

G. コンコーネの声楽練習曲集の成立と教育実践の研究 ーコンコーネ 50 番練習曲を中心にー

The Origins of Giuseppe Concone's "*Leçons de Chant*" and its Use in Music Education:
The Example of the "*50 Leçons de Chant*, Op. 9"

高橋 侑希* 片野 耕喜**
TAKAHASHI Yuki KATANO Koki

要約：声楽練習曲「コンコーネ50番」の成立過程を研究し、ロッシーニが中心であった時代の歌唱様式を習得するために書かれた背景を明らかにし、この練習曲をどのように声楽学習者に習得させるべきかということを考察した。

本論文では19世紀後半の楽譜ではなく、まだ18世紀から続くベルカント様式を表現していると思われるリショー版(1830年代出版)を、最もよく作曲者の意図を表していると考えて採用した。リショー版は全体的に見ると細かいニュアンスを大事にする作り方で、リコルディ版よりも軽やかな歌唱を目指しているように見えることが分かった。またConcone自身は母音唱と階名唱を推奨しているが、実際の声楽指導の経験からそのどちらにもある種の欠点があると考え、基本母音列イエアオウを旋律型に合わせてなるべく母音の連続性・均一性が測られるように当てはめ、母音の均衡を保ちつつ伸びやかにフレーズを歌う方法について提案した。

キーワード：声楽教育・母音唱法・G. コンコーネ

I 本論文の趣旨・目的

*筆者高橋は山梨大学音楽教育専修に入学する以前からコンコーネ声楽練習曲に接してきた。その後本学大学院やドイツでの留学中も、自分自身の技術の進歩のためと、声楽指導に用いるための研究としてConconeによる声楽練習曲を常に傍らに置いてきた。自分が声楽を学ぶ上で今もなおその重要性が色あせない理由と、コンコーネを歌唱教材とした声楽教育の実践的な方法について考察し、現在特任助手として所属するコースの片野教授(声楽担当)と共にその作品の成り立ちと歴史的な価値について研究し、まとめることを本論文の目的とした。

*筆者片野の大学教員として20年の教育経験から、この際コンコーネについての全体的な論考をまとめて、学習者にコンコーネにより効果的に取り組んでもらい、また教材という枠を超えて、確かな構成と美しい旋律をもった「作品」としてより親しんでもらえればと考えた。具体的には「50番練習曲」の成立背景と、筆者達がドイツで学んだ発声指導法を踏まえた教育的実践への提案を論文の柱に据えている。

以降は二人の協同で書き進めていく。

*教育学部 芸術身体教育コース 特任助手 **大学院総合研究部教育学域人間科学系 教授

「コンコーネ50番」練習曲を初めとする Concone¹ 作曲による歌唱練習曲は欧米のみならず日本でも広く用いられ、声楽の教材として確立されているほか、音大など高等教育機関でも入試に用いられて、コールユーブンゲンとともに声楽学習者の基礎テキストとなっている。筆者もコンコーネには大学受験の際に初めて出会ったが、自分の歌唱技術や19世紀的な音楽世界の理解に大いに役立ったと今も実感している。日常的なウォーミングアップ、発声訓練、課題解決、修正、苦手な音型へのチャレンジ…等々に活用しつつ、その後も声の問題に突き当たったときには、コンコーネの比較的平易なレッスンをゆっくり落ち着いて歌うことによって解決のきっかけを見だし、それは自分の大きな支えとなってきた。Conconeの作品は単に声の訓練に寄与するばかりではなく、ソルフェージュ能力の向上、和声や転調の感覚の獲得、ピアノ伴奏部との関わりを理解できるなど、広い分野において有効であると多くの声楽家・声楽教師が考えている。先行研究（主に実践論文であるが）も多く、その利点と効果を強調する研究者・声楽家は多いが、私が常々疑問に思ってきたのは、『どのような声を目指してこの練習曲に取り組むのか』という点であった。Conconeの時代はロッシーニ全盛の時代であり、これがまさにバロックから古典派時代を通じて一つの完成を迎えた歌唱法—すなわち〈ベルカント〉—の頂点であった。Conconeはベルカントを目指し、もっと具体的にいえばロッシーニの作品を美しく歌うために5つの「練習曲集」を作ったのである。この歴史的背景を明らかにし、Conconeの目指した教材の与え方を考察するために、本論文、特に第三章では歴史的な背景をできる限り明らかにするように努めた。

第四章ではコンコーネの優れた点をいくつかの観点から考察し、次章への材料とした。

第V章の教育実践では、第II、第三章での時代的資料研究を踏まえ、原典にもっとも近いと思われる Richalut 版をもとに、特にテンポやクレシェンド、デクレシェンドの歌い方を見直し、自分なりの指導法を考察した。執筆者二名はドイツでの声楽教育経験を共有しているため、ドイツ留学中に現地で学んだ *Vokalausgleich* (ヴォカール・アウスグライヒェン) すなわち「均衡母音唱法」ともいべき発声技術を応用したコンコーネの歌唱実践についての一考察を併せてまとめた。

II 資料と背景

1. Giuseppe Concone (1801-1861) が創作活動中の音楽界

(1) 声楽界・オペラ界の頂点はロッシーニ

Concone が音楽に目覚めたであろう青年期はまさにロッシーニの全盛時代であった。声楽界は、今日では技巧重視の器乐的とでも表現されるような、華麗な技巧と軽やかなパッセージに彩られた旋律線に満ちていた。イタリアはロッシーニにより席卷されていて、1810年代には、

《セヴィリアの理髪師》 1816年 ローマ

《チェネレントラ》 1817年 ローマ

など今でも良く演奏される傑作が生まれ、その後も彼の作品はローマ、ナポリ、ミラノ、ヴェネツィアとイタリア全土で次々に初演された。ここではしかし《ギヨーム・テル (ウィリアム・テル)》(1829年 パリ) を最後に引退を表明するまえには、パリでの新作の上演が多かったことに注目しておかなければならない。なぜなら私たちが注目するコンコーネの初版はパリで出たと強く推認されるからである。

¹ 以下、作曲者 Concone は "Concone", その作品名は「コンコーネ」と記す。

(2) 音楽教育 声楽教師個人から学校によるシステムティックな教育へ

もう一つこの時代の音楽界で注目しておかなければならないことは、声楽の教育の方法がこれまでの（基本的に）教師と生徒の個人レッスンであったところに、音楽学校でのシステムティックなやり方も加わったという点である。

パリ国立高等音楽院（Conservatoire national supérieur de musique de Paris）が革命のさなか1795年に設立されたことは、Conconeの声楽練習曲や教本が相次いで出版されたことと直接的な関係があると思われる。国家的な音楽芸術を所管する組織としてはルイ14世の時代から「王立音楽アカデミー」（1669年）があり、そこで演奏するための音楽家の高等教育機関としては「王立声楽・朗読学校」があったわけだが、これは貴族が中心であり市民の学び舎ではなかった。そのため声楽教育の原点はやはりパリ国立高等音楽院に求められるであろう。ここには市民の学生もいた。つまり市民の教育もかねて教室で声楽教育を行うには「テキスト」が必要なのである。Conconeの時代、けっしてConconeだけでなく、マルコ・ボルドーニGiulio Marco Bordogni（1789-1856伊）やハインリッヒ・パノフカHeinrich Panofka（1807-1887独）といった今でも知られている声楽練習曲の作者以外にも、次章に引用したファクシミリ叢書をみれば多くの教材作品があったことからそれは明らかである。Conconeが自分の教材を献呈したシンティーダモレ夫人（後述）も教材を残している。

2. 研究の前提となる資料について

版の比較

欧米と日本ではコンコーネ50番練習曲はとてもよく知られているにもかかわらず、その資料についてはかなりの異同があり、原典を見いだすことは難しい。東氏の論文²や日本声楽発声学会編の楽譜（音楽之友社）には日本での出版譜についての簡単な説明があるが、原典を探ることは、Conconeがどのような背景でこれらの練習曲を書いたのかを理解するために必要なもので、あらためてここで考察してみたい。

まず日本における一般的な「コンコーネ50番練習曲」の出版状況を見てみると、古いものは昭和20年代のものがあり、昭和初期から広く使われていたことが推測される。現在は参考文献表にあるように、全音楽譜出版社、音楽之友社、教育芸術社、ドレミ楽譜出版社、河合楽器製作所・出版事業部のものが一般的であるが、なかにはConconeの生没年が違っているものもあり³、またいわゆる「原典版」として19世紀後半のDurand社の楽譜を研究の出発点にしている楽譜（教育芸術社、ドレミ楽譜出版社）や論文（東、田中：参考文献参照）があれば、Ricordi版を底本にしている楽譜（音楽之友社、河合楽器製作所・出版部）もある。戦後のものはPeters版を元にしているものが多いようである。大きく分けるとDurand派とRicordi派に分かれるわけだが⁴、これがまたとても不思議な現象である。詳しくは次章で論じるが、何をもってConconeの死後に出版された楽譜を「原典」と称するかということに尽きる。参考文献の中には「原典と近いと言われるRicordi（ないしはDurand）」という記述があるが、その根拠は示されていない。Conconeがイタリア人だからRicordi、パリで活躍したからDurand社版を採用という安直な方針ではないだろうが、これらの先行研究は作曲者と同年代の楽譜にはあたっていない。また、記譜上の誤りがあるからという理由だけでPeters版がことさら信

² 「音楽科教育における歌唱の重要性：コンコーネ50練習曲をテキストとして」→参考文献

³ 原因の特定はできなかったが、いくつかの古い出版譜にはConconeの生年を1810年としているものがあり、今でも楽譜にそう記載されているものがある。（ドレミ楽譜出版社2008）

⁴ Schirmer（アメリカ）を底本としている楽譜もあると複数の論文・楽譜序文に記載されている。しかしSchirmerを底本にしていると宣言している日本の楽譜を私は見つけることができなかった。

頼性に欠けるように記述している論文／楽譜が多いのも気になる。楽譜に Concone 自身の序文を載せているのは現在流通している楽譜では私の調べた限り Peters 版だけであるし、いくつかの練習曲へ付された簡潔だが的確な Concone による諸注意をドイツ語、英語、フランス語で併記して学習に寄与する編集をしているのも Peters 版だけの優れた特徴である⁵。日本声楽発声学会編の楽譜には比較的詳しい版の比較や Concone の指示が紹介されているが、文中に誤りがあり、誤訳もあったりする⁶ので、注意して扱わなければならない。

そこで版の問題に取り組む前に、やはり可能な限り最新の情報でコンコーネの出版事情を再度冷静に追ってみようと思う。まず作曲者 Giuseppe Concone についての基本情報だが、名前もイタリア語とフランス式表記でいくつか存在し、Paolo Giuseppe Gioacchino Concone, Gioacchino Concone, Joseph Concone などが確認されている。生年は 1810 年ではなく 1801 年で間違いないようである。これは正しい情報の Riemann を参照しつつも誤記した MGG の責任であろう。また著名な音楽事典 *Musikalisches Conversations-Lexikon* でも 1810 とされている。今回参考にした楽譜のなかで比較的新しいトレミ楽譜出版社の楽譜（2008）でもこの誤った年号が記されており、資料研究を混乱させる原因にもなっている。なお没年は古い事典でもすでに特定されているように 1861 年である。

Concone は 1801 年に北イタリアのトリノで生まれた。トリノはフランス国境までわずか 100 km くらいしかなく、地理的・歴史的にもフランスと密接な関係にあり、今でもフランス語が一部用いられることもあるという。Concone は音楽教育をまずサルデーニャ王国の首都でもあったこのトリノで受け、卒業後に歌劇《Un' episodio di San Michele》（1836 年 6 月 8 日トリノ）を作曲してデビューしたとされている⁷。（作曲したもうひとつのオペラ“Graziella”は本格的には上演された形跡はないらしい。）

このオペラは新聞評も芳しくなく⁸、オペラ作曲家としての輝かしい未来は実現せず、彼は声楽教師、教育者としての道を模索するため、1837 年にパリに赴き、そこに定住した。（20 世紀初頭の事典などからこれが一般的な評伝となっている）そこで彼はまもなく優れた声楽教師達の仲間入りを果たすこととなり、また彼が作曲した、歌いやすく美しい旋律のロマンツェ、アリア、二重唱などはすぐにファンを獲得した。しかし Concone が 47 歳の時 1848 年に勃発したパリの二月革命による恐れから、彼は生まれ故郷のトリノに戻ることであり、そこでサルデーニャ王国の宮廷オルガニストと合唱隊長 (maestro di capella) を亡くなる年までつとめた。

ここまではすでに現在では自明なこととなっているが、それでも今世紀に入って出版された楽譜にも誤りがあるのであえて時系列で繰り返して記載した。

⁵ Richault 版にはフランス語のみで注釈が書き込まれている。数カ所の例があるだけである。

⁶ Peters 版の校訂者名は Mar Friedlaender ではなく、Max である。また、作曲者自身のことばとして「学習者がこれまでに習得した技術の程度によって、ソルフェージュとして使用してもよいし、ヴォカリーズとして使用してもよいが、前者の場合は *fa, re, mi, do* 等をはっきり発音し、後者では完全に純粋な母音 *a* で歌うようにと作曲者はいつている。」と引用しているが、フランス語原文の「*solfiées ou vocalisées*」にある「*solfier*」を素直に訳せば「階名で歌う」であり、作曲者が言わんとするところは「階名唱でも母音唱でも（良い）」という意味であろう。もっともここで記述されている内容そのものは私も賛成で、コンコーネはソルフェージュ教材としてもとても優れている。

⁷ しかし 1836 年には Concone はすでに 35 歳である。デビューというには遅すぎる。35 歳まで勉強していたはずはない。1810 年生まれとされていた時期にはこのように考えられていたのであろうが、すでにこれはおかしいことが明白である。

⁸ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, October 1836 No.43., P.715.

Ⅲ コンコーネの作曲年代と出版年代

1. 発表年（Parisでのお披露目）は1840年2月

さて、コンコーネ50番練習曲の成立年代について整理してみたい。有力な資料は、Richault版などの巻頭にフランス語で記載されている、コンコーネ50番練習曲のお披露目についての記述である。これには次のように記載されている。

フランス学士院

内務大臣閣下の命により、フランス王立学士院芸術アカデミーの音楽学科は1840年2月1日土曜日の音楽会において、「中声のための50の練習曲 ピアノ伴奏付き」と題されたジョゼフ・コンコーネ氏の作品を試演した。その結果以下のように表明します—『旋律が常に美しく、優雅で、そしてこの作品のすべての課程において和声部分も巧に扱われている。この作品はこれまでに発表された作品のまさに良い部類に加えることができる』と。

署名者 Cherubini, Berton, Auber, Halévy, 報告者として Carafa
芸術アカデミーはこの報告の結論を採択した。⁹

この結果遅くとも1839年までには「50番練習曲」は成立していたことになる。もうひとつの推測を立ててみる。Conconeは純粋な練習曲集だけでなく、「教則本」の類を制作している—*Intoroduction a l'art de bien chanter,...*¹⁰「美しい歌唱への導入」Op.8（画像1）であるが、この本の献呈文が興味深いので全文掲載することにする。

シンティ-ダモロ夫人へ

貴姉が生徒の教育のために私の初等教本を御採用いただいたときは、光栄に思うとともに勇気づけられました。そこで今回はその初等教本を補足すべく拙著『歌唱法入門』を上梓することにした次第です。

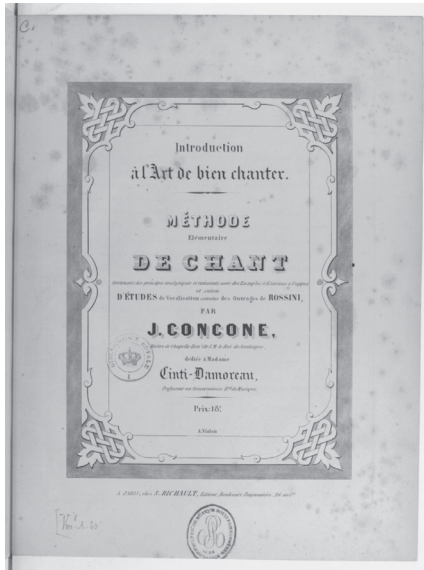
本書は一つの学派や完全なメソッドを目指したものではなく、初心者に指針となる原則、規則、練習問題を提示するだけが目的であります。貴姉が優れた歌唱力により実際に歌って示される歌唱法、その出発点を示したいと考えたのです。ただ、私の仕事を完成させるのはあくまでも貴姉が高等教育で発揮される趣味であり、経験であります。

貴姉による後援の形でこうして拙著を上梓できたことをうれしく思います。¹¹

⁹ 芸術アカデミーの会議録によればしかし、この催し物は一週間前の1840年1月25日 土曜日に行われたことになっている。"Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts/ 1840-1844" Mémoires et documents de l'Ecole des chartes, 第7巻, Jean-Michel Leniaud, 出版社 Librairie Droz, 2007 P.14,18 しかしここに記載されている事実自体は楽譜の序文と同じであるので、このまま楽譜のほうの文言を記載しておく。その他の多くの報告にも「内相の指示により」とあるが、これは定型文のようなもので、それほど大げさなものではなく、しかもこの試演会はコンコーネだけの評価をする特別な催し物ではなく定例の音楽会ないしは会議である。

¹⁰ 正式な題名は"Introduction a l'art de bien chanter, ou, Méthode élémentaire de chant: contenant des principes analytiques et raisonnés : avec des exercices et des exemples à l'appui : suivie d'études de vocalisation extraites des ouvrages de Rossini" 《美しい歌唱法への導入 あるいは基礎的歌唱法 分析と理論の基礎知識を含み 練習と手本をサポートするために〜ロッシーニの作品から抜き出した発声練習曲をともなって》

