慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	モーツァルトとホルンのハンド・ストップ音：モーツァルトによるオーケストラ作品に見られるハンド・ストップ音とそれらが持つ意義
Sub Title	Hand-stopped notes in Mozart's orchestra works
Author	石井, 明(Ishii, Akira)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2001
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 No.16 (2001.) ,p.29- 55
JaLC DOI	
Abstract	The history of the French horn as an orchestral instrument did not begin untilthe end of the seventeenth century. Because of its origin， the playing technique forthe instrument and the music written for it very much associated with hunting callsof the time. In addition to a rather limited amount of the hunting horn's availablenotes， orchestral horn players in the beginning of the eighteenth century borrowedthe trumpet's clarino technique， which utilizes high overtone partials in order to ob-tain more notes. By the end of the eighteenth century， however， a new playing tech-pique， where the player's right hand acts as various sized mutes and thus allowingfor full chromatic scales throughout the whole range of the French horn， saw its fullmaturity. Although Mozart wrote a number of solo pieces for those horn playerswho had capitalized the hand-stopping technique， he， just like any other composersof the time， called only for those notes that belong to the overtone partials in mostof his orchestral works. A small number of orchestral pieces， however， do containfew hand-stopped notes， of which many are in the passages where the horn istreated as a solo instrument. In addition， Mozart also utilized the hand-stopped notesin the context of the traditional horn parts. This paper seeks for possible motivationsfor Mozart to write hand-stopped notes in the places where he could have omittedthe stopped notes altogether or replaced them with the traditional open， non-stopped notes.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20010531-0029

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

モーツァルトとホルンのハンド・ストップ音

——モーツァルトによるオーケストラ作品に見られるハンド・ストップ音とそれらが持つ意義——

石　井　　明

Abstract

The history of the French horn as an orchestral instrument did not begin until the end of the seventeenth century. Because of its origin, the playing technique for the instrument and the music written for it very much associated with hunting calls of the time. In addition to a rather limited amount of the hunting horn's available notes, orchestral horn players in the beginning of the eighteenth century borrowed the trumpet's clarino technique, which utilizes high overtone partials in order to obtain more notes. By the end of the eighteenth century, however, a new playing technique, where the player's right hand acts as various sized mutes and thus allowing for full chromatic scales throughout the whole range of the French horn, saw its full maturity. Although Mozart wrote a number of solo pieces for those horn players who had capitalized the hand-stopping technique, he, just like any other composers of the time, called only for those notes that belong to the overtone partials in most of his orchestral works. A small number of orchestral pieces, however, do contain few hand-stopped notes, of which many are in the passages where the horn is treated as a solo instrument. In addition, Mozart also utilized the hand-stopped notes in the context of the traditional horn parts. This paper seeks for possible motivations for Mozart to write hand-stopped notes in the places where he could have omitted the stopped notes altogether or replaced them with the traditional open, non-stopped notes.

ホルンは，モーツァルトが幼少期にロンドンでクリスチャン・バッハより管弦楽法のレッスンを受けていた頃から，すなわち18世紀中頃よりオーケストラにおいて不可欠な楽器として扱われるようになった。それ以前

の，いわゆるバロック期と呼ばれている時代では，その歴史が古いにもかかわらずホルンは，ほとんどのヨーロッパの地で，管弦合奏の常用楽器として考えられたことはなかった。これは，管弦合奏そのものが，18世紀中期以前ではまだ新しい概念であったということと，オーケストラという，弦楽器中心の合奏体のなかで管楽器は，ソロとして使用されたが，後にホルンに与えられるような，ハーモニーの厚みを造るなどの役割は，模索されただけに留まったためである。しかし，ハイドンの交響曲群が示しているように，オーストリアを中心としてオーケストラの構成，そしてそこに求められる音が，ソナタ形式などの楽曲様式の発展でも見られるように，ある程度の確立・統一化がされるようになって初めてホルンは，オーボエとともに管弦楽曲には常に含まれる存在となった。

ホルンが管弦合奏で常時用いられるようになると，ホルンの持つ役割は，次第にサポート的なものに限定され始め，モーツァルトが交響曲などのオーケストラ作品を本格的に手がけるようになった1770年頃には，管弦楽曲の中でのホルンのパートは，かなり単純なものになってしまっていた。これ以前に書かれたハイドンのいくつもの交響曲には，超技巧ともいえるようなテクニックを要求したホルン・パートが随所に見られたが，このような作曲法は，ハイドン自身による交響曲のみならず，モーツァルトを含む大半の作曲家による作品で見られなくなっていった。この傾向は，19世紀に書かれた管弦楽作品をレパートリーの中心としている，現代オーケストラのホルン奏者であるマーサ・キングドン・ワードのコメントによく象徴されている。すなわち彼女は，18世紀後期の交響曲におけるホルンのパートを見て，“五度とオクターブからなる小さな楽節の間には，ホルン奏者はすることがない”と嘆き，典型的なホルンの演奏パターンを，“〔２つの〕ホルンは，Gの音を６小節にわたるタイで結び，その後，長いパッセージでオクターブの四分音符群をスタッカートで優しく吹く”と表した。(1)

ワードのコメントは，18世紀後期に書かれた管弦楽曲のホルン・パート

が，20世紀の演奏家の目にはかなり単純に映ることを示唆しているが，これは，現在一般的に使用されているホルンが，18世紀のそれとはメカニズムの点においてかなり異なっていることにも起因している。現代の典型的なホルンには，4つのバルブとともにFとBb両調用の管が装備されていて，これら調子の選択は，バルブの1つを動かすことにより自由に行うことができる。また，他の3つのバルブにより，全音域において半音階が無理なく均一な音質で奏でられるようになっている（この半音階機能のおかげで，現在ではF，Bb以外の調子用の管が不必要となった)。これに対し18世紀のホルンは，狩猟時の合図の道具として，乗馬しながらでも演奏ができる楽器から発展したもので，今日のホルンに見られるような運指の機能は，バルブを含め備えられていなかった。そのため，自然倍音列に含まれている音が演奏の対象の中心であり，自然倍音以外の音は，唇の微妙なコントロールまたは手によるベルの開閉——後者の方法で演奏されるものをハンド・ストップ音と呼ぶ——のみにより奏でることができた。不自然倍音には，即時に音を出すには非常に困難なものが多数あったということもあり，これらを避けながら，当時用いられていた多様な調子を演奏するには，楽器の一部分に長さが異なる管を装着，すなわち楽器の基調を変えることが必要であった。(2)

18世紀のホルンの構造とその演奏方法は，当時の作曲家達には完全に理解されていたが，その結果書かれたオーケストラ作品内のホルン・パートが，ワードが表したように単純なものであったため，モーツァルトが活躍していた時代には，高等な技術を持ち合わせたホルン奏者が不足していたと考え，さらには，これが要因で作曲家達は，ホルン・パートを簡易なものにするほか手段がなかったと考える現代の音楽家もいる。(3) しかしこれは，モーツァルトを含む多くの作曲家達が，ホルンのための協奏曲や室内楽曲といったジャンルで，ハンド・ストップ音を駆使した技術的に難度の高い作品をいくつも残していることから，当時，演奏能力に問題のある奏者のみが存在していたとは考えにくい。ホルン・パートが簡潔化されたの

