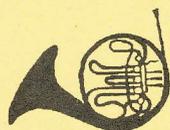


Philomusica Orchester Kyoto

京都フィロムジカ管弦楽団

第20回定期演奏会

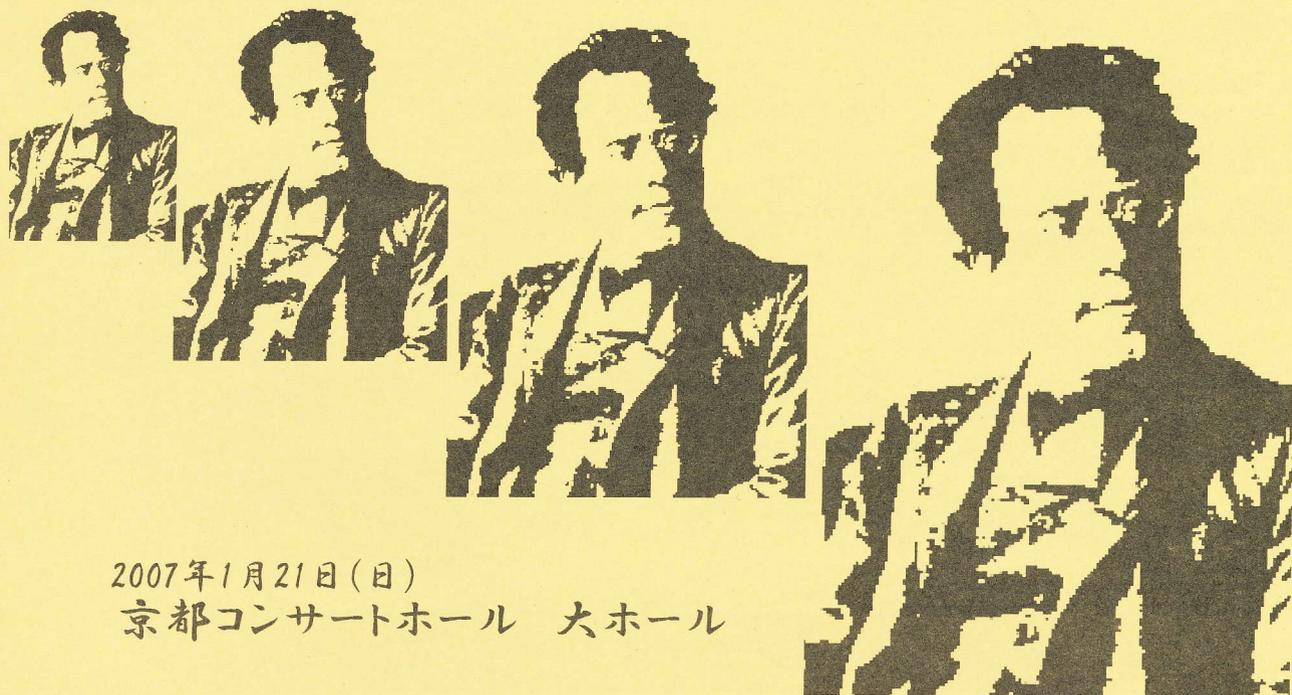
京都芸術センター制作支援事業



伊福部昭 「交響譚詩」

マーラー 音詩「巨人」

指揮 金子建志



2007年1月21日(日)

京都コンサートホール 大ホール

ごあいさつ

本日ここに「京都フィロムジカ管弦楽団」定期演奏会を開催するにあたり、ご多用にも拘わらず、多数の方々のご来場をいただきまして、誠にありがとうございます。

この定期演奏会も、各回毎に新しい音楽の創造に挑戦し、はや第20回目となりました。その節目となります今回は、第8・12・16回に続き、当管弦楽団では、お馴染みの指揮者に金子 建志氏をお迎えし、先生のご指導のもと、努力と研鑽を積み重ね、本日ここに魅力あふれる曲の数々を披露してくれるものと期待致しております。皆様にはその努力の結実を演奏の中にお聴きいただければ幸甚に存じます。

この度はグスタフ・マーラーの『巨人』です。指揮者 金子 建志氏はマーラーに関して、著作もされている造詣の深い方でもあります。今回は非常に珍しいハンプルク初演稿での演奏と伺っておりますが、これを「フィロムジカ」らしい音色で演奏されますのも、大変興味深く、とても楽しみにしております。

伊福部 昭作曲『交響譚詩』は、“現代音楽はどうも…”と敬遠される方も、日本人として耳の奥になつかしく、心にいつまでも残る聴きやすい音色と旋律に彩られた曲です。

最後になりましたが、「京都フィロムジカ管弦楽団」の為に、物心両面にわたるご支援を賜りました皆様方をはじめ、ご指導下さいました先生方に厚く御礼申し上げますと共に、定期演奏会のますますの発展を祈りまして、ご挨拶とさせていただきます。

京都フィロムジカ管弦楽団顧問 和田之宏

どのような作曲家にとっても交響曲第1番は特別なものでしょう。交響曲を書きはじめるときの年齢は人さまざまですが、フィロムジカで取り上げた作曲家のなかではブラームス、ブルックナー、フランク、エルガーが晩年に交響曲を書いています。その理由として、伊福部をはじめ多くの作曲家が「交響曲を書くにはまだ自分は未熟だ」と、ある種の厳しさを自分に課すのかもしれませんが。一方若い頃から果敢に交響曲に挑み、作品ごとにその内容を深めて行った作曲家もいます。きょう演奏するマーラーの音詩は交響曲第1番の前身となるものですが、この曲に込めた若きマーラーの思いは演奏するわれわれにもひしひしと伝わってきます。管弦楽法から言うと手を入れる前の状態のものなので演奏するのは大変ですが、この曲はふだん聴くことのできない響きを持っています。どうか最後までごゆっくりお楽しみください。

京都フィロムジカ管弦楽団団長 長岡武志

舞鶴の太陽堂グループ

舞鶴 宮津 小浜

事務局：舞鶴市字福来1111の2 TEL：0773（77）2710

京都フィロムジカ管弦楽団 第20回定期演奏会

京都芸術センター制作支援事業

2007年1月21日(日) 午後2時開演 京都コンサートホール(大ホール)

1:15～ ロビーコンサート

ジャック・イベール/木管五重奏のための「3つの小品」より第1楽章

出演/Ft.江藤 Ob.石原 Kl.馬屋原 Hrn.坂口 Fg.石塚

ルートヴィヒ・ファン・ベートーベン/七重奏曲より

出演/Vn.天澤 Va.相澤 Vc.小林 Kb.山崎 Kl.田中 Fg.常見 Hrn.坂口

— PROGRAMM —

伊福部 昭(1914-2006) /交響譚詩 一亡き兄に捧げる—

IFUKUBE, Akira BALLATA SINFONICA a Isao Ifukube(†)

Prima Ballata ; Allegro capriccioso Seconda Ballata ; Andante rapsodico

—休憩—

グスタフ・マーラー(1860-1911) /交響曲様式による音詩『巨人』

Gustav MAHLER >Titan< Eine Tondichtung in Symphonieform

第1部『青春の日々より—花・果実・茨—』 第1楽章：春、そして終わることなく 第2楽章：花の章 第3楽章：順風満帆

I Theil : Aus den Tagen der Jugend 1 Frühling und Kein Ende! 2 Andante allegretto “Blumine” 3 Scherzo. Mit vollen Segeln

第2部『人間喜劇』 第4楽章：カロ風の葬送行進曲 第5楽章：地獄から天国へ

II Theil : Commedia humana 4 Todtenmarsch “Callots Manier” 5 D'all Inferno al Paradiso!

