

モーツァルト作曲オペラ《フィガロの結婚》 第二幕フィナーレに関する一考察

Un' Analisi sul Finale al Atto II dell' Opera
“Le Nozze di Figaro” (W. A. Mozart)

黒坂俊昭

はじめに

モーツァルト (Wolfgang Amadeus MOZART, 1756~1791) は、僅か35年の短い生涯の間に21曲に上るオペラを作曲したが、そのオペラは、一般に次の三つに大きく分類されている。その第一は、バロック期より脈々と続くイタリア・オペラの伝統であるオペラ・セリアの系統を受け継ぐもの、第二は、オペラ・セリアの幕間劇として18世紀に好まれたオペラ・ブッフアの傾向を持つもの、そして第三は、18世紀中頃から北ドイツを中心に流行し始めたジングシュピールの系列に並べられるものである。これらの三つは、確かに用いられる音楽の形態、台本、言語といった点で様々な相違を見せている。しかし一方では、音楽史の観点から、いずれのオペラも古典派オペラとして見做されている。それでは、モーツァルトのオペラには如何なる古典派音楽的特徴が内在しているのであろうか。換言すれば、モーツァルトのオペラを古典派音楽たらしめている本質とはどのようなものであろうか。これまでのオペラ研究及びモーツァルト研究を概観したところ、その点については殆ど語られていないと思われる。ところが、翻って器楽曲に目を向ければ、そこに古典派音楽的特徴を見出す研究は数に限りがない。それは、主として形式に関するもので、モーツァルトの器楽曲を成り立たせているソナタ形式、ロンド形式、変奏曲形式などに代表される形式を重要視するといった側面に古典派音楽の一つの本質が認められているのである。

この点を踏まえ、今一度オペラに立ち戻れば、モーツァルトのオペラも、直観的であるにせよ、古典派オペラと言われる以上、その形式尊重主義をないがしろにすることはできないであろう。一見しただけで、モーツァルトのオペラはナンバー・オペラ (番号オペラ) であることが見て取れる。各オペラは、個別に独立した楽曲が連ねられて幕が形成され、その幕の連続によって作品が制作されているのである。この方法は、ヴァーグナー (Wil-

helm Richard WAGNER, 1813~1883) に始まる楽劇やロマン派後期のイタリア・オペラに見られる通作的なオペラとは、オペラを構成する基本的な段階で姿勢を大きく異にしている。そして、この相違に注目すれば、小さな単位を積み重ねていくナンバー・オペラはあたかも形式が重視され、そこに古典派音楽の特徴を求めることができるかのように思われる。しかし、形式が真に意味を持ち得るのは、形式が単なる枠組みとして用いられる時ではなく、形式を構成する様々な要素が有機的に関連を持って機能する時である。従って、ナンバー・オペラの形式で制作されたモーツァルトのオペラも、それを構成する各楽曲の意味連関について語られた時にはじめて、その古典派音楽的な本質が理解されるのである。

個々の楽曲の有意味的な連なりが形式尊重主義の一側面であるとするならば、その主義を支える思考がオペラを構成する他の段階にも見られると仮定しても、的は外れていないであろう。というのは、作品を制作する作曲家の意図というものは、作品全体においても作品の細部においても同様に作用しているからである。従って、モーツァルトのオペラでも、楽曲の連なりのみならず、幕間の関係、或いは一つ一つの楽曲内の構造、さらには旋律を作り上げる楽音の配置に到るまで、形式に則って構成しようとする同じ意図が窺えるはずである。

そこで、以下の本論では、古典派オペラの本質の一端を探るべく、1786年に初演されたオペラ《フィガロの結婚 Le Nozze di Figaro》K. 492より、第二幕のフィナーレに焦点を当て、そこに内在する構成の原理を考察しようと思う。この楽曲を選ぶに際しては、このフィナーレが、モーツァルトのすべてのオペラのなかで、単一の楽曲としては最も長大で且つ劇的な作品の一つであるばかりでなく、単一楽曲と言えども、明確に区分される複数の部分から成り、またその各部分も幾つかのより細部から構成されているからに外ならない。¹⁾

I. 第二幕フィナーレの演劇的側面

第二幕のフィナーレが演劇的にどのように展開するかを知るに当たり、今一度オペラ《フィガロの結婚》第二幕全体の筋書を見直しておこう。オペラ《フィガロの結婚》第二幕は次のように展開する。

『舞台は伯爵夫人の部屋。フィガロと伯爵夫人とスザンナは、伯爵にスザンナへの邪心を捨てさせようと計画を企てている。フィガロは伯爵夫人が恋人との逢引を約束していると書いてある一通の手紙をドン・バジリオを通して伯爵に届け、一方スザンナも伯爵の申し出を受け入れる振りをしながら実際の逢引には女性に変装させたケルビーノを出国させるというのである。ケルビーノがセベリアへの旅に立ったと信じている伯爵。しかし実はまだ彼は宮殿に潜んでいる。こうして伯爵夫人とスザンナがケルビーノを変装

