

劇音楽の教材研究について — 映画版の特徴に着目して —

小 原 伸 一

宇都宮大学教育学部紀要
第64号 第1部 別刷
平成26年(2014) 3月

On Teaching Material Research of the Dramatic Music :
From the Viwpoint of the Feature of Film Version

KOHARA Shin-ichi

劇音楽の教材研究について

－映画版の特徴に着目して－

On Teaching Material Research of the Dramatic Music :
From the Viewpoint of the Feature of Film Version

小原 伸一
KOHARA Shin-ichi

はじめに

劇音楽の教材は作品の音楽と舞台、つまり音（聴覚要素）と映像（視覚要素）が同時に収録されている視聴覚資料が主な対象となる。それらは収録の目的や方法の違いによって特徴のあるいくつかの種類に分けることができる。その分け方の一つとして、収録された場所の違い、つまり「劇場」と「それ以外」という設定を考えることができる。

「劇場」とは、それぞれの作品が通常上演されている場所であり、日本国内の代表的な例では、歌舞伎であれば歌舞伎座、文楽であれば国立劇場、オペラであれば新国立劇場や東京文化会館などがある。それぞれが作品を上演する設備や機能を備えた建物ということになる。屋外での大規模な劇場もここに含めてよい。

「劇場」における収録の多くは、実際の公演を記録した内容となっている。作品の種類を問わず、ほとんどの収録では複数のマイクやカメラが用いられており、各々の情報は編集によって整理され繋ぎ合わされて一本の作品として収められている。

このような「劇場」で収録されたものには次のような特徴がある。収録時には演奏者の他に観客も会場にいることから、舞台はもちろんのこと、観客を含めた客席の様子もその一部含まれている、という点である。

客席を収録した部分には、開演前や幕間の観客の様子が映されていることがある。それらは作品が上演された劇場の雰囲気や役割を持っている。この他に、本編上演中の客席や観客の様子が収録されているものもある。舞台やオーケストラピットで演奏される音楽の他に、例えば歌舞伎であれば「〇〇屋」などの大向うの声であったり、オペラであれば「ブラボー」といった客席からの掛け声、あるいは最後のカーテンコールの拍手といった音などがそこに含まれる。これらは舞台と一体となった観客の反応を自然に取り込んでいるものであり、声だけの場合もあれば観客の様子を含めた会場全体を捉えた部分として収録されている場合もある。

このように劇場での収録版では、作品そのものの情報の他に上演時の舞台と客席の臨場感といった情報も含まれる内容となっている。これらの収録版を本論では以下「劇場版」とする。

もう一つの「それ以外」の場所とは、放送局や映画用のスタジオなどである。ロケーションで使われた屋外の場所等もここに含まれる。制作の企画段階から鑑賞用の教材とすることを目的として収録された劇音楽の例などもここに含まれると考えてよい。また作品の音楽部分のみを収録するといった場合にもこの方法による場合が多い。

ここで収録された作品そのものの情報は劇場と同じであるが、次の二つの点で大きな違いがある

と考えられる。

一つ目は、舞台から客席の聴衆に演奏するという「公演」の記録ではないため、会場全体の雰囲気異なっているということである。「それ以外」の場所での収録は、本来劇場などの建物内で上演するところを、最初から意図的にその場所を変更しているのである。これは演奏家の演奏に対する姿勢も変えることになる。舞台とは違い、空間の距離感や演技等の劇音楽の要素の一部が省かれたりしていることから、収録時に演奏家が劇音楽の音楽面に集中して演奏することが可能となる。これはこの方法の利点といえる。

作品が上演の前提としている本来の建物とは異なるため、仮に劇音楽が音楽作品として完結するための条件として、上演する場所や形態も含めるとするならば、作品内容の質的な違いがその収録に生じることになる。スタジオなどの収録は劇場とは異なり、演奏時は出演者・演奏者のみが存在し観客は不在である。公演における演奏は当日の観客が作り出す客席や会場全体の雰囲気と一体であることは論をまたない。こうした部分が収録内容には一切含まれないという点において「劇場」収録とは大きく異なっている。

二つ目は、スタジオなどでの収録は「劇場」に比べカメラ等機材の設置位置の自由度が高いということである。これは視覚的な要素を重視する場合に大きな利点となる。劇音楽のある場面で特定の部分を強調したり、あるいはある部分をわかりやすく収録し構成することが可能である。

演奏会場では、収録用機材を観客の目障りにならないよう隠すように配慮する必要もある。そのため収録画面のアンクル等は当然制限されることになる。収録前に演出側との調整が行われていても、本番では理想的な配置になるとは限らない場合もある。スタジオではこうした制約から解放された収録が可能となる。こうした収録条件の違いは、劇場で舞台全体を総観する場合では制限されてしまうような部分でも、作品の理解を深められるように工夫することが可能となる。

また、スタジオ収録では、舞台の映像情報と演奏される音楽の音声情報を個別に収録し合成する、という手法も用いられている。より完成度の高い収録を求めて同じ部分を何回か記録し、その中からより良いものを選択し編集することも行われている。このような手法は、場面ごとのカットを収録し編集して作り上げる映画の制作方法と同じである。

こうした収録方法は、「劇場」という空間で一回のみ通して上演される演奏の収録を基本とする場合では得られない利点とも考えられる。演劇要素や音楽要素など、総合芸術である劇音楽が持つそれぞれの要素に特化した収録を別々に行うことで、劇場公演とは異なる優れた内容を記録することができるのである。本論では、これらスタジオ等において収録されたものを以下「映画版」^{註1}とする。

このように劇音楽の収録形態には、観客が入った会場で上演を収録した「劇場版」とスタジオなどを使い制作された「映画版」という性質の異なる二つの種類があり、同じ作品の映像資料でも収録形態の違いによってそれぞれに特徴がある。教材化を行う場合にはその特徴を理解した上で適切な方法で用いることが望ましいと考えられる。

そこで本論では、モーツァルトの歌劇《フィガロの結婚》(Le nozze di Figaro) K 492の「映画版」収録の映像資料を取り上げる。本作品には「劇場版」の収録が多数ある中で、ポネルの演出による

^{註1} 浅里(1988)はこのような収録版を「ビデオ・オペラ」と記している。

非常に優れた映画版（以下「ポネル版」^{註2}）がある。この「ポネル版」を対象にした考察によりその良さを明らかにし、映画収録の特徴に着目した教材化のための具体的な内容を示すことにしたい。

1. 《フィガロの結婚》について

最初に「ポネル版」《フィガロの結婚》の特徴を理解するために、「社会制度」「恋愛と結婚」「対立と和解」の3つの視点から作品の概要を整理しておくことにする。

1.1 《フィガロの結婚》における社会制度

《フィガロの結婚》の原作はボーマルシェ（1732-1799）の戯曲《狂った一日または、フィガロの結婚》（仏語）で、モーツァルト（1756-1791）の歌劇が初演される二年前の1784年にパリのコメディ＝フランセーズで初演された。これをダ・ポンテ（1749-1838）が1785年頃にモーツァルトから依頼^{註3}を受けて、歌劇用の台本（伊語）を制作している。その台本に1785年から1786年にかけてモーツァルトが作曲した。1786年5月1日歌劇《フィガロの結婚》はウィーンのブルク劇場でモーツァルト自身の指揮により初演された。すべて18世紀後半ヨーロッパでの出来事である。

原作者、台本作家、作曲家の三人は18世紀後半にヨーロッパで活躍したという点で共通している。また《フィガロの結婚》の時代設定も18世紀半ば^{註4}である。彼等が生きた18世紀という時代の社会状況がこの作品に全く影響が無いとは考え難い。18世紀のヨーロッパにおいて一般的な風潮とされるのが啓蒙思想である。その普及とともに1789年にフランスで起こった暴動は、旧制度（アンシャン-レジーム）の維持を不可能な状況にさせ封建社会が崩壊し新しい市民社会、つまり新制度が誕生してゆく、その発端となる事件であった。その縮図の中に《フィガロの結婚》をこの事件と重ね合わせることができる。このことについて水林（2007）は以下のように述べている。

《フィガロ》や『結婚』があったからフランス革命が起こったのではない。そうではなく、ボーマルシェの演劇作品とモーツァルトのオペラのなかに書き込まれていることがフランス革命とその周辺領域というコンテクストとの共振・共鳴関係において、固有の意味を帯びるということに最大限の注意を払おうというのである。《フィガロ》の音をしっかりと聴き、受け止めるためにはフランス革命を引用することが有効である。^{註5}

《フィガロの結婚》では、「旧制度」と「新制度」を支持する役割をそれぞれの登場人物に割り当てて考えることができる。アルマヴィーヴァ伯爵（以下伯爵）は貴族でありフィガロはその使用人である。貴族は社会階級では上位に相当する。しかも伯爵はスペインのアンダルシア地方で城を持つ大貴族の主人という設定であるから、彼はその最高位に位置する。一方のフィガロはその伯爵の

^{註2} モーツァルト歌劇《フィガロの結婚》K492 全4幕 カール・ベーム指揮、ウィーンフィルハーモニー管弦楽団、ジャン＝ピエール・ポネル演出・装置・衣装、1975-1976収録、ユニバーサルクラシックス&ジャズ：ユニバーサルミュージック株式会社（2005）UCBG-1101/2 [DVD]

^{註3} 岡田（2008）p.77。「しかしながら、《フィガロ》のオペラ化を思い付いたのは、ダ・ポンテではない。この構想をダ・ポンテに持ち込んだのはモーツァルトなのだ。しかも《フィガロの結婚》は公式の依頼なしに書かれた、彼の唯一のオペラである。」作曲家モーツァルト自身が原作の題材に強い関心があったことがわかる。

