



Kazushi ONO

Music Director

大野和士
音楽監督

© 堀田力丸

都響およびバルセロナ響の音楽監督、新国立劇場オペラ芸術監督。1987年トスカニーニ国際指揮者コンクール優勝。これまでに、ザグレブ・フィル音楽監督、都響指揮者、東京フィル常任指揮者（現・桂冠指揮者）、カールスルーエ・バーデン州立劇場音楽総監督、モネ劇場（ベルギー王立歌劇場）音楽監督、アルトゥーロ・トスカニーニ・フィル首席客演指揮者、フランス国立リヨン歌劇場首席指揮者を歴任。フランス批評家大賞、朝日賞など受賞多数。文化功労者。2023年3月まで3年間、都響音楽監督の任期が延長された。

2017年5月、大野和士が9年間率いたリヨン歌劇場は、インターナショナル・オペラ・アワードで「最優秀オペラハウス2017」を獲得。自身は2017年6月、フランス政府より芸術文化勲章「オフィシエ」を受章、またリヨン市からリヨン市特別メダルを授与された。2019年7～8月、大野和士が発案した国際的なオペラ・プロジェクト「オペラ夏の祭典2019-20 Japan↔Tokyo↔World」の第1弾として『トゥーランドット』を上演。国内3都市の計11公演を自ら指揮して成功に導いた。

第2弾『ニュルンベルクのマイスタージンガー』2020年公演は中止となり、2021年に東京文化会館（8月）、新国立劇場（11～12月）で開催予定。2020年11月、新国立劇場で藤倉大のオペラ『アルマゲドンの夢』世界初演を指揮、大きな話題を呼んだ。

Kazushi Ono is currently Music Director of Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Music Director of Barcelona Symphony Orchestra, and Artistic Director of Opera of New National Theatre, Tokyo. He was formerly General Music Director of Badisches Staatstheater Karlsruhe, Music Director of La Monnaie in Brussels, Principal Guest Conductor of Filarmonica Arturo Toscanini, and Principal Conductor of Opéra National de Lyon. He received numerous awards including Palmarès du Prix de la Critique, Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, and Asahi Prize. He was selected to be a Person of Cultural Merits by the Japanese Government. TMSO announced that the term of Ono as Music Director was prolonged until March 2023.

T 都響スペシャル2021(2/28)

TMSO Special 2021 (2/28)

東京芸術劇場コンサートホール

TMSO

2021年2月28日(日) 14:00開演

Sun. 28 February 2021, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor

ピアノ ● 江口 玲* Akira EGUCHI, Piano

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

サン＝サーンス：交響詩《死の舞踏》 op.40 (8分)

Saint-Saëns: Danse Macabre, op.40

リスト：死の舞踏～「怒りの日」によるパラフレーズ S.126*(16分)

Liszt: Totentanz (Danse macabre) - Paraphrase über "Dies irae", S.126

休憩 / Intermission (20分)

コダーイ：ガランタ舞曲 (16分)

Kodály: Dances of Galánta

ヤナーチェク：狂詩曲《タラス・ブーリバ》 (23分)

Janáček: Taras Bulba

I The Death of Andriy

アンドレイの死

II The Death of Ostap



オスタップの死

III The Prophecy and Death of Taras Bulba

予言とタラス・ブーリバの死

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

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

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ヤングシート対象公演 (青少年と保護者 20組 40名様ご招待)



Akira EGUCHI

Piano

江口 玲

ピアノ

©kunihisa kobayashi



東京藝術大学附属音楽高校を経て東京藝術大学音楽学部作曲科を卒業したのち、ジュリアード音楽院のピアノ科大学院修士課程、およびプロフェッショナルスタディーを修了。現在、欧米および日本をはじめとするアジア各国でのリサイタルや室内楽、協奏曲などで活躍しているほか、ギル・シャハム、竹澤恭子、アン・アキコ・マイヤースら、数多くのヴァイオリニストたちと共演している。また、レコーディングでも数々の作品をリリースし高い評価を得ている。最新作は、ショパンの音楽の変遷を川口成彦との共演で描いた『Chopin × Chopin』（NYSクラシックス／2020年10月発売）。『レコード芸術』2020年12月号で特選盤に選出された。

