

1/13

# Tatsuya SHIMONO

Conductor

下野竜也

指揮



©Naoya Yamaguchi

鹿児島生まれ。2000年東京国際音楽コンクール、2001年ブザンソン国際指揮者コンクール優勝。N響をはじめ国内の主要オーケストラの定期演奏会に毎年のように招かれる一方、ローマ・サンタ・チェチーリア国立アカデミー管、チェコ・フィル、サンノゼ響、シンフォニア・ヴァルソヴィア、バルセロナ響など国際舞台でも活躍している。オペラにおいても新国立劇場、二期会、日生劇場をはじめ注目の公演で指揮を務めている。これまでに読響正指揮者、同首席客演指揮者、京響常任首席客演指揮者を歴任。2011年から広島ウインドオーケストラ音楽監督、2017年から広響音楽総監督を務める。2023年10月、N響正指揮者に就任。2024年4月には、札幌首席客演指揮者ならびに広響桂冠指揮者に就任予定。京都市立芸術大学、東京藝術大学、東京音楽大学にて後進の指導にもあたる。

齋藤秀雄メモリアル基金賞、芸術選奨文部科学大臣賞、東燃ゼネラル音楽奨励賞、有馬賞、広島市民賞、中国文化賞など受賞多数。鹿児島市ふるさと大使。おじゃんせ霧島大使。NHK大河ドラマ テーマ曲収録(これまでに6作品)、NHK-FM『吹奏楽のひびき』パーソナリティを務めるなど、放送においても活躍している。

Born in Kagoshima in 1969, Tatsuya Shimono won the 1st Prize at Tokyo International Music Competition and Besançon International Competition. He has appeared with major orchestras such as Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Czech Philharmonic, Sinfonia Varsovia, and Barcelona Symphony. Shimono is currently Permanent Conductor of NHK Symphony, General Music Director of Hiroshima Symphony, and Music Director of Hiroshima Wind Orchestra. He will be inaugurated as Principal Guest Conductor of Sapporo Symphony and Conductor Laureate of Hiroshima Symphony in April 2024. He was formerly Resident Conductor and Principal Guest Conductor of Yomiuri Nippon Symphony, and Principal Guest Conductor of Kyoto Symphony.

【ブルックナー生誕200年記念】

[Bruckner 200]



## 第991回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.991 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

2024年1月13日(土) 14:00開演

Sat. 13 January 2024, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● 下野竜也 Tatsuya SHIMONO, Conductor

ピアノ ● 津田裕也 Yuya TSUDA, Piano

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

### モーツァルト：ピアノ協奏曲第 24 番 八短調 K.491 (30分)

Mozart: Piano Concerto No.24 in C minor, K.491

I Allegro

II Larghetto

III Allegretto

休憩 / Intermission (20分)

### ブルックナー：交響曲第 1 番 八短調 WAB101

(1890/91年ウィーン稿) (48分)

Bruckner: Symphony No.1 in C minor, WAB101 (1890/91 Vienna Version)

I Allegro

アレグロ

II Adagio

アダージョ

III Scherzo: Lebhaft



スケルツォ／生き生きと

IV Finale: Bewegt, feurig

フィナーレ／動的に、情熱的に

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 (創造団体支援))  
 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。

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.51、募集はP.54をご覧ください。





# Yuya TSUDA

Piano

津田裕也

ピアノ

©Christine Fiedler

仙台市生まれ。東京藝術大学、同大学院修士課程を経て、ベルリン芸術大学で学ぶ。2007年仙台国際音楽コンクールにて第1位、および聴衆賞、駐日フランス大使賞を受賞。2011年ミュンヘン国際コンクール特別賞受賞。

ソリストとして、ベルリン響、東響、新日本フィル、日本フィル、東京フィル、神奈川フィル、仙台フィル、名古屋フィル、広響、大阪響、関西フィル、兵庫芸術文化センター管、神戸市室内管、ドイツ室内管などと共演。東京・春・音楽祭、仙台クラシックフェスティバル、武生国際音楽祭、木曽音楽祭などに定期的に招かれる。室内楽活動にも積極的で、多くの著名な音楽家と共演を重ねる。特に、白井圭(vn)、門脇大樹(vc)とはトリオ・アコードを結成し、国内各地で演奏。2020年にはトリオ初のCD『ベートーヴェン：ピアノ三重奏曲第5番《幽霊》・第6番』（フォンテック）をリリースし、絶賛される。

パスカル・ドヴァイヨン、ガブリエル・タッキーノ、ゴールドベルク山根美代子、角野裕、渋谷り子の各氏に師事。現在、東京藝術大学准教授。

Born in Sendai, Japan, Yuya Tsuda studied at Universität der Künste Berlin after graduating from Tokyo University of the Arts. He has won many international prizes including the 1st Prize, the Audience Prize, and the French Ambassador to Japan Prize at Sendai International Music Competition in 2007, and the Special Prize for the interpretation of commissioned work at Internationaler Musikwettbewerb der ARD München in 2011. He has performed with orchestras including Berliner Symphoniker, Deutsches Kammerorchester, Tokyo Symphony, Tokyo Philharmonic, Japan Philharmonic, New Japan Philharmonic, Sendai Philharmonic, Nagoya Philharmonic, Kanagawa Philharmonic, Osaka Symphony, Kansai Philharmonic, Hyogo PAC Orchestra, and Hiroshima Symphony. Besides solo recitals throughout Japan, he has been repeatedly invited to Sendai Classical Music Festival and Takefu International Music Festival. As a chamber musician, he has performed with many renowned musicians and founded piano trio "Trio Accord". His piano teachers include Pascal Devoyon, Gabriel Tacchino, Miyoko Goldberg Yamane. He is currently an Associate Professor at Tokyo University of the Arts.

## モーツァルト： ピアノ協奏曲第24番 ハ短調 K.491

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (1756～91) のピアノ協奏曲の中で、ニ短調のK.466 (第20番) とともに短調をとるこのハ短調の作品は、1786年3月24日に完成されている (作曲者自身の作品目録の日付による)。ちょうどあの傑作オペラ『フィガロの結婚』の作曲を進めていた時期のことである。同じ月の初めにはピアノ協奏曲イ長調K.488 (第23番) も完成をみていた。この2曲はともにこの年の四旬節 (復活祭前の約40日間/2～4月ころで、時期は年によって違う) における予約演奏会でモーツァルト自身が弾く作品として作曲されたもので、その意味でいわば姉妹作ともいえる関係にあるわけだが、性格はきわめて対照的で、シンプルな趣のうちに親密さと優美さを湛えたK.488に対して、本日のK.491のほうは、モーツァルトの短調作品に特有の暗いパトスが打ち出された作品となっている。

とりわけ不安な表情を生む半音階書法、表出性に富んだ和声語法、全体の緊密で論理的な構成、念入りの展開法、大きな編成 (モーツァルトのピアノ協奏曲では最も大きい) による時にシンフォニックな、時に室内楽的な響き (特に木管のソロやアンサンブルが随所に生かされている点に注目) などによって、協奏曲というジャンルについての当時の一般的概念であった明るい社交的性格を超えた表現領域に踏み込んでいるのが特徴的である。自筆譜には、様々な修正や推敲のあとがみられるほか、別の案なども書き込まれているというが、そのことはモーツァルトが試行錯誤をしながらこの大胆な傑作を生み出したことを示しているのだろう。

**第1楽章 アレグロ ハ短調 4分の3拍子** 第1主題は弦とファゴットのユニゾンに始まる緊張に満ちたもので、この主題に含まれる減7度の跳躍音程や半音階的な動きはこの作品の性格を決定づける。入念な主題労作を土台とした緊密な造型のうちに、厳しい表出性に満ちた緊迫感溢れる音楽が展開する協奏風ソナタ形式楽章である。

