

## アリア「ああ、恵み深い星々よ、もし天にあつて」 K.538

—— 第1稿はアロイージアのリハーサル用か、レッスン用か？ 彼女は歌ったのか？ ——

野口秀夫

## 1. はじめに

鳥代：アリア「ああ、恵み深い星々よ、もし天にあつて Ah, se in ciel, benigne stelle」 K.538 は 1788 年にアロイージア・ランゲのために完成された曲ですが、最新の研究では<sup>注1</sup>、その 10 年前の 1778 年末に楽譜を書き記していたといいます。

犬輔：1778 年末といえば、モーツァルトがアロイージアに失恋した時期ですよ。前回の談話室では同じ時期に K.368 がアロイージアのために作曲されたのではないかという議論をしました<sup>注2</sup>。そこにもう 1 曲が加わるのですか。

教授：K.538 の第 1 稿についての詳しい考察はいまだなされていない。K.368 を議論したからには、この稿も合わせて議論しておく必要があるのではないか。作曲に至る経緯を仮説としてまとめてみなさい。

## 2. アリア「ああ、恵み深い星々よ、もし天にあつて」 K.538 (第1稿) のデータ

鳥代：第 1 稿の自筆稿はモーツァルテウムにあって、2 葉 4 ページにわたってソプラノ歌唱声部と伴奏のバス声部の 2 段システムで書かれています (図 1) <sup>注3</sup>。一部には伴奏が歌をエコーしたり、歌を繋いだりするいわゆる「合いの手」のフレーズがバス声部のところにハ音記号で割り込まされています (図 1 の 34 小節)。



図1 K.538 (第1稿) 自筆譜 (1-4小節および33-37小節)

犬輔：この第 1 稿には最終稿の前奏・間奏・後奏相当小節の記入がなく、最終稿の 24 小節から 193 小節までとなっており、最後には複従線が書かれています。しかし最終稿では 194～207 小節にも歌唱部が続いています。

鳥代：アラン・タイソンによれば<sup>注4</sup>五線紙は Wz50 の 10 段の機械引きのもので、1778 年にミュンヘンで購入されたと考えられ、この曲だけに使用されているユニークな用紙です。一方ラストラールが異なる Wz50 が 1780 年末まで《イドメネーオ》に使用されていますが、こちらは 1780 年のミュンヘン再来訪時に改めて購入したものでしょう。

犬輔：図 2 のとおり p の第 1 画が尖っているゆえ、ヴォルフガング・プラートの筆跡研究<sup>注5</sup>によって、1780 夏以前の筆跡と言っているんですね。

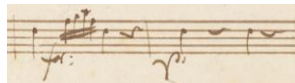


図2 K.538 (第1稿) 自筆譜 (142-143小節)

教授：諸君たちの言う通り、ケッヒェル<sup>2024</sup>では「用紙と筆跡の分析から、草稿から完成まで約 10 年の歳月が経過していることが分かる」と述べ、第 1 稿は「作曲日付：1778.12.25 から 1779.1.13」としている。

鳥代：その時期であるならば、アロイージアのための曲であることは間違いないと思われます。

教授：ケッヒェル<sup>2024</sup>でも「この件の最有力候補はアロイージア・ヴェーバーであり、1788 年の資料も彼女のために書かれたものだった」と言っているね。

犬輔：作曲目的は何だろう。タイソン、NMA 校訂報告<sup>注6</sup>およびケッヒェル<sup>2024</sup>はこの第 1 稿をパルティチェッラと呼んでいます。ぼくにはパルティチェッラは「スコア譜作成の最初期段階において 2～3 段程度に主要なメロディや和声、ベースラインをまとめたもの」で、残りの空白を埋めていくことによりスコア譜が完成していくというイメージがあります。

教授：半分正しい。パルティチェッラは「五線 2～3 段程度に主要なメロディや和声、ベースラインをまとめたもの」であり、目的は犬輔君の言う「作曲の初期段階のスケッチ」の他に「リハーサル用の簡易スコア」もある。今回の第 1 稿は後者だ。

鳥代：ケッヒェル<sup>2024</sup>も「丁寧に書かれた楽譜は、歌手とのリハーサルのために書かれたものと思われる」と言っています。

犬輔：きれいに読みやすく書かれているのはさることながら、最終稿で小終止となるところに複従線を置いており、歌いやすくもしています。これらは私的表記ではなく、公的表記で書かれていること<sup>注7</sup>の証拠で、リハーサル用に書かれたということに納得です。

