

2014 年度 博士論文

イタリア音楽劇の黎明期における
「コラーゴ」に関する試論

—舞台上演責任者という職の成立をめぐって—

東京藝術大学大学院音楽研究科
音楽文化学専攻 音楽文芸

2008 年度入学
学籍番号：2308921

萩原 里香
(はぎはら りか)

2014 年 10 月 3 日

凡 例

<括弧>

- 『 』 作品名
- 《 》 音楽作品名
- 〈 〉 アリアや章など、作品内の小タイトル
- 「 」 引用、強調
- () 補足的な説明
- [] 括弧内での補足的説明、引用時の指示語の補足事項
- “ ” その他の強調、とりわけ欧文での強調
- « » 欧文内での括弧

<人名>

歴史的人物について、各章の初出の際に、原語と判明している限りは生没年を付す。

貴族なかでも称号を持つ人物には、判明している限りは生没年に続けて位と在位年数を表示する。

例：エンツォ・ベンティヴォッリオ Enzo Bentivoglio (c.1575-1639、グアルティエーリ侯:1619-1634)

教皇の名称はラテン語読みに統一し、生没年と在位を括弧内に示す。

例：教皇ユリウス 2 世 Papa Iulius II (1443-1513、在位:1503-1513)

<地名>

なるべく現地での読みに近いカナ表記にする。

例：Milano はミラーノ、Modena はモーデナ

<作品名、書物名>

各章の初出の際に原語を付し、本文中に出版年の記載がない際には、出版年を括弧で示す。

<西暦>

当時の西暦は、地域によって下記のように新年が異なるが、本論での表示は現在の 1 月 1 日を新年とする暦に統一する。

(ヴェネト地方の新年は 3 月 1 日、トスカーナ地方の新年は 3 月 25 日など。)

<略号>

Corago

Anonimo. *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*. A cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio. Firenze: Leo S. Olschki, 1983.

Introduzione di Corago

Paolo Fabbri e Angelo Pompilio. “Introduzione.” In *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*. A cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio. Firenze: Leo S. Olschki, 1983, pp. 5-18.

Della Poesia

Angelo Ingegneri. *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*. Ferrara: Vittorio Bordini, 1598.

Introduzione di Della Poesia

Maria Luisa Doglio. “Introduzione.” In Angelo Ingegneri. *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*. A cura di Maria Luisa Doglio. Modena: Edizioni Panini, 1989, pp. VII-XXII.

Nota Biografia di Della Poesia

Maria Luisa Doglio. “Nota Biografia.” In Angelo Ingegneri. *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*. A cura di Maria Luisa Doglio. Modena: Edizioni Panini, 1989, pp. XXIII-XXX.

Quattro Dialoghi

Leone De' Sommi. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968.

Introduzione di Quattro Dialoghi

Ferruccio Marotti. “Introduzione.” In Leone De' Sommi. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968, pp. IX-LXXIII.

Appendice di Quattro Dialoghi

Ferruccio Marotti. “Appendice.” In Leone De' Sommi. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968, pp. 75-100.

DEUMM

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Diretto da Alberto Basso. Torino: UTET, 1983-2005. (Il Lessico, Le Biografie や巻数、発行年などは都度提示する。)

その他特殊な記述については、その都度本文で説明する。

目次

凡例.....	1
目次.....	3
序章.....	6
1. 音楽劇の前史とコラーゴ.....	7
2. 先行研究と本論文の目的.....	12
3. 論文の構成.....	15
第1章 コラーゴ 概要.....	17
1-1. 写本“ <i>Il Chorago</i> ”.....	18
1-2. 不詳の著者について.....	22
1-3. Corago の語源.....	24
1-4. 『コラーゴ —よき舞台を作るための考察—』23章.....	30
1-5. コラーゴの定義.....	32
第2章 コラーゴの歩み.....	36
2-1. レオーネ・デ・ソンミ.....	39
2-1-1. レオーネ・デ・ソンミの生い立ちと活動.....	39
2-1-2. コラーゴとしてのレオーネ・デ・ソンミ.....	41
2-1-3. 『上演芸術に関する四つの対話』の写本.....	42
2-1-3-1. 『上演芸術に関する四つの対話』の執筆時期.....	43
2-1-3-2. 『上演芸術に関する四つの対話』の概要.....	44
2-1-4. 『上演芸術に関する四つの対話』から読み取れるレオーネ・デ・ソンミの仕事.....	45
2-1-4-1. 作家として.....	45
2-1-4-2. 役者の選出と教育.....	46
2-1-4-3. 衣装家として.....	47
2-1-4-4. ステージマネージャーとして.....	48
2-1-4-5. 照明デザイナーとして.....	48
2-1-5. ムツィオ・マンフレディからの依頼.....	50
2-2. アンジェロ・インジェニエーリ.....	54
2-2-1. アンジェロ・インジェニエーリの生い立ちと活動.....	54
2-2-2. アッカデーミア・オリムピカとアンジェロ・インジェニエーリ.....	57
2-2-3. コラーゴとしてのアンジェロ・インジェニエーリ.....	59
2-2-4. 『劇詩について及び寓話を上演する方法』とコラーゴの仕事.....	61
2-2-4-1. 台本選考者（意見陳述者）として、作家たちへの助言.....	61
2-2-4-2. 舞台装置について（美術、衣装、照明）.....	64
2-2-4-3. 演技について.....	66
2-2-4-4. 音楽について.....	67

2-3. エミーリオ・デ・カヴァリエーリ	68
2-3-1. エミーリオ・デ・カヴァリエーリの生い立ちと活動	68
2-3-2. コラーゴとしてのエミーリオ・デ・カヴァリエーリ	70
2-3-2-1. 1589年「フェルディナンド・デ・メディチの婚礼」	73
2-3-2-2. 作曲家として	75
2-3-2-3. コレオグラファーとして	75
2-3-2-4. カヴァリエーリの役割	77
2-3-3. 1600年《魂と肉体の劇》	79
2-4. まとめ —コラーゴの歩み—	83
第3章 創作における配慮	
—「本当らしさ」という理念を通して—	84
3-1. 「本当らしさ」とは何か	86
3-1-1. 不自然さにおける問題	86
3-1-2. スティーレ・レチタティーヴォ	87
3-1-2-1. 三つの舞台表現法	88
3-1-2-2. 音楽に合わせた三つの表現法	88
3-1-3. 「本当らしさ」という概念	90
3-2. 音楽劇における「本当らしさ」	94
3-2-1. 本当らしい対話のための作詩法	94
3-2-2. 歌って会話をすることが本当らしく思える登場人物	98
3-2-3. 本当らしさのための題材	101
3-2-4. 本当らしくない独白	103
3-2-4-1. 独白の導入例1（合唱とともに）	104
3-2-4-2. 独白の導入例2（アリアとともに）	105
3-2-5. 舞台装置の本当らしさ	106
3-2-5-1. 遠近法	106
3-2-5-2. 本当らしいプロシェーニオの想定（公共の場、室内のシーン）	108
3-2-6. 本当らしい語りのための作曲	109
3-2-7. 本当らしさのための楽器の使用と配置	110
3-2-8. 演技に関する本当らしさ	113
3-2-9. 合唱隊が担う本当らしさ	115
3-2-10. 本当らしい衣装 / 化粧	116
3-3. まとめ —歌う会話の正当化—	119
3-3-1. 音楽劇特有の「本当らしさ」	119
3-3-2. 「驚異」に対する認識	121
3-3-3. 歌う会話の正当化	122

第4章 「コラーゴ」職の成立	
—エンツォ・ベンティヴォッリオと1628年「バルマの祝典」—	124
4-1. エンツォ・ベンティヴォッリオの生い立ちと活動	126
4-1-1. ベンティヴォッリオ家 —ボローニャからフェッラーラへ—	126
4-1-2. エンツォ・ベンティヴォッリオ	129
4-2. 1617～1619年、ファルネーゼ家の「コジモ・デ・メディチ歓待計画」	133
4-2-1. エンツォ・ベンティヴォッリオとファルネーゼ家の関係	134
4-2-2. 劇場について	136
4-2-3. 台本について	138
4-2-4. 音楽について	139
4-2-5. プロジェクトの中止、政略結婚へ向けて	140
4-3. 1627～1628年「オドアルド・ファルネーゼの婚礼」	142
4-3-1. 台本について	143
4-3-2. 劇場について	145
4-3-3. 音楽について	150
4-3-3-1. クラウディオ・モンテヴェルディの音楽	154
4-3-3-2. 歌い手の選出	156
4-4. まとめ —エンツォ・ベンティヴォッリオの新奇性—	158
終章	162
1. 「本当らしさ」と「正当化」、そして観客のコントロール	163
2. コラーゴ職の意義	165
参考文献	167
付録	
ゴンザーガ家系図	182
ベンティヴォッリオ家系図	183
エステ家系図	184
フェルネーゼ家系図	185
図版一覧	186
謝辞	187

序 章

本論文は、16世紀半ばから17世紀初頭にかけて、北イタリアで試みられていた、音楽を含めた舞台芸術において、その企画から上演までの一切を取り仕切っていたとされる、コラーゴ Corago という役職に焦点を当てたものである。コラーゴは、16世紀半ばより、マントヴァやフェッラーラなどに存在した知識人たちの集まりである、アッカデーミア（アカデミー）の演劇活動において中心的立場を担い、舞台芸術に関する企画力と統率力を持ち、ときには宮廷をもその活躍の場としていた。舞台芸術は、音楽劇の誕生を象徴とするように、その数十年の間に大きく発展した。このような過渡期に、コラーゴという役職が存在し、重要なポジションにあった点に注目したい。

演劇と音楽が融合したものの、いわゆる音楽劇は、1600年にフィレンツェで誕生したとされている。その指標となっているのは、オッターヴィオ・リヌッチーニ Ottavio Rinuccini (1563-1621)の台本、ヤコポ・ペーリ Jacopo Peri (1561-1633)、ジューリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1551-1618)の作曲による、《エウリディーチェ *L'Euridice*¹》である。これは、1600年10月6日にメディチ家のピッティ宮 Palazzo Pitti にて催された、フランス王アンリ4世 Henri IV de France (1553-1610、在位:1589-1610)と、マリーア・デ・メディチ Maria de' Medici (1573-1642)の婚礼を記念した祝典で上演するために制作されたものである。制作、上演の中心になったのは、カメラータ・フィオレンティーナ Camerata fiorentina² という知識人の集まりであり、彼らが研究し、目指していた古代ギリシア劇の復興が形になったものと言える。この作品よりも前に、同じような試みは行われていたが³、台本も楽譜も完全な

¹ Jacopo Peri, “*Le Musiche di Jacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello spozalizio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra,*” Firenze: Giorgio Marescotti, 1601.

² 1570～1580年代、ジョヴァンニ・デ・バルディ Giovanni de' Bardi (1534-1612) 邸宅に集っていた学者や詩人を中心とする貴族サークル。

³ 例えば、1598年にヤコポ・コルシの邸宅で上演された《ダフネ *Dafne*》は、同様にリヌッチーニとペーリによる。台本は現存するが、音楽は断片的に残るのみである。

状態で現存する最古のものである本作品の上演年が、歴史上での音楽劇の誕生とされるのである⁴。一方、典礼劇、聖史劇、牧歌劇などの演劇が徐々に音楽的要素を増すようになり、音楽劇に近いものになっていったという意見も従来からある。本論文では、演劇が発展した一側面として、舞台上演責任者であったコラーゴという存在を軸に黎明期の音楽劇について論じてみたいと思う。

1. 音楽劇の前史とコラーゴ

音楽劇の直接的起源として、従来からもっとも引き合いに出されるのは、インテルメデーディオ *intermedio* であり⁵、これは喜劇の幕と幕の間で気ばらし的に行われた、音楽を用いた余興である。最初期の使用例はフェッラーラで見られるが⁶、メディチ家では、宮廷建築家たちの技術を頼り、より大きな規模で洗練されたものにしていった⁷。特に重要な祝典は、1539年、コジモ1世 Cosimo I de' Medici (1519-1574、フィレンツェ公:1537-1569、トスカーナ大公:1569-1574) とトレドのエレオノーラ Eleonora di Toledo (1522-1562) の婚礼のための

⁴ 1600年2月にローマで上演された、《魂と肉体の劇 *Rappresentazione di Anima e di Corpo*》(アゴステイーノ・マンニ Agostino Manni [1548-1613]) 台本(?)、エミーリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri [1550頃-1602] 作曲)も、初期の音楽劇のひとつであると言われるが、扱われている題材が宗教的なものであることから、除外される傾向にある。

⁵ 水谷彰良『イタリア・オペラ史』 東京：音楽之友社、2006年、18～26頁。

⁶ インテルメデーディオが採り入れられた最古の例として知られるのは、1487年、フェッラーラのエステ家において、ニコロ・ダ・コレッジョ Niccolò da Correggio (1450-1508) による喜劇『ケファロの寓話 *Fabula di Caephalo*』の上演の際に挿入されたものである。さらに1502年、エステ家のアルフォンソ1世 Alfonso I d'Este (1476-1534、フェッラーラ公:1505-1534) とルクレツィア・ボルジア Lucrezia Borgia (1480-1519) の結婚の祝典で上演されたプラウトゥス Plautus (b.C.c.254-184) の喜劇『ロバ物語 *Asinaria*』には、バルトロメオ・トロンボンチーノ Bartolomeo Tromboncino (c.1470-1535以後) の音楽などがインテルメデーディオとして挿入されていた。フィレンツェでも、1525年、ヤコポ・イル・フォルナチャーイオ Iacopo il Fornaciaio の屋敷では、ニコロ・マキャヴェッリ Niccolò Machiavelli (1469-1527) 自らの台本の『クリーツィア *Clizia*』が上演され、そのインテルメデーディオには、フィリップ・ヴェルトロ Philippe Verdelot (1470/80-1552以前) によるマドリガーレが演奏されたという。16世紀後半には、悲劇にインテルメデーディオが設けられた例もある。それは、1568年、エステ家主催で上演された、ガブリエーレ・ボンバージ Gabriele Bombasi (?-1602) の悲劇『アリドーロ *Alidoro*』である。アルフォンソ2世 Alfonso II d'Este (1533-1597、フェッラーラ公:1559-97) の妻、つまりフェッラーラの公妃であるオーストリアのバルバラ Barbara d'Austria (1539-1572) が、レッジョ・エミリアを訪問した機会に上演された。その悲劇には音楽が伴っていた。これに挿入されたインテルメデーディオの作曲者は不詳であるが、土、水、空気、火の四大元素を表し、寓話の形でオーストリアの王家への賛辞を表現していた。

⁷ ロイ・ストロング『ルネサンスの祝祭：王権と芸術、上』星和彦訳、東京：平凡社、1987年、79～80頁。

もので、このとき、アントーニオ・ランディ Antonio Landi (1506-1569) による喜劇『コンモド *Il commodo*』が上演された。そのインテルメディオとして、ジョヴァン・バッティスタ・ストロツィ Giovan Battista Strozzi (1504-1571) が6つの関連するエピソード(夜明け、早朝、午前、昼間、夕方、夜)による台本を書いた。作曲はフランチェスコ・コルテッチャ Francesco Cortecchia (1502-1571) が担い、その楽譜は現存している。上演の中心となったのは、建築家のアリストーティレ・ダ・サンガッロ Aristotile da Sangallo (1481-1551) であり、彼によるウィトルウィウス Vitruvius Pollio (b.C.c.80-c.15) 風の舞台装置はメディチ家の覇権を確立するのに大いに貢献したという⁸。その後も小規模なインテルメディオを伴う喜劇の上演は続く。

1565年には、フランチェスコ1世・デ・メディチ Francesco I de' Medici (1541-1587、トスカーナ大公:1574-1587) とオーストリアのハプスブルク家のジョヴァンナ Giovanna d'Austria (1547-1578) の婚礼の祝典が執り行われた。このとき上演された、フランチェスコ・ダンブラ Francesco d'Ambra (1499-1558) による喜劇『ラ・コファナーリア *la Cofanaria*』に付けられたインテルメディオは、アプレイウス Apuleius (c.124-c.170) の『黄金のろば *Asino d'oro*』からとられたアモーレとプシケの物語をもとに、ジョヴァン・バッティスタ・チーニ Giovan Battista Cini (1528-1586) が台本を手掛けた。アレッサンドロ・ストリッジョ Alessandro Striggio (1540-1592) によって作曲されたが、現存するのは2篇のマドリガーレのみである。雲にのった神々が登場したり、床から火を噴いたケルベロスが登場したりと、ジョルジョ・ヴァザーリ Giorgio Vasari (1511-1574) による派手な機械仕掛けが特徴的であった。

そして、1589年、フェルディナンド1世・デ・メディチ Ferdinando I de' Medici (1549-1609、トスカーナ大公:1587-1609) とクリスティーヌ・ド・ロレーヌ Christine de Lorraine (1565-1637) の結婚式の祝典において催された、ジローラモ・バルガーリ Girolamo Bargagli (1537-1586) による全5幕の喜劇『ラ・ペレグリーナ *La Pellegrina*』の前後と各幕間の6箇所、これまで以上に規模の大きなインテルメディオが挿入された。これは、テキスト、音楽ともに当時フィレンツェで活動していた芸術家たちの合作で、6つの異なるエピソードが採用されている。宮廷建築家であったベルナルド・ブオンタレンティ Bernardo Buontalenti (1536-1608) が駆使した、非常に進歩した機械技術を用いた舞台装置による、一段と豪華なインテ

⁸ 同書、78～79頁。

ルメーディオであった。

このように、ルネサンスの祝祭は、壮麗な舞台装置で嘩然とさせることに重きを置き、もっぱら視覚的に訴えるスペクタクルによって、観客の心に「驚異 *il meraviglioso*」を呼び起こすことを目的としていた。ストロングによると、当時の理論家は⁹、アリストテレース *Αριστοτέλης* (b.C.384/383-b.C.322) の「おそれとあわれみを引き起こすものは、なるほど視覚的装飾によって生じることがある¹⁰」という『詩学 *Περὶ ποιητικῆς*』(b.C.334-330)の一節を、祝祭の発展の基礎とし、アリストテレースによる詩の目的は「驚異」を表現することにあると説いたという。そして、それが劇のなかで重要な位置を帯びるようになった、と述べている¹¹。これはアレゴリーを用いて一族の権力を誇示するという、政治的な理由がからんでいるため、物語で観客に喜びを与えるための上演ではなく、なによりも壮麗さを重視していたのだ。故に、音楽の効果も舞台の効果も、それぞれ独立して機能しており、総合体というにはまだ不十分なものであった¹²。

同時代、宮廷の祝祭の場以外、例えばアカデミアなどでの集まりでも、舞台芸術は発展しつつあったが、そこでは宮廷で見られるような視覚的装飾に富んだスペクタクルではなく、もっぱら良く出来た筋を楽しむ演劇が盛んであり、そして音楽も採り入れられていた。とりわけ演劇が盛んだ都市は、ルドヴィーコ・アリオスト *Ludovico Ariosto* (1474-1533)、ジラルディ・チンツィオ *Giovan Battista Giraldi Cinzio* (1504-1573)、トルクアート・タッソ¹³ *Torquato Tasso* (1544-1595)、ジョヴァンニ・バッティスタ・グアリーニ *Giovanni Battista Guarini* (1538-1612)らを輩出したフェッラーラ、そして、アンジェロ・ポリツィアーノ *Angelo Poliziano* (1454-1494)が1480年に『オルフェオ寓話劇 *Fabula di Orfeo*』を上演したことで知られるマントヴァであった。

視覚的装飾に富んだスペクタクルではなく、筋を重んじる演劇は、当時「本当らしさ *il*

⁹ 16世紀後期は、悲劇が深い考察の対象となったことで、アリストテレースの『詩学』に対するさまざまな分析と認識が生まれていた。1498年にジョルジョ・ヴァッラ *Giorgio Valla* (15世紀前半-1500)によるラテン語訳が出版されて以降、解説書がつぎつぎに書かれる。イタリア語訳は1549年のベルナルド・セーニ *Bernardo Segni* (1504-1558)のものが最初である。

¹⁰ アリストテレース『詩学』(アリストテレース、ホラーティウス『詩学、詩論』東京：岩波書店、2012年)松本仁助、岡道男訳、54頁。

¹¹ ストロング、前掲書、89～90頁。

¹² *La sintesi delle arti è precaria: gli effectus musicae e gli effetti scenici operano ciascuno per proprio conto* (Lorenzo Bianconi, “Scena, musica e pubblico nell’opera del Seicento,” in *Illusione e pratica teatrale –Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all’Opera comica veneziana- catalogo della mostra*, a cura di Franco Mancini, et al., Venezia: Neri Pozza, 1975, p. 16).

¹³ 1600年の《エウリディーチェ》の台本を書いたリヌッチーニは、このタッソを師としていたことは、注目に値しよう。

verosimile」という概念を重視していた。これもまた、アリストテレスの『詩学』に遡るものであり、起こりうることをありそうな仕方、もしくは、起こる可能性のあることを必然的な仕方、語るやり方で、出来事を組み立て、「ありそうなこと」だと観客に認識させることで効果が生まれる、というものである。宮廷の華やかなインテルメディオで重視されていた「驚異」とは対をなす概念である。

先に引用したアリストテレスの一節は次のように続く。

おそれとあわれみを引き起こすものは、なるほど視覚的装飾によって生じることがある。しかしそれは出来事の組み立てそのものから生じることでもあるのであり、そのほうがすぐれているし、またすぐれた作者がすることでもある。なぜなら、筋は、見ることがなくても、起こりつつあることを聞くだけでその出来事におののいたりあわれみを感じたりするように組み立てられなければならないからである。¹⁴

このように、おそれとあわれみは、聞くだけで（＝読むだけで）、つまり、舞台という視覚的効果がなくても引き起こされるべきであり、よって、すぐれた詩人は出来事の組み立てからそれを生じさせることを重視した。さらにアリストテレスは、視覚的装飾によって効果を得ようとするのは詩の技術ではないし、そうしようとする人たちは悲劇とは縁のないものであると述べている。

このように、驚異にたよらず本当らしく出来事を組み立てることを演劇の本質だとするのは、レオーネ・デ・ソンミ Leone de' Sommi (c.1527-c.1592) の論考（『上演芸術に関する四つの対話 *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*¹⁵』、1556年以降）においてまず確認できる。この論考は、西欧最古の独立した舞台演劇論とされているものである¹⁶。彼の主張は、今まさに目の前で本当に起きていることを偶然目にしているのだと観客を欺くことで、観客はおそれとあわれみの念を抱き、そして最高に感激したときに心が悪習から清められるということ、また、劇の目的とする「人間の教化¹⁷」は、嘘で固められた出来事

¹⁴ アリストテレス、前掲書、54～55頁。

¹⁵ Leone De' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968 (scritto nel 1556/61/65).

¹⁶ 近藤直樹「解説」、「レオーネ・デ・ソンミ『上演芸術に関する四つの対話』」、『京都外国語大学研究論叢』66、2005年、289頁。

¹⁷ 詩に道徳的・倫理的（教育的）役割を求めたプラトン『国家』の論に通ずる（里中俊介「プラトン『国家』におけるムーシケー論」、大阪大学『待兼山論叢、美学篇』44、2010年、29～51頁）。

では聴衆がそれに看過されることはなく達成できない¹⁸、というものである。フェッルッチョ・マロッティ Ferruccio Marotti によると、このデ・ソンミ以前は、舞台公演の要素である劇 *dramma* と舞台 *scena* は、それぞれ自律したものとして別々に語られてきた¹⁹。これらを事実上 2 分したのはアリストテレースであり²⁰、前者が彼の『詩学』（つまりは戯曲論）、後者がウィトルウィウスの『建築論 *De architectura*』（b.C.29-b.C.23）に代表されるようになる²¹。つまり、筋の組み立てを重視する「本当らしさ」と、壮麗な舞台美術が体现する「驚異」の二項対立であると言え、この二つが同時に語られることは非常に画期的なことであった。

このデ・ソンミこそ、コラーゴと呼ばれる舞台上演責任者を担っていた最初期の演劇人である。彼が活動していたのはマントヴァであるが、少し後には、ヴィチェンツァでアンジェロ・インジェニエーリ Angelo Ingegneri (c.1550-1613) の活動が見られる。演劇に長けたコラーゴたちは、宮廷に呼ばれて舞台上演を取り仕切ることもあった。例えば、デ・ソンミの他、フェルディナンド 1 世・デ・メディチに召集されたローマのエミーリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602)、パルマのファルネーゼ家から依頼されたフェッラーラのエンツォ・ベンティヴォッリオ Enzo Bentivoglio (c.1575-1639、グアルティエーリ侯:1619-1634) などである。

コラーゴの具体的な仕事については、『コラーゴ—よき舞台を作るための考察—*Il Corago*

¹⁸ *Quattro Dialoghi*, pp. 15-16.

¹⁹ ...lo spazio compreso fra i due poli [la scenografia e la drammaturgia] di tensione proposti (il problema cioè dello spettacolo), non viene percorso che in parte, da Giraldo Cinthio e più tardi, con maggiore sistematicità, da Leone de' Sommi e Angelo Ingegneri. L'esegesi vitruviana e quella aristotelica infatti si svolgono in modo indipendente e autonomo (Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano: Feltrinelli, 1974, p. 223).

²⁰ Aristotele (...) aveva di fatto generato una netta dicotomia fra *dramma* e *scena* (*Introduzione di Quattro Dialoghi*, p. LXIII).

²¹ 戯曲論については、Francesco Robortello, in *librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*, Firenze: Lorenzo Torrentino, 1548; Vincenzo Maggi - Bartolomeo Lombardi, in *Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes*, Venezia: Vincenzo Valgrisi, 1550; Gian Giorgio Trissino, *La Poetica*, Vicenza: Tolomeo Ianiculo, 1529; Antonio Minturno, *L'arte poetica nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satyrici*, Venezia: Gio. Andrea Valuassori, 1563; そして若干前進していると評価されるのは、Giovanni Battista Giraldo Cinthio, *Discorsi...intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie e di alter maniere di Poesia*, Vinegia: Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554; Iulius Caesar Scaliger, *Poetics libri septem*, Ginevra: apud Ioannem Crispinum, 1561; Giovanni Antonio Viperano, *De Poetica Libri Tres*, Antuerpiae: Christophori Plantini, 1579 などである。建築論については、Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria, Libri decem*, Firenze: Nicolo di Lorenzo, 1485; Pellegrino Prisciano, *Spectacula*, Modena Biblioteca Estense, ms, lat. 466; Sebastiano Serlio, *Il secondo libro di Prospettiva*, Parigi: J. Barbe, 1545; Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venezia: Camillo e Rutilio Borgominieri, 1559 などがある。

*o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*²²』(1983) (以下『コラーゴ』と表記する) という 1630 年ごろに著された論考が、その詳細な情報を残しており、重要な一次史料と言える。著者は不詳であるが、実際にコラーゴの任務に就いていた人物であろうと考えられている。この論考が想定している題材は、もはやシンプルな劇ではなく音楽を伴った劇であるが、論考のタイトルが示す通り、コラーゴの理念、すなわち、デ・ソンミからの演劇の本質(「本当らしさ」をもって出来事を組み立てる)を受けついでいると言えよう。よって、『コラーゴ』は、コラーゴの仕事を通して、演劇の台詞を歌で表現することの不自然さをいかに克服し、音楽劇を自然でリアルな本当らしい舞台にするかという課題について、実践的なアドバイスをあげながらその方法を論じている点が特徴であると言える。

従って、演劇の本質とされる「本当らしさ」、そしてそれを重視して舞台制作を行ったコラーゴという存在は、演劇的視点で音楽劇を語るにあたって見過ごしてはならないものである。つまり、演劇人であるコラーゴが、音楽劇をどのように捉え、どう関わっていたか、その役割と理念は音楽劇の発展に大きく影響していると考えられる。

2. 先行研究と本論文の目的

1983 年に『コラーゴ』校訂版が出版されて以降、コラーゴを扱った論文や、一部を採り上げた書物はいくらか見られるものの²³、コラーゴの役職が音楽史において定着しているとは言いがたい。

『コラーゴ』校訂版の出版にあたって、編集者であるパオロ・ファブブリ Paolo Fabbri とアンジェロ・ポンピーリオ Angelo Pompilio が付した序説(Introduzione)は、現在でも最も重要な先行研究であると言える。彼らは、『コラーゴ』を、「扱われている論題の重要性から、17 世紀初頭の演劇に関する研究のためのひとつの大変重要な典拠を手にすることを研究者

²² Anonimo, *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze: Leo S. Olschki, 1983 (c.1630).

²³ Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino: EDT, 1991, pp. 189-193; Gerardo Guccini, "Direzione scenica e regia," in *Storia dell'Opera Italiana (5. La Spettacolarità)*, 1988, pp. 123-174; Roger Savage, "Precursors, Precedents, Pretexts: The Institutions of Greco-Roman Theatre and the Development of European Opera," in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, 2010, pp. 1-30.

たちにはなえてくれたという意味で、過不足のない資料であると言える²⁴」と述べており、実践的方向性を持った論考、もしくは、劇の舞台を具現する具体的な可能性が見当された論考の種にあると評価している。どういうことかと言うと、ルネサンス人文主義の演劇に関する論考²⁵は、理論的重要性を第一とするギリシア・ローマの演劇を理想としてそれらを再生すること、古代の著書を解釈してその理想を形作るという理念で、舞台公演においてあらかじめ定められている模範を論証の出発点としているのに対し、『コラーゴ』の著者は上演する舞台そのものを出発点としているのである。つまり、著者が前提としているのは、「何のために作るのか、その目的を図りながら、出来事を組み立てること²⁶」であり、何の機会のために公演が準備されるのか、よく考慮しなければならないということである。また、古典的な伝統は理想的な例などではなく、たくさんある可能性のひとつにすぎないと考え、具体的な方向性を持つことによって、まったく迷いのない効果的なやり方で上演に取り組むことができた、と指摘している²⁷。

校訂版の出版後2本の論文が発表されている。一つめ、1989年に発表された、サヴェージ Roger Savege とサンソーネ Matteo Sansone の「『コラーゴ』と初期オペラの舞台化：1630年頃の不明著者の論考から4つの章²⁸」は、コラーゴをテーマに取り上げた初の英語による論文であり、コラーゴの語源や『コラーゴ』以前・以後の著作で見られる同様の役職の名称や役割の変遷について詳細に考察している。そして『コラーゴ』の舞台上での実践に関する4つの章（第1章、第15章、第16章、第23章）を全訳するなど、パフォーマンスに関する言及に考察の重点を置いている。そして、1993年にはパドアン Maurizio Padoan が、「『コラーゴ』における伝統と”近代性”²⁹」を著している。主に『コラーゴ』と、ジョヴァンニ・バッティスタ・ドーニ Giovanni Battista Doni (1594-1647) の『舞台音楽論 *Il Trattato della Musica scenica*』（1640年頃）で、音楽を伴った演劇をどのように認識していたかを比較・考察する論文となっている。両者の共通点と、大部分で人文主義的伝統にこだわる『コラーゴ』

²⁴ per la rilevanza degli argomenti trattati *Il corago* ci sembra meritare oggi un'edizione integrale che consenta agli studiosi di avere a disposizione una fonte importantissima per lo studio del teatro primo-secentesco (*Introduzione del Corago*, p. 5).

²⁵ 舞台演劇論以前の、『詩論』と『建築論』が二分されていたころのものを指していると考えられる。

²⁶ ...comporre cose misurando il fine per il quale egli compone (*Introduzione di Corago*, p. 11).

²⁷ *Ibid.*, pp. 11-12.

²⁸ Roger Savege, Matteo Sansone, “<Il Corago> and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630,” in *Early Music* 17/4 (1989): 495-511.

²⁹ Maurizio Padoan, Robert Kendrick, “Tradition and “Modernity” in <Il corago>,” in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24/2 (1993): 113-127.

と、近代化させていく必要性を説くドーニの相違点について、とりわけ単調さが引き起こす退屈感と向き合うための言葉の扱い方を美学的見地から考察している。両論文とも、それぞれの視点で論じており興味深いのだが、舞台全体を率いる多才な人物である上演責任者としてのコラーゴの役割と理念に迫ろうとする本稿の方向性とは異なるものだ。

また、「本当らしさ」の問題についてだが、フランス・オペラの分野では、とりわけ古典悲劇との関連で多くの研究が国内外で見られるが、イタリア・オペラに関しては、当時の理想のひとつとして単語が挙がることはあっても、詳細に論じられてきていない。『コラーゴ』の編集者のファップリとポンピーリオは、その序説において、不詳の著者が、音楽でもって展開するという本当らしからぬ劇に対し、いかにして本当らしくあることができるかに尽力する姿勢を見せていることを指摘し、「時代とともに、民衆は音楽によって上演されるあらゆることを享受するのに慣れていくだろう³⁰」という展望を見せている点については大いに評価しているが、特段の考察は行っていない。「ヴェネツィアの公共劇場（開場）から展開する動向を知らない『コラーゴ』の仮説は、先見の明によって無意識的にもその通りになったわけで、その良き判断力について満足するのみならず、大いに認める価値がある³¹」と述べ、先見の明を評価するのみである。

よって、未来を予測していたことを評価するのみでなく、「本当らしさ」への配慮がコラーゴの実践にいかなる意味をなすものか考えてみたい。「本当らしい」舞台を作ることは、歌って台詞を展開する音楽劇に慣れていなかった観客のために行った配慮であり、当時の観客の演劇に対する慣習を理解し、その許容に合わせようとする姿勢である。そうした「観客のため」という姿勢は、純粋な演劇の時代から舞台公演を取り仕切ってきた、舞台上演責任者というコラーゴの立場故のものであろうと考えられる。このコラーゴの存在と実践を知ることによって、演劇からの発展という、ギリシア劇の復興活動とは（当然ながら相互に影響し合っているが）別の歴史的側面が見えてくるだろう。

以上を踏まえ、本論文は、コラーゴに関する当時の論考や、実際にその任務にあたった人物の活動や理念についての考察を通して、音楽を用いた舞台芸術の実現におけるコラーゴの重要性を検証し、その職としての成立と必要性を明らかにすることを目的とする。

³⁰ ...con il tempo il popolo s'avvezzerebbe a gustar ogni cosa rappresentata in musica (*Corago*, p. 64).

³¹ Oltre che motive di compiacimento per tanto buon senso che si rivolge inconsapevolmente in lungimiranza storica, l'affermazione avvalorava l'ipotesi di un Corago all'oscuro –per ragioni cronologiche– dell'attività svolta dai teatri pubblici veneziani... (*Introduzione del Corago*, p. 17).

3. 論文の構成

本論文は、本序章のあと、4つの章と終章で構成されている。

第1章では、コラーゴについて概要を詳述する。まず、1630年頃に執筆された『コラーゴ』の現存する唯一の写本についての書誌情報に関してまとめ、次に、不詳の著者についての先行研究での見解、及び、コラーゴの語源について、古代ギリシアのコレーゴスまで遡り、言葉と意味の変化の過程を追う。そして、『コラーゴ』の全23章の題目を紹介する。最後に、『コラーゴ』で述べられる、コラーゴの仕事と定義、及び詩人との関係性についてまとめる。

第2章では、コラーゴの歩みと題し、コラーゴにあたる仕事を担っていたと目される3人の人物に焦点を当てる。コラーゴの役割がまだ必ずしも広く認知されていたとは言えなかった時代に、どのような場面で何を求められて活動していたのか概観する。また、そうした人物たちが著した論考や出版譜で述べられていることを考察し、『コラーゴ』以前の舞台上演責任者の立場や環境の相違や、仕事の共通点と変化を明らかにする。最初に取り上げるのは、ルネサンス期の先駆的なコラーゴとして考えられている、マントヴァのユダヤ人市民、レオーネ・デ・ソンミ。二人目はヴェネツィアの貴族、アンジェロ・インジェニエーリ、そして最後に、音楽史でもよく知られているローマの貴族で作曲家のエミーリオ・デ・カヴァリエーリを取り上げる。

第3章では、音楽劇が誕生しようとしている時期において、本当らしくもしくは自然らしく舞台を制作するにあたって、「本当らしさ」という概念をどのように捉え、どのように舞台を作り上げ、どのように消化したのか考察する。この「本当らしさ」に配慮する姿勢が、コラーゴたちが残した論考に現れていることに注目でき、すなわち、当時、歌で自己表現するという行為を自然ではないと観客が受け取る可能性を、芸術家たちも否定していなかったと言える。本当らしくあることが求められた演劇の一種として、さまざまな矛盾を含む音楽劇を「本当らしく」観客に提供するため、さまざまな人物が行った試行錯誤を通して、その多様な考え方に迫る。

第4章では、『コラーゴ』において唯一引き合いにされていて、同じような役目を負う人たちが意識すべきコラーゴの姿だと考えられていたであろう、フェッラーラの貴族、エンツォ・ベンティヴォッリオに焦点をあてる。彼は、第2章で見えてきたような先人たちの流れを汲みながらも、独自の活動を展開している。彼の人物像と彼が手がけた1628年のパルマで

の祝典における仕事を検証することで、彼の活動が新たな職としてのコラーゴを確立させたという事実を明らかにする。

終章では、本論文全体を改めて見直す。そして音楽劇が誕生しようとしていた時代には、上演の台本や音楽の制作段階での「本当らしさ」と、舞台上で具現された際の観客側からの「本当らしさ」の釣り合いをとることは、困難であるが避けられない課題であり、故に、詩人や音楽家などの直接の作り手たちとは別の、一定程度異なった価値観や視点から取り組むために、独立したコラーゴという職が必要だったことを結論する。

第 1 章

コラーゴ概要

コラーゴとは、16 世紀後半から 17 世紀前半にかけて、北イタリアの都市で演劇活動を行っていたアカデミアや宮廷にて、舞台芸術作品の上演が行われる際、それに関わる芸術家たちの中心となっていた舞台上演責任者を意味する呼称である。コラーゴについての重要な一次史料である、『コラーゴ —よき舞台を作るための考察—』は、1628 年から 1637 年ごろに書かれたと考えられている。つまり、この論考には、1628 年に催されたパルマでの公演のことがはっきり言及されている一方、1637 年より旺盛するヴェネツィアでの商業オペラについては一切触れられていないことから、これら 2 つの出来事の間にかかれたものと推察できる³²。当時に活版印刷されたものではなかったため、一般への普及目的ではなく、このような仕事にあたった一部の人に向けて書かれたと考えられている。当時の上演状況を知るにあたって大変貴重な論考であると思われるが、20 世紀初頭に、音楽劇の起源とその黎明期の研究を行っていた研究者、アンジェロ・ソレルティ Angelo Solerti によって、その写本の所在が確認されるまで、しばらく忘れられた存在となっていた。1983 年になってようやく、パオロ・ファブブリとアンジェロ・ポンピーリオにより、序説が添付された形で編集出版され、我々の目にも触れることが可能となった³³。

³² *Introduzione di Corago*, pp. 9-10.

³³ 『コラーゴ』校訂版の出版以前である 1972 年 8 月、コペンハーゲンで行われた、第 11 回国際音楽学会 The Eleventh Congress of The International Musicological Society in Copenhagen で、アドリアーノ・カヴィッキ Adriano Cavicchi がとある論考 (un Trattato) として『コラーゴ』について言及していた (*Ibid.*, p. 5n) が、この学会の記録 (*Report of eleventh congress Copenhagen 1972*, edited by Henrik Glahn Sørensen and Peter Ryom, Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 1974) には当該発言は残っていない。その後、1978 年 9 月にヴェネツィアで行われた、文学音楽演劇協会 Istituto di Lettere Musica e Teatro 主催の「17 世紀のヴェネツィアと音楽劇 *Venezia e il Melodramma nel Seicento*」をテーマとした国際学会において、ブルーノ・ブリーツィ Bruno Brizi の研究発表を受けて発言したカヴィッキの発言が当学会記録 (*Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze: Leo S. Olschki, 1976) に残っている。「(私が少し前にコペンハーゲンでの国際音楽学会で光を当てた) ある論考のなかで、17 世紀

1-1. 写本 “*Il Chorago*”

ファッブリとポンピーリオは、まず、この写本の経緯についてまとめている。それによると、20世紀初頭、ミラーノのトゥリヴルツィアーナ図書館に所蔵されていた、『リヌッチーニ家の写本カタログ *Catalogo ms. Dei Mss. Rinucciniani*』に記載されていた、“*Il Chorago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*”（以下“*Il Chorago*”と表記する）に、ソレルティが興味を持ったことに始まる³⁴。しかし彼が目にしたこのカタログは現在、当図書館にはなく、1884年にジューリオ・ポッロ Giulio Porro によって作成された『トゥリヴルツィオ家の写本カタログ *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*³⁵』に、“*Catalogo dei manoscritti della Bib. Rinuccini (Cod. N. 2266)*”として記載されていることだけが、残された情報となっている。しかし同カタログに、“*Il Chorago*”は記載されていない。

トゥリヴルツィアーナ図書館にリヌッチーニ家の写本類が収容されたのは、リヌッチーニ家の膨大な遺産を受け継いだ、マリアンナ・リヌッチーニ Marianna Rinuccini とジョルジョ・トゥリブルツィオ Giorgio Trivulzio が結婚（1840）したことによる³⁶。本来なら、『リヌッチーニ家の写本カタログ』に記載されているすべてがここに収容されたことになるが、ファッブリとポンピーリオは、それ以前に、いくつかの写本はすでに分散しており、カタログ

前半のオペラに関する韻律の型や非常に興味深いオペラの構造の規則についての一連の指示がある。この論考の著者は、一人の非常に教養あるフィレンツェ人で、バッティスタ・マリーノの詩を模範的典拠としてはっきり引用している。短いもの、簡素なもの、長いものなど、韻律のあらゆる多様性にこだわりつつ。よって、この論考は17世紀の20～30年代の間に定められることになった形式的指示に沿った上演方法を突き止めるために非常に重要なものであると、私には思える *Esiste in un Trattato (che ho messo in luce da poco tempo, al Congresso Internazionale di Musicologia di Copenaghen) sull'opera del primo Seicento tutta una serie di indicazioni sul tipo di metrica, e sulle regole della struttura dell'opera del massimo interesse. L'autore di tale Trattato, un fiorentino coltissimo, cita espressamente come fonte esemplare i virsi di Battista Marino, insistendo su tutte le variate metriche corte, brevi, lunghe; ciò mi sembra di grande importanza specie al fine di individuare un modo di operare conforme a certe direttive formali che vennero a determinarsi tra il secondo e terzo decennio del Seicento (pp. 70-71).*」カヴィッキは、この論考の中でマリーノの詩が引用されていると述べているが、ファッブリとポンピーリオが序説で解説している引用詩の出典に、マリーノの名前はない。彼らはこれについて特に言及していない。

³⁴ Interessante assai doveva essere un trattatello che trovai indicato nel *Catalogo ms. dei Mss. Rinucciniani nella Trivulziana*, già ricordato: «*Corago, o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, ms. cart. 4, sec. XVII, scritto da varie mani, e fra queste 2 pp. di Francesco Rinuccini.» Ma anche questo ms. non si trova più nè nella Trivulziana nè a Firenze (Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma I*, Milano: R. Sandron, 1903, p. 65n).

³⁵ *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, edito per cura di Giulio Porro, Torino: Fratelli Bocca, 1884, p. 478.

³⁶ 写本の収容の時期は定かではない (*Introduzione di Corago*, p. 7)。

内のすべてが最初からトゥリヴルツィアーナ図書館に収められたわけではないと述べている。“*Il Chorago*”もすでに分散していたひとつであり、つまりは最初から同図書館に収容されていなかったという見解である³⁷。

結局、ソレルティ自身が“*Il Chorago*”を研究することはなかったが、彼は、ジョヴァンニ・カネヴァッツィ Giovanni Canevazzi の書『詩人クレメンス9世 *Papa Clemente IX poeta*』に記述されていた内容から³⁸、シュゼッペ・カンポリ Giuseppe Campori (1821-1887) の写本コレクションに存在する“*Il Chorago*”が、リヌッチーニ家の“*Il Chorago*”に一致することを突き止める³⁹。カンポリ写本とは、現在モーデナのエステンセ図書館 Biblioteca Estense に所蔵されている膨大な資料群で、その中のカタログナンバー284、書架番号「γ.F.6.11.」が、“*Il Chorago*”である (p.21 【図1】)。後に2枚の目次を付け加えて製本され、それが行われたのが1914年であることは表紙カバーより判明しているが、同図書館に所蔵されたときの記録は残っておらず、その経緯や時期は特定されていない。カンポリは、度々訪れていたフィレンツェへの何度目かの訪問の際に、“*Il Chorago*”を入手したと考えられる⁴⁰。つまり、リヌッチーニ家の写本や古典資料等がトゥリヴルツィオ家に移る以前に、カンポリの手に渡っていたのだろう⁴¹、とファッブリとポンピーリオは結論している。

³⁷ *Ibid.*, pp. 6-7.

³⁸ ...mi preme notare che nella R. Biblioteca Estense di Modena, fra la preziosa raccolta di manoscritti, già posseduta dal chiarissimo letterato e scrittore Giuseppe Campori, patrizio modenese, vi ha un cod. Cart. in 8° di carte 134 del secolo XVII, dal titolo *Il Chorago*. È appunto un trattato, diviso in 23 capitoli, sulla *misce en scène* delle composizioni drammatiche (Giovanni Canevazzi, *Papa Clemente IX poeta*, Modena: Tip. Forghieri e Pellequi, 1900, p. 32).

³⁹ Solerti, *op. cit.*, p. 155.

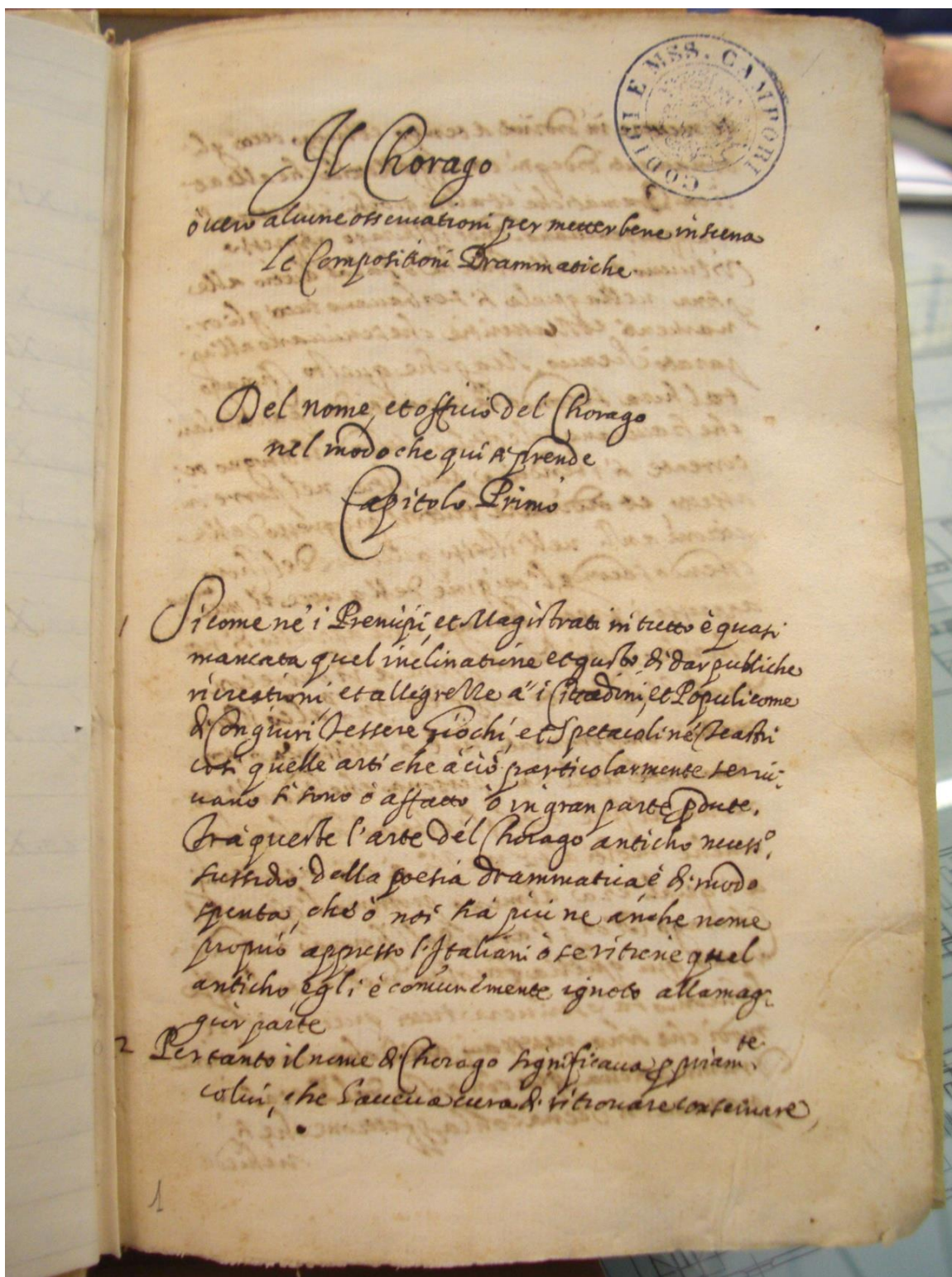
⁴⁰ *Introduzione di Corago*, pp. 6-7.

⁴¹ カンポリについてももう少しアプローチすると、彼は、1821年モーデナに生まれ、寄宿学校で文学や哲学を学んだ後、いくつかの雑誌で論文や評論を発表しながら、重要な人物の侍従としてイタリア内外で活躍した。その後、学問に身を捧げるようになり、1844年から度々フィレンツェを訪れるようになる。この地でビュッシー Vieuxseux が毎週金曜日に開催していた、知識人たちの社交サロンに参加し、多くの著名人たちと交流を持ち、見聞を広げていった。イタリア中をたびたび旅行し、各地でそこに在住する著名人たちと知り合うことにも努めた。もっとも、こうした旅行はそれだけが目的ではなく、自筆書のコレクションに情熱を持っていたことも理由である。1851年には拠点をモーデナに戻し、自身で定期刊行誌の企画を行うが、成功したとは言えない結果となり、継続はしなかった。その翌年から長年の研究成果を発表していくが、1855年の『エステ家公国のイタリア人と外国人の芸術家たち *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*』という歴史カタログは、最も重要な彼の作品とされる。この頃より、心臓の病に苦しめられるが、周囲からの期待も厚かった彼は代議士に選出され、1864年にはモーデナ市長に選ばれるが、健康状態が芳しくなく、1866年5月には退職する。同年、エステ家の古文書館が開放されたことで、彼は残りの人生を研究に捧げることを決心する。そして、モーデナにまつわる芸術や文学に関する研究や注釈を行い、1874年から1887年に没するまで、祖国史の科学・芸術・文学のアッカデーミアの代表を務めつつ、書物や写本のみならず、絵画などの芸術作品のコレクションを増やしていった。彼の死後、彼の遺志により、1894年に絵画等はエステンセ美術館に、5000を超える写本がモーデナ市に移された (Tiziano Ascari, “Campori Giuseppe,” In *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, pp. 599-601)。

この写本は、3人の筆耕者によって書かれており、全部で134枚から成る。使用された紙から、2種の透かし模様が確認できる。ひとつは78枚目までに見られる、15世紀にフィレンツェで確認されているもの、もうひとつは79枚目以降の16世紀のローマで確認されているものである。大部分は前半と後半をそれぞれ書いた2人の筆耕者によるものだが、真ん中の2ページ（carta79の両面、第15章の最後の5つの段落に該当）は、ソレルティが引用している、紛失した『リヌッチーニ家の写本カタログ』での記載内容⁴²より、フランチェスコ・リヌッチーニ Francesco Rinuccini のものだと思われる。

⁴² p. 18、脚注34を参照。

【図1】写本“*Il Chorago*”のフロントページ（モーデナ、エステンセ図書館所蔵）



Autorizzazione: AB Cl. 28. 13. 10/21.1 Prot. 3275 del 3. 10. 2014

1-2. 不詳の著者について

『コラーゴ』の不詳の著者について、ファッブリとポンピーリオの見解は次のようなものである。

『コラーゴ』の著者は、広範にわたる良質な文化、とくに文学的素養を持ち、17世紀初頭の数十年でイタリア半島を渡り歩き、演劇活動に通じており、もっとも近代の理論と劇場技術について熟知していた人物だと思われる。よっておそらくこの著者自身は、「コラーゴの職業」に従事していたのだろう。⁴³

このようにイタリアの各地の宮廷を渡り歩いた知識人であり、演劇活動に通じていたという条件に当てはまると彼らが仮定するのが、ピエルフランチェスコ・リヌッチーニ Pierfrancesco Rinuccini (1592-1657) である。

ピエルフランチェスコは、1592年、詩人であるオッターヴィオ・リヌッチーニ Ottavio Rinuccini (1563-1621)⁴⁴の息子としてフィレンツェに生まれた。ローマの寄宿学校で文学や哲学を学び、優秀な成績を修めていた。彼を指導する教師たちも、どの門下生よりも熱心であり、イタリア語やラテン語で彼が創作する寓話作品を大変称賛し、才能の高さを認めていた。教師たちに、さすがあの父親の子だと言わしめた彼は、騎士の訓練にも興味を示し、機敏でたくましい身体をしていたという。初等教育を終えると、法律を学ぶべくピザの大学に進み、博士の学位に相当する課程を優秀な成績で終えた。その後、サヴォイア家と対峙するスペイン軍側の軍人を経て、オッターヴィオ・リドルフィ枢機卿 Ottavio Ridolfi (1582-1624、枢機卿:1622-1624)の秘書として仕える。リドルフィの死後、ルイージ・カッポーニ枢機卿 Luigi Capponi (1583-1659、枢機卿:1608-1659)に仕えるが、そりが合わず、1か月ほどで辞任する。アスカーニオ2世・ピッコローミニ Ascanio II Piccolomini (1590-1671、シエーナ大司

⁴³ ...l'autore del *Corago* sembra essere in possesso di una buona cultura generale e letteraria in particolare, ben informato sull'attività teatrale che percorre la penisola in questi primi decenni del Seicento, attento conoscitore della teoria e della tecnica teatrale più moderna: probabilmente egli stesso esercita l'«arte del corago» (*Introduzione di Corago*, p. 9).

⁴⁴ オッターヴィオ・リヌッチーニは詩人として、カメラータで活躍した人物。1598年の《ダフネ *Dafne*》(フィレンツェ)、1600年の《エウリディーチェ *L'Euridice*》(フィレンツェ)、1608年《アリアンナ *L'Arianna*》(マントヴァ)の台本作家である。

教:1629-1671) のフランス訪問に従えるためでもあった。

この旅の後、フィレンツェに戻ったピエルフランチェスコは、学問に集中することになる。1626年8月にはアッカデーミア・デッラ・クルスカ Accademia della Crusca⁴⁵に入会し (Soleggiato と呼ばれる)、1641年から1656年まではその会長 (Arciconsolo) として会を束ねた。貪欲に研究する彼の持ち前の豊富な学識とユニークな性格は、大公フェルディナンド2世・デ・メディチ Ferdinando II de' Medici (1610-1670、トスカーナ大公:1621-1670) の叔父であるロレンツォ・デ・メディチ Lorenzo de' Medici (1599-1648) の目にとまり、侍従兼司書として指名される。ロレンツォは、ピエルフランチェスコの優雅で機知に富んだ語りを大いに気に入っていたという。やがて、彼の高尚な精神と洞察力、思慮深さは大公の知るところとなり、大公は、1642年、在ミラーノの大使としてメディチ家の代理人にピエルフランチェスコを任命した。ミラーノの貴族たちも競って彼を称賛したという。この地に13年間滞在したのち、フィレンツェに戻った彼は、隠居生活に入ろうとしたが、大公の末弟であるレオポルド・デ・メディチ Leopoldo de' Medici (1617-1675) の侍従として再び宮廷に戻る。しかし互いの性格はまるで合わず、ほどなく任が解かれる。ピエルフランチェスコはようやく宮廷の任務から解放されて自由を得たわけだが、数か月後、悪性の熱に置かれ、1657年1月に没した⁴⁶。

上記のような経歴を持つピエルフランチェスコは、「文化的で確実な知性を持ちかつ君主の信頼を得ている人物であり、宮廷のための公演を準備する役割を常に任されていた侍従⁴⁷」という、コラーゴに求められる基本的要件に当てはまると、ファッブリとポンピーリオは主張する。

伝記からは、ピエルフランチェスコが文学の素養に長けていたことは疑いない。彼が『コラーゴ』の著者であるならば、1628年にパルマで公演を見ることはできただろうし⁴⁸、アッカデーミア・デッラ・クルスカでの研究の一環として、1630年頃に『コラーゴ』を執筆したということになるだろう。

⁴⁵ 1583年設立、現在まで続くアッカデーミアである。主たる活動は、言語、数学、自然科学の研究である (<http://www.accademiadellacrusca.it/it/laccademia/storia>)。

⁴⁶ このピエルフランチェスコの伝記は、Giuseppe Aiazzi によるものを参考にしている (Filippo Rinuccini, Neri Rinuccini, Alamanno Rinuccini, Giuseppe Aiazzi, *Ricordi Storici*, Firenze: Dalla Stamperia Piatti, 1840, pp. 174-177)。

⁴⁷ ...persona di una certa levatura culturale e uomo di fiducia del principe, gentiluomo di corte cui di solito si affida l'incarico di allestire spettacoli per la corte (*Introduzione di Corago*, p. 9) .

⁴⁸ 本章の冒頭で述べた通り、『コラーゴ』執筆の年代特定に大いに関わる、1628年に催されたパルマの公演のことである。

1-3. Corago の語源

コラーゴの語源は、古代ギリシア劇の合唱隊を世話する裕福な市民を指すコレゴス *χορηγός* であると考えられる。名称も役割も徐々に姿を変えながら、一部の人たちによって 17 世紀に伝えられたと考えられるが、本節にてファップリとポンピーリオをはじめとする先行研究からその変遷をまとめておこう。

古代ギリシアでのコレゴスという名称は「合唱隊（コロス⁴⁹）を率いる者」を意味するとはいえ、コレゴス自身は劇場の人間ではなく、まして彼自身が演技をしたり、演技者を指導したりするわけでもなかった（実際の舞台上での合唱指導者はコリュファイオス *κορυφαῖος* と呼ばれた）。松本仁助・岡道男によるアリストテレス *Αριστοτέλης* (b.C.384/383- b.C.322) の『詩学』における注釈を以下に引用する。

大ディオニューシア祭におけるディーテュラムボスや悲劇の競演では、コロスの費用が毎年富裕な市民のなかから選ばれたコレゴス (*chorēgos*) と呼ばれる者の負担でまかなわれたが、悲劇の競演より約五〇年遅れて前四八六年に始まったといわれる喜劇の競演にコレゴスの制度が導入されたのは、もっと後のことである。喜劇の競演への参加を望む作者はアルコーン・エポーニューモス（毎年選ばれる九人の執政官の一人、筆頭執政官）に作品を提出し、アルコーンはそこから選ばれた五篇の作品の作者にコレゴスを割り当てて、コロスの費用を負担させた。⁵⁰

この説明のように、コレゴスは、執政官アルコーンに選出され、合唱隊（コロス）にかかる費用を負担させられた人物だった。

また、ラテン語ではコラーグス *choragus* と発音され古代ローマで使用され始める（おそらくこれがイタリア語のコラーゴ *corago* の発音の元になったと考えられる）。古代ローマにおけるコラーグスには社会的な地位こそなかったが、専門家としての地位を得ることになる。つまり、衣装や小道具を世話する、芝居一座の一人の職人となり、やがては責任者と

⁴⁹ ギリシア語の「コロス *χορός*」はイタリア語では「コーロ *coro*」となる。

⁵⁰ アリストテレス『詩学』（アリストテレス、ホラーティウス『詩学、詩論』東京：岩波書店、2012年）松本仁助、岡道男訳、134～135頁。

ともに運営に携わるようになる。従って、資金を提供する役割はなくなり、衣装や小道具の担当者という意味になる⁵¹。

『コラーゴ』の第1章では、かつてのコラーゴの名称は、主に装飾や装置、大道具の手配、保存、そして整理を世話する人を意味していたと述べられている⁵²。古代ローマの建築家ウィトルウィウスによると、コラーゴは、装飾された舞台に用いられた装置や道具が保管されている部屋や控室の名称でもあったということであり⁵³、装置や道具に関する役割が大きかったコラーゴの方を指しているのだろう。実際、ルネサンス期に読まれていたいくつかの典拠でもそのことは裏付けられる⁵⁴。

まず、1548年、フランチェスコ・ロボルテッロ Francesco Robortello (1516-1567) がアリストテレス『詩学に関する注釈 *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*』の中で、「コレゴスとは、必要とされる実際の道具や舞台や劇場に設営される装置を作ることで、劇作家に仕える人たちである⁵⁵」と述べている。そして、1554年(執筆は1543年)、ジラルディ・チンティオが『喜劇と悲劇の創作に関する論考 *Discorsi intorno al comporre delle comedie, e delle tragedie*』で、「装置は詩人 [の仕事] に属するものではなく、すべてコラーゴの業務である⁵⁶」と述べている。1561年には、ジューリオ・チェーザレ・スカリージェロ Giulio Cesare Scaligero (1484-1558) が『詩論第7巻 *Poetices libri septem*』において、彼ら (choragus, choragi) は「劇の道具一式を、配置したり再び取りまとめたりして、管理する⁵⁷」と述べている。これらの言及は、ウィトルウィウスに準拠する装置や道具全体を表す「apparato」に従事するという意味であり、『コラーゴ』の著者の言うかつての意味と合致する。

一方で、アリストテレスに準拠した使用も見られる。1521年、ウィトルウィウスの『建

⁵¹ Roger Savege, Matteo Sansone, “<Il Corago> and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630,” in *Early Music* 17/4 (1989), pp. 495-496.

