

10/7 10/14

Kazushi ONO

Music Director

大野和士

音楽監督

© 堀田カヲ

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

2017年5月、大野和士が9年間率いたリヨン歌劇場は、インターナショナル・オペラ・アワードで「最優秀オペラハウス 2017」を獲得。自身は2017年6月、フランス政府より芸術文化勲章「オフィシエ」を受章、またリヨン市からリヨン市特別メダルを授与された。

2019～21年、自ら発案した国際プロジェクト「オペラ夏の祭典 2019-20 Japan ↔ Tokyo ↔ World」で『トゥーランドット』『ニュルンベルクのマイスタージンガー』を指揮、ともに記念碑的な公演となり大きな話題を呼んだ。新国立劇場では2019年以降、西村朗『紫苑物語』、藤倉大『アルマゲドンの夢』、渋谷慶一郎『スーパーエンジェル』を世界初演、そして『ワルキューレ』『カルメン』『ペレアスとメリザンド』『ボリス・ゴドゥノフ』と話題作を次々に手掛けた。

2023年5月、作曲家マルティン・マタロンによる『メトロポリス』映画音楽コンサートでパリ管を指揮し、同作のフランス初演を成功へ導いた。6～7月には新国立劇場開場25周年シーズンの締め括りとして上演された『ラ・ボエーム』を指揮、絶賛を博した。

Kazushi Ono is currently Music Director of Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Music Director of Brussels Philharmonic, and Artistic Director of Opera of New National Theatre, Tokyo. Ono was formerly General Music Director of Badisches Staatstheater Karlsruhe, Music Director of La Monnaie in Brussels, Principal Guest Conductor of Filarmonica Arturo Toscanini, Principal Conductor of Opéra National de Lyon, and Music Director of Barcelona Symphony.

T
都響スペシャル
TMSO Special

TMSO

サントリーホール

2023年10月7日(土) 14:00開演
Sat. 7 October 2023, 14:00 at Suntory Hall

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor

ピアノ ● 藤田真央 Mao FUJITA, Piano

ゲスト・コンサートマスター ● 水谷 晃 Akira MIZUTANI, Guest Concertmaster

ブラームス：ピアノ協奏曲第1番 二短調 op.15 (43分)

Brahms: Piano Concerto No.1 in D minor, op.15

- I Maestoso
- II Adagio
- III Rondo: Allegro non troppo

休憩 / Intermission (20分)

ドヴォルザーク：交響曲第7番 二短調 op.70 (37分)

Dvořák: Symphony No.7 in D minor, op.70

- I Allegro maestoso
- II Poco adagio
- III Scherzo: Vivace
- IV Finale: 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

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。



Mao FUJITA

Piano

藤田真央

ピアノ

©Dovile Sermokas

2017年、弱冠18歳で第27回クララ・ハスキル国際ピアノ・コンクール優勝。あわせて「青年批評家賞」「聴衆賞」「現代曲賞」の特別賞を受賞。2019年チャイコフスキー国際コンクールで第2位を受賞。ルツェルン音楽祭、ヴェルビエ音楽祭、エディンバラ国際音楽祭、ラ・ロック・ダンテロン国際ピアノ音楽祭、ツィナングリ音楽祭など主要な音楽祭へ定期的に出演。2023年1月、カーネギー・ホールにてホール主催のソロ・リサイタル・デビュー。同年5月、音楽監督リッカルド・シャイー率いるミラノ・スカラ座フィルとのヨーロッパ・ツアーを成功させ、同年7月、ウイグモア・ホールにて5日間にわたる「モーツァルト:ピアノ・ソナタ全曲ツィクルス」を開催。2023/24シーズンには、バイエルン放送響、ウィーン響、ロサンゼルス・フィル、チェコ・フィル、フランクフルト放送響にデビュー。クリストフ・エッセンバッハ、アンドリス・ネルソンス、マレク・ヤノフスキ、ラハフ・シャニ、ヴァシリー・ペトレンコといった指揮者たちからの信頼も厚い。

