



水星交響楽団
第70回定期演奏会
40周年記念シリーズ vol.2
東京公演

2025.12.27 SAT
13:30 開演 (12:45 開場)

ミューザ川崎シンフォニーホール

水星交響楽団 第70回定期演奏会

40周年記念シリーズ vol.2

オットリーノ・レスピーギ 交響的印象「教会のステンドグラス」 (約25分)

- I. エジプトへの逃避 (La fuga in Egitto)
- II. 大天使ミカエル (San Michele Arcangelo)
- III. 聖クララの朝の祈り (Il Mattutino di Santa Chiara)
- IV. 偉大なる聖グレゴリウス (San Gregorio Magno)

——— 休 憩 (20分) ———

アントン・ブルックナー 交響曲第8番 ハ短調 (約90分) (ノヴァーク版第2稿)

- 第1楽章 Allegro moderato
- 第2楽章 Scherzo. Allegro moderato
- 第3楽章 Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend
- 第4楽章 Finale. Feierlich, nicht schnell

水星交響楽団

1984年に一橋大学管弦楽団の若手OB・OGを中心に結成。年2回ペースで定期演奏会を開催。マーラーをはじめとした大編成の曲に取り組む一方、一般的には意外に演奏されない佳曲も積極的にとりあげており、特徴あるプログラミングは好評を得ている。2019年の第60回定期演奏会のマーラー交響曲第8番「千人の交響曲」、2025年の第69回定期演奏会の交響曲第10番（バルチャイ版）でマーラーの交響曲演奏を完成させた。楽団の名前の由来は、一橋大学のシンボルである「マーキュリー」やセロ弾きのゴーシュの「金星音楽団」から来ている等いろいろ考えられる。



アンケートのお願い

演奏会終了後に、本演奏会のご感想をお聞かせください。

プログラムと一緒に配布しているアンケート用紙にご記入いただき、演奏会終了後にロビーで係員にお渡しいただくか、こちらに掲載しているURL、もしくはQRコードからアンケートフォームにアクセスしてご記入ください。

PCなどから→<https://suikyo.jp/questionnaire/>

スマートフォンなどから→



※演奏中は携帯電話、スマートフォンの電源をお切りください。アンケートは休憩中や演奏会後にご記入ください。

ごあいさつ

本日はお忙しいところ、私ども水星交響楽団（略称：水響）の演奏会にご来場いただき誠にありがとうございます。

水響は一橋大学管弦楽団を母体としたオーケストラで、普段は大学のある東京都国立市をホームグラウンドとして活動しております。最初の演奏会が1985年なので、今年がちょうど40周年のアニバーサリーイヤー。またちょうど70回目の演奏会でもあり、この11月には久しぶりに首都圏を出て福島にて同じプログラムの演奏会を開催いたしました。

福島では、大変に豊かな響きを持つことで知られる、ふくしん夢の音楽堂（福島市音楽堂）で演奏いたしました。ホール壁面のほぼ全てがタイル張りで、今回もご出演いただくオルガニストの大木麻理さん曰く「石造りの教会のような響き」で、今回の「教会プログラム」を演奏するには最適な環境でした。

一方、本日のミューザ川崎シンフォニーホールは、言わずもがなであります、最先端の音響技術の粋を集め、海外の名だたるオーケストラにも非常に評価が高いホールです。

そこで同じプログラムを演奏できるということは、演奏者としても大変に興味深く、欧州演奏旅行から帰ってきてその成果を示せるようなと言っては言い過ぎかもしれませんが、「ワクワクがとまらない」ような気持ちです。

年も押し迫り、一年を締めようと巷ではベートーヴェンの第九が流れていますが、水響の40周年を締めくくるトリは、レスピーギの豪華絢爛音楽絵巻、そしてブルックナーの最高傑作 交響曲第8番です。

それではどうぞごゆっくりお聴きください。

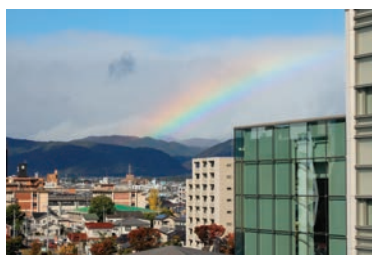


水星交響楽団 運営委員長 植松 隆治



指揮 齊藤 栄一

京都大学にて音楽学を、国際基督教大学大学院にて美術史学を研究。この間、指揮法を尾高忠明、田中一嘉、円光寺雅彦の各氏に師事。1981年には京都大学交響楽団と2週間に渡り、ドイツ、オーストリアにて演奏旅行を行い、ザルツブルグ音楽祭などにて指揮。82年には関西二期会室内オペラ・シリーズ第9回公演、ブリテン作曲「ねじの回転」（関西初演）の副指揮者を務める。84年に水星交響楽団の常任指揮者に就任。水星交響楽団、オルフ祝祭合唱団との共催で、佐多達枝振り付けのバレエ「カルミナ・ブラーナ」（95年、東京文化会館）、「ダフニスとクロエ」（99年、新宿文化センター）を指揮した。その後、「カルミナ・ブラーナ」のバレエ公演では、神奈川フィル、東京シティ・フィルも指揮している。2005年には、同曲を含むオルフの「トリオンフィ」3部作（4台のピアノと打楽器）を指揮している。明治学院大学名誉教授。著書に「往還する視線 14-17世紀ヨーロッパ絵画における視線の現象学」（近代文芸社）、「振っても書いてもしょせん酔狂」（水響興満新報社）がある。



福島市より米沢方面にかかる虹を望む



ふくしん夢の音楽堂(福島市音楽堂)



リハーサル中の福島公演実行委員長

第70回定期演奏会 福島公演 報告

2025.11.2 ふくしん夢の音楽堂(福島市音楽堂)

