

# Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

小泉和裕

終身名誉指揮者

6/1

© 堀田力丸

東京藝術大学を経てベルリン芸術大学に学ぶ。1973年カラヤン国際指揮者コンクール第1位。これまでにベルリン・フィル、ウィーン・フィル、バイエルン放送響、ミュンヘン・フィル、フランス放送フィル、ロイヤル・フィル、シカゴ響、ボストン響、モントリオール響などへ客演。新日本フィル音楽監督、ウニペグ響音楽監督、都響指揮者／首席指揮者／首席客演指揮者／レジデント・コンダクター、九響首席指揮者、日本センチュリー響首席客演指揮者／首席指揮者／音楽監督、仙台フィル首席客演指揮者などを歴任。

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

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



# 第928回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.928 B Series

サントリーホール

2021年6月1日(火) 19:00開演

Tue. 1 June 2021, 19:00 at Suntory Hall

- 指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI, Conductor  
ソプラノ ● 中村恵理 Eri NAKAMURA, Soprano  
バリトン ● 加来 徹 Toru KAKU, Baritone  
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

## オネゲル：交響曲第3番《典礼風》 (30分)

Honegger: Symphony No.3, "Liturgique"

- |                                 |                  |
|---------------------------------|------------------|
| I Dies irae: Allegro marcato    | 怒りの日／アレグロ・マルカート  |
| II De profundis clamavi: Adagio | 深き淵より我は叫びぬ／アダージョ |
| III Dona nobis pacem: Andante   | 我らに平安を与え給え／アンダンテ |

休憩 / Intermission (20分)

## フォーレ：レクイエム op.48 (40分)

Fauré: Requiem, op.48

- |                    |                     |
|--------------------|---------------------|
| I Introït et Kyrie | イントロイトゥス (入祭唱) とキリエ |
| II Offertoire      | オッフェルトリウム (奉献唱)     |
| III Sanctus        | サンクトゥス (聖なるかな)      |
| IV Pie Jesu        | ピエ・イエス (慈愛深きイエスよ)   |
| V Agnus Dei        | アニユス・デイ (神の子羊)      |
| VI Libera me       | リベラ・メ (私を解き放って下さい)  |
| VII In paradisum   | イン・パラディスム (楽園に)     |

オルガン／大木麻理 Mari OHKI, Organ

### 〈アンケートのお願い〉

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



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。

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

## 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.

## Toru KAKU

Baritone

加来 徹

バリトン



© 渡辺宏樹

福岡県出身。東京藝術大学大学院修士課程を首席で修了。二期会オペラ研修所を総代で修了。第20回友愛ドイツ歌曲（リート）コンクール第2位。バッハ・コレギウム・ジャパン声楽メンバーとして《マタイ受難曲》をはじめ多くのソリストを務め、《エリアス》ではタイトルロールも務めた。オペラでは『ドン・ジョヴァンニ』『コジ・ファン・トゥッテ』『ナクソス島のアリアドネ』『金閣寺』などに出演。洗足学園音楽大学非常勤講師。二期会会員。

Toru Kaku was born in Fukuoka. He obtained Master's degree in Tokyo University of the Arts and completed his studies at Nikikai Opera Institute. He won the 2nd prize at YUAI internationaler Lied-Wettbewerb. Kaku has performed in *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Ariadne auf Naxos*, and *Kinkakuji (The Temple of Golden Pavilion)*, among others. He teaches at Sensoku Gakuen College of Music. He is a member of Nikikai.

# 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B定期・2014年9月8日・サントリーホール/ヤクブ・フルシヤ  
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.

## オネゲル： 交響曲第3番《典礼風》

アンセルメ、ミュンシュ、ムラヴィンスキー、カラヤン、フルネ、マリナー、デュトワ、ネーム・ヤルヴィ、ヤンソンス、ルイーゼ……これはアルテュール・オネゲル（1892～1955）の交響曲第3番《典礼風》の録音を残している指揮者の一例だ（加えて、シヨスタコヴィチが2台ピアノに編曲している）。近年でこそ演奏機会は多くないが、多くの名指揮者たちがレパートリーにしてきた傑作なのである。

フランス生まれのオネゲルだが、両親はスイス人。パリ音楽院で作曲を師事したのは、J. S. バッハに入れ込んでいたオルガニストで作曲家のシャルル＝マリー・ヴィドール（1844～1937）だった。そして対位法の名教師として知られるアンドレ・ジェダルジュ（1856～1926）から学んだ技術を重視する姿勢を、生涯にわたって貫いた。ミヨーやプーランクと共にフランス6人組の一人員でありながら、グループの精神的支柱であったサティを嫌い、ワーグナーを熱烈に愛した。またレーガー、R. シュトラウス、シェーンベルクからも影響を受けた。

ストラヴィンスキーの代わりに引き受けた《ダヴィデ王》（1921/23）〔初演時は劇付随音楽だったが、後にオラトリオ風に改訂〕が出世作となり、オペラやバレエに映画音楽まで、物語性をもつ作品に適性を発揮。最高傑作との誉れ高き劇的オラトリオ《火刑台上のジャンヌ・ダルク》（1935）や、事実上最後の作品となった《クリスマス・カンタータ》（1952～53）など、大規模声楽作品に名作を残した。

交響曲は生涯に5曲。ドイツ音楽に強い影響を受けながら、5曲すべてで4楽章制ではなく3楽章制がとられている。抽象的な構築物という性格の強い第1番（1929～30）と第5番《3つのレ》（1950）よりも、情景を想像しやすい第2番（1940～41/弦楽合奏）、第3番《典礼風》（1945～46）、第4番《バーゼルの喜び》（1946/室内オーケストラ）の方が演奏機会は多い。第2番・第3番はともに第二次世界大戦（1939～45）の悲惨さが反映された“戦争交響曲”であり、第2番はクライマックスで勝利を想起させる勇ましいトランペット（オプション扱いだが省略されることは少ない）が鳴り響き、第3番は明るい響きながら追悼のようなコラールで曲が閉じられる、というのが対照的だ。

本作のスコア冒頭には“Symphonie Liturgique”と書かれているため、正確には《典礼交響曲》と訳すべきだろうか。キリスト教の“典礼”とは、教会における礼拝（＝個人の祈りではなく共同体による神への礼拝）を指す。各楽章には死者のために歌われるミサや聖務日課から取られた副題が付けられているが、グレゴリオ聖歌などから旋律は引用されていない。作曲者自身の説明によれば（以下、「」の部分はおネゲル自身の説明に基づいている）、第1楽章〈怒りの日〉は「神の怒りに

直面した人類の恐れ」、第2楽章〈深き淵より我は叫びぬ〉は「神に見放された人類の苦しみ」、第3楽章〈我らに平安を与え給え〉は「集団的な愚かさの台頭」を描いているという。

**第1楽章 怒りの日 (Dies irae) / アレグロ・マルカート** 展開部と再現部を融合させた変則的なソナタ形式。提示部は主に2つの部分 [A] [B] で構成される。

[A] わずか6小節の導入部分では、うごめくような「人類の騒動」主題があつという間に拡大。不格好なリズムがけたたましく繰り返されるなか、弦による「暴力」主題1と、ホルンなど管楽器による「怒りの日」主題（[レー bレ/シド] で始まる音形にDies iraeを歌詞のように対応させている）が交互に発展していく。

[B] 明快なリズムで、完全5度を並行移動する和音による「暴力」主題2（弦と木管）が登場。移行部のあと、弦とピアノの低音が完全5度を組み合わせた和音を刻む。一定のリズムがなくなると旋律や和音が散り散りになった音楽が続き、再び「暴力」主題2が現れて提示部を締めくくる。

展開部では [A] の素材に基づき、やがて [B] の要素が切れ切れに再現される（あるいは [A] [B] が展開的に再現される）。コーダ（結尾部）に突如として現れる低音金管楽器+フルートとイングリッシュホルンによる息の長い旋律は、第2楽章以降で高音に移され、平和を祈願する「鳥」の主題へと姿を変える。

**第2楽章 深き淵より我は叫びぬ (De profundis clamavi) / アダージョ** ソナタ形式。全3楽章のうち最初に作曲された、本作の核となる部分。提示部では美しい旋律がワーグナーの無限旋律のように連なっていくが、タムタムと弱音器付きトランペットのシグナルで始まる展開部からは不穏な響きに転じる。展開部冒頭でピアノなど低音に現れる「深き淵より我は叫びぬ」主題（[#ミ#ソ/#ソ#ファ] で始まる音形がDe profundisに対応）は、楽章冒頭などで登場した旋律を発展させたもの。この主題を軸にして対位的に展開させていき、クライマックスで再現部に達する。コーダにはフルートによる「鳥」の主題が登場する。

**第3楽章 我らに平安を与え給え (Dona nobis pacem) / アンダンテ** 再現部のないソナタ形式。愚かな人類（ゾンビをイメージしてもよいだろう）を表す不格好な「ロボットの行進曲」で始まり、ホルンによる「暴動」主題など、複数の旋律が提示されていく。切れ目は分かりづらいが、徐々に複数の主題が対位的に絡み合うようになるとそこは既に展開部。やがて破滅的な不協和音の総奏による「我らに平安を与え給え」主題（[#ドドド/レ#ド] 音形がDona nobis pacemに対応）が現れ、そしてコーダへ。

弦楽だけで「人類の嘆願」が歌われた後、「ロボットの行進曲」が美しい響きに昇華される（フルートと弱音器付きトランペット）。フルート&ピッコロとチェロ独奏の対

話が続き、最終的に高音のヴァイオリン独奏で「深き淵より我は叫びぬ」主題、ピッコロで「鳥」の主題が回帰。「戦争で都市は死に絶えてしまった」が、「朝日が昇る」なか、聴こえてくる「鳥」の鳴き声に希望を見出す。

(小室敬幸)

