



10/11

Toshiaki UMEDA

Conductor

梅田俊明

指揮

© K. Miura

1984年桐朋学園大学音楽学部卒業。1986年同研究科修了。指揮を小澤征爾、秋山和慶、尾高忠明の各氏に師事。1983、84年にはジャン・フルネにも学ぶ。1986年よりウィーン国立音楽大学指揮科に留学、オトマール・スウィトナーに師事し研鑽を積んだ。帰国後、日本センチュリー響、仙台フィル、神奈川フィルの指揮者を歴任。2000～06年に仙台フィル常任指揮者を務め、オーケストラの発展に情熱を注いだ。都響、N響、読響、東響、新日本フィルをはじめ国内主要オーケストラと共演を重ねている。海外では南西ドイツ・フィルとスロヴァキア・フィルの定期演奏会に出演した。

的確な棒さばきと音楽に対する誠実な姿勢でオーケストラからの信頼も厚い。また桐朋学園大学、東京藝術大学非常勤講師として後進の指導にもあたっている。

Toshiaki Umeda graduated from Toho Gakuen School of Music. He studied conducting under Ozawa, Akiyama, Otaka and Fournet, and studied further at Universität für Musik und darstellende Kunst Wien under Suitner. He served as Conductor of Japan Century Symphony, Sendai Philharmonic and Kanagawa Philharmonic, and as Permanent Conductor of Sendai Philharmonic. Umeda has performed with orchestras including Tokyo Metropolitan Symphony, NHK Symphony, Yomiuri Nippon Symphony, Tokyo Symphony, New Japan Philharmonic, Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz, and Slovak Philharmonic. He has gained the deep trust of all orchestras with which he has worked for his astute conducting and his stance of fidelity to music, making him one of the most promising conductors.

T 都響スペシャル 2020(10/11)

TMSO Special 2020(10/11)

TMSO

東京芸術劇場コンサートホール

2020年10月11日(日) 14:00開演

Sun. 11 October 2020, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● 梅田俊明 Toshiaki UMEDA, Conductor

ピアノ ● 田部京子 Kyoko TABE, Piano

コンサートマスター ● 四方恭子 Kyoko SHIKATA, Concertmaster

ベートーヴェン：序曲《コリオラン》 op.62 (8分)

Beethoven: Coriolan Overture, op.62

ベートーヴェン：ピアノ協奏曲第4番 ト長調 op.58 (36分)

Beethoven: Piano Concerto No.4 in G major, op.58

- I Allegro moderato
- II Andante con moto
- III Rondo: Vivace

休憩 / Intermission (20分)



ドヴォルザーク：交響曲第7番 二短調 op.70 (38分)

Dvořák: Symphony No.7 in D minor, op.70

- I Allegro maestoso
- II Poco Adagio
- III Scherzo: Vivace
- IV Finale: Allegro

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術創造活動活性化事業)
 独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ヤングシート対象公演 (青少年と保護者20組40名様ご招待)

協賛企業・団体はP.33、募集はP.36をご覧ください。



Kyoko TABE

Piano

田部京子
ピアノ



©Akira Muto

東京藝術大学附属高校在学中、17歳で日本音楽コンクール優勝。東京藝術大学を経てベルリン芸術大学で学ぶ。エピナール国際ピアノ・コンクールおよびシュナーベル・コンクール第1位、ミュンヘン国際音楽コンクール第3位などを獲得。これまでにバイエルン放送響、バンベルク響、モスクワ・フィル、ワルシャワ・フィルほか多数共演。

CDはDENON、CHANDOS、TRITONなどから合わせて30枚以上をリリース、国内外で高い評価を受けている。カルミナ四重奏団と録音した『シューベルト:ます／シューマン:ピアノ五重奏曲』（2008年）はレコード・アカデミー賞を受賞。2003年に浜離宮朝日ホールでリサイタル・シリーズを開始、「シューベルト・チクルス」「シューマン・プラス」「BBワークス〈ベートーヴェン&ブラームス〉」と回を重ね、2016年にスタートした「シューベルト・プラス」も好評を博している。今年9月には、サントリーホールにて1夜に2曲〈ベートーヴェン:ピアノ協奏曲二長調(ヴァイオリン協奏曲のベートーヴェン自身による編曲版) & 《皇帝》を演奏し、高い評価を得た。

桐朋学園大学院大学教授。日本を代表する実力派ピアニストとしてますます人気を集めている。

Winning the 1st prize at the Music Competition of Japan at the age of 17, Kyoko Tabe studied at Universität der Künste Berlin and won prizes at many competitions including Internationaler Musikwettbewerb der ARD (München). She has performed with numerous orchestras such as Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Bamberger Symphoniker, Moscow Philharmonic, and Warsaw Philharmonic, among others. Tabe has released more than 30 CDs, earning high acclaim both in and out of Japan. She is increasingly becoming popular for her talent and is the foremost pianist in the country. Tabe is a professor of Toho Gakuen Graduate School.

