

オペラにおけるピアノ伴奏法について

—モーツァルト歌劇『コシ・ファン・トゥッテ』を例に—

渡辺修身¹⁾

一つの公演を行うためには、多大な労力と時間が費やされる。キャスト（歌手たち）はもちろんのこと、音楽スタッフ、演出スタッフ、舞台監督を中心とする裏方スタッフなど、多くの人間が本番にむけて力を結集する。

本稿では、2016年3月6日（日）に山形市中央公民館ホール（アズ七日町）で行われるモーツァルト歌劇『コシ・ファン・トゥッテ』公演にむけて稽古を行うために、まず作品の成立の過程を概観し、次にオペラ公演の練習ピアニスト「コレペティトゥア」の役割としての「オペラにおけるピアノ伴奏法」を中心にまとめ、いかに効率よく練習を進めていくかを考察する。

キーワード：ピアノ伴奏法、オペラ、コレペティトゥア

はじめに

本研究の目的は、オペラにおける練習ピアニスト「コレペティトゥア」の役割としての「オペラにおけるピアノ伴奏法」を中心に、公演に向けた効率的な練習方法について考察することである。

山形大学地域教育文化学部音楽芸術コースでは、授業の一つとして「オペラ」が開講されている。その授業の集大成として毎年3月にオペラ公演が行われてきた。

2016年3月6日（日）山形大学オペラサークルYCM (Yamagata Camerata Musicale)主催によるモーツァルト歌劇『コシ・ファン・トゥッテ』公演が山形市中央公民館ホール（アズ七日町）で行われる。

舞台監督、衣裳、メイク、イタリア語指導等の裏方のスタッフは、地域で活動する専門家に依頼しており、地域連携という観点からも重要な活動といえるだろう。

キャストは声楽専攻生を中心に組まれたが、男声キャストの中には管楽器専攻生も含まれている。

今回の公演はオーケストラ伴奏で行われるため、ピアノ伴奏のみの公演に比べて、より多くの時間と労力を費やす。なぜならば、オーケストラの練習とピアノ伴奏による音楽稽古及び、立ち稽古は常に並行して行うからである。そのため、音楽稽古は本番の指揮を務

める筆者を中心に、学生たちの音楽スタッフ（副指揮、練習ピアニスト）、また立ち稽古は演出家（本学教員）と学生たちの演出スタッフの効率的な連係が必要になる。

そこで本稿では、まず『コシ・ファン・トゥッテ』という作品の成立過程を概観し、次に、練習ピアニスト「コレペティトゥア」の役割を中心に、公演に向けた効率的な練習方法について考察する。

1. 作品『コシ・ファン・トゥッテ』について

(1) 作曲にいたるまで

最後のオペラ・ブッフア（喜劇）『コシ・ファン・トゥッテ』が作曲されたところが、モーツァルトの人生において最も悲惨な時期だったかもしれない。

1787年11月ウィーンで最高の名声を誇っていたグルックが世を去る。グルックが皇帝ヨーゼフ2世より与えられていたポストが皇王室宮廷作曲家（Kammer Compositor）であり、その後任としてモーツァルトが同年12月に就任する。

フリーランスで生きてきたモーツァルトが初めて宮廷で安定したポストをつかんだ矢先に、1788年2月よりオーストリアはトルコとの戦争に突入していく。華々しい音楽家としての活躍の場も、不穏な世の中の空気とともに聴衆は減っていき、モーツァルトの生活も日増しに苦しくなっていく。

1) 山形大学地域教育文化学部音楽芸術コース（指揮）

12 渡辺：オペラにおけるピアノ伴奏法について

『コシ・ファン・トゥッテ』が初演される 1790 年までの 3 年間、モーツァルトの経済状態は破滅的な状態となる。そして、有名なプフェル書簡が始まる。

「なんの返事も無いことをみると、きっとお怒りになっていらっしゃるのですね！あなたの友情の数々の証しとこのたびのお願いとを考え合わせますと、あなたのお怒りもまったく当然だと思います(1789年7月)」¹⁾。