3. アリア「ああ、恵み深い星々よ、もし天にあつて」K.538 の楽曲構成

鳥代：K.538（第 1 稿）の楽曲構成を見ておきましょう。表 1 をご覧ください。第 2 稿<sup>註8</sup>と並べておきます。

表 1 アリア「ああ、恵み深い星々よ、もし天にあつて」K.538 の楽曲構成

第 1 稿 小節	第 2 稿 小節	詩行	調性	形式
	1-23	前奏	F B F	リトルネロ
1-38	24-61	Ah se in ciel, benigne stelle, la pietà non è smarrita, la pietà non è smarrita, [小結尾] o toglie <del>temi</del> la vita, o lasciatemi il mio ben, o lasciatemi il mio ben, lascia-----temi, lasciatemi il mio ben. ああ、慈悲深い星々よ、天に憐れみが失われていないのなら、憐れみが失われていないのなら、[小結尾] あるいは私の命を奪ってください、あるいは恋人を私のもとに留めてください、あるいは恋人を私のもとに留めてください、私のもとに留め——てください、あるいは恋人を私のもとに留めてください。	F C	ソロ 第 1 節
39-67	62-90	Ah se in ciel, benigne stelle, la pietà non è smarrita, non è smarrita, o toglie <del>temi</del> la vita o lasciatemi, lasciatemi il mio ben, o lascia-----temi il mio ben, o toglie <del>temi</del> la vita, ああ、慈悲深い星々よ、天に憐れみが失われていないのなら、失われていないのなら、あるいは私の命を奪ってください、あるいは私のもとに留めてください、恋人を私のもとに留めてください、あるいは恋人を私のもとに留め——てください、あるいは私の命を奪ってください。	C c C (b/cis) C c	
68-78		o lasciatemi il mio ben, o lasciatemi il mio ben-----, o lasciatemi il mio ben. あるいは恋人を私のもとに留めてください、あるいは恋人——を私のもとに留めてください、あるいは恋人を私のもとに留めてください。	C	
	91-101	o lasciatemi il mio ben, o lasciatemi, lascia-----temi il mio ben. あるいは恋人を私のもとに留めてください、あるいは私のもとに留めてください、恋人を私のもとに留め——てください。	C	
	102-106	間奏	C	リトルネロ
79-99	107-127	Voi che ardate ognor sì belle del mio ben nel dolce aspetto, del mio ben nel dolce aspetto, proteggete il puro affetto che ispirate a questo sen, a questo sen. いつも美しく輝くあなた（星々）よ、私の愛する人の甘い姿の中で、私の愛する人の甘い姿の中で、純粋な愛情を守ってください、この胸に、この胸に宿る愛情を。	C B	ソロ 第 2 節
100-119	128-147	Ah se in ciel, benigne stelle, la pietà non è smarrita, o toglie <del>temi</del> la vita, o lascia-----temi, lasciatemi il mio ben. ああ、慈悲深い星々よ、天に憐れみが失われていないのなら、あるいは私の命を奪ってください、あるいは私のもとに留め——てください、恋人を私のもとに留めてください。	B C F	ソロ 第 1 節
120-164		Ah se in ciel, benigne stelle, la pietà non è smarrita, non è smarrita, o toglie <del>temi</del> la vita, o lasciatemi, lasciatemi il mio ben, o lascia----- temi il mio ben, o toglie <del>temi</del> la vita, o lasciatemi il mio ben, o lasciatemi il mio ben----- o toglie <del>temi</del> la vita, o lascia----- temi il mio ben. ああ、慈悲深い星々よ、天に憐れみが失われていないのなら、失われていないのなら、あるいは私の命を奪ってください、あるいは私のもとに留めてください、恋人を私のもとに留めてください、あるいは恋人を私のもとに留め——てください、あるいは私の命を奪ってください、あるいは恋人を私のもとに留めてください、あるいは恋人——を私のもとに留めてください、あるいは私の命を奪ってください、あるいは恋人を私のもとに留め——てください。	F (h/g) F	
	148-193	Ah se in ciel, benigne stelle, la pietà non è smarrita, non è smarrita, o toglie <del>temi</del> la vita, o lasciatemi, lasciatemi il mio ben, o lascia-----temi il mio ben, o toglie <del>temi</del> la vita, o lasciatemi il mio ben, o lasciatemi, lascia-----temi il mio ben, o toglie <del>temi</del> la vita, o lascia-----temi il mio ben, ああ、慈悲深い星々よ、天に憐れみが失われていないのなら、失われていないのなら、あるいは私の命を奪ってください、あるいは私のもとに留めてください、恋人を私のもとに留めてください、あるいは恋人を私のもとに留め——てください、あるいは私の命を奪ってください、あるいは恋人を私のもとに留めてください、あるいは私のもとに留めてください、あるいは恋人を私のもとに留め——てください、あるいは私の命を奪ってください、あるいは恋人を私のもとに留めてください。	F (h/g) F	
	194-207	o toglie <del>temi</del> , toglie <del>temi</del> la vita, toglie <del>temi</del> la vita, o lasciatemi, lasciatemi il mio ben, lasciatemi il mio ben, lasciatemi il mio ben, lasciatemi il mio ben. あるいは奪ってください、私の命を奪ってください、私の命を奪ってください、あるいは私のもとに留めてください、恋人を私のもとに留めてください、恋人を私のもとに留めてください、恋人を私のもとに留めてください。	F	
	208-218	後奏	F	リトルネロ

犬輔：表1には書かれていないけど、全曲を通じてテンポは **Allegro** で、拍子は **C** ですね。今まで見てきた曲は必ずテンポの変化がありましたが、単純な構成なんですね。

鳥代：いいえ、単純とは言えないわ。この曲は「協奏曲形式」といいます。リトルネロがあり、全体が同じテンポで進み、第2のリトルネロ（間奏）を挟んで、歌詞の第1節と第2節が配置されるという典型的な特徴を備えています。

教授：第1稿は歌手のリハーサル用であれば、リトルネロがとりあえず不要だから書かれていないだけで、あくまでも「協奏曲形式」を念頭に作曲されていると考えられる。

犬輔：第1稿は **Sop, Bs** のために書かれていますが、第2稿は **2Ob, 2Fg, 2Hr, 2Vn, 2Va, Sop, Vc, Bs** に拡大されています。

鳥代：主調はヘ長調ですが、ハ長調も多く使われています。そして歌詞第1節の52小節（図3-1）（第2稿の75小節、図3-2）は、**vita**（命）と歌うソプラノのアッポジャトゥーラの **b** 音に伴奏が **cis** 音を重ねて奏し、ドキッとさせます（図3）。アッポジャトゥーラは歌手の判断で演奏するものですが、第2稿では例外的に作曲者の手で記譜されています。

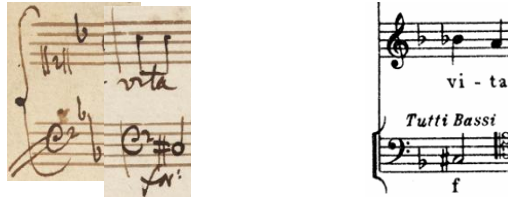


図3-1 K.538（第1稿）52小節 図3-2（第2稿）75小節

一方、133小節（図4-1）（第2稿の161小節、図4-2）では慣例通りアッポジャトゥーラが記譜されていません。実際には図4-3のように歌われ、ソプラノの **h** 音に伴奏が **g** 音を重ねて奏し、重苦しい気分を醸します。



図4-1 K.538（第1稿）133小節 図4-2（第2稿）161小節 図4-3 演奏法（合成図）

犬輔：モーツァルトは第1稿52小節ではリハーサルの時にアッポジャトゥーラが必須であると口頭で言うつもりであったけど、第2稿75小節では一緒にリハーサルするチャンスがあるかどうか不明だったため、記譜で意思表示をしたのではないだろうか。

鳥代：アッポジャトゥーラの要否に関するアロイージアの判断能力はモーツァルトのお墨付きだったのではなかったかしら。本当は記譜する必要はなかったのでは？

犬輔：確かにアロイージアは「ボルタメント歌唱で」歌って、それが「ぼくの望む趣味と歌唱法と表現法」に沿っていたとかつてモーツァルトは言っていましたから、アロイージアがアッポジャトゥーラを用いて歌ったのは確実だと思います<sup>9</sup>。そうであってもモーツァルトは念を押して記譜することを選んだということです。

鳥代：ということは、第2稿161小節のほうはアッポジャトゥーラが任意ということで記譜しなかったということになるのですか。


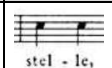
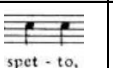
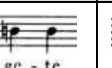
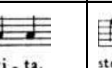
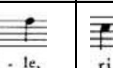



