

Verdi's "Requiem" 『under the direction of Lorenzo Viotti

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2020-05-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: ANDO, Joko メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24517/00058241

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



ロレンゾ・ヴィオッティの指揮による ヴェルディの「レクイエム」

安藤 常光

Verdi's "Requiem" under the direction of Lorenzo Viotti

Joko ANDO

東京交響楽団が2019年1月12日にサントリートホールで行った第667回定期演奏会、および翌日13日にミューザ川崎シンフォニーホールで行った名曲全集第144回の演目は、共にヴェルディ作曲「レクイエム」であった。筆者はこのレクイエムの公演において合唱指揮を務めた。合唱は東京交響楽団の専属合唱団である東響コーラスである。

そしてこの公演の指揮を務めたのが、スイス出身で新進気鋭のロレンゾ・ヴィオッティであった。(以下、ヴィオッティと表記する)彼の父であるマルチェロ・ヴィオッティはイタリア人の名指揮者であり、イタリアの血統を持つ指揮者が、イタリア音楽の象徴ともいえるヴェルディの「レクイエム」を如何に解釈し、どのような音楽に仕上げるのか興味津々であった。また、そこから得られるものの大きさに期待もしていた。公演は期待通りの歴史的演奏であり、本番前の5日間、ヴィオッティの音楽作りの現場に合唱指揮者として立ち会った者として、合唱に主眼を置いてその研究成果を留めておきたい。

本研究の目的は、ヴェルディの「レクイエム」における合唱指導法の手引きとして、その一助となることを目指している。ヴェルディの「レクイエム」は、ロマン派音楽における最高傑作と言っても過言ではなく、その演奏回数も日本の内外を問わず非常に多い。名指揮者、名演奏

家のレコーディングも多数ある。筆者自身も、このレクイエムのソロと合唱のどちらも歌った経験を持ち、合唱の指導を行ったこともあり、聴衆の一人として演奏を聴くこともしばしばである。アリアや重唱を含めて、まさに珠玉の名曲が集まった作品であるが、とりわけ合唱の部分は、旋律の美しさ、劇的なスケールの大きさにおいて、他の作曲家のレクイエムや、ミサ曲などの宗教曲とは一線を画した存在感を持つ。

その合唱の部分において、泣き所とも云えるような難所がいくつかある。そういう難所は誰にとっても難しいものであり、過去の先行演奏は、その難所をなんとか切り抜けて、一定の成功を収めているものの、予定調和の域を脱し切れておらず、心が震えるほどの爆発的な感動をもたらすものにはなっていない。

イタリア人の名指揮者の血統を受け継ぎ、これまでにイタリアオペラの公演を大成功に導いてきているヴィオッティであれば、そのようないくつかの難所を切り抜ける方法を明確に示唆してくれるであろうという大きな期待感を持って、彼の音楽稽古や舞台リハーサルに臨んだわけであるが、まさに期待通りに具体的な方法を彼は与えてくれた。それは意表を突くものでもあり、また「よくぞはっきり言ってくれた!」と唸りたくなるようなものでもあった。それらの方法が、このレクイエムにおける合唱指導の一助になるものと確信している。

ヴィオッティの指導のポイントは大きく分けて次の2点であった。

①合唱に対してはもちろん、オーケストラとソリストに対しても、ダイナミック（音の強弱の幅）、特に PP（ピアノニッシモ）の表現を、文字通りこれ以上抑えようがないほどに抑えさせたこと。

②合唱の部分において、ラテン語の歌詞の子音の強さとさばき方について非常に大胆かつ明確な指示を与えたこと。

以上の2点に集約されると言える。この2点のポイントだけを挙げると、他の指揮者や合唱指導者が一般的に指摘することと変わりが無いように思えるが、そこにはヴィオッティの妥協を許さない姿勢と、これまでの日本人の指揮者や指導者では絶対に徹底できない大胆さがあった。その具体的な内容について、曲順を追って説明をしていきたい。

まず今回、ヴィオッティが指定した楽譜はリコルディ・シカゴ版のクリティカル・エディションであった。合唱団もそれに準じた赤い表紙のピアノ・ヴォーカルスコアを使用した。そのピアノ・ヴォーカルスコアの一部を譜例とする。

