ルネサンス期のフェッラーラ――芸術都市と舞台芸術

萩　原　里　香

はじめに

ルネサンス後期からバロック初期にかけて、西洋音楽史における最も大きな出来事はフィレンツェで音楽劇が誕生したことであろう。音楽劇へとつながる新しい声楽様式が考案された当都市の歴史的功績に疑う余地はないが、当時の北イタリアでは各都市がそれぞれの独自の音楽文化を育んでおり、相互に影響しあっていた。なかでも、近隣に大きく影響を与えたと考えられるのがフェッラーラである。フェッラーラは「フェッラーラ公国」として代々エステ家が統治してきた北イタリアの中規模な都市である。ルネサンス時代に芸術文化に花を咲かせたことはよく知られているが、本稿では、筆者が長年関心を置いている音楽劇へとつながる舞台芸術に特化して、フェッラーラにおけるその実践を掘り下げてみたい。

この都市の舞台芸術に注目するにあたって、フェッラーラを彩った、喜劇でも悲劇でもない「第３の演劇」の誕生、華やかさを担う舞踊の専門家の存在、そしてフィレンツェにも大きく影響したフェッラーラの音楽についての先行研究をまず整理し、そして音楽劇史におけるフェッラーラの位置づけを明らかするため、台本、インテルメーディオ、劇場の３点を通し、フェッラーラがすべての入り口であったことに言及する。ルネサンス期における都市フェッラーラの舞台芸術実践の歴史的意義を示すことが本稿の目的である。

１．フェッラーラの歴史

フェッラーラは現在エミリア･ロマーニャ州（州都はボローニャ）に属する自治都市であり、ヴェネーツィアの南西、ボローニャの北、アドリア海に注ぐポー川の南側の平地に位置する。中世の要塞の雰囲気を漂わす元エステ家居城、隣接するサヴォナローラ[1]記念碑のある広場、その正面の

1）ジローラモ・サヴォナローラ Girolamo Savonarola（1452−1498）：フェッラーラ生まれのドメニコ会の修道士。フィレンツェで反メディチを説き実権を握るが、ローマ教皇より破門ののち焚刑に処された。

ロマネスクとゴシック様式からなる中世建築による大聖堂など、都市形態や建築に当時の痕跡を残す「ルネサンス宮廷都市」として、今もその歴史的街並みを楽しませてくれる。17 世紀末までは市壁を流れるポー川の支流から船の航行が可能だったため、農業や商業、巡礼などの拠点として重要な地であった。

この都市がどのように始まったのか、詳細はあまり知られていないが、簡単にルネサンスまでの歴史をまとめておく[2)]。フェッラーラが歴史資料に最初に登場するのは、８世紀半ばにラヴェンナ総督府[3)]の一部として引き合いに出された際であり、その後、この地域に古代ローマの移民たちがやってきて街を創設したと考えられている。確実な情報は 984 年以降のものである。フェッラーラは、神聖ローマ皇帝オットー１世 Otto I（在位：962−973）よりカノッサ伯 Tedaldo di Canossa（不明−1012）に与えられた領地として史料に現れる。街の摂政の役割は、アデラルディ家 Adelardi とトレッリ家 Torelli などの複数の地元貴族によって請け負われたが、カノッサ家による支配（1101 年〜）を経て、12 世紀末よりコムーネ（都市）となった。パドヴァ近郊のエステ辺境伯であったエステ家 Este のアッツォ６世 Azzo VI d'Este（c.1170−1212）が、フェッラーラのポデスタ[4)]として 1196 年に任命されている。エステ家はこのころすでに公式にフェッラーラ侯 Marchese di Ferrara を名乗っていたと思われる。地元貴族との軋轢は当然ながらあったが、シニョリーア[5)]として民衆からも支持されたのは 1264 年よりその地位を継いだオビッツォ２世 Obizzo II（在位：1264−1293）であった。エステ家は 1289 年には近隣のモーデナ、1290 年にはレッジョをも支配下に置き、フェッラーラの同家による統治は３世紀半に及んだ。

フェッラーラはルネサンスの理想都市として繁栄していくが、絶頂期を作り上げるのはニッコロ３世 Niccolò III（在位：1393−1441）の治世以降である。音楽史においても文化的実践が取り上げられるようになる（今谷 2006: 164-175）。常任の音楽家が初めて雇われたのは彼の治世であった。そのあとを継いだ庶子のレオネッロ Leonello（在位：1441−1450）は、自身が詩人で人文主義者でもあり、演劇などの文化活動にも力を入れ、音楽面でも宮廷礼拝堂楽団を本格的に組織し、学者や芸術家への理解が深く、フェッラーラを芸術文化に進歩的な街のひとつへと発展させた[6)]。レオネッロの弟のボルソ Borso（在位：1450−1471）は、文化面のみならず政治面でもフェッラーラ

2）フェッラーラの歴史については主に次のものを参考にしている。Dean 1993、Lockwood 2012、小川 2007: 217-239。各年代については諸説ある。

3）ラヴェンナは西ローマ帝国や東ゴート王国の首都を経て、最終的にはビザンティン帝国のイタリア行政区の首都となった。

4）ポデスタ制：単独支配者による統治体制であるが、権力集中を防ぐために任期が設けられ、また市外出身者が招聘されるケースが多かった。

5）シニョリーア制：単独支配者による統治体制である点はポデスタ制と同様であるが、シニョリーアは皇帝や教皇の代官を意味し、ルネサンス以降は侯や公の地位を得た君主として、多くの場合世襲によって都市を支配した。エステ家は 1240 年にアッツォ７世 Azzo VII（在位：1240−1264）がシニョリーアに選出、２年後より終身となり、以降ずっと世襲となる。

6）レオネッロ、ボルソ、エルコレ１世は、1429 年よりフェッラーラへ招かれた人文主義者のグァリーノ・ダ・ヴェローナ Guarino da Verona（1374−1460）に学んでいる。この人物は、ヴェネーツィアで最初の人文主義教育のための学校を設立し、フェッラーラ大学でも教鞭をとっていた学者であり、ジョヴァン・バッティスタ・グァリーニ（後述）はその系譜にある。

の地位を高めている。文化面では写本芸術の代表とされる挿絵の豪奢な『ボルソ・デステの聖書』（1465 頃完成）、12 カ月を描いたスキファノイア宮殿のフレスコ画など、美術面で重要な功績を残した。政治面では、1452 年に神聖ローマ皇帝フリードリヒ３世 Friedrich III（在位：1452−1493）よりモーデナ公とレッジョ公の地位を叙され、さらに 1471 年に教皇パウルス２世 Paulus II（在位：1464−1471）よりフェッラーラ公 Duca di Ferrara として任命されたことが挙げられる。

教皇より封土権を正式に得たのち、ボルソの後を継いだのが、芸術庇護で各分野によく知られるエルコレ１世 Ercole I（在位：1471−1505）である。彼はレオネッロとボルソとは年の離れた、ニッコロ３世の嫡子である。兄たち以上に宮廷文化の充実に努めたことは言うまでもないが、彼は芸術面のみならず、フェッラーラの街作り（理想都市の形成）を行い、それが積極的な芸術庇護につながっていったのである。彼による都市計画が開始されたのは 1492 年８月のことである [7]。この都市計画の概略を述べておく。フェッラーラはニッコロ３世の治世よりヴェネーツィア共和国との不和が続いていたが、それ以前より存在したヴェネーツィアによる宗主権 [8] をエルコレ１世が拒んだことで、彼に敵対するヴェネーツィア貴族が現れるようになった。エルコレ１世は対抗措置としてミラノ公国とナポリ王国へと接近する。エルコレ１世はナポリ王フェルディナンド１世 Ferdinando I d'Aragona（在位：1458−1494）の息女エレオノーラ Eleonora（1450−1493）と政略結婚、さらに、エレオノーラの兄であるナポリ王子はミラノ公国を治めるスフォルツァ家の公女と政略結婚していたため、ここに３国を含む「対ヴェネーツィア同盟」が出来上がっていた。1482 年、「フェッラーラ戦争」が勃発、1484 年、ヴェネーツィア軍の撤退で幕を引くが、結局、ヴェネーツィア側に優位な和平で終わってしまう。よって、敵であったヴェネーツィアの攻撃から街を守ること、さらには、増え続ける人口への対応 [9] と悪化する経済対策のために、街の拡張と城壁の強化を実行すべく、フェッラーラ生まれの建築家ビアジョ・ロッセッティ Biagio Rossetti（1447−1516）に街の改革を依頼した（「エルコレの拡張 Addizione Erculea」と言われる）。城壁の工事はエルコレ１世の死後、長男のアルフォンソ１世 Alfonso I（在位：1505−1534）の治世の 1510 年に旧市街の３倍に拡張された新市街が完成し、活況を呈する新都市となり、芸術家を保護する土壌を生み、華やかな宮廷文化が開花していった（白幡 2014）。

