

祝祭としての舞踏

— 「Il Ballo delle Ingrate」をめぐって—

木村博子

はじめに

16-17世紀のヨーロッパ各地の宮廷において、舞踏は常に重大な関心事であり続けた。カスティリオーネの「廷臣論」を待つでもなく、美しい動作や優雅な身のこなしは宮廷人にとって必須のものであり、その延長線上にある舞踏は、音楽や学問と同じく必ず身につけなければならないものであった。舞踏によって作られる美しい姿勢や壮重な佇まいは、当時ことさら強調された君主の理想—「壮大さmagnificence」—を体現し、また大勢の中で中心となって踊ること、あるいは大勢から踊りを捧げられることには政治的な意味合いもあった。この様なことから、この時代には宮廷舞踏が発達し、それに伴う舞曲の定型化も進んだが、より興味深いのはそれが祝祭における演し物として、音楽や文学、舞台装置を含む総合芸術的な発展をしたことである。バツロballo,あるいはバツレットBallettoと呼ばれたその種目は、イタリア及びフランスにおける祝祭の主要な演目として高い人気を博し、特にフランスではバレエ・ド・クール Ballet de courとしてより組織化され、ルイ14世による王立アカデミー設立以後今日に至るまで連綿と続くバレエの歴史の第1ページを飾ることになったのである。ルネサンス及びバロックの祝祭と言えば、インテルメディオとオペラが先ずその主要な演目として挙げられるが、舞踏はそれらとも関係を持ち、またそれらの上演の後に行われる舞踏会ballroom danceでの主役でもあった。正にこの時代の舞踏は様々な局面で相互に関連しつつ、複合的な展開をみせていたと言えよう。中でも1608年のマントヴァにおける婚礼の演し物の1つ、

「Il Ballo delle Ingrate（情け知らずの女たちのバッコ）」は通常のバッコの枠を超えて、きわめてオペラに近接した新しい様式に基いている。モンテヴェルディの中期の代表作でもあるこの作品は、現存する4曲の彼のバッコ（うち1曲は弟ジュリオ・チェーザレによる可能性あり）の中でも特異な位置を占めるが、同時期の「オルフェオ」と「アリアンナ」の陰に隠れて、最後のラメントを除けば、不当な軽視に甘んじているように思われる。本稿は当時の祝祭と舞踏との関係を踏まえつつ、この作品をめぐる諸問題について検討すると共に、モンテヴェルディの劇作品に対する考えの一端を明らかにしようと試みるものである。

1、祝祭と舞踏

舞踏が宮廷内での内輪の楽しみを離れて、祝祭における「見世物」として重視されるようになったのは中世に遡ると思われるが、資料的に裏付けられるのは15世紀に入ってからである。それは世俗権力の伸張に伴い、王権誇示の格好の機会である祝祭が重視されるようになった事に呼応した現象であり、その意味において舞踏は常に政治的芸術であったとすることができよう。特に小国が分立し、互いにしのぎを削っていた北イタリア各地の宮廷にとっては、その国の経済的文化的レベルを端的に示す祝祭の成功は重大な関心事であった。ロックウッドLockwood, Lewisはその早い例を15世紀半ばのフェラーラに見出している⁽¹⁾。ドメニコ・ダ・ピアチェンツァDomenico da Piacenzaによって早くも1430年代にその萌芽をみせた宮廷舞踏は、エブレオGuglielmo Ebreo、コルナツァーノAntonio Cornazzano等によってさらに発展し、舞踏理論が確立され、劇的（マイムの）要素も加わって、スペクタクルとしての素地を整えつつあった。1444年のレオネッロ・デステLeonello d' Esteとマリア・ダラゴーナMaria d' Aragonaの婚礼を始めとする種々の祝祭においては、彼らの華麗なコレオグラフィによる舞踏が行われ、ある舞踏会では民族衣装による各地の踊りが演し物として上演されたことが明らかになっている⁽²⁾。

一方ミラノでも派手好みのルドヴィコ・イル・モーロLudovico il moroの宮廷では音楽・舞踏・演劇を含む祝祭が数多くとり行われ、「祭りの回数、行

事に参加する著名な芸術家の格、一般の民衆の芸術的エネルギーなど、それはどこから見ても芸術的想像力の大爆発としか言いようのないものであった」⁽³⁾。なかでも舞踏は特に盛んであり、フランチェスコ1世の娘イッポリータは踊り手として有名であった⁽⁴⁾。1490年の6月13日のジャン・ガレアツォ・スフォルツァGian Galeazzo Sforzaとイザベラ・ダラゴーナIsabella d' Aragonaの婚儀を祝してミラノのスフォルツァ城で行われたペリンチオーニBernardo Bellincioniの「天国Festa del Paradiso」は、レオナルド・ダ・ヴィンチが舞台装置と演出を手がけた事で有名なものだが、前口上の後、花嫁も参加したナポリ風の舞踏に始まり、さらに仮面の行列が登場して、スペイン、フランス、ポーランド、ハンガリー各王家及び神聖ローマ皇帝の祝意を伝え、「国際的」舞踏がひとしきりあった後に劇が始まったと伝えられる⁽⁵⁾。

舞踏はこの様に劇の上演に際して、その前後、あるいは幕間、劇中に挿入されることが多かったが、特に劇の最後を舞踏でしめくくる習慣は早くから定着し、それはインテルメディオ、オペラにおける場合も同様であった⁽⁶⁾。最後を舞踏で華やかに盛り上げて、その熱気の冷めやらぬうちに舞踏会や食事に移るといふ流れは祝宴に一般的なものであるが、劇との関連で舞踏が発展したことが、舞踏に劇的要素を持ち込む契機となり、フィギュアを中心とした純粋な舞踏とは異なる方向を生んだと言えよう。このしめくくりの舞踏は16世紀のインテルメディオの中で特に定型化し、バツロBalloとしてコーラスを含む充実した舞踏劇に発展、1589年にはカヴァリエリが、フェルディナンド・デ・メディチFerdinando de Mediciとクリスティーヌ・ド・ロレーヌChristine de Lorraineの婚礼で上演された「女巡礼者La Pellegrina」の第6インテルメディオにおいて1つの範を作り上げた⁽⁷⁾。

16世紀に入ると祝祭に関する史料は格段に増え、舞踏についての記述も多く見受けられるようになる。祝祭の中心はフィレンツェのメディチ家で、1539年のコジモ・デ・メディチCosimo de Mediciとエレオノーラ・ダ・トレドEleonora da Toledoの婚礼以来、その指導的地位は16、7世紀を通じて揺るぎないものとなっていた⁽⁸⁾。しかしメディチと文化上の覇権を競っていたフェララ（エステ家）、マントヴァ（ゴンザーガ家）を始めローマ（バルベリーニ家）、

