



10/20 10/21

# Kazushi ONO

Music Director

大野和士  
音楽監督

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。2022年9月、ブリュッセル・フィルハーモニック音楽監督に就任予定。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。2026年3月まで3年間、都響音楽監督の任期が再延長された。

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。2019年7～8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1弾として『トゥーランドット』を上演。国内3都市の計11公演を自ら指揮して成功に導いた。

第2弾『ニュルンベルクのマイスタージンガー』2020年6～7月公演は中止となり、2021年11～12月に新国立劇場で開催予定。新国立劇場で2020年11月に藤倉大『アルマゲドンの夢』（世界初演）、2021年にワーグナー『ワルキューレ』、ビゼー『カルメン』、渋谷慶一郎『スーパーエンジェル』（世界初演）を指揮、大きな話題を呼んだ。

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 will be inaugurated as Music Director of Brussels Philharmonic in September 2022. Ono 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. TMSO announced that the term of Ono as Music Director was prolonged until March 2026.

# C 第936回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.936 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

2021年10月20日(水) 14:00開演  
Wed. 20 October 2021, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

# B 第937回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.937 B Series

Series

サントリーホール

2021年10月21日(木) 19:00開演  
Thu. 21. October 2021 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor

メゾソプラノ ● 藤村実穂子 Mihoko FUJIMURA, Mezzo-Soprano

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

R. シュトラウス：交響詩 《死と変容》 op.24 (24分)

R. Strauss: Tod und Verklärung, op.24

ツェムリンスキー：メーテルリンクの詩による6つの歌 op.13 (20分)

Zemlinsky: 6 Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck, op.13

(日本語字幕付き) 日本語字幕：藤村実穂子

字幕操作：Zimaku プラス株式会社

休憩 / Intermission (20分)

R. シュトラウス：交響詩 《ツアラトゥストラはかく語りき》

op.30 (33分)

R. Strauss: Also sprach Zarathustra, op.30

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 (Bシリーズ)

助成：公益財団法人三菱UFJ信託芸術文化財団

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)

助成：文化庁 独立行政法人日本芸術文化振興会  
令和3年度 (第76回) 文化庁芸術祭参加公演

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。今後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 からのご回答いただけます。



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

# Mihoko FUJIMURA

Mezzo-Soprano

藤村実穂子

メゾソプラノ



©R&G Photography

ヨーロッパを拠点に国際的な活躍を続ける、日本を代表するメゾソプラノ歌手。主役級としては日本人で初めてバイロイト音楽祭にデビュー、フリッカ、クンドリ、ブランゲーネ、ヴァルトラウテ、エルダの各役を務め、9年連続で出演し絶賛を浴びる。これまでにメトロポリタン歌劇場、ミラノ・スカラ座、ウィーン国立歌劇場、英国ロイヤル・オペラ、バイエルン国立歌劇場などへ登場。ティーレマン、アバド、メータ、エッシェンバッハ、ハイティンク、シャイーらの指揮で、ウィーン・フィル、ベルリン・フィル、ロイヤル・コンサートヘボウ管、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管などと共演。

東京藝術大学音楽学部声楽科卒業、同大学院、およびミュンヘン音楽大学大学院修了。出光音楽賞、芸術選奨文部科学大臣新人賞、エクソンモービル音楽賞、サントリー音楽賞の名賞を受賞。紫綬褒章を受章。

Mihoko Fujimura is one of the most sought after singers performing internationally. She was the first Japanese singer who debuted at Bayreuther Festspiele singing a major role. She had returned to the festival for nine consecutive years. Since then, Fujimura has appeared opera houses including Metropolitan Opera, Teatro alla Scala, Wiener Staatsoper, Royal Opera House, and Bayerische Staatsoper. She has also performed with conductors such as Thielemann, Abbado, Mehta, Eschenbach, Haitink, and Chailly, and with orchestras including Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, and Gewandhausorchester Leipzig.

## R. シュトラウス： 交響詩《死と変容》 op.24

リヒャルト・シュトラウス（1864～1949）が交響詩《死と変容》を作曲したのは、ミュンヘン宮廷劇場の第3指揮者を務めていた1888年から、ヴァイマル宮廷劇場の第2指揮者となる翌1889年にかけてのことである。

本作の成立にはワーグナー信奉者の一人であり、ワーグナーの姪と結婚した音楽家、アレクサンダー・リッター（1833～96）が大きくかかわっている。父フランツ・シュトラウス（1822～1905）の教育方針により古典派の音楽を中心的に学んでいたリヒャルトは、このリッターを通してリストやワーグナーら同時代人の音楽を知り、その魅力に開眼するのである。《死と変容》が作曲されたのは、ちょうど両者が蜜月関係にあった時期であり、その「一人の芸術家の死の瞬間」が描写された交響詩には、アルトゥール・ショーペンハウアー（1788～1860／哲学者）的なペシミズム、死への憧れと、ワーグナー的な救済の思想が確かに息づいている。

初演は1890年6月21日、アイゼナハにて。この時の聴衆には曲の内容を描写したリッターの詩が配布されており、これは4部62行からなる大規模な詩へと改作された上で、翌1891年出版の総譜の冒頭に掲げられた。

先述のように父親から古典重視の教育を受けていたシュトラウスは、標題音楽である交響詩の作曲に際しても、従来の形式を応用して作品を構成するアプローチを採った。例えば《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》op.28は「自由なロンド形式」、《ドン・キホーテ》op.35は「幻想的変奏曲」として書かれている。そして《死と変容》は、自由なソナタ形式で構成されている。

曲はラルゴ、ハ短調の序奏で始まる。冒頭から弱音器付きの弦楽器によって奏でられる不規則なリズム動機は、死の床にある病人の呼吸と脈拍が描写されたものであろう。その後、フルートが歌い出す柔和な旋律が病人の「小康状態」を表す動機。続いてオーボエが提示する優美な「少年時代の思い出」動機（オクターヴ跳躍上行後ゆるやかに下行する）は、ヴァイオリンのソロで繰り返される。優しい夢を観た病人の顔につかの間の微笑みが浮かぶ場面である。