⁵² 「1-5. 『コラーゴ』におけるコラーゴの定義」にて詳述する。

⁵³ ...il corago appresso Vitruvio è quella stanza o sala dietro alle persone nella quale si serbavano tutti gli ornamenti e masserizie che servivano all'apparato scenico (*Corago*, p. 21).

⁵⁴ Savege, Sansone, *op. cit.*, p. 496.

⁵⁵ χορηγοί poētis ministrabant in apparatu faciendo, scenaque, ac theatro ornando (Francesco Robortello, *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Florentiæ: in officina Laurentii Torrentini ducalis typographi, 1548, p. 149).

⁵⁶ ...posto che questo apparato non appartenga al Poeta, ma sia tutta impresa del *Chorago* (Giovanni Battista Giraldi Cinthio, *Discorsi... intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie e di alter maniere di Poesia*, Vinegia: Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554, p. 277).

⁵⁷ Ille enim et omnia curabat facienda, et seruabat ornamenta, et producebat, et reducebat (Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, Ginevra: apud Ioannem Crispinum, 1561, p. 17).

築論』の翻訳と注釈⁵⁸を行った、チェーザレ・チェザリアーノ Cesare Cesariano (1483-1543) が「コラーゴスはバッロ⁵⁹ (合唱隊) や祝祭を取り仕切る人⁶⁰」と述べている。1559年、ジローラモ・メイ Girolamo Mei (1519-1594) が師のピエール・ヴェットーリ Pier Vettori⁶¹ (1499-1585) に宛てた、アリストテレス『詩学』の解釈についてやりとりした書簡内では、「合唱に関して、これまではアルコーンの権威であったが、後に、合唱を演じるにふさわしい人々を選出すること、そして訓練させることはアルコーンではなくすべてコラーゴに委ねられた⁶²」と述べており、まさに古代ギリシアのコラーゴスの意味で使用している。

また、合唱に関する役割にも、舞台美術に関する役割にもかかわるコラーゴの使用例もある。まず、ジャン・ジョルジョ・トリッシノ Gian Giorgio Trissino (1478-1550) は、1562年に死後出版された『第5の詩論 *La quinta diuisione della poetica del Trissino*』において、悲劇の構成要素として、アリストテレスの主張と同様の6つを挙げている。それは、筋 *favola*、性格 *costume*、思想 *discorso* (再現の対象)、語法 *parole*、歌曲 *melodie* (再現の媒体)、そして視覚的装飾 *rappresentatione* (再現の方法) である⁶³。このうち、前から4つは詩人の役割であるが、後の2つはコラーゴに委ねられると述べている⁶⁴。歌曲は合唱隊を意味し⁶⁵、視覚的装飾は舞台美術を意味するものと考えられるため、アリストテレスの論に準じながら役割の区分を論じ、合唱隊の世話と舞台美術をコラーゴに委ねるものとしている。そして、1563年にアントーニオ・ミントウルノ Antonio Minturno (?-1574) が、対話形式で詩の修辞学について書いた『詩芸術 *Arte poetica*』の中で、「合唱隊や舞台装置を世話した人物は、

⁵⁸ Pollio Vitruvius, *Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati*, prima ed. in italiano, tradotta da Cesare Cesariano, Como: Gottardo da Ponte, 1521.

⁵⁹ バッロ (踊り) を担うのは、通常はコーロ (合唱隊) である。「合唱舞踏団」と表されることもある (川野希典 『演劇の原像』 東京: 晩成書房、1995年、41頁)。

⁶⁰ ...*choragus* as the controller of a *ballo* or festivity (Cf: Savege, Sansone, *op. cit.*, p. 496).

⁶¹ ピエール・ヴェットーリ (1499-1585) はフィレンツェ人で、1538年~1583年、ギリシア・ラテン文学者として研究にあたる。1548年にアリストテレスの『弁論術 *Retorica*』に関する注釈を、1560年には『詩学』に関する注釈を出版。

⁶² ...*e' insino a' qui era l'autorita' del' Archonte in quanto al choro. in quanto poi a' lo scerre persone atte a' recitarlo e' a' essercitar quelle, non apparteneua cosa del mondo a' l' Archonte, ma tutto al chorago* (津上英輔「もう一つの『詩学』注釈: メイ筆ヴェットーリ宛手紙2通 (1559年)」、『美学美術史論集』20号、2013年3月、143頁)。ご教示いただいた成城大学の津上英輔教授に感謝申し上げます。

⁶³ 日本語訳は、松本仁助・岡道男訳の『詩学』でのものである。

⁶⁴ *Noi devemo considerare, che quelle parti che sono prime ne i spettatori, sono le ultime poste in opera da i Poeti, i quali prima cercano la attione, e poi costumi, et i discorsi, che vogliono imitare, et ultimamente legano le parole in versi da imitarla, lasciando la cura della melodia, e della rappresentatione al chorago* (Gian Giorgio Trissino, *La quinta e la sesta diuisione della poetica del Trissino*, Venezia: Andrea Arriubene, 1562, p. 9).

⁶⁵ 音楽劇の誕生以前、演劇において音楽的要素を担うのは合唱であった。

コラーゴと名付けられた⁶⁶」と述べている⁶⁷。

このように、16世紀の中ごろまで、コラーゴという言葉が示す意味が混在していたことがわかる。『詩学』の注釈を行ったロベルテッロが装置に言及し、『建築論』の注釈を行ったチェザリアーノが合唱隊に言及していることを見ても、アリストテレースかウィトルウィウスか、各著者が扱っていた題材で分かれているわけではない。切り分けて論じられてきたアリストテレース（詩学）とウィトルウィウス（建築論）であったが⁶⁸、徐々に両者を横断する論が生まれるにしたがって、コラーゴという言葉が包括する意味も変化してきたのであろう。

そしてまた、「コレーゴス」「コラーゴス」「コラーゴ」という言葉が混在していることにも注目できる。改めて振り返ると、イタリア語化された「コラーゴ」という言葉を用いていたのは、1554年のジラルディ・チンティオ、そして1559年のメイ、1562年のトリッシノ、そして1563年のミントウルノである。よって、16世紀半ばにはイタリア語のコラーゴが使用されていたことが確認できるが、いずれも、本論文で扱う（舞台上演のすべてを取り仕切る責任者という）意味ではない。しかし、徐々にそれに近づいていると言える。

16世紀後半になると、舞台上演責任者の意味でコラーゴが使用されるようになる。最も早い例は、サヴェージが指摘しているように⁶⁹、戯曲家のムツィオ・マンフレーディ Muzio Manfredi (c.1535-1609) が、1591年11月18日にレオーネ・デ・ソンミ Leone de' Sommi (c.1527-c.1592) に宛てた書簡⁷⁰である。その中でデ・ソンミのことをコラーゴと呼んでいるのである⁷¹。このデ・ソンミは、舞台上演責任者を担っていたと目されており、序章で述べたように、戯曲論と建築論を初めて同時に扱ったと言われる人物である。

次に、舞台上演責任者の意味でコラーゴが使用されているのは、アンジェロ・インジェニエーリ Angelo Ingegneri (c.1550-1613) が1598年に著した『劇詩について及び寓話を上演する方法 *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*⁷²』内であ

⁶⁶ ...chi dava il Choro, e l'apparecchiamento della Scena, Chorago si nominava (Antonio Minturno, *L'arte poetica*, Venezia: Gio. Andrea Valvassori, 1563, p. 98).

⁶⁷ ミントウルノの著書については、ファップリとポンピーリオも指摘している(*Introduzione di Corago*, p. 10)。

⁶⁸ 序章 p. 11 を参照。

⁶⁹ Savege, Sansone, *op. cit.*, p. 497.

⁷⁰ Muzio Manfredi, *Lettere brevissime di Mutio Manfredi, Il Fermo Academico Olimpico, & c. Scritte tutte in un'anno, cioè una per giorno, & ad ogni condition di persone, & di ogni usitata materia* (Venetia: Roberto Meglietti, 1606).

⁷¹ この点については、本論文第2章で詳細に扱う（該当の書簡は、p. 51）。

⁷² Angelo Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche* (Ferrara:

る⁷³。この書は 1585 年のヴェネツィアでの公演の際、著者がコラーゴとして上演にかかわった体験をもとに書かれている（デ・ソンミとインジェニエーリについては、第 2 章で取り上げる）。

こうした変遷を経た「コラーゴ」であるが、1630 年頃に著された『コラーゴ』に、そのおおよその仕事内容が記されていることで、その役割をはっきり確認することができる。そしてほぼ同じ頃、レオーネ・サンティ Leone Santi (1585-1652) による宗教劇《巨人 *Il gigante*》の序文でも、「コラーゴとはつまり舞台の調整者で、上演すべての規定となる人⁷⁴」と書かれている。

以上見てきた結果、役割に差異があるとはいえ、コラーゴと呼ばれた役職が存在し、舞台創作の重要な人物だったことは間違いないだろう。コラーゴは、『コラーゴ』の著者による用語であるという論もあるが⁷⁵、単純にそう言いきることはできない。

1630 年以降、このコラーゴと似たような存在は、イタリアのみならずアルプス以北の国々でも確認できるようになるが、役割には若干違いが見られる。1641 年、フランスでバレ・ド・クルの専門家ムッシュ・ド・サンユベール Monsieur de Saint-Hubert によって書かれた『バレを制作し成功させる方法 *Manière de composer et faire réussir les ballets*』で確認できるコラーゴは、上演時に舞台裏でさまざまな調整を行っていたステージマネージャーに近い⁷⁶。1699 年、アンドレーア・ペッルッチ Andrea Perrucci (1651-1704) の論考『計画的上演の技術と即興的上演の技術について *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*』で描かれるコラーゴは役者を統括する立場であった⁷⁷。18 世紀に入ると、フランチェスコ・アルガロッチェイ Francesco Algarotti (1712-1764) が『音楽劇に関する論考 *Saggio sopra l'opera in musica*』(1755)、アントーニオ・プラネッリ Antonio Planelli (1737-1803) が『音楽劇について *Dell'opera in musica*』(1772) を著す。二人はパリで運営の立場にあった理事か、ディレクターであったとされる人物で、前者は台本作家も兼ねていた。これらでは、*direttore* と

Vittorio Bordini, 1598).

⁷³ 著作中にコラーゴを定義するような表現は見当たらないが、上演責任者という意味をあてはめたときに、文脈が最も理解できる。本書についても詳細は第 2 章で述べる。

⁷⁴ *Chorago, ovvero ordinatore del palco, e dispositore di tutto il recitamento* (Leone Santi, *Il gigante rappresentata nel Seminario Romano*, Roma: Francesco Corbelletti, 1632, p. 7).

⁷⁵ “The word *chorago* is the author’s term for director” (Anna Migliarisi. *Theories of Directing in late Renaissance and early Baroque Italy*, Thesis of Doctor of Philosophy, University of Toronto, 1996, p. 254).

⁷⁶ Savege, Sansone, *op. cit.*, p. 506.

⁷⁷ *Ibid.*.

いう用語が使用されている⁷⁸。

また、現在の辞書や事典における扱いはかなり小さい。代表的な世界的音楽事典である『ニューグローブ世界音楽事典』では、項目すら存在せず、また、イタリア語の『音楽百科事典』でも「corago」はなく、「corego」という綴りで発見できる。ここでは、本論文で取り上げる「舞台上演責任者」としての意味ではなく、古代ギリシアのコレーゴスを指すものとして掲載されている⁷⁹。

演劇用語としては、1979年出版の『舞台言語—16世紀演劇の演劇用語 *Lingua Scenica: terminologia teatrale nel Cinquecento*』において、「劇場で舞台上演を指揮する人⁸⁰」と、舞台上演責任者の意味でいち早く記述された。音楽の分野では、2010年になってようやく、『音楽劇用語集 *Le parole del teatro musicale*』で、はっきりと「16-17世紀の劇作品において、演劇のテキストを舞台上演するための責任を負う人物⁸¹」と説明された。

⁷⁸ *Ibid.*, p. 507.

⁷⁹ Era così chiamato, nell'antica Atene, il cittadino che, per posizione sociale e ricchezza, era incaricato dallo Stato di assumersi le spese per reclutare, mantebere, istruire e vestire il coro, lirico o tragico (DEUMM, *Il Lessico*, I, 1983, s.v. "Corego," p. 693). この辞書の綴りに従って、本研究の初期段階では、「コラーゴ corago」ではなく「コレーゴ corego」という表記を用いていた。

⁸⁰ II. Riferito: al Cinquecento: chi guida in teatro le rappresentazioni sceniche (Margherita Sergardi, *Lingua Scenica: terminologia teatrale nel Cinquecento*, (1° ed., Firenze, 1979) 2° ed. Firenze: Nuova Europa, 1988, p. 54).

⁸¹ Figura del teatro cinque-seicentesco con responsabilità di allestimento di un testo drammatico (*Le parole del teatro musicale*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roma: Carocci editore, 2010, p. 39).

1-4. 『コラーゴ —よき舞台を作るための考察—』 23 章

『コラーゴ —よき舞台を作るための考察—』は全 23 章からなる論考である。以下に各章の題目を列記する。括弧内は筆者による補足である。

- 第 1 章 本書で取り上げられるコラーゴの名称と仕事について⁸²
- 第 2 章 コラーゴの役割として定められている、詩人のための諸注意⁸³
- 第 3 章 舞台や舞台装置は、建築家や左官屋によってのみ大がかりな目立つものが構想されて作られるのか、それとも、それらは大工によって建てられ、そして画家によって遠近法で描かれるのか⁸⁴ (古代と当代の舞台装置の各々の利点と欠点について)
- 第 4 章 大工の技術に求められる舞台の創作と舞台装置の設置についての諸注意⁸⁵ (舞台の傾斜や遠近法の割り出しについて)
- 第 5 章 画家に求められる舞台装飾についての助言⁸⁶ (遠近法のバランスについて)
- 第 6 章 演技をする三つの方法について⁸⁷
- 第 7 章 音楽の様式として、十分に調和することよりも調整された抑揚を必要とすること⁸⁸ (調和よりも抑揚が重要であること)
- 第 8 章 拍子通りのテンポの違いに従った抑揚は、今の我々ではなく古代人において、よりバリエーションの幅を広げる適切なものだったのか⁸⁹ (拍子は必要かどうか)
- 第 9 章 声の音程の違いに従った抑揚は、今の我々ではなく古代人において、より幅広く多様なものであったのか⁹⁰ (古代人にとっての抑揚とは)
- 第 10 章 演劇の物語を音楽で表現する三つの方法について⁹¹

⁸² 1: Del nome et officio del corago nel modo che qui si prende (*Corago*, pp. 21-23).

⁸³ 2: Di alcuni avvertimenti per il poeta ordinati all'offizio del corago (*Ibid.*, pp. 23-26).

⁸⁴ 3: Se il palco e le scene si devono delineare e fabricare rilevate a massiccio da soli architetti e muratori o pure se devono esser composte da legnaioli e descritte in prospettiva dai pittori (*Ibid.*, pp. 26-34).

⁸⁵ 4: Alcuni avvertimenti per la formazione del palco et erezione delle scene in quanto si appartiene all'arte de' legnaioli (*Ibid.*, pp. 34-37).

⁸⁶ 5: Alcuni avvisi per la descrizione delle scene in quanto si appartiene alla pittura (*Ibid.*, pp. 37-40).

⁸⁷ 6: Delle tre maniere di recitare (*Ibid.*, pp. 40-41).

⁸⁸ 7: Che per lo stile musico fa più di bisogna l'aggiustata modulazione che la ripiena armonia (*Ibid.*, pp. 41-46).

⁸⁹ 8: Se la modulazione secondo la diversità dei tempi a battuta fusse più ampia e capace di varietà appresso gli antichi che non è ora presso i moderni (*Ibid.*, pp. 47-52).

⁹⁰ 9: Se la modulazione secondo la diversità dei gradi della voce fusse più ampia e varie appresso gli antichi che non è ora appresso i moderni (*Ibid.*, pp. 52-56).

⁹¹ 10: Di tre maniere da mettere in musica l'azioni drammatiche (*Ibid.*, pp. 57-62).

- 第 11 章 レチタティーヴォ様式による音楽で表現するにあたって、もっともふさわしい作品にするための寓話詩人への注意⁹²（登場人物／題材／詩と音楽の相互作用／言葉の選択／韻律）
- 第 12 章 詩を良く表現するために作曲家が遵守すべきことについて⁹³
- 第 13 章 歌で展開する物語を伴奏するには、管楽器と弦楽器のどちらがより適しているのか⁹⁴
- 第 14 章 レチタティーヴォ様式は拍子通りに歌われるべきか否か⁹⁵
- 第 15 章 音楽に合わせて朗唱する方法について⁹⁶
- 第 16 章 簡素に演じる方法について⁹⁷
- 第 17 章 コーロについて⁹⁸
- 第 18 章 バッロとステップについて⁹⁹
- 第 19 章 槍試合と騎兵隊の踊りについて¹⁰⁰
- 第 20 章 衣装について¹⁰¹
- 第 21 章 機械仕掛について¹⁰²
- 第 22 章 照明と舞台を明るくする方法について¹⁰³
- 第 23 章 コラーゴに向けた一般的な諸注意¹⁰⁴（開演前の注意）

以上、第 1 章はコラーゴの定義にあたるもの、第 2 章では詩人とコラーゴの相互の関係性、第 3 章から第 22 章までは、コラーゴが各専門家たちを指揮するにあたって把握しておくべき、いわば知識がまとめられている。そして第 23 章では開演前にコラーゴが注意すべき事項がまとめられている。次節にて、『コラーゴ』で述べられているコラーゴの姿を定義としてまとめておこう。

⁹² 11: Alcuni avvertimenti per il poeta favolaio accioché la sua composizione sia più atta a porsi in musica di stile recitativo (*Ibid.*, pp. 63-79).

⁹³ 12: Di alcune cose che deve osservare il compositore musico per esprimere bene la poesia (*Ibid.*, pp. 80-84).

⁹⁴ 13: Se per accompagnare le azioni cantate sieno più a proposito li istrumenti di fiato o pur di corde (*Ibid.*, pp. 84-89).

⁹⁵ 14: Se lo stile recitativo debbia essere cantato a battuta o senza (*Ibid.*, pp. 89-90).

⁹⁶ 15: Del modo di recitare in musica (*Ibid.*, pp. 90-92).

⁹⁷ 16: Del modo di recitare semplice (*Ibid.*, pp. 93-98).

⁹⁸ 17: Dei cori (*Ibid.*, pp. 98-99).

⁹⁹ 18: Dei balli e passeggi (*Ibid.*, pp. 99-102).

¹⁰⁰ 19: Delle barriere et abbattimenti militari (*Ibid.*, pp. 102-104).

¹⁰¹ 20: Degli abiti (*Ibid.*, pp. 105-115).

¹⁰² 21: Delle macchine (*Ibid.*, pp. 116-123).

¹⁰³ 22: Dei lumi e del modo d'alluminare le scene (*Ibid.*, pp. 123-124).

¹⁰⁴ 23: Di alcuni avvertimenti generali per il corago (*Ibid.*, pp. 125-126).

1-5. コラーゴの定義

すでに「1-3.コラーゴの語源」にて、意味の変遷について詳細にたどってきたが、『コラーゴ』第1章「本書で取り上げられるコラーゴの名称と仕事について」において説明されているコラーゴ、つまりコラーゴの名称と仕事がひとつの独立したものとして扱われ、17世紀初頭にどのように定義されたのか、まとめておきたい。

不詳の著者によると、古代のコラーゴは¹⁰⁵、民衆に娯楽を与えることに特別に奉仕していた技能 *arte* のうち、劇詩を舞台上で表現する技能を持っていた者であった。しかし、君主や為政者たちのなかに、公的なレクリエーションや娯楽を市民や民衆に与える趣向が欠けてしまった故に、この技能もいつしか消え去ってしまった。そのため、コラーゴの存在は一般にはほとんど知られないものとなった。「本来、時間と場所に応じて、演劇の物語やその他の娯楽、見世物にふさわしいすべての装飾、装置、大道具の手配、保存、そして整理を世話する人を意味していた¹⁰⁶」のであるが、17世紀のコラーゴは、

称賛と喜びをもって、詩が求めている統一感と道徳的成果を密かに含めながら、詩人が作り出した演劇の物語を完璧な舞台へと実現するために必要な方法や手段を決める能力をもった人物¹⁰⁷

として、舞台を総監督する幅広い仕事と大きな権限を持ち、舞台上演のあらゆる要素を指揮するようになった。「詩人が作り出した演劇の物語を完璧な舞台へと実現するために」必要な知識や方法について、具体的には次のように番号を付して整理されている。

1. 大工・左官屋の技術 一板と支柱やその他必要なものを組み合わせ、傾斜や出入り口、通路と伴った舞台を作ること¹⁰⁸

¹⁰⁵ p. 24 「1-3. コラーゴの語源」を参照。

¹⁰⁶ il nome di corago significava propriamente colui che aveva cura di ritrovare, conservare e mettere in ordine a tempo e luogo tutti gli ornamenti, ordegni e suppellettili che alle azioni damatiche et altri giochi e spettacoli si appartenevano (*Corago*, p. 21).

¹⁰⁷ ...l'uomo sa prescrivere tutti quei mezzi e modi che sono necessari acciò che una azione drammatica già composta dal poeta sia portata in scena con la perfezione che si richiede per insinuare con ammirazione e diletto quella utilità e frutto anche morale che la poesia richiederà (*Ibid.*).

¹⁰⁸ l'arte fabbrile de' legnaioli et anche muratori, fabricando il palco con tale inclinazione, aperture, strade etc.

2. 建築 —舞台上での宮殿、寺院、廃墟、家などの創作とデザイン¹⁰⁹
3. 遠近法を用いた絵 —最も適切なラインの位置と消失点と集合点に合わせた舞台とプロシェーニオ¹¹⁰を作ること¹¹¹
4. 衣装の仕立て —奇抜にそして巧みに、品格と雅さに最もふさわしい衣装で歌手たちを彩ること¹¹²
5. 役者 —ふさわしい動作をするように訓練すること¹¹³
6. 音楽 —演奏するときも歌うときも、いつ、どのように、どんな音楽がよりふさわしいか¹¹⁴
7. バッロ（踊り） —合唱隊やその他によるステップ、旋回、交差、ダンスや跳躍¹¹⁵
8. 兵士の技術 —馬上試合や軍の騒動などを催すときに、いくつかの場面で必要となる兵士のわざやフェンシング¹¹⁶
9. 機械仕掛け —大地、海、天のための装飾を稼働するために動かす舞台装置¹¹⁷
10. 照明 —なるべく自然に一致させるようにして舞台を照らし、機械のなかに光を伴うなどして、遠近法が求めることもある。また、空間に偽の驚異や偶像を浮かび上がらせる¹¹⁸

以上のように、コラーゴには、舞台の設営から書き割り、衣装、音楽、踊り、舞台装置や照明まで、舞台上のあらゆる技術を把握し指揮する責任が課せられていた。コラーゴは、それぞれの技術に特化したルールに従うことなく、全体を指揮することのできる存在でなければならない。

con misture di tavole et armature di telari et ogni altro che bisognerà (*Ibid.*, p. 22)

¹⁰⁹ 2° l'architettura, inventando e descrivendo quei palazzi, tempii, anticaglie, teatri o case che faranno di mestiere (*Ibid.*)

¹¹⁰ プロシェーニオ：前舞台。舞台を飾るファザードよりも観客側に出っ張った部分。遠近法とは無関係の部分である。

¹¹¹ 3° la pittura con la prospettiva, mettendo le scene e prosceni in quella situazione, fuga e concorso de linee che sarà più a proposito (*Corago*, p. 22)

¹¹² 4° l'arte vestiaria o del sartore, ordinando i recitanti con quella bizzarria e maestria di abiti che sarà più proporzionata al decoro e vaghezza (*Ibid.*)

¹¹³ 5° l'istrionia, instruendo i recitanti a portare l'azione nella maniera convenevole (*Ibid.*)

¹¹⁴ 6° la musica tanto nel sonare quanto nel cantare quando, come e quello che sarà più condecete (*Ibid.*)

¹¹⁵ 7° l'arte del ballare per far passeggi, caracolli, intrecciature, danze e salti nei cori, et altre occorrenze (*Ibid.*)

¹¹⁶ 8° talora vi sarà di bisogno del torneare e tumultuare militarmente, onde vi vorrà in qualche parte l'arte militare e della scrima (*Ibid.*)

¹¹⁷ 9° le mecaniche, per alzar machine e mostrare apparenze per terra, mare e cielo (*Ibid.*)

¹¹⁸ 10° si ricerca la prospettiva in particolare per l'illuminazione della scena et accompagnamento di lume nelle machine di modo che si vedino ora più ora meno conforme al naturale et anche per far comparire talora prodigii e simulacri finti per aria come più abbasso si dirà (*Ibid.*)

「舞台空間には十数の技やそれぞれの専門家が競演し、その一つひとつが喜びと大いなる驚嘆を十分に引き出す¹¹⁹」ことが重要である。例えば、悲劇は読むだけでも最高の楽しみを引き出すものであり、音楽は室内でただ歌うだけでも喜びを得られるものであり、そして驚きに満ち溢れた舞台装置は目にしただけで心を奪うほどのものでなければならないのである¹²⁰。単体だけでも十分なほどの魅力のある技たちを見事に融合させる技術を備えているべきなのが、コラーゴなのである。そのため、個々に対する十分な知識を持ち合わせるだけでなく、豊富な経験を経た絶対の信頼を得ている人物がふさわしいのである。

以上が第1章から読み取れることである。次に、第2章「コラーゴの役割として定められている、詩人のための諸注意」で述べられる詩人との関係からコラーゴの役割を振り返りたい。

まず、第1章の定義をふまえて次のように述べられている。

コラーゴの役割は、上述したすべての効果を用いて、詩人が作り出す物語をできるかぎり良い方法で舞台上演することであるため、その作品に求められるものをすべて知った上で、何よりもまず上演される詩作品を最大限に理解し、把握しなければならない。¹²¹

詩人とはつまり、台本作家を指している。詩人は、コラーゴが詩作品を最大限に理解し把握することができるよう、舞台上で表現されるものとしてふさわしい詩を心がけなければならない。そのためには、人間の物語よりも古代の伝説や魔力を利用したり、さらには偉大な歴史や神話によって物語を作り上げることが妥当だとされた。観客があらかじめ知っている事実であれば、怒りやいかなる感情にも憐みの念を抱きやすいからである。しかし、天地創造など、あまりにも規模の大きすぎる物語は、詩人がいくらそれなりの壮麗さをもった上演を強く求めたとしても、上演場所やその他のバランスがとれないとコラーゴが判断した場合には、台本は変更をされるという措置がとられた。すなわち詩人は、どのような舞台上どのような役者が演じるのかを想定しながら創作を行い、その間、コラーゴは後に変更や修

¹¹⁹ ...in essa[scena] vi concorrono a gara dieci o dodici arti o professioni delle quali ciascuna da per sé è bastante ad apportar diletto e meraviglia grandissima (*Ibid.*, p. 23).

¹²⁰ *Ibid.*.

¹²¹ Perché l'offizio del corago è che fare l'azione composta dal poeta venghi da tutte le sopradette facultà portata in scena nel miglior modo che si può, deve prima di tutte le cose intender benissimo et aver in possesso la composizione poetica che si deve recitare, sapendo tutto quello che ad essa si richiede (*Ibid.*).

正の必要性がなるべく生じないように、詩人の作業に尽くさなければならない。

例えば、長い独白はあまりたくさん作らないよう、そして、感情の欠けたものにならないように十分注意させる。それは、待つ間にすでに不快な思いをしていた観客にさらに嫌悪感を与えないためであり、さらに断続的な多様性と動機を用いて、注意を引きながら進行しなければ、観客に残念さを与えてしまうからである。完璧な物語は3時間以上5時間未満とされていた。それでも長すぎる対話ができしまった際には、印刷ではそのままにするが、上演時には削除されなければならない。

コラーゴは自らの完璧な技術で、すぐれた詩人のあらゆる気難しい発想や、ときには度を超すこともある驚愕するほどの奇抜さを、巧みに舞台上で表したときに、秀でたコラーゴとなることは間違いないのだが、場所や費用の都合によっては削除も余儀なく行われた。よって詩人がコラーゴのことを理解する必要もある。両者の意思疎通がうまく機能しなかった際には、詩人が物語に意図したことがコラーゴに伝わらず、結果、詩人の意図から離れた上演内容になってしまうこともある。

よって、コラーゴと詩人の関係は、制作の上で何よりも蜜でなければならなかったといえるだろう。『コラーゴ』で述べられているコラーゴの姿は以上のようなものである。

*

17世紀にはこのように定義されているコラーゴであるが、次章では、コラーゴという名称が再び使用され始めた16世紀半ばの演劇人へ遡り、どのような歩みをたどってきたか、検証していきたい。

第 2 章

コラーゴの歩み

16 世紀半ばより、知識人たちが集まって演劇活動を行っていたアッカデーミアにおいて、コラーゴという役職が現れ出す。舞台芸術がいわゆる演劇だけでなく音楽を含めさまざまな要素を融合した複合芸術へと発展していくにしたがい、上演に関する幅広い知識と統率力のある人材が必要不可欠であるという認識が広がっていき、徐々にコラーゴの活動の機会が広がっていったものと考えられる。第 2 章では、コラーゴの役割がまだ必ずしも広く認知されていたとは言えなかった時代に、コラーゴにあたる仕事を担ったことがあると目される人物たちが、それぞれ、どのような場面で何を求められて活動していたのか概観する。また、そうした人物たちが著した論考や出版譜で述べられていることを考察し、『コラーゴ』以前の舞台上演責任者の仕事の一端を明らかにしたい。

取り上げるのは、演劇の分野でコラーゴの役割を務めていたと考えられる 2 人の劇詩人と音楽劇の誕生に大きく関わる 1 人の音楽家である。最初に取り上げるのは、ルネサンス期の先駆的なコラーゴとして考えられている、マントヴァのユダヤ人市民、レオーネ・デ・ソンミ Leone de' Sommi (c.1527-c.1592) である¹²²。二人目はヴェネツィアの貴族、アンジェロ・インジェニエーリ Angelo Ingegneri (c.1550-1613)、そして最後に取り上げるのは、音楽史でもよく知られているローマの貴族で作曲家のエミーリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602) である。

デ・ソンミの『上演芸術に関する四つの対話 *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*』(1556 年以降) と、インジェニエーリの『劇詩について及び寓話を上演する方法 *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*』(1598 年) は、演劇の分野でもよく知られており、序章でも述べたように、初めて戯曲論と建築論を横断したも

¹²² *Introduzione di Quattro Dialoghi*, p. XXXIII.

のとして評価されている¹²³。これらのテキストに関して、ファッブリとポンピーリオは、「コラーゴの役割について、体系づけられた完璧さはないが、言及されている技術的で効果的な指示の中から抽出することは可能である。だが、明確化はされていない¹²⁴」と述べている。とはいえ、

(コラーゴの) 能力という視点になった場合、この二つのテキストから浮かび上がるコラーゴ像は、おそらくリヌッチーニによって書かれたもののなかで述べられている像と、基本的にはよく似ている。しかし、この任務を任された人物の情報は異なる。¹²⁵

と述べており、つまり、両著作から読み取れるコラーゴ像は、後年に定義づけられるコラーゴ像であると言えよう。よって、それぞれの持つ背景や置かれた状況は異なるものの、両著者とも実際にコラーゴの役目を担っていたと考えて差し支えないだろう。また、古典的な伝統を前提とするルネサンス人文主義の理論に厳格にしばられることなく、コラーゴとして実践を積んだ著者自身の経験から着想された考えを述べている点で共通している。これらのテキストから抽出される各方法論についての考察は先行研究でこれまでも取り上げられており、詳細な分析も行われているが¹²⁶、しかしコラーゴとしての役割そのものについてあまり語られることはなかった。

三人目のカヴァリエーリは、論考という形ではないが、上演の後に作成された祝祭本や出版譜の序文に、彼の取り組みについての情報が残されている。例えば、1589年のフェルディナンド1世・デ・メディチ Ferdinando I de' Medici (1549-1609、トスカーナ大公:1587-1609) とクリスティーヌ・ド・ロレーヌ Christine de Lorraine (1565-1637) の祝祭後の出版譜では、

¹²³ Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano: Feltrinelli, 1974, p. 223.

¹²⁴ ...la funzione del corago non è dichiarata bensì ricavabile dalle indicazioni tecniche e operative, riportate senza pretesa di sistematicità e completezza (*Introduzione di Corago*, p. 10).

¹²⁵ ...se dal punto di vista delle competenze la figura di corago che emerge da questi due testi è sostanzialmente identica a quella formulata nello scritto forse rinucciniano, diversa è però l'indicazione della persona cui va affidato questo incarico; (*Ibid.*, p. 11).

¹²⁶ *Introduzione di Quattro Dialoghi*; Marotti, *op. cit.*; Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano libri tre: Con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI, volume II*, Torino: Ermanno Loescher, 1891; *Introduzione di Della Poesia*; Alberto Gallo, *La prima rappresentazione al teatro olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano: Il Polifilo, 1973; *Introduzione di Corago*; Anna Migliarisi, *Theories of Directing in late Renaissance and early Baroque Italy*, Thesis of Doctor of Philosophy, University of Toronto, 1996; Anna Migliarisi, *Renaissance and Baroque Directors: Theory and Practice of Play Production in Italy*, New York: Legas, 2003.

合唱隊が踊り演じるステップ・パターンを示した図版が残されているため、コレオグラファーのような一面を備えていたことはこれまでも指摘されてきた¹²⁷。また、1600年にローマで上演され、同年に楽譜が出版された《魂と肉体の劇 *Rappresentatione di Anima e di Corpo*¹²⁸》の序文では上演の方法について言及しており、当時の音楽劇の上演様式を知るにあたり歴史的な資料として高く評価されてきた。作曲家でありながら、広い視野で舞台上演に精通し、全体を統率する能力のある人物、すなわちコラーゴのような立場にあったと考えられるのである¹²⁹。

では、順に具体的に考察していく。

¹²⁷ *“Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana,”* Venezia: Giacomo Vincenti, 1591 [Cristofano Malvezzi, *Musique des intermèdes de “La pellegrina”*: *Les fêtes de Florence, 1589*, éd. critiqué par D.P. Walker, Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1963].

¹²⁸ Emilio de’ Cavalieri, *“Rappresentatione di Anima e di Corpo, Nuovamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Cavallierem per recitar Cantando; data in luce da Alessandro Guidotti bolognese”*, Roma: Nicolo Mutij, 1600.

¹²⁹ 萩原里香「カヴァリエーリの《魂と肉体の劇》に関する一考察」東京芸術大学音楽研究科修士論文、2008年。

2-1. レオーネ・デ・ソンミ

2-1-1. レオーネ・デ・ソンミの生い立ちと活動¹³⁰

『上演芸術に関する四つの対話 *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*¹³¹』(以下、『四つの対話』と表記する)を書いたレオーネ・デ・ソンミ Leone de' Sommi / Yehuda Sommi di Portaleone (c.1527-c.1592) は、ユダヤ人の演劇人としてマントヴァで活躍した人物である。生まれはおそらく 1527 年マントヴァであると考えられている。これは、没年から割り出されたもので、マントヴァの死者名簿を調査したベルトロツティ Antonino Bertolotti によると、「1590 年 5 月 10 日」に 65 歳で亡くなったことが報告されているのだが、2 つのユダヤの碑文では 1592 年没とされている。また、ムツィオ・マンフレーディ Muzio Manfredi (c.1535-1609)¹³²がデ・ソンミに宛てて 1591 年に手紙¹³³を書いていることから、1591 年には存命であった可能性が高い。調査したベルトロツティも、その他の資料から 1590 年という日付は、彼の父親もしくは家族の誰かかもしれないことを付け加えている¹³⁴。よって、1592 年に没したと判断するのがもっともらしい。1590 年没という説から、生まれは 1525 年だという説も完全には捨てられていないが、現在の大方の意見では、生年は 1527 年、没年は 1592 年というものである。

デ・ソンミの活動で最初に知られているのは、1538 年 5 月 3 日にユダヤの文法書『*Zahut*』の筆写を行ったというもので、11 歳の仕事にしては困難だろうと、マロツティはもう少し年齢が上だったのではないかという見解を示している¹³⁵。また、しばしばユダヤの文書のなかでデ・ソンミを *sofer* と呼んでいるのだが、これが意味するのは「作家」や「写字生」など、いくつか解釈の可能性がある。1538 年から 1555 年頃まで、彼がどこで生活していたか示す

¹³⁰ 以降のデ・ソンミの伝記に関して、Marotti と D'Ancona の先行研究を参考にしている。

¹³¹ Leone De' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968(scritto nel 1556/61/65).

¹³² 彼はチェゼーナ生まれの貴族、グアスタッラでフェッランテ2世・ゴンザーガに仕えていた詩人であり戯曲作家である。『セミラーミス *Semiramis*』(1593) が代表作。

¹³³ マンフレーディの手紙については後述する。

¹³⁴ Antonino Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII: Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Milano: G. Ricordi & C., 1890, p. 56.

¹³⁵ *Introduzione di Quattro Dialoghi*, p. XXVIII.

ものは何もない。可能性としては、フェッラーラに居たことが考えられる。というのは、当時の演劇に関してマントヴァ以上に発展していたのはフェッラーラである（フェッラーラは、エルコレ1世・デステ Ercole I d'Este (1431-1505、フェッラーラ公:1471-1505) が宮廷文化の充実に努め、古代ローマの喜劇を復活上演させたことをきっかけに、北イタリアの中でも演劇が盛んな街であった）。デ・ソンミがこの地にいたことを最も強く示す根拠は、ジラルディ・チンティオとの接点である。デ・ソンミの『四つの対話』内での言及のいくつかは、ジラルディが1543年に書いた『喜劇と悲劇の創作に関する論考』（出版は1554年）の論が基になっていることがあきらかであるからだ。例えば、舞台装置の必要性、衣装への言及などである。両論考の関係性から、デ・ソンミが若いころにフェッラーラに滞在し、ジラルディ・チンティオの作品を鑑賞していることは十分に考えられる¹³⁶。

作家としての活動では、『*Magan Nashim*』というイタリア語とユダヤ語を交互に用いて書いた小詩が最初に重要な作品である。戯曲に関して、彼の作品の自筆稿は、1904年1月26日以前に起きたトリノの国立図書館 *Biblioteca Nazionale* の火災によってすべてが失われてしまった。マントヴァで活動していた彼の作品の自筆稿がトリノに保管されていた理由は、ペイロン Bernardino Peyron によると、『メルクーリオとフィロロジアの結婚 *Le nozze di Mercurio e Philologia*』（オペラ・トルネーオ）が、1584年にサヴォイア家のカルロ・エマヌエーレ1世 Carlo Emanuele I di Savoia (1562-1630、サヴォイア公他:1580-1630) に献呈されており、そしてそれ以外のものは、1625～1630年の間に、ゴンザーガ家からサヴォイア家に移されていたからである。ペイロンはトリノ大学図書館で司書をしていた人物で、1883年に、16の手稿譜がデ・ソンミのものであることを突き止めた。現存するデ・ソンミの戯曲は、火災を免れた牧歌劇『イリフィーレ *Hirifile*』（上演年は不明、アッカデーミアのための作品）、写本のひとつがマントヴァに保管されていた喜劇『3人姉妹 *Le tre sorelle*』（1588、9月24日の日付でヴィンチェンツォ1世・ゴンザーガ Vincenzo I Gonzaga (1562-1612、マントヴァ公:1587-1612) に献呈）、その他、シルマン Schirmann がデ・ソンミのものだと推測している、ユダヤ語の喜劇『雄弁な結婚笑劇 *Zahut bedihutà de-Qiddushim*』（1555）がある。

以下、焼失した作品を列挙する。1575年以前の『ドゥルジッラ *Drusilla*』（牧歌的悲劇）。チェーザレ・ゴンザーガの死（1575年没）に際し、フェッランテ2世 Ferrante II Gonzaga (1563-1630、グアスタッラ伯:1575-1621、グアスタッラ公:1621-1630) へ捧げられた『贈り

¹³⁶ *Ibid.*, p. LXIV.

物 *Idoni*』(牧歌劇)。同年にマントヴァ公、フェッラーラ公、パルマ公などの前で上演された『見知らぬ人たち *Gli sconosciuti*』(散文劇)、同時に準備されたインテルメデーオ『アモレとプシケ *Amore e Psiche*』。そして、1582年の謝肉祭で上演された『イエニチェリ *Il giannizzero*』(散文劇)。1584年の『不当な怒り *Gli ingiusti sdegni*』(1553年の作品)。その他上演年の不明なものでは、アッカデーミアのために書いた『太鼓 *Il tambuto*』、『愛しの人 *La diletta*』(5幕の散文劇)と『アデルファ *Adelfa*』(同)がある。

2-1-2. コラーゴとしてのレオーネ・デ・ソンミ

このように、デ・ソンミは戯曲家として活躍しつつ、写生字、教師の任にもあった。そして、ユダヤ人コミュニティーによる演劇活動の中心人物として、定期的にゴンザーガ宮廷で演劇を披露する役割を担っていた。このことより、常に2つ文化(ユダヤと人文主義)と、2つの世界(ゲットーと宮廷)の間で生き、イタリアの伝統とユダヤの伝統を調和させていった¹³⁷。「イスラエル組合 *Università israelitica*¹³⁸」というこのユダヤ人団体は、ダンスや歌、音楽を愛好するセミプロ集団¹³⁹として、演劇的催しを自らの費用でオーガナイズしており、1525年に宮廷で行った喜劇をきっかけに、彼らの演劇上演は宮廷で催される祝祭の名物のひとつとなっていた。それは世紀の終わりごろまで続く。デ・ソンミを庇護していたのは、グアスタッラのゴンザーガ家¹⁴⁰にいたフェッランテ2世であるが、その父親、チェーザレ・ゴンザーガ *Cesare Gonzaga* (1533-1575、グアスタッラ伯:1557-1575)が1562年に、アッカデーミア・デッリ・インヴァギーティ *Accademia degli Invaghiti*¹⁴¹を設立する。デ・ソンミは、コミュニティーでの活動と並行して、このアッカデーミアでも活動し、1563年には、オーストリアの皇太子ルドルフ2世 *Rudolf II von Habsburg* (1552-1612)とエルンスト *Ernst*

¹³⁷ *Ibid.*, p. XXX.

¹³⁸ ユダヤ人コミュニティーの中の同業種による「組合」であろう。*Israelitico*は「古代イスラエル人の」という意味だが、発音のまま「イスラエル」と日本語表記することとする。

¹³⁹ 近藤直樹「解説」、in デ・ソンミ、レオーネ「上演芸術に関する四つの対話」近藤直樹訳、『京都外国語大学研究論叢』66、2005年、288頁。

¹⁴⁰ ゴンザーガ家系図は、付録 p. 182を参照。

¹⁴¹ 1607年にストリッジョ *Alessandro Striggio Jr.* (c.1573-1630)とモンテヴェルディ *Claudio Monteverdi* (1567-1643)の《オルフェオ *L'Orfeo*》の上演に立ち会ったアッカデーミアとして、音楽史でも良く知られている。

von Habsburg (1553-1595) の訪問の際に、ユダヤ人コミュニティーによって上演された喜劇は、大変称賛された。1567年4月15日、ユダヤ人コミュニティーの代表として、ノヴェッラーラ伯のフランチェスコ2世・ゴンザーガ Francesco II Gonzaga (1519-1577、ノヴェッラーラ伯:1540-1577) を通じて、マントヴァ公グリエルモ1世・ゴンザーガ Gugliermo I Gonzaga (1538-1587、マントヴァ公:1550-1587) にある請願書を提出する。それは「生業として演技をする人 [喜劇役者] たちのために、喜劇を上演するための小屋をマントヴァにつくっていただきたい¹⁴²⁾」というものである。この請願がグリエルモ1世に認められたかどうかははっきりしていないが、演劇のプロフェッショナルの地位を世の中に浸透させていくきっかけになったと言われている¹⁴³⁾。

1584年には、ヴィンチェンツォ1世・ゴンザーガの2度目の結婚式の祝典の舞台を取り仕切るため、とりわけフェスタやスペクタクルを好んだこの未来のマントヴァ公のために、ベルナルディーノ・ピーノ Bernardino Pino (c.1525-1601) の台本による『不当な怒り』(前述の火災で焼失)を準備し、そのインテルメデーオ『誠実な愛情 *Gli onesti amori*』の台本をデ・ソンミ自身が書いた。そして同年、前述のオペラ・トルネーオ『メルクーリオとフィロロジニアの結婚』をサヴォイア家に贈っている。

このようにデ・ソンミは、コミュニティーの中心となって、演劇活動に従事していた。

2-1-3. 『上演芸術に関する四つの対話』の写本

デ・ソンミの論考、『四つの対話』は、西洋演劇史上最古の本格的な「演技論」として重視されてきた¹⁴⁴⁾。前述した通り、1904年のトリノ国立図書館の火災が原因で自筆稿は存在しないが、1780年以前にピエモンテのヴェルナッツァ・フレニー男爵 Giuseppe Vernazza di

¹⁴²⁾ ...dar stanza in Mantova da rappresentar comedia a coloro che per prezzo ne vanno recitando (D'Ancona. *op. cit.* II, p. 405; *Introduzione di Quattro Dialoghi*, p. XLIV).

¹⁴³⁾ *Introduzione di Quattro Dialoghi*, p. XLV.

¹⁴⁴⁾ 「演技論」ではなく「戯曲論」としては、アリストテレースの『詩学』から存在するが、通り演技のみを扱った著書ではない。キケロやクインティリアヌスに至っても、弁論家について言及しているのみで俳優の演技論ではないので、従って、独立した演技論としては、デ・ソンミの『四つの対話』の「第三の対話」を待たなければならなかった(近藤直樹『上演芸術に関する四つの対話(二) 第三の対話』京都外国語大学研究論叢68、2006年、14頁)。

Freney によって書き写されていたおかげで¹⁴⁵、今日に伝えられている。フレニーは、1804年10月25日に友人のジョヴァンニ・バッティスタ・デ・ロッシ Giovanni Battista De Rossi にその写本を贈ったとされる。パルマ大学で東洋語の教授を務めていたデ・ロッシは写本を受け取り、大学図書館でユダヤ人による写本カタログとして整理した。これは現存する唯一の写本として、現在、パルマのパラティーナ図書館 Biblioteca Palatina に写本番号 2664 として保管されている。この写本を基に、フェッルッチョ・マロッティが翻刻し、そして1968年に出版した¹⁴⁶。本論文では、このマロッティの校訂版を使用している。

2-1-3-1. 『上演芸術に関する四つの対話』の執筆時期

『四つの対話』の執筆時期は、1556年から1561年の間と言われる¹⁴⁷。この論考は当時に活版印刷されていないため執筆年の特定は困難であるが、これまで1556年、1561年、1565年、1566年などが挙げられている。一つめの根拠は、伝えられた写本内のデ・ソンミによる序文に1556年と明記されていることである。だが、本文中（第4の対話内）で言及されているイベント、グリエルモ1世・ゴンザーガとオーストリアのエレオノーラ Eleonora d'Austria (1534-1594) の結婚が1561年に行われていることから、それ以降であるとも考えられ、「1556」を「1565」もしくは「1566」の写し間違いである可能性が指摘されている。しかし、トリノの火災で焼失してしまう以前の写本を見ている司書のペイロンやサルツァ Salza の証言では、日付ははっきりと読むことが可能だったと言われており、1556年を写字生のミスであると決めつけることはできないし、そう考えることはあまりにも短絡的である。よって、執筆されたのは1556年で間違いなく、ゴンザーカ家への忠誠の意味を込めて、1561年以降に加筆されたと考えることが妥当であろう。もしくは、1556年は執筆を開始した時期だと考えられよう。とはいえ、デ・ソンミがこの頃30歳ほどの年齢だったことを考

¹⁴⁵ 写字生の名前はポルタ Porta である。

¹⁴⁶ それ以前にラージ Luigi Rasi が1897年に第3の対話のみを出版している (Luigi Rasi, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia I*, Firenze: Fratelli Bocca, 1897, pp. 107-116)。また、イタリア語に先だって、1927年に英語で全編が出版されている (Allardyce Nicoll, "Dialogues on Stage Affairs" in *The development of the Theatre: A study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*, (1st ed., London, 1927) 5th ed., London: George G. Harrap, 1996, pp. 252-278)。そして、第1～第3の対話については、近藤直樹による邦訳があり (『上演芸術に関する四つの対話』京都外国語大学研究論叢66、2005年、『上演芸術に関する四つの対話 (二) 第三の対話』、2006年)、本稿においても大いに参考にしている。

¹⁴⁷ 以降の執筆時期に関する考察は、マロッティの解説 (*Appendice di Quattro Dialoghi*, pp. 77-79) を参考にしている。

えると、論考に見られる豊富な経験を積むことは難しいように思え、もっと遅い時期だった可能性も捨てることはできない¹⁴⁸、というのがマロッティの見解である。

2-1-3-2. 『上演芸術に関する四つの対話』の概要

『四つの対話』は、作者の分身と思われる劇上演の達人であるヴェリーディコ Veridico という人物が、宮廷に勤務する 2 人の人物、サンティーノ Santino とマッシミアーノ Massimiano に演劇論を語る対話形式で進められる。各対話の見出しは以下である。

第一の対話では、喜劇の起源、規則とその遵守について、そして、散文と韻文のどちらがふさわしいか、悲劇とその他の劇詩に関する多くの注意点が語られる¹⁴⁹。

第二の対話では、どうして喜劇は 5 幕に分割されるのか、そしてすべての劇詩はどのように分割され、そのバランス（長さ）はいかようになるのか、考察される¹⁵⁰。

第三の対話では、演技の際の規則、衣装の在り方、そして、俳優に関するあらゆることが極めて重要な注意点とともに述べられる¹⁵¹。

第四の対話では、あらゆる種の舞台装置と場面について、そして幕間劇の秩序と多様性について語られる¹⁵²。

¹⁴⁸ マロッティは最終的に1570年代後半～1580年代前半に完成した可能性もあるだろうと述べている (*Ibid.*, p. 79)。

¹⁴⁹ Nel primo si tratta principalmente de l'origine delle comedie e di alcune leggi et osservazioni loro, et se gli conviene la prosa o il verso, et molti avvertimenti sopra le tragedie et altri poemi scenici (*Quattro Dialoghi*, p. 3).

¹⁵⁰ Nel second si rende ragione perché sia la comedia in cinque atti divisa. Et che partimento et proporzione debba avere ogni scenico poema (*Ibid.*, p. 3).

¹⁵¹ Nel terzo si ragiona de i precetti del recitare, et de i modi del vestire, et di tutto quello che generalmente appartiene a gl'istrioni, con molti necessari avvertimenti et ricordi (*Ibid.*, p. 3).

¹⁵² Nel quarto si tratta delle condizioni de gl'aparati et scene di tutte le sorti, et de gl'ordini et diversità de gl'intermedii (*Ibid.*, p. 3).

2-1-4. 『上演芸術に関する四つの対話』から読み取れる

レオーネ・デ・ソンミの仕事

2人の宮廷人、サンティーノとマッシミアノの会話から、ヴェリーディコは、「称賛に値するような詩を生み出す職人¹⁵³」であること、つまり作家であることがわかる。また、「演劇を創り出すよりも、それを指揮する方法に精通している¹⁵⁴」人物とも言う。このことより、ヴェリーディコは作家であると同時に、演劇を率いることに長けた（コラーゴと呼べるような）人物であったと言えよう。対話の中でのヴェリーディコは、イスラエル組合の代表でアカデーミアの作家として演劇活動の中心となっていたデ・ソンミ自身の姿であると考えられている¹⁵⁵。具体的に考察していきたい。

2-1-4-1. 作家として

対話全体を通して基本的にデ・ソンミが想定している題材は、喜劇 *commedia* である。まず、詩を生み出す作家としての仕事を抽出してみたい。君主から喜劇の上演を依頼されたことを想定し、題材を探してくる（君主が意向を示す場合もあることを示しながら）段階から語っている¹⁵⁶。出来れば新作もしくは少なくともあまり知られていない作品で、無駄なエピソードのない、一部分も省略することのできない劇が望ましいとする。その理由は、今まさに目の前で事件が起きているかのように観客を欺くためには、あらかじめ知っている人のいない物語がいいからである。

喜劇とは人間生活の模倣、つまり人間のあるべき姿の再現なのである。ようするに、模範的な肖像であることにより、範を垂れて教育することが可能になる。また同時に機知や冗談で楽しませることができると述べている¹⁵⁷。

¹⁵³ ...un artigiano possi uscir poema degno di lode (*Ibid.*, p. 9).

¹⁵⁴ ...sarà fatto più esperto nel modo del condurle, che nelle proprietà loro nello invenzionarle (*Ibid.*, p. 37).

¹⁵⁵ ...Veridico, che è forse l'autore stesso (D'Ancona, *op. cit.* II, p. 410).

¹⁵⁶ *Quattro Dialoghi*, p. 38.

¹⁵⁷ La commedia, (...) non è altro che una imitazione ovvero essemplar ritratto de la vita unama (*Ibid.*, p. 12); il quale [il comico] ha insieme da giovare con gli essempli, et da dilettere con le arguzie et con le piacevolezze (*Ibid.*, p. 16).

2-1-4-2. 役者の選出と教育

配役について、まずホラーティウスに準拠する方法を挙げている。つまり、詩人は常に「自然な生」を考えることを求められたので、人物の各々に自らの年齢と、地位と、職業、身分に相応しい資質を、模倣により適したやり方であてはめる、ということである¹⁵⁸。

2人の宮廷人は、喜劇が決まった後にどのように役者を選び、指導していくのか尋ねる。役柄に相応しいと思える役者たちの条件としてヴェリーディオが挙げるのは、求められることに従順な人、発声のすぐれた人、声質のいい人などの本人の資質。さらに、外見に関しては、仮面とつけ髭を用いることなく、化粧のみで役柄に近付くことのできる人というものであり、立派な喜劇よりもすぐれた役者を揃えることのほうが重要であると述べる¹⁵⁹。

そして、役者の教育に関して、効果的な発声やスピード、観客に詩を理解させることを意識するよう忠言し、舞台上で本当に事件が起こっているように思わせる、詩にふさわしい動きや仕草にたどり着くために、演じる人物の心理状態までも模倣することが重要だと述べる¹⁶⁰。そのために効果的なのは、「その劇を書いた作者に教えを請うこと」であるとし、つまりは、「寓話の作家本人は、概して自身の隠された思惑をより良く教えることができ、作家自身がその導き手となるのが好都合である¹⁶¹」からである。

こうした条件を述べるヴェリーディオ自身が役者を直接指揮している立場にあったと思われる。というのも、宮廷人の2人が「稽古を見学したい」と申し出たとき、「今日は役者たちに集合するようと言いつけておりません¹⁶²」と言って断っており、必要な際には命令できる立場にあることがわかる。よって、ヴェリーディオは作家であり、また役者を指揮す

¹⁵⁸ ...il bisogno applicare ad ognuno (come ben n'insegna Orazio nella sua poetica) le qualità che sono proprie dell'età, del grado et della professione sua, et dello stato anco in che ciascuno si trova, nel modo più degno di imitazione (*Ibid.*, p. 18).

¹⁵⁹ Tanto che è da stupirne, (...) che più importi aver boni recitanti che bella comdia, (...) quand'io sono per elegerli, avendo copia gl'uomini atti, et che ubidenti esser voglino, m'ingegno di averli prima di bona pronuncia, et questo più che altro importa, et poi cerco di siano di aspetto rappresentante quello stato che hanno da imitare più perfettamente che sia possibile: (...) Pongo poi anco gran cura alle voci di quelli, (...) De la fatezze de i visi non mi curarei poi tanto, potendosi agevolmente con l'arte supplire, ove manca la natura (...). Ma non mai però in caso alcuno mi servirei di mascare, né di barbe posticcie, perché impediscono troppo il recitare; (*Ibid.*, pp. 39-40).

¹⁶⁰ diremo, presupposto che il recitante abbia bona pronuncia, bona voce, (...) che bisogna sempre che egli s'ingegni di variar gl'atti secondo la varietà delle occasioni, et imitare non solamente il personaggio che egli rappresentata, ma anco lo stato in che quel tale si mostra di essere in quell'ora (*Ibid.*, p. 41).

¹⁶¹ giova molto lo avere per guida lo stesso autore de la favore, il quale ha virtu, generalmente, de insegnar meglio alcuni ignoti suoi concetti (*Ibid.*, p. 46).

¹⁶² ...non si è dato ordine ai recitanti di essere insieme (*Ibid.*, p. 11).

る立場であるため、役者に直接作家の意図を伝えるのに最も容易な立場にあった。

2-1-4-3. 衣装家として

第一の対話の冒頭は、宮廷人の2人がヴェリーディコを訪ねてくる描写で始まる。彼がいる場所は衣装の工房である。刺繍家 *ricamatore* と呼ばれる彼の工房では、彼の指示で2人の若い職人が女神イーリデの服を制作している。サンティエーノが「一介の職人の手から、賞賛に値するような詩が生まれてくるだなんて、僕にはどうも信じられないよ¹⁶³」と発言していることから、一職人である衣装家がすばらしい詩を生み出していることが分かり、つまりヴェリーディコは衣装家である演劇人だと言える。

衣装について、ヴェリーディコは身分的なバランスを考慮しつつ、可能なかぎり高貴な衣装を身につけさせることをまず挙げる。豪華な衣装は、劇の魅力と評判を上げるからである。そして可能な限り異なる衣装を用いて、多様さで観客を楽しませ、さらに衣装で人物を見わけられるようにして、観客が物語を容易に理解できるようにすることが重要であると述べる¹⁶⁴。また、物語の舞台となっている国や時代を考慮することを挙げ、さらに、悲劇の場合と牧歌劇の場合のマントや靴やかぶり物について、詳細な指示を挙げている。

さらに衣装を担当する者は、「役者に衣装を着せ、稽古をつける人¹⁶⁵」という表現が見られる。よって、この役割を担う者は、上記のような注意をもって衣装を製作するのみならず、ふさわしい衣装を纏った役者が、それに適した動きをしているかどうか注意しなければならないのだ。舞台上で衣裳を付けた役者に、それにふさわしい表現を指導しなければならない立場と言えよう。

¹⁶³ Non mi par quasi possibile che da uno artigiano possi uscir poema degno di lode (*Ibid.*, p. 9).

¹⁶⁴ ...dicovi principalmente ch'io mi sforza di vestir sempre gl'istrioni più nobilmente che mi sia possibile, ma che siano però proporzionati fra loro, (...) mi par, dico, che l'abito sontuoso accresca molto di riputazione et di vaghezza alle comedie, et molto più poi alle tragedie. (...) Io [Veridico] mi ingegno poi quanto più posso di vestire i recitanti fra loro differentissimi; et questo aiuta assai, sì allo accrescere vaghezza con la varietà loro, et sì anco a facilitare l'intelligenza della favola (*Ibid.*, pp. 48-49).

¹⁶⁵ chi li veste o essercita (*Ibid.*, p. 54).

