



©Shin Yamagishi

4/  
13

# Sachio FUJIOKA

Conductor

藤岡幸夫

指揮

英国王立ノーザン音楽大学指揮科卒業。1994年プロムスにBBCフィルを指揮してデビュー。これまでにロイヤル・フィル、ロイヤル・リヴァプール・フィルなど数多くの海外オーケストラへ客演。オペラでは2006年に『ねじの回転』、2009年に『ナクソス島のアリアドネ』を指揮したスペイン国立オヴィエド歌劇場で脚光を浴びた。2016年、ブリュッセルでデュメイ、アフアナシエフと共演。2017年にはアイルランド国立響にマーラーの交響曲第5番で客演、聴衆総立ちの大成功を収めた。

マンチェスター室内管、日本フィルを経て、現在、関西フィル首席指揮者および東京シティ・フィル首席客演指揮者。毎年40公演以上を共演し2022年に23シーズン目を迎える関西フィルとの一体感溢れる演奏は常に高い評価を得ており、2019年に就任した東京シティ・フィルとの活動にも大きな期待が寄せられている。番組の立ち上げに参画し指揮・司会として関西フィルと共に出演中のBSテレビ東京『エンター・ザ・ミュージック』（毎週土曜朝8:30）は、スタートから8年目に入り、放送350回を超える人気番組。

2002年、渡邊暁雄音楽基金音楽賞受賞。

Sachio Fujioka is currently Principal Conductor of Kansai Philharmonic and Principal Guest Conductor of Tokyo City Philharmonic. He was born in Tokyo in 1962. Fujioka graduated from Royal Northern College of Music in Manchester. He has appeared with orchestras including BBC Philharmonic, Royal Philharmonic, Royal Liverpool Philharmonic, and RTÉ National Symphony. Fujioka was formerly Principal Conductor of Manchester Camerata and Conductor of Japan Philharmonic. He was the recipient of 2002 Akeo Watanabe Foundation Music Award.



# 都響・調布シリーズNo.23

Chofu Series No.23

TMSO

調布市グリーンホール

2022年4月13日(水) 14:00開演

Wed. 13 April 2022, 14:00 at Chofu City Green Hall

指揮 ● 藤岡幸夫 Sachio FUJIOKA, Conductor

ヴァイオリン ● 辻 彩奈 Ayana TSUJI, Violin

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

モーツァルト：歌劇『フィガロの結婚』序曲 K.492 (4分)

Mozart: Overture to *Le Nozze di Figaro*, K.492

チャイコフスキー：ヴァイオリン協奏曲 二長調 op.35 (37分)

Tchaikovsky: Violin Concerto in D major, op.35

I Allegro moderato - Moderato assai

II Canzonetta: Andante

III Finale: Allegro vivacissimo

休憩 / Intermission (20分)

ドヴォルザーク：交響曲第8番ト長調 op.88 (37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

提携：公益財団法人調布市文化・コミュニティ財団

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

## 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。これまでにモントリオール響、コンチェルト・ブダペスト、シュトゥットガルト・ゾリステン、チェコ・フィル室内合奏団、ベトナム国立響、都響、N響、読響、大阪フィル、京響、オーケストラ・アンサンブル金沢などと共演。室内楽では、12歳で初リサイタルを行って以降、宗次ホール、サラマンカホール、紀尾井ホール、ザ・シンフォニーホールにてリサイタルを実施。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・ロマンダ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拡げており、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, Koichiro Harada, and Régis Pasquier. She has performed with orchestras such as Orchestre symphonique de Montréal, Orchestre de la Suisse Romande, Vietnam National Symphony, Tokyo Metropolitan Symphony, NHK Symphony, and Yomiuri Nippon Symphony. Ayana plays on the Joannes Baptista Guadagnini 1748, generously on loan from NPO Yellow Angel.

## モーツァルト： 歌劇『フィガロの結婚』序曲 K.492

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト（1756～91）のオペラ『フィガロの結婚』は1786年に初演された。オペラの原作は、当時のフランスで物議を醸していた劇作家カロン・ド・ボーマルシェ（1732～99）の筆になる。頑迷で好色な領主に、使用人たちが知恵を駆使して立ち向かうという挑戦的な筋書きは、フランスはもちろん、モーツァルトのホームグラウンドであるオーストリアでも、権力者である貴族たちの感情を逆なでした。それでも、オーストリアの都ウィーンの宮廷で詩人として働いていたロレンツォ・ダ・ポンテ（1749～1838）が、頓智を働かせてオペラ用に台本を仕上げ、さらに時の皇帝ヨーゼフ2世（1741～90）を説き伏せたおかげで、ようやく作品の上演が許される。

というわけで、そのようなオペラのためにモーツァルトが仕立てた序曲も、きわめて機智に富んだものとなっている。一聴したところ、オペラ上演の中心であった宮廷劇場に集う貴人好みの華麗さや愉悦に満ちているものの、耳を傾けてみると一筋縄ではゆかない。

たとえば序曲の冒頭、身分制社会の中を巧みに立ち回る使用人の姿と重なり合うかのようにファゴットと弦楽器が細かな動きを見せるが、フレーズのまとまりは1小節+2小節+4小節=7小節という変則的なものとなっている（普通耳に心地よいまとまりは、2小節+2小節=4小節といった具合に、偶数、しかも偶数×偶数の倍数である場合が多い）。しかもこの動きに乗って有名なテーマが登場するものの、これもテーマと呼ぶにはあまりにも動きや表情の変化が激しい。

貴族社会の伝統に従うようでありながら、新たな時代の作法をしたたかに身につけていたモーツァルトと同時代人たち。そんな面々の生き方が映し出されたかのような一曲だ。

（小宮正安）

作曲年代：1785～86年

初演：オペラ全曲／1786年5月1日 ウィーン プルク劇場 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、ティンパニ、弦楽5部

## チャイコフスキー： ヴァイオリン協奏曲 二長調 op.35

この名曲は、エドゥアール・ラロ（1823～92）のヴァイオリン協奏曲第2番《スペイン交響曲》に刺激され、生まれた。スペインの血をひくフランスの作曲家ラロが、《スペイン交響曲》をパリで発表したのは、1875年2月のことである。独奏はスペインの名手、パブロ・デ・サラサーテ（1844～1908）だった。

この音楽はたちまちヨーロッパに広く知られた。発想が新しかったからである。

1860年代以後、スラヴ圏を中心に、民族的な楽想を積極的に盛り込もうとする作曲家たちが台頭していた。スメタナのオペラ『売られた花嫁』は1866年、ムソルグスキーのオペラ『ボリス・ゴドゥノフ』は1874年に初演されている。

しかし、こうした作曲家たちにとり、厄介な分野が交響曲や協奏曲だった。オペラや組曲のように旋律そのもので勝負できる楽曲なら、民謡的素材を持ってこられる。けれども、交響曲や協奏曲は、特にベートーヴェン以来、主題をいかに複雑に展開できるかを、作曲家が競い合う分野になってきた。民謡風の単純な旋律は、複雑な細工には向いていない。民族色を盛り込みたい作曲家には、その分野は不向きということになる。

ラロは、そこに風穴を開けた。《スペイン交響曲》は、主題を論理的に展開するよりも、素材となるスペイン風の旋律自体の味に頼り、論理の不足する分をヴァイオリンの名人芸の追求で補って、見事に成功した。

民族色を出したい作曲家のひとり、ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー（1840～93）は、このラロに倣えば、自分にもヴァイオリン協奏曲が書けると思った。そうしてできたこの作品の世界初演を聴いた大批評家、エドゥアルト・ハンスリック（1825～1904）は、案の定「この協奏曲には論理が不在で下品」と酷評した。しかし、再演を重ねる度に、聴衆はスラヴの力強い節回しと独奏楽器の名技性に魅了されてゆき、じきに名曲と認められ、今日に至っている。

**第1楽章 アレグロ・モデラート～モデラート・アッサイ** 二長調 自由なソナタ形式。ソナタの定石では、動きと変化のあるのが第1主題で、落ち着いた歌謡的なものが第2主題だが、この楽章は逆。第1主題は朗々と歌い、第2主題が走句のようになっている。素朴な歌で直球勝負ということだ。