ティンパニの一撃で主部の第1主題提示部【アレグロ・モルト・アジタート（とても激しく）】（ハ短調）が始まり、低音楽器群が不気味な「死」の動機を奏でる。ひとしきり盛り上がった後、トゥッティ（総奏）で力強く提示される音型が「生への執着」動機（3連符の上行を含む）。この決然たる表情の動機には、病人の青春時代を描写する「愛」の動機が続き、しばしの間これらを中心としたドラマティックな音楽が展開される。そして「生への執着」が再度トゥッティで鳴らされ、「愛」の動機がたたみかけられた後に、金管楽器とヴィオラ、チェロによって「浄化（変容）」

動機（幅広い上行音型）が初めて奏されて第1主題部が終わる。

メノ・モツソ（より遅く）の第2主題提示部（ト長調）は、フルートが「少年時代の思い出」を穏やかに歌い出して始まる。弦楽器の独奏も交えた美しい響きが続くが、間もなく登場する「生への執着」をきっかけに展開部に入る。ここでは「小康状態」と「少年時代」が、はじめはスケルツォ風に、次いで情熱的に歌われる。そのロマンティックな響きの裏では、フルートと中高弦が「死」の動機に由来する半音階を奏でており、後には序奏の不規則なリズム動機が威圧的に登場する闘争の音楽となる。

「浄化」動機をきっかけに再現部に移ると、ラルゴの序奏再現を経て、コンパクトな第1主題再現部へ。トゥッティによる「生への執着」末尾で木管楽器と第1ヴァイオリンが奏する半音階上行と、続くタムタムの響きは病人の死を描写したものである。ここから死後の浄化、変容を描く結尾部（ハ長調）に入り、作品はベートーヴェンの交響曲第5番と同様の「ハ短調→ハ長調」の図式を完成させる神々しい音楽で締めくくられる。

（本田裕暉）

作曲年代：1888～89年

初演：1890年6月21日 アイゼナハ 作曲者指揮

楽器編成：フルート3、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、テューバ、ティンパニ、タムタム、ハープ2、弦楽5部

## ツェムリンスキー： メーテルリンクの詩による6つの歌 op.13

近年、再評価著しいアレクサンダー・フォン・ツェムリンスキー（1871～1942/2021年に生誕150年を迎えた）は、ウィーン生まれのユダヤ系作曲家。音楽院のピアノ科に学びつつ、かのブラームスに後援されて作曲活動を開始。1895年に小規模の管弦楽団ポリヒュムニアの指揮者になり、そこで3歳下のアルノルト・シェーンベルク（1874～1951）と出会う。

2人は親しく交わり、ツェムリンスキーの妹はシェーンベルクと結婚。ツェムリンスキーは12音技法を採らなかったが、「未来の義弟」に音楽理論を伝授したことで「新ウィーン楽派の師」と呼ばれるもする。

今回歌われる《メーテルリンクの詩による6つの歌》は、ツェムリンスキーがプラハで劇場指揮者として活動中の時期の作。6曲中4曲は1910年、残りの2曲は1913年に作られたが、いずれも最初はピアノ伴奏であり、のちにオーケストレーションが施された。

この歌曲集は、ベルギーの詩人・劇作家モーリス・メーテルリンク（1862～

1949)の詩に基づくもの(ドイツ語訳/フリードリヒ・フォン・オッペルン=ブロニコウスキー)。仏語話者は彼の苗字を「メーテルランク(もしくはメッテルラーンク)」と発音するが、この文豪が1900年に発表した詩集『Quinze chansons(15の歌)』(執筆年代が異なる詩篇の集成)から、作曲者は6篇を選んだ。

なお、先に完成した4曲の管弦楽版初披露は、音楽史上有名な「ウィーンでの大スキャンダル演奏会」(1913年3月31日)にて、シェーンベルクの指揮で行われている。当時、無調の流れに対する聴衆の反発が強まる中、この日のプログラムに含まれたシェーンベルクやアルバン・ベルク(1885~1935)、アントン・ウェーベルン(1883~1945)の作に対する客席の暴動的な騒ぎは語り草になっている。

**第1曲「三人姉妹」** 死を切望する女たちを自然界が嗜めるが、姉妹の沈みこむ感情は冒頭の木管の下降音型(ピッコロに続いてフルート)から鮮明に表出。しかし、後半の「そして街は門を開き」からの管弦楽の奔流——ポール・デュカス(1865~1935)の歌劇『アリアーヌと青ひげ』(1907/メーテルリンク原作)を髣髴とさせる——は、その鬱々とした気分を一掃する。

**第2曲「目隠しされた乙女たち」** 始まってすぐにイングリッシュホルンとフルートが、ドビュッシーの歌劇『ペレアスとメリザンド』(1902/メーテルリンク原作)譲りの幻想性を呈し、掉尾を飾るチェレスタの主和音も余情を醸し出す。ちなみに、上述の『ペレアス』内の老王アルケルを代表格に、メーテルリンクは「目の不自由な人」を作品に盛り込む機会が極めて多く、ここでもその思考パターンは露わである。

**第3曲「乙女の歌」** 「祈りの心」を象徴するハルモニウム(リードオルガン)が全編で奏される点が特徴的。

**第4曲「彼女の恋人が去った時」** オーボエの短いソロを歌声が同音型で受け継ぐが、歌の方には半音上がる部分があり、感情がより昂るさまを象徴。

**第5曲「いつか彼が帰ってきたら」** 平明な旋律美が女性の哀しい恋を淡々と伝えるが、その口調が突然激するとき(第4節)、聴き手は彼女の未練の凄まじさに思い馳せ、終節ではこの魂が安らぐのは死のみと悟る。

**第6曲「城に来て去る女」** 人の動きが明言されるものの、行動の理由は不明というこの文人独特の世界観のもと、ツェムリンスキーの音運びはゆっくりした歩調を描写。最後、メーテルリンクでは例外的に、閉塞的環境からの脱出——2人の女が城を去る——という結末になるが、ホルンの柔らかい音色や弦のホル・レーニョ(弓の木の部分で弦を叩く奏法)が、そこに幽かな希望の光と諧謔味をもたらしている。