2011年5月までニューヨーク市立大学ブルックリン校にて教鞭を執る。洗足学園音楽大学大学院客員教授、東京藝術大学ピアノ科教授。現在もニューヨークと日本を往来して演奏活動を行っている。

Born in Tokyo, Akira Eguchi received his Bachelor's Degree in Music Composition from Tokyo University of the Arts. He received his Master's Degree in Piano Performance from Juilliard School. He has performed in the foremost music centers of the United States, Europe, and the Far East. In great demand as a chamber musician, Eguchi has performed at Aspen, Ravinia, Newport, and Verbier festivals. Recently, he was appointed as a professor at Tokyo University of the Arts. He also is a guest professor of Senzoku Gakuen College of Music.

サン＝サーンス： 交響詩《死の舞踏》op.40

老いも若きも、身分の高い者も低い者も、免れることのできない「死」というさだめに直面し、死者たちと共に踊り狂う「死の舞踏」は、ヨーロッパ諸国の芸術・文化において横断的に流行したモチーフのひとつである。その起源は一説によれば15世紀フランスで上演された演劇にあるとされ、パリの中心にあったイノサン墓地の壁画に描かれて以降、主に絵画のモチーフとしてヨーロッパ中で爆発的に流行した。流行の背景には長引く百年戦争（英仏／1339～1453）や飢饉、ペストの流行などがあったが、それらの危機を乗り越えた後もイメージは人々の心に鮮烈に残り、近現代に至るまで多くの芸術作品を生み出すことになる。

1873年、カミーユ・サン＝サーンス（1835～1921）は友人のアンリ・カザリス（1840～1909／ジャン・ラオールの筆名でも知られる）の書いた詩『死の舞踏』による歌曲を作曲した。踊る骸骨を暗示する擬音をはじめ、辛辣な詩の内容を彩るどぎついまでの音律を活かした歌曲をふくらませて、彼が翌年に書き上げたのが、独奏ヴァイオリンを伴う交響詩《死の舞踏》である。

管弦楽は詩の内容を追って色彩的であり、なかでも調律を変更して独自の響きを作る独奏ヴァイオリンがフィドル弾きに扮した死神を模倣し、当時の管弦楽曲としては珍しくシロフォンが導入され、原詩にある擬音の効果を補って骸骨の踊るさまを描写するのが強い印象を与える。

交響詩は、時の鐘を模してD音を12回鳴らし、深夜12時を告げるハーブと共に始まる。歌曲にないこの序奏の後、ただちに独奏ヴァイオリンが減5度の軋むような和音を響かせて入ってくる。3拍子の音楽は骸骨の踊るさまを模したけたたましい旋律と、死者たちの踊るワルツが交替しながら進められ、後者はやがてグレゴリオ聖歌の《死者のためのミサ》で用いられる「怒りの日」の旋律を導き出す。クライマックスを経て、オーボエがニワトリを真似て夜明けを告げると管弦楽は突如静まり、独奏ヴァイオリンが歌曲末尾の「貧しき民にとって麗しの夜よ、死と平等とに万歳」をささやくように歌って全曲を閉じる。

（相場ひろ）

作曲年代：1874年

初演：1875年1月24日 パリ エドゥアール・コロヌ指揮

楽器編成：ピッコロ、フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、シンバル、トライアングル、シロフォン、ハーブ、弦楽5部（コンサートマスターが変則調弦されたヴァイオリンで独奏を務める）

