

アリア「どこから来たのか、わたしには分からない」 K.294 への装飾 —— モーツァルトが望んだ装飾法 ——

野口秀夫

1. はじめに

犬輔：モーツァルトがアリアに装飾音型を追加記入した例として、歌劇《ルーチョ・シッラ》のチェチーリオのアリア「ああ、私に死を要求するなら」K.135/14 への装飾音型・カデンツァ K.Anh.G1 [K.135/14 解説中、K.293e 解説中] がありました。ナンネルの筆跡で書かれているためヴォルフガングのヒントによってナンネルが習作したのかもしれませんが^{注1}。そのためケッヘル 2024 版^{注2}では「疑わしい作品」との注記付きで K.Anh.G1 の番号が与えられています。

鳥代：フレデリック・ノイマン Frederick Neumann (1907-1994) ^{注3}はこれを「装飾、変種、カデンツァを備えたセミ・ダカーポ・アリアであり、最初のセクションの終わりと最後のセクションの終わりにあるカデンツァはどちらも —— その位置の選定やオペラ・セーリアの伝統指向にもかかわらず —— シンプルで短く、息をのむような種類のものである」、「本体を見ると、装飾のほとんどが単純な方式で構成されており、同じ程度の制約が見られる」、また「全体として、オペラ・セーリアにおけるイタリアのブラヴァーアリアによく見られる豪華な装飾とはかけ離れている」と述べていました。

犬輔：正真正銘モーツァルトがアリアに装飾音型を追加した例としてはアリア「どこから来たのか、わたしには分からない」K.294 への装飾譜があります。

鳥代：ノイマンはこれを「部分的に骨格だけのアリアへの装飾ヴァージョン」と呼んでいます。

犬輔：ということは K.294 のオリジナルは「部分的に骨格だけのアリア」だということですね。

教授：では今回はこのアリア「どこから来たのか、わたしには分からない」K.294 の装飾について調査したまえ。

2. 手紙から分かる作曲前後の状況

犬輔：ではモーツァルトの手紙を読むことから始めましょう。まず 1778.2.28 のマンハイムからザルツブルクの父宛ての手紙です。この曲のオリジナルについてこう書いています。

このアリアは、初め、[テノールの] ラーフのために書いたのですが、その冒頭部はラーフには高すぎるとすぐに気づきました。そして、彼のために改めるにはその部分がとても気に入っていたし、楽器編成の点からみても、ソプラノのためのほうがよりふさわしいように思われました。そこで、このアリアはヴェーバー嬢 [アロイージア] のために書こうと決めました。[中略] これはアンダンテ・ソステヌートです（前に小さなレチタティーヴォがあります）。中間部に第二節「Nel seno a destarmi この胸に目覚める」がきて、再びソステヌートに戻ります。曲が完成したとき、ぼくはヴェーバー嬢に言いました。「このアリア、自分で勉強してごらん下さい。自分の趣味で歌ってみる事です。そのあとぼくに聴かせてください。そのあとで、ぼくの気に入ったところと、気に入らなかったところを、率直に言います」。

鳥代：ハノーファー市立公文書館蔵の自筆譜には第 1 段の真ん中の左に//Aria//、右上余白に di Amadeo Wolfgango Mozart mpa 1778 / Per la sig:^{ra} Weber. à Manheim. Li 24ro / di feb: と自筆で記入されています^{注4}。

犬輔：マンハイムで 1778.2.24 に作曲ということなのですね。はっきりとヴェーバー嬢のためと書かれています。

鳥代：ここで歌詞を見ておきましょう。元々男性役の歌詞ですが、女性が歌うのでそのように訳しました。

Alcandro, lo confesso, stupisco di me stessa. Il volto, il ciglio, la voce di costui nel cor mi desta un palpito improvviso, che lo risente in ogni fibra il sangue. Fra tutti i miei pensieri la cagion ne ricerco, e non la trovo. Che sarà, giusti dèi, questo ch'io provo?

Non so donde viene
quel tenero affetto
quel moto, che ignoto
mi nasce nel petto;
quel gel, che le vene
scorrendo mi va.

Nel seno a destarmi
sì fieri contrasti
non parmi che basti
la sola pietà.

アルカンドロさん、わたくしは告白します。わたくしは自分自身に驚いています。この殿方のかんばせ、睫毛、み声がわたくしの心に突然の鼓動を引き起こして、それは全身の血流に感じるのです。わたくしは考えをめぐらせ原因を探しましたが、見つかりません。わたくしが感じているのは、正義の神様、何なのでしょう？

どこから来たのか、
わたくしにはわかりません。
わたくしの胸のうちに人知れず
生まれ出るこのときめき、
血管を流れゆく氷のような
おののきがどこから来たのでしょうか。

この胸に目覚める
そのような激しい相克
わたくしにはその理由が
哀れみだけでは思えないのです。

犬輔：さて、1778.2.28 の手紙の続きを読みましょう。

二日後に行ってみると、早速、彼女はぼくに歌ってくれました。しかも彼女自身の伴奏で。ところが、彼女はまさにぼくが望んでいた通りに、まさにぼくが教えようと思っていた通りに、ぴったりと歌ったことを認めざるをえませんでした。これはいまや彼女のレパートリーのなかでいちばんいいアリアで、このアリアで、この曲なら、どこへ持って行こうと、彼女の名誉となることは請け合いです。

