した《ヴァッカイ》の訓練が必要である。《平面言語》圏からの留学生である私の場合は、《ヴァッカイ》の勉強では、いきなり《e》《a》《o》の使い分けから始まった。これはイタリア人が《ヴァッカイ》を勉強する標準的な入り方であり、ミラノ国立音楽院の先生は、自然な形で《母音》の指導をしたのである。

40) オペラ留学のルール

イタリア人の場合、《母音》の勉強は通常的に考えられているやり方から始めても、問題は何も起きないのである。ロシアや東欧からの留学生は『ベルカント唱法』の基本技術には《母音》の使い分けがある、という常識的な知識があれば、比較的スムーズな形で《母音》の勉強を始めることが可能である。なぜなら、ロシア東欧の言語は《立体言語》に分類できるので、彼らが《母音》の深さの変化に取り組んだとしても、声帯に与えるストレスは少ないと思われるからである。『ベルカント唱法』の基本形の《母音》の位置から始めたとしても、比較的自由に訓練に入ることが可能である。

指導者と歌手双方に《母音》の常識的な知識があれば、安定した留学生活を送ることができるのである。

41) オペラ留学のルールと日本人

オペラ留学のルールを問題にしなければならないのは、《平面言語》圏からの留学生である。

イタリアの先生には《平面言語》圏からの留学生が《母音》の勉強を始める場合、大きな問題が存在するということを理解する必要はなく、留学生に妥協しなければならない理由は何もない。留学生が努力して問題を克服するしか、解決手段はないのである。

ほとんどの日本人留学生は、オペラ留学のルールが理解できないのだ。

レッスン中に日本で教わった発声とは違う声の出し方を求められると、声帯はたちまちにして萎縮して動かなくなる。無理に先生の声に近づけようとすると、声帯は充血して発熱まで経験することになる。ほとんどの日本人留学生は、この段階で勉強そのものを諦めてしまうのだ。このような状況では、先生との人間関係はつくれないのである。

42) 《母音》の説明と指導

私の場合、《母音》の考え方や扱い方の全ては、個人レッスンを受けていたドメニコ・マラテスタ先生に教わったものである。音楽院の先生が教えたわけではない。音楽院の先生には、説明能力はなかったのである。しかしながら、《その母音の使い方は違いますよ》と、指摘を受けるだけであつたが、私にはそれで充分だったのだ。つまり、音楽院の先生は、《母音》を常識のレベルで教えていたことになる。

私が音楽院の中だけでオペラの勉強をしていたとすれば、《母音》の使い方を教わったとしても、技術の一部としての理解に留まっていたらと思うられる。『ベルカント唱法』の基本技術のレベルにまで、内容を高めることができたのは、ドメニコ・マラテスタ先生に《母音》の性質と役割、基本形の正確な位置を教わっていたからである。

43) 《母音》と訓練

音楽院で《ヴァッカイ》の勉強と訓練を繰り返していたのだが、毎週3回レッスンを受けつづけても、私の声帯は思うようには反応しなかった。当初は《e》《a》《o》の3つの《母音》にわずかな差をつけるのが精一杯であり、『ベルカント唱法』の基本形の位置の近くまで、深浅の使い分けが可能になったのは、約3ヵ月後であつた。

《母音》の使い方が安定するまでは、声帯も声も大混乱をしていたが、基本形に近い使い方ができるようになると、突然声が安定して、声帯を十全に利用した、自然体の発声になったのだ。レパートリーの勉強を始める条件が整った瞬間であり、本格的な発声勉強が始まったのである。

44) 《a》の母音から始める

私の場合は、音楽院で毎週3回レッスンを受けていたから、基本形の位置での《母音》の使い分けを可能にしたのだが、《平面言語》から《立体言語》に変換するプロセスと、日本のレッスンの環境を考えると、最初は《a》の母音だけに絞った訓練から始めるのが、適当だと思われる。《a》の母音の使い方に無理が少なくなり、声帯の張力が高くなったことが確認できた段階から《o》の母音を加え、母音の深さの違いを次第にはっきりさせることになる。初歩段階の訓練はそれで充分である。

45) 《o》の母音を勉強する

《第2の発声勉強》に入る以前の勉強体験に問題の少ない歌手は、《o》の母音を基本形の位置まで深くすることについては、比較的容易なようである。《立体言語》圏に生まれたイタリア人やロシア東欧出身の歌手の場合は、《o》の母音を基本形の位置に設定することについては、ほとんど問題はないようである。なぜ《o》の母音を深くするのか、という常識的な理解があれば、それで充分である。純粋に技術の習得だけに絞った《勉強》と《訓練》を繰り返すことに集中して、基本形の使い方に習熟すればよいのである。

46) 日本の場合、常識の変換からはじめる

日本では《喉声》《頭声》《地声》《胸声》などというように声を分類して教えているが、このような日本の声の常識も《ヴァッカイ》の勉強を始めると同時に、捨て去らなければならない。なぜなら『ベルカント唱法』には、このような声の分類方法はないからである。発声指導で日本の先生方が排除している《喉声》《地声》《胸声》は『ヴェリズモ唱法』の発声勉強では、大切な声の要素になっているのだ。『ヴェリズモ唱法』を勉強してヴェリズモ・オペラをうたう、あるいは『ヴェリズモ唱法』を日本に伝えるためには、日本の常識を捨てることから始める必要がある。

47) 自然体の声に返す作業から始める

日本の後進の歌手が《o》の母音を勉強する場合、最も問題にしなければならないのは、《第2の発声勉強》に入る以前の勉強体験と、音楽大学で教わった声の常識である。

日本の先生方は『ベルカント唱法』とは全く違った声の出し方を指導しているため、後進の歌手はその状況のままでは、イタリアにオペラ留学をしても、《母音》の勉強に取り掛かることができないのである。《母音》の勉強に入る前段階として《ヴァッカイ》を利用して、声帯をきちんと使った、自然体の声に戻す作業を繰り返す必要がある。《母音》の深浅を勉強する準備をするのである。練習曲は、この面でも利用価値の高い内容をもっている。

48) 声の癖と《母音》

日本の先生方が教えている発声は、『ベルカント唱法』とは全く違う声の出し方が求められている、という認識がなければ《母音》の勉強に入ることはできない。日本人だけではなく、イタリアにオペラ留学している外国人にも多くみられる現象である

が、勉強経験に問題があり、声に癖のついてしまった歌い手の場合は、《a》の母音の勉強が可能な状態にまで声を整えるには、適切な指導を受けたとしても、年単位の期間を必要としているのである。留学期間を有効に過ごすためには、《ヴァッカイ》の勉強を通して、声の常識も変換しなければならないのだ。はっきりしていることは、声の出し方はもちろんであるが、常識の変換は、日本ではできないのである。《母音》の問題については『オペラ読本』を参照。

49) 《母音》の順番と扱い方

日本人などの《平面言語》圏の歌い手には、《母音》の勉強の入り口である《a》の母音を勉強しているときは、他の母音は捨て置くだけで充分である。《a》の深さが基本形の位置になり、声の《明度》と《張力》の高まりが確認できた段階から《o》を加える。《a》と《o》の勉強に入った段階からは、《i》と《e》は《a》と同等の深さにする。同じように《u》の母音は《o》と同等の深さにして、訓練をつづけることになる。

《a》と《o》の深さの違いが、基本形の位置に近くなつたと確認できたところで、《e》の母音を加える。《e》と《o》は各パターンを利用した、母音で行う発声勉強で使い分けしているから、《ヴァッカイ》の勉強で《e》を加えることについての問題点は少ないはずである。《e》を加えた段階で注意しなければならないことは、《e》と《a》の深さの違いが明確になっているかどうかである。

50) 発声勉強における《e》の扱い方と性質

各パターンを利用した《母音》で行う発声勉強の場合は、《e》の母音は最初は基本形で行うが、深さの変化が明瞭になった段階からは、次第に《e》は《i》に近づけるようにする。声帯の張力を高める手段として《i》の母音の性質を利用するのである。発声勉強における《母音》の利用方法は『オペラ読本』参照。

《ヴァッカイ》の訓練では《e》の母音は基本形の位置に固定する必要がある。《母音》による発声勉強と、《ヴァッカイ》の勉強では、《e》の考え方、利用方法は明確に分けて、《指導》と《訓練》を繰り返す必要がある。

51) 《u》の母音

《u》の母音を、日本人が『ベルカント唱法』の基本形の位置まで深くできるのは、約2年以上は待たなければならない、と考えられるのである。私の場合は、2年半経過した時点でも、常に指摘されつづけていた。《u》の母音の深さは、日本人にはそれほどむづかしいということである。

《e》《a》《o》の深さの違いを、基本形の位置で使い分ける段階に入ると、《i》は《e》と同等に、《u》は《o》と同じ扱い方をするが、《o》の安定度が高まるにしたがって、次第に《u》を深くする。《u》の母音を深くする時期は、声帯の運動能力の進捗状況と連動しているため、先生の指示に従う必要がある。《i》の母音は声帯の張力の高まりにしたがって、所定の位置に近づく性質をもっているの

で、《訓練》を継続していると、自然な形で解決できるのである。勉強の進捗状況をみながら、《e》《a》《o》の違いが明確になった段階からは、《母音》による発声勉強と連動しているため、詳細は『オペラ読本』を参照。

52) 指導者と《母音》

ここまで《母音》の問題を考えてくると、レッスンで《母音》の指導をする場合は、指導者の勉強体験と高度な指導能力と判断能力、それに説明能力が必要であることは、十分に理解できるであろう。

《母音》の深さの変化の問題は、劇場でオペラを観たり、録音したものを聴いたりしても、《母音》の《勉強》や《訓練》ができる、あるいは《指導》ができる、ということにはならないのである。

その理由は2つある。

第1の理由は、歌い手個々人によって声帯の運動能力が違っているため、その状況に合わせた指導が求められることである。《母音》の使い分けは、一律に指導をしてよいものではない。

第2の理由は、録音をする年代のオペラ歌手の多くは、既に現役生活は10年以上経験していて、ほとんどが技術のバリエーションの使い方をしていないはずである。基本技術の基準についての知識がなければ、オペラ歌手が使っている技術の必然性は理解できないのだ。録音方法によっては《母音》の使い方が全く違う場合がある。先生自身の勉強体験ではなく、レコードやCDなどの録音を聴いてその通りに指導されると、たちまちにして歌い手の喉はコントロール能力を失うのである。

第1の理由については、高度の判断能力を必要としており、第2の理由については、常識的な知識が求められるのである。特にスタジオ録音の場合は、音楽表現が中心になるため、間違った指導をする傾向が強くなるのだ。

舞台上におけるオペラ歌手の歌唱は、意外に思えるほど一本調子なものである。スタジオ録音とは全く違うと考えてよい。それだけに、舞台では技術の使い方が、明確に伝わってくるのである。オペラ歌手の歌声と音楽表現については『オペラ読本』を参照。

53) 《母音》の常識とイタリア人

《母音》と声帯の関係、《母音》の性質、《母音》の役割などを理解しないままに指導をすれば、後進の歌い手ははなはだ困惑することになる。イタリア人の場合は、劇場で聴き覚えた声を出しつづけていると、その歌い手の声帯に最も適した位置に《母音》の深さ、浅さが決まり、歌声が安定することになる。日常会話の母音の位置と、発声勉強の母音の位置が同じになった瞬間である。

この状況に入ると、素質の優れた歌い手は、発声の問題が解決できたと受け取れることがしばしばある。突然声のコントロールに問題が少なくなると、オペラ歌手とし

てデビューすることがある。このタイプのオペラ歌手は4、5年の現役生活で引退するはずである。なぜなら、体系的な発声勉強にはなっていないからである。

オペラ中進国のロシア東欧出身のオペラ歌手は、ほとんどがこのタイプに属すると考えてよい。断定できない理由は、それぞれのオペラ歌手が、自国語のオペラ（翻訳したオペラではない）に出演するとき、声帯の動きがどのように反応しているかが、彼らの歌声を聴くだけでは理解できないからである。

54) 日本人の《母音》と限界

オペラ後進国の日本人の場合は、イタリアオペラの勉強ができる条件がほとんどないため、イタリア人と同じプロセスで勉強をしていたのでは、現役生活には入れないのである。

日本人のオペラ歌手がヨーロッパの劇場に登場するのは、主に専属契約をした人たちであり、それが日本人のオペラ歌手の限界になっている。彼らが日本に帰国して主役経験を誇るのは、3年に1回だけ主役として出演させ、勉強の進捗状況を劇場側が確認する制度があるためである。専属契約には、脇役を劇場に確保しておくということと、主役のオペラ歌手に育つことを期待する、という2つの意味合いが込められているのである。ゲスト出演と専属契約では、立場は全く違うのだが、ここでのテーマではないので割愛する。

55) 《母音》の使い方

《母音》の深さ浅さが基本形ではどの位置にあるか、という知識がなければ、劇場でオペラ歌手の歌声を聴いても、基本形とバリエーションの違いは理解できないのだ。基本形に対してバリエーションでは、まるで違う使い方をすることがしばしばあるからである。《a》の母音は特に変化の激しい使い方をする。たとえば、《e》《a》《o》は、基本形では縦関係が明確に位置づけられている。ところが、バリエーションの使い方では、《a》の母音が《e》よりも浅くなったり、《o》よりも深くなることがしばしばある。

56) 声帯の状況と《母音》

声帯の状況に問題が少ない場合は、バリエーションを利用して自由な《母音》の使い方をして歌唱を展開させているが、声帯に異変を感じたときにオペラ歌手が最初に考えるのは、《母音》を基本形の位置にもどすことである。声帯が疲れていたり、緊張のあまり硬直していると、基本形に返す作業に手間取ることがしばしばある。このとき指揮者の協力が必要になる。指揮者がきちんとした対応をすれば、オペラ歌手は危機を脱して、何事もなかったかのように、うたいつづけることができるが、オペラ歌手の作業を指揮者が無視すると、声帯の疲れが倍増してしまい、誰にでもわかる失敗になってしまうのである。練習曲を利用して、基本形の使い方に習熟する必要性は、非常に高いのである。

57) イタリア人以外の《立体言語》圏のオペラ歌手

同じ《立体言語》圏に生活していても、イタリア人以外のオペラ歌手（ロシア、東欧）の歌声を聴いていると、『ベルカント唱法』を指向した発声勉強をしているように受け取れるのだが、《母音》の選び方や考え方の認識が充分ではない、と思われるのである。

ロシア東欧圏では、後進の歌い手に対して、どのような指導が成されているかは分からないが、ヨーロッパに進出しているオペラ歌手の歌声を『発声理論』を通して聴くと、問題点が明確に理解できるのである。何を目標にした発声勉強をしているかについては、ある程度の推測は可能であるが、実態をみることなく発言することについては、大いに慎まなければならないので、ここでは省略する。

58) ロシア東欧の歌い手の問題点

ロシア東欧のオペラ歌手の歌声に、《声の張り》《音程》《不鮮明な言葉》などの問題がみられるのは、彼らが『ベルカント唱法』を指向して、発声勉強を繰り返しているとすれば、イタリア語の母音で発声勉強をするのではなく、それぞれの国の母音で発声勉強をしている結果だ、と考えられるのである。日常会話が同じ《立体言語》圏であると、発声勉強には入りやすいが、《母音》の性質を十全に利用できていないため、どれだけ時間を掛けても、『ベルカント唱法』の発声技術が完成した、といえるレベルには到達できないのである。

『ベルカント唱法』の発声技術は世界共通であるが、ロシアや東欧では《母音》の考え方、扱い方に問題があり、《世界共通語》にはなっていない、と私は理解している。『ベルカント唱法』で規定しているところの、明確な発声勉強になっているかどうかについての評価は、彼らの歌声を聴くだけでは断定してはならないが、本質的には日常会話が《立体言語》であるため、現役生活に入ることについては、イタリア人と同じような現象がみられるのだ。発声勉強に練習曲を利用する必要性は高いと思われるが、どうであろうか。

59) 《平面言語》の場合

日本人のような《平面言語》圏に生活している歌い手が、今日のイタリアにオペラ留学した場合、《母音》についての知識がえられる状況にはないため、勉強の切っ掛けさえつかむことすらままならないのである。1980年代以降のイタリアでは《母音》を正確な位置で指導できる先生はいなくなっていると考えられるので、日本人がオペラ留学しても、『ベルカント唱法』とは何かすら、理解できないのである。

留学経験者が、たとえ不完全な形であっても、発声法の内容と勉強方法を伝えていれば、後進の歌い手は留学生生活を有用な期間にできると思われる。少なくとも、1960年代までのイタリアには、指導能力の高い先生が各地に在住していたと考えられるからである。

60) 《母音》と声帯の関係

《母音》の使い分けが正確になると、声帯の運動能力が高くなり、声帯の疲労が少

なくなる。止まった筋肉はすぐ疲れるが、動いている筋肉は疲れないのだ。《母音》の使い方に習熟していると、声帯が硬直したり疲れ果てて声が開く状態になっても、基本形の位置に戻したり、《母音》の性質を利用したりすれば、数分というスパンで正常な動きに返すことは、十分に可能である。

オペラ歌手が研ぎ澄まされた基本技術を身につけると、たとえどのような状況になったとしても、何事もなかったかのようにして舞台に立っていられるのである。《ヴァッカイ》を発声勉強に加えることで、《母音》の使い方を高レベルに維持できるように訓練をすればよいのである。筋肉が正常に働いていれば、声帯のコントロールは容易であり、無駄な息の使い方はしなくなるからである。

このようなプロセスを経て、

Com'è naturale. （自然な声で）

Com'è parlare. （喋るように）

という境地に達するのである。今日ではこの言葉はほとんど聞くことはなくなったが、1970年代までのイタリアでは、盛んに繰り返されていたのである。

61) 《母音》と音程の関係

《母音》の深さの変化を利用すると、声帯を自由に使うことができるようになるので、正確な音程の維持が可能になる。また、言葉の発音と言葉のリズムが明瞭になる。このように《母音》の使い方が基本技術として利用できる条件が揃うと、価値の高い歌唱内容にすることができるのだ。先にふれているように、日本人留学生が明らかに歌唱レベルが下降した状態で帰国していたのは、アリアやオペラ全曲は教わっているが、発声法の根本である基本技術にふれる勉強経験をしていないからである。この状況は30年以前も今日に至るも、全く変わっていないといってよいのである。

62) 練習曲を利用して《世界共通語》にする

オペラの常識、発声法の知識、勉強方法は、イタリアと日本ではその内容はあまりにも隔絶しているため、日本人がイタリアにオペラ留学しても、的確な勉強のプログラムを組み立てることは、不可能だと断定してよい状況なのである。留学先の先生の指示に従うしか、勉強方法はないのだが、全ては出会いの問題である。

