



5/12

Kazuki YAMADA

Conductor

山田和樹
指揮

©Zuzanna Specjal

2009年第51回ブザンソン国際指揮者コンクールで優勝。ほどなくBBC響を指揮してヨーロッパ・デビュー。同年、ミシェル・プラッソンの代役でパリ管を指揮して以来、破竹の勢いで活躍の場を広げている。

2016/2017シーズンから、モンテカルロ・フィル芸術監督兼音楽監督に就任。バーミンガム市響では2018/2019シーズンから首席客演指揮者を務め、2023年4月に首席指揮者兼アーティストック・アドバイザーに就任した。日本では、読響首席客演指揮者、東京混声合唱団音楽監督兼理事長、学生時代に創設した横浜シンフォニエッタの音楽監督としても活動している。2016年には、日本フィル、東京混声合唱団ほかに行った「柴田南雄生誕100年・没後20年 記念演奏会」が、平成28年度文化庁芸術祭大賞を受賞。これまでに、ドレスデン国立歌劇場管、フィルハーモニア管、ベルリン放送響、サンクトペテルブルク・フィル、チェコ・フィル、ストラスブール・フィル、エーテポリ響、ユタ響など各地の主要オーケストラで客演を重ねている。

東京藝術大学指揮科で松尾葉子、小林研一郎の両氏に師事。メディアへの出演も多く、音楽を広く深く愉しもうとする姿勢は多くの共感を集めている。

Kazuki Yamada is Chief Conductor and Artistic Advisor of City of Birmingham Symphony, Artistic Director and Music Director of Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Principal Guest Conductor of Yomiuri Nippon Symphony, Music Director and President of The Philharmonic Chorus of Tokyo, and Music Director of Yokohama Sinfonietta. He was formerly Principal Guest Conductor of Orchestre de la Suisse Romande and Permanent Conductor of Japan Philharmonic. Yamada appears regularly with orchestras including Sächsische Staatskapelle Dresden, Orchestre de Paris, Philharmonia Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, St. Petersburg Philharmonic, Czech Philharmonic, and Gothenburg Symphony.



第975回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.975 A Series

東京文化会館

2023年5月12日(金) 19:00開演

Fri. 12 May 2023, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

- 指揮 ● 山田和樹 Kazuki YAMADA, Conductor
- 合唱 ● 東京混声合唱団* The Philharmonic Chorus of Tokyo, Chorus *
- 合唱指揮 ● キハラ良尚 Yoshinao KIHARA, Chorus Master
- 合唱 ● 武蔵野音楽大学合唱団* Musashino Academia Musicae Chorus, Chorus *
- 合唱指揮 ● 藤井宏樹 Hiroki FUJII, Chorus Master
- 児童合唱 ● 東京少年少女合唱隊** The Little Singers of Tokyo, Children's Chorus **
- 合唱指揮 ● 長谷川久恵 Hisae HASEGAWA, Chorus Master
- コンサートマスター ● 山本友重 Tomoshige YAMAMOTO, Concertmaster

【三善晃生誕90年／没後10年記念：反戦三部作】

[Akira Miyoshi 90 | Anti-War Trilogy]

三善 晃：混声合唱とオーケストラのための《レクイエム》(1972) * (27分)

Miyoshi: *Requiem* for Mixed Chorus and Orchestra (1972) *

I II III

休憩 / Intermission (20分)

三善 晃：混声合唱とオーケストラのための《詩篇》(1979) * (28分)

Miyoshi: *Psaume* for Mixed Chorus and Orchestra (1979) *


- | | |
|-------------------|--------------------|
| I はじめのはじめに・雲 | VI はじめのあるおわり・夕焼け |
| II はじめのないはじめ・天体 | VII はじめとおわりの・鏡の雲 |
| III はじめのあるはじめ・夕映え | VIII おわりのないおわり・波の墓 |
| IV おわりのないはじめ・人形 | (VII はじめとおわりの・鏡の雲) |
| V 途中の途中・滝壺舞踏 | |


三善 晃：童声合唱とオーケストラのための《響紋》(1984) ** (15分)

Miyoshi: *Kyô-mon* for Children's Chorus and Orchestra (1984) **

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

助成：  文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術等総合支援事業(創造団体支援))

 独立行政法人日本芸術文化振興会

公益財団法人三菱UFJ信託芸術文化財団

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。



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 a 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 a year at home and overseas with Japanese and visiting orchestras. The chorus performs a wide range of choral works of different periods and genres. The core repertoire is about 250 commissioned works written by composers around the world.

Yoshinao KIHARA

Chorus Master

キハラ良尚
合唱指揮



東京藝術大学附属高校ピアノ科在学中、16歳より指揮を小澤征爾に師事。ベルリン芸術大学大学院修了。これまでにベルリン・ドイツ響、ポーランド国立放送響、マクデブルク歌劇場管、都響、ウィーン楽友協会合唱団などを指揮。第25回五島記念文化賞オペラ新人賞受賞。2022年、神奈川県民ホール開館50周年記念オペラシリーズ Vol.1『浜辺のインシュタイン』の指揮・合唱指揮を務める。同公演は、2023年第35回ミュージック・ペンクラブ音楽賞「現代音楽部門」を受賞。現在、東京混声合唱団常任指揮者。

Yoshinao Kihara studied at Music High School attached to Faculty of Music, Tokyo University of the Arts and obtained a master's degree at Universität der Künste Berlin. He is Principal Conductor of The Philharmonic Chorus of Tokyo. Kihara has performed with orchestras including Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, Polish National Radio Symphony Orchestra, Magdeburgische Philharmonie, and Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra.

Musashino Academia Musicae Chorus Chorus

武蔵野音楽大学合唱団 合唱



武蔵野音楽大学合唱団は合唱授業の一つとして、声楽コースを中心に編成されている。武蔵野音楽大学管弦楽団との共演により、合唱の大曲を定期演奏会で発表してきたほか、読響との30数年にわたるベートーヴェン「第九」の共演をはじめ、ロジェストヴエンスキー、マズア、マゼール、シノーポリ、インバル、アシュケナージ、山田和樹らの指揮により、読響、都響、日本フィル、東響などのオーケストラとの共演も行い、数々の名演を残している。

Musashino Academia Musicae Chorus has been organized by a vocal music course of the college as one of the chorus classes. The chorus has performed large choral works at regular concerts with Musashino Academia Musicae Orchestra. Musashino Academia Musicae Chorus has performed with orchestras including Yomiuri Nippon Symphony, Tokyo Metropolitan Symphony, Japan Philharmonic, and Tokyo Symphony under batons of Rozhdestvensky, Masur, Maazel, Sinopoli, Inbal, Ashkenazy and K. Yamada.

Hiroki FUJII

Chorus Master

藤井宏樹
合唱指揮



東京藝術大学音楽学部声楽科卒業。現在「樹の会」、Ensemble PVDの音楽監督を務めている。国内外の合唱コンクールで高い評価を得ており、海外からの招聘も多い。近年ではトロサ国際合唱コンクール（スペイン）や全日本合唱コンクールなどの審査員、委嘱活動、Tokyo Cantatなどの企画も積極的に行っている。一般社団法人音楽樹理事長。日本合唱指揮者協会会員。武蔵野音楽大学非常勤講師。

Hiroki Fujii graduated Tokyo University of the Arts. He is Music Director of Kinokai and Ensemble PVD. In recent years, he has been active as a jury member of Tolosa Choir Competition (Spain) and JCA National Choral Competition, as well as in commissioning activities and in producing events for Tokyo Cantat. Fujii is a president of Ongakuju and a member of Japan Choral Directors Association. He teaches at Musashino Academia Musicae as an adjunct lecturer.



マーラー：交響曲第3番（第853回定期B・2018年4月10日・サントリーホール／
大野和士指揮 東京少年少女合唱隊、新国立劇場合唱団、他）

ヨーロッパの伝統音楽に基づく音楽教育を目的とする日本初の本格派合唱団として1951年設立。グレゴリオ聖歌から現代作品までレパートリーは幅広く、年2回の定期公演のほか、1964年の訪米以来海外公演は33回を数える。国内外のオーケストラ、オペラ劇場との共演も多く、アバド、ムーティ、ルイーゼらとも共演し高い評価を得た。2016年、創立65周年にマカオ公演とイタリア公演を実施。2021年に創立70周年を迎え、連続演奏会「70周年記念コンサートシリーズ 2021-2023」を実施している。

The Little Singers of Tokyo (LSOT) formed in 1951 with the concept “for Japanese children to sing Renaissance works”. The founding spirit continues today with a repertoire focusing on authentic choral works based on traditional European music. LSOT covers a wide range of music from Gregorian Chants to contemporary works. In addition to the regular concerts held twice a year, LSOT has made 33 overseas concert tours. They have also appeared with many orchestras and opera theaters at home and abroad, and have performed with maestros such as Abbado, Luisi, and Muti.

Hisae HASEGAWA

Chorus Master

長谷川久恵
合唱指揮



東京少年少女合唱隊の常任指揮者。主催公演並びに海外公演を牽引するかたわら、オペラなどの外部公演でコーラスマスターを数多く歴任。「コールスLSOT」や声楽アンサンブル「LSOTカンマーコア」を組織し、幅広い演奏活動を展開している。

Hisae Hasegawa is Principal Conductor / Artistic Director of the Little Singers of Tokyo. She has conducted self-promoted concerts and overseas performances and also successively served as a chorus master of various outside performances including operas. She formed Chorus LSOT and a choral ensemble LSOT Kammerchor as well, expanding wide-ranging performance activities.

