



音楽と旅を愛するすべてのみなさまへ

お客様満足度100%+aを追求するサービスマインドで

お客様のニーズに合わせた高付加価値の商品、サービスの提供に努めています。

人と人、人と場所、人と文化を結ぶ掛け橋であるために。

私たちはトップツアー株式会社です。



TOPTOUR

東急観光が社名を変えました。

**トップツアー株式会社**

観光庁長官登録旅行業第38号 ©日本旅行業協会正会員・ボンド保証会員  
〒153-8550 東京都目黒区東山3丁目8番1号

<http://www.toptour.co.jp>

20<sup>th</sup>  
Anniversary  
Tokyo New City  
Orchestra

# TOKYO NEW CITY ORCHESTRA

TOKYO NEW CITY ORCHESTRA

**東京ニューシティ管弦楽団**

**第67回定期演奏会**

2010年4月9日(金) 19時00分開演

東京芸術劇場 大ホール  
Tokyo Metropolitan Art Space Large Hall

主催:東京ニューシティ管弦楽団

# Members

代表理事 内藤 彰  
 理事長 三善 清達  
 常任理事 作田 忠司  
 音楽監督・常任指揮者 内藤 彰  
 首席客演指揮者 曾我 大介  
 客演指揮者 アンドレイ・アニハーノフ  
 コンサートマスター 鈴木 順子  
 客員コンサートマスター 浜野 考史※

事務局  
 事務局長 高松 正典  
 事務局スタッフ 桜井 聖子 森本 美紗慧  
 相吉澤 絵里 石本 順子  
 松本 敬子 山本 ふさこ  
 チケット・デスク 武曾 真紀子 木村 有美子

マーケティング・アドバイザー 石井 友二・本田 瑞穂  
 イメージコーディネーター 古山 忠男・嵯峨 亮子

## ●——第1ヴァイオリン

伊東 佑樹※  
 上田 博司  
 大竹 奏※  
 小澤 郁子※  
 剣持 由紀子※  
 小島 光敬  
 笹井 飛鳥※  
 徳井 えま  
 中川 さと子※  
 中澤 真理子  
 中村 朱見※  
 山川 奈緒子  
 池澤 卓郎※  
 石井 啓太※  
 河合 晃太※  
 田中 笑美子※  
 寺田 久美子※

## ●——第2ヴァイオリン

○富山 ゆりえ※  
 荒巻 泉※  
 岡田 邦子※  
 栗原 りか※  
 高階 久美子※  
 山江 洋子  
 老田 美郁※  
 小泉 百合香※  
 齋田 真紀※  
 塩野入 清美※  
 竹田 詩織※

## ●——ヴィオラ

○桜井 多美子※  
 浅川 文※  
 宇佐美 久恵※  
 久郷 寿実子※  
 竹鼻 江美子  
 堀江 冬子※  
 河村 泉※  
 高橋 淑子※  
 徳高 真奈美※

## ●——チェロ

○齋藤 章一※  
 大島 純※  
 葛西 英一※  
 冨成 倫子※  
 船田 裕子※  
 星野 敦※  
 望月 直哉※  
 松 穰※

## ●——コントラバス

○佐々木 等※  
 徳高 宏行※  
 青山 幸成※  
 大黒屋 宏昌※  
 飯田 克哲※  
 小澤 剛※  
 本多 学※

## ●——フルート

○井ノ上 洋※  
 丸田 悠太※  
 立住 若菜※  
 福田 将史※

## ●——オーボエ

○徳田 振作※  
 池田 祐子※

## ●——クラリネット

○西尾 郁子※  
 松元 香※

## ●——ファゴット

○霧生 吉秀※  
 藤田 旬※  
 松里 俊明※

## ●——ホルン

○小林 祐治※  
 ○猪俣 和也※  
 小川 正毅※  
 飯島 さゆり※  
 広川 実  
 松浦 光男  
 村本 岳史※

## ●——トランペット

○中西 清一※  
 後藤 慎介※  
 依田 泰幸  
 鎌田 朋幸※

## ●——トロンボーン

○西岡 基※  
 恵藤 康充※  
 南城 友恵※

## ●——ティンパニ&打楽器

○藤城 佳之※  
 大河原 渉※  
 辻本 洋一  
 阿部 剛※  
 小山 有紀※  
 一丸 聡子※

## ●——チューバ

○松下 晃一

## ●——ハープ

平島 さより  
 平山 菜津子

## ●——ピアノ

清水 良枝※

○印は本日の首席奏者  
 ※印は本日の出演者

## パーソナルマネージャー

山川 奈緒子

## ステージマネージャー

青木 勝弘

## ライブラリアン

長田 康宏

# Program

第67回定期演奏会

## 〈創立20周年記念オープニングコンサート〉

指揮:内藤 彰 Conductor: NAITO Akira

コンサートマスター:浜野 考史 Concertmaster: HAMANO Takashi

ソプラノ:森 麻季 Soprano: MORI Maki

メゾ・ソプラノ:菅 有美子 Mezzosoprano: KAN Yumiko

テノール:福井 敬 Tenor: FUKUI Kei

バリトン:河野 克典 Bariton: KONO Katsunori

合唱:東京合唱協会 Chorus: Tokyo Choral Society

## 新実 徳英

## 創立20周年記念委嘱新作「シンフォニア 2010」

NIIMI Tokuhide / 20th Anniversary commissioned work "Sinfonia 2010"

休憩20分—intermission [20']

## ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン

## 交響曲第9番 ニ短調 作品125 「合唱付」

Ludwig van Beethoven / Symphony No.9 in D minor op.125 "Choral"

第1楽章 Allegro ma non troppo e un poco maestoso

第2楽章 Molto vivace

第3楽章 Adagio molto e cantabile

第4楽章 Presto

お願い 演奏中は、携帯電話・アラーム付時計等は演奏の妨げにならないようご配慮ください。  
 他のお客様のご迷惑になる様なご行為は慎んで頂きますようお願い申し上げます。



## 指揮:内藤 彰 Conductor:NAITO Akira

名古屋大学理学部在学中より指揮を山田一雄氏に師事する。桐朋学園大学研究科(指揮専攻)にて、小澤征爾氏、秋山和慶氏、尾高忠明氏他に師事し、修了後(社)山形交響楽団の専属指揮者を務めた後、日本の多くの主要オーケストラを指揮してきた。

