

## ケルビーノが啓いた現実

ボーマルシェの原作からみ見たオペラ『フィガロの結婚』の革新性

## The real World revealed by Cherbino

The Innovation of Opera “The Marriage of Figaro”

from a comparative point of view with Beaumarciais’s original Play

2014年3月

田村 和紀夫

The real World revealed by Cherbino  
The Innovation of Opera "The Marriage of Figaro"  
from a comparative point of view with Beaumarchais's original Play

田村 和紀夫  
TAMURA Wakio

Mozart's opera buffa "The Marriage of Figaro" K.492 became a epoch-making work in the history of operas. The opera seria in the baroque era had formed a drama by expressing the various emotions of characters. However, in "The Marriage of Figaro", it is a blind "desire" that develop the play. The aria of Cherbino revealed this completely new dramatic principle. This study, through the comparison with Beaumarchais's original play, intends to clarify the meaning of "adaptation" of Da Ponte and Mozart., and to verify the decisive progress of "The Marriage of Figaro" that made the farewell to baroque operas.

Keyword

Mozart, opere seria, opera buffa, Le nozze di Figaro (The Marriage of Figaro),  
Beaumarchais, Lorenzo da Ponte, emotion, desire

モーツァルトのオペラ・ブッフア『フィガロの結婚』K.492 はオペラの歴史に画期的な一頁を開いた。バロックのオペラ・セリアは、登場人物の感情を表現することによって、劇を形成していた。しかし『フィガロの結婚』では、盲目的な「欲望」が劇を動かす。この全く新しい劇的原理を明らかにしたのが、ケルビーノのアリアである。この論文では、ボーマルシェの原作との比較を通じて、ダ・ポンテとモーツァルトの「改作」の意味を検証する。そしてそこから『フィガロの結婚』がもつ画期性を具体的に解明し、バロック・オペラからの決定的な訣別の軌跡を辿る。

キーワード

モーツァルト、オペラ・セリア、オペラ・ブッフア、『フィガロの結婚』、ボーマルシェ、ローレンツォ・ダ・ポンテ、感情、欲望

## 1. モーツァルトの劇作品

モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) が生涯に完成した劇作品は 17 作品にのぼる。以下、表 1 にそれぞれの作品の成立年、作曲動機を記す（特に指示がない限り、以下のデータは参考文献7、8に基づく）。

表 1. モーツァルトの完成された劇作品の成立年と作曲動機

(1)	ラテン語劇『アポロとヒアキントゥス』 K.38 [イントラダと3幕9曲]
1767	ザルツブルク大学の学年末に上演するラテン語の学校劇として依頼・作曲された。
(2)	オペラ・ブッフア『見てくれの馬鹿娘』 K.51 (46a) [シンフォニアと3幕26曲]
1768	オーストリア皇帝ヨーゼフ二世 Joseph II (1741-90、在位 1765-90) の依頼により作曲されたが、さまざまな陰謀・妨害により、ウィーンで上演されずに終わった。
(3)	ジングシュピール『バスティアンとバスティエンヌ』 K.50 (46b) [イントラダと1幕16曲]
1768	作曲の経緯の詳細は不明だが、ウィーンの医師フランツ・アントーン・メスマル Franz Anton Mesmer (1734-1815) の依頼により作曲されたとされている。
(4)	オペラ・セリア『ポント王のミトリダーテ』 K.87 (74a) [序曲と3幕25曲]
1770	当時のオーストリア領ミラノ総督フィルミアン伯爵 Karl Joseph Graf Firmian (1759-82) により、ミラノの降誕祭のために作曲を依頼された。
(5)	劇的セレナータ『シピオーネの夢』 K.126 [序曲と1幕12曲]
1771	1772年2月1月に予定されていた大司教シュラテンバッハ Sigismund Christoph Graf von Schrattenbach (1698-1771) 在位 50周年記念のために作曲された。しかし、大司教の突然の死去により、上演は中止。翌年、ヒエロニムス・コロレド伯 Hieronymus Colloredo (1732-1812) の大司教新任祝典用に改作されたが、上演された記録はないという(5: 479-486)。
(6)	劇場セレナータ『アルバのアスカニオ』 K.111 [序曲と2幕33曲]
1771	ウィーン王室マリア・テレジア女帝の皇子フェルディナンド大公 Ferdinand von Österreich (1754-1806) とモデナのベアトリーチェ王 Principessa Maria Beatrice d'Este (1750-1829) の婚儀のために作曲された祝祭オペラ。
(7)	オペラ・セリア『ルチオ・シッラ』 K.135 [序曲と3幕23曲]
1772	『ポント王のミトリダーテ』の上演成功を受けて、1773年の謝肉祭用として、ミラノから作曲を委嘱されたオペラ。
(8)	オペラ・ブッフア『偽の女庭師』 K.196 [序曲と3幕28曲]
1774	ミュンヘンの劇場娯楽監督が翌年の謝肉祭のために注文したとされる。選帝侯マクシミリアン三世 Joseph Maximilian III (1727-77) からの委嘱といえる。