^{註4} 堀内（1998）p.25。「ポネル版」では収録している時代設定を、1786年5月1日（＝オペラの初演の日）としている。詳細は注41を参照。

^{註5} 水林（2007）p.14。

城で召使いとして働く労働者である。下級労働者の社会的地位を現代の我々が理解するために以下を参照しておきたい。

下男といえば奉公人の最たるもので、当時の感覚からいえば、人間のカテゴリーに入らないとさえいってもほとんどさしつかえないほど、社会的コミュニケーションの埒外に置かれていた非本質的存在である。――中略―― あえて比較項を持ち出せば、オランウータンやゴリラの「人権」を堂々と語る（実際そういう人たちがいる）政治哲学的言説に対するわたしたちの驚きに似ているかもしれない。^{注6}

こうした当時の社会制度における下男の認識から考えると、伯爵からすれば、ボーマルシェの「フィガロ三部作」の第一作『セビリャの理髪師、あるいは無駄な用心』^{注7}で、自分をロジーナ（《フィガロの結婚》のアルマヴィーヴァ伯爵夫人。以下伯爵夫人）と結婚できるように働いてくれたフィガロの事など少しも恩義に思わないとしても、それは普通の感覚なのである。作曲家モーツァルトも実際に下男と同じ境遇の体験者であった^{注8}。「フィガロはモーツァルトの分身である」^{注9}と表現されているように、この作品をモーツァルトがフィガロの目線で作曲したということも考慮すべき重要な点となってくる。

こうした感覚のなかで、下の階級の者は上の階級の命令に絶対服従するという社会制度というのが、《フィガロの結婚》では、伯爵が維持しようとする「旧制度」が第1幕から第4幕に至って徐々に崩壊していく過程の中に描かれていると見ることができる。召使い下男のフィガロは貴族の伯爵が支配する「旧制度」に正面から対立し、伯爵邸が管理する領地でスザンナとともに「新制度」を樹立すべく奔走する。

フィガロが直面している打破すべき旧制度とは伯爵の特権、具体的には「領主権」^{注10}の撤回である。主要な登場人物のうち第1幕の最初の時点で、旧制度の伯爵側にはマルチェッリーナ、バルトロ、バジリオ、ドン・クルツィオ、アントニオが、対するフィガロ側にはスザンナ、アルマヴィーヴァ伯爵夫人がいる。幕が進むとともに旧制度派の人々は徐々に新制度派へと移り、第4幕では伯爵一人が残される。その伯爵に旧制度を放棄させるのは伯爵夫人である。なお一般市民たちは全員がフィガロを支持している。

「ボネル版」はこうした社会制度の中に置かれた人々という視点を意識してスタジオ収録により制作されている^{注11}。この背景に注目することにより「ボネル版」の特徴に対する理解を深めることができる。

^{注6} 水林（2007）p.32。

^{注7} この第一作は、ロッシーニ（1792-1868）が歌劇《セビリャの理髪師》に作曲している。初演は《フィガロの結婚》の30年後、1816年。なお、ボネルは《セビリャの理髪師》もビデオ制作している。

^{注8} 金子（2008）p.44。「モーツァルトは外ではオペラ『イドメネオ』の成功と絶賛の嵐のなかにあった。しかし内では料理人と一緒に従者の下座に座らなければならなかったのである。階級社会では当然であった。」「昼の十二時には、残念ながら僕には少し早すぎるのですが、みんなで食事をします。われわれの仲間は、二人の従者…会計検査人、菓子作りのツェッティ殿、二人の料理人…そして小生です。ついでに言うておけば、二人の従者は上座に座ります。」後半、モーツァルト自身の手紙の一部から、雇われの立場のモーツァルトが従者よりも低い地位として扱われていたことがわかる。

^{注9} 前掲書、p.42。第2章「理容師フィガロはモーツァルトの分身」とある。

^{注10} 小瀬村（2012）p.22。第1幕第1景スザンナの台詞「il diritto feudale」直訳では「封建的な法律」。

^{注11} 堀内（1998）p.39。「-略-一世を風靡したジャン=ピエール・ボネルの演出による映像だ。ボネルの演出は階級の対立を強く打ち出した-略-。」

1.2 《フィガロの結婚》における恋愛と結婚

《フィガロの結婚》は、フィガロが伯爵の要求を解消しスザンナとめでたく結婚するまでの一日の物語である。タイトルにも含まれている結婚について、作品でそれがどのように扱われているかを理解しておきたい。また《フィガロの結婚》にはこの他に様々な恋愛関係が複雑に入り組んでいる。

まず結婚について、登場人物中で既に結婚しているのは伯爵と伯爵夫人である。そして第3幕で結婚するのがフィガロとスザンナ、マルチェッリーナとバルトロの二組である。

結婚の形態は《フィガロの結婚》には二種類ある。一つは旧制度下の結婚であり、もう一つは新制度における結婚と言い換えることができる。旧制度とは封建的、新制度とは民主的と考えてよい。

前者は伯爵と伯爵夫人の結婚に象徴されている。この二人はフィガロ三部作の第一作目《セビリャの理髪師》で「熱烈に愛しあった末に結婚する男女」^{注12}のリンドーロ（現伯爵）とロジーナであったが、現在は「すきま風が吹き始めている」^{注13}伯爵と伯爵夫人の関係になっている。つまり、伯爵は三年前の結婚当時とは違う既得権を乱用する旧体制の人間に再び戻ってしまい、恋愛による結婚は過去のものとなってしまった。二人の部屋は伯爵邸の中では個別に分けられており、伯爵夫人は主人の伯爵に絶対服従の立場に置かれている。結婚の前後における所属階級の違いもその背後に存在している。伯爵がもともと選り抜きの貴族であった一方、伯爵夫人は一般市民から伯爵との結婚によって貴族へと昇格している。伯爵は自己の地位と名誉を重んじる性質を持ち、伯爵夫人はそうではなく愛を第一に重んじている。二人は第1幕で、異なる制度に属する人間同士の結婚という状況にある。第4幕で伯爵夫人はそれを解消し理想の結婚を自らの手で取り戻すことになる。

後者はフィガロとスザンナの結婚が当てはまる。二人は「熱烈に愛しあった末に結婚する男女」の現在進行形として描かれている。また、結婚後もそれは永遠に変わらないと信じている。二人はそれまで別々の部屋で暮らしていたが、結婚を迎える日に伯爵に用意された新しい一つの部屋で生活を始める。二人はお互いに平等であり、どちらの身分も召使いという低い階級で同じである。二人は旧制度下の18世紀後半において、新しい結婚の形を実現していくのである^{注14}。

もう一つ、マルチェッリーナとバルトロの結婚について。バルトロはセビリャの医師でありマルチェッリーナは彼の自宅の「家政婦」^{注15}であった（フィガロはそのバルトロがマルチェッリーナとの間に生んだ子である）。この結婚には、階級社会において弱者であったマルチェッリーナがバルトロから旧い人格を取り除き、他者にも認められる結婚によって自分の家族を獲得するという意味が含まれている。フィガロやスザンナ、そして伯爵夫人と並んでもう一つの大切な結婚といえる。彼女の結婚は自分を虐げた旧制度との闘いを終わらせることになる。結婚を通して、スザンナや伯爵夫人の陰に隠れてしまいそうなマルチェッリーナにも重要な性格が与えられているのである。

このように《フィガロの結婚》における結婚は、フィガロとスザンナが18世紀後半に時代を先取りした新しい結婚の形を獲得する物語りであり、また、伯爵夫人が伯爵との間に過去の新し

注12 岡田（2008）p.74。

注13 前掲書、p.74。

注14 「十八世紀の結婚について」は、以下のような説明もある。「結婚は宗教権力が管理する秘蹟か、それとも世俗権力の管轄下に置かれる民事契約か。両権力の闘いは絶対主義時代に始まり、フランス革命を持って後者の勝利に終わった。」水林（2007）pp.170-171。

注15 水林（2007）p.19。マルチェッリーナは、堀内（1998）では「伯爵邸の女中頭、元ロジーナの家庭教師」、デント（1998）では元ロジーナの「乳母」とある。いずれにしても現伯爵夫人のお世話をした人物。

た結婚の状態を取り戻すまでの物語りでもある。それぞれの結婚を巡って展開する音楽に耳を傾けて視聴することが大切である。

次に恋愛についてである。恋愛感情で関係があるのは、フィガロとスザンナの他に、伯爵と伯爵夫人、マルチェッリーナとバルトロ、ケルビーノとバルバリーナという組み合わせがあり、ケルビーノと伯爵夫人という組み合わせも「フィガロ三部作」の第三作「罪ある母」への伏線として存在している。それぞれが置かれている社会的な立場と人間としての自由な感情が多様な形で描かれている。

また対立を生む関係も複数ある。スザンナを相手にフィガロと伯爵が対立している。これは男同士の、そして階級間の闘争でもある。また、フィガロを相手にマルチェッリーナとスザンナが対立している。これは女同士の対立であり、この二人の年齢には親子ほどの差がある。厳しい社会を苦勞しながら生き抜いて来たマルチェッリーナと才覚あふれる若い娘スザンナという二人の違いに注目したい。そして、伯爵夫人とバルバリーナとスザンナを相手に伯爵とケルビーノが対立している。伯爵もケルビーノも貴族の男である。二人に共通するドン・ファン的な性質は時として両者と同じ行動を生み出すことになる。つまり、同じような時に同じような場所で同じ女性に逢う、というパターンである。そして、一足先に目的の女性の前に現れるケルビーノは伯爵にとって目障りな存在となる。しかし圧倒的な権威を持つ伯爵に対してケルビーノは何一つ抵抗する力を持ち合わせていない。対立とはいえその関係は対等ではないのである。

このように様々な恋愛の関係があり、それらは変化しながら同時進行している。それぞれの人物が登場する場面ごとに、その人物が想いを寄せている相手が誰であり、その感情がどのような性質なのかを知っておくことは、表情や仕種など演出の意図を理解する上で有効な手立てとなる。「モーツァルトの四大オペラは全て、「恋愛の試練」を主題にしている。」^{注16}とも言われている。《フィガロの結婚》で、恋愛関係の主体となっている人物について、彼等を援護する周囲の人々の関わり方も含め、それぞれが試練を経てどのように成長するのかを見ることも重要である。