は，むしろ，トーマス・マーティン・ブラウンが提案するように，18世紀の作曲家達は，ホルンの不自然倍音が，管弦合奏の中では音質の面で不適格とみなし，あえて，自然倍音のみを用いたパートをホルンのために書いたため，と解釈するべきである。(4)

オーケストラという合奏体の中で，ホルンが担っていた役割，そしてそれに応じた作曲習慣などをモーツァルトが，同世代の大半の作曲家達と同様，十分に理解していたことは，彼が書いたオーケストラ作品を検証することにより，容易に想像できる。つまり，モーツァルトが残したオーケストラ作品でのホルン・パートには，ほとんどの場合，音質が著しく変化してしまう不自然倍音を見出すことができない。その一方モーツァルトは，数は少ないがいくつかの作品で，ワードが表したような典型的な音と音形の枠から外れて，ホルンの不自然倍音（ハンド・ストップ音）を用いた。これらハンド・ストップ音の多くは，ピアノ協奏曲やオペラによく見られる，ホルンがソロとして扱われているパッセージ内で使用されている。さらに，これらソロ・パッセージに加えモーツァルトは，ホルンが伴奏的な役割で用いられている場面でもハンド・ストップ音を，管楽器への関心が強まっていったウィーン時代の後半に書かれた作品のなかで使用した。そこでこの論文では，いくつかのオーケストラ作品内に見出すことができる，モーツァルトが従来の習慣を超えて書いたホルンのハンド・ストップ音，特にソロ・パッセージ内で用いられていないハンド・ストップ音に焦点を当て，それらが持つ意義を，これらの音が含まれている作品を検証することにより考察するものである。

＊　＊　＊

モーツァルトは，まだそれほどオーケストラ作品を書いた経験がなかった頃からホルンのハンド・ストップ音を使い始めている。モーツァルトがそれらを最初に用いた作品は，現存する資料からは，彼がまだ12歳であった1769年の夏に作曲されたセレナードニ長調 K. 100と判断できる。この

作品の第2と第3楽章でモーツァルトは，ホルンをコンチェルタンテ楽器の1つとして扱い，多様かつ多数のハンド・ストップ音を使用した。この作品のホルン・パートは，モーツァルトがホルンをソロ的なパッセージで使用するには，ハンド・ストップ音が不可欠だということをすでに認識していたことを示している。これ以降モーツァルトは，ハンド・ストップ音を存分に用いて，ホルンのための協奏曲やホルンが中心または中核の1つとなっている室内楽曲を，生涯にわたって書きつづけた。(5) また，セレナードK. 100の中で見られるような，コンチェルタンテの要素を持ったホルン・パートを，いくつかのオペラやピアノ協奏曲などの作品でもハンド・ストップ音を多用して書いた（表1）。

ホルンが中心的な位置を占めている作品やホルンのためのソロ・パッセージが含まれている曲にハンド・ストップ音が用いられていることは，それらがモーツァルト以外の作曲家による同様な作品にも見られることから，さほど特別なことと受け止めることはできない。注目すべき点はむし

表1　ソロ・パッセージ内にハンド・ストップ音を含むオーケストラ作品

Composition	Date	Horn Type	Place
Serenade in D major, K. 100	Summer, 1769	D	2nd and 3rd mvts
Divertimento in D major, K. 131	June, 1772	D	1st,3rd,4th,6th, and 7th mvts
Serenade in D major, K. 204	August 5, 1775	D	5th mvt, m. 28
Idomeneo, rè di Creta, K. 366	Fall, 1780–January, 1781	Eb E	"Se il padre perdei" (No. 11 in *NMA*) "Zeffiretti lusinghieri" (No. 19 in *NMA*), m. 57
Piano Concerto in E-flat major, K. 482	December 16, 1785	Eb Eb	3rd mvt, m. 54, m. 58, m. 405, and m. 409 3rd mvt, m. 393
Soprano Aria, "Al desio, di chi t'adora" K. 577	July, 1789	F	
Cosi fan tutte, K. 588	January, 1790	Eb E	No. 21, m. 50 No. 25

ろ，モーツァルトが，先に述べたように，ハンド・ストップ音が通常用いられることがなかった，ホルンが伴奏的な役割で使用されている場面で，当時の習慣に反してあえてハンド・ストップ音を使用した事実にある。このように用いられたハンド・ストップ音は，わずか13のオーケストラ作品にしか現われない（表２）。

表２　典型的なホルン・パートに見られるハンド・ストップ音

Composition	Date	Horn Type	Pitch	Chord Quality	Place
Idomeneo, rè di Creta, K. 366	Fall, 1780 – January, 1781	Eb	a'-flat	German 6th	"Andrò ramingo e solo" (No. 21 in *NMA*), mm. 130–34
Piano Concerto in E-flat major, K. 449	February 9, 1784	Eb	d"-sharp	Diminished 7th and appoggiatura	2nd mvt, mm. 15–16 and mm. 114–15
		Eb	d"-sharp	Chromatic passing tone	2nd mvt, m. 113
		Eb	d"-sharp	Augmented 5th	3rd mvt, m. 24
Piano Concerto in B-flat major, K. 450	March 15, 1784	Eb	d"-sharp	Dominant 7th	2nd mvt, m. 77
Piano Concerto in F major, K. 459	December 11, 1784	F	e"-flat	Diminished 7th	1st mvt, m. 391
Piano Concerto in D minor K. 466	February 10, 1785	D	e"-flat	Major triad	1st mvt, mm. 174–75
		D	e"-flat	Minor triad	1st mvt, m. 178
		D	e"-flat	Minor triad (6–4 position)	1st mvt, mm. 350–53
		D	e"-flat	Suspension	3rd mvt, m. 49
		D	c"-sharp	Lower neighbor	3rd mvt, m. 183
		D	e"-flat	Major triad	3rd mvt, mm. 184–85
Piano Concerto in E-flat major, K. 482	December 16, 1785	Eb	e"-flat	Diminished 7th	1st mvt, mm. 353–54 3rd mvt, m. 198
		Eb	c"-sharp	Diminished 7th	
		Eb	c"-sharp	Diminished 7th	3rd mvt, m. 256

Composition	Date	Horn Type	Pitch	Chord Quality	Place
Piano Concerto in C minor, K. 491	March 24, 1786	Eb	d"-sharp	Diminished 7th and dominant 7th	1st mvt, m. 485
Le nozze di Figaro, K. 492	October 1785–April 29, 1786	C	e"-flat	Half diminished 7th (upper neibor)	"Susanna or via sortite?" (No. 14 in *NMA*), mm. 49–50
Symphony in D major, "Prague," K. 504	December 6, 1786	D D D	e"-flat b' d"-flat	Dominant 7th Major triad Dominant 7th	1st mvt, m. 237 1st mvt, m. 239 1st mvt, m. 240
Bass aria, "Mentre ti lascio," K. 513	March 23, 1787	Eb Eb Eb	b' a' g'-sharp	Dominant 7th Dominant 7th Diminished 7th	m. 64 m. 64 m. 65
Don Giovanni, K. 527	March, 1787–October 28, 1787	C Eb Eb	c"-sharp d"-sharp b'	Dominant 7th Dominant 7th Major triad	"Presto, presto" (No. 13 in *NMA*), m. 505 "Sola, sola in buio loco" (No. 19 in *NMA*), m. 88 and m. 96 "Sola, sola in buio loco," m. 103, m. 105, m. 108, and m. 111
Symphony in E-flat major, K. 543	June 26, 1788	Eb Eb Eb Eb Eb Eb	d"-sharp d"-flat e"-flat d"-flat c"-sharp d"-flat	Minor triad Major triad Dominant 7th Minor triad Major triad Dominant 7th (chromatic passing chord)	2nd mvt, m. 96 and m. 98 4th mvt, m. 115 4th mvt, m. 116 and m. 118 4th mvt, m. 117 and m. 119 4th mvt, m. 121 4th mvt, m. 213
Symphony in G minor, K. 550	July 25, 1788	Eb	d"-flat and e"-flat	Dominant 7th	2nd mvt, m. 104

