

「作曲家」エミリーオ・デ・カヴァリエーリ再考

Reconsideration of “composer” Emilio de’ Cavalieri

オペラ／音楽劇研究所

招聘研究員 萩原里香

要 旨

西洋音楽史において、エミリーオ・デ・カヴァリエーリ（1550ca.-1602）は、1600年にローマで上演された《魂と肉体の劇》の作曲家として知られている。この作品は、上演後に出版された楽譜が数字付き低音を用いたものとして最古のものである点で重要であるが、それだけでなく、編集者によって書かれた冒頭の序文が、音楽劇上演に関する総合的な注意を伝えていること、さらに、本作品を上演するためのアドバイスを述べていることで、音楽劇の歴史において大変貴重な史料であると評価されている。

本研究では、《魂と肉体の劇》の序文での言及を見直し、その内容が作曲家の領域を超えたものであることを指摘した。そしてその要因を彼の活動から考察すべく、《魂と肉体の劇》の作曲以前に十年余りの時間を過ごしたフィレンツェ、メディチ家での業務を整理した。1588年、トスカーナ大公フェルディナンド・デ・メディチより、その才能を買われ招聘されたカヴァリエーリであるが、生まれ故郷であるローマではオルガニストや作曲家として活躍しつつ、教会で行われる一種の宗教劇の上演に大いに関わっていたと思われる。大公は、「普遍的な知識とびぬけたな能力」を持ち合わせていると彼を評価し、翌年に行われた大公自身の婚礼時の祝典では、最も盛大に行われた舞台の上演責任者を彼に任せた。カヴァリエーリは、その舞台上演において、作曲家としてはもちろん、振付師としても活躍し、主に作品の具現に関する責任を負っていたのである。

舞台作品の一要素のみを担うのではなく、総合的に舞台を見渡せる人物として、その後も約10年、オペラの誕生の年（1600年）まで、メディチ家のための舞台製作に取り組んだ。作曲家である人物が全体の責任者を務めたことにより、舞台芸術における音楽の地位が向上したと考えれば、カヴァリエーリは、音楽劇という総合芸術が誕生するための土壌を支えた人物であったといえる。

キーワード

エミリーオ・デ・カヴァリエーリ、魂と肉体の劇、
フェルディナンド・デ・メディチ、上演責任者、音楽劇の誕生

英文要旨

Emilio de’ Cavalieri (1550ca.-1602) is known as the composer of *Rappresentazione di anima, et di corpo* that was presented in Rome in 1600. This work is important for the history of opera because it is the first work to be published with a thoroughbass, and moreover, the foreword “*A’ lettori*” described the universal advices about presentation musical theatres and the mode of presentation of this opera.

In this paper, I view the mention of Cavalieri in the foreword of *Rappresentazione di anima, et di corpo*, and I understand that it is surpassed matters of composers. Before this opera his most important work is the *intermedi* of *La Pellegrina* performed in May 1589 for the festivities for the marriage of the Grand Duke Ferdinando de’ Medici and Christine de Lorraine. Ferdinando evaluated Cavalieri and nominated him as a superintendent for the all artists. Cavalieri was responsible for realizing the stages like a composer as well as a

choreographer and others.

So Cavalieri could supervise the stage performance comprehensively, and after the wedding he continued to produce theatres in the court of Medici until the year that “opera” was born (1600). It is possible to argue the improvement of the status of music was realized thanks to a composer-superintendent. Cavalieri was a key-person that supported the ground for the birth of the comprehensive art “opera” with his extensive abilities.

1. はじめに

西洋音楽史において、エミーリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri (1550ca.-1602) は、1600年にローマで上演された《魂と肉体の劇 *Rappresentazione di anima, et di corpo*》の作曲者として知られている。この作品はカトリックの聖年を祝う催しとして上演されたもので、その年のうちに楽譜が出版された。それは、数字付き低音（通奏低音）を用いたものとして現存する最古の楽譜である点で重要とされるが、しかしそれだけでなく、冒頭に添えられた編集者による序文が当時の上演状況を語り、音楽劇上演に関する総合的な注意と、さらには、《魂と肉体の劇》を上演するためのアドバイスを述べていることから、オペラの歴史において大変貴重な史料であるとも評価されている¹。

本稿では、まず彼の代表作《魂と肉体の劇》の楽譜の序文における言及を考察し、そして、「作曲家」である彼がなぜ上演方法に関する総合的な言及を行なっているのか、本作品成立以前の約10年にわたって仕えていたメディチ家の宮廷での役割を振り返ることで紐解いてみたい。以上の点を通して、舞台芸術の上演とその発展に関する、彼の広範な能力とその功績を再考することを目的とする。

2. 1600年《魂と肉体の劇》

《魂と肉体の劇》は、1600年2月、ローマのサンタ・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）の聖十字架上のキリストのオ

ラトリオにて初演された宗教的な音楽劇である。台本は、アグスティーノ・マンニ Agostino Manni (1548-1613) による1577年に出版されたラウダ《魂と肉体 *Anima e Corpo*》の対話部分の歌詞が元になっている²。上演後の9月に出版された楽譜の表紙には、「歌いながら朗読（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」と記載されていることから、マンニの詩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。作品は、前口上（プロエーミオ Proemio）つきの全3幕から構成されている³。

