

『フィガロ』における影のヒロイン
ポーマルシェの原作から見たオペラ『フィガロの結婚』の革新性

The Hidden Heroine of the opera "Figaro"
The Innovation of "The Marriage of Figaro"
from a comparative point of view with Beaumarchais's original play

2015年3月

田村 和紀夫

『フィガロ』における影のヒロイン

ボーマルシェの原作から見たオペラ『フィガロの結婚』の革新性

The Hidden Heroine of the opera "Figaro"

The Innovation of "The Marriage of Figaro"

from a comparative point of view with Beaumarchais's original play

田村 和紀夫

TAMURA Wakio

モーツァルトとダ・ポンテがボーマルシェの台本に加えたもっとも大きな変更は、伯爵夫人の2曲のアリアの追加だった。騒がしいドタバタ劇の中で、これらの音楽は静寂な時をもたらし、個人の内面世界への展望を開く。こうしてオペラは新たなパースペクティヴを獲得することになった。モーツァルトはこれらの2曲のアリアでかつて作曲したミサ曲の旋律を導入し、宗教的な世界へ接近した。特に第2アリアでは「アニュス・デイ」から「ドナ・ノビス」への転換をそのままアリアに移し換えた。これは「祈り」から「行動」への転換にほかならず、伯爵夫人が現実を生きる決意の表現とするのである。こうしてオペラ『フィガロの結婚』はフランス革命を準備した啓蒙主義時代が産み落とした作品から、苦難多き現実世界を生きるあらゆる人と時代のための傑作へと普遍化されたのである。

キーワード

モーツァルト、ボーマルシェ、フィガロの結婚、アリア、アニュス・デイ、普遍化

When Da Ponte and Mozart adapted Beaumarchais's play "Figaro" into opera, several changes were made. The most important change was the addition of the countess' two arias. These arias brought the noisy slapstick comedy silent stillness and revealed personal inner world. Thus, the opera has acquired a new perspective. By introducing his earlier masses into these arias, the music reached a religious realm. Especially, in the second aria, Mozart imitated the structure of Agnus Dei where the tempo changes from Andante of 'Agnus dei' to Allegro of 'Dona nobis'. As this tempo change represents a transition from 'prayer' to 'action', the aria came to express the countess' resolution to live in the real cruel world. With that, from a work which was born in the Enlightenment era, leading to the French Revolution, the opera "The Marriage of Figaro" became a masterpiece that transcends age and time - a masterpiece which applies to all living in this world full of suffering for any era.

Keyword

Mozart, Beaumarchais, The Marriage of Figaro, aria, Agnus Dei, transcend

ボーマルシェの戯曲『フィガロの結婚』をオペラの台本とする時、当然、当局による検閲を考慮しなければならなかった。ダ・ポンテ（と、おそらくは、モーツァルト）が目をつけたのは、原作の第3幕第16場と第4幕第3場だった。当時の社会における女性蔑視を問題視する前者の場面では、マルチェリーナの糾弾に代わって、第24番アリア《雄山羊と雌山羊は》が歌われることになり、風刺の角を和らげた。後者でのフィガロの饒舌な台詞は、第26番レチタティーヴォとアリア《不注意で馬鹿な男たちよ》に置き換えられた。こうして、劇中でもっとも直接的な体制批判は一般化され、無害化された。また第3幕第12-5場の裁判のシーンなどはカットされ、原作の5幕は4幕に切りつめられた。劇作品をオペラ化すると、音楽が入るため、どうしても長くなる。だからこそ、こうした「圧縮」が不可欠なのである。ところが、それに反して、新たに加えられたシーンがある。伯爵夫人のアリアである。付加・追加は「圧縮」とは逆行する作業であるように映る。それだけに、強い必然性がはたらいているとみなすべきだろう。そして挿入されたのがアリア、つまり音楽であるだけに、モーツァルトの発案・指示であったという推測へ強く導かれる。

1. 伯爵夫人の登場

実は、伯爵夫人は、原作では、すでに第1幕第10場で登場していた。しかし、オペラでは、第1幕では姿を現さず、第2幕冒頭まで「とっておかれた」。基本的に、第1幕と第2幕に大きな変更はない（前論文で指摘したように、ケルビーノのアリエッタにおける細部の、しかし決定的な歌詞の追加もあるが）。改作されたのは、ほとんど伯爵夫人の登場のタイミングと、アリアの新たな挿入だけだった。