1.3 《フィガロの結婚》対立と和解

1.1と1.2では、ポネル版を視聴する上で特に有効と考えられる二つの視点についてまとめた。第三の視点となる本項目は、その二点を背景に成立する対立関係がどのように展開されていくのかという時間の経過とその変化に注目しようというものである。対立と和解の大枠は、それぞれの幕ごとで次のように整理することができる。

第1幕は三つの主要な対立が提示される。一つ目は、フィガロと伯爵の対立である。問題はスザンナに対する伯爵の領主権であるから、対立の根本は階級という社会制度に根ざしたものである。二つ目は、マルチェッリーナに率いられるバルトロとフィガロの対立である。バルトロは以前自分が後見人となっていたロジーナ（現伯爵夫人）を奪われた恨みから、この第1幕でフィガロに宣戦布告をする。個人的な復讐から生まれた対立である。三つ目は、スザンナとマルチェッリーナの対立である。これはフィガロを巡る女性同士の対立である。二つ目と三つ目は複合され、フィガロ／スザンナとマルチェッリーナ／バルトロの「二重の対立」^{注17}へと発展する。

フィガロ派にはスザンナと伯爵夫人、そしてフィガロを支持する市民がいる。一方の伯爵派には

^{注16} 岡田(2008)p.44。モーツァルトの四大オペラは《フィガロの結婚》《ドン・ジョヴァンニ》《コジ・ファン・トゥッテ》《魔笛》。

^{注17} 水林(2007)p.115。

マルチェッリーナ、バルトロ、バジリオ、ドン・クルツィオ、アントニオがいる。主要な登場人物11名は3対6に分かれており、伯爵派が圧倒的に有利である。フィガロ派の市民は人数こそ多いがその力関係は伯爵一人分にはるかに及ばない。残る二人、ケルビーノとバルバリーナは年齢が若く自らの意志を持ってどちらかに加担するのではなく利用されるという立場となっている。この対立は変容しながら第4幕まで続いている。

第2幕では四つ目の対立、則ち伯爵夫人と伯爵の対立が明らかになる。これは伯爵の夫人に対する不実な態度が原因であり、伯爵から愛されない故の伯爵夫人の悲しみが根底にある。対立とはいえ、最初は伯爵夫人の伯爵に対する静かな無念さの中に提示される。

第2幕はフィガロの主導による伯爵への対抗計画に始まり、一時はフィガロ派優位となるものの、幕の最後は伯爵派優位へと事態が一転する。途中の経過で重要となるのは、ケルビーノの変装を利用した伯爵に対するフィガロの計画が、伯爵の出現によって失敗に終わるエピソードの部分にある。ここでフィガロ派は窮地に立たされるが、同時に、伯爵の嫉妬心も暴かれることになり、その結果、どちらかが決定的に優位という状況にはならない。

ところが、第2幕の最終景でフィガロに対して有利な条件を持つマルチェッリーナ、バルトロ、バジリオが伯爵と合流し多数派を形成する。ここではフィガロ派3名に対して伯爵派が4名となる。フィガロと伯爵の対立は、オペラ・ブッフアの間接点となる第2幕^{註18}の終りにおいて、伯爵の優勢で一旦終了するのである。ポネル版ではそれが判り易く描かれており、伯爵とマルチェッリーナ、バルトロ、バジリオの四人と、フィガロとスザンナそして伯爵夫人の三人のグループが明確に分けられている。最後のカットには劣勢になり希望を失ったフィガロとスザンナが肩を落とし抱き合うシーンが入っている。なお第4幕の最終シーンにも二人が（歓喜して）抱き合うシーンがあり、それはこの第2幕のシーンに呼応している。オペラ・ブッフアの作品を二部構成とするポネルの作り方を、この部分のカットにも見ることができる。

オペラの後半となる第3幕は伯爵の優勢で始まり、それが一転してフィガロの優勢に終わる。その転換点はマルチェッリーナとバルトロがフィガロの実の母親と父親であることが判明し、それまで伯爵派に属していたその二人がフィガロ側に変わる場所にある。フィガロ／スザンナとマルチェッリーナ／バルトロの「二重の対立」はここで解消される。その結果フィガロ側が5名、伯爵側は4名となりフィガロ派が多数派となる。この時点で、第1幕で提示された三つの対立のうち二つの対立の和解が成立する。

第3幕では対立に質的な変化が起こる。伯爵を巡る対立の要因が、フィガロと伯爵の間にある身分制度から、スザンナ／伯爵夫人と伯爵を中心とした男女間の社会的な力関係へと移行するのである。この対立は第4幕において伯爵夫人の働きによって解消される。

第3幕の伯爵夫人による計略が前述の質的な変化をもたらしている。伯爵夫人がスザンナとともに伯爵を罠にかけるのである。ここで重要なことが二つある。一つはそれまで絶対服従であった伯爵夫人が伯爵に対して叛旗を翻すということであり、これは旧体制に対する女性の宣戦布告である。もう一つは仲間であるフィガロに内緒でこの計画を実行することである。実行の中心がフィガロと

^{註18} 《フィガロの結婚》はオペラ・ブッフア (opera buffa [伊]) である。オペラ・ブッフアはもともと2幕構成を基本としている。《フィガロの結婚》は4幕で構成されているが、第1幕と第2幕をまとめて前半とし、第3幕と第4幕をまとめて後半と考えることができる。モーツァルトの音楽構成も第1幕にはフィナーレが無く第3幕は合唱のみである。第2幕と第4幕にソリストのアンサンブルによる大規模なフィナーレが置かれていることから、構成は4幕であっても音楽的な内容から全体が2つのまとまり（幕）で出来ていると考えることが出来る。

ケルビーノ（男性）から伯爵夫人とスザンナ（女性）に変わり、以降第4幕の最後まで女性が主導権を握ることになる。第4幕以降、その女性陣にマルチェリーナも加わる。

さて、第3幕の終わりでは実質的にフィガロとスザンナ、マルチェリーナとバルトロの二組が結婚することになる。その時点でフィガロと伯爵の対立はフィガロの勝利で終わったことになる。ところが作品はここで終りにはならない。フィガロとスザンナが伯爵と和解に至っていない（伯爵が領主権を完全に放棄していない）のである。伯爵夫人と伯爵の対立も未解決である。第3幕はこの二つの対立を残して終わっている。

続く第4幕では、新たにスザンナに騙されたと思込んだフィガロによって五つ目の対立が生じる。これはフィガロを含む「男たち」を騙すスザンナをはじめとする「女たち」に向けられた怒りによるものである。これと第3幕で残された二つに加えた三つの対立は、伯爵夫人とスザンナの働きによって解消される。

前幕で残された二つの対立を作り出している原因はどちらも伯爵にあり、権威を盾に生きる彼の思想を変えることが必要である。その伯爵を変えるために伯爵夫人が計画した夫人とスザンナの衣装の取り替えは、暗闇の中で目に見えるものによってその価値を判断することの危うさを人々に気付かせる。フィガロの誤解はその途中で解かれスザンナとの対立は短いうちに消滅する。伯爵夫人の計画は、伯爵に最も大切な人を見分けることができないう判断の誤りを認めさせることにある。それは彼が守って来た判断基準（＝旧体制による思想）を打ち壊すことでもある。伯爵の領主権の放棄と伯爵夫人を愛する心への回帰は、同時に、そして一瞬の間に行われる。それは謝罪する伯爵を伯爵夫人が許したその瞬間に起こり、その時、残されていた対立がすべて消滅する。そして、和解による調和と新しい社会が誕生するのである。

以上「社会制度」「恋愛と結婚」「対立と和解」の3つの視点から《フィガロの結婚》の骨格となる内容を概観した。これをふまえ「ポネル版」の具体的な視聴について考察したい。なお、本論では楽譜資料としてベーレンライター版^{注19}（以下楽譜）を用いる。

2. 「ポネル版」《フィガロの結婚》の映画版としての特徴

最初に「ポネル版」が、劇場収録とは異なり映画版である、という点から収録全体の特徴について確認しておく。

「ポネル版」は音楽の演奏部分となる「音声」と視覚的な部分の「映像」が別々に収録されている。最初に音声は1975年12月にウィーンで録音され、映像部分の撮影は1976年6月にロンドンのシェパトン・スタジオで行われた。この方法の利点について、ポネル自身は次のように述べている。

さまざまな理由からプラスになると考えています。主な理由は、その歌に高いCがあると、20小節も前から歌手の表情が強ばってしまうように感じるのです。それは言葉にも目にも同じように起こります（そうした歌手たちは突然“見境がなくなり”、震えがくるのです）。しかし、別録りならば問題はありません。最近では、本当に歌っているように振る舞える知性と音楽性を併せそなえた歌手たちがいますので、別録りという方法はとても有効だと思います。^{注20}

^{注19} Mozart, Wolfgang Amadeus. *Le Nozze di Figaro : Opera buffa in quattro atti.* ; BA4565a. Kassel: Bärenreiter (2010)

^{注20} ハイנטツ・エーベン、ジャン=ピエール・ポネル (2005) DVD解説書 pp.8-9.

