

Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

小泉和裕

終身名誉指揮者

6/17



©堀田力丸

東京藝術大学を経てベルリン芸術大学に学ぶ。1973年カラヤン国際指揮者コンクール第1位。これまでにベルリン・フィル、ウィーン・フィル、バイエルン放送響、ミュンヘン・フィル、フランス放送フィル、ロイヤル・フィル、シカゴ響、ボストン響、デトロイト響、シンシナティ響、トロント響、モントリオール響などへ客演。新日本フィル音楽監督(1975～79)、ウニペグ響音楽監督(1983～89)、都響指揮者(1986～89) / 首席指揮者(1995～98) / 首席客演指揮者(1998～2008) / レジデント・コンダクター(2008～13)、九響首席指揮者(1989～96)、日本センチュリー響首席客演指揮者(1992～95) / 首席指揮者(2003～08) / 音楽監督(2008～13)、仙台フィル首席客演指揮者(2006～18)、名古屋フィル音楽監督(2016～23)などを歴任。

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

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



プロムナードコンサートNo.402

Promenade Concert No.402

Promenade

サントリーホール

2023年6月17日(土) 14:00開演

Sat. 17 June 2023, 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI, Conductor

ヴァイオリン ● クララ=ジュミ・カン Clara-Jumi KANG, 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)

ベルリオーズ：幻想交響曲 op.14 (52分)

Berlioz: *Symphonie fantastique*, op.14

I Rêveries. Passions

夢、情熱

II Un bal

舞踏会

III Scène aux champs

野の風景

IV Marche au supplice

断頭台への行進

V Songe d'une nuit de Sabbat - Ronde du sabbat

魔女の夜会の夢～魔女のロンド

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：株式会社シャトレーゼ



演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ヤングシート対象公演(青少年と保護者をご招待)

協賛企業・団体はP.41、募集はP.44をご覧ください。



Clara-Jumi KANG

Violin

クララ=ジュミ・カン

ヴァイオリン

©Akira Muto



マンハイム出身。ヴァレリー・グラドフに手ほどきを受けた後、ザハール・ブロン、ドロシー・ディレイ、ナムユン・キム、クリストフ・ポッペンに学ぶ。

2009年ソウル国際音楽コンクールのヴァイオリン部門優勝以来、ハノーファー国際ヴァイオリン・コンクール第2位、仙台国際音楽コンクール優勝、インディアナポリス国際ヴァイオリン・コンクール優勝など、多くの受賞歴を誇る。

マリンスキー劇場管、サンクトペテルブルク・フィル、モスクワ・フィル、ロシア・ナショナル管、モスクワ・ソロイスツ、ロッテルダム・フィル、ベルギー国立管、スイス・ロマンダ管、ウィーン室内管、ソウル・フィル、N響、アトランタ響、ニュージャージー響、インディアナポリス響などから招かれ、ゲルギエフ、テミルカーノフ、フェドセーエフ、スピヴァコフ、バシメット、チョン・ミョンフンらの指揮で共演を重ねている。

室内楽にも積極的で世界各国の音楽祭でベレゾフスキー、キム・ソヌク、クレーメル、レーピン、ラクリン、ブラウンシュタイン、マイルスキーらと共演を重ねている。

CDはDECCA レーベルよりイザイ、クライスラー、エルンストラの無伴奏ヴァイオリン作品集、ソン・ヨルムとのデュオでシューマン、ブラームスの作品集をリリース。

都響主催公演には2013年に初登場、今回が2度目の共演となる。

Clara-Jumi Kang was born in Germany. She won the 1st prizes at Seoul International Music Competition, Sendai International Music Competition, and International Violin Competition of Indianapolis. She won the 2nd prize at Internationaler Joseph Joachim Violinwettbewerb Hannover. Kang has performed with orchestras including Mariinsky Orchestra, Saint Petersburg Philharmonic, Russian National Orchestra, Rotterdam Philharmonic, Orchestre National de Belgique, Orchestre de la Suisse Romande, and Atlanta Symphony under batons of conductors such as Gergiev, Temirkanov, Fedoseyev, Spivakov, Bashmet, and Myung-Whun Chung. A devoted chamber musician, she regularly visits chamber music festivals and collaborates with renowned musicians including Kremer and Maisky.