(岸 純信)

作曲年代: 第1、2、3、5曲 1910年7~8月  
第4、6曲 1913年7月

初 演: 管弦楽版

第1、2、3、5曲 1913年3月31日 ウィーン アルノルト・シェーンベルク指揮

第4、6曲 1923年6月5日 ベルリン パウル・ペラ指揮

(第1、2、3、5曲も同時に演奏された/第4曲の初演を1923年の別の日と推定する資料もある)

楽器編成：ピッコロ、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、ホルン2、トランペット3、トロンボーン3、ティンパニ、大太鼓、シンバル、トライアングル、タムタム、グロッケンシュピール、ハープ、ピアノ（チェレスタ持替）、ハルモニウム、弦楽5部、メゾソプラノ独唱

## R. シュトラウス： 交響詩《ツアラトゥストラはかく語りき》op.30

ドイツの大哲学者フリードリヒ・ニーチェ（1844～1900）の思想が19世紀末のヨーロッパ文化に与えた影響の大きさは計り知れない。とりわけキリスト教の世界観に基づく既存の価値観や概念に縛られず、主体的に新しい価値基準を自らの手で築くといった超人思想は、多くの知識人の心を捉えたものだった。『ツアラトゥストラはかく語りき』はその超人思想を示した彼の著作で、山に籠もり“永劫回帰”の思想を悟った予言者ツアラトゥストラ（ゾロアスター）を超人の象徴としている。

このニーチェの著作に大きな感銘を受けていたドイツの作曲家リヒャルト・シュトラウス（1864～1949）は、1896年にこの著作に基づく交響詩《ツアラトゥストラはかく語りき》を作曲する。といっても哲学思想そのものを音楽化するという無理な試みに挑戦したわけではなく、シュトラウス自ら述べているように「ニーチェという天才に捧げるオマージュ」として書かれたものである。もちろん象徴的な音表現は随所に用いられており、また各部分には原著の章題が掲げられているが、その配列も扱いも自由で、ニーチェの著作から得た靈感をもとにイメージーションを働かせながら、シュトラウスらしい壮麗な色彩で彩られた交響詩となっている。

4管の大編成（オルガンも含む）を駆使した巧みな管弦楽法による響き、ソナタ形式を応用しつつ単一楽章の中に交響曲の諸楽章の要素を盛り込んだリスト風の構造、ライトモチーフ的な動機の用法、ハ調とロ調という近いようで遠い2つの調で自然と人間を対比させる象徴的表現など、様々な手法によって、標題内容と音楽作品としての構成とを巧妙に結び付けている点に、交響詩作家としてシュトラウスの手腕がいかに発揮されている。

全体は序奏（特に序奏とは表記されていない）と、題の記された8つの部分からなる。

**序奏** オルガンのペダル音とコントラファゴット、および大太鼓とコントラバスのトレモロ上にトランペットが自然を示す動機（ド→ソ→ドと上行）を吹いて開始される。自然（ハ長調で象徴）の生成と日の出を壮大に表現したこの序奏は、スタンリー・キューブリック（1928～99）監督の映画『2001年宇宙の旅』（1968年）に用いられてすっかり有名になった。

**背後世界の人々について** 世界の背後に神や原理を想定して現実逃避する人々を描く。低弦にピッツィカートで示されるのがロ短調の憧憬動機。信仰を示すクレド動機がホルンに現れた後、弦合奏とオルガンが敬虔なコラル風の旋律を示し、これが大きな広がりを見せていく。

**大いなる憧れについて** 憧憬動機に由来するロ長調の流麗な主題に始まるが、イングリッシュホルンとオーボエのハ長調の自然動機がそれを遮り、“マニフィカト”と記されたオルガンの動機とホルンのクレド動機が続く。そして弦の湧き上がるような動きが出て激しい高揚をみせる。

**歓喜と情熱について** 新しい主題を中心に激しく情熱的な発展が繰り返されるが、その頂点でトロンボーンに倦怠動機と呼ばれている動機が現れ、音楽は勢いを失う。

**墓の歌** 原著では青春の様々な理想が死んでいくことが述べられる。前の部分の素材を用いているが、性格的には沈んだ雰囲気を持っている。作品全体をソナタ形式と見立てた場合は提示部の結尾に当たる。

**学問について** 自然の動機から発展した12音の主題によるペダグンティックなフーガが展開する。やがて憧憬動機が現れると音楽は活気づく。

**快癒しつつある者** 永劫回帰の思想に達したところで倒れて7日間床に伏した後、回復に向かい、深淵なる思想を歌おうとするツァラトゥストラ。先のフーガ主題と倦怠動機による闘争的な二重フーガが展開、その頂点で突如として序奏冒頭の再現のように自然動機が輝かしく現れる。その後いったん気分は静まるが、再び勢いづくことと哄笑風の動機が現れ、さらに精神が解放されたかのように舞踏的な躍動感をどんどん加えていきながら、次の部分へとつながっていく。

**舞踏の歌** ヴァイオリン独奏も加わった官能的なワルツによって生が謳歌される。独奏群による室内楽的な書法を取り入れ、これまで出た多くの主題を織り込みながら、長大な発展を繰り返す。途中いったん勢いが収まったところから出るホルンの夜の動機は、以後大きく取り扱われていく。

**夜にさすらう者の歌** ニーチェの原著の頂点である「酔歌」の章に相当し、夜の12時を告げる鐘（ホ音）とともに永劫回帰の深奥が語られる部分。曲は次第に静まりながら内的な深まりを強めていく。最後、相容れないハ調とロ調の併置によって解決感のないまま終わるのが示唆的である。

(寺西基之)

作曲年代：1896年

初演：1896年11月27日 フランクフルト 作曲者指揮

楽器編成：ピッコロ、フルート3（第3はピッコロ持替）、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6、トランペット4、トロンボーン3、チューバ2、ティンパニ、大太鼓、シンバル、トライアングル、グロッケンシュピール、鐘、ハープ2、オルガン、弦楽5部



## ツェムリンスキー：メーテルリンクの詩による6つの歌 op.13

6 Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck, op.13

## 歌詞対訳

## 1. Die drei Schwestern

Die drei Schwestern wollten sterben,  
Setzten auf die güldnen Kronen,  
Gingen sich den Tod zu holen,

Wähten ihn im Walde wohnen.  
„Wald, so gib uns, daß wir sterben,  
Sollst drei güldne Kronen erben!“

Da begann der Wald zu lachen  
Und mit einem Dutzend Küssen  
Ließ er sie die Zukunft wissen.