第1曲 レクイエム（とキリエ）

N.1.Requiem <e Kyrie>

ヴェルディの「レクイエム」は世界3大レクイエムの一つとして数えられている。あとの二つはモーツァルトの「レクイエム」とフォーレの「レクイエム」である。三つとも、歌詞はカトリックの典礼文から引用されており、第1曲冒頭の「Requiem（安息を）」という歌詞から始まる〔入祭唱（Introitus）〕は、いずれも合唱が同様の歌詞を歌いながらレクイエムが始まる。

興味深いのは、その冒頭の調である。モーツァルトとフォーレは共にニ短調で始まる。ニ短調はあらゆる調の中でも最も暗く、重く、陰鬱な響きを持っている。「レクイエム」が死者を悼む内容であっ

てみれば、二人の天才作曲家が冒頭の調としてニ短調を選択したことは、偶然の一致とは言えない必然性がある。しかしヴェルディは、チェロの単旋律で始まる第1曲冒頭の調をイ短調としている。

先のニ短調と比べて、やや濁いた響きを持つイ短調の音楽が、人の死を暗示する調として、言いようのないリアリティをもたらしている。ロマン派のオペラ作曲家として、人間の死を数多く描いてきたヴェルディの絶妙な音楽センスと言えよう。

そしてヴィオッティの真骨頂はこの冒頭から大いに発揮された。【譜例1】を見て分かるように、冒頭のチェロの単旋律の部分には強弱記号の PP（ピアノニッシモ）と共に [Vc. con sordini] と付記されている。sordini はイタリア語でミュート（弱音器）という意味である。PP（ピアノニッシモ）だけでも強弱の度合いとして“非常に弱い”ことを意味するのだが、それに加えて弱音器を用いる指示があるのだから、そのサウンドはまさに聴こえるか聴こえないかという極限の弱さと言えよう。そして合唱の冒頭部分には PPP *sottovoce* と表記されている。PP（ピアノニッシモ）よりも更に弱く、そして *sottovoce* は静かに抑えた声で、ささやくようにというような意味なので、これも最弱を通り越した究極の弱さということが出来るだろう。ヴィオッティの音楽的な要求における重要な特徴の一つが、このピアノニッシモ系の非常に弱い表現において一切の妥協を許さず、“究極的な弱い音”を求め続けたことであった。それこそ客席から聴いていると、じつと耳をそばだてて聴いても、やっと聴こえるか聴こえないかというレベルの音量である。

今回のレクイエムの演奏を、ライブで聴いた人たちの感想や評論で異口同音に言われている「非常に緊張感があった」という、その“緊張感”を生み出していたのは、まさに“究極的な弱い音”から生み出された緊張感であった。おおよそ身じろぎも出来ず、固唾を呑みながら演

奏に引き込まれていくという状態だったのではないだろうか。

演奏する立場から言えば、ヴィオッティの要求通りに非常に弱い音を出そうとするならば、端的に言えば“半ば音をほとんど出していない

(鳴らしていない)”状況だったのではないだろうか。実際に冒頭のチェロの部分では、チェロの奏者の手の動きはまったく皆無に等しいほど微細であった。また東響コーラスの合唱団の中から「ささやくと言うよりも、ほとんど声を出

【譜例1】

「MESSA DA REQUIEM」

「per l'anniversario della morte di Manzoni 22 maggio 1874」

N. 1. Requiem «e Kyrie»



Andante ♩ = 80

Coro

Soprani

Contralti

Tenori

Bassi

[Vc. con sordini]

[Archi con sordini]

pp

7

ppp sottovoce *il più piano possibile*

Re-qui-em, re-qui-em ae-ter-nam

ppp sottovoce *il più piano possibile*

Re-qui-em, re-qui-em ae-ter-nam

ppp sottovoce *il più piano possibile*

Re-qui-em, re-qui-em ae-ter-nam

ppp sottovoce *il più piano possibile*

Re-qui-em, re-qui-em ae-ter-nam

していないのだが、あれで大丈夫（演奏として成り立っている）だろうか」という不安の声を何人からも聞いた。実際、リハーサルの初期の段階では「（音量を抑えるといっても）さすがにやり過ぎではないか…」という不安や疑問がオーケストラにも合唱団にも漂っていたと筆者はみている。

