

3/5

# Ben GLASSBERG

Conductor

ベン・グラスバーグ  
指揮



©Gerard Collett

ルーアン・ノルマンディ・オペラ(フランス)音楽監督、ウィーン・フォルクスオーパー首席客演指揮者、リヨン国立管准客演指揮者。

イギリス出身。2017年、23歳で第55回ブザンソン指揮者コンクールにて優勝、世界中の注目を集めた。2022/23シーズンはルーアン・ノルマンディ・オペラでヴェルディ『リゴレット』、モーツァルト『皇帝ティートの慈悲』、ブリテン『夏の夜の夢』、ウィーン・フォルクスオーパーでワーグナー『さまよえるオランダ人』、ニコライ『ウインザーの陽気な女房たち』を指揮するほか、グラン・カナリア・フィル、パレルモ・マッシモ劇場管、スウェーデン放送響などに客演する。都響とは初共演。

Music Director of Opéra de Rouen Normandie, British conductor Ben Glassberg is fast making his mark on global operatic and symphonic platform since winning the Grand Prix at 55th Besançon International Competition for Young Conductors in 2017 at the age of 23. Upcoming highlights of 2022/23 season include Verdi *Rigoletto*, Mozart *La clemenza di Tito*, and Britten *A Midsummer Night's Dream* for Opéra de Rouen, and the start of his new position as Principal Guest Conductor at Volksoper Wien with titles to include Wagner *Der fliegende Holländer* and Nicolai *Die lustigen Weiber von Windsor*. On the Symphonic platform, he will return as Associate Guest Conductor to Orchestre National de Lyon and also Orquesta Filarmonica de Gran Canaria, Teatro Massimo di Palermo, and Swedish Radio Symphony.



# 第969回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.969 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

## 2023年3月5日(日) 14:00開演

Sun. 5 March 2023, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● ベン・グラスバーグ Ben GLASSBERG, Conductor

チェロ ● ブリュノ・ドルプレール Bruno DELEPELAIRE, Violoncello

ピアノ ● 長尾洋史\* Hiroshi NAGAO, Piano

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

### サン＝サーンス：歌劇『サムソンとデリラ』より 「バッカナール」(8分)

Saint-Saëns: Bacchanale from *Samson et Dalila*

### サン＝サーンス：チェロ協奏曲第1番 イ短調 op.33 (19分)

Saint-Saëns: Cello Concerto No.1 in A minor, op.33

Allegro non troppo - Allegretto con moto - Allegro non troppo

休憩 / Intermission (20分)

### リャドフ：交響詩《魔法にかけられた湖》op.62 (7分)

Liadov: *The Enchanted Lake*, op.62

### ストラヴィンスキー：バレエ音楽《ペトルーシユカ》 (1947年版)\* (35分)

Stravinsky: *Petrushka* (1947 version)

I The Shrove-tide Fair

謝肉祭の市場

II Petrushka

ペトルーシユカ



III The Blackmoor

ムーア人

IV The Shrove-tide Fair and the Death of Petrushka 謝肉祭の市場とペトルーシユカの死

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

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

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ヤングシート対象公演(青少年と保護者をご招待)

協賛企業・団体はP.85、募集はP.88をご覧ください。

## Bruno DELEPELAIRE

Violoncello

ブリュノ・ドルプレール

チェロ



2012年カール・ダヴィドフ国際チェロ・コンクールおよび2013年マルクノイキルヘン国際器楽コンクールで優勝。2013年にベルリン・フィルの第1ソロ・チェリストへ就任。これまでにサンタ・チェチーリア国立アカデミー管、ボーンマス響などと共演。カヴァティーナ弦楽四重奏団、ベルリン・ピアノ・クワルテット、「ベルリン・フィル12人のチェリストたち」のメンバーとしても活躍している。使用楽器はマッテオ・ゴフリラー（カローリーナ・ブラベルク財団より貸与）。

Bruno Delepelaire, a winner of both Karl Davidov and Markneukirchen competitions has been 1st Principal Cello with Berliner Philharmoniker since 2013. As a soloist he has played orchestras including Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia and Bournemouth Symphony. He plays regularly as a chamber musician with Cavatine Quartet, Berlin Piano Quartet, and die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker. Bruno plays a cello made by Matteo Goffriller, on a generous loan from Karolina Blaberg Foundation.

## Hiroshi NAGAO

Piano

長尾洋史

ピアノ



東京藝術大学卒業、同大学院修士課程を修了。安宅賞を受賞。宗廣祐詩、遠藤道子、米谷治郎に師事。1995年、パリ・エコール・ノルマルに留学。N響、東響、新日本フィル、大阪響など主要オーケストラとの共演、ソロ・リサイタル、多数の国内外の作品初演、主要音楽祭、NHKなどのメディア出演など、その活動は多岐にわたっている。CDは『ブレイズ・ラヴェル&ドビュッシー』（ライブノーツ）、『リスト&レーガーを弾く』（コジマ録音）など多数。

Hiroshi Nagao graduated from Tokyo University of the Arts and completed his Master's at the same university. In 1995 he entered École Normale de Musique de Paris. He has played with leading orchestras such as NHK Symphony, Tokyo Symphony and New Japan Philharmonic. He has given solo recitals and first performances of a number of domestic and overseas works.

## サン＝サーンス： 歌劇『サムソンとデリラ』より「バッカナール」

多作家だったカミーユ・サン＝サーンス(1835～1921)はオペラを13作遺したが、レパートリーとして定着したのは『サムソンとデリラ』のみにとどまる。「バッカナール」は第3幕に登場するバレエ音楽で、しばしば単独でも演奏される名曲である。

「バッカナール」と通称されているものの、バッカナールの語源はローマ神話の酒の神バックスであり、旧約聖書の士師記を題材にしている『サムソンとデリラ』とは内容の上では関係がなく、あくまで酒宴といった程度の意味である。

オペラのあらすじを端的に述べると、イスラエルの民とペリシテ人が長年にわたって攻防を繰り返してきたが、怪力サムソンを前にペリシテ人は多くの犠牲を出してきた。サムソンがデリラという女性を愛するようになったことを知ったペリシテ人は、デリラにサムソンの怪力の秘密を聞き出すよう働きかけ、デリラの密告によりサムソンは捕らえられてしまう。怪力の秘密とは髪の毛であったので、頭を剃られ力を失ったサムソンはペリシテ人の酒宴の見世物にされていたが、少し髪の毛が伸びかけているサムソンは、再び芽生え始めた力を振り絞って神殿の柱を押し倒し、祭りに参集したペリシテ人を道連れに瓦礫の下敷きになったのであった。

この「バッカナール」の場面は「憎きサムソンを生け捕りにしたぞ」という勝利の祭りであり、ペリシテ人たちが狂喜乱舞している状況である。よって、ここで踊られているのはアラブ文化圏のいわゆるベリーダンスとなる。

冒頭のオーボエのレチタティーヴォからアラブ音楽のマカーム・ヒジャーズカル(旋法の一つ)の音階でメリスマ風の歌が一種のこぶしを付けて演奏され、酒宴の開幕を告げる。すぐにアレグロ・モデラートの主部に入り、男性的な血湧き肉躍る踊りがユニゾンの旋律で力強く描かれる。第2主題ではオーボエ、イングリッシュホルンとハープのユニゾンにより東洋的な響きとなり、けだるい雰囲気醸し出される。中間部は女性的で妖艶な踊りがコントラストをなす。元のテンポに戻ってからクライマックスに向かってテンポを上げ、民衆の興奮が高まり、スーフイズム(イスラム神秘主義)の回旋舞踊のように無我夢中で踊り、恍惚の境地に達する。

当時のステレオタイプなオリエント観が反映されているものの、サン＝サーンスが1873年にアルジェリアに旅行し、イスラム文化圏の現地で『サムソンとデリラ』の構想を練ったことは注目に値する。

(中西充弥)

作曲年代：1867～77年

初演：オペラ全曲／1877年12月2日 ヴァイマル  
エドゥアルト・ラッセン指揮 大公宮廷劇場(現ドイツ国民劇場)管弦楽団

楽器編成： ピッコロ、フルート2、オーボエ2、イングリッシュホルン、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2、コルネット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、シンバル、トライアングル、カスターネット、ハープ、弦楽5部

## サン＝サーンス： チェロ協奏曲第1番 イ短調 op.33

サン＝サーンス(1835～1921)は長命を保ち、多くの作品を遺したが、現在レパートリーとして取り上げられる作品は一部にとどまっている。彼に対する批判の一つとして、生前から挙げられていたものに「感情の乏しさ」があり、よく言えば理知的であるのだが、特にオペラといった人間の情念のドラマを描くには向いていないとされてきた。

その一方で、幼少の頃より身につけたウィーン古典派音楽への憧憬は、当時のオペラー辺倒のフランス楽壇へ純音楽(器楽)を根付かせる運動に導き、1871年の国民音楽協会創設といった貢献を果たすことになる。しかし、古典主義者であったサン＝サーンスには「ベートーヴェンの壁」とも呼べる試金石があり、それを乗り越えるのに苦勞し、遺した交響曲の数もさほど多くはない(番号付き3曲、番外2曲/未完を除く)。それに対し協奏曲は、古典的な構成感をもとに、ロマン派時代にもてはやされたヴィルチュオジテ(超絶技巧)を掛け合わせることで、ベートーヴェンの延長線上にサン＝サーンスの独自性が花開き、時代を超えて演奏される普遍性を獲得した。

チェロ協奏曲第1番は1872年の作で、単一楽章で書かれている。以下の区分は筆者による便宜的なもので、スコアに「第1部」などは明記されていない。

**第1部 アレグロ・ノン・トロppo** 2分の2拍子 イ短調 自由なソナタ形式 序奏がなく、冒頭の和音から飛び出るように独奏チェロが第1主題を奏でる。管弦楽に受け継がれた後、第1主題から押し出されるように抒情的な第2主題が紡がれる(独奏チェロ)。全合奏による経過句の後、展開部では主に第1主題が扱われる。全合奏による第1主題で再現部に入り、独奏チェロによる第2主題が次なる第2部の雰囲気醸し出す。

**第2部 アレグレット・コン・モート** 4分の3拍子 変ロ長調 3部形式 弦楽器群により古典舞踊風の第1主題が提示され、独奏チェロは対旋律を奏でる。独奏チェロが歌謡風の第2主題で応答する中間部は短く、カデンツァを導く。管楽器群により第1主題が回帰し、その変形主題を独奏チェロが朗々と奏でるが、第1主題の断片が登場し収束していく。対旋律の冒頭が独奏チェロの低音で再現され、第3部の導入となる。

**第3部 アレグロ・ノン・トロppo** 2分の2拍子 イ短調 3部形式 主調のイ短

調にはまだ戻りきっていないが、オーボエのソロにより第1部の第1主題が回帰し、第3部の開始を知らせる。そして意表を突き、シンコペーションが印象的な第2主題がイ短調で登場する（独奏チェロ）。技巧的なパッセージが披露されたのち、分散和音からなる第3主題がゆったりと奏される（独奏チェロ）。

再び技巧的な展開が登場したのち、独奏チェロが第2主題を再現、第1部の第1主題が全合奏で登場。楽曲全体が大きな3部形式の入れ子構造となり、有機的な統一が図られる。コードはイ長調となり、歓喜の旋律が快活な足取りで駆け抜けていく。

（中西充弥）

作曲年代：1872年

初 演：1873年1月19日 パリ オーギュスト・トルベック独奏  
エドゥアール・デルデヴェス指揮 パリ音楽院演奏協会管弦楽団

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、独奏チェロ

## リヤードフ：

### 交響詩《魔法にかけられた湖》op.62

サンクトペテルブルク（ロシア）に生まれたアナトーリ・リヤードフ（1855～1914）は、若いころから将来を嘱望された才能ある作曲家だったが、自己批判の強い性格もあって作品は少なく、特に、交響曲やオペラなどの大作は一曲も完成できなかった。しかし、彼の作品にはいずれも繊細な美しさがあり、現在もしばしば演奏される。

《魔法にかけられた湖》の構想は、《バーバ・ヤガー》op.56（1904）や《キキモラ》op.63（1909）とともに、1880年代にはすでに存在した。しかし実際に作品が書かれたのは作曲者の晩年、1908年（または1907年）のことだった。なお、この3曲は、ロシアのおとぎ話の世界とつながりを持っているという点で共通しているが、《魔法にかけられた湖》は、ほかの2曲と異なり、特定の物語にもとづく作品ではない。

作曲者はこのように語っている。「私はこんな湖を知っていた。普通のロシアの森の湖だが、目立たず、静かで、とても美しかった。この常に変化する静寂と見かけ上の静止の中で、どれだけの生命が、どれほど多くの色彩や陰影や空気の変化が起こってきたかということを考えずにはいられなかった。私はロシアの民話の中に、ぴったりくる湖の描写がないか探し始めたが、ロシアの民話は、行為を止めて、私が音楽のために欲しかったようなやり方で自然現象を描写することを好まない。動きはまるでないかのようだが、考えは決して止まらず、時には完全に去るかのようである。すべてが止まった、すべてのざわめきが。いや、どこかで何かざわめいていることがわかった。突然、風が入り込む……」。リヤードフの草稿には、楽譜の横に、岸辺に葦や樅の木が茂る湖の鉛筆画も描かれており、彼がかなり具体的な湖の風景を念頭にこの曲を作曲したことが推測される。

音楽は、旋律らしい旋律がほとんどなく、師匠であるリムスキー＝コルサコフ(1844～1908)直伝の管弦楽法を駆使して、神秘的な湖の微妙な色彩の移り変わりを描いていく。弱音器を付けた弦楽器や、多用される管楽器の繊細な響きは非常に美しい。

(増田良介)

作曲年代: 1908年(または1907年)

初演: 1909年2月21日(ロシア旧暦2月8日) サンクトペテルブルク ニコライ・チェレプニン指揮

楽器編成: フルート3、オーボエ2、クラリネット3、ファゴット2、ホルン4、ティンパニ、大太鼓、ハープ、チェレスタ、弦楽5部

## ストラヴィンスキー： バレエ音楽《ペトルーシュカ》(1947年版)

20世紀音楽に大きな足跡を残した作曲家イーゴリ・ストラヴィンスキー(1882～1971)が、稀代の天才興行師セルゲイ・ディアギレフ(1872～1929)の依頼によって書いた《火の鳥》《ペトルーシュカ》《春の祭典》のいわゆる「3大バレエ」は、現在もストラヴィンスキーの作品中、最も人気がある。

