

7/4 7/5



Karina CANELLAKIS

Conductor

カリーナ・カネラキス
指揮

©Eduardus Lee

オランダ放送フィル首席指揮者、ロンドン・フィル首席客演指揮者。

ニューヨーク市生まれ。ヴァイオリン奏者としてベルリン・フィルのオーケストラ・アカデミーで演奏していた時、サイモン・ラトルに指揮を勧められる。これまでにロイヤル・コンセルトヘボウ管、シュターツカペレ・ドレスデン、バイエルン放送響、パリ管、ニューヨーク・フィル、シカゴ響、ボストン響、クリーヴランド管、フィラデルフィア管などを指揮した。ベルリン放送響首席客演指揮者、ウィーン・ムジークフェラインのアーティスト・イン・レジデンスなどを歴任。

オペラでは、シャンゼリゼ劇場におけるレ・シエクルとの『カルメル派修道女の対話』に登場。アムステルダム・コンセルトヘボウのオペラ・イン・コンサートで『死者の家から』『カーチャ・カバノヴァー』『利口な女狐の物語』『マクロプロス事件』『ジークフリート』などを、またサンタフェ・オペラなどで『ばらの騎士』『エフゲニー・オネーギン』『フィガロの結婚』『ドン・ジョヴァンニ』『魔笛』などを指揮した。2023年にリリースしたオランダ放送フィルとの録音『バルトーク：管弦楽のための協奏曲』はグラミー賞にノミネートされた。

今回が都響初登場＝日本デビューとなる。

Karina Canellakis is Chief Conductor of Netherlands Radio Philharmonic and Principal Guest Conductor of London Philharmonic. She has performed with orchestras including Royal Concertgebouw Orchestra, Sächsische Staatskapelle Dresden, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre de Paris, New York Philharmonic, Chicago Symphony, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, and Philadelphia Orchestra. Canellakis was Principal Guest Conductor of Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin and a featured Artist-in-Residence at Wiener Musikverein. She has conducted a wide range of the opera canon including *Eugene Onegin*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Le nozze di Figaro*, *Dialogues des Carmélites*, *The Cunning Little Vixen*, *Siegfried*, and *Der Rosenkavalier*.

B
Series

第1023回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.1023 B Series

サントリーホール

2025年7月4日(金) 19:00開演
Fri. 4 July 2025, 19:00 at Suntory Hall

T
TMSO

都響スペシャル

TMSO Special

サントリーホール

2025年7月5日(土) 14:00開演
Sat. 5 July 2025, 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● カリーナ・カネラキス Karina CANELLAKIS, Conductor

ピアノ ● アリス＝紗良・オット Alice Sara OTT, Piano

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

ラヴェル：ピアノ協奏曲 ト長調 (23分)

Ravel: Piano Concerto in G major

I Allegramente

II Adagio assai

III Presto

休憩 / Intermission (20分)

マーラー：交響曲第1番 二長調《巨人》(54分)

Mahler: Symphony No.1 in D major

I Langsam. Schleppend. - Immer sehr gemächlich

II Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell

III Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen

IV Stürmisch bewegt

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 (7/4)



文化庁文化芸術振興費補助金

(舞台芸術等総合支援事業(公演創造活動)) (7/4)

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。



Alice Sara OTT

Piano

アリス＝紗良・オット

ピアノ

©Pascal Albandopulos

その独創的な芸術プロジェクト、世界的な成功を誇るアルバム、そして世界の一流オーケストラや指揮者との共演で、アリス＝紗良・オットは今日畏敬の念を起こさせる先見の明のあるクラシック音楽家の1人である。彼女は15年以上にわたってドイツ・グラモフォンで録音しており、アルバムのストリーミング数は5億回を超える。またオットのパイオニア的なリサイタル・ツアーは現代においてクラシック音楽を再定義するものとなり、彼女を同世代で最も影響力のあるアーティストの1人にしていく。

2024 / 25シーズン、オットはジャンアンドレア・ノセダ指揮ロンドン響、カリナ・カナラキス指揮バイエルン放送響と共演、さらにブライス・デスナーのピアノ協奏曲（彼女のために作曲された）を各地で初演。彼女はチボリヴレーデンプルク（ユトレヒト／現代音楽の複合施設）のアーティスト・イン・レジデンスを務めており、多岐にわたる芸術的なプロジェクトをオランダで披露している。これは2023 / 24シーズンのロンドンのサウスバンク・センターとパリのラジオ・フランスにおけるレジデンスに続くものである。

2025年、オットはドイツ・グラモフォンから2枚のアルバムをリリース。1枚目はジョン・フィールドのノクターン全曲であり、これを携えて大規模なヨーロッパ・ツアーを行う。2枚目はアイスランドで収録された、ヨハン・ヨハンソンの示唆に富むピアノ作品集である。

Alice Sara Ott is one of today's most forward-thinking classical musicians, celebrated for her visionary projects, globally successful albums, and collaborations with leading orchestras and conductors. A Deutsche Grammophon artist for over 15 years, her recordings have reached over 500 million streams. Meanwhile, Ott's pioneering recital tours redefine classical music for the modern era, making her one of the most influential artists of her generation. In the 2024/25 season, Ott will perform with London Symphony and Gianandrea Noseda, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks and Karina Canellakis, and give multiple premieres of Bryce Dessner's Piano Concerto, written for her. As Artist in Residence at TivoliVredenburg, she brings her versatile artistry to the Netherlands, building on recent residencies at London's Southbank Centre and Radio France in Paris during 2023/24. She also releases two new Deutsche Grammophon albums in 2025: The Complete Nocturnes of John Field, accompanied by a major European tour, and a recording of Jóhann Jóhannsson's evocative piano works, captured in Iceland.

ラヴェル： ピアノ協奏曲 ト長調

モーツァルト、ベートーヴェン、ブラームス、ショパン、リスト、サン＝サーンス、ラフマニノフ、プロコフィエフ、バルトーク。音楽史上には鍵盤の名手として知られる作曲家は数多くおり、彼らは自身のピアノ作品を自らの手で巧みに演奏することができた。コンポーザー・ピアニストという言葉があるように、作曲家はしばしば優れたピアニストでもあるが、ピアノのヴィルトゥオーソでなければ優れたピアノ作品を書くことはできないのだろうか。

答えは否である。19世紀末から20世紀初頭のフランス音楽を代表する作曲家、モーリス・ラヴェル(1875～1937)がピアノのために残した傑作群は、その事実をなにより証明している。ラヴェルはパリ音楽院で作曲だけでなくピアノも学び、シャルル・ド・ベリオ(1833～1914)に師事しているが、優等生とは言えなかったようで、ピアノ本科の最終試験に合格することはできなかった。それでもラヴェルはピアノのための作品を生涯にわたって書き続けた。

ラヴェルのピアニストとしての技術に限界があったことは紛れもない事実であるが、それ故にラヴェルは自らのテクニックに囚われることなく、音楽表現の本質を追求することができたとも言える。ラヴェルのピアノ独奏作品の多くが、作曲家自身によってオーケストレーションを施され、管弦楽作品として大きな成功を収めていることは、ラヴェルの楽譜が自らのヴィルトゥオジティを誇示するためのピアニスティックな効果とは無縁だったことと無関係ではないだろう。

とはいえ、ラヴェルはコンポーザー・ピアニストとして評価されることを諦めたわけではなかったようだ。ラヴェルのト長調のピアノ協奏曲は、構想段階では作曲家が自ら初演者を務める予定となっていた。上に挙げた作曲家たちがみな、自作のピアノ協奏曲で初演者を務めているように、作曲家とピアニストとしての能力を同時に示すことができるピアノ協奏曲の自作自演は、コンポーザー・ピアニストの真骨頂というべき仕事である。ラヴェルもそうしたことに挑戦したいと願ってはいたが、晩年にさしかかっていたラヴェルにもはやそれを成し遂げる余力はなく、初演時の独奏はマルグリット・ロン(1874～1966)が務め、ラヴェルは指揮にまわったのだった。

この協奏曲の作曲が開始されたのは1929年ごろと考えられている。第一次世界大戦で右腕を失ったピアニスト、パウル・ヴィトゲンシュタイン(1887～1961)から委嘱された左手のための協奏曲の作曲により、ピアノ協奏曲の作業は一時中断を余儀なくされたが、1931年にはスコアが完成し、同年11月にはロンの手元に筆写譜が届けられた。初演は1932年1月14日にパリのサル・プレイエルにて行われ

た。この演奏会はラヴェル・フェスティバルの一環として開催されたもので、ピアノ協奏曲は批評家と聴衆の双方から好意的に受け止められた。ラヴェルは当初、この協奏曲を携えて、ヨーロッパのみならず、北米や南米、アジアをまわる世界ツアーを計画していた。訪問先には日本も含まれていたが、世界恐慌やラヴェル自身の体調不良もあって結局それは実現せず、演奏旅行はヨーロッパ域内に留まった。

ミシェル・ディミトリー・カルヴォコレッシ（1877～1944 / ラヴェルが立ち上げた芸術家グループ「アバッシュ」のメンバーでもあった）による『デイリー・テレグラフ』のインタビューのなかで、ラヴェルはこの協奏曲をモーツァルトやサン＝サーンスの協奏曲と同じ精神を持った作品だと語っている。「この作品に《ディヴェルティスマン》のタイトルを与えようとも考えた」という作曲家の言葉通り、本作は簡潔で明快な美意識による、コンパクトな2管編成と古典的な3楽章構成で書かれている。

第1楽章 アレグラメンテ ト長調、2分の2拍子のソナタ形式。ムチの一撃で協奏曲が幕を開けると、ピアノのアルペジオの上でピッコロが快活な第1主題を提示し、それをトランペットが繰り返す。この主題はラヴェルの故郷バスク地方の民謡に基づいているとも言われる。気怠い第2主題はラヴェルのスペイン趣味を強く感じさせるものだ。この楽章には、管楽器のグリッサンドやブルーノートの響きなど、随所にジャズの影響を見出すことができる。

第2楽章 アダージョ・アッサイ ホ長調、4分の3拍子の3部形式。ピアノ協奏曲の緩徐楽章でありながら、冒頭のピアノ独奏が全体の3分の1を占め、物憂げな世界が展開されていく。ピアノ独奏の哀愁に満ちた旋律を木管楽器が引き継ぐと、室内楽的な対話によって抒情的なクライマックスが形作られる。ピアノの32分音符が彩る、イングリッシュホルンの息の長いモノローグを経て、音楽は静けさのなかに消えていく。

第3楽章 プレスト ト長調、2分の2拍子の自由なソナタ形式。ドラムロールと金管楽器のファンファーレによって忙しく開始され、小クラリネット、次いでトロンボーンとピッコロに警笛を思わせる第1主題が現れる。ピアノで提示されるリズムカルな第2主題は平行和音とシンコーペーションを特徴としており、金管楽器が示す第3主題は行進曲風である。展開部に入ると音楽は無窮動的な性格を帯び、最後は冒頭のファンファーレのモチーフによって力強く全曲が閉じられる。

（八木宏之）

作曲年代：1929～31年

初 演：1932年1月14日 パリ サル・プレイエル

マルグリット・ロン独奏 作曲者指揮 ラムルー管弦楽団

楽器編成：ピッコロ、フルート、オーボエ、イングリッシュホルン、小クラリネット、クラリネット、ファゴット2、ホルン2、トランペット、トロンボーン、ティンパニ、大太鼓、小太鼓、シンバル、トライアングル、タムタム、ウッドブロック、ムチ、ハープ、弦楽5部、独奏ピアノ

マーラー： 交響曲第1番 二長調《巨人》

グスタフ・マーラー（1860～1911）の第1交響曲が（全5楽章の交響詩として）ブダペストで初演されたのは1889年であるが、同時代の作曲家たちがこの頃、どのような交響曲を書いていたかを知るのは興味深い。

例えばブラームスの第4交響曲は1885年、ドヴォルザークの第8交響曲は1889年（第9交響曲《新世界より》は1893年）、ブルックナーの第8交響曲は1887年（第1稿）、チャイコフスキーの第5交響曲は1888年（第6交響曲《悲愴》は1893年）に、それぞれ完成している。