させていると、そこに伯爵が現れ部屋をロックするので、スザンナとケルビーノは慌ててそれぞれ別々に隣の小部屋に隠れる。フィガロの手紙を受け取った伯爵が妻を疑ってやって来たのだが、その時衣装部屋に隠れていたケルビーノが物音を立て、伯爵の疑念は募るばかり。伯爵夫人は平静を装ってスザンナがいると告げるが信じてもらえない。伯爵は部屋に鍵を掛け、その小部屋を開ける道具を探しに伯爵夫人と部屋を出る。スザンナはすぐさまケルビーノをそこから出し、ケルビーノは窓から庭に逃走する。その後スザンナが代わって衣装部屋に入る。部屋に戻ってきた伯爵と伯爵夫人。恐ろしさに震えた夫人がとうとうケルビーノのことを伯爵に告白した時、スザンナが微笑みながら隣の小部屋から現れ、二人はびっくり仰天する。その場が落ち着くとフィガロがスザンナを結婚式に導くためにやって来る。手紙の件で伯爵の疑念を誘うがうやむやに収まろうとしていると、続いて激怒した庭師のアントニオが登場。ケルビーノが窓から飛び降りた時、花の咲いていた植木鉢を壊したのである。咄嗟にフィガロはその罪を被り、伯爵の詰問を上手く切り抜けるので、伯爵は信じる外はない。その時、不意にマルチェリーナがドン・パルトロとドン・バジリオを引き連れて登場。彼女はフィガロに自分と結婚するといった約束を思い出させに来たのである。』

このなかで、フィナーレは、伯爵と伯爵夫人が部屋に戻ってくる場面から始まる。

ところで、一般にオペラにおけるフィナーレには、原則として次の三つの条件が必要であると思われる。その第一はフィナーレだけで一つの小オペレッタが成り立つほどの演劇的展開が為されること、第二はそこに主要登場人物のすべてが現れること、そして第三はレチタティーヴォを用いず全曲を通して歌われることである。この定義からするならば、フィナーレは決して「幕切れ」と同義ではない。つまり、例えばロマン派後期のオペラにしばしば見られるようなタイトル・ロールとその相手役だけで終わっていくような幕切れは、フィナーレではないのである。オペラ《フィガロの結婚》も、第一幕はフィガロがケルビーノに対してアリア「もう飛ぶまいぞ、愛の蝶 *Non più andrai, farfallone amoroso*」を歌うだけではフィナーレに成り得ず、モーツァルト自身その幕切れを「No. 9アリア」としか表示していない。また第三幕も、表示では「No. 22フィナーレ」とされているが、そこでは物語の劇的展開が乏しく、本来ならばフィナーレと呼ぶに相応しくない。しかし、その舞台には登場人物の全員が現れ、規模の大きさからフィナーレとされたのであろう。従って、オペラ《フィガロの結婚》で十分にフィナーレに値するのは、第二幕と第四幕の二つの幕切れである。そこでは、上記の三つの条件が如何なく満たされ、まさしく典型的なオペラのフィナーレが形成されていると言えよう。

ただ、第二幕のフィナーレでは、主要登場人物の一人であるケルビーノが姿を見せない。しかし、このフィナーレは、もともと伯爵が伯爵夫人に疑惑を抱くところから始まるのであり、その原因と言えば、それはケルビーノに外ならない。さらに、アントニオが登場し

てフィナーレが佳境に入った場面でも、伯爵とアントニオとはケルビーノゆえに様々な疑念を抱いている。このように、確かにケルビーノは実際の舞台には存在しないのであるが、一連の事件が進展していく上で、彼の存在は不可欠なのである。²⁾ いや、むしろその舞台上の不在こそが、彼の存在をより重要なものとしているに違いない。

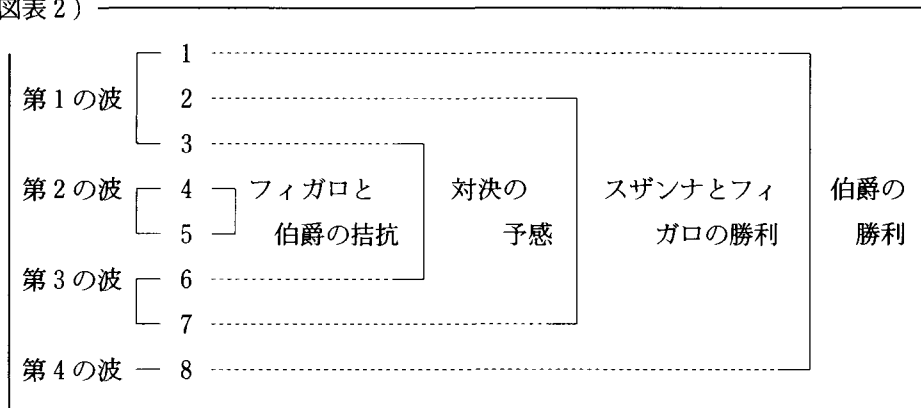
さて、第二幕のフィナーレで繰り上げられる物語の展開をその筋の上から細分すれば、図表1に示す如くなる。