《ペトルーシュカ》はその第2作にあたる。《火の鳥》で一躍、有名作曲家になったストラヴィンスキーは、1910年夏、《春の祭典》に取りかかったのだが、それと並行して、ピアノ独奏をもつ協奏的作品を試みていた。作曲中、なぜかストラヴィンスキーの頭を離れなかったのが「突然に命を得た操り人形」というアイデアだった。彼がこのことをディアギレフに話すと、ディアギレフは非常に気に入り、そのテーマでバレエ作品を作曲することを依頼する。こうして完成したのが《ペトルーシュカ》だ。

《ペトルーシュカ》のストーリーは、命を吹き込まれた人形が恋をし、争い、殺されるというものだ。ストラヴィンスキーはこれを、民謡や俗謡、それにウィンナ・ワルツなどを大胆にコラージュし、ピアノ独奏を含む4管編成の大オーケストラを駆使した色彩豊かな音楽で表現した。36歳のピエール・モントゥー(1875～1964)が指揮した初演は大成功で、観客の中にいたクロード・ドビュッシー(1862～1918)は、ストラヴィンスキーにわざわざ賛辞の手紙を送っている。

ところで《ペトルーシュカ》は1946～47年に、作曲者自身「地質学にとえれば2つの層のようなもので、お互いに関与しない」というほど大幅に改訂される。1911年版は4管編成だったが、1947年版は3管編成に縮小したり、グロックンシュピールを省いたりしたこともあり、より見通しが良くなっている。また、複雑な変拍子の表記が整理されて、指揮がしやすくなっている。これは、アメリカ亡命後のストラヴィンスキーに、指揮者としての活動が増えていたということも背景にある。エルネスト・アンセルメ(1883～1969)のように、改訂版のオーケストレーションを認めなかった指揮者もいたが、作曲者の意向もあり、現在、演奏会や録音で取り上げられるのは1947年版が多い。

全体は4場から成り、各場はドラムロールで転換される。以下、各場の中の細かな場面(太字で表記)は1947年版スコアによる。

**第1場 「謝肉祭の市場」** サンクトペテルブルクの謝肉祭の市場でのにぎやかな雑踏が描写される。突然、ドラムロールが鳴りわたり、騒ぎは静まる。静かになった群衆の前に人形使いが現れてフルートを吹くと、ペトルーシュカ、バレリーナ、ムーア人の3体の人形に生命が吹き込まれ、ピアノが活躍する「**ロシアの踊り**」を踊りだす。

**第2場 「ペトルーシュカ」** 薄暗い小屋に放り込まれたペトルーシュカは、自分の悲しみをわびしく歌ったり、懸命にドアから出ようとしたりする。ピアノが、彼の心情を表す哀感に満ちた歌を歌う。突然テンポが速くなる。彼が思いを寄せるバレリーナがやってきたのである。ペトルーシュカは彼女への思いを告白するが、まったく相手にされず、絶望する(弱音器付きトランペットの強奏)。

**第3場 「ムーア人」** 不気味な序奏に続き、エキゾチックなムーア人の踊り(クラリネットとバスクラリネット)が始まる。やがてバレリーナがムーア人の部屋に入ってきて踊りを始め(小太鼓とトランペット)、力強いムーア人の気を引こうとする。最初は関心のないそぶりだったムーア人だが、やがて2人は「**ワルツ**」を踊りだす。そこへペトルーシュカが登場し、ムーア人につかみかかるが、相手にならず、追い出されてしまう。

**第4場 「謝肉祭の市場とペトルーシュカの死」** 再び謝肉祭の雑踏の場面。第1場よりも賑わいを増している。4分の6拍子に変わり、「**乳母の踊り**」へ。民謡から転用された主題が2つ現れたあと、「**農夫と熊**」となり熊を連れた農夫が登場する。チューバのユーモラスなソロは熊を表す。その後、「**ジプシー(ロマ)と陽気な行商人**」で行商人(グリッサンドを伴う弦の旋律)とロマの娘が現れ、「**御者の踊り**」(弦全員がダウンで弾く音型で始まる)を経て「**仮面**」で最高潮に達する。

突然、ペトルーシュカの叫びが聴こえる。ムーア人に追われたペトルーシュカが逃げてきたのである(乱闘/ムーア人とペトルーシュカ)。バレリーナの制止も聞かず、ムーア人はペトルーシュカを斬り殺す(ペトルーシュカの死)。静まりかえる群衆。「**警官と人形使い**」が現れ、人形使いはペトルーシュカの死体を引いていく。見せ物小屋の屋根の上に「**ペトルーシュカの幽霊**」が現れる。人形使いは恐ろしくなり、ペトルーシュカを捨てて逃げ出す。弦の不気味なピツィカートで幕となる。

(増田良介)

作曲年代: 1910年~1911年5月26日 改訂/1946~47年

初演: 1911年版/1911年6月13日 パリ・シャトレ座 ピエール・モントゥー指揮

楽器編成: フルーツ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3(第3はバスクラリネット持替)、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、トライアングル、シンバル、大太鼓、タンブリン、小太鼓、タムタム、シロフォン、ハープ、ピアノ、チェレスタ、弦楽5部



Program notes by Robert Markow

## Saint-Saëns: Bacchanale from *Samson et Dalila*

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

The career of Camille Saint-Saëns was one of the most astonishing in the entire history of music. He possessed perfect pitch, perfect memory, and virtuosic abilities as a pianist and organist. He was the first notable composer to write film music. In addition to music, he pursued interests in mathematics, astronomy, geology, and archaeology on a scholarly level. He was writing his first pieces while still a child of five. More than eight decades later, he was still turning out music “as naturally as a tree produces apples,” as he put it. Saint-Saëns’ lifetime embraced the majority of composers most often encountered at symphony concerts today: Brahms was just two when he was born, and by the time he died at the age of 86 Schoenberg had already launched atonality. He was an inveterate traveler, venturing as far eastward as Singapore and as far in the other direction as San Francisco.

*Samson et Dalila*, Saint-Saëns’ only successful opera out of twelve, was originally conceived in 1867 as an oratorio based on the story related in the Book of Judges from the Old Testament, but soon took on operatic form. Through arrangement with his friend Franz Liszt, Saint-Saëns’ new opera received its world premiere on December 2, 1877, not in his native France, but in Weimar (sung in German). France waited thirteen more years to hear *Samson* (March, 1890, in Rouen), while Paris waited nearly eight months longer, and even then the performance was not at the Opéra but at a lesser house. Eventually though, *Samson* did find a secure niche in Paris, and over two thousand performances in this city alone testify to its enduring popularity.

The celebrated Bacchanale introduces the final scene of the opera (Act III, Scene 2), which takes place at dawn in the great hall of the Temple of Dagon. Philistine worshippers crowd the scene. An exotic, orientally-tinged call from the oboe sets the mood for the dancers to begin their lurid Bacchanale. Like the Dance of the Seven Veils from Strauss’s *Salome* (1905), which takes place in an almost identical setting, the Bacchanale is in simple ternary form (ABA). Also like Strauss’s dance, the Bacchanale’s outer portions contain two themes, the central episode is characterized by a more relaxed tempo and a voluptuous melody played warmly by violins, and the music builds to a frenzied conclusion.

# Saint-Saëns: Cello Concerto No. 1 in A minor, op. 33

- I **Allegro non troppo**
- II **Allegretto con moto**
- III **Tempo primo - Un peu moins vite**

Saint-Saëns held the cello in high regard and composed generously for it: two sonatas, two concertos, several short pieces with organ accompaniment, and of course, that *locus classicus* of cello writing, “The Swan” from *Carnival of the Animals*. In keeping with this composer’s reputation for upholding the traditional Gallic qualities of balance and proportion, his Cello Concerto No. 1 overcomes the age-old problem of how to keep the low-pitched, darkly sonorous sound of the cello audible against the strength of a full orchestra behind it. So successful was Saint-Saëns in this regard that there is scarcely a passage in the entire concerto where the soloist cannot easily be heard. Furthermore, the concerto is highly gratifying for cellists. It is idiomatically written, exploits the full range of the instrument (more than five octaves), and provides passages of both soaring lyricism and exuberant virtuosity. Its large number of stirring, memorable themes also helps keep it in the forefront of the cellist’s solo repertory.

The concerto’s form also calls for comment. Its three movements are continuously linked in a manner similar to what Mendelssohn had done in his Violin Concerto, but Saint-Saëns went further in organically unifying the entire concerto by bringing back the opening theme (the dramatic downward swoop played in the opening bars by the soloist) at important structural junctures, and by delaying the recapitulation of the first movement until the end of the concerto. The soloist initially presents all the thematic material of the concerto with the notable exception of the *galant*, minuet-like theme that introduces the gentle central movement, played first by muted strings of the orchestra, as if in the distance.

The concerto opens with a “shout” from the full orchestra (much like Schumann’s Piano Concerto, also in A minor). The soloist jumps in immediately with the dramatic theme that will figure so prominently throughout the movement and beyond. After this runs its course the cello introduces a quiet second theme in F major, but Saint-Saëns obviously has little interest in working with it. The downward swooping triplets of the cellist’s opening bass almost immediately return in fragments, and the entire development section is devoted exclusively to this material as well. The recapitulation, such as it is, consists merely of another presentation of the quiet second theme in the cello. Most unusually, it remains in F major, as before; classical form would have prescribed a contrasting key from the earlier appearance.

The first movement does not so much end as simply pause for a breath before the second movement begins (the aforementioned minuet-like theme for muted strings). The cello introduces contrasting material, but this is not shared with

the orchestra. On the other hand, the cello has little to do with the orchestral minuet. The transition to the third movement brings back the concerto's main thematic material (the downward swoops), now shared between soloist and orchestra.

The final movement begins with a halting, sorrowful theme in the cello, one of intense lyricism and surely the most beautiful of the entire concerto. Then follows the virtuosic fireworks display that constitutes a feature of so many romantic concertos. This is interspersed with more lyrical ideas. After one final reminder of the concerto's recurring main theme, the music shifts from A minor to A major for a happy ending.

Saint-Saëns completed the concerto in 1872 and heard it first performed on January 19, 1873 (exactly 150 years ago) with the Paris Conservatory Orchestra and soloist August Tolbecque (principal cellist of the orchestra), to whom it is dedicated.

## Liadov: *The Enchanted Lake*, op. 62

Anatoly Liadov: Born in St. Petersburg, May 12, 1855; died in Polinovka, district of Novgorod, August 28, 1914

The music of Anatoly Liadov rarely turns up on symphony concerts. Part of the reason is his own fault. He has gone down in music history as one of the laziest and most dilatory of composers, a character trait he presumably inherited from his father. His teacher Rimsky-Korsakov noted that Anatoly's father, himself a composer as well as conductor of the Imperial Opera, possessed "brilliant gifts [which were] stifled in continuous reveling and carousing. He frittered away his activity as composer on mere nothings, composing dance music and pieces to order." Liadov's output too consists mostly of short pieces, many of them for piano or voice and piano, plus a handful of choral, chamber and orchestral miniatures. Liadov very likely missed his biggest opportunity for world fame in his endless procrastination to Sergei Diaghilev's request for a ballet score for the *Firebird*, a commission that ultimately made Stravinsky famous. Three brief but enchanting works, all based on Russian folk tales, keep his name tenuously before the public today: *Baba Yaga*, *The Enchanted Lake*, and *Kikimora*.

There is no specific program for *The Enchanted Lake* aside from the composer's descriptive subtitle, "a fairy-tale scene." It is a mood picture in the manner of French musical Impressionism, imbued with a sense of eerie stillness and timelessness, and evocative of a mysterious world remote from any human habitation – somewhere in the vast expanses of southern Siberia, perhaps, with water nymphs playing in the depths of the dark waters. Liadov's ideal, in his own words, was "to find the unearthly in art. Art is a fairy tale, a phantom. Give me a fairy tale, a dragon, a water sprite, a wood demon – give me something that is unreal, and I

am happy.” The orchestration is delicate and subtle, with frequent inflections of harp and celesta, the latter made popular just a few years earlier by Tchaikovsky in his *Nutcracker* ballet. The premiere was given in St. Petersburg on February 21, 1909.

## Stravinsky: *Petrushka* (1947 version)

I The Shrove-tide Fair

II *Petrushka*

III The Blackmoor

IV The Shrove-tide Fair and the Death of *Petrushka*

Igor Stravinsky: Born at Oranienbaum (an estate near St. Petersburg), Russia, June 17, 1882; died in New York City, April 6, 1971

In his memoirs, Stravinsky relates how, after the heady, colorful, fantastic world of the *Firebird*, he wished to “refresh” himself with “a sort of *Konzertstück*” for piano and orchestra. “In composing the music, I had in mind a distinct picture of a puppet, suddenly endowed with life, exasperating the patience of the orchestra with diabolical cascades of *arpeggi*. At first unsure of what to call the music, Stravinsky one day “leapt for joy” when he suddenly conceived the idea of calling it “*Petrushka* – the immortal and unhappy hero of every fair in all countries.” The impresario Diaghilev immediately perceived balletic possibilities in it, and persuaded Stravinsky to alter the course of the work and turn it into a full-length ballet instead of just a short concert piece for solo piano and orchestra. The result was a 35-minute score for large orchestra, which was first performed in Paris’ Théâtre du Châtelet on June 13, 1911.

The neatly symmetrical, four-part scenario calls for two outer scenes set in Admiralty Square, St. Petersburg, at Shrovetide (the three days before Ash Wednesday in the Christian liturgical calendar), 1830; and two inner scenes, each in a different private room.

**SCENE I: The Shrove-tide Fair** – We are immediately plunged into the hustle and bustle of a carnival scene with all its attendant noise, confusion, high spirits, dances, magicians, vendors, side shows, and attractions of all sorts – a veritable riot of sound and color. A procession of drunken revelers approaches; an organ grinder plays a popular Russian folksong; a man with a music box arrives with another tune (flutes and clarinet), all of them competing for the crowd’s attention. Suddenly, the Magician steps out from behind the curtains of a little theater to present three puppets: *Petrushka*, the Ballerina, and the Moor. After charming the audience with his flute playing, he does some hocus-pocus and breathes life into his three puppets, who execute the brilliant Russian Dance.

**SCENE II: Petrushka** – Petrushka suffers from an inferiority complex and tries to console himself by falling in love with the Ballerina. The music follows Petrushka’s every shift of emotional response to his surroundings: his terrified shriek as he is thrust through the door, his tearful sobs and whimpers (clarinets, bassoon), his frantic racing about the room (piano) and screams of rage at his cruel master (full orchestra, with piercing “screams” from the trumpets).