Die drei Schwestern wollten sterben,  
Wähten Tod im Meer zu finden,  
Pilgerten drei Jahre lang.

„Meer, so gib uns, daß wir sterben,  
Sollst drei güldne Kronen erben!“

Da begann das Meer zu weinen,  
Ließ mit dreimal hundert Küssen  
Die Vergangenheit sie wissen.

Die drei Schwestern wollten sterben,  
Lenkten nach der Stadt die Schritte,  
Lag auf einer Insel Mitte.

„Stadt, so gib uns, daß wir sterben,  
Sollst drei güldne Kronen erben!“

Und die Stadt tat auf die Tore  
Und mit heißen Liebesküssen  
Ließ die Gegenwart sie wissen.

## 1. 三人姉妹

三人姉妹は死にたくて、  
金の冠をかぶり、  
死を求めに出かけた。

死は森に棲んでいると思った。  
「森よ、死なせてくれたら、  
三つの金の冠をあげる!」

すると森は笑い始め、  
1 ダースの口づけと共に  
未来を教えた。

三人姉妹は、  
死は海で見つかると思った。  
三年間行脚した。

「海よ、死なせてくれたら、  
三つの金の冠をあげる!」

すると海は泣き始め、  
三百の口づけと共に  
過去を教えた。

三人姉妹は死にたくて、  
街に向かった、  
その街はある島の真ん中にあった。

「街よ、死なせてくれたら、  
三つの金の冠をあげる!」

そして街は門を開き  
熱い愛の口づけと共に  
現在を教えた。

## 2. Die Mädchen mit den verbundenen Augen

Die Mädchen mit den verbundenen Augen  
(Tut ab die goldenen Binden!)  
Die Mädchen mit den verbundenen Augen  
Wollten ihr Schicksal finden.

Haben zur Mittagsstunde  
(Laßt an die goldenen Binden!)  
Haben zur Mittagsstunde  
Das Schloß geöfnet im Wiesengrunde,

Haben das Leben begrüßt  
(Zieht fester die goldenen Binden!)  
Haben das Leben begrüßt,  
Ohne hinaus zu finden.

Die Mädchen mit den verbundenen Augen  
Wollten ihr Schicksal finden.

## 3. Lied der Jungfrau

Allen weinenden Seelen,  
Aller nahenden Schuld  
Öffn' ich im Sternenkranze  
Meine Hände voll Huld.

Alle Schuld wird zunichte  
Vor der Liebe Gebet,  
Keine Seele kann sterben,  
Die weinend fleht.

Verirrt sich die Liebe  
Auf irdischer Flur,  
So weisen die Tränen  
Zu mir ihre Spur.

## 2. 目隠しされた乙女たち

目隠しされた乙女たち  
(金の目隠しを取れ！)  
目隠しされた乙女たちは  
運命を見つけたかった。

彼女たちは真昼に  
(金の目隠しはそのままに！)  
彼女たちは真昼に  
牧場の城を開けた。

人生が開かれた  
(金の目隠しをもっと強く結べ！)  
新たな人生があった、  
出口があるわけでもなく。

目隠しされた乙女たちは  
運命を見つけたかった。

## 3. 乙女の歌

泣いている全ての魂に、  
迫りくる全ての罪に、  
星の冠を開き  
一握りの恩恵を与える。

愛の祈りの前では  
全ての罪は無に帰す。  
泣きながら嘆願する魂は  
滅びない。

地上では  
愛は迷う。  
こうして涙は  
私にその跡を示す。

#### 4. Als ihr Geliebter schied

Als ihr Geliebter schied  
(Ich hörte die Türe gehn)  
Als ihr Geliebter schied,  
Da hab ich sie weinen gesehn.

Doch als er wieder kam  
(Ich hörte des Lichtes Schein)  
Doch als er wieder kam,  
War ein anderer daheim.

Und ich sah den Tod  
(Mich streifte sein Hauch)  
Und ich sah den Tod,  
Der erwartet ihn auch.

#### 5. Und kehrt er einst heim

Und kehrt er einst heim,  
Was sag ich ihm dann?  
Sag, ich hätte geharrt,  
Bis das Leben verrann.

Wenn er weiter fragt  
Und erkennt mich nicht gleich?  
Sprich als Schwester zu ihm,  
Er leidet vielleicht,

Wenn er fragt, wo du seist,  
Was geb ich ihm an?  
Mein Goldring gib  
Und sieh ihn stumm an.

Will er wissen,  
Warum so verlassen das Haus?  
Zeig die offene Tür,  
Sag, das Licht ging aus.

#### 4. 彼女の恋人が去った時

彼女の恋人が去った時  
(私は扉が閉まるのを聞いた)  
彼女の恋人が去った時、  
彼女が泣くのを見た。

しかし彼が再び来た時  
(私は光の灯を聞いた)  
しかし彼が再び来た時、  
家には他の男がいた。

そして私は死を見た  
(彼の息が私に触れた)  
そして私は死を見た、  
彼にも死が訪れる。

#### 5. いつか彼が帰ってきたら

いつか彼が帰ってきたら  
一体何と言おう?  
待ちわびていたと言おう、  
気が狂う程だったと。

彼がその先を聞いてきたら  
そして私だと気づかなかつたら?  
妹の様に言おう、  
あなたはきっと悩んでるからと。

何処にいたかと聞かれたら、  
何と言おう?  
金の指輪を渡して  
黙って彼を見つめる。

彼はきっと聞くだろう、  
なぜ出て行ったのかと。  
開いた扉を指して言おう  
光が消えたのだと。

Wenn er weiter fragt  
Nach der letzten Stund' ?  
Sag, aus Furcht, daß er weint,  
Lächelte mein Mund.