日本人の歌い手が音楽表現を可能にする技術の大半は、《ヴァッカイ》や《パノフカ》を学ぶことで解決できるといってよいのである。音楽表現と技術の関係については『オペラ読本』を参照。

63) 日本人の可能性

オペラ歌手は生身の身体を楽器にしているのだ。5年経過すれば《筋力》《瞬発力》《持続力》《精神力》などの条件は、全て低下するのである。筋力弛緩期の前後には決定的な違いがみられるのである。基本技術をベースにして根本問題を解決しなければ、何事も始まらないのだ。練習曲を利用すれば、全ての問題が解決可能だと断定するつもりはないが、少なくとも、日本人の歌い手がヨーロッパの劇場に進出できるレ

ベルまでの勉強は、十分に可能であるといつてよいのである。

45 《パノフカ》 ——

《パノフカ》の勉強方法、利用方法の実態については、《ヴァッカイ》とほぼ同じであると考えてよい。ソプラノ歌手の中でもレッジェーロ（軽い声）だけが主として勉強する練習曲である。ソプラノ歌手やテノール歌手は、技術の使い方を先鋭化させるために、部分的に取り上げることはあるが、《ヴァッカイ》ほどには重要視する必要はない。

1) 音楽の清潔感と緊張感

《パノフカ》は、主にソプラノ歌手が利用する練習曲である。練習曲の利用方法、指導方法を理解している指導者に師事すると、後進の歌い手は、正しい音程のとり方と、高度な声帯の運動能力を身につけることが可能になる。音楽の緊張感と清潔感を舞台上で披露するためには、避けて通ることのできない練習曲なのである。

2) 人間を楽器にする

《ヴァッカイ》と《パノフカ》を勉強することによって、音楽の3要素の音程とリズムが正確になり、声域の全ての声の《音色》《幅》にむらがなくなり、楽器としての機能が整うことになる。ソプラノ・レッジェーロ（軽い声）の歌唱力の優劣は、《パノフカ》の勉強ができているかどうかで決まる、と考えてよい。

練習曲の中のどの曲を利用するかは、歌い手の勉強の進捗状況によって決まるので、指導者は取り上げる曲とその目的を明確に説明する必要がある。当然のことではあるが、イタリア人と日本人では利用目的や利用方法は違う、ということは《ヴァッカイ》の《指導》《訓練》と同じであり、そのことは指導者、歌い手双方とも忘れてはならないのである。

3) 高度の指導能力と理解能力

テノール歌手のレッジェーロ（軽い声）や、リリコ・レッジェーロ（少し軽い声）の持ち主が、部分的ではあるが《パノフカ》を勉強すると、技術の使い方はより正確になる。ただし、勉強にはかなりの困難が伴うため（特に高音域の声）、先生の適切な指導と、歌い手には十分な理解能力と、大量の《根気》が必要になる。問題になるのは、レッスンの限られた時間の中に《パノフカ》の勉強をどのように組み込むかである。《母音》による発声勉強、練習曲による技術の使い方の訓練、それとオペラ全曲の勉強のバランスには、細心の注意が必要になるからである。歌い手の体力は無限ではないのである。指導者の判断能力が問われることになる。

46 発声指導と息の関係 ——

1) アリアの勉強と限界

3級レベル以下の先生方には理解できないことであるが、アリアやオペラ全曲の勉強をする中で、正確な息の使い方ができるように導くことは、指導レベルの上下に関係なく不可能だと考えられている。オペラ全曲の勉強では《声帯のコントロール》《声音の使い分け》《音程のとり方》《基本技術と技術のバリエーションの利用方法》《技術を補完するためのノウハウの使い方》などの注意点が多いため、息のことに配慮する余裕がないのである。

2) 基本技術と息

『ベルカント唱法』の声の出し方を教わって、声帯を正統的な形で使えるようになると、発声勉強の中期の段階からは、使用する息の量を最小限に留めることが可能になる。本格的な勉強に入る体制が整い、基本技術に取り組み始めた時点では、普段の会話をしているときの息の量と、ほぼ同程度になっているはずである。日常会話と同じ量の息を吸い込むだけであるから、発声勉強中は息のことを考える必要がなくなるのだ。この段階に入った歌手は、身体に余分な力が入らないという自然体の状態にあるため、自由に声を使うことができるのである。

3) 息の量と現役生活

私はドメニコ・マラテスト先生に、2年半以上にわたってレッスンを受けつづけたが、息を吸い込む場所については、最初のレッスン中に指導があったのみである。息の量はこの時点では、何も指摘されることはなかったのだ。私の場合は、『ベルカント唱法』の基本技術から指導が始まったため、息の量についてふれる必要性は全くなかったのである。

息の量について指導を受けたのは、約2年半経過した時点である。

《今後は、いつもより少しだけ多く息を吸い込むようにしなさい》

と教えられたのである。その理由は、

《舞台に立ったとき、共演するオペラ歌手にどのような事態が起きるかわからないので、そのときに慌てないようにしておくためには、息の量を少しだけ多くしておく必要がある》

ということであった。この時点では、既に2つのフレーズを一息でうたっても、問題は何も起きない段階にまで声帯のコントロール能力が高まっていたのである。息の使い方では、最高級レベルの段階に至っていた、と考えられるのだ。先生はそのことは十分に承知していたのだが、それでも息の量を少しだけ多くして、突然起きる問題に対処させようとしていたのである。現役のオペラ歌手になるためには、そこまで入念な準備を必要としている、ということである。

息の量を多くしても、身体に余分な力が入ることのない状態になるまで待つて、息

の量について指導をしたのだ。『指導法』の一環である。

47 共演者と息の量 ——

1) 舞台上のトラブルと解決方法

共演者の歌唱能力にもよるが、舞台では全てが予定通りに順調に進行するなどとは、考えないほうがよい。声帯のコントロールに失敗する、あるいは間違った声の使い方をするなどということは、いくらでもあるのだ。オペラの勉強を始めてから、舞台に立つまでの期間に、間違った発声を教わると、その間違った声が出る度に、数分というスパンで状況は一変してしまうのである。常に基本技術の使い方で歌唱のコントロールができているかどうか、細心の注意を払う必要があるのだ。特にテノール歌手の場合は、3回間違った声の使い方をすると、声帯のコントロールが困難になり、その日のオペラの上演は失敗したといわれるほどであり、責任は大変に重いのである。

オペラ歌手は自身の歌唱能力に絶対的な自信がもてないため、常に失敗の影に怯えつつづけているが、それだけではなく、共演者の失敗による緊張の断絶から、失敗を招くことが少なくないのである。

2) 舞台上での息の使い方

オペラ歌手は声帯のコントロールに問題が起きると、予定された場所以外でも、息を吸うことがしばしばある。声帯をコントロールする、あるいは身体に入った余分な力を抜き取るテクニックとして、息の吸い方（息の量の問題ではない）や使い方を教えているから、この段階まで勉強が進捗したオペラ歌手には、よく見られる光景である。ところが、デビューしたばかりのオペラ歌手の場合は、声帯のコントロールと息の関係にまで踏み込んだ勉強をする余裕がないので、突然予定外の場所で相手役のオペラ歌手が息をすると驚いてしまい、声のコントロールに問題が起きることがある。

この種の歌唱上のトラブルをできるだけ少なくするために、ソプラノ歌手とテノール歌手はコンビを組むことが多い。相手役の技術レベルや、うたい方の癖などがわかっていると、何をしようとしているかや、何を考えながらうたっているかが手に取るように理解できるため、受ける影響を最小限に押し留めることができるからである。

48 新人のオペラ歌手と息 ——

新人のオペラ歌手がオペラに出演する場合は、相手役の歌唱能力がどのレベルにあるかは、事前にはわからない、と考えておかねばならない。共演者の名前がわかった程度では、ほんの気休めにしかならないのである。

イタリアの小さな劇場では、リハーサル回数が少ないことと、リハーサル中にきちんとした声でうたうということは、オペラ歌手の習慣として例がないので、本番にならなけ

れば相手役の歌唱能力はわからないのである。

新人のオペラ歌手が舞台できちんとした歌唱を展開するためには、《勉強適齢期》の期間中に、基本技術の習得と、必要最低限の技術のバリエーションを身につけるなどの入念な準備をしておくことは、特に大切になるのである。なぜなら、オペラ歌手としてデビューしてしまうと、基本技術の習得はその時点で止まってしまうことと、基本技術の習得に問題があると、デビュー後の技術力の増加はほぼ期待できなくなるからである。

残された手段は練習だけになる。練習で現役生活が維持できるのは、30代中ごろまでである、と『発声理論』では教え伝えている。

49 リハーサルと声 ——

『ベルカント唱法』だけを勉強したオペラ歌手は、リハーサル中であっても、きちんとした声でうたう必要がある。リハーサル中に中途半端な声を出しつづけていると、声帯のコントロールに問題が起き、本公演中に失敗を何度も繰り返すことになるからである。『ベルカント唱法』の性質であり、特徴である。

リハーサル中に声をきちんと出してうたうか、全く声を出さないで済みますかを決めるのは、基本的にはオペラ歌手自身である。オペラ歌手がきちんとした声を出さなければ、リハーサルができない、という指揮者は今日では少なくない。指揮者になる以前に10年前後にわたってピアニスタとしてオペラ歌手に接触していれば、声のないリハーサルであっても、何も問題になることはないのである。

指揮者によっては、

《その声は本公演まで出さなくてよいですよ》

とアドバイスすることもあるぐらいなのである。

経験不足の指揮者は、歌声のないリハーサルには耐えられないと考えてよい。このことが、オペラ歌手の声のコントロールに、大きな負担を与えてしまうものなのである。

50 指揮者と息の関係 ——

指揮者の能力に問題があると、オペラ歌手は直接影響を受けることになる。オペラ歌手は、それぞれが個別な場所で先生に師事して、うたい方や音楽の組み立て方を独自に勉強しているのである。オペラ歌手の音楽と、指揮者の音楽がぶつかった場合、オペラ歌手はよほど気をつけないと、現役生活の維持が困難になるほどの影響を受けることが少なくないのである。

1980年代から1990年代のスカラ座では、リハーサル中のオペラ歌手に対して、指揮者が言葉の使い方や音楽の進め方に、細かな指示を繰り返し出していたため、オペラ歌手は歌唱に危機を感じるものがしばしばあったのだ。そのため、リハーサル中はもちろんだが、

ゲネプロの段階に至っても、オペラ歌手が劇場から逃げ出す例が多くみられたのである。オペラ歌手の立場を無視した指揮者の越権行為は、オペラ歌手にとってはその場の問題だけでは済まされないのである。歌手生命に直接影響を受けるからである。逃げるしかなかったのだ。

今日では、指揮者が声の性質や発声法の技術を理解しないままに、指揮台に立つ例が多くみられるようになった。歌劇場に有用な指揮者を育てるシステムが、1970年ごろを境にして消えたようである。発声法の技術の伝承が困難になった年代と重なるようにして、指揮者の技術の伝承にも、断絶が起きてしまったのである。

51 指揮者と発声技術 ——

1) 発声技術とテンポ

今日の指揮者は、オペラ歌手の技術面については、理解不能に陥っているといつてよいだろう。1970年代後半からの現象であるが、上演中の音楽のテンポが全体的に速くなり始めているのだ。オペラ歌手が身につけている技術が、使いきれない速さになっていることすらあったのである。オペラ歌手が何を考えながらうたっているか、を考える余裕すらなくなっているのである。

2) 音楽上のトラブルの大半は指揮者の責任

出演中のオペラ歌手は、何度も失敗を繰り返していたのだが、そのほとんどは指揮者の経験不足が原因である。1990年代のスカラ座の上演内容をみていると、オペラ歌手自身に原因がある失敗は、意外に思えるほど少なかったのだ。言葉の使い方に無理がある、あるいは息の使い方が自然体になっていない、などというような歌唱の展開は、リハーサル中に指揮者が手を入れたために起きる現象である。

現役生活に入ったオペラ歌手の歌唱は、いかにもその人らしい《声の使い方》《息の使い方》《言葉の扱い方》になっており、そのためのテンポが必要なのである。

指揮者が発声法の技術を理解していない、あるいは声のメカニズムが分からないということは、技術の伝承が断絶してしまった今日の状況では、ある程度までは仕方がないとしても、オペラ歌手を注視していれば、解決可能な場面はいくらでもあるのだ。

3) 技術の使い方と声のコントロール

オペラ歌手は歌唱の失敗が予見できる場面になると、さまざまなテクニックを駆使するものなのである。声帯の調整方法はたくさんあって、その場に最も適切だと思われるテクニックを利用して、歌声の失敗を表面化しないようにするものなのだ。

《テンポのとり方》

《声帯を動かすための言葉の喋り方》

《母音の使い方を変化させて、声帯の運動能力を回復させる》

《息を吸う場所を多くして、瞬間的に弛緩状態を作り出して、身体をリラックスさ

せる》

《歌声のアベレージを上下させる》

などという方法で、声の調製をすることになる。

4) 指揮者と技術

オペラ歌手が様々なテクニックを利用するときは、指揮者の協力が絶対的に必要である。指揮者がきちんとした対応をすると、失敗が表面化することもなく、何事もなかったかのように、オペラの上演は終わるのである。ところが、指揮者が無視して指揮者自身の音楽を強行すると、オペラ歌手の声帯は一挙に疲れを出してしまい、誰の耳にも明らかな失敗になってしまうのである。

指揮者の経験不足が原因であるにしても、歌唱技術が使えないようなテンポにしてしまうとは、言語道断である。

52 指揮者と経験 ——

1980年代以降は、指揮者になるまでのプロセスで、声の性質を知ることなければ、オペラ歌手に接するチャンスも少なくなっているから、歌唱の失敗の頻度が高くなるのである。

日本では歌唱の失敗はオペラ歌手自身の責任だとされており、それが常識になっている。ところが、失敗の大半は指揮者の無理解、非協力に原因があるのだ。オペラのメカニズムやオペラ歌手の技術の使い方が理解できないので、楽譜上のことだけでしかオペラを考えることができない指揮者が出現しているのである。オペラ歌手にダメージを与えるような出演経験は、させてはならないのである。

今日では、指揮者の多くがテンポやリズムを正確にすれば音楽は出来上がる、と考えているようであるが、このような考え方はアマチュアの世界の話である。オペラの音楽とは対極の考え方であり、感動の少ないオペラの上演にしてしまう、大きな理由になっているのである。

指揮者に歌唱の技術が理解できないため、共演するオペラ歌手は、しばしば声のコントロールに支障をきたすことがある。そのような事態が予想されるとき、息の量を少しだけ多くしてあると、問題を寡少に留めることは十分に可能なのだ。観客に気づかれない程度の失敗に持ち込むことができれば、オペラの上演は失敗とはいわないのである。

53 指揮者のデビュー ——

昨今では指揮者コンクールに優勝すると、そのまま劇場にデビューする傾向が多くみられるようになった。このタイプの指揮者は、声の性質やオペラの約束事は全く理解できていない、と考えておかなければならないのだ。共演するオペラ歌手は、よほど注意して掛

からねばならないのである。

1) 指揮者になるプロセス

オペラの指揮者は、10 年内外にわたってオペラ歌手のピアノを担当して、十分な経験を積んでからデビューするのが本来の姿である。劇場関係者が、コンクールに優勝したことを実力と混同してしまうため、（今日では、職人タイプの指揮者はいなくなった。1970 年代から技術の伝承が止まって、有能な指揮者が少なくなっているため、劇場側も必要に迫られている事実はある）いろいろな問題が起こるのである。コンクールに優勝したということは、すばらしい指揮者になることが期待される、予定者になっただけのことである。

2) リハーサル中の指揮者とピアニスタ、オペラ歌手の関係

中堅以上のオペラ歌手は、自身の音楽がはっきりしているので、その音楽を展開して指揮者にみせつけることで、問題の解決を図ることは十分に可能である。指揮者が自身の音楽を展開するまでもなく、オペラ歌手の音楽に従わざるをえない状況を作り出せばよいのである。

舞台上立って音楽を進めるのは、指揮者ではなくオペラ歌手自身だからである。この状況を展開するためには、リハーサル中のピアニスタの協力が大切である。オペラ歌手と指揮者のあいだにあって、何をすればオペラ歌手が最高に能力を発揮できるか、を指揮者に伝える役目があるのだ。そのためには、オペラ歌手の技術の使い方やノウハウの利用方法などについて、出演するオペラ歌手以上に豊富な知識が求められるのである。指揮者の音楽をそのままオペラ歌手に伝えるだけでは、単なる伴奏者にしかすぎないのだ。

3) 歌唱状況と指揮者

発声法の技術やノウハウの使い方が理解できている指揮者は、オペラ歌手の状況を的確に判断して誘導することができる。オペラ歌手が何をしようとしているかを、指揮者が瞬時に把握して正確な対応ができると、オペラ歌手は声のコントロールが充分にできるため、安心して歌唱に専念することができるのだ。このような条件が整わなければ、熱演は期待できないのである。指揮者とオペラ歌手の関係については、『オペラ読本』を参照。

54 オペラ歌手デビューと指揮者 ——

新人のオペラ歌手の場合は、デビューする段階では確立した音楽を展開することができる状況にはない。技術の使い方が自然体になるまでには、多くの舞台経験が必要である。したがって、オペラ歌手のことがよく理解できない指揮者と共演する場合は、特に要注意である。

イタリアの場合、新人のオペラ歌手がデビューするのは、主に 3 級レベルの歌劇場であ

る。指揮者も新人か、経験の少ない人が多いので、オペラ歌手がどれだけ確立した音楽を展開できるかで、その後の歌手生活が左右されるのである。

オペラ歌手は指揮者の音楽に頼るのではなく、オペラ歌手自身が技術を使いやすいように、音楽を誘導する必要がある。指揮者とオペラ歌手が対等の立場になると、上演密度が高くなるのである。リハーサル中の指揮者とオペラ歌手の関係についての詳細は、『オペラ読本』を参照。

日本では、指揮者は一段高い位置に立って音楽を進められているが、日本的な常識だと考えてよい。指揮者とオペラ歌手は、対等の立場に立たなければ、上演密度を高くすることができないのである。オペラ歌手が安心して歌唱に専念できる指揮者は、意外に思えるほど少ないのが実情である。イタリアオペラについては、日本の指揮者はほぼ理解できないと考えておいたほうが、リハーサル中の対処には間違いが少ないと考えられるのである。