確かにそれは「挿入」だった。原作の劇作品では、第2幕は伯爵夫人とスザンナの会話で始まる。伯爵の怪しげな企みをめぐる二人のお喋りであるが、オペラではそれを変えることなく、その前に伯爵夫人の独白が挿入されたのである。こうして第2幕の幕が上がると、伯爵夫人が独りたたずみ、そこにスポットライトがあたる。素晴らしい登場が演出された。劇からオペラへの転換において、第2幕の冒頭は会話から独白へと変わった。独白は歌となり、心情の吐露となる。そこで時間は止まり、内面世界が広がる。まさに音楽劇たるオペラの独壇場である。伯爵夫人はこう歌うのである（9）。

第10番カヴァティーナ《愛の神よ》

Porgi, amor, qualche ristoro	愛の神よ 慰めをお与えください
al mio duolo, a'miei sospir.	わたしの悲しみに ため息に
O mi rendi il mio tesoro,	おお 愛する人を返してください
O mi lascia almen morir.	さもなくば わたしを死なせてください

伯爵夫人のアリアでは、第3幕の第2アリア《美しい日々はどこへ》について、ミサ曲の旋律との関連がよく言及される。しかし同じことは、こちらのカヴァティーナにもいえる。すなわち、1780年のミサ曲ハ長調K.337の《アニュス・デイ》との類似性である（譜例1）。拍子は違うが、調性は同じ変ホ長調で、確かに冒頭はほとんど同じとっていい。

譜例1

- a) 『フィガロの結婚』 第10番カヴァティーナ《愛の神よ》
(ラルゴ 4分の2拍子)



- b) ミサ曲ハ長調K. 377 《アニュス・デイ》
(アンダンテ・ソステヌート 4分の4拍子)



ここでミサ曲という宗教音楽と、オペラという世俗曲との間の境界が問題にされるかもしれない。モーツァルトは両者の様式の区別は無頓着ではなかったのかと。しかし、ミサ曲の旋律をオペラに転用したというのは正確ではない。カヴァティーナの旋律について、アーベルは「古くからよく知られたナポリ派オペラの類型的なタイプ」（1：264）であると指摘している。モーツァルトはこれをクリスティアン・バッハから学んだというが、似た例はどこにでもあり、本人の楽曲の中にも散見できる。そのひとつがこのハ長調ミサ曲なのだということである。だとしたら、そもそもミサ曲の方がオペラからの転用だったことになる。カヴァティーナはむしろ正当な用法だった。それどころではない。オペラの方では4分の2拍子になっているが、テンポはラルゴで、ミサ曲より遅いテンポが要求されている（拍子の変更は、緩い速度で弛緩しないための配慮だっただろう）。つまりカヴァティーナの方がより落ち着いた世界が志向されており、宗教的な性格が強められてさえている。そのことは二つ目のフレーズでいっそう明らかになる。ミサ曲では、旋律は装飾的なメリスマへと溶解していき、華麗な様相を呈する。つまりオペラ＝世俗曲の方が素朴で「内向き」、ミサ曲＝宗教曲の方が派手で「外向き」なのである。

2. 宗教と世俗を超えた「祈り」

モーツァルトの宗教音楽における「世俗的なもの」についてはたびたび問題にされる。ローマ教皇の教会音楽勅書によれば、カトリックの総本山も、モーツァルトのみならず、ウィーン古典派の教会音楽を不適格とした。ヒルバーはこう書いている。「モーツァルトの教会作品全体は、はるかに豊かな『世俗的な』作品群と様式の上では深い関係をもっているにもかかわらず、その外面的な実際の響きにおいては、彼の楽天的な時代と文化の表

現であり、その内面的な響きにおいては、彼が生来受けついでカトリックの信仰と、偏見のない、疑念のない人間と神との関係の表現である」(10:301)。ヒルバーの論述がモーツァルトの音楽の世俗性への擁護に傾きがちに見えるのも無理はなからう。ここでこの問題に深入りすることはできないが、モーツァルトの宗教音楽がもっている装飾的な性格は、深くカトリック的とさいえいないだろうか。儀式と格式を重ねるカトリックの基本的姿勢、そして華麗な礼拝堂や、司祭が身にまとう豪華な装飾具、赤に金の装飾を施した衣装などへの志向は、むしろモーツァルトの世界と完全に一致していないか。