三善晃の「反戦三部作」

丘山万里子

三善晃(1933～2013)自身の戦争体験を材とした三部作の第一作《レクイエム》は1972年脱稿だが、そこに至る道筋を拾っておく。

意識の胚胎は早い。パリ留学から帰国(1957年)、羽田が真っ黒、墨絵の世界に見えた時「まだ白骨が生々しくその辺に散らばっていて、それを拾い集めて僕なりの墓を建て、銘を刻んで墓守になる。」との想いが湧いた(三善晃、丘山万里子著『波のあわいに—見えないものをめぐる対話』春秋社、2006年)。が、パリ帰り、洗練煌めく才への贅辞に包まれ、それは「硬く閉じ込め」られた。

《嫁ぐ娘に》

初めてそこに触れたのは、5年後の混声合唱組曲《嫁ぐ娘に》(1962年/詞:高田敏子)で第3曲〈戦いの日〉の「やめて! やめて! 世界中の町と村で母と子は叫びつづけた 焦げくさい空に手をさしのべて」がそれ。初演に際し三善は、嫁ぐ娘のいた高田敏子、嫁いだばかりの妹のいた自分のことのみ記している。が、1974年には「私たちの共有する戦争体験が、この曲の情感にドラマの奥行きを与えている。幸不幸のままに、今日の実存のなかでそれが歌い継がれることを希っている」と書く(三善晃著『遠方より無へ』白水社、1979年)。

さらに2004年の《嫁ぐ娘に》再演時には「ここに初めて書くことがある」と年子の二人一組で育った妹の記憶を記す。この曲に向かう前、29歳の三善は自死願望遂行に独り軽井沢に行った。「勤でここだと思った」と投宿先に来た妹は彼を温泉に誘う。帰京、作曲にあたり《嫁ぐ娘に》の「5曲目で、“さよなら”を繰り返したあと、男声が“そのほほえみを”と歌う旋律が浮かんできて、涙が止まらなかった」。70歳を過ぎてのこの告白は「妹は先年、他界した」で終わっている。

妹の記憶は同年、他でも語られる。小学6年の疎開先(長野県)、飢えた彼は「盗んだりんごを隠して妹にやらなかった。」(『音楽現代』2004年9月号)。その妹は、りんごを隠した兄を死から引き戻した。兄の自責、「傷み」(三善はこの言葉を使う)そして愛は、《レクイエム》以降の語り「川遊びの最中機銃掃射で死んだ友達、それが僕でなかったこと」よりずっと深く彼を喰み続けたのではあるまいか。

《王孫不帰》と《オデコのこいつ》

次の発芽は男声合唱のための《王孫不帰》(1970年/詞:三好達治)。帰らぬ人(不帰)に「岸壁の母」(ソ連による抑留から帰る息子を待つ母親を、マスコミなど

が取り上げた呼称)の姿を重ねた三善は、三部作12年(1972年《レクイエム》から1984年《響紋》まで)の遍路の持鈴じれいをここでかすかに鳴らす。

続く、こどものための合唱組曲《オデコのこいつ》(1971年/詞:蓬萊泰三)は戦禍のピアフラ(アフリカ中西部)で餓死する子供たちが題材で、すでに鮮明に《レクイエム》の姿が見える。「なぜ——僕が殺したんだ 僕が!」の僕の叫びは「シカシ、ヤッパリ殺シテイル」の三好十郎の呻吟(《レクイエム》第I章)へと流れ込むのだ。

《レクイエム》

《レクイエム》の背景には1960年代半ばから10年におよぶベトナム戦争、1970年代のアフリカ飢饉など世界を覆う暗鬱がある。戦時の記憶が今と重なる、子供だったあの時の僕。羽田から見た墨絵世界、硬く閉じ込め続けた結塊が吐血した。「なぜ?」、理不尽な死への自問の発声まで27年(1945年終戦から1972年《レクイエム》まで)、管弦打の殴打、合唱の苦悶・叫声が空を切り裂く墓が立った。

1972年3月15日の初演を聴いた文芸評論家、中島健蔵(1903~79)はその響きのあまりの変貌に「ちがう、これはちがう、いつもの三善とはちがう」と衝撃を受ける。三善の音世界はどんな時も明澄な美を宿し、激しても耳を蹂躪する暴挙などなかったから。が、すぐに「これが三善だったのか、奥深くかくれていたのはこれだったのか」とうなずき「無意識のうちに、わたくしは無声のまま一緒に歌い始めていた」(『季刊芸術』1972年夏号)。

戦前・戦時・戦後を生きた中島にはそれが解ったし、ともに歌いもできた。だが次作《詩篇》(1979年)を中島が聴くことはなく、三善はその年上梓した著作『遠方より無へ』を氏の霊前に捧げている。戦後生まれの世代に「言葉が聞こえない」との評を受けた三善は「聞こえなくともわかるはずだ」と応じたが、言ってしまうと機銃掃射も焼夷弾も疎開の飢餓も知らぬ私たちに、この響きのカオスをそのまま呑み込めぬのは当然ではあろう。

《詩篇》

《レクイエム》の最後に響く「たまきわる いのちしななむ ゆうばえの」(宗左近[1919~2006]の「夕映反歌」)は7年後、宗の詩集『繩文』(思潮社、1978年)をテキストとする《詩篇》(1979年)へと結ばれる。宗との交友は2003年女声合唱とピアノのための《虹とリンゴ》(「リンゴ」は妹の記憶を想起させる)まで30年あまり続き、三善の創作のかけがえのない伴走者となった。

東京大空襲で燃え盛る火から逃れ、母の手を離し眼前で死なせた自責を背負う宗左近の言葉は、三善の傷と直にこすれ合い、それだけ響きは酷烈だ。《レクイエム》で死者の声を聴いた三善は、《詩篇》では生き残った生者として死者に呼びかけるが、その叫びは「生かされた」彼を貫く痛苦の奔出でもある。が一瞬、弦の優しい流れが浮かび、中盤「花いちもんめ」（2連が向き合い掛け合う遊び歌）から生と死の照応「ゆれあっている ゆられあっている」へと波は寄せ、終章「いちもんめ」のルフランが微かな光となって空へと溶けるのだ。

《響紋》

《詩篇》の終句「^{しょう}章ちゃん もとめて 月いちもんめ」のエコーはそのまま三部作の最後となる《響紋》（1984年）に響き入る。冒頭「かごめ かごめ」の密やかな歌声を、たちまち砕く衝撃音。前作が彼岸と此岸の行来であったなら、次に来るのが童唄「^{わらべうた}かごめ かごめ」となるのは必然だった。つまり、輪・環。ここと向こうを一つの円環に。そこに三善の願い、祈りがこもる。三善は「残したい、せめて鬼遊びする子供たちだけは。その、問いかける声を聴く耳だけを三部の輪郭のなかに閉じ込め、急速な弔鐘と共に生者は死者と手つなぎの輪の中に入れていいものだろうか」と記している。「夜明けのばんに 風のなかの骨は なになに見やる——」その歌は、最後、「うしろのしょうめん だあれ」に静かに溶暗する。

《詩篇》《響紋》がなぜ「わらべうた」だったか。三善はそれを母の故郷・奈良井（現・長野県塩尻市）の原風景と語る。村の盆踊り、風がわたり「木曽のなあ」と山に呼びかけるそのルフランが耳に残っている。「それがわらべ歌と響き合う。子どもが、母親のもとに帰っていくというような」（『波のあわいに』）。

《その日—August 6—》

三部作の登攀は《レクイエム》から胸裏にあったと三善はのち、明かしている。

だが、遍路はそこで終わったわけではない。原爆投下日を素材とした《夏の散乱》（1995年）から4年連続で書かれた交響四部作（《夏の散乱》《^{こだま}餅つき星》《霧の果実》《^{えんか}鳶歌・波摘み》）、最晩年の混声合唱とピアノのための《その日—August 6—》（2007年／詞：谷川俊太郎）までその歩みは続く。「私はただ信じるしかない／怒りと痛みと悲しみの土壌にも／喜びは芽生えと」の清浄なコラールでその旅は閉じられた。

《レクイエム》からの墓碑に「生きている人がみんなそこに来てくれるか、と思ったら、そんなこと知らないよ、と（笑）」。2005年の言葉だから、三善が抱え続けたも

のの重さ永さと同時に、それが共有されなかった胸中が知れよう。いつまでぐるぐる墓碑の周りを回るのか、の声は絶唱《その日—August 6—》までしばしば聞かれたから。ちなみに《レクイエム》当時、「戦時」を描いたのは林光(1931～2012)の《原爆小景》(1958～2000年／詞：原民喜)、團伊玖磨(1924～2001)のオペラ『ひかりごけ』(1972年／原作：武田泰淳)のみ。その後もわずかだ。

なお、この三部作は三善の「遠方より無へ」の旅の一路でもあった。それを彼は「孤」から「無」への回帰としたが、むしろ「孤」(西欧)から「無」(日本)への道とっておく。オペラ『遠い帆』(1999年／台本：高橋睦郎)で彼が響かせるのは「一つとや」の数え歌と「あんめんぜんす さんたまりあ(アーメン デウス サンタ マリア)」で、彼は終生、両者の輪光を求め続けた作曲家であった。

妹の死後、なぜ三善は隠したりんごについて語ったか。その底にあるのは、生と死、人と人の関わりの根源的な在り方と知るからだ。世界を襲ったパンデミックは地上の支配者という人類の慢心を打ち砕き、分断と不寛容に引き裂かれる穢土にあって誰もがりんごを隠し争うことを暴いた。ロシアのウクライナ侵攻ばかりでなく、今も世界各地で流されるたくさんの血は、飽くなき人間の欲望を物語る。「僕もそうだった」と晒すことで、三善はそれが私たちの日常のそこそこに潜むことを知らせるが、同時に、だからこそ光を仰ぎ歩もうと呼びかけてもくる。ささやかでも、誰かを想い、何かを行おうと努めること。それが人の人たる証だと。

三善 晃：

混声合唱とオーケストラのための《レクイエム》(1972)

テキストは『日本反戦詩集』(太平出版社、1969年)(1～5、7～9／以下、詞に付された番号)、『海軍特別攻撃隊の遺書』(ベストセラーズ、1971年)(6)の抜粋に、宗左近の「夕映反歌」(10)で、曲は3章構成(I～Ⅲ)、ひと続きに演奏される。「誰がドブ鼠のようにかくれたいか！」から始まり、言葉はオーケストラの咆哮の中で揉みしだかれながら切れ切れに炎をあげる。

「たくさんの色が混じり合い、一つの色にしか見えない。それを、この題名もテキストも一どのような言葉も説き明かしはしないでしょう。～ですから、どうか、この題名を、これらの詩句を忘れてください。それら自身の力でそれらが、あなたの中で甦ることができるように。」(初演プログラムの作曲家の言葉より)

言葉が聞き取れずとも響き・感触・質感が伝わればそれでよい、「これを食べてください」(第Ⅲ章-8)は聞こえるべき言葉だが「あの土に植えました」(同)は聴き手の想像の中でそれぞれの場所を得るもの、と三善ははっきり分けていた。この第

Ⅲ章の凄まじさは耳を覆うばかり、終句の「夕映反歌」ですらその残響の中に息絶えるのだ。

第Ⅱ章-6は特攻隊5名の遺書からだが、彼らが呼びかける「お父さん、お母さん、^{とき}時ちゃん、^{けい}敬ちゃん、^{ふさ}房姉さん」という一人一人の名、顔、姿は、決してすぐ替えることのできない唯一の「存在」を知らせ、《詩篇》の「花いちもんめ」に浮かぶ「啓ちゃん」からはじまる呼びかけへとつながる。