「この上なく尊敬すべき友にして盟友よ！この手紙の内容にどうぞ驚かないでください。(中略)私のオペラの〔ギャランティ〕200 ドゥカーテンは、来月、支配人から受け取るようになっていきます。(中略)そのときまで、もしあなたが400 フローリンを都合つけて、貸して下さるとういうお気持ちがおありでしたら、あなたの友人を最大の窮地から救い出すことになるでしょうし、私は定められた期日に、現金で、あらゆる感謝の念をこめて、ちゃんとそのお金をお返しすることを名誉にかけて約束します。(中略)でも、木曜日の朝10時には、拙宅でオペラのちょっとした試演がありますので、(中略)あなたと、ハイドンだけを招待します(1789年12月)」²⁾。

この1789年大晦日に行われた試演会のオペラが『コシ・ファン・トゥッテ』である。1790年1月26日、ウィーンのブルク劇場で行われた初演は成功をおさめ、2月半ばまでに計5回上演された。

(2) 再評価された作品

モーツァルトのオペラ作品の中で、『コシ・ファン・トゥッテ』は、19世紀において最も人気のない演目の一つであった。その理由の一つは、その筋立てがあまりにも非現実的であること。すなわち顔見知りの人間が変装しているのに、それに気づかないはずがないということ。もう一つは、その主題が軽薄なものに見えたことである。ベートーヴェンもワーグナーも『コシ・ファン・トゥッテ』には非常に批判的であった³⁾。

ルネッサンス期から18世紀において流行した仮面劇コンメディア・デッラルテのユーモアもアイロニーも19世紀においては色褪せてしまったのだろうか。

リヒャルト・シュトラウス(1910)は、「繊細なアイロニーとともに扱われた滑稽かつ荘重、パロディ的かつ感傷的な様式のように、かなり限定された表現領域での芸術的な脚色に楽しみを見出している」⁴⁾と述べ、『コシ・ファン・トゥッテ』という作品を再評価した。

この公演の際に発表した論文をきっかけに20世紀の劇場はこの作品を以前よりも増して取り上げるようになった。

「ロココ風」「ウィーン風」の演奏の歴史を経て、現在では指揮者アーノクールが始めたような古楽器の専門家たちが行うような、キャストの心理を深く掘り下げた、喜怒哀楽の激しさを前面に出したような演奏が主流になっている。

2. コレペティトゥアについて

「コレペティトゥア (Korrepetitor)」とは、歌劇場における練習ピアニストのことである。

ドイツの歌劇場では総称して「レペティトゥア」(Repetitor, 動詞は *repetieren*: 何度も反復して勉強するの意) と呼ばれる。

その他、重要な演目を任される「ソロレペティトゥア (Solorepetitor)」, 「コレペティトゥア」のトップである「スチューディエンライター (Studienleiter)」というポストがある。

オペラの公演に際しては、歌手たちの教師役として、音取り稽古から始まり、発声、発音、より一層の音楽的な表情をつける等、多岐に渡ってアドヴァイスをしながら歌手たちの役作りに深く関わる。

更に、指揮者や演出家による作品解釈等を調整して、歌手、指揮者、演出家をつなげる役割を担う。

なお、発音であるが、筆者のこれまでの研究(渡辺2002, 2003)では「コレペティトア」と表記してきたが、今後は、より原語の発音に近づけるため、近年の文献を参考に「コレペティトゥア」と表記したい。

日本においても、この職業は、近年少しずつ認知されるようになってきたようである。

例えば、カッツは、「日本の音楽界でピアノ共演という分野が正当な敬意と称賛を得る立場にいたるようになったのはごく最近のようだ。これは他の国よりは少し遅れているかもしれないが、大事なのは、今そうなりつつある、ということだ」として、ピアノ伴奏者が一つの職業としての地位を確立しつつあることを述べている(Katz 2012:6)。

