



5/16 5/17

# Krzysztof URBAŃSKI

Conductor

クシシュトフ・ウルバンスキ  
指揮

©Grzesiek Mart

ワルシャワのショパン音楽大学でアントニ・ヴィトに指揮を学ぶ。2007年、プラハの春指揮コンクール第1位。

トロンハイム響&オペラ(ノルウェー)首席指揮者およびアーティスティック・リーダー(現・名誉客演指揮者)、インディアナポリス響音楽監督、東京交響楽団首席客演指揮者、NDRエルプフィル首席客演指揮者を歴任。現在、スイス・イタリア語放送管首席客演指揮者、ベルン響首席指揮者、ワルシャワ・フィル音楽監督および芸術監督を務めている。

これまでにバイエルン放送響、ベルリン・フィル、シュターツカペレ・ドレスデン、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管、ミュンヘン・フィル、バンベルク響、ロンドン響、フィルハーモニア管、チューリッヒ・トーンハレ管、パリ管、シカゴ響、ニューヨーク・フィル、ロサンゼルス・フィル、サンフランシスコ響などを指揮。オペラではチューリッヒ歌劇場での『フィデリオ』などに登場。都響とは今回が初共演。

録音はNDRエルプフィルとのルトスワフスキ作品集、ドヴォルザーク《新世界より》、ストラヴィンスキー《春の祭典》、ショスタコーヴィチの交響曲第5番、R.シュトラウス作品集など(すべてアルファ・クラシックスからリリース)。

Krzysztof Urbanski studied conducting at Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw with Antoni Wit. In 2007, he won the 1st prize at the Prague Spring Conducting Competition. Urbanski served as Music Director of Indianapolis Symphony and as Chief Conductor and Artistic Leader of Trondheim Symfoniorkester & Opera; in 2017 he was appointed Honorary Guest Conductor of this orchestra & Opera. He was Principal Guest Conductor of Tokyo Symphony and of NDR Elbphilharmonie Orchester. Currently, Urbanski holds the position of Principal Guest Conductor of Orchestra della Svizzera italiana, Chief Conductor of Berner Symphonieorchester, and Music and Artistic Director of Warsaw Philharmonic. Urbanski has appeared with Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Berliner Philharmoniker, Sächsische Staatskapelle Dresden, Gewandhausorchester Leipzig, Münchner Philharmoniker, Bamberger Symphoniker, London Symphony, Philharmonia Orchestra, Tonhalle-Orchester Zürich, Orchestre de Paris, Chicago Symphony, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, and San Francisco Symphony, among others.

【ショスタコーヴィチ没後50年記念】  
[50th Anniversary of Shostakovich's death]

B  
Series

第1021回 定期演奏会Bシリーズ  
Subscription Concert No.1021 B Series

サントリーホール

2025年5月16日(金) 19:00開演  
Fri. 16 May 2025, 19:00 at Suntory Hall

T  
TMSO

都響スペシャル  
TMSO Special

サントリーホール

2025年5月17日(土) 14:00開演  
Sat. 17 May 2025, 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● クシシュトフ・ウルバンスキ Krzysztof URBAŃSKI, Conductor  
ピアノ ● アンナ・ツィブレヴァ Anna TSYBULEVA, Piano  
コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

ペンデレツキ：広島犠牲者に捧げる哀歌 (10分)  
Penderecki: Threnody to the Victims of Hiroshima

ショスタコーヴィチ：ピアノ協奏曲第2番 ヘ長調 op.102 (20分)  
Shostakovich: Piano Concerto No.2 in F major, op.102

I Allegro II Andante III Allegro

休憩 / Intermission (20分)


ショスタコーヴィチ：交響曲第5番 二短調 op.47 (47分)  
Shostakovich: Symphony No.5 in D minor, op.47

I Moderato II Allegretto III Largo IV Allegro non troppo

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

シリーズ支援：明治安田生命保険相互会社 (5/16)

助成：  
 文化庁文化芸術振興費補助金  
(舞台芸術等総合支援事業(公演創造活動)) (5/16)  
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) (5/17)

協賛企業・団体はP.69、募集はP.72をご覧ください。





# Anna TSYBULEVA

Piano

アンナ・ツィブレヴァ

ピアノ

©Anna Gryzlova

2015年、リーズ国際ピアノ・コンクールで優勝、国際的な脚光を浴びた。

ロシア連邦の共和国の一つであるカラチャイ・チェルケス共和国出身。モスクワ中央音楽学校、モスクワ音楽院を経てバーゼル音楽大学で研鑽を積み、モスクワ音楽院大学院を修了した。アムステルダム・コンセルトヘボウ、パレ・デ・ボザール、フィルハーモニー・ルクセンブルク、チューリッヒ・トーンハレ、ウィグモア・ホールなど多くの国際的な舞台でリサイタルを開いている。これまでにドルトムント・フィル、フランクフルト放送響(hr響)、ルツェルン響、北西ドイツ・フィル、ロイヤル・リヴァプール・フィルなどと、アラン・アルティノグル、マーク・エルダー、ジョナサン・ヘイワード、ユーリ・テミルカーノフ、クシシュトフ・ウルバンスキらの指揮で共演。

CDは『ブラームス：ピアノ協奏曲第2番』『ドビュッシー：前奏曲集』などをシグナム・クラシックスからリリースしている。

Anna Tsybuleva shot into the international spotlight in 2015 when she was crowned 1st Prize Winner of Leeds International Piano Competition. Born in 1990, she was raised in Karachay-Cherkess Republic. Tsybuleva studied at Moscow Central Music School, Moscow Conservatory, and Hochschule für Musik Basel. She completed post-graduate studies at Moscow Conservatory. Tsybuleva has gone on to triumph in recital on many of the greatest international stages, including Concertgebouw (Amsterdam), Palais des Beaux-Arts, Philharmonie Luxembourg, Tonhalle Zürich, and Wigmore Hall. Recent and forthcoming highlights as concerto soloist include engagements with Dortmunder Philharmoniker, Frankfurt Radio Symphony, Luzerner Sinfonieorchester, Nordwestdeutsche Philharmonie, and Royal Liverpool Philharmonic. She has the pleasure of collaborating with such conductors as Alain Altinoglu, Mark Elder, Jonathon Heyward, Yuri Temirkanov, and Krzysztof Urbanski.

## ペンデレツキ： 広島犠牲者に捧げる哀歌

本作はクシシュトフ・ペンデレツキ（1933～2020）の代表作であるのみならず、戦後の現代音楽のなかで最も有名な楽曲のひとつである。その名高さゆえにひとり歩きしてしまい、正しく理解されていない作品でもあるのではないか。

ヴァイオリニストから転向した作曲家ペンデレツキの出発点は、作曲を師事したアルトゥル・マラフスキ（1904～57）から受け継いだカロル・シマノフスキ（1882～1937）とドミトリ・ショスタコーヴィチ（1906～75）を掛け合わせたような作風だった。そこに1956年に初めて開催された現代音楽の音楽祭「ワルシャワの秋」で聴いたアルテュール・オネゲル（1892～1955）の交響曲第2番（1940～41）からの影響が加わると《アルトゥル・マラフスキを悼む墓碑銘》（1958）が生まれる。

師への追悼作と同じ年に書かれた声楽作品《ダヴィデの詩篇》（1958）からペンデレツキは新たな一歩として、12音音列を主題として用いはじめた。その音列は逆行および反行させても同じ音形になる鏡像構造を持っていたり、3音ごとに似たような音程関係になっていたりするのが特徴だ。加えて《放射》（1958）では、調弦を半音ずらした2つの弦楽オーケストラをポリタメントしながらぶつけることで、擬似的に微分音による不協和音も使いはじめる。そして弦楽と打楽器群のための《アナクラシス》（1959～60）になると、秒数による音価の指定、打楽器のように扱われる弦楽器——弦楽四重奏曲第1番（1960）でさらに推し進められる——、楽譜上で黒く塗りつぶされた微分音を密集してぶつけるトーンクラスターといった、いよいよ《広島犠牲者に捧げる哀歌》へ繋がる要素が登場する。

《アトモスフェール》（1961）でトーンクラスターに辿り着いたジェルジュ・リゲティ（1923～2006）同様、ペンデレツキも当時の電子音楽を管弦楽に移し替えようとした結果、トーンクラスターが生まれたと語っている。ただし12音技法を発展させた音列主義への強烈な反発として電子音楽を志向したリゲティと異なり、ペンデレツキの場合は12音音列を援用しながらトーンクラスターを生み出している（ただしリゲティも《レクイエム》〔1963～65〕などで12音音列を独自の方法で用いた）。

そして、ここまでの試みを統合したのが《広島犠牲者に捧げる哀歌》（1960）である。ただし当初の曲名は楽譜上に指定された演奏時間をそのままタイトルにした《8分37秒》で、1960年にグジェゴシュ・フィテルベルク作曲コンクールへ出品する際に手を加えて《52の弦楽器のための哀歌 8分26秒》に変更された。現在の曲名になったのは1961年にユネスコ国際作曲家会議（International Rostrum of Composers）に出品した際だ。作曲者自身によれば作品の完成後に観た原爆のドキュメンタリーに心打たれたのが理由だという。ただし、これはオ

ピニオン(意見)であってマニフェスト(声明)ではないとも付記している。

全体を俯瞰すると3つのセクションに分けられる(以下、「第1部」などは筆者による便宜的なもので、スコアには明記されていない)。

全体の半分以上を占める**第1部**は、10分割された弦楽が各楽器の最高音(highest note)を重ねていく衝撃的な導入ではじまり、打楽器的な特殊奏法が重ねられていく(特殊奏法の演奏順も音列的な発想で決められている)。打楽器的なサウンドが落ち着くと、いよいよ微分音を駆使したトーンクラスターが登場。単音から徐々に音域を広げてクラスターになっていく(もしくはその反対)が、その単音の順番が音列から派生している。最終的にチェロ・ソロの「レ」に集約されたあと、沈黙が訪れる。

**第2部**は弦楽が細分化され、それぞれヴァイオリン4、ヴィオラ3、チェロ3、コントラバス2で構成された3つの弦楽アンサンブル(第1~3群)に再編成される(その結果、52の弦楽器のうち、ヴァイオリン12、ヴィオラ1、チェロ1、コントラバス2が休みになる)。まずは第1群だけで、一つひとつの楽器が独立して扱われるため響きが薄くなる。しばらくすると第2群、次いで第3群が重なって複雑化するのだが、最終的にはアンサンブルごとに演奏がまとまる。

休んでいた12のヴァイオリンがか弱くトーンクラスターを奏ではじめると**第3部**に突入。第2部から切れ目なく続いていた特殊奏法はトーンクラスターの響きのなかに飲み込まれていき、最終的に全ての楽器で作られた太いクラスターに達する。

なお、実際の演奏時間は「8分26秒」より長いことが多く、ペンデレツキ自身の指揮でも2015年の録音では約8分47秒、1973年の録音に至っては約9分50秒かかっている。

(小室敬幸)