その後、アルフォンソ１世、エルコレ２世 Ercole II（在位：1534−1559）、アルフォンソ２世 Alfonso II（在位：1559−1597）の治世に至っても、都市計画は続けられた。1597 年にエステ家に直系の後継者がいなくなり [10]、1598 年１月、ローマ教皇クレメンス８世 Clemens VIII（在位：

7）ブルクハルトもその著書で「歴代の君主の指示によって、規則的に設計された大きな市区ができた」フェッラーラをヨーロッパで最初の近代都市であると評価している（ブルクハルト 2002: 76）。

8）他国の内政・外交などを支配・管理する権能。ヴェネーツィアにはヴィスドミニオという代官がフェッラーラへ派遣されていた。

9）この時期、多くのユダヤ人がスペインから亡命しており、公は彼らの入植を進めて経済復興を図った。

10）アルフォンソ２世の従弟であったチェーザレ Cesare（在位：1597−1628）が 1597 年に一旦フェッラーラ公を継ぐが、教皇庁より認められず、チェーザレはモーデナ公として統治していく。

1592−1605）がエステ家からフェッラーラの統治権を取り上げたため、再びフェッラーラは教皇領となってしまう。譲渡後、エステ家はモーデナ公国へと居を移し、それにともなってフェッラーラの人口は激減するが、文化が失墜してしまうわけではなかった。

２．フェッラーラの芸術文化

本章ではフェッラーラの芸術文化について取り上げる。とりわけ、舞台芸術にかかわる「演劇」「宮廷舞踊」「音楽」について詳述する。

２-１．演劇

演劇に関心を示した歴代君主としてまずはレオネッロが挙げられるが、注目すべきはエルコレ１世が古代ローマの喜劇を俗語で上演し復活させたことである。これにより、フェッラーラは演劇史においても重要な都市とされる。1486 年 1 月 25 日、古代ローマで最も偉大な喜劇作家であったプラウトゥス Plautus（紀元前 c.254−184）の喜劇『メナエクムス兄弟 *Menaechmi*』を宮廷内で上演させた。これはエルコレ１世の息女イザベッラ・デステ Isabella d'Este（1474−1539）の未来の配偶者となるマントヴァ侯、ゴンザーガ家のフランチェスコ２世 Francesco II Gonzaga（在位：1484−1519）を歓待するためであった。

劇作家の庇護にも積極的だったエステ家は、『恋するオルランド *Orlando Innamorato*』（1495）を書いたボイアルド Matteo Maria Boiardo（1441−1494）、『狂乱のオルランド *Orlando Furioso*』（1516）を書いたアリオスト Ludovico Ariosto（1474−1533）などの地元出身の詩人を支援した。特に後者の作品は、カール大帝に仕える騎士の物語で、続く何世紀にもわたって芸術家や音楽家たちの創作に影響し続けた。

どの都市よりも演劇に傾倒していたフェッラーラ宮廷だが、この都市独自の演劇は「牧歌劇 favola pastorale」である。牧歌劇とは、アルカディア[11]を舞台に展開される羊飼いやニンフによる恋の物語であるが、理想郷としてのアルカディアのイメージはウェルギリウス Vergilius（紀元前 70−19）の『ブコリカ *Bucolica*』などによって古代にすでに確立していた。近代にそれが復活するのは、1504 年にナポリで発表されたサンナザーロ Jacopo Sannazaro（1457−1530）の『アルカディア *Arcadia*』であり、フェッラーラでは、古代サテュロス劇復興の試みを経て、舞台芸術としての牧歌劇が誕生した[12]。悲劇でも喜劇でもない「第三の演劇」と言える牧歌劇がこの地で上演された最初の例は、アゴスティーノ・ベッカーリ Agostino Beccari（c.1510−1590）の『犠牲祭 *Il Sacrificio*』（1554）であり、その後、アルベルト・ロッリオ Alberto Lollio（1508−1569）の『アレトゥー

11）アルカディアとは、羊飼いの男女や森の神々が住まいとする文明社会から離れた田園を指す。
12）これを皮切りとしたフェッラーラで創作された一連の牧人劇作品群を「フェッラーラ牧人劇」と呼ぶ（落合 2010）。

サ *Aretusa*』（1563）、アゴスティーノ・アルジェンティ Agostino Argenti（16 世紀前半－1576）の『スフォルトゥナート *Lo Sfortunato*』（1567）と続く。そして、アルフォンソ２世が庇護した次の２人が、当ジャンルにおいて最も重要な詩人と言える。トルクァート・タッソ Torquato Tasso（1544−1595）と、ジョヴァンニ・バッティスタ・グァリーニ Giovanni Battista Guarini（1538−1612）である。タッソの代表作である牧歌劇『アミンタ *Aminta*』は、1573 年７月、喜劇役者のジェロージ一座によってベルヴェデーレ島の宮殿にて上演され、大喝采ののち、各地で上演されるようになった。そして、牧歌劇のなかで最も有名と言えるグァリーニの『忠実な羊飼い *Il Pastor fido*』は 1590 年に初演され、牧歌劇を牧歌的悲喜劇と言えるかたちに変容させ、イタリア内外でのブームを引き起こした。この２人の作品は、当代及び後世の音楽家に大きな影響を与えることになる。

２- ２．宮廷舞踊

娯楽として発達した舞踊は、やがて社交的で儀礼的な性格を持つようになり、宮廷人にとって当然のように身に着けておくべき素養として評価されるようになった。ゆえに宮廷における舞踊は、宮廷文化を語るにあたって避けられない。

貴族は舞踊を通し、美しい姿勢や振る舞いを身に着け、さらには高貴な精神を備えることが求められた。舞踊は音楽と同様、絵画や彫刻と並ぶ美的表現と考えられたため、それを指導する専門家が多くの場合専属で存在し[13]、宮廷で行われる祝祭のプロデュースも行っていたとされる（岸田 2009: 260）。この点でほかのヨーロッパ諸国にさきがけていたのは北イタリアであり、その中心的都市がフェッラーラであった。人々に慰めや喜びを与え、内面に影響するものとして自由７学科に加えられた音楽と同様に、舞踊にも精神に及ぼす作用があるとされた（川﨑 2010: 2-3）。舞踊は、視覚的に当時の実態を直接知ることは不可能であるが、踊りに関する教本は少なくなく残っており、そのいくつかはこのフェッラーラで活動した舞踊家のものである。15 世紀、イタリアの各地の宮廷で活動していた踊りのマエストロ[14] であるドメニコ・ダ・ピアチェンツァ Domenico da Piacenza（c.1400−c.1476）は、1456 年よりボルソの時代に正式にフェッラーラ宮廷と契約している。名前にあるようにピアチェンツァ出身であると考えられるが[15]、フェッラーラとの最初のかかわりは、1435 年にレオネッロとマルゲリータ・ゴンザーガ Margherita Gonzaga（1418−1439）の結婚式に参加したことであり、その後、1439 年、1441 年、1445 年、1447 年、1450 年にもフェッラーラの祝典や行事のために滞在しており、レオネッロの治世から縁があったと言える。ヨーロッパにおける舞踊のマエストロという職の第一人者が彼であった。彼の残した指導書『舞踊論 *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare*』（c.1454−1455）は、我々がアクセスできる西洋の最

13）舞踊を教える職業は 15 世紀にとくに北イタリアで始まり確立した（ザックス 1972: 337-338）。

14）Maestro di danza もしくは Maestro di ballo。「舞踊教師」や「舞踊団長」と訳されることもある。

15）名称にある地名は、出身地のみならず活動地であることもあり、ドメニコもドメニコ・ダ・フェッラーラ Domenico da Ferrara とされる場合もある。

