

Philomusica Orchester KNOTO



BRUCKNER

Sinfonie Nr. 8

Fassung 1887



XXVIII.Konzert 12.Dezember 2010

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、メンバー諸君が仲間と貴重な、しかも楽しい音楽経験を積み重ねて、はや第28回目となりました。今回の演奏会は、第8、12、16、20回で指揮して下さいました金子建志氏をお迎えし、先生のご指導のもと、ますます努力と研鑽を積み重ね、魅力あふれる交響曲を披露してくれるものと期待致しております。

本日の聴き所は、第26回定期演奏会のブルックナー作曲交響曲第7番に続き、第8番ハ短調が演奏されることです。この曲は第7番の完成の翌年(1884)に作曲に取り掛かりました。1887年に初稿が出来上がり、初演の運びとなるはずが、指揮者のこの曲に対する理解不足のため上演中止となり、3年を費やして書き改めた上で、1892年ハンス・リヒターにより初演、1893年に初演を中止したヘルマン・レヴィの指揮によりミュンヘンやウィーンで再演、大成功を収めました。彼の作品にはハース版、ノヴァーク版などがありますが、本日は特に初稿での演奏と云うことで、大変楽しみにしています。(詳しくは第26回定期演奏会の遠藤啓輔氏によるプログラム解説や今回の解説文をお読みいただくと幸いです)

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会員の皆様方をはじめ、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

どのようなジャンルの芸術作品でも、作ったあとに本人が手を加えて修正することはよくあることです。音楽の場合ひと通り書き終えて、実際に演奏したり、人に意見を求めたりしてより良いものに仕上げることは一般的なプロセスでしょう。作品に手を入れるのは、その部分が冗長、執拗、唐突、曖昧、奇異などの理由がありますが、管弦楽の場合ちょっと違った理由で書き直すことがあります。それは「作者が意図していた音響効果が得られない」「楽器の選択が不適切」「書いてはみたものの実際には音域、速度、耐久性に無理があり演奏不能」などです。いわば演奏する側の要素がその出来栄を大きく左右する管弦楽曲では、楽器の特性に十分配慮した作り方をしなければならないというわけです。

当団では初稿をよく取り上げます。これは言ってみればオリジナルです。後で奏者の都合によって書き換えられたものではなく、あえて作者が表現したかったものを当初に立ち返って演奏しようという試みです。そのぶん技術的には大変ですが、私たち若い世代だからこそ達成できると思うのです。きょうはそんな熱い思いで演奏します。どうぞ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

お客様へのお願い

～誰もがより楽しめる音楽会にするために、皆様のご協力をお願いいたします～

- ・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。
- ・演奏中の私語は固くお断りいたします。
- ・客席での飲食、喫煙、写真撮影、許可のない録音・録画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。
- ・演奏中の客席へのご入場は固くお断りいたします。
- ・「咳エチケット」にご協力ください。咳、くしゃみがこらえられないときは、ハンカチやタオル等で口と鼻をおおうよう、お願いいたします。なお、演奏中の「のど飴」の使用は、開封の音がかえって周囲のお客様のご迷惑になりますので、ご遠慮願います。
- ・本日の演目には長い休譜がたくさんあります。演奏者が音を出してなくても音楽が続いている場合がありますので、物音をお立てにならないよう、ご注意ください。

京都芸術センター制作支援事業

京都フィロムジカ管弦楽団 第28回定期演奏会

京都コンサートホール (大ホール)

2010年12月12日(日) 午後2時開演

1:15～ ロビーコンサート

🌀 曲目 🌀

アントン・ブルックナー (1824-1896)

交響曲第8番ハ短調・初稿 (ノーヴァク版Ⅷ/1) ※関西初演

Anton BRUCKNER : Sinfonie Nr.8 c-moll Fassung von 1887 (L.NowakⅧ/1)

- I. Allegro moderato
- II. Scherzo (Allegro moderato) – Trio (Allegro moderato) – Scherzo da capo
- III. Adagio : Feierlich langsam; doch nicht schleppend
- IV. Finale : Feierlich, nicht schnell

※本日の公演に休憩はございません

指揮 : 金子 建志

ロビーコンサート

ミュラー／木管五重奏曲第1番 より 第1楽章

Fl. : 海堀 Ob. : 坂田 Cl. : 南井 Fg. : 石塚 Hr. : 黒田

…作曲者に対して失礼極まりない話ですが、ミュラーは我々にとって謎だらけの人です。いつ生まれたのか。どこの人か。推測では19世紀頃のドイツ人?実際は全然わかりません。でも、非常にいい曲なので、甚だ僭越ながら取り組ませていただきました。堂々の冒頭から、一気に加速して駆け抜けていく感じを表現したいと思います。(黒田)

プーランク／オペラ『カルメル派修道女の対話』 より 「ラザロをよみがえらせし御方」(第2幕第1場)

ポストホルン:遠藤、作山

…20世紀フランスを代表するオペラの一部を金管二重奏に編曲してお届けします。フランス革命の宗教弾圧で、修道女たちがギロチンにかけられた実話に基づく重々しい内容のオペラです。本日お届けするのは、2人の若いシスターが歌う、病死した修道院長への追悼歌です。原曲はソプラノ二重唱ですが、本日は柔らかな高音が出るポストホルンを使って演奏します。(遠藤)

ラフ／シンフォニエッタ (Op. 188) より Allegro molto, Vivace

Fl. : 江藤、松岡 Ob. : 坂田、栗山 Cl. : 田中、関 Fg. : 桃川、石塚 Hr. : 坂口、増田

…ヨーゼフ・ヨアヒム・ラフは1822年、スイスに生まれ、ドイツで活躍した。若い頃はリストの助手を務め、その後40代になって作曲家としての地位を確立した。シンフォニエッタは管楽十重奏のための交響曲的な体裁をなしており、ロマン派らしい表情豊かな旋律を木管楽器の様々な音色を生かして聴かせようという意気込みが感じられる作品である。(田中)

メンデルスゾーン／弦楽八重奏曲変ホ長調 より 第1楽章

Vn. : 芦原、山口、西谷、丸山 Va. : 吉川、河井 Vc. : 多田、波多野

…この曲の難しさは、個人の技術が要求されるとアンサンブル、更には8人の予定がなかなか合わず練習できないから、、、それはさておき、弦楽とは思えないような音の厚みとオーケストラのような盛り上がりを楽しんで頂ければと思います。(芦原)

最後の断罪の頂点の後、満身創痍になった主人公が、絶望に打ちひしがれて、死への道を歩み始めたかのように閉じられる(譜例①b)。ところが第1稿(譜例①a)ではハ短調でフェイドアウトして終わるところまではほぼ同じなのだが、その後で突然トゥッティによるコラールが鳴り響き、ハ長調に陽転して締め括られるのだ。

こうした極端な大改訂は、文章で読んだのでは理解できない。例えば「fffで終わっていたコードを、静かに消え去るように改訂した」みたいな記述があっても『最後に繰り返されるヴィオラの主題が、最初はfffに指定してあったのか』程度に読めてしまう。筆者も、それに近い理解をしていたので、初めて第1稿を見た時には唖然としたものだ。死んだとばかり思っていた主人公が、最後の扉を開けたとたん、理由もなしにあっさりと生き返るようなこの唐突な展開は、通常のドラマトゥルギーからは理解し難い。オペラだったら、まず脚本作家に非難が集中するだろう。

しかし交響曲には、これに近い例がある。同時代にフランスで活躍したフランクだ。ブルックナーと同様、オルガニストで敬虔なクリスチャンだったフランクは最晩年に交響曲〈二短調〉を書いたのだが、その1曲だけで交響曲作曲家としての不動の評価を得た。その第1楽章がブルックナーの〈8番〉と酷似しているのだ。