¹¹ 森田秀二 山梨大学名誉教授に訳していただいた。



画像1 Op.8 表紙

献呈されているのはLaura Cinti（ローラ・シンティ 1801-1863, Conconeと同じ年齢）である。シンティは、ロッシーニの作品でタイトルロールを歌い、名声を博したソプラノ歌手で、1833年から1856年までパリ音楽院で教授を務めた人物であり、肩書きは「王立音楽院教授」とある¹²。テノール歌手のダモロ氏（Vincent-Charles Damoreau（1793-1863））と結婚したので「Cinti-Damoreau 夫人」となっている。その婚姻期間は（夫の死別ではなく）1823年から1834年とされている。この期間がじつは重要な意味を持つ。

ここで注意したいのは、「マダム シンティ-ダモロ」と呼びかけているので、この教則本が献呈されたのは彼女が結婚していた1823年から34年の間で、かつ彼女が音楽院の教授になった1833以降に限られる。まさに彼女が教授になったその1833年もしくは翌1834年にお祝いもかねて献呈したのであろうか？こ

れだけの教則本をすぐにはまとめて出版できないであろうから、もっと前に書き上げていたことになる。彼女の後ろ盾を得て出版にこぎ着けたのであろうか。この本のアーカイブを所蔵するボローニャ大学のデータベースでは1840年以降発刊とあり、出版社はRichaultである。また Les grandes méthodes romantiques de chant. 7 volumes réalisés par Jeanne Roudet, Fuzeau, fac-similé, coll. «Méthodes et traités», série II : France 1800-1860, 2005 (7 vol.)（フゾ社から出ている19世紀の教則本・練習曲集ファクシミリ）の第4巻に収録されているが、そこではca.1845となっている。

この辺りの経緯は本論文の目的の一つ、すなわちコンコーネ50番練習曲の作曲年代を考える上で重要であるから、もう少し考えてみたいと思う。Conconeは故郷トリノで1836年にオペラ《Un'episodio di San Michele》を上演したわけだが、いくつかのバイオグラフィーではその上演はかんばしくなく、翌1837年にはオペラ作曲家としての道を諦め、声楽教師に転身してパリに移り定住したことになる。しかしどうであろうか、1836年といえばConconeはすでに35歳である。この時代の音楽家のデビューとしてはいささか遅すぎるきらいはないであろうか。そして先に記述したOp.8の献呈のいきさつを考えると、オペラの不成功は結果的にパリ移住のきっかけとはなったであろうが、それ以前から、つまり20年代から30年代初頭にはすでに声楽の練習曲をいくつか書いていたと推測できるであろう。そしてこのOp.8は中でも最良のものであったと言えよう。

このOp.8の献呈辞のなかでConconeは「貴姉が生徒の教育のために私の初等教本を御採用いただいたときは」と述べている。これにより、彼はこのOp.8の教則本の上梓以前に、「初等教本」をすでに創作していたことになる。私はこれこそがコンコーネ50番練習曲だと直感したが、50番はOp.9であるので、もし作品番号が作曲年順に付されているならば順番が合わない。Conconeの作品目録は私が調べた限り存在しておらず、作品8以前の創作についての手がかりはない。しかしながら、50番がもっとも初等教育に適したものであること（作者自身がそう言っている。後述）、50番以降の練習曲は段階的にレベルが上がっていること、などからこの「初等教本」が50番練習曲を指していることは十分考えられるのではないだろうか。そうすると、その成立年代は1820年代か1830年代にまで遡るのではないかと思っている。つまりまだパリに来る前、トリノ時代である可能性が極めて高い。

¹² Professeur au Conservatoire de R^{al} de Musique

Op.8「美しい歌唱への導入」は注にも挙げたように、ロッシーニの作品を抜粋してそれに解釈を加える形を取っている。ロッシーニは1829年パリにおいて『ギョーム・テル（ウィリアム・テル）』を上演し、引退を表明した。彼の死後はベッリーニの登場（1831年『ノルマ』）を境にロッシーニは急速に忘れ去られることとなる。世の中は常に新しいものを産み出し、時代は流れていくものである。40年代にロッシーニを理想にした練習曲を書いて出版するのはビジネス的にはあまり意味がないのではないかとと思われる。

私は、Conconeのパリ移住はけっしてオペラの失敗だけがその原因ではなく、むしろトリノでの声楽教師としての活動が評価されてパリでの聞こえもよく、その教則本や練習曲が評価されての結果であったのではないかと考えている。¹³ その意味からも50番練習曲は遅くとも1830年頃までには成立していたのではないかというのが私の結論である。

傍証もある。またGallica（フランス国立図書館の電子図書館）のデータベースをたどっていくと、興味深い資料にたどり着く。日本ではあまり知られていないが、「30番練習」Op.11という作品がある。原題はExercices pour la voix avec accompagnement de piano faisant suite aux 50 leçons pour le médium de la voixであり、「中声域のための50練習曲に続いて作曲されたピアノ伴奏付き声楽のための練習」と訳せる。（俗に言う「30のエクササイズ」のことである）このフランス国立図書館が所蔵する版は1841年刊である¹⁴。原題に「faisant suite aux 50 leçons pour le médium de la voix 50番練習曲に引き続いて」とあるので、50番Op.9はそれ以前に出版されていないとおかしい。また、Conconeの意図であったかどうかは定かではないが、以下のファクシミリを見ればわかるように、50番Op.9と25番Op.10は楽譜の表記では「75の練習曲」とあり、25曲ずつ3巻に分かれて出版されたことが分かる。今まで見てきたようにこれもまたRichault社からで、次に引用した譜例1¹⁵は楽譜の最初ページである。

¹³ このようなありがちな伝記が作られていったのは、Conconeの誕生年が1810年という誤った情報があったせいではないかと推測している。25、6歳でオペラを上演して失敗したなら、それはたしかに人生の大きな転機になり得るだろう。

¹⁴ Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM8 A-63 (BIS)

¹⁵ Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM8 A-67

75

LEÇONS DE CHANT,

POUR LE MÉDIUM DE LA VOIX .

divisées en TROIS LIVRES.

1^{er} LIVRE.
3^{me} ÉDITION.

Le 3^{me} Livre se compose de 25 Vocalises Mélodiques
de moyenne difficulté.

J. CONZONE.
4^{er} et 2^d Livre, Œuvre 9
3^e Livre, Œuvre 10.

1^{re} LEÇON.

**Moderato
assai.**

譜例1 50番練習曲 No.1 冒頭 Richault社の楽譜。

画像の一番上に「75 (曲の)」とある。右にはその内訳がOp.9, 10と書いてある。これは3.me ÉDITIONとあり第3刷であることが分かる。どのくらい刷ったのかは分からないが、とても評判が良かったことはここから分かる。このファクシミリは1879年と比較的新しいものであるが、25番練習曲の単独のファクシミリ資料には1851年とあり、その25番練習曲も「50番練習曲に引き続いて」という文言が原題に含まれている。つまりここから50番はかなり早い時代に世に出て、19世紀末頃でもまだ需要があるほど広く知られ、成功した作品だったことが分かる。

もうひとつの傍証はこのImprintナンバーによるものである。コンコーネ50番のインプリント・ナンバーは「7012R」である。そして第1曲のページ下に「Gravé par Mme Chiarini」と記載されている。これは「マダム・シアリニによる製版」の意である。これらの記載がある楽譜は第4章譜例7に載せてある。Mme ChiariniはRichault社の楽譜製版師で、他のファクシミリにも名前が出てくる。たとえば

[http://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule,_Op.500_\(Czerny,_Carl\)](http://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule,_Op.500_(Czerny,_Carl))

に1838年頃に作ったツェルニーの楽譜のファクシミリがある。プレート番号は「7091R」であるため、それよりもっと若い番号で近接するこのコンコーネの楽譜の年代もそこから推測できる。

2. 初版楽譜はどれか？

(1) 日本におけるコンコーネ出版状況

現在日本で入手可能な楽譜は、以下のものがオーソドックスかと思われる。

出版社	編集者・校訂者	初版 発行日	底本・出典の記載
音楽之友社	城多又兵衛	1949	不明
全音楽譜出版社	畑中良輔	1955	不明
音楽の友社音楽之友社	日本声楽発声学会	1984	Ricordi (Peters, Schirmerも参考にして独自の版を作成)

ドレミ楽譜出版社	川本伸子	2008	Durand
河合楽器製作所・出版部	畑中良輔	1963	PetersではなくRicordiを参照したとあり.
教育芸術社	原田茂生	1987	表題は伊語だがDurand版を底本にしたとある.
音楽之友社	矢内寛（編集協力）	2004	タイトルは「最新・コンコーネ50番」『声楽的と言われるRicordiを底本に、Peters版、Schirmer版の長所を取り入れた.』
現在は販売していない出版社			
共益商社	澤崎定之	1948	詳しく精査していないが、Petersに準拠しているように見える. 日本音楽雑誌からは25番も1948年に出版されている.
新興楽譜出版社	不明	1951	
日本音楽雑誌	木下 保	1946!	
<p>驚くべきは1946年刊なるものが存在すること. 戦前からコンコーネが広まっていたことが推測され, かつ戦後すぐに需要があったことになる. 戦中戦後に出版されているという事実から, 日本におけるコンコーネの受容史についてもたいへん興味深いのだが, おそらくはその時代背景からドイツ, イタリアからの影響が強いと思われる. 中でもイタリアに昭和6年(1931年)に留学して日本にイタリア式歌唱法¹⁶を本格的にもたらした城多又兵衛氏(1904-1979)の尽力が大きいことがわかっている. 城多氏はイタリアでの教育を元に日本で多くの演奏会に出演し, いくつかの大学で教鞭を取った. 音楽之友社のコンコーネ50番練習曲(旧版)の編集を行っている. 素直に考えればおそらくはRicordiが底本になっているだろうと思われるが, この辺りの研究はここではできないので, いずれまた考察してみたい.</p>			

(2) Durand版ではありえない

前掲の表の中で、現在世界で流布している楽譜の異同に触れている楽譜は、共通してRicordi, Peters, Schirmer, Durand社の版を比較している。しかしこれらは最も古いものでも19世紀後半のものしか私は見つけることができなかった。私と同じように原典を強く意識している楽譜¹⁷や先行研究もあるが¹⁸、そこではDurand社のものをもっともコンコーネに近いという出典のない記述があるのみで、それ以前の版の存在には触れていない。しかしながらDurand社という出版社はそもそも1869年12月の設立であり、Conconeの死から8年も経っている。Durand社のコンコーネがもっとも作曲者の意図を明確に表しているという根拠がどこにあるのか不明である。Durandは会社設立にあたってパリの出版社Gustave Flaxland（1821-1895）から1,400にのぼるタイトルの版權を獲得しており、もしConconeの作品がその中に含まれていたとしても、Durand自身がConconeの手稿譜もしくは初版譜にあたったとは考えにくい。

筆者は本論文の資料整理にあたって、2016年にフランス国立図書館からデジタル化されて公開された楽譜（50-,40-,25-,15番練習曲集、30のエクササイズ等）を調査した。プレート番号など信頼できる情報から強く示唆されるのはRichault社の楽譜がコンコーネの初版であろうということであった。

企業主であるSimon Richaultは自分の代(Richalut社の第一期1805-1866)に出版したimprintに“Simon Richault”もしくは“S.Richault”と刻印しているので、遅くとも1866年以前つまりDurand社の創立

¹⁶ 同名の本を書いている。

¹⁷ 川井伸子編（カワイ楽譜出版）

¹⁸ 東

年（1869年）より明らかに早く Concone の作品を世に出していることは確かである¹⁹。よって私は現時点でもっとも古く、かつパリで Concone の存命中に出版された Richault 版を原典として取り、本論文の論考の基礎とした。イタリアの図書館のデータベースにもあたり Ricordi（1808年創立）のものも考慮したが、Concone がたびたびトリノとパリを行き来していたであろうことと、先に述べた Cinti-Damoreau 夫人との関係から、初版に関してはよりパリの出版社が有力であろうと考えている。ただし、フランス国立図書館（BnF）から2016年にデジタル化して公開された楽譜は、imprintに“S. Richault”とあるにもかかわらず、発刊日を1879年としている。これは第1曲目の冒頭に[3.^{me} ÉDITION]とあるために明らかに再版であると考えるが、残念ながら初版譜のデーターはGallicaにはなく、他の国のデータベースでも見つけることはできなかった。私の主張を完全に裏付けることができないのは残念だが、一方でOp.10（25番練習曲）は1851年の日付の入ったファクシミリがある。これはさらにRichault版が初版である有力な傍証となる。

3. 資料調査から見えること

各種の研究論文や出版楽譜から見ると、日本においてはコンコーネ50番練習曲がその対象とする時代はおおよそ19世紀後半であるということが見て取れる。これまでの資料研究によれば、コンコーネ諸作品は遅くとも1930年代前半には成立していることが分かったが、いわゆる「ヴェルディの時代」すなわち1842年の『ナブッコ』から1871年の『アイーダ』までの30年間に出版されているコンコーネを「原典」として判断し、「声楽的」である²⁰とする背景には、コンコーネを通じてベルカント的な声楽教育を目指すというよりも、より強い声で劇的な舞台を担うことができる歌手を養成するために用いるという面が強く意識されているのではないかと推測できた。コンコーネの練習曲作品は19世紀後半から20世紀にかけて、ドイツの有力な出版社であるペータース版により広く普及したといわれている。そこではリート形式のリピートが省略されたり、フォルテ記号の追加などが行われたりしている。しかし確かに、時代が要求する歌唱様式に合わせて改変が繰り返されながら、一時代前のコンコーネがこれほどまでに長命を保ったのは、作品がもつ懐の広さという面もあるのであろう。

「出版」という行為 校訂者による改変

この章で見てきた19世紀前半の声楽界、声楽教師 Concone による練習曲の制作、学校というシステムのなかでの声楽教育を総合的に考えると、Concone が何を目指していたかが分かってくる。すなわち具体的に「Concone が理想とした声は、ロッシーニが作曲した作品を歌える声である」ということが確実に言えるのである。しかし出版社による「編集」や「改変」は当時他の作品でもふつうに見られるように、ある意味悪いことではなく、良かれと思って行っていたり、作曲者の意図を補足する意味で補筆していたりと、出版社も作品の一部を担っているという自負のもとで当然のように行われていた。コンコーネの場合にはそれが単に声とその機能を高めるための練習曲ではなく、ピアノ伴奏部との上手な共同作業により和声感覚を学べること、様々な調整と転調から読譜能力を高めることができるという利点があったので、おそらく声楽の教育には大いに役立ち、出版需要もあったのであろう。版を重ねるごとに、また他の国々で出版された際に少しずつ内容が変化していったことは自然な成り行きであったといえる。

「ベルカント」というのは専門家の間でも少し誤解があり、様式的には声に強い情感が乗っているドラマ性のある歌唱をベルカントと称しているようである。そうでなくとも、母音の純粹さ、声

¹⁹ Simon Richault もしくは S. Richault とあるプレートは1805-1866出版である。 <http://imslp.org/wiki/Richault>

²⁰ 音楽之友社2004年版。Ricordiを底本としている。

の質、音量、声域のすべてにおいて釣り合いが取れていることを念頭に置いている場合が多い。これは私の経験から感じる現象なので具体的かつ根拠を明瞭に示すことは困難であるが、少なくともロッシーニにおける「ベルカント」とはイタリアで生まれ、「イタリア的なもの」と強く結びつき、バロック時代を通じて育んだ「技巧的装飾」の完成という面が強いということは、さまざまな専門書でも一般的な概念として定着していると思われる。

であるとすれば、一時代的にはまったく Concone とは重なるものの、新しい劇的表現を産み出したベッリーニやドニゼッティなど、ロッシーニ以降の作品に適する歌い方を習得するためにコンコーネを利用するというのは、やや時代的な様式と一致しない面がある。いやそこまで断言しなくともよいのであるが、19世紀中頃以降のコンコーネの出版譜を観察するとクレシェンドの大きさや、低声用における強音の多用など、「大きい声」を意識しているように見受けられる楽譜がある。このような背景から脚色されたコンコーネの50番練習曲の楽譜を、第V章ではその素の姿を明らかにすべくコンコーネにもっとも近いと思われる Richault 版とその他の版を比較研究してみることにするが、その前に、第IV章でコンコーネの優れている点を、いくつかの項目に分けて具体的に観察していくことにする。

IV 歌唱教育へのコンコーネ使用の利点と、新たな視点

1. コンコーネ50番練習曲の長所と特徴

(1) 「中声用」は音域を指すのでは？ ～「コンコーネ50番練習曲 中声用」というタイトルに潜む誤解～

第IV章ではコンコーネ50番を教育実践に用いる上で、そもそもこの練習曲の「目指す声はどのようなものか」というところをしっかりと考えておく必要があると考え、ここで論じることにする。

“50 leçons de chant pour le médium de la voix”

これが今私たちがたいへん重用している声楽練習曲集「コンコーネ50番練習曲」の原題である。そして多くの楽譜はこのタイトルの後、「中声用」と付記している。この用語を先入観抜きに考えてみたい。私はしつこく“pour le médium de la voix”に注目したい。ここは英訳ならば“for the medium of voice”であろうか。だとすれば「中声用」というのは正しい訳であろうか。私はすでに完全に定着しているこの訳にあえて異を唱えようと思う。私は積極的に「中音域」ということばを使い、「中音域を練習するためのコンコーネ50番練習曲」としたい。

