



4/7 4/19 4/20 4/22

# Kazushi ONO

Music Director

大野和士

音楽監督

©堀田力丸

都響およびブリュッセル・フィルハーモニックの音楽監督、新国立劇場オペラ芸術監督。1987年トスカニーニ国際指揮者コンクール優勝。これまでに、ザグレブ・フィル音楽監督、都響指揮者、東京フィル常任指揮者（現・桂冠指揮者）、カールスルーエ・バーデン州立劇場音楽総監督、モネ劇場（ベルギー王立歌劇場）音楽監督、アルトゥーロ・トスカニーニ・フィル首席客演指揮者、フランス国立リヨン歌劇場首席指揮者、バルセロナ響音楽監督を歴任。フランス批評家大賞、朝日賞など受賞多数。文化功労者。2017年、フランス政府より芸術文化勲章「オフィシエ」を受章、またリヨン市からリヨン市特別メダルを授与された。

これまでにボストン響、ロンドン響、ロンドン・フィル、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管、フランクフルト放送響（hr響）、パリ管、フランス放送フィル、スイス・ロマンダ管、イスラエル・フィルなどを指揮。ミラノ・スカラ座、メトロポリタン歌劇場、英国ロイヤル・オペラなどに登場している。

2019、21年に自ら発案した国際プロジェクトで『トゥーランドット』『ニュルンベルクのマイスタージンガー』を指揮、ともに記念碑的な公演となり大きな話題を呼んだ。新国立劇場では、西村朗『紫苑物語』、藤倉大『アルマゲドンの夢』、渋谷慶一郎『スーパーエンジェル』を世界初演、また『ワルキューレ』『カルメン』『ペレアスとメリザンド』『ボリス・ゴドゥノフ』『ラ・ボエーム』『シモン・ボッカネグラ』『トリスタンとイゾルデ』『ウィリアム・テル』と話題作を次々に手掛けた。引き続き2025年11月に『ヴォツェック』（都響がピットに入る）を指揮する予定。

2023年5月、作曲家マルティン・マタロンによる『メトロポリス』映画音楽コンサートでパリ管を指揮し、同作のフランス初演を成功へ導いた。

Kazushi Ono is currently Music Director of Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Music Director of Brussels Philharmonic, and Artistic Director of Opera of New National Theatre, Tokyo. Ono was formerly General Music Director of Badisches Staatstheater Karlsruhe, Music Director of La Monnaie in Brussels, Principal Guest Conductor of Filarmonica Arturo Toscanini, Principal Conductor of Opéra National de Lyon, and Music Director of Barcelona Symphony.



# 第1018回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.1018 A Series

東京文化会館

2025年4月7日(月) 19:00開演

Mon. 7 April 2025, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor

ピアノ ● キリル・ゲルシュタイン Kirill GERSTEIN, Piano

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

## ベルク：管弦楽のための3つの小品 op.6 (20分)

Berg: Drei Orchesterstücke, op.6

- I Präludium 前奏曲
- II Reigen 輪舞
- III Marsch 行進曲

休憩 / Intermission (20分)

## ブラームス：ピアノ協奏曲第2番 変ロ長調 op.83 (49分)

Brahms: Piano Concerto No.2 in B-flat major, op.83

- I Allegro non troppo
- II Allegro appassionato
- III Andante
- IV Allegretto grazioso

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

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。



## Kirill GERSTEIN

Piano

キリル・ゲルシュタイン

ピアノ

©Marco Borggreve

旧ソ連生まれ、ベルリンを拠点に活動するアメリカ人ピアニスト。ロシアと中央ヨーロッパの伝統を融合させる創造力と飽くなき好奇心をもち、ソロ、室内楽、協奏曲で世界的に活躍している。近年は3つのレジデンシーを持ち、バイエルン放送響(ギルバート、ハーディング、マナコルダ、八嶋恵利奈と共演)、ロンドンのウィグモア・ホール(3部構成のコンサート・シリーズ「ブゾーニとその世界」)、エクサンプロヴァンス音楽祭の2023年アーティスト・イン・フォーカス(室内楽アカデミー、HKグルーバーのタベ、ロンドン響とのラフマニノフのピアノ協奏曲第3番)に出演。これまでにウィーン・フィル、ロイヤル・コンセルトヘボウ管、チェコ・フィル、ロンドン・フィル、ニューヨーク・フィル、シカゴ響、クリーヴランド管などと共演している。都響とは2023年7月に続いて2回目の共演。

2020年にドイツ・グラモフォンから発売された『トーマス・アデス：ピアノ協奏曲』(ボストン響との世界初演の録音)はグラモフォン賞を受賞、グラミー賞にもノミネートされた。最新録音として、キリル・ペトレンコ指揮ベルリン・フィルとの『ラフマニノフへのオマージュ』を2023年6月にリリース。

Born in the former Soviet Union, Berlin-based American pianist Kirill Gerstein combines the traditions of Russian and Central European music-making with an insatiable curiosity. His solo, chamber, and concerto engagements have taken him all over the world. Among recent highlights, he presents 3 major residencies: Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, at home and on tour, with Gilbert, Harding, Manacorda, and Erina Yashima, London's Wigmore Hall with a three-part concert series Busoni and His World, and Aix-en-Provence Festival's 2023 Artist-in-Focus, leading the chamber music Academy, a cabaret evening with HK Gruber, and Rachmaninoff's Third Piano Concerto with LSO. His most recent recording, released in June 2023, is an homage to Rachmaninoff with Berliner Philharmoniker and K. Petrenko.

## ベルク： 管弦楽のための3つの小品 op.6

独学時代のアルバン・ベルク(1885～1935)は、歌曲の創作でこそ抜群の適性を発揮していたが、器楽曲ではシンプルな変奏曲ぐらいしか、ある程度の長さをもつ作品が書けなかった。1904年からアルノルト・シェーンベルク(1874～1951)の徹底した指導を受けたことで、ピアノ・ソナタ op. 1 (1907～08)や弦楽四重奏曲 op. 3 (1910)が生み出され、ベルクは一人前の作曲家として歩み出していく。

ところが次なる一手として書かれた、初の管弦楽付き声楽曲である《アルテンベルク歌曲集》op. 4 (1912)では、マーラーの交響曲第10番第1楽章に登場する不協和音を発展させたような、12の半音階すべてが同時に鳴り響く和音が登場するなどの過激な進歩をみせ、初演では警察が呼ばれて演奏が中断するほどの大混乱に。シェーンベルクも良い顔をしなかったことにショックを受けたベルクは一時、師と仲違いしてしまう。その一件があったからこそ、管弦楽を使った2つめの楽曲《管弦楽のための3つの小品 (Drei Orchesterstücke)》op. 6を「我が師で我が友のアルノルト・シェーンベルクに、限らない感謝と愛を込めて」という献辞とともに捧げたのだろう。

作品タイトルは明らかにシェーンベルクの《管弦楽のための5つの小品 (Fünf Orchesterstücke)》op. 16 (1909 / 1922改訂 / 1949再改訂)を意識したものだが、最も影響を受けたのはベルクが偏愛したマーラーの交響曲第9番第1楽章であることは、主題がバラバラにされた状態から徐々に提示されていったり、ポリフォニック(多声音楽的)な書法が徹底されていたりすることからも窺い知ることができる。

第1曲「前奏曲」の冒頭では、弱く叩かれるタムタムの1打から始まって徐々に重ねられる楽器が増えていき、まもなくファゴットの高音によってまだ形にならない主題が散り散りの状態で提示されはじめる。ホルンとクラリネットの強奏によって、前奏部分が締めくくられると、今度はファゴットから第1ヴァイオリンに受け継がれていく音色旋律(音色の変化を要素とする旋律)が登場するが、これこそが第1曲の実質的な主題である。

この旋律を変奏しながら繰り返し、様々な楽器へと受け渡し続けていくことでクライマックスを形成。シンバルの一撃による頂点を経て、また主題が散り散りになっていき、最後はタムタムの1打に戻ってくる。

第2曲「輪舞」は、ホルンの和音の直後、ファゴットとトランペットが旋律の断片を提示するのだが、実はこれは第1曲と同じ音型から派生したもの。続いてオーボエ、そしてファゴットとチェロ、チェロとヴィオラ……という風に楽器が受け継がれていく

なかで、前曲とは違う旋律へと変形・発展していく。

曲中、何度かワルツのような舞曲へと姿を変えるのだが、性格はマーラーが交響曲で用いることが多かった田舎臭いレントラーに近い。時おり独奏ヴァイオリンが伴われることで「死の舞踏」の情景も想起させられる。

第3曲「行進曲」はチェロの反復フレーズが先導していくが、やはりこれも第1曲・第2曲の基礎となった音型で、これまで同様に徐々に変形していく。しばらく進むと軍楽隊を思わせるリズムが打楽器や弦楽器の中低音域に現れはじめ、いよいよ行進曲に転じる……かと思いきや中座。その後も、統率のとれていない軍隊のように、なかなか一体感は得られない。

ハープの低音と共にヴァイオリン独奏で第1曲の原型に近いモチーフが提示されると再始動。徐々に軍隊の体をなしていく。暴力性が頂点に達したところで、マーラーの交響曲第6番《悲劇的》第4楽章を思わせる巨大な木製ハンマーが打ち鳴らされて、再び崩壊。少しずつ散り散りになっていき、最後は穏やかに終わると思いきや、また動き出そうとしたところで、とどめの一発をお見舞いされる。

(小室敬幸)

作曲年代：1914～15年8月 1929年改訂

初 演：初稿・第1曲と第2曲のみ／1923年6月5日 ベルリン  
アントン・ウェーベルン指揮  
改訂稿・全曲／1930年4月14日 オルデンブルク  
ヨハネス・シューラー指揮

楽器編成：フルート4(第1～4はピッコロ持替)、オーボエ4(第4はイングリッシュホルン持替)、クラリネット4(第3は小クラリネット持替)、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4、チューバ、ティンパニ2組、大太鼓、小太鼓、テナードラム、シンバル、タムタム、トライアングル、シロフォン、ハンマー、グロックンシュピール、ハープ2、チェレスタ、弦楽5部

## ブラームス： ピアノ協奏曲第2番 変ロ長調 op.83

ヨハネス・ブラームス(1833～97)の残した2曲のピアノ協奏曲は、いずれも高度な技巧が要求されるピアノ独奏と雄弁な管弦楽とがシンフォニックに結びついた大規模な作品である。このうち第1番ニ短調はまだ彼が若かった1854年から58年にかけて書かれたもので、青年期特有の情熱を吐露した疾風怒濤的な作風を示しているのが特徴的だ。その背景には、彼を世に紹介してくれた恩人ローベルト・シューマン(1810～56)の自殺未遂と精神病院での死という衝撃があったと考えられている。

そうした悲劇的な第1番に対し、はるか後の1881年に完成された本日の第2番は、悠揚迫らぬ堂々とした重厚な作風を示している点で、いかにも円熟期の所産らしい作品といえるだろう。際立った特徴として挙げられるのは、協奏曲の書法を4楽章構成の交響曲風のスタイルに結びつけている点で、しばしば“ピアノ独奏付きの交響曲”と呼ばれているのはそのためである。楽章構成ばかりでなく、楽章間の主題の動機的関連性など全体の緊密な論理性の点でも、この協奏曲にはまさに交響曲を思わせるものがある。その一方、例えば独奏とオーケストラの中の楽器との絡みでは室内楽的な箇所も随所に見受けられる。

もちろん協奏曲らしい独奏の技巧上の難しさも追求されており、実際にこの作品は古今のピアノ協奏曲の中でも独奏者にとって屈指の難曲となっている。ブラームス自身がピアノの名手であったことがその背景にあるが、しかしそうした技巧の難度の高さが、あくまで先述のような作品全体のシンフォニックな緊密な構築性のうちに有機的に組みこまれていて、19世紀のヴィルトゥオーゾ協奏曲に見られるような華麗な名技の誇示につながっていないところが、いかにもブラームスらしい。このように、協奏曲でありながらその範疇を超えた広がりを持つこの作品は、ブラームスの大胆な発想とそれを裏付ける円熟期らしい確かな書法とを如実に示した傑作であるといえるだろう。

一説によると、作品の最初の着想は1878年のイタリア旅行中といわれている。しかしそうだとすると、この時は本格的な作曲に取り掛かることはなく、他の重要な作品の創作に力が注がれる。その後1881年にブラームスは再度イタリアへ旅行、フィレンツェでイタリアの古い芸術に触れるなど、充実した時を過ごした。そのことが彼の心にピアノ協奏曲への創作意欲を呼び起こしたののだろうか、旅行から戻ってから集中的に作品に取り組んで、その後かなり短期間のうちに作品を完成させる。この協奏曲にはどこか南国的な明るさを感じさせる楽想が多く現れるが、それはイタリア旅行での経験が影響しているのかもしれない。