2-1-4-4. ステージマネージャーとして

また、ステージマネージャーを行っているような描写もある。衣装やその他役者に必要な小道具などを忘れないように記した覚書と、香盤表のようなものを用意している点である¹⁶⁶。そして、前口上に入る前に、登場人物について確認するようにし、必要な小道具が揃っているか、この覚書で確認することを注意している。そのために極めて有益な表が、舞台場面をすべて順を追って書いたもの（現在で言う香盤表のようなものであろう）であるという。各場面の登場人物の名前、家や道など人物が入退場する位置、セリフの出だしの数語等を示しておくことで、役者たちを立ち位置に配置させ、必要に応じて彼らを舞台へ送り出し、台詞を言わせることが出来ると述べている¹⁶⁷。まさにステージマネージャーとしての仕事である。それを受けて、サンティエーノは「そうしておけば、場面が転換するときに舞台が空になる危険もなくなりますね¹⁶⁸」と述べており、舞台が空になることは防がなければならなかったことだと言えよう。

2-1-4-5. 照明デザイナーとして

照明や遠近画を含む舞台装飾（apparato）について取り上げている「第四の対話」の冒頭で、ヴェリーディコはいきなり、「私の職業は建築家でも画家でもないので、装飾の特質について詳しく話すつもりはない、（中略）これらは専門家の判断にまかせる¹⁶⁹」と述べている。ファツブリとポンピーリオも「（デ・ソンミは）『舞台装飾 apparati』について語ることは明らかに放棄しており、照明技術について割いているスペースもわずか¹⁷⁰」だという見解

¹⁶⁶ Questa è una lista ch'io fo de gli abiti et altre cose che occorrono a i recitanti nostri, per non mi condur poi isproveduto a' fatti (*Ibid.*, p. 37).

¹⁶⁷ Prima che si conduca a questo [il prologo], si suolo fare una rassegna de i personaggi, et vedere se sono tutti provisti di quelle cose che fa lor bisogno, nel modo che in una lista bisogna aver notato; (...) Oltre di questa, io me ne soglio fare un'altra, molto utile et neccessaria, dove noto tutte le scene per ordine, co i nomi de' suoi personaggi et con il segno della casa, o della strada, di onde hanno ad uscire, et a qual desinanza, co 'l principio anco de le lor parole, acciò che con questa norma possi chi n'avrà cura porre tutti i recitanti sempre a tempo al lor loco, et spinger fuori ognun d'essi alla sua desinanza, e porli anco in bocca la parola con che avrà da cominciare (*Ibid.*, p. 54).

¹⁶⁸ A questo modo non è periglio che possi restar da una scena all'altra il teatro voto (*Ibid.*, p. 54).

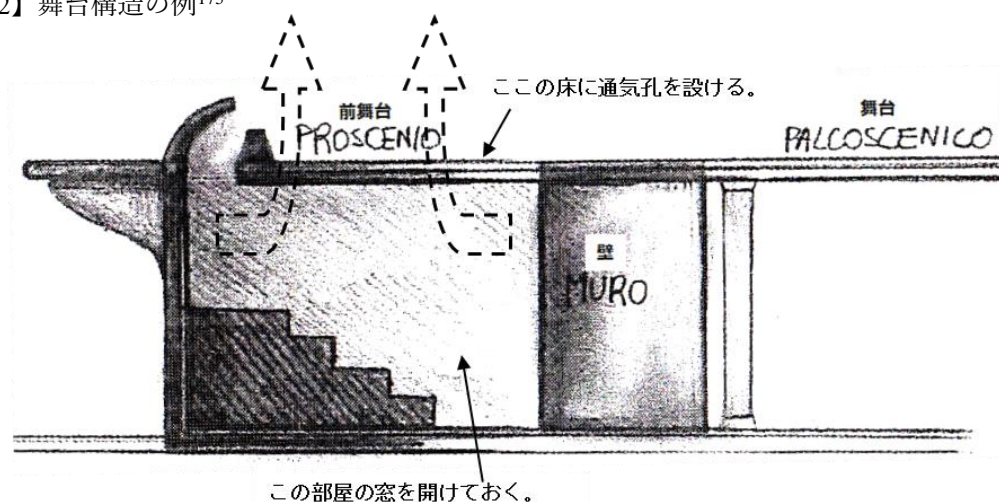
¹⁶⁹ Non voglio io già parlare diffusamente delle particolari qualità de gl'aparati, sì perché non è mia professione né l'architettura, né la pittura, (...) lassando al giudicio de i lor professori... (*Ibid.*, pp. 59-60).

¹⁷⁰ [De' Sommi] rinuncia invece dichiaratamente a parlare di «apparati», e poco spazio dedica all'illuminotecnica (*Introduzione di Corago*, p. 11).

である。照明に関する言及は、スペースは確かに大きくはないが、しかし興味深いものであり、また、「第三の対話」の終わりでは、照明のリハーサルに行くと言い、2人の宮廷人を招待しているので、彼の仕事のひとつとして考えてもよさそうである。実際、事典においても、照明デザインはこの論考のテーマのひとつとして記述されている¹⁷¹。

まず、ヴェリーディオが語るのは、舞台装飾の専門家もまた喜劇を担う一員であること、舞台を最初に見た観客に喜びと幸福を与えるために、家の屋根や塔の上に光を取り付けて、華やかに飾ることである¹⁷²。そして、火の光が直接観客の目に入らないようにガラスを使用することや、なるべく少ない数の火で済ませられるように、鏡を用いて光を反射させること、そして、煙を逃す通気孔を設けることに注意をしている。通気孔は、舞台の後ろと前舞台の床に設け、床下の空間の窓を開けておくことで上部に煙を逃がすことができたという（【図2】参照）。また、ある上演中に不都合な箇所に明かりが点いている状態を見て、あわてて消すように指示をしたことがあるとの記述もある¹⁷³。【図3】と【図4】は、当時の劇場で用いられた燭台のデザインである。ニコラ・サバティーニ Nicola Sabbattini (1574-1654) の『劇場の舞台と装置の創作手引き *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*¹⁷⁴』（1638）より引用している。

【図2】 舞台構造の例¹⁷⁵



¹⁷¹ *Enciclopedia Online*, s.v. “Sòmmi (o Sòmi, o Sòmmo), Giuda Leone (ebr, Yèhūdāh ben Yiṣṣāq) de’,” accessed July 26, 2013.

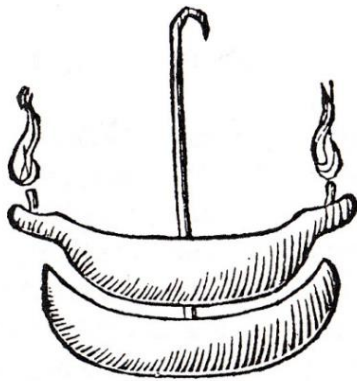
¹⁷² *Quattro Dialoghi*, pp. 63-65.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 56-57.

¹⁷⁴ Nicola Sabbattini, *Scene e Macchine Teatrali della commedia dell’arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali* (1a ed., Rauenna, 1638), a cura di Alberto Perrini, Roma: E&A, 1989, p. 57.

¹⁷⁵ 引用した舞台断面図はプロンプター用の穴のある例で、より後代のものである（Renato Lori, *Scenografia e scenotecnica per il Teatro*, Roma: Gremese, 2007, p. 33）。

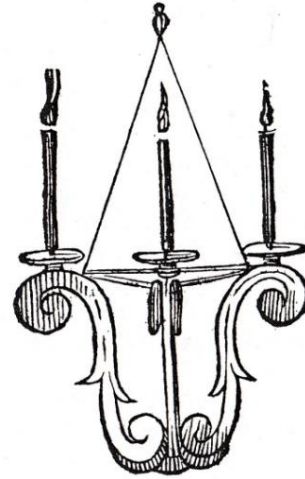
【図3】燭台例1¹⁷⁶



Come si debbano fare i Lumi da oglio.

【図4】燭台例2¹⁷⁷

Come si accocino le Lumiere con le Torcie.



対話から読み取れるヴェリーディコのコラーゴとしての仕事は以上のようにまとめられるが、実際、対話の中でヴェリーディコがコラーゴと呼ばれている描写はなく、用語としても一度も使用されていない。しかし、デ・ソンミがコラーゴと呼ばれていたことは、ムツィオ・マンフレーディから贈られた手紙で確認できる。

2-1-5. ムツィオ・マンフレーディからの依頼

『四つの対話』の考察からは、デ・ソンミがコラーゴと呼ばれていたかははっきりしないが、(第1章でも触れたように) 少なくとも戯曲家であったムツィオ・マンフレーディはそう呼んでいたことが、1591年11月18日に送られた書簡から分かる。この書簡はデ・ソンミの没年の判断にもコラーゴという名称の在り方にも関わる重要な史料である。以下、全文を引用する(下線は本稿筆者による)。

¹⁷⁶ Sabbattini, *op. cit.*, p. 62.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

レオーネ・デ・ソンミ様

1 月半ほど前のことですが、あなた様の公爵殿下¹⁷⁸に私の舞台用の田園詩¹⁷⁹をお送りさせていただきました。殿下がそれを上演してほしいというご意向をお示しになられているのですが、コラーゴの役割をあなた様以外にやっていただくことは、私には考えられないのです。お引き受けいただけるようでしたら、この物語はアッシリアで起こったことであることをお記憶いただきたいのです。とはいえ、古代風ではなく、現代風に行いたいのです。そうして、人々は、例えば街中で女性が纏っていたように、邸宅にいるような長いものを着せるようにします。私が本当に希望するのは、羊飼いたちの衣装は膝の半分よりも長めになるようにし、またニンフの衣装はかかとまであるものにしてほしいのです。そして、高貴な人々はまったく異なるものを纏っていたので、そのようにしていただき、彼らのみならず、合唱もまたそのようにしてください。道化師もやはり長いものを着せ、色は他の人たちよりも派手目にし、互いに近いものにしてください。その他、言うことはありません。あなた様がこれらの技術に長けていらっしゃることはわかっておりますので。では、是非ともお願いいたします。

1591 年 11 月 18 日¹⁸⁰

このように、コラーゴの役割をデ・ソンミに依頼したいという旨が書かれており、デ・ソンミがコラーゴと呼ばれていたことがわかる。この書簡からは、衣裳に関する指示しか読み取れないが、第 1 章の「1-3. Corago の語源」(p. 24) で見てきたことを考慮すると、衣装家の役割のみを指していたとは考えにくい。どうしてもあなたにお願いしたいという、マンフ

¹⁷⁸ マントヴァ公ヴィンチェンツォ1世・ゴンザーガを指す。

¹⁷⁹ 田園詩は『セミラーミス』である。出版は1593年で、献呈先はヴィンチェンツォ公ではなく、パルマのファルネーゼ家の枢機卿、オドアルド・ファルネーゼ Odoardo Farnese (1573-1626、枢機卿:1591-1626) であった。1580~83年に完成したこの作品はオリンピコ劇場の開場公演の際にも名が挙がっている (p. 59を参照のこと)。

¹⁸⁰ A Messer Leone di Somma Hebreo à Montova.

È forse un mese, e mezo, che io mandai un mio Poema boscareccio scenico al Signor Duca vostro. Se all'A. S. verrà voglia di farlo rappresentare, à pena ch'io possa credere, che a voi non ne tocchi l'ufficio del Chorago. Se sarà; habbate mente che l'attione fu in Assiria, dove non pure anticamente, ma al presente così gli huomini, come le donne vestivano, e vestono à lungo, e così nelle Città, come per le ville. Egli è ben vero, che io vorrei, che i vestimenti de' Pastori arrivassono più giù alquanto di meza gamba, e quelli delle Ninfe, fino al talone: e vorrei, che non pure le persone agenti fossero tutte vestite diversamente, ma quelle del choro ancora. Il matto pur di lungo, ma di più colori allegri, l'uno vicino all'altro. Nel rimanente non vi dico nulla, sapendo che voi siete maestro di quest'arte; e mi vi raccomando.

Di Nansi, à 18. di Novembre 1591 (Lettere 322, in Manfredi, *op. cit.*, p. 266).

レーディの強い意志を考えると、やはりコラーゴという言葉で表す役割が重要なものであると考えると間違いないだろう。

そしてその翌日の11月19日、マンフレーディはバッロ（踊り）の師という、ユダヤ人イザッキーノ・マッサラーノ Isacchino Massarano（活動:1580-1608）へコーロの振り付けを依頼している。そのまた翌日の20日、当時のマントヴァ宮廷楽長であったジャクス・デ・ヴェルト Giaches de Wert（1535-1596）に作曲の依頼をしている。歌の付けられた箇所はコーロのみであったと書簡からは読み取れる¹⁸¹。両書簡を下記に部分引用する。

コーロの4つのカンツォネッタを確実に歌ってもらい、同時に踊ってもらいたいのです。よって、あなた様に踊りを創作していただきたいのです。次のことをお願いします。第1の踊りは、あまり動きを付けず、仕草はないようにしてください。第2の踊りは、これもまた動きは少なめに、でも、ある程度の仕草を入れてください。第3の踊りは、第2と同様に、でも、部分的にバリエーションを持たせてください。第4の踊りは、それまでよりもいささか大きな動きを持たせ、苦しみの仕草、怒りの仕草をつけてください。最後には、ガリアルダ¹⁸²風のもレスカ¹⁸³や、槍や矢を使った合戦をします。ガリアルダ風と言っておりますが、お願いしたいのは、ニンフにはそれほど活発である必要はありません。イマーネオの最後の踊りは、動きも仕草もあまりゆったりさせないで、活発にしてください。¹⁸⁴

私の詩に必要な音楽の創作をあなた様に、もしくは（どなたかに）創作させることをお願いしたく存じます。そのために、私はレオーネ氏とイザッキーノ氏へも手紙

¹⁸¹ 1591-92年にもヴェルトとデ・ソシミは、1589年にヴェネーツィアで出版されたバットィスタ・グァリーニの名高い牧歌劇『忠実な羊飼ひ *Il pastor fido*』の上演を計画したが遂行はされなかった。

¹⁸² ガリアルダ *gaglianda*：イタリア起源の16世紀の活発な3拍子のダンス。しばしば遅めの舞曲の後に踊られた。

¹⁸³ モレスカ *moresca*：劇的でパントマイムを特徴とするスペインが起源のダンス。15世紀のヨーロッパで流行し、劇の見世物として採り入れられたコーロが行う表現のひとつと考えられる。15世紀末には謝肉祭の行列やインテルメデーオの中で実施され、17世紀になると、まさにオペラの中に採り入れられていった。

¹⁸⁴ ...le quattro canzonette del Choro, vanno cantate senza fallo; ma vanno parimente ballate. E perche à voi toccherà di fare i balli; vi ricordo, che il primo vuole haver poco movimento, e niun gesto. Il secondo, poco movimento anch'egli, ma qualche piccolo gesto di desiderio. Il terzo hà da essere come il secondo; purchè variato di partite. Il quarto dee havere alquanto maggior movimento degli altri, e gesti di dolore, e di disdegno. Nel fine v'è una moresca alquanto gaglianda, battuta con haste e con dardi, e dico alquanto gaglianda, e non molto, per lo risguardo, che havere si dee alle Ninfe. Il ballo ultimo d'Himeneo, v'è allegro di moto, e di gesti, e non molto lento (Lettere 323, in Manfredi, *op. cit.*, p. 267).

を書きました。前者には衣装についての指示をいくらか、後者にはバツロについての指示を書きました。よって、あなた様にはコーロの4つのカンツォネッタの歌を彼らの感情に沿って、技巧的なフガートに忠実に、そして言葉の理解を妨げないようにし、詩節やリフレインに対応させながらときには合奏で、ときには2声部で、常に踊りながら歌うためのコーロにしてください。そして楽器も十分に用いてください。イメーネオのバツロは、声や楽器によって騒がしい状態になってしまうので、言葉を理解できるような優美さを持たせてください。そして、女神のラウダにおけるマドリガーレの言葉もまた、一切の楽器も用いないでおくので、快活にするために短いフガを用いることになるでしょうが、きちんと理解できるようにしてください。¹⁸⁵

これら3人へマンフレーディから、かなり詳細な依頼が出されている状況を見ると、発案段階で取り仕切っているのは作家である彼である。祝祭ありきで君主がコラーゴに依頼するという流れではなく、戯曲ありきの状況であり、公爵から上演を許可された詩人が各専門家に声をかけたという構図であろう。よって、このときのデ・ソンミは、戯曲決定後からの「上演責任者コラーゴ」の役割を、衣裳を仕事のひとつとして担ったと考えられる。

*

以上のように、レオーネ・デ・ソンミは、詩を書き、衣装も手掛け、役者を指導し、ときには自ら演じ、そしてステージマネージャーであり、照明デザインもこなす万能な演劇人であったと言える。

¹⁸⁵ ...sò certo, che à V. S. darà il carico ò di comporre, ò di far comporre le musiche, che in esso[poema] bisognano. Laonde come scrivo à messer Leone, e à Messer Isacchino, dando all'uno alcuno avertimento intorno à gli habiti; e all'altro circa i balli, così priego V. S. che i canti delle quattro canzonette del choro seguano gli affetti loro, e siano tanto sinceri d'artificio fugato, che parola non se ne perda per la intelligenza, avertendo che tutto il choro hà da cantare, hora insieme, hora in due parti corrispondentisi per le stanze, e per le riprese, e sempre ballando, e con più strumenti. Il ballo d'Himeneo, ancora che gran romore di voci, e di strumenti, debba havere, e di gratia che le sue palore anche s'intendano; e s'intendano benissimo, quelle ancora del Madrigale in laude della Dea, se ben per dovere essere senza strumento alcuno, potrà havere alcuna brieve fughetta per la sua allegria (Lettere 324, in Manfredi, *op. cit.*, pp. 268-269).

2-2. アンジェロ・インジェニエーリ

2-2-1. アンジェロ・インジェニエーリの生い立ちと活動

アンジェロ・インジェニエーリ Angelo Ingegneri (c.1550-1613) は、トルクアート・タッソ Torquato Tasso (1544-1595) との出会いにより文学の経験を積む機会を得、この偉大な詩人から大きな刺激を与えられたことにより、生涯にわたって舞台と関わることになった劇作家である。

1550 年頃、ヴェネーツィアの貴族の家柄に生まれた。若いときの情報はほとんど残されていないが、最初の情報としては、1573 年 9 月、ヴェネーツィアにて、オウィディウス Publius Ovidius Naso (43b.C.-17a.d.) の『恋愛治療 *Rimedi d'Amore*』の翻訳を行い、アビニヨンの教皇軍の将軍アントーニオ・マルティネンゴ伯 Antonio Martinengo di Villachiarà に、最初の成果として献呈していることである。その後、ローマに移ったインジェニエーリは 1575 年、タッソと知りあう。このタッソとは、1578 年 9 月にトリノ近郊で偶然遭遇している。精神を病み、みすぼらしい格好でさまよい、健康状態も悪く、トリノへ入国するすべもない彼にインジェニエーリは出来る限りのことをした¹⁸⁶。このときのことがきっかけで 2 人は強い友情で結ばれる。インジェニエーリは愛の詩の作家としてのみならず、宮廷人としての名声も上がっていく。この時期、マレスピーナ伯 corte di Alberico I Cibo Malaspina (1529-1623) に仕えていたことが縁で、彼の息子アルデラーノ Alderano (1552-1606) のために、1579 年から 1584 年までフェッラーラに留まり、彼とマルフィーザ・デステ Marfisa d'Este (c.1554 - 1608) の結婚式の催しを取り扱う。その年の冬、そこでタッソのある手稿譜を目にした彼は、フェッラーラ公アルフォンソ 2 世 Alfonso II d'Este (1533-1597、フェッラーラ公:1559-97) の許可を得て、6 晩ですべて書き写し、その長編叙事詩に『エルサレム解放 *Gerusalemme liberata*』と命名して、1581 年 2 月にパルマで出版した¹⁸⁷。

¹⁸⁶ タッソは、1575年4月に『エルサレム解放』をひとまず完成させたが、作品の宗教性に不安を抱き、異端審問所の検閲を恐れ、出版を躊躇しているうちに精神を病み、1579年3月より狂人としてアルフォンソ2世によって幽閉される。

¹⁸⁷ 1575年の完成以来、タッソ本人により改作が何度も行われ、複数の監修者による版が出版されていたが、どれも欠落や誤りが多く、完全版としては1581年のインジェニエーリ監修のものが最初である。

1580年4月22日にアッカデーミア・オリンピカ Accademia Olimpica のメンバーとして、ネグレット Negletto の名で参加を開始する。その年、牧歌劇『ヴェーネレの踊り *La danza di Venere*』を創作し、1583年にパルマのアッカデーミア・デッリ・イッノミナーティ Accademia degli Innominati¹⁸⁸ の名士たちに歓迎されて、パルマ近郊のソラーニャの宮廷にて、若きラスッチョ・ファルネーゼ Ranuccio Farnese (1569-1622) の前で上演した。この上演の成功は大きく、コーロの華やかさを再認識させ、牧歌劇を貴族の宮廷にもそぐう高貴さを持たせたヴァージョンで提示したことが特徴的だった。1585年、完成したテアトロ・オリンピコ teatro olimpico (オリンピコ劇場) の開場公演のために、インジェニエーリはオルサット・ジュスティニアニ Orsatto Giustiniani (1538-1603) 台本の《僭主オイディプス *Edipo tiranno*》を準備し、この公演のコラージとして活躍した。

その後、グアスタツラ伯のフェッランテ2世¹⁸⁹に呼ばれ、ここで君主に演劇のアドバイスをする詩人として、そして石鹼工場の監督者として過ごした。この頃インジェニエーリは身に覚えのない嫌疑で、ヴェネトの商人から200ドゥカートを要求される裁判を起こされるが、フェッランテ伯の介入で事なきを得る。1592年の夏には、サン・ジョルジョのチンツィオ・アルドブランディーニ Cinzio Aldobrandini (1551-1610、当時国務長官) に仕えている。その年の1月30日には、チンツィオの叔父であり、クレメンス8世 Papa Clemens VIII (1536-1605、在位:1592-1605) として教皇に選出されたイッポーリト・アルドブランディーニ Ippolito Aldobrandini への賛辞の詩『教皇クレメンス8世の昇進を祝して *Per l'assunzione al pontificato di Papa Clemente VIII*』を書き、2月にチンツィオに送った。そのチンツィオは、1593年9月に枢機卿に選出されている。ローマでのインジェニエーリは、アルドブランディーニ家に庇護されていた多くの芸術家と出会い、そこにはタッソのみならず、フランチェスコ・パトリーツィ Francesco Patrizi (1529-1597)、カブリエッロ・キアブレラ Gabriello Chiabrera (1552-1638)、バッティスタ・グアリーニ Giovanni Battista Guarini (1538-1612)、ルーカ・マレンツィオ Luca Marenzio (c.1553-1599) などがいた。彼らとの有意義な議論と並行して、タッソの『エルサレム征服 *Gerusalemme conquistata*』を自筆稿から写し取り、1593年11月、枢機卿の支援で出版する¹⁹⁰。また、これまでの写字生としての仕事と、貴族の侍従として得た書簡の書き方に関する論考、『良き側近について *Del buon segretario*』を1594

¹⁸⁸ マンフレーディが代表を務めるアッカデーミア。

¹⁸⁹ デ・ソンミの最も熱心な庇護者でもあった人物。

¹⁹⁰ 『エルサレム征服』は『エルサレム解放』の改作として書かれたが、後者とは異なり正当な宗教的英雄叙事詩である。

年に枢機卿に献呈する¹⁹¹。1595年、タッソの死後、アルドブランディーニ枢機卿はインジェニエーリにヴェネツィアへの出張を依頼し、インジェニエーリはこの任務の間、再びグアスタッラのフェッランテ伯のところにとまっている。この間に執筆し、チェーザレ・デステ Cesare d'Este (1562-1628、フェッラーラ公:1597-1598、モーデナ公:1598-1628) に捧げた『劇詩について及び寓話を上演する方法 *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*¹⁹²』(1598年8月出版)によって、彼の知名度は上がったと言える。

同年、インジェニエーリはウルビーノへ渡り、ローヴェレ家のフランチェスコ・マリーア 2世 Francesco Maria II della Rovere (1548-1631) 公に仕える。このとき、公の代理で各地の宮廷を行き来する。1601年、『アルゴナウティカ *Argonautica*』をサヴォイア公カルロ・エマヌエーレ 1世に献呈すると、翌年、トリノに呼ばれ、「マニーフィコ」インジェニエーリとして十分な年棒が与えられ、没する直前までこの公に仕えた。ここでも、イタリア中のアカデミアや宮廷に出入りする多くの機会を持った。1604年10月、ジェノヴァのジャンヴィンチェンツォ・インペリアーリ Gianvincenzo Imperiali (1582-1648) に賛辞の詩を書き、そして彼の結婚の際には『劇詩について及び寓話を上演する方法』と併せて、『ヴェーネレの踊り』を贈った。これはジェノヴァ版として残っている。1606年8月、ナポリの教皇庁書記官で教皇パウルス 5世 Papa Paulus V (1552-1621、在位:1605-1621) の内々の秘書であったジローラモ・フォスコ Girolamo Fosco に『反策略と錬金術—アルゴナウティカ修正版 *Contra l'alchimia e gli alchimisti - palinodia dell'Argonautica*』を捧げ、さらに、慈悲深い庇護者であった彼には、1607年にも、悲劇『トミーリ *Tomiri*』を贈っている。ここでは悲劇のあり方を問うている。「恐怖と哀れみを用いて、魂を浄化する目的のためにある」とされてきた悲劇だが、「恐怖と哀れみを用いて、ときには情熱を通して、しばしば魂を占領する悪癖を人間から引き離して、徳の高い人間を作ること」が悲劇の目的であるという考えを語っているのだ¹⁹³。『トミーリ』は同年、ヴィテルボでも出版し、トローメオ・ガッリオ Tolomeo Gallio (c.1526-1607) に献呈している。同年9月、ローマから教皇の甥であるジョヴァン・バッティスタ・ヴィットーリオ Giovan Battista Vittorio に『天地創造 *Mondo creato*』(1594

¹⁹¹ 1613年に、手紙という一瞬のコミュニケーションを成功させることについて書いた『打ち解けやすい手紙についての論考 *Discorso delle lettere famigliari*』と合わせて、『完璧な側近 *Il perfetto segretario*』と題して再版している。

¹⁹² Angelo Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*, Ferrara: Vittorio Bordini, 1598.

¹⁹³ *Nota Biografia di Della Poesia*, p. XXVII.

年、タツソの遺作)を捧げる。1608年、この年はほぼトリノに留まり、マウリーツィオ・ディ・サヴォイア(1593-1657、枢機卿:1607-1642)に小詩『枢機卿への昇進を祝して *Promozione al cardinalato*』を捧げる。博学な友人であるアクイリーノ・コッピニ Aquilino Coppini (?-1629)とのやりとりも見られ、彼の『書簡集 *Epistolae*』から、インジェニエーリが1609年にヴェネーツィアに立つまでの行動がわかる。例えば、ジョバン・バッティスタ・マリーノ Giovan Battista Marino (1569-1625)との関係や、おそらく借金のために投獄されたことである。1609年以降の知らせはほとんどないが、ヴェネーツィアに戻った彼は、ヴェネーツィア方言による表現豊かなアンソロジー『ヴェネーツィア風詩集 *Versi alla venitiana*』をまとめる。彼は1613年のおそらく6月初旬に亡くなる。この詩集は、1613年8月に出版されるが、献呈文は5月30日の日付で書かれている。

2-2-2. アッカデーミア・オリンピカとアンジェロ・インジェニエーリ

アッカデーミア・オリンピカは、1555年に設立され、21世紀の現在まで続くアッカデーミアである。設立メンバーには、建築家アンドレーア・パラディオ Andrea Palladio (1508-1580)を含む、騎士や商人、製造業者、芸術家、法律家、医師など21人が集まり、精力的に活動した。活動の初期は、数学、音楽、幾何学などに捧げられ、ボルタ・ヌオーヴァ近くのとデスキーニ家 Todeschini で行っていたが、サン・フランチェスコ・ヴェッキオ教会近くへの移転を経て、その後、カンポ・マルツォ方向の城壁近くで会合は行われた。1562年、ジャン・ジョルジョ・トリッシノ Gian Giorgio Trissino (1478-1550)による『ソフォニズバ *Sofonisba*』が、ラジオーネ宮殿内に作られたパラディオの設計による古代劇場の写しと言われた木造の劇場で上演され¹⁹⁴、会員たちはその大成功という喜びの瞬間に居合わせた。しかし規模的、耐性的な問題から当劇場の取り壊しが決められてしまうが、同時に、アッカデーミアの栄光を後世に残す恒久的な劇場を建設することが決定された。とはいえ、資金面の問題もあり、その後何年もの間、計画は進行せず、演劇に関する記録も見られない。1579年8月11日ようやく会合が開かれ、来る謝肉祭のための企画が持ち上がり、「新作でこれ

¹⁹⁴ 同劇場ではその前年、アレッサンドロ・ピッコローミニ Alessandro Piccolomini (1508-1578)の『貞淑な愛 *Amor Costante*』が上演されていた。

までアッカデーミアで行われていない牧歌劇¹⁹⁵」を上演することを決定する。アッカデーミアは劇場的場¹⁹⁶として、ブラスカ家 Brasca（現在のブラスキ宮殿 Palazzo Braschi）の大広間を候補に考えたが、演劇を行うにはあまり適切な空間ではないことが判明し、その年12月にパッラーディオから具体的な劇場建築の案が出されることになる。1580年2月15日、ヴィチェンツァの自治体が管理する、かつて監獄だった孤立した要塞（故に他に使用することもできない建物だった）を、火事の際には川が近いという唯一の利点のみで選択し、2月28日、将来に取り壊す必要のない恒久的な劇場を目指し、建設に着手した。マントヴァ、フェッラーラ、ローマ、フィレンツェなどの劇場的場を経験し、徹底的に当時の劇場について研

【図5】テアトロ・オリンピコ（2013年筆者撮影）



¹⁹⁵ Una favola pastrale, come cosa nova et non più fatta fin' hora da quest' Academia (Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua "perpetua memoria"*, Firenze: Le lettere, 1998, p. 94).

¹⁹⁶ 劇場的場：当時、フィレンツェをはじめとする多くの都市では、音楽劇のための常設の専用劇場を持つことはほぼなく、どの都度、催しの規模と招待客の人数などを鑑みて、大きめの広間を「劇場」として使用していた。こうした仮の場所は、「劇場的場 *luoghi teatrali*」と呼ばれる。「劇場的場」の概念は、フランスの研究者ジャコ Jacquot が「ある上演の場、つまり俳優たちの演技と観客たちのための諸空間」（1968）と提唱し、ルドヴィコ・ゾルジ Ludovico Zorzi が「上演を専門の目的として誕生したわけではない場所で、その目的に一時的にあるいは漸進的に適用された場所」（1977）と、さらに発展させた（金山弘昌『祝う世界—フィレンツェのメディチ家宮廷における祝祭時の劇場システム（1608-1661年）—』in 日本橋学院大学紀要第4号、2005年、29～51頁）。

究していたパッラーディオが指揮をとった。劇場中に設置されている石膏立像は、アカデミーの会員たちが自費で製作することになった。しかし、工事が進む中、同年8月19日にパッラーディオが亡くなってしまふ。彼の設計に基づいて建設は11月頃には最終段階に来るが、またも資金の問題により工期は大幅に遅れてしまふ。しかし、恒久的な耐性に叶うものにするためにも、また、巨匠パッラーディオの志を尊重するためにも妥協は許されず、結果、1585年まで完成を待たなければならなかつた。

この新しい劇場の開場公演となるべき演目として、最初に候補に上がったのは、アカデミーの会員ファビオ・パーチェ Fabio Pace による牧歌劇『エウジェーニオ *Eugenio*』であつた。ところが劇場の完成が遅れ、新作として作成された『エウジェーニオ』がすでに多くの会員に読まれてしまつてしまつたこともあり、再度演目が検討されることになる¹⁹⁷。そのよくななか、会員たちはインジェニエーリに意見を求めるのである。

2-2-3. コラーゴとしてのアンジェロ・インジェニエーリ

1583年2月から行われたテキストに関する協議¹⁹⁸において候補に挙がつたのは、アカデミー会員のヴィチェンツァ人、リヴィオ・パジェッロ Livio Pagello (?-1599) の悲劇『ヘラクレーア *Heraclea*』、ムツィオ・マンフレーディの『セミラーミス *Semiramis*』、タツソの『アミンタ *Aminta*』、アレッサンドロ・マッサーリア Alessandro Massaria (1510-1598) の『アレッサンドロ *Alessandro*』、マッフィオ・ヴェニエール Maffio Venier (1550-1586) の『イダルバ *Idalba*』、ジョヴァンニ・ルイーダ・ヴァルマラーナ Giovanni Luigi Valmarana (?-?) の『プラチーディア *La Placidia*』、ヴィチェンツォ・ジュステイ Vincenzo Giusti (?-?) の『アレッシオ *Alessio*』、アントーニオ・ロスキ Antonio Loschi (?-?) の『アキレス *Achilles*』であつた¹⁹⁹。そして、1583年5月にアカデミーの代表にレオナルド・ヴァルマラーナ Leonardo Valmarana (?-?) が選出されると、彼の意向で悲劇を上演する方向へ決定する。しかし協議は

¹⁹⁷ 『エウジェーニオ』はこけら落とし公演では却下されてしまつたが、1598年にオリムピコ劇場にて上演された (“Introduzione” di Neri Pozza, in Gino Nogara, *Cronache degli spettacoli nel teatro olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza: Accademia Olimpica, 1972, p. IX)。

¹⁹⁸ 1584年4月まで続くことになる。

¹⁹⁹ Mazzoni, *op. cit.*, p. 96.

非常に長引き、選考委員会は何度か組織しなおされた。最終的には1584年1月1日にアッカデーミアの代表と4人の選考委員（ピエートロ・カプラ Pietro Capra、ジューリオ・ポジャーナ Giulio Pojana、アルフォンソ・ラゴーナ Alfonso Ragona、スピネッラ・ビッサリ Spinella Bissari）を筆頭とし、さらにそこへ『ヴェーネレの踊り』の大成功で評価されたインジェニエーリが、あらゆることに批判的意見を述べる意見陳述者という立場で参加することになった（前年1583年の12月16日に契約を交わしている）²⁰⁰。その他アッカデーミアの会員たちも含め、総勢29人がいたという。有力な候補だったのはパジェッロの悲劇『ヘラクレーア』であったが、インジェニエーリは、この作品について、ドラマ構成についても、舞台の具現化の可能性についても、否定的な見解を示したという。パドヴァ大学教授で人文主義者のアントーニオ・リコッポーニ Antonio Ricobboni(1541-1599)からも、アリストテレス Ἀριστοτέλης (b.C.384/383-b.C.322)の規範がまったく欠けていると酷評された。その他、バッティスタ・グアリーニ、スペローネ・スペローニ Sperone Speroni (1550-1588)にも否定される。結果、アリストテレスの『詩学』の規範に則ったソポクレス Σοφοκλῆς (c.497-406)の悲劇《僭主オイディプス》が無難に選定され、1584年5月6日より上演に向けた準備が始まった。『エウジェーニオ』が却下されてしまったファビオ・パーチェに、テキストの翻訳を依頼するが断られたため、テキストの選考委員だったラゴーナとポジャーナは、ヴェネツィアにわざわざ出向いてジュスティニアーニに依頼した。こうしてジュスティニアーニは押韻のない11音節詩行と7音節詩行でなるヴァージョンに制作したのである²⁰¹。

その後、インジェニエーリはコラーゴとして、公演を指揮することが委ねられる。1584～1585年の2年間、舞台美術を担ったヴィンチェンツォ・スカモッツィ Vincenzo Scamozzi (1548/52-1616)とのコラボレーションによってインジェニエーリの名声はさらに大きくなり、1585年3月3日、謝肉祭の最終日曜日に上演されたこの公演のコラーゴとしての活躍は、彼の功績として最も重要なものとなる²⁰²。この公演以後、インジェニエーリは劇作の第一人者となり²⁰³、13年後の1598年8月、このときの公演について再考した論考『劇詩について及び寓話を上演する方法』を発表し、その年の12月7日、アッカデーミアの会員のそれぞれに書簡（Biblioteca Civica Bertoliana 所蔵）を添えて献本した²⁰⁴。

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 103.

²⁰¹ ジュスティニアーニは1584年5月28日にアッカデーミアの会員に選ばれている。

²⁰² Mazzoni, *op. cit.*, pp. 113-116.

²⁰³ Gallo, *op. cit.* p. XXIV.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. XXIV.

2-2-4. 『劇詩について及び寓話を上演する方法』とコラーゴの仕事

『劇詩について及び寓話を上演する方法』は、1598年8月にチェーザレ・デステに献呈される形で出版されている。本書は『四つの対話』のような対話形式ではなく、また、『コラーゴ』のような章立てにもなっておらず、シンプルな2部構成になっている。コラーゴの役割について直接的な定義はされていないが、その実践的内容はコラーゴの仕事として非常に具体的である。この著書について、マロッチェは、とりわけ第2部を「コラーゴ、つまり舞台指導者のためのマニュアルとして書かれている」と述べている²⁰⁵。

第1部『劇詩について』では、制作における諸注意が挙げられ、テキストの選考に関わったインジェニエーリの姿が見えてくる。彼がここで言わんとしていることは見本となるべきテキストのあり方についてであり、劇詩を書こうとする作家に向けての助言がまとめられている。

第2部の『寓話を上演する方法』では、《僭主オイディプス》での例を挙げながら、実践に関する注意事項が述べられている。寓話を上演するための3つの要素として、舞台装置 *apparato*、演技 *azione*、音楽 *musica* の3つを挙げている。

では、この4点を通して、コラーゴの仕事を検証していきたいと思う。

2-2-4-1. 台本選考者（意見陳述者）として、作家たちへの助言

前述した通り、インジェニエーリは、舞台化するためにふさわしいテキストを選択するためにアカデミアに召集された。『劇詩について』の冒頭で次のように述べている。

今日上演されているほど、劇詩はかつて開花してことはなかった。(中略) 今日のように、騎士や君主たちがこのような学問に興じている姿勢は、これまで決して見られなかった。これについて、(私が間違っていなければだが)トルクァート・タッツォが、今世紀にまさに劇詩を開花させてくれたことに、少なからず感謝しなければならないと思う。²⁰⁶

²⁰⁵ ...si configura come un manuale per il corago, il direttore di scena (Marotti, *op. cit.*, 1974, p. 232).

²⁰⁶ Non fiori mai, quanto fare hoggidi si vede, la Scenica Poesia. (...) né si sono giamai ritorivati i Cavalieri, et i

ここで述べられているように、騎士や君主たちが劇詩に興味を持ち、競い合って書いていた様子は、アカデミアのメンバーたちに見ることができたのだろう。そして、インジェニエーリは、自身にも影響を与えたタッソの名を挙げている。愛好家レベルで書かれていた劇詩の中から、記念すべき公演の演目となるべき作品の審査をする立場となったインジェニエーリは、舞台化するにふさわしい劇詩のあり方をこの論考第1部に込めたのであろう。インジェニエーリが言及したのは次のようなものである。

タイトルの付け方について、タイトルが良くないと作品自体の質も下がり、受け取り手の印象も良くないため、登場人物や物語の筋、物語の舞台となる地域の名称など、作品のすべてもしくは一部を表現するような名称を与えるべきであるということ²⁰⁷。

登場人物について、すべての人物が寓話のなかで意味のある存在であり、観客を混乱させない、理解を妨げないためには12人を超えてはならない²⁰⁸、また、各場面で新しい人物が登場するようにし、観客が物語を理解するために必要な物事を、徐々に劇に盛り込むことができるということ²⁰⁹。

悲劇に史実を扱う場合、信憑性に欠け、効果が薄れてしまうほど顕著に事実を変えないこと²¹⁰。

プロローゴは悲劇には必須のものであり、本筋の前に起こったことを語る、つまり観客に劇の前情報を伝えるために設けられること²¹¹。

合唱隊について、悲劇には必ず導入され、牧歌劇ではときどき、そして喜劇ではすぐれた詩人のみに使用が許されている。合唱隊はどんな人にも扮することができ、設定となってい

Principi, che di tale studio si siano, si come hora adiviene, dilettrati. Di ciò (s'io non m'inganno) parmi, che non picciolo obbligo habbia ad hauere il presente secolo al suo vero lume Torquato Tasso (*Della Poesia*, p. 1).

²⁰⁷ ...nell'intitolare i lor componimenti vadano gli Autori bene avvertiti, et pensino di dare alle Favole loro, coll'osservatione de' buoni Poeti antichi, nomi, ò de i personaggi principali, ò delle principali attioni, ò de i luochi, ove si fingono le dette attioni avvenute, ovvero in somma con tale maestria composti, che propriamente, nobilmente, e dolcemente, e senza punto di pedanteria significhino tutte, ò parte di queste cose (*Ibid.*, pp. 11-12).

²⁰⁸ I personaggi, secondo'l giudicio mio, non devrian mai passare la dozzina al più: et questi esser tutti tanto necessari, et (per così dire) operativi nella favola (*Ibid.*, p. 14).

²⁰⁹ ...nel principio ogni Scena habbia persone nove, le quali, vadano anco instruendo il Theatro di quelle cose, che possono servire alla perfetta cognitione de gli avvenimenti, che s'hanno à vedere (*Ibid.*, p. 27).

²¹⁰ ...diversificando il fatto notabilmente, quantunque le aggiunte fossero possibili, e verisimili ancora, l'attione, che sarebbe historica, diviene favolosa, et così di minor credito, et di manco buon'effetto (*Ibid.*, p. 15).

²¹¹ Il Prologo nelle Tragedie separato dalla Tragedia non si costuma da nessun buono. (...) altri si varrà dell'ombra per farle, si com'è usanza, narrare ad informatione del Theatro cose succedute innanzi all'attione (*Ibid.*, pp. 15-16). 亡霊に語らせるやり方を用いる人もいることをほのめかすが、インジェニエーリ自身はあまり支持していない。

る場面に偶然居合わせている人である。合唱隊の導入の仕方によって、作品の品格が左右されるということ²¹²。

詩の行数について、長すぎると観客に苦痛をもたらす、喜びを与えるどころか、不快感を覚えさせてしまうため、ひと場面は 100 詩行を超えない程度、どんなに長くとも 150 詩行までにし、場面数は 5~7 程度、従って、1 幕あたりは最長でも 500 詩行程度、寓話全体で 2,500 詩行に留まるようにすること²¹³。

単調な独白や、観客がすでに見聞きしたことを登場人物が繰り返し述べることなどは、退屈感につながるので良くないこと²¹⁴。

場面の連結について、つまり、ある場面から去ろうとする人物は、次に登場する人物が現れてから退場する、もしくは必要があれば会話を交わしてから退場するように配慮すること²¹⁵。

以上のようなことが述べられている。また、幕の区切り方、登場人物の不自然な舞台配置、エコーの間違った導入などの「失敗例」を取り上げ、上演されずに読まれるだけになってしまふ劇詩の多さを嘆いている。次の引用からも、その様子が感じられる。

劇の作り手たちは、自らの寓話を制作するにあたって、観客たちを想定していない。

(中略) 彼らはファンタジーに入り込み、自分の作るものが舞台にふさわしいかふさわしくないか、たいして考慮していないのである。(中略) したがって、劇作品を作ろうとする詩人は、何よりも芝居が観客の目の前で行われることを想定し、すぐれたコラーゴや完璧なマエストロが行うように、登場人物にふさわしいとは思えない動作や声を変更したり改良したりするために、自らの頭の中で実践してみることが有益であろう。²¹⁶

²¹² ...il choro, rappresentante tutta la Terra (...) essendo il Choro instituito per decoro, et per necessità dell'Attione, dillui, et non d'altro interlocutore si vaglia il Poeta (*Ibid.*, pp. 18-19).

²¹³ Quinci per mio parere le Scene non devrian mai passare il centinaio diversi, ovvero i cento cinquanta al sommo. Et questo numero di cento cinquanta il tollerarei se non quando nell'istesso atto ve ne fossero di molto minori, tanto, che non passan'elleno le cinque, ò le sei, ovvero le sette al più, facessero la somma di cinquecento versi in atto in circa: perché in tal modo la favola diverrebbe di dumila cinquecento in tutto (*Ibid.*, p. 28).

²¹⁴ ...de i quali[soliloqui] se ne trovano alcuni di tanta lunghezza, et di così poca verisimilitudine (...), è il fare narrare dall'uno histrione all'altro cose avvenute in palco alla presenza di tutto'l Theatro, (...) notabilmente inconveniente nel vero (*Ibid.*, pp. 29-32).

²¹⁵ ...non mi pare di passare sotto silenzio la loro concatenatione, necessaria sin'alla fine dell'Atto, per non far Scena vuota (*Ibid.*, p. 33). Concatenazione はその後もオペラの台本において、守られるべき基本の一つとなる。後に *Liaison des scènes* と呼ばれる。

²¹⁶ ...mentre essi [i facitori di favole Sceniche] compongono, e spiegano le dette loro favole, non si fingono

このように述べ、「Autori, che se l'allacciano, facendone professione di Maestri²¹⁷」（自らをマエストロだとうぬぼれて自称している思いあがった作家たち²¹⁸）への注意を続ける。出版した年の12月に、アカデミアの会員たちにこの論考を送っている²¹⁹ことから、「愛好家」である彼らに劇詩の基本を伝える目的もあったと考えられる。

結局、テアトロ・オリンピコの開場公演に選んだのは、会員の新作ではなく、無難な古典悲劇《僭主オイディプス》であった。

2-2-4-2. 舞台装置について（美術、衣装、照明）

第2部で語られる上演の3要素のうち、最初の要素は「舞台装置」であるが、これに含まれるのは、舞台上の美術と演技をする人物（衣装）である²²⁰。

舞台には物語の設定となっている街を出来る限り再現するのに、街を象徴するモニュメントなどを必要としている²²¹。観客が場面をすぐに理解するためである。そして、登場人物の衣装については、それも視覚的効果であるとして、舞台装飾のひとつとして捉えている。よって、見た目のわかりやすさとして、性別、年齢、地位、職業による多様性²²²、国や地域に応じた民族衣装を採り入れることを重視している²²³。

また、観客への配慮、とりわけ女性客が快適に過ごせるように階段状でゆったりとした客席が望ましいことなど、舞台以外の会場全体の造りにまでこだわる姿を見せる²²⁴。

そして、おそらくインジェニエーリによって最も重要だったと考えられるのが、照明に関

spettatori di quelle.(...) loro vengono in fantasia, non badano più che tanto, se ciò, ch'essi fanno, s'accomodi, ò non s'accomodi al palco:(...) Converrebbe adunque, che il Poeta, il quale si dà à fare alcuna opera Dramatica, primieramente si figurasse dannanti à gli occhi la Scena (...); e ne facesse nella sua mente propria una cotal pratica (...), mutando e migliorando, à guisa di buon Chorago, e di perfetto Maestro, quegli atti, e quelle voci, che allui[a personaggio] non paressero bene à proposito (*Ibid.*, p. 42).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁸ autori presuntuosi che si reputano e si dichiarano maestri (Maria Luisa Doglio, nota di *Della Poesia*, p. 37).

²¹⁹ Gallo, *op. cit.*, p. XXIV.

²²⁰ *Della Poesia*, pp. 62-76.

²²¹ La Scena deve assigliarsi il più che sia possibile al luoco, dove si finge, che sia avvenuto il caso, di cui è composta la favola (*Ibid.*, p. 62).

²²² この4つの区分は、デ・ソソミも採用していた (p.46を参照)、ホラーティウスによるものである。第3章でも再び取り扱う。

²²³ Sarà per tanto da vedere in quel paese si finga la favola, che si rappresenta; et secondo l'usanza di quella natione si dovranno vesti re i recitanti (*Della Poesia*, p. 71).

²²⁴ Il Theatro, overo il luoco per gli Spettatori ha ad essere addattato in maniera, che le Donne principalmente stieno le meglio agiate di tutti (*Ibid.*, p. 63)

する役割である。公演の大きな装飾となるよう照明を配置し、それだけに集中して責任を持つ「照明を統率する人²²⁵」の存在に触れているのだが、これが彼自身であると考えられる（実際、インジェニエーリは 1585 年の公演で照明を担当していたことが伝えられている）。オリンピコ劇場での自身の実践例を挙げ、舞台と客席の天上を隔てるように吊り下げられている帯状装飾に、小さなランプを無数に取り付け、役者たちを照らすように配列する、というものだ²²⁶。また、その他にも吊るされた燭台が観客の視界を遮らないことや、（火を用いるため）観客が呼吸困難にならないように、悪臭や火災を引き起こさないようにといった注意が並ぶ²²⁷。このように、照明に関しては理論的な注意ではなく、具体的な方法が述べられており、そして、「照明は、未来のすべての価値ある上演に万能に奉仕し、調味料となるのだと伝えることを放棄したくない²²⁸」と、一人称で強く述べていることから、コラーゴである自身の仕事だったことがわかる。

【図 6】と【図 7】は、現在、ホワイエに展示されている 1585 年当時のランプである（いずれも 2013 年筆者撮影）。

【図 6】 1585 年の燭台 1（同劇場）



【図 7】 1585 年の燭台 2（同劇場）



²²⁵ chi harrà la cura d'illuminare un Theatro (*Ibid.*, p. 65)

²²⁶ Questa dunque è un fregio pendente d'alto, il quale divide il Cielo della Scena da quello del Theatro, ma non cada tanto in giù, ch'egli occupi troppo della vista della fronte del la detta Scena, et sia dal lato di dentro dirimpetto alla stessa fronte tutto pieno di lampadini accesi, con riflessi d'orpello accomodati talmente, ch'essi mandino il lume addosso à i recitanti (*Ibid.*).

²²⁷ オリンピコ劇場は、今世紀まで火災に遭ったことのない非常に稀な劇場である。開場時のコラーゴによる徹底した照明対策（火の取り扱い）の賜物かもしれない。

²²⁸ Né voglio lasciar anco d'insegnarla altrui, à servizio, e condimento universale di tutte le future meritevoli Rappresentazioni (*Della Poesia*, p. 65).

2-2-4-3. 演技について

上演の3要素のうちの一つ、「演技」は役者が行うものであり、声と仕草の2種に分けられ、前者は観客の聴覚に、後者は視覚に効果を与えるものである²²⁹。

インジェニエーリは、「役者の教育に専念する人」の存在をほのめかしており、今ほど述べた照明の統率者と同様、それに専念する役割が存在したことを思わせる。そしてそのような人物のための二つの仕事が述べられている。

一つめは、物語以前に起きたことや、幕と幕の間（に起きているとされる）の出来事を、役者に把握させることである。例えば、《僭主オイディプス》の場合、テーバイで流行った疫病や飢饉を食い止めるために神託を求めるところから始められるので、すでにオイディプスが自分の母であるイオカステを妻として4人の子を設けている件までが、劇のいきさつ *antefatto* である。役者がこの点をしっかりと把握しているか、していないかでは、稽古の進捗と本当らしい対話の実現に大きく関わってくると述べている。

二つめは、まさに想定された対話をやりこなす能力を、役者たちに持たせるように努めることである。役者たちは物語を理解することによって、自らの台詞を理解することが出来、物語の品格にも本当らしさにも応えられるだろうと述べている²³⁰。つまりは、2点は相互に関係し、役者に知識を与えることの重要性を述べている。

つまり、「役者の教育に専念する人」は、演技指導というよりも物語の理解、台詞の理解、ようするに詩人の意図を役者に理解させることが求められていた人と言えよう。それは、『コラーゴ』で述べられているような、詩人とは何より密な関係を保ち、作品を理解し把握しなければならないというコラーゴの役割そのものに通ずる。さらに、一スタッフとして「～な人」と表現しているのは、「照明を統率する人」とこの役だけなので、よって、ここでいう役者の教育は、コラーゴであるインジェニエーリの仕事であったとも考えられる（物理的にも兼任は可能であろう）。

²²⁹ *Ibid.*, pp. 76-78.

²³⁰ Con tali presuppositi dinnanti a tutta la favola e frà l'un atto, e l'altro di quella, si verrà possedendo perfettissimamente l'intelligenza di quanto hanno à dire, e fare d'atto in atto sulla Scena gl'Histrioni; onde si potranno drittamente ammaestrare. Et la seconda cura di chi attenderà alla loro istruttione dovrà essere il cercare, che siano anch'essi capaci de i medesimi imaginati discorsi, à fine che, meglio intendendo ciò, ch'essi dicono, il proferiscano più acconciamente, et in quella guisa à punto, ch'è richiesta al decoro, et alla verisimilitudine dell'Attione (*Ibid.*, p. 60).

2-2-4-4. 音楽について

第三の要素は「音楽」である²³¹。音楽は幕と幕の間の気晴らしとして、観客の疲れた頭を休憩させるため、何にも集中する必要がないようなリラックスした音楽が良いと述べられる。つまり、インテルメディオとしての音楽の使用が語られている。一方、悲劇の場合には物語に合唱隊が採り入れられるので、それが音楽要素となり、かつ幕を分割する役割を果たす。つまり、合唱が幕の区切りで現れるように構成されることが慣例であり、《僭主オイディプス》もこの例にある²³²。本編は幕の番号は振られてもおらず、句切れはないが、途中の4箇所合唱が設けられているので、そこを区切りに数えると、5幕構成であることが分かる²³³。つまり、音楽がいかなる機能を持つかという点が述べられており、作法について語られているわけではない。

《僭主オイディプス》において、音楽要素を持つのは合唱だけであった。インジェニエリは、第1部で合唱隊の導入の仕方について注意していたが、そうして上手く物語に組み込まれた合唱隊が舞台上でどのように機能するかについて、第2部では述べている。それは、あるときは寓話の対話者として役者の一人となり、あるときは事の成り行きを見守る傍観者であるため、幕の間は常に舞台に残るべきであるということである。すなわち合唱隊が秩序なく全員が一斉に舞台に登場したり退場したりすることは、見栄えも良くなく不自然であるという点で否定している²³⁴。

*

以上のように、照明デザインという技術的な側面も持ちながらも、詩の審査や選出、また役者たちへ作品内容の理解を深めさせる役割など、劇作家であることを活かしたコラーゴの姿を確認することができた。

²³¹ *Ibid.*, pp. 78-84.

²³² 《僭主オイディプス》の合唱パートは、ヴェネツィアの作曲家、アンドレア・ガブリエーリ Andrea Gabrieli (1510-1585) が担当した。

²³³ *La représentation d'Edipo Tiranno au teatro olimpico (Vicence 1585)*, a cura di Leo Schrade, Paris: CNRS, 1960, pp. 93-246.

²³⁴ 古代人が用意していたという合唱隊の待機部屋（ピエール・ヴェットーリの主張するもの）の使用は、従って不必要と考えている。ヴェットーリについては第1章 p. 26、脚注61を参照。

2-3. エミーリオ・デ・カヴァリエーリ

2-3-1. エミーリオ・デ・カヴァリエーリの生い立ちと活動

エミーリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602) は 1550 年頃、ローマの勢力のある貴族の家に生まれ、1602 年の 3 月、同地で没した音楽家である。その活動の幅は広く、作曲家としてのみでなく、オルガニスト、舞台監督、外交官²³⁵などとしても活躍していた。1578 年から 1597 年まで、ローマの聖マルチェッロ教会 Chiesa di S. Marcello における聖十字架オラトリオ信心会 Congregazione dell' Oratorio del SS. Crocifisso にて、四旬節²³⁶のための演奏家兼作曲家（音楽監督）を務めていた²³⁷。

聖十字架オラトリオ信心会は、司祭のフィリッポ・ネーリ Filippo Neri (1515-1595) が中心となって発足した祈りの集会である²³⁸。そこでは、北方から採り入れたラウダ（俗語の賛歌）を歌うようになり、オラトリオ会の活動において音楽は必須のものとなった。このラウダが次第に演劇の要素を帯びるようになり、新しく宗教的音楽劇が作られるようになったと考えられている。カヴァリエーリも作曲家として参加しつつ、劇の制作に精通していったのであろう。

1587 年 10 月、ローマに居を構えていた、当時枢機卿であったフェルディナンド・デ・メディチが、兄でトスカーナ大公のフランチェスコ・デ・メディチ Francesco de' Medici (1541-1587、トスカーナ大公:1574-1587) の死去を受けて、大公位を継ぐためにフィレンツェへ戻ることになった。フェルディナンドと親交のあったカヴァリエーリは、翌年、彼の求めに応

²³⁵ トスカーナ大公の都合により、1590年、教皇ウルバヌス7世 Papa Urbanus VII (1521-1590、在位:1590-1590) の選出、グレゴリウス14世 Papa Gregorius XIV (1535-1591、在位:1590-1591) の選出の工作にあたる。1591年、グレゴリウス14世が病床に伏すと、来るべき教皇選挙会議（コンクラーヴェ conclave）の鍵となる枢機卿たちの票を買収すべくローマに赴く。

²³⁶ 四旬節：キリスト教で、復活祭前の40日間の齋戒期。

²³⁷ 兄のマリオ Mario (?-1580) も同じく同所で音楽監督を務めていた。

²³⁸ サン・ジローラモ・デッラ・カリタ教会で助祭を務めていたネーリを訪ねて多くの人が悔悛に訪れ、非公式ながら彼と市民との語らいの祈りの集会は非常に好評であった。増えた会衆のために、教会の施し用の穀物倉庫として使われていた屋根裏部屋を集会の場所に充て、ネーリはその屋根裏部屋を「オラトリオ oratorio」と名づけ、聖書朗読、説教、祈りの他に、ラウダを皆で歌うという彼独自の集会をそこで続けた。

じてフィレンツェに赴いた²³⁹。よってこのころより、ローマでの信心会の活動と並行して、フィレンツェのカメラータ・フィオレンティーナとも関わり、新しい音楽様式の研究を行っていたと考えられる。大公となったフェルディナンドは、1588年、さっそくアンリ 2 世 Henri II de France (1519-1559、フランス王:1547-1559) とカテリーナ・デ・メディチ Caterina de' Medici (1519-1589) の孫娘であるクリスティーヌ・ド・ロレーヌとの政略結婚を決める。そして、その祝典のための舞台上演責任者として、カヴァリエーリを指名したのである。

こうしてカヴァリエーリは、翌 1589 年 5 月、5 幕の喜劇『ラ・ペッレグリーナ *La Pellegrina*』のインテルメディオ (《メディチ家の大狂宴 *La stravaganza dei Medici*》) の上演責任者として、自身も作曲やコレオグラファーを担当した。

1593 年以降は 1597 年の四旬節はじめ、カヴァリエーリは数回にわたって芸術活動や外交活動、プライベートな用事でローマに戻っている。1595 年、モンタルトの枢機卿、アレックスサンドロ・ダマシェーニ・ペレッティ Alessandro Damasceni Peretti (1571-1623、枢機卿:1585-1623) がフィレンツェを訪問した際に、歓待のために作られた牧歌劇『盲女の遊び *Il gioco della cieca*』(現存せず) が、ピッティ宮殿で上演されるなどの活動は確認できるが、フィレンツェで恵まれていた彼の優遇は 1597 年ごろから傾いてくる。メディチの宮廷の一員としてリストに記載はされているが、何かしら用事を付け、フィレンツェを避けるようになっていた。

1600 年 2 月、ローマにて、《魂と肉体の劇》を作曲・上演するが、遠方からもメディチ家のための舞台上演責任者の任務を負っていた。そして 10 月には、フランス王アンリ 4 世 Henri IV de France (1553-1610、在位:1589-1610) とマリーア・デ・メディチ Maria de' Medici (1573-1642) の婚礼を祝うため、再びフィレンツェに赴く。このときグアリーニの詩に曲をつけた《ジュノーネとミネルヴァの争い *La contesa fra Giunone e Minerva / Dialogo di Giunone e Minerva*》を上演している。同時に上演されたのがヤコポ・ペーリ Iacopo Peri (1561-1633) とジューリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1551-1618) 作曲による《エウリディーチェ *L'Euridice*》であり、これが現在のところ最古のオペラとみなされていることは序章でも述べた。これらの上演は 10 月 5 日、6 日であるが、カヴァリエーリは 10 月 7 日にはローマに居たことがわかっており、従って上演には立ち会っていなかったことになる。というのも、この祝典での主演目であった《チェーファロの誘拐 *Il rapimento di Cefaro*》(カッチーニ作

²³⁹ フェルディナンドはカヴァリエーリの音楽と演劇の才能を買って、芸術監督としてフィレンツェに呼んだと考えられている。

曲)の上演責任者の権限がジョヴァンニ・デ・メディチ Giovanni de' Medici²⁴⁰ (1563-1621)とカッチーニに移ったことで幻滅を感じていたからである。以後、フィレンツェに戻ることはなかったと言われる。

その後、カヴァリエーリはマルチェッロ・アッコルティ Marcello Accolti (在任:1574-1610)に宛てて週に1度程度、ローマから手紙を書いている²⁴¹。1600年11月ごろより体調がすぐれないことを訴えており、1601年1月には音楽活動を停止したようである。そして1602年3月11日にローマで亡くなった。

2-3-2. コラーゴとしてのエミーリオ・デ・カヴァリエーリ

メディチ家の宮廷にはカヴァリエーリが着任する以前より、祝祭委員なるものが存在していた。そこには、詩にも音楽にも精通したヴェルニオ伯のジョヴァンニ・デ・バルディ Giovanni de' Bardi (1534-1612)、舞台衣装のデザインや装置の設計を担当したベルナルド・ブオンタレンティ Bernardo Buontalenti (1536-1608)、そして演目の理念や装飾品の意味などで教養ある聴衆をひきつける役目を負ったバスティアーノ・デ・ロッシ Bastiano de' Rossi (c.1550/60-?) が顔を揃えていた²⁴²。彼らは、亡き大公フランチェスコ、もしくはコジモ1世 Cosimo I de' Medici (1519-1574、フィレンツェ公:1537-1569、トスカーナ大公:1569-1574)の治世から仕えており、舞台上演の実績は十分にあった²⁴³。しかし、フェルディナンド・デ・メディチは、兄の遺産ともいふべき²⁴⁴バルディたちではなく、ローマで出会ったカヴァリエーリを責任者に置いたのである。自らの治世における宮廷の芸術を担う存在として、カヴァリエーリを選んだと言えよう。

²⁴⁰ コジモ1世・デ・メディチの庶子。ブオンタレンティの元で機械技師、建築家として活躍。

²⁴¹ マルチェッロ・アッコルティは、メディチ家の大公秘書であった人物である。カヴァリエーリの書簡は、フィレンツェの Archivio Mediceo del Principato として知られる古文書保管部門の Filza3622にある。完全なものは144通あるという (Claude V. Palisca, "Musical asides in the diplomatic correspondence of Emilio de' Canali", in *The Musical Quarterly* 49, 1963, pp. 339-355)。

²⁴² アビ・ヴァールブルク『ルネサンスの祝祭的生における古代と近代』伊藤博明、岡田温司、加藤哲弘訳、東京：ありな書房、2006年、73～74頁。

²⁴³ 例えば、1585年に執り行われた、大公フランチェスコの妹のヴィルジーニア・デ・メディチ Virginia de' Medici (1568-1615)とフェッラーラのチェーザレ・デステの結婚式のインテルメディオ上演である。

²⁴⁴ ロイ・ストロング『ルネサンスの祝祭：王権と芸術、下』星和彦訳、東京：平凡社、1987年、82頁。

補足すると、バルディはフィレンツェ近郊のヴェルニオの領主だがフィレンツェに居を構え、ギリシアの演劇について研究していた、カメラータ・フィオレンティーナの中心人物として、自らの邸宅をメンバーに提供していた。ブオンタレンティは約60年にわたってメディチ家に仕えた宮廷建築家、そしてデ・ロッシは、アッカデーミア・デッラ・クルスカ²⁴⁵の設立者の一人でもある文学者（アッカデーミアでの名称は“l’Inferigno”）で、祝祭後に報告書²⁴⁶を執筆した人物である。「祝祭本」と言われるこの種の報告書は、祝祭儀礼の際の開催の記録として、力と権威を証明するプロパガンダを目的に、豪華な書籍の形で出版されるものである²⁴⁷。デ・ロッシは、観客の視点から記述していることもあってか、バルディによる全体のコンセプトやブオンタレンティによる機械装置や舞台美術や遠近法については述べられているが、カヴァリエーリの役割についてはほとんど言及していない²⁴⁸。

カヴァリエーリが大公フェルディナンドよりフィレンツェでの仕事を依頼されたのは、1588年8月頃であろうと思われる。それは、8月13日にフィレンツェのフェッラーラ大使エルコレ・コルティーレ Ercole Cortile が、「(大公は) 新たに音楽家を多数お雇いになるようで、彼らの管理をローマの貴族である、大公お気に入りのエミーリオ・カヴァリエーリ氏に委託されました²⁴⁹」と報告していることから分かる。そしてカヴァリエーリがフィレンツェでの業務を開始したのは、9月3日以降である。この日付で、大公より任命の通達が発行されている。次の引用がその内容である。

我々は、常時および何か特別な時のために、宮殿や我々の住居、その他必要なところに多くの職人を抱えており、彼らには責任あるたくさんの仕事や重要な業務を与えている。彼らは、忠実に勤勉にそして機敏に仕えてくれ、また、常に我々を失望させないように努めてくれている。かの評判の良いローマの貴族、エミーリオ・デ・カヴァリエーリ氏は普遍的な知識ととびぬけた能力のみならず、気配りや忠実さを

²⁴⁵ アッカデーミア・デッラ・クルスカについては、第1章、p. 23を参照。

²⁴⁶ Bastiano de’ Rossi, *Descrizione dell’apparato e degl’intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de’ serenissimi don Ferdinando Medici e madama Cristina di Lorena, gran duchi di Toscana*, Firenze: Anton Padouani, 1589.