ポネルはここで二つの利点を示している。一つは、この収録方法が演技をしながら歌う劇場収録と比較して、演奏に集中した録音のため非常に完成度の高い演奏を聴くことができる点であり、もう一つは、出演者の演技や表情が自然で細やかであり、登場人物の微妙な心理など、演出の意図が緻密に反映されていることを映像で見ることができる点である。「ポネル版」には演奏と演出、そのどちらにも演奏者や制作者の繊細な表現が記録されている。それらに少しでも多く気付けるようにしたい。

着目すべき点は実際には非常に多くある。そこで、その中からいくつかの場面を選んで考察する。なお、《フィガロの結婚》は番号オペラ^{註21}の形式となっており、楽譜には序曲を除いて各楽曲に番号が付いている。以下、その番号を「No.」で記した。

2.1 序曲 (Sinfonia)

劇場の場合、観客は序曲をオーケストラピットの演奏で聴き、舞台の幕は通常閉じている。ポネル版の序曲ではここに演奏者や登場人物及び配役のテロップと、それに合わせた背景が映し出される。背景の場所はフィガロの部屋で、彼は新しい部屋に引っ越すための荷づくりをしているところである。この部分は原作やト書きにも無く、ポネルが独自に創出したものである。

序曲が始まると指揮者（カール・ベーム）とオーケストラ（ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団）のテロップが出る。この時、背景には演奏中の指揮者用フルスコアの序曲部分が映される。次のフィガロ（ヘルマン・プライ）では、理髪師の道具や、モンテスキュー著『法の精神』、ヴォールテール著作全集、等が映像に収められている。

フィガロの部分で映っている理髪師の道具から、フィガロが理髪師兼外科医であることがわかる。また、いくつかの名著は、彼がそれを所有し読んでいたことを示している。つまり、フィガロは召使いではあるが文字を読むことが出来、18世紀にフランスの社会批判をしたモンテスキューや、封建制度を批判しフランス革命の精神的基盤形成に貢献したとされるヴォールテールの著作に触れて影響を受けた人物だということを想起させる。序曲部分では登場人物の性格に関わる情報が画像の中に示されているのである。

続くスザンナは花瓶の花と手紙、伯爵では六年前にフィガロが受け取った感謝の贈り物の肖像画、伯爵夫人は夫人用の鬘かづら、ケルビーノはギターと楽譜、バルトロは大量の新聞の束、マルチェリーナは宝石とお金、バジリオは羽ペンと楽譜、アントニオは酒の瓶、バルバリーナはランタン、ドン・クルツィオは何冊かの本となっている。

これらの品々と登場人物との関わりは次のように説明することができる。花瓶の花は、周りがモノトーンを基調とする中で際立って鮮やかな印象を与えている。これは贈り主のスザンナが周囲の人々よりも才覚と行動力を持つ女性であることを示している。伯爵の肖像画は、贈る身分（伯爵）と贈られる身分（フィガロ）という主従関係を暗示している。次の鬘には身分を特定する機能があり、伯爵夫人はそれを変装の道具に用いることで伯爵の愛を取り戻すのである。ギターは恋人に歌うセレナーデやカンツォネッタを歌う時に伴奏で奏でられる楽器であり、恋多きケルビーノを象徴している。新聞はマスメディアの代表であり情報の源である。アンテナを張り巡らせ情報と法律を駆使して過去の恨みをはらそうという策士バルトロの姿が浮かんで来る。宝石とお金は、金と財産

^{註21} number opera [英]: アリア、レチタティーボ、二重唱、合唱、バレエなど、それぞれの楽曲に初めから順番に番号が付けられ作曲されている形式。

こそ人生の全てというマルチェリーナの性格の一面が表されている。その他、楽譜は歌やチェンバロのレッスンをする音楽教師のバジリオの、また、酒の入った瓶はいつも酔っぱらっている園亭アントニオの、それぞれ身近な物である。ランタンはバルバリーナが第4幕で唯一の独唱曲、カヴァティーナ^{注22}を歌いながら暗闇の中でピンを探す時に持っている灯である。

序曲の映像には登場人物の性格と関連するものが多く取り込まれている。ここで序曲の音楽的な特徴についてまとめておきたい。これについて水林（2007）は次のように述べている。

この「序曲」を演奏する際に、一中略—どのようなテンポが適切なのか、音楽家の判断の基準を知りたいところだが、確かなことは、多くの出来事を含んだ『気違いじみた一日』の流れを疾走する時間を表すには、演奏はもたついた印象を与えてはならないということだ。スピード感に溢れると同時に、それと必ずしも同じではない力動感に支えられた演奏が要求されているのである。^{注23}

作品の演劇的な特徴^{注24}を、モーツァルトは序曲でプレストという演奏の速度指定に反映させている。序曲は《フィガロの結婚》の展開を正しく受容する心構え、つまり、疾走する走者を追いかける感覚に近い心構えへと自然に導いているのである。その音楽の躍動感を聞き逃さないようにすることが大切である。

ポネルの画面構成はそうしたモーツァルトの音楽の本質とも呼応している。制作者ポネルが収めた画像に目を留め、その意味について自分の解釈を持つことができるならば、それは作品に対する理解が深まったと考えることができる。序曲以外にも同様に、こうした気付きを増やすことが大切である。

2.2 第1幕

「No.1 スザンナとフィガロの二重唱」は短いオーケストラの前奏で始まる。引越し前のフィガロやスザンナの部屋の状況について確認しておきたい。まず、序曲でのフィガロの部屋は馬小屋に近い環境にあり、採光や換気など劣悪な状況下にあった。スザンナの部屋もこれと似ている。序曲から第1幕の最初に見られるスザンナの部屋には、夜明け前の早朝の時間ということも重なり、蠟燭が灯されている。召使いの部屋は伯爵邸に付帯した建物の北側の半地下のようなところであり、薄暗い牢屋のようである。さて、ここで二人に用意された引越し先の新しい部屋は、劣悪だった環境が少し良くなるのである。

前奏部分で、フィガロは荷物を背負って新しい部屋へと引越して行き、二重唱の歌い始めでその部屋に到着する。フィガロとスザンナの結婚祝いに伯爵が用意した新しい部屋は第1幕の主要な場所となっている。最初は夜明け前で部屋（大きな窓が無い）はまだ薄暗いままである。部屋は上手（舞台右手の二階部分）に伯爵の部屋が、反対側の下手に伯爵夫人の部屋があり、それぞれ扉が見える。中央奥は二階への階段があり、部屋の左側には外へ通じる門がある（第三景以降で、マルチェリーナたちがこの部屋を通過して外に行くことから、この部屋が伯爵邸の外へ通じる「通路

^{注22} cavatina [伊]：簡素な形式による短い独唱曲。規模の小さなアリアと考えると良い。

^{注23} 水林（2007）p.26。

^{注24} 原作は「三単一の規則」、つまり「ひとつの話」が「同じ一つの場所」で「一日のうちに終了する」という条件で作られている。《フィガロの結婚》は24時間の出来事が約3時間の上演時間に凝縮されている。場面によって非常に多くのエピソードが短時間の中で目まぐるしく展開している。

の一部」であることが判る)。

スザンナとの結婚を目前に新しい部屋を与えられて歓ぶフィガロ。しかし二重唱後半ではスザンナから伯爵の真意(スザンナに対する領主権の復活)を教えられたフィガロが伯爵に対する敵対心を持つことになる。一つ目の対立がここに生まれる。

続く「No.3 フィガロのカヴァティーナ^{注25}」はフィガロの伯爵に対する宣戦布告の歌である。途中でフィガロが外に出ようと扉を開けると、ちょうどそこを通り過ぎるバジリオと出くわす場面がある。聖書と十字架を手にしたバジリオはフィガロに微笑みかける。バジリオは表向き音楽教師として働く傍ら、伯爵の幫間役として伯爵邸の中で動き回っている。彼は新しいスザンナの部屋の様子を調査に来ているのである。この他の場面にもバジリオが現れる箇所がある。次にフィガロが邸内を歩いていくと、すれ違った農民から料理人まですべての使用人と市民が仕事を中断して彼に従う場面がある。ここでは第三身分の使用人全員がフィガロに信頼を寄せていることがわかる。伯爵を中心とした階級制度は実質的に揺らぎはじめているのである。

「No.4 バルトロのアリア」は、バルトロのフィガロに対する復讐のアリアである。最初の部分でバルトロが上着のポケットからロケットを取り出す。それを開くと「Rosina 1775」と彫刻され、ロジーナの髪の毛が収められている。ロジーナが伯爵と結婚してすでに三年、これはバルトロが一時も彼女のことを忘れなかった証拠であり、フィガロに対する復讐心の大きさを物語っている。この短いカットには、そうしたバルトロの「積年の恨み」を読み取ることができ、アリアに込められた彼の気持ちが明確になってくる。

「No.5 スザンナとマルチェッリーナの二重唱」は第1幕で提示される三つ目の対立が表面化する二重唱である。最初に仕掛けるのはマルチェッリーナで、スザンナも負けずお互い皮肉で応酬する。スザンナとマルチェッリーナの目を視点にして、それが交互に入れ代わり相手を見るカメラワークが効果的である。ここまでの間で、オペラを動かす大きな三つの対立が示されたことになる。

「No.6 ケルビーノのアリア」では、演奏と演技を分けて収録し編集することで可能な方法が用いられている(他に第2幕第1場などでも使われている)。ここでは、アリアの途中で画面上のソリストが演技だけの場面(演じているソリストの録音演奏は続く)になる。劇場版では不可能なカットであるが「ぼくはもう分からない、自分が何か、何をしているのか」^{注26}というケルビーノの心の混乱ぶりを映画版で表現した場面である。次の第6景で伯爵が突然部屋に入って来るので、スザンナは慌てて手に持っていたケルビーノの歌(カンツォネッタのことでケルビーノの象徴)の紙片を床に落としてしまう。これは後でバジリオが拾い上げる場面が続くよう仕組まれている。細かい演出であるが、そのレチタティーボに付けられたチェンバロの即興的な演奏と合わせてその場の雰囲気を感じ取れるようにしたい。

「No.7 スザンナ、バジリオ、伯爵の三重唱」では、窮地のスザンナが気を失いかける。ト書きに「気絶しかけて」とあり、スザンナの旋律が徐々に途切れ、オーケストラの音型が次第に下降して弱まって消え入る時、彼女の意識も薄れてしまう。ここでカメラはスザンナの目から見える迫り来る二人の男の顔をレンズで歪めて映している。優れたアンサンブル曲が多いことも《フィガロの結婚》の重要な特徴である。最初の三重唱となるこの曲では、三人のそれぞれの内面に迫って聴く

^{注25} 注22参照

^{注26} 小瀬村(2012) p.34. 対訳。

良い場面が提供されている。なお、バジリオが歌う「美しい女は 皆 こうしたものさ (Cosi fan tutte le belle)」には、後にモーツァルトが作曲した歌劇《コジ・ファン・トゥッテ》のタイトルが歌詞の中に含まれている。