フランクの第1楽章はBACHの音名に似た「十字架音型」を主題とし、楽章全体が『受難』や『現世的な苦悩』を描いたように進む。それが、そのまま悲劇的に終わると思いきや、最後に二長調に転調し、救いを暗示するような長和音で結ばれるのだ。これを逆れば、バッハ等が短調でフーガを書いた場合、終止和音を長調にし、神による救いを暗示するかのように締めくくる定型に行き着くことになるだろう。しかも、その二長調の輝きが、一時的な光明でしかなく、後続楽章で直ぐに再び短調に暗転してしまうのもブルックナーと同じである。

しかし、これをキリスト教的な枠の中で捉えれば、普通の状況だ。教会では、十字架に磔になっているキリスト像が置いてあり、天井画として「復活」のフレスコ画や、天使に囲まれた天上界が描かれているというようなことは珍しくない。敬虔なクリスチャンの場合、世俗的な苦難がどれほど過酷なものであっても、神の存在を疑いはしない。フランクやブルックナーが、その作品や日常の言動から“濃い”信仰の持ち主であることは明白。そうした観点から〈8番〉やフランクの〈二短調〉の第1楽章を見ると、現世的な悲劇と苦悩を描いたものと解釈できる。クリスチャンなら、それを原罪、最後の審判、あるいはキリストの受難に結びつけることであろう。しかし、その暗闇がどの

ようなものであろうとも、信仰を揺るがすことはなく、教徒の心には神が厳然として存在しているのである。初稿のコードは、そのことを表明しようとした音による『信仰告白』と解釈するのが妥当であろう。但し、常識からすれば、コードの光明が唐突な印象を与えるのは確かなので、取り巻きの人々が、編集者的な感覚から、この陽転が奇異で、一般的な聴衆には理解し難いことを指摘し、何らかの改訂を提案したとしても、おかしくはない。果して、今日、初めて実演でお聴きになる関西の方々は、どう感じられるだろうか？

話をFM放送の解説の時点に戻そう。仮に第1稿だった場合、それまでの第2稿を聴き慣れた人ほど、このコードで、全く予想外の閃光に目を射られるような衝撃を受けることになる。その直前(①aの★)に、楽章が終わったかのように錯覚されかねない休符による“間”があるのも問題。当時はFMのエアチェックが貴重な音源だったので、ファンは競ってテープに録っていたから、ヴィオラが静かに主題を繰り返し終えた所で楽章終了と勘違いして、ポーズ・ボタンや、リバース・デッキだったら反転ボタンを押しかねない。そうした事への対策として、コードをオルガンに編曲し、音資料的に放送することにした。

だが、いざ弾いてもらう段になるとテンポからして問題。何しろ、目安となる演奏が全く存在していないので、楽章全体から適正テンポを割り出して指示を与えなければならない。ブルックナー特有の分厚い和音を、出来るだけオルガンの3段鍵盤に、そのまま移し替えようと編曲した結果、オルガニストの指が足りず、横から手を延ばして補い、どうにか収録したのも懐かしい思い出である。ところが、テープが届いてみるとカラヤンは従来どおり第2稿だったのだ。しかし『日本の音楽界に、誰も聴いたことの無い第1稿の存在を音で知らしめることは重要』との判断から、そのオルガン録音を流し、想像絶する試行錯誤の過程の象徴として解説した。我が国で、第1稿が実際の音で鳴ったのは、これが最初の間機だったと思う。

譜例①a 第1稿 第1楽章・コード(部分)

譜例①b 第2稿 第1楽章・末尾

●第1稿を演奏する際の問題点

今回、フィロムジカで最初の練習に出向いた際、ブルックナー・ファンの方が見学にみえ、オルガンで第1稿のコーダを聴いた時の驚き感慨深く語られていたので、録音されている可能性があるのではと思って頼んだところ、後日、お送り頂いた。再生してみたところ、今回、練習を始めていたのと殆ど同一のテンポだったので、私自身のブルックナー観がブレていないことを確認できたのは収穫だった。まさか私が振るといふ形で、第1稿というブーメランが戻ってくるとは予想だにできなかったが、30年を越える年月の間に両稿の自筆スコアをファクシミリで研究できたことで、私自身の認識も深まったし、第2稿で2回、本番を振った経験から、両稿に共通した問題点も確認できたように思う。

第1稿は綺麗に筆写された「手書きスコア（マニュスクリプト）」で、そのまま印刷用原本に使用できるレベルにあり、実際、ノヴァークが20世紀後半になって初出版する際、版下として使用したと思われる。しかしブルックナー本人による「自筆スコア（オートグラフ）」ではなく、写譜師による浄書スコアであり、もしこのまま初演されることになったにしても、細部には、様々な変更や加筆が加えられることになったはず。『それなら第2稿と同じではないか?』ということになりそうだが、カットの指示や修正だらけの自筆スコアとして残されている第2稿のように、根本的な大改訂や複数の選択肢を含んではいないので、一旦、完成した設計図なのは確かだ。しかし設計図から実際の建築物を建てる際に、どうしても生じる“棟梁の領域での”調整、音楽で言うなら、細部のデユナミックや、テンポ設定の調整、オーケストレーションのバランス修正といったあたりは当然、出版譜への過程で追加され、現存する第1稿よりも練り上げられた形になったのは確かであろう。

今回、指揮するにあたって、以上のような状況を踏まえ、次のようなポリシーで振るつもりだ。もし第1稿を書いた段階でブルックナーが死去したとしたら、第1稿は遺作として神聖化されたはず。その場合、つまり第2稿が存在しなかったとしても、〈8番〉は交響曲史上に輝く傑作として評価されたと考えられる。そうした観点から『第1稿は、第2稿と、こう違うのですよ』という、比較サンプル的な解釈は採らず、あくまで第1稿のスコアとしての全体像からテンポ設定も含めた細部解釈を決めようと思っている。

●第2楽章のトリオのテンポ設定

例えば第2楽章のトリオは第1稿（譜例②a）から、第2稿（譜例②b）のように、主題の旋律線が大改訂され、テンポ指定も「Allegro moderato（中庸なアレグロで）」から、「Langsam

（ゆっくりと）」に変わった。こうした場合、版の違いを目立たせることを優先させ、比較サンプル呈示的な姿勢で臨もうとすると、インバルがそうしているように第1稿②aを、速いテンポによる軽い音楽として演奏することになる。②aと②bは、同じ音楽の変容形なので、この主題だけだったら、どちらを速く演奏しても、大きな問題にはならない。

しかし、この両稿、先に進むに従って双子的な近似性が明らかになっていく。例えば譜例③aと譜例③bは実質的に同じ音楽と言って良いだろう。第2稿では分散和音で加わるハーブを考慮して遅いテンポ設定に直した、とも考えられるが、ハーブを抜かしても、音楽のパースペクティブは、両稿とも後半に進むに従って広がり、鳥の囀りを聴きながら牧場（天国?）を散歩しているような、穏やかな歩みが相応しくなる。インバルのテンポ設定だと②aで始まってしばらくは特に不自然な感じはしないのだが、③aを過ぎ、後半になるに従って、次第にコミカルな感じになり、冗談音楽みたいに感じられないだろうか?

