

博士論文（要約）

『バロック歌唱』の成立と虚構性

大野 はな恵

本編目次

序	1
問題の所在	1
方法論の呈示	7
第一章 歴史的変遷	11
1.1 「バロック歌唱」のはじまり	11
英国におけるヴォーカル・アンサンブル	14
プロフェッショナルリズムの構築：レオンハルト、アーノンクール	27
1.2 新世代の指揮者たち	38
サウンドから意味へ：ヘレヴェッヘ	39
「バロック歌手」の育成とプロモーション：ヤーコプス、クリスティ	43
1.3 歌手たちの動向	49
「大陸」出身のカウンターテナーによる刷新	49
発信する「バロック歌手」	51
1.4 バロック・オペラ・リヴアイヴァル	53
学究的なアマチュアたちによる幕開け	54
オペラ・スターの寄与	56
「歴史考証的」アプローチ	60
レコーディング市場と保守的な歌劇場	62
フェスティバル、コンサートホール、そして再び歌劇場へ	64
1.5 越境する「オペラ歌手」	67
1.6 小括	70
第二章 言説分析	72
2.1 新語「バロック歌手」、「バロック歌唱」の登場	72
2.2 オーセンティシティと差異化への流れ	74
アンチ・ロマン主義と「ベルカント／オペラ歌唱」	76
差異の背後にある共通性	79
2.3 スペシャリストの要件	80
サウンド	80
テクニックとスタイル	89
ヴィブラートを巡る問題	95
2.4 否定的評価の様相	102
賛辞に隠蔽されたバイアス	102
「小さな」声	104
表現性の欠如	106
顕在化する脅威	108
2.5 小括	109
第三章 実態研究	111
3.1 調査方法と質問票の構成	111
3.2 分析結果	112
調査対象者のバックグラウンド	112
「バロック歌唱」をめぐる認識：「歌唱技術」か「理想的な声」か？	114
3.3 質問票 小括	125
3.4 インタビュー	127
「バロック歌手」となるきっかけ	127
黎明期の演奏慣習	129
更新される「バロック歌唱」	133

発展的な歌唱として	136
3.5 インタビュー 小括	145
第四章 音響学的計測	146
4.1 実験方法と手順	146
4.2 分析対象	146
4.3 分析結果	147
インテンシティ	147
デュナーミク	150
スペクトル	151
第1・第2フォルマント周波数	156
ヴィブラート	162
スペクトル傾斜	170
ジッタ、シマ、調波対雑音比	172
トリッロ	174
4.4 小括	177
結論	179
文献目録	197
音声資料 譜例	211

本文要旨

古楽復興運動の主な関心は、当初、古楽器の復元にあったが、その波は次第に声楽にも押し寄せ、作曲された当時の歌声を希求するという慣習が定着していった。その過程で、とりわけバロック期の声楽作品の歌唱は「バロック歌唱 *baroque singing*」という名で括られ、歌唱のスペシャリストは「バロック歌手 *baroque singer*」を名乗るようになった。多くの教育機関もまた「バロック歌唱」専攻を新設したが、メインストリームである「声楽科」との差異は、しばしば強調されつづけている。本研究は、「バロック歌唱」や「バロック歌手」という専門性が成立していく様とそれらの虚構性を言説分析、実態調査（質問票とインタビュー）、音響学的分析という3つの異なるアプローチによって包括的に考察したものである。特に、メインストリームの歌手に馴染み深い「ベルカント歌唱」あるいは「オペラ歌唱」に代表される「西洋音楽の伝統的な発声法」（以降、便宜上、「ベルカント／オペラ歌唱」と呼ぶ）と「バロック歌唱」とを参照・比較することで、「バロック歌唱」の全容を明らかにしようと試みた。

第一章では、古楽復興運動における声楽に焦点を当てて、影響を与えた音楽家と受容の変遷の俯瞰を提示する。プロ歌手とアマチュア歌手の境界が未だ不明瞭であった頃、聖歌隊や合唱出身の愛好家として古楽スペシャリスト達から起用された歌手たちは、70年代以降、次第にバロック声楽作品の専門家＝「バロック歌手」と見做されるようになっていった。

