

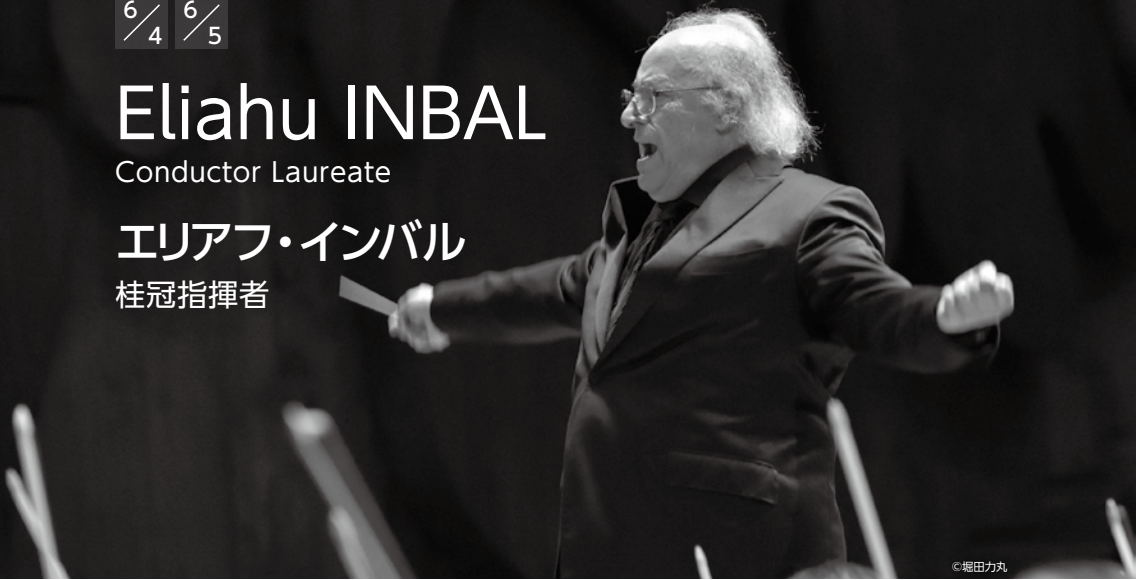
6/4 6/5

Eliahu INBAL

Conductor Laureate

エリアフ・インバル

桂冠指揮者



©堀田カ丸

1936年エルサレム生まれ。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《大地の歌》、ブルックナーの交響曲第3番 (1873年初稿)・第4番《ロマンティック》 (1874年稿と1878/80年稿)・第8番 (1890年第2稿)、ベルリオーズの《幻想交響曲》、バルトークの《管弦楽のための協奏曲》、ショスタコーヴィチの交響曲第5番・第7番《レニングラード》・第8番・第11番《1905年》・第12番《1917年》・第15番、バーンスタインの交響曲第3番《カディッシュ》などで精力的な演奏を繰り広げ、話題を呼んでいる。

Eliahu Inbal was born in Jerusalem 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.

【ブルックナー生誕200年記念】

[Bruckner 200]

【定期演奏会1000回記念シリーズ⑤】

B Series 第1000回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.1000 B Series

サントリーホール

2024年6月4日(火) 19:00開演

Tue. 4 June 2024, 19:00 at at Suntory Hall

【定期演奏会1000回記念シリーズ⑥】

C Series 第1001回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.1001 C Series

東京芸術劇場コンサートホール

2024年6月5日(水) 14:00開演

Wed. 5 June 2024, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

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

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

ブルックナー：交響曲第9番 二短調 WAB109

(第1～3楽章/ノヴァーク版) (60分)

(2021-22年SPCM版*第4楽章) [*日本初演] (23分)

Bruckner: Symphony No.9 in D minor WAB109

(I~III/Nowak edition)

(* Finale: 2021-22 SPCM version) [*Japan premiere]


- I Feierlich, Misterioso
- II Scherzo: Bewegt, lebhaft
- III Adagio: Langsam, feierlich
- IV Finale: Misterioso, Nicht schnell

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 (6/4)

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術等総合支援事業(公演創造活動))
独立行政法人日本芸術文化振興会

文化庁

公益財団法人朝日新聞文化財団

公益財団法人アフィニス文化財団

演奏時間は予定の時間です。



デジタルスタンプラリー

「定期演奏会1000回記念シリーズ①～⑩」(同プログラムの都響スペシャルも含む)では、デジタルスタンプラリーを行っています。参加される方は、会場に設置された二次元コードをスマートフォンで読み取り、画面の指示に従って操作してください。

ブルックナーが死去した時、交響曲第9番は第3楽章まで書かれていたものの、第4楽章フィナーレは未完成でした。以後、第9番の演奏は第3楽章で終わる形が一般的となり、作曲者が亡くなる直前に示唆した、フィナーレの代用として旧作の《テ・デウム》を置くやり方は普及しませんでした。

1960年代から、遺された草稿やスケッチからフィナーレを補筆完成する試みが本格化(詳細はP. 46～50をご参照ください)。その中でニコラ・サマーレとジュゼッペ・マツツーカーによる版が1983年に最初に出版され、エリアフ・インバル指揮フランクフルト放送響によって1986年に録音されました(補筆完成版の最初期の録音の一つ)。このサマーレ&マツツーカー版は後にジョン・A・フィリップスとベンヤミン＝グンナー・コールスが加わって改訂されました(サマーレ、フィリップス、コールス、マツツーカー版＝SPCM版)。

今日は、ノヴァーク版による第1～3楽章に続いて、フィリップスが改訂した最新のSPCM版第4楽章をお贈りします。演奏会へ向けて、フィリップス氏ご本人から曲目解説をご寄稿いただきましたので、ここに掲載します。

(編集部)

ブルックナー： 交響曲第9番 二短調 WAB109

アントン・ブルックナー

1824年9月4日、アンスフェルデン生まれ／1896年10月11日、ウィーンにて没

Dem lieben Gott

(親愛なる神へ／ブルックナーがスコアに書き込んだ献辞)

I 荘厳に、神秘的に

II スケルツォ／動きをもって、生き生きと

III アダージョ／ゆっくりと、荘厳に

(以上：ノヴァーク版)

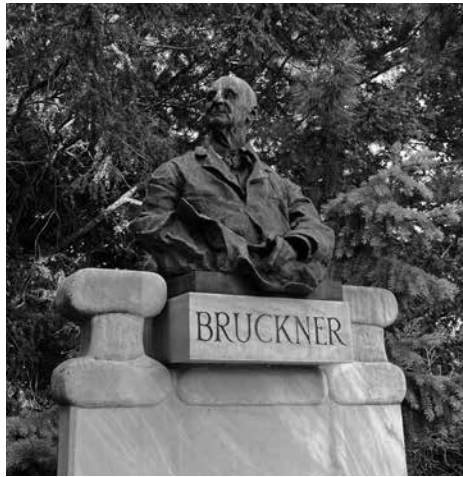
IV フィナーレ／神秘的に、速すぎずに

(サマーレ、フィリップス、コールス、マツツーカーによるフィナーレの演奏用ヴァージョン[1983-2012]をフィリップスが改訂[2021-22]) [日本初演]

ブルックナーが1887年に作曲を始めた交響曲第9番は、作曲者自身が1894年までに仕上げた3つの楽章構成で演奏されるのが通例である。しかしブルックナーは、人生最後の18ヶ月間は、4つめの楽章となるフィナーレの作曲に没頭した。彼はこの交響曲が3楽章で終わるのを望んでおらず、そのため第3楽章アダージョ

に続けて、彼自身の《テ・デウム》を演奏するよう指示していたほどである。

実のところ、ブルックナーがフィナーレ楽章のために書き残した490ページの手稿譜の中にはオーケストラ・スコアが存在し、それは最初の3つの楽章に劣らないほど完成された内容となっていて、番号の振られたバイフォリオ(4ページの二折本シートで、ほとんどが16小節から成る)に書かれている。フィナーレの約3分の1は完璧に仕上げられており、その他にインク書きの弦楽器スコアや、インクもしくは鉛筆書きによる管楽器の重要な出だし部分が残されている。



ブルックナーの記念碑 (ウィーン/市民公園)
©Österreich Werbung / Büro Tokio

第9交響曲はブルックナーにとって傑作、集大成となるべき作品であった。実際に(第4楽章の)作曲を始める10年ほど前から、フィナーレ楽章は彼の頭の中に浮かんでいた。そのスコアは、ブルックナーの独創性、構想の明晰さ、対位法技術がまったく衰えていなかったことを伝える。

非常に残念なことだが、ブルックナーの死後に彼のアパートを訪れた人々は、他の手稿譜とともにこのスコアのバイフォリオを何枚も記念に持ち去ってしまった。1903年に、最初の3つの楽章のみがオーケストレーションに手を入れられた形で初演された際、指揮を務めたフェルディナント・レーヴェがフィナーレ楽章の存在について真っ赤な嘘をついた。そのため、ブルックナーは判読不可能な「スケッチ」をわずかに残したにすぎないという俗説が、今なお信じられている。手稿譜は1934年にブルックナー全集(旧全集)の補遺として初めて出版されたが、書き写しに間違いがあり、さらなる誤解を生んだ。1963年、イギリスの音楽学者ハンス・フェルディナント・レドリヒはこの作品について正当な意見を述べている。「偉大なる作曲家の遺作が、後世においてこれほど不当に扱われ続けるのは稀である」

1983年からニコラ・サマーレ、ジョン・A・フィリップス、ベンヤミン＝グンナー・コールス、ジュゼッペ・マツツカカの編集チーム(SPCM)がフィナーレ楽章の再構築に取り組み、フィリップスによるブルックナーの自筆譜の復元版(1994、1999年)、およびブルックナー全集(新全集)によるオリジナル手稿譜のファクシミリ版(1996年)の出版へとつながった。それは音楽学的見解に革命をもたらした。フィリップスとコールスはそれぞれ第9番についての博士論文を書いた。