ベートーヴェン： 序曲《コリオラン》op.62

武勲を立てたはずが、祖国より追い出され、ならば復讐をと軍を率いて刃向かうも、奸計にはまって挫かれる。国が母と妻を寄こしてきたのだ。どうか思いとどまるようにと訴える女たち。さて、男は、どうするか——。『コリオラン』は、紀元前5世紀ローマの英雄、コリオラスの葛藤を描いた、劇作家ハインリヒ・フォン・コリン（1771～1811）による悲劇である。初演されたのは1802年。以後、1805年までウィーンの宮廷劇場によくかかっていたという。

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770～1827）の序曲《コリオラン》は、この演劇作品のために書かれたものだが、1807年作というのは、ちょっと出遅れの感もある。理由は不明だが、1806年に劇場の支配体制が変わったのがきっかけとなったかもしれないという説がある。コリンとベートーヴェンは、それまでの支配人と折り合いがよくなかった。新しく就いた支配人は、ベートーヴェンに惜みない支援を贈った。そのお返しにひとつ劇場に援護射撃を、ということはあるであろう。

1807年4月に、同悲劇はベートーヴェンの序曲つきでいちど再演されたが、それ以後、そのような機会はもたれなかった。ベートーヴェンの直筆譜にも、「悲劇コリオランのための」というタイトルが消された形跡があり、今はただ「序曲」と記されているのみ。劇と切り離されて演奏されることで不都合が生じるとは、作曲者自身、考えていなかったであろう。というのも、そもそも物語を逐一描写した音楽ではないからだ。提示部→展開部→再現部といった定番の形式をもちいて、どれだけ音楽そのものに劇性を発揮させることができるか。それを悲劇にインスパイアされたかたちで試した、とでも言おうか。

アレグロ・コン・ブリオ。基本となる調は、 b （フラット）3つの短調、ハ短調。ベートーヴェンが悲劇的な切迫感を表現するときに好んで用いた調だ。冒頭の、何かを次々と斬り落とすかのような弦楽器の身ぶり。そこに仕組まれた、風雲急を告げるような和音の展開。その後に繰り返される不安げな足取り。そこへ、明るく優しい旋律が流れ込んでくる。こちらは b 3つの長調、変ホ長調で。その対比の妙たるや。

激情と平安。憎しみと愛。そうした相反する要素を一身にあわせものが人間なら、その二律背反が、ここに音楽となって抽象化されているとも言えそうだ。コリオラスが苦悩したのも、この人間の不可解さに対してであった。劇中の彼は言っている。「人間というものを、私は憎む。自分自身からして、ひとつの謎だ」

曲尾は、息絶えるようにして静かに終わる。自害し果てるコリオラスを、暗示するかのように。

（船木篤也）

作曲年代：1807年

初演：1807年3月 ウィーン

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部

ベートーヴェン： ピアノ協奏曲第4番 ト長調 op.58

18世紀のいわゆる古典派様式から出発したルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(1770~1827)だが、もともと進取の気性に富む彼は、若い時期から従来の様式を超える様々な実験を試みていった。そして中期には従来の様式を拡大したスケールの大きいスタイルによる作品を次々と生み出すこととなる。

1805年から翌年にかけて作曲されたピアノ協奏曲第4番も、まさにそうした中期に書かれた傑作群のひとつである。穏やかなリリズムを際立たせた作品であるが、その一方で革新的な手法が随所に試みられている点がやはり中期の作らしい。とりわけ、通常は管弦楽によって力強く開始される第1楽章が独奏ピアノによって柔らかく弱音で始められることは、当時であっては聴衆の意表をつきわめて画期的な手法であった。

従来の形式に全くあてはまらない第2楽章の斬新さも注目されよう。弦楽による厳しい問いかけに対してピアノが瞑想的な歌で応えるという形で進行し、それによって文学的ともいえるドラマ性を作り出している。

また中期のベートーヴェンはとりわけ主題の動機を徹底的に活用して展開することで作品全体を構築することを究めていったが、この作品もそうした緻密な造型が示されている。その一例が第1楽章の第1主題に含まれる「タタタ・タ」という動機の扱いで、第1楽章ではこの動機を執拗に用いることで全体の構築性を緊密なものとしている。「タタタ・タ」という音型は、この協奏曲のあとで完成される同じ中期の代表作の交響曲第5番のいわゆる“運命動機”として用いられるもので、実はピアノ協奏曲第4番と交響曲第5番の構想は一時期並行して進められていた。その意味で、曲の性格こそ対照的ながら、これら2つの作品はひとつの共通する根を持っていたといえる。

この協奏曲の公開初演は1808年12月22日にウィーンにおいてベートーヴェン自身の独奏で行われており(ただそれ以前に公開初演がなされた可能性を指摘する研究者もいる)、この演奏会で交響曲第5番も一緒に初演されていることはその意味で興味深い。ちなみに交響曲第6番《田園》もこの時に初演されている。

第1楽章 アレグロ・モデラート ト長調 協奏風ソナタ形式をとるが、前述のように管弦楽提示部の冒頭にまずピアノ独奏によって第1主題が示される点が新機軸で

ある。全体の調的な扱ひも大胆で、それによって雰囲気の変化が作り出されている。

第2楽章 アンダンテ・コン・モート ホ短調 鋭い付点リズムを持つ弦のユニゾンによる叙唱風の厳肅な楽想と、独奏ピアノの哀感を湛えた内省的な楽想が、問答のように交代していく緩徐楽章。次第に緊迫感を高めていき、その緊張は最後近く、独奏のトリルと短いカデンツァで頂点に達する。

第3楽章 ロンド／ヴィヴァーチェ ト長調 舞曲風の躍動的な主題を中心に晴れやかな発展を繰り広げるフィナーレである。

(寺西基之)