教授：一般論ではそういうことなのだが、図3-1および図4-1は同様の箇所であるからそれぞれをちぐはぐな演奏法にはしてはいけないであろう。二度まで念を押す必要ないとモーツァルトが判断したものと考えられるからだ。だが現代の演奏家にこのモーツァルトの意図が通じているかどうか私は怪しいと睨んでいる。

犬輔：それでは、実際の演奏を調査しましょう。

鳥代：その前にアッポジャトゥーラをおさらいしておきましょう。タリアヴィーニは **K.111** の新全集序文で「[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、アッポジャトゥーラの使用が示唆されている。アッポ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、アッポ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。歌手にとって、アッポジャトゥーラの適用は当然のことであった」と述べ、さらに「アリアにおけるアッポジャトゥーラ問題はより複雑である」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<sup>10</sup>。

犬輔：タリアヴィーニの説明に従って、アッポジヤトゥーラが必要となると考えられる箇所を、161小節を含め表2にリスト化しました(75小節は第2稿で明記されていますので除外)。

表 2 K.538 アッポジヤトゥーラ検討箇所

小節 (第 2 稿基準)	65	118	120	134	151	156	161	198
								

鳥代：では録音の比較をしていきましょう (表 3)。

表 3 K.538 アッポジヤトゥーラ適用有 (○) 無 (×)

演奏者	65	118	120	134	151	156	161	198
ジェニファー・ヴィヴィアン、ペーター・マーク、ロンドン・フィルハーモニック o. (1956 初発売)	×	×	×	×	×	×	×	×
リタ・シュタライヒ、サー・チャールズ・マッケラス、バイエルン放送交響楽団 (1959 初発売)	×	×	×	×	×	×	×	×
クリスティーナ・ラーキ、ギェルギ・フィッシャー、ウィーン室内 o. (1981 初発売)	×	×	×	×	×	×	×	×
エディタ・グルペローヴァ、レーオポルト・ハーガー、ザルツブルク・モーツァルテウム o. (1983 初発売)	○	×	○	×	×	×	×	×
ナタリー・デセイ、テオドール・グシュルバウアー、リヨン国立オペラ o. (1995 初発売)	○	×	○	○	○	×	×	○
サンドリーヌ・ピオー、クリストフ・ルセ、レ・タラン・リリク (2003 上演)	○	○	○	○	○	○	○	○
シンディア・シーデン、フランス・ブリュッヘン、18 世紀 o. (2006 発売)	○	○	○	○	○	○	○	×
レグラ・ミュレマン、ウンベルト・ミケランジェリ、バーゼル室内 o. (2020 発売)	×	×	○	×	○	×	×	×

犬輔：古い録音ではアッポジヤトゥーラは皆無でした。新しい録音では、歌手の判断で選別しているようです。肝心の 161 小節はピオーとシーデンが図 4-3 の歌い方を採用しています。

鳥代：ほとんどの演奏が 75 小節と 161 小節でちぐはぐな対応をしているのには驚きました。

犬輔：上記を含め、この曲には二和音やユニゾンで意表を突く箇所が目立ちます。第 2 稿でも序奏の 15 小節で *af* の二和音、17 小節でユニゾンの *g*、そして 19 小節でユニゾンの *h* が奏するのは印象的ですが、全体的にオーケストレーションが薄いという印象です。49 小節以降で「四分休符+3 つの上行する四分音符」で弦楽器が繰り返しコロラトゥーラを伴奏するところ (139 小節以降では下行も) も魅力的ではあるもののやはり物足りません。

鳥代：短調の採用に関しては、42-47 小節 (第 2 稿の 65-70 小節) の *stelle, la pietà non è smarrita, non è smarrita* (星々よ、憐れみが失われていないのなら、失われていないのなら)、さらに 63-67 小節 (第 2 稿の 86-90 小節) の *toglie.....temi la vita* (私の命を奪っ——てください) がこの曲内で唯一の短調であるハ短調になっています。

犬輔：第 1 稿では *ben*..... (恋人——を) にコロラトゥーラを配置しているところが 2 箇所ありますが、第 2 稿ではすべて *lascia*..... (留め——て) に統一しています。モーツァルトの解釈が変わったんでしょう。すなわち、第 1 稿では恋人に留まってほしいという期待を素直に表していますが、第 2 稿では恋人でなくなっても留まってほしいという達観が支配しているのではないのでしょうか。

教授：モーツァルトがそのような私的な感情で作品を手直しするものだろうかね。

鳥代：既にエコーの「合いの手」が伴奏に書き込まれていると言いました (図 1)。特にわたしが気になった「合いの手」は *ben* (恋人) のあとに出てきます (図 5-1、図 5-2)。単純な「4 つの十六分音符+四分音符」のアーチ形音型ですが、フォルテで奏されるので印象深く、*ben* (恋人) が歌われるたびに執拗に出てくるのは、ベートーヴェンを思い起こさせます。この音型はベートーヴェンの弦楽四重奏曲 第 11 番 ハ短調 作品 95 《セリオソ》にも冒頭から出てきて (図 6) 注11、展開部や再現部でも、唐突にこのアーチ形動機が「合いの手」のように何度も割り込んできては音楽をせき止め、緊迫感を極限まで高めます。

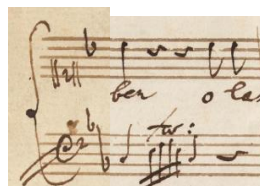


図 5-1 K.538 (第 1 稿) 57 小節

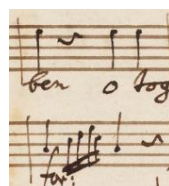


図 5-2 62 小節

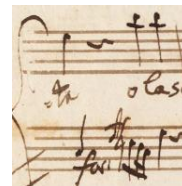


図 5-3 67 小節

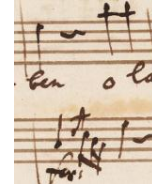


図 5-4 69 小節

犬輔：モーツァルトの場合、図 5-3 では *vita* (命) のあとに、図 5-4 では *ben* (恋人) のあとに、逆アーチ形音型を配し、減入った気分を解消し、高めていこうとしています。

鳥代：ベートーヴェンの曲ではそのような試みはしていないようね。



図6 ベートーヴェンの弦楽四重奏曲 第11番 1-2小節、15-17小節

犬輔：それにしてもモーツァルトは *ben* (恋人) という単語に引っ掛かりを持っているんですね。  
鳥代：モーツァルトの他の曲との類似点を挙げておきましょう。K.538 (第2稿) 出だしのアレグロのテーマです (図7)。