ナポリ（アラゴン王家）でも祝祭は盛んであり、またカテリーナ・デ・メディチとアンリ2世との結婚により、フランスでも新たな展開をみせた⁽⁹⁾。それらの記述を整理すると、当時祝祭に関連して行われていた舞踏には次の3種があると考えられる。

1) 劇やインテルメディオの最後に踊られるもの。これはモレスカやバックス達による活発な踊りが主で、複雑なコレオグラフィーに基くものもある。ポリツィアーノの「オルフェオ」がその早い例であり、カヴァリエリのバッコ、モンテヴェルディの「オルフェオ」及び「アリアンナ」、ペーリの「エウリディーチェ」の最後にみることができる⁽¹⁰⁾。

2) 独立した上演を目的としたもの。

舞踏を中心とした華やかな見世物で、ある情景の下に展開されるが、物語性は希薄である。モンテヴェルディの「ティルシとクローリ」、「皇帝フェルディナンド3世の為のバッコ」等がその例に挙げられる。

3) オペラ的手法によるもの。

物語性が強く、大掛かりな舞台装置を伴い、人文主義を背景とする詩・音楽・舞踏の統合を目指す。モンテヴェルディの「情け知らずの女たちのバッコ」、バレエ・ド・クールの系統の作品がこれに当たる。

この区分は無論大まかなもので、実際にその境界線は曖昧であり、宮廷舞踏（ここでは舞踏会用の個々の舞踏を指す）との相互浸透も考慮に入れられるべきであろう。そして祝祭という機会性に起因する第1次資料（コレオグラフィー、楽譜、台本、ステージデザイン、衣装等）の不足はまたこの種の研究の足かせとなるものである。そうした問題点を踏まえつつ、ここでは主に3)を取り上げ、その独自の展開に目を向けることとする。

2、バレエ・ド・クールとバッコ

1581年の「王妃のバレエ・コミックCircé,ou le Balet comique de la Royne」を原型とするバレエ・ド・クールはヴァロア朝後期フランスの祝祭を彩る最も華やかな催しであった。その特徴はバイーフJean-Antoine de Baifによって1570年に設立された「詩歌と音楽のアカデミーAcadémie de Poésie et de

「Musique」の人文主義的理念を反映し、詩と音楽と舞踏の統合を目指した点で、三者は同一の韻律に従い、調和を表すのであった。言うまでもなく韻律は数に基き、数の調和は世界を支配するのであって、舞踏はそのステップとフィギュアによって数的調和を表し、また古典古代にそうであったように倫理的作用をもつものでもあった。フランセス・イエイツ Frances A. Yates は次のように述べる：

アカデミーのピュタゴラス＝プラトンの核心——自然という外的世界であっても、人間の精神という内的世界でも、すべてのものは数に関係をもっている——は、この調子の整った舞踏の驚くべき正確さの中に、おそらくもっとも完璧な芸術的表現のひとつを見出した…。妖精の踊りは、2つの永遠性、すなわち物質の永遠性と精神の永遠性とを表現している。一方で、踊りの描くフィギュアは、つねに形づくられては壊され、そして新たな形となって、四大元素の変化と四季の移り変わりの中で、生と死の無限の交代を表している。他方、こうした幾何学的フィギュアは、永遠の真理を表すものであり、道徳的選択を経た人間の精神面と、また願望の正しい方向とが、そこに共鳴している。

（ストロング（星和彦訳）：ルネサンスの祝祭（平凡社）下巻P.134より）⁽¹¹⁾

「王妃のバレエ・コミック」のコレオグラファー、ボージョワイユー Barthes de Beaujoyeux は1582年に出版されたその記念刊行物の中で彼が「舞踏を第1として音楽と詩を統合した」こと、また「ギリシアの合唱劇に靈感を得て、新しいジャンルを創造した」ことを宣言している。⁽¹²⁾ アレゴリーに満ち、王朝賛美に終始するとは言え、「王妃のバレエ・コミック」は諸要素（舞踏・音楽・詩）を統合し、相互に関連させることにより、主題及び筋を浮かび上がらせるという手法において近代的であり、前後のアントルメ指向のバレエ作品とは一線を画すものである。その後この種のバレエ——プリュニエールがバレエ・メロドラマティック Ballet mélodramatique と呼んだ——は宗教的動乱の為に下火となったが、17世紀に入って復活し、「王妃のバレエ Ballet de la Reyne」（1609）「アルシーヌのバレエ Ballet d' Alcine」（1610）等を生んだ。

一方イタリアにおいても、16世紀後半には舞踏への関心が一層高まってくる。代表的な舞踏書（Fabritio Caroso の “Il ballarino,” Cesare Negri の “Le

Gratie d' amore”) が出版されたのを始め、インテルメディアオやオペラには少なくとも1つはBallo、あるいはBallettoと名付けられた舞踏が組み込まれた。舞踏が複雑になるにつれて、アマチュアによるものから職業舞踏手に委ねられたが、男女共に幼少時から訓練を重ねていた王侯貴族に嗜れの方が与えられる点は変わらなかった。⁽¹⁴⁾カヴァリエリのバッコはいくつかの点で、この種の舞踏の基本型をつくっている。それらはまずriverenza（儀礼的なおじぎ）に始まり、宮廷舞踏から取り入れられたステップによる一連の踊りの後、riverenzaでしめくくられる。踊り手は半月形に配置され、そこから交差、旋回、組紐模様などのフィギュアがシンメトリカルに構成されていく。⁽¹⁵⁾音楽的には器楽リトルネロをはさんで合唱や重唱、独唱が行われ、合唱にあわせて歌うコーラル・バレが中心であった。バッコではオペラ等と異なり、まずコレオグラフィーが作られ、それから音楽、そして最後に詩がつけられる。これは詩を第一とするバルディ等オペラの推進者達には受け入れがたい事であり、その為にカヴァリエリとの反目も伝えられている。⁽¹⁶⁾ドーニDoni,G.B.は「バッコはコレオグラファーであり音楽家でもある人物——例えば美しき踊り手でもあるカヴァリエリ——が作るべきである」と述べている。⁽¹⁷⁾確かに実際には音楽と舞踏と詩をリズム的に統合することは難しく、1592年のマントヴァにおけるグアリーニの「忠実な羊飼」の上演では、その3幕に挿入されているバレットがどうしてもうまく行かなかった事がフェンロンによって報告されている。⁽¹⁸⁾