2-1. 作品の新奇性

物語は、「魂」と「肉体」という名の主人公2人をはじめ、観念を擬人化した寓意（アレゴリー）によって展開される⁴。

前口上では、「慎重」と「思慮」という名の若者による対話が行なわれる。ここでは台詞が散文で書かれており、音楽は使用されていない。2人は死すべき人間の人生のはかなさをさまざまなものに喩えながら語りあい、最初の登場人物の登場を促して舞台を去る。第1幕では、「時」の老人が、生命は風のように一瞬であること、正しい行ないをすることこそ名誉であると説く。「魂」と「肉体」は、天上での永遠の生命と現世での快樂のどちらを重視するか思い悩むが、神への忠誠こそが幸せであると説く「知性」との出会いを経て、神を称えることを決意する。第2幕、「忠告」が登場し、敵（欲や誘惑）に打ち勝ち、勝利したものが幸せを勝ち得るのだと述べ、このあとの試練を予告する。「魂」と「肉体」は「快樂」から誘惑され、そして「現世」と「この世の生活」の

2人が見せつける世俗の享楽に心を揺さぶられるが、「守護天使」によって救済される。そして第3幕では、争いばかりのこの世の醜さと神への忠誠のすばらしさを「知性」と「忠告」から再び説かれ、「魂」と「肉体」は偉大なる主を称えることを改めて決意すると、「守護天使」により天上へと導かれる。

17世紀の北イタリアで実践されていた音楽劇は、主にギリシア神話から題材を得ていたが、それに対し《魂と肉体の劇》は、カトリックの総本山で、1600年の聖年に多数の枢機卿や聖職者が列席するなかで上演された⁵、道徳的な作品である。悲嘆にくれて苦悩の中で思い悩む「魂」と、対照的にこの世の名誉を手に入れて満足しようとする「肉体」という二項対立を用いた普遍的教訓となっている。これは、特定の機会のためだけに作られた、一貴族を称えた宮廷での作品とは異なり、再演されることが可能な普遍的内容を持っている。この当時、繰り返し上演されることを想定して創作されることは、その上演目的を考えると、ほばない。《魂と肉体の劇》は、16世紀半ば以降の対抗宗教改革の影響もあり、音楽を用いて、カトリックの権威を取り戻そうと、繰り返し上演されることが想定されていたのであろう。再演を想定していたとすれば、同時代の他の作品には見られない特徴である。

再演を見越していたと考えられる根拠については、作品の内容もさることながら、上演後まもなく出版されていることと、その際に添えられた序文に書かれた内容からも見出せる。では、次に序文の内容を詳しく検討していきたい。

2-2. 出版譜の序文について

《魂と肉体の劇》の序文（読者へ A' Lettori）はおおきく2つの部分から構成されている。前半は、音楽劇を上演するための総合的な注意が続くが、後半には「この作品を上演するための注意点—歌いながら朗誦する人へ Avvertimenti per la presente Rappresentatione: 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特別な注意点 Avvertimenti particolari per chi cantará recitando: Et per chi suonará」という見出しがついており、《魂と肉体の劇》を上演するための注意が書かれている。

そこには署名がないため、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、カヴェリエーリ自身が書いたものではない。序文が書かれた背景についての記述は資料によって異なるが⁶、編集者であるアレッサンドロ・グイドッティ Alessandro Guidotti（16-17世紀）とカヴェ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ェリエーリの指示をグ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（萩原:2008:19）。

では、上演に関する総合的な注意と《魂と肉体の劇》を上演するための注意の詳細を見ていこう。

2-2-1. 上演に関する総合的な注意

序文の冒頭は、「舞台でこの作品〔《魂と肉体の劇》〕を、もしくは同じような作品を上演したいのなら」という出だしで書かれており、本作品に限らない、その他同様の音楽劇を上演するための共通ルールがまとめられている。それにあたって、これまで彼が上演してきたものを引き合いにしながら、歌い手、会場、楽器、作品構成、そして踊りについて述べている。

2-2-1-1. 歌い手について

まず、歌い手については、うまく音程のとれる美しく丈夫な声を持ち、感情を込め、強弱を使い、〔任意に〕装飾は用いずに、とりわけ観客に理解しやすいように言葉を上手に表現できることが重要であると述べる。また、動作についても、手のみでなく、ステップやジェスチャーなどで動きをつけて、表現される言葉にうまく寄り添わせることを強調し、そうすることで観客の感情を揺

り動かす大きな効果になるとまとめている。

つまりは、モノディ⁷を実践するにあたって、過度な装飾を避けて感情を込めるようにと述べている。筋の展開が重要な物語を演じるうえで、聴衆が良く理解できる表現を求めているため、言葉を優先すべきであるという主張が読み取れる。

2-2-1-2. 会場の規模と観客の鑑賞環境について

次に、会場の許容と観客のための環境を重視した内容に触れている。劇場であれ広間であれ、規模に応じた楽器数を用いるようにと述べられ、音楽と演技がバランスよく提供されるよう、1,000人程度を収容できる規模がちょうどよいと主張している。というのも、その規模であれば、聴衆が歌い手の声をしっかり受け止められ、登場人物の心情を共感し、また、快適に座して静かに鑑賞できるので、より大きな満足を得られるという。

