

## 公演日程

### A PROGRAM

第1703回 NHKホール  
5/28[土] 開演 6:00pm  
5/29[日] 開演 3:00pm

The 1703rd Subscription Concert  
on 28th (Sat.) & 29th (Sun.) May  
at 6:00pm (Sat.) 3:00pm (Sun.) in the NHK Hall

- 指揮/ウラディーミル・アシュケナージ
- コンサートマスター/堀 正文

Vladimir Ashkenazy, conductor  
Masafumi Hori, concertmaster

R. シュトラウス/変容 (27')

Richard Strauss (1864-1949)  
Metamorphosen

休憩

Intermission

ブラームス/交響曲 第4番 ホ短調 作品98 (41')

Johannes Brahms (1833-1897)  
Symphony No.4 e minor op.98

- I アレグロ・ノン・トロッポ
- II アンダンテ・モデラート
- III アレグロ・ジョコソ
- IV アレグロ・エネルジコ・エ・パッショナート

- I Allegro non troppo
- II Andante moderato
- III Allegro giocoso
- IV Allegro energico e passionato

## 公演日程

### B PROGRAM

第1705回 サントリーホール  
6/8[水] 開演 7:00pm  
6/9[木] 開演 7:00pm

The 1705th Subscription Concert  
on 8th (Wed.) & 9th (Thu.) Jun.  
at 7:00pm in the Suntory Hall

- 指揮/ウラディーミル・アシュケナージ
- ヴァイオリン/神尾真由子
- コンサートマスター/堀 正文

Vladimir Ashkenazy, conductor  
Mayuko Kamio, violin  
Masafumi Hori, concertmaster

ショスタコーヴィチ/  
弦楽八重奏のための2つの小品 作品11 (弦楽合奏版) (10')

Dmitry Shostakovich (1906-1975)  
Two Pieces for String Octet op.11  
(for String Orchestra)

プロコフィエフ/ヴァイオリン協奏曲 第2番 ト短調 作品63 (26')

Sergei Prokofiev (1891-1953)  
Violin Concerto No.2 g minor op.63

- I アレグロ・モデラート
- II アンダンテ・アッサイ
- III アレグロ、ベン・マルカート

- I Allegro moderato
- II Andante assai
- III Allegro, ben marcato

休憩

Intermission

ショスタコーヴィチ/交響曲 第5番 二短調 作品47 (45')

Dmitry Shostakovich  
Symphony No.5 d minor op.47

- I モデラートーアレグロ・ノン・トロッポ
- II アレグレット
- III ラルゴ
- IV アレグロ・ノン・トロッポ

- I Moderato - Allegro non troppo
- II Allegretto
- III Largo
- IV Allegro non troppo

「開演前の室内楽」(NHKホール)の中止について

定期公演 A・C プログラム (NHKホール) の「開演前の室内楽」につきましては、地震等災害時における会場運営の都合上、開催を当面中止させていただきます。何卒ご了承くださいませようお願い申し上げます。

# 公演日程

## C PROGRAM

第1704回 NHKホール  
6/3[金] 開演 7:00pm  
6/4[土] 開演 3:00pm

The 1704th Subscription Concert  
on 3rd (Fri.) & 4th (Sat.) Jun.  
at 7:00pm (Fri.) 3:00pm (Sat.) in the NHK Hall

- 指揮／ウラディーミル・アシュケナーズ
- ピアノ／アレクサンダー・ガヴリリュク
- コンサートマスター／篠崎史紀

Vladimir Ashkenazy, conductor  
Alexander Gavrylyuk, piano  
Fuminori Shinozaki, concertmaster

プロコフィエフ／組曲「3つのオレンジへの恋」作品 33a  
(16')

Sergei Prokofiev (1891-1953)  
"The love for three oranges", suite op.33a

プロコフィエフ／ピアノ協奏曲 第2番 ト短調 作品16(33')

Sergei Prokofiev  
Piano Concerto No.2 g minor op.16

- I アンダンティーノ
- II スケルツォ：ヴィヴァーチェ
- III 間奏曲：アレグロ・モデラート
- IV フィナーレ：アレグロ・テンペストーソ

- I Andantino
- II Scherzo: Vivace
- III Intermezzo: Allegro moderato
- IV Finale: Allegro tempestoso

休憩

Intermission

シベリウス／交響詩「大洋の女神」作品 73 (11')

Jean Sibelius (1865-1957)  
"The Oceanides", sym. poem op.73

シベリウス／交響曲 第7番 八長調 作品 105 (22')

Jean Sibelius  
Symphony No.7 C major op.105



©E.Sakata

指揮 conductor  
**ウラディーミル・アシュケナージ**  
Vladimir Ashkenazy

NHK交響楽団桂冠指揮者のウラディーミル・アシュケナージは、現在、シドニー交響楽団の首席指揮者&アーティストティック・アドバイザーを務め、同響とマーラー・チクルスに取り組むなど、ますます充実した指揮活動を行っている。

1937年、旧・ソ連のゴーリキー生まれ。モスクワ音楽院でピアノを学ぶ。1955年のショパン国際ピアノ・コンクールで第2位に入賞。1956年のエリーザベト王妃国際音楽コンクールと1962年のチャイコフスキー国際音楽コンクールで第1位を獲得。1963年、ソ連を離れる。西側に亡命後、現代最高のピアニストの一人として国際的に活躍する。

1970年以降は指揮活動も行う。ロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団、ベルリン・ドイツ交響楽団、チェコ・フィルハーモニー管弦楽団の首席指揮者や音楽監督を歴任。フィルハーモニア管弦楽団やクリーヴランド管弦楽団の首席客演指揮者も務めた。

2000年にN響の指揮台に初めて立ち、2004年、N響の音楽監督に就任。N響とは、ベートーヴェンの全交響曲、チャイコフスキーの全交響曲、ショスタコーヴィチの《交響曲第4番》、《第13番》、《第14番》などの録音を残している。2007年、N響の音楽監督を退き、桂冠指揮者に就任した。

今回の定期公演では、得意のプロコフィエフやショスタコーヴィチのほか、ブラームス、R.シュトラウス、シベリウスの後期の作品が並べられ、アシュケナージの円熟を味わうことができるだろう。

(山田治生)

ヴァイオリン violin

**神尾真由子**

Mayuko Kamio



©Uwe Arens-Sony Masterworks

2007年のチャイコフスキー国際コンクールで優勝し一躍「時の人」となったが、音楽ファンや関係者の間では、その才能が早くから知られていた。大阪府豊中市出身。4歳でヴァイオリンを始め、里屋智佳子、小栗まち絵、工藤千博、原田幸一郎に師事。小学生のとき、五嶋みどりに認められ、彼女のレッスンを受ける。1996年、全日本学生音楽コンクール全国大会小学校の部で4年生にして第1位を獲得。1997年、オーチャードホールでの「クラシックはいかが？」でシャルル・デュトワと共演。この頃には10代半ばにして、国内主要オーケストラの演奏会にソリストとして招かれていた。まさに神童というべき活躍だった。

その後、2000年、ニューヨークに渡り、ジュリアード音楽院プレ・カレッジに入学し、2002年に帰国。2003年からはチュエリヒでザハール・ブロンに学んだ。自分に合う奏法や指導者を模索している時期だったのであろう。

そして2007年、チャイコフスキー国際

コンクールで第1位を獲得。優勝後の彼女の演奏には、もう神童ではない、一流のアーティストにふさわしい個性や表現力が聴かれるようになった。NHK交響楽団とは、チャイコフスキー・コンクール優勝直後に、四国演奏旅行（指揮はジェームズ・ジャッド）をともし、そのときの模様がドキュメンタリー番組にもなった。また、2008年にも共演（指揮はトゥガン・ソヒエフ）している。