**第2楽章 カンツォネッタ／アンダンテ** ト短調の、内に情熱を秘めたスラヴの歌謡主題の間に、変ホ長調の、より西欧的でクラシックな音楽が挟まる。切れ目なく終楽章へ。

**第3楽章 フィナーレ／アレグロ・ヴィヴァチッシモ** 二長調 スラヴの民俗舞曲のリズムを赤裸々に出したフィナーレ。これはもう、ラロの《スペイン交響曲》やサ

ラサーテの《ツィゴイネルワイゼン》と文句なく同時代の音楽である。

(片山杜秀)

作曲年代：1878年3～4月

初 演：1881年12月4日（ロシア旧暦11月22日） ウィーン  
アドルフ・プロツキー独奏 ハンス・リヒター指揮 ウィーン・フィル

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4、トランペット2、ティンパニ、  
弦楽5部、独奏ヴァイオリン

## ドヴォルザーク： 交響曲第8番 ト長調 op.88

1884年、すでに国際的に高い名声を得ていたアントニン・ドヴォルザーク（1841～1904）は、プラハの南西に位置するヴィソカー村に別荘を建て、翌年から、冬のシーズンを除いて1年の多くをここで過ごすようになる。ヴィソカー村の生活はドヴォルザークに精神的な落ち着きを与え、充実した生活の中で彼は円熟期の名作を生み出していく。

特に1889年はピアノ曲集《詩的な音画》、ピアノ四重奏曲第2番、本日の交響曲第8番など、重要な作品が書かれている。彼自身、ピアノ四重奏曲を作曲中に友人に宛てた手紙で「溢れ出る楽想を書き留めていくのに手が追いつかない」と述べていることから、この時期の彼の靈感の高まりが窺い知れる。

交響曲第8番は、このピアノ四重奏曲完成直後の8月26日に着手され、わずか1ヵ月足らずで全曲のスケッチを完了、ただちにオーケストレーションに着手して、11月8日に全曲が完成された。まさに靈感に衝き動かされるように作曲された交響曲といえよう。

この交響曲に見られる創造力の高まりは、筆の速さだけでなく、迸り出るようなポヘミア的な数々の楽想や、音楽の流れの勢いを感じさせるラプソディックな構成にも表れている。といっても決して勢い任せに書かれているわけではない。彼自身、この交響曲をこれまでにない「新しい手法」で作曲したと述べているとおり、この作品で彼は意識して独創的なスタイルと書法を試み、伝統的な交響曲の論理的な作法から離れて、湧き上がる楽想とラプソディックな展開を生かすような、民族的な交響曲にふさわしい独自の論理的手法を追求しているのだ。一方で靈感の発露と、他方でそれをまとめる新しい書法の開拓とが結び付いてきわめてポヘミア色豊かな作品を生み出した点に、この時期のドヴォルザークの充実ぶりが示されている。

この作品の独自性の例として第1楽章第1主題を挙げよう。多様な楽想が次々現れるこの第1楽章の中でも最も主要な素材となるのが冒頭の2つの楽想、すなわちチェロ、クラリネット、ファゴット、ホルンのユニゾンによる哀愁を帯びた短調の楽想と、それにすぐ引き続いてフルートが示す鳥の歌のような明るいト長調の楽想である。第

1主題部はこの2つの全く異なる楽想によって形成されており、同主調の短調・長調の対比と楽想の変化を結び付けて気分の変化を生み出すこうした主題の構成法に、伝統的な主題作法とは違う独創的な発想が示されている。かかる長短三和音の自由な交替による気分の変転はスラヴの民俗音楽に通じるもので、民族性の表現を交響曲の様式のうちに盛り込もうとする綿密な意図がこの第1主題にはっきり窺える。

初演は1890年2月2日プラハでドヴォルザーク自身の指揮で行われて大成功を収めた。4月24日のロンドン初演もやはり彼の指揮でなされて大喝采を浴びている。

**第1楽章 アレグロ・コン・ブリオ** ト長調 先述のように対照的な2つの楽想を持つ第1主題に始まる。第2主題は口短調で現れる軽快なもの。展開部は冒頭に戻ったかのように第1主題の2つの楽想で始まるが、やがて劇的盛り上がり築き、その頂点で第1主題第1楽想がトランペットに激しく主調で現れて再現部に突入、続けて第1主題第2楽想をイングリッシュホルンがのどかに吹いてその嵐を静める。全体に様々な楽想に富んだ活力に溢れる楽章だ。

**第2楽章 アダージョ** ハ短調 同じ年に先に書かれたピアノ曲集《詩的な音画》の中の「古城で」との関連が指摘されている緩徐楽章。静かな自然の中で孤独に瞑想するような主部に始まる。フルートの鳥の声も寂しい気分を際立たせるかのようだ。ハ長調となる中間部は一転楽しげな足取りとなって、村のヴァイオリン弾きの描写を挟みながら、光燦々と照るような輝かしい高揚を見せる。やがて主部に戻るが、単なる回帰でなく、展開的な発展のうちに不安な気分を強め、緊迫感に満ちた盛り上がり形成、その後中間部が回想され、コーダに至る。

**第3楽章 アレグレット・グラツィオーソ** ト短調 いかにもボヘミア的な伸びやかさを持つ舞曲風の楽章。ト長調の牧歌的な中間部は、自作のオペラ『頑固者』（1874年）の中の旋律による。

**第4楽章 アレグロ・マ・ノン・トロppo** ト長調 変奏形式にロンド・ソナタの要素を結び付けた独自の形式のフィナーレ。トランペットのファンファーレの後、のどかな主題がチェロに現れ、以後この主題の変奏を中心に、エピソードや展開的部分、ファンファーレの再帰などを取り交ぜつつ自由な発展を繰り返す。後半は緩やかなテンポとなって気分を和らげた後、第2変奏の回帰が再び曲を活気づけ、華やかなコーダを導く。

(寺西基之)

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

Mozart:

## Overture to *Le Nozze di Figaro*, K.492 (Overture to *The Marriage of Figaro*, K.492)

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

“Is there any music in all the world as fresh as the Overture to *The Marriage of Figaro*?” asks Edward Downes in his New York Philharmonic annotation. From the first quiet murmur of the strings and bassoons to the last brilliant fanfare of horns, trumpets and drums, the *Figaro* overture represents the kind of music of which Salieri, aghast in wonderment, spoke in the film *Amadeus*: “Displace one note and there would be diminishment; displace one phrase and the structure would fail!”

*The Marriage of Figaro* received its premiere at Vienna’s Burgtheater on May 1, 1786 to a mixed reception, but it was Prague that truly took this comedy of manners to its heart. Mozart attended a performance there less than a year after its Viennese premiere and reported: “I looked on with the greatest pleasure while all these people flew about in sheer delight to the music of my *Figaro* ... they talk of nothing but *Figaro*. Nothing is played, sung or whistled but *Figaro*. No opera is drawing audiences like *Figaro*.” Introducing this great work of mirth and truth is a four-minute overture of scintillating brilliance, irrepressible charm and formal perfection.

Tchaikovsky:

## Violin Concerto in D major, op.35

- I **Allegro moderato - Moderato assai**
- II **Canzonetta: Andante**
- III **Finale: Allegro vivacissimo**

Piotr Ilyich Tchaikovsky: Born in Votkinsk, May 7, 1840; died in St. Petersburg, November 6, 1893

“The Russian composer Tchaikovsky is surely not an ordinary talent, but rather an inflated one, with a genius-obsession without discrimination or taste. Such is also his latest, long and pretentious Violin Concerto. For a while it moves soberly, musically, and not without spirit. But soon vulgarity gains the upper hand ... Friedrich Vischer once observed, speaking of obscene pictures, that they stink to the eye. Tchaikovsky’s Violin Concerto gives us for the first time the hideous notion that there can be music that stinks to the ear.”

Incredible as it may seem today, these were the words that greeted the world premiere of Tchaikovsky’s Violin Concerto in Vienna in December of 1881. The quotation is by the notorious critic Eduard Hanslick, but eight of the ten reviews



that appeared in Vienna voiced much the same sentiment.