初演は1881年11月9日ブダペストにおいてブラームス自身の独奏によって行われた。この時の指揮者はアレクサンダー・エルケルだったが、初演に先立ってマイニンゲンでやはりブラームスの独奏で試演がなされ、ここの宮廷楽団の指揮者ハンス・フォン・ビューロー（1830～94）が指揮をとっている。ビューローとマイニンゲンの楽団は翌年、ベルリン、キール、ハンブルクでの演奏旅行にあたってブラームスの独奏でこの曲を取り上げ、作品を知らしめるのに大きく貢献している。

**第1楽章 アレグロ・ノン・トロppo** 第1主題を先取りするホルン独奏とそれに応えるピアノ独奏との対話というユニークな導入で開始され、ピアノのカデンツァを経て、改めて協奏的ソナタ形式の主部に入る。確固とした構成のうちにダイナミックな発展を織り成す壮大な楽章である。

**第2楽章 アレグロ・アパッシオナート** スケルツォに相当する楽章（二短調）だが、情熱的な第1主題と哀愁に満ちた第2主題を持つソナタ形式で書かれている点がユニークで、展開部の途中に民俗舞曲風のトリオ（二長調）が挟まれる形をとる。

**第3楽章 アンダンテ** チェロ独奏が加わる情感溢れる変ロ長調の緩徐楽章。室内楽的なテクスチュアが生かされ、ピアノ独奏にもデリケートな響きが求められている。主要主題はのちに歌曲《わがまどろみはいよいよ浅く》op.105-2に用いられた。一方、中間部のクラリネットの旋律は1878年の歌曲《死への憧れ》op.86-6の引用で、この美しい楽章の背後に死への憧憬といったロマン主義的なイメージがあることを窺わせている。

**第4楽章 アレグレット・グラツィオーソ** ハンガリー風（ロマ風）の主題を中心としたロンド・ソナタ形式の明るいフィナーレ。軽妙でありながらこの大作を締めくくるにふさわしい充実した内容を持っている。

（寺西基之）

作曲年代：1878～81年

初演：1881年11月9日 ブダペスト 作曲者独奏

楽器編成：フルート2（第1はピッコロ持替）、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部、独奏ピアノ

Program notes by Robert Markow

## Berg: Three Pieces for Orchestra, op.6

### I Präludium

### II Reigen

### III Marsch

Alban Berg: Born in Vienna, February 9, 1885; died in Vienna, December 24, 1935

Alban Berg's Three Pieces for Orchestra Op. 6 had a protracted genesis. He wrote them in 1914, sending the first two to his teacher Arnold Schoenberg in September as a 40th birthday present, and completing the third piece by the end of the year. There was no performance of any kind until 1923, when the *Präludium* and *Reigen* were played in Berlin on June 5 with Anton von Webern conducting (the much longer *Marsch* movement had to be omitted due to limited rehearsal time for such a difficult score). The first complete performance waited until April 14, 1930 – nearly sixteen years after Berg had written the Three Pieces – when Johannes Schüler led an orchestra in Oldenburg using the revised edition of the score, which, incidentally, waited until 1954 to be published.

Berg's initial plan was to write a symphony. Ideas were eventually consolidated into the Three Pieces, which are cast for an exceptionally large orchestra. This includes quadruple woodwinds (five clarinets), six horns, four each of trumpets and trombones, much percussion (even the large hammer that Mahler had used in his Sixth Symphony), two harps, and celesta. The utmost technical facility and agility is required from every instrument. Furthermore, Berg took textural density to a whole new level, with so many lines running concurrently that the first-time listener is easily bewildered. Scholar Mark de Voto encapsulates the Three Pieces in these words: "Berg's effort seems constantly to be striving beyond the already exaggerated extremes of musical expression and gesture that so strongly characterize Schoenberg's Five Pieces [and other works like *Gurre-Lieder* and the tone poem *Pelleas und Melisande*]. No other work of Berg's shows such a feverish complexity of texture, no other printed score of his contains such a density of expression marks or changes of tempo. ... [The Three Pieces] tend to symbolize the feeling of utmostness, the last gasp of imperial splendor of the decaying Austro-Hungarian Empire that would soon be torn apart."

Manipulation and development of tiny motivic fragments is the operating principle behind the Three Pieces. De Voto identifies five of these, all first presented in the *Präludium*. *Reigen* incorporates the second, third, fourth and fifth of these fragments, while the *Marsch* uses the first, second, third and fifth. The highly



perceptive ear may catch their first appearances as follows: (1) a six-note capsule played *fortissimo* by horns at the moment of the full orchestra's explosive outburst following the solo trombone's *pianissimo* notes in its highest register. (2), (3), and (4) occur in quick succession about two minutes later; they are all embedded in the *Präludium*'s peak moment of volume and density, and nearly impossible to detect without recourse to the score. (5) is presented a few moments later, a *pianissimo*, descending series of eight chords played by *tremolo* violins.

There is no denying the Three Pieces offer a considerable challenge to most listeners. Berg himself is on record as saying that his Three Pieces were “more complicated than anything else written to date.” Even conductor and composer Pierre Boulez, with his superbly analytical mind and didactic expertise, admits that conducting the Three Pieces is “fairly difficult.” Here are a few suggestions to help guide the attentive ear through Berg's score:

The *Präludium* is structured in a clear-cut arch form, beginning with the faintest wisps of sound from unpitched percussion, moving on to pitched percussion (timpani, two players), then strings, then woodwinds. The music rises to a massive climax, then recedes, with timpani and finally unpitched percussion bringing the piece to a quiet ending.

*Reigen* translates as “round dance,” a term Berg uses freely, as the underlying feeling is often that of a waltz or a *Ländler*, dance rhythms familiar to Berg from earlier Viennese music. Even so, this is hardly music to dance to; the mood is highly charged and turbulent.

The *Marsch*, too, is a title only faintly suggestive of its content. The mood is often frantic, the writing of extreme complexity. De Voto finds some 31(!) motivic and thematic elements here in addition to those five that unify the Pieces. Berg scholar Geroge Perle finds in the *Marsch* a “feeling of doom and catastrophe” associated with the clouds of war gathering over Europe as Berg composed this music.

First-time listeners uncomfortable with chasing motivic fragments, trying to find dance impulses in undanceable music, and yearning for a real “melody” might best be advised to listen to the Three Pieces as a series of short episodes of continuously varying texture, density, tempo, dynamic nuance, and above all kaleidoscopic orchestration – not always “pretty,” but always fascinating.

# Brahms: Piano Concerto No.2 in B-flat major, op.83

- I **Allegro non troppo**
- II **Allegro appassionato**
- III **Andante**
- IV **Allegretto grazioso**

Johannes Brahms: Born in Hamburg, May 7, 1833; died in Vienna, April 3, 1897

After the disappointing reception accorded the early performances of Brahms's First Piano Concerto in 1859, the twenty-six-year-old composer proclaimed that "the second one will sound quite different," and in many respects he was right. The Second Concerto does display a more heroic stature, Olympian splendor, grandeur of design and autumnal melancholy compared to the craggy, tempestuous, sprawling First. Despite its length, equaled in the standard piano repertory only by Brahms's own previous concerto, it is more tautly organized as well. Even though more than twenty years separate the two concertos, they are both incomparable masterpieces.

Following a trip to Italy in the spring of 1878, Brahms began sketches for his Second Piano Concerto at his summer place in the Austrian Alps at Pörttschach. The sketches were then laid aside, and it was not until three years later, again following a visit to Italy, that Brahms completed the work on July 7th, 1881. On that day he wrote to his friend Elisabet von Herzogenberg: "I have written a tiny piano-forte concerto with a tiny, tiny wisp of a scherzo."

This of course was Brahms's typically modest and playful way of understating his accomplishments, for in complexity, seriousness and epic breadth, it stands as a giant among concertos. It covers a vast range of moods, from stormy aggressiveness to soaring lyricism to majestic grandeur. Its technical difficulties are fearsome, but even the pianist who masters these must bring to the music a profound intellect and musical maturity. The orchestral contribution is every bit as important as the pianist's, and the soloist must accept his role as "first among equals." Clearly this is no ordinary concerto. Brahms himself played the first public performance in Budapest on November 9, 1881 with Alexander Erkel conducting.

The very opening exemplifies the concerto's close partnership of piano and orchestra. A long musical line is fragmented into statements from the solo horn, solo piano, winds/strings, and again the piano, all of which form a prelude-like dialogue to the grand orchestral exposition that follows. The movement is laid out along the basic lines of sonata form, employing a profusion of melodic ideas. The

opening horn solo acts as a familiar landmark, appearing as a powerful theme for the full orchestra, as an interlude in the development section, as the signal that the recapitulation has arrived, and as the beginning of the coda.

Brahms did not label the second movement a scherzo, but it is one in all but name. This is the “extra” movement, and the only one of the four not in B-flat major. Both the four-movement design and the use of a scherzo are rarities in the pre-twentieth-century concerto repertory. Two principal ideas are heard in rapid succession in the opening measures: a furiously aggressive rising theme in the piano, from which nearly the entire movement is derived, and a thin, wispy second subject high in the violins. The robust central passage in D major also derives from the opening gesture.

Another unusual feature of this concerto is the exceptionally long and ravishingly beautiful cello solo in the *Andante* movement. As one of the many unifying elements of this concerto, we may note that the first six notes of the cello’s theme are identical to those of the horn that opened the concerto, but in a different order. Brahms later turned this theme into a song, “Immer leiser wird mein Schlummer” (Op. 105, No. 2) about a dying girl, and used it again in an oblique reference in his Second Violin Sonata. One of the most magical moments in all Brahms’s orchestral music occurs during the long clarinet duet preceding the recapitulation. Donald Francis Tovey poetically described it as “a few notes spaced out like the first stars that penetrate the skies at sunset.”

The Rondo-finale is generally more cheerful and dance-like than the previous movements, but Brahms’s characteristically dark sonorities and thick textures are present here as well. It is worth noting that although Brahms evokes images of leonine strength and monumentality, his orchestra is no larger than that for Beethoven’s *Fidelio* Overture or Schubert’s Fourth Symphony, both composed well over half a century earlier.

**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.

【ショスタコーヴィチ没後50年記念】

[50th Anniversary of Shostakovich's death]

創立60周年記念 名古屋特別公演

TMSO Special Concert in Nagoya

愛知県芸術劇場コンサートホール

2025年4月19日(土) 14:00開演

Sat. 19 April 2025, 14:00 at Aichi Prefectural Arts Theater

創立60周年記念 大阪特別公演

TMSO Special Concert in Osaka

第63回大阪国際フェスティバル2025 提携公演

フェスティバルホール

2025年4月20日(日) 14:00開演

Sun. 20 April 2025, 14:00 at Festival Hall

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor

ヴァイオリン ● アリョーナ・バーエワ Alena BAEVA, Violin

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

ショスタコーヴィチ：ヴァイオリン協奏曲第1番 イ短調 op.77 (38分)

Shostakovich: Violin Concerto No.1 in A minor, op.77

- I Nocturne: Moderato
- II Scherzo: Allegro
- III Passacaglia: Andante
- IV Burlesque: Allegro con brio

休憩 / Intermission (20分)

チャイコフスキー：交響曲第5番 ホ短調 op.64 (49分)

Tchaikovsky: Symphony No.5 in E minor, op.64

- I Andante - Allegro con anima
- II Andante cantabile con alcuna licenza
- III Valse: Allegro moderato
- IV Finale: Andante maestoso - Allegro vivace

主催：公益財団法人東京都交響楽団、フェスティバルホール (4/20)

協力：クラシック名古屋 (4/19)、公益財団法人名古屋フィルハーモニー交響楽団 (4/19)

共催：朝日新聞文化財団 (4/20)、朝日新聞社 (4/20)

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

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

B  
Series

## 第1019回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.1019 B Series

サントリーホール

2025年4月22日(火) 19:00開演  
Tue. 22 April 2025, 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor  
ヴァイオリン ● アリョーナ・バーエフ Alena BAEVA, Violin  
コンサートマスター ● 山本友重 Tomoshige YAMAMOTO, Concertmaster

ショスタコーヴィチ：ヴァイオリン協奏曲第1番 イ短調 op.77 (38分)  
Shostakovich: Violin Concerto No.1 in A minor, op.77

- I Nocturne: Moderato
- II Scherzo: Allegro
- III Passacaglia: Andante
- IV Burlesque: Allegro con brio