ブルックナーの場合、アダージョとアンダンテの書き換え問題も同様で、それを単純にMm=60とMm=80みたいな数値に換算して済ませようという捉え方は、あまり音楽的とは言えない。その稿全体の構造から適正テンポを読み取っていくのが正解、というのが筆者の見解なので、今回のトリオのテンポ設定は、空間的な広がりを感じさせ、オーケストレーション的にも厚みが増す後半部を重視して、緩やかなテンポ設定にするつもりである。

譜例②a 第1稿 第2楽章・トリオ 冒頭

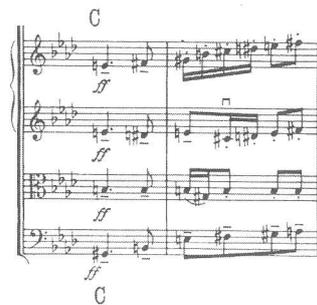


譜例②b 第2稿 第2楽章・トリオ 冒頭



譜例③a 第1稿トリオの一部

譜例③b 第2稿トリオの一部



●第4楽章のコーダ

カラヤンの実演で初めて〈8番〉を聴いた時点に時計の針を戻すと、第4楽章のコーダが「ソーミレド」という豪快とも、冗談っぽいとも採れる音型で締め括られた際、『啞然とした』と

というのが正直な感想だった。その頃はレコードもスコアも持っていなかったので「版の違い」といったレベルの聴き方とは無縁だったのだが、高校のオケでティンパニを叩いていたから、その感覚で、ベルリン・フィルのティンパニの締めくり方に“普通ではない”何かを聴き採ったのかも知れない。

この特異なコードも改訂によって譜例④a→譜例④bのように直されたのだが、ティンパニに関しては「C音」のトレモロの最後を4分音符で決める（譜例④c）というのは、改訂前も後も同じである。柴田先生の下調べでクナ=ミュンヘン・フィルの盤を聴いた際、ティンパニを④kのように叩かせているのを聴き採ったのだが、ハース版にも改訂版にも、そんな形跡は見当たらなかった。後に第1稿が出版された際、この④kの原案が発見できるのではないかと、コードを確認したが、従来の出版譜と同じだったので、演奏段階での編曲らしいということは判明した。

調べてみると、クナはミュンヘン・フィル盤（1963録音）では「ソーミレド」④kのように叩かせているが、ベルリン・フィル盤（1951）は④c。カラヤンは晩年の録音では原譜④cに戻しているが、1957年のベルリン・フィル盤（EMI）では④kだと確認できる。筆者が聴いた1966年の来日公演は、この57年盤の④kが、まだ採用されていた時期だったので（ベルリン・フィルのティンパニストは、作曲もするテーリヒェンだったはず）。

④aと④bを見て誰でも分かるのはブレーキを意味する「リテヌート」の有無。インバルが1982年にフランクフルト放響と第1稿を初録音した際、④aをインテンポで直進させたのは、第2稿④bのリテヌートが未だ不採用だったことを、資料比較的に示す必要があったからに他ならない。しかし、後の実演では自由度を増し、今年都響とのライブ盤ではリテヌートが採用されている。筆者もリテヌートするつもりだが、それは、既に述べたように、演奏の目的は稿の違いの説明という次元ではないからだ。そうしたレベルの試みはインバルによる初録音の時点で意義が終了している。

例えば〈運命〉の最後にリテヌートの指示が無いからといって、全ての指揮者がインテンポで突っ走っているわけではない。もし、第2稿を書く前にブルックナーが急死して、第1稿だけが残されていたとしたら、楽譜に何も書いてないからといって、判を押したようにインテンポで突き進む演奏ばかりが並ぶ、ということはあるえない。第1稿は、一応はワーグナー、マーラー、R.シュトラウスに近い「指揮者的な解決法まで書き込まれた」スコアに見えるが、実際は、モーツァルトやシューベルトに近い「作曲段階での音の構造」のレベルで済まされている部

分の方が多いのだ。筆者は、そこを注意深く選別していくべきだと思っている。

もう一つが「構造面からより深く分析し、象徴や記号として細部の意味を捉えていく」というスタンスだ。第1稿④aの低弦やファゴットは主和音を延ばしているだけだが、第2稿④bでは主題を弾いており、単なる和音の穴埋めから、ポリフォニックな役割を担うようにステップ・アップしているのが分かる。一方、第2稿④bで一番重要な点は、最後の小節で、全楽器が「ソーミレド」という主題④b'をユニゾンで奏していることだ。リテヌートも、ただ最後に見得を切るというのではなく、このユニゾンの主題を、より強烈に印象付ける策だと理解すべきだろう。クナやカラヤンによるティンパニの旋律化④kは、それを一段と輪郭強調しようとする試みに他ならない。

譜例④a 第1稿 第4楽章・末尾（部分）

譜例④b 第2稿 第4楽章・末尾（部分）

譜例④b' 8番終楽章の終止型＝「神の主題」

譜例④c 第4楽章・末尾のティンパニ（どの稿でも同じ）

譜例④k 第4楽章・末尾のティンパニ

クナ=ミュンヘン盤におけるアレンジ

● 〈5番〉の循環主題と〈8番〉のスケルツォ主題の関係

この「ソーミレド」という主題のルーツは〈5番〉にある。第1楽章の第一主題（譜例⑤a）として呈示され、全楽章をイデー・フィクスの取りまとめる循環主題がそれだ。そのヒロイックな性格は、第1楽章コーダの金管による連呼で刻印され、終楽章の最後で再び勝鬨のように繰り返されて譜例⑤bのように締め括られる。後続する主音の反復を削除すれば、旋律線は〈8番〉の終止と同じだ。

対位法を駆使した交響曲として〈ジュピター〉や〈エロイカ〉を越える巨大な伽藍を築いた〈5番〉の終楽章は、途中からコラールを加えることで、神の讃歌としての性格が確定的になる。その大伽藍をイデー・フィクスとして司る⑤a=⑤bはブルックナーが音で描いた神、それも凡てに打ち勝つ“万軍の将”としての『神』のイメージが強く投影されている。

ブルックナーも他の作曲家と同様、自作の主題を引用する。その典型が〈7番〉の中心主題。〈9番〉の最後で再現される際には、〈7番〉で確定した“天上界へと昇っていく階段”としての象徴的な意味合いが籠められている。「ソーミレド」という音型も同様で、〈5番〉によって決定付けられた『勝利者としての神』という象徴性が、〈8番〉の結論④b'として記号的に再現され、再び、同じ頂へと導くのである。

こう書くと、「ソーミレド」を〈5番〉から唐突に借りてきたように思われるかも知れないが、〈8番〉を単独に見た場合、スケルツォ楽章で伏線が布かれていることが重要になる。スケルツォ主題（譜例⑥a）は「ドーミファツ」という旋律線を核にした反復からなっている。この「ドーミファツ」は、「ソーミレド」の反行型=鏡像型（湖面に映る富士山のような、上下が逆転した音形）に他ならない。その関係を簡潔に示したのが譜例⑥b。〈5番〉で『勝利者としての神』として象徴的な意味合いを担う記号となった「A」を原型とすると、その反行型=鏡像型として〈8番〉のスケルツォ主題「B」が創られた。この2つの双生児的な主題を「A+B」として重ねると、旋律線がX状にクロスする『十字架音型』になる（譜例⑥c）。

このことを見逃すと、普通は『寄り道的なエピソード』として、副次的に扱われるスケルツォの主題⑥aが、終楽章のコーダで、第1楽章の主題と対等、もしくは、それ以上に主役的な扱いを受けるのこの意味が理解できなくなってしまう。

⑥aは第4楽章では4拍子化されて⑥a'のように回想・再現されるのだが、第1稿のコーダ735小節〜では、スケルツォ主題⑥a'を吹奏するホルンとワーグナー・チューバだけに、他の楽器を上回る fff が書かれているのだ。更に、一旦、静まった後に再び築かれる最後の頂上部759小節〜で、最も目立つ最

上声部を担うのは1番トランペットによるスケルツォ主題⑥a'なのである。そこから最終小節までは、パートによって縮尺やリズムは様々だが、⑥bで示した『十字架音型』的な変容であり、その到達点が『勝利者としての神』④b'ということになる。

