



5/8

Kazuki YAMADA

Conductor

山田和樹

指揮

©Marco Borggreve

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。ドレスデン国立歌劇場管、パリ管、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グ・フィル、チェコ・フィル、エーテポリ響などへ定期的に客演しているほか、アメリカ、オセアニアのオーケストラも指揮するなど、その活動は世界各地に広がっている。オペラでは2017年にベルリン・コーミッシェ・オーパーで『魔笛』を指揮し高い評価を得た。

現在、モンテカルロ・フィル芸術監督兼音楽監督、バーミンガム市響首席客演指揮者、日本フィル正指揮者、読響首席客演指揮者、東京混声合唱団音楽監督兼理事長、横浜シンフォニエッタ音楽監督。2010～17年にスイス・ロマンド管首席客演指揮者を務めた。

東京藝術大学指揮科で小林研一郎、松尾葉子の両氏に師事。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。ベルリン在住。

Kazuki Yamada is Artistic Director and Music Director of Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Principal Guest Conductor of City of Birmingham Symphony, Permanent Conductor of Japan Philharmonic, 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 (2010-17). 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903回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.903 A Series

東京文化会館

2020年5月8日(金) 19:00開演

Fri. 8 May 2020, 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 ● 栗山文昭 Fumiaki KURIYAMA, Chorus Master

● 片山みゆき Miyuki KATAYAMA, Chorus Master

● 横山琢哉 Takuya YOKOYAMA, 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 ● 四方恭子 Kyoko SHIKATA, Concertmaster

【三善晃の「反戦三部作」】

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・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: "Kyō-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
(舞台芸術創造活動活性化事業)



独立行政法人日本芸術文化振興会

公益財団法人アフィニス文化財団

Affinis ETIQUETTE

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。



マーラー：交響曲第3番（第853回B定期・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回の定期公演の他、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、ルイーダ、ムーティらとも共演し高い評価を得た。2016年に創立65年を迎え、マカオ公演とイタリア公演を実施。サン・ピエトロ大聖堂にてフランスコ・ローマ教皇による新年ミサで全世界の聖歌隊と共に平和祈願を捧げた。

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.



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傍ら、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.



1956年に創設された日本を代表するプロ合唱団。コンサートの開催を演奏活動の中心に置き、広範な分野の合唱作品の開拓と普及に取り組んでいる。東京、大阪での定期演奏会を核とし、海外公演を含む年間の活動は150回を数える。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200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。サントリー音楽賞、中島健蔵音楽賞、文化庁芸術祭大賞などを受賞。2016年、創立60周年を迎えた。

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 200 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、ローム ミュージック ファンデーション主催の指揮者クラスに選抜され、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。国立音楽大学非常勤講師。2019年4月、東京混声合唱団常任指揮者に就任。

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. He teaches at Kunitachi College of Music as an adjunct lecturer. Kihara has performed with orchestras including Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, Polish National Radio Symphony, Magdeburgische Philharmonie, and TMSO.



武蔵野音楽大学合唱団は合唱授業の一つとして、声楽学科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、ロジェストヴェンスキー、マズア、マゼール、シノーポリ、インバル、アシュケナーズ、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 department 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.



島根県生まれ。島根大学教育学部特設音楽科卒業。指揮法を高階正光、合唱指揮を田中信昭に師事。現在12の合唱団を有する「栗友会」の音楽監督兼指揮者として活躍する。かわら、合唱人集団「音楽樹」の芸術顧問として「Tokyo Cantat」などの企画に携わる。武蔵野音楽大学教授、島根県芸術文化センター「グラントウ」いわみ芸術劇場芸術監督。

Fumiaki Kuriyama was born in Shimane. He graduated from Shimane University. Kuriyama is Music Director and Conductor of Ritsuyu-kai, Artistic Advisor of Ongaku-ju, Professor of Musashino Academia Musicae, and Artistic Director of Shimane Arts Center "Grand Toit" Iwami Art Theater.