彼らの徹底的な調査の結果、何枚かのバイフォリオは失われてはいるものの、これまで信じられていたよりもはるかに多くの草稿が残されていることがわかった。最新の改訂版には、コードの長い草稿を含め、それらがすべて反映されている。欠落したバイフォリオは、ブルックナーがスコアに書き起こす前に残した断片やショート・スコアのスケッチから復元可能である。楽章の形式、モチーフやハーモニーの整合性は全体的に明らかである。ブルックナーは秩序を重んじ、理論的洞察力に長けた作曲家でもあり、彼の芸術的な判断は、解釈しやすい作曲理論に基づいている。フィナーレの作曲を引き継いで構築し、そのオーケストレーションを上げることが、想像されるよりもはるかに主観的な作業とはならないのだ。

SPCMによるフィナーレは、時を経て洗練を重ねてきた。649小節から成る現行版は、マエストロ・サマーレの全面的な承認を得ているもので、2012年版（サイモン・ラトル指揮ベルリン・フィルの優れたレコーディングで知られるヴァージョン）よりも4小節短い。現行版はオリジナルの資料にさらにしっかりと基づいており、440小節（全体の68%）は現存するスコアのバイフォリオと一致し、122小節（19%）はスケッチや整合性のある草稿から再構築されている。残りの87小節（13%、2012年版よりも9小節短縮）のみ、さらなる「科学的調査」に基づく修復の余地を残している。

最後の交響曲、そして音楽的遺言として特別に構想されたこの第9番を、敬虔なブルックナーは「親愛なる神」に捧げており、本作を「神の尊厳への敬意」とも呼んでいた。またこの曲はベートーヴェンの第9と同じニ短調であり、かの傑作へのオマージュでもある。1887年8月に交響曲第8番（第1稿）を書き終え、数日後には第9番に着手したものの、ブルックナーは過去の自分の主要作品を、自らの熟練した水準にまで引き上げようと、いくつかの交響曲の改訂に取り組んだため、第9番の作曲は何年も遅れることになった。

第5番と同様に、ブルックナーは第9番も重厚でエモーショナルなフィナーレを中心に構成し、諦観的な至福ではなく、勝利の栄光のうちに終わらせようと考えていた。ニ短調という、ベートーヴェンも扱った調性が示す神聖で「ゴシック的な」要素をすべて結集させ、神秘、荘厳、歓喜、そして畏怖の領域へと高めることを狙った。第7番や第8番の交響曲と同様に、ブルックナーは4本のワーグナーチューバを用い、暗く神秘的な響きによってオーケストラの色彩を豊かにし、最後の2つの楽章ではこの楽器に重要な役割を与えている。本作は和声的に比類なき豊かさを持っている。スケルツォ楽章の冒頭やアダージョ楽章のクライマックスにおけるドラマティックな不協和音や、フィナーレ楽章に見られる多くの驚くべきパッセージは、20世紀の和声的発展を予見させる。

第1楽章はブルックナーらしいソナタ形式である。提示部には3つの主題があり、展開部、再現部、コードが続く。第1楽章の胸騒ぎのするような冒頭部分は、圧

倒的な主要主題へと発展し、「神の威厳」への敬意を表している。第2主題は歓喜に満ちた魂の平穏を表し、第3主題は人間の存在の悲劇を感じさせる。ブルックナーは展開部と再現部を融合させて長大な対話に発展させ、圧倒的クライマックスへと昇華させている。コーダは簡潔であるが記念碑的である。

続くスケルツォ楽章は悪魔的な苛烈さに満ち、まさに「死の舞踏」である。ブルックナーは地獄絵図をも意図したのかもしれない。神秘的で不気味なトリオ（中間部）は、彼が過去に作曲したどのトリオとも似ていない。

アダージョ楽章は非常に感動的で回顧的であり、超越的で幻想的境地へと高められていく。2つの広大な主題群がそれぞれ再現され、長大なクライマックスのコーダが続く。トランペットの最初の入り（5小節目、ニ長調）は、ブルックナーがフィナーレの締めくりに置きたいと考えた「アレリヤ」を予感させるものである。最初のクライマックスが訪れた直後に、ワーグナーチューバによって悲痛な主題が提示される。ブルックナーはこれを「この世からの別れ」と呼んだ。この主題は弦楽器によって情熱的なコラールとして再現され、さらにフィナーレ楽章でも輝かしいコラール主題となって現れる。この楽章のコーダは、恐るべき力強さでクライマックスへと到達する——おそらく死との対決を描いている。その後、ブルックナー自身の二短調ミサ曲の「ミゼレレ」から引用されたパッセージが続き、フィナーレ楽章の冒頭を予告する。地上での生命は終結するのだ。

アダージョ楽章がブルックナーのこの世からの別れであったとするならば、良きカトリック信者であった彼は、フィナーレ楽章において魂が煉獄をさまよう旅を描き、その救済で終わらせる意図があったはずだ。冒頭の強迫観念的な付点リズムと、「悪魔的」な三全音（訳注：3つの全音からなる音程で、古典和声では最も不快な不協和音とされた）の進行が楽章全体を支配している。この不吉な始まりは、もう一つの不気味な主要主題へと発展する。神が再び無慈悲な審判者として現れる



ブルックナーの交響曲第9番フィナーレの自筆譜
（コラールの開始部）
Courtesy of Dr John A Phillips

のだ。第2主題群は、最初は荒涼としているが、やがて幸せな思い出を蘇らせる。第3主題群はアダージョで予見された壮大なコラールで、魂の救済を象徴する。しかしそれは破滅的に中断され、魂はさらなる試練にさらされる。

展開部は、ブルックナーが自身の《テ・デウム》から借用した、信仰を象徴する4音のモチーフが支配的となる。その後、主要主題が大胆なフーガとなって回帰し（訳注：ここで再現部に入る）、長いクレッシェンドに続いて、ホルンによる新たな勝利の主題に到達する。しかしこの主題もまた、残響の鳴る虚空の中で断ち切られる。第2主題群が繰り返され、2つの音楽的暗示がもたらされる。1つはコラール、もう1つは作曲者の愛した古代の典礼歌《キリストは蘇り》の旋律である。そこで再びニ短調に戻るのだが、突如コラールはニ長調となり（このコラールはブルックナーの全作品の中でもっとも素晴らしいパッセージの一つ）、《テ・デウム》の「信仰」のモチーフと融合する。ここでついに安息の地に帰り着くのだ。勝利を告げるホルンの主題へと移るが、再び第1楽章の荒涼とした第1主題に対峙することとなる……。

続いて、より正確に修復されたブルックナーのコーダへと入る。神秘的に旋回する上行音形は、再現部や終盤のスケッチにも見られる最後のコラールへと繋がっていく。1896年5月の日付が記された3つの注目すべき草稿の全てがここに含まれている。補筆されたパッセージによって第1楽章の主題群とフィナーレ楽章とが結ばれて、この交響曲全体の根幹をなす統一性が象徴的に表される。最後の恐ろしいほど不協和なパッセージはニ長調に終止する。救済は成し遂げられたのだ。

ブルックナーは、フィナーレ以前の楽章に登場させていた「アレルヤ」を、「この交響曲を親愛なる神への讃歌として終わらせるために」、ここに「力強く」取り入れたいと表明していた。その「アレルヤ」とは、先に述べたアダージョ楽章におけるトランペットの最初の入りのことである。数々の作曲上の手がかりが、ブルックナーがいかにそれを「讃美の聖歌」の締め括りに変容させたかを明らかにしている。

Dr. ジョン・A・フィリップス 2024年 シドニーにて
(訳／飯田有抄)

作曲年代：第1～3楽章／1887-94年 第4楽章／1895-96年(未完)

SPCM版第4楽章／1983-2012年 フィリップスによる改訂／2021-22年

初 演：第1～3楽章(レーヴェによる改訂稿)／1903年2月11日 ウィーン

第1～3楽章(原典稿)／1932年4月2日 ミュンヘン

2021-22年 SPCM版第4楽章(世界初演)

2022年11月30日 ロビン・ティチャーティ指揮 ロンドン・フィル

2021-22年 SPCM版第4楽章(日本初演)

2024年6月4・5日 エリアフ・インバル指揮 東京都交響楽団

楽器編成：フルート3、オーボエ3、クラリネット3、ファゴット3、ホルン8(第5～8はワーグナーチューバ持替)、トランペット3、トロンボーン3、テューバ、ティンパニ、弦楽5部

At the time of Bruckner's death, Symphony No. 9 was completed up to the third movement, but the fourth movement finale was unfinished. Thereafter, performances of Symphony No. 9 generally ended with the third movement, and playing Bruckner's *Te Deum* instead of the finale, which he had suggested shortly before his death, did not gain popularity.

From the 1960s, attempts to complete the finale from drafts and sketches left by the composer began in earnest. Among them, an edition by Nicola Samale and Giuseppe Mazzuca was first published in 1983. It was recorded in 1986 by Frankfurt Radio Symphony Orchestra conducted by Eliahu Inbal (one of the earliest recordings of the completed symphony). The Samale and Mazzuca edition was later revised by John A. Phillips and Benjamin-Gunnar Cohrs (Samale, Phillips, Cohrs, and Mazzuca edition; SPCM edition).

Today, following the first three movements of the Nowak edition, we present the fourth movement of the latest SPCM edition revised by Phillips. For this concert, Dr. Phillips himself has contributed a commentary on the music, which is published below.

Monthly TMSO

Bruckner: Symphony No. 9 in D minor, WAB 109

“Dem lieben Gott” [To the dear Lord]

- I **Feierlich, Misterioso** [Solemn; mysterious]
- II **Scherzo: Bewegt, lebhaft** [Allegro, lively]
- III **Adagio: Langsam, feierlich** [Slow, solemn]
- IV **Finale: Misterioso, nicht schnell** [Mysterious, not fast]

I - III ; Nowak edition

Performing Version of the Finale 1983-2012 by Nicola Samale, John A. Phillips, Benjamin-Gunnar Cohrs and Giuseppe Mazzuca; revision John A. Phillips 2021-22; Japanese Premiere.

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

Begun in 1887, Bruckner's Ninth Symphony is traditionally performed in the three movements Bruckner had completed by 1894. However, the last 18 months of his life were spent working assiduously on its Finale. It was so important to him that the symphony *not* conclude with the third movement that he directed his *Te*

Deum be performed following the Adagio.

But among the 490 pages of manuscripts that survive for the Finale, Bruckner left an orchestral score, no less definitive than those of the first three movements, likewise notated on numbered bifolios (four-page double sheets, mostly 16 bars long). About the first third of the Finale was fully completed, the rest was left in string score, in ink, with important wind entries in ink and pencil.