55 《呼吸法》——

1) 日本人と《呼吸法》の関係

『ベルカント唱法』の発声を目指した、あるいは、オペラ歌手になることを目的とした発声法の解説書に、息の量をテーマにした《呼吸法》が書いてあれば、それはほとんど価値のないもの、と断定してよいことになる。息の量を多く吸い込む指導をしたために、発声法の技術を取り入れることができなくなるからである。

日本で《呼吸法》が絶対的に必要とされるのは、合理性のない声の出し方を教えているからである。日本のオペラ歌手のほとんどは、大量に息を吸い込んで身体が硬直しているが、声を出す瞬間に硬直した筋肉のバランスが崩れ、吸い込んだ息の半分程度の量が、洩れ出てしまうのである。

2) 《呼吸法》とイタリアの常識

イタリアにオペラ留学しても、日本人留学生のほとんどは、4級レベル、5級レベルの先生に指導を受けているのが実状である。発声技術についての説明能力がない、あるいは指導能力の低い先生に師事すると、感覚のレベルでしか息の使い方を教わるできないのである。

イタリアの先生は、4級レベル以下でも、『ベルカント唱法』には《呼吸法》はない、ということは常識として充分に心得ている。それが常識である以上、レッスンの場であらためて説明をするようなことはしていないのである。

3) 留学経験者と息

留学経験者が帰国して後進の指導にあたる時、ためらうことなく《呼吸法》を持ち出すので、《呼吸法》はイタリアでも教えられている、正しい指導だということに摩り替わってしまうのである。

留学経験者が指導の場で《呼吸法》を持ち出すことがあるとすれば、その先生は留学先では何も勉強していなかったか、かなり指導レベルの低い先生に師事した、と考えるしかないのだ。オペラ歌手になることを目標にしている後進の歌い手は、指導を受けてはいけないタイプの先生なのである。指導内容には充分に気をつけたいものである。

56 日本の指導法 ——

頭部や胸部を図解して共鳴を説明したり、頬骨を上げて声を出すなどというような指導は、二期会や藤原歌劇団の指導的立場にある先生方が、盛んに取り上げている。

そのような声の出し方で発声法をマスターできるのであれば、世界中のどこにいてもオペラの勉強はできることになる。イタリアにオペラ留学する必要などなくなるはずなのだが、現実には毎年数千人の歌い手が、日本からイタリアにオペラ留学しているのだ。後進の歌い手が、有力な指導者の教えを信じていない、何よりの証拠である。

二期会や藤原歌劇団の先生方が、何のためらいもなくこのような発声指導を繰り返し広げるのは、歌い手側が先生の指導内容を『ベルカント唱法』とは違うなどと批判すれば、その瞬間にオペラ歌手になる夢は消えるからである。オペラ留学をして、日本の先生方が主唱している指導内容は間違っている、ということがわかっていたとしても、発言することはないのである。

57 解説書 ——

私が今日までに読んだ発声法の解説書に、『ベルカント唱法』の基本技術を解説した内容のものは、全くみられなかった。ヴェリズモ・オペラをうたうための『ヴェリズモ唱法』については言葉すらなかったのだ。

イタリアオペラの歴史は 400 年になるが、今日に至っても《オペラ歌手を育てるための発声法の本》は、イタリア国内でも出版されていないといってよい。簡単な内容の発声法の本は、イタリアでも出版されているようであるが、『発声理論』を価値基準にしてその内容を評価すると、

《声の出し方については説明しているが、『ベルカント唱法』の基本技術にふれていないので、考慮する必要はない》

と、断定するしかないのである。基本技術の知識、基本技術をベースにした常識が理解できなければ、本格的なオペラの勉強は始められないのである。

発声勉強とは、声の出し方や声の良し悪しを問題にするのではなく、身体を楽器にするための、息と喉の使い方を教わるものなのである。

58 『発声理論』と解説書 ——

イタリアで『発声理論』をベースにした本が出版できない理由は、執筆する先生がいないからである。書けないのではない。書かないのである。

『ベルカント唱法』や『ヴェリズモ唱法』の発声技術を、正確に理解したオペラ歌手の中から選ばれた人だけが、『発声理論』の伝授を受けることができるのだ。『発声理論』の伝授を受けた現役のオペラ歌手は、少しでも声に悪影響が出るような日常生活は厳禁であるから、解説書の執筆に着手するとすれば、引退後ということになる。

『発声理論』を伝授されたオペラ歌手は、歌唱の乱れが大変に少ないため、20年以上の現役生活を送るのが通例である。引退する年齢は、女性は50歳前後であり、男性は50代中ごろになる。イタリア人の平均的な寿命から考えると、70歳前後までが指導可能な年齢になるであろう。この15年から20年間でどのように過ごすかが問題になる。

発声法の本を書くためには『発声理論』にそって、初歩の段階から説き起こして『ベルカント唱法』と『ヴェリズモ唱法』をきちんと解説しなければならない。これからオペラの勉強を始めようとする歌い手に、内容が理解できるように詳細に著述するには、少なくとも数年間の作業が必要である。それでも完成するとは限らないのが、発声法の解説書なのだ。イタリア人を対象にした解説書を執筆するとしても、『音楽の考え方』『発声法の考え方と勉強のプロセス』『発声勉強とオペラ歌手の身体』などについて、多岐にわたって解説しなければ、説明したことにはならないからである。

59 解説書と《指導法》の関係 ——

発声法の解説書を読んで理解しても、それでオペラ歌手になれるということにはならない。なぜなら、技術解説は《指導法》が伴わなければ、具現化した指導や理解はできないからである。

技術解説を読んで後進の指導に当たるためには、先生自身が同レベルの技術能力を保持していることが、指導者の条件になるのだ。技術の使い方は個々のオペラ歌手によって違っているので、それをそのまま後進の歌い手に指導しても、十分な理解は得られない。指導には理論構成が求められるが、指導の普遍性を高めるのが、技術解説書なのである。

イタリア人の歌い手に発声指導をする場合は、声帯の運動能力などの身体面や、どの段階から指導を始めたか基本技術が完成するかなどについての、具体的な条件が歌い手個々に違うため、『指導法』を文章化することは、ほとんど不可能だと考えられるのである。何を勉強するかは文章化できるが、勉強の進捗状況にそって、何をどのレベルまで指導すればよいか、については書けないのである。

発声法の技術解説は《指導法》とワンセットにならないければ、後進の歌い手に伝えることができない、ということが常識のレベルでわかっているから、『発声理論』の伝授を受

けた指導者は、解説書に着手することはないのである。

60 『発声理論』の伝承 ——

1) 長期現役経験者の責任と義務

本を書くことが大切か、後進の歌い手を育てることに全力を傾けるかということになれば、20年以上の現役経験者は、ためらうことなく指導者の道を選ぶであろう。『ベルカント唱法』や『ヴェリズモ唱法』の発声技術やノウハウは、次世代に確実に伝承すべきもののなのである。

『発声理論』を伝授するためには、その条件に見合うすばらしい素質をもった歌い手が弟子になったとしても、約10年という期間が必要になる。技術の伝承は、長期現役経験者の責任と義務であるから、本を書いている場合ではないのである。

発声法の技術やノウハウの全ては、最高級レベルの元オペラ歌手の、知性と身体を仮の宿にしているに過ぎないのだ。特に『発声理論』を伝授されたオペラ歌手は、次の世代に活躍するトップクラスのオペラ歌手を育て上げ、『発声理論』を後世に残すことが、絶対的な責任になっている。断絶は『発声理論』の消滅になってしまうから、許されることではないのである。

2) 『発声理論』の消滅

しかしながら、1970年前後で『発声理論』はイタリアから消えてしまったと考えられる。イタリアのオペラ界の混乱は『発声理論』が消えたことから始まったのだが、この経過については『オペラ読本』に詳細に述べているので、ここでは省略する。

『発声理論』を再興することは、大変に困難であろうと思われる。なぜなら、400年という歴史の流れと、数千人ともいえる、主役をうたうトップクラスのオペラ歌手たちが、『発声理論』の教えを実体験することによって、純粹培養されたものだからである。1人や2人のオペラ歌手が理論構築しても、それは単にレベルの低い持論や推論の展開にしかすぎないのである。

61 『発声理論』の継承者と弟子 ——

イタリアでは『発声理論』を継承したオペラ歌手が指導者になると、指導者自身が優秀な弟子を探し出すことは全くしていない。その必要性がないからである。すばらしい素質とレベルの高い研修能力をもった歌い手がコンサートに出演したり、オーディションを受けたりすると、劇場関係者や元オペラ歌手が順次紹介しているからである。目の前に次々と現れる、優秀な歌い手を指導してオペラ歌手に育て上げ、舞台に立たせようとすることは、自然の流れというものである。そのことはまた、指導者自身の名誉の問題でもある。使命感と責任感の強い指導者であれば、本など書いている時間はないのである。

イタリアのオペラ関係者や元オペラ歌手と、後進の歌手の関係を見ていると、大変に興味深いものがある。素晴らしい素質のある歌手が出現したとき、元オペラ歌手は安易に自分自身の弟子にしようとはしていないのである。ほとんどの場合、その歌手にとって最も必要とする先生を紹介しているのだ。

その理由は5つある。

1) 節度のある指導

指導者自身が指導能力の限界を自覚する、という節度のある態度が、倫理としても、現実問題としても、先生方に求められているのである。指導能力の限界を無視してレッスンをつづけていると、劇場関係者や元オペラ歌手が、その歌手を別の先生に紹介してしまうのだ。期待していた弟子がある日突然レッスンに来なくなる、という現実を前にすれば、先生は指導能力の限界を悟らざるをえないのである。

2) 指導の責任

素晴らしい素質をもった歌手は、3年という期間の中で、必ずオペラ歌手に育て上げなければならない、という責任が指導者に求められていることである。安易に弟子にして、オペラ歌手に育て上げることができなかった場合、その指導者は立場を失い、オペラ界に身を置くことはできなくなるのだ。オペラ歌手はビジネスの世界に入ることになるので、指導者の無責任な行動は許されないのである。指導者と歌手の関係については『オペラ読本』参照。

長期の現役生活を経験した元オペラ歌手自身が、多くの親切にくるまれた経験をしているのだ。後進の歌手を育てる立場になったとき、同じような振舞いをするのは、オペラ界に身を置いた人間として当然の行為である。徹底した親切にくるまなければならない、グローバル・スタンダードレベルの技術を体得したオペラ歌手は、育ちあがらないということである。

3) 歌手に必要な指導者

歌手自身の能力では、勉強のプログラムを的確な形で作成することはできない、と考える必要がある。決定的な理由は、本当に必要な先生かどうかについての判断力は、歌手には備わっていないからである。

たとえば、1970年前後のミラノ市内には、オペラ関係の指導者は5000人はいるといわれていた。しかしながら、オペラ歌手を育て上げる能力をもった先生ということになると、数十人に絞られていたのである。長期現役経験者のあいだでは、このレベルの先生の名前はよく知られていたから、的確な紹介ができるのである。

4) 指導内容と歌手の状況

著名な元オペラ歌手に師事すれば成果が得られる、と後進の歌手は考えがちであるが、短兵急にことを進めようとしても、無理があるということである。発声技術の完成度が高かったから、長期の現役生活を送ることができ、著名なオペラ歌手になったのである。やがて引退して指導者になるが、その元オペラ歌手が何を教えようとし

ているかが正確に理解できるのは、10年以上の現役生活を経験した元オペラ歌手か、10年以上の現役生活を続行中の、現役のオペラ歌手だけである。後進の歌手の判断能力では、正確な理解はできないと考えるほうがより現実的である。このタイプの指導者にレッスンを受けて成果を上げるためには、十分な事前の準備が必要であるが、後進の歌手にそのレベルの知識を与える先生は大変に少ないのである。

5) 職人タイプ

本当にオペラ歌手を育て上げる能力をもった先生は、職人タイプの先生である。このタイプの先生は、イタリアですら広く名前が知られることはないのだ。元オペラ歌手や劇場関係者の紹介がなければ、後進の歌手がその先生にたどり着くことはない、と考える必要がある。後進の歌手が職人タイプの指導者に教えを受けたとしても、指導の価値が本当に理解できるのは、3ヶ月から半年経過した時点なのである。声の安定と勉強方法が歌手に納得できなければ、本格的な発声勉強には入れないのだ。先生の指導能力だけでは、問題の解決にはならないのである。オペラの勉強のむずかしさはここにある。

62 解説書と執筆の位置 ——

イタリアの先生方が発声法の本を書こうとしない理由の中には、イタリアのようなオペラ先進国で、一般的に考えられているオペラの常識と、中進国や後進国のオペラ関係者が身につけている常識の落差をどのように扱うかということと、執筆内容の基準と筆を起こす位置をどの段階から始めるか、が問題になるからである。具体的には『ベルカント唱法』の2つの基本技術である《音域》と《母音》をどのように解説するか、ということになる。イタリア人の場合は、常識的な説明と、技術を平均化した利用が可能な状況にすれば、事足りるのである。ロシア東欧の後進の歌手の場合は、説明だけでは不十分である。《母音》の特定と利用目的を明確にする必要がある。日本人などの《平面言語》圏の歌手には、体系的な説明と、具体的な勉強方法、勉強の進捗状況に合わせた、深さの変化の指導が必要になる。《音域》と《母音》の詳細については、『オペラ読本』を参照。

63 《音域》の説明 ——

《音域》はイタリア人以外でも比較的容易に理解できるので、《指導法》のレベルはそれほど問題ではない。基本的には、《音域》は発声法の技術ではなく、声帯の機能として『ベルカント唱法』に組み込まれている。声帯の機能を見捨てては発声勉強は成立しないから、開けた声（aperto）と閉めた声（chiuso）の使い分けを厳密にすれば、目的に近づくことが可能になるのである。

コンサートなどで後進の歌手の歌唱を聴いていると、《音域》の扱い方をどのように

考えてうたっているかが、明確に伝わってくるものなのである。《音域》の扱い方が曖昧な場合は、声帯を使いきった発声にはなっていない、と断定してよいのである。声帯の使い方に曖昧さを残したオペラ歌手の現役生活は、イタリア人でも7年以内に終わることになっている。年齢の推移とともに、筋肉のバランスが崩れるからである。声帯の運動能力が劣る日本人の場合は、1、2回の出演で歌唱不能に陥るのである。

正確な形ではないが、《音域》については部分的には日本にも伝わっている。先生自身が常識として《音域》を理解していれば、一定レベルまでの指導は可能である。それを『ベルカント唱法』の基本技術として利用できるレベルにまで、内容を深く追求するためには、先生自身の知識と実体験が必要条件になる。1 級レベル、2 級レベルの先生に師事することで、《音域》は単なるテクニックの一部から、基本技術として大切な内容に変化して、定着するのである。

64 《母音》の説明 ——

《母音》の説明は大変に厄介である。イタリア人のような《立体言語》圏の歌い手と、日本人のような《平面言語》圏の歌い手に分けて論考しなければ、説明したことにはならないからである。このことについては《44 ヴァッカイ》で既に説明している。

《立体言語》を基盤にした位置から解説書の執筆を始めた場合、《立体言語》圏の歌い手には理解可能な解説書になるであろう。しかしながら、その内容は《平面言語》圏の歌い手には、イタリア人が考えるような、常識的な考え方や《母音》の基盤がないため、理解不能になるだけである。

《平面言語》圏の歌い手に理解できる解説が、イタリア人の先生に書けるかどうかということになれば、相当に無理があると考えしかない。具体的な技術の解説をする以前の問題として《平面言語》の性質や欠点が、イタリアの先生方には常識的なレベルですら理解できないからである。

イタリア人の歌い手に指導するのと同じ教え方で《平面言語》圏からのオペラ留学生に《母音》の使い方の指導をすると、《立体言語》が未体験の留学生は、喉を壊すか勉強そのものを諦めてしまう状況になることが少なくない。日本人留学生が最も陥りやすい現象である。《平面言語》圏からの留学生が《母音》の勉強をする場合、

《深さの変化はなぜ必要なのか》

《深さの変化はどこから手をつけると勉強の緒につくことが可能か》

《深さの変化はどのレベルまで行えば基本技術になるか》

についての具体的な説明がなければ、初歩段階の勉強には入れないのだ。このように考えると、《平面言語》圏の歌い手にも理解できる解説書となると、イタリアの先生が書くのはむずかしい、というしかないのである。

65 母音と発声勉強 ——

素質のすばらしいイタリア人の歌手が《勉強適齢期》の期間中に《母音》を基本技術として利用できるレベルまで内容を深めることができると、15年から20年間の現役生活を送ることができるのだ。素質のすばらしいイタリア人のオペラ歌手の場合、《母音》の使い方が正確な基本形になっていなくても、7年以内の現役生活は可能なのである。《母音》の使い方が基本技術のレベルまで深く追求できているのか、素質がすばしいために歌声が自由になっているのかの判断を、歌手に求めることはできないのだ。1990年前後から後にデビューしたオペラ歌手の大半は、基本技術のレベルに到達していない、と考えてよい。

イタリア人は声帯の運動能力が高いため、基本技術に取り組むまでもなく、声のコントロールを可能にしているのである。このタイプのオペラ歌手は、正統的な発声指導を受けていれば、15年内外の現役生活は可能だと考えられるのだ。勉強不足のイタリア人の歌手が《母音》の崩壊を経験するのは、2回目の筋力弛緩期を通過した30代に入ってからである。筋力のバランスが崩れるからである。

66 日本語の母音 ——

日本語の母音は、イタリア語の母音と性質が近い関係にある。そのため、『ベルカント唱法』の基本技術の勉強は、日本人には取り組みやすいと考えられるのだ。日本語とイタリア語の性質の違いは、《平面言語》と《立体言語》の関係だけであるが、勉強の入り口を明確に提示できる先生の指導を受けると、《母音》の問題は十分に解決可能なのである。日本語の母音の数はイタリア語と同じように5個であり、発音が近いことも、日本人の勉強には有利に作用する、と考えられるのである。

中間母音の数が多くの言語を日常会話にしている人たちは、『ベルカント唱法』の基本技術の勉強には常に困難が伴うのだ。英・米語を日常会話にしている人たちの中から、イタリアオペラをうたうオペラ歌手が容易に育たないのは、母音の数が多すぎるからである。《母音》の性質と指導法を熟知した先生がアメリカにいない、何よりの証であるといっ

てよいであろう。

67 指導能力と弟子 ——

1) 指導能力の理解

素質のすばらしいイタリア人の歌手であれば、初歩段階であっても、レッスンを繰り返し受けていると、先生の指導能力がどのレベルにあるかは、次第に理解できるようになる。そして、指導する先生の限界を感じ始めると、何とかして指導能力の高