2-2-1-3. 楽器の位置と種について

楽器については、観客から見えない位置に置かれるべきであると述べられている⁸。つまりは、舞台の後ろに位置すべきであり、且つ会場に十分響きわたるように、歌い手の演技に沿った演奏ができる奏者がよいとする。次にふさわしい楽器の例を挙げている。リラ・ドッピア1台、クラヴィチェンバロ1台、キタローネ（もしくはティオルバ）1台、そしてキタローネとよく調和するオルガノ・スアーヴェが例示されている⁹。これらを、歌い手の感情に合わせて使い分けるようにと忠告している。

ここでは楽器の位置という興味深い言及が見られる。当時は、現在でいう「オーケストラ・ピット」という概念はまだなく¹⁰、楽器奏者の位置は定まっておらず、現代の研究者にもたびたび議論される話題であるが、カヴァリエーリは舞台の後ろで、観客から見えない位置が良いと述べている。そして例示されている楽器はどれも通奏低音楽器である。

2-2-1-4. 作品構成について

作品の構成については、まず、詩人への注意として、上演時間は2時間を超えないようにし、且ついくつかの幕（例えば3幕）に区切りながら、700詩行以下で構成することを推奨している。また、詩は簡素で短めの詩行、例えば、7音節詩行や、5音節詩行、8音節詩行を挙げ¹¹、ときにズドゥルツォロ詩行¹²を用い、近いところで脚韻を踏むとよいという。さらに、対話は長すぎることなく、独白もできる限り短いほうがよいと述べている。

そして、作曲家の仕事にも関わることとしては、独唱と合唱を交互に取り入れること、異なる声種の人物を交代で登場させること、そして多様な拍子やエコーを使用することなどを挙げ、そのようにすることで上演を活気づけることができると述べている。

また、各幕がインテルメディオ intermedio によって区切られるべきであるとし、その間に舞台転換を行なうことを推奨している。最初のインテルメディオは前口上の前に、その後は各幕の終わりに設けられ、それらには目に見えるインテルメディオがふさわしいと述べている¹³。

2-2-1-5. 踊り（バッコ）について

バッコやモレスカ¹⁴については、通常の慣習とは異なる取り入れ方をすると新鮮で雅びであると述べ、カヴァリエーリの過去の作品（どれも現存せず）を引き合いにして効果的な使用を例示している¹⁵。そして、「1588年¹⁶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」と記されている。事実彼はコレオグラファーでもあったので、それについては後にも取り上げる。

2-2-2. 《魂と肉体の劇》を上演するための注意

序文の残りの部分、「この作品を上演するための注意点—歌いながら朗誦する人へ」と「朗誦し

ながら歌う人と、演奏する人のための特別な注意点」では、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。

前者では、例えば、前口上を始める前に作品の後半に現れる86番のマドリガーレを演奏することを推奨したり¹⁷、登場人物が手に持つべき楽器を指示したりしている。また、虚飾の豪華さと醜さを表現するための衣装の対比を重要視することや、終結部には2パターンあり、選択できることなどが述べられている。

そして後者では、装飾音の扱い方や通奏低音の読譜の方法について述べられている。装飾は次の4パターンのみである。



【図1】装飾音について

譜面で記されているのは、グロップロ groppolo、モナキーナ monachina、トリッロ trillo、ズインベロ zimbelo である。実際の使用例の詳細な考察は割愛するが、同時代のジュリオ・カッチーニ Giulio Caccini (1545-1618) が用いていた装飾パターンに比べるとずいぶんシンプルである¹⁸。これは、「2-2-1-1. 歌い手について」で述べたとおり、装飾音を演奏者が随意に用いることを防ぐために限定しているからであり、曲中で用いるべき箇所も指定している。装飾パターンを限定することは、聴衆がよく理解できる表現を保とうと、言葉を優先させている結果だと言えよう。実際には作品中で装飾音はそれほど用いられてはいない。

2-2-3. 序文内容のまとめ

以上、序文の内容を詳細に検討してきたが、前半の「上演に関する総合的な注意」では、歌い手については歌唱法のみならず、身振り手振りのあ

り方にも追求しているし、また、会場の規模や観客の快適さにまでこだわっていた。楽器に関しては通奏低音に適したものをいくつか例示し、そして、作品構成については、全体の詩行数や詩の種類にも触れ、詩人の仕事にまで言及している。最後に踊りについて取り上げており（彼自身が優秀な踊り手であったとも言われているが）、これはコレオグラファーであった事実にも関係してくる。このように、序文での彼の言及は、おおよそ作曲家としてのみならず、幅広く上演を見通していた人物のものと言わざるを得ない。

一方、「《魂と肉体の劇》を上演するための注意」における、演出や衣装、楽器、そして舞踊に関する指示は、すべての文章が「未来形」で書かれていることに注目でき、すなわち、上演記録として残されたものではない。「この作品を上演するための注意点」という見出し通り、内容は本作品そのものを上演するためのアドバイスである。あきらかに《魂と肉体の劇》が再び上演されることが想定されていたと言える。実際、初演時には3回上演されており、1607年には、台本が若干改定されたヴァージョンで、シエーナで再演されている（KCG: 248）。