「No.8 合唱」「No.9 合唱」は、その間にレチタティーボを挟んで同じ曲が二回演奏される。歌うのはフィガロを支援する市民たちが「寛大なる 我らの伯爵様 万歳」^{注27}と書かれたプラカードを掲げている。同じ旋律の曲であっても、この二曲は全く反対の気持ちで歌われる。一回目は「領主権の廃止」をはじめとする伯爵への期待を込めた賞賛の歌であり、二回目はその期待が市民の伯爵に対する怒りの歌に変わる。ポネルは一回目となる「No.8」ではフィガロに指揮（バジリオから指揮棒を抜き取って指揮をする）をさせ、事態が一転した後で歌われる「No.9」では伯爵の手下のバジリオに指揮者を交代（フィガロから指揮棒を奪い取る）させている。主導権は再び伯爵の手に戻るのである。歌手手の市民はフィガロの指揮では希望を持ち熱意を込めて歌う一方、バジリオの指揮では歌うことを強制され憤慨して歌う。同じ音楽が、演奏者の気持ちの違いによりその表情は全く異なるものになっている。なお、この場面の背後でバルバリーナがケルビーノに内証話しをしている。バルバリーナは、伯爵からケルビーノに出された休暇命令について、私にいい考えがあるから大丈夫、と知らせていると考えられる。

第1幕最後の曲「No.10 フィガロのアリア」は有名な「もう飛ぶまいぞ この蝶々」である。歌詞の中で歌われる「美しい羽根」「優雅な帽子」「長い髪」に合わせ、フィガロがケルビーノからリボン、帽子、髪飾りを取り上げる。この仕種は、同じリズムで繰返される旋律に異なる言葉が次々と歌われるこのアリアの特徴を捉え易くしている。アリアの最後、ケルビーノの哀れな姿を見て笑う伯爵に、フィガロが挑戦的な視線で敬礼する場面がある。対立関係が出揃った第1幕の終わりにフィガロの伯爵に対する決意が表れている。「もう飛べないぞ」とケルビーノをからかって歌われるこのアリアが、伯爵に向けられたフィガロの挑戦状でもあることをうかがわせる。

2.3 第2幕

第2幕は伯爵夫人の部屋が舞台となっている。「No.11 伯爵夫人のカヴァティーナ」は少し長い前奏に始まり、伯爵との愛に満ちた過去を夫人が懐かしんで歌う。映像は第1幕「No.6」で使われた手法によっている（全曲に及んで歌手が歌っている様子を映した映像部分がない）。また、ここでは伯爵夫人の部屋が克明に映されている。カメラは庭に面した窓から左回りにこの部屋全体を映している。窓の外ではちょうど伯爵が狩りに出かける様子も収録されている。部屋は二階にあり、伯爵邸の東南の角に位置する部屋で、東と南の庭に面して大きな窓とバルコニーがある設定となっている。採光や調度品など、第1幕のフィガロやスザンナの部屋と比較して居住環境に格段の違いがあることがわかる。カメラは壁に飾られている宗教画^{注28}や、ロザリオや聖書が置かれた小さな祭壇（複数箇所ある）などをクローズアップしている。部屋全体が「祈る人」という伯爵夫人の人格を物語っている。この場面の特徴について岡田（2008）は次のように述べている。

《フィガロ》のドラマトルギーのもう一つの特徴は、息つく間もなく事件が起こ

^{注27} プラカードに書かれた原文“EVVIVA IL NOSTRO LIBERALE SIGNOR”の拙訳。

^{注28} 聖母マリア像や聖母子像などが見られる。聖母子像はマリアがイエスを抱く構図を持つ宗教画の題材となっており、ジョット、ラファエロ、ダ・ヴィンチ等も描いている。こうした絵画の他に、キリスト教のロザリオなど、伯爵夫人が敬虔なカトリック信仰の持ち主であることが示されている。

る一方、その只中に突如としてドラマが静止し、内省的な叙情があふれ出す点にある。そんなメランコリックな瞬間の一つが、第二幕冒頭の伯爵夫人のアリアである。—中略—つまり第二幕冒頭で伯爵夫人が吐露するのは、喜怒哀楽のどれかのカテゴリーに明快に分類できるような感情ではなく、「特に嬉しいわけではない、手持ち無沙汰で、少し退屈で、どこか空虚で、でも決して悲しいわけでもない、日常の中にぽっかりあいた一人の時間」とでも形容すべき、淡いメランコリーなのである。^{注29}

プレストで疾走する序曲に始まり、次々に対立を明らかにしながらめまぐるしく展開しているのが第一幕であった。ラルゲットの指定で書かれた「No.11」のゆったりした音楽は、慌ただしい世界とは隔絶された別の時間の流れを感じさせる。配分された曲の緩急が作り出している全体の構成にも留意したい。ここで、伯爵夫人がこのオペラで与えられている大切な役割について確認しておく。

《フィガロ》は絶え間なしに運動し続ける「今／現在」のドラマである。登場人物のほとんどは、今の激情かられて我を忘れ、今の欲望と誘惑に負けて後先考えずに振る舞い、あるいは今日の前で起きた出来事に埋没してしまって、「かつて／過去」を振り返り、あるいは「明日／未来」に夢を馳せる余裕を失っている。その中で、昔を懐かしみ、そして明日を変えるべく自ら行動する唯一の人物が、伯爵夫人だ。^{注30}

《フィガロの結婚》の最終到達点はフィガロとスザンナの結婚にあるのではない。岡田が指摘している第二幕以降の伯爵夫人の「行動」により、伯爵の独裁によるアルマヴィーヴァ帝国の旧体制的秩序が崩壊することになる。そこにこの作品の最も重要な主題が置かれていると考える。第四幕におけるその決定的な瞬間を受け止められるようにするためにも、第二幕ではじめて登場する伯爵夫人に与えられた性格と役割について理解を深めておくことが必要である。

「No.11」が終わると、スザンナが左奥の扉から入って来る（その扉の奥がスザンナ達の新しい部屋になっている）。この場面のスザンナとの会話で、伯爵夫人がケルビーノに対して特別な思いを持っていることがわかる。以降伯爵夫人とケルビーノの間で交されるお互いの心情を、音楽と映像の細かな描写の中に見い出すことが出来る。歌詞（台詞）も含めてこの点も注目しておきたい。ポネル版では、二人の視線に注目するとよい。

続いてフィガロがここに加わる。衣装室の奥にある化粧室で、フィガロはケルビーノの変装を利用した最初の計略を考え出す。そしてフィガロはすぐにケルビーノを伯爵夫人の部屋に連れて来る。ケルビーノは十三才の男の子である。オペラでは女性（メゾ・ソプラノ）が歌うズボン役^{注31}である。ケルビーノは大人でも子供でもない。また、女性が男性役で変装（女装）して女性になるという、性別でも特異な存在である。恋心を抱いて揺れ動く心と、咄嗟の思いつきで行動するところが彼の特徴である。

「No.12 ケルビーノのアリエッタ」は、伯爵から暇を出されたケルビーノが伯爵夫人に歌うカンツォネッタで、このオペラの中で良く知られている曲の一つである。スザンナが奏でる伯爵夫人

^{注29} 岡田（2008）p.88。

^{注30} 前掲書、pp.90-91。

^{注31} travestito [伊]：女性によって歌い演じられる男性役のこと。ケルビーノはその代表的な例である。

のギター（楽器には高価な象眼の装飾が施されている）の伴奏で歌われる。モーツァルトはこの部分でオーケストラの弦楽器にピッツィカート^{注32}を指定しギターの音を模倣した伴奏音楽を奏できるようにしている。続くレチタティーボで、伯爵夫人はケルビーノの辞令に「判」が無いことを発見する。夫人は辞令をケルビーノの上着に差し込むが、これは後に彼が窓から飛び降りた時に花壇に落としてしまい庭師のアントニオに拾われる。そして伯爵の手に戻ることになる。

「No.13 スザンナの Aria」はスザンナがケルビーノに女装をする時の歌である。スザンナは第1幕からアンサンブルで多く歌っているが、この曲が最初の Aria となっている。スザンナはフィガロの計略で彼女の身代わりに伯爵との密会に行く女性の衣装をケルビーノに着せながら、彼の美貌に驚き感嘆する。演劇的にも楽しめるスザンナの動きのある演技とともに、安定した演奏を聴かせている場面である。

続いて「No.14 三重唱」から「No.16 Finale」までアンサンブルが続く。フィナーレでは二重唱（伯爵夫人、伯爵）、三重唱（スザンナ、伯爵夫人、伯爵）、四重唱（スザンナ、伯爵夫人、伯爵、フィガロ）、五重唱（スザンナ、伯爵夫人、伯爵、フィガロ、アントニオ）そして七重唱（スザンナ、伯爵夫人、マルチェリーナ、バジリオ、バルトロ、伯爵、フィガロ）まで、様々な声楽のアンサンブルを聴くことができる。最後の七重唱は、スザンナ、伯爵夫人、フィガロの三人とマルチェリーナ、バジリオ、バルトロ、伯爵の四人が二つの対立グループに別れて歌うアンサンブルとなる。このフィナーレは規模も大きく、演奏時間で第2幕全体の約45%にまで及ぶ重要な箇所となっている^{注33}。

第2幕は、フィガロが計画した計略が伯爵の予期せぬ帰還で失敗し、対立勢力のマルチェリーナ達が登場し形勢が不利になるところで終わる。後半では、No.14のスザンナを背後に見せる配置^{注34}や、No.15でケルビーノが二階のバルコニーから庭に飛び下りる場面^{注35}、フィナーレ前半で優位に立つ時の伯爵を映すカメラアング^{注36}、フィガロが計略で伯爵宛に書いてバジリオに手渡した偽の手紙^{注37}の提示、スザンナと伯爵夫人が連係して伯爵が手にしたケルビーノの辞令に「判」が無いことをこっそり教える場面^{注38}、その後四人が思い思いに心の中で呟く様子（No.6やNo.11の手法が使われている）など、スタジオ収録のポネル版でなければ表現出来ない箇所が多くある。