作曲年代：1945年1月～1946年4月

初演：1946年8月17日 チューリヒ シャルル・ミュンシュ指揮 トナール劇場管弦楽団

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

## フォーレ： レクイエム op.48

近代フランス音楽の発展に大きく寄与したガブリエル・フォーレ（1845～1924）は、優美で親密なスタイルを示していた初期から、深い響きの中に思索的な趣を湛えた後期へと、生涯の間に作風を変化させていった。しかし洗練された格調の高さと明晰さ、深い叙情精神は、終生変わらなかった彼の特質といえよう。中期の所産である《レクイエム》はそうしたフォーレの美質が端的に現れた傑作である。

もっともこの作品は成立過程に紆余曲折があった。着手は1887年秋頃で、2年前の父の死去や作曲中の母の死去を作品と結び付ける見方もあるが、フォーレ自身は特定の人や事柄と曲との関わりはないと述べており、両親の死と作品との関連は明らかではない。

出来上がった作品は1888年1月16日パリのマドレーヌ教会での建築家ジョセフ・ルスファシエ（1804～87）の葬儀でフォーレ自身の指揮で初演されたが、この初稿は「イントロイトゥスとキリエ」「サンクトゥス」「ピエ・イエス」「アニユス・デイ」「イン・パラディスム」の5曲だけの異例の構成で、声楽パートはソプラノ独唱と合唱、オーケストラはヴァイオリン、チェロ、コントラバスだけの弦パート（「サンクトゥス」のみ独奏ヴァイオリンが加わる）のほかはハープ、ティンパニ、オルガンのみの特異編成（管楽器は一切なし）をとっていた。しかし作曲者自身これを完成形とは見なしておらず、同年5月の再演の機会にはホルンやトランペットを加えたようだ（ファゴットも加えた可能性がある）。

その後フォーレはバリトン独唱の「オッフエルトリウム」を書き足すとともに、やはりバリトン独唱のために以前に独立した曲として書いた「リベラ・メ」を改作して付け加え、楽器編成も金管を拡大するなど、大きな改訂を施した。しかしヴァイオリン・パー

トは初稿同様欠いた形となっており、彼がこの作品であくまで中低音を中心とした響きを求めていたことが見てとれる。

この第2稿は1893年1月21日、やはりパリのマドレーヌ教会でフォーレ自身の指揮で初演された。この時の「オッフエルトリウム」はバリトン独唱の“ホスティアス (Hostias)”の部分(“主よ、私たちはあなたに賛美のいけにえと祈りとを捧げます”以下)しかなかったが、のちに前後の合唱部分を書き加えられた。

しかしその後さらに大改訂が施されることとなる。きっかけはこの作品が1900年のパリ万国博覧会で演奏されることになったことで、広い会場向けに2管編成の管弦楽で演奏できる形に拡大されたのである。弦パートにはヴァイオリンが加えられ(ただしヴァイオリンはほとんどの部分が2部に分けられていない)、オーボエ以外の木管も2本ずつ加えられ、ホルンも増加されて4本となった。これが第3稿である。

追加された楽器は必ずしも全曲通して用いられるのではなく(例えば第1、2、4曲には以前の稿と同様にヴァイオリンは加わず、フルートとクラリネットは第4曲のみに用いられる)、その点で控えめな拡大とみなせるが、それでもこうした編成の拡大はフォーレの本意ではなかったといわれ、オーケストレーションも弟子に任せたとみられている(合唱譜とピアノ・リダクションを受け持った弟子ジャン・ロジェ＝デュカス [1873~1954] が担ったとする説もある)。しかし1900年7月12日パリ万博におけるポール・タファネル(1844~1908)の指揮での公式初演(その前にリールで試演がなされた)が大成功を収め、出版もこの形でなされたことで、この第3稿が決定稿として演奏されるようになったのである。

最近、中低音楽器を軸とした特殊編成による第2稿こそが作曲者本来の構想を反映しているという考えから第2稿の演奏機会も増えてきたものの、一般にはまだ第3稿による演奏が主流で、本日も第3稿が用いられる。

この作品は、ロマン派の多くの作曲家にみられる悲劇的な激しい感情表現を打ち出すレクイエムとは異なった、フォーレらしい内省的特質を示すものとなっている。そのことは、怖れを描く劇的な「ディエス・イレ(怒りの日)」の章を避ける一方、本来レクイエムの典礼ではなく埋葬時に天国での安息への祈りとして用いる「イン・パラディスム」の章を最後に置いたことに窺えよう。時に情感の昂ぶりや不安な心情が表現されるものの、全体的には抑制された澄んだ響きのうちに、死者の安息を静かに祈るような敬虔な情感を表現した作品である。

**第1曲 イントロイトゥス(入祭唱)とキリエ** しめやかな祈りで始まる。厳粛な気分を湛えた曲で、中低音楽器を中心とした管弦楽の響きが独特だ。

**第2曲 オッフエルトリウム(奉献唱)** 中低弦の暗い響きが生かされ、合唱(しばしば無伴奏)が肅然と歌い進める。中間部はバリトン独唱が神妙に語り、その後合

唱が回帰、最後は“アーメン (Amen)”で結ばれる。

**第3曲 サンクトゥス (聖なるかな)** ハープとヴィオラの分散和音を背景に合唱のソプラノと男声が交互に歌い交わり、ヴァイオリンが美しい旋律で絡む。その夢幻的な叙情はやがてホルンの響きとともに高まりを見せる。

**第4曲 ピエ・イエス (慈悲深きイエスよ)** オルガン伴奏 (管弦楽が控えめに加わる) でソプラノ独唱が簡素ながらも表情豊かな旋律を歌う。

**第5曲 アニュス・デイ (神の子羊)** ヴァイオリンとヴィオラとオルガンの憧憬の気分に満ちた旋律に始まり、テノール合唱が絡む。その間に“神の子羊 (Agnus Dei)”の不安げな叫びも挟まれる。ソプラノ合唱が“永遠の光 (Lux aeterna)”と歌い始めると情調が変わり、揺れ動く調の中で次第に激していくが、突然の総休止となって第1曲冒頭が再現、沈痛な気分に覆われる。しかし最後はこの楽章の最初の旋律が回帰し安らかに終わる。

**第6曲 リベラ・メ (私を解き放って下さい)** 低音の歩みの上でバリトン独唱が感情を込めて歌い、合唱が受け継ぐ。怒りの日を告げるホルンの響きが不安と恐怖を導くが、やがて冒頭の旋律が合唱に回帰する。

**第7曲 イン・パラディスム (楽園に)** オルガン (のちにハープも) の秘めやかな分散和音風の伴奏上でソプラノ合唱が明澄な旋律を歌い、時に他のパートがそれを支える。その天国的な響きは本作の終曲にまことにふさわしい。

(寺西基之)

作曲年代: 初稿/1887~88年 第2稿/1888~93年 第3稿/1900年

初 演: 初稿/1888年1月16日 第2稿/1893年1月21日 第3稿/1900年7月12日  
場所はすべてパリ

楽器編成: フルート2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、ハープ、オルガン、ヴァイオリン (第3曲の6小節のみ2部)、ヴィオラ (2部)、チェロ (2部)、コントラバス、ソプラノ独唱、バリトン独唱、混声合唱

Program notes by Robert Markow

## Honegger: Symphony No.3, “Liturgique”

- I *Dies irae*: Allegro marcato
- II *De profundis clamavi*: Adagio
- III *Dona nobis pacem*: Andante

Arthur Honegger: Born in Le Havre, March 10, 1892; died in Paris, November 27, 1955

Arthur Honegger was that great rarity among European composers, one whose artistic spirit embraced both French and German sensibilities. He was born in France of German-speaking Swiss parents. In his twenties he became aligned with the group known as *Les Six*, a loose association of French composers who came to prominence around 1920 and who were presumably linked in some esthetic sense in their emancipation from the past. Actually, the catchy name was imposed on them from without, by a music critic, and they never appreciated the implication that they should be regarded as a unified artistic whole. Honegger in particular felt free to associate socially but to remain independent from *Les Six* in his compositional thought. Hence, we find little in his music of the carnival atmosphere, jazz elements, neoclassic simplicity, and wry humor in which other members of *Les Six* indulged (Georges Auric, Louis Durey, Darius Milhaud, Francis Poulenc, and Germaine Tailleferre). In fact, his Third Symphony represents the extreme opposite of their jovial, lighthearted world.

Honegger’s interest in the symphony can be seen in his five significant examples (among *Les Six*, Milhaud was the only other composer to write any, and they do not rank among his more important works). His seriousness of purpose can also be seen in a catalogue that includes many works derived from religious or philosophical subjects. The Third Symphony incorporates such themes.

Honegger wrote more about his Third Symphony than about any of his other compositions. “My intention in this work,” he explained in 1946, just after the end of World War II, “was to symbolize the reaction of modern man against the morass of barbarism, stupidity, suffering, machine-mindedness and bureaucracy that has been besieging us for some years now. I have reproduced in musical terms the combat that is joined in man’s heart between yielding to the blind forces that enclose him and his instinct for happiness, his love of peace, his apprehension of a divine refuge.”

Each of the three movements is identified with words from the Catholic liturgy: the first is *Dies irae* (The Day of Wrath, from the Mass for the Dead); the second is *De profundis clamavi* (Out of the depths I cried out, from

Psalm 129 in the Catholic Bible, or 130 in Protestant Bibles); and *Dona nobis pacem* (Give us peace, from the Ordinary of the Mass).

In the first movement, “I was concerned with depicting human terror in the face of divine anger, with expressing the brutal, unchanging feelings of oppressed peoples, delivered to the whims of fate and seeking in vain to escape the cruel snares of destiny. ... The violent themes crowd in on one another without leaving the listener a moment’s respite. No room for breathing or thinking. The storm sweeps all behind it, blindly and angrily. ... [At the end] a bird makes its appearance.”

The second movement depicts “the sorrowful meditation of humankind abandoned by God; a meditation that is already a prayer. ... Toward the end of this movement I have repeated the bird theme more obviously. Man is at the end of his strength, in extreme misery.”

For the third movement, “I had the idea of a heavy march, and for this I deliberately wrote a tune that is idiotic ... It’s the march of the robots against the bodies and souls of men ... the revolt of the beast against the spirit. ...

