



12/ 13	12/ 14	12/ 19	12/ 20
12/ 24	12/ 25	12/ 26	

Eliahu INBAL

Conductor Laureate

エリアフ・インバル
桂冠指揮者

©堀田力丸

1936年イスラエル生まれ。これまでフランクフルト放送響(hr響) 首席指揮者(現名誉指揮者)、ベルリン・コンツェルトハウス管首席指揮者、フェニーチェ劇場(ヴェネツィア) 音楽監督、チェコ・フィル首席指揮者などを歴任。

都響には1991年に初登壇、特別客演指揮者(1995～2000年)、プリンシパル・コンダクター(2008～14年)を務め、2回にわたるマーラー・ツィクルスを大成功に導いたほか、数多くのライブCDが絶賛を博している。『ショスタコーヴィチ：交響曲第4番』でレコード・アカデミー賞(交響曲部門)、『新マーラー・ツィクルス』で同賞(特別部門：特別賞)を受賞した。仏独政府およびフランクフルト市とウィーン市から叙勲を受けている。渡邊暁雄音楽基金特別賞(2018年度)受賞。

2014年4月より都響桂冠指揮者。マーラーの交響曲第10番や《大地の歌》、バーンスタインの交響曲第3番《カディッシュ》、ショスタコーヴィチの交響曲第7番《レニングラード》、ブルックナーの交響曲第8番などの大作で精力的な演奏を繰り広げ、話題を呼んでいる。2024年2月に「インバル/都響第3次マーラー・シリーズ」を開始予定。

Eliahu Inbal was born in Israel in 1936. He held numerous chief posts with orchestras such as Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester), Konzerthausorchester Berlin, Teatro la Fenice di Venezia, and Czech Philharmonic. He was appointed Conductor Laureate of Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra in 2014. Many CDs of live performances by Inbal and TMSO are winning great acclaim. He was decorated by French and German Government, and by the cities of Frankfurt and Wien.

B 第962回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.962 B Series

Series

サントリーホール

2022年12月13日(火) 19:00開演

Tue. 13 December 2022, 19:00 at Suntory Hall

T 都響スペシャル

TMSO Special

TMSO

東京芸術劇場コンサートホール

2022年12月14日(水) 19:00開演

Wed. 14 December 2022, 19:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● エリアフ・インバル Eliahu INBAL, Conductor

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

ウェーベルン：管弦楽のための6つの小品 op.6(1928年版) (14分)

Webern: 6 Pieces for orchestra, op. 6 (1928 version)

- | | |
|------------------|----------------------|
| I Langsam 遅く | IV Sehr mäßig とても中庸に |
| II Bewegt 動きをもって | V Sehr langsam とても遅く |
| III Mäßig 中庸に | VI Langsam 遅く |

休憩 / Intermission (20分)

ブルックナー：交響曲第4番 変ホ長調 WAB104

《ロマンティック》(ノヴァーク：1874年第1稿) (67分)

Bruckner: Symphony No.4 in E-flat major, WAB104, "Romantic"


(Nowak:1874 first version)


- | | |
|-----------------------------|------------------|
| I Allegro | アレグロ |
| II Andante quasi allegretto | アンダンテ・クワジ・アレグレット |
| III Sehr schnell | きわめて速く |
| IV (Allegro moderato) | (アレグロ・モデラート) |

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 (12/13)

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) (12/13)

 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。

ウェーベルン： 管弦楽のための6つの小品 op.6 (1928年版)

師匠アルノルト・シェーンベルク(1874~1951)が「後期ロマン派」「表現主義的な無調」「12音技法」とスタイルを変遷させた歩みを追いかけてながらも、独自の点描的かつ切り詰められたミニチュア的な作風を確立したのがアントン・ウェーベルン(1883~1945)だ。国際的な評価を得られぬまま、第二次世界大戦(1939~45)終結後にオーストリア占領軍である米国兵の誤射によって急逝するという悲劇で生涯を閉じるが、戦後になってからピエール・ブーレーズ(1925~2016)やカールハインツ・シュトックハウゼン(1928~2007)らによって祀り上げられ、シェーンベルク以上に高く評価されるようになった。

彼が本格的に音楽を学び出したのは1902年のウィーン大学入学後。音楽理論を修めながら、1906年7月にルネサンス時代の作曲家ハインリヒ・イザーク(1450頃~1517)のミサ曲を研究して音楽学の博士号を取得している。並行して1904年からシェーンベルクに弟子入り。1908年に書かれた《パッサカリア》op. 1(1908年11月4日初演)をもってレッスンを卒業した。そして同じ年から1918年6月頃までウェーベルンは、様々な劇場で副指揮者・合唱指揮者として働くこととなる(質が玉石混交のオペレッタを、必ずしも真面目に演奏に取り組みない音楽家たちへ仕込まなければならぬストレスによって、大衆向けの娯楽劇を毛嫌いするようになってしまったようだ)。

こうした遍歴が彼の作品には流れ込んでいるのだが、注目されることが少ないのは、何らかの情景を想起させる劇場的・標題的な要素だろう。ワーグナー、ブルックナー、R. シュトラウス、マーラーの作風を寄せ集めたようなウェーベルン初の管弦楽曲《夏風のなかで》(1904)も実質的には交響詩であったが、シェーンベルクが感情の複合性を表現すべく「雑色」「雑多」「非論理」という新機軸を打ち出した《5つの管弦楽曲》op. 16(1909年5~8月作曲)の強い影響下に書かれたこの《6つの小品》op. 6(1909)も、実は隠れた標題性をもっていることがシェーンベルク宛ての手紙で明かされている。

1912年7月17日の手紙で「ほとんどすべての私の作品が彼女の思い出に由来している」とウェーベルン自身が語っているのは、音楽を愛した母アマリエのことだ。彼女は糖尿病による合併症によって1906年9月7日に53歳で亡くなっているのだが、1913年1月13日の手紙において《6つの小品》は、母がこの世を去る前後の心象に基づいて作曲されたことが明かされている。

第1曲 遅く ウィーンにいるウェーベルンは母が亡くなるかもしれないことを知って

おり、不安が募っていく。コーダでハーブのグリッサンドの後に続く弱音器付きトランペットは、生き続けてくれることを願うかのようだ。

第2曲 動きをもって 最初のバスクラリネットの気の抜けた旋律が、よく晴れた日だったので何事も杞憂に終わるのではないかと楽観するウェーベルンの姿を思わせる。ところが同じ日の午後、ケルンテンへ向かうなかで母の死を知った衝撃と慟哭が続く。

第3曲 中庸に ヴィオラ・ソロで始まる繊細な音響で表現されているのは、ウェーベルン自身が思い出の場所で摘んで、母の棺に入れたツツジ科の花エリカ（ヒース）の香りだという。

第4曲 とても中庸に 「葬送行進曲」（1909年版第4曲のタイトル／1928年版では削除された）のリズムと低い鐘が徐々に聴こえてくる。埋葬する墓地へと棺の後ろを歩いているウェーベルンは、自らの感情を理解できなくなってゆく。最後の打楽器群の暴力的な響きから、どれほど取り乱していたかが伝わってくる。第4曲では弦は全て休み。管打楽器のみで奏される。

第5曲 とても遅く トロンボーンの重苦しい旋律で始まる。埋葬した日の晩、改めて妻と共に墓を訪れて花をたむける情景だ。生まれてこの方、常に親近感を感じてきた母の笑顔を思い出し、一瞬だけ幸せな気持ちになる。

第6曲 遅く 時は進み、この曲を書いている1909年の夏。最初のオーボエからはまだ悲しみが感じられるが、母の死に向き合えるようになり、黄昏時に連日、墓を訪れている。

作曲からおおよそ3年半後の1913年3月31日、ウィーン・ムジークフェラインザールにおいてシェーンベルクの指揮で初演された。ただし同じ公演の3曲あとに初演されたアルバン・ベルク（1885～1935）の《アルテンベルク歌曲集》が、演奏中にホール内で起きた暴動が警察沙汰となり、コンサートは中断されてしまった。

《6つの小品》のオリジナルは4管編成でホルン、トランペット、トロンボーンが6本ずつという大編成だったが、今回演奏される1928年の改訂版では印象を大きく変えないまま、2管編成程度に抑えている。