Miyuki KATAYAMA

Chorus Master

片山みゆき

合唱指揮



三重県出身。国立音楽高校・同大学声楽科卒業。ケンブリッジ・スコラ・グレゴリアーナ（イギリス）、ソレム修道院（フランス）などでグレゴリオ聖歌・典礼音楽を研究。合唱・合唱指揮を田中信昭、指揮を佐々金治、山田一雄、黒岩英臣の各氏に学ぶ。日本演奏連盟・日本合唱指揮者協会・日本グレゴリオ聖歌学会会員。合唱人集団「音楽樹」副代表幹事。武蔵野音楽大学講師。

Miyuki Katayama was born in Mie. She graduated from Kunitachi College of Music. Katayama studied Gregorian chant and liturgical music at Schola Gregoriana of Cambridge and Abbey of Solesmes. She is a member of Japan Federation of Musicians, Japan Choral Directors Association, and Japanese Section of Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano. Katayama is an instructor of Musashino Academia Musicae.

Takuya YOKOYAMA

Chorus Master

横山琢哉

合唱指揮



北海道生まれ。ピアノを中山ヒサ子、指揮を高階正光、森垣桂一の各氏に師事。2007年、イタリアで行われた第4回マリエレ・ヴェントレ国際合唱指揮者コンクールで第2位を受賞。都内や宮城県、愛知県など各地の合唱団で指揮者を務める。栗友会副音楽監督。合唱人集団「音楽樹」幹事。武蔵野音楽大学講師。日本合唱指揮者協会会員。

Takuya Yokoyama was born in Hokkaido. In 2007, he won the 2nd prize at Concorso Internazionale per Direttori di Coro "Mariele Ventre". He has served as a choral director for choral societies in Tokyo, Miyagi, and Aichi. Yokoyama is Deputy Music Director of Ritsuyu-kai, Secretary of Ongaku-ju, and an instructor of Musashino Academia Musicae. He is a member of Japan Choral Directors Association.

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『波のあわいに一見えないものをめぐる対話』春秋社 2006年）。が、パリ帰り、洗練煌めく才への賛辞に包まれ、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。「勘でここだと思った」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。

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》《スズつり星》《霧の果実》《カミカ馬歌・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。



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：蓬莱泰三）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、言ってしまえば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 いのちしなむ ゆうばえの」(宗左近 [1919～2006] の「夕映反歌」)は7年後、宗の詩集『縄文』(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《虹とリング》(「リング」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られないものだろうか」と記している。「夜明けのぼんに 風のなかの骨はなにになに見やる——」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「木曾のなあ」と山に呼びかけるそのルフランが残っている。「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》《餅つき星》《霧の果実》《^{えんか}焉歌・波摘み》)、絶筆となる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／喜びは芽生えると」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）への道と言っておく。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。

私的事象で創作を語ることへの好悪はおこう。だが、そうとしかありえなかった作曲家の姿、遺した音がここにはある。戦後75年、科学技術・経済至上の果て、自国第一主義による分断と不寛容に世界が引き裂かれる今日、さらに新型コロナウイルス惨禍で叫ばれる「戦時」「非常時」が人々の心身を食いちぎる。そんな状況下、この三作を私たちはどう聴くのだろうか。

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。～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」（第三章-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。この第三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。

第二章-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、時^{とき}ちゃん、敬^{けい}ちゃん、房^{ふさ}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^{けい}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、ソリ鈴、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、テューブラーベル、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 | 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 ^{ひとがた} | (VII はじめとおわりの・鏡の雲) |
| V 途中の途中・滝壺 ^{たきう} 舞踏 | |

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」の不気味な眩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IV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、ソリ鈴、シストレ、サスペンデッドシンバル、マラカス、太太鼓、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、ロートム、トム、ボンゴ、コンガ、マリンバ、ヴィブラフォン、スティールドラム、グロッケンシュピール、シロフォン、ゴング、フレグサトーン、チューブラーベル、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、ハーブ、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駆け、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、クロマティークゴング、タムタム、トム、小太鼓、グロッケンシュピール、マリンバ、マラカス、チューブラーベル、太太鼓、ソリ鈴、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

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.

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 - Effeuillage 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.

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.” 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 re-

mind 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 *Kyô-mon*? He said they represent what his mother's hometown, Narai (now a district in Shiojiri, Nagano) was like. Within these works, we hear 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 work *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” — nothingness, 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.