(図表1)

1. 伯爵がケルビーノのことで伯爵夫人に疑いを抱き、夫人に詰問する。
2. スザンナが登場し、その疑念を払拭する。
3. 伯爵は伯爵夫人に和解を求め、謝罪の末にやっとのことで許しを得る。
4. フィガロが登場し、伯爵が手紙に関しての疑惑を思い出す。
5. 疑惑は解消し、フィガロは伯爵に結婚式の挙行を要求する。
6. アントニオが登場し、伯爵はケルビーノの行動に再び疑念を抱く。
7. フィガロが機転を利かし、その疑念を消し去る。
8. マルチェリーナたちが登場し、伯爵はフィガロたちに対し漸く勝利を得る。

このように、演劇的な側面から見れば、第二幕のフィナーレは八つの部分に分けることができる。また、その内容を検討すれば、フィナーレは3回に渡る伯爵の疑惑とその解明(1~3、4~5、6~7)及び1回の解明されない疑惑(8)から成っており、そこに四つの波を認めることもできる(図表2を参照)。しかし、今、伯爵対フィガロスザンナ伯爵夫人という対決的な構図からこのフィナーレを見直すならば、それは次のように整理される。1では伯爵が伯爵夫人に対して断然優位に立っているが、2では反対にスザンナによって伯爵に一撃が加えられ、3では疑惑が解消されるものの伯爵は未だ釈然としていない。また、4と5ではフィガロと伯爵が言い争うが、そこにそれほど大きな波風が立つことはない。そして、6でアントニオが現れ、新たな疑惑が持ち上がるが、7に至ってフィガロの機転により再び伯爵が一撃を被る。しかし、最後にマルチェリーナ、ドン・バルトロ、ドン・バジリオの入場により、伯爵が一時的ではあるが大勝利を収める。そこで次にこれらの事を図表化してみると(図表2)、そこに1と8、2と7、3と6、4と5の対応が見られ、我々はこのフィナーレの演劇的展開が明確なシンメトリーによって構成されているのを理解することができる。

(図表2)



この第二幕のフィナーレの舞台に登場する人物は、1が2人、2～3が3人、4～5が4人、6～7が5人、8が7人といった具合にその数を増していく。これは、言うまでもなく、緊張感の高まりに相応しているのであるが、それはまた、先述の四つの波の大きさにも対応している。図表2にこういった点からの考慮を加えるならば、フィナーレ全体は、1～3の開始部、4～5の中間部、6～8の終結部の三部分構成に集約することもでき、そこにより広い範囲でのシンメトリーが観られるのである。最初の三つの波は鮮やかに解決されたのに対して、最後の波は未解決の状態で行われている。それは、このフィナーレが第二幕というオペラの中に位置する幕であるからに外ならないが、その未解決ゆえに、形式の上では閉じられたABAの三部分構成が完結することなく、次の幕へと繋がっていくのである。

II. 第二幕フィナーレの音楽的構成

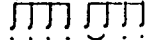

オペラ《フィガロの結婚》第二幕のフィナーレは、939小節に及ぶ長大な音楽で綴られているが、音楽的側面においても明瞭に区分される八つの部分から構成されている。また、その各部分が先に述べた演劇的側面の八部分と完全に一致していることは言うまでもない。この各々の部分がどのように作られ、またお互いにどのような関係を有しているかを調べるべく、まず最初に、楽譜に記された各部分のテンポ、拍子、調性、小節数を列挙すると、次の如くなる(図表3)。

(図表 3)

- | |
|---|
| 1. Allegro, 2/2 (4/4), Es-dur, (125 T.) |
| 2. Molto Andante, 3/8, B-dur, (41 T.) |
| 3. Allegro, 2/2 (4/4), B-dur, (161 T.) |
| 4. Allegro con spirito, 3/8, G-dur, (70 T.) |
| 5. Andante, 2/4, C-dur, (69 T.) |
| 6. Allegro molto, 2/2 (4/4), F-dur, (138 T.) |
| 7. Andante, 6/8, B-dur, (92 T.) |
| 8. Allegro assai – Più Allegro – Prestissimo, 2/2 (4/4), Es-dur, (243 T.) |