つまりマーラーは、いわゆる後期ロマン派の巨匠たちの交響曲創作の実りの秋の時代に、彼の最初の交響曲を世に送り出したわけである。

ブラームスやドヴォルザークやブルックナーやチャイコフスキーを聴いていた同時代人たちの耳に、マーラーの第1交響曲はさぞエキセントリックな曲と聴こえたであろう。過不足なく言いたいことを言う手際よさ、音楽の焦点の絞り方のうまさ、作品感情のバランス、仕上げの危なげなさといったものが、ここには決定的に欠けているのだ。交響曲という形式＝器の容量をオーバーしていると思えないような、互いに矛盾する雑多なトピックが、大量につめこまれているといえよいか。

第1および第2楽章は、ドヴォルザーク流の「東欧田園交響曲」の系列に連なる音楽とっていいだろうが、続く第3楽章で聴き手はいきなり、奇怪な悪夢の葬送行進曲の中に引きずり込まれる。そして第4楽章冒頭における、ナイフを自分の胸に突き立てるような第1主題の阿鼻叫喚、第2主題の我を忘れた慟哭、いきなり天上から降り注いでくる金管コーラル、フィナーレの痙攣したような高笑い——従来の交響曲と比べて感情の電圧の振れ幅はあまりにも極端であり、「4楽章の交響曲」という形式が本来持っていたはずの統一的人格とでもいうべきものが、あちこちで内側から裂けている。

マーラーの第1交響曲を特徴づけるのは、こうした前代未聞の「破格さ」である。

与えられた形式の範囲内で言いたいことをまとめきるタイプの作曲家と、書いていううちにどんどん言いたいことが膨張して、收拾がつかなくなってしまうがちな作曲家がいる。言うまでもなくマーラーは後者である。極度に込み入った作品成立のプロセスが既に、このことを示している。

もともとマーラーの第1交響曲には、現在の第1楽章と第2楽章の間に「花の章」と題された短い緩徐楽章（第5交響曲の「アダージェット」の先駆のような性格をもつ）が挟まれていた。そして1889年にブダペストで初演されたときは、この作品は「2部の交響詩」と題されていて、第1楽章から第3（現在の第2）楽章が第1部、第

4および第5（現在の第3および第4）楽章が第2部となっていた。次に1893年にハンブルクで演奏されたときには《巨人 交響的形式による音詩》とタイトルが変更られ、第1部には「青春の日々より」、第2部には「人間喜劇」という副題が加えられた。

そして1896年のベルリンでの演奏で初めて「花の章」はカットされ、ようやくそれは「大オーケストラのための交響曲ニ長調」という今日の形になったのである。

周知のようにマーラーの第1交響曲は、歌曲集《さすらう若人の歌》（4曲から成る）と双生児のような関係にある。

第2曲「朝の野に出かけたよ」が第1楽章の陽気な第1主題に、第4曲「ぼくのあの娘の青い目」の夢見るような中間部が第3楽章の同じく中間部に、それぞれ転用されているというだけではない。第1曲「ぼくのあの娘が式をあげる日」の特徴的なクラリネットの甲高い音型は、同じくクラリネットによる第1楽章序章のカッコウの鳴き声、あるいは第3楽章の葬送行進曲における調子が外れたような楽師風の旋律を連想させずにはおかない。

第3曲「もえたぎる刃がぼくの胸の内に」の破滅的な激情の爆発は第4楽章の原型といってもいいであろうし、第4曲「ぼくのあの娘の青い目」の上行する3度音型は記憶にへばりついて離れない固定観念のようにして、第3楽章のコントラバスの陰鬱なテーマにおいて繰り返される。

第5番までのマーラーの交響曲はすべて、リート（歌曲）のメロディを下敷きにしていたり、リートを楽章の一つとして組み込んでいる。歌に託された内面の抒情が開花して、やがて交響曲という一つの「世界」へと成長していくのである。リートが象徴する魂の孤独と交響曲がもつ宇宙的な全能感とのこうした総合こそ、マーラーの交響曲創作の最も大きな特徴の一つである。

第1楽章 ゆっくりと、引きずるように～終始きわめてのどかに

第2楽章 力強い動きをもって、急がずに

第3楽章 厳かに威厳をもって、引きずらぬように

第4楽章 嵐のように激しく

（岡田暁生）

作曲年代：初稿／1884～88年 改訂／1893～96年

初 演：初稿／1889年11月20日 ブダペスト（以下すべて作曲者指揮）

改訂稿／1893年10月27日 ハンブルク

再改訂稿／1894年6月3日 ヴァイマル

決定稿／1896年3月16日 ベルリン

楽器編成：フルート4（第2～4はピッコロ持替）、オーボエ4（第4はイングリッシュホルン持替）、クラリネット4（第3はバスクラリネットと小クラリネット持替、第4は小クラリネット持替）、ファゴット3（第3はコントラファゴット持替）、ホルン7、トランペット4、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ2組、大太鼓、シンバル、トライアングル、タムタム、ハープ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Ravel: Piano Concerto in G major

I Allegramente

II Adagio assai

III Presto

Maurice Ravel: Born in Ciboure, Pyrénées-Atlantiques, France, March 7, 1875; died in Paris, December 28, 1937

Ravel toyed with writing a piano concerto as early as 1906, according to one source, and again in 1914, but the actual composition of what became the Piano Concerto in G was undertaken between 1929 and 1931, interspersed with work on the Concerto for Left Hand. The first performance was given in Paris by the Lamoureux Orchestra on January 14, 1932. Ravel had originally intended to play the piano part himself, but because of declining health, he granted the solo role to the concerto's dedicatee, Marguerite Long, while he conducted. Ravel and Long then set out on a twenty-city tour of Europe with the concerto; Long recorded it as well, with the Portuguese conductor Pedro de Freitas-Branco.

A number of elements combine to influence the style and form of the Concerto. Music of the Basques is immediately evident in the opening bars, for instance, where the exuberant piccolo theme bears strong relation to the folksong style of the Basques. The second theme, played first by the piano, suggests the influence of neighboring Spain. Ravel had spent much time in the Basque country during the summer and autumn of 1929, when he began to write the Concerto. Ravel's Basque hometown of Ciboure (a tiny seacoast town on the Bay of Biscay where France and Spain meet) honored him the following year, strengthening the composer's ties to his homeland.

The jazz influence is even more pronounced, stemming from Ravel's tour throughout the United States in 1928. He visited the jazz clubs of New Orleans and Harlem, and no doubt heard, among others, Paul Whiteman's orchestra. With George Gershwin he struck up a mutually admiring friendship. The influence of Gershwin's Piano Concerto in F can be felt in Ravel's Concerto, especially in the first movement with its "blue" notes, jazz harmonies, and rhythms.

Ravel professed that "the music of a concerto should, in my opinion, be light-hearted and brilliant, and not aim at profundity or at dramatic effects." In this respect his Concerto in G succeeds splendidly, and Ravel liked to refer to it as a *divertissement de luxe*.

Mahler:

Symphony No.1 in D major

- I **Langsam. Schleppend - Immer sehr gemächlich**
(Slow. Dragging. - Always very easygoing)
- II **Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell**
(With vigorous movement, yet not too fast)
- III **Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen**
(Solemn and measured without dragging)
- IV **Stürmisch bewegt**
(Stormily)

Gustav Mahler: Born in Kalischt, Bohemia, July 7, 1860; died in Vienna, May 18, 1911

Mahler began work on this gigantic symphony, nearly an hour in length, in 1884 or 1885 and completed it in 1888. The first performance was given by the Budapest Philharmonic on November 20, 1889 with the composer conducting. In 1893 Mahler attached the title “Titan,” after a novel by Jean Paul. It is universally recognized as one of the greatest First Symphonies ever composed, yet little-known is the fact that it was preceded by four juvenilia symphonies, the manuscripts of which were purportedly seen by the great Mahler conductor Willem Mengelberg in Dresden during the 1940s. No trace of them has been found since (presumably they were destroyed in the air raids of 1945) – a great loss that has deprived us of observing the path Mahler took to his boldly original First Symphony.

Among the innovations one can point to in this symphony are the largest assemblage of orchestral musicians hitherto required in a symphony, and the incorporation of café, pop, and gypsy music into the third movement. The evocation of nature in a symphony had been realized before (notably in Beethoven’s *Pastoral* Symphony and in Berlioz’ *Symphonie fantastique*), but nowhere else are the very sounds of nature so pervasively and integrally bound up with the symphonic thought than in the first movement of Mahler’s First.

Its opening moments are unforgettable – that sustained, distant sound of strings spread across a six-octave range vividly suggests the mystery and peace of the night, into which are interjected cuckoo calls, far-off fanfares and fragments of still-unformed melodies. The mood of the lengthy slow introduction is finally dispelled by a sprightly theme first heard in the cellos, followed by another lusty, outdoorsy theme in the violins. The music grows in fervor and intensity, culminating in a mighty outburst from the entire orchestra. The release of enormous, pent-up

energy is crowned by three great whoops from the horn section, and the movement continues on its merry way to its conclusion.

The robust scherzo movement is notable for its heavy rhythmic impulses derived from the *Ländler*, a rural Austrian dance. Special effects here include the use of the woodwind section en masse (often up to 12 players) in featured roles, breathtaking fanfares from the horns and trumpets, and signals from the “stopped” horns with their bells raised (“stopped” here meaning the players’ right hands are pushed deep into the bells, choking off the sound). A charming Trio, introduced by a poetic horn call, provides gentle contrast.

The third movement opens with a sinister, minor-key variant of the popular French folksong “Frère Jacques” (“Bruder Martin” in German-speaking lands). The original title of “Funeral March” refers to Mahler’s parodistic portrayal in sound of a mock funeral procession, depicted in a book of Austrian fairy-tales. Beasts of the forest accompany a dead woodsman’s coffin to his grave. The use of a double bass instead of a cello to begin the “Frère Jacques” tune adds a touch of the grotesque. The tune is used as a canon or round, with additional instruments taking up the tune in turn (bassoon, cellos, tuba, etc.) without waiting for the previous one to finish.

After this material has run its course, we hear a new, sentimental theme in the oboes, this one also bearing a counter-theme, now in the trumpets. Suddenly the sounds of a country fair intrude, music of a gypsy band with its corny melodies and relentless “um-pah” accompaniment. And then, as if from another world, Mahler offers an interlude of quiet repose – almost a dream sequence – in music of sublime beauty and gossamer textures. Eventually the mournful “Frère Jacques” music returns and the movement slowly recedes into the furthest reaches of audibility.

Anyone who has dozed off to the third movement’s funereal tread will be instantly and rudely shocked back to his senses with the hellish outburst that opens the finale, one of the most frightening passages in all music. Strings swirl and rage, woodwinds in their highest registers scream in anguish, brass proclaim terrifying fanfares, and percussion evoke the din of battle and cataclysmic conflicts. When the torrent of notes finally subsides, strings sing a consoling, infinitely tender and yearning song. The violent conflicts return, but this time they result in heroic proclamations from the brass. However, victory and fulfillment are not quite yet achieved. In another long, generally quiet passage, the music slowly gathers momentum, ultimately reaching a towering climax for which Mahler instructs all the horns (plus extra trumpets and trombones, if available) to stand while they deliver fanfares from within an orchestra gleaming in a thousand dazzling, spectacular colors.

For a profile of Robert Markow, see page 33.