I know there is criticism against relating the artist’s personal experience to his works, but here is Miyoshi, with his sounds, who could not create them without such experience. It is 75 years after the World War II ended. While technology and economy were always given priority during this period, the world is still torn by segregation and intolerance under unilateral nationalism. People’ s hearts are devoured by the loud cries of “War” and “Emergency”, which are easily induced by the novel coronavirus. Under such circumstances in the world, how do we hear these three works?

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, Best-sellers) (#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:

Kyō-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 *Kyō-mon* (*Ripples of sound*) in the song “Tsuppe-eru Kagome (Kagome falling into the mud)”. *Kyō-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

Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

小泉和裕

終身名誉指揮者

5/17

© 堀田力丸

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

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

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



第904回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.904 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

2020年5月17日(日) 14:00開演

Sun.17 May 2020, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI, Conductor
コンサートマスター ● 四方恭子 Kyoko SHIKATA, Concertmaster

【ベートーヴェン生誕 250 年記念・交響曲全曲シリーズ】

ベートーヴェン: 交響曲第1番 ハ長調 op.21 (24分)

Beethoven: Symphony No.1 in C major, op.21

- I Adagio molto - Allegro con brio
- II Andante cantabile con moto
- III Menuetto: Allegro molto e vivace
- IV Adagio - Allegro molto e vivace

休憩 / Intermission (20分)



ドヴォルザーク: 交響曲第9番 ホ短調 op.95 《新世界より》 (41分)

Dvořák: Symphony No.9 in E minor, op.95, "From the New World"

- I Adagio - Allegro molto
- II Largo
- III Scherzo: Molto vivace
- IV Allegro con fuoco

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 (青少年を年間 500 名ご招待) 協賛企業・団体は P.53、募集は P.56 をご覧ください。Young Seat 

※新型コロナウイルスの影響により招待を中止いたしました。

本日の2曲は名曲プログラムに見えるが、実は味わい深い選曲だ。ベートーヴェンの交響曲第1番（1800年）の初演は、ハイドン最後の交響曲（第104番《ロンドン》）成立の5年後。一方、ドヴォルザーク《新世界より》（1893年）初演の4年前には、既にマーラーが交響曲第1番《巨人》（初稿）を発表、新たな世代が台頭していた。

その間に、シューベルト、ベルリオーズ、メンデルスゾーン、シューマン、ブラームス、サン＝サーンス、チャイコフスキーらの全交響曲が作曲されたことを考えると、この2曲は“交響曲の世紀”と呼ばれた19世紀の始まりと終わりを象徴している。多くの傑作が書かれた時代に思いをはせながら、本日の演奏に耳を傾けていただきたい。

（編集部）

ベートーヴェン： 交響曲第1番 ハ長調 op.21

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770～1827）が、21歳にして故郷のボンからウィーンに移ったのは、モーツァルトが世を去った約1年後、1792年11月のこと。そして当初、彼がこの地で認知されたのは、もっぱらピアノの名手としてであった。1800年4月2日、交響曲第1番が初演された時点でも、この状況はさほど変わっていなかったのではないか。1799年の時点でまだ、「ピアニストとしてはいざ知らず、ベートーヴェンが優れた作曲家であるかどうかは別問題」とか、「私にとって最高の存在であり続けているのはモーツァルトである」といった評が、有力音楽紙に散見されるのだ。

その1800年4月2日の演奏会は、ベートーヴェン個人の収益のために開かれた特別なコンサートであったが、彼を取り巻くこうした微妙な状況が、プログラムにも反映されているように思われる。

最初がモーツァルトの交響曲で、次に当時まだ健在だったハイドンの《天地創造》からアリアが置かれている。そうしてようやくベートーヴェンの個展といった趣きになるのだが、彼自身の独奏による「ピアノ大協奏曲」に、「ピアノの即興演奏」があり、名ピアニストとして期待されていたことがよく分かる。さらに再びハイドンが挟まるなどして、交響曲第1番は、ようやく最後に演奏されたのだった。

作曲家としてのベートーヴェンは、当時の聴き手にしてみれば、ちょっと奇妙なものを書く新人と映ったに違いない。彼は実際、意識的に、新しい音楽を書こうとした。王侯貴族からの注文を受けて作曲せねばならない時代が過ぎつつあるなか、「交響曲」に関しても、自分のペースで、ごく慎重に創作した。29歳で完成させたこの最初の交響曲も、ハイドンやモーツァルトといった先達の影響下にあるものの、紛うことなき野心を示しているだろう。

