

6/13

Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

小泉和裕

終身名誉指揮者

©ヒダキトモコ

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、デトロイト響、シンシナティ響、トロント響、モントリオール響などへ客演。新日本フィル音楽監督（1975～79）、ウィニペグ響音楽監督（1983～89）、都響指揮者（1986～89）／首席指揮者（1995～98）／首席客演指揮者（1998～2008）／レジデント・コンダクター（2008～13）、九響首席指揮者（1989～96）、日本センチュリー響首席客演指揮者（1992～95）／首席指揮者（2003～08）／音楽監督（2008～13）、仙台フィル首席客演指揮者（2006～18）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.



第953回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.953 A Series

東京文化会館

2022年6月13日(月) 19:00開演

Mon. 13 June 2022, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI, Conductor
コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

メンデルスゾーン：交響曲第5番 二短調 op.107 《宗教改革》 (32分)
Mendelssohn: Symphony No.5 in D minor, op.107, "Reformation"

- I Andante - Allegro con fuoco
- II Allegro vivace
- III Andante
- IV Andante con moto - Allegro vivace

休憩 / Intermission (20分)

ベートーヴェン：交響曲第3番 変ホ長調 op.55 《英雄》 (47分)
Beethoven: Symphony No.3 in E-flat major, op.55, "Eroica"

- I Allegro con brio
- II Marcia funebre: Adagio assai
- III Scherzo: Allegro vivace
- IV Finale: Allegro molto

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)

文化庁 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。

メンデルスゾーン： 交響曲第5番 二短調 op.107 《宗教改革》

1829年の9月、イギリスに滞在中だったフェリックス・メンデルスゾーン（1809～47）は、ベルリンの家族に宛てた手紙で“宗教改革を題材とする交響曲”の構想について述べ、ドイツへの帰国後まもなく作曲に着手した。翌1830年は、キリスト教のルター派（メンデルスゾーンもその信徒）にとって大きな意味を持つ“アウグスブルクの信仰告白”の起草から300周年にあたっていたのだ。

この記念すべき年を祝う動きに対し、カトリックの信徒側が抵抗勢力となって世情も不穏な空気に傾いたが、6月25日には首尾よくベルリンで式典が開催へと至った（中止されたという通説を覆す資料を1980年代に研究者が発見）。しかしそこでメンデルスゾーンの新作は披露されずに終わる。彼がユダヤ人であることが影響した可能性も指摘されてきたが、実際のところは、健康状態も手伝って筆が遅れ（4月の段階で第1～3楽章のみが完成）、式典の内容が確定するまでに主催者へ曲を提示できず、採択の対象から漏れてしまったらしい。

書き上げたスコアを携えながら、メンデルスゾーンは5月にベルリンを離れて長期の旅路につき、訪問先のライプツィヒ、ミュンヘン、そしてパリで演奏会にかけようと試みたが、いずれも準備段階で頓挫。ベルリンへ帰還後の1832年11月ようやく初演が実現する。そこで作曲家自身の指揮のもと演奏にあたったのが、恩師のカール・フリードリヒ・ツェルター（1758～1832）が亡くなるまで指導者を務めていたジングアカデミーのオーケストラだ。ツェルターの後継者の座を熱望するメンデルスゾーンにとっては自分を売り込む絶好の機会だったが、《宗教改革》は芳しい評価を得られず、指導者の選挙にも落選してしまう。彼がこの曲の楽譜を手元で事実上封印し、2度と世に出すことがなかった事情も、心中を察する限り納得ができよう。再演と初版譜の刊行がなされたのは、没後20年以上を経た1868年のことである。

なお、第4楽章でコントラファゴットに重ねられたセルパン（教会で聖歌の伴奏を担当していた古楽器）は便宜的にチューバで代用する 경우가ほとんどだが、本日はこのパートを省略した形での演奏となる。

第1楽章 アンダンテ～アレグロ・コン・フォーコ 敬虔なムードを醸し出す対位法的な楽句に、コラールを対置させた形で序奏部は始まる。やがて弦楽器が奏でる「ドレスデン・アーメン」の音形は、後にリヒャルト・ワーグナー（1813～83）が『パルジファル』で「聖杯の動機」として用いたものだ。主部は力感みなぎる第1主題と、柔らかな弧を描く第2主題に基づくソナタ形式。再現部に先立って「ドレスデン・アーメン」も姿を見せる。

第2楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ メンデルスゾーンらしい透明感と生気をたた

えたスケルツォ。主要主題の後半楽節には「ドレスデン・アーメン」から派生した音形が盛り込まれている。トリオは素朴なドイツ民謡調。

第3楽章 アンダンテ 旋律美に富む間奏曲風の楽章。終結部では第1楽章第2主題と関連を持つ動機が顔をのぞかせる。

第4楽章 アンダンテ・コン・モート～アレグロ・ヴィヴァーチェ 導入部では、マルティン・ルター（1483～1546）が作曲したとされるコラール「神は我が堅きとりで」が管楽器を主体に歌われる。その旋律を活用した推移句から流れ込む主部はソナタ形式。展開部ではコラール主題の後半楽節が印象的な役割を果たす。第1主題のやはり後半楽節に始まる再現部を経た後、コラール主題を高らかに回帰させたコーダが全曲を終結へと導く。

（木幡一誠）

作曲年代：1829～30年 改訂1832年

初演：1832年11月15日 ベルリン

作曲者指揮 ベルリン・ジグア카데미・オーケストラ

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2、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

ベートーヴェン： 交響曲第3番 変ホ長調 op.55 《英雄》

フランス革命のさなかに功をとげ、革命後は混乱期のフランスをまとめあげたナポレオン・ボナパルト（1769～1821）。ベートーヴェン（1770～1827）が彼の交響曲第3番を、ほんらいこのナポレオンに捧げるつもりでいたという話は有名だろう。これは本当の話。では、ナポレオンが皇帝になると聞いたベートーヴェンが激怒し、献辞を取りやめたという話はどうか？

タイトルページに記された献辞が荒々しいペン先で消され、穴まであいてしまっているスコアを、筆者はいちどこの目で見たことがある。Bonaparte のteしか残っていない。「激怒」云々のエピソードの出所は、ベートーヴェンの弟子、フェルディナント・リース（1784～1838）の記した回想録『伝記的注釈』であるが、そこにはこうある。

「ボナパルトが帝位を宣誓したことを最初に彼に伝えたのは、私だった。彼はその話を聞いて激しく怒りだし、こう叫んだ。『あの男も、その辺の人間となんら変わらないというわけだ！これで奴も、ありとあらゆる人権を踏みにじり、自分の野心だけを満たそうとすることだろう。他人よりも自分を上に置き、暴君と化すだろう！』。そう言うとベートーヴェンは机のところへ行き、スコアのタイトルページの上をつかんだかと思うと、これを破り裂き、床に投げ捨てた。ページは新たに書き直され、このと

きからこの交響曲は、『英雄交響曲』という題名になったのだった」

お気づきだと思うが、破り捨てたのであれば、あの穴のあいたページは残っていないはず。つまり、リースが言うスコアと、現在ウィーン楽友協会に保存されている「穴あき」浄書スコアは別物なのだ。あるいは「別物」など存在せず、リースの話がまったくの作り話である可能性もある。いずれにしても、怪しい。違う理由で穴をあけた可能性も考えてみよう。