2021年11月、ソニークラシカル・インターナショナルと専属レコーディングのマルチアルバム契約を締結し、2022年10月には『モーツァルト:ピアノ・ソナタ全曲集』をリリース。都響とは2017年10月に初共演、今回が4度目の共演となる。

Mao Fujita was born in Tokyo in 1998. He won the 1st prize at Concours International de Piano Clara Haskil in 2017 and the 2nd prize at International Tchaikovsky Competition in 2019. Mao made his Carnegie Hall debut in a recital sponsored by the hall in January 2023. In May of the same year, he successfully completed a European tour with Filarmonica della Scala, led by music director Riccardo Chailly, and in July he presented a five-day "Mozart: Complete Piano Sonatas" at Wigmore Hall. Mao has performed with conductors such as Christoph Eschenbach, Andris Nelsons, Marek Janowski, Lahav Shani, and Vasily Petrenko. He signed a multi-album contract for exclusive recordings with Sony Classical International in November 2021, and released "Mozart: Complete Piano Sonatas" in October 2022. Mao first performed with TMSO in October 2017 and this is their fourth time performing together.

ブラームス： ピアノ協奏曲第1番 二短調 op.15

ヨハネス・ブラームス(1833～97)は2曲のピアノ協奏曲を残した。第1番は初期、第2番は円熟期の所産で、2曲は趣がかなり異なるが、高度な技巧が要求されるピアノ独奏と重厚な管弦楽とが拮抗するシンフォニックな性格の点では共通している。特に第1番は彼にとって最初の本格的な管弦楽作品にあたるだけに、管弦楽の表出力をフルに発揮させようという意気込みと、それに対する雄弁なピアノ・パートの扱い(そこには自ら優れたピアニストだったブラームスならではの技巧性が発揮されている)が相まって、きわめて劇的な広がりを持つ作品となっている。

もっともこの作品は最初から協奏曲として構想されたのではなかった。当初の形は2台ピアノ用のソナタで、これは1854年春に完成されたのだが、ブラームスはその出来に不満を感じ、これをまず交響曲にするべく改作に着手する。しかしそれにも満足できず、1855年にピアノ協奏曲に直すことにしたのである。1857年にはほぼ全体が仕上がったが、その後初演までに手直しがなされている。

このように作曲経緯に紆余曲折があり、途中のスケッチも原曲の2台ピアノ用のソナタそのものも消失しているために完成までのプロセスは明らかでないところが多い。ソナタ→交響曲→協奏曲という形態の変化の過程で作品が大きく変わっていったことは間違いなく、特に元のソナタの第2楽章は新しいアダージョに差し替えられている(外された元の楽章は結局《ドイツ・レクイエム》に用いられた)。

こうして交響的な広がり、大規模な構成、ダイナミックな表出力を持った雄渾な協奏曲が誕生した。初期のブラームスの作品には激しい感情表現が打ち出されたものが多いが、とりわけこの協奏曲の激しさには疾風怒濤ともいふべき尋常ならざるものが感じられる。最初にも述べたように自身にとって初めての本格的な管弦楽作品だという気負いもそこにはあるだろうが、作品の成立までの様々な状況も無関係ではないだろう。

この作品の作曲中に彼は、自分を世に送り出してくれた恩人ロベルト・シューマン(1810～56)の自殺未遂と精神病院での死という事件に衝撃を受ける一方、シューマンの妻クララ(1819～96)に対する強い思慕の感情に苦悩していた。そうした当時の状況をこの曲の悲劇性と短絡的に結び付けることはできないが、例えば第2楽章についてブラームス自身がクララの肖像と述べていることを考えても、この作品のうちには当時の彼の様々な思いが映し出されていることは否定できないだろう。

