

モーツァルトの鍵盤音楽作品に内在するクラヴィコードの演奏テクニック

Clavichord Playing Techniques for Mozart's Keyboard Music

山名 敏之
YAMANA Toshiyuki

2006年10月6日受理

0. はじめに

モーツァルトのクラヴィーア曲をフォルテピアノによって演奏することは近年珍しくなくなった。しかしフォルテピアノによる演奏研究によってモーツァルトのクラヴィーア曲の真の姿が明らかになったわけではない。18世紀後半の鍵盤音楽事情はもっと複雑である。クラヴィーアという鍵盤楽器全般を指す言葉が頻繁に使用されていたことに象徴されるように、18世紀後半の鍵盤音楽は実に様々な鍵盤楽器を対象に作曲されていた。主要な楽器はチェンバロ、フォルテピアノ、そしてクラヴィコードである。この18世紀後半の鍵盤音楽事情を背景としてモーツァルトも鍵盤音楽作品を作曲していた。本稿ではドイツ語圏において非常に重用されていたクラヴィコードを採り上げ、モーツァルトのこの楽器による演奏法または教授法をモーツァルト家の手紙から明らかにし、クラヴィコード演奏の先人であるゼバスチャン・バッハやエマヌエル・バッハの演奏法と対照させながら、モーツァルトのクラヴィーア曲の演奏法の一部を明らかにする。

1. 18世紀ドイツ語圏におけるクラヴィコード受容

バッハが最も愛用したのはクラヴィコードである。いわゆるフリーゲルは、実にさまざまな奏法ができたとはいえ、彼にとっては心がこもっていないように思えたし、ピアノフォルテは彼の生前にはまだ生まれて日が浅く、まだあまりにもぎこちなく、彼を満足させる事ができなかった¹。

ゼバスチャン・バッハの弟子であったフォルケルの『バッハの生涯、芸術および芸術作品について』における、ゼバスチャン・バッハのクラヴィーア観についての記述である。ゼバスチャン・バッハは、クラヴィーアの中でクラヴィコードを最も愛好していたと記されている。文中のフリーゲルとは翼を広げた形をした楽器を指しており、この場合はチェンバロを指している。

これまで最も大きな称賛を得てきたクラヴィーアとして、二つの種類を挙げる事ができる。フリー

ゲルとクラヴィコードがそれである。前者は概して合奏のため、後者は独奏のために用いられる。最近のフォルテピアノも、耐久性があつて、よく製作されているかぎり、多くの長所をもつが、ただ、そのアクション(Tracktirung)は特別であつて、簡単にはマスター(ausstudiren)できない²。

本来からするとクラヴィーア奏者すべては、よいフリーゲルとよいクラヴィコードの両方を持たなければならない。もちろんそれは、どの曲も両方の楽器で交互に演奏することができるようにするためである。クラヴィコードで上手に演奏できる人は、フリーゲルも上手に演奏するが、その逆も真なり、とはならない。したがって、よい演奏表現を習得するにはクラヴィコード、必要な指の力をつけるにはフリーゲルを用いなければならない³。

これらは、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ『正しいクラヴィーア奏法 第一部』からの引用である。彼も父親と同様に、他の鍵盤楽器に対して、クラヴィコードの優位性を唱えている。

私が最もすぐれた鍵盤楽器に数えるのは、本来のクラヴィーア—これについては後で詳述する—以外では、オルガン、フリーゲル、およびフォルテピアノである⁴。

少なくとも最初のうちは、クラヴィーア(クラヴィコード)は疑いもなく、学習用としては最適である。この楽器ほど、繊細な演奏表現がよく習得できる鍵盤楽器は他にないからである。そして後になってからは、クラヴィーアの他に、フリーゲルまたはよいフォルテピアノも合わせて持つことができれば、学習者にとって効用はさらにいっそう大きくなる。なぜなら、これらの楽器で演奏することによって、指は強さと弾力を増すことになるからである。しかし、いつもフリーゲルばかり弾いてはならない。よい演奏表現が損なわれるおそれがあるからである。クラヴィーアとフリーゲルまたはフォルテ