**SCENE III: The Blackmoor** – The scene is rife with menace and danger. The Moor is, as the score tells us, “clad in a magnificent costume, lying on a divan, playing with a coconut.” The Ballerina enters, and is romantically attracted to this brutish, stupid, but handsome and obviously prosperous Moor. She tries to impress him with a dance, which gives the orchestra’s solo trumpet player as many *pirouettes* and *jetés* to perform as she has. She next dances a waltz, both of whose genial tunes Stravinsky borrowed from Joseph Lanner (1801-43), one of the founders of the Viennese dance music craze. Petrushka creeps in, furiously jealous (soft trumpet fanfares), hoping to “rescue” the Ballerina from the Moor, but he is unceremoniously tossed out.

**SCENE IV: The Shrove-tide Fair and the Death of Petrushka** – We are back where we started, amidst the noisy, swirling crowds at the carnival. It is now evening. Everyone is singing, dancing, drinking, making merry. Stravinsky takes us from one group of revelers and entertainers to another, nearly all of whom are portrayed in Russian folksongs and dances. Petrushka suddenly rushes out from the little theater, pursued by the Moor, who eventually catches up to him and destroys him with one sweep of his scimitar. The Magician demonstrates to the astonished crowd that it is nothing more than straw and sawdust. But as the Magician begins to drag off his lifeless doll, he glances up at the roof of the theater to see Petrushka’s immortal spirit mocking him.

**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.

3/15 3/16 3/21 3/27 3/28

# Kazushi ONO

Music Director

大野和士

音楽監督

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

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。

2019～21年、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」で『トゥーランドット』『ニュルンベルクのマイスタージンガー』を指揮、ともに記念碑的な公演となり大きな話題を呼んだ。新国立劇場では2019年以降、西村朗『紫苑物語』（世界初演）、藤倉大『アルマゲドンへの夢』（世界初演）、『ワルキューレ』『カルメン』、渋谷慶一郎『スーパーエンジェル』（世界初演）、『ペレアスとメリザンド』『ボリス・ゴドゥノフ』と話題作を次々に手掛けた。

2022年12月、都響とのCD『マラー：交響曲第1番《巨人》』（Altus）をリリース。

Kazushi Ono is currently Music Director of Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Music Director of Brussels Philharmonic, and Artistic Director of Opera of New National Theatre, Tokyo. Ono was formerly General Music Director of Badisches Staatstheater Karlsruhe, Music Director of La Monnaie in Brussels, Principal Guest Conductor of Filarmonica Arturo Toscanini, Principal Conductor of Opéra National de Lyon, and Music Director of Barcelona Symphony. He released a CD with TMSO "Mahler: Symphony No 1 *Titan*" (Altus) in December 2022.

©梶田力丸

A  
Series

## 第970回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.970 A Series

東京文化会館

2023年3月15日(水) 19:00開演

Wed. 15 March 2023, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

T  
TMSO

## 都響スペシャル

TMSO Special

サントリーホール

2023年3月16日(木) 19:00開演

Thu. 16 March 2023, 19:00 at Suntory Hall

- 指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor  
 ソプラノ ● 中村恵理 Eri NAKAMURA, Soprano  
 メゾソプラノ ● 藤村実穂子 Mihoko FUJIMURA, Mezzo-Soprano  
 合唱 ● 新国立劇場合唱団 New National Theatre Chorus, Chorus  
 合唱指揮 ● 富平恭平 Kyohei TOMIHIRA, Chorus Master  
 コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

## マーラー：交響曲第2番 ハ短調 《復活》(80分)

Mahler: Symphony No.2 in C minor, "Auferstehung"

- I Allegro maestoso; Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck  
アレグロ・マエストーソ 真摯に、荘厳な表情で
- II Andante moderato; Sehr gemächlich  
アンダンテ・モデラート きわめてのどかに
- III In ruhig fließender Bewegung  
おだやかに流れるような動きで
- IV Urlicht: Sehr feierlich, aber schlicht  
「原光」 きわめて荘厳に、しかし素朴に
- V Im Tempo des Scherzo; Wild herausfahrend - Allegro energico - Langsam. Misterioso.  
スケルツォのテンポで、荒々しく始めて～アレグロ・エネルジーコ～ゆっくりと、神秘的に

本公演に休憩はございません。

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) (3/15)

独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間は予定の時間です。

## Eri NAKAMURA

Soprano

中村恵理

ソプラノ



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

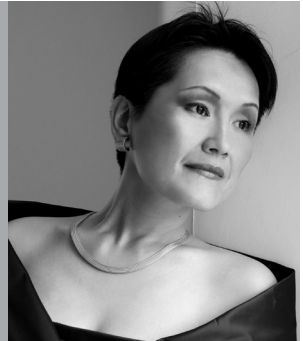
Eri Nakamura is an alumna of Osaka College of Music and Opera Studio at New National Theatre, Tokyo. She made her debut at Royal Opera House, Covent Garden in 2008. Between 2010-2016, Nakamura was a member of ensemble at Bayerische Staatsoper. She has appeared at opera houses such as Washington National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

## Mihoko FUJIMURA

Mezzo-Soprano

藤村実穂子

メゾソプラノ

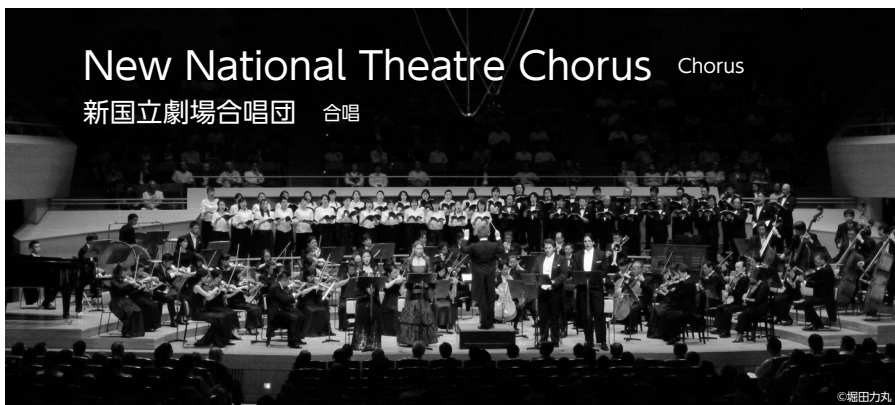


©RandG Photography

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、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、エツシェンバッハ、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・コンセルトヘボウ管などと共演。

Mihoko Fujimura is one of the most sought after singers performing internationally. She was the first Japanese singer who debuted at Bayreuth Festival singing a major role. She had returned to the festival for nine consecutive years. Since then, Fujimura has appeared opera houses including Wiener Staatsoper. She also has performed with conductors such as Abbado and Mehta, and orchestras including Wiener Philharmoniker and Berliner Philharmoniker.





## New National Theatre Chorus Chorus

新国立劇場合唱団 合唱

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

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

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

## Kyohei TOMIHIRA

Chorus Master

富平恭平  
合唱指揮



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

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

## マーラー： 交響曲第2番 ハ短調 《復活》

### 神なき時代に神を希求する法悦の儀式

グスタフ・マーラー（1860～1911）の第2交響曲《復活》を、「人がマーラーを好きになる最初の作品」とであると同時に、「終楽章の単調さゆえにすぐに色褪せる」と述べたのはテオドール・アドルノ（哲学者、音楽評論家／1903～69）である。

「すぐ色褪せる」かどうかはともかく、この第2交響曲が極めて効果的に作られていることは間違いない。例えば「死（第1楽章）から再生（第5楽章）へ」という構成。これがベートーヴェン（1770～1827）的な「闇から光へ」の交響曲作法を踏襲していることはいうまでもないが、ベートーヴェンのフィナーレにおける勝利（例えば「第5」や「第9」）がどちらかといえば社会的な熱狂を含意しているとすれば、マーラーはそこに個人の死生観の問題を重ね合わせる。つまり「第9」的な合唱交響曲がシンフォニーとミサの総合であるとするなら、マーラーはより後者の宗教的な法悦の比重を拡大する。巨大合唱とオルガンまで投入される終楽章は、神なき時代に神を希求する法悦の儀式となるのだ。

実際この第2交響曲は、作曲者の存命中から大成功をおさめた、マーラーのほとんど唯一の交響曲であって、特に1907年11月24日、ニューヨークへ去ることになったマーラーのためにウィーン楽友協会が催した告別コンサートにおける演奏は記念碑的な反響を呼んだといわれる。

### 一つの演奏会を構成するメタ交響曲

とはいえ第2交響曲《復活》は、作曲しているうちに構想がどんどん肥大していった、接木に接木を足すようなことになりがちなマーラーの性癖が、最も極端な形で出ている作品の一つでもある。そもそもマーラーは第1楽章を、《葬送》と題された単一楽章の交響詩として構想した（1888年）。だがやがてそれに飽き足らなくなり、1888年から93年にかけて第2楽章から第4楽章が、さらに1894年にハンブルクで行われた大指揮者ハンス・フォン・ビューロー（1830～94）の葬儀において、少年合唱団によって歌われたフリードリヒ・ゴットリープ・クロプシュトック（詩人／1724～1803）の復活の賛歌に感銘を受けたことがきっかけとなり、第5楽章が書かれた。

《復活》の各楽章（特に第1および第5楽章）は、一つの作品の中の「部分」というには、あまりにも大きい。この作品はまず1895年3月4日ベルリンで、リヒャルト・シュトラウス（1864～1949）の指揮により、最初の3つの楽章だけが初演されている。そし

て同年12月13日に全曲が初演された後もマーラーは、翌1896年3月16日に第1楽章だけを単独で指揮した(いずれもベルリン)。

極端に言えば《復活》は、各楽章が充分に一つの独立した「曲」として演奏できるような、尋常ではない規模を持っている。別の言い方をすれば、あまりにも大きな5つの楽章ブロックを積み重ねているせいで、全体がその陰になってよく見渡せない巨大建築のような作品が、マーラーの第2交響曲である。

次のような比喩も可能だろう。言うまでもなく通常の演奏会では、複数の作曲家による、複数の作品が演奏される。だがマーラーは一つの演奏会に必要とされるメニューをすべて一人で書き、それらを一つのメタ交響曲にしようとした。

第1楽章をプログラム前半に置かれた葬送の交響詩のようなものと考えてみよう。実際マーラーは、第1楽章を演奏した後に、最低でも5分の休憩をするように指示している。

対するに第2楽章は素朴なレントラーであり、通常の演奏会になぞらえるなら、プログラム後半がモーツァルトの《ドイツ舞曲》で始まるような感覚だろう。

続いて演奏されるのは2曲のリート。すなわち第3楽章は、同時期に作曲された《少年の不思議な角笛》の中の「魚に説法するパドヴァの聖アントニウス」のメロディを、ほぼそのまま転用したもの。第4楽章も詩集『少年の不思議な角笛』に含まれるテキストによる。実際マーラーの時代には、リートやアリアなどがプログラム途中にはさまれることがよくあった。

そしてプログラムのフィナーレとして置かれるのが、壮大なオラトリオのような第5楽章だ。各楽章はまるで一つの演奏会プログラムのように配置されていることが分かるはずである。

## 巨大ホールを鳴り響かせる新時代の交響曲

《復活》が作曲された世紀転換期、ヨーロッパの主要都市では次々に巨大コンサートホールが建設されていた。2200人収容のベルリンの旧フィルハーモニーは、1882年に巨大なスケートリンクを改築して作られた(《復活》もここで初演されている)。2037人を収容することが可能なアムステルダム・コンセルトヘボウが建てられるのは、1888年である(このホールも生前からマーラーの交響曲をよく演奏した)。また1910年にミュンヘン・フィルによるマーラー「第8交響曲」の初演が行われた新音楽祝祭ホールは、3000人を収容することができた。

マーラーの《復活》はいわば、巨大ホールという楽器を目一杯に鳴り響かせるべくマーラーが20世紀へ向けて送り出した、新時代のための交響曲であった。

(岡田暁生)

- 第1楽章 アレグロ・マエストーソ 真摯に、荘厳な表情で  
第2楽章 アンダンテ・モデラート きわめてのどかに  
第3楽章 おだやかに流れるような動きで  
第4楽章 「原光」 きわめて荘厳に、しかし素朴に  
第5楽章 スケルツォのテンポで、荒々しく始めて～アレグロ・エネルジーコ  
～ゆっくりと、神秘的に

作曲年代：1888年頃～94年

初 演：1895年12月13日 ベルリン 作曲者指揮

楽器編成：フルート4(第1～4はピッコロ持替)、オーボエ4(第3、第4はイングリッシュホルン持替)、クラリネット4(第3はバスクラリネット持替、第4は小クラリネット持替)、小クラリネット、ファゴット4(第4はコントラファゴット持替)、ホルン6、トランペット6、トロンボーン4、チューバ、ティンパニ2組、大太鼓、小太鼓、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、ムチ、プラッテングロックン、ハープ2、オルガン、弦楽5部、ソプラノ独唱、メゾソプラノ独唱、混声合唱、遠く(舞台裏)に置かれる楽器(ホルン4、トランペット4、ティンパニ、大太鼓、シンバル、トライアングル)



©Österreich Werbung, Photographer: Diejun

Program notes by Robert Markow

## Mahler: Symphony No. 2 in C minor “Resurrection”

- I **Allegro maestoso.** With complete gravity and solemnity of expression
- II **Andante moderato.** Very easygoing. Not to be hurried at any point.
- III **In quietly flowing motion**
- IV **Urlicht** (Primeval Light). Very solemn but simple, like a hymn
- V **In the tempo of the scherzo; Bursting out wildly - Slow - Allegro energico - Slow - Very slow and expansive - Slow; Misterioso - Pesante**

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

“A symphony should be like the world; it must embrace everything,” declared Gustav Mahler. In no symphony is this belief more clearly manifest than in his Second, a work dealing with nothing less than the questions of life, death, and resurrection portrayed in often terrifying, apocalyptic visions. At nearly an hour and a half in length, it requires a large chorus, vocal soloists, backstage ensembles, organ, and the largest orchestra ever required for a single composition up to that time.

Mahler commenced work on this huge musical fresco in 1888, shortly after completing his First Symphony. At the time, he had no idea where things were headed. He began by writing a twenty-minute movement in C minor that he initially labeled Symphony No. 2 – 1st movement, but later changed to *Totenfeier* (Funeral Rite for the Dead), which would suggest that he intended it to stand alone as a symphonic poem.