（小室敬幸）

作曲年代：1909年 改訂1928年

初 演：初稿版／1913年3月31日 アルノルト・シェーンベルク指揮
改訂版／1929年1月27日 ヘルマン・シェルヘン指揮

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、バスクラリネット、ファゴット2（第2はコントラファゴット持替）、ホルン4、トランペット4、トロンボーン4、チューバ、ティンパニ、グロッケンシュピール、シンバル、トライアングル、小太鼓、大太鼓、タムタム、低音の鐘（音程指定なし）、ハーブ、チェレスタ、弦楽5部

ブルックナー： 交響曲第4番 変ホ長調 WAB104 《ロマンティック》 (ノヴァーク：1874年第1稿)

アントン・ブルックナー（1824~96）のこの交響曲第4番は、彼の他の多くの交響曲と同様、大幅な改訂が施されている。まずは作品の成立過程をみていこう。

スケッチの着手は1874年1月2日で、前年12月31日に交響曲第3番（第1稿）を書き上げてから2日後のことだった。そして第1楽章から順を追って筆を進め、同年11月22日に全曲のスコアを完成させている。これが初稿であり、ブルックナーは初演の機会を窺い、1876年にベルリンの批評家ヴィルヘルム・タッペルト（1830~1907）にスコアの筆写譜を送ってベルリンでの初演を期待するが、結局実現することはなかった。

その間にブルックナー自身この作品の出来に不満を感じるようになり、1877年10月12日にタッペルトに宛てて、根本的な改訂が必要との確信を持つようになったことを伝えている。改訂は1878年1月に始められ、10月初旬までに第1楽章と第2楽章の大幅な改訂と終楽章の大々的な書き換えがなされ、さらにその後、第3楽章は新たに作曲したものに差し替えられ、同年12月に作品は生まれ変わった。

しかし改訂はこれで終わらなかった。ブルックナーは1879年11月から翌1880年6月にかけて再び終楽章に大きく手を加え、1878年改訂の第1~3楽章に、この再度改訂した1880年の第4楽章を続ける形にして改訂を終えた（1886年にわずかな修正を施している）。今日一般に演奏されているのが1878/80稿ともいわれるこの改訂稿である。

さらに1887~88年に弟子たちがこの交響曲の出版に向けて作品に大幅に手を加え、これは1889年に出版された。そのため作品は20世紀半ばに原典版楽譜が出されるまで、この出版譜の形で演奏されてきた。その後この版は改竄版^{かいざん}として忌避されてきたが、最近ではブルックナーが弟子たちの改訂を認めていた点を重視してこれが再評価され、ベンジャミン・コーストヴェットによる校訂のもとで新全集版にも組み込まれた。

本日は1874年の初稿で演奏される。通常取り上げられる改訂稿（1878/80稿）と主題や全体の基本的な構図はほぼ同じながらも、確たる造形の改訂稿に比べて、より激しく起伏に富み、種々の要素が雑多に詰め込まれている印象がある。ブルックナー自ら“ロマンティッシェ（＝ロマンティック）”と呼んでいることに窺えるように、彼はこの第4番でそれまでの彼の交響曲を超える新たな表現世界を求めた。初稿はそ

れがまだ試行錯誤の段階にあり、様々な構想が十分に整理されないまま、表現意欲が先行してしまっている感が否めない。しかし逆にそこが新鮮な魅力でもあり、インバルをはじめとしてこの初稿を好む指揮者も少なからずいる。

この初稿の楽譜に関しては1975年に国際ブルックナー協会の全集版としてレオポルト・ノヴァークの校訂版が出され、最近はコーストヴェットによって新全集版のための新たな校訂（近刊）もなされている。本日インバルはノヴァーク校訂版を使用しつつ、自らの判断でそこに多少手を加えて演奏するという。

第1楽章 アレグロ 変ホ長調 2分の2拍子 弦のトレモロによるいわゆるブルックナー開始（“原始霧”と呼ばれる）を背景にした神秘的なホルンの第1主題と、作曲家自身が“シジュウカラの鳴き声”と述べたという第2主題はどちらも主題自体は改訂稿と同一で、コラール風の第3主題は改訂稿と同じではないものの性格上は類似しており、ソナタ形式の手順に従った全体の構成も共通している。しかし改訂稿に比べて、主旋律に対して動きの多い対旋律をまよわせるポリフォニックな書法が目立ち、また和声付けも違えば、楽想の発展のさせ方や各部間の経過部も異なる。全体に自然の神秘性と広大さを感じさせる改訂稿とは対照的に、初稿は動きが活発で、また華やかな響きが際立っている。

第2楽章 アンダンテ・クワジ・アレグレット ハ短調 4分の4拍子 この楽章も主題の素材そのものと全体の構成（A-B-A1-B1-A2）は改訂稿と同一で、特に最初のAとBは、細部ではかなり違いがあるものの、大筋は両稿同じように進行し、自然の中を瞑想しながら逍遙するような性格の点でも共通している。しかし後半は、B1の展開部風の発展や、A2の頂点での第1ヴァイオリンの細かい華麗な動きなど、改訂稿とは異なる特色が顕著になっていく。

第3楽章 きわめて速く 変ホ長調 4分の3拍子 前述のように改訂稿のスケルツォとは別の初稿独自の楽章。ホルン独奏の呼びかけと、ヴァイオリンのせわしい上昇の動きを中心とした激しい総奏の応答とが幾度となく繰り返され、荒々しい盛り上がりを生み出していくユニークなスケルツォである。対照的に、ヴァイオリンのトレモロを背景にヴィオラとオーボエが伸びやかな旋律を歌い交わして始まるトリオは、牧歌的な気分を湛えている。

第4楽章（アレグロ・モデラート） [自筆譜には速度表記がなく、ノヴァークが括弧で付け加えた] 変ホ長調 2分の2拍子 ソナタ形式のこの楽章は第1主題と第2主題こそ改訂稿と同一の素材ながら、全体は改訂稿とは全く別物の様相を呈している。冒頭のちょこまかしたヴァイオリンの音型、オーボエなどによる第1楽章第1主

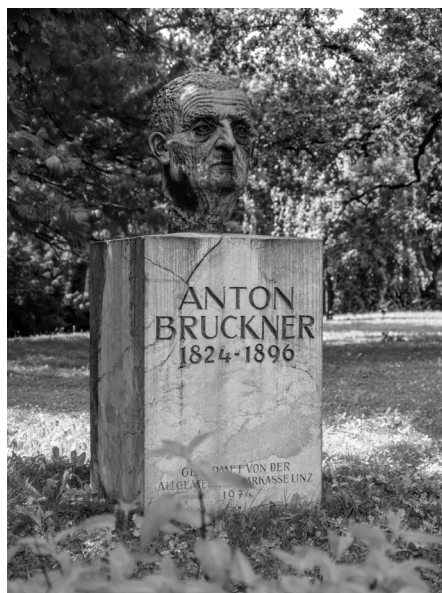
題の回想、壮大な第1主題のあとの賑やかな動き、ヴィオラの奏する第2主題における第1と第2ヴァイオリンそれぞれが奏するせわしい対旋律、総奏のユニゾン音階によるこの稿独自の壮大な第3主題など、改訂稿を聴き慣れた耳には驚きの連続で、展開部以降はさらにラプソディックともいえる放胆な発展をみせる。第1主題の総奏による厳めしい再現などを経て、長大なコーダでは第1主題を強調しつつ第1楽章第1主題が壮麗に回帰して終結に至る。

(寺西基之)

作曲年代：初稿／1874年

初 演：初稿第3楽章のみ／1909年12月12日 リンツ アウグスト・ゲレリヒ指揮
初稿全曲／1975年9月20日 リンツ クルト・ヴェス指揮

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4、トランペット3、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部



ブルックナーの記念碑 (オーストリア・リンツ)

©Österreich Werbung/ Cross Media Redaktion

Program notes by Robert Markow

Webern: 6 Pieces for orchestra, op. 6 (1928 version)

- I *Langsam* (Slowly)
- II *Bewegt* (Agitated)
- III *Mäßig* (Moderately)
- IV *Sehr mäßig* (Very moderately)
- V *Sehr langsam* (Very slowly)
- VI *Langsam* (Slowly)

Anton Webern: Born in Vienna, December 3, 1883; died in Mittersill (near Salzburg), September 15, 1945

“An entire novel in a single sigh,” was how Arnold Schoenberg described the music of Anton Webern’s Six Bagatelles for String Quartet Op. 9, but he might well have been describing also the Six Pieces Op. 6. Written in 1909, the pieces are in effect the very essence of brevity, compactness, and delicacy. After the Passacaglia Op. 1, Webern used a large orchestra again only for the Op. 6 Pieces, and this was considerably reduced for the 1928 revision, the version usually heard today. The full orchestra is used only for a few momentary gestures. Fragile textures, delicate chamber music effects, and generally slow, quiet music are far more in evidence. In fact, only the second piece is fast-moving, and the third (just eleven measures long) is so quiet and brief that it seems over almost before it has begun.