作曲年代：1805～06年

初 演：私的初演／1807年3月 ウィーン ロプコヴィッツ侯爵邸
公開初演／1808年12月22日 ウィーン アン・デア・ウィーン劇場
いずれも作曲家独奏

楽器編成：フルート、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ、
弦楽5部、独奏ピアノ

ドヴォルザーク： 交響曲第7番 二短調 op.70

アントニン・ドヴォルザーク（1841～1904）はベドルジヒ・スメタナ（1824～84）とともに、チェコ（ボヘミア）の民族楽派の代表的作曲家である。しかし先輩のスメタナがオペラや交響詩など標題音楽のジャンルを中心に民族主義的な音楽のあり方を求めていったのに対して、ドヴォルザークは幅広いジャンルを手掛けている点が特徴的だ。中でもとりわけドヴォルザークが力をいれたのは、交響曲や室内楽曲など古典様式のジャンルであった。

実際彼は、19世紀後半の大作作曲家の中でもドイツのヨハネス・ブラームス（1833～97）とともに、伝統様式をとりわけ重視した作曲家であり、それは交響曲を9曲、弦楽四重奏曲に至っては14曲（断章的なものを除く）も残していることに表れている。こうした伝統ジャンルの中にボヘミアの民族的要素を盛り込むことで、彼は自らの国民的様式を発展させていったのである。

初期の交響曲では、伝統的な交響曲様式のうちにフランツ・リスト（1811～86）やリヒャルト・ワーグナー（1813～83）らの革新的な音楽の影響を窺わせつつ、そこに民族的な色合いを浮かび上がらせるような作風を試みた彼は、中期の交響曲では旋律やリズムに民謡や民俗舞曲の語法をよりはっきりした形で取り入れることで民族主義的な色彩を前面に打ち出した。だが後期交響曲の第1作と位置付けられる本日の第7番ではさらに彼の新しい境地が示されている。

この第7番は1884年にロンドンを訪れ好評を博したドヴォルザークが、次のロンドン訪問のための交響曲として書いたものとされるが、尊敬する親友ブラームスの交響曲第3番を聴いて感銘を受けたことも作曲の大きな動機だった。実際、渋いロマン的性格のうちに豊かな感情を湛えたその内容と堅固な論理構成の中の綿密な展開法はブラームスを想起させよう。

だからといって民族的性格が後退しているわけではない。これが書かれた頃、ドヴォルザークは外国でも広く認められる一方で、当時の民族主義運動の盛り上がりと共に共感して愛国心をさらに高め、民族的な闘争の中で音楽家は何をなすべきかを真剣に考えていた。交響曲第7番はそうした激しい民族的な主張を、それ以前の交響曲のように直截に民俗的楽想を用いるのではなく、より内面化された形で表現しているのである。

すなわち、ロマン的な交響曲様式と民族表現とが内的に融合されているのであり、全体を支配する暗い情感と内に秘めた情熱から生まれるロマン的な民族感情や、民族主義的な抵抗精神を感じさせる悲劇的なドラマ性は、ドヴォルザークの他の交響曲にはない特徴である。この少し前の1883年に書かれた管弦楽のための愛国的な序曲《フス教徒》に連なる特質が、この第7番では円熟期の確かな筆遣いと音楽の深みのもとに表し出されている。作曲は1884年末から1885年3月にかけてなされ、初演は1885年4月22日にロンドンにてドヴォルザーク自身の指揮で行われて大成功を収めた。

第1楽章 アレグロ・マエストーソ ニ短調 暗くうごめくような第1主題に始まるソナタ形式。第2主題は憧憬的な気分を持つが、全体は悲劇的な色彩が強く、作曲家自身の内面感情と民族的な情熱が交錯する。

第2楽章 ポーコ・アダージョ ヘ長調 叙情的な穏やかさが支配的だが、その中にも痛切な感情を滲ませた美しい緩徐楽章である。

第3楽章 スケルツォ／ヴィヴァーチェ ニ短調 ボヘミアの民俗舞曲フリアントの特徴を持ったスケルツォ楽章。

第4楽章 フィナーレ／アレグロ ニ短調 ドラマティックな展開で運ばれる闘争的なソナタ形式のフィナーレで、ブラームスの交響曲第3番のフィナーレの影響が窺える。最後は明るいニ長調のうちに結ばれる。

(寺西基之)

作曲年代：1884～85年

初演：1885年4月22日 ロンドン 作曲者指揮

楽器編成：フルート2（第2はピッコロ持替）、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Beethoven: Coriolan Overture, op.62

Ludwig van Beethoven: Born in Bonn, December 16, 1770; died in Vienna, March 26, 1827

Unlike Beethoven's Overtures to *Egmont*, *Prometheus*, *The Ruins of Athens* or *King Stephen*, which are only the first of a long series of musical numbers written to accompany a staged play, the Overture to *Coriolan* stands alone as an independent work. It was written ostensibly to open a performance of the play by his friend, the Viennese poet and playwright Heinrich Joseph von Collin (1771-1811), but in fact the more pressing reason was probably that the composer happened to need a new overture to open his own concerts, and indeed, the first performance of the Overture took place at a private concert at the palace of Prince Lobkowitz in March of 1807. The *Coriolan* of Collin's play derives from Shakespeare's last tragedy, *Coriolanus*, and ultimately from Plutarch's account, works Beethoven himself knew well.