指揮 金子 建志

携帯電話・アラーム付腕時計など音の出る機器の電源は必ずお切りください。
客席での飲食・喫煙・写真撮影・録音・録画、上演中の私語は固くお断りいたします。
補聴器がまれに異常音を発することがございます。ご使用の方はご注意願います。



金子 建志(かねこ けんじ)



1948年3月8日、千葉県富津市生まれ。70年3月、東京芸術大学音楽学部楽理科卒。音楽理論を柴田南雄氏に、指揮法を高階正光氏に師事。芸大在学中より、母校の千葉高校管弦楽団、千葉大学管弦楽団他の指導を皮切りに、市川交響楽団、世田谷交響楽団、千葉フィルハーモニー管弦楽団、19世紀オーケストラ、アンサンブル『花火』等のオーケストラの指揮者を歴任。

専門は古典派から近現代の交響曲・管弦楽曲の資料比較を中心とした研究と、その実践としての指揮活動。NHK・FMのクラシック番組の解説、朝日新聞『試聴室』、レコード芸術、音楽現代のCD評等を担当。著書に音楽之友社“こだわり派のための名曲徹底分析”シリーズの『ブルックナーの交響曲』『マーラーの交響曲』『マーラーの交響曲・2』『ベートーヴェンの<第9>』『交響曲の名曲・1』、立風書房“CD200シリーズ”の『オーケストラの秘密』『オーケストラこだわりの聴き方』等がある。

尊敬する指揮者はクナッパーツブッシュ、フルトヴェングラー、ムラヴィンスキー、バーンスタイン、チェリビダッケ、C.クライバー。

現在、静岡の常葉学園短期大学教授。

曲目解説

伊福部昭／交響譚詩

映画「ゴジラ」のテーマで有名な伊福部 昭 (1914-2006) は後々の邦人作曲家作品に多大な影響を与えた。もともと日本人の作る音楽には共通のものがあ、そこには日本音階と一拍子を中心としたリズムの繰り返しが根底に流れている。日本音階とはドレミ・ソラ・ドから成る音階で、ファとシがない旋律のことであるが日本の童謡を思い起こすとたいていそうになっている (夕焼け小焼けで日が暮れて)。さらに日本人が好むリズムが一拍子で、一本締め、三三七拍子やわっしょいわっしょい、ニッポンチャチャチャなど気分を発揚させるときには、連続する一拍を執拗に繰り返すパターンがよく見られる。これは西洋の子音中心の言語と異なり、母音で終わる一拍子系言語が日本のリズムに深くかかわっているものと思う。さてこの交響譚詩 (たんし) は 1943 年、伊福部昭の次兄・勲の追悼曲として作曲されたものである。譚詩はバラードの意味で以下の二部からなる。

第1譚詩 アレグロ・カプリチオーソ (8分)

強奏でいきなりテーマが始まる。速いテンポで演奏されるこの旋律は随所にアクセントが置かれ、土俗的で原始的だ。聞くものをすぐに音楽の世界に引きずり込んでしまう。気がついたら伊福部ブシのとりこになってしまっている。これが伊福部ファンにはたまらない。ちょうどノドが乾いているときの水のような。満足するのに時間はかからない。

第2譚詩 アンダンテ・ラプソディコ (9分)

われわれが「アングレ」と呼ぶこの楽器はイングリッシュホルンのことで、オーボエより少し長く音が低い木管楽器である。冒頭を奏するオーボエの向かって右側に居る。アングレは、決まって静かな楽章で長い旋律をひとりで吹く。第2譚詩ではフルートを始め、交代でいろいろな木管楽器が日本的旋律を繰り返し演奏するが、西洋の楽器で日本の旋律を演奏するにはちょっとした工夫が必要なので、そこのところを聞いてほしい。最後、曲は消えるように静かに終わる。

(曲目推薦者 Hrn. 長岡武志)

マーラー／交響曲様式による音詩『巨人』(交響曲第1番のハンブルク初演稿)

僕はマーラーが大好きだが、交響曲第1番だけは嫌いだ。理由は2つある。

1つ目は、オーケストレーションにあまりにも無駄が多いことだ。例えば、フィナーレの最後で鳴り響くコラール主題。7本ものホルンにトランペットとトロンボーンを補強として加えた上に、起立吹奏まで要求して圧倒的に大きな音量をマーラーは求めている。にもかかわらず、何度ライブで聴いても、この旋律が圧倒的な力を持って聞こえたことは無い。それもそのはず、このコラール主題は、歯切れの良い低弦の伴奏やトランペットの鋭いファンファーレと複雑に組み合わせられており、聴く者はそのポリフォニーの見事さに耳を奪われるのである。いくら楽器を増やしたところで、コラール主題だけが圧倒的に聞こえることはあり得ない。同じマーラーの交響曲でも、例えば第3交響曲の冒頭は、8本のホルンがひとつの旋律を斉奏すると

いう大胆且つ圧倒的な迫力を持つオーケストレーションであり、大編成のオーケストラが実に効果的に使われている。このように他のマーラー作品と比べると、交響曲第1番は巨大なオーケストラを持て余しているようにさえ見えるのである。

2つ目は、古典的な4楽章構成を取っているが、その構成がマーラーの音楽に不似合いに感じられることだ。ソナタ形式で書かれた快活な両端楽章の間に、軽やかな舞曲風の楽章と遅めの楽章を挟む、という古典的な交響曲の4楽章構成は、起承転結のはっきりした説得力あるものである。しかしこの構成は、冒頭で提示された主題を様々に変化させながら発展・拡大させていく「音のドラマ」において初めて効果を発揮するものなのである。しかしながらマーラーの第1交響曲は、広い空間の中に鳥の声やラッパの音や民謡が無秩序に心象の赴くままに飛び交う、という、「音のドラマ」とは全く異質の音楽だ¹。このようなマーラーの音楽にとって、古典的な4楽章構成は、広々とした空間に窮屈な枠をはめてしまうものでしかない。マーラーの交響曲すべてを俯瞰しても、古典的4楽章構成で書かれて成功したのは6番のみだと思う²。マーラーの音楽的発想は古典的4楽章構成とは相容れないものと言えよう。