約17年ぶりとなる水響の地方公演は、紅葉真っ盛りの福島で開催されました。壁面すべてがタイル貼りの福島市音楽堂大ホールは「嘘のように」響く独特の空間で、当初は戸惑いもありましたが、次第にその響きを味方につけていくようになりました。迎えた本番では、欧州の大聖堂さながらに、レスピーギとブルックナーの大スペクタクルを存分に響かせることができました。地元の食やお酒も堪能し、「ふくしま」の魅力を十二分に味わえた素晴らしい公演となりました。公演にご尽力いただいた皆さまに、心より感謝申し上げます。

(福島公演実行委員長 大山 司)

写真撮影: Takashi Fujimoto

Program Notes

オットリーノ・レスピーギ 交響的印象「教会のステンドグラス」

オットリーノ・レスピーギ(Ottorino Respighi, 1879-1936)の「教会のステンドグラス」は、1925年に作曲されました。この作品は彼自身が1919年に作曲した「グレゴリオ賛歌による3つの前奏曲」というピアノ曲を管弦楽に編曲し、第4楽章を追加したものです。彼の代表作であるいわゆる「ローマ3部作」の交響詩「ローマの松」(1924年)と「ローマの祭」(1928年)の間に作曲され、まさに彼の最も充実している時期に完成した作品といえるでしょう。

ステンドグラスの「ステンド」とは、英語では“stained”と表記され、これは「色のついた」という意味の単語です。そのため、ステンドグラスとは「色のついたガラス」という意味になります。現在でこそ、多くの商業施設やテーマパークなどでも見ることができるステンドグラスですが、その発展には西洋の教会建築と大きな関わりがあります。まずは、ステンドグラスの歴史をみていきましょう。

西洋教会におけるステンドグラスの歴史と発展 ～初期キリスト教からロマネスク期まで～

ステンドグラスの起源は古代に遡りますが、キリスト教建築における本格的な発展は中世に始まります。6世紀から10世紀にかけて、ヨーロッパ各地の修道院や教会で色ガラスの実験が行われ始めます。特にフランスやドイツの修道院では、ガラスに金属酸化物を混ぜることで様々な色を生み出す技術が発展しました。この時期のステンドグラスは比較的小さく、幾何学的な文様や簡素な宗教的シンボルが描かれていました。

ロマネスク期(11-12世紀)になると、ステンドグラスの技術は着実に進歩します。アウグスブルク大聖堂の預言者像(11世紀)など、この時期の現存する作例は、人物表現においても一定の成熟を見せています。しかし、ロマネスク様式の教会は、分厚い壁と重厚な柱が特徴的であり、窓は比較的小さかったため、教会内に光が十分に入り込みませんでした。そのため、教会は常にどこか薄暗く、重苦しい雰囲気がただよっていました。

～ゴシック期の黄金時代～

ステンドグラスが最も壮麗な発展を遂げたのは、ゴシック建築の時代(12-15世紀)です。建築技術の革新、特に尖頭アーチ、リブ・ヴォールト、フライング・バットレス(飛び梁)の発明により、建物の構造的荷重が外部の支柱に分散され、壁を薄くすることができるようになった結果、壁面に巨大な窓を設けることが可能になりました。

12世紀、サン＝ドニ修道院長スゲリウスは、ロマネスク様式の暗い室内空間ではなく、もっと光あふれる空間、つまり神の光、神の恩寵に充ち満ちた空間の創造を指向し、パリ近郊のサン＝ドニ大聖堂の改修において大規模なステンドグラスを導入しました。スゲリウスにとって、色彩豊かな光が教会内部に満ちることは、信徒を物質の世界から精神的・天上の世界へと導く手段でした。この思想は、新プラトン主義的な光の形而上学に基づいており、中世神学における重要な美学的原理となります。

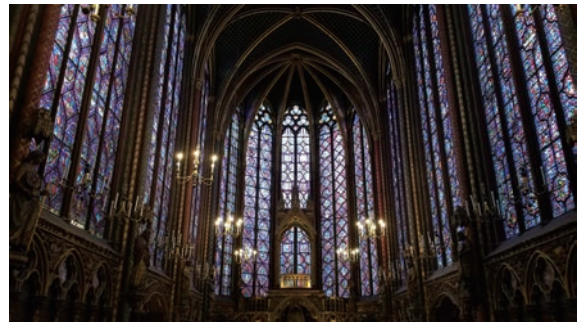
初期のゴシック建築の代表例としては、パリのノートルダム大聖堂が挙げられます。同時期の他の北フランスの建築と同様に、円いアーチの下に置かれた美しいバラ窓が特徴的です。しかし、残念ながら2019年に大規模火災が発生してしまい、大聖堂の一部は焼失してしまいました。

また、フランス王ルイ9世が、シテ島の王宮内に建設したサン・シャペル礼拝堂は、「旧約聖書」の〈創世記〉の物語が描かれた美しいステンドグラスに覆われており、小規模ながら宝石箱の中に入ったかのように賞賛される傑作です。



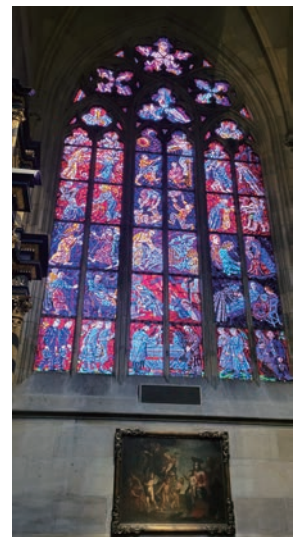
(左) ノートルダム大聖堂のバラ窓(パリ)

(下) サン・シャペル礼拝堂(パリ)



13世紀には、シャルトル大聖堂、ランス大聖堂、アミアン大聖堂など、フランス各地に壮麗なゴシック大聖堂が建設され、それぞれに見事なステンドグラスが制作されました。そして、フランスで発展したゴシック建築はヨーロッパ中に広がり、イングランド、イタリア、ドイツ諸国などの大聖堂や、遠くはブラハの聖ヴィート大司教座聖堂にも大きな影響を与えています。