1610年代には、バッコは規模の大きな舞踏劇——入念な音楽、複雑なコレオグラフィー、衣装、舞台装置、照明等を含む——として独立し、インテルメディアオと並んで「目を見張らせるような」宮廷娯楽として確立された。⁽¹⁹⁾ローマ及びヴェネツィアのオペラにおいても舞踏は規模の大きなディヴェルティスマンに発展し、1634年のランディの「聖アレッシオ」の上演に際しては、その為に特別な舞台装置を伴った舞踏が一場面として追加され、また1638年にバルベリーニはパントマイムによる2時間の舞踏劇を上演した。⁽²⁰⁾フェンロンはバッコのこうした大型化と複雑化は、一連の和声的及び旋律的素材を、様々なリズム型で変奏していく書法により可能になったと指摘し、その原型をカヴァリエリに見る。さらにこの変奏による構成が、17世紀を通じて、すぐれた器楽及び声楽曲

の温床となった事を示唆している。⁽²¹⁾

1494年に始まるシャルル8世のイタリア遠征以来、イタリア諸都市とフランスは衝突と宥和を繰り返し、その結果として16世紀には双方の文化的交流はそれまでになく活発になった。もともと舞踏はイタリア起源であったものがフランスにもたらされて発展したものであったし、「王妃のパレエ・コミック」の作者ボージョワイユーはサヴォイア出身のイタリア人であった。また一方、パレエ・ド・クールは2人のフランス王妃——カトリーヌとマリー——を輩出したメディチにはよく知られたものであり、フランス—フィレンツェ間の芸術家たちの行き来（例えばリヌッチーニは1600～04年、カッチーニは1604～05年フランス宮廷に滞在している）も頻繁であった。⁽²²⁾ フェンロンは、パレエ・ド・クールとの密接な関連を、1579年のアルフォンソ2世とマルゲリータ・ゴンザーガの結婚後まもなくフェラーラで確立された「Balletto della duchessa」に見ている。⁽²³⁾ Balletto della duchessaは1590年代に入っても盛んに行われ、ルツァスキやフィオリノ等フェラーラの宮廷作曲家が音楽を担当し、グアリーニ等が詩を提供したと思われるが、現在はそのいずれも残されていない。このBalletto della duchessaは、長く複雑な踊りをもち、出演者が全て女性であるという点、また公（王）妃が自ら考案し演出するという点において、パレエ・ド・クールとの看過できない類似が認められる。1574年7月、アンリ3世はポーランド王戴冠式の帰途フェラーラに立ち寄ったが、その時、Ballette della duchessaの原型と思われる、8人の女性による手の込んだパッコを観た。またギーゼーラGhisli,F.は、フィレンツェのカメラータの一連のパレエは、モンテヴェルディのそれと共に、音楽劇の主要なジャンルとなり、マイムの動作と劇的な表現の豊富さ、またアフェクト重視の表現等の点で、17世紀後半のオペラ・パレエの先駆となったと述べている。⁽²⁴⁾

以上のような記述から明らかになることは、16世紀後半から17世紀前半にかけて、イタリアとフランスの舞踏劇あるいは舞踏音楽はきわめて密接な関係を持っており、相互の影響云々というより、両者は同じ文化圏にあったという事実である。これは舞踏という、万国共通の、言葉を必要としない芸術を主体としていた事に関係があるだろう。オペラは言葉を重視していたが故に、イタリ

アとフランスは別の道をとらざるを得なかった。バッロやバレエ・ド・クールにも合唱やレチタティーヴォがあるが、それはあくまで付加的であり（バレエ・ド・クールのレシは1605年以前は朗読されていた）、またコレオグラフィーの後で音楽と詩がつけられた習慣が示すように、本体はあくまでもスペクタクルとしての舞踏であった。さらに、その上演には必ずと言っていい程貴族が加わり、主賓に敬意と賞賛を捧げるのであり、それはパトロンとしての自己満足を保障すると同時に、きわめて有効な政治手段となり得るものであった。複雑な政治情勢の下で、それは潤滑油として働いたかもしれない。16、7世紀を通じて、祝宴の為の100を越えるコレオグラフィー、200以上のソロ・ヴァリエーションがありながら、現存するのは6例しかない事実⁽²⁵⁾、またペーリヤカッチーニ、モンテヴェルディなどの一流の作曲家のバッロの多くが散失してしまっている事実は、それがきわめて機会性の高いものであり、いわば使い捨てにされていた事を示している。バッロ及びバレエ・ド・クールはそれを支えていた階級に密接に結びついていた。イタリアでは各地の宮廷の没落と共に、またフランスでも、ルイ14世が人前で踊るのをやめた1670年以降には急速に衰えてしまうのである。

3、「情け知らずの女たちのバッロ|| Ballo delle Ingrate」について

1)モンテヴェルディとバッロ

モンテヴェルディが舞踏音楽に携るようになったのは、彼がマントヴァに仕えるようになった1590年以降のことである。聡明を謳われたグリエルモの後を1587年に継いだヴィンチェンツォ1世（在位1587～1612年）は豪華絢爛を好む派手好きの君主であった。彼は1597年にエステ家のアルフォンゾ2世に嫁いだ妹マルゲリータを通してフェラーラと、また自身の2番目の妻エレオノーラ・ディ・メディチを介してフィレンツェとの頻繁な交流を1580年以降持つに至り、両都市で栄えていた名人芸の音楽と華麗なスペクタクルに強く惹かれていく。両都市に対し親密さの中にも激しい競争心を燃やしていた彼は、自ら大変好んでいた舞踏と新興の劇音楽の分野で、両都市に先んじたいと念じていたのである。彼はフィレンツェのような人文主義的理想を追うことはなく、宮廷劇場の

改築、新営や音楽組織の拡大で、ひたすら豪華絢爛なスペクタクルを目指した。彼が若いモンテヴェルディの才能をいち早く見抜いていた事は、1595年のハンガリー遠征の際、筆頭音楽家としてモンテヴェルディを同行させたことからもうかがえる。モンテヴェルディは1602年に楽長に任命されるが、それからヴィンチェンツォの後を継いだフランチェスコによって1612年に解雇されるまでの10年間、彼は宮廷行事によって忙殺されることになるのである。

モンテヴェルディの舞踏音楽の経験は、1592年の「忠実な羊飼」に始まると思われる。この3幕に挿入された「うまく行かないバレット」のリハーサルに演奏者としてつき合ったと思われるからである。また1582年以来、病気のウエールトに代わってサンタ・バルバラの楽長を務めていたガストルディ Gastoldi, Gian Giacomo はバレットの作曲家としてヨーロッパ中に知られた作曲家であり、彼との親交から大きな示唆を得たことはほぼまちがいない⁽²⁶⁾。また1600年にフィレンツェで行われたアンリ4世とマリア・デ・メディチの婚礼にモンテヴェルディが出席したかどうかは明らかではないが、そこで行われた催しにおける舞踏（リッカルディ主催の野外祝宴、カッチーニの“*Il Rapimento di Cefalo*”の終幕等）についても聞き及んでいたのかもしれない。ホエナム Whenham は1589年の祝祭についても参加は不明だが、少なくともパートブックでは知っていたと述べている⁽²⁸⁾。