この時点で時間の経過に注目してみる。一日（二十四時間）の物語りで書かれた《フィガロの結婚》は、第1幕が早朝からはじまり、この第2幕は午前中から昼頃にかけての出来事ということに

^{注32} pizzicato [伊]：弓を使わずに指で弦をはじいて音を出す奏法。

^{注33} 第2幕全体の演奏時間は52分で、その内フィナーレの部分は23分。楽譜ではpp.199-308で120頁分、939小節に及ぶ長大なフィナーレである。

^{注34} スザンナはケルビーノに変装させるため、彼女の婚礼衣装を持って、自分達の新しい部屋から伯爵夫人の部屋に戻ってくる。衣装部屋の扉から見る位置のカメラが、手前に衣装部屋を向いて口論する伯爵と伯爵夫人を、二人の後ろの扉から夫人の部屋に戻って来たスザンナを捉える構図となっている。スザンナ達の部屋と伯爵夫人の部屋、そして衣装部屋の配置が演出で見事に活かされている場面の一つ。

^{注35} 楽譜 p.194。54小節のフェルマータが、ケルビーノがバルコニーを飛び降りてからカーネーションの花壇に着地するまでの時間に使われる。フェルマータを僅かに長く感じさせることにより、撮影セットで限られた高さの2階のバルコニーを、実際よりも高く感じさせる効果がある。なお、ケルビーノが怪我も省みず必死になって逃亡しようとするのは、彼が（当時の社会的な情勢の中で）伯爵夫人の部屋で伯爵に発見されたら命が無いという切迫した状況に置かれていることを理解しておく必要がある。

^{注36} 伯爵が仁王立ちで伯爵夫人は床に跪く二人を、床に近い位置から仰角で撮影している。伯爵の夫人に対する威圧感とともに、二人の社会的な身分の力関係を明確に伝える場面を作り出している。

^{注37} 手紙には小文字混じりの稚拙な文字で“ALMAVIVA / TIENI GLI OCCHI APERTI ! / STASERA TUA MOGLIE / ASPETTA IL AMANTE”と書かれている。「アルマヴィーヴァへ / 目を開けておけ！ / 今夜お前の妻は / 愛人を待っている（=密会をする）」（拙訳）。

^{注38} 伯爵夫人→スザンナ→フィガロの伝言ゲームのような形で、伯爵の手にある紙片がケルビーノへの辞令であることと、「判」が無いことを伝える。窮地のフィガロが伯爵に対して形勢を逆転する決定的な返事「判が必要なのです」（DVD字幕の対訳）をするまでの緊張の高まりを、クレッシェンドを含めたオーケストラの音楽と演出とが見事に一致して伝える場面となっている。

なる。薄暗いフィガロ達の部屋にも、この時間には天窓から陽が入るころである。この幕の主要な場となる伯爵夫人の部屋が、窓から差し込む五月^{註39}の陽射しの眩しさに見られる採光の良さ、風になびくカーテンなどに感じられる日中の空気の清々しさなど、館における最上の位置に配置された部屋であることを、収録された様々な情報から得ることができる。召使いと主人の階級別の住環境の違いが明確になっている。

この他、第2幕の途中の第7景でスザンナが、第9景でフィガロが黒を基調とした婚礼の衣装に着替えている。これは二人が結婚式を挙げることを、伯爵の最終的な承諾なしに一步先んじて積極的に進めていることがわかる。伯爵邸におけるすべてのことについて、伯爵の許可や承認が必要である。二人の召使いによるこうした挑戦的で自主的（勝手）な行動も伯爵の嫉妬心を増長させる原因となっている。伯爵は自分の権威を貶める周囲の出来事に苛立ちを蓄積させているのである。

なお、第2幕の最後は、フィガロとスザンナの二人が窮地に追い込まれ悔しさと悲しさに抱き合うカットで終わっている。ポネル版では後半となる第3幕と第4幕の最後のカットもこの二人が登場して終わっている^{註40}。同じ構図になっている第2幕と第4幕のこれら二つのカットについては、第4幕で改めて考察することにした。

2.4 第3幕

第3幕の冒頭で、最初に伯爵が発行したケルビーノの派兵証書^{註41}が映し出される。この証書には、ケルビーノが伯爵の甥であることが明記されている。ここでケルビーノの素性がわかる。ケルビーノは貴族である。彼の名付け親は伯爵夫人であり、この館の住人となっている。原作でケルビーノは「伯爵の筆頭小姓」^{註42}、楽譜では「伯爵の小姓」^{註43}となっている。思春期にさしかかった男の子で、伯爵の背中を見て育っているという面もある。伯爵はその近い親戚にあたる子を自分の権限で士官として派兵するのである。

伯爵はこの証書をバジリオに持たせ、ケルビーノがセビリャに着いたか確認して来るよう命じる。なお、第3幕の最後の場面では、そのバジリオが帰って来て伯爵邸に潜むケルビーノを発見し、この証書を破り捨てている。

また、その発行日は1786年5月1日と書かれている。「1786年5月1日」は、ウィーンのプロク劇場でモーツァルトのオペラが初演された日である。ポネル版では《フィガロの結婚》の一日を、18世紀後半の初演日と同じ日に設定している。ポネルはビデオを観ている現代の我々を、今、観客としてその初演の舞台に立ち合わせているのである。

この証明書を含め、ポネル版に登場する看板や手紙、あるいは楽譜などに書かれている文字（イタリア語）は判読できるように収録されている。小道具の細部ではあるが、その一つひとつが《フィガロの結婚》の様々な背景を物語っている。

第3幕は伯爵夫人の新しい計略がスザンナとともに始まる。計略は、伯爵夫人自身がスザンナに

^{註39} ポネル版はこの日を「五月一日」に設定している。詳細は第3幕に関する本文と注41を参照。

^{註40} 第4幕の最後では、フィガロがスザンナの二人が歓喜して抱き合うカットで終わる。

^{註41} 証書の文面は “Noi Conte d’Almaviva / Confermiamo da oggi con la presenta putente / a nostro nipote / Angelo Cherubino Almaviva / la sua nomina a Gente / nel nostra Reggimento di cavalleria / Dato ad Aguas Frescas / il primo Maggio 1786 / Almaviva” で右下に判が押される。内容は「私、アルマヴィーヴァ伯爵は / この証書の通り 本日から / 私どもの甥 / アンジェロ ケルビーノ アルマヴィーヴァを / 国王の命に従い / 騎兵連隊の士官として派遣することを証します / 所与アグアスフレスカス / 1786年5月1日 / アルマヴィーヴァ」（拙訳）となる。

^{註42} ボーマルシェ著、鈴木訳（2012）p.9。「小姓」とは、身分の高い人の身近に仕え、雑用をつとめた少年のこと。

^{註43} 楽譜 p.IV. “Cherubino, paggio del Conte” 「ケルビーノ、伯爵の小姓」（拙訳）

変装して伯爵と密会し、その現場で伯爵を取り押さえるというものである。それまで伯爵に従順であった伯爵夫人が自ら行動を起こすのである。この計略はフィガロにも知らされず極秘に行われる。以降これは第4幕に向かって、女性の男性に対する対立の構図へと変化していく。

「No.17 スザンナと伯爵の二重唱」はスザンナが伯爵に対して、それまで拒絶していた領主権を受け入れると申し出て密会の約束を取り付ける内容が歌われる。スザンナにとってこれは伯爵を騙す歌である。伯爵の問いかけに「はい」と「いいえ」で答えるスザンナが伯爵に迫られて気持ちが動転し、時々答を言い違える言葉遊びの入った部分がある。イタリア語で否定の入った疑問に対する答えは「はい」と「いいえ」の意味が日本語で逆になるため、日本語に合わせた字幕では台詞の「No」を「はい」、「Si」を「いいえ」と訳している。スザンナの返事に一喜一憂する伯爵の反応を楽しめるようになるとよい。この二重唱でのスザンナは伯爵と同等、あるいは伯爵を罠にかけるといって伯爵以上の立場にいる。召使いのスザンナが貴族の伯爵と対等になる、これを水林(2007)は「スザンナの社会的上昇」^{註44}と表現している。逆に伯爵の地位は徐々に下降していることになる。

「No.18 伯爵のレチタティーボとアリア」は、フィガロ達に対する伯爵の怒りが頂点に達し歌われる。場面は伯爵邸の中で行われる裁判へと変わる。伯爵はここで鬢を付けガウンを着て裁判官となる。裁判とは名ばかりであり、判決は伯爵の意志でどうにでもなるのである。伯爵は支配者であり、すべての権限を持つ絶対的な存在であることが示される。マルチェッリーナの勝訴は、当然伯爵のフィガロ達に対する復讐の判決である。ここでポネル版は総譜の演奏順を入れ替えている。第4景「No.18」の次に、第7景と第8景の「No.20 伯爵夫人の器楽伴奏付きレチタティーボ^{註45}とアリア」が続く。その後第5景「No.19 六重唱」にもどり、第6景に続いた後第9景へと繋がっている。

本来、「No.18」(第4景)に続いて裁判(第5景)と判決後マルチェッリーナとバルトロがフィガロの両親と判明する第3幕の重要な場面(第6景)に続くところを、伯爵夫人の部屋から逃げて来たケルビーノを介抱するバルバリーナの場面(第7景)と伯爵夫人の「No.20」が続く。伯爵邸の中と外の三つの出来事が組み直され、それぞれが同時進行する様子を上手く収めている。劇場の舞台では頻りに場面転換を行う必要が生じるため、こうした進行は非常に難しい^{註46}。

第3幕では、こうした場面の組み換えと、「No.20」における伯爵夫人の回想シーン及び夫人の部屋から調度品を消したカット^{註47}の挿入部分と合わせて、様々な視覚的工夫がある。