作曲年代: 1960年

初 演: 1961年9月22日 ワルシャワの秋音楽祭  
アンジェイ・マルコフスキ指揮 クラコフ・フィル

楽器編成: ヴァイオリン24、ヴィオラ10、チェロ10、コントラバス8

## ショスタコーヴィチ: ピアノ協奏曲第2番 ヘ長調 op.102

ドミトリー・ショスタコーヴィチ(1906~75)は、ピアノ、ヴァイオリン、チェロのために、それぞれ2曲の協奏曲を作曲した。このうち、ヴァイオリン協奏曲とチェロ協奏曲が、どれも交響曲と並ぶ規模と内容を持つ力作であるのに対し、2曲のピ

アノ協奏曲が、ユーモラスで比較的軽い小品であるのは興味深い。

ピアノ協奏曲第2番は、1957年初頭に、作曲者の息子で、当時まだ学生だったマクシム・ショスタコーヴィチ(1938～)のために作曲され、彼に献呈された。初演は、マクシムの19歳の誕生日でもあった同年5月10日に、マクシムのピアノ、ニコライ・アノーソフ(1900～62)の指揮によって行われた。ただ、その後この曲をしばしば演奏したのは、やがてピアニストでなく指揮者となったマクシムではなく作曲者本人で、彼は各地の演奏会にこの曲の独奏者として出演しているだけでなく、2度の録音も残している。

曲は、オーソドックスな3楽章から成り、オーケストラは、金管がホルンしか使われていないなど、古典派の作品を思わせる小編成となっている。明快でユーモアに満ちた曲想は、息子のために書いた作品だからということもあるだろうが、弦楽四重奏曲第6番(1956)など、この時期のいくつかの作品に共通する特徴でもある。

**第1楽章 アレグロ ソナタ形式。**木管による短い序奏のあとに出てくる第1主題(ピアノ)は、オクターヴで弾かれるシンプルな旋律と、ショスタコーヴィチらしい駆け足のようなリズムの2つの部分から成っている。同じくピアノのオクターヴで提示される第2主題は、メランコリックな性格をもつ。展開部は、第1主題の2つの部分をいろいろ変形しながら進み、第2主題が壮大に鳴るクライマックスに至る。カデンツァは再現部の前に置かれている。

**第2楽章 アンダンテ** 複合2部形式で、図式化するとA-B-A-B-A(コード)。ショパンやラフマニノフの協奏曲を思わせる美しい緩徐楽章。ハ短調の主題(A)と、ハ長調でノクターン風の主題(B)が交互に歌われていく。

**第3楽章 アレグロ ソナタ形式。**第2楽章終わりの3連符音型の繰り返し、そのまま第3楽章冒頭につながっていく。《祝典序曲》を思わせる快活な第1主題に続き、ロシアの民族舞曲を取り入れた8分の7拍子の第2主題が現れる。展開部とコードでは、日本でもよく知られているハノンの練習曲の引用が出てくる。

(増田良介)

作曲年代：1957年2月5日完成

初 演：1957年5月10日 モスクワ マクシム・ショスタコーヴィチ独奏  
ニコライ・アノーソフ指揮 ソヴィエト国立交響楽団

楽器編成：ピッコロ、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、ティンパニ、小太鼓、弦楽5部、独奏ピアノ

## ショスタコーヴィチ： 交響曲第5番 二短調 op.47

ドミトリー・ショスタコーヴィチ (1906～75) の交響曲第5番は、彼の作品の中ではもちろん、20世紀に書かれたすべての交響曲の中でも最もよく演奏される作品の一つだ。

1936年1月、ソ連共産党機関紙『プラウダ』（すなわちソ連当局）によって、ショスタコーヴィチの歌劇『ムツェンスク郡のマクベス夫人』が厳しく批判される。これによってショスタコーヴィチは、絶体絶命の危機に陥った。当時、最高指導者ヨシフ・スターリン (1878～1953) により、政治指導層はもちろん文化人も処刑／強制収容所へ送る大粛清が進行しており、文字通り生命の危険に直面したのである。

ショスタコーヴィチは、初演の準備がかなり進んでいた交響曲第4番を撤回する。そして新しく作曲したのがこの交響曲第5番だった。ベートーヴェン風の「苦悩から歓喜へ」という明快な構成をもち、輝かしい二長調のフィナーレで終わるこの曲の初演は大成功を収め、ショスタコーヴィチはこれにより、事実上の名誉回復を果たした。

なお、初演を指揮したエフゲニー・ムラヴィンスキー (1903～88) は、このときがショスタコーヴィチとの初めての出会いだったが、彼らはこの成功をきっかけに親交を結ぶ。以後、作曲者は彼を非常に信頼し、多くの作品の初演を任せた。

さて、作曲者の存命中は、社会主義の闘争と勝利を描いていると何となく思われていたこの曲だが、1980年代以降、実は重層的な意味のある作品だという考え方が広がる。現在も、ビゼーの歌劇『カルメン』や、自作の歌曲「復活」の引用などを手がかりに、この曲の隠された意味を探ろうとする議論は絶えない。特に、作曲者がこの曲にスターリンに対する批判を込めたという考え方には支持者が多い。それは自然な考え方ではあるものの、その通りだと断定できるほどの手がかりはまだ出ていない。

スターリンの死後に発表された交響曲第10番において、第2楽章は「スターリンの肖像」だとする説が一時期広まったが、実は思いをかけていた女性の名前が織り込まれていた (第3楽章) ことが書簡から判明した例もある。ショスタコーヴィチの音楽は一筋縄ではいかないのだ。

**第1楽章 モデラート** 自由なソナタ形式。主要主題は、弦合奏による重々しいカノンの序奏主題、第1ヴァイオリンの下降で始まる静かな第1主題、ビゼーの『カルメン』「ハバネラ」を思わせる第2主題 (第1ヴァイオリンが提示) の3つ。提示部には他にもいくつかの主題が現れていて、展開部以降ではそれぞれに役割を果た

す。

ピアノが登場し、ホルンが粗暴な行進曲のように第1主題を吹く箇所から展開部だ。展開部では提示部の主題群を用いた暴力的なクライマックスが築かれる。再現部は、まず序奏主題が低音に反行形で現れ、次に第2主題によるカノン(フルートとホルン)となる。

**第2楽章 アレグレット** 3部形式のスケルツォ。交響曲第4番のスケルツォ楽章と同様、主部は、マーラー風の苦くグロテスクなユーモアが感じられる。ヴァイオリン独奏が活躍する中間部のあと、主部が戻ってくるときには主題がピッツィカートになっている。

**第3楽章 ラルゴ** 悲痛な雰囲気支配する緩徐楽章。複数の主題による変奏曲と見ることができるが、心細げに提示された主題が次に出てくるときには威圧的だったり、あるいはその逆だったり、さまざまな工夫がこらされている。金管楽器はまったく使わず、弦は、ヴァイオリンを3群、ヴィオラとチェロを各2群に分割し、繊細な響きを作り出している。ハープやチェレスタの使い方も効果的だ。

**第4楽章 アレグロ・ノン・トロppo** 自由な形式のフィナーレ。急-緩-急の3部分に分かれる。まず、ティンパニが4度音程を打ち鳴らし、トランペットとトロンボーンが行進曲風の力強い主題を吹く。これが次第にテンポを上げながら頂点に達すると、突然失速し、静かでゆっくりとした第2部に入る。しばらく物思いにふけるような音楽が続くが、やがて再び静かに行進曲のリズムが始まり、冒頭の主題が復帰すると第3部となる。ほぼ短調で進んでいくが、最後の最後で二長調となり、少なくとも表面上は輝かしい終結に至る。

なお、楽章冒頭の「ラレミファ」という音型と、第2部の最後に出てくるハープの音型は、この曲と同時期に書かれた《プーシキン の 詩 による 4 つ の ロマン ス》op.46に含まれる歌曲「復活」の引用とされる。「野蛮人が画家の絵をでたらめに塗りつぶすが、やがてそれは剥がれ、もとの美が姿を現すだろう」というこの歌曲の内容は、作曲者の受けた批判に対する抗議と見なすこともできる。

(増田良介)

作曲年代：1937年4月18日～7月20日

初 演：1937年11月21日 レニングラード

エフゲニー・ムラヴィンスキー指揮 レニングラード・フィル

楽器編成：ピッコロ、フルート2、オーボエ2、小クラリネット、クラリネット2、ファゴット3 (第3はコントラファゴット持替)、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、小太鼓、シンバル、トライアングル、タムタム、グロックンシュピール、シロフォン、ハープ2、ピアノ(チェレスタ持替)、弦楽5部



## Message

### ショスタコーヴィチの交響曲第5番に寄せて

「真の傑作であるこの曲は、ショスタコーヴィチを  
取り囲んでいた世界を鏡のように映し出しています」

クシシュトフ・ウルバンスキ

ショスタコーヴィチの交響曲第5番は、間違いなく最も偉大な交響曲であり、私個人としても非常に好きな作品の一つです。真の傑作であるこの曲は、ショスタコーヴィチを取り囲んでいた世界を鏡のように映し出しています。彼はこの作品で、1937年のレニングラードにおける生活の現実を、自分の視点から描き出しました。彼にとってそれは「最悪の時代」でした。オペラ『ムツェンスク郡のマクベス夫人』の初演後、このオペラに対するスターリンの厳しい反応に端を発した糾弾の後、ショスタコーヴィチは当局から厳重に監視されることになったのです。彼は尋問に呼び出されましたが、運命のいたずらによって逃れることができました。彼を担当するはずだった尋問官自身が逮捕されてしまったのです。ショスタコーヴィチは日々、自分の命と家族の安全を脅かされていました。それというのも、「大粛清」の時代には、多くのソヴィエト市民が予告なく逮捕され、秘密裏に処刑されるか、あるいは強制収容所（グルーグ）に送られていたのです。自分もいつ逮捕されてもおかしくないと考えたショスタコーヴィチは、小さなスーツケースに荷物を詰めこみ、昼夜を問わず準備を整えていました。

しかし、このような脅威を感じながらも、彼の作曲に対する思いは途絶えることはありませんでした。彼は圧力に耐えながら、弾劾の危険を回避すべく、当局を満足させる新たな音楽を生み出す方法を見つけなければなりません。彼の交響曲第4番は、不協和音、陰鬱な雰囲気、そして沈黙へと消えゆく終わり方が批判の対象となりました。そこで交響曲第5番では、彼は意識的に音楽言語を簡素化し、当局が「親しみやすい」と判断する作品を生み出そうとしました。それはつまり、明るい精神に満ち、力強く勝利を描く交響曲でした。

このような疑わしい状況下において、才能ある若い作曲家が打ちのめされ、ソヴィエトのプロパガンダを担ぐ者に変えられてしまったと思われるかもしれません。というのも、表面上この交響曲は、オーケストラの華麗な響きに満ち、楽観的で「幸せ」そうに聞こえるからです。しかし私は、この交響曲こそ極めて悲劇的であると感じています。注意深く聴けば、多層的な意味を発見することができるでしょう。ロシアのマトリョーシカ人形を開けると、中からさらに次々と小さな人形が出てくるように、多層的な入れ子構造のようになっているのです。本作の真の魅力とは、