休憩 / Intermission (20分)

チャイコフスキー：交響曲第5番 ホ短調 op.64 (49分)  
Tchaikovsky: Symphony No.5 in E minor, op.64

- I Andante - Allegro con anima
- II Andante cantabile con alcuna licenza
- III Valse: Allegro moderato
- IV Finale: Andante maestoso - Allegro 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

シリーズ支援：明治安田生命保険相互会社

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。



## Alena BAEVA

Violin

アリョーナ・バーエフ

ヴァイオリン

©Marco Borggreve

キルギス共和国出身。ロシアでエドゥアルド・グラチに師事。またムスティスラフ・ロストロポーヴィチ、ボリス・ガルリツキー、シュロモ・ミンツに学び、小澤征爾国際アカデミー（スイス）に参加した。ルクセンブルクに帰化し、2010年よりルクセンブルク在住。

これまでに、ニューヨーク・フィル、チューリッヒ・トーンハレ管、ロンドン・フィル、ドイツ・カンマーフィルハーモニー・ブレーメン、ケルン・ギュルツェニヒ管、エーテボリ響などと共演。18世紀オーケストラとは長年にわたり充実した関係を築き、ピリオド楽器による様々なレパートリーを演奏・録音している。室内楽ではユーリ・バシュメット、榎本大進、ミツシャ・マイルスキー、ジャン＝ギアン・ケラス、ベルチャ弦楽四重奏団などと共演。ソナタのパートナーとしてはウクライナのピアニスト、ヴァディム・ホロデンコと10年以上にわたって献身的な音楽的パートナーシップを築いている。都響とは今回が初共演。

使用楽器は、J&Aベアーズの好意により匿名のパトロンから貸与された1738年製グアルネリ・デル・ジェス「エクス・ウィリアム・クロール」。

Born in Kyrgyzstan, Alena Baeva studied with Eduard Grach in Russia. She also took lessons with Mstislav Rostropovich, Boris Garlitsky, and Shlomo Mintz, and took part in the Seiji Ozawa International Academy Switzerland. Naturalised Luxembourgish, she has resided in Luxembourg since 2010. Baeva has performed with orchestras including New York Philharmonic, Tonhalle-Orchester Zürich, London Philharmonic, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Gürzenich-Orchester Köln, and Gothenburg Symphony. She enjoys a long-standing relationship with Orchestra of the Eighteenth Century, performing and recording a variety of repertoire on period instruments. Chamber music holds a particularly special place in her musical life, where she enjoys collaborations with such artists as Yuri Bashmet, Daishin Kashimoto, Misha Maisky, Jean-Guihen Queyras, and Belcea Quartet. Baeva plays on the “ex-William Kroll” Guarneri del Gesù of 1738 – on a generous loan from an anonymous patron, with the kind assistance of J&A Beares.

## ショスタコーヴィチ： ヴァイオリン協奏曲第1番 イ短調 op.77

ちょうどこの曲が完成する直前の1948年2月、ときのソ連政府によって“形式主義的退廃芸術”の糾弾を旨とする、いわゆるジダーノフ批判の口火が切られた。その矢面に立たされたドミトリー・ショスタコーヴィチ(1906～75)が、先鋭的な音楽語法も巧みに(能ある鷹の爪よろしく)盛り込んだ新作の発表に躊躇を覚えたとしても無理はない。歌曲集《ユダヤの民族詩より》(1948)や、同曲からの引用を含む弦楽四重奏曲第4番(1949)ともども、独裁者ヨシフ・スターリン(1878～1953)が1953年に没して“雪解け”を迎える時期までしばしお蔵入りすることとなる。

ヴァイオリン協奏曲第1番もそうした作品の一つで、初演をみたのは完成から7年後の1955年。そこでソリストを務め、出版譜の監修にもあたったダヴィッド・オイストラフ(1908～74)に曲は献呈されている。

**第1楽章「夜想曲」(モデラート)**は自由な三部形式。深く内面へ沈潜する楽想と、浮遊感をたたえた調性のあしらい方が印象深い。**第2楽章「スケルツォ」(アレグロ)**は辛辣なユーモアをたたえた主部と、乱痴気騒ぎ一歩手前の中間部からなる。開始から1分強を経過した箇所でも木管が提示し、ヴァイオリンが重音で確保する旋律「Dis-E-Cis-H(レ#-ミ-ド#-シ)」は、交響曲第10番(1953)や弦楽四重奏曲第8番(1960)で用いられた、作曲者のイニシャルを音名化した動機「D-Es-C-H(レ-ミb-ド-シ)」の先駆体ともみなせよう(この楽章では4番目の音が半音低い位置関係にある)。

**第3楽章「パッサカリア」(アンダンテ)**は雄渾なホルンの旋律を従えながら低弦とティンパニがバス声部で主題を提示し、その主題を反復する過程で8つの変奏が続く。楽章の最後に置かれた長大なカデンツァが第2楽章の動機も回想しながら高揚を重ねると、ティンパニの一撃によって**第4楽章「ブルレスク」(アレグロ・コン・プリオ)**へ流れこむ。民俗舞踏風のリズムが粗野なまでの生命力を発散させる、自由なロンド形式の終曲。

(木幡一誠)

作曲年代：1947年6月～1948年3月

初演：1955年10月29日 レニングラード(現サンクトペテルブルク)

ダヴィッド・オイストラフ独奏

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：フルート3(第3はピッコロ持替)、オーボエ3(第3はイングリッシュホルン持替)、クラリネット3(第3はバスクラリネット持替)、ファゴット3(第3はコントラファゴット持替)、ホルン4、チューバ、ティンパニ、タムタム、シロフォン、タンブリン、ハープ2、チェレスタ、弦楽5部、独奏ヴァイオリン

## チャイコフスキー： 交響曲第5番 ホ短調 op.64

ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー（1840～93）がこの交響曲第5番を作曲したのは1888年のことである。中期の1877年に交響曲第4番を完成してから10年以上もたってからだった。その間には、管弦楽のための4つの組曲や《弦楽のためのセレナード》といった比較的軽いスタイルによる作品や、演奏会用の序曲《1812年》および標題交響曲である大作《マンフレッド》などが書かれており、そうした様々な試みを経験した後、それらで培った書法も生かしながら改めて本格的な交響曲に挑戦したといえるだろう。

実際この第5番は、まさに後期のチャイコフスキーの作風の深まりを示す傑作となった。着手は1888年6月初めころであるが、この年の初めにチャイコフスキーは指揮者としてヨーロッパ各地を演奏旅行して自作を紹介し、グリーグ、ブラームス、グノー、ドヴォルザークらと会うなど、世界的な作曲家としての地位を確固たるものとしていた。こうして得た自信とともに、帰国後、クリン市（モスクワ北西85キロ）近郊の村フロロフスコエに居を構えて心機一転したことも相まって、チャイコフスキーは意欲的に新しい交響曲の創作に取りかかる。こうして交響曲第5番は、大作であるにもかかわらずほぼ3ヶ月間という短い期間で書き上げられた。彼の創作力がいかに高まっていたかが窺われよう。

この作品は、運命を象徴する循環主題による全曲の統一と、闘争を経て勝利へというロマン派好みの構図を土台に、自伝的な内容を民族的表現と伝統的な交響曲様式とに融合させている点で、明らかに前作の第4番のスタイルを受け継いでいる。しかし第4番の時はパトロンのナジェジダ・フォン・メック夫人（1831～94）宛の手紙でそうした標題的な表現内容を明確にしているのに対して、第5番では示唆的な言葉をいくつか記しているだけで、はっきりとわかる形での手掛かりは残していない。しかし作品全体の構成も循環主題の扱いもきわめて明確であり、チャイコフスキーは純粹に音だけによって作品そのものに劇的な内容を語らせようとしたといえるだろう。

もっとも彼自身は当初は作品の出来栄えに不満を感じていたようで、1888年12月のメック夫人宛の手紙では失敗作とすら書いている。しかし国外を含めて各地で高く聴衆から評価されたこともあって、この交響曲に自信を持つようになった。

もっともその後も再び否定的な見解を述べるなど、この傑作に対する作曲者自身の評価がかなり揺れ動いているのは興味深い。

**第1楽章 アンダンテ～アレグロ・コン・アニマ** ホ短調 まず序奏（4分の4拍子）の冒頭で、クラリネットによる陰鬱な旋律が示される。チャイコフスキー自身



「運命、もしくは神の摂理に対する完全な服従」と述べているように、この旋律は“運命”を象徴する循環主題で、全ての楽章において様々な形で現れる。主部は8分の6拍子、ソナタ形式。3つの主題に基づいて闘争的かつドラマティックに展開する。

**第2楽章 アンダンテ・カンタービレ・コン・アルグーナ・リチェンツァ**（やや気ままな）ニ長調 8分の12拍子 情感に満ちた3部形式の緩徐楽章。主部はホルンによるノスタルジックな主題とオーボエの憧憬に満ちた副主題を持っている。モデラート・コン・アニマの中間部ではやや動きが加わり、やがて運命の循環主題が立ちはだかるように現れる。この主題は楽章の最後にも、憧憬的な気分を脅かすように突如として威圧的に出現する。

**第3楽章 ヴァルス／アレグロ・モデラート** イ長調 4分の3拍子 優美な性格のワルツ。小ぜわしい動きの中間部が対照を生み出す。その後ワルツが再帰するが、最後に、現実の闘いがまだ終わっていないとささやくかのように、そと循環主題の変形が立ち現れる。

**第4楽章 フィナーレ／アンダンテ・マエストーソ～アレグロ・ヴィヴァーチェ** まず序奏（ホ長調、4分の4拍子）において循環主題が長調で重々しく奏された後、ソナタ形式の劇的な主部（ホ短調、2分の2拍子）となって、運命との闘いが繰り返し広げられていく。そしてコーダ（モデラート・アッサイ・エ・モルト・マエストーソ）に入って運命主題が明るいホ長調で朗々と示されて闘いの勝利を謳い上げ、最後は第1楽章第1主題も長調に転じて輝かしく現れ、全曲を圧倒的な高揚感のうちに締めくくる。

（寺西基之）

作曲年代：1888年

初 演：1888年11月17日（ロシア旧暦11月5日） サンクトペテルブルク 作曲者指揮

楽器編成：フルート3（第3はピッコロ持替）、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

## Shostakovich: Violin Concerto No.1 in A minor, op.77

- I Nocturne: Moderato**
- II Scherzo: Allegro**
- III Passacaglia: Andante**
- IV Burlesque: Allegro con brio**

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

Throughout most of his long career as one of the Soviet Union's foremost composers, Dmitri Shostakovich was forced to be ever vigilant against the vicissitudes of official Party doctrine regarding artistic expression. "Socialist Realism" was in; "Formalism" was out. The terms are largely meaningless in themselves, but they signified that the only acceptable music was that which was understandable by the masses, music promoting optimism, music imbued with heroic sentiment and richly laden with simple, tuneful themes. Proscribed were such subversive elements as strong dissonance, atonality, introspection and unsingable melodies. These qualities were regarded as synonymous with the contemptible, bourgeois, decadent culture of certain Western countries, and to be shunned by any respectable Soviet citizen.

The Violin Concerto No. 1, completed in 1948, is a deeply personal statement that emanates from the composer's innermost artistic soul, designed to satisfy first and foremost the dictates of his own creative sensibilities, not those of government bureaucrats. Much of the concerto is darkly introspective, reflective and somber in mood – hardly material to inspire Soviet workers to greater productivity or to further some political cause. Shostakovich prudently waited until after Stalin's death (1953) to present this concerto to the public. To have done otherwise would have incurred almost certain condemnation. David Oistrakh, for whom the concerto was written (as were the Concerto No. 2 of 1967 and the Violin Sonata of 1968), was soloist in the highly successful world premiere, given on October 29, 1955 with the Leningrad Philharmonic conducted by Yevgeny Mravinsky. The score was published the following year as Op. 99, and for years it retained this opus number. However, Shostakovich had had the foresight to leave lacunae in his opus numberings during the most troublesome years, particularly from 1948-1953. Op. 77 signifies the concerto's proper chronology. (A film score now bears Op. 99.) Oistrakh was also the soloist at the American premiere (December, 1955) when Dmitri Mitropoulos conducted the New York Philharmonic. Oistrakh recorded the concerto not only with Mravinsky and Mitropoulos, but also with the composer's son Maxim.

The concerto is unorthodox in form, symphonic in scope and largely avoids the virtuosic display found in many Russian concertos. Oistrakh called the solo role “very profound, Shakespearian, demanding from the artist the greatest emotional and intellectual dedication.”

