



Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

小泉和裕

終身名誉指揮者

5
/10

© 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、ウィニペグ響音楽監督、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926回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.926 A Series

東京文化会館

2021年5月10日(月) 19:00開演

Mon. 10 May 2021, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI, Conductor

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

シェーンベルク：浄められた夜 op.4 (30分)

Schönberg: Verklärte Nacht, op.4

休憩 / Intermission (20分)

ブラームス (シェーンベルク編曲)：

ピアノ四重奏曲第1番ト短調 op.25 (管弦楽版) (42分)

Brahms (arr. by Schönberg): Piano Quartet No.1 in G minor, op.25 (Orchestral version)

I Allegro



II Intermezzo. Allegro ma non troppo

III Andante con moto

IV Rondo alla zingarese. Presto

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。

〈アンケートのお願い〉

本日はご来場くださり、誠にありがとうございます。今度の参考にさせていただきますので、お客様のご意見・ご感想をお寄せください。お手持ちの携帯電話やスマートフォンなどから2次元コードを読み取りいただくか、下記 URL からご回答いただけます。



<https://www.tms.or.jp/j/questionnaire/>

シェーンベルク： 浄められた夜 op.4

19世紀末から20世紀前半という動乱の時代にあつて、強烈な個性を発揮しつつ、激烈な創作活動を繰り広げたアルノルト・シェーンベルク（1874～1951）。そうした作曲家人生に呼応するかのように、彼については、西洋音楽の「革新者」あるいは「破壊者」といった指摘がしばしばなされる。その証拠として挙げられるのが、従来の西洋音楽が用いてきた調性を打破し、無調、さらには12音技法へと突き進んでいったという点。

ただし近年では、そうした見方自体に疑問が投げかけられている。そもそもシェーンベルクの作品は決して「無調」などではない。むしろ19世紀の西洋音楽が推し進めた様々な新しい可能性（それを成し遂げた典型こそ、ワーグナーでありブラームスだった）を、さらに押し広げたのがシェーンベルクだった。つまり、西洋音楽の伝統から彼を切り離すのではなく、逆にそうした伝統の文脈においてその作品や人生を再考することが重要なのではないか……。

本日のプログラムは、まさしく「シェーンベルク再考」を促すものといえるだろう。《浄められた夜》が若書きの作品だから、あるいは《ピアノ四重奏曲》がブラームスの編曲だから、シェーンベルクの他の作品に比して耳に馴染みやすいのではない。これらの作品に潜む数々の引っ掛かりは、そのまま一般的なシェーンベルク・イメージに直結するものであり、逆にこのようなイメージの基となるシェーンベルクの音楽の特徴は、実のところ西洋音楽の伝統に深く根差すものだった。

《浄められた夜》の原題はドイツ語で“Verklärte Nacht”。最初の単語の基となる verklären という動詞は「浄らかに変容する」という意味だ。たとえば、宗教改革を起こしたマルティン・ルター（1483～1546）が訳したドイツ語聖書でも、人間の姿となってこの世に生まれたイエスが、十字架への道行きの直前、弟子たちの眼前で浄く輝いた姿となって現れる箇所での言葉が用いられる。

なぜこのようなことを書いたのかといえば、シェーンベルクがこの曲を作るきっかけとなった同名の詩が、まさにイエスの誕生へ向けた聖書の記事を彷彿させるものとなっているからだ。つまり、恋人がいる身でありながら、別の男性の子を妊娠した女性が、月夜の晩に恋人に対して真実を告白。それを聞いた恋人は、彼女のお腹の中の子を自分たちの子として育ててゆくことを決意する……。まさに、聖霊によってイエスを身籠ったマリアの全てを許婚のヨセフが受け止め、イエスを自らの息子として育てたというエピソードと、見事なまでに重なり合う。

実のところ、「浄められた夜」という詩は『女性と世界』（1896）という詩集に収

められており、これを書いたのはドイツの詩人リヒャルト・デーメル（1863～1920）である。彼はこの詩集において、聖母マリアやマグダラのマリア、さらにはヴィーナスといった聖書や神話の登場人物を融合し、女性のエロスによる人類の救済を描こうとした。つまり、ヨーロッパの伝統的な宗教や文学を継承しながら、それらの再構築、再創造を行い、独自の哲学的・文学的世界を築き上げようということ。

このようなデーメルの作品を前に、音楽の世界における伝統の変容や浄化、つまり文字通りの *verklären* を目指していたシェーンベルクが、共感を抱かないわけがない。結果生まれたのが、《浄められた夜》である。元々は、ヴァイオリン2、ヴィオラ2、チェロ2から成る弦楽六重奏曲として書かれたが、この編成では、例えば彼が尊敬していたブラームスによる作品が2曲残されている。しかもブラームスからの影響は、特に曲の後半部分、チェロが低弦の魅力をたっぷりと含みながら、美しく愁いを帯びた旋律を歌い上げる箇所にも明確に聞き取れる。さらには、これもまたブラームス作品の特徴である小さな動機を密接に結び合わせてゆく手法、拍節感をあえて壊し拍子そのものを浮遊させる工夫も、随所に散りばめられている。

そのブラームスのライヴァルとして喧伝されてきたのがワーグナーだが、シェーンベルクにとってはワーグナーもまた崇拜の対象だった。何しろ「浄められた夜」を含むデーメルの詩集そのものが、『トリスタンとイゾルデ』をはじめとするワーグナー作品に見られるエロスの探求、女性による救済、夜に対する憧れに満ち溢れているほど。となれば、そのデーメル作品から着想を得たシェーンベルクのそれが、ワーグナー的な世界を目指したものとなっているのは明らかである。そして音楽の上でも、『トリスタンとイゾルデ』に典型的に現れる複雑な和音（トリスタン和音）や、極限の官能や懊悩を催させる半音階が随処に盛り込まれている。