しかしそのような不安はリハーサルを重ねるうちに徐々に払拭されていった。そこはさすがに日本を代表する一流オーケストラと合唱団であり、そのような“音や声を出すか出さないか”という究極的な表現に慣れながら、徐々にアンサンブルとしてまとまっていった。

ヴェルディの「レクイエム」が如何に素晴らしい作品であるかということは、筆者も学生時代から何度もこのレクイエムの合唱を歌い、バスのソロも務め、合唱指導も行ってきた経験からよく分かっていて、しかしライブの演奏であれ、CDなどで聴く名演奏と言われる録音であれ、心から本当に素晴らしいと言える演奏に出会ったことは残念ながら一度もなかった。ヴェルディの音楽の凄まじさは感じるものの、その音楽的なスケールの大きさがばかりが前面に出てきて、ただ大音量で大騒ぎする作品という印象が残るのみであった。

それだけに今回ヴィオッティという新進気鋭の指揮者に期待するところは大きかった。果たして彼はその期待通りに今まで味わったことのないレクイエムの世界を感じさせてくれた。その源泉となったのが先述のように“究極的な弱い音”から生み出される緊張感であった。一つは、固唾を呑んで聴くというピアニッシモの音そのものが持つ緊張感と、もう一つは、そのピアニッシモの緊張感から解放されて、非常に強く大きいサウンドに転じたときの、弱→強の差によって生み出される爆発的な表現力である。つまり強弱の落差という、音楽表現の手法としては極めて原始的な方法を、彼は実践してみせたに過ぎないのかもしれない。しかしヴィオッティが凡庸な他の指揮者と違ったのは“究極的

な弱い音”を生み出すために一切妥協をしなかったことである。ヴェルディの「レクイエム」のような人気のある演目は、オーケストラもソリストも合唱団も、何十回、人によっては百回以上の演奏の経験を積んでいるはずである。つまりこの作品の楽しさも、骨の折れる部分も知り尽くしている。ところがその知り尽くしたつもりが、ある種の馴れ合いを生んでいたのかもしれない。しかしヴィオッティは、どんなに疎んじられても“究極的な弱い音”を要求し続けた。そこまで自分の信念を貫き通すことは容易ではない。元来、外国人指揮者は日本人の指揮者に比べると妥協を許さない部分がある。しかしその外国人指揮者の中でもヴィオッティは、より強固な意志を持ち、彼の中にある理想の音楽を求め続けた。彼の年齢を聞いて驚いたが、まだ若干28歳という若さも、その妥協のなさを生み出す原動力となっていたのかもしれない。またオーケストラと合唱団は、闇雲に彼の要求に従っていったわけではない。彼の卓越した音楽センスによって音が変化していくことを実感していたのである。

第2曲 怒りの日

N. 2. Dies irae

第2曲「怒りの日」は、このレクイエムの中で最も有名な曲であり、メディアでも頻繁に取り上げられる。モーツァルトの「レクイエム」の中にも同じ題名の「怒りの日」があって、これもよく耳にする曲である。もちろん題名だけでなく、両者の冒頭の歌詞は同じであり、どちらの「怒りの日」も知名度が高いことは興味深い。この「怒りの日」は終末思想を表しており、審判者である神によって、死者も含めた全人類が裁かれる日が来るということを示している。全人類が裁かれるという、とてつもないスケール感を表現する音楽だけあって【譜例2】を見ても分かるように、第1曲冒頭のピアニッシモの表現とは打って変わって、オーケストラも合唱もff（フォルティッシモ）が与えられている。

実際にオーケストラが金管楽器や打楽器など総掛けりで奏でる大音響は凄まじいものであり、すべての死者を墓の中から呼び覚ますという、全地球規模の地殻変動を想起させる大迫力であるだけに、効果音楽としてメディアで頻繁に扱われることも頷けるのである。

この曲におけるヴィオッティのラテン語の発音に対する指示の明確さは特筆すべきものであった。「怒りの日」の音楽的スケールの大きさはすでに述べたが、それはオーケストラだけでなく合唱にも求められている。【譜例2】の6小節目から始まっている“iraе (怒りの)”という

