



$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{9}$ $\frac{3}{22}$

Kazushi ONO

Music Director

大野和士

音楽監督

© 堀田力丸

都響およびバルセロナ響の音楽監督、新国立劇場オペラ芸術監督。1987年トスカニーニ国際指揮者コンクール優勝。これまでに、ザグレブ・フィル音楽監督、都響指揮者、東京フィル常任指揮者（現・桂冠指揮者）、カールスルーエ・バーデン州立劇場音楽総監督、モネ劇場（ベルギー王立歌劇場）音楽監督、アルトゥーロ・トスカニーニ・フィル首席客演指揮者、フランス国立リヨン歌劇場首席指揮者を歴任。フランス批評家大賞、朝日賞など受賞多数。文化功労者。2023年3月まで3年間、都響音楽監督の任期が延長された。

2017年5月、大野和士が9年間率いたリヨン歌劇場は、インターナショナル・オペラ・アワードで「最優秀オペラハウス2017」を獲得。自身は2017年6月、フランス政府より芸術文化勲章「オフィシエ」を受章、またリヨン市からリヨン市特別メダルを授与された。

2020年6～7月、大野和士が発案した国際的なオペラ・プロジェクト「オペラ夏の祭典2019-20 Japan↔Tokyo↔World」の第2弾として『ニュルンベルクのマイスタージンガー』が上演される。都響がピットに入り、東京と兵庫で計7公演を自ら指揮する予定。

Kazushi Ono is currently Music Director of Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Music Director of Barcelona Symphony Orchestra, and Artistic Director of Opera of New National Theatre, Tokyo. He was formerly General Music Director of Badisches Staatstheater Karlsruhe, Music Director of La Monnaie in Brussels, Principal Guest Conductor of Filarmonica Arturo Toscanini, and Principal Conductor of Opéra National de Lyon. He received numerous awards including Palmarès du Prix de la Critique, Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, and Asahi Prize. He was selected to be a Person of Cultural Merits by the Japanese Government. TMSO announced that the term of Ono as Music Director was prolonged until March 2023.



第897回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.897 B Series

サントリーホール

2020年3月4日(水) 19:00開演

Wed. 4 March 2020, 19:00 at Suntory Hall

- 指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor
 ソプラノ ● 中村恵理 Eri NAKAMURA, Soprano
 メゾソプラノ ● 清水華澄 Kasumi SHIMIZU, Mezzo-Soprano
 テノール ● トピ・レティパー Topi LEHTIPUU, Tenor
 児童合唱 ● 東京少年少女合唱隊 The Little Singers of Tokyo, Children's Chorus
 合唱指揮 ● 長谷川久恵 Hisae HASEGAWA, Chorus Master
 合唱 ● 新国立劇場合唱団 New National Theatre Chorus, Chorus
 合唱指揮 ● 富平恭平 Kyohei TOMIHIRA, Chorus Master
 コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

ベルリオーズ：歌劇『ベアトリスとベネディクト』序曲 (8分)

Berlioz: Overture to "Béatrice et Bénédict"

ドビュッシー：舞踊詩《遊戯》 (18分)

Debussy: Jeux, Poème Dansé

休憩 / Intermission (20分)

ブリテン：春の交響曲 op.44 (45分)




Britten: Spring Symphony, op.44

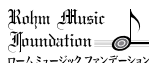
- | | | |
|--------------|--------------------|------------------|
| 第1部 | 第2部 | 第3部 |
| 1. 導入部 輝きを放て | 6. ようこそ、称賛するべき娘たちよ | 9. 私の五月はいつ来るだろう？ |
| 2. 陽気なカッコー | 7. 天上の水 | 10. 美しく、また美しい |
| 3. 春、甘美な春 | 8. 外の芝生で寝床に横たわる | 11. 笛を鳴らせ！ |
| 4. 少年御者 | | |
| 5. 暁の星 | | 第4部 |
| | | 12. フィナーレ |

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

シリーズ支援：明治安田生命保険相互会社

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
 (舞台芸術創造活動活性化事業)
 独立行政法人日本芸術文化振興会
 公益財団法人  ロームミュージックファンデーション
 公益財団法人 三菱UFJ信託芸術文化財団

 Room Music Foundation
 ロームミュージックファンデーション

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

Eri NAKAMURA

Soprano

中村 恵理

ソプラノ



大阪音楽大学、同大学院修了。新国立劇場オペラ研修所を経て、2008年英国ロイヤル・オペラにデビュー。2010～16年、バイエルン国立歌劇場ソリストとして専属契約。これまでにワシントン・ナショナル・オペラ、ベルリン・ドイツ・オペラ、ザルツブルク州立劇場などに登場。2015年度芸術選奨文部科学大臣新人賞などを受賞。2016年ウィーン国立歌劇場にデビュー。今回が都響主催公演デビューであり、2021年2月《復活》にも出演予定。大阪音楽大学客員教授、東京音楽大学非常勤講師。

Eri Nakamura is an alumna of Osaka College of Music and Opera Studio at New National Theatre, Tokyo. She made her debut at Royal Opera House, Covent Garden in 2008. Between 2010-2016, Nakamura was a member of ensemble at Bayerische Staatsoper. She has appeared at opera houses such as Washington National Opera, Deutsche Oper Berlin, and Salzburger Landestheater. She made her debut at Wiener Staatsoper in 2016.

Kasumi SHIMIZU

Mezzo-Soprano

清水 華澄

メゾソプラノ



©Takehiko Matsumoto

国立音楽大学卒業。同大学院、新国立劇場オペラ研修所修了。バーデン市立劇場『こうもり』、新国立劇場『チェネレントラ』『オテロ』、東京二期会『ドン・カルロ』『イル・トロヴァトーレ』『ローエングリン』、グランドオペラ共同制作『アイダ』などに出演、高い評価を得た。コンサートでも国内外のオーケストラと共演するほか、NHKニューイヤーオペラコンサートへ出演を重ねている。今回が都響主催公演デビューとなる。二期会会員。

Kasumi Shimizu graduated from Kunitachi College of Music where she also gained her master's degree and trained at Tokyo's New National Theatre Opera Studio. She has appeared in *Die Fledermaus* at Stadttheater in Baden, as well as in numerous productions for New National Theatre, Tokyo, Tokyo Nikikai, Nissay Opera and Hyogo Performing Arts Center.

Topi LEHTIPUU

Tenor

トピ・レティプー

テノール

©Monika Rittershaus



フィンランド人の両親のもとオーストラリアに生まれる。フィンランドで育ち、シベリウス音楽院で学ぶ。フィンランド国立オペラの『アルバート・ヘリング』でオペラ・デビュー。サヴォンリンナ・オペラ・フェスティヴァルやシャンゼリゼ劇場に定期的に登場しており、バッハ《マタイ受難曲》（セミステージ形式／セラーズ演出、ラトル指揮ベルリン・フィル）や2016年ザルツブルク音楽祭におけるエトヴェシュ《ハレルヤ＝オラトリオ・バルブルム》の世界初演（ハーディング指揮ウィーン・フィル）に出演した。トゥルク音楽祭芸術監督（2010～15）、ヘルシンキ・フェスティヴァル監督（2015～18）などを歴任。多くの録音があり、グランドボーンで収録したDVD『放蕩者のなりゆき』は2012年グラミー賞にノミネートされた。

Topi Lehtipuu was born in Australia to Finnish parents. He grew up in Finland, where he studied at Sibelius Academy. Topi made his operatic debut singing *Albert Herring* with Finnish National Opera, leading to regular appearances with this company as well as at Savonlinna Opera Festival and Théâtre des Champs-Élysées. He appears regularly in European concerts including semistaged performances of Bach's *Matthäus-Passion* with Sellars, Rattle and Berliner Philharmoniker. At Salzburger Festspiele 2016 he sang in the world premiere of Eötvös' *Halleluja-Oratorio Balbulum* with Wiener Philharmoniker conducted by Harding.

The Little Singers of Tokyo Children's Chorus

東京少年少女合唱隊 児童合唱



©堀田力丸

マーラー：交響曲第3番（第853回B定期・2018年4月10日・サントリーホール／大野和士指揮
東京少年少女合唱隊、新国立劇場合唱団、他）

ヨーロッパの伝統音楽に基づく音楽教育を目的とする日本初の本格派合唱団として1951年設立。グレゴリオ聖歌から現代作品までレパートリーは幅広く、年2回の定期公演の他、1964年の訪米以来海外公演は33回を数える。国内外のオーケストラ、オペラ劇場との共演も多く、アバド、ルイーダ、ムーティらとも共演し高い評価を得た。2016年に創立65年を迎え、マカオ公演とイタリア公演を実施。サン・ピエトロ大聖堂にてフランシスコ・ローマ教皇による新年ミサで全世界の聖歌隊と共に平和祈願を捧げた。

The Little Singers of Tokyo (LSOT) formed in 1951 with the concept "for Japanese children to sing Renaissance works". The founding spirit continues today with a repertoire focusing on authentic choral works based on traditional European music. LSOT covers a wide range of music from Gregorian Chants to contemporary works. In addition to the regular concerts held twice a year, LSOT has made 33 overseas concert tours. They have also appeared with many orchestras and opera theaters at home and abroad, and have performed with maestros such as Abbado, Luisi, and Muti.

Hisae HASEGAWA

Chorus Master

長谷川久恵

合唱指揮



©LSOT

東京少年少女合唱隊の常任指揮者。主催公演並びに海外公演を牽引する傍ら、オペラなどの外部公演でコーラスマスターを数多く歴任。「コールスLSOT」や声楽アンサンブル「LSOTカンマーコア」を組織し、幅広い演奏活動を展開している。

Hisae Hasegawa is Principal Conductor / Artistic Director of the Little Singers of Tokyo. She has conducted self-promoted concerts and overseas performances and also successively served as a chorus master of various outside performances including operas. She formed Chorus LSOT and a choral ensemble LSOT Kammerchor as well, expanding wide-ranging performance activities.



マルティヌー：カンタータ《花束》（第774回B定期・2014年9月8日・サントリーホール/ヤクブ・フルシヤ
指揮 新国立劇場合唱団、東京少年少女合唱隊、他）

新国立劇場は、オペラ、バレエ、ダンス、演劇という現代舞台芸術のためのわが国唯一の国立劇場として、1997年10月に開場した。新国立劇場合唱団も年間を通じて行われる数多くのオペラ公演の核を担う合唱団として活動を開始。個々のメンバーは高水準の歌唱力と演技力を有しており、合唱団としての優れたアンサンブル能力と豊かな声量は、国内外の共演者およびメディアからも高い評価を得ている。

New National Theatre, Tokyo opened in October 1997 as the only national theatre for the modern performing arts of opera, ballet, contemporary dance and play. Since then, New National Theatre Chorus has made its career and played a central role in many Opera performances through all seasons. Their ensemble ability and rich voices have achieved acclaim from co-starred singers, conductors, directors, backstage staff as well as from domestic and international media.

Kyohei TOMIHIRA

Chorus Master

富平恭平
合唱指揮



東京藝術大学卒業。指揮を高関健、田中良和、小田野宏之の各氏に師事。これまでに群響、東京シティ・フィル、東京フィル、東響などを指揮。オペラでは新国立劇場、東京二期会、藤原歌劇団などの公演で副指揮者、合唱指揮者などを務めている。2019年4月から新国立劇場合唱指揮者。

Kyouhei Tomihira graduated from Tokyo University of the Arts. He has conducted orchestras such as Gunma Symphony, Tokyo City Philharmonic, Tokyo Philharmonic, and Tokyo Symphony. He also serves as Associate Conductor and Chorus Master in opera performances of New National Theatre, Tokyo, Tokyo Nikikai Opera Foundation and The Fujiwara Opera. He is a Chorus Master of New National Theatre, Tokyo.

ベルリオーズ： 歌劇『ベアトリスとベネディクト』序曲

1858年、バーデン＝バーデン（現ドイツ南西部）でカジノや劇場を営んでいたエドゥアール・バナゼが、同地でたびたび自作を演奏し、高い評判を得ていたエクトール・ベルリオーズ（1803～69）に、夏に開かれる音楽祭のための短いオペラの作曲を依頼した。ベルリオーズは依頼に応じたものの、用意された台本が気に入らず、台本も自分で書くことを提案する。そこで題材に選ばれたのが、ウィリアム・シェイクスピア（1564～1616）の戯曲『から騒ぎ（Much Ado About Nothing）』であった。

『から騒ぎ』の物語はイタリアのシチリア島を舞台に、いつも喧嘩ばかりしているベアトリスとベネディック（ベネディクト）、ベネディックの友人クローディオとその恋人ヒーローの4人をめぐって展開する。以前からこの戯曲をもとに「ひたすら陽気なイタリア風オペラ」を書きたいと考えていたベルリオーズは、ベアトリスとベネディックのふたりに焦点をあてて原作を書き改めて台本を完成させる。当初全1幕となる予定だった歌劇は最終的に2幕構成となり、またレチタティーヴォを用いずに台詞で音楽をつなぐオペラ＝コミック形式を採用して、1862年に完成する。同年8月にバーデン＝バーデンの劇場で行われた初演はたいへんな成功を収めたという。

序曲は全曲のフィナーレからとられた喜劇調の音楽に始まり、第2幕でベアトリスの歌うアリアに基づく優美な旋律を挿みつつ、軽やかで快活な気分を盛り上げていく。

（相場ひろ）

作曲年代：1860年8月～1862年2月頃

初演：1862年8月9日 バーデン＝バーデン 作曲者指揮

楽器編成：ピッコロ、フルート、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、
コルネット、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

ドビュッシー： 舞踊詩《遊戯》

1912年、ロシア出身の興行師セルゲイ・ディアギレフ（1872～1929）は、自ら主宰するロシア・バレエ団の舞台のために、クロード・ドビュッシー（1862～1918）にヴァツラフ・ニジンスキー（1890～1950）の台本に基づく《遊戯（Jeux）》の作曲を依頼した。テニスを題材とし、ほの明るい街灯の下で子どものように戯れる男女3人の束の間の恋模様を描いた《遊戯》のタイトルには、「スポーツ競