A feature of this music is the pervasive use of *Klangfarbenmelodie* – melodic ideas consisting not only of pitches but of colors as well, with each instrument playing just a note or two before passing the delicate strand on to another. Schoenberg, to whom the Six Pieces are dedicated, conducted the world premiere in Vienna on March 31, 1913.

Klangfarbenmelodie is immediately apparent in the opening of the first piece: four notes for the flute, one for the muted trumpet, two for celesta, three more for the flute, the last of which is picked up by the muted horn, etc. The second piece is a nightmarish affair, filled with strange rustlings, agitated rhythmic patterns, shrill dissonances, strident screams, agonized tone clusters, and more. The next piece is not only the shortest but is played entirely within the dynamic spectrum of *piano* (*p*), *pianissimo* (*pp*), or *pianississimo* (*ppp*). Despite the quietude, there is a pervasive undercurrent of unrest and menace. The next piece, scored only for winds and percussion (no strings), begins at the threshold of audibility, with bass drum, tam-tam and low bells. Webern originally called it a funeral march, though he excised this marking from the 1928 score; most listeners would be hard put to hear this element in the music anyway. Nevertheless, there is a pervasive sense of profound grief, weariness, even anger and outrage toward the end. Long melodic lines (long for Webern!) emerge from the piccolo, clarinet, and muted horn in turn. At nearly four minutes this is by far the longest of the six pieces. Like the second piece, the

fifth is very quiet throughout. Harsh, unearthly grinding sounds from lower strings and muted brass contrast with delicate lyricism from upper woodwinds, each attempting to initiate a melodic line but soon cut short. The final chord is unforgettable: a dense, frightening chord spanning six octaves, with contrabassoon playing the second lowest note on the piano. The last piece, like the third and fifth, never rises above *piano* (*p*), aside from one fleeting moment for the bassoon and solo viola. The music does not so much end as evaporate into the ether.

Bruckner: Symphony No.4 in E-flat major, WAB104, “Romantic” (Nowak:1874 first version)

- I Allegro
- II Andante quasi Allegretto
- III Scherzo: Sehr schnell
- IV Finale: [Allegro moderato]*

* no tempo marking the manuscript score

Anton Bruckner: Born in Ansfelden, Austria, September 4, 1824; died in Vienna, October 11, 1896

As a composer of “absolute” (i.e., non-programmatic) music, Bruckner represents the conservative trend in late nineteenth-century symphonic writing. Aside from the unfinished Ninth, each of his symphonies is in four movements, mostly in standard order. Aside from the last two, they require only an average-sized orchestra and, aside from the Fourth, have no extra-musical associations.

The Fourth is Bruckner’s only symphony with a subtitle. Hence, the quasi-programmatic “romantic” impulse in this symphony calls for comment. We must not interpret this strain of romanticism as passion or love. Rather, Bruckner is evoking the sounds of his Austro-German predecessors – Weber, Schubert and Schumann in particular – who often portrayed in their music a sense of mystery, fantastical mental landscapes, and dreamy visions, which in turn were frequently inspired by literary models.

Nature imagery and knightly tales of yore also fascinated the nineteenth-century Romantics. Bruckner described the opening of his Fourth Symphony as follows: “A citadel of the Middle Ages. Daybreak. Reveille sounds from the tower. The gates open. Knights on proud chargers leap forth. The magic of nature surrounds them. Forest murmurs. Bird songs.” The dark, mysterious German forests, filled with the magical calls and echoes of horns, held a special place in the hearts of German romantic writers, and it is no accident that the tone poetry of Bruckner’s *Romantic* Symphony gives special prominence to the horn section.

Bruckner himself considered the Fourth to be the “most understandable” of

his symphonies, an opinion history has supported in this work's continuing popularity. However, this popularity is based almost entirely on the second version of the score, which Bruckner undertook in 1878-1880. What Eliahu Inbal conducts at this TMSO concert is Bruckner's first version of 1874. The symphony was introduced to the world in its second version on February 20, 1881, with the Vienna Philharmonic conducted by Hans Richter. The first version waited until 1975, when Kurt Wöss conducted the Munich Philharmonic in Linz. Eliahu Inbal conducted the Frankfurt Radio Symphony Orchestra in the first commercial recording in 1982.

The symphony opens with the familiar horn call motif, but even before arriving at the first big climax, marked by Bruckner's favorite rhythmic pattern (a duplet followed by a triplet), the broad opening statement contains numerous departures from the well-known standard Nowak edition of 1878/1880 (last heard here in July 2019 with Alan Gilbert conducting). The second theme, in the warm and mellow key of D-flat major, combines a chirping birdlike figure (violins) with a flowing countermelody in the violas. These musical motifs, plus various episodes (notably brass chorales) form the material from which Bruckner erects a vast cathedral in sound. Thematic inversions, elongations, fragmentations and sequences (motifs played at successively higher or lower pitch levels), extended crescendos, and all sorts of contrapuntal techniques are employed with great resourcefulness. The movement ends with a coda that begins modestly and grows to a blazing climax.

The second movement is, characteristically for Bruckner, solemn, slow and meditative. A mood of nostalgic reverie pervades. Echoes of a distant past (horn, woodwinds) punctuate the two principal themes, each heard initially in the somber colors of mid-range strings (cellos for the first, violas for the second) while violins accompany with slow, treading figures. A long, broadly-conceived coda brings the movement to a glorious climax, from which it subsides quietly.

The original Scherzo is entirely different from the familiar "hunting Scherzo" Bruckner wrote for the second version. About the only things the two versions have in common are a prominent role for the horns and the general layout of the movement. The main Scherzo section contains two contrasting themes – the first heard initially in the solo horn, the second in woodwinds. At its height, the music rushes forward with incredible vigor and motoric energy. The central Trio section is of pastoral loveliness featuring a theme in duple meter (initially in the violas) over an accompaniment in triple. The Scherzo is then repeated.

The finale is long, complex, and brimming with huge contrasts, from mysterious murmurs to stentorian outbursts to lovely lyricism, all woven together in Bruckner's own inimitable manner. It is so different from the familiar 1878/1880 version as to be almost a new movement in itself. In its original version, the crowning pages that bring the hour-long symphony to a close lack the familiar recall of the symphony's opening horn motif, but replace it with an equally glorious paean to the symphony's home key of E-flat major.

For a profile of Robert Markow, see page 33.