図7 K.538 (第2稿) から1-2小節、7-8小節

これをホルン協奏曲 変ホ長調 K.495 のアレグロと比較してみましょう (図8)。



図8 ホルン協奏曲 変ホ長調 K.495 第1楽章 1-2小節、7小節、9小節

教授：協奏曲形式のアリアであるから協奏曲と主題作りが似てくるのであろう。なお、K.538 の第1稿にリトルネロはないので、第2稿作成時に2年前のK.495と似通ったテーマが記憶から出てきたということであろう。

犬輔：ぼくはK.538 (第2稿) の序奏の終結部 (図9) がイドメネーオのアリア K.366/12a の序奏終結部 14-15小節 (図10) と似ていると思います。音型は図9が逆アーチ形、図10がアーチ形ですが、繰り返すことから両方とも波形音型になっていると言えるでしょう。



図9 K.538 から22-23小節



図10 《イドメネーオ》No.12a、14-15小節

教授：イドメネーオのNo.12aのアリアも協奏曲形式である点が共通している。イドメネーオは、心の中にある海にも自分が脅かされると嘆く。K.538も同様に、運命に逆らえず、翻弄されるさまがこの終止形から読み取れる。

鳥代：この終止形はK.538 (第2稿) の35-36小節でもオーケストラが奏しますが (図11右)、第1稿では全く平凡な伴奏 (図11左) が付いています (複従線で小結尾を暗示していますが)。つまり、この終止形を採用したのは1788年、すなわち《イドメネーオ》の前ではなく、後だということです。そして第2稿では全体の末尾もこの終止形で終わっています。これは単に協奏曲形式のアリアであるゆえ末尾を小結尾に合わせたということでしょう。

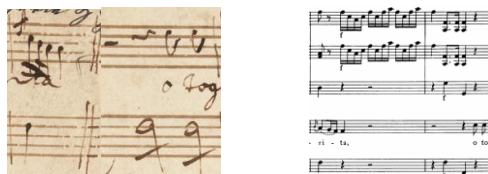


図11 K.538 (第1稿) 12-13小節、(第2稿) 35-36小節

犬輔：第1稿と比べると、第2稿は後奏の前のソロ部分が長くなっています。これはオーケストラ作品へと仕上げるに応じてバランスを整えたものでしょう。

鳥代：ここまで見てくると第 1 稿はパルティチェッラのままで完成した版として捉えてもいいと思います。ケッヒェル<sup>2024</sup>では「第 1 稿パルティチェッラ：歌手のリハーサル用 Einstudierung mit der Sängerin」とし、「第 1 稿の総譜：知られていない」と述べていますが、現在行方不明の総譜が当時存在したことを前提とした「リハーサル」ではなく、総譜はもととも書かれておらず、「レッスン Unterricht」用だと考える方が妥当だと思われます。

教授：では、その歌手がアロイージアであるとして、なぜこのレッスン用の曲を作曲したのかに答えなくてはならない。

#### 4. K.538 の歌詞について

犬輔：歌詞はメタスタージョの『中国の英雄 L'eroe cinese』第一幕第 2 場から採られています。中国の摂政の息子である主人公シヴェーノ（カストラート）が、恋人の王女リジンガと引き離される危機に際して歌うアリアです。

鳥代：マンハイム/ミュンヘンにおける上演としては、ミュンヘンで 1770 年にサッキーニの《中国の英雄》がありました。リブレットの歌詞は図 12 のとおりです<sup>注 12</sup>。

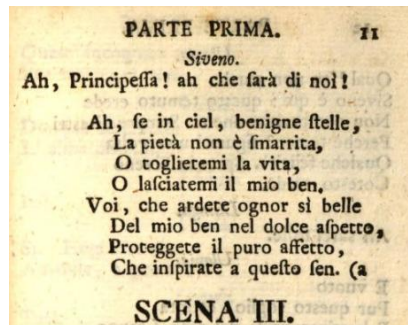


図 12 サッキーニ《中国の英雄》(1770、ミュンヘン)

犬輔：モーツァルトがこのリブレットを知ったのは想像するにヨハン・バプティスト・ベッケ Johann Baptist Becke (1743–1817) からではなかったでしょうか。彼はヴェンドリングの弟子で、ミュンヘンの宮廷楽団でフルート奏者を務めていましたから、サッキーニの《中国の英雄》上演で演奏していた可能性もあります。

鳥代：モーツァルトはこのオペラの上演を目指して総譜に取り組んだのではなく、レッスン用というのなら、なぜこのリブレットを選んだのでしょうか？

犬輔：歌詞にヒントがあると思われます。K.368 と比較しましょう（表 4）。

表 4 K.538 と K.368 の比較

	K.538	K.368 (アリア部)
歌詞の要旨	恋人であることを諦めていない (私の愛する人をこのまま私に留めるか、私の命を奪うか)	恋人であることを諦めている (私は岸辺に近いと思い、風も風ぐと信じた。だが今は再び嵐の真つ只中へまた連れ戻される思いだ)
音域	d <sup>1</sup> - d <sup>3</sup>	es <sup>1</sup> - f <sup>3</sup>
コロラトゥーラ	Allegro, 主に 16 分音符が 14 から 15 小節	
調性	へ長調にハ長調が混在する。短調への移行は少ない	
強弱	fp が適度にあり、メリハリがある	

鳥代：音域以外で異なるのは歌詞だけです。音域にしてもアロイージアが歌うのに不足はありません。

犬輔：歌詞の相違ははっきりしています。そしてこのことが K.538 と K.368 の二曲を短い期間に作曲した理由として考えられるのです。

教授：ここからはまた犬輔君の仮説が始まるのだね。

犬輔：ミュンヘン入りしてアロイージアに失恋したモーツァルトは、ベッケの家に厄介になりながら、諦めきれない感情に苛まれました。アロイージアに接するには曲をレッスンするしかないと考え、リブレットを探したところ、ベッケの持っていた『中国の英雄』のシヴェーノのアリアを探し当てたのではないのでしょうか。シヴェーノは恋人であることを諦めていません。モーツァルトは自分の境遇にぴったりだと思ったに違いありません。

鳥代：アロイージアの立場に立てば、そんな歌のレッスンはまっぴらごめんだわ。

犬輔：もちろんモーツァルトも着手してすぐにレッスンを付けるのは無理だと分かったと思われるが、若いモーツァルトは作曲を始めると止めることができなくなったのでしょうか。理想化したアロイージアの歌唱に託したヴァーチャルな曲となりました。