技」「恋の駆け引き」「子どもじみた遊び」といった意味が込められている。

1913年5月の初演は、ニジンスキーの拙い演出もあって賛否相半ばし、かつ2週間後に行われたイゴール・ストラヴィンスキー（1882～1971）の《春の祭典》の初演が巻き起こしたスキャンダルにかき消されたかたちとなって、ドビュッシーの音楽は長く失敗作とみなされていた。

この作品をめぐる状況が一変するのは1950年代、ピエール・ブーレーズ（1925～2016）らが注目し、その魅力と予言的性格について語るようになってからである。《遊戯》ではすべての素材が変容を重ねる中で、明確にみとれる構造はすっかり失われている。ブーレーズらは、そこでの動機群の扱いや新ウィーン楽派派りの音色旋律的発想に、彼らの探求していたセリー音楽（12音技法の音列による構成原理を、音の長さ、強弱、音色などにも当てはめて組織した音楽）の萌芽を読みとって、称賛したのだった。

物語は、おおむね以下のように進行する。

冒頭、弦楽器の弱奏を背景に、日暮れ時を表す神秘的な和音が鳴らされる。続いて現れる短い反復音形や素早い上行・下行は転がっていくテニスボールを暗示する。冒頭の神秘的な和音が再び鳴らされると、クラリネットの独奏と共にラケットをかかえた青年が通り過ぎる。続いて弦楽器に軽やかなトリルを主体とした旋律が現れ、ふたりの少女の登場を告げる。

やがて少女たちはひとりずつ踊り出すが、その軽快な音の流れが青年の登場によって突如断ち切られる。逃げ出そうとした少女たちを引き留め、青年は大らかな弦の歌と共に踊り始める。少女のひとりが彼に誘われ、いっしょに踊りながら気持ちを高ぶらせていく一方で、もうひとり嫉妬からいらだちをみせ、音楽はせわしく皮肉めいたものへと変わる。青年は彼女にも声をかけ、3人で踊り出す。

音楽は3人の繰り広げる鬼ごっここと心の動きを映して、軽快なスケルツォから嫉妬に沈む内向までの間を揺れ動く。流麗な線とせわしない動きとがない交ぜになってクライマックスへと向かう中、高ぶる3人は不意に動きを止めて、口づけを交わそうとする。するとどこからかテニスボールが飛んできて彼らの足許に落ちる（木管による素早い下行音型）。驚いた3人は逃げ出す。冒頭の神秘的な和音が回帰し、すべては夕闇の中に融けてゆく。

（相場ひろ）

作曲年代：1912年6～10月

初演：1913年5月15日 パリ ピエール・モントゥー指揮

楽器編成：ピッコロ2、フルート2、オーボエ3、イングリッシュホルン、クラリネット3、バスクラリネット、ファゴット3、コントラファゴット、ホルン4、トランペット4、トロンボーン3、テューバ、ティンパニ、シンバル、トライアングル、タンブリン、シロフォン、ハープ2、チェレスタ、弦楽5部

ブリテン： 春の交響曲 op.44

緯度の高い英国の冬は長く陰鬱である。それだけに春の訪れは輝かしく喜ばしい。そのためか、春の到来と夏の近づきを寿ぐ多くの詩が古くから詠まれてきた。ベンジャミン・ブリテン（1913～76）の《春の交響曲》にもそのような想いが込められている。

《青少年のための管弦楽入門》（1945）や《戦争レクイエム》（1962）で知られるブリテンは、20世紀の英国を代表する作曲家である。とりわけ、ほぼ独力で「英語によるオペラ」というジャンルを確立したことは音楽史上の偉業と言える。

オペラ『ピーター・グライムズ』（1945）から、日本の能『隅田川』に触発されて書いた『カーリユー・リヴァー』（1964）までの間、ブリテンの創作力は頂点を迎えていた。この時期の始まりに大きく関わったのが指揮者セルゲイ・クーセヴィツキー（1874～1951）である。帝政ロシアから米国に移住してボストン交響楽団を一流のアンサンブルに育成し、自らの名を冠した財団を設立して、バルトーク、コープランド、メシアンら同時代の作曲家たちの支援に努めた。第2次世界大戦（1939～45）中、米国に滞在していたブリテンにクーセヴィツキー財団が委嘱して誕生したのが前述の『ピーター・グライムズ』である。

大戦直後の1946年、この作品の米国初演のためタングルウッドを訪れたブリテンに、クーセヴィツキーは「合唱と管弦楽を使用した新作」を依頼し、これが《春の交響曲》作曲の端緒となった。オペラ『ルクレティアの凌辱』（1946）、『アルバート・ヘリング』（1947）の作曲と上演、イングリッシュ・オペラ・グループとオルダバラ音楽祭の設立と運営で多忙を極めていたブリテンが作曲にとりかかれたのは1948年に入ってからであり、翌1949年春にようやく完成にこぎつけた。できあがったのは3名の独唱と混声合唱と少年合唱を織り交ぜ、12の楽曲を4部に分けて構成したカンタータ風の交響曲であった。

当初ブリテンは歌詞にラテン語のテキストを考えていたが、結局《春の交響曲》では英国の詩人たちが書いた春にちなむ詩が選ばれた。ジョン・ミルトン（1608～74）やウィリアム・ブレイク（1757～1827）のような歴史的な詩聖からW.H.オーデン（1907～73）のようなブリテンの同時代人、さらにはイングランド中世の詠み人知らずの作品までもが含まれ、さながら「英詩の祭典」である。

とはいえ、春の到来を素朴に喜ぶ明るい曲調ではなく、自然の不気味さや春の明るさの裏にある陰りなどが精妙な管弦楽と声楽の技法で描き出される。戦争で荒廃した世界の再生を願うメッセージも織り込まれている。作曲に当たりブリテンが独唱者として念頭においていたのは盟友のテノール、ピーター・ピアーズ（1910～86）と名コントラルトのキャスリーン・フェリア（1912～53）であった。

「少年合唱の活用」「歌曲と交響曲の融合」ではグスタフ・マーラー（1860～1911）の交響曲第3番（1896）《大地の歌》（1908）やグスターヴ・ホルスト

(1874～1934)の合唱交響曲第1番(1924)が意識されており、後に親交をもったドミトリー・ショスタコーヴィチ(1906～75)の交響曲第13番《バービー・ヤール》(1962)や第14番(1969/日本では《死者の歌》の名称でも知られる)にも影響を与えた。

曲の構成は以下の通り。() にテキストの作者である詩人の名を記した。

第1部

1. 導入部「輝きを放て」(ジョージ・チャップマン)
2. 「陽気なカッコー」(エドモンド・スペンサー)
3. 「春、甘美な春」(トーマス・ナッシュ)
4. 「少年御者」(ジョージ・ピール/ジョン・クレア)
5. 「暁の星」(ジョン・ミルトン)

交響曲の第1楽章に相当する第1部では、長い冬の終わりと春の始まりが歌われる。陰鬱な冬を思わせる打楽器とハープの不気味な響きに導かれ、合唱が春の精霊を呼び出す呪術のように「輝きを放て(Shine out)」と歌いだす。まもなく3本のトランペットがカッコーの囀りを模したファンファーレを吹奏すると、テノールが「陽気なカッコー(The merry cuckoo)」を歌う。「春、甘美な春(Spring, the sweet spring)」と合唱がアレグロで歌い、3人の独唱者によるカッコー、フクロウ、ナイチンゲールのカデンツァが3度挿入される。「少年御者」は2つの詩から成り、まずチューバと木管の伴奏で少年合唱が「ライ麦があごに届くころ(When as the rye reach to the chin)」を躍動するように歌い、ソプラノが「少年御者(The driving boy)」で加わり、少年合唱は口笛で合いの手を入れる。合唱が「暁の星(The morning star)」を称え、教会の鐘を模したベルが鳴らされる。

第2部

6. 「ようこそ、称賛さるべき娘たちよ」(ロバート・ヘリック)
7. 「天上の水」(ヘンリー・ヴォーン)
8. 「外の芝生で寝床に横たわる」(W. H. オーデン)

第2部は緩徐楽章にあたり、作曲者によれば「春の暗い側面—しばんでいくスマイレや雨や夜」を描いている。「ようこそ、称賛さるべき娘たちよ>Welcome, Maids of Honour)」ではアルトが春を象徴するスマイレの美とはかなさを歌う。「天上の水(Waters above)」はテノールとヴァイオリンだけで奏され、ヴァイオリンはスル・ポンティチェロ(駒の近くを弾く特殊奏法で硬く金属的な音がする)で春の雨がしとしとと降るさまを模する。アルトと合唱(ヴォカリーズ)が相対する「外の芝生で寝床に横たわる(Out on the lawn I lie in bed)」では、吹くような木管と打楽器、弱音器を付けた金管が夜の空気を醸し出す。戦争の近づきを示唆する激しい警告の音楽の後、合唱で消え入るように終わる。

第3部

9. 「私の五月はいつ来るだろう?」(リチャード・バーンフィールド)

10. 「美しく、また美しい」(ジョージ・ピール)

11. 「笛を鳴らせ!」(ウィリアム・ブレイク)

第3部はスケルツォ楽章に相当し、同一音型の繰り返しが多い。コントラバスを欠く弦楽器とハープのせわしない伴奏に合わせてテノールが「私の五月はいつ来るだろう?(When will my May come)」を語りかけるように歌う。「美しく、また美しい (Fair and fair)」ではソプラノとテノールが競うように歌う。「笛を鳴らせ! (Sound the Flute!)」は男声合唱→女声合唱→少年合唱と推移し、合唱の総唱を経て管弦楽のみの後奏となる。

第4部

12. フィナーレ「ロンドンよ、私は君に陽気な五月をプレゼントしよう」(フランシス・ボームント/ジョン・フレッチャー)「夏がやってきた」(作者不詳)

フィナーレの性格を持つ第4部では春が盛りを迎え、夏の近づきが高らかに歌われる。マーラーの交響曲第3番第1楽章にも似た楽想である。打楽器と木管の吹きに続いて角笛 (Cow Horn / プリテンがこの曲のために作らせた、G、C、Fの3音を出せる楽器) が高らかに吹き鳴らされると、テノールが、続いて女声ソリスト、合唱、少年合唱、管弦楽が加わり、急き立てるように「ロンドンよ、私は君に陽気な五月をプレゼントしよう (London, to thee I do present the merry month of May)」を歌い、高揚していく。独唱と合唱がヴォカリーズになると、突然、少年合唱が「夏がやってきた (Sumer is icumen in)」を歌い出す。これは13世紀末から14世紀初めにイングランドで成立したカノンである。

少年合唱と入れ替わりにテノールが「ロンドンよ、私は君に陽気な五月をプレゼントしよう」の一節を歌い始めると再び角笛が鳴り響き、テノールが「そして友よ、私はここでやめておこう (and so, my friends, I cease)」と歌い、消え入るように終わるかと思いきや、フォルテシモのトゥツィーの一撃で全曲が締め括られる。

(等松春夫)

※本稿ではスコアに従い「アルト」「少年合唱」と表記したが、本日は「メゾソプラノ」「児童合唱」によって演奏される。

作曲年代：1948～49年

初 演：1949年7月9日 (14日説もある) アムステルダム
エドゥアルト・ファン・ベイヌム指揮 アムステルダム・コンサートヘボウ管弦楽団
米国初演 / 1949年8月13日 タングルウッド
セルゲイ・クーセヴィツキー指揮 ポストン交響楽団

楽器編成：フルート3 (第3はピッコロ、アルトフルート持替)、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン4、角笛、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、シロフォン、ヴィブラフォン、チャイム、ウッドブロック、カスタネット、タンブリン、小太鼓、テナードラム、シンバル、ゴング、大太鼓、ムチ、トライアングル、ハーブ2、弦楽5部、独唱 (ソプラノ、メゾソプラノ、テノール)、児童合唱、混声合唱

Program notes by Robert Markow

Berlioz: Overture to “Béatrice et Bénédict”

Hector Berlioz: Born in La Côte-Saint-André (near Grenoble), December 11, 1803; died in Paris, March 8, 1869

Shakespeare’s comedy *Much Ado About Nothing* has not seen much ado as far as operatic settings are concerned. The only one in English is by the now little-known composer Sir Charles Villiers Stanford (he was one of the leading lights of his day; his opera dates from 1901), though a new one is on the way by the English composer James Garner, scheduled to be premiered in Montreal in 2021 or 2022. The only one by a well-known composer in any language is Berlioz’ adaptation in French under the title *Béatrice et Bénédict* (the drama’s two leading characters), but even then the first performance was given in German. Erich Wolfgang Korngold wrote some incidental music for a performance of the play in 1920 at Schönbrunn Palace in Vienna, and a number of composers have written songs based on *Much Ado*’s texts.

Berlioz first considered writing an opera on this subject in 1833, but managed to create only a few sketches. It was more than a quarter of a century before he returned to the project. This was to become his last composition, completed in 1862, seven years before his death. Unusually for the time, Berlioz wrote his own libretto, a task for which he was fully qualified both as a writer (he was one of the century’s most astute and eloquent music critics) and as a passionate lover of literature, Shakespeare in particular. The premiere took place not in the composer’s native France but in Baden-Baden, Germany, where a casino manager had commissioned the work for a new theater there. Shakespeare’s Benedikt remained Benedikt in German, but became Bénédict in French. Berlioz’ career had been one of recurring frustration, public and critical failures, political harassments, financial problems and ill health, so it was all the more gratifying that he could report that the opera was a success. He pronounced it “one of the liveliest and most original works I have produced.”

The overture sparkles and glitters like the brilliant Mediterranean sun on the Tyrrhenian Sea near Messina, Sicily, where the story takes place. Berlioz called the music “a caprice written with the point of a needle.” There are references to several passages in the opera, but two main ideas predominate: the fluttering, mercurial opening gesture in the violins and woodwinds, which serves as accompaniment to the love duet at the end of the opera; and Béatrice’s lyrical aria “Il m’en souvient, le jour.” These are heard in immediate succession as prefatory material to the overture’s main *allegro* section. Berlioz scholar Jacques Barzun notes that the composer’s use of this material “establishes the recurring contrast between lively coquetry and gentle melancholy.”