The opening movement is an extended nocturne – grave, contemplative and eloquent – that rises inexorably to an impassioned climax. Then follows a brusque scherzo, full of rhythmic zest and Shostakovich’s typically sardonic humor. Listeners familiar with other works of Shostakovich’s later years (the Tenth Symphony, Eighth Quartet and First Cello Concerto, for examples), may note the presence here of his recurring DSCH motif (Dmitri SCHOstakowitsch in the German spelling, which corresponds to the notes D-E flat-C-B, also in German orthography). The Passacaglia is another slow movement. In a passacaglia, a melody, most often in the bass line, is repeated over and over while other musical events are played out in the upper parts. An elaborate cadenza – almost a movement in itself and the emotional core of the entire concerto – leads gradually from the seriousness of the Passacaglia to the highly energetic finale full of dance rhythms and folk tunes.

## Tchaikovsky: Symphony No.5 in E minor, op.64

**I Andante - Allegro con anima**

**II Andante cantabile con alcuna licenza**

**III Valse: Allegro moderato**

**IV Finale: Andante maestoso - Allegro vivace**

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

The late 1870s were traumatic years for Tchaikovsky. It was then that he became involved with a neurotic young music student named Antonina Milyukova, made the disastrous mistake of marrying her, attempted suicide, entered into that extraordinary epistolary relationship with his benefactress Nadezhda von Meck, struggled with highly-charged fears over his homosexuality, and created his fate-laden Fourth Symphony. The years following were a period of recovery from this stressed existence, and the period between the Fourth and Fifth Symphonies constituted a longer interval between symphonies than any other in his canon of such works – over a decade.

It was only in May of 1888 that Tchaikovsky again set out on a symphonic journey, albeit tentatively. But thereafter, work progressed with amazing rapidity. In just six weeks, he had written the short score, by late August it was completely

orchestrated, and the first performance took place on November 17 in St. Petersburg, conducted by the composer.

The motto invariably described as the “Fate” motif is heard in the symphony’s opening bars in the somber tones of low clarinets. To an even greater extent than in the Fourth Symphony, this “Fate” motto pervades the work. Twice it abrasively intrudes in the slow movement; it makes a shadowy, menacing appearance near the end of the Waltz; and it serves as the material that introduces and closes the Finale in a mood of exultant joy.

The first movement is laid out in traditional sonata form, though with an untraditional wealth of melodic ideas. Notable orchestral details abound, including the lilting first theme of the *Allegro* section for clarinet and bassoon in octaves; the horn quartet fanfares, which are at one time or another echoed by every wind instrument of the orchestra, including the tuba; and the murky growls that bring the movement to a close.

The second movement represents Tchaikovsky at the peak of his lyrical and romantic fervor. It also contains one of the great glories of the solo horn repertory – that long, long first theme of infinite yearning and nostalgia. The theme is marked *dolce con molto espressione* (sweetly, with great expression). Even more than in the first movement, Tchaikovsky the melodist comes to the fore in both the number and richness of his themes, which take on a wide range of moods from tender consolation to the heights of passion. Felicitous contrapuntal treatment also provides much interest in this movement, as in the intertwining of solo oboe and violins following the first return of the Fate motif.

The emotional peaks scaled in the first two movements are absent in the third, an elegant waltz. Its tune is based on a song Tchaikovsky heard sung by a boy in the streets of Florence. The central trio section enters the world of Mendelssohnian deftness and elfin enchantment, a reminder of just how much respect Tchaikovsky accorded his predecessor.

There can be little doubt that the finale portrays triumph over adversity. The Fate motif is stated immediately in grand, ceremonial tones, now in the major tonality. Analysts have criticized the “victory” as one too quickly and too easily won to be convincing from the standpoint of musical argument. Perhaps they are right, but that has not prevented countless listeners from responding enthusiastically to the pomp of this now-familiar theme in new colors, and to the thrilling *Allegro vivace* that follows. Hammering (*martellato*) strings initiate the main body of the movement, which seldom pauses for breath in its relentless drive to what is surely the most deceptive pause in all music: audiences the world over have erupted into spontaneous applause at the famous silence (poised on the dominant chord – B major) that precedes the re-entry of the home key and the final, expansive proclamation of the symphony’s motto, now blazing triumphantly in E major.

4/30

# Tatsuya SHIMONO

Conductor

## 下野竜也

指揮

©Shin Yamagishi



鹿児島生まれ。2000年東京国際音楽コンクール〈指揮〉、2001年ブザンソン国際指揮者コンクール優勝。国内の主要オーケストラに定期的に招かれる一方、海外においても、サンタ・チェチーリア国立アカデミー管、ミラノ・ジュゼッペ・ヴェルディ響、ポルドー管、ロワール管、チェコ・フィル、シュトゥットガルト放送響、バルセロナ響、シンフォニア・ヴァルソヴィアなど次々と客演を重ねている。

これまでに読響初代正指揮者、読響首席客演指揮者、京響常任客演指揮者、京響常任首席客演指揮者、広響音楽総監督を歴任。現在、N響正指揮者、札響首席客演指揮者、広響桂冠指揮者、広島ウインドオーケストラ音楽監督を務めている。霧島国際音楽祭、セイジ・オザワ松本フェスティバルをはじめ、数多くの音楽祭に参加。オペラの分野でも新国立劇場、日生劇場、二期会をはじめ注目の公演で指揮を務める。

出光音楽賞、渡邊暁雄音楽基金音楽賞、新日鉄音楽賞・フレッシュアーティスト賞、齋藤秀雄メモリアル基金賞、芸術選奨文部科学大臣賞、MBC賞、東燃ゼネラル音楽賞奨励賞、南日本文化賞特別賞、有馬賞、広島市民賞、中国文化賞など受賞多数。鹿児島市ふるさと大使。おじゃんせ霧島大使。太鼓芸能集団「鼓童」ミュージックアドバイザー。東京藝術大学客員教授、東京音楽大学特任教授として後進の指導にも当たっている。

NHK大河ドラマ テーマ曲収録（これまでに7作品）、NHK-FM『吹奏楽のひびき』パーソナリティを務めるなど、放送においても活躍している。

Tatsuya Shimono, a native of Kagoshima, won the 1st Prize at Tokyo International Music Competition and Besançon International Competition. He has appeared with orchestras such as Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Czech Philharmonic, Barcelona Symphony, and Sinfonia Varsovia. Shimono is currently Permanent Conductor of NHK Symphony, Principal Guest Conductor of Sapporo Symphony, Conductor Laureate of Hiroshima Symphony, and Music Director of Hiroshima Wind Orchestra. He was formerly Resident Conductor of Yomiuri Nippon Symphony, Principal Guest Conductor of Kyoto Symphony, General Music Director of Hiroshima Symphony.



# 第1020回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.1020 A Series

東京文化会館

2025年4月30日(水) 19:00開演

Wed. 30 April 2025, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● 下野竜也 Tatsuya SHIMONO, Conductor

男声合唱 ● 東京混声合唱団 The Philharmonic Chorus of Tokyo, Male Chorus \*

合唱指揮 ● 平川範幸 Noriyuki HIRAKAWA, Chorus Master \*

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

## トリスタン・ミュライユ：ゴンドワナ (1980) (17分)

Tristan Murail: Gondwana (1980)

## 夏田昌和：オーケストラのための《重力波》(2004) (18分)

Masakazu Natsuda: Gravitational Wave for orchestra (2004)

休憩 / Intermission (20分)

## 黛 敏郎：涅槃交響曲 (1958) \* (35分)

Toshiro Mayuzumi: Nirvana Symphony (1958) \*

- |                       |                    |
|-----------------------|--------------------|
| I Campanology I       | カンパノロジーI           |
| II Sūraṃgamaḥ         | 首楞嚴神咒 (しゅれんねんじんしゅ) |
| III Campanology II    | カンパノロジーII          |
| IV Mahāprajñāpāramitā | 摩訶梵 (まかぼん)         |
| V Campanology III     | カンパノロジーIII         |
| VI Finale             | フィナーレ              |

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：公益財団法人アフィニス文化財団

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



### [選考理由]

梵鐘がゴーンと鳴る。その音を音響解析して管弦楽で再構築したのが、スペクトル楽派のミュライユの《ゴンドワナ》だ。その22年前、同じコンセプトながら、まったく違う音楽が生まれていた。黛敏郎の《涅槃交響曲》だ。この2曲を並べて演奏するのは前例がない。生き別れた「鐘」兄弟の再会だ。そのあいだに、スペクトル楽派の影響を受け、それを発展させた夏田昌和の《重力波》が演奏される。ホール内を響きが波打つ、特別な一夜となる。

鈴木淳史(アフィニス文化財団 オークストラ助成委員)

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。



# The Philharmonic Chorus of Tokyo

Male Chorus

東京混声合唱団

男声合唱

©中村紋子

1956年に創設された日本を代表するプロ合唱団。東京・大阪での定期演奏会、内外のオーケストラとの共演やオペラへの出演、青少年を対象とした鑑賞音楽教室、海外公演を含む年間150回の公演を行っている。レパートリーは、創立以来行っている作曲委嘱活動で生まれた250曲を超える作品群をはじめ、内外の古典から現代作品までと全合唱分野を網羅している。文化庁芸術祭大賞、音楽之友社賞、毎日芸術賞、京都音楽賞、レコード・アカデミー賞、サントリー音楽賞、中島健蔵音楽賞などを受賞。

The Philharmonic Chorus of Tokyo, founded in 1956, is Japan's foremost independent professional choir. As the basis of its activities, the chorus has regular concerts mainly in Tokyo and Osaka and holds about 150 concerts annually, both in Japan and overseas, collaborating with Japanese and international orchestras. The chorus performs a wide range of choral works of different periods and genres. The core repertoire is about 250 works commissioned from composers around the world.



## Noriyuki HIRAKAWA

Chorus Master

平川範幸

合唱指揮

福岡県出身。上野学園大学で下野竜也、大河内雅彦に、桐朋学園大学で黒岩英臣に師事。パーヴォ・ヤルヴィの指揮マスタークラスを受講。新日鉄住金文化財団指揮研究員として紀尾井シンフォニエッタ東京（現・紀尾井ホール室内管）で活動したのち、東京シティ・フィル指揮研究員となる。これまでに全国のオーケストラや合唱団、吹奏楽団を指揮。2016年度より仙台ジュニアオーケストラ音楽監督を務めている。

Noriyuki Hirakawa, a native of Fukuoka, studied with Tatsuya Shimono and Masahiko Okochi at Ueno Gakuen University, and with Hideomi Kuroiwa at Toho Gakuen School of Music. He was a conducting fellow of Kioi Sinfonietta Tokyo and Tokyo City Philharmonic. He has conducted orchestras, choirs, and wind orchestras throughout Japan. Hirakawa has served as Music Director of Sendai Junior Orchestra from 2016.