モンテヴェルディの手紙の中で最初に現れるパッコに関する記述は1604年12月のものである：

10日前、私は閣下の公使から、閣下が私に2つのエントラータ——1つは月に従う星たちの、もう1つはエンディミオンに従う羊飼たちのための——と2つの舞曲——星たちだけのものと星たちと羊飼たちのもの——を作曲するよう申し付けられた旨の手紙を頂きました。そしてできるだけ早く閣下の意に添いたいという熱い思いから（今までもそうでありましたし、また死ぬまでそうするつもりでございますが）、私はまず星たちの音楽に着手いたしました。しかし、何人で踊られるのかという指示がありませんでしたので、私は新しく喜びに満ちたやり方、すなわち交替する方法をとろうと考えたのです：先ず全ての星たちと全ての楽器奏者による短く楽しい曲が来て、次にすぐ2人の星と5つ

のヴィオラ・ダ・ブラッチョ（他の星たちと楽器奏者は休み）の曲に移り、このデュオ部分の最後に最初の曲（全ての星たちと楽器奏者）を持って来て、このパターンを星たちが2人ずつで踊るまで——いくつとは限りませんが——続けていくものです。もし閣下がこの形をお気に召すならば、この事は大事なことなので、それがわかるまで作曲は待ちたいと存じます。私はそれを知る為に Giovanni Battista 殿に手紙を書きましたので、彼は弟を通して正確な踊手の数を知らせてくれるでしょう。

とは言え、私は星たちと羊飼たちの為の曲をすでに作りましたのでここに同封いたします。⁽²⁹⁾…

この作品はディアナとエンディミオンの愛を主題としたもので、恐らく1605年のカーニバルの為に企画されたものである。⁽³⁰⁾台本、楽譜共に失われていて、どのような作品であったかは不明だが、モンテヴェルディが、音楽と舞踏を一体のものと考え、演出の事も考慮に入れながら作曲を進めていた事が明らかにされている。オッシOssi, Massimoはここで述べられている tutti と soli が交替するパターンが、カンツォネッタに由来するものであり、1599年のフランドル旅行——フランスの様式を学んだとされる——から帰国した後、モンテヴェルディはそのパターン（いわばリトルネロ形式）を舞台音楽に適用しようとしていたと述べ、「オルフェオ」においてそれが結実したとしている。⁽³¹⁾また、その文面からは、モンテヴェルディがすでに相当の舞踏音楽の経験を積んでいた事もうかがえる。マントヴァでは、少なくともカーニバルのシーズンには毎年バッコを含む大掛かりな音楽的催しが行われたし、公爵夫人エレオノーラも夫に負けず舞踏好きであったから、そうした機会は多かったにちがいない。

次に我々の前に現れるバッコは1607年の「音楽の諧謔 Scherzi musicali」の終曲である。バレットと題されたその作品——「美について De la bellezza le dovute lodi」——についてはモンテヴェルディ自身の言及はなく、またいつ、どの様な機会に作曲されたかもわかっていない。プリュニエールは弟ジュリオ・チェザレによる可能性を示唆しているが、⁽³²⁾ステイーヴンスは否定している。⁽³³⁾ステイーヴンスはまた、1607年に曲集に載せられていることから、この作品をマントヴァ後期の作と推定し、1605年の「エンディミオン」との類似も指摘す

⁽³⁴⁾る。ファブリは、そのヴィーナスの美と勝利を祝うテキストから、それが「パリスの審判」に基く舞台作品の一部であろうと推察し、1607年にフェルディナンド・ゴンザーガがミケランジェロ・ブオナロッティに提供を依頼した「パリスの審判II Giudizio di Paride」（結局1608年のフィレンツェの祝宴に回された）の舞踏インテルメディオとして書かれたのではないかと述べている。⁽³⁵⁾ エントラータと6曲の舞曲——調性、拍子、テンポがそれぞれ異なる——で構成されたこの曲は3声の典型的なカンツォネッタ様式を示し、上2声を機能的バスが支えるという、モンテヴェルディの前期マドリガーレにしばしば見受けられる書法によっている。⁽³⁶⁾ 曲集の性格から言っても複雑な書法は退けられているはずだが、「E' la bellezza」に始まる第2の舞曲の反行を巧みに使った対位法的書法や、第5舞曲での器楽と歌の交替による対話風の書法は印象的な効果を持っている。

翌1608年には「Il Ballo delle Ingrate」が上演されるが、これについては後述する。

次に我々の目に触れるのは1615年の「ティルシとクローリTirsi e Clori」である。この時モンテヴェルディはマントヴァを離れ、ヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の楽長のポストにあったが、モンテヴェルディを解雇したフランチェスコの後を継いだフェルディナンドはしきりにマントヴァに復職するようにモンテヴェルディに働きかけた。モンテヴェルディは決してこの話には乗らなかったが、マントヴァからの委嘱には度々応じている。1615年11月21日付けの宮廷書記イベルティに宛てたモンテヴェルディの手紙は「ティルシとクローリ」について多くを語ってくれる：

過日、ヴェネツィア在住で私のご主人であるマントヴァ公の大使閣下が貴殿の手紙を示してお申しつけになるには、私のまたとないご主人であるマントヴァ公爵閣下が私にパッロを1曲作曲するようお命じとのことですが、このご命令には、いと高きヴィンチェンツォ公爵閣下——神のお恵みのあらんことを——のご命令とは違って、詳細が何も記されておられません。ヴィンチェンツォ公爵閣下は私にこうした際には6つ、あるいは8つ、あるいは9つの節からなるものをというようにお命じになるのが常でございましたし、さらに話の筋につい

てなんらかの説明をして下さいましたので、私はそれにふさわしい曲を書くよう、また私の知る限りもっとも適切で似つかわしい拍子を選ぶよう務めたものでございます。とというものの閣下の思し召しにかなうのは6節から成るバッコではないかと存じ、同封の曲ど、まだ2節足りませんが、急いで仕上げるべく務めました。

（コーノルト：モンテヴェルディ、津上智実訳より）⁽³⁷⁾

この記述から、バッコは通常6～9節から成り、王侯が企画したプランに基いて作曲されていた事が明らかになる。バレエ・ド・クールでも企画発案はパトロン側にあり、その点では共通していると言えよう。モンテヴェルディはさらに上演形態についても示唆する：