**第2楽章 変ホ長調 2分の2拍子** 速度に関しては、自筆譜に他人の手によってラルゲットと書き加えられている。「A-B-A-C-A」のロンド形式に基づく美しい楽章で、独奏ピアノと木管楽器群との対話を中心とした室内楽的な書法が穏やかな優美さを際立たせ、悲劇的な両端楽章と鮮やかなコントラストを作り上げている。

**第3楽章 ハ短調 2分の2拍子** この楽章も自筆譜に他人の手でアレグレットと記されている。主題と7つの変奏およびコーダからなる変奏形式をとる。長調に転じる第4変奏 (変イ長調) や第6変奏 (ハ長調) がいくぶん緊張を和らげるものの、全体には短調の暗い気分が支配的で、最後は8分の6拍子の激しいコーダによって短調のまま閉じられる。管楽器の巧みな扱いを生かした濃やかなアンサンブル書法など、モーツァルトの円熟した筆遣いが光るフィナーレである。

(寺西基之)

作曲年代：1786年

初 演：1786年4月7日 ウィーン 作曲者独奏

楽器編成：フルート、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部、独奏ピアノ

## ブルックナー：

### 交響曲第1番 ハ短調 WAB101 (1890/91年 ウィーン稿)

19世紀後半を代表する交響曲作家として知られるアントン・ブルックナー（1824～96）だが、交響曲の作曲家としてはきわめて遅咲きで、若き日の彼は教師や教会オルガニストとして活動しながら、オルガン作品や合唱作品などを手掛けていた。

本格的な作曲の勉強は30歳の時にウィーンの音楽理論家ジーモン・ゼヒター（1788～1867）のもとで学び始めてからのことで、リンツ大聖堂のオルガニストを務めながら、この厳格な師のもとで彼は約6年間みっちり修業を積み、さらに37歳の時から10歳年下の指揮者オットー・キツラー（1834～1915 / 当時リンツの劇場の首席楽長だった）から楽式論と管弦楽法を学び、その影響でリヒャルト・ワーグナー（1813～83）の音楽に惹かれるようになる。

30代になってからのこうした地道な勉学を経て、やっと40歳目前（1863年）でブルックナーはハ短調交響曲（番号は付いていない）を生み出した。習作といえるこのハ短調交響曲完成後の1863年7月10日、彼は師のキツラー夫妻をリンツ近郊の料亭に招待し、その席を自身の音楽修業の修了式としていることから、この作品が彼にとって一つの節目だったことが窺える。ここからやっと彼の交響曲作家としての道程が始まるのだ。

次の年はミサ曲第1番の創作に力を入れたブルックナーだが、翌1865年初めの手紙ではハ短調交響曲に取り組んでいることを記している。これが交響曲第1番である（かつて1863～64年に書かれたとされていたニ短調交響曲〔第0番〕は今日では1869年の作とする見方が有力）。作曲は慎重に進められ、1866年4月に最後まで残されたアダージョ楽章を仕上げた全曲の完成をみた。作曲中の1865年6月にはミュンヘンで尊敬するワーグナーに初めて会うとともに、彼の『トリスタンとイゾルデ』の初演を聴いて大きな衝撃を受けていて、その影響はまだ作曲していなかったアダージョ楽章に現れることになる。

こうして完成された第1番は、全体の壮大な構成、金管のコラール風の扱い、両端楽章における3つの主題を持つソナタ形式の試みなど、以後のブルックナーの交響曲を特徴づけることになるいくつかの手法や性格が示された意欲作となった。

ただのちの彼のスタイルが完全に確立されるには至っておらず、例えば第1楽章もいわゆる“ブルックナー開始”（弦のトレモロなどの混沌とした響きを背景にして

主題を浮かび上がらせる彼独特の手法)で始まっていないし、ソナタ形式の第3主題の役割もまだやや未分化なものにとどまっている。全体にのちの彼の交響曲にはあまり現れない細かい動きによる弦のパッセージが用いられている点もこの作品の特徴であり、またこの時の稿ではオーケストレーションも直截な素朴さが際立っている。

初演は1868年5月9日、リンツにおいて作曲者の指揮でなされた。オーケストラが寄せ集めであったことに加えて、楽員が作品を十分に理解できなかったことで、ブルックナー自身不本意な演奏に終わったといわれる。そのため失敗だったとする見解もあるが、批評家エドゥアルト・ハンスリック(1825~1904/やがてブルックナーの宿敵となる)が好意的な記事を書いているなど、一定の理解は得られたようだ。

その後、初期のこの第1番は長らく演奏される機会がなかった。これに再び光があたるのは初演から20年以上も経ってからで、この作品に興味を抱いた指揮者ハンス・リヒター(1843~1916)がウィーンでの演奏を希望したことがきっかけだった。

すでに後期の円熟期にあって、それまでも旧作の交響曲をいくつも改訂していたブルックナーにしてみれば、初期のこの第1番がそのままの形で再演されることは耐えられなかったようで(かつてのこの作品について彼自身「生意気」と称している)、円熟の極みを示した傑作の交響曲第8番(第2稿)を書き終えた直後の1890年3月からこの第1番の改訂作業に入り、1年以上かけてこれに取り組むのである。

こうして装い新たにされた改訂稿(ウィーン稿)は、以前の他のいくつかの交響曲の改訂とは違って、全体の基本的な構成の点では大きな変更はなく(楽器編成も同じ)、細部での随所の手直しにとどまっているが、オーケストレーションに関しては大幅な書き換えがなされた。これは1891年12月13日ウィーンにおいてハンス・リヒターの指揮によって初演されている。

2つの稿の大きな相違点があるため、当然ながら両稿の異同も主として響きの違いにある。初期の作ならではのよい意味での素朴で武骨な響きを持つ初稿(リンツ稿)と、後期らしい厚塗りの豊饒な響きを特徴とする改訂稿(ウィーン稿)を比べると、同じ作品ながら受ける印象がかなり異なる。どちらが良いかといった優劣の問題ではなく、それぞれの時期のブルックナーの様式を示す2つの稿として、どちらも価値のあるものといえるだろう。本日はウィーン稿(ギュンター・ブローシェ版)によって演奏される(ちなみに従来用いられてきたハース版やノヴァーク版のリンツ稿出版譜は1877年になされた細部の若干の手直しを取り入れたものである。最近になって初演時の形の復元を試みた版も出されたことを付記しておく)。

**第1楽章 アレグロ ハ短調** 前述のようにいわゆる“ブルックナー開始”では始まらず、第1主題は行進曲風の性格を持っている。明澄な叙情美を湛えた第2主題がこれに对照される。その後力強い第3主題が鳴り響くが、すでに触れたよう

に、のちのブルックナーの交響曲のように第3主題が主題としてはっきり確立するまでには至っていない。

**第2楽章 アダージョ 変イ長調 三部形式**だが、主部は2つの主題を持ち、実質的にはソナタ形式に近い。全曲の中で最後に完成されたこの楽章の第1主題は調の確立しない半音階的動きが特徴的で、前述の『トリスタン』体験の影響がそこに窺えよう。一転、第2主題は敬虔な美しさを持ち、さらに中間部のアンダンテでは憧憬に満ちた新しい主題が出現する。

**第3楽章 スケルツォ／生き生きと ト短調** 改訂に当たって発想標語「急速に (Schnell)」は「生き生きと (Lebhaft)」に変更された。力強い野性味を持ったスケルツォ主部にレントラー風の田園的なトリオが挟まれるという、ブルックナーのスケルツォの特質がすでに明確に示された楽章。なおトリオからスケルツォへの回帰にあたって、ウィーン稿ではリンツ稿にはなかった6小節の移行部が加えられた。

**第4楽章 フィナーレ／動的に、情熱的に ハ短調** ダイナミックな第1主題、叙情美豊かな第2主題、壮大な第3主題からなるソナタ形式で、長大な展開部は創意工夫に富んでいる。最後はハ長調の輝かしいコーダが圧倒的な頂点を形作る。

(寺西基之)