ピアノの両方を持つことができない場合には、クラヴィーアのほうを選ぶこと⁵。

テュルクの『クラヴィーア教本』には、主要クラヴィーアの学習法について上記のように記述されている。ここでは基本的な上記のゼバスチャン・バッハ及びエマヌエル・バッハの2人と同じ考え方がとられている。これらの文献から18世紀ドイツ語圏においてクラヴィコードによる演奏技術及びその表現法の習得が非常に重要視されていたことが理解される。

2. クラヴィコードの構造と特徴

1) クラヴィコードの発音原理

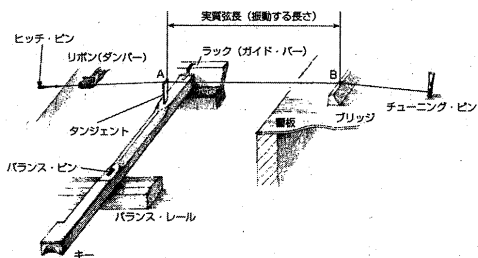


図1 クラヴィコードの発音原理
(渡邊順生『チェンバロ・フォルテピアノ』東京書籍、2000年、p.192)

クラヴィコードの基本的構造は以下の図1のようになっている。

弦に沿って左からヒッチピン、リボン(ダンパー)、タンジェント、ブリッジ、チューニングピンと並んでいる。発音はタンジェントと呼ばれる小さな板状の金属片が弦を打つことによってなされる。打弦ポイントから右側の弦が振動し、左側はリボン(ダンパー)によって振動を抑えられている。従って弦の中央を打弦しなくとも2つの違った音程が同時に出てしまう事はない。打弦後鍵盤をはずすとタンジェントは落下し、弦全体がリボン(ダンパー)によって振動を抑えられ、音は消滅する。つまりタンジェントが弦に触れている間だけ音が鳴っているのである。この発音原理を利用した最も特徴的な奏法はペーブンクと呼ばれる奏法であろう。これは一種のヴィブラート奏法である。打弦後、鍵盤を上下に細かく振幅させ弦への圧力を変化させ、微妙に音高を変化させるのである。クラヴィコードが他の鍵盤楽器とは全く一線を画した発音原理を持つ所以の奏法である。

またクラヴィコードの特徴として音の小ささを挙げておかななくてはならない。これは実際に自身の耳によって聴くという経験がなければ絶対に想像できない音量といってよい。とくにCD等の録音によってその音の特質を理解しようとするのは危険である。クラヴィコードの音量の小ささは上記発音原理と関係している。ギターなどの楽器でフレットに触れる指のみで

音を出している状態に近いと考えればよい。

2) クラヴィコードの種類

大別するとクラヴィコードには2種類ある。フレット式とフレットフリーである。図1のクラヴィコードはフレットフリーであり、一組の弦を1つのタンジェントが占有している。それに対し、次の図2はフレット式である。一組の弦を2つのタンジェントが共有し、一組の弦で2つの音高を出すことのできる発音機構となっている。

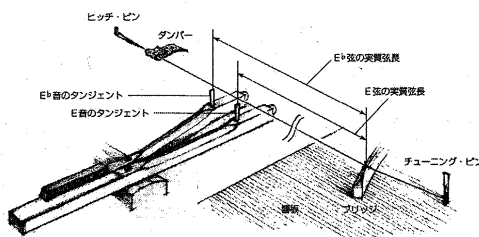


図2 フレット式クラヴィコードの発音原理
(渡邊順生、前掲書、p.193)

3) クラヴィコードと18世紀の作曲家たち

前述のエマヌエル・バッハは、クラヴィコードはペーブンクとトラーゲン(ポルタートのこと)といった奏法ができるためチェンバロやフォルテピアノよりもずっと優れているとしている。ペーブンクは1)において示したとおりである。クラヴィコード上におけるポルタート奏法は他の鍵盤楽器におけるそれと比して特別な相違はない。しかしクラヴィコード上でこの奏法に熟達してくると、次の音へと移行する際に指先に感じられる僅かな弦のしなり(その際に微妙な音高の揺らぎが出る)が、次の音へ移行するためのタイミングを指し示しているように感じられてくる。1音1音がまろやかに伸びやかに発音されながら次の音へと移っていく奏法。これが本来のポルタートである。