海外では、1991年ベオグラードフィル、1992年にはモスクワ音楽院大ホールにて、モスクワ交響楽団を指揮。その後1996年5月、ロシアの国立ヴァロニッシュ歌劇場にて『セヴィリアの理髪師』を、1997年5月には、ベラルーシ国立歌劇場にて『蝶々夫人』、また2001年3月にはサンクトペテルブルグ・カペラ交響楽団、2002年5月ロシア国立ウリヤノフスク・アカデミー交響楽団に客演している。その他にも2001年12月の北ハンガリー交響楽団、2002年7月ミラノスカラ座フィルのメンバーの州立ロンバルディア室内管弦楽団、2003年3月にはメキシコ州立交響楽団を指揮している。また、この4月にはメキシコ国立交響楽団の定期演奏会に客演する。

2004年1月に行なわれた歌劇『蝶々夫人』公演(東京ニューシティ管弦楽団第34回定期演奏会)にて、日本の伝統的「かね類」(寺の釣鐘の音、お椀型のキン、風鈴他)に、12音の音程を持たせ「楽器」として特注創作、

それにより作曲者の願う本当の『蝶々夫人』の世界初演に成功し、音楽界の話題をさらうことになった。更に2004年7月には、イタリアのプッチーニ・フェスティバルにおいて、この鐘が使用され、地元の新聞・テレビに大きく取り上げられている。

2004年以来ブルックナーの交響曲第8番のAdagio楽章をはじめ、交響曲第5番、第9番など新稿の世界初演を果たした。この「ブルックナー新稿の世界初演シリーズ」の話題は、多くの新聞、音楽雑誌を賑わすのみならず、ライブ録音のCDは、「レコード芸術」誌などで高く評価されている。また、日本初のプライトコップ新版によるベートーヴェン交響曲チクルスも大いに注目を集めている。

2009年1月に初めての著書「クラシック音楽 未来のための演奏論〜くつがえるオーケストラ演奏の常識!〜」を毎日新聞社より出版し、斯界に大きな反響を呼びおこし話題をよんだことは記憶に新しい。

現在、東京ニューシティ管弦楽団、及びプロ混声合唱団「東京合唱協会」音楽監督・常任指揮者、日本指揮者協会幹事。

## 東京合唱協会 Tokyo Choral Society

1984年、常任指揮者に内藤彰を擁し設立。オペラや様々なコンサートでソロ活動をしている声楽家を中心に結成され、これまで、定期演奏会、各地での特別演奏会、ファミリーコンサート、オペレッタ公演、テレビ出演のほか、音楽鑑賞教室、NHK学校放送、教育用レコードの録音などにおいて、オーソドックスな合唱はもちろん、華やかなオペラ、ミュージカルまでこなせる迫力あるプロ混声合唱団として親しまれてきた。

東京合唱協会により初演された曲も数十曲を数え、近年では文化庁より「本物の舞台芸術体験事業」の委託を受け、全国で数多くの公演を行なっている。

## いつも なにかが あたらしい

## 東京ニューシティ管弦楽団 Tokyo New City Orchestra

首都圏にあるプロフェッショナル・オーケストラのなかで、いま注目を集めつつある東京ニューシティ管弦楽団。日本のみならず世界に先駆けた画期的な演奏会を開催するなど、従来にない新鮮さで多くの聴衆に感動を与えている。

東京ニューシティ管弦楽団は、音楽監督・常任指揮者に内藤彰を擁し1990年に設立。定期演奏会の他、名曲コンサート、オペラ、バレエ、音楽鑑賞教室、レコーディング、ポピュラー音楽との共演など、幅広く活躍している。なかでも定期演奏会では、最新の音楽的な研究成果をいち早く取り入れたプログラミングに定評があり、作曲家が生きていた時代の奏法(ピリオド奏法)なども積極的に取り入れるなど、斬新かつ意欲的な内容は大きな話題を呼んでいる。

オペラ分野では二期会、藤原歌劇団のオペラ公演のほか、世界で活躍するオペラ歌手と数多く共演している。バレエでも国内の主要バレエ団の他、海外からのバレエ団の日本公演にも数多く出演し、誠実で質の高い演奏により高い信頼を得ている。

2006年には(社)日本オーケストラ連盟に加盟し、その存在感を内外に示し現在に至っている。2007年11月には中国上海公演を、2009年7月にはベトナム公演を行い、成功を収めた。

2010年4月には創立20周年を迎え、さらなる発展が期待されている。http://tnco.or.jp

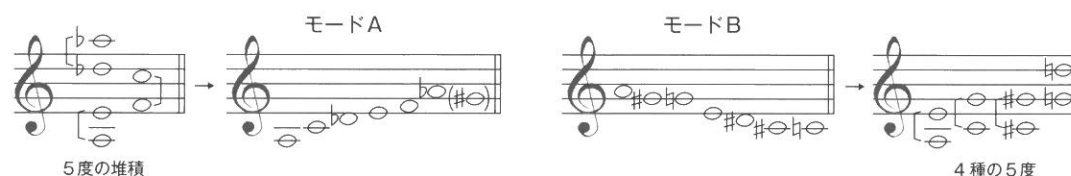
新実 徳英

## シンフォニア 2010

新実 徳英(作曲家)

ここでの「シンフォニア」は飛翔し、交わる音たちの、祝祭性をも含めた「音の交響世界」の意である。音楽はまちがいなく人間の営みであるが、その人間は宇宙の、そして大自然の一部なのである。ならばその営みが宇宙との交感の中に成り立っているのは当然のことだし、私の作品もそのようなものでありたいと願った。

次のような2種のモード、そこから生まれる音程関係が主軸となって、全体は「螺旋状」に展開される(螺旋は宇宙の原理でもある)。



5度の堆積からモードAが生まれ、またモードBは4種の5度関係を内包している。これらの全てが旋律的にも(モチーフとして)、和声的にも展開要素となっている。

曲の結びは5度、4度の上行形が天空へと吸い込まれていく。やがてそれは、「空の器(空5度)に天啓が降りてくる」かの如く様相の〈第九〉冒頭へと真っ直ぐつながっていくのである。