ステンドグラスの図像は、聖書の物語、聖人伝、旧約と新約の予型論的対応関係、寄進者である職人組合の紋章など、複雑で体系的な神学的・社会的メッセージを含んでいました。文字を読めない一般信徒にとって、ステンドグラスは「貧者の聖書」(Biblia Pauperum)として機能し、キリスト教の教義を視覚的に伝える重要な教育手段でした。そのため、ゴシック建築は「石の聖書」ともいわれています。



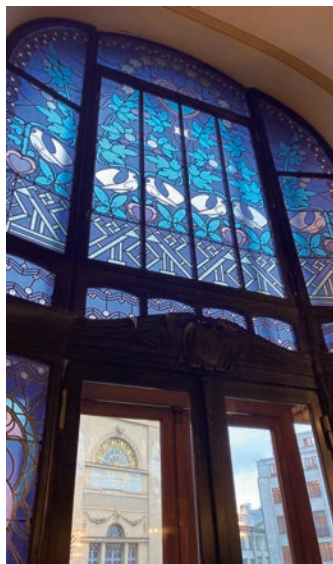
(右) 聖ヴィート大司教座聖堂(ブラハ)

～ルネサンスから近代へ～

15世紀のルネサンス期になると、ステンドグラス制作にも遠近法や写実的表現が導入され、より絵画的な様式へと変化します。しかし同時に、建築様式の変化や宗教改革の影響により、ステンドグラスの需要は次第に減少していきます。プロテスタント地域では、偶像崇拜への批判から装飾的なステンドグラスが取り除かれることもありました。

19世紀、ゴシック・リヴァイヴァル運動とともに、ステンドグラスへの関心が再燃します。イギリスのウィリアム・モリスやエドワード・バーン＝ジョーンズ、フランスのヴィオレ＝ル・デュクらは、中世の技法を研究し、新たな宗教的・装飾的ステンドグラスを制作しました。また世紀末から20世紀にかけてのアールヌーヴォーの美術運動も、ステンドグラスの復興を後押ししました。

20世紀には、マティス、シャガールといった近代美術の巨匠たちもステンドグラス制作に参加し、伝統的な宗教芸術に新しい表現をもたらしました。これらの作品は、中世の精神性と現代の造形感覚を融合させた、新たな「光の芸術」として評価されています。



(上) プラハ市民会館のステンドグラス
(アルフォンス・ミュシャ、プラハ)

～日本におけるステンドグラスの受容～

日本に現存する最古のステンドグラスは長崎市内にある国宝「大浦天主堂」のものとされています。大浦天主堂が竣工したのは江戸時代末期の1864年です。この時代に日本にはまだガラスに着色する技術がなく、外国で制作されたステンドグラスが輸入されたといわれています。その後、明治期に入ると海外から技術が導入され、洋風建築の需要が盛んになるにつれて国内のステンドグラス作品も増えていきました。

20世紀から今日に至るステンドグラスの流れは、ガラス芸術としての一面と、宗教芸術としての一面、そして建築物の装飾、オブジェ、ありとあらゆる方向に枝分かれしています。光を取り入れるという機能性と、絵画的な芸術性を併せ持ったステンドグラスは、建築や工芸品などジャンルを超えて、様々なところで今なお求められているのです。

楽曲解説

さて、前書きが長くなりすぎましたが、交響的印象「教会のステンドグラス」の楽曲についてみていきましょう。この曲は4つの楽章から成り、それぞれが異なる宗教的主題を描いています。スコアにはレスピーギが文学者のC.グアスタラに相談してつけた標題と、内容を表す序文がついています。

I. エジプトへの逃避 (La fuga in Egitto)

小さなキャラバンが砂漠を進んでいく。空には星を戴き、この世の宝を手にもって。

聖家族のエジプト逃避を描いたこの楽章は、神秘的で不安な雰囲気で始まります。ヘロデ王の幼児虐殺から逃れるヨセフ、マリア、幼子イエスの旅を、レスピーギは夜の闇と不確かな未来への不安として表現しています。

音楽は弦楽器とハープの伴奏の上で、クラリネットが憂いを帯びた旋律を奏でるところから始まります。その後、チェロによる長大な旋律に受け渡され、一定の伴奏のリズムと相まって砂漠をゆっくりと進む様子があらわされています。レスピーギは、ステンドグラスに見られる青や紫といった冷たい色調を表現し、夜の旅の緊張感と神秘性を見事に描き出しています。

II. 大天使ミカエル (San Michele Arcangelo)

さて、天上で大きな戦いがあった。大天使ミカエルと天使たちはドラゴンと戦い、ドラゴンとその使たちも応戦した。ドラゴン一派は破れ、もはや天には彼らのいる場所は無くなった。

対照的に、この楽章は輝かしく力強い音楽です。大天使ミカエルは、悪魔を打ち倒す戦士として、キリスト教図像学において重要な位置を占めます。中世のステンドグラスでは、甲冑を身につけ、剣を持ち、龍や悪魔を踏みつける姿で描かれることが一般的です。

音楽は金管楽器の輝かしいファンファーレで始まり、全オーケストラが壮麗な音を響かせます。リズムは行進曲風で、戦いの場面を想起させます。しかし単なる戦闘場面の音楽ではなく、善と悪の対立、そして神の正義の勝利という精神的テーマが込められています。

レスピーギは、金色や赤といったステンドグラスの暖色を、金管楽器の輝きとティンパニの力強い打撃で表現しています。中間部では一転して荘厳な賛歌となり、ミカエルへの崇敬の念が歌い上げられます。曲の最後には強大な銅鑼の一撃が鳴り響き、戦いに決着がついて悪が敗北したことを象徴して終わります。

III. 聖クララの朝の祈り (Il Mattutino di Santa Chiara)

花婿キリストは、聖女クララをそのような悲嘆の中に置き去りにしたくないと思い、奇跡を起こし、天使の手によって聖フランチェスコの教会へと送り届けた。朝の祈りをこなすことができるように。

聖クララ(キアラ)は、聖フランチェスコとともにフランシスコ会を創設した13世紀の聖女です。重い病にかかって病床で悲しんでいたクララを、イエスが奇跡を起こして教会での朝のつとめに参加できたという話がもとになっています。