「No.21 スザンナと伯爵夫人の二重唱」は「手紙の二重唱」として有名な曲である。八分の六拍子に乗って伯爵夫人の言葉をスザンナが手紙に書き留める美しい二重唱となっている。スザンナは社会的上昇を歩み、この二重唱でも伯爵夫人の計略実行の協力者として夫人と等しい位置まで来

^{註44} 水林(2007) pp.116-122。「No.21 スザンナと伯爵夫人の二重唱」では、さらにスザンナが伯爵夫人に対しても対等となることが述べられている。

^{註45} レチタティーボ・アッコムパニャート: *recitativo accompagnato* [伊]の形になっている。通常のレチタティーボ・セッコ (*recitativo secco* [伊]) に比べオーケストラの伴奏を伴った歌う要素の強いレチタティーボのこと。セッコと比較して音楽的な重要度が高い。

^{註46} 第7～8景を第5景の前に移動することで、第8景「スザンナはまだ(私のところへ弁済金を取りに)来ない」という伯爵夫人の台詞と、第5景の裁判直後にスザンナが弁済金を伯爵夫人の所へ取りに行く順序の整合性を得ている。また、伯爵夫人の部屋から飛び降りたケルビーノの場面(第2幕第4景)とそれに続く第7景までの間を縮めるとともに、第4～5景で裁判が行われている間、裁判に出席しない伯爵夫人が自分の部屋で過ごしている、という流れが整理されている。なお楽譜の配列の理由は、初演時にバルトロとアントニオ(いずれもバス)を一人で二役を歌った出演者の都合による説もある。

^{註47} 第8景で伯爵夫人の部屋の調度品が次第に消えていくカットは、伯爵夫人が花嫁として嫁いで来る前の部屋の状態に向かって時間が逆戻りしているように見える。スローモーションで回想されるセピア色のシーンとともに、愛しあった結婚した三年前を回想させる場面となっている。

ている。水林（2007）は二重唱の後半、モーツァルトは音楽においてスザンナに伯爵夫人を超える立場を与えていると指摘している^{註48}。同時に、平民のスザンナと貴族の伯爵夫人の間に一線があることをポネルはこの場面の演出にさりげなく組み込んでいる^{註49}。この点も見落とさないようにする必要はある。

「No.22 村娘達の合唱」はソプラノの二パート編成による女性合唱である。村娘に女装したケルビーノが村娘達に紛れて伯爵夫人に花束を持って来るが、後を追いかけて来たアントニオに見破られ、命令に従わずセビリャに出立していなかったことが伯爵に知られてしまう。バルバリーナの台詞から、彼女のケルビーノに対する恋愛感情がここで公になる。「No.23 フィナーレ」直前のフィガロは伯爵に対して明らかに対等に話している。フィガロもスザンナのように社会的上昇を遂げ、一方の伯爵はさらに下降を辿っている。

フィガロとスザンナ、バルトロとマルチェッリーナの二組の結婚式となる「No.23 フィナーレ」には、二人の村娘の二重唱、村人らの合唱、オーケストラの舞曲などがある。なお、この舞曲によるバレエの場面は、初演直前に劇場監督のローゼンベルク伯爵による陰謀で一度削除されるという事件があったとされる^{註50}。《フィガロの結婚》の成立背景に関心を持つきっかけにもなるエピソードである。

第3幕はフィガロとスザンナの結婚が挙行されて幕が閉じる。この最後の場面では、スザンナから手紙を渡され返事のピンをバルバリーナに預ける伯爵や、そのピンを落としてしまうバルバリーナ、また、命令を受けたバジリオがセビリャから戻り出発せず伯爵邸にいたケルビーノを発見して憤慨する様子、などが短いカットの中に詰め込まれている。

沈みかける夕陽が伯爵邸の庭に差し込みはじめている。第3幕で描かれた裁判、判決の逆転、伯爵夫人の新たな計略、結婚式はすべて午後 of 出来事である。時間は夕刻、夕暮れが迫るところで次の第4幕となる。

2.5 第4幕

第4幕第1景の場面は「長い回廊」^{註51}となっているが、ポネル版は原作の設定に倣い昼間挙式が行われた伯爵邸の庭に設定している。第3幕の最後にバルバリーナが伯爵から預かったピンを落としてしまった場所である。すっかり陽は沈み辺りは暗く周りにはよく見えない。バルバリーナがランタン(序曲で提示)を掲げて、昼間無くしたピンを探しにやってくる。へ短調の「No.24 バルバリーナのカヴァティーナ」は、暗闇の中で「無くしてしまった…どうしよう…」と困り果てたバルバリーナによって歌われる。第4幕冒頭のこの曲は短くも悲しい中で強い印象を与える。

水林（2007）はこの曲の解釈について詳しい説明を行い、その「喪失感」が重要だと指摘している^{註52}。一方、平尾（2012）はこの曲を観念的に拡大解釈しないほうがよいと述べている^{註53}。いず

^{註48} 水林（2007） p.122-130。

^{註49} 画面に映る手紙には、題名と五線譜（カンツォネッタ）が書き込まれている。最後に伯爵夫人がスザンナが手紙に書いた単語の綴りの誤りを指摘して書き直させる場面がある。（zeffireto→zeffiretto）スザンナよりも伯爵夫人の方が教養の面で優位にあることを示すカットである。

^{註50} リチャルト・ブレチャッハー（2006）pp.124-126。内容はダ・ポンテ自身の回想録による。当時皇帝の命で出されていた「バレエ禁止令」を盾に、ローゼンベルク伯爵が嫌がらせでこの場面を強制的に削除した（台本から数ページを破り捨てた）。しかし、初演直前の総稽古に立ち会った皇帝自身によってこの部分は復活させられ、現在の総譜通りになった。

^{註51} 小瀬村（2012）p.150。楽譜 p.414 のト書きには“Gabinetto”（「小部屋」の意）の指示がある。

^{註52} 水林（2007）pp.205-206。

^{註53} 平尾（2012）p.293。

れにせよ、オペラにおける楽曲の位置付けについて、作品を取巻く様々な背景をふまえ自分の考えを持てるようにすることが大切である。

ポネル版では、続く「No.25 マルチェッリーナのアリア」（第4景）と「No.26 バジリオのアリア」（第7景）が省略されている。この二つのアリアはオペラ上演で省略されることが多く、聴くことのできる機会が限られている。そこで、それぞれの内容について簡単に紹介しておく。「No.25」はマルチェッリーナ自身の人生に重ね合わせて女性の社会的な立場の弱さを切実に訴えかける曲であり、「No.26」はバジリオ自身の人生に重ね合わせ自ら獲得した処世術（長い物には巻かれる）が語られる曲である。

この省略部分には、マルチェッリーナがフィガロの誤解をスザンナに報せに行く場面も含まれている。そのため、この後でスザンナから伯爵夫人の計略を聞いたマルチェッリーナが女性陣に加わる経緯が省かれている。そこにスザンナを信頼する母親としてのマルチェッリーナの存在があることを忘れてはならない。続く第5景から舞台は園亭が二つ見える庭の別の場所に変わる。

「No.27 フィガロのレチタティーボとアリア」は、フィガロのスザンナに対する怒りのアリアである。そこには拡大された意味で、騙される世の男達への警告と騙す女達への痛烈な批判が込められている。ポネルはここで、ピンの一件でスザンナに裏切られたと誤解し愕然とするフィガロと、その彼を第三者の目で見ながら痛烈に女性批判をするフィガロという二人のフィガロを登場させている。「馬鹿な男たちよ 目を開いて 女どもを見ろ」^{注54}は、フィガロが自分自身にも叫んでいる警告である。この「世の男達よ、女達に騙されるな！」という警告は、フィガロにとって第2幕で冗談混じりで伯爵をからかった時に使われたフレーズである。ここではそれが自分に向けて語られることになる。

この曲ではオーケストラのホルンが活躍する部分があることにも注意したい^{注55}。またフィガロは聴く人に「目を見開いて世の中をしっかりと見よ」と訴えている。「目を開け」には「無知な市民を騙す旧体制の権力者達をしっかりと目を見開いて見よ！」というメッセージが込められている。ここにも旧体制に対する鋭い批判を読み取ることができる。

ここからスザンナと伯爵夫人はお互いの衣装を取り替えて登場する。スザンナはその場にフィガロが来ていることを承知した上で芝居をする。「No.28 スザンナのレチタティーボとアリア」では、レチタティーボの部分も本来のスザンナ役の手が歌っているのだが、ポネルはあたかも伯爵夫人扮するスザンナが歌っているように見せている（近くにいるフィガロにはスザンナの声が聞こえていることになる）。続くアリアでは、伯爵夫人の衣装を付けたスザンナが歌う画面に移る。アリアの部分になるとスザンナは髪を外し（スザンナ自身にもどって）歌う。それはスザンナとしてこのアリアを歌うためである。

「No.29 フィナーレ」はケルビーノの登場で始まる。ケルビーノと伯爵夫人の二人のアンサンブルの第11景から、フィガロとスザンナの二重唱を中心とする第13景と第14景を経て、最終景で

^{注54} 映像資料（2005）日本語字幕 田辺寿宏訳 DVD字幕。原語台詞“Aprite n po’quegli occhi, Uomini incauti e sciocchi, Guardate queste femmine, Guardate cosa son!”。ポネル版で、「目を開け」という表現は第2幕フィナーレ（楽譜p.234）で提示されるフィガロが伯爵に書いた密告の手紙にも使われている。2幕ではフィガロが伯爵に警告したが、ここでは自分自身への警告になってしまっている。注36参照。

^{注55} ホルンという楽器が持つ機能の理解が必要である。ホルンは狩に使われた楽器を起源としている。その音色は獲物の角を連想させる。また、妻を寝取られた男には角が生えるという言い伝えがある。この曲で使われるホルンは、フィガロの頭に角が生える（つまりスザンナが伯爵に寝取られる）ことを連想させるのである。