もしも幸運にも同封のバッコが閣下のお気に召しましたら、次のようにいたしますのが適切と存じます。すなわち上演にあたっては〔演奏者たちを〕半月形に配し、その両端にキタローネとクラヴィチェンバロを置いて、楽団に対して一方はクローリの、もう一方はティルシのための低音で奏できるようにし、さらにこの2人の登場人物もそれぞれキタローネを手を持って掻き鳴らしながら、それに合わせ、また上述の2つの楽器に合わせて歌うのですが、キタローネのかわりにハープをクローリに持たせることができればさらによいでしょう。対話が済んで踊りの部分になったら、このバッコにさらに6声を加えて8声とし、ヴィオラ・ダ・ブラッチョを8挺、コントラバス、スピネッタ・アルパータ（ハープの弦を張ったスピネット）を用い、さらに小型のリユートを2挺使えば申し分ありません。そしてこれが旋律の性格にふさわしいテンポで、歌い手や奏者たちに過度の緊張を与えることなく、また振り付け師の理解を得て上演されれば、そうすれば閣下のお気に召さないということもないのではないかと考えております。（同上）

この通奏低音に関する指示——その配置と数——と、バッコ本体でのモンテヴェルディが最良と考える楽器編成についての言及は、当時この種の音楽の実際を知る上できわめて貴重なものである。この手紙はモンテヴェルディのバッコに対する認識をいくつかの点で明らかにする。すなわち、それが6～9つの節（すなわち舞曲）から成っており、それらが話の筋に添うように作られてい

る事、節の増減が可能であること（すなわち有機的関連が薄いこと）、カヴァリエリ以来の伝統的な半月型を用いている事、通奏低音楽器が豊富な割にオーケストラは弦楽器のみで地味なこと等である。アーノルドArnold,Dは、1616年頃までに、モンテヴェルディが人の感情を強く揺り動かすオペラと、ドラマとしての有機性の薄い他の宮廷娯楽作品を明確に分けて作曲していた事を指摘する⁽³⁹⁾。そしてこのパッロは明らかに後者に属する。とは言え、それが作品の質の低さを表すという事ではない。「ティルシ」はきわめて洗練された舞踏歌であり、マトリガーレ集第7巻の掉尾を飾るにふさわしい完成された作品である。

曲は軽快な3拍子によるティルシのクローリの踊りへの誘いかけに始まり、4拍子のクローリのためらいとも、じらしともとれるアリオオーゾが続く。この対話は3回目に「踊ろう」という二重唱に発展し⁽⁴⁰⁾、パッロ本体が始まる。パッロは5声の合唱と弦楽合奏により、習慣通りリヴェレンツァに始まり、6曲舞曲が続いた後、リヴェレンツァで閉じる。全体は舞曲風のホモフォニックな書法によっているが、各舞曲の対照を際立たせる形ではなく、むしろ一貫した印象を与えるものになっている。変化に富んだ声部の組合せや随所にみられる対位法的処理は、複雑なコレオグラフィーを予想させ、華麗な牧歌劇の1幕を浮かび上がらせる。この作品は1616年のフェルディナンドのマントヴァ公戴冠の為に依頼されたもので、フェルディナンドはこの曲を気に入り、1月の戴冠式に続く祝宴の中で上演されたと思われる⁽⁴¹⁾。

フェルディナンドの末の妹エレオノーラは1622年に神聖ローマ皇帝フェルディナンド2世と結婚することになり、ゴンザーガ家はハプスブルグ家と姻戚関係を持つようになる。この事はモンテヴェルディにウィーンへの道を切り拓いた。モンテヴェルディの現存する最後のパッロは、急死したフェルディナンド2世の後を継いで、神聖ローマ皇帝となったフェルディナンド3世の戴冠を祝う為に書かれた「天は不滅の道をめぐりてVolgendo il ciel」である。急な依頼であった為か、モンテヴェルディは30年程前にリヌッチーニがアンリ4世を賛える為に書いた詩を部分的に変えて使っている⁽⁴²⁾。この曲は恐らく1636年12月30日に上演されたと思われ、1638年にマトリガーレ集第8巻（「戦いの歌」）の終曲として出版された。第8巻全体は皇帝フェルディナンド3世に献呈されており、

また第8巻「愛の歌」の方の終曲は、やはり戴冠式の時に再演されたはずの「情け知らずの女たちのバッコ」であるから、第8巻はきわめて記念的性格の強い曲集であると言える。全体は導入部とバッコの2つに大きく分けられ、導入部ではエントラータを間奏にはさんで新皇帝を賛えるモノディが詩人によって歌われる。その最後の4行をくり返す形でバッコの5声合唱と2つのヴァイオリンによる部分に入る。まん中に任意の舞曲（パッサメツォ、カナリー等）を入れた後、再び合唱となって華やかに閉じられる。バッコの合唱部分は「ティルシ」のそれより部分間の書法上の差異が小さく、全体はほぼ一貫した様式に依っており、舞曲というより頌歌的ですからある。華やかさを出す為か、ルネサンス風の音画が名人芸と結びつけられて多数見受けられるのも興味深い。

モンテヴェルディは他にヴェネツィア時代に少なくとも2つのバッコを作曲した事が明らかになっている。1620年の「アポロ Apollo」と1641年の「愛の勝利 La vittoria d' amore」である。前者は1620年1月9日以降の手紙に言及されているもので、ストリッジョの台本に基き、1620年のカーニヴァルの時期と初夏の頃に上演された⁽⁴³⁾。モンテヴェルディの手紙によれば、⁽⁴⁴⁾「アポロのラメント」等も含まれることから、オペラ的な作品とも思われるが、音楽は残されていない。後者はパルマのファルネーゼ家からの依頼により作曲されたもので、1641年にピアチェンツァで上演された⁽⁴⁵⁾。作詩者であるモランドはそれが大成功であったことを伝えるが⁽⁴⁶⁾、音楽はやはり残されていない。

2) 「情け知らずの女たちのバッコ」について

(1) その成立と上演について

1607年2月に行われた「オルフェオ」初演の成功後、妻クラウディアの死（9月10日）という悲劇に見舞われたモンテヴェルディは、その涙も乾く間もなく、マントヴァでの嫡子フランチェスコとサヴォイアのマルゲリータの婚礼の祝宴の為に忙殺されることになる。モンテヴェルディに課せられた仕事はオペラ1曲（「アリアンナ」）とプロローグ1曲（グアリーニの「水腫の女」の為の）そしてバッコ（「情け知らずの女たちのバッコ」）であった。10月10日にク

レモナからマントヴァに戻ったモンテヴェルディは、同月23日のリヌッチーニの到着を待って早速オペラの作曲に着手、驚くべき速さで翌1608年1月末に完成した。プロローグとバッコは2月26日に行われた会議で追加されたもので、実質的には3月から取りかかったと思われるが、ストリッジョがフランチェスコに宛てた手紙によれば、バッコは4月26日にはすでに稽古に入っていた⁽⁴⁷⁾。花嫁はトリノから5月24日にマントヴァに入城、祝宴は5月28日の「アリアンナ」を皮切りに次々と繰り広げられた⁽⁴⁸⁾。バッコは6月4日水曜の夕刻から上演され、成功を取めた。宮廷書記フォリーノはその模様を詳細に報告している：