Coriolanus, born Gaius Marcius (late sixth/early fifth century B.C.), acquired his popular name through an act of extraordinary bravery, by leading the Romans to victory over their traditional enemy, the Volscians, and capturing the city of Corioli. For this he received the honorary name Coriolanus. Nevertheless, back in Rome, he became embroiled in political issues and found himself exiled. To avenge this terrible injustice, Coriolanus, in bitterness and fury, switched his allegiance to the Volscians and led them against Rome. They laid siege to the city, with Coriolanus rejecting all ambassadors and emissaries until the Romans sent his wife, mother and young son. Coriolanus finally relented, but this so angered the Volscians that they murdered him. (In Collin, this becomes suicide.) Obviously a story like this probes the trials and tribulations of a human soul, makes heroic attempts to resolve weighty issues, and involves the conflict of noble ideals (in this case, pride and love) – all themes close to Beethoven's heart. In addition, Beethoven surely felt an affinity with Coriolanus' qualities of individualism, daring, stubbornness and loneliness.

Fourteen introductory bars set the mood by hurling forth stern unisons in the strings and defiant, slashing gestures from the full orchestra. The conflict raging in the hero's soul is depicted in the contrast between the two principal themes. The first theme, in C minor, is full of restless, nervous energy, music of dark menace and angry expostulations. This eventually gives way to a soaring, lyrical idea in E-flat major that suggests to many listeners the desperate pleading of Coriolan's mother and wife. Although Beethoven probably had no specific program in mind, the striking use of silences, the abrupt contrasts of agitation and lyricism, the rhythmic restlessness and inner turmoil of the music all coalesce in a magnificent character portrait.

Beethoven: Piano Concerto No.4 in G major, op.58

- I *Allegro moderato*
- II *Andante con moto*
- III *Rondo: Vivace*

It is the nature of many concertgoers today to test the waters of new music hesitantly and carefully. Imagine, then, the circumstances under which Beethoven's Fourth Piano Concerto was given its first public performance — as one of seven(!) works all heard by the Viennese for the first time, all by the same composer, and four of them of major dimensions. This four-hour marathon concert took place on December 22, 1808 in Vienna's Theater an der Wien. It was a freezing cold evening, which meant conditions inside the unheated hall were uncomfortable, to say the least. In addition, Beethoven's music was generally considered to be advanced and difficult both to play and to understand. It was truly a daunting prospect for most concertgoers that night. Considering the cluttered context in which the Fourth Concerto was first heard, it is perhaps not so surprising that it failed to leave a vivid impression. It is music of a lyrical, intimate bent and with great subtlety of expression, especially in comparison with many of Beethoven's previous works and to other works on that marathon concert of premieres.

There are many bold, innovative and radical touches to this concerto. The most famous and most obvious of these is the unprecedented solo introduction. Up to this time, a concerto had always opened with a long exposition for the orchestra alone (actually, there was one exception: Mozart had combined soloist and orchestra in the exposition of K. 271), but here Beethoven gives the first five bars to the unaccompanied piano playing the first movement's principal theme in a mood of quiet restraint. The orchestra responds in a harmonically remote key (another surprise), and goes on to present and develop other themes. The soloist re-enters in a quasi-cadenza passage, and then joins the orchestra in a closely-woven tapestry of themes, motifs and rhythmic patterns. It is worth noting that the three-note rhythmic cell that runs like a motto through the entire movement has its direct parallel in the opening movement of the Fifth Symphony, which was composed concurrently with this concerto. An abundance of trills, arpeggios, scales and other virtuosic baggage can be found, but this material is so well integrated into the musical structure that one never perceives it as empty showmanship.

The slow movement is, if anything, even more compelling and innovative than the first. In just a little over five minutes (one of the shortest slow movements of any well-known concerto) there unfolds one of the most striking musical dialogues ever written. Initially we hear two totally different musical expressions: the orchestra (strings only) in unison octaves — imperious,

assertive, angry, loud, angular; and the solo piano fully harmonized — meek, quiet, legato. Over the span of the movement the orchestra by stages relents and assumes more and more the character of the soloist. Tamed, seduced, won over, taught, assuaged and conquered are some of the terms used to give dramatic or literary interpretation to this remarkable musical phenomenon.

The rondo finale steals in quietly, without pause, bringing much-needed wit, charm and lightness after the tense, dark drama of the slow movement. Trumpets and timpani are heard for the first time in the work. Like the first movement, it is full of interesting touches, including a rhythmic motto and a sonorous solo passage for the divided viola section. A brilliantly spirited coda brings the concerto to its conclusion.

Dvořák: Symphony No.7 in D minor, op.70

- I **Allegro maestoso**
- II **Poco Adagio**
- III **Scherzo: Vivace**
- IV **Finale: Allegro**

Antonín Dvořák: Born in Mühllausen, Bohemia (now Nelahozeves, Czech Republic), September 8, 1841; died in Prague, May 1, 1904

The *New World* may be the most famous of Antonín Dvořák's nine symphonies, but many consider the Seventh in D minor to be his greatest. The composer himself had no small opinion of this symphony, and succeeded in doubling the initial price offered for it by his publisher Simrock. It is hardly surprising that the symphony turned out so well, for Dvořák was spurred on by several important factors.