そもそも、ベートーヴェンはこの交響曲をボナパルトの名と結びつけることで、どうやら「売ろう」としたふしがある。彼はこの一時期、ウィーンからパリに移住する計画を抱いたことがあった。そこに《ナポレオン交響曲》を持ち込んでひとつ注目を集めてやろうと考えたとしてもおかしくはない。あるいは、1804年8月に出版社に宛てた手紙。そのなかでベートーヴェンは、この交響曲が「ボナパルト」という名であることを伝えたうえで、「聴衆の興味をおそらく引くのではないでしょうか」と、控えめながら営業的発言をしている。

ここからは筆者の考えになるが、こうした目算が働く背景には、当時の音楽界の状況、もっといえば、「交響曲のトレンド」があったと思われる。

1789年、フランス革命が起こると、オーストリアがこれに干渉したのを契機に、諸外国がフランスと戦争をした。そしてその講和が1797年に結ばれたのだが、その頃、この一連の出来事に材をとった交響曲がいくつも書かれているのだ。たとえば、パウル・ヴラニツキ(1756~1808)の交響曲《フランス共和国との和平に》op. 31。うち第2楽章は「葬送行進曲」と題され、あの処刑されたルイ16世の「運命と死」を描いているが、その中間部はハ短調。ベートーヴェン《英雄》の第2楽章も「葬送行進曲」と題されており、同じくハ短調だ。まさか絶頂期にあったナポレオンの死を予告するために書いたものではなかろうが、ヴラニツキの前例をにらみつつ、革命つながりの受けそうな交響曲を書いた、ともみなせるのではないか。ヴラニツキは当時のウィーンの売れっ子であり、ハイドンもベートーヴェンも一目置いていた。

ではなぜナポレオンへの献辞を取り下げたのか？ その確たる理由は、結局わからない。オーストリア=ボヘミアの貴族、ロプコヴィッツ侯爵(1772~1816)にたいする付度ゆえという説もある。この交響曲が最終的に献じられたのは、ロプコヴィッツ侯であり、またウィーンにある侯の邸宅で、本作の私的初演を持つことができた。ナポレオンの皇帝宣誓(1804年5月20日)があった前後のことである。折しもまた対仏ムードが高まっていた頃。愛国主義的なロプコヴィッツ侯に供する交響曲を「ボナパルト」としては、いかにも都合が悪い。そこでその名を削ったのではないか、というものだ(大崎滋生著『ベートーヴェン像再構築』[春秋社、2018年]より)。

共和主義者のベートーヴェンではあるが、貴族や権力者と無関係に生きていたわ

けではない。態度の取り方には、その都度、微妙なものがあったであろう。先に紹介したボナパルトの名を利用した出版社への売り込みも、ナポレオンが皇帝に「即位」する前ではあるが、「宣誓」とロプコヴィッツ侯邸での私的初演があってから2、3ヵ月が経ってからのものだ。

公式初演は、1805年4月7日、ウィーンにて。1806年の出版時には、《英雄交響曲～ある偉大な人間の思い出を祝して》と題された。難聴による精神的危機を乗り越えるようにして、次々と野心的傑作を放っていた、創作中期の仕事のひとつである。

第1楽章 アレグロ・コン・ブリオ \flat 3つの変ホ長調。主和音（変ホ長調）がいきなりバン！バン！と放たれる、驚くべき開始。その後のチェロのメロディが第1主題。3拍子に乗って身体を揺らしていると痛い目にあう。番狂わせが、あちらこちらに仕かけてあるからだ。第2主題は定石どおりの属調（ \flat 2つの変ロ長調）で。大規模な展開部を経て、第1主題も、ふつうに原調で回帰し再現部となるが、そこからまた遠大な展開が始まる。

第2楽章 葬送行進曲／アダージョ・アッサイ \flat 3つの短調、ハ短調。中間部はその同主長調・ハ長調で晴れやかに。チェロとコントラバスをはっきりと使い分けられているが、これはベートーヴェンとしても初の試み。

第3楽章 スケルツォ／アレグロ・ヴィヴァーチェ 再び \flat 3つの変ホ長調。スケルツォ（「冗談」が原義）～トリオ（中間部）～スケルツォの構成だが、完全な前後対称ではなく、後のスケルツォでは突如2拍子が出てきたりする。トリオではホルンの重奏が聴きもの。通常の2本杵を超えて3本を使う。「営業的戦略」はこんな所にも？

第4楽章 フィナーレ／アレグロ・モルト 変ホ長調。変奏曲の形式で書かれた楽章。嵐のような序奏のあとに聞こえるピッツィカートによる旋律は、しかし主題そのものではない。これはその低音声部であり、主題はしばらくしてオーボエ上に現れる。その後、フーガの書法の場面もある。ホルンが主題を凱歌のようにして歌い上げる感動的なポーコ・アンダンテのシーンののち、暗転、突如速くなってサッと幕が降りるあたり、喜劇的な味わいも。

（船木篤也）

*引用の日本語訳は筆者による。

作曲年代：1803年

初演：私的初演 1804年5月末～6月初頭 ウィーン

公的初演 1805年4月7日 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3、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Mendelssohn: Symphony No.5 in D minor, op.107, "Reformation"

- I *Andante - Allegro con fuoco*
- II *Allegro vivace*
- III *Andante*
- IV *Andante con moto - Allegro vivace*

Felix Mendelssohn: Born in Hamburg, February 3, 1809; died in Leipzig, November 4, 1847

In 1829, an event of great musical importance served to reinforce Mendelssohn's involvement as a member of the Lutheran faith. This was the first performance in almost a century of Bach's *St. Matthew Passion*, which Mendelssohn led in Berlin. As Bach had incorporated much Lutheran material in this work, so too did Mendelssohn resolve to do the same in his *Reformation* Symphony. Mendelssohn composed the symphony in late 1829 and early 1830. It was meant to form part of the celebration in honor of the 300th anniversary of the Augsburg Confession, a document outlining the tenets of the Protestant faith as professed by Martin Luther and serving as the foundation of the Reformation (the Lutheran Church). Due to general political unrest, the premiere scheduled for 1830 was cancelled. The symphony was finally performed in Berlin on November 15, 1832, with the composer conducting. Its absurdly high opus number (Op. 107) was assigned by the publisher, as was the title. Mendelssohn himself had considered several titles for the symphony, including "Reformation," "Confession," and "Symphony for a Church Festivity." The program for the premiere in Berlin called it "Symphony for the Commemoration of the Church Revolution." As Mendelssohn never officially sanctioned any of these, we cannot know which, if any, he would have designated upon publication.

The symphony opens in a mood of quiet devotion with a four-note figure familiar to listeners who know the finale of Mozart's *Jupiter* Symphony. But this figure was by no means the exclusive property of Mozart. It had been used by numerous composers before him, and in fact can be traced back to a Gregorian chant *Magnificat* motif, which means that its ultimate source lies in an ancient synagogal melody. The *Andante* introduction also includes another ecumenical reference, the so-called "Dresden Amen," first heard quietly and devoutly in the strings. This particular harmonization of the cadence was made by Johann Gottlieb Naumann in Dresden in the late eighteenth century for the Catholic church, but it was later adopted by the Protestants as well. Its most famous use in classical music is in Wagner's *Parsifal*, where in slightly different form it becomes the Grail motif.

The main section (*Allegro con fuoco*) of the first movement unfolds in standard sonata form, beginning with a severe and strongly rhythmic theme in D minor derived from the trumpet fanfares in the slow introduction. The second theme is graceful and lyrical, though still imbued with the rhythmic urgency found in the first theme. Extensive contrapuntal interplay characterizes the development section, which works out the material in Mendelssohn's typically well-crafted manner. The "Dresden Amen" makes another appearance as the bridge between development and recapitulation.