7/13

Naoto OTOMO

Conductor

大友直人
指揮

©Rowland Kirishima

桐朋学園大学在学中に22歳でN響を指揮してデビュー以来、わが国を代表する指揮者のひとりとして、日本の音楽界をリードし続けている。これまでに日本フィル正指揮者、大阪フィル専属指揮者、東響常任指揮者、京響常任指揮者、群響音楽監督を歴任。現在は東響名誉客演指揮者、京響桂冠指揮者、琉球響音楽監督、高崎芸術劇場芸術監督、瀬戸フィルミュージックアドバイザーを務めている。

幅広いレパートリーで知られ、その中でも日本を代表する邦人作曲家作品の初演やジェイムズ・マクミランの作品およびジョン・アダムズのオペラ日本初演などは特筆される。また、東京文化会館の初代音楽監督として東京音楽コンクールの基盤を築いたほか、海外オーケストラからもたびたび招かれており、ハワイ響には20年以上にわたり定期的に客演している。

小澤征爾、森正、秋山和慶、尾高忠明、岡部守弘らに学ぶ。N響指揮研究員時代にはサヴァリッシュ、ヴァント、ライトナー、ブロムシュテット、シュタインらに学び、タングルウッド・ミュージックセンターではバーンスタイン、プレヴィン、マルケヴィチからも指導を受けた。大阪芸術大学教授、東邦音楽大学特任教授。京都市立芸術大学、洗足学園大学各客員教授。

Since his debut with NHK Symphony at the age of 22, Naoto Otomo has led the highly competitive music scene of Japan. He currently serves as Honorary Guest Conductor at Tokyo Symphony, Conductor Laureate of Kyoto Symphony, Music Director at Ryukyu Symphony (Okinawa), Artistic Director of Takasaki City Theatre, and Music Adviser at Seto Philharmonic, and previously held the posts of Principal Conductor/Music Director at Japan Philharmonic, Tokyo, Kyoto and Gunma Symphony Orchestras and Osaka Philharmonic. Otomo has appeared repeatedly with Royal Stockholm Philharmonic, National Symphony Orchestra of Romania, Indianapolis Symphony, and Hawaii Symphony. Well-known for his wide repertoire ranging from classical to contemporary works, Otomo has premiered numerous new works, conducting especially the first performances in Japan of several pieces by James MacMillan and the opera *A Flowering Tree* by John Adams.



都響・八王子シリーズ

Hachioji Series

TMSO

J:COMホール八王子

2025年7月13日(日) 14:00開演
Sun. 13 July 2025, 14:00 at J:COM Hall Hachioji

指揮 ● 大友直人 Naoto OTOMO, Conductor
ヴァイオリン ● 服部百音 Moné HATTORI, Violin
コンサートマスター ● 山本友重 Tomoshige YAMAMOTO, Concertmaster

チャイコフスキー：歌劇『エフゲニー・オネーギン』より 「ポロネーズ」 (5分)

Tchaikovsky: Polonaise from "Eugene Onegin"

サン＝サーンス：ヴァイオリン協奏曲第3番 口短調 op.61 (29分)

Saint-Saëns: Violin Concerto No.3 in B minor, op.61

- I Allegro non troppo
- II Andantino quasi allegretto
- III Molto moderato e maestoso - Allegro non troppo

休憩 / Intermission (20 分)

チャイコフスキー：交響曲第5番 ホ短調 op.64 (45分)

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

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

主催：公益財団法人東京都交響楽団

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ヤングシート対象公演(青少年と保護者をご招待)

協賛企業・団体は P.77、募集は P.80 をご覧ください。





Moné HATTORI

Violin

服部百音

ヴァイオリン

©YUJI HORI

1999年生まれ。5歳よりヴァイオリンを始め8歳でオーケストラと共演。10歳でリプンスキ・ヴィエニャフスキ国際ヴァイオリン・コンクールで史上最年少第1位、13歳でヤング・ヴィルトゥオーゾ国際コンクール、ノヴォシビルスク国際ヴァイオリン・コンクール シニア部門に飛び級エントリーで史上最年少グランプリを受賞、2015年にボリス・ゴールドシュタイン国際コンクールでグランプリを受賞。以後様々な国際コンクールでグランプリを4回受賞。2011年よりイタリアでのリサイタルを皮切りに国内外で演奏活動始める。これまでにロシア、スイス、ドイツなどで公演を行い、国内では都響、N響、読響、東京フィル、東響、日本フィルなどと共演。

2016年に発売したCD『ショスタコーヴィチ：ヴァイオリン協奏曲第1番／ワックスマン：カルメン幻想曲』（avexクラシックス）は『レコード芸術』で特選盤になるなど、高い評価を受けた。新日鉄住金音楽賞、岩谷時子賞、アリオン桐朋音楽賞、服部真二音楽賞、ホテルオークラ音楽賞、出光音楽賞、ブルガリ アウローラ アワードを受賞。

桐朋学園大学大学院修了。使用楽器は日本ヴァイオリンより特別貸与されたグアルネリ・デル・ジェス。

Moné Hattori was born in 1999. In 2009, she won the first prize at the Lipinski-Wien-iawski International Violin Competition in Poland. She made her grand debut at the age of 11 with a recital in Milan and began performing in Russia and Europe. In 2013, Hattori won the Grand Prix at the Young Virtuoso International Competition. That same year, at the Novosibirsk International Violin Competition, she advanced to the senior division at just 13 years old and won the Grand Prix. In 2015, she won the Grand Prix at the Boris Goldstein International Competition. Hattori has performed with orchestras including Tokyo Metropolitan Symphony, NHK Symphony, Yomiuri Nippon Symphony, Tokyo Philharmonic, Tokyo Symphony, and Japan Philharmonic. She completed Graduate School of Music, Toho Gakuen. She plays a Guarneri del Gesù violin on special loan from Nippon Violin.

チャイコフスキー： 歌劇『エフゲニー・オネーギン』より「ポロネーズ」

ピョートル・チャイコフスキー（1840～93）のオペラの中で最も広く親しまれている『エフゲニー・オネーギン』は、ロシアの近代文学の確立者アレクサンドル・プーシキン（1799～1837）の韻文小説に基づく全3幕の作品（台本はコンスタンチン・シロフスキーと作曲家自身）で、1877年半ばに着手、翌年2月に保養に訪れていたイタリアで完成をみている。

物語の舞台は1820年代のロシア。ニヒリストである青年詩人エフゲニー・オネーギンは田舎地主の娘タチアーナからの一途な愛の告白を拒絶する。時が経ち、オネーギンは公爵夫人となったタチアーナに再会、見違えるほどに成熟した彼女に今度は彼のほうから求愛するが退けられる。

本日演奏される「ポロネーズ」は第3幕の幕開けで演奏される管弦楽のみの曲。場面はペテルブルクの upper 階級の集まる舞踏会であり、そこには今やグレーミン公爵夫人という高貴な身分となったタチアーナも列席している。どこかいかめしく、また絢爛たる華やかさを持った曲想に、いかにも当時のロシアの上流社交界の様子が映し出されている。その壮麗さは、まだタチアーナが田舎地主の娘だった第2幕における、彼女の家の舞踏会での「ワルツ」や「マズルカ」の素朴さとは、音楽的にも鮮やかなコントラストをなしているといえるだろう。

（寺西基之）

作曲年代：1877～78年

初 演：オペラ全曲／1879年3月29日（ロシア旧暦3月17日） モスクワ

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、ティンパニ、弦楽5部

サン＝サーンス： ヴァイオリン協奏曲第3番 ♭短調 op.61

1870年代から80年代初頭にかけて、カミーユ・サン＝サーンス（1835～1921）は波乱に満ちた私生活をおくった。1875年に39歳で結婚した彼だったが、2人の息子は1878年に相次いで急死し、20歳下の妻との関係にも溝が生じて、1881年7月、カミーユは「二度と会わない」との手紙を残して失踪してしまう。彼は結局、偽名を使ってモロッコに渡ったところを発見されたが、以後2人は離婚こそしなかったものの、終生顔を合わせることはなかった。

こうした数々のトラブルにもかかわらず、彼は仕事のペースを乱すことなく、ます

まず作曲に没頭していったように見受けられる。ただし、それまで寛容であったリヒャルト・ワーグナー（1813～83）の音楽に対して次第に厳しい態度をとるようになり、熱心なワーグナー信者として知られたヴァンサン・ダンディ（1851～1931）と激しく対立した。またセザール・フランク（1822～90）とも仲違いし、それに呼応して彼の作品は以前にもまして古典的な性格を強めていくことになる。

こうした作風の転回点に位置するのが、1880年に初演されたヴァイオリン協奏曲第3番である。この作品は時代の近いブラームスやチャイコフスキーのヴァイオリン協奏曲が示した壮麗なシンフォニズムとは一線を画し、管弦楽は慎ましく、常にヴァイオリン独奏を支える役割に終始する。その一方で独奏は過度に技巧を誇示するものではなく、さまざまな点で中庸の美を実現した作品といえることができる。

第1楽章 アレグロ・ノン・トロppo 管弦楽のみによる序奏を持たず、ヴァイオリン独奏が力強い第1主題を提示して始まる。歌謡的な第2主題の後、展開部に入るが、主導権は常にヴァイオリン独奏にある。再現部は第2主題で始まり、カデンツァを経ずに第1主題によるコーダで終わる。

第2楽章 アンダンティーノ・クワジ・アレグレット 8分の6拍子で優しく揺れるリズムの上で歌謡的な主題が歌われる、いわゆる舟歌の形をとる。中間部の旋律はこの主題の変奏に基づく。

第3楽章 モルト・モデラート・エ・マエストーソ～アレグロ・ノン・トロppo カデンツァ風のヴァイオリン独奏と管弦楽の対話で始められる。主部は性格の異なる3つの主題によるソナタ形式で、コーダでは全強奏を押しつけるようにヴァイオリン独奏が第2主題を高らかに歌い上げて曲を閉じる。

この第3楽章は、1859年に、当時まだ学生だったパブロ・デ・サラサーテ（1844～1908）のために書いたヴァイオリンとピアノのための《華麗なる奇想曲》を原曲としている。

（相場ひろ）

作曲年代：1880年

初 演：1880年10月15日 ハンブルク パブロ・デ・サラサーテ独奏

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

チャイコフスキー： 交響曲第5番 ホ短調 op.64

チャイコフスキー（1840～93）の交響曲第5番は彼自身のみならずロシアを、そして19世紀ロマン派全体を代表する交響曲の一つであり、西欧の伝統とロシア特有の色彩感を見事に融合させた傑作として今なお広く愛されている。その魅力を際立たせているのが、チャイコフスキーの持ち味である歌謡的な旋律の美しさだ。本曲には交響曲第4番までに見られたロシア民謡の直接的な引用はなく、彼自身の独創的な楽想で全曲が構成されている。これは民謡に取材するという19世紀までに培われていたロシア音楽の伝統を手放したようにも見えるが、しかし同時に、チャイコフスキーが長年学んだロシア民族音楽の要素は、舞曲などロシア貴族に親しまれてきた要素と深く融合しながら作品の隅々にまで深く浸透し、昇華されているとも言えるだろう。

この交響曲の構想は1888年の春、オペラ『魔性の女』の評価が芳しくなかったことなども重なり、創作上の苦悩を抱えていた時期に始まる。彼は弟モデスト（1850～1916）への手紙で「必ず夏には交響曲を書く」と決意を述べている。自己批判の強いチャイコフスキーにとって交響曲の創作は苦難の連続であり、当初構想された標題の内容は放棄され、純粋な器楽作品として完成した。そのため本曲には、第4番とは異なって、彼自身による具体的な筋書きの説明はない。

1888年11月にサンクトペテルブルクで行われた作曲家自身の指揮による初演や、それに続く西欧各地での演奏は必ずしも成功とは言えなかったが、次第に評価が高まり、今日では世界中のオーケストラの重要なレパートリーとなっている。

本作の楽曲構造の大きな特徴は、全楽章に特定のモチーフを繰り返し登場させる「循環形式」の採用である。第1楽章序奏でクラリネットが提示する暗鬱な旋律は「運命の主題」と呼ばれ、各楽章で性格を変えながら現れ、作品全体に統一感と劇的な展開を与えている。「苦難を経て歓喜へ」という伝統的な交響曲の枠組みが本作にも見られる。

第1楽章 アンダンテ～アレグロ・コン・アニマ ホ短調 序奏を伴うソナタ形式で、クラリネットによる重々しい「運命の主題」で始まる。主部の第1主題は「運命の主題」から派生したもので、不安げながらも躍動的な性格をもち、弦楽器による甘美で牧歌的な二長調の第2主題と対照をなす。展開部では2つの主題が劇的に絡み合い、強烈なクライマックスを形成し、その後2つの主題がホ短調とホ長調でそれぞれ再現されると、音楽は静かにホ短調の闇へと沈んでいく。

第2楽章 アンダンテ・カンタービレ・コン・アルクーナ・リチェンツァ ニ長調
3部形式の緩徐楽章。「con alcuna licenza」とは、「幾分自由さをもって」の意で、「dolce con molto (甘美に、極めて表情豊かに)」と指示された独奏ホルンの旋律の抑揚が、音楽そのものを牽引している。旋律作曲家としてのチャイコフスキーの面目躍如たる美しい音楽となっている。中間部ではクラリネットが新たな主題を提示し、次第に切迫感を増す。その頂点で「運命の主題」が強烈に響き、楽章の甘美な雰囲気を打ち砕く。その後、冒頭主題が回帰するが翳りを帯び、最後にも「運命の主題」が静かに奏でられ、不穏な余韻を残す。

