



Eliahu INBAL

Conductor Laureate

エリアフ・インバル

桂冠指揮者

1/12 1/13 1/19

©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、数多くのライヴ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。

2019年8月、台北市立響の首席指揮者に就任。

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. In August 2019, Inbal served as Principal Conductor of Taipei Symphony Orchestra.

T 都響スペシャル 2021(1/12)

TMSO TMSO Special 2021(1/12)

東京文化会館

2021年1月12日(火) 19:00開演

Tue. 12 January 2021, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

T 都響スペシャル 2021(1/13)

TMSO TMSO Special 2021(1/13)

サントリーホール

2021年1月13日(水) 19:00開演

Wed. 13 January 2021, 19:00 at Suntory Hall

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

ワーグナー：楽劇『トリスタンとイゾルデ』より

「前奏曲と愛の死」 (18分)

Wagner: Prelude and Liebestod from "Tristan und Isolde"

休憩 / Intermission (20分)

ブルックナー：交響曲第3番 二短調 WAB103 《ワーグナー》

(ノヴァーク：1873年初稿版) (61分)


Bruckner: Symphony No.3 in D minor, WAB103, "Wagner" (Nowak:1873 version)


- | | |
|-------------------------------|--------------|
| I Gemäbigt, misterioso | 中庸に、神秘的に |
| II Adagio: Feierlich | アダージョ／荘厳に |
| III Scherzo: Ziemlich schnell | スケルツォ／かなり急速に |
| IV Finale: Allegro | フィナーレ／アレグロ |

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

特別支援：明治安田生命保険相互会社 (1/13)

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)

 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。

ワーグナー： 楽劇『トリスタンとイゾルデ』より「前奏曲と愛の死」

ヨーロッパの19世紀とは、王侯貴族をはじめとする伝統的な特権階級に支配されてきた市民が、社会の中心に進出していった時代だ。そして、このような社会で重要視されたのが「理性」だった。新たな価値観に裏付けされた時代を築き上げてゆくにあたっては、古い因習や迷信を断ち切るの必要があり、そのための最大の武器が「理性」だったからである。こうして、例えば理性を旨とする近代科学が進歩を遂げ、写真や電話など現代に至るまで用いられることとなる最新の発明品が次々と誕生した……。

ところがこれらの発明品には、誕生当時から非理性的、非科学的な要素が付いて回っていた。霊や魂が写し出された「心靈写真」であったり、受話器をとるとあの世から死者の声が聞こえてきたり、といった類の怪奇伝承である。なぜこのようなことが起きたのか？ つまり写真であれば瞬間を切り取れる、電話であれば目の前にいない相手と話ができるといった具合に、それらは従来の人間の感覚をはるかに超越したものであったからだ。

一つ発明の世界に限らない。通常の人間の感覚や理性を超え、その先の世界へと出てゆくとする動きは、この時代の音楽にも現れる。リヒャルト・ワーグナー（1813～83）もアントン・ブルックナー（1824～96）も、市民社会が成長し、近代科学が進歩してゆく中に生きながら、この世ならざるものを音楽の中に飽くことなく表現し続けた代表的作曲家だった。

そんなワーグナーの作品の中でも、楽劇『トリスタンとイゾルデ』は典型的な存在である。騎士トリスタンと、彼が仕える主君の妃イゾルデとの悲恋を描いたケルト神話や中世の叙事詩を基に、1857年から59年にかけて集中的に作曲が行われ、台本もワーグナー自身が手がけた。当時の彼は、亡命の途上で世話になった恩人の妻と不倫関係の最中にあり、こうした私的な事情も許されざる恋愛を描いた題材に色濃く反映されている。

たしかに、身も心も焦がれるような官能や憧れや苦悩を描くべく、ワーグナーは当作品の随所に新たな技法を凝らした。その一例が、「前奏曲」の冒頭で聴かれる独特の和音。「トリスタン和音」と呼ばれるもので、西洋音楽を形作ってきた和声を崩壊寸前まで拡大したものだ。あるいは「無限旋律」と呼ばれるものもそうで、文字通りメロディが切れ目なく続いてゆく。いずれにしても、どこから来てどこに向かおうとしているのか一聴しただけでは分からない音楽を通じ、尋常ならざる恍惚感へ聴き手を引き入れようとする狙いであって、それゆえに初演当時から激しい毀誉褒貶を巻き起こした。

