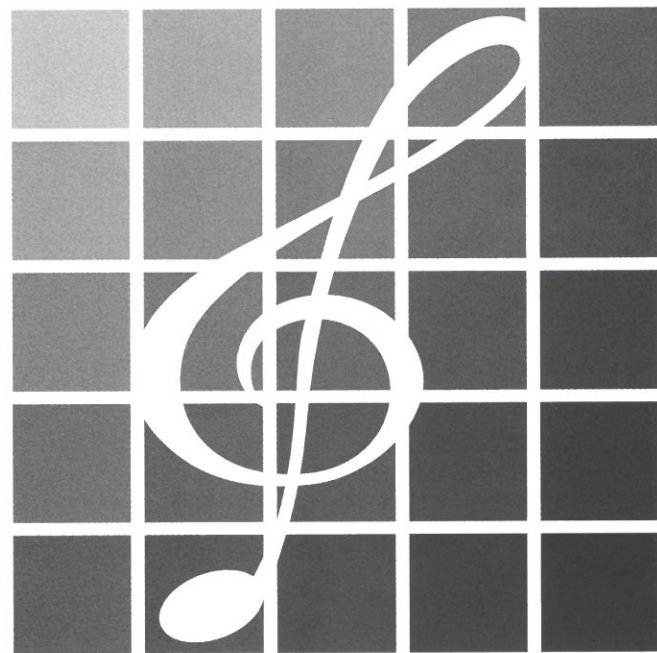


音色って
なに色だろう？



さまざまな色彩表現に応えたい。

株式会社 **東光社** 総合印刷業

〒114-0013 東京都北区東田端1-2-12 TEL. 03-3810-9331

液晶体温計、広角ミラーレンズなどノベルティ・商品も展開中!詳しくは↓

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

事業内容 ●印刷 ●企画・デザイン ●商品開発 ●PR ●編集制作 ●POP ●Web制作 ●ビデオ制作 ●CD-ROM・DVDオーサリング&プレス等

TOKYO NEW CITY ORCHESTRA

TOKYO NEW CITY ORCHESTRA

東京ニューシティ管弦楽団

第74回定期演奏会

2011年5月14日(土) 14:30開演

東京文化会館大ホール
Tokyo Bunka Kaikan Large Hall



主催:東京ニューシティ管弦楽団

後援:日本指揮者協会

Members

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
 客員コンサートマスター 執行 恒宏

●第1ヴァイオリン

上田 博司※
 中村 朱見※
 中澤 真理子※
 剣持 由紀子※
 徳井 えま※
 出口 順子※
 栗井 まどか※
 寺田 久美子※
 河合 晃太※
 宮本 薫※
 升本 理央※
 池澤 卓郎※
 小澤 郁子
 中川 さと子
 山川 奈緒子

●第2ヴァイオリン

○松村 一郎※
 高階 久美子※
 荒巻 泉※
 伊東 佑樹※
 山江 洋子※
 岡田 邦子※
 栗原 りか※
 塩野入 清美※
 齋田 真紀※
 秀川 みずえ※

●ヴィオラ

○中山 良夫※
 宇佐美 久恵※
 久郷 寿実子※
 三谷 陽子※
 桜井 多美子※

高橋 淑子※
 芦川 侑美※
 沼田 由恵※
 浅川 文

●チェロ

○植草 ひろみ※
 船田 裕子※
 星野 敦※
 望月 直哉※
 海老澤 洋三※
 富成 倫子※
 平山 正三※
 松谷 明日香※

●コントラバス

○佐々木 等※
 徳高 宏行※
 青山 幸成※
 大黒屋 宏昌※
 本多 学※
 鈴木 智※

●フルート

○立住 若菜※
 ○井ノ上 洋※
 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

○藤田 旬※
 中澤 美紀※
 松里 俊明

●ホルン

○小林 祐治※
 松浦 光男※
 広川 美千代※
 飯島 さゆり※
 比嘉 康志※
 猪俣 和也
 広川 実
 津守 隆宏

●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

○渡辺 善行※
 松谷 聡美※
 恵藤 康充※

●チューバ

田中 優幸※

●ティンパニー & 打楽器

○渡辺 壮※
 大河原 渉※
 市東 章代※
 石内 真木※

●ハープ

梅津 三知代※

○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

土屋 秀仁

ライブラリアン

長田 康宏

永年に渡り当楽団の第2ヴァイオリン首席奏者としてご活躍いただきました富山ゆりえさんが、1月8日に永眠されました。ここに生前のご功績に感謝いたしますとともに、安らかにお眠りくださいますよう謹んでお祈り申し上げます。

〔事務局〕

事務局長 高松 正典 営業・企画 上原 久幸 森田 祐世
 事務局スタッフ 桜井 聖子 福島 貴子 森本 美紗慧 相吉澤 絵里 石本 順子 山本 ふさこ
 チケット・デスク 武曾 真紀子 木村 有美子
 イメージコーディネーター 古山 忠男・嵯峨 亮子

Program

The 74th Subscription Concert

第74回定期演奏会

指揮：内藤 彰 Akira Naito

箏：吉村 七重 Nanae Yoshimura

コンサートマスター：鈴木 順子 Junko Suzuki

●指揮者によるプレトーク (14:25 より)

スメタナ Bedřich Smetana

連作交響詩「わが祖国」からヴルタヴァ (モルダウ)
 Cycle of Symphonic Poems "My Country" Vltava (The Moldau)

西村 朗 Akira Nishimura

「樹海」二十絃箏とオーケストラのための協奏曲
 "JUKAI" Concerto for 20-Stringed and Orchestra

休憩 15分 intermission [15分]

ドヴォルジャーク Antonín Leopold Dvořák

交響曲第9番 ホ短調 作品95 「新世界から」
 (新校訂版世界初演)
 Symphony No.9 "From the New World"
 (World premiere of the new critical editions)

第1楽章 Adagio - Allegro molto
 第2楽章 Largo
 第3楽章 Scherzo. Molto vivace
 第4楽章 Allegro con fuoco

このコンサートはサントリー芸術財団の推薦コンサートです。

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いただきますようお願い申し上げます。

オーケストラ音楽と民族的なもの

——スメタナ、ドゥヴォジャークから西村朗への道——

西洋式のオーケストラは、イタリア、フランス、ドイツ・オーストリアといった地域で発展した。それらの国々でおなじみだった楽器が組み合わせられ、改良されて、今日のかたちになった。楽器の取捨選択、そこから生まれるオーケストラの響きの色合いには、イタリアやフランスやドイツ・オーストリアの人々の美意識とか歴史文化とか楽器製造技術とかが強く反映している。

そんなオーケストラは、ヨーロッパの周囲の国々へ、さらに世界中へと広まっていった。周囲の国々は、オーケストラをヨーロッパの先進文化の響きとして受け入れた。オーケストラを持ってイタリアやフランスやドイツ・オーストリアの音楽が演奏できれば、自分たちも文明国に仲間入りできると思った。

しかし少し時間が経つとそれだけでは満たされなくなってくる。北欧には北欧、東欧には東欧、南欧には南欧の民族音楽の文化というものがある。各々におのれの伝統の響きがしみついている。ところが、イタリアやフランスやドイツ・オーストリアといった外国のオーケストラ音楽を幾ら演奏し鑑賞していても、自分たちの音楽が出てこない。

そこでオーケストラを用い、それぞれの民族の伝統の響きを鳴らしてみたくなる。ロシアならロシア、スペインならスペイン、チェコならチェコの民謡とか民族舞曲のメロディやリズムを取り込んで、交響詩や交響曲を作ってみる。音楽史の書物には19世紀に国民楽派と呼ばれる作曲家たちが周辺国に現れたと書いてある。彼らはつまりそういう存在だ。本日取り上げられるスメタナやドゥヴォジャークはチェコの国民楽派だ。