作曲の二日後（つまり 1778.2.26）に「ぼくが望んでいた通りに、まさにぼくが教えようと思っていた通りに、ぴったりと歌った」というのは「部分的に骨格だけの」装飾なしの演奏だったのだろうか、それとも装飾ありの演奏だったのだろうか。

教授：それについては、もっと先の手紙を読んでからの判断としよう。

鳥代：では手紙の引用を続けます。1778.3.7 のレーオポルト宛て手紙でもアロイジーアの歌唱を報告しています（モーツァルトは彼女をザルツブルクに連れて行こうとしていました）。

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 [ポルタメント歌唱の意味を理解している人 *der versteht was mit portamento singen heist*] なら、きっと十分に満足なさるでしょう。

ここに出てくる「ポルタメント歌唱」とはどういうことなのでしょう。

教授：キーワードの一つだ。調べてみたまえ。

犬輔：現代におけるポルタメントの定義^{注5}は「一つの音から他の音へ滑らせながらすばやく移動する奏法のこと。移動はたいへんなめらかで漸次的であり、中間の音高を確認することはできない。[...] 理論上、上行と下行のいずれも可能であるが、実際には上行のほうが多用される。[...] ポルタメントは擦弦楽器や人声、トロンボーンのような楽器にしか用いられない。ピアノやハープあるいはトロンボーンを除く管楽器では音階上の移動しかできず、その移行の奏法はグリッサンドとよばれる」とされていますが、そのような奏法を指しているのでしょうか。

鳥代：ブルーノ・ワルター指揮ヴィーン・フィル（1956.6.21）による交響曲ト短調 K.550 の冒頭がその奏法でしょう。でもモーツァルトの言うポルタメントはそれとは異なるような...

犬輔：アウグスト・フェルディナント・ヘーザー August Ferdinand Häser (1779–1844) の説明がありました。「ポルタメント portamento、ポルタメント・ディ・ヴォーチェ portament di voce、とは部分的に声をさまざまな音色で保持して運ぶこと、部分的に特に一つの音符を他の音符に移して融合させることを意味し、各音が完全に同等の強さ、豊かさ、丸みを持って他の音符に移り、融合したときに最も完璧となり、最も正確な方法でそれと結びついていることを意味する」^{注6}。

鳥代：さらに続けて「良いポルタメントは歌に何とも言えない魅力を与えるが、常用すると単調で柔弱な印象を与えてしまう。したがって、歌手はポルタメントにおいて、音符を結合したり持続したりすることを交互に練習し、その後、音符をそれほど緊密に結びつけずに、新たに音符をほどこ練習をするのがよいであろう。ポルタメントにおける最大の技巧は、音符同士の移行を非常に知覚できないようにして、それらが互いに結びついているように見せながら、同時に非常に明瞭で明確にして、スタッカートのように聞こえるようにすることである」と説明していますね^{注7}。

教授：ポルタメント奏法は、連続する二つの音のアップジャトゥーラと深く関係する。ここからはアップジャトゥーラを調査しなさい。

犬輔：お任せください。アップジャトゥーラは《アルバのアスカーニョ》K.111 の新全集編集主幹ルイーゼ・フェルディナント・タリアヴィーニ Luigi Ferdinando Tagliavini (1929–2017) が、序文で説明しています。「[レチタティーヴォ・セッコにおいて] 当時の慣習により、必須または任意とされていた箇所では、アップジャトゥーラの使用が示唆されている。アップジャトゥーラの問題は、今日の演奏慣習においてしばしば未解決の問題となっている。しかしながら、アップジャトゥーラのないレチタティーヴォの演奏は、言語の意図された音楽的流れを歪めていると考えるべきであろう。作曲家がアップジャトゥーラを記譜することはほとんどなく、その実現は歌手に委ねられていた。歌手にとって、アップジャトゥーラの適用は当然のことであった」と述べ、マヌエル・ガルシアの説を次のように採用しています。「レチタティーヴォにおけるアップジャトゥーラは装飾音としてではなく、最後から 2 番目または 3 番目の音節にアクセントがある単語のアクセントを表すために声 [音高] を上げることとして使用されることを保証している。この声の上げは、常に同じ音高で記譜されている 2 つまたは 3 つの音符の最初の音符で行われるべきである」。

鳥代：アップジャトゥーラは装飾音と言うより記譜と実音の関係にあるもののようです。演奏者が適用可否を決めるとしても、演奏者ごとに異なるものではないということですね。

教授：分かりやすい例を挙げよう。ベートーヴェンの交響曲第 9 番《合唱付き》ニ短調作品 125 の第 4 楽章でバリトン・ソロが歌う **nicht diese Töne!** のところだ。伝統的演奏法を知っていたワインガルトナー盤（1935 年）のリヒャルト・マイルなどはアッポジャトゥーラありで演奏していた。しかし 20 世紀後半のほとんどの演奏はブライトコプフ版（1863 年）に従い、記譜どおりの実音で（アッポジャトゥーラなしで）演奏したのだ。デル・マーの新版（1996 年、図 1）がアッポジャトゥーラの注記付きで出版されたことは意義深い。

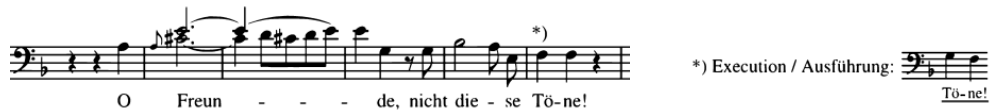


図 1 ベートーヴェンの交響曲第 9 番 Jonathan Del Mar Bärenreiter, 1996. BA 9009

鳥代：タリアヴィーニは「[NMA の K.111 の] この版ではレチタティーヴォにおけるアッポジャトゥーラの演奏方法についての指示を提示している（提案されている解決法は小さな文字で示されているので見分けられる）」としています。図 2 がその例です。