これまでに、《カルメン幻想曲》などを収めたデビュー・アルバム、パガニーニの《24のカプリース》、チャイコフスキーの《ヴァイオリン協奏曲》とプロコフィエフの《ヴァイオリン協奏曲第2番》、などのCDをリリース。今回演奏するプロコフィエフの《第2番》は、チャイコフスキーの協奏曲と並んで、神尾が最も得意とするレパートリーの一つである。

使用楽器はサントリーホールディングス株式会社より貸与された1727年製ストラディヴァリウスである。

(山田治生)

ピアノ piano

**アレクサンダー・ガヴリリユク**

Alexander Gavrylyuk



©Mika Bovan

アレクサンダー・ガヴリリユクは1984年ウクライナ生まれのピアニスト。少年時代より将来を嘱望され、次代を担うヴィルトゥオーゾとして着実にキャリアを積み上げている。

ピアノを始めたのは意外にも遅く7歳から。しかし早くも9歳でオーケストラと協奏曲を共演し、1999年には第3回ホロヴィッツ記念国際ピアノコンクールで第1位を獲得したというのだから、並外れた天賦の才に恵まれていることはまちがいない。

2000年開催の第4回浜松国際ピアノコンクールでは、審査員満場一致で第1位に輝き、審査委員長の中村紘子氏から「信じられないほどの完成度で、超絶技巧だけでなく、つややかでロマンティックな音楽性をもつ、20世紀後半最高の16歳」と絶賛されている。

2005年4月アルトゥール・ルビンシュタイン国際ピアノコンクールでは第1位および金賞、ベスト・コンチェルト賞を受賞。

コンサートヘボウ、モスクワ音楽院大ホール、チャイコフスキー・ホール、リンカーン・センターといった名だたるホールでリサイタルを成功させる一方、ロイヤル・コンサートヘボウ管弦楽団やニューヨーク・フィルハーモニック、ロサンゼルス・フィルハーモニー管弦楽団をはじめとするトップ・クラスのオーケストラと共演を果たしている。

今後、ロサンゼルス・フィルとの共演でハリウッド・ボウルに登場するほか、ロシア国立交響楽団との欧州ツアーが予定され、その活躍の舞台をますます広げつつある。アシュケナージとはすでに2009年にシドニー交響楽団とともにプロコフィエフのピアノ協奏曲全曲を録音しており、互いの信頼関係は築かれている。卓越した技巧を生かした、スケールの大きなプロコフィエフを期待できるだろう。

## リヒャルト・シュトラウス 変容

1933年、国家社会主義ドイツ労働者党（ナチ党）がドイツの政権に就いてから、1945年に終焉<sup>しゆうえん</sup>を迎えるまで、リヒャルト・シュトラウス（1864～1949）は党の意向に振り回され続けた。ドイツ音楽の興隆のためにと引き受けた帝国音楽院総裁職は、歌劇《無口な女》の上演をめぐり、台本作家でユダヤ人のシュテファン・ツヴァイクと協力したことに端を発するトラブルで辞任に追い込まれる。その後も、息子の嫁でユダヤ人であるアリーツェ、そして二人の孫を護るため、政治的・芸術的に大きな譲歩を強いられ続けた。終戦間際の1944年8月には、歌劇《ダナエの愛》のザルツブルク初演も中止となる。年齢<sup>よわい</sup>80を迎えたにもかかわらず、シュトラウスは人生最大の挫折を味わった。

この時期、作曲家は、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテが晩年に執筆した『穏和なクセーニエ（風刺的題材を扱う2行短詩）』第7集の一部に付曲をはじめ（1944年8月）。シュトラウスが選んだ「ひとは自らを知り得ぬもの Niemand wird sich selber kennen」より始まる詩句は、もともとはゲーテが同業者に対する批判を込めたものとされる。

だがこの計画は、やがて弦楽合奏の作品へと形を変える。チューリヒ・コレギウム・

ムジクムの指揮者パウル・ザッハーからの新作委嘱に対し、シュトラウスは1945年1月下旬から取り組み始めた。総譜の制作に着手した3月13日の前日には、シュトラウスが1920年代に音楽監督を務め、深い関わりを持ち続けたウィーン国立歌劇場が、連合軍の爆撃を受け灰燼<sup>かいじん</sup>に帰し、さらなる悲哀を味わうことになる。

曲の完成後、シュトラウスは《変容》という言葉を書名に用いる。この言葉の出所も、おそらくゲーテが著した『植物変容論（あるいは変態論）』『動物変容論』であったと推測されている（シュトラウスはゲーテの良き読者であった）。ゲーテの著作における「変容（メタモルフォーゼン）」とは、超自然的な神の力によって、人や動物が神性を帯びた存在へと変わることを意味するが、シュトラウスはこの言葉にどのような意味を込め、書名としたのか。

曲の冒頭、半音階で下降するバス声部に引きずられるように転調する4つの和音の連なりは、ゲーテの詩による男声合唱用のスケッチを、さらに複雑に発展させたものとされている。この4つの和音には、1オクターヴを構成する12音のうち、11音が使われている。十二音技法を意識したわけではないだろうが、大戦期の絶望を

表す音楽のありようが、多少なりとも当時の前衛に近づいた姿を取っていることには驚かされる。

本作品の主要主題のうちのいくつかは、ベートーヴェン《交響曲第3番「英雄」》第2楽章の旋律を思わせる（9小節から始まるヴィオラの主題など）。また、冒頭主題にはワーグナー《トリスタンとイゾルデ》第1幕前奏曲の面影が、そして43小節目、ヴィオラとチェロが提示する旋律には、同作第2幕、マルケ王の嘆きのライトモチーフのイメージが漂うことも注目される。シュトラウスは、妻イゾルデと甥トリスタンの背信に引き裂かれ、懊悩するマルケ王と自らを重ね合わせることで、深い嘆きの念を表現しようとしたのかもしれない。曲全体は、再現部とコーダがほとんど重なった状態に変形したソナタ形式と解釈するのが妥当であろう。そして、終わりから9小節には、完全な形で《英雄》第2楽章（葬送行進曲）冒頭主題の引用がただ一度だけ現れ、その下に「追悼! In Memoriam!」という言葉が書き込まれている。

このベートーヴェンの引用をどのように解釈するかについては、これまで様々な議論が重ねられてきた。「英雄の死と葬送」を意味する旋律は、ドイツの英雄から稀

代の虐殺者へと、逆方向に「変容」してしまったアドルフ・ヒトラーの「追悼」を意味するものとする解釈が、これまでは支配的だった。だが、作曲を終えた4月12日現在、まだヒトラーは存命していたことを考えると、この解釈にはやや無理があるようにも思える。

ここで、なぜシュトラウスがゲーテの「ひとは自らを知り得ぬもの」にあてた旋律をこの作品に用いたかが、その答えを解く鍵となる。自らのありようを深く内省するその詩を読み解くと、逆方向へ「変容」したのはヒトラーなどではなく、この10年で悲嘆のどん底を味わった自分自身である、と考えていた節が窺える。チューリヒでの初演前日、シュトラウスは前日の練習に姿を見せたものの、初演には欠席した。その場に居合わせることができないと感じるほどに、シュトラウスはこの曲に痛切なメッセージを込めたのだろう。自らの「変容」を羞じ、そして自らを「追悼」するために。

**作曲時期**：1945年1月下旬～4月12日

**初演**：1946年1月25日。チューリヒ・ヒートンハレ小ホール。指揮：パウル・ザッハー、チューリヒ・コレギウム・ムジクム

**楽器編成**：ヴァイオリン10、ヴィオラ5、チェロ5、コントラバス3

(広瀬大介)