## トリストアン・ミュライユ： ゴンドワナ(1980)

タイトルには二つの意味がある。一つは沈没した巨大大陸にまつわる古代インドの伝説であり、もう一つは、かつて地球上の陸地全体を構成していた二大陸塊の一方に、地質学者がつけた名前である。その陸塊が分裂したことにより、今日の地球上にあるさまざまな大陸の輪郭が徐々に形成されてきた。

音楽はそのプロセスを、絶え間ない展開と変容により映し出す。テクスチュアの一つの要素は、じわじわと誇張されたり変形されて、次の新しいテクスチュアを生み出していく。たとえば、曲の開始から3分ほどでオーケストラ全体が奏でる霧のようなトリルは、徐々に音階へと引き延ばされ、やがては広範囲におよぶアルペッジョとなる。その数分後に登場するウッドブロックの規則的な打音は、だんだんと位相がずれ、いくつもの異なる拍や層を生み出していく。またある瞬間には音楽が激しく加速または減速し、変容のプロセスが圧縮されて、ほぼ中断されたかのように感じられる場面もある。一方で、規則的で周期的なリズムや、反復的なパッセージが多用されることで、聴き手は音楽の進行や変容の程度を捉えることができる。

《ゴンドワナ》は、ミュライユが器楽の生成装置として電子技術を革新的に利用する中で生まれた作品である。ハーモニーは周波数変調によって生み出されているが、これはデジタル・シンセサイザー（ヤマハのDXシリーズなど）でよく使われる音色生成の方法である。それにより、どの音律にも属さない和声の実現、鐘のように響く。この作品におけるもう一つの重要な要素は、「ノイズ」（音響的な意味でいう「ホワイトノイズ」）と「音」との間の変動である。「ノイズ」は、弦楽器の弓をこすり付ける音やコル・レーニョ（訳注：弓の木の部分で弾く）奏法、木管楽器や金管楽器による息だけの音、そしてマラカス、シンバル、スネアドラムなどの打楽器によって表現され、「音」は明確で純粋な楽器の音色と、自然倍音列に近い協和音によって生み出される。この二つの対照的で自律した要素は、互いに浸透し、影響し合うことができる。

この音楽は、クレッシェンド／デクレッシェンド、加速／減速、緊張／弛緩といった、波のように上下するパターンで満ちている。もしこうした音の波が、伝説の沈没大陸「ゴンドワナ」を思い起こさせるならば、作品のドラマティックな瞬間、とくに終盤における激しい“爆発”を通じて、地質学的なゴンドワナの激動の歴史が鮮やかに描き出されていると言えるだろう。

（ジュリアン・アンダーソン／訳：飯田有抄）

作曲年代：1980年

初 演：1980年7月21日 ダルムシュタット音楽祭(ドイツ)  
アントニ・ヴィト指揮 クラクフ管弦楽団



楽器編成：フルート3(第2、第3はピッコロ持替)、オーボエ3(第3はイングリッシュホルン持替)、クラリネット3(第1は小クラリネット、第3はバスクラリネット持替)、ファゴット3(第3はコントラファゴット持替)、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、アンティークシンバル、シロフォン、テナードラム、ボンゴ、シンバル、トムトム、ティンパニ、ウッドブロック、マラカス、ヴィブラフォン、グロックンシュピール、マリмба、大太鼓、ガラガラ、チューブラーベル、タムタム、小太鼓、ハープ、ピアノ(チェレスタ持替)、弦楽5部(14-12-10-8-6(コントラバスのうち2本は5弦ではない))

## トリストアン・ミュライユ

1947年ル・アーヴル生まれ。フランス国立東洋言語文化学院で古典アラビア語および北アフリカ・アラビア語の上級学位と経済科学の学位を取得し、同時に音楽の勉強も続けた。1967年、パリ音楽院でオリヴィエ・メシアンの下生となり、パリ政治学院でも学び、3年後に卒業。1971年にローマ賞を受賞し、その後パリ音楽院作曲科で1等賞を受賞。その後2年間はローマのヴィラ・メディチで過ごす。



©Wise Music Classical

1973年にパリに戻ると、若い作曲家や器楽奏者たちとアンサンブル・イティネレルを共同設立。このアンサンブルは、器楽演奏とライブ・エレクトロニクスの分野における基礎的な研究により、瞬く間に広く知られるようになった。

1980年代、音響現象の分析と合成の研究を進めるためにコンピューター技術を利用した。独自のマイクロコンピューター支援作曲システムを開発した後、IRCAM(フランス国立音響音楽研究所)と数年間共同研究を行い、1991年から97年まで作曲を教え、コンピューター支援作曲プログラム「Patchwork」の構想に参加した。1997年、ニューヨークのコロンビア大学作曲科教授に就任し、2010年まで同大学で教鞭をとった。また、2010年度武満徹作曲賞(東京オペラシティ文化財団主催)の審査員を務めた。

再びヨーロッパに戻り、世界各地でマスタークラスやセミナーを続けている。ザルツブルク・モーツァルテウム大学で3年間客員教授を務め、現在は上海音楽院で客員教授を務めている。

## 夏田昌和：

### オーケストラのための《重力波》(2004)

最新の天体観測と理論物理学によって明かされつつある宇宙の姿は、その過程で我々人間の視覚的想像力や言語的表現力の限界が意識されるにつれ、益々(日常言語によっては)“語り得ない”領域として私達の前に現出してくる。そうした

意味において「宇宙」（＝空間と時間）を思惟することは、私にとって人間が「神」の領域に想いを馳せることにも重なっていく。フランス留学2年目に書かれた室内オーケストラのための《ソリトン》（1995）を皮切りに、室内オーケストラのための《巨石波》（1997）、オーケストラのための《アストレーション》（2001）と続き、この《重力波》（2004）へと至る大規模編成作品のシリーズは、時空間の中で生起する様々な音響運動を扱いつつ、個人の趣味嗜好や固有の文化的表現から極力距離を置き、人智を超えた領域、身体感覚や心理感情がもはや無効となる世界への接近と上昇の試みであり、我々の限られた耳の想像力を視覚的類推と論理的思考によって超克していこうという企てでもあった。

楽曲は簡潔な5つのセクションより成る。短い導入部としての第1セクションでは、ホール内に遠く隔たって配置された3つの大太鼓が、空間密度の微細な粗密や揺らぎのようなものを作りだす。存在と非存在の間にある状態。続く第2セクションでは、B♭音とその下方倍音列による持続音と共に、ひたすら上昇するグリッサンド音群によって、一気にエネルギーの奔出を見る。この上昇運動はそれ自体が現象であると同時に、また固有の場＝空間そのものの創出でもあり、全ての変化はこの「場」において生じる。上昇の極みにおいて始まる幾分過渡的な第3セクションでは、開かれた空間を束の間満たす光のようなE音の上方調和スペクトルが、程なくまた自身の重さによって崩壊し始め、徐々に扇を閉じてC♯単音の内に収束する。続く持続的な第4セクションにおいては、B♭とEの2音間をゆっくりと移動する音響体の周回運動が作る空間の歪みが、波動として周囲の空間へと伝播していく様を描いた（題名の《重力波》は、この部分に由来する）。コーダ的な第5セクションでは、初めてtuttiによって奏される単一の調和的音響が、大太鼓の強打によって寸断されつつ、次第に押し潰された別の響きに置換されていく。

2002年の芥川作曲賞（現・芥川也寸志サントリー作曲賞）受賞に伴うサントリー芸術財団の委嘱により2004年に作曲、同年8月に故小松一彦氏指揮、新日本フィルハーモニー交響楽団によって初演された。

なお、曲名の英語表記は、発表当時は「Gravity Wave」だったが、作品の意図をより正確に表すため、今回の演奏を機に「Gravitational Wave」に改めた。

（夏田昌和）

作曲年代：2004年

初 演：2004年8月29日 東京 サントリーホール

小松一彦指揮 新日本フィルハーモニー交響楽団

楽器編成：フルート3（第1、第2はピッコロ持替、第3はピッコロおよびアルトフルート持替）、オーボエ3（第3はイングリッシュホルン持替）、クラリネット3（第3はバスクラリネット持替）、ファゴット3（第2、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、ピアノ2（第2は4分の1音低く調律）、弦楽5部（16-14-12-10-8〔コントラバス第5～8は5弦〕）（第2フルート、全クラリネット、チューバは部分的に4分の1音下げる指示あり）



## 黛 敏郎： 涅槃交響曲(1958)

第二次世界大戦後、東京音楽学校（後の東京藝術大学音楽学部）の作曲科から橋本國彦(1904～49)が戦時の要請に応じたことから追放され、フランス帰りの池内友次郎(1906～91)と北海道からはぼ独学の伊福部昭(1914～2006)が赴任した。この3人に師事し、大学卒業後はフランス政府給費留学生として1951年夏に池内も学んだパリ音楽院へと留学したのが、矢代秋雄(1929～76)と黛敏郎(1929～97)だ。



黛 敏郎

5年間にわたってフランスに滞在し、パリ音楽院のカリキュラムをこなした上でフランス的ではないプロコフィエフやバルトークを取り入れて個性をみつけようとした矢代と異なり、音楽院の古い教育内容を拒否して1年で日本に帰ってきてしまったのが黛であった。これは言い換えれば、ガムランの影響を受けた室内楽曲《スフェノグラム》(1950)あたりまでは残っていた池内とその理想であるラヴェル的な価値観から大きく外れ、伊福部とその大きな影響源であるストラヴィンスキーの流れをより意識的に歩んでいく契機となったといえる。

例えばフランス生まれの電子音楽ミュージック・コンクレート（具体音楽）を試みた《X, Y, Z》(1953)であっても序盤からストラヴィンスキーの《春の祭典》そのものが聴こえてくるし、1950年代の管弦楽曲・吹奏楽曲でエドガー・ヴァレーズ(1883～1965)へと接近していったのはヴァレーズの主要な影響源がストラヴィンスキーだったことも関わっているだろう。時代の最先端を追った前衛的なサウンドを用いて、近代ヨーロッパ文明以前の原始的なエネルギーが描かれる——このスタンスは《春の祭典》のあり方そのものなのである。

そして黛は、カールハインツ・シュトックハウゼン(1928～2007)の電子音楽《習作 I》(1953)の手法をなぞった上で独自のアイデアを加えた《素数比の系列による正弦波の音楽》(1955)などを作曲。この際に音色の合成に加え、周波数とともに音列を生み出す手法に触れたのだろう。それが《涅槃交響曲》の前身に位置づけられる《フォノロジー・サンフォニック(交響的韻律学)》(1957)と《カンパノロジー》(1957)へと繋がっていく。前者では「鐘の倍音列からヒントを得た」12音音列を、グループ分けされた楽器群に割り振って和音——黛は「音塊」と表現——にしている。

《涅槃交響曲》の第1楽章となった後者では、NHKの協力を得て除夜の鐘の録音を音響分析した結果を、1オクターヴを24に分割した四分音(クォーター・トーン/半音の半分の音程)による近似値で再現する……つもりだったようだが、実際に

主たる素材として用いられたのはNHKの実験結果ではなく、物理学者の山下敬治(1899～1969)による1948年の論文「実験音響学」から得られたデータで、あえて最終的に12の半音階へ強引に落とし込まれた(詳細はこのことを明らかにした高倉優理子氏の論文[※1]を参照)。

具体的には《涅槃交響曲》の第1楽章の冒頭で繰り返される3つの主題和音——黛は「合音」と表現——について、舞台上で鳴る和音Aは“平等院の梵鐘”、客席上手(右側)で主に金管が吹く和音Bは“複数の梵鐘の平均値(黛なりに“東大寺の梵鐘”を推測したもの)”、客席下手(左側)で主に木管が吹く和音Cは“半鐘(a)”を基にしている(※2)。ただし厳密に鐘の響きを模倣することよりも、3つの和音で12の半音階を網羅することが優先されているため、データにはなかった音が加えられたり、12音技法的な発想で移高の可能性が探られたりしている(12音技法的なアプローチは次の管弦楽曲《曼荼羅交響曲》[1960]で更に深められた)。

第1楽章「カンパノロジーⅠ」は、前述した和音A～Cが基調となる自由なパッサカリア。楽譜の練習番号に基づけば、主題と8つの変奏に捉えられ、変奏が進むごとに残りの7種——「法然院」「禪林寺」「妙心寺」「華光寺」「大雲寺」の鐘と、「半鐘(b)」「半鐘(c)」に基づく——の和音を加えられたり、移高されたりしていく。なお第2～3変奏での点描風のパッセージは、12音音列に基づいている。クライマックスを迎える第7変奏で最低音が「シ」(=《涅槃交響曲》の主音であり、「死」と掛詞になっているのだらう)となり、第8変奏で静寂へと向かっていく。

第2楽章「首楞嚴神咒(しゅれんねんじんしゅ)」をはじめ、偶数楽章では管弦楽による鐘の響きを背景にして、男声がお経を模した合唱を歌う。「首楞嚴神咒」は禅宗系の法要で列をつくって歩きながら読まれるお経で、漢訳されたサンスクリット語を仮名書きで発音している。このテキストがもつ多彩な韻律を活かしたりズムに沿って、合唱は音列に基づいて重ねられる音が増減。熱がこもっていくと12の半音階すべてが同時に重なる。

第3楽章「カンパノロジーⅡ」で再び管弦楽だけとなり、第1楽章の素材を自由に変奏していく。鐘のイメージから離れることも多く、グラデーション的に変化した第1楽章とは違って、異なる要素がはっきりと対比される。

第4楽章「摩訶梵(まかぼん)」は合唱ではなく6人の独唱者となり、音高(ピッチ)のはっきりしないポルタメントで「摩訶般若婆羅蜜(もこぼじゃほろみ)」と歌い交わし、悟りに至るための完全な智慧を讃える。最後はコール&レスポンスのように、合唱も静かに「摩訶般若婆羅蜜」と繰り返す。

第5楽章「カンパノロジーⅢ」は第1楽章のクライマックスのような「全山の鐘が一斉に鳴りひびく」楽章。歌詞のない男声合唱も鐘の響きの一部となる。終盤で

最低音が「シ」となり、明るい響きが差し込むと終楽章へ。

第6楽章「フィナーレ」では仏・仏法・僧侶を礼してたてまつる天台宗の声明しょうみょう「一心敬礼(いっしんきょうらい)」に基づく明朗な旋律が繰り返されていく。なお、このメロディの核となる「ラ・ファ#・ミ」は和音A～Cの基音(最低音)と共通している(バルクのヴァイオリン協奏曲におけるバッハのコラール引用と発想が似ている)。多層的に鳴り響く鐘が重なるが、最後は「シ」の響きが軸になって消え去ってゆく。