The second movement is a scherzo in all but name, strongly reminiscent of the lighthearted fairy world of *A Midsummer Night's Dream* – all smiles and joy and laughter. The central Trio section features some particularly felicitous woodwind writing.

The slow movement, in G minor, is often referred to as a "song without words," and indeed, it bears resemblance to an operatic aria, with the sweetly eloquent violin in the solo role most of the time. After an impassioned climax, the music comes to rest on a sustained G in the low strings. A ray of light beams through the somber mood as a flute (an instrument Luther himself played), unaccompanied and unharmonized, announces the theme of Luther's famous hymn "Ein feste Burg ist unser Gott!" (A Mighty Fortress is our God!), which serves as the transition to the final movement. This hymn holds special meaning for Lutherans, and it is hardly surprising to find it turn up as the basis of one of Bach's best-known cantatas (No. 80).

Additional wind instruments and strings gradually join the flute to create a richly harmonized chorale from the hymn tune. For this passage Mendelssohn included a serpent, a low-pitched wind instrument whose name derives from its shape, but which has long since fallen into disuse. Its part is usually taken today by a contrabassoon or tuba. The main portion of the movement commences with a sturdy, rising arpeggiated theme in the violins, which is followed in turn by several others, all of which are worked into a masterful contrapuntal display interwoven with statements of Luther's hymn. The movement's festive splendor is capped by a final broad proclamation of the chorale decked out in all its glory by the full orchestra.

Beethoven: Symphony No.3 in E-flat major, op.55, “Eroica”

- I Allegro con brio
- II Marcia funebre: Adagio assai
- III Scherzo: Allegro vivace
- IV Finale: Allegro molto

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

Critics are wont to pronounce judgments that are subsequently overturned by history, none more so than the assertion by a British writer in 1829 that Beethoven’s *Eroica* Symphony was “infinitely lengthy ... If this symphony is not by some means abridged, it will soon fall into disuse.” This opinion was not rashly offered in the heat of emotion following the first performance; it came nearly a quarter-century later. Yet few symphonies have acquired as secure a place in the repertory as the *Eroica*. Beethoven himself proclaimed it to be the favorite of his symphonies (though this was before he had written the Ninth). As for its length (50-55 minutes), it was by far the longest symphony written to date, yet it is inconceivable that a conductor today would make even the slightest cut in performance, so integral to the structure is every note of this score.

Beethoven wrote most of the symphony in late 1803 (sketches had been made the previous year), and completed it in early 1804. Following several private performances, the first public performance was given in Vienna’s Theater an der Wien on April 7, 1805 with the composer conducting.

Originally the work was to be dedicated to the First Consul of France, Napoleon Bonaparte. Napoleon represented to Beethoven all that was noble and glorious in the human race – a daring young man who had risen through the ranks on his own initiative and powers, who had liberated men from tyranny, who had defied oppressive governments, and who was espousing the battle cry of the French Revolution: “*Liberté, Égalité, Fraternité!*” But when Beethoven learned that Napoleon had proclaimed himself Emperor (May, 1804), he flew into a rage, rushed to the table on which the *Eroica* lay, ripped off the dedicatory title page and cried, “Is he then too nothing more than an ordinary human being? Now he, too, will trample on all the rights of man and indulge only his ambition. He will exalt himself above all others, become a tyrant.”

Sometime later, when the orchestral parts were published in 1806, Beethoven inscribed the title “Sinfonia Eroica, Composed to Celebrate the Memory of a Great Man.” The score was eventually dedicated to one of Beethoven’s patrons, Prince Lobkowitz (the same man to whom the Triple Concerto was dedicated).

This “great man” might have been an ideal, non-existent hero, but more likely, it was the spirit of heroism itself that interested Beethoven. Paul Bekker perceptively notes that Beethoven was interested in men like Napoleon “not as persons but as types of the strength of man’s will, of death’s majesty, of creative power; on these great abstractions of all that humanity can be and do, he built his tone poem.”

The *Eroica* is important musically as well as historically. In size and breadth, it far surpassed anything of its kind previously written. Its harmonic language was highly advanced for its age. The intensely strong rhythms and the plethora of jarring dissonances disturbed more than one listener at early performances.

In the first movement, the dimensions of sonata-allegro form were greatly expanded. Rather than clear-cut first and second themes, Beethoven employed no fewer than eight motivic building blocks. The cornerstone of these is the triadic theme in the cellos, first heard immediately after the two shouts that open the work. Other formal features of the movement include an unusually long development section that includes a completely new theme for oboes in the remote key of E minor, a trigger-happy horn entry in the “wrong” key just before the recapitulation, and a long coda which functions as a second development section.

The second movement, entitled “Funeral March,” is one of the blackest, most intense expressions of grief ever written, grief on a heroic scale. The middle *fugato* section suggests the grandeur of a classic Greek tragedy. But towards whom or what is this grief directed? Napoleon the man? Napoleon the liberator? Man’s indomitable spirit?

After this long, profoundly weighty movement, Beethoven recognized the need for something more than the standard graceful minuet to lift the spirits again. Instead, we find a scherzo of driving rhythmic energy and inexorable momentum. Its central trio section is remarkable too, not only in its virtuosic use of horns spanning three octaves, but for the way in which it moves seamlessly back to the scherzo.

The finale – a theme with ten variations – uses for its theme the same one Beethoven had used earlier in his *Prometheus* ballet music (though not in the frequently played Overture), as if to symbolize the creative vitality of heroism – Prometheus defying the gods and bringing fire to humanity. Beethoven had also used the theme previously in a contredanse and in the *Eroica* Variations, Op. 35 for piano. The theme makes its first appearance in the oboe and is repeated immediately by the violins. This happens not at the very outset of the movement, but several minutes later, when what originally seemed like the theme becomes merely the accompaniment for the true theme.

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.

Klaus MÄKELÄ

Conductor

クラウス・マケラ

指揮

6/26 7/1



©Marco Borggreve_Oslo Philharmonic

オスロ・フィル首席指揮者&芸術顧問、パリ管弦楽団芸術顧問&音楽監督、トゥルク音楽祭芸術監督。デッカと専属契約を締結、プロジェクト第1弾としてオスロ・フィルとシベリウス交響曲全集（未完の第8番の断章を含む）を録音、2022年3月にリリース。

1996年生まれ。シベリウス・アカデミーでヨルマ・パヌラに指揮を学び、マルコ・ユロネン、ティモ・ハンヒネン、ハンヌ・キースキにチェロを学んだ。チェリストとして活動しつつ、指揮者として10代で頭角を現した。これまでにシカゴ響、クリーヴランド管、サンフランシスコ響、ロンドン・フィル、ロイヤル・コンセルトヘボウ管、バイエルン放送響、ミュンヘン・フィル、NDRエルプフィル、hr響（フランクフルト放送響）、フィレンツェ五月音楽祭管、グラナダ市管、スウェーデン放送響、タピオラ・シンフォニエッタ、マラー室内管などを指揮。チェリストとしてヴェルビエ音楽祭などに参加した。2022年夏、オスロ・フィルを率いてBBCプロムスへデビュー予定。

都響とは2018年5月に初共演（日本デビュー）、今回が2度目の登壇となる。

Klaus Mäkelä is Chief Conductor & Artistic Advisor of Oslo Philharmonic, Artistic Advisor & Music Director of Orchestre de Paris, and Artistic Director of Turku Music Festival. An exclusive Decca Classics Artist, he has recorded the complete Sibelius Symphony cycle with Oslo Philharmonic as his first project for the label, released in March 2022. Mäkelä studied conducting at Sibelius Academy with Jorma Panula and cello with Marko Ylönen, Timo Hanhinen, and Hannu Kiiski. He has performed with orchestras including Chicago Symphony, Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, London Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner Philharmoniker, NDR Elbphilharmonie, hr-Sinfonieorchester (Frankfurt Radio Symphony), Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Granada City Orchestra, Swedish Radio Symphony, Tapiola Sinfonietta, and Mahler Chamber Orchestra.