ところで《アニュス・デイ》はミサ曲の最終章であり、礼拝をイエス・キリストへの祈りで締めくくる。アニュス・デイ＝「神の子羊」はかつて神への生け贄とされた羊を意味し、イエス・キリストの象徴である。なぜなら、イエスは罪なくして十字架にかけられるのだが、それはわれわれの罪を贖うためであるというのが、キリスト教の教義の根本をなすからである。つまりイエスはわれわれの罪を清めるために、みずから犠牲になられた。だから《アニュス・デイ》では「神の子羊 世の罪を除きたもう主よ あわれみたまえ」と歌われるのである。イエス・キリストへの愛と感謝と悔悟の念が、祈りのうちに立ち昇る。

《アニュス・デイ》

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:	神の子羊 世の罪を除きたもう主よ
miserere nobis.	われらを あわれみたまえ
Dona nobis pacem.	われらに 平安を与えたまえ

イエスへ呼びかける《アニュス・デイ》の歌い出しは、愛の神へ想いを馳せるカヴァティーナと完全に一致する。最初のフレーズがミサとオペラでまったく同じなのは、神へ向かう心情において、ジャンルを超えた霊妙な親和力がモーツァルトの中ではたらいたかのようである。場所が教会であろうと、現実世界であろうと、神への想いは同じであるかのよう

に。しかしミサ曲では、この後「ドナ・ノビス・パーチェム」という平和の希求へと転じる。音楽は4分の3拍子のアレグロ・アッサイ（非常に急速に）となり、合唱の爆発へ突入する。祈りはここで具体的な願いへと転換する。しかしカヴァティーナにはこの転換はない。いわば《アニュス・デイ》の前半部分だけとなるのである。だからこそ「カヴァティーナ cavatina」（旋律的な小品といった意味のイタリア語）なのである。それにしても伯爵夫人の音楽は『フィガロの結婚』に内面的な奥行きを与えた。モーツァルトは現実の闘争の中に思いもよらぬパースペクティブな構図をもたらしたのである。

3. 《愛の神よ》

「伯爵夫人はフィガロやスザンナ、それに伯爵とは離れて立つ。というのは、ドラマという観点のみならず、音楽においてもいえるのである。フィガロたちは行動的なアンサンブルで登場する。一方、伯爵夫人は独りでステージに立ち、観照的な第10番アリア《愛の

神よ》を歌う。それはわれわれを第1幕の騒動から遠く離れた、個人的な世界へ連れ去る。豊かなアポラトゥーラで強調され、突然、方向転換する旋律は、強い思慕と希望のなさを表現する。メロディは『さもなくば わたしを死なせてください』で最高音、変イに到達し、そこで一旦停止して、到達感を強く示唆する（譜例2）。

譜例2 カヴァティーナ《愛の神よ》 第34-38小節

しかし、次に来るのはこの単純な^{クワトレイン}四行詩の反復であり、最初の行への帰還である。歌唱パートはメロディ的にもリズム的にも不安定である。旋律の自然なアクセントは16分音符によって乱されてしまう。その後にはバランスをとるための開始部分の反復もない。もっとも特徴的なのは、ドミナント上の第7音のあの変イはトへの解決を強く要求することである。しかし変イは歌唱パートでは解決されない。トは後になって現れるものの、1回目は16分音符にすぎず（42小節目、譜例3*1）、2回目は第2転回形の和音上で、ハーモニー的に脆弱である（46小節目、譜例3*2）。トはオーケストラの後奏の中でかろうじ

譜例3 カヴァティーナ《愛の神よ》 第41-46小節

て示されるのである。形式的にもハーモニー的にも、カヴァティーナは疑問符で閉じられ

る。それは伯爵夫人の現在の位置の不安定さをきわだたせ、感情的にであれ、音楽的にであれ、彼女の中で、ある解決がなされるべきことの必要性を強調する」(3:110-11)。

以上のカーターの分析にさらに言葉を費やす必要はない。付け加えるとすれば、音楽的に充足されない構造は、《アニュス・ディ》で「ドナ・ノビス」を欠いた構造とぴったり重なることを確認するだけだろう。

4. 第3幕における計画の変更?