もちろんシェーンベルクは、19世紀後半の音楽界を二分したブラームスとワーグナーという大先達の芸風を、足して二で割ったわけではない。弦楽器だからこそ表現可能な、時にざらりとした、時に攻撃的な響き。短い場면을鮮やかに転換させてゆく技法。そして何よりも、最も甘くとろけるような箇所においてさえ、どこか突き放したような冷徹な表現を志向する姿勢。シェーンベルクの特徴として指摘される様々な要素が、すでにこの作品には充分すぎるほど脈打っている。

曲全体は、デーメルの詩を踏まえて5部構成となっている。(1) 懊悩を抱えて恋人と歩む女性、(2) 恋人以外の子どもを妊娠したことを告白する彼女の苦しみ、(3) 煌々とした月明かりの中に照らし出される打ちひしがれた2人、(4) 女性の身籠った子どもの全てを受け入れる決意を静かに語り始める恋人、(5) 月明かりの中にかたく抱き合う2人。このような標題的情景を音楽……しかも絶対音楽がほとんどだった室内楽によって描き出した「標題的室内楽」とも呼べる作品こそが《浄められた夜》なのである。

(小宮正安)

作曲年代：弦楽六重奏版／1899年 弦楽合奏版／1917年、1943年改訂

初 演：弦楽六重奏版／1902年3月18日 ウィーン

楽器編成：ヴァイオリン2部、ヴィオラ2部、チェロ2部、コントラバス

※ 本稿の執筆にあたっては、特に柿沼敏江著『〈無調〉の誕生：ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』（音楽之友社、2020年）を参照した。

ブラームス（シェーンベルク編曲）： ピアノ四重奏曲第1番 ト短調 op.25（管弦楽版）

シューマンによってその才能を見いだされ、19世紀後半のドイツ語圏を代表する音楽家となったヨハネス・ブラームス（1833～97）。彼が主に20代後半に取り組んだ作品の一つが、ピアノ四重奏曲第1番である。

ピアノ四重奏曲といえば、モーツァルトのものが先ず頭に浮かぶだろう。それがシューマンを経て、その後輩であるブラームスへと受け継がれるわけだが、そこでは常に「弦楽三重奏とピアノのための室内楽曲」という特徴が貫かれていた（この点、少なくともモーツァルトの時代までは「ヴァイオリンとチェロの伴奏付きのピアノ独奏曲」という位置づけだったピアノ三重奏曲とは、出自が根本的に異なっている）。

つまりピアノ四重奏曲で要求されるのは、ピアノ・パートと三種類の弦楽器がいかに密接に結びつき絡み合うか、という問題意識に他ならない。しかも若き日のブラームス特有の激しく情熱的な楽想も相まって、当作品は単に室内楽曲という枠組みを超え、シンフォニックな響きを具えることとなった。その点に着目し、大オーケストラ用の編曲へと踏み出したのがシェーンベルクである。

それにしてもなぜ、12音技法に代表される「革新的」な「現代音楽」作曲家のシェーンベルクが、「保守派」と目されることの多いブラームスの作品の編曲を手掛けたのだろうか？

実のところシェーンベルクは、自分こそがブラームスに連なるドイツ音楽の継承・発展者であると考えており、しかもブラームス作品の音楽構造や音列が大きな革新性を秘めていることを看破していた。当作品の第1楽章の冒頭部分からして、12音技法にも近い音列が提示され、さらにこれが何調に定まるのかが分かるまで10小節も要するといった点、シェーンベルクを魅了したブラームスの特徴が如実に表れている。

ただしシェーンベルクによるこの作品の編曲が、ブラームス風のオーケストレーションに則ったものかといえば、決してそうではない。むしろ、オリジナルを一度解体した上で再構築したという恰好だ。

例えば、第3楽章中間部に現れる行進曲的な楽想を、軍隊の行進よろしくグロテスクに爆発させたり、ロマの音楽を模した第4楽章の急速なパッセージに、クレズマー（東

欧やドイツ語圏に定住したユダヤ人の音楽)を彷彿させるクラリネットの甲高い響きを加えたり。さらには伝統的な西洋音楽において乱用がタブー視されていた打楽器をこれでもかと打ち鳴らしたり、といった具合に、ブラームスが決して行わなかった楽器選択や、それによってもたらされる先鋭的な響きが随所で炸裂する。

折しもこの編曲版が生まれたのは、第二次世界大戦(1939~45)前夜のこと。ユダヤ人であったシェーンベルクは、ナチス・ドイツの台頭するヨーロッパを離れ、アメリカへ亡命中の身であった。19世紀のヨーロッパにおける豊かな市民階級の音楽生活を想起させるブラームスのオリジナルと比べ、シェーンベルクの編曲版に耳を傾けると、迫り来る世界の滅亡に対する不安や焦燥感を如実に聴き取れると言ったならば、誇張が過ぎるだろうか。

第1楽章 アレグロ ト短調 ソナタ形式 冒頭でクラリネットが静かに提示する旋律が第1主題で、最初の4音「D・B・Fis・G(レ・bシ・#ファ・ソ)」が第1楽章で重要な役割を果たす。やがてチェロが歌う雄渾な旋律が第2主題。提示部の終わりとコーダでは、4音動機が音色旋律風に1小節ごとに楽器の組み合わせを変えて奏される。

第2楽章 間奏曲/アレグロ・マ・ノン・トロoppo ハ短調 3部形式 人生の孤独を感じさせる主部では弦楽器が終始弱音を付け、木管群の主題を支え続ける。中間部は長調に転じ、一聴すると明るく躍動的な楽想となるが、その裏側にあくまで深い憂鬱が具わっており、それがシェーンベルクのハードコアな編曲を通じてより明確になる。