古の舞踊に関する理論書である。

そしてその弟子であったグリエルモ・エブレーオ・ダ・ペーザロ Guglielmo Ebreo da Pesaro（c.1420−1484 以降）[16] や、アントーニオ・コルナツァーノ Antonio Cornazano（c.1430−1484）もまた、師同様、フェッラーラとかかわりを持ち、踊りの教本を残している。グリエルモ・エブレーオは継続的に仕えていたペーザロを中心にウルビーノやミラノなどさまざまな都市に祝祭のために招かれており、フェッラーラも彼が訪れた都市のひとつであった。フェッラーラとの重要なかかわりは、1481 年にイザベッラ・デステに舞踊を教えるために招かれたことである。彼女はこのときわずか６歳であり、グリエルモはその 15 年前にナポリのアラゴン家（1465−1467 年に滞在）において、幼いころの彼女の母エレオノーラにも踊りを教えていた（Lacerenza 2010）。

舞台芸術の華やかさに欠かせない要素として、舞踊は音楽とともに芝居のなかに取り込まれていくことになるわけだが、こののち、どの宮廷でも確認できる、自ら踊り、君公に教育もする（固定した地位としての）舞踊の専門家の存在は、まさにフェッラーラ宮廷における例が最初のものである。

２- ３． 音楽

ルネサンス時代、フェッラーラではフランドルの音楽家たちを招聘し、独自の世俗音楽文化を築き、フィレンツェやマントヴァなどの周辺都市へ大きく影響したことはよく指摘されている。ヨハンネス・マルティーニ Johannes Martini（c.1430/40−1497）、ジョスカン・デ・プレ Josquin des Prez（c.1450/55−1521）、ヤコブ・オブレヒト Jacob Obrecht（1457/58−1505）らの音楽が宮廷に鳴り響いていた。アルフォンソ１世のころには、アドリアン・ヴィラールト Adrian Willaert（c.1490−1562）、アルフォンソ・ダッラ・ヴィオラ Alfonso dalla Viola（c.1508−c.1573）などが仕えている。その後、エルコレ２世に仕えたのが、マドリガーレの最盛期を担うチプリアーノ・デ・ローレ Cipriano de Rore（1515/16−1565）である。そして、実質最後のフェッラーラ公アルフォンソ２世にはフェッラーラ出身のルッツァスコ・ルッツァスキ Luzzasco Luzzaschi（c.1545−1607）がオルガニストとして仕えていた。

演劇にさまざまな要素が合わさって誕生する音楽劇であるが、その最重要素ともいえる音楽については、フィレンツェのカメラータの試みが舞台に適した歌唱法を生み出したと言われている。彼らは、単声と通奏低音楽器による伴奏というかたちで、言葉を明確に伝え、聞き手の心に訴えかけるような音楽を心掛けた。しかしこれまでにも指摘されている通り（戸口 2006: 51-52）、伴奏つき独唱歌曲は以前から存在していた。その点で最も注目すべきなのがルッツァスキの音楽である。彼の音楽はフィレンツェの舞台音楽に大きく影響を与えたと言えよう（今谷 2006: 174）。カメラータのメンバーで、モノディ様式を考案したと主張するジューリオ・カッチーニ Giulio Caccini

16）グリエルモ・エブレーオは名前の通りユダヤ人であったが、1463 年から 1465 年の間にカトリックに改宗しており、改宗後はジョヴァンニ・アンブロージオ Giovanni Ambrosio と名乗っていた。ユダヤ人の踊りのマエストロは驚くほど多かったとのこと（ザックス 1972: 337-338）。一例としてマントヴァでのユダヤ人の活躍について、拙論 2019 にて取り上げている。

（1551−1618）は、ルッツァスキのもとを何度も訪れている。イッポーリト・アルドブランディーニ Ippolito Aldobrandini（のちの教皇クレメンス８世）の保護下で６カ月滞在したり、1583 年にはカメラータのパトロンであったジョヴァンニ・バルディ Giovanni Maria Bardi（1534−1612）とともに訪れたりし、この地の貴婦人たちのコンチェルト Il concerto delle dame の音楽を耳にしていた。これは主にルッツァスキの音楽を演奏していた女性たちによる合奏グループであり、君主の楽しみのほか、賓客のもてなしに大いに活躍していたアルフォンソ公お気に入りの女性グループであった。楽器伴奏つきの歌曲を演奏していたと思われるが、演奏形態はさまざまな可能性が考えられる。ルッツァルキの残した楽譜は少なくなく、世俗歌曲に関しては、16 世紀後期に宮廷で流行していたマドリガーレが多い。1571 年より 17 世紀初頭までの出版楽譜を確認すると、初期のころは５声のマドリガーレが多く、通作形式の多声音楽として書かれているが、1601 年に出版された『単声、２声、３声ソプラノで演奏するためのルッツァルコ・ルッツァスキによるマドリガーレ *Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare, et sonare a uno, e doi, e tre soprani*』（以降『マドリガーレ』）では、タイトルにある通り単声のマドリガーレが見られ、これは 16 世紀末のカッチーニがたびたび訪問していた時期に実践されていた最新の音楽だったと考えられる。マドリガーレが人声のみの多声音楽だったり、一部の声部を楽器で演奏したり、さまざまな演奏形態があったことは、ルッツァスキの一連の出版譜からわかる。そのうちの「楽器伴奏つき独唱歌曲」という、扱う詩を自由度の高い音節文にし、最上部にのみ声のパートを残し、その他のパートを楽器で奏でて声の美しさを引き立てるフェッラーラ様式をフィレンツェに持ち帰ろうとしたカッチーニは、フェッラーラでそれを学び（Tim 2001）、そしてカメラータが「単声と通奏低音」というかたちへと発展させたと言える[17]。

スティーレ・レチタティーヴォ stile recitativo と呼ばれる単声と通奏低音による舞台のための歌唱様式については、カメラータのメンバーたちが個々の出版物で述べているが、カッチーニもまた、1600 年に出版した《エウリディーチェ *Euridice*》の献呈文中で、「自分が 15 年以上この様式を用いて作曲を行なってきたのは多くの音楽作品に見られる[18]」と主張している。この 15 年以上とは、フェッラーラに通うようになってからの年月と概ね合致する。

ルッツァスキの『マドリガーレ』では、単声の歌曲は３曲収録されている。そのうち、２曲が同郷で同時代のグァリーニの詩が用いられている（残り１曲は作者不明）。そのうちのひとつ、「僕の心である女 [ヒト] よ、僕が君を愛していないだって？ Ch'io non t'ami, cor mio?」には、カッチーニも

17）カッチーニについては、2018 年９月６日に日本イタリア古楽協会 2018 年度第２回例会において筆者が行った講演内容「ジュリオ・カッチーニ〜人と作品〜」（カッチーニ没後 400 年記念）に基づいている。カッチーニは 1588 年、37 歳のときにフェッラーラ宮廷にスカウトされている。この前年に還俗してトスカーナ大公となったフェルディナンド・デ・メディチ Ferdinando I de' Medici（在位：1587−1609）によって、メディチ宮廷内の芸術家たちに入れ替えが生じており、例えばカッチーニの妻ルチア Lucia（不明 −1593）は解任され、公が枢機卿時代にローマで懇意にしていたエミーリオ・デ・カヴァリエーリ Emilio de' Cavalieri（c.1550−1602）が芸術監督として招かれている。こうした状況を在フィレンツェのフェッラーラ大使より報告を受けて、カッチーニへ声がかかったと考えられる。

18）…la quale si vede per tutte l'altre mie musiche, che son fuori in penna, composti da me più di quindici anni sono in diversi tempi,…(Caccini, 1600).