²⁴⁷ 上尾信也「Musica pacis et guerrae: 戦争と平和の音楽—皇帝カルロス5世の入市式にみる王権の音楽表象」、『国際基督教大学学報 III-A、アジア文化研究別冊11』、2002年、287～306頁。

²⁴⁸ Warren Kirkendale, *Emilio de’ Cavalieri “Gentiluomo Romano;” his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical composition*, Firenze: Leo S. Olschki, 2001, p. 160.

²⁴⁹ “[Ferdinando de Medici] va stipendiamo musichi di nuovo et ha dato la cura di essi al Signor Emilio Cavalieri gentilhuomo romano molto suo favorito.” in Modena, Archivio di Stato, Ambasciatori, Firenze, 29 (*Ibid.*, pp. 85-86).

も持ち合わせていることを、何度も見てきたことで分かっている。よって、すべての宝石細工師、彫り師、宇宙学者、金銀細工師、細密画家、回廊の庭師、旋盤工、菓子職人、時計職人、磁器職人、蒸留作業工、彫刻家、画家、そしてガラス職人、すべての監督者として彼を任命する。(中略) 彼がみなの仕事ぶりを判断し、働かない人にはその仕事に応じて、給与の支払いを止めることも出来るし、また、きちんと仕事をする人には、手当をはずみ、緊急の用事の際には数日間の休暇を取得することを認めるのみならず、ひと月分の報酬を前払いすることも認める。(中略) そしてまたエミーリオ氏には幅広い権限を与える。我々のすべての礼拝堂、音楽、そして声楽(家)やあらゆる種の器楽(奏者)に関しても、その監督者とする。というのも、彼はそれに対する特別な保護精神と考え方を持っているし、また、我々同様、芸術家たちが彼を信頼し認めているからである。(中略) 不測の際や、エミーリオ氏が不在の際には次のようにする。職人の監督として、エミーリオ氏の代理になるのは、彼と同様に信頼される、宝石職人であるドイツ人のマエストロ、ジャケス氏、そして、すべての音楽に関する監督としてエミーリオ氏の代理になるのは、ローマの貴族パオロ・パルツェツィ氏とする²⁵⁰。

この任命状では、カヴァリエーリには大きく分けて2つの仕事があったことがわかる。一つめは宮廷等のメディチ家の施設で働くすべての職人、宝石職人から画家まであらゆる職人を監督することで、美術関連の業務と言える。報酬の支払いに関する権限を持っていた。

²⁵⁰ “Havendo Noi molti artefici per uso, et servitio particolare del palazzo, et della casa nostra, et di molte nostre occorrenze, et passando loro per le mani molti, et importanti lavori, acciò che facciano il debito loro, et Noi siamo serviti con fede, diligenza, et sollecitudine, et loro anchora habbiano a chi ricorrere, senza sempre venire a dare noia a Noi, conoscendo per molte prove, non solamente l’universale intelligenza, et la molta virtù del molto magnifico Emilio de’ Cavalieri nobile romano, et nostro accetto gentilhomme, ma anche la sua accuratezza, et fedeltà nel servizio nostro, lo deputiamo soprintendente a tutti li gioellieri, et a tutti gli intagliatori di qual’ si voglia sorte, cosmografi, orefici, miniatori, giardinieri della galeria; tornitori, confettieri, oriolai, artefici di porcellana, distillatori, scultori, et pittori, et fornace di cristallo; (...) secondo parerà sia nostro servitio, et ancho a chi non lavora di poter fargli ritenere, secondo il suo lavoro, pro rata, la paga et che a rincontro a chi lavora, et si porta bene, et diligentemente, possa non solo nelle sue urgenti necessità concedergli licenza dal lavoro per qualche giorno ma anche fargli dare una mesata anticipata delle sue paghe; (...) sì come anchora deputiamo il prenarrato Emilio con piena autthorità, et soprintendenza sopra tutta la cappella, et musica, nostra, così di voci, come d’ogni sorte d’instrumenti, perché ne tenga particolare protettione, et pensiero, et perché sia obbedito da tutti li musici nostri, come Noi stesso (...); et in caso d’impedimento, o di assentia del suddetto Emilio, dichiariamo, che nella carica, et soprintendenza degl’artefici nostri s’intenda suo sostituto, et sia obbedito, com’egli stesso, maestro Giaches...[sic] todesco nostro gioelliere, et servitore; et nella carica, et soprintendenza di tutta la musica sia suo sustituto, come di sopra, Paolo Palluzzelli gentilhomme romano; (...) Ali iii di settembre 88.” In Archivio della casa di Giacomo Cavalieri [Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence; during the principate of the Medici: with a Reconstruction of the Artistic Establishment*. Firenze: Leo S. Olschki, 1993, p. 34-35].

二つめとして、すべての礼拝堂に係る音楽、つまり、歌手と楽器奏者の監督を任せられており、こちらは音楽関連の業務である。このように、非常に幅広い業務であった。

カヴァリエーリは、「普遍的な知識ととびぬけたな能力のみならず、気配りや忠実さをも持ち合わせている」と、大公フェルディナンドに言わしめるほど評価されていた。そして大公は、「何度も見てきたことで分かっている」とも記しており、ローマ滞在中に、カヴァリエーリの有能さを確信し、自らの結婚式の舞台上演ために骨を折る上演責任者（コラーゴ）として呼び寄せたと考えられる。

2-3-2-1. 1589 年「フェルディナンド・デ・メディチの婚礼」

1587 年 10 月、後継ぎのなかった兄フランチェスコの死後、大公位を継いだフェルディナンド・デ・メディチとクリスティーヌ・ド・ロレーヌの政略結婚は、1587 年末より進められていたが、婚姻交渉は困難を極め遅れに遅れていた。1588 年 11 月 28 日、正式に枢機卿としての僧籍を返上し、1589 年 2 月 25 日、パリにて代理人による挙式を執り行った。そして、同年 4 月 30 日、ようやくクリスティーヌはフィレンツェに入市した。その日から、祝祭は約 3 週間続くのである。

この祝典において最も華やかだったのは、5 月 2 日に上演された、喜劇『ラ・ペッレグリーナ』のインテルメディオであり、演劇史においても音楽史においてもひとつの画期的な出来事となるのだが、この上演責任者を務めたのが、エミーリオ・デ・カヴァリエーリなのである。

すでに述べたように、インテルメディオとは、喜劇の幕と幕の間で気ばらし的に行われた音楽を用いた余興であり、5 幕構成の『ラ・ペッレグリーナ』の前後とその幕間に 6 つのインテルメディオが挿入された。内容はメディチ家を賛美するアレゴリーに溢れていることは言うまでもない。舞台が古代ギリシアのデルポイを表現し、新たに誕生する新郎新婦を天上の神々とデルポイの人々（フィレンツェの人々）が讃えることに重点が置かれている。タイトルを下記に挙げる。

インテルメーディオ：1589年5月2日(6日、13日、15日)

メディチ劇場
In Teatro Mediceo

《メディチ家の大狂宴 La stravaganza dei Medici》 台本：オッターヴィオ・リヌッチーニ他
作曲：クリストーフアノ・マルヴェッツィ他

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. 天体の調和 | L'Armonia delle sfere |
| 2. ムーサとピエーリディたちの競争 | La gara fra Muse e Pieridi |
| 3. アポッロの大蛇ピトンの退治 | Il combattimento pitico d'Apollo |
| 4. 悪魔たちの領域 | La regione de' demoni |
| 5. アリオーネの歌 | Il canto d'Arione |
| 6. リズムとハルモニアとともに降下するアポッロとバッカス | La discesa d'Apollo e Bacco col ritmo e l'Armonia |

これらはそれぞれひとつずつで筋が完結するインテルメーディオであった。各インテルメーディオは通常、関連するテーマで揃えられるのだが²⁵¹、とにかく派手で壮大な視覚的効果を重視するというのが大公の意向であったという。

そして制作にかかわった詩人や音楽家が複数いる点もまた本作品の特徴である。詩を書いたのは、オッターヴィオ・リヌッチーニ Ottavio Rinuccini (1563-1621)、ジョヴァンニ・デ・バルディ、ジューリオ・ストロツィ Giulio Strozzi (1583-1660)、そしてラウラ・グイディッチョーニ Laura Guidiccioni (1550-1597) である。一方、作曲に携わったのは、責任者であるカヴァリエーリ、クリストーフアノ・マルヴェッツィ Cristofano Malvezzi (1547-1597)、ルーカ・マレンツィオ、カッチーニ、ペーリ、そしてバルディである。

このインテルメーディオは別の喜劇との組み合わせで、同祝祭期間中に再利用されており、5月2日の上演後、5月6日に喜劇『ジプシーの女 La zingara』とともに、13日には喜劇『狂乱の女 La pazzia』とともに、そして15日には再び『ラ・ペッレグリーナ』とともに上演された。

²⁵¹ 本編の喜劇と関連を持たせる場合も持たせない場合もあったが (p.7、脚注6も参照)、各インテルメーディオには何らかの関連性が求められていた。例えば、1566年に、レオナルド・サルヴィアーティ Leonardo Salviati (1539-1589) の『蟹 Il granchio』が上演されたときのインテルメーディオは、幼少期、青年期、壮年期、老年期と、人間の4つの年代に分けられたものであった。

2-3-2-2. 作曲家として

すでに引用した任命状や、フェッラーラ大使コルティエーレの報告から、カヴァリエーリの役割として最も重要なものはやはり音楽にあったと思われる。カヴァリエーリが作曲を担当したのは、第1 インテルメディオ第1曲のマドリガーレ〈至高の天上から *Dalle più alte sfere*〉、そして第6 インテルメディオ第3曲のマドリガーレ〈喜べ、人々よ *Godi, turba mortal*〉と、第5曲（最終場）のバッロ〈ああ、なんと新たな奇跡 *O che nuovo miracolo*〉、これら3曲である。

〈至高の天上から〉の詩はバルディによるものである。デ・ロッシの祝祭本に記載されたこの曲の作曲者はカヴァリエーリとなっているが、1591年に出版されたインテルメディオの音楽のみを収録した楽譜²⁵²に記載されている作曲者はアントーニオ・アルキレイ Antonio Archilei (1542-1612) なのである。しかし、〈喜べ、人々よ〉（詩はリヌッチーニ）と作風が類似しているため、カヴァリエーリのものであると今日では言われている²⁵³。例えば、本インテルメディオの中で、この2曲のみがモノディ様式であること、そしてソプラノパートが華やかに装飾されているという特徴より、カヴァリエーリ作であると考えられているのである。そして、バッロの付いたフィナーレ〈ああ、なんと新たな奇跡〉は、詩の制作よりも先に作曲と振り付けが行われた。詩は女流作家のラウラ・グイディッチョーニのもので、彼女が担当したのはこのフィナーレのみである。このように、カヴァリエーリは、最初と最後という重要な箇所を担当したのである。

2-3-2-3. コレオグラファーとして

カヴァリエーリは、最終の第6 インテルメディオのフィナーレ〈ああ、なんと新たな奇跡〉（自身が作曲を担当した箇所）において、ニンフと羊飼いたちの合唱隊（27人）によるダンスを設けており、そのコレオグラフィーを自ら考案している。そのステップ・パターンは、

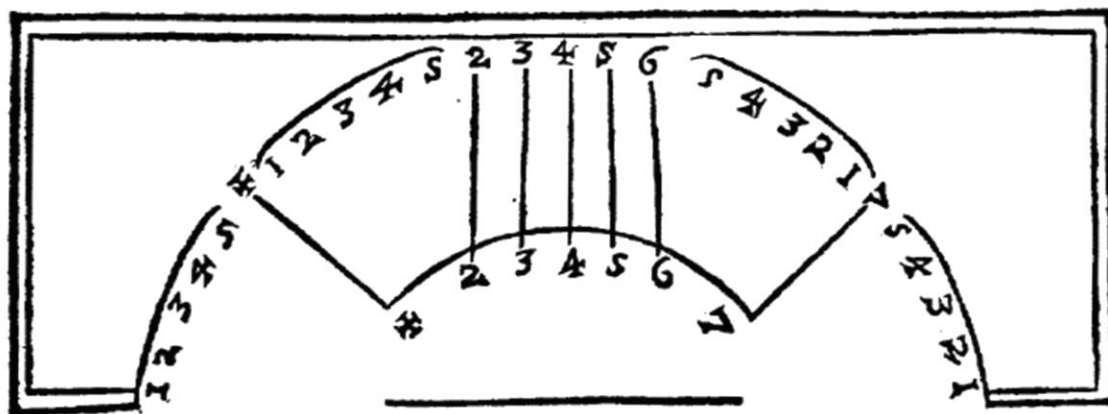
²⁵² “*Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana,*” Venezia: Giacomo Vincenti, 1591. 大公フェルディナンド・デ・メディチに楽譜の出版を命じられたカヴァリエーリは、主要作曲家であったマルヴェッツィにその業務を依頼した。祝祭本（1589）の他に、この楽譜（1591）、そして舞台美術の版画（1592）なども出版されており、フェルディナンドは自身のプロパガンダに力を入れたと言われている。

²⁵³ Claude V. Palisca, “Cavalieri, Emilio de’,” in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 5, p. 298.

1591 年出版の楽譜に図入りで記録されている。非常に複雑なもので、同時代に類を見ないものであったという。この曲は、詩よりも先に作曲が行われたとすでに述べたが、バッロも同様であった。詩を後に回すことは滅多に行われなかったことであるが、カーケンデイルによると、しかしそうしたことにより複雑なダンスが可能となったということだ²⁵⁴。フィナーレであるため、詩の内容よりも視覚的な華やかさを優先させたことがわかる。次頁の【図8】は、冒頭の開始位置を示したものの、【図9】は最後の展開（全6部あるうちの最終部）の位置を示したものである。

数字は人を表し、【図8】のようなラインを描くように並んだ状態で開始される。前方の7人のうち、1,3,5,7が女性（ニンフ）、2,4,6が男性（羊飼い）である。後方には、左右に5人ずつのグループが二つずつ弧を描くように位置している。前方の7人が【図8】のライン通りに後方の20人の間に入り込むようにして一列になる。つまり、1と7は左右の二グループの間へ、2～6は二つの半弧の真ん中に入り、7人は各自正面を向く。このとき全員（27人）で半円を描いているようになる。それから両手両足の仕草を伴った複雑なステップを行うのである。

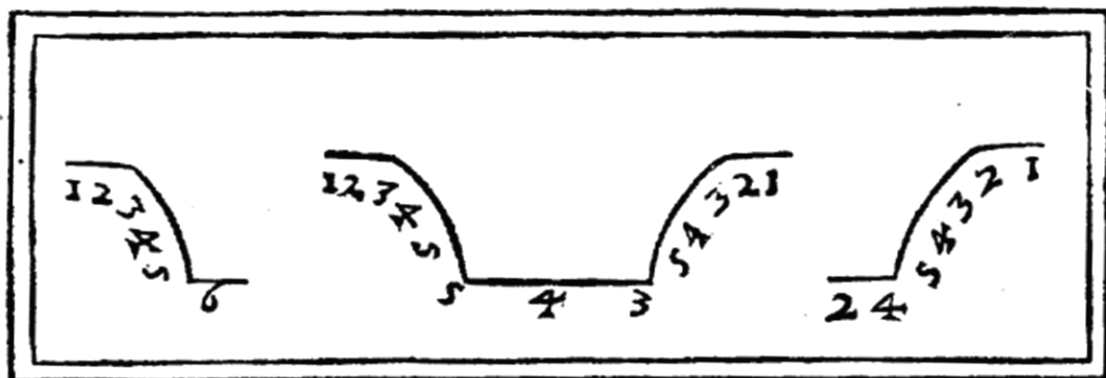
【図8】最終インテルメディオでのバッロの開始位置²⁵⁵



²⁵⁴ Kirkendale, *op.cit.* 2001, p. 172.

²⁵⁵ "Nono Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana," Venezia: Giacomo Vincenti, 1591, p. 21.

【図9】 最終インテルメデーオでのバッロの最終第6部の開始位置²⁵⁶



第6部の冒頭では、5人ずつの4グループはグループごとに手を取り合い、各グループの5番がグループを引き連れるように前進する。このとき1番は立ち位置をずらさないようにする。この状態が【図9】である。その後には手を離し、また複雑なステップを行うのである。

2-3-2-4. カヴァリエーリの役割

デ・ロッシの作成した祝祭本に、カヴァリエーリに関する記述が少ないことから予測できるように、フィレンツェの芸術家たちのカヴァリエーリに対する嫉妬については従来から言われてきた²⁵⁷。特別な祝祭とはいえ、宮廷に勤務する者たちが中心になって舞台を制作することが当然だった環境に、君主のお気に入りのローマ人が突然に現れて、重要な役職についたことは、彼らにとって愉快なものではなかったのだろう。当時の宮廷の制作状況について、フランコ・ピペルノ Franco Piperno は以下のように述べている。

[君主は] 技術的具現、芸術的具現のために、宮廷のスタッフや職人を各々の任務にあたらせた。彼ら（音楽家、技師、職人、演奏家、建築家、画家、仕立屋など）は、

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

【図9】からは、グループとなる1~5以外の7人のうち、1と7が見当たらない。おそらく右の4は1の誤りで、6の隣に7が位置したと推測する。そうすれば、右から1~7が、2人、3人、2人と並ぶことになり、バランスがとれる。図に続く説明文の中に7は存在するので、図から漏れているだけだと思われる。

²⁵⁷ Kirkendale, *op.cit.* 2001, p. 161; Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli, *Storia della Musica Occidentale 1*, Roma: Armando, 1997, p. 265.

宮廷で雇われている固定職の者たちであり、彼らにとって、劇的スペクタクルは通常の仕事のルーティンワークと大差はない。せいぜいそれが大がかりで複雑であるくらいなのだ。(中略) ときには、国外へリクルートされて、大きな報酬を得ているすぐれた技術者たちに対して、同業者が嫉妬心を抱くこともあるだろう²⁵⁸。

上記で言われるように、宮廷外からやってきたカヴァリエーリによって、ポジションを奪われてしまった同業者は、この場合まさにバルディであった。1589年の祝祭のコラージについて、サヴェージは、バルディとカヴァリエーリの多少厄介な二頭政治であったと述べている²⁵⁹。その役割の住み分けについて、ヴァールブルクが次のようにまとめている。

エミーリオ・デ・カヴァリエーリは、上演の進行形式に関して宮廷と劇場との仲介役を果たし、さらに、役者や音楽家たちの出来ばえにも責任を負っていた。ジョヴァンニ・デ・バルディは、舞台デザインの詳細にいたるまで影響力を持っていた。というのも、彼の学識豊かな趣旨が適切に表現されなければならなかったからである。バルディの繊細な綺想を効果的な場面にすること、印象深い視覚効果と自然らしい動きをもつ演劇の言語にその着想を置き換えるという仕事は、ブオンタレンティに任された²⁶⁰。

よって、物語の発案に責任を負っていたのはバルディ、そして具現のための実務面で責任を負っていたのがカヴァリエーリであったと言えよう。カヴァリエーリは、バルディの趣旨に沿う音楽とその実現（大がかりな装置はブオンタレンティ）に尽力した。そのために制作側と役者や演奏者をつなぐこと、そしてまた観客へとつなぐことが彼の仕事であったと考えられる。観客への媒介となる音楽に携わるという、作曲家であることを活かした関わり方

²⁵⁸ [il principe]...per la realizzazione tecnica e artistica si avvale di personale e maestranze al proprio servizio. Costoro (musicisti, ingegnieri, artefici, sonatori, architetti, pittori, sartori, eccetera) sono salariati di corte, stabili, per i quali lo spettacolo operistico non esula dalla routine delle prestazioni consuete se non, tutt'al più, per le sue macchinosità e complessità...vi sarà semmai del risentimento corporativo nei confronti di certi tecnici altamente qualificati (i cantanti, ossia i produttori più «in vista» di tutto lo spettacolo), quando siano reclutati all'esterno e profumatamente pagati (Franco Piperno, "Il sistema produttivo, fino al 1780," in *Storia dell'Opera Italiana*, Torino: EDT, 1987, pp. 6-7).

²⁵⁹ Roger Savage, "Precursors, Precedents, Pretexts: The Institutions of Greco-Roman Theatre and the Development of European Opera," in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, edited by Peter Brown & Suzana Ograjensek (New York: Oxford University Press, 2010), p. 8

²⁶⁰ ヴァールブルク、前掲書、210頁。

である。そして、上述したような嫉妬心故に、フィレンツェの記録係が残した情報は、意図的にカヴァリエーリに関するものが省略されている²⁶¹。そのこともあって、2年後に音楽やコレオグラフィーに関してのみを取めた出版が行われたのだろう。

これ以上のアプローチは、1600年に彼が出版した《魂と肉体の劇》の序文に頼ってみたい。フィレンツェでのコラーゴとしての姿勢もそこには書かれている。

2-3-3. 1600年《魂と肉体の劇》

音楽史においてカヴァリエーリの功績として良く知られているのは、フィレンツェでの活動よりも、ローマで《魂と肉体の劇》を作曲・上演したことであろう。この作品は、1600年の2月、聖十字架オラトリオ信心会²⁶²のために制作され、サンタ・マリア・イン・ヴァッリチェッラ聖堂 Chiesa di S. Maria in Vallicella（今日のキエーザ・ヌオーヴァ Chiesa Nuova）の十字架上のキリストのオラトリオ（祈祷所）Oratorio del Crocifissoにて初演された宗教的な音楽劇である²⁶³。題材は宗教的なものであるが、フィレンツェでの実践で用いられていたステーレ・ラップレゼンタティーヴォ stile rappresentativo（上演様式）による作品である。詩はアグスティノー・マンニ神父 Agostino Manni（1548-1613）による1577年出版のラウダ lauda 《魂と肉体 *Anima e Corpo*》の対話部分の歌詞を元に行っている²⁶⁴。カヴァリエーリは作曲者として名を残しているが、このとき全体のコーディネーターもおそらくは務めていた。

1600年の9月、上演から7か月後にローマのニコロ・ムーティイ Nicolo Mutij より、アレッサンドロ・グイドッティ Alessandro Guidotti（16-17sec.）の編集によって《魂と肉体の劇》は出版された²⁶⁵。これは通奏低音による作品の最古の楽譜として重要であるが、その序

²⁶¹ Batiano de Rossi...riporta solo il progetto formulato da quest'ultimo, senza segnalare le modifiche imposte da Cavalieri e omettendo alcuni nomi collegabili alla cerchia del nobile romano (Carrozzo, Cimagalli, *op. cit.* 1, pp. 265-266.).

²⁶² 聖十字架オラトリオ信心会については、本章 p. 68を参照。

²⁶³ 上演場所が「オラトリオ」という名の祈祷所であったことから、この《魂と肉体の劇》を歴史上最初のオラトリオと見なす誤りが続いていた。

²⁶⁴ 第1幕第4場で描かれる、肉体と魂の対話部分が、アグスティノー・マンニのラウダ《魂と肉体》のテキストからとられている。

²⁶⁵ Emilio de' Cavalieri, "Rappresentazione di Anima e di Corpo, Nuovamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Cavallierem per recitar Cantando; data in luce da Alessandro Guidotti bolognese", Roma: Nicolo Mutij, 1600.

文が当時の上演を伝えているという点で、重要な史料ともされている。

表紙には「歌いながら朗誦（レチタール・カンタンド）するためにエミーリオ・デ・カヴァリエーリ氏により新しく作曲された」と書かれていることから、マンニ神父が「魂」と「肉体」の会話を描いたラウダ（1577年）をカヴァリエーリが脚色し新たに作曲したと考えられている。

また献辞では、古代風に牧歌劇の対話を演奏するために、二本のフルートかもしくはソルデッリーネ²⁶⁶と呼ばれる古代風の2本のティービア²⁶⁷で伴奏することを推奨すると述べている。

さて、肝心の序文を見ていきたい。序文には署名がなく、誰によって書かれたものか定かではないが、「エミーリオ氏は…」という表現が何度か見られるので、カヴァリエーリが書いたものではない。序文が書かれた背景に関しての解釈は資料によって異なるが²⁶⁸、ガイドッティとカヴァリエーリの間で手紙のやり取りがあったと考えられ、よって手紙によるカヴァリエーリの指示をガイドッティが代弁する形でまとめたと考えるのが妥当であろう²⁶⁹。

序文は3つの部分から構成されている。「読者へ A' LETTORI」「上演にあたっての留意点、歌いながら朗誦する人へ Avvertimenti per la presente Rappresentazione, à chi volesse farla recitar cantando」そして「朗誦しながら歌う人と、演奏する人のための留意点 Avvertimenti particolari per chi cantará recitando: Et per chi suonerà」である。

「読者へ」では、これまで彼が上演してきたものを引き合いにしながら、音楽劇を上演するにあたっての共通ルールが述べられている。まとめると次のようなものだ。歌い手は美しい声とすぐれた感覚を持ち、感情を持ってやさしく、でも力強く歌い、自由な装飾音は用

²⁶⁶ ソルデッリーネ Sordelline とはバグパイプ bagpipe を指すとカーケンデイルが述べている (Emilio de' Cavalieri, "Rappresentazione di Anima e di Corpo," edited by Murray C. Bradshaw, Middleton, Wisconsin: American Institute of Musicology, 2007, Critical Report XVII.)。

²⁶⁷ ティービア：フルートに似た古代ローマの楽器。

²⁶⁸ 序文 (A' LETTORI) の執筆に関しては、以下の事典を主に参考にした。各文献の要点を示す。「署名はないが事実上カヴァリエーリ自身の言及であろう (notes for directors and performers (unsigned). These essays... may in fact have been by Cavalieri himself,...)」(H. W. Hitchcock, "Rappresentazione di Anima e di Corpo," in *The New Grove Dictionary of OPERA*, vol. 3, p. 1239)。「ガイドッティが、聴衆に向けて、作品の解釈者（代弁者）として、要点となる指示を明確に示している (Alessandro Guidotti, indirizzandosi all'ascoltatore della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio De' Cavalieri, indica chiaramente i requisiti chiesti all'interprete dell'opera)」(E. Gara, "Il Canto," in *Enciclopedia della Musica*, vol. 1, pp. 394-397)。「作曲者の手によるものではないが、編集者であるガイドッティが作曲家の意図を伝えている (nell'importante prefazione alla *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, dettata dall'editore Alessandro Guidotti, che lascia agevolmente scorgere il pensiero—se non la mano—del compositore)」(R. Allorto, "Guidiccioni Lucchesini, Laura," in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 4, pp. 45-46)。

²⁶⁹ 萩原、前掲論文、19頁。

いず、とりわけ言葉が意図するものを上手く表現し、ふさわしい仕草も用いてそれを支えること。楽器が十分に鳴り響き、観客が快適に鑑賞できる会場の収容人数はせいぜい 1000 人程度であること。楽器は舞台の幕の後ろに位置し、リラ・ドッピア²⁷⁰、クラヴィチェンバロ²⁷¹、キタローネ²⁷²、そしてキタローネとはオルガノ・スアーヴェ²⁷³が適していること。上演時間は 2 時間を超えないようにし、いくつかの幕にわけること。登場人物は多様に感情の移り変わりを表現し、独唱と合唱をバランスよく採り入れ、音量に変化を持たせること。バッロは、役者が踊りと歌を同時に行い、さらに手に持つ楽器を自ら演奏するものであり、上演を活気づけるものであること。インテルメディオは場面転換のためにあること。そして最後に詩について、700 行を超えない程度がよく、7 音節、もしくは 5 音節か 8 音節でなる小詩行で構成し、なるべく近いところで脚韻を踏み、ときにズドウルッチョロ詩行 *versi sdruccioli*²⁷⁴ を採り入れること、対話は長すぎることなく、また独白はなるべく短いほうがよいこと。このような普遍的注意が並ぶ。

歌い手の素質に関することからバッロまでの注意は、「1588 年²⁷⁵にトスカーナ大公夫人の婚礼の際に上演された盛大な喜劇において、エミーリオ氏が遂行させたこと²⁷⁶」と記されている。観客が良く理解できる表現や、鑑賞時に観客が快適に過ごすための配慮、上演時間や詩型にまで及ぶ言及は、デ・ソンミヤインジェニエーリの言及とも重なる、舞台上演のことを総合的に考慮した姿勢であり、これがメディチ家で担っていた芸術監督としてのカ

²⁷⁰ リラ・ドッピア *Lira doppia* は、大型のリラを指す。

²⁷¹ クラヴィチェンバロ *Clavicembalo* は、ピアノが発明されるまで重要な鍵盤楽器のひとつであった。鍵盤を押すと発弦して音を出す。独奏用としても通奏低音の伴奏としても演奏された。

²⁷² キタローネ *Chitarrone* は、ティオルバ *Tiorba* (英語ではテオルボ *theorbo*) とも呼ばれ、1580年ごろよりフェレンツェのカメラータで使用されたと思われる。アントーニオ・ナルディ *Antonio Nardi* (?-?) によって考案された楽器であることが、1592年のカヴァリエーリの書簡にて記述されている。キタローネは、古代の朗誦法を再現したスティール・ラップレゼンタティーヴォの演奏のために考案されたので、古代ギリシアで伴奏楽器として用いられていたキタツラ *Kithara* が語源になっているという。形状は、リュートと同様の指板が取り付けられている部分に更に、低音弦（開放弦として演奏される）があるために非常に長いネックを持つ。その全長は、指板上の弦のおよそ2倍に及ぶ。1600年ごろ、イタリアではすでに声楽曲の伴奏楽器として好まれるようになっていた。

²⁷³ オルガノ・スアーヴェ *Organo suave* とは、どのような楽器であったのか、明確に教えてくれる資料はないが小型の木製のオルガノ・ポルタティーヴォに近いものであろうと言われている。アガッツァーリ *Agazzari* の説明によると、オルガンはハーモニーが維持された状態で演奏し、キタローネは自由な伴奏を実行する際に採り入れられるという (*Frank Thomas Arnordo, The Art of Accompaniment from a Through-Bass as practised in the 17th and 18th centuries*, London: The Holland Press, 1961)。またカヴァリエーリがフィレンツェで、オルガンの改良に奔走していることが彼の書簡からわかっている。

²⁷⁴ ズドウルッチョロ詩行： 語末から3番目の音節にアクセントのある語で終わる詩行。

²⁷⁵ 正しくは1589年。

²⁷⁶ ...come quello che fece fare il sig. Emilio nella commedia grande recitata al tempo delle nozze della serenissima Gran Duchessa di Toscana nel 1588 (Cavalieri, "A'LETTORI", in *op. cit.*).

ヴァリエーリの姿である。

第二の部分「上演にあたっての留意点、歌いながら朗誦する人へ」と第三の部分「朗誦しながら歌う人と、演奏する人のための留意点」は、この作品《魂と肉体の劇》を上演するための注意点が挙げられている²⁷⁷。すなわち、1度きりの上演のために制作されていた宮廷での催しのための作品とは異なり、再演されることを見込んでいたと考えられるのだ。教会で上演されるための宗教的な題材であるため、普遍的な内容であった故のことであろう。

*

カヴァリエーリは、ローマでは聖職者たちを前に内容を重視した宗教的音楽劇に携わり、フィレンツェでは宮廷の貴族たちの好む、壮大なスペクタクルであることを重視した制作を行っていた。この2つの異なる環境で責任ある立場にあり、状況に応じた制作を請け負っていた。その活動はやはり、コラーゴと呼ぶべきものであろう。

²⁷⁷ 萩原、前掲論文、20～22頁。

2-4. まとめ —コラーゴの歩み—

以上、16世紀後半にそれぞれの環境で活躍した3人の「コラーゴ」について考察した。

もともと彼らは舞台上演のための直接的な役割を持っていた。デ・ソンミは作家でありながらも衣装製作や、ときには役者も行いながらオーガナイズし、インジェニエーリは劇作の知識を活かして、台本の審査や選出に携わりながら、照明技師として照明デザインまで担当していた。そして、カヴァリエーリは作曲家として、またコレオグラファーとして実際に演じる役者との関わりを大事にしていた。それぞれが、本来の能力を活かしたかたちでのコラーゴであったと言えよう。

活躍の環境面としては、デ・ソンミのように、コミュニティー内で万能な才能を活かしたケース、インジェニエーリのように、さまざまな宮廷に仕えることで知識を磨き、劇場の開場記念のために依頼されて請け負うようになったケース、そしてカヴァリエーリのように、君主から宮廷にリクルートされて古参のスタッフから嫉妬の対象にもなったケース、という相違が見えた。

共通点として言えるのは、協働するメンバーがあらかじめ揃っていたことである。つまり、デ・ソンミとインジェニエーリは自身がアッカデーミアに所属していたし、カヴァリエーリは、正式な会員ではなかったが、協働する芸術家たちの多数が所属していたアッカデーミアに出入りしていた。その後、協働する芸術家を自ら選出するタイプのコラーゴが現れる。これについては後述（第4章）することとする。

本章では、3人をモデルにコラーゴの立場や環境面での変遷をたどることができた。次の第3章では、創作における配慮について、その理念とともに取り上げる。コラーゴの配慮とも言える、演劇の本質である「本当らしさ」の概念について、『コラーゴ』の主張を中心に検証し、音楽劇における「本当らしさ」を明らかにしたい。

第3章

創作における配慮

—「本当らしさ」という理念を通して—

音楽劇を含め、舞台芸術作品は「人間生活の現実そのものの一断面ではなく、それと一定の距離を置いたところ、ないしはそれを捨象したところでしか成り立たないであろう²⁷⁸」と言われるように、舞台上で上演されるものは大方日常の出来事ではないし、人間の日常のように再現されてはいない。故に自然さから離れてしまうことは否めない。

劇の最大の欠点とは、その構成要素のどの部分においても、自然さが欠けていることである²⁷⁹。アンジェロ・インジェニエーリ Angelo Ingegneri (c.1550-1613) はその欠点を認めた上で、次のように述べている。

演劇とはある点において、真実からほど遠いものごとを役者や、装飾にも同様に認め、そしてそれを乗り越えて諸感情が引き起こるほどの信憑性を作り上げる義務がある。というのも、ものごとが真実に近ければ近いほど、感動を引き起こすにあたってより大きな効果となる。²⁸⁰

つまり、偽りであることを認め、それを真実に近付けて実現できたときに生み出される効

²⁷⁸ 戸口幸策『オペラの誕生』東京：平凡社、2006年、25頁。(平凡社ライブラリー)

²⁷⁹ Lorenzo Bianconi, *Seicento*, Torino: EDT 1991, p. 189.

²⁸⁰ ...se bene il Theatro si trova in certo modo in obbligo di concedere à gli Histrioni, così come all'Apparato, molte cose lontane dal vero et sopra di esse fondare quella credenza, onde in lui si destano gli affetti; nulladimeno quanto più le dette cose s'avvicinano alla verità, tanto sono elleno di maggiore efficacia nella sudetta commotione (*Della Poesia*, p. 13).

果が、詩人や作品への賛美となることを主張しているのである²⁸¹。『コラーゴ』もまた、次ように述べ、同様の見解を見せている。

詩の物語を舞台上で上演する技術は、全体的に詩そのものよりも下位に置かれるが、虚構のやり方をもって真実をよりよく彩り表現すればするほど、より称賛に値する感嘆すべきものと考えられるにちがいない。²⁸²

この第3章では、さまざまな矛盾を含む音楽劇を観客に提供する際、コラーゴたちが演劇の本質である「本当らしさ」を大事にすべく、どのような配慮を行ったのか考察してみたい。まず、そもそも「本当らしさ」とは何か振り返っておきたい。

²⁸¹ 24時間のうちに起こった出来事を、舞台上で実際は4～5時間で上演されることの説明として述べられる。

²⁸² ...l'arte di rappresentare l'azione poetica in scena che in tutto è subordinata a quella poesia, quanto più con maniere finte meglio adorna et esprime la verità, tanto deve stimarsi più lodevole et admirabile (*Corago*, p. 30).

3-1. 「本当らしさ」とは何か

3-1-1. 不自然さにおける問題

とりわけ音楽劇は、音楽が舞台の主要素となっているため、「本当らしさ」からさらに離れてしまう表現手段である。つまり、音楽劇は、物語の進行を担う登場人物たちが、台詞を歌いながら筋を展開していくという演劇形態であり、例えば19世紀以降の音楽劇に見られるような、死の間際でも美しいコラロトゥーラを響かせるなど、状況に矛盾する行為をいささか含むものである。このような「本当らしからぬこと」は、決してオペラから引き離されることはない²⁸³。

16世紀後半から17世紀前半、つまり音楽劇が誕生しようとしている時期において、いくつかの論考がこの問題について触れているけれども、本当らしくもしくは自然らしく舞台を制作するにあたって、「本当らしさ」という概念をどのように捉え、いかにして舞台を作り上げ、そして消化するべきかということについては、まだ決まった形や理念が存在していなかった。この「本当らしさ」に配慮する姿勢が、コラーゴたちが残した論考に現れていることに注目できるのだ。現在の聴衆は、登場人物たちが歌って会話をするという「本当らしくない」音楽劇を、すでに「そういうもの」として受け入れることができているが、当時、歌で自己表現するという行為を自然ではないと観客が受け取る可能性を、芸術家たちも否定していなかったのである。これは、避けられない問題だったのである。この点について戸口は、下記のように述べている。

オペラはそもそもの初めから、体質的に、もろもろのわざとらしさや矛盾を抱え込んで成り立っていると言っても過言ではないだろう。したがって、それらを根本的に解決しようとするれば、舞台芸術としてのオペラそのものを解体したり否定したりせざるをえなくなるだろう。オペラがあまりにも演劇的になりすぎれば、その揺り返しとして音楽的昂揚が求められ、あまりにも音楽偏重になれば、演劇的な側面の

²⁸³ L'inverosimiglianza della recitazione canora, del dialogo cantato, è un'ombra che l'opera non si stacca mai di dosso (Lorenzo Bianconi, "Introduzione," in *La drammaturgia musicale*, Bologna: Il Mulino, 1986, p. 13).

回復が唱えられるのが常であるが、真に劇的一貫性を望むなら、むしろ、台詞を歌うなどということはやめて、オペラを普通の演劇に解消してしまうのが早道かもしれない。²⁸⁴

このように、「真に劇的一貫性を望むなら、むしろ、台詞を歌うなどということはやめて、オペラを普通の演劇に解消してしまうのが早道かもしれない」というのはもっともなように思える。台詞を歌ってしまうことで、演劇に重視される「本当らしさ」からさらに遠のいてしまうからである。そうすると、そもそも何故歌うことを採り入れたのかという疑問に立ち返らなければならなくなる。

3-1-2. スティーレ・レチタティーヴォ

当時の歌唱手段であった、レチタール・カンタンド *recitar cantando* (歌いながら語る) は、スティーレ・レチタティーヴォ *stile recitativo* (レチタティーヴォ様式) とも言われる、フィレンツェのカメラータがギリシア悲劇の復興活動から考案した、モノディ様式(通奏低音楽器による伴奏付きの独唱歌) のひとつである。彼らは、音楽を用いたこの高尚な言葉の表現を、聞き手の知性に訴えかけるのに最も効果のある方法であり、古代ギリシア人たちは悲劇の初めから終わりまで全体にわたって、台詞をすべて歌っていたと考えた²⁸⁵。とはいえ、それは誤解であったとも言われており、「彼ら自身がそうあってほしいと望んだ音楽の姿であったと言ってもそれほど言い過ぎではないだろう」と戸口も述べている²⁸⁶。ともかく、このやり方は、当時に見出された新しい表現法であった。この表現法に関する『コラーゴ』の言及を整理し、半ば不自然であると言いながらも、演劇に採り入れられた理由を考えてみよう。

²⁸⁴ 戸口幸策、前掲書、24頁。

²⁸⁵ ギリシア悲劇の中での音楽の在り方については、当時の学者たちを悩ませた。ひとつの見解では、コロスの部分だけが歌われたとするもの(1585年にヴィチエンツァで実践された《僭主オイディプス *Edippo Tiranno*》)、もうひとつの見解は、ジローラモ・メイ *Girolamo Mei* (1519-1594) による、俳優の台詞を含めて劇全体が歌われていたとするものである。ヴィンチェンツォ・ガリレーイを介してメイの説が伝えられたフィレンツェの学者たちは、それを信頼に値するとして採り入れた(ドナルド・ジェイ・グラウト、クロード・V. パリスカ『新 西洋音楽史 中』戸口幸策、津上英輔、寺西基之共訳、東京：音楽之友社、1998年、29～31頁)。

²⁸⁶ 戸口幸策、前掲書、48～49頁。

3-1-2-1. 三つの舞台表現法

『コラーゴ』第6章²⁸⁷では、当時存在した舞台表現法の三つが提示されている。一つめは、言葉と動作で人物を模倣すること、すなわち演劇的な表現である。二つめは、演劇的な表現を音楽に合わせて実践することである。三つめは、奏でられる音の中で、人間の動作を合わせることで、ようするに二つめのものから言葉（声）だけをなくしたもので、パントマイムのようなものと考えればよいだろう²⁸⁸。この二つめのやり方を、「我々の時代に新たに発見され、もしくは、古代の用法と慣習から発掘された、演劇の方法におけるもっとも名誉ある喜びのひとつ²⁸⁹」である、ステイーレ・レチタティーヴォ（*stile musico recitativo*²⁹⁰）だと述べている。

3-1-2-2. 音楽に合わせた三つの表現法

そして、第10章²⁹¹では、音楽に合わせた表現を三つに分類している。第一の方法は、音楽に合わせて語るという方法で、つまり、「すぐれた役者が幾分ゆっくりと言葉を発して、全体を通して、一般的な語りを楽器の音に合わせること²⁹²」である。役者²⁹³が表現する語り、すなわち台詞は、楽器の音によって音楽的になるのであるが、楽器の音程に頼りすぎてしまうと、声の優美な抑揚から自然さが失われてしまうという欠点があるという。多くの楽器は全音か半音でしか区切られていないため、音程的な語りになってしまうし、なにより、感情で変化する微分音レベルでの声の変化の段階、つまり声の自然な抑揚の邪魔をしかねないからである²⁹⁴。

²⁸⁷ Delle tre maniere di recitare. Capitolo VI (第6章：演技をする三つの方法について)

²⁸⁸ *Corago*, pp. 40-41.

²⁸⁹ ...uno delli più onorati diletta nella materia drammatica che ai nostri secoli si sono o ritrovate di nuovo, o cavati dallo antico uso e costume (*Ibid.*, p. 41).

²⁹⁰ 『コラーゴ』では歌のない語りに関しても、*stile recitativo* と表現することもあり、よって音楽に乗せた語りについては、*stile "musico" recitativo* と表記していると考えられる。

²⁹¹ Di tre maniere da mettere in musica l'azioni drammatiche. Capitolo X (演劇の物語を音楽で表現する三つの方法について)

²⁹² Il primo modo (...) potrebbe essere l'assecondare in suono e per tutto con il suono dell'istrumento il recitamento commune di qualche ottimo istrione che proferisse alquanto adagio le parole (*Corago*, p. 57).

²⁹³ 音楽劇では「歌手」と訳すべきであるが、演劇から発展したものとして、その演じ手を「役者」と訳す。

²⁹⁴ 音の比率や音程については第8章、第9章で述べられている。もちろん微分音を表現する楽器も存在するが、ここでは言及されていない。

第二の方法は、音楽に合わせた作詩による方法である。詩人にとっても歌手にとっても好都合なこの方法は、例えば、四行詩節の小アリアを基本とした、それにあてはめたメロディは、同じ形式、同じ韻律の詩にいくらかでも応用できるというものである。「陽気な詩には明るいアリア、悲しげな主題には悲しげなアリア²⁹⁵」というように、パターン化するやり方である。また、こうしたアリアは、音楽的に表現することに適していると言え、初期のころにフィレンツェで実践されていたものだという。ようするに、物語や演技が想定されていない、演奏会のように音楽を享受するのに適したものだと考えられよう。例えば、ジュリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1551-1618) の『新音楽 *Le nuove musiche*』(1602) では、詩に通じたタイプと、有節的なタイプの2種類の歌が収められている。後者の種が、『コラゴ』の言う、同じタイプの詩に応用できるメロディ、つまり有節歌曲を指すと考えられる²⁹⁶。

そして第三の方法は、「詩行ごと、言葉ごとに、完全に詩が表す意味に従うこと²⁹⁷」を重要とする、一般的な語りの抑揚に近づける方法である。故に「演じ手の言葉が表す感情と意味を模倣するのに適した音の組み合わせや動き、そして音楽のテンポを見出すことができる、繊細な技術を要求する²⁹⁸」もので、詩人、作曲家、そして歌手すべてが、第一、第二の方法よりも、高度なレベルで競い合わなければならないものであると考えられる。よってこの第三の方法は、自然さを欠いた第一の方法よりもすぐれ、また、詩の表現面で大雑把になってしまう第二の方法よりも効果的だと言う。

このような分類でもって、著者は、第三の方法こそ真のステイーレ・レチタティーヴォであると主張しており²⁹⁹、語りを音楽に従わせるのではなく、自然な語りに近い抑揚で、言葉レベルで詩の意味に従うことを最も重要なやり方であると述べている。そして、なにより注目しなければならないのは、

²⁹⁵ ...un'aria allegra per i versi et affetti di allegrezza, una mesta quando lo richiede il soggetto lamentevole (*Corago*, p. 59).

²⁹⁶ カッチーニは『新音楽』(1602/1614) 序文で、さまざまな装飾を例示し、さらには楽譜にわざわざ書き記すことで具体的な装飾の指示を歌手に与えているので、こうした技巧を聞かせどころとしたのであろう。代表的な装飾は、グルッポ *gruppo*、トリッロ *trillo*、エスクラマツィオーネ *esclamazione* (叫び) である。一方、同時代、エミーリオ・デ・カヴァリエーリ *Emilio de' Cavalieri* (c.1550-1602) は《魂と肉体の劇 *Rappresentazione di Anima e di Corpo*》(1600) の序文で、装飾音は多用しないようにという注意をしており、比較的シンプルな装飾例を提示するにとどめている。

²⁹⁷ ...verso per verso, anzi parola per parola, assecondare in tutto e per tutto il significato della poesia (*Corago*, p. 61).

²⁹⁸ ...questo terzo modo richiede arte sottile da saper ritrovare combinazioni e moti di note e tempi musicali atti ad imitare li affetti e significati delle parole di chi recita (*Ibid.*, p. 61).

²⁹⁹ ...questo [il terzo modo] viene da molti reputato il vero stil musico recitativo (*Ibid.*, p. 61).

単なる語りとは異なる、第3の方法によるスティーレ・レチタティーヴォを用いた語りの模倣は、特別な喜びを引き起こす³⁰⁰

と述べている点である。

以上のような分類は、『コラーゴ』独自の理論と言えるものではない。だが、当時に存在した方法を体系的に示しているので、著者は舞台に熟知していることはもちろん、音楽への造詣も深い。コラーゴの立場にあっただろうこの著者が、広い視野をもって舞台に取り組んでいたことがわかる。

ともかく、『コラーゴ』は、演劇の本質である「本当らしさ」を重視しつつも、音楽を効果的に用いた際の感情に訴える効果を見逃さず、舞台芸術を享受する観客により大きな喜びを提供することを目指すために³⁰¹、スティーレ・レチタティーヴォを採り入れたのだろう。

3-1-3. 「本当らしさ」という概念

「本当らしさ *il verosimile*」という概念にまずはアプローチしてみたい。これは、戯曲論（詩論）の分野でのアリストテレス Ἀριστοτέλης (b.C.384/383- b.C.322) の『詩学』に遡る概念である³⁰²。『コラーゴ』の序説でも指摘されている通り、古代の著書を解釈してその理想を作る、という当時の詩作に関する一般的な論考の出発点となっていたのが、アリストテレスの『詩学』である³⁰³。

アリストテレスが『詩学』で言及する「本当らしさ」について、今一度振り返っておきたい。詩作とは対象を「模倣」することであり、つまり、再現の対象に似せること、本当らしくあることが求められた。詩作において重視されてきたこの概念は、ある一貫性を重要とする。彼が主張するのは、「ありそうな仕方で、あるいは必然的な仕方で」物事が展開する

³⁰⁰ ...questo [il terzo modo] di più ha l'imitazione di quell recitare in un genere di modi e maniere distinte dal puro recitamento, la quale imitazione partorisce particular diletto (*Ibid.*, p. 61).

³⁰¹ 音楽を従えた自然な語りに近い抑揚は、単なる語りよりも喜びを引き起こすとはいえ、常にそうであっても退屈感を生み出すことにもなるとも指摘している。そのためには第二の方法を採り入れることも認める傾向にある。詳細は本文で扱う。

³⁰² 松本仁助・岡道男訳のアリストテレスの『詩学』（岩波書店）では、「ありそうなこと」という表現がされている。本稿では必要に応じて「本当らしさ」という表現も用いる。

³⁰³ 序章 pp. 9-10 を参照。

ことであり、そのために、筋（出来事の組み立て）と性格の描写が重視された。

ありそうな仕方、あるいは必然的な仕方展開する筋とはつまり、例えば、悲劇を想定した場合、人間が不幸に陥るのは、神や偶然（天変地異）、つまり「驚異 *il meraviglioso*」のせいではなく、人間自身のあやまちから生じる結果でなければならないということである³⁰⁴。もしもそれらが介入してしまえば人間の行為をありそうな仕方、もしくは必然的な仕方再現することはできなくなるからである³⁰⁵。よって、アリストテレスは、不合理なそれらが劇の筋に介入することを認めず、どうしても避けられない場合には、筋の前（プロローグ）か後（エピローグ）にのみ置くべきであると述べている³⁰⁶。神や偶然（天変地異）が介入することは、ありえない事象であるとして、舞台に存在することを忌避しているのだ。

次に、ありそうな仕方、あるいは必然的な仕方性格を描写することについてだが、アリストテレスは、このために目標とする4つのことを挙げている。それは、第一にすぐれた性格であること（英雄等を想定している）、第二にふさわしいものであること（女性が勇敢すぎることはないように等）、第三に私たちに似たものであること（現実の人間もしくは英雄）、そして最後に首尾一貫した性格であることである。つまりは、性別や職業などから抱かれるイメージを崩さず、それにふさわしい性格を描写することを重視している³⁰⁷。

なぜ、このような条件が求められたのか。アリストテレスは、悲劇においては、おそれとあわれみの感情を観客に生じさせ、魂の浄化（カタルシス）を達成させることを目的としていた。そのために、おそれとあわれみを引き起こす出来事を再現するために、上述したように、起こりうることをありそうな仕方語、もしくは起こる可能性のあることを必然的な仕方語することを、詩人に求めたのである。観客は、「自分に似た人物がそのような不幸にあうのを見て、自分もまた不幸になるのではないかとおそれ、またその人物が不幸に値しないにもかかわらず不幸におちいるとき、あわれみをおぼえるのである³⁰⁸」。また、このような感情の効果は、舞台上で上演されなくても、つまり読み物として扱われたときにも生じる

³⁰⁴ 例としてソフォクレスの『オイディプス王』の出来ごとが挙げられている。オイディプスが破滅する原因は、神の働きではなく、彼自身の過ち（自分こそが悪疫の原因である、先王を殺害した犯人）によるものである。また、彼が事実を知って破滅に至るという、逆転と認知を含んでおり、筋の構造と機能（変転、転換、認知、逆転）を語る上でも見本とされる。

³⁰⁵ 松本、岡、「解説」、『詩学』（アリストテレス、ホラーティウス『詩学、詩論』東京：岩波書店、2012年）、320頁。

³⁰⁶ アリストテレス『詩学』（同書内）松本仁助、岡道男訳、60頁、94～95頁。

³⁰⁷ 同書、58～61頁。

³⁰⁸ 松本、岡、前掲、138頁。

ことが求められたので、視覚的な訴え³⁰⁹からではなく、筋（出来事）の組み立てそのものから生じるべきだと主張している。これがすぐれた詩人に求められるものだった。さらにアリストテレスは、感情の発生によって魂の浄化が実現した結果、知的な効果として、なんらかの倫理的学習または倫理的浄化（教化）が生じること、そして身体的効果として、動悸、発汗、そして涙を引き起こすことができる、と説いている³¹⁰。

以上のような浄化作用について、デ・ソンミやインジェニエーリの論でも確認することができる。デ・ソンミは『第1の対話』で喜劇とは何かを語っており、それは次のようにまとめられる。喜劇は「人間の生活の模倣、あるいは模範的な肖像にほかならない³¹¹」、つまり、空想であっても本当にあったことだと観客に信じさせる、もっと言うならば、今まさに目の前で実際に起きていることを偶然目にしているのだと観客を欺かなければならない、ということである。その理由として、実際の出来事の恐ろしい展開と同情を目にしたならば、聴衆は恐怖と哀れみの念を抱き、そして最高に感激したときに心が悪習から清められるからと述べ、つまりは浄化作用を求めている³¹²。また、インジェニエーリは、喜劇の目的である滑稽さは、笑いにふさわしいものごとの構造から生まれることで、人の魂を浄化するのだと述べている³¹³。

デ・ソンミはさらに、観客は、舞台上で目にする模範から教えを引き出すことになる³¹⁴と述べる。模範から教えを引き出すこと、つまり、「人間の教化」を実現させるためには、舞台上での出来事が嘘で固められたものでは聴衆がそれに看過されることはなく、目的が達成できないため、故に観客が自己投影できるように、人間生活を「本当らしく」再現（＝模倣）することが重要だと捉えられていたと考えられよう。悲劇の場合には実際の出来事である歴史的題材を用いることが都合が良いとされ、例えば、インジェニエーリは、あまりに事実をひん曲げてしまうと本当らしさが欠けてしまうと注意を促しながら、歴史上の実在の人物の他、適切に物語を導くことのできる架空の人物も加え、バランス良く登場させると良い

³⁰⁹ 視覚的な訴えとは、つまりは「驚異」であり、機械仕掛けによる神の登場や天変地異を指す。「本当らしさ」と「驚異」は対立概念である。

³¹⁰ 松本、岡、前掲、140頁。

³¹¹ Non è altro che una imitazione ovvero esemplar ritratto de la vita umana (*Quattro Dialoghi*, p. 12).

³¹² ...sapendo lo spettatore che la rappresentazione ha origine da la verità, si moverà più a terrore et a compassione ne i successi terribili et esemplari di quella; et essendo maggiormente commosso, purgherà più l'animo da i vizii (*Ibid.*, p. 16).

³¹³ ...conciòsia che, se bene il ridicolo è il fine del Comico, ò per dir meglio, il mezzo propio, ond'ei consegue il suo fine, ch'è la purgatione dell'animo altrui; pare tuttavia, ch'egli habbia ad essere più tosto quel ridicolo, che nasce dalla struttura delle cose degne di riso (*Della Poesia*, p. 37).

³¹⁴ ...traendo più profitto da gli essempli, come cosa considerate per vere (*Quattro Dialoghi*, p.16).

と述べている³¹⁵。

このように、おそれとあわれみの効果から感情を発生させることで魂の浄化を実現し、教化を成し遂げるために人間生活を「本当らしく」再現する、つまり「模倣」を重視するという点は、まさにアリストテレスの『詩学』に由来していると言えよう。

そして『コラーゴ』は次のように述べている。

完璧な劇詩とは、人間の行動のむき出しの真実を引き出すことで成り立つのではなく、作為的に作られた枠組みで人間の行動を模倣することで成り立つ。したがって詩人の崇高な才能とは、(この件に関してアリストテレスが言っているように) 寓話を注釈することであり、つまり、いくつかの真実を基本としつつ、本当らしい尾ひれをつけて配置され編成された出来事を展開することである。³¹⁶

このように、詩人の基本的な姿勢については、アリストテレスの言及を支持しているが、できるだけ真実に近付けるよう、本当らしくあろうというよりも、虚構であることにもはや言い訳はせず、どうにか正当化しようとしているように感じられる。それは後に述べるように音楽が介入しているからであると思われる。

また、『コラーゴ』の記述を分析していくと、浄化や教化という効果にもはや言及しておらず、アリストテレスに準拠する概念のみで「本当らしさ」を解釈しては合致しないのである。

では、『コラーゴ』のいう「本当らしさ」、すなわち、音楽劇における「本当らしさ」とは何か。演劇における「本当らしさ」との違いは何か。次節で追ってみたい。

³¹⁵ ...se si trattasse di Tragedia fondata sopra all'istoria, et cavata da caso veramente succeduto, converrà che sieno quei dell'istoria istessa, con aggiunta però di tanti, quanti possano condurre acconciamente il fatto;... diversificando il fatto notabilmente, quantunque le aggiunte fossero possibili, e verisimili ancora, l'attione, che sarebbe historica, diviene favolosa, et così di minor credito, et di manco buon'effetto(*Della Poesia*, p. 15).