第3楽章 アンダンテ・コン・モート 変ホ長調 3部形式 トウツティによる穏やかな旋律で開始。行進曲風の間中部では打楽器が大活躍……といおうか、凶暴なまでに打ち鳴らされる。

第4楽章 ロンド・アラ・ツィンガレーゼ/プレスト ト短調 自由なロンド形式 原曲は単独でも演奏される人気の楽章。「A-B-A-C-展開部(B-C-A)-コーダ(B-C-A)」と見ることができる。奔放なロンド主題(A)に、木管による無窮動風な主題(B)が続き、身振りの大きなトウツティの主題(C)が変化をもたらす。Aの1回目は弦のコル・レーニョ(弓の木の部分で弾く奏法)、2回目はトロンボーンのリグリスサンドが特異な効果を上げる。展開部の終わりにクラリネットのカデンツァがあり、コーダでテンポを速め、これでもかという一種の狂乱状態の中に全曲が閉じられる。

(小宮正安)

作曲年代: 原曲/1855頃~61年 編曲/1937年

初演: 原曲/1861年11月16日 ハンブルク

編曲/1938年5月7日 ロサンゼルス

オットー・クレンペラー指揮 ロサンゼルス・フィル

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)、小クラリネット、クラリネット2(第2は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、チューバ、ティンパニ、大太鼓、小太鼓、トライアングル、シンバル、タンブリン、シロフォン、グロッケンシュピール、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Schoenberg: Verklärte Nacht (Transfigured Night), op.4

Arnold Schoenberg: Born in Vienna, September 13, 1874; died in Los Angeles, July 13, 1951

Drenched in romanticism and hyperemotional expressivity, Schoenberg's tone poem *Transfigured Night* is, after more than a century, still his most popular work. It is the direct descendent of Wagner's opera *Tristan und Isolde*, both in its musical language and its subject matter. And if you want to be technical about such matters, it is actually nineteenth-century music as well, composed in the penultimate year of the nineteenth century (1899).

Transfigured Night was Schoenberg's first major score, and his first mature music. He originally wrote it as a sextet for two violins, two violas, and two cellos. Most of the work was done in a three-week period during the summer of 1899; numerous small details were adjusted over the next few months, and the score was in its final form by December 1. The first performance was given by the Rosé Quartet and two additional musicians in Vienna on March 18, 1902. In 1917, Schoenberg expanded the scoring for string orchestra, in which form he himself conducted the first performance in Vienna two years later. Then, in 1943, he revised the string orchestra version into the form we usually hear it today by moderating some of the performance directions and pruning some of the more densely scored passages. Most listeners agree that the fuller sonorities of a string orchestra heighten the emotional intensity of the music.

Transfigured Night is one of the very few examples of chamber music to incorporate programmatic elements. Schoenberg's score is a musical depiction of a poem of the same title by Richard Dehmel (1863-1920), a leading German poet and playwright of his day. The story involves a pair of lovers walking through the woods in the cold moonlight. The woman has a terrible confession to make: she is with child, but not by him. She had earlier sought emotional fulfillment in sensuality and in childbearing. But this former lover was a stranger, and deceived her. The man she now walks with in the moonlit woods assures her the child will be no burden; his true and deep love for the woman will make the child as his own. A strange radiance fills the night air while the warmth of the couple's love transforms the child from "hers" into "theirs." The two mortals continue walking in the exalted brightness of the transfigured night.

The layout of Schoenberg's score follows the five stanzas of Dehmel's poem, though there is no formal division into separate sections. Three passages of "walking music" (the first and third sections are relatively brief; the fifth is more extended) alternate with "speaking music" (second section for

the woman as she explains her plight, fourth section for the man as he assures her he will accept the child as his own). Listeners will have no difficulty in identifying each appearance of the “walking music,” heard initially in the opening moments of the score as a gravely plodding, descending figure. In addition to the “walking” motif, Schoenberg introduces, develops, fragments, combines and recombines numerous other melodic ideas in a process of continuous transformation he learned from Wagner and Liszt.

Brahms (arr.by Schoenberg): Piano Quartet No. 1 in G minor, op. 25 (Orchestral version)

- I Allegro
- II Intermezzo. Allegro ma non troppo
- III Andante con moto
- IV Rondo alla zingarese. Presto

Johannes Brahms: Born in Hamburg, May 7, 1833; died in Vienna, April 3, 1897

So indelibly has Arnold Schoenberg become identified in the public consciousness as a radical, an innovator, and a revolutionary, that to associate him with a basically conservative composer like Brahms seems downright incongruous. Yet, upon some consideration, we find that such a meeting of these two musical minds is not so improbable after all, but in fact a continuation of the grand tradition of Austro-German music extending from Bach through Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Brahms and Richard Strauss. Schoenberg further believed that Brahms was no conservative, and wrote an essay in 1933, which he published in revised form in 1947 as “Brahms the Progressive,” noting such forward-looking aspects in his music as the extensive use of variation procedures, metrical asymmetry, unity achieved through development of motivic fragments, and lack of tonality in certain passages - all characteristics found extensively in Schoenberg’s own music.

Schoenberg orchestrated Brahms’s G-minor Piano Quartet during the spring and summer of 1937 while living in America. The first performance took place on May 7, 1938 with the Los Angeles Philharmonic conducted by Otto Klemperer.