## ブラームス

## 交響曲 第4番 ホ短調 作品98

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団初演の《第2番》と《第3番》とは違い、ヨハネス・ブラームス（1833～1897）の《交響曲第4番》はビューローが監督を務めるマイニンゲンの宮廷管弦楽団のために書かれた。初演の直前、ウィーンの友人たちの前で、この曲の2台ピアノ用編曲版がブラームスとイグナーツ・ブリュルの手で披露されたが好反応は得られず、ブラームスは自信を失いかけた。しかしマイニンゲン宮廷での初演はまずまずの成功を収め、全曲終了後、公爵の希望により第1楽章と第3楽章が再度演奏された。当時ビューローの助手を務めていた若き日のR・シュトラウス（まだワーグナー・シンパではなかった）は、リハーサルに同席して感激し、この曲の印象を「とてつもない構想、そして創造力。形式の扱い、長編作品としての構造はまさに天才的です」と父に書き送っている。

《交響曲第3番》がシューベルトやシューマンの世界を想起させるのに対し、《第4番》ではむしろベートーヴェンの、あるいは遠くバッハの時代にまで立ち戻っている。ほとんど学者的とさえいえるブラームスの歴史的関心が、この作品のなかに結晶化している。初演当時、ある批評家がこれを「謎のような曲」と呼んだが、確かにこの作品には、《第2番》にみられた明

朗さは微塵<sup>みじん</sup>もなく、なにか深奥な秘密が隠されているように見える。完成したばかりの第1楽章の総譜を受け取った友人のエリーザベト・フォン・ヘルツォーゲンベルクは、「この頭脳の産物には設計上、顕微鏡で検査するような視点が多すぎ、素朴な音楽愛好家が理解できる美しさがないと感じました」という感想を返した。

しかしブラームスはいたずらに難解な作品を意図したわけではなく、当時すでに減少傾向にあった教養豊かで音楽的にも洗練された聴き手に向けて、この交響曲を発信したのだった。すぐに理解してもらえなくてもよい、という確固たる決意さえそこに読み取れる。実際、この曲に最も鋭敏に反応した人物は半世紀後のシェーンベルクだった。その意味で、この曲のフィナーレを「暗い井戸」に喩<sup>たと</sup>えたハンスリックの見解は的を射ている。いわく「この楽章は暗い井戸と同じだ。長く見入れば見入るほど、星の光が明るく輝き映えるのである……」。狭く深い井戸の底にわれわれが見出すのは、暗い地面ではなく、満天の星空である。同様に、この曲を凝視（傾聴）することで、われわれの眼前には、ある瞬間に突如、豊かに広がるドイツ音楽史の世界が開けてくるのである。

**第1楽章** アレグロ・ノン・トロポ ホ短調

2/2 拍子。ソナタ形式。序奏の類はなく、ブラームスの交響曲としては珍しく、いきなり第1主題から始まる。この主題の基礎をなす3度進行（上昇および下降）の連鎖とそっくりの部分がベートーヴェンの《ハンマークラヴィーア》のアダージョにあり、影響が指摘されている。また提示部の反復がないのも特徴的である。ロ短調の部分を経て、ロ長調の第2主題部に入る。

**第2楽章** アンダンテ・モデラート ホ長調 6/8 拍子。一応ソナタ形式だが、提示部は主題と変奏のかたちで進んでいき、はっきりとした展開部を持たない。第1主題の旋律はフリギア旋法（伝統的な教会旋法の一つ）に基づいており、短2度の音程がさびしく古めかしい特徴的な響きを作る。

**第3楽章** アレグロ・ジョコーソ ハ長調 2/4 拍子。スケルツォに相当するが、3拍子ではなく、また伝統的に（他のブラームス作品も含めて）交響曲の第3楽章にみられる3部形式を完全に逸脱している。展開部は提示部より長く、さらに再現部と同じくらいのボリュームのコーダが付く。長調が支配し、元気にぎやかな楽章（トライアングルもここで初めて加わる）だが、フィナーレの主題を予示する重要な役目も担っている。

**第4楽章** アレグロ・エネルジコ・エ・パッショナート ホ短調 3/4 拍子。交響楽章として

はきわめて珍しく、バロック時代に流行したパッサカリア（シャコンヌ）形式をもつ。バッハの《カンタータ第150番「主よ、あなたを求めます」》から取った主題旋律をバス声部として反復し、その上に変奏を重ねていく手法は、《ハイドンの主題による変奏曲》(1873)のフィナーレで試みたことの拡大版ともいえる。しかもブラームスはこの楽章を単なる変奏曲では終わらせずに、いくつかの変奏をグループとしてまとめ上げ、見事にソナタ形式のバランスを保つ。主題、形式、和声の三者が対等の関係にあり、それらは有機的に互いを規定し合っている。シェーンベルクは「進歩主義者ブラームス」という論文で、この楽章を分析し、作曲家の「知的運動の高度な達成」に驚嘆した。すなわちブラームスはこの交響曲によって、ドイツ音楽の過去と現在、そして未来を固く繋ぎ合わせた<sup>つな</sup>とって過言ではないのだ。

**作曲年代**：1884～1885年

**初演**：1885年10月25日、ブラームス自身の指揮によるマイニンゲン宮廷管弦楽団

**楽器編成**：フルート2（ピッコロ1）、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、コントラファゴット1、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ1、トライアングル、弦楽

（吉田 寛）

## シヨスタコーヴィチ

## 弦楽八重奏のための2つの小品 作品11(弦楽合奏版)

1920年代、とくにネップ期と呼ばれる1921~27年、ロシア音楽界は西欧の潮流と連動して、革新的な方向性を模索していた。たとえば国際現代音楽協会の設立を受けて1923年には現代音楽協会モスクワ支部が創立され、サンクト・ペテルブルクでもこの頃、同時代の西欧音楽の前衛性が盛んに紹介されている。

この時期、ドミトリー・シヨスタコーヴィチ(1906~1975)は現在のサンクト・ペテルブルク音楽院の学生であった。シヨスタコーヴィチが作曲を師事したのは、リムスキー・コルサコフの指導法の継承者で娘婿でもあったシテインベルクである。この師のもとでシヨスタコーヴィチはピアノ曲のほか、管弦楽曲、歌曲、室内楽曲を手がけている。若き作曲家は反骨精神が旺盛で、本人いわく「リムスキー・コルサコフから受け継いだ神聖な伝統」を重んじる「保守的な」シテインベルクの方針に、ときに反発を隠せなかった。実際にこの時期の一連の作品からは、時代の新しい響きに傾倒していく様子がありありと伝わってくる。

1924~1925年に創作した《弦楽八重奏のための2つの小品》はとりわけ2曲目のスケルツォが前衛的。シヨスタコーヴィチは1923年から1925年にかけて卒業作品となる《交響曲第1番》にとりかかっていた

が、この間に浮かんださまざまな構想を、演奏機会の望める室内楽曲の中で実現させることを思いつく。一時は5楽章からなる《弦楽八重奏のための組曲》を構想していたが、最終的には前奏曲とスケルツォからなる《2つの小品》となった。曲は独立した8声部からなる。もともと2つの弦楽四重奏団による編成が想定されているが、多層的な響きにさらなる重厚さを加えるため、弦楽オーケストラに規模を拡大して演奏されることも多い。

**前奏曲** アダージョ ニ短調 4/4 拍子。緩急緩の3部からなる。陰鬱な響きの中で情熱的な主部主題が光る。8声部の間を印象的な楽想がフガートで巧みに織り合わされていく。

**スケルツォ** アレグロ・モルト ト短調 2/4 拍子。堆積する不協和音のパッセージが飽和していく一方で、低声部の躍動的なリズムが全体を牽引する。

**作曲年代**：前奏曲：1924年12月  
スケルツォ：1925年7月

**初演**：1927年1月9日モスクワ、スタニスラフスキー芸術劇場モーツァルト・ホール、グリエール四重奏団とストラディヴァリ四重奏団の合同演奏

**楽器編成**：2つの弦楽四重奏団ないし弦楽オーケストラ

(中田朱美)