【譜例2】

N. 2. Dies irae

Allegro agitato $\text{♩} = 80$

Soprani
Contralti
Tenori
Bassi
Coro

Allegro agitato $\text{♩} = 80$

[Tutti] **ff**

Di - es
Di - es
Di - es
i - rae, di - es
i - rae, di - es

ff **i**

私は合唱の稽古の段階では、このやり方にはどちらかと言えば懐疑的であった。なぜなら、もしヴェルディが、この部分を男声全員で歌わせたいのであれば、ヴェルディ自身がそのように楽譜に書くであろうと見当を付けていたからである。もっと言えば、ヴェルディは飽くまでベースの声で表現することを望んでいるのだと信じていた。

を遂げた。

ヴィオッティが演奏効果を高めるために指示をしたのはそれだけではなかった。【譜例3】の117小節の“Tuba”の[Tu(トゥー)]は、付点、

複付点はおろか複々付点(三重付点)となっており、語尾の[ba(バ)]の部分は16分音符になっている。オーケストラの大音量の中で、この極めて短い16分音符の“バ”を鋭く際立つ

【譜例4】

316

S. cum vix

M.S. quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,

T. mi - ser tunc di - ctu - rus,

320

attacca subito portate Adagio maestoso ♩ = 72

S. ju - stus sit se - cu - rus? ff

Coro Bassi Rex tre - men - dae ma - je - sta - -

Adagio maestoso ♩ = 72

324

Tenori ppp primi

Coro ppp Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis, ff

B. - tis, Rex tre - men - dae ma - je -

ppp [Cor.]

た発音にするためには一般的な“トゥバ”という発音では、太刀打ちできないことを私も分かっていた。“ba”のbを二重子音のようにして、半ば“トゥッパ”のように発音するしか方法はないと思っていた。しかし歌詞の綴りが“Tuba”となっている以上、“Tubba”と誤った綴りに感じてしまうような指示は、指導者としてはできない。そう思いながらも、自分の範唱は“トゥッパ”と歌ってみせるほかはなかった。このことについて、稽古中に合唱団のベースのパート・リーダーから「先生、これはトゥッパではありませんよね？」と確認の質問を受けた。この人も責任感の強い人であるからこそ、“トゥッパ”と範唱している私に、飽くまで“Tubba”ではないことについて念を押してきたのである。

しかしヴィオッティは明確に“トゥッパ”と発音するように指示をした。まさに鶴の一声である。私は、自分の発音感覚が間違っていないことを得心した。しかし同時に、このときほど、東洋人の合唱指揮者という自分の立場の無力さを感じたこともなかった。

自分にとって考えも及ばないようなことをマエストロ（本番の指揮者）から指示されたならば、自分の勉強不足と浅慮を恥じるばかりではあるが、マエストロと同じことに気付いていながら、それについて確信を持って言えなかったのは、自分がイタリア人ではなく日本人であった、また合唱指揮者という微妙な立場であるが故であった。

第2曲「怒りの日」は、ソリストのアリアや重唱、そして合唱による10曲から成り立っている。その中の6番目に当たる“Rex tremendae majestatis(恐るべき威厳のある王)”も先の“Tuba”と同様に合唱のベースが口火を切って歌いだす。【譜例4】の322小節が、まさにその部分であるが、ここでもヴィオッティのサプライジングな指示があった。通常、この直前にあるソリストの三重唱のあいだ、合唱団は座っているので、322小節の“Rex”を歌い出す前のどこかで立ち上がって、立った状態で待っていなければなら

ない。しかしヴィオッティはその322小節の“Rex”の歌い出しと同時に、一斉にガバッと立つように要求してきたのである。オペラの舞台では、立ち上がりながら歌うことは敬遠される。立ち上がりながら声を出すと、どうしても身体の重心が不安定になって、声がふらついてしまうからである。

しかも、この“Rex”の直前は、ソプラノのソリストが無伴奏で極めて静かに歌い終わるので、静寂の中で緊迫感に包まれる。その緊迫感の中で声がふらついたり音程が不安定になったりするような失敗は許されない。大いに私も心配したところではあったが、実際には立ち上がりながら歌うことを難なくやってのけたのは、さすが東響コーラスである。“Rex”を歌いながら一斉に立ち上がるということで、もたらされる演奏効果は、これも絶大であった。