この図表を手掛かりに、続いて各部分の楽譜に明確に記されていない特徴、例えば音楽形式などを探ってみよう。まず第1部分は、前半 (T.1-54) と後半 (T.55-121) の二部分から成っている。また、その前半の T.14からは B-dur に転調され、そこで歌われる伯爵の旋律は後半で Es-dur に戻されて繰り返される。この事から、前半を提示部、後半を再現部と見做すと、この第1部分は展開部のないソナタ形式に分類することができる。尚、再現部が欠落しているのは、音楽的事情に依るのではなく、緊迫した状況にある演劇的側面からの要求であろう。

スザンナが現れる第2部分は、テンポ及びリズムから、明らかにメヌエットで作曲されている。また、形式も二つのメヌエットの本体 (T.126-145, T.155-167) にトリオ (T.145-155) が挟まれた三部分形式であり、この点においても、この第2部分がメヌエットであることを揺るぎないものとしている。ただ、メヌエットの特徴は主として伴奏の部分に見られ、スザンナの歌う旋律には殆ど表れていない。それは、メヌエットが宮廷舞踊の一つであり、平民のスザンナとは縁遠いものであったからであろう。しかし、そういったメヌエットを使用することによって、スザンナは伯爵にかなり大きな打撃を与えることができたと思われる。³⁾

続く伯爵と伯爵夫人の和解の場面は、演劇的な側面から、伯爵が許しを請う前半 (T.167-253) と許されて和解する後半 (T.253-327) とに分けられるが、この部分で注目すべきことは、前後半を通して自由なロンド形式が楽曲を支配していることにある。そのロンド主題は旋律ではなくリズムに依り、しかも二種類 ( と ) であるために、ロンドとは言うものの、その仕組みがかなり複雑になっている。尤もこの二面性は、登場人物の性格描写と深く関連しているようにも思われる。つまり、伯爵夫人は伯爵に憤慨しているが優しく、伯爵は夫人に困惑しているが嘆願し、スザンナはその両者に取りなしをしているのである。

事件が一段落した後、そこにフィガロが意気高揚と登場してくる。その時フィガロによ

って持ち込まれた28小節の音楽 (T. 328-355) は、当時流行していたパスピエという舞曲である。その舞曲の快活な性質は、フィガロの昂まった気分を表すには最適の音楽であるが、それも束の間、伯爵が疑念を思い出すことによりその場から消失されてしまう。従って、前半では〔8 + 8 + (8 + 4)〕といった具合に4小節構造が遵られていたのに対し、後半 (T. 356-397) の小節構造は変形を余儀なくされている〔(8 + 6) + (6 + 8) + (6 + 8)〕。

いよいよ伯爵の詰問となる次の部分は、先立つ部分と同じ4重唱であり、しかも同じように舞曲が基盤となっている。但し、ここで用いられる舞曲は、パスピエではなくガヴォットに替わっている。このガヴォットの主題は16小節から成るが、それが完成された形で現れるのは、この部分の後半を待たなければならない (T. 441-457)。前半では、伯爵によってガヴォット主題の前項8小節が歌われ、その旋律が様々に展開されるが、後項が姿を見せることはない。その結果、第5部分の構成は「前半：変形、後半：定型」となり、そこに第4部分の「前半：定型、後半：変形」との対照が見られる。また、その対照は、この二つの部分を併置し、そこに一つの舞曲の領域を形成してもいるのである。

庭師アントニオが問題をもたらし、音楽は連続しながら様相を一変する。この138小節の第6部分には、これまでのような明確な形式は見当たらない。アントニオはナポリ楽派のオペラ・ブッファにしばしば登場するような喜劇的な人格であり、彼を中心に展開されるこの部分は、まさしくブッファ的な舞台となっているのである。それ故に音楽も、アントニオの性格を特徴付ける音階の順次進行による動機を巡って即興的に進展されているに過ぎない。

続く6/8拍子の音楽は舞曲ジグに依拠し、全体は殆どすべてが規則正しい4小節構造で組み立てられている。ただ、その4小節の単位はしばしば繰り返されたりするが、それは前項と後項という組み合わせではなく、単なる繰り返しを越えない。そのため、そこに8小節あるいは16小節によるまとまりを感じることは難しい。こういった解決を見ない音楽上の不安定が、舞台上で繰り返される予断を許さぬ状況と符合しているのは言うまでもない。ただ、4小節構造が崩れる箇所が1箇所だけあるが (T. 650-651)、そこは演劇的展開の上でもフィガロと伯爵の優位が逆転するという転換点となっている。そして、この点を境に、音楽は前後二部分が見事なシンメトリーに構成されている (図表6を参照)。

マルチェリーナ、ドン・バルトロ、ドン・バジリオが加わり、いよいよ迎えられた大詰めは、テンポの変換から明らかに三部分 (Allegro assai - Più Allegro - Prestissimo) に分割される。そして、その各々の部分は、図表4に示す如く、さらに細分することができる。