3. モーツァルト家の手紙におけるクラヴィコード年代記

モーツァルトの生涯を鍵盤楽器の使用状況によって区分するとおおまかに3つの時期に分けることが出来ると筆者は考えている。第一期は1777年頃までのクラヴィコードとチェンバロを演奏していた時期、第二期はシュタインのフォルテピアノと出会い、チェンバロからピアノフォルテへと嗜好が転換していった時期である1777から1781年頃まで、第三期はウィーン定住後ヴァルター・ピアノを手に入れその楽器によって盛んに公開演奏を行った時期である。次に便宜的にこの区分に従ってモーツァルト家の手紙のなかに見受けられるクラヴィコードに関する記述を検証する。

1) モーツァルトのチェンバロ時代

レーオポルト・モーツァルトよりザルツブルクの

ローレンツ・ハーゲナウアーに〔フランクフルト、1763年8月20日〕

私はアウクスブルクで、シュタインさんから綺麗で小さなクラヴィーアを買いましたが、この楽器は旅行中練習をするのにたいへん役立ってくれます⁶。

この手紙においてレーオポルト・モーツァルトは、シュタインから小さな旅行用クラヴィーアを購入したと書いている。このシュタインという人物は、後年ヴォルフガング・モーツァルトがその楽器に感動し、興奮しながらその素晴らしさについてレーオポルトに書き送っているフォルテピアノの製作者である。

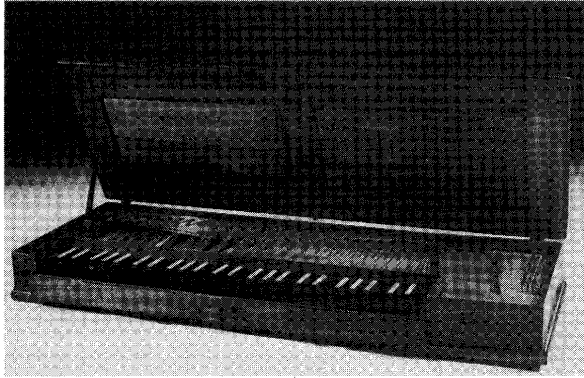


図3 モーツァルト家の旅行用のクラヴィコード
(The Clavichord, Bernard Brauchli, Cambridge Musical Texts and Monographs, 1998, p.225)

レーオポルト・モーツァルトよりザルツブルクの妻に〔インスブルック、1769年12月15日〕

ぼんやりしていて、クラヴィコード用の鍵を懐中時計につけて持ってきてしまいました。当地から返送しますが、こんなものを遠くまで持ってまわる必要はないからです⁷。

このレーオポルト・モーツァルトの手紙にあるように家には旅行用のクラヴィコードとは別に大きなフリーデリーチ製クラヴィコードがあった。この2種類のクラヴィコードを揃えていたということからも、モーツァルト家においてクラヴィコードが重要視されていたことが理解される。ちなみにこのころモーツァルト家には同じフリーデリーチ製の大型のフリーゲル(チェンバロ)があり、こちらも大切に扱われていた。

2) ピアノフォルテへの移行期

この時期には有名なマンハイム、パリ旅行があり、この回に限っては父親であるレーオポルトが同行できなかったため、密に連絡を取り合ったこともあり、楽器に関する記述が多数ある。クラヴィコードの記述も従って他の時期よりも多い。この時期の手紙を見る前に次の2点を抑えておきたい。

①1775年にミュンヘンで行われたベッケというクラ

ヴィーア奏者と競演したという事実。おそらくこの時に使用された楽器はフォルテピアノであったと考えられる。ベッケの方に分があった事はその当時の批評等から推測できる。しかしモーツァルトの鍵盤楽器の嗜好がチェンバロからフォルテピアノへと変化する端緒となった出来事であったと考えられる。

②1777年にモーツァルトがシュタイン製作のフォルテピアノに初めて触れ感銘を受けた事。この時以来モーツァルトの手紙にはフォルテピアノあるいはピアノフォルテという言葉が沢山出てくる事になる。