(小室敬幸)

作曲年代：1958年3月19日(完成)

初演：1958年4月2日 東京 新宿コマ劇場  
岩城宏之指揮 NHK交響楽団 東京コリアアーズ

楽器編成

グループⅠ(客席上手):フルート3(第2、第3はピッコロ持替)、小クラリネット、クラリネット2、グロッケンシュピール、スレイベル

グループⅡ(舞台上):フルート3(第1、第2はピッコロおよびアルトフルート持替)、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3、トランペット3、トロンボーン3、ティンパニ、シロフォン、ヴィブラフォン、チャイム、シンバル、大太鼓、サスペンデッドシンバル、タムタム、ハーブ、ピアノ、チェレスタ、弦楽5部、男声合唱(12部/ソリスト6人を含む)

グループⅢ(客席下手):ホルン3、トロンボーン3、チューバ、コントラバス2、タムタム

※1 『黛敏郎《涅槃交響曲》と《曼荼羅交響曲》の成立過程比較——「Campanology 資料」の分析を中心に——』としてインターネット上で公開されている。

※2 以下に登場する半鐘(a)、半鐘(b)、半鐘(c)は、作曲家による解説(本誌P.45の2行目)に記された「3種類の半鐘」のこと。

(編集部注)《涅槃交響曲》スコア(ペータース版)では歌詞(経文)はローマ字で発音のみが記されており(自筆スコアには漢字表記あり)、また表紙裏には“The text sung by male chorus in the 2nd and 4th Movements are Japanese accented Sanscrit Sutras of Buddhism which have no specific meaning other than magical incantation.”[第2楽章と第4楽章で男声合唱によって歌われるテキストは、日本語的なアクセントで歌われる梵語(サンスクリット語)の仏教経典であり、魔術的な呪文以上の具体的な意味はない]とあるため、今回の上演に当たり歌詞対訳は作成しませんでした。

## Tristan Murail: Gondwana (1980)

The title has two meanings. It is an ancient Indian legend about a vast, sunken continent, as well as the name geologists have given to one of the two giant landmasses which once comprised the earth's entire dry land and whose break-up has gradually formed the contours of the various continents on the earth today. The music mirrors this process in its perpetual drifting and transformation: certain elements of a texture are gradually exaggerated or deformed to create a new texture. For example, the haze of trills for full orchestra, which occurs about three minutes into the piece, is progressively extended into scales and, eventually, wide spanning arpeggios – the series of regular clicks on the wood-block, a few minutes later, are gradually pulled out of phase to generate several different pulses and layers. At certain moments, the music is violently accelerated or decelerated, compressing the transformation processes to such an extent that they can seem almost like a complete break. A pervading use of regular, periodic rhythms and sequential passages allows the listener to measure the progress of the music and the rate at which it is being transformed.

*Gondwana* continues Murail's innovative use of electronic techniques as generators of instrumental music. In this case, the harmony is generated by frequency modulation, a method of tone-production often used in digital synthesizers (Yamaha's DX instruments, for example). This gives rise to complex, untempered chorals which have a bell-like sonority. Another important element in the piece is the fluctuation between moments of "noise" (in the acoustic sense of "white noise"), represented by scratching or col legno on the strings, toneless breathing on woodwind or brass and by percussion instruments (maracas, sizzle cymbal and snare drum) and moments of "sound" represented by clean, pure instrumental colours and consonant harmony close to the natural harmonic series. These two opposing and autonomous elements can interpenetrate or "influence" each other.

The music abounds in wave-like patterns of rise and fall, such as crescendo-decrescendo, acceleration-deceleration and tension-relaxation. If these waves of sound recall the legendary, sunken Gondwana, the geological Gondwana's turbulent history is vividly evoked in the music's more dramatic moments, especially in the volcanic "eruption" near the end of the work.

(from texts by Julian Anderson)

Premiere: July 21, 1980 at Festival de Darmstadt

Cracow Orchestra conducted by Antony Witt

## Tristan Murail

Born in Le Havre in 1947, Tristan Murail received advanced degrees in classical and North African Arabic from the École Nationale des Langues Orientales Vivantes, as well as a degree in economic science, while at the same time pursuing his musical studies. In 1967, he became a student of Olivier Messiaen at the Paris Conservatory, and also studied at the Institut d'Études Politiques in Paris, graduating three years later. In 1971, he was awarded the Prix de Rome, and later received a First Prize in composition from the Paris Conservatory. He spent the next two years in Rome, at the Villa Medici.



©Wise Music Classical

Upon returning to Paris in 1973, he co-founded the Ensemble L'Itineraire with a group of young composers and instrumentalists. The ensemble quickly gained wide recognition for its fundamental research in the area of instrumental performance and live electronics.

In the 1980s, Tristan Murail used computer technology to further his research in the analysis and synthesis of acoustic phenomena. He developed his own system of microcomputer-assisted composition, and then collaborated with Ircam for several years, where he taught composition from 1991 to 1997, and took part in the conception of the computer-assisted composition program "Patchwork". In 1997, Tristan Murail was named professor of composition at Columbia University in New York, teaching there until 2010.

Again in Europe, he continued giving master-classes and seminars all over the world, was guest professor at the Mozarteum University in Salzburg for three years, and is currently guest professor at the Shanghai Conservatory.



## Masakazu Natsuda: Gravitational Wave for orchestra (2004)

The image of the universe, which the latest astronomical observation and theoretical physics have been revealing, is appearing before us more and more as a region that we cannot verbally describe (in our day-to-day vocabulary), as we realize how limited human ability is in visual imagination and expressing it in words.

In such context, I feel, for us humans to think about the “universe” (= space and time) is closer to imagine the realm of “God”. I composed a series works for larger ensembles - from “Soliton” (1995), which I wrote in my second year of study in France, followed by “Megalithic Waves” for chamber orchestra (1997), “Astration” for orchestra (2001), up to this “Gravitational Wave” (2004); they all deal with various acoustic movements that arise in the time-space, and, while keeping distance from personal taste or expression specific to certain culture, attempt to aspire to and to approach the realm beyond human understanding, a realm where physical senses or psychological emotions are irrelevant, and to overcome the limited audio imagination by means of visual conjecture and logical reasoning.

“Gravitational Wave” consists of five concise sections. In the first section, as an introduction, three bass drums placed in distant corners of the auditorium, create a sort of varying density and fluctuation of the space: a status between existence and non-existence. In the second section that follows, ever-rising glissandi, with the continuous B-flat and its harmonic undertones, swiftly enable the energy to pour out. The rising move is a phenomenon in itself, while creating specific place = space, too. All the transformations occur in this “place”. At the culmination of this rising move starts the third section, somewhat of a transition. Here, a harmonic overtone spectrum of E-note illuminates and fills the open space for a while, but soon starts to collapse with its own weight, gradually folds its fan to close, and eventually converges into a single C-sharp. The fourth section that follows describes how a body of sounds circulating between B-flat and E creates a distortion of space, and then spreads to neighboring spaces in the form of waves (the title “Gravitational Wave” was derived from this). In the coda-like fifth section, a single harmonious sound played in tutti, blocked by loud bass drums, is gradually replaced by another compressed sound.

I wrote this work in 2004, at the request of Suntory Foundation for the Arts, after receiving 2002 Akutagawa Award for Music Composition (currently Yasushi Akutagawa Suntory Award for Music Composition). It was premiered in August of the same year by New Japan Philharmonic conducted by late Kazuhiko Komatsu.

The English title was “Gravity Wave” at the premier, but this revival performance gave me the chance to rename it “Gravitational Wave” which reflects my intention of the composition more precisely.

(Masakazu Natsuda / translated by Tadashi Mikajiri)

Premiere: August 29, 2004 at Suntory Hall, Tokyo

New Japan Philharmonic conducted by Kazuhiko Komatsu

---

## Masakazu Natsuda

Masakazu Natsuda was born in Tokyo in 1968. After completing his graduate studies at Tokyo University of the Arts, he moved to France. He studied composition and conducting at Conservatoire of Paris, where he graduated from the composition department with a unanimous 1st prize from the jury. Natsuda studied composition under Teruyuki Noda, Masayuki Nagatomi, Jo Kondo, and Gérard Grisey, conducting under Kazuyoshi Akiyama and Jean-Sébastien Béreau, and accompaniment under Henriette Puig-Roget. He has received numerous awards and honors, including Akutagawa Composition Award and Idemitsu Music Award. Commissioned by Ministère de la Culture, Suntory Music Foundation, Ensemble intercontemporain, and numerous other public institutions, performing groups, and soloists, his compositions have been featured in various music festivals and concerts around the world.



As a conductor, Natsuda has been involved in many premieres of Japanese works and introduction of foreign contemporary works. He conducted the Japanese premieres of Grisey’s *Vortex Temporum*, *Quatre Chants pour franchir le seuil*, and Reich’s *Tehillim*. He also conducted Ives’ Symphony No. 4 (new edition) in December 2022, marking its first performance in Japan in this century. He and conductor Kanako Abe founded l’Association Franco-Japonaise de Musique Contemporaine in 2013 and served as its first executive director. Through this association, he has since been involved in planning and organizing various educational programs, concerts, symposiums, and other events. In 2021, as Artistic Director of 6th Ryogoku Art Festival, he planned and conducted 6 concerts of 3 different programs to great success. In January 2024, the “Masakazu Natsuda × Arnold Schönberg” performance at Kanagawa Kenmin Hall C × C also drew a great response. In March 2024, he conducted Ensemble “Венера” in a performance of Messiaen’s great work *Turangalila-Symphonie* by a mixed orchestra of professional and amateur players.

# Toshiro Mayuzumi: Nirvana Symphony (1958)

- I Campanology I
- II Sūraṅgaṃaḥ
- III Campanology II
- IV Mahāprajñāpāramitā
- V Campanology III
- VI Finale

After World War II, Kunihiko Hashimoto (1906-91), who had accepted wartime requests from the military, was expelled from the composition classes of Tokyo Music School (currently Department of Music at Tokyo University of Arts). Tomojiro Ikenouchi (1906-91), who returned from France, and Akira Ifukube (1914-2006), who was almost self-taught in Hokkaido, took his place. It was Akio Yashiro (1929-76) and Toshiro Mayuzumi (1929-97) who studied under these three. After graduating, both started attending the *Conservatoire de Paris* in 1951, with the aid of *Bourses France Excellence* program (French government's scholarship for foreign students).



Toshiro Mayuzumi

Yashiro stayed in France for 5 years, completing the curriculum of the *Conservatoire*, and then pursued his own style, absorbing elements of non-French Prokofiev and Bartok, too. In contrast, Mayuzumi rejected the old-fashioned education there, aborted the stay in one year, and returned to Japan. This decision marked his conscious embarkation on to the stream of Ifukube and Stravinsky who influenced him, clearly stepping away from his remaining attachment to the vision of Ikenouchi and of Ravel, his ideal, which he had held until around 1950 when he wrote the chamber work “Sphenogrammes” , influenced by Gamelan music.

For example, even in “X, Y, Z” (1953) in which he tried *musique concrete*, electronic music born in France, we hear nothing but the sound of “The Rite of Spring”. We can well understand why he came closer to the style of Edgar Varèse (1883-1965) in his orchestral/wind pieces, since Varèse was influenced mainly by Stravinsky. To utilize state-of-the-art avant-garde sounds, in order to express the primitive energy before the rise of modern European civilization, mirrors exactly the spirit of “The Rite of Spring”.

In addition, after tracing the techniques of “Studies I”, the electronic music of Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Mayuzumi added his own new ideas on such

works as “Music for Sine Wave by Proportion of Prime Number” (1955). Here, he must have touched on the method of constructing tone-rows based on sound-frequencies, as well as of synthesizing sounds, leading to “Phonologie Symphonique” (1957) and “Campanology” (1957), both of which are considered as precursors to “Nirvana Symphony”.

In the former, twelve-tone rows ‘inspired by harmonic overtones of bells’ are distributed to groups of instruments to constitute chords (Mayuzumi calls them ‘sound clusters’).