Debussy: Jeux, Poème Dansé

Claude Debussy: Born in Saint-Germain-en-Laye, August 22, 1862; died in Paris, March 25, 1918

Jeux was Debussy's last purely orchestral work, written within the span of three weeks in August 1912. It resulted from a commission by Serge Diaghilev for his Ballets russes. Diaghilev's company had presented Debussy's *Prelude to the Afternoon of a Faun* the previous May, choreographed by the fabulous dancer Vaslav Nijinsky, and the ensuing *succès de scandale* spurred Diaghilev to elicit another work from the same team.

However, when Debussy learned that Nijinsky's scenario called for a tennis game interrupted by an airplane crash, he balked. Furthermore, there were to be only three solo dancers, no corps de ballet, and no traditional dances. Debussy was eventually won over with the promise of twice the originally quoted fee, but even with the removal of the airplane crash, the composer was not particularly eager to work. Only financial need drove him to comply. Yet the score he produced turned out to be both one of the most strikingly original and one of the most influential in the history of twentieth-century music.

What makes *Jeux* a compositional landmark is its approach to form and content. Debussy deliberately avoided any reference to a logical, ordered sequence of musical events, preferring instead to create a mosaic of fragments that seemed superficially unrelated, yet held together only by a couple of recurring and constantly changing motifs, and by a subtle inner tension almost impossible to analyze. The effect produced was a series of fleeting, ever-changing musical images.

In the use of orchestral color too, the score is remarkable for its richness, subtlety, and variety. Debussy employs a large orchestra, including quadruple woodwinds and trumpets, much percussion, a celesta, and two harps, but uses it with great restraint. The scoring changes constantly in kaleidoscopic hues and patterns.

The first performance of *Jeux* took place in Paris on May 15, 1913, conducted by Pierre Monteux. The reception was decidedly cool, but it is worth noting that just two weeks later, in the same theater (the Théâtre des Champs-Élysées), the same ballet company, the same soloists and the same conductor were involved in the premiere of Stravinsky's *Rite of Spring*, which provoked one of the greatest scandals in music history.

As will become obvious from the ballet's plot, the *jeux* (games) of the title refer not only to tennis but to love as well. The whole affair can be as innocent or risqué as each choreographer — or listener — wishes to make it. After a brief introduction, the curtain rises on an empty park. A tennis ball falls onto the stage.

A young man dressed in a tennis outfit leaps across the stage and disappears. Two timorous girls appear. They start to dance, and are joined by the young man who has been observing them stealthily. He joins one of the girls, provoking mild jealousy in the other, who eventually gets her turn at the man's attention. The action continues as they chase, embrace, and hide from each other. Finally the man succeeds in bringing them all together in an ecstatic three-way kiss. Suddenly another ball bounces in. Alarmed, the characters all scamper away.

Britten: Spring Symphony, op.44

**Part I: Introduction (Shine out) - The merry cuckoo - Spring, the sweet spring -
The driving boy - The Morning Star**

Part II: Welcome Maids of Honour - Waters above - Out on the lawn I lie in Bed

Part III: When will my May come - Fair and fair - Sound the Flute!

Part IV: Finale

Benjamin Britten: Born in Lowestoft, England, November 22, 1913; died in Aldeburgh, December 4, 1976

The seasons have for centuries served as a source of inspiration for composers to convert their emotional impulses into sound. Hardly anyone need be reminded of Vivaldi's contribution. Symphonies alone that have been inspired by, or at least entitled "Spring," come from such well-known composers as Schumann (No. 1), Mikis Theodorakis (No. 7) and Darius Milhaud (No. 1); and from lesser-known names including Hans Huber, John Knowles Paine, Johann Josef Abert, Joachim Raff, Zymunt Noskowski and Emil Axman. Benjamin Britten too contributed to this repertory.

In August of 1946, Serge Koussevitzky, conductor of the Boston Symphony, commissioned Britten to write something for his orchestra. Britten proposed a symphony with voices. When the work was completed, Britten was somehow persuaded to allow the world premiere to go to the Holland Festival, at which Eduard van Beinum conducted the Concertgebouw Orchestra in Amsterdam on July 9, 1949. Koussevitzky reluctantly acceded, providing the words "by kind permission" be announced at the Festival. Koussevitzky conducted the first performance in North America at Tanglewood, in Lenox, Massachusetts, one month later.

Much ink has been spilled over whether or not this work merits the rubric "symphony." The composer justified the title by noting that it conforms to the traditional four-movement layout, including a slow introduction to the first move-

ment, a slow second movement, a scherzo-like third, and a grand finale. Furthermore, it is a work in which the texts are “not only dealing with the spring itself but with the progress of winter to spring and the reawakening of the earth and life.” How generations of English poets have responded to this natural phenomenon provides the thread that runs through the *Spring Symphony*. English scholar Hugh Graham notes that Britten wrote his *Spring Symphony* just as he was entering his maturity as a composer at age 35, when “the ideas burst forth with a profuseness, a spontaneity and a freshness entirely appropriate to the season.”

Each “part” (Britten preferred this designation to movements) of the 45-minute symphony is continuous, though all but the last contains several sections. The work begins with an Introduction, a kind of prayer, or entreaty, for spring to rise again out of the barren, frigid winter. “Cold, terribly cold,” Britten called this music. Additional poems involve the arrival of birds, flowers and the warm sun. The poem “Spring, the sweet spring” is one of the few passages in the symphony that requires the full orchestra. The poem “The driving boy” brings with it the first appearance of the children’s chorus, which not only sings but whistles as well. **Part I**, with its five sections, is by far the longest in the symphony.

Part II is of a more contemplative nature revealing what Britten called “the darker side of spring.” One of the symphony’s most exquisite passages is the setting of Henry Vaughan’s poem “Waters above,” scored only for violins playing very softly in a manner to produce a glassy, shimmery effect as the tenor sings a quietly ecstatic apostrophe to rain.

Part III is the musical equivalent of a symphony’s scherzo movement, depicting spring at its height, with adventures in flowered meadows and shepherds singing of love. The final poem is “Sound the Flute!” by William Blake, one of Britten’s favorite poets.

The solidly affirmative Finale (**Part IV**) brims with optimism, energy and vitality. The coarse, earthy blare of the cow horn adds a rustic touch to the soundscape. As spring turns to summer, Britten incorporates a rousing setting of the famous thirteenth-century canon “Sumer is icumen in,” set to a broadly flowing waltz rhythm and eventually employing the work’s full instrumental and choral resources, putting the seal of benediction on the arrival of the solstice. The last few words go to the tenor.

For a profile of Robert Markow, see page 38.



第898回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.898 A Series

東京文化会館

2020年3月9日(月) 19:00開演

Mon. 9 March 2020, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor
コンサートマスター ● 四方恭子 Kyoko SHIKATA, Concertmaster

ベルク: 管弦楽のための3つの作品 op.6 (20分)

Berg: Drei Orchesterstücke, op.6

- I Präludium 前奏曲
- II Reigen 輪舞
- III Marsch 行進曲

休憩 / Intermission (20分)


ショスタコーヴィチ: 交響曲第10番 ホ短調 op.93 (55分)


Shostakovich: Symphony No.10 in E minor, op.93

- I Moderato モデラート
- II Allegro アレグロ
- III Allegretto アレグレット
- IV Andante - Allegro アンダンテ～アレグロ

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術創造活動活性化事業)

 独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ベルク： 管弦楽のための3つの作品 op.6

独学時代のアルバン・ベルク（1885～1935）は、歌曲の創作でこそ抜群の適性を発揮していたが、器楽曲ではシンプルな変奏曲ぐらいしか、ある程度の長さをもつ作品がなかった。1904年からアルノルト・シェーンベルク（1874～1951）の徹底した指導を受けたことで、ピアノ・ソナタ op. 1（1907-08）や弦楽四重奏曲 op. 3（1910）が生み出され、ベルクは一人前の作曲家として歩み出していく。

ところが次なる一手として書かれた、初の管弦楽付き声楽曲である《アルテンベルク歌曲集》op. 4（1912）では、（グスタフ・マーラーの交響曲第10番第1楽章に登場する不協和音を発展させた）12の半音階すべてが同時に鳴り響く和音が登場するなどの過激な進歩をみせ、初演では警察が呼ばれて演奏が中断するほどの大混乱になってしまう。シェーンベルクも良い顔をしなかったことにショックを受けたベルクは一時、師と仲違いしてしまった。その一件があったからこそ、管弦楽を使った2つめの楽曲《管弦楽のための3つの作品》op. 6を「我が師で我が友のアルノルト・シェーンベルクに、限らない感謝と愛を込めて」という献辞とともに捧げたのだろう。

作品タイトルは明らかにシェーンベルクの《管弦楽のための5つの作品》op. 16（1909/22）を意識したものが、最も影響を受けたのはベルクが偏愛したマーラーの交響曲第9番第1楽章であることは、主題がバラバラにされた状態から徐々に提示されていったり、ポリフォニック（多声音楽的）な書法が徹底されていたりすることからも窺い知ることができる。

第1曲「前奏曲」の冒頭では、弱く叩かれるタムタムの1打から始まって徐々に重ねられる楽器が増えていき、まもなくファゴットの高音によってまだ形にならない主題が散り散りの状態で提示されはじめる。ホルンとクラリネットの強奏によって、前奏部分が締めくくられると、今度はファゴットから第1ヴァイオリンに受け継がれていく音色旋律（音色の変化を要素とする旋律）が登場するが、これこそが第1曲の実質的な主題である。

この旋律を変奏しながら繰り返し、様々な楽器へと受け渡し続けていくことでクライマックスを形成。シンバルの一撃による頂点を経て、また主題が散り散りになっていき、最後はタムタムの1打に戻ってくる。

第2曲「輪舞」は、ホルンの和音の直後、ファゴットとトランペットが旋律の断片を提示するのだが、実はこれは第1曲と同じ音型から派生したもの。続いてオーボエ、そしてファゴットとチェロ、チェロとヴィオラ……という風に楽器が受け継がれていくなかで、前曲とは違う旋律へと変形・発展していく。

曲中、何度かワルツのような舞曲へと姿を変えるのだが、性格はマーラーが交響曲で用いることが多かった田舎臭いレントラーに近い。時おり独奏ヴァイオリンが伴われることで「死の舞踏」の情景も想起させられる。

第3曲「行進曲」はチェロの反復フレーズが先導していくが、やはりこれも第1曲・第2曲の基礎となった音型で、これまで同様に徐々に変形していく。しばらく進むと軍楽隊を思わせるリズムが打楽器や弦楽器の中低音域に現れはじめ、いよいよ行進曲に転じる……かと思いきや中座。その後も、統率のとれていない軍隊のように、なかなか一体感は得られない。

ハーブの低音と共にヴィオラ独奏で第1曲の原型に近いモチーフが提示されると再始動。徐々に軍隊の体をなしていく。暴力性が頂点に達したところで、マーラーの交響曲第6番《悲劇的》第4楽章を思わせる巨大な木製ハンマーが打ち鳴らされて、再び崩壊。少しずつ散り散りになっていき、最後は穏やかに終わると思いきや、再び動き出そうとしたところで、とどめの一発をお見舞いされる。

(小室敬幸)

作曲年代：1914～15年8月 1929年改訂

初演：初稿・第1曲と第2曲のみ／1923年6月5日 ベルリン
アントン・ウェーベルン指揮
改訂稿・全曲／1930年4月14日 オルデンブルク
ヨハネス・シューラー指揮

楽器編成：フルート4（第1～4はピッコロ持替）、オーボエ4（第4はイングリッシュホルン持替）、クラリネット4（第3は小クラリネット持替）、バスクラリネット、ファゴット3、コントラファゴット、ホルン6、トランペット4、トロンボーン4、チューバ、ティンパニ、大太鼓、小太鼓、テナードラム、シンバル、タムタム、トライアングル、シロフォン、ハンマー、グロックンシュピール、ハーブ2、チェレスタ、弦楽5部

ショスタコーヴィチ： 交響曲第10番 木短調 op.93

ソ連で活躍したドミトリー・ショスタコーヴィチ（1906～75）は、政府に批判された交響曲第9番（1945）以降、8年もの間、交響曲を発表していなかった。しかし、1953年3月に最高指導者ヨシフ・スターリン（1878～1953）が世を去ると、その年の暮れ、ショスタコーヴィチは、待っていたかのように交響曲第10番を発表した。初演後、ソ連ではこの交響曲の評価について議論が巻き起こったが、やがてこの曲はショスタコーヴィチの代表作となり、現在では第5番に次いでよく演奏される交響曲のひとつとなっている。

しかし、この交響曲のテーマが何かということは、今も解明されてはいない。ただ、この曲を理解する上で、次の3つの音型がキーとなるであろうことは確実だ。

1番目は、冒頭の「ミーファ#ーソ」の3音だ。リストの《ファウスト交響曲》との類似が指摘されることもあるが、第1～3楽章はすべてこの音型（音高は異なるが全音～半音で上昇する）で始まる。

2番目は、第3楽章と第4楽章に出てくる、「D-S-C-H」、すなわち「レミブードーシ」の音型だ。これは、ショスタコーヴィチの名前をドイツ語で表記したD. Schostakowitschの最初の4文字を音名として読んだもの（SはEs=ミ♭と読み替える）だ。名前を音名に置き換えるのは、バッハ、シューマンも用いた伝統ある方法だが、ショスタコーヴィチはこの「D-S-C-H」を自分の署名としてこれ以後愛用し、多くの作品に使っている。ちなみに、第1の音型を含む全曲の最初の4音「ミーファ#ーソレ#」を3度下げて並べ替えればこの音型になるので、第1の音型も作曲者自身の別の顔なのかもしれない。

そして3番目は、第3楽章にだけホルンで登場する「E-A-E-D-A」、すなわち「ミーラーミーレーラ」の音型だ。ほとんど変形も展開もされないのが特徴だが、これは、エルミーラ・ナジーロヴァ（1928～2014）という女性を表している。「E-A-E-D-A」の2番目のAをla、Eをmi、Dをreと読めば、「E-l(a)-mi-r(e)-A」、つまりエルミーラの名前になるというのだ。こじつけ臭いが、これは、エルミーラ宛の手紙に作曲者自身が書いていることなのだ（この音型はマーラー《大地の歌》の冒頭モチーフとも類似しているが、この類似について作曲者は、後になって気づいて驚いたと書いている。これを信じるならば、作曲時は意識していなかったということになる）。