鳥代：では、第 1 稿の楽譜はアロイージアには渡っていないのです。要するに不発だったというだけでいいのでしょうか。

犬輔：お蔵入りと言ってほしいです。公的筆跡で書かれています、私的な曲にとどまりました。モーツァルトは思いの丈を曲に盛り込んだものと思われま。

鳥代：そして失恋から立ち直ったモーツァルトが仕切り直して K.368 を作曲し、レッスンすることにしたのです。K.368 の歌詞はもはや恋人であることを語っています。

### 5. K.538 (第 2 稿) の成立

犬輔：モーツァルトは『全自作品目録』<sup>注 13</sup>に 1788.3.4 付で「1 曲のアリア へ長調、ああ、恵み深い星々よ、もし天にあって、ランゲ夫人のために」と記し、第 2 稿の自筆譜<sup>注 14</sup>にも「ランゲ夫人のために、アリア、ヴィーン、1788.3.4」と記されています。10 年経ってもアロイジーアの声は衰えず、レッスンするまでもなく円熟しているということでしょう。

鳥代：3 月 7 日にブルク劇場で催された予約演奏会でこのアリアを歌ったといひます<sup>注 15</sup>。

教授：モーツァルトは 1781.5.16、ヴィーンから父宛てに「ランゲの妻のことで私は愚か者だった、それは確かだ。だが、恋をしている時に愚か者でない者がいるだろうか？ 私は本当に彼女を愛していたし、彼女もまだ私に無関心ではないと感じている。彼女の夫が嫉妬深い愚か者で、決して彼女を視界から離さないの、私はめったに彼女に会えないのは私にとって幸いだ！」と述べていた。だが、これ以後も彼女に会えない理由は他にもあった。

鳥代：それは頻繁な妊娠・出産があったからのようです。ドロシーア・リンク<sup>注 16</sup>によれば、1780.10.31 に結婚したアロイジーアは夫との間に 12 年間で 8 人の子供を儲けています。

表 5 アロイジーア・ランゲの子供

名前 (成人後の職業)	生年	早逝の場合の没年
マリーア・アンナ (ナネット)・ザビーナ (女優兼歌手)	1781.5.31	
フィリッピーナ・アンナ・テークラ	1782.9.23	1785.1.19
アウグスト	1783.9	1785.5.23
フランツ	1785 晩夏	1786.1.13
ロジーナ (歌手)	1786.12.2	
カール・ヤーコブ (俳優、後に軍務官)	1788.9.2	
オイゲン	1790.2	
ヨゼフス・アロイシウス	1792.7.18	

リンクから引用します。「これほど多くの肉体的苦痛を抱えながら、ランゲが歌手としてのキャリアを維持できたことは驚くべきことである。そして、ホルモンの影響で体への負担も大きかった。立て続けに生まれた子供たちのリスト (表 5) は、彼女がほぼ絶え間なく妊娠状態にあったことを鮮やかに物語っている。妊娠には、つわり、関節の腫れ、重苦しい倦怠感、産後の回復など、様々な変化が伴い、その間には乳児死亡も重なった。しかも、まともな医療ケアなど全くなかった。4 人目の出産後には、彼女は死の淵をさまよった。夫と別れた後 [1795 年] に彼女のキャリアが花開いたのも、驚くには当たらない」。

犬輔：K.538 (第 2 稿) も身ごもっている期間に完成・上演されたんですね。

鳥代：10 年前の古傷をあえて作品にしたモーツァルトはアロイジーアにその旨を伝えることは決してなかったでしょう。

注 1 : Zaslav, Neal (2024). Ludwig Ritter von Köchel, Köchel-Verzeichnis, Thematic Catalog of the Musical Works of W.A. Mozart, Edited by Neal Zaslav, Commissioned by the Salzburg Mozarteum Foundation, Presented by Ulrich Leisinger, Breitkopf & Härtel ∞

注 2 : 野口秀夫 (2026). シェーナ「でもあなたに何をしようのか、星々よ/岸辺近くで」K.368 ——エリーザベト (リースル)・ヴェンドリングのためという従来説を見直す——、神戸モーツァルト研究会 第 336 回例会 ∞

注 3 : Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg-Bibliotheca Mozartiana: Digitale Sammlungen [without title] Mozart, Wolfgang Amadeus, 1778-1779 ∞

注 4 : Tyson, Alan (1992). NMA X/33 Abt. 2: Wasserzeichen-Katalog · Textband, Kritischer Bericht ∞

注 5 : Plath, Wolfgang (1976/77). Beiträge zur Mozart-Autographie II, Schrifchronologie 1770 - 1780

注 6 : Küster, Konrad (2003). NMA II/7/3-4: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester · Band 3 und 4, Kritischer Bericht ∞

注 7 : 私的表記あるいは公的表記に関する研究は以下を参照。Konrad, Ulrich (1992). Mozart's sketches, in: Early Music, Vol. 20, No. 1, Performing Mozart's Music II (Feb., 1992), Oxford University Press, pp. 119-130 ∞

注 8 : Kunze, Stefan (1972). NMA II/7/4: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester · Bd. 4, Notened. ∞

注 9 : 野口秀夫 (2025). 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 ——、神戸モーツァルト研究会 第 323 回例会 ∞

注 10 : 前掲野口 (2025)

注 11 : Ludwig van Beethovens Werke, Serie 6: Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Zweiter Band, No.47 (pp.25-46), Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1863]. Plate B.47 ∞

注 12 : L'eroe cinese. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di Corte li 27 d'aprile 1770 per comando di s.a.s.E. Massimiliano Giuseppe, duca dell'Alta e Bassa Baviera e del Palatinato Superiore [...] nell'occasione del passaggio di s.a.r. madama la Delfina. La musica è del sig. Ant. Sacchini. - Monaco : Maria Maddalena Mayrin, [1770], Sartori 1990 09199 ∞. この時のシヴェーノ役はヴェナンツィオ・ラウツィーニであった。

注 13 : Rosenthal, Albrecht Gabriel und Tyson, Alan (1991). NMAX/33 Abt. 1: Mozart. Eigenhändiges Werkverzeichnis, 150 Seiten

注 14 : Autographe Partitur, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Signatur: V.II09.3

注 15 : Landon, H. C. Robbins (1989). Mozart, the Golden Years, 1781-1791. なお、森下未知世 (2017). Mozart con grazia では 1788.3.4 にエステルハーヅ伯爵邸で歌われた可能性を示唆している ∞。両説とも C.P.E. バッハのオラトリオ《イエスの復活と昇天》の上演の合間に演奏されたとする。

注 16 : Link, Dorothea (2022). The Italian Opera singers in Mozart's Vienna

(作成 : 2026 年 6 月 16 日、改訂 : 2026 年 7 月 6 日)