ただし、ワーグナーが千々に乱れた恋愛感情を描くためだけに、未曾有の技法を用いたのかといえばそうではない。許されざる恋ゆえの恍惚がこの世ならざる救済をもたらすこと、つまりこの世の価値観では罪と見なされているものの最中にさえ……あるいはそうであるからこそ……人間の考えでは及びもつかない救いが現れるのだという逆説的なテーマを、ワーグナーは『トリスタンとイゾルデ』を通じて探求した。それが顕著に現れているのが劇の最後、トリスタンの亡骸の前にイゾルデが絶唱をする場面だろう。一般的に「愛の死」と呼ばれている場面だが、ワーグナーはここを「イゾルデの浄化（イゾルデの変容）」と名付けているほど。

なおこの「愛の死」、楽劇ではイゾルデ役のソプラノ歌手がオーケストラを従えて歌うが、演奏会ではオーケストラのみによるヴァージョンが有名である。死、変容、浄化といった理性を超えた現象を、ことによれば歌手以上に雄弁に描くオーケストラの多彩な響きの中には、この世的な感覚を超えた彼方へ注がれた想いが溢れている。

(小宮正安)

作曲年代：1857～59年

初演：「前奏曲」のみ/1860年1～2月 パリ 作曲者指揮

全曲/1865年6月10日 ミュンヘン

ハンス・フォン・ビューロー指揮 バイエルン宮廷歌劇場

楽器編成：フルート3（第3はピッコロ持替）、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット3、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、ハープ、弦楽5部

ブルックナー：

交響曲第3番 二短調 WAB103 《ワーグナー》

(ノヴァーク：1873年初稿版)

アントン・ブルックナー（1824～96）が交響曲第3番に着手したのは1872年の秋だったが、現在最もよく演奏される第3稿が完成したのはその17年後、1889年のことだった。この17年の間に、この曲は作曲者によって何度も手が加えられ、大きく姿を変えていった。そのため、第3番にはいくつかの異稿が存在する。一般的によく知られているのは、レオポルト・ノヴァーク（1904～91）の校訂で出版されている以下の3つのヴァージョンだ。

初稿（作曲/1872～73年）※本公演で演奏

リヒャルト・ワーグナー（1813～83）作品からの引用を多く含み、3つの稿のうちで最も長い。ブルックナーが、交響曲第2番と第3番の楽譜を携えて、パイロイトのワーグナー宅を訪ねた（1873年9月）エピソードはよく知られている。ワーグナーは第3番に大いに興味を示し、ブルックナーを激励したので、ブルックナーはこの曲をワーグナー

に献呈した。そのためこの曲は、《ワーグナー》交響曲と呼ばれることもある。このときの第3番は未完成段階にあった初稿だった。

初演は、ヨハン・ヘルベック（1831~77）指揮のウィーン・フィルによって行われる予定だったが、「演奏不可能」ということで中止されてしまった。以後、作曲者の生前は演奏も出版もされず、1977年に初めて出版された。

第2稿（改訂／1876~77年）

交響曲第5番の作曲中に改訂を始め、1877年4月28日に完了した（さらに、1878年1月30日にスケルツォのコードが書き上げられた）。ワーグナーからの引用のほとんどを削除し、全体を大幅に短縮している。1877年12月16日、作曲者指揮ウィーン・フィルによって初演されたが、大失敗に終わった。1950年に出版された、国際ブルックナー協会による第1次全集の楽譜（エーザー版）は、この第2稿に基づいていた。

第3稿（改訂／1888~89年）

作曲者自身によるヴァージョンとしてはこれが最終だ。改訂当時、ブルックナーは交響曲第9番の作曲を進めていた。当然のことながら、音楽のスタイルは初稿、第2稿と大きく異なり、後期の様式が入っている。また、初稿が全曲で2056小節あったのに対し、この第3稿は1644小節と、ほぼ5分の1も短くなった。初演は1890年12月21日、ハンス・リヒター（1843~1916）指揮ウィーン・フィルによって行われ、成功を収めた。1959年、ノヴァークの校訂で出版された。現在、交響曲第3番が演奏される際はこの版が使われることが多い。