作曲家の最も個人的な思いが、音符の間に隠されている点にあります。

この交響曲は、少なくとも私には、大きく2つの部分に分かれているように思えます。最初の2つの楽章では、ショスタコーヴィチは観察者、客観的な語り手として世界を描いています。彼は窓辺に座り、外の奇妙で無秩序な世界を眺めているかのようです。その世界は白黒のくすんだ色調で現れ、完全に希望を失ったように見えています。第1楽章では、どのフレーズも希望を持って高揚しますが、やがて悲観主義に落ち込んだ状態へと戻ってしまいます。

第2楽章「アレグレット」にもやはり隠されたメッセージがあります。表面的には喜劇、冗談、スケルツォのように聞こえるかもしれませんが、真実を語ることが死へとつながりかねない非人道的な環境下では、皮肉や風刺、グロテスクな表現が現実を偽装する手段となることを忘れてはなりません。この楽章でショスタコーヴィチは、カーニバルの歪んだ鏡に映る世界を見せているのです。まるで、泥だらけの汚れた通りで、ぼろをまとった酔っ払いたちが、優雅なチャイコフスキーのパレエの「ワルツ」を踊っているかのようです。

私にとって、この交響曲全体の鍵となるのは第3楽章です。この楽章でショスタコーヴィチは、まったく異なる超個人的な次元へと私たちを導きます。ここでのドラマは、彼の魂の内部で起きているものです。これは間違いなく、彼が書いた最も個人的な音楽でしょう。楽章全体が祈りであり、彼の内なる自己との対話となっています。弦楽器はロシア正教会で歌われる聖歌隊の音楽のように響き、管楽器のソロは彼自身の個人的な思いを親密に打ち明け、心を揺さぶります。そしてこの楽章は、2音の「アーメン」で終わります。

そして、本当の悲劇が始まります。私が「恐怖のモチーフ」と呼ぶ主題によって、スターリンの秘密警察NKVDが登場するのです。彼らは本気で作曲家を追始め、命懸けの逃走劇となります。ここでショスタコーヴィチのメトロノーム記号を分析すると、興味深いことがわかります。彼は「アレグロ・ノン・トロポ」を4分音符＝88という比較的穏やかな、歩く程度の速さで始めますが、8小節目では「アツェレランド・ポコ・ア・ポコ」、つまり徐々にテンポを速くするように指示しています。その3小節後には、メトロノーム記号は104となり、そしてほんの数ページの間に108、120、126、132……とさらに加速します。後ろを振り返ると、追っ手は迫って来ており、彼はさらに速く走り続けます。そしてついには逃げ切ったかのように思われますが、それは幻想であることがわかります。メトロノーム記号は最速に達し、2分音符＝92という冒頭のほぼ倍の速さとなっています。ところが、ここで聞かれるのは威圧的な冒頭のテーマです。元の音価の倍の長さで記譜されているため、「恐怖のモチーフ」は最初と同じ速さで聞こえるのです。巡り巡って同じ場所に戻ってきただけのこと。主人公は畏にはまり、辛い現実を目の当たりにします。どれだ

け速く走っても、追っ手から逃れることは決してできないのです。

続いて、ティンパニが執拗に叩きつける低いA音のオスティナートとともに、犠牲者の洗脳が始まります。そして交響曲の終わりが来ると、「恐怖のモチーフ」にまったく新しい光が注がれます。明るく開放的な二長調の響きとなり、勝利のフィナーレを告げるかのようです。しかし、執拗に、そしてほとんど神経質に繰り返される属音のA音が、今やオーケストラ全体で鳴らされます。それはロシアの民衆、ひいては作曲家自身の頭をも打ちつける棍棒であり、音楽は「歓喜せよ！ 歓喜せよ！ 歓喜することこそが、おまえたちの務めだ！」と繰り返し叫んでいるのだ、そうショスタコーヴィチが述べたと言われています（※）。ここで彼が言及しているのは、ムソルグスキーのオペラ『ボリス・ゴドゥノフ』の一場面です。冷酷な貴族たちが民衆を殴りつけ、新たな皇帝を自称するボリスに対して歓喜の賛辞を贈らせるのです。これは、普遍的で絶対的な称賛を求め、異議を唱える者に対しては残忍な処罰を行った独裁者スターリンを暗に示していたのです。

同様にショスタコーヴィチもまた、自らを独裁体制の無力な道具として描き、迫害者の方へと向き直って、こう繰り返すのです。「然り！ ソヴィエトの芸術家として、私の務めは歓喜することだ。私の務めは歓喜することだ……」。この騒々しい歓喜こそ、実は彼の内面の悲劇を描いているのです。

（ジョン・ソーンリーによる英訳からの重訳／飯田有抄）

※ ソロモン・ヴォルコフ編『ショスタコーヴィチの証言』（英語版1979年刊行）

（ロシア語原稿から翻訳された日本語版は中央公論社から1980年刊行、水野忠夫訳）

by courtesy of Alpha Classics

Program notes by Robert Markow

## Penderecki: *Threnody to the Victims of Hiroshima*

Krzysztof Penderecki: Born in Debiça, district of Kraków, Poland, November 23, 1933; died in Kraków, March 29, 2020

Until his death five years ago, Krzysztof Penderecki ranked as Poland's most renowned living composer. He rose to prominence during the late 1950s and early 1960s with his staunchly avant-garde sound world. He then moved into a neo-romantic phase, and then, in the early 1980s, into a synthesis that combined the expressivity of neo-romanticism with various experimental elements from his early works. Millions of people have unknowingly heard Penderecki's music via the medium of film: *The Exorcist* (1973), *The Shining* (1980), *Fearless* (1993), *Shutter Island* (2010) and *Twin Peaks* (2017) are just some of the films that incorporate his scores. There is even an asteroid named after him (No. 21059)!

Penderecki's catalogue leans heavily toward the orchestral (including eight symphonies and concerted works for nearly every instrument in the orchestra) and the sacred choral repertoires. Many of his works are reflections of a deep and abiding concern for the human condition. (As a child he watched Jews being massacred by the Nazis in his home town of Debiça.) *Threnody to the Victims of Hiroshima* is one of these. It is also one of Penderecki's earliest orchestral scores, and remains one of his most frequently performed. It was written for 52 string instruments and first performed by the Kraków Philharmonic on September 22, 1961 with Andrzej Markowski conducting. It is dedicated to those killed or wounded as a result of the first wartime detonation of an atomic bomb, an event that took place on August 6, 1945. The *Threnody* (lament) won the Tribune Internationale des Compositeurs UNESCO prize in 1961.

Though short in minutes (between eight and nine), the *Threnody* makes a powerful impact on the listener. Melody, harmony, rhythm – the elements of most music heard in concert halls – are non-existent. Instead, it is textures, colors, dynamic levels, and sonoric effects that Penderecki employs to convey his message. Instruments are often massed into tone clusters consisting of adjacent semitones or quarter-tones (an effect possible only on string instruments) – clusters that expand and contract in density; clusters that increase and decrease in volume; clusters in contrasting ranges of high and low; clusters in isolation or juxtaposed with others; clusters that slide, and clusters that are permanently fixed. These, as well as various percussive techniques and types of vibrato, combine into what Anthony Burton has called “apt musical metaphors for human terror, panic, and grief in the face of some great disaster.”

## Shostakovich: Piano Concerto No.2 in F major, op.102

**I Allegro**

**II Andante**

**III Allegro**

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

Shostakovich wrote this light-hearted, carefree work in early 1957 for his son Maxim, who was just eighteen at the time and a student at the Moscow Conservatory. (He later went on to an international career as conductor and pianist.) Maxim performed the solo part in the world premiere on the occasion of his nineteenth birthday, on May 10. Years later, history repeated itself when Maxim's own son in turn, Dmitri Jr., filled the same role in a recording by I Musici de Montréal on the Chandos label, with Maxim now on the podium.

The concerto fairly bubbles over with youthful high spirits. Though highly extroverted and superficially virtuosic much of the time, it is not particularly difficult in a technical sense. Shostakovich was careful to write music playable by a young performer. The finale even contains a joke in the form of a passage from the famous (or infamous!) Hanon five-finger exercise book known to nearly every young pianist. Elsewhere are suggestions of other routines aspiring pianists have to practice: scales, arpeggios, chords, repeated notes, octaves, etc., all cleverly disguised in Shostakovich's concerto as "real" music. The opening passage for the soloist is a comically rigid line so simple that a child could play it. This is followed by more difficult writing, a zippy tune that suggests to some listeners a child's toy shop and to others an American ditty "What Shall We Do with the Drunken Sailor?" The two styles alternate and even combine at times throughout the movement, always with prankish good humor and ebullient effect. The slow movement simmers down for a sweetly sentimental interlude. Without pause comes the vivacious finale, whose most notable feature is its second theme set to a lopsided rhythmic pattern in 7/8 meter.

# Shostakovich: Symphony No.5 in D minor, op.47

I Moderato

II Allegretto

III Largo

IV Allegro non troppo

Many of the works we today hail as masterpieces suffered difficult birth pangs. But Shostakovich's Fifth Symphony sprang into the world fully accepted. In this case, there is a double irony, for the composer managed to please two entirely different, in fact, diametrically opposed, ideological fronts simultaneously, right from the symphony's premiere on November 21, 1937 in Leningrad (today St. Petersburg again): 1) Soviet officialdom, which was demanding from Shostakovich music free of "formalistic perversion," that is, music easily intelligible to the Soviet masses; 2) those who believed in the mandate for a creative artist to produce only according to the dictates of his esthetic impulses and personal convictions.

Shostakovich subtitled his symphony "A Soviet Artist's Reply to Just Criticism" as a palliative to the heavy-handed government critics who had mercilessly railed at his opera *Lady Macbeth of Mtsensk* and other works. Further for the benefit of Soviet officialdom, Shostakovich claimed that the symphony had as its theme "the making of a man. ... The finale is the optimistic solution of the tragically tense moments of the first movement."

Government officials swallowed the hypocrisy. The composer's true feelings were revealed to the public, at least in the West, only years later: "I never thought about any exultant finales, for what exultation could there be? The rejoicing is forced, created under threat." Occupying a middle ground between the forces of the exhilarated and the bitter we might simply take the traditional romantic view of a big symphony as a generalized portrayal of conflict and struggle leading to triumph, as seen in such works as the Fifth Symphonies of Beethoven, Tchaikovsky and Mahler.

Needless to say, one is free to accept or reject any or all of these interpretations, and to listen to the symphony only as an abstract configuration of purely musical components.