## プロコフィエフ

## ヴァイオリン協奏曲 第2番 ト短調 作品63

人は皆、人生の中で何回か岐路に立たされる。セルゲイ・プロコフィエフ（1891～1953）の場合、その後の人生を大きく左右した岐路としてよく語られるのが、1936年のソ連への完全帰国であった。帰国後のプロコフィエフは、1930年代後半の肅清時代、1948年のジダーノフ批判と、ソ連において最も過酷な文化統制の時代を生きることになる。

1918年、27歳のプロコフィエフは日本を経由してアメリカに渡る。後に『自伝』（1941年『ソヴィエト音楽』誌掲載）の中で、この時期の作品にみられる5つの傾向として、古典的要素、現代的要素、トッカータあるいは「モーター」の要素、叙情性、グロテスク、を認めている。なかでもグロテスクという言葉は酷評されたときによく持ち出された言葉らしく、ショスタコーヴィチとちがってかなり毛嫌いしているのが面白い。2つ目の現代的要素は音楽院時代に始まり、アメリカからやがてパリを中心としたヨーロッパでの活動を後押しした要素でもある。

プロコフィエフの和声上の語法などにみられる前衛的な現代性は、1920年代のパリにおいてこの作曲家を時代の寵児へと押し上げた。だが彼の成功は陰に陽に舞台作品におけるディアギレフとの共同作業に支えられており、1929年にディアギレフが

急逝すると、プロコフィエフは強力な後ろ盾を失うこととなる。1930年代に入ってもなく、プロコフィエフ自身が新しい単純性を標榜し始めたあたりからパリ音楽界との間にできた溝は決定的なものに思われた。そんな中、1932年以降、対照的にソ連では華々しい成功を重ねたのである。自分の演奏会のチケットがソ連では1日で完売となる。その人気ぶりをプロコフィエフは素直に喜んだ。またソ連に住む親友ミヤスコフスキーから再三、帰国を勧められたこともあり、1936年までの数年をかけて少しずつ完全帰国への歩を進めた。

青年時代の作品について作曲家自身が分析した先の5つの要素は、そのままプロコフィエフの生涯にわたる作風の5つの駒としても捉えることができる。ソ連への帰国を経た作曲家の作風からは、前衛性やグロテスクな性格は影を潜め、古典的要素やとりわけ叙情性が前面に認められるようになる。《ヴァイオリン協奏曲第2番》は1935年、まさにこの過渡期に創られた作品。またソ連国外で委嘱された最後の作品となった。

この頃のプロコフィエフはフランス人ヴァイオリニストのロベール・ソエタンと一緒に、ヨーロッパ各地をめぐる演奏旅行に出かけている。『自伝』によると、1935年

初めにソエタンのファンたちから、ソエタンに1年間の独占演奏権を与える条件つきで、新しいヴァイオリン協奏曲を書いてほしいと依頼された。そこでプロコフィエフは演奏旅行の合間を縫って、第1楽章の主要主題はパリで、第2楽章の第1主題はヴォロネジといった具合に創作を続けた。5月23日のソエタンへの手紙ではスケッチを書き終えたとあり、7月27日の妻リーナへの手紙でピアノスコアの完了を伝え、その後、8月中旬にオーケストレーションをバクーで行っている。初演は当初パリが考えられていたが、最終的には同年12月1日にマドリードで行われた。

「音楽の点でも様式の点でも、『ヴァイオリン協奏曲第1番』とは完全に異なるものにしたかった」という本人の言葉どおり、『第1番』(1915~1917)と『第2番』は対照的である。同じ3楽章でありながら、『第1番』は緩急緩、『第2番』は急緩急という構成。この2曲はそのまま青年時代の作風と、ソ連時代の作風を暗示しているようにも映る。なかでも『第2番』では豊かな叙情性に加え、ソ連時代の作品に顕著な美しいメロディラインがそここで顔を覗かせている。

**第1楽章** アレグロ・モデラート ト短調 4/4拍子。ソナタ形式。独奏ヴァイオリンが5

拍からなる第1主題を奏でる。後半部分でいったん跳躍上行し、たゆたいながら下行する抑揚はロシア民謡的だが、19世紀ロシア・ロマンス(都会の歌謡曲)の感傷性もほのかに香る。第2主題は同じ時期に初稿を書いていた舞踊音楽《ロメオとジュリエット》を連想させる柔和な響き。

**第2楽章** アンダンテ・アッサイ 変ホ長調 12/8拍子。3部形式。冒頭で独奏ヴァイオリンによって奏される甘美な主部主題がやがて対旋律と絡みつつ、華麗に変奏されていく。

**第3楽章** アレグロ、ベン・マルカート 変ロ長調 3/4拍子。ABACABAとコーダからなるロンド形式。独奏ヴァイオリンの重音奏法による主題は、やがてカスタネットの乾いたリズムを伴い、スペインの民俗舞曲風の色合いに染まる。生命力溢れるパッセージが徐々にエネルギーを増し、最後は大団円で幕となる。

**作曲年代**：1935年

**初演**：1935年12月1日マドリード、ロベール・ソエタン独奏、エンリケ・アルボス指揮、マドリード交響楽団

**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、トライアングル、カスタネット、小太鼓、シンバル、大太鼓、弦楽、ヴァイオリン・ソロ

(中田朱美)

ショスタコーヴィチ

## 交響曲 第5番 二短調 作品47

ショスタコーヴィチの《交響曲第5番》は、作曲家が起死回生をかけて世に送り出した作品である。それは悪名高い「プラウダ批判」を受けた1年9か月後のことであった。「プラウダ批判」とは1936年、それまで未曾有<sup>みぞう</sup>の上演回数を重ねていた歌劇《ムツェンスクのマクベス夫人》などに対して、『プラウダ』紙に掲載された酷評記事である。批判後の一連の動向は、体制の監視の目が鳴り響く音楽に対しても働くようになった現実を、ゆっくりと、だが確実に人々に認識させた。以後、ソ連音楽界には、裏の意味を込めて言葉を操る「二重言語」という現象が見られるようになる。それはまた、具体的・一義的な意味と必ずしも結びつかない器楽曲特有の表現がより一層発揮される時代が始まったことを意味した。

針のむしろのなかで世に出た《第5番》であったが、1937年11月21日に初演されると、熱狂的な成功を収めた。

作品の構想に関しては今なお謎が多いが、2000年のベンディツキーの論文をはじめ、近年「引用のカモフラージュ」について興味深い指摘がなされている。ショスタコーヴィチには1934年来、エレナというロマンスの相手があった。エレナは、1932年に結婚したばかりのショスタコー

ヴィチが真剣に離婚を考えたほど熱烈に愛した女性であったが、作曲家に長女が生まれ、またエレナが密告で逮捕されたことなどから、2人の関係は終わったという。その後、1936年に出所した彼女はスペインに渡り、著名な映画監督ロマン・カルメンと結婚する。

「プラウダ批判」による絶望・恐怖と、エレナへの愛。ここからベンディツキーは秘められた「愛と死」のテーマを指摘し、「愛」の側面の音楽的根拠として、ビゼーの《カルメン》との関連を第1・第4楽章で指摘した。そこでは冒頭からの明らかな引用を避けつつも、《カルメン》の音列・リズム・テンポ・調性を巧みに変化させている様子が観察されている。2003年、2007年に刊行されたショスタコーヴィチ新全集の解説でもこの解釈が踏襲され、第2楽章においても両者の関連性が指摘されている。さらに終楽章のコードでは、ラの音（ロシア語では「リャ lyā」）を連呼することによって、エレナの愛称であった「リャーリャ Lyalya」とロシア語で「私」を意味する「ヤー ya」が同化されているという。