ConconeはOp.9を出版するにあたり、以下のような前書きを記している。ここにこの問題を読み解く鍵があるのではないだろうか。まずそれを全文引用したい。

はじめに

我々の新しいヴォカリーズは、最初の基礎声楽レッスンの教材として提供されるより、むしろすでに進歩した音楽的教育を仕上げるために、広く一般に役立つでしょう。

しかし、この「基礎」ということが、私の意見では何よりもまず重要なのです。

学習者がまず単純な旋律進行の明確なイメージを見いだすより前に、けっして複雑で難しく、装飾に満ちた練習曲に移行してはいけません。

この意味で、私は^{dans l'étendue du médium}中音域のために50の練習曲を作曲しました。その単純でありながら、多様な様式は二重の利点を与えるでしょう。声を安定することと、そして良いフレージングと正しいブレスを通して審美眼が備わることです。

学習者の習得レベルに従って、この練習曲は階名唱されても母音唱されてもかまいません。言い換えれば「ドレミファソラシ」もしくは母音（訳註：Vocaleと複数で書いてある）で歌って良いのです。

階名唱においては主に次のことに留意しなくてはなりません。ファレミド...のシラブルを純粹で明瞭な母音の響きでA E I Oと響かせること。母音唱においては何よりもまず完全に純粹なAが置かれなくてはなりません。

幅広い（応用の利く）歌唱法を、ルーラード（1つのシラブルだけで歌われる急速な走句から成る装飾音）やロココ風な装飾よりも愛する方々には、これを有益で、教育的に作用する、そしてさらには美しい声を通して喜び溢れる練習教材だと見なしただけで良いでしょう。

願わくばこの作品がその特徴において歌唱芸術の進歩に役立ち、音楽家と音楽愛好家の皆さまに好意をもって受け入れられんことを。

文中の「中音域のために」の前後はフランス語ではAussi ai-je composé 50 Leçons dans l'étendue du médium:とあるが、このétendueは「音域」と訳すべき単語であり、dans l'étendue du médiumは「中音（声）域の」とすべきであろうと考える。Conconeは序文のなかで「基礎」ということばを強調している。基礎とは何か。基礎とは私はイタリア声楽教育でいうところの“primo ottavo”（プリーモ・オッターヴォ）、つまり声楽家を目指すものが最初に徹底して訓練しなくてはならない五線に乗るオクターヴ（＝中音域）のことであるが、これを訓練することだと考える。中音域の訓練は声楽家にはたいへん重要であることはいうまでもないが、じつは実際の声楽教育の現場では、primo ottavoの訓練にはあまり重点が置かれていないように見え、高音のトレーニングに多くの時間と労力が割かれていることがしばしば見受けられる。

コンコーネ50番練習曲のなかには明らかに「中声用」としては不適切な高い音や低い音も出てくるが――その多くはossiaによって無理のない音高での歌唱が可能だが――、それは音楽的に豊かな旋律を追求した結果であって、ほとんどの場合は中音域でのさまざまな音型訓練を注意深く提示していることが分かる。従って、「中声用」とあっても、それは男声ならテノールでもバスでもないバリトン用という意味の練習曲というわけではなく、もちろん女声でもメゾソプラノ用という意味ではなく、声の高いテノールでもソプラノでも、この音域を丁寧に練習するための練習曲であると捉えるべきであろうと私は考えている。

(2) ソルフエージュ教材として

音楽之友社旧版の解説では、50番練習曲を『ソルフエージュとしてもヴォカリーズとしても使用して良い』と作曲者のことばの引用として解説しているが、これは正確な訳ではないであろう。素直に序文を読めば「ドレミで歌っても良いし、母音で歌っても良い」とだけ書かれている。これは歌唱技術の教材であって、ソルフエージュの訓練（読譜訓練）に供されたものでないことは明白であろう。ただ、もちろんわたしもこのような様々な調性と音型で書かれた練習曲は、まだ視唱に難

がある学習者には最適のソルフェージュ教材であることには賛成する。しかしそのためには速い曲は不適であろうし、トニック・ソルファの試行など、学習者の音楽学習歴に応じた上手な導きが必要になってくると思われる。

コンコーネをドレミで歌う（この場合固定ド唱法を意味する）のか、母音で歌うのかというのはいろんな問題を含んでいて、簡単には論じることができないのだが、第Ⅴ章第2節でそれについて集中的に論じてみた。

(3) 拍子とリズム

これに関してはまずたいへん優れていると強調しておかなければならない。まず拍子についてであるが、4/4拍子や3/4拍子といった初心者がよく目にする拍子以外に、2/2 (alla breve), 3/8, 6/8, 9/8, 12/8とおよそ基本的な拍子を提示し、その拍子における拍節を感じやすいようにピアノ伴奏部がサポートしている。

No.9に出てくる9/8は初心者には見慣れない拍子であろうが、Lentoという遅いテンポでゆったりと歌わせてくれるのはConconeの優れた手腕であろう。6/8の初出はNo.13であるが、典型的なAndante cantabileでやわらかく動く美しい旋律にのせて、声が伸び伸びと出せるように配慮されている。各曲の解説で詳しく触れるが、しかし、けっして二拍子系の安易なリズムだけで曲を閉じるのではなく、後半ではシンコペーションを用いてリズムを出している。No.18とNo.19は同じ8/9ながら、速度の異なる曲で学習者に拍子とテンポの関わりについて目を向けさせる良いきっかけを与えている。12/8の登場はNo.23である。Andanteで長いフレーズを歌わせるのは、すでに初心者にはきわめて難しい技術である。しかし常に細かく拍を刻むピアノパートの右手のおかげで声が停滞するのを防ぎ、流れを作ってくれているのである。

リズムの多様性は各曲の解説に記したが、たとえばNo.36のようにわざと旋律線を切って、もの悲しい表現で（まるで何かの歌詞をすぐにでも付けられるように）歌わせ、長調に転調してからは躍動するようにオクターヴ跳躍とシンコペーションを多用する曲は、歌唱技術を楽しく、モチベーションを保ちながら習得させていけるような内容の濃さを感じさせる。

(4) テンポ

上に書いたLentoのNo.9から、No.22 & 24の“Allegro vivace”までじつに様々なテンポが現れる。しかし息を使う声楽においてはテンポという要素は最重要で、しかもこれは訓練教材であるから、良い教師が学習者の力量に合わせて最適なテンポ指示を出すという導きが重要であろう。

教育芸術社のコンコーネ編著者である原田茂生氏は、『PetersやRicordiにはメトロノームによる速度表示があり…』と紹介されているが、私の手元にあるPetersの中ではメトロノーム記号は記されていない。Ricordiにはたしかに記されていて、原田氏は同時にその速度が概して遅すぎるとも指摘して、教芸の楽譜では自身の経験から参考テンポを記している。それはまことに懸命な処置で、このように教師は自らの経験と、幅広い教育経験から学習者に最適なテンポを与えるように努めなくてはならない。もっとも19世紀前半のメトロノームと出版事情に関しては別の意味で興味深いので、テンポを楽譜上で規定化する歴史的試みについては教師があらかじめきちんと勉強し、学習者によく話して聞かせることが重要である²¹。声楽の場合は曲の感じが変わるという外形的な面だけでな

²¹ 渡辺 裕、ベートーヴェンのメトロノーム記号が語るもの：テンポの「近代化」の中の作曲家、1997年3月24日、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室、美学藝術学研究. 15, 1997. 3, pp. 81-106。同著、ベートーヴェンのテンポ記号の受容をめぐる：演奏史研究のための一試論、1998年3月24日、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室、美学藝術学研究. 16, 1998. 3, pp. 41-80

く、息と喉に直接関わる重要問題であり、テンポ設定は声楽家の進歩を左右すると言っても過言ではない。

また、少し問題になるのが *moderato* の考え方である。現代では（速度的に）「中庸に」という解釈が一般的であるが、*moderato* の本来の意味に立ち返って「抑制的に」と考えた方がよい曲もあるように思われる。*Allegro moderato* はアレグロを少し穏やかにして「抑えの効いたアレグロ」程度に考えてはどうか。たしかに *allegro* に（快活に・楽しげに）歌った方がよりしっくりくる曲もあるが…。*Allegro moderato assai* はそれを強調したものだ。人によって意見が分かれる評語だが、これについては No.1 の解説の項に記す。

いずれにしても（初心者用の）練習曲 50 曲に、しっかりと多種多様な表情・速度用語を記すのはたいへん興味深い。Concone が各曲に的確なキャラクターを提示し、作品としての個性をしっかりと持った曲を作曲していたことが、このことから分かるのではないか。

(5) フレージング

1 フレーズを（できれば）ひとつの息で美しく歌うことは声楽の基本である。しかしそれだけに一番難しいことでもある。それは上記のテンポ設定とも本質的に絡んでくる問題である。これを正しい方向に導くことに障害となっているのが、この論文の研究目的になっている「版の異同」である。本論文中で考察した楽譜はそれぞれスラーの付け方に違いがある。私は現在流通する楽譜と他者の研究論文とは異なり Richault 版を「原典」としているが、この楽譜においても正直言えばフレーズの解釈に悩むところがある。それは現在、一般的に「スラー」といわれているもの、この山型の弧線が、「レガート」を意味したり、この時代までには時に「フレーズ」を意味したりすることがあるからである。バロック時代には「一つのシラブルで歌い回す」パッセージにスラーを付けている楽譜もあった。

この点において教師と学習者に有益な指示を与えているのは、日本声楽発声学会＝校訂・解説の新訂「コンコーネ 50 番（中声用）」音楽之友社であり、次のような的確な指針を示している。

以下原文のまま引用：

ピッチが違う複数の音をなめらかに奏するとき、一般に楽譜上ではスラーが用いられる。ところがこれと関係無く、フレーズを表すさいにスラーが書き込まれていることが、実際の楽譜上ではしばしば見かけられる。ときには一つのスラーが両方の意味をもつこともある。学習者は、楽譜を見たさいにスラーがあったら、どのようなスラーであるのかよく考え、いつもレガートの意だけにとらわれないよう注意を要する。（中略）音楽を的確に掴み、曲想や歌い方を考えてほしい。

この注意書きは正しく、きわめて重要である。しかし例えば第 4 曲 33 小節では譜例 2 のように Richault 版ではスラーは付けていないが（Peters 版、全音楽譜出版社も同様）、当該の日本声楽発声学会編では譜例 4 のようにフレーズ全体にスラーをかけている。ここはまさにフレーズを示す弧線であって、レガートではないように思われる。上記の論旨と矛盾するような楽譜作りであるように思われる。もちろん声門に息を当てて付点音を切る歌い方は論外であるが、この第 4 曲は基本的になめらかで長い音価の連音によるフレーズと付点による軽快な歌い回しの 2 つのキャラクターの交替がテーマであると思われるので、私としてはスラーは不要であったのではないかと思う。このドミナント-トニックの 2 回繰り返しもやフレーズを見失う学習者はいないと思われるのだが、同じ出版社であるから 2009 年版の楽譜でもこれは踏襲されている（音友の新版 譜例 5）。

参考までに Ricordi の楽譜（譜例 3）を取り上げてみると、T.33-35 にかけてと、ブレスの後の 2

小節に分けてスラーを書いてある。これはまた考えてみれば曖昧である。ブレスの前後にあえてスラーを書いてあるのであるからこれは当然「レガート」を意味するのであろう。これはもうすべて付点のリズムによる軽やかさより、レガートで重々しく歌う声を育成しようとしているほかに、なにか別の解釈ができるであろうか。

7012.R.

譜例2 Richault版

一方Ricordiでは（譜例3）ブレスを挟んでフレーズ前半と後半にスラーがかかっている。

E.R.1567

譜例3 Richault版

This musical score is for Example 4, measures 30 through 35. It is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat). The voice part begins at measure 30 with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. Measures 31-35 show a melodic line with various intervals and rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, often beamed eighth-note pattern in the left hand. Measure 35 ends with a double bar line.

譜例 4 日本声楽発声学会編, 音友, 1999

This musical score is for Example 5, measures 33 through 37. It is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat). The voice part begins at measure 33 with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. Measures 34-37 show a melodic line with various intervals and rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, often beamed eighth-note pattern in the left hand. Measure 37 ends with a double bar line.

譜例 5 音楽之友社「最新コンコーネ50番」2009

(6) 調性と転調

第V章で記した「Concone 50番練習曲 Op.9 曲目一覧」で一目瞭然なように、Conconeはシャープ4つ²²からフラット5つの調まで様々な調を使って50曲書いている。ソルフエージュ教材としてならともかく、ヴォカリーズを基本に総合的な音楽作りをモットーとしているであろうコンコーネにおいては、しかし調のヴァリエティは本質的な問題ではない。いろいろな調の読譜を訓練することがここで重要なのではなく、むしろもっと大事なことは、転調の方法を学び、異名同音の扱いに機敏に対応することであろう。

転調が一過性ではなく、形式と結びついて行われるのはこのうち、No.6, 22, 24, 35, 36, 38, 39, 42, 44, 45, 47, 50の計12曲である。それらは以下のタイプに分類される。

1. 前半短調から後半に長調へ（同主調へ）転調するもの…No.6, 36, 42, 45
2. ダ・カーポ・アリア形式の中間部で転調するもの…No.22（属調）、24（同主調）、35（下屬調）、38（下屬調）、39（VI=下屬調平行調）、47（同主調）
3. 2に類するがD.Cの指示はなく、通作されているもの…No.44, 50

不思議なことに平行調への転調がないのだが、1, 2のパターンだけでも声楽学習の初心者には大きな勉強となる。ここではより高度な声の扱いが要求される、第3の類型について少し触れてみたい。

No.44は変イ長調で開始され、分散和音による心地よい伴奏に導かれて旋律が歌われていく。9小節でいったん変ホ長調へ終止する。教師は8小節においてd音にナチュラルが付いていることに注意を向けさせ、ピアノの和音がEs:V₇になっていることを教えるべきであろう。往々にしてこのような箇所では声が浮つくことがあるので、転調部では慎重な発声指導が求められる。この曲の美しいところは18小節においてロ長調に転調することである。このフラット系からシャープ系への移行は半小節前にピアノが属七の和音で準備をしているとはいえ、目の前が開けるかのような開放感のある転調で、歌い方も当然伸びやかな声が要求される。

29小節で変イ長調に回帰する前にはドミナントからトニックの定型を演奏させ、十分に元の調性へ戻る準備をするところにConconeらしい配慮が見られる。楽譜に指定はないが、主調に戻る前にはある程度のリタルダンドが望ましいであろう。

この優れた練習曲集の最後を飾る第50番はなかなか手の込んだ難しい曲である。開始調と終止調はロ短調であるが、始まってからすぐ嬰へ長調で歌わせ、Risolutto（決然と）とあるように冒頭5小節には音を強調する記号が見られる（第V章で詳述）。その間には20-24小節に増音程進行が見られる。曲は大きく3つに分かれているが、第2部ではそれまでとうって変わってト長調の明るい響きで、同じ音型がdolceで歌われる。このような部分では、調の関係と声の質を一致させるように十分な指導が必要であろう。第2部末尾ではロ短調の属和音すなわち嬰へ長調で回帰の準備をしっかりとさせている。ピアノパートの助けを借りて、学習者は自然にこのような転調の仕方と歌唱法を体得していくものと思われる。

²² E-Dur, cis-Mollの曲はないが、No.24の中間部においてE-Durが現れる。

2. 現在の日本におけるコンコーネの使われ方

日本においてはコンコーネはまず音楽学習者にとって大学受験と結びつくものであろう。声楽専攻の受験生だけでなく、多くの音楽大学で「歌」の能力を見定めるために器楽専攻などの受験生にも課している。そのためかなりの音楽大学生は「コンコーネ」というものを知っていて、楽譜も持っている。しかし多くの場合は「歌」の要素のうち、「読譜能力」を伸ばすために使われているように見受けられ、歌唱技術の追求のために効果的に使われていないように筆者には思われる。すでにこれまで見てきたように Concone 自身はそれを歌唱教材として世に出したのであって、それがたしかに読譜教材としてとても有益だとしても、本来はあくまで歌唱訓練、発声技術の習得のために使ってほしいものである。

しかし多くの声楽家が楽譜序文で書いてあるように、初心者には「ア」母音では軟口蓋を意識した深い発声をしづらかったり、母音の形にこだわるあまりに口や舌が堅くなってしまったり、といった悪影響がしばしば発生し、それを防ぐためにはじめは階名唱が推奨されている。階名は子音と母音からなるシラブルであり、いきなり母音で歌うよりも導入として好ましいと私も考えている。しかしどうであるか。階名で歌うということは、その目的を十分に学習者に説明してあげないと、やはりただのソルフェージュになってしまうという危険性が常にある。そしてさらに言えば、「ソルフェージュ」という概念そのものが20世紀後半以降のフランス式の高度な読譜教育を連想させるために、階名で歌うことを指示された学習者はとても律儀に音程とリズム、テンポ感覚、そしてもちろん正しい（固定ドによる）階名の発音に多くの神経を使うこととなり、長い音のメッサ・ディ・ヴォーチェ、ポルタメント、フレーズ感、声区のなめらかな移行、といった真に声楽的な要素に気が回らなくなっているように見受けられる。

大学受験においてコンコーネに出会い、受験を突破した途端、それはもう必要のない「受験用のソルフェージュ教材」になってしまい、学生生活の間に顧みられることはなくなってしまうのは残念なことである。



私は所属機関の共通教育科目において「コンコーネ50番から生まれた室内ミュージカル『白雪姫』と、同じく『赤ずきんちゃん』を使って授業を行っている。この楽譜は参考文献にも挙げたドレミ楽譜出版社のコンコーネ50番を監修した川本伸子氏が編集したものであるが、レヴェルの音楽科以外の一般学生にちょうど対応し、あくまで楽しい内容の音楽劇でありながら、J-popなどには現れないような増音程進行の旋律、減音程、転調、速いシンコペーションなど様々な音型への意識喚起を内在しているので、楽しみながら自然と声の扱いを習熟していけるといって、大変優れた作品である。