The Ninth was to be Bruckner's masterwork, his *opus summum musicæ*; its Finale had been emerging in Bruckner's mind for almost a decade before he embarked on its detailed composition. Its score reveals that Bruckner's originality, clarity of conception and contrapuntal skill remained undiminished.

Tragically, a number of the score bifolios, among other manuscripts, were stolen by souvenir hunters from Bruckner's apartment following his death. At the 1903 premiere of the Ninth, the first three movements were presented in a reorchestrated arrangement, its conductor Ferdinand Löwe lying outright about the existence of a Finale. The myth that Bruckner left only a few indecipherable 'sketches' is still in currency today. The manuscripts were first published in 1934 in the Bruckner Complete Edition, but errors in their transcription led to further misunderstandings. In 1963, British musicologist Hans Ferdinand Redlich justly wrote of the Ninth: "Rarely has the posthumous work of a great composer been treated by posterity with such persistent unfairness."

Begun in 1983, efforts to reconstruct the Finale by the editorial team of Nicola Samale, John Phillips, Benjamin-Gunnar Cohrs and Giuseppe Mazzuca (hence, 'SPCM') led to the publication of Phillips' reconstruction of Bruckner's autograph (1994, 1999) and facsimile edition of the original manuscripts (1996) in the Bruckner Complete Edition. This brought about a revolution in informed musicological opinion. Phillips and Cohrs went on to independently write doctoral theses on the Ninth.

Their exhaustive research showed that, despite the lost bifolios, far more survives for the Finale than was previously believed, including extensive drafts for the coda, now included in their entirety in this latest revision. The missing bifolios can be reconstructed from Bruckner's *particello* or short-score sketches preceding the composition of the score. The movement's form, its motivic and harmonic continuity is apparent throughout. Bruckner was also a profoundly methodical and theoretically insightful composer whose artistic decisions followed a readily construable compositional logic. Reconstructing the Finale's compositional continuity and completing its orchestration was a far less subjective process than it might seem.

The SPCM Finale has been progressively refined throughout its history. At 649 bars, the current revision, which has the wholehearted approval of Maestro Samale, is four bars shorter than in 2012 (the version recorded so successfully by Sir Simon Rattle and the Berlin Philharmonic). It is now even more solidly based on the original materials: 440 bars represent the continuity of surviving score bifolios (68%), a further 122 were reconstructed from the sketches or continuity drafts

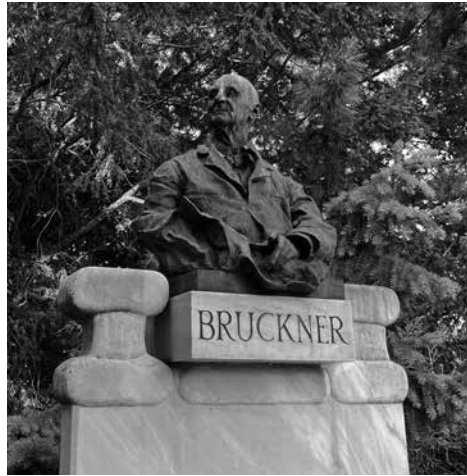
(19%). Only 87 bars (13%, 9 bars fewer than in 2012), required more 'forensic' restoration.

Expressly conceived as his last symphony and musical testament, the Ninth was dedicated, with Bruckner's characteristic sincerity, to "the dear Lord"; he also referred to it as "Homage to Divine Majesty". It was to be in D minor, like Beethoven's Ninth, itself an act of homage to that celebrated work. Begun only days after Bruckner completed his Eighth in August 1887, composition of the Ninth was delayed for years by Bruckner's retrospective revisions of several previous symphonies, designed to bring his major works to the same exacting level of compositional craftsmanship.

Like his Fifth, Bruckner's Ninth was actually orientated around a Finale of great weight and emotional power, intended to end not in resigned beatitude but in triumphant glory. Bruckner marshalled up all the numinous, 'gothic' elements of the key of D minor found in Beethoven, raising them to greater levels of mystery, solemnity, rapture and, at times, sheer terror. As in his Seventh and Eighth, Bruckner enriched his orchestral palette with the dark, mysterious sound of four Wagner tubas, given important roles in the last two movements. The work is harmonically rich beyond compare: Dramatic dissonances such as the opening of the Scherzo or climax of the Adagio, not to mention many remarkable passages in the Finale, foreshadow twentieth-century harmonic developments.

The first movement employs Bruckner's characteristic sonata form, an exposition of three groups of themes, developed and reprised, followed by a coda. The ominous opening of the first movement builds into its overwhelming principal theme, perhaps representing the "Divine Majesty" to which the work was to pay homage. The second subject brings a rapturous spiritual calm, the third, a sense of the tragedy of human existence. Bruckner fuses development and reprise together into a long counter-statement, rising to overwhelming climaxes. The coda is concise but monumental.

The Scherzo which follows seems demonically supercharged, a veritable *Totentanz*, or dance of death; Bruckner may even have intended a vision of Hell. The unearthly Trio is unlike anything else he ever composed.



Anton Bruckner monument in Vienna City Park "Stadtspark"

©Österreich Werbung / Büro Tokio

The Adagio is a deeply moving retrospective, rising to transcendent, visionary heights. Two broad theme groups are each restated, followed by a long, climactic coda. The initial entry of the trumpets (bar 5, in D major) probably foreshadowed the “Allelujah” with which Bruckner intended to conclude the Finale. Just after the first climax a sorrowful theme emerges in the Wagner tubas: Bruckner referred to this as his “Farewell to Life” . It recurs later as an impassioned chorale in the strings, and will return again as the glorious chorale theme of the Finale. The Adagio’s coda ascends to a climax of terrifying power – perhaps a confrontation with death itself – followed by a passage that quotes the “miserere” of Bruckner’s own D minor mass and prefigures the opening of the Finale: Earthly life is over.

If the Adagio was Bruckner’s farewell to life, he must have intended the Finale, good Catholic that he was, to be the soul’s journey through Purgatory – and to end with its salvation. The initial compulsive, dotted rhythms and “demonic” tritone progressions dominate the whole movement; this ominous beginning builds into another terrifying principal theme: God appears again as remorseless judge. The second group, initially desolate, later recalls happier memories. The third group is the magnificent chorale prefigured in the Adagio, here symbolising redemption, but it break off catastrophically; the soul has yet much to undergo.

The development is dominated by the four-note motive Bruckner borrowed

from his *Te Deum*, symbolising faith. The principal theme then returns as a daring fugue, followed by a long crescendo culminating in a new, victorious theme in the horns; but this too breaks off in an echoing void. The reprise of the second group follows, bringing two musical allusions: firstly, to the chorale, and secondly, to the melody of the ancient liturgical song “Christ is risen”, a favourite of the composer; this also returns us to D minor, and suddenly, in one of the greatest passages in all Bruckner, the chorale returns in D major united with the *Te Deum* “faith” motive: we are coming home at last. It segues into the triumphant horn theme, only to confront us again with the forbidding main theme of the first



A page from Bruckner's autograph of the Finale: the entry of the chorale
Courtesy of Dr John A Phillips

movement...

We can now reconstruct Bruckner's coda even more accurately. A mysteriously circling ascent led into the final chorale statement for which we have the allusion in the reprise as well as a late sketch. Then: three remarkable drafts, dated May 1896, are now included in their entirety. The restored passage allows the themes of first movement and Finale to combine in symbolic demonstration of the unity underlying the whole symphony. A final, terrifyingly dissonant passage conclusively cadences into D major: Salvation has been achieved.

Bruckner stated that he would here introduce, "with great power", an "Allelujah" prefigured in an earlier movement, "in order that the symphony end with a hymn of praise to the dear Lord". This can be identified as the already-mentioned first entry of the trumpets in the Adagio. Numerous compositional clues reveal how Bruckner would have transformed this into his concluding "hymn of praise".

©Dr John A Phillips, Sydney, 2024

I - III : Composed in 1887-94

IV : Composed in 1895-96

IV SPCM edition: Reconstructed in 1983-2012; Revised in 2021-22

Premiere of I - III Löwe edition: February 11, 1903 in Vienna

Premiere of I - III original edition: April 2, 1932 in Munich

World Premiere of IV SPCM 2021-22: November 30, 2022 in London

London Philharmonic Orchestra conducted by Robin Ticciati

Japan Premiere of IV SPCM 2021-22: June 4 & 5, 2024 in Tokyo

Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra conducted by Eliahu Inbal

6/28 6/29 7/4 7/5

Jakub HRŮŠA

Conductor

ヤクブ・フルシャ

指揮

©Marian Lenhard

バンベルク響首席指揮者、チェコ・フィル首席客演指揮者、サンタ・チェチーリア国立アカデミー管首席客演指揮者。2025/26シーズンから英国ロイヤル・オペラ・ハウスの音楽監督に就任予定。これまでにプラハ・フィルハーモニア管音楽監督、都響首席客演指揮者、フィルハーモニア管首席客演指揮者などを歴任。

1981年チェコに生まれる。指揮をプラハ芸術アカデミーでピエロフラヴァェクに学び、2004年の卒業以来、チェコの主なオーケストラ、国民劇場にたびたび招かれ、自国での揺るぎない評価を確立。同時に世界各地のオーケストラにも客演。ウィーン・フィル、ベルリン・フィル、ロイヤル・コンサートヘボウ管、バイエルン放送響、ドレスデン・シュターツカペレ、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管、マーラー室内管、フランス放送フィル、パリ管、ルツェルン祝祭管、グリーヴランド管、ニューヨーク・フィル、シカゴ響、ボストン響などと共演を重ねている。オペラ指揮者としても、グライントボーン音楽祭、ウィーン国立歌劇場、パリ・オペラ座、チューリッヒ歌劇場などに招かれている。

ザルツブルク、ルツェルン、BBCプロムス、エディンバラをはじめとした各国を代表する音楽祭の常連。2021年グラモフォン・アワード受賞、グラミー賞にノミネートされるなど、数々のレコーディングでも高い評価を得ている。

国際マルチヌー協会会長。ロンドン王立音楽アカデミー名誉会員。

Born in Czech Republic, Jakub Hruša is Chief Conductor of Bamberger Symphoniker, Music Director Designate of Royal Opera House (Music Director from 2025), Principal Guest Conductor of Czech Philharmonic, and Principal Guest Conductor of Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. He was also formerly Principal Guest Conductor of Philharmonia Orchestra and of Tokyo Metropolitan Symphony. He is a frequent guest with orchestras including Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Sächsische Staatskapelle Dresden, Lucerne Festival Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony, and Boston Symphony. As a conductor of opera, he has led productions for Salzburger Festspiele, Glyndebourne Festival, Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris, and Opernhaus Zürich.