後日の談話室——アロイジーアのヴィーンにおけるキャリア

犬輔：アロイジーアのマンハイム／ミュンヘンにおける活動を前回概観しました。今回はヴィーンにおける活動を見ておきましょう。資料としては松田聡の論文<sup>注17</sup>を参照します。

表 5 アロイジーアのヴィーンにおけるキャリア（1783 年まで）

オペラシーズン	出来事
1776.3	1776.3、ヨーゼフ II は一連のいわゆる「劇場改革」を行った。それにより、劇場は再び宮廷が直接管理するようになり、劇場経営の建てなおしとドイツ文化の育成を目的とした。当初はブルク劇場がドイツ語演劇を中心とし、ケルントナートーア劇場は民間がイタリア・オペラを継続した。
1777/78 年	後半にはジングシュピールの公演が準備され、最初の演目となるウムラウフ Ignaz Umlauf (1746-96) 作曲の《坑夫たち Die Bergknappen》は 1778.2.17 に初演された。
1778/79 年	ブルク劇場でジングシュピールの公演が正式に開始され、これにより、ケルントナートーア劇場でもイタリア・オペラはあまり上演されなくなった（この頃サリエリはイタリアに去った）。
1779/80 年	ヴェーバー一家がヴィーンに移住、1779.9 末アロイジーアは劇団と契約した（1,706 グルデン 36 クロイツァーで雇われ、その金額は変更されなかった）。彼女はフィリドールの《ザレンツィのバラ祭 Das Rosenfest zu Salenci》のハンヒェン役でヴィーン・デビューし（9 月 9 日）、続いて《ゼミールとアゾール Zemire und Azor》のゼミールも歌っている。（これらは移入作である）
1780/81 年	移入作としてグルックの《思いがけない出会い（または《メッカの巡礼》）Die Unvermuthete Zusammenkunft》がレパートリーに加わった。この作品は、《ゼミールとアゾール Zemire und Azor》とともに、公演の中心的な演目として上演され続ける（アロイジーアも歌ったと考えられる）。また、もう 1 つの単独上演用の演目であるアンフォッシの《付けまわされる見知らぬ女 Die Verfolgte Unbekannte》（1780.8.21 初演）では、フィッシャー、カヴァリエーリに加え、1780 年に入団したテノール歌手アーダムベルガー Johann Valentin Adamberger (1740/43-1804) がブルク劇場の舞台にはじめて立っている。
1781/82 年	前年にイタリアから戻ってきたばかりのサリエリはヨーゼフ II からの直接の指示により、単独上演用の最初のオリジナル作であるオペラ《煙突掃除夫 Der Rauchfangkehrer》（1781.4.30 初演。カヴァリエーリとともに 1780 年入団のルートヴィヒ・フィッシャーが歌っている）を作曲した（イタリア・オペラの専門家による初の本格的なオリジナルのドイツ語ジングシュピールを期待してのものか）。
1782/83 年	週 7 日すべて、ブルク劇場において宮廷の直接の管理による公演がなされている。《後宮からの誘拐》（カヴァリエーリ、フィッシャー、アーダムベルガーが歌った）が 1782.7.16 に初演され、その後集中的に舞台にかけられ、約 2 か月後の 9 月 20 日には 10 回目の上演に達している（1778 年に入団したカヴァリエーリが歌った）。だが、ジングシュピールの公演は、枠組みが拡大した反面、まだそれに応えるだけのレパートリーを提供できない状態にあった。結局はやはり、本格的なオペラ公演をしようとするならば、イタリア・オペラにレパートリーを求めるしかないとなり、9 月にはイタリア・オペラ公演へ向けての準備が始まった。1782.12.21 付けのモーツァルトから父宛の手紙には、劇場運営の責任者であったローゼンベルク伯爵からイタリア・オペラを書いてほしいと言われたこと、台本の手配をしたがまだ届いていないことが書かれている。そしてまた、イタリアの歌手が次シーズンから登場するという情報も、モーツァルトは伝えたのであった。 1783.1.1 アロイジーアはメーグルーベの大演奏会でレチタティーヴォと Rondò「わが憧れの希望よ。ああ、あなたはいかなる苦しみか知らない」K.416 を歌う。

そして、1783/84 年からはイタリア・オペラとドイツ演劇がブルク劇場で上演されることとなります。ジングシュピールの公演は、1785.10 にケルントナートーア劇場で再開したものの、結局それも 87/88 年のシーズンをもって終了してしまいます。

鳥代：1783 年を境にアロイジーアの歌うチャンスはイタリア・オペラ団の創設により、さらに少なくなっていくのでした。資料としてはドロシーア・リンクの論考<sup>注18</sup>を参照します。

表 6 アロイジーアのヴィーンにおけるキャリア（1783 年以降）

年代	出来事
1783 年	1783.2 モーツァルト夫妻は前年末に引っ越した大きな家で、パントマイム劇 K.446 をランゲ夫妻と楽しんだ。（夫のランゲはフリーメイソンだった（ロジは異なる）） 1783.3.23 にブルク劇場で催された予約演奏会でアロイジーアは《イドメネーオ》K.366/11 のイーリアのアリア「もし、私が父を失い」および、K.416 を歌った。 1783.6.30 アロイジーアは、「初めて二人のドイツ人歌手が出演するイタリア語オペラ」と謳われた《無分別な詮索好き Il curioso indiscreto》（1777 ローマ）でアリア「あなたに明かしたい、おお神よ」K.418、アリア「いいえ、あなたにはできません」K.419 を歌い、成功を収めた。1 か月もしないうちに次のオペラ、チマローザの《指物師 Il falegname》（1780 ナポリ）が 1783.7.25 に上演され、ランゲは 7 月 25 日、28 日、30 日、8 月 1 日、6 日、9 月 1 日、6 日、10 月 6 日、31 日の全公演で歌い、9 月のある時期に出産した。この妊娠と出産は、後の妊娠と出産ほど彼女を活動不能にすることはなかった。
1784 年	ランゲ夫妻は休養をヨーゼフ II に申請した。皇帝はいくつかの取り決めをした。まず、アロイジーアは 1784.1.25 と 31 にケルントナートーア劇場で、モーツァルト指揮による《後宮からの誘拐》の恩恵公演を受けることができた。次にアーダムベルガーは、ケルントナートーア劇場で、1784.2.15 と 17 に《メッカの巡礼》の恩恵公演を受け、2 人の歌手は互いの恩恵公演で歌った。さらには帰国後の 2 つの追加特典も含まれていた。この頃、彼女が声を失ったという噂が広まった。（彼女の夫は、その後のドイツへの仕事旅行は、主に彼女が声を失っていないことを証明するためだったと述べている）。

