

大衆における声楽の位置づけと展開についての考察

演奏学科

土屋広次郎

Kojiro TSUCHIYA

序

150年前の横浜開港と共に、日本における西洋音楽文化は産声をあげた。その後、横浜港を出発し西洋文化の調査へと渡った岩倉使節団が受けたカルチャーショックから140年たった現在、クラシックにおいては世界最高水準の演奏家を西洋に排出するまで日本の文化は成長を遂げた。そして、声楽の分野においてはオペラ歌手などのプロ演奏家が活躍するだけでなく、市民合唱団などのアマチュア音楽家は、たった100年程で数十万もの団体に拡大したことは、世界的に見ても類い稀な存在であるといえる。クラシックに限らず、ロック、ポップス、ジャズなどの、多岐に渡る西洋音楽は、大衆に浸透し、日常化しそれは成熟した。それと併行して様々なメディア媒体は急速に発展し、「再生音楽」として携帯も可能となり、好きな時、好きな場所で聴くことが出来る巨大な音楽産業にまでなった。だが近年では、CDが売れないなど業界は低迷し、次なるマーケットの指針を探し求め、新しいカテゴリーの歌を見つけよう生き残りをかけて模索している状況である。そして大衆は音楽的クオリティよりも話題性という付加価値で優劣が判断される体制を否定しつつも、批評に頼りながら、自らの価値判断が曖昧なままお互いの意見に迎合する傾向を持つようになる。芸術の評価は難しいと思われている為、大衆の「教育」を徹底すればよい。と言いたいところだが、何年経っても「オペラ入門」は世から消えずにアプローチされても、このジャンルが定着していない現状は、演奏家は成熟したが大衆は成熟していないことを表している。しかも先日の事業仕分けによって浮上した芸術関係予算の打ち切りは、芸術文化関係は特に無くても良い娯楽として扱われている残念な印象を受け、長年演奏家が訴

え続けているにも拘らず未だに重要な物ではないジャンルとも受け取れた。そこで改めて別の方法でも「特別だが、無くてもよい娯楽」ではなく生活に密接な「なくてはならない娯楽」としての存在を可能にするべく、大衆の中へ「声楽」の存在をアピールし直す必要性を感じる。

芸術とは、確かに大衆とは無縁な存在として位置づけられる面もあるため、声楽家はコアなマーケットで研鑽を積みながら活動することになるが、実際には大衆（観客）との関係での対価を求めなければ（慈善事業を除いて）生活が危ぶまれることになってしまっているのが現状であり、YOU TUBE や CD などの無料または手軽な媒体が増え続けている事実は、もはや生演奏衰退か？とまで不安を感じる。ゆえに今後は時間と心に余裕がある人が少ない世の中で、演奏会場へ如何にして来てもらうかが大きな鍵となる。それには大衆を相手に「見せ方」を変えればまだ成長を見込める分野であり、ジョアン・バーンスタイン著『芸術の売り方』の中でも、「余暇の楽しみを提供する“芸術”という分野ほど、マーケティングが重要である分野は無い。にもかかわらず、芸術ほどマーケティングが遅れている分野ほどない」と述べているように、世界的にまだこの分野は整備が必要だけでなく更なる徹底されたマーケティングが急務である。それには後に述べる「AIDA」と呼ばれる、認識（awareness）、興味（interest）、欲求（desire）、行動（action）の流れのキーワードを活用しながら分析をする必要がある。

圧縮された音源の再生音楽を日々聴くことは、身体には有益とはいき辛く、音や言葉から発せられる微妙なニュアンスを感じることが出来ないことから、昨今の若年層の心の問題や凶悪事件との因果関係も否定できないと言える。そしてこれらの問題に「声楽」が少なからずとも改善し得る影響を与えるものとして、改めて再考と今後の展開を考える必要があると考える。新しい事を創り出そうとする社会の流れの中で頑なに伝統を護り続けようとするのが声楽にはあり、ダーヴィンの進化論の様に、進化や衰退を繰り返し、クオリティを上げながら音楽の歴史は塗り替えられて来た。歴史上の音楽家は大衆を相手に、この音楽のベースは守りつつも新たなカテゴリーを改革しながら生き残って来たのである。そして、ルネッサンス時代から始まり 150 年から 100 年周期でバロック、古典派、ロマン派などの変遷を遂げて来たことを見ても、20 世紀初頭の近代音楽から百数十年経った今がまさにその変革の時期である。世界的な社会経済状況が不安定になったことは、文化の転換期を迎えることを予感させ、あと数十年で新しい声楽の形も生まれるのではと考え、既に新しいカテゴリーの動きがメディア等から確認されている。勿論、声楽全般の衰退は考

えられず、この分野は更なる市場拡大が期待されることは言うまでもない。

マイクを介さずに体から雄弁に響き渡る声楽は、人々の心を多彩な声で感動を与えるだけでなく、未だ更なる可能性を秘めている表現手段であり、人情欠落とも言える社会にとって、音、言葉、息を体感しながらコミュニケーション能力を養う有益なツールであることを再認識し、声楽の特性を整理して魅力を周知する新しい方法を考えておく必要がある。だが旧態依然のアプローチでは大衆へは浸透されにくい現状や、芸術性の低い新しい声楽では衰退する歴史的事実がある事から、先ずは社会における声楽の位置づけを検証し、我々が学んで来た西洋音楽は今日ではどのような価値・存在になっているか分析し、そして大衆(社会)の中の芸術として、声楽の展開を考察する。

「声楽」という言葉

日本語の「声楽」という言葉はどういう意味から来ているのか。今ひとつ世間において統一されていない。「歌手」といえばポップス系、「声楽」と言えば「オペラ歌手」や「ソプラノ歌手」などという呼称が一般的であるが、オペラ以外の芸術歌曲、例えばドイツ歌曲のリート歌手、そして宗教曲を歌う歌手もひっくるめて「オペラ歌手」と言われることが多いのが残念な現状である。つまり世間では声楽の発声＝オペラ歌手と呼ばれている。辞書を幾つか引いてみる。

- ・「声楽」⇒「人の声による音楽。歌曲、合唱曲、オラトリオ、オペラなど」(広辞苑)
⇒「vocal music」(ライトハウス和英辞典)
- ・「歌手」⇒歌を歌うことを職業とする人(広辞苑)
- ・「ボーカル」⇒①声の。声楽の、②特にポピュラー音楽でいう③声楽、歌唱(広辞苑)
- ・「ボーカリスト」⇒歌手。ロックバンドなどで歌唱を担当する人。(広辞苑)
- ・「vocal」⇒「声楽曲、ボーカル」(ライトハウス英和辞典)

上記の様に、一般的な辞書では声楽を「人の声による音楽」と説明している。そうなる
と「声楽家」とは「人の声による音楽を職業としている人」となるわけだが、「歌手」も人