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日にプ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 プレーメン

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

ベルリオーズ： 幻想交響曲 op.14

「ある芸術家の生涯の挿話」という副題を持つ、この音楽史上有数のエキセントリックでサイケデリックな作品を紹介するには、エクトル・ベルリオーズ（1803～69）自身の言葉を引用するのが最適かもしれない。「異常に鋭敏な感受性と、豊かな想像力に恵まれた青年芸術家が、失恋による絶望から、アヘンを飲んで自殺を図る。しかし死には至らず、深い眠りに落ちた彼は、一連の奇怪な幻覚を見る。この幻覚が生み出した感情や情緒の記憶は、彼の中で音楽的な心象に変形され、そこで恋人は一つの旋律となり、固定楽想（イデー・フィクス）として彼の耳に繰り返し帰ってくる」

要するにこの作品は、イギリスの女優であるハリエット・スミスソン（1800～54）への失恋を契機に、自伝をドラッグによる幻覚として表現したというもので、当時の文学的な影響があるものの、いかにもロマン派の体現者ベルリオーズならではの破天荒なものである。

また音楽史上でもこの作品は非常に重要な位置を占めており、標題音楽の幕開けとなったこと、スミスソンを表す固定楽想がワーグナー（1813～83）のライトモチーフの先駆けとなったこと、管弦楽の用法に新機軸を持ちこんだことなどが大きな特色である。むろんここに満載された多数の刺激的な試みは、後世の作曲家たちに計り知れぬ大きな影響を与えた。

ちなみにこの作品が作曲されたのは1830年だが、それがベートーヴェン（1770～1827）の死後わずか3年であることは注目に値する。そのことから、この作品の先進性・前衛性は明白だが、より驚くべきことは、そうした革新性が今日まで輝きを失わず、現代に生きる我々にとっても、今なお衝撃的である点だろう。《幻想交響曲》の存在は、交響曲、いやクラシック音楽を考える上で、決して忘れることのできぬ奇跡の一つである。

第1楽章 夢、情熱 ラルゴ、ハ短調、4分の4拍子の序奏。そしてアレグロ・アジタート・エ・アパシオナート・アッサイ、ハ長調、2分の2拍子の主部から成る。ソナタ形式。

冒頭はこれぞ夢幻的、いや曲名どおりファンタスティックである。躁と鬱の間を揺れ動いて訴えかけるような音の身振りや曲の構成と、それを繊細・克明に表現し、遠く印象派すら暗示する冴えに冴えた管弦楽法。早くもこの序奏には、そうした異様に革命的なものがびっしりと詰まり、ベルリオーズの突出した天才ぶりを明らかにしている。

極端な音量の対比が一段落すると第1主題、すなわちスミスソンを表す気品と優雅さをもった固定楽想が、フルートと第1ヴァイオリンによって奏され主部となる。そ

してこの楽想は、様々に形を変えながら全曲の要所要所に登場する。しかし逆に、第2主題はあまり重要視されておらず、楽章が第1主題を中心に作られていることもあってか、やや印象が薄い。そして音楽は狂乱と沈潜を繰り返しながら、最後に謎めいたブラガール終止（下属和音→主和音へ移行する終止。属和音→主和音へ移行する完全終止よりも柔らかな印象を与える）で幕を閉じる。

第2楽章 舞踏会 ヴァルス／アレグロ・ノン・トロポ イ長調 8分の3拍子
美しいワルツが舞踏会の会場に流れる中、青年芸術家はそこに彼女の姿をちらりと見つけて狂喜する。そんな情景が、まるで映画のワンシーンのように描かれる。

第3楽章 野の風景 アダージョ ヘ長調 8分の6拍子 楽章の冒頭で聴かれる、ステージ上のイングリッシュホルンとステージ裏のオーボエとの対話。それは物語的には2人の牧童の対話となっているが、響きの遠近感や音色の対比という点から見ても面白い。さらに終結部には4台のティンパニによる雷鳴の描写があり、全体は平和な田園詩のようだ。しかし時として現れるスミスソンの姿に、青年芸術家の心はかき乱される。

第4楽章 断頭台への行進 アレグロ・ノン・トロポ ト短調 2分の2拍子
音楽の怪奇な度合いはいよいよ増し、ベルリオーズの発想も一層冴えわたってくる。青年芸術家は夢の中で彼女を殺害してしまい、その贖罪のためにギロチンの刑となる。おぞましく、おどろおどろしい行進曲と共に、彼は断頭台へ進む。最後の時を迎える寸前にスミスソンの幻を見たのだろうか。しかし次の瞬間、彼の首は飛ぶ。