第2幕と似たようなことが第3幕でも起きる。再びダ・ポンテ/モーツァルトは原作にはまったくない伯爵夫人の登場場面を入れるのだが、まずその場面の前後関係を確認しておく必要がある。次に第3幕の場面の展開を示す。歌唱パートが与えられた登場人物も併記し、番号のついた楽曲については調性もドイツ語で記す。

第1場	レチタティーヴォ	伯爵	
第2場	レチタティーヴォ	伯爵、伯爵夫人、スザンナ	
	第16番二重唱	伯爵、スザンナ	a → A
第3場	レチタティーヴォ	フィガロ、スザンナ	
第4場	第17番レチタティーヴォとアリア	伯爵	D
	?		
第5場	レチタティーヴォ	伯爵、フィガロ、バルトロ、マルチェリーナ、ドン・クルツィオ	
	六重唱	伯爵、フィガロ、スザンナ、バルトロ、マルチェリーナ、ドン・クルツィオ	F
第6場	レチタティーヴォ	フィガロ、スザンナ、バルトロ、マルチェリーナ	
第7場	レチタティーヴォ	ケルビーノ、バルバリーナ	?
第8場	第18番レチタティーヴォとアリア	伯爵夫人	C
第9場	レチタティーヴォ	伯爵、アントニオ	
第10場	レチタティーヴォと第20番二重唱曲	伯爵夫人、スザンナ	B
第11番	第21番合唱	伯爵夫人、スザンナ、バルバリーナ、娘たち	G
第12場	レチタティーヴォ	伯爵、伯爵夫人、スザンナ、アントニオ、バルバリーナ	
第13場	レチタティーヴォ	伯爵、伯爵夫人、フィガロ、スザンナ、アントニオ	
	第22番フィナーレ	伯爵、伯爵夫人、フィガロ、スザンナ、娘たち	C

問題のアリアは第8場にあたるが、実は、前の第7場のケルビーノとバルバリーナの短い会話も原作にはなかった。追放されたはずのケルビーノが、実は、まだとどまっていて、また一悶着起こすための伏線が、レチタティーヴォで加えられたのである。

以上のモーツァルトのスコアの順番に対して、1965年、疑問が呈された(6:134-6)。モバリーとレイバーンの主張によると、第7場と第8場は、本来は、第4番と第5場の間

にあったというのである。ところが、最後の段階で、モーツァルトは場面を入れ替えざるをえず、それが今日まで伝わってしまったという。彼らの主張の根拠はどこにあるのか。初演時の配役が問題となった。すなわち、バルトロとアントニオを同じ歌手が歌っていたというのである。すると、第6場でバルトロとして歌って、すぐに次の場でアントニオとして出なければならなくなる（第6・9場の太字に注目）。これは無理だろう。だからモーツァルトはもともと第4場の後にあった部分を第6場の後に移し、その間に歌手が衣装を着替える時間を与えた、というのである。この移動は劇にはない新しく挿入された部分だったからこそ可能だったのであり、一種の妥協だっただろう。しかし今日ではバルトロとアントニオは別の歌手が演じる。だったら、本来の形に戻すべきではないか、というのである。現在、入れ替えた（オリジナルの？）形での上演も少なくない。

アラン・タイソンは楽譜研究の立場から以上の議論に貢献しようとした（11：114-24）。そこから興味深い事実が浮かび上がった。第7場にはケルビーノのアリアが置かれた可能性があったというのである。この案は実現せず、短いレチタティーヴォだけが残された。

しかし、結局のところ、楽譜研究からは示唆的な結論しか導き出しえなかった。説明されたのは、1) 第3幕の自筆スコアはかなり後になって、少なくとも第1幕と第2幕が多かれ少なかれ完成された後で、書かれたということ。2) 自筆譜にもとづく現在のスコアは、第7場と第8場の頁数が順序どおりである以上、モバリーとレイバーンの議論とは相容れないのではないかということ。そしてタイソンはいう。伯爵夫人のアリアの頁の上には、予定されていたケルビーノのアリエッタの痕跡があり、「『計画変更』をどのように説明するとしても、失われたアリエッタを考慮に入れざるをえない」と（11：122）。