以上のような理由から「交響曲第1番」は嫌いなのだが、「音詩『巨人』」は大好きな曲だ。交響曲第1番は音詩『巨人』を改作してできた曲であるが、「交響曲第1番」に対して感じる2つの不満が、「音詩『巨人』」には全く感じられないのだ。音詩『巨人』の編成は、木管は3管編成、ホルンは4本、ティンパニは1セット、という標準的な楽器編成であり、その簡潔なオーケストラを実に効果的に生かして豊かな響きを作り上げている。また、音詩『巨人』はマーラーが最も得意とした楽章構成である5楽章形式で書かれている。野性的なスケルツォを中心（第3楽章）に置き、前半は夢見るような幻想的な楽章を2つ続け、後半は葬送行進曲が悲劇的なフィナーレへ発展する、という伸びやかで平明な構成を取り、その中で溢れ出すように楽想が次々と沸いてくる。実に魅力的な作品である。音詩『巨人』から交響曲第1番への改作は、僕には「改悪」としか思えない。作曲家が自作を改作する場合、猛烈な自己批判から自発的に改作する場合とは別に、世間の評価を得るために不本意ながらも改作するという場合もあるが、マーラーの『巨人』は後者と言えよう。

ここで、マーラーの前半生と絡めながら、音詩『巨人』が交響曲第1番へと改作される過程を簡単に振り返っておこう。マーラーは1860年に、当時はオーストリア＝ハンガリー帝国領であったボヘミアでユダヤ人の一家に生まれ、モラヴィアで育つ。駐留するオーストリア軍の軍楽隊が吹くトランペットの音や、様々な民族の民謡が、マーラーの音楽の原風景となる。青年時代はウィーンで作曲を学ぶが、あまりに前衛的な作風が理解を得られず作曲のコンクールで続けて落選。仕方なく指揮者として生計を立てる道を選ぶが、作曲をやめることは無かった。ブダペストの歌劇場で指揮者をしていたときに「二部からなる交響詩」（全5楽章。1～3楽章が第1部。4・5楽章が第2部）を作曲し初演したが、評価は散々であった（1889年ブダペスト初演）。その後、ドイツのハンブルクの歌劇場に移ってから、この「二部からなる交響詩」の楽譜に直接加筆し、「交響曲様式による音詩『巨人』（これが今回僕たちが演奏する稿である）」という表題をつけて演奏（1893年ハンブルク初演）するがやはり不評であった。マーラーはこの曲を翌年、ヴァイマルでも演奏するが、その後、更なる改作に踏み切る。楽章をひとつ減らして全4楽章構成とし、名称も「交響曲第1番」と変更した。そして、並行して作曲していた交響曲第2番『復活』の初演が成功した勢いに乗ってこの交響曲第1番をベルリンで演奏する（1896年ベルリン初演）。この後、この曲はベルリンで初演された4

楽章構成の交響曲として演奏され続けることになる。しかし、音詩『巨人』の初演失敗はマーラーの音楽が全く認知されていない時代でのことであり、曲の出来が悪いからではない。マーラーの時代が来た今、音詩『巨人』の真価は必ず認められるはずである。

なお、この曲の『巨人 (Titan)』という表題はジャン・パウルの同名の小説にちなんでいる。また、初演時に各楽章につけられたプログラム³のうち第4楽章の「カロ風の葬送行進曲」はホフマン著『カロ風の幻想曲集』に、フィナーレの「地獄から」はダンテの『神曲』にちなむという説があり、文学からの影響が散見される。ただし、マーラーの『巨人』はこれらの小説をストーリーに沿って音化したものではなく、これらの小説に描かれた様々な場面から着想を得て作曲したものと考えたほうが良いそうだ⁴。また、ジャン・パウルもホフマンも、相反する2つの性格を小説に盛り込んでいると言われるが、マーラーの『巨人』も「夢想」と「現世」、「狂乱」と「崇高」など相反する性格が共存した音楽であり、その点も文学からの影響なのかもしれない。もっとも、これらの表題は、単に客受けを狙ったものであって、音楽の本質とは無関係である可能性もある。ブルックナーが自作の第8交響曲フィナーレの冒頭について「コサック兵の騎行」などという無意味な形容をしたのと同様、少しでも聴衆・演奏者・批評家の関心を惹こうとする売れない作曲家の涙ぐましい努力のように思われる。

第1楽章

弦楽器による「A (ラ)」の音の伸ばしで始まる。「A」の音は最晩年の未完の傑作「第10交響曲」でも重要な役割を果たす音であり、マーラーの生涯を貫いた音と言って良い。作曲家・柴田南雄はこのAの音の伸ばしを「天空とか地平とか、悠久の自然とか、時空の無限の広がりとかを連想させずにはおかない響き」と評する。これに続いて木管が「A (ラ) — E (ミ)」という単純な動機を発する。柴田はこのモチーフと民族音楽の関連性を指摘し、「西欧以前、あるいは非西欧世界への親近性、それへの指向、を感じさせる」と言う⁵。軍楽隊のファンファーレが遠くから聞こえてくると、深い眠りから目覚めるように徐々に生命力を増し、鳥の鳴き声を聞きながら朝を迎える。この長大な序奏部から、自然な流れを持って主部へ入る。主部は快活で明るい音楽であるが、その後も、夢の世界に引き戻されるかのように序奏部が再現される。最後は疾走するような快速の音楽になり、あっけなく終わる。

第2楽章

簡潔なオーケストレーションで書かれた愛らしい楽章で、マーラーにとって自らの心情を告白する楽器と言えるトランペットが活躍する。森の中で繰り返される残酷なメルヘンのようにも、暗い過去を懐かしく回想しているようにも思われる。マーラーは第1交響曲へと改作する過程でこの楽章全体を削除してしまった⁶。本人にしかわからない、辛い過去の思い出が封印されているのかもしれない。

第3楽章

スケルツォ楽章。低弦とティンパニが野生的なリズムを刻むなか、土俗的で力強い舞曲が演奏される。ちなみに、「交響曲第1番」へと改作する過程で伴奏楽器からティンパニが省かれてしまう。ベルリナーたちに「野卑な音楽」と嘲笑されることを怖れたのかもしれない。

トリオはスケルツォ主部と同じ主題を用いているにもかかわらず、テンポを緩めることで夢の世界に迷い込んだかのような幻想的な音楽に一変する。

第4楽章

ティンパニが重い足取りを模倣する中、暗い民謡風の旋律が次々と歌い継がれる。その様はさながら百鬼夜行の様である。死を象徴する楽器である銅鑼（どら）が晩鐘のように低く鳴らされるため、この夜行が葬列であることがわかる。「交響曲第1番」の場合、最初に登場するコントラバスの旋律を、首席奏者が一人で弾くのか、パート全員で弾くのか、判断が分かれる。僕はいずれの形態の演奏もライブで聞いたが、首席奏者が一人で弾くと不安定で感傷的に聞こえるのに対し、パート全員で弾くと堂々とした安定感を持って聞こえる、という印象を受けた。この曲を「交響曲」と捉えるのであれば、パート全員で弾くのが似つかわしい、というのが私見である。今回我々が演奏する音詩『巨人』では、チェロ首席のサポートを受けながらコントラバス首席がソロを弾くという形態をとる。「音詩」に似つかわしい、不安を掻き立てるような感傷的な演奏になるものと予想する。