だがやがてそれでも満足できなくなる。なぜならオーケストラはどこまで行ってもオーケストラだからだ。基本的にはイタリアやフランスやドイツ・オーストリアで選ばれ発達させられた楽器しか入っていない。周辺の側からすると響きの趣味がどこか違う。上流階級はまだしも特に民衆の文化とは落差が出てくる。オーケストラで民謡や民族舞曲をやってそれで「自民族の伝統を表現しています」と断言するのは気がひける。明治の日本人は西洋文化を何かというと「バタ臭い」と言った。日本人に馴染みのないバターのにおいがして心底からは共感できないということだ。オーケストラで民謡や民族舞曲を鳴らしても楽器が楽器だから「バタ臭さ」は残るだろう。もちろん日本人だけの問題ではない。世界のあちこちの人たちがそう感じた。

かといってオーケストラを拒むのも大人げない。オーケストラは近代化の象徴である。それを受け入れてこそ文明人である。ではどうすれば？ そこに生まれたのが全面受容でも全面拒否でもない中間の道だ。混ざるのである。オーケストラと民族楽器を組み合わせ、たとえば協奏曲を作る。20世紀に入ると増えた。ロシアではバラライカの、ハンガリーではツィンパロンの、インドではシタールの、中国では中国琵琶の、日本では箏や尺八や三味線のコンチェルトが生まれた。西村朗の箏の協奏曲もそういう流れの中にある。

オーケストラが世界に広まる。受け入れる側はどうしたらこの響きを自分たちらしく扱えるのかと悩む。スメタナもドゥヴォジャークも西村朗も、時代や地域は違っても悩みは同じ。並べて聴いてこそ見えるものがある。そう思う。

■スメタナ：連作交響詩「わが祖国」から「ヴルタヴァ（モルダウ）」

ベジヒ・スメタナ（1824～1884年）はボヘミア東部のリトミシュルという町に生まれた。チェコ人である。チェコは16世紀からオーストリアのハプスブルグ家の支配下にあった。独立を失っていた。ドイツ語やドイツの文化がチェコを支配していた。

PROGRAM NOTES

片山 杜秀（音楽評論家）Morihide Katayama

スメタナはプラハで音楽を学んだ。プラハにはチェコ人の自主性回復を求める思想が広がっていた。スメタナもそれにかぶれた。民族意識に目覚めた。スメタナにとっては、チェコらしい音楽を作ってドイツ・オーストリアの響きから離れるという芸術文化的欲求と、チェコがウィーンのハプスブルグ家から自立するという政治的欲求とが不可分になった。

しかし、すんなりとはいかなかった。1848年にはプラハでの民衆蜂起に兵士として加わるがオーストリア軍に弾圧された。とりえず政治の夢は破れた。スメタナは音楽で民族性に徹しようとするが、彼はチェコ語よりドイツ語の方が得意だったし、ドイツの作曲家、ワーグナーに傾倒してもいた。ドイツ的なものとチェコ的なものに引き裂かれて悩んだ。「スメタナはチェコの民族主義を叫びながら実はドイツ音楽に魂を売っている」と同じチェコ人から罵られ傷ついた。十分な名声を得たけれど精神的苦勞も耐えなかった。その果てに1874年、聴力を失った。それでもベートーヴェンのように作曲を続けた。チェコの民族的立場をとる音楽家としての総決算的大作、連作交響詩「わが祖国」に打ち込み、1879年までに全6曲を完成させた。いずれもチェコの歴史や風土に材をとり愛国的・民族的精神を歌い上げるもので、むしろチェコの民謡や民族舞曲のイディオムを取り込んでいる。

「ヴルタヴァ（モルダウ）」は「わが祖国」の第2曲。1874年12月に完成。自筆スコアの末尾には「まったく聴こえなくなった」と記されている。スメタナの耳はこの作品を書いている途中でどんどん悪化し、書き終わるときにはもう駄目だった。ピアノを使って作曲していたスメタナが実際に鳴る音を最後に確かめて音符を記していたのが「ヴルタヴァ」ということだ。

ヴルタヴァとはボヘミア南部に源流を発しプラハの町中を抜けて最後はエルベ川と合流する川の名。スメタナはチェコの自然の美しさや人々の暮らしの愛らしさや歴史伝統への誇りを、この川の流に託して表現する。

曲はホ短調で始まる。木管のせわしい動きが源流のせせらぎを描写し、やがてホ長調に転じてあまりに有名な旋律がおおらかに歌われる。ヴルタヴァ川の誕生である。このあと川沿いの森の狩人の暮らし、村の婚礼の様子（ポルカ）、夜の川面の神秘的な美しさ、川沿いの古城の情景、急流、プラハの町の描写と続き、川の流はその向こうに遠ざかっていって結ぶ。

■西村朗：「樹海」二十絃箏とオーケストラのための協奏曲

箏の絃の数は伝統的には13本である。途中で調絃をいじらなければ特殊な弾き方をしないかぎり原則として13の音高しか出ない。音域もそう広くない。音量にも限りがある。けれど日本人はそれに不自由を感じてこなかった。俳句や短歌や盆栽を思いだそう。制約された世界の中で遊ぶ。そこに日本人の趣味があった。

が、西洋音楽が入って様子が変わった。ピアノのような広い音域や大きな音量を持つ派手な独奏楽器が日本人の生活に入り始めた。箏では物足りないと思う人も増えてくる。時代に合わせて箏の改良も必要だろう。戦前から宮城道雄ら多くの箏曲家が様々な試みをした。二十絃箏は1969年に野坂恵子によって開発された。当然ながら伝統的な箏よりも絃の多い分、音域も広ければ楽器のサイズも大きく、音量も出る。オーケストラと共演しても負けないヴォリュームがある。

Profile

指揮 内藤 彰

Conductor ● Akira Naito



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ーシュ歌劇場にて『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を中心とする州立ロンバルディア室内管弦楽団の北イタリアツアー、2003年3月メキシコ州立交響楽団、2010年4月にはメキシコ国立交響楽団の定期演奏会を指揮している。また本年5月にブルガリア国立プロヴディフィルに客演の予定がある。

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、イタリアのブッチーニ・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、日本初のブ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。



箏 吉村 七重

Koto ● Nanae Yoshimura

従来の伝統的な古典箏曲、十三絃箏の演奏と同時に、1971以後新しい表現を求めて二十絃箏を手掛ける。多くの作曲家の協力を得て新たな可能性を拓く二十絃箏の世界を展開、新作初演は100曲を数える。東京都交響楽団のソリストとしてカーネギーホール100周年記念シリーズに出演、「ブラハの春」

他の音楽祭など毎年の海外公演も多く日本を代表する箏演奏家として日本文化の紹介、国際交流に大きく貢献している。

92年文化庁芸術祭賞、93年第三回出光音楽賞、94年第一回日本伝統文化振興賞、99年中島健蔵音楽賞、2010年第60回(2009年度)芸術選奨文部科学大臣賞受賞。古典から自身の委嘱による現代音楽まで多くのCDを日本(カメラータ・トウキョウ他)やアメリカ(Celestial harmonies)でリリース。

吉村七重箏研究所主宰し、毎年「邦楽展」コンサートを開催。後進の育成と二十絃箏の新しい作品の開発につとめ、数多くの優れた若手箏演奏家を輩出している。

これがドゥヴォジャークの作曲した 【新世界から】だ! 内藤 彰

なぜ120年も前にヨーロッパで作曲された音楽を今、しかも遠く離れた日本の地から世界へ向けてこのように仰々しく発信するに至ったのでしょうか?

元来この曲の譜面には多くの問題が指摘されており、指揮者泣かせの曲として知られていました。ドゥヴォジャークの書き方が元々ズサンであり、提示部と再現部での無意味?なりズム、アクセント、スタッカート、ダイナミクス等々の扱い方の違いを含め、真面目に研究する者を嘲笑うかのごとき箇所が無数に存在しています。

また他の作曲家も多分にその傾向はあるのですが、こういった各種記号を連続で付けていかなくてはならない箇所や、フルートからコントラバスまで計20数種もあるパートに同じ書き込みをしていかなくてはならない時、また後から気が変わって修正を施す時等々において、几帳面さの欠如からか、どこかのパートのどこか一部にしかその意思表示をしない(書き込みをしない)まま、後は「以下同様」であるとして放置してしまうことが常でした。そのため、校訂中にそれらが起因して起こった誤りも数え切れなく存在しています。

もちろんこれらは深く追求すればほぼ解決するはずであります。しかし既版ではそこまでの追求が……?