The circumstances leading to the concerto's first performance were hardly auspicious. Tchaikovsky composed the work during March and April of 1878, while staying at Clarens, on Lake Geneva, Switzerland. There he was visiting his composition student, Yosif Yosifovich Kotek, who was at the time undertaking a cure for tuberculosis, and who was the one responsible for introducing Tchaikovsky to the wealthy patroness Nadejda von Meck. But Kotek expressed dissatisfaction with the second movement, and Tchaikovsky replaced it with an entirely different one.

Madame von Meck was not entirely pleased by the concerto either. But the biggest blow was probably the rejection from the celebrated virtuoso and teacher Leopold Auer, to whom the work was originally dedicated. Auer pronounced it unplayable. Not until nearly four years after its completion did Adolf Brodsky take up its cause, giving the first performance not in Russia but in Vienna. He was daunted neither by its technical difficulties nor by the dismal critical reception. Tchaikovsky rewrote the dedication to Brodsky, who went on to perform the concerto in London, and then to Moscow, eventually winning public support for it. Even Auer, in his old age, finally saw its merits; the concerto would become one of the mainstays in the repertoires of his prodigies, including Mischa Elman, Jascha Heifetz and Efrem Zimbalist. Today's students readily master yesterday's most fiendish difficulties, and Tchaikovsky's Violin Concerto is now one of the two or three most popular works in the genre.

Although full of bravura passage work, the concerto also contains a wealth of pure romantic lyricism for which Tchaikovsky is so noted. The first movement boasts both a lyrical first and second theme, and even the cadenza emphasizes the expressive over the virtuosic. The second movement, subtitled "Canzonetta," has a certain melancholic wistfulness to it – soulful though not mournful. The muted solo violin presents the first folklike theme. This brief movement is followed without pause by the exhilarating Finale, whose themes suggest Russian dance tunes and rhythms, especially the *trepak*.

## Dvořák:

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

I **Allegro con brio**

II **Adagio**

III **Allegretto grazioso**

IV **Allegro ma non troppo**

Antonín Dvořák: Born in Mühllhausen (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 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 Pörtlach-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 care-free 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 30.**

# Kazushi Ono

Music Director

大野和士

音楽監督

4/21 4/22 4/28



©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。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2月、新国立劇場で西村朗『紫苑物語』（世界初演）を指揮。同年7～8月、自ら発案した国際プロジェクト「オペラ夏の祭典2019-20 Japan↔Tokyo↔World」第1弾『トゥーランドット』を国内3都市で上演。新国立劇場では2020年に藤倉大『アルマゲドンの夢』（世界初演／11月）、2021年に『ワルキューレ』（3月）、『カルメン』（7月）、渋谷慶一郎『スーパーエンジェル』（世界初演／8月）と話題作を次々に手掛けた。同年11～12月に指揮した「オペラ夏の祭典」第2弾『ニュルンベルクのマイスタージンガー』はクオリティの高い記念碑的な公演となり、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.

# T 都響スペシャル

TMSO Special

TMSO

東京オペラシティ コンサートホール

2022年4月21日(木) 19:00開演  
Thu. 21 April 2022, 19:00 at Tokyo Opera City Concert Hall

# A 第948回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.948 A Series

Series

東京文化会館

2022年4月22日(金) 19:00開演  
Fri. 22 April 2022, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor  
ピアノ ● 藤田真央 Mao FUJITA, Piano  
コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

シューマン：ピアノ協奏曲 イ短調 op.54 (31分)  
Schumann: Piano Concerto in A minor, op.54

- I Allegro affettuoso
- II Intermezzo: Andantino grazioso
- III Allegro vivace

休憩 / Intermission (20分)



R. シュトラウス：交響詩《英雄の生涯》 op.40 (46分)  
R.Strauss: *Ein Heldenleben*, op.40

英雄～英雄の敵～英雄の伴侶～英雄の戦い～英雄の平和時の所産～英雄の隠退と完成

(ヴァイオリン独奏／矢部達哉 Tatsuya YABE, Violin Solo)

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 (4/22)

25<sup>th</sup>  
Anniversary  
Tokyo Opera City  
Concert Hall / Recital Hall

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

## Mao FUJITA

Piano

藤田真央

ピアノ

©EICHII IKEDA



2019年6月、チャイコフスキー国際コンクールで第2位を受賞。最後のガラ公演では、ゲルギエフ指揮マリンスキー歌劇場管と共演。喝采を浴びた。2017年第27回クララ・ハスキル国際ピアノ・コンクールで優勝。

2021年夏、ヴェルビエ音楽祭での「モーツァルト：ピアノ・ソナタ全曲演奏会（5回）」はmedici.tvを通じて世界中に放映され、大きな注目を集めた。

2021/22シーズンは、ゲルギエフ指揮ミュンヘン・フィル、エッシェンバッハ指揮イスラエル・フィル、V. ペトレンコ指揮ロイヤル・フィルなどと共演。2022年3月、シャイー指揮スカラ・フィルとの共演でミラノ・スカラ座にデビュー。今夏はシャイー指揮ルツェルン祝祭管との共演でルツェルン音楽祭にデビュー予定のほか、ラ・ロック・ダンテロン国際ピアノ・フェスティバル、ヴェルビエ音楽祭に出演予定。3年5回にわたって行う「モーツァルト：ピアノ・ソナタ全曲演奏会」を日本各地で継続。2021年11月、ソニー・クラシカルと専属レコーディングのワールドワイド契約締結を発表。

Mao Fujita was born in Tokyo in 1998. In 2017, He won the 1st prize at Concours International de Piano Clara Haskil. In June 2019, he won the 2nd prize at International Tchaikovsky Competition and performed with Gergiev at the final Gala. Mao played with orchestras including Münchner Philharmoniker, Israel Philharmonic, Royal Philharmonic, and Filarmonica della Scala under batons of Gergiev, Eschenbach, V. Petrenko, and Chailly in 2021/22 season. In 2021, Mao signed a worldwide contract for exclusive recording with Sony Classical.

## シューマン： ピアノ協奏曲 イ短調 op.54

ローベルト・シューマン（1810~56）は若い時期の1830年代にはほとんど専らピアノ独奏曲のジャンルに作曲を集中していた。特に1830年代半ば以降は師のフリードリヒ・ヴィークの娘クララ（1819~96）への熱い愛が創作の靈感の源泉となり、ピアノ曲の傑作を次々と生み出している。そして父ヴィークの猛反対を押し切ってクララとの結婚にこぎつける1840年、一転してリート（歌曲）を集中的に作曲したシューマンは、翌1841年に今度は管弦楽に挑戦することとなる。

この年に生まれた管弦楽作品としては交響曲第1番《春》や交響曲第4番（第1稿）などがあるが、ピアノ独奏と管弦楽のための単一楽章による協奏作品《幻想曲》もこの年の所産である。当代きってのピアニストであった愛するクララのために協奏作品を書きたいという思いはすでに1830年代から抱いていたようで、それがシューマンにとってのこの“管弦楽の年”にやっと実現したのだった。この《幻想曲》は同年、クララの独奏によって初演されたが、シューマンは4年後の1845年にこれを改訂し、後ろにさらに2つの楽章を付け加える。こうして現行のピアノ協奏曲イ短調が生まれることとなった。

この協奏曲にクララへの想いが込められていることは第1楽章第1主題に示唆されている。この主題は「c-h-a-a（ハーローイーイ）」の動機で始まるが、これはクララの愛称キアラ Chiara を音名化したものなのだ。また作曲にも優れた才能を発揮したクララ自身がすでにシューマンに先駆けて10代半ばでピアノ協奏曲（1835年完成）を書いていたが、シューマンの曲はそのクララの協奏曲をモデルとしたと思われる点もある。いずれにせよ、ピアニスティックな技巧とシンフォニックな有機性を融合させつつロマン的な幻想味を打ち出した傑作である。

**第1楽章 アレグロ・アフエットウオーソ イ短調** 先述のように当初単独で《幻想曲》として書かれた楽章。強烈な管弦楽の和音にピアノが激しいソロで応える出だしは印象的だ。続いてオーボエに出る第1主題の冒頭が先述した「c-h-a-a」のクララ動機。またこの第1主題はベートーヴェンのオペラ『フィデリオ』で獄中のフロレスタンが歌うアリアの旋律に酷似している点も興味深い。楽章はもちろんソナタ形式をとるが、その扱いはかなり自由で、幻想曲の名にふさわしい特質を示している。