作曲年代：1865～66年(1890～91年改訂)

初演：リンツ稿(初稿) / 1868年5月9日 リンツ 作曲者指揮

ウィーン稿(改訂稿) / 1891年12月13日 ウィーン ハンス・リヒター指揮

楽器編成：フルート3、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、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

## Mozart: Piano Concerto No.24 in C minor, K.491

**I Allegro**

**II Larghetto**

**III Allegretto**

Wolfgang Amadeus Mozart: Born in Salzburg, January 27, 1756; died in Vienna, December 5, 1791

Of Mozart's 23 piano concertos (the first four of the 27 numbered concertos are merely transcriptions of compositions by other composers), only two are in a minor key. It is therefore reasonable to postulate that for these rare occasions, there was some special significance attached to the use of the minor mode. Indeed, this concerto, written in 1786 along with the D-minor Concerto of the year before (K. 466), is an uncommonly forceful and tragic work, showing abundant evidence of emotional stress. Musicologist Alfred Einstein called the concerto an "explosion of dark, passionate feelings," and Louis Biancolli described it as "dramatic and tragic revelations of self couched in sublime poetic speech." This concerto is generally regarded as one of the leading precursors of nineteenth-century musical romanticism, replete as it is with passionate outbursts, startling contrasts, chromaticism, rich orchestration, overt emotional fervor, and portrayal of the darker aspects of existence.

The C-minor Concerto is special in other ways as well. It requires the largest orchestra of any concerto Mozart wrote, employing pairs of clarinets and oboes, a rarity for this composer. A flute and pairs of bassoons and horns complete the wind unit used in all three movements. Trumpets and timpani, normally used only for festive effects in this period, are also found in the outer movements. Infusing the entire concerto are a richness of scoring and an unparalleled integration of soloist and orchestra. Note, for example, the intimate colloquy between piano and woodwinds that occurs just after the opening statement of the slow movement. The work's breadth of structure is also extraordinary – the 523 measures of the first movement make it the longest movement in these terms before Beethoven's *Eroica* Symphony of nearly twenty years later, and the final movement equals the first in loftiness of thought and expansive structure.

The concerto begins with a rugged, unsettled theme played quietly in the lower strings. This theme, with its characteristic upward leaps, sets the tone of the whole concerto – despite occasional bright rays, this basic mood of pessimism and defiance is sustained throughout the work. During the long orchestral exposition there are three full statements of this bold theme, and many more after the soloist



finally enters, but interestingly enough, the piano is never given the theme in its complete form.

The *Larghetto* offers an oasis of exalted serenity and melancholic eloquence in the surrounding turmoil, beginning with a theme of sublime simplicity. Just once the troubled world of the first movement intrudes, in an episode in C minor of contrapuntal ingenuity featuring woodwinds and piano. The finale consists of a theme and variations, but here one finds no mere fanciful display of ornaments and arabesques so popular in Mozart's day. The feelings of a deeply troubled soul pour forth. There are brief interludes in A-flat and C major, but these episodes are swept away in the prevailing gloom and menace. Not until the finale of the mighty *Eroica* Symphony do we again find a theme and variations of such serious mien and complex development in symphonic writing.

## Bruckner: Symphony No.1 in C minor, WAB101 (1890/91 Vienna Version)

- I Allegro**
- II Adagio**
- III Scherzo: Lebhaft**
- IV Finale: Bewegt, feurig**

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

Bruckner was already in his early forties when he composed his First Symphony. He had been for years organist at the Linz cathedral, and was ready for a change. Bruckner spent fifteen months working on his longest, most ambitious work to date. When it was ready, the composer assembled an ensemble of musicians, hired at his own expense, for a performance that took place on May 9, 1868, conducted by himself. Thereafter it lay in a drawer, unperformed for another 23 years, by which time Bruckner was working on his Ninth. In 1889, with Bruckner now famous, the eminent conductor Hans Richter examined this early, forgotten symphony and was impressed enough to lead the Vienna Philharmonic in a performance two years later (December 13, 1891). Bruckner, as was his habit, felt the need to revise the symphony before Richter performed it, despite the conductor's assurance it was fine the way it was. Another leading conductor of the day, Hermann Levi, even pleaded with Bruckner not to change a single note. But Bruckner went ahead and changed anyway. The performance was a success, and the Vienna score was the one published in 1893 and used exclusively until 1934,

when the Linz version was given again in Aachen. Most conductors today prefer the Linz version, which incorporates a few minor revisions from the original, made in 1877, but in recent years a growing number, including Tatsuya Shimono, have come to accept the 1891 Vienna version.

There are no significant structural differences between the Linz and Vienna versions. But there is a multitude of changes in articulation, dynamics, and especially matters of orchestration. Also, in each movement except the third, Bruckner heavily revised one substantial passage, including the addition of new material not in the Linz version. It is a sobering thought that had Bruckner not interrupted work on the Ninth to make revisions to the First in 1891, he might have completed his final “cathedral in sound.”

The work opens with a thumping march. After the march rhythm dissipates, the contrasting *Gesangsperiode* (song-like section) is introduced by the violins – the firsts with the theme, the seconds with an all-important secondary line in counterpoint. This beautifully lyrical passage is interrupted by a powerful outburst from the full orchestra, leading into the third main idea, a broadly-paced theme played by trombones. A full-scale development section ensues, complete with abrupt contrasts of loud and soft, massive explosions, tremulous whispers, and a host of harmonic surprises.

The *Adagio* begins with tentative gropings, and is nearly as agonized and chromatic as much of Wagner’s *Tristan und Isolde*. Two further ideas emerge – a spacious, sweeping theme for violins over a gently rippling accompaniment, and a noble, richly scored subject for the entire string section. The attempt to identify a traditional sonata form, ternary form, or any other pre-conceived formal model in this movement is to be discouraged, for Bruckner’s concept of form is highly unorthodox.

The Scherzo is the most predictable movement of the symphony, both in formal design and in spirit. A driving, almost motoric rhythmic pattern provides the backdrop for a pulsing but tuneful idea presented by the violins. The contrasting Trio section breathes the air of the idyllic Austrian countryside.

The Finale too is music of great energy and power. It is the only Bruckner finale to begin *fortissimo*. Like the first movement, it begins without preliminaries – the principal theme leads off with precipitous determination. This big, far-flung movement reels through a kaleidoscope of ideas and passes through a host of tonalities before arriving at the inevitable climax in the coda. One final surprise awaits the Bruckner connoisseur: the ending does not follow a long-sustained passage spun out of the tonic chord, but rather comes abruptly and unexpectedly.

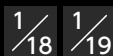
**Robert Markow**’s musical career began as a horn player in the Montreal Symphony Orchestra. He now writes program notes for orchestras and concert organizations in the USA, Canada, and several countries in Asia. As a journalist he covers the music scenes across North America, Europe, and Asian countries, especially Japan. At Montreal’s McGill University he lectured on music for over 25 years.