リスト： 死の舞踏～「怒りの日」によるパラフレーズ S.126

疫病や戦争が流行する度に、なすすべもなく死を迎えざるを得ない人間の現実……。それを寓意的に表現したのが、ヨーロッパ中世にさかんに描かれた「死の舞踏」と呼ばれる絵画だ。骸骨の姿をした死が、生きている人間を容赦なく襲うというまがまがしい内容だが、そこまで死が間近にあったということになる（さらに言えば、それほどまでにこの世の生は虚しいものである現実を心に留め、死後に魂が救済されるような生活を心がけるように、という道徳的教えにも繋がる）。

そんな「死の舞踏」の代表作の1つ、イタリアはピサの墓地にある14世紀のフレスコ画『死の勝利』に感銘を受けたのがフランツ・リスト（1811～86）。時は1838年、当時の恋人だったマリー・ダグー伯爵夫人（1805～76）と彼の地に一種の逃避行をしている最中の出来事だ。ただしそこからすぐに本格的な作曲が始まったわけではない。10年ほどアイデアを寝かせ、さらには何度もわたる改訂を経て、ようやく公開初演や出版が行われた（なおリストの作曲行程からすると、これは珍しいケースではない）。

全体は、独奏ピアノと管弦楽の協奏曲のスタイルをとっているが、どこにも「協奏曲」とは銘打たれていない。むしろ、当時一般的だった協奏曲の様式——管弦楽をバックに従えた独奏者が華麗な技を開陳する——とは一線を画している。むしろ、独奏ピアノも不可分な役割を果たす交響詩とすら言えよう。これには、リストが1847年（35歳）にピアニストとしての活動を事実上引退、翌年以降ワイマールで宮廷劇場の楽長を務めるようになり、管弦楽曲の作曲も始めたことが大きく影響している。

構成としては、グレゴリオ聖歌の「怒りの日」（死者の霊の救済を神に祈り求める《レクイエム》の一部）を主題とした、6つの変奏からなる変奏曲となっている。とはいえ、普通の変奏曲とはかなり異なる。リスト自身、この曲の副題を“「怒りの日」によるパラフレーズ”と銘打っているほど。パラフレーズとは、もともと「再解釈」という意味ゆえ、単にテーマを変奏させてゆくという次元の話にとどまらない。超絶技巧のピアノの腕前を持っていたリストだけのことはあり、冒頭部分で「怒りの日」のメロディが示されるや否や、これでもかといわんばかりの難しさを満載したカデンツァが展開されるのもその表れである。

そうなのだ。まさに死を再解釈することこそ、リストの狙いだったのではないか。当作品の作曲が本格化した1848年から49年にかけて、ヨーロッパは革命の嵐に見舞われた。そうした中、自由な社会の出現を夢見る多数の市民が命を落としたり、亡命生活を余儀なくされたりした。つまり、医療や衛生が発達を遂げた19世紀の近

代社会にすら、死は大手をふるって襲い掛かった。またリスト自身、長年付き合ったマリーと別れ、カロリーネ・ヴァイトゲンシュタイン侯爵夫人（1819～87）を新たな恋人とする、という人生の激変に見舞われた。

中世と変わることなく不確実な要素に支配されているこの世界。まただからこそ、その不確実さを逆手にとって、未曾有の創作の地平を切り拓いてゆくことも可能だろう。リストの作風はリヒャルト・ワーグナー（1813～83）のそれと並び、「未来の音楽」とも呼ばれたが、そこには19世紀のヨーロッパを席卷した進歩進化の思想だけが影響を及ぼしていたわけではない。むしろこの時期のリストは、一つ所に安定してしまうのをよとせず、背中に火をつけたまま疾走するかのような作品を数多く残している。またそうした意味で《死の舞踏》は、「死、あるいは不確実なこの世界についての再解釈」と呼ぶしかない、独自の立ち位置とのつびきならぬ輝きを具えている。