## 6. Sie kam zum Schloß gegangen

Sie kam zum Schloß gegangen  
– Die Sonne erhob sich kaum –  
Sie kam zum Schloß gegangen,  
Die Ritter blickten mit Bangen  
Und es schwiegen die Frauen.

Sie blieb vor der Pforte stehen  
– Die Sonne erhob sich kaum –  
Sie blieb vor der Pforte stehen,  
Man hörte die Königin gehen  
Und der König fragte sie:

Wohin gehst du? Wohin gehst du?  
– Gib acht in dem Dämmerchein! –  
Wohin gehst du? Wohin gehst du?  
Harrt drunten jemand dein?  
Sie sagte nicht ja noch nein.

Sie stieg zur Fremden hernieder  
– Gib acht in dem Dämmerchein! –  
Sie stieg zu der Fremden hernieder,  
Sie schloß sie in ihre Arme ein.  
Die beiden sagten nicht ein Wort  
Und gingen eilends fort.

Übersetzung:  
*Friedrich von Oppeln-Bronikowski*

その先を聞いてきたら  
最後の時はどうだったのかと…  
怖かったと言おう、彼が泣いたら、  
私の口は微笑む。

## 6. 城に来て去る女

女は城に来た  
— 陽はほとんど昇っていなかった —  
女は城に来た、  
騎士達は心配そうに見つめた  
女達は黙っていた。

女は門扉の前に立ち止まった  
— 陽はほとんど昇っていなかった —  
女は門扉の前に立ち止まった、  
女王が行くのが聞こえた  
王は聞いた：

どこに行くんだ？ どこに行くんだ？  
— 薄暗がりに気を付けて！ —  
どこに行くんだ？ どこに行くんだ？  
下でいい人が待っているのか？  
女王は何も言わず

女の所に行った  
— 薄暗がりに気を付けて！ —  
女の所に行った、  
彼女は彼女を抱きしめた。  
二人は一言も話さず  
急いで去った。

ドイツ語訳  
フリードリヒ・フォン・オッペルン＝プロ  
ニコウスキー

日本語訳／藤村実穂子

Program notes by Robert Markow

## R. Strauss: Tod und Verklärung, op.24 (Death and Transfiguration, op.24)

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

The emotionally charged atmosphere of the late nineteenth century provided a fertile ground for artistic expressions of love and death, both of which Richard Strauss incorporated into his symphonic poems. Here is his own explanation of opus 24, composed at the age of just 25: “The idea occurred to me to represent in a tone poem the death of a person who had striven for the highest idealistic aims, very possibly those of an artist. A sick man lies in bed asleep, breathing heavily and irregularly. Agreeable dreams bring a smile to his face ... he awakens; once again his body is racked with terrible pains ... as the attack diminishes and the pain subsides, he reflects on his past life. His childhood passes before him, his youth with its strivings and passions, and then, as the pains resume, the fruit of his life’s mission appears to him ... The hour of death approaches, the soul leaves the body in order to find achieved in the most glorious form in the eternal cosmos that which he could not fulfill here on earth.”

Although Strauss’s orchestra is not uncommonly large in this work, it is used with great imagination. Pictorial touches abound. In the first few minutes alone we hear the weak, irregular beating of the dying man’s heart (violins and violas in the opening bars; later solo timpani); his weary sighs (strings, following the heartbeats portrayed by timpani); the smile on his face and gleam in his eyes as he recalls childhood memories (meltingly beautiful solo oboe over streaming harp arpeggios).

Then the frightful struggle with death begins as the full orchestra rears up suddenly in rage and utmost agitation. New motifs convey images of the man’s angry defiance of the approaching end, of the will to live, and of his feverish panting brought on by these exertions. His madly pounding heart is vividly portrayed by interjections from brass and timpani. At the climax of the orchestral frenzy we hear the first presentation of a motif that will dominate the score until its final moments, that of the Artist’s Ideology – a grand *Urthema* that twice proudly sweeps nearly two octaves upwards through the brass section. Then follow more childhood reminiscences, more struggles with death, and an extended episode depicting the man’s youthful exuberance and passionate love life. A final frenzied outburst, and the struggle ends as the soul ascends to heaven on the back of a chromatic scale in strings and woodwinds.

From the murky depths of the orchestra, isolated, then overlapping frag-

ments of the Ideology motif begin to take form. The transfiguration process has begun, and will continue for the next seven minutes or so, ever growing in brightness of colors, density of texture, volume of sound, and height of range. The music rises steadily, inexorably, to an emotional peak of almost unbearable intensity and orchestral splendor, then slowly subsides into the infinite reaches of the universe.

Strauss conducted the first performance in Eisenach (Bach's birthplace) on June 21, 1890.

## Zemlinsky:

### 6 Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck, op.13

(6 Songs after Poems by Maurice Maeterlinck, op.13)

1. Die Drei Schwestern
2. Die Mädchen mit den verbundenen Augen
3. Lied der Jungfrau
4. Als ihr Geliebter schied
5. Und kehrt er einst heim
6. Sie kam zum Schloß gegangen

Born in Vienna, October 14, 1871; died in Larchmont, New York, March 15, 1942

Alexander Zemlinsky was a contemporary of Schoenberg, Stravinsky and Rachmaninoff, and for a time was one of the most important figures in European music. He was active in Vienna as a teacher, conductor and composer, and no less a figure than Schoenberg pronounced him the greatest living conductor and “a great composer.” The reputation and esteem Zemlinsky enjoyed in his day, as well as the high quality of his music, made his neglect for most of the twentieth century all the more puzzling. In 1938, in the face of Nazi aggression, he left Vienna, eventually settling in the New York City area. He wrote no more important works, and died a few years later in seclusion. From then until the 1980s, Zemlinsky remained barely a footnote in music history, a little-known figure obscured by the more innovative and attention-grabbing figures. The rediscovery of this amazing composer probably began in 1978, when the LaSalle Quartet performed his four string quartets in Cologne and later recorded them. The enthusiastic critical response to this Deutsche Grammophon recording stimulated further recording ventures, including notably the extravagantly opulent, lushly romantic *Lyric Symphony*, the Six Orchestral Songs Op. 13, the Sinfonietta, and the tone poem *Die Seejungfrau* (The Mermaid).