戦死は顔のない死者の累積ではない、一人一人に家族が、愛が、生があった。その蹂躪抹殺こそがこの響きの苛烈に他ならない。

作曲年代：1971～72年

初演：1972年3月15日 東京文化会館
岩城宏之指揮 NHK交響楽団 日本プロ合唱団連合

楽器編成：フルート3（第1～3はピッコロ持替、第3は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3はコントラファゴット持替）、ホルン4、トランペット4、トロンボーン4、ティンパニ、シンバル、シズルシンバル、シストレ、タムタム、スレイベル、大太鼓、桶胴、貝鳴子、木鐘、カウベル、ボンゴ、コンガ、アンティークシンバル、木魚、グロッケンシュピール、ヴィブラフォン、シロフォン、小太鼓、ギロ、マラカス、トライアングル、トムトム、チャイム、大鼓（おおかわ）、ムチ、ハーブ、ピアノ、チェレスタ、弦楽5部、混声合唱、テープ収録および会場内再生装置

三善 晃：

混声合唱とオーケストラのための《詩篇》（1979）

- I はじめのはじめに・雲
- II はじめのないはじめ・天体
- III はじめのあるはじめ・夕映え
- IV おわりのないはじめ・人形^{ひとがた}
- V 途中の途中・滝壺舞踏
- VI はじめのあるおわり・夕焼け
- VII はじめとおわりの・鏡の雲
- VIII おわりのないおわり・波の墓
- (VII はじめとおわりの・鏡の雲)

上記8章から成る（曲の最後で第Ⅶ章が変容されながらルフランとして繰り返される）。詞は宗左近の詩集『縄文』より作曲家が構成。

冒頭「きみたちが殺されなければ 縄文 などありはしなかったのだ わたしの雲よ」の不気味な吹きがオケとともに噴き上がり、時に叫び、時に音程を持たない語りが続く。その言葉を斬り苛む打楽器の多用……弦の旋律とともに第Ⅲ章「花びらの

波」の合唱はわずかな風を見せるが、襲いかかる打楽器連打から第V章〈滝壺舞踏〉の「きみたち死んだ おれたち生きた」までの烈しい音響世界は聴くものを心底打ち砕くだろう。

そのあとに現れる第VII章の「花いちもんめ」（「犠牲のくじ引き」儀式と三善は言う。由来は人買いの子供選びだ）もまた相克を緩めず、第VIII章に至って初めて清冽なハーモニーが射し込む。息の長いクレッシェンドとともに繰り返される「ゆれあっている」「ゆられあっている」、「砕けあっている」「砕かれあっている」、「溶けあっている」「溶かされあっている」、「きらめきあっている」「きらめかされあっている」の照応。そこから本来の「花いちもんめ」の旋律が静かに浮き上がる。行先は第三作《響紋》「かごめ」の歌声だ。

詩集『縄文』の覚書「できれば死者などと呼びたくない。殺されたために、わたしのなかの生者となっている。そしてわたしは殺した連中の一人なのである。どうして鎮魂がわたしに可能であり得ようか」。それが宗と三善の等しい基点である。

つけ加えておく。詩集の第四章に〈いけにえ〉という詩がある。三善はテキストに選ばなかったが、その最後はこうだ。「兄と妹が5本目の紐の両端でくびれている兄は水の下で 妹は山のいただきで」

作曲年代：1978～79年

初 演：1979年10月16日 東京文化会館

小林研一郎指揮 東京都交響楽団 日本プロ合唱団連合

楽器編成：フルート3（第1～3はピッコロ持替）、オーボエ3、クラリネット3、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4、トロンボーン4、ティンパニ、スレイベル、シストレ、サスペンデッドシンバル、マラカス、タムタム、大太鼓、魚板、アンティークシンバル、木魚、ウッドブロック、カウベル、小太鼓、ロータム、トムトム、ボンゴ、コンガ、マリмба、ヴィブラフォン、スティールドラム、グロックンシュピール、シロフォン、ゴング、フレグサトーン、チャイム、竹鳴子、貝鳴子、トライアングル、シズルシンバル、カスターネット、ムチ、ハープ、ピアノ、チェレスタ、弦楽5部、混声合唱

三善 晃：

童声合唱とオーケストラのための《響紋》（1984）

1982年初夏、宗左近と一緒にの車の中で三善晃は「今は“かごめ”のような童唄が聴こえてくるだけです」と言った。その後、宗から文政年間の〈かごめ・鬼遊び唄〉を教えられた彼は、「つっぺえる（水、泥などの中に落ちこむ）かごめ」に、《響紋》の声を聴く。前2作に比べ演奏時間も短く、全体は童声（「男声」「女声」）に準じて三善はこの言葉を用いたとオーケストラが交差する音調となった。

冒頭、澄んだ優しい童声合唱に耳を澄ませていると、ここでもオーケストラが切っ

先鋭く斬り込んでくるが、暴力的な逼迫はない。子らの声は次第に重ねられ歌の紋様を
掲げ、波となつてうねりしぶきを上げる。《詩篇》の「ゆれあっている」「ゆられあっている」
に見た揺動が歌声に繰り返され、ゆるゆると輪を描き螺旋状の上昇を続ける。撃ち込ま
れる打撃音に遮られ遮られしても「かごめ かごめ」の歌声は沈黙の底から幾たびも幾た
びも伸びあがってくる。

「風のなかの骨」「波のなかの骨」「雲のなかの骨」「虹のなかの骨」。墨絵世界に
散らばる骨を三善は宗と拾い続け祈り続け、そうして最後、光を仰ぐ。「うしろのしょうめん」
を振り向く二人に降りかかる美しい月の欠片。

作曲年代：1982～84年

初 演：1984年6月23日 東京文化会館
尾高忠明指揮 東京フィル 東京放送児童合唱団

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、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4、トロンボーン4、ティンパニ、
シストレ、シンバル、カウベル、クロマティックゴング、タムタム、トムトム、小太鼓、ブロッケン
シュピール、マリンバ、マラカス、チャイム、大太鼓、スレイベル、アンティークシンバル、ヴィ
ブラフォン、シロフォン、ハーブ、ピアノ、チェレスタ、弦楽5部、児童合唱

三善 晃 Akira MIYOSHI (1933～2013)

東京生まれ。3歳から自由学園「子供ピアノ・グループ」で学
び、4歳から平井康三郎に作曲とヴァイオリンを師事。1951年、
東大仏文科へ入学。在学中に《ソナタ》で日本音楽コンクール
第1位、《ピアノと管弦楽のための協奏交響曲》で尾高賞を受
賞。1955年、パリ音楽院へ留学、アンリ・シャランとレイモン・
ガロワ＝モンブランに師事、アンリ・デュティユーの影響も受ける。
1957年帰国、東大に復学し1960年卒業。以後、毎年のおよ
うに大作を発表、オーケストラや室内楽作品、歌曲、合唱曲など
多くの名作を遺した。



反戦三部作《レクイエム》《詩篇》《響紋》は中期の代表作であり、1995年からは4年連
続で交響四部作《夏の散乱》《^{こだま}銜つり星》《霧の果実》《^{えんか}焉歌・波摘み》を発表。1997～
99年にオペラ『遠い帆』を作曲。また、テレビアニメ『赤毛のアン』（1979年）の主題歌など
も手がけている。桐朋学園大学学長(1974～95)、東京文化会館館長(1996～2004)を
務めた。芸術院会員、文化功労者。

三善 晃：反戦三部作

歌詞

混声合唱とオーケストラのための《レクイエム》

I

① 誰がドブ鼠ネズミのようにかくれたいか！
誰が肩と膝ひざとモモネを腫らし
しびれた眠りを削って銃を磨きたいか！
—— 上野丈夫「ラッパよ鳴るな」

② ……
シカシ、ヤッパリ殺シテイル
齒ヲ食イシバツテ殺シテイル。
甚太郎オジサン
殺サンゴトシナサイ
殺サンゴトシナサイ
……
コレハ、ドースレバヨイカ
ドンナコトヲスレバヨイカ
……

甚太郎オジサン
ドースレバヨイカ
ソレヲ山東カラ書イテヨコシテクレ
ザンゴーン中カラ
……
カチカチ フルエル手デ
血ダラケニナツタ手デ。
……

—— 三好十郎「山東へやった手紙(3)」

③ ……
それはそんなに古いはなしではない。
おとなしい象はどうして殺されたか。
……

—— 秋山 清「象のはなし」

④ ……
おお
顔をそむけなさるな 母よ
あなたの息子が人殺しにされたことから
眼をそらしなさるな
……

—— 中野重治「新聞にのった写真」

II

⑤ ……
コットさんはいう。
—— 冬がすめば、春がきますよ。
……

米ありません。
薪ありません。
……

—— 金子光晴「コットさんのでてくる抒情詩」

⑥ ……
あきらめて下さい、泣かないで下さい。
お父さん、お母さん、
時ちゃん、敬ちゃんひやうちゃん、さようなら。

—— 信本広夫 二飛曹

泣いて下さいね。
やっぱりあんまりかなしまないで下さい。
私はよく人に可愛がられましたね。
私のどこがよかったんでしょうか。
—— 林 市造 海軍少尉

お父さん、お父さんの鬚は痛かったです……
—— 上西徳英 一飛曹

房姉ふまさんにもらった桐の木は大事に育てて下さい。
—— 松永篤雄 二飛曹

……死せる我が名を呼び給うな。
—— 小葉 武 飛曹長

⑦……

ああ あなたでしたね。
あなたも死んだのでしたね。
……
西脇さん、
水町さん、
みんな、ここへ戻って下さい。
……
どのようにして
死なねばならなかったか。
語って
下さい。
……
行かないで下さい 皆さん、
どうかここに居て下さい。

——石垣りん「弔詞」

Ⅲ

⑧これを食べてください

あなたの口で食べてください

あの土に植えました
あの土に芽をだしました
……

——黒田喜夫「黍餅」

⑨人がしぬ

その
世界の
ひの中に
わたし一人いる
そして、
わたしもしぬ
世界には
だれもない。
ただ
かじが
きかいのように
もうもうともえていた。

——田中予始子「ゆうやけ」

⑩たまきわる いのちしななむ ゆうばえの

ゆるるほなかに いのちしななむ

——宗 左近「夕映反歌」

JASRAC出230404010-01

混声合唱とオーケストラのための《詩篇》

宗 左近 詩集『縄文』より
(作曲家の構成による)