ベートーヴェンがこのような試みを許してくれるかどうかかわからないが、私としてはこの偉大な「師」へのささやかな捧げものつもりである。

末筆ながら、東京ニューシティ管弦楽団の創立20周年を心よりお祝いすると共に、今後のますますの御発展を祈っています。

# 「第九」、衝撃の真実が 二百年経った今、 ついに蘇る！

音楽監督  
内藤 彰

**初** 初演以来二百年近くにわたり私達は、いつの間にかくベートーヴェンの願いとはかけ離れた奇妙な「第九」を本物だと信じて演奏し、歌い、また鑑賞してきたことを皆様はご存知でしたでしょうか。

その原因は一

- ① 楽譜にある様々な間違いが見過ごされてきたこと
- ② 歴代の名指揮者たちが、ベートーヴェンの楽譜上に記した確固たる意思表示を、いとも簡単に無視し続け、それが慣習になってしまったこと
- ③ ヴィブラート等の新しい演奏様式が百年ほど前から参入し、それまでの演奏スタイルを無残にも駆逐していったこと……

等々があげられます。その結果現代に生きる私達が今まで接してきた「第九」は、ベートーヴェンの意図した壮大な設計図から多くの箇所で大きく外れてしまうことになっていたのです。

例を挙げだしたらきりがありませんが、ここでは第4楽章における重要な過ちの一部を中心に、例証してみることにしましょう。

## ①の例1) マーチのテンポ表示が2倍も違っていた

この「衝撃的過ち」は331小節から始まります。ベートーヴェンが彼の作曲過程で初めて取り上げた軍楽隊のリズムに乗って、木管楽器による「喜びの歌」のテーマが「戦

う若者の賛歌」を奏で、それに乗ってテナーソロと男声合唱が「若者よ、自らの道を突き進め(戦い取れ)、英雄が勝利を目指すように!」と歌うところ。そしてそのままオーケストラによる激しい「若者の、勝利を勝ち取るための戦い」部分を経て、有名な「喜びの歌」の大合唱に至る「第九」の一番の聴かせどころです。その一番の山場に記されていたテンポ表示が、今までとなんと「2倍」も違っていました! まるで「音楽の活き」が違っていたのです。

なぜそのような過ちが起きてしまったのでしょうか。その理由(わけ)を理解していただくためには、そこに至る経緯を説明しなくてはなりません。

交響曲第八番を作曲した頃までのベートーヴェンは、自作が、自らの意思に大きく反したテンポで演奏されることに苛立ちを覚えていました。ところが「第九」を作曲する少し前(1815年頃)にメトロノームが発明され、彼は自らの意思をテンポ数字で示すことによって、それまでの苛立ちが少しでも減少することに大きな喜びを感じていました。彼は第八番までの交響曲の主だったテンポ変化の箇所に、その新発明のメトロノームで測定した速度数字を書き込み、新聞紙上にも発表しています。

「第九」も同様、作曲後それぞれのテンポの変わり目に、メトロノームを使ってテンポ数字を書き入れようとした。しかし「第九」の場合は、その作業を甥の若輩カールに手伝わせたことが大きな誤算でした。

ベートーヴェンが口ずさんだテンポをカールは慣れない器機で測定し、それぞれのテンポ数字とテンポの基準になる音符の種類をまず「会話帳」(耳の聞こえないベートーヴェンとの意思の疎通を取るために頻りに使われており、現存しています)にメモしていきました。

ベートーヴェンは、マーチの部分に元々Allegro assai vivace(非常に生き活きと快速に)と書き込み、明るく活発にとても速いテンポで演奏することを要求していました。当然その部分で具体的に彼が口ずさみ、カールが測定して会話帳に書き込んだ1分間に84拍という数字は、その書き込みに相応しい「とても快速な」にぴったりのテンポであったはず。しかし専門的な意味合いが分かっていなかったカールは、楽譜上にテンポ数字を書き込む時、その84拍という数字の意味が、マーチ部分の基本拍子である6/8拍子のうち、付点四分音符を1分間に84拍打つ意味なのか、付点二分音符を84拍なのか分からなくなり(会話帳には基準の音符を書き忘れていました)、誤って付点四分音符=84を選択してしまったことが悲劇の始まりでした。

この表示ですと本来のテンポより2倍遅く、元々書き込まれてあったAllegro assai vivaceとは正反対の大変遅いテンポを意味してしまうのです。

この誤ったとても遅い表示を、ベートーヴェンが直接書き込んだ数字であると思った歴代の指揮者達は「こんなに遅いテンポは音楽的にありえない」すなわち「この数字は信用できない」(ベートーヴェンのテンポ感覚はおかしい)と結論付けたのです。その結果やむを得なくその数字を無視し、多くの指揮者が行き着いた先が、よくある運動会のマーチのテンポ、すなわち付点四分音符=112~130前後でした。

もちろんこのテンポには何の根拠もありませんが、マーチと書いてある以上、そのぐらいのテンポの方がこの部分にマッチすると多くの指揮者が思ったのです。その後今から十年ほど前に新しく修正された楽譜が出版されるまで、ほとんどの指揮者がこのベートーヴェンの意思とは異なるテンポを採用してきました(残念ながら楽譜が修正された現在でもその慣習が抜け切れず脈々と……)。

## 運動会のマーチのテンポが誤りである根拠

ベートーヴェンの頃はマーチのテンポといえば、公的には現在の運動会のマーチのテンポのことではなく、主に軍楽隊の儀式、すなわち閲兵式で着飾った兵士が足を高く上げて儀礼的に行進する、現在でもヨーロッパでは目にすることが出来るあのテンポのことを示すのが一般的でした。そのテンポは概ねベートーヴェンがここでマーチのテンポとして指定した84前後だったのです。それは、ヨハン・シュトラウスの「皇帝円舞曲」の序奏のマーチ部分等当分の曲にいくつかの具体例があることから分かります。

仮にマーチが始まってから最初の男声合唱までは、多くの指揮者が採ってきた運動会のテンポで妥協したとしても、その後のベートーヴェン自身が「若者が勝利に向けて突き進む場面」と定義している、オーケストラだけで奏される壮絶なバトルの部分では、あまりにもそれは間延びして聴こえてしまいます。

そこで多くの指揮者は男声合唱の終わりごろから、本来のベートーヴェンの演奏様式からは考え難い方法、すなわちテンポをどんどん速めていき、そのある程度速くなったテンポで「戦いの部分」を演奏するという辻褃合わせをすることによってその場を凌いできました。そう思って皆様も色々な第九のCDをお聴きください。大半の演奏がその苦渋(!)の選択をしています。

