

バリトンについての一考察

モーツァルト、ヴェルディ他に聴く
バリトンの魅力と個性

関 口 信 雄

はじめに

私は1976年に二期会に所属し、第一回リサイタルを開催してから今日まで、本学における教育活動と平行して、三十年を越すバリトン歌手としてのキャリアを積んできた。

声楽というジャンルは、楽器奏者のように当人が楽器を選ぶことができない。ピアニストもバイオリニストも幸運と資金しだいで、自分に最適な楽器を手にすることが可能である。一方声楽家はいかなる大金を支払っても、声という楽器を買い換えることはできないのだ。と、ここまでは巷間言われることではある。より正確に言うならば、声楽家のほとんどは、楽器はおろか、その声種すら個人の自由にはならないのである。

私自身、輝くようなテノールに憧れようが、海の底から湧き上がるようなバスに恋焦がれようが、それは夢のまた夢。私は生涯バリトン歌手なのである。

ある日この現実気づいた時、声楽家という宿命の不可思議さに、あらためて感動したことを覚えている。気取った言い方を許されるならば、それは正に神に与えられた声であり、一切交換の効かない運命共同体なのだ。言いかえるならば、バリトンという声が、逆に私の人格や個性を形成してきたとも言えるのである。

今回の一論を通じ、バリトンという声について再考し、今後の残された声楽研究の糧となることを願うものである。

第一章 声種におけるバリトン

音楽用語の中に「バリトン」という語句は三つある。一つは、今回のテーマである声楽用語。残る二つは、古楽器に属する弦楽器と管楽器の楽器名である。

弦楽器の「バリトン」は弓奏弦楽器の一種で共鳴弦を持ち、これを弾いて演奏する。音楽史のある部分においてのみ光が当たったが、共鳴、調弦、奏法等の問題が多く、オーストリア地方とドイツの一部以外ではほとんど普及せず、19世紀には姿を消した。ハイドンもこの楽器のために作曲したという記録が残っている。

管楽器の「バリトン」は、現在も吹奏楽の世界で使用されているので、管楽器関係者の中では「バリトン」というとこちらをイメージするかもしれない。一般にユーフォoniumと呼ばれる楽器の一族で、ソロを担当することはほとんど無く、和音楽器として使われることが主である。

声楽におけるバリトンという声種について

Baritone (英) Baryton (仏) Bariton (独) Baritono (伊)

ちなみに、声楽の男声と女声の声区の一般的表記は下記のようなになる。

女声 ソプラノ

メゾソプラノ

コントラルト

男声 テノール

バリトン

バス

以上が基本であり、音色や音域、あるいはキャラクター等の物差しで、より細分することもある。これについては後で記す。

バリトンは、古くは15世紀から合唱パートの一声部として扱われ、高音のテノールと低音のバスに対する当時の評価に比べると、中間音域という理由からか、その扱いはかなり冷淡なものであったと言わざるを得ない。

声楽全般におけるこの傾向は18世紀まで続くことになる。

バリトンという語句のルーツは、ギリシャ語の *barytonos* あるいは *barys* に由来し、その意味は「深々とした共鳴」「重い声」であり、男声の声区の中で最もスタンダードな音色である。なお男声を二分して表記する場合は、バスとして区分されるのが通常である。

音域は最大限で ${}_1A$ から g^2 あたりで、コーラスでは、それよりやや低めが目安となる。

バリトンの守備音域は上下についてかなり広がりがあり、上よりのハイバリトン、下よりのバスバリトンという細分化した呼称もある。

現実には、声楽家のプロフィール記載にもバリトン・バスと、両方を記すようなケースも多い。故に、論中でもバスとバリトンがオペラ配役等で混然となっていることをあらかじめ記しておく。

私個人の演奏経験を例にとっても、レオンカヴァッロ作曲のオペラ「道化師」におけるシルヴィオ役では最高音が g^2 であり、バリトンとしての最高音域に入る。また、同オペラでトニオ役が歌うアリア「Prologo」ではそれ以上の音域が必要とされ、これは確実にテノールの守備範囲に入る。これとは逆に、ヴェルディ作曲の「REQUIEM」におけるソロで ${}_1A$ まで歌った経験があり、これはまさしくバスの持ち場であろう。

このように、バリトンであっても曲目や演目によっては常識的なバリトン音域を大きく広げた演奏能力が必要になる。これは、男声にあってバリトンのみに課せられた条件と言えよう。