The work abounds in extended but easily recognizable and memorable themes that lend themselves to fragmentation and development. There are passages of haunting beauty (the closing pages of the first movement especially, described by one writer as "strange spatial loneliness" ); pressing intensity (the inexorable build-up to the climax of the third movement); mordant wit (the cumbersome, gro-

tesquely ponderous effect of the opening of the second movement, set off by squealy high woodwinds a moment later); strident militarism (the sardonic march in the first movement or the principal theme of the finale); and an almost unlimited number of imaginative and inventive orchestral effects: fanfares, extremes of range (the finale's coda begins with horns in unison playing the lowest note but one in the entire repertory for that instrument), prominent use of piano and celesta, wide leaps with mischievous effects, unexpected contrasts of high/low and loud/soft, and chamber-music delicacy contrasted with massive *tuttis*.

Regardless then of the ideological, philosophical, or musical preconceptions and attitudes one brings to bear on Shostakovich's Fifth Symphony, the music has shown itself capable of both absorbing and transcending them all, and in so doing, has secured for itself a secure niche in the pantheon of the world's greatest and most popular symphonies.

For a profile of Robert Markow, see page 45.



## Message

# Shostakovich's Fifth Symphony

"This genuine masterpiece represents a mirror image of the world around Shostakovich."

Krzysztof Urbanski, translated by John Thornley

Shostakovich's Fifth is without doubt one of the greatest symphonies ever written, and it is also one of my personal favorites. This genuine masterpiece represents a mirror image of the world around Shostakovich: in it he depicted in music the reality of life in Leningrad in 1937 from his own perspective. For him this was the 'worst of times'. After the premiere of *Lady Macbeth of Mtsensk* and the official denunciation of the opera prompted by Stalin's stormy reaction to the work, the composer was closely watched by the Party. Shostakovich himself was summoned for interrogation, but escaped due to a twist of fate, when his interrogator was himself arrested. Every day the composer felt a constant fear for his own life, and for the safety of his family; rightly so, for during the time of 'Great Terror' many Soviet citizens were arrested without warning and either secretly executed, or sent to the Gulag. He kept a small, packed suitcase always ready, day and night, for his seemingly inevitable arrest.

This sense of threat however did not silence his need to compose. He had to

find a way to cope with the sense of pressure, and to create new music which would please the authorities and keep the danger of public criticism at a safe distance. His Fourth Symphony had been denounced for its dissonances, its bleak atmosphere, and its ending, fading away into silence. So for his Fifth Symphony the composer deliberately simplified his musical language in order to produce a work that might be considered 'accessible' by the Party: one that would be perceived as full of positive spirit, with a resoundingly triumphant conclusion.

One might imagine that such dubious circumstances could have destroyed the talented young composer, and turned him into a Soviet propagandist. For on the surface, the piece appears to be full of orchestral bravura, optimistic, 'happy'. On the contrary, I believe the symphony to be actually extremely tragic. If you look closely enough, you can discover many layers to it – like one of those Russian puppets containing a large series of dolls beneath the outside, each one when removed revealing another more compact doll beneath it. For the truly fascinating aspect of this score is that the composer's most personal thoughts lie hidden between the notes.

The symphony – at least to me – seems to fall into two main parts. In the first two movements Shostakovich describes the world as an observer, a detached narrator. It is as if he is sitting there on the windowsill and looking out on a bizarre, disordered world, appearing in the muted tones of black and white. A world that seems entirely bereft of hope. Every phrase in the first movement rises up in hope, but then falls back into a depressed state of pessimism.

Even the second movement 'Allegretto' has a hidden message. On the outside it might sound like a comedy, a joke, a scherzo; but we must bear in mind that in such an unhuman environment – one where speaking the truth could lead to certain death – sarcasm, irony, and the grotesque become a way to disguise reality. In this movement, Shostakovich makes us see the world in the distorting mirror of a carnival. It is as if a 'Waltz' from a Tchaikovsky ballet – the most elegant of social dances – were being presented on a muddy, filthy street, by a bunch of ragged, down-at-heel drunkards.

For me, the key to the whole symphony is in its third movement. Here the composer takes us to an entirely different, transcendently personal dimension: the drama takes place inside his very soul. This must surely be the most personal music he ever wrote. The whole movement is a prayer – a conversation with his inner self. It seems to take place in a Russian Orthodox Church, where strings imitate the sound of a church choir. The solo winds voice his own, personal thoughts, in a way that is both intimate and moving. And the movement ends with a two-note 'A-men'.

Then begins the real tragedy. The NKVD, Stalin's secret police, enter on the scene, with a theme I think of as a 'motif of terror'. They are after him in earnest,

and a deadly chase begins. It is fascinating to analyze Shostakovich's metronome markings: he starts the 'Allegro non troppo' at a quite moderate walking pace of 88 quarter notes per minute, but already by the eighth bar he asks for 'accelerando poco a poco' – i.e. for the tempo to become gradually faster and faster. Three bars later, the chase sets in at a tempo of 104 beats per minute, and every few pages it accelerates further: to 108, 120, 126, 132 ... It is as if Shostakovich is looking back only to find his pursuers still following him. So he runs away faster and even faster until – or at least so it seems – he has finally escaped his tormentors. But freedom turns out to be an illusion. We have now reached the fastest metronome marking of all – with a half-note at 92 beats per minute, almost exactly twice as fast as the opening. However, as the music we now hear – the menacing opening theme – is notated at double the original note-lengths, it is as if we have come round in a circle, for the 'motif of terror' is therefore now heard at the same speed as at the beginning. Our protagonist is caught in a trap, and the bitter truth dawns on him: it doesn't matter how fast you run – they will always get you.

Now, with a low ostinato A obsessively beaten out by the timpani, the victim's brainwashing begins. And when the end of the symphony arrives, we hear this 'motif of terror' in a completely new light. For the bright, open key of D major suggests a triumphant finale. Yet Shostakovich himself is said to have declared<sup>1</sup> that this constantly, almost neurotically repeated dominant note A, now played by the whole orchestra, is like a cudgel beating down on the Russian people, and by implication on the head of the composer too, while the music declares over and over again: 'Rejoice! Rejoice! Your business is to rejoice!' Here Shostakovich was referring to the scene of Mussorgsky's opera *Boris Godunov* in which the ruthless boyar nobles beat the crowd into feigning a joyous acclaim for the new Tsar pretender Boris – which in turn is an ominous secret reference to the dictator Stalin, to his notorious need for universal and unquestioning praise, and his brutal punishment of any dissent.

And so the composer depicts himself as the helpless tool of a tyrannical regime, as he turns obediently to face his persecutors and repeats: 'Yes! As a Soviet artist, my business is to rejoice: my business is to rejoice...' For this moment of noisy jubilation is, in truth, his own personal tragedy.

1 Solomon Volkov: *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich* (1979)

by courtesy of Alpha Classics

# Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

## 小泉和裕

終身名誉指揮者

6/5

©Fumiki Fujimoto

東京藝術大学を経てベルリン芸術大学に学ぶ。1973年カラヤン国際指揮者コンクール第1位。これまでにベルリン・フィル、ウィーン・フィル、バイエルン放送響、ミュンヘン・フィル、フランス放送フィル、ロイヤル・フィル、シカゴ響、ボストン響、デトロイト響、シンシナティ響、トロント響、モントリオール響などへ客演。新日本フィル音楽監督(1975～79)、ウニペグ響音楽監督(1983～89)、都響指揮者(1986～89)／首席指揮者(1995～98)／首席客演指揮者(1998～2008)／レジデント・コンダクター(2008～13)、九響首席指揮者(1989～96)／音楽監督(2013～24)、日本センチュリー響首席客演指揮者(1992～95)／首席指揮者(2003～08)／音楽監督(2008～13)、仙台フィル首席客演指揮者(2006～18)、名古屋フィル音楽監督(2016～23)などを歴任。2021年12月、自身の半生をつづった『邂逅の紡ぐハーモニー』(中経マイウェイ新書)が出版された。

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

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



## 第1022回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.1022 B Series

サントリーホール

2025年6月5日(木) 19:00開演

Thu. 5. June 2025, 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI, Conductor

オルガン ● 大木麻理 Mari OHKI, Organ

コンサートマスター ● 水谷 晃 Akira MIZUTANI, Concertmaster

### モーツァルト：交響曲第31番 二長調 K.297 (300a) 《パリ》 (17分)

Mozart: Symphony No.31 in D major, K.297 (300a) "Paris"

I Allegro assai

II Andante

III Allegro

### 芥川也寸志：オルガンとオーケストラのための《響》(1986) (13分)

【芥川也寸志生誕100年記念】

Yasushi Akutagawa: "Sounds" for Organ and Orchestra (1986)

[Akutagawa 100]

休憩 / Intermission (20 分)

### R. シュトラウス：交響詩 《ツァラトゥストラはかく語りき》

op.30 (33 分)

R.Strauss: Also sprach Zarathustra, op.30

序奏 ～ 背後世界の人々について ～ 大いなる憧れについて ～ 歓喜と情熱について ～  
墓の歌 ～ 学問について ～ 快癒しつつある者 ～ 舞踏の歌 ～ 夜にさすらう者の歌

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

シリーズ支援：明治安田生命保険相互会社

助成：



文化庁文化芸術振興費補助金  
(舞台芸術等総合支援事業(公演創造活動))  
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。



# Mari OHKI

Organ

大木麻理

オルガン

©Mari Kusakari

東京藝術大学卒業、同大学院修了。DAAD（ドイツ学術交流会）、ポセール財団の奨学金を得てドイツに留学し、リューベック国立音楽大学にてアルフィート・ガスト、デトモルト国立音楽大学にてマーティン・サンダーに師事する。満場一致の最優等で国家演奏家資格を得て卒業。第3回ブクステフーデ国際オルガンコンクールで日本人初の優勝。マインツ国際オルガンコンクール第2位。第65回「プラハの春」国際音楽コンクールオルガン部門第3位、あわせてチェコ音楽財団特別賞を受賞。

CDは『エリンネリング』、ポジティブ・オルガンに新たな可能性を吹き込む『51鍵のラビリンス』を2020年にリリース。2024年にトランペット奏者・佐藤友紀とのデュオ・アルバム『Weaving Colors』『天上の音楽～Harmony of the spheres』を立て続けにリリース。いずれも『レコード芸術』特選盤など高い評価を得る。国内外の主要オーケストラ、アンサンブルと共演多数。NHK FMなどラジオ出演やTV出演などオルガン音楽の普及に努めている。

（一社）日本オルガニスト協会会員。東洋英和女学院大学、東京音楽大学、静岡英和女学院大学にて教鞭を執る。2018年よりミューザ川崎シンフォニーホール・オルガニスト。

Mari Ohki graduated from Tokyo University of the Arts and its graduate school. During her studies, she also took part in organ courses in Germany and won numerous prizes. She received 2nd Prize at the Mainz International Organ Competition and was a prizewinner at the Possehl Competition in Lübeck. In 2009, she began postgraduate studies with a scholarship from DAAD with Prof. Arvid Gast at Musikhochschule Lübeck, and from 2012 with Prof. Martin Sander at Hochschule für Musik Detmold. In 2012, Ohki won the 1st Prize at the 3rd International Buxtehude Organ Competition on the significant historic organs in Lübeck as a first Japanese recipient, as well as the 3rd Prize and "The Czech Music Fund Foundation Prize" at the 65th Prague Spring International Music Festival in May 2013. She has appeared as a concert organist in numerous cities in both Japan and Germany. She teaches at Tokyo College of Music, Toyo Eiwa University, and Shizuoka Eiwa Gakuin University. Ohki is currently the exclusive organist at the Muza Kawasaki Symphony Hall.