い先生に師事したい、と考えるようになるものなのである。オペラ歌手になりたい一心で勉強に励んでいるので、先生の指導能力とその限界は、とても切実な問題になってくる。

2) 歌い手の自立

その時点でオペラ歌手としてやっていけそうだと自己判断すれば、先生の制止を振り払ってデビューする、という例がイタリアではよくみられるのである。今日のような歌唱能力の低いオペラ歌手の出演している姿をみれば、素質のある後進の歌い手は、現役生活に入って行けると判断してしまうのだ。先生の指導能力の限界がわかっているから、先生の忠告を受け入れることはないのである。

オペラ歌手になるだけの自信のない歌い手は、5、6曲のアリアを勉強した段階で、小さな演奏会に出演して自身の素質や能力を披露する。劇場関係者や元オペラ歌手がその素質を認めると、手助けをしてくれることがあるのだ。素質のあるイタリア人の場合は、5、6曲のアリアを歌唱可能にするのは、それほど困難なことではないのである。

68 基本技術と現役経験年数 ——

今日のイタリアで行われている発声指導の状況から考えると、7年以上の現役生活は大変に困難になっている、といわなければならない。正確な《母音》の位置を指導できる先生が、イタリアですらいなくなったからである。

1) 指導者の現役経験年数の区分け

イタリアにオペラ留学したとき、指導者を選ぶ基準の1つとして、我々は先生の現役経験年数には、大いにこだわらなければならない。『発声理論』にそって現役経験年数と指導能力の関係を考えるとすれば、7年がボーダーラインになる。10年以上の現役経験年数をもった指導者であれば、大いに期待してよいことになる。

現役経験年数5年以下の先生は、素質がすばらしかったからオペラ歌手になれたのだ。それだけの素質をもった歌い手が、1級レベル、2級レベルの指導能力をもった先生に出会っていれば、少なくとも15年以上の現役生活は、十分に可能なのである。発声法の技術を体系的に勉強するとは、そういうことなのである。

この場合の勉強については、少し説明が必要である。

2) 勉強内容の違い

オペラ歌手になるためには、発声法の勉強が必要であることは、誰しも同じである。現役年数が5年以下で終わるオペラ歌手と、10年以上つづけられるオペラ歌手の違いは、基本技術がどれだけ正確な形で身についているか、によって決まるのだ。その中でも《母音》の問題は、大きな比重を占めているといってよいだろう。《母音》の深さを変化させることによって、声帯の運動能力を高めるのだが、声帯の運動能力の差

が、歌唱密度の差になって現れるからである。

69 素質のレベル ——

1) 素質の違い

イタリア人の素質と、イタリアにオペラ留学している外国人の素質には、大きな落差がある。同じ《立体言語》圏に生まれて、勉強のできる条件が比較的高いレベルで整っているオペラ留学生であっても、その差は歴然としているのだ。素質の差を決定付けているのは《母音》の扱い方の違いである。イタリア語の《母音》の性質や特徴と、それぞれの国の言語の《母音》の特徴を比較すると違いがわかりやすいのだが、いずれにしても、《母音》は『ベルカント唱法』の基本技術であるという認識がなければ、本格的なオペラの勉強に入るには無理がある。基本技術の習得が正確になっていなければ、留学の成果は挙げられないのである。

2) 素質の勉強

《立体言語》圏と《平面言語》圏の区別をするまでもなく、どの国やどこの地域に生まれた歌手でも、イタリアにオペラ留学した場合、イタリア人がもっている素質の部分を、あらためて勉強しなければ、同等のレベルでの発声勉強は始められないのである。

オペラ歌手の能力を素質という言葉で表現してしまうと、その瞬間に全てが理解不能になってしまうが、イタリアでは勉強方法の一環として、素質とは何かを明示する先生が過去にはいたのである。私の恩師ドメニコ・マラテスト先生は、そのタイプの先生であった。今こうして書いていて思い返しているのだが、ドメニコ・マラテスト先生はイタリア人と日本人の素質の差を正確に捉えて、私は何をすればイタリア人と同じレベルの勉強が可能になるかを、提示しつづけたのである。なんとすばらしい先生であったことか。

70 常識のレベル ——

1) オペラ先進国、中進国、後進国の常識の違い

《オペラを上演するとは》

《オペラ歌手とは》

ということについては、イタリア人にはレベルの高い常識がある。劇場という厳しい現実があるため、その常識に全く揺るぎはみられない。この常識についても、イタリア人と外国人では大きな差がある。オペラ中進国における常識の実情については、私はほとんど知らないからここではふれないが、オペラ後進国の日本と、オペラ先進国のイタリアとの常識の落差は、埋めることが不可能といえるほどの開きがある。こ

の常識の違いを指導する先生は、イタリアにはいないのである。イタリアの先生にとっては、常識の範囲をあらためて説明する必要性はない。日本人留学生の常識とはどのようなタイプのものかなどは、考えることが全くないのは当然のことである。

2) 日本人留学生とイタリアの常識

イタリアの先生が、日本人のオペラ留学生を指導する場合は、日本オペラ界の常識や実情を知る必要性は何もない。逆に日本人留学生がイタリアの常識を身につけ、その内容を先生のレベルまで高めなければならないのである。それは、日本人留学生が指導を受けるための義務であり責任である。常識のレベルが先生と同水準になった、あるいは、先生の指導が理解できるようになった段階に至って、ようやく本格的な指導が可能になるからである。

3) イタリアの常識の習得方法

基本的な常識は、劇場で頻度の高い観劇を繰り返しながら身につけるしか、取得方法はないと考えられる。この点では 1970 年前後までのスカラ座は、最適の歌劇場であった。1 回の公演中に失敗が 1 回あるかどうかという、世界最高の上演内容を堅持していたから、オペラ歌手が何を考え何をしようとしているかが、手に取るように理解できたのである。

次第に私自身の勉強が本格化すると、進捗状況に合わせるかのように、技術の使い方を見分けができるようになった。オペラの観方がまるで変わってしまったのである。イタリアオペラを 8 回公演していれば、8 回観に行く。10 回公演していればその全てを観に行くと、常識の変換は十分に可能だったのだ。

4) イタリア人の常識を実体験する

イタリア人がオペラの勉強を始めようとするプロセスの全てを、留学生は限られた時間の中で、実体験しなくてはならないのだ。観劇頻度は重要な要素になる。

留学生がきちんとした指導を受けていると、その技術の使い方をオペラ歌手が実演して見せることがある。そのことが切掛けとなって、常識の幅が広がることになる。歌声がすばらしいだとか、オペラの出来がよいの悪いのといった、漫然とした観劇態度を繰り返しているだけでは、オペラファンの常識のレベルから脱皮することはできないのである。

勉強中の歌手が知る必要があるのは、

《上演内容がよかったのはなぜなのか》

《何をしたら失敗を回避できたのか》

《失敗の原因はどこにあるのか》

《失敗はどこから始まったのか》

ということなどについて、きちんとした形で聴き分ける必要があるのだ。

71 完全無窮なるオペラ留学 ——

1) オペラ先進国と日本

オペラの全てを先進国、中進国、後進国に区分けすれば、イタリアは先進国の最先端にあり、日本は後進国に位置づけられるであろう。二期会や藤原歌劇団の有力な先生方が教えているオペラの常識は、イタリアで通常的に考えられている常識とは全くかけ離れており、現実的ではない。そのため、日本人がイタリアにオペラ留学して成果を上げようとすれば、彼の地で一般的に考えられているオペラの常識を、過不足なく学ばなければならないことは既にふれている。

日本で教わったオペラの常識を、日本にいながらにしてイタリアの常識に変換することは、ほとんど不可能だと考えられる。なぜなら、オペラ留学やオペラの常識と勉強の関係については、留学経験者が何も話していないからである。

2) オペラの常識を高める

日本の常識ではオペラの勉強には入れないということを、留学経験者が伝えていないため、後進の歌い手がイタリアにオペラ留学しても、勉強の切っ掛けをつかむことすら困難であることは、日本ではほとんど知られていない。

当然のことではあるが、日本人留学生に常識の違いを教える先生は、イタリアにはいない。イタリアの先生には、全く関係のない話だからである。留学生自身が知力や判断力の限りを尽くして、学問のレベルまで 常識の内容を高めなければ、実質的な変換をしたことにはならないのである。

3) 時間を無駄にしないオペラ留学

今日のスカラ座の乱れの激しい上演内容では、観劇を繰り返しても、常識を変換する切掛けをつかむことすら困難だと考えられるのである。ところが、そのような努力をしなくても、きちんとしたオペラの勉強を可能にする方法がある。

その条件と手段を大別すると、次のようになる。

I、日本で教わった、あらゆることからの決別

II、先生は自分で選ぶ

III、教えの言葉は厳守する

IV、勉強中は結果を求めない

以上について、考えてみたい。

I、日本で教わった、あらゆることからの決別

日本の先生方が教えている、オペラの常識や発声法は間違っているという認識のもとに、日本で教わった《オペラの常識》《考え方》《声の良し悪し》《発声法》《レッスンのあり方》などの全てを、留学生活開始と同時に完全に捨て去ることが、この勉強方法の前提条件になる。数多の留学経験者が勉強体験については全く話しをしていないから、後進の歌い手が留学の前後にこの考え方に到達するのは、容易なことでは

はない。勉強体験を話題にできない留学経験者には、日本で教わったことからの決別などという発想は、出てくるはずがないのである。

1) 留学経験者の勉強体験話の限界

私はオペラ留学を考えたとき、数十人の留学経験者に話を聞いて回った。知り合いが多かったので、情報を集めることは容易であった。留学の土産話を嬉しそうにしている人が多かったから、傍によるだけでも情報を得ることは可能だったのだ。私自身がリサーチした、数十人の留学経験者の話を大別すると、

《イタリアに行かなければオペラの勉強はできない》

《イタリアではたくさんの勉強ができた》

ということになる。ところが、

《どのような方法で、何を勉強しましたか》

《オペラの勉強はどうやってするのですか》

と、多くの勉強ができた理由と方法について質問をすると、巧みに話しをはぐらかすのである。さらに問いかけると、怒り出す人もいるという具合で、勉強内容については、誰一人説明しようとはしなかったのだ。

さらに勉強方法について問い返すと、日本で常識的にいわれている、

《イタリア語が理解できなければオペラの勉強はできません》

と厳しい態度で断定するという具合で、それ以上に話題が発展することはなかったのである。意外な光景に、辟易したことが何度もあった。留学中の勉強内容を話題にできない理由は、既にふれている通りであり、彼らは話題にすることができなかったのである。

2) 勉強に入るための準備

声は大変に癖がつきやすい性質をもっている。日本の先生方に教わった声の出し方を捨て去るためには、留学前の半年から1年間は全く声を出さないで、静かにしておく必要がある。そのことが、留学先での勉強の準備をする、大切なステップになるのだ。日本的な指導内容から完全に離れる、というけじめをきちんとした形でつけることが、留学を成功させる第1条件になるからである。

イタリアにオペラ留学を目指す人が、留学前の半年から1年間にわたって、何もしないで過ごすことが、現実的にあり得るかどうかということになれば、無理だと思えるのが一般的である。ほとんどの留学予定者は、留学を目前にして期待と不安が交錯しているはずであるから、むしろレッスンの回数が増える傾向にあると思われるのだ。なぜなら、日本で学び得るものは全て習得して、留学先でオペラの音楽を教わるとオペラ歌手になれる、と考えるのが一般的だからである。日本の先生方は、そのように説明しているのだ。

3) 日本オペラ界の仕来りから離れる

留学前の半年から1年間にわたってレッスンに伺わないということは、先生の教え

を全否定することになる。先生を無視すれば帰国後にオペラ歌手として活躍する場合は、完全に閉ざされてしまうのだ。そのような日本オペラ界の仕組みが分かっている中で、全てを忘れて静かな日常生活を送ることなど、考えられないであろう。

この、日本オペラ界の仕来りを無視することなく、オペラ留学を成功させる方法が1つだけある。留学と同時に1年間語学学校に通って、語学の勉強に専念することである。その期間中は、全く声を出さない生活に徹しながら劇場に通いつづけると、オペラの常識や声の出し方などについては、日本からの決別が可能になるであろう。そのことによって、Ⅱ)の先生を選ぶ、時間も十分に確保できるのである。

《語学学校でイタリア語をきちんとした形で勉強してから、オペラの勉強に取り掛かります》

と説明すれば、日本の先生の体面を保ちながら、実質の伴った勉強を始めることが可能になるのだ。留学先で1年間レッスンに通わないことについては、日本の先生の可視範囲外であり、問題になることはないのだ。何よりも、

《イタリア語が理解できなければ、オペラの勉強はできない》

と、留学経験者が声を大にして説明しているのだ。牢固とした日本の常識になっているから、日本の先生は何の疑いもなく納得するのである。

イタリア語が理解できなければ、オペラの勉強はできないなどという話は、全くの嘘である。発想があまりにも短絡過ぎるのだ。詳細は『ああ・オペラ』の《汗馬の労》を参照。

日本で教わった全てを忘れ去ることについては、相当な覚悟がなければ不可能だと考えられる。オペラ留学を成功に導くためには、断固とした決断力と、果敢な処置が求められるのである。

Ⅱ、先生は自分で選ぶ

留学先での先生のことであるが、1級レベル、2級レベルの先生に師事することが、発声勉強を完成させる条件であり、オペラ歌手になれるかどうかが決まるのである。留学の成果をあげるのは、全てが先生次第だからである。しかしながら、1980年代に入ると『発声理論』と共に、1級レベル2級レベルの先生は、イタリア全土からほぼ完全に消えてしまった。詳細は『オペラ読本』を参照。

今日のイタリアでは3級レベルの先生が最上級であるから、ここで説明している勉強方法は、イタリア人とイタリア以外の《立体言語》圏からの留学生にのみ可能だと考えられるのである。

1) 先生の情報

どこにどのような指導内容をもった先生がいるかということは、後進の歌い手にはほとんど分からないものである。このことはイタリア人の歌い手でも、困難であることは間違いのない事実である。素質の優れたイタリア人の歌い手の場合は、元オペラ歌手や劇場関係者が手助けすることが多いから、指導能力の高い先生に師事する

チャンスがあり、本格的なオペラの勉強に入ることが可能になるのだ。

2) 日本人留学生が先生を探す

納得できる先生を探すという一事だけでも、日本人留学生には不可能といえるほどの困難さがついてまわるのである。なぜなら、日本人留学生にオペラの指導をしても、ほとんど何も理解できないことは、イタリアの先生方は十分に心得ているから、指導能力の高い先生は弟子にしようとはしていないのだ。日本人留学生が師事している先生は5級レベルが中心になっているので、先輩留学生から先生の紹介を受けても、本格的なオペラの勉強には入れないのである。留学生自身が知恵の限りを尽くして先生を探さなければ、オペラ歌手になるための勉強には入れないのである。

3) 留学期間の設定

日本人がオペラ留学するとき、先輩留学生が勉強している環境の中に入ることになるから、留学生自身の能力で先生を探すためには、数ヶ月間から半年は充分に必要であろう。本当に納得できる先生ということになれば、1年以上の期間を無駄に送らなければならない、ということも充分に考えられるのである。

先生を探すだけでもこれだけの月日がかかることになるから、留学の成果を挙げるためには、留学期間が5年前後になることは、知識として覚えておく必要がある。その期間中に《勉強適齢期》が入っていれば、大いに期待してよいことになる。

《先生は弟子を選ぶが、弟子も先生を選ぶ》

という大原則は忘れたくないものである。

Ⅲ、教える言葉は厳守する

1) 先生の教えを守る

レッスンが始まったら、具体的な勉強のプログラムや指導内容については、全てを先生にお任せするのが正しい勉強方法である。一切の私情や日本の常識を差し挟むことなく、先生の言葉を厳守する必要がある。日本で身につけたオペラの常識で、先生の指導内容を自己判断すれば、そこから間違いが始まることになる。当然のことではあるが、指導のプロセスでは声が混乱して、不安定になってしまう期間が長い。どのような状況に陥ったとしても、先生の指示があるまでは、混乱に耐えなければならないのである。発声の混乱を收拾しようとして、日本で教わった声の出し方に返すと声は安定するが、この時点で実質的なオペラの勉強は終わってしまうのだ。

2) 先生の人格

オペラ留学は《人生の全てを先生にかける》というほどの覚悟が必要である。そのために半年から1年という時間を掛けて先生を探したのだ。レッスンが始まると、日々先生に接することになるから、先生の《文化レベル》《知性》《感性》などについても、留学生自身に納得できるものでなければならない。なぜなら、レッスンでは発声法の技術やオペラを教わる以上に、人間そのものを教わることになるからである。弟子の人格に影響を与えるような指導者でなければ、芸術家を育てることはできないと

いうことは、忘れてはならないのである。

3) 本格的な勉強が始まるまでの期間

イタリア人が発声勉強を始めた場合、どんなに順調に進捗したとしても、本格的な勉強に入るのは、レッスンが始まった3ヵ月後である。日本人のような《平面言語》圏からの留学生には、勉強のできる条件が少ないため、少なくとも6ヶ月間は必要だと考えられるのである。この期間中の声帯は大混乱をしており、レッスン内容がどのように進捗しているかは、全く理解できないものなのである。

現実のレッスンでは常に声が混乱しているが、オペラの勉強ができるようになるのか、単なる混乱で留学生活が終わってしまうかについては、誰にも分からないのである。そのことが理解できるのは、指導能力の高い先生だけなのである。

4) 忍耐力と集中力

次第に声帯の動きが整頓できて、声の安定が得られるようになるのが、約半年経過した時点であり、そこから本格的な発声勉強に入ることが可能になるのである。

日本人留学生の場合、約半年間は大混乱の中で指導を受けることになる。毎週3回レッスンに通いながら、精神的に不安定な状況に耐えられるかどうかが大問題になるのだ。説明能力のある先生に師事していれば、その時々状況がある程度は理解できて、混乱に耐えられる。だが、そのレベルの先生がほとんどみつからない現状では、《強い精神力》《ゆるぎのない目的意識》《どのような状況をも受け止める忍耐力》のある留学生でなければ、簡単に挫折してしまうだろう。

日本人留学生の大半は、4級レベル、5級レベルの先生に師事しているから、それほど厳しさは求められていないにもかかわらず、留学生活開始の1ヵ月後には傍目にもはっきりわかるほどの精神弛緩状態に突入しているのだ。日本人には約半年間の混乱は耐えられない、と結論するしかないのである。

5) 私の経験

私の場合は声の混乱は約2ヵ月半つづいた。何をしているかが、全く理解できなくなったのだ。9月からレッスンが始まったのだが、11月中ごろになって突然混乱が収束して、発声勉強の緒に就くことができた。オペラ歌手になることが見込まれるイタリア人の歌い手と、ほぼ同じペースだったことになる。詳細は『オペラ読本』と『ああ・オペラ』の《汗馬の労》を参照。