また、初版で生じた不注意による音程等の写譜ミス、後の校訂者が初めから正しいとの先入観を持って臨んだためか、修復されないまま未だに誤った響きで演奏されている箇所も多く、中にはさらにそれが起因した過ちの連鎖まで起こっています。すなわち間違いを正しいとするための辻褃合わせのための末、更なる滑稽な間違いを生んでしまうという、泣くに泣かれぬ過ちの連鎖現象も何箇所かで生じているのです。

それらは今まで問題にもされず、演奏する側も聴く側も、はたまたその誤りを正しいと信じ込んで論評を書く評論家も、ドゥヴォジャークとは無縁の響きを享受してきました。

それらの人々は誤りだと知らない限りはそれなりに幸せだったかもしれません。一番不幸だったのは、言うまでもなくドゥヴォジャーク先生ご本人です!

話を戻しますが、少し前までならヨーロッパから遠く離れた日本でこのような校訂作業など全く無縁でした。しかしあらゆる分野が急速に進歩してきた今日では、逆に日本にいる方が、日本よりこういった面では後進であるヨーロッパよりはるかにヨーロッパ発の諸々の研究が出来ようになってきたのです。

特に譜面の問題に関しては多くの資料が独仏を超えて日本語に翻訳されて流通するようになってまいりました。少し前までなら私がこのような大それたことに手を染めるなど到底考えられないことでしょう。しかし今回の作業は拙宅で寝転びながらドゥヴォジャークの自筆譜のコピーを眺め、他のあらゆる必要な文献が最終的に寝転んだまま……。日本でしか発売されなかった重要校訂譜も日本語で読め……。ヨーロッパの人々からは考えも付かない恵まれた環境で私達は音楽活動が出来ようになりました。日本人がやらなくて他に誰ができるかと言うのでしょうか日本人独特の几帳面さが手伝ってくれます。

自筆譜の奥底から滲み出てくる、発見してくれと叫んでいるような真実を見つけ出す行程は、まるで「ダ・ヴィンチ・コード」の謎解きのようにあり、「最後の晚餐」の修復作業中に絵の下から別の本物の絵が!っていうことがこの自筆譜からも起こっています。

次ページは膨大な校訂ノート(それでも一部に過ぎませんが)とその根拠である自筆譜の一覧です。出来ましたら市販の(修正前の)総譜をお手にご覧下さいませ。またお申し込みいただければ本日の新校訂版の総譜をお分けいたします。

序【新世界より】の出版の流れ

- 1) 1893年5月24日作曲完成(アメリカ)⇒同6月弟子のコヴァジーク(Kovářík)が総譜を写譜
- 2) 12月16日ニューヨークフィルにて初演(指揮は音楽監督のザイドゥル(Seidl)。彼からの提案もあり、初演後Dvořákは1楽章冒頭、2楽章冒頭、4楽章後半のテンポ指示他を変更する等、自筆譜上に多くの修正が加わった)
- 3) 1894年1月16日付書簡により、Dvořákは4楽章終結部のさらなる変更指示を初版出版社ジムロック(Simrock)に送ったが、その変更点は自筆譜に記載されなかったため、1955年の初の大改訂時に混乱を起こすことになり現在に至っている。
- 4) 1894年5月初旬、初版刊行。この初版は、自筆譜ではなくKováříkの写譜した総譜を基に印刷されたこと(写譜ミスの可能性等)と、ブラームスをはじめとする初版に携わった校訂者の主観による‘善意’の変更(改ざん)の可能性がある等問題を多く含む版であった(Dvořák自身はアメリカにいたため内容をチェックしていない)。その後長らくの間初版に基づく演奏が続き、最初の改訂版が出て半世紀以上経った現在もなお、この初版を規範としたDvořákの意思によらない箇所を多く含む演奏が散見される。
- 5) 1900年のドイツ初演時に、彼は弟子で指揮者のオスカー・ネドゥバルOskar Nedbalに手紙で‘1楽章冒頭のテンポはできるだけ遅く演奏するように’(初演時に総譜に書き込んだ♪=126ではなく)、と指示している。この指示はいずれの版にも反映されていないが、これも4楽章終結部同様、彼の重要な最終意思として尊重し、126の数字は序奏後半部である9小節に移行すべきであろう。
- 6) 1955年Supraphon社により初の大改訂が行われかなり修正されたが、前述のごとく4楽章終結部は自筆譜に訂正が書き込まれていなかったことから、逆に誤った改定が施される等問題も多く残されていた。
- 7) 1977年Supraphon社がさらにその誤りを正し、新たな修正を施した総譜を出版。但しパート譜は

出版されていない。

- 8) Kalmusのクリティック版は、同じ1955年のSupraphon社版を参考しつつもSupraphon社とは一部でその扱いが異なっている。
- 9) 1990年Breitkopf&Härtel社が、従来の校訂作業に加え、残存している初演時に書き込まれたニューヨークフィルのパート譜(元々の総譜には無い、練習中の書き込み譜)をも資料に加えて出版した。実際の演奏に即したのも多く有用度は高いが、その書き込みが必ずしもDvořákの意志であるとは言い切れず、最終的には指揮者の判断に委ねられる。

以上いずれの校訂版も、自筆譜に基づくと銘打ってはいるが、残念ながら重要な見落としと思われる箇所が多く残されており、今回の改訂に至った。

以下に示した新改定箇所も多くは、現在もお特別な理由無く自筆譜と異なった記譜が印刷されている箇所である。過去の校訂者がもし何らかの理由により、敢えて自筆譜と異なる校訂をしたのならば、その根拠が詳細に述べられているはずである。しかし、いずれの校訂版もそれらに関して一切触れていない。今回の校訂は、単に自筆譜に忠実に、作曲者のミスや不注意な書き方に起因する問題点までも、すべて書いてあるとおりに再現したというのではなく、音楽的観点から見て自筆譜が明らかに正しく書かれているにもかかわらず誤って印刷されていた箇所に関し、自筆譜に忠実に修正したものである。一部には上記初演の練習中に行なった楽譜の変更や、初版印刷前後に交わされた書簡等による、自筆譜には書かれていないDvořákの意思他も加味している。

また次章のA)①と③に関しては、初版制作時に自筆譜を読み間違えたがため付けられてしまった誤った臨時記号#や♯に対し、その誤りに気付かなかった?歴代校訂者が、音符間の整合性を重視するがためか、その後に来る元々正しく書かれていた音符の方を、誤った音符の音程に合わせて変えてしまった例である。今回それらも、Dvořákの書いた譜面どおりに戻した。それら重要な箇所は根拠として自筆譜を添付してある。

注1) 特に断りの無いすべての修正箇所は、自筆譜に基づいている。

注2) 以下の小節数の右に記した[]内のBrはBreitkopf社の1990年改訂版、SupはSupraphon社の1977年版、KaはKalmus社のcritical版を示し、×は今回の校訂内容に対し未対応を、○は対応(修正)済みを示している。

注3) 記載された小節数は、リピート時の1番括弧内の小節数をカウントしていない。したがってこれをカウントしている総譜は、この記載の小節数より1楽章の2番括弧以降は4小節多く、3楽章の2番括弧以降は1小節多い小節数になっている。

注4) すべての既版では、トリルの音符に付けられたtr記号の後に波線が書かれているが、1楽章の22小節を除き自筆譜には書かれてないため削除した。Dvořákは一般的慣習であるtrという記号を使わず、trilloと殴り書きする習慣があった。特に-illoの部分は波線にも見え得るほど略された書き方であったため、すべての版はこれを波線であると誤解したのであろう。波線ならば音符の最後まで線が書かれているはずだが、どのtrilloもそこまで長くは書かれていない。