音域による区別の他に、音色や個性による相対的な区別法もあり、その代表的なものを記すと、リリック、ドラマティコ、キャラクター、ブッフオ、マルタン等がある。

「リリック」とは文字通り抒情的なバリトンのことで、比較的高音域を得意とし、カンタンテな歌唱スタイルを持つ。オペラ以外の声楽分野である歌曲の世界で活躍するのがリリックバリトンであり、ドイツ系及びフランス系のバリトンにも数多くの名歌手がいる。

「ドラマティコ」は劇的な表現力を持ち、当然ながら声量も必要とされ

る。後に記すヴェルディのオペラ等には欠かすことのできないバリトンである。

「キャラクター」とは、バリトンの変幻自在な音色と広い音域を用い、とりわけオペラの配役の中で、極めて個性的な歌唱を可能としたスタイルの呼称である。人間の持つ複雑な心理状態や、屈折した性格、又、逆にコミカルで喜劇性のある役どころ等の歌唱表現を得意とし、多分に歌手の演技力に負うところ大である。

「ブッフォ」は、ロッシーニやドニゼッティ等のイタリアオペラやモーツァルトのオペラブッファ等で活躍する。コミックな演技と歌唱が要求されるもので、例えばロッシーニ「セヴィリアの理髪師」のバルトロやモーツァルト「ドン・ジョヴァンニ」におけるレポレロ役などが好例である。アジリタ (Agilita) と呼ばれる極めて軽快かつ複雑なパッセージを歌う技術や、早口競争のような歌唱技術を駆使し、コミカルな演技も加わって、主役を食ってしまう存在にも成りえるほどの個性を持っている。

「マルタン」と言う呼称は、十八世紀から十九世紀にフランスで活躍した歌手名に由来しており、声の特徴は所謂ファルセット唱法であった。巷間、ファルセットは裏声と混同して誤解されるが、しっかりとした支えと共鳴による発声は、裏声とは全く別物である。

胸声を使わない柔らかな音色とテノールに近い音域を特徴としており、当然ながらフランス歌曲の世界を中心に、そのスタイルは受け継がれている。

第二章 イタリアオペラとバリトン

オペラ創成期

オペラにおいてバリトンが脚光を浴びるのは遅かったが、これには理由がある。初期のオペラを彩ったのは女声のソプラノ、男声のテノールそしてカストラートであった。

オペラが、約400年前のイタリアはフィレンツェにおいて、古代ギリシャ劇の復興という芸術活動の中から誕生したというルーツは周知のこと

であるが、最初期については確実な楽譜も上演の記録等も無く、音楽史にその名を確実に残すのは、1600年のペーリとカッチーニの共作とされる「エウリディーチェ」、1607年のモンテヴェルディの「オルフェオ」あたりからである。その後、モンテヴェルディの成功はオペラという新しい舞台芸術を全イタリアに広げていった。モンテヴェルディの最後のオペラは1642年の「ポッペアの戴冠」であるが、この時代の最高傑作ともいわれ、名実共に、その後のイタリアオペラ隆盛の基礎となった。以後、イタリアオペラは当時のヨーロッパ諸国へ広がりを見せる。

イタリアオペラはドイツ文化圏でも聴衆に人気を博し、ウィーンやミュンヘン他の都市でも多く上演され、イタリアオペラが書けない作曲家は作曲家にあらずというほどの大ブームを巻き起こした。その例として、当時を代表する巨匠ヘンデルも、同じくイタリアオペラ隆盛のロンドンを拠点に多くの作品を残し、現在は古典歌曲として歌われる作品等に、その名残を聴くことができる。

このオペラ初期における魅力の要素は、歌手であり声である。高音の華麗な魅力を駆使し、カストラートが一世を風靡した時代でもある。カストラートとは去勢された男性歌手で、その音域は女声高音域に匹敵した。カストラートによる絢爛豪華な超絶技法を駆使して歌うスタイルは聴衆に好まれ、爛熟した嗜好に迎合した当時の作曲家によって多くの作品が生み出された。カストラートの代表的人物はファリネッリ (Carlo Broschi-Farinelli 1705-1782) である。

18世紀に至るこの時代のオペラを総称してバロックオペラと呼ぶが、華麗な音楽スタイルと絢爛豪華を極めた舞台演出でオペラ史上に大きな足跡を残し、次なる展開へと続いていくことになる。