The revolt takes shape and grows. Suddenly an immense clamor, three times repeated, escapes from the lungs of the oppressed: *Dona nobis pacem!* And then, as though the cup of suffering were full and the desire for peace had finally gotten the better of the horror of disorder, I wanted to find a long, cantabile phrase that would express suffering humanity’s wish ‘to be delivered from all this,’ and that would suggest the vision of a peace so long wished for.”

Charles Munch, to whom the score is dedicated, led the Zurich Tonhalle Orchestra in the first performance of the Third Symphony on August 17, 1946. The following year Shostakovich transcribed the symphony for two pianos.

## Fauré: Requiem, op.48

- I Introït et Kyrie
- II Offertoire
- III Sanctus
- IV Pie Jesu
- V Agnus Dei
- VI Libera me
- VII In paradisum

Gabriel Fauré: Born in Pamiers, May 12, 1845; died in Paris, November 4, 1924

Even the most casual of tourists in Paris cannot fail to be impressed by the churches and cathedrals in this city, in both quantity and quality. Likewise, there are few musical capitals in the world that can claim such a distinguished lineage of great composers who have sat at the organs in these edifices large and small, from Marc-Antoine Charpentier in the seventeenth century to Olivier Messiaen in the twentieth. Gabriel Fauré too played an important role in this tradition. After a series of smaller posts, he became chief organist at the Madeleine in 1896, but he had already been a regular substitute there for Théodore Dubois and Saint-Saëns. It was in this churchly context that Fauré's *Requiem* was written and given its first performance at a midday burial service on January 16, 1888 on the occasion of the funeral of Joseph Lesoufaché, an architect, at the Madeleine,

The music heard at the 1888 premiere was, however, considerably different from what is performed at most concerts today. There were no brass or woodwind parts at all; there were only five movements (no *Offertoire* or *Libera me*, which meant no baritone soloist either); the solo role in the Pie Jesu was sung by a boy soprano; and the strings (without violins) were probably just a handful in number to balance the chorus (boys and men only) of about twenty. Much as we think of Fauré's *Requiem* as a model of restraint and intimacy, it was obviously even more so in its original version. Five years later, in 1893, Fauré prepared an expanded version, which incorporated two additional movements (the *Offertoire* had been written in 1889, the *Libera me* way back in 1877 as an independent piece for baritone and organ) and parts for trumpets and horns. The third and final version was done for Fauré's publisher Hamelle, who brought out a score inflated with full chorus, woodwinds, brass and violins, presumably to encourage wider performance. In this form the *Requiem* was first heard in Lille on April 6, 1900 conducted by Eugène Ysaÿe.

Words like gentle, subdued, soothing, reticent, intimate and restrained often come to mind while listening to this *Requiem*, but it is no secret that Fauré regarded death quite differently from other composers of famous *Requiem*s, men like Berlioz, Dvořák and Verdi. "I have instinctively sought to escape from what is thought right and proper after all the years of accompanying burial services on the organ!," he reported to Louis Aguettant in 1902.

The *Requiem* opens in a mood of hushed mystery. The full chorus quietly intones the words *Requiem aeternum dona eis* (Give us eternal rest). To slightly greater rhythmic motion, tenors alone repeat the text of the *Requiem aeternum*. The central *Te decet hymnus Deus* (A hymn becometh Thee, O God) passage is given first to sopranos alone – a contrasting tone color. The full chorus returns for the concluding *Kyrie* passage. Violins are silent throughout this movement, which means violas constitute the uppermost string section, softening any hint of brilliance or sunny disposition.

Most other *Requiem*s would now present the *Dies irae* movement, in which the terrors of Judgment Day are vividly portrayed by the power of a

full orchestra and chorus. Fauré bypasses this scenario and moves on the *Offertoire*, a three-part structure whose central episode is given over to the solo baritone (*Hostias et preces*). The opening and closing passages for the chorus offer some of the *Requiem*'s rare contrapuntal writing. Sopranos sing only in the final pages, and again violins are silent throughout. The air of reserve and intimacy invites thoughts of a mourner standing alone before the softly flickering votive candles in a dimly-lit chapel.

In most settings of the *Sanctus*, chorus and orchestra pour forth great torrents of joyous sound. Not in Fauré's version. Here, music of dreamy quietude and angelic purity is the order of the day as sopranos alternate with the male voices of the choir in brief melodic phrases, all accompanied by arpeggios from the harp and violas. Violins, making their initial appearance in the *Requiem*, join the male voices at each entrance. At the words *Hosanna in excelsis* the mood changes to one of uplifting joy, supported by brass fanfares.

In the *Pie Jesu*, a solo soprano sings the prayer for eternal rest in music of sublime simplicity.

Tenors take the lead in the *Agnus Dei*. To gently undulating, warmly uplifting strains, they alternate with the full choir in their plea for mercy. A note of anxiety creeps in, the music comes to a halt, and the opening pages of the Mass return, just briefly, before the movement continues to its conclusion wrapped in mystical beauty.

The baritone soloist opens and closes the *Libera me*, the passage in which the Deity is implored to save the deceased from the agonies of hell. In between the full choir takes over, and at one point the music rises to a level of fearful intensity.

The text of *In paradisum* comes from an antiphon for the burial service, traditionally sung as the body is being carried from the church. For a description of Fauré's final movement, let us turn to the words of Émile Vuillermoz, who studied composition with Fauré and championed his music in the capacity of author and critic: "The music gives us a vision of a soul winging through space, freed from its prison of flesh and surrounded by the beating of angel wings as they bear it upwards to eternal beatitude."

**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.

# Kazuyoshi AKIYAMA

Conductor

秋山和慶

指揮

6  
/ 14

1941年生まれ。齋藤秀雄のもとで指揮法を修め、1963年に桐朋学園大学音楽学部を卒業。1964年2月に東京交響楽団を指揮してデビューののち同団の音楽監督・常任指揮者を40年間にわたり務める。その間、アメリカ響音楽監督、バンクーバー響音楽監督（現・桂冠指揮者）、シラキウス響音楽監督などを歴任。また、ニューヨーク・フィル、ボストン響、クリーヴランド管、シカゴ響、ケルン放送響、ベルリン放送響、北ドイツ放送響、スイス・ロマンド管などに客演している。これまでにサントリー音楽賞、芸術選奨文部大臣賞、大阪芸術賞、毎日芸術賞、川崎市文化賞、京都音楽賞大賞などを受賞。2001年紫綬褒章、2011年旭日小綬章を受章。2014年度文化功労者に選出。

現在、中部フィル芸術監督・首席指揮者、日本センチュリー響ミュージックアドバイザー、東響桂冠指揮者、広響終身名誉指揮者、九響桂冠指揮者など多くの任を務めている。洗足学園音楽大学芸術監督・特別教授、京都市立芸術大学客員教授。

Kazuyoshi Akiyama was born in 1941. He has held posts such as Music Director of American Symphony, Vancouver Symphony, Syracuse Symphony, and Tokyo Symphony. Akiyama has been invited to conduct New York Philharmonic, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Chicago Symphony, NDR Sinfonieorchester Hamburg, Orchestre de la Suisse Romande, and many others. He currently holds the title of Conductor Laureate of Tokyo Symphony, Kyushu Symphony, and Vancouver Symphony, Honorary Conductor for Life of Hiroshima Symphony, Music Advisor of Japan Century Symphony, Artistic Director/Principal Conductor of Chubu Philharmonic, Artistic Director/Special Professor of Senszoku Gakuen College of Music, and Visiting Professor of Kyoto City University of Arts.



# 第929回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.929 A Series

東京文化会館

2021年6月14日(月) 19:00開演

Mon. 14 June 2021, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● 秋山和慶 Kazuyoshi AKIYAMA, Conductor  
ヴァイオリン ● 金川真弓 Mayumi KANAGAWA, Violin  
コンサートマスター ● 四方恭子 Kyoko SHIKATA, Concertmaster

## シベリウス：交響詩《吟遊詩人》 op.64 (7分)

Sibelius: The Bard, op.64

## シベリウス：ヴァイオリン協奏曲 二短調 op.47 (35分)

Sibelius: Violin Concerto in D minor, op.47

- I Allegro moderato
- II Adagio di molto
- III Allegro ma non tanto

休憩 / Intermission (20分)

## プロコフィエフ：交響曲第7番 嬰ハ短調 op.131 (32分)

Prokofiev: Symphony No.7 in C sharp minor, op.131

- I Moderato
- II Allegretto - Allegro
- III Andante espressivo
- IV Vivace

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

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

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

### 〈アンケートのお願い〉

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



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

# Mayumi KANAGAWA

Violin

金川真弓  
ヴァイオリン



©Kaupo Kikkas

ドイツ生まれ。4歳から日本でヴァイオリンを始め、ニューヨークを経て、12歳でロサンゼルスに移る。現在はベルリンを拠点に演奏活動を展開。ハンス・アイスラー音楽大学でコリヤ・ブラッハーに、また名倉淑子、川崎雅夫、ロバート・リップセットの各氏に師事。2019年チャイコフスキー国際コンクール第4位、2018年ロン＝ティボー＝クレスパン国際コンクール第2位および最優秀協奏曲賞を受賞。

これまでに、プラハ放送響、マリインスキー劇場管、ドイツ・カンマーフィル、フィンランド放送響、ベルギー国立管、フランス国立ロワール管、モスクワ・フィルなどのオーケストラと、ハンヌ・リントウ、ユーリ・シモノフ、ヒュー・ウルフらの指揮で共演している。室内楽では、トランス＝シベリア芸術祭やヴェルビエ音楽祭などに出演。

使用楽器は、ドイツ演奏家財団のドイツ国家楽器基金から貸与されたペトラス・グアルネリウス（マントヴァ／17世紀後半製作）。

Acclaimed Berlin-based violinist Mayumi Kanagawa is a recipient of the 4th prize at 2019 International Tchaikovsky Competition and the second & Best Concerto prize at 2018 Concours international Long-Thibaud-Crespin. Mayumi has soloed with many orchestras including Prague Radio Symphony, Mariinsky Theatre Orchestra, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Finnish Radio Symphony, and Belgian National Orchestra. She studied with Kolja Blacher, Yoshiko Nakura, Masao Kawasaki, and Robert Lipsett. She performs on a Petrus Guarnerius (Mantua, late 17th century) violin, on generous loan from the Deutscher Musikinstrumentenfonds of the Deutsche Stiftung Musikleben.