しかし、最近多くの誤りを訂正して出版された新版では、この部分は「常に同じテンポで」(sempre l'istesso tempo)というベートーヴェンが初演後に付け加えた注意書きが復活しました。そうすると、マーチの初めからそのオーケストラだけの激しい「戦いの場面」にマッチした速いテンポで演奏するか、あるいは激しい「戦いの場面」の音楽的高まりを犠牲にして運動会のマーチのテンポのままのんびり戦い場面を表現するかのどちらかの選択しかありません。

何故なら、これまで二百年近く採られ、今もお主流を占めている前述の‘標準的演奏法’では新しい注意書きに反することになってしまうからです。結局今まで、やむを得なかったとはいえ、勝手にベートーヴェンの意思とは無関係なテンポで進行してきた矛盾が、ここにきて露呈されてしまったというわけです。

さらにダメ押しとしてもう一つ、テンポ表示が間違っていたという強い状況証拠を付け加えておきます。

この男声合唱とテナーソクの最後の場面、すなわちオーケストラだけで演奏する‘戦いの場面’の直前に、本来ベートーヴェンが意図していた付点2分音符=84の速いテンポで演奏する、テナーソクにとってかなり高度なテクニックを要する箇所が出てきます。そこで彼は「この部分のソクは難しければ歌わなくてもよい」との注意書きを後から書き込みました。この書き込みは以前からスコアのこの部分に書いてあったのですが、今までのような運動会のマーチのテンポなら誰でも難なく歌えてしまうため、多くの指揮者はその意図する意味が分からないまま無視してきました。

まだテンポ表示が書き込まれていない初演当時は、ベートーヴェン立会いの下で何度となく付点2分音符=84前後の快速なテンポで公演が行われていました。その都度、この部分でもたもたするソリストにベートーヴェンは失望し、この注意書きを書き加えざるを得なくなった(下手なテナーソクのためにテンポを乱されたくない)のでしょう。最初の自筆譜にはなかったこの書き込みから、当時のベートーヴェンの、下手なソリストに対する苛立ちとあきらめが推察されます。

それだけではありません。20世紀中は前述しましたように運動会のテンポで演奏されてきましたので、次の戦いの部分でどうしてもテンポを速くしないと間が抜けて音楽にならないという問題がありました。

しかし初演当時は逆に、それまでのマーチがベートーヴェ

ン立会いの下、正しく快速に演奏されていたため、ベートーヴェンの意思どおりそのままのテンポでオーケストラだけの“戦いの部分”に入りますと、当時のオーケストラとしては速くてとても大変だったと考えられます。

すなわち、間違いであったとはいえ、今まで私達が慣れてきた、‘テンポを速める演奏方法’とは逆に、おそらくこの部分からテンポを遅くしなくては演奏不能状態に陥りそうだったので(現在のオーケストラでもかなり練習しなければ難しい!)

しかしベートーヴェンはこのマーチ部分に設定した“『行進;テナーソクと男声合唱』、『闘争;その後のオーケストラ部分』、『勝利;一番有名な「喜びの歌」』までをずっと同一テンポで貫く“神が創造した大計画の遂行”のため、このオーケストラ部分も戦いのための激しいテンポを守れ!と敢て注意書きを加えて厳しく忠告したのです。(‘テナーソクは無理なら歌わなくてもよい’からテンポを崩すな、と注意書きをしたのと同様)

今までの楽譜に記されていた付点四分音符=84が正しいとするならば、上記の事実はすべて矛盾してきます。逆にすべての事実が付点2分音符=84であるとすれば合致してくることがもうお分かりでしょう。しかもいかにその“快速なテンポをかたくなに守ろうとこだわっていたか”も理解していただけたと思います(後述も参照)。

もうご存知の方も大勢いらっしゃるかとは思いますが、おそらく以上のような根拠からでしょう、20世紀末から21世紀にかけて、付点2分音符=84に修正された新しいベートーヴェン全集が、相次いで二つの出版社から出され、今までの誤った表記の版はすでに絶版になっています(日本の出版社によるスコアや合唱譜は、まだ以前の間違いを含んだままになっており、修正はされていません)。

この修正されたベートーヴェンの意思どおりの‘明るく

快速な’テンポで演奏しますと、この部分が意味する「若者よ宇宙を駆け巡り、勝利に向けて突き進め!」の雰囲気自然に湧き上がってきて、そのままのテンポでオーケストラだけの‘戦いの部分’に突入しても極めて音楽的にふさわしい表現となることは、すでに私を含め、修正されたテンポを採用した多くの公演で証明されています。

さらに進みますと、やがてホルンの不規則な呼びかけ(このリズムは百数十年前に出版社によって勝手に不規則性が排除され、今まで規則正しいリズムの連続で演奏されてきました。しかし新版ではベートーヴェンの意思どおり、戦いで乱れた呼吸を表すかのごとき不規則な鼓動に戻されました)の後、有名な「喜びの歌」が正しく修正されたテンポで壮大に歌われます。この活き活きとした正しいテンポで歌われる「喜びの歌」を知った後、今まで歌われてきた鈍重な「喜びの歌」を振り返りますと、その大きな違いに驚かされます。

しかし、この‘修正された「喜びの歌」’が特別なテンポだったわけではありません。この「喜びの歌」と第4楽章のバリトン独唱から合唱に続く最初の「喜びの歌」が、実は同じテンポで作られていたというごく当然なことが今になって初めて分かっただけのことなのです。

言い替えれば、マーチの始まりの部分からそうなるようにベートーヴェンが長大な設計図をひいていた、ということが楽譜の修正により判明したのです。それと比べ、今までこの部分の「喜びの歌」だけが同じテーマであるにもかかわらず、突然遅くなっていたことの方がむしろ異様な姿だったのです。

マーチのテンポの大きなミスによって、日常のテレビコマーシャルでよく使われる「喜びの歌」から、最近よくある「第九」を使ったバレエ団の振り付けにまで、すなわち日常の隅々まで未だにこうした誤った連鎖は続いています。早く皆さんが気付いてくださることを私は切に願っております。

