

歌唱旋律の変化にみる歌劇《シモン・ボッカネグラ》改訂の劇作法  
— 詩行韻律と音楽の関係性を中心に —

林 いのり

本論文は、19世紀のイタリア・オペラ界を代表する作曲家、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813–1901、以下ヴェルディ) の歌劇《シモン・ボッカネグラ *Simon Boccanegra*》(1857, 1881) の劇作法を、改訂における歌唱旋律の修正から明らかにするものである。

歌劇《シモン・ボッカネグラ》(以下、《シモン》)には、2つの稿が存在する。1857年にヴェネツィアのフェニーチェ劇場で初演された57年稿と、1881年にミラノのスカラ座で初演された81年稿である。改訂されたのが57年稿の初演から24年後の最晩年のことであり、台本作家も異なることから、両稿の研究は劇作法の変化を活発に論じてきた。

しかしながら、先行研究は《シモン》の作品的な特徴である以下2点について、検討の余地を残している。1点目は、《シモン》の音楽的特徴として19世紀当時から指摘されてきた「朗唱的 declamato」な歌唱旋律の書法である。多くの研究が、改訂によって大部分の歌唱旋律が修正されたことを指摘してきたが、楽曲形式やオーケストレーションの分析とともに部分的に言及されることが多く、歌唱旋律の書法を主眼に置いた研究は為されていない。

2点目は、改訂稿という性質上、81年稿の中に新旧の音楽・詩行が混在していることである。各稿の台本作家ピアージェ(57年稿)とボーイト(81年稿)は、対照的な作風の詩人であり、制作へ関与する姿勢も大きく異なっていた。音楽についても同様に、改訂された箇所は、修正の度合いや手法が様々に分かれている。つまり、改訂にはヴェルディの「何を」「どのように」修正するべきか、という選択が反映されており、その選択基準は、混在する新旧のテキストに共通項を探ることで論じられる必要がある。

本論文は、台本詩行と歌唱旋律の関係性を主な分析観点とし、上記2点の課題の克服を試みた。まず、81年稿における修正の程度が異なる「層」の扱いについては、台本詩行の修正を基準とし、音楽のみ修正された箇所、台本の一部を修正した箇所、台本を新しく書き換えた箇所を区別して分析を行った。また、歌唱旋律の変化の実態については、詩行韻律の強音節が歌唱旋律上にどのように反映されているかを表す「音楽アクセント」を基準に分析することで、両稿の書法の相違を具体的に示した。

序章では、両稿の成立過程や初演時の受容を比較し、台本作家の関与をはじめとする制作過程の差異や、歌唱旋律に対する当時の評価を確認した。また、各稿の台本作家ピアージェとボーイトの用いた詩行韻律を確認し、後者が追加・修正した箇所の韻律が大幅に変化していることを示した。更に、歌手の選定に関するヴェルディの意見や、初演時の批評を比較し、81年稿では、歌詞を明確に発音し、言葉の表現を重んじる歌唱が評価されていることを指摘した。これらの結果から、本論における分析の前提として、「朗唱」的な歌唱旋律の変化は、言葉の表現、即ち詩行韻律の変化と密接に関わっていると仮定した。

第1章から第3章では、詩行韻律と歌唱旋律の関係性を異なる観点から論じている。第1章では、台本詩行の韻律や「音楽アクセント」について、本研究の定義と分析方針を示した。その上で、歌唱旋律のみ修正された箇所と、詩行と音楽の両方が修正された箇所をそれぞれ分析し、詩行韻律と「音楽アクセント」の関係性の変化を論じた。

第2章では、詩行韻律と楽曲形式の関係に視点を移し、楽曲形式の変化と歌唱旋律の修正の関連性を論じた。楽曲形式の変化を測る基準として、パワーズ Harold Powers らが提唱した19世紀イタリア・オペラの「定型 *la solita forma*」の概念を用い、改訂により「定型」が変形された場面と、「定型」を維持しつつ修正された場面における、詩行韻律と歌唱旋律を分析した。書簡等の資料から楽曲形式が変化した目的と作業過程を明らかにし、詩行韻律の変化と音楽の変化を時系で追うことにより、改訂における「定型」の変形が持つ意味や、詩行韻律の変化と歌唱旋律の変化に有機的な繋がりを示した。

第3章では、第2章までの分析結果を踏まえつつ、オーケストラ声部や視覚的効果といった、オペラを構成する諸要素と歌唱旋律の関係性を比較した。前2章の「言葉をどのように歌うのか」という観点に加え、オーケストラの音や視覚的効果と融合した時の「音」として「どのような声で歌うのか」に焦点を当てた分析により、改訂稿で目指された歌唱表現とはどのようなものであったかを論じている。

全体の分析結果を統合すると、57年稿と81年稿の歌唱旋律には、詩行韻律や言葉のアクセントに沿った歌唱—所謂19世紀当時の定義による「朗唱」性—が共通するが、その用法に差異が見られる。81年稿では、音楽アクセントが抑制された散文調の歌唱旋律が、3つの用法で用いられていた。即ち、①劇的に重要な場面における、緊張感を演出する用法、②「開いた楽節」を構成する一要素としての用法 ③散文調の抑揚と拍感の弱い伴奏を組み合わせることで、歌手の表現の余地を広げ、「リアルな」口調を演出する用法、である。これらの3つの用法には、劇的に重要な場面で、言葉の発音や声の響きを際立たせる効果が共通している。詩行韻律の変化、歌唱旋律の音型の変化、楽曲形式の変化、オーケストラ声部を含めた「音」の設計の変化はすべて、劇的状況に応じた歌唱表現を「書き分ける」ことに繋がっていたのである。

以上のように、本論文は、歌唱旋律と詩行韻律の関係性の変化から57年稿と81年稿における書法の差異を具体的に示し、修正の目的・経緯と手法を関連づけることで、改訂の劇作法を明らかにした。81年稿は、ヴェルディとボーイトが、台本詩行と音楽の両面で劇的に効果的な表現を目指した作品であり、ヴェルディの劇作法は、ボーイトの詩行を生かしつつ、明確な基準のもとに歌唱表現を「書き分ける」という書法に現れていた。このように音楽的・演劇的な推進力の要に「歌唱」を置く劇作法は19世紀イタリア・オペラの伝統を継ぐものである。その面で、《シモン》は伝統を受け継ぎ発展させようとする最後の作品群の幕開けに位置付けられるだろう。