中間部では野辺を吹く淋しい風をフルートが描写する。

なお、この楽章には「カロ風の葬送行進曲」というタイトルが付されたこともあるが、これはホフマン著『カロ風の幻想曲集』（カロの銅版画に触発されて書かれた小説）にちなんでいる、という説がある。しかし僕は、小説の影響よりも、ジャック・カロ（Jacques Callot 1592-1635 フランスの銅版画家）の作品それ自体を意識しているように思われてならない。カロが描いた主題は、戦争の惨禍、掠奪される農民、放浪するボヘミアン、暗い表情を見せる道化師、乞食たち、といったように、虐げられた人々である。マーラーはカロの銅版画に描かれた人々に、故郷を持たないボヘミアンであり、差別を受けるユダヤ人である自身の姿を重ねたのではないだろうか？

第5楽章

第4楽章から続けて開始される。管楽器の耳を切り裂くような鋭い音響と怒涛のような弦楽器の刻みによって悲劇的に始まる。激情と思索が交錯する長大で複雑な楽章で、夢の世界に引き戻されるかのように第1楽章の序奏が再現される。

後半は、劇的な転調によって二長調になり、ホルンがコラール風の主題を力強く吹奏する。しかし、僕はこの主題を小林研一郎の指揮で聴く時はいつも、一見勇壮に見える主題の陰に悲壮感が漂っているのを感じる。若きマーラーが、苦悩に満ちた後半生を予見していたのだろうか？

(Tp.遠藤啓輔)

-
- 1 渡辺裕『文化史のなかのマーラー』筑摩書房、1990 の第12章にわかりやすく書かれている。
 - 2 マーラーの交響曲ではほかに4番と9番も4楽章構成である。しかし、どちらも本来快活な楽章であるべきフィナーレが遅めの楽章であるなど、古典的4楽章構成とはおよそかけ離れた独特な4楽章構成である。「古典的」4楽章構成を取るのはいはやり1番と6番のみと言うべきであろう。
 - 3 1893年ハンブルク初演時は、第1部『青春の日々より一花・果実・茨一』（第1楽章「春、そして終わることなく」第2楽章「花の章」第3楽章「順風満帆」）第2部『人間喜劇』（第4楽章「難破！」第5楽章「地獄から」）というサブタイトルが付けられていた。
 - 4 ジャン・パウル著『巨人』とマーラー作曲『巨人』の関係については客演ヴァイオリン奏者の高橋広先輩から御教示賜った。記して感謝します。
 - 5 柴田南雄『グスタフ・マーラー』岩波新書、1984
 - 6 今日ではこの楽章を、『花の章』の題名で単独で演奏することもある。

〈ハンプルク稿〉に関する現場報告

金子 建志

今回演奏するマーラーの交響曲第1番のハンプルク稿¹については「こだわり派のための名曲徹底分析」シリーズの『マーラーの交響曲』で、かなり細かく検証したつもりだったが、実際に自分で指揮する立場になってみると、新たな障壁や問題点に遭遇することになった。ここでは、それについて纏めてみたい。

●スコアとパート譜の問題点

この版は第2楽章に該る《花の章》だけが、印刷譜化されプレッサー社から出版されている。その細部に問題が多いのは拙著で指摘したとおりで、事態は、生易しいものではなかった。

楽譜は先ず演奏を目的として出版されるものだが、手稿譜というのは、どんなにきれいに書かれていても、判別し難い部分があるため、出版を急ぐと、どうしても常識的な判断が優先されがちになる。

それに対して、一般的に原典版と呼ばれる楽譜は『資料批判』を最優先させて作られる。『資料批判』とは、主観や先入観を交えずに自筆譜をデータとして正確に読取り、スケッチや初演後の直し等、複数の資料がある場合は、それらを比較検証する地道な作業だが、それを経て作られた印刷譜があるかないかは、演奏の現場にとって大違いだ。ブルックナーにおけるハース版とノヴァーク版、ベートーヴェンにおけるブライトコプフ旧・新版とペーレンライター版といったあたりは、よく知られているが、いずれも資料批判を経て、スコアだけでなくパート譜まで印刷譜になっている。ところが、今回のハンプルク稿は、その点が全く違うのだ。

《花の章》以外の4つの楽章は、依然として印刷スコアは作られておらず、演奏の依頼があると、自筆スコアのコピーをレンタルするのである。パート譜は全て手書き。それも、かなりレベルの低い作業で作られたもので、間違いだらけ。しかも《花の章》は、パート譜が送られてこないままだったという。フィロムジカの諸氏はそれをチェックし、切り貼りして、全く新たにパート譜を起こす作業、つまり普通だったら写譜師や音楽学者が済ませておいてくれる作業からスタートせざるを得なかったのである。その結果として、練

習は“音の間違い探しの場”と化した。ソヴィエト時代に作られたショスタコーヴィチのパート譜のひどさは、関係者の間では知れ渡っており、実際、筆者も何度か呆れかえった体験を持つが、プレッサー社は、それらをも上回ったワースト・ワンと断言できる。

ハンプルク稿で5楽章版を録音しているモリスや若杉も同様に辛酸を舐めたに違いないのだが、私達の挑戦も結局のところ、マーラーが今回と同じ自筆スコアだけを基本テキストとして、ハンプルクで演奏した時と全く同じ状況を再現することになったのである。

●第1楽章序奏部における金管のリスク

これが実は“塞翁が馬”。タイム・スリップしたような状況にならざるを得なかったために、マーラーが振っていて、何故、そこを修正しようと思ったか、別の案に変えようと思ったか、を、否応なしに実体験させられることになったのだ。

第1楽章の序奏部の冒頭は、夜明けの森。郭公の啼き声が聴こえる中、狩人達のホルン①aが銜し、野営地からは軍隊の起床ラッパが聴こえる。マーラーは最初、そのとおりのオーケストレーションした。楽器上もリアリズムを実践したのだが、ミッチェル²も指摘しているように、それまで何も吹いていないホルン群が、いきなり弱音器付きで“狩りのファンファーレ”を吹くのはリスクが大きいと判断したのだらう。後の版では、より安全性の高いクラリネット①bに変えてしまったのだ。

①a ハンプルク稿

①b 改訂稿

今回は、それを初案に戻してホルンで演奏したわけだが、実際に練習してみると、やはりホルンの音程がひつ

くりかえり易いという現実を思い知らされることになった。ホルンの諸君には「聴いた人に“だから、クラリネットに替えたんだ”と、思われぬように頑張って欲しい」と言っただけなのだが、こればかりは健闘を祈るしかない・・・

こう書くと、マーラーが安全な選択肢ばかり選んで改訂したかのように見えるが、トランペットに関しては逆。改訂後の版②bでは、トランペットの起床ラッパは舞台裏(遠く場所)から吹くことになっている。ところが、今回の版②aでは、弱音器を付けて(舞台のオケ内で)吹くようになっているのだ。実は改訂後の慣用版を使っている、マゼールのように、この初案と同じくオケ内で吹かせる指揮者もいる。

②a ハンブルク稿(下線は「弱音器装着」の指示)

Handwritten musical score for two Clarinet parts (I. Fl. and II. Fl.). The first staff has the instruction "mit Fardinen" and "pp". The second staff also has "pp". There are some handwritten annotations and a bracket under the first staff.