(9)	祝典劇『羊飼の王様』 K.208 [序曲と2幕14曲]
1775	女帝マリア・テレジアの皇子マクシミリアン・フランツ大公Maximilian Franz von Österreich( 1756-1801 )がザルツブルク来訪の際に歓迎するための出し物として、ザルツブルク大司教が作曲を依頼。
(10)	音楽劇『クレタ王イドメネオ』 K.366 [序曲と3幕32曲]
1780-1	バイエルン選挙侯カール・テオドールKarl Theodor( 1724-99、在位 1743-99 )の依頼により、謝肉祭のために作曲。
(11)	ジングシュピール『後宮からの誘拐』 K.384 [序曲と3幕21曲]
1781-2	ウィーンでは 1778 年からブルク劇場の「ドイツ国民劇場化」が推し進められていた。ドイツ語オペラを積極的に導入しようとするこの運動の中で、推進者ヨーゼフ II 世が依頼した。
(12)	ジングシュピール『劇場支配人』 K.486 [序曲と 4 曲]
1786	ウィーンを訪問したオランダ総督のザクセン・テッシェン大公アルベルトKasimir Albert( 1738-1822 )と大公妃マリア・クリスティーナMarie Christine( 1742-98 )を招く祝宴のために、ヨーゼフ II 世が依頼。
(13)	オペラ・ブッフア『フィガロの結婚』 K.492 [序曲と4幕28曲]
1785-6	「ドイツ国民劇場」が1783年からイタリア・オペラへ方向転換、モーツァルトが宮廷劇場付詩人ダ・ポンテLorenzo da Ponte( 1749-1838 )に成作をもちかけ、台本を提示した( 1: 117)。
(14)	ドラマ・ジョコーゾ『ドン・ジョヴァンニ』 K.527 [序曲と2幕24曲]
1787	ハプスブルク家の婚儀のために、プラハでオペラを上演するため、同地のイタリア協会から依頼された。
(15)	オペラ・ブッフア『コジ・ファン・トゥッテ』 K.588 [序曲と2幕31曲]
1790	ヨーゼフ II 世の依頼によるとされてきたが、ダ・ポンテとモーツァルトが、劇場の求めに応じて、共作したとも考えられる( 3: 10)。
(16)	ジングシュピール『魔笛』 K.620 [序曲と2幕21曲]
1791	フリーメーソンの仲間で、劇団を主宰するシカネーダーEmanuel Schikaneder( 1751-1812 )の注文により創作され、彼の劇場で初演された。
(17)	ティート帝の慈悲 K.621 [序曲と2幕26曲]
1791	1791 年、皇帝レオポルト二世Leopold II( 1747-92 )のボヘミア王即位戴冠式のため、ボヘミア政府から依頼された。