## モーツァルト： 交響曲第31番 二長調 K.297 (300a) 《パリ》

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (1756～91) は1777年9月に故郷ザルツブルクからマンハイムとパリへ向けて旅立った。1779年初めまでの長期にわたるこの大旅行は、自由な音楽活動がままならないザルツブルクでの宮仕えに嫌気がさしていた彼が、音楽家としての新しいポストを求めることを目的としていた。結局はその目的が果たせなかったばかりか、同行していた母親がパリで死去したり、失恋をしたりなど、この旅行は散々な結果に終わることになるのだが、しかし当時の音楽の先進地だったマンハイムやパリで様々な音楽に触れたことは、モーツァルトの作風をさらに豊かなものにする事となった。

1778年にパリで作曲されたこの二長調交響曲もそうした旅行の成果が如実に表れた作品だ。パリのコンセル・スピリチュエルという公開の演奏会シリーズの音楽監督だったジョゼフ・ルグロ(1739～93)の依頼で書かれたこの交響曲は、大きな編成を有していた当時のパリのオーケストラに合わせてクラリネットを含む完全な2管編成をとっており、マンハイムやパリで触れた華麗かつドラマティックな表現法を盛り込んだ明朗でエネルギーに満ちた運びのうちに、きわめて充実した内容を持つ傑作となっている。モーツァルト自身パリの聴衆の好みを意識して書いたことを述べており、実際初演では大喝采を博した。モーツァルトとしては異例なまでに推敲したあとがみられるというが、そうした点に彼がパリでの成功をめざしていたことが窺い知れよう。

**第1楽章 アレグロ・アッサイ** 二長調、4分の4拍子。トゥッティのユニゾンにヴァイオリンの上行音階が続く力強い開始からして、いかにも華やいている。明朗な気分とダイナミックな力感を持つソナタ形式楽章である。

**第2楽章 アンダンテ** ト長調。モーツァルトはこの楽章のために2つの稿を残した。初演に用いられた初稿は彼自身気に入っていたものの、初演後ルグロから長すぎて転調も多すぎるといわれたため、新たに別稿を書いたのである。2稿のうちのひとつは8分の6拍子、もうひとつは4分の3拍子で書かれており、後者のほうがより簡素な趣を持っている。一般に前者を初稿とする見方が有力だが、逆の説もあって結論は出ていない。今日多く演奏されているのは前者のほうで、本日もこの稿(8分の6拍子稿)で演奏される予定である。

**第3楽章 アレグロ** 二長調、2分の2拍子。疾走するように運ばれる鮮やかなソナタ形式のフィナーレで、冒頭、弱奏で始まりフォルテに流れ込むシンコーペーションの第1主題はパリの聴衆に大いに受けたといわれる。

(寺西基之)

作曲年代：1778年

初 演：1778年6月18日 パリ

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

芥川也寸志：

## オルガンとオーケストラのための《響》（1986）

### サントリーホールそして“響”によせて

（サントリーホール落成式典プログラムに掲載された作曲家の言葉）

一般の住宅にあつては、HALLとは“広間”を意味し、家族の集まる場所、お客をもてなすところである。人々がコミュニケーションを求めて集まりつどうところ、それがホールである。

公共施設としてのホールも、同じように市民のコミュニケーションのためのものであり、個人的な生活の場では得ることが出来ないものを求めて人々の集まりつどうところである。

コンサートホールといえども、この理屈には少しも変わりはあるまい。しかし、音楽の専用ホールには、他のホールとは際立って異なる特徴的な性質がある。それはホール自体が、市民に音楽を提供するための“楽器”としての役割を果たさなければならない、という点であろう。

オーケストラは、多くの楽器とその奏者たちの集合体であり、それぞれの楽器が作り出す響が、美しい調和をなすか否かは、その音響の置かれた環境によってまちまちであろう。オーケストラの作り出したさまざまな音を、最も美しく響かせるためには、それを音楽として人の耳に伝えるための最終的な“楽器”が必要であり、それこそが音楽専用ホールの基本的な役割というべきであろう。

したがって、素晴らしい性能をもっているホールは、他では聞くことのできない音楽を提供しうるのであるから、それは人々にとって、また音楽にとっても、かけがえのない創造的な意味を持つことになる。

よきホールは、そこに、よき音楽を育て、よき音楽家たちを育て、そして、そのまわりに、よき聴衆を育てる。これこそ、サントリーホールが将来担いうる、価値高き創造的な役割であり、それはまた、よきホールのみが手にすることの出来る大いなる名誉でもあろう。

オーケストラとオルガンとが紡ぎ出すあの響、この響を是非ともこの新しいホールで聞いてみたい、仕事中はこんな想いがいつも頭から離れなかった。いささか“祝祭”的な意味からは遠くなってしまったのは、このためかもしれない。

この素晴らしいホールのオープニングという歴史的な出来事に、作曲家として立ち会うことを許されたのは、身にあまる光栄といわなければならない。

（芥川也寸志）

芥川龍之介(1892～1927)の三男にあたる芥川也寸志(1925～89)は東京音楽学校(現・東京藝術大学音楽学部)で橋本國彦(1904～49)と伊福部昭(1914～2006)に師事し、《交響三章》(1948)や《交響管弦楽のための音楽》(1950)などで名声を確立、以後生涯通して日本の音楽界の発展に大きく貢献した。

師の伊福部の影響によるオスティナート書法を重要な手法とし、初期にはソ連の作曲家たちを範とした明快な作風を追求、その後1957年頃から半音階手法を多用した作風に転じて様々な前衛的手法の実験も行ったが、1967年以降再び明快な作風を志向しつつ、そこに前衛的な実験期に得た書法を取り込んでいった。

オルガンと管弦楽のための《響》は1986年、サントリーホール落成記念の委嘱作品として書かれ、落成式典で林佑子(1929～2018)のオルガンとヴォルフガング・サヴァリッシュ(1923～2013)指揮のN響によって初演されている。1967年の《オスティナート・シンフォニカ》(1970年改訂)を流用しつつ、オスティナート書法を軸にクラスターなどの先鋭な音響を取り入れた作品である。

曲はアンティークシンバルの微かな音(その狭い音程の3音動機[ラ・シ♭・ラ♭]は曲全体の重要な要素)で始まり、弦の不気味な響きを挟んで、トゥッティの刺激的なクラスターが最強音で炸裂する。これが減衰すると低弦の蠢きの上で管に和音群が示されるが、これも以後重要な役割を担う。

ここでオルガンが登場し、この和音群とプレストのトゥッカータ風パッセージが交替するカデンツァをひとしきり披露、やがてオーケストラが加わりオルガンと激しく応酬する。

続いてコンガのリズムに先導されて、前述の旧作《オスティナート・シンフォニカ》に基づく部分に入る。狭い音域の6音(ド、レ♭、レ、ミ♭、ミ、ファ)を用いて構成されたオスティナート音型が、その拡大形とも組み合わせられて、曲頭の3音動機や先の和音群を背景に執拗に反復され、音高と音量を変化させつつオーケストラ全体(オルガンは沈黙)に膨れ上がり高潮していく。

やがて急に力を失ったところでオルガンが静かに再登場、続いてフルート(最初は1本で順次数が増える)とハープのみによる瞑想的な場面(この部分も《オスティナート・シンフォニカ》に基づく)となる。次第に他の楽器も加わり、金管が緊張を高めるが、やがて弦の神秘的な響きのうちに収まっていく。

ここでまたオルガンのカデンツァを短く挟んだ後、金管の和音群が続き、さらにティンパニとタムタムの強打が導く緊迫した響きを経て、オスティナートが力強く回帰する。これは終わり近くで一度勢いを緩めるも再び力を取り戻し、最後はオルガンも加わった全合奏の圧倒的なハ長調の大音響のうちに終結する。

(寺西基之)

作曲年代：1986年

初 演：1986年10月12日 東京 サントリーホール(落成記念式典)  
ヴォルフガング・サヴァリッシュ指揮 NHK交響楽団 オルガン／林佑子

楽器編成：フルート4(第1～4はピッコロ持替)、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン6、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、コンガ、鐘、シンバル、アンティークシンバル、タムタム、ハープ、ピアノ、弦楽5部、オルガン

## R.シュトラウス：

### 交響詩《ツァラトゥストラはかく語りき》 op.30

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(寺西基之)

作曲年代：1896年

初 演：1896年11月27日 フランクフルト 作曲者指揮

楽器編成：ピッコロ、フルート3(第3はピッコロ持替)、オーボエ3、イングリッシュホルン、小クラリネット、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット3、コントラファゴット、ホルン6、トランペット4、トロンボーン3、チューバ2、ティンパニ、太太鼓、シンバル、トライアングル、グロッケンシュピール、鐘、ハープ2、オルガン、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

## Mozart:

### Symphony No.31 in D major, K.297 (300a) “Paris”

**I Allegro assai**

**II Andante**

**III Allegro**

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

The occasion that called forth this symphony came while Mozart was visiting Paris in 1778. Joseph Legros, impresario of the Concert spirituel, commissioned Mozart to write a symphony for his concert series. Mozart wrote it in late May – early June, and the first performance took place on June 18.

One feature of this symphony that sets it apart from most others by Mozart – and from all that preceded it – is the size of the orchestra and grandeur of conception. It requires a full wind complement of pairs of flutes, oboes, clarinets (used for the very first time in a Mozart symphony), bassoons, horns, and trumpets, plus timpani. The string section Mozart had at his disposal in Paris was far larger than what he was used to in Salzburg. Fifty-seven musicians took part in that first performance in Paris. Mozart did not write a minuet movement, which was not yet accepted in Parisian symphonies, and kept the harmonic scheme simple throughout.

Another feature of the symphony, as found in the first movement, was the *premier coup d'archet* (the first stroke of the bow), which in French style meant a loud, big chord from the full string section. Mozart obliged the French by including all the winds as well. The four-note motto with an upward rushing scale at the end recurs many times throughout the movement. Among its other appearances, it serves as a “false recapitulation” when it returns in the key of A major, and only some time later in the “correct” home key of D major. It is also the last gesture we hear in this long opening movement.

The central movement has been the subject of considerable debate, for Mozart wrote two entirely different central movements to go with this symphony. Legros was dissatisfied with the movement played at the symphony’s premiere, so the composer humored the man’s questionable judgment and wrote another, also in G major, shortly thereafter. However, due to confusion regarding tempo markings and autograph vs. published scores, we are not certain today which was really the “original” movement. The only means of identifying them unequivocally is by meter: 6/8 or 3/4. Most orchestras today play the movement in 6/8. (Readers with

a propensity for musicological musings might enjoy Neal Zaslaw's seven-page exegesis on the matter in his monograph *Mozart's Symphonies*.)