ハンド・ストップ音が使用されている作品を検証する前に，モーツァルトが，ホルンのどの音を自然倍音と捉えていて，それら自然倍音が持つそれぞれの特性をどのように理解していたかを考察する必要がある。なぜならば，純粋な自然倍音と西洋音楽が使用している音階――1オクターブが12で割られている――の間には，音程が完全に一致している音はほとんどなく，ホルンおよびトランペットなどの，自然倍音を主に奏でる金管楽器の演奏にあっては，何らかの形で常に音程の微調整を行わなければならず，ホルンの場合，その微調整にベルに置かれた右手も使用する場合もあり，一概に，自然倍音の音すべてがノン・ハンド・ストップ音と，またこれと同時に，不自然倍音すべてがハンド・ストップ音とみなすことができないためである。

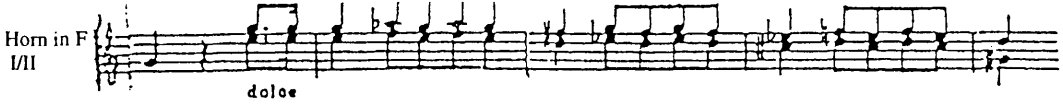
モーツァルトによるオーケストラ作品におけるホルン・パートでは，すべての調子用の管を通じて，コンサート・ピッチで第2倍音にあたるcから第13倍音であるa"までをホルンの音域としている。(6) この範囲にある自然倍音のほとんどが，18世紀後期に存在したどのチューニング法を利用しても，唇の微調整のみにより演奏可能なもので，オープン音として考えることができる。これらの中で，特に演奏時に注意が必要なものは，第7（b'-flat），第9（d"），第10（e"），第11（f"），と第13（a"）倍音で，これらの音は，音程の調整を施さない限り，12音階内で使用されている音との間にかなりの音程差が生じてしまう。12音階と比較すると，第9倍音は少し高めに，第10倍音は少し低めになる。第7と第13倍音は，かなり低めに音が出てしまうので，調整が他の音より難しく，これらの音は，オープン音のみで構成されているホルン・パートには，音程調整により音質が多少変化してしまうことからか，ほとんど使用されることはなかった。最も問題があったのは第11倍音で，この音は，実際に使われていたf"とf"-sharpの中間に位置するような音程を持ち，これを奏でるには，第7と第13倍音を演奏するとき以上の調整が必要である。しかしこの音は，この音が和声において最も重要な要素の1つである下属音であるため，音程の調整が困

難であるにもかかわらず頻繁に用いられた。これらオープン音が持つ音程の問題を，モーツァルトは十分に理解していたようで，〈音楽の冗談〉(*Ein musikalischer Spaß*, K. 522) の中でモーツァルトは，音程の調整の技術を身に付けていないホルン奏者がどのような音を出すかを的確に描写している（譜例１）。

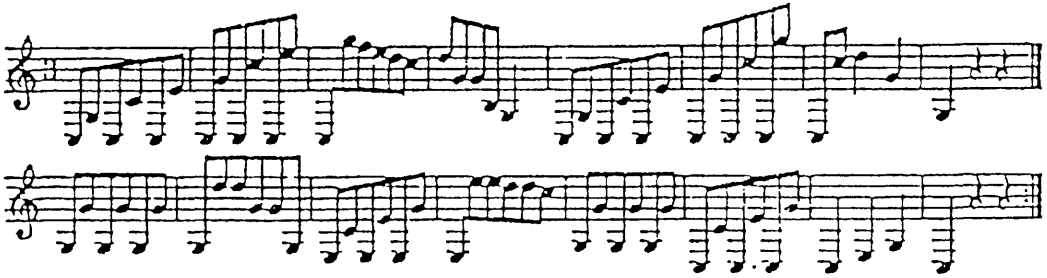
ホルンのオープン音を演奏する際に，自然倍音の音程をある程度上下にアジャストしなければならないが，モーツァルトの時代のホルン奏者が，どのような方法で音程調整を行っていたかは，正確には判明していない。１つの方法としては，ハンド・ストップ音が1750年頃からすでに使用されていたことから，オープン音も，ハンド・ストップ音を奏でるとき程ではないが，右手の微妙な開閉により音程調整が施されたのではないかと考えることができる。(7) この推論のベースとなっているのは，デュヴェルノア，ドプラ，ドムニヒなどの，19世紀パリで活躍したホルン奏者達によるメソッド本で，(8) これらには，モダン・ホルンの演奏法と同様，右手の一部をどの音を鳴らすにもベルの開口部に挿入することが提唱されていて，この右手の細かい動作により，オープン音の音程調整を行うことが求められている。しかしこれは，ハンド・ストップ音が，ソロ曲だけでなくオーケストラ作品のホルン・パートでも，オープン音とほとんど区別されずに扱われるようになった時代の演奏法で，右手を常に挿入しておくということの主旨は，オープン音とハンド・ストップ音との音質の均一化で，オープン音の音質のみが好まれた，18世紀後期のオーケストラ作品を演奏していたホルン奏者がこのような方法を適用していたかは疑問である。

オープン音の音程調整は，右手が使用されない場合，唇のコントロールによって行われることになる。この技法は，ベルに手を置くことができなかった，18世紀のトランペット奏者が習得していたものである。ハンフリーズは，バロック・ホルンのベルの開口部がかなり小さかったことから，右手よりむしろ右の指のみでホルンの音程調整が行われていたと推測する一方，18世紀のホルン奏者は，しばしばトランペットも演奏し，彼ら

譜例1　モーツァルト：〈音楽の冗談〉K. 522, 第2楽章, 16-20小節



譜例2　アントン・ジョゼフ・ハンペル：ホルンのための練習曲



のためのパートが，時にはホルンかトランペットのどちらのために書かれたかが判断しにくいことから，当時のホルン奏者は，トランペット奏者が行っていた唇による音程調整法の知識をおそらく持っていただろうとしている。(9) また，ドン・L・スミザーズは，19世紀以前のホルン奏者が，トランペット奏者と同様な方法で音程をコントロールしていたと考え，今日のバロック・ホルン奏者は，必要以上に手を使った音程調整法を重視しすぎていると非難している。(10)