## シベリウス： 交響詩《吟遊詩人》op. 64

斬新な交響曲第4番イ短調op.63 (1911) で表現主義的世界を切り開いたジャン・シベリウス (1865~1957) は、その後、再び新たな作風を求め始める。第一次世界大戦 (1914~18) に向かいつつあった不穏なこの時期、ヨーロッパ音楽界も新しい潮流に覆われ始め、アルノルト・シェーンベルク (1874~1951) やイーゴリ・ストラヴィンスキー (1882~1971) らが衝撃作を次々と世に送り出そうとしていた。そうした時代の動きに敏感に反応しつつも、50歳を目前にしたシベリウスは自らの進むべき道を冷静に見きわめることにする。1913年に初演された交響詩《吟遊詩人》は、その嚆矢となった作品である。

シベリウスは《吟遊詩人》の初演後、出版に向けてすぐに楽譜をブライトコプフ&ヘルテル社へ送ったが (この初稿は紛失)、曲は大規模な作品の導入のような雰囲気を持っているので組曲化したらどうか、と出版社に提案される。そして実際、シベリウスは《吟遊詩人》を取り入れた3曲からなる組曲に取り組んでもいる。しかし彼は結局その組曲化に満足せず、元の作品に改訂の手を加え、単独の交響詩として出版した。

《吟遊詩人》というタイトルについては、フィンランドのスウェーデン語系詩人ヨハン・ルドヴィグ・ルネベリイ (1804~77) の『吟遊詩人』(1870) からの影響を指摘する向きもあった。だがシベリウスはそれを否定しており、敢えていうなら遥かヴァイキング時代の北欧バラードのイメージだという。

曲は寂寥感とノスタルジーに満ちあふれ、古<sup>いにしえ</sup>の吟遊詩人の豎琴を思わせるハーブが終始、重要な役割を果たしている。上下運動する微細な動機 (ヴィオラが提示する「bドbレbミ／bミbレbド」) が何度も明滅しながら控えめに進んでいき、やがて曲の終盤で大きな盛り上がりを見せると、最後はティンパニの余韻を残しつつ柔らかな *mp* で静かに消えていく。

(神部 智)

作曲年代：1913~16年

初 演：初稿／1913年3月27日 改訂稿／1916年1月9日  
いずれも作曲家指揮 ヘルシンキ・フィル

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、バスクラリネット、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、大太鼓、タムタム、ハーブ、弦楽5部

## シベリウス： ヴァイオリン協奏曲 二短調 op.47

1904年に発表されたシベリウスのヴァイオリン協奏曲は、彼が残した唯一の協奏曲である。もともとヴァイオリニストを目指していたシベリウスは、この楽器の演奏技法や表現上の可能性を全て知り尽くしていた。その彼が満身の力をこめて作曲したヴァイオリン協奏曲は、20世紀を代表する傑作協奏曲として、今や高い人気を博している。

シベリウスがヴァイオリン協奏曲に取り組んだきっかけは、友人アクセル・カルペラン（1858～1919）の進言である。交響曲第1番ホ短調 op.39（1899/1900改訂）が国際的に評価され、続く第2番ニ長調 op.43（1902）の大成功でシンフォニストとしての自信を深めていたシベリウスでも、協奏曲の創作は全く新たな挑戦だったに違いない。当時のシベリウスは、支配国ロシアの圧政に抵抗して高まりつつあったフィンランドの重苦しいナショナリズムから距離を置き、より清澄な作風に向かおうとしていた。おそらく彼は協奏曲の創作を通して、これまでとは異なる表現世界の扉を開こうとしたのだろう。しかし、その挑戦の道のりは困難をきわめることになった。

最初の試練は1904年初頭に披露された初稿の大失敗である。その原因の一つとして、ソリストに急遽抜擢されたヴィクトル・ノヴァチェク（1875～1914）の力不足を指摘する者もいる。だが鉛のように重々しい曲調や、演奏効果の乏しい独奏ヴァイオリンの超絶技巧にも見逃せない問題があった。それを自覚せざるをえなかったシベリウスは、初稿を封印して大幅な修正を加えることにする。より透明で峻厳な響きを求め、作品の内部構造にもメスを入れた改訂作業は大いに難航したという。なお、その間にシベリウス一家は喧噪なヘルシンキを離れて、自然豊かなヤルヴェンパーに転居している。

改訂稿の初演はカレル・ハリール（1859～1909）をソリストに迎え、リヒャルト・シュトラウス（1864～1949）指揮ベルリン・フィルという豪華な陣容で、1905年秋に行われた。しかし、この改訂稿も名ヴァイオリニストのヨーゼフ・ヨアヒム（1831～1907）から「退屈で飽き飽きする」と酷評されてしまう。それでもジネット・ヌヴー（1919～49）やヤツシャ・ハイフェッツ（1901～87）、ダヴィド・オイストラフ（1908～74）ら、多くのヴァイオリニストの尽力により協奏曲の真価が少しずつ認められると、その後広く世界中で演奏されるようになっていく。

**第1楽章 アレグロ・モデラート** 全楽章中もっとも長大で複雑な構成を持つ。ソナタ形式を下敷きにしてはいるが、独奏ヴァイオリンの精緻なカデンツァを展開部として配置するなど、シベリウス独自のデザインに基づいている。冒頭の主題が内包するドリテ旋法の要素が全体の響きに大きな影響を与えている。

**第2楽章 アダージョ・ディ・モルト** ロマン스風の抒情的な緩徐楽章。神秘的な色彩を帯びている一方、曲の後半ではソリストの技巧的なパッセージが現れて緊迫した雰囲気になる。

**第3楽章 アレグロ・マ・ノン・タント** ソリストに圧倒的な力量を要求する躍動感に満ちたフィナーレ。性格のはっきりした2つの主題を軸にしながら、終始ダイナミックに高揚していく。

(神部 智)

作曲年代：1903~04年 1905年改訂

初 演：初稿/1904年2月8日 ヘルシンキ

ヴィクトル・ノヴァチェク独奏 作曲者指揮 ヘルシンキ・フィル

改訂稿/1905年10月19日 ベルリン

カレル・ハリール独奏 リヒャルト・シュトラウス指揮 ベルリン・フィル

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部、独奏ヴァイオリン

## プロコフィエフ： 交響曲第7番 嬰ハ短調 op.131

サンクトペテルブルク音楽院在学中から斬新な作風で物議を醸してきたセルゲイ・プロコフィエフ (1891~1953) は、音楽院を卒業して3年後の1917年 (ロシア革命勃発の年)、交響曲第1番ニ長調 op.25 《古典交響曲》を書き上げた。伝統的な形式や明快な主題など擬古典的な様式をとりながら、その精神はあくまでモダンなもので、細部の大胆な和声処理や旋律の風刺性など古典様式をパロディ化したものとなっている。

1918年にこの曲を自らの指揮で初演したのち、彼は革命の混乱を避けてロシアを離れ、最初アメリカで、その後ヨーロッパで活動する。外国滞在中の彼は持ち前のモダン性を発揮した作品を次々と生み出した。それはこの時期に書かれた3曲の交響曲——「鉄と鋼で出来た」といわれる第2番ニ短調 op.40 (1925)、それぞれ自作のオペラとバレエの素材に基づいた第3番ハ短調 op.44 (1928) と第4番ハ長調 op.47 (初稿/1930) —— に如実に表れている。

しかし外国での生活の中で彼はロシア人としての自覚を強め、また先鋭化の方向のみに走ることに疑問を感じるようになっていた。そして何度か短期的に、ソヴィエト体制となったロシアを訪れ、母国への思いを強くしていったようだ。一時的滞在中に見た新生ソヴィエト連邦が活力ある魅力的なものに思えたこともあり、彼は1930年代半ばに祖国に復帰する。

しかし程なく彼はスターリン独裁体制下のソ連の実情が厳しいものであることを思い知らされることになる。社会主義リアリズムの文化政策のもと、芸術家は民衆にわかりやすい明快な様式による作品の創作が求められ、これに反する芸術は激しく批判された。当然プロコフィエフも以前の斬新路線からの転換を余儀なくされたが、もともと職人的な資質の持ち主であった彼は、かつて《古典交響曲》で古典形式に鋭い現代精神を結合させたように、自身の資質を巧みに社会主義リアリズムの方法に融合させて、独自の様式を確立していく。上から強いられる枠の中でなお自身の個性を見失わない様式を追求していったところに彼の強さがあった。第二次世界大戦（1939～45）における独ソ戦の厳しい状況の中で書かれた交響曲第5番変ロ長調 op.100（1944）は、そうした彼のスタイルの頂点を形作る傑作といえるだろう。

こうして彼はソ連を代表する作曲家としての地位を確かなものとし、国家から数々の賞も授与されるが、そうした名誉は常に肅清の危険と背中合わせにあった。そして1948年、芸術家に対する弾圧として悪名高いジダーノフ批判においてプロコフィエフも槍玉にあげられ、シリアスな交響曲第6番変ホ短調 op.111（1945～47）をはじめとする作品が徹底的に非難されることになる。それ以前から健康上の問題も抱えていた彼にとってその打撃は大きく、以後晩年の彼の生活は精神面でも健康面でも惨めな状況だったと伝えられている。

しかしその中であって彼は幾つかの重要な大作を手掛けていった。その一つで、また事実上彼が自分の手で完成させた最後の作となったのが交響曲第7番嬰ハ短調 op.131（1951～52）である。ソ連の若人の精神を称え、自らの青春の思いを表したといわれる（そのため《青春》の標題で呼ばれることもある）この交響曲は、ジダーノフ批判後の作だけにきわめて明快なスタイルをとり、旋律主題も親しみやすい。実際1952年10月の初演では聴衆に熱狂的に受け入れられ、病をおして出席したプロコフィエフにとって最後の栄光の機会となった。