(図表 4)

Allegro assai			
①マルチェリーナたちの告発と伯爵の期待……	4 + 4 + 8	= 主節	主節
②フィガロの応酬と伯爵の興奮 ……………	3 + 3 + 2 + 8	= 対照節	
③マルチェリーナの証言と伯爵の誇示……………	6 + 2 + 8	= 終結部	
④ドン・パルトロの証言と伯爵の誇示……………	6 + 2 + 8		
⑤ドン・バジリオの証言と伯爵の誇示……………	6 + 2 + 8		
Più Allegro			
⑥3重唱の困惑と4重唱の勝利および合体……	6 + 6 + 8	= 主節	対照節
⑦3重唱の困惑と4重唱の勝利および合体……	5 + 5 + 8	= 対照節	
⑧4重唱の勝利と3重唱の困惑および合体……	6 + 6 + 8	= 終結部	
⑨3重唱の絶望と4重唱の満足(7重唱)……………	8 + 8		
⑩3重唱の興奮と4重唱の歓喜(7重唱)……………	9 + 9		
⑪ ⑨の繰り返し ……………	8 + 8		
⑫ ⑩の繰り返し ……………	8 + 8		
Prestissimo			
⑬混乱した7重唱の絶頂と幕切れ ……………	9 + 8 + 6		終結部
⑭オーケストラの後奏 ……………	10		

この図表が顕著に物語ることは、まず、Allegro assai と Più Allegro の二つの部分がそれぞれ「主節 (Strophe)－対照節 (Antistrophe)－終結部 (Epode)」といった叙事詩的三部分形式に則っていることである。さらに、その Allegro assai の部分と Più Allegro の部分とは、いずれもが叙事詩的形式を採るため、Prestissimo の部分を加えてそこにもより一段高いレベルでの同様の叙事詩的三部分形式「主節 : Allegro assai－対照節 : Più Allegro－終結部 : Prestissimo」が出来上がっているのを認めることができる。

さて、これまでの部分的な範囲における考察を踏まえ、次にフィナーレ全体に係わる形式について検討してみよう(図表3参照)。八つの部分から作られるフィナーレは、先述した演劇的な側面の分析とも関係付けてみるならば、大きく〔1～3〕〔4～5〕〔6～8〕の三つに纏められることはできないであろうか。それは〔4～5〕が一つの舞曲領域を形成し全体を三分しているからだけでなく、〔1～3〕〔6～8〕にも各々の内部に有機的連関が内在しているからに外ならない。そこで、まず〔1～3〕を今一度図表に示せば次のようになる(図表5)。

(図表5)

- | |
|--|
| 1. Allegro, 2/2 (4/4), Es-dur, ソナタ形式
2. Molto Andante, 3/8, B-dur, メヌエット
3. Allegro, 2/2 (4/4), B-dur, ロンド形式 |
|--|

これは、楽章間が対比されて構成される18世紀の「ソナタ楽曲」以外の何物でもない。ただ、不備があるとすれば、それは3の調性 (B-dur) が1と同じ調性 (Es-dur) になっていない点であるが、その件に関しては、次節で述べることとする。こうしてみれば、〔6～8〕もこれを形成する三部分が互いに対比され、一つのソナタ楽曲になっていると言えるであろう。しかも、6と8の冒頭で同一のリズム音型 $\text{J} \square \text{J} \square$ が用いられたり、6～8の各部分が音階の順次進行による旋律或いは断片に依っているなど、〔6～8〕に統一感が与えられている。ただ、この部分でも同一であるべき6と8の調性が異なっているが、上記と共に後述することにした。要するに、第二幕のフィナーレは、演劇的側面だけでなく、音楽的側面からも、〔1～3〕〔4～5〕〔6～8〕の三部分に分割するのが妥当であると思われる。さらには、いずれもがソナタ楽曲である開始部 (1～3) と終結部 (6～8) とは、中間部 (4～5) を挟んで呼応関係にあり、その三者にもソナタの原理を見出すことができるのである。

Ⅲ. 第二幕フィナーレの調性配置

第二幕フィナーレの八つの部分の各々の調性は、図表3に示したとおりであるが、このなかで先ず注目されるのは、1と8の調性がどちらも Es-dur となっている点である。その為にこのフィナーレ全体は Es-dur の響きに包まれ、その中で各部分の様々な調性が関係を持たされているように思われる。それでは何故に Es-dur であるのかという問いには、第二幕の調性がオペラ全曲の中で Es-dur とされ、その最後を飾るフィナーレは当然 Es-dur でなければならないからであると答えられよう。従って、第二幕を開始する No.10のカヴァティーナも Es-dur とされている。つまり、そうすることによって、その両者 (No.10カヴァティーナと No.15フィナーレ) が互いに呼応し合い、第二幕を Es-dur の響きの内に包み込むことができるのである。とりわけ No.10の冒頭の2小節は、Es-dur の主和音を奏するものであり、第二幕を Es-dur にしようとする意図以外の何物でもない。こういったことから、フィナーレの第8部分、即ち第二幕の幕切れは Es-dur となり、続いてフィナーレを一つの楽曲に閉じるもう一方の部分、即ち第1部分が Es-dur とされたのである。