ホルンのオープン音のなかには，実は，自然倍音に属さないものもいくつか存在する。これらの大半は，ホルンの低音域にあたる，第1から第3倍音の間にある音で，特に第1と第2倍音間にあるほとんどが，唇のコントロールで得ることができる音である。これは，ホルンの構造上の特性によるもので，低音域においては，わずかの唇の動作で大きな音程の変化が得られるような仕組みになっているためである。例えばハイドンは，いくつかの交響曲で，この特性を利用して低音域のオープン音を巧みに使用している。(11) ちなみに，ハイドンが，低音域にあるいくつかの不自然倍音を唇によって奏でられるもので，ハンド・ストップ音ではないと理解していたということは，低音域のオープン音が見られるホルン・パートにおいてハイドンが，リップ・コントロールでは得られないハンド・ストップ音を意識的に避けていたことから察知できる。また，18世紀の文献では，バレンティン・ローゼアが，彼のメソッド本のなかで，少なくとも第3倍音gの半音下であるf-sharpを，右手による操作を必要としないオープン音としている。(12)

低音域と比較して第3倍音以上の中音域では，唇での操作によって音程を大きく変化させることが難しく，その音域に属しているほとんどの不自然倍音は，18世紀後期の作曲家達からは，ハンド・ストップ音と理解されていた。ただ1つの例外は，第4倍音であるc'の半音下のbで，この音は，リップ・コントロールによるオープン音として捉えられていた可能性は高い。例えば，ハンド・ストップ・テクニックの開拓者の1人であった

ジョゼフ・ハンペルは，オープン音の練習が目的で書かれたであろうエチュードのなかで，bの音を用いている（譜例2）。[13] また，ハンペルだけでなく，モーツァルトを含む多くの作曲家が，bの音を典型的なオーケストラ作品のホルン・パートでしばしば使用していることから，この音は，ハンド・ストップ音とはみなされていなかったということが理解できる。また，このbの音に加え，中音域では，第5倍音e'のすぐ下に位置するe'-flatもオープン音と見なす現代の学者もいる。[14] しかしこの音は，リップ・コントロールのみで演奏するには技術的にかなり困難であることに加え，18世紀後期のオーケストラ作品ではほとんど使用されることがなかったことから，おそらく，モーツァルトを含む当時の作曲家達は，このe'-flatをオープン音としては捉えていなかったかと思われる。

中音域の不自然倍音のなかで，どの音が唇によるコントロールのみで，すなわちオープン音として奏でられていたかを判断するのは難しく，むしろ，どの調子の，どのように造られたホルンを使用し，どこの地域の習慣に従ったかが，これらの音がオープン音あるいはハンド・ストップ音として演奏されるかの決め手になっていた可能性もある。[15] いずれにせよ，モーツァルトがどの不自然倍音をハンド・ストップ音またはオープン音と捉えていたかは，彼が残したオーケストラ作品のホルン・パートを検証することで推測することができる。中音域にある不自然倍音の中で，モーツァルトが唯一オープン音として捉えていたのは，おそらく第4倍音c'の半音下のbのみかと思われる。なぜならば，この音だけが，ハンド・ストップ音を含まない典型的なホルン・パートの中でしばしば用いられていて，その場合この音は，第4倍音と接続した，すなわち第4倍音からリップ・ダウンが容易に行える音形で現われるからである。

中音域以上の不自然倍音で，オープン音かハンド・ストップ音かの判断が最も難しいのが，第11倍音f"の半音上であるf"-sharpである。これは，第11倍音本来の音程が，12音階のf"とf"-sharpの中間に位置しているためである。この第11倍音は，18世紀に書かれたオーケストラ作品では，音程

の調整が大きく必要であるにもかかわらず頻繁に使用され，通常，f”として扱われる。この音が，f”-sharp ではなく，f”として用いられたのは，前者が基調のスケールに属していないということもあるが，唇で音程のコントロールを行う場合，音程を下げることの方が，音程を上げることよりも安易に行えるというところに要因がある。しかしその一方，第11倍音を基に，右手による音程の調整を行わずに f”-sharp を奏でることも，長 3 度の間隔が，現在使用されている平均律と比較するとかなり狭くなっていた18世紀の調律習慣では，この音の音程が，第11倍音本来の音程に近いものであったため，ワイド・オープンとも呼ばれる，下顎を下げるなどして口内の容積を大きくする動作により可能であった。モーツァルトも，しばしばこの f”-sharp をオーケストラ作品のホルン・パートで用いているが，彼はおそらく，この音をハンド・ストップ音ではなくオープン音として捉えていたかと思われる。ちなみにモーツァルトは，右手による音程の調整が行えないトランペットに対して，ディベルティメントハ長調 K. 188を含むいくつかの作品で，第11倍音を基にしたであろう f”と f”-sharp の両方を要求している。(16)

モーツァルトにとって，上で示した不自然倍音のオープン音のほかは，すべてハンド・ストップ音と見なすことができる。しかしモーツァルトは，これらハンド・ストップ音をあらゆる調子のホルンのために書いたわけではなく，限られた管のためのみに用いた。この傾向は，オーケストラ作品のみでなく，彼の協奏曲を含むホルンのソロ作品でも見られる。これは，モーツァルトが，ハンド・ストップ音は特定の調子のホルンに適していたと理解していたからである。ハンド・ストップ音が最も多く見られるのは，Eb ホルンが求められている作品で，ハンド・ストップ音がオープン音と同様な扱いを受けているオーケストラ作品13曲中，実に 9 作品で Eb ホルンが用いられている（表 2 参照)。これは，決して驚くべき数字ではない。なぜならば，Eb ホルンは，モーツァルトにとってソロ用の楽器であり，協奏曲 3 作品（K. 417, K. 447, そして K. 495)，五重奏曲 2 作品

(K. 407とK. 452)，そして管楽器のためのセレナード2作品（K. 375とK. 388）を含む，ホルンが独奏楽器と位置付けられている曲々の大半でEb管が使われている。

モーツァルトのオーケストラ作品で，Ebホルンのパートの次に多くハンド・ストップ音を含んでいるのは，D管のホルン・パートで，これは，13作品中2作品に見られる（表2参照)。この数字だけからは，モーツァルトがD管のためにハンド・ストップ音をあまり書かなかったかに見受けられるが，これは誤りで，ハンド・ストップ音は，ホルン協奏曲1作品（K. 412）のほか，ホルンがソロ的な役割を担っているいくつかのオーケストラ作品では使われている（表1参照)。Eb管とD管用のホルン・パート以外では，モーツァルトはハンド・ストップ音をあまり使用せず，典型的なオーケストラ作品内のホルン・パートでは，わずか2作品のC管とF管用のパートでハンド・ストップ音が見られるのみである（表2参照)。また，ホルンが独奏楽器として扱われている作品や，ホルンがソロ・パッセージ内でハンド・ストップ音を奏でるオーケストラ作品では，E管も用いられているが，作品数は，EbやDパートを含んでいるものと比較すると少ない。ちなみにモーツァルトは，G管やA管のような高い音域のホルン，あるいは低音域ホルンであるBbバス管のためにはハンド・ストップ音をまったく書かなかった。これは，モーツァルトが，Ebを中心とした中音域のホルンのみがハンド・ストップ音を演奏するのに適していると考えていたことを明らかに表している。

先に述べたように，モーツァルトが，オーケストラ作品でハンド・ストップ音の使用を始めたのは彼がまだ12歳の時で，その後彼は，18歳になるまでの数年間で，3作品内のホルン・パートでハンド・ストップ音を用いている（表1参照)。しかしこれらの作品では，ホルンが協奏曲における独奏楽器のように扱われている場面がほとんどで，ハンド・ストップ音は，伴奏的な役割を担っている典型的な音形では使用されていない。[17] モーツァルトが，典型的なホルン・パートでハンド・ストップ音を書き始