**第2楽章 間奏曲 アンダンテ・グラツィオーソ ヘ長調** 題のとおり間奏的な楽章で、ピアノと管弦楽とが対話するよう進む。3部形式で、中間部ではチェロが美しい旋律を歌う。クララ動機が長調化（c#-h-a）するブリッジを経てそのまま切れ目なく次の楽章へ。

第3楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ イ長調 明朗でエネルギッシュな第1主題に始まるソナタ形式のフィナーレ。独奏と管弦楽がシンフォニックに絡みつつ、鮮やかな展開を繰り広げていく。

(寺西基之)

作曲年代：第1楽章／1841年 第2、3楽章／1845年

初演：第1楽章のみ《幻想曲》として／1841年8月13日 ライプツィヒ  
全曲／1845年12月4日 ドレスデン  
独奏はいずれもクララ・シューマン

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、ティンパニ、弦楽5部、独奏ピアノ

## R. シュトラウス： 交響詩《英雄の生涯》op.40

ドイツ・ロマン派の最後の作曲家といわれるリヒャルト・シュトラウス（1864～1949）が生み出した数々の交響詩は、フランツ・リスト（1811～86）によって確立されたこの標題音楽的曲種にひとつの頂点をもたらしたものとってよい。巧みな管弦楽法、指導動機の活用、全体の綿密な構成をとおして、ストーリーを浮かび上がらせ、気分や雰囲気喚起し、各場面のリアルな音画的描写を行っている。

彼の交響詩の中でもとりわけ長大な《英雄の生涯》は1898年、シュトラウスの壮年期に完成された。内容は、一人の英雄＝作曲家が、敵＝批評家たちに非難されながらも、伴侶の愛を支えにし、敵と戦って勝利を収め、自らの業績を誇りながら、最後に隠遁生活に入る、というものである。原題は「Ein Heldenleben（或一人の英雄の生涯）」で、はっきり誰とは指していないが、この英雄が作曲者本人に重ねられていることは（自身は否定しているものの）、業績を描く部分で自分の過去の様々な作品の一節を次々引用していることなどから明らかだ。たしかに隠遁生活に入る結びは当時の彼の現実とは違い、実際の隠遁生活は、半世紀後に非常に寂しい形で迎えることになる。

その意味では彼の生涯そのままでもなく、フィクションも交えた交響詩なのだが、実は結末を引退というフィクションにしたところにこそ、この作品の自伝的意味合いが隠されていると思われる。

この交響詩が作曲された頃、シュトラウスは作曲家としての大きな曲がり角にあった。5年前の1893年、彼は自身にとって初のオペラ『グントラム』を書き上げる。すでに交響詩作家として名声を博していたシュトラウスだが、ワーグナー信者の彼にとってオペラ分野への進出は大きな夢で、『グントラム』はその意味でオペラ作家として



の自らを世に問う重要な第1作だった。ところが結果は失敗に終わり、厳しい批判を浴びてしまう。しかしこの失敗はオペラへの彼の意欲をさらに燃え立たせるのだ。

そのような時期に書かれた交響詩が《英雄の生涯》というわけで、批評家からの批判に敢然と立ち向かうこの作品の英雄はまさに当時の彼の姿に重なるが、注目したいのは、実際の人生まだ半ばにして、シュトラウスはそれまで創作の中心にあった交響詩の創作をこの《英雄の生涯》で打ち止めとしたことである。そのことと作品の内容を照らしてみると、彼は、オペラ作家としての第二の人生に乗り出すために、これまでの交響詩作家としての活動からの引退をこの作品で示したかったのではないかということが浮び上がってくる。これ以後に書かれた2つの交響詩的作品《家庭交響曲》と《アルプス交響曲》を彼が敢えて交響詩でなく交響曲と題したことにも、彼のそうした姿勢が窺える。《英雄の生涯》を境に交響詩作家シュトラウスの栄光の生涯は終わり、新たにオペラ作家シュトラウスの生涯が始まるわけで、実際20世紀に入ってから彼はオペラ分野で輝かしい成功を収めることとなる。

それにしても《英雄の生涯》の書法は綿密きわまりない。数々の動機を巧緻に張り巡らして標題内容を描き出すその手法は凝ったものがあるし、4管編成（ホルンは8本）による表出力豊かな管弦楽の用法も実に至妙、さらに全曲を大きなソナタ形式のように論理的に構成しながらその中に多楽章的な性格を盛り込むという造型もきわめて巧みで、まさに規模・内容ともにシュトラウスの交響詩の集大成というに相応しい傑作となっている。スコアには特に記されていないが、全体は以下の6つの部分からなっている。

1. 「英雄」 勇壮な英雄主題に始まる。広い音域に跨がる息の長いこの主題を構成する諸動機は全曲通して様々に用いられる。

2. 「英雄の敵」 英雄を非難する敵（批評家）を木管群の半音階的主题が描く。彼らの小者ぶりを示すようないかにもちょこまかした主題だ。一方、英雄の不機嫌な様子がチューバの動機で示される。『グントラム』失敗の体験がこの部分に重ね合わされていることは間違いない。

3. 「英雄の伴侶」 英雄の伴侶（独奏ヴァイオリン）の登場。作曲家自身この伴侶が自分の妻のイメージであることを認めている。優しかったり怒ったり妖艶だったりなど、気分の変わりやすい彼女の様子を、ヴァイオリンが、甘美な伴侶主題の切れ目にカデンツァ的部分を挟みつつ描き、やがてシュトラウスならではの官能的な管弦楽の響きによる濃厚な愛の表現に高まっていく。なおシュトラウスの妻は『グントラム』の初演でヒロインを歌ったソプラノ歌手パウリーネ・デ・アーナ（1863~1950）で、その後まもなく彼と結婚し、彼の支えとなった。

4. 「英雄の戦い」 舞台裏のトランペットを合図に英雄と敵の戦いが始まる。大砲



や小銃や剣の音を思わせるリアルな戦争描写の形で戯画化している点が面白く、英雄を励ます伴侶主題も現れる。最後は英雄の勝利（英雄主題の力強い再現）で終わる。

5. 「英雄の平和時の所産」 シュトラウスの以前の諸作品の一節が次々重なるように現れる。交響詩はもちろんのこと、幾つかの歌曲、そして何より『グントラム』からの引用が多い点がいかにも意味ありげだ。

6. 「英雄の隠退と完成」 テューバの不機嫌動機、不安に満ちた半音階の奔流が英雄の心の葛藤を示唆するが、やがてイングリッシュホルンの牧歌や、ヴァイオリンに再現される愛の主題が、英雄の隠遁を示す。途中、敵との戦いが一瞬悪夢のように蘇るものの、独奏ヴァイオリンの伴侶主題が英雄を再び落ち着かせ、ホルン（英雄）と独奏ヴァイオリン（妻）が静かに寄り添う中、穏やかな終結に至る。なお初稿では最後は *ppp* で終わるようになっていたが、その後シュトラウスは、管楽器と打楽器による厳かな響きで閉じる現行の形に改訂した。

(寺西基之)

作曲年代：1898年

初 演：1899年3月3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、オーボエ4（第4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、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8、トランペット5、トロンボーン3、テナーチューバ、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、タムタム、深胴太鼓、ハープ2、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

## Schumann: Piano Concerto in A minor, op.54

- I **Allegro affettuoso**
- II **Intermezzo: Andantino grazioso**
- III **Allegro vivace**

Robert Schumann: Born in Zwickau, June 8, 1810; died in Endenich, July 29, 1856

“I cannot write a concerto for the virtuosos – I must plan something else.” These words, written in 1839 to his future wife Clara Wieck, embody Robert Schumann’s attitude towards piano writing. In an age addicted to the showy glitter and bravura displays of pianists like Liszt and Thalberg, it is not surprising that Schumann’s concerto did not capture the public fancy. Following the first performance, Clara received the questionable compliment of “praiseworthy efforts to make her husband’s curious rhapsody pass for music.” Due to the importance of the orchestral contribution, Liszt called it a “concerto without piano.” The work remained for the most part unappreciated until the twentieth century, by which time audiences finally recognized its true worth.