第3楽章 ワルツ／アレグロ・モデラート イ長調 伝統的なスケルツォの代わりにワルツが置かれている。軽妙な中間部を持ち、バレエ作品に登場しても違和感がないほどに優雅なこの楽章は、交響曲全体の劇的展開からの一時的な「逃避」とも、全体の音楽の深刻さをむしろ際立たせる対比とも解釈できる。終結近くで挿入される「運命の主題」の断片には、他の楽章でみられるような威圧感はなく、どこかおどけたような色合いをもって、あるいは不吉さをほのめかすように現れ、楽章に深みを与えている。

第4楽章 フィナーレ／アンダンテ・マエストーソ～アレグロ・ヴィヴァーチェ ホ長調 急峻なフィナーレ。序奏では、「運命の主題」がホ長調で奏されるが、その表情は重々しく荘厳だ。主部に入ると、ティンパニのトレモロに導かれ弦楽器が激しく情熱的なホ短調の第1主題を提示し、音楽は急速かつエネルギーに展開する。木管楽器による明るい第2主題はやや穏やかで優雅さを感じる箇所もあるが、第1主題のエネルギーをそのままに駆動する力強い音楽である。展開部では凱歌のように鳴り響く「運命の主題」も差し挟まれ、音楽は次第にクライマックスへと向かう。コーダでは「運命の主題」がホ長調となって現れ、圧倒的な音響の中で全曲が終結する。

このフィナーレは、ベートーヴェン以来の交響曲にみられる「苦難を経て歓喜へ」(per aspera ad astra)の伝統に則っていると考えられる一方で、ロシアではその裏には「悲劇的長調」を秘めているとみなす解釈もある。表面的な華々しさの裏に、過去の苦しみや犠牲を押し込んだような、あるいは強制されたような空虚さを伴う喜びが表現されているというのだ。チャイコフスキー自身によるプログラムがない以上、ある程度の解釈の自由は聴き手に委ねられているわけだが、この多義的な終結こそが、チャイコフスキーの音楽の深みと魅力を形成していると言えるだろう。

(山本明尚)

作曲年代：1888年

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

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

Program notes by Robert Markow

Tchaikovsky: Polonaise from “Eugene Onegin”

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

Eugene Onegin, set to a narrative poem by Pushkin, is the fifth of Tchaikovsky’s ten complete operas, and remains his best known by a good margin. It received its first professional production in Moscow on January 23, 1881 (a student production had been given two years earlier). Seldom have art and life been so closely mirrored as in this work; it is virtually a page from the composer’s own biography, a story of thwarted love, isolation, disappointment and the powerful expression of deep emotions.

Though most of the story takes place on a personal, intimate level, the Polonaise is set amidst the splendor of a grand ballroom in the residence of the wealthy Prince Gremin in St. Petersburg. The scene is awash in glittering chandeliers, elegant gowns, fashionable guests and stirring dance music, among which is the justly famed Polonaise. Franz Liszt (inevitably, one is tempted to add) made a piano transcription of this brilliant piece. The Polonaise also maintains a place as an independent number in the orchestral repertory. It introduces the opera’s third and final act. As it is a substantial number and requires no voices, it transfers well to the concert hall as a splendid example of Tchaikovsky’s mastery of orchestral writing in dance music.

Saint-Saëns: Violin Concerto No.3 in B minor, op.61

I Allegro non troppo

II Andantino quasi allegretto

III Molto moderato e maestoso - Allegro non troppo

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

It is common knowledge that Mozart was a child prodigy, but few people realize that Saint-Saëns was every bit Mozart’s equal and then some in this respect.

At the age of three he was playing tunes on the piano; at five he was reading full orchestral scores; at ten he gave his piano debut recital. On and on go the astounding statistics. He composed prolifically and easily, with more than three hundred compositions to his credit. His exceptionally long life (1835-1921) stretched across several generations of composers. (How many other men could claim to have personally known both Berlioz and Stravinsky?) He had perfect pitch and perfect memory, could sightread anything, wrote lively criticism, dazzled audiences at the piano and the organ, and allied himself with progressive composers like Wagner and Liszt, at least at the beginning of his career. In 1908 Saint-Saëns became the first famous composer to write music specifically for a film (*L'Assassinat du Duc de Guise*). In addition to music, Saint-Saëns could claim expertise in archeology, astronomy, botany, geology, lepidopterology (moths and butterflies), mathematics, philosophy and poetry. Quite a man, this Saint-Saëns!

Saint-Saëns excelled in a specific style, and he did it supremely well. A sense of effortlessness and natural facility pervades his music. He composed “as naturally as a tree produces apples,” to quote the man himself. His catalogue includes eight compositions for solo violin and orchestra: five brief showpieces (including the well-known *Havanaise*) and three concertos.

The B-minor concerto is so idiomatically written for the soloist and displays such an easy fluency that it is almost certain that the composer incorporated advice from the great Spanish violinist Pablo de Sarasate (1844-1908), who gave the first performance on October 15, 1880 in Hamburg. Among the more notable of the many felicitous moments in the work, one can point to the opening theme played by the soloist in the violin's low range, where its tone is at its richest and most expressive; the spectacular series of arpeggios that close the movement and take the soloist ever higher into the stratosphere; the elegant and languid barcarole tune sung by the soloist in the slow movement (“like the echo of a song wafted across the expanse of a peaceful lake from a little boat drifting idly, with its freight of youth, toward the setting sun,” in the words of the English biographer Watson Lyle); the haunting effect at the end of the movement where the violin plays slow arpeggios in harmonics two and three octaves above a clarinet in its *chalumeau* (low) register; the dramatic recitative for violin and orchestra that opens the finale; the movement's wide-ranging catchy, impeccably written principal theme in the gypsy style; and the soloist's varied developments of the chorale-like theme that is first presented by the orchestra's full violin section.

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

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

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

It was only in May of 1888 that Tchaikovsky again set out on a symphonic journey, albeit tentatively. But thereafter, work progressed with amazing rapidity. In just six weeks, he had written the short score, by late August it was completely orchestrated, and the first performance took place on November 17 in St. Petersburg, conducted by the composer.

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

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

The second movement represents Tchaikovsky at the peak of his lyrical and romantic fervor. It also contains one of the great glories of the solo horn repertory – that long, long first theme of infinite yearning and nostalgia. The theme is marked *dolce con molto espressione* (sweetly, with great expression). Even more than in the first movement, Tchaikovsky the melodist comes to the fore in both the number

and richness of his themes, which take on a wide range of moods from tender consolation to the heights of passion. Felicitous contrapuntal treatment also provides much interest in this movement, as in the intertwining of solo oboe and violins following the first return of the Fate motif.

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

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

For a profile of Robert Markow, see page 33.

7/18 7/19 7/23 7/24

Alan GILBERT

Principal Guest Conductor

アラン・ギルバート

首席客演指揮者

©梶田力丸

都響首席客演指揮者、NDRエルプフィル首席指揮者、スウェーデン王立歌劇場音楽監督、ロイヤル・ストックホルム・フィル桂冠指揮者。

2017年まで8シーズンにわたってニューヨーク・フィル音楽監督を務め、芸術性を広げる活動が高く評価された。ベルリン・フィル、ロイヤル・コンセルトヘボウ管、シュターツカペレ・ドレスデン、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管、パリ管、クリーヴランド管、ボストン響、フィラデルフィア管などへ定期的に客演。オペラではメトロポリタン歌劇場、ロサンゼルス歌劇場、ミラノ・スカラ座、ゼンパーオーバー・ドレスデン、チューリッヒ歌劇場などへ登場した。メトロポリタン歌劇場とのDVD『ドクター・アトミック』（Sony Classical）、ルネ・フレミングとのCD『ポエム』（Decca）でグラミー賞を獲得。

都響とは2011年7月に初共演、2018年4月に首席客演指揮者へ就任した。

Alan Gilbert is Principal Guest Conductor of Tokyo Metropolitan Symphony, Principal Conductor of NDR Elbphilharmonie Orchester, Music Director of Royal Swedish Opera, and Conductor Laureate of Royal Stockholm Philharmonic. He was also Music Director of New York Philharmonic between 2009 and 2017. Gilbert makes regular guest appearances with orchestras including Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Sächsische Staatskapelle Dresden, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre de Paris, Cleveland Orchestra, Boston Symphony, and Philadelphia Orchestra. He has appeared at Metropolitan Opera, LA Opera, Teatro alla Scala, Semperoper Dresden, and Opernhaus Zürich, among others.

T

都響スペシャル

TMSO Special

TMSO

2025年7月18日(金) 14:00開演

Fri. 18 July 2025, 14:00 at Suntory Hall

サントリーホール

P

プロムナードコンサートNo.413

Promenade Concert No.413

Promenade

2025年7月19日(土) 14:00開演

Sat. 19 July 2025, 14:00 at Suntory Hall

サントリーホール

指揮 ● アラン・ギルバート Alan GILBERT, Conductor

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

ブラームス：交響曲第1番 ハ短調 op.68 (44分)

Brahms: Symphony No.1 in C minor, op.68

- I Un poco sostenuto - Allegro
- II Andante sostenuto
- III Un poco Allegretto e grazioso
- IV Adagio - Più Andante - Allegro non troppo, ma con brio

休憩 / Intermission (20分)

ブラームス：交響曲第2番 二長調 op.73 (42分)

Brahms: Symphony No.2 in D major, op.73

- I Allegro non troppo
- II Adagio non troppo
- III Allegretto grazioso (Quasi Andantino)
- IV Allegro con spirito

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(公演創造活動)) (7/19)
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。

デジタルスタンプラリー

7/18・19・23・24のアラン・ギルバート「ブラームス交響曲サイクル」では、デジタルスタンプラリーを行っています。参加される方は、会場に設置された二次元コードをスマートフォンで読み取り、画面の指示に従って操作してください。

ブラームス： 交響曲第1番 ハ短調 op.68

1853年秋、当時まだ20歳の無名の作曲家ヨハネス・ブラームス（1833～97）はデュッセルドルフのロベルト・シューマン（1810～56）のもとを訪れた。シューマンはブラームスの才能に驚嘆し、久々に評論の筆を執って彼を音楽の“遅い闘争者”として称賛、「新しい道」と題されたこの評論によって、ブラームスは一躍名を知られることになる。

言うまでもなくシューマンはロマン主義的な音楽を追求した作曲家だが、一方でルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（1770～1827）以来の伝統を重視し、フランツ・リスト（1811～86）やリヒャルト・ワーグナー（1813～83）らの革新的な動きに懐疑的だった。だからロマン的精神を伝統様式のうちに打ち出したブラームスの音楽は、シューマンの目にはドイツ的伝統を理想的に継承発展させるものと映ったのである。

自身ベートーヴェンを崇敬していたブラームスにとって、シューマンの賛辞は光栄であるとともに大変な重荷にもなった。生来の自己批判的な性格もあって、彼はベートーヴェンを継ぐジャンルとして最も重要な交響曲の作曲に慎重にならざるを得なくなり、シューマンの薫陶を受けて間もない1855年前後に最初の交響曲を構想するも、それが結実するのは実に約20年後、1876年のこととなる（第2楽章は初演後に大幅改訂）。

こうして出来上がった作品は、長年の苦心の甲斐あって、劇的な闘争から輝かしい勝利へ至る全体の構図、徹底した主題展開法による緊密な構築性といった点でベートーヴェンの伝統を継承した作風を示している。

その一方、そこに故シューマンの妻クララ（1819～96）に対する想いも重ね合わせられていることが、クララClaraの音名象徴「C-A-A（ハーイーイ）」を様々な旋律動機の中に織り込んでいることや、終楽章の暗い序奏の最後に突如霧が晴れるかのように現れるホルンの旋律がクララの誕生日にブラームスが贈った歌の引用（旋律自体はブラームスのオリジナルでなく彼がアルプスで耳にしたもの）であることなどに示唆されている。

