

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

モーツァルトにおける「時差」を超越する意思：
—コンサートアリアKV294 の装飾を出発点として—

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-07-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 福地, 勝美, Fukuchi, Katsumi メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1299

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



モーツァルトにおける「時差」を超越する意思

ーコンサートアリア KV294 の装飾を出発点としてー

福地 勝美

1. はじめに ー3つの自筆譜ー

1778年2月、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) は、マンハイム＝パリ旅行の途中で知り合い、恋に落ちたアロイジア・ヴェーバー Aloysia Weber (1760?-1839) のために、1つのコンサートアリアを作曲した^{*1}。

レチタティーヴォ《アルカンドロよ、私は告白する Arcandro, lo confesso》とアリア《私は知らぬ、このやさしい愛情がどこからやってくるのか Non sò d'onde viene^{*2}》KV294^{*3}が、その曲である。教会音楽やオペラの大半が注文によって書かれたのと異なり、この曲はモーツァルトが自分の意思で作曲したもので、彼の創作意図が如実に窺える。

このアリアで注目すべきは、3つの自筆譜の存在である。その内、後で書かれた2つは、最初の総譜から歌唱部のみを抜き出し装飾音を付けたもので、モーツァルトが装飾について、いかに考えていたかを教えてくれる貴重な資料となっている。本稿では、これをもとに、彼の考える装飾法について明らかにすることを出発点とする。

一般に、曲が「作曲された時」と「演奏される時」の間には、時間的、あるいは、内容において「時差」が存在すると考えられる。しかしモーツァルトは、この曲の最初の自筆総譜において既に、歌手の即興に任せられるべき装飾を実音で書き込んでいた。これはモーツァルトが、この曲について「時差」を超越しようとする意思を持っていたことを示唆するものではないだろうか。先に述べた装飾法を手掛かりに、モーツァルトが持っていたであろう「創作への強い意志」について明らかにすることが本稿の目的である。

まず、3つの自筆譜について、『新モーツァルト全集 Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (以下、NMA)』の校訂報告に沿って説明していこう (Küster 2002: 114)。3種の自筆譜とは、次のものを指す。

A: Autographe Partitur, Stadtarchiv Hannover, Autographensammlung, Clemann,
Signatur: 1558

A1: Autographe Singstimme, Stadtarchiv Braunschweig, Signatur: H III C Nr. 209

*1 モーツァルトはこの曲を含め8曲を彼女のために書いた。(KV294, 316, 383, 416, 178, 418, 419, 538) 他に、ジグシュピール《劇場支配人 Der Schauspieldirektor》KV486のMadame Herz役の曲も書いている。

*2 歌詞は、ピエトロ・メタスタジオ (Pietro Metastasio, 1698-1782) の『オリムピアード』から採られた。この歌詞は大変人気があり、モーツァルトの尊敬するヨハン・クリスティアン・バッハ (Johann Christian Bach, 1735-1782) も付曲していた。

*3 本論内でのケッヘル番号は、原則として初版番号のみ使用する。

A2: Autographe Singstimme, Bibliotheque nationale de France Paris, Signatur: Ms. 234

ハノーファー市立図書館にある全曲総譜（自筆譜 A）は 18 ページからなり、訂正がほとんど見られない浄書譜である。楽譜冒頭には「アマーデオ・ヴォルフガンゴ・モーツァルト作曲、マンハイムのヴェーバー嬢のために、1778 年 2 月 24 日^{*4}」とモーツァルト自身の署名がある。

ブラウンシュヴァイク市立図書館が所蔵するパート譜（自筆譜 A1）は、アリア歌唱部の 14 小節から 72 小節までを抜き出し装飾を付したもので、おそらく作曲されたのと同じ頃に書かれたと考えられる。NMA では、本文楽譜の 14 小節から 72 小節まで、この装飾稿が歌唱声部の上に並べて印刷されている（歌唱部分が 2 段になり、上段が装飾付の楽譜である）（譜例 1 参照）。

譜例 1. NMA（アリア） T. 14-16（歌唱部の上側が A1、下側が A）

44

11

Authentische Auszierung³⁾ der Singstimme (bis T. 72):

Non so d'on - de vie - ne quel

Non so d'on - de vie - ne quel

3 つ目は、作曲されて約 5 年後、ウィーンでのアロイジアの演奏会の際に作られたパート譜^{*5}（自筆譜 A2）である。この自筆稿は現在パリ国立図書館に所蔵され、アリアの再現（第 117 小節）から結尾までの部分に新しい装飾が付されている^{*6}。

^{*4} “di Amadeo Wolfgango Mozart mpa 1778. Per la sig. Weber. à Manheim. li 24. di feb.”