図 2 《アルバのアスカーニョ》K.111 最初のレチタティーヴォ

犬輔：ベートーヴェンの第 9 と同じ適用法ですね。

鳥代：タリアヴィーニは「問題はアリアにおいてはより複雑である」としながらも「フレーズ全体、あるいはフレーズの一部が 2 つの音符で終わる箇所では、同じ音程で、最初の音にアクセントが付く場合、演奏実践にはアッポジャトゥーラが必要となる」と述べています。

犬輔：以上をまとめると、アリアにおいてもレチタティーヴォと同様のアッポジャトゥーラが必要とされ、そこには同時にポルタメント奏法が求められるということですね。

鳥代：モーツァルトの手紙の引用を続けましょう。1778.3.24 パリのモーツァルトからザルツブルクの父宛てです。

「カンナビ邸で演奏会があり、」ヴェーバー嬢はぼくのアリアを二曲歌いました。[...] カンナビはアリアが終るや「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 im gusto**、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。

犬輔：1778.7.30 パリのモーツァルトからマンハイムのアロイージア・ヴェーバー宛ての全文イタリア語の手紙にはこう書いてあります。

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 quell gusto**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。

鳥代：「趣味よく」とか「ぼくの望む趣味」の趣味とはどういう意味なのでしょう。

教授：直訳では「味」のことだ。「趣味よく」は「味わい深く」、「ぼくの望む趣味」は「ぼくの望む味わい深さ」というようなニュアンスになる。同様の使い方はレーオポルトがザルツブルクの娘に送った 1785.2.14 の手紙にも出てくる。

ハイドンさんは私にこう言われました「誠実な人間として神の御前に誓って申し上げますが、ご子息は、私が名実ともども知っているもっとも偉大な作曲家です。**様式感 Geschmack**に加えて、この上なく幅広い作曲上の知識をお持ちです。

鳥代：イタリア語の **gusto** とドイツ語の **Geschmack** とは同じ意味ですね。何故日本語訳が異なるのですか。

教授：『邦訳書簡全集』はヴォルフガングの手紙を高橋英郎氏が、レーオポルトの手紙を海老澤敏氏が翻訳しているため、訳語が異なっているのだ。

犬輔：アロイージアは明らかに「ポルタメント歌唱で」歌って、それが「ぼくの望む趣味と歌唱法と表現法」に沿っていたというのですから、アロイージアなりの装飾音を用いて歌ったということは確実だと思います。

教授：結論を急がず、さらに手紙の引用を続けるように。

3. 手紙から分かるヴィーン再演時の状況

鳥代：ヴィーンのヴォルフガングからザルツブルクの父宛て 1783.3.12 付け手紙では再演を知らせています。

きのう、義姉の「アロイージア・」ランゲ夫人が劇場で演奏会を開き「…」義姉は、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』を歌いました。——ぼくの妻がいたランゲ夫妻の机敷席の隣に、グルックが来ていました。——彼はぼくのシンフォニーとアリアをしきりに誉めて、次の日曜日にぼくら 4 人全員を昼食に招待してくれました。

犬輔：そして 1783.4.12 付けの手紙には重要なことが書かれています。

郵便馬車が来週の今日まで出ないのです。「…」その折に、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』の変奏の声楽パート譜 *varierte Singstimme* も一緒にお送りします。

鳥代：『邦訳書簡全集』では「例の」と訳されていますが、直近の手紙で言及されているということでしょうか。でもこの頃のレーオポルトからの手紙はコンスタンツェが処分してしまったと言われ、残っていませんから、残念ながら詳細は追跡できません。

教授：いや、心配は無用だ。オリジナルのドイツ語では主格の *die* と属格の *der* が使われているから、その定冠詞を日本語に訳す場合には「ご存知の」の方が適切だね。つまり直近ではなく、1778 年の初演時の手紙における言及を指している。

犬輔：それはともかく、急に「変奏の声楽パート譜」が出てきましたが、装飾譜のことですね。でもアロイージアのための装飾譜だとするとタイミングが遅すぎますが…。

鳥代：わたしもそう思います。さらにモーツァルトはレーオポルトに 1783.5.3 になっても送れないことを詫言っています。

変奏のアリアについて触れることは、きょうは我慢してください。

犬輔：おそらく督促を受けていたのに送れないことを詫言しているということでしょう。このニュアンスからモーツァルトが既に作成していた装飾譜があるのではなく、レーオポルトが新たに装飾譜の作成を要求していたのであろうということが分かります。

教授：『邦訳書簡全集』では「レーオポルトは、このアリアを当時弟子であったマルガレーテ・マルシャンに教えようとしていたのであろう」と解釈している。

犬輔：その説にはとても興味が湧きます。

鳥代：装飾譜は 1783.5.21 にやっとレーオポルトに送られています。

この手紙に『私は知らぬ、——どこからやってくるのか』の変奏つきの歌のパートを同封します。判読してもらえるといいのですが。

犬輔：この装飾譜が残っているとすれば、「判読しにくい」ものかどうか、同封時に楽譜が折り畳まれたであろう跡が残っているかどうかで同一性を判定する基準になりますね。

4. アロイージアが依頼したもう一つのアリアへの装飾付き楽譜

鳥代：実は装飾譜についてモーツァルトが言及しているもう一つの手紙があったのです。K.294 初演後の 1778.7.30 付けのアロイージア宛てイタリア語の手紙の冒頭です。