ベートーヴェンの古典的伝統を受け継ぎつつも、そうした個人的な愛の表現を秘かに織り込んでいるところに、19世紀後半の作曲家としてのブラームスのロマン派的側面が窺えよう。

第1楽章 ウン・ポーコ・ソステヌート～アレグロ ハ短調 緊迫した序奏に始まり、主部も緊張感に満ちた闘争的な展開が繰り広げられる。

第2楽章 アンダンテ・ソステヌート ホ長調 豊かな叙情とロマン性に満ちた

3部形式の緩徐楽章で、最後の部分では独奏ヴァイオリンとホルンが愛の語らいのようなデュエットを奏でる。

第3楽章 ウン・ポーコ・アレグレット・エ・グラツィオーソ 変イ長調 穏やかな間奏風の楽章。

第4楽章 アダージョ〜ピウ・アンダンテ〜アレグロ・ノン・トロツポ・マ・コン・ブリオ ハ短調〜ハ長調 緊迫感漂う序奏に始まり、やがて前述のホルンの旋律と荘重なコラルが奏された後、ふっきたかのような明朗な第1主題が示されて晴れやかな発展をみせていく。

(寺西基之)

作曲年代：1874～76年(構想は1850年代半ばから)

初 演：1876年11月4日 カールスルーエ

オットー・デッソフ指揮 カールスルーエ宮廷管弦楽団

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、コントラファゴット、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

ブラームス： 交響曲第2番 二長調 op.73

ブラームスが初めての交響曲の構想から完成までに実に20年以上もの歳月をかけたことは、よく知られている。生来の完全主義的な性格と尊敬するベートーヴェンへの強い意識が、伝統ジャンルの中でも最も重要な曲種である交響曲の作曲にあたって、彼をことさら慎重にさせたのだ。

しかしひとたび交響曲第1番を1876年に完成させた彼は、翌1877年6月、避暑で訪れた南オーストリアのヴェルター湖畔の町ペルチャッハにおいて、早速次の交響曲第2番に着手し、秋には早くもそれを完成させる。試行錯誤の繰り返しだった第1番での苦吟とは正反対の驚くべき速筆ぶりには、第1番の完成ですっかり肩の荷がおりた彼の様子が窺えるかのようだ。

作風の点でもこの第2番は、緊迫感に満ちた第1番とは対照的で、あたかもブラームスのふっきた心を表すかのような明るさと流麗さを持つとともに、風光明媚なペルチャッハの自然を彷彿とさせる穏やかな叙情に満ちている。この作品がブラームスの「田園交響曲」と呼ばれるのもそのような牧歌的性格ゆえだろう。しかし最初の2つの楽章では、そうした明るさの中に孤独な寂寥感や暗い陰りも垣間見られ、それがこの交響曲に情感豊かなロマン的奥行きを与えている。

一方でこの交響曲がブラームスならではの緻密な論理的書法で構築されていることにも留意すべきだろう。とりわけ第1楽章冒頭で低音に示される「D—Cis—D

(ニー嬰ハーニ)」の動機は全曲の基本動機として作品を統一する役割を果たしている。主題の展開法も徹底しており、こうした厳しい論理性にベートーヴェンの後継者であろうとする彼の姿勢が窺える。

第1楽章 アレグロ・ノン・トロッポ ニ長調 今述べた低音の基本動機に導かれて、ホルンが牧歌的な第1主題を出す。第2主題はチェロとヴィオラによって歌われる情感豊かなもの。展開部では劇的な盛り上がりが築かれる。ホルンによる息の長い歌に続くコーダは美しい夕映えを思わせる。

第2楽章 アダージョ・ノン・トロッポ ロ長調 内面の感情を綴ったような緩徐楽章。主部はチェロが寂しげに歌い紡ぐ主題に始まる哀愁に満ちたもの。それに対し嬰へ長調の中間部は木管の軽やかな調べが明るい光をもたらす。しかしそれも長く続かず、不安な感情に駆られるように暗い劇的な高まりを見せる。

第3楽章 アレグレット・グラツィオーソ(クアジ・アンダンティーノ) ト長調 オーボエが示すのどかな主題を中心とする主部に、急速な2つのエピソード(プレスト・マ・ノン・アッサイ)が挟まれる。第1エピソードは主部主題の変奏で、第2エピソードの動機も主部主題から導かれている。

第4楽章 アレグロ・コン・スピーリト ニ長調 明朗な気分に溢れるソナタ形式のフィナーレ。第1主題はまさに喜ばしさと活気に溢れている。たっぷりとした第2主題もおおらかな気分に満ちたもの。これほど上機嫌なブラームスも珍しいといえるほどの快活さでダイナミックに発展し、その漲るエネルギーはコーダで圧倒的な頂点を築き上げる。

(寺西基之)

作曲年代: 1877年

初 演: 1877年12月30日 ウィーン ハンス・リヒター指揮 ウィーン・フィル

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、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Brahms: Symphony No.1 in C minor, op.68

I Un poco sostenuto - Allegro

II Andante sostenuto

III Un poco Allegretto e grazioso

IV Adagio - Più andante - Allegro non troppo, ma con brio

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

For Johannes Brahms, the symphony was the very apogee of orchestral music. So great was the shadow cast over the nineteenth century by the mantle of Beethoven's symphonies that Brahms spent twenty years on his first work in this genre. No other major symphonist had waited so long before offering his first symphony. By the age of forty-three, when Brahms finally brought forth his C-minor Symphony, Beethoven had written all but one of his nine; Schumann had written all four of his; Mendelssohn, Schubert and Mozart were already in their graves; and Haydn was up to No. 60 or so. But on the other hand, aside from Berlioz, Schumann, Sibelius Mahler, and Elgar, it is difficult to think of another composer whose first symphony is equal in stature to Brahms's. After the first Viennese performance of Brahms's symphony, the critic Eduard Hanslick wrote that "seldom, if ever, has the entire musical world awaited a composer's first symphony with such tense anticipation."

Brahms's cautious, humble, highly self-critical approach to composition is well-known, but twenty years to bring forth a single symphony? His first attempt to write such a work took place in 1853 at the age of twenty; this material became diverted into the Piano Concerto No. 1 in D minor. At about the same time he made sketches for another symphonic movement which eventually, in 1862, were turned into the first movement *Allegro* of the symphony. More years passed. Spurred perhaps by the success of his *Haydn Variations* in 1873, Brahms wrote the remaining movements, and added the slow introduction to the opening *Allegro*.

For the world premiere on November 4, 1876, Brahms deliberately chose a modest setting – "a little town that has a good friend, a good conductor and a good orchestra." The "little town" was Karlsruhe; the "good friend" and "good conductor" was Otto Dessoff, conductor of the Vienna Philharmonic from 1860-1875. The premiere and subsequent performances led by Brahms met with moderate success, but the symphony had a long hard struggle, right into the twentieth century, to gain public acceptance. It was considered too dense, turgid, dissonant, ungrate-

ful to the ears, generally too formidable, lacking in melody and too generously endowed with counterpoint. The difficult time this work had on its road to success might be seen as a reflection of its musical outline – from opening struggle to concluding triumph. The first mighty bars of the slow introduction (the only Brahms symphony to open thus) herald a work of enormous scope, power, and impact. Over a steady, thundering tread in the timpani and basses, two simultaneous lines work their way forward: one upwards (violins and cellos) and one downwards (woodwinds, horns, violas) – in a gesture that seems almost to be tearing apart the musical fabric. Despite its fifteen-minute length, the entire movement is tightly-knit; all thematic, and even transitional material of the *Allegro* is found in the slow introduction, almost as if this passage had provided the movement's molecular building blocks.

The “demonic passion, wild energy, harsh defiance, and hard, cold, stony grandeur” biographer Walter Niemann found in the first movement gives way to a more relaxed, resigned, though still noble second movement. Here we find some of Brahms's most exquisite solo writing, which includes a serenely lyrical theme for the oboe, followed a bit later by a plaintive narrative for the same instrument, and, towards the end of the movement, the same lyrical theme for oboe, horn and violin together in three different registers.

The third movement is a gracious *Allegretto* rather than a robust scherzo like Beethoven would have written. The mood is intimate, the emotions relaxed, the orchestral colors painted in pastels – all welcome qualities in anticipation of the tremendous emotional struggle about to be unleashed in the finale.

In the fourth movement, as in the first, we again find an elaborate slow introduction presaging all thematic material to follow. If the first movement was grand, the last is grander still – the crown of the whole symphony. The wildly shifting moods (shades of the introduction to the finale of Beethoven's Ninth) are dispelled by a glowing horn solo in C major, followed by a chorale theme in the trombones (hitherto unused in the symphony!). The noble, march-like theme of the *Allegro* has often been compared to that of the “Ode to Joy” tune. The epic drama that follows culminates in a return of the trombone chorale now blared forth by the full orchestra. The symphony concludes in grandiose majesty. Glorious C major has triumphed over tragic C minor.

Brahms: Symphony No.2 in D major, op.73

- I **Allegro non troppo**
- II **Adagio non troppo**
- III **Allegretto grazioso (Quasi Andantino)**
- IV **Allegro con spirito**

After the massiveness and severity of Brahms's First Symphony, the idyllic, pastoral Second, with its wealth of singable melodies, made a strong popular appeal. Whereas Brahms had toiled for twenty years over his First Symphony, the Second was written in the space of a mere three months during the summer of 1877 – one year before and in the same place (the Wörthersee) as the Violin Concerto. The warmly lyric and relaxed character, the gracefulness of the many melodies, and a positive outlook are all attributable in some measure to the charms of the south Austrian countryside. In its pastoral quality, many listeners find a parallel to Beethoven's Sixth Symphony which, like Brahms's Second, followed a grim, darkly serious and heroic symphony in C minor.

Brahms completed the symphony at Lichtenthal near Baden-Baden in October. The first performance was given by the Vienna Philharmonic, led by Hans Richter, on December 30, 1877. Although the Viennese liked it, the symphony rode a rocky course towards critical acceptance in other cities. One smiles in amusement to read that, for example, in Leipzig, which first heard the symphony in 1880, a critic felt it was "not distinguished by inventive power." Two years later, in Boston, the *Post* called it "coldblooded" and the *Traveler* proclaimed that the symphony lacked "a sense of the beautiful." So much for the perspicacity of critics!

Right from the very opening notes, the listener is caught up in the symphony's gentle, relaxed mood. The first two bars also provide the basic motivic germs of the entire movement and for much of the material in the other movements as well. The three-note motto in the cellos and basses and the following arpeggio in the horns are heard repeatedly in many guises – slowed down, speeded up, played upside down, buried in the texture or prominently featured. All the principal themes of the movement are derived from these motto-motifs. The second theme is one of Brahms's most glorious, sung by violas and cellos as only these instruments can sing.

The second movement is of darker hue and more profound sentiment. The form is basically an A-B-A structure, with a more agitated central section in the minor mode. Throughout the movement, the listener's attention is continually focused as much on the densely saturated textures as on the themes.

The genial, relaxed character returns in the third movement, not a scherzo as Beethoven would have written, but a sort of lyrical intermezzo, harking back to the gracious eighteenth-century minuet. The forces are reduced to almost chamber orchestra proportions, and woodwinds are often the featured sonority. This movement proved so popular at its premiere that it had to be repeated.

The forthright and optimistic finale derives heavily from the melodies of the first movement, though as usual with Brahms, this material is so cleverly disguised that one scarcely notices. The coda calls for special comment. Brahms usually made scant use of trombones and tuba, writing for these instruments with skill but also with reserve. Yet from time to time he calls upon them for stunning effects, and one such moment occurs in the Second Symphony's coda, a passage as thrilling for audiences as it is for trombonists, every one of whom looks forward to a role in bringing this joyous work to its blazing D-major conclusion.

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.