注目すべきは、A1 が専ら A に沿って装飾を付したもののなのに対し、A2 には、A の音楽の一部について歌詞を含んで小節ごと入れ替えるなどの大きな変更が見られることである^{*7}。但し、終結部は A と同様で、全体の小節数も同じである。

2. モーツァルトと装飾 ―書簡集での記述を手掛かりに―

上述のように、この3つの自筆譜は、モーツァルトが自作の実際の演奏の仕方を例示している貴重な例で、彼が（声楽の）装飾をどう考えていたか、及び当時の歌唱法を伺い知る格好の資料となっているが、さらに一步踏み込んで彼の音楽観まで窺われるように思える。書簡集に残されている言説を手掛かりにモーツァルトの装飾観／音楽観について考察していこう。

2-1. 「良い趣味」

このアリアは1778年3月12日に、マンハイムのヨハン・クリスティアン・イノセンツ・ボナヴェントゥーラ・カンナビヒ Johann Christian Innocenz Bonaventura Cannabich (1731-1798) の邸で催された音楽会で、前記アロイジアにより初演された。モーツァルトは、3月24日付のパリからの手紙で父親にその時の模様を報告している

〔カンナビヒ邸で演奏会があり、〕ヴェーバー嬢はぼくのアリアを二曲歌いました。（中略）カンナビヒはアリアが終るや『ブラヴォー、ブラヴィッシモ、マエストロ。まさに大家の作品だ』と声高に叫びました。ぼくも当地で初めてこの曲を器楽の伴奏で聴きました。あんなに正確に、趣味よく^{*8}、強弱を守って演奏され、歌われたのを、あなたにも聴いてもらいたいと思いました。^{*9}（海老沢、高橋 1987: 15）

*5 アロイジアは、1778年にマンハイムで催された音楽会で初演を行ったが、その5年後の1783年3月11日ウィーンでの演奏会でも、この曲を歌い喝采を博した。モーツァルトは、その1ヵ月後、1783年4月12日付の父宛の手紙に「例のアリア《私は知らぬ、このやさしい愛情がどこからやってくるのか》の変奏（装飾音）の声楽パートも一緒にお送りします」と書いているところから、3月11日の演奏会で、自筆譜A2の改訂稿を加えて演奏したものと推測される（海老沢、高橋 1995: 359）。

*6 NMAでは付録の部に、楽譜前半をA、A1併記、後半117小節以降をA2、と組み合わせられた形で収録されている（Mozart 1968: 151-166）。なお1882年にBreitkopf & Härtelから出版された旧モーツァルト全集では自筆譜Aのみを採用し、A1、A2の装飾音は記載されていない。

*7 本稿は装飾法を検討するものにつき、今回はこれに触れない。

*8 下線は福地による。（以下、同じ）

*9 “...Die Mad. Weber hat 2 arien von mir gesungen,... Cannabich hat gleich wie die aria aus war laut geschrien: bravo, bravissimo maestro. veramente scritta da maestro. hier habe ich sie das erste mahl mit den instrumenten gehört. ich wollte wünschen sie hätten sie auch gehört, aber so wie sie da producirt, und gesungen wurde, mit dieser accurateße im gusto, piano und forte. wer weis, vielleicht hören sie sie doch noch - ich hoffe es.” (Bauer II. 1962: 327)

その4ヶ月後、1778年7月30日付のアロイジア宛に全文イタリア語で書かれた手紙の中で、モーツァルトはこの演奏会での解釈をほめちぎっている。

あなたがひとりで習得したアリア《私は知らぬ、どこからやってくるのか》については、どこも直したり、改めたりするところはありませんでした。あなたは、ぼくの望む趣味と歌唱法と表現法とであの曲を歌いましたね。そういうわけで、当然ぼくはあなたの能力と理解力に全幅の信頼をおいています。要するにあなたは有能です。実に有能です。^{*10} (海老沢、高橋 1987: 186)