……皆様方が心地よくお座りになられると、舞台下からぞっとするような太鼓の連打が響き、喜劇におけるような速さで、カーテンが勢いよく上がりました。ステージの中央には広くて深い洞窟が大きな口を開いているのが見え、洞窟は火で囲まれ、その口の奥には数えきれない程の地獄の化物たちが中に入っている赤々と燃える回転する球があります。その外側にほんやりした小さな明かりがあり、美しい息子アモールを従えたヴィーナスが、ステージ裏の甘い伴奏にのって柔らかい声で、アモールとの対話を始めます。……⁽⁴⁹⁾

対話が終わるとブルートが現れ、3人のやりとりがあった後、ブルートは男たちにつれない態度をとり続けた為に地獄に落ちた情け知らずの女たちを呼び出す。彼女たちは灰色に宝石を散らした豪華な衣装で、2人ずつ悲し気に地獄の入口から現れ、絶望した様子で踊り出す：

彼女達は憂うつで悲し気な曲にのって中央に進み、悲しみ、絶望、嘆き、拒絶などの動作で、時には情け心があるかのように抱き合いながら、かと思うと怒りを露わにして互いにののしりあうように踊りました。その動きは感情をすばらしく巧みに、しかも自然に表現していたので、観衆はみな心を動かされ、踊りにつれて彼らもまた様々な感情におそわれたのでした。…

これらの踊りにはヴァンチェンツォとその息子フランチェスコを含む16人の貴族が参加した。フェラーラの大使は次のように報告している：

バッコは美しいものだった。まず慣例のパスサメツォとガリアルドによる余興が行われた後、幕が上がると地獄の火が燃え上がっていた。最初にヴィーナスとクビドが現れ、次に地獄の入口からブルートが現れ、歌によって情景が

作られた後、情け知らずの女たちの魂が、現世を見に少しずつ出てきた。ここでは女たちの装いで8人の淑女たちが、また罰せられた魂として8人の騎士たちが青白いマスクをつけて登場した。彼らは舞台を降り、余興があった所でバレットを踊った。その後プルートを彼らに地獄に戻るように言うと、Ingrate達は嘆きながら「哀れんで下さい、ご婦人方よ」と歌い、アヴェ・マリアの刻に始まったこのバッコは夜の3時間を費やして終わった。⁽⁶⁰⁾

この上演が好評を博し、その評判が広く行き渡っていたことは、カッチーニの手紙からうかがい知ることができる。1608年10月にとり行われたフィレンツェのコジモ2世とオーストリア大公女マリア・マグダレーナの婚礼は半年前のマントヴァのそれを凌ぐべく、総力をあげての準備にかかっていたが、その総監督カッチーニに大公妃から、インテルメディオの終幕をさし替えよという指示が来る。それに対してカッチーニは以下のように答える：

……しかし第6インテルメディオに全ての美がとっておかれているのです。…そこには6人の女性が楽器に合わせて歌い、演奏し、踊るバッコがあり、さらに最後には20～30人の舞踏手と64人の音楽家から成る別のバッコがあります。この種の歌い、演奏し、踊るバッコは多くのバッコの中でも最も賞賛されるもので、マントヴァで上演されたモレスカ（「水腫の女」の終幕）に勝るものです。…もしDon Grazia氏が別のものを考案なさるなら、それはマントヴァのものより美しいかも知れませんが、我々の、何も付け加える必要のないバッコはそれによって台無しにされてしまうのです。もしも大公妃殿下が、マントヴァで最も賞賛されたバッコはリヌッチーニ氏のもの〔「情け知らずの女たち」〕で、それは喜劇の外で演じられたものだという事を思い出して下さるならば、私の意見をお聞き届け頂けると存じます…⁽⁶¹⁾

1608年以降の上演については、1628年にウィーンで行われたとする説があるが、⁽⁶²⁾ 確証はない。1636年のウィーンにおけるフェルディナンド3世の神聖ローマ皇帝戴冠の折に再演されたことはすでに述べた通りである。

(2) 作品をめぐる考察

この作品でまず問題となるのは版についてである。現存するものはマドリガレ集第8巻に収められているもののみで、自筆譜は紛失、出版譜もない。第8

巻のものは1608年のものと同一ではなく、歌詞及び音楽に改変があるというのが、研究者達のほぼ一致した見解である。歌詞の方は、はっきりしていて、「マントヴァManto」が「神聖ローマ帝国Germano Impero」に、「ミンチョ川でSu' l Mincio」か「ダニューブ川でSull' Istro」という様な上演機会に合わせたものだが⁽⁵³⁾、音楽の方の改変は微妙な問題を孕んでいる。トムリンソンは、その様式がマドリガーレ集第7及び第8巻との類似を示しており、「アリアーナ」より後期オペラとの近親関係が濃厚であるとして、例えばシンフォニアの形、プルトーネの大幅な跳躍進行と広いメリスマ、突然の地獄のコーラスの入り等を挙げている⁽⁵⁴⁾。アーノルドもまた、残存している1608年のリブレットを参照すると、舞踏の為の器楽曲が少なすぎてバランスがおかしく、またオーケストラレーションが弦楽のみに縮小されており、また冒頭のヴィーナスとアモールの対話部分は「オルフェオ」よりも厳密なスタイルで書かれていると指摘して、これらが時代の趣味に合わせて改変された結果だと述べている⁽⁵⁵⁾。確かに初演から30年経過しており、時代及びモンテヴェルディ自身の様式も大きく変化している事から、改変が行われたであろうことは容易に想像できるが、どこを、どの程度行ったかという点についての特定は困難である。しかしそれは様式研究の鍵とも言うべき部分であり、その点がこの作品を扱う際の大きな問題となるのである。

舞踏部分の曲がカットされているという仮定は、フェラーラの公使によって記された、「3時間」という上演時間と現存楽譜による演奏時間（多く見積もっても40分程度）との落差を説明するものでもある。アーノルドは別の個所で、舞踏部分が様々な変奏を伴って、何度も繰り返された可能性も示唆している⁽⁵⁶⁾。また、当時の習慣として、開幕前の余興として任意の舞踏が踊られることや、終了後そのまま舞踏会へ続くこと、あるいは盛大な宴会となってお開きになることなどがあり、大使がどこまでを上演時間に含めたのかという問題もある。楽譜を見る限り、対話やレチタティーヴォの部分が多く、それがこの作品にオペラ風の印象を与えているが、当時の記録を見ると、それはやはり舞踏中心の作品であったことがわかる。また舞踏にもアフェクト表現が求められている点は重要であろう。演劇におけるジェスチュアの発達や古くからのマイムの要素