第5楽章 魔女の夜会の夢～魔女のロンド これはベルリオーズの天才的で悪魔的な管弦楽法の凄みと魅力が全開した楽章だ。彼は既に死んだ。そして自らの葬式に立ち会っているが、そこには魔女だの妖怪だのといった怪物たちもいる。下品に変わり果てたスミスソンも登場し、世にも奇怪な者たちの夜会が狂ったように盛り上がる。ぶつかり合う骸骨の音、魔女や亡霊たちの甲高く気味の悪い叫び声と笑い声が飛び交い、喧騒と混乱と狂熱のうちに、この世紀の大傑作はエンディングを迎える。

ラルゲット、ハ長調、4分の4拍子で始まり、アレグロ8分の6拍子、アレグロ・アッサイ2分の2拍子、アレグロ（変ホ長調）8分の6拍子と目まぐるしい変化を続けながら、グレゴリオ聖歌《ディエス・イレ（怒りの日）》すらパロディ化されて登場する。そしてついにポコ・メノ・モツォ、ハ長調、8分の6拍子となり「魔女のロンド」に到達する。最後はポコ・アニマートにテンポが上がる。

(石原立教)

作曲年代：1830年1～4月 1831、55年改訂

初 演：1830年12月5日 パリ フランソワ＝アントワーヌ・アブネック指揮

楽器編成：フルート2（第2はピッコロ持替）、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2（第2は小クラリネット持替）、ファゴット4、ホルン4、トランペット2、ホルネット2、トロンボーン3、チューバ2、ティンパニ、大太鼓、シンバル、小太鼓、鐘、ハープ2、弦楽5部、舞台裏にオーボエ

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 spe-

cial 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.

Berlioz:

Symphonie fantastique, op.14

| | |
|-------------------------------|--|
| I Reveries, Passions | Largo - Allegro agitato e appassionato assai |
| II A Ball | Valse. Allegro non troppo |
| III Scene in the Country | Adagio |
| IV March to the Scaffold | Allegretto non troppo |
| V Dream of a Witches' Sabbath | Larghetto - Allegro |

Hector Berlioz: Born in La Côte-Saint-André, near Grenoble, December 11, 1803; died in Paris, March 8, 1869

“All modern programmmists have built upon him – Liszt, Richard Strauss and Tchaikovsky. Wagner felt his influence. ... He is the real beginner of that interpenetration of music and poetic idea which has transformed modern art.” Thus did the English musicologist Ernest Newman eulogize Hector Berlioz, whose *Symphonie fantastique* stands at the pinnacle of the genre known as the “program symphony.” By the composer’s own admission, Goethe’s *Faust* contributed to the inspiration that produced the *Symphonie fantastique*. The power and originality of Beethoven’s symphonies, especially the *Eroica*, and the depth of vision embodied in the Shakespeare plays also fed Berlioz’ emotional and psychic appetite.

But by far the strongest and most direct influence on the composition of the symphony was a young Shakespearean actress, Harriet Smithson, who appeared in Paris as Ophelia and Juliet in productions by a touring company from England. When Berlioz first saw her on stage on September 11, 1827, he was so overwhelmed and consumed with passion for her that he became like a man possessed. His physical and mental turmoil are extravagantly expressed in numerous letters,

from which the following excerpt is characteristic: “I am again plunged in the anguish of an interminable and inextinguishable passion, without motive, without cause. ... I hear my heart beating, and its pulsations shake me as the piston strokes of a steam engine. Each muscle of my body shudders with pain. In vain! ‘Tis terrible! Oh unhappy one!” All this, three years after he had first laid eyes on Harriet, and Berlioz still hadn’t met her face to face!

In a heroic gesture designed to attract her attention to his burning love, this most romantic of Romantics wrote his *Fantastic Symphony: Episode in the Life of an Artist* to prove to her that he too was a dramatic artist. The performance took place on December 5, 1830, though Harriett apparently was unaware of the event. Two years later, Berlioz revised the symphony and created a long sequel, *Lélio, or The Return to Life*, preceded by an extended spoken monologue. He mounted a production of this triple bill, contriving through friends to have Harriet in attendance this time. This event took place on December 9, 1832. The ruse worked: Berlioz eventually met Harriet and married her a few months later, but it was not a happy union, and they separated after a decade, by which time Berlioz already had a mistress.