あなたがぼくに送ってくださったアリアへの装飾付き楽譜 *le variazioni per l'aria* を、今回お送りできなかったことをお許ください。

犬輔：えっ、既にモーツァルトは K.294 にアロイージアに装飾付き楽譜を書く約束をしていたということなんですか。

教授：いや、この「あなたがぼくに送ってくださったアリア」をモーツァルトの曲と解釈するには不自然な表現であり、したがってこのアリアが K.294 であるとは考えにくい（ケツヒェル 2024 版でも「KV 294 と明確に関連しているとは言えないほど具体的でない」と述べている）。

犬輔：でもこの手紙の記述があることで少なくともモーツァルトはアロイージアから何らかのアリアへの装飾付き楽譜を要望され、それを書いてあげるという約束をした事例があったことだけは確かです。

鳥代：「作曲家がアッポジャトゥーラを記譜することはほとんどなく、その実現は歌手に委ねられていた」という説明が先ほどありました。ですから作曲家が装飾譜を作成するとすれば、未熟な歌手への指導、あるいは作曲家自身の習作などが考えられます。

犬輔：歌手からの依頼である場合には、必ずしも未熟な歌手とは限らないかもしれません。1778 年のアロイージアはモーツァルトの装飾法を勉強したかったもので、K.294 では口頭指導で、第三者のアリアでは記述された装飾譜でそれを実現したのではないのでしょうか。

5. アリア「どこから来たのか、わたしには分からない」 K.294 の自筆装飾譜について

犬輔：ではいよいよ残されている装飾譜を見ていきましょう。先ず、ブラウンシュヴァイクのアーカイヴに所蔵されている歌唱部の装飾譜^{注8}（K²⁰²⁴Anh.G9,01。NMA ではA1と呼ぶ。図3）はオリジナル譜（NMAではAと呼ぶ）の14-72小節に相当します。



図3 ブラウンシュヴァイク蔵の歌唱部装飾A1（14-72小節）

鳥代：フランス国立図書館に所蔵されている歌唱部の装飾譜^{注9}（K²⁰²⁴Anh.G9,02。NMAではA2と呼ぶ。図4）はオリジナル譜（A）の117-157小節に相当します。



図4 フランス国立図書館蔵の歌唱部装飾A2（117-157小節）

犬輔：ぼくは誤解していました。装飾譜はそれぞれ第1案と第2案のことかと思っていましたが、そうではなく、曲の第1節（Andante sostenuto）にA1が、第3節（Primo tempo）にA2が適用されるものだったんですね。第2節（Allegro agitato）は装飾なしでAがそのまま演奏されるということです。

6. アリア「どこから来たのか、わたしには分からない」 K.294 のオリジナルと装飾の比較

鳥代：図 5 に NMA およびノイマンの著者から歌唱声部のみ引用しましょう。オリジナル A の歌唱声部の上段に装飾譜 A1 あるいは装飾譜 A2 を並べて配置します。

Andante sostenuto

The image displays a musical score for the aria 'Dove sono, non so d'onde viene quel tenero affetto, quel mo-to, che i-gno-to mi-na-sce nel pet-to, quel gel, che le-ve-ne scor-ren-do mi va. Non so d'onde viene, non so d'onde viene quel tenero affetto, quel mo-to, che i-gno-to mi-na-sce nel pet-to, quel'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time, marked 'Andante sostenuto'. It consists of two systems of staves, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The vocal line is annotated with various musical terms in red: '先取音' (Anticipation note) at measure 14, 'アラトリラー' (Alar trill) at measure 15, 'リズムの変更' (Change of rhythm) at measure 16, '倚音' (Appoggiatura) at measures 19, 20, 23, 25, 27, 30, 32, 35, and 37, '迂回する装飾音型' (Circumlocutory decorative sound type) at measures 19 and 23, and 'シュライファー' (Schleifer) at measure 25. The piano accompaniment line is marked with 'A1' and 'A' at the beginning of the first system. The lyrics are written below the vocal line.

42 リズムの変更 迂回する装飾音型 倚音 45

gel, che le ve- ne scor- ren- do mi va. Non

46 先取音 先取音 先取音 迂回する装飾音型

sò d'on- de vie- ne quel te- ne- ro af- fet- to,

50 倚音 迂回する装飾音型

quel mo- to, che i- gno- to mi na- sce nel

54 リズムの変更 リズムの変更 55

pet- to, quel gel, che le ve- ne scor- ren-

58 *fp* *f* *f* *f* *p* 60

do, scor- ren- do mi va, quel

62 シュライファー 迂回する装飾音型

gel, che le ve- ne scor- ren- do mi va, quel

66
gel, che scor - ren -

70 歌詞配分の変更 72 Allegro agitato
do mi va.
do mi

73
A Nel se - no a de - star - mi sì fie - ri con - tra - sti,

78
nel se - no a de - star - mi sì fie - ri con - tra - sti non

84
par - mi che ba - sti la so - la pie - tà, non par - mi che ba - sti la

90
so - la pie - tà, nel se - no a de - star - mi sì fie - ri con -

95
tra - sti, nel se - no a de - star - mi sì fie - ri con - tra - sti non par - mi che