### ●『第九』はなぜ「喜びの歌」と呼ばれるのでしょうか?

神がかりな、マーチから始まる強じんなストーリーを、ベートーヴェンの強い意思の下、脇目も振らず同一の快速なテンポで一気呵成に、(音楽的困難にも屈せず)強烈に遂行した未掴み取った若者の生き様の勝利。だからこそストーリーの只中で自然に湧き上がる‘狂おしいほどの喜びの爆発’⇒「喜びの歌」。この過程無くしては、すなわちベートーヴェンの意思とは程遠い従来の慣習的演奏スタイルからは決して「喜びの歌」は生じません。そう命名したならば天のベートーヴェンは彼の性格上おそらく怒り狂うことでしょう。

### ①の例2) テーマのテンポの同一性

このテンポの修正によって初めて大変重要な事実が明らかにされました。

それはすでに少し触れましたように、この曲の誰でも知っている、そして何回も形を変えて登場する(変奏曲形式)‘喜びの歌’のテーマは基本的にいつでもどこでどう変奏されても、常に基本的に同じテンポで演奏すべし’という、ベートーヴェンの確固たるメッセージです。

メトロノームが発明されたからこそ、すべての指揮者に、この極めて重要な原則がベートーヴェンの絶対的意思であることを、具体的にはっきり数字で示すことがきできるようになるはずでした。しかし良かれと思って付加されたメトロノームの数字に前述のような大きなミスが起きたため、せつかくのその文明の利器は、逆に結果として取り返しのつかないほどの裏目と出てしまったのです。

ベートーヴェンが作曲後2年で亡くなってしまった後は、

録音物もなかった当時、誤った記載がされていたとしても、その楽譜しか頼る資料はありません。結果として聴衆はもとより、名だたる巨匠指揮者も音楽学者も誰もがこの重要なメッセージに気付くことがありませんでした。そしてこの重要なマーチの後の「喜びの歌」は、今までずっと誤ったテンポで歌われ続け現在にまで至っているのです。

これは哀しいかな誰もが否定できない二百年近くに亘る「第九」演奏史であり、演奏悲話とでも言うべき現実であったと私は思います。こうした歴史を踏まえ、楽譜が修正され、音楽学者の多くがこうした指摘に賛同した現在にしか、この悪しき慣習を打ち破るタイミングはありません!どうか皆様ご理解とご協力を!

それでは「テーマのテンポの同一性」を具体的に見ていきましょう。

- a) 第4楽章が始まって歌が登場する前、92小節目からチェロやコントラバスで始まる約百小節にも及ぶ長大な「喜びの歌」のテーマ部分(2分音符=80)
  - b) バリトン・ソロと合唱が初めて登場し歌い始めるテーマ部分(237小節から)(2分音符=80;この数字は出版楽譜ではなく、ベートーヴェンによる最終修正楽譜による)
  - c) 今まで説明してきましたマーチ以降の部分で、まず歌が始まる前に軍楽隊のリズムに乗って登場する、木管楽器で奏されるテーマ(の変奏形)部分
  - d) マーチ部分の最後に出てくる有名な「喜びの歌」の大合唱
  - e) 次の項で紹介いたします655小節からの壮大な「2重フーガによるテーマの変奏」
- c)~e)は、すべて付点2分音符=84です。80と84は厳密に言えば数字上微妙に違いますが、演奏する側も聴く側も誤差範囲、いやマーチということもあって、同じテーマを意識的にやや(5%)アップさせたのかもしれませんが。

しかし、基本的には、どういう形で現れようとも(変奏曲形式で現れようとも)同じテーマは原則として同じテンポで演奏するという古典派からの大原則が、古典派時代にはなかったメトロノームを利用することによって初めて、このように具体的に数字ではっきりと示されたのです。音楽史上初めての活気的な試みでしょう。

今後「第九」を演奏する場合、すべての指揮者はこの大原則を知った上で、それぞれ個人の個性を出していかなくてはなりません。もう、そうした事実は知りませんでした!ではすまされない時代になってきたのです。

ただ断っておきますが、この「テンポの同一性」とは、「全くメトロノームで測ったように完全に同じテンポで演奏しなければ間違いである」ということを厳密に意味しているわけではありません。それはベートーヴェン自身が、最初のオーケストラによるテーマの提示部(92小節)で、当初のAllegro assai(付点2分音符=80)からAllegro moderatoに最終稿で変更していることからもうかがえます。これは当初の彼の計画より、やや遅めから始めた方が良く自らが最終意思表示をしたことに他なりません(ちなみに現在流通している楽譜にはこの最終意思は反映されていません)。

すなわち、あくまでその大原則を理解したうえでの「臨機応変」なテンポ判断は当然必要なのであり、しかしその大原則さえしっかり理解していれば、今までの「マーチから『喜びの歌』までのとんでもないテンポ設定」や、これから②の例の2)で説明します「2重フーガの、今まで世界中で流行ってきた好き勝手なテンポ設定」のような「大きな過ち」を犯すことも無く、ベートーヴェンの大計画にのった真の名演が期待されるのです。

### ①の例の3)

#### 第1楽章第2主題の音程が五線1本ずれていました。

81小節のフルートとオーボエの2つ目の音が今までシ♭だったのが、レに変わりました。

皆様は、修正された音(レ)を聴かれますと、エッ!とびっくりされるでしょう。多くの方が「音はずした」と感じられるかもしれません。

しかしこの、不自然と思われる音の方がベートーヴェンの意思なのです。当初からベートーヴェンは意識して「レ」と書き、ベートーヴェン立会いの下でそう演奏されてきたにもかかわらず(半世紀後に出版されたリストやワーグナーによる2台ピアノ用の編曲譜も「レ」になっています)、新しくベートーヴェンの楽譜出版に参入してきたブライトコップ社が新規出版するにあたって校訂し直した時、他の部分(再現部等)との整合性(他の同様な箇所はみなこうなっているのだから、ここも同じようにこうならなくてはおかしい!?)を重視して、勝手に音を変えてしまったのです。それまで数十年演奏されてきた楽譜を!ベートーヴェンの許可無く!もし整合性を理由にするならば、ベートーヴェンの存命中にいくらでも彼に質問し、修正できたでしょう。

確かに出版社の言い分も分からないではないのですが、音楽界には必ずしも整合性では決められない曲がたくさん存在します。同じベートーヴェンの「運命」の第4楽章にもテーマが同じように五線1本ずれていて?どちらが正しいかと論議を呼んでいる箇所もあります。整合性でいくと「運命」の場合は出版社側の負けかって?さあ~て、それは…?