モーツァルトオペラとバリトン

イタリアを中心に、ドラマの充実か、はたまた声の饗宴かというような論争が巻き起こっている頃、ドイツ・オーストリア圏からモーツァルトがオペラの表舞台に登場する。

モーツァルトのオペラをイタリアオペラの範疇で括るわけにはいかないが、三大オペラをはじめ、モーツァルトオペラはイタリア語のテキストに作曲されたものが多く、当時のオペラ界がイタリアを中心に動いていた証でもある。ちなみにモーツァルトの作品中で、ドイツ語テキストによる代表的作品が「魔笛」である。

18世紀前半までのオペラでは、男声のキャラクターの大勢はテノールとバスに固定されていた感が強い。役柄を大別すると、高音域のテノールは若き王子や貴族、国を救う英雄、あるいは恋に焦がれる青年等と相場は決まっており、その作品の主演を一手に引き受ける場合が多い。低音域のバスは、年老いた君主、高僧、父権の象徴といった役どころが主で、重要な脇を固めるポジションにあった。

18世紀後半に、モーツァルトが主演級にバリトンを起用したオペラを発表すると、当時の批評家や観客には、かなり奇異に受け取られ、辛辣な評価を受けたということが伝えられている。テノールを差し置いて、しかも中間音域のバリトンがオペラを中心となることは、当時としては革命的な新手法だったのであろう。

しかし、結果としてバリトンは、それまでに無い男声キャラクターを構築し、オペラそのものの表現力や芸術性を、より多彩で奥行きあるものに変えていくことになる。モーツァルトを、オペラ史上最高の作曲家とする論を支える大きな要素の一つとも言えよう。

代表的なモーツァルトオペラにおける主演クラスのバリトン・バスとしては、「フィガロの結婚」のタイトルロールと伯爵、「ドン・ジョヴァンニ」のタイトルロールとレポレッコ、「魔笛」のパパゲーノ、「女はみなこうしたもの」のグリエルモとドン・アルフォンソ等が挙げられよう。中でも「フィガロの結婚」「ドン・ジョヴァンニ」という、モーツァルトの最高傑作と呼ばれる作品では、テノールの役どころは極めて軽く、脇役の範囲を出ないことは注目に値する。

「フィガロの結婚」の男声配役を以下に記す。

アルマヴィーヴァ伯爵 バリトン

フィガロ	バリトン・バス
バルトロ	バリトン・バス
バジリオ	テノール
ドン・クルツィオ	テノール
アントニオ	バリトン・バス

以上のように主なキャストはバリトン・バスが占めており、テノールのバジリオ役がせめてもの存在である。

ここで、それぞれのキャストについて声質の個性を分析してみる。

貴族権力を象徴するアルマヴィーヴァ伯爵は、幅広い音域を持つバリトンで、毅然たる風格と共に熟年男性のセックスアピールを、音楽と演技の両面で備えている必要がある。

フィガロ。このオペラの基本理念は、市民階級による権力風刺であり、当時の世評の中では上演禁止騒ぎにまで発展した。その市民階級の旗頭がフィガロである。フィガロに求められる声は大胆で若々しく、ある意味で伯爵を上回るインテリジェンスを擁し、その上に伯爵とは別種の爽やかな色気が必要となる。

以上の重量級二人にブッフオ的なバルトロとバジリオ以下が絡むことで、このオペラの男声陣はすこぶる魅力的なものとなるのである。数ある映像、録音の中にあって、1975～1976に製作されたカール・ベーム指揮、ジャン＝ピエール・ポネル演出のプロダクションでのキャストは理想に近いものとして評価されており、そのキャストは以下の配役である。

アルマヴィーヴァ伯爵　　ディートリッヒ・フィッシャー＝ディスカウ
(Dietrich Fischer-Dieskau 1925～)

フィガロ　ヘルマン・プライ (Hermann Prey 1929～1998)

バルトロ　パオロ・モンタルソロ (Paolo Montarsolo 1925～2006) 他。

次に「ドン　ジョヴァンニ」の男声配役について述べるが、男声陣の声質は以下である。

ドン　ジョヴァンニ　　バリトン

レポレッロ　　バリトン・バス

騎士長	バス
マゼット	バリトン
ドン・オッターヴィオ	テノール

唯一人のテノールであるドン・オッターヴィオは正義感の強い若い貴族であるが、このオペラでの存在感はそれほど重くなく、上演にあたっては才気溢れる新人テノール歌手のデビュー登竜門となるケースもある。