P
Promenade

プロムナードコンサートNo.397

Promenade Concert No.397

サントリーホール

2022年6月26日(日) 14:00開演

Sun. 26 June 2022, 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● クラウス・マケラ Klaus MÄKELÄ, Conductor

コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

サウリ・ジノヴィエフ：バッテリー (2016) [日本初演] (10分)

Sauli Zinovjev: *Batteria* (2016) [Japan Premiere]

ショスタコーヴィチ：交響曲第7番 八長調 op.60

《レニングラード》 (79分)

Shostakovich: Symphony No.7 in C major, op.60, "Leningrad"

I Allegretto

II Moderato (poco allegretto)



III Adagio

IV Allegro non troppo

本公演に休憩はございません。

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(青少年と保護者をペアでご招待)

協賛企業・団体はP.43、募集はP.46をご覧ください。 

サウリ・ジノヴィエフ： バッテリー (2016) [日本初演]



©maria svidryk: villa concordia

2016年に作曲した《バッテリー》は、精力的で技巧的な音楽へと向かう私の探求の一環であるが、それと同時に、より音楽外的なテーマを表現する方向へと私が舵を切ることになった作品でもある。素朴な四分音符のリズムから、絶え間ない時計的な刻みに至るまで、作品全体を通じてリズムは拍子との強固な結びつきを見せる。そうしたリズム表現が極点に達すると、曲は突如打楽器と金管楽器の勇ましい行進曲へと様変わりし、クライマックスへと進む。快楽主義的な充実感をもったホ長調の和音に到達して作品が最高潮を迎えると、その和音が終結部へと向かう号砲として機能し、曲は締めくくりに向かって高揚しながら全速力で突き進む。

《バッテリー》はおよそ10分の作品であるが、その全体構造の中でも重要な場面で、教会の鐘のように盛大に鳴り響く和音が登場する。それらは私がこの曲を書いていた時期にパリ、ブリュッセル、ニースで起こった衝撃的な出来事(※)に触発されたものである。《バッテリー》は生命に捧ぐ作品ではあるが、政治的な声明ではなく、むしろ純粋にシンプルに、ある個人から他者に向けて、親密に私的に発せられた人道的芸術である。

(サウリ・ジノヴィエフ)

(スーザン・シニサロによる英訳からの重訳／飯田有抄)

※ 訳注：連続テロ事件のことと思われる。

委 嘱：フィンランド放送協会

作曲年代：2016年

初 演：世界初演／2017年2月1日 ヘルシンキ

アンドレ・デ・リッダー指揮 フィンランド放送交響楽団

日本初演／2022年6月26日 東京(本公演)

クラウス・マケラ指揮 東京都交響楽団

楽器編成：フルート3(第3はピッコロ持替)、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、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3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、タイゴング、タムタム、大太鼓、スレイベル、トライアングル、ヴィブラフォン、チャイム、小太鼓、ウィンドチャイム、グlockenシュピール、ベルプレート、シンバル、ハーブ、ピアノ、弦楽5部

サウリ・ジノヴィエフ

1988年、ラハティ(フィンランド)生まれ。16歳までロックバンドでギターを演奏。2010～15年、シベリウス・アカデミーおよびカールスルーエ音楽大学でタピオ・ネヴァンリンナとヴォルフガング・リームに師事した。ジノヴィエフは著名なオーケストラ(ミュンヘン・フィル、オスロ、イェーテボリ、ヘルシンキ、フィンランド、スウェーデンの各放送交響楽団、バンベルク響、都響、ローザンヌ室内管、スコットランド室内管、タピオラ・シンフォニエッタなど)による委嘱や演奏を通してオーケストラ作品を中心に作曲活動を展開。これまでにクラウス・マケラ、サカリ・オラモ、ヴィキングル・オラフソン、ペッカ・クーシストといった優れた音楽家たちとのコラボレーションを行っている。2019年、第60回トゥルク音楽祭のコンポーザー・イン・レジデンスを務めた。

ショスタコーヴィチ： 交響曲第7番 ハ長調 op.60 《レニングラード》

独ソ戦のさなかに作曲

ドミトリー・ショスタコーヴィチ（1906～75）が交響曲第7番に着手したのは、独ソ開戦（1941年6月22日）から約1ヵ月が経った1941年7月19日だった。そして9月3日には早くも第1楽章が書き上げられている。ところが9月8日、彼の住むレニングラード（現サンクトペテルブルク）はドイツ軍によって包囲され、食料や燃料の補給路が断たれてしまう。そんな中、彼はこの町にとどまって作曲を続けた。9月17日に第2楽章、9月29日に第3楽章が完成した。

しかし、爆撃はさらに激化、党の避難命令もあり、10月1日、彼は妻子とともに空路でモスクワへ発ち、さらに10月15日、列車でモスクワを出る。2週間かけて彼らがたどりついたのは、ヴォルガ河畔の都市クイビシエフ（現在は革命前の名称サマラに戻っている）だった。この曲が完成したのは、12月27日、疎開先であるこの町においてであった。なお、レニングラードの封鎖は、1944年1月までの約900日間続き、実に60万人以上の市民が飢えと寒さで倒れたという。この交響曲が作曲されたのはそのような時代だった。

ショスタコーヴィチは、第5番と第6番に続き、エフゲニー・ムラヴィンスキー（1903～88）とレニングラード・フィルによる初演を望んでいたようだが、彼らの疎開先は遠いノヴォシビルスクだったので、第7番は、同じくクイビシエフに疎開していたサムイル・サモスード（1884～1964）指揮ポリシヨイ劇場管弦楽団によって初演された（1942年3月5日）。なお、サモスードはこの曲の終楽章に、ソ連の最高指導者ヨシフ・スターリン（1878～1953）を讃える独唱と合唱を加えてはどうかと提案したが、作曲者に拒否されたという。

大成功に終わった初演に続いて、この曲は3月29日にモスクワで演奏され、4月11日には、早くもスターリン賞第1席を受賞した。他の連合国にも評判はすぐに伝わる。楽譜はマイクロフィルムに収められ、テヘラン経由で空輸されて諸国に送られた。アメリカではストコフスキー、クーセヴィツキー、トスカニーニ、ロジンスキーといった名指揮者たちが初演の権利を奪い合い、トスカニーニとNBC交響楽団がその権利を手にした。その後もこの曲は各地でさかんに演奏され、ショスタコーヴィチは一躍時の人になる。

バルトークが《管弦楽のための協奏曲》の中で、この交響曲の「戦争の主題」の一部を引用して風刺したことはよく知られているが、これはそのような異常人気に対する皮肉だろう。しかし、大戦が終わり、冷戦が始まるとこの曲の人気も急速に

衰え、どちらかといえば空虚な作品と見なされる時代が続く。再評価が始まったのはようやく1980年代後半からのことである。

ファシズムの非人間性の告発

さて、この曲の表すものが何かということについては今も議論がある。現在は偽書とされているソロモン・ヴォルコフ（1944～）編の『ショスタコーヴィチの証言』には「この曲はヒトラーの攻撃に対する反応ではない」と書かれているが、この曲を戦争と無関係であるとまで言うのは無理がある。