In 1884, the Royal Philharmonic Society of London conferred on him an honorary membership, in conjunction with which came a commission to write a new symphony. Dvořák's fame and international stature were by now considerable, and wanting to maintain this standing, he put his best effort into the work. He even stated that his intention was to write a symphony "which must be such as to shock the world." London figured prominently in Dvořák's travels (1884 marked his third visit there), but he was a Bohemian nationalist at heart and wanted his music to bring fame and glory to his homeland. (The jaunty rhythmic pattern of the third movement is a splendid manifestation of the native blood coursing through his veins.) His ambition to do his absolute best was also stimulated by the Third Symphony of Brahms, which Dvořák considered the finest symphony of recent years. Dvořák's new symphony was

written in Prague in the short space of three months. The world premiere was given by the London Philharmonic on April 22, 1885 with the composer conducting. Dvořák wrote to Simrock that “it had an exceptionally brilliant success,” a view upheld in the press.

The Seventh is the darkest, most intense and most serious of Dvořák’s symphonies. A sense of inner tragedy and reserved strength pervades throughout, a quality perceived right in the ominous opening theme in the lower range of the violas and cellos. This theme almost immediately shows its capacity for spawning new material; following a quiet echo in the clarinets, the theme almost continually transforms itself, metamorphosing into a jagged twisting affair, then into a lyrically sweeping motif for the solo horn before culminating in a magnificent outburst for the full orchestra. All this may be considered the first theme group, which is contrasted with the more pastoral second, a gracefully flowing theme in B-flat major presented by the woodwinds. From these ideas Dvořák then continues to weave a tautly constructed movement, arranging the fragments and pieces in a mosaic of superb symphonic logic.

The slow movement opens with an exquisite passage of idyllic charm, scored for woodwind quartet and harmonized like a Bach chorale. The mood of other-worldly serenity pervades much of the movement, though there are occasional emotional disturbances. Donald Francis Tovey found passages of this movement to equal those of some slow movements in Beethoven and Bruckner symphonies in their profound and lofty thought.

The Scherzo is propelled by an irresistible dance rhythm, which manages to be simultaneously graceful and powerful. As an added attraction to this intriguing rhythmic impetus, a flowing counterpoint in the lower strings is often present as well (it is first heard in the opening bars). The relentless momentum and dramatic intensity are temporarily checked during the Trio, which is marked by a relaxed, playful and folksy character.

Unlike Beethoven’s Fifth or Brahms’s First, this symphony does not trace the journey from a gloomy, turbulent beginning to a triumphant conclusion. The mood of dark tragedy and restless defiance continues to the end. Along the way the finale encompasses moments of passionate lyricism, fearsome resolve and darkly burnished sonorities. Otakar Šourek described this symphony as “a composition of monumental proportions, unified in all its parts, bold in design, of material without flaw or fracture, a composition which is one of the greatest and most significant symphonic compositions since Beethoven.”

For a profile of Robert Markow, see page 24.

Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

小泉和裕
終身名誉指揮者



©三好英輔

東京藝術大学を経てベルリン芸術大学に学ぶ。1973年カラヤン国際指揮者コンクール第1位。これまでにベルリン・フィル、ウィーン・フィル、バイエルン放送響、ミュンヘン・フィル、フランス放送フィル、ロイヤル・フィル、シカゴ響、ボストン響、モントリオール響などへ客演。新日本フィル音楽監督、ウニペグ響音楽監督、都響指揮者／首席指揮者／首席客演指揮者／レジデント・コンダクター、九響首席指揮者、日本センチュリー響首席客演指揮者／首席指揮者／音楽監督、仙台フィル首席客演指揮者などを歴任。

現在、都響終身名誉指揮者、九響音楽監督、名古屋フィル音楽監督、神奈川フィル特別客演指揮者を務めている。

Kazuhiro Koizumi studied at Tokyo University of the Arts and at Universität der Künste Berlin. After winning the 1st prize at Karajan International Conducting Competition in 1973, he has appeared with Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre philharmonique de Radio France, Chicago Symphony, Boston Symphony, and Orchestre symphonique de Montréal, among others. Currently, he serves as Honorary Conductor for Life of TMSO, Music Director of Kyushu Symphony, Music Director of Nagoya Philharmonic, and Special Guest Conductor of Kanagawa Philharmonic.

T 都響スペシャル 2020(10/25)

TMSO TMSO Special 2020(10/25)

サントリーホール

2020年10月25日(日) 14:00開演

Sun. 25 October 2020, 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI, Conductor

コンサートマスター ● 山本友重 Tomoshige YAMAMOTO, Concertmaster

ベートーヴェン：交響曲第4番 変ロ長調 op.60 (35分)

Beethoven: Symphony No.4 in B-flat major, op.60

- I Adagio - Allegro vivace
- II Adagio
- III Allegro vivace
- IV Allegro ma non troppo

休憩 / Intermission (20分)

ブラームス：交響曲第3番 ヘ長調 op.90 (35分)



Brahms: Symphony No.3 in F major, op.90

- I Allegro con brio
- II Andante
- III Poco allegretto
- IV Allegro

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

特別支援：明治安田生命保険相互会社

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術創造活動活性化事業)
 独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ベートーヴェン： 交響曲第4番 変ロ長調 op.60

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770～1827）の交響曲第4番は、1806年の夏ごろに着手され、10月ごろに完成した。実は当時、ベートーヴェンは、後に第5番《運命》及び第6番《田園》となる2曲の交響曲の構想をすでに温めていたのだが、それらを進めるのではなく、別のまったく新しい作品としてこの第4番を書き始め、一気に完成させたようだ。この第4番にはスケッチがほとんど残っていないのだが、そのこともこの曲が短期間で作曲されたことを裏付けている。