付曲しており、1614 年出版の『新音楽とそれを書き記すための新しい方法 *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle*』（以降『新音楽 1614』）に収録されている。原詩（Guarini 1598: 99, No. LXXXIV 8）と対訳、それぞれの楽譜を以下に示す。

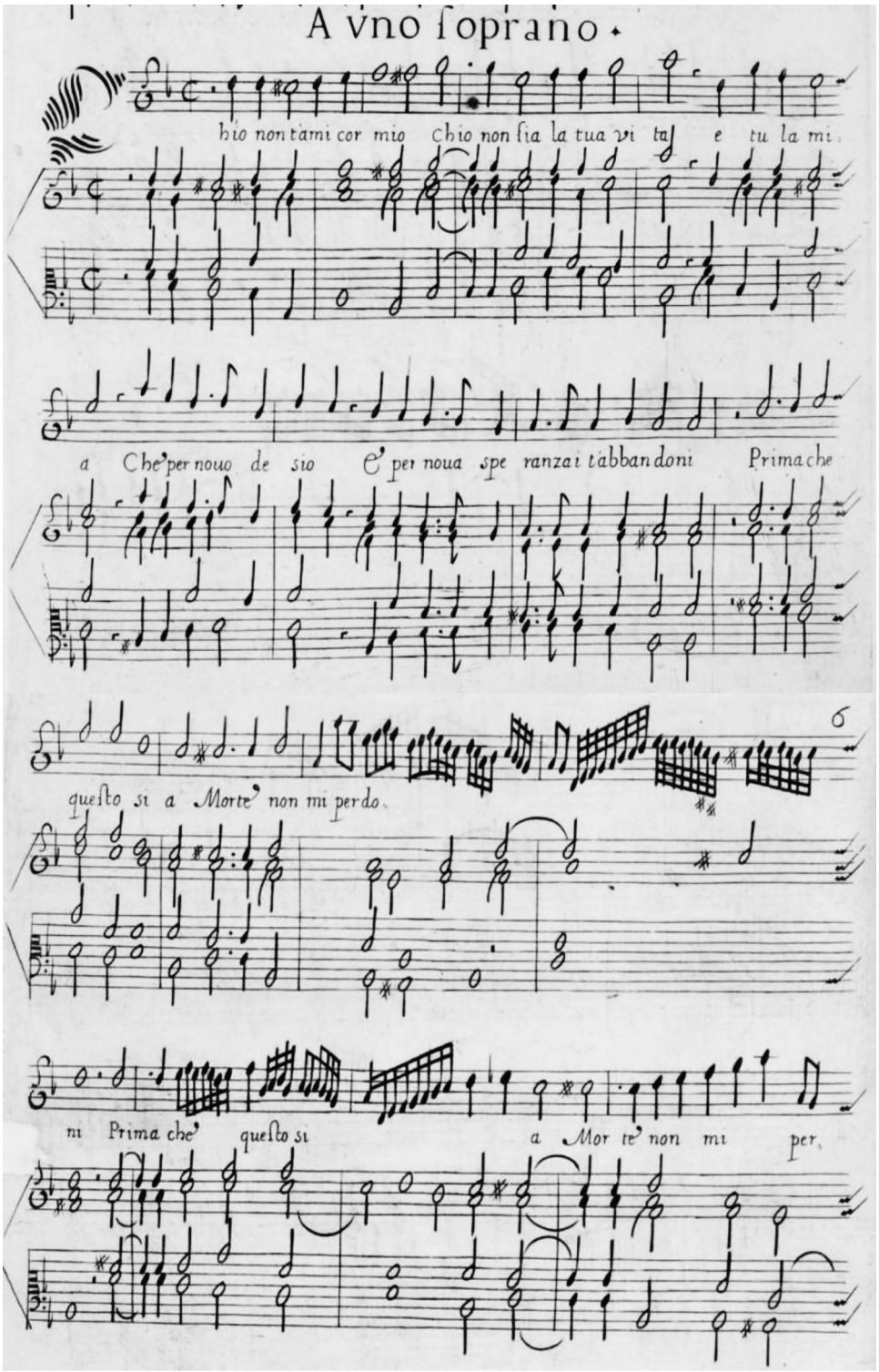
Ch'io non t'ami, cor mio?	a 7	僕の心である女 [ヒト] よ、僕が君を愛していないだって？
Ch'io non sia la tua vita, e tu la mia?	b 11	僕が君の命でなく、君が僕の命ではないだって？
Che per novo desio	a 7	新たな欲望のために、
E per nuova speranza i' t'abbandoni?	c 11	新たな希望のために、僕が君を捨てるだって？
Prima che questo sia,	b 7	それ以前に、
Morte non mi perdoni.	c 7	死が僕を許さないだろう。
Ché se tu se' quel core, onde la vita	d 11	君は僕の勇気そのものなんだ、
M'è sì dolce e gradita,	d 7	僕の人生を甘く喜びに満ちたものにしてくれるのだから、
Fonte d'ogni mio ben, d'ogni desire,	e 11	僕のすべての幸せ、僕のすべての願いの源よ、
Come posso lasciarti, e non morire?	e 11	どうして僕が君から離れて、死なずにいられようか？

本詩を収録したグァリーニの『詩集 *Rime*』ではこの詩はマドリガーレとなっている。原詩の右のアルファベットは脚韻のパターン、数字は音節数である。11 音節詩行 endecasillabo と 7 音節詩行 settenario で書かれ、$a^7\ b^{11}\ a^7\ c^{11}\ b^7\ c^7\ d^{11}\ d^7\ e^{11}\ e^{11}$ という枠組みであり、自由な脚韻パターンをもつ詩である。このタイプの詩は、「音楽のための詩 poesia per musica」であるマドリガーレである[19]。ルッツァスキはこの曲を３曲目に単声のマドリガーレとして掲載している〔**図１**〕。カッチーニの『新音楽 1614』は、1602 年出版の『新音楽 *Le nuove musiche*』同様、通作形式の歌曲を「マドリガーレ」、有節形式の歌曲を「アリア」と呼んでいる。この曲はマドリガーレの９曲目に掲載されている〔**図２**〕。

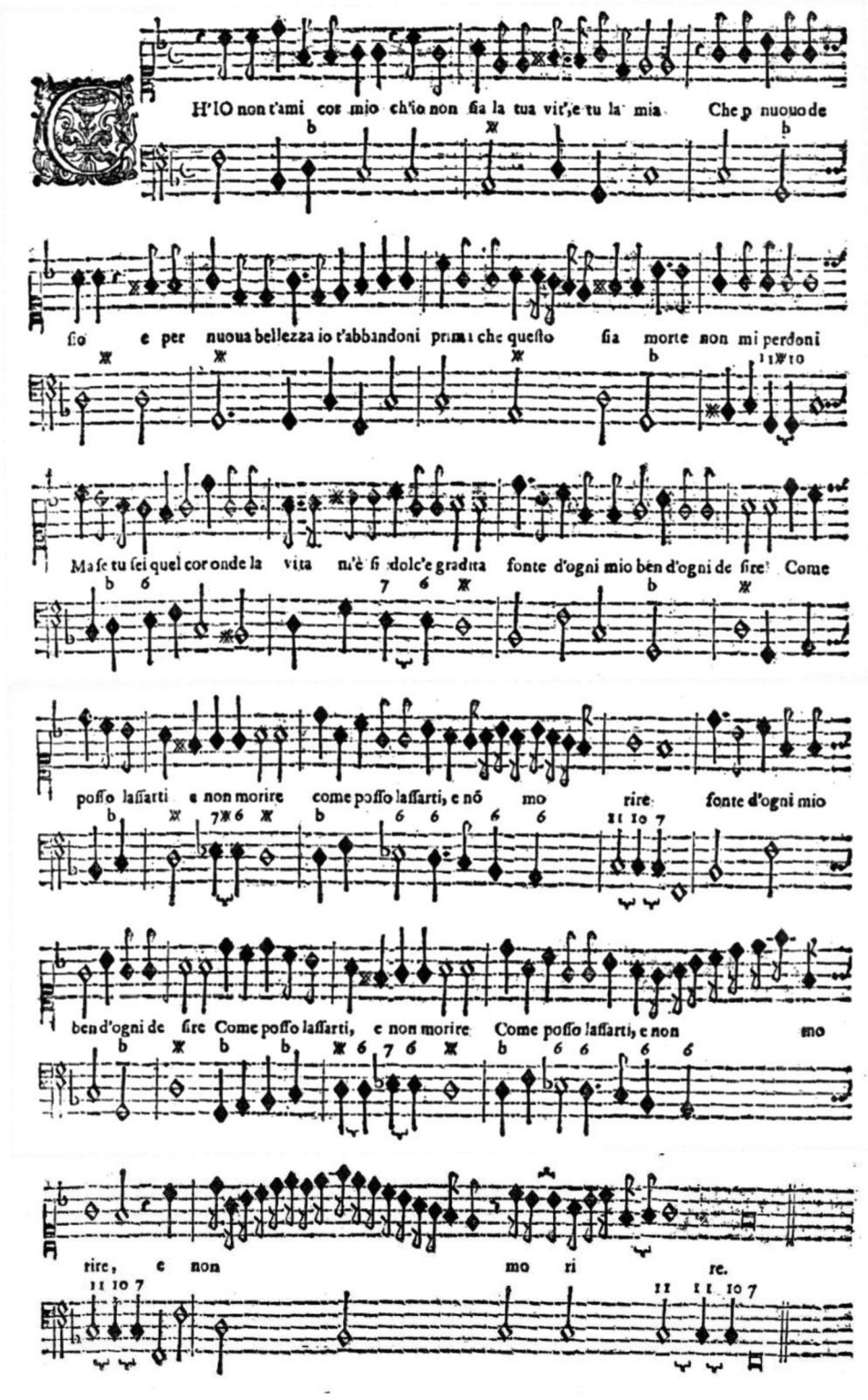
両者の大きな違いは伴奏部の記譜にあることは一目瞭然である。カッチーニの伴奏部はフィレンツェで 16 世紀末に考案された通奏低音が用いられているが、ルッツァスキの伴奏部は通奏低音をすでに具現したかのように演奏すべき音がすべて記譜されている。歌唱部に関して、ルッツァスキでは跳躍進行や複数回のカデンツが見られるのに対し、カッチーニでは順次進行がほとんどで、音域はより狭く（１オクターブと３度）、カデンツは終結部のみである。つまりカッチーニの作品は、より言葉を重視し、より語りに近い独唱の表出力に富んだ作品になっている。