の声による音楽を職業としているので同義語になってしまっている。どこに線引きがあるかは歌唱されるジャンルによる。声楽家は芸術曲を歌唱する歌手のことをさすことになるのだが、「声楽」は英語で「vocal music」であり、「vocal」を和訳すると「声楽曲、ボーカル」の意味になり、「ボーカル」の意味は一般的にはポピュラー歌手を指すので、ここにも名称の矛盾が存在する。しかも声楽のジャンルは、ドイツ歌曲（リート）、フランス歌曲、カンツォーネ（戦前作品）、宗教曲など多岐に渡るものであり、その発声・ニュアンスは微妙に違うことからそもそも一つの「声楽」という言葉では収まりきらないはずである。そして声楽の発声でポップスを歌う人をオペラ歌手と呼ぶ事は、「オペラ」とは「歌唱や朗唱を中心に器楽・舞踏を加え歌手が扮装して演ずる舞台劇」とあるので、大衆曲を歌う時にオペラの歌唱法を使うだけで、オペラを演じていなければ「オペラ歌手」と紹介するのは実は本末転倒である。

大衆性の弱いジャンルであり、そして音楽授業での歌唱が少ない学校の増加は、世間では曖昧な捉え方のまま認識されることから、このように「声楽」という言葉はよく理解されず、「シューベルトのアヴェマリアの様なオペラの声」という不思議な言葉で括られる事件も起こる。この誤解を解くために最近では多くのアーティストが「声楽」を解り易く紹介し、学習的ではなく自然に入り込めるように楽しい説明を交えながら演奏を聴くコンサートを開催している（オペラを身近に感じてもらおうとサロンなどでオペラを上演されているが、初めてオペラを見る人には実際のオーケストラの響き、舞台装飾、衣装などを意識させ説明することが重要である）。そしてポピュラー音楽的にアレンジされた芸術歌曲の演奏、バロック声楽曲を現代的センスのプロデュースで紹介するなど多岐に渡るアプローチは親近感のある音楽には成り得るが、表面的な演奏による表現、つまり技巧的でない演奏は芸術性が損なわれるだけでなく、後に述べる浅草オペラの衰退理由にも通じるため演奏方法に充分注意をしながら大衆への露出を進めるべきであるが、同時に聴衆の「耳」も確かでないといけない。

オペラの歴史

オペラは、16世紀後半フィレンツェ（イタリア）のカメラータという、文学者、音楽家などの知識人が集ったサークルから誕生した。墮落した当時のルネッサンス音楽を古代ギリ

シャ劇の復興を通じて芸術音楽の改善を試み、社会までも変えようとして、1598年にペーリ作曲、リヌッチーニ作詞による世界最古のオペラ「ダフネ」が誕生した。その後、ポリフォニー様式からモノディ様式への改革は成功を遂げ、1607年のモンテヴェルディ作曲「オルフェオ」でオペラの原型が確立され、ロッシーニの時代では大衆性のある作品になって行く。このことからドラマ性が求められ始め、併せて発声にも変化が起こり始め、それまでのテノールの高音はファルセットであったのが、力強い実声(胸声)に変わりよりリアルな表現力が要求されるようになった。そしてドニゼッティ、ベッリーニのベルカントオペラ全盛時代には女性を主役とする「プリマドンナオペラ」として、高音域の歌唱などのヴィルトーゾ（超絶技巧）を伴うドラマチックオペラは隆盛を極めた。その後のヴェルディの時代には更に内面的な力強いドラマ性が重視されるようになる。この後のヴェリズモ（現実主義）オペラ作品ではリアルな声による表現力が必要となり、プッチーニの後のマスカーニなどでは最も成熟し切ったオペラエンターテインメントとして確立する反面、リアリティを追及するあまり声質に変化が起こり、ベルカントの性質は薄れ始め、誇張され尽くした表現媒体は一時衰退の一途を辿った。これは娯楽が劇場から映画館に推移したことも原因であり、もはや大衆の憩いの場では無くなった当時のミラノ市民は劇場から遠ざかり、ミラノスカラ座への助成金を投票により打ち切った時期もあったほどにまで劇場は衰退した。そして再び大衆の前にオペラが姿を現すのは、皮肉にもムッソリーニによる大衆のファシスト化を目的とした上演であったが戦後のラジオの時代では違った形で再び姿を現し、力をつけ始めた情報メディアはスター歌手を売り込み戦後の欧米諸国にオペラファンを拡大させるまで復活を遂げた。そして現代では3大テノールがポップス楽曲を巨大スタジアムなどで歌い、アンドレア・ボッチェリなどのポップオペラ歌手の台頭で更に親近感を感じさせ、世界のオペラ市場は再び大衆化を狙っている。

この様にオペラが大衆から排除されかけても、再び脚光を浴びることを繰り返してきた理由はその「声」にあることは言うまでもなく、大衆はその更なる魅力を求め続けたのである。その「声」とは「ベルカント *Bel canto*」であり、イタリアオペラ作品を中心に歌唱される発声法で、古くは15世紀から始まり、ロマン派オペラ作品では不可欠な発声法である。人によっては「19世紀でベルカントは終わった」など、この発声法に関しては多くの人による多種多様な見解がある。そして統一された規格化が難しいため、歌手、聴衆は正しい発声とは何かという点に凝る。確かにヴェルディの時代でも、発声に悩んでいる歌手に、最高のヴォイストレーナーとして彼はトスティの名を挙げていることから、作品の横に

は歌唱法の習得が重要であることは昔から絶えない事である。だが考えてみると「良い発声」とは何なのであろうか。近年では発声法の本や、CD 音源などで売れている歌手を参考に、正解を追い求めるあまり「個性」が失われているのではないかと。伝承による発声法習得が大半ゆえ多くのメソッドが存在するが、感動を期待する聴衆の立場を忘れてはならない。そしてそれが良い声に繋がるのではないかと。

このような議論には既に遥か昔からあり、ルネッサンス時代の作曲家ヤコポ・ダ・ボローニャはベルカントを「野の鳥のように美しく、品良く歌うには決して怒鳴ったり叫んだりすることなく、優雅に甘く旋律を歌う」と既に 14 世紀に述べている。だが巨大化された近代の演奏環境ではこの表現方法は困難であり、しかも 19 世紀の時代に終焉を迎えたときまで諸説では言われていることから、いつも我々はボローニャの定義に立ち返ることを基本として考えていくべきではないだろうか。イタリア語ではオペラ歌手のことを日常では「Cantante Lirico (Cantante は歌手。Lirica は抒情詩またはオペラの意)」と言い、「Cantante Opera」と日常では言わない(オペラという言葉は本来「作品、仕事」の意味であり「Opera musicale (音楽的作品)」が省略され「Opera」になった)。そして、18～19 世紀のオペラ作品の事を「Opera lirica (抒情作品も訳される)」と言い、ドラマ性が高く抒情的であったことからこう呼ばれ、その後抒情的という意味の「Lirica」が残ったことから、当時の聴衆は声から感じ取れる感情やドラマ性のある声に興味が行っていたことが窺い知れる。つまりベルカントは大衆が欲した声であったからこそ何百年も生き残り、声によって感動する刺激を求めた大衆によって多くの珠玉の作品を生み出すことになったのではないだろうか。