作曲家自身がこの曲のテーマについて私的に語った言葉はいくつか伝えられている。1941年8月のはじめごろ、ショスタコーヴィチは友人のイサーク・グリークマン（1911～2003）を家に呼び、作曲中の交響曲の第1楽章提示部と、ファシストの侵略を表すと言われる部分をピアノで弾き、「批評家たちはラヴェルのポレロを真似したと非難するだろうね。まあいいよ。私には戦争はこう聞こえるんだ」（Glikman, I., *Story of a Friendship: The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941-1975*, 2001, p.xxxiv）と語ったという。

一方、当時ショスタコーヴィチ夫妻にとって娘同様の存在であったフローラ・リトヴィノヴァの伝えるショスタコーヴィチの言葉は、やや角度が違う。「もちろんファシズムはある。しかし音楽は、真の音楽というのは一つのテーマに文学的に結び付けられるということは決してできない。国家社会主義というのはファシズムの唯一の形ではない。これはあらゆる形態の恐怖、奴隷制、精神の束縛についての音楽なのだ」。さらに後になると、「第7は、そして第5も、単にファシズムについてだけでなく、われわれの体制、あるいはあらゆる形態の全体主義体制についての作品である」とまで語ったという（E. Wilson, *Shostakovich - A Life Remembered*, 1993, p.158f.）。

つまり、この交響曲がファシズムの侵攻をきっかけとして作曲され、その克服をテーマとしていることは確かだが、それは目の前で進行している戦争を具体的に描いているというわけではなく、より広い意味でのファシズムの非人間性の告発となっている、ということなのだろう。

第1楽章 アレグレット 自由なソナタ形式。「人間の主題」と呼ばれる、弦とファゴットによるハ長調の力強い主題で始まる。そのあと、いくらか素朴なト長調の第2主題（第1ヴァイオリン）が現れる。しかし、展開部に相当する部分には、これらとは別の、「戦争の主題」と呼ばれる主題に基づく長大な変奏曲が置かれている。この主題が小太鼓の連打とともに最初に登場する際には、セッコ（乾いた＝短く）の指示のある第1ヴァイオリン（アルコ＝通常の奏法）、コル・レーニョ（弓の毛ではな

く背の木部で弦を叩く)の第2ヴァイオリン、ピチカートヴァイオラという珍しい組み合わせが用いられている。この主題は繰り返されるうちに次第に力を増していき、バンドも動員して破滅的なクライマックスに至る。

静かになると、ファゴットが、第2主題に基づく長いソロを吹く。コーダで「人間の主題」が再び現れるが、今度は穏やかな表情になっている。弱音器付きトランペット・ソロによる「戦争の主題」が遠くで聞こえる中、*pp*で楽章が閉じられる。

第2楽章 モデラート (ポコ・アレグレット) 3部形式。4分の4拍子だが、スケルツォ楽章に相当する。主部はガヴォット風のリズムで、穏やかでノスタルジックな性格を持っている。中間部は急速な8分の3拍子となり、小クラリネットが甲高く叫ぶ、主部とは対照的な雰囲気を持っており、次の交響曲第8番のスケルツォにも通じるグロテスクさを感じられる。主部再現の後半、主題を奏するバスクラリネット・ソロの背後でフルート2本とアルトフルートがトレモロ音型を延々と吹き続け、霧がたちこめるような効果を上げるのが印象的。

第3楽章 アダージョ 図式化するとA-B-C-A-B-Aとなるが、Cを中間部とする3部形式と見ることでもできる。Aは木管、金管、ハーブによるコラールのあと、ヴァイオリンが、バッハの無伴奏ヴァイオリン曲を思わせる広々とした旋律を弾く。Bにはフルート独奏の歌う美しい旋律が現れる。Cではテンポが速くなり、ヴァイオラとホルンのシンクペーションのリズムとともに進む激しい音楽となる。主部が復帰すると、そのまま切れ目なしに終楽章へと続く。

第4楽章 アレグロ・ノン・トロppo 全体は3つの部分から成る。もやのかかったような序奏の中から、リズムカルで決然とした第1主題が登場し、さまざまに展開される(第1部)。テンポが遅くなると、サラバンドのリズムをもつ第2主題が現れ、悲痛な雰囲気となる(第2部)。やがて第1主題が戻り、音楽は再び高揚していく(第3部)。最後には「人間の主題」が壮大に鳴りわたり、輝かしく全曲が閉じられる。

(増田良介)

作曲年代：1941年7月19日～12月27日

初 演：1942年3月5日 クイビシェフ (現サマラ)

サムイル・サモスード指揮 ポリショイ劇場管弦楽団

楽器編成：フルート3 (第2はアルトフルート、第3はピッコロ持替)、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット3 (第3は小クラリネット持替)、バスクラリネット、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3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、トライアングル、タンブリン、小太鼓3、大太鼓、シンバル、タムタム、シロフォン、ハーブ2、ピアノ、弦楽5部、バンド (ホルン4、トランペット3、トロンボーン3)

特別寄稿

ウクライナ侵攻の時代に響く、ショスタコーヴィチ音楽の痛烈なリアリティ

ロシアによるウクライナ侵攻以来、特にヨーロッパの音楽界において、ロシアに関連するものを排除する動きがある。ロシア人演奏家が出演をキャンセルされたり、コンクールでロシア人の参加が拒否されたり、ついには、チャイコフスキーやムソルグスキーの作品が演奏会のプログラムから外されるということさえあった。もちろん、ロシア人歌手が呼べなくなればロシア・オペラの上演は難しくなるなど、複雑な事情があるとは思われるが、これらのキャンセルの背景に、強い反ロシア感情があることは間違いない。

こういった動きに対しては、さすがに行き過ぎだという批判もある。ナチス・ドイツがユダヤ人芸術家の作品を排除しようとしたことを思い起こさせるという声も上がっている。各国の国際コンクールも、ロシア人参加者を認めるかどうかについての対応は分かれているようだ。

そんな中で、20世紀のロシア（当時はソ連の主要構成国）を代表する作曲家であるショスタコーヴィチの作品は、排除されるどころか、むしろ現在の状況において、もっとも切実な音楽として、また時代の証言として、演奏される傾向にある。本日演奏される《レニングラード》交響曲もそうだ。この曲は、侵略してきたドイツ軍にソ連軍や市民が打ち勝つ内容の作品だという建前がある。しかし、同様の筋立てをもつチャイコフスキーの《1812年》の演奏がキャンセルされることが多いのに対し、《レニングラード》はそうでもない。

言うまでもなくこれは、この曲が単純にロシアの国威を発揚する音楽ではないということが広く認識されているからだ。ナチス・ドイツが「敵」であることは間違いないではない。しかし、この曲がそれだけの音楽ではなく、リトヴィノヴァが伝える作曲家の言葉にあるように、ナチズムもスターリニズムも包含する「あらゆる形態の恐怖、奴隷制、精神の束縛についての音楽」であるという考え方は、ごく一般的な認識となっている。だとすると、いまこの曲を演奏することは、ロシアを支持することになるはずはなく、むしろ、侵略者あるいは侵略行為そのものを告発し、苦しんでいる人々の勝利を祈ることになる。そんな考え方だ。

もちろん、この考え方の是非についても議論はあるだろう。そもそも、「敵」の音楽だから演奏すべきではないという考え方そのものには警戒が必要だ。だが、ウクライナでの戦争を身近に感じている人々にとって、現在、ショスタコーヴィチの音楽が痛烈なリアリティをもって響いているということは、われわれも認識しておいて良いのではないだろうか。

増田良介(音楽評論家)

Sauli Zinovjev: *Batteria* (2016) [Japan Premiere]

Batteria, which I composed in 2016, continues my exploration of vigorous, virtuosic music, but it also steers my expression towards more extra-musical topics. Throughout the piece the rhythms are strongly tied to the pulse, from a primitive crotchet one to a more relentless clock-like tick. The rhythmic aspect is crystallised in the flash cut to a belligerent march for percussions and brass just before the climax. The arrival, positively hedonistic in its fullness, at an E-major chord at the very height of the piece acts as the firing shot for the final, ecstatic sprint against time towards the finishing line.