さて、開始部 (1～3) は、前節の考察からすれば、ソナタ楽曲の構成を採っていた。

その原理は、何も形式の対比だけに限られるのではなく、調性の配列にも大いに影響を及ぼしている。然るにソナタ楽曲は、3楽章構成の場合、第1楽章と第3楽章とが主調、そして第2楽章がその関係調（当時は属調あるいは対立調が多い）で作曲されるのが原則であった。この手法は、今問題にしている〔1～3〕にも当てはまり、そのために2が1の属調（B-dur）で書かれているのである。ただ、先述したように、第3楽章に相当する3は、本来ならば1と同じ主調（Es-dur）で書かれるのが原則であるのに、ここでは2と同じB-durにされている。B-durは、言うまでもなくEs-durの属調であり、Es-durにとって半終止的な性格を有している。それは、続く部分との継続性を持たせる効果があり、そこで音楽を完結させることはない。もし、ここで音楽を完結すべくEs-durが採られていたとするならば、おそらくこの〔1～3〕は完全なソナタ楽曲となっていたであろうが、同時にそれ以降の部分〔4～8〕との断絶も明瞭となり、その完結性ゆえに、そこでフィナーレが終了してしまうような印象すら与えたであろう。ところで、このB-durがそういった継続性を持つ半終止であるためには、その部分が確実にEs-durでなければならない。つまり、今この〔1～3〕はEs-durのソナタ楽曲という前提で検討しているが、Es-durとB-durだけの関係からすれば、必ずしも前者が主調で後者が属調であるとは限らない。即ち、B-durが主調でEs-durが下属調の場合もあるのである。然るに、これまでの考察のように、フィナーレ全体さらには第二幕全体の観点から、この部分はEs-durでなければならない。そこでそれを確固たるものとするために、T.234あたりからしばらくの間、音楽はAs-durに転調されたのである。というのは、Es-durとB-durとAs-durの三つの調性が併置されれば、その音楽はEs-durを主調とした調性に為らざるを得ないからである。

ソナタ楽曲における同じような調性の不備は、〔6～8〕の部分にも見られた。ここでは8の調性が既にEs-durに定まっていることから、ソナタ楽曲の調性配置にするならば、6もEs-durにならなければならないのであるが、それがF-durとなっているのである。確かに我々の視野が〔6～8〕に限られるならば、6はもちろんEs-durとなるべきであろう。しかし〔6～8〕はフィナーレの一部であり、決してそれだけを限定することはできない。つまり〔4～5〕と〔6～8〕の継続性が考慮され、5のC-durと7のB-durに挟まれた6の調性はF-durとなったのである。このように、6における調性の選択と先述の3に見られた調性の変更とは、どちらもフィナーレ全体を一連の連続にしようとする同じ理由に依拠していると思われる。就中、4から8にかけての調性の推移はその象徴的な表出であり、そこではG-durからEs-durに向けて調性は4度圏を一つずつ進んでいく。そのために4と5の調性も、形式的には一つの舞曲の領域であるにもかかわらず、二つの調性（4：G-dur、5：C-dur）になったのであろう。

ただ、3のB-durと4のG-durとの間には、調性配置の半終止的な使用による継続性

が保たれてはいるが、そこに飛躍的な転調或いは調的な断絶があることもまた事実である。その調性の推移に関して、我々はそのに演劇的展開との深い関わりがあることを軽視することはできない。問題を含みながらも3の三重唱が一応の解決をみようとしていた時、突然フィガロが登場してきた。燻っていた問題が再び燃え始め、舞台の雰囲気は一転する。その転換がこの転調によって鮮やかに描き出されているのである。ところで、当面の B-dur と G-dur とは、確かに平行調の同名長調といった比較的遠隔の調関係にあるが、この推移は何の前触れもなく現れたのではない。その前に Es-dur も加えた Es-dur→B-dur→G-dur といった調性の変遷は、第二幕の最初の三つの楽曲 (No.10 Cavatina: Es-dur, No.11 Arietta: B-dur, No.12 Aria: G-dur) に既に聞かれ、この唐突とも思える転調は十分に伏線が敷かれていたのである。またフィナーレの直前の楽曲 (No.14: Duettono) は G-dur で書かれ、事件の契機となる場面が共に G-dur で書かれていることも注目に値する。