【定期演奏会1000回記念シリーズ⑦】



第1002回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.1002 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

2024年6月28日(金) 14:00開演

Fri. 28 June 2024, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre



都響スペシャル

TMSO Special

TMSO

東京芸術劇場コンサートホール

2024年6月29日(土) 14:00開演

Sat. 29 June 2024, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● ヤクブ・フルシャ Jakub HRŮŠA, Conductor

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

スメタナ：歌劇『リブシエ』序曲 【スメタナ生誕 200 年記念】 (9分)
Smetana: Overture to *Libuše* [Smetana 200]

ヤナーチェク (フルシャ編曲)：歌劇『利口な女狐の物語』
大組曲 [日本初演] (30分)
Janáček (arr. by Hruša): *The Cunning Little Vixen*, Grand Suite [Japan premiere]

休憩 / Intermission (20分)

ドヴォルザーク：交響曲第3番 変ホ長調 op.10 (35分)

Dvořák: Symphony No.3 in E-Flat major, op.10

- I Allegro moderato
- II Adagio molto, tempo di marcia
- III Finale: Allegro vivace

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
(舞台芸術等総合支援事業 (公演創造活動))
独立行政法人日本芸術文化振興会 (6/28)

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

デジタルスタンプラリー

「定期演奏会1000回記念シリーズ①～⑪」(同プログラムの都響スペシャルも含む)では、デジタルスタンプラリーを行っています。参加される方は、会場に設置された二次元コードをスマートフォンで読み取り、画面の指示に従って操作してください。

スメタナ： 歌劇『リブシェ』序曲

チェコ国民楽派の父と呼ばれるベドジフ・スメタナ（1824～84）は、生涯に8作のオペラを完成した（第9作『ヴィオラ』は未完）。その中では、第2作『売られた花嫁』が突出して知られているが、それ以外の作品が国外で演奏される機会は少ない。『リブシェ』は第4作で、スメタナが40代後半だった1869年から1872年にかけて作曲された。この歌劇はもともと、オーストリア＝ハンガリー帝国皇帝フランツ・ヨーゼフ1世（1830～1916 / 在位1848～1916）の、ボヘミア王としての戴冠式のために作曲された。この戴冠が実現すれば、帝国内でのチェコ人の地位が上がり、オーストリア＝ハンガリー＝ボヘミア三重帝国が成立するはずだったのだが、これはハンガリーの反対で実現せず、『リブシェ』上演の計画も頓挫してしまう。結局この歌劇が初演されたのは、作曲から9年経った1881年、プラハ国民劇場のこけら落としの際だった。

リブシェは、チェコの建国伝説に登場する預言者にして、プラハの町の建設を命じた女王だ。大まかに言えば、リブシェが農夫プシェミスルを夫に迎え、チェコの未来を語るというのがあらすじだが、そこに、フルドシュとシチャーラフという対立する兄弟をリブシェが調停し、和解させるというサブプロットが絡む。ただ、物語をドラマティックに進めるというよりも、それぞれの場面を静的に描く、祝祭的なオペラだ。

民族意識の強い内容ゆえ、国外で上演されることはまれな本作だが、チェコにおいては特別な作品で、この序曲冒頭のファンファーレは、チェコの国家式典で大統領が入場する際に使われている。特に「プラハの春」音楽祭のオープニング・コンサートの冒頭で演奏されているのを耳にされた方も多いだろう。その意味で、スメタナの作品の中で、『リブシェ』は、オペラの分野で《わが祖国》に対応する作品とすることができる。

序曲は、金管の荘重なファンファーレで始まる。このファンファーレは、カノン風に進む「ドーソーミ／ソー」、そしてコラル風風の「ラーシード／シー」という2つの音形でできている。主部に入ると、まずオーボエがピアノシモで、ファンファーレの2つの音形から派生した主題（リブシェの主題）を歌い始める。やがて音量を増し、クライマックスで金管楽器群が壮大な主題（プシェミスルの主題）を高らかに吹く。主部は、この2つの主題に基づいて進んでゆく。曲の終わり近くでは冒頭のファンファーレが回帰するが、今回は弱音で始まり、やがて力を増していく。最後には主部の主題も現れ、曲を閉じる。

（増田良介）

作曲年代：1869～72年

初演：オペラ全曲／1881年6月11日 プラハ国民劇場 アドルフ・シェフ指揮

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、ホルン4、トランペット4、
トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、シンバル、トライアングル、弦楽5部

ヤナーチェク(フルシャ編曲)： 歌劇『利口な女狐の物語』大組曲 [日本初演]

ヤナーチェクの歌劇『利口な女狐の物語』を私自身で組曲に仕立てようと考えたのには、いくつかの事情がありました。私はこれまで「ターリヒ組曲」と呼ばれる版を何度も演奏してきましたが（もちろんターリヒ自身の作品ではありませんし、協力者たちからの依頼に応じて作られた組曲です。この組曲には、ヤナーチェク自身によるオリジナル楽器編成への尊重はなく、ヤナーチェクのオーケストレーションには改善が必要と考えた当時のターリヒの見解が反映されています）、最近では、チャールズ・マッケラスによるウィーンのユニヴァーサル・エディション版を用いてきました。「マッケラス組曲」は、実際には「ターリヒ組曲」とほぼ同じですが、オリジナルの楽器編成に基づいています。一方で私は、別の編曲も同じようによく演奏（レコーディングも）しました。それは厳密に言うと『女狐』の中の、いわゆる「間奏の音楽“entr’acts”」（編集部注：器楽のみの部分を中心にしたもの）で、ブルノの指揮者でヤナーチェク作品に詳しいフランティšek・イーレクによるヴァージョンです。

ターリヒの組曲は、第1幕全体のアウトラインに多少の加減があるものの、オペラのその他の部分の音楽はまったく登場させていないのに対して、イーレクは（わずかな例外はあるものの）オペラ全体の中からオーケストラだけで演奏される曲を抽出しています。そうした箇所はオペラ全体の中でも多く、それらは個々の場面を繋ぐ役割を果たしています。ヤナーチェクはオペラにおいても「交響曲的な作曲論理 symphonic logic」に基づいているという考えのもと、イーレクは非常に機能的で簡潔な作品に仕上げています。しかし、このイーレクの組曲には、オペラの冒頭はまったく含まれていません。

数年前ですが、イギリスのグラインドボーンでこのオペラを上演したときに、このオペラ全体におけるオーケストラのみの音楽を、すべて順番どおりにコンサートで演奏できたら素晴らしいだろうと思いつきました。そこで、基本的には既存の2つの組曲を合体させ、さらに、第2幕のいわゆる「居酒屋の場面」の音楽など、含めないでおくのはあまりに惜しい曲を新たに加えることにしました。

このようにして『利口な女狐の物語』の最も長い組曲をまとめました。ウィーンのユニヴァーサル・エディションから全く新しい形で出版される際には「大組曲 Große Suite」と呼ぶことにしました。私はこの組曲に任意でカットできる箇所をたくさん設けましたので、最終的な演奏形態はさまざまに変えることができます。そ

れでも聴き手ははっきりとオペラ全体の印象を受け取ることができるでしょう。冒頭のバレエ的なパントマイムから、ノスタルジックな「森」、そして均整と調和のクライマックスとなる終結部まで、音楽はさまざまな場面を映し出します。

やはり私にとって重要なのは、この組曲にはオペラ全体の構造が、時系列順に含まれているということです（場合によっては、私はさらに1、2曲の歌唱シーンを付け加えることもあります。ほとんどが女狐と雄狐の恋のシーンです。また森番の最後のモノローグを付け足すこともあります。反対に、いくつかのパッセージをカットして、全体があまり長くならないようにすることもあります。東京での公演ではそうした心配は無用とのことですので、純粋にオーケストラ版全体をお聴きいただきます）。

（ヤクブ・フルシャ／訳：飯田有抄）

9作あるレオシュ・ヤナーチェク（1854～1928）のオペラのうち『利口な女狐の物語』は第7作にあたる。原作は、1920年4月から6月までブルノの新聞に掲載された絵物語で、これはスタニスラフ・ロレク（1873～1936）の絵にルドルフ・テスノフリーデク（1882～1928）が詩を付けたものだった。ヤナーチェクは、この物語を愛読していた家政婦に提案されて、このオペラを書いたという。女狐ピストロウシカは、一度は森番に捕まえられるが脱走する。彼女はやがて雄狐と出会い、結婚して子狐たちも生まれるが、行商人に撃たれて命を落とす。森番は、ピストロウシカを懐かしみ、時の流れと、死と再生を繰り返す生命の不思議について思いを巡らす。これが大まかなあらすじだ。

今回は指揮者のヤクブ・フルシャ自身が編曲した演奏会用組曲が演奏される。このオペラの組曲では、ヴァーツラフ・ターリヒ（1883～1961）やフランティシェク・イーレク（1913～93）の編曲によるものがよく演奏される〔チャールズ・マッケラス（1925～2010）による組曲もあるが、内容はターリヒ版とほぼ同じ。ターリヒが演奏効果を上げるためオーケストレーションに手を入れた部分をマッケラスはオリジナルに戻している〕。しかし、ターリヒ版は第1幕の音楽しか使っておらず、イーレク版はオペラ全3幕から主に管弦楽のみの部分を集めたものだった。

したがって、オペラ全体をカバーし、声楽が入る部分も多めに取り入れたフルシャ版は、両者のコンセプトを融合し、欠点を補った組曲と言える。なお、フルシャ版も、歌手のパートを楽器で置き換えることはせず、（声楽なしで）器楽部分をそのまま演奏しているので、歌が主旋律を担う部分は大半がカットされている（95分のオペラを30分の組曲に凝縮）。また、同一音形の反復は回数を減らすなど、細かく手を入れた部分もある。