②b 改訂稿(下線は「舞台外で演奏」の指示)

Handwritten musical score for two Clarinet parts (I. Fl. and II. Fl.). The first staff has the instruction "In sehr weiter Entfernung aufgestellt!!!" and "pppp". The second staff has "pppp". There are some handwritten annotations and a bracket under the first staff.

舞台裏で吹くと、舞台内の楽器との間に生じるタイム・ラグを克服して、テンポが急転する木管のカッコウ音型とシンクロさせなくてはならない。CDで聴いていると、その難易度は理解し難いが、この舞台裏でのトランペットは、ホルンよりも遥かにリスクなのだ。マーラー指揮者として名高いテンシュテットがシカゴ響を振ったLDでは、先入(つまり棒を上げる時に音を出すテクニック)で合図したつむりのテンシュテットの棒に、トランペットが反応せず、改めて振り直してから出るという事故が起こっている。それと、気付かせずに、さらりと続けているあたりがシカゴ響の底力と言うべきだが、この部分の危険度を思い知らされる映像記録ではある。

マーラーは、未だ初演されていなかった前作(嘆きの歌)から、舞台外での楽器群という設定を試みていた。これは、単純に演奏効果ということではなく、オーケストラの位置する舞台を、より立体的な三次元の空間として使い、聴き手のファンタジーを膨らませようという潜在的な欲求があったからだ。このハンブルク

ク稿では、とりあえず舞台内で吹かせ、難易度を確かめた上で、舞台外の吹奏という改訂に踏み切ったのだろう。

●鳥達の囀りは、ハ短調かい長調か?

既に指摘したとおり、今回の稿では第1楽章の序奏部の“狩りのホルン”は、文字どおりホルンが吹くので、それが第5楽章の430小節～(以後も小節数は全て改訂版)で再現される個所との整合性は万全だ。改訂版だと、クラリネットが言わば擬態として演奏した第1楽章の“狩りのホルン”を、終楽章で本物のホルンが回想するという矛盾が生じるわけだが、それが回避されるのは練習でも実感できた。しかし、実は、その回想の後で、今回、最も驚くべき発見があったのだ。それは木管群による“鳥達の囀り”である。

改訂版③bだと438小節～のフルートは、ミとラにbが付いている。一方ハンブルク稿③aは無し。つまりハンブルク稿ではハ長調的な明るい和音として響いていたのを、マーラーはハ短調的な暗い響きに直したのである。筆者の記憶だとモリスも若杉も改訂版③bに直して演奏させていたように思う。というのは、今回の最初の練習でフィロムジカのフルーティストが楽譜どおり③aで吹いた時に「吹き違えか?」と感じたからだ。私自身、既に改訂版で本番を3回振ったこともあるし、CDは何回聴いたかも分からないくらいなので、頭の中には完全に③bが正しいと刷り込まれてしまっている。感覚的には③aの演奏には大きな違和感があるのだが、楽譜はどう見ても2パートともbは付いていない。

③a ハンブルク稿

Handwritten musical score for two Flute parts (I. Fl. and II. Fl.). Both staves have "pp" markings. There are some handwritten annotations and a bracket under the first staff.

③b 改訂稿

Printed musical score for two Flute parts (1. and 2.). Both staves have "pp" markings. There are some handwritten annotations and a bracket under the first staff.

今回のように、発展途上の稿を演奏する場合、最も問題になるのは、こうした部分の扱いだ。「ハンブルク稿③aは、マーラーがbを書き落した」というのが一番単

純な判断。しかし2段ともbを書き忘れるとは考え難いので、「③aで演奏させてみたところ、和声的に明る過ぎるので、改訂案としてbを付け、それを決定稿とした」ということになる。

現実的に問題となるのは、この曲を聴き込んでいるマーラー・ファンほど、改訂版③bで刷り込まれているため、純粋に平等な感覚で判断するのが難しくなってしまうことだ。面白いことに、今回のフルーティストは2人とも、それほどマーラーを聴いていないのが幸いして「③aで吹いても違和感はない」とのことだった。ベートーヴェンの〈第9〉の第1楽章の第2主題の自筆スコアのDを、後の研究者がBbに直してしまったのに良く似たケースではある。

今回の演奏では、自筆スコアどおり③aで演奏してもらうことにした。発展途上の稿を演奏する場合、“直した後の版を聴き込んだ先入観”による刷り込みで判断するのは、最も避けるべきことだからである。逆に言えば、今回の実演をお聴きになって、違和感を覚えた方ほど、マーラーに浸かっている度合いが濃いファンということになる。

こうした“疑惑の音”は、それこそ至る所にある。《葬送行進曲》楽章の125小節のフルートは、最近のマーラー全集改訂新版（フュッスル校訂）では、④bのように（資料的な根拠よりは、感覚的な変更と思われる）Ebに直されているが、ハンブルク稿は④aのように3度下のCb。これもCbで演奏するが、フュッスル校訂版以前の出版スコアは、ずっと④aのCbを踏襲していたので（不協和音的な刺はあっても）マーラー・ファンに、違和感はないだろう。

④a ハンブルク稿

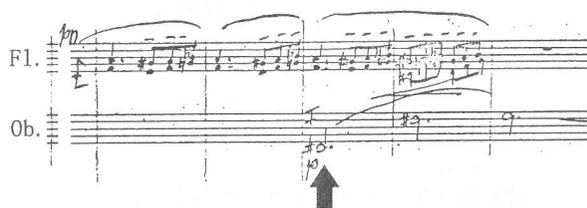


④b フュッスル校訂新版



最も判断に苦しんだのは《花の章》59小節のオーボエのD#⑤。敢えて不協和音から入る冒険的なスコアリングだが、これも、このとおりに演奏してもらった。

⑤ ハンブルク稿《花の章》



●《葬送行進曲》冒頭のコントラバスとチェロのデュオ

ハンブルク稿の最重要ポイントとなるのが、《葬送行進曲》の冒頭⑥a。御承知のように、改訂後の慣用版⑥bでは、コントラバスが弱音器をつけてソロで弾く。ハンブルク稿⑥aでは、コンバスは弱音器無しで弾き、チェロが弱音器をつけて重なる。譜面上はコンバスがオクターヴ上に見えるが、記譜はオクターヴ高いので、同じ高さのユニゾンになる。たまたま、この部分をコンバスのソロと決め込んで聴いているから、チェロと重なると驚くわけだが、バロック時代の通奏低音の例を出すまでもなく、チェロとコンバスがユニゾンで弾く例はいくらでもある。しかし、その殆どは、楽譜上はユニゾンでも、実際に鳴っているのはコンバスがオクターヴ下というのが殆どなのだ。