Mahler began a second movement (*Andante*) soon after writing *Totenfeier*, then put it aside for nearly five years. In 1893 he orchestrated a song he had written and revised it into what became the symphony’s third movement. Also that year he set the poem “Urlicht” (Primeval Light), for contralto and orchestra. Both texts came from the anthology of German folk poetry known as *Des Knaben Wunderhorn* (The Youth’s Magic Horn), edited by Achim von Arnim and Clemens Brentano, and published in 1806-08. The pieces were falling into place for an emerging symphonic colossus. But Mahler still had no idea how to bring these independent elements together into one coherent, unified structure. The solution came to him during a memorial service in March 1894 for the conductor Hans von Bülow. “The mood in which I sat there and thought about the departed, he later wrote, “was exactly that of the work that occupied me constantly at that time. Then the choir, next to the organ, intoned Klopstock’s *Resurrection* chorale. It hit me like a flash of lightning ...”

From that point, work on the symphony’s final installment surged forward, and it was completed by the summer of that year. The first performance took place in Berlin on December 13, 1895 with Mahler conducting the Berlin Philharmonic (the first three movements alone had been given on March 4). Interestingly enough, for all its obvious symbolism, Mahler himself never approved of the subtitle by which it is known today.

Anguish, distress and spiritual turmoil mark the symphony’s opening pages

and color most of the remainder of the movement as well. The general tone is that of a funeral march, rooted in C minor. Relief is provided by a softly rising, radiant theme. Listeners will have no difficulty in identifying the point of recapitulation, which follows a merciless hammering by the entire orchestra on a series of excruciating dissonances, capped by one of the loudest climaxes in the entire symphony.

Mahler described the second movement as a “nostalgic dream.” Its relaxed, genial character is momentarily broken at times, most noticeably during the second appearance of the contrasting “B” episode (characterized by triplet figuration) in the movement’s ABABA structure.

The scherzo is music of parody and sardonic humor. It is derived from the *Wunderhorn* song about the preaching of St. Anthony to the fishes. Like so many humans, they listen politely to his sermon about the emptiness of their lives, then swim away and go on behaving exactly as before. The twisting, curling melodic lines are punctuated by shouts, screams, laughs and chortles, as well as by exuberant fanfares. A featured instrument in this movement is the *Rute*, a birch brush struck against wood. The climax arrives with little warning, a moment Mahler called a “cry of despair of the tortured soul.” The end comes with equal abruptness, a plunge into the abyss.

Into the dark night of the soul steals a ray of hope, borne upon an entirely new sound, that of a female voice solemnly intoning the *Wunderhorn* song “Urlicht.” Those first words constitute one of the symphony’s most magical moments, all the more impressive for conveying so much with so little. The sublime profundity of the setting is maintained to the end, which dies away into silence.

Without pause, the final movement bursts forth with the force of a seismic upheaval. The visceral impact of this event, particularly in its striking contrast with the quiet serenity of the “Urlicht,” is truly frightening. When the din subsides, distant fanfares and wraithlike responses are heard, music Mahler called the “voice crying in the wilderness.”

Absorbed into the huge span of this movement – part opera, part cantata, part symphony – are solemn chorales, macabre marches, overwhelming climaxes, screeching dissonances, and finally, words of comfort. Following the “Great Call,” – a passage of haunting, even terrifying loneliness (performed entirely by an offstage ensemble except for the flute and piccolo, which to Mahler depicts here the fluttering “Bird of Death” ) – the chorus begins the Klopstock poem of resurrection. Nearly inaudible at first, as if awestruck by the magnitude of its message, the voices slowly gather strength. Solo soprano and contralto add their words of hope and affirmation. Colors brighten. Rhythmic momentum increases. Onward and upward soar the voices, the orchestra, and the spirits, culminating in a great song of faith that shakes the foundations and raises the rafters.

As the final, exultant sounds of thundering drums, pealing bells, heavenly brass and the entire orchestral apparatus enriched by organ bring the *Resurrection* Symphony to a close, we might ponder these words by the Mahler scholar Deryck Cooke: “The *Resurrection* Symphony raises us, not into another world, but onto the plane of spiritual conflict and achievement where life alone has value and significance.”

**For a profile of Robert Markow, see page 16.**



# プロムナードコンサート No.401

Promenade Concert No.401

Promenade

サントリーホール

## 2023年3月21日(火・祝) 14:00開演

Tue. 21 March 2023, 14:00 Suntory Hall

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor

ピアノ ● ジャン=エフラム・バヴゼ Jean-Efflam BAVOUZET, Piano

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

### バルトーク：舞踏組曲 Sz.77 (18分)

Bartók: Dance Suite, Sz.77

I Moderato                      II Allegro molto                      III Allegro vivace  
IV Molto tranquillo                      V Comodo                      (VI) Finale: Allegro

### バルトーク：ピアノ協奏曲第1番 Sz.83 (25分)

Bartók: Piano Concerto No.1, Sz.83

I Allegro moderato                      II Andante                      III Allegro molto

休憩 / Intermission (20分)

### ラヴェル：クープレンの墓 (18分)

Ravel: *Le Tombeau de Couperin*

I Prélude                      II Forlane                      III Menuet                      IV Rigaudon



### ドビュッシー：交響詩《海》－3つの交響的スケッチ (23分)

Debussy: *La mer - Trois esquisses symphoniques*

I De l'aube à midi sur la mer                      海の夜明けから真昼まで  
II Jeux de vagues                      波の戯れ  
III Dialogue du vent et de la mer                      風と海との対話

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

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

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ヤングシート対象公演(青少年と保護者をご招待)

協賛企業・団体はP.85、募集はP.88をご覧ください。



# Jean-Efflam BAVOUZET

Piano

ジャン=エフラム・バヴゼ

ピアノ



©Ben Ealovega

ピエール・サンカンに学ぶ。1995年にシオルティ指揮パリ管にデビュー、シオルティが最後に発掘した逸材との呼び声も高い。ロンドン響、フランス国立管、クリーヴランド管、ボストン響、ニューヨーク・フィル、モントリオール響などと、ゲルギエフ、アシュケナーズ、サロネン、ガットゥィ、ノセダ、エラス=カサドラの指揮で共演を重ねている。リサイタル、室内楽も意欲的に行っており、ロンドンのサウスバンク国際ピアノ・シリーズおよびウィグモア・ホール、パリのシテ・ド・ラ・ムジークおよびシャンゼリゼ劇場、アムステルダム・コンサートヘボウ、ブリュッセルのパレ・デ・ボザールなどに登場。ヴェルビエ、ラ・ロック・ダンテロンなど国際音楽祭にも出演している。

英国 Chandos・レーベルと専属契約、ドビュッシー、ラヴェル作品はもちろん、ベートーヴェン、ハイドンのソナタ集、モーツァルトの協奏曲集などの録音は数々の受賞を果たし、いずれも絶賛されている。

Award-winning pianist Jean-Efflam Bavouzet enjoys a prolific recording and international concert career. He regularly works with orchestras such as Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, and BBC Symphony. In recital, Bavouzet commences his Debussy focused residency at Wigmore Hall including solo recitals and chamber concerts with Danel Quartet and Dmitri Shishkin and he performs at the Nights of Sviatoslav Richter Festival in Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow. He also returns to Festival International de Piano La Roque-d'Anthéron, Verbier and LSO St. Luke's in London for BBC Radio 3 amongst others. Bavouzet records exclusively for Chandos including many cycles of Beethoven and Haydn Piano Sonatas, and also Mozart and Beethoven Piano Concertos.



## バルトーク： 舞踏組曲 Sz.77

ハンガリーの首都ブダペストは、1873年にブダ、オーブダ、ペストという3つの都市が合併して誕生した。それから50年目にあたる1923年、ハンガリーを代表する3人の作曲家が、記念式典のための作品を依頼された。こうして生まれたのがゾルターン・コダーイ(1882～1967)の《ハンガリー詩編》、エルネー・ドホナーニ(ドイツ語名エルンスト・フォン・ドホナーニ)(1877～1960)の《祝典序曲》、そしてベーラ・バルトーク(1881～1945)の《舞踏組曲》だ(ハンガリー語の人名表記は「姓名」順だが、本稿では「名姓」順に統一する)。

《舞踏組曲》は、ハンガリー、ルーマニア、アラビアなどの民族音楽風の舞曲による組曲だが、すべてバルトークが作曲したもので、実際の民族音楽の旋律を転用した曲はない。また、バルトーク自身が「第1曲の第1主題のメロディは古いアラビア民俗音楽風だが、リズムは東ヨーロッパ風だ」と述べているように、時には複数のスタイルが交じっていることもある。なおバルトークは、第2曲と第3曲の間にスロヴァキア風の曲をもうひとつ置くことを考えていたが、これは最終的に削除された。

ドホナーニの指揮で行われた初演は評価の分かれる結果となった。バルトークは、この初演はオーケストラ奏者の技量が低く、リハーサル時間も短すぎたため、良い演奏ではなかったとしている。しかし、2年後にプラハで行われた国際現代音楽協会音楽祭において、ヴァーツラフ・ターリヒ(1883～1961)指揮チェコ・フィルによって演奏された際は熱狂的に受け入れられ、以後ヨーロッパ中でしばしば演奏されるようになった。また、バルトークの名声も一気に高まった。

曲は5つの舞曲とフィナーレからなる。第1、2、4曲の終わりとフィナーレの途中には「リトルネッロ」と呼ばれる短い間奏があり、各曲は切れ目なしに演奏される。

**I モデラート** 冒頭で、2本のファゴットがごく狭い音域を上下する、バルトークによると「アラビア風」の主題が提示される。この主題は、弦楽器のコロ・レーニョ(弓の木の部分で弦を叩く奏法)なども交え、テンポが速くなったり遅くなったりしながら進んでいく。曲の終わりにはハープのグリッサンドとともに第1ヴァイオリンが哀感のある旋律を歌う(最初は4人だけで弾き、途中からパート全員で弾くよう指定されている)「リトルネッロ」となり、第2曲へ続く。

**II アレグロ・モルト** 弦楽器が3度の音程を繰り返す荒々しい舞曲。トロンボーンのリトルネッロが印象的に使われている。この曲でも最後にハープのグリッサンドがあり、「リトルネッロ」となる。

**III アレグロ・ヴィヴァーチェ** ファゴットの吹く軽快な5音階の旋律で始まる。この旋律が、別のエピソードをはさみながら繰り返される。この曲のあとに「リトルネッロ」はなく、音楽は一旦終結する。

Ⅳ モルト・トランフィロ(とても静かに) けだるい夜の雰囲気を思わせる和音の部分に続き、イングリッシュホルンとバスクラリネットがアラビア風の神秘的な旋律を吹く。この2つの部分が楽器を変えながら交互に繰り返される。少人数のヴァイオリンとチェレスタの用法が特徴的な短い「リトルネッロ」が付いている。

Ⅴ コモド(気楽に) 全6曲のうちでもっとも短い。低音楽器の保続音の上で、クラリネットやヴィオラが同じ音型を執拗に繰り返して始まる。切れ目なしにフィナーレへ続く。

(Ⅵ) フィナーレ／アレグロ [スコアではフィナーレに曲番号が付されていないため、ここでは(Ⅵ)と記載した] 弦楽器がコントラバスから順に加わっていくと、弱音器付きのトロンボーンによる力強い舞曲が現れる。これまでの各曲の主題がつつぎつつぎと現れ、またもハープのグリッサンドとともに「リトルネッロ」が短く回想されると、最後は第3曲の主題によって華やかに全曲を閉じる。

(増田良介)

作曲年代: 1923年

初 演: 1923年11月19日 ブダペスト  
エルネー・ドホナーニ指揮 ブダペスト・フィル

楽器編成: フルート2(第1、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(第2はバスクラリネット持替)、ファゴット2(第2はコントラファゴット持替)、ホルン4、トランペット2、トロンボーン2、チューバ、ティンパニ、トライアングル、グロッケンシュピール、小太鼓、テナードラム、大太鼓、シンバル、タムタム、ハープ、ピアノ2(一部連弾/第2奏者はチェレスタ持替)、弦楽5部

## バルトーク： ピアノ協奏曲第1番 Sz.83

バルトークは、《舞踏組曲》のあと、ピアニストとしての活動に忙しく、作曲をほとんどしていなかった。しかし、1926年には沈黙を破り、夏から秋にかけて、ピアノ・ソナタ、組曲《野外にて》、《9つの小品》、そしてピアノ協奏曲第1番と、立て続けにピアノのための作品を書いた。初となるピアノ協奏曲を手がけたのは、ピアノと管弦楽のための自作が1904年の《ラプソディ》しかなく、演奏活動をする上で足りないと感じたためだったという。

曲はほぼ古典的な協奏曲の形式に従っている。また、当時の彼が関心を持っていたイタリア・バロックの鍵盤音楽の影響で、対位法が効果的に使われている。その一方で、ピアノを打楽器的に使い、複雑なリズムや不協和音を多用するなど、聴こえてくる響きそのものは新しい。打楽器の存在感も大きく、バルトークは「打楽器(ティンパニを含む)はピアノのすぐ隣(ピアノの後ろ)に置かなければならない」という指示をしていたほどだ。なお、この指示は長い間楽譜に印刷されていなかったが、近年は復元されている。

初演は1927年、フランクフルトで開催されたIGCM（国際現代音楽協会）の音楽祭において、作曲者のピアノ、ヴィルヘルム・フルトヴェングラーの指揮で行われた。しかし、実際にリハーサルで演奏を仕上げたのは、当時フルトヴェングラーの助手を務めていたヤッシャ・ホーレンシュタイン(1898～1973)だったようだ。

**第1楽章 アレグロ・モデラート** ソナタ形式 序奏の冒頭では、低音域で独奏ピアノとティンパニ、金管が、同じ音を繰り返す。この同音反復と、続いてホルンが吹く3度順次下行で始まる音型は、この協奏曲の全編にわたって、さまざまな主題が導き出される種子となっている。主部はアレグロとなり、まず、ピアノが両手のオクターヴでA(イ)音を13回連打して始まる第1主題が提示される。第2主題もピアノの両手オクターヴで、やはり同音連打と3度の上下行が含まれている。

クラリネットが音階を上行し、ファゴットが少し遅れて下行するというように、管楽器群が対位的に重なる部分を境に展開部に入る。ここでは序奏の3度音型に基づく新しい主題が現れ、中心的に扱われる。2つの主要主題が手を加えられて登場する再現部を経てコーダとなる。