フルシャ版スコアには幕や場の区切りは明記されておらず、組曲は続けて演奏されるが、ここでは幕ごとに分けて解説する。フルシャ版が典拠とした批判校訂版オペラ全曲スコア（2010年）には、区切りとして幕（Act）と場面転換（Scene change）しか書かれていないため、以下の「前奏曲」「第1場」「パントマイム」

などは慣習的な表記に従った。

第1幕

前奏曲 峡谷の夏の屋下がり。虫や動物たちが登場。後半では青トンボがバレエを踊る。

第1場 森番のモノローグはカット。虫たちのワルツ。森番が幼い女狐ピストロウシカを捕まえて小屋へ連れ帰る。青トンボのパントマイム(フルート・ソロで始まる)。

場面転換 悲し気な弦楽合奏で開始。

第2場 森番小屋の庭。秋の午後。歯切れの良いオーボエのモチーフで始まるが、女狐に色目を使う猟犬と、森番の息子が女狐をいじめて逆襲され、脚を噛まれる場面はカット。夜になり女狐が眠り、夜明けを迎える音楽が美しい。鶏たちとの争いと女狐の脱走を描くクライマックスで第1幕を閉じる。

第2幕

前奏曲 森の屋下がり。全合奏による精力的な音楽。

第1場 ピストロウシカはアナグマを巣穴から追い出し、それを自分のものにする。前奏と後奏からの計20小節に短縮。

場面転換 躍動する低音をもつ陽気な音楽。

第2場 一方、こちらは人間社会。パーセクの居酒屋。友人同士の森番、校長、神父が昔話に花を咲かせるが、その場面は全てカットされ、第2場終盤の広い夜空を思わせる雄大な音楽が演奏される。

場面転換 「夜空」モチーフの断片をフルートが吹く、わずか4小節の音楽。

第3場 ヒマワリの垣根に沿う森の道。夜。ほろ酔い気分の校長と牧師が家路をたどる。2人の意中の女性のふりをしてからかうピストロウシカ。森番が正体を見破るが、ピストロウシカは逃げ去る。ここもメインの場面はカットされ、賑やかな後奏8小節のみが採用された。

場面転換 合唱による精妙な音楽。組曲ではオーボエとイングリッシュホルンが旋律を吹く(前者はフルシャが加筆)。

第4場 ピストロウシカと雄狐が出会い、結婚式を挙げる。組曲では第4場の終盤、結婚式の祝祭的な音楽のみを採用。

第3幕 原作は結婚式の場面で終わっているのですが、第3幕の物語はヤナーチェクのオリジナルだ。第3幕第3場は自らの人生観を反映させた場面であり、生前のヤナーチェクは自分の葬儀で演奏することを希望、その通り実行された。

前奏曲 ヴィオラとバスクラリネットによる歩くような音形で開始。

第1場 森のはずれ。秋。正午。行商人ハラシタと森番の会話はカット。狐の一家が現れ、子狐たちが走り回る。ハラシタは銃で狐たちを狙うが、ピストロウシカ

に逆襲され坂から転げ落ちる。激怒したハラシタの銃弾2発がピストロウシカに命中してしまふ(シンバルと低弦)。後奏は哀悼の音楽ではなく、「再生への讃歌」と呼ばれる主題が木管に現れる(この主題が第3場の最終盤でクライマックスを築く)。

場面転換 4連符のオスティナート音形が時の移ろいを感じさせる。

第2場 パーセクの居酒屋の庭。失恋した校長を慰めていた森番は、猟犬が古い、自分も歳をとったと語って家路につく。この場面は短縮されているものの、かなり生かされている。

場面転換 ホルン4本が懐かしい森の雰囲気を出す。

第3場 森番が第1幕と同じ場所に座り、時の流れについて、いなくなったピストロウシカについて思いを巡らし、感慨にふける。組曲では第3場の後半をそのまま生かし、オペラ全体の感動的な幕切れを聴くことができる。

(増田良介)

作曲年代：オペラ全曲／1921～23年3月 1924年10月改訂
フルシャ版組曲／2017年

初 演：オペラ全曲／1924年11月6日 ブルノ国民劇場 フランティシェク・ノイマン指揮
フルシャ版組曲(世界初演)／2018年9月28日 ヤクブ・フルシャ指揮 バンベルク交響楽団
フルシャ版組曲(日本初演)／2024年6月28・29日 ヤクブ・フルシャ指揮 東京都交響楽団

楽器編成：フルート4(第3と第4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3(第3はコントラファゴット持替)、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、シロフォン、グロッケンシュピール、トライアングル、シンバル、小太鼓、テナードラム、大太鼓、ハーブ、チェレスタ、弦楽5部

ドヴォルザーク： 交響曲第3番 変ホ長調 op.10

アントニン・ドヴォルザーク(1841～1904)は9曲の交響曲を残した。そのうち、第7番、第8番、第9番《新世界より》は非常に人気があり、第5番と第6番も近年は光が当たるようになったが、初期の第1～4番が演奏される機会は極端に少ない。しかしこの4曲のうち、特に第3番と第4番は、完成度や独創性では後期の作品に及ばないかもしれないが、すでにドヴォルザークならではの個性が十分に感じられる魅力的な作品となっている。

交響曲第3番を書いたころ、ドヴォルザークは31歳で、第1番・第2番(ともに1865年作曲)からほぼ8年が経っていた。この曲は、当時のドヴォルザークが心酔していたワーグナーの影響が濃いのが特徴で、イングリッシュホルンやハーブを用いた特徴的なオーケストレーションに加え、第2楽章や第3楽章には、『タンホイザー』や『ローエングリン』を思わせる部分が随所にある。なお、ドヴォルザークは、オーストリア政府の設立した若い芸術家を支援するための奨学金に応募する際に、交響曲第4番などとともこの曲の楽譜を送っているのだが、興味深いことに、審

査員だったブラームスやハンスリックといった反ワーグナー派の音楽家たちにもこの曲は高く評価され、ドヴォルザークは無事に奨学金を得ることができた。

初演はスメタナの指揮で行われた。ドヴォルザークが自分の交響曲の演奏を実際に聴いたのはこれが初めてだった。残念ながら批評は芳しくなく、この交響曲は作曲者の没後、1911年まで出版されなかった。しかしドヴォルザーク自身はこの曲に愛着を持っていて、亡くなる数日前にも楽譜を熱心に眺めていたと伝えられる。

全曲は3つの楽章からなる。彼の交響曲でスケルツォがないのはこの曲のみだが、終楽章にはスケルツォ的な要素が溶け込んでいるとみることもできる。スメタナの弟子で、ドヴォルザークの才能を早くから認めていた作曲家ルドヴィーク・プロハースカは、終楽章の主題をもとにスケルツォ楽章を作ってはどうかと提案したことがあるが、ドヴォルザークはその案を採用しなかった。

第1楽章 アレグロ・モデラート ソナタ形式。旋回音形が特徴的な変ホ長調の第1主題で始まる。第2主題は変ト長調で、「ソ^bーファ^bーミ^bーレ^bト（移動ドだとドーシーラーソ）」という下行音形で始まる素朴な旋律だが、この主題の内声にも第1主題の旋回音形が聞こえる。翳りを帯びた展開部では、第2主題の存在感が大きい。それに続く再現部は主題の単純な再現ではなく、音楽は第1主題に基づいて熱く高揚していき、輝かしいクライマックスを築く(第2主題は再現されない)。

第2楽章 アダージョ・モルト、テンポ・ディ・マルチア 3部形式の葬送行進曲で、全曲中でもっとも長い。主部は嬰ハ短調で、悲痛な主題が木管と弦によって提示される。中間部は、変ニ長調の温かみのある主題で始まる。この部分ではハーブが印象的に使われているが、当時、交響曲にハーブを使うことは、ベルリオーズの《幻想交響曲》のような先例があったとはいえ、非常に異例のことだった。中間部冒頭の主題が、金管によって壮大に演奏されると、やがて主部の再現となるが、今回は大幅に短縮されている。その後、中間部の主題を用いたコーダで静かに楽章を閉じる。

第3楽章 フィナーレ／アレグロ・ヴィヴァーチェ 「A-B-A-B-A」の形式と見ることができるが、ソナタ形式の展開部風の部分を含み、副次的な主題も多めに投入されるなど、構成はかなり自由。その一方で、序奏と2つの主題はすべて同一のリズムを共有し、それによって楽章全体が強固に統一されている。まず、やや長めの序奏に続き、変ホ長調の快活なA主題をピッコロ、オーボエ、第1ヴァイオリンが提示。B主題はハ長調で、ピッコロとオーボエが軽快に奏する。その後は、明るさと力強さを保ったままエネルギーに動き、終結に至る。

(増田良介)

作曲年代：1873年4月～7月4日 改訂／1887～89年

初 演：1874年3月29日 プラハ ベドジフ・スメタナ指揮 フィルハーモニー管弦楽団

楽器編成：ピッコロ、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、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、トライアングル、ハーブ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Smetana: Overture to *Libuše*

Bedřich Smetana: Born in Litomyšl, Bohemia, March 2, 1824; died in Prague, May 12, 1884

Libuše was the fourth of Smetana's eight completed operas, following *The Bartered Bride* by about six years. It was finished in 1872, though not presented on the stage until June 11, 1881, at the National Theater in Prague, one of the Czechs' most important and enduring cultural institutions. This event also marked the grand opening of the National Theater. Eleven more performances followed, after which the theater was closed for finishing touches. While this was in progress, a fire broke out, destroying much of the building. When it reopened on November 18, 1883, it was again *Libuše* that served to mark the event. In 2018, Czechs celebrated the centenary of the founding of Czechoslovakia as an independent state uniting the Czech and Slovak peoples with a new production of *Libuše*. (On January 1, 1993, Czechoslovakia peacefully split into independent Czech and Slovak Republics.) The strong sense of patriotic pride inherent in *Libuše*, and its potential to fan the flames of national fervor, caused it to be banned during the Nazi occupation of Czechoslovakia during World War II.