（小宮正安）

序奏 主題を提示するオーケストラと、技巧を凝らしたカデンツァを弾くピアノの交替で進む。終わりに再度、ピアノが主題を奏する。

第1変奏 ファゴットが先導するグロテスクな奇想曲風の変奏。

第2変奏 ピアノの華やかな走句が、豪快なグリッサンドに発展する。金管と弦の3連符音型が印象的。

第3変奏 ピアノの低音による付点リズムで始まる、ブラックユーモアのようなスケルトン風の変奏。

第4変奏 オーケストラが停止し、ピアノが静かにカノン奏でる。カデンツァの後、美しいクラリネットのソロが加わる。テンポを上げ、ピアノが主題をリズムックに変奏させると次へ。

第5変奏 ピアノの急速な同音連打による主題で始まるフガート。やがてオーケストラが加わり、色彩的な響きで緊迫感を高める。第1～3変奏に比べて第4変奏以降は著しく規模が拡大されており、中でも第5変奏は全曲（631小節）の半分近く（283小節）を占める長大なもの。終わりにカデンツァがある。

第6変奏 ホルンの信号音を伴う、弦+木管のコラールで始まる。続くトライアングルの用法は作曲者のピアノ協奏曲第1番を、弦のコル・レーニョ（弓の木の部分で弦を叩く奏法）はベルリオーズの《幻想交響曲》を想起させる。終わりにカデンツァがある。

コーダ ピアノのグリッサンド、弦のコル・レーニョ、金管の咆哮が交錯する凝縮された終結。

（楽譜には、第4変奏の後半、および第6変奏全体に「カット可」の指示があるが、現在は全曲演奏されることが増えている）

（変奏解説／編集部）

作曲年代：ピアノと管弦楽版／1847～49年（第1稿）、1853年（第2稿）、1859年（第3稿）、
1859～64年頃（最終完成稿）

2台ピアノ版／1859～65年頃

独奏ピアノ版／1860～65年頃

初 演：1865年4月15日 デン・ハーグ（オランダ）

ハンス・フォン・ビューロー（ピアノ） ヨハネス・フェルフルスト指揮

楽器編成：ピッコロ、フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、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、シンバル、タムタム、弦楽5部、
独奏ピアノ

コダーイ： ガランタ舞曲

20世紀ハンガリーを代表する作曲家ゾルターン・コダーイ（1882～1967）は修行時代に民俗音楽に目覚め、1905年より自らの足でハンガリー各地を巡って民謡を収集して研究するようになり、1906年にはハンガリー民謡の韻律法についての論文で博士号を取得している。ハンガリー民謡の収集・研究というとベーラ・バルトーク（1881～1945）が思い起されるだろうが、実はバルトークもコダーイの影響でその道にのめり込むようになったのであり、若い時期にふたりは互いに協力し合い、行動を共にしながらハンガリーの民俗音楽の実体を究明していった。

しかし作曲家としての2人の方向はある意味で対照的で、民俗音楽の諸要素の分析をもとに独自の斬新な語法を作り出していったバルトークに対し、コダーイは（若い頃には近代的な作風も示したが）民俗音楽の語法をそのまま生かす19世紀の国民楽派の様式に連なる手法で民族主義の道を追求した。1933年にブダペスト・フィルハーモニー協会創立80周年記念のために作曲された《ガランタ舞曲》もそうした彼の作風を示す作品だ。

もっともこの作品でコダーイが素材としたのはハンガリー民族固有の音楽でなく、ハンガリーに住むロマの音楽（ジプシー音楽）である。出版にあたって作曲家自身が記した解説には、ガランタは自分が少年時代を過ごしたハンガリーの町で、この有名なロマ楽団こそ自分が耳にした初めてのオーケストラだったこと、1800年頃ウィーンで出版されたハンガリー舞曲集の中にガランタのロマ音楽が入っていたので、そこから主題を選んだことが記されている。

曲は序奏、3つの舞曲と、それらの間を繋ぐリトルネロで構成される。序奏はチェロの複付点リズムに始まる即興風な趣のもので、クラリネットのカデンツァで終わる。引き続いて同じクラリネットに歌われる哀愁に満ちた旋律が、以後各部を繋ぐ楽想としてしばしば出現するリトルネロ主題。やがてフルートに軽快な主題が現れて第1舞曲となる。総奏のリトルネロを経て、一転オーボエが鄙びた明るい主