**第2楽章 アンダンテ** 3部形式 この楽章は弦楽器が沈黙し、ピアノと管楽器、打楽器のみで演奏される。特に主部では、冒頭から68小節にわたってピアノと打楽器だけの部分が続く。主部はティンパニやピアノが同じ音を3回繰り返す音型を含んでいるが、これは第1楽章序奏の同音連打と関連している。

中間部は、ピアノ、シンバル、小太鼓をバックにクラリネットの歌うひなびた旋律で始まる。主部が短縮されて繰り返されたあと、わずかに中間部が回想され、切れ目なしに第3楽章へ入る。

**第3楽章 アレグロ・モルト** ソナタ形式 小太鼓やティンパニが強烈なリズム音型を提示、トロンボーンがグリッサンドで咆哮する導入(楽譜では第2楽章に属している)に続き、ピアノがそのリズムを受け継ぐ第1主題を弾く。この主題も同音連打が特徴となっている。トランペットで開始される東洋的な主題が第2主題だ。

ティンパニがソロとなり、「タタタ／タンタタ」というリズムを繰り返す箇所から展開部となる。ここではホルンの吹く、「レー／レーレー／ドーレミ／ファー」と始まる新しい旋律が導入され、繰り返される。提示部とは大きく形の変った再現部のあと、第2主題や展開部主題の素材によるコーダで全曲を閉じる。

(増田良介)

作曲年代：1926年秋

初 演：1927年7月1日 フランクフルト 作曲者独奏

ヴィルヘルム・フルトヴェングラー指揮 国際現代音楽協会音楽祭管弦楽団

楽器編成：フルート2(第1、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(第2はバスクラリネット持替)、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、シンバル、大太鼓、小太鼓、トライアングル、タムタム、弦楽5部、独奏ピアノ

## ラヴェル： クープランの墓

フランスの作曲家モーリス・ラヴェル(1875～1937)はピアノ曲の傑作を幾つも残したが、《クープランの墓》も元々1914年から17年にかけてピアノ独奏曲として作曲された。題は“クープランへのオマージュ”の意で、クープランとはいうまでもなく18世紀フランスの大作曲家フランソワ・クープラン(1668～1733)を指す。もっともラヴェル自身が述べているところによれば、「クープランその人というより18世紀フランスの音楽に捧げるオマージュ」として書かれた作品である。実際作品は、18世紀フランスのクラヴサン(チェンバロ)の組曲の様式を模したものとなっている。

これが構想されたのは、第1次世界大戦(1914～18)前夜から大戦の勃発、そしてフランスが参戦した時期のことである。当時はナショナリズムの動きが高まっており、ラヴェルもフランスの精神と文化を見つめ直しその栄光を称えるという愛国的な思いでこの曲に取り組んだのだった。

彼がこの時期空軍パイロットに志願し、結局体格が満たなかったことで輸送トラックの運転手として前線で活動したことにも、彼の愛国心が窺える。従軍のためにこの作品は一時創作が中断したが、仮除隊後の1917年に作曲を再開、同年秋に、全6曲(プレリュード、フーガ、フォルラーヌ、リゴードン、メヌエット、トッカータ)のピアノ組曲として完成をみた。典雅で繊細なフランス・バロック風のスタイルにラヴェルらしい鋭い音感覚を結び付けた作品で、各曲が戦死した友人たちに捧げられている点に、この作品の作られた背景が窺われる。

戦後の1919年、ラヴェルはこの組曲の中から4曲を選び曲順を変えて、自身の手で管弦楽用に編曲した。それが本日の管弦楽版組曲である。小ぶりの2管編成を生かした粋なこの管弦楽版も原曲に劣らず親しまれている。

**第1曲 プレリュード** 不断の16分音符による曲線的な動きで運ばれる曲で、装飾音の多用がバロック風の趣を添えている。

**第2曲 フォルラーヌ** フォルラーヌは16世紀頃の北イタリアに起こった速い舞曲。ラヴェルはこの曲に取り組むにあたってクープランのフォルラーヌを書き写して研究したというが、古い舞曲の形を借りながら、その中に大胆な和声の動きを取り入れるなど、新しい感覚を盛り込んでいる点が彼らしい。

**第3曲 メヌエット** 宮廷舞曲のメヌエットに、トリオとして牧歌的なミュゼットが挟まれる。ラヴェルの繊細で精妙な筆遣いが美しい詩情を生み出している。

**第4曲 リゴードン** リゴードンはプロヴァンス起源の2拍子の舞曲。ラヴェルは活気溢れる躍動感のうちにこの古い舞曲を20世紀に蘇らせた。

(寺西基之)

作曲年代: 原曲ピアノ版 / 1914 ~ 17年  
管弦楽用編曲 / 1919年

初 演: 原曲ピアノ版 / 1919年4月11日 パリ マルグリット・ロン(ピアノ)  
管弦楽版 / 1920年2月28日 パリ ルネ・バトン指揮 パドルー管弦楽団

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2、トランペット、ハーブ、弦楽5部

## ドビュッシー： 交響詩《海》－3つの交響的スケッチ

1903年、クロード・ドビュッシー（1862～1918）は作曲家のアンドレ・メサジェ（1853～1929）にこう書き送った。「ご存じないでしょうが、私は船乗りとして成功するはずだったんですよ。運命のいたずらで道を踏み外してしまいましたが」。この年の夏にドビュッシーは交響詩《海》を書き始めており、この書簡は作曲の動機を述べたものとしてよく知られている。

海を主題とした音楽作品はドビュッシー以前にもあり、リムスキー＝コルサコフ（1844～1908）の組曲《シェエラザード》やショーソン（1855～99）の歌曲《愛と海の詩》など、そのうちのいくつかは彼もよく知っていたと思われる。また1892年にベルギーの作曲家ポール・ジルソン（1865～1942）が書いた管弦楽曲《海》は、副題に「交響的スケッチ」とあり、夜明けの描写に始まって終曲で嵐をテーマとしたり、いくつかの動機が各楽章に循環するなど、ドビュッシーの作品と多くの共通点を持つ。

しかし、ドビュッシーの作品に影響を及ぼしたのは音楽作品よりも、むしろ作家カミーユ・モクレール（1872～1945）や詩人ピエール・ルイス（1870～1925）の小説であったと思われる。第1楽章の当初の副題「サンギーヌ諸島の凧いだ海」は、コルシカ島アジャクシオ沖のサンギーヌ諸島を舞台とした前者の短編小説の題名と同じであるし、作曲開始当時のドビュッシーは、後者の短編集『サンギーヌ』を携えており、その中には海の嵐を描いた『ヌムールでの錨泊』という短編が収められていた。作品中に具体的な参照が見られるわけではないにせよ、ドビュッシーがこれらの小説を多かれ少なかれ意識して作曲にあたっていた可能性は高い。

**第1楽章 海の夜明けから真昼まで** およそ4つの部分に分かれる。序奏では静寂の中から上行音形が沸き上がり、イングリッシュホルンとトランペットが後に全曲の中心となる循環主題を提示する。続く第1の主部では、さざめくような弦の動きを背景に、ホルンや木管楽器が次々と新たな動機を歌い交わす。第2の主部は波しぶきを思わせるチェロの分奏に始まり、沸き立つようなリズムの中、循環主題が回帰して、やがて穏やかな雰囲気へと移行していく。コーダはスケール豊かに全曲を締めくくる。

**第2楽章 波の戯れ** ドビュッシーの書いた音楽の中でも、最も独創的なもののひとつである。8小節の短い序奏の後、イングリッシュホルンの歌う旋律を端緒とし、活き活きとしたリズムが通う中で、数多くの動機が断片的にあらわれては、次の新たな動機を呼び覚まして消えていく。その構成は古典的な形式とは相容れない自由なものであると同時に、色彩やリズム、旋律といったあらゆる面において必然的な繋がりを感じさせる。

**第3楽章 風と海との対話** 形式的には序奏とコーダを持つ一種のロンド形式ともとれるが、さまざまな音域や楽器に登場する循環主題の存在と、古典的な構成論理に沿わないドラマチックな起伏の連続によって、音楽は予測しがたい展開をみせる。

嵐の到来を告げるかのような序奏が、循環主題を奏する輝かしいトランペットの登場で締めくくられると、木管楽器に歌謡的なロンド主題があらわれ、さらにそこから波の動きをあらわすかのような特徴的な動機が派生する。ロンド主題が一段落すると、第1楽章の諸動機が回想され、さらにホルンにコラール風の主題が登場して雰囲気が一変する。

ロンド主題が回帰し、穏やかな海原を描いた後、トランペットの鋭いリズムとともに新たなエピソードが始まり、循環主題とロンド主題から派生した動機が競い合う。もう一度ロンド主題が回帰すると、コラール主題もそれに和して鳴り響く。音楽は大きく高揚してコーダに突入し、熱狂的に全曲を締めくくる。

(相場ひろ)

作曲年代: 1903年夏から1905年3月

初演: 1905年10月15日 パリ カミーユ・シュヴィヤール指揮 ラムルー管弦楽団

楽器編成: ピッコロ、フルート2、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、ファゴット3、コントラファゴット、ホルン4、トランペット3、ホルネット2、トロンボーン3、テューバ、ティンパニ、大太鼓、シンバル、タムタム、トライアングル、ブロッケンシュピール、ハープ2、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Bartók:

*Dance Suite, Sz.77*

- I Moderato - Ritornello (Tranquillo)
- II Allegro molto - Ritornello (Tranquillo)
- III Allegro vivace
- IV Molto tranquillo - Ritornello (Lento)
- V Comodo - Finale (Allegro)

Béla Bartók: Born in Nagyszentmiklós, Hungary (now Sinnicolau Mare, Romania), March 25, 1881; died in New York City, September 26, 1945

Bartók wrote his *Dance Suite* in 1923 on commission from the city of Budapest, which was celebrating its Golden Jubilee that year. (The twin cities of Buda and Pest, facing each other across the Danube, were united in 1873.) Hungary's three foremost composers were asked to write a work for the commemorative concert held on November 19. Ernő von Dohnányi's *Solemn Overture* opened the concert and Zoltán Kodály contributed a magnificent choral work, *Psalmus Hungaricus*. But it was Bartók's *Dance Suite*, performed by the Budapest Philharmonic and conducted by Dohnányi, that made the strongest impression on the audience. It was also the work, more so than any other, that went on to spread Bartók's name abroad.

The twenty-minute suite is laid out in rondo form: six contrasting sections, played without breaks between (with one exception), are linked by a *ritornello* (recurring theme). Although the music is pervaded with the aura and tang of "authentic" folk idioms, there is not one theme in the work that Bartók did not compose himself. The rhythms are complex, intriguing and often of irregular patterns. Alien and strange some of the sounds may be to our ears, yet the *Dance Suite* is immediately accessible music, full of vigorous rhythms, attractive melodies and colorful orchestration. Scales are borrowed from various sources alien to "western" ears, as are some of the harmonic patterns.

Bartók himself noted that the first dance, and to some extent the fourth as well, have an Arabic character; the second dance and the *ritornello* theme are Hungarian; No. 3 combines the influence of Hungarian, Rumanian and Arabic music; and the theme of the fifth dance is "so primitive that one can speak only of a primitive peasant character, and any classification according to nationality must be abandoned." The five dances are followed by a Finale which recapitulates the material of the preceding dances.

# Bartók: Piano Concerto No. 1, Sz.83

I Allegro moderato

II Andante

III Allegro molto

The First of Bartók's three piano concertos is by far the least-often heard (the TMSO play it for the first time). Why this should be so is strange, as it is music of compelling resolve, offering a fascinating array of colors, patterns, and gestures from soloist and orchestra alike, as well as a study in the involved interaction between piano and the orchestra's percussion section. The piano is treated every bit as a (another) percussion instrument, with innumerable passages of repeated notes (not a quality one associates with lyricism; one might even call it anti-lyrical), with tone clusters, hammering effects, and rhythmic urgency in abundance. Rhythm is the driving force behind this concerto, not melody. (Lest listeners immediately condemn this approach to composition as unmusical, they are reminded that this is the very same driving force behind the first movement of Beethoven's Fifth.) Melody, what there is of it here, often consists of little more than tiny gestures drawn from Hungarian folk music. But this was sufficient for Bartók; "the simpler the melody," he claimed, "the more unusual may be its accompanying harmony."

Some musical analysts find traditional sonata form in the first movement. Most listeners, on the other hand, will probably perceive the music as a kaleidoscopic treatment of four bits and scraps of material that Bartók puts through a continuous process of fracturing, permutation, combination, and arrangement. These bits and pieces etch themselves quickly into the memory: (1) the pounding on a single note (timpani in the opening bars); (2) a syncopated, three-note motif built around a focal pitch (*fortissimo* horns in bar 13); (3) the quick, three-note rhythmic pattern of short-short-long (essentially little more than a musical molecule); and (4) processions up and down a scale in either parallel or contrary motion, sometimes in deliberate, march-like style, sometimes with machine-gun power.

Strings are silent in the second movement. Much of the conversation is between piano and percussion. The ever-present, almost obsessive repetition of three-notes echoing throughout the various drums, piano, and other percussion provides the sensation of a leaky faucet ( "drip-drip-drip" ) against which other ideas unfold. Notable among these is the central episode in which eight-part polyphony develops from a line in the solo clarinet.

The finale arrives without pause, bursting onto the scene with ferocious energy. Virtuoso flourishes abound. Ideas from the first movement return in close interaction between soloist and orchestra. Merciless pounding, hammering, high-wire acts, and rollercoaster rides provide non-stop thrills right to the final bar.

The composer himself was soloist in the world premiere (Bartók was a superb pianist), which took place in Frankfurt on July 1, 1927, with Wilhelm Furtwängler



conducting. This was also the concerto Bartók had intended to use for his American debut, scheduled for performances later that year with the New York Philharmonic, but insufficient rehearsal time had been allotted for this murderously difficult work so the composer's Rhapsody Op. 1 was played instead.

Ravel:

## *Le Tombeau de Couperin*

I Prélude

II Forlane

III Menuet

IV Rigaudon

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

Like many orchestral works of Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin* began life as a piano composition. He conceived the work as a suite of six pieces, and its association with World War I can be confirmed by the dedications: each piece is individually dedicated to one of the composer's comrades who fell in battle. Thus, even though the music seems pleasant enough, placidly objective and colored in pastels, these qualities really only mask the painful emotions and mood of lamentation that possessed Ravel while writing this music. "Tombeau" is the French word for tomb or grave. By extension, a musical *tombeau* is a memorial piece or elegy. The first performance of the piano score was given on April 11, 1919 by Marguerite Long. Ravel subsequently arranged four of the six movements for chamber orchestra, in which form it was first heard at a Padeloup Concert in Paris on February 28, 1920.