だがなぜショスタコーヴィチは1937年になって作品全体で《カルメン》のモチーフにこだわったのだろうか。しかも

満を持して世に問うたこの交響曲で。ベンディツキーの詳細な分析はたしかに作品の一側面を捉えているが、《カルメン》引用を伝記的背景にあてはめるだけでは、交響曲の全体像を把握しそこなうだろう。ショスタコーヴィチ作品において、引用内容とその意味作用の関係は殊に複雑である。《第5番》においても、引用の背後にはむしろ、きわめてショスタコーヴィチ的な、いびつなユーモア感覚や自己パロディ化の精神が感じられる。そしてこのような深みをもつ作品だからこそ、今も万華鏡のようなきらめきをわれわれに見せてくれるのであろう。

**第1楽章**（モデラート ニ短調 4/4 拍子）は変形したソナタ形式。呈示部では①序奏主題、②フリギア旋法（ラソファミレ）の第1主題、③これら2つの主題からなる派生主題、④第2主題と、4つの個性的な主題が登場する。展開部の末尾は序奏主題と融合し、派生主題のユニゾンでクライマックスを迎える。再現部で第1主題はもはや姿を現さず、《カルメン》「ハバナネラ」の旋律へと変容した第2主題が登場する。**第2楽章**（アレグレット イ短調 3/4 拍子）はスケルツォで、3部形式。冒頭主題のあと諧謔味あふれるエピソードが続く。一瞬、フラメンコのリズムも。真

中のトリオで流れるヴァイオリンからフルートの旋律は小鳥のさえずり。一転して**第3楽章**（ラルゴ 嬰へ短調 4/4 拍子）は葬送行進曲風で、3つの主題と派生したエピソードがモノロゲ的に流れる。追懐、哀しみ、慟哭<sup>どうこく</sup>などの感情を映し出しているかのよう。**第4楽章**（アレグロ・ノン・トロッポ ニ短調 4/4 拍子）では、緊迫した冒頭の第1主題やその派生主題が、途中で登場する広大な第2主題を経て、ファンファーレ的なコーダへと昇華する。楽譜の版によって速度表示の極端に異なる箇所があるが、自筆譜が紛失しているため今のところ確認する手立てはなく、指揮者の解釈に委ねられている。

**作曲年代**：1937年4月18日～9月20日ないし10月下旬

**初演**：1937年11月21日、エフゲーニムラヴィンスキー指揮、レニングラード・フィルハーモニー・アカデミー管弦楽団

**楽器編成**：フルート2、ピッコロ1、オーボエ2、クラリネット2、Esクラリネット1、ファゴット2、コントラファゴット1、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、テューバ1、ティンパニ1、大太鼓、小太鼓、トライアングル、シンバル、タムタム、グロッケンシュピール、シロフォン、ハープ2、ピアノ（チェレスタ）1、弦楽

（中田朱美）

## プロコフィエフ

## 組曲「3つのオレンジへの恋」作品 33a

このオペラの原作である18世紀イタリアの風刺作家カルロ・ゴツィの戯曲をプロコフィエフに紹介したのは、ロシア・アヴァンギャルドを代表する演出家メイエルホリドである。彼は、イタリアの民衆演劇コメディ・デラルテの形式で書かれた原作をもとに、オペラやメロドラマの様式を大胆にパロディ化する作品を構想し、その夢をプロコフィエフに託した。辛辣な風刺や奇抜な場面展開に満ちた筋は、モダニズム時代のプロコフィエフの作風と抜群の相性を示し、20世紀オペラの傑作が誕生したのである。

オペラは劇中劇の形式をとる。プロローグでは、進行役である喜劇派、悲劇派、快樂派、叙情派の信奉者たちが小競り合いをしているが、やがて新しい劇の開幕が告げられる(第1曲「おどけもの」)。

王国の守護神チェリオと、意地悪な魔女ファタ・モルガーナがトランプ・ゲームをするが、3回ともチェリオが負けてしまうので、劇を見守る観客たちはがっかりする(第2曲「地獄の場面」)。

憂鬱症にかかった王子を救うため、家臣たちによって余興が催されるが(第3曲「行進曲」)、全く効果がない。ところがファタ・モルガーナの転ぶ姿が、王子の笑いを呼び、怒った彼女は、地の果てまで3

つのオレンジを探すように呪いをかける。王子一行ははるか彼方へ嵐で飛ばされる(第4曲「スケルツォ」)。

3つの巨大なオレンジには王女が隠されていたが、最初の2人は死んでしまい、3人目の王女が王子と恋に落ちる(第5曲「王子と王女」)。謀略が暴露された悪役たちは処刑されそうになるが、ファタ・モルガーナの落とし穴から逃亡する(第6曲「逃亡」)。締めりのない幕切れに観客は怒り出す。

**作曲年代**：1919年(オペラ)、1924年(組曲)

**初演**：1921年12月30日、シカゴ、作曲家の指揮(オペラ)。1925年11月29日、パリ、セルゲイ・クーセヴィツキーの指揮(組曲)。

**楽器編成**：フルート2、ピッコロ1、オーボエ2、イングリッシュホルン1、クラリネット2、バス・クラリネット1、ファゴット3(コントラファゴット1)、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、テューバ1、ティンパニ1、グロッケンシュピール、シロフォン、シンバル、タムタム、トリアングル、小太鼓、大太鼓、タンバリン、ハープ2、弦楽

## プロコフィエフ

## ピアノ協奏曲 第2番 ト短調 作品16

19世紀後半のロシアでは、ほぼ10年隔で有名作曲家が誕生している。スクリャービン(1872)、ラフマニノフ(1873)、ストラヴィンスキー(1882)、そしてプロコフィエフ(1891)。これらの作曲家が頭角を現し始めた頃のロシアは、思想・哲学から芸術まで幅広い領域において、文化的な成熟が頂点に達した時代であり、プーシキンらの活躍した19世紀前半の「金の時代」に対して、「銀の時代」と呼ばれる。興味深いのは、上記の作曲家の創作が、自分の世代を代表する文化・芸術思潮を見事に体現していることだ。

例えば、象徴主義や神秘主義の影響を受けたスクリャービンは、芸術が現実を反映するのではなく、むしろ人間の知覚を変容させることで、現実を超越した世界に到達できると考えた。彼が「神秘和音」を開拓して、調性や機能 and 声の限界を乗り越えた背景には、こうした世紀末ロシア独特の文化風土がある。

ストラヴィンスキーの初期バレエといえは、ディアギレフらが創刊した総合芸術雑誌『芸術の世界』のネオ・ナショナリズムの美学の影響抜きには考えられない。西欧のアル・ヌーヴォーをいち早くロシアに紹介した彼らは、ロシアのフォークロアから社会的な含意を洗い流し、純粋に装

飾的な芸術素材としてそれらを利用した。《春の祭典》で、原曲がわからないまでにロシア民謡が動機的に分解・展開される様子は、音楽におけるこの美学の徹底的な実践である。

さて、17歳のプロコフィエフが「アンファン・テリブル(恐るべき子供)」として登場した際、ロシア楽壇は彼をどう受け止めたであろうか。彼と親交を結んだロシアの音楽学者・作曲家アサフィエフは、「ロシアの国民的伝統の継承者ストラヴィンスキー」に対し、プロコフィエフを、「既存の基準に当てはまらない未来の世代」と捉え、若いプロコフィエフを積極的に支援した批評家カラトウイギンは「スクリャービンのアンチテーゼが出現したことを神に感謝しよう」とすら語った。今日からすればいささか極端に思われるが、当時は、世紀末的なロマン主義とも、国民楽派の伝統とも異なる個性をもったプロコフィエフこそが、モダニズムの最先端を具現していたのである。