I はじめのはじめに・雲

きみたちが殺されなければ
縄文
などありはしなかったのだ
わたしの雲よ

II はじめのないはじめ・天体

別れなければならぬ
唇と唇がやわらかい
波をのみあう波となって
ふるえている

別れなければならぬひろがりの
唇と唇の波の渦のみあう輪の

宙無ちゅうむの中心で水の独楽まがが
激しく舞っている
宙無ちゅうむの中心で水晶の稲妻が
鋭くはじけている

III はじめのあるはじめ・夕映え

唇 ちぎられて
瞳 えぐられて
臉おもと むしられて
頬 はぎとられて

花びらの波が揺れている
波の花びらに
星たちの泡が浮いている
泡の星たちに

まどろみの風が吹いている
風のまどろみに
雲たちの帆がはためいている
帆の雲たちに

瞳たちの泡が浮いている
泡の瞳たちに
頬の風が吹いている
風の頬に

唇と瞳と臉と頬の
ちぎられて えぐられて
むしられて はぎとられて

透明よ
海にただよっている空
くれないよ
空にただよっている海

透明みづかに破片を
海にただよわせている空の墓
くれないに破片を
空にただよわせている海の墓

きみたち
夕映え

たとえそこは
決してここではないにしろ
ここはそこでなくては
ならないのだから

IV おわりのないはじめ・人形^{ひとがた}

星の散弾

撃ちこまれた男の
肢体
青い空が糸になって
口からほぐれて
動かなくなった

おしゃぶり

死んだ母の
若い声がする
地表から
透かして見える浅いあたりに
横になっている土偶
から

額の刺青^{いれずみ}が消えてくる
ので

まんまと
片足
むしってやった

V 途中の途中・滝壺舞踏

山がはじけた 海さかまいた
吊り橋はねた 青空さけた
きみたち死んだ おれたち生きた
吊り橋はねた 青空さけた
きみたち死んだ おれたち生きた
吊り橋はねた 青空さけた
山がはじけた 海さかまいた

(闇のなかから落ちてくる
(滝だ きみたち
(滝のなかから落ちてくる
(闇だ おれたち

石が泳いでくる
(白目をむいて)
雲が喘いでくる
(鰓をはやして)
星が溺れてくる
(尾をひきずって)
月が割れてくる
(舌をたらして)

きみたち死んだ おれたち生きた

(泥の中から噴きあがる
(きみたち 滝だ

きみたち闇を口にはおぼる
青い火もえる螢がいっぱい
おれたち闇を口にはおぼる
赤い血くねるミミズがいっぱい

きみたち死んだ おれたち生きた

VI はじめのあるおわり・夕焼け

処刑から始まらない旅はない
撃たれて氷柱になる鳥たちもいて
落ちるたびに
冷たくなってゆく涙がある
割れた雲の
舟たちの座礁している港
旅の終りに
待っていない処刑はない

VII はじめとおわりの・鏡の雲

啓ちゃん もとめて 花いちもんめ
匡ちゃん もとめて 花いちもんめ
哲ちゃん もとめて 花いちもんめ
ゆりちゃん もとめて 花いちもんめ
章ちゃん もとめて 花いちもんめ

どうしてそこはここではないのか
どうしてここはそこではないのか

空が沈んでゆく 海を追って

啓ちゃん
匡ちゃん
哲ちゃん
ゆりちゃん
章ちゃん

そこはここではないにしろ
どうしても
ここはそこではないにしろ
どうしても

鏡の底にきみたちいるのか
きみたち 鏡の底にいるのか

VIII おわりのないおわり・波の墓

ゆれあっている
ゆられあっている
海のなかの暁
暁のなかの海
光りに風を 風に光りを
突きぬけさせて死んだ稲妻

砕けあっている
砕かれあっている
海のなかの暁
暁のなかの海
明日に昨日を 昨日に明日を
突きぬけさせて消えた夕焼け空

溶けあっている
溶かされあっている
水に血潮を 血潮に水を

きらめきあっている
きらめかされあっている
夢に鏡を 鏡に夢を

きみたちが……

(VII はじめとおわりの・鏡の雲)

啓ちゃん もとめて 風いちもんめ
匡ちゃん もとめて 波いちもんめ
哲ちゃん もとめて 雪いちもんめ
ゆりちゃん もとめて 雨いちもんめ
章ちゃん もとめて 月いちもんめ

JASRAC出230404010-01

童声合唱とオーケストラのための《響紋》

子守唄—鬼遊びの唄—

かごめ かごめ
かごのなかの鳥は 　いついつでやる
夜明けのぼんに
　　つるつるつっぺえーった
なべのなべのそこぬけ
そこぬいてたもれ

(つっぺえる=水、泥などの中に落ち込む)

「響紋」

夜明けのぼんに
　　つるつるつっぺえーった
なべのなべのそこぬけ
そこぬいてたもれ

だれだれいやる
いついつでやる
だれだれ来やる
だれとだれと待ちやる
いついつ来やる

かごめ かごめ
かごのなかの鳥は 　いついつでやる
夜あけのぼんに
風のなかの骨は 　なにになに見やる
波のなかの骨は 　いついつでやる
雲のなかの骨は 　どこどこ行きやる
夜あけのぼんに
　　なぜなぜつっぺえーった
虹のなかの骨は
　　なぜなぜつっぺえーった
おしえてたもれ

なべのなべのそこぬけ
そこぬいてたもれ
海の海のそこぬけ
空の空のそこぬけ
海と空のそこぬけ
そこぬいてたもれ
そこぬけぬ海も
そこぬけぬ空も
そこぬいてたもれ

うしろのしょうめん 　だあれ

Copyright by Zen-On Music Company Ltd. for Japan

Akira Miyoshi: *Anti-War Trilogy*

Mariko Okayama

(translated by Tadashi Mikajiri)

Akira Miyoshi (1933-2013)'s trilogy is based on his own experience during the war. He completed *Requiem*, the first of the trilogy, in 1972. Let me follow his earlier steps leading to the work.

The idea was conceived early. In 1957, when he returned to Japan after studying in Paris, Haneda International Airport of Tokyo seemed totally black to him, like ink-wash paintings. He imagined: "There are still white bones scattered here and there. I will gather them, and make a grave myself, engrave an epitaph and become the caretaker of the grave" (from *Between the wavecrests - Dialogue over the invisible* by Akira Miyoshi and Mariko Okayama, 2006, Shunjusha). However, Miyoshi, who was just back from Paris, was surrounded by compliments on his refined talent, and his silent desire was "firmly sealed" in his mind.

Totsugu Musume ni (To my daughter leaving for marriage)

It was in *Totsugu Musume ni (To my daughter leaving for marriage)*, a choral suite composed five years later (1962, text by Toshiko Takada) that he first touched on the subject. The third piece *Tatakaino Hibi (Days of the War)* in the suite, has a passage: "Stop, please! - Mothers and their children kept crying in towns and villages all over the world, raising their hands to the sky which smelled of scorching" . For the premiere of the suite, Miyoshi did not write anything more than just referring to Toshiko Takada, who had a daughter leaving for marriage, and to himself whose sister had married shortly before. However, in 1974, he wrote "We share the war experience, and it gives dramatic depths to the sentiments of this piece. I hope this work to be sung for generations in the reality of life, whether in happiness or in unhappiness" . (*From the distance to nothingness* by Akira Miyoshi, 1979, Hakusuisha).

In addition, when *Totsugu Musume ni* was revived, Miyoshi wrote: "There is a story I put down for the first time" , and told his memory of his sister, who was one year younger, and with whom he was brought up together in a pair. Just before composing this work, Miyoshi (29 years old then) had a desire for suicide, and traveled to Karuizawa. Without knowing his whereabouts, his sister sensed where he was staying at, appeared there, and suggested to him to go to a hot spring together. Coming back to Tokyo, he started working on *Totsugu Musume ni*. "In the fifth piece, after repeating 'Good bye', a melody came up to my mind for the words 'her smile' to be sung by men, and I could not hold my tears." When he was over 70 years old, this confession of his was concluded with another note: "My sister

passed away a few years ago”.

In the same year, he told about her on another occasion. While he evacuated from bombarded Tokyo to rural Nagano, he was hungry and “stole an apple but hid it from his sister and did not share it with her”. (*Music Today*, September 2004) The sister, whom he did not share the stolen apple, saved him from death. His remorse, his “wound” (Miyoshi used this word) and his love started afflicting him long before his narratives in the song: “My friend was killed by machine-guns while playing in the river. It was not me who was killed.” which appeared after his *Requiem*.

Ohson fuki (People did not come back) and Odeko no koitsu (This thing on my forehead)

The next sprout of the idea was *Ohson fuki (People did not come back)* (1970, text by Tatsuji Miyoshi) for men’s choir. The image of a person who did not come back, reminded Miyoshi of a mother on the quay, waiting for her son who was detained in Siberia by the Soviet Union. (The press frequently took up such mothers.) He quietly started ringing the hand-bells for his pilgrimage of the trilogy which was to last twelve years from *Requiem* (1972) to *Kyô-mon* (1984).

The subjects of the following work, *Odeko no koitsu (This thing on my forehead)* (1971, text by Taizo Horai), a choral suite for children, are starving children in war-afflicted Biafra (mid-west Africa). Already in this work, the figure of *Requiem* is clearly visible. “Why – It was I who killed them. I did it!” – this cry in *Odeko no koitsu* gushes into Juro Miyoshi’s groan “But, I am killing.” (*Requiem*, Chapter I)

Requiem

In the background of *Requiem* lies the darkness that was overcasting the world, such as Vietnam War, which lasted over 10 years from mid-1960s, and the African famine of 1970s. Memory of the War revives. I, who was a child then; the ink-wash world I saw at Haneda… He vomited all that had been firmly sealed in him like clogged blood. After 27 years (from the end of World War II in 1945 to *Requiem* in 1972), he started expressly asking “Why?” – questions of unreasonable deaths. The gravestone he placed rent the skies with choral agony and shouts, alongside the beatings of strings, brass, winds and percussion.

When the literary critic Kenzo Nakajima (1903-79) heard the premiere on March 15, 1972, he was shocked by the extreme change in the composer’s sound, and wrote “It’s different, so different, different from Miyoshi I have known” , because the world of Miyoshi’s sound had always possessed serene beauty, and had never violated the ears even at the climax. However, Nakajima nodded before long, understanding that “This was the real Miyoshi, and it was this that has been

concealed deep underneath” , and then he “silently started singing to the music.” (*Arts Quarterly*, 1972 summer edition.).

Nakajima, who lived through pre-war, war itself and post-war periods, was able to understand Miyoshi and was able to sing together, but he was not to live till the next work *Psaume (Psalm)* (1979), and Miyoshi dedicated his book *From the distance to nothingness* which he published in the same year to Nakajima’s tomb. The generation born after the war criticized the work: “We cannot hear the words”, and Miyoshi replied: “You should be able to understand it even if you don’t hear the words.” In a sense, it is natural for us, who do not know machine-gun firing, nor incendiary bombs, evacuation in the country side or the starving there, to be unable to swallow up the chaos as it is presented.