Schoenberg was indeed a master orchestrator, but his belief that he had transcribed Brahms’s sound for the orchestra, and that he had held true to his intention “to remain strictly within the style of Brahms and not go further than he himself would have gone” can be discredited. For one thing, Schoenberg’s orchestration includes a number of instruments Brahms never used: English horn, E-flat clarinet, bass clarinet, glockenspiel, and xylophone. Woodwinds

are employed in threes, whereas Brahms used only pairs. (The opening bars, for instance, are scored for E-flat, B-flat and bass clarinet in octaves.) Other instruments are used more generously than Brahms was wont to, particularly piccolo, trombones, cymbals and triangle. Schoenberg gives trumpets and horns melodic lines of a kind Brahms would never have written, since the latter composer steadfastly wrote only for the natural, valve-less instruments with their true, open notes restricted to those of the harmonic series.

In a Brahms orchestral work, one is never aware of a sense of virtuosity at play. But in Schoenberg's transcription, virtuosity is apparent throughout; one almost could dub the G-minor Piano Quartet a "Concerto for Orchestra." His transcription is a veritable *tour de force* of orchestral mastery that dazzles with a brilliance Brahms never dreamed of, especially in the exuberant, gypsy-inspired finale. Schoenberg was justly proud of his achievement, and liked to think of the result as Brahms's Fifth Symphony.

"Expansive" is a word often invoked to describe the first movement. It contains a wealth of thematic, motivic and rhythmic ideas, all welded into a musical structure and unified by the four-note motif that opens the work. The grandeur of the spacious opening subject (spread out over twenty measures and containing two distinct ideas in itself) is counterpoised with the soaring lyricism of the second in D minor, initially heard in the cellos, then in the violins, then woodwinds. One of the oft-remarked peculiarities of this movement is that although it is technically in G minor, a surprisingly large portion lies in the contrasting tonality of D major/minor – nearly 75%. "The movement is never untroubled," writes Brahms scholar Malcolm MacDonald, "continually questioning its own premises; and no comforting answer is found, for the coda, beginning hopefully with sweet tranquillo writing for strings alone, blazes up in a passion only to gutter out quietly in implied frustration."

Brahms had originally intended to call the second movement a Scherzo but decided that Intermezzo would be more appropriate, rightly so in view of its moderate tempo, subdued nature, wistful tone and veiled colors. The central Trio in A-flat major is more animated and sports brighter colors while retaining the characteristic rhythmic pattern of the Intermezzo (short-long-short-long-long).

The emotional heart of the Quartet is the magnificent slow movement, written in the "heroic" key of E-flat major. Long-arching melodic lines, a warmly romantic atmosphere and rich sonorities of almost orchestral proportions are features of this movement. The mood is interrupted by a march-like section in C major (traditionally a "military" key) full of "rumbustious good spirits" and which "works up to a climax that cries out for trumpets and drums" (MacDonald) – which is precisely what Schoenberg used here in his orchestration.

The rondo-finale "in the gypsy style" incorporates four themes into an all-out maelstrom of untamed energy and virtuosic effects, complete with a cadenza (originally for piano, now for clarinet) and a coda replete with dazzling pyrotechnical displays.

For a profile of Robert Markow, see page 30.

Michiyoshi INOUE

Conductor

井上道義

指揮

5 / 18



©高木ゆりこ

1946年東京生まれ。桐朋学園大学卒業。ニュージーランド国立響首席客演指揮者、新日本フィル音楽監督、京響音楽監督、大阪フィル首席指揮者、オーケストラ・アンサンブル金沢音楽監督を歴任。2014年4月、病に倒れるが同年10月に復帰を遂げる。

2015 & 2020年全国共同制作オペラ『フィガロの結婚』（野田秀樹演出）、2017年大阪国際フェスティバルのバーンスタイン《ミサ》（演出兼任）、2019年全国共同制作オペラ『ドン・ジョヴァンニ』（森山開次演出）、以上をいずれも総監督として率い、既成概念にとらわれない唯一無二の舞台を作り上げた。2018年、日越外交関係樹立45周年記念N響ベトナム・ツアーを指揮し各方面より絶賛されている。

2016年「渡邊暁雄音楽基金特別賞」「東燃ゼネラル音楽賞」、2018年「大阪文化賞」「大阪文化祭賞」「音楽クリティック・クラブ賞」、2019年「有馬賞」を受賞。オーケストラ・アンサンブル金沢桂冠指揮者。

Michiyoshi Inoue was born in Tokyo in 1946. His 1st prize at Guido Cantelli Conducting Competition brought him attention of international music scene, and he has been a familiar face on podiums all over the world ever since. Inoue was formerly Principal Guest Conductor of New Zealand Symphony, Music Director of New Japan Philharmonic, Music Director of Kyoto Symphony, Principal Conductor of Osaka Philharmonic, and Music Director of Orchestra Ensemble Kanazawa (OEK). Currently he is Conductor Laureate of OEK.



Series

第927回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.927 C Series

東京芸術劇場コンサートホール

2021年5月18日(火) 14:00開演

Tue. 18 May 2021, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● 井上道義 Michiyoshi INOUE, Conductor

ヴァイオリン ● 辻 彩奈 Ayana TSUJI, Violin

オルガン ● 石丸由佳 Yuka ISHIMARU, Organ

コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

サティ：バレエ音楽 《パレード》 (16分)

Satie: Parade

サン＝サーンス：ヴァイオリン協奏曲第3番 口短調 op.61 (29分)

Saint-Saëns: Violin Concerto No.3 in B minor, op.61

I Allegro non troppo

II Andantino quasi allegretto

III Molto moderato e maestoso - Allegro non troppo

休憩 / Intermission (20分)

サン＝サーンス：交響曲第3番 八短調 op.78 《オルガン付》 (36分)

Saint-Saëns: Symphony No.3 in C minor, op.78, "Organ"

I Adagio - Allegro moderato


Poco adagio

II Allegro moderato

Maestoso - Allegro

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。

〈アンケートのお願い〉

本日はご来場くださり、誠にありがとうございます。今度の参考にさせていただきますので、お客様のご意見・ご感想をお寄せください。お手持ちの携帯電話やスマートフォンなどから2次元コードを読み取りいただくか、下記URLからもご回答いただけます。