めたのは，彼がウィーンに移住する直前に作曲されたオペラ，《イドメネオ》からである。この作品は，モーツァルトがミュンヘンのカール・テオドール侯の命を受けて作曲し，1781年1月29日に初演された。ミュンヘンの宮廷オーケストラの前身は，合奏技術の高さでその名がヨーロッパ中に知られていた，マンハイムの宮廷オーケストラで――1778年に宮廷の移動があり，マンハイムからミュンヘンに移ってきた――そこには，管楽器の名手が多数在籍していて，彼らとモーツァルトは，《イドメネオ》を作曲する数年前から交友関係にあった。このこともあり，《イドメネオ》には，多くの管楽器を引き立てるパッセージが含まれていて，ホルン・パートにも，ハンド・ストップ音を駆使したソロ・パッセージが，イリアのアリア，〈Se il padre perdei〉と〈Zeffiretti lusinghieri〉に見られる。これらに加えモーツァルトは，第3幕第3場の四重奏，〈Andrò ramingo e solo〉で，ハンド・ストップ音を伴奏的な要素として使用している。

《イドメネオ》を書く機会が与えられたということは，モーツァルトにとって，長く夢見ていた宮廷オペラ作曲家としての道が切り開かれるかもしれなかったということで，作曲にあたりモーツァルトは，この作品を完成度が高くそしてインパクトの強いものにするために，いろいろな工夫を凝らし，斬新な技法を取り入れた。(18) これは，オペラのいたるところで反映されているが，〈Andrò ramingo e solo〉においても，モーツァルトがいかに効果的に音楽を付けていたかを見ることができる。この四重奏は，オペラの終結部前のクライマックスを担い，主人公4人の感情が最も高まる場面の1つである。冒頭は変ホ長調で始まり，慣例に従って変ロ長調に転調されるが，主役達が現況のつらさを訴えるところで変ロ短調になり，この調子が確立された後，D-flat をベースとした変ロ短調第1展開の和音が期待されるところで，“Più fiera sorte（最も過酷な運命）”という歌詞とともに，変ロ短調の3の和音である変ニ長調の長3和音がフォルテで奏でられる。この場面では，明らかに D-flat が強調されているが，この音は，この四重奏で用いられている Eb 管のホルンのコンサート・ピッチで

はb'-flatとなり，これは，典型的なオーケストラ作品内のホルン・パートでほとんど見出すことができない第7倍音である。この音をモーツァルトは，音楽を効果的なものにするために慣例に逆らってあえて用いた。さらに，四重奏の再現部においては，提示部で変ロ短調であった部分が，基調の平行短調である変ホ短調で奏でられ，"Più fiera sorte"のところでは，3の和音ではなく，変ハをベースとした，ドイツ6の和音である変ハ，変ホ，および変トからなる長3和音により歌詞が強調されている。ここでは変ハが最も重要な音であるが，この音は，Eb管のホルンのコンサート・ピッチでは，ハンド・ストップ音であるa'-flatになる。提示部においてモーツァルトは，ほとんど使われることがなかった第7倍音をホルンに与えたが，再現部においては，強調を確実なものにするためにハンド・ストップ音までも使用した結果になっている。ちなみに，この四重奏に出てくるハンド・ストップ音は，《イドメネオ》内では唯一，ホルンがコンチェルタンテ扱いされていない場面で使用されている音である。

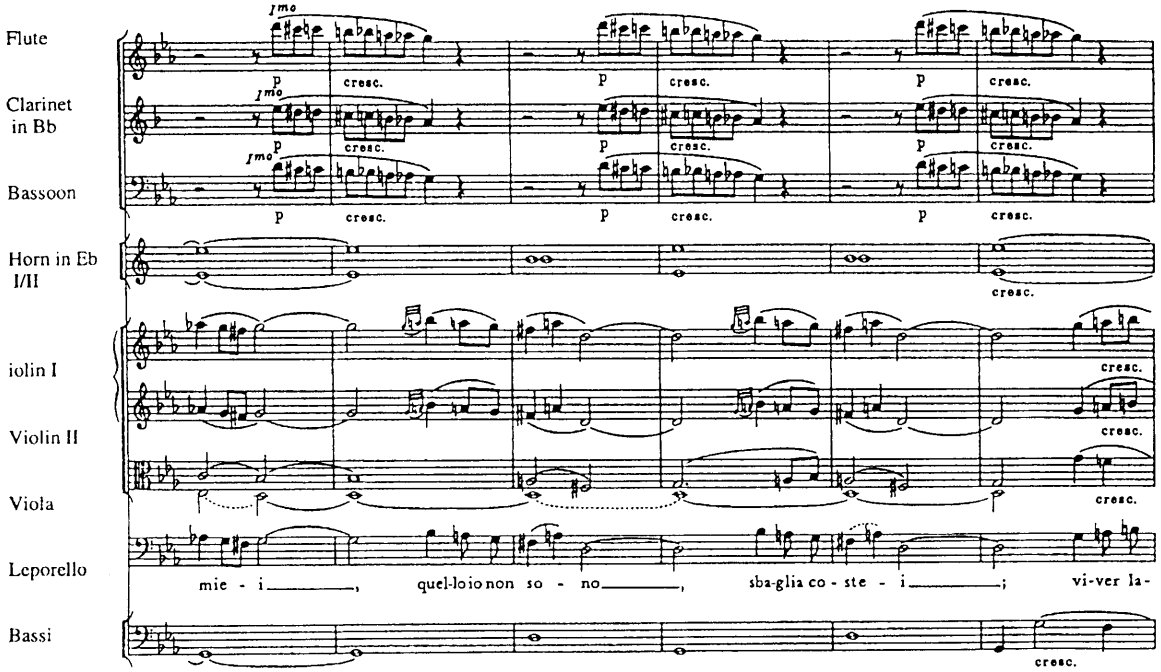
モーツァルトは，《イドメネオ》の作曲後ウィーンに移住したが，そこでもいくつかのオペラを書く機会が与えられた。それらの作品でもモーツァルトは，管楽器を存分に活用し，ホルンもその例外ではなかった。ホルンが独奏的に扱われている場面は，随所に見ることができるが，ハンド・ストップ音が駆使されて書かれたパートは，《フィガロの結婚》の再演時に作曲されたスザンナのアリア，〈Aldesio di chi t'adora〉（K. 588）と《コシ・ファン・テゥッテ》にあるフィオルデリージのアリア，〈Per pietà, ben mio〉があるのみである。前者でホルンは，2つのバセット・ホルンとファゴットとともにコンチェルタント楽器として扱われている。また後者では，ホルン2本が独奏楽器として現われる。

ホルンが伴奏的な役割を担っているパッセージで，ハンド・ストップ音が用いられているのは，《フィガロの結婚》内の1曲と《ドン・ジョヴァンニ》内の2曲（表2参照）で，この他には，オペラ上演のためではなくコンサートアリアとして1787年に書かれたバスアリア，〈Mentre ti lascio〉