Psaume (Psalm)

The last verse of the *Requiem*, “The life, the mortal, is dying in the dusk” (*Responsory in the Dusk* by Sakon Soh (1919-2006)), then leads in turn to *Psaume (Psalm)* seven years later in 1979, with texts from Soh’s collection of poems *Jomon* (1978, Shichosha). The friendship with Soh lasted more than 30 years and brought out *Rainbow and Apples* for female choir and piano in 2003 (apples remind us of Miyoshi’s sister). Soh became Miyoshi’s indispensable accompanists of life.

In the night of the Bombing of Tokyo in 1945, while Soh was running around to escape from the savage fires, he let off his mother’s hand, who died right in front of himself. His words thus rubs against Miyoshi’s wounds, and the resulting sound is fierce. Miyoshi, who heard the voices of the dead in *Requiem*, calls out now to the living as the one who survived the war in *Psaume*, but his voice is his pain gushing out – the pain which was piercing the one who was made to survive. Momentarily, however, there appears a gentle flow of the strings, followed by “Hana Ichi-monme (A flower – a girl worth five grams of silver)” (a children’s rhyme, where two rows of kids call to each other). The wave then leads to “Rocking and being rocked together” – the contrast between the living and the dead. The refrain in the final chapter “Ichi-monme (five grams)” transforms into the light, and vapors into the atmosphere.

Kyô-mon (Ripples of sound)

The echoing phrase “Five grams of moon, in search of Sho” at the end of *Psaume* directly flows into the sound of *Kyô-mon (Ripples of sound)* (1984). The quiet singing of “Kagome, kagome (“Those who are caught in the cage” , a children’s rhyme)” is crushed by a striking noise. When the previous work reciprocated between the earth and the world of the dead, it was natural that the following work starts with “Kagome, kagome”, a song-play where children form a circle —

a linkage, to link this world to the other. We hear Miyoshi's prayer. He wrote: "I want children to live on, at least the children who play in a circle, guessing who is sitting right behind you. Can't I somehow capture the ears in the circle? – the ears listening to the questioning song? Can't the living and the dead step into the circle hand-in-hand?" After asking: "In the evening after the dawn, what does the bone in the wind look at?" , the voice returns to the original rhyme: "Who is sitting right behind you?" It then quietly melts into darkness.

Why did Miyoshi use children's rhymes for *Psaume* and *Kyō-mon*? He said they represent what his mother's hometown, Narai (now a district in Shiojiri, Nagano) was like. His ears remembered the refrains of the song in the village's summer dance, calling out to the mountain "Kiso-no nah" . "They resonate with children's rhymes, of the children coming home to their mothers" (*Between the wavecrests*).

The day – August 6

Miyoshi revealed later in his life, that he conceived the idea of climbing the ascent of the trilogy when he wrote *Requiem*.

However, his pilgrimage did not end there. The next journey starts from *Dispersion de L'Ete (Dispersion in the summer)* (1995) based on day of the atomic bomb, to the tetralogy of symphonic pieces in four consecutive years – *Dispersion de L'Ete, Etoile a Echos (Echoing Star)*, *Fruits de Brume (Fruit of the mist)* and *Chanson Terminale - Effeillage des Vagues (End song - Picking of the waves)* – and then continues till his last years of creation, during which he composed *The day – August 6* for mixed choir and piano (2007, text by Shuntaro Tanigawa). It was closed by the serene chorale of "My only choice is to believe that joy can sprout even in the soils of wrath, pain and sorrow."

Miyoshi said with a smile: "I asked myself: 'Will all the living people come to the epitaph of *Requiem*?' Their response was: 'Who cares!' " This was as late as 2005. It makes you feel how long and gravely his feelings stayed with him, and what he felt after recognizing how little they were understood. "When will Miyoshi stop circling around the epitaph?" We continued to hear such criticism even till his last work *The day – August 6*. Around the time of the *Requiem*, the works depicting the wartime were limited to Hikaru Hayashi (1931-2012) 's *The Finished Scenes From Hiroshima* (1971-2001, text by Tamiki Hara) and Ikuma Dan (1924-2001)'s *Hikarigoke (Luminous Moss)* (1972, words arranged from a novel by Taijun Takeda). Wartime works are rare in the following decades, too.

By the way, this trilogy was also a part of the journey of *From distance to nothingness*. He described it as a return from "Ko" – meaning "arc" – to "Mu" – meaning "nothingness" , but I would rather say it was a passage from another "Ko" – isolation, individual or ego, representing Western Europe – to "Mu" – nothing-

ness, representing Japan. What Miyoshi resounds in his opera *Tōi-Ho (Voile Lointaine)* (1999, libretto by Mutsuro Takahashi) is a numbering song “Hitotsu toya (count one)” and “Anmenzensu Santa Maria (Amen, Deus, Santa Maria)” . Miyoshi pursued the halos shining out of these songs.

Why did Miyoshi, after his sister’s death, choose to confess his story of hiding the apple from her? That was because, I believe, he knew that at the bottom of his misdeed lies the ultimate choice of life or death, in other words, how a human being behaves to others in an extreme situation. The pandemic that struck the world has shattered the vain conceit of human race as the respectable ruler of this earth, and has revealed that anyone would hide apples and fight over them on this unholy earth torn by segregation and intolerance. The vast amount of blood shed, not only in Ukraine invaded by Russia, but also elsewhere in the world, is the testament to the limitless greed of mankind. By confessing he was no exception, Miyoshi reveals such evils lurk anywhere around us, but he also encourages us to walk ahead with your eyes looking up to the light above. As a humane being of reason, you should consider the people around you, and strive to do anything good, however small, for them.

Miyoshi:

Requiem for Mixed Chorus and Orchestra (1972)

The text contains excerpts from *Anthology of Japanese Anti-War Poetry* (1969, Taihei Shuppansha) (#1-5, 7-9; Numbers are those put on the song text), and from *Wills of the members of Kamikaze Special Attack Unit* (1971, Bestsellers) (#6), and *Antiwar Responsories* by Sakon Soh (#10). The work consists of three chapters, and is played through without a break. It starts with “Who wants to hide like rats in gutters?” , and the words were tossed around by the yelling orchestra, raising fragmentary flames.

“Various colors mix together, and it can only be seen as one color. Neither the title nor the text will explain it. – Therefore, please forget the title and words, so that the colors can resume their hues in your mind on their own.” (Miyoshi’s own words from the program note for the premiere.)

Even if the words are indiscernible, it is fine so far as the resonance, touch and texture are felt by the audience. “Please eat this” (Chapter III, #8) is something you should be able to hear by the words themselves, but “I planted it in that soil” (in the same song) is something which the listener should find its place by imagination. Miyoshi had a clear distinction between these phrases. The fierceness of this Chapter III is so overwhelming, that you may want to close your ears. Even the *Responsory in the dusk* at the end expires in the reverberation of it.

Chapter II, #6 comes from the wills of five Kamikaze members. When they call out “Father, Mother, Toki, Kei, sister Fusa” , the names, the faces, and the figures are individual beings that cannot be replaced by others. It is a prelude to “Hana Ichi-monme” of the next work *Psaume*, where the voice calls to individual names, starting from “Kei-chan” .

Deaths in war are not accumulations of faceless dying people. Each one of them had his own family, his own love, and his own life. It was the violation and elimination of such individuality that are expressed in the fierce resonance of the Chapter.

Composed: 1971-72

Premiere: March 15, 1972, at Tokyo Bunka Kaikan

NHK Symphony Orchestra, Japan Chorus Union

Conductor: Hiroyuki Iwaki

Miyoshi:

Psaume for Mixed Chorus and Orchestra (1979)

- I At the beginning of the beginning – Clouds
- II Beginning without beginning – Celestial bodies
- III Beginning with beginning – Twilight at sunset
- IV Beginning without end – Human figure
- V Middle of middle – Dance in the waterfall basin
- VI End with beginning – Red sky at sunset
- VII Of the beginning and the end – Clouds in the mirror
- VIII End without end – Graves of waves
- (VII Of the beginning and the end – Clouds in the mirror)

Psaume (*Psalm*) consists of eight chapters above. (At the end of the work, Chapter VII is repeated as the refrain, while getting transformed as it progresses.) The texts were adopted from Sakon Soh’s collection of poems *Jomon*, and arranged by the composer.

At the beginning, with the words “If you had not been killed, my clouds, there would not have been such civilization as Jomon” , an ominous utterance bursts out with the orchestra. At times it becomes a shout or a narration without pitch. The words are frequently chopped down by the percussion. When the strings play melodies in Chapter III, the words of the chorus: “waves of flower petals” bring a momentary calm, but you will then be shattered to pieces by the fierce sound-world, from the time of the percussion’s invasion till the words: “You died, we lived” in Chapter V: *Dance in the waterfall basin*.

Miyoshi calls “Hana Ichi-monme (A flower – a girl worth 5 grams of silver)” in Chapter VII a ritual drawing to choose whom to sacrifice, because this rhyme originates from child trafficking. The music does not loosen the conflict until serene harmony shines in at Chapter VIII. With the long-lasting crescendo, the words are repeated in contrast: “Rocking and being rocked together” , “Crushing and being crushed together” , “Melting and being melted together” , “Illuminating and being illuminated together” . From there emerges the original tune of “Hana Ichi-monme” quietly. It points out at the song “Kagome, kagome” in the third of the trilogy *Kyô-mon*.

In the notes of the collection *Jomon*, Soh wrote “I don’t want to call them the dead. Because they were killed, they have come to be living beings in me. And I am one of those who killed them. How can I be allowed to pray their spirits to rest?” Soh and Miyoshi have this as a common starting point.

Let me add. In Chapter IV of Soh’s collection, there is a poem *Sacrifice* which Miyoshi did not set to music. It ends: “A brother and his younger sister are pinched at both ends of a rope; the boy beneath the water, and the girl at the peak of the mountain.”

Composed: 1978-79

Premiere: October 16, 1979 at Tokyo Bunka Kaikan

Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Japan Chorus Union

Conductor: Ken’ichiro Kobayashi

Miyoshi:

Kyô-mon for Children’s Chorus and Orchestra (1984)

In early summer of 1982, Akira Miyoshi told Sakon Soh in a car “What come into my ear nowadays are only children’s rhymes like ‘Kagome, kagome’ ” . Soh introduced him later to another *Kagome – Oni Asobi song* (a song play in a circle, to guess who is right behind you) from Bunsei period (1818-30). Miyoshi then finds the voice of *Kyô-mon (Ripples of sound)* in the song “Tsuppe-eru Kagome (Kagome falling into the mud)” . *Kyô-mon* is shorter than the two previous works in the trilogy, and the general tone was that which exchanges between children’s voices and orchestra.