この楽章は、修道院の朝の祈りの静謐な雰囲気を描いています。音楽は極めて透明で澄んだ響きを持ち、フルートやオーボエが清らかな旋律を奏でます。曲の冒頭から繰り返される同一のリズムは、弦楽器から様々な楽器に受け継がれながら曲全体を支配し、聞く人を祈りや瞑想の世界へとといざないます。後半部では、鐘が教会での祈りを象徴するものとして鳴らされ、曲は静謐さの中で終わりを迎えます。

この曲はレスピーギの宗教的作品の中でも特に内省的で瞑想的な性格を持ち、聖クララの清貧と献身の精神を音楽化したものといえるでしょう。

IV. 聖グレゴリウス (San Gregorio Magno)

見よ、偉大な教皇を！...主を祝福せよ...神への讃美歌を歌え。ハレルヤ！

最終楽章は、6世紀の教皇グレゴリウス1世を讃えるものです。彼はグレゴリオ聖歌の整備に貢献したとされ、中世キリスト教音楽の父とも呼ばれます。前述の通り、第3楽章までは「グレゴリオ賛歌による3つの前奏曲」からの編曲ですので、まさに最終楽章に登場するのに相応しい人物といえるでしょう。

この楽章は壮大で荘厳な性格を持ち、全4楽章の総括として機能しています。特に、この曲は前の3曲とは異なり管弦楽のために作られた曲ですので、オーケストレーションも壮大になっています。この曲でもグレゴリオ聖歌の旋律が様々な楽器によって展開されており、例えば冒頭、ホルンが導入する主題は、「ローマの松」の第2楽章で用いられたものと同じ聖歌が引用されています。途中オルガンによって聖歌が演奏されると、聴衆はまさに自身が教会にいるかのような体験を得ることができます。音楽は次第に高揚して、全オーケストラによる壮麗なクライマックスへと向かいます。

音楽とステンドグラス:共感覚的表現

レスピーギのこの作品が特に興味深いのは、視覚芸術であるステンドグラスを聴覚芸術である音楽で表現するという共感覚的試みにあります。

19世紀末から20世紀初頭にかけて、芸術家たちは異なる感覚領域の統合に強い関心を示しました。ワーグナーの「総合芸術」の理念、象徴主義詩人たちの共感覚的詩法、カンディンスキーの「色彩と音楽」の理論などは、いずれも感覚の境界を超えた芸術表現を目指したものです。音楽の世界に限っても、ムソルグスキーの「展覧会の絵」、ラフマニノフの「死の島」、ヒンデミットの「画家マティス」など、実際の絵画をモチーフとした楽曲はいくつも存在します。レスピーギも「教会のステンドグラス」と同時に、「ポッティチェリの3枚の絵」を作曲していることから、その関心の強さは表れています。

レスピーギは、ステンドグラスの視覚的特性—色彩、光の透過、図像の物語性—を音楽的要素に変換しているかのようです。色彩は音色に、光の明度はダイナミクスに、図像の輪郭線は旋律線に対応します。特に彼の管弦楽法は、印象主義的な色彩感覚とイタリア的な旋律美を融合させたもので、それらを用いてステンドグラスの持つ両義性—物質的でありながら非物質的、具象的でありながら象徴的—を見事に音楽化しています。

また、ステンドグラスと音楽は、ともに「時間芸術」としての側面を持っています。ステンドグラスは静止したイメージでありながら、一日の時間経過や季節の変化によって光の質が変わり、異なる表情を見せます。同様に音楽も、時間の流れの中で展開される芸術です。レスピーギはこの時間性を意識し、まるで印象派の画家のように各楽章で異なる時間帯や光の状態を描き分けているのです。

おわりに

かつて美術の主流であった宗教美術は、教会などとは不可分の関係にあり、宗教空間の中で息づくものでありました。しかし、19世紀に美術館や展覧会といった制度が出来ると、美術作品は建築や場所の制約を受けない、自立した存在であると目されるようになります。たしかに、どこに飾られようと作品自体の質は変わりません。しかし、どのような作品であっても美術はつねに周囲の空間と一体化して観客に働きかけるのです。

同じことは音楽にも当てはまると思います。記録されるのが当たり前となったこの時代において、映像・録音などで音楽を体験できる幅はますます広がってきています。しかし、この曲が作られた100年前を考えてみると、録音などは本当に黎明期であり、音楽を体験できるのは教会やホールなどでしかありえませんでした。音楽が本当の力を発揮できるのは、ホールという空間であり、まさに演奏する人、それを聴く人にとってその空間でさえも音楽の一部たり得るのです。

今回、幸運なことに福島、川崎と異なるホールでこのプログラムを演奏する機会に恵まれました。当然ホールが異なれば、そこで生み出される音楽は全く異なるものになるでしょう。この空間で、聴覚、視覚、そしてホールの振動といった触覚までもが統合され、さらに、レスピーギの表現によって聴覚が視覚と結びつく、こうした総合芸術的な共感覚を、演奏者とともに楽しみながら音楽を体験いただきたいと思います。

(清水 樹土)

<参考文献>

- ・「RESPIGHI Vetrata di chiesa Quattro impressioni per orchestra」, YAMAHA
 - ・中島智章(2021)「増補新装版 図説 キリスト教会建築の歴史」、河出書房新社
 - ・志田政人、草間幸子(2011)「新装版 伝統に学ぶステンドグラスⅠ」、日貿出版
 - ・志田政人、草間幸子(2007)「伝統に学ぶステンドグラスⅡ」、日貿出版
 - ・宮下規久朗(2018)「美術の力 表現の原点を辿る」、光文社
- (掲載写真はすべて筆者撮影)

チラシを持ち帰らずとも、今後の演奏会情報が スマホで確認できるようになりました！



演奏会の概要



演奏曲の試聴



チラシ画像



プロモーション動画



楽団からの
メッセージ



楽団のWebサイト
SNS

アクセスはこちらから！



スマホのカメラを起動し、こちらの二次元
コードにカメラをかざしてください

Powered by



アントン・ブルックナー 交響曲第8番ハ短調 WAB108

19世紀独逸楽壇における論争と交響曲

19世紀から20世紀初頭にかけてのドイツ＝オーストリア楽壇は、ロマン派精神の爛熟とともに、音楽が自らの外に何を求めうるかという根源的問題に揺れ動いた。すなわち、「絶対音楽」と「標題音楽」の対立である。