以下では、本日演奏される初稿の各楽章について、一般的によく演奏される第3稿との相違点をピックアップしながら解説する。

第1楽章 中庸に、神秘的に 二短調 2分の2拍子 第3稿では速度指示が「中庸に」ではなく「遅めに」となっている。ブルックナーの愛用した、3つの主題を持つソナタ形式の楽章。いかにもブルックナーらしい弦の動きの中から、トランペットによる第1主題の旋律が浮かび上がる。旋律線そのものは改訂を通じてほぼ変わっていないが、トゥッティによる最初の *ff* が出た後の全休止で、第3稿では休符にフェルマータが付いているのに初稿は付いていないなどの違いがある。

第2主題は第2ヴァイオリンが流麗に歌うへ長調の主題で、3+2あるいは2+3の、いわゆるブルックナー・リズムが使われている。第3主題も同じリズムに基づいているが、今度はへ短調で、第2主題とは対照的に「はっきりと弾いて」という指示がある。

展開部の最後あたりで、弦が *ppp* になり、半音階を下がっていく旋律が出てくるが、これはワーグナー『ヴァルキューレ』の「眠りの動機」の引用である。この部分は初稿にしかない。

第2楽章 アダージョ／荘厳に 変ホ長調 4分の4拍子 第3稿では「アダージョ／動きをもって クワジ・アンダンテ」となった。第2楽章は改訂作業で最も大きく姿を変えた楽章だ。全体の構成は、初稿では「A1-B1-C1-B2-A2-B3-C2-A3-コーダ」の形。複雑に見えるが、下線部を一体と見れば、主部(A)とエピソードの交代でできていることが分かる。第3稿では短縮され、「A1-B1-C1-B2-A2-コーダ」となった。

第1ヴァイオリンによる主部の主題(A)、ヴィオラによる4分の3拍子の主題(B)、「より遅く、神秘的に」と指示のある、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロの主題(C)とも、非常に美しい。また、初稿では、A3の部分にワーグナー『タンホイザー』からの堂々たる引用があるが、これは第2稿以降では削除された。

第3楽章 スケルツォ／かなり急速に ニ短調 4分の3拍子 3部形式のスケルツォ。ヴァイオリンの旋回音型が繰り返された後、ほぼD(ニ)とA(イ)だけでできた主題が最強音で鳴る。トリオはレントラー的なのかな雰囲気となる。トリオの後ではブルックナーの通例通り、主部がそのまま繰り返される。

このような構成は改訂を経ても基本的に変わっていないが、細部には違いがあり、特に楽章の締めくくり方は何度も書き直された。ニ長調の主和音で終わることに変わりはないが、第3稿ではヴァイオリンが冒頭の旋回音型を8回繰り返す、最終的に属音A(イ)で終わるのに対し、初稿では最後に4度上がり、主音D(ニ)で終わる。

第4楽章 フィナーレ／アレグロ ニ短調 2分の2拍子 この楽章も3つの主題を持つソナタ形式となっている。半音上昇を忙しく繰り返す弦に導かれて現れるたくましい第1主題、弦楽器のポルカ風の旋律に管楽器のコラールが重なる嬰へ長調の第2主題、突然最強音で現れる、残響の長い聖堂に響くオルガンのような第3主題は、どの稿にも共通している。

しかしこの楽章は、初稿ではたくさんあった全休止(いわゆる「ブルックナー休止」)が第3稿では非常に少なくなっていることをはじめ、稿によっていろいろな違いがある。全体の長さも、初稿が764小節、第3稿が495小節と、改訂によって大幅に短くなっている。最も大きく変わったのが再現部とコーダだ。再現部は、初稿では3つの主題が順に出てくるオーソドックスなスタイルなのに対し、第3稿では第1・第3主題がまるごと省略されている。また、初稿のコーダでは、第1楽章の第2主題、第2と第3楽章の第1主題の断片が順に回想される部分があるが、これは第3稿では削除されている。

(増田良介)

作曲年代：初稿／1872～73年

初 演：初稿／1946年12月1日 ドレスデン
ヨーゼフ・カイルベルト指揮 シュターツカペレ・ドレスデン

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3、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Wagner: Prelude and Liebestod from “Tristan und Isolde”

Richard Wagner: Born in Leipzig, May 22, 1813; died in Venice, February 13, 1883

In 1857, Wagner interrupted work on his colossal operatic tetralogy *Der Ring des Nibelungen* to tackle a new enterprise – something short, simple and accessible to the public, or such were the original intentions. Wagner also hoped this new work for the stage would be a quick source of badly needed funds. *Tristan und Isolde* turned out to be none of these. Its composition occupied Wagner for two years, and it waited for its premiere until 1865 in Munich, six years after completion. It had turned into one of the longest, most complex, most difficult and, to mid-nineteenth century audiences accustomed to the pleasantries of Meyerbeer and Rossini, most incomprehensible works in the history of opera.