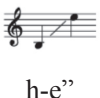
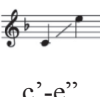
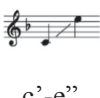
歌詞の日本語がやや奇妙な部分もあるが、学生達が音程が取りにくいパッセージなどを楽しみながら一生懸命自己練習している様子を見ると、編著者の川本氏の目の付け所がたいへん良かったことにいつも感心してしまう。これはコンコーネが曲としての構成感のある変化に富んだ曲想に満ちているひとつの証拠であり、かつ初心者でも比較的に歌えることができる平易な作品でありながら、歌い甲斐のある内容の濃い歌曲であることを物語っている。





V 実践編






第V章ではRichault版と、Durand版、そして（旧来の楽譜を底本としているように見える）現在もっとも広く使われていると思われる全音楽譜出版社のコンコーネ50番を比較しているが、そのなかでクレシェンドとデクレシェンドの書き方、またアクセントなのかディミヌエンドなのか、その記譜の仕方などを比較している。全音は解説に底本の記載がないが、おそらくはRicordi社版を採用しているように思われる。古い楽譜と新しい楽譜とで、これらの要素がどのように変遷しているかを探り、19世紀後半における歌唱の美学像に迫ってみる。






1. Concone 50番練習曲 Op.9 曲目一覧 版の異同と指導におけるポイント（第1番から3番までは第2項において詳しく記載している）






曲番号	音域	調性	拍子	テンポ	備考
1	 c'-e''	C	4 / 4	Moderato assai	全音やRicordi, PetersではModerato. DurandはRichaultに同じ. リート形式（三部形式）A-B-A'による. RichalutではB-A'に繰り返し有り. 記譜の違いは第III章参照.
	Richault社とDurand社ではModerato assai, 全音ではModeratoのみの指示. 9小節目, Richault社とDurand社では, ピアノ伴奏は右手にアクセントがつけられgは1拍目が休符で2拍目から入る. 全音では休符はなく全音符になっておりGが4分音符で刻んでいる. 9小節目から14小節目までが, このように伴奏に違いが見られる. Richault社とDurand社では, 歌は2小節単位でフレージングしているのに対して, ピアノ伴奏は1小節ごとに和音の変化をよりはっきりと出すことを求められていると考える. 最後の4小節間はRichault社とDurand社では, ピアノ伴奏に大きなスラーが書かれ, より旋律的に弾くことが求められている. また, 曲の終わりに反復記号が用いられ, 9小節目から繰り返す.				
2	 d'-e''	G	4 / 4	Moderato assai	全音ではModerato. RichaultではNo.1と同じくリート形式のB-A'に繰り返し有り. このようなリート形式での繰り返しを指定しているのは冒頭のこの2曲のみである.
	1番同様Richault社とDurand社ではModerato assai, 全音ではModeratoのみの指示. 2番のそれぞれの版の特徴は, メッサ・ディ・ヴォーチェの指示が大きく異なっていることだ. Richault社とDurand社では, 小節をまたいで次の音へ繋がる時に音量が最大になるように書かれている. 音が上行する力と声の大きさが一致して, その後穏やかに収まっていく. 一方全音では1つ目の音の中でメッサ・ディ・ヴォーチェして, 次の音はディミニユエンドの中で歌われる. 音は上行するが, ディミニユエンドで歌うことが求められるので, 歌い手には高度なテクニックが必要となる. 2曲目も1曲目と同様にRichault社とDurand社では曲の終わりに反復記号が用いられ9小節目から繰り返す.				

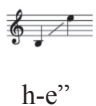

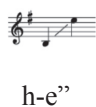
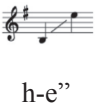
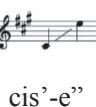
		C	4 / 4	Andante con moto	
3	<p>Richault社とDurand社では、2小節目の1拍目のgに頂点がくるようにメッサ・ディ・ヴォーチェが表記されているが、全音では1小節目の4拍目に頂点がくるように表記されている。わずかな違いではあるが、ふつうは2小節目までふくらみをもって歌っているのではないだろうか。また、5, 6小節目はRichault社とDurand社では1小節ごとにブレスをとるように指示されているが、全音では、6小節目の後のみである。アクセントを付けて歌うことで少し息を多めに使うことにより、ブレスを指示しているのであろう。</p> <p>11小節目はRichault社とDurand社では2分音符のc''の1つ1つにディミニュエンド（アクセント？）がつけられているが、全音では1小節を通してのクレシェンドとなっている。このような差異については第2項に詳述した。13小節目と14小節目から16小節目にかけてはRichault社とDurand社では、スラーで歌うことを指示している。25, 26小節目ではRichault社とDurand社はスラーとアクセントを用いることで、オクターヴ跳躍の音型をよりきらびやかに歌わせようとしている意図が見られる。26小節から28小節にかけては、全音ではオクターヴ上に上がらないヴァージョンossiaも記されている。29小節からもRichault社とDurand社では、2小節ごとにスラーを指示している。34小節からは、2小節間にまたがるクレシェンドをして36小節でクレシェンドが指示されている。3番全体として、Richault社とDurand社では優雅に幅広く、全音ではさっぱりと爽やかな表現が求められているように受け取った。</p>				
		F	3 / 4	Allegretto Cantabile	テンポ表記は、原譜のままの表記（語頭の大文字なども含めて）。最初に出てくる Allegretto.
4	<p>Richault社と全音では4小節間に亘ってのメッサ・ディ・ヴォーチェが記されている。Durand社にはない。メッサ・ディ・ヴォーチェのきれいな製版はRichault社の特徴的な譜面作りと言える。</p> <p>Richault社とDurand社では9小節目から13小節目のc''までスラーが書かれ、クレシェンドしていくが、全音ではh'までのスラーとクレシェンドである。当然前者のほうが自然な作りである。35小節目の1拍目裏にはRichault社とDurand社のみスラーがかかっている。前半の長い音符によるなめらかな旋律に対して後半の付点リズムが対照的である。身振りの大きい旋律線もあり、十分声が乗るように指導する必要がある。</p>				
		F	4 / 4	Moderato	
5	<p>7小節目1拍目と2拍目の裏には全音にのみブレスの指示がある。Richault社とDurand社では22小節3拍目から26小節目までスラーがかかり25小節目の2拍目と3拍目の間でブレスの指示がある。とても長いフレーズが要求されている。それに対して、全音では24小節3拍目までのスラーの後にブレスの指示があり、そこからまた新しいフレーズとなる。前者はかなり高度なフレーズ作りとブレス取りの技術を要求している。フレーズなのか、スラーなのかは、このような曲で生徒と話すときわかりやすいかもしれない。</p>				





	 a-e''	a-A	3 / 4	Andante sostenuto	短調から長調へ転調.
	 ossia c'-e''				
6	<p>3小節目2拍目から4小節目にかけて、Richault社とDurand社ではクレシェンドだが、全音ではデクレシェンドである。11小節目から12小節目も同様だ。さらにRichault社では、ピアノ伴奏の3小節目の3拍目と4小節目の3拍目にアクセントがつけられ、歌がクレシェンドするのを支えている。<u>このアクセントはDurand社と全音では記されていない。</u></p> <p>Richault社とDurand社では音が上行するとともにクレシェンドするので、歌い手にとって表現がしやすいが、全音ではその前の2小節間でメッサ・ディ・ヴォーチェして小さくなっているところに、上行しながらのデクレシェンドが求められるのでより高度な技術が要求される。高い音を透き通った<i>piano</i>の声で歌うオペラ歌手がいるが、そのようなものを要求しているのだろうか。初心者は最初のうちは喉が詰まらないように、自然なクレシェンドでよいのではないか。</p>				
	 c'-f''	F	4 / 4	Moderato. Cantabile.	
7	<p>Richault社とDurand社では、3小節目4拍目のc'と4小節目1拍目のc'は歌い分けられるが、全音ではタイで繋げて歌われる。Durand社は6小節目のa'にタイが付いておらず1拍目と2拍目の間にブレスの指示がある。7小節目は全音のみ1小節間にスラーがついており、フレーズを大きく歌う。9小節目はRichault社と全音のみスラーがついている。13小節は全音のみスラーが付いている。16小節目は、全音にはメッサ・ディ・ヴォーチェの指示があり、デクレシェンドの後ブレスを取り繊細にメロディを歌い始める。</p> <p>ModeratoでCantabileの指示というのがまずおもしろい。たしかにModeratoでもフレーズを大きく取って2 / 2拍子のように歌えば伸び伸びと歌えるであろう。3連符の扱いが一つのポイントである。跳ねないように、テヌートして、レガートで歌うべきである。</p>				
	 b-es''	B	3 / 4	Andante sostenuto	
8	<p>フレージングが異なっている。Richault社とDurand社では、最初から3小節目2拍目までスラーで、その後のh'とf'がスラーになっている一方、全音では2小節ごとのフレージングになっている。その後の旋律では、Richault社とDurand社では9小節目に向かってクレシェンドしていくのに対して、全音ではメッサ・ディ・ヴォーチェで一度収めてから9小節目からの旋律を新しく始めている。</p> <p>フレージングが違うと、全然違う曲をやっているかように思えてしまう。速度表示がAndanteなので、すでにこの8番などはゆったりと美しく歌うには相当の訓練が必要となる。母音の発声位置について、教師は何度も確認・指示して、息が無駄にならないような安定した発声を指導する必要がある。</p>				





9	 h-f''	F	9 / 8	Lento	全曲中最も遅い曲かつ唯一の Lento.
	 h-e''				
ゆったりとしたテンポでメッサ・ディ・ヴォーチェをする．とにかくこれがこの曲の最大の指導ポイントになる．声の扱いに柔軟性がない学習者にはとても難しい曲になると思われるので，あまり無理強いしないで先に進むことも教師は念頭に置かなければならない． 8 小節目から 9 小節目の長六度，11 小節目の短 7 度をきれいに．後半ピアノ伴奏がない部分では，乱れない純度の高い声が要求される．					
10	 c'-es''	As	4 / 4	Allegro moderato assai	
	Allegroだが，ピアノ伴奏部は <i>pp</i> である． 3 拍目のアクセントと 8 分音符による音型が小気味よいリズムを生むが，歌の 4 拍目に付点のリズムがあることから，小節線を越えるタイミングは早くなつてはいけない． この曲が <i>moderato assai</i> （かなり抑制的に）であることからわかるように，やや慎重なテンポを保つことが重要である． 4 拍目に出てくる付点のリズムによって十分ためをつくり，次の一拍目に入るタイミングを正確に取ることが重要である．				
11	 c'-f''	F	3 / 4	Cantabile	
	55 小節目，全音と Durand 社では 2 小節間スラーだが，Richault 社では 56 小節目の 2 つの 4 分音符は独立している． Richault 社と Durand 社では，最後から 5 小節目の f' と e' の間でブレスの指示があるが，全音では最後から 4 小節目の d' と e' の間にブレスの指示がある． 冒頭のテーマ以外ほとんど大きな歴時の音符によるフレーズで出来ており，レガートラインの訓練には最適であろう． ピアノ伴奏もコンコーネには基本型ばかりでできており，初心者が比較的取り組みやすい曲と言える． 音の上行と下行に合わせた自然なクレシェンドとデクレシェンドの表現とフレー징が求められる．				
12	 a-f''	C-	4 / 4	Moderato	
	初心者のうちは 4 小節目の e'' や，終わりから 3 小節目の f' で喉が詰まってしまうがちである． あらかじめポジションを作ること，音の目標地点を意識して歌い始めることに注意したい．				






	 <p>ais (d') - e''</p>	G	6 / 8	Andante Cantabile	
13	<p>Richault 社と Durand 社には楽譜上に Partagez chaque mesure en deux à 3 temps, savoir une Croche à chaque temps. (どの小節も 3 つの拍ごとに大きく二つに分けて、その拍頭に 8 部音符が来るようにする.) と指示がある. 40 小節と 42 小節には Richault 社と Durand 社はスラーをつけて滑らかな歌い方を要求している. 29 小節目は Durand 社と全音にブレスの指示がある.</p> <p>歌いやすい曲が多いアンダンテ・カンタービレの曲ではあるが、8 分音符での跳躍が特徴的であり、なかなか難しい曲である。一つ一つの音でポジションが散らばらないように気をつけたい. 終結部の 16 音符主体の部分は速くならないように注意したい.</p>				
	 <p>h-e''</p>	e	4 / 4	Allegro giusto	
14	<p>私の体験では学習初心者は短調の曲の音程が下がる傾向にある. 学校で「短調は暗い」と教わるためであろうか. しかし暗さと音程は関係ない問題である. 調の 3 度, 6 度音を十分高く取るように注意すべきであろう. 7, 8 小節目, 全音にはスラーがついているのでオクターヴ跳躍をより優雅に歌いたい.</p>				
	 <p>a (cis') - e''</p>	A	3 / 4	Allegretto	
15	<p>Richault 社のみ最後の 3 小節間のフレーズにスラーがかかっている. 17 小節から始まるシンコペーションは dolce の指示があるので, 跳ねすぎたり鋭すぎたりしないように. Andante ならさほど難しい曲ではないが, Allegretto であるから, 遅くなりすぎないようにしなくてはならない.</p>				
	 <p>a (cis') - e''</p>	D	4 / 4	Allegretto grazioso	
16	<p>冒頭から出現するスタッカートとアクセントの声楽的歌い方を教師が見本を見せて指導する. 息を当てたり, 切ったりしすぎて声が鳴らないようになってはいけない. その後に続くスラーの歌い方の違いを明確に表現したい. 5 小節の細かな音量変化の指示は楽しみながらやってみたい.</p>				
	 <p>a (c') - e''</p>	C	4 / 4	Allegro giusto	
17	<p>27 小節目, Richault 社と Durand 社ではディミヌエンド. 明るく速い曲であるために, 気合いが入りすぎると走るので注意したい. きちんと giusto の指示も書いてある. 短い時間の中で幅の広い跳躍が求められるので, 響きが散っていないかよく観察する必要がある.</p>				





	 c'-es''	As	9 / 8	Allegretto	A mezza voce. ピアノ伴奏部には sempre sotto voce.
18	<p>全音では、4小節目7拍目と8拍目の間にブレスの指示。ここでブレスをとることによって、その後の2つの8分音符がアウフタクトの役割を担う。20小節目ではRichault社とDurand社にもブレスの指示があり、8拍目の8分音符から新たなフレーズが始まる。最初の1小節目は音の上行に合わせた小波が、2小節目3小節目のクレシェンドに合わせて大波がきたような音の伸縮を楽しみたい。ピアノ伴奏もそのイメージにぴったりな作り方がされている。体の硬い学習者にはこんな曲で少し体を揺らしながら指導してみたらどうか。中間部の転調は調性の理解力にも好都合である。異名同音が出てくる。音程が乱れないように注意をしつつ、転調による世界の広がりを感じさせたい。</p>				
	 des'-f''	Des	9 / 8	Andante	
19	<p>12小節目は全音にのみスラー。Richault社とDurand社にはスラーはついていない。フレーズの最後の音がピアノの高音ときれいに重なるようにデクレシェンドをしたい。切り際まできれいに支えと響きのポジションを保つことが求められる。</p> <p>後半に高いf''から歌い出すフレーズがあるが、休符の間にたっぷりと大きく腹式呼吸させて、十分に軟口蓋を上げてから歌い出すように指示をする。感動的なほど大きな伸びのある声で歌えれば、学習者も自信が付くであろう。</p>				
	 as (c') - es''	As	4 / 4	Moderato. Assai	
20	<p>出だしのピアノ伴奏、Richault社とDurand社には強弱の指示がないが、全音にはmf。4小節目にも全音のみ強弱の指示がありp。</p> <p>27小節目の3、4拍目にも全音にのみメッサ・ディ・ヴォーチェがついている。49小節目のクレシェンドと51小節目のdim.も全音のみ。</p> <p>まるでピアノと対話しているように付点のリズムを正確に歌う。練習の目的が付点リズムという明確なものがあるので、お腹の使い方が鈍い人には訓練のために与えても良いかもしれない。</p>				
	 g-es''	Es	3 / 8	Andantino. Cantabile	
21	 b-es''				
	<p>13小節目、Ricault社と全音にはデクレシェンドがあるが、Durand社にはない。Richault社と全音には33小節目の1拍目の裏にブレスの指示がある。38小節目の1拍目裏はRicault社とDurand社にはブレスの指示がある。</p>				




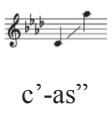
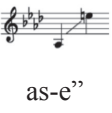
	Andantino cantabileの美しい旋律から始まるが、アラルガンドにならないように、32分音符による細かいパッセージによって軽やかさが保たれている。後半B-Durに転調してからはややテンポアップしても良いだろう。				
		C	6 / 4	Allegro. Vivace	転調：C-G-C. 作品中最速の'Vivace'.
22	<p>全曲を通して最も速い曲であることから、さらに速くなって音楽が壊れないように指導しなくてはならない。一つ目の二重線の後、Richault社とDurand社には<i>p</i>の指示。37小節から、Richault社は最初の2小節間のみにスラーがついていて他はついていない。最後から13小節目は3社ともデクレシェンドの指示があるが、11小節目はRichault社には何も指示がなく、Durand社は歌はクレシェンドでピアノはデクレシェンド、全音は歌とピアノともにデクレシェンドとなっている。</p> <p>終わりから4小節前のクレシェンドとデクレシェンドは前半の並行箇所からの指示からピアノ伴奏への指示だと思われる。</p>				
23	 	G	12 / 8	Andante espressivo sostenuto	
	<p>4小節目のピアノ伴奏は全音とDurand社はスラー。5小節目のピアノ伴奏に全音とDurand社だけスラーがかかっている。21小節目の3拍目と4拍目の間は全音のみブレスの指示。</p> <p>中音域からやや低めのところでフレーズの膨らみを上手く歌わせる必要がある。後半の<i>f</i>の部分においても声をぶつけないように注意する。</p>				
		e	2 / 2	Allegro Vivace	転調：e-E-e.
24	<p>二重線の5小節前はRichault社とDurand社はクレシェンド、4小節前はRichault社と全音はデクレシェンドとなっている。二重線の後13小節目は全音のみクレシェンド。終わりから5小節前はRichault社と全音はクレシェンド。</p> <p>前奏のない、かつ歌のパートから先に歌い出すパターンの練習である。音程、テンポに歌手が責任を持たなければならない。転調してからしばらくは、ソット・ヴォーチェで滑らかに長調の響きを美しく歌う必要がある。後半における<i>ff</i>と<i>pp</i>の頻繁な交替の部分においてもテンポを安定させなければならない。</p>				
25		A	3 / 4	Andante Cantabile	Sempre legato assai
	<p>24小節1拍目は全音とDurand社のみ山型アクセント。Lento, a piacereの2拍目裏も全音とDurand社のみブレスの指示。40小節3拍目裏は全音のみブレスの指示。</p>				