Schumann made three attempts to write a piano concerto before achieving success: one in F minor, 1829; one in F major, 1830; and one in D minor, 1839. (There was even a fourth, if we count the Piano Sonata No. 3 of 1835-36, subtitled “Concerto without Orchestra.”) In 1841, Schumann brought forth a single-movement work he called *Phantasie*, which was destined to become the first movement of the Piano Concerto in A minor. The exuberance, freshness and poetry of this *Phantasie* all reflect Schumann’s great personal happiness in life with his new wife. Its deeply lyrical impulses may also be seen as an extension of the previous year’s outpouring of songs (well over a hundred); Musicologist Klaus G. Roy calls it “nothing if not an effusion of song-without-words.”

Furthermore, Schumann finally achieved his goal of combining successfully piano and orchestra. Clara recognized this quality immediately, and commented: “The piano is most skillfully interwoven with the orchestra – it is impossible to think of one without the other.”

But publishers were not impressed, and no one was interested in printing this single-movement work. Schumann tried using different titles, including *Allegro affettuoso* and *Concert Allegro*, to no avail. Flashy concertos were in vogue; subtle, poetic Fantasies were not. Four years later he wrote two additional movements called *Intermezzo and Finale*, which became the concerto’s second and third movements. Clara Schumann was soloist in the world premiere on December 4,

1845 in the auditorium of the Hôtel de Saxe (a private affair), and the Schumanns' friend Ferdinand Hiller, to whom the concerto was dedicated, conducted. The score was published the following year.

Schumann dispenses with the traditional orchestral exposition found in classical concertos. Instead there is a peremptory "shout" from the full orchestra, followed by a cascade of chords from the soloist. A wistful, plaintive theme from the solo oboe – as tenderly lyrical and poetic an idea as any Schumann ever conceived – is taken up immediately by the piano, indicating at this early stage the close relationship that will prevail between soloist and orchestra.

The coy, playful, four-note idea that figures prominently in the opening section of the Intermezzo is really no more than a cleverly disguised fragment of the familiar first-movement theme. One of the most ravishing passages in the whole concerto is the Intermezzo's central episode featuring cellos in a theme of soaring lyricism and romantic passion.

Following the return of the Intermezzo's opening material comes a short bridge passage which contains the embryo of the Finale's main theme. This, to no one's surprise by now, is also generated by the fertile theme from the first movement. The most notable feature of the movement may well be the recurring second theme with its tricky syncopations. Some listeners hear it as a peg-legged march, whose rhythmic ambiguity is created through a quick two-step set against a slower pulse of three beats. A lengthy coda brings the concerto to a radiantly happy conclusion.

## R. Strauss: *Ein Heldenleben*, op.40

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

A mere glance at the number of musicians required for *Ein Heldenleben* (A Hero's Life), as well as the title itself, suggest that this work will provide an unusually exciting listening experience. Indeed, *Ein Heldenleben* is replete with opulent sounds, glowing orchestration, huge climaxes, enormous energy, and a veritable kaleidoscope of tonal colors. Claude Debussy, in his capacity as critic, once remarked about Strauss that "after a minute or two, one is captured first by the tremendous versatility of his orchestration, then by the frenzied energy which carries one with him as long as he chooses. ... It is a book of pictures, or even a cinematography."

Much discussion has ensued over the autobiographical elements in the score. There is plenty of evidence to support almost any viewpoint, including a statement

made by the composer himself (writing in the third person): “He presents in *Ein Heldenleben* not a single poetic or historic figure, but rather a more general and free ideal of great and manly heroism ... that heroism which describes the inward battles of life, and which aspires through effort and renouncement towards the elevation of the soul.”

Strauss was just 34 when he wrote *Ein Heldenleben* in 1898 (sketches were made in the previous year). He was already at the height of fame and fortune, lionized by the press, and could count himself one of the half dozen most talked-about composers alive or dead. He had no inhibitions about showing his pride in heroic terms. He told Romain Rolland: “I do not see why I should not compose a symphony about myself. I find myself quite as interesting as Napoleon (referring to Beethoven’s *Eroica* Symphony) or Alexander.” But as Norman Del Mar observes in his three-volume survey of all Strauss’s music, “a truly great hero needs equally great and honest opponents, or his victory will be a worthless bubble.” The opponent in *Ein Heldenleben* is a collective force – music critics, which are depicted in all but the first of the six sections that make up the 45-minute score. Strauss uncharitably portrayed the critics not as a worthy adversary but as a bunch of sniveling, cackling imbeciles. To infer that these were the very men who wrote about Strauss’s own music would be an injustice, for he was generally well treated in the press.

The first performance of *Ein Heldenleben* took place at a Frankfurt Museum concert on March 3, 1899, conducted by the composer. It might be interesting to note that an obscure Danish composer by the name of Christian Frederik Emil Horneman (1840-1906) also wrote a work called *Ein Heldenleben* (a concert overture) and that the Canadian composer R. Murray Schafer (1933-2021) in 1968 fashioned a modern-day parodistic re-interpretation of the Strauss original called *Son of Heldenleben*.

The six sections, all connected except for the pause ending the first, run as follows:

I) **THE HERO** – A swashbuckling, energetic theme sweeps up magnificently from the depths of the orchestra across a span of three octaves. This theme is extensively developed and is heard in combination with additional melodic ideas.

II) **THE HERO’S ADVERSARIES** – The critical fraternity is uncharitably depicted in angular, disjointed, dissonant, confused music, with such performance directions as “snarling,” “cutting and pointed” and “hissing.” The two tubas solemnly state a four-note motif that incorporates a *bête noir* of traditional harmonic practice, the progression of parallel fifths.

III) **THE HERO’S COMPANION** – Strauss’s capricious, domineering wife Pauline is portrayed by the solo violin in a series of cadenzas, each more difficult than the last. “She’s very complex,” Strauss explained, “very much a woman, never twice alike.” A richly scored love scene ensues, but is spoiled at the end by a return

visit from the malicious critics.

IV) **THE HERO'S BATTLEFIELD** – Three offstage trumpets sound the call to battle. Our hero leaps up, ready for action. In one of the most celebrated battle scenes in all music, Strauss depicts the hero, wife at his side, bravely fending off his assailants in a riot of orchestral colors and effects. The scene is one of great chaos and purposefully ugly sounds. The enemies are finally routed, and a sumptuous victory song ensues, with all eight horns in unison joining in for the triumphant, climactic moment.

V) **THE HERO'S WORKS OF PEACE** – As the hero reflects on a lifetime of achievements, we hear a retrospective tapestry of 31 themes and motifs from nine previous Strauss compositions, including six tone poems, two songs, and the opera *Guntram*. (Complete details can be found in Del Mar's study, Vol. I.) The hero slips into a deep reverie, but one last bout with a surly critic is still to come. Flaring up in anger, he crushes his opponent decisively and again lapses into musings on the past as softly throbbing echoes of the tone poem *Don Quixote* lead into the calm of the final section.

VI) **THE HERO'S RETREAT FROM THE WORLD AND FULFILLMENT** – The serene ending to the hero's life is marred only by a brief memory of critics – “the impression of a bad dream experienced by an old man dozing in his armchair,” as Del Mar puts it. The wife (solo violin again) returns to comfort him, and remains to the end in a tenderly moving dialogue with solo horn, each instrument reaching its own fulfillment on high (violin) and low (horn) E-flats. One final, monumental presentation of the hero theme, played by brass and woodwinds, sends the hero on his way to another world.