次章では、「作曲家」である彼が何故上演方法に関する言及をしているのか、広範に上演を見通すことのできるその能力の所以を探るため、2-2-1-5. でも触れた、「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」をはじめとする、《魂と肉体の劇》の成立以前の約10年にわたるフィレンツェでの彼の業務について見ていきたい。

3. フィレンツェでの活動

前述のとおり、《魂と肉体の劇》の序文で、カヴァリエーリ（ガイドッティ）が推奨していることは、「1588年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」がもとになっている、という

点は見逃せない。彼のフィレンツェでの活動を見ていきたいと思います。まず、ローマで活動していたカヴァリエーリが、フィレンツェに赴いたきっかけは何であったか、振り返っておきたい。それは1587年のことである。当時、枢機卿であったフェルディナンド・デ・メディチ Ferdinando de' Medici (1549-1609、在位：1587-1609) はローマに居を構えていたのだが、兄でトスカナ大公であったフランチェスコ Francesco de' Medici (1541-87、在位：1574-87) の死を受けて、その年の10月、大公位を継承するためにフィレンツェに帰還することになった。その後、フェルディナンドから求められ、カヴァリエーリはフィレンツェのメディチ家の宮廷で働くことになるのである。

3-1. メディチ家への招聘

大公となったフェルディナンドより、カヴァリエーリがフィレンツェでの仕事を正式に依頼されたのは、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・コルティエーレ 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しました」(KCG: 85) 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、大公より彼の役割を定めたものが発行されている。次の引用がその内容である(下線は筆者による)。

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、気配りや忠実さをも持ち合わせていることを、何度も見え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・パルツェッリ氏とする(KCM: 34-35、英訳はKCG: 85-86)¹⁹。

この公式書類から、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。ひとつは、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査定権も持っていた。ふたつめは、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たことであり、こちらは音楽

関連の業務である。

カヴァリエーリは、「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。大公はさらに、「何度も見てきたことで分かっている」と続けており、ローマにおける二人の間の信頼関係が相当なものであったことを想像させる。

3-2. フェルディナンドが評価したローマでのカヴァリエーリの活動

では、ローマにおけるカヴァリエーリの活動とはいかなるものか。1550年ごろ、ローマの由緒ある貴族の家柄に生まれたカヴァリエーリは、1578年から1597年まで、ローマの聖マルチェッロ教会の聖十字架オラトリオにおける集会で、四旬節のための演奏家兼作曲家（音楽監督）を務めていた。オラトリオとは「祈祷所」を指し、司祭であったフィリッポ・ネーリ Filippo Neri (1515-95) が、悔悛者から告白を聴くために非公式に行っていた市民との語らいの祈りの集会の会場（屋根裏部屋）を「オラトリオ」と名づけたことによる。その集会において、精神的啓発と講和や説教が行なわれた後、疲れた会衆の気分転換のためにラウダ²⁰が歌われるようになり、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ようになり、新しい宗教的な劇音楽に発展したと考えられている。このようなオラトリオにおける活動に、カヴァリエーリは音楽監督として携わりつつ、聖書朗読の演劇的实践を通して、劇制作の現場にも大いに関わっていたであろう。そして当時枢機卿であったフェルディナンド・デ・メディチは、愛好する音楽のすばらしい才能の若者にローマで出会い、カヴァリエーリの持つ「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」を幾度となく感じ、評価していたのだろう。

3-3. 1589年の祝典

さて、こうして招聘されたカヴァリエーリであるが、その最初の大きな仕事は、着任の翌年に行なわれた、大公フェルディナンドと、フランス王アンリ2世 Henri II de France (1519-59、在位：1547-59) の孫にあたる、クリスティーヌ・ド・ロレーヌ Christine de Lorraine (1565-1637) の婚礼において催される舞台上演の責任者を務めたことである。前大公の死後すぐにこの政略結婚の交渉は進められていたが、遅れに遅れていた。1588年11月28日にフェルディナンドが正式に環俗、1589年2月25日にパリにて挙式（花婿側は代理人の参加）、同4月30日、クリスティーヌのフィレンツェ入市というスケジュールであった。花嫁のフィレンツェ入りの日から約3週間、祝典が続いた。

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5幕の喜劇『ラ・ペッレグリーナ *La Pallegrina*』のインテルメデーオであり、メディチ家を賛美するアレゴリーにあふれたものであった²¹。舞台では古代ギリシアのデルポイが表現され、作品は、天上の神々とデルポイの人々（フィレンツェの人々）が、新たに誕生する新郎新婦を讃えることに重点を置いたものであった。各インテルメデーオは通常、関連する題材で揃えられるのだが、このときのものは、ひとつずつが独立した筋で作られていた。大公はとにかく派手で壮大な視覚的効果を求めたのである。

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 (1562-1621)、ジョヴァンニ・デ・バルディ Giovanni de' Bardi (1534-1612)、ジュリオ・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、クリストファノ・マルヴェッツィ Cristofano Malvezzi (1547-97)、ルーカ・マレンツィオ Luca Marenzio (1553ca.-99)、ジュリオ・カッチーニ、ヤコポ・ペーリ、そしてバルディであった。