以上の2つの手紙の中に、「趣味」という言葉が登場する。最初の手紙の後段では、アロイジアが「良い趣味 im gusuto」で、次の手紙では、「ぼくの望む [良い] 趣味 quell gusto」で、この曲を演奏したと記している。

ここでモーツァルトの言う「良い趣味」とは何を指すのだろうか。

18世紀のヨーロッパ諸国において、美学、芸術学の領域で、「良い趣味」の追求というのは、共有された問題意識であった^{*11}。当時有数の「国際人」の一人であったモーツァルトも同様の意識を持っていた様子が、このコンサートアリアの演奏に触れた手紙に、この語が登場することから窺われる。

この分野において、彼にもっとも大きな影響を与えたのは、父レオポルト・モーツァルト (Johann Georg Leopold Mozart, 1719-1787) であろう。息子ヴォルフガングの生まれた1756年に出版された著作『ヴァイオリン奏法 Versuch einer gründlichen Violinschule』は、史上初めてヴァイオリンの教授法を論理的に解説した本として、ヴァイオリンや他の弦楽器奏者だけでなく、多くの音楽家、音楽教育者から好評を博した^{*12}。単なる教則本にとどまらず、当時の音楽事情、演奏習慣を、我々に教えてくれる貴重な資料でもある。

この中でレオポルトは、度々「趣味 Geschmack」について述べている^{*13}。第9章か

^{*10} „à l'aria, Non sò d'onde viene che lei hà imparata da se steßa - non ho trovato niente à criticare o à correggere - lei me l'ha Cantata con quel gusto, con quel methodo, e con quella espreßione che ho desiderato - dunque hò ragione di avere tutta la finduca nella di lei virtu e sapere ---” (Bauer II. 1962: 420)

^{*11} 磯山雅は「趣味」について、「西欧の十八世紀は、歴史上『趣味』の概念にもっとも重要な芸術的意義の認められた時代である。人々は、芸術、音楽、さらに習俗の洗練のために趣味こそもっとも大切な資質であるとみなし、その涵養につとめると同時に、それをめぐって争ったのだった (磯山 1980: 1-2)。」と述べている。ジャン=ジャック・ルソー (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) は、『音楽辞典』の中で「趣味」について、最初に多様性を論じたあと、次のように書いている。「《趣味》こそ、作曲家にもまた演奏家にも、彼らの主題を飾り、引き立たせうるすべてのものを提供してやるものである。そしてまた、《趣味》こそ、聴き手にこうしたすべての一致の感情を与えてやるものなのである。(ルソー 1983: 504-6)」

^{*12} 1766年にオランダ語、1770年にフランス語、1804年にロシア語に訳されたほか、1800年迄に第4版まで版を重ねるなど、ヨーロッパ中で読まれた。

^{*13} 訳者、久保田慶一によれば、レオポルトは「[趣味について] 明確に定義していない」けれど、それは、その必要もないほど「当時の読者には自明な言葉であった」からと言う (久保田 2017: 291)。

ら 11 章にかけて様々な「装飾音」に言及した後、12 章「正しい読譜と良い演奏全般について」で、「よい趣味」と言える演奏として次のように述べている（レオポルト 2017: 246）。

「よい演奏が簡単にできている」輩に限って、頭だけで考えて装飾を付けては馬鹿なことをしでかしたり、[中略] 強弱の区別もなく、装飾音も間違った場所に、しかも過剰に挿入されていて、混乱を生じているだけなのである。

ここで「良い趣味」の演奏について、逆説的にはあるが「装飾音」を適切な場所で、過剰でなく使うこと、と説明されている。

レオポルトの『ヴァイオリン奏法』と並んで、当時の三大教則本と称されるヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ（Johann Joachim Quantz, 1697-1773）の著書『フルート奏法 Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen』（1752）の中でも、「悪い演奏」について次のように述べられている（クヴァンツ 2017: 144）。