また、最近の出版物やWebサイトなどでも、コレペティトゥアおよびコレペティートル等の名称を見かけるようになってきた。

村上『13歳のハローワーク』において「コレペティトゥア」を一つの職業の項目として掲載している(村上2010:199)。

3. オペラにおけるピアノ伴奏法について

オペラのピアノ伴奏法で最も大切なことは、歌手が本番の舞台上で唯一の頼りとするオーケストラの響きを、本番前までに歌手の身体にインプットさせることである。

フラーは、「コレペティトゥアは、歌手たちが、壮大なオーケストラの響きの中から、何の困難もなく自分たちが歌うべき音を学べるように、オーケストラのパートを明瞭に表現しなくてはならない」(Furrer 1992: 16 筆者訳)と述べている。

また、カッツは、「ピアニストがオーケストラ曲を弾くことは有意義である」として、その理由に以下の二つを挙げている。

「第1は、どの音を弾くか、どのように弾くかを選ぶにあたって、発明家のようにとてもクリエイティブにならざるを得ない。第2は、オーケストラの真似をすることほどすばやく、ピアニストを色彩の世界に投げ入れるものは他にない」(Katz 2012:182)。

以上を踏まえ、『コシ・ファン・トゥッテ』を例に、「オペラにおけるピアノ伴奏法」の基本的技術を中心に考察する。

(1) アルベリティ・バスを効果的に使用する。

アルベリティ・バスとは、伴奏の音型の一つで、古典派音楽で多用された。イタリアの作曲家ドメニコ・アルベリティが愛用したため、この名前が付いた。

モーツァルトの作品ではピアノソナタハ長調 K. 545 第一楽章 ([譜例 1]) の冒頭の左手伴奏の音型が有名である。

[譜例 1] (ウィーン原典版)



[譜例 2] は、『コシ・ファン・トゥッテ』の第 I 幕第 13 番六重唱「Alla bella Despinetta (麗しのデスピネッタに)」の 10 小節目からの部分である。

ベーレンライター版は左手の音型はセカンドヴァイオリンの音型とバスラインを参考に編曲されている。原曲のオーケストラ譜に忠実な編曲といえる。

しかしながら、舞台上のアンサンブルのテンポが不

安定な時、[譜例 2-1] (私案) のようにアルベリティ・バスを使用する方が、より安定した拍を感じるができる。

このアルベリティ・バスを効果的に使用することによって、舞台上のアンサンブルの乱れを一瞬にして整えた現場をデュッセルドルフ歌劇場で目にしたとき、コレペティトゥアの仕事の重要性を再確認した。

本番の公演では歌手たちのアンサンブルが一糸乱れぬ演奏を行い、公演が大成功を収めた時、まさに「コレペティトゥアの勝利」と呼ぶにふさわしい公演が存在すると確信した。

前研究 (渡辺 2003) でも述べたが、あるコレペティトゥアの言葉をここに引用する。

「歌手たちが舞台のどこにしようと、アンサンブルがずれた時に、オーケストラ・ピットから打鍵一発で修正するピアノの弾き方がある」(渡辺 2003:34)

[譜例 2] (ベーレンライター版)

[譜例 2-1] (私案)

(2) トレモロは和音の響きを優先する。

[譜例 3] は、『コシ・ファン・トゥッテ』第 13 番 6 重唱の第 108 小節目からの部分である。

オーケストラを編曲した楽譜を弾く時、弦楽器のトレモロは頻繁に出てくる。弦楽器のトレモロは一つの

音、または和音上のいくつかの音を同時に繰り返して弓の上下運動で弾く。このサウンドは、ピアノでは〔譜例3〕の左手のように和音の上の音と下の音を交互に弾いて表現する。ここで気を付けたいのは、オーケストラにおける弦楽器のトレモロのサウンドは和音の音がすべて同時に聴こえてくる。このピアノのトレモロの上の音と下の音を交互に弾きすぎると、和音はつきりせず、テンポ感をとらえにくくなる。