第2稿④bが、改訂によって、その記号的な意味が最後に刻印される形に仕上げられているのに対し、第1稿④aは全てのベクトルが着地点に収斂するようにはスコア化されていない。そのため、④bのように最後の瞬間にブレーキを踏んでも効果が薄いのだが、構造的にスコアを吟味してみると、最後から3小節目のトランペットの2・3番、オーボエの1〜3番、ワーグナー・チューバの1・3番が、〈8番〉のリズム主題である『前打音付きの2分音符』を4回くりかえしていることが分かる。これは両稿共通なのだが、第1稿④aの場合、オーケストレーション的に最終小節を強調するコンセプトになっていないのが問題。そこで今回は、この最後から3小節目の『前打音付きの2分音符』でリテヌートをかけることで、低音部に埋もれている『勝利者としての神』④b'を、多少とも顕在化出来ればと願っている。

2010年12月12日

譜例⑤a 〈5番〉第1楽章・第1主題（循環主題）



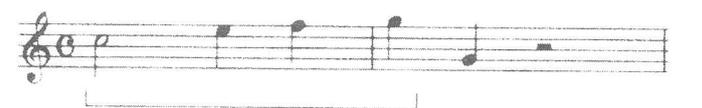
譜例⑤b 〈5番〉第4楽章・末尾（『勝利者としての神』）



譜例⑥a 〈8番〉のスケルツォ主題
（〈5番〉循環主題の反行型=鏡像型）



譜例⑥a' 〈8番〉スケルツォ主題を4拍子化

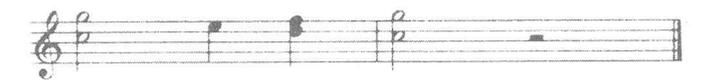


譜例⑥b A : 〈5番〉『勝利者としての神』の主題

B : その反行型（鏡像型）= 〈8番〉スケルツォ主題



譜例⑥c 上記2つの『神の主題』を重ねた『十字架音型』



UR賃貸住宅 (旧公団住宅)

街に、リネッサンス



ハーモニー

都心にも郊外にも。

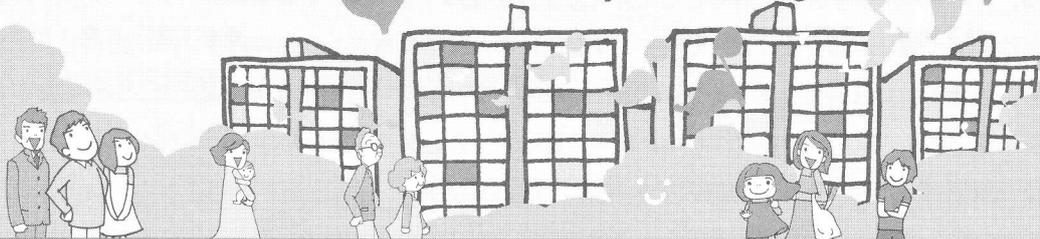
URなら暮らしにリズムが生まれるわ。



URARA

だから、スマイル。

UR賃貸住宅



UR賃貸なら

更新料  円

礼金 **0**円!

仲介手数料 **0**円!

保証人 **不要!**

行ってみよう、URへ。



UR賃貸 関西

検索



UR 京都 営業センター

営業時間:9:30AM~6:00PM

定休:水曜日・GW(5/3~5)・年末年始(12/29~1/3)

TEL.075(255)0499

〒604-8171 京都市中京区烏丸御池下ル虎屋町566-1 (井門明治安田生命ビル1階)



曲目解説

Tp. 遠藤 啓輔（曲目推薦者）

ブルックナー／交響曲第8番ハ短調・初稿（1887年稿）

【作曲の経緯】

1824年、なだらかな丘陵上に耕作地が果てしなく続くオーストリアの農村で、小学校教師の息子としてブルックナーは生まれた。当時の教師は聖職者も兼ねており、ブルックナーの生家は村の教会の隣にあった。そうした環境から、ブルックナーは教会のオルガンや聖歌隊の合唱に親しむことになる。広がりを感じさせる雄大な楽想、農民たちの粗野で力強いダンス、オルガン風の荘厳な響き、真摯な祈りの歌、これらがブルックナーの音楽の終生変わらぬ特徴となった。幼くして父を亡くしたブルックナーは、家から歩いて2時間ほどのところにある大修道院・聖フローリアンの寄宿学生となりここで育った。広々とした丘陵地帯に忽然と聳え立つこの大修道院の教会は、巨大な祭壇と壮麗な天井画が礼拝者を圧倒し、大オルガンの味わい深い響きが空間を包み込む。ここで音楽を聴くと、描かれた人物や彫刻の天使たちが生命を宿して語りかけてくるような錯覚にとらわれる。

成人したブルックナーは小学校教師となって小さな農村に赴任するが、近隣にあるシュタイヤー市やエンス市にたびたび出向いて音楽を研究した。これらの街は、古めかしい石造りの建物が立ち並ぶ趣き深い古都である。ブルックナーの音楽に漂う厳粛な雰囲気はこうした古都のイメージが表れているのかもしれない。その後、地域の中心都市リンツの教会オルガニストに就任し、音楽家としてのキャリアをスタートさせる。オルガニストや合唱指導者として非凡な才能を発揮する一方、リヒャルト・ヴァーグナーの音楽に心酔し、とりわけ前衛的な和声法の面で強い影響を受けた。そして、40代になって活動拠点を音楽の都ウィーンに移し、オルガニストや音楽教師として活躍する。教え子たちは楽壇を支える重鎮に育ち、彼らがブルックナーを献身的に支えた。しかしながら「作曲家」としてのブルックナーは不遇であり、彼の交響曲はなかなか認められなかった。演奏不能と烙印を押されるほどの難曲であったことや、響きに派手さがなく一般受けしなかったことが要因であろう。

それでも60歳になって、交響曲第7番の成功から作曲家ブルックナーの名声がようやく高まり、その自信に裏打ちされて大作の第8交響曲にとりかかった。1887年の夏休み、滞在先のシュタイヤー市で第8交響曲を完成させると、敬愛していた名指揮者ヘルマン・レーヴィ（ブルックナー作品を指揮して成功に導いたのはもちろん、金銭面でも人脈づくりの面でもブルックナーを支援した大恩人）に楽譜を送り検討を依頼する。しかし、ブルックナーの自信に反して、レーヴィはこの作品の問題点を指摘する。そこでブルックナーは第8交響曲を大幅に改作し、教え子たちも世間受けするように手を加えた。初演はこの改定された形で1892年にウィーンでなされ、未曾有の大成功を収める。第8交響曲はこれ以後、改作された形（第2稿）で広まり、1887年での完成形態（初稿）は長らく忘れ去られる。初稿の初演は作曲者の死後77年も経った1973年であり、日本初演はさらに遅れて、1998年にエリアフ・インバル指揮の読売日本響が行った。管見の限り、これ以後の初稿演奏は今年3月に同じインバルが指揮した東京都響だけであり、本日の演奏は関西初演と思われる。

【楽曲について】

第8交響曲（初稿）は、ブルックナーがそれまでに築き上げてきた自己の交響曲の様式の集大成であるとともに、それまでのブルックナー作品には見られなかった新しい要素もふんだんに盛り込まれた野心作である。

ブルックナーの交響曲はすべて、古典的4楽章構成（快活な第1楽章、遅めの第2楽章、舞曲風の第3楽章、快活な終楽章）を愚直に踏襲する。ただし、第8交響曲は「第2楽章スケルツォ、第3楽章アダージョ」の楽章順としたため、「ともに快活な第1楽章と第2楽章（スケルツォ）」、「悠然としたアダージョの第3楽章」、「推進力に満ちた終楽章」という、演奏時間30分程度の3つのブロックが鼎立する、非常に座りの良い構成となった。