In seeking to evoke the courtly elegance and restraint of eighteenth-century French music (the Couperin of Ravel's title refers to a whole dynasty of musicians, and to François in particular), Ravel wrote in a style emphasizing the traditional French virtues of grace, clarity and economy of means. The composer's biographer Roland-Manuel has written: "Its wonderful orchestration ... produces an effect that is virtually Mozartian. Strict necessity governs every move; with extreme economy and simplicity Ravel obtains translucence and variety of color throughout the whole work."

The Prelude, with its rapid, continuous sixteenth notes, recalls the Baroque keyboard style. The Forlane is an ancient dance resembling the French Baroque jig, though its ultimate origin goes back to the Italian gondoliers. It presents a mood of gentle sadness and poignant melancholy in its lilting step. For its highly polished manner and suave delicacy many listeners consider it to be the finest movement of the suite. Classic French restraint and understatement characterize the elegant

Menuet, an aristocratic dance in moderate triple meter. The brilliant Rigaudon is also a dance form, this one in fast duple meter, thought to be of Provençal origin.

## Debussy: *La Mer - Trois esquisses symphoniques*

- I De l'aube à midi sur la mer (From dawn to noon on the sea)
- II Jeux de vagues (Play of the waves)
- III Dialogue du vent et de la mer (Dialogue of the wind and the sea)

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

The sea has exerted an irresistible attraction on man's mind and has been a stimulus to his creative instincts since the dawn of the human race itself. This fascination with the sea has impelled almost countless composers and songwriters to evoke it in their music. Debussy's *La Mer* may be the best known work of this title, but there are *La Mers* also by the Belgian Paul Gilson (symphonic poem), the American Charles Griffes (two different songs with this title), and the contemporary Ukrainian Leonid Hrabovsky (for narrator, chorus, large orchestra, organ, electric guitar and four percussion groups). There are "Ocean" symphonies or "Sea" symphonies by Vaughan Williams, Gösta Nyström, Sheng Li-hong, Jacques Ibert, Gian Francesco Malipiero, Hakon Borrensen and Anton Rubinstein. And there are other works from the four corners of the earth about the seven seas: from England (Frank Bridge's symphonic suite) to Australia (Barry Conyngham's ballet movement) and from Canada (Jean Piché's electronic *La Mer à l'aube*) to Russia (Glazunov's orchestral fantasy).

Few works so richly and evocatively portray the sea as Debussy's contribution to this repertory. Oddly enough, though, the composition was not written anywhere near the sea, but rather in various inland locations, including the Burgundian mountains and Paris. "You may not know that I was destined for a sailor's life," Debussy wrote to his friend André Messager, "and that it was only quite by chance that fate led me in another direction. But I have always retained a passionate love for the sea. You will say that the ocean does not exactly wash the Burgundian hillsides, and my seascapes might be studio landscapes; but I have an endless store of memories, and to my mind they are worth more than reality, whose beauty often deadens thought." Thus did Debussy define the imaginative quality of his musical Impressionism.

In *La Mer*, Debussy portrays the sea in its various moods, but does not attempt explicit images in sound; rather, through sonorities he seeks to stir the memories, emotions and imagination, permitting each listener a personal percep-

tion of the sea. The first performance took place on October 15, 1905 at the Concerts Lamoureux in Paris, Camille Chevillard conducting. Hokusai's famous woodblock print, *The Great Wave off Kanagawa*, served as the cover for the first edition of the score.

The first part, "From dawn to noon on the sea," begins very quietly, with slow, mysterious murmuring. Through sonority itself, Debussy evokes the sensation of peering into the very depths of the dark, mysterious sea. As the sea awakens, the orchestral colors brighten and motion quickens. The music swings into a rocking 6/8 meter, and we hear a leisurely call from the muted horns. A mosaic of melodic fragments fills the music in constantly changing sonorities. One of these is heard in the *divisi* cellos, and is developed into an impressive climax. After subsiding, a new melodic idea, a noble chorale-like passage, appears and slowly grows to paint a majestic picture of the sea under the blazing noonday sun.

"Play of the waves" is full of sparkle and animation. Like the first sea picture, melodic fragments are developed in an ever-changing mosaic of orchestral hues. The range and delicacy of Debussy's scoring fascinate at every turn; even the mere "ping" of the triangle has evocative power. Debussy's biographer Oscar Thompson describes this music as "a world of sheer fantasy, of strange visions and eerie voices, a mirage of sight and equally a mirage of sound. On the sea's vast stage is presented trance-like phantasmagoria so evanescent and fugitive that it leaves behind only the vagueness of a dream."

The final seascape, "Dialogue of the wind and the sea," opens restless, gray, and stormy, the music suggesting the mighty surging and swelling of the water. Melodic fragments from the first movement return. The activity subsides, and out of the mists comes a haunting, distant call, like that of the sirens, perhaps, high in the woodwinds. The music again gathers energy. Finally we hear once more the grandiose chorale motif from the first sea picture, and *La Mer* ends in a great spray of sea water surging through the orchestra to spectacular effect.

**For a profile of Robert Markow, see page 16.**

# 【リゲティの秘密ー生誕100年記念ー】

《Mysteries of Ligeti - #Ligeti 100》

# B

Series

## 第971回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.971 B Series

サントリーホール

2023年3月27日(月) 19:00開演

Mon. 27 March 2023, 19:00 at Suntory Hall

# T

TMSO

## 都響スペシャル

TMSO Special

サントリーホール

2023年3月28日(火) 19:00開演

Tue. 28 March 2023, 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor

ヴァイオリン&声 ● パトリツィア・コパチンスカヤ\*\*\* Patricia KOPATCHINSKAJA, Violin & Voice

合唱 ● 栗友会合唱団 \*\*\* Ritsuyu-kai Choir, Chorus

合唱指揮 ● 栗山文昭 Fumiaki KURIYAMA, Chorus Master

コンサートマスター ● 四方恭子 Kyoko SHIKATA, Concertmaster

## リゲティ (アブラハムセン編曲) : 虹

～ピアノのための練習曲集第1巻より [日本初演] (4分)

Ligeti (arr.by Abrahamsen): Étude pour piano, *Arc-en-ciel* [Japan Premiere]

## リゲティ: ヴァイオリン協奏曲 \* (28分)

Ligeti: Violin Concerto \*

I Praeludium      II Aria, Hoquetus, Choral      III Intermezzo  
IV Passacaglia      V Appassionato

休憩 / Intermission (20分)

## バルトーク: 《中国の不思議な役人》 op.19 Sz.73 (全曲) \*\*\* (30分)

Bartók: *The Miraculous Mandarin*, op.19 Sz.73 \*\*\*


## リゲティ: マカーブルの秘密 \*\* (9分)


Ligeti: *Mysteries of the Macabre* \*\*

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 (3/27)

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) (3/27)

 独立行政法人日本芸術文化振興会  
公益財団法人朝日新聞文化財団

# LIGETI 100

by SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz

公益財団法人アフィニス文化財団

「音楽文化の担い手としてのプロ・オーケストラが主催する、わが国ならびに各楽団が活動の重点を置いている地域にとって意義がある企画」として選ばれました。



# Patricia KOPATCHINSKAJA

Violin & Voice

パトリツィア・コパチンスカヤ  
ヴァイオリン&声

©Julia Wesely



2021/22シーズンは、ベルリン・フィルおよびバーミンガム市響のアーティスト・イン・レジデンスとして活動、ブダペスト祝祭管とのツアー、そしてトロント響、フィンランド放送響、マンチェスター・カメラータへ出演。カメラータ・ベルンとのアーティストック・パートナーを継続した。コパチンスカヤは現代作曲家ルカ・フランチェスコニ、ジェルジュ・クルターグ、マルトン・イレシュ、クルト・シュヴィッタースらの革新的な作品を紹介し続けている。

自らシュプレヒゲザングを務め、ヨーロッパ各地での公演が話題を呼んだ『月に憑かれたピエロ』のCDを発売(アルファ/以下同)。古典と現代の作品を組み合わせた『つかの間と、永遠と』『ヴィヴァルディ、その先に』『照らし出された快楽(弦楽合奏の20世紀)』『ジョージ・アンタイルの見た世界』などのアルバムを立て続けにリリースしている。2018年、セントポール室内管との『死と乙女』でグラミー賞を受賞した。

The 2021/22 season features engagements with top level orchestras including residencies with Berliner Philharmoniker and City of Birmingham Symphony, a tour with Budapest Festival Orchestra, appearances with Toronto Symphony, Finnish Radio Symphony, Manchester Camerata, and her continued residency as Artistic Partner with Camerata Bern. Kopatchinskaja continues to showcase living composers such as Luca Francesconi, György Kurtág, Márton Illés, and Kurt Schwitters. Recent CD releases include *Les Plaisirs Illuminés* with Sol Gabetta and Camerata Bern. Kopatchinskaja's project with Il Giardino Armonico, *What's Next Vivaldi?* received an Opus Klassik award in autumn 2021. In 2018 she won a Grammy for *Death and the Maiden* with Saint Paul Chamber Orchestra.



ベートーヴェン：ミサ・ソレムニス（第785回定期演奏会Bシリーズ／2015年3月23日／サントリーホール／  
小泉和裕指揮 栗友会合唱団、武蔵野音楽大学室内合唱団 他）

栗山文昭を音楽監督兼指揮者とする4つの混声合唱団、6つの女声合唱団、2つの男声合唱団で構成。各団の演奏会、レコーディングなどと共に「栗友会」としても活動。近年の主なオーケストラとの共演は、新日本フィルの「第九」特別演奏会（1993年の初出演以来、2019年まで計21年連続出演／コロナ禍を挟み2022年出演再開）、ハーディング指揮新日本フィル、P. ヤルヴィ指揮N響、山田和樹指揮日本フィルとの《千人の交響曲》など。都響とは2013年《カルミナ・ブラーナ》、2015年《ミサ・ソレムニス》、2020年《ダフニスとクロエ》などで共演、高い評価を得た。

Ritsuyu-kai consists of 4 mixed chorus, 6 female chorus, and 2 male chorus directed by Fumiaki Kuriyama. In addition to each chorus' concerts and recordings, Ritsuyu-kai holds big concerts and gives performances with Japanese orchestras. The chorus has appeared with TMSO at concerts including *Carmina Burana*, *Missa solemnis*, and *Daphnis et Chloé*.



島根県生まれ。島根大学教育学部特設音楽科卒業。指揮法を高階正光、合唱指揮を田中信昭に師事。現在12の合唱団を有する「栗友会」の音楽監督兼指揮者として活躍するかたわら、合唱人集団「音楽樹」の芸術顧問として「Tokyo Cantat」などの企画に携わる。武蔵野音楽大学特任教授、島根県芸術文化センター「グラントワ」いわみ芸術劇場芸術監督。

Fumiaki Kuriyama was born in Shimane. He graduated from Shimane University. Kuriyama is Music Director and Conductor of Ritsuyu-kai, Artistic Advisor of Ongaku-ju, Special Professor of Musashino Academia Musicae, and Artistic Director of Shimane Arts Center "Grand Toit" Iwami Art Theater.

## リゲティ（アブラハムセン編曲）：

### 虹～ピアノのための練習曲集第1巻より〔日本初演〕

ジェルジ・リゲティ（1923～2006）の生涯と創作変遷については、「スコアの深読み」（P. 68～71）をご参照いただきたい。

1978年にオペラを初演した後のリゲティはスランプ期を経て、1982年に新たな作風の幕開けとなったホルン三重奏曲などの3作を完成。次なる作品、合唱曲《Magyar Etűdök（ハンガリー・エチュード）》（1983）を1984年11月8日に初演した3日後から、ピアノのための練習曲（第1番「無秩序」）をスケッチし始めた。

第1巻が全6曲で構成されているこの曲集は、コンロン・ナンカロウ（1912～97）の自動演奏ピアノのための音楽、そして民族音楽学者シムハ・アロム（1930～）の研究書から学んだ、異なるリズムが複雑に絡み合うポリリズムの追求が大きなテーマとなっている。穏やかな曲調であるため技巧的な印象は受けづらい第5番「虹」さえも、原曲のピアノでは右手が4分の3拍子、左手が8分の6拍子（楽譜上の表記は、「付点4分音符分」の2拍子）で、なおかつ拍感を崩していくフレージングや連符が多用される。そのため楽譜に書かれた通りの多層的なポリリズムをピアノから浮かび上がらせるのは、なかなか難しい。むしろ今回のように、要素を分解して楽器ごとに割り振り直したトランスクリプションでこそ、ただ美しいだけではない音楽であることが分かりやすく、伝わってくるはずだ。

この曲を西ドイツ放送による委嘱で、ヴィッテン現代室内楽音楽祭2012のために編曲したのはデンマーク出身のハンス・アブラハムセン（1952～）。管弦楽伴奏による歌曲集《Let me tell you》（2013）が2019年、『ガーディアン』紙によって21世紀最高のクラシック音楽作品に選ばれるなど、現代を代表する北欧の作曲家のひとりだ。ハンス・ヴェルナー・ヘンツェ（1926～2012）に見出され、1982年にベルリン・フィルからの委嘱で新作を書いたところから世界的に知られるようになり、1988～89年にはリゲティに作曲を習っている（実に興味深いことに、師事する前の1984年にアブラハムセンが作曲したピアノ練習曲集の一部は、偶然にもリゲティの練習曲集に酷似していた）。

わずか24小節しかない「虹」はポリリズムの要素に加え、作曲者自身が語るところによればセロニアス・モンク（1917～82）やビル・エヴァンス（1929～80）といったジャズピアニストからインスパイアされている。息子ルーカスや、ハンブルク音楽アカデミーで出会った若い学生たちを通してジャズに興味を持ったようだ。日本で「モダンジャズ」と呼ばれる時代のジャズは、属七の和音（セブンス）を軸に強進行（ドミナントモーション／根音が完全4度上行または完全5度下行する終止感が強い進行）を繰り返していくのだが、それをもとにリゲティは軸を長七の和音（メジャーセブンス）の弱進行（2度下行または3度上行する終止感が弱い進行）に変えることで新しい和声

感を生み出している。

なおタイトルは完成後に付けられたものなので、虹を音で描写したわけではない。

(小室敬幸)