At the beginning, when you are attentively listening to children’s chorus, the orchestra sharply charges in, but there is no violent threat. Children’s voices gradually form layers and then ripples, finally waves to splash out. The swinging movement we heard in “Rocking and being rocked together” in *Psaume* repeats here in the singing, forms a loose ring, and then rises upwards in helical circles. Although it is interrupted again and again by the striking noises, the singing voice of “Kagome,

kagome” , stands up again and again from the bottom of silence.

“Bones in the wind” , “Bones in the wave” , “Bones in the cloud” , “Bones in the rainbow” . Miyoshi and Soh keep gathering the bones scattered in the ink-wash world, keep praying, and then look up to the light – the fragment of the beautiful moon that showers on them from the back “right behind them” .

Composed: 1982-84

Premiere: June 23, 1984 at Tokyo Bunka Kaikan

Tokyo Philharmonic Orchestra

Tokyo Broadcasting Children’s Chorus Group

Conductor: Tadaaki Otaka

Akira Miyoshi (1933-2013)

Born in Tokyo, Miyoshi joined “Children’s Piano Group” of Jiyu Gakuen, when he was 3 years old. At the age of 4, he started learning composition and violin with Kozaburo Hirai. In 1951, he entered University of Tokyo, where he majored in French literature. While at this school, he won the 1st prize of composition with his *Sonata* in the Music Competition of Japan, and his *Sinfonia Concertante for Piano and Orchestra* was awarded Otaka Prize by NHK Symphony Orchestra. Miyoshi moved to Conservatoire de Paris in 1955 and studied with Henri Challan and Raymond Gallois-Montbrun. He was also under the influence of Henri Dutilleux while in Paris. He came back to University of Tokyo in 1957 and graduated in 1960. From then on, he published large scale works almost every year, and left memorable ones in various genres, such as orchestral works, chamber works, songs, and choral works.



Anti-War Trilogy – *Requiem*, *Psaume (Psalm)* and *Kyō-mon (Ripples of sound)* – represents his middle age creations. Since 1995, he wrote the tetralogy of symphonic pieces in four consecutive years – *Dispersion de L’Ete (Dispersion in the summer)*, *Etoile a Echos (Echoing Star)*, *Fruits de Brume (Fruit of the mist)* and *Chanson Terminale - Effeuilage des Vagues (End song - Picking of the waves)*. He also worked on other compositions such as the theme song for the animated drama *Anne of Green Gables* (1979). From 1997 to 1999 he worked on the opera *Tōi-Ho (Voile Lointaine)*. Miyoshi served as the President of Toho Gakuen School of Music (1974-95), and then the President of Tokyo Bunka Kaikan (1996-2004). He was chosen as a member of the Japan Art Academy, and was awarded the title of Person of Cultural Merit by Japanese government, both of which are prestigious titles given to outstanding artists.



5
/29

Tadaaki OTAKA

Conductor

尾高忠明
指揮

©Martin Richardson

1947年生まれ。国内主要オーケストラへの定期的な客演に加え、ロンドン響、ロンドン・フィル、BBC響、ベルリン放送響など世界各地のオーケストラに客演。

1991年度サントリー音楽賞受賞。1997年には英国エリザベス女王より大英勲章CBEを授与された。1999年には英国エルガー協会より日本人初のエルガー・メダルを授与され、1993年王立ウェールズ音楽演劇大学より名誉会員の称号、ウェールズ大学より名誉博士号、2012年有馬賞（NHK交響楽団）、2014年北海道文化賞、2018年度関西「音楽クリティック・クラブ賞」本賞、大阪文化祭賞、日本放送協会放送文化賞、2019年JXTG音楽賞洋楽部門本賞などを受賞。2021年11月、旭日小綬章を受章。

現在、N響正指揮者、大阪フィル音楽監督、BBCウェールズ・ナショナル管桂冠指揮者、札幌名誉音楽監督、東京フィル桂冠指揮者、読響名誉客演指揮者、紀尾井ホール室内管桂冠名誉指揮者。また2021年から「東京国際音楽コンクール〈指揮〉」の審査委員長に就任。複数の大学で後進の指導も積極的に行っている。

Tadaaki Otaka was born in 1947. He has conducted all major Japanese Orchestras. He is also a popular figure throughout the world particularly in the UK, where he is invited as Guest Conductor to London Symphony, London Philharmonic, and BBC Symphony, among others. Otaka made his Proms debut with BBC National Orchestra of Wales in 1988. He also received invitations to Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Bamberg Philharmonic and many others. In 1997, he was awarded the CBE, in recognition of his outstanding contribution to British musical life.

B

Series

第976回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.976 B Series

サントリーホール

2023年5月29日(月) 19:00開演

Mon. 29 May 2023, 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● 尾高忠明 Tadaaki OTAKA, Conductor

ピアノ ● アンナ・ヴィニツカヤ Anna VINNITSKAYA, Piano

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

ラフマニノフ (レスピーギ編曲) : 絵画的練習曲集より

《海とかもめ》 op.39-2 (8分)

Rachmaninoff (arr. by Respighi): Études-tableaux, op.39-2, *The Sea and the Seagulls*

ラフマニノフ : パガニーニの主題による狂詩曲 op.43 (24分)

Rachmaninoff: Rhapsody on a Theme of Paganini, op.43

休憩 / Intermission (20分)

エルガー : 交響曲第2番 変ホ長調 op.63 (53分)

Elgar: Symphony No.2 in E-flat major, op.63

I Allegro vivace e nobilmente

II Larghetto

III Rondo: Presto

IV Moderato e maestoso

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。

Anna VINNITSKAYA

Piano

アンナ・ヴィニツカヤ

ピアノ

©Yukari Nakamura



2007年、エリザベート王妃国際音楽コンクール優勝。翌年、ラン・ランらが過去に受賞したバーンスタイン賞を受賞。これまでにイスラエル・フィル、ミュンヘン・フィル、ベルリン放送響、ベルリン・ドイツ響、バンベルグ響、ロイヤル・フィル、バーミンガム市響などの著名オーケストラと、また、フェドセーエフ、インバル、デュトワ、ネルソンス、インキネン、サラステ、カンブルラン、リットン、ウルバンスキ、ギルバートらの巨匠たちと共演。2019年9月、ベルリン・フィル定期演奏会に登場。驚愕の名演奏を披露した。2021年には同楽団のルツェルン音楽祭、ザルツブルク音楽祭およびパリ公演で、キリル・ペトレンコの指揮にて再共演を果たす。

2009年よりハンブルク音楽演劇大学でピアノ科の教授を務めている。これまでに8枚のCDをリリース。エコー・クラシック賞、ディアパソン・ドール賞、『グラモフォン』誌エディターズ・チョイスなど、数々の賞を受賞している。

初来日は2007年。以降、毎年のように来日。これまでにN響、大阪フィル、新日本フィル、神奈川フィル、九響などと共演。都響とは2016年9月、2019年5月に続いて3度目の共演となる。

Anna Vinnitskaya is a major pianist of our time who tells stories with her music. The 1st prize at Queen Elisabeth Competition in 2007 marked the beginning of her international career. Today she is a valued partner of many major orchestras worldwide and leading conductors such as Fedoseyev, Inbal, Dutoit, Nelsons, Urbański, and Gilbert. A highlight of 2021/22 season was her collaboration with K. Petrenko and Berliner Philharmoniker. As part of their joint concert tour, Vinnitskaya makes her debut at Salzburg Festival. CD recordings by Vinnitskaya have won numerous awards such as Diapason d'Or and Gramophone Editor's Choice. She has been a professor at Hochschule für Musik und Theater Hamburg, since 2009.

ラフマニノフ(レスピーギ編曲)： 絵画的練習曲集より《海とかもめ》 op.39-2

ロシア生まれの作曲家セルゲイ・ラフマニノフ(1873～1943)には、《絵画的練習曲》と題されたピアノ曲集が、op.33とop.39の2つある。このうちop.39は全9曲からなり、1916年12月12日(ロシア旧暦11月29日)にペトログラード(現サンクトペテルブルク)において、作曲者自身のピアノで初演された。なお、この曲集は、ラフマニノフが革命を逃れてロシアを出国する前に最後に完成した作品となった。本日演奏されるop.39-2が作曲された時期は不明だが、この曲集の多くの曲には1916年9月または10月の日付があるので、おそらくそのころに書かれたと思われる。

イタリアの作曲家オットリーノ・レスピーギ(1879～1936)による管弦楽編曲は、ボストン交響楽団の指揮者だったセルゲイ・クーセヴィツキー(1874～1951)の依頼で行われた。ムソルグスキーの組曲《展覧会の絵》のラヴェルによる編曲(1922)で大きな成功を収めていた彼は、さらにロシアのピアノ曲を管弦楽化したいと考え、ラフマニノフの作品を選んだのだ。

クーセヴィツキーは、ラフマニノフ自身に数曲を選ぶように依頼し、リムスキー＝コルサコフに学んだ管弦楽法の名手としても知られるレスピーギに編曲を依頼した。ラフマニノフはこの申し出を喜び、1930年1月、《絵画的練習曲》op.33から1曲、op.39から4曲の計5曲を選び、直接レスピーギに伝えた。また、彼はレスピーギに、各曲のイメージについての簡単な説明を書き送った。op.39-2についての《海とかもめ》というプログラムはこのときに明かされたものだ。それ以上の具体的な内容についてラフマニノフは何も語っていないが、規則的な3拍子の左手が「海」、3拍子のリズムや小節線にとらわれず自由に飛翔する右手の旋律が「かもめ」を表していると考えるのが妥当だろう。なお、ラフマニノフは、作曲の際に絵や詩などをインスピレーションの源にすることがときどきあったようだが、通常、それを明かすことはなかったのだ、これはまれな例だ。

レスピーギは誠実に仕事を行い、ラフマニノフも原曲に忠実な彼の編曲に満足し、感謝を表した。しかしラフマニノフは、どうやら楽譜の出版時に誤りが多かったことがきっかけで気分を害したようで、クーセヴィツキーの指揮で行われた初演には出席しなかった。

曲は3部形式で書かれている。原曲の主部は、左手がアルペッジョ、右手が旋律を弾く、ショパンの夜想曲風の音楽で、*mf*よりも強い強弱記号はなく、物憂げな雰囲気で一貫している。レスピーギの編曲は、アルペッジョを第2ヴァイオリンやヴィオラ、旋律を第1ヴァイオリンやクラリネットなどが担当している。原曲では、ラフマニノフの愛用したグレゴリオ聖歌《怒りの日》の「ドシドラ」という音型が、左手の音