モーツァルトは劇作家としてのキャリアを 11 歳から始めた。最初の作品、(1)「ラテン語劇」と称される『アポロとヒアキントゥス』K.38 は、ザルツブルク大学からの依頼に基づいて作曲された。これは当時の劇作品の成立の一般的な状況を物語る。オペラやそれに類する劇作品は、機会作品として、ある特定の催しのために委嘱されるのが普通だったのである。特にオペラの場合は権力者が主催する祝宴の出し物として計画された。表 1 に列挙した初期の作品がその証左である。したがって、オペラは祝祭的な性格を帯び、主催者を賛美する内容となりがちである。

要するにオペラとは庇護者たる王侯貴族の権威を発揚するお祭りなのである。少なくとも、それがこのジャンルの発祥の理由であり、バロック・オペラの実質なのだった。

### バロック・オペラからの離反

しかし、伝統的なバロック・オペラからの決定的な離反が生じる。劇作家モーツァルトの経歴の中で、飛躍は表 1 の (13)『フィガロの結婚』K.492 で生じた。それまでのオペラが——当時の習慣に従い——外的な注文による創作だったのに対し、『フィガロの結婚』で初めてモーツァルトは台本を自分で選び、内的な創造意欲に従って作曲に臨んだ。台本を選定するために、モーツァルトは 100 冊以上の本を読み漁ったという (5: 368)。選ばれた戯曲は、革命前夜のフランスで大当たりしていたきな臭い代物だった。これをオペラの台本とするために、モーツァルトは宮廷劇場付詩人ダ・ポンテに白羽の矢を立てた。

1778 年からヨーゼフ二世が推し進めてきたブルク劇場の「ドイツ国民劇場化」が挫折し、1783 年にはイタリア・オペラへの復帰が本格化した。モーツァルトの創作における飛躍が、こういった「外的な事情」によって完全に説明できるかどうか。それは「内面の変化」ですべてが解明できないだろうのと同じである。ただいえることは、外からの委嘱によって、与えられた台本に従って作曲する段階からの離反が、『フィガロ』で生じたという「事実」である。

### 『フィガロ』以後

『フィガロの結婚』で新たな段階に入った後、少なくとも最後の (17)『ティート帝の慈悲』K.621 以外は、自主的なオペラ創作の状況が続く。典型的な依頼作品である『ティート』は、旧世代のオペラ・セリアの遺物のひとつとしてとどまる。ただし「18 日」で書き上げたという初期の伝記作者ニーメチェクの記述の信憑性は疑わしく、自筆譜の研究から、プロジェクトは 1798 年 4 月か 5 月まで遡るともいわれる (11: 49)。ちょうどこの頃 (14)『ドン・ジョヴァンニ』K.527 後のオペラがプラハで計画されており、結局、上演は 2 年後にもち越されたのだった (これは楽譜の「すかし」が示す状況とぴったり一致する)。同年秋からモーツァルトは (15)『コジ・ファン・トゥッテ』K.588 の作曲にとりかかった。また『ティート』が上演された 1791 年 9 月 6 日は、ちょうど (16)『魔笛』K.620 (初演 9 月 28 日) の創作の仕上げ段階にあったと考えられる。『ティート』は必ずしも急場しのぎの仕事だったとはいえ、すでに準備されていた楽曲を利用して進められたプロジェクトだったようだ。そうした継続的な作業の途中に、新時代を切り開く『コジ』や『魔笛』の集中的な創作が入ったというのが正確なところなのだろう。これらの革新的な作品に比べて、『ティート』がいかに旧態依然なのは否めない。レチタティーヴォの作曲は弟子

のジュスマイヤーに委ねられた（6：121-6）。

むしろ『フィガロ』以後のオペラの中で注意を要するのは『ドン・ジョヴァンニ』である。というのも、この作品は、『フィガロの結婚』が大ブレイクしたプラハからの依頼で書かれているからである。オペラが上演される予定であった表1の「ハプスブルク家の婚儀」とは、マリーア・テレージア大公女 Maria Theresia Josepha Charlotte Johanna von Österreich（1767-1827、後の皇帝ヨーゼフ二世の娘）とザクセン侯アントン・クレーメン皇子 Anton Clemens（1755-1836）の婚礼を意味する。王侯貴族の催しのために依頼されるという『フィガロ』以前の旧世代の状況がそこに見える。