The most prominent autobiographical element of the score is the use of the *idée fixe*, a melody that recurs throughout each of the five movements in varying guises – fervent, beatific, distant, restless, diabolical, etc., depending on the changing scene. This *idée fixe* (a term borrowed not from music but from the then-new science of psychology) actually operates on two levels, for it can also be regarded as a quasi-psychological fixation that possesses the music as it possesses the thoughts of the artist of the program.

The drug-induced fantasy world of the symphony is only one of its unusual and original aspects. Not just the content, but the degree of detail Berlioz provided paved the way for the tone poems of Liszt and Strauss. Another novelty was the use of the orchestra as a giant virtuoso instrument for the conductor to play upon. (The concept of conducting as a role apart from instrumental participation was still in its infancy.) But above all, it is the myriad examples of orchestral effects and tonal colors that make this work so endlessly fascinating: the otherworldly wisps of sound high in the violins in the slow introduction; the distant, plaintive oboe and English horn calls, and the threatening thunderstorm heard on four differently-tuned timpani in the third movement; the terrifying brass and drum effects in the March; the grisly scraping and twittering in the introduction of the last movement, followed by the diabolical parody of the *idée fixe* in the high E-flat clarinet accompanied by a galloping figure on four bassoons; then comes the *Dies irae* theme in the tubas, accompanied by deep bells. The list could go on and on ...

Here are some of Berlioz’ own descriptive comments about each movement:

I “A young musician of morbidly sensitive temperament and fiery imagination poisons himself with opium in a fit of lovesick despair. [It] plunges him into a deep slumber during which his sensations, his emotions, his memories are transformed in his sick mind into musical thoughts and images. He recalls first that soul-sickness ... then the volcanic love, his frenzied suffering, his jealous rages, his

returns to tenderness.

II “He encounters the loved one at a dance.

III “One summer evening in the country ... the scenery, the quiet rustling of the trees all concur in affording his heart an unaccustomed calm.

IV “He dreams he has killed his beloved, that he is condemned to death and led to the scaffold.

V “He sees himself in the midst of a frightful troop of ghosts, sorcerers, monsters of every kind. Strange noises, groans, bursts of laughter, distant cries. The beloved melody appears again ... it is she, coming to join the Sabbath. She takes part in the devilish orgy.”

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.



6/25 6/26

Marc MINKOWSKI

Conductor

マルク・ミンコフスキ 指揮

© Benjamin Chelly Les Echos

1982年、19歳でミュージシャン・デュ・ルーヴルを創設。2011年、フランス大西洋沿岸のレ島にレ・マジェール音楽祭を設立。2013～17年にザルツブルク・モーツァルト週間の芸術監督、2016～21年にポルドー国立歌劇場総監督、2018～22年にオーケストラ・アンサンブル金沢の芸術監督を務めた（現在は桂冠指揮者）。2018年、レジオン・ドヌール勲章シュヴァリエを受章。

ミュージシャン・デュ・ルーヴルでフランス・バロック音楽やヘンデル作品を探求の後、モーツァルト、ロッシニ、オッフェンバック、ビゼー、ワーグナーなどレパートリーを拡大。

これまでにパリ国立オペラ、オペラ・コミック、シャンゼリゼ劇場、アン・デア・ウィーン劇場、ウィーン国立歌劇場、ベルリン国立歌劇場、英国ロイヤル・オペラ・ハウス、ミラノ・スカラ座、ジュネーヴ大劇場、バルセロナ・リセウ大劇場などに登場。ベルリン・フィル、シュターツカペレ・ドレスデン、シュターツカペレ・ベルリン、ベルリン・ドイツ響、バンベルク響、マーラー室内管、ウィーン・フィル、ウィーン響、ザルツブルク・モーツァルト管、トゥールーズ・キャピトル国立管、BBC響、バーミンガム市響、ヨーロッパ室内管、スウェーデン放送響、フィンランド放送響、マリンスキー劇場管、クリーヴランド管、ロスアンゼルス・フィルなどを指揮している。

都響へは2014年に初登壇、今回が5度目の共演となる。

Artistic director of Les Musiciens du Louvre that he founded in 1982, Marc Minkowski created Ré Majeure Festival on Île de Ré (French Atlantic coast) in 2011. He was General Manager of Opéra National de Bordeaux, Artistic Director of Mozartwoche (Mozart Week) in Salzburg from 2013 to 2017, and Artistic Chef of Orchestra Ensemble Kanazawa from 2018 to 2022. In 2018, he was honored as a Chevalier de la Légion d'Honneur.