<https://www.tmsu.or.jp/j/questionnaire/>

Ayana TSUJI

Violin

辻 彩奈
ヴァイオリン

©Makoto Kamiya



1997年岐阜県生まれ。2016年モントリオール国際音楽コンクール第1位。モントリオール響、ベトナム国立響、N響、読響、東響、東京フィル、札幌響、大阪フィル、オーケストラ・アンサンブル金沢など多くのオーケストラと共演。2018年「第28回出光音楽賞」を受賞。東京音楽大学卒業。これまでに小林健次、矢口十詩子、中澤きみ子、小栗まち絵、原田幸一郎、レジス・パスキエの各氏に師事。

2019年4月、ジョナサン・ノット指揮スイス・ロマンド管のジュネーヴ公演および日本ツアーに参加、その艶やかな音色と表現によって各方面から高い評価を得た。現在、フランスと日本を拠点に活動の幅を広げており、東京音楽大学アーティストディプロマに特別特待奨学生として在籍中。使用楽器は、NPO法人イエロー・エンジェルから貸与されている Joannes Baptista Guadagnini 1748。

Ayana Tsuji is one of the most promising young violinists of Japan. She won the 1st prize at 2016 Concours musical international de Montréal. Ayana graduated from Tokyo College of Music, where she has studied with Kenji Kobayashi, Toshiko Yaguchi, Kimiko Nakazawa, Machie Oguri, Koichi Harada, and Régis Pasquier. She has performed with orchestras such as Orchestre symphonique de Montréal, Orchestre de la Suisse Romande, Vietnam National Symphony, NHK Symphony, and Yomiuri Nippon Symphony. Ayana plays on the Joannes Baptista Guadagnini 1748, generously on loan from NPO Yellow Angel.

Yuka ISHIMARU

Organ

石丸由佳

オルガン



シャルトル国際オルガンコンクールで優勝、あわせてJ.アラン賞受賞。パリのノートルダム大聖堂をはじめヨーロッパ10カ国以上、また日本全国でリサイタルを行っている。

東京藝術大学卒業、同大学院修了。デンマーク王立音楽院、シュトゥットガルト音楽大学にて国家演奏家資格取得。国内外の主要オーケストラとの共演も多く、スラットキン、チョン・ミョンフン、プレトニョフらの指揮者と共演。またテレビやラジオへの出演も多い。これまでにない企画演出やプログラミングは高い評価を受けており、オルガンの普及、教育プログラムにも尽力している。CDは『聖ニコライ教会のプーフホルツ・オルガンを弾く!』（オルガヌム・クラシックス）、『オルガン・オデッセイ』（キング）、『パイプオルガンのクリスマス』（同）の3点をリリース。

2020年4月、新潟市民芸術文化会館りゅーとぴあ専属オルガニストに就任。武蔵野音楽大学非常勤講師。ココペリオルガンスタジオ主宰。

Yuka Ishimaru graduated from Tokyo University of the Arts and obtained Master's degree at the same university. She studied at Royal Danish Academy of Music and Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Ishimaru won the Grand prix at 22nd Concours international d'orgue 'Grand Prix de Chartres'. She toured both in Europe and Japan as well as performed with major orchestras and conductors around the globe. She is teaching at Musashino Academia Musicae, and serving as residential organist at Niigata City Performing Arts Center "RYUTOPIA".

サティ： バレエ音楽《パレード》

1914年頃から、詩人ジャン・コクトー（1889～1963）は、パリの芸術界に数々の話題を提供していたセルゲイ・ディアギレフ（1872～1929）の主宰するバレエ・リュースに、新しい演目の企画を持ち込んでいたものの、はかばかしい返事は得られなかった。その彼がエリック・サティ（1866～1925）と出会ったのは1915年10月のことである。彼のピアノ連弾曲《梨の形をした3つの小品》（実は全7曲から成る）に興味を持ち、バレエのために管弦楽化することを持ちかけたコクトーに対し、サティは新作を舞台にかけるとを提案して、2人はそのための台本を作り始めた。翌年8月になると画家パブロ・ピカソ（1881～1973）が加わり、3人の共同作業として《パレード》は形を成し始める。台本は次のようなものになった。

「ある日曜日のパリ、ミュージック・ホールの呼び込みをするパレードが街をにぎわせる。3人のマネージャーに付き添われて、中国人の奇術師、水兵服を着たアメリカ人の娘と軽業師たちが次々と登場し、演目のさわりを披露する。群衆はその光景に惹きつけられるが、客寄せを本番と取り違えて会場には入ろうとしない。マネージャーたちが疲労困憊して倒れてしまうと、今度は芸人たちが呼び込みを始める」

1917年5月に行われた《パレード》の初演は、その4年前に行われたイーゴリ・ストラヴィンスキー（1882～1971）の《春の祭典》の初演を思わせるほどの大きな騒動を引き起こした。タイプライターやサイレン、ピストルなどが登場するサティの音楽を、聴衆や批評家はこぞって批判した。サティは批評家の1人に罵詈雑言を浴びせる手紙を出したことで、1週間投獄される羽目となった。

音楽は荘重な「コラール」「赤い幕の前奏曲」に始まり、けたたましくサイレンが鳴りわたる「中国人の奇術師」、サーカスのジンタ風の「アメリカ人の娘」、俗にくだけた「蒸気船のラグタイム」、たどたどしいげなワルツを奏でる「軽業師たち」と続き、「終曲」のあと「赤い幕の前奏曲の続き」が顔を出して終わる。