注5) 全楽章を通じ、同一音型が繰り返される時のDvořákの慣習として、そこに出てくる音符につけられたstac.や>等各種記号の多くが自筆譜では省略されている。Dvořákが同一パターンのある音符にそれらの記号を付けている場合は、原則としてそれらを該当箇所のすべての音符に括弧で括ってで記譜した。

注6) 初版の誤りが後のすべての新版で修正されている箇所は原則としてこの校訂書での記述は省略した。

【新世界より】の自筆譜には強弱記号やテンポ表記等の不明確な箇所や、また同じ音型が繰り返されたり再現される時に、それらの表記が意味なく異なって付けられている場合が多く、どちらがDvořákの真意か明確ではない箇所等不備が多い。

今回それらの多くを指揮者の観点から精査し、過

去の優れた校訂者たちの解説文も参考にしながら、今までDvořákの真意を読み取れないまま曖昧に扱うしかなかったポイントを、かなり客観的に整理することができたと思っている。下記は無数に存在する問題点のほんの一部である。できる限り主観を排したつもりであり、特に断りの無い記述はすべて客観的事実(自筆譜等)に基づいている。

なお、Dvořákは聴衆の面前での公開リハーサルに立ち会ってはいるが、次の日は本番であり彼が気づいた誤りを訂正しきれなかったか彼自身も気づかなかった等の理由により、いままで結果として多くの誤りが放置されたまま現在に至っている。

A. 音程の違い

①I楽章

[400]; TrbI・II ♯ ⇒ # [401] TrI・II ♯ ⇒ #

[×全版]【自筆譜①②】

この2箇所の音程は自筆譜にはっきりと#が記されている。しかしDvořákの#の書き方には癖があり、10回書くうちの1回は横の2本の線が短く、縦の2本の線より外に出ない(このページにも左下のCbの調号記号としての#に全く同様な書き方がしてある【自筆譜②】)という、彼独特の筆跡で書かれている。この小節のTrbに付けられた#【自筆譜①丸で囲まれた音符の一番左】はまさにそれにあたる。

♯と見間違えられたその形は確かに通常の♯にも似てはいるが、Dvořákの筆跡の♯とは全く異なっている。彼の♯も非常に特徴があり、それはその同じ小節の右下欄外に彼が書き直した♯(四角で囲まれている)や上記【自筆譜②】の四角で囲まれた♯を見てもそのユニークな形が判るだろう。Dvořákにはこの形以外の♯は皆無であり、それゆえこのTrbの臨時記号は100%♯ではあり有り得ない。

しかしKováříkはこれを♯と間違えて書き写したか、あるいは初版の校訂に携わった人のミスなのか、いずれかの原因により、初版において次の小節のTrには正しく#(丸で囲まれている)が印刷されたものの、Trbは♯と印刷されてしまった。

その結果、最初の校訂版(1955年)担当者は、この小節(400)以降の4小節が、その前のイ長調で書かれた4小節(396~)と対をなした同名短調であるイ短調で書かれていると判断した。その結果その判断に一見矛盾する次小節のTrの#は誤りであると結論づけ(この音だけ長調の響きがすると違和感があるため)、bに改ざんしてしまった。以来現在まで、このb音が世界の主流となってきた(以前は当時の出版譜どおりTrのみ#で演奏する指揮者も多かった)。

一見イ短調にも見える調性の中で、イ長調に相当するファ#を敢て用いたDvořákの本当の狙いはどこにあったのだろうか。彼はおそらく短調に転調した段階でファ、すなわち短調の第6音に#を付けるいわゆる‘ドリアの6度’を狙っていたのであろう。最初のTrbのファが自筆譜に書かれている通り#で‘ドリアの6度’を演奏すれば、次の‘ドリアの6度’であるTrのファ#も、今までのような違和感は全くなく極めて自然な、しかもいささかの単調さも感じさせないしゃれた響きに変身して浮かび上がってくるのである。

ちょうどそのころ、このような第6音を半音変化させることにより生じる様々な音色の変化を楽しむ、古くは教会音楽に起源を持ついわゆる‘付加6度’が流行しており、この曲の初版作成時に校訂者の一人として加わったブラームスもこの曲の作曲される8年前に各種の付加6度を使って交響曲第4番を作曲したばかりであった。

しかし、初版で誤って写譜されてしまったTrbのbに疑いを持たず、それが正しいという前提で臨んだその後の校訂者は、この部分を4小節の長調に対する同じ旋律の単純な短調化、すなわち同名長調と短調の対比として捉えたのである。

また、Dvořákが誤ってbと書くべきところに#を書いてしまったのではないかという意見に対しては、1音ならまだしも、Trをも含む2音とも連続して、bと書くべきところを敢て#と書き間違えてしまう可能性が一体何%あるというのか聞きたい。

もし最初のTrbの#を正しく#と認識していれば次のTrの音も#で問題なかったにもかかわらず、最初を誤認してしまった辻褃合わせのために、正しく書

かれていたTrの#まで誤ったbに改ざんせざるを得なくなった‘過ちの連鎖’の哀しい例である。また、問題のTrの#の下の欄外に、曖昧なbらしき記号が薄く書いてあるようにも見えるが(添付の自筆譜では四角で囲んである)、これは明らかに他人の筆跡であり、それを打ち消すかのように5線譜内の本来の場所には本人の筆跡ではっきりと濃く#が書き足されている。

②Ⅲ楽章 174小節 3拍目; VnIの音程 ラ(A)⇒シ(H) [× 全版]【自筆譜③-1】

驚くべき音程の誤りである。自筆譜を見ればわかるように明瞭にシと書いてあり疑う余地は全くない。

唯一疑うとすれば、彼が単純に書き間違えてラと書くべき所をシと書いてしまった可能性である。しかしこの疑いに対する答は、総譜をしっかりと読むことによって簡単に導き出される。

この小節の前後10小節間のVnIは、すべてラソドであり、常にラソドを書き続けている中で、1箇所だけ誤って別の音を書いてしまうミスは通常起こりにくい。その中でも以下の如く音楽的意味合いが特に重要なこの小節にだけ、偶然にもその起り難い過ちが起き、シを書いてしまう確率など皆無に近いといえよう。しかもこの小節はVnI以外すべてのパートが休符という最も見渡しが良いシンプルな箇所である。もしそのようなミスを犯したとしても、そのミスは非常に目立った存在となりすぐに気付かれるであろう。

それではシの正当性を証明するために、なぜこの小節だけラより高い音程に変わり、また次の小節からラに戻したのかその意味を考えてみよう。

■ 一般にワルツ等舞曲の開始直前は、それまでの音楽の流れとやや色合いを変え、テンポも少々控え目にするによって民衆の呼吸やステップを合わせ、次の小節からの新しい舞曲へと巧みに誘っていくことが多い。

この楽章の最初の舞曲(68小節・コーダI)の開始前4小節はその例の一つで、3小節間同じ音程とリズムが繰り返された後、4小節目で音程のみを僅かに変化させ(その変化を利用してテンポを緩めることが可能となる)、次の小節から始まる舞曲の準備拍

(小節)の役割を持たせている。この絶妙なテンポ変化の指示は楽譜上にはないが、演奏家の直観として通常行われており、テンポ変化しない場合でも、音程の変化によるわずかな色の違いが次の舞曲を迎えるために大いに役立っている。

② 上記174の舞曲(コーダII)も同様、その前3小節に類似なパターン「ラ・ソ・ド」が続いた後、4小節目となるこの小節で初めて音程がラからシに変化し、次の小節から始まる舞曲の準備小節の役割を持たせている。しかもこの4小節目では他のすべてのパートを休符にし、この重要な旋律の変化がことさら目立つよう工夫されている。

③ しかもDvořákはその目的遂行のために154~175まで22小節間に亘る周到な計画を立てていたのである。奏でる楽器こそ違え、154からの特徴ある9小節間と、166からの9小節間は全く同じ旋律(減4度高く移調されているが)の繰り返しである。