第二幕フィナーレ全体の調性はこのように移り変わっていくが、その様子は一見してソナタ形式に見られる調性の使用法と類似しているように思われる。というのは、主調で始まった楽曲が属調に移り、続いて転調が繰り返され、再び属調を経て主調に戻るという調性の移り変わりは、ソナタ形式の場合も同じだからである。いずれも早々に主調から離れ、主調でない部分がしばらく続き、その主調の喪失から生じた調的不安定が最後に解決されるという構成が採られている。そこに我々は調性配置による緊張とその弛緩を看取することができる。

全体的な調性がソナタ形式と類似点を持つように、個々の楽曲の調性もそれを構成する形式と何らかの関係性を有している。例えば1では、Es-dur に始まった旋律が T.35で B-dur に移り、T.55からまた Es-dur に戻るが、それは1の形式であった再現部のないソナタ形式との関わりが深い。また B-dur(T.126 ff)→F-dur(T.154 ff)→B-dur(T.156 ff) と変わっていく2の調性も、メヌエットの三部形式との符合を示している。ロンド形式であった3では、形式に合わせて調性も様々に変化するが、概して前半 (T.167-T.253) が主調から属調への移行、後半 (T.254-327) が属調から主調への回帰という推移に要約され、そこにバロック舞曲風の調性配置も窺われる。それに対して、舞曲であった4と5とは、それぞれ二部分から構成されるが、共に後半が主調で始まり、そこにもはやバロック舞曲の調性配置を見ることはできない。それらは、舞曲と呼ぶよりはむしろ未発達ソナタ形式と言った方が適当なのかもしれない。続く6では形式的なものが存しないトッカータ風の楽曲が展開されていたが、その調性も形式と同様に自由な変遷を辿っている。

7の部分がジグに基づいたシンメトリーの構造を持つことは以前に述べたとおりであるが、調性の移り変わりを中心にこの部分をさらに詳細に検討すると次に示す図表6の如くなる。

(図表 6)

①アントニオの紙片による困難の発生	B-dur	28T.	} 46T.
②アントニオの退場	F-dur	8T.	
③伯爵のフィガロに対する尋問	F-dur	10T.	
※伯爵とフィガロの優位の交代	g-moll		
④尋問の回避と新たな尋問の発生	g-moll	8T.	} 20T.
⑤尋問の最終的な回避	Es-dur/Mod./F-dur	12T.	
⑥困難の終了による結末	B-dur	26T.	} 46T.

この図表に我々は、7が調性においても、主調の部分(①)－属調の部分(②～③)－転調の部分(④～⑤)－主調の部分(⑥)というシンメトリー的な四部分から構成されていることを窺い知ることができる。ただ、②～③と④～⑤とは同一ではなく、そこに①から⑥にかけての一連の連続的変遷があることも見逃すことはできない。そして、この調性の移り変わりこそは、ソナタ形式で用いられる調性配置に一致しているのである。

最後に8では、全体的にも部分的にも叙事詩的三部分構成が計られていたが、その各部分の調性は以下のように整理される。

(図表 7)

Allegro assai	Più Allegro	Prestissimo
[主節] : Es-dur	[主節] : Es-dur	
[対照節] : B-dur	⇒ [対照節] : B-dur	⇒ [幕切れ] : Es-dur
[終結部] : B-dur/Mod./Es-dur	[終結部] : Es-dur	

ここに表されている調性のなかで特に注目すべきことは、Allegro assai の終結部と Più Allegro の終結部との調性が異なっている点である。Allegro assai と Più Allegro とはいずれも叙事詩的構成を採っていたが、その両者における構成の一致と調成の相違は、さらにその二つの間に主節と対照節 (Strophe - Antistrophe) の関係を生んでいる。また Più Allegro の終結部から最後まで他の調性に転調されることなく Es-dur が続けられるが、その Es-dur の確保がフィナーレ全体を終わらせ、つまりは第二幕の幕を閉じるために不可欠であることは言うまでもない。

むすび

オペラ《フィガロの結婚》第二幕のフィナーレを全体的に見渡すと、IIの節で述べたとおり、それは3楽章のソナタ楽曲の構成を採っていた。第1楽章にあたる1～3と第3楽

章にあたる6～8とが4～5の舞曲を挟んで呼応し合い、一つの閉じられた世界を構築していたのである。加えて、3の終わりではフェルマータが置かれることによって次の部分との断絶が生まれ、その結果1～3に一つの楽章の如き独立性が与えられているのに対し、5から6は続けて演奏され、そこに器楽曲の第2楽章と第3楽章との間にしばしば見られるような連続性が認められる。このように、フィナーレは全体としてまさしく器楽のソナタ楽曲に類似している。尚、1～3と6～8との形式を比較すれば、前者が三つの楽曲とも閉鎖的な形式であるのに比して、後者は6と8とが開放的な形式であり、両者の間には対照的な相違が見られる。⁴⁾ もちろん6～8は、演劇的側面から次幕への期待や不安を込めて未解決の状態でなければならないが、音楽的側面ではそれに加えて閉鎖的な1～3との関係上、開放的な楽曲であることが望まれたのである。