同時代の作曲家たちが特殊木管楽器や打楽器を多用して燦然たる音色を生み出していたのとは対照的に、ブルックナーの楽器編成は、ひと世代前のシューベルトの楽器編成とほとんどかわらない極めてシンプルなものである。第8交響曲（初稿）も同様で、木管楽器も第3楽章までは2管編成を基本とする。しかし、それまでのブルックナー作品では聞かれなかった新たな音も加えられた。まず、第7交響曲の第2楽章と終楽章のみで使用されたヴァーグナーチューバが、第8交響曲ではスケルツォ以外の各楽章において使用されたのが注目される。ヴァーグナーチューバとは、その名の通り作曲家ヴァーグナーの要望で開発された低音の金管楽器で、ホルン奏者が持ち替えて演奏し、テノール2本とバス2本の計4本でセットになってハーモニーを作る。自然の彼方から聞こえてくるようなホルンの音色と比べると生々しい音であり、また、神の如き崇高さを誇るトロンボーンの音色と比べるとどこか虚ろな音であ

る。ヴァーグナーはこの楽器を、父性の威厳や死の喪失感を表現する場面で使用した。ブルックナーの作品でもヴァーグナーチューバの音は、自然の音（ホルン）とも神の声（トロンボーン）とも異なる、どこか生々しい人間臭さを感じさせる。そして、ひよっとすると死へのある種の憧れが表現されているのではないかと感じさせる。数多いブルックナーの奇行録のひとつに、「死」や「死体」に対して異様な関心を示した、というものがある。ヴァーグナーチューバの音色は、神の御許にゆける、という崇高なイメージとはまた違った、生々しい手触りを感じさせる、背徳的ともいうべき死への憧れが秘められているような気がする。このほか楽器編成では、個所を限定しての使用ではあるが、ハーブや打楽器群、ピッコロ、コントラファゴットといったブルックナーとは無縁と思われる楽器が用いられ、自身の作風に新風を吹き込もうとする並々ならぬ意欲が読み取れる。また、終楽章のみ、木管が3管編成に増員されているのも特筆される。

第1楽章

3つの主題を持ち、展開部が肥大化した、ブルックナー独特のソナタ形式で書かれる。第1主題（譜例①）は重々しく緊張感があり、特に冒頭のリズムは全曲を通じて頻繁に現れる。伸びやかな第2主題（譜例②）は4拍子の音楽の中に3連符を挿入した特徴的なリズムであり、「ブルックナー・リズム」とさえ呼ばれる。第3主題（譜例③）は3連符の伴奏と4拍子の旋律の衝突が緊張感を生み出す。楽章の終盤では、第1主題のリズムが金管によってけたたましく鳴らされて悲劇的な頂点をつくると、力を失って倒れこむように弦楽器が沈痛にフェードアウトしていく。しかし、そうして沈黙が訪れたのも束の間、突然明るく力強い音楽が立ち上がる。先ほど悲劇の頂点を築いたばかりの第1主題のリズムが、明朗なハ長調の響きに変貌し、輝きの中に第1楽章を締めくくる。荒涼たる原野に、壮麗な聖堂が層気楼のように忽然と姿を現すかのようで、圧倒的な印象を与える。

譜例①：第1楽章・第1主題



譜例②：第1楽章・第2主題



譜例③：第1楽章・第3主題

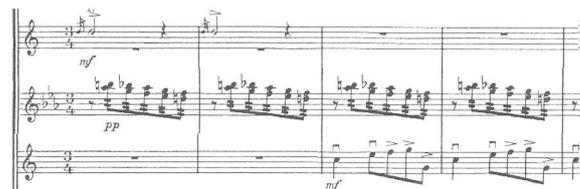


第2楽章

「スケルツォトリオ（中間部）－スケルツォ」という単純な3部形式をとる。スケルツォ主部は荒々しく朴訥とした音楽で、土に根ざした農民の力強さを感じさせる。冒頭で示された3つの要素（譜例④）がひたすら繰り返され、冒頭2小節の序奏を除くと正確な4小節単位で音楽が進行する、という恐ろしいほど単純な音楽である。にもかかわらず、転調の妙味とオーケストレーションの変化だけで聴衆を興奮させる。ラヴェルの人気作『ボレロ』を先取りしたかのようで、まさに天才のなせる技だ。

トリオは豪放なスケルツォ主部とは打って変わって穏やかな音楽になり、青空を仰ぎ見るような健康的な明るさに溢れている。簡潔な楽器編成でありながらも、木管楽器や弦楽器が奏でる鳥の声のようなトリル、丘陵の彼方から響いてくるようなホルンの音色など、各楽器の持ち味を存分に生かして自然の美しさを描写する。

譜例④：第2楽章・冒頭



譜例⑤：第3楽章・第1主題



第3楽章

ブルックナー得意の悠然とした長大なアダージョ楽章である。「アダージョ」というテンポ指示は「遅く」という意味だが、ロマン派以降「アダージョ楽章」は単に遅いだけでなく、根源的な生命のリズムに根ざしたような特別な深みを持った音楽となった。僕は、9回定期的の時に井村誠貴先生が言われた「アダージョは大切なものを優しく抱くような感じで、赤ちゃんを大切に抱きかかえる感じで」という指導に深く共感する。

落ち着きがある中にも微妙な躍動感をもった不思議な伴奏リズム（実はブルックナー・リズムの変形である）に支えられた第1主題部（譜例⑤）と、憂いと憧れに満ちた官能的な第2主題部が、繰り返し演奏されながら徐々に高揚していき、楽章終盤で壮麗なクライマックスを形成する。コーダはヴァーグナーチューバ、ホルンと弦楽器が優しく対話を交わし、天国的な温かさの中で楽章が閉じられる。

この楽章には、ハーブや打楽器群、ピッコロといったブルックナーがほとんど使用してこなかった楽器が投入されており、作曲者の意気込みが如実に表れている。管見の限り、ブルックナーがハーブを使ったのはこの曲だけである。この楽章でハーブは、弦や木管がうたう天国的に美しい和声に乗って上昇音型を奏でる。簡潔だが、実に素朴で神々しく聞こえる。打楽器群は、楽章のクライマックスでシンバルとトライアングルが打ち鳴らされる。第7交響曲や『ヘルゴラント』など、シンバルが使用されるブルックナー作品は幾つかあるが、これらはいずれも、一旦完成した後に指揮者や教え子に追加を要請されたものだ。従ってブルックナーが自発的意思でシンバルとトライアングルを使用した作品はこの曲のみと言えよう。そして、この曲のシンバルの使い方は独特である。シンバルは大抵の場合、フレーズの盛り上がりの頂点に打ち込まれる。これに対し、8番初稿のシンバルは、5小節間からなるクライマックスの最初の小節と最後の小節で3回ずつ（合計6回）打ち鳴らされる。まるで、神の降臨そして帰還を、天使がシンバルを打ち鳴らしながら告げているかのようだ。