悪い演奏とはよい演奏に要求されるものの反対である。しかしそのおもだった目印をここで短く総括しておこう。……すべての音に区別なくスラーをつけるか、タンギングする場合、テンポが守られず、音符の長さが正しくとられない場合、アダージョの装飾があまりにもめっちゃうちゃで和声と合わない場合、装飾の終わりが悪い、または急ぎすぎる場合、……すべてを冷淡に 1 色で、ピアノとフォルテの交代もせずに歌ったり奏したりする場合……これでは聴衆が心地よく楽しんだり愉快になったりするより、むしろ眠気を誘われ、演奏が終わったら喜ぶに違いない。

ここでも同様なことが述べられていることから、「良い装飾音」が、即「良い趣味」に直結するわけではないが、関連性あるいは親近性があることは、その当時共通の認識であったと考えていいだろう^{*14}。

2-2. ポルタメント

モーツァルトの手紙で目に付くもう 1 つの言葉が「ポルタメント」である。彼は 1778 年 3 月 7 日の父宛手紙で、アロイジアの歌唱（試演）を激賞する際に、ポルタメントの意

*14 もう 1 つの教則本『正しいクラヴィア奏法 Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen』（第一部 1753 年、第二部 1762 年）を著したカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788）は、著書の中で、多くの頁を「美しい装飾音」に割き、その重要性を説いている。

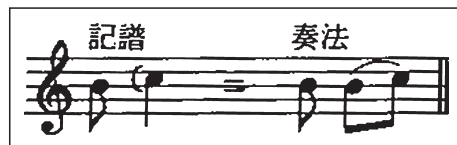
義について次のように述べている。

ぼくはただ、最近お知らせした新しいアリアを彼女が歌うのを聴いていただきた
かっただけです。彼女が、と言うのは、この曲はまったく彼女のために書かれた
からです。あなたのようにポルタメントをかけて歌うとはどういうことか分かっ
ている人なら、きっと十分に満足なさるでしょう^{*15}（海老沢 1995：585）。

ポルタメントの意味は、時代や地域により様々であり、この書簡だけでは把握しがたい
が、モーツァルトがポルタメントに大きな関心を持っていたことが窺われる。

ポルタメントについて、例えば『音楽大事典』では、第一に「1音から他音に移るさい
跳躍的でなく、非常に滑らかに、しかし速く漸次的に移行するよう演奏すること（著者不
明 1983: 78-9）。」としているが、第二に、それに相当するフランス語での「ポル・ド・
ヴォワ」は、「17～18世紀において、重要な装飾音アッポジャトゥーラの1種（上行形）
を指す」として、下記の譜例を挙げている（譜例2）。

譜例2 装飾音ポル・ド・ヴォワの記譜と演奏



（著者不明 1983：78）

また『リーマン音楽事典』にも、同様の記述が見られることから、モーツァルトの時代
のポルタメントは、ポル・ド・ヴォワ／あるいはアッポジャトゥーラ、つまり装飾音を指
す場合があったと考えてよいだろう（anon. 1967: 741）。前記の「良い趣味」と合わせ、
モーツァルト自身、「装飾」を重視していたことが窺われる。

3. モーツァルトによる装飾法の事例

3-1. 曲の構成

装飾法の事例に触れる前に、曲の基本的な構成を確認しておきたい。

まず、アリア部分の歌詞を示そう（海老沢 1993: 323）。

^{*15} “ich wollte nur wünschen daß sie meine neue aria, von welcher ich ihnen neulich gemeldet habe, von ihr singen hörten, von ihr sage ich, denn sie ist ganz für sie gemacht; ein Mann wie sie, der versteht was mit portamento singen heist, würde gewis ein sattsames vergnügen daran finden. (Bauer II. 1962: 318)”

原語	訳詞
(a, a') Non so d'onde viene Quel tenero affetto, Quel moto che ignote Mi nasce nel petto, Quel gel che le vene Scorrendo mi va. (b) Nel seno a destarmi Sì fieri contrasti Non parmi che basti La sola pietà.	わたしは知らぬ。 この優しい愛情がどこからやってくるのか 私の胸のうちに人知れず、 生まれいずるあのときめき、 血管を流れていく あの水のようなおののきが。 私の胸の中に、これほどにも強い争いの 気持ちがかきたてられるとなれば ひとり憐みの気持ちだけでは 十分だと私には思えぬのだ。