さて、第二幕フィナーレにおける調性の変遷は、調的不安定による緊張とその弛緩といったソナタ形式の本質に類似していた。しかし、その調性配置は、より綿密に検討すれば、緊張とその弛緩の方法に関してソナタ形式とは大きな相違点がある。ソナタ形式では、提示部の第二主題で主調から離れた調性が次第に遠隔調へと進み、展開部の終わり近くで主調から最も遠ざかった後、属調を経て再現部で主調に回帰するのに対して、このフィナーレでは、2と3の属調を経て、すぐさま4で主調から最も離れた調性に移り、その後4度圏を順次下り主調に到っているのである。我々はそこに、調的不安定から生じる緊張の絶頂が置かれる場所とそれが弛緩される方法との差異を指摘することができる。即ち、ソナタ形式では徐々に高められた緊張が一気に弛緩されるが、このフィナーレでは急激な転調の後、その緊張はゆっくりと弛緩されていくのである。

《フィガロの結婚》第二幕のフィナーレでは、物語の展開に則して演劇的緊張の波は高まる一方である。しかし、調性の配置から明らかなように、音楽自体はそれとは逆の落着きの方向に向かっている。もし音楽も演劇に合わせて緊張の度合いを増していたならば、どのような收拾が取られていたことであろうか。しかし、その音楽もただ落着きだけを目指したのではない。先に述べたように、最後の部分、とりわけ8では叙事詩的三部分構成によって開かれた印象が与えられ、一つの閉じられた楽曲内に、続く場面との連続性が包含されているのである。このような音楽の多重構造は、個々の楽曲にも内包されていた。例えば、ソナタ形式でありながら二部分構成であった1や、その反対に二部分から成る舞曲でありながらソナタ形式風であった7がその顕著な例であろう。フィナーレ全体を通じては、かくも多彩な音楽形式が展開されていた。その中であっては、無形式の6でさえ、形式を持たないということ自体が一つの形式と認められる程である。そのように緻密に構築された設計図の上であって、オペラ《フィガロの結婚》第二幕のフィナーレは成り立っていると言っても過言ではない。

《フィガロの結婚》に代表されるモーツァルトのオペラでは、様々な形式が駆使され、

そこに有機的な連感が生み出されている。それは、必ずしも器楽曲に見られるものであるとは限らない。感情の迸りにまかせて時間が無限定に流れていくロマン派オペラとは異なり、モーツァルトのオペラには完結した形式の中で緊迫した時間が流れている。このような形式を基盤とした時間の把握こそは、まさしく古典派音楽の一つの本質なのである。

注

- 1) オペラ《フィガロの結婚》の第二幕フィナーレは939小節、第四幕フィナーレは521小節から成っている。因みに、ヴァーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde》の第3幕フィナーレ（全幕のフィナーレでもある）は1,699小節を要している。
- 2) ケルビーノの存在を示すために、このフィナーレでは随所にケルビーノを暗示する下降音型 $\text{f}\text{a}\text{b}\text{a}\text{g}\text{a}$ 又は $\text{f}\text{a}\text{.f}\text{a}$ がオーケストラ声部に置かれている（T. 119 ff、T. 175 ff、T. 257、T. 469 ff、T. 548 ff）。この音型は、言うまでもなく、窓から素早く飛び下りたケルビーノの描写から由来している。
- 3) 平民が宮廷舞踊の音楽を用いた例は、フィガロが歌う No. 3 のカヴァティーナ「殿様がダンスをお望みなら」に既に聞かれている。
- 4) 同種のもものが両側にある形式（A-B-A）は、Aによって閉じられるので「閉鎖的」と呼び、それに対して同種のもものが片側にある形式（A-A-B）は、Bの方向に開かれるので「開放的」と呼ばれている。

参考文献

- ALLANBROOK Wye Jamison: *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago/London 1983.
- ANGERMÜLLER Rudolph: *Mozart, Die Opern von der Uraufführung bis heute*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1988.
- BROPHY Brigid: *Mozart, The Dramatist*. Libris 1964.
- HUGHES Spike: *Famous Mozart Operas*. New York 1958.
- KUNZE Stefan: *Mozarts Opern*. Stuttgart 1984.
- OSBORNE Charles: *The Complete Operas of Mozart*. New York 1978.
- PALDI Cesare e Ida: *Le Gdandi Opere Liriche di Mozart*. Roma 1985.
- ROSEN Charles: *The Classical Style*. New York/London 1971.
- STEPTOE Andrew: *The Mozart-Da Ponte Operas*. Oxford 1987.