The literary work of the Belgian poet and playwright Maurice

Maeterlinck (1862-1949) has proved to be a rich source for musical inspiration. Leading the list are *The Death of Tintagiles* and *L'Oiseau bleu*, for each of which there are at least seven examples (Vaughan Williams wrote incidental music for the former, Humperdinck for the latter). Dmitri Mitropoulos wrote an opera based on *Soeur Beatrice*, and Dukas one on *Ariane et Barbe-bleu*. Best known to concert goers, though, are the compositions based on *Pelléas et Mélisande*: an opera by Debussy, a symphonic poem by Schoenberg, and orchestral suites by Sibelius and Fauré. Completing the Pelléas list are a suite by William Wallace and an overture by Cyrill Scott. Zemlinsky's contribution to the extensive Maeterlinck-inspired catalogue of music are his Six Songs Op. 13, composed first between 1910 and 1913 with piano, then orchestrated in 1924.

Maeterlinck, along with Mallarmé and other French writers of the 1890s, adopted a style of writing called Symbolism, whose philosophy held that the objective world does not represent true reality, but only a reflection of the invisible Absolute. Through the use of symbols, suggestive images, vagueness of time and place, and condensed syntax, the Symbolist playwrights, novelists, poets, philosophers, and painters attempted to draw the mind to a heightened sense of reality, a reality beyond logic and direct explanation. Zemlinsky reflected this world in the Six Songs, in which, with few exceptions, the music is suffused with the aura of twilight, misty realms and vague, far-off, lost-in-time scenarios. The orchestral writing is for the most part delicate (harp, harmonium, and celesta are often in play), of chamber music transparency, constantly changing, and different for each song. The ebb and flow of the vocal lines often recalls Mahler. Overall, Zemlinsky's style evokes the worlds of Schoenberg's *Gurre-Lieder* and *Pelleas und Melisande*, with unfulfilled or anticipated love affairs and relationships portrayed in a highly expressive musical language of heightened tonality (key signatures are still in use) and clothed in sensuous orchestration.

## R. Strauss:

### Also sprach Zarathustra, op.30

(Thus spake Zarathustra, op.30)

Following the sensational successes Strauss enjoyed from his three previous symphonic poems, *Don Juan* (1888), *Death and Transfiguration* (1889) and *Till Eulenspiegel's Merry Pranks* (1895), the world's most talked-about living composer cast about for ideas for another orchestral extravaganza. This turned out to be *Also sprach Zarathustra* (Thus spake Zarathustra), inspired by the philosophy of the Persian mystic Zarathustra (Zoroaster), who lived about 600 BC, as related in Friedrich Nietzsche's eponymous prose-poem, completed in 1885. Strauss himself conducted the first performance with the Orchestra of the Frankfurt Museum Concerts on November 27, 1896.

There is no explicit story or program to follow, only a generalized line

of thought. Strauss strings together eight connected musical episodes, each entitled with a chapter heading from Nietzsche's *Zarathustra*. (Each section of Nietzsche's work ends with the words "Also sprach Zarathustra" ; hence, Strauss's title.) Across these eight sections he conveys in musical terms the ongoing conflict of Man with Nature, and Man's aspirations to rise above his lowly origins. To give concrete musical substance to this conflict, Strauss uses two adjacent but harmonically distant keys, C major for Nature and B minor (later major) for Man.

The eight sections following "Sunrise" are as follows:

**Of the Backworldsmen** – Man in his primitive state makes his first, tentative inquiries about life and faith.

**Of Great Longing** – This section opens with a rapid, surging presentation of the Man motif, indicating that his quest for self-betterment is moving onward, but he is still in conflict with Nature and the Church (*Magnificat* in the organ; *Credo* in the horns).

**Of Pleasures and Passions** – Dense polyphony, ornate melodic lines, sweeping glissandos for the harps, and orchestral virtuosity combine in music of great expressiveness, as the philosopher reflects on his passionate nature.

**The Grave Song** – Further development of ideas already presented, beginning with the oboe singing the main theme of the previous section, accompanied by cellos and bassoons with the Man motif.

**Of Science** – For one of the most remarkable passages in the score, Strauss employs a fugue, the most "learned" (scientific) of all musical forms.

**The Convalescent** – Further development of the scientific fugue subject, led off by the trombones, which comes into conflict with the Satiety motif. At the climax of this extraordinarily energetic, frighteningly turbulent music, the entire orchestra, supported by the organ, thunders out the Nature motif.

**Dance Song** – This is Richard Strauss's first use of a waltz, the special domain of an earlier Strauss of a different family. Beginning in a light-hearted and gay manner, the music eventually gathers energy, whirling its way to an orgiastic climax as a bell tolls twelve times.

**The Night Wanderer's Song** – The music settles into a quiet C major, then slips gently into B major. The Spirit of Man would seem to have found peace, happiness and fulfillment. But has it truly? Basses softly intone the Nature motif in C, resolutely refusing to join the B major of Man in the uppermost range of the flutes and piccolos. Philosophers continue to debate the great issues of existence. The composer too left his musical argument unresolved. *Also sprach Richard Strauss!*

**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.



# Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

## 小泉和裕

終身名誉指揮者

10/  
30



©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.