合唱の文化と伝統を誇る英国では、いち早く声楽の復興への関心が生まれたが、そこでは暗黙のうちに「聖歌隊」の歌い方が古楽の歌唱の正統的な規範として看做されるようになる。レオンハルトやアーノンクールも、初期には英国出身の歌手と多くの共演関係を築いていったが、歌唱法について歴史的な様式との関係性や手掛かりを示すことはなかった。80年代となると、ヘレヴェッヘや続くヤーコプス、クリスティといった指揮者たちが歌劇場へと活動を展開していったが、この動きの中で「ベルカント歌唱」は重要視され、メインストリームへの回帰が見られる。一方、「古楽を歌うこと」の多様性について、理論のみならず、自らの経験という実践とも接続することで、「バロック歌唱」の纏っていた一面性を切り崩そうと試みる歌手も登場した。90年代以降、オペラ界のトップ・スターたちがバロック・オペラに出演する動きも本格化していく。オペラ・スターの関与は、それまで否定的に捉えられがちであった「バロック歌唱」を「知的」「シック」「スタイリッシュ」なイメージとして肯定的に捉え直す契機となった。「バロック歌唱」の専門性は、一層、希薄化している訳である。また、他方、「バロック歌手」に能力やテクニックにも変化をもたらすきっかけともなった。

第二章では、新聞紙面上で「バロック歌唱」がどのように描写されたのかを読み解いた。英国聖歌隊の歌声、古楽器の音色、アンチ・メインストリームを大きな拠り所として、80年代、「バロック歌唱」はピュアで軽やか、繊細なものとして語られた。こうしたサウンド偏重の描写ゆえ、バロック時代の美学やスタイル、声楽固有の事情に対する目配りはなされず、「バロック歌唱」の経験や知識が乏しい歌手や批評家にステレオタイプとして受容された。

また、「バロック歌唱」、「バロック歌手」といった用語は、しばしば侮蔑的な含意を持っていた。声の大きさや表現において、古楽とメインストリームの価値判断が異なっていたことが背景にあるものの、進歩史観や「バロック歌手」の躍進に対する脅威といった事柄が否定的なナラティブを促進させる要因にもなっていた。一方、クリスティやヤーコプスは若手歌手を指導し、その目覚ましい活躍は、これまでの否定的な言説が省察される大きな転機となった。音色偏重のイメージから、「テクニック」や「スタイル」へと言及の力点は変化し、ヴィブラートに関する記述も「ノンヴィブラート」から「コントロールされたヴィブラート」へと移っていった。

第三章では、現在の「バロック歌手」と「オペラ歌手」を対象とした質問紙調査から「バロック歌唱」に対する認識の違いを検討した。その結果、専門性とは無関係におよそ 8 割の歌手が「バロック歌唱」と「オペラ歌唱」との間に、何らかの身体的な違いがあると感じていることが明らかとなった。「バロック歌手」は、特に「コントロールされた、装飾音としてのヴィブラート」や「小さな音量」、「クリアなディクション」を「バロック歌唱」に固有の身体的技術として認識する傾向があった。他方、「オペラ歌手」は「少ないヴィブラート」や「小さな音量」、「ピュアな音色」をバロック歌唱固有と見做している傾向にあった。これらは、バロック作品を歌う際に共有する経験則や規範が、両専門性の中で個々に存在していることを浮かび上がらせた。