エルミーラはアゼルバイジャン出身のピアニスト・作曲家で、モスクワでショスタコーヴィチにしばらく師事した。しかし、師弟の本格的な交流が始まったのは1953年4月、彼女が結婚して故郷に帰ったあとだった。1953年7月25日の手紙で、ショスタコーヴィチは彼女との出会いを「生涯でもっとも大切な出来事」と書いたが、この手紙でショスタコーヴィチは交響曲第10番の作曲に着手したことを書いている。

この頃から2人の関係は親密さを増し、6月25日から10月30日の間に、エルミーラは18通もの手紙を受け取った。これらの手紙の中でショスタコーヴィチは交響曲の進行状況を逐一報告しており、8月21日の手紙では、エルミーラの名前を表す「E-A-E-D-A」の動機が第3楽章に使われることを書いている。「結果的にこうなりましたが、もしこういう結果にならなくても、私はあなたのことをずっと考えていたでしょう。この事実が私のくだらない原稿に記録されていようといまいと」。

作品が出来上がると、ショスタコーヴィチはこの曲のモスクワ初演にエルミーラを招待し、献辞を添えた楽譜を贈ったが、以後、2人の交流は急速に疎遠になる。

1956年9月13日の手紙で、ショスタコーヴィチはマルガリータ・カインヴァ（2度目の夫人）との結婚を報告し、これをもって2人のやりとりは終わる。

第1楽章 モデラート 長大なソナタ形式の楽章である。リストの《ファウスト交響曲》を思わせる序奏冒頭の動機と、クラリネットで提示される第1主題、フルートによる第2主題が様々に組み合わせられ、展開される。

第2楽章 アレグロ 高速で駆け抜ける2拍子のスケルツォ。偽書であることがほぼ判明しているソロモン・ヴォルコフ編『ショスタコーヴィチの証言』（1979）には、この楽章が「スターリンの肖像」であると書かれており、よく知られている。しかしこれを裏付ける証拠は他にないので、これはヴォルコフの解釈にすぎないと考えるべきであろう。

第3楽章 アレグレット 緩徐楽章に相当する楽章だが、自分を表す「D-S-C-H」の動機とエルミラを表す「E-A-E-D-A」の動機が、時には冗談ばく、時には真剣に対話を交わす。

第4楽章 アンダンテ～アレグロ 低弦の序奏のあと、オーボエが切々と歌いだす旋律を、フルートやファゴットが引き継いでしばらく進んだあと、アレグロの主体に入る。この軽快な音楽はしかし、「D-S-C-H」動機の強奏によって勢いを止められる。序奏の遅い部分が復帰するが、しばらくすると今度は「D-S-C-H」動機も取り込んでアレグロが復帰し、自嘲ともとれるにぎやかさの中で終わる。

（増田良介）

作曲年代：1953年夏～10月25日

初演：1953年12月17日 レニングラード（現 Санкт-Петербург）
エフゲニー・ムラヴィンスキー指揮 レニングラード・フィル

楽器編成：ピッコロ、フルート2（第2はピッコロ持替）、オーボエ3（第3はイングリッシュホルン持替）、クラリネット3（第3は小クラリネット持替）、ファゴット3（第3はコントラファゴット持替）、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、トライアングル、シンバル、タンブリン、タムタム、小太鼓、大太鼓、シロフォン、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Berg: Drei Orchesterstücke, op.6 (Three Pieces for Orchestra, op.6)

- I Präludium
- II Reigen
- III Marsch

Alban Berg: Born in Vienna, February 9, 1885; died in Vienna, December 24, 1935

Alban Berg's Three Pieces for Orchestra Op. 6 had a protracted genesis. He wrote them in 1914, sending the first two to his teacher Arnold Schoenberg in September as a 40th birthday present, and completing the third piece by the end of the year. There was no performance of any kind until 1923, when the *Präeludium* and *Reigen* were played in Berlin on June 5 with Anton von Webern conducting (the much longer *Marsch* movement had to be omitted due to limited rehearsal time for such a difficult score). The first complete performance waited until April 14, 1930 – nearly sixteen years after Berg had written the Three Pieces – when Johannes Schüller led an orchestra in Oldenburg using the revised edition of the score, which, incidentally, waited until 1954 to be published.

Berg's initial plan was to write a symphony. Ideas were eventually consolidated into the Three Pieces, which are cast for an exceptionally large orchestra. This includes quadruple woodwinds (five clarinets), six horns, four each of trumpets and trombones, much percussion (even the large hammer that Mahler had used in his Sixth Symphony), two harps, and celesta. The utmost technical facility and agility is required from every instrument. Furthermore, Berg took textural density to a whole new level, with so many lines running concurrently that the first-time listener is easily bewildered. Scholar Mark de Voto encapsulates the Three Pieces in these words: "Berg's effort seems constantly to be striving beyond the already exaggerated extremes of musical expression and gesture that so strongly characterize Schoenberg's Five Pieces [and other works like *Gurre-Lieder* and the tone poem *Pelleas und Melisande*]. No other work of Berg's shows such a feverish complexity of texture, no other printed score of his contains such a density of expression marks or changes of tempo. ... [The Three Pieces] tend to symbolize the feeling of utmostness, the last gasp of imperial splendor of the decaying Austro-Hungarian Empire that would soon be torn apart."

Manipulation and development of tiny motivic fragments is the operating principle behind the Three Pieces. De Voto identifies five of these, all first pre-

sented in the *Präeludium*. *Reigen* incorporates the second, third, fourth and fifth of these fragments, while the *Marsch* uses the first, second, third and fifth. The highly perceptive ear may catch their first appearances as follows: (1) a six-note capsule played *fortissimo* by horns at the moment of the full orchestra's explosive outburst following the solo trombone's *pianissimo* notes in its highest register. (2), (3), and (4) occur in quick succession about two minutes later; they are all embedded in the *Präeludium*'s peak moment of volume and density, and nearly impossible to detect without recourse to the score. (5) is presented a few moments later, a *pianissimo*, descending series of eight chords played by *tremolo* violins.

There is no denying the Three Pieces offer a considerable challenge to most listeners. Berg himself is on record as saying that his Three Pieces were “more complicated than anything else written to date.” Even conductor and composer Pierre Boulez, with his superbly analytical mind and didactic expertise, admits that conducting the Three Pieces is “fairly difficult.” Here are a few suggestions to help guide the attentive ear through Berg's score:

The *Präeludium* is structured in a clear-cut arch form, beginning with the faintest wisps of sound from unpitched percussion, moving on to pitched percussion (timpani, two players), then strings, then woodwinds. The music rises to a massive climax, then recedes, with timpani and finally unpitched percussion bringing the piece to a quiet ending.

Reigen translates as “round dance,” a term Berg uses freely, as the underlying feeling is often that of a waltz or a *Ländler*, dance rhythms familiar to Berg from earlier Viennese music. Even so, this is hardly music to dance to; the mood is highly charged and turbulent.

The *Marsch*, too, is a title only faintly suggestive of its content. The mood is often frantic, the writing of extreme complexity. De Voto finds some 31(!) motivic and thematic elements here in addition to those five that unify the Pieces. Berg scholar Geroge Perle finds in the *Marsch* a “feeling of doom and catastrophe” associated with the clouds of war gathering over Europe as Berg composed this music.

First-time listeners uncomfortable with chasing motivic fragments, trying to find dance impulses in undanceable music, and yearning for a real “melody” might best be advised to listen to the Three Pieces as a series of short episodes of continuously varying texture, density, tempo, dynamic nuance, and above all kaleidoscopic orchestration – not always “pretty,” but always fascinating.

Shostakovich: Symphony No.10 in E minor, op.93

I Moderato

II Allegro

III Allegretto

IV Andante - Allegro

Dmitri Shostakovich: Born in St. Petersburg, September 25, 1906; died in Moscow, August 9, 1975

Although Dmitri Shostakovich wrote music in all genres, it was as a composer of symphonies and string quartets that he was best known in the West during his lifetime. From the vantage point of nearly half a century after his death, this assessment remains unchallenged. In this regard, he can be compared to Haydn, but not even Haydn's symphonic creativity lasted as long as Shostakovich's. From his First Symphony, written as a diploma exercise at the St. Petersburg Conservatory in 1924-25, to his Fifteenth of nearly half a century later, Shostakovich left an indelible mark on the twentieth century as one of its greatest symphonists, comparable to Beethoven in the nineteenth, some would contend.

The world premiere in Leningrad (today St. Petersburg again) of the Tenth Symphony on December 17, 1953, conducted by Yevgeny Mravinsky, and the subsequent performance in Moscow twelve days later, won exuberant public acceptance. The official world reserved judgment until it had studied the work at an extensive three-day seminar the following spring. Boris Schwarz described the proceedings in his invaluable book *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970* as follows: The debate "seemed to transcend the significance of the work and centered on a vital principle: the right of an artist to express himself, individually rather than collectively, subjectively rather than objectively, without bureaucratic interference and tutelage." The committee decided in Shostakovich's favor (the symphony was billed as an "optimistic tragedy"!), and he was later named "People's Artist of the U.S.S.R.," the highest artistic honor awarded by the Soviet Union. The Tenth Symphony went on to worldwide fame and is now, along with the First and Fifth, the most frequently heard of the composer's symphonies.

Shostakovich's command of musical material is seen at its finest in the opening pages. Working with little more than a six-note motif, he presents a long (sixty bars), quiet passage for strings alone. Melodic elements of this passage will be found in all four movements of the symphony. The scope and darkly brooding quality of this music have led some to describe it as Faustian. "Music of wandering, drifting," is musicologist Michael Steinberg's description. Finally the clarinet enters with the second subject, an infinitely sad yet lyrical idea that slowly un-

winds, growing by small increments to the first of the movement's big climaxes. Eventually a third subject is introduced – a languid, waltz-like theme first heard in the somber low range of the flute. Each of these ideas is extensively developed alone, then in various combinations against a background of inexorable growth, leading to ever-more intense climaxes. The movement closes quietly, as it began.

The breathless silence that ends the first movement could not stand in greater contrast to what follows. For sheer demonic fury and searing, white-hot intensity, there are few moments in all music to match this symphony's second movement, the musical equivalent of a tornado ride through hell. Though only four minutes in length, it inevitably leaves the listener emotionally drained by the time the last wall of sound has roared to an abrupt stop.

If the first movement is the symphony's most awesome in design, and the second its most viscerally exciting, the third might be considered the philosophical centerpiece. A gentle, folklike tune for strings alone sets things in motion, beginning with the same series of three pitches that opened each of the previous movements. A sinister, dance-like tune intrudes, written for the entire woodwind choir accompanied only by timpani and triangle. At length a new element enters the picture: a five-note call announced by the solo horn. This call is heard a total of a dozen times, ranging from assertive to manic (all four horns in unison) to feeble (the last few statements are but mere echoes). Also pervading this movement is the composer's musical signature, a four-note motif derived from his name in German orthography: DSCH (Dmitri SHostakowitsch), in which "S" corresponds to "Es" (E-flat in English) and "H" to B natural; hence, D, E-flat, C, B, or its equivalent in various transpositions.

The finale opens with one of the longest slow introductions in the entire symphonic repertory, amounting almost to a movement in itself. The mood of the *Andante* is tense, ominous, foreboding. Extended solos for woodwinds intensify the mood of haunting loneliness. Suddenly all anxiety is thrust aside with the intrusion of a sprightly, affirmative theme in the violins (*Allegro*). Churning strings, brass fanfares, and a sinister military march derived from material in the second movement all contribute to the summation and resolution of inner conflicts spanning fifty minutes of music. The symphony ends in E major, with the DSCH motif exultantly proclaimed by horns, trombones and timpani in turn.

Robert Markow's musical career began as a horn player in the Montreal Symphony Orchestra. He now writes program notes for orchestras and concert organizations in the USA, Canada, and several countries in Asia. As a journalist he covers the music scenes across North America, Europe, and Asian countries, especially Japan. At Montreal's McGill University he lectured on music for over 25 years.

P
Promenade

プロムナードコンサートNo.386

Promenade Concert No.386

サントリーホール

2020年3月22日(日) 14:00開演

Sun. 22 March 2020, 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor

フルート ● 柳原佑介 Yusuke YANAGIHARA, Flute

コンサートマスター ● 山本友重 Tomoshige YAMAMOTO, Concertmaster

【五大陸音楽めぐり⑤「躍動する音のドラマ」】

2019年度のプロムナードコンサートは、2020年への気運醸成の意味もこめ「五大陸音楽めぐり」というテーマのもと、いつにも増して多彩で親しみやすいプログラムをお届けします。

R.シュトラウス：交響詩

《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》 op.28 (16分)

R. Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche, op.28

ニールセン：フルート協奏曲 (19分)

Nielsen: Flute Concerto

I Allegro moderato アレグロ・モデラート

II Allegretto アレグレット

休憩 / Intermission (20分)

ラヴェル：亡き王女のためのパヴァーヌ (6分)



Ravel: Pavane pour une infante défunte

R.シュトラウス：歌劇『ばらの騎士』組曲 (23分)

R. Strauss: Der Rosenkavalier, Suite

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術創造活動活性化事業)
 独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ヤングシート対象公演 (青少年を年間 500 名ご招待) 協賛企業・団体は P.81、募集は P.84 をご覧ください。



Yusuke YANAGIHARA

Flute
TMSO Principal Flute

柳原佑介

フルート
都響首席フルート奏者

©T. Tairadate



東京生まれ。9歳からフルートを始める。東京藝術大学卒業。石橋正治、金昌国、パウル・マイゼンの各氏に師事。1993年全日本学生音楽コンクール東京大会高校の部第1位。以降多数のコンクールに入賞。1998年には学内にて安宅賞受賞、日本フルートコンクール第3位、日本木管コンクール第1位、日本音楽コンクール第2位・松下賞受賞。日本フィルを経て2004年より都響首席フルート奏者。武蔵野音楽大学非常勤講師。

Yusuke Yanagihara was born in Tokyo. He graduated from Tokyo University of the Arts. In 1998, he won the 3rd prize of the Japan Flute Competition, the 1st prize of the Japan Woodwind Competition, and the 2nd prize and Matsushita prize of Music Competition of Japan. Yanagihara began his appointment as principal flute of Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra in 2004. He is a part time instructor of Musashino Academia Musicae.