# John ADAMS

Conductor

ジョン・アダムズ

指揮



©Riccardo Musacchio

作曲家、指揮者、そして独創的な思想家であるジョン・アダムズは、音楽界でユニークな地位を占めている。彼の作品は、その表現の深さ、音の輝き、ヒューマニズムに深く根ざしたテーマ性において、現代クラシック音楽の中でも際立っている。30年以上にわたって書かれた彼の作品は、現代音楽の中で最も演奏されており、その中にはオペラ『ニクソン・イン・チャイナ』『ドクター・アトミック』、オペラ=オラトリオ『エル・ニーニョ』、オーケストラのための《ハルモニレーレ》《ショート・ライド・イン・ア・ファスト・マシーン》、エレクトリックヴァイオリンのための協奏曲《The Dharma at Big Sur》、弦楽七重奏曲《シェイカー・ループス》などがある。

彼の舞台作品は、その多くが演出家ピーター・セラーズとのコラボレーションによるもので、現代音楽劇のジャンルを一変させた。アダムズの最も有名なオペラについて、『ニュー Yorker』誌は『「ボーギーとベス」以来、『ニクソン・イン・チャイナ』ほど普遍的な称賛を得たアメリカのオペラはない』と報じた。2023年の『ニューヨーク・タイムズ』紙はアダムズを「間違いなく最も偉大な存命作曲家」と呼んだ。

アダムズは数々のグラミー賞を受賞しており、その多くはノンサッチ・レコードからリリースした30曲以上の作品によるものである。彼の75歳の誕生日を記念して、ノンサッチは1973年以降の全作品を網羅した40枚組CDボックス『John Adams Collected Works』をリリースした。

指揮者としては、ベートーヴェン、モーツァルトからストラヴィンスキー、アイヴズ、カーター、グラス、エリントンまでレパートリーとし、世界の主要オーケストラを指揮している。近年はロンドン響、ベルリン・フィル、クリーヴランド管、ロサンゼルス・フィル、ニューヨー

ク・フィルを指揮。2023年6月には、オランダ放送フィルを率いて、アムステルダムのコンセルトヘボウにてオペラ『クリングホファーの死』(1991)の全曲公演を行った。若手作曲家の援護者として、アダムズはキャリアを通じて100以上の新作初演を指揮した。

2023/24シーズンは、メトロポリタン・オペラで『エル・ニーニョ』がマリン・オルソップ指揮、リアナ・ブレイン＝クルーズの演出で上演されるほか、バルセロナでオペラ『アントニーとクレオパトラ』がエルカナ・ピューリッツァーの演出でヨーロッパ初演される。ドイツとオランダでは『ニコソン・イン・チャイナ』『ドクター・アトミック』のいくつかのプロダクションが上演され、作曲家自身の指揮、ロサンゼルス・フィルによるオペラ『Girls of the Golden West』の録音がノンサッチからリリースされる。2024年3月には、サイモン・ラトルがロンドン響とアダムズの最新オーケストラ作品《Frenzy》を初演する。

ニューイングランドで生まれ育ったアダムズは、父親からクラリネットを習い、少年時代にマーチングバンドやコミュニティ・オーケストラで演奏した。10歳で作曲を始め、最初のオーケストラ作品は10代で演奏された。

イエール大学、ハーヴァード大学、ノースウェスタン大学、ケンブリッジ大学、ジュリアード音楽院から名誉博士号を授与されている。触発的な書き手であり、自伝『Hallelujah Junction』は高く評価され、『ニューヨーク・タイムズ』ブックレビューへの寄稿も多い。

2009年からロサンゼルス・フィルのクリエイティブ・チェアを務めている。

オフィシャル・ウェブサイト [www.earbox.com](http://www.earbox.com)

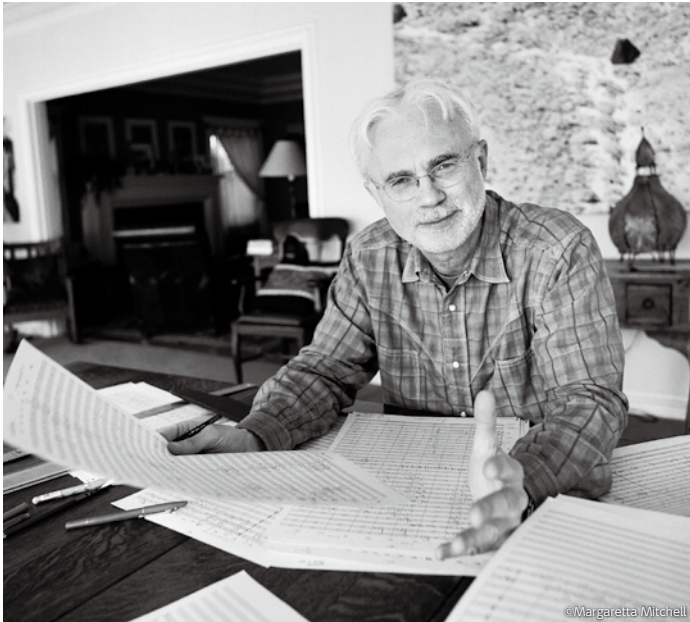
(2023年6月)

Composer, conductor, and creative thinker – John Adams occupies a unique position in the world of music. His works stand out among contemporary classical compositions for their depth of expression, brilliance of sound, and the profoundly humanist nature of their themes. Works spanning more than three decades are among the most performed of all contemporary classical music, among them *Nixon in China*, *Harmonielehre*, *Doctor Atomic*, *Shaker Loops*, *El Niño*, *Short Ride in a Fast Machine* and *The Dharma at Big Sur*.

His stage works, many in collaboration with director Peter Sellars, have transformed the genre of contemporary music theater. Of Adams' best-known opera, the *New Yorker* magazine wrote "Not since *'Porgy and Bess'* has an American opera won such universal acclaim as *'Nixon in China'*." A 2023 *New York Times Arts & Leisure* cover story called Adams "arguably our greatest living composer."

Adams has received numerous Grammy awards, many of them for his over thirty releases on Nonesuch Records. To celebrate his 75th birthday Nonesuch Records released its "John Adams Collected Works," a 40-CD box covering his entire output since 1973.

As conductor, Adams leads the world's major orchestras in repertoire that from Beethoven and Mozart to Stravinsky, Ives, Carter, Glass and Ellington. Conducting engagements in recent and coming seasons include the London Symphony, Berliner Philharmoniker, the Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic and the New York Philharmonic. This past June he led the Netherlands Radio Philharmonic in a complete per-



©Margaretta Mitchell

formance of his 1991 opera *The Death of Klinghoffer* at the Concertgebouw in Amsterdam. As an advocate of young composers, Adams has conducted over 100 premieres of new works over the course of his career.

The coming season will include a new production at the Metropolitan Opera of Adams's *El Niño* in a staging by Lileana Blain-Cruz, conducted by Marin Alsop; the European premiere of *Antony and Cleopatra* in Barcelona, staged by Elkhannah Pulitzer; several productions of *Nixon in China* and *Doctor Atomic* in Germany and Holland; and a new Nonesuch release of *Girls of the Golden West* with the composer conducting the Los Angeles Philharmonic. In March of 2024 Simon Rattle will premiere Adams's latest orchestral work, *Frenzy*, with the London Symphony Orchestra.

Born and raised in New England, Adams learned the clarinet from his father and played in marching bands and community orchestras during his formative years. He began composing at age ten and his first orchestral pieces were performed while just a teenager.

Adams has received honorary doctorates from Yale, Harvard, Northwestern, Cambridge and The Juilliard School. A provocative writer, he is author of the highly acclaimed autobiography 'Hallelujah Junction' and is a frequent contributor to the New York Times Book Review.

Since 2009 Adams has been Creative Chair of the Los Angeles Philharmonic.

The official John Adams website is [www.earbox.com](http://www.earbox.com).