標題音楽とは、詩や神話、物語などの言語的素材を源泉として構想される音楽であり、ベルリオーズの「幻想交響曲」(1830年)に端を発するこの潮流は、リストによる《交響詩》へと展開する。一方、「絶対音楽」派は、音楽の本質を純粹形式と構築性に見出し、音以外の理念に従属させることを拒んだ。

この両潮流の対立は、ブラームスとワーグナー——すなわち形式美の守護者と劇的総合芸術の創造者——の信奉者間で頂点に達する。交響曲はその戦線においていわば形式美を追求する創作手段と見なされ、(いくつもの例外はあるが)より厳密な構造と内的論理を追求する作曲家の手に委ねられていった。



異形の作曲家ブルックナー

そのような時代の独逸楽壇において、アントン・ブルックナー (Anton Bruckner, 1824 -1896) は独特の(独特すぎる)立ち位置を取った異形の作曲家である。いや、むしろ、何らかの立場を意識的に選択する次元にいなかったと言うべきかもしれない。

彼はワーグナーに心酔し、彼の和声や作曲技法を常に範としていた。しかし彼は、ワーグナーのような総合舞台芸術には関心を示さず、それどころか同時代の作曲家にあって異例と言えるほど文学的素養に欠けていた。例えばワーグナーの楽劇を観劇し感涙しながら、同時にそのストーリーを全く理解していない感想を漏らしたことや、書架には聖書しかなかったことなどが知られているし、批評家のハンスリックから作品を攻撃された際には筆を執って反論するのではなく、皇帝に批判を緩和させるよう泣きついたほどである。

そのような素質を反映して、作曲活動においても、専ら明確な標題を伴わない作品を作曲し続けた。その結果、後世においては主に宗教曲と交響曲の作曲家として知られている。

このように、ワーグナーを信奉しながら文学的素養を持たず、交響曲と宗教曲を創作の中心とし続けたブルックナーは、同時代において異形の存在であったのである。

作曲家を志していなかったブルックナー

彼の経歴もまた、同時代の作曲家の常道から大きく外れている。もとより作曲家を志していたわけではなく、父の跡を継ぐべく音楽教師を目指した。12歳で父を喪い、ザンクト・フローリアン修道院に寄宿して聖歌隊に加わる。修道院での修学を終えたのち、リンツの教員養成学校に進み、各地で教鞭を執った後、修道院に戻って教師兼オルガニストとしての日々を送る。

転機は1855年、リンツ大聖堂のオルガニスト採用試験で訪れた。観客として見守っていたブルックナーに、審査員の恩師が「お前が弾いてみよ」と促したのである。渋る彼はやがて壇上に上がり、即興のフーガで聴衆を圧倒した。かくしてリンツ大聖堂オルガニストという高位の職を得る。

教会オルガニストの職責には、典礼中に聖歌旋律から即興でフーガを作る能力が必須である。すなわち、演奏家であると同時に作曲家としての思考が求められる。ブルックナーはこの職を通じて、すでに潜在的な作曲才を発露していた。同年、修道院長のために書いた「ミサ・ソレムニス」が契機となり、彼は作曲家ゼヒターに師事。以後ウィーンとリンツを往復しつつ対位法を修め、31歳にしてようやく創作の門を潜るのである。

孤高の交響曲作家へ

以上のように、ブルックナーが本格的に作曲家として歩み始めたのは30代半ば以降であった。ゼヒターのもとで厳格様式を学んだのち、自身より10歳も若いオットー・キッツラーの指導でワーグナー的管弦楽法に触れ、これが彼の作風を決定づけた。

1868年、亡くなったゼヒターの後任としてウィーン音楽院の教授に迎えられるが、当時のウィーン楽壇はブラームス派が主流であり、彼の素朴な信仰と重厚な構築性は理解されにくかった。それでもブルックナーは黙々と交響曲を作曲する。しかし、第1番の後に作曲した交響曲二短調(いわゆる第0番)は初演を打診したウィーン・フィルの指揮者に主題がわからないと言われて自信を喪失したため未発表のまま終わり、第3番はワーグナーの好評を得て彼に献呈したものの、ウィーン・フィルでのリハーサルでオーケストラから「演奏不能」と判断されて初演を見送られてしまう。後者は結局大幅な改定を経て1877年にブルックナー自身の指揮により初演されたが、オーケストラも聴衆もほとんど楽曲を理解せず、酷評を浴びた(ただし、最後まで演奏を聴いていた数少ない聴衆の中にはグスタフ・マーラーがいた)。

屈辱を糧として交響曲第4、第5、第6番を生み出しつつ、ウィーン大学で音楽理論の講義の職を得て社会的成功を収めた後、「テ・デウム」(1881年)と交響曲第7番(1883年)によって遂に作曲家としての喝采を浴びるに至る。

その第7番のアダージョに響くワーグナーチューバは、敬愛する師ワーグナーの死を悼む葬送の響きであった。彼はついに皇帝フランツ・ヨーゼフ一世からも勲章を賜る。同時期に作曲を開始したのが、交響曲第8番であった。

晩年、健康を害しつつも筆を止めず、第9番に取りかかるが完成を見ずに没する。遺骸はザンクト・フローリアン修道院のオルガンの真下に葬られた。生涯を通じ、彼は折りの形式としての交響曲を体現したのである。

交響曲第8番の作曲と初演

第7番の初演準備中であった1884年7月に作曲を開始した第8番は、1887年夏にいちど完成した(第1稿)。しかし、初演を打診した指揮者ヘルマン・レーヴィ(第7番のミュンヘン初演を成功させた)から、ブルックナーの弟子フランツ・シャルクを介して得た返事は、「演奏不可能」というものであった。