題を奏するところからが第2舞曲。再び総奏のリトルネロを挟んだ後、シンコペーションの主題が弦に現れて第3舞曲に入る。この第3舞曲はさらにクラリネットに始まるおどけたエピソードを経て、新しく躍動的な主題も出現して、大きな頂点を築いていく。その高まりは突然断ち切られてリトルネロ主題が木管に悲しげに歌われるが、最後は再び盛り上がって激しく曲を閉じる。

(寺西基之)

作曲年代：1933年

初演：1933年10月23日 ブダペスト エルネー・ドホナーニ指揮

楽器編成：フルート2（第2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、小太鼓、グロックンシュピール、トライアングル、弦楽5部

ヤナーチェク： 狂詩曲《タラス・ブーリバ》

狂詩曲《タラス・ブーリバ》は、ロシアの作家ニコライ・ゴーゴリ（1809～52）の著した同名の小説〔邦訳は原久一郎訳『隊長ブーリバ』（潮文学ライブラリー）など〕による管弦楽曲だ。モラヴィア（現在のチェコ東部）出身のレオシュ・ヤナーチェク（1854～1928）は、当時チェコを支配していたオーストリア＝ハンガリー帝国への反発もあり、同じスラヴ民族であるロシア人には親近感を持っていた。

小説『タラス・ブーリバ』をヤナーチェクが読んだのは1905年ごろだったが、作曲が開始されたのは第1次世界大戦（1914～18）勃発の半年後、1915年初頭だった。途中、多忙などのために2年半ほどの中断をささみ、1918年3月29日に全曲が完成した。

初演の申し出は、ブルノ歌劇場の指揮者フランティšek・ノイマン（1874～1929）と、チェコ・フィルのヴァーツラフ・ターリヒ（1883～1961）からあったが、ヤナーチェクはノイマンを選んだ。これは、地元ブルノであれば、作曲家自身がリハーサルに出席して手直しできるからという理由だ。1921年10月9日の初演は成功し、作曲家自身も演奏に満足した。なお、ターリヒとチェコ・フィルは、1924年11月9日にこの曲のプラハ初演を行っている。

ゴーゴリの小説『タラス・ブーリバ』（1835年／1842年改訂）は、17世紀を舞台に、ポーランドに対するウクライナ・コサック軍の隊長タラスと2人の息子の戦いと死を描く。この曲は、小説からもっとも劇的な場面、すなわち彼ら3人の死の場面を選び、音楽で描いている。

第1曲「アンドレイの死」 タラスの次男アンドレイは、父とともにコサック軍で戦っていたが、敵であるポーランド貴族の娘と恋仲になる。彼はついにコサック軍を裏

切ってポーランド軍に付き、先頭に立って戦う。タラスは激怒し、自らの手でアンドレイを殺す。

曲の前半は、オーボエの甘美な旋律を中心としたロマンティックな音楽（愛の情景を思わせる）で、チャイムの響きやオルガン（包囲されたポーランドの人々の苦悩と祈り）が交錯する。クライマックスに至り、突然トロンボーン+テューバ+低弦の威圧的な音型（タラス・ブーリバの主題）が現れ、戦いの音楽となる。曲の終わりには、恋人の幻影のように前半のオーボエの旋律が回想（アダージョ）され、アンドレイの死（プレスト）へ至る。

第2曲「オスタップの死」 タラスの長男オスタップは、ポーランド軍に捕らえられ、ワルシャワへ送られる。タラスはオスタップを救出しようとするが失敗に終わる。刑場で拷問を受けるオスタップを、タラスはなすすべもなく見守る。オスタップが死に際に父親の名を呼ぶと、タラスは思わず応答するが、すぐにまた群衆のなかに姿を消す。