July 2023

B  
Series

## 第992回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.992 B Series

サントリーホール

2024年1月18日(木) 19:00開演  
Thu. 18 January 2024, 19:00 at Suntory Hall

A  
Series

## 第993回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.993 A Series

東京文化会館

2024年1月19日(金) 19:00開演  
Fri. 19 January 2024, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● ジョン・アダムズ John ADAMS, Conductor

弦楽四重奏 ● エスメ弦楽四重奏団\* Esmé Quartet, String Quartet\*

ゲスト・コンサートマスター ● 水谷 晃 Akira MIZUTANI, Guest Concertmaster

ジョン・アダムズ: アイ・スティル・ダンス (2019) [日本初演] (8分)  
John Adams: *I Still Dance* (2019) [Japan Premiere]

ジョン・アダムズ: アブソリュート・ジェスト (2011) \* (25分)  
John Adams: *Absolute Jest* (2011) \*

休憩 / Intermission (20分)

ジョン・アダムズ: ハルモニーレーレ (1984-85) (40分)  
John Adams: *Harmonielehre* (1984-85)

I First movement

II The Anfortas Wound

III Meister Eckhardt and Quackie

第1楽章

アンフォルタスの傷


マイスター・エックハルトとクエッキー


音響 (アブソリュート・ジェスト): 青木 央

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 (1/18)

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)) (1/19)

 独立行政法人日本芸術文化振興会

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



演奏時間と休憩時間は予定の時間です。



# Esmé Quartet

String Quartet

エスメ弦楽四重奏団

弦楽四重奏

©Jeremy Visuals Photography

ペ・ウォンヒ(第1ヴァイオリン) Wonhee BAE, First Violin

ハ・ユナ(第2ヴァイオリン) Yuna HA, Second Violin

ディミトリ・ムラト(ヴィオラ) Dimitri MURRATH, Viola

ホ・イエウン(チェロ) Yeeun HEO, Cello

2016年、ケルン音楽舞踊大学に学ぶ4人の奏者により結成。「エスメ」という名前は、愛や尊敬といった意味の古フランス語の単語に由来する。これまでにギンター・ピヒラー(元アルバン・ベルク四重奏団)をはじめ、エバーハルト・フェルツ、アンドラーシュ・ケラー(元ブダペスト祝祭管コンサートマスター)、クリストフ・ポッペン(元ケルビーニ四重奏団)、ハイメ・ミュラー(元アルテミス・カルテット)、オリヴァー・ヴィレ(クス・カルテット)らのもとで研鑽を積む。

2018年ウィグモアホール国際弦楽四重奏コンクール優勝。ルツェルン音楽祭、ヴェルビエ工音楽祭、ウィグモアホールならびにイギリス国内でのツアー、エクサンプロヴァンス音楽祭、フラジェ音楽祭(ブリュッセル)、エステルハーゼ音楽祭に招聘されるなど、活躍の場を広げている。2020年、アルファ・レーベルよりデビュー CDが発売され、『ディアパゾン』誌の5つ星を獲得。2022年北米と日本への初ツアーを開催して絶賛を博した。2023年香港アート・フェスティバルに招聘されてジョン・アダムズの《アブソリュート・ジェスト》を香港フィルと共演。

At home in Germany, Esmé Quartet, whose name is derived from a medieval French word and means “beloved”, is one of the most dynamic and multi-faceted string quartets of its generation. The four South Korean musicians’ ensemble was the first all-female string quartet to win the 1st prize at 2018 Wigmore Hall International String Quartet Competition. This great success in competition also proved the springboard for worldwide concert activities, ranging from the USA to Europe’s great musical centres and all the way to Asia. Furthermore, innumerable concert tours and guest appearances have taken Esmé Quartet to festivals and concert halls such as Lucerne Festival, Verbier Festival, Wigmore Hall, Festival Musiq3 Brussels, and Festival d’Aix-en-Provence. Highlights of the 2022/23 season include extensive tours of America and Japan, in addition at 2023 Hong Kong Arts Festival, where one evening features *Absolute Jest* for string quartet and orchestra by John Adams, accompanied by Hong Kong Philharmonic.

## ジョン・アダムズ： アイ・スティル・ダンス(2019) [日本初演]

マイケル・ティルソン・トーマスの夫であるジョシュア・ロビンソンは、高校時代は体操選手であり、のちに優れたスウィングダンサーとなった。少し前に彼にそのことを尋ねると「今でも踊っているよ(I still dance)」という答えが返ってきた。私にはよくあることなのだが、「これが作品の求めているタイトルだ」とピンときた。そしてこのエネルギッシュな8分間におよぶ超絶技巧のオーケストラ作品が生まれた。

完成してみると、この曲は何か特定のダンス形式よりも、トッカータとの共通点が多いことに気がついた。拍子はおもに4拍子または8分の6拍子で、エネルギッシュに前進し、曲の締めくくりで「ソフト・ランディング」するまでは、ほとんど息つく暇もなく進んでいく。

オーケストレーションには技巧的なエレクトリックベースと、和太鼓を含むパーカッション・セクションが含まれる。

(ジョン・アダムズ/訳：飯田有抄)

作曲年代：2019年

献 呈：私の長年の友人であるジョシュアとマイケルのために

世界初演：2019年9月19日 サンフランシスコ デイヴィス・シンフォニー・ホール  
マイケル・ティルソン・トーマス指揮 サンフランシスコ交響楽団

ヨーロッパ初演：2020年3月7日 アムステルダム コンセルトヘボウ  
作曲者指揮 オランダ放送フィル

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3、イングリッシュホルン、小クラリネット、クラリネット3、バスクラリネット、ファゴット3、コントラファゴット、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、和太鼓、チャイム、グロックンシュピール、ヴィブラフォン、トムトム、ジャンベ、マリンバ、エレクトリックベース、エレクトリックオルガン、弦楽5部

## ジョン・アダムズ： アブソリュート・ジェスト(2011)

《アブソリュート・ジェスト》のアイデアは、マイケル・ティルソン・トーマスが指揮するストラヴィンスキーの《プルチネッタ》の演奏を聴いて浮かんだ。《プルチネッタ》は昔から知っていたが、MTTの指揮で聴くまではほとんど気に留めていない作品だった。だが彼の演奏によって(また私自身がサンフランシスコ交響楽団の100周年のための委嘱作品を書くことになっていたこともあり)、ストラヴィンスキーが過去の音楽作品を吸収して、自分自身の極めて個人的な音楽言語へと取り込んでいたことに、私は突如として刺激を受けたのだった。

だが、ストラヴィンスキーとの関連はそこまでだ。彼はディアギレフからペルゴレー



ジヤナポリの音楽を紹介された時点では、どうやらそれらをよくは知らなかったようだ。私はというと、10代の頃からベートーヴェンの弦楽四重奏曲を愛してきたし、op.131 (第14番)、op.135 (第16番)、それに《大フーガ》(さらにはいくつかの交響的なスケルツォに聴かれる連打)の断片から創作することは、すでに自発的にやってきたことだった。

「弦楽四重奏とオーケストラ」という編成は、レパートリーとして成り立たせるのが非常に難しいことは認めよう。この編成による作品でたびたび演奏されるものが一つでも存在するだろうか？ 難しくなる理由はいくつかある。第一に挙げられるのは、単純に配置の問題だ。4人の奏者を“ソリスト”のポジションに、なおかつ(彼らから指揮者が見えるように)指揮台の前に配置しようとするだけでも挫折してしまう。内声を担当する第2ヴァイオリンとヴィオラは、聴衆からは視覚的にも聴覚的にも捉え難くなる。

ステージ上の配置については差し置いたとしても、本当に困難なのは、弦楽四重奏の高度に緊張感のある合奏やそのサウンドと、大オーケストラの集会的であり精密とは言えないテクスチャとを、いかに調和させるかという点である。作曲家と演奏者が極めて巧みに扱わない限り、弦楽四重奏とオーケストラという2つのアンサンブルを同時に成り立たせることは、知覚的にも表現的にも過剰なものになりかねないのだ。

2012年3月の初演では、この曲の最初の3分の1はベートーヴェンの弦楽四重奏曲(第14番)嬰ハ短調op.131のスケルツォを比喩的に模したものであったが、まさにその問題に直面した。弦楽器のトレモロによる陰鬱な出だしと、「第九」の1オクターヴ下行する動機の断片に続き、弦楽四重奏が霧の中から現れるように登場し、このスケルツォの不可思議な配列を繰り返すような、推進力のある角張った音型の音楽を奏でることをねらいとしていた。