しかし、婚礼の祝宴のために、なぜダ・ポンテとモーツァルトは「罰せられた放蕩者」の物語を選んだのだろうか。これこそ謎ではないか。婚儀のための楽曲といえば、1771年の（6）劇場セレナータ『アルバのアスカニオ』K.111がある。アスカニオとはヴィーナスの息子であり、ヘラクレスの娘シルヴィアと愛し合い、結婚し、めでたく地上を統治するという、いかにも婚礼の催しにふさわしい内容である。ところが『ドン・ジョヴァンニ』は結婚を餌に女性という女性を誘惑し、貞操を踏みにじり、最後は地獄落ちする。およそ結婚式にもっともふさわしくない内容といわねばならない。

というわけで、『ドン・ジョヴァンニ』は、依頼作品という旧来の経緯を辿るというまさにその理由で、『フィガロ』以後の「自由な創作」の立場をいっそう鮮烈に示すことになるのである。

## 2. ダ・ポンテ／モーツァルトの飛躍

モーツァルトの発案を受けて、ダ・ポンテは『フィガロの結婚』のオペラ用の改作にとりかかった。「改作」は原作のフランス語のイタリア語訳はいうまでもなく、音楽付けのためのテキスト化、削除、追加など、さまざまなレヴェルに及ぶ。結果として、5幕からなるもとの戯曲は4幕にまで切りつめられたが、第1幕と第2幕には大きな削除はなかった。しかし決定的な「変化」が生じた。

### 得体の知れない欲望がわたしを動かす

ボーマルシェが『フィガロの結婚』で創出したもっとも創造的なキャラクターが、シェリュバンだろう。この役は、オペラではケルビーノとして、いっそうみずみずしい魅力を放つことになった。特に第1幕でのシェリュバンの自己紹介ともいえる台詞は、ケルビーノの不滅のアリア第6番に置き換えられた。その部分を比較することは、ダ・ポンテとモーツァルトの「改作」の何たるかを知るだけではない。オペラ『フィガロの結婚』で何が起きたかを解明することでもある。

シェリュバンの台詞とケルビーノのアリアの歌詞を比べてみよう（表2参照。参考資料2、4の日本語訳を忠実に引用する）。台詞は内容から見て、3つの部分からなると考えられる。まず1）女性を見るだけで自分を失う、2）言葉を聞いただけで動揺する、そして3）すべてに

愛を語る、の部分である。3)の部分はずっとも原作から離れ、自由な敷衍が行われているといえよう。しかし「愛を語りたいという欲求」と「その対象は何でもいい」という内容に関しては、決定的な変更はない。1)も基本的には同じである。

問題は2)である。ここでは女性を「見る」だけでなく、愛という言葉「聞く」だけで、胸騒ぎがするという。つまり1)の内容を強化・発展させているのである。しかし、そこにダ・ポンテ/モーツァルトは決定的な文言を追加した。そんな風にわたしをやみがたく衝き動かしているものを明らかにしているのである。ケルビーノの存在の根底にあるのは、「自分でもわからないひとつの望み」だという(表2、下線参照)。いっそう端的に言えば、「望み」、つまり *desio* 「欲望」がわたしを動かすというのである。つまりシェリユバンの台詞とケルビーノのアリアにある「異常な行動」の原因を、ここで解説・説明しているのである。もとの台詞にはただ「行動」「現象」がいわれているだけで、原因が語られることはない。ダ・ポンテ/モーツァルトは決定的な言葉を添えたのである。