R.シュトラウス： 交響詩《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》 op.28

ドイツ・ロマン派の最後の巨匠と称されるリヒャルト・シュトラウス（1864～1949）は最初期にはソナタや室内楽曲などの古典ジャンルの作品を書いていたが、マイニンゲンの宮廷楽団の副指揮者を務めていた時期に、このコンサートマスターのアレクサンダー・リッター（1833～96）の影響でリストやワーグナーなど新ドイツ派の音楽に開眼し、標題音楽やオペラに惹かれるようになる。彼がまず目を向けたのが標題音楽である交響詩で、彼はこのジャンルの創作に力を注ぐようになる。

とはいえ、実は彼が交響詩作家だった時期は長い生涯の中の比較的短い期間にすぎない。彼が残した交響詩は7曲だが（実質は交響詩でありながら交響曲と題された後年の《家庭交響曲》《アルプス交響曲》を除く）、それら7曲は1886年から98年までのわずか13年ほどの間に集中的に書かれているのだ。

しかもその間にも、1889年の《死と変容》の後、5年ほどの交響詩創作の空白期間がある。5年のブランクの大きな理由は、彼がこの時期、初のオペラ『グントラム』の作曲に力を入れていたことによる。ワーグナー崇拜者の彼にとって念願だったオペラ進出を成功させるために、『グントラム』に全力を注いだわけだが、その初演は大失敗に終わり、シュトラウスはオペラのジャンルから一時的に離れ、再び交響詩へと戻る。

こうして1894～95年に交響詩《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》が書かれるわけだが、実はシュトラウスは当初これもオペラとして構想していた。ドイツの伝説的な悪戯者ティル・オイレンシュピーゲルの物語に基づき、自身台本を書き始めたのだが結局うまくいかず、交響詩にすることになったのである。

シュトラウスの交響詩としては初の4管編成をとるこの作品に対し、彼は「 Rond形式による昔の無頼漢の物語に基づく」と記した。“Rond形式による”というのは主人公ティルを表す2つの主題が何度も回帰するからだろうが、構成的には古典的な意味でのRond形式とは程遠い。しかし生き生きとした楽しさ、明快さ、諧謔性といった古典派時代のRondの精神に通じるものがこの作品には息づいている。

標題内容は楽譜には記されていないが、シュトラウス自身による詳しい説明が残されており、主人公ティルが様々な悪戯を連ねた後、最後に絞首刑になるという物語が描かれている。その概略は以下のとおり。

——昔々、悪戯者があつたとさ（前奏）。それはティル（ホルンが示すティルの第1の主題）という名の横道者（クラリネットが示すティルの第2の主題。前奏の動機に由来）。心浮き立って悪戯に出掛けた彼は、馬で市場を混乱させ、僧に変装して説教したと思うと、騎士になって娘に求愛し拒絶されて人類への復讐を宣言、学者に論戦を挑むがかなわぬと見て逃げ出し、小唄を口ずさんで闊

歩する。しかしついに捕らえられ裁判の結果、処刑される（死の動機）。こうして物語はおしまい（前奏の再現）、しかし彼の自由な精神は永遠である（2つのティル主題）——

ティルの引き起こす数々の事件や死刑の場面を描くリアルな音画的手法はまさにシュトラウスの面目躍如たるものがあり、また序奏として「悪戯者があったとさ」という前口上を、そして結尾に「物語はおしまい」を意味するエピローグを置くといった、あたかも昔話を聞くような設定にした構成も巧みである。

（寺西基之）

作曲年代：1894～95年

初 演：1895年11月5日 ケルン フランツ・ヴェルナー指揮

楽器編成：ピッコロ、フルート3、オーボエ3、イングリッシュホルン、小クラリネット、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット3、コントラファゴット、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、シンバル、トライアングル、小太鼓、ガラガラ、弦楽5部

ニールセン： フルート協奏曲

カール・ニールセン（1865～1931）はデンマークの近代音楽の発展に重要な役割を果たした作曲家で、独自の語法とスタイルによって個性的な音世界を追求した。

フルート協奏曲は後期の1926年の作だが、作曲のきっかけは1922年にコペンハーゲン管楽五重奏団のために管楽五重奏曲を作ったことにあった。この成功を受けてニールセンは各メンバーに1曲ずつ協奏曲を献呈しようと思い立ち、第1弾としてフルート奏者ホルゲル・ギルベルト＝イエスパーセン（1890～1975）のために書いたのがこの協奏曲だった。

全体は2楽章構成で、フルート独奏を引き立たせるべくオーケストラはフルートを欠く編成をとる。奇抜な楽想、曲想の突然の変化、ひねりの利いた和声、ソロの鮮やかな動きとオケ・パートとのやり取りの面白さなど、後期のニールセンらしい味つけがなされた作品だ。初演は下記のとおりだが（指揮のテルマーニはニールセンの娘婿）、その後ニールセンは第2楽章の終結部分を改訂し、この改訂稿は1927年にコペンハーゲンで作曲家自身の指揮で初演された。現在演奏されるのはこの改訂稿である。

第1楽章はアレグロ・モデラート、総奏の激しい出だしの後、フルートがせわしい主題を示し、落ち着いた諸楽想が続く。程なくヴァイオリンと木管にたっぷりとした叙情的な主題が現れ、フルートが受け継ぐ。以後も多様な楽想が幾つも出現、激しく打ち鳴らされるティンパニとトロンボーンにフルートが相対する戦闘的な部分、フルートが吹くカンタービレ旋律などが続き、短いカデンツァ、その後の長

いカデンツァ（前半はティンパニのトレモロ、後半はクラリネットとファゴットを伴う）を経て、先の叙情主題が再現、穏やかな終結に至る。

第2楽章はまずアレグレット、弦の激しい断続的な動機による序奏の後、フルートが軽快な主題を提示、これが敷衍されていく。途中アダージョ・マ・ノン・トロツポとなってフルートが悲哀に満ちた主題を歌い、悲劇的に盛り上がったところで先のアレグレットの軽快な主題が再現、やがて楽章冒頭の動機で激しい音調に転じる。楽章後半は一転テンポ・ディ・マルチアとなって軽快な行進曲調（というより8分の6拍子の舞曲調）の主題を中心に、フルートのドルチェ主題、フルートとティンパニのデュオ、トロンボーンの印象的なグリッサンドを挟みながら、変化溢れる発展を繰り返す。

（寺西基之）

作曲年代：1926年

初演：1926年10月21日（20日説もある）パリ
ホルゲル・ギルベルト＝イエスベルセン独奏 エミール・テルマーニ指揮

楽器編成：オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、バストロンボーン、ティンパニ、弦楽5部

ラヴェル： 亡き王女のためのパヴァーヌ

モーリス・ラヴェル（1875～1937）のこの小品は当初ピアノ曲として初期の1899年に作曲された。パヴァーヌは16～17世紀の宮廷舞曲で、ラヴェルは優美で荘重なこの舞曲の性格を生かしつつ、ノスタルジックな叙情に満ちたこの曲を作り上げた。1912年になって、ラヴェルは若き日のこの曲について「シャブリエの影響があまりに顕著で、形式もかなり貧弱」と否定的な見解を述べている。しかし、その少し前の1910年、彼自身の手で本日演奏される管弦楽編曲版を作っていることを考えると、この曲に愛着は持っていたと思われる。なお彼によると“亡き王女のための（pour une infante défunte）”という形容は単に韻を踏むためだけに付けたとのことである。

曲は Rond 風の A-B-A-C-A の形をとる。夢見るような叙情のうちに、和声の精妙な扱いが生み出す多様なニュアンスが生かされた曲で、そこに彼の鋭い感覚が表れている。管弦楽版での精妙なオーケストレーションも、音の魔術師といわれた彼の面目躍如たるものがある。

（寺西基之）

作曲年代：1899年

初演：原曲／1902年4月5日 パリ リカルド・ピニェス（ピアノ）
管弦楽版／1911年2月27日 マンチェスター ヘンリー・ウッド指揮

楽器編成：フルート2、オーボエ、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、ハーブ、弦楽5部

R.シュトラウス： 歌劇『ばらの騎士』組曲

20世紀に入って作られたオペラの中でも、おそらく最高の人気と上演回数を誇っている、リヒャルト・シュトラウス（1864～1949）の歌劇『ばらの騎士』。1911年の初演直後から、オペラの聴きどころを集めたオーケストラ組曲がさまざまな編曲で登場し、シュトラウス自身も曲中のワルツを集めた2種類のメドレーを編曲している。

現在オーケストラ・ピースとしてもっぱら演奏されるのは、1945年にブージー&ホークス社から出版された「組曲」である。ところが、シュトラウスの作曲目録ではそれが作曲家自身の編曲なのかどうか、明示されていない。

研究者間では、この編曲は指揮者アルトゥール・ロジンスキ（1892～1958）によって、1933年から1945年の間になされたもの「らしい」とされている。現在のところ、大きな手がかりとなるのは、オンライン上のニューヨーク・フィル・アーカイヴで近年閲覧可能となった総譜である。もともとのオペラの総譜のコピーを貼り合わせ、つなぎの部分明らかにシュトラウスの筆跡とは異なる他者の手によって書き加えられており、この編曲が他者によって手がけられたことは確定的となった。シュトラウス自身がこの種の編曲ものを手がける際は、声楽の含まれない間奏曲や前奏曲を細切れに並べ、つなぎ目の補筆は最小限にとどめるのが常で、作曲家自身の編曲作品とはかなり作風が異なっている。

もっとも、実際の筋書きにほぼ沿った順番で音楽が並べられることで、曲全体の見通しがはっきりしたのは確かで、数ある組曲の中でも本作が断トツの演奏回数を誇るまでに至ったのはうなずける。

以下、組曲に登場するエピソード（太字で表記）を、劇のあらすじとともに追いかける。各エピソードは切れ目なく続けて演奏される。

第1幕

前奏曲 物語の舞台はマリア・テレジア女帝の治める18世紀のウィーン。陸軍元帥・侯爵夫人マリー・テレーズ・ヴェルデンベルク（以下、元帥夫人）は夫の留守中に、愛人であるロフラーノ伯爵家の跡継ぎオクタヴィアンと情熱的な愛の一夜を過ごす。冒頭のホルンのファンファーレが、愛に逸るオクタヴィアン、それに応える優美な弦楽器の旋律が、大人の余裕を醸し出す元帥夫人を表すモチーフとなる。

第1幕からはこの場面だけが用いられる。この後、田舎ケルンテンからやってきたオックス・フォン・レルヒェナウ男爵が登場。彼がウィーンへ乗り込んだのは、武器の売買で財産を成し貴族の爵位を手に入れた商人ファーニナル家の娘ゾフィーと婚約するため（そしてその財産を手に入れるため）。婚約の誓いとなる銀のばらを届ける使者として、元帥夫人はオクタヴィアンを指名する。結局、こ

のような関係は長くは続かない、と、元帥夫人はみずからオクタヴィアンとの関係に終止符を打とうと思う。

第2幕

銀のぼらの献呈場面、それに続くオクタヴィアンとゾフィーの二重唱 オクタヴィアンは銀のぼらを持ってファーニナル家を訪れる（金管のファンファーレ）が、オックスの婚約者ゾフィーに一目惚れしてしまう。この高揚する一瞬をいつまでも忘れない、と、互いの心を別々に歌うふたり。

ふたりがこっそり逢ひ引きしているところを捕まる場面 ファーニナル家にやってきたオックスのあまりの不作法さにゾフィーは嫌気が差し、オクタヴィアンに救いを求める。意気投合するふたりだが、その様子を見た出入りの情報屋ヴァルツァッキとアンニーナに現場を押さえられてしまう。

オックスのワルツ「俺と一緒にならば」 オクタヴィアンはオックスと決闘し、腕にかすり傷を負ったオックスは泣きわめく。やや気持ちが落ち着いたオックスは、小間使いマリアンデル（実は女装したオクタヴィアン）からのラブレターに気をよくし、得意の小唄を歌う。

第3幕

オクタヴィアンはオックスとの逢ひ引きに指定したいかがわしい居酒屋で策を巡らせ、オックスとゾフィーの結婚をご破算にすることに成功。オックスが助けを求めるためにその場に呼んだ元帥夫人は、若いふたりの前途を祝して結びつけ、自身の恋にも幕を引く。

元帥夫人とオクタヴィアン、ゾフィーの三重唱／オクタヴィアンとゾフィーの二重唱 この三重唱こそ、それぞれの思いが交錯する、シュトラウス随一の名旋律（自身の葬儀ではこの場面の音楽が演奏された）。元帥夫人が退場した後、ようやく結ばれたふたりが、互いの愛を穏やかに歌う。

オックスが退場する際のワルツ これだけが実際のオペラとは異なる箇所（本来は三重唱の前）に挿入されている。

フィナーレ オクタヴィアンのモチーフを援用したオリジナルの旋律。シュトラウスの個性が反映されているとは言いがたく、おそらくは編曲者と目されているロジンスキによるものであろう。

(広瀬大介)

作曲年代：1909～10年 編曲／1933～45年頃（推定）

初演：オペラ全曲／1911年1月26日 ドレスデン宮廷歌劇場
エルンスト・フォン・シューフ指揮
組曲／1946年9月28日 ウィーン コンツェルトハウス
ハンス・スワロフスキー指揮

楽器編成：フルート3（第3はピッコロ持替）、オーボエ3（第3はイングリッシュホルン持替）、クラリネット3（第3は小クラリネット持替）、バスクラリネット、ファゴット3（第3はコントラファゴット持替）、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、トライアングル、タンブリン、小太鼓、ガラガラ、シンバル、大太鼓、グロッケンシュベル、ハープ2、チェレスタ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

R. Strauss:

Till Eulenspiegels lustige Streiche, op.28

(Till Eulenspiegel's Merry Pranks, op.28)

Richard Strauss: Born in Munich, June 11, 1864; died in Garmisch-Partenkirchen, September 8, 1949

“I am unable to write without a program to guide me,” Richard Strauss famously declared. Whether there was any truth to the composer’s words is open to question, of course, but in any case, *Till Eulenspiegel’s Merry Pranks* stands as one of the most famous and successful examples of program music ever written. Composed in the winter of 1894-95, and premiered on November 5, 1895 in Cologne, it displays the phenomenal ability of the young Strauss to convey in tone just about anything he wished.