3-3-1. 作曲について

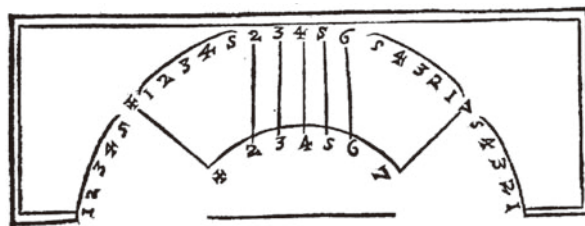
カヴァリエーリは、前述した通り、『ラ・ペッレグリーナ』のインテルメディオにおいて作曲を担った一人である。彼が担当したのは、第1インテルメディオの第1曲、マドリガーレ〈至高の天上から *Dalle più alte sfere*〉(台本：バルディ)、そして第6インテルメディオの第3曲のマドリガーレ〈喜び、人々よ *Godi, turba mortal*〉(台本・リヌッチーニ)と、第5曲(最終場)の「大公のバッロ *Ballo del Gran Duca*」とも呼ばれるバッロ〈ああ、なんと新たな奇跡 *O che nuovo miracolo*〉(台本：グイディッチョーニ)、これら3曲である。つまりカヴァリエーリは、作品の最初と最後という重要な箇所の作曲を担当したのである。楽譜は上演の2年後に出版されている。大公よりその命を受けたのはカヴァリエーリであるが、彼は大部分の作曲を担ったマルヴェッツィに託した。出版譜には楽譜のみならず、(後述する)最終バッロのステップ・パターンの説明も掲載されている²²。

3-3-2. 振付について

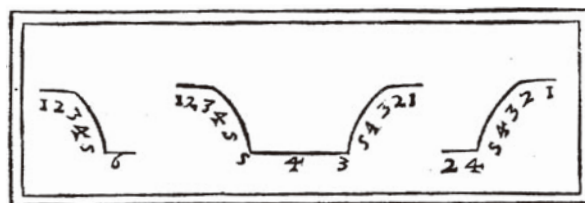
カヴァリエーリが作曲を担当した、最終第6インテルメディオの第5曲・フィナーレ〈ああ、なんと新たな奇跡〉においては、ニンフと羊飼いたちの合唱隊(27人)による舞踏が設けられているが、彼はその振付も担っている。そのステップ・パターンは、1591年に出版された楽譜に図入りで記録されている。フィナーレの曲であったため、詩の内容表現もさることながら、視覚的な華やかさも重要だったと思われる。

では印刷されたステップ・パターンをみていこう。次の図2は、曲の冒頭における踊り手たちの立ち位置を示したもので、図3は最後の展開(全6部あるうちの最終部)を示したものである。数字は人を表している。

バッロの冒頭は、図2のように大きな半円を描くように27人が一列に並んだ状態で開始される。5人ずつのグループに1~7で表されるメインの踊り手が挟まれる形になっている。1、3、5、



【図2】フィナーレとなるインテルメディオの冒頭における踊り手たちの立ち位置



【図3】フィナーレとなるインテルメディオの最終場面(第6部)における踊り手たちの立ち位置

7が女性(ニンフ)、2、4、6が男性(羊飼い)である。曲が始まると、メインの踊り手のうち1と7が前方へ、その後に2と6が、最後に3と4と5が進み出て図のように7人が並ぶ。それから7人は両手両足の仕草を伴った複雑なステップを行なう。

最終第6部冒頭では、5人ずつの4グループは後方で一直線になり、互いに手を取りあう。そして各グループの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。メインの7人は向かって右から1~7が後方のグループの先頭になるように位置し、手をつなぐ。この状態が図3である(メインの1と7が見当たらないが、おそらく2の右隣にある4は1が正しく、6の左隣に7が位置したと推測できる。図に続く文章による説明には1も7も存在するので、図から漏れているだけだと思われる)。その後には手を離し、また複雑なステップを行なう²³。

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、詩の制作よりも先に作曲と振付が行なわれた。劇作品において、台本を後に回すことは滅多にないことであるが、そうしたことにより複雑なダンスが可能となったと指摘されている(KCG:172)。

3-4. 1589年の祝典におけるカヴァリエーリの役割

ところで、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ジョヴァンニ・デ・バルディ、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アーノ・デ・ロッシ Bastiano de' Rossi (1550/60ca.-?) が顔を揃えていた (ヴァールブルク: 2006: 73-74)。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 (1519-74、在位: 1537-74) の治世から仕えており、舞台上演の実績は十分にあった²⁴。しかし、フェルディナンドは、兄の遺産ともいうべき (ストロング: 1987: 82)、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。当時の宮廷の一般的な制作状況については、ピペルノが次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、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 (Piperno: 1987: 6-7)。

実際、デ・ロッシの作成した祝祭本には、カヴァリエーリに関する記述が少なく、それゆえ、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 (KCG:

161, Carrozzo, Cimagalli: 1997: 265)。特別な祝祭とはいえ、宮廷に固定で勤務する者たちが中心となって舞台を制作することが当然であった環境に、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つただろう。

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²⁵。1589年の祝祭について、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 (Savage: 2010: 8)。その役割の住み分けについては、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 (ヴァールブルク: 2006: 210)。

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) に尽力したのである。「言葉」を「音楽」に乗せて観客に届けることがまさに本職の「作曲家」である人物が制作の中心になることは、劇場空間を一体にするために好都合だっただろう。しかし、ピペルノが指摘するような嫉妬心故に、デ・ロッシが残した情報は、意図的にカヴァリエーリに