The final movement, unusually, begins softly, and Mozart gauged its effect correctly. The audience at the first performance was still chattering away following the conclusion of the slow movement (audience behavior is markedly different today!), so when the music was perceived through the din, there were cries of "Hush!, hush!" Just about the point where everyone was "hushed," the full orchestra came crashing in with overflowing joy and exuberance. The audience immediately broke out in applause at being caught off guard like this (another departure from modern concert decorum). There is a notable quantity of contrapuntal writing in this movement, but Mozart handles it so deftly that no one would dream of finding fault with it.

## Yasushi Akutagawa: "Sounds" for Organ and Orchestra (1986)

### **For the Inauguration Ceremony of Suntory Hall and for the premiere of "Sounds" for organ and orchestra**

(Composer's Words from the Suntory Hall Inauguration Ceremony Program)

At residential homes, a HALL means a large room where family gathers and guests are entertained. HALL is a place where people come together to communicate with people.

A hall as a community facility functions similarly as a room for communication, where people gather to experience what they cannot expect at their own places of individual lives.

Concert halls do not stand away from this principle, but concert halls exclusively designed for music distinguish themselves from other halls in that the halls themselves have to play the role of "instruments" to deliver music to the audience.

Orchestra is a congregation of numerous instruments and their players, and whether the sounds from different instruments collectively create agreeable harmony or not depends on the environment where such resonance is made to arise. In order to make various notes which orchestra creates resonate in the best harmony, we need an ultimate "instrument", and that is the fundamental role which a concert hall has to play.

In that sense, when a concert hall with superb quality can provide music at a level unrivaled by other sites, it should be endowed with indispensable creative implications.

A good concert hall, therefore, nurtures good music, good musicians, and then good audience around them. It is this valuable and creative role that Suntory Hall can play in the future, and it is the unique honor that only the good concert halls are entitled to have.

“I dearly want to hear this harmony and that harmony which the orchestra and the organ spin out”. Such desire never left me while working on this work “Sounds”, This may have been the reason why I steered a little away from the festive intent for the occasion.

I have to say I am more than honored to be present, as a composer, at the historical inauguration of this wonderful hall.

(Yasushi Akutagawa, translated by Tadashi Mikajiri)

---

Yasushi Akutagawa: Born in Tokyo, July 12, 1925; died in Tokyo, January 31, 1989

Yasushi Akutagawa (1925-89), the third son of the novelist Ryunosuke Akutagawa (1892-1927), studied at Tokyo Music School (currently Department of Music at Tokyo University of Arts) under Kunihiko Hashimoto (1906-49) and Akira Ifukube (1914-2006). He established his reputation with such works as “Trinita Sinfonica” (1948) and “Musica per Orchestra Sinfonica (Music for Symphony Orchestra)” (1950), and contributed considerably to the development of Japanese music arena.

In the early days of his career, he put emphasis on ostinato-based method influenced by his teacher Ifukube, and tried to establish a clear style, following composers of Soviet Union. Later, from around 1957, he started to use chromatic technique frequently and tested avant-garde experiments. Since 1967, however, he resumed aiming at clear style, taking in what he obtained from his avant-garde experiments.

“Sounds” for organ and orchestra, which Akutagawa was requested to write for the inauguration of Suntory Hall, was premiered there at the inauguration ceremony by Yuko Hayashi (Organist, 1929-2018) and NHK Symphony Orchestra conducted by Wolfgang Sawallisch (1923-2013). Re-using elements from his “Ostinata Sinfonica” (1967, revised in 1970), Akutagawa placed ostinato-based composition at the core and added avant-garde sounds such as tone-clusters around it.

The music starts with a faint sound of antique cymbals (whose motif of three notes in narrow intervals [A-Bb-Ab] is an important element throughout the work). After a while of ominous strings, a thrilling tone-cluster explodes in fortissimo. When it fades down, a group of codes are played by winds and brass on top of creeping low strings. This also will play an important role later.

Here, the organ comes in, and displays a cadenza alternating between the

group of codes and toccata-like presto passages in succession. Soon, the orchestra joins in, and exchanges fierce dialog with the organ.

Then, the rhythm of the conga leads to the section based on “Ostinata Sinfonica”, his former work. An ostinato passage built with a number of notes within a narrow range of 6 tones (C-Db-D-Eb-E-F) is persistently repeated, combined with its own extended form, and in front of the background of three-note motif and the group of codes. Then varying pitch and volume, it expands to the whole orchestra (organ, however, stays silent) and rises to a height.

When the music rapidly loses its energy, the organ comes back quietly. Then comes a meditative scene depicted only by flutes (one flute to begin with, then increase in numbers step by step) and a harp (this section is again based on “Ostinata Sinfonica”). Other instruments gradually come in, and the brass intensifies the tension, but all is absorbed in the mystic sound of the strings.

Another short cadenza by organ is followed by groups of brass codes. Sharp strokes of tympani and tam-tam lead to strenuous harmony, before the ostinato returns powerfully. It subsides once towards the end, but regains the impulse and culminates, with the organ, in the overwhelming finale of C-major tutti.

(Motoyuki Teranishi, translated by Tadashi Mikajiri)

Premiere: October 12, 1986, at the inauguration ceremony of Suntory Hall, Tokyo.  
NHK Symphony Orchestra, Tokyo conducted by Wolfgang Sawallisch  
Yuko Hayashi, Organ

## R. Strauss: Also sprach Zarathustra, op.30 (Thus spoke Zarathustra, op.30)

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

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

conducted the first performance with the Orchestra of the Frankfurt Museum Concerts on November 27, 1896.

There is no explicit story or program to follow, only a generalized line of thought. Strauss strings together eight connected musical episodes, each entitled with a chapter heading from Nietzsche's *Zarathustra*. (Each section of Nietzsche's work ends with the words "Also sprach Zarathustra" ; hence, Strauss's title.) Across these eight sections he conveys in musical terms the ongoing conflict of Man with Nature, and Man's aspirations to rise above his lowly origins. To give concrete musical substance to this conflict, Strauss uses two adjacent but harmonically distant keys, C major for Nature and B minor (later major) for Man.

The eight sections following "Sunrise" are as follows:

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

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

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

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

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

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

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

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

For a profile of Robert Markow, see page 45.



6/14 6/15

# Nodoka OKISAWA

Conductor

沖澤のどか  
指揮

©Felix Broede

2023年から京響常任指揮者を務め、このたび2029年3月まで3年間の契約延長が決定。2024年2月、小澤征爾からセイジ・オザワ松本フェスティバル史上初の首席客演指揮者に指名された。

東京藝術大学修士課程修了、ハンス・アイスラー音楽大学ベルリンで2つめの修士号を取得した。2019年ブザンソン国際指揮者コンクール優勝。2018年東京国際音楽コンクール〈指揮〉優勝。2020～22年、ベルリン・フィルのカラヤン・アカデミーに奨学生として在籍、キリル・ペトレンコのアシスタントも務めた。これまでにバーゼル室内管、ウィニペグ響、ケベック響、BBCウェールズ・ナショナル管、ロイヤル・スコティッシュ・ナショナル管、ミュンヘン響、N響、読響、東響、新日本フィル、日本フィル、オーケストラ・アンサンブル金沢などを指揮。オペラではセイジ・オザワ松本フェスティバル『フィガロの結婚』、東京二期会『メリー・ウィドウ』『カルメン』などを指揮した。

都響とは第739回B定期（2012年8月28日／サントリーホール）におけるジョン・ケージ《エトセトラ2》（4群のオーケストラとテープのための）の第2指揮者として初共演。今回が都響への本格デビューとなる。

2023年齋藤秀雄メモリアル基金賞、2025年京都市芸術新人賞を受賞。ベルリン在住。

Nodoka Okisawa has been Chief Conductor of City of Kyoto Symphony Orchestra since 2023, and her contract has now been extended a further three years until March 2029. In February 2024 she was also named as the first ever Principal Guest Conductor of Seiji Ozawa Matsumoto Festival. She studied at Tokyo University of the Arts and graduated with a master's degree. She obtained her second master's degree at Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Okisawa is the winner of Concours international de jeunes chefs d'orchestre de Besançon 2019 and Tokyo International Music Competition for Conducting 2018. From 2020 to 2022, Okisawa held a scholarship at Karajan-Akademie of Berliner Philharmoniker and was also assistant to Kirill Petrenko. She has performed with orchestras including Kammerorchester Basel, Winnipeg Symphony, Orchestre symphonique de Québec, BBC National Orchestra of Wales, Royal Scottish National Orchestra, and Münchener Symphoniker. She now lives in Berlin.

P  
Promenade

## プロムナードコンサートNo.412

Promenade Concert No.412

サントリーホール

2025年6月14日(土) 14:00開演

Sat. 14. June 2025, 14:00 at Suntory Hall

T  
TMSO

## 都響スペシャル

TMSO Special

ミュージア川崎シンフォニーホール

2025年6月15日(日) 14:00開演

Sun. 15. June 2025, 14:00 at Muza Kawasaki Symphony Hall

指揮 ● 沖澤のどか Nodoka OKISAWA, Conductor

ピアノ ● フランク・ブラレイ Frank BRALEY, Piano

ピアノ ● 務川慧悟 Keigo MUKAWA, Piano

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

### ドビュッシー：牧神の午後への前奏曲 (10分)

Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune

### プーランク：2台のピアノのための協奏曲 二短調 (20分)

Poulenc: Concerto for 2 Pianos in D minor

I Allegro ma non troppo

II Larghetto

III Finale: Allegro molto

休憩 / Intermission (20 分)

### ストラヴィンスキー：バレエ音楽《春の祭典》 (35分)

Stravinsky: Le Sacre du printemps

I L'adoration de la Terre 大地礼賛

II Le Sacrifice 生贄

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

(舞台芸術等総合支援事業(公演創造活動))(6/14)

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。



## Frank BRALEY

Piano

フランク・ブラレイ

ピアノ

©Warner Capucon

フランスを代表する実力派ピアニストであり、音楽的な成熟と明晰さを兼ね備えたアーティストでもある。4歳でピアノを始め、10歳でフランス放送フィルとの共演でデビュー。パリ国立高等音楽院で研鑽を積み、ピアノと室内楽でプルミエ・プリを満場一致で獲得した。1991年エリーザベト王妃国際音楽コンクール優勝、さらにインターナショナル・ミュージック・アワードを審査員全員一致で受賞した。

1991年パリでのデビュー・リサイタルを皮切りにヨーロッパ各地はもとより、アメリカ、カナダ、アジアで演奏活動を展開、世界各地のオーケストラ、著名な指揮者から招かれると共に、リサイタルや室内楽の分野での活躍もめざましく、カプソン兄弟、ピリス、ル・サーージュ、マイスキー、パユらとしばしば共演をしている。また、指揮者としても高い評価を得ており、2014年から2021年までベルギーのワロニー王立室内管弦楽団の音楽監督を務めた。

現在、パリ国立高等音楽院にて後進の指導にあたっている。

Frank Braley is considered today one of the best French pianists with musical maturity and clarity. He began studying the piano at the age of four and six years later he gave his first concert with Orchestre Philharmonique de Radio France in Paris. He entered Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and three years later he was awarded unanimously first prizes for piano and chamber music. In 1991, he won the First Grand Prize at the Queen Elisabeth Competition of Belgium. Since then, Braley has been regularly invited to Japan, China, Canada, the United States, and all over Europe, to play with world leading orchestras under prestigious conductors. He has also actively given recitals and chamber music concerts, and often played with R. and G. Capuçon, Pires, Le Sage, Pahud, Maisky, and others. Braley was Music Director of Belgium Orchestre Royal de Chambre de Wallonie from 2014 to 2021 and currently is a teacher at Conservatoire de Paris.