**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.



# 第949回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.949 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

## 2022年4月28日(木) 14:00開演

Thu. 28 April 2022, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor  
 オーボエ ● 広田智之 Tomoyuki HIROTA, Oboe  
 コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

### R.シュトラウス：オーボエ協奏曲 二長調 (26分)

R. Strauss: Oboe Concerto in D major

- I Allegro moderato
- II Andante
- III Vivace - Allegro

休憩 / Intermission (20分)

### マーラー：交響曲第5番 嬰ハ短調 (68分)

Mahler: Symphony No.5 in C-sharp minor


- I Teil
  - I Trauermarsch: In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.
  - II Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz.
- II Teil
  - III Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell.
- III Teil
  - IV Adagietto: Sehr langsam.
  - V Rondo-Finale: Allegro - Allegro giocoso. Frisch

(ハープ／吉野直子 Naoko YOSHINO, Harp)

※当公演と同演目の新潟公演(4月29日)については、表3広告をご覧ください。

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)  
 文化庁 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。

## Tomoyuki HIROTA

Oboe  
TMSO Principal Oboe

広田智之  
オーボエ  
都響首席オーボエ奏者

©ayane shindo



日本フィル首席奏者、同フィル ソロ・オーボエを経て、現在、都響首席奏者。

紀尾井ホール室内管、トリトン晴れた海のオーケストラ、オイロス・アンサンブルのメンバーとしても活躍し、リサイタルや室内楽でも精力的に活動を行う。これまでに都響、日本フィル、東京シティ・フィル、ミラノ・スカラ座弦楽合奏団、チェコ・チェンバー・ソロイスト、ザルツブルク室内オーケストラ、モスクワ・ソロイスト、ベトナム国立響など、内外のオーケストラ、室内楽団とコンチェルトを多数共演。NHKの『ベスト オブ クラシック』やFMリサイタルにも度々出演。クラシックにとどまらず、ポップス、ジャズなどのジャンルレスな活動が注目を集める。CDはビクターエンタテインメント、オクタヴィア・レコード、日本アコースティックレコーズより多数リリース。2021年、妙音舎より発売されたアルバム『カンティレーヌ』が『レコード芸術』誌の特選盤に選出された。

日本音楽コンクール、日本管打楽器コンクールなど主要コンクールの審査員を務め、現在は上野学園大学教授、桐朋学園大学特任教授として後進の指導にも努めている。日本オーボエ協会常任理事。

Tomoyuki Hirota is Principal Oboe player of Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. He was formerly Principal Oboe player of Japan Philharmonic Orchestra and Solo Oboe player of the same orchestra. He is also active as a member of Kioi Hall Chamber Orchestra, Triton Harumi Orchestra, and Euros Ensemble. Hirota has performed many concertos with orchestras including TMSO, Japan Philharmonic, Tokyo City Philharmonic, Czech Chamber Soloists, Salzburg Chamber Orchestra, Moscow Soloists, and Vietnam National Symphony. He is a professor at Ueno Gakuen, a specially appointed professor at Toho Gakuen School of Music, and a permanent director of Japan Oboe Association.

## R. シュトラウス： オーボエ協奏曲 二長調

第二次世界大戦（1939～45）のさなか、1941年8月に自身最後の歌劇『カプリッチョ』op.85を完成し、一連の歌劇創作に終止符を打ったリヒャルト・シュトラウス（1864～1949）は、再び標題を持たない絶対音楽を好んで手掛けるようになった。

作曲家自身が「手首の運動」と称した晩年の創作活動は、その「暇つぶし」を思わせる言葉とは裏腹に、じつに実りの多いものであり、23の独奏弦楽器のための習作《メタモルフォーゼン》（1945）やオーケストラ伴奏歌曲《四つの最後の歌》（1948）などの傑作がこの時期に書かれている。若き日の第1番（1883）から約60年の時を経て作曲されたホルン協奏曲第2番（1942）、2曲の管楽器のためのソナチネ〔第1番《傷病兵の仕事場より》（1943）／第2番《楽しい仕事場》（1945）〕や、クラリネットとファゴットのための二重小協奏曲（1947）といった、管楽器に焦点を当てた作品が数多く作曲されている点も、晩年のシュトラウスの創作活動の特徴であり、本日演奏されるオーボエ協奏曲（1945）も、そうした一連の管楽器のための作品の一つに数えられる。

シュトラウスがオーボエ協奏曲を作曲したのは、第二次世界大戦が終わりを迎えた1945年のこと。ドイツが無条件降伏した同年5月には、シュトラウスの住むバイエルン南部の街、ガルミッシュ＝パルテンキルヒェンにもアメリカの占領軍がやってきた。この時にガルミッシュを訪れた米兵のひとり、ジョン・デ・ランシー（1921～2002）はピッツバーグ交響楽団の首席オーボエ奏者であり、後にフィラデルフィアのカーティス音楽院院長を務めた音楽家であった。彼はシュトラウスにオーボエ協奏曲の作曲を勧めたものの、はっきりと断られてしまう。しかし、作曲家は後に考えを改め、この年の7月から9月にかけて協奏曲を作曲。同年10月にスイスでオーケストレーションが進められ、10月25日にチューリッヒ近郊バーデン、ヴェレナホーフで全曲が完成された。

初演は翌1946年2月26日にチューリッヒで、マルセル・サイエの独奏で行われた。作品は初演を担当した指揮者 Folkmarl・アンドレーエとチューリッヒ・トーンハレ管弦楽団に献呈されている。なお、シュトラウスに作曲を勧めたデ・ランシーは、当時フィラデルフィア管弦楽団の第2奏者を務めていたため、規定（協奏曲のソロを担当するのは第1奏者）によりアメリカ初演を担当することができなかった〔デ・ランシーの演奏するオーボエ協奏曲はCDで聴くことができる（マックス・ウィルクックス指揮、1987年録音、RCA）〕。

楽譜は1948年にブージー&ホークスから出版された。シュトラウスは出版の前に、同年2月までに終結部（練習番号57以下の部分）をアレグロのまま結ばれるかたち（17



小節)から、一度速度を緩めた後に元の速さに戻るかたち(29小節)に改訂しており、本作品は多くの場合、改訂稿で演奏される(上記のデ・ランシー盤は貴重な初稿による演奏)。なお、本日の演奏はハンスイェルク・シェンベルガー(1948~1980~2001年にベルリン・フィル首席オーボエ奏者を務めた)校訂の原典版スコア(2020)に基づいて行われる。

作品は3つの楽章から成り(ただしIなど楽章の番号は記されていない)、全楽章が連続して演奏される。

**第1楽章 アレグロ・モデラート** ニ長調 チェロが奏でる4音の動機(移動ドで「ドレドレ」)に導かれ、独奏オーボエがのびやかな表情の主題を歌い出して始まる。4音動機を用いた推進力あふれるトゥッティ、クラリネットとヴァイオリンが奏でる同音連打+下行音階から成る優美な経過主題(これは同年に書かれた《メタモルフォーゼン》からの引用である)を挟み、独奏オーボエが急速な下行音階と跳躍音型からなる活発なイ長調(属調)の主題を提示する。これを第2主題と捉えるならば、第1楽章はソナタ形式を応用した構成の楽章と見ることもできよう。最後は4音動機を繰り返しながら次第に沈静化してゆき、途切れることなく第2楽章へ入る。

**第2楽章 アンダンテ** 変ロ長調 前楽章と同様に4音動機に導かれ、独奏オーボエが主要主題を穏やかに奏でて始まる緩徐楽章。第1楽章で提示された主題に基づく抒情美に満ちた音楽が展開される。独奏オーボエとイングリッシュホルンの掛け合いはとりわけ美しい。オーボエのカデンツァを経て、切れ目なく終楽章に入る。

**第3楽章 ヴィヴァーチェ〜アレグロ** ニ長調 冒頭でオーボエが提示する活発なロンド主題を中心としたロンド・ソナタ形式の終楽章。第2主題部では、弦楽器とファゴットが奏でる旋律にオーボエが3連符のリズムで装飾的に寄り添う。第1楽章経過主題を含むカデンツァをきっかけにアレグロに転じる。このアレグロ部分は第3楽章の3割ほどの小節数を占め、楽章コーダとしては大きすぎるため、曲全体のコーダと見るべきであろう。ここではシュトラウスの未完のチェロ協奏曲(1935)との関連が指摘されている主題が歌われ、流麗な音楽が繰り返された後、先述の終結部で華やかに締めくくられる。

(本田裕暉)

作曲年代: 1945年7月~10月25日 終結部改訂/1948年

初 演: 1946年2月26日 チューリッヒ マルセル・サイエ独奏  
 フォルクマル・アンドレーエ指揮 チューリッヒ・トーンハレ管弦楽団

楽器編成: フルート2、イングリッシュホルン、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、弦楽5部、独奏オーボエ