Acting as milestones in the overall scheme of *Batteria*, which lasts about 10 minutes, are loud chords like church bells inspired by the dramatic events in Paris, Brussels and Nice while I was composing the piece. Dedicated to life - À la vie - *Batteria* is not, however, a political statement; rather, it is purely and simply humane art from one individual to another, privately and personally.

(Sauli Zinovjev)

Translated by Susan Sinisalo

Commissioned by the Finnish Broadcasting Company

Performances

1.2.2017: Helsinki, Finnish Radio Symphony Orchestra / André de Ridder,
world premiere

26.6.2022: Tokyo, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra / Klaus Mäkelä,
country premiere

Sauli Zinovjev

Sauli Zinovjev was born in 1988 in Lahti, Finland. Until the age of sixteen, he had played the guitar in a rock band. He studied in Sibelius Academy and Hochschule für Musik Karlsruhe under guidance of Tapio Nevanlinna and Wolfgang Rihm (2010-15). Zinovjev has been focusing mainly on orchestral music with commissions and performances by distinguished orchestras such as Münchner Philharmoniker, Oslo, Gothenburg, Helsinki, Finnish and Swedish Radio Symphony Orchestras, Bamberger Symphoniker, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Orchestre de Chambre de Lausanne, Scottish Chamber Orchestra, and Tapiola Sinfonietta. He has collaborated with some of the frontline musicians such as Klaus Mäkelä, Sakari Oramo, Vikingur Olafsson, and Pekka Kuusisto. He was Composer-in-residence at the 60th Turku Music Festival, 2019.



©maria svidryk: villa concordia

Shostakovich: Symphony No. 7 in C major, op.60, “Leningrad”

- I Allegretto
- II Moderato (poco allegretto)
- III Adagio
- IV Allegro non troppo

Dmitri Shostakovich: Born in St. Petersburg, September 25, 1906; died in Moscow, August 9, 1975

On June 22, 1941, Hitler’s army crossed the Russian border and headed for Leningrad, determined to bring the city to its knees. Evacuation was carried out on a massive scale, while those who remained were put to work fortifying the city. Dmitri Shostakovich, at the age of 34 and already among Russia’s most famous composers, was one of those who chose to stay. Having been turned down for requests to be sent to the front and to work in the civilian guard, he finally landed a position in the firefighting regiment. The Germans reached Leningrad in early September. Bombs and shells fell on civilians and military targets alike, and the city settled in for a siege of nearly 900 days. By October conditions were so bad that the composer had no choice but to leave. He retreated to Kuibyshev, where the Seventh Symphony was completed in December.

Against such a dramatic, traumatic background, the music Shostakovich wrote at this time was inevitably closely linked to live events. He dedicated the symphony to his native city, but the music spoke to Russians everywhere – indeed, to the entire Allied world in its struggle against and defiance of the German onslaught. The composer had wanted the world premiere to go to the Leningrad Philharmonic, but wartime conditions ruled out that possibility unequivocally. The premiere went instead to the Bolshoi Theater Orchestra of Moscow, which was also in Kuibyshev at the time, on March 5, 1942 with Samuil Samosud conducting. A performance in Moscow was given later in the month.

Rarely in the history of music has a classical composition, especially a large-scale symphony, been used as an instrument of propaganda to the extent Shostakovich’s Seventh has. With wartime emotions at feverish pitch, the symphony became an instantaneous symbol of courage, defiance, heroism and projected victory. People rallied to the symphony much in the manner that they rallied around their flags. At the first Moscow performance the audience even ignored an air raid siren while they cheered the music to the rafters in a twenty-minute ovation.

Today, more than three quarters of a century after its premiere, the symphony has lost most of its appeal as a propaganda tool, particularly its potential to stir the spirits of men at war. But in a larger context, Shostakovich was dealing with

humanitarian values and feelings beyond those of a single wartime struggle. “I did not intend to describe war in a naturalistic manner,” he wrote. “I was trying to present the spirit and essence of those harsh events. ... I was guided by a great love for the man in the street ... love for people who have become the bulwark of culture, civilization and life.”

The symphony opens with a grand, broadly-spaced theme in C major expressing great confidence and purpose. The second theme is a lyrical, relaxed, rather nostalgic idea sung by violins against an undulating background of strings. So far the movement is unfolding in the standard procedure of a classical sonata-allegro design, with two themes of contrasting character and tonality. But instead of developing these themes, as would be customary, Shostakovich introduces a new, march-like tune that will be played twelve times in succession over a rhythmic accompaniment in the snare drum. It all begins innocently enough, with the tune assuming a jaunty, happy-go-lucky air in its first few presentations, but growing slowly, inexorably, to its ultimate, terrifying expression of a monster out of control, consuming all in its path. Though Shostakovich denied that this passage had any specific programmatic reference, it is sorely tempting to see in this musical juggernaut the image of German hordes advancing on Leningrad, growing from an ill-defined speck in the distance to a gigantic, malevolent force towering over the besieged city. Obviously though, the music can be interpreted in musical terms as the growth of any kind of force or presence. At the height of the relentless musical onslaught, the symphony’s grand opening theme, now in C minor, bursts into the pandemonium in a heroic gesture of defiance, signaling structurally the beginning of the recapitulation and symbolically the rout of the enemy.

Following the emotional trauma of the twenty-five-minute opening movement, relief comes in the form of a relatively relaxed and gentle second movement. The opening theme has a dancelike quality, the second a soulful, folksy character. The latter is heard initially in the oboe, later in the English horn, and towards the end of the movement in one of the longest solos ever written for bass clarinet. The central, scherzo-like section is more assertive, perhaps as a reminder of the reality of wartime conditions.

The third movement moves through a wide range of emotions, beginning with an unsettling progression of dissonant chords for winds in alternation with a declamatory statement from the unison violins. The solo flute, joined eventually by a second in duet, weaves a lonely course in a varied version of the violin statement. The heavy brass and drums join in for the dramatic, turbulent central passage full of syncopated rhythms and jagged melodic lines. The symphony’s most beautiful moment occurs near the end of this movement in a song of consoling tenderness sung by the violas.

The finale returns to the restless agitation of a wartime mentality, but eventually resolves into a proclamation of heroic strength and ultimate victory.

(Robert Markow)

For a profile of Robert Markow, see page 13.