さまざまな断片がパッチワークのように切り貼りされていくサティの音楽は、ピカソらが参加した美術界におけるキュービズム（対象を複数の視点から見て分解・再構成する手法）の思想を反映したものともいわれる。また客の入らないミュージック・ホールには芸術と大衆との間の乖離を見てとることも可能であるし、紋切り型に近い音形が積み重ねられていくのを日常的・機械的な雑音が妨げるという構図には、第一次世界大戦（1914～18）が引き起こした芸術の解体についてのメタファー（隠喩）を読み取ることもできる。

（相場ひろ）

作曲年代：1916年4月～1917年春

初 演：1917年5月18日 パリ シヤトレ座 エルネスト・アンセルメ指揮

楽器編成：ピッコロ、フルート2、オーボエ2、イングリッシュホルン、小ワラリネット、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、ピッコロトランペット、トランペット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、シンバル、小太鼓、サイレン（高音と低音）、タロール、タムタム、ルーレット、タンブリン、シロフォン、トライアングル、クラップ（拍手）、タイプライター、ピストル、プティヨフォン（音程のあるポトル）、フラックソノール（水をはじく音）、ハープ、オルガン、弦楽5部

サン＝サーンス： ヴァイオリン協奏曲第3番 □短調 op.61

1870年代から80年代初頭にかけて、カミーユ・サン＝サーンス（1835～1921）は波乱に満ちた私生活をおくった。1875年に39歳で結婚した彼だったが、2人の息子は1878年に相次いで急死し、20歳下の妻との関係にも溝が生じて、1881年7月、カミーユは「二度と会わない」との手紙を残して失踪してしまう。彼は結局、偽名を使ってモロッコに渡ったところを発見されたが、以後2人は離婚こそしなかったものの、終生顔を合わせることはなかった。

こうした数々のトラブルにもかかわらず、彼は仕事のペースを乱すことなく、ますます作曲に没頭していったように見受けられる。ただし、それまで寛容であったリヒャルト・ワーグナー（1813～83）の音楽に対して次第に厳しい態度をとるようになり、熱心なワーグナー信者として知られたヴァンサン・ダンディ（1851～1931）と激しく対立した。またセザール・フランク（1822～90）とも仲違いし、それに呼応して彼の作品は以前にもまして古典的な性格を強めていくことになる。

こうした作風の転回点に位置するのが、1880年に初演されたヴァイオリン協奏曲第3番である。この作品は時代の近いヨハネス・ブラームス（1833～97）やピョートル・チャイコフスキー（1840～93）のヴァイオリン協奏曲が示した壮麗なシンフォニズムとは一線を画し、管弦楽は慎ましやかで、常にヴァイオリン独奏を支える役割に終始する。その一方で独奏は過度に技巧を誇示するものではなく、さまざまな点で中庸の美を実現した作品といえることができる。

第1楽章 アレグロ・ノン・トロツポ 管弦楽のみによる序奏を持たず、ヴァイオリン独奏が力強い第1主題を提示して始まる。歌謡的な第2主題の後、展開部に入るが、主導権は常にヴァイオリン独奏にある。再現部は第2主題で始まり、カデンツァを経ずに第1主題によるコーダで終わる。

第2楽章 アンダンティーノ・クワジ・アレグレット 8分の6拍子で優しく揺れるリ

ズムの上で歌謡的な主題が歌われる、いわゆる舟歌の形をとる。中間部の旋律はこの主題の変奏に基づく。

第3楽章 モルト・モデラート・エ・マエストーソ～アレグロ・ノン・トロppo カデンツァ風のヴァイオリン独奏と管弦楽の対話で始められる。主部は性格の異なる3つの主題によるソナタ形式で、コーダでは全強奏を押しつけるようにヴァイオリン独奏が第2主題を高らかに歌い上げて曲を閉じる。

この第3楽章は、1859年に、当時まだ学生だったパブロ・デ・サラサーテ（1844～1908）のために書いたヴァイオリンとピアノのための《華麗なる奇想曲》を原曲としている。

（相場ひろ）

作曲年代：1880年

初演：1880年10月15日 ハンブルク パブロ・デ・サラサーテ独奏

楽器編成：フルート2（第2はピッコロ持替）、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、独奏ヴァイオリン

サン＝サーンス：

交響曲第3番 ハ短調 op.78 《オルガン付》

作曲家としては楽壇を牽引する立役者。ピアノやオルガンは超一流の腕前。おまけに詩作や数学や自然科学の分野でも玄人はだし。カミーユ・サン＝サーンス（1835～1921）こそは、往時のフランスきっての“総合的文化人”だった。おなじみの組曲《動物の謝肉祭》が、持ち前の知性とユーモアとエレガンスを寛いだ形で伝えるものだとすれば、同じ1886年に生まれた交響曲第3番は、彼のシリアスな面を何よりも雄弁に示す傑作である。

曲はロンドンのフィルハーモニック協会の委嘱によって書かれ、完成後にはサン＝サーンス自身が「持てるもの全部をつぎこんだ。これほどの達成感はいもう得られまい」と語っている。そして実際、彼がこのジャンルに舞い戻ることは二度となかったし、盛り込まれた着想は確かに多彩を極める。

まず耳にも明らかなのは、副題の由来でもあるオルガン、そしてピアノまで用いて、オーケストラの音色のパレットを広げたこと。次に構成原理として導入された“循環主題”という手法。作品の核をなす主題が絶えず変容を伴いながら登場して音楽の流れを導く書式は、フランツ・リスト（1811～86）の交響詩、ひいてはリヒャルト・ワーグナー（1813～83）の楽劇と共通点を持つ。それを標題音楽や舞台作品ではなく、