In the latter, which was later included in “Nirvana Symphony” as its first movement, Mayuzumi tried to reproduce midnight bells from temples on Silvester night. NHK (The Japan Broadcasting Corporation) helped him by analyzing the acoustics of various bells, and Mayuzumi planned to approximate the results with quarter-tones (one octave divided by 24, or half of half-tones), but eventually he deliberately chose to use the data acquired from Keiji Yamashita (1899-1969, a physicist)’s treatise on ‘Experimental Acoustics’, and forcibly squeezed the minute tones which were recorded and analyzed into simple twelve-tone scales (See Yuriko Takakura’s paper for details, which revealed this practical compromise).

More concretely speaking, among the three thematic chords at the beginning of “Nirvana Symphony”’s first movement – Mayuzumi calls them ‘combined sounds’ – the chord A which sounds from the stage is “the large bell of Byodo-in Temple”; the chord B by brass from the right side of the audience is “an average sound of multiple large bells” (Mayuzumi imagined it to be the large bell of Todaiji-Temple); the chord C by woodwinds from the left is based on “small bells(a) of various temples”. However, Mayuzumi aimed more at covering all the twelve-tone scale with the three chords, than strictly reproducing the bells’ sounds, and thus at times he added notes that did not exist in the recorded sounds, or transposed notes as is common with twelve-tone technique (The approach in line with the twelve-tone technique was further cultivated in the next orchestral work “Mandala Symphony” (1960)).

**The first movement ‘Campanology I’** is a free passacaglia based on chords A, B and C as mentioned above. The score’s section marks indicate that Mayuzumi intended the movement as a theme with eight variations. As the variations progress, chords of seven other large bells – those of ‘Honen-in Temple’, ‘Zenrin-ji Temple’, ‘Myoshin-ji Temple’, ‘Kako-ji Temple’, ‘Daiun-ji Temple’ and two more small bells(b) and (c) – are added and transposed. *Pointillistic* passages in the 2nd and 3rd variations are based on twelve-tone-rows. The 7th variation reaches the climax with B note at the bottom (B is the tonic of “Nirvana Symphony” and its Italian name ‘si’ is homophonically equivalent to Japanese word ‘shi’, meaning ‘death’), and the last 8th variation steers toward silence.

**The second movement ‘Sūramgamaḥ’** and the other even-numbered move-

ments have male chorus passages like Buddhist sutra, with orchestra in the background. 'Sūraṅgamaḥ' is a sutra chanted during Zen services by monks walking in single file. The text is a Chinese translation of an original Sanskrit scripture, and the Chinese characters are recited in Japanese phonetic readings (Kana). It has various metric patterns, and the number of tones sung by the chorus increases and decreases in line with the tone-rows. As the music heats up, all the twelve tones sound simultaneously.

**The third movement 'Campanology II'** returns to instrumental, and Mayuzumi leaves the elements of the first movement to vary freely, straying away frequently from the bells' images. While the first movement transformed itself slowly in gradation, this third movement contrasts different elements with each other more clearly.

**The fourth movement 'Mahāprajñāpāramitā'** Six soloists instead of chorus start the movement in portamenti with ambiguous pitches, praising the flawless wisdom leading to the ultimate enlightenment. They repeat 'Mokohojahoromi' (Great is the completion of enlightenment), another Buddhist sutra, again pronouncing the sutra's Chinese-translation in Japanese phonetic readings. When the chorus finally comes in, the soli and chorus respond to each other in a manner like 'Call-and-Response'.

**The fifth movement 'Campanology III'** resembles the climax of the first movement, where 'all the bells at all the temples resound and fill the hills'. Here, the male chorus without words joins the echo of the bells. Towards the end of the movement, the lowest tone goes down to B or 'si/shi', and a bright echo shines in, leading to the final movement.

**The sixth movement 'Finale'** The cheerful melody repeated here is based on 'Isshin-kyo-rai' (Respect in one united heart), a Tiantai Shomyo (a Buddhist chant) respecting Buddha, Buddhism and the monks. The core notes of this melody, A-F#-E, are also base notes (the lowest notes) of the chords A, B and C (This structure resembles Alban Berg's idea to quote J. S. Bach's chorale in his violin concerto). Bells sound in multi-layers, and diminish and fade away, around the axis of B ('si/shi') note.

(Takayuki Komuro, translated by Tadashi Mikajiri)

Premier: April 2, 1958 Tokyo, Shinjuku Koma Theater  
NHK Symphony Orchestra, Tokyo conducted by Hiroyuki Iwaki  
Tokyo Choraliers

ニルヴァーナ

## 「涅槃」交響曲について

(1958年4月2日初演の際のプログラム解説)

黛 敏郎



黛 敏郎 (1929～97)

涅槃(ねはん)……梵語nirvānaの音写。元来は吹き消すこと、吹き消した状態をあらわし、燃えさかる煩惱の火を滅尽して、さとり智慧即ち菩提を完成した境地をいう。これは生死(しょうじ)を超えたさとりの世界で、仏教の究極的な実践目的であり、それ故に仏教の特徴をあらわす旗印の一つとして涅槃寂静(じゃくじょう)を数える。以下略(仏教学辞典より)

ここ数年来、私は鐘に憑かれてしまったようだ。どんなすばらしい音楽も余韻嫋々たる梵鐘の音の前には、全く色褪せた無価値なものとしか響かないとは、一体どうしたことだろう。私が狂っているのだろうか。それとも、音楽の方が狂って来たのか。

人は云うだろう。どんなに鐘の音が絶妙に響いたとしても、それは単なる音でしかない。単なる音には思想もなければ感情も介入する余地がない。したがって、それをただ聞いただけで深い人間的感動を得られるなどという道理はない。感動を伝達するためには、それらの音を効果的な表現の材料として使いこなすものになる作家の魂が不可欠であり、それを芸術に昇華せしめるに足るだけの技術の裏付けも必須となる。ひとは畢竟、それらの音に感動するのではなくて、背後に存在する作家の魂に感動するのだ。それが音楽というものであり、以上の操作過程を経てこそ芸術による感動は成り立つのだ。ルネッサンス以後自律性を獲得して以来の、芸術が芸術であるべき基本的条件であるこの原理をわざわざ否定して、何かの偶然で耳に入って来た古寺の破れ鐘の音の方が、精緻をこらした芸術作品

よりもすばらしいと強情を張るのは気障としか云えない……と。

私はそんなことは百も承知である。がしかし、それでもなお、どうしても鐘の音の方が、私に深い感動を与えるのだと云いつづけるより仕方がない。しかも、この感動は、かつて私がすぐれた音楽作品の数々から得た感動にくらべて、格段に深いというか、今迄感じなかった心のある別な部分をも揺さぶる様に激しいものだと言ふことが出来る。

これは一体どういうことなのだろう。私にもまだよくわからない。

ただ、非常に乱暴な云い方を許していただけるならば、どんな立派な音楽だって、やはり単なる音でしかないということは、このごろ私が痛感していることだ。私が一生をかけて書き上げた一つのシンフォニーというただの音が、そこらの古寺の破れ鐘というこれも同じただの音よりも感動の与え方の深さにおいて劣るということが始めから判っているとしたら、これは大へんなことだ。私は作曲家を止めるよりほかかない。事実、最近はずめたいような気持になることさえある。

しかし、私はまだもう少し努力はしてみたい。鐘の音に心臓をキュッと締めつけられる様に感動してしまう自分という人間を、今までと違ったあらゆる角度からもう一度分析してみて、自分をこれほど感動させるのは、一たい鐘の音の何なのか、また、自分の中にある何がかくまで感動させられているのか、つまり感動を与えてくれる相手側と、その感動を受け入れる自分と、この二つの点から追求する仕事を始めようと考えたのだ。結論は勿論まだ出ない。しかし、今日ここに発表する「涅槃」交響曲は、そのいわば変身しつつある私の最初の所産であり、今までの私の諸作品とかなり趣きの変ったものとして提示されていることは認めていただけるかも知れない。



さて、私が最初に着手したことは、相手である鐘の音の音響学的研究だった。



《饗宴》作曲当時（1955年）

オリヴィエ・メシアンは周知の如くポール・デュカに示唆されて鳥の唄に非常な興味を抱き、そのフィギュレイションを自分の音楽語法に取り入れてユニクな音楽を創作しているが、彼の鳥の唄研究も、夥しい鳥の唄の採譜から始まっている。

私はNHKの厚意を得て、毎年大晦日に放送される除夜の鐘の録音テープを手に入れ、その一つ一つの特徴ある鐘の音を音響分析して貰った。この仕事にはNHK技術研究所の藤田尚氏が協力して下さったが、上野寛永寺、平泉中尊寺、奈良東大寺、京都黒谷真如堂等々全国名刹の名鐘が殆んど余すところなくソノグラフによって裸にされた。鐘の音は音響学的に云うと曲板の振動に属し、倍音の振動数が基音の振動数の整数倍にならないという特徴を持っていること、および、時間の経過によって耳に聞こえる音の位相が変化するという複雑な音響であって、この正確にして精細に亘る分析は殆んど不可能であったが、分析の結果に基いて、今度は逆に、純音を電子音楽的に合成してほぼもとの鐘の音に近い音響が得られるに至った。電子音楽の技術によれば、いかなる鐘の音も、単なる複合音(Tongemisch)と見做されうるから、その合成は容易である。ただ、私は、これを普通のオーケストラでやってみたかった。そのためには、問題はずっと難しくなるが、私は、電気の力を借りない生の音でやりたかったのだ。

分析の結果の近似値をとって平均律に直し、今度はNHK交響楽団に協力して貰って、鐘の音的オーケストレーションの実験を繰返した。もとより、それぞれ倍音を持った楽器が演奏するのだから、純音合成の様にうまくは行かないけれども、オーケストレーションを微妙な時間の経過と共に変化させることによって、私は鐘の唸りの効果をオーケストラで作る方法を見出した。それは、シェーンベルクの音色旋律(Tonfarbenmelodie)に似たやり方で同一の音がさまざまに楽器を変えて奏されたり、絃楽器群が細かくグループに分れてそれぞれ異なる運動をしたり、また、更には、オーケストラ全体を分割してホール各隅に離して配置し、相互間に音



ピエール・ブーレーズ(右)と  
(1956年/ダルムシュタットにて)





日本 TV のドラマ『SOS パリ』のロケに立ち会うためパリへ（1959年／《涅槃交響曲》初演の翌年）

を動かしたりするやり方である。

これらさまざまな実験の結果、私は7種類の梵鐘と3種類の半鐘の音をもととして、「カンパノロジイ」という曲を試作し、昨年11月に放送発表した。7種類の梵鐘とは、口径9尺1寸わが国最大の鐘である東大寺の鐘、以下、平等院、法然院、禪林寺、妙心寺、華光寺、大雲寺の鐘である。

当然のことながら、この曲では、音の響きが生命であって、従来の意味でのメロディー、リズムおよびハーモニーという音楽構成要素は全く無視されている。音の高さの変化はあってもそれは何等メロディー的機能を持たず、音の長短はあるが、所謂《拍節》的扱いはされていない。つまり無拍子であってリズムとは云えない。また、音の塊りないしは合音というべきものはあるが、伝統的意味でのハーモニーでは勿論なくて、一つの合音、一つの音塊が、いわば伝統的音楽の単音に相当する基本単位とも云えるわけなのだ。

この曲は、今日ここに発表する「涅槃」交響曲の**第一楽章**に充てられているのでもう少し詳しく説明すると、形式釣には一種のパスサカリアで、最初に呈示される13個の合音——これは3種類の合音が時価を変えて交互に現れるにすぎない——が主題となり、途中点描風な変奏曲を交えつつ徐々に合音の数と種類を増加して行き、クライマックスに至って、3つに分けられたオーケストラの各グループが、一斉に同一の合音をそれぞれ時機を少しづつずらしたアタックと、異ったダイナミック変化によって演奏し、ふたたび静寂に戻る。この3つに分けられたオーケストラの各グループ間を、音が交応する効果——私はこれをCampanology-effectと呼んでいるが——は、絶対に生の演奏でなくては味わえない独特の立体感があり、殊に、今日の演奏会場であるコマ劇場は、この種の音響効果に適しているので、その効果が期待されると思う。

「カンパノロジイ」とは、鐘を製造するに当って、合金の割合や鑄造の方法を研究する学問の名称であり、わが国では、これを規矩(かね)割と称して、古来一子

相伝の秘法とされていた。

○

さて、「カンパノロジイ」を試作した私が次にするべき仕事は、鐘の音に惹かれる自分を音響学的ないしは生理学的意味とは違った側面から解明することであった。音響学的意味から私が鐘の音に感じた魅力は勿論大きかったけれども、決してそれだけが原因だったのではない。鐘は非常に古くから存在した楽器であり、その音には、いつも或る種の神秘主義的色彩が付き纏って離れないことが認められる。わが国では古くから沈鐘伝説というものがあり、鐘は霊物であって水界を支配する主と密接な関係があると考えられていた。また、昔は、よき鐘の音を得るためには、鑄造の際に、処女の血を混合しなければならないという不文律があり、事実、現存する鐘の中にもそうした呪術的思想が実現されているものさえあることが古文書に記録されている。

私を捉えたのは、鐘にまつわるこうした呪教的色彩というか、更にもっと、ふつう無常感といわれている様な宗教的な意味も見逃すわけにはいかなかった。つまり、私は、鐘の音の魅力に惹かれている自分の中に、多分に宗教的な感動を発見したのである。こうした契機から宗教へ近づいて行くことが、如何に原始的であり素朴であるかということは判り切っていたが、私は、自分の中にこれほど単純な、まるでルネッサンス以前の中世ヨーロッパ人の様な心の動きを発見して、いままでまるでそれと正反対の近代ヨーロッパに根ざしていた自分の思想というものに、根本的な疑問を持たざるを得なくなった。大袈裟に云えば、このとき私は、自分の中の近代ヨーロッパがガラガラと音を立てて崩れて行くのを感じたのだった。

仏教がこうして私の前に大きな存在としてクローズアップされて来た。いう迄もなく仏教は、東洋の思想である。それは、私が親しんで来た近代ヨーロッパの合理的思惟体系とは最も遠い次元のものだった。そして私は、仏教の非合理的思



右から黛敏郎、オノ・ヨーコ、  
ジョン・ケージ (1961年/  
ニューヨークにて)

Figure 1 shows a musical score with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score features complex chords with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a double bar line. The chords are arranged in a way that suggests a specific harmonic structure, likely related to the text's discussion of long 6th and perfect 5th intervals.