101
ba - sti, non par - mi che ba - sti la so - la pie - tà, no, non

107
par - mi, non par - mi che ba - sti la so - la pie - tà, no, non

113
par - mi che ba - sti, no, no. Non

Primo tempo 117 3 フラトリラー 迂回する装飾音型 120
A2 so d'on-de vie - ne d'on-de vie - ne quel te - ne-ro, te - ne-ro af
A 117

122 リズムの変更 シュライファー 125

fet- to, quel mo- to, che i- gno- to — mi na- sce nel

127 迂回する装飾音型 迂回する装飾音型 先取音 130

pet- to, quel gel, — che — le ve- ne scor- ren- do mi →※

131 倚音 135 シュライファー

va. — Non so_ d'on- de vie- ne quel te- ne- ro af-

☆→ 144

137 140 リズムの変更

fet- to, quel gel — che — le — ve- ne — scor- ren- do mi ★→

150 153

141 プラトリアー 歌詞配分の変更

va. — Non sò_ d'on- - - de vic- ne quel te- ne- ro af

※→ 131 te - ne - ro af-

145 先取音 迂回する装飾音型

fet- to, quel mo- to, che i- gno- to mi

135

Figure 5 shows the comparison of the original score (A) and decorated scores (A1, A2) for Aria K.294. The score is in G major, 4/4 time. The original score (A) is shown in the top system, and the decorated scores (A1, A2) are shown in the bottom system. The decorated scores (A1, A2) include various decorative patterns such as circumventing decorative patterns (迂回する装飾音型), anticipation (先取音), and Schleifer (シュライファー). The decorated scores (A1, A2) are shown in the bottom system, and the original score (A) is shown in the top system. The decorated scores (A1, A2) include various decorative patterns such as circumventing decorative patterns (迂回する装飾音型), anticipation (先取音), and Schleifer (シュライファー).

図5 アリア K.294 のオリジナル譜 (A) と装飾譜 (A1、A2) の比較

鳥代：装飾譜 (A2) が作成されたとき、オリジナル (A) 相当の 130 小節の次に 144 小節が、153 小節の次に 131 小節が、143 小節の次に 154 小節が続くように順序が変更されているのですね。

犬輔：ここで A1 と A2 が同時に作成されたものだとすれば再現部分と開始部分とに差をつけ、変化を持たせたということになるのでしょうか。一方、A1 より A2 の作成がずっと後であるなら、その間に第 1 節が A1 で第 3 節が A という組み合わせの演奏が考えられ、その場合 A1 にも順序の変更をするつもりだった可能性も残りますが、NMA 序文は「アリアの最初の部分で順序がどの程度変更されたのかを判断することはできない。実際にそれは変わらなかったと考えられる」としています。

7. アリア「どこから来たのか、わたしには分からない」K.294 の装飾音型の分類

鳥代：装飾音型の分類には福地勝美氏の論文^{注10}がありますので引用させていただきます。

福地氏は A1、A2 で行われている装飾法を次の 8 タイプに分類しています。

- (1) 倚音 (いおん)：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。一般にアッポジャトゥーラ *appoggiatura* と呼ばれている
- (2) 先取音：和声進行に先立って、弱拍で後続音を先取りするもの
- (3) シュライファー *Schleifer*：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
- (4) 迂回する装飾音型：シュライファーの変種で他の音を経由して目的音に至る音型
- (5) プラルトリラー *pralltriller*：音符の音を演奏して、素早く二度上の音を鳴らしたら、すぐ元の音に戻って演奏する
- (6) リズムの変更
- (7) 歌詞配置の変更
- (8) その他

犬輔：上記の分類に従って A1 および A2 の装飾音型の該当小節を明記したものが表 1 に示されています。この表に従って図 5 に朱記にて装飾音型を丸で囲んでおきました。一部に漏れがありますが、容易に判断できると思います。なお角括弧はぼくの追記です。

表 1 アリア「どこから来たのか、わたしには分からない」 K.294 の装飾音型

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
プラルトリラー	3	1	16	2	119, 143 (133)
リズムの変更	8	4	17, 43, 55, 56	4	124, 128, 140b (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, 140 (153)

^{*21} 同じ小節の音のいくつかが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。

鳥代：装飾音を適用している箇所について疑問があります。まず、オリジナル A にすでに 2 箇所のカデンツァだけは書き込まれていました。この部分は A1 および A2 とともにそれ以上の手直しはされていないので必要十分だったということです。何故カデンツァを歌手に任せなかったのでしょうか。

犬輔：ぼくにも疑問があります。オリジナル A の休符のフェルマータの部分の幾つかは装飾が施される余地があると思われるにもかかわらず、A1 および A2 とともにフェルマータの部分に何ら装飾が施されていません。これはあくまでもフェルマータ部分は演奏者が自ら装飾せよということなのか、あるいは逆に装飾するなという指示なのかははっきりしません。特に A1 の 45 小節では休符のフェルマータがなくなっており、装飾なしを意味しているのか、フェルマータの記入漏れなのかすらははっきりしません。一方、A2 の 117 小節では、音符にフェルマータが追加されていますが、ここには演奏者の装飾が期待されていると言えるのでしょうか。