表2. シェリユバンの台詞とケルビーノのアリアの歌詞の比較

シェリユバンの台詞 (ボーマルシェ 第1幕第7場)	ケルビーノのアリア ダ・ポンテ/モーツァルト第1幕 第6場)
1) ぼくは自分で自分がわからなくなったんだ。この頃は胸がわくわくして、女性を見ただけでも、心臓がどきどきするんだ。	私はもう自分がどんな人間で何をするかわからない 時には火になり 時には氷のようになる…… どんな女でも私の心を動かし どんな女でも胸を高鳴らせる
2) 「恋」だとか、楽しみなんて言葉を聞くと、いてもたってもいられなくなって、胸苦しくなるんだ。	愛という言葉を知りただけで 胸は喜びで震えおののき <u>自分でもわからないひとつの望みが</u> 私に愛について語らせてしまう
3) しまいには、誰かに「恋しくて、恋しくて」といつてみたくてたまらないもんだから、たった独りでいつてみたり、庭を駆け回りながら、奥様にも、おまえにも、林にも、雲にも、風にもいつてみるんだけど、風はそんなとりとめもない言葉なんか吹き飛ばしてしまうんだもの！	起きていても 愛を語り 夢みても 愛を語る 水に 影に 山に 花に 草に 泉に 飴に 大気に 虚しい言葉の響きを 運び去ってしまう風に そしてもし誰も聞いてくれない時は 自分に愛を語るのだ



## 追加したのはモーツァルト？

わたしを動かすのは欲望だという。何の欲望か。いうまでもなく、「性欲」ということになるだろう。ケルビーノはまさに性に目覚めた若者として、人間という存在を根底から揺るがす性の原理に触れているのである。

それにしても、原作に対して一歩踏み込んだこの文言は、ダ・ポンテが追加したのだろうか。ところが、この追加は、ほかならぬモーツァルトの指示ではないか、という推測に強く促されるのである。次の父親レオポルト宛の手紙がそれを雄弁に物語る。『フィガロ』の作曲にとりかかる4年前、コンスタンツェ・ウェーバーとの結婚に反対していた父親を説得しようとして、モーツァルトはこんな文言をしたためたのである（5：179）。

……最愛最上のお父さん、ぼくの話聞いてください！——ぼくは自分の〔結婚への〕意志をあなたに伝えなければとずっと思っていました。そういうわけで、ぼくの原因を聞いてください。ちゃんとした根拠があるんです。ぼくの中では、他の人たちと同様に、そしておそらくは体格のいい屈強な連中よりも激しく、自然の欲望が語りかけています。でも、今日の多くの若者のように生きることは、ぼくにはとてもできません。——第一に、ぼくはあまりにも宗教心が強いし、第二に、ぼくはあまりにも隣人愛があつて、あまりにも正直なので、純真な娘を誘惑することはできません。第三に、病気に対して非常な恐怖と嫌悪、物おじと<sup>おのの</sup>慄きを感じているし、健康には大いに気をつけているので、娼婦と遊ぶわけにはいきません。だから誓っていいますが、ぼくはどんな女とも、その種の関係をもったことがありません……。 (1781年12月15日、傍点筆者)

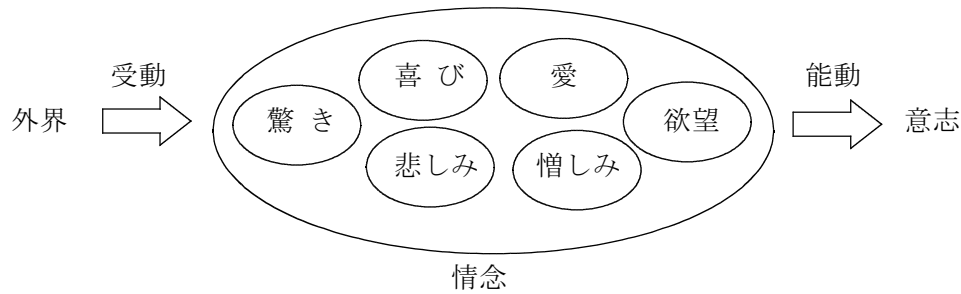
結婚の「ちゃんとした根拠」として、モーツァルトは何とまず「自然の欲望」をあげているのである。ここには信頼しきった父親への、過剰なまでに開け放たれたモーツァルトの姿がある。後世のよからぬ解釈や、下世話な憶測に対して、あまりにも無防備な姿である。われわれはむしろ——上で本人が書いているように——「あまりにも正直な」、ほとんど非常識なまでに率直なモーツァルトをそこに見るべきなのだろう。そしてこの過剰なまでの率直さは、また人間に対するきわめて厳粛な眼差しと表裏一体であることに気づくべきである。モーツァルトが対峙するのは、権威も体裁も常識も剥奪された赤裸々なまでの「人間」なのである。その時、人間を根本から動かす原理を彼は直截にとらえる。「自然の欲望」だと。