日本における声楽

ベルカント歌唱法のベルカント (Bel canto) の直訳は「美しい声」。ロマン派オペラ作曲家のロッシーニは「既にベルカントは廃退している」と言っているが、彼はベルカントのことを「自然で美しい声。声域の高低に涉って均一な声質。注意深い訓練によって、高度に華麗な音楽を苦も無く発声でること。(新グローブオペラ辞典)」と述べている。驚異的な音域で表現されるこの声は、近年では人々に強烈な感動や印象を与えることから、日本で

も多くのオペラファンがいるが、テレビ CM などでの声がパロディやサウンドロゴ（会社名などを歌う曲）に形を変え、コミカルに演奏される残念な使われ方をよく目にする。正統的に使用されれば CM は声楽の魅力を認知する理想的媒体であるが、声楽を聴く機会の乏しい視聴者は、芸術性の高い奇跡の人間の声という認識では無く、滑稽な、嘲りの対象になる印象を与える危険性を持っている。但しこれらのことでメディアを非難することは筋違いであるが、この様なインパクトがある媒体だからこそ、芸術性や声の魅力が前面に打ち出される洗練されたセンスの良い使われ方を期待したい。

明治以降、大衆を相手に「教育」として、声楽の浸透を国が促してきたことの弊害は否めず、強制的(?)な指導は西洋に追いつくためには必至であったのかもしれない。だが文化とは強要されるものではなく自然発生で生じるものではないだろうか。文化の定義は容易ではないが、欧州文化ではサロン文化やイギリスのプロムスの様に日常生活の中にしっかりと根付いているのに、声楽は特別な文化として受け入れてしまった。理由としては、原語歌唱による影響（外国語＝高尚という印象）、訳詞歌唱による芸術性の低下（旋律と歌詞の不一致性）などが挙げられる。現在の日本では多くの人が「オペラ(声楽)は素晴らしいと思う。だが聴く機会が少なく、難しく、よく解らない。」つまり良い物とは判っているが受け入れづらい、という印象を多くの人が感じているのである。

では、日本での声楽の歴史はどのような変遷を遂げて来たのか。まず、日本最初のオペラ公演は 1894 年東京音楽学校(現・東京芸術大学)奏楽堂においてオーストリア大使館職員によるグノー作曲「ファウスト」が上演されたのが最初であった。その後 1911 年に帝国劇場に歌劇部が併設され、この時には日本人による創作オペラが作曲されており、演劇改良運動に努めた坪内逍遙(1859-1935)は、新楽劇と称して音楽、美術などの総合芸術をまとめた「国楽劇」を作り、ワーグナー(1813-1883)の楽劇（劇の流れを中断しない無限旋律を取り入れた様式）に断固として対抗した。彼は「新曲浦島」を書き日本の古典演劇、舞踏を取り入れ独自の「国民楽劇」を打ち出していた。西洋の文化をそのまま受け入れるのではなく、それに学びつつも日本古来の伝統芸能を進化させようとした彼のイニシアチブは興味深い。しかし西洋音楽の日本文化への浸透は止められず、遂には帝国劇場に帝国オペラ劇団が設置されることになる。だがそのオペラ劇団は短命に終わり、そこで指揮者をしていたローシー(Giovanni vitttorio Rosi)が「ローヤル館」というオペレッタ劇場を開館する。しかし、西洋文化に未だ馴染みが無い大衆の理解力を無視した公演が続いたため、聴衆の支持は得られず 1 年足らずで閉館してしまう。海外の文化や習慣が日本の大衆から理

解されず、上演された作品は高踏なものとして鎮座したため、親しめなかった世間から排除されてしまったのである。この頃、たとえ西洋文化でも理解できない物は排除する聴衆の厳しさは既に備わっていたのである。そして代わって浅草オペラの隆盛がここから始まる。大正時代の最も最先端の街であった浅草では、芸術性の追求ではなく、受け入れ易い作品にアレンジされ上演されていたことから、当時の大衆に支持され、その結果多くの劇場が生まれ、多くのオペラスターが誕生し大衆に持て囃された。そしてその後、関東大震災後の貧弱な公演で観客の興味が薄れ、映画に替わってしまうまでは、確かに日本の大衆の心にしっかりとオペラは浸透していたのである。その後、様々な歌劇団が立ち上がり、オペラ歌手であった藤原義江が「藤原歌劇団」を創設し、浅草オペラのような大衆オペラに代る意味から「二期会」が誕生するなど再び芸術性の志高い団体が多く活躍し、経済成長によって国民が裕福になるにつれ多くの人に芸術としてのオペラが支持される時代となった反面、大衆からはやや遠い存在となってしまった。しかも製作費が高額であるため補助金が無ければ運営は難しく、高齢者主体のマーケットではなく若年層のマーケット拡大、など今後は多くの課題がある。

そして声楽曲では、滝廉太郎から山田耕筰、団伊玖磨、中田喜直など、多くの作品で大衆の中に珠玉の歌曲を投じ、今もなお全国的に普及しているが、それ以降大衆的声楽曲は盛り上がりには欠け、近年の「千の風になって」までは、声楽に触れたことの無い人が多くなって来てしまっている。声楽の声を聴く機会が無くなり、大衆音楽の意識が薄れ、若年層の間では授業の学習材料として歌唱・鑑賞しないかぎり触れる事が少ない分野になっている。中学校1年の音楽の授業で「魔王」を鑑賞・歌唱したがそれっきり聴く機会が無い、というように。

これらことから、今後はオペラや歌曲などの声楽体験を得易い様に、新しいアプローチを考え、マーケット拡大を視野に入れた発展的展開が急務であると考え。それにはマーケティングで重要な「AIDA」呼ばれるプロセスを参考に計画的に進めるべきである。先ずは、大衆への露出を働きかけ認識（awareness）させ、理解しやすいアプローチで興味（interest）を持たせ、もっと聴きたい、知りたい、歌いたいという欲求（desire）を働かせ、実際に演奏会に行くなどの行動（action）を取って貰うというように。だが、芸術と大衆の二律背反のバランス関係は難しいため、既存のジャンルではない柔軟な思考による新しいカテゴリーも期待される。