³¹⁶ Si come la perfezione della poesia drammatica non consiste in apportare la nuda verità delle azioni umane ma nell'imitazione di esse per mezzo di traccia composta a forza d'ingegno, onde la somma dote del poeta (come dice Aristotele a questo proposito) è la coamentazione della favola, cioè l'invenzione di avvenimenti disposti et intrecciati con ricamo verisimile su il fondo di qualche verità (*Corago*, p. 30).

3-2. 音楽劇における「本当らしさ」

『コラーゴ』が想定する音楽劇における「本当らしさ」について、論考で挙げられている項目を基準にし、デ・ソンミヤインジェニエーリの論とも比較しながら考察し、検証している。

まずは台本作法に関して、作詩法、登場人物、題材、独白について取り上げる。次に舞台装置、そして作曲、楽器、演技、合唱隊、衣装の順で見えていく。

3-2-1. 本当らしい対話のための作詩法

詩、つまり台本は、舞台上演においてコラーゴが最初に取り掛かる仕事であり、かつ劇の最重要要素であるため、これについての言及をまず考察してみたい。『コラーゴ』の第 11 章は、音楽にふさわしい詩を書くための詩人への注意が書かれている。つまり、音楽を用いてセリフを展開する行為が聴衆に自然に受け入れられるために、どのような作詩をするべきかということである。

当時に新しく考案された歌いながら語る方法は、さきほど述べた通り、ステイーレ・レチタティーヴォであり、これは当時の独特の音楽表現の形式である。ステイーレ・レチタティーヴォ同様、17 世紀初頭によく用いられていた、歌唱に関する用語としては、ステイーレ・ラップレゼンタティーヴォもある。単純な辞書的定義で両者を区別すると、前者は歌唱（もしくは朗読、朗唱）の様式、後者は舞台表現の様式ということになるが、音楽に乗せた声による表現のための様式という意味合いとしては、両者の間に明確な区別は存在しないと考えられる³¹⁷。音楽劇のレチタティーヴォに用いられる詩は、牧歌劇の伝統を受け継ぐ、韻のない音節文（*versi sciolti*）と言われるものであり、決められた脚韻の枠組みを持たず自由に関連し合う 11 音節詩行と 7 音節詩行による形態である。これら 2 種の詩行は比較的自由的なアクセント構造を持つため（最後から 2 番目の音節のみが強勢に固定されている）、散文の

³¹⁷ *Grove Music Online*, s.v. “Stile rappresentativo,” by Tim Carter, accessed September 25, 2014.

響きに近づくことを可能にするからである³¹⁸。versi sciolti については、どの論考でもとりわけ言及されていない。明白すぎるからであろうと思われる。

通常の会話の在り方を考慮し、声の抑揚を模倣することによる自然な語りを目指す、より良いステーレ・レチタティーヴォを実現するために、『コラーゴ』は下記のように述べている。

(歌われる詩には) 長い文章を頻繁に用いること、とりわけ、動詞や名詞の語順が入れ替えられていたり、文学的な博識や詩の慣習、また、崇高な知識をもった注意力を必要とするような文章は避けた方がよい。³¹⁹

このように、難解な詩は避けるべきであると述べられ、わかりやすく明瞭な詩を心掛けることが重要であった。当然、観客が容易に理解できるようにという配慮であり、言葉は明白で、よく知られているもので、耳に心地よいものが良く、母音融合³²⁰や言葉の入れ替えによるものもできるだけ避けるべきだと言う³²¹。例えば、ミサや讚美歌であれば、言葉の内容があらかじめ予測できるので、凝った詩でも大きな問題はないけれども、劇詩では、聴衆が初めて聞く詩であることが前提であるため、それを念頭に、あらかじめ知識を備えていなくても、また音楽に乗せて表現されても、十分に聴衆が理解できる言葉を選択することが求められたのである。後に言及するが、難解な表現の詩では、役者が演技を行う際にも不自然なものになり、不都合が生まれる。

とはいえ、劇詩は韻文である。だが、通常の人間の世界では、脚韻や音節数を気にしながら対話をするのではない。韻文と散文の問題に関して、『四つの対話』から、ヴェリーディオの台詞を引用する。

ある喜劇がすぐれていると思われるためには自然をより巧みに模倣しなければならず、(中略) したがって、韻文よりも散文で書かれた方が、よりふさわしいことでし

³¹⁸ Bianconi, *op. cit.*, 1991, p. 191.

³¹⁹ ...si doveranno fuggire i frequenti periodi lunghi, massime con i verbi o nomi trasporti e che ricerchino o gran scienza o assuetudine poetica o somma attenzione di mente... (*Corago*, p. 68)

³²⁰ 母音融合 *sinalefe* とは、詩行の中で単語の語尾の母音と続く単語の語頭の母音が出会ったときに通常的に起こり、融合した二つの母音は1音節 (1拍) の価値になる (Pietro G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna: Il Mulino, 2002, p. 40)。

³²¹ Le parole dunque vorranno per lo più esser chiare et illustri, sonanti e senza molte rotture di sinaliffi e stropiamenti, né molto trasposti sì che vi bisogni scienza per raccapezzarli con l'animo (*Corago*, pp. 68-69).

よう。(中略)明敏で類稀なるアリオストは、一時期はこの意見に傾いていましたが、その後考えを変えました。すでに散文で書かれていた彼のすべての喜劇を韻文³²²に書き換えたのです。高名なるエルコレ・ベンティヴォッリオ氏も同様で、あの卓越した才能とこの世に知られた威厳をもって、彼は常に喜劇に韻文を使用してきました。私は、それは古代ローマやギリシアやヘブライ人たちを模倣するためではなく、その素晴らしくそして有益な着想を完璧な詩の名に値させようとすれば、韻文の荘重さと調和が必要であると彼らが考えたからだと思うのです。(中略) 韻文は喜劇の創作にはふさわしいのですが、我々の話し言葉に韻文はそぐわないということは明らかでしょう。(中略) 韻文中にある種の鎖状効果や共鳴といった、日常話されている自然な会話に比べてみると「気取っている」と呼んでもいいくらいのものが、どうしても目についてしまうわけです。(中略) 作家たちはそうした欠点を補うために、喜劇においてはズドウルッチョロ詩行³²³を使うようにしています。ズドウルッチョロ詩行を使うと語末が弱くなり、柔らかく次の行に繋がっていき、日常会話や散文に近いものに感じられるのです。³²⁴

このように、自然の模倣であるべき喜劇に、本来的にふさわしいのは散文であると認めつつも、韻文の荘重さと調和を実現してこそ、完璧な詩の名に値すると考えた偉大な詩人たちにならって韻文の価値を重視し、その欠点を補うものとして、ズドウルッチョロのリズムを利用して韻文の仰々しさを取り除くことを推奨している。インジェニエーリも同様に、「ズドウルッチョロを常に用いるのではなく、時折混ぜ合わせることで、すべての作家によって本当らしさが適切に守られるだろうし、話し方を散文の響きに近付けるに違いない³²⁵」と述べ

³²² 原文は *versi sciolti* (くだけた詩行) であるが、分かりやすく韻文と訳す。

³²³ 第2章、p. 81、脚注274を参照。

³²⁴ ...se tanto sarà tenuta più bella una comedia, quanto più sarà imitatrice del naturale (...) tanto più dunque sarà suo proprio l'esser tessuta in prosa che in versi (...) Il giudicioso et veramente unico Ariosto poi, benché stesse un tempo in questa opinione, congiò poi consiglio; e tutte le sue comedie, già in prosa composte, ridusse in versi sciolti, et così anche lo illustre signor Ercole Bentivoglio, che sa il mondo, ha voluto dar sempre alle sue comedie il verso; tutto, cred'io, non tanto per imitar gli antichi latini et greci et ebrei, quanto per parer loro che, a voler che questa così bella et utile invenzione avesse nome di poema perfetto, bisognava che avesse la gravità et l'armonia del verso. (...) si conoscerà manifesto che quelli [versi] sono comodissimi a' componimenti comici, et che i nostri [volgari] sono troppo mal atti a tal poema, (...) talmente che non si può fuggire che in esso [verso] non si conosca una certa catenatura et risonanza, che affettazione chiamar si potrebbe, rispetto al ragionar domestico che comunemente si costuma; (...) si son condotti (per allontanarsi da tal difetto) a servirsi nelle comedie del verso sdrucchiolo, il quale ha più del languido nel fine et, legandosi con più tenerezza al seguente, par più conforme alla prosa et al ragionare comune (*Quattro Dialoghi*, pp. 20-21).

³²⁵ ...non ha dubbio ch'ella[verisimilitudine] si potrebbe servare acconcissimamente da ogni compositore (...),

ている。

『コラーゴ』では、詩人に対して、韻文を散文に近付けるようにと明言こそしていないが、作曲家への注意として、「あたかも散文であるかのように、詩人の言葉を並べ直すこと³²⁶」を認めている。音楽劇を想定している不詳の著者は、制作側と観客の媒介となる音楽を作成する作曲家に、韻文を和らげることを説いているのである。従って、韻文を用いながらも、不自然さから生まれる違和感を回避しようとする姿勢は、デ・ソンミヤインジェニエーリと同様である。

難解な詩を好まないことは、脚韻に対する言及からも読み取れる。『コラーゴ』で例示されている詩のパターンを下記に引用する。

Proverà	経験してみよう、
crudeltà	むごたらしいことを、
di cui maggior non fu	これよりひどいことはこれまでなかった、
né mai sarà ³²⁷ .	これからも決してないだろう。

この4行はすべて末尾が強拍になっており、トロンコ *versi tronchi*³²⁸ である。音節数の統一はなく、脚韻で詩行同士がつながっている³²⁹。語順は平明であると言え、非常にわかりやすく、単純なものである。もう一例『コラーゴ』より引用する。

Fuggirò	逃げよう、
poiché al fato	その運命には
dispietato	無慈悲な（その運命には）
contrastar non si può.	逆らうことはできないのだから。
Fuggirò, fuggirò ³³⁰ .	逃げよう、逃げよう。

senza pure usare gli sdrucchioli sempre, ma co'l mescolarvene solamente alcuno, il che fa accostare il parlare al suono della prosa (*Della Poesia*, p. 38).

³²⁶ [il compositore] potrà distribuire le parole del poeta come se fossero in prosa (*Corago*, p. 82).

³²⁷ *Corago*, p. 70.

³²⁸ トロンコ詩行：語末の音節にアクセントのある語で終わる詩行。

³²⁹ 脚韻による連関のある詩節は、*versi lirici* という。

³³⁰ *Corago*, p. 70.

詩行同士の連結は先の例と同様で、音節数ではなく脚韻にたよったものである (a-b-b-a-a)。2例ともあまり高尚な詩の形式ではないとわかる。著者によると、音楽に多様性を与えるためには、脚韻のみで詩を結びつけることがいとされ、それ以外の部分に自由さを与えるためには合理的な形式と考えられたからである³³¹。

*

作詩に関してではないが、詩の言語について、インジェニエーリが言及しているので、参考までに触れておく³³²。彼が挙げるのは、登場人物が話す言語と物語の舞台となっている国の言語の整合性の問題である。登場人物は観客の言語と同じ言語で話すので、物語の状況設定によっては、当然ながら本当らしくない状況が生じてしまうことを指摘しながらも、この点はそれほど重要ではないとして明言を避けている。が、悲劇においてはラテン語を称揚するとのことである。

作詩に関する主な言及は以上である。次に、登場人物や題材についてなど、内容に関する本当らしさを見ていこう。

3-2-2. 歌って会話をすることが本当らしく思える登場人物

『コラーゴ』において、音楽を用いた演劇にもっとも適切だとされている登場人物は、世俗的な物語の場合には古代の神々であるという。具体的にはアポッロ Apollo やテティ Teti、ネットゥーノ Nettuno、その他の崇高な神たち、つまり、半神たちや古代の英雄たち、川や湖の神、そしてまた、オルフェーオ Orfeo、アンフィオーネ Anfione 等のもともと音楽家であったとされる人物たちである。この理由としては次のようなものである。

少なくとも我々が知る範囲での地上では、個々の聴衆は音楽に乗せて会話することはなく、普通の人間は平坦に話しているということを、とてもよく知っているから

³³¹ Da queste angustie e necessità [il dattilo, il jambo ecc.] sono liberi i presenti musici poiché non sono obbligati ad abbreviare o allongare le sillabe se non la penultima delle parole che sono composte più che di due sillabe, et anco nelle meno sillabe finali del verso che ricercano d'esser portate lunghe. Nel resto comunemente non è obbligato il musico a servare tra le note prossime e vicine solamente la proporzione o eguale o dupla o sesquialtera, potendosi servire di qualche altra mistura che gli piacerà (*Ibid.*, pp. 51-52).

³³² *Della Poesia*, pp. 12-13.

である。それゆえに、音楽に乗せて話すことは、普通の人間の概念や公然の認識よりも、人間を超えた存在である登場人物たちが持っている概念により合っているのである。つまり、(音楽に乗せて話すことは) 通常の語りよりも気高く、優れている、甘くて、高貴なハーモニーをともなう語りであるために、より崇高さや神聖さを持った人物たちがもつ生来の感覚にぴったりなのである。³³³

つまり、人間とは異なる存在である神であれば、人間と異なる語り方をしている「ありえそう」だと思え、許容されるであろうという考えである。よって、美德や悪徳のような観念を擬人化した登場人物(アレゴリー)もまた、歌っていても聴衆から奇異に見られることはないと主張する。

一方、神聖な物語の場合には、キリスト教の聖人など、時代的に隔たりのある人物、やはり音楽家であったダヴィデ、そして、知恵や愛などの属性や天上にいる天使、惑星や魂のない物体(の擬人化)が良いと言い、その理由は世俗的な物語の場合と同様である³³⁴。

このように、世俗的な題材にせよ神聖な題材にせよ、内容にかかわらず、人間を超えた存在である登場人物たちであれば、音楽とともに話すことがありうるのだという概念が形成され、歌をもって会話をすることが許容されると捉えていたのだ。

また自分たちと同じ人間が同様のことをした場合については、次のように述べている。

我々の時代に近い、明らかに我々と同様の衣装を着た人物たちを、登場人物として採り入れてしまうと、歌いながら話すというその方法は、あり得ないし本当らしくないことであると、すぐに公然と露呈してしまうことになる。とりわけ、もしも、その人物が聴衆に知られていたとすれば、なおさらであろう。よって、そのようなケースでは、たとえ物語がとてもシリアスだったとしても、聴衆がすでに誰か分かっていて、音楽について全く教養がないのに、(普段は)普通に話している人たちが、語りながら歌っている姿を見たとき、何人かの聴衆は笑いをおさえることができな

³³³ ...si è perché vedendo troppo bene ciascuno auditore che almeno nelle parti più conosciute della terra non si parla in musica ma pianamente dalli uomini ordinarii, più si conforma con il concetto che si ha dei personaggi sopra umani il parlar in musica che con il concetto e manifesta notizia delli uomini dozzinali, perché essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce e nobile dell'ordinario parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno più del sublime e divino (*Corago*, p. 63).

³³⁴ *Ibid.*.

かったという事態が起こったのである。³³⁵

この証言からは、歌い語るにはふさわしくない自分たちと同様の人間たちが、舞台上で歌い語ることを実験的に行っていたことが分かる。当時にはまだ違和感を覚えさせてしまうものであったことが想像できる。一般化しなかったとはいえ、後のオペラ・ブッフアのようなものがすでに試みられていたことは興味深い。

以上、歌って会話をすることが許容された人物たちについて、これでわかった。しかし、神話をモチーフにし、神や半神やニンフに加え、愛や音楽や悲劇といった物体のないものの擬人（アレゴリー）が登場していたことは、初期の頃のフィレンツェの音楽劇を思い出させる。そこでは古代ギリシア悲劇の復興という信念のもと、題材ありきで方法を探っていたのであり、それが現在の歴史記述では主流である。これについては後に考察したい。

*

少々話しを脱線すると、実体のないものを擬人化する表現方法は、音楽劇に始まったことではない。15世紀半ば、文芸復興の潮流が訪れたルネサンスの時代に遡る。哲学者マルシーリオ・フィチーノ Marsilio Ficino（1433-1499）や、その弟子のピーコ・デッラ・ミランドラ Pico della Mirandola（1463-1494）を中心とする、フィレンツェのアッカデーミア・プラトニカ *accademia platonica*（1462年設立）が推し進めた、新プラトン主義 *neoplatonismo* について簡単に振り返ろう。

フィチーノはとりわけ人間の尊厳や宇宙における人間の地位、幸福、宿命に関心を抱いた。そして人間の尊厳についての先人たちの典拠から位階秩序という宇宙観を抱いた。その秩序とは、神、天使、靈魂、質、物体である。そして、この中心に位置する人間の靈魂に特権的地位をあてがったのである。靈魂は神によって創造されたものの真に中間であり、神や天使の下にあるが、質や物体の上に立っていると見なした。従って、人間は理性と知性を持つ限り、神との類似性を持ち、神に至ろうとするのである。よって、靈魂の神への上昇は、知性と意思という二つの翼の助けによって成し遂げられるのだとフィチーノは主張している。靈魂が物質界を超えて知性界に向かい、頂点にある神に近づくことを説き、人間の尊厳を明

³³⁵ ...se noi prendiamo per interlocutori le persone vicine ai nostri tempi e di costumi più manifestamente simili ai nostri, troppo apertamente ci si appresenta subito improbabile et inverisimile quel modo di parlar cantando, massime se quelle persone fussero state conosciute da qualche spettatore, onde in simil caso è occorso che qualche auditore non poteva tener le risa ancorché l'azione per altro fusse molto seria, vedendo cantigolar ragionando quelli che lui sapeva esser stati et ignoranti affatto di musica, et uomini di parlar commune(*Ibid.*, pp. 63-64).

らかにしたのである。ピーコはさらに人間の卓越と人間の可能性について主張し、人間性を見くびっていた中世の宗教観を一変させた。

こうした新プラトン主義の精神は16世紀の精神界を圧倒した。故に、この時代の芸術家の意識の根源には宇宙内における人間の存在があった。そして、中期にはルターの改革を受けたカトリック精神の波が吹き荒れ、思想が文化を掌握した。芸術は深く感化され、観念的世界に入り込んだのである。芸術家たちが表わそうとするものが観念である以上、自然や真実は不要となってしまった。よって、この時代の芸術はジャンルを問わず、「世界」、「時」、「愛」、「罪」、「死」といった、抽象的問題について無視しては決して理解されないだろう。このような抽象観念をイメージ化、視覚化するにあたって、観念は化肉した姿となって表現されたのである。観念を擬人化すること、すなわちアレゴリー（寓意）こそもっともふさわしい形式であったのだ³³⁶。

このようなアレゴリーは、神と並ぶ超自然的なものの一つであり、当時の芸術志向とも相まって、音楽劇にも採り入れられ、「本当らしさ」のために都合よく応用されたと考えられる。

3-2-3. 本当らしさのための題材

歌って会話をすることは、人間を超えた存在だけに許される（と考えられた）概念であることは今ほど述べた。今一度まとめると、半神や古代の英雄、美德や悪徳といった徳性、知恵や愛などの属性を擬人化したもの、カトリックの聖人や、時代的に隔たりのある人などである。すなわち、このような人物たちには、高貴で立派な物語が適しており、悲劇的な出来事がふさわしいと言える³³⁷。

その条件を踏まえた題材として、聴衆にとってまったく新しい物語の場合と、聴衆があらかじめ知っている物語の場合の注意が挙げられている。前者から考察してみよう。『コラー

³³⁶ 萩原里香「カヴァリエーリの《魂と肉体の劇》に関する一考察」東京芸術大学音楽研究科修士論文、2008年、37～38頁。

³³⁷ In quanto all'argomento della composizione armonica, dai personaggi assegnati si raccoglie che gli si convengano avvenimenti tragici, e volendo allegri et ordinati ad altro fine che a muover compassione, devono esser nobili e magnifici, acciò che siano proporzionati alli interlocutori assegnati (*Corago*, p. 64).

ゴ』の注意点としては、詩の形式において散文的な明瞭さを重視していることに注目できたが、筋においても同様の見解を見せていることが次の引用より分かる。

まったくの新作寓話において注意すべきことは、あまり難しく作りこまれたものでなく、健全で明瞭なものがいいという点である。なぜならば、音楽作品には、観客の観察力と注意力を要求するたくさんのことがあるので、だからと言って観客を疲れさせてはならないからである。³³⁸

つまりは、劇の効果のためには観客が筋を理解することが重要であるため、音楽がそれを妨げてしまったり、さらには疲れさせる要素となってはならないのである³³⁹。

次に後者の、聴衆があらかじめ知っている物語の場合であるが、これは偉大な歴史や神話を指している³⁴⁰。それらは「観客を魅了し感動させるための寓話のなかでも非常に良い³⁴¹」とし、なぜなら、「観客がその事件が事実であることを知っていることで、憐みや怒りや、語られるアクシデントが訴えるいかなる感情にも心を動かす³⁴²」からであると述べている。これについては、インジェニエリも同様に、観客がすでに知っている出来事は、本当らしくかつ観客の感情を引き起こしやすいと考えていた³⁴³。彼が悲劇には史実を推奨していた点は先ほども述べた通りである³⁴⁴。

³³⁸ Si può ben avvertire nelle favole affatto nuove che le favole non siano molto difficili et operose, ma schiette e spedite, perché avendo li animi musicali tante e tante cose che ricercano osservazione et attenzione dello uditore, non bisogna molto straccarlo per altro (*Ibid.*, pp. 64-65).

³³⁹ 喜劇を想定するデ・ソンミも新作を推奨しており、それは、観客があらかじめ物語を知っていたならば、目の前で実際に起きているようには映らず、嘘のように思え、自然らしさがなくなる、という理由からだ (*Quattro Dialoghi*, p. 38)。また、音楽という複雑にする要素がないため、明瞭さにはあまりこだわりを見せず、2重の筋 *doppio argomento* を好んでいる (*Ibid.*, p. 24)。二重の組み立てから生じる喜びは喜劇特有のものだと、アリストテレースも主張するものだ (『詩学』、54頁)。

³⁴⁰ Li argomenti di favola o istoria già nota alli auditori hanno maggior facilità per il compositore e per l'auditore (*Corago*, p. 64).

³⁴¹ ...sono molto migliori delle favole per dilettere e muovere gli uditori (*Ibid.*, p. 24).

³⁴² [gli uditori] sapendo che il caso è vero, si commovono a misericordia, a sdegno et a qualsivoglia affetto che richiede l'accidente narrato (*Ibid.*).

³⁴³ *Della Poesia*, pp. 14-15.

³⁴⁴ 本章、p. 92を参照。

3-2-4. 本当らしくない独白

さて、ここで避けるべきことのひとつを考察したい。それは、単純に状況を語るような単調な長い独白である。独白については、デ・ソンミ、インジェニエーリ、そして『コラーゴ』の著者ともに言及しており、題材を問わず、本当らしくないものとされた。日常において、長い一人語りをしている人はおらず、(そのような人がいれば) 気が狂っているかのような状態であろうと、デ・ソンミは述べている³⁴⁵。

一方、インジェニエーリは長い独白だけでなく、短い独白もあまり推奨していないのだが、本当らしくて優美で称賛に値する独白のやり方を挙げている。それは、いくつかのケースにおいてのみ許容されるとし、「どこで *luochi*、いつ *tempi*、だれが *persone*」行うかという点が重要であるということだ。つまり、誰も予期していないところで突然起こるものであること、そして、夜の時間帯がより耐えうるということ、最後に、(デ・ソンミの言うように) 狂気や臆病を装ったり、何かに驚愕したりするような様子の人物であることである³⁴⁶。このようなケースにおいて許容されるとし、さらに条件として次の 2 点を挙げている。ひとつは、短く完結した文章であること。もうひとつは、まるで裁判の場で相対する感情が言い争う中で、最も雄弁な者が最後に下す判決のようなものであること³⁴⁷、つまり、決然としたメッセージがあることだと言えよう。さもなければ、教化的には全く意味を成さず、本当らしくもなく、誰にも満足を与えられないだろうと述べている³⁴⁸。

このように、本来ならば、使い方が限定されるべき、本当らしくない独白であるが、音楽と一体となったときの感情に訴える効果は相当だったためか、完全に採り入れられないわ

³⁴⁵ ...li pare isconvenevole che uno, il qual si finge essere in una strada publica, debba con lunghi soliloquii alzar le voci fuor d'ogni natural costume et, lontano da ogni civile creanza, parlar come pazzo da sé solo, non avendo autorità (*Quattro Dialoghi*, pp. 19-20).

³⁴⁶ Queste[certe] circostanze sono, come in tutte l'altre cose, dei luochi, dei tempi e delle persone. Circa 'l primo, Non dovunque viene incapriccio al Poeta è lodevole il soliloquio, ma solo in lati rimoti e lontanissimi da ogni sospittione di poter esser sopravvenuto. Quanto al secondo, Di notte tempo saranno più tollerabili. E le persone finalmente, che gli fanno, harranno ad esser finte pazze, ò grandemente timorose, ovvero sopraprese da qualche gravissima passione (*Della Poesia*, p. 30).

³⁴⁷ ...i soliloqui devranno esser brevissimi, et havere una conditione di più (...), quasi la mente sieda pro tribunali, et gli affetti contrari disputino la causa, et n'habbia il più eloquente alla fine à riportarla sentenza in favore (*Ibid.*).

³⁴⁸ ...la materia de i soliloqui non serva punto all'istruzione altrui (...) od almeno non possa in maniera veruna parere così fatta istruzione studiosa, né mendicata. In cotal guisa riusciranno i soliloqui verisimili, grati, et degni di loda: et chi altramente gli costituirà darà altrui poca sodisfattione (*Ibid.*, p. 31).

けではなかった³⁴⁹。実際、一人の人物による長い朗唱は、当時の音楽劇にすでに現れていた。とりわけ、嘆き（ラメント）が思い出されるが、クラウディオ・モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567-1643) の《アリアンナ *L'Arianna*》(1608) において、アリアンナが悲しみを歌う嘆きは、長い一場面であり、劇場中を涙させた³⁵⁰という表出的モノディの最高例として知られている³⁵¹。よって、本当らしくない独白を悲しみという精神状態を通して正当化したのである。

音楽劇を想定している『コラーゴ』では、「詩人はまた、長い独白、とくに感情の欠けたもの、全体的に祈祷文のような独白をたくさん作らないように一層注意しなければならない³⁵²」という言い方になり、ある程度の独白は暗黙のうちにあるかのような印象を受ける。というのも、次に述べるような導入例が挙げられているからである。独白に対する『コラーゴ』の懸念は、(正当化できたとしても) 観客に退屈感を与えてしまうという点である³⁵³。そのため、音楽と合一する際の注意点が述べられている。「単純な状況説明は、あまり好まれないような単調さで進行することを、作曲家に強制してしまう³⁵⁴」ため、必要が生じた場合には、さまざまな感情や、多様な文飾を用いて変化をつけ、音楽家に工夫の余地を与えるようにと説いている。二つ例を挙げよう。

3-2-4-1. 独白の導入例 1 (合唱とともに)

舞台上ではっきりと観客に見せることが好まれないこと、例えば、殺人や戦争のような行為を表現する方法として、長い語りが導入されることがあったという。(例えば、モンテヴェルディの《オルフェオ *L'Orfeo*》で、新妻のエウリディーチェの死の場面が舞台上で直接描かれる事はなく、使者による伝達という手段で、オルフェオもそして観客も事実を知

³⁴⁹ 後世においても、狂乱による独白の効果的な使用例として思い出させるのは、ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848) の《ランメルモールのルチア *Lucia di Lammermoor*》(1835) におけるルチアの狂乱シーンなどであり、物語の一番の見どころであり聞きどころである。

³⁵⁰ 初演の場にほぼ確実に列席していたとされるマルコ・ダ・ガリアーノ Marco da Gagliano (1582-1643) が、1608年10月出版の《ダフネ *Dafne*》の序文にて証言している (Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino: Fratelli Bocca, 1903, p. 82)。

³⁵¹ グラウト、パリスカ、前掲書、39頁。

³⁵² Deve anche di più avvertire il poeta di non fare molti soliloquii lunghi, massime senza affetti, né intiere orazioni (*Corago*, p. 24).

³⁵³ *Ibid.*, pp. 24-25.

³⁵⁴ ...questi[soliloqui] forzano il compositore musico a camminare con quella uniformità che tanto dispiace (*Ibid.*, p. 66).

ることになる。) その際に、一人での語りが単調になってしまうことへの解決策として、

合唱を導入することがある。合唱隊の一人が質問をし、そのあとに全員が、なんらかのことにまるで偶然のように、一緒に歌いながら驚くのである。そして語り手が再び話し始めると、また別の感情で合唱が返答する。そうすることで、より優美なものとなり、単独の歌い手による単調さを回避できるだろう。³⁵⁵

つまり、語りを行う人物に合わせて、合唱隊が驚きの声を挙げたり、質問を投げかけたりすることで、ソロとハーモニーのメリハリを付けることが出来、単調さを回避できるのである。またこのような合唱は状況においての本当らしさにもつながる。それについては後に取り上げる。

3-2-4-2. 独白の導入例 2 (アリアとともに)

感情の相違がなく続いていく独白を支える手段として次に例示されるのは、非常に美しいアリア *aria* を挿入する方法である。4 行もしくは 6 行おきに、続く詩行の直前に同じアリアが繰り返されることによって、単調な独白にアクセントが生まれる効果があり、そのみならず、一定の間隔で現れるフレーズは、観客の理解を助け、また楽しみを増すものであるともいう³⁵⁶。

ここで言うアリアとは、『コラーゴ』第 10 章にある「音楽に合わせた第二の方法」に当てはまるものである³⁵⁷。その方法とは、レチタティーヴォと異なり、アリアは、感情や通常の語りを完璧に模倣するには不十分であり、陽気な調子は陽気な感情を意味するのみであって、それぞれの詩行や言葉をしかるべき方法で表現することはない、というものである³⁵⁸。

³⁵⁵ ...potrà introdurre il coro nel quale ora uno domandi e poi tutti in cosa alcuna pare del caso si meravigliano cantando insieme et il narratore ripigli e poi il coro in altro et altro affetto risponda, che così con maggior grazia sarà rimediato alla troppa uniformità dell'unico cantore (*Ibid.*, p. 66).

³⁵⁶ ...se ci compone [è il comporre] un'aria, ma molto bella, la quale dopo quattro o sei versi si venghi sopra gli altri versi che seguitino a ripigliare la medesima, perché così meglio s'intende e gusta dall'auditore che se fosse in una sola volta fuggita via (*Ibid.*, p. 66).

³⁵⁷ 音楽に合わせた作詩による方法。例えば、四行詩節の小アリアを基本とし、それにあてはめたメロディは、同じ形式、同じ韻律の詩にいくらかでも応用できるというもの。『コラーゴ』第10章の内容については、本章 pp. 88-90も参照。

³⁵⁸ Questo secondo modo d'accompagnare con musica la poesia patisce ancora alcune incomodità. Primo perché è privo della perfetta imitazione delli affetti e del commun ragionare, perché se bene un'aria allegra significa l'affetto

本当らしくないという単調な独白を採り入れるために、感情表現に乏しいがでも音色を豊かにするアリアを挿入して、退屈さを払拭するのだと述べている。

以上、台本に関して、作詩法、登場人物、題材、独白について考察した。次に舞台装置について取り上げる。

3-2-5. 舞台装置の本当らしさ

舞台装置に関しては、音楽劇に特化したことではなく、音楽を想定しない演劇においても重要な要素である。遠近法による舞台とプロシェーニオ（前舞台）の機能について見ておきたい。

3-2-5-1. 遠近法

当時は、古代ギリシアのように本物のサイズの建築物を舞台上に設けていた方法とは異なり³⁵⁹、遠近法の技術を用いて観客を欺いていた³⁶⁰。当時の演劇人たちは、「虚構のやり方をもって真実をよりよく彩り表現すればするほど、より称賛に値する感嘆すべきもの³⁶¹」であるという考えを持ち、本物である人間と虚構である遠近法を掛け合わせることを選択した。遠近法を用いれば、本来ならば舞台上に設置できないような建物を導入したり、ずっと先にある街の様子も表現したりすることができ、街全体を作り上げることが可能であった。古代風の本物の建築よりも広大で多様な舞台を実現できたのである。距離を調整してそれだけで「自然らしさ」を作り出しているのです。遠近法で小さく作られた奥の部分は、もの大きさを調整するだけでなく、光の量を減少させるという工夫もしなければならなかった³⁶²。そ

allegro, tuttavia non esprime nel particolare ciascun verso e parola nel modo che si dovrebbe (*Corago*, p. 60).

³⁵⁹ すでに古代ギリシアの舞台には遠近法が採り入れられていたが、『コラーゴ』では古代ギリシアの舞台が本物の建築物だったという側面のみを述べている。

³⁶⁰ *Corago*, pp. 26-34 (第三章)。

³⁶¹ ...quanto più con maniere finte meglio adorna et esprime la verità, tanto deve stimarsi più lodevole et ammirabile (*Corago*, p. 30).

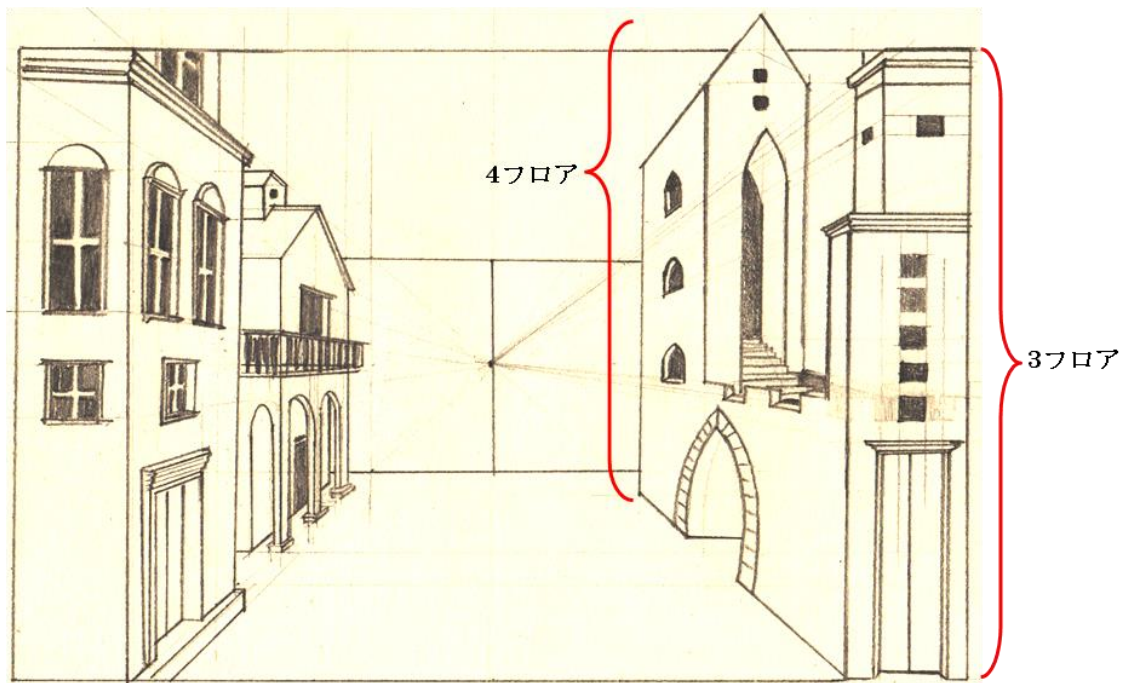
³⁶² Si aggiunge che la ragione della prospettiva vorrebbe che le cose quali mostrano d'essere molto lontane, mostrassero ancora di esser [meno] illuminate dell vicine (*Ibid.*, p. 29).

して、本物である役者が遠近法による自然らしさを壊さないようにするため、背景にはあまり近づかないこと、逆にあまり離れすぎることにも注意している³⁶³。

遠近法が摘要されるのは、舞台のファザードよりも奥の空間であり、よってファザードよりも観客側に突き出たプロシェーニオは遠近法とは無関係であった。よって演技を行う本物の人間、とりわけ言葉を発する人物は、基本的にプロシェーニオで演じることが求められた。

『コラーゴ』では遠近法で舞台を作るためのサイズの一例を挙げているので、紹介しておく。【図10】は、舞台の傾斜や遠近法の割り出しについて述べられる『コラーゴ』第4章で例示されている尺度に従って再現したものである。当時の劇場的場³⁶⁴として一般的だった広間に合わせた尺度である。

【図10】 遠近法の規則で作られた舞台の再現図³⁶⁵



³⁶³ (...)sempre è bene il ridursi a ragionare più in mezzo et più in ripa al proscenio che sia possibile, si per accostarsi il più che si può a gl'uditori, come per iscostarsi quanto più sia possibile dalle prospettive della scena, poiché accostandolisi perdono del lor naturale (*Quattro Dialoghi*, p. 55).

³⁶⁴ 劇場的場については、第2章 p. 58、脚注196を参照。

³⁶⁵ 中央に遠近画、両脇に家が2件分ずつ、前方の家と後方の家の間と、後方の家と遠近画の間に通路があるという構造。これらの通路は入退場に用いられた。

舞台の奥行きに合わせた遠近法のラインに従うと、通常、【図 10】の左側のように後方の家が過剰に小さく見えてしまう。それを、右側のように手前の家を3フロアにし、奥の家を4フロアに設定することで、より崇高な舞台を作り出すことができる、というテクニックを提示している³⁶⁶。

3-2-5-2. 本当らしいプロシエーニオの想定（公共の場、室内のシーン）

プロシエーニオは主として、街の広場や道路や王宮の庭などが想定され、物語の出来事が生じるべき場所であり、すべての上演はそこで行われるべきであるとインジェニエーリは主張する³⁶⁷。つまり、言葉を発する人物は観客のなるべく近くで演技をすることが求められたのである。しかし、公共の場を想定することが多いこの場所（プロシエーニオ）で、秘密の話をするという行為は矛盾していると彼は述べている。公共の場が秘密の場所のように機能してしまうのは自然なことではない³⁶⁸。一方、デ・ソンミは、室内を想定し、やはり何か秘密の相談事が行われている場面を例に挙げる。屋外ではなく屋内であるので、密談をするという行為自体はありうることであるが、舞台上には前方の壁が取り払われた部屋が出現することになり、そのような部屋は自然からかけ離れたものであると問題視している。この不都合を解消するために、観客側に柱廊かバルコニーがあると想定し、その扉を開放していることにすれば正当化できると主張する³⁶⁹。

視覚的な本当らしさについては以上とし、音楽（作曲、楽器）へ話題を移ろう。

³⁶⁶ Per evitare la picciolezza e bassezza delle seconde case, che tenendo questo modo d'inclinazione viene forse ad esser soverchia, si può fare che le seconde case siano di 4 appartamenti se le prime siano di 3, perché in questo caso se bene ciascuno appartamento delle seconde deve essere sensibilmente minore, tuttavia l'altezza suprema di tutte le seconde case si potrà tenere più sublime che non sarebbe se le case fossero solo di 3 appartamenti (*Corago*, p. 37).

³⁶⁷ ...à me pare c'habbia ad essere, che come il proscenio, dove si farà la rappresentatione, deve fingersi luoco, in cui di certa necessità, od almeno di buona opportunità avvengano quei fatti, che s'introducono, e convengano quelle persone, che quivi si riducono à favellare (*Della Poesia*, p. 16).

³⁶⁸ ...forse è piggioro, cioè render certe vane ragioni d'haver eletto a fine di maggiore segretezza quel luoco per discorrere più tosto, che le habitationi di dentro et le case proprie; quasi le piazze publiche sieno parti più riposte de i camerini rinchiusi (*Ibid.*, p. 17).

³⁶⁹ ...è però tanto fuor del naturale essere la stanza il muro dinanzi (il che neccessariamente far bisogna), che a me pare non molto convenirsi, (...) Ben si potrà, (...)aprir come una loggia od un verona, dove ricoresse alcuno a ragionare; (*Quattro Dialoghi*, p. 68).

3-2-6. 本当らしい語りのための作曲

歌いながら語る方法として実践されたレチタティーヴォは、抑揚を付けて日常に行われているような会話を再現することである³⁷⁰。作曲家は歌手が自然な語りを行うために、自然に無理なく出せる個々の音域を把握することが求められた。つまり、同じ声種の歌手であっても、音域をはじめ素質や能力が均等ではなく、各者の力量に合わせることで自然な表現につながり、歌手にとっても聴衆にとっても不快感のないものになると考えられたのである。従って、役者である歌手の選定にはコラーゴだけでなく作曲家の判断も重要であった³⁷¹。

歌手の技量を把握した上で、創作における注意点はいかなるものか。詩の項で少し触れたように、音楽においても、韻文の堅さを和らげることが求められた。

純粋なステーレ・レチタティーヴォでは、作曲家は、詩行のリズムのみに従うのではなく、意味にも従わなければならない。したがって、作品の意味が求める場合、意図的に詩行を分断させることがあるし、また、あたかも散文であるかのように、詩人の言葉を並べ直すこともある。³⁷²

このように、詩の扱い方は作曲家の裁量にゆだねられていたが、そのためには当然ながら、一詩行ごとに物語を理解することが作曲家に求められ、ときには詩人に音楽を聞かせて、作品の本来の意味と感情を損ねていないか確認することもあったようだ³⁷³。詩人に確認するという点は、デ・ソンミが「作家に教を請うこと」が筋をより良く解釈するのに好都合であると主張していることと重なり合う。

音楽が付いたことで、言葉が聞き取りにくくなる問題については避けられない。例えば、

³⁷⁰ ...non essendo altro questa musica recitativa che una imitazione modulata del comun recitare(...) (*Corago*, p. 82)

³⁷¹ 第4章にて後述するが、作曲家のモンテヴェルディやゴレッティもまた、コラーゴであるベンティヴォッリオ以上に歌手の選出に関わっている（第4章 pp. 156-157参照）。

³⁷² Nello stile puro recitativo non deve il compositore assecondare il metro solo del verso ma il senso, onde potrà fare a versi spezzati a bello studio se il senso dell'opera così richiederà, onde potrà distribuire le parole del poeta come se fossero in prosa (*Corago*, p. 82).

³⁷³ Nel comporre gioverà molto far sentire la composizione musica al poeta (*Ibid.*, p. 80).

複数の歌手が同時に歌うことによって、さらに複雑になってしまう場合に³⁷⁴、聴衆の理解の助けとなる方法を一つ例示している。それは、先にソロパートとして一人の歌手に詩を歌わせて、後に全員で完璧な対位法を駆使したリピートが行われるという方法である³⁷⁵。このように作曲すれば、最初に言葉が理解され、その後に音楽の技巧を楽しんでもらえることになる。芝居である以上、舞台上で歌われている詩の内容が理解されないことは、何よりも許し難いことなのである。

3-2-7. 本当らしさのための楽器の使用と配置

ひとつの街を再現しているはずの舞台のどこに楽器を配置することが望ましいのか。そもそも街のどこかに楽器群が位置しているわけではないし、常に BGM のようなものが街に流れているわけでもないため、恒常的な音楽の存在自体は本当らしくない。

よって本項は、どこに設置すると、歌手にも観客にもより良く聞かせることができるのか、つまり、自然な演技にふさわしいように音を響かせることができるかという問題について考察したい。

当時、楽器は観客から見える *apparente* 位置にあるか、見えない *non apparente* 位置にあるか、両方のパターンがあった³⁷⁶。前者の例として、楽器は舞台上にあるように見えても、音は別の箇所からやってくる、つまり、登場人物自身が演奏しているように演技していても、実際は楽器奏者が別の場所で演奏していることがあった。一方、後者の例として、舞台上には楽器はないように見えるが実際はそこで演奏されているときがある。どういうことかという、例えば、白鳥の身体の中にヴィオローネを置き、沼地の葦に似せて弓が形作られるということである。人間の声も同様である。遠近法で作られた舞台で、最も高い位置となる天上から天使が現れて弾き歌う場面では、実際には人形や人型の板が用いられていたの

³⁷⁴ 16世紀に見られた、ポリフォニーとモノディの論争そのものである。

³⁷⁵ sarebbe bene che prima il tutto il coro cantasse, uno di quelli cantasse solo per esempio quei versi che poi tutti gli altri con perfezione di contrapunto repetessero perché così e s'intenderanno le parole distintamente del primo e si goderà dell'artificio musicale dall'altri cantanti... (*Corago*, p. 81).

³⁷⁶ Nino Pirrotta, "Il luogo dell'orchestra," in *Illusione e pratica teatrale - Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana - catalogo della mostra*, a cura di Franco Mancini, et al., Venezia: Neri Pozza, 1975, pp. 137-139.

で、本当にそこから声や音が響いていると観客に信じさせることが望ましく、このような際には、舞台の内部から演奏を行う必要があった。ともかく、役柄が楽器演奏をするという演技（豎琴を奏でるオルフェオなど）以外で、16～17世紀の宮廷の公演において支配的な習慣であったのは、聴衆の目に楽器群が映らないことであった³⁷⁷。

人物であれ人型のパネルであれ、演じられているところから本当に響いているように見せて、観客に違和感を抱かせないことが重要であった³⁷⁸。よって舞台と同じ方向から楽器の音が響いてくることが理想的であるが、しかし、舞台装置の内側に楽器群があってはさまざまな不都合が生じていた。単純に、装置の展開を行うにあたって邪魔だということが挙げられるが、なによりの不都合は楽器奏者が歌い手を見ることができないことであった。つまり、歌い手が実践するステイーレ・レチタティーヴォは、（詳細は後述するが）抑揚を重視し、拍子感にとらわれないように語りを表現しなければならないが、楽器奏者と歌い手が相互に演奏する姿を見ることの出来ない位置関係にあると、出だしを揃えるために拍子を打つことが必要になってしまうのである³⁷⁹。

このような問題を解消するために、『コラーゴ』では二つの方法を提示している。まず一つめの方法は、舞台と聴衆の間に楽器群のスペースを設け、楽器奏者を壁や欄干で覆うことである³⁸⁰。第4章にて詳述する、ファルネーゼ劇場で用いられた方法である³⁸¹。『コラーゴ』の著者が1628年のパルマでの祝典を見ていたことは間違いないので、ファルネーゼ劇場での実践が影響を与えているのだろう。しかし、このやり方には3つの不都合が生じるという³⁸²。まず、歌い手の姿を観客から遮らないように、演奏者は舞台の床よりも低いところに位置しなければならないので、すべての歌い手が良く見えないかもしれないこと。次に、演奏者を完全に覆うために壁が舞台より高くなってしまい、遠近法を壊してしまうこと。最後に、主賓席³⁸³と楽器群が近くなってしまい、主賓の耳を害してしまうことである。

二つめの方法として、舞台と同じ高さの左右のパルケット *parchetti*、つまりプロシェーニ

³⁷⁷ *Introduzione di Corago*, pp. 17-18.

³⁷⁸ 楽器の位置が定まらないうちは、舞台とは全く別の方向から楽器の音が聞こえてくることもあった。

³⁷⁹ 拍子を刻むことの不都合さについても後述する。

³⁸⁰ *Altri mettano detti istrumenti all'orlo del pavimento del palco tra il quale e l'uditore alzano un steccato e parapetto tanto lontano dal palco quanto basta per tenere l'istrumenti (Corago, p. 88).*

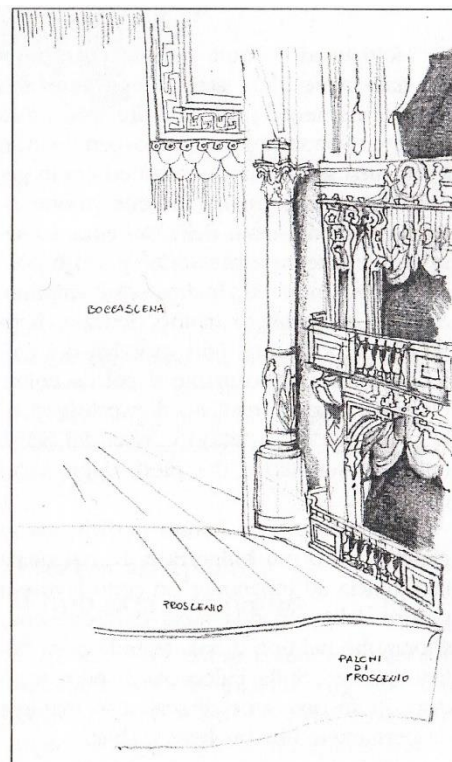
³⁸¹ 第4章、p. 148【図12】を参照。（ゴレッティの手紙）

³⁸² *Corago*, p. 88.

³⁸³ 主賓席は、通常、舞台の真ん前に設けられていた。ファルネーゼ劇場のように、トルネーオ用の馬蹄型プラテアにも移動可能な主賓席が設けられていた。

オ（前舞台）脇のボックス席を利用することである（【図 11】）。この位置を観客に提供するのではなく、楽器奏者に割り当てるということである。前述したように、発声する人物は原則としてプロシェーニオにて演技を行うので、この位置であれば、楽器奏者が歌手の姿を見ることが出来、かつ声を聞くことが出来ると説いている。最も都合の良い位置として『コラーゴ』が推奨しているのは、この二つめの方である³⁸⁴。舞台脇のボックス席を楽器奏者の位置として利用すれば、舞台をフリーにしておくことができ、聴衆の邪魔になることもなく、主賓の耳を害することもない。この方法は、ニコラ・サバティーニ Nicola Sabbattini (1574-1654) が『劇場の舞台と装置の創作手引き *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*』でも解説している方法である。ちなみに、舞台脇のボックス席は、一般的には観客に提供されてきたが、今日は客席として開放されておらず、照明や音響の技術設備のためのシステムの間として使用されることがほとんどである³⁸⁵。

【図 11】 舞台脇のボックス席³⁸⁶



³⁸⁴ Altri (...) pongano i sonatori ai fianchi del palco fuori di esso occupando il luogo dovuto all'auditore da destra e sinistra delle scene con palchetti d'eguale altezza con la fine del palco: (...) Questo modo pare il più a proposito perché lascia libero il palco, fa che il sonatore almeno principale si può mettere in sito nel quale veda e senta i cantori e leva il meno luogo che si può all'auditore né offende tanto i principali personaggi dell'audienza quali si sogliono porre nel mezzo (*Corago*, p. 88).

³⁸⁵ Renato Lori, *Scenografia e scenotecnica per il Teatro*, Roma: Gremese, 2007, p. 25.

³⁸⁶ *Ibid.*.

以上のような2つの方法が挙げられているが、『コラーゴ』が推奨している方法ではない方が、今日の劇場スタイルとして残っていることを我々はすでに知っている。続いて歌手の演技について見ていこう。

3-2-8. 演技に関する本当らしさ

すでに述べてきたように、歌って台詞を展開することは、そもそも本当らしからぬことである。だが、本当らしくありながら聴衆の喜びを引き出し、退屈感や倦怠感を与えないようにすることは、演技手によるところが大きいと言える³⁸⁷。『コラーゴ』において、役者が注意しなければならないとされている要素は、「抑揚 *modurazione*」、「拍子 *battuta*」、「仕草 *gesto*」の在り方である。

抑揚とは、「高音と低音による規則正しいバランスを持って、はっきりと発音された音のリズム³⁸⁸」のことであり、つまり、言葉に対する規則正しさを指す。また、「抑揚は、ステイーレ・レチタティーヴォにおいては、ハーモニーよりも必要なものである。というのも、ステイーレ・レチタティーヴォは基本的に抑揚で成り立っているからだ³⁸⁹」、と述べられる。これは、日常的な対話において、基本的に複数の人間が同時に言葉を発することはないため、舞台上では華やかさの増すハーモニーよりも、言葉に対する規則正しさ（抑揚）を重視するということである。

次に、拍子であるが、演技をする役者は拍子を意識しないことが慣習となっていた。理由は第一に、日常の対話で拍子を取りながら語ることはないし、聴衆に拍子を感じさせてしまつては、本当らしくないからである³⁹⁰。第二に、拍を刻む役を担う人が何かを上げ下げす

³⁸⁷ インジェニエーリの言う、寓話を上演する3つの要素のうちのひとつが「演技 *azione*」（声と仕草）であり、役者が担うものである（第2章, p. 66参照）。

³⁸⁸ È dunque la *modurazione* (...) un ritmo sonoro articolato con regolata proporzione d'acuto e di grave (*Corago*, p. 41).

³⁸⁹ ...dico che essa [la *modurazione*] è più necessaria dell'armonia per lo stile recitativo, quale è composto sostanzialmente di *modurazione* (*Ibid.*, pp. 42-43).

³⁹⁰ ...consistendo la perfezione dello stil recitativo portato in palco in mostrare et imitare il modo naturale di ragionare, si deve per quanto si può rimuovere ogni cosa che dimostra manifesto artificio (*Ibid.*, p. 89).

る³⁹¹様子が、数時間にわたって観客に見えてしまうことは、わずらわしいからである³⁹²。第三に、激しい感情を上手く表現するためには拍子の規則性に縛られてはいけなからである³⁹³。しかし、楽器奏者の位置によっては、歌い手と楽器奏者が互いに姿を確認することはできず、音の入りを合わせづらくなるという問題が生じるため、全体で拍を示さずに実践するためには、確かな経験と拍子を見失わない自信が必要となる。

最後に仕草について、登場人物は、それぞれのステータスにふさわしい性格であるべきという一貫性を重視する主張の通り、いかにして演じる役柄のキャラクターに沿った仕草を用いるかが重視された³⁹⁴。例えば、男らしい仕草、王様らしい仕草、そして、憎しみや怒りなどの感情を表現するのにふさわしい仕草、また威厳さを示すには右手を用いるなど、一般イメージと矛盾しないものが求められたと言えよう。

また、細かな仕草とは多少異なるが、実際の慣習を重視していたことにも注目できる。例えば、人間生活の再現を主張するデ・ソンミは、喜劇の舞台に乙女を登場させることは良くないと述べる。これは実生活で庶民の乙女が一人で出歩くことは、はしたないとされていた慣習に由来するものである³⁹⁵。舞台上でもこうした慣習を守ること、外にでて人前でおしゃべりをするのは、何かしら色恋沙汰が起き、良からぬ結果をもたらす懸念がある、もしくは不名誉な誤解をもたれてしまい、はしたないことなのだと庶民の娘たちに改めて教育することができた。このように、年齢や地位、身分、職業に応じたふるまいを舞台でも再現することを目指す姿勢は、ホラーティウスを範としているものだ³⁹⁶。人間の教化として、悪癖を断罪し美德を教えるため、観客にとって反面教師的な存在として風刺的な人物³⁹⁷を登場させるときにも、何事も自然に描くことを重視している。その他、嘘っぽくならず自然であるために、大勢の人が一斉に話さないこと、舞台上（公共の場という設定）で服を着替え

³⁹¹ 拍子の示し方は、『コラーゴ』第8章で触れられており、「手や足またはその他のものを下げたり上げたりして示す [battuta] è quel tempo che si mette nell'abbassare et elevare la mano o piede o altra cosa (*Ibid.*, p. 47)」ものであるという。

³⁹² ...gli [agli spettatori] è di soverchia molestia dovendo per due o tre ore sempre rimirare quel saliscendolo molto sconcio (*Ibid.*).

³⁹³ ...non deve esser legato da regola altrui ma liberamente assecondare l'impeto dell'affetto (*Ibid.*, p. 48).

³⁹⁴ ...si aspetterà al coraggio l'avvertire quali e come devino essere i gesti secondo la diversità della persona che in scena si rappresenta (*Ibid.*, p. 94).

³⁹⁵ 一方、王家や君主の娘は、彼女の相手としてふさわしい身分の男性が街にはそうそういないため、悪いうわさが根付く要素もなく、従って外に出ることは許されていたという。

³⁹⁶ ...li bisogna applicare ad ognuno (come ben n'insegna Orazio nella sua poetica) le qualità che sono proprie dell'età, del grado et della professione sua, et dello stato anco in che ciascuno si trova, nel modo più degno di imitazione (*Quattro Dialoghi*, p. 18).

³⁹⁷ 例えば、患者の健康よりも金儲けに走る医者、汚職にまみれて顧客を裏切る法学者、老いらくの恋にのぼせあがって馬鹿なことをしてかす老人など。

ないこと、まるで気が狂っているかのような長い独白はしないこと³⁹⁸、そして観客に話しかけないことなどを挙げている³⁹⁹。何度も言うように、重要なのは日常的な対話の模倣であり、話す速度については、早口を禁じて観客が聞き取りやすいスピードが推奨された。ゆっくりすぎるくらいでもそれで自然さが失われることはないと述べている⁴⁰⁰。

一方、本来の慣習が重視されないケースもある。それは、王や君主のふるまいについてである。インジェニエリによると、公共の場に現れるときは常に紋章の付いた服装で、肩章をつけて現れるべきというものだ。本来なら戴冠式等の何らかの儀式でしか纏わないような華美な正装を舞台上では常に求めたのである。これは慣習とは異なることであるが、庶民との差別化と物語上の効果のためであると述べている⁴⁰¹。

次に登場人物の一部である合唱隊の本当らしさを見てみよう。

3-2-9. 合唱隊が担う本当らしさ

合唱隊は、古代ギリシア劇のころから採り入れられていたものであり、特殊な集合的人物として、歌、舞踊、語りを担っていた。故に「合唱舞踏団」と訳されることもある⁴⁰²。このような合唱隊は作品の登場人物や、出来事と何らかの関わりを有する者たちによって組織されていた。例えば、戦争の出来事を扱った作品であれば、兵士たちが合唱隊となり、あるいは主人公が凱旋の勇士であれば、彼が敵国から伴ってきた捕虜の女性たちが合唱隊とな

³⁹⁸ 独白については既に述べた。

³⁹⁹ Da questa naturalità che voi dite, hanno forse cavato gli antichi comici, per osservanza, il non voler che più di tre ragionino insieme in scena, (...) Così è veramente, et di qui tolser anco il precetto di non voler che alcuno si travesti in scena, però che non ha del verisimile che uno, il quale vuol cangiar i panni per non essere conosciuto, o per qualche altro suo secreto effetto, lo facci in loco publico.(...)et suol dire questo galantuomo che, sì come è riputato a vizio che uno istrione, stando in scena, volga il suo ragionamento a gli spettatori, perché quelli non sono sempre dove finge di essere il recitante (*Quattro Dialoghi*, p. 19).

⁴⁰⁰ Come vizio pestilente, poi, li proibisco lo affrettarsi, anzi li costringo, potendo, a recitar molto adagio, (...) quantunque spesso paia a chi recita in scena di dire adagio, non è mai tanto tardo che a l'uditore non paia velocissimo (*Ibid.*, pp. 40-41).

⁴⁰¹ Le quai cose [i cittadini concorrano a quel romore che ha cagionato l'uscita del principe nell'abito e colle insegne e colla compagnia] avegna che siano contra l'uso ordinario de i Gran Signori, che non vanno con tanta pompa se non di rado, et solo il giorno della loro Coronatione, ovvero in qualche altera principalissima solennità, sono tuttavia con buon avviso usate nelle Tragedie, così à fine, che le persone volgari del Theatro à cotai segnali riconoscano i Rè (*Della Poesia*, p. 20).

⁴⁰² 川野希典 『演劇の原像』 東京：晩成書房、1995年、41頁。

っていた⁴⁰³。

インジェニエーリは合唱隊を導入する意味のひとつに、本当らしさのためであると述べている。合唱隊は基本的に悲劇に導入されるもので、喜劇には皆無、牧歌劇には必要に応じて導入すると主張している⁴⁰⁴。では合唱隊はどう本当らしいのであろうか。悲劇において、王や君主が公共の場（プロシェーニオの設定）に現れたときに、そこに誰もいないことは本当らしくない。よってその際に、合唱隊が廷臣や街の人として機能することが好都合となるのである。さらに、街の人がただ傍観しているだけというのはほぼありえないだろうから、互いに噂話をするかのように合唱隊同士が言葉を交わし、ときには台詞を担うこともまた自然な街の様子であり、本当らしいと考えられた。また、合唱隊が行う噂話は、状況や筋の説明をする機能も果し、観客にとって理解の助けとなる⁴⁰⁵。このようにして、合唱隊はなんにでも扮することが可能で、いかに都合よく導入するかは詩人の能力次第であり、つまり、合唱隊の使い方によって作品の品格が決まるとも言え、詩人が評価される要素のひとつであるのだ⁴⁰⁶。

では、最後に衣装と化粧について見ていこう。

3-2-10. 本当らしい衣装 / 化粧

『コラーゴ』の著者は、古代人による仮面の使用例や色によるキャラクターの区別などを挙げている。しかし、内容は 2 世紀のギリシアの雄弁家ユリウス・ポルックス Ιούλιος Πολυδεύκης (2 世紀) の『オノマスティコン *Ονομαστικόν*⁴⁰⁷』の項目をほぼ写したものであるとファツブリとポンピーリオは指摘している⁴⁰⁸。不詳の著者は、本章 3-2-5. で述べたように、舞台装置に関しても古代のものと当時のものとを例示し、それぞれの欠点・利点を挙

⁴⁰³ 萩原、前掲論文、41頁。

⁴⁰⁴ 喜劇や牧歌劇は個人の物語であることが多く、プライベートな話題が筋となるため、その他大勢（合唱）がそれに興味を持つことはない。稀な例として、謝肉祭や仮面舞踏会などが催される場合は合唱隊がちょうどよく、本当らしくもなる。

⁴⁰⁵ 合唱の持つこの機能は、古代ギリシア悲劇におけるコロスからのものである。

⁴⁰⁶ *Della Poesia*, pp. 17-19, 21-22.