作曲年代：ピアノ原曲／1985年 管弦楽版編曲／2012年

初演：管弦楽版／2012年4月27日 ヴィッテン(ドイツ)  
ラインベルト・デ・レーウ指揮 アスコ・シェーンベルク・アンサンブル

楽器編成：フルート(ピッコロ持替)、オーボエ、クラリネット2、ファゴット、ホルン2、トランペット、  
テナートロンボーン、ヴィブラフォン、シロフォン、グロッケンシュピール、チャイム、大  
太鼓、ハープ、チェレスタ(シンセサイザー持替)、弦楽5部

## リゲティ： ヴァイオリン協奏曲

《ピアノのための練習曲集》は第1巻(1984～85)の後も、第2巻(1988～94)、第3巻(1995～2001)と、リゲティが病気で作曲が困難になるまで書き続けられた。このシリーズが彼にとって重要なものになったのは、ここから派生して晩年の大作が書かれたからである。

例えばピアノ協奏曲(1985～88)の第1楽章は練習曲集の第1番「無秩序」、第3楽章は第6番「ワルシャワの秋」のコンセプトを発展させたものだ。一方、第2巻(第7～14番)と並行して作られたヴァイオリン協奏曲は、ホルン三重奏曲(1982)を初演したヴァイオリニストのサシュコ・ガヴリロフ(1929～)から1984年に委嘱を受けたことが誕生のきっかけとなった。

ピアノ協奏曲の完成後である1989年、リゲティはヴァイオリン協奏曲によりやく手を付け始め、今度は平均律を前提としたピアノには不向きだった、半音よりも狭い微分音による新たなハーモニーの可能性を模索していく。ハンブルク音楽アカデミーの学生たちと微分音の研究に勤しみ(その際、ヤマハのシンセサイザー DX7も活用された)、特に弟子のマンフレート・シュターンケ(1951～)から学ぶことが多かったようだ。ただリゲティ自身は微分音の可能性を追求しだすと際限がないと判断し、最終的には弦楽器とホルンの倍音列を軸にして、微分音を交えた新鮮なサウンドを生み出した。

ヴァイオリン協奏曲は、まず1990年11月に全3楽章で初演された。だが第1楽章を差し替えたり、新たに2つの楽章を追加したりと改訂を重ね、最終的にはピアノ協奏曲と同じく全5楽章となり、1992年に最終稿が完成している。改訂作業の前にリゲティがハイドンの後期弦楽四重奏曲を深く研究したことで、部分的に簡素な表現が用いられることとなったほか、早逝したカナダの作曲家クロード・ヴィヴィエ(1948～83)による独創的な音楽や、ドミトリー・ショスタコーヴィチ(1906～75)の交響曲第4番・



第8番など、リゲティの審美眼によって見出された多彩な音楽から得た養分が取り込まれている。

**第1楽章「前奏曲」 ヴィヴァチッシモ・ルミノーズ**(非常に生き活きと、輝くように)  
練習曲集における第2番「開放弦」や第8番「金属」のような、完全5度の組み合わせによって生まれるハーモニーを、弦楽器の自然倍音列と変則調弦による微分音によって拡張した楽章。独奏ヴァイオリンに絡みつく変則調弦のヴィオラは平均律よりも約14分の1音低く(=純正律における長3度のピッチ)、変則調弦のヴァイオリンは平均律よりも約4分の1音低く(=純正律における短7度のピッチ)チューニングされている。分散和音のなかから旋律が浮かび上がってくる書法は、バロック時代の前奏曲を連想させる。

**第2楽章「アリア、ホケトゥス、コラル」 アンダンテ・コン・モト** タイトルの通り、3つの要素によって構成されている。シンプルなメロディが先導する「アリア(=歌)」は、ピアノ連弾のためのソナチネ(1950)の第2楽章など、リゲティ自身の初期作で何度も用いられた旋律の引用だ。このメロディがホルンの倍音や、ピッチが不安定なオカリナなどによって平均律から外れたサウンドで彩られる。トレモロ奏法の独奏ヴァイオリンが牽引していく部分では、複数の声部に分かれた断片的な音形が重なることで旋律に聴こえる「ホケトゥス(=しゃっくり)」を模倣。これはアフリカの民族音楽とフランス中世の作曲家ギヨーム・ド・マショー(1300頃~77)の《ホケトゥス・ダビデ》から学んだものだという。そして独奏ヴァイオリンの重音と金管楽器がハーモニーを聴かせる部分が「コラル」だ。

**第3楽章「間奏曲」 プレスト・フルード**(急速に、流れるように) タイトルから想像される通り、独奏ヴァイオリンは緩やかに抒情的なメロディを聴かせるが、実際のテンポはプレスト(急速に)。練習曲第9番「めまい」のような半音階下行による密集したカノンが前面に浮き出ると、速いテンポであったことが明らかになる。

**第4楽章「パッサカリア」 レント・インテンソ**(遅く、激しく) 「パッサカリア」はバロック時代に流行した変奏曲。「4:3」のリズムに分割された8分の7拍子で、5小節と7小節に分割された計12小節の周期で変奏されていく。第3変奏の途中から第2楽章の「アリア」を想起させる音の動きが加わったり、拍子の周期性が崩されていったりすることで徐々にクライマックスを迎える。最もシリアスな楽章だ。

**第5楽章「アパッショナート」**(情熱的に) **アジタート・モルト**(非常にいらだつように) 第1楽章を想起させる完全5度の反復で始まることで、作品全体がアーチ型の構造であることを示唆。その上でピッコロとオーボエが練習曲第6番「ワルシャワの秋」のような下行音形を乗せたり、独奏ヴァイオリンが異なる周期性をもつフレーズを変奏しながら重ねたりすることで、複雑なポリリズムを生み出す。

終盤で独奏ヴァイオリンのカデンツァとなるが、必ずしも楽譜通りに演奏する必要はなく、これまでに登場した旋律を自由に取り入れたりして伸ばして良いと指示が書かれている。カデンツァを妨害するようにオーケストラが回帰すると、瞬刻間に楽曲は終わる。

(小室敬幸)

作曲年代：初稿／1990年 最終稿／1992年

初 演：初稿／1990年11月3日 ケルン

サシユコ・ガヴリロフ独奏 ガリー・ベルティエーニ指揮 ケルン放送交響楽団

最終稿／1992年10月8日 ケルン

サシユコ・ガヴリロフ独奏 ベーター・エトヴェシュ指揮 アンサンブル・モデルン

楽器編成：フルート2(第1はアルトフルートとアルトリコーダー持替、第2はピッコロとソプラノリコーダー持替)、オーボエ(ソプラノオカリナ持替)、クラリネット2(第1は小クラリネットとソプラノオカリナ持替、第2はバスクラリネットとアルトオカリナ持替)、ファゴット(ソプラノオカリナ持替)、ホルン2、トランペット、テナー・トロンボーン、ティンパニ、サスペンデッドシンバル、アンティークシンバル、チャイム、ゴング、タムタム、ウッドブロック、タンブリン、小太鼓、大太鼓、ムチ、スライドホイッスル、グロッケンシュピール、シロフォン、ヴィブラフォン、マリンバ、ヴァイオリン(変則調弦)、ヴァイオリン4、ヴィオラ(変則調弦)、ヴィオラ2、チェロ2、コントラバス、独奏ヴァイオリン

## バルトーク：

### 《中国の不思議な役人》 op.19 Sz.73 (全曲)

ハンガリーの大作曲家ベーラ・バルトーク(1881～1945)(ハンガリー語の人名表記は「姓名」順だが、本稿では「名姓」順に統一する)は、若い時に自国とその国境地域の村々を回って民俗音楽を収集し、それらを分析することで自民族の音楽の真の姿を究明した。彼はさらに、そうした民俗音楽の解析を土台に自らの作曲語法を作り上げていく。それはただ民俗的な旋律やリズムをそのまま生かすのではなく、民俗音楽の様々な要素を抽出しそこから独自の斬新な語法を編み出すというものだった。

彼のそうした語法が表現主義的な色彩に結び付いた問題作が《中国の不思議な役人》で、ハンガリーの劇作家メニュヘールト [メルヒオル]・レンジェル(1880～1974)が文芸誌『ニュガト』の1917年1月1日号に発表した同名の作品(“グロテスクなパントマイム”という副題が付いている)をパントマイム上演用に音楽化したものである。大都会の裏社会を舞台に性と金と暴力と殺人を扱った副題どおりのグロテスクな物語で、構想の段階でバルトーク自身が「凄まじい作品になろう」と述べているとおり、現代の非人間的な文明とそこにおける人間の欲望を象徴的に扱った題材を、荒々しい鮮烈な響きと激しい表出力で描いた緊迫感溢れる曲だ。大胆な不

協和音と煮えたぎるほどのエネルギーの一方で繊細で緻密な描写にも事欠かない書法は、実に迫真的である。内容は以下のとおり。

場所は娼家（喧しい序奏<sup>やかま</sup>）。3人の不良が女に客をとらせて金品を奪おうと企む。女は嫌がるが結局言われたとおり窓辺に立ち、通りがかりの男を誘惑する（エロティックなクラリネット）。最初の客の老紳士は「金より愛が大事」と言い（イングリッシュホルン）、不良たちに追い出される。

次に女の誘惑に引っかけたのが内気な青年（オーボエ）。彼も文無しだったが、女が彼に惹かれて一緒に踊り出す。しかし不良たちは彼を叩き出し、女に金を持つ男を誘惑するよう命じる。

3人目の客は異様な雰囲気（ピアノのグリッサンドと第1ヴァイオリンのポルタメント）のうちに登場した中国の役人（トロンボーン<sup>の</sup>グリッサンド）。女が怖がりつつも物憂いワルツでこの役人を誘惑すると、欲望の塊のような役人は興奮して女を抱擁する。恐怖を感じた女は逃げようとするが、役人は彼女を激しく追い回す（ダイナミックなフガート）。

3人の不良は役人を組み伏せて金品を巻き上げ、枕や毛布を押し付けて窒息させる（オルガンも加わる重々しい音楽）。ところが役人は生き返って女を憧れの目で見る（細やかな弦と管にチェレスタ、ハープ、ピアノ等の加わる精妙な響き）。不良たちは恐れをなして今度は役人を刀で3度刺すが、またも役人は起き上がり、女への欲望を露わにする。そこで不良たちは役人の首に縄を巻き付け、天井のランプの鉤<sup>かぎ</sup>に吊るす（ティンパニとピアノのグリッサンドを背景に不気味に上行する木管）。しかしランプが床に落ちて暗闇になると、吊るされた役人の体は緑色に輝き始め、女を凝視する（ヴォカリーズによる合唱）。不良たちは仕方なく役人を床に下ろし、女もはや抵抗せずに役人の抱擁を受け入れると、渴望の満たされた役人はやっと息絶える――。

内容が内容だけにこの作品の上演は困難が伴った。1919年にピアノ・スコアは完成されたものの、なかなかオーケストレーションに取り組みなかったのは、上演の見込みが立たなかったことが大きい（もともとバルトーク自身当局から睨まれていた）。

やっとブダペスト歌劇場での初演の可能性が出てきた1924年に管弦楽スコアが作られるが、その話をご破算になり、結局初演はケルン国立劇場で1926年11月27日になされた。しかし物語の内容と音楽の斬新性ゆえに客席は大騒ぎとなり、1日で公演は打ち切られる。翌年2月のプラハ上演は一応無事に終わったが、同時期にブダペスト歌劇場で再び計画された上演はまたも当局から中止が命じられ、以後何度かブダペストで上演企画が持ち上がったものの、いずれも流れてしまう（結局ブダペスト初演は作曲者死後の1945年12月9日に実現する）。こうした経緯からも

この作品がいかに問題作だったかが見て取れよう。

このように舞台上演の実現が難しいことから、バルトークは1927年に演奏会用の組曲を作った。組曲とはいっても全曲版の冒頭から役人が女を追い回す場面までをそのまま(若干のカットはある)取り出し、終結部を加えたもので、全曲の終わり約3分の1弱を省略した形のものである。一般にはこの組曲版の演奏機会が多いが、本日より上げられるのは全曲版。組曲版に含まれない終盤は聴きどころが多く、作品本来の姿という点でも全曲版での演奏は喜ばしい。

(寺西基之)

作曲年代: ピアノ譜/1918~19年 管弦楽譜/1924年 組曲版/1927年

初演: 全曲版/1926年11月27日 ケルン イェナー・センカール指揮  
組曲版/1928年10月14日 ブダペスト エルネー・ドホナーニ指揮

楽器編成: フルート3(第2、3はピッコロ持替)、オーボエ3(第3はイングリッシュホルン持替)、クラリネット3(第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4(第3、第4はテナーホルン持替)、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、小太鼓、大太鼓、テナードラム、シロフォン、シンバル、トライアングル、タムタム、ハープ、ピアノ、チェレスタ、オルガン、弦楽5部、混声4部合唱

## リゲティ： マカーブルの秘密

ストックホルム王立劇場から委嘱を受けたリゲティは、当初『オイディプス王』を題材にしてオペラを書くはずだったが頓挫。当時、リゲティと不倫関係にあった舞台美術家のアリウテ・メツィス(1943~2013)によって代わりに提案されたのが、不条理演劇で知られるベルギーの劇作家ミシェル・ド・ゲルドロード(1898~1962)の『大いなる死者のバラード (La balade du grand macabre)』(1934)であった。まるで自分のために作られた物語だと感銘を受けたリゲティはオペラ化を即決したが、ゲルドロードのテキストに音楽をつけるのは困難だと判断し、マリオネット劇場の人形師でもあるミケル・メシュケ(1931~)と作曲者が共同で台本を仕上げた。

物語のあらすじは、退廃的な架空の国であるブリューゲルランドを舞台に、地獄からやってきたネクロツァール(死体+皇帝という意味が込められた名前)が彗星がぶつかって世界が減びると予言。しかし誰もまともに取り合わず、皆が自分の欲望に沿って行動を続けるという極めてグロテスクで不条理なコメディとなっている。1978年4月12日に委嘱元のストックホルム王立劇場でエルガー・ハワース指揮によって初演された後、ヨーロッパ各地で再演を重ねる度にリゲティは少しずつ直しを入れていったようだが、1997年7月28日のエサ=ペッカ・サロネン指揮によるザルツブルク音楽祭での上演からは、大きく手を入れた改訂版で上演されるようになって