### ①の例のその他

第3楽章のヴァイオリンには、本質的な問題ではありませんが、細かい音符でいくつかの音の違い(写譜の違いか?)が見つかっています。リズムの違いも第2楽

章をはじめとしていくつかあります。どの箇所も、正された演奏を聴くと最初はびっくりすることでしょう。しかしびっくりする方が、むしろベートーヴェンの意思なのです!聴き慣れればそれは実に自然に聴こえますから…(笑)。

また、第4楽章のコーダ(終結部)以降のテンポ数字には怪しいものが多いことを知っておくべきでしょう。ベートーヴェン自身は確固としたテンポをカールに示したはずなのですが、それらは前述の「会話帳」に、カールによって殴り書きされた結果、特に終結部以降はかならずさんな書き方をしてしまったことが災いし、後日その示されたテンポ数字が、いったいどのテンポ変更箇所(に該当するの)かまでも迷うことになってしまいました。

せっかく会話帳に書きとめた数字が、とうとう箇所不明のため使わずじまいになってしまったり、結果的に違う箇所に書き入れてしまった可能性とか、マーチの時の過ちと同じく、数字の基本となる音符の単位を倍間違えてしまった等の可能性も大いにありえるのです。

もうこうなってきましたと誰も絶対にこうであると言いきることはできません。楽譜に書いてある数字はあくまで参考程度にとどめ、指揮者はその辺りのことをよく勉強した上、各自で的確な判断を下すほかはありません。私は数箇所に表示の誤りがあると判断し、よりベートーヴェンの意思に近いであろうテンポを独自で採用しています。

注)拙著<クラシック音楽 未来のための演奏論>(毎日新聞刊)参照

### ②の例の1)

#### 655小節からの2重フーガのテンポ (“テーマのテンポの同一性”に照らして)

①でも触れましたが、今まではマーチ部分のメトロノームの数字が倍違っていた関係で、幾度となく出てくるテーマのテンポの同一性が見過ごされ、この部分も単なる指揮

者の好みのテンポで二百年近く演奏されてきました。私もかつてそうしていました。そして多くの場合、付点2分音符=96~112前後の快速なテンポに集約されていました。

理由は単純明快です。そのぐらいのテンポで演奏しますと、'元気でカッコいい'のです!それ以外の根拠は何もありません。あり得ようはずありません!なにしろベートーヴェンの意思ではないテンポなのですから!この部分は前の項で触れましたように、以前からはっきりと付点2分音符=84と明記しており、それは確固たるベートーヴェンの意思なのです。それにもかかわらず、マーチのテンポミスに関係もあってか、指揮者にとってベートーヴェンのテンポ指示を無視することが一種のステータスであるかのようになり、まったく彼の意思とは程遠い演奏が、ここでもまた気ままに行われてしまっていたのです。まるでこのフーガが、テーマの変奏曲ではなかったかのように。

この3拍子型に変奏されたフーガのテーマのリズムを、2拍子型に少しいじると、「喜びの歌」そのものが現れてきます。それが分かっている、しかもていねいに同じメトロノームの数字が示されているにもかかわらず、同じ「喜びの歌」を全く違ったテンポで演奏する根拠は……。

今までは表記の誤りによって、マーチの部分の最後に出てくる有名な「喜びの歌」のテーマを、前述の如くベートーヴェンの指示よりずっと遅いテンポ、すなわち付点4分音符=96~120位で歌わせている指揮者が多くいました。付点2分音符に換算すると、=48~60になります。先ほど示したように2重フーガは96~112で多く演奏されてきました。すなわち、ベートーヴェンが確固たる信念で表示したテンポ;付点2分音符=84は、全く同じテーマを歌うにもかかわらず、このように指示されたテンポを挟んで、あるいは何倍も違うテンポで歌われてきているのです。楽譜が修正され、ベートーヴェンの意思が分かった現在か

ら見ると、ひどい失態と言わざるを得ません。

私は、現在も依然として続いている、このベートーヴェン無視の失礼な演奏態度はありえないと、つつい憤慨してしまうのですが、まだまだわが身の修行が足りないということなのではないでしょうか……!

### ②の例の2) 第4楽章冒頭部分;チェロとコントラバスによる 「レチタティーヴォ」のテンポの誤った習慣

冒頭に出てきます管楽器によるファンファーレに対し、チェロとコントラバスが「いやそんな汚い音ではない……」と否定して始まる有名な部分です。続いて各楽章のテーマを少しずつ演奏しては、これらの2つの楽器が厳しく「いや、そんな戯れではない……(2楽章)」、「いや、あまりに甘美過ぎる、もっと活気あるものを探さなくては……(3楽章)」と否定し続け、「ああ、まさにそれだ……(4楽章)」で終結するまでの演奏の仕方が問題だったのです。この部分は1小節(付点2分音符)=66の速いテンポで始まり、問題のレチタティーヴォの部分では「厳しくそのテンポを守って演奏しなくてはならない!」とベートーヴェンが楽譜にわざわざ異例とも言えるかたちで、後に注意書きとして書き足してまで主張した部分です。

レチタティーヴォとは一般に、オペラの中でソリストが歌詞のニュアンスに合わせ、比較的自由にテンポやリズムを変えながら表現する歌い方を指している場合が多いため、初演当時も、この部分でテンポを変え(遅くして)、自由なアゴーギグ(テンポを揺らすこと)をつけて演奏しようと考えた指揮者やチェロ、コントラバス奏者が大勢いました。しかも、当時のコントラバス奏者のレヴェルでは、テンポ指示通りの速さでは演奏不可能に見えたことも理由の一つになっていました。しかしベートーヴェンは頑として自らの主張を曲げませんでした。

当時は歌ではなく、器楽によるレチタティーヴォもよく行われており、それは特殊な表現効果や劇的效果を狙ったものが主でした。このレチタティーヴォも、ベートーヴェンの頭の中でそういった意図があったのかもしれませんが。「最後まで弾けない奏者がいても、誰か一人でも弾けていればいいから!」というニュアンスの有名なやり取りが書簡の中に残っています。実際に初演の時には弾ける奏者だけに人数を減らして演奏したという記録も残っているそうです。

しかし、特に20世紀以降はそうしたベートーヴェンの'厳しくそのテンポを守って'という願いも、メトロノームのテンポ指示を無視されたのと同様、歴代のマエストロたちからは完全に無視されてきたのです。