A
Series

第1024回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.1024 A Series

東京文化会館

2025年7月23日(水) 19:00開演

Wed. 23 July 2025, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

T
TMSO

都響スペシャル

TMSO Special

東京文化会館

2025年7月24日(木) 19:00開演

Thu. 24 July 2025, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● アラン・ギルバート Alan GILBERT, Conductor

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

ブラームス：交響曲第3番 ヘ長調 op.90 (35分)

Brahms: Symphony No.3 in F major, op.90

I Allegro con brio

II Andante

III Poco Allegretto

IV Allegro

休憩 / Intermission (20分)

ブラームス：交響曲第4番 ホ短調 op.98 (40分)

Brahms: Symphony No.4 in E minor, op.98

I Allegro non troppo

II Andante moderato

III Allegro giocoso

IV Allegro energico e passionato

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(公演創造活動)) (7/23)
独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ヤングシート対象公演(青少年と保護者をご招待) (7/24)

協賛企業・団体はP.77、募集はP.80をご覧ください。



デジタルスタンプラリー

7/18・19・23・24のアラン・ギルバート「ブラームス交響曲サイクル」では、デジタルスタンプラリーを行っています。参加される方は、会場に設置された二次元コードをスマートフォンで読み取り、画面の指示に従って操作してください。

ブラームス： 交響曲第3番 ヘ長調 op.90

ヨハネス・ブラームス(1833～97)は毎年夏のシーズンには避暑地に赴いて作曲に没頭することを常としていた。50歳を迎えてほどない1883年の夏に訪れたのはドイツ中部のライン川沿いの保養地ヴィースバーデンだった。後期の円熟期に入りつつあった彼は、この地で交響曲第3番の作曲に励む。ヴィースバーデンの美しい自然と親しい人々に囲まれるという絶好の環境のもとで彼は創作に打ち込み、ウィーンに戻った10月にそれを完成させた。この交響曲に窺える力強さと暖かい親密さはそうした避暑地での生活の反映ともいえよう。その一方でこの作品には、人生の黄昏を予感させるような寂しさや諦観も漂っている。そのような逞しさ、暖かさ、孤独感が交錯したどこか割り切れない複雑な感情の表現にこの交響曲の魅力がある。

ところで彼がこの年ヴィースバーデンを避暑地に選んだのには理由があった。同年の早春彼はヘルミーネ・シュピース(1857～93)というまだ20代の歌手志望の娘と知り合い惚れ込んでしまったのだが、そのシュピースの家がヴィースバーデンにあったのである。そして夏の避暑中ブラームスは、周囲から2人が結婚するのではという噂が立つほどに彼女と仲睦まじく付きあったのである。しかし歳の差24という現実を前にこの恋は実らずに終わる。第3交響曲に窺える諦観したような孤独感はその背景も関わっているのかもしれない。

この作品の基本楽想となるのは曲冒頭の「F-As-F(ヘー変イーヘ)」という上行のモットー動機だが、作品の主調がヘ長調でありながら、ここでヘ長調本来のA音でなくヘ短調に属するAs音を使っている点にこの作品の根底にある錯綜した感情が象徴されているようだ。この動機は「Frei aber froh(自由にしかし楽しく)」という意味を音名で示したものとされているが、そうだとするとそれは開放的な自由や底抜けな楽しさではなく、諦観した境地での自由、達観した楽しさである。

もうひとつこの交響曲の本質的な性格を端的に表しているのが曲の終結のあり方である。ヘ短調の劇的な終楽章がコーダに至って明るいヘ長調を確立するのだが、そこではもはやそれまでの勢いは失せ、第1楽章を静かに回想して曲を閉じるのだ。暗と明の間を揺れ動きつつ最後は静かな諦観に至るという全曲の構図は、闘争を経て勝利に至る交響曲第1番や、終楽章ですべての不安を吹き払う交響曲第2番のあり方とは対照的で、内省志向を深めていく後期のブラームスの傾向を示したものであることができよう。

第1楽章 アレグロ・コン・ブリオ ヘ長調 先述のモットー動機に始まる。緊密な書法によるソナタ形式楽章で、ダイナミックに展開していくが、最後は静かな

終結に至る。

第2楽章 アンダンテ ハ長調 暖かい穏やかな表情を持った美しい緩徐楽章。中間部は深い沈思の中に入っていく。

第3楽章 ポーコ・アレグレット ハ短調 哀愁を帯びた主題に始まる有名な楽章。神秘的な中間部が挟まれる。

第4楽章 アレグロ ヘ短調 凝縮されたソナタ形式によって動的に発展するフィナーレ。最後は第1楽章の終わりを回想しながら明るくも寂しい気分のうちに閉じられる。

(寺西基之)

作曲年代：1883年

初 演：1883年12月2日 ウィーン ハンス・リヒター指揮 ウィーン・フィル

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、コントラファゴット、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

ブラームス： 交響曲第4番 ホ短調 op.98

ブラームスは毎夏のシーズン・オフに避暑地に赴き、そこで集中的に作曲に取り組んだ。彼の主だった作品のほとんどは避暑地で書かれており、その意味でブラームスは、グスタフ・マーラー（1860～1911）同様“夏の作曲家”だったといえよう。交響曲第4番も1884年と1885年のふた夏かけてウィーン南西の避暑地ミュルツツーシュラークで作曲されている。ブラームスはこの地に住む知人フェリングー夫妻の世話になりながら創作に打ち込み、最初の年（1884年）の夏に第1、2楽章を、翌年夏に第3、4楽章を書き上げている。

19世紀ロマン派の時代にあって保守的な古典主義者と見做されていたブラームスだが、交響曲第4番はその彼の作品の中でもとりわけアルカイック（古風）な趣を感じさせる。そのことは特に、第2楽章のフリギア旋法（古い教会旋法のひとつ）による主題や、第4楽章でのパッサカリアの採用などによく表れている。

パッサカリアとは本来は荘重なスペイン起源の舞曲で、和声構造の繰り返しもしくは低音部の厳格な反復パターンに基づく変奏曲の一種としてバロック時代に発達した。19世紀にはほとんど顧みられなくなっていたこのバロック時代の変奏形式に再び光を当てたのが、まさにブラームスの交響曲第4番だった。

古典派的な作法のみならず、教会旋法やバロック時代の技法を巧みに取り入れたこの作品は、形式構成や技法の点で彼の古典志向を端的に示しているといえよう。

その一方でこの作品ではそうした手法が人生の秋を思わせる孤独な心情のロマン的な表現に結び付けられている。パッサカリアに用いられたJ. S. バッハ(1685～1750)の主題(カンタータBWV150終曲の主題を少し変形している／このBWV150は偽作説もあるが、最近ではJ. S. バッハの最初のカンタータとする説が有力)にしても、その呈示からしてきわめてロマン的な和声付けがなされ、以後の変奏をとおしてもそうした色付けが多様に施されていく。

ブラームスの音楽はどの作品においても古典的な形式のうちにロマン的な精神が横溢しているが、とりわけこの第4交響曲ではバロック的な手法や形式といった古めかしい書法を意図的に取り入れることで、後期の彼ならではの物寂しい情感の表現が引き立たされている。この作品にみられる古典やバロックへの志向は決して懐古趣味のようなものではなく、ロマン派に相応しい感情表出と結びついたもののなのだ。

第1楽章 アレグロ・ノン・トロッポ ホ短調 序奏なしに冒頭から切々たる第1主題が示される。それは「ロートーホーハーイー嬰ヘー嬰ニーロ(シーソーミードーラーファ♯ーレ♯ーシ)」という3度(裏返しの6度と交互に現れる形をとる)の連鎖でできているが、この3度関係は全曲にわたって重要な要素となる。多彩な楽想によって情感に満ちた発展を繰り広げながらも、緊密に纏め上げられたソナタ形式楽章である。

第2楽章 アンダンテ・モデラート ホ長調 ホルンによるフリギア旋法の序奏で開始され、これが第1主題に受け継がれる。古風な趣のうちに孤独感を感じさせる主題だ。第2主題はチェロによって叙情たつぷりに歌われるロマン的なもの。形式はいわゆる展開部のないソナタ形式だが、再現部の第1主題再現の後に展開的部分が置かれている。

第3楽章 アレグロ・ジョコーソ ハ長調 性格上はスケルツォだが、形式上はソナタ形式をとる。粗野ともいえる主題や哄笑するような楽想、華やかなトライアングルの響きといった諧謔的性格は、他の3つの楽章の渋い色調と際立った対照をなすとともに、ブラームスの作品の中でも(5年前に書かれた《大学祝典序曲》とともに)異色のものといえる。

第4楽章 アレグロ・エネルジコ・エ・パッシオナート ホ短調 パッサカリア形式のフィナーレ。冒頭に管楽器で8小節の主題が吹かれた後、30の多様な変奏が巧みな配列のもとで展開され、最後は主題に基づくコーダで力強く閉じられる。

(寺西基之)

作曲年代: 1884～85年

初 演: 1885年10月25日 マイニンゲン 作曲者指揮 マイニンゲン宮廷管弦楽団

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

Program notes by Robert Markow

Brahms: Symphony No.3 in F major, op.90

I Allegro con brio

II Andante

III Poco Allegretto

IV Allegro

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

Brahms began working on his Third Symphony in 1882. Most of the work was done between May and October of the following year. When completed, six years had passed since he had presented his Second Symphony to the world, and music lovers across Europe were eager to hear the latest symphony from an acknowledged master of the form. The premiere went to Hans Richter and the Vienna Philharmonic (who had also premiered the Second Symphony) on December 2, 1883. Brahms received an initial fee equivalent to U.S. \$9,000 upon publication, a princely sum in those days.

The symphony opens with a motto that will dominate not only the first movement but the entire symphony. The rising sequence of notes F - A-flat - F functions as a kind of musical genetic code that will determine the nature of all that follows. It will be heard innumerable times throughout the work, often transposed, sometimes prominently by itself, sometimes submerged in an inner voice, or forming part of a longer line. The movement's urgent, plunging first theme is offset by one of contrasting nature – genial, lyrical, smiling – played first by the solo clarinet, then by violas and oboe. The development section, though brief, manages to incorporate nearly every melodic idea from the exposition at least once.

The two inner movements are distinguished by greater lyricism, introspective melancholy and subdued emotions. The simple but sublimely beautiful opening theme of the second movement, music of pastoral loveliness, is written in four-part harmony, much like a Bach chorale. Clearly audible at the end of the phrase is the now-familiar motto. Clarinets and bassoons are the featured instruments, as they are for the second subject – a plaintive, nostalgic, gently rocking theme that will play a major role in the finale as well.

A lyrically flowing theme of autumnal beauty and infinite yearning sung by the cellos opens the third movement. Not only is this theme of unusual length, but it repeats and develops continuously, passing through other sections of the orchestra in a seamless flow. Eventually it pauses to allow a gracefully lilting new idea to be presented by the woodwinds, which introduces the second part of the move-

ment. The first theme then resumes in the warm tones of the horn, then the poignant oboe, and finally violins soaring sweetly in their uppermost register.

The finale is perhaps the symphony's most fascinating movement. It begins with darkly mysterious murmurings, first in the strings, then the woodwinds. We catch a brief reference to the second theme from the second movement, then a sudden violent outburst from the full orchestra. More outbursts follow. The mood has been unsettled, even menacing, in the key of F minor, but suddenly, with the natural ease of which Brahms knew the secret, the music broadens out into a grandly heroic, soaring theme in C major for cellos and horn. A third theme follows for full orchestra in C minor – strongly rhythmic, granitic in its towering strength. Though not long in terms of minutes and seconds, the movement propels the listener through a great drama of elemental forces.

The struggle and turmoil at last subside. A sense of deep peace settles over the musical landscape, “like a rainbow after a thunderstorm” (Karl Geiringer). The extended coda grows ever more autumnal in hue and nostalgic in mood as it develops the theme brought back from the second movement in warmly glowing sonorities. The three-note motto makes its final appearances, now in a mood of infinite tenderness and resignation, first by the oboe, then by the horn, and finally, as if setting a seal of benediction on the symphony, by the flute.

Brahms:

Symphony No.4 in E minor, op.98

I Allegro non troppo

II Andante moderato

III Allegro giocoso

IV Allegro energico e passionato

It was Brahms's custom to spend the summer months in quiet, rustic surroundings amidst lakes and mountains. The summers of 1884 and 1885 he passed in the Austrian Alpine village of Mürzzuschlag. Here he wrote his Fourth Symphony. He made a two-piano arrangement and performed it with Ignaz Brüll for a select company of friends and musicians, including Hans Richter, C.F. Pohl and Eduard Hanslick. Their response, which should have been enthusiastic, was decidedly cool, and they predicted a grim future for the symphony. But at the premiere, which took place in Meiningen (Germany) on October 25, 1885, the public applauded warmly. The same public acceptance occurred at concerts given in following weeks in Frankfurt, Essen, Elberfeld, Utrecht, Amsterdam, The Hague, Krefeld, Cologne and Wiesbaden. Only Vienna found it difficult to understand, and

that was probably because of inadequate preparation by that city's orchestra.