関する詳細が省略されたものであった (Carrozzo, Cimagalli: 1997: 265-266)。

4. おわりに

フィレンツェにおいてカヴァリエーリが担っていた、舞台上演に関する責任者について、その萌芽的な存在は16世紀半ばのマントヴァで確認できる。ユダヤ人コミュニティで演劇活動を行っていた、レオーネ・デ・ソンミ Leone de' Sommi (1527ca.-1592ca.) である。彼を中心とするその演劇サークルは、マントヴァのゴンザーガ家の宮廷において行なわれる各種祝典のために、舞台芸術を披露する役割を担っていた。デ・ソンミについては、演劇の分野で少なくない研究が行なわれているが²⁶、彼は戯曲家として活動しつつ、自ら衣装を手掛けたり、役者を行なったりと幅広く演劇に関わる活動を行っていた人物である。そして、デ・ソンミ本人に見立てた人物と宮廷人2人による対話で進められる、演劇に関する論考を残している²⁷。彼のように、戯曲家であるなど、何らかの主として担う役割を持ちながら、舞台製作のメンバーの中から取り仕切ることになった人物が「責任者」としてその任を担う傾向があった。つまり、「万能な演劇人」であったといえよう。同様にカヴァリエーリは、作曲家として劇制作に関わるなかで、万能な才能を活かしたのである²⁸。

このように宮廷内の祝祭における舞台上演責任者という立場は、近い前例を確認することができる。改めて宮廷内におけるカヴァリエーリの立場を振り返ろう。「すべての宝石細工、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」であり、また「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」であった。このような役割を、作曲家が務めることは、ヨーロッパの宮廷の歴史においても他に類のないものであっ

た (KCG: 88)。だが、大公フェルディナンドは、その役目を信頼できる一人の「作曲家」に託したのである。そこに、この時期の舞台芸術の方向性を決定づける要因があったと考えられる。カヴァリエーリは、着任してから約10年、舞台作品の一要素のみを担うのではなく、総合的に舞台を見渡せる人物として、メディチ家のために舞台製作に取り組んだ²⁹。そのメディチ家において、1600年、周知のとおり、楽譜が現存する最古のオペラ《エウリディーチェ》が完成するのだ。

音楽劇は古代ギリシア悲劇を復興しようとする試みから生まれたと言われるが、そもそも演劇というジャンルは古くからあり、そして音楽はそこに合唱というかたちで取り入れられ、舞台上のひとつの要素として存在していた。16世紀末、舞踊などもふくめた舞台上の総合芸術において、音楽は一気に主要素へと引き上げられ、音楽劇というジャンルに到達した。それは、「作曲家」である人物が軸になって舞台芸術を創り上げたことがその要因となったと考えれば、カヴァリエーリがそれに果たした貢献は非常に大きかったと言えるだろう。

【注】

- 1 カヴァリエーリに関する研究では、W. Kirkendale のものが最も包括的である。2001年に出版された著書 *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano"* は、*L'aria di Fiorenza* (1972)、*The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici* (1993) に続く、16世紀後期のフィレンツェに集った音楽家に関する一連の研究から、カヴァリエーリに焦点をあてたものであり、巻末の付録には、カヴァリエーリの手紙を含む、収集された多数のドキュメントが掲載されている。その他、カヴァリエーリに関する研究は、J. Nevile の論文 (1998年) をはじめ、舞踏研究のなかで行なわれることが多い。
- 2 第1幕第4場で描かれる、魂と肉体の対話部分が、マンニのラウダ《魂と肉体》のテキストからとられている。
- 3 この作品には「前口上」として、Proemio (プロエーミオ) が設けられているが、通常、初期の音楽劇において幕の前に置かれるこのような部分は Prologo (プロロゴ) と言う。Proemio という名称は、叙事的な作品において用いられる序の部分の名称である。Prologo ではなく Proemio という名称を用いている点や、それが音

楽を用いない朗読で演じられている点は、他の音楽劇では見られない珍しい特徴である。

- 4 寓意（アレゴリー）を擬人化した登場人物は、初期音楽劇においてひとつの定型であった。たいていは Prologo に登場し、物語の内容を示唆する役割を果たす。ヤコポ・ペーリ Jacopo Peri (1561-1633) の《エウリディーチェ *L' Euridice*》(1600) では、「悲劇 *tragedia*」が婚礼の言葉を述べに登場し、クラウディオ・モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567-1643) の《オルフェオ *L' Orfeo*》(1607) では、「音楽 *musica*」が音楽の力を語る。ヴェネツィア・オペラでもこの定型はつづき、フランチェスコ・カヴァッリ Francesco Cavalli (1602-76) 等も取り入れている。
- 5 ヴァッリチェッラ図書館所蔵、オラトリオ会のメンバーであったパオロ・アリンギ Paolo Aringhi (1600-76) による文書にて確認できる。

上演には15人の枢機卿が列席し、枢機卿たちはたいそうな感銘と衝撃を受けた。その優美さに涙する者も多く、このような表現でできるものとしては、これ以上素晴らしく台詞をよりよく表現することなど出来なからうと言う人もいた。2回目の上演では、大勢のさまざまな聖職者たちが見に来ており、みなが満足し感銘し会場を後にした (Alaleona: 1945: 57-58)。