声楽の学習の観点からは、伴奏部における3連符のリズムと歌唱部における付点のリズムは、それほど厳格にリズム通りに歌うことを指導しなくても良いのではないかな。なぜなら sempre legato assai の指示があるからである。もちろん、試験などに向けて準備する場合はその限りではない。					
26	 a-e''	D	2 / 4	Allegretto. Amabile	Concone による指示 : Toutes les notes détachées de cette Leçon quoique n'ayant que très peu de valeur seront rendues avec justesse et neteté (「跳躍音型における音符は、それがどんなに短い音価のものでも、徹底して拍に正確に、そして純粋に置かれなければならない。」)
	 cis'-e''				
Concone による注釈を活かして dolce で歌い出さなくてはならないが、休符でリズムを整えて、7 小節目の初めてのクレシェンドによるオクターヴ跳躍を伸びやかに歌わなくてはならない。21 小節のわずか 2 小節間の dolce, legato の指示は大切である。しかしまた、その直後の rinf. も重要である。					
27	 b-fis''	G	4 / 4	Moderato	Concone による指示 : La Mélodie de cette Leçon doit suivre exactement la mesure de son accompagnement. (「ピアノ伴奏の進行の上で拍を完全に一致するように取ること。」)
	Richault 社には 3 小節目の 3 拍目と 4 拍目の間にブレスの指示。そのわずか 1 小節前にブレスをとったばかりで 3 小節目と 4 小節目はスラーで 1 つのフレーズになっているので、間違いなのではないか。24 小節目からの 4 小節間は全音にのみスラーの指示がある。ソフトな歌い出しが必要とされる。ピアノ伴奏部も音の薄い伴奏型である。後半においては下行五度跳躍やオクターヴ跳躍のゼクエントが出てくるので、音程に留意しなくてはならない。				
28	 h-f''	C	4 / 4	Allegro giusto	Concone による指示 : Exécution énergique et bien rythmique. (「エネルギーに、厳しくリズムカルに。」)
	21 小節目の c' と f' の間には全音のみブレスの指示があるが、その前の同じ音形のブレスの位置から、Richault 社でもここでブレスをとっても良いと考えられる。31 小節目の 1 拍目と 2 拍目の間は Richault 社のみブレスの指示。 上記のような Concone の指示があるが、一方で Allegro giusto (正確に) の指示もまた守らなければならない。クレシェンドが何カ所かあっても少し先に進みづらい音型が続くが、後半においては animez. の指示によってエネルギーは自然と開放され、推進力が生まれる。				


	 as-as''	As	3 / 4	Andante	Con dolcezza.
	 '-f''				
29	<p>2小節目にRichault社にはディミヌエンドがついている。2, 3, 4小節目のピアノ伴奏の左手にはRichault社ではスラーは付いていない。全音で19小節目3拍目のピアノ伴奏についているアクセントは、Richault社では1小節目間のディミヌエンドのように見える。21小節から23小節は全音のみスラーがついている。25, 26小節はRichault社のみピアノ伴奏にスラーがついている。28小節目2拍目の後、全音のみブレスの指示。</p> <p>Conconeらしい流麗で、伸びやかな旋律である。フレーズの美しい歌唱には最適の曲のひとつであろう。ただ後半はとても広い音域を試されるので、声区のスムーズな移行について教師は学習者に正しい情報を与えて、注意深くヴォイス・チェンジの状態を観察しなくてはならない。</p>				
	 c'-f''	F	3 / 4	Allegretto. Animato.	Con grazia e vivacità
30	<p>Richault社には6小節目にピアノ伴奏と歌の両方にアクセントがついている。32小節からのc''は全音のみメッサ・ディ・ヴォーチェがついている。11拍のロングトーンなので、メッサ・ディ・ヴォーチェで歌われるのが望ましいと考える、ロングトーン後に曲頭のメロディが再現されるが、Richault社には繰り返した時にスタッカートとアクセントが書かれておらず、全音にもアクセントがない。しかしながら、アクセントとスタッカートをつけて歌うのが自然だと感じる。54小節目からは全音のみスラーでフレージングしてある。Richault社で47, 48小節目にそれぞれつけられているブレスの指示は、アクセントを強調するためだと考えられるが、全音では48小節のみとなっている。Richault社の通りにブレスをとると少し多すぎると感じるが、ここでのブレスマークはブレスの指示というよりも読点の役割を果たしていると考える。</p> <p>前半と、転調してからの特徴がまったく異なる曲で、速い軽快な歌い回しと、後半での伸びやかで幅広い旋律線の明確な歌い分けが必要である。</p>				
	 b-f''	B	3 / 4	Andante sostenuto, quasi lento	ヴァリエーション。第1変奏Con grazia
31	<p>Var. IIの7小節目のブレスマークは全音のみ。ブレスについて、Richault社は終わってから2小節目のf'の後についていて、その次のd'から終わりまでが1つのフレーズになっているのに対し、全音では終わってから3小節前3拍目のc''の後にブレスをとる。</p> <p>Var. I, Var. IIと音価が短くなっても、息の流れが止まらないように。テーマのクレシェンドとデクレシェンドの表現を保ったまま歌いたい。</p>				

32	 b-es''	Es	2 / 4	Allegretto. Grazioso.	Conconeによる指示：Donnez aux notes leur exacte valeur. (「すべての音符を正確な音価で歌え」)
	Conconeが指示しているように、3連符が走ったり休符が短くなったりしないよう、音価を守ることを意識して、同時に grazioso であることは忘れてはならない。				
33	 c'-f''	As	3 / 8	Andantino	Sempre sotto voce e legato
	Richault社は21小節から24小節と27小節から31小節目にスラーがない。67小節目もスラーなし。ピアノ伴奏の終わり3小節間もスラーなし。 珍しく andantino で書いてある。長いフレーズが多く、柔らかい声で常にレガートを意識して歌うことが重要である。末尾の長い as' での長音は学習者の習熟度を測る目安となるであろう。				
34	 h-e''	A	4 / 4	Moderato	Concone による 指 示 : Toutes les Croches isolées qui commencent une mesure, seront rendues avec douceur et netteté. (「小節の初めに切り離されて置かれているすべての8分音符は、やわらかくかつ正確な音程で歌い出さなくてはならない。」)
	Richault社ではピアノ伴奏で、終わり4小節間にスラーがない。 あえて不規則な拍節移動で書いてあるため、この曲は初心者には理解しづらいものであるかもしれない。2拍目のアクセントの歌い方に注意が必要で、喉を閉めて声をぶつけないようにしなくてはならない。終わりから10小節の calando は半音下行と合わせてするのは難しい。音が下がりすぎるからである。丁寧な指導が求められる。				
35	 cis'-f''	A	3 / 4	Moderato	転調：A-D-A
	終わり4小節間、Richault社は歌が pp でピアノ伴奏が p なのに対して、全音では両方とも pp となっている。 最初から e'' を意識して準備しておく。準備を怠って、上行するにつれて喉が閉まって細い声にならないように。D-durに転調してからはピアノ伴奏の8分音符の流れによく乗って、表情豊かに。				
36	 cis'-fis''	a-A	2 / 4	Andante	Con semplicità.
	Majeurの4小節目と12小節目のブレス指示は全音のみ。 短調の前半の素朴で短いパッセージの繰り返しと、長調に転調してからの動きのある旋律の歌い方をしっかり特徴づけて演奏しなければならない。長調に転調してから5小節目に出てくるアクセント記号による拍節移動に注意しなければならない。				


	 a-fis''	D	4 / 4	Allegro. Brillante.	risoluto.
37	<p>39小節3拍目からのcresc.は全音のみについている。Richault社はクレシェンドはなく40小節3拍目からf. 終わりから4小節目の1拍目と2拍目の間のブレス指示は全音のみ。</p> <p>ピアノ伴奏の左手のオクターヴ、右手の3連符に乗って、fで輝かしく。5, 6小節目で音の上行とともにクレシェンドした後、下行型でポジションを保てるように意識する。dolceの部分の4度跳躍は支えをしっかりと持って喉を閉めて歌わないように気をつける。</p>				
	 c'-f''	G	3 / 4	Andante	転調：G-C-G Conconeによる指示：Largement d'une voix egale et pure. (「幅広く、均等に、澄んだ声で」)
38	<p>Richault社では終わりから3小節目と2小節目の間にブレスの指示があるが、非常に不自然であるので採用しない方がよい。</p> <p>G-durの前半部分では、12小節目のdis''から次の小節のd''に正しく半音で移行しなければならない。C-durに転調してから2小節目の身振りの大きいフレーズを歌った後は、楽譜に指示はないもののgis'の前ではブレスをとった方がいいだろう。11小節目にf''が出てくるが、そこに記されたデクレシェンドにとらわれずにその高い音はしっかり支えを持って歌わなければならない。このような場合、母音唱では軟口蓋を意識させてf''で十分に「開けて」歌えるように指導する必要がある。</p>				
	 c'-es''	g	3 / 8	Allegretto	転調：g-Es-g Conconeによる指示：Observez soigneusement le rythme et l'intonation. (「リズムと音程の正確さに特に注意して。」)
39	<p>この曲では、Allegrettoの速度は守りつつも冒頭の付点のリズムは正確に歌わなければならない。初心者は複付点の8分音符が短くなりがちなので、十分に声をのせて歌うように指示する必要がある。13小節目から始まる半音進行の上行形は、音程と音量に留意しなければならない。ダ・カーポアリアの中間部に入るとAパートの前半に比べて比較的歌いやすいフレーズが続くので気持ちよく声を使うことが出来るが、3拍目によく出てくるアクセント状のディミヌエンドは丁寧に守って歌うこと。</p>				
	 h-e''	G	3 / 4	Andante	
40	<p>Richault社では、7小節目にもブレスの指示がある。12小節目と14小節目のスラーは全音のみについている。26小節目のスラーも全音のみ。</p> <p>ピアノ伴奏が3連符で刻んでいる中、16分音符が頻繁に出てくるが、しっかりと音価を守って歌わなければならない。しかしまた、喉だけで16分音符をコントロールしないように注意すること。25番で記した指導内容と矛盾するが、この曲では伴奏は常に4声体の3連符で厳格に刻んでいるので、伴奏形に応じた歌い方を指導するべきである。</p>				

41		G	4 / 4	Allegro Moderato. assai.	
	<p>11小節目のブレスマークは全音ではカッコ書きになっているが、Richault社では明記されている。終わりから3小節目のブレスの指示は全音のみ。</p> <p>順次進行が多く用いられたゆったりとした旋律の後、17小節目から付点を伴って動きの速い旋律が出てくるが、入りの8分音符の音価をしっかりと保ち、テンポを守って歌わなければならない。21小節目は<i>p</i>で始まり、2小節目間で<i>f</i>までもっていくが、<i>f</i>のピークはその後の<i>d''</i>になるよう指導したい。25小節目から28小節目までは明確な付点のリズムと、3連符音型の歌い分けの練習であろう。曲尾のフェルマータとその後のオペラのカデンツァのようなものは、無味乾燥な練習曲ではないコンコーネの特徴をよく表しているもので楽しみながら表現豊かに歌わせたい。</p>				
42		As	4 / 4	Moderato assai, quasi Andante- Maestoso	Cantabile legato e sostenuto 転調：As-f-As
	<p>19小節目のブレスは全音のみ。23小節目のブレスはRichault社のみ。24小節目3拍目のアクセントは全音のみについている。Maestosoの15小節目と17小節目のスラーはRichault社にはついていない。全音で26小節目に書かれている<i>espress.</i>はRichault社には表記がない。Richault社では、25小節目のピアノの全休符がページの最後にくるためV.S.の表記がある。</p> <p>曲の冒頭にテンポと歌い方についてすでにConconeは十分な指示を与えているので、これをよく理解して歌いたい。曲の前半はcantabileの指示に従ってピアノとの対話を楽しみ、f-mollに転調した後半はmaestosoとあるようにやや重みのある声で歌いたい。その後のシンコペーションによる繰り返しを伴った長い長調の部分は、やや忍耐を要求される地味なメロディではあるが、十分にアクセントの練習を積まなければならない。これだけ長い曲を歌って最後にディミヌエンドをして<i>pp</i>で歌える学習者は、すでにかんりの上達を示していると言えよう。</p>				
43		Es	6 / 8	Andante sostenuto	Sempre à mezza voce e legato
	<p>Richault社では8小節目に<i>p</i>。Richault社では21小節に<i>p</i>の表記があるが、全音では22小節目に<i>p</i>になっている。</p> <p>ゆったりとしたリズムで柔らかい声で歌う曲である。それは9小節にあるdolcissimoの指示によってより強調されている。少し萎縮しがちな学習者もいると思うが、どこか祝祭的な響きを感じさせるピアノ伴奏部が歌を運んでくれるので最適なテンポをピアニストは作らなくてはならない。</p>				
44		As	6 / 8	Moderato assai, quasi Andante	Sempre dolce e legato. 転調：As-H-As
					Conconeによる指示：Partagez chaque mesure en deux à 3 temps, savoir une Croche à chaque temps. (「どの小節も3つの拍ごとに大きく二つに分けて、その拍頭に8部音符が来るようにする。」)

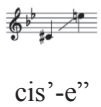

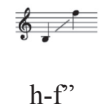

Richault 社には13番と同様の作曲者自身による注意書きがある。
ここまで進んでくる学習者はすでに様々な拍子やリズムを経験していると思うが、この曲における小さな音価で作られているパッセージには戸惑う人もいるだろう。このような場合でも *sempre dolce e legato* の指示は心しなくてはならない。一つのフレーズの中に32分音符の塊があっても決して拍が詰まってはならない。中間部では、転調にともなう異名同音が現れるためただ鍵盤で音を取るだけでなく併せて機能と声による説明もぜひ加えるべきであろう。この曲の終結部では非常に高い最高音 *as*”までの旋律が見られるが、高い声のある学習者であれば躊躇無く歌わせてあげたい。ただし、息が足りなくなる恐れがあるので伴奏者はほとんどリタルダンドをしない方が良いのかもしれない


 c'-f'	d-F	4 / 4	Allegro giusto sempre sostenuto	Concone の 指 示 : <i>Mouvement modéré rigoureusement soutenu juspu' à la fin.</i> (「抑えの効いたテンポを最後まで厳しく注意して保って。」)
--	-----	-------	---------------------------------------	--

45
ピアノ伴奏の12小節目は全音のみデクレシェンド。35小節目のピアノ伴奏はRichault社では *p* だが、全音では *pp* と成っている。最後から2小節目のブレスは全音のみ。
これまでの私たちの経験ではこの曲はどんどん速くなってしまい、終わりのフェルマータの後の16小節目間は速すぎてピアニストが弾けなくなるという現象をよく目にした。表の拍をきちんと正確に歌える歌手と（コンコーネの *giuto*（正確に）の注意はこのためである）、裏拍を慌てずに弾くことが出来るピアニストとの共同作業の訓練にも役立つ有益な曲である。アクセントを付けて歌う2分音符の後に出てくる、一瞬のレガートは大事に歌う必要がある。ここで少しテンポを落ち着かせることができるからである。この意味で、7小節目後半にはレガートがないことはあまり神経質にならずに、やはりつなげて歌うべきであろう。その後もフレーズでも同様である。17小節目からの *Con forza* からはそれまでの抑制的な音型から解放たれるように伸びやかに歌いたい。その後に出てくる *p* のフレーズは転調もしていることからやや混乱して音が下がり気味になるので、注意しなくはいけない。

 b-f'	B	2 / 4	Andante. Cantabile.	dolce
---	---	-------	------------------------	-------