第1楽章 アダージョ・モルト～アレグロ・コン・プリオ 〈序奏〉の冒頭からして実験的。ハ長調の曲なのに、ヘ長調の属和音（それも不協和な響きをもつ属7）で始めて、すぐにヘ長調に終止してみせるなど、なかなか主調が確定しない。〈序奏〉の最後が、続く〈主部〉の主要主題を先取りしているのもユニーク。

第2楽章 アンダンテ・カンタービレ・コン・モート 緩徐楽章と思いきや、動きに満ちた音楽。追いかけてこのようなカノン書法と、弾力あるリズムが特徴。

第3楽章 メヌエツト／アレグロ・モルト・エ・ヴィヴァーチェ 「メヌエツト」は、もと宮廷の舞曲を指すが、ぐんぐんと上昇してパンチを効かす旋律に、その面影はない。そもそもこれは「主題」と呼べるのか？ 新時代の音楽。

第4楽章 アダージョ～アレグロ・モルト・エ・ヴィヴァーチェ またも〈序奏〉、いや、切れ切れの〈助走〉があって、その後、快速レースが開始されたようになる痛快なアレグロ。

（船木篤也）

作曲年代：1799～1800年

初演：1800年4月2日 ウィーン 作曲者指揮

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部

ドヴォルザーク：

交響曲第9番 ホ短調 op.95 《新世界より》

1891年のこと。チェコを代表する作曲家として既に広く名声を博していたアントニン・ドヴォルザーク（1841～1904）のもとへ、遙か大西洋の向こうからある依頼が寄せられた。アメリカで設立されたばかりのナショナル音楽院からの、ゼビ渡米のうえ院長に就任されたい……という要請だった。

当時のアメリカは新興国。ヨーロッパから一流の演奏家たちが続々と来演することでコンサート文化も盛んになっていただけでなく、富裕な資本家たちが莫大な投資を行って立派なオペラハウスが建てられ、オーケストラもたちあがる。そんななか、ニューヨークの富裕な商人の妻で音楽教師でもあったジャネット・メヤーズ・サーバー（1850～1946）が、新世界アメリカの音楽文化を支える人材を育成しようとナショナル音楽院を設立。その院長にと考えたのが、欧州楽界で人気高かったドヴォルザークというわけだ。

ドヴォルザークははじめ断ったものの、熱心な勧誘と破格の好条件に心が揺らぎ、自身の創作にも心機一転を……と渡米を決めた。1892年9月、汽船で大西洋を渡りニューヨークに到着。大歓迎を受けた彼は、1895年4月まで（休暇による5か月の帰郷を挟んで）の滞米中、学生たちを教えるかたわら創作にはげむ。

そんななか、音楽院の黒人学生たちから聴いたスピリチュアル（黒人霊歌）が、

不思議に故国の民謡と似ていることに気づいたドヴォルザークは、研究を進めた成果を、新しい大作・交響曲第9番《新世界より》へ注ぎ込む。タイトルに「より」とあるところがミソで、チェコへの熱い郷愁が掘り起こす豊かな語法に、新世界アメリカが拓く新たな感性が出逢って生まれた、熱い昇華というべき作品だ。本作に続いて弦楽四重奏曲《アメリカ》やチェロ協奏曲が完成されるなど、豊かな実りをもたらした滞米時代において、ドヴォルザーク最後の交響曲ともなった52歳の傑作《新世界より》は、彼の創作の頂点ともいえる。1893年12月の初演も大成功だった。

第1楽章 アダージョ～アレグロ・モルト 穏やかに始まる序奏に緊張感が高まっては遠ざかり……劇的な起伏が聴き手を別世界へ連れ出すよう。やがて音楽は速度を上げ、ホルンが民族的な色をもった第1主題を示す。付点リズムが特徴的なあたりはチェコ民族舞曲とも関連し、次々に登場する主題にはアメリカ先住民の音楽や黒人霊歌からの影響も。