人はコミュニケーションをとる時、「言葉」を必要とする。そしてその場合、認知→感情（呼吸）→言葉（表現）のプロセスを瞬間的に踏んでいる。つまり呼吸と共にコミュニケーションをとっている。例えば、「ありがとう」という言葉を感情の無い表現で言った場合、トーンは平坦で、息は浅く言葉は堅くなることから、愛想が無いか怒って聞こえる。しかし心から「ありがとう」と述べる時は、深い息を吸い、息を支えながら抑揚のある声になり、それは柔らかい声になる。更に、相手は一人か、複数か、近いか、遠いかで呼吸の取り方もトーンも早さも違う。「ありがとう」の声の高さが低ければ形式的、高ければ感情が昂っている状態だが、その感情が心の奥底から湧き出る声は、再び声は低くなり、息混じりで、最初の声質とは差異がある深い息を伴って「ありがとう」と言う。また更に感情が入れば、言葉を発する前には「休符」が存在する。八分休符であり、十六分休符も。2分休符を感じてから「ありがとう！」と言っている時は言葉に出来ないほどの感動が込められている。この「休符」の際、身体は深い呼吸を溜め込み、感情的になった身体は息を支えている。つまり横隔膜を無意識に深く保ち、情感込めた言葉は歌に近い存在となっており、呼吸と抑揚、表情でコミュニケーションの表現をしている点では、歌うという行為と（音程を保つ点を除いて）よく似ている。コミュニケーションの意味は「社会生活を営む人間が互いに意思や感情、思考を伝達しあう事。言語、文字、身振りなどを媒介として行われる。（大辞林）」とあることから、これらの行為が誇張されたのが歌であり、オペラではないか。確かに「楽しい」と言えば身体は活力を感じ、「悲しい」と言うだけで身体は萎れる。反対に、笑顔になれば体は自然と背筋を伸ばすし、声に張りが現れ、表現が大きくなれば自然と手を広げてジェスチャーが増える。そして、これら人間本来の生理的動きを最大限に使った表現で歌唱するのがオペラであり声楽である。だが心のこもった豊かな声でのコミュニケーションに出くわす機会が一日で何回あるか。形式化された声、腹からではない口先からのマニュアル化された声が横行する、情感の感じない社会の中で感性は生まれ辛い。しかも情愛の乏しい社会環境で育つ子供たちの将来が心配である。その為にも声楽の演奏表現時は、聴衆に温かな心情を提供することが最優先となる。当然ではあるが、その純粋な心は声に確実に現れることから、結果として社会に役立てることが可能な媒体であるといえる。因みに、山田耕筰は先程の文献で「言葉が音楽をつくる」と述べている。

演奏者と聴衆(大衆)がお互い理解され、音楽的コミュニケーションが取れていることにな

ると言える。これは私が思う聴衆との最も大切にしたい関係である。だが大衆での歌唱は、日本語でなければコミュニケーションが取りづらく、しかも外国語に堪能な聴衆は国内ではそう多くなく、原語歌唱は大衆の中に浸透することは難しくなる(再現芸術の観点は外して考える)。訳詞歌唱の時代は急速に西洋の曲が普及したのだが、現在では原語歌唱が主流であることから聴き手は歌詞の内容を知らない場合には旋律を堪能することのみを強いられることになる。その為聴衆は、頼りである言葉が理解出来ないで声のみの情報(旋律、音色)から感動を得ようするため、当然ではあるが歌手は声のニュアンス(歌詞)から外れた表現は慎むべきとなる。しかも声の大きさに固執し過ぎると、歌曲やオペラアリアはイントネーション、母音の響きを参考に旋律が考えられて作曲されている事から、ニュアンスが伝わり難く、感情の伝達であるコミュニケーションが成立しなくなることになる。

次に、ホールキャパシティや社会情勢などの変遷を経て、最近では声楽の声にも変化が起こり始めている。それは音響装置、マイクの発達と、ポピュラー音楽の世界的流行であり、一度に多くの聴衆に声を伝える事が出来る「マイク」の使用や、「ポピュラー楽曲」の歌唱の点である。最近では、声楽のコンサートのアンコールにポピュラー楽曲を演奏する歌手が多いが、声楽の声でポピュラー音楽を歌唱する場合、ポップスのセンス要求されるので大抵の場合は違和感を覚える演奏がある。詩が身近で日常的な題材を取り上げているのに、内容にそぐわない「オペラティックな声」で共鳴を伴う歌唱で表現されると嘲笑的になるケースである(バロック、アリアをオマージュとするポピュラー楽曲では違和感の少ない曲は多く存在するが)。だがそれを回避する歌唱方法として、共鳴の位置に留意しながら緊張感のあるフレーズ作りに専念することで演奏効果は逆に大きく期待される。例えば切ないバラード曲を歌う場合、低音は胸声の響きになり、心が落ち着いている様に聴こえてしまい切なさは伝わらないので息混じりで切なく語る様に、しかも声が潜りやすい事から、母音を全てハッキリ出すのではなく有声・無声子音を使い分けながら台詞を語って歌う表現。オペラで言うレチタティーヴォ(朗唱)のような表現で歌唱する。しかし声の大きさは望めないためホールでの聴衆には伝わりにくいことから、キャパシティによっては胸声を響かせながらレガートで歌唱することになるが適度な表現が要る。それからサビに高音が来る場合、高音発声は頭声ゆえに内容にそぐわない表現になる危険性があるため(「好きだー!」という表現を裏声混じりで聴くと説得力に欠ける場合がある)、フレーズに細心の注意を払いながらもサビまで「言葉にそった表現」で歌唱する必要がある。つまり、常に良い響き良い声では無いセンスある表現が要求される。だが、ポピュラー楽曲だ

からと言ってポップス発声の喉が上がった響きの無い発声での歌唱は無意味であり、それは声楽では無い。

ではマイクを通じて声楽の発声で歌唱する場合どうか。勿論音量をセーブしないとマイクの性能によっては音は割れてしまう。これにはホールでの歌唱よりも更にデリケートに詩を感じながら語句に相応しい歌唱表現が必要となる。先程と同じケースのバラードを歌唱する場合、こちらも低音は胸には声を落とさず（瞬間的に落とせば効果的な場合もあるが）、囁くように歌唱（パルランド）し、言葉のニュアンスを大切にするためにレガートはあまり多用せず、そしてサビでは「頑張りすぎないで」歌えば声楽の声はポピュラー楽曲も違和感なく歌唱出来る。これはベルカント歌唱法の一部に位置すると考えるクルーン唱法（ジャズなどで一世風靡した歌唱法であり、メッツァヴォーチェで喉を締めず適度な緊張のある囁き声。ビング・クロスビーや初期のフランク・シナトラ。日本では藤山一郎がいた）であり、スピーカーから再生される音はストレスの無い心地の良い、ヴィブラートの少ない声となる。

次に日本語の「声」の歴史に着目する。日本語は「あなた」「君」「貴君」など同じような意味のボキャブラリーが豊富ゆえ、表情は使わず言葉のみでコミュニケーション出来てしまうが、例えばイタリア語は「Tu(君)」「Lei(あなた)」の二つであるから、自然と声色と表情、ジェスチャーで表現を補い、オペラが誕生するのも頷ける。そんなイタリア人の声を考えてみると、家は石で出来ているので声が響きやすい生活環境であったことから、残響がある生活は歌う様な会話が可能になり、後には天井が高くなった教会でグレゴリオ聖歌が誕生し、その後ベルカントが生まれている。その反対に、かやぶき屋根生活であった昔の日本の生活空間では、狭い響かない家での会話はボソボソ声で十分であり、表情はさほど必要もなく、腹の力も不要な発声になっている。残響が無い環境での会話は聞き取りやすい切れがちな音で、アクセントよりも音の高低で発音され、母音を伸ばすことは無いので、歌唱の場合は喉頭が上がり易いため発声に障害が生じやすく、言葉のニュアンスが不明確になりやすい。だが、歌唱としてはハンデイがあるように思えた原語発声は多くの先人により尽く覆され、「日本語による西洋の声」を持つまでに発展したのである。