Tristan und Isolde also became one of the most revolutionary musical scores ever created. Among the many reasons for this, those that come immediately to mind include its highly advanced chromatic harmony, its almost exclusive portrayal of psychological states rather than external events, and the sheer intensity of the emotions depicted in the music. The love Tristan and Isolde feel for each other is so painfully intense, so all-consuming, boundless and unbearable, that the only release is found in death. The Prelude and *Liebestod* (Love-death) constitute the opening and closing pages of the opera. As it happens, they also embrace the psychological synthesis of the four-hour work, and Wagner himself sanctioned their linkage for use as a concert number.

In a program note for the Prelude, Wagner explained its meaning as follows: “In one long succession of linked phrases, [the composer has] let that insatiable longing swell forth from the first, timid avowal to ... the most powerful effort to find the breach that will open out the path into the sea of love’s endless delight.”

The fulfillment of this agonizing, aching love is achieved in the *Liebestod*. Isolde, lost to reality, imagines a glow emanating from the lifeless body of her beloved Tristan, whom she holds in her arms while singing her great paean of love. Riding the waves of sumptuous orchestral sound, Isolde’s voice soars ever higher and more ecstatically as she approaches total spiritual union with Tristan in a world where Death and Love are one. The terrible longing is over. Isolde collapses in a state of rapturous transfiguration, while the orchestra puts the final seal of benediction on the lovers. Such is the richness of Wagner’s orchestration that the *Liebestod* can be performed without soprano, yet with no loss of musical substance.

Bruckner: Symphony No.3 in D minor, WAB103, “Wagner” (Nowak:1873 version)

- I **Gemäßigt, misterioso**
- II **Adagio: Feierlich**
- III **Scherzo: Ziemlich schnell**
- IV **Finale: Allegro**

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

The shadow of Beethoven and his canon of symphonies, especially the Ninth, loomed large over the nineteenth century. Two of Dvořák's nine symphonies are in the key of D minor (the key of Beethoven's Ninth), and no fewer than three of Bruckner's symphonies are in this key. The references to Beethoven in the symphony we hear at this TMSO concert are too obvious to overlook: the mysterious opening based on the D minor chord, which slowly takes shape as out of the void; the vast scale and scope of the symphony (its first movement may well be the longest first movement written up to that point); the awe-inspiring climaxes; and other points of reference.

But this is not the “Beethoven Symphony” ; it is the “Wagner Symphony,” and the name comes from Bruckner himself. The story of how this came about is both touching and true. Bruckner had been a passionate devotee of Wagner since 1863 when he had heard *Tannhäuser*. In 1873, with his Second Symphony and the nearly-completed Third under his arm, Bruckner presented himself before the Master in Bayreuth, begging permission to dedicate one or the other symphony to Him. Wagner demurred over the Second, but he found much to admire (especially the opening trumpet call) in the Third. The fact that the Third incorporated several quotations from *Die Walküre*, *Die Meistersinger* and *Tristan und Isolde* surely helped to dispose Wagner toward this symphony (all but one of these quotations were later expunged).

Bruckner was 48 when he produced his Third Symphony (actually the fifth - there also exist a “study symphony” in F minor from 1863 and a Symphony “No. 0” in D minor). After completing the Third in 1873, he revised it the following year, then again more substantially in 1876-77, and still again in 1888-1889. Most frequently performed and recorded today is the 1888-1889 version, but Eliahu Inbal is conducting the rarely-heard original 1873 score, which is considerably longer (it lasts about seventy minutes). The first performance of the original score was given by the Dresden Staatskapelle only on December 1, 1946 in the Kurhaus Bühlau, conducted by Joseph Keilberth, and the first recording waited until Eliahu Inbal conducted it in 1982.

For a work that impresses with its colossal power and cathedral-like

blocks of sound, Bruckner's Third Symphony is scored for surprisingly modest forces. There is no piccolo, no English horn, no harp, not even a tuba. The only percussion is timpani. Except for an extra pair of horns and a third trumpet (and of course a larger string section), it might be the orchestra for Mozart's *Magic Flute* or *Don Giovanni*. But no one before 1873 had drawn such monumental, awesome sounds from an orchestra in a purely symphonic work – not Mozart, not Beethoven, not Berlioz, not even Bruckner himself. (Wagner certainly had in his operas, but not in symphonies.)