# Keigo MUKAWA

Piano

務川慧悟

ピアノ

©Yuji Ueno

2021年エリーザベト王妃国際音楽コンクール第3位、2019年ロン＝ティボー＝クレスパン国際コンクール第2位。長い歴史と伝統のある2つの国際コンクールの上位入賞で大きな注目を集め、現在フランスを拠点に協奏曲、ピアノ・ソロ、室内楽と幅広く演奏活動を行っている。レパートリーはバロックから現代音楽まで幅広く、各時代、作曲家それぞれの様式美が追究された演奏、多彩な音色には定評がある。また現代のピアノのみならず、古楽器であるフォルテピアノでの奏法の研究にも取り組み造詣を深めている。

2022年NOVA Recordより『ラヴェル：ピアノ作品全集』をリリース、同CDは2024年Etcetera Recordsより再リリースされ、『ル・モンド』紙などで取り上げられ高い評価を得た。2022年、浜離宮朝日ホールで開催された4日間のCDリリース記念リサイタルは全て完売、翌年同ホールで5日連続公演を行い、緻密なプログラム構成、実験的な演出などで多くのファンを魅了した。これまでにプラハ・フィルハーモニア管、フランス国立管、ロレーヌ国立管、ベルギー国立管、ブリュッセル・フィルなどと共演。また、自身の編曲によるラヴェル《マ・メール・ロワ》ピアノ・ソロ版の楽譜をMuse Pressより出版している。

東京藝術大学を経て、2014年パリ国立高等音楽院へ留学、フランク・ブラレイらに師事。ピアノ科、室内楽科、フォルテピアノ科を修了。

第33回日本製鉄音楽賞フレッシュアーティスト賞、第33回出光音楽賞を受賞。

Keigo Mukawa won the 3rd Prize at the Queen Elisabeth Competition in 2021, and the 2nd Prize at the Long-Thibaud-Crespin Competition in 2019. Currently based in France, he performs a wide range of concertos, solo and chamber music. He has performed with Prague Philharmonic, Orchestre national de France, Brussels Philharmonic, and other orchestras. He released a recording of Ravel's complete works for solo piano from NOVA Record in 2022. He has also published his own arrangement of the piano solo version of Ravel's *Ma Mère l'Oye* by Muse Press. He was awarded the 33rd Nippon Steel Music Award Promising New Artist Award and the 33rd Idemitsu Music Award.

## ドビュッシー： 牧神の午後への前奏曲

フランス近代の作曲家クロード・ドビュッシー（1862～1918）は、伝統的な語法にこだわらない斬新な響きのうちに或る事象のイメージを喚起するような、新しい音楽のあり方を求めた。1892～94年に書かれた《牧神の午後への前奏曲》はそうした彼の方向が管弦楽曲のジャンルでは初めてはっきり示された重要な作品である。

題材となったのは、親交のあったフランス象徴主義詩人ステファヌ・マラルメ（1842～98）の「牧神の午後」という題のエグログ（相聞牧歌詩）。この詩は、午睡から醒めた牧神が、夢うつつの中ニシフに欲望したり美神ヴェニウスを抱く幻想にすがったりするが、再びけだるい微<sup>まどろ</sup>睡みに陥っていく、という内容のもので、印象的なフルート独奏の主題に始まるこの曲はそうしたマラルメの詩の幻想的な雰囲気を見事に映し出している。

伝統的な長・短音階から離れた音語法、従来の展開法とは異なる自由かつ緻密な構成法、流動的なリズムの扱い、デリケートな音色の変化など、ドビュッシー独自の音楽的特質が10分ほどの小宇宙のうちに集約された名品だ。

（寺西基之）

作曲年代：1892～94年

初 演：1894年12月22日 パリ

楽器編成：フルート3、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、アンティークシンバル、ハープ2、弦楽5部

## プーランク： 2台のピアノのための協奏曲 二短調

製薬会社を営む裕福な家庭に生まれ、生粋のパリジャンとして育ったフランシス・プーランク（1899～1963）は、フランスのエスプリを体現する作曲家であった。フランス人が語る「エレガンス」とはなにかと問われれば、プーランクの音楽のようなものだと答えれば、概ね間違いないだろう。20世紀前半においてもなお、プーランクは調性と機能和声の可能性を探求し、前衛音楽の潮流からは一定の距離を取って創作活動を行った。ドビュッシーやサティ、ストラヴィンスキーの音楽はプーランクに多くのインスピレーションを与えたが、彼が生涯大切にしたのはサン＝サーンス流の洗練された簡潔さであり、これこそがプーランクにとっての本質であった。

1932年に作曲された2台のピアノのための協奏曲も、そうしたプーランクの美意識を反映した作品である。本作は、プーランクのパトロンであったエドモン・ドゥ・ポリニャック公爵夫人(1865～1943)の委嘱を受けて、ヴェネツィアの国際音楽祭で演奏するために書き上げられた。作曲するにあたり、プーランクは敬愛するモーツァルトやリストの作品のほか、ラヴェルのピアノ協奏曲ト長調(同年1月に初演されたばかりだった)やイーゴリ・マルケヴィチ(1912～83)の《パルティータ》も参照したという。

この作品を語るうえでもうひとつ欠かすことのできない要素がガムラン(インドネシアおよびその周辺で演奏されている民族音楽。銅鑼や鍵盤打楽器を用いる)である。1931年にパリで開催された植民地博覧会でバリ島のガムランに接したプーランクは、そのエッセンスを自作に取り入れようと考えた。この協奏曲の第1楽章コードに現れる瞑想的な時間は、プーランクの頭のなかに鳴ったガムランの響きである。パリのガムランに触発されて作曲された作品には、本作のほかに、コリン・マクフィー(1900～60)の《タブー・タブーアン》(1936/この作品も2台のピアノのための協奏曲である)やベンジャミン・ブリテン(1913～76)のバレエ音楽《パゴダの王子》(1957)などがある。実際にバリ島を訪れたマクフィーやブリテンが、西洋楽器でいかにしてガムランを再現するかに情熱を注いでいる一方で、プーランクのスコアに見出せるのはガムランへのオマージュであり、そのテクスチャはプーランクのスタイルに留まっている。

初演は1932年9月5日にヴェネツィアにて、デジレ・ドゥフォーの指揮するミラノ・スカラ座管弦楽団の演奏により行われ、独奏は作曲家自身とプーランクの友人であったジャック・フェヴリエが務めた。

**第1楽章 アレグロ・マ・ノン・トロツポ** 急緩急の3部分からなる。新古典主義風の快活な第1部、都会的でセンチメンタルな第2部とそれに続くリズムカルで力強い第3部、それぞれのコントラストが音楽の核となっている。前述のように、コードではガムランにインスピレーションを得た透明感のある響きが聞こえてくる。

**第2楽章 ラルゲット** モーツァルトの緩徐楽章がユーモラスに模倣される。中間部ではテンポを上げ、音楽はモダンな味わいを増していく。

**第3楽章 フィナーレ／アレグロ・モルト** トッカータ風のパッセージが勢いよく聴き手の耳を駆け抜けていく。ところどころでプーランクの歌謡性も顔を覗かせ、シャンソン風の旋律がたっぷりと歌い上げられていく。

(八木宏之)

作曲年代：1932年

初 演：1932年9月5日 ヴェネツィア

ピアノ／フランシス・プーランク、ジャック・フェヴリエ

デジレ・ドゥフォー指揮 ミラノ・スカラ座管弦楽団

楽器編成：ピッコロ、フルート、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2、トロンボーン2、チューバ、大太鼓、シンバル、トライアングル、小太鼓、カステネット、弦楽5部(8-8-4-4-4)、独奏ピアノ2台

## ストラヴィンスキー バレエ音楽《春の祭典》

20世紀音楽の展開に多大な影響を与えたイーゴリ・ストラヴィンスキー（1882～1971）の全作品の中で特に親しまれているものといえば、初期に書かれたいわゆる3大バレエ、すなわち《火の鳥》《ペトルーシユカ》《春の祭典》が挙げられよう。これらは3作とも、ロシアの名興行師セルゲイ・ディアギレフ（1872～1929）率いるロシア・バレエ団（バレエ・リュス）のパリ公演のために書かれたものである。

ロシア芸術を西欧に紹介すべく様々な企画をパリで企てていたディアギレフは、1909年にロシアの優れた舞踏家を集めてロシア・バレエ団を結成、以後毎年パリでこのバレエ団の公演を開催するようになる。自身きわめて革命的な考えを持っていたディアギレフは新しい総合芸術としてのバレエをめざし、音楽面においても美術面においても前衛的な才能を求めた。そして1910年の《火の鳥》の作曲家として新進のストラヴィンスキーを抜擢（当初指名したアナトーリ・リャドフ〔1855～1914〕の仕事ぶりが気に入らなかったという経緯があったが）、その成功により2人は固い信頼関係で結ばれ、引き続き《ペトルーシユカ》《春の祭典》が生まれることとなったのである。

これら3大バレエはストラヴィンスキー初期のいわゆる原始主義時代を代表する作で、ロシア的題材をもとに、原色的な音色と強烈なリズムによって根源的なエネルギーを前面に打ち出した作風を示している。特に3作中最も遅く書かれた《春の祭典》（ロシア語の原題の意は「聖なる春」）は、斬新な楽器法、印象主義の書法を発展的に応用した大胆な和声法、そして古典的な拍節構造を破壊するような複雑精緻な前衛的リズム法といった点で、伝統的な音楽のあり方を根本から覆してしまうような革命的作品となった。

1913年5月29日パリのシャンゼリゼ劇場における初演（振付ヴァーツラフ・ニジンスキー、指揮ピエール・モントゥー）で会場が騒然となって一大事件となったのも、そうした革新性のゆえである。ヨーロッパを根底から揺るがすこととなる第1次世界大戦（1914～18）勃発のまさに前年、ヨーロッパ音楽の伝統を土台から打ち崩すこの作品は、こうしてスキャンダラスに登場したのだった。

ストラヴィンスキーがこの作品の作曲を思いついたのは《火の鳥》作曲中の1910年のことであった。自伝によると、車座になった長老たちが見守る中で春の

神をなだめるべく生贄として差し出された一人の処女が死ぬまで踊る、といった太古ロシアの異教の儀式の光景が彼の脳裏に幻影として現れたのだという。彼は異教の研究者でもあった画家ニコライ・レーリヒ(1874～1947)とともに1911年夏に台本を作り上げ、引き続き作曲に着手、先に書き上げた《ペトルーシュカ》の上演を挟んで、1913年春にこの作品を完成させた。