この返事にブルックナーはひどく落胆したが、それを機に同曲の全面改訂を決意する。まず1889年3月から5月にかけて第3楽章を改訂し、続けて第4楽章、第2楽章、第1楽章の順で改訂を行った。改訂を終了したのは



1890年3月10日で、第1稿の完成から実に3年近い月日を費やした(第2稿)。なお、この頃には過去作の見直しも一斉に行っており、第4番、続いて第3番が大幅に改訂されている。これらの改訂のために第9番の作曲が一時中断され、結果的に同曲は彼の死までに完成を見ることはなかった。

第2稿による初演ははじめ1891年3月にフェリックス・ワインガルトナーの指揮で行われる予定であった。この際ブルックナーはワインガルトナーに宛てた手紙の中で、「フィナーレは冗長すぎるので断固カットするように。この曲は後世にこそ相応しいもので、そうしないと今その良さは友人や専門家にしか伝わらない」と述べている。この一節からは、挫折を繰り返してきた苦勞人ブルックナーの謙遜と、後世評価されるという確信の両方を読み取れる。

結局ワインガルトナーによる初演は流れてしまい、1892年12月18日にハンス・リヒターが指揮するウィーン・フィルによってようやく初演され、80分以上におよぶ壮大な楽曲ながら成功を取めた。

ブルックナーの作風と「版問題」

ブルックナー作品、特に中期以降の作品は、その特異性がしばしば強調される。例えば、弦楽器のさざめきのようなトレモロでの開始(ブルックナー開始)、幾度となく繰り返す全休止(ブルックナー・パウゼ)、2つの四分音符と二拍三連符からなる「ブルックナー・リズム」、過剰な対位法などが特徴とされる。これらはしばしば、彼がオルガニストであったことや、ワーグナーへの崇敬、風変わりな人格などと結びつけられてきた。近年では音楽学者の石原勇太郎が「ブルックナー・リズム」概念を批判的に再検討するなど、ステレオ・タイプのブルックナー評への異論もあるが、依然としてその特異性を強調する論調は根強い。

尤も、これらの特徴からしばしば和声と構造美ばかりが言い立てられ、あたかもメロディーがあまりない難解な作曲家のように扱われるが、筆者が思うにそれは多分に誤解である。ブルックナーの作品に虚心坦懐に耳を傾ければ、むしろ、田舎の素朴なリズムに乗せられた純朴なメロディーに溢れていることに気づく。彼がメロディーメーカーではないとの定評は、構造美を強調するあまりに歌謡性を伴わないような演奏が過度に神格化されてきたために過ぎない。

メロディーに対する評価はともかく、上記のような特徴ゆえに、同時代の作曲家ブラームスや批評家ハンスリックから酷評され、楽団から演奏拒否に遭うなど、彼の作曲活動は順風満帆ではなかった。そのため彼は多くの作品を何度も改訂し、さらに弟子らの改竄も加わって、今日まで使用楽譜をめぐる混乱(いわゆる版問題)がある。

前述のように第8番も改訂を経ており、また1892年の第2稿に基づく出版にあたって、弟子のヨーゼフ・シャルクの手が加わっている。この最初に出版された版は「初版」や「改訂版」などと呼ばれている。

出版譜において弟子による改竄がみられることへの問題意識から、1929年にウィーンで国際ブルックナー協会が設立され、音楽学者ローベルト・ハースを主幹編集者として、弟子の手が加わる以前の「原典版」出版が試みられた。第8番は1939年にハース校訂版が出版されている(ハース版)。

ハース版は第2稿を基にして校訂されたが、その実、第2稿への改訂時に本来ブルックナーの手でバツ印が付けられ削除されていた第1稿の要素も随所に織り込まれた、いわば折衷版とも言うべきものであった。さらに一部には、楽想の繋がりを不自然にしないためか、出所不明の楽句までもが含まれていた。

このようなハースの校訂姿勢への批判から、戦後になってレオポルド・ノヴァークを中心にして、より原典に忠実な校訂編集が試みられる。ノヴァークは1955年に第2稿を(ノヴァーク版第2稿・1890年版)、1972年に第1稿を(ノヴァーク版第1稿・1887年版)、それぞれ出版した。

今日では、ハース版もしくはノヴァーク版第2稿を用いるのが一般的である。ハース版の第3・第4楽章にはノヴァーク版第2稿には見られない第1稿由来の楽句が多く含まれており、特に第4楽章には美しいヴァイオリン・ソロなどが第1稿から残され抗いがたい魅力を持つものとなっている。

ハース版は出版事情から冷戦期旧東欧圏で多く用いられたほか、西側でもヘルベルト・フォン・カラヤンやギュンター・ヴァント、日本では朝比奈隆などに好まれた。

一方、ノヴァーク版は専ら第2稿に忠実な校訂をしたものであるため、冗長な箇所がなく、楽想の繋がりがより自然なものとなっている。学術的にはこちらの方が校訂姿勢として正しいとの見方が主流であり、近年では最も多く用いられる版となっている(ただし、ノヴァーク版をベースに一部ハース版の要素を織り交ぜる演奏も少なくない)。本日の演奏はこのノヴァーク版第2稿に基づいて行われる。

編成

フルート3、オーボエ3、クラリネット3、ファゴット3(3番奏者はコントラファゴット持ち替え)、ホルン8(5〜8番奏者はワーグナーチューバのテノール2、バス2に持ち替え)、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、シンバル、トライアングル、ハープ、弦五部

楽曲解説

第1楽章 (Allegro moderato)

ハ短調、2分の2拍子。3つの主題を持つソナタ形式である。

ブルックナーは壮年期にウィーンにおいてベートーヴェンの交響曲第5番ハ短調と第9番ニ短調に深く傾倒していたため、第1番・第2番でハ短調、第0番・第3番・第9番でニ短調を用い、第5番の第4楽章でベートーヴェン第9番の第4楽章から構成の着想を得るなど、両曲から大きな影響を受けている。第8番もベートーヴェン第5番と同じハ短調交響曲である。