岩倉使節団に始まり、伊澤修二は(近代音楽教育の祖、東京芸術大学初代校長、小学唱歌集の編集)、留学時に感じた西洋音階が歌唱出来なかった屈辱から、日本人の五音音階と西洋音階のギャップを埋めることに尽力した。そして彼が長年研究した後に、滝廉太郎が「荒城の月」などの芸術歌曲の礎を築き、山田耕筰は「赤とんぼ」の様な童謡だけでなく、「こ

の道」の様な多くの芸術的歌曲を作曲出来るまで日本の音楽文化を引き上げた。彼は日本語のディクシオンに則った歌詞と西洋の旋律を見事に融合させた功績の人物であった。日本語の芸術的歌唱に希望の光を指し、日本語の美しさを存分に表現が可能な作品が誕生したのである。日本語について山田耕筰は「声楽語として、イタリア語に次ぐ優れたものであり、母音の明るさ、子音と母音の結合等数えきれない。母音にしても伊語のそれよりも、むしろ音楽的に見て気品があるとさえいえる。」と述べている（「山田耕筰名歌曲全集 昭和 24 年出版」）。例えば、歌曲「この道」は日本語と同じ動きをリズム、音程、フレーズで表現されており、言葉のニュアンスが直接的に伝わり易い構成になっている。そして歌唱には詩の洞察力、表現力が要求され、その上センスのある母音子音の処理が重要なポイントになることから、これらの歌曲で訓練、実践することにより失われつつある日本語の美しいディクシオンだけでなく、言葉が理解しやすい事から芸術的演奏や表現に良い影響力を及ぼすことから、今後も「日本における西洋の声」を歌い繋ぎなければならない。

次に声楽の声の大きさに着目する。マイクによる声の拡声・再生は、時間空間に捉われない多くの聴衆に演奏に触れる機会を与え、この発明は生の演奏を聴く機会を失わせる結果となったことは言うまでもないが、生演奏で緩やかに響き渡る声は、スピーカーを通してしまうと平面的な空虚な声となるために、大衆は力強い声よりも柔らかい優しい声を求める様になった。例えばジャズの世界では、ジョー・スタッフォード、エラ・フィッツジェラルドは高音まで腹で支えた共鳴を伴う声で歌い、ジョニー・ハートマンは声楽からジャズに転向したのでベルカントな低音で歌唱していたが、マイクの性能はこの頃は未だ性能が上がっていないことから、声を張り上げてしまうと音が割れ平面的な音源になり、聴く者は違和感を覚えるようになることから、ビリー・ホリディの囁き声や、ビング・クロスビーやフランク・シナトラの様なクルーン唱法（ファルセットのテクニックを駆使しソフトに囁くような美しい共鳴を伴う歌唱法）による甘い声が、戦後の疲れた人々心に溶け込み、支持され、日本でも 1930 年代には東京芸大出身の声楽家の藤山一郎も歌謡曲でソフトな声のクルーン歌唱法を披露していたのである。こうして時代は劇場からレコードやラジオなどによる「再生音楽」へと流れていくことになり「声」の趣向が変わっていった。それまで多くの聴衆と同じ空間と時間を共有する「劇場」が感動の取得場であったが、家で聴ける個々の再生音楽となり、優しい声による「個人の空間」を楽しむようになった。

では、劇場空間の大きさ、つまり座席数における「声」はこれまでにどのような変遷を経て来たのか。まず、オペラが誕生したのは 1600 年ごろのフィレンツェ。それから急速に

ヨーロッパに広まり、100年後のヘンデルの時代にはビジネスとして確立しているが、ホールの客席数は「アグリッピーナ」を初演したマリブラン劇場で約900席。70年後に開場したミラノスカラ座は約2000席。その100年後のメトロポリタンでは約3800席近くあり、立ち見を入れると約4000席である。NHKホールでも約3700席もある。大型化した理由としては興行として成り立たせるためであったことは言うまでもない。モーツアルトでは小劇場で楽しんでいたオペラが、フランス革命以降は大衆娯楽時代になり、ドラマチックで、解りやすい内容としてベルカントオペラ黄金時代の巨大マーケットへと広がった。後のヴェルディ、続くプッチーニはドラマ性を重視したため、今で例えるならハリウッド映画を見るように一度に多くの人々を感動させるために更にホールは巨大化された。この頃、1972年に岩倉使節団が訪れたボストンでの「太平学会」では、演奏者1500人、合唱16000人、客席50000席もあった「マンモスコンサート」が開催されているが、あまりの巨大さゆえに演奏のクオリティは大いに想像がつく。この例は特異な例だが、その後の時代にやって来たヴェリズモオペラの時代では、更にリアリティが迫られ、効果的な迫力あるオーケストラ伴奏に負けない声でスカラ座などの劇場を響き渡せることが出来るかという点が聴衆の満足のポイントとなってしまった。勿論反対に、イギリスのグラインドボーン音楽祭（座席数約800席）の様に、クオリティを迫及する演奏も世界中で行われている。日本でも経済的理由により小規模楽曲を大劇場で公演と言うパターンは国内外公演を問わず後を絶たない。作品に合わない巨大劇場での演奏は、不自然な印象を聴衆は受け、その声は大衆の理解を迷わせることに繋がる。劇場対応型発声としてベルカント歌唱法は発展を遂げたが、先に挙げたように、大音量を出す為の発声法ではなく、ピアノッシモからフォルティッシモ、柔らかい声から力強い声を表現する為の発声であり、これらを表現し切れない上演は危険である。例えば、ヘンデル作曲のオペラ「セルセ」の中で、ペルシャの王が木陰で心地よく歌う「Ombra mai fù 優しい木陰よ」を大劇場だからといって大声で絶叫するのはではなく、あくまでも繊細な響きを伴う美しい声が要求される。

国、時代、会場によってその「良い声」という判断は違い、最終的には「聴こえるか」という点が判断基準になる。確かに聴こえないというストレスは不快であるが、会場で聴こえない声だからといってその人の声が悪い声なのだろうか。音楽性の無い「聴こえる声」は不快になりうる場合もあるし、声楽のフォルマント（音を特徴付ける要素）は特異な存在であるため、個人個人では個性となって表現されるものである。つまり好き嫌いが生じるがこれが個性ではないだろうか。そして「良い声＝良い発声」とは一致しない場合もあ

る声楽の声を認識することを今一度確認すべきではないか。個々の声に差異は当然であり、個性を失くしてのフォーム追及は演奏家としての意義を全く成さなく、画一化は個性を消滅させる。聴こえるか、高い音は出るかは勿論重要な課題であるが、演奏空間に相応しい声で、どれだけの人を声で感動させることが出来るかを念頭に置くことが最も重要なことである。心に届く声が「声楽」である。