⑥a ハンブルク稿



⑥b 改訂稿



ハンブルク稿では同じ高さというのが重要。コンバスにとっては高い音域になり、音色的な個性が出易いが、チェロにとっては地味な中音域だ。しかもチェロだけが弱音器を付けるので更に目立たなくなる。これは、マーラーが2つの楽器を平等に扱った“デュオ”としての音色効果を目指したのではなく、あくまでも主役をコンバスと考え、チェロを、リスクの多いコンバスの高音の支え役としたと見做すべきなのだ。それを試した結果、コントラバスのソロだけでも大丈夫と判断して、フェイル・セーフ的なチェロを削除したのだろう。

もちろん今回は、楽譜どおりデュオで演奏してもらうのだが、困ったのはボウイング。マーラーは両楽器とも、

1小節1弓のスラーで記譜しているのだが、そのとおり弾くとなると、どうしてもコンバスが苦しくなる。それで、コンバスに弾き易いように、ある程度、弓を返させ、チェロを、それに合わせるようにしてもらった。

●スケルツォ楽章に象徴される、シンメトリーの忌避

ハンブルグ稿と後の版との違いが最も分り易い箇所が、スケルツォ楽章の冒頭で低弦とユニゾンで叩くティンパニ⑦aなのは拙著で指摘したとおりだ。マーラーは改訂によってこのティンパニを⑦bのように削除してしまったわけだが、これには再現部との関係を付け加える必要がある。ハンブルグ稿の再現部⑦aはティンパニの代わりにファゴット3本のオクターヴ・ユニゾン。改訂版⑦bはこれを踏襲したため、再現部に関しては同一なのだ。音量は両版とも『最初が *f* で・再現部が *ff*』と、再現部が大きいという点は一致している。以上の事実関係から次のことが分かる。

1) デュナミークの *f*→*ff*という設定から、マーラーは再現部の衝撃度を、より重視していたのは明らかだ。それから考えるとハンブルグ稿⑦aのティンパニは、やや矛盾することになる。

4楽章版では、第1楽章が最強音で終わった後、このスケルツォ楽章が続くためにあまり気にならないが、ハンブルグ稿では《花の章》が神秘的な最弱音で終わった後だけに、スケルツォの力強い開始は、オーケストレーションとは無関係に、明確な気分転換をもたらす。これに極めて近いコンセプトが、次作《復活》の第2楽章と第3楽章の接続。《復活》の第3楽章は、歌曲《魚に説教するパドヴァの聖アントニウス》を、ほぼ、そのまま使ったのだが、歌曲のオーケストラ版が静かに始まるのに対して、《復活》の歌抜きのスケルツォ楽章版には、ティンパニ・ソロの強打による衝撃的な開始が付け加えられた。

ハンブルグ稿⑦aのティンパニは、それと似た“驚かし”の目論見があったと思われるのだが、マーラーは実際に振ってみて、低弦が *f*で弾き出すだけで十分に効果的だと実感したのだろう。それなら、ティンパニを削除してしまったほうが、*f*→*ff*という再現部でのデュナミーク強化というコンセプトが具現し易い。もちろん、今回はティンパニ入りで冒頭を開始するわけだが、

再現部との違いにも注意して頂きたい。

⑦a ハンブルグ稿 スケルツォ冒頭

⑦b 改訂稿 スケルツォ冒頭

⑦a ハンブルグ稿 スケルツォ再現部

⑦b 改訂稿 スケルツォ再現部

2) マーラーは生涯にわたって“同じ形の再現は必ず何か変化を付ける”という基本を貫いた。それは構造面でもオーケストレーション面でも、シンメトリー（同一反復＝対称型）の忌避として現れている。ブルックナーの〈4番・ロマンティック〉のスケルツォ楽章の短縮や、ベートーヴェンの〈第9〉でスケルツォ・ダ・カーポした際の『冒頭8小節の削除』は、同一の美学から演奏面で大鉦を篩った例だが、このスケルツォ冒頭の場合も同様で、改訂前も後も、同一反復にはなっていない。つまりハンブルグ稿では『ティンパニ→ファゴット』、改訂稿では『低弦のみ→ファゴットの添加』となるからだ。

同じ音型が出てきた場合、作曲家が『変化を付けよう』とするのに対し、演奏者は『違いを同一化＝統一化しよう』とする傾向が強い。今回のハンブルグ稿の練習においても、楽譜の違いの多くは、そうした場合の“同一音型

の整合性”に関するものが多かった。例えばスケルツォ楽章の133小節～⑧aと、その再現322小節～⑧'aは、アクセント記号に違いがある。ちょっと見ると⑧'aは、4小節目のアクセント記号を書き落したように見えるので「この再現部の4小節目にもアクセントを付けるべきでは？」と質問がきた。この場合は改訂稿⑧bと⑧'bも同じでマーラーの“シンメトリー忌避”が明白だから、結論は出し易いのだが、そう簡単には済まない個所も多かったことを報告しておきたい。

⑧a ハンブルク稿 スケルツォ 133小節～

⑧'a ハンブルク稿 スケルツォ 322小節～

⑧b 改訂稿 スケルツォ 133小節～

⑧'b 改訂稿 スケルツォ 322小節～

●大改訂の実体。フィナーレのルフトパウゼとコーダ

通常の4楽章版を聴き慣れた方が最も驚かれるのは、第5楽章の375小節ではあるまいか。マーラーは二長調への転調を効果的に刻印するため、改訂版では⑨bのように「ルフトパウゼ」で、間(ま)を空けさせ、シンバルの一撃を付け加えた。バーンスタインのように飛び上がる指揮者も少なくないし、閃光が走ったようなシンバルのイメージは強烈だ。ところがハンブルグ稿⑨aでは、そのどちらも存在しないのだ。

⑨a ハンブルク稿

⑨b 改訂稿 (「Becken」がシンバル)

しかし、そうした演出的な要素や、音響的な刺激を取り去ってみると、むしろ二長調(その象徴的な意味については後述する)へ急転する転調の斬新さが、より効果的にクローズ・アップされるように思う。考えてみれば、〈エロイカ〉や〈運命〉、チャイコフスキー〈5番〉やシベリウスの〈2番〉等、シンバルを加えればより頂点を効果的に刻印できる曲は幾らでもある。ハンブルグ稿の⑨aは、それらと同じであり、物足りないと感じるのは、ブルックナーで言うならノヴァーク版の〈7番〉で馴染んでいた人が、初めてハース版のシンバル等の打楽器抜きのアダージョ楽章を聴いたようなものなのだ。逆に、シンバルが派手に鳴るおかげで隠れてしまいがちな(マーラーは「鳴り響かせたまま」と指定している)、弦の動き等が鮮明になるから、そちらにも注目して欲しい。