また、60-70 年代から活躍するベテラン「バロック歌手」へのインタビュー調査を行った。彼らの証言から、言説から読み解かれた「音色」から「テクニック」への力点の変化に伴って、テクニックが拡張されてきたことが明らかとなった。響きに乏しい単調な歌声は、今や幅広い音色とニュアンスのある歌声へと変わり、弱々しい声は艶やかで効果的な弱音へ、ノンヴィブラートはコントロールされたヴィブラートへと深化していった。こうした過程を経て、歌手達は、「バロック歌唱」が決して何か特別なものではなく、「ベルカント歌唱」のテクニックの上に位置する「発展的」な歌唱であるという実感を深めていく。確かにこうしたテクニックは、発声の基本をマスターし、声が充分に整った後に可能となる「発展的」なものと言えるが、どの音域においても同質で自然な「美しい声」を出すことを掲げ、演奏空間と音楽ホールの大規模化に伴って、専ら音量を「増強」することに専念してきたメインストリームの演奏慣習とは、その機能の志向性が異なる。新たな「バロック歌唱」の演奏慣習は、音色のヴァリエティや声のフレキシビリティ、言葉に沿った強弱やニュアンスといったメインストリームにおいて蔑ろにされがちな側面に改めて光を当てるものでもあったと言えるだろう。

第四章では、今日の「バロック歌手」と「オペラ歌手」が、どのように「バロック歌唱」を実践しているのかを明らかにすべく、両歌唱間の音響特性を比較した。「オペラ歌唱」と「バロック歌唱」の両方の経験を有する歌手、「オペラ歌手」、「バロック歌手」の三名を被験者として、異なる時代の四作品を無伴奏で「バロック歌唱」、「オペラ歌唱」の両方の歌唱法で歌うように依頼した。その結果、歌唱法によって、音量の変化、音の移行、共鳴や響きの調節などを行っていることを確認した。専門性を問わず、インテンシティやヴィブラート時間率、ヴィブラートの深

さに両歌唱間での有意差が見られたことは、両歌唱法が異なる音楽的要素を内包するとの意識が、様々な歌手に共有されていることの傍証と言えよう。特に、「バロック歌唱」を専門的に学んだ経験を持たない歌手であっても、バロック作品に精通した歌手と同様の特徴が観察されたことは、これらの要素が既に「バロック歌唱」の演奏慣習として浸透していることを意味している。一方、「オペラ歌手」に明確なデュナーミクやトリッロの歌い分けを見ることは出来なかったが、「バロック歌手」は明確に歌い分けていた。これは、現状の「バロック歌唱」の専門性を規定する分岐点はフレージングの様式感とオーナメントに有ることを想起させる。また、「歌手のフォルマント」とヴィブラートが歌声特有の音響的な特徴であることが先行研究で実証されていたものの、今回の「バロック歌唱」では、スペクトルの 2.5-5 kHz といった高域のクラスター・ピークが見られず、喉頭の位置が「オペラ歌唱」よりも相対的に高いと思われること、さらにヴィブラートも浅く少なかった。こうした点を踏まえると、「オペラ歌唱」に見られる「歌声らしさ」が希薄化した歌唱法が「バロック歌唱」であり、相対的に「話声」に近い歌唱と言うこともできよう。確かに、「歌声」と「話声」の融合とも言うべき歌声は、バロック時代の音楽様式を的確に捉えたものである。言葉と結びついた劇的な歌唱表現はバロック時代に発展したものであり、現在の歌手は、歴史と経験を切り離すことなく、意識すること無しに結び付けていたのである。

本論文の結論では、「バロック歌唱」の誕生と変遷を、アマチュアたちによる趣味としての古楽、戦後の原点回帰、カウンターカルチャーといった時代思潮から捉え直し、「バロック歌唱」の闘争と欲望の場としての側面を掬い上げた。「バロック歌唱」の草分けとなったコーラル・スカラーや古楽スペシャリストは、所謂「学歴エリート」である。彼らの関与はクラシック音楽シーンの中でも特異であり、同時にその特徴を大きく決定づけた。「学歴エリート」が、何を想い、どのような心情を、虚構の物語、「バロック歌唱」に投影させてきたのか、エリート主義や「知識」偏重主義、身体性の「領有」の問題から論じた。実践を担う歌手の諸相と古楽スペシャリストたちの欲望、さらには社会背景を明確にした本稿は、単に過去から現在までの様相を記述したに留まらず、新たな「バロック歌唱」へと向かう第一歩としても位置づけることが出来るだろう。