- 6 序文の執筆に関しては、主に以下の事典を参考にした。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」(Hitchcock: 1239)。「ガイドッティが、作品の演奏者たちに求められる要件を明確に指示している」(Gara: 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者の意図を伝えている」(Allorto: 45-46)。
- 7 モノディとは、通奏低音楽器による伴奏を持つ単旋律による歌唱のスタイルを指す。
- 8 舞台芸術の楽器奏者の位置については、N. Pirrotta の論文 (1975) で詳細に述べられている。
- 9 リラ・ドッピア *Lira doppia* とは、大型のリラを指す。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り、発弦して音を出し、通奏低音の伴奏によく用いられた。キタローネ *Chitarrone* は、ティオルバ *Tiorba* と呼ばれ、1580 年ごろより、後述するジョヴァンニ・バルディが中心となっていた、古代ギリシアの音楽について探求していたサークル、カメラータ *Camerata fiorentina* において使用されていたと思われる。古代の朗誦法を再現したレチタール・カンタンド *recitar cantando* を演奏するために考案されたため、古代ギリシアで伴奏楽器として用いられていたキタッラ *Kithara* が語源になっている。オルガノ・スアーヴェ *Organo suave* が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で木製のオルガノ・ポルタティーヴォに近いものであ

ろうと言われている。

- 10 現在のオーケストラ・ピットの原型と考えられる、舞台と観客の間に楽器群を設けた最初の試みは、1628年のパルマ公の婚礼を祝う舞台が上演されたファルネーゼ劇場における実践である。このとき、作曲家としてその位置の考案に関わったのがモンテヴェルディである。
- 11 詩においてももっとも一般的な詩行である11音節詩行が抜けているが、あまりにあたりまえであるため、例示されていないと思われる。
- 12 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。韻文の硬さをやわらげ、自然な表現に近いものを再現できるとされる。
- 13 インテルメーディオ *intermedio* とは「幕間劇」と訳されるもので、当時、「目に見えるインテルメーディオ」と「目に見えないインテルメーディオ」があった。前者は、(本編の筋と関係はないが、各インテルメーディオで共通のテーマをもつ) 何かしらの出し物が舞台上で行なわれるもの、後者は舞台裏で楽器演奏などが行なわれるものを指す。
- 14 モレスカとは、もとはムーア人の戦いを表すスペイン風の踊りである。リズムもステップも複雑なもので、ルネサンス期に流行し、初期の音楽劇において、最終場面に取り入れられることが多かった。
- 15 1590年のカーニヴァルのために上演された《サティロ *Il Satiro*》、同《フィレーノの絶望 *La disperazione di Fileno*》、1595年10月29日フェルディナンドの長男フランチェスコの洗礼祝いのために上演された《盲女の遊び *Il gioco della cieca*》におけるバッコの使用例が提示されている。いずれも牧歌劇であり、すべての台本は、第3章で取り上げる1589年のインテルメーディオの最終場面〈ああ、なんと新たな奇跡 *O che nuovo miracolo*〉の詩を書いた女流作家、ラウラ・グイディッチョーニ Laura Guidiccioni (1550-97) によるものである。
- 16 実際は1589年である。
- 17 楽譜には番号が付してあり、86番は6声のマドリガーレである。また巻末には台本も印刷されており、これにも番号が付いている。もちろん譜面上の番号と照応している。

86. [Anime beate e Angeli]

O Signor santo e vero,
Che del mondo hai l' impero;
O Signor santo e forte,
Domator de la morte,
Donator de la vita,
Somma bontà infinita.
A te, Signor, a te
Gloria e laude si de'.
A te, sommo Signor supremo e degno,
Sia gloria eterna e sempiterno regno.

最初の8行は7音節詩行、最後の2行は11音節詩行で

書かれており、脚韻はAABB……という対韻である。

- ¹⁸ カッチーニが1602年に出版した『新音楽 *Le nuove musiche*』では、さまざまな装飾パターンと使用例が提示されている。彼は、装飾音は歌唱の優美さにおいて非常に重要であると考えていた。

¹⁹ Mediceo del principato 62/226f

- ²⁰ ラウダとは、アッシジの聖フランチェスコ Francesco d'Assisi (1181ca.-1226) が作った『太陽の賛歌 *Il cantico del Sole*』に始まるとされる俗語の賛歌である。聖歌の言葉であるラテン語ではなく、民衆の言葉であるイタリア語で歌おうという試みが、当時の教皇インノケンティウス 3 世 Innocentius III (1161-1216、在位：1198-1216) によって正式に認められたのも、このフランチェスコの努力による。

- ²¹ このインテルメ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いる。5月2日の『ラ・ペッレグリーナ』のための上演の後、5月6日に喜劇『ジブシーの女 *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。

- ²² 楽譜の出版は1591年である。上演後すぐに出版された「報告書」（「祝祭本」とも言われる）とは異なる。「祝祭本」とは、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たものである（上尾：2002：288）。

- ²³ 出版譜に提示されている図は、引用した2つのみであり、パターンはすべて文章で残されている。Nevile の論文内で、その複雑な動きがわかりやすく全曲にわたって図式化されている（Nevile：1998）。また、メインの7人の動きを再現した映像を、次の URL で見ることができる。https://www.youtube.com/watch?v=yfVJodDwX_o