の継承も考慮に入れられるべきではあるが、当時正に音楽で追求されていた事柄が舞踏にも求められていたという事実は、両者の強い結びつきとその延長線上にある有機的統一体としての劇作品の模索を示唆するものであり、「オルフェオ」で見せた総合性指向から、モンテヴェルディが音楽、舞踏、詩を総合した新しい形の舞台劇を想定していたという仮説を立てる事も不可能ではないように思える。そしてその事は、モンテヴェルディが、恐らくフランスの事情に詳しいリヌッチーニから、バレエ・ド・クールについての知識を得ていたという事によって幾分補強されるように思われる。リヌッチーニがフランスのマリー・ド・メディシスの宮廷に滞在した期間（1600～1604年）は宗教戦争によって、バレエはやや下火だったとは言え、1589年から1610年までの間に800以上のバレエが生みだされており、⁽⁵⁷⁾その芸術は 広くヨーロッパに知れ渡っていた。⁽⁵⁸⁾リヌッチーニはゲドロロン等に影響を与えて、レシをレチタティーヴォ化させることに貢献する一方、バレエ・ド・クールをイタリアに紹介する役割も果たした。それがこの「情け知らずの女たちのバッコ」であるとMcGowanは指摘する。⁽⁵⁸⁾ブリュニエルもまたそれがフランスの影響の下に書かれたと論じ、特に1609年の「アルシーヌのバレエBallet d' Alcine」との類似を強調している。⁽⁵⁹⁾

しかし作曲から上演するまでわずか3ヶ月足らずというハード・スケジュールの中で、新しい構想を育む時間的余裕はなかった。モンテヴェルディにはその後しばらくバッコの依頼はなく、特に1608年のような大きな機会は二度と訪れなかった。モンテヴェルディはバッコに対する興味を急速に失っていったように思える。後期のバッコは洗練された情趣と華やかさを持ち合わせてはいるが、他の分野で彼が立てた功績に比べれば、周辺的な作品である。その生涯の最も困難な時期——妻を亡くし、過労から健康を損ね、経済的に困窮し、果たした成果については何も報いられず、思い出すのも嫌だと後に述懐した——に書かれた作品で、自らの世俗音楽の総決算たる第8巻をしめくくるとなることはモンテヴェルディは想像していただろうか。

注

(1) Lockwood, Lewis ; Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. 1984, Harvard

- Univ.Press, PP.70~73.
- (2) *ibid.* P.71n.
 - (3) E・ヴィンターニッツ；音楽家レオナルド・ダ・ヴィンチ（金澤正剛訳）. 音楽之友社 1985年, P.91
 - (4) Dona, Mariangela ; Sforza. in *The New Grove Dictionary.*
 - (5) ヴィンターニッツ；*ibid.* P.94 尚、「天国」上演の日付については1489年（*New Grove ; Milan*）、また1490年1月12日（*Dona ; ibid*）とする説もある。
 - (6) 1470年代以降（正確な年月は推測の域を出ていない）マントヴァで上演されたポリツィアーノ Angelo Poliziano の「オルフェオ *La fabula d' Orfeo*」は最後がバッカスの巫女たちの歌と踊りで閉じられた。（*Pirrota, Nino & Povoledo, Elena ; Music and theater from Poliziano to Monteverdi. Cambridge Univ. Press, 1982, P.284*）
 - (7) この有名なバッコについては Walker, D.P ; *Musique des Intermèdes de "La Pellegrina"*, CNRS, 1963. xxvii-xxix 参照。また16世紀におけるフィナーレについては Sternfeld, F.W.; *The birth of opera. Oxford U.P. 1993, P.48ff*
 - (8) メディチ家の祝祭については Nagler, A.N.; *Theater Festivals of the Medici 1539-1637. Yale Univ.Press, 1964* に詳しい。また Bowles, Edmund A ; *Musical ensembles in festival books, 1500-1800. UMI, 1989* も概観には適当である。1539年の祝祭については公式上演記録に基く Minor, A.C & Mitchell, B.ed.; *A Renaissance Entertainment, Festivities for the marriage of Cosimo I, Duke of Florencè 1539. Univ. of Missouri P., 1967.* が、また1589年の祝祭については上掲の Walker のもの、及び R・ストロング；ルネサンスの祝祭（星和彦訳、平凡社1987）下巻 P.63~117 が、また1608年のものについては Carter, Tim; *A Florentine wedding of 1608. Acta Musicologica vol.55-1 1983, PP.89~107* が参考となる。
 - (9) ローマにおけるスペクタクル及び舞踏については Hammond, F; *Music & Spectacle in Baroque Rome. Yale Univ.P.1994* の P.118ff.、ナポリにおけるそれについては Atlas, A. ; *Music at the Aragonese court of Naples. Cambridge Univ.P., 1985, P.102ff* を参照。
 - (10) フェンロンはカヴァリエリのバッコの主題——神々が天界から降りてきて人間にリズムとハーモニーを授ける——がプラトンに基くものであり、それが全体をしめくくる主題としてふさわしく、またプラトンにおけるリズムの重視が舞踏を導く要因となり、ポリツィアーノの「オルフェオ」以来、最後に舞踏を置くことの根拠となったと述べている。（*Fenlon, Iain ; Music and Patronage in 16th-Century Mantua, Cambridge Univ.P, 1980, P.159*）フェンロンが指摘するプラトンの箇所は以下である：「…しかしわたしたち人間の場合は、踊りの同伴者としてつかわれたとわたしたちの語ったあの神々が、さらにリズムとハーモニーを楽しみながら感じる感覚をも、授けて下さったのです。じつにこの感覚をとおして、神々はわたしたちを運動させ、また歌と踊りでわたしたちをお互いをつなぎ合わせながら、わたしたちの踊りの先頭に立たれる。……」（「法律」第2巻653E~654；森 進一、池田美穂、加来彰俊訳、プラトン全集13 岩波書店。1976 P.120）
 - (11) ストロングはまた、こうした調和の概念がカトリーヌ・ド・メディシスの政治的意図もしくは願望——宗教的対立で混乱する国内に秩序と平和を回復し、それを内外に知らしめんとする——を象徴することを指摘している。（ストロング；*ibid.* 下巻 PP.57~58）