第2楽章 ラルゴ 管楽器の印象的な序奏が豊かな響きを拡げるのに続いて、イングリッシュホルンが息長く歌い上げる情感に満ちた主題は、日本でも《家路》という歌としておなじみ。……この楽章はもともと、アメリカの詩人ヘンリー・ワーズワース・ロングフェロー（1807～82）が先住民族の英雄を主人公にして書いた野趣あふれる叙事詩『ハイアワサの歌』（1855年作／三宅一郎訳が美しい装丁で出版されている／作品社、1993年）に強い印象を得た。3部形式の中間部では、哀感切々たるメロディが胸に迫り、田舎の踊りのような動機から導かれるように第1楽章の動機が再登場するあたり、不思議なデジャヴのよう。末尾近くの弦楽器など楽器法も情感に素晴らしい遠近感を生み出す。

第3楽章 スケルツォ／モルト・ヴィヴァーチェ この楽章も『ハイアワサの歌』の婚礼の場面から着想された。以前からチェコ語訳で読んでいたこの叙事詩からはオペラ化も考えていたがかなわず、しかしこうして交響曲に生き生きと想を与えた。2つあるトリオには、どちらもスケルツォ主題とは対照的な5音音階的な歌謡風旋律と、楽天的な表情を帯びたドイツ民謡風の主題が現れる。

第4楽章 アレグロ・コン・フォーコ ぐっと力強い序奏から、雄壮な第1主題が立ち上がる。優しくなだめるような第2主題……先行楽章に現れた楽句も次々に再現され、聴き手の記憶を懐かしくかき立ててゆく。激しい展開の果てに壮大な終結部へ。全曲の冒頭と呼応するような遠い余韻が消えてゆく、その遙かな漸減とそのあとの静寂まで、じっくりとご堪能いただきたい。

(山野雄大)

作曲年代：1893年

初演：1893年12月16日 ニューヨーク アントン・ザイドル指揮 ニューヨーク・フィル

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

Program notes by Robert Markow

Beethoven: Symphony No.1 in C major, op.21

- I Adagio molto - Allegro con brio
- II Andante cantabile con moto
- III Menuetto: Allegro molto e vivace
- IV Adagio - Allegro molto e vivace

Ludwig van Beethoven: Born in Bonn, December 16, 1770; died in Vienna, March 26, 1827

The year 1800 was a significant one in many ways. Aside from opening a new century, it was the year Beethoven brought out his First Symphony, a landmark event that not only initiated the great canon of nine from this composer, but was to have repercussions on the genre that reverberated across the span of the entire century: larger formal dimensions, an expanded time frame, bolder and more sophisticated harmonic adventures, increased emotional intensity, and an emphatic sense of force and aggressiveness. Not every one of these qualities evinced themselves in Beethoven's first effort, but, as Basil Lam notes, as a collective entity, these works "achieve a supremacy in the genre as beyond question as that of Shakespeare's plays in drama."

The first great symphony of the nineteenth century did not arrive without a difficult birth. "Confused explosions," "barbarous dissonances," "a danger to the musical art" and "a caricature of Haydn pushed to absurdity" were some of the criticisms hurled at it. Nevertheless, they did nothing to diminish Beethoven's reputation. By this time he had already been living in Vienna for eight years, was lionized as a keyboard virtuoso and improviser, and was much in demand as a teacher. Furthermore, he had amassed by now a considerable catalogue of works that included two piano concertos, six string quartets, ten piano sonatas, two cello sonatas, three violin sonatas and five string trios. Commissions for more works were pouring in. It was time to tackle the symphony.

Beethoven was twenty nine when his First Symphony was given its premiere, but ideas had been brewing for a long time before that, possibly as far back as 1785 when he was still in his teens. More definite evidence is found in the sketchbooks from the winter of 1794-95, but we do not know exactly when work actually commenced on the work posterity knows. In view of the date of the premiere (early 1800), 1799 is the probable year when most of the symphony was written.

If Beethoven's First Symphony sounds tame compared to some of his later creations, we must remember to place it in the context of its time. The ambiguous, "off-key" opening was surely an affront to eighteenth-century sensibilities.