Like all Bruckner symphonies, the Third opens quietly in a mood of hushed mystery and expectancy. Over an ostinato pattern in the strings, the solo trumpet presents the initial idea of the first theme group. The music grows steadily, inexorably to a series of mighty outbursts for full orchestra interspersed with tenderly lyrical responses and pregnant pauses. The sense of breadth is astonishing. Eventually we hear the second subject, a radiant, flowing double theme for second violins and violas, each section playing a separate strand of the composite whole. The music seems to expand into space. Bruckner's favorite rhythmic motif – the interplay of duplets and triplets – comes to the fore here. There is a third subject consisting of varied repetitions of a four-note motif for unison brass.

In the *Adagio* movement there are again three subjects. The movement rises through successive episodes to its highest peak, though Bruckner has obviously not yet mastered the art of how to descend from the empyrean heights to which he brings his listeners. Biographer Gabriel Engel captures the mood of this movement when he observes that the music “reflects the decades which Bruckner spent in the baroque splendor of ancient cathedral surroundings. More overwhelming with each symphony grows this air of grandeur, suggestive of the mighty, domelike structures of the Houses of God which nurtured and mirrored Bruckner's lofty spiritual aspiration.”

The third movement is the typical Brucknerian scherzo derived from powerful rhythmic impulses and hurtling grimly towards its final cadence. Along the way, Bruckner does find room for music in a lighter vein, and the central Trio is a positively sunny episode in the spirit of a *Ländler* (an easy-flowing Austrian country dance, similar to the waltz) or folksong.

The complex finale is not without its structural problems, yet one cannot but be impressed by the colossal musical building blocks Bruckner assembles. At several points in the movement we hear episodes featuring an almost obsessive preoccupation with syncopation, which causes half the orchestra to sound like it is slightly behind. An apotheosis based on the symphony's opening trumpet theme brings the symphony to a splendiferous conclusion.

For a profile of Robert Markow, see page 19.



都響スペシャル 2021(1/19)

TMSO Special 2021 (1/19)

東京芸術劇場 コンサートホール

2021年1月19日(火) 14:00開演

Tue. 19 January 2021, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

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

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6番 ヘ長調 op.68 《田園》 (42分)

Beethoven: Symphony No.6 in F major, op.68, "Pastorale"

- I Allegro ma non troppo 田舎に着いた時にめざめる喜ばしい快活な気分
- II Andante molto mosso 小川のほとりの情景
- III Allegro 田舎の人々の楽しい集い
- IV Allegro 雷雨、嵐
- V Allegretto 牧人の歌。嵐の後の神への感謝に結び付いた慈愛の気持ち

休憩 / Intermission (20分)



ベートーヴェン：交響曲第7番 イ長調 op.92 (36分)

Beethoven: Symphony No.7 in A major, op.92

- I Poco sostenuto - Vivace
- II Allegretto
- III Presto
- IV Allegro con brio

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。

ベートーヴェン： 交響曲第6番 へ長調 op.68 《田園》

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770～1827）自らが《田園》と題したこの交響曲は、1807年から1808年にかけて作曲された（構想は1803年頃から）。同じ1808年に完成され初演も同じ日になされた交響曲第5番とともに、この頃の彼の革新的な姿勢が様々な面でみられる曲だが、とりわけ第6番で注目されるのは標題的な特性を備えていることである。作曲者自身「絵画的描写よりもむしろ感情（気分）の表現」であると断っているものの、各楽章には情景的な題が付され、描写的な面も随所に現れるこの作品のあり方は、のちのロマン派の標題交響曲に大きな影響を与えることになった。

ロマン派が目指したような標題交響曲をベートーヴェンが意図していたわけではないものの、19世紀の作曲家たちにとってこの作品がひとつの範となり、ベルリオーズの《幻想交響曲》や《イタリアのハロルド》などに始まるロマン派の標題交響曲の隆盛をもたらすことになったという点で、この作品はきわめて大きな意味を持っている。