【ブルックナー生誕200年に向けて】

[Toward the Bruckner 200]

C

第977回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.977 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

2023年6月25日(日) 14:00開演

Sun. 25 June 2023, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

B

第978回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.978 B Series

Series

サントリーホール

2023年6月26日(月) 19:00開演

Mon. 26 June 2023, 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● マルク・ミンコフスキ Marc MINKOWSKI, Conductor

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

ブルックナー：交響曲第5番 変ロ長調 WAB105(ノヴァーク版) (80分)

Bruckner: Symphony No.5 in B-flat major, WAB105 (Nowak edition)



- I Adagio - Allegro
- II Adagio: Sehr langsam
- III Scherzo: Molto vivace (Schnell)
- IV Finale: Adagio - Allegro moderato

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 (6/26)

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(創造団体支援)) (6/25)
 独立行政法人日本芸術文化振興会

ヤングシート対象公演(青少年と保護者をご招待) (6/25)

協賛企業・団体はP.41、募集はP.44をご覧ください。



ブルックナー： 交響曲第5番 変ロ長調 WAB105 (ノヴァーク版)

リンツ近郊の村に生まれ、生涯オーストリアを本拠に活動したアントン・ブルックナー（1824～96）は、何よりも交響曲作家として知られている。しかし、もともと村の教員から出発し、教会オルガニストも務めた彼は、作曲家としては主に宗教音楽の分野から出発したといつてよい。作曲の勉強も晩学で、初めて本格的な交響曲（ヘ短調／番号は付されていない）の作曲に乗り出したのは1863年、実に40歳になる少し前であった。

そうした晩成型の努力家としての性格、教会音楽家としての経歴、そして素朴で敬虔なカトリック信仰に基づく生来の村人氣質は、ブルックナーの交響曲の独特なスタイルのうちに反映されている。重層的に構築された気宇壮大なスケールの中で、神と大自然を畏敬の心をもって観照するといった特質を持つ彼の交響曲は、19世紀ロマン派の交響曲の中でも全く独自の位置を占めている。

ブルックナーのそうした交響曲様式は初期の作品を通してその原型が形作られる。そしてそうした初期の探求と実験を経て、中期の始まりを告げる第4番（初稿1874年）で一層の拡がりりと壮大さを持つスタイルが追求された後、中期の代表作といえる本日の第5番ではさらに新たな表現世界が示されることとなる。

この第5番はブルックナーの全交響曲のうちでも後期の第8番と並んで特に規模の大きなものである。とりわけ対位法の技法が活用されている点がこの第5番の大きな特徴で、音の横の流れを多層的に積み重ねて壮大な音の大伽藍を築き上げるその作風は、しばしばゴシック建築にも譬えられてきた。

こうしたバロック的ともいえる対位法書法や象徴的に用いられるコラル主題などは、この作品の根本にある宗教的な意味合い、神への畏敬の念を示したものと解釈できる。さらに循環手法（ある楽章の主題や動機を他の楽章でも用いる手法）によって全曲の論理的な流れをフィナーレのクライマックスに収斂させるという作品全体の設計も、全ての事象を絶対的で超越的な神に帰す固い信仰を表現したものと見なすことができよう。

ブルックナーがこの交響曲に着手したのは1875年2月、ちょうど経済上の困窮から精神的に落ち込んでいた時期だった。しかしそれだけに逆に創作意欲は高まっていたようで、速いペースで6月までに3つの楽章を完成させ、引き続いて終楽章の作曲に取り掛かっている。全曲の一応の形が仕上がったのは翌1876年5月のことだったが、丸1年たった1877年5月にブルックナーは再びこの第5番の推敲を始め、多くの改訂を施し、その際、彼の交響曲では初めてチューバも加えて、最終的に