その154から始まる最初のフレーズは、5小節目からパートを変えながらほぼ同じパッセージを3小節間繰り返し、それは次に来る2小節間(8小節目と9小節目)のファミラの繰り返しに集約され、最後に9小節目の3拍目でつい一番高い音程に到達し、テンポが緩んで長いフレーズは収束している。

【後記、(II)その他の修正の項E】自筆譜の新規修正提案のⅢ楽章① 160~164】

次にすぐ(166小節~)移調して再現される問題のフレーズも、全く同じ進行を同様にパートを変えながら繰り返していき、同じく8小節目と9小節目で同じパッセージ(移調されているのでラソド)を2度繰り返した後、最後に一番高い音程(ここではシ)に到達し、前記154からと同様、そのフレーズは収束される。

その頂点であり収束開始点であるシに到達した時のエネルギーを内在したままでの必然的なテンポの緩みは、前述した如くそのまま次の舞曲への橋渡しにぴったりの間合いとエネルギーとなっていくのである。実に見事な構築力と言えよう。

この前後して出てくる2つの同一フレーズの流れからしても最後の(174の3拍目)音程が162の3拍目同様最高音に到達しない訳にはいかないことがわかる。

④ そして、従来の譜面ではその後の2小節間(175,176)、すなわちシ(ラ)ソド、ラソドが一つのスラーで結ばれているが、これも怪しい。自筆譜をよく見ると、その2小節間のスラーは綺麗な弧を描いてはならず、逆に175の3拍目から新しくスラーを始めかけたような形跡が見て取れる【自筆譜③-1】。

この3拍目が木管楽器によるインディアン舞曲の始まりのアウトバクトに当たっており、そこで一緒に呼吸を合わせ易くする意味でもVnIはシソドのスラーをややゆったりと演奏し、次から(175の3拍目)新しくラソドの繰り返しが始められるよう意図していたのであろう。VnIIもその舞曲の始まりのラから新たにVnIと同じパッセージに加わることもその考え方の正当性を支持している。

⑤ この舞曲は始まってから16小節進むとリピートされ同じ旋律が繰り返されるが、そのリピートされる直前の音、すなわち176に戻る時のアウトバクトになるラ(191小節の3拍目の音符)の音符は、リピートされた時に175の3拍目のラと同じ役を担っている。

もし問題のシから始まるフレーズが、出版されている楽譜のように2小節フレーズであるならば、このリピートされるVnの伴奏形はうまく繋がらなくなってくる。なぜならその191の3拍目の音符は、リピートする時に2小節フレーズ(174小節3拍目から176の2拍目まで)の真ん中に割り込むことになってくる。それはその2小節フレーズを分断することを意味し、その2小節がフレーズとして繋がっているとした既版の判断そのものの否定につながるものと言えよう。

すなわちDvořákは元々2小節フレーズを書いた意識は全くなく、自筆譜から推測されるように、シソドと、次の舞曲の始まる部分のラソドを1小節毎に別々にスラーを書き分けたにも拘らず、たまたまそのスラーの先端同士が繋がってしまっていたため(他の箇所でもよく見受けられる)、今私が論じているような内容を吟味しないまま表面的な観点からのみで、スラーが2小節間繋がっていると初版の編集者達は誤解をしてしまったのであろう。

すなわち、この2小節は互いに独立しているからこそ、リピートの際にVnの伴奏型が、シソドの次のフ

レーズであるラソドとうまく繋がるのである。

しかも次の舞曲への橋渡しとして、唯一VnIの3つの4分音符‘シソド’(174の3拍目からの3つ音符)からなる1小節のフレーズのみが、すべての楽器が沈黙する中で浮かび上がってくるように作曲した意味は大きく、それは既版の総譜にあるように、その小節の前後に何度となく連なる‘ラソド’の単調な繰り返しのみでは負いきれるものではない。

全楽器の沈黙する中でその重要な橋渡しの役割を果たすためには、その前後とは異なる新しい要素が必須であり、その新しい要素としてDvořákは前後とは異なる‘シソド’を舞曲の始まる前に明瞭に示したのである。

この深い作曲上の設計図は、今まで誰にも気づかれることなく、単にDvořákが不注意でシと書いてしまったとして無視されてきた(あるいは不注意にもシに替っていることすら、気づいていなかった可能性もある)。

もし私が初演の指揮者Seidlであったなら、Dvořákに対しこの161からの一連のフレーズ(スラーの付け方)の確認をしただろう。それに対し彼は私が前述したフレージングに対し至極当然のこととして、他の箇所と同様、青色で自筆譜への書き込みを許可してくれたに違いない。

—この修正のさらなる補強的根拠を以下に示す—

⑥このように同じパッセージの繰り返し部で、次のトリオ部の旋律が始まる直前にだけ音程を上げて次の旋律を迎える方法は、インディアン舞曲が始まって以降もその旋律が再現される度、直前に表れており(182)、Dvořákの明確な意図が伺われる。

初めてシに修正された本当の旋律を聴かれた場合、最初は多くの方が違和感を持たれるかもしれない。しかしそれは単に今までの旋律のイメージが強く残っているからに他ならない。

逆にこれだけの深い意味を持ったシに慣れた後、従来どおりのラの連続による変化に乏しい演奏を聴いた時、そこには間の抜けたラの響きに興ざめするあなたがいることをお約束する。それは今まで述べてきたこれだけの要素が揃い、ラより高揚する音程

からなる(それは必ずしもシでなくても良いが)新しいメロディ(刺激)が必須であることを本能的に察し、期待しているにもかかわらず、何の変化もない現在と同じラソドが淡々と続けられた場合の拍子抜けと苛立ちによる興ざめである。

③Ⅲ楽章

215から4小節間; 215) VnIと217のVnII⇒trの高い方の音程

ド#⇒ド_♯ 216,218.; CII⇒trの高い方の音程

レ_♯⇒レ_b(記譜上)【自筆譜④参照】【×全版】

この部分の誤りの原因は2通り考えられる。

■自筆譜を見れば明らかなように、当初DvořákはVnIに対し、212から4小節間、いつものように無雑作かつ機械的にタイで結ぶためのシの_♯を書いてしまった(ペンで)。

しかし本当は3小節間(厳密には2小節と2拍分を結ぶタイ)であったことに気付いた彼は、4小節目(215)の_♯をやや斜めの2本の縦線で消した。そしてその前の小節の3拍目には1オクターヴ低い_♯を書き足し、4小節目の縦線で消した_♯の下には、新しくtr付の音符を書き加えた。しかし214と215の最初に誤って書かれた付点やタイは消されないまま残っており、自筆譜で確認できる。

自筆譜の_♯をよく見れば分かるように、Dvořákは_♯の白丸部分を書くとき、完全な丸ではなく上下に2本のやや曲線があった横線を引く癖があった。そのため白丸の曲線はつながっておらず(丸にはなっておらず)、それが一見_♯の2本の横線にも見えてしまったのだろう。これが災いし、とんでもない誤解を生んでしまった。

縦線2本で消したはずの_♯、全体が、見ようによっては_♯にも見えてしまったのである(よく見ると縦線横線とも3本ずつ見えるが)。すなわちtr(シドシド……)の記譜されていない高い方の音、すなわちドのために付けられた_♯であると勘違いしてしまったのである。もちろんそれは大きな過ちであった。彼がそのような意味で臨時記号を書くときは常に、音符の真上ではなく、音符の左上にしかも小さく書いていた。

初版はその215だけに、誤って_♯を読み間違え

た_♯が書かれていた。しかしその後の3小節間もすべてが全く同一パターン(同一和音)になっているため、その整合性を重んじた後の校訂者たちは、初版では正しく印刷されていた後の3小節もすべてド_♯(実音で)に書き換えてしまった。そのため新校訂版と銘打ったすべての既版は4小節に亘ってこの誤った修正!!がなされている。

■上記の滑稽な過ち以外に考えられることは、初版校訂者がこの小節の和音を前拍のホ長調属七和音からの解決音、すなわちホ長調の主和音(ミソ_♯シ)であるとし、あくまでホ長調固有の音程でその主和音のtrが演奏されなくてはならないと考えた結果、シのtrの上の音に勝手に_♯をつけてしまった可能性である。しかし3音共にtrが付いた場合そもそも