カメラータのモノディ様式は全くのゼロから考案されたわけではなく、フェッラーラの最新の音楽実践が影響していると言える。

19）マドリガーレの詩の形態は、14 世紀（例えばペトラルカの時代）のものは、３行ずつの節が２～５、最後に２行の節がひとつないしはふたつ置かれるものであったが、16 世紀（例えばキアブレーラやグァリーニの時代）のものは、11 音節詩行と７音節詩行が自由な枠組みの脚韻をもつ、音楽のための詩である。



〔図１〕：Luzzaschi 1601 *Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare, et sonare a uno, e doi, e tre soprani. 5-6*（冒頭４段のみ）



〔図２〕：Caccini 1602 *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle.* 14-15

３．音楽劇史におけるフェッラーラ

第２章で見てきたように、フェッラーラでは君主たちが諸分野で芸術家を支援し、文化を育んでいった。本章では音楽劇へとつながる要素について振り返りたい。牧歌劇から影響を受けた「台本」のあり方、そして音楽劇誕生のための重要素と言われる「インテルメーディオ」、さらに常設「劇場」の概念とその誕生について、それぞれ詳述する。

３- １． 台本

初期の音楽劇の台本は前述した牧歌劇の台本の形式から採られていると言えよう。牧歌劇の台本構成は、プロローグ付きの５幕、幕の最後にはコーロ（合唱）が置かれているというものだ。要素としては、アルカディアでの恋物語、使者による重大な告白、悲劇と喜劇の混在、もつれた筋が解決してハッピーエンドとなることなどが挙げられる。これらの構成要素は初期の音楽劇の台本にもおおよそあてはまる。例えば、オルフェーオとエウリディーチェの物語が最初期の音楽劇の筋として多用されたことはよく知られるが、アレッサンドロ・ストリッジョ Alessandro Striggio（c.1573−1630）の台本《オルフェーオ *L'Orfeo*》（1607）は、プロローグ付きの５幕、各幕はコーロで閉じられ、主人公二人が花咲きほこるアルカディアで羊飼いやニンフたちと生活し、一人のニンフ（使者）によって重大なこと（花嫁の死）が告げられ、一度は花嫁を取り戻すが再び失い、最後には天上で永遠に花嫁の笑顔を見るという一応のハッピーエンドが見られる[20]。これは牧歌劇の構成要素にほぼあてはまる。

詩行の形態について、牧歌劇は全体を通して 11 音節詩行と７音節詩行で書かれており、対話部分は韻のない音節文が基本となっているが、幕の終わりのコーロは自由なパターンで脚韻を踏むものとなっている。後者のタイプが音楽劇の台本にも見られ、つまりは２- ３. で見てきたマドリガーレ（音楽のための詩）の形態と言える[21]。最初期の台本作家としてよく知られるオッターヴィオ・リヌッチーニ Ottavio Rinuccini（1563−1621）の台本から確認してみよう。彼は同時代の抒情詩人である、タッソやグァリーニ、キアブレーラ Gabriello Chiabrera（1552−1637）から多くの詩の慣習を取り入れていたが（Hanning 2015）、タッソとは子弟関係にあった（戸口 2006: 38）。二人がどのように接点を持っていたかはあきらかではないが、ヤコポ・コルシ Jacopo Corsi（1561−1602）が主催するようになったカメラータの会合[22]にタッソも招かれていたようで（Staffieri 2014: 24）、少なくとも二人はここで面識があったと考えられよう。下記はグァリーニの『忠実な羊飼い』からの一節と、リヌッチーニ台本の《エウリディーチェ》からの第１場冒頭の羊飼いの一節である。

20）この結末は台本ではなく楽譜の結末である。

21）音楽劇台本の幕の終わりのコーロは、一定のリズムを持つ８音節詩行が採用されていることもある。

22）カメラータの会合は、1570 年代よりバルディ伯の邸宅で催されていたが、彼がローマに移った後、1590 年ごろよりコルシがホスト役を引き継いでいる。

グァリーニ『忠実な羊飼い』より第１幕コーロの冒頭（Guarini 1999: 114）

Oh nel seno di Giove alta e possente	a 11	おお、ジョーヴェの心の中に
legge scritta, anzi nata,	b 7	刻まれたというよりも芽生えた
la cui soave ed amorosa forza	c 11	気高く力強い掟よ、
verso quel ben che, non inteso, sente	a 11	すべての被造物が
ogni cosa creata,	b 7	意図せずとも感じている善の方へと
gli animi inchina e la natura sforza!	c 11	魂を屈服させ、そして自然を強制せよ！
Né pur la frale scorza,	c 7	かろうじてその意味を理解し、
che 'l senso a pena vede, e nasce e more	d 11	時の移り変わりのなかで、
al variar de l'ore,	d 7	生まれては死んでいくもろいものではなく、
ma i semi occulti e la cagion interna,	e 11	むしろ、永遠の価値をもつものが、
ch'è d'eterno valor, move e governa.	e 11	秘められた根源と内なる原因を引き起こし支配しているのだ。

リヌッチーニ《エウリディーチェ》より第１場冒頭の羊飼い（アミンタ）（Caccini 1600）

Ninfe, ch'i bei crin d'oro	a 7	ニンフよ、黄金の美しい髪を
sciogliete liete allo scherzar de' venti,	b 11	戯れる風にうれしそうになびかせている君たちも、
e voi, ch'almo tesoro	a 7	至高の宝を
dentro chiudete a bei rubini ardenti,	b 11	美しい鮮やかな紅玉の中に閉じ込めている君たちも、
e voi ch'all'alba in ciel togliete i vanti	c 11	夜明けの空にその栄光を放っている君たちも、
tutte venite, o pastorelle amanti,	c 11	みな来なさい、恋する少女たちよ。
e per queste fiorite alme contrade	d 11	この地で花咲いた魂のために、
risuonin liete voci, e lieti canti:	c 11	喜びの声と喜びの歌が再び響きますように。
oggi a somma beltade	d 7	今日は、最高の美に
giunge sommo valor santo imeneo,	e 11	結婚の神が最高の徳を合わせてくれた。
avventuroso Orfeo,	e 7	幸福なオルフェーオよ、
fortunata Euridice,	f 7	幸福なエウリディーチェよ、
pur vi congiunse il cielo, o dì felice.	f 11	ようやく天が君たちを結び付けてくれた、ああ幸せな日。

原詩の右のアルファベットは脚韻のパターン、数字は音節数である。グァリーニの方は a^{11} b^{7} c^{11} a^{11} b^{7} c^{11} c^{7} d^{11} d^{7} e^{11} e^{11}、リヌッチーニの方は a^{7} b^{11} a^{7} b^{11} c^{11} c^{11} d^{11} c^{11} d^{7} e^{11} e^{7} f^{7} f^{11} であり、いずれも 11 音節詩行と 7 音節詩行を使用し、自由な脚韻の枠組みをもつ。このように音楽劇の詩の形態は、２－３. で確認したまさに「音楽のための詩」である。