ヴァイオリンのトレモロとホルンのヘ音に乗せて、低弦の重苦しい第1主題が提示される。後世の評論家が審判の日を予感させるものと評したこの第1主題は、全曲を支配する。なお、弦楽器のトレモロの乗せられて静かに主題が提示される手法は、「ブルックナー開始」と呼ばれ、ワーグナーの「ニーベルングの指環」序夜(ラインの黄金)における霧の場面を想起させることから「原始霧」とも呼ばれる。この霧の中から現れた第1主題は次第に緊張感を増して頂点を迎える。

第2主題はト長調で「明るく、はっきり」との発想記号が付された叙情的なもので、先述のブルックナー・リズムを用いながらヴァイオリンが提示し、転調を繰り返していく。

第3主題は変ホ短調で、ホルンによって提示されるが、不協和音と不気味な下降音型を伴う不吉な動機である。これら3主題が提示される提示部は主調であるハ短調の要素が少なく、調性的にも不安定で緊張感を伴うものとなっている。

展開部では、主題の巨大で増三和音的な三声部による提示が含まれ、第2主題のブルックナー・リズムと組み合わせ、フルオーケストラによって印象的に奏でられる。提示部の主要2主題のこの組み合わせは、転調し、オーケストラが消え去るまで続き、ティンパニに伴われた1本のフルートだけを残す。

再現部では第3主題がフルオーケストラのクライマックスを導くが、第1主題のリズムがなおも曲を支配し続ける。これが突然途切れて、トランペットと3本のホルンが信号のようなリズムを鳴らし、ティンパニが轟音を響かせる。この信号のようなリズムをブルックナー自身は「死の予告」と述べて。弦楽器と木管楽器が再び加わった後、その雰囲気は極めて厳粛なものとなる。

第1稿ではここから唐突に勝利の凱歌のようなコーダへと繋がっていたが、第2稿ではそれが削除され、厳粛な楽句がそのまま続いてそれ自体がピアノシモのコーダを形成する。なお、ブルックナーの交響曲作品において第1楽章が静かに終わるのはこの曲が唯一である。ブルックナー自身はこのコーダを「諦念」とであると説明した。また、学者の中には、このコーダがワーグナーの「さまよえるオランダ人」におけるオランダ人の独白からインスピレーションを得たものではないかと指摘している。



第2楽章(Scherzo. Allegro moderato)

ハ短調、4分の3拍子。スケルツォ主部ートリオスケルツォの三部で構成され、主部とトリオとともにその内部で三部形式を取る複合三部形式である。

遅めのスケルツォ主部の主題を、後にブルックナーは「ドイツのミヒャエル」と表現した。ミヒャエルとはドイツ語圏に多い男性の名前で、「ドイツのミヒャエル」は典型的なドイツ人像を指す比喩表現である。誠実で善良だが、受動的であり、愚直でお人好しな人物像を言い表す。この主題はホルンの短い導入に続いて弦楽器によって提示される。

トリオでは変イ長調、4分の2拍子に変わり、「ミヒャエルが田舎を夢見る」ものである。このトリオはブルックナー作品の中ではとりわけ長大なものとなっている。第2稿ではトリオに大幅な改訂が行われ、ハーブの追加とともに第3楽章アダージョを予告させるものとなっている。

トリオ終結後にスケルツォ主部に戻り、第2楽章は締めくくられる。

第3楽章(Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend)

変ニ長調、4分の4拍子。「荘重にゆつくりと、しかし遅く引きずらないように」。30分程の演奏時間を要するアダージョである。その形式は拡張されたソナタ形式とも、ベートーヴェンの交響曲第9番第3楽章から着想を得たA-B-A-B-A-コーダの5部形式とも解釈される。ここでは5部形式との解釈に基づいて述べる。

Aの部分では弦楽器の穏やかな伴奏に乗せられて、シューベルトの歌曲「さすらい人」に着想を得たと思われる優しげなA1主題がヴァイオリンによって提示される。これが繰り返された後、変ト長調でA2主題がハーブも加わって提示される

Bの部分はホ長調で始まり、チェロがB1主題を2回繰り返す。続いてB2主題をワーグナーチューバが美しいハーモニーとともに奏でる。B1主題を展開したものが上行し、金管がファンファーレを奏でる。その後4分の3拍子に変化してA1主題を木管群が変ロ短調で奏でて提示部を締めくくる。

主題群が2度再現されたあと、弦楽器だけの静かな経過句へと入る。すぐに金管が加わるが、突然の全休止によって音楽は途切れる。再開後はホルンを中心に経過句を奏で、金管のファンファーレを経てクライマックスを築く。

クライマックスはシンバルの一打とトライアングルのトレモロ、ハーブのアルペジオを伴う壮大なもので、変ホ長調で輝かしく奏でられる。ハーブのアルペジオがフェルマータで止まった後、コーダに入る。

コーダでは冒頭の変ニ長調に回帰し、B1主題を奏する。ホルンが音楽の流れを前へと進め、弦楽器が応答しながら穏やかに進み、消え入るように楽章を閉じる。

第4楽章(Finale. Feierlich, nicht schnell)

ハ短調、2分の2拍子。ソナタ形式。

好戦的に始まるこの楽章は、4つの楽章すべてからテーマやリズムを引用して勝利の結末へと至る。この楽章の形式は複雑で、3主題のソナタ形式に由来するが高度に拡張されている。

弦楽器が前打音付きの4分音符を連打する中で、金管のコラールとトランペットのファンファーレによって第1主題が力強く奏でられる。この第1主題はブルックナー自身によれば「オルミュッツでのオーストリア皇帝陛下とロシア皇帝の会談」を描いたものであるといい、軍楽隊や会見時のファンファーレを想起させる。

全休止の後に弦楽器によって変イ長調で提示される第2主題は、一転して歌謡性に富んだものとなっている。これは第1楽章の主題だけでなくアダージョをも回想する点で特筆に値する。途中には交響曲第7番の動機も登場する。