しかし冒頭の第1楽章第1主題に示される寂しげなメランコリーをはじめとして随所に孤独な思いが滲み出ており、この曲が単に社会主義リアリズム的な明るい青春賛歌として書かれたのではないことは明らかだ。特にそのことは、もともとこの作品が寂寥感のうちに静かに終わるよう書かれたことに表れている。初演の指揮をとったサムイル・サモソド（1884～1964）はもっと明るい終結にすべきだと忠告し（それは当局の意向でもあった）、結局プロコフィエフは大団円風の躍動的な終結部を付加したのだが、彼自身これが本意であったことは最初の形での出版を強く望んだことに表れている（結局、付加部分は付録として収録された）。いかにも社会主義リアリズムの様式で作上げたこの曲において彼が表現しなかったのは、青春の思い出をとおした晩年の喪失感だったのだろう。

**第1楽章 モデラート 嬰ハ短調 4分の4拍子** 上述のような憂いを含んだ物寂しい第1主題に始まる。対照的に第2主題は光が射してくるような大らかな広がりを持ったもの。提示部を締めくくるオーボエとグロックンシュピールによる小結尾主題も重要な要素となる。ソナタ形式だが、劇的な展開よりも、回顧的な気分が支配している。

**第2楽章 アレグレット～アレグロ ヘ長調 4分の3拍子** 3つの主題を持つワルツ。バレエ作曲家プロコフィエフの面目躍如たる楽章だが、ここにもどこか懐旧の情が感じられる。

**第3楽章 アンダンテ・エスプレッシヴォ 変イ長調 4分の4拍子** これもまた懐かしい叙情的気分覆われた美しい緩徐楽章。2つの主題を持つ自由な形式をとる。

**第4楽章 ヴィヴァーチェ 変ニ長調 4分の2拍子** 一転して軽妙で陽気な躍動するフィナーレ。幾つもの主題が入れ替わり現れるロンド風の構成をとる。その頂点で第1楽章の第2主題が大きく立ち現れ、そして第1楽章小結尾主題が示されてコーダとなる。寂しげな叙情的調べの背後に金管や打楽器の脅かすような響きが聴こえるこのコーダには晩年のプロコフィエフの万感の思いが込められているようだ。しかしすでに触れたように、より社会主義リアリズムに相応しいような明朗な終わり方にするよう彼は忠告され、さらなる終結部（ロンド主題の回帰）を付け足した。本日はこれを付加した形で演奏される。

(寺西基之)

作曲年代：1951～52年

初 演：1952年10月11日 モスクワ サムイル・サモソード指揮

楽器編成：ピッコロ、フルート2、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット2、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、ウッドブロック、タンブリン、小太鼓、大太鼓、シンバル、シロフォン、グロックンシュピール、ハープ、ピアノ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

## Sibelius: The Bard, op.64

Jean Sibelius: Born in Hämeenlinna (Tavastehus), Finland, December 8, 1865; died in Järvenpää, near Helsinki, September 20, 1957

Tucked in among the cracks and crevasses of almost every major composer's orchestral catalogue are works that for one reason or another tend to get neglected. Sibelius' catalogue is filled with such works, one of which is *The Bard*, a six-minute tone poem of haunting, ascetic beauty. Sibelius wrote it in early 1913 and led the first performance on March 27 of that year with the Philharmonic Society in Helsinki.

*The Bard* provides a sterling example of the maxim "less is more." The orchestra is of standard size, but is used with almost pointilistic precision and economy of means. There is not a single moment when the entire orchestra plays. There are no true themes, only a couple of scrappy motifs, introduced in the opening bars, that serve as molecular building blocks for the entire work. The dynamic level is mostly soft to very soft, so that the few fleeting moments of *forte* or *fortissimo* have startling impact. The tam-tam plays a single, very soft note but it is a significant one, near the end at the moment the key shifts from E-flat minor, where it has been for much of the work, to E-flat major. Colors are dark and muted, textures spare, the mood one of pensive concentration conjuring up the sound world of the Fourth Symphony (composed just prior to *The Bard*) – somber, meditative music of nostalgic loneliness and the bleak colors of winter. The work is in two connected sections, the second slightly shorter and beginning with a downward, agitated swoop of strings playing *forte* for the first time in the work.

The harp, for obvious reasons, plays an important role. To Sibelius scholar Erik Tawaststjerna, the first half of the piece "is virtually held together, almost narrated, by the harp. Its sonority seems to symbolize the fine thread on which life hangs and gives brief glimpses of the pathos and melancholy that envelope the poet. ... One can view the [first] section as a kind of dialogue between the harp and various chamber-like instrumental groupings."

## Sibelius: Violin Concerto in D minor, op.47

- I Allegro moderato
- II Adagio di molto
- III Allegro ma non tanto

In 1902, the German violinist Willy Burmester asked Sibelius to write him a concerto. When Sibelius sent him the piano reduction of the first two movements in September of 1903, Burmester was enthusiastic and suggested the premiere be given in Berlin in March of 1904. But Sibelius had other ideas. Due to strained financial circumstances, he wanted the concerto performed as soon as possible, and secretly asked another violinist to give the premiere in Helsinki at an earlier date. What Sibelius got in the end was a far inferior soloist (a local teacher named Viktor Nováček, who never did learn the concerto properly), a cool reception at the premiere (February 8, 1904), mostly negative reviews in the press, and the justifiable resentment of Burmester.

Following the premiere, the concerto was put aside for over a year until Sibelius got around to revising it. He toned down some of the overtly virtuosic passages, tightened the structure of the outer movements and altered the orchestration of numerous passages. The revisions amount to far more than mere window dressing, and the results are fascinating to compare with the original.

On October 19, 1905, the concerto received its premiere in the final form in Berlin, with Karl Halir as soloist and none other than Richard Strauss on the podium. Shortly afterwards, Sibelius' friend Rosa Newmarch told him that "in fifty years' time, your concerto will be as much a classic as those of Beethoven, Brahms and Tchaikovsky." How right she was!

Sibelius' affinity for the violin stemmed from his youth, when he aspired to become a great violinist. "My tragedy," he wrote, "was that I wanted to be a celebrated violinist at any price. From the age of fifteen, I played my violin for ten years, practicing from morning to night. I hated pen and ink. ... My preference for the violin lasted quite long, and it was a very painful awakening when I had to admit that I had begun my training for the exacting career of an eminent performer too late." His very first composition (*Vattendroppar*), written at the age of eight or nine, was a piece for violin and cello. Although he left just one violin concerto, he also composed numerous short pieces for the instrument, mostly with piano.

The solo part is one of the most difficult in the entire repertory. Virtuosic passages abound, but they are welded to disciplined musical thought; there is no empty display material here. The orchestral writing bears much evidence of Sibelius' deep interest in this medium, and serves a far greater purpose than a mere backdrop for the soloist. Dark, somber colors predominate, as is this composer's tendency, lending an air of passionate urgency to the music. Note particularly the third theme in B-flat minor in the first movement, played by the unison violins, or the second theme of the Finale, again played by the violins, with its interplay of 6/8 and 3/4 meters.

Attention to the formalities of sonata form is largely avoided in favor of originality of thought. In the first movement, there is no development section as such; instead, each of the three main themes is fully elaborated and devel-

oped upon initial presentation. A cadenza occurs at the point where a full development would normally stand, followed by a recapitulation of the three themes, each of which is subjected to further expansion. In the *Adagio* movement, Sibelius contrasts the long, dreamy and reflective opening theme with a turbulent and darkly passionate section in the minor mode. The finale, in rondo form, calls to the fore the full technical prowess of the soloist. Energetic rhythms suggestive of the polonaise and gypsy dances offer further elements of excitement to this exuberant movement.

## Prokofiev: Symphony No.7 in C sharp minor, op.131

**I Moderato**

**II Allegretto - Allegro**

**III Andante espressivo**

**IV Vivace**

Sergei Prokofiev: Born in Sontzovka (today Krasnoye), Ukraine, April 27, 1891; died in Nikolina Gora (just outside of Moscow), March 5, 1953

Prokofiev's seventh and last symphony is one of his least known. Why this should be the case is perplexing, as it boasts any number of broadly lyrical melodies, is full of ingratiating charm, and, despite the composer's advanced age at time of writing, exudes youthful gaiety, irresistible fun and a lighthearted spirit. Even its rarely-used key of C-sharp minor calls attention to itself. No other important symphony in the repertory is in this key aside from Mahler's Fifth, and even that is in C-sharp minor for the first movement only. However, connoisseurs of chamber music will recall that one of Beethoven's late string quartets, the monumental No. 14, is not only in the same key as Prokofiev's Seventh Symphony, but bears the same opus number (131) as well.

Prokofiev wrote his final symphony in 1951-1952 while he was in precarious health. His original intention was to compose "a simple symphony intended for young listeners," to be broadcast on the Children's Division of the Russian State Radio. The final result went far beyond a children's symphony, but it retained the atmosphere of a child's world of simplicity, directness and transparency. For the composer, it was a kind of nostalgic glance back to the years of his own childhood, often evoking the pages of a storybook.

The first performance was given on October 11, 1952 by the USSR Radio Orchestra under Samuil Samosud. Five years later, the Seventh Symphony was awarded the Lenin Prize. Shostakovich praised it as "truly joy-

ous, lyrical; it delights with its clear and bright contents and unusually fresh harmonious language.”

The symphony opens with a sweetly nostalgic theme in the violins unequivocally defining the key of C-sharp minor. The equally lyrical second theme rises nobly and expansively from the lower reaches of the orchestra, spreading with a sense of restrained power and majesty to the violins. This theme has occasioned much comment. To Prokofiev’s biographer Israel Nestyev, it “expresses the courage and limitless strength of the human spirit, [and] radiates a love for life.” R. D. Darrell regards it “as if born of contemplation over the limitless Russian expanse.” To the composer himself, it expresses “serenity and confidence in man’s strength and his future.” A third theme, a capricious and jaunty affair for oboe and glockenspiel (soon joined by the flute), brings to mind the world of fairy tales and children’s stories.