こうして、タイソンは楽譜のタイプやすかしなどの純然たる資料研究から一步踏み出し、音楽そのものに言及する。もしも第7・8場がもとに戻されたとしてみよう。レチタティーヴォはともかく、第16番から第22番フィナーレまでの調性を調べてみる。「失われたアリエッタ」の調性を「？」とすると、[a→A] - D - ? - C - F - B - G - Cとなる。もしアリエッタがト長調Gだったとしたら、ここに素晴らしい調性のシリーズができあがるではないか。二重唱内での転調のaとAは同主調、AからBまでが下屬調で繋がる。もっとも後半のBからG、つまり変口長調からト長調はあまり「素晴らしい」とはいえないかもしれないが。

5. 伯爵夫人の第2アリアはどこに？

実は「計画変更説」には別の議論もあった。第3幕第5場の六重唱曲で、フィガロがマルチェリーナに負っていた借金を、スザンナが返している。この大金をスザンナはどこから手に入れたのか？ オペラの中でたびたび伯爵が口にして持っている持参金にほかならないのではないか（たとえば第3幕第2場のスザンナの伯爵への言葉「殿様がわたしに下さると約束された持参金でマルチェリーナに支払って……」）。ところが「この作品の流れの中でこの額を手渡し約束をする暇もありません」（4：332）。演劇におけるリアリズムを追求するエルンスト・レルトのいい分ももっともというしかない。何しろ第2番のスザンナの上述の言葉から伯爵との二重唱が始まり、次に伯爵のアリア、そして問題の六重唱となる。

どこに持参金をわたす「暇」があるだろうか。だから六重唱の前に伯爵夫人の aria があれば、ということになる。aria を歌っている間に、裏で、スザンナは伯爵からお金をもらえる。これこそリアリズムではないか。

しかしオペラの中でスザンナが返したお金の出所はどこにも明かされていない。ところがボーマルシェはそれをはっきり書いている。例の借金を突き返す第3幕第17場には、シェザンヌ（スザンナ）の台詞にこうある—「(財布を手にもって駆けつける) 殿様、お止めくださいませ。その人たちが一緒にはなりませんように、奥様からいただいたお金をこの女に払いにまいりました」(2:133 傍点筆者)。ケチな伯爵は持参金の「約束」で釣りながら、最後まで出そうとしなかった、というのもリアリズムすぎないか。

そこでタイソンの調性のプランに話を戻そう。第2幕の第1曲は伯爵夫人のカヴァティーナだったが、そこからフィナーレに至るまでの楽曲の調性を下に示す。その下には第3幕のスコアどうりの配列である。今度は近親調を「-」、遠隔調を「=」で示してみよう。

第2幕: E s = F - B = G - C - G = E s

第3幕: [a → A] - D = F - C = B = G - C

おそらくは「計画の変更」「入れ替え」が問題にならない第2幕の方が、調性のシリーズにおいてより論理的とは必ずしもいえないだろう。そもそもレチタティーヴォが各楽曲を調的に繋ぎ、準備しているのを忘れてはならない。しかもここでいう「論理性」とは何か？ 劇的展開を無視した音楽理論的に「正しい」こと、「近い調であること」が論理的であるとしたら、ただの机上の空論だろう。第2幕のフィナーレで、奥の部屋からスザンナが登場する場面がある。誰も予想できなかったこの展開に、モーツァルトは変ロ長調からト長調へ突然、転調させた。これを論理的でないとか、「正しくない」というのは、劇とは無縁であり、教科書のために音楽を書く人だろう。だから、タイソンが最後の砦にした調性説も、あまりあてにならないことがわかる。調性の選択は、少なくとも音楽それ自体の法則だけでなく、劇的展開の論理にも従うからである。

ではどうすればいいのか？ 初演の時にそうだったに違いないという「オリジナル至上主義」が幅をきかせている現状はよくわかる。しかし、楽譜の作成にあたって、モーツァルトが「あるべき」を反映させたということも否定できないではないか。モーツァルトは頭を使うことのない、ただの「音楽運搬人」だったというなら、彼の音楽全体を否定することになる。逆である。モーツァルトこそは究極の音楽通だったのである。

伯爵とスザンナの「心理学的」二重唱の後、伯爵が独りになり、侮辱されたプライドの発作をぶちまける。そこに裁判が始まり、涙と笑いが交差する六重唱から、幸福な笑いが遠ざかる。すると伯爵夫人のレチタティーヴォが緊張を走らせる。そして再び祈りの時が訪れる。以上の流れについて「どう感じるか」。問題はここにある。こうした主観的な判断を停止して、「正しさ」を云々する立場は「芸術的」ではない。そして「計画の変更」の結果生じる、伯爵と伯爵夫人のレチタティーヴォと aria が（つまり同種の楽曲が）2曲続く構成はどうなのか。よりすぐれていると感じられるか、疑問だろう。