The symphony opens with a gesture that suggests the work has been in progress for some time, and that we have entered its realm in mid-point. The tiny two-note cell of "short-long," heard at the very outset in the violins, becomes the main building block, or musical mortar, if you like, upon which the entire movement is based. Other themes are heard too, but the two-note motif is never far away, often lurking in an accompaniment figuration or secondary idea. The second subject in this sonata-form movement is introduced by a fanfare figure in horns and woodwinds, which leads into the soaring, lyrical theme for cellos and horn. The horn (doubled by oboe) also gives the first statement of the closing theme in a more genial and relaxed mood than hitherto encountered.

The slow movement is unusual in that it is founded on the same keynote as the first – E. (Composers usually took care to provide a contrasting tonality after the weighty first movement.) With E minor still ringing in our ears from the first movement, two horns proclaim a motif beginning on the note E, but Brahms delays confirmation of the idyllic E major tonality for some time. The movement moves through a cosmos of moods, from autumnal melancholy and melting lyricism to forbidding austerity and stern grandeur, expiring to the same horn motif that opened the movement. Brahms's friend Elisabet von Herzogenberg commented on the gorgeous, heavenly cello theme: "How every cellist ... will revel in this glorious, long-drawn-out song breathing of summer!"

The third movement is usually described as a scherzo, though Brahms did not call it that. In its massive orchestration, which includes timbres unusual for Brahms (piccolo and triangle), we find an infectious, virile spirit that remains etched in the memory far more powerfully than any particular melodic idea.

The Finale is the most unusual movement of all, employing as it does the chaconne technique – a compositional process popular in the Baroque period in which an entire piece is built over a continuously recurring pattern of chords. Brahms took his theme from Bach's Cantata No. 150 (*Nach dir, Herr, verlangst mich*), which is heard at the outset by the entire wind choir, including trombones (their first entry in the symphony!). The chaconne was out of fashion in Brahms's day, and had never been used in a symphony before, but his interest in older musical forms, particularly fugue and counterpoint of all types, and his inner need to rise to the challenge, provided the impetus. The potential pitfall of writing a chaconne lies in the danger of monotony – using those same few chords over and over again. But never in the thirty continuous variations that follow the presentation of the eight-bar "theme" (plus four more in extended versions in the coda) do we feel an absence of momentum, an overuse of tonic harmonies, a sense of tedious regularity, or anything less than total mastery and economy of means.

For a profile of Robert Markow, see page 33.



8/3

Shlomo MINTZ

Conductor & Violin

シュロモ・ミンツ
指揮&ヴァイオリン

©Andrei Birjukov

シュロモ・ミンツは、その非の打ちどころのない音楽性、スタイルの多様性、圧倒的なテクニックで、現代を代表するヴァイオリニストの1人とみなされている。

モスクワ生まれ、2歳でイスラエルに移住。イロナ・フェヘル、アイザック・スターンに師事。ニューヨークではドロシー・ディレイにも師事した。

これまでにスターン、ロストロポーヴィチ、ズーカーマン、パールマン、メータ、アバド、ジュリーニ、ムーティ、テミルカーノフなど著名なアーティストと、ベルリン、ウィーン、コンセルトヘボウ、シカゴ、フィラデルフィア、ニューヨークなど、世界最高峰のオーケストラと共演。18歳で指揮者としてのキャリアをスタートさせ、ロイヤル・フィル、デトロイト響、ロッテルダム・フィル、ロイヤル・コンセルトヘボウ管、フランス国立管、スカラ座フィル、ロシア・ナショナル管、イスラエル・フィルなどを指揮した。

近年は、第二次世界大戦中に強制収容所などで命を落とした演奏家が所有していたヴァイオリンを修復、展示する「希望のヴァイオリン」プロジェクトを、ヴァイオリン製作者ワインスタインと共同設立したことが知られている。都響とは1984年以来41年ぶりの共演で、今回初めて指揮を務める。

Shlomo Mintz is considered one of the foremost violinists of our time, esteemed for his impeccable musicianship, stylistic versatility, and commanding technique. Born in Moscow, he immigrated to Israel at the age of 2 and studied with Ilona Feher and Isaac Stern. He was also a student of Dorothy DeLay in New York. He has collaborated with such artists as Stern, Rostropovich, Zukerman, Perlman, Mehta, Abbado, Giulini, Muti, and Temirkanov, among many others, and has played with many of the world's leading orchestras as the Berlin, Wien, Concertgebouw, Chicago, Philadelphia and New York. At the age of 18, Mintz launched a parallel career as a conductor, and has led orchestras including Royal Philharmonic, Detroit Symphony, Rotterdam Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre National de France, Filarmonica della Scala, Russian National Orchestra, and Israel Philharmonic.



プロムナードコンサートNo.414

Promenade Concert No.414

サントリーホール

2025年8月3日(日) 14:00開演

Sun. 3 August 2025, 14:00 at Suntory Hall

指揮&ヴァイオリン ● シュロモ・ミンツ Shlomo MINTZ, Conductor & Violin
コンサートマスター ● 山本 友重 Tomoshige YAMAMOTO, Concertmaster

メンデルスゾーン：ヴァイオリン協奏曲 ホ短調 op.64 (28分)

Mendelssohn: Violin Concerto in E minor, op.64

- I Allegro molto appassionato
- II Andante
- III Allegretto non troppo - Allegro molto vivace

休憩 / Intermission (20分)

マーラー：アダージェット ～ 交響曲第5番より (10分)

Mahler: Adagietto from Symphony No.5

ベートーヴェン：交響曲第5番 ハ短調 op.67 《運命》 (36分)

Beethoven: Symphony No.5 in C minor, op.67

- I Allegro con brio
- II Andante con moto
- III Allegro
- IV Allegro

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(公演創造活動))
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。

メンデルスゾーン： ヴァイオリン協奏曲 ホ短調 op.64

裕福な銀行経営者の長男として、ドイツのハンブルクに生まれたフェリックス・メンデルスゾーン (1809～47)。自宅のサロンに芸術家や学者が日常的に出入りする環境のもとで深い教養を身につけながら育ち、音楽の分野では神童の才を認められた。そんな彼を“我々の世のモーツァルト”と呼んだのは誰だろう、ロベルト・シューマン(1810～56)である。

1829年3月、メンデルスゾーンは彼自身の企画による演奏会をベルリンの地で成功に導いた。それもヨハン・セバスティアン・バッハ (1685～1750) の《マタイ受難曲》を、作曲者の死後に初めて復活上演する試み。弱冠20歳で果たした歴史的偉業だ。

そのバッハが後半生の活躍の舞台としたライプツィヒの街が、やがてメンデルスゾーンと深い関係で結ばれる。1835年から1847年まで彼はライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団の指揮者を務め、1743年以来の歴史を持つオーケストラの演奏水準向上と運営基盤強化に貢献を果たした。1843年には資金調達の中心人物となってライプツィヒ音楽院を設立し、院長に就任。教授陣にはドイツを代表する錚々たる顔ぶれを招いた。たとえば作曲科にシューマン、ヴァイオリン科にフェルディナント・ダーフィット(1810～73)という面々である。

ダーフィットは1835年からゲヴァントハウス管弦楽団でコンサートマスターの地位にあった名手で、その力量をメンデルスゾーンも高く評価していた。1838年には「ホ短調の協奏曲を来年の冬までに献呈したい」という手紙をダーフィットに送り、この時点で要をなす楽想(第1楽章の冒頭主題)が頭の中に芽生えている旨を示唆している。しかし曲の完成は6年後の1844年9月16日。興味深いことに、メンデルスゾーンが1842年から1844年ころにかけて手を染めながら途中で頓挫したピアノ協奏曲(やはりホ短調)の草稿を見ると、現在のヴァイオリン協奏曲の第1楽章第2主題の原形とみなせる動機が登場し、他にも類似点が多い。つまり同時進行中だった様々なアイデアが、相応の時間を経て最終的に1つの協奏曲へ集約されたという推測も成り立つ。

3つの楽章が切れ目なく続く点をはじめとして、構成面ではユニークな工夫が多い。第1楽章のカデンツァも作曲者自身の手で書かれ、それも展開部の最後に位置しながら再現部を導く役割を担う。これは後のチャイコフスキーやシベリウスがヴァイオリン協奏曲で踏襲した手法だ。

第1楽章(アレグロ・モルト・アパッショナート)は管弦楽による主題提示部を伴わず、すぐに第1主題を弾き始めるソロイストの存在感が際立った印象を残す。木管楽器が歌う第2主題の背後で独奏ヴァイオリンがベースラインとなる低音を持続させるのも、協奏曲のオーケストレーションとしては斬新な発想だ。

第2楽章(アンダンテ)の冒頭は、前楽章をしめくくる和音からの転調過程が不思議な浮遊感を醸し出す。続くハ長調の主部を彩るメロディはメンデルスゾーン一流の調和の美をたたえ、イ短調の中間部では主題と伴奏声部を同時に弾きこなす重音奏法が独奏パートに深い陰影をもたらす。

第3楽章の序奏(アレグレット・ノン・トロppo)の憂いを帯びた情調を一掃するかのように、管楽器とティンパニのファンファーレが鳴り響けば、ホ長調に転じたロンド形式の主部(アレグロ・モルト・ヴィヴァーチェ)が開始となる。華やかな全合奏の合間をぬって“妖精の踊り”を思わせるモチーフが行き交う、いかにもこの作曲家らしい終曲。

(木幡一誠)

作曲年代：1838～44年(初演後、細部に改訂を施す)

初 演：1845年3月13日 ライプツィヒ フェルディナント・ダーフィット独奏

ニルス・ゲーゼ指揮 ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団

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、ティンパニ、弦楽5部、独奏ヴァイオリン

マーラー： アダージェット～交響曲第5番より

交響曲第2番《復活》(1895年初演)から第4番(1901年初演)まで、続けて3つの声楽入り交響曲(いわゆる「角笛交響曲」)を手掛けてきたグスタフ・マーラー(1860～1911)が、第1番《巨人》(初稿／1889年初演)以来久しぶりに器楽のみによる交響曲創作へと立ち戻った、一つの転換点に位置する作品が交響曲第5番である(なお、この後も第6番《悲劇的》、第7番と器楽のみによる交響曲が続くことになる)。

本作はオーストリアの風光明媚な避暑地、ヴェルター湖の南湖畔に位置するマイアーニックの作曲小屋で、1901年と翌1902年の夏に書き進められた。その間、マーラーは1902年3月9日にアルマ・シンドラー(1879～1964)と結婚。この年の夏のマイアーニック滞在にはアルマも同行し、マーラーが書き下ろした草稿を清書するなどのサポートに努めたという。ツェムリンスキーのもとで作曲を学び、自身も歌曲を遺しているアルマは、作曲家にとって願ってもない優れた「助手」であったことだろう。かくして書き上げられた交響曲第5番は、1904年10月18日ケルンにて、マーラー自身の指揮で初演され、同年ライプツィヒのペータース社から出版された(しかし、作曲家はその後も最晩年の1911年2月に至るまで数度にわたって改訂作業に取り組んでいる)。

声楽こそ編成に加えられていないとはいえ、この第5番もまた、マーラーの他の

交響曲と同様に、大規模な管弦楽と長大な演奏時間(約70分)を要する大作である。楽曲全体は「葬送行進曲」の第1楽章と劇的なソナタ形式の第2楽章(第1部)、スケルツォの第3楽章(第2部)、そして美しいアダージェットの第4楽章とポリフォニックな書法が際立つ「ロンド・フィナーレ」の第5楽章(第3部)という3部構成で書かれている。

第4楽章「アダージェット」(ヘ長調、4分の4拍子)は弦楽合奏とハープによって奏でられる間奏曲的な楽章。19世紀末から20世紀初頭、つまり本作が書かれた時期にドイツ語圏で展開されたユーゲントシュティールの美術・工芸を思わせる、やわらかな曲線美が随所に感じとられる耽美的な音楽であり、トマス・マン原作、ルキノ・ヴィスコンティ監督映画『ベニスに死す』(1971)で使われたことで広く知られるようになった。