The second movement is a waltz in the tradition of Russian masters like Tchaikovsky and Glazunov; some of Prokofiev’s earlier efforts, including *Cinderella* and *War and Peace* come to mind as well. The form is simple (A-B-A-B-A), but Prokofiev demonstrates great mastery in the subtle manipulation of his materials. The waltz ends in a frenzy of excitement.

Lyricism pervades the third movement as well, a dream-like episode in three-part form. Even the central section, evocative of a march approaching from the distance, has a lyrical air to it.

The finale opens in a burst of unbridled exuberance, which is followed shortly by a saucy theme in the violins. Several more themes are heard in swift succession, ranging from jauntily march-like to lyrical. Then, in a surprise gesture, Prokofiev brings back that rapturously soaring second theme from the first movement, glowing in glorious sound “like an inspired hymn to happiness in the world” (Nestyev). But the symphony is not quite over. The first movement’s third theme – the one evoking the delicate fairytale world of children – returns for a final, sad glance back at childhood of long ago, and, one strongly suspects, the composer’s realization that this was to be his farewell to the symphony.

During rehearsals for the symphony’s premiere, it was suggested (probably by the conductor Samuil Samosud) that the ending was perhaps too enigmatic and inconclusive. Prokofiev obliged by rewriting the final pages to end on a brilliant, optimistic note. Although the original ending is more commonly heard, this boisterous variant ending is sometimes used as well, including at this TMSO concert.

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



# Tatsuya SHIMONO

Conductor

下野竜也

指揮

6/19

©Naoya Yamaguchi

広島交響楽団音楽総監督（2017年4月～）。広島ウインドオーケストラ音楽監督（2011年1月～）。

鹿児島生まれ。2000年東京国際音楽コンクール〈指揮〉優勝と齋藤秀雄賞受賞、2001年ブザンソン国際指揮者コンクールの優勝で一躍脚光を浴びる。国内の主要オーケストラに定期的に招かれる一方、ローマ・サンタ・チェチーリア国立アカデミー管、チェコ・フィル、シュトゥットガルト放送響、シリコンバレー響、バルセロナ響、シンフォニア・ヴァルソヴィアなど国際舞台でも活躍している。

これまでに読響初代正指揮者、同首席客演指揮者、京響常任客演指揮者、同常任首席客演指揮者を歴任。京都市立芸術大学音楽学部指揮専攻教授、東京音楽大学吹奏楽アカデミー特任教授、東京藝術大学音楽学部指揮科非常勤講師として後進の指導にもあたる。太鼓芸能集団「鼓童」ミュージックアドバイザー。鹿児島市ふるさと大使。おじゃんせ霧島大使。

Tatsuya Shimono is General Music Director of Hiroshima Symphony Orchestra and Music Director of Hiroshima Wind Orchestra. Born in Kagoshima in 1969, he cemented his international reputation as a conductor by winning the 1st Prize at 47th Besançon International Competition in 2001. Since then he has guest conducted major orchestras such as Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Czech Philharmonic, Barcelona Symphony, Sinfonia Varsovia, Tokyo Symphony, and NHK Symphony among others. Shimono served as Resident Conductor and then Principal Guest Conductor of Yomiuri Nippon Symphony as well as Guest Conductor and then Principal Guest Conductor of Kyoto Symphony.



# プロムナードコンサートNo.392

Promenade Concert No.392

Promenade

サントリーホール

## 2021年6月19日(土) 14:00開演

Sat. 19 June 2021, 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● 下野竜也 Tatsuya SHIMONO, Conductor

ヴァイオリン ● 大関万結 Mayu OZEKI, Violin

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

### ヘンデル (バインズ&マッケラス校訂) :《王宮の花火の音楽》序曲 (9分)

Handel (edited by Baines and Mackerras): Overture from "The Music for the Royal Fireworks"

### ブルッフ : ヴァイオリン協奏曲第2番 二短調 op.44 (27分)

Bruch: Violin Concerto No.2 in D minor, op.44

I Adagio ma non troppo

II Recitative: Allegro moderato

III Finale: Allegro molto

休憩 / Intermission (20分)

### ボロディン : 交響曲第2番 口短調 (28分)

Borodin: Symphony No.2 in B minor

I Allegro

II Scherzo: Prestissimo

III Andante

IV Finale: Allegro

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

助成：



文化庁文化芸術振興費補助金  
(舞台芸術創造活動活性化事業)

独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

#### 〈アンケートのお願い〉

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



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

ヤングシート対象公演(青少年と保護者20組40名様ご招待)

YOUNG SEAT

協賛企業・団体はP.51、募集はP.54をご覧ください。

# Mayu OZEKI

Violin

大関万結  
ヴァイオリン



©ノザワヒロミチ (CAPSULEOFFICE)

2000年横浜市生まれ。3歳よりヴァイオリンを始め、篠崎史紀、岩崎裕子の各氏に師事。2013年第67回全日本学生音楽コンクール中学校の部全国大会第1位、あわせて東儀賞・兎束賞を受賞。2014年横浜市教育委員会より表彰。2017年には第5回ヤッシャ・ハイフェッツ国際ヴァイオリン・コンクール ファイナリストおよびディプロマ受賞。また第6回アンリ・マルトー国際ヴァイオリン・コンクールにおいて新曲演奏を高く評価され、授賞式にて演奏を依頼される。さらに、第86回日本音楽コンクール第1位、あわせて岩谷賞（聴衆賞）、レウカディア賞、鷺見賞、黒柳賞、全部門を通じて最も印象的な演奏に贈られる増沢賞を受賞。2018年東京都知事賞、横浜文化賞文化・芸術奨励賞を受賞。

これまでに東響、東京フィル、東京シティ・フィル、神奈川フィル、セントラル愛知響、群響と共演。今回が都響主催公演デビューとなる。

桐朋女子高等学校音楽科を首席で卒業。現在、ローム ミュージック ファンデーション 奨学生として、ウィーン私立音楽芸術大学で研鑽を積んでいる。

Mayu Ozeki was born in Yokohama in 2000. She won the 1st prize in the 67th Student Music Concours of Japan in 2013. In 2017, she was selected as a finalist at International Jascha Heifetz Competition, and won the 1st prize at 86th Music Competition of Japan. Ozeki has performed with orchestras including Tokyo Symphony, Tokyo Philharmonic, Tokyo City Philharmonic, Kanagawa Philharmonic, Central Aichi Symphony, and Gunma Symphony. Graduated from Toho Gakuen Music High School, Ozeki is now studying at Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien with support of Rohm Music Foundation.

## ヘンデル（バインズ&マッケラス校訂）： 《王宮の花火の音楽》序曲

英国、フランス、プロイセンなどヨーロッパ主要国が参戦したオーストリア王位継承戦争（1740~48）が終結し、1748年10月にドイツのアーヘンで平和条約が締結された。翌1749年4月27日、英国王ジョージ2世（1683~1760）の命によりロンドンのグリーンパークで平和回復の祝典が催されることとなり、目玉は打ち上げ花火の饗宴であった。《王宮の花火の音楽》は、還暦を過ぎた大家ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル（1685~1759）がこの機会に書いたもので、「序曲」「プレー」「平和」「歓喜」「メヌエット1&2」の5曲で構成されている。

前評判も高く、4月21日にヘンデルが指揮して行ったりハーサルには1万2千人のロンドン市民がつめかけたという。野外演奏を前提とした編成はオーボエ24、ファゴット12、コントラファゴット、ホルン9、トランペット9、ティンパニ3組であった。大規模な管楽バンドが広大な公園に陣取って華々しく音楽を奏でるさまは、さぞや壮観であつたらう。しかし、本番では技術的な不手際で花火がうまく作動せず、雨にも見舞われて祝典は竜頭蛇尾に終わった。

初演直後にヘンデル自身が弦楽器を加えた版を作り、5月27日に孤児養育院で演奏している。また、英国の指揮者ハミルトン・ハーティ（1879~1941）によるモダン・オーケストラのための編曲も知られている。

今回演奏されるのは、チャールズ・マッケラス（1925~2010）とアンソニー・バインズ（1912~97）による1960年の校訂版である。マッケラスは米国生まれのオーストラリア人指揮者。ヤナーチェクのオペラを積極的に紹介して世界的な評価の定着に貢献した。また、HIP（Historically Informed Performance／歴史的情報に基づく演奏）を活かしたモダン・オーケストラによるモーツァルト、ベートーヴェン、ブラームスなどの演奏も評価が高い。ヘンデル演奏にも定評があり、《王宮の花火の音楽》は3度録音している。バインズは楽器の歴史研究者で、管楽器に関する詳細な研究書を著している。ロンドン・フィルのファゴット奏者も務めた。

バインズ&マッケラス校訂版は3通りの選択が可能である。(1)原譜に準じた管楽器と打楽器によるアンサンブル、(2)(1)に弦楽を加えたオーケストラ、(3)(2)に原譜にはないフルート（ピッコロ持替を含む）、クラリネット、トロンボーンを加えた3管編成オーケストラ。1960年当時としてはHIPを先取りした校訂で、ヘンデルを現代のコンサートホールにおいてモダン楽器で正統的に再現することをめざしている。本日は(2)が演奏される。

「序曲」はラルゴの荘重な序奏と、めまぐるしく展開されるアレグロの主部から構成される。豪壮なファンファーレ調の音楽と、優美なフレーズが交替する絢爛さは、いかにも祝典にふさわしい。

（等松春夫）

作曲年代：1749年

初 演：1749年4月27日 ロンドン 作曲家指揮 管楽合奏団

楽器編成：オーボエ3、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン3、トランペット3、ティンパニ、弦楽5部