- ²⁴ バルディはフィレンツェ近郊のヴェルニオの領主であったがフィレンツェに居を構え、古代ギリシアの演劇について研究していた、カメラータ・フィオー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。プオントレンティは約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、アカデーミア・デッラ・クルスカの設立者の一人でもある文学者で、「祝祭本」を執筆した人物である。

- ²⁵ バルディへの冷遇は、宮廷外の活動にも影響している。バルディは、1560年代に非公式のカメラータ（同好会）を、ヴィンチェンツォ・ガリレーイ Vincenzo Galilei (1520ca.-91) とともに発足させ、古代ギリシア音楽に関する学問的考察を行っていた。だが、カヴァリエーリの登場によって居心地が悪くなったのか、フェッラーラの宮廷に出入りするようになる。カメラータの会合は、ヤコポ・コルシを中心とするようになり、バルディのころの「理論を追求するもの」から、「実践」に、つまり「創造的活動」にシフトしていった。そしてガリレーイの死後、1592年にバルディは教皇庁に移

り、フィレンツェから去った。その後、「実践」へと完全に方向転換し、古代ギリシア悲劇の復興を目指した、音楽史でもよく知られるカメラータが本格始動する。

- ²⁶ A. D'Ancona (*Origini del teatro italiano libri tre*, 1891) や F. Marotti (*Lo spettacolo dall' Umanesimo al Manierismo*, 1974) など。

- ²⁷ L. De' Sommi. 1968(1556/61/65). *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. F. Marotti ed. Milano: Edizioni Il Polifilo.

- ²⁸ 少しあとの時代になると、全体を取り仕切ることに専念するタイプの舞台上演責任者（コラーゴ Corago という）が現れてくる（萩原：2015）。

- ²⁹ 注15を参照。

<参考文献>

KCM= Kirkendale, W. 1993. *The Court Musicians in Florence; during the principate of the Medici: with a Reconstruction of the Artistic Establishment*. Firenze: Leo S. Olschki. (Historiae musicae cultores, Biblioteca LXI)

KCG= Kirkendale, W. 2001. *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. (Historiae musicae cultores, LXXXVI)

Alaleona, D. 1945. *Studi su la storia dell' oratorio musicale in Italia*. Milano: Fratelli Bocca (Storia della musica, ser.II, 1).

Allorto, R. Guidiccioni Lucchesini, Laura. in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 4: 45-46.

Arnoldo, F. T. 1961. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the 17th and 18th centuries*. London: The Holland Press.

Carrozzo, M. e C. Cimagalli. 1997. *Storia della Musica Occidentale 1*. Roma: Armando (川西麻理訳. 2009.『西洋音楽の歴史 1』シーライトパブリッシング).

Cavalieri, E. de'. 1967. *Rappresentazione di anima, et di corpo*. in Guidotti, A. ed. Facsimile of the Roma 1600 Edition. Farnborough, Hants: Gregg International.

Cavalieri, E. de'. 2007. *Rappresentazione di anima, et di corpo*. in Bradshaw, M. C. ed. Middleton, Wisconsin: American Institute of Musicology.

Gara, E. Il Canto. in *Enciclopedia della Musica*, vol. 1: 394-397.

Hitchcock, H. W. *Rappresentazione di Anima e di Corpo*. in *The New Grove Dictionary of OPERA*, vol. 3: 1239.

Malvezzi, C. 1591. *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.

Nevile, J. 1998. Cavalieri's Theatrical Ballo "O che nuovo miracolo": A Reconstruction. in *Dance Chronicle*, Vol. 21, No.

- 3: 353-388.
- Palisca, C. V. 2002. Cavalieri, Emilio de'. in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 5: 298-301.
- Piperno, F. 1987. Il sistema produttivo, fino al 1780. in *Il sistema produttivo e le sue competenze*. Torino: EDT: 1-72. (Storia dell' Opera Italiana 4)
- Pirrotta, N. 1975. Il luogo dell' orchestra. in Mancini, F. ecc. ed. *Illusione e pratica teatrale -Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all' Opera comica veneziana-catalogo della mostra*. Venezia: Neri Pozza: 137-143.
- Savage, R. 2010. Precursors, Precedents, Pretexts: The Institutions of Greco-Roman Theatre and the Development of European Opera. in Brown, P. and Ograjensek S. ed. *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*. New York: Oxford University Press: 1-30.
- ヴァールブルク、A. 2006. 『ルネサンスの祝祭的生における古代と近代』 (Warburg, A. 1932. *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 [1998. Neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin]) 伊藤博明・岡田温司・加藤哲弘訳. ありな書房. (ヴァールブルク著作集 4)
- ストロング、R. 1987. 『ルネサンスの祝祭：王権と芸術、上下』 (Strong, R. 1984. *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge) 星和彦訳. 平凡社. (イメージ・リーディング叢書)
- 萩原里香. 2008. 『カヴァリエーリの《魂と肉体の劇》に関する一考察』 東京藝術大学音楽研究科修士論文.
- 萩原里香. 2015. 『音楽劇の黎明期におけるコラージュに関する試論—舞台上演責任者という職の成立をめぐる—』 東京藝術大学音楽研究科博士論文.
- 上尾信也. 2002. 「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: 287-306.