B

Series

第954回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.954 B Series

サントリーホール

2022年7月1日(金) 19:00開演

Fri. 1 July 2022, 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● クラウス・マケラ Klaus MÄKELÄ, Conductor
コンサートマスター ● 四方恭子 Kyoko SHIKATA, Concertmaster

マーラー：交響曲第6番 イ短調 《悲劇的》 (86分)

Mahler: Symphony No.6 in A minor



- I Allegro energico, ma non troppo
(アレグロ・エネルジコ、マ・ノン・トロッポ)
- II Andante moderato
(アンダンテ・モデラート)
- III Scherzo: Wuchtig
(スケルツォ／重々しく)
- IV Finale: Allegro moderato
(フィナーレ／アレグロ・モデラート)

本公演に休憩はございません。

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

シリーズ支援：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

演奏時間は予定の時間です。

マーラー： 交響曲第6番 イ短調《悲劇的》

周知のようにグスタフ・マーラー（1860～1911）の第5番から第7番までの交響曲は、第2番から第4番がそうであるように、一つのまとまりを成したメタ交響曲となっている。ここでマーラーは、リートの標題的なものと縁を切り、はっきり絶対音楽の方向へと舵を切った。この3作品が作曲されたのはおよそ1901年から1905年の間のことだが、マーラーの作風の変化のきっかけとなったのは間違いなく結婚である。彼がアルマ（1879～1964）と出会ったのが1901年、翌1902年には結婚して長女が誕生、1904年に次女が生まれ、第5交響曲を初演し、第6交響曲を完成、1905年に第7交響曲をほぼ完成しているのである。

ベートーヴェン（1770～1827）以来の交響曲には、^{しゅうれん}収斂的なそれと拡散的なそれを目指す2つの方向があった。ベートーヴェンでいえば、前者の典型は《英雄》や《運命》であり、後者の代表は《田園》だ。またブラームス（1833～97）はどちらかといえば前者を志向したとすると、シューベルト（1797～1828）は徹底して後者のタイプの交響曲を目指した。そしてマーラーの交響曲創作は、ほとんど常にリートのなものが生長して交響曲になるという点で、極めてシューベルトと近いことは言うまでもない。その中において、マーラーとしては珍しく、徹底的に収斂型のフォルムを追求したのが、この第6交響曲に他ならない。

まず第6交響曲は、マーラーとしては珍しい4楽章形式である。第1交響曲はもとも5楽章形式だったし、第4交響曲は実質的に第3交響曲の「第7楽章」のような性格をもっているから、純然たる4楽章形式として構想されているのは、この第6交響曲と第9交響曲だけということになる。アレグロ楽章と緩徐楽章とスケルツォ楽章とフィナーレから成っているのも、伝統的な交響曲の型に従っている。第1楽章と第4楽章がどちらもイ短調で、調性のシンメトリックな統一が成されているのも、マーラーとしては珍しい（ただし第2楽章は非常に遠い減5度関係の変ホ長調だが）。

ベートーヴェン的な「闇と光」に似た二元論的対立が指定されている点でも、造形的であり古典的であると言っていいだろう。このマーラーの第6交響曲の場合、それは「死と愛」とでも形容すべきものだ。第1交響曲や第3および第4交響曲が、雑多なものを次々に放り込んで楽章数を増殖させていく、多元的（そして拡散的）な発想をしていたのと、これは対照的である。

第1楽章（アレグロ・エネルジコ、マ・ノン・トロppo）は、交響曲をマーチで始めるのが好きだったマーラーの中でも、最も仮借なき行進曲である。《少年の不思議な角笛》の中の「少年鼓手」と酷似したその楽想は、恐怖におののきながら死

の行軍を続ける少年兵の絶叫か。形式は一見明快なソナタ形式である。主題は2つ、提示部は繰り返され、再現部もはっきりしている。だが表面的にはソナタ形式と見えながら、その背後のロジックが完全に換骨奪胎され、別のものに入れ替わってしまうのがマーラーである。

注目したいのは第1主題から第2主題への移行部だ。こういう部分で通常何より重視されるのは媒介である。慎重に転調し、同時に第1主題を少しずつ変形しながら、対照的でありつつ関連のある第2主題へ滑らかに移っていくことが何より大事なのである。だがマーラーにあっては、ほとんど何も移行しない。第1主題はパラノイアのように絶望の行進を続けるのみ。やがて死刑の執行が始まる合図のような小太鼓の連打でクライマックスに達する。その瞬間、名状し難い異様な和音が鳴る。有名な、イ長調の和音がそのまま音量を落としてイ短調に変わる、摩訶不思議な歪んだ鏡のような響きだ。そしてギロチンの刃が落ちてくると思った瞬間、場面は魔法の回転扉のように、胸を焦がす愛の告白へスイッチする。アルマへの賛歌といわれる第2主題である。

絶望の行進曲に続くのが、カウベルで有名な**第2楽章（アンダンテ・モデラート）**である。コラージュ作品におけるピカソが、画布に砂をまき散らしたり、新聞紙を貼ったりしたのと同じく、オーケストラという「楽音」の中に、楽音ではない「生の」響きが重ねあわされる。「音楽」という人間の意志によって加工構築された世界の中に、突如として異界から生の「音」が響いてくるのである。マーラーはオーストリア・アルプスの山中の別荘で夏に作曲するのが常だったが、アルプスを背景にどこまでも牧草が広がる風景を、音で表現した楽章とっていいだろう。

第3楽章（スケルツォ／重々しく）は3拍子だが、いわば第1楽章の絶望のマーチの変奏である。同種の錯乱が第1楽章では4拍子、第3楽章では3拍子で表現されるわけだ。いうまでもなく3拍子はワルツの拍子だが、マーラーがしばしばスケルツォでそうするように、この楽章は悪魔との乱舞のように、あるいはワルツが象徴する安寧の世界の崩壊のように響く。そしてまるでマーチのように、破滅へ向かって歯止めのかげようもなく前進していく。

第4楽章（フィナーレ／アレグロ・モデラート）でマーラーは再び、第1および第3楽章で提起された、運命との対決という主題に立ち戻る。マーラーは「人はどこから来てどこへ行くのか」という問いこそ、自分の創作の背景に常にあるものだったことがある。つまり「いかにして人は救われるのか」という問いだ。様々な答えの間を彼はさまよった。笑い（第1交響曲）、キリスト教の審判（第2交響曲）、神の慈愛（第3交響曲）、永遠に女性的なるもの（第8交響曲）などである。その中にあって、ハンマーの容赦ない打撃音で断ち切られるこの第6交響曲は、マーラーで最も絶望的な作品であろう。第4楽章で音楽は、いやましに輝きを増しながら飛翔していく。精神が死の運命に勝利する瞬間は目前だ。しかしその瞬間、ハンマーが音楽を暴力的に断ち切る。こうした「断ち切られる終わり」というものは、19世紀までの

音楽にはなかった。

対するにマーラーの第6交響曲とほぼ同時期に作曲されたりヒャルト・シュトラウス(1864~1949)のオペラ『サロメ』(1905)や『エレクトラ』(1908)もまた、陶酔の只中で主人公の生が突如として断ち切られるという終わり方をするし、もう少し後の作品だが、ラヴェル(1875~1937)の《ラ・ヴァルス》(1920)も遮断と墜落の終わりが印象的だ。こうしたショックと虚無だけがある音楽の終止というものは、極めて20世紀的な現象だといっていいただろう。

(岡田暁生)

※交響曲第6番の中間楽章の演奏順については諸説あるが、本日は指揮者の意向により「アンダンテ・モデラート」→「スケルツォ」の順で演奏される(中間楽章についての論考はP.38~41「スコアの深読み」を参照)。また第4楽章のハンマーは、マーラーの“結論”を反映したとされる1906年第3版スコアと同様に計2回叩かれる。