こうした標題的な性格に即して、この作品は構成・形式の点で従来の交響曲にはない新しい特質を示している。最も際立った特徴は、当時の交響曲としては異例の5楽章構成をとり、しかも第3楽章以降を連続させた点だろう。つまり従来のスケルツォ楽章とフィナーレを繋げる中間楽章として、自由な形式による描写的な“嵐”の楽章を挿入しているのである。これは、田舎の集いが嵐で遮られその嵐の去った喜びが神への感謝に至る、という標題的な意味の繋がりを示すに相応しい構成である。

書法の点でも、例えば第1楽章の展開部で、第1主題の中の動機を意図的に単調に繰り返す効果とそれを支える和声の色合いの変化とを組み合わせることによって、田園風ののどかな、しかも微妙に変わる雰囲気を生み出している。まさに「感情（気分）の表現」に見合った手法であり、標題的内容とソナタ形式の動機労作の方法を結び付けようとする実験的な創作姿勢が窺えよう。

第1楽章「田舎に着いた時にめざめる喜ばしい快活な気分」（この題はベートーヴェンによる元の表記。これまでは初版発行時に出版社の意向で修正された「田舎に着いた時の愉快な気分のめざめ」が長らく踏襲されてきたが、原典版が出たことにより近年はこの表記が普及してきた）アレグロ・マ・ノン・トロppo へ長調 民謡風の第1主題と伸びやかな第2主題を持つソナタ形式楽章。交響曲第5番の第1楽章同様に動機労作の手法が活用されるが、それが第5番の場合のように凝縮的な仕方により緊迫感を打ち出すといった方向に向かうのではなく、前述のように、のどかな拡散的方向に用いられている。

第2楽章「小川のほとりの情景」 アンダンテ・モルト・モツォ 変ロ長調 精妙な

リズム上の変化と精緻な管弦楽法によって穏やかな気分を生み出していく緩徐楽章。コーダでは木管に鳥の音が模写される。

第3楽章「田舎の人々の楽しい集い」 アレグロ ヘ長調 スケルツォに相当し、主部は速い3拍子の民俗的な舞曲（開始はヘ長調で、すぐニ長調に転じる点が興味深い）で始まり、後半はオーボエに出る牧歌的な旋律で展開する。対照的にトリオ部分は2拍子の粗野な舞曲（変ロ長調）となる。

第4楽章「雷雨、嵐」（従来版では「雷鳴、嵐」） アレグロ ヘ短調 自由な形式による短い間奏的な楽章。この楽章のみピッコロとティンパニが用いられ、トロンボーンもこの楽章から参加。巧みな楽器の用法で大自然の脅威が迫真的に描かれる。

第5楽章「牧人の歌。嵐の後の神への感謝に結び付いた慈愛の気持ち」（従来版では「牧人の歌。嵐の後の喜ばしい感謝の気持ち」） アレグレット ヘ長調 牧歌的な主題を中心とするロンド・ソナタ風の論理的な構成のうちに神への感謝が示されるフィナーレである。

（寺西基之）

作曲年代：1807～08年

初演：1808年12月22日 ウィーン 作曲者指揮

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2、トランペット2、トロンボーン2、ティンパニ、弦楽5部

ベートーヴェン： 交響曲第7番 イ長調 op.92

1808年に交響曲第5番と第6番を完成させた後、ベートーヴェンはしばらく交響曲のジャンルから遠ざかる。交響曲に限らず、生み出す作品数そのものも一時期かなり少なくなっているのは、フランス軍のウィーン侵攻といった状況もあったようだが、動機労作による徹底した展開法とスケール豊かな構成を結び付けた中期の様式を究め尽くし、一方で聴覚の衰えが一層進行したことなどによる内面の変化が、彼を新しい作風の模索へ向けていったことも大きかったと思われる。

そして1811年終わりから1812年前半にかけて、ベートーヴェンはほぼ4年ぶりに交響曲の作曲に取り組み、交響曲第7番を生み出した（推敲は1813年初頭になされたようだ）。それは、中期に究めた動機の徹底的な展開法をリズム動機に応用し、一定のリズム・パターンに固執することでひとつの大交響曲を作り上げるという画期的な手法によるものとなった。リズムの持つ根源的な力を生かし、全体にわたって舞踏的ともいえる躍動性が横溢する作品で、リヒャルト・ワーグナー（1813～83）がこの交響曲を「舞踏の神格化」と評したことは有名である。