続く第3主題は行進曲的であり、これは第1楽章の第3主題の導入部に

基づく。ここには「音を繋がずに」との指示があり、勇壮に歩みを進める。この第3主題が全休止で中断されると、ホ長調のコラールに続いて第1主題の荒々しい行進曲が続く。

展開部では、これら3つの主題が、高度な対位法を伴って複雑に入れ替わりながら、交響曲全体を回想する形で提示される。曲は徐々に悲壮になり、金管の強奏によって頂点を築く。第1主題の長い展開を経て、再び音楽が明るさを取り戻すと再現部である。

再現部では冒頭の前打音付きの4分音符に乗せられた第1主題が勇壮に回帰した後、第2主題や第3主題が短く顔を出す。その後第1主題がフルオーケストラで再現され、コーダへと移行する。

コーダは荘厳なハ短調で始まり、フィナーレの冒頭主題が力強いクライマックスに達する。これに対し木管楽器が静かに同じ主題を奏で返すと、続いて全管弦楽がより楽観的に応答する。やがてハ長調で、全4楽章の4つの主題の音形が重ね合わされる。過去の楽章の主題をいつか荘重でやや不穏な空気を伴いながらゆつくりと奏でた後、第1楽章と第4楽章の主題を織り込んだファンファーレが全曲を力強く締めくくる。

コーダはその壮大さにもかかわらず、ブルックナーの他作品に比べて簡潔なものとなっている。彼は中期の交響曲、たとえば第5番の終結部などでは複雑な対位法を駆使した長大なコーダを書いていた。勇壮に締めくくられる第8番でコーダが短くなったのは、ブルックナー自身の迷いの消失を表しているかのようである。

(東海林 拓人)

水星交響楽団

◎＝パートリーダー

◆常任指揮者

齊藤 栄一

◆コンサートマスター

森 勇人

◆ファーストヴァイオリン

阿部 優太
新垣 光琉
石塚 章子
伊藤 拓也
伊東 陽子
櫻田 雅信
高原 苑
土屋 和隆
徳地 伸保
西沢 洋
藤本 葉野
米嶋 龍昌
劉 守珩

◆セカンドヴァイオリン

織井 奈津乃
加藤 峻一
黒川 夏実
小林 美佳
櫻田 泰斗
鈴木 牧
◎砂川 湧
平野 愛莉

前田 啓

松原 沙樹
宮崎 怜子
吉村 昭彦

◆ヴィオラ

有井 晶
井上 響子
岡本 裕二
小川 雄成
金子 美歩
木村 納
高岡 広太朗
土谷 夏仁
角田 拓也
◎西田 実
松本 祥世
三上 さやか

◆チェロ

稲葉 理乃
金田 千畝
◎北岡 正英
首藤 ひかり
橘 温子
辻 尚希
中山 憲一
中山 佐知子
日吉 実緒
吉海 拓真

◆コントラバス

阿部 洋介
石附 鈴之介
上野 未夢
大西 功
片山 朔杜
◎刈田 淳司
草山 雄杜
小島 辰仁
壽川 賢太
花田 信彦

◆フルート

刈田 淳子
櫻田 美唯
◎中澤 高師
村上 芳明

◆オーボエ

黒川 達郎
齋藤 暁彦
寺田 晴香
◎寺田 吉太郎
野口 秀樹

◆クラリネット

市村 広奈
越智 健介
清水 樹土
◎前中 悠輔
横地 篤志

◆ファゴット

川井 千葉都
◎富井 一夫
渡邊 さつき

◆ホルン

伊集院 正宗
大高 直哉
岡本 真哉
片山 銘弥
倉矢 忠和
清水 颯太
田村 和俊
満石 卓斗
◎山崎 智哉

◆トランペット

浅田 健二
井原 知宏
家田 恭介
◎岩瀬 世彦
金子 恭江

◆トロンボーン

小林 威之
櫻井 統
◎佐藤 幸宏

◆テナーチューバ

伊集院 正宗
大高 直哉

◆バスチューバ

岡本 真哉
倉矢 忠和

◆コントラバスチューバ

植松 隆治

◆パーカッション

◎上田 祥太朗
岸 敦子
高橋 淳
高橋 奏良
椿 康太郎

◆ハープ

東森 真紀子
矢澤 みさ子

◆オルガン

大木 麻理

◆チェレスタ

山形 リサ

◆ピアノ

鈴木 日向子

本演奏会でご指導いただいたトレーナーの先生方(敬称略)

阪本 正彦、鈴木 睦、高山健児、林 憲秀、古野 淳、三橋 敦、柳澤 崇史、山田 裕治

水星交響楽団運営委員会

運営委員長:植松 隆治

選曲委員長:大山 司

福島公演実行委員長:大山 司

コンサートマスター:森 勇人

弦楽器インスペクター:刈田 淳司

木管楽器インスペクター:中澤 高師

金管楽器インスペクター:植松 隆治

打楽器インスペクター:山本 勲

楽譜:伊集院 正宗、織井 奈津乃

北岡 正英、西沢 洋、野口 秀樹

ステージ・マネージャー:櫻井 統

会計:浅田 健二、砂川 湧

会場手配:寺田 吉太郎

運搬:刈田 淳司

広報・受付:市村 広奈、岡本 真哉、土屋 和隆

東海林 拓人

プログラム企画:伊集院 正宗

チケット:清水 樹土、前中 悠輔

レセプション:越智 健介、清水 颯太、清水 樹土

チラシ・プログラムデザイン:水本 紗恵子



～次回演奏会のご案内～

水星交響楽団 第71回定期演奏会

2026年4月29日（祝） 13:00開場 13:30開演
昭和女子大学 人見記念講堂

指揮 田中 一嘉

チェロ独奏：伊東 裕

（東京都交響楽団首席チェロ奏者・葵トリオチェロ奏者）

◇メンデルスゾーン 序曲「夏の夜の夢」

◇ドヴォルザーク チェロ協奏曲

◇シューベルト 交響曲第8番「ザ・グレート」

【チケット取り扱い】 **teket**

<https://teket.jp/2465/58633?uid=flyer>



水星交響楽団ホームページ <https://suikyo.jp>

問い合わせ info@suikyo.jp