は1878年1月4日に完成をみている（第4番のチューバは1878～80年の改訂で追加された）。

しかしながらこの交響曲第5番は演奏される機会がなかなか与えられず、初演は完成から16年もたった1894年4月9日グラーツにおいて、弟子のフランツ・シャルク（1863～1931）の指揮によってようやく行われた。しかしすでに老年期に入り病弱の状態にあったブルックナーは臨席することができなかった。初版は1896年に出されたが、それはフランツ・シャルクがきわめて大幅なカットと思いついたオーケストレーションの変更を施した改作版だった。そのため、確証はないものの、シャルクの指揮による初演もそれに近い形でなされたと考えられている。いずれにせよこの交響曲はその後しばらくこのシャルクの改作版楽譜によって伝えられることとなった。

この交響曲の本来の形による、いわゆる原典版楽譜は、ブルックナーの死後約40年近く経た1935年、ロベルト・ハース（1886～1960）の校訂によって出された。このハース版の初演は同年10月23日ミュンヘンにおいてジークムント・フォン・ハウゼン（1872～1948）の指揮で行われている。なお原典版としてはレオポルト・ノヴァーク（1904～91）による版も1951年に出されているが、これはハース版と基本的に同一で、現在一般に用いられているのはこのノヴァーク版である。

なお“改竄版”ともいわれるほどに悪評高い上述のシャルク版だが、最近では、改訂すること自体はブルックナー自身が承知していたことや、一部にブルックナーのアイデアや彼が承認していた変更もあるところから、それなりの評価を与える向きもある。特にブルックナーも認めていたといわれる終楽章での金管バンド（別動隊）の補強は、原典版の演奏でも時に採用されてきた。

第1楽章 アダージョ～アレグロ 変ロ長調 まず序奏が置かれているが、ブルックナーの冒頭楽章で本格的な序奏を持つのはこの第5番だけである。低弦のピッツィカートによる神秘的な開始、突然現れる総奏の上行音型、金管のファンファーレなど、全曲の性格を象徴するような峻厳な趣の序奏である。続くソナタ形式の主部は、ヴィオラとチェロによる流麗な第1主題、ピッツィカートに始まる第2主題、木管による第3主題を中心に劇的に発展し、展開部で大きな盛り上がり築く。

第2楽章 アダージョ／非常にゆっくりと 二短調 弦のピッツィカートの伴奏上でオーボエが奏する孤独感に満ちた第1主題と、祈りの感情に満ちた力強い弦の第2主題を持った緩徐楽章。この2つの主題が交互に現れるうちに感動的な高揚を示す。寂しさと敬虔な感情が入り交じったいかにもブルックナーらしい緩徐楽章だ。

第3楽章 スケルツォ／モルト・ヴィヴァーチェ（速く） 二短調 ダイナミックなスケルツォ楽章。主部は、前の楽章の冒頭の伴奏形を用いた第1主題とテンポを落としたレントラー風の第2主題とによるソナタ形式をとる。対照的に、ホルンと木管

の呼びかけで始まるトリオは牧歌的なもの。

第4楽章 フィナーレ／アダージョ～アレグロ・モデラート 変ロ長調 この大作の締め括りに相応しい壮大なフィナーレ。まず第1楽章の序奏と同じように始まり、クラリネットがフィナーレ主題を予告する。そして第1楽章第1主題、第2楽章第1主題が断片的に回想されるのだが、そのたびにフィナーレ主題がそれを遮る(これは明らかにベートーヴェンの交響曲第9番の終楽章の序奏にヒントを得たものだろう)。

このフィナーレ主題(第1主題)が重厚なフーガで扱われるところからが主部である。ソナタ形式をとるが構成は凝っていて、特に提示部の終わりに示される金管のコラールが重要な要素となっていく。このコラール主題のフーガで始まる展開部が、やがて第1主題も加わった二重フーガとして大きく発展するところは聴きものだ。再現部の終わりには第1楽章第1主題も現れ、さらに諸主題を組み合わせた堂々たるコーダが圧倒的な高揚を示すうちに、全曲が閉じられる。

(寺西基之)

作曲年代：1875～78年

初演：シャルク版(?) / 1894年4月9日 グラーツ
フランツ・シャルク指揮

原典版 / 1935年10月23日 ミュンヘン
ジークムント・フォン・ハウゼンガー指揮

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、チューバ、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Bruckner: Symphony No.5 in B-flat major, WAB105 (Nowak edition)

- I Adagio - Allegro
- II Adagio: Sehr langsam
- III Scherzo: Molto vivace (Schnell)
- IV Finale: Adagio - Allegro moderato

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

The Fifth is one of the grandest of Bruckner's eleven symphonies. At about 75 minutes' duration it is the longest but for the Eighth. In fact, it was the longest purely instrumental symphony written by *any* composer up to that time. In its impressive dimensions and majestic tone it truly validates the oft-repeated description of Bruckner's symphonies as "cathedrals in sound."