一方この時期のベートーヴェンは、中期における動機中心の隙のない緊密な構築

法から離れて、伸びやかな旋律のカンタービレを重んじる傾向を示すようになっていた。交響曲第7番も、旋律はそうした性格を示しており、伸びやかな旋律性と躍動するリズムが結び付くことによって、作品はきわめて明るい開放感に満ちたものとなったのである。このような舞踏的リズムと明快な旋律ゆえに、交響曲第7番は当時の聴衆からも直ちに受け入れられ、1813年12月8日ウィーン大学の講堂で開かれた傷病兵義援金のための慈善演奏会における初演では、第2楽章がアンコールされるなど、大きな成功を収めている。

第1楽章 ポーコ・ソステヌート～ヴィヴァーチェ イ長調 4分の4拍子による序奏が置かれているが、これは2つの楽想を持つきわめて長大なものである。やがて一転、付点リズムが木管で奏されて8分の6拍子によるソナタ形式の軽快な主部となり、その付点リズムの支配のうちに躍動的な展開が繰り広げられる。

第2楽章 アレグレット イ短調 この楽章では「タータタ・ターター」という行進曲風のリズムが一貫して用いられていく。イ短調の主部に対してイ長調のエピソードを対照させたりフガートによる展開部分を挟んだりするとともに、各部分も常に変奏を施すことによって変化をつけるなど、同一的なリズムが繰り返されながらも決して単調に陥ることがないように、うまく工夫されている。本来は歌謡的な緩徐楽章となるべき第2楽章が、リズム中心のアレグレット楽章となっているところに、この交響曲の特徴が窺える（ちなみにほぼ同時期に書かれた交響曲第8番も、全く異なった手法ながら同じリズムに重きを置いた作品で、やはり緩徐楽章を欠く）。

第3楽章 プレスト ヘ長調 跳びはねるようなスケルツォの主部と、長い持続音を持つ伸びやかなトリオ（アッサイ・メーノ・プレスト、ニ長調）がA-B-A-B-Aの形で配される。

第4楽章 アレグロ・コン・ブリオ イ長調 まさしくリズムの乱舞とってよいような、エネルギーに邁進するソナタ形式のフィナーレで、興奮の渦の中で大きな高揚を作り上げていく。

（寺西基之）

作曲年代：1811～12年

初演：1813年12月8日 ウィーン 作曲者指揮

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2、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Beethoven: Symphony No. 6 in F Major, op.68, "Pastoral"

- I Awakening of happy feelings on arriving in the country: *Allegro ma non troppo*
- II By the brook: *Andante molto mosso*
- III Merry gathering of country folk: *Allegro*
- IV Thunderstorm: *Allegro*
- V Shepherd's song — Happy and thankful feelings after the storm: *Allegretto*

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

The dividing line between program music and absolute music is a thin one, but Beethoven proved himself a master of both in his Sixth Symphony. Although the work has been produced with scenery, with characters who move about on stage, and as part of the cinema classic *Fantasia*, Beethoven took care to advise that the symphony is "more an expression of feeling than painting." The composer's own love for the pleasures of the country are well-known. The time he spent in the woods outside Vienna offered his tortured soul precious solace and peace of mind. To quote the composer: "How glad I am to be able to roam in wood and thicket, among the trees and flowers and rocks. No one can love the country as I do ... In the woods there is enchantment which expresses all things."

The symphony received its first performance in Vienna as part of that incredible marathon concert of 22 December, 1808 at the Theater an der Wien, an all-Beethoven concert that also included the Fifth Symphony, Fourth Piano Concerto, *Choral Fantasy* and some vocal and choral music.

The symphony's opening places us immediately in relaxed, beatific surroundings. The day is sunny, warm and abounding in nature's fragrances and gentle breezes. But aside from conjuring nature imagery, the music is remarkable for its motivic writing — virtually the entire movement is built from tiny musical cells found in the first two bars. Entire phrases and sentences are often formed from these motivic ideas repeated again and again.

The second movement invites contemplation. To Donald Francis Tovey, this is 'a slow movement in full sonata form which at every point asserts its deliberate intention to be lazy and to say whatever occurs to it twice in succession, and which in doing so never loses flow or falls out of proportion.'

The Sixth is the only symphony in which Beethoven departed from the four-movement format. The remaining three movements are played without interruption. Rough, peasant merry-making and dancing are portrayed, but the boisterous festivities suddenly stop when intimations of an approaching

storm are heard. There is not much time to take cover; a few isolated raindrops fall, and then the heavens burst open. Timpani, piccolo and trombones, all hitherto silent in the symphony, now make their entrances.