そこで、前研究（渡辺 2002:73, 2003:30）でも提言したように、まずは和音を全部同時に弾いてからトレモロを弾く。実際、オーケストラにおける弦楽器群のトレモロにおいても、まず和音を安定させてからトレモロを始めることにより良いサウンドを得られる。今回の〔譜例3〕のようにテンポが速い場合は左手の内声の上の2音だけをトレモロにすることも有効である。さらに練習の際、アンサンブルを整える段階では、〔譜例3-1〕（私案）のように8分音符で和音を刻むことにより、歌手たちにより安定したテンポ感を与えることができる。

〔譜例3〕（バーレンライター版）

104 FIORDILIGI
 Giu - sti nu - mi! Co - sa sen - to? Del - - l'e -
 Ganz un - glaub - lich! Nicht zu sa - gen! Wer darf

DORABELLA
 Giu - sti nu - mi! Co - sa sen - to? Del - - l'e -
 Ganz un - glaub - lich! Nicht zu sa - gen! Wer darf

109
 Fi. - nor - - - me tra - - - di - - men - to chi fu
 sol - - - che Frech - - - heit wa - gen, wer kann

Do. - nor - - - me tra - - - di - - men - to chi fu
 sol - - - che Frech - - - heit wa - gen, wer kann

cresc.

〔譜例3-1〕（私案）

(3) パスの響きに集中する（その1）。

〔譜例4〕は第I幕第3番フェルランド、グリエルモ、ドン・アルフォンソによる三重唱の48小節目である。場面は以下の通りである。

カフェの店先で、二人の士官フェルランドとグリエルモが、老哲学者ドン・アルフォンソと言い争いをしている。若い二人は、彼らの恋人が自分たちを裏切るようなことは決してないと信じているが、アルフォンソは、そんなことはない、人間なら女性でもふとした出来心はあると、彼らの純真さを笑う。

そこで、どちらの言い分が正しいか賭けをすることになった。アルフォンソの策略が始まる。

〔譜例4〕（バーレンライター版）

48 sotto voce
 Fe. - ca - - ti far vo - gli - a - mo al dio d'a - mor!
 Lie - - dern fei - ern wir den Lie - bes - gott!

A. - ca - - ti far vo - gli - a - mo al dio d'a - mor!
 Lie - - dern fei - ern wir den Lie - bes - gott!

Gu. - ca - - ti far vo - gli - a - mo al dio d'a - mor!
 Lie - - dern fei - ern wir den Lie - bes - gott!

p Archi *cresc.* *f* *p* *f* *f*

Timp.

〔譜例4〕は3人のさまざまな思いで愛の神に捧げる乾杯「E che brindis replicati far vogliamo al dio d'amor（そうなれば、いくどとなく乾杯を愛の神のために捧げたいものだ!）」のためのファンファーレの場面である。

〔譜例 4-1〕 (私案)



〔譜例 4-1〕 (私案) のようにバスの音をオクターブ下で支えることにより f のダイナミクス効果と木管とティンパニーの響きを加えるイメージで弾く。

前研究 (渡辺 2002:69) においても「コントラバスの倍音上にすでにチェロの響きがあるとイメージして弾く」と述べているが、低音部に 1 オクターブ下の音を加えることにより豊かな音響を得られるのである。カッツは「ピアノでは鍵盤の下へ行くほど音色にコレステロールが増えて、豪華な弦楽器の真似をするのに役に立つ」と述べている (Katz 2012:193)。