IV、勉強中は結果を求めない

少なくとも2年間は先生の教えるままに勉強をつづけることになる。この2年間は《勉強適齢期》の期間中であることが大切な条件になる。

結果は運次第である。

勉強の進捗状況がよい場合は、節目毎に充分な手応えが感じられるから、その変化を注意深く見守っていれば、結果はついてくるものなのである。手応えが感じられなくなった場合は、自身の勉強態度と理解力について反省するのはもちろんであるが、

指導内容についても十分な吟味が必要である。先生の指導能力に問題があると判断した場合は、即座に先生のもとからはなれる必要がある。先生と弟子の関係については、『オペラ読本』を参照。

以上が、日本人の後進の歌い手に考えられる最良の勉強方法であろう。《平面言語》圏からのオペラ留学は、似たような状況にあると考えられるのである。

72 私自身の勉強体験 ——

私自身が経験した、オペラの勉強内容が完全かどうかの価値評価は、ここではするつもりはないが、《71 完全無窮なるオペラ留学》で述べたような、勉強方法の一端を私は体験したのである。

I、日本で教わった、あらゆることからの決別

1) 決別

“日本で教わったあらゆることからの決別”については、ほぼ完全な形でやれたと思っている。私は1970年前後の6年間にわたって、合唱団の一員として働いていた。二期会や藤原歌劇団のオペラ歌手と同じステージに立つ機会が多かったから、日本のオペラ事情については、おおよそのことは知っていた。

仕事の関係から日本の先生に師事するということはなくなっていたので、二期会や藤原歌劇団への配慮は私には必要ではなかったのだ。留学直前になっても、オペラの勉強ができるというような希望は全くもてなかったのも、帰国後の対策は考えもしていなかったのである。このことが、結果的には留学生活に自由を与え、納得のできる勉強を可能にした、と考えられるのである。

2) 日本で教わった発声は捨てる

イタリアから来日したオペラ歌手の傍で歌声を聴く機会が度々あって、日本で教えられる発声法とは何かが違うということは、私には十分な自覚ができていた。

留学先で『ベルカント唱法』を学ぶとすれば、声の出し方が全く違うはずだから、日本でのことは忘れておくほうがよいと結論付け、私は留学する前の約5ヶ月間は全く声を出さなかった。留学する前年あたりから声に異変が起きていたことと、数十人もの留学経験者の情報を集めても、勉強ができるという希望は私には全くもてなかったのも、声を出さないことについては、いささかの痛痒も感じることはなかったのである。

II、先生は自分で選ぶ

1) 先生

“先生は自分で選ぶ”ということについては、ミラノで先輩留学生に先生を紹介していただいた。この経緯については『ああ・オペラ』の《汗馬の労》で詳しくふれているので、ここでは割愛する。

先生にレッスンをお願いしたのだが、断られてしまったのだ。したがって、先生にレッスンを断られた時点で、先輩留学生の紹介は終わったものと考えてよい。私が引き下がれば、全てが終わっていたからである。尚も私が先生に食い下がって、レッスンを申し込んだのは、

《責任がもてないから、君を弟子にはできない》

と、先生がその理由を明確に説明してくれたからである。

2) 先生の違い

レッスンを断る先生がいるということも、私の常識にはないものだった。《責任》などという言葉の口にする先生がいること自体が、私には驚きであった。その瞬間に、責任のもてる指導とはなんだろうと考えた。指導に責任をもつとは、オペラ歌手として育てることではないか、と判断したのだ。指導能力の高い先生が私の前に立っていることに、私は言葉にできないほどの感動を受けた。いきなり大きなチャンスが目の前に現れたからである。

1 時間にわたって交渉をつづけた結果、弟子にさせていただいたのだ。その先生がドメニコ・マラテスト先生である。

『発声理論』を継承した 1 級レベルの指導者であることが私にわかったのは、随分後のことだった。私がどうしてもドメニコ・マラテスト先生にレッスンを受けたいと思ったのは《責任》という言葉聞いたからであり、その当時の私の判断基準はそれしかなかったのである。

Ⅲ、教える言葉は厳守する

“教える言葉は厳守する”については、私にはそれしか勉強方法がなかったから、すぎるような思いで先生の教えを受け入れたのである。勉強の全容については別のところでふれているので割愛する。

Ⅳ、勉強中は結果を求めない

“勉強中は結果を求めない”についてであるが、先生に全てを託した以上、先生の教えを忠実に実行することのみ専念したのである。勉強のプロセスでは声帯の混乱も経験した。偶然のことながら《勉強適齢期》に留学したことと、1972 年当時では考える最高級の先生方に師事することができ、『発声理論』の伝授まで受けたるに至ったのである。

今日のイタリアでは、3 級レベルが最上級になる。先生の教えをきちんとした形で守るためには、理論的な裏づけが必要になる。ところが、3 級レベルの先生には説明能力がない。留学生は指導の何を守ればよいか理解できないことになる。オペラ留学が大変困難な道程になるのは、十分に理解できるであろう。

73 招聘する先生と常識 ——

イタリアの先生が日本に来て後進の歌い手を指導する場合は、先生自身が日本の実状や常識の内容についても考慮しなければ、実質的な指導には入れないのだ。イタリアと日本の常識の違いや、発声勉強の方法と目的などについての、具体的な説明が求められるからである。日本の実情や、何から指導を始めると問題点を克服できるかについて提示しないで、イタリアの常識、イタリアの指導内容をレッスン中に繰り広げるだけでは、日本の後進の歌い手は、全く理解できないままに終わってしまうことになる。

きちんとした説明ができる先生ということになると、1級レベルか2級レベルの先生であることが考えられる。説明能力に問題のある3級レベルの先生であったとしても、今日のイタリア国内の指導者のレベルから考えると、かなり重要な位置を占める先生であることは間違いない。そのような先生は、イタリア国内で大切にされる存在であるため、長期にわたって日本に滞在することなど、考えられないのだ。

このように考えると、イタリアから発声指導の先生を招聘しても、その指導能力が期待できないことは、容易に想像がつくのである。4級レベル、5級レベルの先生に指導を受けても、グローバル・スタンダードの技術レベルでオペラ歌手が育ちあがる、ということには結びつかないのだ。イタリアの先生だから本場の発声指導が受けられる、と安易に考えてはいけないのである。

74 1級レベルの先生が行う指導 ——

1) 説明能力

《母音》の問題を、イタリア人以外の歌い手に説明できるのは、『発声理論』を継承した1級レベルの先生だけなのだが、1970年前後になると、このタイプの先生は、イタリアから消えてしまった。現在のイタリアでは、特に日本のような《平面言語》圏に生まれた歌い手がオペラ留学しても、《母音》の説明を受けるチャンスがないため、基本技術を習得することは、ほとんど不可能だと考えられる。このことは既にふれていることである。

2) イタリア人の場合

平均的なイタリア人の声帯の運動能力は、発声勉強の初期段階では、既に必要十分なレベルなのだ。すばらしい声質と、運動能力に恵まれた声帯をもつ歌い手は、そのことを十分に自覚しているはずである。指導能力の高い先生を紹介され、自信をもってオペラの勉強に取り組み始めるのだ。そして数ヵ月後には、あらためてきちんとした基本技術の訓練に取り組んでいるのである。

このタイプのイタリア人に発声指導をする場合、母音の深さの変化を、基本から指導する必要はない。一步進んで《基本形に調整する段階》から指導を始めても、問題

になることは何もないのである。

3) 勉強の出発点

現役生活を20年以上経験した1級レベルの先生は、ご自身が勉強に入る時点ですでに声帯の運動能力がハイレベルにあったことから、《基本形の指導》や《調整段階》を乗り越えて《微調整》の段階しか経験していないのである。

『発声理論』を伝授する場合は、《基本形の指導》や《調整段階》についても説明つきの指導が必要である。基本技術の指導は、現役生活に入った場合は不可能であることは何度もふれている。『発声理論』を伝授するためには、基本技術の指導から始めなければならないため、5年前後の現役生活を続行中のオペラ歌手は、半年から1年間舞台を休むことが条件になるのである。オペラ歌手に向けての指導の場合は、基本形や調整について先生が説明すらしようとしないのは、無駄な時間は送ってはならない、ということがわかっているからである。

75 勉強内容と舞台 ——

能力の高い歌手のレッスンを見学するとよく分かるが、声の出し方に無理がなく、実にスマートな勉強をしていて、何よりも楽しそうにうたっているのだ。

このような勉強のプロセスは、現役のオペラ歌手になって舞台に立ったとき、重要な意味をもってくる。彼らは常に現役のオペラ歌手を想定した勉強をしているので、勉強の節目ごとに充分な手応えが感じられるのだ。そして、いつも喜びをもってレッスンを受けているのだが、そのうたい方がそっくりステージに現れることになる。

観客が大喜びするレベルの高い歌唱力を示すと、オペラ歌手の評価はさらに高くなる。技術能力の高いオペラ歌手は、共演者や劇場関係者の信頼が得られるので、その後に出演する演目を、オペラ歌手自身が自由に選ぶことが可能になるのだ。出演する演目とオペラ歌手のレパートリーが一致すれば、歌唱密度がさらに高まるという具合で、評価は一段と高くなり、一流のオペラ歌手の仲間に入っていくのである。『ベルカント唱法』の基本技術の勉強を、《微調整》の段階から始めたオペラ歌手の特徴である。

ソプラノ歌手やバリトン歌手は、《第2の発声勉強》の年代さえ間違えなければ、2年内外の研修で15年以上の現役生活が可能になるのである。

76 テノール歌手 ——

1) 勉強に入るための作業

テノール歌手の年齢が《第2の発声勉強》に入った段階から、『ベルカント唱法』の基本技術の完成と、レパートリーの維持に必要とする技術料を習得するためには、2年半程度の研修は必要である。

《第2の発声勉強》に入る以前の勉強経験に問題がある場合は、その問題になる部分をほぼ完全に捨て去るための期間が必要になる。声の出し方を変える、あるいは、声の常識を正統な発声勉強が可能な状態にまで変更するためには、相当な期間を掛ける必要がある。このような作業は《第2の発声勉強》に入る以前に終えておくのが理想的であるが、先生との出会いが問題になってくるので、ことは容易ではない。詳細は『オペラ読本』を参照。

テノール歌手の高音域の声は、男性が本来もっている音域の声ではない。高音域の声は全て人為的に作り上げ、完全にコントロールしなければ、音楽の維持はできないのである。そのためには、大量の技術を正確な形で身につける必要がある。多くの技術を正確な形で短期間に習得するためには、発声を自然体にすることが絶対条件になる。このような作業を繰り返す場合も、練習曲の利用価値は大変に高いのである。

2) テノール歌手の技術量

テノール歌手が習得する技術やノウハウの量は、ソプラノ歌手やバリトン歌手の2倍以上必要であり、それだけの技術量を具現化しなければ、現役生活に入ることができないのである。そのため、テノール歌手はソプラノ歌手やバリトン歌手に比べると、レッスンの期間が長くなるのだ。勉強期間中は一瞬のゆるぎもみせない《根気》の継続と、知的作業が求められているのである。それだけ多くの時間を掛けた勉強を強いられているため、オペラに出演中のテノール歌手は、意外に思えるほど失敗の頻度が少ないのである。

3) テノール歌手と常識

日本ではあまり知られていないが、イタリアのオペラファンのあいだでは、

《オペラを観劇するということは、テノール歌手の歌声を聴くことだ》

ということが常識になっている。テノール歌手は高い技術力を求められていることと、高音域の声を全て人為的に作り出さなければならない、という緊張感の中に立っているから、オペラファンの注目を浴びるのである。

レベルの高い技術力は、それだけでも十分に観客を楽しませるものなのである。技術とはそのような性質をもっており、技術力の高いオペラ歌手かどうかは、オペラファンのレベルでも容易に理解できるものなのである。テノール歌手は高いレベルの技術力を展開しているため、常に緊張感のある歌唱になっているので、劇場全体の集中力を高くするのである。

4) プリマ・ドンナとプリモ・ウオーモ

テノール歌手の歌声に高い価値が認められるのは、オペラの出来不出来を決めてしまう位置に立っているからである。日本ではプリマ・ドンナ（ソプラノ歌手）が常に話題にされているが、プリモ・ウオーモ（テノール歌手）が話題の中心に取り上げられる時代が来れば、そのときが《日本のオペラ界が世界共通の土俵に上がった》といえる状況であり、オペラの開花期に入ったといえるのである。

77 作曲家とオペラ歌手 ——

テノール歌手の声の扱い方には、作曲者に技術面での厳格さが求められている。このことはプッチーニの作曲態度を知れば、十分に納得できるであろう。第1作の《妖精ヴィッリ》や《エドガー》では高い作曲能力を示しながらも、オペラ関係者から認められる状況にはなっていなかったのだ。声に対する配慮が足りなかったからである。

《妖精ヴィッリ》のテノールのアリアは音楽の緊張感は十分に満たしている。だが、技術力では解決できないような音形になっていることがしばしばなのである。

指揮者のトスカニーニや出版社リコルディの社長の忠告を受け入れて、第一線で活躍する多くのオペラ歌手の技術の使い方を、作品の中にふんだんに取り入れたのだ。そのことで、彼の作曲した多くのオペラが、歌劇場やオペラ歌手から歓迎されるようになったのである。プッチーニのオペラを仔細に調べると、《フレーズの音形と母音の並べ方》《うたいながら声の調整を可能にするフレーズ》《硬直した声帯を正常な状態にもどす母音の使い方》などが、無理なくできるように作曲されているのだ。そして、演奏効果の高い作品に仕上がったことから、頻度高く上演が繰り返され、歴史に残る名作になったのだ。

特に《ラ・ボエーム》は、『ヴェリズモ唱法』の教科書といわれるほど、技術の習得が可能な作品に仕上がっており、後進の歌手にとっては、大変に重要なオペラなのである。

オペラ歌手の技術力に頼るのではなく、技術力が活かせる作品に仕上げたことで、作曲家として不動の地位を得たのである。

ソプラノ歌手やバリトン歌手の場合は、人間が本来もっている声や声帯の機能と、楽譜上の音域が合致しているので、声の使い方には無理がない。その分、音楽の緊張感は欠けることになる。

ソプラノ歌手の場合は、タイトルロールとして出演することが多く、作曲家もその声を活かすように作品を仕上げているので、技術力と緊張感の問題が表面化することは少ない。作曲家がソプラノ歌手の声の性質を知らないでオペラを作曲すると、その理由だけで駄作になってしまうのだ。

78 新作オペラとオペラ歌手

新国立劇場では、ときとして日本人の作曲家の手による、新作のオペラを上演することがある。新作のオペラを上演する場合は、日本人のみが出演しているといってよいであろう。日本人のオペラ歌手の歌唱能力と新作オペラの関係を考えて、大変に深刻な問題があることを指摘しておきたいのである。

オペラの発展のためには、その時代の作曲家が、新作のオペラを世に問うことは大変に

結構なことである。新国立劇場で新作のオペラを上演する場合に問題にしなければならないのは、作曲家が発声法を理解しないままに作品を仕上げていることと、発声法の技術が利用できないオペラに出演すると、そのことが切っ掛けになって、現役生活が終わってしまうということなのである。

ここで問題にしなければならないのは、新国立劇場で上演した新作のオペラに、新国立劇場オペラ研修所の研修生を大挙して出演させたことである。どの程度にリハーサルを繰り返したのかは分からない。新作のオペラであることと、日本のオペラ習慣を考えると、リハーサルの回数は少なくなかったはずである。発声法と新作オペラの関係や長期のリハーサルを考えると、研修生に決定的なダメージを与えている、といってよいであろう。『発声理論』にそって新作のオペラを考えると、あの作品に出演したことで、オペラ歌手になる希望は、完全に断たれているということになる。

オペラを勉強中の歌い手は、『ベルカント唱法』と『ヴェリズモ唱法』の発声技術の中で作曲されたオペラ以外は、絶対に手を出してはならないことは既にふれている。このことは、日本の後進の歌い手は厳格に守る必要がある。発声法がわからなくなってしまうからである。《17 歌劇場の役割》で述べている、モーツァルトのオペラと歌い手の関係と似た状況にあるといってよいであろう。《作曲家と発声法の関係》と《新作オペラと出演者の関係》については『オペラ読本』参照。

79 バリトン歌手 ——

1) バリトン歌手と年齢の関係

1970 年前後までのイタリアのバリトン歌手は、声のすばらしさだけではセールスポイントにはならなかった。声のすばらしいバリトン歌手は、人数が多すぎたからである。高度の技術力と人間味のあふれた力強さ、豊かな音楽性を兼ね備えた歌唱力を示さなければ、デビューには至らなかったのである。オペラの上演では、《男の中の男》という役割が求められているのだ。

2) バリトン歌手の声と役割

技術力はかなり早い段階から取り組むことは可能である。しかしながら、いかにもバリトン歌手らしい声質と、音楽性の条件を満たした歌唱内容を展開するためには、身体と心が成熟する 30 代中ごろまで待たないとデビューできない、ということは当時のイタリアでは、動かしようのない常識だったのである。

今日では 20 代のバリトン歌手が舞台に立つこともあるが、オペラの上演を軽薄な内容にしてしまう、大きな理由になっている。今日のイタリアのバリトン歌手が取り組まなければならない最大の問題点は《声の充実度》と《技術力の向上》である。

3) バリトン歌手の声域

先にもふれているように、イタリア人のバリトン歌手は、声帯の機能と楽譜上の音

域は同じであるため、声を出すことについての問題点はほとんどないといってよい。条件に恵まれているため、オペラの勉強は取り組みやすいのである。バリトン歌手が現役のオペラ歌手になるためには、他のバリトン歌手を寄せつけないほどの、レベルの高い技術力と表現力が求められるのである。

4) バリトン歌手の技術力

技術力を高める手段は『ベルカント唱法』の基本技術を勉強する以外に方法はないのだ。ところが、バリトン歌手は音域上の問題点が少ないため、声質がすばらしいと技術を見下してしまうことがしばしばある。演奏会に出演して、いかにもバリトン歌手らしい作り上げた歌声を披露すれば、劇場関係者が興味をもつのは必然である。

27歳、28歳の新人を期待をこめてデビューさせたところ、意外な歌唱の展開になり、関係者一同を唖然とさせることになる。その理由は、数曲のアリアでは作り上げた声を維持するのは、素質の優れたバリトン歌手には何ほどのこともないからである。ところが、オペラに出演すると、作り上げた声は消え、一挙にオペラ歌手当人の本来の声に返ってしまうのだ。年齢が不足しているバリトン歌手の特徴である。