社会の中の声楽

フランス革命を経て市民の勢力が増すと共に、宮廷の擁護を得られなくなった音楽家は自らが大衆へプロモーションする道を歩まざるを得なかった者もいた。F・リストによるピアノリサイタルというカテゴリーの誕生は、現代の音楽家の演奏スタイルの原型となり、アイドル的存在になった彼のパフォーマンスという付加価値を付けた公演は音楽マーケット拡大の起爆剤となった。幾多の社会情勢の荒波に揉まれながら形を変え進化したことはその時代のニーズにあった自然な形であり、彼らは芸術を商品化し自らプロデュースしながら後世に名を残す偉人となった。シューベルトやシューマンの様な、貧困に喘いでいたシューベルトが友人宅で芸術歌曲の新曲を披露していた演奏営業スタイル、イタリア国民感情に火をつけるような作品を次々と発表したヴェルディのオペラなど、不安定な当時の社会情勢をリンクさせつつ、聴く者の共感や感動を誘いながら、芸術作曲家たちは生き延びていくために大衆の中に刺激的な新作を発表し続けた。フランス革命前夜を象徴するモーツァルトのオペラ「フィガロの結婚」、サロン文化の中で恋愛を描いたハイネの詩によるシューマンの「詩人の恋」、イタリア統一運動（リソルジメント）の中で国民的支持を得たヴェルディ、産業革命時代の市民階級資産家が好んだサロン音楽など、それぞれの時代の社会の中で共感と感動を呼んだ芸術作品は大衆性のある娯楽的芸術分野としての存在となって社会に生きていた。

そんな歴史を経て日本に伝わって来た声楽は現在どのような形で社会の中に存在しているか、大まかだがここで分類してみる。①「オペラ歌手」、②「歌曲歌手」、③「宗教曲歌手」、④「ミュージカル歌手」、⑤「トレーナー」、⑥「その他」。先ず、①では発声教育の充実、体型が欧米サイズになることから発声技術も飛躍的發展を遂げ、近年では著しい進

歩が見受けられマーケットは長期的なオペラブームにより確立されている。②③はこれまでの代表的な声楽の演奏表現媒体であり、現在でも世界水準のアーティストが活躍している。そして注目すべきは、近年、学生を初め多くのファンを持つ③のミュージカルである。特に劇団四季は職業歌手として声楽の技術を用いて生計を立てられる事も魅力になり、社会の中に就労者として機能している。歌唱では声楽だけでなくポップスの要素を含めた発声であるため先天的センスのある歌唱力が要求される。④のトレーナーは教員を含めた指導者のカテゴリーであるが、呼吸法を伴う演奏表現方法のため、メンタル面のコーチングも重要であり論理だけではない体験に基づいた指導力が必要とされる。そしてヴォイストレーニングは、社員研修などで営業ツールとして声の使い方を習得するものとしても注目されている。

⑤の「その他」には様々なジャンルがクロスオーバーした形が混在している声楽がある。音楽の授業がクラシックの好き嫌いの両翼を生んでしまったことは否めず、演奏会でも学習（予習）をしていなければ聴く方は理解に苦しみ、退屈という印象を聴衆に与えてしまっている。だが最近では退屈な印象を感じていた人々にもクラシック好きになって音楽を理解して貰おうと、様々な音楽団体は演奏会や媒体を通じ音楽入門教育に努め、マーケットを広げようと努力しているが、「入門」とか「はじめての・・・」などを冠した文句はかなり以前からこの様なアプローチがあるにも関わらず、街にある普通の CD ショップにはクラシックは隅にあるばかりか、「はじめての・・・」的なものばかりが置いてある。だが興味深いことにその横には、こうした流れの中からソフトクラシックというまた別の角度から新しいジャンルが誕生し、長く難解な曲では無い、聴き馴染みのある楽曲をアレンジするニュージャンルであるクラポップなどで新たな層の獲得を遂げ、クロスオーバーした多くのアーティストはオリジナル楽曲でも活動し、このジャンルの存在をアピールしている。永久不変な声楽の特性を変えことなく模索をしながら、社会の中に意義あるものとして生きようとしている。

グローバリゼーションの世の中で生きてゆくには、必要なものを個人の価値観で取捨し、アイデンティティ(自己同一性)が重要視された演奏者と聴衆の柔軟な価値観が鍵となる。西洋作曲家の作品を再現する再現芸術は、そもそも日本にない文化から発祥しているゆえに予めの学習が要求されることから大衆からの支持を受けにくく、そして特別なものへと道を歩んでしまった。日本では芸術という言葉は明治時代の西周（1829—1897）という啓蒙家によってリベラル・アート（liberal arts＝教養課程）の訳語として造られたものである

ことから、教養的要素がこの文化浸透の根底にあった。ゆえに大衆文化とは繋がりにくい道を歩むわけであり、日常の生活では触れにくい存在として位置している。娯楽的意識が西洋人に比べ低いことから、教養として学習されるべきと考えている人が多く、生活に入り込みにくい状況になっている。勿論、芸術と大衆は相反するものと位置づけるのは当然であり迎合するかどうかという議論もあるが、先日の文化庁の事業仕分けでも分かるように、生活のために演奏家は演奏する人が殆どであり、危機的状況に陥った今ではクラシック音楽は国から保護されなければ成し得ないという問題が露見された。やはり保護無しでは存在できないという事は、芸術は大衆に位置していないことに繋がる。既に経済が成熟した時点でフロンティア精神のモチベーションを下げってしまったが、ポップス業界が弱肉強食の中で国の保護も得ずに大衆の中に生き残って来た様に、今ここでクラシック演奏家も演奏だけでなく社会に根付かせる使命を遂行し、この非常事態を乗り越えることが必須と考える。そしてそこから生まれた新しいカテゴリーは、歴史の中に名を刻まれることは歴史が証明している。日本における西洋音楽文化の歴史はたかだか150年。ルネサンスから数えたとしても600年の西洋音楽の長大な歴史を持つ西洋文化を急速に吸収した今、如何にして日本の風土に適した文化の波長に合わせる事が出来るかが社会の中に生きる今後の課題であり、地域に浸透することが本当の文化ではないだろうか。それには、社会が必要としている音楽を見抜く嗅覚が必要である。黒人奴隷労働者がソウル、ブルース、サンバを生み、反骨精神がロックを生んだように、不安定な社会はふさわしい音楽を渴望してきた。オペラがここまで数百年も継承されてきた理由としては、「声の魅力」に尽き、この声による魔力は不安定な心をダイレクトに捉え、人の生死や革命の背景の中に描かれた登場人物の心理を深い息を伴いながら全身全霊で出す声は共感と呼び、様々な意味で最良の癒し効果があったと考えられる。人間の体を最大限に駆使し、声を媒体として人々に訴えかける行為は、まさに究極のコミュニケーションツールであり、手近な iPod の様な再生音楽では不可能な感動がそこにはある。空間を操る音楽媒体は生音に勝るものはない。