モーツァルトよりザルツブルクの父に アウクスブルク、1777年10月17日

249 さて、早速シュタインのピアノ・フォルテから始めなくてはなりません。(中略)ぼくは当地およびミュンヘンで、自作の六曲のソナタをほんとはたびたび暗譜で演奏しました。(中略)最後のニ長調の曲は、シュタインのピアノ・フォルテで、比較にならないほどよく響きました。膝で押す装置も、彼のはほかのよりもよく出来ています。ただ触れさえすればすぐに効きますし、膝を少しのければたちまちどんな残響も聞こえなくなります⁸。

上記ニ長調の曲は、クラヴィーアソナタKV205bをさしている。この曲はこの時期モーツァルトがいろいろな土地で盛んに演奏している6曲のクラヴィーアソナタシリーズの最後を飾る非常に規模の大きいソナタである。前述のベッケと対決したミュンヘンで、つまり1775年に書かれたとされている。ここではこの曲のスケールの大きさをシュタインのフォルテピアノによってとてもよく表現できたとモーツァルトが感じている事と膝レバーによるダンパーリフティング(現在の右ペダルと同じ働きをもった機構)を使用しながら演奏していた事に注目したい。

モーツァルトよりザルツブルクの父に マンハイム、1777年11月13日

ぼくは彼の求めに応じて、彼のクラヴィコードを弾かなくてはなりませんでした。それはとてもいい楽器でした。彼はときどき「ブラヴォー」と叫びました。ぼくは即興演奏をしてから、変ロ長調とニ長調のソナタを弾きました⁹。

驚いた事にモーツァルトは1775年に競演して苦杯をなめさせられたベッケを訪問している。またシュタインのところでそのピアノフォルテの演奏効果に感嘆した一月後、今度はベッケのところで同様にニ長調のクラヴィーアソナタKV205bをクラヴィコードで演奏している。クラヴィコードにはもちろんダンパーリフティングシステムはない。ましてや大音量は望めない。

それにもかかわらずクラヴィコードでKV205bを演奏したという点に着目したい。

レーオポルト・モーツァルトよりマンハイムの息子に1777年11月13日

それに、おなじくマホガニー材のクラヴィコードがあるが、これは200フロリーンでも手放したくないそうだ。これはクラヴィコードとしては絶対に比べられるものがないそうで、高音はまるでやわらかく、ヴァイオリンを弾いているようだし、それにバスはまるでトロンボーンのようなのだという¹⁰。

これはレーオポルトから息子への手紙である。フリーデリーチ製クラヴィコードをフランクフルトの楽器商人がもっていて、その商人が言ってきた宣伝文句をそのまま引用しているようである。ここで注目すべき記述は「高音はまるでやわらかく、ヴァイオリンを弾いているようだし、それにバスはまるでトロンボーンのようなのだ」であろう。モーツァルト父子のクラヴィコード観が伺える記述である。小型のクラヴィコードとは性質の違う大型のクラヴィコードに対してはこのような嗜好をもっていたらしい。

レーオポルト・モーツァルトよりパリの妻と息子にザルツブルク、1778年4月12日

おまえがパリで私たちのものと同様の立派なクラヴィコードを手にするなら、フリーゲルよりはおまえにとって望ましいし、また似つかわしいことだろう¹¹。

レーオポルト・モーツァルトがパリで息子が手元に置くべき楽器について指示した手紙である。クラヴィコードがクラヴィア演奏の基本として考えられている事が伺える記述である。

モーツァルトよりザルツブルクの父に ナンシー、1778年10月3日

もうひとつだけお願いがあります。(中略)フィスキエッティヤルストが持っていたような小さなクラヴィアを、ぼくの書き物机のそばに持てたら、とてもうれしいのですが。そのほうがシュタインの小型よりもぼくにむいています¹²。

モーツァルトが自分の作曲の仕事に相応しいと考えるクラヴィコードについて語った貴重な記述である。彼は作曲の仕事用には家にあるフリーデリーチ製のような大型のものでもなく、シュタイン製のような旅行用の小型のものでもなく、その中間ぐらいのおおきさのクラヴィコードを望んでいたようである。