３- ２． インテルメーディオ

インテルメーディオ intermedio は、西洋音楽史において音楽劇の前身として取り上げられる重要なジャンルであるが、これは、喜劇などの幕間の気晴らしや気分転換のため、また劇の分割を明確にするために行われた出し物である。

歴史上よく知られるインテルメーディオは台本や楽譜が残っているフィレンツェでの実施例である[23]。しかしインテルメーディオが初めて実施されたのは､15 世紀末のフェッラーラである（Nutter 2001）。この用語が最初に現れるのは、1487 年 1 月 21 日に執り行われた、エルコレ 1 世の庶子ルクレツィア Lucrezia（c.1471−1516/18）と、ボローニャの領主アンニーバレ・ベンティヴォッリオ Annibale II Bentivoglio（1469−1540）の結婚を祝って行われた祝典の記録である。ニッコロ・ダ・コッレッジョ Niccolò da Correggio（1450−1508）の『ケファロの寓話 *Fabula di Caephalo*』が上演された際に「目に見えないインテルメーディオ intermedio non apparente」が行われたということだが、つまりは、舞台のカーテンの後ろなど、聴衆からは見えない位置で楽器が演奏されたと考えられる。その後、プラウトゥスやテレンティウス Terentius（紀元前 195/185−c.159）のラテン語の喜劇がイタリア語で翻訳・上演された際には「目に見えるインテルメーディオ intermedio apparente」が挿入された。詳細な例をひとつ挙げよう。1502 年２月、アルフォンソ１世とルクレツィア・ボルジア Lucrezia Borgia（1480−1519）の結婚式が執り行われた際、その祝典で上演されたプラウトゥスの５つの喜劇のうち４つにインテルメーディオが挿入されていた[24]。その内容について、マントヴァより結婚式のために訪問していたアルフォンソ１世の姉であるイザベッラ・デステが夫に宛てた手紙に記している[25]。私的なやりとりであるため、イザベッラの主観も入っているだろうが、『バッキス姉妹 *Bacchides*』と『ほらふき兵士 *Miles Gloriosus*』のインテルメーディオについてはあまり褒めてはいない。４つ目の『アスィナリア *Asinaria*』には３つのインテルメーディオがあり、第２幕、第３幕、第４幕のあとに行われたが、とりわけ第３幕後のものについて褒めている。というのも、彼女のお気に入りのマントヴァの音楽家バルトロメーオ・トロンボンチーノ Bartolomeo Tromboncino（1470c.−1535 以降）とその同僚たちが音楽を奏でたという。また、トロンボンチーノの演奏で幕を開けた最後の喜劇『カスィーナ *Casina*』では５つのインテルメーディオがあったこと、

23）1539 年や 1589 年のものがあげられる。

24）*Epidicus, Bacchides, Miles Gloriosus, Asinaria, Casina* の５つで、それぞれ 2/3、2/4、2/6、2/7、2/8 に上演されている。*Epidicus* 以外にインテルメーディオが添えられていた。

25）Archivio Gonzaga, b2993, C-4116, C-4117, C-4118, C4120, C-4121（Archivio di Stato di Mantova 所蔵）

そしてその内容を伝えている。第１インテルメーディオ：タンブリーノの音に合わせて女性が入場、続いて入場する 10 人の黒づくめの男たちが彼女に襲い掛かるが、愛の神が彼女を救い、最後は希望のフロットラが歌われる。第２インテルメーディオ：舞台中央に大きなボールを運びこむ６人の野生の男たち、コルノの音に合わせて、そのボールのなかから４つの徳[26]が歌いながら出てくる。第３インテルメーディオ:ヴィオラの六重奏。演奏者に囲まれて、花婿のアルフォンソ１世も登場し、グイード Guido（1478−1561）（アルフォンソ１世の異母兄弟）とともにモレスカを踊る。第４インテルメーディオ：ハルバード（槍斧）と羽根つきの兜を身に着けたドイツ風の兵士が 12 人登場する。第５インテルメーディオ:松明を持った 12 人の男たちがモレスカを踊る。以上の内容であるが、小芝居、歌、楽器演奏、踊りなどさまざまなことが行われ、喜劇本編とは無関係であることに加え、それぞれのインテルメーディオも内容的に関連していないことがわかる。このようなかたちのものが幕間の催しとしてフェッラーラから出発し、慣習化したのである。

３- ３．劇場

劇場に関してもフェッラーラの歴史的役割は大きい。長い間、舞台上演を行う際は、宮廷内であれ屋外であれ、そのイベントのためだけに仮設でその都度「劇場」ないし「舞台」が設置され、実践されていた[27]。常設劇場という概念が生まれるのは 16 世紀である。そのヨーロッパ最古の常設劇場が、フェッラーラの市庁舎前広場に在ったサラ・グランデ・ディ・コルテ劇場 Teatro di Sala Grande di Corte（宮廷劇場）である。1527 年、アルフォンソ１世が宮廷詩人アリオストに建設の監督を依頼したもので、そこでは同詩人の喜劇などが上演されていた（Cavicchi 1995）。舞台上には立体的な街が作られており[28]、聴衆のための階段席が備わっていたが、1531 年に火事で焼失したため、４年間の稼働であった。

その後のエルコレ２世はその都度仮設の劇場を造ることで喜劇を実施していたため、しばらくフェッラーラには常設劇場はなかったが、1565 年、アルフォンソ２世が自身とバルバラ・ダウストリア Barbara d'Austria（1539−1572）（神聖ローマ皇帝フェルディナント１世 Ferdinand I〔在位：1556−1564〕の息女）の結婚に際して常設劇場を建てさせた。こうして建設されたサラ・グランデ劇場 Teatro di Sala Grande は、1570 年代前後の群発地震のため、何度も改修を行いながらも 1660 年に火災に遭うまで存続した。その改修を請け負っていた地元の建築家ジョヴァン・バッティスタ・

26）４つの徳：一般にギリシアの倫理思想に由来する賢明（賢慮、知慮）、剛毅（勇気、勇敢）、正義、節制の四元徳を指し、諸徳のなかでも主要な人間的徳を意味する枢要徳とも言う（浜口 2002）。

27）このような仮設された舞台上演のための場所は、「劇場的場 / 劇場空間 luoghi teatrali」と呼ばれる。この概念は、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、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 2005: 30）。

28）現在、サッビオネータに残るオリンピコ劇場（1590）の舞台に再現された舞台装置を思い出すことでイメージを持てるだろう。Centro Guide Mantova “I Gonzaga” ＞ Sabbioneta: https://guideturistichemantova.it/sabbioneta/

アレオッティ Giovan Battista Aleotti（1546−1636）による図面が残されている[29]。1605 年の改修時に書かれた図面からわかるのは、半八角形型の階段状の３層の客席、舞台の両側には貴婦人用のボックス席、そしてベンチが置かれた平土間があることである。また、何度目かの改修の際、トーナメントにも使用できるように、半八角形型客席の部分を後ろにずらすことができるようにしたらしい。全長 26 メートルの劇場が 55 メートルにまで拡張するという仕様になっていた。

このアレオッティこそ、近代劇場の誕生に重要な役割を果たした建築家である。彼はフェッラーラ近郊のアルジェンタ出身の建築家で、アルフォンソ２世の元で水道技師や地形学者としても活躍した。フェッラーラの移譲後は教皇庁支配下のフェッラーラで引き続き活動している。彼の手掛けたものとして最もよく知られているのは、パルマのファルネーゼ劇場 Teatro Farnese（1628 年開場）である。現在のもの〔**図３**〕は第二次世界大戦時の破壊後に再建されたものであるが、当時の姿を現代に残す貴重な劇場である。ちなみに現存する劇場として最も古いものは、ヴィチェンツァの名高いオリンピコ劇場 Teatro Olimpico（1585 年開場）である。アンドレーア・パッラーディオ Andrea Palladio（1508−1580）の設計としてよく知られているが、この劇場は舞台上にスカエナエ・フロンス scaenae frons（固定で設置された後壁）を採用し、半円計のオルケストラと階段席を設けたギリシア型であって、古代風と言えるものだ。それに対しアレオッティのファルネーゼ劇場は、近代的な劇場と言えるのである。