⁴⁰⁷ Iulii Pollucis, *Onomasticon, hoc est instructissimum rerum et synonymorum dictionarium, nunc primum Latinitate donatum Rodolpho Gualthero Tigutino interprete*, Basileae: apud Robertum Winter 1541.

⁴⁰⁸ *Introduzione di Corago*, p. 8.

げていたが、衣装に関しては、「古代か我々現代か、どちらの方法がより良いか、読み手の趣向に判断をゆだねたい⁴⁰⁹」と述べ、また、「たくさんの衣装のデザインや頭部の装飾を載せることを考えたが、とても長い作業になるだろうから、カラーゴの判断に任せることに決めた⁴¹⁰」と述べて、追求することを放棄してしまっている。さらに「自らで構想が出来ないならば、そのためのデザイナーを選出しなければならない⁴¹¹」と続けているため、この不詳の著者は、デ・ソンミとは真逆で衣装関連が不得意なカラーゴであったのだろうと考えられる。

一方、インジェニエーリは、やはりポルックスの論が古代の慣習であることには触れるものの、舞台上の彩りとして、登場人物の自然的ふるまいや衣装もまた装飾の一つであると説き、自分たちの自由なやり方を用いようとする⁴¹²。また、デ・ソンミは古代人たちが役柄による定番の色を持っていたことには触れつつも、「習慣の違い故に、古代人のこうした規則も我々にとっては無意味⁴¹³」であると言い切り、持論を展開している。それぞれ詳細に見ていこう。

インジェニエーリの言う衣装に関する自然的ふるまいについては、演技の項で挙げたように、性別、年齢、地位、職業に「ふさわしいもの」にすること、つまり、男女の差、老人と若者、貴族と平民、兵士と学者などの区別がここでも重要になる⁴¹⁴。さらに、ここでは持ち物についても述べられている。例えば、王の場合、舞台上では常にマント、王冠、杓を持つことが求められた⁴¹⁵。それが王に「ふさわしい」からという理由で優先され、通常生活では常にそれらを着用しているわけではない「事実」は二の次にされ、舞台上では着用するという「らしさ」が優先された。さらに王は最もきらびやかでなければならなかった。というのも、デ・ソンミは「役者間のバランスを考慮しながら、可能な限り高貴な衣装を身につけ

⁴⁰⁹ ...lasciando giudicare al gusto de' lettori quale modo sia migliore, o l'antico o il nostro moderno (*Corago*, p. 105).

⁴¹⁰ Avevo pensato porre molti disegni di abiti e di ornamenti da capo, ma perché sarebbe cosa molto lunga(...), ho risolto rimettermi al giudizio del corago (*Ibid.*, p. 114).

⁴¹¹ ...il quale[corago] dovrà, se non potrà da sé trovare invenzioni per quelle, scerre pittori (*Ibid.*).

⁴¹² L'altra parte dell'Apparato, cioè le Persone, per quanto elle servono alla vista, ricerca due qualità, Habitudine naturale, et Vestimenti (*Della Poesia*, p. 67).

⁴¹³ ...perché così fatte osservazioni sarebbono, per la varietà de gl'usi, vani (*Quattro Dialoghi*, p. 48).

⁴¹⁴ ...come le persone si distinguono frà di esse mediante il sesso, l'età, la conditione, et la professione, così anco i vestimenti in generale si fanno trà dilloro differenti. Et l'uomo veste in altro modo, che la donna, in altro il vecchio, che il giovane, in altro il nobile, che il plebeo, et in altro il soldato, che il dottore (*Della Poesia*, p. 71); および本章 p. 114, 脚注396参照。

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

させるよう心掛ける⁴¹⁶」ことを主張し、廷臣や侍女たちもそれなりに豪華な衣装を身につけなければならなかったため、必然的に王の衣装は一層華やかであることを求めたのだ⁴¹⁷。こうして衣裳の豪華さで地位の優劣をつけていたが、そのみならず背の高さをも利用していた。インジェニェーリによると、コルクで作られた厚底の靴を利用するなどして、高貴な人物ほど身長を高く見せていたということである⁴¹⁸。

王であるという紋章やきらびやかさ、そして身長の高さなど、どのようなビジュアルがふさわしいかという観点で理想的イメージを作り上げる暗黙のルールが舞台上にはあったようである。そして観客はそれに納得し、本当らしいと思うことができたのだろう⁴¹⁹。

衣装と関連して化粧についても触れておくと、できるだけ役者個人の自然な態度で役に対応できるように、役のイメージに合う人物を配役することが求められていた。インジェニェーリは、役者の実年齢と役柄の年齢の差には、髭や髪を調整して対応し、それ以外に手を加えなくてもいいように配役をするべきであると述べている⁴²⁰。デ・ソンミに至っては、髭の付加は認めているものの、付け髭ではなく化粧でカバーできるものであることにこだわり、その他、青白さや浅黒さなども化粧でカバーできる範囲であることが好ましいと述べている⁴²¹。化粧以上の装飾は演技の邪魔になるからという理由で、その意味では仮面の使用は全面的に否定しており⁴²²、インジェニェーリも『コラーゴ』の著者も同様の見解を示している⁴²³。

⁴¹⁶ ...io mi sforzo di vestir sempre gl'istrioni più nobilmente che mi sia possibile, ma che siano però proporzionati fra loro (*Quattro Dialoghi*, p. 48).

⁴¹⁷ ...porrei a dossa a quella[fantesca] una bona gamurra, et a questo[famiglio] uno apariscente giacchetto, accrescendo poi tanto di nobile al vestire de i lor patroni (*Ibid.*, p. 48).

⁴¹⁸ ...coll'uso de i quali, et più alti, et più bassi, farà da dare à tutti gli altri interlocutori la loro proportione, secondo la conditione di ciascuno, sì che di mano, in mano dal più granduato al più insimo, et dal più nobile al meno (*Della Poesia*, p. 68).

⁴¹⁹ アリストテレース『詩学』では、次のような一節がある。「信じられないけれども可能であることがらよりも、ありそうでありながら実際には不可能であることがらのほうを選ぶべきである」(『詩学』、94頁)。ここでも同様に、事実だが事実らしくないことよりも、事実と異なるが「王のふるまいらしい」方を選んでいえると言えよう。

⁴²⁰ ...quando il recitante fosse per l'età disimile dal personaggio, che s'intendesse d'imitare, rimarrei contento di dargli barba, et chioma del pelo convenevole, nel rimanente lasciandolo coll'aspetto donatogli dalla Natura (*Della Poesia*, p. 70).

⁴²¹ ...cerco che siano di aspetto rappresentante quello stato che hanno da imitare più perfettamente che sia possibile: ...potendosi agevolmente con l'arte supplire, ove manca la natura, con tingere una barba, segnare una cicatrice, far un viso pallido o giallo, ovvero farlo parer più vigoroso et rubicondo, o più bianco, o più bruno, et tali cose che ne possono occorrere (*Quattro Dialoghi*, pp. 39-40).

⁴²² ...non mai però in caso alcuno mi servirei di mascare, né di barbe posticcie (*Ibid.*, p. 40).

⁴²³ De i quai Greci veramente io non lodo punto à questi tempi l'uso in materia delle dette mascare; perché elle, rendendo gl'histrioni nella ciera quasi statue parlanti, non lasciano, ch'altri scorga le mutazioni de i volti, cagionate dalle variationi de gli affetti; oltre che le medesime impediscono bene spesso la pronuntia, parte

3-3. まとめ

—歌う会話の正当化—

以上、演劇の台詞を歌で表現することの不自然さをどう克服し、いかに音楽劇を自然でもっともらしい舞台にするかという、「本当らしさ」へのこだわりをそれぞれの要素ごとに見てきた。

『コラーゴ』が想定しているのは演劇に音楽を融合させることによって発展した音楽劇であるが、しかし、ひとつの舞台空間として、すなわちどのジャンルの演劇にも求められる「本当らしさ」も当然『コラーゴ』では言及されている。つまり、第2節で見えてきた個々の項目はすべてが音楽劇特有の「本当らしさ」というわけではなく、演劇に共通するそれも含んでいる。例えば、遠近法は、フィレンツェの建築家、フィリッポ・ブルネッレスキ Filippo Brunelleschi (1377-1446) の活動に見るように、ルネサンス初期に再評価されたギリシアの古典古代文化の復興であるし⁴²⁴、また、衣装に求められた多様性はホラーティウスに準拠する区分を支持していたものである。つまり、舞台美術などの視覚的要素となるものの「本当らしさ」は、デ・ソンミやインジェニェーリも言及している、舞台芸術全体に言えることである。

3-3-1. 音楽劇特有の「本当らしさ」

では、音楽劇特有と言える「本当らしさ」とは何か。それは、音楽劇の重要素である「歌う」という行為に対するものである。本章冒頭で述べたように、演劇はそれ自体で自然さが欠けているものであるが、音楽劇には、「歌って会話をする」という自然ではない行為がさらに重なることになるため、その点に関する配慮こそ、音楽劇特有の「本当らしさ」の問題であり、すなわち『コラーゴ』特有の言及と言える。例えば、作詩に関しては、本当の日常

anch'ella di non minor momento (*Della Poesia*, p. 70); In modo antico, (...) i recitanti si servivano molto delle maschere per fare il volto più grande e visibile, le quali non è dubbio che non hanno che fare con i veri sembianti e danno qualche impaccio a chi recita (*Corago*, pp. 32-33).

⁴²⁴ ロイ・ストロング『ルネサンスの祝祭：王権と芸術、上』星和彦訳、東京：平凡社、1987年、74～75頁。

の会話のような表現を韻文で実現するために、散文の響きに近いズドゥルツォロのリズムを利用したり、作曲時に言葉の並び替えを作曲家に認めるなどの工夫をもって、韻文の堅苦しさを和らげていた。そして、韻文の高尚さを保ちながら、歌って会話をして、「ありえそう」だと思わせられる登場人物を導入した。それが、神や聖人、そして寓意などの実体のないものを擬人化した人物（アレゴリー）であり、そのような超人間的な存在であれば、自分たちと異なる話し方（歌うという手段）をしていても、観客に大きな違和感を覚えさせることなく受け入れられるだろうと考えていたのだ。

つまり、虚構であることを十分に認識していた故に、いかに正当化させるかが重要であった。こうして試みられたのは、真実らしからぬことと真実らしからぬものを重ね合わせることでの正当化である。まさに、歌う対話という拭いされない真実らしからぬ行為を、神や寓意などの非現実的な存在、つまり「本当らしさ」とは対立項にある「驚異」と重ねることで正当化したのだ。と同時に、歌うことに必然性を持たせることができた。歌う会話は、神たちの世界で起こりうることだと認識させたのである。そして、「起こりうること」は「必然的なこと」という認識が生まれ、すなわち「本当らしいこと」となるのである。

また、独白を不自然なものと認識しつつも、狂乱や嘆きをフィルターにすることで正当化し、見せかけの「本当らしさ」を形成したものの、生じてしまう単調さに備えるために「アリア」を容認していることも、必然性を利用していると言える。アリアは感情や通常の語りを完璧に模倣することには不向きな形態であり、音楽的な豊かさを持つけれども本当らしさからは離れるものだ。本来は本当らしからぬものであり、違和感を覚えさせるはずの要素であるアリアは、単調な独白のなかに組み込まれることによって「喜び」へと変わる。「単調」のなかに生じる「喜び」は、アリアが「本当らしからぬもの」という事実よりも大きくなる。よってそれはいつしか観客が求めるものへと変貌する。必要であると観客に認識させられるかどうか重要なのである。必要（必然）ならば、不自然（本当らしからぬこと）と見なされることもない。

真実らしからぬことと真実らしからぬものを掛け合わせて「本当らしさ」が生まれたわけではない。だが、少なくとも、違和感なく「ありそうなこと」だと観客に認識させることができたのだ。

こうして観客を納得させる（欺きとも言えるが）ことを目指していた。アリストテレースに端を発する「本当らしさ」の概念が、ルネサンス期以降の演劇に大きく影響し、音楽劇にも同様の傾向が受けつがれていると言えるが、しかし、それを超えようとするさまざまな正

当化が音楽劇に存在することを『コラーゴ』は示している。

舞台上で歌って会話を繰り広げ、物語を展開していく音楽劇に疑問を抱く聴衆がいない今日、「人間たちが話しているような自然な表現」を劇場に求める人はいない。それどころか、日常から離れたものを期待し、劇場に足を運んでいると言っても良いだろう。だが、歴史上で音楽劇が誕生したとされる1600年から数十年の間、音楽で展開する演劇が観客にすんなりと受け入れられていたわけではなく、作り手たちによるさまざまな試行錯誤があったのである。

3-3-2. 「驚異」に対する認識

しかし、そのような「本当らしさ」のためのさまざまな正当化を示す一方で、対概念である「驚異」の効果をはっきり確信している様子も見せている。下記である。

舞台上で表現される物事のなかで、舞台装置以上に観客の魂を恍惚とさせるものがあるとは私には思えない。というのは、まるで超自然的なものごと、例えば、何かが大地から天へ登っていくことや、音と歌で満たされた場面の真ん中に雲が現われるのを見ること、地面の真ん中から神殿が現われること、舞台全体が突然に岩や森へと転換するのを見ること、いきなり海が現われ、目がだまされたかのようにその海の中にトリトネや神、船などが現われるのを見ることは、無限の喜びをもたらすのだ。人々が持つ超自然的な舞台装置が見たいという好奇心からはっきりとわかるように。⁴²⁵

このように、詩や歌よりも、超自然的現象による「驚異」の視覚的效果を主張する側面も見せている。人々の「驚異」への興味を確信していながらも、実際の創作には「本当らしさ」

⁴²⁵ Fra l'altre cose che nelle scene si rappresentano non pare a me che alcuna ve ne siache più delle macchine rapischino gli animi delli spettatori, poiché il vedere cose che quasi sono soprannaturali come d'uno dalla terra salire al cielo, l'apparire una nugola in mezzo la scena ripiena di suoni e di canti, il vedere dal mezzo della terra surgere un tempio, il mutarsi in un tratto tutta la scena in scogli o selve, il vedere subito comparire il mare et in quello tritòni, deità, navi e simili altre cose dove l'occhio rimane ingannato, reca infinito diletto, come chiaramente si conosce dalla curiosità che hanno gli òmini di vederle (*Corago*, p. 116).

(もしくは、その正当化)を重視しているのである。つまりは、「驚異」に抱く興味を確信はしていてもそれを観客がまだ違和感なく受け入れられる時代ではないことを理解していたのだ。それは次の一文から裏付けられる。

時代とともに、民衆は音楽によって上演されるあらゆることを享受するのに慣れていくだろう。⁴²⁶

この言葉から分かるように、『コラーゴ』の著者は、聴衆の動向を悟っている。音楽劇が一般にも受け入れられる時代を我々はすでに知っている。このコラーゴたちの時代のほんのすぐ後の時代だ。『コラーゴ』の時代にはまだ、音楽の用いられない純粋な喜劇の理念、すなわち、アリストテレスに則した教訓的で本当らしい人間の姿が演じられることが当たり前だった。未来の音楽劇のあり方を見据えつつも観客の許容を考えて配慮する必要があった。それが、「本当らしさ」だったのだ。

3-3-3. 歌う会話の正当化

従って、音楽劇における「本当らしさ」とは、歌で会話をしながら筋が展開していく演劇を正当化することと言える。純粋な演劇においての、教訓的機能を持たせるために「ありそうな仕方、あるいは必然的な仕方」筋を展開し、今まさに目の前で事件が起こっているのだと観客を欺くことではなく、鑑賞芸術としての喜びのために、本来はありえないこと(歌って会話をすること、アリアを導入すること)を、起こっていても不思議ではない(神ならば歌って会話をしているかもしれない)故に「ありえそう」と錯覚させること、もしくは必然性(単調の緩和)を持たせて「ありえそう」と錯覚させることが、音楽劇には重要だと言える。つまり、「本当らしさ」の概念自体が置き換わったのだと言えよう。

(神によるものならば「ありえそう」と)歌う会話を容認し、(単調さの生み出す退屈感のなかに生じる)アリアに喜びを見出す。まさに音楽劇が受け入れられようとしていると

⁴²⁶ ...con il tempo il popolo s'avvezzarebbe a gustar ogni cosa rappresentata in musica (*Ibid.*, p. 64).

きなのである。つまり、『コラーゴ』は、音楽劇が実験的に誕生してから発展（そして商業化）していくまでのほんの短い時期の、けれども非常に重要な時期の制作者の試行錯誤を写し取っているのだ。

アリストテレスの概念から発展させた形での『コラーゴ』独自の「本当らしさ」は、新しい喜び、すなわち「驚異」との共存を観客に受け入れさせるためのフィルターにもなっているのである。

以上、「本当らしさ」の概念を通して制作上の配慮を見てきたが、彼らの考え方には、芸術家として、音楽家として、詩人としてといった立場からの「理想を追求する」という姿勢を見ることが出来るかもしれないが、本稿筆者としては、むしろそのような純粋に芸術的理想や理念を追求する姿勢よりも、いかに舞台を成功させるかという舞台芸術家としての、さらに言えば、実務家として、興行家としての姿勢がにじみ出ていると考えたい。そのようなコラーゴの仕事を確立するのに大きな功績のあったのが、エンツォ・ベンティヴォッリオ Enzo Bentivoglio (c.1575-1639、グアルティエーリ侯:1619-1634) という人物である。

第4章では、彼がどのように仕事を遂行したのか、そしてどのようにコラーゴの役割を職として確立したのか見ていきたい。

第4章

「コラーゴ」職の成立

—エンツォ・ベンティヴォッリオと1628年「パルマの祝典」—

1628年12月13日と21日、パルマのフェルネーゼ家では、当主のオドアルド1世 Odoardo Farnese duca di Parma Piacenza (1612-1646、パルマ・ピアチェンツァ公:1622-1646) と、メディチ家の大公コジモ2世 Granduca Cosimo II de' Medici (1590-1621、トスカーナ大公:1609-1621) の次女、マルゲリータ Margherita de' Medici (1612-1678) の結婚を祝う催しが行われた⁴²⁷。13日には、宮廷内の仮説劇場でプロローゴ《テティとフローラ *Teti e Flora*》付きのトルクァート・タッソ Torquato Tasso (1544-1595) の『アミンタ *Aminta*』とそのインテルメデーオが、21日には新しく建設されたファルネーゼ劇場にて、オペラ・トルネーオ《メルクーリオとマルテ *Mercurio e Marte*》が上演された⁴²⁸。その詳細は次頁の通りである。

このときに一切を取り仕切り、「コラーゴ」として尽力したのが、フェッラーラの貴族、エンツォ・ベンティヴォッリオ Enzo Bentivoglio (c.1575-1639、グアルティエーリ侯:1619-1634) であった。彼は『コラーゴ』において引き合いにされている⁴²⁹ことから判断しても、

⁴²⁷ マルゲリータのパルマへの嫁入りにあたって、1628年10月11日には、メディチ家で祝典が行われた。オドアルドも自ら参加している。このとき、アンドレア・サルヴァドーリ Andrea Salvadori (1591-1634) 台本、マルコ・ダ・ガリアーノ Marco da Gagliano (1582-1643) 作曲による《フローラ *La Flora*》が、ウフィッツィのメディチ劇場で上演された。ステージと衣装のデザインを担当したのは、アルフォンソ・パリージ Alfonso Parigi (1606-1656) であった。

⁴²⁸ この祝典の記録として、1629年にマルチェッロ・ブッティリ Marcello Buttigli によって祝祭本が出版されており、現在はパルマのパラッティーナ図書館に所蔵されている (*Descrizione dell'apparato fatto per honorare la prima e solenne entrata in Parma della serenissima Principessa Margherita di Toscana, duchessa di Parma e Piacenza*, Parma, Seth & E. Viotti, 1629.)。《テティとフローラ》、インテルメデーオ、《メルクーリオとマルテ》の台本がすべて収録されているが、音楽はただの一片も残されていない。台本は、Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Bologna: Forni, 1905 (1969), pp. 409-518. でも読むことができる。祝祭本については、第2章 p. 71を参照。

⁴²⁹ 機械仕掛けに関する第21章にて、遠近画を切り替える方法の一例として、ベンティヴォッリオが

同じような役目を負う人たちが意識すべきコラーゴの姿だと考えられていたのだろう。本章では、第2章で見てきたような先人たちの流れを汲みながらも、ベンティヴォッリオが独自の活動を展開している点に注目する。彼の人物像とこの1628年の祝典で手掛けた舞台上演での仕事について検証することで、彼の活動が新たな職としてのコラーゴを確立させたという事実を明らかにしたい。

第1日:1628年12月13日	
ピロッタ宮殿の庭に作られた仮設劇場 In Teatro provvisorio in corte della Palazzo della Pilotta	
喜劇『アミンタ Aminta』	台本:トルクアート・タッソ
プロローゴ 《テティとフローラ》 Teri e Flora	台本:クラウディオ・アキッリーニ 作曲:クラウディオ・モンテヴェルディ
インテルメデーオ	台本:アスカーニオ・ピオ・ディ・サヴォイア 作曲:クラウディオ・モンテヴェルディ
1. ルッジェーロの解放	La Liberazione di Ruggero
2. デイドーネとエネーア	Didone ed Enea
3. ディアーナとヴェーネレ	Diana e Venere
4. アルゴー船の船乗りたち	Gli Argonauti
5. 四大陸(トルネーオ)	I quattro continenti [torneo]

第2日:1628年12月21日	
大広間劇場(ファルネーゼ劇場) In Teatro nel Salone del Teatro Farnese	
オペラ・トルネーオ 《メルクーリオとマルテ Mercurio e Marte》	台本:クラウディオ・アキッリーニ 作曲:クラウディオ・モンテヴェルディ
プロローゴ (アウローラ)	
1. アポッロとオルフェーオ	Prima Invenzione
2. プロセルピナとプルトーネ	Invenzione della II squadriglia
3. アモーレとベッローナ	Invenzione della III squadriglia
4. サトゥルノとネットウーノ	Invenzione della IV squadriglia
5. 模擬海戦	Quarta ed ultima invenzione

パルマで用いた方法が紹介されている。前の場面の遠近画にかぶせるようにして次の場面のもものを下から生じさせるというやり方である (Corago, pp. 117-118)。

4-1. エンツォ・ベンティヴォッリオの生い立ちと活動

4-1-1. ベンティヴォッリオ家

ーボローニャからフェッラーラへー

エンツォ・ベンティヴォッリオの生涯を振り返るにあたって、少し遡り、ベンティヴォッリオ一族の歴史を簡単に述べておく⁴³⁰。15世紀初めより、ベンティヴォッリオ家は、教皇領であったボローニャで最も力のある領主 *signoria* として、造形芸術や建築だけではなく、舞台や音楽などの芸術支援（パトロネイジ）を積極的に行っていた。だが、街の他の貴族からはたびたび陰謀を企てられていた。1500年頃、チェーザレ・ボルジア *Cesare Borgia* (1475-1507、ローマ公:1501-1507) の進軍によるチェゼーナ、ファエンツァ陥落を受けると、当主のジョヴァンニ2世・ベンティヴォッリオ *Giovanni II Bentivoglio* (1443-1508) は、彼と軍事協定を結び、とりあえずその場を収めるが、この混乱に乗じて街の貴族たちが反乱を起こし始めた。1506年、貴族たちは教皇ユリウス2世 *Papa Iulius II* (1443-1513、在位:1503-1513) を頼って、ベンティヴォッリオ家と対峙する。そして教皇によりついにベンティヴォッリオ家はボローニャを追放され、ジョヴァンニ2世はミラーノへ逃亡することになる。

ジョヴァンニ2世の息子であるアンニーバレ2世 *Annibale II Bentivoglio* (1469-1540) は、ボローニャ奪還を試みるも失敗、妻でエステ家出身のルクレツィア *Lucrezia d'Este* (?-1529) の兄である、フェッラーラ公アルフォンソ1世・デステ *Alfonso I d'Este* (1476-1534、在位:1505-1534) の保護の元、フェッラーラ近郊に亡命する。その後、アンニーバレ2世の孫であるコルネーリオ1世・ベンティヴォッリオ *Cornelio I Bentivoglio* (1519/20-1685、グアルティエーリ伯:1567-1575、グアルティエーリ侯:1575-1585) も、エステ家のレオナルダ *Leonarda d'Este* と結婚し、エステ家との親戚関係を一層深めた。1567年にはフェッラーラ公アルフォンソ2世 *Alfonso II d'Este* (1533-1597、フェッラーラ公:1559-97) よりグアルティエーリの領土と伯位を授けられ、グアルティエーリ伯となる。コルネーリオ1世は、建築家で水道技師のジョヴァン・バッティスタ・アレオッティ *Giovan Battista Aleotti* (通称アルジェンタ “*l'Argenta*”) (1546-1636) との協力により、一家の宮廷の建設や、グアルティエー

⁴³⁰ ベンティヴォッリオ家系図は、付録 p. 183を参照。

り周辺の水道整備をはじめとする街の公共事業に努めた。

1573年、コルネーリオ1世・ベンティヴォッリオは、完成したばかりのトルクアート・タッソの牧歌劇『アミンタ』の初演を準備する責任を負った⁴³¹。タッソとはエステ家に仕える者同士であり、また彼と親しくしていた歌手のルクレツィア・ベンディディオ Lucrezia Bendidio (1547-1584以降)の姉妹である、同じく歌手のイザベッラ Isabella Bendidio (?-1619)がコルネーリオ1世の再婚相手(1573年)でもあったことで、より親密になったと思われる⁴³²。そして、この姉妹のもう一人、タッデーア Taddea Bendidio が、やはり宮廷詩人であるバットィスタ・グアリーニ Giovanni Battista Guarini (1538-1612)と結婚していたため、コルネーリオ1世はグアリーニと義理の兄弟であった。こうしたことで、一家と詩人とのつながりが強くなる。偉大な両詩人の存在は、フェッラーラで喜劇をはじめとする舞台芸術が発展していく大きな要素のひとつとなるわけだが、同時にコラーゴとなる人材を生み出す環境も整っていたと思われる。

1575年、コルネーリオ1世に侯位が与えられ、グアルティエーリ侯となる。その年、コルネーリオ1世の主導によるオペラ・トルネーオ⁴³³の上演が企画される。アルフォンソ2世、タッソ、そしてコルネーリオ1世は役者として参加する。

コルネーリオ1世の死後(1585年5月26日)、優秀な息子たちがそれぞれ後を継ぎ、家長となったイッポーリト・ベンティヴォッリオ Ippolito Bentivoglio (?-1619、グアルティエーリ侯:1585-1619)がグアルティエーリ侯となった。1597年、アルフォンソ2世が後継ぎとなる男子を残さぬまま没したために、エステ家⁴³⁴の直系が絶えてしまった。その従兄弟であるチェーザレ・デステ Cesare d'Este (1562-1628、フェッラーラ公:1597-1598、モーデナ公:1598-1628)が公位を継ぐものの、それを認めなかった教皇クレメンス8世 Papa Clemens VIII (1536-1605、在位:1592-1605)は、1598年、エステ家から統治権を剥奪し、フェッラーラを教皇領に組み込んでしまう。チェーザレ公率いるエステ家はモーデナに移ることを余儀な

⁴³¹ タッソの『アミンタ』は1573年7月31日に初演される。このときの音楽によるインテルメデーオの中でトルネーオも上演された。これはフェッラーラでの最初のスペクタクルである。

⁴³² この姉妹は、フェッラーラの有名な「貴婦人たちのコンチェルト il concerto delle dame」の構成メンバーでもある。

⁴³³ オペラ・トルネーオ opera torneo: イタリア、ドイツの宮廷で17世紀に流行したスペクタクルの一種。結婚や誕生、平和条約を祝う祭典の役割を果たした。中世から実践されてきたまさに騎馬試合に由来し、17世紀のトルネーオは、戦闘の概念を受けついで、音楽を伴ったパフォーマンスとして企画・上演されていた。音楽は、軍のファンファーレや舞踏、オペラの様式を用いて広範囲に使われていた。英語圏ではオペラ・トーナメントという (*Le parole del teatro musicale*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roma: Carocci, 2010, p. 121)。

⁴³⁴ エステ家系図は、付録 p. 184を参照。

くされ、ベンティヴォッリオ家からは家長のイッポーリトのみが、モーデナへ遂行し、引き続きエステ家に仕えることになる。一方、イッポーリトと母親違いの兄弟である⁴³⁵、エンツォ、グイード Guido Bentivoglio (1577-1644、後の枢機卿:1621-1644)、そしてジョヴァンニ Giovanni Bentivoglio (?-1610) は引き続きフェッラーラに残る。

聖職者の道を選んだグイードは、1600年、教皇クレメンス8世の甥であり枢機卿(Cardinale nipote)のピエトロ・アルドブランディーニ Pietro Aldobrandini (1571-1621、枢機卿:1593-1621)の保護により、ローマに招かれ外交的手腕を発揮する。グイードはこのとき数人の芸術家や音楽家も引き連れており、その中には、エステ家の宮廷オルガニストであったルツツアスコ・ルツツアスキ Luzzasco Luzzaschi (1545?-1607) やピッチニーニ兄弟 Piccinini-アレックスサンドロ Alessandro (1566-c.1638)、ジローラモ Girolamo (1573-c.1610)、フィリッポ Filippo (1575-1648) もいた。音楽家たちもアルドブランディーニ家に庇護され、グイードは相談役 consigliere のようなポジションにあっただろう。そして、1609年よりフランドル地方に滞在し、この地で、当時イタリアにはなかったフランドルのクラヴィチェンバロに出会うなど、貴重な音楽体験をしている。1616年春にローマに一旦戻るが、その秋にはパリへ向かっている。6年間の滞在中にルイ13世 Louis XIII (1601-1642、在位:1610-1643)との信頼関係ができあがっていた。1621年1月、グイードは教皇パウルス5世 Papa Paulus V (1552-1621、在位:1605-1621)より枢機卿の称号を授かり、ローマに戻った。このころより、グイードは外交から退き、芸術家とやりとりした書簡などの整理や保存に努めた⁴³⁶。このおかげもあって、1628年のパルマの公演に関する記録も豊富に残されており、今日まで少なくない研究が行われている⁴³⁷。ベンティヴォッリオ家が行う芸術事業のイニシアティブは、事実

⁴³⁵ イッポーリトの母はレオナルダ・デステ、エンツォとグイードとジョヴァンニの母はイザベッラ・ベンディディオである。

⁴³⁶ 本章で取り上げるベンティヴォッリオ家の書簡類は、主に、フェッラーラ国立古文書館 Archivio di Stato di Ferrara (ベンティヴォッリオ古文書館 Archivio Bentivoglio)、アリオステア市立図書館 Biblioteca Comunale Ariostea のものである。その翻刻されたものについては、Roberto Ciancarelli, *Il Progetto di una Festa Barocca; alle origini del teatro farnese di Parma(1618-1629)*, Roma: Bulzoni, 1987; Irving Lavin, "On the Unity of the Arts and Early Baroque Opera House." (Originally published as: "Lettres de Parmes (1618, 1627-1628) et Débuts du Théâtre Baroque," in *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*. 22-27 (mars 1963): 105-158), in "All the world's a stage..." *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, Part 2* (1990): 518-579; Dinko Fabris, *Mecenati e Musici, -documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1999 などを参照している。

⁴³⁷ Stuart Reiner, "Preparations in Parma—1618, 1627-28", in *the Music Review*, 1964: 273-301; Ciancarelli. *op. cit.*, 1987; Irene Mamczarz, *Le theatre faenese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Firenze: Leo S. Olschki, 1988; Fabris, *op. cit.* など。最も包括的なのはファブリスのものである。そこでは、依頼された舞台をオーガナイズすることで、若いアーティストたちを市場に出すという芸術家庇護の形として、ベンティヴォッリオの活動が評価されている。

上、エンツォが担うようになるが、グイードはそれまで行って来た外交を通し、若い芸術家の才能や新しいスタイルの発見者となっていたおり、エンツォがコラーゴを務める催しに歌手を紹介するようにもなっていた。

こうして兄弟は、各地で各々の役割を得、フェッラーラの事業はエンツォに残された。もう一人のジョヴァンニについての詳細は不明であるが、おそらく軍人であり、エンツォの催すトルネーオなどで騎士役を務めることもあった。

4-1-2. エンツォ・ベンティヴォットリオ

改めて、エンツォ・ベンティヴォットリオの生涯に移ろう。彼は、幼いころより申し分のない教育を受け、豊かな芸術の才能を持った。上述したようにフェッラーラが教皇領となった1598年以後も同地に留まるが、エステ家との関係は変わらず良好であった。そのエステ家からフェッラーラを剥奪した教皇クレメンス8世は、フェッラーラで発起した第一階級の委員会の27人の委員の一人にエンツォを選出する。そのなかでもエンツォの存在は重要なポジションにあった。

1602年にカテリーナ・マルティネンゴ Caterina Martinengo と結婚、1608年には臨時で在ローマのフェッラーラ大使となり、そのころより、フェッラーラとローマを行き来する生活となる。ローマでは主に財務問題に追われていた。また、エンツォは、グアリティエーリの土地を開拓した父同様に、1609年よりヴェローナやマントヴァの境界付近までの土地を数十年かけて整備した。その事業に、教皇パウルス5世やウルバヌス8世 Papa Urbanus VIII (1568-1644、在位:1623-1644)も金銭面で協力したという。

引き継いだ父の事業の中でも、とりわけ力を入れたのは芸術に関わる活動であり、なかでも演劇においてはフェッラーラの内外で活動を展開するようになる。注目すべきは、アカデミア・デッリ・イントレーピディ Accademia degli Intrepidi での活動と、フェッラーラ内外でオーガナイズしていたオペラ・トルネーオの上演である。このトルネーオのジャンルは、フェッラーラにて発展したもので、父コルネーリオ1世の時代からの伝統であった⁴³⁸。

⁴³⁸ 1651年《ゴルゴフェルーザの城 *Il Castello di Gorgoferusa*》、《フェローニアの山 *Il Monte di Feronia*》、1565年《アモーレの神殿 *Il tempio di Amore*》、1569年《至福の島 *Isola beata*》(このとき、4人の騎士役

誇り高き騎士を扱う伝統は、アリオスト Ludovico Ariosto (1474-1533) の『狂乱のオルランド Orlando Furioso』(1516) に影響を受けているとされる。

そして、1601年8月26日に設立されたアッカデーミア・デッリ・イントレーピディは、主に金銭面で支えたフランチェスコ・サラチーニ Francesco Saracini (?-?) と、詩人のグイードバルド・ボナレッリ Guidobaldo Bonarelli (1563-1608)、そして代表者 principe であったエンツォを運営の中心人物としていた。アッカデーミアによる最初の試みは、1602年の謝肉祭でのバツリエーラ *barriera* (槍試合)⁴³⁹である。エンツォは騎士 *mantenitore* としても参加していた。1603年の謝肉祭のためには、従兄弟であるアレッサンドロ・グアリーニ Alessandro Guarini (1563-1636) に、クインタナータ *quintanata* (槍競技) とバツリエーラのためのテキストを依頼する。上演は2月10日に行われた。1604年、特定の催しは見られないが、エンツォは、ジョヴァン・バッティスタ・アレオッティとの協力で、アッカデーミアの専用劇場であるサン・ロレンツォ劇場 Teatro di San Lorenzo (イントレーピディ劇場 Teatro degli Intrepidi と呼ぶ) を建設する⁴⁴⁰。劇場は1605年に完成したとされ、開場公演となったのは、1606年か1607年、ボナレッリによる牧歌劇《スキロス島のフィッリ *Filli di Sciro*⁴⁴¹》であったが、このときは出版されたのみであったという説もあり、1609年4月9日に、マントヴァ公ヴィンチェンツォ1世・ゴンザーガが立ち寄った際に、音楽つきで上演されたのが最初だろうとも考えられている⁴⁴²。

エンツォは1608年からフェッラーラ大使としてローマとの往復生活を始めていたが、1609年のカルニヴァーレでは、弟グイードがブリュッセルの大使として選出されたことを祝うためもあって、新たなクインタナータが制作された。騎士は弟であるジョヴァンニが努め、このときの舞台背景や機械装置や音楽などは、これまでよりも複雑な工夫がなされていたという。

1610年以降、エンツォにとってトルネーオのイデオロギーに変化が生まれた。聖職者を

が溺死した。うち2人がベンティヴォッリオ家の人間だった。)、1570年《きらめく魔術師 *Il Mago rilucente*》。

⁴³⁹ *barriera* : 槍試合に範を得たスペクタクル。トルネーオの一種。他にも *giostra* (槍試合)、*armeggeria* (騎馬試合)、*quintana/quintanata* (槍競技)、*corsa* (競争)、*carosello* (馬上試合)、*abbattimento* (騎兵隊の踊り)、*bagordo* (槍・武術試合)、より手の込んだものには、*naumachia* (模擬海戦)、*sbarra* (徒試合) などがある。

⁴⁴⁰ この劇場の功績により、1617年にラヌッチョ1世・ファルネーゼが新劇場の代表建築家としてアレオッティを指名した。

⁴⁴¹ *fauola pastorale*, Ferrara, 1607.

⁴⁴² Roberta Ziosi, "Il teatro di San Lorenzo", in *I teatri di Ferrara: Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento tomo I*, Lucca: LMI, 2002, p. 253.

始めとする有力者とのつながりを持つことのできたローマでの人脈は、魅了的なものであった。費用面の事情でローマに定住することはできなくても、この地の有力者とつながる唯一の可能性が、フェッラーラで催すトルネーオであった。つまり、彼らはフェスタに招待されてしばしば参列していたからである。ちなみにアッカデーミアは、サン・ロレンツォ劇場とは別に、もうひとつの劇場（フェッラーラで最初の常設劇場とされるサラ・グランデ劇場 Teatro di Sala Grande）を、コンバッティメント *combattimento*（戦闘スペクタクル）に対応するよう改修していたと考えられ、その改修もアレオッティが請け負っていた。

1612年、再びボナレッリの牧歌劇《スキロス島のフィッリ》の上演が計画され、シズスモンド・ディンディア *Sigismondo d'India*（1580-1629）とクラウディオ・モンテヴェルディ *Claudio Monteverdi*（1567-1643）の音楽によるバッロが予定されていたが、マントヴァ公の死により取りやめられた。このころより、エンツォは、ローマでもフェッラーラ風の舞台を上演したいと考えるようになるが、教会が強い権力を持っていたローマでは、多くの聖職者たちから世俗的な催しを行うことの同意を得ることはできなかった。実験的に内々で試演したものの反響はいまひとつで⁴⁴³、フェッラーラでのものよりも劣ると身内にすら批判される結果であった。

1613年、フェッラーラでは、バッティスタ・グアリーニのインテルメデーオ付きで、アントーニオ・オンガーロ *Antonio Ongaro*（c.1569-1599）台本の寓話劇《アルチェーオ *Alceo*⁴⁴⁴》が企画されるが、さまざまなアクシデントにより上演はされず、翌年の1614年2月6日（ローマでの実験的試みのすぐ後）、リヴァローラ枢機卿 *Domenico Rivarola*（1575-1627）の訪問の際、同じインテルメデーオを使った、マッフェオ・ヴェニエール *Maffeo Venier*（1550-1586）の悲劇《イダルバ *L'Idalba*⁴⁴⁵》を、そして1616年にも、同じインテルメデーオを用いて、教皇大使のセッラ枢機卿 *Giacomo Serra*（1570-1623）のために、アリオストから範を得たアレッサンドロ・グアリーニの《嫉妬深いブラマンテ *Bramante gelosa*》を上演した。

1617年、このセッラ枢機卿によって、アッカデーミア・デッリ・イントレーピディは演劇活動の停止に追い込まれてしまう。これにより、フェッラーラで世俗的なスペクタクル、

⁴⁴³ 1614年の謝肉祭の時期、2月5日、カンチェッレリーア宮殿において、ヤコポ・チコニーニ *Iacopo Cicognini*（1577-1631）の台本によるバッロ《内気なアモール *Amor pudico*》が上演された。これはローマで初めて試みられた世俗的内容の舞台上演であった。

⁴⁴⁴ *Favola pescatoria*、1582年、ヴェネーツィア、コロネージ家にて初演。

⁴⁴⁵ *Tragedia, Hidelba*、1597年、ボローニャにて出版。

とりわけ騎士的スペクタクルを開催することができなくなってしまった。同年にパルマの祝典の事業が始まったこともあり、これをきっかけにエンツォは自国フェッラーラで催しをすることがなくなった。他都市、とりわけマントヴァでの活動が目立つが、各地で劇的スペクタクルの上演責任者を担うようになり、コラーゴとしての布石が打たれることになる。

4-2. 1617年～1619年、ファルネーゼ家の

「コジモ・デ・メディチ歓待計画」

エンツォ・ベンティヴォリオがコラーゴとして呼び寄せられた、パルマでの祝典計画についての話題に入ろう。計画の発端については1611年に遡らなければならない。当時のパルマ・ピアチェンツァ公国についてまずまとめておく。1611年、パルマ公ラヌッチョ1世・ファルネーゼ Ranuccio I Farnese (1569-1622、パルマ・ピアチェンツァ公:1592-1622) への陰謀を企てた貴族の存在が発覚したことによって、パルマ宮廷内の貴族を大量処刑するという事態が起きた。これにより、婚姻などでパルマに一族を送り出している近隣諸国から非難されるようになり、ファルネーゼ家⁴⁴⁶は一切の外交が絶たれ、政治的に孤立してしまった。

こうした状況の打破に向け、ラヌッチョ1世は、とりわけトスカーナ公国との関係修復を目指し、数年にわたって熱心な外交交渉を続けていた。1615年ごろから次第に孤立状態を打破していくことができ、フェルネーゼ家公子とメディチ家息女との結婚を思案するようになる。しかし公子オドアルドはまだ幼児であった。

そのようななか、1617年、トスカーナ大公コジモ2世がミラーノを訪問することになり、旅の中継点としてパルマに立ち寄るといふ情報がもたらされる。思ってもいなかった和解のチャンスがやってきたのである。ラヌッチョ1世は、大公を歓待するために音楽劇の本場であるフィレンツェでも未だなされていないような盛大なスペクタクルを行うことを思い立ち⁴⁴⁷、新しい劇場の建設を決心する。これが現在もその姿を残す、ファルネーゼ劇場 Teatro Farnese である⁴⁴⁸。

1617年8月、盛大な（ものになるはずだった⁴⁴⁹）催しのために、ラヌッチョ1世が新しい劇場建築を依頼したのは、フェッラーラで劇場建築の実績のあったジョヴァン・バッティスタ・アレオッティであった。そして、台本をパルマ宮廷執事のアルフォンソ・ポッツォ伯 Alfonso Pozzo (1580-1626) に制作させた。そして、プロジェクトが開始されてから8ヶ月

⁴⁴⁶ ファルネーゼ家系図は、付録 p. 185を参照。

⁴⁴⁷ 1604年の10月26日、ラヌッチョ1世はリヌッチーニ Ottavio Rinuccini (1563-1621) とペーリ Iacopo Peri (1561-1633) の《ダフネ *Dafne*》を鑑賞している (Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma I*, Milano: R. Sandron, 1903, p. 66)。それよりも新しいものを意図していたのであろう。

⁴⁴⁸ ファルネーゼ劇場は常設劇場の先駆けとして、たびたび引き合いに出される。p. 58、脚注196も参照。

⁴⁴⁹ 後述していくが、1617年の計画は途中で取りやめられ、10年後の1627-28年に本章冒頭で述べた祝宴が執り行われることになる。

が経過し、劇場の大枠が完成に近づいていた 1618 年 4 月頃、ラヌッチョ 1 世はボルドゥリーノ Boldrino (パルマ公の税務官) を通して、エンツォ・ベンティヴォッリオに舞台上演を取り仕切る責任者 (コラーゴ) を依頼したのである。

4-2-1. エンツォ・ベンティヴォッリオとファルネーゼ家の関係

このときエンツォ・ベンティヴォッリオに白羽の矢がたったのは何故か。彼の演劇経験が評価されたこととは別のもうひとつの理由について、チャンカレッリは次のように主張する。

ベンティヴォッリオの採用の決定について、当然ながらさらなる別の重要な要素を無視するわけにはいかなかった。それは、彼が持っていたメディチ家とのつながりである。実際、エンツォ・ベンティヴォッリオは、バルトロメオ・バッシから兄イッポーリトへ贈られる報告書のおかげで、コジモ 2 世の決断についてファルネーゼ家に恒常的に伝えることができたのである。⁴⁵⁰

政治的孤立状態から回復しつつあるとはいえ、ほぼ外交が断たれていたファルネーゼ家は、とにかく情報に欠けていた。そのような状況の中、エンツォ・ベンティヴォッリオはトスカーナ大公の動きに関する貴重な情報提供者であり、メディチ家との和解のために利用できると考えたのである。

バルトロメオ・バッシ Bartolomeo Bassi とは、モーデナ公の外交官としてフィレンツェに駐在していた人物である。彼がモーデナに居るエンツォの兄、イッポーリトへ定期的に大公の動向を報告していたのである。1617 年 8 月 7 日に送られた、大公のミラーノ訪問を報告したものが下記である。

⁴⁵⁰ “Nel decidere l’assunzione del Bentivoglio, tuttavia con fu trascurato un ulteriore importante fattore, le relazioni che egli poteva vantare con la corte medicea. Infatti, grazie ai rapporti inviati da Bartolomeo Bassi al fratello Ippolito, Enzo Bentivoglio informava costantemente la corte farnesiana riguardo le decisioni di Cosimo II.” (Roberto Ciancarelli, “Il Teatro Farnese e lo spettacolo del 1618: la committenza, l’organizzazione progettuale ed esecutiva, gli intenti programmatic e il testo,” in *Biblioteca teatrale* 10/11 (1974), pp. 128-129).

1617/8/7: Bartolomeo Bassi (Firenze)→Ippolito Bentivoglio (Modena?)

あなた様に、大公殿下が良き健康状態にあられますことをご報告いたします。神のご慈悲により殿下はほぼ回復され、聖カルロ（ポッロメーオ）の墓所を参拝されにミラーノまでお出かけになることを決められました。⁴⁵¹

イッポーリトからエンツォ、エンツォからパルマへと情報が流れた確固たる資料はないが、二転三転する大公の健康状態について、ポッツォが何度かベンティヴォッリオに問い合わせる書簡が確認できるため⁴⁵²、そもそもの最初の情報からすべて、彼が提供していたと解釈するのも可能であると思われる。

このようにエンツォ・ベンティヴォッリオによるパルマ宮廷への外交的な働きかけ、及び、情報を求めるパルマ宮廷側の利害が一致し、ベンティヴォッリオに仕事の依頼が舞い込んだと考えられる。その様子を兄に伝える書簡が以下のものである。

1618/4/18: Enzo Bentivoglio (Gualtieri) → Ippolito Bentivoglio (Modena)

今年の謝肉祭でパルマ公は、彼の税務官であるフェッラーラのボルドゥアリーノに、パルマの大広間に準備している祝典のために、私の力を貸してほしいという意向を示してくれたようです。そして、その大広間で行おうとされている祝典の見立てについて、私の意見を聞くために、私の来訪を所望されているようです。私はあらゆる配慮をもって上手くやれると思いますので、公爵のご依頼を喜んで受けることにしました。⁴⁵³

4月16日、ラヌッチョ1世から用意された馬車でエンツォはパルマへ向かった⁴⁵⁴。4月

⁴⁵¹ “...Dò conto a Vostra Eccellenza del buono stato del Serenissimo Granduca il quale per grazia celeste è quasi risanato affatto e decise ch’abbia voto di andare poi a Milano a riveder il corpo di San Carlo.” in Ferrara, Archivio Bentivoglio, XII, 124, 89 (1617/8/7) [Ciancarelli, *op. cit.*, 1987, p. 154].

⁴⁵² Ferrara, Archivio Bentivoglio, XII, 111, 355 (1618/7/27); 同, XI, 113, 500 (1618/9/22) [*Ibid.*, p. 203, p. 225].

⁴⁵³ “...Il signor Duca di Parma questo carnevale, con occasione del Boldrino ferrarese, suo fiscale, mostrò gusto ch’io li prestasi le mie doni per una festa che egli preparava nel suo salone; ora ha mostrato desiderio ch’io vada a Parma per sentir il mio parere per la detta festa e per la perfezione di quello che desidera fare in detta sala. Io l’ho abbracciata volentieri l’occasione per servir detto Princile, perendomi bene il farlo per tutti li rispetti.” in Ferrara, Archivio Bentivoglio, XI, 108, 530 (1618/4/18) [*Ibid.*, p. 169].

⁴⁵⁴ Ferrara, Archivio Bentivoglio, IX, 56, 397 (1618/4/16) [*Ibid.*, p. 168].

20日、母イザベッラにパルマへ到着したことを報告しており⁴⁵⁵、この日から少なくとも30日まで、エンツォはパルマにいたことがいくつかの書簡から分かる。パルマから発送された最後の書簡は兄イッポーリトに宛てたもので、その中でエンツォは、「ヨーロッパで未だなされていないような、最もすばらしい祝典を公爵殿下に挙行していただきたい⁴⁵⁶」と述べている。そしてすでに台本作家として指名されていたアルフォンソ・ポッツォ伯と計画を進めていくことになる。

4-2-2. 劇場について

ベンティヴォッリオは、パルマにおいてパルマ公とともに劇場建設の担当者を改めて検討している。劇場建設に関わった代表的な人物について、下記に示す。

役職	氏名	備考
総責任者	エンツォ・ベンティヴォッリオ Enzo Bentivoglio	祝典のコラーゴ
芸術監督	アルフォンソ・ポッツォ Alfonso Pozzo	パルマ公付きの伯爵、公爵代理として参加
建築家	ジョヴァン・バッティスタ・アレオッティ Giovan Battista Aleotti (1618/5 解任)	フェッラーラ人、建築家、水道技師
現場監督者	ピエルフランチェスコ・バッティステッリ Pier Francesco Battistelli (1618/5～ 後継責任者)	チェント人、建築家、画家
協力者	ジョバンニ・バッティスタ・マニャーニ Giovanni Battista Magnani	パルマ人、パルマ公付きの建築家

建築家のアレオッティは、前述したようにプロジェクトの開始時にパルマ公によって指名されていた人物であるが、コラーゴとして加わったベンティヴォッリオによって解任されてしまう。すでに劇場は完成しようとしていた頃である。アレオッティとベンティヴォッリオの協力関係は、フェッラーラでの演劇活動において10年以上のものであったにもかかわらず、ベンティヴォッリオはコラーゴを引き受けてすぐに建築家の交代を決断している。

⁴⁵⁵ Ferrara, Archivio Bentivoglio, XI, 108, 472 (1618/4/20) [*Ibid.*, p. 170].

⁴⁵⁶ “io spero di far fare a Sua Altezza la più bella festa che mai sia stata fatta in Europa” in Ferrara, Archivio Bentivoglio, XI, 108, 628 (1618/4/20) [*Ibid.*, p. 177].

この交代劇についての詳細は資料の不足から定かではないが、ファブリス Dinko Fabris によると、アレオッティの技術やアイディアは 1600 年頃から変化はなく保守的だったため、それまでの枠組みから抜け出せない古いものと考えた末の解任だということだ⁴⁵⁷。前述したように、アレオッティはエンツォの父であるコルネーリオ 1 世の代から、フェッラーラの建築家として活躍しており、今までにないものを作ろうとするエンツォには、年老いた彼の発想ではもの足りなかったのだろう。後を引き継いで代表者となったのはチェント出身で画家でもある、ピエルフランチェスコ・バッティステッリ Pier Francesco Battistelli (?-1625) であった。バッティステッリはエンツォに代替わりしてから、ベンティヴォッリオ家が懇意にしていた建築家である。しかし彼が引き継いだとき、建物自体はすでに完成していたので、アレオッティが設計したままの U 字型の劇場は残された。

その他の芸術家たち		
建具屋	パオロ・フェッローニ Paolo Ferroni	
	パオロ・チマルディ Paolo Cimardi	
	ジューリオ・チェーザレ・タマラ Giulio Cesare Tamara	バッティステッリのアシスタント
	ベルナルディーノ・ロヴィーナ Bernardino Rovina	
スタッコ 細工師	ルーカ・レーティ Luca Reti とその兄弟	チェント人
左官屋	ジョヴァンニ・バッティスタ・モレッティ Giovan Battista	ボローニャ人
画家	リオネッロ・スパーダ Lionello Spada	フェッラーラ人
	ジローラモ・クルティ Girolamo Curti detto il Dentone	
	アゴスティーノ・マルクッチ Agostino Marcucci	
	ドメニコ・ガブリエーリ Domenico Gabrieli	
	ジョバンニ・マリーア・タンブリーニ Giovanni Maria Tamburini	
	他 2 人のアシスタント	
	シスト・バダロッキオ Sisto Badalocchio	パルマ人
	ベルナルディ Bernabei	
	アンニーバレ・ベルトーイア Annibale Bertoia	
	ジヴァン・カレス Givan Cales	フランドル人
ジョバン・バッティスタ・トゥロッチェtti Giovan Battista Trotti (息子の)アンドレーア・トゥロッチェtti Andrea Trotti		クレモーナ人
	ジョヴァンニ・アントーニオ・ドルデッロ Giovanni Antonio Dordello	ピアチェンツァ人
ジョヴァンニ・アントーニオ・アルソーナ Giovanni Antonio Alsona		
ジョヴァンニ・フランチェスコ・ドルデッリ Giovanni Francesco Dordelli		
他 1 人のアシスタント		
パオロ・ピーニ Paolo Pini	ルッカ人	

⁴⁵⁷ Fabris, *op. cit.*, pp. 74-75.

その他の技術者については、5月3日付けでラヌッチョ1世が、宮廷内のアウレリオ・バルビエーリ Aurelio Barbieri に宛てた書簡（宮廷内文書）にて、都市ごとに画家たちの名前を挙げ、彼らがパルマに入国することを通知している⁴⁵⁸。上記の一覧がそれである。

4-2-3. 台本について

1617年8月に、パルマ公から建築家アレオッティに劇場建設が依頼されたのと同じころ、作品の台本制作を命じられたのは、パルマ宮廷のアルフォンソ・ポッツォ伯であった。おそらくパルマ公からの直接の信頼を得ていた人物だったのである。また彼は台本作家であること以外にも、劇場建設の芸術監督も務めている。ベンティヴォッリオとポッツォの書簡によるやりとりは、ベンティヴォッリオが最初のパルマ訪問を終えて、フェッラーラに戻ったころより始まっている。すなわち、1618年5月初旬である。最初の書簡（5月9日）でポッツォは、登場人物の一人である「不調和 *Discordia*」の詩が遅れていることの言い訳をしたあと、「音楽家に詩が渡る前にあなた様に詩を見ていただけますように、そしてお気に召さない箇所がございましたら、修正していただけますように⁴⁵⁹」と書いている。また、劇場にもかかわる立場として、建設の進捗状況を伝えることも忘れていない。

ポッツォはこのとき、インテルメデーオとしてのオペラ・トルネーオ《美の守り *La difesa della Bellezza*⁴⁶⁰》を準備した。コジモ2世の来訪に合わせて、メディチ家の繁栄を暗示するアレゴリーを含み、劇場の機械装置も台本の物語に連動した仕掛けが施された。

ポッツォの書いた台本は、後に述べるように大公の来訪そのものがなくなってしまうので、当然「お蔵入り」ということになったのだが、10年後の祝典の際、すでにポッツォは他界していたが、ベンティヴォッリオの機転によって別の形で生まれ変わることになる。

⁴⁵⁸ Glauco Lombardi, “Il teatro farnesiano di Parma,” in *Archivio Storico per le province parmensi IX* (1909), pp. 31-32.

⁴⁵⁹ “...Vostra Signoria Illustrissima li veggia prima che vadano nelle mani del musico, a fin che se vi sarà cosa che meno che gli piaccia, li possa coreggere...,” in Ferrara, *Archivio Bentivoglio*, XI, 109, 212 (1618/5/9) [Ciancarelli, *op. cit.*, 1987, p. 180].

⁴⁶⁰ 《美の守り》の台本は、*Ibid.* (pp. 89-141) で読むことができる。

4-2-4. 音楽について

音楽を担当したのは、フェッラーラでのアカデーミア・デッリ・イントレーピディでベンティヴォッリオの片腕として活躍していた音楽家のアントーニオ・ゴレッティ Antonio Goretti (c.1570-1649) であったと、レイナー Stuart Reiner によって明らかにされている⁴⁶¹。このときの作曲家について明示する資料は一切残されていないのだが、レイナーは、この10年後の祝典準備の際にゴレッティがベンティヴォッリオに宛てた書簡から、ゴレッティが当時の作曲担当であったことを導きだした。以下がその書簡である。

1627/8/13: Antonio Goretti (Ferrara) → Enzo Bentivoglio (Parma)

前回の祝典のために私がすべての言葉に音楽を付けたことは、誰もが知っていると思われます。とりわけ我々の街では。あなた様の要求に応じて私はすべてを尽くしてきました。だから、今回、私が全く蚊帳の外に置かれてしまっているのが、あなた様の意図なのでしたら、かつて私が作った音楽がお気に召しておらず、あまり評価していただけなかったことが原因であろうと、誰もが考えることでしょう。⁴⁶²

この書簡は、1627年のプロジェクトの開始時、1617年に書かれたポッツォの詩が利用されることを知り、すでに一度自分が曲をつけたにもかかわらず、作曲が別の音楽家（シズスモンド・ディンディア）に委託されようとしていることを耳にし、不満気な気持ちを綴ったものであるとレイナーは指摘する。

また、先に引用したポッツォによる5月9日の書簡で、「音楽家に詩が渡る前に」という表現があることから、作曲家へはベンティヴォッリオを経由して詩が渡される状況であったと考えられ、フェッラーラにいるゴレッティであれば矛盾はない。ポッツォから徐々に届く台本にベンティヴォッリオが目を通し、そしてゴレッティに手渡ししていたのであろう。

⁴⁶¹ It is imaginable that Goretti, too, had come to Parma with Bentivoglio, and that he had been brought there either in anticipation or in consequence of being appointed to write the music for *La difesa della bellezza*. (Reiner, *op. cit.*, p. 289.)

⁴⁶² “...Pare un non so che ogn’uno sa ch’io fece tutte le parole in musica per la dita festa, e imparticolare [lo sa] la nostra città, e tutto fece ad istanza di Vostra Signora Illustilissima, onde se lei havesse la carica, e ch’io fosse lasciato affatto da parte, potriano giudicare che la causa fosse stata, che le musiche fate da me non fosse state piaciute, né giudicate buone. ...” in Ferrara, Archivio Bentivoglio, 208, c.241 (1627/8/13) [Fabris, *op. cit.*, pp. 400-401].