6. 内から外への転換

もう一度確認しておこう。伯爵夫人の第2アリアも、第2幕のカヴァティーナと同じく、原作にはない追加だった。しかし、あの充足されない構造はもはやここにはなく、十分に発展された堂々たるアリアとなるのである。具体的にいえば、ドラマティックなレチタティーヴォ・アッコムパニユアートに始まり、アンダンティーノ4分の2拍子のアリアに入る。そして52小節目で音楽はアレグロ4分の4拍子にテンポアップし、華やかな終結に導かれる。そしてアンダンティーノの部分はまたしてもミサ曲の《アニュス・デイ》が回想されるのである。今度は1779年のミサ曲ハ長調K.317、いわゆる「戴冠式ミサ曲」である。「……秘められたいかなる思念がこの試みをなさしめたのか。それはモーツァルトのもっとも美しい神秘のひとつとして、常に残されるであろう。—中略— この世での至福の時の失われた愛の幸福をめぐる悲しみが、モーツァルトの音楽の啓示的な力によって、いっそう不可思議な形で彼岸的な永続性に属する『ミゼレレ・ノービス』と関係づけられることはもはや決してない。ここでは教会とオペラの対立は、純粹さと美をもつ絶対的なものの領域で止揚されている」(10:437)。譜例4で確認しておこう。旋律線の類似性はカヴァティーナよりいっそう進んでいる。ただし拍子と調性は異なる。

譜例4

- a) 『フィガロの結婚』 第19番アリア《美しい日々はどこへ》
(アンダンティーノ 4分の2拍子)



- b) ミサ曲ハ長調K.317《アニュス・デイ》
(アンダンテ・ソステヌート 4分の3拍子)