While working on the opera, Smetana called *Libuše* "my most perfect work in the field of higher drama." The lofty subject matter (fraternal strife over an inheritance, judgment from the head of state, a paean to the Czech nation and prophecies), its aura of monumentality, use of *Leitmotifs* and chromatic harmony, a castle set high above a riverbed, and its sense of national pride all contributed to the charge of "Wagnerism" in *Libuše*. To some extent this is true, but more dominant is Smetana's own voice. His particular brand of nationalism is epitomized in the opera's final words, which the Czechs have taken to heart: "My beloved Czech nation will not perish; gloriously she will vanquish the terrors of hell."

The title character comes from Czech historical myth. As described in a publication from the National Theater in Prague, "Princess Libuše ... is not just a mythical sovereign foretelling glory for the Czech nation but, first and foremost, a cathartic, fabulous symbol of womanhood and motherhood, clemency, and peaceful life."

The Overture alone was first heard in Prague on April 14, 1872. Three years later it became Smetana's first published orchestral score. It opens with a long, impressive brass fanfare representing Libuše's home and her position of authority. The lyrical oboe melody that follows belongs to Libuše herself, and the grandiose brass theme portrays her husband Přemysl.

Janáček (arr. by Hrůša): *The Cunning Little Vixen*, Grand Suite [Japan premiere]

Leoš Janáček: Born in Hukvaldy, Moravia (now incorporated into the Czech Republic), July 3, 1854; died in Moravská Ostrava, the Czech Republic, August 12, 1928

The arranger, Jakub Hrůša, contributed commentary.

The intention to organize my own suite from *The Vixen* by Janáček was driven by several circumstances. On the one hand, I was happy to repeatedly perform the so-called Talich suite (which, of course, Talich did not actually compose himself, but commissioned from his collaborators; it is a suite that does not respect Janáček's original instrumentation, but corresponds to Talich's opinion at the time that Janáček needed to be helped as for his using the orchestra), but lately in the guise furnished for the Universal Edition in Vienna by Sir Charles Mackerras. The "Mackerras suite" is actually almost identical to Talich's, but in the original instrumentation restored. However, I was equally happy to perform (and also record) another similar piece, precisely speaking the "entr'acts" from *The Vixen*, namely by the Brno conductor and connoisseur of Janáček's work, František Jílek.

While Talich's Suite is plus or minus the outline of the entire first act, but there is absolutely nothing from the opera's other music in it, Jílek chose (with minor exceptions) only orchestral passages of the whole opera evening, of which there are many in this piece and which mostly connect the individual scenes, and true to his belief that even in the operas, Janáček shows a "symphonic logic" of the composition, he created a remarkably functional and compact whole. However, when this second suite, Jílek's, is played, there is nothing at all from the beginning of the opera there.

Years ago, as I was staging the opera at Glyndebourne in England, I conceived the idea that it would be great to be able to convey to concert audiences a cross-section of the orchestral music of a truly complete opera, strictly chronologically, though. In principle, I therefore decided to combine the two suites together and supplement the music created in this way with a few other sections, which it would have been a shame not to have included: for example, the music of the so-called „Inn Scene" from the 2nd act, etc.

This is really how the longest suite from *Bystrouška* was created, which I also called "Große Suite" for the publishing house Universal Edition in Vienna, which published the new shape. I've designed a lot of optional cuts in this organism, so the final shape is highly variable. However, the listener clearly gets an impression of the whole, of the arc of the opera, with its changing character: from the almost balletic pantomime of the opening to the nostalgic "forest" and balanced, recon-

ciled ending with the apotheosis.

Again, the key for me is that the suite contains the entire framework of the work, chronologically. (Occasionally I add one or two singing scenes, most often the love scene between the Vixen and the Fox, and the final monologue of the Forester - and on the contrary, I cut some other passages so that the whole is not too long. But this is not the case with the Tokyo performance, which is purely orchestral.)

(Jakub Hruša)

The Cunning Little Vixen is the seventh of Leoš Janáček's nine operas. He himself adopted the libretto from a story serialized on a Brno newspaper from April to June, 1920. Rudolf Těsnohlídek (1882-1928) provided poetry to accompany illustrations by Stanislav Lolek (1873-1936). It was Janáček's maid who suggested him to write an opera based on this.

A quick synopsis: Bystrouška, a vixen, is caught by a forester. She later manages to escape from him, gets married and has cubs, but is shot by a peddler and dies. The forester reflects on the fond memory of Bystrouška and ponders upon the passage of time, and upon the mystery of life with its ever-lasting succession of death and re-birth.

This time, Jakub Hruša will conduct an orchestral suite, which he himself arranged for concerts. Suites by Václav Talich (1883-1961) and by František Jílek (1913-93) have often been performed [Charles Mackerras (1925-2010) also produced a suite, but he chose almost the same music material from the opera as Talich did. Mackerras restored Janáček's orchestration, where Talich tried to achieve richer effect in the sound.], Talich used only the music material from Act 1, while Jílek gathered material from all three acts, although they were mostly orchestral sections without songs.

Hruša covers the whole opera and includes sections with songs. You can say it combines the merits of both predecessors and makes up for their shortfalls. However, in Hruša's version, somewhat similar to Jílek's, he does not allow instruments to "sing" vocal parts and the instruments play only their parts as they are in the opera. Thus, most of the sections where main themes were sung are omitted, to condense the 95-minute opera into 30-minute suite. Hruša also elaborates on details, such as avoiding the repetition of motives in the same pattern.

Although Hruša does not put down acts or scenes in his score, and the suite is played through without breaks, the below description refers to acts and scenes. Since the opera's full score which Hruša used as his source (the new critical edition published in 2010), has only Acts and Scene Changes, we follow the traditional section namings such as 'Prelude', 'Scene 1' and 'Pantomime'.

ACT 1

PRELUDE: A summer afternoon in the valley. Insects and animals come in. A blue dragonfly's ballet.

SCENE 1: The forester's famous monologue is omitted. The insects' waltz. The forester captures Bystrouška, a young vixen, and takes her to his hut. The blue dragonfly's pantomime starts with the flute solo.

SCENE CHANGE: Sorrowful strings start this section.

SCENE 2: The yard of the forester's hut. An afternoon in autumn. Oboe's brisk motive starts the scene. Scenes of the hound approaching Bystrouška, and of the forester's son teasing her, who retaliates and bites his leg, are omitted. At night the vixen falls asleep, followed by beautiful music at the dawn. Bystrouška fights with hens and cocks, and then escapes from the forester. A climactic closing of the Act 1.

ACT 2

PRELUDE: An afternoon in the forest. An energetic tutti by the orchestra.

SCENE 1: Bystrouška drives an badger out of his den, and occupies it as her home. To present this, Hrůša extracted only 20 bars from the introduction and the coda from the scene.

SCENE CHANGE: Cheerful section with vibrant bass.

SCENE 2: For a moment, the stage shifts from animals to human world. At Pásek's inn, three friends – the forester, the schoolmaster and the priest – indulge in the memories of their young days. This scene is, however, all skipped, and the grandiose music close to the end of act 2 is displayed, reminiscent of the broad night sky.

SCENE CHANGE: Flute plays fragments of the 'night sky' motive, for only four bars.

SCENE 3: A path in the woods alongside a hedge of sunflowers. The schoolmaster and the priest are on the way home, slightly drunken. Bystrouška teases them, by pretending to be the woman they are attracted to. The forester recognizes her as the vixen, but she runs off from the site. Here again, the main scene is omitted, while lively 8 bars from the coda are presented.

SCENE CHANGE: Chorus sings elaborate music. In this suite, the melody is played by oboe (written by Hrůša) and English horn.

SCENE 4: Bystrouška meets a male fox, whom she marries. This suite uses only the festive wedding music.

ACT 3: While the original story closes at the wedding scene, the third act was added by Janáček. Act 3, scene 3 reflects his own view of life, and he wanted it to be played at his funeral, which wish was accomplished.

PRELUDE: Viola and bass clarinet parts proceed like walking steps.

SCENE 1: Edge of the woods, noon in the autumn. The talk of the forester and Harašta, a peddler, is omitted. A fox family appears and the cubs run around.

Harašta tries to shoot the foxes but was retaliated by Bystrouška and falls down the hill. Two fatal shots by the outraged peddler met Bystrouška (cymbal and low strings). Instead of the music of mourning, the woodwinds play the theme which is called 'hymn for re-birth' in the coda (This theme will eventually appear at the end of Scene 3 and lead to the climax there).

SCENE CHANGE: Ostinato quadruplets make audience feel the passage of time.

SCENE 2: Yard of Pásek's inn. The forester is sympathizing with the heart-broken schoolmaster. He says his hound is old now, and so is he, and then makes his way home. Although abridged, more music of the original opera is retained here than other sections in the suite.

SCENE CHANGE A quartet of horns creates the nostalgic atmosphere of the woods.

SCENE 3: The forester sits on the same spot as in Act 1, and ponders upon the time passed, and upon the late Bystrouška. Hrůša plays the whole latter half of scene 3 in his suite, enabling the audience to appreciate the moving finale of the opera even in the concert hall.

(Ryosuke Masuda / translated by Tadashi Mikajiri)

COMPOSITION and PREMIERES

Opera: Composed from 1921 to March 1923. Revised in October 1924.

Suite by Jakub Hrůša: Arranged in 2017

PREMIERES:

Opera: November 6, 1924, at National Theatre Brno,
conducted by František Neumann.

Suite by Hrůša (World Premiere): September 28, 2018,
conducted by Jakub Hrůša, with Bamberger Symphoniker.

Suite by Hrůša (Japan Premiere): June 28 & 29, 2024,
conducted by Jakub Hrůša,
with Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra.

Dvořák:

Symphony No.3 in E-Flat major, op.10

I Allegro moderato

II Adagio molto, tempo di marcia

III Finale: Allegro vivace

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

The first two of Dvořák's nine symphonies (both from 1865) are rather weak works, and are rarely played. The Third Symphony, however represents a great advance in the composer's compositional talent. It was written in 1872-1873 during a period when his reputation was spreading rapidly. He was still working as a violist in the orchestra of the Provisional Theater in Prague, but by 1873 he had also been composing for some time – chamber music, vocal music, other orchestral works, even opera. He saw his first big success early in 1873 with the patriotic hymn *The Heirs of the White Mountains*, an orchestral setting of an epic poem by the Czech poet Vítězslav Hálek.