作曲年代：1903~05年 改訂1906年

初 演：1906年5月27日 エッセン 作曲者指揮

楽器編成：ピッコロ、フルート4(第3、第4はピッコロ持替)、オーボエ4(第3、第4はイングリッシュホルン持替)、イングリッシュホルン、クラリネット4(第4は小クラリネット持替)、バスクラリネット、ファゴット4、コントラファゴット、ホルン8、トランペット6、トロンボーン4、チューバ、ティンパニ、大太鼓、小太鼓、シンバル、トライアングル、グロックンシュピール、シロフォン、低音の鐘、むち、ハンマー、タムタム、サスペンデッドシンバル、タンブリン、ハープ2、チェレスタ、弦楽5部、バンダ(カウベル、低音の鐘)

Program notes by Robert Markow

Mahler: Symphony No.6 in A minor (*Tragic*)

I Allegro energico, ma non troppo

II Andante moderato

III Scherzo: Wuchtig (heavily)

IV Finale: Allegro moderato

Gustav Mahler: Born in Kalischt, Bohemia, July 7, 1860; died in Vienna, May 18, 1911

Of Gustav Mahler's ten symphonies, six culminate in a blaze of triumph (Nos. 1, 2, 3, 5, 7, 8), while three others (Nos. 4, 9, 10) die away in serenity or peaceful resignation. All of the foregoing end in a major key as well. But the Sixth Symphony is different. This monumental, sprawling work (nearly an hour and a half in performance) stands alone in the Mahler canon for its final note of utter despair and crushing defeat. Most sources claim that the composer himself appended the subtitle "Tragic" to the symphony, though at least one scholar, Norman del Mar, believes otherwise.

It is tempting to believe that Mahler foretold, anticipated or at least intuited in his Sixth Symphony the threefold tragedy that was to strike just one year after the symphony's premiere in Essen, Germany on May 27, 1906: the death of his elder daughter Maria from diphtheria, his ignominious downfall from the post of director at the Vienna Court Opera, and the diagnosis of his critical heart condition. Each of these tragic events is represented in the Finale by a massive *Hammerschlag* (hammer blow): collectively to Mahler, they represented "the crushing blows of Fate. It is the hero," he said, "on whose head fall three blows of fate, the last of which fells him as a tree is felled." After the premiere, which so affected him that he broke down and cried uncontrollably, superstitious instincts seized him and he removed the third hammer blow from the second edition of the published score.

Paradoxically, this symphony of dark despair and grim tragedy was written during a period of personal happiness, marital stability, career success and artistic fulfillment. Mahler's administrative and conductorial duties in Vienna allowed him to compose only during the summer months. The Sixth Symphony was written during the summers of 1903 and 1904, amid serene walks in the woods around the Carinthian village of Maiaernigg (in Austria), hours spent playing with his infant daughter Maria, and reflection on a musical career at its peak. Why then this obsession with death and tragedy? The noted Viennese psychoanalyst Dr. Theodore Reik believed that the experience of parenthood at age 44 stimulated in

Mahler's subconscious acute memories of his own parents' suffering and tragedy, which involved the death or disability of eight of his thirteen siblings. From this personal tragedy, Mahler created a symphony depicting the universal fate of man. The great Mahler disciple Bruno Walter echoed this sentiment when he declared that the Sixth "reeks of the bitter cup of life."

To portray this overwhelming, apocalyptic vision of Man grappling with Fate, Mahler employed an enormous orchestra. In addition to enlarged wind and brass departments, the percussion takes on the proportion of an orchestra in itself: timpani (2 players), bass drum, snare drum, cymbals, triangle, tam-tam, glockenspiel, celesta, xylophone, cowbells, deep bells, rute (a brush of twigs to be slapped against a hard surface), and hammer.

The Symphony opens with a tramping, march-like figure (man marching to his fate?) that serves as a brief prelude to the fiercely energetic first theme in the violins, a theme covering a range of two and a half octaves and full of huge leaps. The "fate" motif makes its first appearance in bar 57: a brutal, six-note martial rhythm is hammered out by the two timpanists, then repeated as oboes and trumpets sound a major triad which "sours" into a minor one; this "souring" effect is intensified by the decrease in volume of the trumpets while the oboes simultaneously increase – a memorable touch. Both parts of this motto – the drum beats and the major/minor chord – will reappear often in the symphony, sometimes independently, often transformed, but always recognizable.

The second principal theme bursts in joyfully, passionately (again, in the violins) in F major. This is presumably the theme in which Mahler depicts his wife Alma. The exposition ends with a repeat sign, making this the only Mahler symphony besides the First to include this direction.

The development section begins with a resumption of the tramping, march-like music, and eventually settles into a quiet passage that bespeaks a strange, otherworldly calm. Distant cowbells announce, according to Mahler, "the last greeting from earth to penetrate the remote solitude of the mountain peaks." Eventually the march returns us to familiar terrain, and joyfully exuberant statements of the "Alma" theme sweep the movement to a triumphant conclusion.

Mahler was undecided about the order of the two inner movements. In the autograph score and in the first printing, the Scherzo is in second place but during rehearsals for the world premiere he changed his mind and reversed them, as he did also for the second edition. Yet afterwards he seriously considered reinstating the original order. There are arguments to be made for both cases, arguments each conductor and each listener must resolve for him- or herself. Klaus Mäkelä places the *Andante moderato* movement second. This movement provides an oasis of tranquility and rest from the exuberance that preceded it and the raging emotional storms that will follow. The music is lyrical throughout (often soaring rapturously, as if in flight from a cruel world), the scoring is often of chamber music delicacy, and harmonically the movement is written in keys (E-flat major, with a climax in E

major) far removed from the A-minor world of the other three movements. The distant realm where cowbells ring reappears in joyful exuberance.

The Scherzo is a study in the macabre and the grotesque, full of nightmarish, cacophonous, fantastic visions, and underlined by unsettling rhythmic irregularities. The xylophone, required only in the Sixth of Mahler's symphonies, is used here to chilling effect. Passages of gentle, childlike simplicity offer moments of blessed relief from the demonic savagery.

The Finale is one of the biggest movements Mahler ever wrote – not just long (at half an hour it is certainly that), but truly vast in scope, in development of its ideas and in range of emotional substance. The strange, eerie, even terrifying introduction, which includes its own funeral march, sets the stage for the titanic conflict that breaks forth. Phantasmal visions, strident marches, frenzied outbursts, mad pursuits, dizzying falls and ascents, unearthly calm, ardent lyricism and much more are swept into a cosmic orbit, reaffirming Mahler's contention that "a symphony should be like the world – it must embrace everything." To Bruno Walter, "the crescendos and climaxes of this movement resemble in their grim power the mountainous waves of a sea that will overwhelm and destroy the ship." Twice a climactic hammer stroke threatens to "fell the hero." – the first about halfway through the thirty-minute movement, the second about five minutes later. Mahler asked for "a short, powerful, heavy-sounding blow of non-metallic quality, like the stroke of an ax." This effect is usually produced by smashing a huge mallet onto a deep, resonant object.

Eventually the monumental struggle subsides, and the symphony would seem to be heading for a quiet, gloomy ending in the depths of despair, much like Tchaikovsky's *Pathétique*. But unlike Tchaikovsky's symphony, this one does not expire without protest. Following a somber funeral march in the trombones, the "fate" motif explodes in one final, cataclysmic outburst, this time supported by a chord in A minor alone (not preceded by an A-major chord), sealing the symphony's message of tragic destiny.

For a profile of Robert Markow, see page 13.