A

第963回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.963 A Series

Series

東京文化会館

2022年 12月19日(月) 19:00開演

Mon. 19 December 2022, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

C

第964回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.964 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

2022年 12月20日(火) 14:00開演

Tue. 20 December 2022, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● エリアフ・インバル Eliahu INBAL, Conductor

ピアノ ● マルティン・ヘルムヒェン Martin HELMCHEN, Piano

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

ベートーヴェン: ピアノ協奏曲第5番 変ホ長調 op.73《皇帝》(39分)
Beethoven: Piano Concerto No.5 in E-flat major, op.73, "Emperor"

I Allegro

II Adagio un poco mosso

III Rondo: Allegro

休憩 / Intermission (20分)

フランク: 交響曲 二短調 (42分)

Franck: Symphony in D minor



I Lento - Allegro non troppo

II Allegretto

III Allegro non troppo

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。

Martin HELMCHEN

Piano

マルティン・ヘルムヒェン
ピアノ

©Giorgia Bertazzi



1982年ベルリン生まれ。2001年クララ・ハスキル国際ピアノ・コンクールで優勝し、そのキャリアを本格的にスタートさせた。早くからベルリン・フィル、ウィーン・フィルなど世界の名だたるオーケストラと共演。ロンドン・フィル、ボストン響、シカゴ響、ニューヨーク・フィル、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管、チューリッヒ・トーンハレ管、パリ管などと共演。指揮者ではブロムシュテット、ネルソンス、フルシャ、ゲルギエフ、P. ヤルヴィ、ユロフスキ、ドホナーニ、ハイティンク、ジンマンらとたびたび共演している。室内楽にも積極的で、チェロのヘッカー、テノールのプレガルディエン、ヴァイオリンのテツラフ、ヴァイトハース、ツィンマーマンなどと定期的に共演している。

アルファ・クラシックスと専属契約を結び、ベートーヴェン・イヤーを記念してマンゼ指揮ベルリン・ドイツ響とピアノ協奏曲全曲を録音、グラモフォン賞（2020年）を受賞した。2010年からクロンベルク・アカデミーの室内楽クラスの准教授を務めている。

Martin Helmchen has established himself as one of today's most in-demand and sought-after pianists. His career gained incredible momentum when he won the Clara Haskil International Piano Competition in 2001. Early on, he performed with orchestras such as Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, London Philharmonic, Boston Symphony, Chicago Symphony, New York Philharmonic, Gewandhausorchester Leipzig, Tonhalle-Orchester Zürich, and Orchestre de Paris. Helmchen enjoyed collaborations with conductors including Blomstedt, Nelsons, Hrn̄ša, Gergiev, P. Järvi, Jurowski, Dohnányi, Haitink, and Zinman. In October 2020 he received the prestigious Gramophone Award for his recording of all Beethoven Piano Concertos with Deutsches Symphonie-Orchester Berlin under the baton of Manze.

ベートーヴェン： ピアノ協奏曲第5番 変ホ長調 op.73 《皇帝》

《皇帝》の名で親しまれているベートーヴェン（1770～1827）最後のピアノ協奏曲、第5番。しかしこの呼び名は、ようやく19世紀の中ごろになって、ロンドンの作曲家・出版者であるヨーハン・バプティスト・クラマー（1771～1858）が言い出したものようだ。生前のベートーヴェンと親交があったというクラマーだが、この命名は、作曲者の意図に沿ったものではない。

とはいえ、そう名づけたくなるのも道理というべきか。この勇壮な音楽は、変ホ長調で書かれているが、同調は英雄的なもの、壮麗なものを表現するのに適していると、古くから考えられてきた。同じベートーヴェンの作品であれば、たとえば交響曲第3番《英雄》（1803年）も変ホ長調だが、やはりこの考えを共有していよう。

作曲家自身は、この協奏曲をどういうつもりで書いたのだろうか？

あくまでも推測だが、彼の「愛国心」と、あるていど関係しているかもしれない。この曲が着手された1809年、ウィーンはナポレオンの軍勢によって占領されていた。1805年に続き、2度目である。「なんと破壊的で、殺伐たる生活だろう！ 太鼓や大砲の音、ありとあらゆる人間の悲惨があるばかりです」（ベートーヴェンの手紙より）。そうした中、ヨーゼフ・フォン・コリン（1771～1811）の愛国的な詩「世界に冠たるオーストリア」が注目を集め、ベートーヴェンも付曲を試みようとしているのだが、そのスケッチと《皇帝》のいくつかのスケッチが、ちょうど並んでいるのだ。自筆スコアの第2楽章冒頭は、いま一つの傍証となろう。そこに作曲者の筆跡で、「オーストリアよ、ナポレオンに仕返しをしてやれ！」とみえる。この穏やかな楽章には、おおよそぞぐわぬ言葉であるが。

ナポレオンを避けて疎開していた、ベートーヴェンの理解者にして生徒、ルドルフ大公（1788～1831）がウィーンに戻ってくると、当作は、この大公に献呈された。

第1楽章 アレグロ 当時最先端のピアノ（クラヴィーア）が、6オクターヴという広い音域をカバーし、強靱な音を出せるようになったことも、作曲家を大いに刺激しただろう。曲頭に独奏楽器のかくも華麗なソロを置くのは、当時としては破格。威勢のよい第1主題に対し、第2主題が寂しげと思いきや、これものちに行進曲となる。

第2楽章 アダージョ・ウン・ポコ・モツォ ロ長調という、変ホ長調から遠く離れた異次元で、平安のしらべが展開。最後、長く引き伸ばされたファゴットのロ音が、ガクンと半音下にシフトすると、また夢のごとき次元（変ホ長調）へと滑り込んでゆき……

第3楽章 ロンド／アレグロ ……その夢から切れ目なく、突如活発な音楽が始まると、そこからが第3楽章だ。素材AとBがほぼ交代して進むが、中ほどは展開部ともみなせ、ソナタ形式の性格も認められる。

（船木篤也）

作曲年代：1809～10年

初 演：1811年11月28日 ライプツィヒ フリードリヒ・シュナイダー独奏

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、独奏ピアノ

フランク： 交響曲 二短調

19世紀後半に入るまでのフランス楽壇は、オペラ全盛の時代であり、交響曲をはじめとした器楽（純音楽）は顧みられることがなかった。すなわち、交響曲を作曲してもお金にならないので、それは浮世離れた芸術活動であったのである。

しかし、普仏戦争（1870～71）に敗れ、ドイツに対抗するナショナリズムの高まりのなかで、1871年にサン＝サーンスを中心として国民音楽協会が設立され、フランス人作曲家による器楽復興の機運が高まった。そしてパドルー管弦楽団（1861／創設年／以下同）、コロヌ管弦楽団（1873）、ラムルー管弦楽団（1881）など各オーケストラの母体が創設されるに及び、ようやく交響曲の演奏会がビジネスとして成り立つ環境が整ったのである。

後に破棄されるがフォーレの交響曲二短調（1884）、サン＝サーンスの交響曲第3番《オルガン付》（1886）、ラロの交響曲ト短調（1887）とダンディの《フランスの山人の歌による交響曲》（1887）が、セザール・フランク（1822～1890）の創作意欲を刺激したことは想像に難くない。

フランクの弟子ヴァンサン・ダンディ（1851～1931）の回想によると、フランクの交響曲（1888）を初演した指揮者、ジュール・ガルサン（1830～96）はオーケストラ団員の多くの反対を押し切って演奏にこぎつけたものの、聴衆、並びに批評家の反応は芳しいものではなかった。それどころか、イングリッシュホルンを用いたこと自体に反発するパリ音楽院教授もいたほど、フランクの交響曲の独自性、新規性は当時の人々を当惑させたのである。グノーはさらに辛辣な批評を演奏会場出口で語っていたようだ。

しかし、当のフランク本人は自作が演奏されたことに満足で周囲の喧騒には無頓着であった。そのような無欲で謙虚な姿勢が、フランキストと呼ばれる多くの弟子、信奉者を集めた理由の一つであったと考えられる。交響曲の献呈先は弟子の一人アンリ・デュパルク（1848～1933）であった。

第1楽章 レント～アレグロ・ノン・トロppo 二短調 ソナタ形式

19世紀フランスにおいては、歴史的にベートーヴェンの交響曲の影響が大きかった。

この交響曲も「苦悩から勝利へ」という流れを踏襲している。

冒頭、半音下行／4度上行の音型が循環主題【譜例1】として提示される。序奏が終わり本編に入るかと思うと、序奏が短3度上のへ短調で繰り返され、ようやく本編が始まる。下行（後退）上行（前進）音型を楽曲の構成にも当てはめ、「逡巡」がテーマとなっている。転調するにしても、大きく変化を起こすのではなく、移ろいゆくところが、逡巡し苦悩する様子を表現している。