アリアは3部に分かれ次表のようになる。

区分	速度記号	概要	小節数	備考
I	Andante sostenuto	前奏	1-14 14-72	歌詞 a (1-6 行) 自筆譜 A1 (14-72) に装飾
II	Allegro agitato		72-116	歌詞 b (7-10 行)
III	Tempo primo	(≡ I) 終結部	117-166 167-172	歌詞 a' (1-6 行) 自筆譜 A2 (117-172) に装飾

モーツァルトは全 10 行の詩を、前半 6 行と後半 4 行の 2 つに分け、I と III では前半 6 行を、II では後半 4 行を歌う構成を取っている^{*16}。

歌詞の扱いは、一見伝統的なダ・カーポ・アリアに準じているように見える^{*17}。元来、ダ・カーポ・アリアの再現部は主部と同一であるために、あらためて楽譜を書き入れることはなく、D.C または D.S の記号で示し、そこでどんな装飾を付して歌うかは歌手に委ねられるのが常であった。

ところがモーツァルトは、この曲においては、同じ歌詞を用い、かつ類似する楽想を利用しながらも、まったく異なる音楽に変えているため、すべての楽譜を書き下ろせねばならなかった。つまり彼は、ダ・カーポ・アリアの発想を残しながらも、III で新しい音楽を作り出そうとしたのだ。しかも、I の末尾も、III の末尾も、本来なら歌手の即興に委ねられるはずの装飾を当初から組み込んでいる。特に、後半 (160 小節) 以降には、es³ まで

^{*16} I と III では歌詞を 3 回、II では 2 回繰り返している。II の繰り返しでは、全く同じ旋律を用いているが、I と III では、類似した音型を含むものの、旋律はみな異なっている。

^{*17} A-B-A の三部形式による一般的なダ・カーポ・アリアは、全 8 行から成り、A、B それぞれ前後半の 4 行を取る (服部 1983: 1418)。

達する華麗なコロラトゥーラによる装飾を施している。

さらにそれに加えて、主部（Ⅰ）に A1 という装飾稿を、再現部（Ⅲ）に A2 という装飾稿を別に残し、歌手に委ねるべき部分をモーツァルト自身が指定しているのである。

このように制作当初はもとより数年後までも、並々ならぬ意欲を持って接していた作品であることが窺える*18。

3-2. 装飾法の事例*19

モーツァルトが A1、A2 で行った装飾法は次の 8 つのタイプに分類することができる。

第 1 のタイプとして挙げられるのは倚音である（譜例①、②下段が A、上段が A1）。音の置き換えを含むものや、音価を縮小するもの、上からや、下から転位するものなどがある。強拍に非和声音を置いて和声音による解決に至る装飾法で、一般にアポジャトゥーラ（appoggiatura）と呼ばれる。



譜例① 倚音
T.36



譜例② 倚音
T.30

第 2 のタイプは先取音である（譜例③）。和声進行に先立って、弱拍で後続音を先取りするものである。



譜例③ 先取音
T.26

モーツァルトは、譜例④*20 のように、小節を跨いで連続した先取音を用いることもある。

*18 1778 年 7 月 30 日付書簡等で、作曲の動機がアロイジアへの宛書であることは明らかであるが、その後 12 月 3 日付書簡でも、当時自筆譜を預けていたレオポルトに、「[[アロイジアのために] 書かれたものであり、体に合わせて作られた服のように彼女にぴったりの曲ですから]」、「誰かに手渡すことはしないで下さい」と念押ししたほど、モーツァルトにとってこの曲は、アロイジアと分かち難い存在であった（海老沢 1990：352）。

*19 装飾法の判定、説明は様々であるが、ここでは以下の意で使用する。

*20 自筆譜 A2 の一部は、歌詞の一部を音楽ごとに入れ替えているため、自筆譜 A と比較する場合、対象となる小節が異なる場合がある。ここでは、下段の自筆譜 A の 151-2 小節と、上段 A2 の 138-9 を比較する。