The Third Symphony was premiered by the Prague Philharmonic Orchestra on March 29, 1874 in the hall on Sophia Island (Žofín) conducted by Bedřich Smetana. Dvořák revised the score in 1887-1889, but it was not published until 1912, eight years after the composer's death, by Simrock in Berlin. It was the first of his symphonies Dvořák heard performed. That Brahms thought highly of it opened doors to Dvořák in Vienna.

The symphony is unique in other ways as well. It is Dvořák's only symphony in three movements. It has the longest slow movement and the shortest finale except for possibly the Eighth. The Wagnerian influence is strongest by far in this symphony (Wagner had recently visited Prague and conducted some of his music there.) The symphony makes a fitting companion to Smetana's *Libuše* Overture, which opens this concert, not only because Smetana conducted the premiere and because of its whiffs of Wagnerian, but because, as biographer Otakar Šourek puts it, the symphony conveys "the same sense of patriotism and fervent interest in the future of the nation." Šourek was referring to Dvořák's *The Heirs of White Mountains*, but he could as easily have been referring also to Smetana's opera.

The opening theme is typical of Dvořák – an expansive, broadly-flowing melody that seems to breathe boundless joy and contentment. Most obvious is the six-note turn immediately following the first note of the theme. This will be found pervasively, both in the foreground and background material. One normally expects a recognizable second theme in the key of the dominant (in this case, B-flat) in a big nineteenth-century symphony, but Dvořák has other ideas. Following considerable elaboration of the opening material, a mere scrap consisting of a four-note descending scale fragment serves as the second subject – not in B-flat, but in G-flat major. But is this new material? Not at all. Dvořák plucks it from that broad first theme. In fact, the more we examine the movement, the more we realize that virtually everything derives from the opening measures. (Small wonder Brahms thought highly of this symphony.)

The sense of symphonic unity continues in the second movement, an *Adagio* in C-sharp minor. A sense of deep pathos pervades its outer sections, while the central episode might almost have come from Wagner's *Ring* cycle – a passage of pomp and nobility that recalls the Valhalla motif, retaining even the key in which that motif first appears in the *Ring*, D-flat major. Here English horn and harp make

their appearances – the latter prominently so, a fact worth mentioning as this instrument was not yet commonly used in a symphony. The perceptive listener will detect throughout the movement elements carried over from the previous one (for example the sextuplet turn, or the descending scale fragments). Following the symphony's premiere in 1874, the critic Ludevít Procházka proclaimed that “it is here [in the *Adagio* movement) that the composer opens up what is deep inside him and seizes our whole being. The sublime ascent of this movement with its second motif in C sharp major, evolving organically from the first, recalls the greatness of the spirit of Beethoven.”

The exuberant finale, in more-or less sonata-rondo form, adds piccolo and tuba. The main theme fairly exults in the joy of life. American composer Jonathan Kramer described the movement as “a study in the consequences of a simple, two-note figure [that] pervades the piece in many guises.”

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.

【ブルックナー生誕200年記念】

[Bruckner 200]

【定期演奏会1000回記念シリーズ⑧】

B
Series

第1003回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.1003 B Series

サントリーホール

2024年7月4日(木) 19:00開演

Thu. 4 July 2024, 19:00 at Suntory Hall

T
TMSO

都響スペシャル

TMSO Special

サントリーホール

2024年7月5日(金) 14:00開演

Fri. 5 July 2024, 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● ヤクブ・フルシヤ Jakub HRŮŠA, Conductor

ヴァイオリン ● 五明佳廉 Karen GOMYO, Violin

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

ブルッフ：ヴァイオリン協奏曲第1番 ト短調 op.26 (24分)

Bruch: Violin Concerto No.1 in G minor, op.26

I Vorspiel: Allegro moderato

II Adagio

III Finale: Allegro energico

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》(コーストヴェット:1878/80年) (69分)

Bruckner: Symphony No.4 in E-flat major, WAB104, "Romantic" (Korstvedt: 1878/80)

I Bewegt, nicht zu schnell

II Andante quasi Allegretto

III Scherzo: Bewegt

IV Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell

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 (7/4)



文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術等総合支援事業 (公演創造活動))
独立行政法人日本芸術文化振興会 (7/4)

助成：

デジタルスタンプラリー

「定期演奏会1000回記念シリーズ①～⑪」(同プログラムの都響スペシャルも含む)では、デジタルスタンプラリーを行っています。参加される方は、会場に設置された二次元コードをスマートフォンで読み取り、画面の指示に従って操作してください。

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。



Karen GOMYO

Violin

五明佳廉

ヴァイオリン

©Irène Zandel

東京生まれ。ジュリアード音楽院でドロシー・ディレイに学び、音楽のキャリアをモントリオールとニューヨークで積んだ。

近年のハイライトとしては、ニューヨーク・フィル、ピッツバーグ響、スペイン国立管、チェコ・フィル、サンタ・チェチーリア国立アカデミー管の定期公演へのデビュー、そしてロサンゼルス・フィル、フランス放送フィル、ケルンWDR響との共演が挙げられる。2023/24シーズンは、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管、アイルランド国立響へデビュー、ザルツブルク・モーツァルテウム管、BBCフィル、ヴァンクーヴァー響、ダラス響などと共演。

室内楽にも情熱を注いでおり、オリ・ムストネン、レイフ・オヴェ・アンズネス、ジェイムズ・エーネス、榎本大進、エマニュエル・パユらと共演している。現代音楽にも深い関わりを持ち、サミー・ムーサのヴァイオリン協奏曲《Adrano》を米国初演、マティアス・ピンチャーの協奏曲第2番《Mar'eh》を作曲者の指揮で演奏、サムエル・アダムの室内協奏曲をエサ＝ペッカ・サロネン指揮シカゴ響と世界初演、絶賛を博した。

Born in Tokyo, Karen Gomyo began her musical career in Montréal and New York, She studied under Dorothy DeLay at Juilliard School. Highlights of recent seasons have included her subscription debuts with New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony, Orquesta Nacional de España, Czech Philharmonic, and Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Karen also returned to Los Angeles Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Radio France, and WDR Sinfonieorchester Köln. Karen's 2023/24 season engagements include her debuts with Gewandhausorchester Leipzig and National Symphony Orchestra of Ireland. She also appears with Mozarteumorchester Salzburg, BBC Philharmonic, Vancouver Symphony, and Dallas Symphony. As a passionate chamber musician, Karen has performed with artists such as Olli Mustonen, Leif Ove Andsnes, James Ehnes, Daishin Kashimoto, and Emmanuel Pahud.

ブルッフ： ヴァイオリン協奏曲第1番 ト短調 op.26

マックス・ブルッフ(1838～1920)はドイツの音楽家である。ドイツやヨーロッパ各地で指揮者として名声を博し、ベルリン音楽院の教授となるなど教育にも力を入れた。作曲家としては、多数の合唱曲のほか、オペラ、管弦楽曲、協奏曲、室内楽曲などあらゆるジャンルの作品を手掛けており、叙情に満ちたロマン的な作風を特徴としている。

ブルッフの作品の中でも特によく親しまれているのが、このヴァイオリン協奏曲第1番である。ブルッフのロマン的特質を端的に表した作品で、情感に満ちた旋律の美しさ、表情豊かな和声、ヴァイオリンの特性を生かした華麗さといった点で、ドイツ・ロマン派を代表するヴァイオリン協奏曲の1つに数えられる傑作だ。形式的にもロマン派らしい自由な発想が見られ、その中で感情の起伏に溢れる展開が繰り返り広げられている。

作曲は1864年から始められ、一度完成をみて1866年4月24日にコブレンツで初演されたが〔独奏はオットー・フォン・ケーニヒスロウ(1824～98)〕、ブルッフはその後作品に手を加え、その改訂稿は1868年1月7日にブレーメンで初演された。この時、独奏を受け持ったのが大ヴァイオリニストのヨーゼフ・ヨアヒム(1831～1907)であった。この改訂稿が決定稿となって、以後はその形によって演奏されている。

第1楽章 前奏曲／アレグロ・モデラート 最弱音のティンパニと木管による導入に続いて、ヴァイオリン独奏が最低音から高音へと向けて上行するという短い序奏に始まる。主部は、重音を生かした力強い第1主題と叙情的な第2主題を持つ提示部の後、展開部となるが、再現部では序奏だけが再現されて、そのまま次の楽章へ。

第2楽章 アダージョ ロマンティックな主題で開始される変ホ長調の美しい緩徐楽章で、次第に感情的な高まりを示していく。

第3楽章 フィナーレ／アレグロ・エネルジコ ソナタ形式によるト長調のフィナーレ。独奏ヴァイオリンによる重音の舞曲風の第1主題と、高らかに奏される第2主題を中心に、変化に富む華麗な発展が織り成されていく。

(寺西基之)

作曲年代：初稿／1864～66年 改訂稿／1867～68年

初演：初稿／1866年4月24日 コブレンツ
改訂稿／1868年1月7日 ブレーメン

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4、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部、独奏ヴァイオリン

ブルックナー：

交響曲第4番 変ホ長調 WAB104 《ロマンティック》

(コーストヴェット：1878/80年)

オーストリアの敬虔なカトリック信者らしく、アントン・ブルックナー（1824～96）は教会音楽にも取り組んだが、彼の代表作といえば、なんといっても交響曲である。番号付きが9曲。習作が1曲。さらに、第1番の次に書かれ、のちに「無効」とされた第0番と呼ばれる作品があるので、全部で11曲がある。そのうち第4番は非常に人気があり、演奏頻度も抜きで高い。何がそれほど人々をひきつけるのか？

ひとつには、《ロマンティック》という題が大きいだろう。標題付きのブルックナーの交響曲はこれのみであり、しかもこれは作曲者自身の命名による正統なものだ。

もっとも、「ロマンティック」という語がここで示唆している事柄と、現代の我々がこの語に普通抱くイメージとでは、かなりの違いがある。

芸術の分野で盛んに言われるようになった「ロマンティック」なる語は、もともと文学や哲学の分野に端を発している。時は世俗化と産業化の加速し始めた19世紀はじめ。フリードリヒ・シュレーゲル（1772～1829）やノヴァーリス（1772～1801）といったドイツの詩人たちは、制約に満ちた「現実」を超える「無限なるもの」を詩的に「予感」し、その態度を「ロマンティック」なものと呼んだ。この時代の文学に、中世など失われた過去や、お伽の国がよく描かれるのは、その表れだ。