協奏曲というジャンルには異例ともいえるようなその感情表出は当初一般聴衆の理解を得られなかったようで、ブラームス自身の独奏、ヨーゼフ・ヨアヒム(1831～1907)の指揮でなされた1859年1月22日のハノーファーでの初演は成功とはいええず、その5日後のライブツィヒでの再演の際の聴衆の反応はさらに冷やかかなも

のだった。ブラームスは相当のショックを受けたようだが、この曲を高く評価していたヨアヒムやクララに勇気づけられ、3月のハンブルクでの演奏で大成功を収めることができたのである。

第1楽章 マエストーソ ニ短調 協奏的ソナタ形式による大規模な楽章。シンフォニックな広がりとはピアノスティックな効果が結び付いて劇的に発展する。

第2楽章 アダージョ ニ長調 草稿にはミサの「ベネディクトゥス」部分の式文「主の御名の下に来られた者に祝福がありますよう (Benedictus, qui venit in nomine Domini)」が記されており、もともとミサ曲として書いた音楽を転用したとする説もある。深い宗教的気分が支配する静謐な緩徐楽章だ。

第3楽章 ロンド／アレグロ・ノン・トロポ ニ短調 力感溢れる主題を中心とする起伏あるロンド。最後はニ長調の長大なコーダで明るく締め括られる。

(寺西基之)

作曲年代：1853～58年

初 演：1859年1月22日 ハノーファー 作曲家独奏 ヨーゼフ・ヨアヒム指揮

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部、独奏ピアノ

ドヴォルザーク： 交響曲第7番 ニ短調 op.70

アントニン・ドヴォルザーク(1841～1904)はベドルジヒ・スメタナ(1824～84)とともに、チェコ(ボヘミア)の民族楽派の代表的作曲家である。しかし先輩のスメタナがオペラや交響詩など標題音楽のジャンルを中心に民族主義的な音楽のあり方を求めていったのに対して、ドヴォルザークは幅広いジャンルを手掛けている点が特徴的だ。中でもとりわけドヴォルザークが力をいれたのは、交響曲や室内楽曲など古典様式のジャンルであった。

実際彼は、19世紀後半の大作曲家の中でもドイツのブラームスとともに、伝統様式をとりわけ重視した作曲家であり、それは交響曲を9曲、弦楽四重奏曲に至っては14曲(断章的なものを除く)も残していることに表れている。こうした伝統ジャンルの中にボヘミアの民族的要素を盛り込むことで、彼は自らの国民的様式を発展させていったのである。

初期の交響曲では、伝統的な交響曲様式のうちにリストやワーグナーらの革新的な音楽の影響も窺わせつつ、そこに民族的な色合いを浮かび上がらせるような作風を試みた彼は、中期の交響曲では旋律やリズムに民謡や民俗舞曲の語法をよりはっきりした形で取り入れることで民族主義的な色彩を前面に打ち出した。だが後期交響曲の第1作と位置付けられる本日の第7番ではさらに彼の新しい境目が示されている。

この第7番は1884年にロンドンを訪れ好評を博したドヴォルザークが、次のロンドン訪問のための交響曲として書いたものとされるが、尊敬する親友ブラームスの交響曲第3番を聴いて感銘を受けたことも作曲の大きな動機だった。実際、渋いロマン的性格のうちに豊かな感情を湛えたその内容と、堅固な論理構成の中の綿密な展開法はブラームスを想起させよう。

だからといって民族的性格が後退しているわけでは全くない。これが書かれたころ、ドヴォルザークは外国でも広く認められる一方で、当時の民族主義運動の盛り上がりと共に共感して愛国心をさらに高め、民族的な闘争の中で音楽家は何をなすべきかを真剣に考えていた。交響曲第7番はそうした激しい民族的な主張を、それ以前の交響曲のように直截に民俗的楽想を用いるのではなく、より内面化された形で表現しているのである。