教授：諸君たちの疑問に答えるには、装飾法に関する当時の慣習、及びモーツァルトの考え方を知る必要がある。

鳥代・犬輔：それには大変興味があります。

8. 装飾法に関する当時の慣習、及びモーツァルトの考え方

教授：1780.12.7 付けのレーオポルトからヴォルフガングへの手紙が重要だ。ヴァイオリニストが訪ねてきたことについて記しており、

「その人は」私たちが 18 年前にマインツで会ったエッサーさんでした。彼に向っておまへはこう言ったものでした。『このひと、うまく弾くけど、音符をつけすぎるね。書いてあるとおり弾いてほしいんだけど』。

この出会いは 1763.8、モーツァルトが 7 歳の時であった。ノイマンは、「[この手紙は]モーツァルトがイタリア人歌手や器楽奏者たちが耽溺したような過剰な装飾を嫌っていたことを立証している」という。

鳥代：分かりました。モーツァルトが「音符をつけすぎず、書いてあるとおり」というのは。音符を追加する場合には、小節数を増やしたり、基本リズムを変えたり、テンポを変えたりして、構造が損なわれてしまうことがないようにということであって、装飾を否定しているわけではないということですね。

犬輔：ニーメチェク Franz Xaver Niemetschek (1766–1849) は「彼 [モーツァルト] は、敢えてイタリアの歌手たちに反対し、無用で個性のないコロラトゥーラや装飾やパッセージをすべて追放した。したがって、彼の歌はどこにおいても素朴で自然でありながら力強く、人物の感情や個性、あるいはその立場をはっきりと表現している。歌詞の意味は、いつも適切に、また正確に表出されているので、思わず『本当に音楽が語っている』と叫んでしまうほどである」と書いており、モーツァルトが歌手たちに譲歩しなければならなかったときのことを指摘し、「歌手によって彼の作品が台無しにされることを望まないときには、歌手に気に入ってもらう必要があったのではないだろうか？」とも述べています^{注 11}。

鳥代：「歌手に気に入ってもらう必要があった」例としては 1781.9.26 付けの父への手紙で、モーツァルトは《後宮からの誘拐》K.384 の第 10 番のアリア「ああ、私は愛している Ach, ich liebte」について「コンスタンツェのアリアは、カヴァリエリ夫人のしなやかな歌声のために多少犠牲にしてしまった」と認めた上で、「イタリアのブラヴーラアリアが許す限り、彼女の感情を表現しようと努めた」と付け加えています。おそらく、meinem という言葉が 3 回繰り返され、そのたびに精緻さを増していく名人芸的なパッセージを指しているのだろうとノイマンは指摘しています。さらにノイマンは第 11 番のアリア「あらゆる苦痛があろうとも Martern aller Arten」では、カヴァリエリ夫人への譲歩が、コンスタンツェの感情との繋がりがほとんど失われているように感じられるほどに至っており、このような譲歩は、後にいくつかのコンサート・アリアで見られることはあるが、晩年のオペラではほとんど見られないと述べています。

犬輔：イグナーツ・モーゼル Ignaz von Mosel (1772–1844) はこう記しています^{注 12}。「崇高なモーツァルトを最も深く侮辱するものは、彼の作品に装飾を加えることだった。彼は憤慨していつもこう言った。『もし私がそれを望んだなら、自分で書いちゃおう』」。

教授：ノイマンはこう纏めている。「最も巧みに作曲されたアリア、言い換えれば、作曲家が最も正確なデクラメーションを守り、そこに表現された感情を最高度の真実性にまで高めたアリアこそが、こうした醜悪さを最も被っていることを考えると…さらに、装飾狂の歌手の多くは、和声に関する十分な知識がないため、コロラトゥーラにおいて、元のメロディーラインとオーケストラ伴奏の両方と相容れない音程を導入している…この習慣はその極めて不調和で、極めて有害であることがわかる。知識と趣味、優雅さと天性を融合させ、繊細な洞察力と完全な確信をもって、小さな装飾音（ただし旋律の性格から逸脱してはならない）が表現を高めることができる場所を見極め、自らの想像力を抑制できるほど謙虚な歌手が少数存在する。こうした少数の歌手には、作曲家が書き込んだ音符よりも数音多く、巧みな節度をもって、あちこちに付け加えることが許されるべきである。しかし、そのような歌手が一人いる一方で、趣味の悪い決まり文句を百回も繰り返し、装飾だと信じていたものをすべて台無しにする歌手が少なくとも 10 人いる。したがって、そのような自由を約束することは常に危険である」。

9. 装飾譜 (A1, A2) の作成時期推定の経緯

犬輔：ケッヒェル 2024 版によれば装飾譜 (A1) K.Anh.G9,01 は 1778.3 の作であり、装飾譜 (A2) K.Anh.G9,02 は 1783.3 の作となっていますね。

鳥代：何故装飾譜 (A1) と装飾譜 (A2) の時期が異なると言っているのですか。

教授：自筆譜は両方ともコンスタンツェの手元にあったが、その後別々のルートを辿り（ケッヒェル 2024 版の来歴の項で説明されている）、保管場所が異なることになった。これがモーツァルト研究者に作曲時期も異なるとの思い込みを誘発し、A1 を 1778.3.24 の手紙に関連付け、A2 を 1783.3.12 の手紙に関連付けて解説してきたのだと考えられる。