技術レベルの高いバリトン歌手であれば、ある程度の声の若さは押し切ってしまうものであり、観客は納得ができるのである。演奏会でアリアをうたっているときは、問題は何もないと思われるのだが、オペラ全曲になると、作り上げた声を維持することはできないのである。たとえば、オペラに出演して役の表現をしようとして強い声を出すと、発声の乱れが始まるのだ。そのように強い声を出しても声の乱れが起きないレベルまで、技術力とコントロール能力を高めておかなければならないのである。

5) 恩師ドメニコ・マラテスト先生

私の恩師ドメニコ・マラテスト先生はバリトン歌手である。先生は25歳で《トスカ》のスカルピア役でデビューして、65歳になるまで舞台に立ちつづけている。当時のトップクラスのバリトン歌手は35歳でデビューして、55歳で引退するのが、オペラ関係者の常識だった時代である。1930年前後のイタリアにおけるオペラ環境の中で、前後40年間にわたって舞台に立ちつづけたということは、当時の劇場関係者が身につけている、レベルの高い常識から推し量ると、天才のカテゴリーに入ることになる。

80 《平面言語》と声帯 ——

1) 《立体言語》の習得

イタリア人の場合は、会話そのものが《立体言語》であり、母音の深さの変化を勉強するプロセスでは、声帯に与える障害は大変に少ないのである。イタリア以外の《立体言語》圏の歌い手も、同じような状況にあることは、間違いのない事実である。《立体言語》の概念が留学生に教えられる状況になっていないため、挫折を経験してしまうのである。

日本人のような《平面言語》圏に生まれた人間は、母音の深さの変化は未体験であるため、声帯に感じるストレスは相当に強いものがある。《平面言語》圏からの留学生が、自由に母音の深さの変化を利用できるようになるまでには、適切な指導を受けつづけたとしても、多くの時間が必要である。私の場合は、勉強に支障がなくなる段階に至るまでに、約2年間が必要だった。日本人にとって特にむづかしい《u》の母音は、2年半経過しても、常に指摘されつづけたことは忘れ難い。

2) イタリアの先生の指導風景

日本人は手先のことはもちろんのこと、大体において器用であるから、先生が出し示した声に対して、いかにもそれらしい声を出すことはそれほど困難ではない。先生の発声に近い声が出ていれば、その声を『ベルカント唱法』の発声技術に近づけよう、と先生が考え努力するのは当然のことであり、先生は何度も声を出し示すのである。

先生は『ベルカント唱法』を念頭において声を出し示しているのだが、日本人留学生には『ベルカント唱法』の概念が理解できていないので、先生の声に近づける、あるいは先生の声を真似ることが、発声を教わる主たる目標になってしまうのだ。先生の声を真似るだけでは、発声勉強をしたことにはならないのである。

日本人留学生の、目標のない発声では、声の投げ合いになってしまい、終わることがない。歌い手の体調は常に流動的であるから、次のレッスンのときに同じ声の出し方をしているつもりでも、全く違った声になってしまうのだ。

先生と留学生の理解は平行線をたどることになる。しかしながら、そのようなレッスンが長くつづくはずがない。数週間後には、先生は体力を消耗して疲れ果て、留学生は声の乱れを経験するだけで、発声勉強の終焉を迎えるのだ。

81 新人抜擢と受け止め方 ——

1) コンクールとオペラ歌手

コンクールの優勝者に多額の優勝賞金を授与するのは、その時点で全ての仕事を止めて、3年間にわたってオペラの勉強に専念させるためである。すばらしいオペラ歌手になってデビューすることを、コンクールの関係者は願っており、劇場関係者は期待を込めて待っているのだ。具体的には《音域》と《母音》の技術を完成させるための資金であると考えてよい。

コンクールに優勝したイタリア人でも、《母音》を確実に使い分けができるまでには、それだけの期間が必要だ、と従来からイタリアでは常識的に考えられていたのである。優勝賞金はそれに見合う金額であり、立派なスポーツカーが1台買えるほどだったこともある。

近年のイタリアでは、コンクールに優勝した歌い手を、そのまま舞台に立たせる傾向が強くなっている。1980年代のスカラ座では新人のオペラ歌手を多く出演させるよ

うになったことから、コンクールの優勝者も同列に扱われるようになったのだ。コンクールとオペラ歌手デビューの関係については、『ああ・オペラ』の《幸運のパン》を参照していただきたい。

2) 新人オペラ歌手の判断能力と先生

スカラ座から出演依頼を受けて、それを断るような新人のオペラ歌手はいない。大きなチャンスが舞い込んだと受け止めるのが、一般的だからである。この場合、出演を承諾するかどうかを決めるのは、本来は直接指導を担当している先生である。

正確な発声技術を身につけた後でデビューすれば、15年内外の現役生活が見込まれる歌手であっても、技術能力が未熟な段階で出演すれば、数回の出演でオペラ歌手生活は終わってしまうことは、1970年代までのイタリアのオペラ関係者のあいだでは、動かすことのできない常識だったのである。

3) スカラ座と新人のオペラ歌手

1980年代から1990年代にかけてスカラ座に出演した多くの新人のオペラ歌手が、この常識を見事なまでに証明してみせたのだ。新人のオペラ歌手の大半が、スカラ座に出演した後は、ほぼ完全に消えてしまったのである。

すばらしい素質をもった歌手には、必要十分な技術を身につけさせ、長期の現役生活を送ることを可能にすべきなのだが、3級レベル以下の先生方では、指導能力の限界がはっきりわかるため、歌手が先生を信頼していないのである。先生の忠告を受け入れて次のチャンスを待つよりも、出演した後で次のステップを考える、と歌手が結論付けるのは自然の流れである。生活の全てがデビューと同時に一変するからである。

イタリアですら時代とともに常識がそのように変化しているのである。

4) 常識の変化と現実

今日のイタリアでは、オペラの常識のレベルは随分低下しているが、関係者の常識がどのように変化しようとも、現実は変わることなく厳しく迫ってくるのだ。《勉強適齢期》の数年間を勉強と訓練に没頭していれば、問題は全くなかったはずであるが、イタリア人であれば知らない人はいない、といえるほどに著名になっていたテノール歌手が、1990年代中ごろに《ラ・ボエーム》に数回出演しただけで、その後は演奏会に出演しても、野次が飛び交う状況に陥ってしまったのである。先生や関係者の判断能力が問われる場面である。

5) 使い捨てされる後進の歌手

日本の場合、コンクールの優勝者は、現役のオペラ歌手として認め、オペラや演奏会に頻繁に出演させている。二期会や藤原歌劇団では、1演目に1回の出演ということになっているから、数演目の出演が可能になるのである。有力な先生方が出演者として決めたとしても、現役のオペラ歌手として活躍するには条件が何一つ備わっているわけではないから、リハーサルに入った段階でも、オペラの上演そのものを諦めざ

るを得ないのである。

82 解説書と先生の経験 ——

『発声理論』を伝授された1級レベルのオペラ歌手が、現役を引退した時点で、ご自身の勉強体験と舞台経験を通して発声法の本を執筆しようとするれば、《母音》に関しては調整の段階からしか筆を起すことはできないであろう。その先生に5年内外の指導経験が加われば、並みの素質をもったイタリア人の歌い手の状況は、十分に理解できるようになると考えられる。勉強のプロセスがより具体的に理解できるようになれば、多くのイタリア人に有用な《発声法の解説書》の執筆は、十分に可能なのである。しかしながら、その段階からレッスンを断って、執筆に専念するなどということは、先生の置かれた立場からすれば、現実的ではない。

このタイプの先生が執筆することは考えられないのだ。2級レベルの先生が解説書を執筆すれば、イタリア人の中でも最高級レベルの素質をもった歌い手だけは理解ができるが、平均的なイタリア人の歌い手には、理解できない内容になってしまうのだ。もちろん、3級レベル以下の先生方にも理解はできないのである。

とすると、はたして何のための執筆だったのかということになる。

イタリア人以外の《立体言語》圏の歌い手が《母音》を勉強する場合は、

《母音の深さの変化はなぜ必要か》

《どこから取り組めば、母音の勉強に入ることが可能になり、問題が解決するか》

という説明から始めるしかない。解説書の執筆はその段階から始めることになるが、素質のあるイタリア人には全く不必要な部分であり、先生は未体験であるから、書けるはずがないのである。日本人に指導する場合は、全てを学問のレベルで教えなければ、何一つ解決することはないと考えられる。

83 指導の要点 ——

日本からのオペラ留学生が、声帯の運動能力を高めて、イタリア人と同じレベルの勉強を可能にするためには、発声技術の《説明》《指導》《訓練》《判断》《根気》は欠くことのできない重要な要素になる。日本からのオペラ留学生の大半は、5級レベルの先生方に師事しているため、これらの要素は全く期待できないのである。

日本人だけではなく、多くの《平面言語》圏からのオペラ留学生に指導する場合は、《説明》《指導》《判断》は特に大切である。留学生のほとんどが《母音》の概念を全くもっていないからである。

オペラの勉強では《知性》と《根気》が重要な要素になる。《知性》が求められているのは、《理解力》と《判断力》に関わることであり、《果断な処置》ができるかどうか

決まるからである。日本人の場合は、オペラの勉強に関する全てを、学問のレベルで理解しなければならないため、《知性》は特に重要である。ほとんどの日本人留学生は、イタリアの先生が教える指導内容を日本の常識で判断する、あるいは先生の言葉を聞き逃してしまうことが多いのだ。そのために指導の要点を絞り込むことができないのである。早い段階で勉強そのものを諦めてしまう大きな理由になっているのである。

84 発声勉強と《根気》 ——

全ての歌い手に大量の《根気》が必要であることはもちろんである。日本の音楽大学では、学生に《根気》を求めるようなレッスンは、行われていないのではないかと考えられるのである。指導時間と指導内容の両面で問題があるからである。

1) 指導内容

指導の全てが技術力で構成されていると、その技術を習得するための《根気》が必要になる。ところが、日本の先生方は『ベルカント唱法』の発声技術を受け入れようとしていないため、技術指導という知的作業ができないのである。レッスン室で学生に求めるのは《練習》と《感覚》《感情》だけになってしまうのだ。そのようなレッスンの展開で培う《根気》など、たかが知れたものである。

2) 指導時間

日本の音楽大学における指導時間は、1週間に1回、約30分程度のものであるが、その時間の中で何ができるかである。初歩段階の発声指導をする場合、各パターンを利用した母音による発声では、40分から50分は必要になる。きちんとした形で発声指導をしようとすれば、半分も行わないで終わってしまうことになる。日本では発声は喉を温めて声を出すための準備をする、と有力な先生方が指導しているため、発声勉強の重要性は全く考慮されていないのである。無視されているといってよいであろう。

《発声は自分でやっておくようにしなさい。レッスン室では歌の指導だけを行います》

などと、指導している先生は少なくないのだ。事実上、30分間のレッスン時間では、きちんとした指導は実行不可能だからである。

私がミラノ国立音楽院に入学したとき、1週間に3回、1回につき40分のレッスンを受けていたことを思うと、時間の多寡についての説明は充分であろう。私の場合は、それでも時間が足りなくて、1回につき最長4時間になったこともしばしばあったのである。平均すると音楽院だけで1週間に8時間前後になったのではないかと思われる。

3) 《根気》の必要性

日本人留学生は《根気》については、ほとんど未経験だと断定してよい状況にある。

勉強を可能にする《根気》とは何かを理解できていないから、留学生活が始まって約1ヵ月が経過すると、大半の人が何をしたらよいかがわからなくなり、勉強の意欲を失っているのだ。半年後にも継続して《根気》をもちつづけている日本人留学生は、数パーセントにまで下がっているのが現実である。

レッスンに通っているから勉強している、と主張する留学生は少なくない。レッスンを勉強の場にするためには、先生のレベルの高い指導能力と、留学生の《理解力》と《判断力》を高度に維持する必要がある。その強烈な対峙がなければ、どれだけレッスンに通っても実質的なオペラの勉強にはならないのである。

発声勉強と注意点の関係について

発声勉強を始める場合、レッスンの場では指導の注意点はできるだけ少なくする必要がある。人間の注意力には限度があるので《集中力》《根気》の持続した発声勉強にするためには、指導の要点を絞り込むことが大切なのである。克服しなければならない当面の問題は何であるか、を明確に指示することは特に大切である。習得する技術の優先順位を提示して、留意点を常時3点以内に留めると、ほとんど支障なく発声勉強に集中できるのである。

85 イタリア人の場合 ——（イタリア以外の《立体言語》圏の歌い手についても）

オペラ歌手になりたいと考えるイタリアやロシア東欧の歌い手は、発声勉強に入る以前の段階で、既に観劇頻度が高く、何よりもオペラが大好きになっているのだ。長期にわたってオペラ歌手の立ち姿を観つづけているので、オペラ歌手とは何をするものであるか、どのような歌声がオペラに必要であるかなどについては、レベルの高い常識が身についている。したがって、オペラ歌手になりたいと考える彼らには、声の目標を見誤るなどということは考えられないのである。

『ベルカント唱法』の発声技術は、イタリア語の特徴、要素を集大成した形の上に成り立っていることは既に述べている。イタリア人には日常会話を基盤にした発声勉強ができるので、勉強をする条件はほとんど揃っていると考えてよい。自然な形で勉強が始められ

るので、指導の注意点を絞り込むことは容易である。

《立体言語》を日常会話にしている他の民族の歌手たちと比較しても、イタリア人のオペラ歌手の声帯の運動能力は、一層拔きん出た存在である。イタリア人がそれだけ声帯の運動能力を高く維持できる理由は、母音の数が少ないことと、発音が常に明瞭だからである。母音の数が多くなり中間母音が加わると、声帯の使い方が複雑になり、年齢の推移とともに、次第に張力の維持に問題が派生するのである。

ロシア東欧のオペラ界に『発声理論』が伝わっていれば、《母音》の扱い方が明確な形で舞台に展開されるはずである。彼らの歌声を聴くと、発声法のどの部分に焦点を当てた勉強をしてきたか、が伝わってこないのである。彼らの言語の中で発声勉強をしていると考えると、あの声の出し方は納得できるのだ。つまり、ロシア東欧のオペラ歌手は、『ベルカント唱法』の発声法に近い形になっているが、『ベルカント唱法』そのものにはなっていないという、悩ましい状況にあると考えられるのである。

86 《母音》の数と発声勉強 ——

イタリア語の母音は《i》《e》《a》《o》《u》の5個である。浅い母音から深い母音に向かって立体的に並んでいる。イタリア人は日常会話では《開口母音》《閉口母音》を使い分けているが、オペラの勉強では2種類の母音を使い分けすると、声帯の使い方にいくらかの混乱が起きて、声帯のコントロールに失敗することと、声帯の張力が幾分弱くなって、声の価値が低くなることが知られている。

声帯の張力は発声勉強のプロセスでは大切であるが、2回目の筋力弛緩期を通過した30代中ごろになると、歌手生命を左右するほどの重大な問題になる。不安定要素は早い段階で取り除いておく必要があるため、『ベルカント唱法』の発声勉強では、開口母音だけを利用することになっている。発声勉強の完成と歌手生命の維持には、声帯の《機能》《構造》《考え方》をできるだけ単純化することが、必要条件になっているからである。

母音の数が多くなると、声帯の使い方は煩雑になり、多くの時間を掛けなければ、発声勉強は完成しないのだ。この場合、多くの時間が必要になるということは、以下の理由で問題があり、後進の歌手は避けなければならないのである。

1) 時間の経過とともに、間違った発声に入りやすくなる

声の出し方が容易に理解できない。あるいは、発声に安定感がないと、何かをして歌唱を安定させたくなるものなのである。発声勉強にある程度の手応えが感じられる状況にあると、常によい声とそうではない声が混在しているため、歌手自身が工夫をすれば、当面の問題が解決できることが少なくないのである。

レッスンの中で歌手が工夫すると、巧く声のコントロールができることがしばしばある。レッスンが順調に進捗しているように思えるため、先生自身も工夫の手助けをする例が少なくないのだ。しかしながら、このようなプロセスの勉強は、体系的な

ものではないため、正しい発声勉強にはなっていないのである。数年後には筋力のバランスが崩れ、確実に発声は混乱してしまうことになる。

間違った声の出し方に入った場合、間違いが始まった時点まで引き返さなければ、次のステップに進むことができないことと、1回でも間違った声の出し方を経験してしまうと、声の癖として消えることがないため、オペラに出演中にしばしば不安定な歌唱を展開してしまうのである。オペラの勉強では、意味の無い発声勉強や無駄な時間を送ることは許されないのである。

2) 発声勉強に無駄な時間を掛けると、集中力の維持に問題の起きる危険性が高くなる

集中力の維持は3年が限度である、と『発声理論』では教えている。安定した発声勉強になっていれば、時間を無駄にすることはないが、母音の数と使い方が煩雑になると、その時点で既に声帯は混乱しているのである。その混乱を収束しなければ、基本技術の勉強は始められないから、母音の使い方を整頓するための時間が必要になる。

集中力の維持は3年が限度というのは、素質の優れた人間の限界であって、平均的な素質をもった人間に可能な数字ではない。集中力はもっと早い段階で切れると考えるほうが、より現実的である。

ソプラノ歌手、メゾ・ソプラノ歌手、バリトン歌手は《勉強適齢期》さえ間違えなければ、2年内外で現役のオペラ歌手になれるのだ。テノール歌手は2年半程度の期間は必要である。集中力と発声勉強の関係を考えると、意味のない発声勉強、無駄なレッスンを受けている場合ではないのである。日本人留学生の場合、勉強の目標を失ったり、オペラの常識に大きな問題があるため、数ヶ月で集中力が切れてしまうのが大半だという現実は、忘れることはできないのである。

3) 《勉強適齢期》からはみ出してしまう、という状況が考えられる

基本技術の習得は短期間に仕上げなければならない性質をもっている。オペラの勉強では《勉強適齢期》に入った段階で、最高級レベルの指導者に会う、などというような理想的な出合いを期待してはいけないのだ。指導を受けている状況では、歌手自身にとって本当に必要な先生かどうかすら、理解できない段階にあることは、十分に自覚しておく必要がある。

日本には《勉強適齢期》という考え方は伝わっていないから、オペラ留学をしても、どの時点で基本技術を習得することが可能か、どの時点から本格的なオペラの勉強に入ることが可能になるか、などもはっきりしないままに、緩慢に時間が流れてしまうのである。この場合、説明能力のある先生に師事できないことが大問題なのである。