文学や哲学にうとかったブルックナーが、第4交響曲にサブタイトルを付けるにあたってこうした芸術論を直接念頭においていたとは、なるほど、考えにくい。それでも、ウェーバー『魔弾の射手』や、ワーグナー『ローエングリン』などの歌劇を通して、19世紀前半に好まれた「ロマンティックなもの」を共有していたに違いない。すなわち、お伽の世界への、森の不思議への、けがれなき過去への、憧れを。ブルックナーは、この交響曲の開始部を説明するために、ある聖職者に宛てて、こんな描写をしたためている。「中世の町。夜明けのとき。見張りの塔から起床の合図が鳴り響く。門が開く。駿馬にまたがった騎士が、さっそうと戸外へと飛び出してゆく……」

第1楽章 動きをもって、速すぎず この楽章は、ブルックナーにおけるソナタ形式楽章のひとつの典型を示しているので、少し詳しく見てみよう。

曲は何拍子かも分からない弦楽のかすかなトレモロで始まる。その雰囲気は、じつに神秘的。次にこれを背景に、ホルンが付点リズムを含むシンプルな信号音を吹く。この信号音が、複数の管楽器で交わされるようになると、次第にオーケストラ全体がふくらみ始め、ついには爆発へと至る。ブルックナーが好んだ、無から動へのこの「生成」のプロセスは、おそらくベートーヴェンの第9交響曲・冒頭をモデルとしているだろう。

さらに顕著なのは、用いられるリズムが非常に限られており、それがパターン化されてゆく点だ。音楽素材の、この経済的利用法は、抽象画にも通じるきわめてモダンなもので、爆発の手前から現れる「タン・タン+タ・タ・タ」という2+3のリズムなど、この交響曲ばかりか、ブルックナーの全交響楽において、幾度となく繰り返されてゆくことになる。

「爆発」後に現れる第2主題は、一転、朗らかな歌うような旋律。そのシーンが過ぎると、今度は突如、金管楽器群が声をあわせて雄渾な主題を刻みつけてゆく。第3主題の出現だ。ここでも2+3のリズム・パターンが用いられている。

生成のプロセス。限定されたリズム素材。3つの主題。これに、宗教的雰囲気をもたえたコラール、大胆なハーモニーの変転、パイプオルガンのごとき壮麗な終結部を加えると、ブルックナー音楽のエッセンスがほぼ出揃った形だ。

第2楽章 アンダンテ・クワージ・アレグレット 「アレグレットのようなアンダンテ」の意。森をひとり逍遥するかのよう、あわいメランコリーをたたえた音楽。ヴィオラを中心とした弦楽合奏が、敬虔な感情を表出する。

第3楽章 スケルツォ／動きをもって ホルンの躍動も目覚ましい狩の音楽。狩とくれば、やはり森。森とくればドイツ・ロマン派である。中間部は、木管楽器を中心とした牧歌的な踊りの音楽となる。

第4楽章 フィナーレ／動きをもって、ただし速すぎず 祈禱さながらのつぶやき（オクターヴ下行の繰り返し）が、ついに天啓を告げるかのような冒頭部。葬送行進ふうの第2主題。威厳に満ちた第3主題。光明を求めて高みへと昇ってゆく終結部——神々しいもの、遙かなものへの憧れは、科学台頭の時代における、ロマン主義的態度といえよう。

第4番は、ブルックナーの交響曲における初の成功作となったが、書き直しを重ねた結果であり、第2稿（1878/80年）で初演が叶った時、作曲家は56歳になっていた。第1稿（1874年）も近年では演奏されることがあるが、本日は一般的な第2稿で聴く。同稿は、これまでロベルト・ハース校訂による版（1936年刊）か、レオポルト・ノヴァーク校訂による版（1953年刊）で演奏されてきたが、本日は、2018年刊行のベンジャミン・M・コーストヴェット（アメリカの音楽学者）校訂版が用いられる。

同版は、終楽章の最後（ホルンとトランペットが交響曲冒頭の信号音を吹かない）をはじめ、ハース版に近いが、第3楽章の中間部でフルートが旋律を吹いたり、第4楽章の第2主題を4分の4拍子と定めたりと、ノヴァークの判断と同じところもある。また第4楽章には、ハース版にもノヴァーク版にもないテンポ変化の指示が散見される。

（松木篤也）

作曲年代：第1稿／1874年 改訂／1878～80年（第2稿）

初 演：1881年2月20日 ウィーン ハンス・リヒター指揮 ウィーン・フィル

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、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、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Bruch: Violin Concerto No.1 in G minor, op.26

I Vorspiel: Allegro moderato

II Adagio

III Finale: Allegro energico

Max Bruch: Born in Cologne, January 6, 1838; died in Friedenau, near Berlin, October 2, 1920

Max Bruch is remembered by concertgoers today on the strength of just two or three works (*Kol Nidrei* for cello and orchestra, the *Scottish Fantasy* for violin and orchestra, and of course the First Violin Concerto in G minor), but we of the twenty-first century have largely forgotten that Bruch was highly regarded in his day, especially for secular choral music.

Bruch was born in Cologne and remained most of his life in Germany, traveling extensively throughout the country. His career embraced more than seven decades, and peaked in 1891 when he was appointed professor of composition at the Berlin Academy, a post he held for nearly twenty years. The general lack of attention paid to Bruch today may be explained by Sir Donald Francis Tovey: “He was the type of artist universally accepted as a master, about whose works no controversy could arise because no doubt was possible as to their effectiveness and sincerity.”

Bruch began working on his First Violin Concerto in 1857 but put it aside for nine years. It was taken up again and completed in 1866. Otto von Königsloew performed the work on April 24, with the composer conducting. But Bruch was not satisfied with the concerto; after some revisions, he submitted it to the famous violinist Joseph Joachim for comment. Joachim suggested numerous changes, but rejected the composer’s opinion that, because of the free-form first movement, it would be better entitled a fantasy than a concerto. Joachim wrote: “The designation concerto is completely apt. Indeed, the second and third movements are too fully and symmetrically developed for a fantasy. The separate sections of the work cohere in a lovely relationship, and yet – and this is the most important thing – there is adequate contrast. Moreover, Spohr entitled his *Gesangszene* a concerto!” The final version was first heard in Bremen on January 7, 1868. Nearly forty years later, Joachim still ranked the concerto as one of the four greatest of the nineteenth century, alongside those of Beethoven, Mendelssohn and Brahms, noting that Bruch’s was “the richest, the most seductive.”

The composer himself had these comments to make regarding his interest in the violin: “In my youth I studied the violin for four or five years. ... The violin seemed to me even at that time the queen of instruments. ... I was destined by nature to write compositions for the voice, and I always studied singing with special interest and have associated largely with singers. This tendency has, of course, also been displayed in my violin works.”

The first movement, marked “Vorspiel” (Prelude), does not follow the standard sonata-allegro form. Nevertheless, its dark undercurrent of passion and drama serves to maintain interest. A brief cadenza precedes the orchestral transition to the second movement, the emotional heart of the concerto. Here we find three distinct themes, some of the loveliest and most lyrical in the violin repertory. A vigorous, energetic orchestral passage introduces the third movement. The soloist enters with a full statement of the gypsy-like theme, played with virtuosic flair across all four strings of the instrument. It has been suggested that Brahms had this movement in mind when he composed the finale of his own violin concerto. A more expansive and lyrical second theme alternates with the first, and the movement builds to an exciting, brilliant conclusion.

Bruckner:

Symphony No.4 in E-flat major, WAB104, “Romantic”

(Korstvedt: 1878/80)

I Bewegt, nicht zu schnell

II Andante quasi Allegretto

III Scherzo: Bewegt

IV Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell

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.

Nature imagery and knightly tales of yore 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: note the opening theme of the first movement, the sweeping lyrical lines in the second, the hunting calls in the third, and in the Finale, again the first main theme, plus reminiscences of the previous three movements.

The composer himself considered the Fourth to be the “most understandable” of his symphonies, an opinion history has supported in this work’s continuing popularity. The Fourth’s popularity persists to this day, dating from the first performance on February 20, 1881 with the Vienna Philharmonic conducted by Hans Richter.

Keeping track of the various versions of the symphony and editions of each amounts to a small industry. The version Jakub Hrůša conducts at this concert is a newly edited score prepared by the American musicologist Benjamin Korstvedt. Listeners with even just a casual acquaintance with this symphony will recognize that the Finale, designated by Bruckner himself as the “Volksfest” (Folk Festival) movement, is radically different from what they already know – so different in fact as to constitute almost a new movement. Bruckner soon discarded it in favor of the one we are now familiar with, but it is always fascinating to explore a composer’s alternative ideas. The other major difference in Korstvedt’s edition is a 26-bar passage shortly before the climax of the slow movement, a passage Bruckner cut before the score was published in 1881. There are additional minor changes in the first and third movements. Avid Brucknerians can read Korstvedt’s detailed commentary in the notes accompanying Jakub Hrůša’s recording of this edition with the Bamberg Symphony, released in 2021.

The symphony opens with a distant horn call, played over a background of shimmering strings. Woodwinds pick up the theme. The music slowly unfolds in Bruckner’s special, majestic manner. This broad opening of remarkable breadth takes fifty bars to reach the first grand climax, which is marked by the composer’s favorite rhythmic pattern: a duplet followed by a triplet. 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 thrilling projection of the initial horn call, now heard in unison *fortissimo* by the entire horn section.

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, trebling figures. A long, broadly-conceived coda brings the movement to a glorious climax, from which it subsides into nothingness.

Shimmering strings return to usher in the Scherzo, which features the horn quartet in its romantic association with the hunt. A second, more relaxed theme is entrusted to the strings. The two themes mix and combine in varied patterns. At its height, the music rushes forward with incredible vigor and motoric energy. A restrained, pastoral Trio section takes the character of a *Ländler* (a gently flowing Austrian country dance in triple meter). 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.

For a profile of Robert Markow, see page 30.