冒頭、ハープに先導されて第1ヴァイオリンが鋭い6音音型を提示、弦セクションに引き継がれる。アレグロの激しい曲想と交錯したあと、低弦とファゴットによる6音音型が現れ、寂しげな曲想を導く（オスタップが連行される情景か）。やがて歓喜するポーランドの群衆を表すマズルカが始まり、最高潮に達したところで、オスタップの叫びを表す小クラリネットが響きわたり、急速に曲を閉じる。

第3曲「タラス・ブーリバの予言と死」 オスタップの復讐をするため、タラスはコサック軍を率いてポーランドを暴れ回り、殺戮の限りを尽くした。しかし彼もついに捕らえられ、火刑の宣告をうける。炎の中で彼は「だが、ロシアの強さに勝る炎や拷問や力などあろうか!」と勝利を予言し、息絶える。

短い序奏に続き、ホルンが「嬰ハ・ト・ニ・ニ（ド#・ソ・レ・レ）」の4音動機を吹き、この動機は全オーケストラで繰り返される。第1・2曲の音型も交えつつ、やがてトロンボーンとテューバの力強い音型が現れ、音楽は高揚していく。突然、ティンパニの連打とホルンの信号音（タラスの捕縛）で曲想が変わり、壮麗なコーダへ至る。タラスの壮絶な最期は、悲劇的な音楽ではなく、チャイム、オルガン、金管の輝かしい響きで表現される。

(増田良介)

作曲年代：1915年1月～7月、1918年初頭～3月29日 改訂/1924年

初演：1921年10月9日 プルノ フランティシェク・ノイマン指揮 プルノ国民劇場管弦楽団

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、小クラリネット、クラリネット2、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、テューバ、ティンパニ、トライアングル、小太鼓、シンバル、チャイム、ハープ、オルガン、弦楽5部

Saint-Saëns: Danse macabre, op.40

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

Saint-Saëns' symphonic poem *Danse macabre* (Dance of Death) was inspired by a ghoulish poem of Henri Cazalis, who wrote under the pen name of Jean Lahor. The poem begins:

Zig and Zig and Zig – hark! Death beats a measure,
Drums on a tomb with heels hard and thin.
Death plays at midnight a dance for his pleasure –
Zig and Zig and Zig – on his old violin.

Saint-Saëns at first set the poem as a song, then discarded it, claiming it was unsingable. As a purely instrumental piece it has long enjoyed great popularity for its vivid graveyard imagery and sensation of Death a-dancing.

A mood of eerie fantasy prevails. At midnight (twelve strokes signaled by the harp) Death arrives with his violin, tunes up, and begins its evil dance (flute). The solo violin plays a second melody – suave and lyrical but still with an undercurrent of menace. The xylophone takes up the flute theme, its sound all too suggestive of rattling bones. At various points there are references to the “Dies irae,” the chant for the dead from the Catholic liturgy. The two main themes become ever more frenzied and intertwined, culminating in a fearful climax. But dawn is imminent; a cock crows (oboe), and the diabolical assembly quickly dissipates into the darkness. *Danse macabre* ends on a note of unsettling quiet with which it began.

Danse macabre was first performed in Paris on January 24, 1875. Some critics thought Saint-Saëns had gone too far in his musical pictorialism. At a performance in London four years later, the *Daily News* reported that the composer “has succeeded in producing effects of the most horrible, hideous and disgusting sort. ...The piece is one of many signs of the intense and coarse realism that is entering into much of the musical composition (so-called) of the day.”

Liszt:

Totentanz (Danse macabre)

– Paraphrase über “Dies irae”, S.126

Franz Liszt: Born in Raiding Hungary (today in Austria), October 22, 1811; died in Bayreuth, Germany, July 31, 1886

Franz Liszt harbored one of the most complex and fascinating personalities of any nineteenth-century figure. Among his preoccupations were a deep-seated interest in the legend of Mephistopheles and in the whole subject of death, as seen in such works as the *Faust Symphony*, *Funérailles*, *Marche funèbre*, the *Mephisto Polka*, the *Don Juan Fantasy*, a transcription of Saint-Saëns' *Danse macabre*, four *Mephisto Waltzes*, and the work on this program, the *Totentanz* (Dance of Death) for solo piano and orchestra.