【譜例1】循環主題 第1楽章 冒頭 **Lento**



この循環主題と緻密に計算された転調の組み合わせはドイツ的な構成感として説明されることが多いが、同一主題の時間軸による表情の変化を追うところは、画家クロード・モネによる1890年代前半の『ルーアン大聖堂』の連作を見るようで、フランス的でもある。

循環主題を基にしたアレグロ・ノン・トロツポの第1主題が展開され、フランクの弟子ジョゼフ＝ギィ・ロパルツ（1864～1955）が名付けた「希望」の動機【譜例2】の経過主題を経て、高らかに「信仰」の動機【譜例3】が謳われる。主題の展開と再現を経て、コーダでは循環主題をカノンで畳みかけることで持ち上げられた最終和音が、アーメン終止（下属和音→主和音へ進行する終止。属和音→主和音へ進む「完全終止」よりも柔らかな印象を与える）により二長調で解決する。

【譜例2】「希望」の動機 第1楽章 99～103小節



【譜例3】「信仰」の動機 第1楽章 129～132小節



第2楽章 アレグレット 変口短調 複合三部形式

イングリッシュホルンの長いソロが有名であるが、その伴奏群にハープが含まれるのも特徴的である。これは中世のハープを爪弾く吟遊詩人の唄を想起させ、ドイツ的な抽象主題ではないところがフランス的で、初演時に聴衆を当惑させた「交響曲らしくない」点の一つであろう。この主題【譜例4】も循環主題を基に作られている（細線で示した）。

変ホ長調へ転じる中間部はスケルツォに相当し、クラリネットにより舞曲風の主題

が提示され引き継がれていく。後半ではこれらの主題が組み合わせられ、最後は変ロ長調で天上に上るかのような響きのアーメン終止となり、ハープの上行アルペッジオがその階段を暗示する。

【譜例4】 第2楽章の主題 16~22小節



第3楽章 アレグロ・ノン・トロツポ 二長調 ソナタ形式

力強い強奏で始まり、ロパルツ曰く「歓喜」の動機【譜例5】が提示される。「勝利」の動機【譜例6】が金管群によって前触れとして演奏されるも、低弦の「苦悩」の動機【譜例7】によって逡巡したのち、「吟遊詩人の唄」がイングリッシュホルンとハープのセットで回想される。展開の後、トゥッティで堂々と歌われるのはやはり「吟遊詩人の唄」なのであった。ただ、まだここでは短調であり、フレーズの最後で長調へ転調し、コーダに入る。循環主題が繰り返され逡巡する中、低音楽器群のうごめきに混じり、ハープが奏でるアルペッジオがただならぬ雰囲気効果を効果的に暗示する。そして「信仰」の動機により「歓喜」の動機が導き出され、最終的には苦悩を乗り越え勝利を収めるのであった。

(中西充弥)

【譜例5】 「歓喜」の動機 第3楽章 7~10小節



【譜例6】 「勝利」の動機 第3楽章 72~75小節



【譜例7】 「苦悩」の動機 第3楽章 98~101小節



作曲年代： 1886~88年

初 演： 1889年2月17日 パリ ジュール・ガルサン指揮 パリ音楽院演奏協会管弦楽団

楽器編成： フルート2、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、ホルン4、トランペット2、コルネット2、トロンボーン3、テューバ、ティンパニ、ハープ、弦楽5部

※譜例は『レコード芸術』2022年12月号（音楽之友社）より加筆して転載。

Program notes by Robert Markow

Beethoven: Piano Concerto No.5 in E-flat major, op.73, “Emperor”

- I Allegro
- II Adagio un poco mosso
- III Rondo: Allegro

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

Although Beethoven did not affix a subtitle to this work, it is, in its grandeur and splendor, indeed an emperor among concertos. The name, which, strangely enough, is not used in German-speaking countries, appears to have been bestowed by the pianist and publisher John Cramer, a close friend of Beethoven. Another theory has it that a French officer called out “C’est l’empereur” during a majestic passage at the first Viennese performance. In any case, Beethoven would certainly not have had in mind to honor Napoleon: the French, led by their Emperor, were once again at war with Austria, and in the spring of 1809, France occupied Vienna. “Nothing but drums, cannons, human misery of every sort!,” wrote Beethoven on July 26 to his publisher in Leipzig. But the spirit of heroism nonetheless infuses this music, and the *Emperor* Concerto, over and above its inherent musical qualities, stands as a stirring testament to man’s heroic will to survive in trying times.

The last of Beethoven’s five piano concertos was finished in October of 1809, but its first performance waited for over two years, in Leipzig on November 28, 1811. (There may have been earlier performances, or private ones, but these are unconfirmed.) The first Viennese performance took place in February of 1812; here the critical reception was much cooler – Beethoven was accused of “being able to obtain the support only of connoisseurs.” But in neither performance was he the soloist. He had played the premieres of his four previous concertos, but now his hearing was so far gone that a continuing career as a pianist was out of the question.

The *Emperor* Concerto opens in resplendent majesty: three imperious chords are sounded by the orchestra, each in turn elaborated by the soloist in “fountains and cascades” (to quote Michael Steinberg’s apt phrase) of arpeggios, trills, scales and broken octaves. Following this impressive introduction comes the first subject – a big, sonorous, richly scored theme punctuated with martial elements. The mysterious second theme occurs first in tentative tones in E-flat minor, then immediately afterwards in a flowing legato horn duet in E-flat major. When the piano finally returns, the two principal themes and other material as well are elaborated and developed in a mighty discourse between soloist and orchestra. Unusually, the

standard cadenza for the soloist is omitted, this function having already been fulfilled by the opening flourishes and the return of this passage at the recapitulation.

The slow movement is one of Beethoven's most profound. A hushed mood of sublime simplicity offers refreshing, soothing contrast to the militant grandeur and exuberance of the first movement. At its conclusion, in a transitional passage, Beethoven outlines the principal theme of the next movement, and suddenly, without a break, the jubilant finale, a rondo, bursts forth in full panoply. Although nominally in rondo form, there is only a single contrasting episode, a lyrical theme of regal bearing heard twice in the course of the movement, and only by the soloist. Eventually the movement's main theme expires, almost as if exhausted from its relentless repetitions, only to revive in one final, exuberant burst of energy.

Franck: Symphony in D minor

I Lento - Allegro non troppo

II Allegretto

III Allegro non troppo

César Franck: Born in Liège, Belgium, December 10, 1822; died in Paris, November 8, 1890

César Franck is often portrayed as a mild-mannered, serene “angel in piety” seated at the organ, giving “glowing utterance” in sound to his visions. It is true that he was very much at home with organized religion in the great churches and cathedrals of Paris, and that religious faith does infuse much of the music of this devout Catholic. He has been called at various times the French Bruckner, Pater Seraphicus, and the Fra Angelico of music. Until after age fifty, Franck led a relatively quiet existence as organist and pedagogue. He did not actively seek public recognition for his compositions, and he emerged from obscurity as a composer only near the end of his life. Nearly all the works by which he is known today come from his last decade, 1880-1890. This list includes the Symphony in D minor, written between 1886 and 1888. The first performance took place on February 17, 1889 at a Conservatoire concert in Paris conducted by Jules Garcin.

Critical reception was not good. Franck's brand of pervasive chromaticism (described as saccharine by his detractors), an aura of “stained-glass religiosity,” (in critic Harold Schonberg's words), thick textures, weak formal construction and the preponderance of modulation bothered many people. Charles Gounod's oft-cited barb, “the affirmation of incompetence pushed to dogmatic lengths,” may be regarded as typical. Franck had already aroused controversy for his teaching, in

which he advocated a novel approach to form and development. In this new cyclical form, an initial motto or germ motif gives rise to most or even all of the work's thematic material, sometimes recurring in its original undisguised form, sometimes combined with some of its transformed versions. This procedure even carries over into successive movements of a symphony. Franck's biographer, the composer Vincent d'Indy, credits him with having "created and consecrated" this method, but it had been used as far back as Beethoven in his Fifth Symphony and was being extensively used by Franz Liszt as well.

The shadow of Liszt can be noted right in the D-minor Symphony's opening notes played by the lower strings. This three-note germ or motto also formed the motto of Liszt's symphonic poem *Les Préludes*. It is significant, though probably coincidental, that it also appears in a Beethoven work, as the first notes (slightly varied) of the final movement of the Quartet Op. 135, the *Muss es sein?* figure. Both Beethoven and Liszt were prominent influences throughout Franck's life, and the latter offered him much-needed encouragement and support.