## ブルッフ： ヴァイオリン協奏曲第2番 二短調 op.44

マックス・ブルッフ（1838～1920）はその長い生涯の間に3曲のヴァイオリン協奏曲を遺した。旋律美に満ちた第1番ト短調 op.26（1866/1868改訂）の知名度が圧倒的だが、第2番二短調 op.44（1877）と第3番二短調 op.58（1891）も、華やかな技巧性や作曲家一流の抒情美を堪能できる充実作だ。

ブルッフが2曲目のヴァイオリン協奏曲の作曲に取り組んだのは、1870年代中頃のことである。当時、ボンを拠点にフリーランスの作曲家として活動していた彼は、ヴァイオリニストのロベルト・ヘックマン（1848～91）に触発されて、協奏曲の第1楽章を書き上げる（1874年2月11日）。しかしながら、続く2つの楽章が完成されることはなく、出来上がった第1楽章は結局《ロマンス》op.42として単独で出版された。

作曲家を再びヴァイオリン協奏曲の創作に向かわせたのは、パブロ・デ・サラサーテ（1844～1908）だった。ブルッフは1877年2月に、フランクフルトとヴィースバーデンで自身のヴァイオリン協奏曲第1番を指揮しているが、このときに独奏を担当したのがサラサーテだったのである。共演に際して、その並外れた演奏技巧と人間性に魅了されたブルッフは、このヴァイオリニストのために協奏曲を書き下ろすことを決意した。先述した《ロマンス》とは別に新たに稿を起こし、同年春には早くもサラサーテとともに独奏パートの検討に取りかかる。両者はその後も面会を繰り返しながら推敲を続け、後にはバーデン・バーデンやロンドンで試演も行った。

かくして書き上げられたヴァイオリン協奏曲第2番は、1877年11月4日にブルッフの指揮、サラサーテの独奏によって、ロンドンで初演された。ただし、このときの演奏は手稿譜によるものであり、作品の推敲は初演後も続いた。作曲者がかねてより助言を求めていたヘックマンに加え、1878年1月のベルリン公演の後には、ヴァイオリン協奏曲第1番の改訂作業でも大きな役割を果たしたヨーゼフ・ヨアヒム（1831～1907）も改訂に携わっている。ヴァイオリン協奏曲第2番は、ヘックマン、サラサーテ、ヨアヒムという当時を代表するヴァイオリニストたちの協力を得て完成された作品なのである。

ブルッフは前作・第1番においても、第1楽章を自由なソナタ形式による「前奏曲」として作曲するなどの試みを盛り込んでいるが、第2番も負けず劣らず個性的な作品

である。冒頭にアダージョ楽章を配し、中間楽章をレチタティーヴォに、そして大規模なソナタ形式楽章で締めくくるという構成は、実演に接したヨハネス・ブラームス（1833～97）を大いに困惑させたようだ。ブラームスは出版者フリッツ・ジムロック（1837～1901）に宛てて「私たちは皆、協奏曲の終楽章を大変気に入りましたが、願わくは、これ以上第1楽章がアダージョで書かれないようにするための法律が不要でありますように。これは普通の人には耐えられないことです」と書き送っている（1877年9月27日）。

ブラームスは後にこの発言を撤回したが、当時の人々が作品をどのように受けとめたのかを窺い知れる点で、じつに興味深いエピソードである。一方、当のブルッフ自身はこのアダージョ楽章を全曲中で最も高く評価しており、《ロマンス》と同様に単独で出版することも考えていたが、サラサーテに反対されて思いとどまっている。

**第1楽章 アダージョ・マ・ノン・トロppo** ニ短調 4分の4拍子 ソナタ形式。  
短い前奏に続き、独奏ヴァイオリンが悲痛な表情を湛えた第1主題を提示する。やがて管弦楽に行進曲を思わせる副次主題（付点リズムが特徴）が登場。ソリストと対話を繰り返す。続いて、独奏ヴァイオリンがヘ長調で歌う優美な旋律が第2主題。楽章は以上3つの主題を中心に構成されている。展開部では主に副次主題が扱われ、再現部は管弦楽による第1主題で始まる。

なお、ブルッフの友人の音楽学者ヴィルヘルム・アルトマン（1862～1951）によると、本楽章では、葬送行進と、行方不明になった恋人を探して戦場を彷徨い歩く女性が描写されているという。これは作曲家がサラサーテから聞いたカルリスタ戦争（1833～76／スペインの王位継承をめぐる3次にわたり起きた内戦）の話に影響されたものとのことである。

**第2楽章 レチタティーヴォ／アレグロ・モデラート** 変ロ長調 4分の4拍子 ラ  
プソディックな色彩の中間楽章であり、第3楽章への序奏としての役割も担っている。「A—B—A—B—A」の5部分形式。管弦楽と独奏のレチタティーヴォが交替する「A」は、後に書かれる《スコットランド幻想曲》op.46（1880）序奏へと続いていく書法である。技巧的なレチタティーヴォに対し、アレグロに転じる「B」では、弦のトレモロを背景に独奏ヴァイオリンがドラマティックに歌う。最後はホルンと独奏ヴァイオリンが跳躍音型モチーフを静かに奏で、切れ目なく第3楽章に入る。

**第3楽章 フィナーレ／アレグロ・モルト** 変ロ長調～ニ長調 8分の3拍子 前  
楽章の跳躍音型モチーフを扱う長大な序奏を有するソナタ形式楽章。序奏の後に独奏ヴァイオリンが提示し、直ちに管弦楽が繰り返す歯切れのよい第1主題と、滑らかに上行する第2主題（これも独奏ヴァイオリンが示す）を中心に構成されている。展開部では第1主題とともに序奏の動機も扱われる。サラサーテを想定した超絶技巧が随所に散りばめられた、華やかなフィナーレ楽章である。

（本田裕暉）

作曲年代：1877年

初演：1877年11月4日 ロンドン パブロ・デ・サラサーテ独奏 作曲家指揮

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部、独奏ヴァイオリン

## ボロディン： 交響曲第2番 短調

アレクサンドル・ボロディン（1833～87）はモデスト・ムソルグスキー（1839～81）やニコライ・リムスキー＝コルサコフ（1844～1908）とともに、「力強い仲間（ロシア5人組）」のメンバーとして、ロシアの民族性を生かした音楽の確立に尽力した。彼は優れた化学者でもあり、多忙な生活の合間を縫っての作曲だったため、作品の数は少ないものの、歌劇『イーゴリ公』をはじめ、個性的で美しい作品を残している。なかでも交響曲第2番は、彼の代表作というにとどまらず、ロシアの交響曲史上屈指の名作だ。

ボロディンがこの曲に着手したのは1869年、交響曲第1番変ホ長調（1867）の初演から間もないころだった。第1楽章は1870年5月までに大半が書かれ、1871年春にはピアノ譜の形で完成している。10月にはフィナーレがほぼ完成した。第2、第3楽章も同じ年にスケッチが書かれている。しかしその後は、化学者としての仕事に加え、バレエ《ムラダ》（セザール・キュイ [1835～1918]、ムソルグスキー、リムスキー＝コルサコフとの共作として企画されたが、立ち消えになった）や歌劇『イーゴリ公』の作曲のためにたびたび中断され、結局、交響曲の全曲が完成したのは1876年のことだった。

なおこの曲は、素材の上で『イーゴリ公』との類似が指摘されているが、実際にボロディンは、『イーゴリ公』で使わなかった楽想をこの曲に転用している。

初演は1877年に行われたが失敗に終わった。これは、当初のオーケストレーションでは金管の負担が大きく、スケルツォのテンポが意図していたよりも遅くなってしまったことなどが理由とも言われる。ボロディンはショックを受け、この曲を大幅に改訂することを考えるようになる。

同じ年の夏、ボロディンは、化学者としての仕事のためにドイツを訪れ、この機会を利用して、かねてから尊敬していたフランツ・リスト（1811～86）を訪ねた。交響曲第2番の改訂について助言を求められたリストは、「何も変える必要はありません。誰の言葉にも耳を貸さず、自分の道を進んでください」とこの曲を絶賛した。

とはいえボロディンは、リムスキー＝コルサコフの助言を容れて、厚すぎたスケルツォの金管を薄くするなど、この曲にいくらか手を入れた。この改訂版は1879年に初演され、こんどは好評を博した。

**第1楽章 アレグロ ロ短調 ソナタ形式。**ポロディンはこの楽章について「古いロシアの諸侯の集会」と語ったとされる。序奏はなく、いきなり荒々しい力に満ちた第1主題で始まる。これに対し、まずチェロ、続いて木管が歌う第2主題は明るい民謡調だ。展開部は静かに始まるが、やがて馬が駆けるようなリズムが始まり、高揚していく。冒頭のテンポに戻って第1主題が回帰すると再現部に入る。テンポを上げてコーダへ至ると再び緊張感を増していき、最後にもう一度、冒頭の音型が念を押すように現れ、楽章が終わる。

**第2楽章 スケルツォ／プレスティッシモ ヘ長調 主部は、1分の1拍子という珍しい拍子で書かれているが、実際には速い4拍子の音楽だ。**金管とティンパニの不協和音に続き、ホルンがリズムを刻み始めると、弦のピチカートで低音から高音へと上昇する躍動的な主要主題が現れる。シンコペーションが印象的なもうひとつの力強い主題がこれに続く。中間部は雰囲気が一転、4分の6拍子となり、トライアングルやハープの響きに彩られて、オーボエがのどかな東洋風の旋律を吹く。

**第3楽章 アンダンテ 変ニ長調 3部形式。**ポロディンによると「古いスラヴの吟遊詩人の歌」であるという。民族楽器グースリを表すハープのアルペッジョに乗せて、まずクラリネットが短い導入の音型を吹き、続いてホルンがしみじみとした主題を歌いはじめる。主部の後半では、弦のトレモロに乗せて、イ短調の切ない音型が、オーボエを筆頭に、木管に次々と受け渡されていく。中間部は4分の3拍子となり、半音階を下降していく木管を背景に、弦が低音域から高音域へと上昇する雄大な旋律を弾く。その後、主部が戻ってくるが、そのままの再現ではなく、前半と比べて大きく変形されている。最後には中間部の主題、続いて冒頭部分が再び現れ、切れ目なしに終楽章に入る。