機械時代に相応しいモーター的なオスティナート、ドライで打楽器的なピアノリズム、鋭角的な旋律、グロテスクに誇張される不協和音——既存の様式を歪曲し、習慣的な知覚を攪乱かくらんするようなプロコフィエフの攻撃的な作風は、ブルジョア的な秩序を徹底的に否定した同時代の未来派に

比較される。その代表的詩人マヤコフスキーとプロコフィエフは、1917年に知り合ってから以来、理解と尊敬を深め、新時代への熱狂を分かち合った。

このモダニズム時代を代表する作品が、《ピアノ協奏曲第2番》である。1913年の初演は、保守派からの轟々たる野次と怒号を浴び、同年パリで初演されたストラヴィンスキーの《春の祭典》に匹敵するスキャンダルとなった。人気の高い《第1番》や《第3番》の協奏曲に比べると、《第2番》は全楽章が短調であり、仄暗い叙情性や幻想性が支配的で、演奏の頻度はそれほど多くない。その背景に、プロコフィエフの少年時代の分身的な存在で、この曲の作曲中に自殺した親友のピアニスト、マクシミリアン・シュミットホーフの事件が影を投げかけているとする説もある。この作品は彼の思い出に献呈されている。

**第1楽章** アンダンティーノ ト短調 4/4 拍子。夜想的な曲調が支配的で、分割された弦楽器の醸し出す精妙な表情が印象的である。ソナタ形式だが展開部は短く、ラフマニノフ的な豪壮なカデンツァが、悪夢のような序奏の再現を導く。

**第2楽章** スケルツォ：ヴィヴァーチェ ニ短調 2/4 拍子。初期プロコフィエフの面

目躍如たるトッカータ風の音楽で、奇抜な音響が目まぐるしく交替する。

**第3楽章** 間奏曲：アレグロ・モデラート ト短調 4/4 拍子。この楽章に付された標題とは裏腹に、鈍重なリズムが一貫するグロテスクな音楽。

**第4楽章** フィナーレ：アレグロ・テンペスト ト短調 4/4 拍子。前楽章の余韻を断ち切るように、切迫した音楽で開始される。それが一段落すると、中間部は、第1楽章第1主題にも似た民謡風の主題による自由な変奏となる。突如、悪夢を思い出したかのように冒頭部分が回帰し、息つく間もなく結ばれる。

**作曲年代**：1912～1913年（1923年改訂）。

**初演**：1913年8月23日、バヴロフスク（ペテルブルク近郊）。作曲者の独奏。

**楽器編成**：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、テューバ1、ティンパニ1、タンバリン、小太鼓、大太鼓、シンバル、弦楽、ソロ・ピアノ

シベリウス

## 交響詩「大洋の女神」作品 73

1914年春、アメリカ合衆国の大富豪カール・ステッケルの計らいにより、ジャン・シベリウス（1865～1957）は同国のノーフォーク音楽祭に招待される。これは、シベリウスの人生における唯一の訪米であった。2年前に起きたタイタニック号の悲劇はいまだ記憶に新しかったものの、新大陸に向けて大西洋を横断するという絶好の機会は、作曲家に壮大な「大洋」のイメージを喚起させたに違いない。

神秘的な海の想念を印象主義風に描いた《大洋の女神》は、ステッケルの委嘱により、同音楽祭で披露するために作曲された交響詩である。3年前、晦渋な《交響曲第4番》（1911）で悲劇的な人間存在の本質を鋭く凝視したシベリウスであったが、《大洋の女神》の創作をひとつの転機として、彼の眼差しは再び内的世界を超えた雄大な自然へと向けられ始める。以後、シベリウスの音楽においては、大地との交感によって生み出された崇高な気分、存在の無限性に対する畏怖の念、全身感覚を包み込む大気との渾一感が、これまでの作品以上に深く反映されるようになった。

作品の成立は複雑な過程をたどっている。まずその原型は1913年から1914年初頭にかけて創作された3曲構成の組曲にまで遡ることができる。やがて同組曲の

3曲目が独立して扱われ、《大洋の女神》の初期稿（現在、イエール大学が所蔵しているため「イエール稿」と呼ばれる）へと改編される。しかし、その後も楽曲に大胆な修正が加えられ続け、改訂稿（現行版）が完成したのは音楽祭直前の5月であった。なお、ギリシャ神話に由来する作品のタイトルは当初、「波のロンド」と命名される予定であったという。

楽曲は自由なロンド形式に基づいている。精緻なオーケストレーションが色彩効果を高めているが、最後まで抑制された筆致が失われることはない。主に木管楽器によって奏でられる微細な動機が明滅しながら発展して行き、楽曲終盤では大きなうねりと共に巨大なクライマックスが構築される。

**作曲年代**：1913～1914年5月

**初演**：1914年6月4日、アメリカ合衆国のノーフォーク音楽祭で作曲者自身の指揮による

**楽器編成**：フルート2、ピッコロ1、オーボエ2、イングリッシュホルン1、クラリネット2、バス・クラリネット1、ファゴット2、コントラファゴット1、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、ティンパニ2、グロックンシュピール、トライアングル、ハープ2、弦楽

（神部 智）

## シベリウス

## 交響曲 第7番 ハ長調 作品 105

1924年に完成したジャン・シベリウスの《交響曲第7番》は、彼の番号付き交響曲の最後を飾る傑作である。このユニークな交響曲には、シベリウスがこれまでシンフォニストとして追究してきたあらゆる表現手法や作曲技法、そして交響的形式に対する彼固有の考え方がさわめて鮮明に表れている。その意味で《交響曲第7番》はシベリウスの音楽創作の総決算、あるいは究極の到達点といてよいだろう。

作品は単一楽章形式に基づいている。この独自のデザインは、音楽を「凝縮」するという難問を長年にわたり探究し続けた作曲家の必然的な解答であった。シベリウスが交響曲の複数楽章をひとつに融合させようとした最初の試みは、《交響曲第3番》(1907)の第3楽章(スケルツォ+フィナーレ)である。当時交わされたグスタフ・マーラーとの会話(1907年11月、ヘルシンキにて)が示唆するように、この難問を解決するためシベリウスは、楽想の厳しい彫塑ちゆうそくと緻密な動機労作、それを支える内的論理の重要性を強調している。その後、シベリウスは同様の試みを《交響曲第5番》(1915、改訂1916、1919)の冒頭楽章(第1楽章+スケルツォ)で再び挑戦し、表現手法にさらなる磨きをかけていった。《交響曲第7番》の単一楽章形式は、

その方向性を継承したものと考えられよう。

とはいえ、《交響曲第7番》の創作に際してシベリウスは、当初から単一楽章形式を目指した訳ではない。その作曲経緯うきゑいは紆余曲折うよせつせつを経ているので、簡潔にまとめてみよう。

《交響曲第7番》の楽想のいくつかは、作品完成の10年前、つまり1914年から1915年にかけて書き留められたスケッチ帳の内に早くも見出すことができる。その中でも、息の長い緩やかな旋律(「アダージョの楽想」と呼んでおこう)は、同交響曲の中心素材として後に大変重要な役割を果たすことになる。数年後の1917年末、シベリウスは日記の中で初めて《交響曲第7番》の構想について言及し、翌1918年には3楽章構成の絵図を具体的に描き始める。さらに1920年代初頭、交響曲の計画は4楽章構成へと拡大されるが、この時点において「アダージョの楽想」は緩徐なテンポの第2楽章で用いられている。

ところがシベリウスは、ある創作段階で「アダージョの楽想」の発展、展開の可能性を注意深く見きわめた結果、第2楽章を全体から切り離し、独立した楽曲として扱う決心をするのであった。そして、同楽章の内に上記計画の第1および第4楽章の素材を導入することで、単一楽章では