It is generally assumed that Liszt's inspiration for the *Totentanz* stems from a visit he made to the Campo Santo in Pisa in 1838. There he fell under the influence of the fresco *The Triumph of Death*, attributed to Andrea Orcagna. (The Campo Santo is a large burial place in the same piazza with the famous Leaning Tower, and is supposed to contain earth from Mount Calvary.) But the composition went through a long gestation period, plus several versions and revisions, before finally receiving a public performance in 1865. This took place in The Hague, with Hans von Bülow, its dedicatee, as soloist.

The twenty-minute *Totentanz* consists of a series of free variations on the “Dies irae” (Day of Wrath) motif, which dates from medieval times and has been incorporated by dozens of composers into their music. Though not as well known as Liszt's two piano concertos, the *Totentanz* nevertheless invariably leaves a strong impression on its listeners. Liszt biographer James Huneker calls it “a tremendous work ... a set of daring variations ... one of the most striking of Liszt's piano compositions.” Humphrey Searle believes it to be “one of Liszt's most powerful and impressive pieces,” and to Sacheverell Sitwell, “its shuddering, clanking rhythms, its sounds as of dancing bones, are of the weirdest achievement possible.”

The *Totentanz* opens with the evocation of tolling of awesome bells, against which the “Dies irae” motif is sounded in the lowest instruments of the orchestra. Streams of diabolical arpeggios and cascades of glittering double octaves erupt from the piano, and both orchestra and soloist merge in a hellish presentation of the “Dies irae.” Eventually the heated emotional climate abates, and the soloist proceeds to develop the “Dies irae” in a series of ever more elaborate variations. The music is by turns eerie and mysterious,

tender and reflective, frenetic and diabolical. Several climaxes of white-hot intensity are reached, each clouded in dense flurries of swirling notes. The final pages are typically Lisztian, involving a bravura display for the soloist and grandiose gestures for the orchestra.

Kodály: Dances of Galánta

Zoltán Kodály: Born in Kecskemét, Hungary, December 16, 1882; died in Budapest, March 6, 1967

“The voice of Kodály in music is the voice of Hungary,” proclaimed the English composer Arthur Bliss. Kodály’s compatriot Béla Bartók said much the same thing: “If I were asked in whose music is the spirit of Hungary most perfectly embodied, I would reply, in Kodály’s. His music is indeed a profession of faith in the spirit of Hungary.”

Kodály shares with Bartók the reputation for being one of the two greatest Hungarian composers of the twentieth century. Born just a year apart, they also shared during their lifetimes a deep common interest in music of their homeland and conducted extensive scholarly research into music of the Hungarian gypsies and peasants in addition to that of surrounding countries. As such, they were among the first important ethnomusicologists. Kodály’s fervent belief in the potency of nationalistic music is seen in his comment that “the words of art that exert the most powerful influences throughout the world as a whole are those that express most fully the national characteristics of the artist.” Nearly all of Kodály’s best-known works incorporate folk song and folk dance music from different parts of his country: the opera *Háry János*, the *Dances of Marosszek*, the *Psalmus Hungaricus*, the *Peacock Variations*, and the *Dances of Galánta*.

Galánta is a small town in what is today Slovakia, located east of Vienna and north of Bratislava. It was here that Kodály received his first strong musical impressions from gypsy bands that frequently passed through. He explained that the musical subjects in his *Dances of Galánta* came from an ancient edition of Hungarian gypsy dances published in Vienna around 1800. The composition consists of a unified set of six dances played without interruption, plus an introduction and a coda. Melodic material of the first dance is repeated throughout to achieve unity. Preceding the first dance is a brief clarinet cadenza, which returns near the end of the work. Surging melodic ideas, strongly rhythmic pulses, and colorful orchestration character-

ize the music. The melodies are derived from folksong – some nostalgic, some exuberant, most presented initially by woodwind instruments, especially the clarinet.