The character of Till Eulenspiegel exists in stories and legends dating back to the fourteenth century. Various accounts designate him as Belgian, French or German in origin. The Renaissance imagination being what it was, it is difficult to determine if Till was a real historical character or whether he simply evolved through writers’ imaginations about the numerous rogues, pranksters and jesters common to the age. The earliest surviving account of his adventures appeared about 1515 in German and was translated soon thereafter into more than half a dozen languages. Such was the popularity of Till that twenty editions recounting his shenanigans had been published in France alone by the beginning of the eighteenth century. Eulenspiegel became Ulenspiegle, and *voilà!*, a new word: *espiègle* is now the French term for “mischievous rogue.”

Strauss’s immediate inspiration probably came from a nineteenth-century Belgian account by Charles de Coster, *Legende de Thyl Uylenspiegel et de la Lamme Doedzak* (1867, republished in 1893). Strauss at first contemplated writing an opera on the subject, having seen an earlier opera about Till by the Bavarian composer Cyrill Kistler. Identifying closely with the rascal who resists authority, Strauss felt impelled to put his own version of Till on the stage. He prepared a libretto sketch, but soon abandoned it. He was soon at work again on an entirely new form, the succinct, seventeen-minute symphonic poem to which he gave the long, cumbersome title *Till Eulenspiegels lustige Streiche nach alter Schelmenweise in Rondeau form für grosses Orchester gesetzt* (Till Eulenspiegel’s Merry Pranks, after the Old Rogue’s Tale, Set for Large Orchestra).

Two principal themes are associated with the character, the first played by violins and clarinets at the outset to establish the “once-upon-a-time” flavor, and the second initially by the solo horn – a sprightly, syncopated tune covering nearly three octaves. These two musical ideas are ingeniously transformed and adapted in numerous ways to describe the various pranks of the anti-hero:

After riding about for a bit in search of adventure, Till creates chaos in the marketplace, then impersonates a monk, attempts to play the gay blade, and argues with a group of decrepit scholars. Following various other episodes comes his trial, at which his squeaky attempts to defend himself are comically portrayed in the highest range of the clarinet. He is sentenced to death, the hangman does his work, Till's soul flies from his body and then descends – all graphically portrayed by the orchestra. The epilogue returns with the theme of “once-upon-a-time,” and a final flourish reminds us of Till's enduring spirit.

Nielsen: Flute Concerto

I Allegro moderato

II Allegretto, un poco

Carl Nielsen: Born in Sortelung (near Nørre-Lyndelse on the island of Funen), June 9, 1865; died in Copenhagen, October 3, 1931

Carl Nielsen represents to Denmark what Grieg does to Norway and Sibelius does to Finland: his country's most famous composer. In fact, Nielsen was born in the same year as Sibelius, 1865. A preoccupation with landscape and the beauties of nature is found in the music of all three Nordic composers. However, unlike the grim austerity of Sibelius' music, much of Nielsen's output is sunny, warm and relaxed. Nielsen had a voice all his own, but he grew up in a generation that included so many attention-grabbing personalities — Ravel, Debussy, Mahler, Satie, Schoenberg, Strauss, Stravinsky — that there was little room left in the international consciousness for conservative music written by a quiet, simple man in Copenhagen. Almost without exception, listeners find his music immediately accessible and full of ingratiating charm, expansive moods and diatonic harmony.

Nielsen had a special fondness for wind instruments, and wrote particularly well for them. His woodwind quintet is one of the half dozen or so most highly regarded and frequently played works in this medium. At the age of sixty, Nielsen conceived the plan to write a concerto for each member of the Copenhagen Wind Quintet. Failing health allowed him to complete only the concertos for flute and clarinet, both among his most delightful works. The Flute Concerto was composed in the summer of 1926 and given its first performance on October 21 in Paris with Holger Gilbert-Jespersen as soloist. Shortly thereafter, Nielsen revised the ending for a performance in Oslo in November and for the first in his native Denmark the following year.

This concerto was composed in the wake of Nielsen's dark and troubled

Sixth Symphony — a ray of bright sunlight after the despair of the symphony. “The flute,” wrote Nielsen, “cannot belie its true nature. It is at home in Arcadia and prefers pastoral moods. A composer must therefore fit in with its gentle nature if he doesn’t want to be branded a barbarian.” Nielsen tailored his concerto to the character of his soloist as well. Gilbert-Jespersen was a mild-mannered man “inclined to fastidious taste” (as Robert Simpson describes him) and possessing a lively sense of humor. Nielsen accommodated all of these qualities in his concerto.

Humor in particular abounds. The first movement, as Simpson points out, “spends all its time looking for a key.” Then there is that long, strange cadenza during which the soloist must maintain its supremacy first over rumbling timpani, then over an intrusive clarinet. In the second movement the gently comedic bass trombone makes its presence very much felt. Playful, witty, cheerful and mock serious by turns, the concerto perfectly fulfills its mandate of spotlighting the flute while not neglecting the orchestral contribution.

Ravel: Pavane pour une infante défunte

Maurice Ravel: Born in Ciboure, Pyrénées-Atlantiques, March 7, 1875; died in Paris, December 28, 1937

Throughout his compositional career, Ravel turned often to the dance as inspiration for his music: the waltz, minuet, bolero, habanera and pavane he all set twice or more, as well as the malagueña, rigaudon and forlane. One of his first successful works was the exquisite piano miniature *Pavane pour une infante défunte*, written in 1899 while the composer was still a student and dedicated to the Princess of Polignac, a noted patroness of the arts. In the composer’s words, “it is not a lament for a dead child, but an evocation of the pavane which might have been danced by a tiny princess such as was painted by Velasquez at the Spanish Court.” The *Pavane*’s popularity increased still more when the composer orchestrated it in 1910. In Ravel’s treatment of the pavane (a stately sixteenth-century Spanish court dance), we find a haunting, graceful melody set against a gently undulating rhythmic accompaniment. Strings are muted throughout, adding a touch of veiled mystery to the subtly archaic character.

The first performance of the *Pavane* was given by pianist Ricardo Viñes in Paris on April 5, 1902. Ravel himself recorded it in a Duo-Art piano roll in 1922. The first performance of the orchestral version was conducted by Sir Henry Wood at one of the Gentlemen’s Concerts in Manchester, England, on February 27, 1911. Alfredo Casella conducted the Parisian premiere later that year on Christmas Day. Ravel did not leave a recording of himself conducting the work, but he did under-

take, in all honesty and objectivity (so he claimed!), a criticism of the premiere of the orchestral version, asserting that the piece was “old enough for the composer to abandon it to criticism.” He took objection to the *Pavane*’s “excessively flagrant influence of Chabrier and the impoverished form” and claimed that its popularity (in the piano version) was due to what he considered its conservative, unimaginative character. Ravel is, for the most part, correct in his assessment. But the *Pavane*’s quaint charm, evocative mood and idyllic tranquility have endeared it to millions, and no critic, even the composer, can undo the touching effect this exquisite musical gem has on us.

R. Strauss: Der Rosenkavalier, Suite

Richard Strauss: Born in Munich, June 11, 1864; died in Garmisch-Partenkirchen, September 8, 1949

In the opera *Der Rosenkavalier* Strauss created his greatest popular success. At the premiere, given in Dresden on January 26, 1911 with Ernst von Schuch conducting, the audience was treated to the charm and nostalgia of Old Vienna in Hugo von Hofmannsthal’s exquisitely crafted libretto set to Strauss’s irresistibly captivating music. A bewildering variety of suites and waltz sequences from *Der Rosenkavalier* now exist, some arranged by Strauss, some by others. Whether the familiar suite of 1945 was arranged by Strauss or by someone else has never been determined, but this bothers only a few scholars.

At the opera’s outset, an impetuous, seventeen-year-old youth, Octavian, believes himself eternally in love with a woman twice his age, the Marschallin. In the course of events, Octavian is asked to present a silver rose (the symbol of betrothal) to Sophie, a sweet young girl engaged, very much against her will, to a gauche, blustering lecher named Baron Ochs. Octavian and Sophie fall immediately in love. Ochs is eventually disgraced and forced to let Sophie go her way, while the Marschallin graciously renounces her love for Octavian. The most familiar Suite from *Der Rosenkavalier* incorporates the exuberant opening moments, the magical Presentation of the Rose scene, the clangorous bedlam that occurs later in the act, theme from the heavenly Final Trio, and of course several of the opera’s memorable waltz tunes.

No matter that the dashing Octavian is sung by a woman (mezzo-soprano), or that the custom of presenting a silver rose was fiction, or that waltzes were an anachronism in eighteenth-century Vienna; Strauss’s gorgeous melodies, sumptuous orchestration, and lilting waltzes sweep listeners into their magical orbit and send them radiantly happy into an idealized, romanticized Vienna that never really existed.



3/27

Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

小泉和裕

終身名誉指揮者

© 堀田力丸

東京藝術大学を経てベルリン芸術大学に学ぶ。1973年カラヤン国際指揮者コンクール第1位。これまでにベルリン・フィル、ウィーン・フィル、バイエルン放送響、ミュンヘン・フィル、フランス放送フィル、ロイヤル・フィル、シカゴ響、ボストン響、モントリオール響などへ客演。新日本フィル音楽監督、ウニペグ響音楽監督、都響指揮者／首席指揮者／首席客演指揮者／レジデント・コンダクター、九響首席指揮者、日本センチュリー響首席客演指揮者／首席指揮者／音楽監督、仙台フィル首席客演指揮者などを歴任。

現在、都響終身名誉指揮者、九響音楽監督、名古屋フィル音楽監督、神奈川フィル特別客演指揮者を務めている。

Kazuhiro Koizumi studied at Tokyo University of the Arts and at Universität der Künste Berlin. After winning the 1st prize at Karajan International Conducting Competition in 1973, he has appeared with Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre philharmonique de Radio France, Chicago Symphony, Boston Symphony, and Orchestre symphonique de Montréal, among others. Currently, he serves as Honorary Conductor for Life of TMSO, Music Director of Kyushu Symphony, Music Director of Nagoya Philharmonic, and Special Guest Conductor of Kanagawa Philharmonic.



第899回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.899 C Series

Series

東京芸術劇場

2020年3月27日(金) 14:00開演

Fri. 27 March 2020, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI , Conductor
コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE , Concertmaster

モーツァルト：歌劇『魔笛』序曲 K.620 (7分)

Mozart: Overture to "Die Zauberflöte", K.620

【湯浅譲二90歳記念】

湯浅譲二：交響組曲《奥の細道》(1995) (22分)

Yuasa: Symphonic Suite "The Narrow Road into the Deep North: Bashō" (1995)

- I 行く春や 鳥啼き魚の目は泪
- II 風流の 初やおくの田植うた
- III 夏草や 兵どもが夢の跡
- IV 閑さや 岩にしみ入る蟬の声

休憩 / Intermission (20分)

ドヴォルザーク：交響曲第8番 ト長調 op.88 B.163 (38分)

Dvořák: Symphony No.8 in G major, op.88 B.163

- I Allegro con brio アレグロ・コン・ブリオ
- II Adagio アダージョ
- III Allegretto grazioso アレグレット・グラツィオーソ
- IV Allegro ma non troppo アレグロ・マ・ノン・トロッポ

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

助成：文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術創造活動活性化事業)



独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

モーツァルト： 歌劇『魔笛』序曲 K.620

『魔笛』はヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト（1756～91）が死の年に作曲したオペラである。作曲のきっかけは、劇場興行師だったエマヌエル・シカネーダー（1751～1812）からの依頼だった。シカネーダーはウィーン郊外の劇場で劇の公演を行っており、ここで上演するジングシュピール（台詞が入るドイツ語の民衆オペラ）をモーツァルトに書かせようとしたのである。

当時経済的に困窮していたモーツァルトにとって、これは願ってもない仕事で、1791年春、早速仕事に取り掛かる。台本はシカネーダー自身が作成し、モーツァルトはシカネーダーからあてがわれた小屋で作曲に打ち込んだ。7月にはほぼ形が出来上がり、序曲と第2幕の最初の部分、そして全体のオーケストレーションを残すところまでいった。ところがここでいったんその進行は中断される。プラハで行われるレオポルト2世（1747～92）のボヘミア王としての戴冠式のための新たなオペラ『皇帝ティートの慈悲』の作曲を優先しなくてはならなかったからだ。

結局『魔笛』の作曲が本格的に再開されるのは9月になってからのことで、9月28日に最後まで残されていた序曲と第2幕冒頭の僧侶の行進を書き上げて完成したのだった。そのわずか2日後に行われた初演はモーツァルト自身が指揮し、大成功を収めた。その後モーツァルトは健康を害し、結局12月5日に世を去るのだが、病床においてもこのオペラを口ずさむなど、彼はこの作品をとりわけ気に入っていたようだ。

『魔笛』は一見お伽噺風の物語によっているが、民衆劇らしいメルヘン的な楽しさから崇高な厳粛さに至るまでの多様な要素を内包した作品で、そこには聖と俗、善と悪の世界の対立や、男女の愛と試練などのテーマが盛り込まれている。特に善と昼を代表する高僧ザラストロの世界は、モーツァルトもシカネーダーもともに会員だったフリーメイソンの密教的な博愛思想と関わりがあるといわれる。

上述のように初演の2日前に完成した序曲は、荘重な和音に始まる厳かな序奏（アダージョ）がザラストロの世界を表し出す。続くソナタ形式の主部はアレグロで、ポリフォニックな書法を多用して快活に発展する。展開部冒頭には、オペラ第2幕でのザラストロ率いる僧侶たちの会議の場面でのファンファーレ（曲頭の和音に関連）が引用されている。

（寺西基之）

作曲年代：1791年

初演：1791年9月30日 ウィーン 作曲者指揮

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

湯浅譲二：

交響組曲《奥の細道》(1995)

私は、作曲家としての人生を〈旅〉とするならば、それに向かって出立して以来、私の音楽発想の原点や動機を、人間発生、文化発生に遡った時空に求め続けてきたという自負をもっている。