あるが、多楽章の要素を精妙に取り入れた音楽へと作品は大きく変貌していくのである。

こうして1924年春に作品は完成したが、最後にひとつの際どいジレンマがシベリウスを悩ますことになった。作品のタイトルである。おそらく、単一楽章形式という希少な構成が従来の交響曲のコンセプトを超越してしまった、と作曲者は考えたのであろう。同年3月24日、作品は交響曲ではなく《交響的幻想曲》のタイトルで初演されるのである。しかしながら翌年、楽曲の出版に際してシベリウスは、「その最も妥当なタイトルは《交響曲第7番》（単一楽章による）である」（1925年2月25日、ウィルヘルム・ハンセン社への手紙より）と確信し、楽曲を番号付き交響曲の系列に取り入れるのであった。作品のタイトルをめぐるこの複雑な経緯は、熟練した老作曲家シベリウスにとってさえ、近代交響曲のコンセプトが最後まで決して自明のものではなかったことを示している。

作品の物理的規模は20数分程度であるが、伝統的な交響曲の各楽章の要素（緩徐楽章やスケルツォ、フィナーレなど）が巧みに内包されている。楽曲前半と中盤、そして終盤に登場するトロンボーンの雄々しい主題を軸としながら音楽は精緻に展開

して行き、最後はハ長調の主和音で神々しく結ばれる。同交響曲の全ての楽想は、凝縮した構成の中で生命体のように力強く息づくと同時に、堅固な形式の構築にも寄与しているといえるだろう。その鮮やかな筆致と独自のデザインにより、シベリウスの《交響曲第7番》は、交響曲史上でも他に類例がないほど研ぎ澄まされた造形美を誇っている。

**作曲年代**：楽想の最初のスケッチは1914～1915年。その後、《交響曲第5番》や《第6番》（1923）の作曲と並行して創作を進めるが、その際は多楽章のかたちを取る予定であった。単一楽章形式のスケッチは1923年夏頃から始め、翌1924年3月2日に完成。

**初演**：1924年3月24日、ストックホルム楽友協会のコンサートにおいて作曲者自身の指揮により、《交響的幻想曲》というタイトルで行われた。

**楽器編成**：フルート2（ピッコロ2）、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、ティンパニ1、弦楽

# LISTENING

## 2011/12シーズン定期公演の聴きどころ

◎マーラー・シリーズ、いよいよクライマックスへ！

——マエストロたちが贈る名曲・大曲・野心作

生誕150年と没後100年を記念して、2010年から2011年にかけて進められてきた「マーラー・シリーズ」。この2年間、ノリントン《交響曲第1番》、シュテンツ《第2番》、チョン・ミョンファン《第3番》、ピシュコフ《第5番》、アシュケナージ《第6番》、ブロムシュテット《第9番》など、実に個性的で多彩なマーラー演奏が繰り広げられてきたが、名誉音楽監督シャルル・デュトワの《第8番「千人の交響曲」》によって、いよいよクライマックスを迎える。世界の一流歌手を集めての上演は聴き逃さない。チェコの名匠イルジー・コウトは、《交響曲第4番》、《交響曲「大地の歌」》、《交響曲第10番》から「アダージョ」などを取り上げる。ドイツ・ロマン派の作品で名演を残す彼がマーラーの真髄を示す。

古楽界のパイオニア、ロジャー・ノリントンは2011年4月にN響との「ベートーヴェン・シリーズ」を開始し、《交響曲第1番》と《第2番》で快演を披露。来シーズンは《第3番「英雄」》、《第4番》などを取り上げる。斬新な演奏が繰り広げられるに違いない。また、同胞ティベットの《交響曲第1番》も紹介する。

デュトワは来シーズンはバルトークにも重点をおく。歌劇《青ひげ公の城》(演奏会形式)

が楽しみ。声楽入りの大作は得意とするところだ。《管弦楽のための協奏曲》は、1993年ヨーロッパ公演でも披露したデュトワ&N響の十八番の一つ。

桂冠指揮者ウラディーミル・アシュケナージは、チャイコフスキーやラフマニノフなど共感を寄せるロシア音楽のほか、オール・シューマン・プロやR.シュトラウス《交響詩「ツァラトゥストラはこう語った」》などのドイツ音楽を手掛ける。

名誉指揮者ヘルベルト・ブロムシュテットは、ドレスデン時代に名盤を残すブルックナー《交響曲第7番》に忘れがたい名演の予感。そのほかドヴォルザーク《交響曲第9番「新世界から」》、シューベルト《交響曲第7番「未完成」》、チャイコフスキー《交響曲第5番》など、巨匠の手による「名曲」が本当に楽しみだ。

3月のN響北米公演を成功に導いた首席客演指揮者アンドレ・プレヴィンは、ブラームス《ドイツ・レクイエム》とメシアン《トゥランガリラ交響曲》という大曲を振る。ともに古くからのレパートリー。R.シュトラウス《歌劇「ばらの騎士」組曲》はウィーン・フィルと名盤を残す十八番の一つ。共演のたびに取り上げるモーツァルト、今回は《交響曲第36番「リンツ」》だ。正指揮者・尾高忠明は、フォーレと並ぶフラン

ス宗教音楽の傑作、デュリュフレ《レクイエム》を選んだ。

そのほかの客演では、アメリカを代表する名指揮者レナード・スラットキンの登場に注目。チャイコフスキーやショスタコーヴィチで熱い演奏が聴けそうだ。チェコの重鎮ラドミル・エリシュカは2年ぶりの共演。チェコ音楽のプログラムが組まれているが、村上春樹『IQ84』でも使われたヤナーチェク《シンフォニエッタ》を作曲家の高弟に師事したエリシュカの指揮で聴けるのは楽しみ。フランス出身のベルランド・ピリーはN響初登場。ウィーン放送交響楽団首席指揮者

を務めた彼がシューベルト《交響曲第8番「ザ・グレート」》でどんな演奏スタイルを採るのだろうか。トリノ王立歌劇場音楽監督を務め、2010年の同歌劇場来日公演を成功させたジャンドレア・ノセダは4年ぶりの来演。20世紀イタリアのカセルラの《交響曲第2番》を紹介する。

N響の“常連”というべき準・メルクルは、2012年に生誕150年を迎えるドビュッシーの比較的珍しい作品を手掛ける。近年、N響との共演を重ねる広上淳一は、若きバーンスタインの野心作、《交響曲第1番「エレミア」》を取り上げる。

### ●次々に登場する若手・実力派・名手たち ——多彩なソリスト陣の魅力を存分に

ソリスト陣も魅力的だ。まずはピアノ。ノルウェーの名手レイフ・オヴェ・アンスネスのラフマニノフ《ピアノ協奏曲第3番》はシーズンの白眉。ロシアの実力派、ニコライルガンスキーとデニス・マツォーフは祖国の名曲を。1970年のシヨパン・コンクール優勝者ギャリック・オールソンはシヨパン《ピアノ協奏曲第2番》を弾く。進境著しい河村尚子とノリントンの共演は興味津々。マルティン・ヘルムヒェンは2季連続の登場だ。

ヴァイオリンでは、韓国出身のイエウン・チェ、世界の檜舞台ひのきで活躍し、N響定期に既に2度登場しているリサ・バティアシュヴィリ、同じく2度登場しているヴェロニカ・エーベルレ、フランク・ペーター・ツィンマーマンの子息セルゲ・ツィンマーマンなど、若い世代の名手たちの登

場が楽しみだ。チェ、バティアシュヴィリ、エーベルレはともにアナ・チュマチェンコの門下生であり、6月にはチュマチェンコ自身がシューマンの協奏曲を弾く。また、ギリシャ出身で今や現代を代表するヴァイオリニストの一人、レオニダス・カヴァコスがN響定期に帰ってくる。ナージャ・サレルノ・ソネンバークやイザベル・ファウストラ実力派の登場もうれしい。