具体的には、このレチタティーヴォの箇所になると、突然ベートーヴェンの指示より倍も3倍も遅くして仰々しくテンポを揺らす、オペラにおけるレチタティーヴォ以上に自由に気まぐれな演奏スタイルが流行りだし、慣習となって現在に至っています。

この指揮者はレチタティーヴォをどう歌わせるか、どうテンポを揺らすかが興味の対象になったり、それで指揮者の良し悪しを判断する人まで出てくる始末です。

皆様も今まで、そういうスタイルを当たり前のように聴いてこられ、そういうように作曲されているものとばかり思っていたら、そうじゃないではないでしょうか。天国のベートーヴェンは、この二百年近くどんなに悔しく残念な思いでこうした現状に耐えていたのか、想像を絶する思いです。

今回は、彼の'断つての思い'を再現し、彼の望んだ冒頭の快速なテンポのままレチタティーヴォに突入します。そしてその速いままのテンポの中で、彼の「第九」に託した強い想いとアピール(レチタティーヴォには彼によって付けられた歌詞があり、その主張の意を汲む等)を劇的に表現したく思っています。それが成功して初めて彼は'ブ

ラーヴォ'の一言を叫んでくれるでしょう。

演奏する側も聴く側も、いったいベートーヴェンがここで何を言いたいのかがわかっていた方が良いと思ひ、ベートーヴェンがつけた独語の歌詞(主張)を日本語に訳し、レチタティーヴォにうまくはめてみました。音符の都合で、それぞれ半分ぐらいカットされていますが、これで雰囲気はお分かりになるでしょう。(原文は割愛し、あえて日本語のみを書かせていただきました)

### ②の例の3) バリトンの最初の独唱「O freunde, …」は、 Prestoで快速で厳しく歌うよう作られていた!

聴衆の皆様が一番期待を寄せるバリトンのあの第一声。その声ですべてが決まるという人までいるぐらいに、緊張を強いる一瞬です。そこからの20小節間はまさにバリトンの聴かせどころ。朗々と素晴らしい美声を響かせて……。というのが今まで私達が心に描いていた「第九」のお決まりの一場面だったのではないのでしょうか。

ところが、ベートーヴェンは全く逆のことを考えていました。前項でお話しするように4楽章冒頭の低弦によって猛烈に速い(Presto)テンポで'苛立ちと否定から、たつての願いへ'移行していく、その部分と対を成すようにバリトン独唱は作られているのです。テンポも猛烈に速い同じ1小節=66が指定され、しかも音楽モチーフも歌詞も何から何までほぼ同じ。レチタティーヴォ(バリトン独唱部)の始まりも冒頭部と全く同じオーケストラによる強烈な、ベートーヴェンを悩ますファンファーレです。

冒頭部で6箇所に分かれていた否定のレチタティーヴォを、音楽的にも歌詞の内容からも総括し、それを集約して願いが成就するようバリトン独唱に厳しく託したといえるものです。

Presto ♩ = 66

① 違 う！ おぞまし い おれが の一ぞむおと は一も一っ と こ こち 良 く  
(Nein! dieses nicht)

Presto ♩ = 66

② だめだ！ 決って 過 去振り かえらずうん めいに 立ち向 かえ！  
(Nicht doch!)

【第1楽章のテーマ演奏の後】  
Presto ♩ = 66

③ 違 う！ おれが ひつようとす る一もの一 は 一も一っ と 意味のある 好のまししいもの なの だー  
(Nein! dieses nicht)

【第2楽章のテーマ演奏の後】  
Presto ♩ = 66

④ だめだ！ たわむれるな！も一っ と意味 ある うつく しいものもと む  
(Nicht doch!)

【第3楽章のテーマ演奏の後】  
Allegro (出版譜はPrestoですが、ベートーヴェンは亡くなる半年前に修正した)  
この辺りからPrestoに戻っていく (内藤の推測)

⑤ あ 甘ます ぎる も一っ と 活気 あるうたをわ たしがしめさん 唱-和 せよ！  
(Auch dieses nicht, es ist zu zärt)

【第4楽章のテーマ演奏の後】  
Allegro assai (♩ = 80) Presto ♩ = 66 (♩ = 198)

⑥ これ だ よう やく 見つけ 一 たり いまや よろ一 一 びーは一 見い出-さー  
(Ha! dieses ist es!)

れたり よろこ びは

独唱は、冒頭部1回目の低弦のレチタティーヴォと同じ旋律により強い苛立ちと否定を表現して始まり(Prestoの速いテンポで)、5回目(3楽章の否定部分)のレチタティーヴォと同様の願いと誘いかけ(否定から建設的に)の後、6回目(4楽章の肯定の部分)と同じ旋律、同じ内容の歌詞によって目的地「喜びの歌」へと到達することにより、(ベートーヴェン、あるいは神の)計画は成就されるのです。途中のオーケストラによる合いの手は、もちろんPrestoのテンポで厳しいリズムが打たれます。

今まで誤解されて歌われていた感がありましたが、このバリトン独唱は、あくまで途中の通過点に出てくるのであって、ここから朗々と何かを宣言するかのようにその美声を響かせ、自らの存在感を見せ付けるようにゼロから始まる所ではありません。

今までの演奏慣習のように、ベートーヴェンのたつての願いを無視し、4楽章の冒頭がゆっくりオペラのレチタティーヴォのように演奏されていたときには、同じように真意を無視しゆったりと歌ってもそれほど違和感がなかったかもしれません。

しかし、前項でお話したことを理解してくださり、ベートーヴェンのたつての願いどおりの演奏をする場合は、このような慣習は許されないはずですが、もっともっと、厳しいレチタティーヴォでなくては辻褄が合わなくなり、せっかくのベートーヴェンのたてた設計図が無残な姿をさらすことになってしまうでしょう。(今回は、日本を代表する優れた声楽家河野克典氏に私の理解をお伝えすることでご協力をいただきました。ソリストの皆様、本当にありがとうございます)

### ③の例)

ベートーヴェンの活躍した頃には、まだどの楽器もオーケストラの中で今のようなヴィブラートを使っていませんでした。ヴィブラートを多用するようになった百年ほど前からは、その美しい音色によって以前なら難しかった長音符の音楽的な持続が容易になり、それが結果として緩徐楽章の曲全体のテンポダウンに繋がっていきました。