①機能と和声としてのホ長調の響きから遊離して聞こえ、ホ長調である意味が薄れる。

②同様機能と和声的に見ると、前の7小節間、常にバスパート(Vc)にはホ長調の第5音シがなり続け、すなわち機能と和声としての安定感を欠きながら進行しており、この主和音らしき拍はその果てに現れた安定感を欠く、見せかけ上でのホ長調の主和音といえよう。しかもこの小節で解決するのではなく最終的にはハ長調の舞曲が再現される8小節先までフレーズは切れることなくつながっていくのである。この和音はどちらかといえばその経過中に現れる、主和音に見せかけた単なる経過和音としての役割の方が大きいといえる。

すなわちDvořákはここで解決してしまわないさらなる不安定な響き、すなわち上記不安定(バスの第5音の連続、和音の3音共にtr)な主和音状態に追い討ちをかけるように、シドシドのtrには敢て_♯を付けず(ホ長調の調性感からの離脱)、結果としてホ長調の主和音への期待感をはぐらかし(理論的にはよくある長調上の_♭の第6音)、単に最終到達調であるハ長調を見据えた一経過和音として扱ったと考えればすべてが説明できるだろう。感覚的にもおそらく多くの人が既版の誤った_♯付きのtrの響きより、初めて聴くDvořákの考えた響きの方をより自然に感じるに違いない。

④Ⅰ楽章

238～240; Va, Vcの音形はレ_♯ファ_♯シシの4つの_♯が各小節2回ずつ計6回

【×全版】【自筆譜⑤-1】

246～248; 同じくミソドの4つの_♯が計6回

【×全版】【自筆譜⑤-2】

大きな間違いである。自筆譜を見るかぎり、両パターンとも書き直しの跡が見え、迷った末の音程の決定であったことがわかる。

特に246は一旦245の2拍目と同じ音程の4個の_♯を書いてからペンで斜線を引いて自らの手で敢て修正している。既版はすべてこの消された方の音程を書いており、これだけ大きい自筆譜との相違に関して全くコメントしていないところから察するに、初版を信用し、この違いを見落としたとしか考えられない。

⑤Ⅱ楽章

56の4拍目; VnIの音程 ファ_♯⇒ミ

【自筆譜⑥】【×Br, 初版; ○Sup ○Ka】

⑥Ⅲ楽章

56～58; VnIIの3拍目の音程ソ(G)⇒ファ(F)_♯

【×初版; ○他版】

⑦Ⅳ楽章

77; Clの3拍目の3連譜は最後の実音ソ(G)_♯⇒ファ(F)_♯

【×初版; ○他版】

自筆譜にはCII・IIともはっきりソ_♯が書いてあるが、69のFl,Ob,93のVcとの整合性を重視し、敢て変更した。

B. Dvořákが彼の意思に沿った修正を一部にしか施さなかったことに起因する問題箇所

一般に作曲家は作曲中、同様なパッセージが繰り返されまたは再現される時、その都度その生み出しつつあるパッセージに対する思いが微妙に変わっていくことが多い。その場合、几帳面な作曲家なら最後に書いたパッセージを参考にしながら全体を見渡し、先に書いた部分に微調整を加えるなどしてある程度の統一性の保持に気を遣うであろう。

その結果として統一せず、一見最初に書いたパ

セージと再現されたものとの間に多少の差異が生じていたとしても、その不統一を承知した上での作曲家なりの意思表示であるならば、パッセージ間の低次元な意味での相互矛盾は問題にならない。しかし Dvořák の場合は、

㉑ 徐々に変更されていった同一パッセージの行方に対し無頓着、無責任であり、結果として同様なパッセージ間で音楽的矛盾が生じるようになったとしても、そのチェックを怠り、ずさんにも放置したままになっている箇所が非常に多く見受けられ、我々を悩ませている。

その困った無頓着な性格は、なにも同一パッセージ間の問題だけにとどまらない。

㉒ Dvořák は一旦書き終わった後からある部分に修正を施す場合、それにより連鎖するすべての箇所を正確に修正し切るといふ几帳面さに欠け、関心のある箇所を修正した後は「あとは書かなくてもわかるだろう」と言わんばかりに修正を怠り、そのまま放置してしまう癖があった。本人としては「以下同様」であったとしても、後の校訂者や指揮者にとってそれは大問題で誤解の基となっており、出版社にとってもどこまで手を加えるべきかで意見が分かれるところである。

無責任にも上記の問題点の責任はすべて Dvořák にあるという立場を貫き、「単なる几帳面さの欠如が原因に過ぎないかもしれない矛盾点」は矛盾したまま、あるいは「以下同様だから出版の時にはよろしく」とのメッセージには気付かなかったことにして、彼自身が修正しないまま放置した多くの修正すべき箇所をそのまま出版してしまうことが是非なのか。こういった点で、現在の流通している新版はどれも残念ながら混乱に陥っているような気がしてならない。

このような難題に何らかの解決の道筋を与えるべくすべての要素を備えた楽譜の出版か、あるいはそれらの解決のための確固たる信念と根柢を持った指揮者の出現なくしては、この曲は今まで同様永遠に Dvořák の望みとは異なった演奏がされ続けていくであろう。

以下は、Dvořák が几帳面な作曲家ならば起りえなかった数多くの問題点の中で、重要なものを一部挙げてみた。一般的校訂者の立場ではなく、至らぬとは言え指揮で生計を立てている立場だからこそ気付く問題点である。

I 楽章

① 18; Cl 以外の全パートは4拍目から cresc. ; Hr の4拍目の ♪ には > 無し ; Vn の3拍目に括弧付き > [× 全版] 【自筆譜⑦】

㉑ の典型例である。

自筆譜では Hr と Vc は4拍目から dim.、Vn と Va は4拍目から cresc. になっている。しかし Vn I と Va パートには、当初 Hr と Vc 同様 dim. が書いてあり、後から考えを変えて dim. を消すような感じでその上から cresc. を強く書いたことが見て取れる。

これから推測すると、16 と全く同じパターンであるこの小節に対し、当初一旦すべてのパートに16 と同様 cresc. と dim. を書いた後、次の小節の f に向けて cresc. する必要性を感じて、オーケストラ全体を dim. ではなく cresc. に変更しようとしたことがわかる。しかし彼の几帳面さの欠如のため、Vn と Va を cresc. に変更した後、いつものように以下同様ということで Vc と Hr は楽譜上そのまま修正されず放置された。

このように本来すべての修正箇所を直すべきにもかかわらず、面倒なため途中で修正を省略してしまう悪しき習慣は全楽章を通じ無数に存在しており、ここはその中の単なる一例である。特に注目すべきは、Hr や Vc と全く同じ旋律とリズム等を奏している Va も dim. から cresc. に変更されている点であり、これは Hr や Vc も cresc. されるべきことを強く示している。

これらの解釈をめぐって各版の強弱表記はマチマチで混乱しているが、全楽章を詳細に調べた方ならば私の主張を覆すことが難しいことがお解かりになるだろう。

さらに演奏上の観点から注視すべきは、強弱記号が4拍目から始まっている点である。すべての既版が3拍目から始まっているが、その真偽は自筆譜を見れば明らかである。音楽的観点からも3拍目に fp でも来ない限り、3拍目の f から cresc. してより強く

なった先のダイナミクスが f であるという矛盾が生じることになる。

Dvořák がダイナミクスを変更した意図は、3拍目の f に付けられた > の反動でややダイナミクスが落ちることを利用し、4拍目からのわずかに1拍分で急速に cresc. して次小節の f になだれ込み、さらに高揚を続けつつ提示部へ突入することにあつたのだろう。

常套手段とはいえ、見事な構築である。さらにこの効果を高める一助として、自筆譜には無いが Vn の3拍目にも > を括弧つきで付けた。前述の矛盾を避けるためには音楽的見地から Vn も3拍目の f 後一旦ダイナミクスを落とすことは必至であり、そのため > 付けは妥当な処置であると考えるが、その扱いは指揮者に委ねる。