Kodály wrote the *Dances of Galánta* in 1933 for the eightieth anniversary of the founding of the Budapest Philharmonic Society. His distinguished Hungarian colleague Ernő Dohnányi conducted the premiere on October 23rd of that year.

Janáček: Taras Bulba

I The Death of Andriy

II The Death of Ostap

III The Prophecy and Death of Taras Bulba

Leoš Janáček: Born in Hukvaldy, East Moravia (now in the Czech Republic) July 3, 1854; died in Moravská Ostrava, Moravia, August 12, 1928

Mention the Czech Republic to a music lover and his thoughts will almost certainly turn to Dvořák or Smetana. But following close behind should be the name Leoš Janáček, whose roots sprang from the same musical soil. Unlike nearly every other great composer, fame came late to Janáček, in his case very late. He did not emerge into the international limelight until he was nearly seventy, yet in a five-year span ending with his death at seventy-four he probably produced more masterpieces than any comparable figure at that age. These include three of his best operas, the imposing *Glagolitic Mass*, and his best-known orchestral *tour de force*, the *Sinfonietta*.

Taras Bulba was composed at Brno between 1915 and 1918, but the subject matter of the fiery, seventeenth-century Cossack leader had been in Janáček's mind since 1905. Though he had strong nationalistic ties to his native Moravia, his outlook was broad enough to understand similar sentiments in other lands. Thus, he could deeply sympathize with the plight of Russia in World War I, and it was the upheavals of that war, in combination with the whole pan-Slavonic movement, that stirred him to write his "Slavic Rhapsody" based on Gogol's novella published in 1835. Janáček called the work his "musical testament," and heard it first performed at Brno in the newly-created Czechoslovak Republic on October 9, 1921.

The story involves the conflict between the Zaporozhye Cossacks and the Poles in the early seventeenth century. Each of the three movements of

Janáček's music describes the death of a member of the Bulba family.

The Death of Andriy – The younger son of Taras is in love with a Polish girl (longing expressed by the opening English horn solo), who lives in the town of Dubno. The Cossacks besiege Dubno, and Andriy falls in with the enemy against his own people. Janáček describes what happens next: “The distant sound of the organ and the warning bells express the prayers and anguish of the besieged.” The oboe introduces a love scene, which is disturbed by the entrance of the Cossacks (strident trombones and percussion) and then the sounds of battle. When Taras comes upon his traitorous son he strikes him dead.

The Death of Ostap – Taras' older son meets a different fate. He is captured by the Poles, tortured and beheaded in the public square while his tormenters dance a wild mazur. Taras slips through the crowd, appears before his son to give him courage in his last moments, and vanishes.

The Prophecy and Death of Taras Bulba – Vowing vengeance on the Poles who have killed Ostap, Taras amasses a huge army and ravages the Polish countryside. But he too is captured and is burned alive, again to the strains of a Polish dance, this time the *krakowiak*. Taras is overjoyed to see his troops escape by daring feats of horsemanship. There is a lull, then a finale of elemental expressive power rises through the orchestra as Taras proclaims his final, stirring words, in which he praises the indomitable, undying spirit of the Russian soul and then prophesies the inevitable victory of his people. Bells, harp, and organ add to the glorious, powerful sonority of the apotheosis.

One of the most astonishing qualities of *Taras Bulba* is that despite its pervasive images of death and dying, the music is nevertheless vigorous, vital and energetic, full of resplendent orchestral colors and exuberant rhythms. This reflects the composer's purpose in writing the work, reflected in Taras' stirring proclamation as he is burning at the stake, that “there are no flames or tortures that can break the strength and will of the Russian people.”

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.