この時期のベートーヴェンは、創作力が非常に充実した、いわゆる「傑作の森」のまっただ中で、第4番が書かれた1806年には、ピアノ協奏曲第4番、歌劇『レオノーレ（フィデリオ）』改訂稿（序曲『レオノーレ』第3番を含む）、3つの《ラズモフスキー》弦楽四重奏曲、ヴァイオリン協奏曲といった傑作が次々と生み出されている。

さて、この曲については、「北欧の巨人たちに挟まれた、ほっそりしたギリシャの乙女」というロベルト・シューマン（1810～56）の評語がよく知られている。確かに、非常に型破りな第3番《英雄》や第5番《運命》と比べると、第4番は、少なくとも相対的には、ハイドンやモーツァルトに近い均整のとれた交響曲に見える。

しかし、実はこの曲には、あちこちでヘミオラ（3拍子×2小節を3+3でなく2+2+2に分割する）やシンコペーション（強い音を小節の最初の拍以外に置く）が多用されていたり、旋律の思いがけない場所で楽器が交替したりするなど、聴く人の予想を裏切る仕掛けが至るところにある。つまり、古典的な枠組みに従いつつも、それにとどまらない実験的な表現がいろいろと試みられているのだ。第4番は、指揮者によって、優美だったり元気だったり大きくイメージの変わる作品だが、このような二面性が幅の広い解釈を許していると言えるかもしれない。

第1楽章 アダージョ 変ロ短調 4分の4拍子～アレグロ・ヴィヴァーチェ 変ロ長調 2分の2拍子 序奏付きソナタ形式。38小節の序奏は、ほの暗く神秘的な雰囲気を持っている。序奏は変ロ短調で始まって半音上のロ短調に移り、その後もいくつかの調性を経由したあと、変ロ長調の主和音を導くドミナント和音が連打され、一気に霧が晴れるように主部に入る。

主部は、変ロ長調の分散和音による明るい第1主題と、ファゴット、オーボエ、フルートがひとつの音型をリレーする第2主題が対比される。展開部では第1主題と、そこから派生した流麗な対旋律が扱われる。

第2楽章 アダージョ 変ホ長調 4分の3拍子 ロンド・ソナタ形式。冒頭、第2ヴァイオリンが繰り返す伴奏音型に乗せて、変ホ長調の音階を下降する美しい第1主題を第1ヴァイオリンが歌う。クラリネットが吹く第2主題は、逆にゆるやかな音階の

上昇で始まる。中間部はオーケストラの全合奏による**ff**の変ホ短調音階下降で始まるが、すぐに穏やかになる。

この楽章の終わり近くに、オーケストラが全停止してティンパニ・ソロが現れる箇所がある。これは当時としては大変珍しいオーケストレーションで、この交響曲に続いて書かれたヴァイオリン協奏曲と同じくティンパニ・ソロで始まることを連想させる。

第3楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ 変ロ長調 4分の3拍子 スケルツォ主部をA、トリオ（中間部）をBとすると「A-B-A-B-A」となり、いわば複合五部形式のスケルツォ楽章。出版譜によっては「メヌエット」とされていることもあるが、それは自筆譜に書かれたものではない。

この交響曲は、ヘミオラやシンコペーションによって、どこが強拍なのか聴く人を惑わすような箇所が多いが、この楽章の主部はそれがもっとも著しい。トリオでは対照的に、明快で幸福感に満ちた歌謡的な主題が歌われる。楽章の最後、スケルツォ主部が3度目に登場するときは主部の後半のみを演奏、凝縮された再現となっている。

第4楽章 アレグロ・マ・ノン・トロツポ 変ロ長調 4分の2拍子 「アレグロ・マ・ノン・トロツポ=速く、しかし過度にではなく」という指示があるにもかかわらず、ベートーヴェンによる2分音符=80というメトロノームの数字（ただし作曲時ではなく1817年に記された）は猛烈に速いテンポなので、この楽章をどのようなテンポで演奏すべきかについては議論がある。

せわしく動く弦の第1主題と、オーボエが吹く第2主題に基づくソナタ形式のフィナーレで、**f**と**p**、長調と短調の頻繁な交替が特徴となっている。第1楽章と同様、展開部ではもっぱら第1主題が扱われる。再現部は、非常に異例なことに、第1ファゴットのソロによる第1主題で始まるが、ここは演奏が難しいことで知られている。第2主題の再現はクラリネットが担当する。

（増田良介）

作曲年代：1806年夏～10月

初演：1807年3月 ウィーン 作曲者指揮

楽器編成：フルート、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部

ブラームス： 交響曲第3番 へ長調 op.90

ヨハネス・ブラームス（1833～97）のこの交響曲について、初演を指揮したハンス・リヒター（1843～1916）は“ブラームスの《英雄》交響曲”と評したという。一方でブラームスの友人であり、ブラームス伝も著した詩人で音楽評論家のマックス・カルベック（1850～1921）は第1楽章冒頭の「F—As—F（へー変イ—へ）」の上行のモットー動機について、ブラームスの若い時からの信条だった「Frei aber froh（自由にしかし楽しく）」を意味する音名象徴と述べている。

たしかにこの交響曲には力強い面もあることは事実である。しかし全体としては（少なくともベートーヴェンの《英雄》交響曲のような）雄々しさに満ちたものではなく、また自由や楽しさといった性格とも結び付きにくい。むしろ哀愁を含んだ孤独感、割り切れない思いといったものが滲み出ている。