# プロムナードコンサート No.393

Promenade Concert No.393

サントリーホール

## 2021年10月30日(土) 14:00開演

Sat. 30. October 2021 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI, Conductor  
 チェロ ● 佐藤晴真 Haruma SATO, Violoncello  
 コンサートマスター ● 山本友重 Tomoshige YAMAMOTO, Concertmaster

### ドヴォルザーク：チェロ協奏曲 短調 op.104 (40分)

Dvořák: Cello Concerto in B minor, op.104

- I Allegro
- II Adagio ma non troppo
- III Allegro moderato

休憩 / Intermission (20分)


### ドヴォルザーク：交響曲第8番 長調 op.88 (38分)

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

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

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)  
 文部科学省 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。今後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 からでもご回答いただけます。



<https://www.tmsor.jp/j/questionnaire/>

ヤングシート対象公演(青少年と保護者をペアでご招待)

協賛企業・団体は P.45、募集は P.48 をご覧ください。



# Haruma SATO

Violoncello

佐藤晴真

チェロ

©ヒダキトモコ



2019年、長い伝統と権威を誇るミュンヘン国際音楽コンクール チェロ部門において日本人として初めて優勝、一躍国際的な注目を集めた。2018年、ルトスワフスキ国際チェロ・コンクールにおいて第1位および特別賞を受賞。第83回日本音楽コンクール チェロ部門第1位および徳永賞・黒柳賞など、多数の受賞歴を誇る。

すでにバイエルン放送響をはじめ国内外の主要オーケストラと共演を重ねており、室内楽でも積極的に活動している。2018年8月、ワルシャワにて「ショパンと彼のヨーロッパ」国際音楽祭に出演。2019年12月には、本格デビューとなるリサイタル公演を成功裡に終えた。2020年秋、名門ドイツ・グラモフォンよりデビュー・アルバム『The Senses～ブラムス作品集～』をリリース。2021年秋、東京・大阪・名古屋でリサイタルを行う。2019年度第18回齋藤秀雄メモリアル基金賞、第30回出光音楽賞を受賞。

現在、ベルリン芸術大学にてイエンス＝ペーター・マインツに師事。使用楽器は宗次コレクションより貸与されたエンリコ・ロッカ1903年。

Haruma Sato was born in 1998 in Nagoya, Japan. He is one of the most brilliant and talented cellists of his generation. In 2019, Haruma won the 1st prize at the 68th Internationaler Musikwettbewerb der ARD and gained international attention. He is also a winner of the 11th Witold Lutoslawski International Cello Competition and the 83rd Music competition of Japan. Haruma has performed with Europe's and Japan's major orchestras. He also appeared at several international festivals such as International Music Festival "Chopin and his Europe" 2018 in Warsaw. He is now studying with Jens-Peter Maintz at Universität der Künste Berlin. He plays a Enrico Rocca cello 1903 from generously loaned by Munetsugu Collection.

## ドヴォルザーク： チェロ協奏曲 短調 op.104

チェコの大作曲家アントニン・ドヴォルザーク（1841~1904）は、同時代を生きたドイツ・オーストリアの作曲家たち——ヨハネス・ブラームス（1833~97）やリヒャルト・ワーグナー（1813~83）の影響を、チェコをはじめさまざまな民族的語法と結びつけながら、親しみやすく歌心溢れる魅力的な旋律を豊かに響かせたひと。オペラから独奏曲まで広いジャンルにわたって素晴らしい作品を残し、チェコで最初の世界的な人気作曲家となった。

ドヴォルザークは若いころ、歌劇場のヴィオラ奏者として実演で多くを学びながら作曲を手がけている。23歳の1865年には、楽団の同僚の依頼でチェロ協奏曲イ長調を書いたが、これは（ピアノ伴奏のみで管弦楽化されず）広く知られることもなかった。本日お聴きいただくチェロ協奏曲短調はずっと後の作品で、正確には“第2番”に当たるわけだ。

幻の“第1番”を書いたころ、ドヴォルザークは歌劇場で活躍していた歌手ヨゼフィナ・チェルマーコヴァー（1849~95）に激しく恋をした。しかし大失恋。……その反動か、彼は作曲家としての道に突破口をひらいて人生は好転。ヨゼフィナの妹アンナ（1854~1931）と結婚、温かい愛にも恵まれる。

——その四半世紀後。ドヴォルザークは既にチェコを代表する作曲家として広く名声を博していたが、海の向こうの新興国アメリカで設立されたナショナル音楽院から、アメリカに生まれつつある音楽文化を支える人材を育成すべく、ぜひ院長に……と要請が届く。はじめは断ったものの、熱心な勧誘と破格の好条件に心が揺らいだ彼は、創作にも心機一転を、と渡米を決めた。

1892年9月、ドヴォルザークは汽船で大西洋を渡りニューヨークに到着。大歓迎を受けた彼は、学生たちを教えるかたわら創作にはげみ、黒人霊歌やアメリカ民謡に、故国の民謡と不思議な近似性を見出して研究を深める〔それはやがて新作・交響曲第9番《新世界より》（1893年）に結実する〕。

その翌年、ドヴォルザークは音楽院の同僚でもあったヴィクター・ハーバート（1859~1924）のチェロ協奏曲第2番ホ短調 op.30の初演を聴いた。大いに刺激をうけた彼は、おりしもブラハ音楽院の同僚だったチェロ奏者ハヌシュ・ヴィハン（1855~1920）から依頼を受けていたこともあって、新しいチェロ協奏曲短調を書き上げた（1894年11月~翌年2月作曲）。今ではこのジャンルの最高峰とも愛されるほど歌心豊かな傑作となったのだが、献呈されたヴィハンは、独奏パートの改訂をめぐって作曲者ともめてしまい、世界初演はレオ・スターン（1862~1904）という英国のチェリストが弾いて大成功をおさめたというから、作曲家の自信とこだわりもうかがえる。

**第1楽章 アレグロ** 冒頭に現れる暗い第1主題、続いてホルンがのびやかに奏する黒人霊歌風の第2主題には光さして……これらの主題を独奏チェロも朗々と歌ってゆく。ソナタ形式をもとにした豊かな展開には、劇的な強さにも緻密な抒情が彫り込まれている。

**第2楽章 アダージョ・マ・ノン・トロツポ** 抒情と郷愁あふれる緩徐楽章。この楽章を書いているころ、ドヴォルザークは不穏な知らせを受けた。かつて激しく恋した女性、いまでは義理の姉であるヨゼフィナが病床に伏しているというのだ。ドヴォルザークはこの楽章、悲劇的な響きが高まったあとのチェロ独奏に、自作の歌曲の中でもヨゼフィナが好きだった《ひとりにして》op.82-1の旋律を織り込んだ（原曲の歌詞は「あの人の愛が私だけに向けられるこの幸せ……ひとりにして、この安らぎを乱さないで」というもの）。