After 28 bars of slow introduction, the *Allegro non troppo* arrives, announced by the motto theme in a speeded-up and more aggressive form. The music settles back into the initial slow introductory material, now pitched a third higher, and a similar repeat of the *Allegro non troppo*. A new theme, more subdued in character, then appears in F major in imitative counterpoint between upper and lower strings. The discerning ear may detect, buried in this "new" theme, the motto in reverse, split between the upper and lower voices. A third theme, exuberant and soaring, centers around the note A and is first proclaimed by the full orchestra.

The second movement's principal theme is given initially to the English horn, which provoked heated criticism for those who felt that use of such an instrument was improper in a symphony. Some rashly asserted that no precedent for this kind of instrumentation existed in a symphony, forgetting or unaware that Berlioz had featured it in his *Symphonie fantastique* and that Haydn had used two in his Symphony No. 22 (*the Philosopher*). This doleful theme is taken up by other instruments - clarinet, horn, flute, and eventually violins. Then follows an extended scherzo-like section of feathery lightness and delicacy, utilizing the principal theme in transformed versions. The clarinet introduces a new idea, which is briefly developed by strings and woodwinds. Later the English horn returns with the theme in the original form combined with a transformed version for an accompaniment.

The finale begins with another of Franck's characteristic flowing melodies. Much of this movement is characterized by a festive mood and insistent rhythmic patterns. Frequent recurrences of melodic ideas from earlier movements, brass chorales and brilliant climaxes further distinguish this movement, whose spirit of radiant splendor was expressed by Vincent d'Indy as "continual ascent towards gladness and life-giving light."

For a profile of Robert Markow, see page 33.

T 都響スペシャル「第九」

TMSO Special "Beethoven's 9th"

TMSO

東京芸術劇場コンサートホール

2022年12月24日(土) 14:00開演

Sat. 24 December 2022, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

東京文化会館

2022年12月25日(日) 14:00開演

Sun. 25 December 2022, 14:00 at Tokyo Bunka Kaikan

サントリーホール

2022年12月26日(月) 19:00開演

Mon. 26 December 2022, 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● エリアフ・インバル Elish INBAL, Conductor

ソプラノ ● 隠岐彩夏 Ayaka OKI, Soprano

メゾソプラノ ● 加納悦子 Etsuko KANO, Mezzo-Soprano

テノール ● 村上公太 Kota MURAKAMI, Tenor

バリトン ● 妻屋秀和 Hidekazu TSUMAYA, Bass

合唱指揮 ● 増田宏昭 Hiroaki MASUDA, Chorus Master

合唱 ● 二期会合唱団 Nikikai Chorus Group, Chorus

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

ベートーヴェン：交響曲第9番 二短調 op.125 《合唱付》(65分)
Beethoven: Symphony No.9 in D minor, op.125, "Choral"

I Allegro ma non troppo, un poco maestoso

II Molto vivace - Presto

III Adagio molto e cantabile

IV Presto - Allegro assai

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

協賛： (12/25)

Ayaka OKI

Soprano

隠岐彩夏

ソプラノ



岩手大学卒業。東京藝術大学大学院修士課程、博士後期課程修了。イタリア、ウィーンなどで研鑽を積んだのち、2019年文化庁の新進芸術家海外研修制度により渡米（ニューヨーク）。友愛ドイツ歌曲コンクール第1位、日本音楽コンクール第1位。オペラでは『愛の妙薬』『ラ・ボエーム』『カヴァレリア・ルスティカーナ』などに出演。コンサートではバッハ《マタイ受難曲》、ヘンデル《メサイア》、ベートーヴェン《第九》、ブラームス《ドイツ・レクイエム》など幅広いレパートリーを持つ。二期会会員。

Ayaka Oki graduated from Iwate University and obtained Master's and Doctorate degrees from Tokyo University of the Arts. After studying in Italy and Austria, she went to New York under the overseas study program for upcoming artists of the Agency for Cultural Affairs. She won the 1st prize in the Music Competition of Japan. She has sung in operas such as *L'elisir d'amore*, *La Bohème*, and *Cavalleria Rusticana*. She is a member of Nikikai.

Etsuko KANOH

Mezzo-Soprano

加納悦子

メゾソプラノ



東京藝術大学大学院修了後、ケルン音楽大学にて研鑽を積む。ケルン歌劇場との専属契約ではコンロンらの指揮で40以上の演目出演。シュトゥットゥガルト州立劇場、ゲルギエフ・フェスティバルなど欧州各地で活躍。国内でも、二期会『トリスタンとイゾルデ』『ホフマン物語』、びわ湖ホール・神奈川県民ホール『ワルキューレ』などに出演。CD『シューマン／後期歌曲集』（コジマ録音）はレコード・アカデミー賞を受賞。令和元年度芸術選奨文部科学大臣賞受賞。二期会会員。

Etsuko Kanoh obtained Master's degree from Tokyo University of the Arts and continued her study at Hochschule für Musik und Tanz Köln. She signed an exclusive contract with Oper Köln and has sung more than 40 operas. She has sung across Europe and appeared many stages including Staatstheater Stuttgart and Gergiev Festival. With her CD album, *Schumann Späte Lieder*, she received a Record Academy Award. She was awarded the Art Encouragement Prize 2019 from the Minister of Education, Culture, Sports, Science and Technology. She is a member of Nikikai.

Kota MURAKAMI

Tenor

村上公太
テノール



東京音楽大学卒業。新国立劇場オペラ研修所修了。文化庁の新進芸術家海外研修制度によりポーランドで研鑽を積む。ジュゼッペ・ディ・ステファノ国際コンクールにて『リゴレット』に出演。シンガポール・リリック・オペラ『ラ・ボエーム』『魔笛』『サロメ』『椿姫』に出演、好評を博す。国内では新国立劇場『こうもり』『ファルスタッフ』、日生劇場『後宮からの逃走』『コジ・ファン・トゥッテ』、東京二期会『マクベス』『ダナエの愛』などで30役以上を演じている。二期会会員。

Kota Murakami graduated from Tokyo College of Music and finished the opera studio of the New National Theatre, Tokyo. He continued his study in Bologna under the overseas study program for upcoming artists of the Agency for Cultural Affairs. He has appeared in *La Bohème*, *Die Zauberflöte*, *Salome* and *La Traviata* with Singapore Lyric Opera. In Japan, he has sung more than 30 roles in operas such as *Die Fledermaus*, *Falstaff*, *Così fan tutte*, and *Macbeth*. He is a member of Nikikai.

Hidekazu TSUMAYA

Bass

妻屋秀和
バス



©Takafumi Ueno

東京藝術大学卒業、同大学院修了。ライブツィヒ歌劇場およびワイマール・ドイツ国民劇場の専属歌手を務めた。国内では新国立劇場、びわ湖ホール、日生劇場などで活躍。二期会『エロディアド』『フィデリオ』『サムソンとデリラ』『魔笛』、新国立劇場『ドン・カルロ』『カルメン』『ニュルンベルクのマイスタージンガー』、びわ湖ホール『神々の黄昏』『ローエングリン』、日生劇場『ルチア～あるいはある花嫁の悲劇～』などに出演。二期会会員。

Hidekazu Tsumaya graduated Tokyo University of the Arts and obtained a Master's degree at the same university. He was exclusive singer of Oper Leipzig and Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar. Tsumaya has regularly appeared New National Theatre, Tokyo, Biwako Hall, and Nissay Theatre. He has performed in *Herodiade*, *Fidelio*, *Samson et Dalila*, *Die Zauberflöte*, *Don Carlo*, *Carmen*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Götterdämmerung*, *Lohengrin*, among others. He is a member of Nikikai.