この交響曲が書かれたのは1883年、ブラームスが50歳の時である。今日感覚では50歳は仕事盛りの壮年期だが、平均寿命の違う当時は一般に老齢を意識する一つの節目と捉えられていたようだ。ブラームスの意図はともかくとしても、この作品にはそうした人生の秋を思わせるような特質がある。

作曲への着手時期は正確にはわからない。すでに1882年秋に構想されていたという説もあるし、1883年春の聖霊降臨節にライン旅行した折に靈感が湧き起こったともいわれる。いずれにせよ創作は主にこの1883年の夏に避暑に訪れたヴィースバーデンで進められた。美しい自然に囲まれた落ち着いた環境のもと、作曲ははかどり、また少し前から付き合いのあった若い歌手ヘルミーネ・シュピース（1857～93）の家がこの地にあって彼女と親しく交際できたことも、創作力を刺激したようだ。彼女とは結婚も噂されるほどの親密ぶりだったが、しかしブラームスをはじめから年齢のあまりに違う彼女と結ばれることを諦めていたようだ。そうした思いもまたこの作品には反映されているのだろうか。仕上げはウィーンに戻った秋になされている。

この作品の特質を如実に表しているのが先述の「F—As—F」のモットー動機である。力強い上行動機でありながら、主調のへ長調に含まれるA（イ）ではなくへ短調のAs（変イ）を用いているためにどこか暗い情調を帯びている。さらにこの動機に続いて直ちに第1主題が示されるが、そこではへ長調本来のAが用いられる。ところがそれにつけるように低音にはAsを含むモットー動機が鳴り響いており、さらに第1主題の続く部分では再びAsが使われる。かかる音の用法によって長調とも短調とも決めがたい曖昧な響きを生み出しているのだ。こうした工夫は曲全体にいきなり、それがリズムや拍節の複雑さとも結び付きながら錯綜した情感を表し出していく。

1883年12月にリヒター指揮ウィーン・フィルによって行われた初演は、フーゴー・ヴォ

ルフ（1860～1903）を筆頭とする反ブラームス派の妨害があったといわれるが、それにもかかわらず成功裡に終わっている。なおその後、ブラームスは細部に補筆と訂正を施している。

第1楽章 アレグロ・コン・ブリオ ヘ長調 前述の上行のモットー動機、それを裏返した形の第1主題、叙情的な第2主題を軸に緊密に構築されたソナタ形式。動的な発展を示すが、最後は勢いを減じたモットー動機と第1主題で静かに終わる。

第2楽章 アンダンテ ハ長調 穏やかな表情を湛えた緩徐楽章。クラリネットの主要主題は優しい親密さを持つ。対照的に副主題は陰りを帯びたもの。この副主題の動機による静かな和音の神秘的な掛け合いの後、主部主題が展開され、その後主部再現となる。

第3楽章 ポーコ・アレグレット ハ短調 メランコリックな主題を持つ有名な楽章。神妙な中間部を経て、ホルンに主題が戻ってくる。

第4楽章 アレグロ ヘ短調 不気味にうごめく第1主題に始まる。ほどなくトロンボーンに導かれて荘重な楽句が出るが、これは先述の第2楽章中間部の神秘的な和音に基づくもの。さらに第1主題が発展した後、ハ長調の力強い第2主題が示される。以後凝縮されたソナタ形式（再現部に展開部が含まれた形）によって動のかつ闘争的に発展した後、ヘ長調のコーダへと至る。しかしこのコーダは明るい長調をとりながらも、決して闘争の後の勝利といった性格ではなく、寂しくも達観した境地を感じさせるもので、第1楽章終結部の回想のうちに静かなエンディングを迎える。

（寺西基之）

作曲年代：1883年

初演：1883年12月2日 ウィーン ハンス・リヒター指揮 ウィーン・フィル

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Beethoven: Symphony No.4 in B-flat major, op.60

I *Adagio - Allegro vivace*

II *Adagio*

III *Allegro vivace*

IV *Allegro ma non troppo*

Ludwig van Beethoven: Born in Bonn, December 16, 1770; died in Vienna, March 26, 1827

“A slender Grecian maiden between two Norse giants” is Robert Schumann’s oft-quoted description of Beethoven’s Fourth Symphony. It was the Fourth’s accident of history that placed it between those towering creations, the Third (*Eroica*) and Fifth Symphonies, and there is no denying that the Fourth exists on a somewhat less exalted plane than its neighbors. But there are different kinds of greatness, and in performance the Fourth invariably stimulates the degree of esthetic satisfaction and listening pleasure reserved for what we call “masterpieces.” It may lack the implicit theme of grandiose, heroic struggle that characterizes the Third and Fifth Symphonies, but “for all its lack of “great issues,” writes David Cairns, “the Fourth contains as much drama as do the symphonies on either side … a conflict and eventual reconciliation between, on the one hand, broad lyricism and the long singing line, and, on the other, rhythmic insistence, violent accents and syncopation. In energy, the Fourth is inferior to none.”

The first performance, a private one, took place in the Viennese town house of Prince Lobkowitz on March 15, 1807, with Beethoven conducting.

The symphony’s long, dark, mysterious opening offers no clue to the buoyancy, joy and ebullience that otherwise mark the work. When the main *Allegro* section finally arrives, the effect is not unlike that of the emergence from a tunnel, from darkness into light. The first theme is announced immediately in the violins, a theme that will by turns sound airy and graceful or robust and sturdy, depending on the orchestration. The second theme shows Beethoven at his most playful: an idea passes through the bassoon, then the oboe, and finally the flute before finding its lyrical conclusion in the violins. The clarinet, neglected in this passage, gets to start the closing theme — a lyrical duet-dialogue with bassoon. The development and recapitulation are conventionally laid out.