4-2-5. プロジェクトの中止、政略結婚へ向けて

以上のように準備を進めてきたが、主賓であるトスカーナ大公コジモ 2 世の再びの体調悪化や旅のプラン変更などがあり、計画はたびたび延期され、1618 年 10 月 15 日には、大公がミラーノ訪問を取りやめようとしていることが、バルトロメオ・バッシからイッポリトに伝えられた⁴⁶³。ポッツォの訴えもむなしく、エンツォの情熱も失われてしまった⁴⁶⁴。

パルマ公ラヌッチョ 1 世・ファルネーゼは、和解の新たな手段として政略結婚を目指すが、今度は公位継承者について頭を悩ませることになる。のちに公位を継いだオドアルドは、ラヌッチョと正妻の間にできた次男であった。長男のアレッサンドロ Alessandro Farnese (1610-1630) は聾啞であったために、後を継がせることは難しく、さらに厄介なことにラヌッチョ 1 世には庶子で年長のオッターヴィオ Ottavio Farnese⁴⁶⁵ (1598-1643) もいた。裁判にてオドアルドに長子の権利を持たせることができたパルマ公は、1620 年 10 月 26 日にファルネーゼ家とメディチ家の婚約を取りつけることに成功し⁴⁶⁶、オドアルドと、コジモ 2 世の長女マリア・クリスティーナ・デ・メディチ Maria Cristina de' Medici (1609-1632) の婚約が締結された。その翌年、1621 年に大公コジモ 2 世は没し、そして 1622 年にはラヌッチョ 1 世も没する。それから 5 年後、婚姻プロジェクトが動き出す。

1627 年 2 月 14 日、両家の婚姻が正式に発表された。しかし、当初のマリア・クリスティーナではなく、次女のマルゲリータが正式な花嫁とされた。実はこの姉は脊柱を患っており、さらに精神的に不安定だったため、間もなく尼僧院へと送られている。

祝典は 1628 年の春頃に執り行うことが予定されていたが、1627 年 10 月に思わぬ介入があった。それは、1600 年にフランス王アンリ 4 世 Henri IV de France (1553-1610、在位:1589-1610) に嫁いでいたマリーア・デ・メディチ Maria de' Medici (1573-1642) が、彼女の子の

⁴⁶³ Ferrara, Archivio Bentivoglio, XI, 114, 431 (1618/10/15) [Ciancarelli, *op. cit.*, 1987, p. 231].

⁴⁶⁴ ポッツォがエンツォ・ベンティヴォッリオにプロジェクトの存続を訴える様子は、レイナーが詳細に述べている(Reiner, *op. cit.*, pp. 273-301)。

⁴⁶⁵ オッターヴィオは、オドアルドの婚約後より父に邪魔者扱いされるようになり、身の危険を感じ、1621年にパルマを脱出する。しかし、ミラーノの境界付近でゴンザーガ家の偵察隊に見つかり、パルマに引き渡される。その後、父と叔父オドアルド Odoardo Farnese (1573-1626、枢機卿:1591-1626) によりロケッタの監獄に幽閉され、以後没するまでの21年間そこで過ごした (*Dizionario Biografico degli Italiani Online*, s.v. "Farnese, Ottavio," by Dario Busolini, accessed September 30, 2014.)。

⁴⁶⁶ 花嫁の選定は6年後の1626年10月14日までにを行うことで合意。しかし決まったのは1627年2月だった。この年の謝肉祭 (2月14日日曜日) では婚姻締結を盛大に祝った (Umberto Banassi, "I natali e l'educazione del Duca Odoardo Farnese," in *Archivio Storico per le province parmensi IX* (1909), pp. 200-208)。

オルレアン公のガストン Gaston Jean Baptiste (1608-1660、オルレアン公:1626-1660) の花嫁にマルゲリータを提案してきたのである⁴⁶⁷。彼はその少し前に前妻を亡くしていた。マリーアはもちろんファルネーゼ家との婚約が成立していることを知っており、代わりにその妹のアンナ Anna de' Medici (1616-1676) をファルネーゼ家へ嫁がせるようにとまで言ってきた⁴⁶⁸。一旦白紙になりかけるかのような騒乱だった。エンツォ・ベンティヴォッリオの弟で枢機卿のグイードや、台本作家のアスカーニオ・ピオ・ディ・サヴォイア Ascanio Pio di Savoia (?-1649) の書簡から落胆の様子がわかる。

1627/10/2: Guido Bentivoglio (Roma) → Enzo Bentivoglio (Parma)

まったく世界一ひどい話です。この祝典の準備のためにパルマが尽力してきたにもかかわらず、結婚計画が途中でフランス王⁴⁶⁹の弟のための新たな交渉でここにきて一時停止されてしまったなんて。⁴⁷⁰

1627/10/4: Ascanio Pio di Savoia (Ferrara) → Enzo Bentivoglio (Parma)

早くもやる気がなくなり、うんざりしています。というのも私は疲れまし、なすすべがありません。混乱して頭がうなだれていますし、もう気持ちは刺れています。まったく、これまでにはないことです、結婚式がフランスのことで先送りになってしまうなんて。こんなことなら身を粉にする必要もありません。⁴⁷¹

マリーア・デ・メディチの主張は、メディチ家、ファルネーゼ家の両家から猛反対にあい却下されたが、それでも上記のように制作者たちの混乱は小さくはなかった。

⁴⁶⁷ *Dizionario Biografico degli Italiani Online*, s.v. "Margherita De' Medici, Duchessa Di Parma E Piacenza," by Gino Benzoni, accessed August 11, 2014.

⁴⁶⁸ 1627年2月時点では姉のマリア・クリスティーナが予定通り、パルマに嫁ぐことで動いていたが、10月のオルレアン公の介入によって、病気がちだった姉が尼僧院に入り、妹のマルゲリータに入れ替わったという説もある (Reiner, *op. cit.*, p. 292; Denis Stevens, *The letters of Claudio Monteverdi*, Oxford: Clarendon press, 1995, p. 356)。

⁴⁶⁹ アンリ4世の後継で、マリーア・デ・メディチの長子でガストンの兄、ルイ13世 Louis XIII (1601-1643、在位1610-1643) のことである。

⁴⁷⁰ S. Reiner による英語訳を参照した。

"It really is the prettist thing in the world to see the pain taken by Parma in the preparation of those festivals and to see that meanwhile, the business of the marriage is here held to be suspended by virtue of the new negotiations for the King's brother..." in Ferrara, Archivio Bentivoglio, XII, 129, 378 (1617/10/2) [Reiner, *op. cit.*, p. 292].

⁴⁷¹ "...Di già non mi affatichi senza bene è necessità, perché sono stracco, e non trovo modo, di mettere il capo giù, havendo mille inbrogli, che mi divertiscono. Tuttavia più che mai si tiene, che il matrimonio vada innanzi con Francia, e se viò fosse, non occorre ammazzarsi per far presto: ...," in Forli, Biblioteca Comunale Saffi, Piancastelli, Autografia: Pio [Fabris, *op. cit.*, p. 410].

4-3. 1627～1628 年「オドアルド・ファルネーゼの婚礼」

パルマ公となっていた 15 歳のオドアルドとその母マルゲリータ・アルドブランディーニ Margherita Aldobrandini (1586-1646) によって、今回は始動段階でコラーゴとして、エンツォ・ベンティヴォッリオが誰よりも先に指名された。ファルネーゼ家は、未使用の劇場を今回なんとか使用できないかと考えていた。10 年前に台本を書き、劇場建設にも関わり、宮廷側での中心人物だったアルフォンソ・ポッツォはすでに没しており、従って 10 年前にコラーゴであった彼に依頼したのは当然の流れであった。

ベンティヴォッリオに依頼があった正確な日付は不明であるが、パルマ公の執事であったファビオ・スコッティ伯 Fabio Scotti (?-1638?) とのやりとりが始まるのが 1627 年 7 月 5 日であるため、それ以前の遅くとも 6 月であろう。スコッティからエンツォに宛てられたその最初の書簡では、ベンティヴォッリオが、10 年前にラヌッチョ 1 世がポッツォに作らせたインテルメディオ (invenzione) をパルマに送ったことがわかる⁴⁷²。劇場の舞台装置と台本の内容が連動していたので、彼が保管していたポッツォの台本をベースとして利用することを提案したのである⁴⁷³。

そしてこのときすでに台本作家としてクラウディオ・アキッリーニ Claudio Achillini (1574-1640) の名前が挙がっていた。彼はボローニャ出身の詩人で、直前までフェッラーラで教職にあり、ベンティヴォッリオのアッカデーミアのメンバーでもあった人物で、1626 年末からはパルマ大学にいた。ベンティヴォッリオとも信頼関係があって、パルマにも縁のある彼の名前が挙げたのであろう。

⁴⁷² Reiner, *op. cit.*, pp. 289-291.

⁴⁷³ 詩そのものを再利用したのではなく、登場人物を同じものにするすることで、既存の舞台装置を活かした。

4-3-1. 台本について

スコッティとベンティヴォッリオの最初のやりとりから5日後の7月10日、スコッティは次のようにエンツォに書いている。

1627/7/10: Fabio Scotti (Parma) → Enzo Bentivoglio (Ferrara)

公爵殿下にあなた様の手紙をお渡ししましたところ、非常に喜んでおられました。私は、あなた様が私に書いてくださっていることを、公爵と公爵夫人に報告しました。つまり、こちらにいらっしゃる前に、アキッリーニ氏と話し合いたいという点です。公爵夫人のご意向としては、アキッリーニ氏にフェッラーラのあなた様のもとを訪問していただき、共に考案していただきたいとのことです。(中略) 広間にて音楽付きで喜劇を行うには、当然、インテルメデーオを、それも舞台装置に見合ったインテルメデーオを制作する必要があります。しかし私は思うのですが、慎重に装置を見ていただいて、うまく作動するかしないか、必要あれば追加することなどを判断しないことには、よき解決はできないと思います。(中略) 1日でも早くあなた様がこちらにいらっしゃることを願います。公爵殿下もいっそうお喜びになるでしょう。遣いの者と馬車を出させますので、あなた様がグアルティエーリにお帰りになる日をお知らせください。⁴⁷⁴

この書簡が示すように、ベンティヴォッリオはパルマを訪問する前にアキッリーニと話す機会を持つことを希望している。そして、このときボローニャにいたと思われるアキッリ

⁴⁷⁴ “Al Serenissimo Signor Duca [di Parma] ho portato la lettera di Vostra Signoria Illustrissima, la quale gli è stata oltremodo grata, ed a Sua Altezza com’anco a Madama Serenissima, ho riferito quanto ella scrive a me; ed inteso da essa come ella desidera pure d’abboccarsi col Signor Achillino prima che venga qui, Madama Serenissima scrive l’annessa lettera, accioché venga a ritroverla a Ferrara e possano trattare insieme(...) Facendosi la comedia nel Salone in musica, senz’altro si doveranno fare intermedii ed in essi valersi delle machine, ma io tengo opinione che Vostra Signoria Illustrissima non possa ben risolvere sinché oculatamente non vede esse machine, e non giudica quali si possano metter in ordine, e quali si possano aggiungere, occorrendo. (...) Assicuro Vostra Signoria Illustrissima che quanto più presto ella verrà tanto le resterà Sua Altezza più obligata. Vostra Signoria Illustrissima, per vita sua, faccia che io sappia quando giungerà a Gualtieri, poeche possa mandar un gentiluomo e carrozza a servirla.” in Ferrara, Archivio Bentivoglio, 207, c.411 (1627/7/10) [Fabris, *op. cit.*, p. 398]

ーニも⁴⁷⁵、同様に執筆前にベンティヴォッリオに会うことを望み、この7月の20日から25日より前の期間にフェッラーラを訪れている⁴⁷⁶。両者は直接協議を行い、そしてこのときにおそらくポッツォによる旧台本を受け取ったことだろう。先行研究では、ベンティヴォッリオがパルマに滞在中（8月11～17日）にアキッリーニに旧台本を渡したと主張するものもあるが⁴⁷⁷、8月8日にアキッリーニが第一稿を挙げていることから⁴⁷⁸、7月のうちにフェッラーラですでに受け渡しがあったと考える方が妥当である⁴⁷⁹。

ベンティヴォッリオは、アキッリーニとの協議後、パルマを訪問する際に立ち寄ったグアルティエーリから、自身の義理の息子にあたる、アスカーニオ・ピオ・ディ・サヴォイアに喜劇のためのインテルメディオの執筆を依頼している。ピオ・ディ・サヴォイアは、

1627/8/7: Ascanio Pio di Savoia (Ferrara) → Enzo Bentivoglio (Parma)

今、マニャニーニ氏よりあなた様の手紙を受け取りました。私はスケジュールを理解した上でご期待に添えるように努力いたしますが、インテルメディオを見てみて検討したいと思います。しかし、いくつか決断する前あなた様とお話しすることが必要かと思えます。よって、金曜日にここであなた様にお会いできることを希望します。⁴⁸⁰

という返信を、8月7日に送っている。文中にある「インテルメディオ」とは、ポッツォのものを指しており、従って、ベンティヴォッリオはパルマ側と直接協議するよりも早く、

⁴⁷⁵ レイナーによると、アキッリーニは大学の授業期間外は通常ボローニャに帰省していたとのことで、このときもそうであったという見解を示している (Reiner, *op. cit.*, p. 291)。

⁴⁷⁶ アキッリーニとパルマ公の母親マルゲリータのやりとりから判断できる。アキッリーニは7月19日に出発する準備をしていたこと、マルゲリータは25日にフェッラーラの訪問を彼に感謝していたことがわかっている (Banassi, *op. cit.*, pp. 208-209)。

⁴⁷⁷ Ciancarelli, *op. cit.*, 1987, p. 73, など。

⁴⁷⁸ Marzio Dall'Acqua, "Lo spettacolo del 1628," in *Lo spettacolo e la meraviglia, il Teatro Farnese di Parma e la Festa Barocca*, Torino: Nuova ERI, 1992, p. 130.

⁴⁷⁹ この段階でアキッリーニは、音楽付きの喜劇とトルネーオの制作を依頼されていた。ベンティヴォッリオとの協議後、祝典までの時間を考慮して、同じボローニャの詩人で、おそらくアッカデーミア・ディ・セルヴァッジ Accademia dei Selvaggi のメンバーであった、チェーザレ・アベッリ Cesare Abelli (?-1627) に喜劇の制作を依頼した。しかしアベッリがそのあとにすぐ亡くなってしまったため、ベンティヴォッリオは既存の『アミンタ』を採用するという措置をとったと考えられる (Banassi, *op. cit.*, pp. 208-209; Dall'Acqua, *op. cit.*, pp. 130-133)。

⁴⁸⁰ "...Or ora ho ricevuta la lettera, di Vostra Signoria Illustrissima scritami, dal Signor Magnanini, la quale procurarò d'intendere con l'almanacco in mano. Vedrò gl'intramezzi, ed anderò pensando, ma credo mi sarà necessario parlare con Vostra Signoria Illustrissima prima di deliberare alcuna cosa; e tanto più, che mi danno speranza che ella debba essere qui venerdì....," in Ferrara, Archivio Bentivoglio, 208, c.302 (1627/8/7) [Fabris, *op. cit.*, p. 400].

ポッツォの台本を使用する前提でアッキリーニだけでなく、ピオ・ディ・サヴォイアとも話しを進めていたのである。また、金曜日に面会を希望しているので、ベンティヴォッリオの帰着後最初の金曜日である20日に、協議がなされたと考えられる。

ポッツォの台本《美の守り》がどのくらい反映されたかについてであるが、具体的には、ポッツォの第1インテルメディオと第4インテルメディオは、アッキリーニのトルネーオのプロローゴに生まれ変わり、また同じくトルネーオの第5インヴェンツィオーネである模擬海戦にも反映されている。そして、ポッツォの第6インテルメディオは、ピオ・ディ・サヴォイアの第5インテルメディオに影響が見られる。

4-3-2. 劇場について

劇場の舞台装置がうまく作動するかどうか直接確認してほしいと、パルマ宮廷執事のスコッティから頼まれていたベンティヴォッリオは、1627年8月11日から17日までパルマに滞在した。そしてファルネーゼ劇場を視察し、古い舞台装置を放棄するか復活させるのか、宮廷から判断を一任された彼は、両家の結婚という新たな機会に、メディチ家を象徴する装飾やアレゴリーに溢れているファルネーゼ劇場の装置を活かすことを決断する。それにともない、装置が連動している台本を利用する案もまとまったであろう。もろもろの確認と打ち合わせを一週間弱で終わらせ、17日にパルマを発ったベンティヴォッリオと入れ替わりのタイミングで、彼が手配した建築家たちがパルマ入りした。その素早さから、彼らは、ベンティヴォッリオが劇場の再利用を決断してからすぐに依頼されて、即座に現地入りしたか、もしくは、ピオ・ディ・サヴォイアへの打診と同様、スコッティとの協議前にオファーを受けていた可能性も十分考えられる。

前回の担当者であったピエルフランチェスコ・バッティステッリはすでに他界していたため、すでに出来上がっている装置の維持のみならず、さらに発展させられる能力を持った人材を求めた。そして、かつて解任したアレオッティの弟子で、フェッラーラの事業に関して後継者として活躍していた、フランチェスコ・グイッティ Francesco Guitti (17世紀初-1640) を責任者に、そのアシスタントにはアルフォンソ・リヴァローラ Alfonso Rivarola (通称ケ

ンダ “il Chenda”) (1591-1640) を指名した。その他、フランチェスコ・マッツィ Francesco Mazzi も協力者として名前があげられる⁴⁸¹。グイッティは19日に、足場を組むことから作業を開始したことをさっそく報告している⁴⁸²。

彼ら建築家は、台本内容に合わせた神々の登場のための装置の修復にあたり、台本に忠実に調整を行っていくが、音響効果の調整については遅れていた。後述するように、作曲を依頼されたモンテヴェルディとそのアシスタントのゴレッティが最初に劇場を訪れたのは10月29日である⁴⁸³。最初は壮麗な劇場に驚いていた彼らであったが、11月より試演を重ねるうちに音響の問題が露呈する。音楽家たちが来訪するまで、音響については考慮されていなかったことが下記のゴレッティの書簡よりわかる。

1627/11/16: Antonio Goretti (Parma) → Enzo Bentivoglio (Ferrara)

我々は、音楽の配置について調整を始めるために何度も大広間に足を運びました。

(中略) 音楽は不可欠な要素ではありますが、まるでそこになくてもいいかのごとく、楽器配置については全く考えられていません。⁴⁸⁴

ファルネーゼ劇場は当時稀に見る常設劇場であり、ここでは、それまで主流であった限られたスペースの劇場的場⁴⁸⁵とは異なり、楽器の配置についての可能性は広く、故に、作曲家をはじめ関係者は音響効果について大いに試行錯誤しただろう。このファルネーゼ劇場は、歴史上初めて楽器の配置について真剣に取り組まれた例と言えるだろう。ゴレッティが上記の報告をした同日、建築家のマッツィも下記のように報告している。両者による協議がシ

⁴⁸¹ マッツィは、1627年10月24日にグイッティがベンティヴォッリオに派遣を要請した建築家である (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Guitti (1627/10/24) [Lavin, *op.cit.*, p. 528])。熟練した職人が少なく、自身の仕事が多すぎることを再三訴えていたグイッティであったが、体調が悪くなり一旦フェッラーラに帰国するために、ちょうどモンテヴェルディたちが来訪するタイミングでマッツィを呼んだ。マッツィがパルマ入りしたのが10月28日 (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Mazzi (1627/10/28) [*Ibid.*, p. 531]) である。後述する通り、モンテヴェルディたちがパルマ入りしたのが26日、劇場を訪ねたのが29日であった。

⁴⁸² パルマ公爵が視察に来たことや、仕事の完遂をめざす決意が述べられている (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Guitti (1628/8/19) [*Ibid.*, pp. 525-526])。

⁴⁸³ ゴレッティからエンツォへの報告より。"...Son rimasto meravigliato del nuovo teatro e della nuova scena, e ci siamo andati col signor Claudio[Monteverdi], e tutto andrà bene:" in Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Goretti (1627/10/29) [*Ibid.*, p. 541].

⁴⁸⁴ "...Siamo stati più volte al Salone per cominciare a ordinare le poste per le musiche, (...) la quele [la musica] è parte esenciale ed ha questa fortuna che non mai ci pensa al suo luoco, come non ci avesse da intravenire:" in Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Goretti (1627/11/16) [*Ibid.*].

⁴⁸⁵ 劇場的場については、第2章 p. 58、脚注196を参照。

ピアに行われたことを想像させる。

1627/11/16: Francesco Mazzi (Parma) → Enzo Bentivoglio (Ferrara)

モンテヴェルディ氏は音楽のための場所を見に来られました。彼の考えに合致した満足を与えるには大きな困難があります。当初は、この仕事はできないといただきました。しかし我々は、どんな方法をとってでも、彼を満足させるよう努めるつもりでおります。⁴⁸⁶

この書簡からはさらに、モンテヴェルディの要求がこだわりのあるものだったことも伺える。解決策を見出したのは、翌年 1628 年 2 月であった。以下は、グイッティによる図(【図 12】) 入りの書簡である。

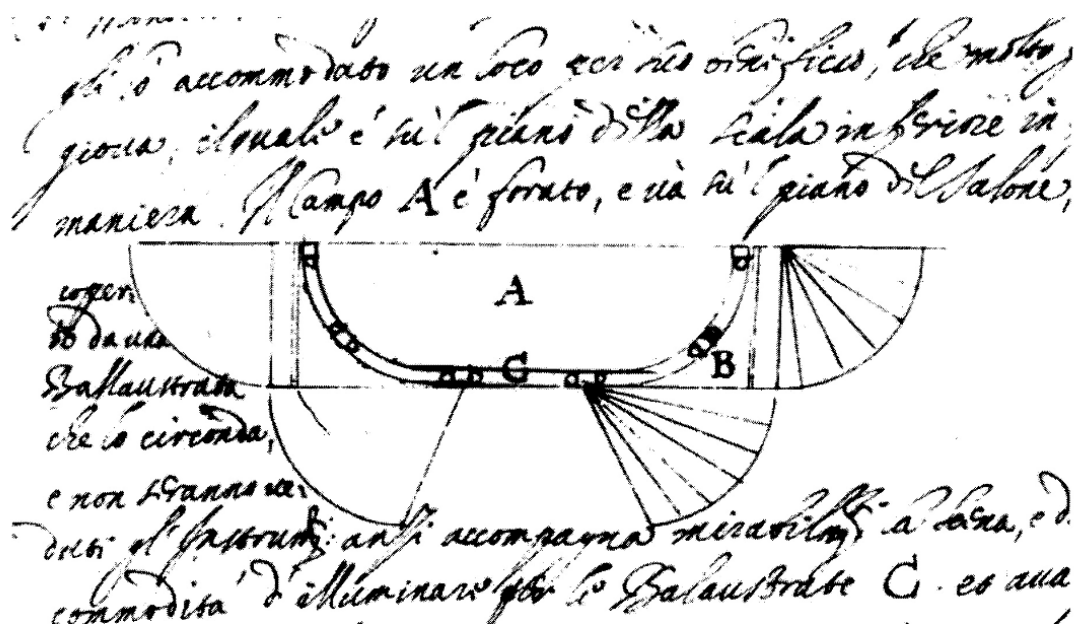
1628/2/18: Francesco Guitti (Parma) → Enzo Bentivoglio (Ferrara)

モンテヴェルディ氏はようやく調和を見出しました。というのも、彼の要望により、私はとても有益なある場所を整えました。その場所とは、この方法によると階段の一番低いところの平面です。つまり、A の場所に穴を開けると広間と同じ高さの面になります。そしてその部分は、そこを取り囲む欄干によって覆われることとなります。そうすることで、楽器も見られなくなるでしょう。もっと言うならば、欄干 C を明るく照らすことによって、舞台に見事につり合い、快適さを提供するでしょう。欄干 C は、B の面よりも高くなります。B には、大公殿下が舞台から降りるために、十分なスペースを残すのです。この階段は内部にしまっておくことができ、必要の際には、円滑に外に引き出すことができます。そして、C の半円は防壁に覆われますので、音楽家たちを水から守ってくれるでしょう。しかしスケッチにはサイズを書いていません。あなた様をご理解くださるだけで十分です。実に、見ためにも音楽にも有益な措置でしょう、そして試演によって、すばらしいこの解決法だと証明されました。⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ “...Il Signor Monteverde è stato a veder i luochi per la musica, e vi è una buona difficoltà a darli sadisfatione, conforme il suo pensiero; ed alla prima ha cominciato a dire che non può capirvi. Però non mancharemo in ogni maniera di procurar di sodisfarlo...,” in Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Mazzi (1627/11/16) [*Ibid.*, p. 532].

⁴⁸⁷ “...Il Signor Monteverde ha finalmente trovata l’armonia, perché il gli ho accomodato un loco per suo beneficio, che molto gli giova: il quale è sul piano della scala inferiore in questa maniera. Il campo A è forato, e

【図 12】 グイッティからベンティヴォッリオへの書簡（1628/2/18）より⁴⁸⁸



この書簡の図にある舞台前に設けられた穴のようなスペース A に楽器奏者が位置した。このように配置することで、演奏者の姿が観客から見えることなく、また音楽が（客席から見て）前方から聞こえることになるので、舞台以外（例えば観客の後方）から音が聞こえてくるといった不自然さを回避することができた。つまり、舞台上で登場人物が楽器を演奏している場面があった際に、まさにそこから音が響いているように違和感なく聞かせることができた。この「穴」は、現在のオーケストラ・ピットにつながる型であることは明白である。こうして、歌手がうまく音を聞きとれ、そして舞台装置の邪魔にならない楽器の配置⁴⁸⁹を見つけたのである。

同日、ゴレッティもベンティヴォッリオに舞台前のスペースに関する報告をしている。

va sul piano del Salone, e sarà coperto da una ballaustrate che lo circonda, e non seranno veduti gl'instrumenti; anzi accompagna mirabilmente la scena, e dà commodità d'illuminare pur le ballaustrate C., ed avanza tanto piano B., che resta spazio grandissimo per Sua Altezza Serenissima per scendere. Le scale possono essere dentro e, quando si vorrà, si possono spingere fuori con bella maniera; e il semicircolo C sarà vestito d'una muraglia, che difenderà i musici dall'acqua. Ma lo schizzo è senza misura: basta che Vostra Signoria Illustrissima l'intenda, e che veramente serve bene alla veduta ed alla musica, e la prova ha dichiarato buona questa risoluzione....” in Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, ms. Antonelli 660: Guitti (1628/2/18) [*Ibid.*, p. 529].

⁴⁸⁸ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, ms. Antonelli 660: Guitti [*Lavin, op.cit.*, p. 579].

⁴⁸⁹ Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven & London: Yale university press, 2002, p. 219.

1628/2/18: Antonio Goretti (Parma) → Enzo Bentivoglio (Ferrara o Venezia)

私たちは、劇場にふさわしいように今一度ハーモニーを調整しました。そのために、クラヴィチェンバロにいくつかパイプをとりつけてもらいました。また、舞台の前の部分を整えました。つまり、階段の2つの支流の間にある空間です。そこは階段の踊り場になっているのですが、同時に、音楽のための空間でもあります。つまり、あなた様のためにかつて私たちが行ったのと同じ方法で、そうすることで、ハーモニーが調整できることでしょう。グイッティ氏は、このうごきによって、舞台の装飾を奪ってしまうだろうと言っています。水についての若干の困難が残りますので、よって前述の階段のところに防壁をつくる必要があるでしょう。そこに置くことになるクラヴィチェンバロや楽器たちを守るためにです。⁴⁹⁰

「かつて私たちが行ったのと同じ方法」と述べられているが、いつのどこでの試みかは不明であるが、楽器奏者の位置に関する同様の試みはそれ以前にも行われ、徐々にかたちを成していったということだろう。「楽器奏者の穴」について、明らかな資料として伝えられているのは、本祝典のファルネーゼ劇場での例が最も古く、その後、ヴェネツィアの劇場にも採り入れられていったことは、ピロッタに指摘されている通りである⁴⁹¹。

⁴⁹⁰ “...Habbiamo ancora agiustato le armonie proportionate al Teatro, con haver fatto fabricare certe cane per aiuto alli cavacembali(=clavicembali), ed ancora agiustato inanti il palco della scena, nel vacuo fra li dui rami di scala, onde resta il servitio della scala, et ancora questo per le musiche, onde sarà nella medesima maniera che facessimo per Vostra Signoria Illustrissima: siché havremo agiustato l’armania. Il Signor Guitti dice che, da questa mossa, ne caverà ornamento al palco della scena. Reata solo un poco di difficoltà che è per l’aqua, onde saria bisogno di fare una parte di muraglia, nel deto loco della scala, per salvare li strumenti ed Claviorgano, che si guidica di doverli ponere. ...” in Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Goretti (1628/2/18) [Fabris, *op. cit.*, p. 428].

⁴⁹¹ Nino Pirrotta, “Il luogo dell’orchestra,” in *Illusione e pratica teatrale –Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all’Opera comica veneziana- catalogo della mostra*, a cura di Franco Mancini, et al., Venezia: Neri Pozza, 1975, pp. 137-143.

【図 13】 ファルネーゼ劇場の現在⁴⁹²



4-3-3. 音楽について

すべての詩の作曲家として、ベンティヴォッリオは、当時イタリアで最高の音楽家の地位にあった、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の楽長、クラウディオ・モンテヴェルディを指名した。これは、前パルマ公爵夫人も大いに望んでいたという。モンテヴェルディが引き受ける旨をベンティヴォッリオに伝えた書簡は以下である。

⁴⁹² Marzio Dall'Acqua, *Guida al Farnese il teatro delle meraviglie*, Parma: Azzali, 2011, pp. 26-27.

ファルネーゼ劇場は第二次世界大戦中に一度半壊したため、現在のものは戦後に再建されたものである。書簡の図にある引き出し式の階段や数々の装飾は再現されていない。写真にある舞台へ続く通路は観光用のものである。

1627/9/10: Monteverdi(Venezia) →Enzo Bentivoglio(Ferrara)

昨日、つまり今月の9日のことです、配達人よりあなた様の小包を受け取りました。その中にはインテルメーディオ⁴⁹³と、私に対する無限の慈愛と尊敬にあふれるあなた様のお手紙がありました。(中略) 件のインテルメーディオを2度読むことができたばかりです。(中略) 実にすばらしく感情を表現した心のこもった作品に、私は出会ったものです。あまり時間はありませんでしたが、この作品のために何かせずにはいられず、すでに作曲を開始しております。・・・⁴⁹⁴

モンテヴェルディの名声は疑いようがなく、多忙な大作曲家のスケジュールを押さえられるほど、ベンティヴォッリオは彼と懇意であったのだろう。二人の関係が強いものであったと思われる。1627年9月10日、上記のものと同日、マントヴァの詩人、アレッサンドロ・ストリッジョ Alessandro Striggio jr (1573-1630) に宛てた書簡で、モンテヴェルディは次のように述べている。(下線は筆者による)

1627/9/10: Monteverdi(Parma) →Alessandro Striggio(Mantova)

ベンティヴォッリオ侯は、もう何年もの間私がお慕いしている方ですが、一ヶ月前に、彼の詩に音楽を付けてくれることができるか、と私に尋ねる手紙をくださいました。君主の結婚式に奉仕するために作られることになる、ある重要な喜劇⁴⁹⁵に利用するために、優秀な彼によって作られる詩です⁴⁹⁶。おそらくそれはインテルメーディオで、歌われる喜劇ではありません。彼は私にとって特別な人ですので、パルマ公のご注文に応えるために、最大限のことをいたしますと返答しました。彼は私に繰り返し多大なる感謝を示し、パルマ公の結婚式に奉仕しなければならないと私におっしゃいましたので、私は、私にご注文くださったその仕事を行いますと返答したのです。彼は、公爵夫人とオドアルド公にただちに知らせ、そして、私は、仕

⁴⁹³ ピオ・ディ・サヴォイアによる第3インテルメーディオ 〈*La favora pastorale di Diana e Venere*〉を指す。

⁴⁹⁴ “Eri, che fu alli 9 del presente, dal corriere ricevei un plicco di Vostra Eccellenza Illustrissima nel quale vi era un intermedio e una lettera di Vostra Eccellenza Illustrissima, piena d’infinita umanità e onore verso la persona mia (...) Appena ho potuto leggere due volte il detto intermedio (...) ho però visto tanto di bello che in verità son rimasto dedicatissimo con l’affetto a così bell’opera. E se ben è statto poco il tempo, non per questo son statto indarno in tutto, poiché di già gli ho dato principio (...)” (Claudio Monteverdi, *Lettere*, a cura di Éva Lax. Firenze: Leo S. Olschki, 1994, pp. 170-171).

⁴⁹⁵ タッソの『アミンタ』のこと。

⁴⁹⁶ モンテヴェルディは、詩がエンツォ・ベンティヴォッリオのものだと思っていたと考えられている。

事を開始するよという返答を受け取ったのです。このようにして、彼は私に最初のインテルメディオ⁴⁹⁷をすぐに送ってくれました。私はすでにほぼ半分を終えました。ほとんどが独白なので、難なくできるでしょう。聞いたところによりますと、この祝典のための仕事を願い出た、6~7人の作曲家がいたということですが⁴⁹⁸、公爵夫人とオドアルド公は、私を評価してくださり、私にご注文をくださいました。よって、私を選んでくださったその勅令に値するように努めます。⁴⁹⁹

これらの書簡から分かることは、まず、モンテヴェルディが作曲を引き受けて作業を開始した9月10日より一ヶ月前に、ベンティヴォッリオからの依頼があったということだ。そして、何らかの方法で返答をしたあと、9月9日にインテルメディオが送られている。モンテヴェルディは、受諾の返答をしたあと「すぐに（台本を）送ってくれました」と言っているので、モンテヴェルディの返答は9月初頭であったのだろう。依頼から返答までの時間がかかっているのは、この時期、モンテヴェルディは、マントヴァ公ヴィンチェンツォ2世 Vincenzo II Gonzaga (1594-1627、マントヴァ公:1626-27) のためにストリッジョと制作していた、ジュリオ・ストロツィ台本の《偽りの狂女リコーリ *La finta pazza Licori*》の作曲で多忙だったことが返事を慎重にさせたからである。だが、この政治的にも意味の大きい、栄誉ある注文⁵⁰⁰を彼は受け入れた。

この最初に送られたインテルメディオの台本についての記述が宛先によって異なっている。ベンティヴォッリオには、台本を2度読んで早速作曲を開始したと伝える一方、ストリッジョには、すでにほぼ半分終えたと伝えている。どれだけの時間差でこれらの手紙を書いたのか不明だが、後者はいささか大げさに思える。

さて、モンテヴェルディとベンティヴォッリオはどのような間柄にあったのか。引用した

⁴⁹⁷ ベンティヴォッリオへの書簡内のインテルメディオ（第3）と同じものを指している。

⁴⁹⁸ これについては後述する。

⁴⁹⁹ “Il signor marchese Bentivoglio, molto mio signore per molti anni passati, mi scrisse già un mese fa adimandandomi se io gli avrei posto in musica certe sue parole, fatte da sua ezzellenza per servizio di nozze di prencipe, e sarebbero statti intermedii e non comedia cantata. Essendo molto mio particular signore, gli risposi che avrei fatto ogni possibile maggiore per servire alli comandi di Sua Eccellenza Illustrissima. Mi replicò un particular ringraziamento e mi disse che se ne aveva da servire nelle nozze del Serenissimo di Parma. Gli risposi che avrei fatto ciò si fosse degnato comandarmi. Ne diede parte subito a quelle Altezze Serenissime ed ebbe per risposta che dovesse impiegarmi in tal bisogno; così di subito mi mandò il primo intermedio, e di già l’ho fatto quasi mezzo; e lo faccio con facilità perché sono quasi tutti soliloqui. Le quali Altezze mi onorono molto con tal comando, avendo io inteso che vi erano da sei o sette che facevano istanza per aver tal carica, ma motu proprio si sono voluti dignare que’ signori di elleggere la persona mia...” (Monteverdi, Lax, *op. cit.*, pp. 172-173).

⁵⁰⁰ ヴルフ・コーノルト『モンテヴェルディ』津上智実訳、東京：音楽之友社、1998年、115頁。

書簡内で、「何年もの間私がお慕いしている方」や、「私にとって特別な人」であると述べているが、二人の直接的接点について示す資料はない。間接的繋がりとして最も早いものは、モンテヴェルディが、1590年のマドリガーレ集第2巻で、エンツォの詩である〈La bocca onde l'asprissime parole〉に曲を付けている点である⁵⁰¹。また、モンテヴェルディは、マントヴァ公ヴィンチェンツォ1世・ゴンザーガ Vincenzo I Gonzaga (1562-1612、マントヴァ公: 1587-1612) に仕えていた頃、しばしばフェッラーラに随行しており、当時の最新の音楽をこの地で吸収していたとされている⁵⁰²。このことを考慮すると、実際に顔を合わせた機会として可能性があるのは、1598年にフェッラーラのゴレッティの家で行われた音楽家同士の会合⁵⁰³、もしくは、1601年か1602年のフェッラーラのアッカデーミアでの会合である。ヴィンチェンツォ1世がこのアッカデーミア・デッリ・イントレーピディのメンバーであったため、モンテヴェルディが列席していた可能性は十分あり、ここでベンティヴォッリオとモンテヴェルディが顔を合わせていた可能性が高い。また、1603年に出版されたマドリガーレ集第4巻は、「ベンティヴォッリオが代表を務める」フェッラーラの若き貴族集団アッカデーミア・デッリ・イントレーピディに献呈されている。その後は、1610年、ベンティヴォッリオがフェッラーラの臨時大使としてローマに駐在していたころ、モンテヴェルディがローマを訪問したとき⁵⁰⁴、もしくは、1612年、マントヴァ公ヴィンチオンツォ1世よりオペラ・トルネーオの考案を依頼され、ベンティヴォッリオがマントヴァを訪ねたとき、などの可能性が考えられている⁵⁰⁵。

そしてアシスタントについたのは、すでに何度も名前を挙げているアントーニオ・ゴレッティである。1618年のときに作曲を担当していたと考えられているフェッラーラの音楽家である。上述した1598年の会合は、ジョヴァンニ・マリーア・アルトゥージ Giovanni Maria Artusi (1540-1613) の姿もあり、彼がモンテヴェルディの「第二の作法」に異を唱える論争を引き起こすきっかけとなったものだ。このときゴレッティは、モンテヴェルディを支持する側におり、依頼30年の関係があった。この他にアレッサンドロ・ギヴィッツァーニ Alessandro

⁵⁰¹ Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino: EDT, 1985, p. 268.

⁵⁰² フェッラーラ公アルフォンソ2世の3番目の妻として、ヴィンチェンツォ公の妹であるマルゲリータ・ゴンザーガ Margherita Gonzaga (1564-1618) が嫁いだことにより、エステ家とゴンザーガ家の交流は盛んであった。

⁵⁰³ 1598年11月19日。

⁵⁰⁴ モンテヴェルディは息子フランチェスコを教皇庁付属神学校に特待生として入学させようとローマに赴くが、空席はなく、教皇への謁見も許されず、失敗に終わっている。

⁵⁰⁵ Claudio Monteverdi, *The letters of Claudio Monteverdi*, translated and introduced by Denis Stevens, Oxford: Clarendon press, 1995, p. 355.

Ghivizzani⁵⁰⁶ (1572 頃-1636 前) もモンテヴェルディを慕って参加したと思われる⁵⁰⁷。

ベンティヴォッリオはモンテヴェルディに9月24日にパルマに来てくれることを求めたが⁵⁰⁸、モンテヴェルディは10月7日にある、1571年の同日に勝利を取めたレパントの海戦を記念する祝典があったためにヴェネツィアを離れられなかった⁵⁰⁹。キャストイングや演奏家について相談したいと思っていたのである。一方、エンツォは10月1日にパルマに居たことが分かっているが、20日ごろにはフェッラーラに戻っている。

モンテヴェルディは、9月末までには4つのインテルメディオとトルネーオの一部（おそらくプロローゴ）を受け取っている。10月7日の業務が終わってしばらくの後、パドヴァまで船で渡り、そこからモンセリーチェを経由し、フェッラーラでゴレッティと合流し、モーデナとともに開始部 *entrata* を作曲した後、パルマに入国したと思われる⁵¹⁰。二人がパルマへ到着したのは、10月末の火曜日である⁵¹¹。そして作曲と並行して劇場での音響調整を行ったことはすでにみた通りである。降誕祭の前に一度ヴェネツィアへ戻るが、1月下旬には再びパルマ入りしている⁵¹²。

4-3-3-1. クラウディオ・モンテヴェルディの音楽

台本は1629年に出版されたブッティリの祝祭本に掲載されているが、音楽は一片も印刷されていない。ガッリコ Claudio Gallico は、1638年に出版されたモンテヴェルディのマドリガーレ集第8巻『愛と戦いのマドリガーレ *Madrigali guerrieri et amorosi*』のなかに、パルマでの音楽をいくらか反映させたものがあると主張している⁵¹³。

では、ベンティヴォッリオやストリッジョに宛てた書簡からモンテヴェルディの思考錯

⁵⁰⁶ 彼の妻はセツティーミア・カッチーニ *Settimia Caccini* (1591-c.1660) で、ジューリオ・カッチーニ *Giulio Caccini* (1551-1618) の娘である。この祝典に関わった歌手のなかでもナンバーワンの実力だった。

⁵⁰⁷ Carter, *op. cit.*, 2002, p. 216.

⁵⁰⁸ Ferrara, *Archivio Bentivoglio*, 210, c.371 (1627/11/27).

⁵⁰⁹ Monteverdi, Lax, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁵¹⁰ Monteverdi, Stevens, *op. cit.*, p. 379.

⁵¹¹ 1627年10月28日にゴレッティがエンツォに宛てた書簡で火曜日の夕方に到着したことを報告している。従って、10月26日であろう。

⁵¹² モンテヴェルディは、2度目のパルマ滞在の際、この年の謝肉祭のために仮面劇《アルゴ船の船乗りたち *Gli Argonauti*》(1628) を作曲している。詩を書いたのはアキッリーニであった。

⁵¹³ Claudio Gallico, “«Le proprie armonie decenti al gran sito»: Monteverdi nel gran teatro dei farnese a Parma,” in *Lo spettacolo e la meraviglia, il Teatro Farnese di Parma e la Festa Barocca*, Torino: Nuova ERI, 1992, pp. 224-227.

誤の様子を見てみたいと思う。インテルメディオに関しては、先に引用したストリッジヨへの書簡⁵¹⁴から、「ほとんどが独白なので、難なくできるでしょう」という余裕を見せていたが、トルネーオのほうには頭を悩ませたようだ。

1627/9/18: Claudio Monteverdi (Venezia) → Enzo Bentivoglio (Ferrara)

槍試合⁵¹⁵に使用するために、私に送ってくださった詩を、配達人から受け取りましたことをあなた様にご報告します。(中略) 急いで見させていただきましたところ、各月⁵¹⁶がどのように話しているのか確認しました。ディスコルディアも同様のようですね。ディスコルディアの表現についてちょっと考えてみましたが、なかなか手ごわいものになりそうです。理由はこうです、各月にはそれぞれにできるだけふさわしい甘美なハーモニーを奏でさせるとして、ディスコルディアには反するハーモニーを与えるべきでしょう。(中略) 今のところ、ハーモニーではなく、声で演じさせる以外の方法を思いついていません。でもこれは第1案です。あなた様のご主旨により良く添えるようにお導きいただきたいのですが、(中略) ようするには、ディスコルディアの話す言葉は、音楽によって展開するのではないということです。つまり、まるで歌うかのように話す、でもその歌は何らの楽器のハーモニーに支えられるのではないということです。それこそ彼女の表現だと思えるからです。⁵¹⁷

このようにはっきりと「なかなか手ごわいもの」だと述べており、厄介になりそうなディスコルディア(不調和)の表現については、その名の通り、他のキャラクターとの差異を付けるため、ハーモニーを付けずに声の響きのみで表現しようとしていた。このような旋律

⁵¹⁴ 1627/9/10のストリッジヨ宛てのもの(本章 pp. 151-152)。

⁵¹⁵ *barriera* = *torneo*

⁵¹⁶ 登場人物としての、3月 *Marzo*、6月 *Giugno*、9月 *Settembre*、1月 *Gennaio*、黄金期 *L'Età dell'oro* を指す。

⁵¹⁷ ...*Accuso poi la riceùta, a Vostra Eccellenza Illustrissima, dal corriere li versi mandatemi per servizio dela barriera. (...) Ho visto però, alla sfuggita, gli Mesi come parlando, e ho visto la Discordia parimente. E ho un po' poco pensato alla immitazione dela detta Discordia, e mi pare che sarà un poco difficileta. La ragione è questa, che gli Mesi dovendosi concertare con armonie soavi - cercando però quelle che doveranno andare alla immitazione più possibile di ciascheduno - , la contraria armonia mo' per servizio della Discordia (contraria, dicco, a quella che converà ali Mesi), non so al presente immaginarmi altro che farla recitar in voce e non in armonie;...questo però che gli detti parlari dela detta Diacordia non fossero spiegati dala musica, cioè che lei avesse a parlar nel modo come se l'avesse a cantare, ma tal suo cantare non fosse appoggiato sopra ad armonia alcuna di ustrimento però; ché così mi pare che sarebbe la sua immitazione (Monteverdi, Lax, *op. cit.*, pp. 178-179).*

的響きと和声的響きによる相違を作り出すことこそ、モンテヴェルディの技術であり、とりわけ劇の中では、擬人化を特徴づけたり、目立たせたりするのに有効だとガッリコは述べている⁵¹⁸。

4-3-3-2. 歌手の選出

音楽家の2人も大きく関わっていた歌手の選出についても考察しておきたい。実際、ベンティヴォッリオが1627年9月24日にモンテヴェルディとの面会を希望したのは、歌手の選出について相談しようとしていたためだった。ベンティヴォッリオは、各都市からすぐれた歌手を選出し、祝祭の1年前にパルマに集め、作曲家や公爵たちの前で試演させているのだが、彼は広い人脈を活用して、すぐれた歌手の情報を得ていたと思われる。例えば、弟で枢機卿のグイドは、10月31日に、ローマ在住のソプラノ、アントーニオ・グリマーニ Antonio Grimani (?-1665) を推薦するという内容の書簡を送っている。

1627/10/31: Guido Bentivoglio (Rima) → Enzo Bentivoglio (Parma)

アントーニオ・グリマーニ氏は、あなたもご存じに違いないですが、ローマで最もすばらしく評価されているソプラノです。彼を庇護しているチャンポリ閣下もあなたに同様のことを記していることでしょう。私は、グリマーニ氏が自身の長所と才能を最大限にいかして、この祝典のためにより仕事をしてくれると信じて、よろこんであなたにこの手紙を書きました。⁵¹⁹

ローマに滞在していたこの弟グイドは、枢機卿たちが庇護している多くの音楽家の情報を兄に提供したことだろう。一方、ゴレッティも他の都市ですぐれた歌手に出会ったようで、「我々はアンコーナに住む素晴らしいバス歌手を一人選出し、スコッティ伯にもお伝えしました。また、ちょうどアモーレ役についても、ラヴェンナのカポーニ枢機卿のところ

⁵¹⁸ Gallico, *op. cit.*, 1992, p. 229.

⁵¹⁹ “...il [Antonio] Grimani, musico soprano dei migliori e più stimati di Roma, come Vostra Signoria deve sapere.(...) Monsignor Ciampoli, che lo tiene qui in casa, sicome a lei sarà parimente noto(...), mi son mosso volentieri a scrivere la presente a Vostra Signoria(...), esso Grimani, affinch'egli habbia da haver nell'istesse feste quell'impiego che potrà esser più proportionato al suo merito ad alla virtù sua.” in Ferrara, Archivio Bentivoglio, 128, c.326 (1627/10/31) [Fabris, *op. cit.*, pp. 414-415].

に居る歌手を見つけました⁵²⁰」と11月2日に報告している。どの役に適した歌手かという点まで考慮していたようだ。このような段階を経て、11月9日に各地から歌手たちがパルマに集められた⁵²¹。その後、ゴレッティはベンティヴォッリオのために、やってきた歌手たちの名前と所属先、そして声の印象を伝える簡単な「リスト」を11月16日に送っている⁵²²。こうして、各地からパルマに歌手を集合させたが、ゴレッティの要請にもかかわらず、ベンティヴォッリオ自身は試演に立ち合っていない。パルマ公たちに実際に声を聞いてもらい、そして役柄に合うように配役したのは、作曲家たちであった。第3章で考察したように、詩人の作りだした物語を観客に伝えるために、その媒介となっている曲を創作した作曲家本人に、よりよく表現できる歌手を選出させたのではないかと考えられる。

⁵²⁰ “...abbiamo però fatto elezione d’un basso eminente che si ritrova in Ancona e l’ho dero al Signor Conte Fabio [Scotti]; ed ancora per un puto per Amore, il quale si trova a Ravenna presso il Signor Cardinal Caponi;” in Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Goretta (1627/11/2) [*Ibid.*, p. 415].

⁵²¹ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Goretta (1627/11/9).

⁵²² Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Goretta (1627/11/16).

4-4. まとめ

—エンツォ・ベンティヴォッリオの新奇性—

以上見てきたように、ベンティヴォッリオは自らの責任と審美眼で芸術家の選出にあたっている。しかも、彼が頼りにしたのは、祝典が開催されるパルマで活動していた地元の芸術家ではなく、フェッラーラでベンティヴォッリオが中心となって運営していた、アッカデーミア・デッリ・イントレーピディで演劇活動を共に行っていたメンバーたちだったのである（モンテヴェルディ以外）。つまり、第2章でみた3人のコラーゴの場合のように、協働するメンバーがあらかじめ現地に揃っていて、その中でコラーゴの仕事を行うという状況とは異なり、ベンティヴォッリオは自ら芸術家を手配し、よく知る信頼できるメンバーたちを頼りにして舞台上演を手掛けているのである。

実際、下記のグイッティの書簡は、フェッラーラとそれ以外の職人の技術に差があったことを思わせる。8月中旬に現地入りした彼が、9月7日にベンティヴォッリオに送った書簡である。

1627/9/7 : Francesco Guitti (Parma) → Enzo Bentivoglio (Ferrara)

仕事ができる者はわずかしきません、そのわずかは身を削る思いをしています。というのも、ピアチェンツァ人もパルマ人も質の良い価値ある仕事をしてくれません。私は最初から気付いていましたので、あなた様にお知らせしました。タマラ氏やマリーニ氏⁵²³の意見を添えて気付いたことを送りました。あなた様の分別あるご判断にお任せいたしますが、私は確信しています。あなた様がもしここにいらっしゃったなら、とうに仕事のできる職人を来させたことでしょうか。どうかお願いします。・・・⁵²⁴

ここでは（おそらく）フェッラーラの腕の良い職人をパルマへ派遣するようにベンティヴォッリオに暗に訴えている。そして、9月22日には「派遣されてきたファッラーラ人たち

⁵²³ タマラとマリーニは1618年のときから従事していたフェッラーラの大工である。

⁵²⁴ “...Abbiamo pochi Maestri, e quei pochi si scorticano, che i Piacentini, e Parmigiani non fanno un lavoriero, che veglia. Però me ne accorsi sino in principio, e n'avvisai Vostra Signoria Illustrissima e con parere del signor Tamara, e Marini ne mandai nota. Rimetto questa considerazione al prudentissimo giudizio di Vostra Signoria Illustrissima, che son sicuro, che se fosse qui, già li avrebbe fatti venire, tanto è il bisogno...” In Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Guitti (1627/9/7) [Lavin, *op.cit.*, p. 527].

は、(中略) 不慣れなパルマ人たちよりも良い仕事をしてくれます⁵²⁵」と報告している。これが自尊などの他意でなければ、舞台制作におけるフェッラーラの芸術家の質の高さを物語るものだろうし、何より、ベンティヴォッリオがこれまでも現場に派遣して、経験を積ませていたということだろう。

また、芸術家の選出を行うのがコラーゴの立場にあるベンティヴォッリオであったことは、「売り込み」を受ける立場であったことから分かる。モンテヴェルディが書簡⁵²⁶で述べていた「この祝典のための仕事を願い出た、6~7人の作曲家がいた」という点である。その中には、ドメニコ・マッツォッキ Domenico Mazzocchi (1592-1665)、アレッサンドロ・ギヴィッザーニ、ジョヴァン・バッティスタ・クリヴェッリ Giovanni Battista Crivelli (c.1600-1652)、シズスモンド・ディンディア、そしてアントーニオ・ゴレッティらがいた。とりわけ、ちょうど職を失っていたディンディアの売り込みは、前述したようにゴレッティが勘違い⁵²⁷してしまうほど熱心だったと思われる。パルマの祝典の作曲家として選ばれるために、ディンディアはベンティヴォッリオに対して自身をアプローチしていたのである。

1627/8/26: Sigismondo d'India (Modena) → Enzo Bentivoglio (Ferrara)

あなた様がフェッラーラにいるとお聞きしました、いつでもどこでも、お約束いたしました通り力の限りの奉公をあなた様に捧げる所存です。あなた様のお役にたてることを望んでいます。私は公爵殿下に作品を献呈するために、しばらくモーデナに滞在します。8~10日後には身体が空くと思います。明日、あなた様が私を必要としてくださったなら、どんなご用命でもうれしい限りです。あなた様への忠誠をお誓いいたします。⁵²⁸

実際はこの時点ですでにモンテヴェルディに依頼されていた(返答はまだされていなかったかもしれない)はずであるが、ディンディアにもゴレッティにも知らされていなかったか、もしくは、それでも仕事を取ろうとしたのか、いずれにしてもコラーゴという立場の人

⁵²⁵ “gli Ferraresi mandati,(...)fanno maggior servizio che cotesti Parmeggiani inesperti.” in Modena, Biblioteca Estense, Autografoteca Campori: Guitti (1627/9/22) [*Ibid.*, p. 528].

⁵²⁶ 1627/9/10のストリッジョ宛てのもの(本章 pp. 151-152)。

⁵²⁷ 本章 p. 139を参照。

⁵²⁸ “Havendo saputo che Vostra Signoria è a Ferrara, me le dedico quel devotissimo servitore che ho professato esserli sempre in ogni loco, desiderando haver occasione de suoi comandi. Credo mi tratterò alcuni giorni a Modena, havendo da prestare un'opera al Signor Duca, che tra otto o dieci giorni credo sarò disbrigato. Resta solo si vagli di me domani, ritrovi homo essere desideroso de suoi comandi, ed a Vostra Signoria Illustrissima faccio riverenza.” in Ferrara, Archivio Bentivoglio, 208, c.279 (1627/8/26) [Fabris, *op. cit.*, p. 402].

間にはその権限があることを周囲の芸術家たちも認識していたと言える。もはや、エミーリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602) のように嫉妬を受ける対象ではないのだ。

さらに、ベンティヴォッリオは、第2章で検証した3人のように、作家や照明や作曲などの舞台上演に直接関わる仕事を負っていないことにも注目できる。つまりコラーゴは、ベンティヴォッリオに至って、芸術家の手配から、制作・上演までのプロデュースに専念するひとつの役職として確立したのである。

1598年以降、教皇領となったフェッラーラには、実質的な領主が不在となり、エンツォ・ベンティヴォッリオは意図せずとも、特定の君主のために奉仕する立場ではなくなった。さらに1617年以降は、フェッラーラ内でのアカデミアの活動も停止されたことにより、他都市で活動するようになるのは必然的な流れであった。

ラヌッチョ1世・ファルネーゼにトスカーナ大公の情報を提供し、大公の歓待に尽力しようとしたように、舞台芸術のオーガナイズは、彼のひとつの外交手段になっていた。これは1608年からのフェッラーラ大使としてローマとの往復生活を開始したことが大きな影響を与えている。このローマにおける有力者たちとの出会いは彼にとって魅力的な縁故を形成するものであった。ファブリスの言うように、コラーゴの仕事を通して、ローマに定住しなくとも、様々な祝典に招待される有力者たちとつながりを保つことができたからだ⁵²⁹。つまり、依頼主に奉仕しながら、(給金以外の)自らの利益をも加味したのである⁵³⁰。

そしてベンティヴォッリオは、ローマにも世俗的なスペクタクルを持ちこもうとした⁵³¹。時代が早すぎたためか、教会が強い権力を持っていたローマで成功することはできなかったが、いわば事業の拡大に挑戦することができたのは、すぐれたメンバーたちとの信頼関係が築けていたからである⁵³²。ローマに滞在し、バルマの事業をすっかりゴレッティに任せている様子は下記の書簡も物語る。

⁵²⁹ Fabris, *op. cit.*, p. 66.

⁵³⁰ 例えば、1628年のトルネーオで騎士役を務めた、息子のコルネーリオ2世 Cornelio II Bentivoglio (1606-1663) に、1630年、ヴェネツィア共和国軍の司令官の職を得させている。

⁵³¹ p. 131、脚注443を参照。

⁵³² これまでにも述べてきた通り、詩人にアレッサンドロ・グアリーニ、チコニーニ、アキッリーニ、ピオ・ディ・サヴォイア、フルヴィオ・テストィ Fulvio Testi (1593-1646)、建築家にアレオッティ、グイッティ、リヴァローラ、バットィステッリ、音楽家にゴレッティ、騎士役にはエンツォの弟ジョヴァンニ、そして息子のコルネーリオ2世らが顔を揃えていた。

1628/10/21: Antonio Goretti (Parma) → Caterina Martinengo Bentivoglio (Ferrara)

スコッティ伯は私にこう言いました、侯爵殿はここに居たくないのだと。そして私はこう答えました、今侯爵はローマでとても大きな関心事があって、そのために忙しいのだと思います、でも、公爵殿下様方のお役に立ちたいと強く思っていることを私は知っています、と。⁵³³

ベンティヴォッリオの不在を嘆くパルマ宮廷執事のスコッティの様子と、コラーゴをフォローしつつ相手を安心させる、「右腕」ゴレットティの様子を伝えてくれる書簡である。

頼れるメンバーたちに恵まれる環境があったのは、古くから演劇が盛んであったフェッラーラの街で、アッカデーミア・デッリ・イントレーピディを立ち上げ、その運営の中心人物としての活動してきた成果である。各分野に長けた芸術家たちが有機的かつ組織的に動けるよう、ベンティヴォッリオ自身は彼らをより良く采配するという立場をとったのであろう。

以上のように、「制作チーム」と呼ぶべきメンバーたちを率い、自らはコラーゴであることに専念したところこそが、ベンティヴォッリオの独自性であり新奇性なのである。それ以前の、いわば万能な演劇人による超人的多才な活動から、コーディネーターや監督といった仕事のみを引き受け、それらを独立した職として発展させたのである。このようなベンティヴォッリオの活動が、コラーゴという職を確立させたと言えよう。

⁵³³ “...Il Signor Fabio (Scotti) mi ha detto che il Signor Marchese non ci vuol essere, ed io gli ho risposto che credo che li interessi del Signor Marchese a Roma sono grandi, per li quali li tengono occupatissimo, ma so ancora il desiderio grandissimo che tiene di dar gusto e servire questi Serenissimi Principi...”, in Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660: Goretti (1628/10/21) [Fabris, *op. cit.*, p. 431].

終章

本論文は、コラーゴという 16 世紀後半から 17 世紀初頭にかけて、北イタリアのアッカデーミア（アカデミー）や宮廷において、舞台芸術の上演に中心となって取り組み、その発展に大きく貢献したひとつの役職に焦点を当て、彼らの理念である「本当らしさ」を通して、その活動と役割について考察してきた。

16 世紀半ばにマントヴァに現れたレオーネ・デ・ソンミ Leone de' Sommi (c.1527-c.1592) による万能な演劇人としての活動から、幅広く演劇に関する知識を身に付け、やがてはエミリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602) のように宮廷に出入りする立場となり、エンツォ・ベンティヴォッリオ Enzo Bentivoglio (c.1575-1639、グアルティエーリ侯:1619-1634) に至って独立した職と認識される存在になった。17 世紀北イタリアの音楽文化、とりわけ、音楽劇が商業化する以前の芸術文化を担い、そして次の時代へとつながる活動を行った、音楽劇史に欠かせない存在であると思われる。個人の活動に目を向けられることはあっても、コラーゴという役職として語られることはほとんどない。故に彼らをインプレサーリオ *impresario*⁵³⁴ と表現することもしばしばある⁵³⁵。しかし、活動環境や創作目的をとってもそれとは区別し、コラーゴと呼ぶべき存在であると言えよう。

最後に本論文の主張を改めて総括し、そしてコラーゴ職の意義を考えてみたいと思う。

⁵³⁴ インプレサーリオは、自らの費用で財政的リスクを負って舞台をオーガナイズする人を指し、用語としては17世紀の終わりごろから使われていただろうとされる (*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 4, pp. 515-525)。現在は、1637年以降のヴェネツィアを中心とした商業目的の音楽劇のオーガナイザーとして使用されている。

⁵³⁵ Luigi Rasi, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia v. 1-2*, Firenze: Fratelli Bocca, 1897; Stuart Reiner, "Preparations in Parma—1618, 1627-28," in *the Music Review* (nov. 1964): 273-301; Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven & London: Yale university press, 2002. など。

1. 「本当らしさ」と「正当化」、そして観客のコントロール

音楽劇が誕生する以前、演劇の制作において重要な立場にあったこのコラーゴは、当時の演劇における理念、アリストテレス Αριστοτέλης (b.C.384/383- b.C.322) の『詩学』を範とする「本当らしさ」という概念を携えながら取り組んでいた。その概念は、出来事を「ありそうな」仕方で組み立てて、目の前で本当に事が起きているかのように観客に思わせることであり、つまり、人間に降りかかる幸も不幸も人間自身の行動から生じるものでなければならないのである。ようするには、そこに神や寓意などの見えないものの力（「驚異」）が働いてはならないのだ。なぜならば、「ありえそう」な出来事によって観客の感情を発生させることによって、教化や浄化を成そうとする目的があるためであった。

そもそも舞台芸術とは不自然なものである。それは劇の最大の欠点であり、それを乗り越えて信憑性を作り上げなければならない。そしてそれを成すことができたときの喜びは大きな感動となって生まれる。そこに音楽が加わると、より「本当らしさ」から離れてしまう。なぜなら、会話が歌によって繰り返されるからである。「本当らしさ」からさらに離れてしまうけれども、そこにやはり信憑性を持たせることができたなら、観客の喜びも一層大きくなるはずである。コラーゴたちはそこに目を付け、当時、考案されていたステーレ・レチタティーヴォ *stile rappresentativo* を、自然らしくないにもかかわらず劇に採り入れたのである。

よって、音楽劇の形態である「歌って会話をする」という行為に「本当らしさ」のための配慮を行う必要がでてきた。そして、韻文のなかでも散文の響きに近いズドゥルッチョロのリズムを利用したり、作曲時に言葉の並び替えを作曲家に認めるなどの工夫があることがわかった。そしてさらに、歌って会話をしても、「ありえそう」だと思わせられる登場人物、つまり、神や聖人、そして寓意などの実体のないものを擬人化した人物（アレゴリー）のような「超人間的な存在」を導入した。まさにこれは、黎明期の音楽劇に（とりわけプロローゴに）神はもちろん寓意などが登場する理由である。従って、オルフェオ⁵³⁶などはどうってつけだったことが想像できる。半神である上にもともと音楽家なのであるから、音楽家が歌

⁵³⁶ *Fabula di Orfeo*, Angelo Poliziano (Mantova, 1480); *Le musiche sopra L'Euridice*, J. Peri / O. Rinuccini (Firenze, 1600); *L'Euridice*, G. Caccini / O. Rinuccini (Firenze, 1601); *L'Orfeo*, C. Monteverdi / A. Striggio (Mantova, 1607); *Orfeo dolente*, Belli, Domenico / G. Chiabrera (Firenze, 1616); *La morte d'Orfeo*, Stefano Landi / ? (Roma o Venezia, 1619); *L'Orfeo*, Luigi Rossi / Francesco Buti (Paris, 1647), ecc.