当然ながらこのオペラの男声陣の重要な部分はバリトン・バスの低音域で占められるが、それぞれの個性は際立った違いを見せる。

稀代のプレイボーイであるドン・ジョヴァンニを歌い演じることは、バリトン歌手の念願と言っても過言ではない。その悪魔的とも言えるセックスアピールを表現する為には、完璧に近いオペラ歌手としての資質が求められる。要素としては、張りのある輝くような響きと、女性の心を蕩かすソットヴォーチェのテクニック、加えて、悪行の果てに、燃え盛る炎と共に地獄へ落ちる運命を歌い切るパワー。そして舞台上での必須要素が、全身から溢れる抜群の身体的魅力なのである。

ドン・ジョヴァンニに仕える従者レポレッコ。この役も作品の成否を決める重要な要素となる。主人の権力を傘に悪事に手を染めつつも、一方で自分というポジションを冷静に確保することも怠り無い、単純思考の支配社会とは一線を画すエネルギーな平民である。声に申し分の無いパワーを備えた重量級バリトンが適役である。

騎士長はバスが歌うが、ある意味で特殊な役どころといえる。ドン・ジョヴァンニの刃にかかり命を落とす場面で一度は舞台から姿を消してしまうが、なんと終幕も大詰めで再度登場となる。しかも石像に姿を変え、呪うべきドン・ジョヴァンニを、紅蓮の炎と共に地獄へ引きずり落とすという出番。騎士長を歌うバス歌手の全てがこの場面にかかっている。ドン・ジョヴァンニはもとより、観客までをも、恐怖とこの世のものとは思えぬ威厳で虜にしなければならぬのであるから。地を揺るがすような、という形容詞があるが、そのようなバス歌手しか成功しない。

純粹で純情な田舎青年マゼットは、複雑な心理表現を必要とするもので

はない。澁刺とした若々しいバリトンが歌う。

このように、オペラ「ドン・ジョヴァンニ」の男声低声キャストを並べてみると、確かに作曲当時の大騒動が理解でき、高音至上主義の伝統を一步進めたモーツァルトの大胆さを再認識できる。

資料音源の中で、1954年のザルツブルクでフルトヴェングラー指揮によるものがあるが、ここでドン・ジョヴァンニを歌っているチエーザレ・シエピ（1923～）は理想に近い舞台を見せている。イタリア人らしい響きと舞台映えのする容姿は適役であり、二十世紀のオペラ映像記録としても貴重なものと言えよう。

さて、主流イタリアに目を転じると、18世紀はオペラブッフアとオペラセリアが一時人気を二分していたが、イタリアオペラは、いよいよロマン主義の色彩を強めるベルカントオペラの時代に入っていく。

19世紀、美しい旋律と柔らかな発声を基本とするベルカントの時代を代表する作曲家は、ロッシーニ、ドニゼッティ、ベッリーニの三人である。

この時代のアリアの特徴はカヴァティーナ＝カバレッタ様式と呼ばれ、情緒綿々とした前半部分と、歌唱技法を散りばめた後半部分のワンセット様式である。この時代のオペラ上演の要は歌手であり、とりわけディーヴァ（女神）と称えられるソプラノの人気歌手の存在は大きかった。作曲家が音楽上の理由から作曲したアリアでも、絶大な力を持つ歌手の我儘から、無理やりに、その歌手の魅力をアピールする部分を、仮に作曲家の意に沿わないものであったとしても追補しなければならないという事情すら生まれた。このような時代に生まれた様式がカヴァティーナ＝カバレッタ様式であり、同時に当時の観客の嗜好にもぴったりと適合した。正に、オペラが音楽史上最高の芸術であり、そして最大の娯楽であるという評価の証とも言えよう。

このような時代にあっては、バリトンが重要視されなかったことは理解できる。通説としてよく使われる表現に、“オペラの筋書きの八割は、ソプラノとテノールによる恋をバリトンとアルトが壊すもの”というものがあるが、正に的を得た物言いである。

バリトンの役柄としては二大主役であるテノールとソプラノを支え、音楽的にもドラマ的にも脇に回る場合がほとんどであり、ロッシーニ「セヴィリアの理髪師」の“フィガロ”あたりは例外とも言える役どころであろう。ベルカント時代とは「高声の時代」と言っても過言ではなく、高音至上時代の最も輝かしい時代でもあった。