すなわち、ロマン的な交響曲様式と民族表現とが内的に融合されているのであり、全体を支配する暗い情感と内に秘めた情熱から生まれるロマン的な民族感情や、民族主義的な抵抗精神を感じさせる悲劇的なドラマ性は、ドヴォルザークの他の交響曲にはない特徴である。この少し前の1883年に書かれた管弦楽のための愛国的な序曲《フス教徒》に連なる特質が、この第7番では円熟期の確かな筆遣いと音楽的深みのもとに表し出されている。作曲は1884年末から1885年3月にかけてなされ、初演は1885年4月22日にロンドンにてドヴォルザーク自身の指揮で行われて大成功を収めた。

第1楽章 アレグロ・マエストーソ ニ短調 暗くうごめくような第1主題に始まるソナタ形式。第2主題は憧憬的な気分を持つが、全体は悲劇的な色彩が強く、作曲家自身の内面感情と民族的な情熱が交錯する。

第2楽章 ポーコ・アダージョ ヘ長調 叙情的な穏やかさが支配的だが、その中にも痛切な感情を滲ませた美しい緩徐楽章である。

第3楽章 スケルツォ／ヴィヴァーチェ ニ短調 ボヘミアの民俗舞曲フリアントの特徴を持ったスケルツォ楽章。

第4楽章 フィナーレ／アレグロ ニ短調 ドラマティックな展開で運ばれる闘争的なソナタ形式のフィナーレで、ブラームスの交響曲第3番のフィナーレの影響が窺える。最後は明るいニ長調のうちに結ばれる。

(寺西基之)

作曲年代：1884～85年

初演：1885年4月22日 ロンドン 作曲家指揮

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

Program notes by Robert Markow

Brahms: Piano Concerto No.1 in D minor, op.15

I Maestoso

II Adagio

III Rondo: Allegro non troppo

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

Brahms's First Piano Concerto grew out of his initial attempt, at the age of twenty, to write a symphony. Originally the work was conceived as a four-movement sonata for two pianos, but Brahms declared that "even two pianos are not quite enough for my needs." So, with the help of his friend Julius Grimm, Brahms tried to turn the sonata into a symphony. His difficulty with the orchestration led to a compromise suggested by Grimm: a piano concerto. The original *Maestoso* and *Adagio* movements were retained as the first and second movements of the concerto, and a new rondo-finale was written. Brahms finished the first version of the complete concerto in 1858, and the premiere took place the following year in Hanover with the composer at the piano and his friend Joseph Joachim (the famous violinist) on the podium.

The concerto is among the most grandiose and majestic ever written, and at nearly fifty minutes in length, one of the longest as well. The piano part is prodigiously difficult, though it often becomes closely woven into the orchestral fabric, where it loses its soloistic role. Hans von Bülow called this concerto a "symphony with piano *obbligato*." The point was overstated, of course, but the orchestra's importance in the concerto far exceeds that of many nineteenth-century concertos, where the orchestra functions as a mere backdrop for a flashy virtuoso soloist. These qualities helped ensure that the concerto would be received with response ranging from cool to outright rejection. From the viewpoint of the twenty-first century, we can nod in silent appreciation when Abraham Veinus writes: "The currents set in motion by Wagner and Liszt governed the last tide that washed upon the modern world. As nineteenth-century music rolled to its denouement, it carried Brahms with it as an aloof and disinterested passenger, regarded by the respectful as a learned iconoclast and by the impatient as a bewhiskered anachronism. The works of Brahms are the tremendous and impassioned utterances of a prophet with no future to predict, with only the splendors of the past to recreate and humbly worship."

Although Brahms's music evokes images of towering strength and monumentality, it is worth noting that, with the exception of an extra pair of horns, his orchestra for this concerto is no larger than that for Mozart's Overture to *The Marriage of Figaro* or for Beethoven's First Symphony, both composed well over

half a century earlier: two each of flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet and timpani, plus the normal string section.