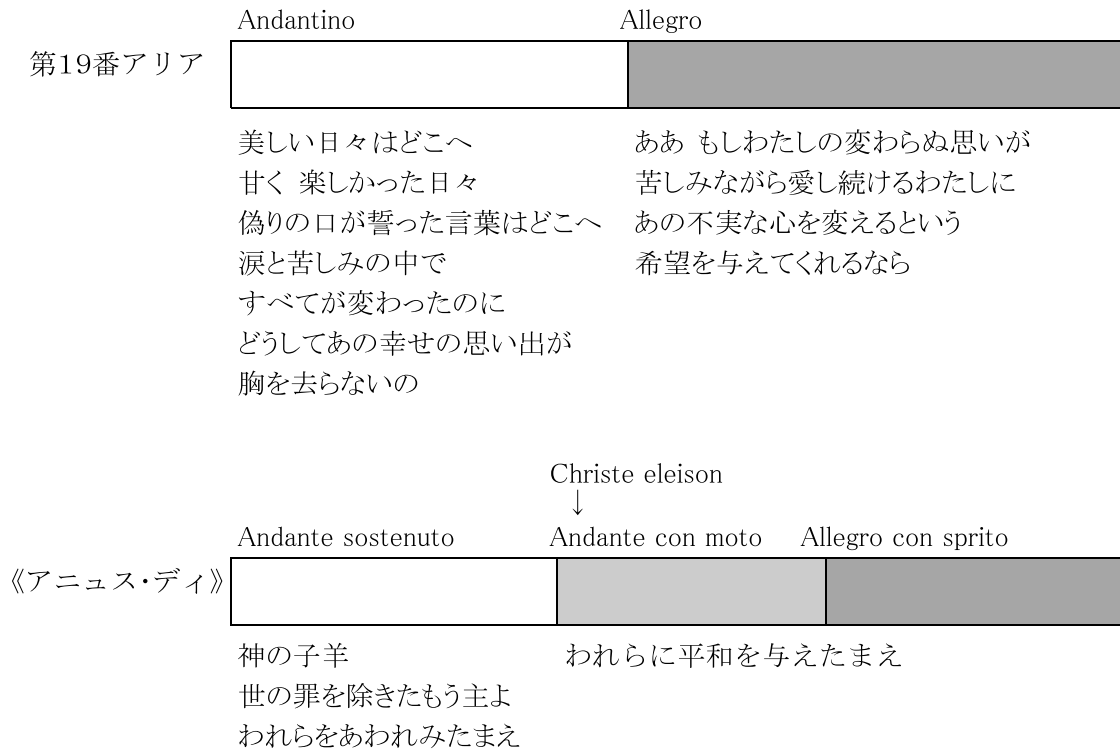


要するに、ここでも「^{アニュス・デイ}神の子羊」=イエス・キリストへの祈りが呼び起こされるのであるが、それは先のカヴァティーナでは「愛の神」と重なっていたのだった。重要なのは、祈る対象が何であれ、「祈る」という行為から発する心情がミサ曲とオペラで同じ形姿をともなって現れたということだろう。いや、祈りそのものの形は音楽のジャンルを超えている、というべきか。確かなことは、それが立ち昇るのはまぎれもない現実からであり、不信と策略、そして不実が渦巻く現実こそが、祈りの発信源となるのである。

しかし第2アリアで決定的に重要なのは、「ミゼレレ・ノービス (われらをあわれみたまえ)」という、神の前でのへりくだった嘆願で終わっていないという点である。実はカヴァティーナはそこで終止していたのである。別のいい方をすれば、ミサ曲の最終部分「ドナ・ノービス・パーチェム (われらに平和を与えたまえ)」にまで到達していなかったのである。そして、そのことがカヴァティーナを充足されない性格としていたのだった。ところが第

2アリアでは、ミサ曲の《アニュス・デイ》全体の構造が引用される。冒頭部分の類似性もさることながら、重要なのはこの構造なのである（図1）。図ではテンポが速い部分を網かけとし、速度が速くなるに応じて濃く塗りつぶしている。そしてそれぞれの部分の歌詞の対訳を置く。

図1 第19番アリアと《アニュス・デイ》の構造の比較



戴冠式ミサ曲では基本的なアンダンテ-アレグロの真ん中により速いアンダンテが置かれ、そこにキリエ章のクリステ・エレイゾン（キリストよあわれみたまえ）の旋律が回帰するという工夫が見られる（明らかにアニュス・デイ＝キリストの意図がある）。しかし緩→急という基本的な構成はオペラと同一とみなしてよい。

構成は形式や図式だけの問題にとどまらない。《アニュス・デイ》はミサ曲の最終章である。戴冠式ミサ曲の場合（あるいはカヴァティーナとよく似ていたハ長調ミサK.337も同じだが）、《アニュス・デイ》の前半「神の子羊 世の罪を除きたもう主よ われらをあわれみたまえ」はイエス・キリストへの祈りと沈潜、後半「われらに平和を与えたまえ」は現実への眼差しの転換と性格づけるのがモーツァルトの意図だったことは明らかである。そしてそれはミサ曲の伝統的な解釈でもある。ベートーヴェンが『ミサ・ソレムニス』二長調作品123の「ドナ・ノビス」に「内なる平和と外の平和を祈念して」と記したことが思い浮かぶ。「アニュス・デイ」の緩から「ドナ・ノビス」の急への推移は「内」から「外」への転換でもある。教会＝神の家の内での祈りの時を経て、外へ歩み出す時にこそ「平和を与えたまえ」という祈願が切実な意味を帯びるのである。

この「内から外」あるいは「祈りから行動へ」の構図が世俗的なアリアに移された。それが伯爵夫人のアリア《美しい日々はどこへ》だった。彼女は現実という「涙の谷」（『旧約聖書』詩編84篇第6節）を歩む術に目覚めたのである。

7. 『フィガロ』を普遍化した影のヒロイン

「たわけた一日」という副題をもつオペラ『フィガロの結婚』の中で、台風の眼のように静けさに満たされた時間を現出させる唯一の人物が伯爵夫人である。だから次のようにいわれる。「伯爵夫人は、彼女の高貴さにもかかわらず、スザンナの助けなしにはほとんど無力である。彼女自身、アリア《美しい日々はどこへ》の前のレチタティーヴォで認めているように、である。伯爵をやり込めることができるのは、伯爵夫人とスザンナの二人の女性だけである。[伯爵夫人がそうでいられるのは]彼女の隷属的な役割、アルマヴィーヴァ家の日常の中心を占める役割ゆえに、である。いち早く情勢を読みとるのはスザンナである」（5：166）。オペラの中でもっとも生き生きとしていて、コケティッシュな魅力を振りまくのはスザンナであろう。ケルビーノがもつ妖しい魅力についてはいうまでもない。生き生きと動き回る登場人物の中で、伯爵夫人はやや影が薄いといわざるをえないだろう。