そしてイタリアオペラは、ヴェルディの登場をもって大きな変革を迎える。そして、その時代はバリトンという声にとっても、かつて無い輝かしき時代となるのである。

オペラにおけるバリトンのキーワードは何であろうか。最大の武器は複雑な心理表現であろう。代表的な語句を列記すると、粋・知性ある若さ・狡猾さ・色気・狂気・哀れみ・父性・友情・信頼・正義等であろうか。これらのキーワードはヴェルディの手によって実現されることになる。

ヴェルディとバリトン

1967年に44歳でこの世を去ったエットーレ・バステアニーニ（Ettore Bastianini 1922～1967）というイタリア人のバリトンがいる。彼は1963年に第4回NHKイタリア歌劇団として来日し、ヴェルディ「トロヴァトーレ」のルーナ伯爵で我が国のオペラファンを魅了した。その四年後に彼の命は44歳という若さで尽きることになるのだが、バステアニーニは“ヴェルディバリトン”、“ヴェルディ歌い”と呼ばれることを終生の名誉とし、ヴェルディのポートレートを肌身離さず身につけていたという。

バステアニーニが象徴するように、ヴェルディとバリトンの関係は意味深くかつ興味深い。貴族趣味的なオペラから市民的テーマに本質を掘り下げたヴェルディの作品を考えると、以前にも増して複雑な心理描写や性格表現等が必要になったはずである。単純に国王と家臣、恋人と恋敵、正義と悪というようなステレオタイプ的内容ではなく、より人間的なドラマがヴェルディのオペラにはある。ヴェルディが残した28作のオペラの中で、ここでは「椿姫」のジェルモンと「リゴレット」のタイトルロールについて触れる。

「椿姫」の第二幕、パリ郊外のヴィオレッタ宅をジェルモンが訪ねる。この幕の大半を費やすヴィオレッタとの二重唱は、このオペラの中で大変重要な場面である。ヴェルディはドラマ上の二人の主役、ヴィオレッタ(ソプラノ)とアルフレード(テノール)ではなく、父ジェルモンを相手にこの長大な二重唱を書いた。プロヴァンスの大地主であるジェルモンの、ある意味、頭の悪い父性愛のエゴイズムがヴィオレッタを追い詰め、理不尽な結論へと追い込んでいく。ジェルモンを演じるバリトンの出来不出来によって、このオペラはその本筋を変えてしまう恐れすらある。ただの理不尽な田舎紳士か、はたまた理性上は通らないことと知りながら、手を変え品を変えて己の家族の幸せの為だけに無理難題を繰り返していき父親か。ジェルモン役の歌唱と演技は、主役二人の存在を変質しかねない重さを持った役柄と言えよう。

現代イタリアオペラにあって特筆すべきジェルモンはレナート・ブルゾン(Renato Bruson 1936～)ではなかろうか。ブルゾンのオペラ界での評価は、それまでのイタリアバリトンとは一線を画している。ブルゾンの歌唱の特徴は、声の力に頼るというより役柄を考え抜いた結果としての歌唱スタイルにある。イタリアバリトンらしい発声と若干暗めな音色を持ち、柔らかく流麗な共鳴による旋律的な歌唱法は、ジェルモンのような役柄には最適と言えよう。ヴェルディバリトンとして現在最高の位置にある声楽家の一人である。

「リゴレット」のタイトルロールもまた、バリトンがその特性を発揮できる代表的役柄である。

前にも記したが、バリトンという声種の最も優れた要素の一つに複雑な心理表現の描写能力がある。リゴレットは身体的なハンディを持ち、そのコンプレックスの裏返しとして、仕えるマントヴァ公爵の好色の限りを尽くす悪事のお先棒を担ぐ。一方、世間に知らせず育ててきた愛娘ジルダがいる。そのジルダも伯爵の好色の餌食となり、しかも父リゴレットの伯爵への復習の身代わりとなり命を落とす。ジルダの亡骸を抱いて絶望するリゴレット。アリア「悪魔め鬼め」に代表されるリゴレット役を歌いきるに

はドラマティコのパリトンが適役となるが、ただ立派な声があれば済むというものではない。人間の持つ強さと弱さ、愛情と憎悪、それらをリゴレットという一人の男の中に包括し、全ての旋律と台詞に込めねばならない。ビジュアルとしては決してスタイリッシュでも華麗でもないリゴレットという役柄であるが、まさしくバリトン冥利に尽きるものなのである。