だが、この開始に私は満足がいかなかった。弦楽四重奏が聴かせるはずの明瞭な音楽が、たびたびオーケストラの音に埋もれてしまい、結果的に過剰な“おしゃべり”のようにならなくなってしまったからだ。また、オーケストラの特定のパッセージのために、ベートーヴェンがop.131のスケルツォで設定したテンポよりも遅くせねばならず、それが原曲のもつ生き生きと緊迫したエネルギーを失わせてしまった。

初演から6ヶ月が経ったころ、私は《アブソリュート・ジェスト》の出だしを、まったく異なるものにしてしまった。400小節の完全に新しい音楽を作ることにしたのだ。op.131のスケルツォがもつ「角張った」音楽に代わって、8分の6拍子の弾むような音楽を置いたのだが、それによってより満足のいく冒頭となった。

揺れ動くような8分の6拍子は「第九」のスケルツォを思い起こさせるが、ステージ上で名場面が次々に繰り広げられるかのように、《ハンマークラヴィーア》ソナタや交響曲第8番の動機など、ベートーヴェンの典型的な動機も次々と想起させる。

ベートーヴェンの弦楽四重奏曲(第16番)へ長調op.135(ベートーヴェンのこのジャンルの最後の作品)の活気あふれる3拍子のスケルツォが、《アブソリュート・ジェスト》の3分の1を過ぎたあたりから入ってきて、残りの部分で支配的な動機となる。その後《大フーガ》の断片と、嬰ハ短調の弦楽四重奏曲冒頭のフーガ主題とを織り合わせた短くゆったりとした部分によっていったん中断される。最後の熱狂的なコーダでは、有名な《ワルトシュタイン》ソナタの和声進行に基づくオーケストラの持続音が響く中、弦楽四重奏が猛スピードで突き進んでゆく。

《アブソリュート・ジェスト》は初演時に聴衆からさまざまな反応を引き出した。多くの評論家は、おそらくこのタイトルのためか(訳注: absolute jestは「徹底的な悪ふざけ」といった意味)、この作品はちょっとした祝いごとのジョークのようなものに過ぎないと思ったようだ(シカゴのとあるジャーナリストは、ベートーヴェンの偉大なる音楽を乱用したと気分を害して嫌悪感だけを示した)。

ある作曲家が別の作曲家の音楽を内面化し、「自分のものとする」手法は取り立てて新しいものではない。作曲家たちは、他者の音楽に惹き寄せられ、その中に生きたいと願い、さまざまなやり方でそれを実現するのだ。たとえばブラームスがヘンデルやハイドンの主題に基づく変奏曲を作ったり、リストがワーグナーやベートーヴェンの作品をピアノ用にアレンジしたり、シェーンベルクがモンの作品から協奏曲を作ったり(訳注: マティアス・ゲオルク・モン [1717~50] のチェンバロ協奏曲をチェロ協奏曲に仕立て直した)、あるいはもっとドラスティックに、ベリオがシューベルトの作品を「脱構築」したように。

だが《アブソリュート・ジェスト》は私自身の作品である《グランド・ピアノ・ミュージック》や《室内交響曲》のクローンではない。もちろん作品内のあちこちに「目配せ」のような合図はあって、そのいくつかは目立たないわけでもない。だが、(ほぼ1年がかりで仕上げた)この作品を作曲することは、それまで私が経験したなかで最も純粋に「創造的な」作業であった。この創作は私にとって、対位法や主題労作、形式の構成におけるスリリングなレッスンとなった。タイトルの「jest」は、ラテン語「gesta」(行為、実行、偉業)の意味として捉えてほしい。私は「jest」を、想像や創造によって人間の機知を発揮することとして捉えたいと思っている。

(ジョン・アダムズ/訳: 飯田有抄)

作曲年代: 2011年

委 嘱: サンフランシスコ交響楽団創立100周年記念

初 演：初稿／2012年3月15日 サンフランシスコ デイヴィス・シンフォニー・ホール  
 マイケル・ティルソン・トーマス指揮 サンフランシスコ交響楽団  
 セント・ローレンス弦楽四重奏団  
 改訂稿／2012年12月1日 マイアミビーチ  
 作曲者指揮 ニュー・ワールド交響楽団  
 セント・ローレンス弦楽四重奏団

楽器編成：フルート2、ピッコロ、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、  
 ファゴット2、コントラファゴット、ホルン4、トランペット2(第2はピッコロトランペット持替)、  
 トロンボーン2、ティンパニ、カウベル、シロフォン、大太鼓、チャイム、グロックンシュピール、  
 ヴィブラフォン、ハープ (meantone Eで調律)、ピアノ (meantone Eで調律)、チェ  
 レスタ、弦楽5部、弦楽四重奏(とても軽く増幅(amplification)される)

## ジョン・アダムズ： ハルモニーレーレ(1984-85)

### I 第1楽章

### II アンフォルタスの傷

### III マイスター・エックハルトとクエッキー

《ハルモニーレーレ》は「和声の書」または「和声論」と訳すことができる。これはアルノルト・シェーンベルクが1911年に出版した調性和声に関する長大な研究書のタイトルである。その本は部分的には教科書的であり、部分的には哲学的な考察となっている。当時のシェーンベルクは、調性という法則を程度の差こそあれ永続的に放棄するという、前人未到の航海へとまさに乗り出そうとしていた。私とシェーンベルクの関係性については少し説明が必要だろう。私がハーヴァード大学で師事したレオン・キルシュナーは、1940年代にロサンゼルスでシェーンベルクのもとで学んだ人物である。キルシュナーはシェーンベルクが発明した12音列のシステムにはまったく興味がなかったが、過去の遺産に対して非常に真剣で強い批判精神を持っていた。キルシュナーを通じて、私はシェーンベルクと彼の芸術が表現したものを強く意識するようになった。バッハやベートーヴェンやブラームスらと同様に、シェーンベルクも「巨匠」なのだ。その見解こそが、当時も今も私を魅了し続けている。だがシェーンベルクは私にとって、どこかねじれ歪んだ存在でもあった。彼は高僧の役割を担った最初の作曲家だ。彼の創造的精神はたえず社会の流れに逆らい、刺激を与える者としての役割をみずから選び取ったかのようだ。私はシェーンベルクという人物を尊敬し、畏怖さえ感じていたけれど、12音音楽の響きを心底嫌っていたことを正直に認めよう。彼の美学において作曲家は神であり、聴衆は聖なる祭壇に向かうような存在で、私には19世紀の個人主義を拗らせたものには見えなかった。シェーンベルクとともに「現代音楽の苦悩」は誕生し、20世紀にクラシック音楽の聴衆は急速に減少したことは周知の通りである。少なから

ず、新しい作品の多くが聴き苦しいものとなったからだ。

シェーンベルクの示したモデルが、なぜクラシック音楽の作曲家たちにこれほどまで深く影響を与えたのかは理解し難い。ピエール・ブーレーズやジェルジュ・リゲティといった作曲家たちがその倫理観と美学とを現代に伝え、現在の大学やヨーロッパの音楽祭でもシェーンベルクの存在感は今なお強い。シェーンベルクを否定することは、ペリシテ人（訳注：芸術に関心がない人の喩え）に味方するようなものであり、シェーンベルクが示したモデルから逃れることは、強い意志の力を要する行為だった。驚かれるかもしれないが、私の否定はパロディという形を取るに至った……ひとつのパロディのみならず、極端に形の異なるいくつものパロディである。私の《室内交響曲》はシェーンベルクの初期作品がもつ忙しく過度に活動的なスタイルを、ハリウッドのアニメ音楽風に寄せたものだ。私の歌劇『クリングホファーの死』では、慇懃無礼なオーストリア女性がベッドの下に隠れながら、かつて自分がハイジャックに遭った時にどう過ごしたかをシュプレツヒシュティンメで歌う場面があり、オーケストラピットでは《ピエロ》を彷彿とさせる伴奏が演奏される（訳注：シュプレツヒシュティンメとは語りと歌の中間的な歌唱法。シェーンベルクが女声と室内アンサンブルのための作品《月に憑かれたピエロ》で使用している）。