Over a rhythmic pattern that pervades much of the movement, the ravishing principal theme of the *Adagio* movement unfolds with infinite grace and rarefied beauty. It is the kind of line, so simple yet so exquisite, that brings to mind the themes of Mozartian slow movements. Berlioz called it “angelic and of irresistible tenderness.” An equally haunting spell is woven by the solo clarinet in the second theme as the line rises and falls in gentle caresses. Yet, for all its lyricism, moments of insistent rhythmic repetition

remind us that the dramatic tension of this music lies largely in the very contrast of those two elements, melody and rhythm.

Beethoven called the bumptious, frolicsome third movement a *Menuetto*, but it is a scherzo in all but name. The whiplash alternations of loud and soft, the stabbing accents, the rapid tempo and motoric energy all point to a Beethoven scherzo. Actually, it is a double scherzo, for the contrasting, quaintly rustic Trio section, featuring woodwind choir, occurs twice, resulting in the basic form of Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo. In Beethoven's typically rough good humor, the final repetition of the Scherzo is abruptly truncated by a brief, three-bar call from the horns that, as one writer (Donald Francis Tovey) put it, "blow the whole movement away."

The finale is a wonderful mix of quicksilver, lightning exuberance, coiled energy and perpetual motion. In the opening theme, *moto perpetuo* sixteenth notes alternate with elegant legato phrases, and throughout there is a systematic contrast between delicate, airy *pianissimo* and mock-furious *fortissimo*. Grand orchestral climaxes are built up, only to dissolve in wisps of elusive melody. With a final, masterful gesture, Beethoven reconciles the two conflicting principles of the symphony — rhythm and melody become one.

Brahms: Symphony No.3 in F major, op.90

- I Allegro con brio
- II Andante
- III Poco allegretto
- IV Allegro

Johannes Brahms: Born in Hamburg, May 7, 1833; died in Vienna, April 3, 1897

Brahms began working on his Third Symphony in 1882. Most of the work was done between May and October of the following year. When completed, six years had passed since he had presented his Second Symphony to the world, and music lovers across Europe were eager to hear the latest symphony from an acknowledged master of the form. The premiere went to Hans Richter and the Vienna Philharmonic (who had also premiered the Second Symphony) on December 2, 1883. Brahms received an initial fee equivalent to U.S. \$9,000 upon publication, a princely sum in those days.

The symphony opens with a motto that will dominate not only the first movement but the entire symphony. The rising sequence of notes F - A-flat - F functions as a kind of musical genetic code that will determine the nature of all that follows. It will be heard innumerable times throughout the work, often transposed, sometimes prominently by itself, sometimes submerged in an

inner voice, or forming part of a longer line. The movement's urgent, plunging first theme is offset by one of contrasting nature — genial, lyrical, smiling — played first by the solo clarinet, then by violas and oboe. The development section, though brief, manages to incorporate nearly every melodic idea from the exposition at least once.

The two inner movements are distinguished by greater lyricism, introspective melancholy and subdued emotions. The simple but sublimely beautiful opening theme of the second movement, music of pastoral loveliness, is written in four-part harmony, much like a Bach chorale. Clearly audible at the end of the phrase is the now-familiar motto. Clarinets and bassoons are the featured instruments, as they are for the second subject — a plaintive, nostalgic, gently rocking theme that will play a major role in the finale as well.

A lyrically flowing theme of autumnal beauty and infinite yearning sung by the cellos opens the third movement. Not only is this theme of unusual length, but it repeats and develops continuously, passing through other sections of the orchestra in a seamless flow. Eventually it pauses to allow a gracefully lilting new idea to be presented by the woodwinds, which introduces the second part of the movement. The first theme then resumes in the warm tones of the horn, then the poignant oboe, and finally violins soaring sweetly in their uppermost register.

The finale is perhaps the symphony's most fascinating movement. It begins with darkly mysterious murmurings, first in the strings, then the woodwinds. We catch a brief reference to the second theme from the second movement, then a sudden violent outburst from the full orchestra. More outbursts follow. The mood has been unsettled, even menacing, in the key of F minor, but suddenly, with natural ease, the secret, the music broadens out into a grandly heroic, soaring theme in C major for cellos and horn. A third theme follows for full orchestra in C minor — strongly rhythmic, granitic in its towering strength. Though not long in terms of minutes and seconds, the movement propels the listener through a great drama of elemental forces.

The struggle and turmoil at last subside. A sense of deep peace settles over the musical landscape, "like a rainbow after a thunderstorm" (Karl Geiringer). The extended coda grows ever more autumnal in hue and nostalgic in mood as it develops the theme brought back from the second movement in warmly glowing sonorities. The three-note motto makes its final appearances, now in a mood of infinite tenderness and resignation, first by the oboe, then by the horn, and finally, as if setting a seal of benediction on the symphony, by the flute.

Robert Markow's musical career began as a horn player in the Montreal Symphony Orchestra. He now writes program notes for orchestras and concert organizations in the USA, Canada, and several countries in Asia. As a journalist he covers the music scenes across North America, Europe, and Asian countries, especially Japan. At Montreal's McGill University he lectured on music for over 25 years.