またこの楽章では、「三位一体」を象徴する聖なる数字ともいべき「3」が随所に封入されており、この楽章全体が壮大な信仰告白の音楽であることを示している。前述した「3」回ずつ打ち鳴らされるシンバルのほか、ヴァイオリンのソロやハーブを3人で演奏するように指示があるのだ。リンツ時代のブルックナーの家はリンツ市のシンボル「三位一体の塔」のすぐそばにあった。つまりブルックナーは毎日のように三位一体の塔を見ていたのである。ブルックナーは早くも第1交響曲で、神々しい第2楽章でのフルートのパート・ソロを3人で吹かせており（2管編成の曲であるにもかかわらず！）、3人で演奏する場面に特別な意味があることは明白である。この楽章でヴァイオリン・ソロとハーブに「3人で」と指示したのは、これらのパートが特別に神聖な枠割を負っているということの表明に他ならない。従って、音楽的には（特にハーブは）必ずしも3人で演奏する必要はないといえる。しばしば「ブルックナーがハーブの音量を補強するために3台で演奏すること希望した」と説明されるが、それは間違いだと思う。僕は第8交響曲を30回近くライブで聴いており（もちろん大部分が第2稿によるが、ハーブの音量に関する問題は初稿でも第2稿でも同じである）、ハーブを指示通り3台使った演奏のほか、1台のみによる演奏、あるいは中途半端に2台使った演奏、いずれも体験した。僕の実感として、ハーブの台数を増やしてもハーブの音量が増すことは無い（音色がふくよかになるという効果はある）。それどころか、皮肉なことに最もハーブが明瞭に聞こえたのは1台のみによる演奏だったのだ（インバル=読響による初稿の日本初演！）。本日は、予算の都合によりハーブは1台で演奏するが、以上のような理由から音楽的には問題ない筈だ。ブルックナーが込めた宗教的思いは反映できなくなるが、そこはどうか聴衆の皆様の心で補っていただきたい。

第4楽章

この楽章から木管楽器が3管に増員される。単に楽器を増やしただけでなく、音楽的深みもこの楽章から格段に増す。さらに、この楽章の冒頭では、4人のヴァーグナーチューバ奏者がホルンに持ち替え、前楽章までの4人のホルン奏者と合流してホルン8人という大所帯となる。この8本のホルンを中心とした金管楽器群が、切り刻むような弦楽器の伴奏に乗って、威厳ある行進曲風の第1主題を吹き上げる（譜例⑥）。「万軍の主なる神」を音で描いたともいべきか。

この後、天国的な第2主題、憂いを帯びた第3主題、と続くが、展開部がコラーージュ的で複雑であり、雰囲気厳めしさとも相まって、石造りの迷宮の中をさまよっているかのような気持ちになる。ブルックナーはこの曲をシュタイヤー市滞在中に完成したが、この街は石造りの建物と石畳の道が複雑に入り組んだ迷宮のような古都である。この楽章には、シュタイヤー市の印象が投影されているように思える。こうした厳めしさの中であって、3本のフルートによるパート・ソロは花園のような穏やかな表情を見せる瞬間である。譜例⑥を変形させた旋律によるが、勇壮な行進曲をこのような穏やかな音楽に変貌させてしまう天才の技に驚かされる。

音楽は後半へと進むに従って悲壮感を高めていき、ついにその頂点で譜例①が恐るべき威圧感をもって回想されると、音楽がいったん終息し、コーダが始まる。コーダは、譜例⑥の旋律が葬送行進曲のように重苦しく繰り返されるが、この暗澹たる音楽が劇的に陽転し、最後には、4つの楽章の主題が同時に演奏される（譜例⑦）という破格の終結を迎え、純粋無垢な人間性を象徴する調性であるハ長調の和声でこの大曲は結ばれる。

譜例⑥：第4楽章第1主題

譜例⑦：第4楽章コーダ（4つの楽章の主題の回想）

The image shows a musical score for the 4th movement of a symphony. It consists of four staves. The first staff is labeled '第1楽章' (1st Movement) and contains the first theme, marked 'in F' and 'A'. The second staff is labeled '第2楽章' (2nd Movement) and contains a melody. The third staff is labeled '第3楽章' (3rd Movement) and contains a melody, also marked 'in F' and 'A'. The fourth staff is labeled '第4楽章' (4th Movement) and contains the coda, which is a complex texture of multiple themes from previous movements, marked 'in F' and 'A'.

【“初稿”とは何か】

本日の演奏は珍しい1887年稿＝初稿（第1稿）による演奏である。ここで稿の問題について大雑把に説明したい。ブルックナーはしばしば、指揮者や教え子の助言に従って、一旦完成した自作を大幅に改作した。さらに、初演や楽譜出版に際しては教え子たちが（献身的な親切心から）一般受けする形になるように改変を加えた。一旦完成した自作の改訂はどの作曲家にも見られることだが、ブルックナーの場合は、①まったく別の曲になってしまうほどの大幅な改作がなされること、②作曲家以外の人物も加わって大がかりな改変をしていること、また、ブルックナー本人が彼らの改変を認めたのか否か、真意が判然としないこと、③ブルックナー本人が改作前の初稿を必ずしも悪いと思っていなかった可能性があること（ブルックナーが初稿をも大切に遺したということは、むしろ初稿に相当の愛着と未練を持っていたと言えるのでは？）、という諸点が問題となる。ブルックナーの死後、作曲者の真意を究明しようとする研究がなされ、その成果を反映した楽譜が「原典版」として出版された（この「原典版」に対して、教え子らが改変して出版した楽譜は「改訂版」と呼ばれる）。この「原典版」も研究者によってそれぞれ異なる原典版が出版されており、複雑な様相を呈している。8番には以下の諸版がある。

<改訂版>

1890年までになされたブルックナー自身による改訂に加え、シャルク兄弟ら教え子による改変が反映されている。第8交響曲は最初にこの形で1892年に出版されたため、「初版」と言えばこの「改訂版」を指す。

<原典版>

①初稿（第1稿）

1887年に一旦完成した稿。ブルックナーが綺麗な筆写譜を遺しており、これを、研究者レーオボルト・ノーヴァクが「ノーヴァク版Ⅷ/1」の名前で活版印刷し1972年に出版した。本日、僕たちが演奏するのはこの稿である。

②第2稿

「改訂版」の楽譜から教え子らによる改変を除外し、ブルックナーの真意を復元しようとした研究に基づき出版した楽譜。ローベルト・ハースによる「原典版」（通称「ハース版」）、ノーヴァクによる「ノーヴァク版Ⅷ/2」（単に「ノーヴァク版」と呼ぶことが多い）のほか、最近では関西在住の川崎高伸氏による研究が進んでおり実演も予定されている。ブルックナーの自筆譜に煩雑な加筆があって作曲者の真意を読み取りづらく、研究者ごとに解釈が大きく異なる。

【初稿の魅力】

今回、これら数ある8番の稿の中からなぜ初稿を選んだのか、と問われれば、答は明快である。曲目推薦者の僕が初稿を熱愛するからだ。僕が初稿を熱愛したのは、駆け出しのブルックナー愛好者だった高校時代にまでさかのぼる。そのころCDは高校生にとって高価な買い物だったので、ある曲のCDを1枚買うにも熟慮に熟慮を重ねて選んだものだ。そんな僕であったが、第8交響曲のCDは初稿による当時唯一の録音であったインバル盤を迷わず購入した。理由は単純で、初稿の方が第2稿よりも長いからだ。ブルックナーの響きを熱愛する者として、少しでも長くブルックナーの響きに包まれている、それだけの理由だった。結果として僕は、第8交響曲をまず初稿の形で暗記した後に第2稿を聴いた、という稀有なブルックナー愛好者になれた。まず第2稿から第8交響曲に親しんだ人たちの中には、初稿を「冗長だ」「無駄が多い」と感じる人がいるらしい。ところが僕は、第2稿を聴くと、本来あるべき至高の音楽が無残に切り取られていると感じるのである。初稿にこそブルックナー独自の魅力が溢れている、と僕は断言する。それでは、初稿に如実に表れた「ブルックナー独自の魅力」とは何か？