ラテン語の語尾のさばき方や二重子音を効果的に使う発音方法、そして歌いながら立ち上がるという常識では考えられない演出など、大胆且つ明確な指示によって、壮大なオペラのようにもあり、最大の難所ともいえる「怒りの日」を、ヴィオッティは劇的にまとめ上げた。

第4曲 サンクトゥス（聖なるかな）

N.4 Sanctus

第4曲「サンクトゥス」は、イエス・キリストによって、この世のすべての人々の罪を贖う約束が成されたことに対する感謝と賛美を表す局面であり、宗教的にも非常に重要な意味を持つ部分でもある。通常のみさ曲ではもちろん、レクイエムにも同じ歌詞（典礼文）を持つ「サンクトゥス」という曲が、楽曲全体の、ほぼ真ん中の部分に置かれているのは、その存在意義の大きさを物語るところでもあろう。

ヴェルディのレクイエムは、他の作曲家の描く「サンクトゥス」とは一線を画している。それが【譜例5】に見られる、底抜けに賑やかなフーガで構成されていることである。レクイエ

ムの中で存在する「サンクトゥス」としては、いささか騒がし過ぎるという印象を持たれても仕方がないと言えるほどである。

【譜例5】にあるように、楽譜上では二分音符＝112 というテンポが設定である。ところがヴィオッティは二分音符＝125～135 ほどの超

快速で、このフーガを表現した。彼は稽古中に、この「サンクトゥス」を“ロッシーニのように表現しよう”と言い切った。ロッシーニといえは、ヴェルディの直前の時代に活躍したイタリア・オペラの名作曲家である。「セヴィリアの理髪師」を始め、喜劇的オペラ(オペラ・ブッファ)

【譜例5】

Allegro ♩ = 112

Coro I S. *mf* San - ctus, san - ctus, san - ctus, Do - mi - nus De - us —

Coro II S. *p* San - ctus, san - ctus, san - ctus, — **

Allegro ♩ = 112
[Ob.] *mf* *pp leggere e staccato* [VI.]

13 S. Sa - ba - oth! Ple - ni sunt coe - li et ter -

Coro I Contralti *mf* San - ctus, san - ctus, san - ctus, Do - mi - nus De - us —

S. Do - - mi - nus De - us Sa - ba -

Coro II Contralti *p* San - ctus, san - ctus, san - ctus, —

[Cl.] *mf* *pp leggere e staccato*

の名手として世に名高い。いかにこの曲が賑やかであるとはいえ、この「サンクトゥス」は宗教曲であり、レクイエムである。ドタバタ劇を繰り広げるロッシーニと同じように表現するというのは、いくらなんでもやり過ぎではないかと思わないでもなかった。

通常の112のテンポでも、そうとう速く感じられるのであるが、それが130超のテンポともなると、放っておいても半ば喜劇のように感じられる音楽に成っていた。オーケストラも“いくらなんでも速すぎるだろう”という顔をしながら、しっかりヴィオッティのテンポに付いていけるのは、さすがに超一流のプレーヤーを揃える東京交響楽団である。特に木管楽器は、超絶技巧の域に達する技術力を要求される難易度となっていた。

東響コーラスのソプラノも、フーガ冒頭の、超快速で“ロッシーニのように”というヴィオッティの要求に嬉々として応えながら、ドタバタ喜劇さながらの賑やかさをみせていた。

速いテンポ感は、賑やかさと共に高揚感を生み出すものであり、それがこの曲の最後の“Hosanna in excelsis!”で、絶頂を極める表現として結実していた。神に捧げる究極の感謝と賛美がそこにはあった。

第5曲 アニウス・デイ（神の子羊）

N. 5. Agnus Dei

第4曲の「サンクトゥス」が、壮大なフーガと大音響で締めくくる直後の静寂の中で、第5曲「アニウス・デイ」は、実に無伴奏で、ソプラノとメゾ・ソプラノのソリスト二人が、1オクターブ違いのユニゾンで歌い始める。このソリスト二人にとっての緊張感と不安は、半端なものではないことが容易に想像できる。会場に存在するすべての人々の緊張と注目を一身に浴びながら、無伴奏というある種の闇の中で、甘美な旋律を歌うことは想像を絶するプレッシャーであるに違いない。ユニゾン（同一の音