46
41小節目2拍目のスラーは全音のみについている。49小節目のアクセントも全音のみ。
このような素晴らしい前奏があると、歌手は緊張感少なく歌い出すことができる。冒頭の、短いフレーズ-短-長いフレーズの形による自然な声のふくらみを導き出すコンコーネの手法はすでに何度も見てきたものである。その後はこれもすでに目にしてきたように、ピアノ伴奏部とのダイアログがある。2分音符とタイの音は長く、よくふくらんで、きれいに歌うべきものである。中間部の高い *f* までのオクターヴ跳躍に驚くことはないが、その直後の *p* での対比作りはおろそかにしてはいけない。フェルマータのあとの繰り返しはピアノ伴奏が先とは異なった音型で歌唱部を運んでくれるところがコンコーネは素晴らしい。コーダの前に2度出てくる四小節目にわたる長い下降音型は、声区のなめらかな移行に留意しながら、フレーズ末の4分音符をしっかり歌うことを考えなくてはならない。

	 cis'-e''	g	2 / 2	Allegro risoluto.	転調：g-G-g. Concone の指示：Suivez la mesure sans modification pendant toute cette leçon. (「最後まで拍子を厳しく維持して.」)
47	様々な要素が絡み合った難しい曲であるが、もっとも強く意識しなくてはならないことは、alla breveの拍子をしっかり守り、かつエネルギッシュに歌うことである。中間部のG-Durの部分はAパートとは違って替わった伸びやかなフレーズが続くが、テンポ変更の指示はないし、「最後まで拍子を維持せよ」という作曲者の注意もあるから、あまり気持ちよく歌いすぎてテンポが落ちてしまうことは避けなければならない。				
	 g-f''	G	6 / 8	Allegretto. Brillante.	Con eleganza. Concone の指示：Prenez un mouvement modéré, et rendez les passages en Conconeによる指示：Doubles Croches avec précision et netteté. (「適度なテンポで、16分音符の走句は正確に綺麗に歌って.」)
	 h-f''				
48	G-durに転調して9小節目から12小節目と、25小節目から28小節目まで、31小節目と32小節目は全音のみスラーでフレージングしてある。 曲頭のBrillanteは具体的には16分音符の輝かしい歌い回しを指しているのであろう。流れてはいけないし、かといって息を混ぜたりするのは厳禁で、下顎がガクガク動くのもやってはいけない。教師はよく観察して、的確な指示を与える必要がある。コンコーネは同じキャラクターで一曲をずっと歌わせることはせず、BパートではCantabileで穏やかに、伸びやかに歌わせる。全曲と同じく、やはりダ・カーポアリアという形式だが、指示がないので、Bパートで極端にテンポを変えることは避けたい。				
	 b-f''	B	4 / 4	Moderato Cantabile.	ヴァリエーション. legato con dolcezza 第1変奏:Même mouvement (Richault, Durand), L'istesso tempo (全音)
49	第31番、第39番につづいて3つめのヴァリエーションによる曲。テーマと2つのヴァリエーションのテンポが大きく変わらないように。 第1変奏にRichault社とDurand社ではフランス語でMême mouvementと書いてあり、全音ではイタリア語でL'istesso tempoと指示がある。第1変奏ではすでに何度も見てきたように、シンコペーションの正確性が第一の目的である。しかし、ピアノ伴奏部の左手が表の拍を刻んでおり、右手が歌と同じリズムでサポートしてくれているので、教師が正しく伴奏すれば学習者もすぐに正しく歌うことができるであろう。第2変奏は速くなりすぎないように気をつけなければならない。3連符の連続は常にレジェーロで歌われるべきである。音の跳躍が大きいので異なる声区をまたぐ際の滑らかな移行に留意しなければならない。				

	 h-fis”	h	6 / 8	Allegro Risoluto.	転調：h-G-fis-h
50	<p>Richault 社には 8 小節目と 12 小節目にスラーがない。35 小節目の <i>p</i> も全音のみに書かれている。Richault 社では、ピアノ伴奏が 37 小節目で <i>f</i> になっており、38 小節目では <i>ff</i> になっている。さらに 40 小節目の <i>f</i> にはアクセントがつけられている。二重線の転調のところには <i>segue subito</i> の注意書きがある。全音で、二重線の後、17 小節目と 19 小節目に見られるスタッカートは Richault 社にはない。D-dur の 5 小節目の <i>p</i> と、9 小節目のブレスマークも Richault 社には書かれていない。</p> <p>山型の強調記号（山型アクセントや、アクセントスタッカート、アクセントシモもしくはスタッカティシモと言われるらしいが）を筆者も具体的にどう歌わなければならないのか悩むときがある。歌詞が付いているかのように歌うと自然にできるよな気がするが、かえって混乱する人は階名でもよいかもしれない。「ラララ」「ダダダ」でもけっして悪くはないだろう。その他、転調への対応については IV 1-(6) で触れた。</p>				

2. 母音の均衡に重点を置いた歌唱の試み

本論文のまとめとして、ここではコンコーネ 50 番を用いた歌唱練習を私たち筆者二名の経験から共同で提案してみたい。ここまで調査してきたコンコーネの歌唱訓練に役立つ多くの特徴——それらは第 IV 章で観察してきたが——、それによって得られる一番大きな財産は、歌唱する上でもっとも大切な「フレーズ感」というものを自然な形で体得できることであつたのではないか。

しかしながらコンコーネで得られるスキルだけでは実際の歌曲・アリアを美しく演奏するという作業までにはまだ多くの段階と長い道のりがある。それはとりもなおさず実際の曲では歌詞である「ことば」の扱いが難しいからである。練習曲のなかにはヴァッカイなど優れた歌詞付きの練習曲集が存在するが、コンコーネの旋律の美しさと、音型の扱い、和音構成を含めたトータルな長所はやはり抜きん出ていると思われる。コンコーネに歌詞を付けるという手もあるが、当たり前だが自然で美しい歌詞でなければかえって逆効果となる。「ことば」とは子音と母音からなる記号である。母音は歌唱そのものの、その本質である。そこで筆者達は「ことば」の一部分ではあるが母音の扱いに限定し、母音を付けることにより「母音の均衡と連続性」に焦点を当てて、コンコーネをアレンジしてみようと思う。そもそも母音の安定したコントロールは声楽の基本であり、誰もが習得しなければいけない課題である。

この方法のきっかけとなったものは、ドイツの大学で経験したドイツ人声楽家達が解釈する「ベルカント」の理論と実践に触れたことである。イタリア人が「イタリア」という国、風土、文化、言語と結びつけて大きな意味での「ベルカント」を共通理解として持っているのに対して、お隣の国ではそれをもっと理論的に解釈して合理的に理解することのほうが腑に落ちるようである。しかし東洋人である私たちにもそのようなアプローチはとても良い道しるべとなった。

「ベルカント」を語る上ではいくつかの観点があるが、ドイツにおける「ベルカント」の解釈の一つは *Vokalausgleichen* ヴォカール・アウスグライヒェンである。これは基本母音 (*Vokale*) に均衡を与えて、母音が同じライン上で揃うように (*ausgleichen*) 発声する、というものである。次に挙げたワークシート (図 2) は、その訓練の際に与えられたもので、簡単な順次進行の 5 度内の音階とオクターヴの分散和音形の跳躍を「一音一シラブル」で処理する練習で、規則正しいイントネーションで置かれた単語が整然と一覧表になっているものであった。

Vokal- und Konsonantübungen	
① 11111111-12345432-11111111 8531-8531	(o) Abraham a Sancta Klara
② 11111111-12345432-11111111 8531-8531	Lebe, strebe, edle Seele
	Wie die Forellen schnellen in Quellen ^④ 411 41 411 41
11111111-12345432-11111111 8531-8531	Sieh dort oben, wo sie loben
11111111-12345432-11111111 8531-8531	All die süßen Blüthengrüße
11111111-12345432-11111111 585318531 8531-8531	(o) sieh die Eulen, wie sie heulen
11111111-12345432-11111111 8531-8531	In den Bäumen sie dort träumen
	o Eiapoepia, du Feine, du Reine 411 41 411 41
11111111-12345432-11111111 8531-8531	Sieh die Wiesen, wie sie sprießen
	Öffne schöne gelöste Töne 41 411 41 41
58531-8531	O Ätherklänge, herrlich ich sänge
	Tränen und Schmerzen zärtlich im Herzen
11111111-12345432-11111111 8531-8531	Und nun suche du die Ruhe 411 41 411 41
	Blühblau Aue schaue im Traume 411 41 411 41

図2 『母音と子音の練習』

数字はもちろん音階（全音階）を表しており、1行目を例に取って、もし「ド」から始めるなら以下のような音型になる。

- ① ド ド ド ド ド ド ドー ド レ ミ ファ ソ ファ ミ レー ド ド ド ド ド ド
Ab-ra-ham a sanc-ta Kla-ra Ab-ra-ham a sanc-ta Kla-ra Ab-ra-ham a sanc-ta Kla-ra

- ② オクターヴ上から下へ ド ソ ミ ドー ド ソ ミ ド
Ab-ra-ham a Sanc-ta Kla-ra

- ③ ド ミ ソ ド ミ ド ソ ミ ド（最初のドから10度上まで上行する）
Ab-ra-ham a sanc-ta Kla--ra

- ④ ド ソ ソ ド ソ ド ソ ソ ド ソ（4度の下行音程間の母音の接続の練習）
Wie die Fo-rel-len schnel-len in Quel-len

これはこの譜例で示した絶対音高ではなく、順次上下に移行されて様々な音域で練習すべきものである。練習の目的のひとつは、学習者それぞれの「声区」間のなめらかな接続である。注目すべきは各行が短い句もしくは節になっている²³わけだが、各行に割り当てられた母音の組み合わせを見ると、じつに様々な母音のコンビネーションが用意されていることが分かる。

このワークシートが目指していることは、単純だがとても論理的である。①の例では

²³ このような短いテキストでも、イメージーションが沸くような単語を並べてくるところが、やはり熟練した声楽教師のなせる技である。中程にある“In den Bäumen sie dort träumen”などはsieを「鳥たち」などに意識すると「鳥たちが夢見るあそこの木々の間で」など、二重母音のやわらかい響きを練習するのにとても適した美しい情景が広がってくる。声楽の練習ではこのようなイメージ作りは直接的に発声の訓練に役立つ。

1 1 1 1 1 1 1 1において、まず同音上で母音「ア」が前後の子音に影響されずに響きが安定してバランス良く歌えているかを確認させ、その後に順次進行で5度上まで往復する。この順次進行の間に口の形が変化しすぎていないか、「ア」の母音が音域によって響きが変わっていないかを注意させることがこの練習の目的になっている。②では今度は高い方から、口腔を開けた状態で「ア」をきれいに発音し、下がってきてもその響きを保つことが目標である。③では一層広い音域でのなめらかな母音の遷移が、分散和音ドミソドミドソミドなどの跳躍音程間で要求されている。④では4度音程でのVokalausgleichenが求められているが、これは5度、6度…と少しずつ広げても美しく歌えるように訓練していかなければならない。

①では母音「ア」で全ての単語が統一されているため、「ア」の訓練に特化されているが、4行目にある、

Sieh dort oben, wo sie loben 「見よ、彼らが讃美しているあの高みを。」

では、前舌狭母音の「イ」と後舌半狭母音の「オ」という発音点が離れたポジションにある母音の練習に焦点が当てられている。同じライン上の（つまり前舌もしくは後舌母音）の練習、そして前と後ろの母音の交替の練習、長母音、短母音、ドイツ語特有の長母音E（非円唇の平たいエ）、二重母音…とこのワークシートでは母音のコンビネーションのパターンが徹底して研究されていて、私が渡されただけでもこの4倍はあった。これらを根気よく、毎日少しずつ実践することをドイツ留学中は厳しく指導されたことを覚えている。

この練習の論理と目的は明快なのであるが、実際に学習者が独りでこの練習の意味するところを正確に理解して、客観的に自分の声を聞きながら練習を続けることはとても難しい。それは次ページ以降に論じている音声学との関係もあるように思う。音声学と声楽発声の美学は時々方向性が異なる。歌唱はもちろん歌詞があることにより器楽と差別化されるのであるが、我々は「歌詞の意味が通じること」のみを最終目的に歌っているわけではない。母音自体の鳴りと共鳴による、身体器官で感じる生理学的な快感のための自然で機動性のある声も歌唱の魅力である。なにより美しくなければならない。あえて言えば音声学は科学であり、発声は技術であろうか。ドイツの音声学と声楽教師はこれらのことをゆっくりと分かりやすく説明してくれたので、とても参考になった。

いざ私の所属機関でこのような図を掲げて説明して指導する際に、私の経験では、とても理解度が高く言語的なセンスのある生徒に限って、音声学的に「明瞭な母音」の発音に強く意識が向かう傾向があるように見えるのである。具体的には非円唇母音を強調して発音する場合に強い声が出て、円唇母音（人によってはこれを「曖昧母音」と表現してしまう。日本語の類型からは「曖昧」かもしれないが、それを独立した固有の響きをもつ母音としている言語もあるのである）では口腔の空間取りが不十分なために、共鳴の少ない浅くぐもった声になりがちなのである。いわゆるカタカナ語での歌唱に見られる固い声がこれである。音声学が目指すところは音韻体型の分析と、コミュニケーション・ツールとしてのことばを科学的に明瞭・明確化していくことであろうが、初期の声楽学習者が、日本語の母音からカタカナに置き換えて外国語の母音を類推するような訓練を行う段階においては、歌唱が目指す方向性は音声学と必ずしも完全には一致しない。ベルカントを非常に乱暴に「口の動きを少なくしてきれいに歌うこと」と半分ふざけたように解説する声楽家もいるが、少なくとも外形的にはそれは間違いではなく、母音を会話以上に明瞭化させることを普通声楽家は意識しておらず（バッハのオラトリオのレチタティーヴォではおそらく事情は異なるが）、歌詞のまとまりはそれを束ねるフレーズのグルーピングと一致するように歌っているのである。つまり単語

一つ一つの発音に全精力を傾けるのではなく、区切りを感じさせる音型によって、見えない句読点のようなものによってまとめられた「フレーズ」というある程度の音楽のまとまりにおいて、その部分の旋律の動き、和声の流れに乗せて、ことばの響きを総合的にコントロールして構成しようと努力しているのである。

すでに述べたように、コンコーネの練習曲の編者達の多くは、母音での歌唱、とりわけ「ア」に固執して舌と下顎が固くなることに注意を促しており、初心者には「オ」などの円唇後舌母音での歌唱を勧めている。これは軟口蓋の天井を高くして共鳴の多い声を作るには必須の練習方法であるから筆者自身も一つの方法としては賛同するものであるが、しかし私の考えとこれまでの教育経験から、どの母音においてもその一つに固定してずっと歌唱し続けることは、必ずしも有効ではないのではないかとやはり思われるのである。実際の歌では、広い音域にさまざまなことばが付くのであるが、それをなめらかに旋律に乗せるためには、柔軟な口腔の運動性が必要で、それは複数の母音の組み合わせを考えた方がむしろ適切なのではないかと考えている。コンコーネは音域が広い曲もあり、低いところから高いところまでまったく同じ母音の形で歌い続けるのは非常に困難で、それができるような人はすでに高い技術を持っている歌手の部類に入る。

では階名で歌えば自然な形で基本母音（イエアオウ）を訓練できるのではと思われるかもしれないが²⁴、これは「固定ド」教育がデファクト・スタンダードになってしまった日本ではやはり弊害が大きい。指摘するまでもないが、この方法ではおよそ440Hzのところにあるa'の音は常に「la=ラ」で歌い、日本人で苦手とする人が多い「エ」([e] - 非円唇前舌半狭母音)は、その四度上に出てくるd''の「re=レ」で常に困難にさらされることになるからである。

「移動ド」で歌えればこの問題は解消され、いろいろな音程でいろいろな母音で歌唱することが可能となるが、転調の際のケアをしたり、ゼクエンツが連続する箇所での階名唱法をどうするかなど、いくつかクリアーする問題が出てくるのは避けられないし、多くの指導者はすでに受験の際の移動ド唱法を放棄してしまっているので有効な練習指導が行われるとは考えにくい。

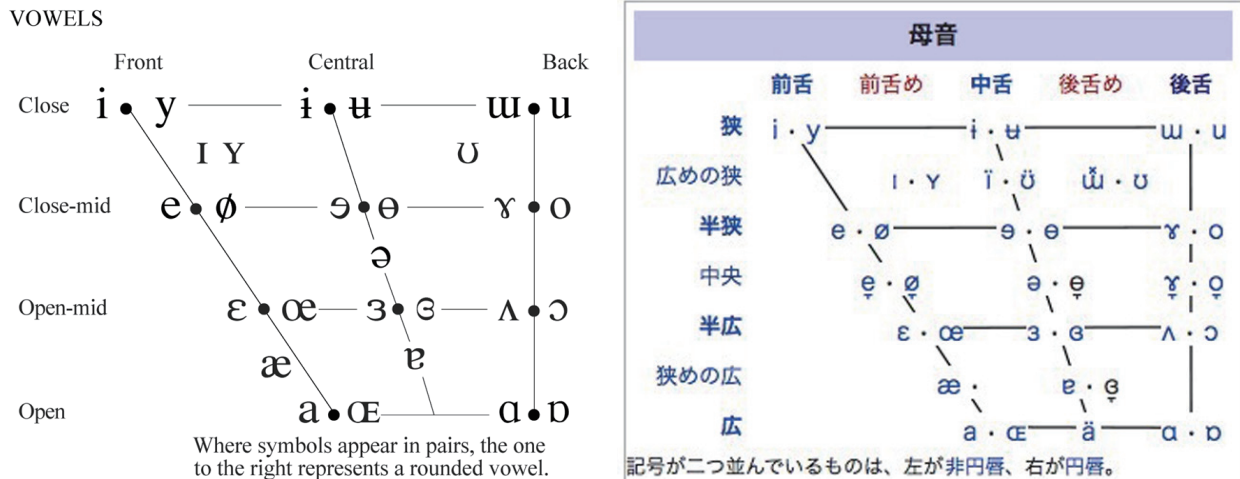
そこで、前述の『母音と子音の練習』での経験を踏まえて、ささやかながらこれらの問題への対処法として考えてみたのがここでの方法である。コンコーネの最初の第1番から3番までは順次進行が基本の旋律によって作られる、とてもシンプルな、かつ中庸なテンポによる作品になっている。旋律の音型は緩やかな上行と下行を繰り返すものであり、これらの曲の目的は口腔の緩やかな開閉と声量の弱強のゆるやかな変化であると見受けられる。その前提の下、声楽のレッスンにおける「開ける」という発声の基本動作を修練するために、その目的のためにもっとも効果的であろうと思われる母音列を当てはめる試みをした。