交響曲にサン＝サーンスは応用したわけである。その点で大きな影響を受けたリストに、サン＝サーンスがこの曲を献呈しようと思いついたのも納得のいく話だ。彼の申し出は感謝の返事とともに首尾よく受理されたのだが、しかしそのリストは初演から2ヵ月後の1886年7月に世を去ってしまい、初版譜の刊行時には「フランツ・リストの思い出に捧げて」という言葉が掲げられることとなった。

さらに形式面もユニーク。従来の交響曲の枠組みに沿っているのは明らかなのだが、以下のとおり、それぞれ対照的な図式を描く2楽章からなる形に作品がまとめられている。これは前年の1885年に初演された《ヴァイオリン・ソナタ第1番》ニ短調 op.75とも非常に類似性の強い構成だ。前記のようにワーグナー的な美学からの影響を受けながらも、そこからさらに独自の道を究めるべく、新たな時代のフランスにふさわしい器楽作品のフォルムを追求していたサン＝サーンスの姿まで浮かび上がってくるように思う。

第1楽章 前半部はアダージョの短い序奏と、ソナタ形式のアレグロ・モデラートからなる。後者に入ってすぐ弦楽器の奏でる第1主題が、全曲に波及する循環主題である（最初のうちは細かくリズムを分割し、本来の姿を曖昧にしか見せない巧妙な筆さばき）。そこに序奏の動機が対置されていく。波打つような動きの第2主題は木管楽器が提示。各主題の展開と再現を経て次第に音勢が弱まると、オルガンがペダル音を含むハーモニーで静かに登場し、後半部ポコ・アダージョが開始。これは緩徐楽章にあたり、それまで抱えていた内面の相克に宗教的浄化が与えられていくような趣だ。

第2楽章 前半部はスケルツォに相当。循環主題も活用したアレグロ・モデラートと、快活にして色彩感も豊かなプレストが交替する形で進む。後者が2度目に現れると、新しい重要なモチーフを用いた静かな推移句へと流れ込む。続く後半部は、まずマエストーソのテンポにより、オルガンの輝かしいコードを伴いながら祝典的なムードで幕を開ける。アレグロに転じてからは循環主題も確信に満ちた表情で歩を進め、先行楽章の動機群も様々な形で回帰を果たす。すべての不安を払拭した後のコーダで待ち受けているのは、壮麗無比なクライマックス。

(木幡一誠)

作曲年代：1886年

初演：1886年5月19日 ロンドン 作曲者指揮

楽器編成：フルート3（第3はピッコロ持替）、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、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、ピアノ（連弾）、オルガン、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Satie: Parade

Erik Satie: Born in Honfleur (near Le Havre), May 17, 1866; died in Paris, July 1, 1925

Erik Satie was one of the great eccentrics of music history. He designated his first published work “Opus 62,” he founded a religious sect of which he was the sole member (Metropolitan Art Church of Jesus Conductor), and he decided at age 40 he needed to return to school for more musical education. Satie was also a man brimming with contradictions: he was a bohemian yet dressed like a dandy; he held a genuine affection for things medieval, including Gregorian chant long before it became fashionable, yet had a strong impact on the course of music history in France; his compositions, many of which bear whimsical or nonsensical titles (*Three Pieces in the Form of a Pear*, *Flabby Preludes*, *Cold Pieces*, etc.), are often imbued with mirth, frivolity and even vulgarity, but the composer was totally serious about his avowed purpose to bring music down from its dignified pedestal. Stravinsky described him as the oddest person he had ever known.

On May 29, 1913, Stravinsky’s epochal ballet score *Le Sacre du printemps*, danced by Diaghilev’s Ballets russes, exploded from the stage of the Théâtre des Champs-Élysées. Almost exactly four years later, another musical bomb involving Diaghilev’s company and an equally illustrious cast of collaborators went off at a nearby Parisian theater. This was Satie’s *Parade*, a *ballet réaliste* in one act to a scenario by Jean Cocteau, choreography by Léonide Massine and curtain, sets, and costumes by Picasso. Ernest Ansermet conducted the performance at the Théâtre du Châtelet on May 18, 1917. Nearly every aspect of this work was revolutionary, from the Cubist costumes and stage designs to the unconventional choreography to the musical score, which, in addition to other innovations, incorporated typewriters, Morse code, sirens, gunshots and other “realistic” noises. The audience was scandalized, the critics had a field day, and Satie retaliated in a manner that brought him a suspended jail sentence.

Satie attempted in *Parade* to create the musical equivalent of Picasso’s Cubist decor “by piling up his lyrical phrases into a structure, much as if they were cubes or cones,” explains David Ewen, “and placing the phrases into fresh and at times unusual relationships.” The title refers to the “parade” of characters shown by their managers outside the tent of a traveling entertainment company to a potential audience. (One of Seurat’s paintings depicts the same scene.) But the audience mistakes the parade for the real thing, much to the managers’ frustration, which is portrayed in their wild dance near the end.

Cocteau likened the scenario to a Punch and Judy show. The fifteen-minute ballet includes numbers for a Chinese magician; a little American girl who conjures up visions of a horse race, a bicycle ride, Charlie Chaplin, ragtime and other aspects of 1920s America, and acrobats.

Saint-Saëns: Violin Concerto No.3 in B minor, op.61

I Allegro non troppo

II Andantino quasi allegretto

III Molto moderato e maestoso - Allegro non troppo

Saint-Saëns: Born in Paris, October 9, 1835; died in Algiers, December 16, 1921

It is common knowledge that Mozart was a child prodigy, but few people realize that Saint-Saëns was every bit Mozart's equal and then some in this respect. At the age of three he was playing tunes on the piano; at five he was reading full orchestral scores; at ten he gave his piano debut recital. On and on go the astounding statistics. He composed prolifically and easily, with more than three hundred compositions to his credit. His exceptionally long life (1835-1921) stretched across several generations of composers. (How many other men could claim to have personally known both Berlioz and Stravinsky?) He had perfect pitch and perfect memory, could sightread anything, wrote lively criticism, dazzled audiences at the piano and the organ, and allied himself with progressive composers like Wagner and Liszt, at least at the beginning of his career. In 1908 Saint-Saëns became the first famous composer to write music specifically for a film (*L'Assassinat du Duc de Guise*). In addition to music, Saint-Saëns could claim expertise in archeology, astronomy, botany, geology, lepidopterology (moths and butterflies), mathematics, philosophy and poetry. Quite a man, this Saint-Saëns!