ている。

《マカーブルの秘密》は、東ドイツの秘密政治警察（Geheime Politische Polizei）のパロディである秘密警察長官ゲポポが第3場で披露する、コロラトゥーラ的で高音を連発するアリアを抜粋して再構成した楽曲。誕生のきっかけは、初演を指揮したエルガー・ハワースが1987年にウィーンで全曲演奏する直前に、ゲポポ役の歌手が急病で歌えなくなったことだった。難易度の高さゆえ急に代役が見つからず、代わりにスウェーデンのトランペット奏者ホーカン・ハーデンベルガー（1961～）がソプラノパートを楽器で演奏したのだった。その出来栄えに満足したりゲティは、トランペットもしくはオリジナル通りにソプラノがソロを務めるコンサートピース《マカーブルの秘密》を編曲した（ハワースが編曲した室内管弦楽版も出版されているが、今回はリゲティ自身による管弦楽版が演奏される）。

ゲポポは暗号化された言葉や意味ありげな単語を連呼するが、結局何を言いたいのかは理解不能だ。ナチスのゲシュタポやソ連のKGBを、コミュニケーション不能な相手として戯画化しているのであろう。最後は厄災が訪れると予期して、パニックになりその場を逃げ出してしまう。

今回ソリストを務めるパトリツィア・コパチンスカヤは、カメラータ・ベルンを歌い振りした動画で、室内管弦楽版による演奏を披露している。そこでは、歌いながら歌唱パートをヴァイオリンで重ねるなど、必ずしも楽譜通りではない自由なパフォーマンスを行っており、本日も彼女独自の解釈が聴けるはずだ。

（小室敬幸）

作曲年代：オペラ／1974～77年

《マカーブルの秘密》室内管弦楽版／1991年

《マカーブルの秘密》管弦楽版／1992年

初演：トランペット&室内管弦楽版／1992年3月16日 オーフス（デンマーク）

ホーカン・ハーデンベルガー（トランペット）

エルガー・ハワース指揮 オーフス・シンフォニエッタ

ソプラノ&室内管弦楽版／1993年3月11日 ポストン

リサ・サッファー（ソプラノ）

ジョン・ハイス指揮 ニュー・イングランド音楽院コンテンポラリー・アンサンブル

管弦楽版／1994年1月20日 パリ

フィリップ・リスラー（トランペット）、ソーニャ・パスカル（ソプラノ）

オスワルド・サラベルガー指揮 フランス国立管弦楽団

（トランペット版とソプラノ版は同時初演された）

楽器編成：ピッコロ、フルート、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2（第2はバスクラリネット持替）、ファゴット2（第2はコントラファゴット持替）、ホルン4、トランペット2、コントラバストロンボーン、チューバ、ティンパニ、グロックンシュピール、アンティークシンバル、シロフォン、トライアングル、警笛、スライドホイッスル、シグナルパイプ、カスタネット、マラカス、ギロ、シンバル、ウッドブロック、テンプルブロック、小太鼓、ラトル、タンブリン、ボンゴ、コンガ、トムトム、タムタム、ミラタリードラム、サンドペーパー、大きな紙、太太鼓、ハーブ、ピアノ、チェレスタ（チェンバロ持替）、マンドリン、ヴァイオリン3、ヴィオラ2、チェロ6、コントラバス4、独唱ソプラノ

Program notes by Robert Markow

## György Ligeti

Born in Dicsöszentmárton, Transylvania (formerly in Hungary, now Târnăveni, Romania), May 28, 1923; died in Vienna, June 12, 2006

György Ligeti, whose centenary we celebrate this year, followed in the line of distinguished twentieth-century Hungarian composers that runs from Bartók and Kodály through Sándor Veress and Miklós Rózsa. When Ligeti died seventeen years ago at the age of 83, he was internationally recognized as one of the leading composers of his generation. Right up until his death he remained active, teaching at the Hochschule für Musik in Hamburg and composing. Norman Ryan assessed his contribution to contemporary music as follows: “[He] was an adventurer in form and expression and a great visionary.”

Since the early 1960s, Ligeti (pronounced LIG-ih-tee) had been on the cutting edge of experimental music as one of the leaders in the emancipation of sound effects, timbres and textures from their traditionally subordinate roles, giving them a *raison d’être* of their own. Many of us became aware of his music through Stanley Kubrick’s 1968 film *2001: A Space Odyssey*, in which the instrumental sonic tapestries of *Atmosphères* (1961), the *Requiem* for voices and orchestra (1965), and the choral *Lux aeterna* (1966) were used as fitting backdrops for desolate moonscapes. Fourteen years later, Kubrick used Ligeti’s *Lontano* to help create the eerie, spooky atmosphere in *The Shining*.

### Ligeti (arr.by Abrahamsen): Étude pour piano, *Arc-en-ciel* [Japan Premiere] (Andante con eleganza, with swing)

**I Allegro**

**II Romance**

**III Rondo: Allegro assai**

Ligeti’s eighteen piano etudes, divided into three books, occupied the composer from the mid 1980s to the first years of the present century. The first six were published in Germany in 1985 by Schott and quickly assumed a secure place in the repertory of late twentieth-century piano music. Another measure of the success of the first book of etudes is their having won the \$150,000 1986 Grawemeyer Award from the University of Louisville, Kentucky, one of the most prestigious and lucrative prizes in classical music. In these pieces – more exercises in composition than in keyboard dexterity – Ligeti explores the compositional processes of highly com-

plex polyrhythms.

The title for the fifth Etude of Book I might be interpreted as a reflection of the multi-textured writing, always at least four layers, and sometimes up to eight all blurring one into another much as do the colors of a rainbow. In 2012, the Danish composer Hans Abrahamsen (b. 1952) transcribed this etude for an ensemble (or orchestra) that includes celesta, xylophone, vibraphone, glockenspiel, harp, and tubular bells – all instruments that produce sparkling, glistening sounds. These, in conjunction with the remaining instrumental colors (woodwinds, brass, strings), give new perspective to the original piano score, which by nature is monochromatic. Reinbert de Leeuw conducted the first performance of Abrahamsen’s orchestration on April 27, 2012 in Witten, Germany. The score is dedicated “to the memory of György Ligeti in the greatest admiration.”

## Ligeti: Violin Concerto

- I Praeludium: *Vivacissimo luminoso* - [attaca]
- II Aria, Hoquetus, Choral: *Andante con moto* - [attaca]
- III Intermezzo: *Presto fluido*
- IV Passacaglia: *Lento intenso*
- V Appassionato: *Agitato molto*

Ligeti’s Violin Concerto went through several metamorphoses before arriving at its final form. It began as a three-movement work that was premiered in Cologne on November 3, 1990. Two years later, Ligeti replaced the first movement and added two new ones. This 28-minute, five-movement version was premiered on October 8, 1992, also in Cologne. The final version, with reorchestrated third and fourth movements, was first performed on June 9, 1993 with Pierre Boulez conducting the Ensemble InterContemporain. In all three cases, the soloist was concertmaster of the Cologne Radio Symphony Orchestra, Saschko Gawriloff, to whom the concerto is dedicated. The overall layout of the five movements is an arch form consisting of fast-slow-fast-slow-fast. The first three movements are played without pause.

The concerto incorporates a number of unconventional elements. The string section consists of a mere handful of players (five violins, three violas, two cellos, one double bass); of these, one of the violins and one of the violas are tuned differently from the others (a technique called *scordatura*). The horns are instructed to play without valves, resulting in some pitches that sound out of tune. In addition to an usually large percussion section the score requires a pair of slide whistles and a quartet of ocarinas. The ocarina is a wind instrument of great antiquity, usually made of clay and having four to twelve finger holes. In shape it might be compared to a fat, compressed flute with an extended mouthpiece.

The first movement consists of a single arch that begins in near silence, rises to a great climax, then recedes into the silence from which it began. There are no themes, as such; instead, we hear a progression of arpeggios, trills, and other effects, all woven into what Ligeti called “a glassy, shimmering character, an expression of fragility and danger.”

The second movement follows without pause. It too is an arch form, beginning and ending with the unaccompanied solo violin playing a slow, quiet melodic line. In between come passages involving the slide whistles and ocarinas, against which the soloist strums four-part chords like a guitar.

The brief third movement begins (again without pause) with the solo violin singing a sweetly yearning melody in the upper range against a high drone from the woodwinds and a fine mist of filigree from the string section. Eventually a horn enters into dialogue with the solo violin, the texture grows ever denser, and the movement “crashes” *fortissississississimo* (fffff).

For much of the fourth movement the solo violin assumes an accompaniment role. Clarinets, later joined by other wind instruments, begin a long, slow ascent through the range, a note at a time. Eventually the solo violin enters into dialogue with the rest of the ensemble. Flashes of extreme intensity, blinding colors, and explosive outbursts become increasingly frequent. Like the previous movement, this one ends abruptly.

For a finale, Ligeti incorporates elements of the previous four movements into a kaleidoscopic montage, concluding with a cadenza lasting several minutes. Ligeti invites each soloist to create his or her own, an event that essentially brings this extraordinary concerto of color fields, shimmering textures, microtonal polyphony, and startling juxtapositions to its conclusion.

## Bartók:

### *The Miraculous Mandarin*, op.19 Sz.73

Béla Bartók: Born in Nagyszentmiklós, Hungary (now Sinnicolau Mare, Romania), March 25, 1881; died in New York City, September 26, 1945

Macabre, gruesome, lurid, grotesque, devastating, and sensuous are just some of the terms often used to describe Bartók’s ballet score *The Miraculous Mandarin*. All are appropriate, yet none of them does full justice to the qualities of this uniquely bizarre work. The scenario Bartók used for his ballet was written by Menyhért (Melchior) Lengyel and published in a literary magazine in 1917. It involves muggers, a pimp, a prostitute, a love-starved young man, an old roué, and a supernatural creature (the mandarin) all mixed up in robbery, murder and almost uncounted acts of violence. One wonders why, in our sensation-ridden times, *The Miraculous Mandarin* is not staged more often.

Bartók began work on his third and final stage work (following *Bluebeard’s*



*Castle* and *The Wooden Prince*) in August of 1917, and completed the first version in May of 1919. The score then underwent extensive revisions in 1924, with the final orchestration completed in November of that year. But no stage performance was yet in sight, though attempts had been made in Berlin in 1921 and every year in Budapest between 1922 and 1926. The first performance of any kind was a radio broadcast on April 8, 1926, on which Bartók and György Kósa played part of the score in the composer's original version for two pianos. Not until November 27 of that year was the *Mandarin* finally produced on stage, and then not in Bartók's native Hungary but in Cologne, conducted by Jenő Szenkár. Predictably enough, something of a scandal ensued in this conservative city, and Mayor Konrad Adenauer personally took Bartók to task. Further performances were banned. A watered-down and vastly altered version was prepared for Budapest, but when Bartók saw the travesty he protested so strongly that the production was cancelled. *The Miraculous Mandarin* was never given in Hungary in Bartók's lifetime.

In January, 1927, Bartók prepared a suite from the thirty-minute score; this is the music most often heard in the concert hall and on recordings. At this TMSO concert, however, we are afforded a rare opportunity to experience the complete score. In fact, many of the most fantastical and sensational moments, some of them including wordless chorus, occur in the last third of the score, which is not in the suite.

The prelude depicts the noisy, frenzied world of a modern metropolis. In a shabby room on a back street, three tramps appear. They force a girl to entice men into her room so they can be mugged and robbed. Three victims in turn are lured in by the girl's "Decoy Game" or "Song of Seduction," played each time by the solo clarinet. First to arrive is an old fellow who turns out to be penniless. This episode is depicted by English horn and snarling trombones. Next comes a timid youth (oboe), with whom the girl dances awkwardly (bassoon). He too has no money, and is tossed out by the tramps. The third visitor is the Mandarin, whose approach is signaled in the orchestra by a lurching, sinister, pseudo-oriental theme in the brass. The orchestra explodes fortissimo in a thousand dazzling colors as the door opens to reveal the strange, impressive, horrific figure standing motionless in the doorway. The girl is terrified. The tramps watch from their hiding place.

Eventually the girl begins to dance, tremulously, to a halting waltz tune. The Mandarin watches without passion. The orchestral textures and colors here are among the most extraordinary ever conceived: glistening arabesques in the celesta and piano, squeals from the woodwinds, cascades of harp glissandos, and the tingling triangle.

The waltz resumes, building to a great climax. When the girl goes to embrace the mandarin, hitherto showing no passion except for his burning eyes, he begins to tremble in great excitement (wild glissandos in the horns and woodwinds). She tries to escape his sudden feverish attraction to her, and the great chase scene begins to a viciously articulated, erratic theme in the violas over a heavy, pounding accompaniment. The orchestral writing is of utmost virtuosity, rhythmic ferocity and textural complexity, sweeping the listener along in its inexorable drive and over-

whelming sonorities. This is not music for the timid!

To ever more macabre and fantastically scored music, the tramps try various means of killing the Mandarin, none of which works: suffocation under the bedclothes, stabbing with a rusty sword, and hanging. As the Mandarin dangles from a rope, we hear one of the most memorable episodes in a score crowded with memorable episodes – the haunting, eerie sound of a wordless chorus. The Mandarin’s body glows with a greenish-blue light. Each time the Mandarin has recovered from his ordeal and has remained totally consumed with passion for the girl, incapable of dying. Now, having finally embraced the girl, he is capable of dying. His wounds only now start to bleed, and he collapses to ghastly shudders in the orchestra.

Ligeti:

## *Mysteries of the Macabre*

On April 12, 1978, Ligeti’s only opera, *Le Grand Macabre*, was premiered by the Swedish Royal Opera in Stockholm, conducted by Elgar Howarth. It has become one of the most frequently produced operas of recent years (more than thirty productions in half a dozen languages). Over the years, under the title of *Mysteries of the Macabre*, Howarth made various arrangements of three arias sung by the character Gepopo in Scene 3 for either coloratura soprano or solo trumpet accompanied by chamber orchestra (reduced from an oversized orchestra that included an enormous percussion department) or piano. Ligeti himself prepared a version with full orchestra, which was premiered in Paris in 1994.

Gepopo’s role (coloratura soprano) in this madcap, Dada-esque opera is to warn the citizens of the mythical kingdom of Brueghelland (inspired by the famous Dutch painters) that a huge comet is headed for earth and will destroy all of mankind. However, she is so distraught, so hysterical, so paralyzed with fear that her words are unintelligible to Prince Go-Go and his court, who are all content to continue with their lives of pleasure and comfort. Gepopo’s grotesque utterances and vain attempts to be understood are mimicked by instruments in the orchestra. She incorporates yells, screams, and phonetic explosions as well as whispers, which orchestral musicians contribute as well. One critic called this nine-minute absurdist show “the comic mad scene to end all comic mad scenes.”

For a profile of Robert Markow, see page 16.