〔図３〕：ファルネーゼ劇場（Dall’acqua 26-27）

ファルネーゼ劇場の建設のきっかけは、1617 年に遡る。パルマ公国を治めるファルネーゼ家のラヌッチョ１世 Ranuccio I Farnese（在位：1592−1622）が、トスカーナ大公であるメディチ家のコジモ２世 Cosimo II de’ Medici（在位：1609−1621）を歓待するために劇場の建設から計画し、それをアレオッティに依頼したのである。劇場は 1618 年には完成しており、舞台上部にも「MDCXVIII」と刻まれているのだが、開場公演が行われたのは 1628 年であった（萩原 2015）。

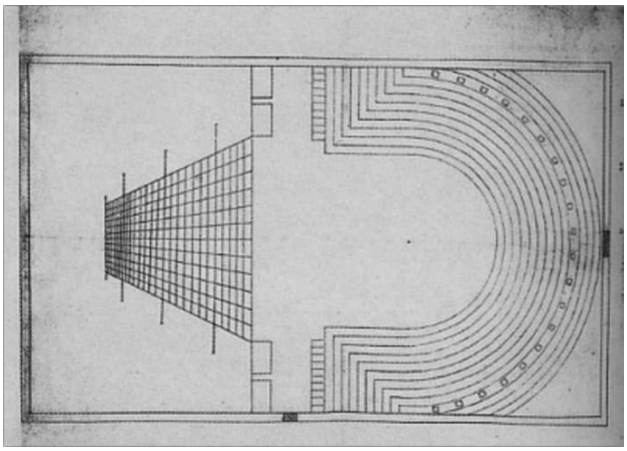
アレオッティにファルネーゼ劇場建設の依頼が舞い込んだのは、フェッラーラでの彼の実績によるものだったと考えられる。1604 年、フェッラーラを拠点とするアッカデーミア・デッリ・イ

29）Museo Ferrara ＞ Il Teatro della Sala Grande: http://www.museoferrara.it/view/s/f9f67487b272433882a8d02a9ff998ae

ントレーピディ Accademia degli Intrepidi によってアッカデーミア専用の劇場であるサン・ロレンツォ劇場 Teatro di San Lorenzo（イントレーピディ劇場 Teatro degli Intrepidi とも呼ぶ）が建てられた。このアッカデーミアは 1601 年に設立された演劇に関心を持つ者たちの集まりであり、アレオッティ自身も会員であった。当時の代表で設立者の一人でもあるエンツォ・ベンティヴォッリオ Enzo Bentivoglio（c.1575−1639）が、アレオッティに劇場建築を依頼したのである。

アッカデーミアはエステ家（すでに宮廷はモーデナに移っている）が所有する公共の穀倉を賃貸し、そこを劇場にした。〔**図４**〕がその平面図であるが、図の右半分より、平土間（ここは上演スペースとしても使用できるよう広めにとられている）を囲む階段上の客席が、ギリシア型の半円から発展した U 字型になっているのがわかる。左半分は舞台を示しているが、客席以上に近代的である。というのも、奥に行くほど狭まっているため遠近法を利用していること、つまり前述のオリンピコ劇場のようなスカエナエ・フロンスを排除していることがわかる。したがって書割と移動可能な風景画を採用していること、そして機械の移動のスペースが確保されていることもわかり、舞台上の造りの発展が確認できるのだ。さらに注目すべきは、プロセニアム・アーチ（客席から見た際に舞台をひとつの絵画のように見せる額縁）の採用である。ヴァーチャルによる再現図がフェッラーラ大学工学部によって作成されている[30)]。このような劇場空間の使用は、フェッラーラの劇場のレベルの高さと文化水準を表しており、まさにサン・ロレンツォ劇場はファルネーゼ劇場の原型であったと言える。そして、これがその後のヨーロッパにおける劇場の典型になった。

〔図４〕：サン・ロレンツォ劇場の平面図
（Raccolte cartografiche della Biblioteca Ariostea）



おわりに

アルフォンソ２世の死去及び直系断裂（1597）に伴い、1598 年、エステ家はフェッラーラの統治権を失いモーデナへと移る。教皇領となったフェッラーラはその後、総督として教皇庁から派

30）Fabbri, et al. 1998, Museo Ferrara ＞ Ricostruzione virtuale del Teatro degli Intrepidi:
http://www.museoferrara.it/view/s/09290beb1d4c42b39644f5dd33c090f9,
http://www.museoferrara.it/view/s/4d812088cf2a46a39407c2c00c3f9f9a

遣された枢機卿と、保守的な上流の市民層による 27 名の委員が行政に当たった。そして文化面を担ったのが、前述した同地のアッカデーミア・デッリ・イントレーピディである。代表者であったベンティヴォッリオはその委員の一人であり、フェッラーラ大使にも任命されている。アッカデーミアは、詩人のアキッリーニ Claudio Achillini（1574−1640）、建築家のグイッティ Francesco Guitti（c.1600−1640）、音楽家のゴレッティ Antonio Goretti（c.1570−1649）など、各分野に長けた人物たちを揃え、フェッラーラの専用劇場で演劇活動をするのみならず、祝祭プロデュースの依頼を受けて他都市での総合企画をチームで行うようになる。その最たる例が 1628 年のパルマの祝典であり、その中心人物ベンティヴォッリオはインプレサーリオの先駆け的存在である（萩原 2015）。ベンティヴォッリオの父は、エステ家統治時代には宮廷での催しを企画する立場にあり、息子はそれを引き継ぐことになったが、くしくもその仕事を行うのはフェッラーラの宮廷ではなく、アッカデーミアや他都市のためとなってしまった。しかし、この宮廷のための祝祭プロデュースのノウハウは、より開かれた形で活かされ、ヴェネーツィアにおけるインプレサーリオを中心とする商業化されたオペラにつながる大きな一歩となった。まさにフェッラーラのアッカデーミアの活動が音楽劇の次なる段階の足掛かりとなったのである。

したがって、フェレンツェで音楽劇が誕生する以前に、さまざまな舞台実践、舞台にふさわしい音楽、音楽のための詩から成る牧歌劇、そして近代劇場など、音楽劇誕生の重要な要素はフェッラーラから始まっていたのである。舞台芸術文化の発展にフェッラーラの芸術家たちが大きく貢献していたと言えよう。

本研究は JSPS 科研費 JP19K12984 の助成を受けたものである。

■主要参考文献■

Beltrami, Pietro G.. 1996. *Gli strumenti della poesia,* Bologna: Il Mulino.

Caccini, Giulio. c.1978. *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle (1614)*, edited by H. Wiley Hitchcock. Madison, Wisconsin: A-R Editions.

Caccini, Giulio. 1600. *Euridice*, Firenze: Giorgio Marescotti.

Carter, Tim, H. Wiley Hitchcock. 2001. “Giulio Romolo Caccini [Giulio Romano]”. *Grove Music Online* (2021/9/9 閲覧).

Cavicchi, Adriano. 1995. “Un patrimonio storico e culturale da restituire alla città”. *Ferrara voci di una città*. N. 3-12.

Dall’acqua, Marzio. 2011. *Guida al Farnese: il teatro delle meraviglie*, Parma: Azzali.

Dean, Trevor. 1993. “Azzo d'ESTE”. *Dizionario Biografico degli Italiani Online* (2021/9/8 閲覧).

Fabbri, Paolo, Angelo Farina, Patrizio Fausti, Roberto Pompoli. 1998. “Il Teatro degli Intrepidi di Giovan Battista Aleotti rivive attraverso le nuove tecniche dell’acustica virtuale”, *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandro Fiocca, 195-205. Firenze: Leo S. Olschki.

Guarini, Battista. 1598. *Rime del molto illustre signor caualiere Battista Guarini*. Venetia: Gio. Bat. Ciotti.

Guarini, Battista. 1999. *Il Pastor Fido*, a cura di Elisabetta Selmi. Venezia: Marsilio.

Hanning, Barbara R. 2015. “Ottavio Rinuccini”. *Grove Music Online* (2021/8/29 閲覧).

Lacerenza, Giancarlo. 2010. “Sulla figura del maestro di danza Guglielmo Ebreo da Pesaro, alias Giovanni Ambrosio, e la sua permanenza alla corte di Ferrante d'Aragona”, *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, a cura di Gemma Teresa Colesanti, 355-375. Montella: Centro Francescano di Studi sul Mediterraneo.

Lockwood, Lewis, Murray Steib. 2012. “Ferrara”. *Grove Music Online* (2021/8/24 閲覧).

Luzzaschi, Luzzasco. 1601. *Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare, et sonare a uno, e doi, e tre soprani*. Roma: Simone Verovio.