型から浮かび上がるようになっているが、編曲では、この音型を含む内声部の旋律をクラリネットとヴィオラなどが演奏する。

中間部は雰囲気が一転し、それまで沈黙していたチューバやコントラバスを含む低音楽器の重々しい響きで始まる。原曲ではここで、両手で9音に及ぶ厚い和音が鳴り、この曲で初めての*f*が記されている。編曲では、この和音にコントラファゴットを除くすべての管楽器があてられ、これに重なってタムタムが鳴ると、音楽は大きな波のようにうねりはじめ、感情の高ぶりを示す。

再び静かになると主部が回帰する。旋律は、切れ切れだった前半に対し、つながりと起伏のあるものとなっている。コーダの最後には、クラリネットの上行音型に重ねて、金管とタムタム、そして全13パートに分割された弦楽が次第に重なっていく、繊細なオーケストレーションが施されている。

(増田良介)

作曲年代：ピアノ版／1916年9～10月頃 管弦楽編曲／1930年

初 演：管弦楽版(全5曲)／1931年11月30日 ポストン
セルゲイ・クーセヴィツキー指揮 ポストン交響楽団

楽器編成：フルート3、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、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、シンバル、タムタム、弦楽5部

ラフマニノフ： パガニーニの主題による狂詩曲 op.43

セルゲイ・ラフマニノフ(1873～1943)は、ピョートル・チャイコフスキー(1840～93)に連なるロシア・ロマン的な作風を求めた作曲家だった。一方で大ピアニストとしても活躍した彼は、そうした作風を名技的なヴィルトゥオーゾ性と結び付けたピアノ曲の名作を多数生み出している。

ピアノと管弦楽のための《パガニーニの主題による狂詩曲》もそうしたラフマニノフのピアノ作品の特質がはっきり現れた作品で、技巧的なピアノイズムがロシア風の叙情を湛えたロマン派的書法のうちに生かされている。作曲は1934年で、主にスイスの別荘で書き進められた。

20世紀も半ば近いこの時代は音楽様式もロマン派の時代から脱却し、様々な流れが生み出されていた。ロシア革命後はアメリカを本拠としていたラフマニノフも当然そうした新しい音楽に触れる機会は多かったはずだが、この《狂詩曲》にみられるとおり、彼はどこまでもロマン的な作風を固守した。時代の流れに抗してまで19世紀ロシアの伝統を守ろうとしたその姿勢は、時代錯誤と片付けられない決然としたものが感じられる。

ピアノの技巧性とともな管弦楽の雄弁さも生かしたこの作品は、“狂詩曲”の題にふさわしく気分の変化が激しいが、構成上は明快な変奏曲形式(序奏、主題と24

の変奏、およびコーダ)をとる。主題は、多くの作曲家がやはり変奏曲の主題として用いたニコロ・パガニーニ(1782～1840)の《無伴奏ヴァイオリンのための24のカプリス》第24番の有名な主題である。

曲はまずアレグロ・ヴィヴァーチェ、主題の動機を用いたきわめて短い序奏に始まる。その後で主題が提示されるのかと思いきや、この作品はまず管弦楽のみで切れ切れに和音を奏する第1変奏があって、それから初めて主題提示(主題を奏するのは第1&第2ヴァイオリン。ピアノは先の第1変奏を繰り返している)となる。保守的な中にも新しいことを試みるラフマニノフの工夫は注目すべきだろう。以後第6変奏までは(多少テンポの変化はあるものの)急速で軽快な動きを中心に変奏が繰り返される。

その流れが変わるのがテンポの緩む第7変奏で、ここではピアノがグレゴリオ聖歌の《怒りの日》の旋律を奏する。多くの作曲家が死を暗示する主題として用いたこの聖歌旋律を、ラフマニノフも幾つかの作品に引用しているが、この《狂詩曲》では変奏曲の中に副次的主題として導入している。この点にも彼の創意工夫が窺えよう。

第8変奏で再び曲頭のテンポに戻って力強く進行し、第10変奏ではまたも《怒りの日》が現れて悪魔的な盛り上がりを作る。

モデラートに転じる第11変奏は一転、幻想的、瞑想的となって、ピアノのカデンツァに発展する。メヌエットのテンポによる第12変奏、アレグロの勇壮な第13、14変奏、ピアノの敏捷な動きによる第15変奏(スケルツァンド)、アレグレットの陰鬱さを秘めた第16、17変奏を経て、ラフマニノフ節を効かせた夜想曲風の有名な第18変奏(アンダンテ・カンタービレ)が甘美なひと時を作り出す。

第19変奏で曲頭のテンポに回帰、以後はピアノの力強い技巧と、管弦楽との丁々発止のやり取りのうちに緊迫感を加え、コーダでは《怒りの日》も再度出現して圧倒的な頂点を作り出す。

(寺西基之)

作曲年代：1934年

初演：1934年11月7日 ボルティモア 作曲者独奏
レオポルド・ストコフスキー指揮 フィラデルフィア管弦楽団

楽器編成：ピッコロ、フルート2、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、ファゴット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、小太鼓、トライアングル、シンバル、大太鼓、グロッケンシュピール、ハープ、弦楽5部、独奏ピアノ

エルガー： 交響曲第2番 変ホ長調 op.63

「まれにしか、本当にまれにしか来ない、汝、歓びの精霊よ!」という英国ロマン派の詩人パーシー・ビッシュ・シェリー(1792～1822)の詩の一節を楽譜の冒頭に掲げ、「ヴェニス、ティンタジェル 1910～11」と(楽想の始まりと作品完成の)地名と作曲年が記された、エドワード・エルガー(1857～1934)の交響曲第2番。こ

の曲は、公には1910年5月に崩御した「故エドワード7世国王陛下の想い出」に捧げられている。英国王エドワード7世（在位1901～10）は行進曲《威風堂々》第1番のトリオに歌詞を付けて《希望と栄光の国》に編曲することを勧め、エルガーをナイトに叙した大恩ある君主であった。全編に溢れるノスタルジックな空気から、この曲を「エドワード時代」という短くも輝かしい時代への挽歌と見ることは間違いではない。

しかし公的な説明とは別に、この曲にはエルガーのミューズであったアリス・ステュワート＝ウォートリー（1862～1936）という佳人への密かな思いが込められている。アリスは「オフィーリア」で有名なラファエル前派の画家ジョン・エヴァレット・ミレー（1829～96）の娘で、保守党議員の男爵の妻であった。才色兼備のアリスはエルガーの音楽の理解者であり、エルガーは彼女を「ウィンドフラワー（アネモネ）」の愛称で呼んでいた。愛妻家のエルガーがアリスとの関係で道を外れることはなかったが、交響曲第2番の随所に現れる、やるせない憧れの感情は『トリスタンとイゾルデ』に通じるものがある。作品を完成したティンタジェルはイングランド南西部コーンウォール地方の村。ステュワート＝ウォートリー夫妻の出身地であると同時に、アーサー王伝説の舞台でもあった。この伝説の柱の一つはアーサー王、ギネヴィア王妃、騎士ランスロットの間の苦しい三角関係である。そのように考えると、冒頭のシェリーの詩の一節も意味深長に聞こえる。交響曲第2番には《エニグマ変奏曲》（1899）以上に多くの謎が封じ込められていると言えよう。

第1楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ・エ・ノビルメンテ ソナタ形式による重層的でラプソディックな楽章。わずか1小節の序奏に続いて、躍動的な第1主題がトゥッティで提示される。主題の2小節めに現れる、1オクターヴ半にわたって下行する音形が「飲むの精霊」を示すモットー・テーマであり、さまざまに形を変えながら全曲にわたって登場する。

しばらくエルガー特有の「高貴な（ノビルメンテ）」行進曲調の音楽が続いた後、ハープのアルペッジョを伴った抒情的な第2主題を第1ヴァイオリンが歌い始めるが、調性は揺れ動いて定まらない。まもなくチェロに現れる不安を喚起するような旋律（第3主題に相当する）はエルガーが「庭隅に渦巻く瘴気のようなもの」と表現しており、第3楽章ロンドの中心的素材となる。お天気雨のように刻々と変化する気分が描かれ、「属和音→主和音」という定石の終止形はほとんど現れない。

展開部では常套的な盛り上げを避け、弱音器を付けた弦楽による静謐な響きが特徴。やがて動きを増し、金管の fff の咆哮とともに再現部へ突入する。モットー・テーマが輝かしく登場するコーダでようやく「属和音→主和音」の終止形が姿を見せ、楽章を鮮やかに閉じる。

第2楽章 ラルゲット 葬送行進曲調の楽章。「提示部～展開部～再現部～展開部～コーダ」という、展開部が2度出現する変則的なソナタ形式。弦楽による柔らかな序奏に続き、トランペットを中心とした管楽器が悲痛な第1主題を奏する。第

1ヴァイオリンによる慰めに満ちた旋律が第2主題。展開部ではホルンを中心に息の長いモチーフで勢いを増し、「ノビルメンテ・エ・センプリージェ（高貴に、素朴に）」と記された ff に至る。

再現部の第1主題は悲嘆に暮れるオーボエのオブリガートを伴い、やがてトゥッティのオーケストラが滂沱と涙を流すさまは、ブルックナーの交響曲第7番アダージョ楽章のクライマックスを想起させる。コーダでは第1ヴァイオリンが「歓びの精霊」のモットー・テーマを侘しげに回想し、消え入るように終わる。

第3楽章 ロンド／プレスト 焦燥に満ちたスケルツォ楽章。スケルツォ主部は、飛び跳ねるような音形のA、弦が情熱的にうねるB、第1&2ヴァイオリンによるきっぱりとしたCの3素材による「A-B-A-C-A」のロンド形式。トリオ（中間部）では木管の爽やかなフレーズに弦が優しく応答する。スケルツォ主部の再現部で、第1楽章に現れた「庭隅に渦巻く瘴気」の旋律がタンブリンやティンパニの連打を伴って荒れ狂うさまは、魔性のものの跳梁を思わせる。エルガーはこの部分を「生きながら埋葬される恐怖」と語っている。

第4楽章 モデラート・エ・マエストーソ ソナタ形式。嵐が過ぎた後の平安の音楽であるが、随所に複雑な想念が姿を見せる。チェロと低音管楽器による穏やかな第1主題で始まり、やがて付点リズムによる決然とした第2主題が弦楽を中心に奏でられる。この第2主題をエルガーは「ハンス・リヒターの主題」と呼んだ（ハンス・リヒター [1843～1916] はエルガーの《エニグマ変奏曲》や交響曲第1番の初演を成功に導いた大指揮者）。提示部を閉じる主題には再び「ノビルメンテ（高貴な）」と記されており、厳かな行進曲調。