鳥代：曲の前半の装飾譜と後半の装飾譜とが 5 年もの間隔を空けて同一歌手のためにモーツァルトが書いたと考える研究者の感覚がわたしには理解できません。

犬輔：鳥代さんもしれっと洒落を言うんですね。ところで装飾譜 (A1) と装飾譜 (A2) の用紙研究はどうなっているんだろう。

教授：アラン・タイソンの透かしカタログによると A1 に関して「ブラウンシュヴァイク市文書館所蔵の片面横長シート（10 段）には、アリア前半の装飾歌唱部分が収録されているが閲覧できなかった」とある。また A2 に関しては「117 小節目からアリアの終わりまでの歌唱部分の装飾版が収められている。この片面には 9 段があり、大きくトリミングされたシートは、透かしのない非常に薄い紙（書簡用紙？）で作られている」とある。

鳥代：A1 は見たところ楽譜用紙だと思われます。10 段の横長シートはマンハイムにおいても、ヴィーンにおいてもモーツァルトの使用例は少ないのですが、皆無ではありません。

犬輔：A2 は楽譜用紙が手元になくなったので書簡用紙にモーツァルト自身が五線を引いたものでしょう。引き始めの位置が各段で揃っていないのは、1 段ずつのラストルールを使用しているからと思われます（裏にも五線が引かれているように見えるのは不思議ですが）。

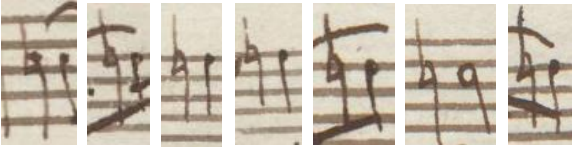
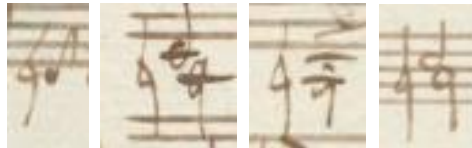
鳥代：レーオポルトが弟子のマルガレーテに教えようとしたなら A1 と A2 の両方が必要ですし、判読しづらい楽譜というのは A1 と A2 の両方に共通しています。前述のとおり、もし同封時に 2 枚の楽譜が重ねて折り畳まれたであろう跡が残っているならさらにこのことが立証されるでしょうが、それについての研究報告はありません。

犬輔：何とかして A1 と A2 の作成年代が分からないでしょうか。

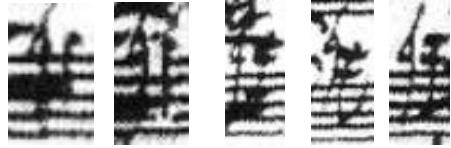
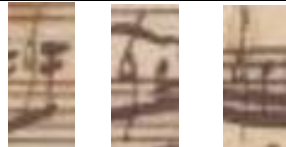
教授：こうなったら諸君たちで A1 と A2 の筆跡年代を再調査するしかないね。

鳥代：このままもやもやしたままではいられません。1778 年の作品としてアリア「もし私の唇を信じないなら」K.295 を、1783 年の作品としてホルン協奏曲 変ホ長調 K.417 をピックアップして各自筆譜から特徴を抽出してはどうでしょう。

犬輔：ではナチュラルの形を比較してみます。

年度	ナチュラルの例	特徴
K.295 1778		<ul style="list-style-type: none"> ・第 1 画の角が尖っている ・第 2 画に角が残っている
K.417 1783		<ul style="list-style-type: none"> ・第 1 画の角が丸まっている ・第 2 画の角がなくなっている

鳥代：A1 と A2 の特徴を抽出しましょう。

装飾	ナチュラルの例	特徴
K.294 A1		上記 1783 年の特徴と同じ
K.294 A2		上記 1783 年の特徴と同じ

教授：どうやら装飾譜（A1）と装飾譜（A2）はともに 1783 年の作と言ってもいいようだね。レーオポルトへの未送付の詫びの手紙から装飾譜の作成時期は 1783.5.2 から 1783.5.21 の間と考えられる。

10. まとめ

鳥代：ノイマンはオリジナル譜（A）を「少なくとも部分的に骨組みだけのアリア」と呼んでいましたが、その言に従うと、すなわち歌手が装飾を付加して歌うことをモーツァルトは想定していたということになります。

犬輔：オリジナル譜（A）を渡されたアロイージアは二日後にモーツァルトの前で歌いましたが、そのときモーツァルトは当時の慣習に従い装飾付きの歌唱を期待したはずで、そして「ぼくが望んでいた通りに、まさにぼくが教えようと思っていた通りに、ぴったりと歌った」と続くのです。

鳥代：つまりアロイージアは抑制された装飾法を身に着けていたということになるのですね。

犬輔：「装飾音がきちんと記譜されている楽譜」は異例ですが、カデンツァが記譜されている楽譜はよくあることゆえ、オリジナル譜（A）にはカデンツァが書かれていて不思議はないわけですね。

鳥代：以上を勘案すると、マンハイムにおける初演時、ウィーンにおける再演時にアロイージアが歌ったのはオリジナル譜（A）による自らの抑制された装飾法に基づく再演であり、モーツァルトによる装飾譜の介在は不要だったと考えられますね。

犬輔：装飾譜（A1, A2）はマルゲレーテ・マルシャンの訓練のために書かれたとしても、アロイージアの装飾法をモーツァルトが記憶していて、A1、A2 に少なからず反映されているかもしれない。アロイージアがモーツァルトの嫌う「耽溺したような過剰な装飾」ではなく、「抑制された装飾法」を身につけていることをレーオポルトやナンネルに伝えたかったこともあるのではないかと思います。

鳥代：レーオポルトがアロイージアの歌唱を初めて聴くのは、ヴィーンにモーツァルト家を訪問した期間の 1785.3.25 ですから、その事前情報として役立ったと言いたいね。