3) ウィーン時代

この時期、クラヴィコードに関する記述は少なくなる。次の引用はワルター・ピアノを購入する以前の手紙である。クラヴィアがクラヴィコードを指す事は言うまでもない。

モーツァルトよりザルツブルクの父に ウィーン、1781年8月1日

これからぼくはクラヴィアを借りに出かけるところです。部屋にクラヴィアがないうちは、そこに住めませんからね。なにしろ作曲しなくてはならないものが山ほどあって、一分たりとも無駄にはできないのです¹³。

モーツァルトよりザルツブルクの父に リンツ、1783年10月31日

ぼくらはそこで(ランバッハのベネディクト派修道院)まる一日を過ごして、ぼくはオルガンとクラヴィコードの両方を弾きました¹⁴。

詳細は記されていないがクラヴィコードを演奏する機会があったことを示している。しかしこの時期の最も注目すべき資料は次のコンスタンツェの言葉である。

Mozart composed The Magic Flute, La Clemenza di Tito, the Requiem, and a Masonic cantata on this clavichord¹⁵.

この言葉は次の写真の製作者不明の楽器の内部に書かれてある。

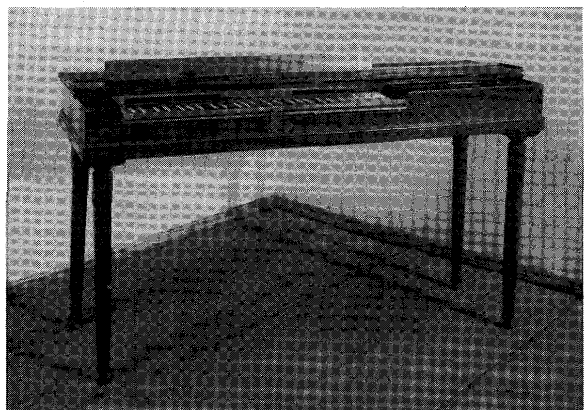


図4 モーツァルトがレクイエム等作曲したクラヴィコード (Bernard Brauchli, 前掲書, p.225)

写真のように比較的小型であることから1778年10月3日の手紙にある「フィスキエッティヤルストが持っていたような小さなクラヴィア」を髣髴とさせ、興味深い。

以上モーツァルトのクラヴィコードに関する資料を

概観した。特筆すべき事はモーツァルトがチェンバロからフォルテピアノへとその嗜好を変えていったのにもかかわらず、クラヴィコードとは一生深い係わりを持っていたことである。

4. 18世紀ドイツ語圏におけるクラヴィコードの教授法

次の引用はゼバスチャン・バッハのクラヴィコード演奏の基礎的な教授法に関するフォルケルの記述である。

私はまず、彼の楽器演奏の教え方について若干述べておこう。彼がそこで最初にやったのは、すでに述べたような彼独自の打鍵法を教える事であった。この目的のために弟子たちは、この明確で綺麗な打鍵法を常に考えながら、何ヶ月もの間両手の全ての指のための独立した楽句ばかりを練習しなければならなかった。数ヶ月の間は誰しもこの練習から解放されず、バッハの信念によれば、そのような練習は最低6ヶ月から1年つづけなければならなかった¹⁶。

この記述は次の引用のモーツァルトのカンナビヒ嬢への言及、つまりクラヴィアの基礎的な訓練についての記述に似ている。

マリーア・アンナ・モーツァルトよりザルツブルクの夫に モームハイム、ドームシュライム 1777年11月14日 モーツァルトの追伸

もし僕がいま彼女の正式の先生だったら、彼女の楽譜をすっかりしまい込んで、クラヴィアの鍵盤をハンカチで覆い、手が完全になれるまで、右手と左手をまず非常にゆっくりと、ひたすらパッサージュや、トリラーや、モルデント等を訓練させます。そうすれば、ぼくはあえて彼女をれっきとしたクラヴィア奏者に仕上げる自信があります¹⁷。

カンナビヒ邸においては実際にはクラヴィコードではなく、よいフォルテピアノによってレッスンが行われていた。しかしテクニックの考え方がほぼ一致している事が双方の記述から読み取れる。このテクニックの詳細については次のフォルケルの記述によって確認できよう。