Saint-Saëns excelled in a specific style, and he did it supremely well. A sense of effortlessness and natural facility pervades his music. He composed "as naturally as a tree produces apples," to quote the man himself. His catalogue includes eight compositions for solo violin and orchestra: five brief showpieces (including the well-known *Havanaise*) and three concertos.

The B-minor concerto is so idiomatically written for the soloist and displays such an easy fluency that it is almost certain that the composer incorporated advice from the great Spanish violinist Pablo de Sarasate (1844-1908), who gave the first performance on October 15, 1880 in Hamburg. Among the more notable of the many felicitous moments in the work, one can point to the opening theme played by the soloist in the violin's low range, where its

tone is at its richest and most expressive; the spectacular series of arpeggios that close the movement and take the soloist ever higher into the stratosphere; the elegant and languid barcarole tune sung by the soloist in the slow movement (“like the echo of a song wafted across the expanse of a peaceful lake from a little boat drifting idly, with its freight of youth, toward the setting sun,” in the words of the English biographer Watson Lyle); the haunting effect at the end of the movement where the violin plays slow arpeggios in harmonics two and three octaves above a clarinet in its *chalumeau* (low) register; the dramatic recitative for violin and orchestra that opens the finale; the movement’s wide-ranging catchy, impeccably written principal theme in the gypsy style; and the soloist’s varied developments of the chorale-like theme that is first presented by the orchestra’s full violin section.

Saint-Saëns: Symphony No.3 in C minor, op.78, “Organ”

I Adagio - Allegro moderato

Poco adagio

II Allegro moderato

Maestoso - Allegro

For grandeur, majesty and sheer tonal opulence, few symphonies can stand beside the Third of Saint-Saëns. The prominent contribution from the organ, the “King of Instruments,” provides an additional measure of imposing sonority to the work. Yet this symphony is an anomaly in the composer’s *oeuvre*. First, it is the only one of his five symphonies to achieve any lasting reputation. Saint-Saëns is not much regarded as a “symphonist,” and were it not for the *Organ* Symphony, he would have no more importance in this field than Fauré or Gounod. (Saint-Saëns also left two more numbered and two unnumbered symphonies, all written many years before the Third.) Second, there exists virtually no French symphony upon which Saint-Saëns could have modeled his Third in terms of spaciousness and grandness of design. The last really great French symphony had been Berlioz’ *Symphonie fantastique* (1830), which relied heavily on programmatic elements; these are totally lacking in Saint-Saëns’ symphony. Hence, the *Organ* Symphony was really the first in a line of grand French symphonies that bore fruit from Franck, d’Indy and Chausson among others. And third, there is little in Saint-Saëns’ other music to prepare us for this symphony’s monumentality and its undisguised attempts to “wow” the audience. Saint-Saëns generally conformed to the stylistic traits of much French music – charm, elegance, restraint, plus the transparent scoring, clean outlines and consummate craftsmanship of a basically classical orientation. The *Organ* Symphony has all of this, but it has

more as well – much more. Critic Michael Steinberg has dubbed Saint-Saëns the “master of the immense and effortless *fortissimo*.”

The Third Symphony was written in early 1886 as the result of a commission from the Royal Philharmonic Society of London. The first performance took place in St. James’s Hall in London on May 19 of that year. It was a gala event of course, with the Prince and Princess of Wales (Edward VII and Queen Alexandra) in attendance. Saint-Saëns conducted his symphony after having already appeared as soloist in Beethoven’s Fourth Piano Concerto in the same concert. The public loved the symphony, and critical reception was generally favorable, though some critics grumbled about its unorthodox design. One found “a great deal to admire in this glowing orchestral rhapsody,” but declined to call it a symphony. At the first performance in Paris, Charles Gounod made his famous comment, “There goes the French Beethoven.”

The score is, appropriately enough, dedicated to Franz Liszt, who died just two months after the first performance. Liszt never heard the symphony, but his influence on the younger composer cannot be overestimated. The entire *Organ* Symphony is based on the principle of continual transformation of a “motto” theme, the very principle that Liszt developed in so many of his own works. This theme makes its first full appearance in the restless series of short detached notes in the violins, following the slow, mysterious introduction. The attentive ear will pick out this theme in its rhythmic and coloristic metamorphoses throughout the symphony – at varying times flowing and lyrical, detached and fragmented, broad and noble, or agitated and restless. The melodic line is also sometimes altered as well.

Although ostensibly in two large parts, the work conforms basically to a standard four-movement symphony. The first movement contains a contrasting second theme – a gently swaying line in the violins which serves as a contrast to the first – but it is the first theme (the “motto”) that is mostly developed. The *Adagio* movement is ushered in by soft pedal points in the organ, and unfolds leisurely in a mood of elevated and lofty contemplation. After a full, extended pause comes the agitated scherzo-like movement, one of extraordinary energy and drive. Into its nervous principal theme are worked fragments of original “motto” material (lightning flashes of woodwinds). The most exultant moments are reserved for the concluding section, announced by an enormous C-major chord from the organ. Sonic thrills pile up to ever greater heights, and the symphony ends in a magnificent blaze of C major.

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.