なおストラヴィンスキーはこの《春の祭典》の後に作風を急転回させて新古典主義へと向かうこととなる。その意味で、前衛的手法によって強烈な律動的な生命感を力強く表現することで音楽史に新しい一時代を開いたこの原始主義の極点というべき作品は、彼自身にとっては一つの時代の終わりを意味する作となったのである。

全体は2部からなる。

**第1部 大地礼賛(時は昼)** 「序奏」は高音域のファゴットで始まる自然の神秘的な目覚めの描写。「春のきざしと乙女たちの踊り」では、不規則なアクセントと大胆な不協和音によって春を待つ乙女たちが強烈に踊る。そのエネルギーは、若い男たちが乙女を掠奪する「誘拐の遊戯」において頂点に達する。次の「春のロンド」は、重々しい土俗的な舞曲。「敵対する町の遊戯」は、2つの町の部族の争いが2つの主題によって表現される戦闘的な音楽。その最中に儀式を司る賢者が一同を引き連れて登場し(「賢者の行列」)、ひざまずいて大地に口づけする(「大地への接吻」)。そして熱狂的な「大地の踊り」で激しく第1部を閉じる。

**第2部 生贄(時は夜)** 「序奏」は夜の情景で、生贄の儀式を感じさせるような重苦しい雰囲気を持っている。続く「乙女たちの神秘的な集い」では、民謡的な主題を持つ神秘的な踊りのうちに生贄となる乙女を選び、次の「選ばれた乙女の賛美」でその生贄の娘を激しく賛美する。「祖先の呼び出し」で金管の強烈な響きにより祖先の霊が呼び出された後、呪術的な「祖先の儀式」によって儀式的な雰囲気を不気味に盛り上げていき、そして複雑なリズムの上に生贄の乙女が死ぬまで踊り狂う「生贄の踊り」で最後のクライマックスが築き上げられる。

(寺西基之)

作曲年代: 1911～13年

初 演: 1913年5月29日 パリ ピエール・モントゥー指揮

楽器編成: ピッコロ、フルート3(第3は第2ピッコロ持替)、アルトフルート、オーボエ4(第4は第2イングリッシュホルン持替)、イングリッシュホルン、小ワラリネット、クラリネット3(第3は第2バスクラリネット持替)、バスクラリネット、ファゴット4(第4は第2コントラファゴット持替)、コントラファゴット、ホルン8(第7、8はテナーチューバ持替)、トランペット4、小トランペット、バストランペット、トロンボーン3、チューバ2、ティンパニ2組、大太鼓、シンバル、アンティークシンバル、トライアングル、タンブリン、タムタム、ギロ、弦楽5部

## Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune

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

The inspiration for Debussy's first orchestral masterpiece came from the poem "L'après-midi d'un faune" (The Afternoon of a Faun, 1876) by the French Symbolist poet Stéphane Mallarmé. The Symbolists worked with elusive images, imprecise feelings, evocative atmosphere, sensuous language, abstruse syntax, transient ideas, inferences and subtleties, all bathed in a suggestive half-light.

Debussy's musical sensibilities corresponded closely to the Symbolist aesthetic, and having read Mallarmé's poem sometime around 1877, the composer set about creating a musical interpretation that influenced the course of much twentieth-century music. Written in 1892-1894, it was first heard on December 22, 1894 in Paris. A faun, incidentally, is a mythological woodland creature which walks upright like a man, but which has cloven hoofs, horns, a tail and fur like a beast. Its chief concerns are eating, sleeping and the pursuit of sensuous gratification.

The substance of Mallarmé's poem, what the English critic Edmund Gosse called a "famous miracle of unintelligibility," is described in his well-known synopsis as follows: "A faun ... awakens in the forest at daybreak and tries to recall his experience of the previous afternoon. Was he the fortunate recipient of an actual visit from nymphs, white and golden goddesses, divinely tender and indulgent? Or is the memory he seems to retain nothing but the shadow of a vision, no more substantial than the 'aired rain' of notes from his own flute? He cannot tell ... The sun is warm, the grasses yielding; and he curls himself up again, after worshipping the efficacious star of wine, that he may pursue the dubious ecstasy into the more hopeful boscares of sleep."

The music's luxuriant effects, its lambent colors and tonal ambiguities are all a reflection of Mallarmé's own style. The poet is said to have exclaimed: "This music prolongs the emotion of my poem and sets its scene more vividly than color."

Pierre Boulez sums up the historical import of the *Faune* in these words: "The flute of the *Faune* brought new breath to the art of music; what was overthrown was not so much the art of development as the very concept of form itself, here freed from the impersonal constraints of [classical forms], giving wings to a supple, mobile expansiveness, demanding a technique of perfect instantaneous adequacy. Its use of timbres seemed essentially new, of exceptional delicacy and assurance in touch."

# Poulenc: Concerto for 2 Pianos in D minor

**I Allegro ma non troppo**

**II Larghetto**

**III Finale: Allegro molto**

Francis Poulenc: Born in Paris, January 7, 1899; died in Paris, January 30, 1963

Francis Poulenc was one of the strangest figures in twentieth-century music. The deeply thoughtful and the frivolous existed side by side in his dual personality. He had little harmony instruction and no formal education at all in orchestration, counterpoint or analysis. Much of his musical conditioning, outlook and taste came from close contact with, and influence from, contemporaries in Paris during the teens and twenties, including Erik Satie, Igor Stravinsky, and the members of a group that music history has come to call *Les Six* – Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, and especially Georges Auric. Poulenc too was one of *Les Six*, a name bestowed upon the group by a newspaper reporter in 1920, though the members themselves thought of themselves as the *Nouveaux Jeunes* (young newcomers). Together they rebelled against the formality and mysticism of Franck, the Impressionism of Debussy, and grand gestures of Romanticism. These were replaced by the traditional French qualities of wit, brevity and clarity, along with influences from jazz, music-hall revues, and Balinese gamelan music. The spirit that infuses the concerto on this program can be found in this excerpt from Milhaud's autobiographical journal *Notes sans musique* (*Notes without Music*):

“We used to meet regularly at my home over a period of two years. Paul Morand would make cocktails and then we went off to a little restaurant at the top of the rue Blanche ... After dinner we used to roam through the Montmartre fair-ground, delighted with the old-fashioned roundabouts, the strange shops, quaint attractions such as the Daughter of Mars, the rifle ranges and lotteries, the menageries and the din from the barrel-organs with their perforated rolls that seemed to blare out simultaneously every tune and ditty to be heard at that time at the Paris music-halls and revues ... Eventually we returned to my home. The poets read their verse and we played our latest works. Many fruitful artistic collaborations may be traced back to these gatherings, and also certain works illustrating to what amounted to the new music-hall aesthetic.”

The Concerto for Two Pianos was written in 1932 on commission from the musical patroness Princess Edmond de Polignac. It received its first performance on

September 5 of that year in Venice with Desire Defauw conducting the orchestra of the Teatro alla Scala. The composer and his friend Jacques Février were the soloists. This has become one of Poulenc's most frequently performed compositions, and one of the very few by a famous composer to feature two pianists in a concerto. In fact, aside from Mozart's it remains the second-best known of its kind.

The work is in three movements and lasts about twenty minutes. The first opens with dashing scale-like passages in an even rhythmic pattern that gives the music a grand Baroque flavor. The contradictory nature of Poulenc's musical mind is soon revealed in the intrusion of a saucy dance-hall tune. The slow movement begins with a characteristically charming touch: a solo piano offers a delicate theme that could easily serve as the *Larghetto* of a Mozart piano sonata. This somewhat wistful movement is followed by a finale of great verve and virtuosity spiked with wit plus a sentimental interlude tucked in for good measure.

## Stravinsky:

### Le Sacre du printemps (The Rite of Spring)

#### I L'adoration de la Terre (The Adoration of the Earth)

Introduction - The Augers of Spring: Dances of the Young Girls -  
Ritual of Abduction - Spring Rounds - Ritual of the Rival Tribes -  
Procession of the Sage - The Sage - Dance of the Earth

#### II Le Sacrifice (The Sacrifice)

Introduction - Mystic Circles of the Young Girls -  
Glorification of the Chosen One - Evocation of the Ancestors -  
Ritual Action of the Ancestors - Sacrificial Dance (The Chosen One)

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

Who wrote this fiendish *Rite of Spring*,  
What right had he to write the thing,  
Against our helpless ears to fling  
Its crash clash cling clang bing bang bing?

The anonymous author of this witty verse, which appeared in the Boston *Herald* following the local premiere of *Le Sacre du printemps*, obviously hadn't been able to come to terms with this most revolutionary of masterpieces, even eleven years after its riotous Paris premiere in 1913. But Stravinsky's right to create was

not really in question. The issue concerned in part the music's unprecedented degree of explosive power, volcanic sounds produced by a gigantic orchestra, savage rhythmic impulses, and rending dissonances, all of which combined to provoke early critics into speaking or writing as if, in the words of Donald Mitchell, "the music had done them personal injury, physical violence, as if the score of the ballet were an instrument of aggression."

But its brutality and violent dissonance were not the only reasons for the reaction *Sacre* engendered. It seemed to reach deep into the subconscious, to activate instinctual, primal feelings and responses that are often depicted in myths. The mythic, archetypal element of *Sacre* has led some commentators to interpret the score in terms of Jungian psychology.

Stravinsky described the moment of conception, which took place during the spring of 1910 while he was working on *The Firebird* in St. Petersburg, in these terms (from *Chronicle of My Life*): "I saw in imagination a solemn pagan rite: wise elders, seated in a circle, watching a young girl dance herself to death. They were sacrificing her to propitiate the god of spring." He then described the vision to Serge Diaghilev, director of the Ballets russes, who saw balletic possibilities in it, and to the designer, painter and archeologist Nicholas Roerich.

Well before *Sacre's* premiere, Pierre Monteux, conductor of the historic performance, sensed the approaching trauma. He wrote of his initial acquaintance with the music: "With only Diaghilev and myself as audience, Stravinsky sat down to play a piano reduction of the entire score. Before he got very far I was convinced he was raving mad. ... My only comment at the end was that such music would surely cause a scandal."

And cause a scandal it did – probably the most famous musical scandal of the century. At the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, on May 29, 1913, the audience almost immediately began laughing, booing, and heckling. Unrest turned to anger, and then to violence, requiring an appearance by the gendarmes. The ballet, choreographed by Nijinsky, managed to continue to the end, but for weeks and months afterwards, newspapers and journals were filled with vivid descriptions of the event. Carl van Vechten dubbed it "war over art." Léon Vallas referred to it as "Le Massacre du printemps." The whole phenomenon of *Le Sacre du printemps* is perhaps most succinctly summarized in Pierre Boulez' statement: "It has become the ritual – and the myth – of modern music."

**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.