っていることは自然なことと感じられるのである。

と同時に、神や寓意ならば自分たちと異なるコミュニケーション方法を持っていても「ありえそうだ」という認識も生まれる。よって、神や寓意が歌うことが必然的なことになるのだ。必然性は、すなわち「本当らしい」ということである。このようにして「歌って会話をする」ことを「本当らしさ」と結びつけることができる。

だが、この神や寓意は「驚異」である。つまり、アリストテレスが物語への導入を忌避するものである。音楽劇では、むしろそれを利用する。「本当らしさ」とその対概念である「驚異」によって「歌って会話をする」が実行される。つまり、真実らしからぬものと真実らしからぬことを掛け合わせているが、だがそれで「本当らしさ」が生まれたのではない。あくまでも観客にはそのように認識させることができたというもので、正当化にすぎない。

従って、音楽劇における「本当らしさ」とは、歌で会話をしながら筋が展開していく演劇を正当化することと言える。よって、音楽劇における「本当らしさ」はアリストテレスに由来する、今まさに目の前で起きているように錯覚させる、という概念から外れてくる。すなわち、ここでさまざまな手段をもって矛盾を正当化することへ、「本当らしさ」の概念の置き換わりが生じていると言えよう⁵³⁷。そのとき、この新しい意味での概念は、ひとつのフィルターとなり、「驚異」との共存に寄与するのである。

『コラーゴ』は「驚異」を舞台に必要なこととして認識している。つまり、大がかりな舞台装置による天変地異や神の登場こそ、観客の魂を恍惚とさせることに確信を持っている様子を見せている⁵³⁸。しかしむき出しのままのそれを享受する許容はまだなかった時代である。本文中でも数度引用したが、『コラーゴ』は、「時代とともに、民衆は音楽によって上演されるあらゆることを享受するのに慣れていくだろう⁵³⁹」と述べている。それは、コラーゴがさまざまな正当化でもって観客をそのように導いていったとも捉えられよう。つまり、コラーゴによる「観客のコントロール」が働いていたと考えられるのだ。

いち芸術家としての立場で理想を追求することよりも、いかに舞台を成功させるかという舞台芸術家としての、言わば実務家ないしは興行家としての姿がにじみ出ているように

⁵³⁷ 「本当らしさ」の概念の使い方に関して、トルクアート・タツソによる施策も興味深い。彼はその概念の意味を広げることで「驚異」に「本当らしさ」を付加した。村瀬によると、タツソは『エルサレム解放 *Gerusalemme liberata*』などでの超自然の驚異の導入にあたって、「驚異」の存在に必然性をもたせた「プロット」を展開することで読者の認知を得ようとしたと説いている（村瀬有司「タツソの詩論における「驚異」と「本当らしさ」一筋立てを利用した方法について」、『日伊文化研究』44号、2006年、66～76頁）。

⁵³⁸ 第3章 pp. 121-122参照。

⁵³⁹ ...con il tempo il popolo s'avvezzarebbe a gustar ogni cosa rappresentata in musica (*Ibid.*, p. 64).

思える。そのようなコラーゴの仕事が、フェッラーラのエンツォ・ベンティヴォッリオによって確立したのである。信頼できる芸術家たちとともに、組織的とも言えるチームで取り組むことで、舞台芸術の発展に尽力したのである。

2. コラーゴ職の意義

音楽劇が誕生し、そして発展しようとしていた時代は、ルネサンスからバロックへ移り変わろうとする時代であった。舞台芸術も同様に変化しようとしている時代であり、芸術の担い手たちも多様な活動が求められたことであろう。とりわけ音楽劇は新しいものであった。上演前の台本や音楽の制作段階での「本当らしさ」と、舞台上ですべてが融合し具現された際に観客が受け取る「本当らしさ」の釣り合いをとることは、困難ではあるが避けられない課題であった。

つまり、受容者の変化も大きな問題だったのである。「観客」という言葉はここまで特に定義せずに多用してきたが、今一度振り返っておこう。宮廷では招待された「貴族」や「聖職者」たちが参列していたが、彼らは享受者であると同時に注文主にもなりえる人たちであった⁵⁴⁰。そこには、きらびやかであること以外のイデオロギーはなかったと言えるだろう。しかしもうひとつの場、愛好家たちの集まりである演劇のアッカデーミアでは、その会員や後援者といった「選ばれた市民」が享受者であった⁵⁴¹。コラーゴの活動の場は、エンツォ・ベンティヴォッリオの例のように宮廷と縁を持つこともあるが（そのおかげで存在が認知されたことであろう）、アッカデーミアが基本であった。故にスペクタクル（「驚異」）だけを求める観客とは異なり、舞台芸術を楽しみたいという教養人たちの要求に応じることがコラーゴには求められたのであろう。

観客側に立った「本当らしさ」を考慮する際、やはり、詩人や音楽家など、直接作品に携わる芸術家たちの理想とは異なる、一定程度離れた価値観や視点からの取り組みが必要であった。それが当時の理念「本当らしさ」の概念を置き換えたことや、そして観客に新しい喜びを見出してもらうために固定観念をコントロールしたことであると考えられる。それはさ

⁵⁴⁰ Franco Piperno, “Il sistema produttivo, fino al 1780,” in *Storia dell’Opera Italiana*, Torino: EDT, 1987, p. 8.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

らに幅広い観客層に音楽劇が受け入れられていくことに少なからず貢献したことであろう。
そうした取り組みの実現のために独立した「コラーゴ」という職が必要だったのである。

以上の結論をもって、本論文を閉じることとする。

参考文献

<一次資料>

- Anonimo. *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*. A cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio. Firenze: Leo S. Olschki, 1983 (c.1630). (Studi e testi per la storia della musica vol.4)
- Buttiglij, Marcello. *Descrizione dell'apparato fatto per honorare la prima e solenne entrata in Parma della serenissima principessa Margherita di Toscana, duchessa di Parma e Piacenza*. Parma: Erasmo Viotti, 1629.
- Caccini, Giulio. *"Le Nuove musiche,"* a Facsimile of the Florence 1601 Edition. New York: Broude brothers limited, 1973.
- Caccini, Giulio. *"L'Euridice."* Bologna: Forni editore, 1968(1601).
- Cavalieri, Emilio de'. *"Rappresentatione di Anima e di Corpo."* Edited by A. Guidotti, a Facsimile of the Roma 1600 Edition. Farnborough, Hants: Gregg International, 1967.
- Cavalieri, Emilio de'. *"Rappresentatione di Anima e di Corpo."* Edited by Murray C. Bradshaw. Middleton, Wisconsin: American Institute of Musicology, 2007.
- Doni, Giovanni Battista. *Lyra Barberina Amphichordos*. Firenze: nella stamperia Imperiale, 1763(c.1640). 1: *Lyra Barberina Amphichordos accedunt eiusdem opera, pleraque nondum edita ...* distribuita in tomos 2, absoluta vero studio et opera Io. Baptistae Passeri .. 2: *De' trattati di musica di Gio. Battista Doni patrizio fiorentino* tomo secondo ne' quali si esamina e dimostra la forza e l'ordine della musica antica ... aggiuntoui un lessico delle voci musiche ... del ... Gio. Batista Martini ...
- De' Sommi, Leone. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968(1556/61/65).
- Giraldi Cinthio, Giovan Battista. *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*. Vinegia: Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554.
- Giustiniani, Orsatto, Andrea Gabrieri. *La Reprèsentation D'Edipo Tiranno au teatro olimpico*. Par Leo Schrade. Paris: Du centro national de la recherche scientifique, 1960.
- Ingegneri, Angelo. *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*. Ferrara: Vittorio Bordini, 1598.
- Malvezzi, Christofano. *"Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana."* Venezia: Giacomo Vincenti, 1591.

- Minturno, Antonio Sebastiano. *“L’arte poetica nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satyrici, e d’ogni altra poesia.”* Venezia: per Gio. Andrea Valuassori, 1563.
- Monteverdi, Claudio. *“Madrigali a 5 voci libro quarto.”* Edizione critica di Elena Ferrari Barassi. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1974.
- Monteverdi, Claudio. *“L’Orfeo.”* Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1993(1609).
- Ongaro, Antonio. *L’Alceo favola pescatoria di Antonio Ongaro padovano. Tratta emendatissima dalla edizione che ne fece in Venezia Francesco Ziletti l’anno 1582 in 8. creduta la prima di tutte.* Padova: Giuseppe Comino, 1722.
- Orlandi, Pellegrino Antonio. *Notizie degli scrittori bolognesi e dell’opere loro stampate e manoscritte raccolte da fr. Pellegrino Antonio Orlandi da Bologna.* Bologna: Costantino Pisarri, 1714.
- Patrizi, Francesco. *Della poetica di Francesco Patrizi.* Ferrara: per Vittorio Baldini, 1586.
- Peri, Iacopo. *“Le musiche Sopra L’Euridice.”* Bologna: Forni editore, 1969(1601).
- Perrucci, Andrea. *Dell’arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso.* (1a ed., 1699) Firenze: Sansoni antiquariato, 1961.
- Ripa, Cesare. *Iconologia: Padua, 1611.* New York: Garland., 1976.
- Robortello, Francesco. *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes.* Florentiæ: in officina Laurentii Torrentini ducalis typographi, 1548.
- Sabbattini, Nicola. *Scene e Macchine Teatrali della commedia dell’arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali.* (1a ed., Rauenna, 1638) A cura di Alberto Perrini. Roma: E&A, 1989.
- Santi, Leone. *Il gigante rappresentato nel Seminario Romano.* Roma: Francesco Corbelletti, 1632.
- Scaliger, Iulius Caesar. *Poetices libri septem.* Ginevra: apud Ioannem Crispinum, 1561.
- Timoteo, Michele. *Il cortegiano, nel quale si tratta di tutti li offitij della corte, offitali, et ministri de’ prencipi, et si leggono istorie, e casi successi, vtilissimi auuertimenti, discorsi dotti, & cose vtili, e curiose à sapersi. ... Composto da Michele Tomotei. Et dato in luce da Giouanni Martinelli.* Roma: Giacomo Mascardi, 1614.
- Trissino, Gian Giorgio. *La quinta e la sesta diuisione della poetica del Trissino.* Venezia: Andrea Arriuabene, 1562.

<書簡>

Manfredi, Muzio. *Lettere brevissime di Mutio Manfredi, Il Fermo Academico Olimpico, & c. Scritte tutte in un'anno, cioè una per giorno, & ad ogni condition di persone, & di ogni usitata materia*. Venetia: Roberto Meglietti, 1606.

Monteverdi (1601~1643)

Monteverdi, Claudio. *Lettere*. A cura di Éva Lax. Firenze: Leo S. Olschki, 1994. (Studi e testi per la storia della musica vol.10)

Bentivoglio, Farnese ecc.

Archivio di Stato di Ferrara/ Archivio Bentivoglio (Ferrara)

Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli 660 (Ferrara)

Archivio di Stato di Parma (Parma)

Biblioteca Comunale Saffi (Forlì)

Biblioteca Estense, Autografoteca Campori (Modena)

<二次資料>

Alaleona, Domenico. *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*. (1st ed., *Studi su la Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*. Torino, 1908) 2nd ed. Milano: Fratelli Bocca, 1945.

Arnoldo, Frank Thomas. *The Art of Accompaniment from a Through-Bass as practised in the 17th and 18th centuries*. London: The Holland Press, 1961.

Aristotele. *Poetica*. (1a ed., 1998) A cura di Guido Paduano. Roma: GLF, 2011⁹. (Classici della filosofia con testo a fronte)

Bagni, Prisco. *Guercino a Cento; Le decorazioni di Casa Panini*. Bologna: Nuova Alfa, 1984.

Balestrieri, Lina. *Feste e Spettacoli alla Corte dei Farnese*. Parma: Palatina Editrice, 1981.

Beltrami, Pietro G. *Gli strumenti della poesia* (1^a ed., Bologna, 1996). Nuova ed., Bologna: Il Mulino, 2002.

Bertolotti, Antonino. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII: Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani per A. Bertolotti*. Bologna: Forni editore, 1978 (Bibliotheca musica Bononiensis, Sezione 3; n. 17). (Milano: G. Ricordi & C., 1890)

Bianconi, Lorenzo. *Il Seicento*. (1a ed., 1982) Torino: EDT, 1991. (Storia della musica vol.5 a cura della Società di Musicologia)

Bianconi, Lorenzo. *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna: il Mulino, 1993.

- Bianconi, Lorenzo (a cura di). *La drammaturgia musicale*. Bologna: Il Mulino, 1986.
Osthoff, Wolfgang. "Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana." pp.125-141.
- Bianconi, Lorenzo e Giorgio Pestelli (a cura di). *Storia dell'Opera Italiana (4. Il sistema produttivo e le sue competenze)*. Torino: EDT, 1987.
Piperno, Franco. "Il sistema produttivo, fino al 1780." pp. 1-72.
Della Seta, Fabrizio. "Il librettisti." pp.231-289.
Durante, Sergio. "Il cantante." pp.347-411.
- Bianconi, Lorenzo e Giorgio Pestelli (a cura di). *Storia dell'Opera Italiana (5. La Spettacolarità)*. Torino: EDT, 1988.
Guccini, Gerardo. "Direzione scenica e regia." pp. 123-174.
- Bianconi, Lorenzo e Giorgio Pestelli (a cura di). *Storia dell'Opera Italiana (6. Teorie e tecniche, immagini e fantasmi)*. Torino: EDT, 1988.
Dahlhaus, Carl. "Drammaturgia nell'opera italiana." pp. 77-162. A cura di L. Bianconi.
Fabbri, Paolo. "Metro e canto nell'opera italiana." pp. 163-233.
- Bonnat, Yves. *L'Éclairage des Spectacles*. Paris: Librairie theatrale, 1982.
- Blumenthal, Arthur R. *Theater Art of the Medici*. Hanover, New York, London: Dartmouth College Museum & Galleries, 1980.
- Bruzi, Bruno. *Teoria e prassi melodrammatica di G. F. Busenello e "L'incoronazione di Poppea"*. Firenze: Leo S. Olschki, 1976.
- Canevazzi, Giovanni. *Papa Clemente IX poeta*. Modena: Tip. Forghieri e Pellequi, 1900.
- Capra, Marco. *Il teatro d'opera a Parma Quattrocento anni, dal Farnese al Regio*. Milano: Silvana Editoriale, 2007.
- Carter, Tim. *Monteverdi's Musical Theatre*. New Haven & London: Yale university press, 2002.
- Canevazzi, Giovanni. *Papa Clemente 9. poeta: (Giulio Rospigliosi, sec. 17.)*. Modena: Tip Forghieri e Pellequi, 1900.
- Carrozzo, Mario, Cristina Cimagalli. *Storia della Musica Occidentale 1-3*. Roma: Armando, 1997-1999.
- Cavicchi, Adriano, Marzio Dall'Acqua. *Il teatro Farnese di Parma*. Parma: Orchestra sinfonica dell'Emilia Romagna, 1986.
- Ciancarelli, Roberto. *Il Progetto di una Festa Barocca; alle origini del teatro farnese di Parma(1618-1629)*. Roma: Bulzoni, 1987.
- Ciancarelli, Roberto. *Sistemi teatrali nel seicento; Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*. Roma: Bulzoni, 2008.

- Dall'Acqua, Marzio. *Guida al Farnese il teatro delle meraviglie*. Parma: Azzali, 2011.
- D'Ancona, Alessandro. *Origini del teatro italiano libri tre: Con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI, volume I, II*. Torino: Ermanno Loescher, 1891.
- Degrada, Francesco. *Il palazzo incantato: studi sulla tradizione del melodramma dal barocco al romanticismo*. Roma: Burzoni, 2003.
- Della Seta, Fabrizio (a cura di). *Le parole del teatro musicale*. Roma: Carocci, 2010.
- Doat, Jan. *Architecture et Decors de Theatre*. Paris: Billaudot, s. d., 19--.
- Fabbri, Paolo. *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*. Roma: Bulzoni, 2003(1996).
- Fabbri, Paolo. *Monteverdi*. Torino: EDT, 1985.
- Fabris, Dinko. *Mecenati e Musicisti –documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1999.
- Gallico, Claudio. *L'eta' dell'umanesimo e del rinascimento*. Torino: EDT, 1991. (Storia della musica vol.4 a cura della Societa' di Musicologia)
- Gallico, Claudio. *Monteverdi: Poesia musicale, teatro e musica sacra*. Torino: Einaudi, 1979.
- Gallo, Alberto. *La prima rappresentazione al teatro olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*. Milano: Il Polifilo, 1973.
- Glixon, Beth L., Jonathan E. Glixon. *Inventing the Business of Opera, The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Ingegneri, Angelo. *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*. A cura di Maria Luisa Doglio. Modena: Edizioni Panini, 1989.
- Kirkendale, Warren. *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano"; his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical composition: with Addenda to L'Aria di Fiorenza and The Court Musicians in Florence*. Firenze: Leo S. Olschki, 2001. (Historiae musicae cultores, LXXXVI)
- Kirkendale, Warren. *The Court Musicians in Florence; during the principate of the Medici: with a Reconstruction of the Artistic Establishment*. Firenze: Leo S. Olschki, 1993. (Historiae musicae cultores, Biblioteca LXI)
- La Via, Stefano. *Poesia per musica e Musica per poesia Dai trovatori a Paolo Conte*. Roma: Carocci, 2008 (2006).

- Leacroft, Richard. *The Development of the English Playhouse*. New York: Cornell University Press, 1973.
- Lori, Renato. *Scenografia e scenotecnica per il Teatro*. Roma: Gremese, 2007.
- Mary Ady, Cecilia. *I Bentivoglio*. (Originally published as: *The Bentivoglio of Bologna: a study in despotism*, Oxford, 1937) tradotto da Luciano Chippini. Varese: Dall'Oglio, 1965.
- Mamczarz, Irene. *Le theatre faenese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*. Firenze: Leo S. Olschki, 1988.
- Mancini, Franco, et al. (a cura di). *Illusione e pratica teatrale –Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana- catalogo della mostra*. Venezia: Neri Pozza, 1975.
 Bianconi, Lorenzo. "Scena, musica e pubblico nell'opera del Seicento." pp. 15-24.
 Pirrotta, Nino. "Il luogo dell'orchestra." pp. 137-143.
- Marchesi, Gustavo. *Teatri di Parma, L'opera lirica nella capitale della musica*. Parma: Battei, 2008.
- Marotti, Ferruccio. "Introduzione." In Leone De' Sommi. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968.
- Marotti, Ferruccio. *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*. Milano: Feltrinelli, 1974. (Storia documentaria del teatro italiano)
- Mazzoni, Stefano. *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua "perpetua memoria."* Firenze: Le lettere, 1998.
- Migliarisi, Anna. *Theories of Directing in late Renaissance and early Baroque Italy*. Thesis of Doctor of Philosophy, University of Toronto, 1996.
- Migliarisi, Anna. *Renaissance and Baroque Directors: Theory and Practice of Play Production in Italy*. New York: Legas, 2003.
- Molinari, Cesare. *Le Nozze degli Dèi –un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1968.
- Monteverdi, Claudio. *The letters of Claudio Monteverdi*. translated and introduced by Denis Stevens, Oxford: Clarendon press, 1995.
- Murata, Margaret. *Operas for the Papal Court 1631-1688*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- Muraro, Maria Teresa (a cura di). *Venezia e il melodramma nel Seicento*. Firenze: Leo S. Olschki, 1976.
- Nicoll, Allardyce. *The development of the Theatre: A study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*. (1st ed., London, 1927) 5th ed.. London: George G. Harrap, 1996.

- Nogara, Gino. *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*. Vicenza: Accademia Olimpica, 1972.
- Palisca, Claude V. *The Florentine Camerata-Documentary Studies and Translation*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Pirrota, Nino. *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*. Torino: Einaudi, 1969.
- Porro, Giulio (edito per cura di). *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*. Torino: Fratelli Bocca, 1884.
- Rasi, Luigi. *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia v. 1-2*. Firenze: Fratelli Bocca, 1897.
- Read, Tamar Clothylde. *A critical study and performance edition of Emilio de' Cavalieri's Rappresentatione di anima e di corpo*, thesis of Doctor of Music Art, University of Southern California, 1969.
- Rinuccini, Filippo, Neri Rinuccini, Alamanno Rinuccini, Giuseppe Aiazzi. *Ricordi Storici*. Firenze: Dalla Stamperia Piatti, 1840.
- Ronconi, Luca, Marzio Dall'Acqua, Pompeo de Angelis, Claudio Gallico. *Lo spettacolo e la meraviglia, il Teatro Farnese di Parma e la Festa Barocca*. Torino: Nuova ERI, 1992.
- Rosand, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice; The creation of a Genre*. Oxford: University of California Press, 1991.
- Schrade, Leo (a cura di). *La représentation d'Edipo Tiranno au teatro olimpico (Vicence 1585)*. Paris: CNRS, 1960.
- Sergardi, Margherita. *Lingua Scenica: terminologia teatrale nel Cinquecento*. (1° ed., Firenze, 1979) 2° ed. Firenze: Nuova Europa, 1988.
- Serlio, Sebastiano, Nicola Sabbattini, Joseph Furtenbach the Elder, *The Renaissance stage Documents of Serlio, Sabbattini and Furtenbach*, translated by Allardyce Nicoll, John H. McDowell, George R. Kernodle. Florida: University of Miami press, 1958.
- Solerti, Angelo. *Le origini del melodramma*. Torino: Fratelli Bocca, 1903.
- Solerti, Angelo. *Gli albori del melodramma I-III*. Milano: R. Sandron, 1903-4.
- Solerti, Angelo. *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*. Bologna: Forni, 1905 (1969).
- Sonrel, Pierre. *Traite de scenographie*. Paris: Librairie theatrale, 1984.
- Strohm, Reinhard. *L'opera italiana nel Settecento*. (Originally published as: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Heinrichshofen, 1979) tradotto da Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi. Venezia: Marsilio, 1991.

Talbot, Michael. *The Business of Music*. Liverpool: Liverpool university press, 2002. (Liverpool Music Symposium 2)

Vecellio, Cesare. *Habiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo*.(1° ed., 1590) Bologna: L'inchiestroblu, 1982.

Weil, Mark S. *Baroque theatre & stage design*. St. Louis: Washington University, 1983.

< 欧文論文集 >

Bentini, Jadranka. "Il Teatro Farnese: caratteristiche e trasformazioni." In *Il Palazzo della Pilotta a Parma, Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, pp. 113-123. A cura di Lucia Fornari Schianchi. Milano: Franco Maria Ricci editore, 1996.

Besutti, Paola. "Giostre e tornei a Parma e Piacenza durante il ducato dei Farnese." In *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, pp. 65-79. A cura di Paolo Fabbri. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1999.

Dall'Acqua, Marzio. "Il Teatro Farnese di Parma." In *Casa Farnese: Caprarola, Roma, Piacenza, Parma*, pp. 193-207. A cura di Ingeborg Walter. Milano: Franco Maria Ricci, 1994.

Dall'Acqua, Marzio. "Vicende costruttive del "Gran Salone"." In *...Monteverdi al quale ognuno deve cedere...: Teorie e composizioni musicali, rappresentazioni e spettacoli dal 1550 al 1628*, pp. 151-252. A cura di Archivio di Stato ecc.. Parma: s. n.!, 1993.

Fabbri, Paolo. "Dopo la Devoluzione: due secoli di teatri a Ferrara." In *I teatri di Ferrara: commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, pp. IX-XLVII. A cura di Paolo Fabbri. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2002.

Fabris, Dinko. "Bentivoglio Goretti Monteverdi e gli altri: ancora sulle feste di Parma del 1628." In *Claudio Monteverdi, studi e prospettive, atti del Convegno Mantova, 21-24 ottobre 1993*, pp.391-414. A cura di Paolo Besutti, et. al. Firenze: Leo S. Olschki, 1998.

Povoledo, Elena. "Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano." In *La Scenografia Barocca*, pp. 5-17. A cura di Antoine Schnapper. Bologna: Editrice CLUEB, 1982. (Comité International d'Histoire de l'Arte 5)

Savege, Roger. "Precursors, Precedents, Pretexts: The Institutions of Greco-Roman Theatre and the Development of European Opera." In *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, pp. 1-30. Edited by Peter Brown & Suzana Ograjenšek. New York: Oxford University Press, 2010.

Talbot, Michael. "A Venetian Operatic Contract of 1714." In *The Business of Music*, pp. 10-61. Edited by Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press, 2002. (Liverpool Music Symposium 2)

Viola, Luisa. "Breve Storia delle vicende del Teatro Farnese." In *Il Palazzo della Pilotta a Parma, Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, pp. 124-128. A cura di Lucia Fornari Schianchi. Milano: Franco Maria Ricci editore, 1996.

Ziosi, Roberta. "Il teatro di San Lorenzo: vita, avventure e morte di un teatro ferrarese del Seicento." In *I teatri di Ferrara: commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, pp. 221-280. A cura di Paolo Fabbri. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2002.

< 歐文雜誌論文 >

Banassi, Umberto. "I natali e l'educazione del Duca Odoardo Farnese." In *Archivio Storico per le province parmensi* IX (1909): 99-227.

Bianconi, Lorenzo, Thomas Walker. "Production, consumption and political function of seventeenth-century opera." In *Early Music History* 4 (October, 1984): 209-296.

Ciancarelli, Roberto. "Il Teatro Farnese e lo spettacolo del 1618: la committenza, l'organizzazione progettuale ed esecutiva, gli intenti programmatici e il testo." In *Biblioteca teatrale* 10/11 (1974): 122-138.

Elias, Cathy Ann. "Musical Performance in 16th-Century Italian Literature: Straparola's *Le piacevoli notti*." In *Early Music* 17/2 (May 1989): 161-173.

Gallico, Claudio. "Discorso di G. B. Doni sul recitare in scena." In *Rivista italiana di musicologia* III (1968): 286-302.

Lavin, Irving. "On the Unity of the Arts and Early Baroque Opera House." (Originally published as: "Lettres de Parmes (1618, 1627-1628) et Débuts du Théâtre Baroque." In *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*. 22-27 (mars 1963): 105-158) In *"All the world's a stage..." Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, Part 2* (1990): 518-579.

Lombardi, Glauco. "Il teatro farnesiano di Parma." In *Archivio Storico per le province parmensi* IX (1909): 1-51.

Massera, Giuseppe. "Meccanica, musica, idraulica nella festa farnesiana del 1628." In *Aurea Parma* LXIII fasc. II (Settembre 1979): 99-119.

Padoan, Maurizio, Robert Kendrick. "Tradition and "Modernity" in <Il corago>." In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24/2 (1993): 113-127.

Palisca, Claude V. "Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri." In *The Musical Quarterly* 49 (1963): 339-355.

Pirrota, Nino. "Temperaments and tendencies in the Florentine Camerata." In *The musical Quarterly* 40/2 (April 1954): 169-189.

Reiner, Stuart. "Preparations in Parma—1618, 1627-28." In *the Music Review* (nov. 1964): 273-301.

Savege, Roger, Matteo Sansone. "<Il Corago> and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630." In *Early Music* 17/4 (1989): 495-511.

Tamburini, Elena. "Patrimonio teatrale estense. Influenze e interventi nella Roma del Seicento." In *Biblioteca teatrale* 7 (1987): 39-78.

Termini, Olga. "The Role of Diction and Gesture in Italian Baroque Opera." In *Performance Practice Review* 6/2 (1993): 146-157.

< 事典項目 >

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. "Achillini, Claudio," by Alberto Asor Rosa, accessed August 5, 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-achillini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-achillini_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. "Bentivoglio, Enzo," by Tiziano Ascani, accessed January 5, 2013, [http://www.treccani.it/enciclopedia/enzo-bentivoglio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/enzo-bentivoglio_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. "CAMPORI, Giuseppe," by Tiziano Ascani, accessed January 6, 2013, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-campori_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-campori_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. "De Rossi, Bastiano," by Maria Daniela Zampino, accessed September 14, 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/bastiano-de-rossi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bastiano-de-rossi_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s.v. "Farnese, Ottavio," by Dario Busolini, accessed September 30, 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-farnese_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-farnese_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. "Goretti, Antonio," by Salvatore De Salvo, accessed August 6, 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-goretti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-goretti_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. "Guidiccioni, Laura," by Teresa Megale, accessed September 14, 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/laura-guidiccioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/laura-guidiccioni_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. "Guitti, Francesco," by Rossella Faraglia, accessed January 5, 2013, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guitti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guitti_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. "Ingegneri, Angelo," by Anna Siekiera, accessed July 11, 2013, [http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-ingegneri_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-ingegneri_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. “Manfredi, Muzio,” by Franco Pignatti, accessed February 28, 2014,
[http://www.treccani.it/enciclopedia/muzio-manfredi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/muzio-manfredi_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico degli Italiani *Online*, s. v. “Margherita De’Medici, Duchessa Di Parma E Piacenza,” by Gino Benzioni, accessed August 11, 2014,
[http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-de-medici-duchessa-di-parma-e-piacenza_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-de-medici-duchessa-di-parma-e-piacenza_(Dizionario-Biografico)/)

Dizionario Biografico dei parmigiani, s. v. “Dal Pozzo Farnese Alfonso,” by Roberto Lasagni, accessed July 21, 2014,
http://www.parmaelasuastoria.it/ita/Da%20Arena-Dazzo.aspx?idMostra=38&idNode=241#dal_pozzo_farnese_alfonso

Enciclopedia Online, s. v. “Giraldi, Giambattista (Detto Anche Cinzio Giraldi,” accessed February 26, 2014,
<http://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-giraldi/>

Enciclopedia Online, s. v. “Bardi, Giovanni, Conte Di Vernio,” accessed September 14, 2014,
<http://www.treccani.it/enciclopedia/bardi-giovanni-conte-di-vernio/>

Enciclopedia Online, s. v. “Sòmmi (o Sòmi, o Sòmmo), Giuda Leone (ebr, Yēhūdāh ben Yiṣḥāq) de’,” accessed July 26, 2013,
<http://www.treccani.it/enciclopedia/giuda-leone-ebr-yehudah-ben-yi-aq-de-sommi/>

Grove Music Online, s. v. “Stile rappresentativo,” by Tim Carter, accessed September 25, 2014,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26774>

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, il Lessico, vol. 1. s. v. “Corego.” p. 693.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, il Lessico, vol. 2. s. v. “Impresario.” pp. 480-481.

Enciclopedia dello Spettacolo, cinema, teatro, balletto, TV. . s. v. “coregia.” p. 161.

Enciclopedia dello Spettacolo, vol. 4. s. v. “impresario.” pp. 515-525

Grande dizionario enciclopedico, vol. 5. s. v. “coregia.” p. 456.

Grande dizionario italiano dell'uso. s. v. “corago.” p. 325 / “corego.” p. 332.

Lessico Universale italiano Tomo nono. s. v. “Guidotti, Alessandro.” p. 536.

Allorto, R. “Guidiccioni Lucchesini, Laura.” In *Enciclopeia dello Spettacolo*. vol. 4, pp. 45-46.

Battaglia, Salvatore. “corègo(corago).” In *Grande dizionario della Lingua italiana*, vol. 3, p. 778.

- Carter, Tim, Geoffrey Chew. "Monteverdi, Claudio." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 17, pp. 29-60.
- Cappelli, Mariangela. "Cavalieri, Emilio de'." In *Dizionario della musica e di musicisti Bibliografici*, vol. 2, pp. 156-157.
- Fabbri, Paolo. "Monteverdi, Claudio." In *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Biografie*, vol. 5, pp. 161-177.
- Gara, E. "Il Canto." In *Enciclopedia della Musica*, vol. 1, pp. 394-397.
- Ghisi, Federico. "DE' CAVALIERI Emilio." In *Enciclopedia della musica*, vol. 2, pp. 24-25.
- Hitchcock, H. W.. "Cavalieri, Emilio de'." In *The New Grove Dictionary of OPERA*, vol. 1. pp. 779-780.
- Hitchcock, H. W.. "Rappresentazione di Anima e di Corpo." In *The New Grove Dictionary of OPERA*, vol. 3. p. 1239.
- Palisca, Claude V.. "Cavalieri, Emilio de'." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 5, pp. 298-301.
- Pirrotta, Nino. "CAVALIERI, EMILIO de'." In *Enciclopedia della Spettacolo*, vol. 3, pp. 255-256.
- Strahle, Graham. "choragus." In *An early music dictionary : musical terms from British sources, 1500-1740 / Graham Strahle*, p. 63.
- Taccone, Angelo. "coregia." In *Enciclopedia italiana*. p. 390.

<日本語文献>

- 天野恵、鈴木信吾、森田学『イタリアの詩歌—音楽的な詩、詩的な音楽』 東京：三修社、2010年。
- アリストテレース、ホラーティウス『詩学、詩論』松本仁助、岡道男訳、東京：岩波書店、2012年¹⁷ (1997年)。(岩波文庫)
- 今谷和徳『新版 中世・ルネサンスの社会と音楽』 東京：音楽之友社、2006年。
- 岩倉具忠他『イタリア文学史』 東京：東京大学出版会、1985年。
- ヴァールブルク、アビ『ルネサンスの祝祭的生における古代と近代』(Aby Warburg. *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von der Bibliothek Warburg, Band 1-1, unter Mitarbeit von Fritz Rougemont, herausgegeben von Gertrud Bing: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, mit einem Anhang unveröffentlicher Zusätze. Leipzig, 1932 [Neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin, 1998]) 伊藤博明、岡田温司、加藤哲弘訳、東京：ありな書房、2006年。(ヴァールブルク著作集4)

ヴァン・チーゲム、フィリップ『イタリア演劇史』(Philippe van Tieghem, *Histoire du theatre Italien*, Paris: 1965)
戸口幸策、戸口智子、戸張智雄訳、東京：白水社、1996年。

金澤正剛『キリスト教と音楽』 東京：音楽之友社、2007年。

川野希典『演劇の原像』 東京：晩成書房、1995年。

コーノルト、ヴルフ『モンテヴェルディ』(Wulf Konold, *Claudio Monteverdi, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reibek bei Hamburg, 1986) 津上智実訳、東京：音楽之友社、1998年。

カッロツォ、マリオ、クリスティーナ・チマガッリ『西洋音楽の歴史1〜3』(Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli. *Storia della Musica Occidentale 1-3*. Roma, 1997-1999) 川西麻理訳、東京：シーライトパブリッシング、2009-2011年。

グラウト、ドナルド・ジェイ、クロード・V. パリスカ『新 西洋音楽史 上中下』(Donald Jay Grout and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*, 5th ed.. New York, 1996) 戸口幸策、津上英輔、寺西基之共訳、東京：音楽之友社、1998-2001年。

スキアーヴォ、レーモ『オリンピア劇場への誘い』パトリス・アン・ヒル英訳、山形和美邦訳、ヴィチェンツァ：アッカデーミア・オリンピカ、2010年⁴(1980年)。

ストロング、ロイ『ルネサンスの祝祭：王権と芸術、上下』(Roy Strong. *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge, 1984) 星和彦訳、東京：平凡社、1987年。(イメージ・リーディング叢書)

タツ、トルクアート『エルサレム解放』アルフレード・ジュリアーニ編、鷲平京子訳、東京：岩波書店、2010年。(岩波文庫)

辻昌宏『オペラは脚本から』 東京：明治大学出版会、2014年。

戸口幸策『オペラの誕生』 東京：平凡社、2006年。(平凡社ライブラリー)

新関良三『ギリシャ演劇史概説』 東京：東京堂、1958年。(ギリシャ・ローマ演劇史第1巻)

パノフスキー、E.『イコノロジー研究』(Erwin Panofsky. *Studies in iconology*. New York, 1962) 浅野徹他訳 東京：美術出版社、1971年。

ビアンキ、R.『オラトリオの起源と歴史』(Lino Bianchi, *Carissimi Stradella, Scarlatti e l'oratorio musicale*, Roma, 1969) 松本康子訳 金澤正剛監修 東京：河合楽器製作所・出版部、2005年。

フィチーノ、M.『恋の形而上学—フィレンツェの人マルシリオ・フィチーノによるプラトン「饗宴」注釈』(Marcilio Ficino, *De Amore*) 左近司祥子訳、東京：国文社、1985年。(アウロラ叢書)

プラトン『饗宴』(Plato, *Sumposion*) 久保 勉訳 東京：岩波書店、2006年。(1952年)

ホール、ジェイムズ『西洋美術解説事典』(James Hall, *Hall's dictionary of subjects and symbols in art*, Kenneth Clark, 1974) 第3版 高階秀爾監修 東京：河出書房新社、2006年。

マルチェッロ、ベネデット『当世流行劇場』(Benedetto Marcello. *Il teatro alla moda*. Venezia, 1720) 小田切慎平、小野里香織訳、東京：未来社、2002年。(転換期を読む8)

丸本隆他編『演劇学のキーワードズ』 東京：ペリかん社、2007年。

水谷彰良『イタリア・オペラ史』 東京：音楽之友社、2006年。

峰貞子監修、森田学編『イタリアのオペラと歌曲を知る12章』 東京：東京堂出版、2009年。

<日本語論文>

上尾信也「Musica pacis et guerrae：戦争と平和の音楽—皇帝カルロス5世の入市式にみる王権の音楽表象」、『国際基督教大学学報』III-A、アジア文化研究別冊11、2002年、287～306頁。

金山弘昌「祝う世界—フィレンツェのメディチ家宮廷における祝祭時の劇場システム(1608-1661年)—」、『日本橋学院大学紀要』 第4号、2005年、29～51頁。

里中俊介「プラトン『国家』におけるムーシケー論」、大阪大学『待兼山論叢、美学篇』44、2010年、29～51頁。

津上英輔「もう一つの『詩学』注釈：メイ筆ヴェットーリ宛手紙2通(1559年)」、『美学美術史論集』20号、2013年3月、125～179頁。

デ・ソンミ、レオーネ「上演芸術に関する四つの対話」近藤直樹訳、『京都外国語大学研究論叢』66、2005年、269～290頁。

デ・ソンミ、レオーネ「上演芸術に関する四つの対話(二) 第三の対話」近藤直樹訳、『京都外国語大学研究論叢』68、2006年、1～17頁。

西村光弘「シャルル・ペローのオペラ理解—アルセスト論争を通じて」、長崎外国語大学17世紀フランス演劇研究会『エイコス—17世紀フランス演劇研究』第17号、2012年、121～128頁。

萩原里香「カヴァリエーリの《魂と肉体の劇》に関する一考察」東京芸術大学音楽研究科修士論文、2008年。

萩原里香「『コラーゴ』から読み解く17世紀初頭の歌唱表現法について」、『東京芸術大学音楽文化学論集』第一号、2011年、25～33頁。

萩原里香「初期音楽劇の詩に関する一考察」、『早稲田大学演劇博物館グローバル COE 紀要演劇映像学 2011』
第3集、2012年、1～15頁。

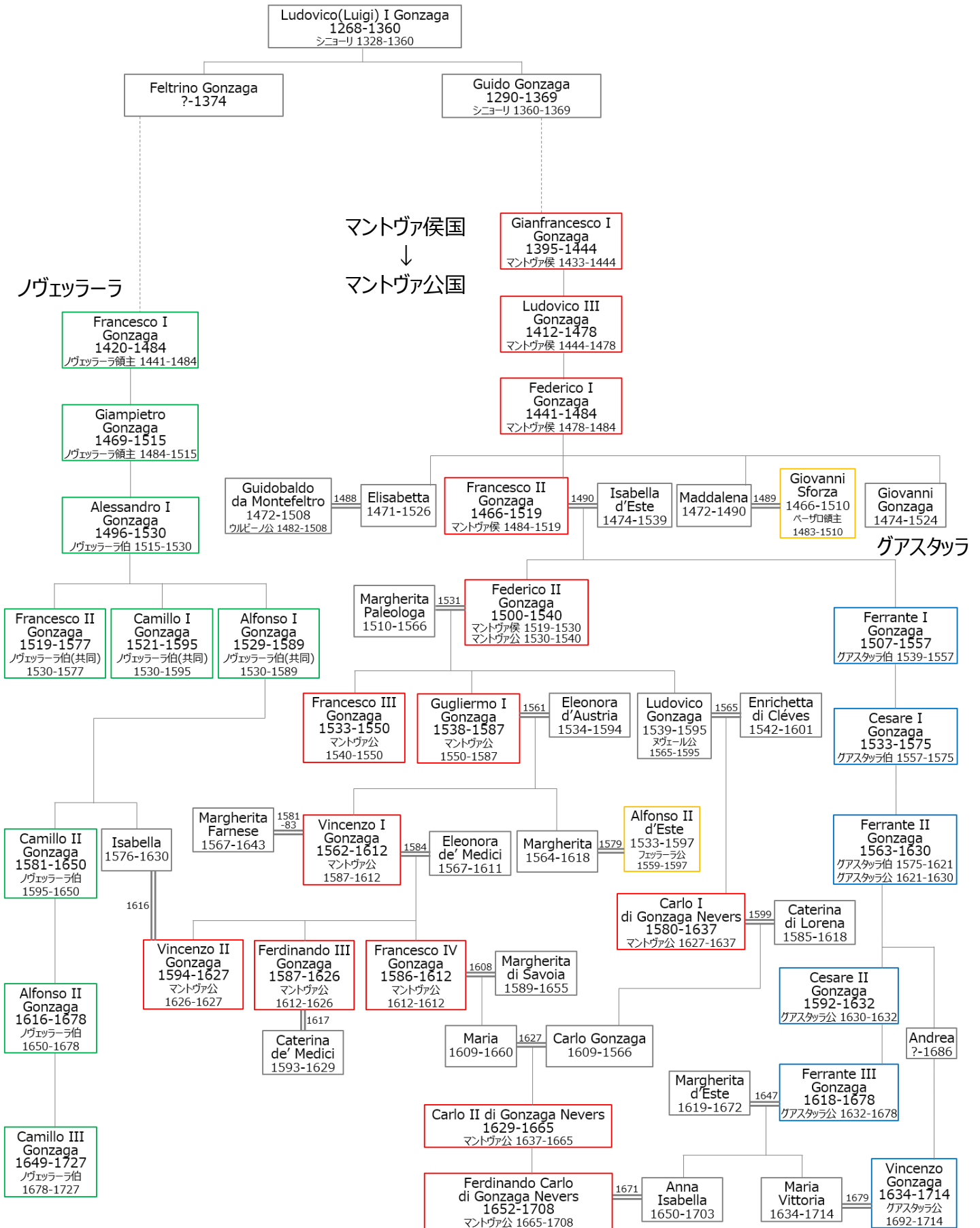
松本直美「ピオ・エネア・デリ・オビッツィと「オペラ・トーナメント」ジャンル、—初期イタリア・オペラ商業化の過程を追って—」、『音楽学』 第57巻1号、2011年、56～68頁。

村瀬有司「タッソの詩論における「本当らしさ」と「驚異」—模倣と修辞の関係について—」、『大阪外国語大学論集』 35号、2006年、1～26頁。

村瀬有司「タッソの詩論における「驚異」と「本当らしさ」—筋立てを利用した方法について—」、『日伊文化研究』 44号、2006年、66～76頁。

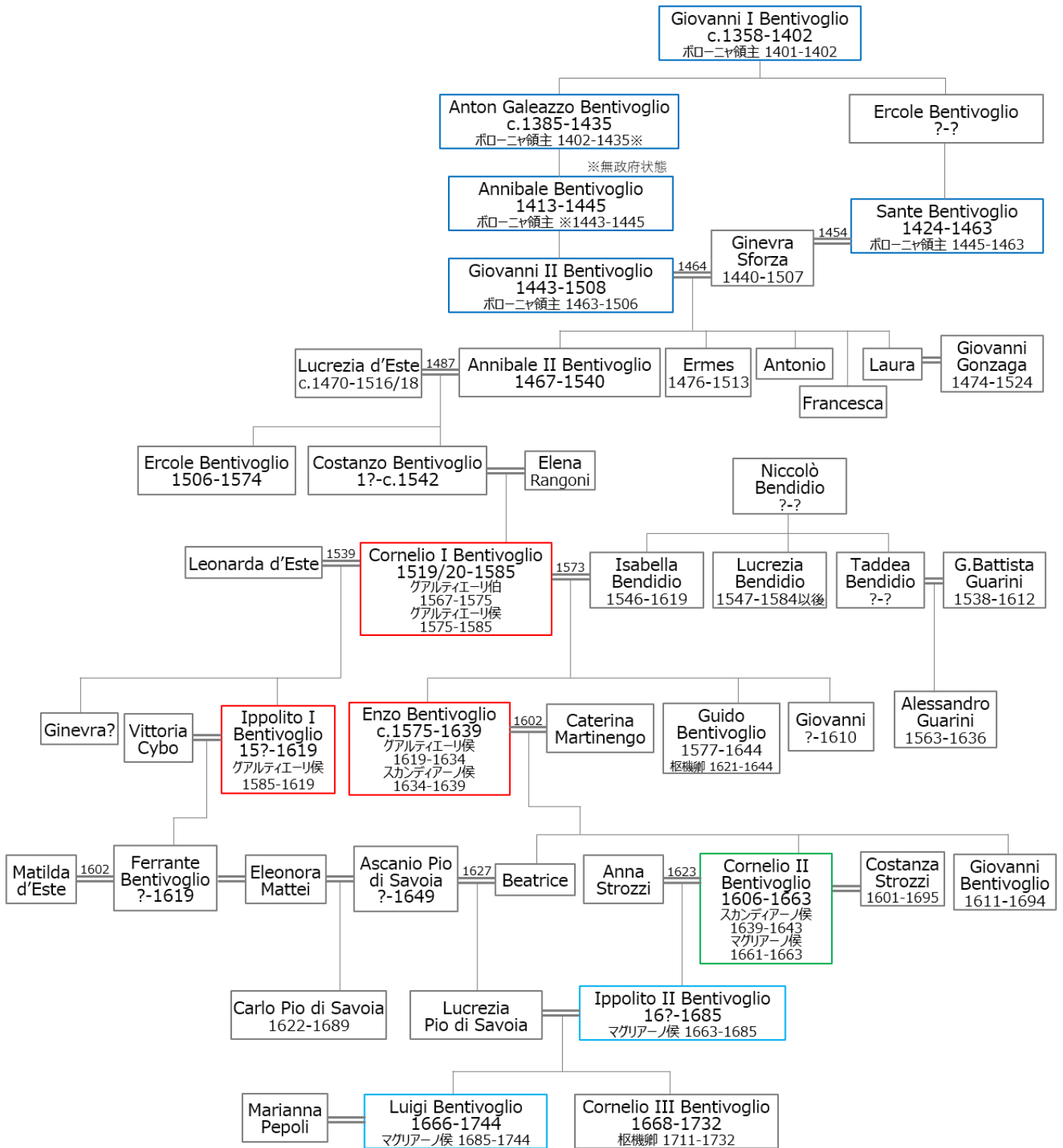
米田潔弘「「ローマの使途」フィリッポ・ネーリの生涯—16世紀のローマ社会とオラトリオ会—」、『桐朋学園大学紀要』 2006年、67～88頁。

ゴンザーガ家系図



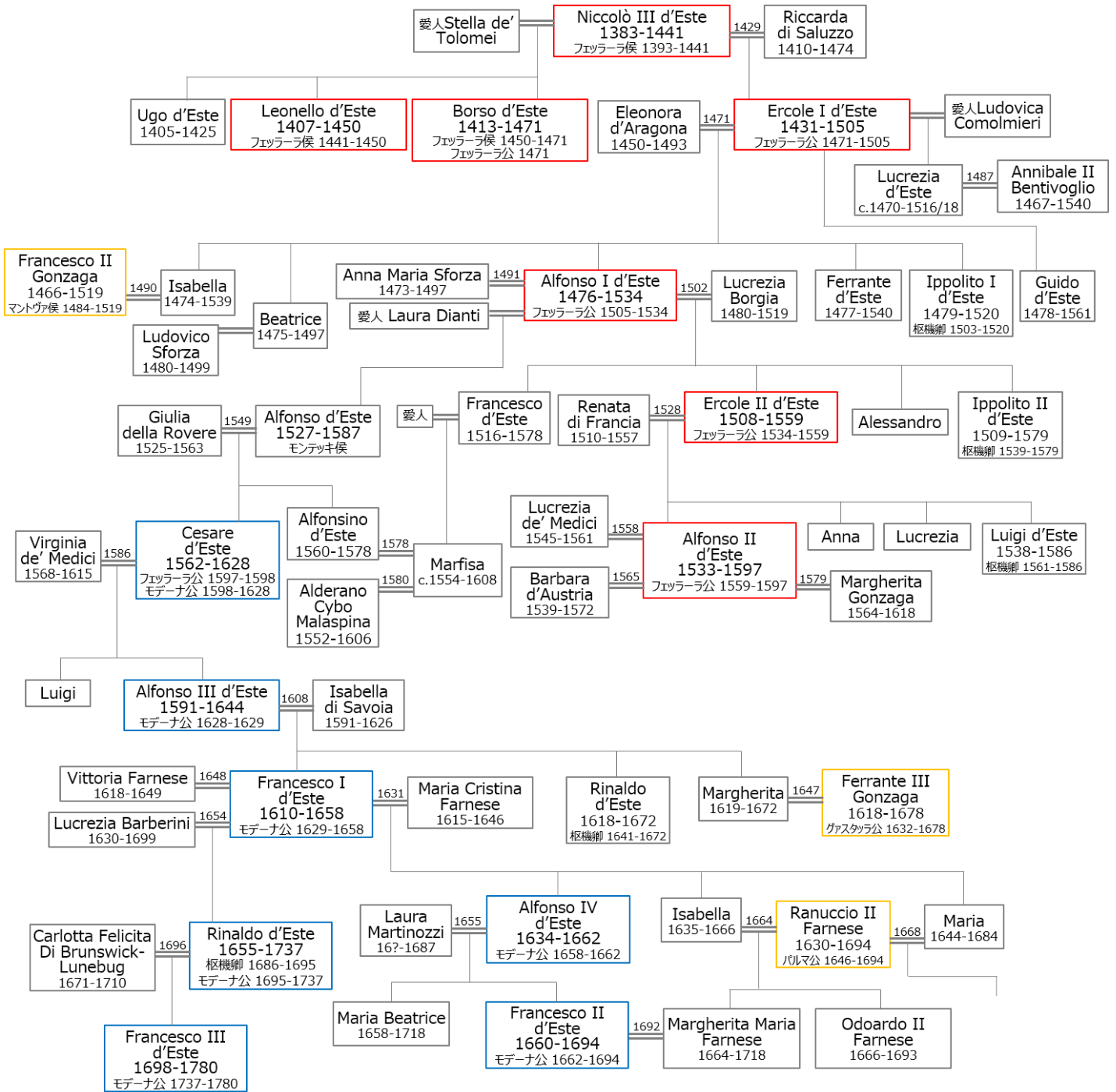
ベンティヴォリオ家系図

ボローニャ → グアルティエーリ侯国



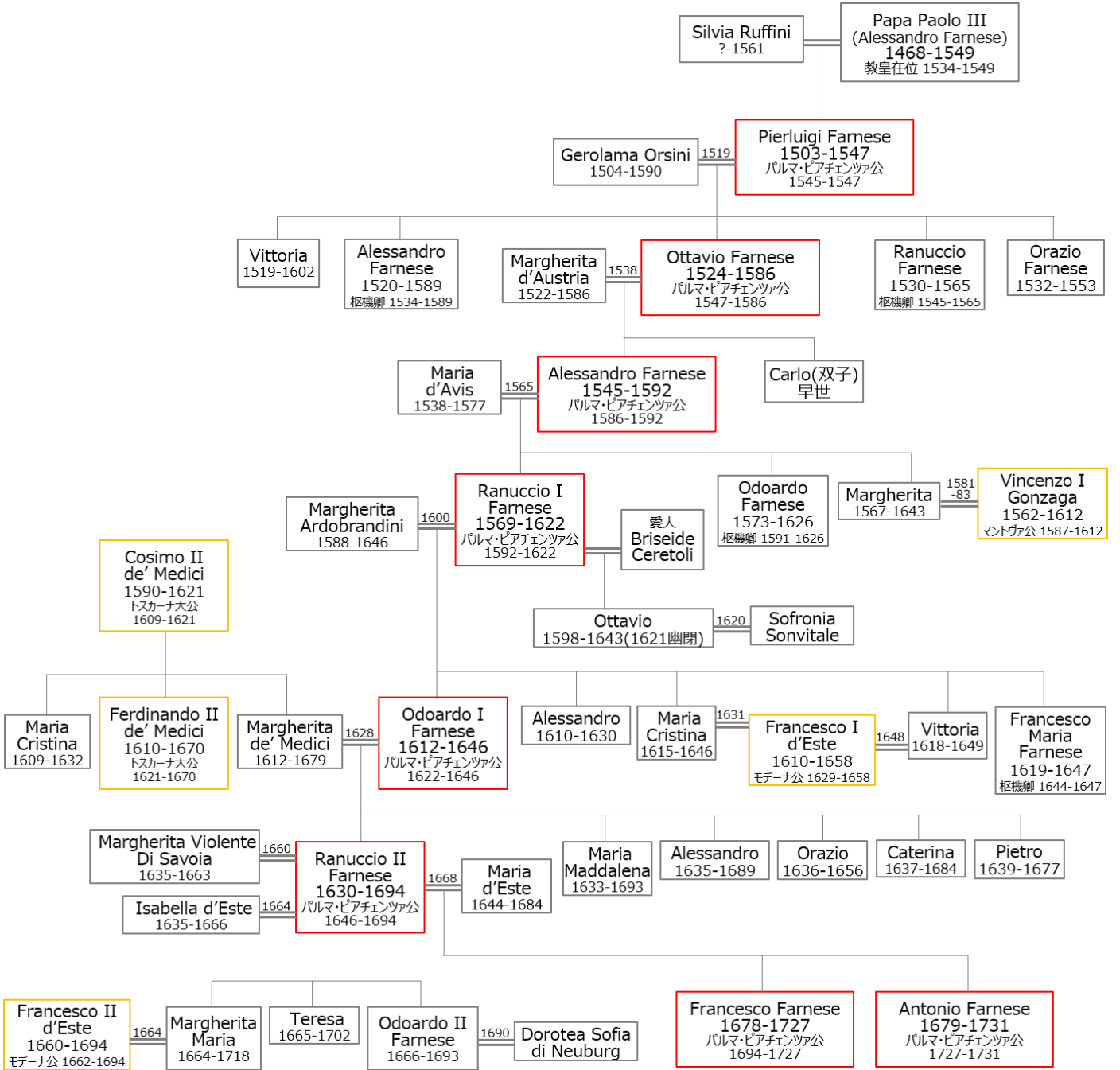
エステ家系図

フェッラーラ(侯国)公国 → モーデナ公国



ファルネーゼ家系図

パルマ・ピアチェンツァ公国



図版一覧

第1章

- 【図1】写本“*Il Chorago*”のフロントページ（モーデナ、エステンセ図書館所蔵） 21
カタログナンバー284、書架番号「γ. F. 6. 11.」（撮影：2012年12月17日）
Autorizzazione: AB Cl. 28. 13. 10/21. 1 Prot. 3275 del 3. 10. 2014.

第2章

- 【図2】煙を逃がすための構図の舞台断面図（本稿筆者による加工済み） 49
Renato Lori, *Scenografia e scenotecnica per il Teatro*, Roma: Gremese, 2007, p. 33.
- 【図3】サバッチェーニによる燭台デザイン 50
Nicola Sabbattini, *Scene e Macchime Teatrali della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, (1^a ed., Rauenna, 1638) a cura di Alberto Perrini, Roma: E&A, 1989, p. 62.
- 【図4】サバッチェーニによる燭台デザイン 50
Nicola Sabbattini, *Scene e Macchime Teatrali della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, (1^a ed., Rauenna, 1638) a cura di Alberto Perrini, Roma: E&A, 1989, p. 63.
- 【図5】テアトロ・オリンピコ内部（筆者撮影：2013年8月15日） 58
- 【図6】1585年の燭台、テアトロ・オリンピコ、ホワイエ展示（筆者撮影：2013年8月15日） 65
- 【図7】1585年の燭台、テアトロ・オリンピコ、ホワイエ展示（筆者撮影：2013年8月15日） 65
- 【図8】カヴァリエーリによるバットのステップ図 76
“*Nono Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana,*”
Venezia: Giacomo Vincenti, 1591, p. 21.
- 【図9】カヴァリエーリによるバットのステップ図 77
“*Nono Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana,*”
Venezia: Giacomo Vincenti, 1591, p. 23.

第3章

- 【図10】『コラーゴ』第4章による遠近法の再現図 107
- 【図11】舞台脇のボックス席 112
Renato Lori, *Scenografia e scenotecnica per il Teatro*, Roma: Gremese, 2007, p. 25.

第4章

- 【図12】グイッティからベンティヴォッリオへの書簡（1628/2/18） 148
フェッラーラ、Biblioteca Comunale Ariostea 所蔵、“ms. Antonelli 660: Guitti”
Irving Lavin, “On the Unity of the Arts and Early Baroque Opera House”, in “*All the world's a stage... Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, Part 2* (1990), p. 579.
- 【図13】ファルネーゼ劇場内部 150
Marzio Dall'Acqua, *Guida al Farnese il teatro delle meraviglie*, Parma: Azzali, 2011, pp. 26-27.

謝辞

2006年度、東京芸術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽文芸修士課程に入学してから、途中、2年間の休学期間を合わせて、9年間在籍させていただきました。休学中には夢であったポーロニャ大学への留学も叶い、感謝の気持ちでいっぱいです。

本論文の執筆にあたり、9年間ご指導いただきました、指導教員の畑瞬一郎先生に心より御礼申し上げます。そして、音楽文芸の檜山哲彦先生、杉本和寛先生、大森晋輔先生、侘美真理先生、中嶋敬彦先生、成田英明先生、音楽学の犬角欣矢先生にご指導いただき、幾度となくご助言と励ましのお言葉をいただきました。深く感謝申し上げます。日大芸術学部時代の恩師の芦川紀子先生には留学準備にあたってご尽力いただき、戸口幸策先生からはたびたび貴重なご意見をいただきました。また、学会や研究会では多くの先生方から貴重なご意見をいただきました。ポーロニャ大学ではオペラ研究の世界的権威であるロレンツォ・ビアンコーニ先生のもとで学ぶことができました。その機会を与えてくれたイタリア政府にも感謝いたします。その他、多くの方々の理解と支えがあり、研究生活を続けることができました。本当にありがとうございます。

最後に、いつも何も言わず遠くから見守ってくれた両親に感謝いたします。

2014年10月3日

萩原 里香