フィナーレの最後も改訂版⑩bに慣れた方ほど、間隔が倍長いハンブルグ稿⑩aは、演出臭く感じるかも知れない。しかし、この異様な誇張感こそは、若きマーラーの前衛性の証拠。改訂して短縮しなければ、シベリウスの〈5番〉(1914～19年)のコーダを先取りした形になってははずだ。もっともシベリウスも改訂があり、和音の強打の間を驚くほど長い空白にしたのだが、ハンブルグ稿は打楽器群のトレモロが轟き渡る。それを削除して和音の強打だけにすれば、シベリウスの〈5番〉の改

訂稿と酷似した豪胆な終わりがたとなる。

⑩a ハンブルク稿



⑩b 改訂稿



●表層的な煽りを封じたことによって明らかになる ブルックナー的塑像

マーラーは演奏を重ねるほどテンポに対する指示が細くなり、それが改訂作業にリンクする形で、スコアに反映されることになる。〈1番・巨人〉ではスケルツォ楽章と終楽章のコーダの違いが大きい。

第1楽章は、ベルリオーズの〈幻想〉の第1楽章に倣った『序破急』的な構造が最初の段階から意図されているため、コーダに向かって何段階にもわたってアクセルを踏み替えるように加速してゆく指示がハンブルグ稿の段階から細かく書き込まれている。

ところがスケルツォの後半部は正反対。ハンブルグ稿が⑧a・⑧'aのように言葉の指示が一切ないのに対し、改訂版⑧b・⑧'bでは「Vorwärts=前へ」とある。軍隊や行進での「進め！」の号令に似たこの指示は、馬に鞭を入れて加速を促すみたいにコーダに至るまで何度も書かれているのだ。最後の11小節での「最後まで加速せよ！」という指示も、トリオ前も再現部も共通。マーラーが、オペラの序曲等において演奏段階での常套的手段として用いられていた『ストレッタ=追い込み的な加速』を、改訂の過程で採用したことが明らかになる。

一方ハンブルグ稿のスケルツォ主部はトリオ前・後とも、テンポの変更に関する指示は一切無し。つまりブルックナーのスケルツォ楽章と同じなのだ。もちろん、マーラーはハンブルグ稿を指揮した際に、演奏段階の処理としてアツチェランドし、それを後に印刷譜に採用したとも考えられるのだが、筆者は、その解釈は採らない。もし、そうなら、スコアに書き込めたはずと思えるのに加え、生理的な興奮を煽るだけの常套的な『ストレッタ』よりも、テンポを変えずに進む

ことによって明らかになる構造面のほうを聴き採って頂きたいからだ。特に最後の8小節に於ける低音部の『半音下降+ヘミオラ・リズム』による前衛性と破壊的な効果は、表層的な刺激とは無縁のブルックナー的で豪胆なインテンポのほうが顕在化する。

これはフィナーレのコーダでも同様。改訂版の712小節⑩bには「ここからは、もう、テンポを弛めてはならない」、719小節には「曲尾まで加速せよ」とある。つまり第1楽章やスケルツォ楽章と同様『ストレッタ』が指定されているわけだが、ハンブルグ稿では一切無し。コーダの基本テンポが確定すると見做せる『54』(639小節)以後、テンポ変化に関する指定は見られないのだ。

⑩b から始まるヴァイオリンによる分散和音は、宗教的な結論としての「D u r = 二長調」、つまりベートーヴェンの〈第9〉等、多くの作曲家が意識的に到達点として用いた「D o m i n e = 主」の調を華麗なまでに刻印する。しかし、この分散和音は、よくある実演のようにただ闇雲に煽ったり、改訂版のように途中の719小節で更に加速したりすると、縦線の合わないカオス（混乱状態）に墮してしまい易いので、今回は、ハンブルグ稿どおりインテンポで振るつもりである。ヴァイオリンの諸君は、誤魔化しが効かないので大変だが、そのぶん、マーラーの意図した『二長調』の燦然たる輝きは会場に響き渡ることだろう。それを終えた後の⑩aは、100メートル競争の先陣争いのなゴールよりは、マラソンで競技場に入ってからコースを2周するようなイメージになるはずだ。それこそが、若きマーラーの理想主義が意図した宗教的な結論だと思う。

⑩b 改訂稿

60 Von hier an nicht mehr breit



(編集者註)

¹ 譜例は便宜的に、1893年ハンブルク初演稿（音詩『巨人』を「ハンブルク稿」、1896年ベルリン初演以降の稿（交響曲第1番）を「改訂稿」と表記した。「改訂稿」も、旧版（ラッツ校訂）と新版（フェッスル校訂）で若干異なる（譜例④b参照）。

² Donald Mitchell (1925～) イギリスのマーラー研究者

京都フィロムジカ管弦楽団「友の会」会員様ご芳名

村上 治子様	越後 千代様	稲村 董雄様	岡本 幸雄様	永野 貴子様
川野 浩之様	渡辺 一真様	遠藤 時金様	岡島 敦子様	孝本 浩基様
田中 直子様	渡辺 由加理様	倉田 八重子様	中西 充弥様	堀井 達雄様
渡辺 真人様	渡辺 晴菜様	井谷 宏美様	信広 澄子様	吉田 寛子様
渡辺 和美様	河上 由香里様	鎗本 和弘様	村岡 昌子様	飯田 俊也様
松村 里香様	小林 香様	谷口 佳隆様	横田 洋子様	梅下 義一様
松村 正人様	杉本 幸子様	舩橋 恭子様	茂原 重一様	大八木 武文様
南方 一晃様	大原 達也様	高橋 順子様	真島 秀行様	大八木 隆子様
津田 篤太郎様	安藤 美知穂様	三木 敏弘様	吉田 育弘様	中島 保志様

2002年4月に発足しました「友の会」は、上記会員の皆様方よりご支援いただいております。(2007年1月現在)

ヴァイオリン・ヴィオラ・チェロ 輸入・販売・修理・調整・製作

イチイヒロキ Violin Shop

～弦楽器をもっと知り、楽しむ人に～

◆イタリア、ドイツ製ヴァイオリンなど直輸入、品質には自信のある楽器や弓を良心的価格で揃えています。まずは手にとって御試奏を。

◆弦は格安価格にて通信販売。ケースその他、特価品有り、当店はただ売るだけでなく良いものをお奨めいたします。

楽器の音色の美しさ、すどさ、しなやかさ、表現の多様性から広がっていく音の世界、イチイヒロキViolin Shopはより深みのある、新鮮な音を目指して、あなたをサポートします。

営業時間：pm. 1:00 - pm. 7:00
定休日：(月・火)

◆〒602-0831 京都市上京区立本寺町79
◆Tel: 075-251-0724
◆携帯：090-3628-0863
◆e-mail: ichii@violinsshop.jp

<http://violinsshop.jp>

合宿・個人旅行・団体旅行・スキーなどの全ての旅行をサポートします

日本教育旅行(株)