**第3楽章 アレグロ・モデラート** ロンド形式。堂々たる行進風の主題から、チェコの民族音楽とアメリカの黒人霊歌風の要素を巧みに織り合わせて力強く展開してゆく。

曲をほぼ書き終えた1895年4月、ドヴォルザークは故国へ戻り、翌月にヨゼフィナの死の報せを受けた。彼は第3楽章の結尾近くを書きかえ、牧歌的な安らぎの中に《ひとりにして》冒頭のメロディを、木管と感動的なヴァイオリン独奏に託して挿入。それに続き魂を鎮めるようなティンパニの静かな連打……静寂から感情が噴出するようなクレッシェンドの先に、すべてを抱きとめるような輝かしい総奏へ。

(山野雄大)

作曲年代：1894～95年 改訂／1895～96年

初演：1896年3月19日 ロンドン レオ・スターン独奏 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、クラリネット2、ファゴット2、ホルン3、トロンペット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、トライアングル、弦楽5部、独奏チェロ

## ドヴォルザーク： 交響曲第8番 ト長調 op.88

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って、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伝統に則り、第1楽章はソナタ形式、第2・3楽章は3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、で、“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に基づく喜怒哀楽の渦巻く音楽が愛された19世紀に、一世を風靡した。

例えば第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（しかも「タータタ／ターター」というリズムは、伝統的に故人を偲ぶ葬送音楽にも用いられた）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（この基調を成す「タタタ・タン」というリズムも、葬送行進曲を彷彿させる）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は、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・グラツィーン）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、メヌエツトやスケルツォといったお決まりの形式ではなく、悲しみをたたえた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・トロツポ）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、その変奏も実にヴェラエティに富んでいる。例えば途中にはトルコの軍隊行進曲を思わせるどんちゃん騒ぎの楽想まで登場するいっぽうで、その後は一転して祈りと慰めに満ちた音楽となり、先行楽章に脈打っていた悲哀が昇華されてゆく。

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、“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な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 プラハ 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

Program notes by Robert Markow

## Dvořák: Cello Concerto in B minor, op.104

- I Allegro
- II Adagio ma non troppo
- III Allegro moderato

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

Because of the cello's somber tone quality and generally low range, it was generally considered to be unsuitable for solo work in combination with the large, late-nineteenth-century orchestra. This was not a problem for eighteenth-century composers like Vivaldi, Haydn and Boccherini, whose orchestras of about twenty or thirty musicians (often strings only) played in small halls. Dvořák's magnificent B-minor Concerto changed this notion.

Dvořák actually made two attempts at writing a cello concerto. The first was at age 23, at the outset of his career. He never orchestrated this concerto. Thirty years later, when he was nearing the end of a distinguished career, he reconsidered the medium when he heard Victor Herbert's Second Cello Concerto in E minor in Brooklyn. At the time, Dvořák was finishing up a three-year stint as director of the National Conservatory in New York (1892-95), and Herbert (the same Herbert of operetta fame – *Babes in Toyland*, *Naughty Marietta*, etc.) was principal cellist of the Metropolitan Opera Orchestra. Dvořák was deeply impressed with Herbert's ability to juxtapose the sound of the solo cello with a large orchestra, and his means of solving the treacherous balance problems. Stimulus to take up the challenge himself came from another source as well, also a cellist. This was Hanuš Wihan, a close friend of Dvořák and the finest cellist in Bohemia. Dvořák wrote his Cello Concerto for Wihan, who was also to have given the premiere that took place on March 19, 1896 with the composer conducting the London Philharmonic, but due to a conflict of dates and a misunderstanding over scheduling, Wihan had to withdraw. Leo Stern played the premiere instead, but the concerto's dedicatee did eventually perform the work.

Like many of Dvořák's best large-scale works, the Cello Concerto brims with melodic invention of the highest order. The first movement's principal theme, announced at the outset by clarinets (plus bassoons in the third bar), proves to be not only memorable in itself but capable of almost infinite development and transformation by both orchestra and soloist. Dvořák himself said of the second theme, heard initially in the solo horn, that "I am always moved when I play it," and critic Donald Tovey thought it "one of the



most beautiful passages ever written for the horn.” Yet when the solo cello plays it sometime later, it seems to embody the very soul of that instrument, and when the orchestra takes over the theme it again seems perfectly conceived for that medium in full symphonic panoply.

The second movement, in ternary (ABA) form, is more subdued, though no less replete with exquisite lyricism. Biographer Otakar Šourek describes it as a “hymn of deepest spirituality and amazing beauty.” The central episode has autobiographical significance. When Dvořák learned that Josefina Kaunitzová, a youthful flame of his, was seriously ill, he incorporated into the slow movement one of Josefina’s favorite pieces, a song he had written years before ( “Leave me alone,” Op. 82, No. 1). A short, stormy introduction in G minor leads into a melody of ravishing sweetness sung by the solo cello, and decorated with a filigree of arpeggios by the violins.

The strongly rhythmic character of the rondo finale’s principal theme suggests a Bohemian dance. Dvořák considered the concerto complete when he left New York in the summer of 1895. But back in his native land, he revised the finale to include a gentle, autumnal epilogue of some sixty bars that was based largely on the same song he had used in the second movement. Most believe that this was done as a gesture in honor of Josefina, who died on May 27 of that year, but this has not been unequivocally proven. The concerto seems headed for a quietly reflective ending, but with the cello perched on a trill on high B, the clarinets, then muted horn, bring us out of the reverie with a reference to the concerto’s opening moments, and the work moves swiftly to a brilliant conclusion.

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

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

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 conditions under which this work was written compare very closely to those under which Brahms composed his Second Symphony just a dozen years earlier. In the case of both composers, we find a symphony of warmly lyric, relaxed character following one darkly serious and grim. To carry the analogy further, both compositions were written in an idyllic countryside setting, which both composers credited with stimulating their creative urges to a greater degree than usual. Closely paralleling Dvořák's comment quoted above, Brahms remarked that the lake country around Pörschach-am-See, where he composed his Second Symphony, was a place where "so many melodies fly around one must take care not to step on them."

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.

**For a profile of Robert Markow, see page 19.**