(4) バスの響きに集中する (その 2)。

〔譜例 5〕 は第 I 幕第 14 番フィオルディリージのアリア「Come soglio immoto resta (岩が不動であるように)」の第 53 小節目であるが、〔譜例 5-1〕 (私案) のように、左手はバスのオクターブを一声 (コントラバスが響くことにより一オクターブ上のチェロが響くことを感じて) で弾き、右手はヴァイオリンの 3 度階段状上行の音型に集中して弾くことにより、フィオルディリージの貞節を守り抜くという決然とした意志をシンプルに表現する。

〔譜例 5〕 (バーレンライター版)



〔譜例 5-1〕 (私案)



(5) 木管の響きを表現する。

〔譜例 6〕 (バーレンライター版)



〔譜例 6〕は、第 2 幕第 21 番の合唱付二重唱である。ピアノという楽器で木管をいかに表現するかを考えるうえで最適な課題といえる。

テキストの「*Secondate, aurette amiche*, (味方してくれ、好意ある微風よ)」を音楽で具現化するように、微風の空気一杯の雰囲気をも木管楽器のレガートで表現する。

カッツはこの曲に対して「一本一本の指が独奏者で、譜面台の上で対位法の大冒険をしている、ということをおぼえてはいけない。手を構える位置がピアノ曲のようで弾きやすいからといって、気楽に弾いてしまう誘惑に負けることは木管では禁物だ」と述べ、よりオーケストラの響きを重視した弾き方を提唱している (Katz 2012:203)。

(6) 弦楽器の響きを表現する (その 1)。

カッツは「弦楽器の真似をするには、最も暖かくて、打撃感が少ない音が必要だ。」と述べている (Katz 2012:191)。

弦楽器にできて、ピアノにできないこと、それは音を出した後に、その音の性格を変化させることである。しかしながら、ピアノという楽器は錯覚を利用できる楽器でもある。

〔譜例 7〕 は第 I 幕第 4 番二重唱である。第 6 小節目のように、クレッシェンドして *f p* へ向かうような音も、A の音をテヌートでしっかり保ってあたかもクレッシェンドする如く *Gis* の音へむかって *f p* アクセントをつけることにより、この曲の早朝から恋人たちを待つ姉妹、フィオルディリージとドラベッラの心の動きを表現する助けになる。

〔譜例 7〕（ベーレンライター版）

N^o 4 Duetto
Andante

5

(7) 弦楽器の響きを表現する (その 2)。

〔譜例 8〕（ベーレンライター版）

N^o 10 Terzettino
Andante

〔譜例 8〕は第 I 幕第 10 番フィオルディリージ，ドラベッラ，ドン・アルフォンソの三重唱「Soave sia il vento（風よ穏やかなれ）」であり，二組のカップルの暫しの別れの場面である。

男たちは船で戦場へ向かうふりをする。残された女たちはそれを本気で信じて，この何とも切ない喜劇の仕掛け人，哲学者ドン・アルフォンソとともに歌う。

オーケストラでは，ヴァイオリン群が弱音器（con

sordino）を付けて 3 度音程のパッセージによる波状音型で，海上の波を表現する。ここではピアノという楽器も持っている弱音器（una corda）を使用し，最も暖かくて，打撃音が少ないタッチで，すべての音をなめらかに繋いだ molto legato で表現する。

(8) 弦楽器の響きを表現する (その 3)

〔譜例 9-1〕（ベーレンライター版）

N^o 23 Duetto
Andante grazioso

〔譜例 9-2〕（ベーレンライター版）

40

〔譜例 9-1, 2〕は第 II 幕第 23 曲，アルベニア人に扮したフィオルディリージの恋人であるはずのグリエルモとドラベッラの二重唱である。いたるところにモーツァルトのモーツァルトたる所以ともいえる音が鏝められている。

〔譜例 9-1〕「Il cor vi dono, bell'idolo mio: (心をあなたにお贈りします，ぼくのいとしい人よ，)」では，心の揺れる表現のためにやや強引な mf があるフレーズから始まる。しかも通常のカデンツとしては普通ではない拍にアクセントがある。