4) 発声勉強を失敗してしまう大きな理由になることが考えられる

母音の問題に手をつけることなく、発声勉強を継続していると、声の張力が容易に高まらないため、オペラに必要な張力のある声のレベルまで到達するのに、無駄な努力をしなければならないのである。声の張力を高める訓練では、声帯の使い方が複雑

になるにしたがって張力のレベルは下がり、声に癖がつきやすくなるのである。

5) 勉強のプロセスでのマイナス面は、オペラ歌手としての価値を下げる

コンサートに出演して数曲のアリアをうたうという段階までは、声の出し方を考えながらうたうことは可能であるが、オペラに出演中は、発声のことを考えながらうたうなどということとはありえないのだ。レッスン室で巧みに失敗をすり抜けてうたえたとしても、間違いなく舞台上では失敗してしまうものなのである。失敗の要因をできるだけ少なくするためには、発声勉強の時間はできるだけ短縮する必要がある。

6) 出会いの不運

イタリアの先生の中には、発声勉強の指導方法に、《開口母音》と《閉口母音》を利用している例がわずかながらみられる。イタリア人の中でも、声帯の運動能力の高い歌い手にのみ、可能な発声指導である。このタイプの指導は、基本技術から始めるのではなく、音楽から入っていると考えると、その指導内容は容易に理解できるのである。声帯の運動能力が高い状況にあるため、いきなり音楽面の指導に入っても、現役のオペラ歌手になれるからである。

このタイプのオペラ歌手は、主役をうたうと7年以内に現役生活は終わるが、脇役で舞台に立つと、15年以上の現役生活は充分につづけられるのである。主に3級レベルの先生に指導を受けたオペラ歌手の特徴である。

当然のことではあるが、このタイプのオペラ歌手が、1級レベルの指導者に出会っていれば、20年程度の現役生活は充分に可能なのである。なぜなら、このタイプのオペラ歌手は、出演中にしばしばすばらしい声を出しているからである。

87 イタリア人の発声勉強における注意点 ——

1) イタリア人の声帯の張力と声の密度の関係

声に自信があるイタリア人が、オペラ歌手になりたいと考えるのは、声帯の運動能力が、平均的な人間よりもはるかに優れているからである。発声勉強を始める時点ですら、彼らの声帯の張力は、既に必要十分な状態にあるとあってよい。それがイタリア人が常識的に考える、よい声の条件になっているからである。したがって、イタリア人は発声勉強の全期間を通じて、声帯の張力に特段の注意を払うことはないはずである。

発声勉強における張力の高い声の特徴は、声の幅が一定であり、横に広がる心配をする必要がないことである。母音の縦関係の使い方が正確になると、声の幅と音色を一定にすることはさらに容易であり、この点でイタリア人は一層抜きん出た存在である。イタリア人はレッスンの場では、歌劇場で聴き覚えた声を出していると、さらに張力が高まるという具合で、意識するまでもなく高レベルの発声技術にふれているのである。

2) 《母音》の使い分け

『ベルカント唱法』の基本技術である《母音》の、深さの変化を使い分けすることについては、発声勉強の初期段階では、イタリア人は日常会話のレベルで必要充分である。《母音》の深さを変化させても声帯にストレスを感じることがないので、初歩段階に必要とする《母音》の使い方の知識を、あらかじめ教えられていれば、イタリア人には特段の注意点にはならないのである。

3) 声帯の機能と《音域》

《音域》は声帯の機能によって組み立てられているので、劇場で聴き覚えた声を出しつづけていると、次第に声帯の機能を十分に使い切った声になる。この段階で聴き覚えた声から歌い手自身の声に変化することになるので、数ヶ月というスパンで、正確な《音域》の使い方ができるようになる。発声勉強の進捗状況に合わせて《母音》の使い方をより鮮明にすることと、《音域》の使い方では、高音域、中音域、低音域の声を正確に使い分けすることができると、発声勉強の初歩段階は何事もなかったかのように通過できるのである。

4) 聴き覚えた声と表情のある声

イタリア人が発声勉強を始める場合の心得は、劇場で聴き覚えた声を出しつづけることと、常に表情のある声にすればよいのである。無表情な声では発声勉強をしたことにはならないからである。表情のある声とは《喜怒哀楽》を指している。

発声勉強では《喜》を利用すると、集中力を維持することが容易であり、成果を挙げやすいことが知られているため、発声勉強の進捗状況が順当な場では、常に和やかな雰囲気が漂っているものなのである。

持ち声に自信のあるイタリア人には、この程度の注意点は何ほどのこともないであろう。常に喜びをもってレッスンを受けていると、自然な形でオペラ歌手になれるのだ。指導レベルの高い先生に師事するというプロセスでは、イタリア人でも多少のわずらわしさはあるが、近い将来にオペラ歌手になることが見込まれる、素質の優れた歌い手には、多くのチャンスが用意されているのだ。オペラ関係者の親切と、歌い手の明確な目的意識が揃うと、本格的なレパートリーの勉強に入ることになるのである。

88 日本人の場合 ——（日本人以外の《平面言語》圏の歌い手についても）

1) 日本人の常識のレベル

日本人がオペラの勉強を始めようとする場合、何よりも困るのは観劇頻度が少ないことである。したがって、オペラの常識や声の目標を、具体的な形で定めることができないのである。10代後半から音楽大学に入って発声を教わるののだが、事実上、オペラ歌手を輩出している都内の数校の音楽大学は、二期会と藤原歌劇団の指導的立場にある先生方を頂点にした、ヒエラルキーの価値観で構成されているため、大学在学中

は日本的な指導内容から一步も出ることができないのである。

歌の勉強を始めた段階で、間違った声の常識や日本的な声の出し方を教わってしまうと、その全てが声の癖として残り、勉強がどんなに進んだとしても、消えることはないのである。演奏会でもときどきみられるが、オペラに出演するとしばしば間違った声を出してしまい、自滅してしまうのである。

2) 声の価値

たとえば、声の価値であるが、《地声》《喉声》《胸声》は、音楽的な声ではないという理由で、二期会や藤原歌劇団の有力な先生方は拒絶している。その評価基準が日本ではオペラ歌手になる条件になっているため、日本のオペラ界では牢固とした常識になって後進の歌い手を束縛している。ところが《地声》《喉声》《胸声》は、『ヴェリズモ唱法』では大切な声の構成要素になっており、使用頻度の高い声なのである。

『ヴェリズモ唱法』は、日本の先生方が絶対に認めようとしない声を中心にした発声法なのである。

3) 『ヴェリズモ唱法』と日本の常識

イタリアにオペラ留学をして、ヴェリズモ・オペラを勉強する場合、先生から《地声》《喉声》《胸声》を求められることになる。ところが、日本で教わった声の常識が大きく立ちはだかって、容易には受け入れられないのだ。声の常識はもちろんであるが、日本では出したことのない声を求められても、声帯は急には対応できないのである。日本の常識から離れられない、声帯は動かないなどということでは、『ヴェリズモ唱法』の勉強に取り組むことはできないのだ。事実上、先生の教えを拒否するか、日本の常識に照らし合わせて判断するしか、レッスンを受ける方法がないのである。このような勉強の繰り返しでは、『ヴェリズモ唱法』を日本に伝えることはできないのである。

4) 『ヴェリズモ唱法』と指導者

《地声》《喉声》《胸声》というような、日本人留学生には受け入れがたいタイプの声を、発声法の形にまとめて指導するためには、指導者が『ヴェリズモ唱法』の発声技術に精通していなければならない。ところが、イタリアの4級レベル、5級レベルの先生には説明能力がなく、声を出し示すしか指導方法はないのだ。先生が出し示した声を真似ることはあっても、その声が『ヴェリズモ唱法』かどうかの聴き分けは、日本人留学生にはその知識がないため、無理だというしかないのである。

5) 『ヴェリズモ唱法』を日本に導入するためには

留学生がそれらしい声を覚えて帰国した場合、日本の先生方の前でその声を披露すれば、《きれいな声ではない》《音楽的な声ではない》と判断され、無視されてしまうことになる。留学中は理論や技術の中で発声勉強をするのではなく、感覚でそれらしい声を覚えるしかない状況にあるから、二期会や藤原歌劇団の先生方に、『ベルカント唱法』と『ヴェリズモ唱法』の声の違いを説明しても、理解が得られるような状

況にはならないのだ。『ヴェリズモ唱法』が日本に伝わらない理由は、留学生の研修能力の良し悪しの問題だけではない、ということである。

89 日本人の勉強体験と留学 ——

1) 日本人の声帯の運動機能

日本の後進の歌い手がオペラ歌手になりたいと考えたとしても、20代中ごろまでは、声帯をきちんとした形で使う声の出し方は、経験できないのである。このことがオペラ留学したとき大問題になるのだ。

イタリアの先生が求める声は『ベルカント唱法』や『ヴェリズモ唱法』の発声法なのだが、日本人の歌い手にはこの2つの発声法は未体験の声であるため、容易にその声を出すことができないのである。無理に先生の声に近づけようとすると、声帯は大混乱に陥ることになる。先生の求める声を出しつづけていると、数週間というスパンで声帯が充血して、風邪に似た症状になる。この兆候がさらに進行すると、声帯の発熱を経験するはずである。この段階に至ると、日本人留学生は声を出すことに恐怖を感じるようになる。声帯は大変に繊細な器官であり、未体験の声の出し方に迅速に対応できるほどには、柔軟な構造にはなっていないからである。

2) 声帯の混乱

日本人は声帯をきちんとした形で使って声を出した経験がないため、日本の音楽大学と卒業後の数年間にわたって指導を受けたとしても、声帯の張力は大変に低いレベルにある。

留学先でレッスン中に先生が手本として出し示してくれる、張力の高い声に近づけようとすると、簡単に横に広がった声になってしまうのだ。理由が分からないままに声を出しつづけていると、声帯が硬直化してしまい、日本人の常識で考えるオペラの声ではなくなってしまうのである。日本人留学生は1回目のレッスンをわずか数十分経験するだけで、この状態になってしまうのだ。ところがレッスン中は常に、

《喋るようにうたいなさい》 **Com`è parlare.**

《自然な声でうたいなさい》 **Com`è naturale.**

と、先生方は指導をしているのだ。

3) レッスン室での混乱

日本人留学生は声帯の混乱を経験すると、精神的な面でも、現実問題としても、立ち向かえないほどに落ち込んでしまっているが、その現実と指導の言葉との違いをどのように考えればよいか、が全くわからなくなってしまうのだ。質問をすれば、先生は説明に替えて、さらに声を出し示すという具合で、一向に問題の解決にはならないのである。

4) イタリア人の常識的な声の出し方と留学生

イタリア人の歌い手であれば、常識的な声の出し方であるから、先生は初歩的な指導をしているつもりなのである。先生の常識では自然な形でレッスンを始めようとしているにすぎないのだが、レッスンの入り口ですら、日本人留学生にはこれだけの混乱が起きてしまうのだ。本格的な勉強の入り口に到達するまでに、どれだけの時間が必要になるかを考えると、先生は一举に指導する気持ちが萎えてしまうのである。

5) 日本人留学生

日本人留学生の大半は、1 回目のレッスンを 1 時間受けるだけで、勉強不能に陥ってしまうと考えてよい。イタリアの習慣では 1 週間に 2、3 回のレッスンを受けることになるが、数週間経過すると、日本人の声帯は完全に動きが止まってしまうのだ。先生は指導する気持ちを失い、留学生は日本で教わった声の出し方に返してしまうので、1 ヶ月後の留学生活は、先生のレッスン室で歌の練習を繰り返すだけになってしまうことになる。レッスンに通っているから勉強しているのだ、と説明されても素直に受け止めることができないのは、わたしだけではないだろう。レッスンの入り口と、勉強の始まりを同一視してはいけないのである。

90 日本人の発声勉強 ——

1) 注意点の差

日本人留学生の場合は、発声勉強を始めるときの注意点が、イタリア人の歌い手に比べると 2 倍以上になると考えられる。

日本人留学生は《母音》に取り組むと声帯に違和感があり、よほど注意しなければ、声の混乱を体験するだけで、留学生活は終わってしまうことになる。イタリア語と日本語では声帯の運動能力に大きな差があるからである。

2) 常識と注意点

日本人の場合は、発声勉強を可能にするレベルまで、声の幅を一定に保つためには、声帯の張力を高めなければならない。声帯の張力を高くする方法は、発声勉強中は常に声帯を十分に使いきった声にしなければならないのである。だが、日本で教えられている声の常識で判断すると、それは《喉声》や《地声》だということで、受け入れられないのである。日本で身につけたオペラの常識と、留学先のレッスン室での現実の違いを解消する手立てはない、と考えたほうが日本人の留学生活の現実はわかりやすいのである。

3) 《母音》の問題

イタリア人は《母音》の問題は、レッスンの初歩段階では注意点にはならない。それに対して、日本人の場合は重大な注意点になる。《母音》の深さの変化は、次第に深く浅くして、目的とする位置に定めることになるが、受け止め方を間違えると、全く勉強ができなくなるのである。日本人留学生が本格的な発声勉強に入るためには、

《母音》についての常識的な知識と、先生の的確な指導が必要なのである。日本の後進の歌い手は、《母音》については細心の注意を払う必要がある。留学生活が成功するかどうかの分岐点になっているからである。

4) 注意点の違い

イタリア人の歌い手には、発声勉強が始まって、注意点にすらならない《母音》と声の《幅》《張力》の問題が、日本人留学生はレッスンが始まった段階で、全てが注意点になっているのだ。細心の注意を払っても、容易に定まらない《母音》、先生の声を実似ても簡単に広がったり押し出したりしてしまう声の《幅》、先生から求められるオペラの発声にしようとしても、手の届かない声帯の《運動能力》と《張力》という具合で、注意点を絞ることができないのである。

5) 常識の違い

日本で教えられているオペラの常識が、留学先での勉強を困難にする理由になっていることは、日本には全く伝えられていないのである。このことについて留学経験者が発言すれば、日本の先生方の指導を全面的に否定しなければならないのだ。単にオペラ歌手の立場を消されるだけで終わってしまうのでは、何のための留学だったのかということになる。

日本人が留学先で声帯を使いきった発声にするためには、日本で教わった全てを捨て去らなくてはならないのだが、決断力のない人間では、留学と勉強を結びつけることはできないのである。

6) オペラ留学を成功させるための《根気》

日本人留学生は、留学生活を始めた時点で、既にこれだけの差があるのだ。イタリア人の歌い手であれば、常識的なことや考慮する必要のないことにまで、細心の注意を払わなければ、日本人留学生のレッスンは成立しないのである。《根気》の必要性が高くなるのは、十分に理解できるであろう。《根気》は勉強の二大要素に入っていることを思うべしである。

7) オペラ留学の初歩的なルール

イタリアの先生が日本人留学生を指導する場合、イタリア人にレッスンをするときと比べると、はるかに大量の《根気》が必要になる。本来であれば留学生が先生の常識のレベルに近づいて、勉強のできる条件を整えなければならないのだが、日本人留学生にはイタリアの常識を教わる場がないのである。イタリアの先生は日本の常識は全く理解できないので、イタリア人の歌い手に指導するのと同程度の《根気》で日本人留学生を指導することになる。イタリアと日本の常識の差を埋める手立てのないままに指導をすれば、緊張感のあるレッスンは数週間で消えてしまうことになる。日本人に発声指導をしている先生方は、日本人留学生の勉強態度、研修能力については多くの経験があるので、同じ光景が繰り返されたと思うだけである。そのような例は、枚挙に暇がないのだ。

91 日本人留学生と先生の倫理観 ——

日本人留学生が《母音》の勉強に取り組んだとしても、《e》と《o》の母音の深さの変化を初歩段階の発声勉強に必要なレベルまで使い分けするためには、半年以上の期間が必要であることは既にふれている。使い分けを説明するのではなく、声を出し示すだけでは、日本人留学生がその声を真似て勉強したつもりになったとしても、不思議なことではない。帰国すると手本になる声がないため、一挙に発声が崩壊してしまうのである。

日本の音楽大学で教わった声の出し方や、声の価値に対する常識が勉強の妨げになって、さらに時間が必要になる事態に陥るのが一般的なのだ。ほとんどの留学生は、どうやっても理解できないなどと悩みながら、1、2ヶ月間レッスンに通った時点で、日本で教わった発声に返してしまうのだ。『ベルカント唱法』の2大要素の1つである《母音》の問題にふれることは、この先は全くなくなっているのである。

この段階に至ると、留学生自身の能力だけでは精神の緊張を維持することは困難になり、精神活動は明らかに不活発になる。留学生活開始とともに体感する、時差の疲れや習慣の違いなどもあって、次第に精神の快活さを失っていることすら、気がつかなくなっているのだ。

オペラ歌手になることが見込まれるイタリア人の歌い手であれば、2、3ヶ月で通過する初歩段階の勉強を、完成の見込みがないままに先生が待てるかどうか、が日本人留学生には重大な問題になる。指導能力の高い先生は、指導者の常識と倫理という問題があるので、待てないと考えておかなければならないのである。

1級レベル、2級レベルの指導者の下には、すばらしい素質をもった歌い手が随時集まってくる。次第に覇気が薄れて反応が鈍くなり、指導に時間と手間のかかる留学生よりも、迫力のある勉強に取り組めるイタリア人の歌い手に指導の重点が移るのは、先生の選択肢としては当然のことである。

出来の悪い歌い手を辞めさせるのは、指導者自身の指導能力の低下を防ぐ意味でも大切である。また、指導者の倫理としても当然の行為である。それがイタリアのオペラに携わる全ての人間の常識だからである。

あとがき

発声法の本を執筆するためには、イタリアのオペラ関係者が常識の範囲だ、と考えている全てを書き起こすだけではなく、オペラ中進国や後進国の常識にまで言及して、そのことを学問のレベルまで深くしなければ、発声法の教科書にはならない。

私は 40 代と 50 代のほぼ 20 年間をかけて『オペラ読本』を上梓した。イタリアの発声法が何からできていて、何を目標に勉強すればよいかを日本人に説明するためには、それだけの時間が必要だったということである。

イタリア以外の、スイスやオーストリアで発声法に関する本が出版され、日本にも紹介されている。それらの本は、イタリアオペラをレパートリーにするオペラ歌手を育てるためのものではないので、問題にする必要性は全くない。どこの国の歌手であろうとも条件は同じであるが、ヨーロッパの劇場に必要とする歌唱レベルのオペラ歌手を育てるためには、『ベルカント唱法』と『ヴェリズモ唱法』だけが必要なのである。

オペラ歌手を目指す若者へ

日本のオペラ界をグローバル・スタンダードで語れるようにするために

もくじ (細目)