《ハルモニレーレ》は、モデルとする原曲に対して「従属的な関係性」をもつという点でこれまでとは違った類のパロディとなっているが（ここではシェーンベルクの《グレの歌》やシベリウスの交響曲第4番といった世紀の変わり目を告げるいくつかの作品をモデルとした）、パロディにして嘲笑しようという意図はない。本作はオーケストラのために書かれた3つの楽章から成る大曲であり、ミニマリズムの発展的な技法と、世紀末の後期ロマン主義的な和声や表現とを結びつけよう構想した、一度限りの試みである。この奇妙な作品の中には、マーラー、シベリウス、ドビュッシー、そして若き日のシェーンベルクの影がいたるところに存在する。いわゆる「ポストモダニズム」の精神で過去を捉えた作品であるが、私の《グランド・ピアノ・ミュージック》や『ニクソン・イン・チャイナ』とは異なり、皮肉はまったく込められていない。

第1部は17分の逆アーチ型形式の楽章である。最初と終わりはエネルギーで、中間部はゆったりと流れる「憧憬」のセクションとなる。冒頭と楽章の終わりに現れる弾むようなホ短調の和音は、私がこの作品を書き始めた直前に見た夢のイメージを音楽的に表したものである。その夢のなかで私は、サンフランシスコ湾の水面上から超巨大タンカーが飛び立ち、サターンロケットのように上空へと突き進む光景を見たのだ。その当時（1984～85年）私はユングの著作、なかでも彼の中世神話の研究に熱中し、癒えない傷を負ったアンフォルタス王に関するユングの考察に深く心を動かされた。批判精神の原型とされるアンフォルタスは、無力感と鬱

に苦しめられる魂の病を象徴している。〈アンフォルタスの傷〉と題された遅く陰鬱な楽章では、長く悲哀を帯びたトランペットの独奏が、微妙に変化する短三和音の幕の上を浮遊し、1つの楽器群から別の楽器群へと怪しく通り過ぎてゆく。また別の憂鬱な情景から2つの大きなクライマックスが沸き起こり、2つ目のそれはマーラーの最後の未完に終わった交響曲をオマージュしている。

〈アンフォルタスの傷〉が地表を這うように暗く荒涼とした音楽であるのとは対照的に、最後の〈マイスター・エックハルトとクエッキー〉は、軽やかで、穏やかで、幸せに満ちたシンプルな子守歌で始まる。この映画風のタイトルは、私たちの娘エミリーが生まれて間もないころに見た私の夢に関係している。エミリーは幼いころに「クエッキー」というあだ名で呼ばれていた。私の夢のなかで彼女は、中世の神秘主義者マイスター・エックハルトの肩の上に座り、古い聖堂の高い天井に描かれた人物たちのように、星々とともに浮かんでいた。優しい子守歌はしだいにスピードと大きさを増していき（とはいえ私の《ハルモニウム》の中の楽章〈否定の愛〉とは異なる形で）、変ホ長調の持続音上で金管楽器と打楽器がクライマックスを形成する。

エド・デ・ワールトとサンフランシスコ交響楽団によるレコーディングが、1985年3月の世界初演のわずか3日後に行われた。（私はその後、終わりの部分を改訂した。）気が遠くなるほど長く、複雑なリズムの作品であるにもかかわらず、指揮者もオーケストラも説得力にあふれる演奏をしてくれた。作曲家、指揮者、オーケストラが稀に見る強い絆で結ばれたことを、この録音が実証している。

（ジョン・アダムズ／訳：飯田有抄）

作曲年代：1984～85年

委 嘱： エクソン・コーポレーション、ロックフェラー財団、国立芸術基金によって設立された「ミート・ザ・コンポーザー・オーケストラ・レジデンシー・プログラム」の一環として委嘱された

初 演： 1985年3月21日 サンフランシスコ デイヴィス・シンフォニー・ホール  
エド・デ・ワールト指揮 サンフランシスコ交響楽団

楽器編成： フルート4（第2～第4はピッコロ持替）、オーボエ3（第3はイングリッシュホルン持替）、クラリネット4（第3と第4はバスクラリネット持替）、ファゴット3、コントラファゴット、ホルン4、トランペット4、トロンボーン3、チューバ2、ティンパニ、マリンバ、ヴィブラフォン、シロフォン、チャイム、アンティークシンバル、グロックンシュピール、サスペンデッドシンバル、シズルシンバル、シンバル、ベルツリー、トライアングル、大太鼓、タムタム、ハープ2、ピアノ、チェレスタ、弦楽5部

Program notes by John Adams

## John Adams: *I Still Dance* (2019) [Japan Premiere]

World premiere, September 19, 2019, Davies Symphony Hall, San Francisco  
San Francisco Symphony, Michael Tilson Thomas, conductor

European premiere, March 7, 2020, Concertgebouw, Amsterdam  
Netherlands Radio Philharmonic, John Adams, conductor

Dedication: “for my longtime friends, Joshua and Michael”

Joshua Robison, husband of Michael Tilson Thomas, was a gymnast in high school and in later life became an expert swing dancer. I asked him not long ago about it, and he replied “I still dance.” As is frequently the case with me, I thought “that’s a title that needs a piece,” and thus this high-energy, eight-minute virtuoso orchestra work was born.

Upon completing it, I realized that the music has more in common with a toccata than any particular dance form. The meters are largely in four or 6/8, and the energy surges forward, barely relaxing at all until the final moments when we experience a “soft landing” to close the piece.

The orchestration includes a demanding part for bass guitar and a percussion section with taiko drums.

## John Adams: *Absolute Jest* (2011)

Commissioned by the San Francisco Symphony in celebration of its 100th anniversary.

First performed March 15, 2012 by the San Francisco Symphony conducted by Michael Tilson Thomas, with the St. Lawrence String Quartet (Geoff Nuthall, Scott St. John, Lesley Robertson, Christopher Costanza), Davies Symphony Hall, San Francisco.

A revised version was given its first performance December 1, 2012 by the New World Symphony in Miami Beach, conducted by the composer and also featuring the St. Lawrence String Quartet.

The idea for “Absolute Jest” was suggested by a performance by Michael Tilson Thomas of Stravinsky’s “Pulcinella,” a piece that I’d known all my life but had never much paid attention to until hearing MTT conduct it. Hearing this (and knowing that I was already committed to composing something for the San Francisco Symphony’s 100th anniversary) I was suddenly stimulated by the way Stravinsky had absorbed musical artifacts from the past and worked them into his own highly personal language.

But there the comparison pretty much ends. Stravinsky was apparently unfamiliar with the Pergolesi and other Neapolitan tunes when Diaghilev brought them to him. I, on the other hand, had loved the Beethoven string quartets since I was a teenager, and crafting something out of fragments of Opus 131, Opus 135 and the Große Fuge (plus a few more familiar “tattoos” from his symphonic scherzos) was a totally spontaneous act for me.

“String quartet and orchestra” is admittedly a repertoire black hole – is there a single work in that medium that is regularly heard? And there are good reasons for why this is. The first is a simple issue of furniture: the problem of placing four solo players in the “soloist” position but still in front of the podium (so that they can follow the conductor) is daunting. The inner players, the second violin and viola, are frequently lost to the audience both visually and aurally.

But placement on the stage aside, the real challenge is in marrying the highly charged manner and sound of a string quartet to the mass and less precise texture of the large orchestra. Unless very skillfully handled by both composer and performers, the combining of these two ensembles can result in a feeling of sensory and expressive overload.

At its premiere in March of 2012 the first third of the piece was largely a trope on the Opus 131 C# minor quartet’s scherzo and suffered from just this problem. After a moody opening of tremolo strings and fragments of the Ninth Symphony signal octave-dropping motive the solo quartet emerged as if out of a haze, playing the driving foursquare figures of that scherzo, material that almost immediately went through a series of strange permutations.