大衆性、興行収入の立場ではこのことは理想論として取り上げられてしまう所以があり、まだまだ多くの問題を抱えるが、大衆化された声楽の声の魅力を伝える絶え間ない努力は必要である。

私がイタリアでの留学時に出演したコンサートは殆どがサロンであり、どれも歴史的建造物の中にある美しい装飾が施された会場であった。聴きに来る人はドレスアップありジーパンありの自由な服装で夜のひと時を徒歩で楽しみに来る、まさに生活の中に音楽が溶け込んだライフスタイルに接していた。そのサロンにおいて 19 世紀近代イタリア歌曲作曲家の巨星として輝く F.P.トスティは、オペラ全盛期に生まれながら歌曲作品のみを作曲し、ドイツ歌曲を敬愛していた事から「オペラだけが声楽じゃないんだよ」と言わんばかりに、聴衆をオペラでは無い別角度から自分の方へ振り向かせた特異な存在として活躍していた。そこで、ここではオペラの広い異空間での音楽体験ではなくサロン音楽という「身近な音楽」で貴族や文化人や富裕層という特定のマーケットで、芸術的とも大衆的ともとれる彼の作品が現在まで、なぜ支持されることが出来たのかという点を考える。

16 世紀から 18 世紀に至る貴族文化の栄えた時代に、王侯貴族のサロンで演奏された「サロン音楽」は 19 世紀以降、教養の高い文化人などの集まりで演奏されその後大衆へと広まっていった。イタリアではロッシーニ、ドニゼッティ、ベッリーニ、ヴェルディなどオペラ作曲家が歌曲を書いているがどれも歌曲作品としては完成度が低く、サロンで花開いたトスティは抒情的で直接的な詩を、デリカシーを保ちながら甘美なメロディに乗せた芸術作曲家であった。彼は 1846 年イタリア・オルトーナというペスカーラに近い小さな町で生まれ、ナポリで学びそれまでのオペラー辺倒であったイタリアの音楽を純粋な芸術的なものに再び復興させようと尽力した。その後、ローマでサロン歌曲が当たり、声楽教師としてもサヴォイア王家ウンベルト 1 世 (1844-1900) の妃マルゲリータ (1851-1926・余談だがピッツァマルゲリータの名前は彼女からきている) のレッスンをしていたことも後ろ盾となり、歌曲作曲家として一躍有名になった。そして、市民社会が急成長し、人口も爆発的に増え魅力的なマーケットになっていたロンドンに渡ることになる。19 世紀前半のロンドンは、現代のコンサートスタイルを丁度確立し、富や地位を得た市民はホールへ足を運び、ホールが増設され演奏団体も増えた 19 世紀後半には、より幅広い層の聴衆がコンサートを楽しむことが可能になったのである。この頃のイタリアは、音楽産業としては他のヨーロッパ諸国に比べまだ遅れを取っていたので、世界最初の商業的ソング「フニクリ・フニクラ」で有名な、トスティと同年のデンツァ、歌曲「くちづけ」のアルディティなどの作曲家は既にこのロンドンを目指していた。トスティもこのサロン時代の流れに乗り芸術

を大衆へと紹介することにしたが、これまでのイタリア作曲家では成し得なかった 40 年もの長い間数々の名曲を生み出したことは彼がいかに大衆の心を掴んだ非凡な作曲家であるか容易に理解出来る。

イギリス王室の音楽教師を務めながら数々のヒット曲を当て、生涯約 300 曲の作品を残したトスティの作風は、彼以前の作品と違う多くの独創性を見る事が出来る。そしてここに彼の成功の鍵がある。先ず、裕福な市民や王侯貴族の集まる洗練されたサロンでの演奏を念頭に、彼は「Sogno 夢」などの様な大衆的とも芸術的ともとれる甘美なメロディで貴族的趣味の上品な作品や、「Malia 魅惑」の様に五線の中に納まる狭い音域で、プロではなく音楽愛好家が歌唱出来る作品を作曲している。そして詩は、G・ダンヌンツィオの様な耽美的作品は少なく、職業詩人では無い作品が多く言葉は平易なものであった。成りあがりも居たため、教養が無くても歌唱することが可能であった事から大衆的作品の性質があったことが窺い知れる。だが、楽譜には書き表せない独自の語りのニュアンスも持っており、詩の持つ甘美的な性質を含む流れる旋律の表現には、声質の変化、適切なテンポの緩急など楽譜に書かれている事を読み取る力が要求される点では、芸術的作品であることが言える。このことは、大衆性の芸術性のアンチノミー（二律背反）の性質を持つ稀有な存在に成り、プロの演奏する楽曲を聴くだけではなく、自分も歌ってみたいという「参加する」作品として位置づけられたことで絶大な支持を得ることになる。芸術的レベルを追求すると大衆は離れ、大衆性をアピールすれば芸術性は確実に下がる中で、彼の作品は辛うじて芸術性を保ったのである。だが、「La serenata ラ・セレナータ」の様な理解に困らない楽曲はカンツォーネとしての扱いを受けてしまい、その強烈な印象からカンツォーネ作曲家のレッテルを張られてしまっているという事実もある。しかし、これは後世になってからの事であり、彼はマーケットをサロンに絞っていた事から、見事なバランス感覚により当時の芸術作曲家の地位を得ていた。英国王宮エドワード 7 世から「准男爵（サー）」の爵位が与えられた事実は彼に対する敬意の確かな証拠となる。

この様に、トスティは大衆的とも芸術的とも取れるような作品で作曲家としての成功を遂げることが出来た理由は、彼の卓越したプロデュース能力があったからであろう。ホームグラウンドである王室やサロンにて時代の流行を肌で感じ、それを音楽家、作曲家、またはプロデューサーとしての顔で絶妙なバランス感覚で聴衆を刺激し続けたからではないだろうか。このことから、流行に敏感なセンスある感覚で、制約にとらわれない演奏表現は、流行物ではない物として存在することが可能であることが分かる。つまり、現代において

も芸術と大衆の双方を意識することは罪深いものではなく、かつてのクリエイターたちが創り出した様に双方を発展性のあるものとして認識しながら、既存、新規に限らず社会で必要とされている楽曲、演奏を提供することが期待される。そして、宗教改革によりコーラル(讃美歌)が大衆へと浸透したことで芸術性が損なわれ、その後のバッハによって更に芸術性が高められた様に、この芸術性と大衆性の二律背反関係はお互い刺激しあいながらも永遠に続くのであろう。