〔譜例 9-2〕「ei batte così,(そうやって鼓動を打っているのでしょう)」では、もうすでに恋に落ちているかもしれない二人の鼓動が、ほとんど不整脈といえるリズム感で表現されている。

レルト (1918) はこの曲を「ただ一度、一回だけ、この愛情生活の心的な胸苦しきのすべてが報われるときがある。とりかえられたカップルが歌う二つの二重唱である。単なる劇作法上の小道具からではなく、こうした場面からこそ、この作品は理解され、演出されることができる」と述べ、『コシ・ファン・トゥッテ』という作品全体におけるこの曲の重要性を指摘している⁵⁾。

モーツァルトのこの曲への思い入れの強さは、1790年2月20日、『ヴィーン新聞』に新刊楽譜の広告を載せていることから窺える。

「コールマルクトの芸術商アルターリア社にて、以下の最高のアリアがクラヴィア用に立派に移され、明瞭に版刻されて入手できる。

モーツァルト氏の新作オペラ『コシ・ファン・トゥッテ』より、とりわけ美しい二重唱『心をあなたにお贈りします、ぼくのいとしい人よ』20 クロイツァー」⁶⁾。

(9) YCM オペラにおける実践と検証

以上の考察を踏まえて、実際の練習の過程においてどのような効果があるか、YCM オペラにおける実践と検証をおこなった。

学生たちは2015年の夏休みより練習を開始し、筆者は2015年11月より練習に参加した。これまで(12月末現在)キャストとの音楽稽古と、オーケストラ練習を合わせて15回以上の練習を行ってきた。これから本番まで、更に多くの時間を費やすことになる。

練習に際して、ピアニストたちに、考察してきたテクニックを説明し、実践するよう指示をした。なお、ピアニストは1幕と2幕をそれぞれ分担して弾いている。

ピアニストたちは、実践前もすでに十分なトレーニングを積んできた。そのため、その効果に個人差は生じたものの、概ね有意義な成果を得ることができた。

「アンサンブルのテンポが安定した」、「バス音を意識すると響きがより充実した」、「オーケストラの響きを意識して弾くようになった」など、いずれも、本研究で考察してきたテクニックの効果が実証されたと言える。

以上の点を踏まえて、今後、更にYCMオペラ公演やレクチャーコンサートなどにおいて、実践と検証を

まとめていきたいと思う。

まとめ

ここまで、モーツァルト歌劇『コシ・ファン・トゥッテ』公演にむけて稽古を行うために、まず作品の成立の過程を概観し、次にオペラ公演の練習ピアニスト「コレペティトゥア」の役割としての「オペラにおけるピアノ伴奏法」を中心にまとめ、いかに効率よく練習を進めていくかを考察してきた。

本稿では、考察の結果を筆者のこれまでの研究(渡辺 2002, 2003)に照らし、以下の5点のテクニックとしてまとめた。

- ① アルペリティ・バスを効果的に使用する。
- ② トレモロは和音の響きを優先する。
- ③ バスの響きに集中する。
- ④ 木管の響きを表現する。
- ⑤ 弦楽器の響きを表現する。

YCM オペラにおける実践と検証も行なった。その結果、それぞれの効果が、ピアニストの技量により個人差が生じることも明らかになった。

実際の効果は、これから本番へ向けての練習の過程で、さらに検証されていくことと思う。

おわりに

今回の山形大学YCMによる公演『コシ・ファン・トゥッテ』は、学外で行われる公演としては20周年を迎える。練習ピアニスト「コレペティトゥア」のモデルは学生たちであり、本稿は、これまで、音楽スタッフの一人としての練習ピアニストを育成してきた過程における考察をまとめたものともいえる。