**第4楽章 フィナーレ／アレグロ ロ長調 ソナタ形式。**ポロディンによると「騎士たちの楽しい饗宴の中からグースリと竹笛の音が聞こえてくる」にぎやかなフィナーレだ。大太鼓、タン布林、シンバルはこの楽章のみに加わる。序奏に続き、5音音階的で、実質的には5拍子（3拍子+2拍子で書かれている）の、活気に満ちた第1主題が出る。第2主題は、クラリネットが先導するこぶしの利いた旋律だ。トロンボーンとチューバの重々しいファンファーレを合図に展開部に入り、新しい素材も加えて進む。再現部のあと、コーダでは序奏を再現して明るく曲を閉じる。

(増田良介)

作曲年代：1869～76年

初 演：初稿／1877年3月10日（ロシア旧暦2月26日）エドゥアルド・ナブラヴニク指揮  
改訂稿／1879年3月4日（ロシア旧暦2月20日）ニコライ・リムスキー＝コルサコフ指揮

楽器編成：フルート3（第3はピッコロ持替）、オーボエ2（第2はイングリッシュホルン持替）、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、トライアングル、タン布林、シンバル、大太鼓、ハープ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

## Handel (edited by Baines and Mackerras): Overture from “The Music for the Royal Fireworks”

George Frideric Handel: Born in Halle, Germany, February 3, 1685; died in London, April 14, 1759

Twenty-four oboes, twelve bassoons, contrabassoons, nine horns, nine trumpets, three pairs of timpani, and that’s not all. Imagine the sound this body of instruments could make! This may have been the original instrumentation for Handel’s *The Music for the Royal Fireworks*. The facts are unclear, due to numerous alterations in the autograph score, but one thing is certain: a very large number of players indeed was assembled for the first performance on April 27, 1749 (preceded by a “public rehearsal” on the 21st) in London.

The occasion that brought forth Handel’s *The Music for the Royal Fireworks* in 1749 was a celebration of the Peace of Aix-la-Chapelle marking the end of the War of Austrian Succession, which had been going on for nearly a decade. The fact that the war had scarcely affected British citizens did not deter King George II from observing the event in grand style. There was a “public rehearsal” on April 21 in the Vauxhall Gardens for which some 12,000 people paid for admission. The fireworks were not offered on that evening, but they were for the official celebration on the 27th in Green Park, though due to technical difficulties only a small fraction actually went off. Handel’s music lasts only about twenty minutes, so probably the various sections were spaced out over a period of time, parts were repeated, and additional music was used to fill out the time.

The present-day instrumentation for standard symphony orchestra with strings and smaller wind complements stems from Handel’s own emendations to the original, and from a 1749 publication scored for winds in threes. But whatever arrangement of instrumental forces is used, the grand ceremonial nature of this music shines through. Tatsuya Shimono conducts the arrangement by Anthony Baines and Charles Mackerras, published in 1960 and scored for full symphony orchestra including much percussion.

*The Music for the Royal Fireworks* opens with a ten-minute overture in the French style – stately, grandiose, processional music in slow-moving “dotted” rhythm (a pattern of alternating long and short notes) precedes the *Allegro*, which bustles along with even more than Handel’s customary energy and vibrancy.

## Bruch: Violin Concerto No.2 in D minor, op.44

- I Adagio ma non troppo
- II Recitative: Allegro moderato
- III Finale: Allegro molto

Max Bruch: Born in Cologne, January 6, 1838; died in Friedenau, October 2, 1920

We of the twenty-first century have largely forgotten that Bruch was highly regarded in his day, especially for secular choral music. His career as a composer embraced more than seven decades, from his earliest orchestral work at the age of eleven to the songs and choral music written just before he died at 82. Like the first of Tchaikovsky's three piano concertos, Bruch's Violin Concerto No. 1 is so popular that many people are unaware two more exist. During the composer's own lifetime this First Concerto was played so often that he complained he couldn't bear to hear it even one more time! "Oh, my friends, please play my Second Concerto or the *Scottish Fantasy* once instead." Today's soloist, Mayu Ozeki, heeds Bruch's call in playing the Second Concerto.

The Second Concerto followed the First by ten years. Bruch composed it for the renowned Spanish violinist Pablo de Sarasate, who gave the first performance, a private one, in September of 1877, followed by the public premiere on November 4 at London's Crystal Palace with the composer conducting.

This concerto is notable for its unusual formal layout. Although there are three movements, as one normally finds in a nineteenth-century concerto, the "second" movement is more of an extended introduction to the finale than a movement in its own right. This leaves the slow "first" movement (actually an *Adagio*) to play the role of the traditional second movement. It is in sonata form, but with a few twists. The sweetly nostalgic first theme is played by the soloist after just a few solemn introductory chords from the brass. The second theme, also announced by the soloist, may well be one of the most ravishingly beautiful melodies ever conceived specifically for the violin. The development section is devoted to the first theme, while the recapitulation, which follows a brief cadenza, accords equal prominence to both. The movement fades away in a mood of dreamy contemplation.

In the *Recitative*, the soloist is heard in passages of tender musing or passionate outpouring in between stern pronouncements from the orchestra, much as in a dramatic operatic scene. The Finale arrives without pause, beginning with a transition passage quivering with excitement. The main theme eventually arrives, a merry, dance-like affair in D major played first by the soloist, then repeated by the full violin section, which must muster as much technical assurance as the soloist. The second theme begins with an

ascending two-octave scale. The movement is essentially in sonata form, but in place of a development section Bruch briefly recalls elements of the *Recitative*. Listeners expecting music full of bravura display from the soloist will find this Finale more than fulfills their wishes.

## Borodin: Symphony No.2 in B minor

**I Allegro**

**II Scherzo: Prestissimo**

**III Andante**

**IV Finale: Allegro**

Alexander Borodin: Born in St. Petersburg, November 12, 1833; died in St. Petersburg, February 27, 1887

Alexander Borodin is remembered today as one of the finest composers to come out of nineteenth-century Russia, yet his true profession was of an entirely different sort – chemistry. In fact, he was one of the foremost research chemists and professors of his day, and wrote music only in his spare time, of which he had precious little. At the age of just 31 he was appointed professor at the Academy of Medicine in St. Petersburg. He claimed that he could compose during the winter months only when, due to illness, he was unable to give his lectures. “So, my friends,” he would joke, “don’t say to me ‘I hope you are well,’ but rather ‘I hope you are sick’” ! Borodin’s catalogue is not large, and contains many unfinished works (the last of his three symphonies is a case in point).

Borodin began his Second Symphony in 1869 and worked on it off and on over the next eight years. It was first performed in St. Petersburg on March 10, 1877 (the same year as Bruch’s Second Violin Concerto). Having determined that the brass were too prominent, he revised the orchestration. The new version was first performed in March of 1879. The symphony remained a staple of the orchestral repertory throughout much of the twentieth century, but in recent decades performances of this eminently pleasing work have become something of a rarity. Another rare fact about this symphony is that each of the four movements is in a different key (only the first is in the nominal B minor).

Borodin was one of the “Mighty Five” of late-nineteenth-century Russian music, the group whose avowed intent was to stamp their music with a distinctly Russian flavor in place of the European style that prevailed. This quality is most obvious in Borodin’s spectacular opera *Prince Igor* and in his orchestral works: *In the Steppes of Central Asia*, the Polovtsian Dances from

*Prince Igor*, and the three symphonies. His friend, the noted critic Vladimir Stasov, claimed that the composer told him that the first movement depicted the gatherings of ancient Russian princes, the slow movement recalled songs of the *bayans* (Russian troubadours), and the finale portrayed the banquets of heroes rejoicing to the sounds of the *guzla* and bamboo flute. “In short,” Stasov said, “when Borodin wrote this symphony, he was haunted by the picture of feudal Russia and tried to paint it in this music.” But Stasov need not be taken at his word to derive great pleasure from this masterful symphony.

The work opens with a stentorian unison on the note B, an effect that will recur many times throughout the movement. The barbaric splendor of the opening B-minor subject contrasts sharply with the lyrically flowing second subject, heard first in the cellos, then in the woodwinds in D major, but it is the initial subject that prevails in one form or another throughout the movement. Indeed, the entire development section, aside from one brief mention of the second theme, is given over to the first theme alone. There is no mistaking when the recapitulation begins: full orchestra landing on that opening B *fortississimo* (the first appearance of this extreme dynamic marking in the symphony) followed by even more massive scoring than what we heard in the opening pages. The coda amounts to a second development of the B-minor theme.

The harsh, dissonant chord from the brass that signals the beginning of the second movement gives no clue as to what will follow. This music, to be played *prestissimo*, is fleet, light-footed, and has all the character of a scherzo, though it is in duple meter, not triple. Except for the highly syncopated second subject, with its many jagged edges, it could almost bring to mind the world of Mendelssohn’s *Midsummer Night’s Dream*.

The slow movement opens with a few strummed notes from the harp and what sounds like a call to attention from the clarinet in anticipation of a long, gorgeous narration from the solo horn (perhaps standing in for some wandering bard), a melody that provides the main subject of the movement. Its mood of quiet reflection is broken in the central episode, where the atmosphere becomes tense and fraught with danger, but the horn theme eventually returns in the warmest, richest colors of the orchestra. The last word goes to the solo horn.

The fourth movement is one of those boisterous finales that Russian composers know so well how to write, and is imbued with the flavor of authentic folk tunes (though in fact they are Borodin’s own). In contrast to the pervasive B minor of the first movement, this one is thoroughly in B major (a key rarely used). Much syncopation, long passages of constantly shifting meters (a rarity for a nineteenth-century symphony), brilliant orchestral colors, and generous use of percussion hitherto held in reserve all contribute to the mood of a *kermesse* (Russian carnival) as the symphony hurtles to a riotous conclusion.

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