は十一名のソリスト全員による大アンサンブル^{注56}へと至る。

伯爵夫人の計略は順調に運ばれるが、途中でフィガロに気付かれてしまう。フィガロは伯爵夫人に変装したスザンナを、その声で見破るのである（第13景）。正体が明かされたスザンナとフィガロが演じる二重の偽の芝居に伯爵は騙される。貴族である伯爵の妻が使用人である下男のフィガロと密会していることに、自分の名誉が大事な伯爵は怒りを押さえることができない。伯爵は周囲に潜んでいた男達を呼び集め、伯爵夫人の不貞の現場を演じた二人を取り押さえる（最終景の最初の部分）。

最終景では、いよいよ伯爵が伯爵夫人に自分の過ちを認め謝罪する重要な場面に近付いていく。最初はスザンナが、続いてフィガロが、さらに一同が三回「どうかお許しを！」と伯爵に許しを乞いそれぞれ順番に跪く。画面の構図は、中央に伯爵一人だけが立ち、その周りを囲むように全員が跪く形となる。伯爵はすべての人が伯爵に求めた許しの願いを拒否し、断固「許さない」と答える。

そんな伯爵の前にスザンナの衣装で伯爵夫人が現れる。スザンナが実は伯爵夫人であったことがここで明かされる。夫人の出現で全てを一瞬にして悟った伯爵は伯爵夫人の前に跪いて「伯爵夫人どうか許しておくれ」と謝罪する。伯爵の謝罪とともに、スザンナに対する領主権は放棄されたことを意味する。この時、周囲にいた一同は全員立ち上がり（構図が逆転して伯爵だけが地に跪いている）状況が一転する。伯爵に許しを乞われた伯爵夫人は「私はあなたより素直です 「はい」と申します」と答え伯爵を許す。その瞬間、伯爵が支配して来た封建的旧体制社会は消失し「皆が満足する」新しい世界が誕生する。ここに身分の違いを基盤とする「社会制度」と人間の感情を基底とする「恋愛と結婚」を巡って複雑に出来上がった様々な「対立」が「和解」へと至るのである。以降は非常に短い時間で最後が結ばれている^{注57}。

辺りは新しい朝の気配が感じられる。少し明るくなりかけた背景には薄暗い中に空の青さも見られ、お互いの顔と姿が徐々に見えるようになる。昨日の早朝から始まった第1幕から約二十四時間が経過し再び夜明けが近づいている。光りの中で人々は目が見えるようになり、正しく相手を見ることができるようになる。こうしてフィガロとスザンナはめでたく結婚の第一日を終える。最後はフィガロとスザンナの二人が歓喜のうちに抱き合う場面で終了する。

3. まとめ

オペラ作品収録における「劇場版」と「映画版」はそれぞれ特徴があり、スタジオなどで収録された「映画版」には、舞台の収録である「劇場版」よりも細部にわたって多様な情報を画面の中で効果的に構成することができるという利点がある。これは、はじめてその作品を鑑賞する人にとって、その内容を分かりやすく伝えているという点で、教材に用いる場合に多くの有効な情報を提供している。

本論では、ポネル版における「有効な情報」をどの場面のどの部分から引き出すことができるかという視点から考察し、序曲から第4幕の順にその具体的な例を示した。それらは《フィガロの結婚》を鑑賞する人がポネル版を見た時に気付けるとよいと考える事柄となっている。その具体的な

^{注56} 楽譜では最終景のパートは5つのグループ（五段の五線譜）で書かれている。ドン・クルツィオとバルトロのパートは無い。これは初演時、一人のテノール歌手がドン・クルツィオとバジリオを、同様に一人のバス歌手がバルトロとアントニオを歌ったためである。ポネル版では、それぞれ別のソリストが出演しているので、全員で十一名のソリストによるアンサンブルとなっている。

^{注57} これは全編約3時間に及ぶ作品が終了する直前、僅か3分前に起こる。フィナーレとしては異例の短かさである。

例の中には、一回観ただけでは気付かずに見過ごしてしまうような非常に細かな事も含まれている。

ポネルが仕組んだそのような繊細な表現の多くは、実際は一瞬にして目の前を過ぎ去ってしまう。そのため、静止すること無く次々と過ぎて行く映像に記録された細かな部分を、一回の視聴で記憶に残すことは非常に難しい。考察では、ビデオを一時停止して静止画像をくまなく眺めたり、数秒間のカットを何十回も繰返して再生しそこにある音楽と画の情報を子細に書き留める、といった丹念な作業の積み重ねを行っている。そして書き留めた情報を《フィガロの結婚》の様々な背景と照合してその意味の解釈を試みている。

ここに言及したことがポネル版のすべてではない。ポネル版にはこの他にも多くの仕掛けや隠された背景が組み込まれている。紙幅の都合で割愛した部分があれば、見落として未発見の部分もあると感じている。そこには、何回も見直すことで、新しい発見をする可能性が残されている。劇音楽の教材研究で重要なことのひとつは、この「発見する」という作業である。水林はその意義を次のように述べている。

《フィガロ》の結婚を一夜限りの楽しみに終わらせないこと、つまり消費しないこと。そして、《フィガロの結婚》について言われていることを自分の言葉であると信じ込まないこと。つまり、なんとなくできあがった言説的秩序の囚人にならないこと。わたしが企図するのは、《フィガロの結婚》を読むべきテキスト対象と見なすことによって、このオペラ作品を聴くという体験を批評的・批判的思考の場に変容させる試みにほかならない。わたしは作品との真の遭遇を生きてみたいのである。^{注58}

《フィガロの結婚》を一回限りの消費する対象ではなく、より深く正面から向き合う音楽作品としたい。そのためには、まず作品に対する興味や感心を持つことから始まる。ポネル版にはそのための入口が用意されている。それは「劇場版」にはない「映画版」（ポネル版）だけが持つ固有の「分かりやすさ」という点にあると考える。それがポネル版の最も大きな特徴であり魅力である。全編に散りばめられたポネルの表現に心を傾け「なぜここはこうなっているのか」という「問い」を自ら発見し、その答えを探し求めて思考する過程も大切にしたい。「真の遭遇」とは、一回の、あるいは一瞬のことではなく、その人の人生すべてにかかっている。「問い」に対する自分の「答え」を、人生の経験とともに豊かにしていくことができるならば、それは大変素晴らしいことである。作品に対する理解の深まりとともに、最終的には《フィガロの結婚》に書かれたモーツァルトの音楽を視覚的な世界から解放して聴くことも可能になる。「映画版」が持っている内容の特徴を理解し、それを効果的に用いて鑑賞することによって、一人でも多くの人が《フィガロの結婚》と出会えることを願っている。

^{注58} 水林 (2007) p.8。

参考文献

- 浅利公三『モーツァルト歌劇《フィガロの結婚》』の解説書、ポリドール株式会社、WOOZ24014/5レーザーディスク [LD] (1998)
- エドワード・デント著、石井宏・春日秀道訳『モーツァルトのオペラ』草思社 (1998)
- 海老沢敏『モーツァルトの廻廊』春秋社 (2008)
- 岡田暁生『恋愛哲学者 モーツァルト』新潮社 (2008) 西川尚生『作曲家◎人と作品シリーズ モーツァルト』音楽之友社 (2010)
- 金子一也『オペラ「フィガロの結婚」のことが語れる本』明日香出版社 (2008)
- 小瀬村幸子訳『オペラ対訳ライブラリー モーツァルト フィガロの結婚』音楽之友社 (2012)
- 芝生瑞和『図説／フランス革命』河出書房新社 (2002)
- 鈴木康司『闘うフィガロ ボーマルシェ一代記』大修館書店 (1997)
- 田之倉絵『モーツァルトの台本作者ロレンツォ・ダ・ボンテの生涯』[平凡社新書] 平凡社 (2010)
- 永竹由幸『オペラ名曲百科 (下) ドイツ・オーストリア・ロシア・チェコスロバキア・ハンガリー・ポーランド・イギリス・アメリカ・日本編』音楽之友社 (1994)
- ハイッツ・エーベン、ジャン＝ピエール・ポネル『モーツァルト歌劇《フィガロの結婚》』の解説書、ユニバーサルクラシックス&ジャズ：ユニバーサル・ミュージック株式会社、UCBG-1101/2 [DVD] (2005)
- 早坂優子『鑑賞のためのキリスト教美術事典』(2011)
- 平尾力哉『オペラ演出家の読み解く オペラ「フィガロの結婚」』(2012)
- ボーマルシェ作、辰野隆訳『フィガロの結婚』[岩波文庫] 岩波書店 (1983)
- ボーマルシェ作、鈴木康司訳・解説『[新訳] フィガロの結婚 付「フィガロの三部作」について』大修館書店 (2012)
- 堀内修他『スタンダード・オペラ鑑賞ブック [3] ドイツ・オペラ(上)』音楽之友社 (1998)
- リヒャルト・ブレッチャッハー著、小岡礼子訳、小岡明裕補訳『モーツァルトとダ・ボンテ ある出会いの記録』アルファベータ (2006)
- 水林章『モーツァルト《フィガロの結婚》読解 闇の中の共和国』みすず書房 (2007)
- 三宅新三『モーツァルトとオペラの政治学』青弓社 (2011)
- 『オペラ辞典』音楽之友社 (1993)
- 『世界史事典 三訂版』旺文社 (2001)
- 『名作オペラボックス1 モーツァルト フィガロの結婚』音楽之友社 (1990)
- 『モーツァルト事典』arc出版・企画 (1982)

楽譜

Mozart, Wolfgang Amadeus. Le Nozze di Figaro : Opera buffa in quattro atti. ; BA4565a. Kassel: Bärenreiter (2010)

映像資料

モーツァルト 歌劇《フィガロの結婚》K 492 全4幕 カール・ベーム指揮, ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団他, ジャン＝ピエール・ポネル, 演出・装置・衣装, 1975-1976収録, ユニバーサル クラシックス&ジャズ：ユニバーサル・ミュージック株式会社, 2005年 UCBG-1101/2 [DVD]