また伯爵夫人の行動原理を「心を至高のものとする市民的なモラル」（8：81）とする立場からすると、こうなるようだ。「彼女はここで [第2アリア] 再び、失われた夫の愛を切なく懐かしむ。この『過去』への哀惜が前へ前へと突き進むドラマに陰影を与えるのである。ただし、夫人の二つ目のアリアが最初のそれとは決定的に異なっているのは、このアリアの後半で、彼女の愛をとり戻すために積極的に行動に出る（つまりスザンナと衣装をとり替えて一芝居打つ）決意をする点である。貴族の世界にお嫁入りをして以来、すっかり受け身の貴婦人になってしまっていた夫人だけれど……」（8：90）。しかし第2幕からすでに伯爵夫人は行動を起こしていなかったか。たとえスザンナの助けがいつも必要だったとしても、である。また第2アリアの決意が積極的に夫を欺く行動に出ることにあっただけというのは、『フィガロの結婚』をただのドタバタ劇の射程でしかとらえていない、ということではないか。そういう解釈が「普通」なのかもしれないが。

第2アリアでの目覚めはより深く、宗教的でさえあったのではないか。モーツァルトがそこでミサ曲に接近したのは音楽的な都合上である以上に、人間としての直観からだっただろう。「もはや伯爵夫人は少しばかりの罪の意識が混ざった愛情から伯爵を赦すのではない。そうではなくて、彼女の赦しの行為は究極的には自己犠牲であり、真の高貴さと、完全な愛から出ているのである。《愛の神よ》と《美しい日々はどこへ》において、まさにそこまで高まったのである。—中略—モーツァルトはもはや引き返せないほどのところまで行ってしまった」（3：121）。

オペラ『フィガロの結婚』の原作に対する創意は、伯爵夫人に新しい光をあてたことにあった。彼女は現実に対するきわめて内面的な、それゆえ宗教的ともいえる視点をもたらした。内面の変革ともいえるその視点は、オペラ『フィガロの結婚』を最深部で支え、普遍化している当のものなのである。こうして『フィガロの結婚』はフランス革命を準備し

た啓蒙主義の時代が産み落とした作品から、苦難に満ちた現実世界を生きるあらゆる人と時代のための傑作へと昇華されたのである。

－引用文献一覧－

注1：番号は著者、編者の姓、もしくはホームページ名のアルファベット順

注2：引用箇所は本文中に（著書番号：引用頁）で示す。

注3：邦訳がある場合、原書参照の上で、訳に手を加えさせていただいた場合がある。

訳者の諒解を請う。

1. Hermann Abert, *W.A.Mozart II*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1979 (9th. ed., ori. 1921).
2. ボオマルシェ 『フィガロの結婚』 辰野隆訳、岩波文庫、1952年.
3. Tim Carter, *W.A.Mozart: Le Nozze di Figaro*. Cambridge University Press, 1988.
4. アッティラ・チャンパイ、ディートマル・ホランド編 『モーツァルト フィガロの結婚』（名作オペラ・ブックス1） 戸口幸策、畔上司訳、音楽之友社、1987年.
5. Charles Ford, *Così? Sexual Politics in Mozart's Operas*. New York, Manchester University Press, 1991.
6. Robert Moberly, Christopher Raeburn, "Mozart's 'Figaro': the Plan of Act III", (*Music & Letters*. 66, pp.134-6.) Oxford University Press, 1965.
7. フリッツ・ノフケ 『MOZART オペラの解説』 細川修平訳、冬樹社、1977.
8. 岡田暁生 『恋愛哲学者モーツァルト』 新潮社（新潮選書）、2008年.
9. 「オペラ対訳プロジェクト フィガロの結婚」 <http://www31.atwiki.jp/oper/pages/15.html>
10. パウル・シャラー、ハンス・キューナー共編 『モーツァルトの諸相（下）』 モーツァルト研究所訳、音楽之友社、1975年.
11. Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, Harvard University Press, 1987.