なお既版の Hr に付けられた > のうち1拍目の (>) は元々の自筆譜には無く、校訂者が付けたものであるが正しい処置である。

しかしすべての既版には4拍目にも同様に > が付けられているが、この > は4拍目を cresc. に変更する以前に2小節前(16)に付けられていたものを校訂者がそのまま写したものであり、それはすなわち dim. してほとんど p 状態になった中での(柔らかい) > が想定されている。しかし後に dim. を cresc. に変更したことにより状況が一転し、4拍目にもそのまま > をつけてしまった場合その役割は Dvořák の意思とは無関係に、f に向かっての cresc. 中における > になってしまう。

このように条件が異なってきた場合には、校訂者が2小節前の異なる状況下での > をそのまま機械的にこの小節にも適用することは誤りであり、この版では > を敢て付けることは避けた。もし Dvořák がしいてそれを望むのなら、cresc. に変更した際、自身によって > が付けられたはずである。

この Dvořák の意思とは無関係な cresc. に変更した後の > は、ともすると目立ちすぎ、 > の後のダイナミクスの瞬間的弱まりが、結果として「全パートで1拍分十分に cresc し、次小節の f になだれ込む」という想定を阻害することにもなりかねない。

② 125 ~, 133 ~, 346 ~, 354 ~ ; どの4小節フレーズも原則としてすべて3小節間 cresc. し、4小節目の冒頭のピーク後1小節の dim.

[× 初版, Ka, Br ; △ Sup] 【自筆譜⑧-1~4】

㉑ の典型的例である。

指揮者が最も頭を悩まし続けてきた箇所の一つと言えよう。同じような音型から成る4小節フレーズが提示部と再現部それぞれ2回ずつ計4回書かれている。その中に出てくるいつものズサンで曖昧な cresc. と dim. の位置付けの問題と、1回目と4回目の3小節目と4小節目の1拍目に付けられている Vc と Cb の2つの sf の扱い方の問題である。

いったいこの4小節フレーズ内のどこがピークなのか? それに対する4小節フレーズ内の各パート間ごとに付けられた強弱記号の位置の不揃い(木管楽器, Vn, Va 対 Vc, Cb) はどう解釈するのか?

すなわち125から始まる1回目のフレーズで彼が考えたピークの位置は、一見 Vn と Va が3小節目、Vc と Cb は4小節目のいずれも1拍目のように見え【自筆譜⑧-1】、2回目【自筆譜⑧-2】と3回目【自筆譜⑧-3】のフレーズは明確に全パートが4小節目の1拍目に、4回目【自筆譜⑧-4】も無雑作に書かれた Va 以外は管楽器を含む全パートが4小節目の1拍目を示している。

すなわち私は、彼が自筆譜に最終意思として明確に書き記した2回目から4回目までのフレーズに、すなわち「この4小節フレーズの中では、4小節目の1拍目がダイナミクスのピークとなる」に従い、曖昧な書き方のまま放置されている最初の4小節フレーズ(125~)も同様な扱いに修正する。具体的には3小節目の2拍目から始まっている Vn, Va, 木管楽器の dim. の位置を1拍後ろにずらし、2回目~4回目までのフレーズと合わせる方法である。

これにより音楽的に納得のいくところですべての整合性が合うことになり、Dvořák の喜ぶ顔が見えるようである。すべての既版は逆に3回目と4回目のフレーズにおいて自筆譜の記載より dim. の位置を1小節も前にずらすことによりさらなる混乱を招いている。

⑤ [63]; VnIのdim.は2拍目から [×初版;○他版]
 ⑥ [84]; Vc, Cbは2拍目3拍目4拍目でそれぞれ単
 独のスラー [初版, Br;○Sup, Ka]【自筆譜⑳】
 ⑦ [86]; 自筆譜には3連符と次の音符までスラー、が
 書いてあるが、彼の書き癖と再現部(最初の3連符
 がスラー)を考慮して84と同じアーテキレーションが
 正解だろう。しかしその扱いは指揮者の良識に委ね
 られる。 [×初版;○他版]【自筆譜㉑】

⑧ [140]; Ob, Cbの1拍目fz; F1には括弧つきfz
 [×全版]

⑨ [156~169] F1, C1はどちらも1小節単位でのスラー
 [×全版]【自筆譜㉒】

いつもの彼のズサンさのため小節によっては3拍目
 で切れている箇所もあるが、多くは1小節単位になっ
 ている。これにより従来とは異なる演奏、すなわち3
 拍目でははっきりとした拍節を持たない、1小節全体
 での大きな単位によるレガートのフレーズを形成すべ
 きことが判明した。

⑩ [166]; Vaの1拍目はfpが書かれている
 [×初版, Ka;○Br, Sup]

⑪ [191,193]; Fg, Hr, Vc, Cb; Äz
 (後からSeidlによる自筆譜上への書き込みによる)
 [×初版, Ka;○Br, Sup]

⑫ [191,193]; VnII 拍目Ä, > ⇒ f, >
 [○初版;×Br, Sup, Ka]

他のパートがffであったとしてもVnIのみは一つ
 であり(音楽的にもそうあるべきであり)、Seidlの書き
 込みも無い。

⑬ [204~207]; 木管楽器すべての小節がffz。Hr
 は204がff+,、以降3小節は各拍に>のみ。Fg
 の207はHrに准ずる。>は括弧付きで。Trは204
 ~206はz +> 207はff +> [×初版;△他版]

⑭ [214]; Hrの各音符にSeidl?の手で>が、Obに
 はÄlegato書かれている。 [×初版;○他版]

⑮ [215]; Ob, Hr; dim.無し
 [○Br;×初版, Sup, Ka]

⑯ [227]; VnIの自筆譜には他パートと同じppが書か
 れている。mfは初演の練習中に伴奏パートより浮き

出たという意味で指揮者によって付けられたのだろう
 がDvořákの意思ではない。

4小節後の同フレーズのVcとObとClが同じmfに
 なっていることを参考にし、2小節後のF1とObと同じ
 くmpを括弧つきで付けるのが適当であると考える。

⑰ [243]; Vc, Cbのmf ⇒p 3拍目~次小節いっば
 いにかけてmolto cresc. [×初版;△他版]

⑱ [249, 250]; Timが全音符(p)のトレモロ。250の
 2拍目からdim. [△Ka, Sup;○Br;×初版]

⑲ [253, 257]; Vaのmf ⇒p [×全版]

⑳ [253, 257]; Vaの1拍目から2拍目までcresc.、3
 拍目から4拍目までdim. [×全版]【自筆譜㉓】

この不可解な強弱記号は2箇所とも明瞭に書か
 れているが、全版で1小節全体にcresc.が付けられ
 ている。初演のパート譜による可能性もあり、その選
 択は指揮者に委ねられる。

㉑ [254, 258]; Vaの1拍目fz, Vcの1拍目f
 [○Ka, Sup;△Br;×初版]

㉒ [263~266]; Fg 263と265は1小節全体のcresc.
 264と266は1小節全体のdim. [×初版;△他版]

自筆譜には264のみ1小節全体のdim.が書かれ
 ている。他パートの動きも参考にして4小節ともに1
 小節全体に亘るcresc.とdim.と考えられる。

㉓ [270]; Hrの2拍目3拍目とClの♪にtenが書か
 れている [△Ka, Br;○Sup,×初版]

㉔ [299]; Tim ff ⇒fff [×Ka, 初版;○Br, Sup]

㉕ [313~316]; Clスラー無し
 [×初版, Br;○Sup, Ka]

㉖ [333~336]; 主題またはそれと同型の旋律に本
 来つけらるべき>とstac.で抜けている箇所はすべ
 て括弧つきで書き入れた。

㉗ [259~262]; FgIのスラー(旋律)は1拍目から始
 まる。mfは1拍目に移動。stac.は259の3拍目と
 261以外には書かれていない。[×全版]【自筆譜㉔】