ゼバスティアン・バッハの流儀によれば、鍵盤の上に手を構えるときには五本の指を曲げて、指先が一直線に並ぶようにする。指は平らに並んでいる鍵の上で待機し、どの指も必要が生じてからあわてて近くへ引き寄せるのではなく、押すべき鍵の上にあらかじめ垂れていなければならない。このような手の位置と次のことが結びつく。(1)どの指も鍵の上に落下したり、(これもよくあることだが)鍵の上に

投げ出されたりしてはならず、内的な力と運動に対する支配力がある程度意識しつつ鍵の上に運ばねばならない。(2)このようにして鍵に運ばれた力、すなわち圧力の大きさは、同じ強さに保たれねばならない。しかも、指を鍵から垂直に上げるのではなく、指先を徐々に手のひらのほうへ引き戻して、鍵の先端を滑って離れるようになるのである。(3)一つの鍵から他の鍵へ移るときには、最初の音を押さえていた力ないし圧力の大きさが、この滑らせて離すやり方によって非常にすばやく次の指に移され、二つの音は途切れることもなく、また重なり合って響くこともない。こうして打鍵は、C・P・エマーヌエルがいうように、長すぎもせず短ぎもせず、まさにあるべき長さのものとなる。

(中略) 私は最も重要な利点のみを挙げよう。(1)指を曲げておくことによって、指のあらゆる運動が容易になる。こうして、指を伸ばして弾いたり、十分曲げずに弾く人によく見られるようなもつれや騒々しさやつまずきは起こらない。(2)指先を手前に引き戻し、その結果一つの指の力が次の指にすばやく移されることによって、一つ一つの音の打鍵がこのうえなく明快になり、このようにして弾いたパッセージを理解するために、聴き手はごくわずかな注意力さえ必要としないのである。(3)均等な圧力で指先を鍵盤上に滑らせれば、振動するのに十分な時間が弦にあたえられる。こうして音が美しくなるだけでなく、さらに引き延ばされて、クラヴィコードのように音量の貧しい楽器においてさえ、ガンタービレでレガートな演奏が可能になる。¹⁸

この記述にあるC・P・エマーヌエルの記述とは以下の引用にあたる。

まるで指と指のあいだに膠を塗っているかのように、粘っこく弾く人がいる。彼らの打鍵は長すぎる。つまり彼らは、音符をその時価以上に長く鳴り響かせるのである。なかには、今述べた誤りを避けようとして、まるで鍵が焼けているかのように、指を鍵から早く離しすぎる人もいるが、これも良くない。中道が最良なのである。無論私はここで、一般論を述べているにすぎない。どんな打鍵でも時宜を得れば良いことになるからである¹⁹。

上記演奏法を整理するとモーツァルトはエマーヌエル・バッハの言うところの「中道」を行く音の長さで演奏していたと考えられる。それは次のベートーヴェンがチェルニーへ語った言葉によって裏付けられる。

ベートーヴェンは晩年私に次のように語った。彼はモーツァルトの演奏をしばしばきいたが、当時は

まだフォルテピアノの考案が初期の段階で、モーツァルトはその頃、流行のフリーゲルで演奏するのが常であった。しかも、彼の演奏は決してフォルテピアノには適さなかった。…モーツァルトの演奏は「繊細ではあるが、細かく切り刻む演奏で、レガートでなかった²⁰。」

「彼の演奏は決してフォルテピアノには適さなかった。…モーツァルトの演奏は繊細ではあるが、細かく切り刻む演奏で、レガートでなかった」という箇所が特に重要である。レガート奏法によって一世を風靡したベートーヴェンにとってモーツァルトの演奏は「細かく切り刻む」ように聞こえたのである。しかし、もしC・P・エマヌエル・バッハがベートーヴェンの演奏を聴いたら「まるで指と指のあいだに膠を塗っているかのように、粘っこい演奏だ。彼の打鍵は長すぎる」といった感想を持ったのではないだろうか。ただし注意しなくてはならないことは、ベートーヴェンが全くクラヴィコードと無関係に演奏家としてのキャリアを歩んだわけではない事である。それは次のテレゼ・ブルンスヴィック伯爵令嬢のベートーヴェンのレッスンについての記述とゲルハルト・フォン・プロイニングの証言によって理解される。

テレゼ・ブルンスヴィック伯爵令嬢、ベートーヴェンのレッスンについて 指と指の間隔は狭くして指を伸ばし手を平らに保つようにそれまでは教えられてきたのですが、彼はいつも私の指を何度となくおさえたり曲げたりしました²¹。