その視座から、私の松尾芭蕉（以下、下線部は脚注参照）の句に対するアプローチは、俳句それ自体の音楽化というよりは、芭蕉が自然あるいは宇宙と、彼自身の合一点で発句したものを選び、私の音楽発想の原点と重なり合う地点でそれを作曲してきたと言える。

『奥の細道』は、その意味では、秀句の宝庫であろう。そして芭蕉の偉大さは、西行や能因法師また宗祇の足跡、心の軌跡を偲ぶばかりではなく、杜甫や荘子を想い、謡曲、能の詩心に触れながら、事象を超越し物事の始原性を、透徹した眼で見つめているところにあると私は思う。

そこにこそ、個別的な伝統文化のスキームに発しながら、それを超越して、人間精神の普遍性に到達する姿勢が見られるのである。

私が芭蕉を音楽の題材として選ぶ理由がそこにもあり、同時に不易流行を唱導し、“新しきは俳諧の花”と言い残した芭蕉の創造的精神にあやかりたいと願うからでもある。

さて、この交響組曲では前作《芭蕉の情景（シーズ・フロム・バショウ）》と同様に、俳句1句がそれぞれの楽章のタイトルとなっている。そして、今回の委嘱の意義を考え（福島中央テレビ開局25周年記念委嘱）、江戸出生の“行く春や”の句を第1楽章とした他は、東北地方で発句された3句にしぼり、4楽章の組曲を構成した。

第1楽章 レント・モルト・デリカタメンテ（遅く、とても繊細に）

行く春や 鳥啼き魚の目は泪

“前途三千里のおもひに胸ふさがりて、幻のちまたに離別の泪をそそぐ”と芭蕉はこの句の前文に記している。

松尾芭蕉（1644～94）／江戸時代前期の俳諧師。

『奥の細道』（1702年刊）／松尾芭蕉が1689年（元禄2年）3月27日（旧暦）に江戸を出生、奥州と北陸を巡った紀行文および俳諧。日本における紀行文学の代表作。芭蕉自筆の外題（タイトル）は「おくのほそ道」とされるが、ここでは一般的な表記を用いた。

西行（1118～90）／平安時代末期～鎌倉時代初期の武士、僧侶、歌人。

能因法師（988～1050頃）／平安時代中期の僧侶、歌人。

宗祇（1421～1502）／室町時代の連歌師。

杜甫（712～770）／唐（中国）の詩人。

荘子（紀元前369頃～286頃）／宋（戦国時代の中国）の思想家。

不易流行／永遠に変わらぬ本質を忘れず、同時に新しい変化をも取り入れていくこと。蕉風俳諧の理念の一つで、解釈には諸説ある。

古人の足跡を偲び、霊地霊場を巡礼して、魂の浄化をはかる旅ではあっても、前途三千里の旅へ出立する不安と、単なる感傷を超えた死を賭しての大決心がここにある。私は芭蕉の個と宇宙を結ぶ詩情を、彼自身も江戸を去り行く春の中に、精神空間の深さとしてイメージしている。

第2楽章 ラルゴ・ノービレ（ゆるやかに、上品に）

風流の^{はじめ}初やおくの田植うた

須賀川の俳人、相楽等窮の許に逗留しての発句である。江戸を出立して以来、白河の関を越えるまでの“長途のくるしみ”がようやくはれて、東北地方に入つての句である。

一つには“白河の関いかに越えつるや”と問う等窮への答でもあり、挨拶としての意味がこめられてもいるが、他方、芭蕉はここでも田植うたという俗事の中に、事象の源流を見ていたと私は思う。

田植うたは、労働のうたではあっても、もとはと言えば、神事としての田楽に連なるものだろう。

芭蕉は、単にのどかな農作業のうたを風流としてここで聴いたのではなく、やはり、宇宙と人間を結ぶ、原初的、宗教的世界を風雅の源として見る〈始原への眼差〉を持っていたのだと思う。

私にとっても、この楽章は、郷里郡山の山河への挨拶であると同時に、幼児からそこで培われた神事への記憶とイメージが表されている。

第3楽章 アダジオ・レリジオーソ（ゆったりと、敬虔に）

夏草や^{つわもの}兵どもが夢の跡

衣川の戦い。そこで自刃した義経と忠衡、兼房、弁慶などの義臣たちへの鎮魂の思い。また杜甫の“国破れて山河在り 城春にして草木深し”への思念。有為転変するものと、不易。ここには、芭蕉の、時空を超えて働き出している壮大な精神の軌跡がある。

私にとっても思いは同じであり、この曲は一つの鎮魂歌でもある。

相楽等窮（1638～1715）／本名は相楽伊左衛門、等窮は俳号。須賀川宿（福島県中部）の駅長を勤めた。

衣川の戦い（1189）／衣川（現・岩手県平泉町）で藤原泰衡^{やすひら}（1155頃～89／奥州藤原氏第4代当主）が源義経を自刃させた戦い。

源義経（1159～89）／平安時代末期～鎌倉時代初期の武将。鎌倉幕府を開いた源頼朝の異母弟。

藤原忠衡^{ただひら}（1167～89）／藤原泰衡の異母弟だが、義経の保護を主張して泰衡と対立、殺された。

十郎権頭兼房^{じゅうろうごんののかみかねふさ}／軍記物語『義経記』に登場する架空の人物。

武蔵坊弁慶（生年不詳～1189）／平安時代末期～鎌倉時代初期の僧兵。源義経の従者。

鈴木大拙（1870～1966）／日本の禅文化を海外に広く伝えた仏教学者。

第4楽章 グラヴエ・ミステリオソ（重々しく、神秘的に）

閑さや 岩にしみ入る蟬の声

この句の前文は私の好きな名文である。

“山上の堂にのぼる。岩に巖を重ねて山とし、松柏年旧、土石老て苔滑に、
岩上の院々扉を閉て、物の音きこえず。岸をめぐり、岩を這て、仏閣を拝し、
佳景寂寞として心すみ行のみおぼゆ”と芭蕉は記している。

昨秋、私はこの立石寺（山形市）を初めて訪れた。私はこの文からも、山上の松の古木の間に巨石がいくつもある風景を想像していたが、訪れて見ると、千五十段と言われる石段を踏みしめ登る前半は、屋なお暗い杉の巨木の林であり、苔むした崖のいたる所に、卒塔婆、岩塔婆が立ち並んでいる。そしてようやく上まで登れば、見渡す山全体が一つの岩であり、風化されて穿たれた洞穴を、そこここに孕んだ奇巖の屋根でもあった。ここは修験道の祖霊信仰にもとづく霊山であって、私には、この結界のすべてが神秘的な墓場であると思われた。

そして、“閑さや”は、この原初的な、荒ぶる自然の宇宙的生命、あるいは鈴木大拙師の〈宇宙的無意識〉を通過してこそ、はじめて感得されるものであり、“岩にしみ入る”のは、蟬の声と共に、自然と宇宙と一体化する芭蕉それ自身であることを思ったのである。そうした思いがこの曲を形成せしめている。

各楽章は、次の人々に捧げられている。

第1楽章 湯浅大太郎 古今東西の文学、美術、音楽、演劇、建築など芸術のすべてに親しみ、自らも独活樹を号として、俳句結社、群蜂吟社をも主宰した今は亡き父。医学博士。

第2楽章 今泉正顕氏 この曲を作曲する機会を私に与えてくださり、芸術、文化をディーセントに（高い品格をもって）社会に還元された、福島中央テレビ会長。

第3楽章 第二次世界大戦末期に、保土ヶ谷化学郡山工場で、学徒動員として働き、1945年4月12日の空爆によって、その夢多き青春の生命を奪われた、安積中学校3年生（当時）の亡き同級生諸君の霊に。

第4楽章 志田 勉氏 1970年代後半、私の経済生活の困難時に、自らの土木技術への学術的資金をもって、私の外遊（ISCM世界現代音楽祭ストックホルムーヘルシンキ）を経済的に援助してくれた、安積中学校以来の芸術を語りあえる親友。三春町助役。

（湯浅讓二 1995年記）

作曲年代：1995年

初 演：1995年4月8日 郡山市民文化センター 本名徹次指揮 読売日本交響楽団

楽器編成：フルート3（第1～3はピッコロ持替、第2はアルトフルート持替）、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット3（第3は小クラリネットとバスクラリネット持替）、ファゴット3（第3はコントラファゴット持替）、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、ティンパニ、シロフォン、マリンバ、ログドラム、木鈺、木魚、バンブーチャイム、タムタム、アルムグロッケン、ヴィブラフォン、チャイム、グロッケンシュピール、アンティークシンバル、クロマティックゴンガ、コンガ、大太鼓、タンブリン、トムトム、鈴、シェルチャイム、ウィンドチャイム、ハーブ、ピアノ、チェレスタ、弦楽5部

湯浅譲二 Joji YUASA

1929年、福島県郡山市生まれ。作曲は独学。慶應義塾大学医学部在学中より音楽活動を開始、やがて武満徹とともに芸術家グループ「実験工房」に参加、作曲に専念。オーケストラ、室内楽、合唱、劇場用音楽、インターメディア、電子音楽、コンピュータ音楽など、幅広い分野で活躍。

オーケストラ作品の代表作は《クロノプラスチック》（1972）、《レクイエム》（1980）、《透視図法》（1983）、組曲《芭蕉の情景》（1980-89）、《始原への眼差Ⅱ》（1992）、交響組曲《奥の細道》（1995）、《クロノプラスチックⅡ》（1999-2000）、《クロノプラスチックⅢ》（2001）、《内触覚的宇宙Ⅴ》（2002）、《始原への眼差Ⅲ》（2005）、交響組曲《秋風の芭蕉》（2009）、《軌跡》（2017-）など。

大河ドラマ『元禄太平記』『徳川慶喜』の音楽、童謡《走れ超特急》も知られている。



©Jun'ichi Ishizuka

ドヴォルザーク： 交響曲第8番 ト長調 op.88 B.163

物事には往々にして、“中心”とみなされるものがある。クラシック音楽の場合、19世紀初頭までその中心は、イタリア、フランス、ドイツの3つの言語圏だった。だが徐々に、東欧やロシア、南北アメリカやアジアなど“周縁”の地でもクラシックの語法による音楽が盛んになり、“中心”と“周縁”は互いに影響を与えながら発展を遂げていった。

ボヘミア（チェコ西部）出身のアントニン・ドヴォルザーク（1841～1904）が書いた交響曲第8番は、「交響曲」を名乗るだけのことはあり、西洋クラシック音楽の最も“中心”に位置する作品だ。しかも伝統的な交響曲のスタイルに則り、第1楽章はソナタ形式、第2・3楽章は三部形式、第4楽章はソナタ形式風の変奏曲という構成となっている。ところが仔細に眺めてみると、様々な箇所、“中心”に安住しない仕掛けが施されているのも確かなのだ。

キーワードの一つは「ラプソディ」。ラプソディは自由な形式を旨とし、民族的な旋律も満載できるのが特徴だ。つまり、例えば交響曲に象徴されるような厳格な形式を重んじるクラシック音楽のレパートリーの“中心”ではなく“周縁”に位置している。まただからこそ、形式に囚われない奔放な表現が愛された19世紀に一世を風靡した。

第1楽章（アレグロ・コン・プリオ）の序奏の冒頭、チェロが奏でる哀愁溢れ

るメロディが楽章全体の主題となるかと思いきや、序奏の後半部分で現れるフルートの明るいテーマが、そのまま同楽章の主部の第1主題となってゆく。形式にがんじがらめになるのではなく、むしろ溢れんばかりのメロディが形式を先導してゆくという格好であって、ラプソディ風のソナタ形式という新たなスタイルが形作られている。

第2楽章（アダージョ）の冒頭部分でも、憂いを含んだボヘミア風のメロディが、鳥のさえずりを思わせる動機の中へと溶解し、ラプソディの特徴である「自由な形式」や「民族的な旋律」が前面に押し出されている。同楽章のエピソード部分でも、ヴァイオリン独奏を伴って別のボヘミア風メロディが新たに出現するが、このヴァイオリン独奏もクラシック音楽の定番である纏綿とした美しさの象徴というより、土の匂いを濃厚に含んだ民族音楽（これもラプソディには付き物の表現である）用の楽器といった趣だ。

また有名な**第3楽章（アレグレット・グラツィオーソ）**は、交響曲の定番に一応則って舞曲調の音楽となつてはいるものの、メヌエットやスケルツォといったお決まりの形式ではなく、ワルツを彷彿させる作りになっているのが特徴。

そして交響曲の結論部分ともいえる**第4楽章（アレグロ・マ・ノン・トロppo）**では、これまたボヘミア風のメロディが様々な形に変奏されてゆくが、その変奏も実にヴァラエティに富んでおり、途中にはトルコの軍隊行進曲を彷彿させる箇所まで出現する、ラプソディ風変奏曲となっている。

それにしても、一見スタンダードでありながら、仔細に検討すれば異色の要素に溢れた交響曲を作ったドヴォルザーク自身、“周縁”と“中心”を往き来した人ではなかったか。ボヘミアの寒村（＝“周縁”）に生まれ育ち、やがて当時この地を支配していたオーストリアのウィーン（＝“中心”）と密接な関係を持つようになった。特に当時ドイツ音楽界の大立者とされていたヨハネス・ブラームス（1833～97）との親交は、そのキャリアと音楽観に決定的な影響を与えた。しかもブラームス本人もそうであったように、ドヴォルザークもまた、西洋クラシック音楽の“中心”に安住するのではなく、そこに常に新風を吹き込むことで、当の“中心”を守ろうとした。

とりわけ交響曲第8番は、それに先立ってブラームスが発表した、これまた正統性の中に異色性が明滅する交響曲第3番・第4番から影響を受けており、しかもドイツ系のブラームスには成しえなかったドヴォルザークならではのボヘミア的要素がふんだんに用いられている。こうして、クラシック音楽の世界における“周縁”は“中心”を取り込んだ。それはとりもなおさず、20世紀という来たるべき時代を席卷した新しい音楽のあり方の先駆けでもあった。

（小宮正安）

作曲年代：1889年

初演：1890年2月2日 ブラハ 作曲者指揮

楽器編成：フルート2（第2はピッコロ持替）、オーボエ2（第2はイングリッシュホルン持替）、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、弦楽5部

Mozart: Overture to “Die Zauberflöte”, K.620 (Overture to “The Magic Flute”, K.620)

Wolfgang Amadeus Mozart: Born in Salzburg, January 27, 1756; died in Vienna, December 5, 1791

The Magic Flute was the last of Mozart’s many operas, first performed in Vienna on September 30, 1791, just a few weeks before the composer died at the tragically young age of 35. The opera (actually a *Singspiel*, a stage work combining spoken dialogue in German, solo voices, an orchestra, acting, scenery and costumes) was a tremendous success, and has remained so ever since. It is a wonderful mix of fantasy, fairy tale, and deeply serious matters that concern all us all. At times it makes us laugh, but it also teaches us something about how we treat each other, and makes us think about the difference between good and bad behavior.