(K. 527) がある。これらの作品のなかでもハンド・ストップ音は，《イドメネオ》の〈Andrò ramingo e solo〉でそうであったように，典型的なホルン・パートの枠のなかで効果的に使われている。例えば《ドン・ジョヴァンニ》の第2幕第7および第8場にある六重奏，〈Sola sola in buio loco〉では，d"-sharp と b' の2種類のハンド・ストップ音がそれぞれ数回使われていて，これらをモーツァルトは，これらが持つ，手をベルに挿入することにより生まれる独特の曇った音色を上手に利用している。すなわちこの六重奏では，レポレッロが他の登場人物達からそれまでの悪行について許しを乞い，それが否定されるという場面だが，モーツァルトは，レポレッロの罪悪感をピアノで歌わせ，他の人物達の怒りをフォルテで表していて，この強弱の差を，ピアノのところでは曇った音色のハンド・ストップ音を部分的に，フォルテのところでは開放的な音色を持つホルンのオープン音を使うことにより強調している。さらに第103と第106小節でモーツァルトは，レポレッロの不安と謙虚が入り交じったともいえる感情を，木管楽器による半音階とホルンのハンド・ストップ音を組み合わせることで巧みに表現している（譜例3）。

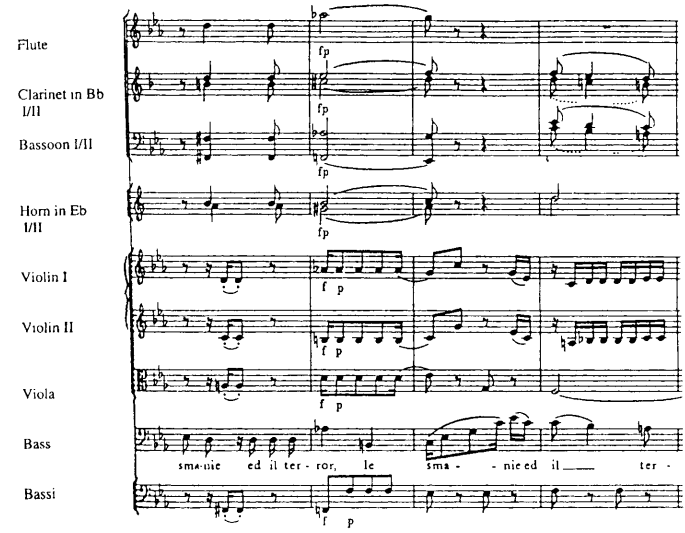
〈Mentre ti lascio〉においてもモーツァルトは，歌詞によって表されている登場人物の感情を，ハンド・ストップ音を用いて効果的にサポートしている。このアリアでは，“terror（恐怖）”という言葉が特に強調されているが，曲全体でこの言葉は3つの異なる文節に含まれていて，言葉そのものは計9回歌われる。この9回でモーツァルトは，強度の緊張感を醸し出す減3和音を1回，そして不協度がさらに高い減7和音を4回使用して“terror”を表している。これら和音は，基調の音階外の音で構成されることが多く，オーケストラ作品で用いられる場合，ホルンは和音の中に含まれているオープン音だけを奏でることがある。しかし，ホルンのオープン音が和音の中に1つしか含まれていないケースなどでは，ホルンの音が突出してしまい，和音のバランスが崩れてしまう可能性がある。そのためモーツァルトは，減3・減7和音が使われている5箇所の内，ホルンは4

譜例3　モーツァルト：《ドン・ジョバンニ》により，六重奏〈Sola, sola in buio loco〉, 101–106小節



箇所で使用されていない。その一方，ホルンが用いられていない減３・減７和音では，これらが持つ強度の緊張感を十分に表せるとはいえない。なぜならば，これらの和音には，その直後に置かれている協和音に向かってエネルギーを放出するという役割があり，これを効果的に実行させるには，不協和音に十分な音量を持たせなくてはならない。このためには，ホルンの存在は不可欠となる。そこでモーツァルトは，第65小節の１箇所だけだが，ホルンのハンド・ストップ音を使用することにより，減７和音の緊張感を確実に生み出している。この減７和音には，バスにＦが含まれていて，この音は，Eb 管のホルンの第11倍音（d'）を用いてオクターブで重複が可能である。しかし第11倍音は，ここではバス音としては高すぎ，和声進行に障害が生じてしまう。したがってモーツァルトは，音の厚みと音量を確保するために，デミニュエンドを意味するピアノを伴うフォルテの指示を減７和音に付加した上で，他の管楽器が奏でる音に合わせるようにホルンのハンド・ストップ音を用いた。また，この減７和音を準備するためにモーツァルトは，第64小節でも属７和音のなかで２つのハンド・ス

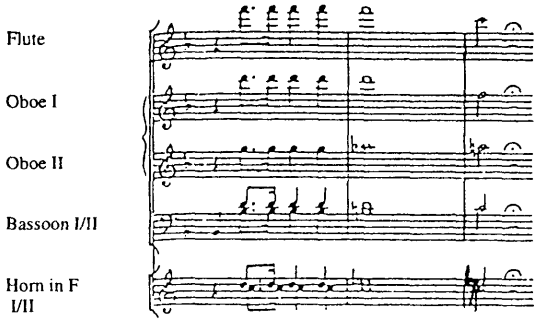
譜例４　モーツァルト：アリア，〈Mentre ti lascio〉K. 513, 64–67小節



トップ音を起用している（譜例４）。これらにより，第65小節にある減７和音には，他の和音にはない緊張感が付加されることになったばかりか，繰り返されることにより“terror”が持つ言葉の意味が希薄になってしまうことを，１箇所のみで減７和音を強調することで防ぐ結果となった。

モーツァルトは，歌詞が付帯している登場人物の感情をサポートするためのほか，作品の構造的な輪郭を強調することにも，ホルンのハンド・ストップ音を伴う不協和音を使用した。これら不協和音には，〈Mentre ti lascio〉のそれと同様に，ホルンのハンド・ストップ音が加わることで，強度の緊張感が備わり，その緊張の解決は，作品が持つ構造上の区分を表す終止和音の到来で行われる。したがって不協和音の目的は，終止和音そのものを強調することにある。例えば，ピアノ協奏曲ヘ長調 K. 459の第１楽章のカデンツァ前にある減７和音でモーツァルトは，第１ホルンに，第２ホルンとのユニゾンを避けて，ハンド・ストップ音である e”をあえて与えている。これによりここの和音は，厚みを増しより充実したものとなり，次にある，カデンツァの到来を告げる第２展開トニック和音を明確