ゲルハルト・フォン・プロイニング ベートーヴェンは指を非常に丸く曲げて演奏したので、その指先は手ですっかり隠れてしまっていた。要するに、彼は今風の平たい指使いで弾く手の使い方に対して、いわば古風なやり方を示した²²。

この手の形はクラヴィコードを演奏するために訓練された手の形であり、当時としては既に流行おくれの演奏テクニックであったと考えられる。ベートーヴェンのクラヴィア演奏テクニックとバッハやモーツァルトのクラヴィア演奏テクニックとの関係については更なる研究の必要性がある。

5. まとめ モーツァルトのクラヴィア演奏テクニック

以上のことからモーツァルトのクラヴィア演奏テクニックについては、以下のようにまとめられる。
①1777年頃を境にクラヴィア独奏楽器の嗜好がチェンバロからフォルテピアノに変化したにもかかわらず、クラヴィコードとは生涯深い関りをもっていた。これは、モーツァルトが基本的な演奏テクニックをク

ラヴィコードから学んでいた可能性を示唆している。
②手の形はゼバスチャン・バッハの場合と同じく基本的に「五本の指を曲げて、指先が一直線に並ぶ」ようにする。

③「指先を徐々に手のひらのほうへ引き戻す」タッチである。

④ゼバスチャン・バッハ及びエマヌエル・バッハと同じく中道を行く音の長さによる演奏であった。これはおそらくベートーヴェンのレガートテクニックと対照的であった。

以上4点からモーツァルトの演奏テクニックの根幹はクラヴィコードによって形づけられていたといえよう。従って彼の鍵盤音楽作品を考えていく場合、まずクラヴィコードによって演奏研究を行い、その後フォルテピアノへ移行し、フォルテピアノに相応しい表現方法を付加しつつ演奏するといった方法が最も望ましいと考えられる。

注

- 1 ヨーハン・ニーコラウス・フォルケル『バッハの生涯、芸術および芸術作品について [ライブツィヒ、1802]』角倉一朗訳 『バッハ叢書』10 白水社、1983年、p.318
- 2 カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ『正しいクラヴィア奏法 第一部 [ベルリン、1753]』東川清一訳 全音楽譜出版社、2000年、p.15
- 3 同上p.19
- 4 ダニエル・ゴットロープ・テュルク『クラヴィア教本 [ライブツィヒ&ハレ、1789]』東川清一訳 春秋社、2000年、p.5
- 5 同上p.17
- 6 『モーツァルト書簡全集Ⅰ 幼少年期の旅行から』海老沢敏、高橋英郎編訳 白水社、1976年、p.79
- 7 『モーツァルト書簡全集Ⅱ イタリア旅行』海老沢敏、高橋英郎編訳 白水社、1980年、p.26
- 8 『モーツァルト書簡全集Ⅲ マンハイム＝パリ旅行Ⅰ』海老沢敏、高橋英郎編訳 白水社、1987年、p.149
- 9 同上p.243
- 10 同上p.237
- 11 『モーツァルト書簡全集Ⅳ マンハイム＝パリ旅行Ⅱ』海老沢敏、高橋英郎編訳 白水社、1990年、p.40
- 12 同上p.308
- 13 『モーツァルト書簡全集Ⅴ ヴィーン時代前期』海老沢敏、高橋英郎編訳 白水社、1995年、p.106
- 14 同上p.427
- 15 前掲 The Clavichord, p.224
The Clavichord, Bernard Bruchli, Cambridge Musical Texts and Monographs, 1998, p.225
- 16 ヨーハン・ニーコラウス・フォルケル 前掲書、p.338
- 17 『モーツァルト書簡全集Ⅲ マンハイム＝パリ旅行Ⅰ』前掲書、p.252
- 18 フォルケル 前掲書、p.314
- 19 カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ、前掲書、p.175
- 20 ウリ・モルゼン編『文献に見るピアノ演奏の歴史 初期ハンマークラヴィアからブラームスまで』芹澤尚子訳 シンフォニア、1986年、p.48
- 21 同上P.73
- 22 同上P.73