で奏するアンサンブル）であるだけに、和声感を頼りにすることも出来ず、まさに暗中模索の手探りの状態で歌い続ける13小節間は、二人のソリストにとっては、とてつもなく長い時間に感じられることであろう。

“ヴェルディが与えた試練”とも言えるこの13小節間で、ピッチ（音高）が狂ってしまうのは致し方ないと言えそうであろう。問題は、その直後の14小節目を引き継ぐ、合唱とオーケストラのユニゾンに及ぼす影響である。とはいえ、オーケストラはプロの器楽奏者であるだけに、正しいピッチを知覚することは容易なことである。最も深刻な問題に直面するのは合唱である。自分たちが歌い始める直前のソリストのピッチが正確か否か、自分たちが歌い出す前に判断が出来ない。もっと言えば、オーケストラのピッチを聴いてみなければ正確な高さをつかむことは出来ない。

悲惨なのは、直前のソリストの狂ったピッチに合わせて歌い始めた合唱と、正確無比なオーケストラのピッチとが大きく掛け離れた状態で14小節目がスタートしてしまうことである。こうなると、両者のピッチが整って、事態が収束するまでに数小節を要することもある。そうすると、それまでに築き上げてきた緊張感は一気に瓦解する。また合唱団の精神的動揺も大きい。

この厄介な問題を解決する方法をヴィオッティは明確に示した。その“ヴィオッティ・マジック”はどのような方法かというと、14小節目の合唱は、オーケストラの音を聴いて正しいピッチを認識してから歌い始めるということである。無論これは正攻法とは言えない。本来オーケストラと同時に歌い出さなければならないユニゾンを、意図的にオーケストラより遅らせてタイミングをずらすわけであり、言うなれば、後出しジャンケンのようなものである。

しかし舞台上で、この方法通りに、オーケストラからわずかに遅れて合唱団が歌い始めても、まったくと言っていいほど違和感はなかった。卑怯と言えそうかもしれないが、直前の13

小節間を、ソリストが正確なピッチで歌い切ることがほとんど不可能であることを見抜いた上でのヴィオッティの苦肉の策であった。

“言われてみればその通り” というようなトリックではあるが、それを実際にコンサートの本番で実践させるのは勇気の要ることであり、日本人の指揮者では思いつかない発想であろう。実際、筆者も、この局面で合唱とオーケストラのピッチがずれてしまったとき、その後どうやって収束していけばいいだろうと、そのことばかりを考えていた。こればかりはまさにマエストロに脱帽と言うほかはなかった。

第7曲 リベラ・メ・ドミネ

N. 7. Libera me, Domine

このレクイエムの最終曲となる第7曲「リベラ・メ・ドミネ」は、ソプラノのソロと合唱の掛け合いのような様相を呈する。フォーレの「レクイエム」における「リベラ・メ」はバリトンのソロと合唱から成り立っており、これも有名な名曲である。モーツァルトの「レクイエム」には「リベラ・メ」は存在しない。【譜例6】は「リベラ・メ・ドミネ」の冒頭の合唱の部分である。楽譜の左上に“senza misura”と表記されている。これは“拍子（感）なしに”ということで、“テンポ感なしに”と言い換えることも出来る。

ヴィオッティはこの部分について“Parlando（語るように）”と指示をした。筆者は合唱団の稽古で「レチタティーヴォのように」と言い続けてきた。両者の表現は言葉の違いこそあれ、云わんとしているその心は同じであると思う。いずれにせよ、語るように（しゃべるように）表現するということである。つまりメロディックになり過ぎないことを示唆しているのである。

この“Libera me, Domine, de morte aeterna”の歌い方（というよりも語り方）については、過去に関わったどの指揮者にも、アクセントの付

け方や、歌詞の区切り方について、それぞれにこだわりがあった。ラテン系の指揮者であるヴィオッティには、この部分について、どんなこだわりがあるのか、個人的にも注目する点ではあったが、“Parlando”という、ある意味まっとうな、象徴的な表現以外には踏み込んだ指示はなかった。