This original opening never satisfied me. The clarity of the solo quartet’s role was often buried beneath the orchestral activity resulting in what sounded to me too much like “chatter.” And the necessity of slowing down Beethoven’s tempo of the Opus 131 scherzo in order to make certain orchestral passages negotiable detracted from its vividness and breathless energy.

Six months after the premiere I decided to compose a different beginning to Absolute Jest – a full 400 bars of completely new music, replacing the “quadrangular” feel of the Opus 131 scherzo with a bouncing 6/8 pulse that launches the piece in what is to my ears a far more satisfying fashion.

The rolling 6/8 patterns recall the same Ninth Symphony scherzo but also summon up other references – of the Hammerklavier Sonata, of the Eighth Symphony and other archetypal Beethoven motives that come and go like cameo appearances on a stage.

The high-spirited triple-time scherzo to the F major Opus 135 (Beethoven's final work in that medium) enters about a third of the way through *Absolute Jest* and becomes the dominant motivic material for the remainder of the piece, interrupted only by a brief slow section that interweaves fragments of the *Große Fuge* with the opening fugue theme of the C# minor quartet. A final furious coda features the solo string quartet charging ahead at full speed over an extended orchestral pedal based on the famous Waldstein Sonata harmonic progressions.

*Absolute Jest* had elicited mixed responses from listeners on its first outing. Quite a few reviewers assumed, perhaps because of its title, that the piece was little more than a backslapping joke. (One Chicago journalist was offended and could only express disgust at the abuse of Beethoven's great music.)

There is nothing particularly new about one composer internalizing the music of another and “making it his own.” Composers are drawn to another's music to the point where they want to live in it, and that can happen in a variety of fashions, whether it's Brahms making variations on themes by Handel or Haydn, Liszt arranging Wagner or Beethoven for piano, Schoenberg crafting a concerto out of Monn or, more radically, Berio “deconstructing” Schubert.

But *Absolute Jest* is not a clone of Grand Pianola Music or my Chamber Symphony. Of course there are “winks” , some of them not entirely subtle, here and there in the piece. But the act of composing the work (one that took nearly a year of work) was the most extended experience in pure “invention” that I've ever undertaken. Its creation was for me a thrilling lesson in counterpoint, in thematic transformation and formal design. The “jest” of the title should be understood in terms of its Latin meaning, “gesta:” doings, deeds, exploits. I like to think of “jest” as indicating an exercising of one's wit by means of imagination and invention.

## John Adams: *Harmonielehre* (1984-85)

- I First movement
- II The Anfortas Wound
- III Meister Eckhardt and Quackie

Commissioned as part of the Meet the Composer Orchestra residency program and funded by Exxon Corporation, the Rockefeller Foundation, and the National Endowment for the Arts.



First performed March 21, 1985 by the San Francisco Symphony, Edo de Waart, conductor, Davies Symphony Hall, San Francisco

*Harmonielehre* is roughly translated as “the book of harmony” or “treatise on harmony.” It is the title of a huge study of tonal harmony, part textbook, part philosophical rumination, that Arnold Schoenberg published in 1911 just as he was embarking on a voyage into unknown waters, one in which he would more or less permanently renounce the laws of tonality. My own relationship to Schoenberg needs some explanation. Leon Kirchner, with whom I studied at Harvard, had himself been a student of Schoenberg in Los Angeles during the 1940s. Kirchner had no interest in the serial system that Schoenberg had invented, but he shared a sense of high seriousness and an intensely critical view of the legacy of the past. Through Kirchner I became highly sensitized to what Schoenberg and his art represented. He was a “master” in the same sense that Bach, Beethoven, and Brahms were masters. That notion in itself appealed to me then and continues to do so. But Schoenberg also represented to me something twisted and contorted. He was the first composer to assume the role of high-priest, a creative mind whose entire life ran unflinchingly against the grain of society, almost as if he had chosen the role of irritant. Despite my respect for and even intimidation by the persona of Schoenberg, I felt it only honest to acknowledge that I profoundly disliked the sound of twelve-tone music. His aesthetic was to me an overripening of 19th century Individualism, one in which the composer was a god of sorts, to which the listener would come as if to a sacramental altar. It was with Schoenberg that the “agony of modern music” had been born, and it was no secret that the audience for classical music during the twentieth century was rapidly shrinking, in no small part because of the aural ugliness of so much of the new work being written.

It is difficult to understand why the Schoenbergian model became so profoundly influential for classical composers. Composers like Pierre Boulez and György Ligeti have borne both the ethic and the aesthetic into our own time, and its immanence in present day university life and European musical festivals is still potent. Rejecting Schoenberg was like siding with the Philistines, and freeing myself from the model he represented was an act of enormous will power. Not surprisingly, my rejection took the form of parody... not a single parody, but several extremely different ones. In my Chamber Symphony the busy, hyperactive style of Schoenberg’s own early work is placed in a salad spinner with Hollywood cartoon music. In *The Death of Klinghoffer* the priggish, disdainful Austrian Woman describes how she spent the entire hijacking hiding under her bed by singing in a Sprechstimme to the accompaniment of a Pierrot-like ensemble in the pit.

My own *Harmonielehre* is parody of a different sort in that it bears a “subsidiary relation” to a model (in this case a number of signal works from the turn of the century like Gurrelieder and the Sibelius Fourth Symphony), but it does so without

the intent to ridicule. It is a large, three-movement work for orchestra that marries the developmental techniques of Minimalism with the harmonic and expressive world of fin de siècle late Romanticism. It was a conceit that could only be attempted once. The shades of Mahler, Sibelius, Debussy, and the young Schoenberg are everywhere in this strange piece. This is a work that looks at the past in what I suspect is “postmodernist” spirit, but, unlike Grand Pianola Music or Nixon in China, it does so entirely without irony.

The first part is a seventeen-minute inverted arch form: high energy at the beginning and end, with a long, roaming “Sehnsucht” section in between. The pounding *e minor* chords at the beginning and end of the movement are the musical counterparts of a dream image I’d shortly before starting the piece. In the dream I’d watched a gigantic supertanker take off from the surface of San Francisco Bay and thrust itself into the sky like a Saturn rocket. At the time (1984 - 85) I was still deeply involved in the study of C. G. Jung’s writings, particularly his examination of Medieval mythology. I was deeply affected by Jung’s discussion of the character of Anfortas, the king whose wounds could never be healed. As a critical archetype, Anfortas symbolized a condition of sickness of the soul that curses it with a feeling of impotence and depression. In this slow, moody movement entitled “The Anfortas Wound” a long, elegiac trumpet solo floats over a delicately shifting screen of minor triads that pass like spectral shapes from one family of instruments to the other. Two enormous climaxes rise up out of the otherwise melancholy landscape, the second one being an obvious homage to Mahler’s last, unfinished symphony.

The final part, “Meister Eckhardt and Quackie” begins with a simple berceuse (cradlesong) that is as airy, serene and blissful as “The Anfortas Wound” is earth-bound, shadowy and bleak. The Zappaesque title refers to a dream I’d had shortly after the birth of our daughter, Emily, who was briefly dubbed “Quackie” during her infancy. In the dream, she rides perched on the shoulder of the Medieval mystic, Meister Eckhardt, as they hover among the heavenly bodies like figures painted on the high ceilings of old cathedrals. The tender berceuse gradually picks up speed and mass (not unlike “The Negative Love” movement of Harmonium) and culminates in a tidal wave of brass and percussion over a pedal point on E-flat major.

The recording by Edo de Waart and the San Francisco Symphony was made only three days after the world premiere in March of 1985. (I have since revised the ending.) Despite the daunting length and rhythmic complexity of the piece, both conductor and orchestra made a totally convincing representation of it, and the recording can testify to the rare instances when a composer, a conductor, and an orchestra create an inexplicable bond among each other.

**For a profile of John Adams, see page 14-16.**