259のFgのスラーは自筆譜では1拍目と2拍目の
 間から始まっているように見えるが、これは単に
 Dvořákに類出する書き癖であり、261小節はこの小
 節と対比され書かれている。全ての既版のようにス

ラーが2拍目から始まっているとすると旋律が不自然
 であるだけでなく、259小節冒頭の♪のうちFgIIだ

け前小節からタイで結ばれていることも不自然であ
 る。当然FgIもタイになるはずであろう。

●次表は各出版社の4楽章終結部のテンポ表示である。

	327小節	329	331小節	333小節	337小節
初版	Meno.	rit.	In tempo	Un poco meno mosso	In tempo (Allegro con fuoco)
Sup	Meno mosso e maestoso	/	/	Un poco meno mosso	In tempo (Allegro con fuoco)
Ka	Meno mosso e maestoso	/	Allegro Con fuoco	/	/
Br	Meno mosso e maestoso	rit.	In tempo	Un poco meno mosso	In tempo (Allegro con fuoco)

初版, Br; 自筆譜+1894年1月16日のDvořákの手紙によるテンポ表示の変更依頼+初演のニューヨークフィル
 のパート譜の書き込み(329小節)

Sup; 自筆譜+1894年1月16日のDvořákの手紙による(何故か331小節のテンポ指示が抜けている)

Ka; 自筆譜のみ。

(自筆譜); 元々の自筆譜には上記テンポ表示は一切なく、上記2箇所のテンポ表示は、初演の指揮者Seidlが
 Dvořákの許可を得て彼の提案する速度記号を青鉛筆で書き込んだもの。

(ニューヨークフィルのパート譜); 初演で使った時の練習中に元々の印刷にない注意書きが書き込まれている。
 ただし、すべてがDvořákの希望に沿っているかどうか疑問が残る。

お願い!

今回の【新世界から】のように、世の名曲の中にはまだまだ大きな問題を抱えたまま、一般に気付か
 れず、誤ったままの演奏をし続けている曲が数多くあると想定されます。

東京ニューシティ管弦楽団では今後の定期演奏会で扱います曲目を選択する上で、そういった'楽譜、
 演奏法、演奏慣習、使用楽器等'にまつわる問題点を色々な側面から提起し世に問い、今後のオーケ
 ストラ界向上のために役立っていきたくと考えております。

今までは当団音楽監督内藤彰からの問題提起をシリーズ的に扱ってまいりましたが、今後はアマチュ
 アからトップクラスの専門家まですべての方々へ門戸を広げ、広く問題提起を寄せていただきたく思っ
 ております。提起されました問題を当団で精査した結果有意義と認めたものに関しましては、その方のお名
 前を明記した上で当団の定期演奏会他にて扱い、広く世間に問い、また成果を広めていくことによって
 世界のクラシック音楽界の更なる発展に寄与したく思っております。どうぞよろしく願いいたします。

連絡先: e-mail: info@tnco.or.jp
 (メールの件名には必ず「古今の名曲に関する問題提起」と記載してください)

東京ニューシティ管弦楽団事務局

TEL: 03-5933-3222

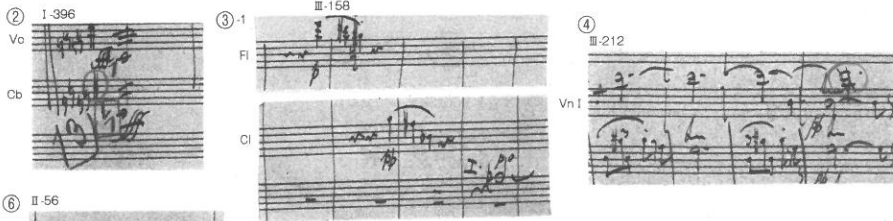
① I-396 400 401
Tr
Trb



② I-396
Vc
Cb

③-1 III-158
Fl
Cl

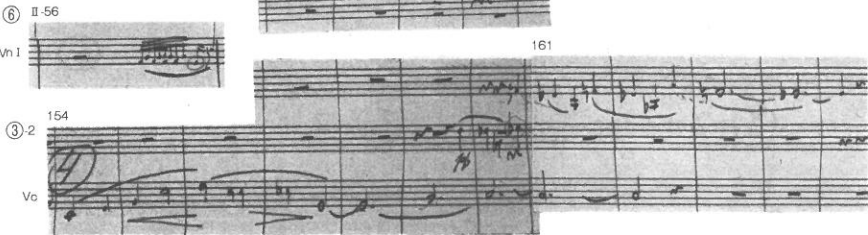
④ III-212
Vn I



⑥ II-56
Vn I

③-2 I-154
Vc

161



③-1 II-170
Fl
Ob



III-166 172 175
Vn I
Va



⑤-1 I-237 I-245
Va
Vc

⑤-2 I-18
Hr I



⑪-1 I-31 I-280
Vn I

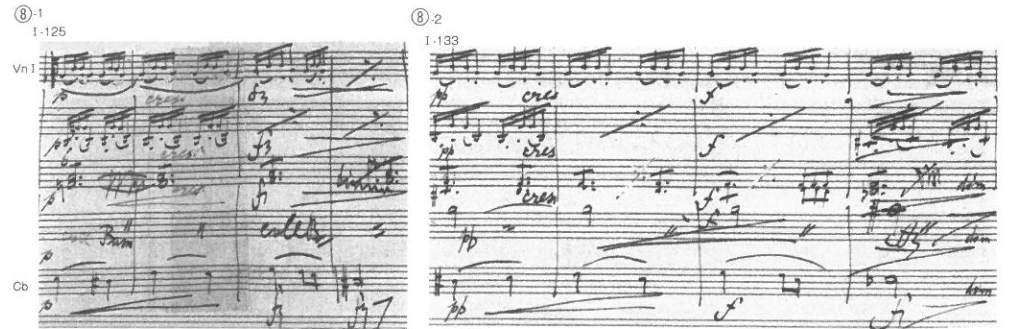
⑪-2
Vn I
Va
Vc

⑫ I-157
Vn I



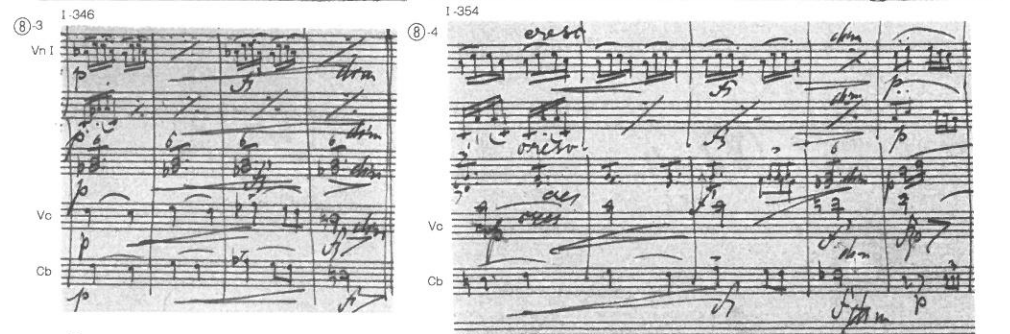
⑧-1 I-125
Vn I
Cb

⑧-2 I-133
Vn I
Cb



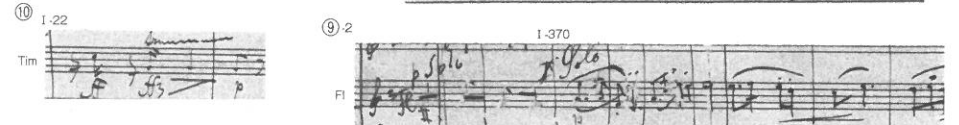
⑧-3 I-346
Vn I
Vc
Cb

⑧-4 I-354
Vn I
Vc
Cb



⑩ I-22
Tim

⑨-2 I-370
Fl



⑨-1 I-362
Vn I
Vn II

I-367



II-1
Trb II

⑪-9 II-9
E Hr

⑬ II-17
E Hr

⑫ I-149
Solo