まず何と云っても、反復の多さである。とりわけ、アダージョ楽章における反復は永遠に続くかと思われるほどだ。まるで、なだらかな丘陵がどこまでも続くオーストリアの丘陵地帯を散策しているような気持ちになる。そして、優しい自然の風景がつねに自分を守ってくれている、そのような安心を得ることができる。この風景の果てしない広がりを「退屈だ」と感じているのはブルックナーを楽しむことはできなからう。例えば旅行中、思いがけず息をのむような素晴らしい風景に出くわした時、皆さんはどうするだろうか。写真1枚撮ってさっさと次の目的地に移動するだろうか、それとも、足を留めて絶景を眺める至福をしばしば堪能するだろうか。もしもあなたが後者ならば、ブルックナーが描く果てしない響きの風景を堪能できる人に違いない。

次にオーケストレーションに着目すれば、初稿の魅力は「音色の出し惜しみ」と言える。たとえば、クライマックスを形

【“初稿”とは何か】

本日の演奏は珍しい1887年稿＝初稿（第1稿）による演奏である。ここで稿の問題について大雑把に説明したい。ブルックナーはしばしば、指揮者や教え子の助言に従って、一旦完成した自作を大幅に改作した。さらに、初演や楽譜出版に際しては教え子たちが（献身的な親切心から）一般受けする形になるように改変を加えた。一旦完成した自作の改訂はどの作曲家にも見られることだが、ブルックナーの場合は、①まったく別の曲になってしまうほどの大幅な改作がなされること、②作曲家以外の人物も加わって大がかりな改変をしていること、また、ブルックナー本人が彼らの改変を認めたのか否か、真意が判然としないこと、③ブルックナー本人が改作前の初稿を必ずしも悪いと思っていなかった可能性があること（ブルックナーが初稿をも大切に遺したということは、むしろ初稿に相当の愛着と未練を持っていたと言えるのでは？）、という諸点が問題となる。ブルックナーの死後、作曲者の真意を究明しようとする研究がなされ、その成果を反映した楽譜が「原典版」として出版された（この「原典版」に対して、教え子らが改変して出版した楽譜は「改訂版」と呼ばれる）。この「原典版」も研究者によってそれぞれ異なる原典版が出版されており、複雑な様相を呈している。8番には以下の諸版がある。

<改訂版>

1890年までになされたブルックナー自身による改訂に加え、シャルク兄弟ら教え子による改変が反映されている。第8交響曲は最初にこの形で1892年に出版されたため、「初版」と言えばこの「改訂版」を指す。

<原典版>

①初稿（第1稿）

1887年に一旦完成した稿。ブルックナーが綺麗な筆写譜を遺しており、これを、研究者レーオポルト・ノーヴァクが「ノーヴァク版VIII/1」の名前で活版印刷し1972年に出版した。本日、僕たちが演奏するのはこの稿である。

②第2稿

「改訂版」の楽譜から教え子らによる改変を除外し、ブルックナーの真意を復元しようとした研究に基づき出版した楽譜。ローベルト・ハースによる「原典版」（通称「ハース版」）、ノーヴァクによる「ノーヴァク版VIII/2」（単に「ノーヴァク版」と呼ぶことが多い）のほか、最近では関西在住の川崎高伸氏による研究が進んでおり実演も予定されている。ブルックナーの自筆譜に煩雑な加筆があって作曲者の真意を読み取りづらく、研究者ごとに解釈が大きく異なる。

【初稿の魅力】

今回、これら数ある8番の稿の中からもなぜ初稿を選んだのか、と問われれば、答は明快である。曲目推薦者の僕が初稿を熱愛するからだ。僕が初稿を熱愛しだしたのは、駆け出しのブルックナー愛好者だった高校時代にまでさかのぼる。そのころCDは高校生にとって高価な買い物だったので、ある曲のCDを1枚買うにも熟慮に熟慮を重ねて選んだものだ。そんな僕であったが、第8交響曲のCDは初稿による当時唯一の録音であったインバル盤を迷わず購入した。理由は単純で、初稿の方が第2稿よりも長いからだ。ブルックナーの響きを熱愛する者として、少しでも長くブルックナーの響きに包まれていたい、それだけの理由だった。結果として僕は、第8交響曲をまず初稿の形で暗記した後に第2稿を聴いた、という稀有なブルックナー愛好者になれた。まず第2稿から第8交響曲に親しんだ人たちの中には、初稿を「冗長だ」「無駄が多い」と感じる人がいるらしい。ところが僕は、第2稿を聴くと、本来あるべき至高の音楽が無残に切り取られていると感じるのである。初稿にこそブルックナー独自の魅力が溢れている、と僕は断言する。それでは、初稿に如実に表れた「ブルックナー独自の魅力」とは何か？

まず何といても、反復の多さである。とりわけ、アダージョ楽章における反復は永遠に続くかと思われるほどだ。まるで、なだらかな丘陵がどこまでも続くオーストリアの丘陵地帯を散策しているような気持ちになる。そして、優しい自然の風景がつねに自分を守ってくれている、そのような安心を得ることができる。この風景の果てしない広がりや「退屈だ」と感じてはブルックナーを楽しむことはできなからう。例えば旅行中、思いがけず息をのむような素晴らしい風景に出くわした時、皆さんはどうするだろうか。写真1枚撮ってさっさと次の目的地に移動するだろうか、それとも、足を留めて絶景を眺める至福をしばし堪能するだろうか。もしもあなたが後者ならば、ブルックナーが描く果てしない響きの風景を堪能できる人に違いない。

次にオーケストレーションに着目すれば、初稿の魅力は「音色の出し惜しみ」と言える。たとえば、クライマックスを形

成する楽器・ティンパニの、第1楽章における使用法を見てみよう。第2稿ではティンパニが第1主題提示部から早々と登場し最初のクライマックスを形成するが、初稿では展開部の直前までティンパニが登場しないという抑制された使い方をしている。それだけに、コードでハ長調の根音（ド）を鳴らし続けるティンパニの轟きが引き立つ。純粹無垢な人間性を象徴する調性「ハ長調」はこの曲の結論ともいうべきものであり、第1楽章の本当のクライマックスがハ長調のコードだということ、ティンパニが宣言しているのだ。また、弦のピッツィカート第1楽章における使用法も「出し惜しみ」である。特殊楽器をほとんど使わないブルックナーにとってはピッツィカートでさえ重要な「特殊奏法」であるが、第2稿では第2主題の相の手としてピッツィカートがあっさりと使われてしまう。ところが初稿は、第3主題までピッツィカートを出し惜しみする。この第3主題におけるピッツィカートは、4拍子の主旋律に衝突する3連符の伴奏という重要なものであり（譜例③）、初登場のピッツィカートがリズムの壮絶なせめぎあいを強く印象付けるのだ。また、神聖さを象徴する楽器・ハープが、第3楽章のみに使用されているのも初稿の良さだ。第2稿は音色の大盤振舞をして第2楽章にまでハープを使うが、これでは「第3楽章は特別に神聖な楽章」という印象が相対的に薄まってしまう。このように、音色を出し惜しみする初稿のオーケストレーションは、本当の聴きどころがどこかを親切に示すガイドにもなる。このため、果てしない繰り返しを特徴とする初稿が、決して冗長な音楽にも無駄な楽節の集積にもなっていないのだ。

さらに初稿では、リズムの衝突がもたらす凄まじいエネルギーが大きな魅力となっている。4拍子と3拍子が衝突し、冒頭に装飾音符を伴う鋭いリズム（譜例④や譜例⑥に由来する）が打ち込まれる。雲間から突然煌めく日光、骨まで突き刺さる寒気、怒りの雷、あるいはギュンター・ヴァント風に言えば「宇宙空間での星の衝突」（金子先生によるインタビューより）さえ連想させる。反復が自然の穏やかさと広がり表現する一方、攻撃的なリズムの衝突が自然の厳しさを苛烈に表現する。ブルックナーの、それも初稿の音楽は、様々な表情を見せる森羅万象が過激なまでに盛り込まれた破格の音楽なのだ。