犬輔：ノイマンは「フェルマータの装飾の必要性については異論の余地はない」と述べています。でも、モーツァルトは装飾譜 (A1, A2) にフェルマータの装飾を記譜していません。このうち音符へのフェルマータは 2 箇所あり、56 小節のフェルマータは歌詞の途中であり、すぐ後ろに休符があることからカデンツァやアインガング [次の楽節を導くための装飾パッセージ] の開始を意味しているのではなさそうですが、117 小節のフェルマータはオリジナル (A) にはなく、装飾譜 (A2) のみにあるので、アロイージアがそこに装飾を付けたのであろうと思われます。いずれにしてもモーツァルトはフェルマータ部分の装飾は定型的で自明のこととして記譜を割愛したのではないのでしょうか。

鳥代：ただ、休符へのフェルマータへの装飾に関してはそこへのアインガングの挿入が期待されますが、疑問な点があります。フェルマータ付きの休符の後に別の休符がある場合 (36, 45, 49, 145 小節) にはアインガングを挿入すると終止音が次につながらないのです。唯一 141 小節の休符が歌詞の区切れでもあり、後ろにすぐ音符があるので、アインガングの挿入が可能です。ただし、そこでもやはりモーツァルトはアインガングの記譜を割愛したと言えるでしょう。

犬輔：ということは装飾譜 (A1, A2) を使って当時の演奏を再現しようとする場合、可能なフェルマータの装飾を演奏者自身で付加しなくてはいけないということですね。

鳥代：現代の演奏の話になりましたので、聴取可能な録音における演奏の装飾法をまとめておきたいと思います。表 2 は現代の演奏例です。なお、何れにもフェルマータの装飾例はありませんでした。

表 2 現代の演奏例

1 節	3 節	演奏者	音源
A	A	Rita Streich · Camerata Salzburg · Bernhard Paumgartner	∞
		Monica Pick-Hieronimi, Musik in Mannheim (1970)	∞
		Krisztina Laki · Wiener Kammerorchester · György Fischer	∞
A1	A	Lucia Popp · Mozarteumorchester Salzburg · Leopold Hager	∞
		Olga Zinovieva, Pieter Jan Leusink, The Bach Orch. of the Netherlands	∞
		Sabine Devieille, Ensemble Pygmalion, Raphaël Pichon	∞
		Cyndia Sieden, Orch. of the 18th Century, Frans Brüggen	∞
		Natalie Dessay, Orch. de l'Opéra national de Lyon, Theodor Guschlbauer	∞
		Andreas Stoeck, Susanne Elmark (Styriarte Festival, Graz 2013)	∞
		Francine van der Heyden, Ed Spanjaard, European Sinfonietta	∞
		Paola Leoci, M° G. La Malfa	∞
A1	A2	Julie Kaufmann · Münchner Rundfunkorchester · Jörg-Peter Weigle	∞

犬輔：ところで装飾譜 (A1) の方にも sfp, sf, p, f の強弱記号があるのは何故でしょう。

教授：オリジナル譜 (A) が「少なくとも部分的に骨組みだけ」であることから説明がつくのではないかね。

鳥代：A1、A2 は「モーツァルトの望んだ装飾譜」と理解してよいのですね。

教授：そして、シュテファン・クンツェが NMA 序文で「モーツァルト自身のアリアのために書かれたこの唯一の装飾音 [A1, A2] を、他のアリアの手本として用いるべきではない」と述べ、ノイマンが「アッポジャトゥーラと (一息の) フェルマータ装飾以外に、モーツァルトの円熟期のアリアには恣意的な装飾を加えてはならないということを強調して繰り返す価値がある」と述べていることを噛み締めて今回の結論としよう。

注 1：野口秀夫 (2023) ヴォルフガング・レーオポルトとナンネルによるアリアへのカデンツァと装飾 K.293e、神戸モーツァルト研究会第 295 回例会 ∞

注 2：Köchel Catalog Online ∞

注 3：Neumann, Frederick (1989). Ornamentation and Improvisation in Mozart, Princeton University Press ∞

注 4：Küster, Konrad (2002). NMA II/7/1-2: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester · Band 1 und 2, Kritischer Bericht ∞

注 5：黒坂俊昭 日本大百科全書(ニッポニカ) 小学館 ∞

注 6：Häser, August Ferdinand (1820). Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre, Breitkopf & Härtel, S.34 ∞

注 7：前掲 Häser (1820). 但し The Musical World, a magazine of essays, Critical and Practical, and weekly record of Musical Science, Literature, and Intelligence, July 23, 1840, J. Alfredo Novello, 1840 のまとめ記事を引用 ∞

注 8：Kunze, Stefan (1968). NMA II/7/2: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester · Band 2, Notenedition ∞

注 9：Paris, BnF Ms.234 [Aria Non so d'onde viene] (manuscrit autographe) ∞

注 10：福地勝美 (2019) 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—、東京音楽大学大学院博士後期課程 2018 年度博士共同研究 B 報告書 ∞

注 11：Niemetschek, Franz Xaver (1798). Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, pp. 260–262. ∞ (邦訳：高野紀子 (1992) 訳・解説『最初期のモーツァルト伝 (モーツァルト叢書 18)』音楽之友社、p.88)

注 12：Mosel, Ignaz von (1813). Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes, pp. 74–78. ∞

(作成：2025 年 4 月 29 日、改訂：2025 年 5 月 12 日)