作曲された当時は1小節を2拍で指揮していたモーツァルトの「魔笛」序曲の序奏部は、20世紀になってヴィブラートが流行りだすとどんどん遅くなっていき、現在1小節を8拍でゆっくり指揮するにまで至っていることもその典型です。

しかし19世紀までのオーケストラではヴィブラートが標準仕様になっていなかったため、現在の演奏と比べ、その分軽く速めな演奏が主流で、そのイメージで作曲家達は曲を書いていたのです。

ベートーヴェンのつけたメトロノーム速度が現在の感覚から見てもやや速すぎると言われている理由のひとつには、その辺の感覚のずれが挙げられるかもしれません。

### 第3楽章の基本テンポの誤り

ベートーヴェンはこの楽章の基本テンポを四分音符=60としています。しかし、上記のようにベートーヴェンの指示を無視する傾向にあった20世紀の巨匠指揮者たちは百年ほど前からオーケストラに導入され始めたヴィブラートを最大限駆使し、今説明しましたように、テンポをどんどん遅くしていきました。その極め付きが「第九」の第3楽章です。

この楽章のテンポ指示四分音符=60は、もとより遅い指示なのですが、それがどんどんエスカレートして遅くなり、20世紀半ばの名演(迷演?)と呼ばれるものの中には、テンポが指定の倍にも3倍にも遅くなってしまっ、ベートー



ヴェンの意思とはまるで異なる、あたかも別の曲を演奏しているかのような錯覚を覚えるテンポ設定まで現れるに至りました。

もしベートーヴェンがその演奏を聴いたなら、②の例の2)で説明しましたように、第4楽章冒頭のレチタティーヴォ部分で、第3楽章用のレチタティーヴォ部分を怒りを込めて書き換えたでしょう。

第3楽章の遅いテーマを模倣した後、「そんなんじゃない!!」と思いきり否定し、チェロとコントラバスに加え、ティンパニやトランペットまでも加えた猛烈な拒絶のレチタティーヴォを作ったかもしれません。「せっかく新兵器(メトロノーム)を使って私の希望を伝えることが出来るようになったのに、百年後にその私がこんなにも無視され、馬鹿にされるようになるとは(泣・怒)!!」って。

少なくなったとはいえ、そういったベートーヴェンの意思を全く無視した演奏を規範とした、私が言う所の‘悪しき?’伝統は、残念ながら現在でもまだ脈々と受け継がれています。まるでベートーヴェンがそう書いたかのように(かくいう私も勉強をする前、すなわちほんの数年前まではその‘悪しき’伝統にどっぷりと・・・、お恥ずかしい限りです)。

今回は、当時の様式であるヴィブラートをほとんど使わない奏法(音色)と、出来る限り彼の意思に近いテンポを実現する中で、彼の欲したロマンを思いきり表現したく思っております。

うまく行くかどうかは、現時点ではある面、賭けの要素もごさいます。しかし、皆さんの聴き慣れたテンポより相対的にかなり速い、‘ベートーヴェンが楽譜に託した思いどおりのテンポ’でも、こんなにロマンチックな演奏ができるんだ!とあっていただければ幸いです。

このように「第九」にまつわるいろいろなベールが剥がされ、真の姿が浮き彫りにされてきた現在、これまでの演奏史を振り返ってみますと、研究が進んだ今では考えられなくなった、失礼ながら本来あってはならない、ベートーヴェンの意思から完全にはずれた演奏が、20世紀いっばいまではその時々の研究レヴェルにおいて正しいと思われ、巨匠指揮者達を媒介してつい最近まで大手を振ってきたことがわかります(そして残念ながら今でもまだまだ…)。

もちろん少し前までの研究の進捗状況からすれば、先人達が採ってきた演奏慣習が例え作曲家の思いとはかけ離れたものであったとしても、それはそれでやむをえなかったと言わざるを得ないのかもしれませんが。

こういったことは、音楽に限らず、すべての分野で言えることでしょう。すべての分野で、研究が進化するとともに過去の根拠なき慣習や常識は、過去の歴史の中に収められ、良い意味で一線からは葬り去られ、歴史博物館入りしていくものです。

研究が進んだこれからは、かつて流行った、ベートーヴェンの意思とは無縁の演奏習慣を、過去の巨匠やそのCD等を経由して無批判に採り入れたりする行為自体、指揮者にとっても楽団にとっても命取りになるかもしれません。いえ、そうならなければ日本のクラシック音楽界の発展は望めないと私は思うのですが、皆様はいかが思われますでしょうか。

永遠に研究を! 十年後には、ベートーヴェンがさらに進化しているかもしれません!

‘置いてきぼり’にならないように(笑)!

プログラムの解説としては異例の長さになってしまいました。ここまでお読みいただいた方々に深く感謝申し上げます。

## ■東京ニューシティ管弦楽団理事会

理事長：三善 清達(評論家、元東京音楽大学学長)

代表理事：内藤 彰(東京ニューシティ管弦楽団 音楽監督)

常任理事：作田 忠司(東京ニューシティ管弦楽団 常任理事)

理事：家永 勝(東京国際大学理事)

石田 一志(音楽評論家)

岡村 喬生(声楽家)

神田 正美(東京ニューシティ管弦楽団 顧問)

竹腰 里子(北区合唱連盟理事長)

佐藤 幹一(東京学芸大学名誉教授)

新実 徳英(作曲家)

村井 秀明(理建工業株式会社 社長室長)

渡辺 晶子(ポルタミーロ株式会社 代表取締役)

高松 正典(東京ニューシティ管弦楽団 事務局長)

評議員：斉藤 明(オズミュージック代表取締役)

丸岡 努(フレンドシップ・コンサート・ジャパン代表)

## ■賛助会員

石本 務 木村 好次 谷川 紀彦 内藤 郁雄  
臼井 孝介 小出 三郎 富野 光太郎 渡辺 大雄

## ■御協賛企業

株式会社オーバースーツラベル

株式会社JTB法人東京

トップツアー株式会社

水上遠山法律事務所

## ■御協力企業

大成建設株式会社

サッポロビール株式会社

日本ユニシス株式会社

株式会社イーフラッグ

アクアサービス株式会社

石川克哉会計事務所

株式会社 北里楽器

NPO法人 ザ・シチズンズ・カレッジ

千秋オフィスサービス 株式会社

株式会社 東光社

ホワイトボックス株式会社

株式会社 武蔵野楽器

理建工業株式会社

〈五十音順・敬称略〉