- (12) Carter, Françoise ; *Le Ballet comique de la Reine*. in *International Dictionary of Ballet*.
- (13) Fenlon ; *ibid.* P.153
- (14) 舞踏は乗馬、フェンシングと共に貴族に必須の技倆であると考えられていた。ルイ14世は舞踏アカデミー創設に際し「舞踏芸術は、これまで最も敬意を払われるべきものとして認められてきたし、肉体を訓練するに必須のものであって、あらゆる種類の実践の中で、まず第一の自然な位置を与えられねばならない…」と述べた。(ホグウッド, Ch.; 宮廷の音楽. 吉田泰輔訳. 音楽之友社. 1989 P.52~53)
- (15) Walker ; *ibid.* LV I ~ LV III, Hammond ; *ibid.*, P.196
- (16) Pirrotta ; *Music and Culture in Italy from the middle ages to the baroque*. Harvard U.P. 1984, P.224 及び Fenlon ; *ibid.* P.160,
- (17) Doni, G.B : *Lyra Barberina*. Fenlon ; *ibid.*, P.159 より引用
- (18) Fenlon ; *ibid.* PP.149~153
- (19) Fenlon ; *The Origins of the 17th-Century Staged Ballo*. in *Con che soavità* (ed. by Fenlon & Carter, T.) Clarendon P., 1995, P.16
- (20) Hammond ; *ibid.*, P.195
- (21) Fenlon ; *Music and Patronage*, P.159
- (22) プロフツァーは、「王妃のパレエ・コミック」はイタリア起源の、イタリア人によるフランスバレエであり、それはリヌッチーニによってイタリアに逆輸入されたと述べている。(Bukofzer, M ; *Music in the baroque era*. Norton, 1947. P.142) またパレエ・ド・クールのレストランが1605年以降、語られるのではなく、歌われるようになった事について、カッチーニの劇的唱法がゲドロンに大きな影響を与えた点を指摘している。(Bukofzer ; *ibid.*, P.143) フェンロンによれば、カヴァリエリはすでにパレエ・ド・クールを知っていた。(Fenlon ; *Origins*, P.17)
- (23) Fenlon ; *Music and Patronage*, PP.153~157
- (24) Ghisi, F ; *Ballet entertainments in Pitti Palace*, *Musical Quarterly* 35(1949), P.433
- (25) Jones, Pamela ; *Spectacle in Milan : Cesare Negri's torch dance*. *Early Music* vol.14-2, 1986. P.183
- (26) アーノルドは「オルフェオ」の第1幕の“Lasciate, monti” や最後のモレスカはガストルディの影響を受けていると述べている。(Arnold, D ; *Monteverdi: Some colleagues and Pupils*. in the *New Monteverdi Companion*, Faber & Faber, 1985. P.112
- (27) 1600年の催しについては、Bowels ; *ibid.* PP.147~149, Nagler ; *ibid.* PP.93~100. 「エウリディーテュ」でアミンタ役を歌ったラージ Rasi, Francesco、あるいは恐らくは出席していたストリッジョ Striggio, A. (息子) から情報を得ていたと思われる。
- (28) Whenham, J ; *Orfeo*. (*Cambridge opera handbooks*), Cambridge U.P., 1986, P.8
- (29) Stevens, D ; *The letters of Claudio Monteverdi*. Faber & Faber 1980., PP.45~47
- (30) Fabri, P ; *Monteverdi*. (translated by Tim Carter) Cambridge U.P., 1994, P.55 及び Stevens, D ; *Monteverdi, sacred, secular and occasional music*, Associated U.P., 1978 PP.116~7

- (31) Ossi, M ; Claudio Monteverdi's Ordine novo, bello et gustevole: The Canzonetta as dramatic module and Formal archetype. *Journal of the American Musicological Society* vol.XLV-2, 1992, P.279ff.
- (32) Prunières, H ; Monteverdi (Trans. by M·D.Mackie) Dent, 1926 (repr. Greenwood P., 1974) P.50
- (33) Stevens. D ; Monteverdi, Sacred. P.117
- (34) Stevens, D ; Letters. P.45
- (35) Fabbri, P ; *ibid.* P.74
- (36) プリニエールは各局をバヴァース、ガリアルド、コラント、ヴォルタ、アルマンド、ジークとしている。(Prunières ; *ibid.* P.50)
- (37) コーノルト、W ; モンテヴェルディ (津上智実訳) 音楽之友社 1998 P.93
- (38) マリピエロ版の楽譜では、バッコ本体の部分は8声ではなく、5声になっている。これはマドリガーレ集第7巻に収録された時にモンテヴェルディ自身が行った改変によるものと思われるが、モンテヴェルディが上記の手紙と共にヴェネツィア駐在大使 Sardiに渡したはずの自筆譜は残っていないので不明である。ファブリはバスのパートブックには“楽器と声楽による6声のコンチェルトで”と記してあると報告している。(Fabbri ; *ibid.* P.146)
- (39) Arnold, D ; Monteverdi. in the *New Grove Dictionary* P.525
- (40) フェンロンはこの2重奏までが後から書き足された部分(手紙で「まだ2節足りませんが…」と記された分)であろうと推定している。(Fenlon ; *Origins*, P.16)
- (41) Fabbri ; *ibid.* PP.145~6
- (42) Fabbri ; *ibid.* PP.233~4 スティーヴンスは1622年にフィレンツェで出版されたリヌッチーニの詩集から引き抜いたと述べている。(Stevens ; *Monteverdi ; sacred.* P.121)
- (43) Fabbri ; *ibid.* P.175
- (44) Stevens ; *Letters*, P.159
- (45) Fabbri ; *ibid.* PP.254~7
- (46) Fabbri ; *ibid.* P.309 n.183
- (47) Fabbri ; *ibid.*, P.84
- (48) 祝祭に関する記述はNagler ; *ibid.* PP.177~185 及び Fabbri ; *ibid.* PP.77~99
- (49) Fabbri ; *ibid.* PP.89~92
- (50) Fabbri ; *ibid.* P.99
- (51) 1608年8月6日に Curzio Picchena に宛てた手紙。Carter, T ; A Florentine Wedding of 1608, *Acta Musicologica* vol.55, 1983, P.96
- (52) Whenham, J ; The later Madrigals and Madrigal-books, in the *New Monteverdi Companion*, P.246, n.48
- (53) 歌詞の変更の詳細については、Fabbri ; *ibid.* P.239
- (54) Tomlinson, G ; Monteverdi and the End of the Renaissance. *Clarendon P.*,1987, P.206
- (55) Arnold ; *ibid.*, P.524
- (56) Arnold ; *Performing Practice.* in the *New Monteverdi Companion* PP.325~6.
- (57) クリストウ (佐藤俊子訳) ; バレエの歴史 文庫クセジュ 1970. P.15
- (58) McGowan, M ; *L'Art du Ballet de Cour en France 1581-1643.* CNRS 1978,

P.236

(59) Prunières ; *ibid.* P.83 1609年という上演年はプリュニエールによるものである。

※本稿で参照したモンテヴェルディの楽譜はTutte le opere di Claudio Monteverdi, Universal Editionである。