譜例５　モーツァルト：ピアノ協奏曲ト長調 K. 459，第１楽章，390–392小節

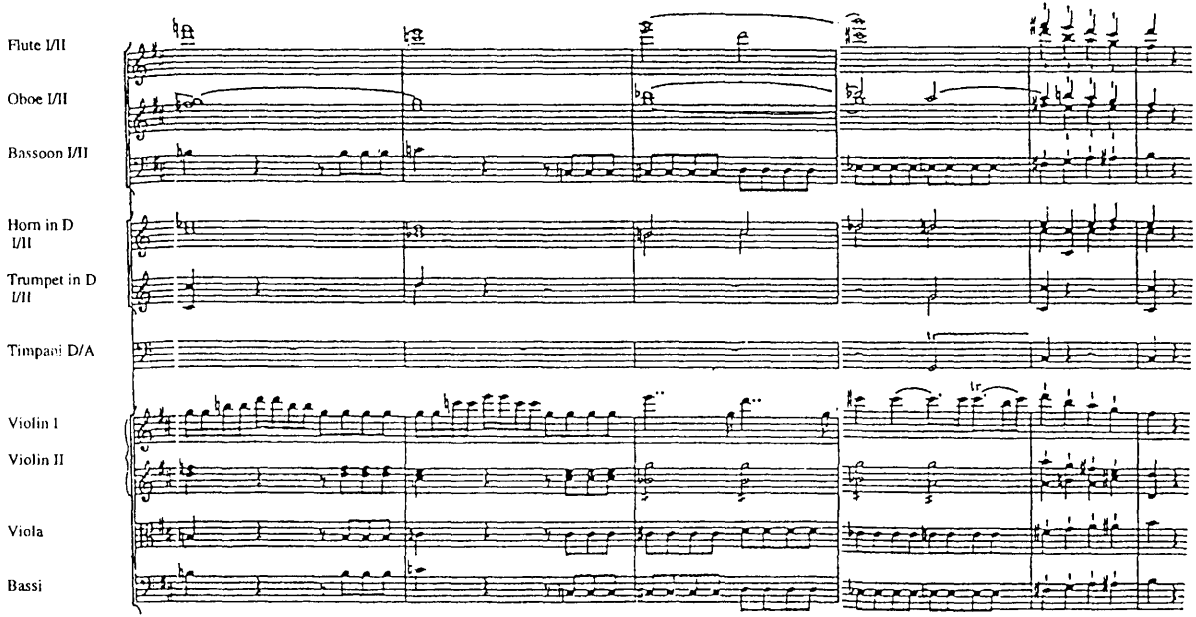


にアピールしている（譜例５）。同様な例は，ピアノ協奏曲ハ短調 K. 491の第１楽章のカデンツァ前にある減７和音と，ピアノ協奏曲変ホ長調 K. 449第３楽章のオーケストラによる導入部の終わりにも見ることができる。

さらにモーツァルトは，作品における区分の終わりを示す終止和音の直前だけでなく，テーマとテーマを結ぶブリッジにあたる部分や，提示部を閉める終結部などの，セクションそのものを強調するためにもハンド・ストップ音を含む不協和音を使用している。これは，ピアノ協奏曲変ホ長調K. 482などのいくつかの作品に見ることができる（表2参照）。このような作品では，ハンド・ストップ音を含む不協和音と，その直後に置かれている，不協和音の緊張が解決される協和音の2つだけが強調されているのではなく，これら和音が，他の和音とともに複合的に用いられることにより，セクション全体を強調していると考えることができる。

モーツァルトは，ハンド・ストップ音を含む和音を複数連続して使用することで，作品にある構造上の区分を強調することも試みている。これは交響曲ニ長調K. 504〈プラハ〉の第1楽章で見ることができる。この楽章は，性格が異なる2つのテーマと長大な展開部を含むソナタ・アレグロ形式で書かれていて，音楽的な緊張感がクライマックスとして現われる箇所がいくつもある。そのひとつである，再現部における第1と第2テーマのブリッジ部で，ホルンのハンド・ストップ音が，第237から第240の4小節にわたり用いられている（譜例6）。この部分では，提示部でそうであったように，第1テーマが幾度となく展開され，第2テーマの導入直前で音楽的クライマックスが訪れるようになっている。この様子は，バスの動きを見ることで容易に理解することができる。クライマックス前では，連続して奏でられる6つの同一音程の8分音符，2つの16分音符，そして1つの4分音符からなるモティーフが，休符を挟んで繰り返される。そしてクライマックスに向かってこのモティーフは，8分音符4つと4分音符1つにと短くなる。さらには，クライマックスで休符がなくなり，連続した8分音符に変化する（238–240小節）。また，和音の変化を見てみると，モティーフが4つの8分音符と1つの4分音符になる時点から，バスは半音階で5度昇って（AからE，235–240小節）クライマックスに到達する。提示部でバスによる5度の上昇がある箇所では，モーツァルトは，ホ

譜例6　モーツァルト：交響曲ニ長調 K. 504〈プラハ〉，第1楽章，237-242小節



ルンだけでなくティンパニーを伴うトランペットとともにに，オープン音であるC（コンサート・ピッチでDにあたる）を用いてクライマックスを演出している。しかし，再現部の同じ場所においては，そこにあるトランペット・パートが示しているように，AからEの5度上昇をオープン音のみでサポートすることはできない。モーツァルトは，トランペットと同じ音をホルンに課することはできたが，その限られた音のみでは，クライマックスに必要な緊張感を十分に生み出すことは困難になる。そこで彼は，複数のハンド・ストップ音と，ほとんど使用されることがなかった第7倍音のb'-flatを組み合わせることで，ホルンの音をクライマックスにおいて絶やさないようにし，これによりここでの緊張感を保つことに成功している。

モーツァルトは，音楽的な緊張感とは関連のないところでもホルンのハンド・ストップ音の使用を試みている。具体的には，短調の作品において，ホルンが使用する音の種類の増幅を図ることを行った。短調では，基調音階における3度の音がEbであり，そこにはオープン音の要の1つであるEが含まれていない。そこで18世紀の作曲家達は，短調のオーケストラ作品を書くにあたっては，平行長調管用のホルンではなく，関連長調用のホルンを通常使用していた。例えばニ短調の作品では，D管ではなくF管が用いられることが一般的であった。しかしこれでは，ホルンのオープン音だけを使用してオーケストラ・パートを書こうとすると，基調部で使用できる音の数が限られてしまう。そこでモーツァルトは，ピアノ協奏曲ニ短調K. 466で，関連長調用のホルンではなく，平行長調管用の楽器を，ストップ音であるe"-flatを使いながら起用した。しかしこの使い方は，ハンド・ストップ音の使用をある程度制御してしまうと――K. 466ではe"-flatが多数回用いられているが，総計数は長調作品における3度（e"）と比較すればそれ程多くない――ホルンを充分に活用できなくなってしまうためか，K. 466以降モーツァルトは，短調のオーケストラ作品を作曲するにあたって，ハンド・ストップ音を視野に入れて平行長調用のホ

ルンを用いることはなかった。

最後に，モーツァルトが，オーケストラ作品における典型的なホルン・パート内でハンド・ストップ音を用いた時期を検討してみる。先に述べたように，モーツァルトがありきたりのホルン・パートでハンド・ストップ音を起用したのは，彼がウィーンに移住する直前の1781年に初演された《イドメネオ》からである。ウィーン移住以降モーツァルトは，しばらくハンド・ストップ音を用いてオーケストラ作品を書かなかったが，ピアニストとして名が知られるようになり，それとともに自作自演のためのピアノ協奏曲の需要が高くなった1784年頃から，ホルンのハンド・ストップ音を多用するようになった。これは，モーツァルトがオーケストラ作品を書く機会が増えたことを示すだけでなく，彼が次第にオーケストレーションに工夫を凝らし始めたことをも表している。1786年に初演された《フィガロの結婚》を境に，モーツァルトはピアノ協奏曲を書かなくなっていくが，プラハのために作曲した《ドン・ジョヴァンニ》と〈プラハ交響曲〉，そして創作目的がはっきり判明していない三大交響曲中の2作品など，1788年頃までのウィーン時代の絶頂期に，モーツァルトはホルンのハンド・ストップ音を多くの作品のなかで用いた。その後，1790年初演の《コシ・ファン・テゥッテ》には，ホルンが独奏楽器と扱われている場面があり，そこではハンド・ストップ音が惜しみなく使われている。また，長年にわたって1791年まで書かれたが未完で終わったホルン協奏曲ニ長調K. 412にも，ハンド・ストップ音が多く含まれている。この他いくつかの独奏作品にハンド・ストップ音は見られるが，モーツァルトは，1788年以降，典型的なホルン・パート内でハンド・ストップ音を使わなくなってしまった。この原因は明らかではないが，1788年以降，モーツァルトには意欲的なオーケストラ作品を作曲する機会が少なくなってしまったことに関係しているかと思われる。