京都市下京区下数珠屋町通東洞院東入

0120-040-566(フリーダイヤル)

<http://www.net-freeway.com>

担当 藤田 珠里

印刷のことなら

大地社

〒602-0858
京都市上京区河原町通荒神口上ル二筋目東入ル

TEL (075) 231-1727(代)
FAX (075) 256-4604

—Column—

今回、ロビーコンサートではイベールの木管五重奏のための「3つの小品」を演奏します。これはパリ出身の作曲家イベールが40歳のときの作品。伝統的な規則や美学にとらわれないフランス人独特のユーモア、洒落、風刺などが豊かに織り込まれた味わい深い曲です。

本日は、3つの小品でなりたつこの曲の中から舞踏風の軽快なメロディーの第1楽章をお届けします。

京都フィロムジカ管弦楽団

Philomusica Orchester Kyoto

Konzertmeister

天澤 天二郎

Violine

天澤 天二郎

小幡 拓也

佐多 久美子

澤田 菜摘

塩田 怜奈

白石 誠司

田村 うらら

千熊 由紀子

津田 卓郎

中島 円

西村 浩輔

西村 せり花

西村 祐司

水野 紗綾

山口 陽平

飯田 俊也※

大浦 一馬※

清原 久恵※

桑野 泰※

住吉 光恵※

高橋 広※

田原 靖子※

田村 豪主※

林 万平※

松本 一輝※

森園 由佳子※

Bratsche

相澤 悠

新居 英晃

小田根 宏明※

窪岡 亮治※

藤井 涉※

丸山 圭一※

吉川 昌毅※

Violoncell

海野 香織

岸本 妙子

小林 豪

(Solo)

多田 進

橋本 美代

山崎 敦子

塚田 毅※

平野 亮※

Kontrabaß

鳥山 拓

名坂 美香

山崎 正記

(Solo)

相澤 千恵※

石橋 遼※

篠原 瑞樹※

柳橋 禎子※

Flöte

江藤 佳美

加藤 勇仁

(Piccolo)

小松 朋美

坂口 香織※

Juliane Bierschenk※

Oboe

石原 才子

西坂 加奈

波々伯部 宏彦※

(Englischhorn)

Klarinette

上高原 千寿子

田中 慎一郎

萩原 潤

(Baß Klarinette und

Hohe Klarinette)

馬屋原 隆広

Fagott

石塚 有里子

常見 英加

塚田 英城

Horn

芦原 俊平

片山 真吾

坂口 裕志

阪本 一浩

長岡 武志

野田 啓

吉野 文彦

Trompete

遠藤 啓輔

竹内 恵理

中西 美智子

山口 鮎美※

Posaune

林 絵美

益田 繁幸

山下 大介

辻川 由佳理※

Tuba

塚田 淳一

Pauken

永野 貴子

Schlagzeug

一瀬 知史※

佐藤 悠※

横山 堅司※

Harfe

神前 千草※

※：客演奏者

顧問

和田 之宏

団長

長岡 武志

事務局長

西村 浩

特別客演トレーナー

金正奉 (キム ジョンボン)

1998年、大阪音楽大学作曲科卒業。のちに同大学専攻科で1年間指揮の勉強をする。作曲を田中邦彦氏、指揮をウィーン国立音楽大学の湯浅勇治氏をはじめ、金洪才、Ervin Acélの各氏に師事。関西二期会、ザ・カレッジ・オペラハウスの副指揮、エウフォニカ管弦楽団の指揮など、オペラ、管弦楽の両分野で活躍。京都フィロムジカ管弦楽団の第18・19回定期を指揮。

弦トレーナー

吉野 美穂

京都市立芸術大学卒業。ヴァイオリンを木村直子、岸辺百百雄、室内楽を種田直之、河野文昭、久合田緑の各氏に師事。

管トレーナー

山崎 雅夫

京都大学卒業。京都大学交響楽団金管トレーナー。トランペットをC、マクベス、A、ハーゼス、M、アンドレの各氏に師事。

京都フィロムジカ管弦楽団からのお知らせ



♪ 第 21 回定期演奏会 ♪

2007年6月～7月・京都市内のホールを予定
ベルワルド／交響曲第1番「セリュース」
ブラームス／交響曲第1番



♪ 新入団員随時募集中 ♪

募集パート：ヴァイオリン・ヴィオラ・チェロ・コントラバス、
オーボエ・ファゴット・ホルン・トロンボーン（テナー以外も兼務）・打楽器
※管・打楽器はオーディションがあります。

※コントラバスは団所有の楽器があるため、楽器に関しては相談に応じます。

詳しくはお問合せください。

Tel : 090-8163-4626 (専用携帯電話 担当・竹内) E-mail : recruit@kyotophilolo.com



♪ 「友の会」 会員随時募集中 ♪

フィロムジカの活動を応援して下さる方を募集しています

【年会費】 1口 1,000円 【期間】 ご入会いただいた月より1年間

- 【特典】
1. 期間内の定期演奏会に、1口につき1名様を無料ご招待
 2. その他演奏活動のご案内
 3. 定期演奏会プログラムへのご芳名の掲載

お申込み・入会に関するお問合せ Tel&Fax 075-605-0123 (西村) E-mail : tomo@kyotophilolo.com



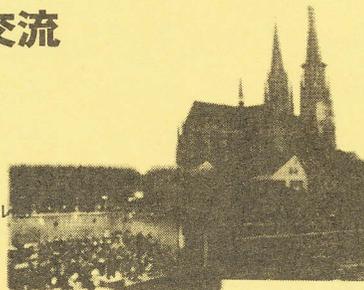
京都フィロムジカ管弦楽団ホームページ <http://www.kyotophilolo.com/>

クラシック音楽の海外公演・国際交流

海外での公演・国際交流は、現地でのマネジメントが大切です。
弊社は日本のオーケストラの海外公演・国際交流を、真の意味で成功させて参りました。
海外公演・国際交流のお手伝いはおまかせください。

最近の海外公演実績

岡山県桃太郎少年合唱団ヨーロッパ公演 1998年、2005年8月
(ドイツ：レーゲンスブルク大聖堂/ブラハ：ルドルフィナム スークホール他)
同志社大学交響楽団ヨーロッパ公演 1998年、2001年、2003年
(ミュンヘン：ヘラクレスザール/グラーツ：ステファニーザール/ブラハ：ドヴォルザークホール他)
彦根市ベルリン第九オーケストラ・合唱団 1999年12月 (ベルリン：SFB放送大ホール)
京都市民管弦楽団ヨーロッパ公演 1999年 (ウィーン：ムジークフェライン大ホール他)



ホームページ：<http://www.mitsuma.com/>
協力会社：ルフトハンザドイツ航空会社、全日空、JTB、近畿日本ツーリスト、AIU保険会社

(社) 日本クラシック音楽事業協会会員
(株) ミツマ・ミュージックプロダクツ

〒605-0009 京都市東山区三条通大橋東入ル大橋町102 田中ビル5F Tel.075-761-1213 Fax.075-752-5568