チェロではジャン・ギアン・ケラスがルトスワフスキ《チェロ協奏曲》に挑み、イタリア出身のエンリコ・ディンドが2008年のショスタコーヴィチ《チェロ協奏曲第1番》に続き《第2番》を弾く。ノリントンの信頼厚い石坂団十郎も再登場。現代最高のホルンの名手ラデク・パボラークはグリエールの協奏曲を吹く。

(山田治生)

# Music Tomorrow 2011 特別対談

西村朗（作曲家）vs 白石美雪（音楽学者）



毎年夏に行われる「Music Tomorrow」は、その年の尾高賞受賞作品に併せ、同時代の、あるいは「音楽の明日」を予見する刺激的な作品をお届けしています。今年度の受賞作品は、「N響アワー」の司会でもおなじみの作曲家、西村朗氏の《オーケストラのための蘇莫者》。天王寺楽所 雅亮会による舞楽と、パブロ・ヘラス・カサド率いるN響とのコラボレーションに期待が高まります。西村氏の5度目の尾高賞受賞となるこの作品は、聖徳太子や四天王寺など、時空を超えた様々な要素によって構成されて、神秘的で壮大な音楽となっています。音楽学者の白石美雪さんに、西村氏の創作の核心に鋭く迫っていただきました。

## 自分のルーツと存在を見つめ直す

**白石** 5度目の尾高賞受賞のお知らせを聞いた時の、率直なご感想は？

**西村** 嬉しさと同時に、望外の喜びとも言えます。若い頃は「尾高賞に値する曲」という、若いなりの野心のようなものが創作のモチベーションとしてありましたが、《オーケストラのための蘇莫者》（以下、《蘇莫者》）は今までの集大成であり、自己確認でもありました。

**白石** 大阪センチュリー交響楽団（現・日本センチュリー交響楽団）からの委嘱で作られた作品ですね。

**西村** 大阪と関わりのあるテーマで、というリクエストもあり、自分のルーツである大阪や奈良という場所と、日本の歴史や文化における大きな流れの中での自分の存在を見つめ直しました。自分が生を受けた場所がどういう場所かを振り返ってみた時、聖徳太子の存在は大きなものでしたし、法隆寺や四天王寺などの自分

の文化的なルーツや、蘇我氏、飛鳥、斑鳩という地域のことも大きく関わっています。これらは時間的にも空間的にもかなり広がりのあるテーマです。しかし、単に教科書で勉強する歴史ではなく、自分の実感としての風土観、つまり時間的、地域的な風土観を、もう一度自分で再確認できる喜びを味わいたいと思いました。

## 雅楽を起点として、

### 異質なものを全て巻き込んだ意欲作

**白石** 西村さんと雅楽そのものとの具体的な出会いについてお聞かせ下さい。

**西村** ヘテロフォニー（注）の話になりますが、僕の関心は、西洋のポリフォニーの音楽と違う美観や美学を持った多声音楽の在りようです。1975年の《弦楽四重奏のためのヘテロフォニー》以来、こうしたタイトルを持つ曲がずいぶんあります。作品を一つのものとして成立させるような吸引力やベクトルといったものがないと、

ヘテロフォニーはできません。雅楽の場合は一つのメロディが根幹にあります。雅楽を起点として、異質なものを全て巻き込み、旋律線や響きの「束」を作ろうとしました。

**白石** 同じ雅楽でも、天王寺楽所 雅亮会は、暮らしの中の雅楽といえますか、庶民的で朗らかな感じがします。

**西村** 雅亮会の雅楽には生命力も感じます。洗練されていますが、人間味を非常に残しています。大阪弁の雅楽といったところでしょうか。

**白石** 《蘇莫者》の冒頭、ピアノとハープ、チェレスタ、弦合奏のフレーズは「現実界から離れて別の世界に行くのですよ」と告げられた感じがしました。



**西村** 鋭いですね。聴き手を現実から180度振り向かせたかった。

**白石** 前回の受賞作《幻影とマントラ》の始まりには、死の瞬間が唐突にやってきて寸断されるイメージを抱きましたが、《蘇莫者》は全く違いますね。ふわっと変わろうとしている感じです。

**西村** 《幻影とマントラ》は自分の先へ、つまり死に向かって行こうとしています。が、《蘇莫者》は過去の**さかのぼ**りです。過去を振り

返った時の残像のようなものでしょうか。第1楽章と第6楽章が全体を包み込んでいて、第2楽章からは、乱声・音取り・序・破といった舞楽の『蘇莫者』に沿った構成になっています。

雅楽の舞や音楽には色々な象徴的意味性があります。振鈴は音で空間を清めますし、箏は退吹きをして人間の動きを描きます。この曲ではこうした作法をなるべく取り込んでいます。雅楽の音を写し取るのではなくて、交響管弦楽の響きで自分なりに表現しました。

### 強い印象を残すユニゾンの響き

**白石** この曲ではユニゾンがとても強烈な印象を与えます。ユニゾンはすっきりとシンプルにも聴こえるのですが、実際にやっていることはとても複雑ですね。

**西村** 確かにユニゾンではあるけれど、個々の楽器の実情を見てみると、それぞれ違うことをやった結果生じたユニゾンなのです。同じ音を吹いているからといって、同じことをやっているわけではない。楽器によってそれぞれ状況が違いますが、「B b」と楽譜に書いてあれば、それぞれがその音を出しています。無理して一つになろうとしている、いわば**いくさ**の戦場ですね。

**白石** 「舞う」ことを意識して音楽を構成されたと思うのですが、それはたとえばリズムにおいて、どのように反映されているのでしょうか？

**西村** 舞楽は、西洋の舞踏とは違います。

《蘇莫者》では異界からの何か、あるいは何かを伝えるべき存在として舞手が存在します。飛び跳ねるリズムよりも、大地そのものが舞手をのせてゆらし動かす胎動のようなものが、こうしたものにふさわしいリズムだと思われま

す。  
**白石** この曲には『蘇莫者』、『綾切』、『蘇利古』が登場します。伝統的な舞楽ではこれら三つの舞が一緒に出てこないの、これは極めて革新的なことですね。

**西村** これもある意味ヘテロフォニーといえます。

### オーケストラの響きはとても贅沢!

**白石** 尾高賞を5回受賞なさったのは、やはりオーケストラが西村さんに合った表現媒体だからだと思います。尾高賞は演奏家たちが主体となって決めますから、受賞作は「演奏したくなる曲」なのでしょう。西村さんの音楽は、どんなに耳慣れないものだったとしても、音楽の成り行きや音楽が向かっていく到達点を演奏家が実感できるのだと思うのです。



**西村** 子どもの頃に作曲家になろうと思った大きな理由の一つは、オーケストラ曲を書きたいというものです。オーケストラが好きなんですね。オーケストラというのは

とても贅沢なものです。一人の奏者のために曲を書くことも贅沢なことと言えますが、やはり、プロフェッショナルの集団である100人のオーケストラに、思いのままに音を出してもらうとなると、こんな贅沢はなかなかないですよ。今日では人を介在しなくても音楽作品ができますが、演奏家との有機的な関係を常に保ちたい気持ちがあります。



**白石** 最後に今後の西村さんの展望についてお聞かせ下さい。

**西村** 純粹器楽の領域でまだまだやるべきことが沢山あると思っています。加えて、今、関心を持っているのは、これまでやってこなかった領域のもので、その最大のものがオペラです。オペラとまでは言わなくても、演劇などのストーリー性や身体表現とヘテロフォニーの世界を出会わせてみたい欲望があります。

(注) ヘテロフォニー：個々の奏者が発する音の高低や響き、タイミングなど、さまざまな要素を微妙にずらしながら、それらの異なる音がより高い次元で調和する方法で、西村氏自身が「異質性の共存を図る方法」と位置付けている。