楽章冒頭には「アダージェット／非常にゆっくりと」と記されているものの、全体を通じてドイツ語の指示が細やかに書きこまれており、音楽は思いのほか変化に富んでいる。ハープを伴った穏やかな響きのなかで、第1ヴァイオリンが情感豊かに主要主題を紡ぎ出して始まる主部と、同じく第1ヴァイオリンが高音域で憧れに満ちた歌を聴かせる中間部からなる3部形式で構成されており、主題が第2ヴァイオリンに移る再現部の末尾でクライマックスを築いた後、最後はppppの最弱奏で静かに、消え入るように閉じられる。

(本田裕暉)

作曲年代：1901～02年

初 演：交響曲第5番として／1904年10月18日 ケルン

作曲者指揮 ケルン・ギュルツェニヒ管弦楽団

楽器編成：(第4楽章)ハープ、弦楽5部

ベートーヴェン： 交響曲第5番 八短調 op.67 《運命》

西洋音楽史上、様々なジャンルで革新的作品を発表したルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(1770～1827)だが、とりわけ交響曲の分野で彼が打ち立てた功績は大きい。もともと交響曲はオペラや芝居の序曲から派生し、第1楽章や最終楽章は演奏会の開幕や終了を告げる役割を担っていた(また他の楽章についても演奏会の要所要所で取り上げられ、交響曲が現在のように全曲まとめて演奏されるというケースはかなり珍しかった)。

ところが、彼はそうしたあり方を一変させてしまった。特に交響曲第5番は、そうしたベートーヴェンの交響曲の特徴が明確に刻印された作品に他ならない。

まずこの曲については何よりも、「暗から明へ」あるいは「闘争を経て勝利に至る」

という、ベートーヴェンの作品を語る際よく用いられる表現が典型的にあてはまる。ベートーヴェンは若き日に勃発したフランス革命(1789)に熱狂し、フランス革命の体現者としての錦の御旗を掲げたナポレオン・ボナパルト(1769～1821)に一時心酔した経験の持ち主だ。結局のところこのナポレオン崇拜は、ナポレオン本人の名誉欲や侵略者としての姿勢を目の当たりにしたことで消え去ってしまうのだが、だからこそベートーヴェンは音楽の中に純粋な革命思想の実現を試みようとした。

そうしたベートーヴェンの姿勢に共鳴したのが、市民階級である。それまで王侯貴族をはじめとする特権階級の支配下に甘んじてきた彼らは、フランス革命が大きなきっかけとなり、みずからの社会的地位向上のために立ち上がる。その際、市民階級の崇拜の的となったのがベートーヴェンに他ならなかった。たとえ現実政治の世界では、ナポレオンのような人物に裏切られることがあっても、音楽の世界においてそれはない。

さらに、耳の病をはじめとする様々な困難と闘いながら歩んでゆこうとするベートーヴェンの生き方そのものも、裸一貫の状態から身を起し社会的進出を何とか遂げようとしている市民たちにとっては、みずからの規範として仰ぐにふさわしいものだった。

というわけで交響曲第5番も、ベートーヴェンの、あるいは当時の彼をとりまく市民階級の理想が溢れんばかりに詰まっているといえる。つまりはオーケストラというメディアを用い、演奏会の場において多くの聴衆と感動を分け合うマニフェストであって、それゆえ元来の交響曲が担っていたいささかお気楽な立ち位置とはまったく異なる内容と化した。とりわけそれが典型的に表れているのが、従来であればバラバラに演奏されてもおかしくなかった第3楽章と第4楽章を切れ目なしに繋ぎ、暗から明への一大転換を成し遂げてみせた点だろう。

初演こそ、当時の演奏会の常として新作ばかりを並べた長大なプログラムのために練習時間が足りず失敗に終わったが、評価はすぐに高まっていった。またそれほどまでに、当時の演奏会の担い手となっていった市民の心の琴線に触れる作品だったのであり、やがて《運命》というニックネームが付けられていったのも頷ける。

第1楽章 アレグロ・コン・ブリオ

第2楽章 アンダンテ・コン・モート

第3楽章 アレグロ

第4楽章 アレグロ

(小宮正安)

作曲年代: 1807～08年

初演: 1808年12月22日 ウィーン 作曲者指揮

楽器編成: ピッコロ、フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン2、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Mendelssohn: Violin Concerto in E minor, op.64

- I Allegro molto appassionato**
- II Andante**
- III Allegretto non troppo - Allegro molto vivace**
(played without pause)

Felix Mendelssohn: Born in Hamburg, February 3, 1809; died in Leipzig, November 4, 1847

Mendelssohn wrote his E-minor Violin Concerto for his friend Ferdinand David, concertmaster of the Leipzig Gewandhaus Orchestra. In July of 1838, the composer had written to David: "I'd like to write a violin concerto for you next winter; one in E minor sticks in my head, the beginning of which will not leave me in peace." One year later Mendelssohn wrote again, saying that he needed only "a few days in a good mood" to write the concerto. "But it is not, to be sure, an easy assignment; you want it to be brilliant, and how should someone like me do that? The whole first solo will consist of high E's." Early sketches reveal that Mendelssohn had indeed written a large number of high E's, but by the time of the finished product in 1844 he had obviously reconsidered. Along the way, while David waited and waited for his concerto, those "high E's" seem to have become something of a private joke. Mendelssohn finally completed the work in September of 1844.

It was well worth the wait. The sense of facility and effortless grace, its polish and eternal freshness, and the amiable, genteel mood it generates totally belie Mendelssohn's effort to compose it. Critic Philip Hale asserted that "the concerto always, under favorable conditions, interests and promotes contagious good feeling." David was of course the soloist at the premiere, which took place at a Gewandhaus concert in Leipzig on March 13, 1845.

There is no opening orchestral introduction; the soloist enters with the main theme almost immediately. All three movements are joined, with no formal pauses to break the flow. Mendelssohn places the cadenza at the juncture of the development section and the recapitulation, with the soloist continuing on as accompanist after the orchestra reenters. Thus, the cadenza assumes a more important dramatic and structural role within the movement's design.

The term "well-bred" is often invoked to describe this concerto, and nowhere better does it serve than for the quiet rapture and poetic beauty of the second movement's principal theme. A moment of sweet melancholy in A minor intrudes

briefly, with trumpets and timpani adding a touch of agitation. The principal theme then returns in varied repetition and a gently yearning passage, again in A minor, leads to the finale.

As in the two previous movements, the soloist gives the first presentation of the principal theme, one of elfin lightness and gaiety. The mood of this movement has often been compared to that of the fairyland world of an earlier Mendelssohn score, his music for *A Midsummer Night's Dream*.

Mahler: Adagietto from Symphony No. 5

Gustav Mahler: Born in Kalischt, Bohemia, July 7, 1860; died in Vienna, May 18, 1911

Mahler composed the piano score of his Fifth Symphony during the summer months of 1901 and 1902, and orchestrated it during the fall of 1902. The first performance was given in Cologne on October 18, 1904, with the composer conducting the Gürzenich Orchestra. The symphony is in five movements, further grouped into three large units, with a huge scherzo serving as the fulcrum to a pair of movements on either side. The *Adagietto* begins Part III of the symphony, and is surely the most famous single movement in all of Mahler's ten symphonies. It requires the smallest orchestra Mahler ever used – just strings and harp – but in emotional impact it ranks second to none. Some listeners may know the *Adagietto* as the sublimely beautiful music used in Luchino Visconti's 1971 film *Death in Venice*, but within the context of the five-movement, 75-minute symphony its impact is even more powerful. It provides an oasis of *Innigkeit* (inwardness) following the sound and fury of three long, preceding movements and in anticipation of the upcoming wild abandon of the Finale.

Prior to *Death in Venice* – indeed, going back to Mahler's own time – this movement was usually performed in about eight or nine minutes with the understanding that it served as a love letter to Alma Schindler, whom Mahler was courting and then married while composing the symphony. The famous Dutch conductor Willem Mengelberg, a Mahler protégé, wrote in his score of the Fifth Symphony that it was Mahler's "declaration of love for Alma! Instead of a letter, he sent her this in manuscript form; no other words accompanied it. She understood." According to Mengelberg, both Gustav and Alma declared this was the case.

Nowadays, the *Adagietto* is usually performed much more slowly, reflecting Visconti's association of this music with death. Perhaps this view is also valid, inasmuch as love and death are often intertwined. Mahler even incorporates a brief

quotation from Wagner's opera *Tristan und Isolde*, which culminates in the so-called *Liebestod* ("Love-death"). The love Tristan and Isolde feel for each other is so painfully intense, so all-consuming, boundless and unbearable, that the only release is found in death.

Stylistically, the *Adagietto* harks back to the romantic dream world familiar from Mahler's earlier works, a world of quiet contemplation, benign simplicity, inner peace and escape from harsh reality. The spiritual, textural and harmonic relationships to Mahler's song "Ich bin der Welt abhanden gekommen" (I am lost to the world ... I live alone in my heaven, in my loving, in my song) are too close to be ignored.

Beethoven: Symphony No.5 in C minor, op.67

I Allegro con brio

II Andante con moto

III Allegro

IV Allegro

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

Every time Beethoven's Fifth, the world's most famous symphony, appears on a program, some voices in the audience will probably be heard muttering, "What, the Fifth again?" Others will use this as an opportunity to reacquaint themselves with a work they know only slightly. And still others, probably the majority, will gladly welcome the Fifth again as an old friend, eager to delve deeper into its mysterious workings, eager for renewed spiritual nourishment, eager to learn what interpretative insights the conductor will bring to the work, and to judge the performance against a background of innumerable previous performances, live and recorded, which the listener may already know. "Masterpieces are capable of infinite self-renewal," as critic Lawrence Gilman used to say. To Robert Schumann, "no matter how frequently heard, whether at home or in the concert hall, this symphony invariably wields its power over men of every age like those great phenomena of nature that fill us with fear and admiration at all times, no matter how frequently we may experience them."

Beethoven wrote his Fifth Symphony intermittently between 1804 and 1808, with most of the work accomplished in 1807. The first performance took place in Vienna's Theater-an-der-Wien on December 22, 1808. Today, more than two hun-

dred years later, and with countless performances behind us, Beethoven's Fifth has not lost its power to shock and awe. Concertgoers who believe that music must have a nice tune to be viable need only remind themselves that, although the first movement contains not a single melody, it may well be the most universally recognized piece of classical music ever written. Additional forward-looking elements found in the Fifth include demands for a greater degree of technical proficiency from the musicians than in most any previous symphony, solo material for nearly every instrument, the innovative use of the piccolo, contrabassoon and trombones in purely symphonic music (though they had long been employed in opera orchestras), and the linking of movements in the scherzo-to-finale.

The opening movement consists almost entirely of an intense, concentrated onslaught of a four-note rhythmic cell that unfolds with unparalleled energy and can leave an audience gasping under its emotional impact.

The second movement provides all the melody the first movement lacked. It is in double variation form, meaning that Beethoven alternates two different themes (a favorite device of Haydn, a composer Beethoven adored). The first is the consoling subject presented in the opening measures by violas and cellos, the second is heard initially in clarinets and bassoons in Beethoven's familiar militaristic vein.

Beethoven did not call the third movement a scherzo, as he had in some of his previous symphonies, but it is one in all but name with its insistent pulsation in rapid triple meter. The "ta-ta-ta-taaah" motif of the first movement was not absent in the second (it could be heard embedded in the second, militaristic theme), but in the third it returns with a vengeance, blared forth first by the horns, then the full orchestra. The contrast provided by the central trio section could not be greater, the music infused with Rabelesian jollity.

The emotional peak of the symphony arrives in the finale. Traditionally, the finale represented merely a lightweight, festive ending. But in the Fifth, the finale assumes a new role, acquiring the status of triumphal solution, the grand peroration that resolves conflicts and tensions of the preceding movements. Hector Berlioz, always one to respond to innovative genius, is reported to have met his former teacher, the French composer François Lesueur, after a performance, whereupon Lesueur exclaimed: "It moved and excited me so much that my head was reeling. One should not be permitted to write such music." "Calm yourself," replied Berlioz; "it will not be done often."

For a profile of Robert Markow, see page 33.