④ 先取音 (T.138-9) A2稿

gel che le ve - ne scor -

④' 先取音 (T.151-2) A稿

gel, che le ve - ne scor

第3のタイプは旋律が跳躍している時に順次進行で跳躍を埋め目的音に到達する装飾音型で、シュライファー (Schleifer) と呼ばれる (譜例⑤)。

⑤シュライファー
T64

ren - do

ren - do

この変種とでもいうべき第4のタイプが、他の音を経由して目的音に至る「迂回の装飾音型 (譜例⑥)」である。

⑥ 迂回の装飾音型
(T.23)

na - sce nel

na - sce nel

モーツァルトは一般的なプラルトリラー (pralltriller) も、装飾音型として用いている (譜例⑦)。

⑦ プラルトリラー
T16

vie - ne

vie - ne

装飾稿 A1、A2 では、譜例⑧、⑨のように、リズムを変更することも行っている。

譜例⑧ リズムの変更 T17

譜例⑨ リズムの変更 T43

さらに、歌詞配置の変更（譜例⑩）も行っている。

⑩ 歌詞配置の変更 T71

上記にしたがって、装飾稿 A1、A2 でモーツァルトが施した装飾法を整理すると、次表のようになる。

大分類	小計	A1 計	A1 の該当小節	A2 計	A2 の該当小節
倚音	14	13	19, 20, 22, 24, 30, 31, 33, 34, 36, 41, 44b ^{*21} , 52, 53b,	1	131 (144) ^{*22}
先取音	9	5	15, 26, 46, 46b, 47	4	129, 145 (135) 151 (141), 152 (142)
シュライファー	6	3	21, 25, 64	3	136-7 (149a-150a) 125, 157b
迂回する装飾音型	16	7	19b, 23, 27, 44a, 48, 53-54, 64b	9	121, 127, 128, 143, 148 (138), 150 (140) 153 (143), 156, 157
プラトリラー	3	1	16	2	119, 143 (133)
リズムの変更	8	4	17, 43, 55, 56	4	124, 128, 141b (153b) 157
歌詞配分の変更	2	1	71	1	144 (134)
その他 ^{*23}	9	6	27, 29, 32, 33b, 58, 60	3	122, 130, 141 (153)

^{*21} 同じ小節の音のいくつか異なる装飾を構成する場合がある時、a, b と区分した。

^{*22} 自筆譜 A2 の一部は、歌詞の一部を音楽ごとに入れ替えているため、自筆譜 A と比較する場合、対象となる小節が異なる場合がある。最初が A2、() 内が A を指す。

^{*23} 1 例しか見受けられないものは、その他とした。

表をみると、モーツァルトはシュライファーの変種の「迂回する装飾音型」を、A1、A2を通して多用していることがわかる。中には、大きな跳躍を含むものもあり、これによって派手な演奏効果を発揮することが見て取れる。

倚音の使用も多いが、それはA1に極端に偏っている。たしかに、A1で倚音を大量に補っているが、A2に対応する曲の後半部では、原譜（自筆譜A）の段階で倚音と判断できる装飾が既に数多く含まれているので、あらためて追加する必要がなかったものと考えられる（譜例⑪）。



4. 結び

以上、追加された2つの装飾稿に着目し、そこからモーツァルトが装飾をどう考えていたかを推測した。

曲の基本的な構成は伝統的なダ・カーポ・アリア形式によるものの、当初の時点で、音楽はあらゆる部分で書き下ろされている。それに加えて、2つの装飾稿を別に残している。このことはモーツァルトが、装飾を含む演奏のすべてを歌手の手に委ねるのではなく、すべての音を自身のコントロール下に置こうとしたことを示唆するものである。

もともとモーツァルトは作曲にあたって、演奏家にぴったり合った仕立物のような作品を提供することを身上としていたが、本作においては恋人（作曲当時）宛ということもあり、それが徹底されたことが、これまで触れた手紙の文章から読み取れる^{*24}。

当初述べたように、曲が「作曲された時」と「演奏される時」の間に、時間的、あるいは、内容において「時差」が存在するとすれば、この曲においては、差を超越しようとするモーツァルトの強い意思の表出が、まざまざと見受けられる。こうしたモーツァルトの創作姿勢は、本作以降も、ジャンルを超え、例えば、ピアノ協奏曲イ長調 KV488 においては曲中にカデンツァを書き下ろしたり、ピアノ・ソナタ KV332 では、初版譜に自筆譜にない装飾を追記したり^{*25}、というところにも見受けられる。