都響スペシャル「第九」（2021年12月25日／東京文化会館／大野和士指揮 二期会合唱団 他）

日本最大の声楽家団体「二期会」を母体とする、我が国を代表するプロフェッショナル合唱団。東京二期会オペラ劇場の舞台はもとより、主要オーケストラへの客演や各種メディアへの出演など、長年多岐にわたる活動を展開。近年は、映画やゲーム音楽のサウンドトラックも担い、映像もリリースされるなど、その高い水準での演奏が各方面から注目を集めている。都響とは恒例の都響スペシャル「第九」で共演。2022年に創立70周年を迎えた「二期会」において、今後さらに多彩な活動が期待されている。

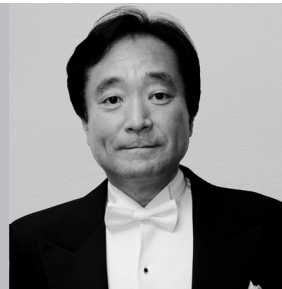
Nikikai Chorus Group, the first professional chorus group in Japan, was established in 1953. Centering its activities in opera performances, Nikikai Chorus Group also makes guest appearances with major orchestras, gives original concerts and performs in schools. The chorus appears regularly with the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra at concerts of Beethoven's Symphony No.9.

Hiroaki MASUDA

Chorus Master

増田宏昭

合唱指揮



東京藝術大学音楽学部ピアノ専攻卒業。同大学大学院指揮科修了。バイエルン州立歌劇場でサヴァリッシュ、パタネーらのもとで研鑽を積んだ。1987年以降、ドイツの歌劇場でキャリアを重ね、コブレンツ歌劇場首席指揮者、ザールランド州立歌劇場首席指揮者、ノルトハウゼン歌劇場およびゾンダースハウゼンLOH管弦楽団音楽総監督などを歴任。

Hiroaki Masuda graduated from Tokyo University of the Arts and obtained Master's degree at the same university. He studied in München. Masuda was formerly Principal Conductor of Theater Koblenz, Principal Conductor of Saarländisches Staatstheater, and General Music Director of Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen.

ベートーヴェン： 交響曲第9番 二短調 op.125 《合唱付》

保守反動の時代に書かれた「第9」

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770～1827）は人生の様々な場面で多くの苦悩に見舞われながら、それに対し勇猛果敢に立ち向かう生涯を送った。まただからこそ、18歳の折に遠くフランスで勃発したフランス革命（1789年）に終生大きな共感を寄せ、「自由・平等・友愛」の革命精神の体現を追い求めようとした。

だが、その理想はけっして一筋縄でゆかなかった。例えば「革命精神の体現者」を自称し、18世紀末から19世紀初頭にかけてヨーロッパ中を席卷したナポレオン・ボナパルト（1769～1821）に対して、ベートーヴェンは一時大いに熱狂する。だがナポレオンが単なる侵略者であり出世欲の持ち主でしかないことを悟るや否や、当のナポレオンに対する怒りを爆発させ、失望を露わにしていっていった。

さらにナポレオンが失脚した1810年代半ば以降、反ナポレオン、反革命を唱える保守反動政治がヨーロッパ中で敷かれてゆく。とりわけその中心的存在だったハプスブルク帝国の都ウィーンでは、水も漏らさぬ監視体制が確立された。政治的なことを口にすれば街の随所に配備された秘密警察官に逮捕され、命さえ奪われかねない状況の中、ベートーヴェン自身もこれまで以上の不自由と懊悩を味わってゆくこととなる。

実のところベートーヴェンは、保守反動勢力がいよいよ力を持ち始めた1814年に交響曲第8番を初演して以来、10年ほど交響曲を完成させることから遠ざかってしまう（何しろ交響曲第9番が完成されたのは、1824年のことだった）。ベートーヴェンにとって交響曲とは、多様な音量と多彩な音色を奏でられるオーケストラというメディアを用い、自らの意見を音楽を通して広く世に発信するマニフェスト的な性格を具えていた。ところが、当のマニフェストを発表する会場に秘密警察官が紛れ込んで演奏会を妨害したり、彼と意思を同じくする人々を検挙していったりすると……？

新作交響曲を書いたところで、ウィーンでの上演は難しいという状況が出来ていた。

ウィーン初演を求める嘆願書

交響曲第9番の作曲が本格化するようになったそもそものきっかけは、1817年にロンドンのフィルハーモニック協会から新作交響曲の依頼が舞い込んだことにある。となれば当作品がロンドンをはじめ、ウィーン以外の都市で世界初演される可能性が出てきた。またベートーヴェン自身、（彼から見ると「軽薄」なロッシーニのオペラが大流行していた）当時のウィーンに相当の失望を抱いていたという事情も手伝って、

ウィーンにいる音楽愛好家たちはやきもきさせられていたようだ（じっさい交響曲第9番のベルリン初演も噂されていた）。

結果、交響曲第9番をウィーンで上演してほしいという嘆願書がベートーヴェン宛てに書かれ、さらにはそれが地方紙2紙にも掲載されるという社会的出来事にまで発展する。嘆願書をしたためたのは、モーリツ・リヒノフスキー伯爵（1771~1837）をはじめ、貴族・市民を問わずベートーヴェンを崇拜していた人々。しかも彼らは当時のウィーンの音楽界における有力者で、こうした後押しが、声楽の導入という危険な要素（後述）を具えた交響曲第9番のウィーンにおける世界初演を可能にしたのである。

またこの作品と並んでウィーン初演（ただし全曲からの抜粋）が行われた《ミサ・ソレムニス》は、ベートーヴェンの支援者であると同時に当時のハプスブルク帝国皇帝の実弟だったルドルフ大公（1788~1831）のために書かれた作品であることから、当局も演奏会の開催について異議を差し挟みにくい状態だった。

内なる革命理念の昇華

交響曲第9番では、終楽章に声楽が付く。つまり「音」だけでなく「声」や「言葉」によるマニフェストでもあって、これが当時の社会状況においていかに危険であったかは容易に想像できるだろう。さらにその「言葉」は、フリードリヒ・フォン・シラー（1759~1805）の作品に拠っている。シラーは革命思想に燃え、それゆえに様々な筆禍を蒙った詩人として市民階級の崇拜の対象だった。そのような人物の作品を公の場で、しかも大勢の人々が大きな声を合わせて歌うとなれば、それだけで政治的なデモンストレーションであると当局から受け取られる可能性はなかったのか。

実のところベートーヴェンが当作品に声楽の導入を決断したのは、完成のわずか半年前のことだった。いわばぎりぎりの決断であって、たとえ声楽を導入するにしても何をテキストに用いるかは大きな問題に他ならなかった。結果ベートーヴェンは、若い頃から親しんだシラーの頌歌『歓喜に寄す』（1785年初稿／1803年改訂）を基にしつつも、その中味をかなり大胆にカットし、さらに冒頭には自分自身の書いた開始部を付け加えるということをやったのけた。

もちろんそこには、シラー作品に具わった革命性を漂白し、検閲を通り易くするという現場主義的な考えもあったろう。だがベートーヴェン自身、現実世界の革命に対して幾度も挫折を味わいながらも、だからこそ自らの内に滾り続ける革命理念への情熱を昇華させ、単なる階級闘争から人類愛、人間の進むべき道を謳い上げる方向へと向かっていったのではないか。

またそれゆえに、交響曲第9番は単なる革命時代の所産という位置にとどまらず、音楽によるユートピアを徹底的に体現したパイオニア的存在として、後世にも大きな影響を与えていったのである。

（小宮正安）

第1楽章 アレグロ・マ・ノン・トロppo、ウン・ポコ・マエストーソ

第2楽章 モルト・ヴィヴァーチェ〜プレスト

第3楽章 アダージョ・モルト・エ・カンタービレ

第4楽章 プレスト〜アレグロ・アッサイ

作曲年代：1818年、1822～24年

初 演：1824年5月7日 ウィーン ケルトナートーア劇場

楽器編成：ピッコロ、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、大太鼓、シンバル、トライアングル、弦楽5部、独唱（ソプラノ、メゾソプラノ、テノール、バス）、混声4部合唱



バーデンのベートーヴェンハウス

バーデンはウィーンの南25キロほどに位置する温泉保養地。ベートーヴェンはこの地で1821～23年に一軒の家を借りてしばしば滞在、湯治とともに作曲に勤しんだ。1823年8～10月にはこの家で交響曲第9番の第3楽章までをほぼ書き上げ、第4楽章に着手。10月下旬にウィーンへ戻り、翌年2月に第9を完成させることになる。