It is difficult to conceive of this composer's massive, sonorous blocks of sound played by anything but a full symphony orchestra, yet the only time Bruckner heard this work was on two pianos in 1887. He wrote the symphony in 1875-1876 and revised it in 1877-78, but it was not played by an orchestra until April 9, 1894 (by which time he was at work on his Ninth Symphony) in Graz, Austria, conducted by Franz Schalk. It was probably just as well the composer was too ill to attend, for it was presented with numerous disfiguring cuts and reorchestrations made by Schalk. In the form Bruckner left the symphony it waited for performance until October 23, 1935 in Munich.

All Bruckner symphonies begin quietly, but the Fifth is the only one to begin with a formal slow introduction. The first sound we hear is a solemn tread in the lower strings. One might well expect this material to build gradually to a climax. Instead, the procession suddenly stops, and a towering wall of sound from the full orchestra thunders forth, followed by an awesome brass chorale. Pause. Another magnificent flourish from the full orchestra. Another chorale. Again pause. And *now* comes the long, restless crescendo we've been waiting for, leading to a climax of blinding intensity. Within just a few moments Bruckner has presented both extremes of his sound world: the mysterious and the monumental. Disparate and unrelated they may seem at this point, these elements will play important roles in unifying the entire symphony. "This magnificent and unique opening," writes Bruckner specialist Robert Simpson, "with its great blocks of sound confronting each other on different harmonic pedestals, separated by open spaces, has already set up a vast momentum." We now settle into the main *Allegro* portion of the movement in which starkly contrasting moods, shifting harmonic planes, emphatic fanfares, massive chorales and ardent lyricism are all fitted into a typically grand,

Brucknerian design lasting some twenty minutes.

The slow movement too is long in minutes, but simple in formal layout, consisting of two alternating themes (ABABA) and a coda. It opens with a modified version of the symphony's opening gesture (quiet pizzicatos in the strings), over which the solo oboe enters with the first theme. If this material suggests remoteness and loneliness, the second theme cannot fail to produce exactly the opposite effect: thirty or more violins in unison, playing on the G string (thus providing extra richness of sound) intone a noble song imbued with glowing, all-embracing warmth over a rich carpet of supporting lower strings. An aura of deep reverence and spirituality pervades the music, generating images of the soaring arches and immense vaults of Europe's great cathedrals.

The string accompaniment that opens the Scherzo is identical to that which opened the preceding movement, now played several times faster (it is now clear this is to be one of the symphony's unifying devices), while the theme presented by the unison woodwinds is a variant of the oboe theme, also derived from the previous movement. The second theme arrives quickly, following another of Bruckner's famous sudden pauses, and offers lighthearted contrast to the severity of what has just passed. In the central Trio we find writing of chamber music delicacy in which is concealed still another reference to the symphony's opening bars.

The Finale fulfills expectations and resolves tensions generated by the previous movements. It opens exactly as the symphony began nearly an hour ago. There is an unmistakable analogy to the corresponding movement of Beethoven's Ninth in its interruptions that quote previous movements, each event separated by a pause punctuated with a curious call from the clarinet. It is worth noting here that Beethoven's Ninth – and its key of D minor – held special meaning for Bruckner. D minor is the key of not only the Fifth Symphony's two inner movements, but also of three of the composer's other symphonies – Nos. 0, 3, and 9 – as well as half a dozen choral works.

The aforementioned clarinet motif proves to contain the seeds of the movement's first real theme, which unfolds as a vast fugal exposition of over 200 measures. Many pages would be required to discuss in detail how Bruckner weaves lyrical episodes, massive brass chorales, contrapuntal displays, quotes from previous movements and enormous spiritual vistas into a masterful symphonic structure. The peroration arrives on a scale that dwarfs everything preceding it. In a sustained blaze of *fortississimo* grandeur, the huge symphony hurtles inexorably to its conclusion with elements of the first and last movements fused into in one final, triumphant proclamation.

For a profile of Robert Markow, see page 13.