むしろ興味深かったのは、ヴィオッティの、この語りの部分におけるテンポ感が予想以上にゆっくりであったことである。過去に関わった色んな指揮者は、わりと速めの口調で歌わせていたように記憶している。また一般的にオペラのレチタティーヴォも、早口のようにペラペラペラッと喋ることが多い印象がある。それに先述の「サンクトゥス」や、この「リベラ・メ・ドミネ」の終盤のフーガが非常に速いテンポであったのに比べて、この語りの部分のテンポ感は予想以上にゆっくりであった。もちろんそれがヴィオッティの好みであったと言えばそれまでだが、ラテン系の指揮者であり、イタリア人を父に持つヴィオッティが、この部分をゆっくりと語らせていることを目の当たりにして思い出したことがあった。それは筆者がオペラの研修機関で研修生であった時分に、イタリア語の発音指導を受けた、ウバルド・ガルディーニというイタリア人の先生の指導であった。モーツァルトのオペラのレチタティーヴォを歌う（語る）とき、ガルディーニ先生が「早口にならないように！」と口を酸っぱくして指導されていたことと重なったのである。

速いテンポでペラペラとまくし立てるのではなく、落ち着いて、歌詞の中にある自然な拍節感を大切に感じながら語ることの重要さを、ヴィオッティの“Parlando（語り）”の中からも思い起こされた。

この冒頭の語りの落ち着きに反して「リベラ・メ・ドミネ」の終盤のフーガのテンポは非常に速かった。そしてそのフーガの終局部分の最もヴォルテージが上がる部分は、更により速くなって文字通りの頂点となり、ヴェルディの

【譜例6】

senza misura

7 Soprani **pp**
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre -

Contralti **pp**
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre -

Tenori **pp**
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre -

Bassi **pp**
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre -

senza misura

8 **a tempo** **ancora senza misura** **ancora più piano** **pppp** **a tempo**

S. **a tempo** **pppp** **a tempo**
- men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra.

C. **pppp**
- men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra.

T. **pppp**
- men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra.

B. **pppp**
- men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra.

a tempo **ancora senza misura** **a tempo**

「レクイエム」のとてつもないスケールの大きさと、これまでに感じたことのない感動がもたらされた。

リハーサルの合間にヴィオッティと雑談をしたときに印象に残った話がある。それは、ヴィオッティ自身が、このヴェルディの「レクイエム」

ム」の合唱を、過去に10回以上歌ってきたと話していたことである。ラテン語の大胆な言葉のさばき方や、合唱をオーケストラよりもわざと遅れて歌わせながら、ピッチを調整するなどの意表を突く方法は、ヴィオッティ自身がこのレクイエムの合唱を何度も歌い、知り尽くしているからこそ指示できたことであった。

純粹に、彼がこのレクイエムを好きであるということもあるだろうが、彼自身がこのレクイエムの合唱を何度も歌うことによって、レクイエム全体をより深く知ることが出来たのではないだろうか。また指揮者として、合唱の重要性を認識していたからこそ、この合唱を何度も歌う機会を自ら求めていったのだと思う。

また、それ以上に驚いたのは、ヴィオッティがヴェルディの「レクイエム」を指揮するのは、今回の東京交響楽団との共演が初めてだというのだから、その才能と度胸は並外れたものである。

ヴェルディの「レクイエム」ほど、誰が歌っても、また聴衆の側になって聴いてみても、これほどワクワクする楽曲はほかにないであろう。それだけに人気が高く上演回数も多いのだが、逆にそれが仇となって、マンネリに陥っていることも否定できない。そのためか、このレクイエムがもたらす感動の度合いは、想定範囲を超えることはないという、諦めのような退屈さをずっと感じていた。

しかし今回の、ヴィオッティの指揮によるヴェルディの「レクイエム」は、その退屈さを見事に打ち破る緊張感と興奮をもたらした。また、それをもたらす明確な方法を間近で肌で感じることは、筆者にとっても極めて貴重であり、それが音楽家また音楽教育者としての自分にとって、大きな糧となったことは言うまでもない。

参考文献

CRITICAL EDITION・PRACTICAL SERIES

Giuseppe Verdi MESSA DA REQUIEM

The University of Chicago Press RICORDI