年代	出来事
(1784年)	<p>ランゲ夫妻の休養期間は、1784年3月中旬から始まった。新聞には「大変寛大な許可を得て、ブルンに5か月の芸術旅行に出発した。そこからプラハ、ドレスデン、ベルリン、ハンブルク、ブラウンシュヴァイク、バーゼル、マンハイム、ミュンヘンを巡り、休暇が許せば他のドイツの大都市を訪れる予定である」と報じられた。</p> <p>レオポルトは1784.11.12付けナンネル宛手紙で、ランゲ・ヴェーバー夫人が《ゼミールとアゾール》でゼミール役として[ミュンヘン]デビューし、大変好評だったこと、その収益は彼女の利益になったことを伝えている。</p> <p>ヨハネス・エザヤス・ニルズン Johannes Esaias Nilson (1721-1788)による版画「マルモンテル(台本)、グレートリー(音楽)によるコメディ・バレエ《ゼミールとアゾール》のゼミールとしてのアロイージャ」(1784) (右図)が彫られたのはこの頃と思われる。ニルズンは1761年プファルツ選帝侯カール・テオドルによって宮廷画家に任命されていた。</p> <p>実際のランゲ夫妻の休養期間は、1784.3月中旬から1784.11月上旬まで、ほぼ8か月に及んだ。この間にヨーゼフはローゼンベルクに次のように書き送った。 「俳優のランゲについては、400グルデン増額を提示すべきだと思うが、その代わりに、そなたが言ったように、彼の妻は聖ミハエル教会を解雇されるべきだ。旅行中は許可を得て行っているのだから、彼の不在中も給料を支払っておく寛大さを示すべきだと思う」。しかし、アロイージャが解雇されなかったのは、おそらく、遠く離れたナポリにいるヨーゼフのもとに、ランゲ夫妻がサントペテルブルクで契約するという噂が届いたためだろう。ヨーゼフはローゼンベルクにこう伝えている。「これが本当かどうか調べてくれ。彼の離脱は劇場にとって取り返しのつかない損失となるだろう」。</p>
1785年	<p>とはいえ、ヨーゼフIIとの取り決めには、帰国後に行われる2つの追加特典が含まれていた。すなわち1785.1.20の《ゼミールとアゾール Zemire und Azor》と1785.1.25のモンシニ《脱走兵 Der Deserteur》(1769年パリ初演)の公演で、いずれもケルトナートア劇場で行われた。アーダムベルガーも再び関与し、1785.1.13と18に同じくケルトナートア劇場で《メッカの巡礼者》を自身の利益のために上演した。</p> <p>レオポルトは1785.4.2、ウィーンからナンネル宛てに「私はランゲ・ヴェーバー夫人を《ゼミールとアゾール》と《メッカの巡礼》で観たが、どちらの公演でも彼女は歌い、素晴らしい演奏を披露した」と書いている。またアロイージャは1786.1.15と1786.1.27にもケルトナートア劇場で歌っている。</p> <p>ヨハン・バプティスト・フォン・ランピ(父) Johann Baptist von Lampi the Elder (1751-1830)による「アンドレ・グレートリーによる《ゼミールとアゾール》のゼミールとしてのアロイージャ」(1784頃) (右図)はこの頃描かれたのではないか。1786年、ヨーゼフIIはこの画家をウィーン・アカデミーの教授に任命する。アロイージャが[1785.]11.25に《後宮からの誘拐》で舞台に復帰したことは、いくつかの新聞で報じられ、いずれも彼女の最近の危険な病気に言及していた。例えば、1785.12.3付のウィーン新聞は、「ランゲ夫人が重病から復帰し、当然ながら《後宮からの誘拐》は大変好意的に迎えられた」と報じた。この公演で、彼女はジグシュビール劇団でコンスタンツェ役を定期的に歌い始めた。というのも、この役はカヴァリエーリのために書かれたものだが、カヴァリエーリはイタリア・オペラ団にいたからである。カヴァリエーリとアロイージャの声は全く異なっていた。しかし、アロイージャはカヴァリエーリの役を引き継ぎ、それを彼女の代表的な役の1つとし、ウィーンで頻繁に上演し、ドイツにも持ち込んだ。彼女はそれにとっても共感していたので、ケリーはそれが彼女のために作曲されたものだと思ったほどだった。</p>
1786年	<p>1786.2.7ウィーンで《劇場支配人》K.468が初演され、アロイージャはマダム・ヘルツ役で歌い、夫のランゲはヘルツ氏役を演じた。</p>
1788年	<p>1788.2.26と3.4にエステルハージ伯爵邸で演奏会が催され、スヴィーテン男爵の監督のもとで、エマヌエル・バッハの《キリストの復活と昇天》(K.537dを含む)がモーツァルトの指揮で演奏され、ランゲ夫人も歌っている。この演奏会あるいは1788.3.7のブルク劇場での予約演奏会の《キリストの復活と昇天》の幕間でアロイージャはアリア「ああ、情け深い星たちよ、もし天にいて」K.538を歌ったものと考えられる。</p> <p>1788.5.7《ドン・ジョヴァンニ》がウィーンで初演された。モーツァルトの全自作品目録には、オッターヴィオ役のモレッタ、ツェルリーナ役のラスキ、レポレッコ役のベヌッチ、エルヴィラ役のカヴァリエーリの4人のキャストが記されているが、ドン・ジョヴァンニ、ドンナ・アンナ、マゼット、騎士長の役は不明のままであった。ウィーン初演で使用されたオリジナルのオーケストラ譜をデクスター・エッジが再発見したことで、アルベルトレッリがドン・ジョヴァンニを、ブッサーニがマゼットをアロイージャがドンナ・アンナを歌ったことが分かった(ドイツのドクメンテでは1903年の文献に記述された配役表から同じ結論を得ている。但し、そちらにはマゼットと騎士長の二役をブッサーニが演じたことも明記されている)。</p>