「自然の欲望」——それはケルビーノを動かす「欲望」と別ではありえない。峻厳にして真摯な人間観察がとらえたこの現実を、モーツァルトがケルビーノに語らせようと考えたとしても、何の不思議もない。ただしそれがモーツァルトの関与なしに可能だったとも思えないのである。アリアでは「欲望 *desio*」という言葉で旋律は憂鬱にフラットし、音楽上の表現が歌詞と完全に一体化している（次頁譜例1。↓参照）。





図1 デカルトの「情念」



世界はまず「驚き」として立ち現れ、そこからさまざまな反応が連鎖する。「驚き」は受動的作用であるが、わたしの中に「喜び」「悲しみ」をもたらし、さらに「愛」「憎しみ」を生じる。そして最後に、愛の対象の獲得を志向する、あるいは憎しみの対象を退けようとする「欲望」が生まれ、能動的作用となる。デカルトは受動的な「驚き」を含め、これらを「情念」と呼んだが（情念はもともと「受動」「受苦」を意味する）、スピノザ Baruch de Spinoza (1632-77) のように「驚き」を除外すれば、デカルトのいう情念とは「感情」にほかならない。バロックは人間の規定を感情としたのである。古代ギリシャの劇の定義は「行為の模倣」だった（ドラマはそもそも「行為」を意味する）。しかし、バロックではドラマは感情を表現する場となる。なぜなら感情こそが人間だからである。こうしてオペラ・セリアでは登場人物はそれぞれの場面におけるみずからの感情を歌いあげ、その場を立ち去るという「退場オペラ」となるのである。

ところが『フィガロの結婚』が劇の原理としているのは「欲望」である。バロックのように感情が欲望を生むのではない。逆である。欲望こそが感情の源となるのである。

ケルビーノが歌うように、欲望ゆえに、どんな女性に対しても「火になり、氷になり」「心が動き、胸は高鳴り」、また愛という言葉を知りただけで「胸は喜びで震えおののく」のである。「見る」「聴く」行為から、感情が発生し、そこから欲望が起こるといよりは、ここでは欲望が行動を駆り立てているようである。女性の姿は彼へ視覚的情報として受動的に入り込むのではない。彼の目は欲望に駆られて女性を追っているのである。また愛という言葉はただの聴覚情報なのではない。欲望が彼の耳を特に「愛」についてとりわけ敏感にしているのである。「見る」「聴く」という行為は受動的どころか、欲望によって能動化されている。だから、ケルビーノは、自分でもわからない衝動によって、愛について語ってしまうのである。そうした行動が惹き起こす軋轢からさらなる感情が生じる。彼は感情の虜となるのである。

今や、モーツァルトのオペラにおける行動原理は「欲望」となる。バロックの人間観においては、人間はある特定の「存在」であり（デカルト的にいえば、「思惟する主体」といえるか）、感情がそれを根底から動かしていることになるだろう。感情は外界からの刺激によって発生し、音楽によって表出されることで「人間の表現」がなされる。だからバロック・オペラはあくまでも静的である。ところが『フィガロの結婚』では登場人物は感情を内にもつ「存在」というよりは、あくまでも行動する主体であるかのようだ。彼らは欲望に駆られて行動し、そうすることで、自己実現しているのである。こうして登場人物のキャラクターは「行為の総体」ともいえる開かれた様相を帯び、音楽がそこに肉薄するので