また、地域で活動する舞台芸術の専門家たちと共に作り上げていく過程は、学生たちにとって、学内における活動では得難い経験をする貴重な教育の現場といえる。

今後も、地域における舞台芸術を支える人材の育成に尽力していきたい。

注

- 1 海老沢敏, 高橋英郎編訳 (2001)『モーツァルト書簡全集VI』白水社 p.532
- 2 海老沢敏, 高橋英郎編訳 (2001)『モーツァルト書簡全集VI』白水社 pp.544-545
- 3 「《ドン・ジョヴァンニ》や《コシ・ファン・トゥッテ》のようなオペラは私には作曲できないでしょう。こうしたものには嫌悪感を感じるのです。」(ベートーヴェン)『コシ・ファン・トゥッテ』(名作オペラブックス9)所収, p.247. 音楽之友社
- 4 リヒャルト・シュトラウス (1910)「モーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》」『コシ・ファン・トゥッテ』(名作オペラブックス9)所収, p.267. 音楽之友社
- 5 レルト, エルンスト (1918)「劇場におけるモーツァルト」.『コシ・ファン・トゥッテ』(名作オペラブックス9)所収, p.269. 音楽之友社
- 6 海老沢敏, 高橋英郎編訳 (2001)『モーツァルト書簡全集VI』白水社 p.554

引用・参考文献

- Furrer, Ulrich (1992) *Der Korrepetitor Mainz: Schott* ISBN3-7957-2554-2.
- アインシュタイン, アルフレート邦訳 (1961)『モーツァルト—その人間と作品』 浅井真男 (訳) 第12刷 (1979) 白水社.
- 海老沢敏 (1984)『モーツァルトの生涯』第4刷 (2006) 白水社
- 海老沢敏, 高橋英郎編訳 (2001)『モーツァルト書簡全集VI』白水社
- 岡田暁生 (2008)『恋愛哲学者モーツァルト』新潮選書.
- カツ, マーティン邦訳 (2012)『ピアノ共演法—パートナーとしてのピアニスト』茂木むつみ・上杉春雄 (訳) 音楽之友社.
- 小瀬村幸子 (訳), 海老沢敏・高崎保男 (協力) (2002)『モーツァルト コシ・ファン・トゥッテ』(オペラ対訳ライブラリー) 第3刷 (2005) 音楽之友社
- シュトラウス, リヒャルト (1910)「コシ・ファン・トゥッテ」.『コシ・ファン・トゥッテ』(名作オペラブックス9)所収, pp.257-264. 音楽之友社
- チャンパイ, アッティラ・ホラント, ディートマル編 (1988)『コシ・ファン・トゥッテ』(名作オペラブックス9) 永竹由幸・田中純・滝井敬子 (訳) 第2刷

(1989) 音楽之友社.

- ドイチュ, ヘルムート邦訳 (1998)『伴奏の芸術—ドイツ・リートの魅力』鮫島有美子 (訳) ムジカノーヴァ叢書.
- 西川尚生 (2005)『モーツァルト』作曲家◎人と作品シリーズ 第5刷 (2006) 音楽之友社
- 村上龍 (2010)『13歳のハローワーク』幻冬舎
- レルト, エルンスト (1918)「劇場におけるモーツァルト」.『コシ・ファン・トゥッテ』(名作オペラブックス9)所収, pp.265-274. 音楽之友社
- 渡辺修身 (2002)「オペラにおけるピアノ伴奏法について—モーツァルト歌劇「フィガロの結婚」第II幕フィナーレを例に一」『山形大学紀要 (教育科学)』第13巻第1号, pp.67-78.
- 渡辺修身 (2003)「オペラにおけるピアノ伴奏法について—モーツァルト歌劇『魔笛』を例に一」『山形大学教育実践研究』第12号, pp.29-34.

譜例引用楽譜

Mozart 《Cosi fan tutte》

(ヴォーカルスコア, モーツァルト新全集), 2013年, Bärenreiter.

Mozart ピアノソナタ集2 ウィーン原典版 音楽之友社