展開部は第2主題による激しいフガートで始まり、最初の頂点でトランペットがつんざくようなH（ロ）音を奏でる。原譜では1小節のみであるが、初演の際に奏者が独断で1小節分長く吹き、その効果が気に入ったエルガーは、2小節分でのトランペット演奏も認めた。ブラームス風の2オクターヴ下行するモチーフが展開部を閉じると、再び楽章冒頭の穏やかな空気が戻り、再現部に入る。再現部後半では先ほどのノビルメンテ主題が大きな頂点を築く。

コーダでは第1主題に導かれてモットー・テーマが木管に一瞬姿を見せる。「歓びの精霊」が宙空に消え入るさまは、雄大な日没と残照を思わせる。なお、エルガーが指揮者エイドリアン・ボルト（1889～1983）に語った言葉に基づき、コーダに任意でオルガンの低音が加えられることがある（※）。

（等松春夫）

作曲年代：1910～11年

初 演：1911年5月24日 ロンドン 作曲者指揮 クイーンズホール管弦楽団

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、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、大太鼓、シンバル、小太鼓、タンブリン、ハープ2、弦楽5部

※ 編集部注：スコアにオルガンの指定や記述はない。

Program notes by Robert Markow

Rachmaninoff (arr. by Respighi): *Études-tableaux, op.39-2, The Sea and the Seagulls*

Sergei Rachmaninoff: Born on the estate of Oneg, near Semyonovo, District of Staroussky (near Novgorod), April 1, 1873; died in Beverly Hills, California, March 28, 1943

Ottorino Respighi: Born in Bologna, July 9, 1879; died in Rome, April 18, 1936

In 1929, the conductor of the Boston Symphony, Serge Koussevitzky, asked Rachmaninoff if he would allow a selection of his *Études-Tableaux* for solo piano to be orchestrated by the Italian composer Ottorino Respighi. Respighi was renowned for his brilliant orchestral scores, especially the Roman trilogy (the *Pines*, *Fountains* and *Festivals*). Rachmaninoff was enthusiastic about the idea and almost immediately wrote to Respighi, submitting his choices: one from the eight *Études-Tableaux* Op. 33 (1911) and four from the nine in Op. 39 (1916-17).

Each of these seventeen *Études-Tableaux* is a miniature tone poem inspired by some external stimulus that the composer chose not to reveal to the public (at least not until Respighi came into the picture). The title, “Study-Pictures,” was a Rachmaninoff neologism. They are generally dark in color, heavy in mood, and most are in minor keys. Every one of the nine of Op. 39 contains the fateful “Dies irae” motif, either prominently or disguised.

In a rare divulgence of his extra-musical inspiration, Rachmaninoff revealed to Respighi what lay behind each of the five numbers he had chosen. These “secret explanations,” as he called them, are the titles they now bear. Koussevitzky led the first performance with the Boston Symphony on November 13, 1931. Rachmaninoff’s biographer, Max Harrison, writes that “Respighi’s approach was of complete respect for the letter of Rachmaninoff’s music while offering orchestrations by a sophisticated virtuoso with seemingly an altogether different musical temperament. ... commentaries by one composer on another.”

More than one listener has noted the enormous sonority Rachmaninoff evokes from the piano in his music. In addition, the *Études-Tableaux* at times make near-impossible technical demands on the pianist, suggesting that orchestrations of some of these “excursions into vivid fantasy,” as Harrison calls Op. 39, might not be out of order.

Op. 39, No. 2, “The Sea and the Seagulls,” might well have been entitled “Nocturne” instead. It begins peacefully enough, but undercurrents of anxiety soon creep in, leading to stormy outbursts. Essentially it is a study on the first four notes of the “Dies irae” motif.

Rachmaninoff:

Rhapsody on a Theme of Paganini, op.43

Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini* is not, as the title falsely implies, really a rhapsody at all. The term "rhapsody" suggests a loosely organized structure, but in fact the work follows a very clear, taut design — a set of 24 variations. One might, however, associate the piano soloist with the role of the ancient Greek *rhapsode*, the specially trained singer or reciter of epic poems. Wit, charm, romance, rhythmic verve and masterly orchestration combine in what many consider to be one of Rachmaninoff's greatest compositions. It was first performed on November 7, 1934 in Baltimore with Leopold Stokowski leading the Philadelphia Orchestra and the composer at the piano.

The *Rhapsody* begins with the curiously "misplaced" first variation; only afterwards do we hear the theme in its original, intact form, played by violins with piano accentuations. Variations 2-5 all retain rhythmic tautness and drive. Finally in Variation 6 does a more rhythmically free and sentimental tone creep in. A new theme enters at Variation 7, that old funeral chant for the dead, the "Dies irae," which Rachmaninoff had incorporated into so many of his previous works. In fact, though, there is a melodic kinship between the chant theme and Paganini's. The "Dies irae" returns in Variation 10, a grotesque march. In between (Variations 8 and 9), a demonic quality is maintained, especially in Variation 9 with its *col legno* (string players using the wooden part of their bows) tappings and frenzied rhythmic conflict between orchestra and soloist. Variation 11 is essentially a highly florid cadenza with a true rhapsodic flavor to it. Two variations in D minor follow: one a nostalgic, wistful minuet set to Paganini's fragmented theme; the other a sturdy pronouncement of the theme, still in triple meter, in a more straightforward presentation. Variations 14 and 15 are in F major, with the latter almost entirely for piano alone. Dark, ominous, even ghostly stirrings seem to emanate from Variation 16. The next one does nothing to lighten the oppressive mood.

Suddenly, as if emerging into the light of day, we hear the sounds of an old friend softly intoned, that famous eighteenth variation. This lush, glorious music is no intrusion, for, like the "Dies irae," it too bears a melodic relationship to the Paganini theme; in fact, it is almost an inverted image of it. The music, from now on in the original key of A minor, proceeds swiftly to its conclusion, each variation more scintillating than the last. The gathering momentum and dazzling passage work for the soloist lead one to expect a conclusion of overwhelming bravura and force. Indeed, this expectation is almost fulfilled, but at the last moment, Rachmaninoff pulls back and, with a wicked chuckle, ends his Rhapsody quietly with a last, lost fragment of the memorable theme.

Elgar: Symphony No.2 in E-flat major, op.63

I Allegro vivace e nobilmente

II Larghetto

III Rondo: Presto

IV Moderato e maestoso

Edward Elgar: Born in Broadheath (near Worcester), England, June 2, 1857; died in Worcester, February 23, 1934

After the death of Beethoven in 1827, composers throughout the remainder of the nineteenth century and well into the twentieth came to regard the symphony as the very epitome of a composer's creative spirit, the genre in which he expressed his most profound utterances and displayed his sure command of large-scale form. Some composers feared the severe judgment that might fall upon a less-than-stellar achievement. Many concertgoers today know that Brahms famously delayed bringing forth his First Symphony until he was past forty. Elgar delayed even longer. This composer was 51 when he finally produced a symphony in 1908. Like Brahms's First, Elgar's First was a great success and inspired its composer to write a Second in short order. Sketches for some of the ideas date back to 1903 and 1904, but the real work was undertaken in late 1910 and early 1911. Elgar conducted the Queen's Hall Orchestra in the first performance on May 24, 1911. The score was dedicated to the memory of the late King Edward VII.

"I have written out my soul in the Second Symphony," Elgar wrote to a friend. Indeed, the listener grasps this sentiment immediately in the opening gesture — a great rush of densely scored sound from the full orchestra led by the violins, marked to be played *allegro vivace e nobilmente*. A richly contrapuntal texture, kaleidoscopic orchestration (something changing every moment), and virtuosic writing, especially from the violins and horns, contribute to the sheer exuberance of this music. The melodic material is made up not of extended themes but of short, at times almost epigrammatic fragments that unfold in rapid succession yet assemble into a coherent whole. Some minutes later, after the first theme group has run its course, violins quietly begin the second theme group. Elgar marks it to be played *espressivo legato*, but the scoring remain rich and dense. Cellos continue with a singing line in their upper register (*dolce e delicato*). The exuberant opening material returns to announce the beginning of the long development section, which contains a passage biographer Michael Kennedy calls a "sinister nocturne." The orchestration thins out, the dynamic level is reduced to *pianissimo*, strings and horns are muted. Then, writes Kennedy, "cellos in their highest register sing a new and expressive melody, heart-cry for the unattainable." Elgar himself called it a "most extraordinary passage ... a sort of malign influence wandering thro' the summer night in the garden." The recapitulation begins with the opening gesture

now played *fortississimo* (*fff*).

As noted above, the symphony was dedicated to the memory of the recently deceased King Edward VII, and many early listeners believed that the slow movement was an elegy to their dead monarch. However, parts of the movement had been sketched years earlier, following the death of one of Elgar's most cherished friends, the conductor Alfred Rodewald. The movement is in C minor, as is the analogous movement in Beethoven's *Eroica* Symphony. Following a concert in March 1924, the critic of the London *Times* wrote that in this movement "one wondered whether any nobler or more beautiful funeral music has been written than this, which unrolls like some vast tapestry richly woven of purple and crimson threads." The marchlike tread of the first theme begins in the eighth bar. Two further themes are heard. First is a long-breathed, wide-ranging line for violins played very softly and sweetly. This develops, grows in intensity, and resolves into a new theme – broad and noble – played *fortissimo* by massed brass and strings to Elgar's favorite performance direction, *nobilmente*.

The relatively short third movement is not the expected scherzo but rather a rondo. It moves with quicksilver fleetness, much like passages from Mendelssohn's *Midsummer Night's Dream* or Berlioz' Queen Mab Scherzo, but with far heavier orchestration. The level of virtuosity demanded from the orchestra would cause even the ears of a Richard Strauss to burn.

With the finale we return to the symphony's home key of E-flat major, not heard since the end of the first movement. Three themes, all typically Elgarian in their broad, spacious, noble yearning (only the third is marked *nobilmente*, but the term could apply to all three) present a scenario of pomp and majesty. The development section is notable for its blazing virtuosity. The sweep and power of the recapitulation lead one to believe the symphony is headed for an ending of triumphal splendor, but Elgar has other ideas. Much like Brahms's Third, one of Elgar's favorite symphonies, Elgar's Second brings back a quiet reminiscence of its opening theme and ends in the gentle glow of resignation and sublime dignity.

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.