## マーラー： 交響曲第5番 嬰ハ短調

グスタフ・マーラー（1860～1911）は若い時から指揮者としての力量を発揮したが、ユダヤ系の出自ゆえに受ける嫌がらせや偏見に加え、生来の気性の激しい性格もあって、様々な困難に直面しながら各地の指揮者のポストを転々とするのを余儀なくされた。しかし遂に1897年、ウィーン宮廷歌劇場（現国立歌劇場）の監督のポストを得ることとなる。いわばヨーロッパ楽壇の頂点に登りつめたわけで、早速に彼は自らの芸術的信念から歌劇場改革に乗り出した。翌年にはウィーン・フィル（宮廷歌劇場管弦楽団のメンバーによる自主組織）の指揮者にも選ばれる。

しかし急激な改革に対しては風当たりが強く、ユダヤ人排斥を掲げる一派の反マーラー運動もあって、マーラーは大きなストレスを抱えることとなり、それが引き金ともなって1901年には持病の痔が大量出血を起こし、命を落としかける。結局「健康上の理由」でウィーン・フィル指揮者の地位は辞めざるを得なかった。

交響曲第5番は人生におけるそうした激動の時期の1901年に着手された。その作曲中、彼にとってさらなる転機が訪れる。アルマ・シンドラー（1879～1964）との結婚である。ウィーン随一の才媛といわれた知的でしかも気の強いこの魅力的な若妻との結婚がマーラーにもたらしたものは非常に複雑で、短いスペースでは語れないが、公的な仕事における栄光と苦難に家庭での幸福と葛藤が加わったことは、マーラーの生活を大きく変え、またアルマが多くの知識人や画家の友人を持っていたことで彼の交友範囲は大きく広がり、それは彼の精神性と活動に新たな広がりをもたらすのである。

かかる公私における実生活の状況を、書かれる音楽と安易に結びつけることは短絡的だが、しかしこの交響曲第5番は、あたかも人生の節目を反映するかのよう、マーラーの作風の転換点に位置する作品、すなわち中期の始まりを告げる作品となる。自然や愛や宗教といった宇宙的な世界を幻想的・風刺的な要素も取り入れながらロマンティックに描き出していた初期の交響曲に対し、現実的な闘争と心の深層における夢や恐れの間を行き交うような、分裂的な精神世界の表出に主眼が置かれているのである。この時期の彼は、交響曲だけではなく歌曲の分野でも、それまで好んだ民謡詩『少年の不思議な角笛』を離れて、フリードリヒ・リュッケルト（1788～1866）の詩へ目を転じるようになっているが、それも個の内面世界に目を向けるようになったことの表れだろう。

それと関連して、第5番はスタイル上も従来の彼の交響曲から大きな変化を見せている。それまでの交響曲の概念から大きく外れるスタイル（破格な形式構成や音楽の導入など）を示していた第2番から第4番までの交響曲と比べて、第5番は純器

楽編成によっており、楽章構成の面でも古典的・伝統的な交響曲様式に近いものとなっている。

しかし伝統的なのはあくまで外見だけで、例えば調構成は古典の図式とは全く外れているし、和声や旋律の語法にしても、初期の交響曲に比較してもはるかに先鋭化され、しばしば現れる錯綜した不協和な響きにはのちのアルノルト・シェーンベルク（1874~1951）らの表現主義に通じる点も窺われる。それによってマーラーは不安に激しく揺れ動く内面世界を浮き彫りにしているのである。

このような特質は続く第6、7番の交響曲にも受け継がれるが、第5番は、ベートーヴェン以来、交響曲の伝統のひとつの典型的な構図となった“闘争→勝利”の型を土台としながら、不安定で分裂的な精神世界を際立たせている点に特徴がある。軋んだ不協和音の一方で甘美で夢想的な旋律を取り入れ、卑俗ともいえる楽想とコラールや崇高な楽想を対比するなど、多様な要素と書法をコラージュ風に織り合わせ、ポリフォニックに絡み合わせながら、錯綜した精神の揺れ動きを浮かび上がらせた交響曲で、それらを主題的に密接に関連付けた3部5楽章構成のうちに効果的に表出する手法に、マーラーの交響曲作家としての並外れた手腕が示されている。

完成は1902年だが、その後幾度となく改訂がなされている。初演は1904年10月18日ケルンにてマーラー自身の指揮で行われた。

## 第I部

**第1楽章「葬送行進曲」** 正確な歩みで、厳格に、葬列のように 嬰ハ短調 トランペットのファンファーレに始まるが、その冒頭の「タタタター」という動機（以後も重要な役割を果たすことになる）はベートーヴェンの交響曲第5番のいわゆる“運命動機”を想起させるものであり、またメンデルスゾーンの小劇音楽《夏の夜の夢》の有名な「結婚行進曲」のパロディとする見方もある。このファンファーレに続いて重苦しい葬送行進曲が続き、これが現実との格闘を示す激しい部分と交替しつつ展開する。

**第2楽章** 嵐のような動きで、より激しく イ短調 第1楽章での闘いは、ソナタ形式のこの第2楽章で、さらなる激烈さを増して繰り広げられる。終わり近く勝利を宣言するかのように長調の明るいコラールが響きわたるが、それはあくまで幻影に過ぎず、再び暗い世界へ沈んでいく。

## 第II部

**第3楽章「スケルツォ」** 力強く、速すぎずに ニ長調 ウィンナ・ワルツ風の性格を持った一見明るいスケルツォだが、その中にやはり暗い影が忍び寄り、牧歌的な第1トリオ、寂しげな第2トリオと気分は様々に揺れ動いていく。ホルン独奏の活躍

がめざましい。

### 第Ⅲ部

第4楽章「アダージェット」 非常に遅く ヘ長調 弦とハープによるロマン的な憧憬の気分を満たした美しい緩徐楽章。耽美的な旋律を軸に、弦が絶妙なポリフォニーを織り成し、ハープの天国的なアルペッジョがそれを彩る。3部形式をとり、中間部は弦のみでさらに夢想的な世界へと入っていく。なおこの楽章はヴィスコンティの映画『ヴェニスに死す』（1971年）に用いられたことで、とりわけ有名になった。

第5楽章「ロンド・フィナーレ」 アレグロ〜アレグロ・ジョコーソ、生き活きとニ長調 前の楽章の甘美さは、そのまま休みなしに続けられるこの第5楽章で、ついに勝利の明るさに結び付く。ホルンの呼びかけにファゴットが歌曲集《少年の不思議な角笛》の「高い知性への讃歌」の旋律で応えて始まり、オーボエの旋律（第2楽章に出たコラルの動機）がそれに絡む。程なくホルンに始まる牧歌的なロンド主題が出現して、さらにチェロがバッハ風の主題を提示してこれがフーガ書法で扱われる。以後、第4楽章中間部の旋律も織り込まれるなど、推進力ある運びのうちにいろいろな主題が縋り合わされて発展、最後には先のコラルが遂に確固とした勝利の宣言として鳴り響いて、興奮の渦巻く圧倒的な終結を導く。

（寺西基之）

作曲年代：1901～02年 その後何度も改訂

初 演：1904年10月18日 ケルン 作曲家指揮

楽器編成：フルート4（第1～4はピッコロ持替）、オーボエ3（第3はイングリッシュホルン持替）、クラリネット3（第2は小クラリネット、第3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6、トランペット4、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、小太鼓、シンバル、トライアングル、グロックンシュピール、タムタム、ムチ、ハープ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

## R. Strauss: Oboe Concerto in D major

**I Allegro moderato**

**II Andante**

**III Vivace - Allegro**

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

Richard Strauss is best remembered for his tone poems and operas, many of which incorporate brilliantly innovative ideas, extravagant orchestration and vivid pictorialism. But framing the years of his most famous compositions come some works written in a basically conservative style – classical in form and absolute (i.e., non-programmatic) in content. These include several pieces for solo instrument and orchestra. Early in his career Strauss had written a *Burlesque* for piano and orchestra, a horn concerto, and a violin concerto. During his “sunset years,” following his fifteenth and last opera *Capriccio* (1941), Strauss again turned to the concerto – a second for horn, a Duet Concertino for clarinet, bassoon, harp, and strings, and the Oboe Concerto. But whereas the works of the early 1880s derived from an apprentice period, those of the 1940s were guided by an experienced, masterly mind, a mind still in full possession of its creative powers and consummate control of musical materials. These years also brought forth the deeply introspective *Metamorphosen* and the divinely beautiful Four Last Songs.