For a work ostensibly in C major to begin with a chord twice removed from the home key (the dominant seventh of the sub-dominant, for the technical-minded), this opening sounded like a composer in open revolt. In fact, there is not a single C major chord in the entire slow introduction! The finale too begins with a slow introduction; it delivers a different kind of surprise. Here the harmony is “only” once removed from the home key. Following a stentorian unison G for full orchestra, violins tentatively creep up the G major scale, adding a note at a time, trying to get off the ground before the *Allegro* suddenly takes off in high spirits. The joke is so absurd that some early conductors omitted the introduction altogether, lest the audience laugh.

Another element that surely startled, amused, or just plain annoyed early audiences was the title of third movement, which Beethoven called a minuet, but which sounded like anything but. The dynamic, pounding, rapid triplet rhythm was eminently undanceable, at least as a “minuet” — that courtly, elegant dance of aristocratic rococo ballrooms. We recognize it today as the first of the scherzos that were to find their way into every Beethoven symphony (either in name or in spirit) except the Eighth, and into those by so many other composers throughout the century.

Dvořák: Symphony No.9 in E minor, op.95, "From the New World"

I Adagio - Allegro molto

II Largo

III Scherzo: Molto vivace

IV Allegro con fuoco

Antonín Dvořák: Born in Mühlhausen, Bohemia (today Nelahozeves, Czech Republic), September 8, 1841; died in Prague, May 1, 1904

Dvořák’s Symphony No. 9, the “New World Symphony” to most listeners, received its world premiere in New York’s Carnegie Hall on December 16, 1893. Although the “New World” Symphony was written *in* the New World, it is not specifically *about* the New World. True, there are themes that could be construed as being “authentic” songs of the American Indians or African-Americans, but in fact, as in Dvořák’s Slavonic works, he did not actually quote directly from folksong but rather composed his own based on study of the source material.

One “New World” aspect of this symphony is the role played by Longfellow’s epic poem *The Song of Hiawatha*, which Dvořák had read in Czech trans-

lation some thirty years earlier. He re-read the poem in America and claimed that the scene of Minnehaha's funeral in the forest inspired the *Largo* movement of his symphony, while the Indians' Dance was responsible for the Scherzo. Dvořák actually visited Hiawatha's land (Iowa and southern Minnesota), but the symphony was essentially complete by this time, so whatever influence Hiawatha had on him was purely literary, not geographical. Finally, it is worth noting that America was celebrating in 1892 (the year Dvořák arrived in America) the four hundredth anniversary of Columbus' discovery of the New World.

From the New World alone of Dvořák's nine symphonies opens with a slow introduction. Within the space of just 23 measures, the composer incorporates moods of melancholic dreaming and tense foreboding, startling eruptions and a surging melodic line. The main *Allegro* section is launched by horns in an arpeggiated fanfare motif in E minor, a motif that will reappear in all remaining movements as well. Several additional themes follow.

The *Largo* contains one of the most famous themes in all classical music. Many listeners know it as the song "Goin' home," but Dvořák did not borrow the theme from a spiritual; it is his own, and the words were superimposed after the symphony was written by one of his students, William Arms Fisher. Although Dvořák himself claimed the movement was inspired by a passage from Longfellow's poem, Otakar Šourek (himself a Czech), believes the listener is equally entitled to imagine instead Dvořák longing for his homeland: "the melancholy, wide expanses of the South Bohemian countryside, of his garden at Vysoka, of the deep solemn sighing of the pine forests, and the broad, fragrant fields."

The Scherzo is one of the most energetic and exhilarating movements Dvořák ever wrote, and borders on the virtuosic as well for the dazzling orchestral display it entails. The contrasting Trio section is a charming rustic dance introduced by the woodwind choir and set to the lilting long-short-long rhythm of which Schubert was so fond.

The finale too contains its share of melodic fecundity and inventiveness. The development section develops not only material from this movement but from the three previous ones as well, especially the main theme of the *Largo*, which is fragmented and tossed about with almost reckless abandon. The grand climax of the long coda brings back the chordal sequence that opened the *Largo*, but now painted in broad, majestic strokes in the full brass and woodwind sections. The final chord is a surprise — not a predictably stentorian chord played *fortissimo* by the full orchestra, but a lovely, warm sonority of winds alone, a sound that lingers gently on the ears.

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.