はじめに	4
1 発声法の解説書	4
1) 『発声理論』は全ての基準	4
2) 解説書と勉強内容	5
2 『ベルカント唱法』と『発声理論』の関係	5
3 『ベルカント唱法』とロシア、東欧の言語	6
4 『ベルカント唱法』と《平面言語》	6
1) 日本の常識と留学生活	7
2) 高度な知的作業を必要とする発声法の移入	7
3) 『ベルカント唱法』と《指導法》	7
5 日本のオペラ環境	7
6 日本人と《世界共通語》	8
7 発声練習と技術	9
8 発声勉強と年齢	9
1) 年齢の条件	9
2) オペラの勉強と《第2の発声勉強》	9
3) 《第2の発声勉強》を経験しないオペラの勉強	10
9 オペラ留学と勉強の入り口	10
1) 発声勉強を始めるためには	10
2) 日本とイタリアの常識の違い	10
3) 日本での勉強体験は全て忘れる	10
4) 不合理な勉強体験の捨て方	11
5) 価値判断の停止と精神力	11
6) 留学は最初の先生が大切	11
7) 異変を感じた場合	11
8) 勉強の切り替え	12
9) 知的レベルの高い人が必要	12
10 発声技術の伝達と日本の実情	12
1) 留学未経験者には『ベルカント唱法』は理解不能である	12

2)	節度のある指導が求められる	13
3)	イタリアへのオペラ留学	13
4)	イタリアへのオペラ留学の評価	13
5)	ドイツ、オーストリアへのオペラ留学と音程	13
6)	ドイツ、オーストリアへのオペラ留学と評価の理由	14
7)	各国の『ベルカント唱法』	14
8)	留学経験者が勉強方法、指導内容を伝えていない	14
9)	声の安定は勉強の始まり	14
11	日本の音楽大学とイタリアの国立音楽院の指導内容	15
12	指導能力の実体	15
1)	日本の音楽大学	15
2)	《世界共通語》と日本の先生	15
3)	イタリアの国立音楽院の先生	16
4)	イタリアの国立音楽院と学生	16
13	ヨーロッパの歌劇場における、オペラ歌手の選出基準	16
14	イタリアのオペラ歌手の条件	17
15	歌劇場と指導者	17
1)	歌い手を紹介する	17
2)	オペラ歌手の声の調整	17
3)	1級レベルの指導者	18
16	日本のオペラ歌手選出の基準	18
1)	オペラ歌手の条件	18
2)	ドメスティック・スタンダード	18
3)	技術力と感性	18
17	歌劇場の役割	19
1)	オペラ歌手と観客の育成	19
2)	新国立劇場オペラ研修所とモーツァルト	19
3)	言い伝え	19
4)	モーツァルトのオペラとオペラ歌手	20
5)	モーツァルトのオペラを勉強する	20
6)	オペラの勉強とモーツァルト	20
7)	日本で歓迎されるモーツァルトのオペラ	20
8)	新国立劇場オペラ研修所の最終コース	20
9)	新国立劇場オペラ研修所研修経験者のオペラ留学	21
18	オペラ歌手の育成	21
19	新国立劇場の上演内容	22

20	観客の育成	22
1)	グラーツ歌劇場と観客育成	23
2)	観客のマナー	23
3)	劇場内	23
4)	大人と若者に同じ上演内容を提供する	23
21	出演回数の多寡とオペラ歌手	24
1)	トップクラスのオペラ歌手	24
2)	中堅クラスのオペラ歌手	24
3)	デビューしたばかり、または、新人のオペラ歌手	24
4)	グラーツ歌劇場の場合	24
22	グラーツ歌劇場とオーディション	25
1)	ウィーン国立歌劇場	25
2)	グラーツ歌劇場	25
3)	オーディションの内容	25
4)	グラーツ歌劇場の役割	25
5)	安定した現役生活	26
23	オペラ歌手と訳語の関係	26
1)	訳語が声帯に与えるストレス	26
2)	訳語と発声法	26
3)	訳語と現役生活	26
24	日本語訳について	27
25	スカラ座	27
26	新国立劇場の実態	28
1)	情報発信	28
2)	二期会や藤原歌劇団の出演者と新国立劇場	28
3)	後進のオペラ歌手への真摯な態度	28
4)	文化庁と新国立劇場	28
5)	文化庁と引越公演	29
6)	オペラ後進国から中進国へ	29
27	新国立劇場とオーディション	29
1)	オペラの性質と《世界共通語》	29
2)	オペラの常識を日本的な内容から、世界共通の常識に転換	30
3)	二期会や藤原歌劇団と一線を画すことで、新国立劇場は本来の機能を発揮することが可能になる	30
4)	文化レベルの違い	30
5)	文化国家の表明	30

6)	オペラを日本の文化にすることができる	30
7)	オペラの上演方法を世界共通にすることが可能になる	31
8)	音楽稽古や舞台練習とオペラ歌手	31
9)	レパートリーシステムの採用が可能になる	31
10)	舞台練習を効率よく進めることができる	31
11)	オーディションの段階で標準演出の知識まで求めることが可能になる	32
12)	イタリアの最下級レベルの劇場の場合	32
13)	レパートリー制の導入が可能になる	32
14)	歌劇場で必要とする声が、後進の歌い手に理解できる	32
15)	今日まで考えられていた日本人の限界はなくなる	33
16)	オペラ留学しても《世界共通語》が理解できない理由	33
17)	《世界共通語》に参加する	33
18)	留学先でのオペラの勉強が容易になる	33
19)	勉強方法が大幅に変化して、合理性の高い内容になる	33
20)	先生の役割と限界を明確にすることができる	33
21)	学閥・人閥の停止	34
22)	先生方の指導能力の区分けが可能になる	34
23)	有力な先生との近しい関係を作る必要がなくなる	34
24)	後進の歌い手は意味のない勉強をしなくてもよくなる	34
25)	指導と評価の役割分担が明確になる	35
26)	オペラ歌手の選出過程に、外部の声を入れることで（二期会や藤原歌劇団の関係者とは違う考え方。別の価値観、という言葉に置き換えてもよい）平均的な日本人の価値観を反映させることが可能になる	35
27)	劇場関係者の役割と責任が明確になる	35
28)	NHKについて	36
1)	NHKの基本方針	36
2)	NHK職員の感性	36
3)	知名度の高さと低歌唱能力というアンバランス	36
4)	プロとアマの区別ができないNHK職員の知性	37
5)	組織の暗部	37
29)	指導能力と指導の場	37
1)	長期現役経験者の指導能力	37
2)	指導の場	37
3)	長期現役生活経験者のプライド	38
30)	イタリアの国立音楽院	38
31)	指導能力の維持	38

32	日本の後進の歌手の実情	39
33	基本技術と《勉強適齢期》	39
	1) 《勉強適齢期》	39
	2) 筋力弛緩期	39
	3) 25歳以前の声の信用度	39
	4) 基本技術の完成と現役生活	40
	5) デビュー適齢期以前の問題	40
34	オペラ歌手のデビュー	40
35	筋力弛緩期と発声勉強	41
36	日本人の筋力弛緩期	41
	1) イタリア語と日本語の張力の違い	41
	2) 楽器と同じ条件を整える	42
37	美しい日本語と張力	42
38	発声指導と運動	42
	1) 運動と発声・声帯の保護	42
	2) 指導の手本	43
39	持論、持説と勉強	43
	1) 持論、持説の弊害	43
	2) 音楽大学在学中は理解不可能	43
	3) 発声の修正は可能か	44
	4) 発声勉強の修正	44
40	勉強の実体と環境	44
	1) 勉強の環境	44
	2) 日本での勉強経験では理解不能	44
	3) 結果を求める日本の実情	45
	4) 間違いの始まり	45

息のことを取り上げて説明してみたい。

41	《呼吸法》と発声指導	46
42	息と音楽表現	46
43	練習曲と息の関係	47
	1) 呼吸法は日本独自	47
	2) 『ベルカント唱法』と息の関係	47
	3) 練習曲	47
	4) 《母音》の扱い方と息の量	47

44	《ヴァッカイ》	48
1)	練習曲と基本技術	48
2)	発声勉強を始めると同時に《ヴァッカイ》の勉強に取り組む	48
3)	《第2の発声勉強》と基本技術	48
4)	基本技術と歌手生命の限界	49
5)	技術習得のプロセス	49
6)	指導者の能力と歌い手	49
7)	オペラ中進国、後進国からの留学生と先生	50
8)	抛りどころを求める発声勉強	50
9)	条件に恵まれたイタリア人のオペラ歌手	50
10)	技術の伝承	51
11)	練習曲を経験しないタイプのオペラ歌手	51
12)	説明する必要性のない技術の使い方（私自身の体験例）	51
13)	《ヴァッカイ》の勉強を始める年齢	52
14)	イタリア人が《ヴァッカイ》の勉強を始める年齢	52
15)	イタリア人以外の《立体言語》圏の歌い手が《ヴァッカイ》の勉強を始める年齢	52
16)	《ヴァッカイ》を利用して《平面言語》から《立体言語》に変換	52
17)	日本人が《ヴァッカイ》の勉強を始める年齢	53
18)	日本人留学生の指導者との出会い	53
19)	日本人の研修能力	53
20)	日本人と練習曲	53
21)	日本人とレチタティーヴォ（叙唱）	53
22)	《母音》と《音域》を基本技術にする	54
23)	イタリア人は技術の調整	54
24)	素質の優れたイタリア人	54
25)	すばらしい声	55
26)	イタリア以外の《立体言語》圏の歌い手が《ヴァッカイ》の勉強と訓練をする	55
27)	《平面言語》圏の歌い手（日本人も含む）が《ヴァッカイ》を勉強する目的	55
28)	《母音》と言葉	55
29)	練習曲とレッスンの時間	56
30)	練習曲と歌い手	56
31)	《ヴァッカイ》を発声勉強に組み込む	56
32)	新国立劇場オペラ研修所と練習曲	57

33) 新国立劇場合唱団にも練習曲は必要	57
34) 日本に伝わっていない《ヴァッカイ》の勉強方法	58
35) 練習曲の利用方法	58
36) イタリア人の《ヴァッカイ》の取り組み方	58
37) ロシア、東欧などの《立体言語》圏の場合	59
38) 練習曲に取り組む心得	59
39) 日本人の《母音》の入り方	59
40) オペラ留学のルール	59
41) オペラ留学のルールと日本人	60
42) 《母音》の説明と指導	60
43) 《母音》と訓練	60
44) 《a》の母音から始める	60
45) 《o》の母音を勉強する	61
46) 日本の場合、常識の変換からはじめる	61
47) 自然体の声に返す作業からはじめる	61
48) 声の癖と《母音》	61
49) 《母音》の順番と扱い方	62
50) 発声勉強における《e》の扱い方と性質	62
51) 《u》の母音	62
52) 指導者と《母音》	63
53) 《母音》の常識とイタリア人	63
54) 日本人の《母音》と限界	64
55) 《母音》の使い方	64
56) 声帯の状況と《母音》	64
57) イタリア人以外の《立体言語》圏のオペラ歌手	64
58) ロシア東欧の歌い手の問題点	65
59) 《平面言語》の場合	65
60) 《母音》と声帯の関係	65
61) 《母音》と音程の関係	66
62) 練習曲を利用して《世界共通語》にする	66
63) 日本人の可能性	66
45 《パノフカ》	67
1) 音楽の清潔感と緊張感	67
2) 人間を楽器にする	67
3) 高度の指導能力と理解能力	67
46 発声指導と息の関係	68

1) アリアの勉強と限界	68
2) 基本技術と息	68
3) 息の量と現役生活	68
47 共演者と息の量	69
1) 舞台上のトラブルと解決方法	69
2) 舞台上での息の使い方	69
48 新人のオペラ歌手と息	69
49 リハーサルと声	70
50 指揮者と息の関係	70
51 指揮者と発声技術	71
1) 発声技術とテンポ	71
2) 音楽上のトラブルの大半は指揮者の責任	71
3) 技術の使い方と声のコントロール	71
4) 指導者と技術	72
52 指揮者と経験	72
53 指揮者のデビュー	72
1) 指揮者になるプロセス	73
2) リハーサル中の指揮者とピアニスタ、オペラ歌手の関係	73
3) 歌唱状況と指揮者	73
54 オペラ歌手デビューと指揮者	73
55 《呼吸法》	74
1) 日本人と《呼吸法》の関係	74
2) 《呼吸法》とイタリアの常識	74
3) 留学経験者と息	74
56 日本の指導法	75
57 解説書	75
58 『発声理論』と解説書	76
59 解説書と《指導法》の関係	76
60 『発声理論』の伝承	77
1) 長期現役経験者の責任と義務	77
2) 『発声理論』の消滅	77
61 『発声理論』の継承者と弟子	77
1) 節度のある指導	78
2) 指導の責任	78
3) 歌い手に必要とする指導者	78
4) 指導内容と歌い手の状況	78

5) 職人タイプ	79
62 解説書と執筆の位置	79
63 《音域》の説明	79
64 《母音》の説明	80
65 母音と発声勉強	81
66 日本語の母音	81
67 指導能力と弟子	81
1) 指導能力の理解	81
2) 歌い手の自立	82
68 基本技術と現役経験年数	82
1) 指導者の現役経験年数の区分け	82
2) 勉強内容の違い	82
69 素質のレベル	83
1) 素質の違い	83
2) 素質の勉強	83
70 常識のレベル	83
1) オペラ先進国、中進国、後進国の常識の違い	83
2) 日本人留学生とイタリアの常識	84
3) イタリアの常識の習得方法	84
4) イタリア人の常識を実体験する	84
71 完全無窮なるオペラ留学	85
1) オペラ先進国と日本	85
2) オペラの常識を高める	85
3) 時間を無駄にしないオペラ留学	85
I、日本で教わった、あらゆることからの決別	85
1) 留学経験者の勉強体験話の限界	86
2) 勉強に入るための準備	86
3) 日本オペラ界の仕来りから離れる	86
II、先生は自分で選ぶ	87
1) 先生の情報	87
2) 日本人留学生が先生を探す	88
3) 留学期間の設定	88
III、教える言葉は厳守する	88
1) 先生の教えを守る	88
2) 先生の人格	88
3) 本格的な勉強が始まるまでの期間	89

4) 忍耐力と集中力	89
5) 私の経験	89
IV、勉強中は結果を求めない	89
72 私自身の勉強体験	90
I、日本で教わった、あらゆることからの決別	90
1) 決別	90
2) 日本で教わった発声は捨てる	90
II、先生は自分で選ぶ	90
I) 先生	90
2) 先生の違い	91
III、教える言葉は厳守する	91
IV、勉強中は結果を求めない	91
73 招聘する先生と常識	92
74 1級レベルの先生が行う指導	92
1) 説明能力	92
2) イタリア人の場合	92
3) 勉強の出発点	93
75 勉強内容と舞台	93
76 テノール歌手	93
1) 勉強に入るための作業	93
2) テノール歌手の技術量	94
3) テノール歌手と常識	94
4) プリマ・ドンナとプリモ・ウオーモ	94
77 作曲家とオペラ歌手	95
78 新作オペラとオペラ歌手	95
79 バリトン歌手	96
1) バリトン歌手と年齢の関係	96
2) バリトン歌手の声と役割	96
3) バリトン歌手の声域	96
4) バリトン歌手の技術力	97
5) 恩師ドメニコ・マラテスト先生	97
80 《平面言語》と声帯	97
1) 《立体言語》の習得	97
2) イタリアの先生の指導風景	98
81 新人抜擢と受け止め目方	98
1) コンコルソとオペラ歌手	98

2)	新人オペラ歌手の判断能力と先生	99
3)	スカラ座と新人のオペラ歌手	99
4)	常識の変化と現実	99
5)	使い捨てされる後進の歌い手	99
82	解説書と先生の実験	100
83	指導の要点	100
84	発声勉強と《根気》	101
1)	指導内容	101
2)	指導時間	101
3)	《根気》の必要性	101
発声勉強と注意点の関係について		
85	イタリア人の場合（イタリア人以外の《立体言語》圏の歌い手についても）	102
86	《母音》の数と発声勉強	103
1)	時間の経過とともに、間違った発声に入りやすくなる	103
2)	発声勉強に無駄な時間を掛けると、集中力の維持に問題の起きる危険性が高くなる	104
3)	《勉強適齢期》からはみ出してしまう、という状況が考えられる	104
4)	発声勉強を失敗してしまう大きな理由になることが考えられる	104
5)	勉強のプロセスでのマイナス面は、オペラ歌手としての価値を下げる	105
6)	出会いの不運	105
87	イタリア人の発声勉強における注意点	105
1)	イタリア人の声帯の張力と声の密度の関係	105
2)	《母音》の使い分け	106
3)	声帯の機能と《音域》	106
4)	聴き覚えた声と表情のある声	106
88	日本人の場合（日本人以外の《平面言語》圏の歌い手についても）	106
1)	日本人の常識のレベル	106
2)	声の価値	107
3)	『ヴェリズモ唱法』と日本の常識	107
4)	『ヴェリズモ唱法』と指導者	107
5)	『ヴェリズモ唱法』を日本に導入するためには	107
89	日本人の勉強体験と留学	108
1)	日本人の声帯の運動機能	108
2)	声帯の混乱	108

3)	レッスン室での混乱	108
4)	イタリア人の常識的な声の出し方と留学生	108
5)	日本人留学生	109
90	日本人の発声勉強	109
1)	注意点の差	109
2)	常識と注意点	109
3)	《母音》の問題	109
4)	注意点の違い	110
5)	常識の違い	110
6)	オペラ留学を成功させるための《根気》	110
7)	オペラ留学の初歩的なルール	110
91	日本人留学生と先生の倫理観	111
	あとがき	112

『オペラ歌手を目指す若者へ』 大岩道也著 (124 ページ)

この文章は以下の目的をもって作成したものである。

- 1 文化庁のオペラ芸術行政を変更して、世界共通の価値基準にする。
- 2 新国立劇場をヨーロッパ並みの国立劇場の運営内容にする。
- 3 新国立劇場の上演活動を通して、日本人オペラ歌手の育成を図る。
- 4 新国立劇場オペラ研修所の機能を強化して、国際間に通用するオペラ歌手を育て上げる。
- 5 NHK の日本オペラ界に対する方針の変更を求める。

参考文献

- 1 『オペラ読本』
- 2 『ああ・オペラ』（出版予定） 大岩道也著
ページ
《コモ湖に遊ぶ》 50～57
《スカラ座はどこへ》 81～90
《木彫工房》 102～117
《引越公演》 139～176
《汗馬の労》 177～206
《幸運のパン》 207～227
《オペラ芸術考》 228～248