年代	出来事
1789 年	<p><b>1789.3.6 《メサイア》 K.572 がヨハン・エステルハージー伯爵邸でモーツァルトの指揮により初演され、アロイージア、アーダムベルガー他が歌った。</b></p> <p>ランゲがモーツァルトの肖像画「クラヴィーアに向かうモーツァルト」(右図)を完成したのは現在のモーツァルト研究では 1789 年と言われている。モーツァルトから妻への 1789.4.16 の手紙で「ぼくが発発した日から [...], —— ランゲ夫妻が時々やってくるのか —— 肖像画の作業を続けているかどうか教えてほしい」と言っているのに基づく。</p> <p>ミヒヤエル・ローレンツは「肖像画家としてヨーゼフ・ランゲは 18 世紀の最高のアマチュア画家のひとりであった。彼は第一級の教育をヴィーン美術アカデミーで受け、彼の技術、陰影法、肌の色合いの混合法は徹底してプロの仕事である」と評価しており、グロスビーチュも「ヴィーンでランゲは著名な俳優だけでなく、まさに卓越した画家であったに違いない。彼はヴィーンの重要なビーダーマイヤー画家フェルディナント・ゲオルク・ヴァルトミュラー (1793-1865) の師となった」という<sup>注19</sup>。</p> <p>1789 年の夏、7 月 1 日から 8 月 15 日までのヨーゼフ・ランゲの休暇中に、彼と妻は再びハンブルクとベルリンへ旅行し、妻が声を失っていないことを再び証明した。この試みで、妻は成功した。「シュレーダーのお気に入り歌手、ヴィーン出身のマダム・ランゲは、7 月 7 日、10 日、24 日に《後宮からの誘拐》のコンスタンツェ役、14 日と 20 日にゼミール役、16 日と 20 日にアルセヌ役、22 日に《メッカの巡礼》のレジア役、27 日と 28 日にベンダの《ローメオとユリー》(1776 年ゴータ初演)のユリー役、31 日に《脱走者》のルイーザ役を歌った。彼女の素晴らしい歓迎ぶりは言うまでもない。しかしハンブルクでの彼女の成功は、ヴィーンでの彼女の状況の即座の改善にはつながらなかった。</p>



教授：最後にヨーゼフ II とランゲ夫妻の関係についてリンクの記述を見ておこう。

<p>ヨーゼフ II は彼女を心底嫌っており、彼女を雇い続けたのは、彼女の俳優の夫を高く評価していたからに過ぎない。彼の反感の正確な理由はわからないが、1780.10.31 にアロイージアがヨーゼフ・ランゲと結婚する 2 日前に、ヨーゼフは彼女の母親が引き起こした問題に介入し、母親とその共犯者を娘の解雇で脅さなければならなかったことはわかっている<sup>注20</sup>。この出来事が、アロイージアとのその後のすべてのやり取りのトーンを決定づけたようだ。アロイージアのヨーゼフに対する立場は、彼女の仕事上の能力に限界があるように見えたことによって、さらに不利なものとなった。彼女はジングシュピールで成功したプリマドンナとしての地位を確立していたが、イタリアの歌手たちとは競争できなかった。</p> <p>1783.12 までに、ヨーゼフが彼女はブッファー座にとって何の役にも立たないとすでに決めていた。3 年後、彼はローゼンベルクに宛てた手紙の中で、「ラ・ランゲは、ドイツ劇場にとって取り返しのつかない損失となる夫の存在という理由だけで、考慮に値する」と述べており、意見は変わらなかった。ランゲがプリマドンナとして大忙しだった時でさえ、彼はこのように宣言した。夫の価値が認められていたため、ジングシュピールが二度目に閉鎖された後、彼女はイタリア・オペラに戻されたが、そこで彼女は低迷し、そのシーズンはドンナ・アンナを歌っただけだった。</p> <p>1788.8、イタリアの劇団がシーズン終了時に解散すると告げられ、彼女は契約を解除された。その代わりに、夫の給料は彼女の給料の半分強を増額し (1,400 グルデンから 2,300 グルデンに)、夫が他の仕事を探さないようにした。ヨーゼフ・ランゲは回想録でこの出来事について次のように述べている。</p> <p>「1787.10.15、ドイツ歌劇団に解雇通知が出されました。妻はイタリア歌劇団に移籍することになりましたが、そこではドイツ歌劇団と同じような脚光を浴びることは決してないだろうという話は、すでに決まっていた。しかし、その後にもっと大きな打撃がありました。翌年の 8 月 3 日、妻の契約が終了しました。皇帝は妻が声を失ったと知らされていたのです。寛大な皇帝は、確かに 900 グルデンの給料増額で私を補償してくれました。もちろん、経済的な面では安心しましたが、その結果生じた苛立ちに関してはそうではありませんでした」。</p> <p>ヨーゼフ II の後継者レーオポルト II が 1791-92 シーズンの途中 (11 月 1 日開始) にオペラ・セリア一座を設立したとき、アロイージアは以前と同じ給料で再雇用された。『劇場公演索引』では、彼女のランクはセコンダ・ドンナとなっている。しかし、夫は引き続き 2,300 グルデンの満額の給料を受け取っていたが、彼女の給料の半分は夫の借金返済のために差し押さえられていた。夫は多額の借金について次のように書いている。「舞台で少しでも寒さを感じると彼女は病気になり、妊娠中はしばしば死にそうになった。…これらの病気にかかる費用は、我々の十分な給料では賄えず、この時から私の財政に混乱が生じ、何年も私の人生を苦しめることになった」。レーオポルト II は 1792.3.1 に亡くなり、彼とともに新興のオペラ・セリア一座と彼女の地位も消滅した。1794 年、フランツ皇帝はジングシュピールの復活の準備を進め、彼女は再び雇われたが、7 月 23 日に劇場運営全体がリース契約でフォン・ブラウン男爵に引き渡されたため、計画は頓挫した。アロイージアは 1795 年に演奏会形式での《皇帝ティートの慈悲》のセストを歌ったが、ランゲの報告によると、同年宮廷での職を得る望みを絶ち、ヴィーンと家族のもとを離れ、ドイツを巡る 6 か月間の旅に出た。彼女はハンブルク、アムステルダム、パリ、フランクフルト、チューリヒで職 (歌手兼教師) を見つけ、1819 年まで帰国しなかった。</p>
--

犬輔：なんとモーツァルト以外誰も、アロイージアに曲を当て書きしていないんですね。

注 17：松田聡 (2007). 『18 世紀後半のヴィーン宮廷劇場におけるジングシュピール——1778/79～82/83 年における公演の性格の変化——』大分大学教育福祉科学部研究紀要、第 29 巻 2 号: 113-127 ∞

注 18：前掲 Link (2022)

注 19：野口秀夫 (2016). ヨーゼフ・ランゲの未完成の油絵「クラヴィーアに向かうモーツァルト」の諸相、神戸モーツァルト研究会 第 249 回例会 ∞

注 20：ヨーゼフ・ランゲは『ヨーゼフ・ランゲの伝記』116 ページ以降で、アロイージアと結婚するためにヴェーバー夫人に最初に 900 グルデン、その後は毎年 700 グルデンを支払わなければならなかったと記している。リンクは「ヴェーバー夫人はランゲの給料の前払いを宮廷に要求したのだろうか？」と問いを發している。

(作成：2026 年 6 月 19 日、改訂：2026 年 7 月 5 日)