リゴレット歌いの名手としてアルド・プロッティ（Aldo Protti 1920～1995）の名を挙げることができよう。プロッティは我が国のオペラに大きな影響と感動を与えたことでも特筆に値する。1961年のNHK招聘イタリア歌劇団においてリゴレットを演じ、他を圧するパワフルな声と熱唱で、超一級のイタリアバリトンの真骨頂を日本のオペラ界に見せてくれた。また、プロッティは声楽家としての能力以外にも卓越した身体能力を持ち、舞台上狭しと動き回る独特の演技でも観客を魅了した。

もう一人、リゴレット歌いとしてピエロ・カップチッリ（Piero Cappuccilli 1929～）の名を挙げねばなるまい。前記のプロッティのやや後のイタリアオペラを代表するバリトンである。バリトンという声の特質として、表現の深さと複雑な心理の襞を前記したが、カップチッリの演唱こそ、その好例と言えよう。典型的なヴェルディバリトンの様式に深みと暗さが加わった歌唱は、リゴレットに限らず、どのような役柄にあっても説得力があり舞台を引き締めた。カップチッリの的確な性格描写は、悲しみと影の部分が強烈に表出された、男の凄みを感じさせるような演唱である。なおカップチッリの声はベルカントの伝統を見事に継承した発声で、イタリアバリトンの真の姿を聴くことができる。

その他、ヴェルディオペラには魅力的なバリトンのキャラクターが数多くある。シモン・ボッカネグラしかり、ルーナ伯爵しかりである。そしてヴェルディ最後のオペラとなった「ファルスタッフ」は唯一の喜劇といえる作品であるが、そのタイトルロールも極めて個性的なキャラクターであり、バリトンの難役として知られている。

ヴェルディ以後のイタリアオペラとバリトン

ヴェルディ以降のイタリアオペラはヴェリズモのブームを経て、プッチーニがその大きな流れを締めくくることになる。

ヴェリズモを代表するバリトン役としては、マスカーニの「カヴァレリアアルステイカーナ」におけるアルフィオ、レオンカヴァッロ「道化師」におけるトニオ、ジオルダノ「アンドレア・シェニエ」のジェラルール等があり、どれも個性と力感に満ちたキャラクターである。興味深いのは三役とも主役を演じるテノールと五分と五分で渡り合う役どころで、アルフィオはトゥリッドゥと、トニオはカニオと、ジェラルールはシェニエと見事に敵対する。これらの男声ライバルによる強烈なバトルこそ、ヴェリズモオペラの大きな魅力要素となっている。

さて、イタリアオペラのバリトンの締めくくりとして特筆に値するのは、やはりプッチーニ「トスカ」のスカルピアであろう。

オペラ「トスカ」は、ヒロインであるオペラの歌姫トスカがオペラの題名となりタイトルロールであるが、三人の主役、トスカ、カヴァラドッシ、そしてスカルピア、このどれもが重要な役柄であり、中の一人が力量的に劣っても成功しえない作品である。

警視総監として、時のローマにおける権力を手中にしているスカルピアは、トスカを我が物とするために恋人の画家カヴァラドッシを政治犯に仕立て上げる。一時は、カヴァラドッシの釈放と引き替えにスカルピアの毒牙にかかろうとするトスカであるが、隙を狙って、手に持ったナイフでスカルピアを刺し殺す。しかし、ドラマも大詰めでは、恋人カヴァラドッシもスカルピアの謀略によって銃殺の凶弾に倒れ、絶望したトスカは追手の目の前で、舞台となったローマのサンタンジェロ城壁から身を投げる。

第一幕でのトスカとカヴァラドッシの二重唱は、カヴァラドッシのアリア「妙なる調和」に続く聴かせどころであり、ソプラノとテノール両者に幅広い音域と張りのある強靱な声が要求される。続く第二幕で歌われるトスカとスカルピアによる壮絶かつ長大な二重唱は、この作品中で最も心理の奥底に踏み込んだ部分である。トスカのアリア「歌に生き愛に生き」を