こうしたモーツァルトの創作姿勢を最も分かりやすく窺い知れるのが、この作品なのである。

^{*24} 注18を参照。

^{*25} KV332 初版譜での装飾の追記がモーツァルト自身によるものとの資料的典拠は乱されていないが、多くの研究者は「何らかの形で」モーツァルトの意思が反映されているとみなしている。

参考文献

- バッハ、カール・フィリップ・エマヌエル (Bach, Carl Philipp Emanuel)
2013 『正しいクラヴィーア奏法第一部』 東川清一 訳 東京：全音楽譜出版社
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (Berlin: selbständige, 1753)
2014 『正しいクラヴィーア奏法第二部』 東川清一 訳 東京：全音楽譜出版社
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (Berlin: selbständige, 1753)
- Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto Erich
1962 *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe / Mozart II; herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg; Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Kassel u. a.: Bärenreiter*
1963 *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe / Mozart III* (以下、上記 II に同じ)
(海老沢敏；高橋英郎 訳編.)
1987 『モーツァルト書簡全集Ⅲ マンハイム＝パリ旅行Ⅰ』 東京：白水社.
1990 『モーツァルト書簡全集Ⅳ マンハイム＝パリ旅行Ⅱ』 東京：白水社.
1995 『モーツァルト書簡全集Ⅴ ヴィーン時代前期』 東京：白水社.)
- 海老沢 敏
1993 「アルカンドロよ、私は告白するー私は知らぬ、このやさしい愛情がどこからやってくるのか」『モーツァルト全集 第15巻』 323頁、東京：小学館
- 服部幸三
1983 「ダ・カーポ・アリア」『音楽大事典 第3巻』 1418頁、岸辺成雄ほか編 東京：平凡社
- 磯山雅
1980 「十八世紀の音楽趣味論」『有馬大五郎先生八十歳記念論文集』 1-2頁、東京：国立音楽大学
- 久保田慶一
2017 「解説」『レオポルト・モーツァルト ヴァイオリン奏法 新訳版』 東京：全音楽譜出版社
- Kunze, Stefan
1967 Vorwort, zum vorliegenden Band, *Wolfgang Amadeus Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II : Bühnenwerke Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester* 2. Bd., Kassel u. a.: Bärenreiter, VII /11/9
- モーツァルト、レオポルト (Mozart, Leopold)
2017 『レオポルト・モーツァルト ヴァイオリン奏法新訳版』 久保田慶一 訳 東京：全音楽譜出版社
Versuch einer gründlichen Violinschule (Augsburg: selbständige, 1756)
- クヴァンツ、ヨハン・ヨアヒム (Quantz, Johann Joachim)
2017 『ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ フルート奏法 改訂版』 荒川恒子 訳 東京：全音楽譜出版

- Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin; Johann Friedrich Voß. 1752)
- ルソー、ジャン＝ジャック (Jean-Jacques Rousseau)
- 1983 「趣味」『ルソー全集』504-6 頁、海老澤敏 訳 東京：白水社
- 佐々木健一
- 1995 「趣味」『美学辞典』191-9 頁、東京：東京大学出版会
- anon.
- 1967 “Poltamento” *Riemann Musik Lexikon, 3 Bände* 741-2 頁、herausgegeben von Wilibald Gurlitt Wilibald Gurlitt, Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz B. Schott s Söhne
- 著者不明
- 1983 「ポルタメント」『音楽大事典 第5巻』78-9 頁、岸辺成雄 [ほか編 (東京：平凡社)

楽譜資料 (含む校訂報告)

- Küster, Konrad (Aus dem Nachlass Stefan Kunze vorgelegt von Konrad Küster)
- 2002 *Kritische Berichte* “Alcandro, lo confesso” - “Non sò d’onde viene”. *Recitative and Aria for soprano and orchestra KV 294*. Kunze, Stefan ed. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. (Kassel: Bärenreiter) II/7/2. 114-119, 146
http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=3 2018 年 11 月 10 日閲覧
- Mozart, Wolfgang Amadeus
- 1968 “Alcandro, lo confesso” - “Non sò d’onde viene”. *Recitative and Aria for soprano and orchestra KV 294*. Kunze, Stefan ed. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. (Kassel: Bärenreiter) II/7/2. 41-58. 151-166.