In the aftermath of World War II, Strauss was given to inviting to his home American troops, one of whom happened to be John De Lancie, later to become principal oboist of the Philadelphia Orchestra. De Lancie suggested that Strauss write an oboe concerto, and Strauss followed through with a radiant, youthful-sounding work that totally belied the age of its octogenarian composer. The short score (written out on four staves) of the Oboe Concerto was the last music Strauss composed at his estate in Garmisch-Partenkirchen, perched high in the Bavarian Alps. The orchestration was done in the town of Baden, just north of Zurich. The first performance took place in Zurich on February 26, 1946 by the Tonhalle Orchestra conducted by Volkmar Andreae with Marcel Saillet as soloist. The score is dedicated to this orchestra and conductor. Strauss gave De Lancie permission to play the work in America anytime he liked, but the American premiere went to Mitch Miller in 1948; De Lancie did not perform the concerto until 1964.

The three movements are played without pause. Of particular interest is the unifying motif of four rapid notes, first heard in the cellos as the initial sounds of the concerto. The oboe’s initial entry leaves no doubt as to its preeminent role in the work – 56 continuous, rhapsodic bars of music before it hands over responsibility to the orchestra. The soloist’s part is written in the best concerto tradition – the

instrument's full range is exploited, it receives a plenitude of expansive themes, virtuosic display passages abound, and there is a wide range of expressive nuances. The first movement is in time-honored sonata form (two principal themes, development, varied recapitulation), the ternary-form *Andante* contains music of rapturous beauty as well as the concerto's main cadenza, and the finale is a highly spirited rondo.

## Mahler: Symphony No. 5 in C-sharp minor

### PART I

1. Trauermarsch: In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.
2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz.

### PART II

3. Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell.

### PART III

4. Adagietto: Sehr langsam.
5. Rondo-Finale: Allegro - Allegro giocoso. Frisch

Gustav Mahler: Born in Kalischt, Bohemia, July 7, 1860; died in Vienna, May 18, 1911

Concertgoers familiar with Mahler's Fourth Symphony may recall that the first movement contains a trumpet call remarkably similar to that which opens the Fifth. This may be regarded symbolically as Mahler's conscious effort to move ahead in a new direction in the Fifth, yet at the same time to show that the new must build on the foundations of the old.

One is often reminded that the Fifth is a purely symphonic work – no vocal or choral movements are found here, no texts philosophizing about joy, love, death or resurrection – in contradistinction to the Second, Third and Fourth Symphonies, the so-called *Wunderhorn* symphonies, which take their texts from a collection of German folk poetry. The First too may be regarded as containing vocal elements in the form of extended passages orchestrated from previously written songs. Yet even in the Fifth, we find brief allusions to three songs: the first of the *Kindertotenlieder* in the first movement, "Ich bin der Welt abhanden gekommen" in the *Adagietto*, and "Lob des hohen Verstandes" in the Finale.

What then is new? Mahler's new-found and deep acquaintance with Bach probably had much to do with his new compositional style, a style that conductor Bruno Walter called "intensified polyphony." The orchestral fabric becomes more complicated (more instruments playing more different lines at the same time). His style becomes generally less lyrical, more angular and hard-edged. Hymns of love, childlike faith and quasi-religious messages tend to be replaced by moods of tragic

irony, bitterness and cynicism.

This new approach did not come easily to Mahler. The piano score was written during the summer months of 1901 and 1902, and was orchestrated during the fall of 1902, but thereafter Mahler continually revised the work. According to his wife Alma, whom he had met and married during the period in which the symphony was written, “from the Fifth onward, he found it impossible to satisfy himself; the Fifth was differently orchestrated for practically every performance.” After a preliminary reading session with the Vienna Philharmonic in 1904, Mahler found he had grossly overwritten the percussion parts. After the official world premiere in Cologne in 1904, there were further “many important changes.” The same pattern followed performances in Amsterdam (1906), Vienna (1908) and Munich (1909). Shortly before his death, Mahler declared, “I have finished the Fifth. I actually had to re-orchestrate it completely. I do not understand how I could have gone so completely astray – like a beginner. Evidently the routines I had established with the first four symphonies were entirely inadequate for this one – for a wholly new style demands a new technique.”

The symphony is in five movements, which are further grouped into three large units, with a huge scherzo serving as the fulcrum to a pair of movements on either side. The work opens with a funeral march, a type of music found in many of Mahler’s symphonies. To the ponderous, thickly-scored tread of the march is added a gentle lament in the strings. Suddenly the music erupts in wild, impassioned strains. The ever-changing, kaleidoscopic aspect of Mahler’s orchestration is heard in its fullest expression. Here’s how Lawrence Gilman, an early-twentieth-century program annotator for the New York Philharmonic, described it: “The music ... breaks in upon the measured tread of the Funeral March like an uncontrollable outburst of shattering, maniacal, wild-visaged grief. Above an *ostinato* of the double basses and bassoon, a trumpet shrieks its heaven-storming woe against the chromatic wailing of the strings. The plangent, tumultuous despair of this passage is like nothing else in music that one can recall. Tchaikovsky’s is restrained and decorous beside it. Mahler has here imagined an elemental and universal human emotion with sensibility and with justice and has turned it into direct and vivid and irresistible musical speech.”

Eventually the funeral march music reasserts itself and, after a climax of terrifying proportions ( “bells in the air,” Mahler instructs all the wind players), the movement disintegrates in ghostly echoes of the trumpet call.

The second movement shares many qualities with the first, both emotionally and thematically. Easily identifiable variants and transformations of the first movement’s melodic material can be found. The turbulent, stormy mood continues and is even intensified. Paroxysms of violent rage race uncontrolled in some of the most feverish music ever written. Quiet interludes recall the funeral lament of the first movement. Towards the end of the movement gleams a ray of hope: the brass proclaim a fragment of a victory chorale, an anticipatory gesture that will find its fulfillment in the symphony’s closing pages.

The despair and anguish of Part I are abruptly dispelled in the life-affirming Scherzo (Part II), the longest and most complex scherzo Mahler ever wrote. The tremendous energy that infuses the scherzo segments alternates with nostalgic and wistful interludes in waltz or *Ländler* rhythm. Though the movement is not meant to be programmatic, one is tempted to imagine Mahler's Austrian landscapes, the peasant dances and the bustle and joy of life. The role of the principal horn becomes nearly that of a concerto soloist.

Part III consists of the *Adagietto* – surely the most famous single movement in all Mahler – and the Finale. In the *Adagietto*, scored only for strings and harp, we return to a romantic dream world familiar from Mahler's earlier works, a world of quiet contemplation, benign simplicity, inner peace and escape from harsh reality. Throughout the movement we find performance instructions like *espressivo*, *seelenvoll* (soulfully), *mit Empfindung* (with feeling) and *mit Wärme* (with warmth). The spiritual, textural and harmonic relationships to Mahler's song "Ich bin der Welt abhanden gekommen" (I am lost to the world ... I live alone in my heaven, in my loving, in my song) are too close to be ignored. This oasis of *Innigkeit* (inwardness) provides an extraordinary contrast to the sheer exuberance of the previous Scherzo and to the upcoming wildly extroverted Finale.

A few boisterous notes from the solo horn serve to rouse listeners from their meditative state and prepare them for the long movement ahead, one of high spirits, folk-like themes, good humor, virtuosic displays for nearly every section and even the beginnings of a fugal romp. Near the end of the symphony the brass chorale is recalled, heard previously in the second movement, but now bursting forth in full glory and triumph. The metamorphosis from grief and death to joy and life is complete.

Leonard Bernstein, one of the most prominent leaders of the great Mahler revival during the 1960s, wrote the following about the composer, in words particularly appropriate to the Fifth Symphony: "He took all the basic elements of German music, including the clichés, and drove them to their ultimate limits. He turned rests into shuddering silences; upbeats into volcanic preparations as for a death blow; *Luftpausen* became gasps of shock or terrified suspense; accents grew into titanic stresses to be achieved by every conceivable means, both sonic and tonic. *Ritardandi* were stretched into near-motionlessness; *accelerandi* became tornadoes; dynamics were refined and exaggerated to a point of neurasthenic sensibility. Mahler's marches are like heart attacks, his chorales like all Christendom gone mad. Mahler is German music multiplied by *n*."

**For a profile of Robert Markow, see page 30.**