The story takes place in ancient Egypt. It involves a handsome prince who rescues a beautiful young woman (they later get married, of course!), an evil sorceress, a good magician, a bird catcher, a dragon, three little boys who travel about in a flying machine, and of course, a magic flute that can tame wild beasts and protect its owner from all harm.

The first sounds we hear are loud chords from the full orchestra. These represent the brotherhood of priests who will guide the prince through difficult ordeals. These chords return later in the overture. After a short period of serious, slow music the overture suddenly becomes bright in color and fast in tempo. Violins, then other instruments in turn, play a sprightly idea that seems to bounce along with all the joy in the world. Mozart proceeds to work this idea into all kinds of shapes and sizes, as if he wanted to demonstrate how many different ways he can alter it. The music transports the listener effortlessly into the opera’s world of happiness, reverence, and belief in the goodness of humanity.

(Robert Markow)

.....

Joji Yuasa was born in 1929 in Koriyama, Japan. He is a self-taught composer. He first became interested in music while a pre-medical student at Keio University, and in 1952 turned to music full time when he joined a young artists’ group, the Experimental Workshop in Tokyo. Since then, Yuasa has been actively engaged in a wide range of musical composition, including orchestral, choral and chamber music, music for theater, and intermedia, electronic and computer music. His orchestral masterpieces are *Chronoplastic* (1972), *Requiem* (1980), *Scenes from Bashō* (1980-89), *A Perspective* (1983), *Eye on Genesis II* (1992), *The Narrow Road into the Deep North: Bashō* (1995), *Chronoplastic II* (1999/2000), *Chronoplastics III* (2001), *Cosmos Haptic V* (2002), *Eye on Genesis III* (2005), *Bashō in the Wind of Autumn* (2009), and *Locus* (2017-), among others.

For a photo of Joji Yuasa, see page 56.

Yuasa:

Symphonic Suite “The Narrow Road into the Deep North: Bashō” (1995)

- I Departing spring - , Birds cry, And fishes’ eyes are filled with tears.
- II Appreciation of poetry begins with - , Hearing a rice planting song of the north.
- III The summer grass - , Holds still dreams of the stalwart warriors.
- IV Over the utter silence - , Voices of cicadas sinking into the rocks.

Joji Yuasa: Born in Koriyama, Japan, August 12, 1929; now living in Tokyo

If the life of a composer can really be compared to a journey, I have a certain pride in my journey so far, through which I have been seeking after the origin and the spring of my music, as the journey leads me back to the genesis of humanity, the beginning of civilization.

With the viewpoint above, I approached the haiku of Matsuo Bashō (1644 - 1694) in a way that , rather than musicalize the meaning of each haiku, I would select those haiku Bashō composed on the spiritual meeting point of nature, or cosmos, and himself, and that I would compose music on the point where the selected haiku and my own musical spirit had met.

“The Narrow Road into the Deep North: Bashō” in this sense is the treasure house of great haiku. Also, the greatness of Bashō lies in the fact, so it seems to me, that he sees through everything and every human, and looks directly into the origin of every existence. He reached that far, tracing such spiritual poets as Saigyō, Noin-Hoshi, and Sohgi in the Japanese poetry, and Du Fu and Chuang-tzu in the Chinese tradition, while he also searched into Yōkyoku and Noh.

He studied and revered individual poets and poem, going back the history, but then, to our eyes, he transcends any individuality as such, reaching the universe of human spirit.

This is one of the reasons I work on the work of Bashō, while I am also inspired by the pure creativity of Bashō, who advocated “Fueki-Ryuko” (i.e. “Don’t forget the eternal, but do remember the present”), leaving us that famous remark, “New and fresh should the flowers of haiku be.”

In this symphonic suite, as well as its predecessor ‘Scenes from Bashō’, one piece of haiku gives a title to one musical movement. As I was commissioned by Fukushima Chuo Television (one of the main television networks in the Tohoku Region of Japan - the region where Bashō traveled along ‘The narrow road into the deep north’ -) for this composition of mine, I chose, for the titles of the second to fourth movements, three haiku Bashō composed in the Tohoku Region, while for the first movement I chose the haiku he composed as he set off Yedo (Tokyo’s old name) for the journey into the Oku (that is, the Tohoku, or the inner-north), thus presenting a four-movement suite.

The First Movement: Lento molto delicatamente

*Yuku Haru ya -, Tori naki,
Uwo no Me wa Namida.
(Departing spring - , Birds cry,
And fishes' eyes are filled with tears.)*

“So moved and at a loss for words at the departure on this far-away journey, all I can do is just weep , if only secretly in mind, bidding a silent farewell to all that and whom I have loved, just worldly though they might be.” So writes Bashō in the foreword to the above haiku.

Even if the purposes of the journey were to follow the traces of historical personages, make a pilgrimage to sacred places, and thus to seek for some spiritual sublimation, Bashō is here trembling at leaving everything behind for a seemingly endless exploration, while on the other hand he announces his decision to travel beyond any sentimentalism, if the result should turn out a death on the road. Poetry spans a deep spiritual river with a bridge between Bashō the individual and Universe the eternal, under the spring sky of Yedo, which Bashō has loved but is leaving. My primary task was to carve a musical form to this poetry.

The Second Movement: Largo nobile

*Furyu no, hajime ya,
Oku no Taue-Uta.
(Appreciation of poetry begins with - ,
Hearing a rice planting song of the north.)*

This piece of haiku was composed when Bashō put up at the home of Sagara Tokyu, a haiku poet of Sukagawa, southern Fukushima, and it reflects Bashō's own appreciation, or gratitude, when all the trouble from Yedo to Shirakawa, the southern border of the Tohoku Region, is finally over, and he now has set foot upon the ground of this pilgrimage.

The piece was partly a greeting reply to Tokyu's greeting welcome, “How did you cross the boundary at Shirakawa?” but, in my view, also in it is the poet's recognition of the origin of art, or life, or substance, in the then common, worldly songs the peasants were singing while planting rice; for rice-planting songs had most probably originated from Dengaku (a folk theatrical and predecessor of Noh) as a religious ritual, a prayer for rich harvest.

Bashō did not just hear the songs as peaceful rustic airs in the rice field, but he had an ‘eye on genesis’, with which he saw as the origin of art the primeval cosmo-chaos of the sacred, where, and only where, humanity and eternity could be universally united.

This movement is also my musical offering, greeting the mountains and rivers of my hometown Koriyama (in southern Fukushima, a little north of Sukagawa) with fond memories at heart, part of which are the memories of religious ceremonies and conventions I was brought up with from infancy, whose echo may resound in the music.

The Third Movement: Adagio religioso

Natsu-Kusa ya - ,

Tsuwamono-domo ga, yume no Ato.

(The summer grass - , Holds still

dreams of the stalwart warriors.)

The Battle of Koromogawa (1189, Hiraizumi, Tohoku). A requiem to General Yoshitsune, who was forced to kill himself there, and his faithfuls, Tadahira, Kanefusa, and Benkei, among others. In the meantime, reflections upon Du Fu's famous passage, "Even the defeat of the nation shall never ill-affect its country, its mountains, its rivers; for, lo, the castle is still in full spring, grasses and trees all so green!" Every single thing keeps changing, appearing and disappearing living and dying, and yet, at bottom, nothing ever changes in soul. Here lies a grand spiritual orbit, through the medium of the haiku saint, an orbit that transcends either space-time or time-space.

Humbly sharing his reflections, I should like to submit here a requiem also with my own pen.

The Fourth Movement: Grave misterioso

Shizukasa-ya - ,

Iwa ni shimi-iru Semi no Koe

(Over the utter silence - ,

Voices of cicadas sinking into the rocks.)

This famous haiku has a beautiful foreword by the poet that I cannot but fancy, "Climbed up to the holy temple on the mountain top. The mountain made of rocks after rocks, pines and cedars centuries old, even the soil and stones aged with mosses all over, and the gates and doors all shut, there was not a single sound ever to be heard. Going round the cliffs and crawling over the rocks, I finally reached the temple and then prayed. Turning back, I suddenly realized that I was in the midst of natural wonder, and that all in quietude. If not there then, how could my soul ever have been quieted?"

In autumn 1994, I called at this temple, Risshakuji, for the composition, and for the first time. I had expected a number of gigantic rocks among old pine trees toward the top of the mountain, but it turned out that, in the lower and larger part of the climbing effort, I just had to toil up the innumerable stone steps, all the while enveloped in the dark forest of tall cedars, with both wooden and stone grave tablets everywhere on the mossy cliff face. When at last I made through the forest, the whole peak spread there as just one big rock holes here and there carved by weathering, striking me with awe. This is a sacred mountain of Shugen-do, mountain aestheticism, where ancestors are worshipped and the whole place felt like some mystic graveyard.

"The utter silence" can be listened to; but only after one encounters this almost primitive, wild cosmology, or Zen Master Daisetsu Suzuki's 'cosmic unconsciousness'. "Sinking into the rocks" are not just the "voices of cicadas", but also

Matsuo Bashō himself, who, at this ultimate, sinks into nature, into the universe. Such a spiritual place made itself the very ground on which I hoped to construct what little I could.

Each movement of 'The Narrow Road into the Deep North: Bashō' is dedicated to the following people:-

The First Movement, to Daitaro Yuasa. My father, who was a medical doctor, and was at home in every line of art; literature over the world through the ages, fine art, music, theater, and architecture, to name a few. He was a haiku poet himself, with the name Dockatsuju, and led a haiku group Gumpoginsha.

The Second Movement, to Mr. Masaaki Imaizumi. As president of Fukushima Chuo Television, Mr. Imaizumi has been honorably contributing to society with his noble view of art and culture, and he kindly granted me the opportunity of composing this piece.

The Third Movement, to the following classmates. Not a few of my classmates, when we were in the third year of Asaka junior-high, lost their hopeful lives in youth, when there was an air raid on 12 April, 1945, toward the end of World War II, while they were working at a chemical factory in Koriyama.

The Fourth Movement, to Mr. Tsutomu Shida. In the late 1970s, when I was in hardship, Mr. Shida aided me, spending the award grant he obtained for his own achievement in engineering, to send me to ISCM World Music Days Stockholm and Helsinki. This deputy mayor of Miharu Town has been my best friend ever since our junior-high years, and our primary topic of conversation has always and foremost been - Art.

(Joji Yuasa, 1995 / translated by Kunihiko Goto)

Dvořák:

Symphony No.8 in G major, op.88 B.163

- I Allegro con brio
- II Adagio
- III Allegretto grazioso
- IV Allegro ma non troppo

Antoín Dvořák: Born in Mùhlhausen (near Prague), Bohemia (today Nelahozeves, Czech Republic), September 8, 1841; died in Prague, May 1, 1904

The genial, carefree spirit of Dvořák's Symphony No. 8 has endeared it to generations of concertgoers. Its prevailing happy spirit, idyllic moods and evocations of nature and simple rustic life call to mind other symphonies of a pastoral nature:

Beethoven's Sixth, Schumann's *Spring* Symphony (No. 1), Schubert's Fifth, Mahler's Fourth, and Brahms's Second.

Dvořák began work on his Eighth Symphony in late August, 1889. He was in high spirits and full of creative confidence. He "complained" to a friend that his head was so full of ideas that it was a pity it took so much time to jot them down. "Melodies simply pour out of me." For this reason, it took him only twelve days to write the composition sketch for the first movement, a week for the second, four days for the third and six for the finale. The orchestration required an additional six weeks. Three months after commencing work on it, the score was ready for the printer, who, in this exceptional case, was not the usual Simrock, but the English firm of Novello. Dvořák conducted the first performance on February 2, 1890 in Prague.

The symphony's first movement presents analysts with a puzzle: What role does the opening nostalgic theme play? Is it the "first" theme, or an introduction? Is the "main" theme then the simple, birdlike tune played later by the flute? If so, what then does one call the warmly noble cello theme that follows the timpani's "rat-a-tat" and the succeeding idea characterized by upward leaping octaves in the cellos? No matter, really. The point is that Dvořák *did* incorporate a great wealth of melody into this movement. One program annotator (Richard Freed) finds in it "an atmosphere of fairy tales and forest legends ... bird calls, woodland sounds and bluff Slavonic marches."

The second movement, like the first, opens with a nostalgic, rather solemn theme. A second idea in C major offers a new theme in the flute and oboe, accompanied by descending scales in the violins. An angry outburst from the horns leads to a brief, anxiety-filled passage, but sun, warmth and charm soon return.

The third movement is a graceful waltz that frames a central trio section announced by a new theme in the flute and oboe. Dvořák borrowed this theme from his opera *The Stubborn Lovers*. The waltz returns, and a brief, energetic coda concludes the movement.

A trumpet fanfare opens the Finale, followed by a charming and carefree theme in the cellos. Simple and natural as the theme sounds, it caused Dvořák much difficulty. He wrote ten different versions of it before he was satisfied. (Beethoven's "Ode to Joy" theme underwent a similar metamorphosis.) Dvořák then builds a set of variations on this theme, including an exuberant outburst from the full orchestra with trilling horns and scurrying strings. A central section in C minor presents a new march-like idea. When this subsides, Dvořák returns to the peaceful world of the principal theme, which undergoes further variations. A rousing coda brings the symphony to a brilliant close.

(Robert Markow)

For a profile of Robert Markow, see page 38.