Nocilli, Cecilia. 2019. “De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare (1454 - 1455 ca.) di Domenico da Piacenza: composizione e ricezione”, *Le Verger-bouquet*, XVI, 1-18.

Nutter, David. 2001. “Intermedio”. *Grove Music Online* (2021/8/21 閲覧).

Staffieri, Gloria. 2014. *L’opera italiana Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*. Roma: Carocci.

Ziosi, Roberta. 2002. “Il teatro di San Lorenzo”, *I teatri di Ferrara: Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento tomo I*, Lucca: LMI.

ザックス、クルト　1972 『世界舞踊史』小倉重夫（訳） 東京：音楽之友社。

ブルクハルト、ヤーコプ　2002 『イタリア・ルネサンスの文化 I』柴田治三郎（訳） 東京：中央公論新社。

今谷和徳　2006 『中世・ルネサンスの社会と音楽』 東京：音楽之友社。

小川熙　2007 『イタリア 12 小都市物語』 東京：里文出版。

落合理恵子　2010 『〈フェッラーラ牧人劇〉研究：ジラルディ＝チンツィオの『エグレ』からグァリーニの『忠実な牧人』まで』 京都大学博士論文。

金山弘昌　2005 「祝う世界（イル・モンド・フェステッジャンテ）：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）」『日本橋学館大学紀要』第 4 号 : 29-51。

川﨑淳之助他　2010 「15 世紀イタリア宮廷舞踊とリズム――ドメニコ・ダ・ピアチェンツァ『舞踊論』について」『比較舞踊研究』16 巻 : 1-8。

岸田眞弓他　2009 「アントーニオ・コルナツァーノ 対訳『舞踊の技法に関する書』（1465）」『聖徳大学言語文化研究所論叢』17: 189-269。

白幡俊輔　2014 「エステ家君主の産業・軍事戦略と理想都市――16 世紀フェッラーラの大砲製造

の事例から」『戦略研究』14: 79-97。
高野紀子　1994 「テキストから見たオペラ自立への道」『音楽のテアトロン』 庄野進、高野紀子（編）158-177　東京：勁草書房。
東川清一（編） 2008 『対位法の変動・新音楽の胎動――ルネサンスからバロックへ 転換期の音楽理論――』 東京：春秋社。
戸口幸策　2006 『オペラの誕生』東京：平凡社。
萩原里香　2015 「エンツォ・ベンティヴォッリオと『パルマの祝典』――北イタリアにおける“コラーゴ”職の成立をめぐって――」『音楽文化学論集』第５号 : 145-155。
――　2019 「マントヴァの宮廷ユダヤ人芸術家：ゴンザーガ家の庇護との関係から」『東京藝術大学音楽学部紀要』第 45 集 : 73-86。
望月一史　2017 「〈イタリア式〉劇場の誕生試論」『武蔵野音楽大学研究紀要』第 48 号 : 155-179。
浜口吉隆　2002 「すうようとく　枢要徳」『新カトリック大事典』第３巻：493　東京：研究社。
Museo Ferrara: http://www.museoferrara.it/
Corago: http://corago.unibo.it/

Ferrara during the Renaissance: A Study of its Performing Arts Culture

Rika HAGIHARA

From the late Renaissance to early Baroque, Florence was the centre of music in Italy and played an important role in the history of Western music, with new vocal styles being devised and musical dramas being born. Historically important events took place in Florence, but until then, practices in the cities of Northern Italy were influenced by each other. Among them, Ferrara—governed by the House of Este—is considered to have had a great influence on its neighbours. It is well known that art and culture flourished there during the Renaissance and secular songs developed; however, this paper discusses the importance of this city with regard to the performing arts and focuses on musical drama.

In Ferrara, with the revival of ancient Roman comedy, theatrical performances were more prevalent than anywhere else; the House of Este patronized famous poets like Tasso and Guarini who produced several *favola pastorale* that were vital in the history of theatre. In dance history, Ferrara's court dance was important. The first experts were the fifteenth-century dancers who served in Ferrara. In music history, Giulio Caccini is one of the major contributors to the birth of new vocal styles and musical dramas. He acquired many manners—such as the vocal piece accompanied with instruments—from the works of Ferrara composer Luzzasco Luzzaschi; therefore, it is probable that the *Camerata Fiorentina* adopted this style—as Caccini was one of its members—and integrated it with that of *recitar cantando*.

Based on these individual elements, I examined specific attempts at musical dramas. First, the libretto components of the early musical dramas followed those of the pastoral ones. The poetic forms comprised lines of 7 syllables (*settenario*) and 11 syllables (*endecasillabo*) in liberal rhyme that were used especially in the pastoral *choro*. Second, with regard to the *intermedio* which originated in Ferrara, I confirmed that it comprised short plays, songs, instrumental music, and dances. Finally, I revisited the history of theatres. The first permanent theatre in Europe was built in Ferrara in the early sixteenth century; the first modern theatre, the San Lorenzo Theatre built in the early seventeenth century, became a model for European theatres.

Considering these aspects, it is observed that Ferrara's performing arts culture led to the activities of the *Accademia degli Intrepidi*, which was established in 1601. They practised their performances in the San Lorenzo Theatre and organised everything from theatre construction to festival performances in other cities. Just like a comprehensive production, they created a pioneer of *Impresario*. Therefore, the artists of Ferrara can be considered the leaders of the performing arts culture during the Renaissance.

ルネサンス期のフェッラーラ――芸術都市と舞台芸術

萩原里香

ルネサンス後期からバロック初期において、イタリアにおける音楽の中心地はフィレンツェであり、新しい声楽様式が考案されたり、音楽劇が誕生したりと、西洋音楽史において果たしたこの都市の重要性は言うまでもない。歴史のきっかけとなる出来事はこのフィレンツェで起こっているが、当時の北イタリアでは各都市がそれぞれ独自の音楽文化を育んでおり、相互に影響しあっていた。なかでも、近隣に大きく影響を与えたと考えられるのが、フェッラーラである。この都市は、ルネサンス時代に芸術文化に花を咲かせたことはよく知られるが、本稿は、筆者が長年関心を置いている音楽劇へとつながる舞台芸術に特化し、フェッラーラにおけるその実践の歴史的意義を示すものである。

舞台芸術に関する事例をさかのぼると、フェッラーラでは古代ローマの喜劇を復活させたことをはじめ、どこよりも盛んに演劇が行われ、タッソやグァリーニなど当代の名だたる詩人たちの活動を支えていた。彼らによって「第三の演劇」牧歌劇が生み出されたことは演劇史において重要である。舞踊史においても、ルネサンス宮廷舞踊の場としてフェッラーラの事例は多く取り上げられる。舞台を彩る要素としての舞踊の専門家の存在が最初に確認できるのは 15 世紀のフェッラーラである。音楽史においては、新しい声楽様式や音楽劇誕生に大きく貢献した一人としてカッチーニが挙げられるが、彼がフェッラーラでルッツァスキによる楽器伴奏つきの歌曲から多くのヒントを得たことにより、単声と通奏低音というかたちにカメラータがたどり着いたと考えられる。

これらのフェッラーラ発と言える個別要素を踏まえ、音楽劇への具体的な試みを検証した。初期の音楽劇の台本の構成要素は牧歌劇のものを踏襲している。詩の形態は、牧歌劇の台本のなかでもとりわけコーロで使用される、7 音節詩行と 11 音節詩行が自由な枠組みの脚韻で連なった音節文である。また、フェッラーラで始まったインテルメーディオについて、スペクタクルとなる以前の実際の内容を例示し、小芝居、歌、楽器演奏、踊りなどさまざまなパフォーマンスが行われていたことを確認した。最後に劇場の歴史について振り返った。フェッラーラでは、16 世紀にヨーロッパで初めての常設の劇場が、さらに 17 世紀初頭には最初の近代劇場が建てられている。それは以降のヨーロッパの劇場の典型となった。

以上のような 15～16 世紀のフェッラーラの舞台芸術文化は、1601 年に設立されたアッカデーミア・デッリ・イントレーピディの活動につながっている。彼らは近代的な専用劇場を持ち、他都市の祝祭でも劇場建設から上演までその企画を担うなど、舞台の総合プロデュースを行うようになり、インプレサーリオの先駆け的存在をも生み出した。ルネサンス期の舞台芸術文化におけるフェッラーラの芸術家たちの貢献は見逃すことはできないだろう。