【第一図】

Figure 2 shows a musical score with three staves labeled A, B, and C. The top staff (A) has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff (B) has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff (C) has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as *sfz* and *sf*, and articulation marks like slurs and accents. The chords are complex and feature various accidentals. The score ends with "etc." on each staff.

【第二図】

私が主題の材料として選んだ3種類の合音は第一図に見る通りであって、それらの基音は長6度および完全5度の関係にあるが、これは、種々の鐘の倍音構成を調べた結果、そのいずれにも、基音に対して長6度および完全5度——即ち自然倍音の第5および第3番目の音——の関係にある倍音は全く見当たらないという結果によるものである。つまり、逆に言えば、12音のあらゆる音を3個の合音で提示するためには、基音が長6度および完全5度の関係に置かれなければならないということである。この音程関係は、全曲に亘って音列技法的構成をとるための一つの細胞的機能を果すことになる。

第二図は、クライマックスにおける各グループのアタックとダイナミックの差を示す。図中、Aは舞台に向かって右手のバルコニーに配置される高音木管群、Bは舞台に置かれる三管編成の管絃楽器群、Cは左手バルコニー上の低音金管群をそれぞれ示している。

惟の中に共鳴し得る非常に多くの点を見出した自分を、改めて東洋人としての実感をもって再発見したのだった。

インドに生れた仏教は支那と日本に伝えられるにおよんで**原始仏教**から**大乘仏教**への哲学的な飛躍を行なっているが、私が共感をえたのも、正確に云えば大乘仏教的思想である。それが、他のあらゆる宗教と根本的に異なる点は、例えば、キリスト教などでは、神という絶対的存在があり、人間はそれに対して対立するもの、つまり原罪を負っていて神の恩寵を得て救われるものと規定されるが、仏教には、始めからこうした人対神、原罪対恩寵という様な二元論的關係は存在しない。仏教では真の仏は我々が自ら覚する主体的なものであるとし、衆生本来仏、即ち人即仏、人即神という思想からすべてが発している。そのためには真の自己に目覚めて大死一番することが何よりも重大視されるのであって、宗教的戒律や経典、また更には釈迦の存在そのものさえそれ程の大きな意味を持たず、むしろ直観的要素が貴重とされる。自己心霊の真性質に徹するには、ただ坐禪あるのみであって、その意味では禪仏教は単なる宗教の範疇を越えたものと云うことさえ出来るのだ。

しかし、私はここにこそ宗教の真髓が存するのであって、こうした東洋的な思想を論理の分析によって哲学的に解明することは、却って仏教本来の意義から離れてしまうことを恐れる。

こうして私は、今まで全く未知であった仏教の世界にとび込んだのであるが、一方、鐘の音以外の仏教音楽に対しても、当然無関心ではいらなかった。否、むしろ、私を直接仏教に結び付けたのは、鐘の音よりも、或は**お経**の方だったかも



電子音楽を作る  
(1960年代)

Handwritten musical score for Tenors, Baritons, and Basses. The score is written on five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is for Tenors, the third for Baritons, and the fourth for Basses. Each staff contains a series of notes and rests, with "etc." at the end of each line. The bottom staff is empty.

【第三図】

知れない。

三年ほど前「修禪寺物語」という映画の音楽を担当したとき、私はそのトップ・タイトルに全山の僧侶が一斉に読経する声を使うことを思い立ち、京都近在の諸寺をお経を聴いて廻ったことがある。凍りつく様に寒い暁の闇を破って、朗々とひびいて来る読経の声は、鐘の音と同じ様に私を感動させたものだった。この時の強烈な印象が今も鮮かに蘇り、今度の交響曲の中にお経を使うことを躊躇なく私に決心させたのだった。

仏教音楽としては、**声明**（しょうみょう）や**ご詠歌**が著名であるが、その源泉はいづれもお経であり、お経を抜きにして仏教音楽は考えられない。お経はまた、宗派によってその調（よ）み方に非常な差があり、もとより楽譜があるわけではないから、諷む人のくせや習慣によって左右される点も大きいが、私が最も興味を抱いたのは、多勢で諷む場合、不可避的にいろいろなピッチが混合されて、一種の**集合音**が出来上るという点である。これは勿論ハーモニーとも云えないし、一種のポリフォニーであるが、グレゴリオ聖歌のモノフォニーや中世のオルガヌムの様に整然としたものでもなく、極めて雑然とした、偶然性に左右されるところの多い音楽である。

私は、種々のお経を研究した結果、楞嚴咒（りょうごんしゅ）と呼ばれるお経を用いることに決定した。楞嚴咒は、臨濟宗、曹洞宗など禪宗系の宗派で最も重要と



【第四図】

されているお経の一つであり、涅槃会（釈尊の亡くなられた2月15日の法要）、降誕会（ごうたんえ）、開山忌など主要な法要の際には必ず諷経（ふぎん）される。このお経には、真、行、草の三種の諷み方があるが、いずれの場合も木魚を伴わず、会堂の中を列を作って歩きながら諷経されるのが特徴である。私がこのお経を選んだ一つの理由は、これが梵語のお経であって、漢音のお経と違って直接意味が判らない故でもあった。梵語といっても勿論、一旦漢訳されたものを仮名書きの発音で読むわけだから、正確には梵語と云えないかも知れないが、私の興味を惹いた点は、このお経が、ハッキリとした韻律をもつことで、個々の章句が脚韻を踏んでいる上に、それらの章句の構成が5拍子、4拍子、7拍子或は11拍子、14拍子という様な、非常に変化に豊んだレトリックを持つということでもあった。

私はこの楞嚴咒——正しい名称は首楞嚴神咒（しうれんねんじんしう）——の第一部を歌詞として、男声12部合唱による経文歌を作曲した。実際にこのお経が諷経される際のテンポは非常に速いが、私はそれに捉われず、むしろ自由に取り扱い、経頭（きょうがしら）と大衆（だいしゅう）との掛合いの部分を作ったり、本来は無伴奏であるが、私はコーラス以外に、オーケストラの助奏および Campanology-effect をもこれに結合させた。

こうして、“南無楞嚴会上諸菩薩”（なうれんねんういじょうじほぞ）という文句から始まる**第二楽章**が出来上がった。12部に分けられた男声合唱の各パートは、殆んど全曲を通じてそれぞれ異った固有の基音を保持し、それらの声部が徐々に出現しまた消えて行く操作は一定の**音列**に基いて行なわれる。全員が唱和する際は、従って12音のあらゆる音が一つの欠如もなく絶えず聴かれることになる。（**第三図参照**）とはいっても、この音楽は12音音楽ではなくて、全曲を通じてその中核としての機能を果すべき音——si ♯——が設定されており、曲はその中核音を基として遠心的に局限まで広がり、また求心的にもとへ戻るという運動を繰り返すのである。これは丁度、多勢の読経の際、経頭の諷み始めたピッチから次第に大衆が

外れて行って、非常に複雑な殆んど騒音に近い集合音となり、諷み終りに近付くと、それがまた次第に始めのピッチに吸収されて行くという、普通に見ることの出来る現象を模したものと云える。

さて、**第三楽章**は、再びオーケストラだけとなり、第一楽章のモチーフに基づいた**カンパノロジイ**が展開されるが、この部分は次の**第四楽章**への経過的意味を多く含んでいる。

**第四楽章**は、楞嚴咒の終りに経頭と大衆の掛合いによって唱ぜられる摩訶梵(まかぼん)という一種の讃に基いており、私の作曲では、六人の独唱者がそれぞれいづれも音度のさだかでないポルタメント唱法によるヴォーカリーズを行なう。唱和する文句は、やはり梵語で、“摩訶般若波羅密”(もこほじゃほろみ)の繰り返しである。これが暫くあってから、大衆にうけつがれ**pp**のユニゾンで反復されるうちに、突如打楽器の先導によって**ff**の**第五楽章**へ突入する。



**第五楽章**は、ふたたび**カンパノロジイ**であるが、ここでは殆んど**ff**の連続による大規模な Campanology-effect に終始する。

全山の鐘が一齐に鳴りひびく様なダイナミックな音響が、やがて、最高音の長い引き延ばしの和音に吸収されたところから、**終曲**のコーラスが始まる。ここで唱われる旋律は天台宗声明“一心敬礼(いっしんきょうらい)”に基くもので(**第四図**)この交響曲中ただ此処にだけ聴かれる初めての旋律らしい旋律である。この美しく荘重な旋律は、徐々にその音量と厚みを加えつつ延々とくりかえされ、永遠の涅槃に到達したことを象徴しつつ全曲を締めくくる役目を果たす。



以上述べたことによって明らかな如く、私はこのシンフォニイを純然たる宗教音楽として構想したものではないけれども、結果的に仏教の偉大なる思想をたたえ、仏恩を讃仰する一種の**仏教カンタータ**とも云うべき音楽となったことは事実であり、そう解釈されてもよい。

鐘の音の秘密の探究から始まった私の仕事は、遂に仏教の世界にまで入り込む結果となったが、もとよりこのシンフォニイの作曲はその最初の足懸りであって、私にとっての音楽上の涅槃はまだ遠い先のことでしかあり得ないだろう。

私がこの様な思念を凝らし、この様なシンフォニイを作曲するという行為自体、或は禪者の云う“空”(シユンヤター)の思想と相背馳するかも知れないのだ。しかし、私にとってはそれが古寺の破れ鐘の一撃に遠くおよばぬことを知りつつも、こ

うした音楽を作曲せざるを得なかったということは、いわば業(ごう)であり、ともあれ、私はこのシンフォニーを完成したことによって、今までの私の仕事の一応の決着をつけ、新たな分岐点から踏み出し得たことを実感している。

○

なお、この曲の作曲に当って、仏教全般にわたりまた特にお経に関する貴重な教示を、京都妙心寺花園大学の池田豊慶師から得た。附記して感謝の念を捧げたい。

また最後に、つい最近のことであるが友人の作曲家武満徹君から、先年亡くなられた早坂文雄氏が死の直前、この曲と全く同じ題名の交響曲「涅槃」という作品を構想中で、遂に一音符も書き遺されはしなかったが、スコアの表紙だけを書かれていたということを聞かされた。全く偶然の一致ではあるが、私としては不思議な因縁を感じさせられる。よって、私はこの拙作を、尊敬する早坂文雄氏の霊に捧げるものであることを、ここに銘記して解説を終えたいと思う。(1958年3月10日)

※旧仮名遣いや旧字体の一部を現代風に変更しましたが、敢えて表記統一を徹底せず、元の文体を残しました。本稿は半世紀以上前に書かれたため、現代にはそぐわないと感じられる言葉の用法がありますが、原稿に込められた作曲家のメッセージを伝えることを第一に考え、原文になるべく手を加えず再掲載しました。(編集部)

P. 32、39、42～52 写真・図・資料提供／スリー・シェルズ



資料を読みながら