ベートーヴェン
交響曲第9番《合唱付》より第4楽章 歌詞対訳

*O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere
anstimmen, und freudenvollere!*
(Beethoven)

おお友らよ、こんな音ではない！
もっと心地よく、喜びに満ちた声で
歌い始めようではないか！
(ベートーヴェン作)

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmliche, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

歓喜よ、神々の美しい火花よ、
楽園からきた娘たちよ、
私たちはいま火花に酔いしれて、
天の上なる者よ、あなただけの聖域に入ってゆく。
世の流れに厳しく分けられたるものを
あなたの魔法が再び一つに結び合わせ、
あなたが柔らかな羽を休ませているところで
すべての人は兄弟となる。

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

一人の友の友になるという
大きな成功を手にした者よ、
やさしい妻を勝ちえた者よ、
諸君の歓喜の声をここに交えよ！
そう、この地上で誰か一人だけでも
友の魂を、自分のものと呼べる人なら！
そしてついでそれを成し得なかった者は
泣きながらこの集いから立ち去るがよい。

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

すべてこの世に在るものは、
自然の乳房から喜びを飲む。
善き者も、悪しき者もすべて
自然が作ってくれたバラの道を進んでゆく。
自然は私たちに口づけとおどろ酒を与え、
死の試練にも揺るがない友を授けてくれた。
肉体の快樂は虫けらに投げ与えられ、
そしていま神の御前に立っているのは智天使ケルビムだ。

Froh, wie seine Sonnen fliegen,
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.

喜べ、天上なる方の太陽が
輝かしい大空の広場を飛んでゆくように、
兄弟たちよ、凱旋する英雄のごとく
喜びに満ちて自分の道を進むがよい。

Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder! überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

抱き合うがよい、幾百万の者たちよ。
この口づけを全世界に広めよ。
兄弟たちよ、あの星空の天幕の上に
愛しい父が住んでいるに違いないではないか。

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

幾百万の者たちよ、^{ひざまず}跪いているか？
世界よ、創造主を感じているか？
星空の天幕のさらなる上に彼を探し求めよ。
彼は星々のかなたに住んでいるに違いないのだから。

(Schiller „An die Freude“)

(シラー 『歓喜に寄す』による)
訳／三ヶ尻 正

Program notes by Robert Markow

Beethoven: Symphony No.9 in D minor, op.125, “Choral”

I Allegro ma non troppo, un poco maestoso

II Molto vivace - Presto

III Adagio molto e cantabile

IV Presto - Allegro assai

Ludwig van Beethoven: Born in Bonn, December 17, 1770; died in Vienna, March 26, 1827

In its grandeur, elemental power, cosmic scope and affirmation of the universal human spirit, Beethoven's Ninth (THE Ninth) embraces a world of emotional expression ranging from deep pathos to exultant joy, from demonic fury to seraphic tranquility, from motoric energy to beatific stasis. The span of this seventy-minute work seems to depict a vast structure forming “before our ears” ... its opening moments as coming “out of the void,” as Cleveland Orchestra annotator Klaus G. Roy put it. “Fragments begin to cohere; thematic atoms and molecules form larger structures. To most listeners, the same sense of awe, wonder and mystery that accompanies contemplation of the starry night applies to the Ninth.”

Twelve years separated the completion of Beethoven's final symphony from the Eighth (1812). Ideas, sketches and fragments had coalesced over a period of many years, but work commenced in earnest only in 1822. The symphony was finished in early 1824, and the premiere took place on May 7 of that year. Having decided to incorporate Schiller's ode “An die Freude” into his Ninth Symphony, Beethoven struggled greatly to find the proper way to introduce the vocal element into an otherwise purely instrumental symphony. His solution consisted of an instrumental introduction in which brief references to the three previous movements are peremptorily rejected by a recitative-like passage for cellos and basses. This “recitative” presents the musical material for the first vocal entry (bass), which proclaims, “Oh friends, not these tones! Let us sing of more pleasant and joyful things,” whereupon the famous theme, formerly played by the orchestra, is now sung (“Freude, schöner Götterfunken”). This theme, of almost naive simplicity, caused Beethoven no end of difficulty. Dozens of variants are found in his Sketchbooks, leading to the final, perfected form he retained.

The symphony's opening is one of the most famous in the repertory. Barely a moment is required for the listener to recognize that mood of hushed expectancy, created by the sound of stark fifths in the horns, the strange rustling in the lower

strings, and the violins' thematic fragments that soon coalesce into a mighty unison outburst for the full orchestra. Though laid out in sonata form (exposition – development – recapitulation – coda), the movement contains a wealth of thematic ideas, and is far too complex to discuss in terms of the traditional contrasting first and second themes. The principle of continuous growth pervades instead, with much of the musical material distinguished by its rhythmic rather than melodic interest. The development section involves a lengthy working out of the principal theme (the initial unison outburst). The approach of the recapitulation is signaled by two immense, terrifying statements of the principal theme in D major over rumbling timpani. Leo Treitler writes of the “horrifying brightness that the major mode can have. It is, all in all, the shock of being now pulled into the opening with great force, instead of having it wash over us.” The movement ends with an apocalyptic vision.

For the first and only time, Beethoven precedes the slow movement of a symphony with the Scherzo, a plan Bruckner was to follow seventy years later in his own Ninth (also in D minor). As music of relentless, driving power, the Scherzo is unsurpassed. This huge structure consists of a sonata-form Scherzo with two important themes. But like the first movement, this is anything but a conventional sonata form. The rhythmic pattern hammered out in the opening bars and its characteristic octave drop pervade the fugally developed first theme, in addition to becoming the accompaniment pattern to the robust and joyous second theme heard in the unison woodwinds. The central Trio section brings much-needed relief – a breath of fresh air and sunlight. Brighter colors, the major mode and more transparent textures all serve to contrast the Trio with the demonic power of the Scherzo, which is then repeated in full.

The *Adagio* movement, one of the most sublime ever written, stands in stark contrast to the propulsive energy and forbidding grimness of the previous movements. Two lyrical and well-contrasted themes of transcendent beauty are alternately elaborated in a double variation form. A mood of quiet exaltation and profound peace reigns by the closing pages, only to be shattered by one of the most horrendous outbursts in all music.

After the finale's long instrumental antecedent is finished, the movement unfolds in free variation form. Beginning with the bass soloist's first stanza, the “Ode to Joy” moves through a series of highly varied treatments: twice for solo vocal quartet (followed by choral response); a Turkish march featuring characteristic “Turkish” instruments – triangle, bass drum, piccolo – with tenor solo; an elaborate orchestral fugue answered by a mighty choral affirmation of the “Ode to Joy” ; a stately new theme beginning with “Seid umschlungen, Millionen” (*Andante maestoso*), initially for male chorus and trombones, which in the following section

(*Allegro energico*) combines with the “Ode to Joy” in a great double fugue; a spirited vocal quartet introduced by skittering violins, and joined later by full chorus. This leads to the famous cadenza for the soloists, where the operatic implications of voices joining orchestra are fully exploited. Each soloist climbs to the top of his or her range. In a final burst of frenzied joy, The Ninth ends in the realm of Elysium, light years removed from the cares and toils of daily life.

Beethoven scholar Maynard Solomon, in an address in Detroit some years ago, summed up the import of Beethoven’s Ninth in these words: “Beethoven’s life and his art can be envisaged as a search for Elysium, for ‘one day of pure joy,’ for fraternal and familial harmony, as well as for a just and enlightened social order. With the ‘Ode to Joy’ of the Ninth Symphony that search found its symbolic fulfillment.

“Beethoven’s Ninth has been perceived by later generations as an unsurpassable model of affirmative culture, a culture which, by its beauty and idealism, some believe, anesthetizes the anguish and the terror of modern life, thereby standing in the way of a realistic perception of society … If we lose the dream of the Ninth Symphony, there may remain no counterpoise against the engulfing terrors of civilization, nothing to set against Auschwitz and Vietnam as a paradigm of humanity’s potentialities.”

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.