それはすなわち次の原則から成り立っている。

イエアオウの基本5母音、もしくは歌唱の際にどうしても（日本語の「う」につられて）潰れやすい「ウ」を除いた4母音を、前舌母音から後舌母音の順で、かつ口唇の形を狭い方から広い方へ移行するように並べて旋律に当てはめる、というものである。

これらの目的と提案を明確にするために、あらかじめここで母音の口腔内での配置について、確認しておく。

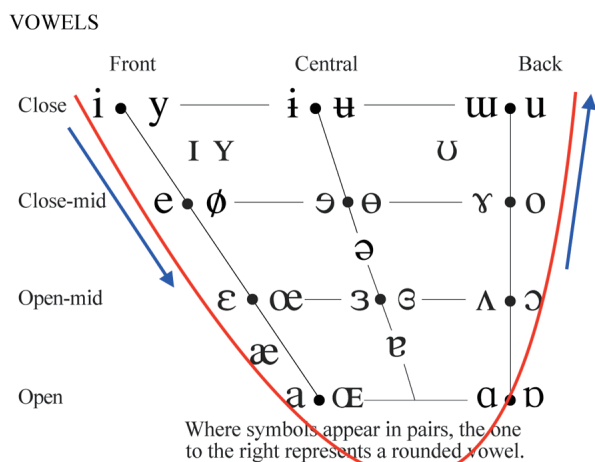
²⁴ 基本母音を内在するドレミ (do re mi fa so la si) を開発したイタリア人は、だからやはり天性の歌謡性を血のなかに持っていると言える。

図3 国際音声記号 (IPA)²⁵

上の図3は国際音声学会のページに掲載されている国際音声記号である。右の図はそれを我が国の音声学で使われる用語に訳しているものである。このうち、声楽学習者がとくに注目すべきは舌の位置、口の開き具合、そして唇の形である。唇の形、すなわち非円唇か円唇かというのは、単に唇の形だけに留まる問題ではなく、口腔の形（フォルマント）にまで影響を及ぼすものである。母音のなめらかな連続性を目指して練習する場合には、この「円唇母音」の橋渡しによるスムーズな移行なくしてレガート唱法は実現しない。

以下に書いたコンコーネを母音で歌う試みにおいては、問題を複雑化させないように、あえてカタカナで母音を表記しているが、実際のレッスンにあたっては教師が円唇母音の働きと整理して説明し、音符の移動に際して口腔がゆるやかに寄り添うように的確に指導をしなくてはならない。

音声学的な発音の観点と、声楽的な指導とはやや異なる部分もあると思うが、私たち声楽家は母音をもつ本質的な「高さ」というものを強く意識する。口腔内の舌の高さではなく、その母音が発せられるポジション、本質的にもつ響きのポテンシャルである。



左の図では矢印の方向に順にイエアオウと発音した場合、舌の位置は「イ」の時に「上」で→「ア」で一番下に移動し、→「オウ」と変わるにつれてまた上に戻ってくる。もう少し簡略化した図5では、響きを前で作るイエアの母音集団と、後ろで作るアオウの集団における舌の上下についても記されていて分かりやすい。

図4 イエアオウの発声カーブ

²⁵ 引用：<International Phonetic Association>のサイト (<https://www.internationalphoneticassociation.org>). 和訳されたものは <<https://ja.wikipedia.org/wiki/母音>>より。

(三ヶ尻正著「歌うドイツ語ハンドブック」ショパンより)

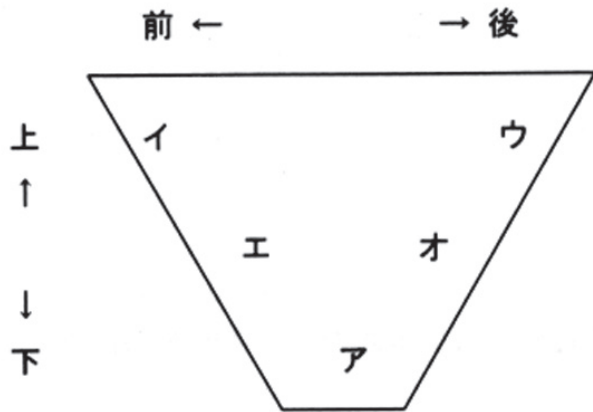


図5 簡略図(左端の「上 下」の記述は、舌の位置取りを示す。)

ここで注意したいことは、舌が下に落ちるということは、初心者の場合「響きも下に落ちる」という現象である。また後舌母音のときも、母音の深さを最優先するあまり、響きが「落ちている」人も少なからずいるということである。

声乐というのは楽器(顔)を開けて、響きを増幅して、遠くまで声を届ける作業である。響きが落ちることは避けなければならない。そこで、旋律をこの舌の位置と「逆に」作ってあげれば、舌が下がっていく時に、上顎と軟口蓋を高くしてフォルマントを広く取ることにより響きのある開放的な母音を作るという、いわば相反する意識のなかで「母音の均衡」が生まれるのではないかと考えた。

例を挙げてみると普段筆者たちが発声指導で用いている練習に「マリア&ミライ」というものがある。狭い母音と広い母音の代表格である「イ」と「ア」を考えた場合、例えば〈Maria〉なら、その母音列は「アイア」になるわけだが、これをドレミレドにあてはめると、左図となる。これはしかし初心者にはすでに難しい音型で、旋律線は上行するのに頂点が一番狭い「イ」であるために、喉が詰まってしまうのである。そこで、〈ma-ri-a〉を分解して並べ替え、〈mi-ra-i〉とすることにより、狭い母音から自然に口が開くように母音と旋律を一致させたものが次のパターンである。

ド レ ミ レ ド
ma- a- ri- i- a

ド レ ミ レ ド
mi- i- ra- a- i

ここでは口腔の開き具合は旋律線と重なるために、書いてある母音を発声することで無意識に歌唱時における「開ける」という行為を練習することになるのである。先に述べた円唇母音はここでは、ma-a と mi-i の2番目の母音部分で使用されるべきである。子音mは最初の響きを唇から額、頭骨へと響かせる機能を持つし、子音rはそれを発音する際の下の方の位置が軟口蓋に近いところにあるので、母音イとアを連絡してくれる働きがある。

このパターンを応用して、図4の赤線で記したラインと反行するような放物線の旋律をコンコーネ作品のなかで拾い出し、そこにイエアオウの順で母音を作るというシートを作成してみた。次頁からコンコーネの最初の三曲を取り上げ、実際に解説していく。

1

75

LEÇONS DE CHANT,

POUR LE MÉDIUM DE LA VOIX .

divisées en TROIS LIVRES.

1^{er} LIVRE.
3^{me} ÉDITION.

Le 3^{me} Livre se compose de 25 Vocalises Melodiques
de moyenne difficulté.

J. CONCONE.
4^{er} et 2^d Livre, Oeuvre 9
3^e Livre, Oeuvre 40.

4^{re} LEÇON.

Moderato
assai.

(Note) Les personnes qui ne pourraient pas dire la phrase entière, prendront respiration aux virgules indiquées.

Gravé par M.^{me} Chiarini.

7012. R.

譜例6 第1曲

コンコーネ第1番と第2番はほぼ同じ目的で作られている。すなわち順次進行を中心とした上行形の旋律と、同じく下行する旋律形により始まり、ゆったりとした *alla breve* でも歌える穏やかな2分音符によって作られた、ブレスがきつくなならない2小節単位のフレーズによる旋律である。「口を開ける」「口腔を広くする」という単純で基本的だが、きわめて重要な作業を反復を伴って練習させ

るものである。

冒頭の音型では、旋律は上行するのに対して、舌の位置関係は図4のように逆放物線状で移動しているの、旋律線と同型ではない。たしかに舌の位置関係だけを見ればこの母音列の意味は理解してもらえないだろうが、ここでは口腔の広がりや音量の変化にも注目して試行している。舌が「下がる」際に「声が落ちる」ことにならないようにするには、むしろこの上行形旋律に「イエアオウ」の母音列をあてがった方が良く考えている。楽譜ではこの2小節のフレーズにクレシェンド→デクレシェンドが付いている。声を大きくするという動作は、単純に言えば口を大きくすることである。「ア」で舌が落ちている分、口腔空間は広がっている瞬間で、響きが落ちないように上顎を上げ、軟口蓋を高くするとき、この音量の増減が実現できるであろう。「オウ」では舌が上がってくるので、自然と口腔は狭まり、そしてデクレシェンドも無理なくできると思われる。

T.2から4はゼクエントであるからそのまま同じ母音列を入れた。T.5からはしばらくずっと「ア」で降りてきてもかまわないが、レガートを意識するあまり、口が堅くならないように、「ア」とそれよりも軟口蓋が高くなる「オ」を交互に配置してみた。これにより順次下行の最中に音程と響きが落ちすぎないように、「オ」によって少し引っ張り上げるような働きを期待している。

T.9-10は冒頭と同じ考え方であるが、最後の4分音符は必要以上に響きが落ちないように、あえて軟口蓋の持ち上げを必要とする「ア」を置いてある。

T.11-12は音型は異なるが、同じ母音列を置いてある。これは意見が分かれる場所かもしれないが、T.9-10と11-12における「イエ」の異なる条件での均衡を考えて配置した結果である。歌ってみると実際にはそれほど困難な歌い分けではないかもしれない。しかしT.11の3拍目の「エ」は次の高い「ア」（前に飛び出ないように「深いア」**Q**の母音で歌うべき。図4右下参照）との連続性を考慮して、やや深く取るべきであることを指導しなくてはならない。

T.13はT.9-10と同じ音型だが、前舌狭母音から出発する母音列を前後逆転して、後舌狭母音からスタートしただけである。

T.15はふたつのクレシェンドを生かすべく、舌の位置が「1上→2下」「3上→4下」となるようにしてある。前述のように舌が落ちる分、上顎を上げて口腔を広く取り、母音の響きと音程、かつクレシェンドをするには好都合の母音列であると思っている。

Richault版は曲尾にT.9から繰り返しの指示があるが、これはぜひ実行してもらいたいもので、この時代の歌曲にはよくある形式である。繰り返しのときに母音列を変えるというアイデアもあろうが、あまりいじくりすぎても学習初心者には母音を追うことにむしろ神経を使って、自然なフレーズ感を見失うことになりかねないので、そのままの繰り返しを提案する。

2

2^{me} LEÇON.

Moderato
assai.

3 5

9 13

15 17 21

23 25 27

ア オ ア オ ア オ オ ア エ

イ イ エ イ エ ア オ

ア オ ウ オ オ ア エ イ ア

オ ア オ ア オ オ ア エ イ

譜例7 第2曲

第2曲は見ようによっては第1曲よりも簡単に見える。フレーズの中で跳躍している箇所はどこにもなく、まったく素直で単純な順次進行による練習曲である。ところが初心に返って歌ってみれば誰しも気がつくことであるが、1小節全部を全音符で、きれいに音量を増減させながら揺れないように歌うことはたいへんに難しいことである。とても多くのヴィブラートが付く生徒もいれば、最後まで息が足りない人、一全音とは言え、動く際に息がハァーと声に交じってしまう人。問題は様々ではあるが、その理由は長い音の扱いというものは本来難しいという一言に尽きる。そしてその解決法にとても役立つ方法として、深い母音取りをするという方法を自分自身も実践し、教えている。順次進行上行形の旋律であれば第1曲と同じであるから、「イエ…」で開始しても良かったはずである。しかし第2曲は最初から4拍歌わなければならず、狭い母音から始めると固まってしまって息が流れないことがある。そこで基本母音「ア」から始めることにし、その次にはさらに後舌母音を置くことにして、「ア」をクレシェンドしつつ後舌母音寄りに遷移していくことが、私たち

の狙いになっている。

T.9からは低いので固まる心配もないと思い、第1曲と同様「イエ…」から開始するように作ったが、声のやや高めの人には低音部での「イ」4拍はかえって声が伸びない可能性もあるので、ここは教師の判断で冒頭のように「アオ」に変えても良いであろう。

T.18-20は、第1曲T.11-12と同じ考え方で、母音列の逆転による異なる条件での母音の均衡を練習する目的である。第1曲、第2曲ともに最高音はe⁺であるが、これを階名で歌えばミで歌わなければならない。私たちの経験では階名で練習してきた生徒は普通ここでは喉が閉まるか、とてもきついイ母音になってしまうので、そこだけ「ア」で歌わせることにしている。ところが非常に初歩的なことではあるが、階名唱の途中で母音に切り替えると多くの生徒がなぜか戸惑い、その前後の母音の連続性を見失う場面をよく目にするのである。そして結局「最初からアで歌ってみれば？」ということになってしまう。異論はあるかもしれないが、それなら私たちの提案で歌った方がそれらの弊害を避けられるのではないかと考えている。



譜例8 第3曲

第1, 2曲と基本的な考え方は変わらず、第3曲も primo ottavo 内の順次進行が練習内容であって、モデラートであった前2曲よりもゆったりとしたテンポ（アンダンテ・コン・モート「動きをつけたアンダンテ」）で歌われる2分音符中心の歌唱部である。この曲の特徴は、すでに冒頭に見られるように、フレーズの最後の音が跳躍することである。T.4の下行四度跳躍はおそらくあまり問題にはならないであろうが、T.2のgからcに上行跳躍は息の少なくなるフレーズ末であるため、注意を要するだろう。しかもデクレシェンドで歌わなくてはならないため、母音の形によっては音程が下がったり、前に突き出たり、かすれたりする恐れがある。私たちは一番軟口蓋が高くなり、音を「引っ張り上げる」ことが可能な母音「オ」がこの場合ふさわしいのではないかと考え、譜例のように提案した。

T.5-6に見られる3拍目の2分音符はどの楽譜でもあきらかに「アクセント」であり、この時代によく見られるディミヌエンドとアクセントの中間のような判別しがたい記号ではないようである。従って口腔の空間が確保できる開いた母音「ア」をあてはめた。「ア」でしかこのアクセントはできないだろうという意味での提案ではなく、あくまで声楽初心者にとっては少し強く歌うときには「イ」もしくは「エ」よりも歌いやすいであろうという判断からである。もちろん他の母音で試してみることも勉強になるであろう。

7012.R.

譜例 9

T.11は少し悩むところで、T.25の記号と比較して大きさが違うようにも見受けられるし、単に製版上の問題のようにも見える。手持ちの楽譜で子細に調査したところ、小さなデクレシェンドで書いているのはRichaultとDurand版だけで、Ricordi, Petres, Schirmerそして全音楽譜出版社などは、T.11

の2つの2分音符には記号を付けておらず、T.11からT.12にかけて大きなクレシェンドデクレシェンドを付けているのである。このT.11に関して私たちには「アクセント」を要求しているようなフレーズには感じられない。c音を2回動きを持って歌いながら徐々に三つ目のcに向かって膨らんでいくという唱法を要求しているように思われる。これを実際のレッスンにおいて、「ホップ、ステップ、ジャンプ」という例を出して教えることもあるが、私たちは三つ目のcこそにクレシェンドのピークをもって来るいわゆる「messa di voce メッサ・ディ・ヴォーチェ」（後述）であろうと判断し、「イエア」という狭母音から広母音に向かう母音列をあてはめた。

T.11から12にわたるおおきな messa di voce であるという点では Ricordi を始め、他の版と方向性は同じようにも思えるが、曲頭の指示 *Andante con moto* を意識すると、Richault と Durand 版はやはり説得力がある。少しずつ膨らんでいくというのはもちろんきれいな発声であるが、2分音符一つ一つに動きを付けながら膨らみを作り、フレーズ全体として弱強弱と歌唱することがここでは大事であると思う。

そもそも声楽におけるアクセントはなかなか手強い技術の一つであり、声をぶつけて地声が出たり、息が混じったりと、きちんとした教師に習わないと無理な歌い方になりがちなものである。これがもしアクセントであるなら、私たちの提案する母音唱法ではなく、ここは do do ドードーと階名で歌うのも良いかもしれない。子音があることにより、やや強く子音を意識するだけでアクセントそのものは簡単に表現できるからである。しかしこの場合でも do の「オ」母音の扱いは慎重に指導しなくてはならない。アクセントという固定概念でとても固く歌う生徒が少なからずいる。英語圏の生徒では [dou] と二重母音で歌う生徒も見られ、それがイタリア階名として正しいかどうかの議論はあるだろうが、歌唱上は少なくともとても伸縮声のある自然なアクセント母音になっているので、そんな助言も有効かと思う。

T.25 も興味深い。Durand は Richault 版と同じであるが、Ricordi, Peters, 全音は何も書いていない。Schirmer はクレシェンド-デクレシェンドである（スラーはなし）。T.11-12 と異なり、ここはアクセントでよいのではないかと判断した。この辺りは教師の考えは多岐にわたると思うが、一つの考え方としてはオクターヴ跳躍に勢いを付けるためだろうと私たちは推測した。スラーが付いているのはオクターヴによって発声位置が乱れないようにという配慮だろうと思う。1オクターヴ上のe音に飛ぶ前に後舌母音の「オ」で歌っておくことは、オクターヴ上まで声を回しやすいのではないかと思う。当然ここは階名唱による「ミ-ミ」よりは私たちの提案のほうがはるかに適していると言えるのではないかと。

4

譜例10 第3曲終結部

T.34ではあえて狭い母音の「イ」を連続して置いてみた。イの母音の非円唇から円唇へ移行する際にこの音型をレガートで歌えるのではないかという提案である。カタカナでは説明できないので、ü(uウムラウト)を使って書いてみたが、教師が見本を見せられればそれが一番良いであろう。