境に、心理的表現に加えて、トスカによるスカルピア刺殺というドラマ展開が重なり、オペラは猛烈な勢いでフィナーレへと突き進んでいく。

この作品について、題名を「トスカ」でなく「スカルピア」と改名しても不思議ではないという評論があるほど、スカルピアという存在はこのオペラを支配している。

スカルピアは権力者であり、エゴイストであり、好色家であり、しかも強烈な支配欲を持ち、望む物は全て手中にする人間である。その反面では神に祈りを捧げ、多くの人間から崇拜されるリーダーでもある。人間が持つ正義と悪、良心と邪心、これらを歌い演じるには、まさしくバリトンが最適であり、イタリアオペラ本流の締めくくりとして真に相応しいバリトンと言えよう。

音源その他に残されているスカルピアの名演として、ティト・ゴッビ (Tito Gobbi 1913 ~ 1984) がいる。ゴッビは決してオペラハウスを揺るがすような重量級歌手ではなかった。しかし、ゴッビの歌唱と演技は、与えられた役柄を徹底的に研究した結果として、外面的にも内面的にも個性に満ち溢れたものである。視覚的にはもちろん、歌で演ずるというオペラ歌手の本領を発揮したのがゴッビであり、「オペラ役者」という称号は、現代にあってもゴッビにこそ相応しい。

当時のイタリアオペラが何より幸福であったことは、ゴッビ全盛期のディーウァの筆頭がマリア・カラス (Maria Calas 1923 ~ 1977) であったことであろう。カラスのトスカ、ゴッビのスカルピアという舞台に、これまた比類なき名テノールであるマリオ・デル・モナコ (Mario del Monaco 1915 ~ 1983) とジュセッペ・ディ・ステーファノ (Giuseppe Di Stefano 1921 ~ 2008) の二人が全盛期の時代である。これらの舞台は、かろうじて初期の録音に残されているが、未だに 20 世紀の音楽文化遺産としての価値を維持しており、まさしく人間の生み出した宝物である。この時代こそ二十世紀オペラの黄金時代と呼ぶに相応しい。

まとめとして

今回、モーツァルトとヴェルディからプッチーニを取り上げてバリトンの特性について述べた理由は、私自身が声楽家としてイタリアオペラとイタリアンソングの道を行ってきたからに他ならない。我が国の声楽教育ではイタリア系とドイツ系を中心に二本立てで教えるが、本来ならば適当な段階でどちらかの道を選ばねばならないものであろう。この両者は音楽的基点も発声技術の出発点もそもそも異なるものとする。究極の表現をするならば、イタリア人でドイツ作品を専門に歌う歌手はいないし、ドイツ人でイタリア作品専門の歌手もないはずである。これは母国語条件の他、ラテン文化とゲルマン文化の違いにまで及ぶ問題かもしれない。

では何故、日本人声楽家は両刀使いなのか。その答えは、日本の声楽教育が西洋音楽の輸入から始まったことにまで遡るのだろう。

幸か不幸か、私自身の声楽との出会いは早く、ある程度の知識、とりわけオペラに対する皮膚感覚が育っていたと思う。事実、学生時代には自らの判断で師もイタリア系の専門家を選び、レパートリーも一本化した。このような私の声楽経歴が今回のテーマ選択の基本にあることを書き添えておきたい。

私は、本論のヴェルディの章で記したアルド・プロッティと、氏の後年の来日で共演の機会を得た。1985年の東京第一生命ホールと1986年の新宿文化センターにおけるレオンカヴァッロ「道化師」である。初回は演奏会形式、二度目は完全なオペラ上演での共演である。プロッティは当たり役のトニオ、私はシルヴィオを演じたが、若い日本のオペラ歌手達を指導しながら舞台を組み立てていくプロッティは素晴らしく、その声と演技は今も脳裏から離れないほど鮮烈であった。現在の私を形成する最大要素の一つであったと考えている。

同時期に、バリトンではないが、やはり前出した名テノール歌手ジュセッペ・ディ・ステーファノの来日公演で共演の機会も得た。1987年の東京日比谷公会堂での演奏会である。ステーファノの歌唱を、同じ舞台上で自分の耳と意識に焼き付けたことを鮮明に記憶している。

声楽家の舞台寿命には限度があり、それは如何ともしがたい運命でもある。今回、常に自分自身でもある「バリトン」を研究整理してみて考えることは、一層の歌への憧れであり、欲求である。冒頭でも記したが、声とはまさしく神に与えられた贈り物であり、それを使って、今、自分が何をすべきかを再認識できたことを喜びとしたい。

参考文献

- 「オペラ名歌手 201」オペラハンドブック編 新書館
「オペラの名作」 小幡恒夫 著 ナツメ社