今後の声楽の展開

近代音楽の流れのひとつの動きとして「クロスオーバー」があり、音楽ジャンルや文化との「融合」があることはこれまでに述べて来た。オペラがウィーンに渡り、民族色豊かに栄えたオペレッタ(喜歌劇)がアメリカに渡り、20世紀初頭の大衆に馴染むにつれてミュージカルが誕生した様に、植民などにより異なった民族、社会、文化などが出会い新しい音楽が誕生したことはごく自然なことであり、アルゼンチンのタンゴ、ブラジルのボサノバなど数多くの例があるように、声楽分野で日本音楽と西洋音楽の融合から生まれたものが日本歌曲であった。だが当時の言葉、ニュアンスを現代人に伝える事が近年難しくなりつつあり、日本語での歌唱なのに学習が要求されている。開港後暫くは「蝶々」など翻訳の曲しかなかったが、西洋音楽伝来以来約40年で、滝廉太郎は、西洋音楽と日本語の融合として日本歌曲の礎を創り、山田耕筰が更に日本語のイントネーションと西洋音階を見事に組み合わせ、童謡、唱歌、日本歌曲などが生まれ大衆に一気に浸透した。その後は中田喜直、団伊玖磨などの数々の作曲家が、現代語による日常的に親しみやすく触れやすい日本歌曲を生み出したが、「ぞうさん」「めだかの学校」などの童謡作曲家の面もあるために、芸術歌曲作曲家ということを知らない人もいる。そして浅草オペラ歌手は大衆支持され、戦後歌謡界に進出した声楽家はスターになったが、次第に歌謡歌手として芸術から離れた印象になった時期もあった。つまり前世紀までは大衆と芸術の間に存在できない歌手として位置づいていたのである。その理由として、ロックやポピュラー音楽の台頭がある。声楽の声は影を潜め始め、この頃からメディアを通じて大衆が声楽に触れる機会が少なくなってしまう、世間から特別な音楽として存在し、併せて声楽の名曲生産も減少した。

開港当初から、ほぼリアルタイムで後期ロマン派時代の音楽が入って来たことにより、必然的に演奏者が要求されたが、戦後全世界へ影響を与えたアメリカンポップの流行、マイク技術・録音技術進歩は新旧を交代させてしまった（オペラなどの様な芸術演奏は廃れたわけではなく'80年からオペラブームとして大衆に根強いファンを抱えるまでには成っている）。だがそんな中、大衆へ突如現れた新井満作曲「千の風になって」は、声楽歌唱法で歌える芸術曲では無い、大衆曲として世に刻まれることなり、このヒットは音楽の授業でしか触れたことが無かった人にも声楽の興味を向け、今世紀になって再び大衆の中に声楽曲が入り込む切っ掛けになった曲であった。そして世界的にも声楽を身近な存在として位置づけようとして、声楽とポップスを融合したソプラノ歌手サラブライトマンを始め、オペラとポップスの新旧大衆音楽が刺激を求めてクラシカルクロスオーバーの新しいジャンルを作っている。

この様に、マイクを使った声楽発声のアーティストによるポップオペラともクラポップともカテゴリーが曖昧な標記によるメディア露出は、明らかに新しいジャンルとして認めるかは賛否両論あるが、確実に言える事は声楽ファンを増やし続けている功績は否めない。この様に、経済構造だけでなく音楽界もパラダイムシフト（その時代や分野において支配的規範となる「物の見方や捉え方」が、革命的かつ非連続的に変化する場合、そのような変化をいう。）が興っている。だがこれらの音楽は、芸術性と大衆性の二律背反のバランスが大衆性の方に偏り、多くの新しいファンを呼び込んだが、再生音楽の技術的処理を施された媒体はリアリティに欠けるものもあり、自然ではない声は次世代の芸術性を軽んじさせ安易な歌唱を誘引する危険性がある。このジャンルの歌唱は自称オペラ歌手的ではなく、卓越したテクニックを駆使した歌唱法でなければその演奏は虚しいものであり存在の意味を成さない物と考える。

では、声楽の今後の発展的展開として何が必要か。海外に通じる世界的アーティストの更なる排出、音楽水準の向上を望むことは当然であるが、ソフトとして「日本文化」との自然な結びつきによる新しい作品、つまり既存では無い新日本歌曲の様な作品も必要である。これまでに多くの地域で地元の伝説などを題材とした市民オペラの上演がなされているが、どれも一過性のものであり、なかなか日本と西洋文化の融合作品は日常へとは浸透していない。そこで、我々は充分西洋音楽を学んだからこそ次のステップとして、武満徹などの現代作曲家とは違う角度から、今再び日常に根差した音楽文化を真剣に考え、時には平易な歌詞による新たな日本歌曲や、ビート感溢れる新しいオペラの出現を期待してい

る。「和魂洋才」という言葉が今では死語になってしまうかのように、再現芸術を追及するあまり全てにおいて欧米志向となりつつあることから、今一度この言葉の意味を考えてみるべきである。もう一つの二律背反でもある西洋文化と日本文化の融合を改めて見つめ直すだけでなく、社会貢献として社会的価値を生み出す声楽の存在をアピールしながら、身近でファッショナブルで娯楽性、芸術性の高い楽曲提供をする企画力も併せて大いに求められる。企業が物を売るだけではなく、社会に還元する経営になりつつある今の世の中においては、今後はただ演奏するだけでない付加価値を付けた明確なコンセプトも求められるようになるのではないかな。それが無ければ演奏会場に足を運ばせるのは身内のみになってしまうことになる。

最後に、本書では詳細な発声技巧の角度からだけではない、大衆の中の存在としての声楽を経験、研究から分析を試みたが、不変性の分野を如何にして時代に則した角度からスポットを当てるかが長年の研究課題であった。イタリア語で歌唱をした際の聴衆の反応で、決して全員が歌詞を理解出来ない矛盾を感じた時からこのテーマが私の中にあつたのである。イタリア語で「cielo」ではなく日本語で「空」と歌えば、リアルに感じる文化であり、発展性のあるものであり、世代間を超えた存在にもなるといえる。山田耕筰などの諸先輩が日本語に拘り続けた理由とリンクするが、再現芸術家としての使命は忘れてはならず、原語歌唱による芸術曲歌唱は欠かさずにプログラムには組み込まなければならない。だが、年を取れば聴く音楽はクラシック演歌などに落ち着くとは限らないことをマーケティングの専門家も説いていることから、群れを成して同じ方向へ進むのではなく、声楽の多岐に渡るジャンルを提供し、今後は大衆へ勢力的に刺激を与え続けて行くことを提案したい。バレエの基礎がモダンバレエ、ミュージカル、フィギュアスケートなど様々な形で応用されている様に、西洋から渡って来たこの素晴らしい奇跡の声楽の声を絶やすことなく、聴衆だけでなく声楽家に多岐にわたる声楽の活躍場所が用意され、社会に繋がる演奏を提供出来ることになる。トスティを始め、芸術と大衆の二律背反のバランスは先人からの永遠の課題であるが、西洋音楽の紹介だけでなく社会的に意義のある楽曲を大衆に対して提示し続け、浸透させる努力こそが我々の真の文化と言えるのではないかな。

参考文献

「音楽文化学のすすめ」小西潤子、仲万美子、志村哲 編 ナカニシヤ出版

「国家と音楽～伊澤修二がめざした日本近代」奥中康人著 春秋社

「音楽史 17 の視座」 田村和紀夫、鳴海史生著 音楽の友社

「歌声の科学」 ヨハン・スンドベリ著 東京電機大学出版局

「イタリアオペラ史」水谷彰良著 音楽の友社