ある。とはいえ「行為の模倣」という古代のギリシャ悲劇への逆行を意味するのではない。ギリシャ悲劇が模倣した行為とは「運命の鉄槌に立ち向かう人間、あるいは英雄の行為」だったのに対し、『フィガロの結婚』では人間世界に渦巻く欲望が呼び起こす行為なのである。もはや古代の劇的原理は問題にならない。そしてこの動的な性格が、感情表現を羅列するだけのバロック・オペラとの決定的な決別を告げているのはいうまでもない。

### 『フィガロ』の中心テーマ

『フィガロの結婚』の原動力たる欲望とは、「自分で自分がわからない」ような行動をもたらす何ものである。それはあたかもショーペンハウアー Arthur Schopenhauer (1788-1860) のいう世界の原理たる「盲目的な意志」のようである。彼によれば、世界は得体の知れない恣意的な意志によって翻弄されているという。このロマン派の哲学をモーツァルトの美学は完全に先どりしているかのようである。

ケルビーノは、伯爵は、マルチェリーナは欲望に憑かれている。彼らがこの「たわけた一日」の騒動の原動力なのである。ある意味で、彼らが開示したのは欲望が渦巻く場としての現実だった。『フィガロの結婚』を流れているのはリアルな現実の時間なのである。しかし、生の現場としての現実、ただ欲望が支配するだけの世界ではない。あるいは現実を衝き動かすものの根底に欲望があるとしても、それだけであってはならない。なぜなら個のあらゆる「欲」が自己主張し出すと、社会が内部崩壊してしまうからである。

個の発現としての直接的・根源的な欲望を、モーツァルトは鋭くとらえていたのと同じくらい、その危険性をも嗅ぎとっていた。だから彼は次のオペラ『ドン・ジョヴァンニ』で、我欲の権化ともいべきキャラクターを創出したのである。そしてドン・ジョヴァンニは、最後に、あの世の住人によって地獄へ連れ去られることになるのである。前掲した手紙の中で、「自然な欲望」とそれを社会化する制度としての結婚についてモーツァルトが述べているのは、ここでのテーマと無関係どころではない。『ドン・ジョヴァンニ』では「個を実現する欲望の発露」と「個が社会の中であるべき姿」の葛藤が、究極のレベルで描かれることになる。しかし同じテーマは、ほかならぬ『フィガロの結婚』に端を発していたのである。そして、そこですでにモーツァルトはみずからの解答を試みてもいるのである。この問題を検討するには、実は、伯爵夫人というキャラクターを分析しなければならない。そのためには、さらなる論考が必要となるだろう。

### —参考文献一覧—

(著者・編者の姓のアルファベット順)

1. リヒャルト・ブレッチャッハー 『モーツァルトとダ・ポンテーある出会いの記録』 小岡礼子・小岡明裕訳、アルファベータ社、2006年。
2. ボオマルシェ 『フィガロの結婚』 辰野隆訳、岩波文庫、1952年。
3. Bruce Alan Brown, *W.A.Mozart: Così fan tutte*. New York, Cambridge University Press, 1995.
4. アッティラ・チャンパイ、ディートマル・ホランド編 『モーツァルト フィガロの結婚』

- 戸口幸策、畔上司訳、音楽之友社（名作オペラ・ブックス1）、1987年。
5. 海老沢敏『超越の響き モーツァルトの作品世界』小学館、1999年。
  6. Franz Giegling, "Zu den Rezitativen von Mozarts Oper "Titus,"" *Mozarts-Jahrbuch 1967*, Salzburg, 1968.
  7. 森下未知世編 *Mozart con grazia: A data book on Wolfgang Amadé Mozart.*
  8. モーツァルト『書簡全集V』海老沢敏訳、白水社、1995年。
  9. ロビンス・ランドン（監修）『モーツァルト大事典』海老沢敏監修、平凡社、1996年。
  10. 田村和紀夫『文化としての西洋音楽の歩み—わたし探しの音楽美学の旅—』音楽之友社、2012年。
  11. Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.