こうした初稿の魅力は8番のみならず、3番・4番の初稿にも共通する。これらの交響曲の最終稿は改訂によって、いずれ劣らぬ人気曲に変貌した。しかし、ブルックナーの思想の根底に流れていたのは、これら初稿に見られる破格の音楽、自然そのものとさえ言える巨大な音楽であったということは間違いない。我々人間は、自然の姿を目の当たりにしたとき、その巨大さと奥深さに圧倒され、自らの小ささを否応なく思い知らされる。そして、自然の大きさを前にしては人間だれしもが等しく矮小な存在であることを知り、そのような小さな自分という存在を素直に受け入れて生きていけば良いと悟る。おそらくブルックナーも、果てしなく続く丘陵地帯を散策しながら、自然の偉大さ、人間の小ささを実感したことだろう。そして彼は、自然の巨大な姿を音楽によって再現した。我々はこの偉大な音楽を聴くとき、人間が等しく小さな存在であることを実感し、その小さな自分を受け入れて生きていけば良いと納得できる。ブルックナーの（それも初稿の）響きの中に身を置くということは、極論すれば、自分という存在を肯定的に受け入れるための壮大な心の旅をすることとも言える。

京都フィロムジカ管弦楽団「友の会」会員様ご芳名

松村 里香様	谷口 佳隆様	小松 朋美様	金谷 一紀様
杉本 幸子様	信広 澄子様	鈴木 一俊様	岡 喜久彦様
安藤 美知穂様	吉田 育弘様	谷村 暉様	山本 均様
稲村 董雄様	吉田 寛子様	辻 良治様	古川 宏様
遠藤 時金様	木下 清美様	西 英子様	竹野 繁也様
井谷 宏美様	西坂 壽美子様	浅野 節子様	
鎗本 和弘様	岡島 敦子様	福田 稔様	

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。（11月現在）
第28回定期演奏会にあたり、友の会の皆様方より多大なご支援をいただきました。今回の演奏会で使用するヴァーグナーチューバに関する費用を、友の会より支出させていただきました。この場を借りて、団員一同、心より御礼申し上げます。

京都フィロムジカ管弦楽団

Philomusica Orchester Kyoto

1. Violine

○ 芦原 靖子
(Konzertmeisterin)
西谷 真彦
(Solo)
飯田 俊也・
(Solo)
川崎 有季・
須田 謙史・
高橋 広・
西邨 奈穂・
増岡 昌幸・
益子 一・
安江 絵美子・
安原 由克子・
吉川 正剛・
渡辺 達之輔・
上田 晶子※
前川 信幸※
村上 佐知子※

Bratsche

赤路 佐希子・
上田 秀樹・
乙竹 秦・
河井 奈美・
鈴木 景・
高原 友洋・
丸山 圭一・
森 静香・
森園 博章・
山本 亮太・
○ 吉川 昌毅・
田中 晴美※

Violoncello

小林 豪
○ 多田 進
池田 英馬・
木坂 有男・
舘 雅洋・
種子尾 潤・
塚田 毅・
津田 博隆・
波多野 文・
高畑 雅至※
矢野 卓也※

Kontrabaß

小道 信孝
茂原 尚樹
鳥山 拓
中平 明江
○ 藤井 輝之
田中 郁太郎・
入川 由香里※
丸山 拓史※

Flöte

○ 江藤 佳美
海堀 梓
松岡 良治
(Pikkoloflöte)

Oboe

栗山 才子
○ 坂田 翔太郎
井川 尚子・

Klarinette

安達 真未
関 英子
○ 田中 慎一郎
南井 菜穂子

Fagott

○ 石塚 有里子
所 宏昌※
(Kontrafagott)
桃川 大毅※

Horn

芦原 俊平
(Baß-tuba)
片山 真吾
草木 美佐子
○ 黒田 直樹 JAMES
○ 坂口 裕志
(Tenor-tuba)
長岡 武志
増田 亜由美
(Tenor-tuba)
吉野 文彦
安彦 高志・
田崎 文得・
森谷 一樹・
(Baß-tuba)

Trompete

○ 遠藤 啓輔
作山 智
竹内 恵理
中西 美智子
安井 正典・

Posaune

藤井 舞
馬瀬 英明
○ 宮下 秀行
前村 哲人※

Kontra-Baßtuba

中塚 隆介※

Pauken

横山 堅司※

Becken

木村 祐※

Triangel

岸田 麗※

Harfe

池端 千草※

・ : 団友

※ : 客演奏者

○ : 首席奏者

顧問

和田 之宏

団長

長岡 武志

事務

西村 浩
(事務局長)
邑橋 明子

2. Violine

小幡 拓也
光井 麻優香
○ 山口 陽平
井口 貴文・
新庄 元子・
住谷 清子・
谷川 法海・
谷口 僚・
内藤 佐紀・
三村 真偉子・
向井 英史・
村中 三喜保・
山崎 陽太朗・
泉谷 更紗※

弦トレーナー

岩井 英樹

名古屋芸術大学卒業。ヴィオラを西岡正臣、ウルリッヒ・コッホ、ジークフリート・ヒュアリ
ンガーの各氏に師事。1997年より大阪フィルハーモニー交響楽団ヴィオラ奏者。

管トレーナー

山崎 雅夫

京都大学卒業。現在、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。

ご旅行は日本教育旅行で！！

各種旅行会社 (JTB・日本旅行 etc) 国内・海外
パンフレット取扱い可能！！
他にもスポーツ・音楽合宿、スキー旅行、団体旅行も
取り扱っております。

日本教育旅行株式会社

京都市下京区下数珠屋町通東洞院東入

TEL : 075-351-0405

<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荒神口上ル二筋目東入ル

TEL (075) 231-1727 (代)

FAX (075) 256-4604

京都フィロムジカ管弦楽団からのお知らせ

♪第29回定期演奏会♪

2011年6月5日(日) 京都府長岡京記念文化会館

ベートーベン/交響曲第6番『田園』

チャイコフスキー/交響曲第3番『ポーランド』

※詳細が決まりましたら下記のホームページにてご案内いたします

♪新入団員随時募集中♪

～私たちと一緒に演奏しませんか? まずはお気軽に見学にお越しください。団員一同、お待ちしております。～

私たち京都フィロムジカ管弦楽団は、全国各地に在住する団員が週に一度京都に集まり、力を合わせて活動しています。定期演奏会だけでなく、アンサンブルなども楽しんでいます。

「一緒に演奏したい!」という皆様のご参加をお待ちしています。

<募集パート>

ヴァイオリン・ヴィオラ・チェロ・コントラバス (弦楽器急募!!)

オーボエ・ファゴット・打楽器

※管楽器・打楽器はオーディションを行っております。

※コントラバスは団所有の楽器があります。楽器運搬に不安がある方はご相談ください。

〔練習日時〕 毎週日曜日 午後1時～午後5時 春と秋に2泊3日の練習合宿(大津市内)

〔練習場所〕 京都芸術センター、および河原町丸太町・荒神口周辺など京都市内各所

〔諸費用〕 活動費:3,000円/月 合宿費:15,000円程度 演奏会参加費:20,000～30,000円

(学生は活動費1,000円/月、演奏会参加費10,000円)

入団・見学に関するお問い合わせ先 E-mail: recruit@kyotophilo.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@kyotophilo.com

京都フィロムジカ管弦楽団ホームページ

<http://www.kyotophilo.com/>

過去の演奏曲も紹介しております。是非一度ご覧ください。