＊　＊　＊

モーツァルトの死後ハンド・ストップ音は，オーケストラ作品のなかで頻繁に用いられるようになり，やがてはバルブの誕生とともに，オープン音とハンド・ストップ音との区別はなくなっていった。早い時期ではベートーヴェンが，第三交響曲〈英雄〉のなかで，3本のホルンを駆使して，ホルンのソロ・パッセージ以外のところで，特に第1楽章で多くのハンド・ストップ音を書いている。このような背景のなかで，モーツァルトが試みた，オーケストラ作品内の典型的なホルン・パートでのハンド・ストップ音の起用は，管楽器の歴史のなかで重要な意味を持っているかと思われる。

注

(1) "In between small phrases of solid octaves and fifths, they [horn players] have nothing to do." および "[The horn players] hold a tied G for half a dozen bars, and then gently pump out a long passage of staccato octave quavers." Martha Kingdon Ward, "Mozart and the Horn," *Music and Letters*, 31 (1950), p. 318.

(2) 代表的な交換用の管には，Bb, C, D, Eb, E, F, G, A, アルトBb，とアルトC用などがあった。唇や手を用いてのホルンの演奏法については，最近出版されたジョン・ハンフリーズの本に要約されている。John Humphries, *The Early Horn: A Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 54-62 参照。

(3) 例えば，J. マーレイ・バーバーは，古典期のウィーンの宮廷オーケストラには一流の金管奏者がおらず，これがその楽団のために作品を書いていた作曲家達が技巧的なホルン・パートを書かなかった要因であるとしている。"Throughout the Classical Period the Imperial orchestra at Vienna contained no really first-rate brass players, and this undoubtedly limited the composers who wrote for this orchestra." J. Murray Barbour, "Franz Krommer and his Writing for Brass," *Brass Quarterly,* 1 (1957), p. 1.

(4) "[The composers in the Classical period] preferred the sonority of the open

horn to the necessarily more shaded sound of the hand horn when it came to orchestral playing." Thomas Martin Brown, "Clarino Horn, Hunting Horn, and Hand Horn: Their Comparative Roles in the Classic Music of the Eighteenth Century"(DMA document, Ball State University, (1978,) pp. 101-102.

(5) これらの作品には，4つのホルン協奏曲――ニ長調 K. 412，変ホ長調 K. 417，変ホ長調 K. 447，ならびに変ホ長調 K. 495，ホルンとオーケストラのためのロンド変ホ長調 K. 371，ホルンと弦楽器のための五重奏曲変ホ長調 K. 407，ピアノと管楽器のための五重奏変ホ長調 K. 452，管楽器のためのセレナード変ホ長調 K. 375およびハ短調 K. 388などがある。

(6) 第1から第13までの自然倍音は以下のようになる：C，c，g，c'，e'，g'，b'-flat，c"，d"，e"，f"，g"，そしてa"。

(7) レジナルド・モーリイ・ペッグは，この考えをさらに派生させて，バッハがライプツヒで起用していたトランペット奏者であるゴットフリード・ライヒャなどの，ヘリカル・トランペット（コイル型トランペット）奏者は，右手の指で音程をコントロールしていたと推測している。Reginald Morley-Pegge, *The French Horn: Some Notes on the Evolution of the Instrument and of its Technique,* second ed（London : Benn, 1973), p. 87 参照。

(8) Frédéric Duvernoy, *Méthode pour le Cor*（Paris: A l' Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1803), Louis-Francois Dauprat, *Méthode de Cor Alto et Cor Basse*（Paris: Zetter, 1824), Heinrich Domnich, *Méthode de Premier et de Second Cor*（Paris: Paris Conservatoire, 1807)。

(9) Humphries, *The Early Horn,* p. 55参照。

(10) Don L. Smithers, "Mozart's Orchestral Brass," *Early Music* 20（May, 1992), p. 262 参照。

(11) ハイドンが書いた不自然倍音のリストは，Paul R. Bryan, "The Horn in the Works of Mozart and Haydn: Some Observations and Comparisons," in *New Haydn Yearbook IX*（Vienna, 1975), p. 214 にある。

(12) Valentin Roeser, *Essai d'instruction: A l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*（Paris, 1764), p. 14 参照。

(13) このエチュードは，パンペルによる出版されなかった練習曲集，*Lection pro Cornui* に収められている。モダン・トランスクリプションは，Morley-Pegge, *Horn,* p. 203 にある。

(14) Thomas Hiebert, "Virtuosity, Experimentation, and Innovation in Horn Writ-

ing from Early 18th Century Dresden," *Historic Brass Society Journal* 4 (1992), p. 118 参照。

(15) Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830* (London: Oxford University Press, 1970), p. 182 参照。

(16) ディベルティメントハ長調 K. 188は，5本のトランペットを必要とするが，f"と f"-sharp両方の音が書かれているのは，第1トランペットのパートのみである。これは，第11倍音のコントロールが困難なもので，技量のあるプレーヤーのみが演奏できたことを示唆しているかと思われる。ちなみに，この第1トランペット・パートを担当したのは，おそらくヨハン・バプティスト・ゲーゼンバーガー (Johann Baptist Gesenberger) で，彼の音程の正確さは，レオポルド・モーツァルトにより証言されている。*The Complete Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart,* ed. by Neal Zaslaw and William Cowdery (New York: Norton, 1990), p. 240参照。

(17) これら3作品 (K. 100, K. 131, および K. 204) では，ホルンは協奏交響曲における独奏楽器のように扱われている。すなわち，K. 100ではオーボエとホルンがソロ・グループを形成し，K. 131では4本のホルンが独奏として現われ，そして K. 204ではフルート，オーボエ，ファゴット，そしてホルンの4つの管楽器が独奏群として用いられている。ただし，K. 100と K. 131ではハンド・ストップ音が多く書かれているのに対して，K. 204にある不自然倍音は f-sharp のみで，モーツァルトがこの音をハンド・ストップ音として捉えていたか唇のコントロールで演奏できるオープン音として考えていたかの判断は，非常に困難である。

(18) モーツァルトが《イドメネオ》に注いでいた情熱は，このオペラの製作中にミュンヘンで書かれた彼の手紙から容易に知ることができる。これらの手紙は，主に，ザルツブルクにいる彼の父親であるレオポルドに宛てているものだが，その内容は，《イドメネオ》の脚本の批判が大半を占めていて，彼の言葉は，彼がいかにこのオペラを良いものにしようとしていたかを明確に裏付けている。