コンコーネ50曲のうち、最初の3曲のみをここに挙げたが、他の曲においてももちろん応用ができるはずである。ただし付点リズムが多いもの、とても速い曲などでは母音の交替にばかり気を取られて本来の目的を見失う恐れもあるので、必ずしもこの方法に固執することもないであろう。生徒がこの母音列による歌唱の意味を十分に理解してくれれば、練習の際に母音列と階名とを混ぜながら歌ってくれるであろうし、円唇・非円唇のコントロールによるその母音の近親母音や、舌の位置によるフォルマントの変化（前舌-後舌の調整による）を意識しながらの音程移行・跳躍において、この方法により母音の扱いの意識が高まってくるとき期待できる。

【messa di voce (メッサ・ディ・ヴォーチェ)】について

メッサ・ディ・ヴォーチェは、18世紀イタリアの歌唱法もしくは声楽用語で、そのだいたいの意味はある音程の中で弱音から強音に移行し、また弱音にきれいに戻るといった歌い方である。ベルカント唱法について専門的に論じるときに頻出する用語であるが、解説者によって少しずつ解説が異なるのでなかなか一致した定義を見だしにくいのであるが、器楽の演奏法においても導入されて使われていることから、少なくともその外形的な解説としては、「フレーズ内でのなめらかな弱強弱移行」であると言って良いと思われる。子音が付くことばに長い音が付いている場合には、歌い出しのAnsatzアンザッツにおいてその子音を認識するのに足るアタックが必要であることから、その場合は譜例6のような音量変化が聞かれることになる。



譜例11 messa di voceによる歌唱の例

パターン練習はできない。教師がいくつか例示していくことが必要だと考えるが、これらの私たちの提案がその一つになればと思っている。

コンコーネの最初の数曲はあきらかに長い音をゆったりとなめらかに膨らましてまた収縮させる訓練を与えてくれている。この messa di voce 練習は声楽の基本であるから、身につくまで反復して練習すべきである。これまでは母音によって messa di voce を体得するように提案してきたが、歌い出しがうまくいかなかったり、母音が胸声に落ちがちな人は子音と母音から成るイタリア階名で歌ってもよいかもしれない。ただその際には固定ド唱法による階名唱では音高と母音が結びついてしまうので、多様な

VI まとめ

本論文では、コンコーネ50番練習曲の Richault 版をもっとも Concone の意図を反映しているだろうという前提の下に採用し、19世紀後半の楽譜ではなく、19世紀前半の、まだ18世紀から続くベルカント様式を体現していると思われるこの Richault 版を歌唱訓練に最も適していると考えて考察してきた。

小さな点だが、それは第3曲の第11小節で述べたようなことで、Ricordi などでは大きなフレーズを朗々と増幅して歌うことを目指しているように見えるのに対し、Richault では忠実に con moto を記号によってサポートし、2分音符一つ一つの有機的なつながりを意識させているように思われる。自筆譜がない以上、あくまですべては想像であるが、この時代の楽譜にこのような練習曲が残っている以上、少なくともその時代背景はここに反映されていると思う。

これから声楽を始める学習者がこのコンコーネを使用する場合、これによって「大きくハリのある声」のみを目指して長いフレーズをフォルテで歌うのではなく、小さなアクセントや、ディミヌエンドに注目し、軽やかで動きのある歌唱を目指すべきではないかという結論に至った。

そして実際の歌唱においては、階名唱でも母音「ア」唱でもなく、基本母音唱とでも言うべき方法を提案し、母音列のポテンシャルを科学的に意識しながら、フレーズを美しく、のびやかに歌えるように指導する方法を模索した。このささやかな論考により、コンコーネ50番の真に優良な音楽作品であることがさらに明らかになり、声楽のレッスンの効率に貢献できれば幸いである。

VII 作品目録

(以下のサイトは2017年8月現在もっとも詳しい作品一覧を掲げている。

http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-giuseppe-gioacchino-concone_%28Dizionario-Biografico%29/

ただイタリア語で作品名を書いているために、フランス語での作品番号に一致しない作品も見受けられる。参考文献にある各資料を総合して、不完全だが私なりに作品目録を作ってみた。)

Op.	作品タイトル	作曲年	発行場所	初版譜, 備考
8	Introduzione all'arte per ben cantare, ossia metodo elementare di canto contenente le regole ed i principi più essenziali, op. 8, Torino.	ca.1845	Torino	Introduzione all'arte per ben cantare... seguito da esercizi di vocalizzazione tratti dalle opere di Rossini, op. 8, Torino
	Intoroduction a l'art de bien chanter, ou, Méthode élémentaire de chant: contenant des principes analytiques et raisonnés : avec des exercices et des exemples à l'appui : suivie d'études de vocalisation extraites des ouvrages de Rossini	ca.1840	Paris	1840: ボローニャ大学図書館の目録 1845: Les grandes méthodes romantiques de chant. 7 volumes réalisés par Jeanne Roudet, Fuzeau, fac-similé, coll. «Méthodes et traités», série II : France 1800-1860, 2005 (7 vol.) の第4巻
9	50 lezioni per il medium della voce con accompagnamento di pianoforte, op. 9, Torino	論文中「資料」で論考.	Torino	
	50 leçons de chant pour le médium de la voix avec accompagnement de piano.		Paris, 1879 (Richault, 3rd Editon)	
10	leçons de chant [di media difficoltà per il medio della voce]		Torino	
	25 leçons de chant pour le médium de la voix en vocalises d'une moyenne difficulté avec accompagnement de piano, 3e livre faisant suite aux 50 premières leçons		Paris, 1851 (Richault)	
11	Esercizi per la voce con accompagnamento di pianoforte.		Torino	
	Exercices pour la voix avec accompagnement de piano faisant suite aux 50 leçons pour le médium de la voix. 通称 Trente Exercices (Préparation aux vacalises)		Richault 1841, Paris.	

12	15 Vocalizzi per soprano o mezzo soprano		Milano	ソプラノもしくはメゾソプラノのための15番練習曲
	15 Vocalises, Soprano ou Mezzo-Soprano (Etudes de perfectionnement).		Paris	Richault 7161, 併せて掲載されている“Le mêmes. Pur Contralto”
13	25 Lezioni di canto per due voci di donna	1844 ?	Torino	Torino, poi Mainz e Milano
14	25 Leçons préparatoires faciles pour deux voix. (Exercices pour deux voix de femmes avec accompagnement de piano... op. 14)	1844 ?	Paris	Richault 版のタイトル 25 leçons de chant pour 2 voix de femmes composées de 15 leçons faciles et progressives suivies de 10 petits duos avec accompagnement de piano ピアノ伴奏付き女声二重唱のための練習曲
15	Esercizi per due voci di donna con accompagnamento di pianoforte per servire di passaggio dalle 25 lezioni facili (op. 13) ai vocalizzi di perfezionamento		Torino	ピアノ付き女声二重唱のための練習曲
	15 Vocalises à 2 voix pour soprano et mezzo-soprano avec accompagnement de piano		Paris	15 Vocalises de perfectionnement (Cours progressif pour deux voix)
17	40 lezioni per basso o baritono con accompagnamento di pianoforte.		Torino	Torino, Mainz, poi Milano バスまたはバリトンのための(新しい) ピアノ伴奏付き40番練習曲
	40 nouvelles leçons de chant spécialement composées pour voix de basse ou baryton avec accompagnement de piano		Paris, 1843	Richault
24	25 études mélodiques, faciles et progressives pour le piano composées pour les petites mains.			コンコーネ／ピアノのための25の旋律的練習曲
25	15 Études de Genre et D’expression			コンコーネ／ピアノのための15の練習曲 [様式と表現]
26	Le langage des fleurs			12曲からなるピアノ曲
27	Les petites perles pour le piano et doigtées pour les petites mains.		Paris	小さな手のための運指法付きピアノ小品
30	20 Études <u>chantantes</u>	ca.1851	Paris	『歌うような練習曲』とでも訳せるか？
31	Études de Style		Paris	15 studi di stile. ?

37	24 Préludes			24のプレリュード（すべての調で書かれている。）
38	Scuola melodica per pianoforte.15 Studi dialogati.		Torino	コンコーネ／連弾のための15の対話的練習曲 Op.38（Op.58まで連弾のための曲）
	Études dialoguées.		Paris	
39	...15 studi da sala.	1862 ?	Torino	サロン風のエチュード
	Etudes de salon		Paris	
40	...10 studi caratteristici		Torino	Giudici e Strada, 1890 様式のエチュード10番「
	Études caractéristiques		Paris	
42	Les échos, andante dramatique pour piano.		Torino	「エコー」ピアノのための平易なドラマ
44	15 Études expressives	1853	Paris	A. Grus 表現の15番練習曲
45	...10 studi d'espressione.		Torino	表現の10番練習曲
	Études d'expression		Paris	
46	...15 Études élémentaires			コンコーネ／連弾のための15の基礎練習曲
47	Méthode élémentaire =? Études élémentaires		Paris	(Gallica のデータベースによると作品番号が重複している.) 「基礎のメソッド」
48	1ere page d'album. Andante pour piano		Torino	ピアノのためのアンダンテ
51	Les veillées du château Cinq pièces caractéristiques pour le piano	1857	Paris	5曲からなるピアノ曲. Publication noted in the Bibliographie de la France: 2e série, 46e année, N° 33, 15 Août 1857, p.401, reg.1793.
54	20 études sentimentales pour piano, sur les plus jolies mélodies de F. Schubert		Paris	ピアノのための繊細な20のエチュード ～シューベルトの楽しい旋律の上で～
55	Violette de près. Nocturne pour piano.		Torino	「草原のすみれ」ピアノのためのノクターン
56	Veille de combat. Caprice militaire pour piano.		Torino	戦いの夜
57	Études sentimentales sur des mélodies brillantes		Paris	ブリリアントな旋律上の感傷的なエチュード
58	10 studi drammatici per pianoforte a 4 mani sopra le più celebri melodie di Schubert.		Torino	ピアノ連弾のための演劇的な10の練習曲 ～シューベルトの旋律を用いて～
舞台作品等				

オペラ	Un episodio del San Michele su libretto di Felice Romani.	1836	Torino	teatro Carignano で上演されたこの『聖ミケーレのエピソード』に対して 1836 年 6 月 10 日に Gazzetta piemontese に載った批評は辛口だった。
	melodramma, Graziella			メロドラマ「グラツィエッラ」(パリで発表されたピアノ伴奏編曲によるこのオペラは、「カラフルでエレガントな音楽」として賞賛された) "la cui riduzione per pianoforte, pubblicata a Parigi, prova che questa musica fresca, colorita ed elegante si sarebbe onorevolmente sostenuta sulla scena" (Gazz. music. di Milano, XIX [1861], p. 101).
オラトリオ	Oratorio: Les crois�� devant J��rusalem	1842	Paris	以下の 3 つの「フランス語オラトリオ」. (Oratorio: 教会ではなく劇場での上演が想定されていた. Myst��re: オラトリオと世俗劇の中間のジャンル. „Symphonie dramatique“ は世俗的で, Mystère はむしろ宗教的な歌詞をもつ) この 3 作品はとても短く, オーケストラ伴奏はなくピアノ伴奏のみで, 劇場での上演というより私的な音楽会のためのものと推測される. この 3 つのどれにも上演された記録はない ²⁶ .
	Oratorio: Les sainte femme au tombeau du Christ	1843	Paris	
	Mystère: Les larmes du Christ sur la croix		Paris	
その他 作品番号が確認できないもの				
	Aprile (Avril), notturno a due voci,		Paris	
	La chanson du forestier pour piano.		Torino	
	Contes de la veill��e, 5 morceaux caracteristiques pour piano.		Torino	
	Derniers vœux de Rachel, melodie biblique pour mezzosoprano.		Mainz	

²⁶ Smither, Howard (2000). A History of the Oratorio, Vol. 4 The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. p. 519. ISBN 9780807837788. Retrieved 16 January 2016.

	Le crepuscule, rêverie.		London	
	Ellinor, premier nocturne pour piano.		London	
	La fidanzata del marinaio, scena e aria per soprano.		Mainz	
	Jeanne Hachette. Scene et aire, paroles de Mr. Crevel de Charlemagne.		Mainz	
	Judith. Scène et air pour voix de mezzo-soprano, paroles de M. Bélanger.		Mainz	
	Melanie, scene dramatique, paroles de Bélanger.		Mainz	
	Walter Scott Lyrique. Paroles de Bélanger: 2me collection, Ivanhoe; 3me série, La jolie fille de Perth; 4me série, Les Puritains d'Ecosse; 5me série, Le Pirate ou Minna et Brenda; 6me série, Le Connétable de Chester.		Paris	
	14 studi sentimentali sopra le più celebri melodie di Schubert, ibid		Torino	シューベルトの旋律を用いた練習曲をいくつか作っているのは、この時代に Concone の周りでシューベルトがすでに認知されていたのであろうか。それとも Concone 自身の趣味であろうか。

前出の作品目録を作る上で参考にした <http://www.treccani.it/> 上で参考文献, 出典として挙げている雑誌, 新聞記事, 書籍等。

Il Messaggiere torinese, 23 genn. 1836, 4, p. 14;

Gazzetta piemontese, 10 giugno 1836, 129, pp. 1 s.;

Gazzetta music. di Milano, XIX (1861), p. 101;

Allgemeine musikal. Zeitung, XXXVIII (1836), p. 715;

『ここの生まれの新進の音楽家, マエストロ・コンコーネ氏のオペラ 〈Un episodio di San Michele〉は、…音楽をひねり出して、失敗した。』

W. Fischer, Instrumentalmusik von 1750-1828, in G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt 1930, pp. 908, 1222;

H. Mendel, Musikalisches Conversations Lex., II, Leipzig 1942, p. 540;

A. Basso, Storia del teatro Regio di Torino, II, Il Teatro della città dal 1788 al 1936, Torino 1976, p. 217;

Storia dell'Opera, III, 1, Torino 1977, p. 242;

H. Riemanns Musik-Lexikon, Berlin 1919, p. 219;

C.Schmidl, Diz. univ. dei musicisti, I, p. 362;
Grove's Dict. of Music and Musicians, p. 397;
Die Musik in Gesch. und Gegenwart, II, col. 1615;
Enc. dello Spett., III, col. 1311; La Musica, Diz., 1, p. 428;
Encicl. della Musica Rizzoli-Ricordi, II, p. 157.

VIII 参考文献

● 事典

- ◆ H. Riemanns Musik-Lexikon, Berlin 1919, p. 219;
- ◆ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)
- ◆ Musikalisches Conversations-Lexikon

● 論文

- ◆ 東學「音楽科教育における歌唱の重要性：コンコーネ50練習曲をテキストとして」, 茨城大学教育学部教育研究所紀要第25号 (1993), PP. 49-54.
- ◆ 宮下茂「歌唱表現指導法研究 I : コンコーネ50番の学習」, 長崎大学教育学部紀要：教科教育学, 52, PP. 35-39, 2012
- ◆ 田中千義「コンコーネ50番の歌唱法」, 熊本大学教育学部紀要, 人文科学 第41号, PP. 69-78, 1992
- ◆ 松永光紗・徳永崇「コンコーネ50番に関する一考察」, 広島大学大学院教育学研究科紀要, 第2部 57号, PP. 379-388, 2008

● 楽譜

コンコーネ50番 Op.9

- ◆ 50 leçons de chant pour le médium de la voix avec accompagnement de piano, Simon Richault, Richault, imprint 7012 R., Paris 1879. (低声用《pour voix de contralto ou de basse-taille》もこのプレート番号で出版されている)
- ◆ 50 leçons pour le médium de la voix, Durand & Cie No.9341, Paris (Édition Classique A. DURAND & FILS, このimprintは (Dec.1891-May 1909))
- ◆ 50 Leçons, Max Friedlaender, Peters, Plate 7274
- ◆ 50 Lezioni per il medium della voce, con accompagnamento di pianoforte, Ricordi ER 1567, Milano.
- ◆ Fifty Lessons for Medium Voice, Alberto Randegger (1832-1911), Schirmer, 1892 New York.
- ◆ コンコーネ50番 (アルト・バス用), 城多又兵衛, 音楽之友社, 1949
- ◆ 最新・コンコーネ50番 (中声用), 音楽之友社 (編集・発行), 2004
- ◆ 新訂 コンコーネ50番 (中声用), 日本声楽発声学会, 音楽之友社, 1984
- ◆ コンコーネ50番<中声用>, 川本伸子, ドレミ楽譜出版, 2008
- ◆ コンコーネ50番 中声用, 畑中良輔, 河合楽器製作所・出版部, 1963 (第一刷)
- ◆ コンコーネ50番 中声用, 原田茂生, 教育芸術社, 1987
- ◆ コンコーネ50番 中声用, 畑中良輔, 全音楽譜出版社, 1955

コンコーネ 25 番 Op.10

- ◆ コンコーネ 25 番 中声用, 畑中良輔, 全音楽譜出版社, 1968
- ◆ コンコーネ二十五番練習曲, 東京音楽書院 (編集・発行), 1948

Concone Thirty Daily Exercises Op.11 『毎日の30の練習』

- ◆ Concone Thirty Daily Exercises, Schirmer

コンコーネ 15 番 Op.12

- ◆ コンコーネ 15 番 高声用, 畑中良輔, 全音楽譜出版社, 1953

コンコーネ 40 番 Op.17

- ◆ コンコーネ 40 番 低声用, 畑中良輔, 全音楽譜出版社, 1958

ピアノ練習曲

- ◆ コンコーネ ピアノのための25の旋律的練習曲 Op.24, 斎木隆-監修, 結城八千代-編, 全音楽譜出版社, 1999
- ◆ コンコーネ ピアノのための15の練習曲 [様式と表現] Op.25, 斎木隆-監修, 結城八千代-編, 全音楽譜出版社, 1999
- ◆ コンコーネ 連弾のための15の対話的練習曲 Op.38, 結城八千代-編, 全音楽譜出版社, 1999
- ◆ コンコーネ 連弾のための15の基礎練習曲 Op.46, 結城八千代-編, 全音楽譜出版社, 1999