With the tempest over, a shepherd's pipe is heard in a song of thanksgiving for the renewed freshness and beauty of nature. The joyous hymn is taken up by the full orchestra as if, to quote Edward Downes, "in thanks to some pantheistic god, to Nature, to the sun, to whatever beneficent power one can perceive in a universe that seemed as dark and terrifyingly irrational in Beethoven's day as it can in ours."

Beethoven: Symphony No.7 in A major op.92

I Poco sostenuto - Vivace

II Allegretto

III Presto

IV Allegro con brio

For sheer visceral excitement, there are few works in the orchestral repertory to match Beethoven's Seventh Symphony, and all manner of descriptive comments have been invented to explain this phenomenon. Beethoven's contemporary, one Dr. Iken, saw the symphony as depicting a political revolution (a not unlikely interpretation in those heady Napoleonic days). Alexander Oulibischoff regarded it as a buoyant masquerade, while A. B. Marx saw in it a story of Moorish knighthood. Even such serious composers as Berlioz and Schumann saw fit to attach programmatic interpretations. Berlioz described the first movement as a peasant round dance, and Schumann left a detailed account of the symphony as portraying a rustic wedding. But unlike the Sixth Symphony, in which the composer had deliberately incorporated the expression of feelings of nature, Beethoven attached no "meanings" to the Seventh beyond the sounds themselves. Wagner accurately described the essence of the music by dubbing it "the Apotheosis of the Dance," though it is doubtful he expected it actually to be choreographed, as has been done on several occasions.

The symphony was first heard at a gala benefit concert for wounded Austrian and Bavarian soldiers given in Vienna on December 8, 1813. The real showstopper on the program was another Beethoven work, *Wellington's Victory* (or the "Battle" Symphony), now regarded as one of the composer's worst efforts, but despite the circusy atmosphere at this event (lots of drums, marches, simulation of cannonades, etc.), Beethoven's new symphony was also well received. In fact, the second movement was encored, an unprecedented occasion for a "slow" movement.

The introduction to the first movement is the longest such passage Beethoven, or anyone else up to that time, had ever written for a symphony, amounting almost to a whole movement in itself and lasting a third of the movement's approximately twelve minutes. In addition to having its own pair of themes, the introduction defines the harmonic regions that will have reverberations throughout the rest of the symphony. The tonic key of A major is emphatically established in the opening "call to attention" ; excursions then follow to C major (the lyrical oboe theme that arrives after the succession of rising scales in the strings) and F major (the lyrical theme later in the flute). So important to the symphony's grand structural design are these three keys that Robert Simpson has deemed them "more like dimensions than keys."

The transition to the movement's main *vivace* section is scarcely less imaginative and extraordinary, consisting as it does of 68 repetitions of the same note (E) to varied rhythms; these eventually settle into the rhythmic pattern that pervades the entire *vivace*. From here Beethoven propels us through a sonata-form movement of enormous energy, bold harmonic changes, startling alternation of loud and soft, and obsessive rhythmic activity.

The second movement (*Allegretto*) is hardly a "slow" one, but it is more restrained and soothing than the frenetic first movement. Again, an underlying rhythmic pattern pervades. The virtually melody-less principal subject in A minor is heard in constantly changing orchestral garb. There is also a lyrical episode of surpassing beauty in A major (woodwinds) and a stormy *fugato* built from the principal theme.

The third movement is a double Scherzo and Trio in F major (one of the harmonic pillars of the symphony). The slower Trio section, with its accordion-like swells and strange, low growls from the second horn, is believed by some to have been based on an old Austrian pilgrims' hymn. Following the customary Scherzo-Trio-Scherzo format, the Trio is presented complete a second time, and then again the complete Scherzo. With characteristic humor, Beethoven threatens to present the Trio still a third time ("What, again?" is the expected reaction from the listener), but suddenly he dismisses it with five brusque chords from the full orchestra, and we are ready for the next movement.

The whirlwind finale, like the previous movements, is built from a single rhythmic cell. The Dionysian energy that infuses this movement has caused many listeners, in the words of Klaus G. Roy, to "come away from a hearing of this symphony in a stage of being punch-drunk. Yet it is an intoxication without a hangover, a dope-like exhilaration without decadence."

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.