The opening is one of the most famous in the entire concerto repertory. The arresting impact of thundering timpani and the stormy turbulence of the first theme immediately proclaim the broad symphonic sweep, the dark passion and the elemental grandeur of this movement. In his biography of Brahms, Walter Niemann wrote: “Never before, not even in Beethoven, has any instrumental concerto struck such a wild note of passion and revolt, indeed of demonic terror, as this first movement.” The wonderfully serene, even devotional mood of the *Adagio* movement provides just the contrast needed for the drama of the first. The finale, a rondo movement, is, like the first, built on a massive scale out of rugged, dramatic materials and sweeping musical lines.

Dvořák: Symphony No.7 in D minor, op.70

- I **Allegro maestoso**
- II **Poco adagio**
- III **Scherzo: Vivace**
- IV **Finale: Allegro**

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

The *New World* may be the most famous of Antonín Dvořák's nine symphonies, but many consider the Seventh in D minor to be his greatest. The composer himself had no small opinion of this symphony, and succeeded in doubling the initial price offered for it by his publisher Simrock. It is hardly surprising that the symphony turned out so well, for Dvořák was spurred on by several important factors.

In 1884, the Royal Philharmonic Society of London conferred on him an honorary membership, in conjunction with which came a commission to write a new symphony. Dvořák's fame and international stature were by now considerable, and wanting to maintain this standing, he put his best effort into the work. He even stated that his intention was to write a symphony “which must be such as to shock the world.” London figured prominently in Dvořák's travels (1884 marked his third visit there), but he was a Bohemian nationalist at heart and wanted his music to bring fame and glory to his homeland. (The jaunty rhythmic pattern of the third movement is a splendid manifestation of the native blood coursing through his veins.) His ambition to do his absolute best was also stimulated by the Third Symphony of Brahms, which Dvořák considered the finest symphony of recent years. Dvořák's new symphony was written in Prague in the short space of three months. The world premiere was given by the London Philharmonic on April 22,

1885 with the composer conducting. Dvořák wrote to Simrock that “it had an exceptionally brilliant success,” a view upheld in the press.

The Seventh is the darkest, most intense and most serious of Dvořák’s symphonies. A sense of inner tragedy and reserved strength pervades throughout, a quality perceived right in the ominous opening theme in the lower range of the violas and cellos. This theme almost immediately shows its capacity for spawning new material; following a quiet echo in the clarinets, the theme almost continually transforms itself, metamorphosing into a jagged twisting affair, then into a lyrically sweeping motif for the solo horn before culminating in a magnificent outburst for the full orchestra. All this may be considered the first theme group, which is contrasted with the more pastoral second, a gracefully flowing theme in B-flat major presented by the woodwinds. From these ideas Dvořák then continues to weave a tautly constructed movement, arranging the fragments and pieces in a mosaic of superb symphonic logic.

The slow movement opens with an exquisite passage of idyllic charm, scored for woodwind quartet and harmonized like a Bach chorale. The mood of otherworldly serenity pervades much of the movement, though there are occasional emotional disturbances. Donald Francis Tovey found passages of this movement to equal those of some slow movements in Beethoven and Bruckner symphonies in their profound and lofty thought.

The Scherzo is propelled by an irresistible dance rhythm, which manages to be simultaneously graceful and powerful. As an added attraction to this intriguing rhythmic impetus, a flowing counterpoint in the lower strings is often present as well (it is first heard in the opening bars). The relentless momentum and dramatic intensity are temporarily checked during the Trio, which is marked by a relaxed, playful and folksy character.

Unlike Beethoven’s Fifth or Brahms’s First, this symphony does not trace the journey from a gloomy, turbulent beginning to a triumphant conclusion. The mood of dark tragedy and restless defiance continues to the end. Along the way the finale encompasses moments of passionate lyricism, fearsome resolve and darkly bur-nished sonorities. Otakar Šourek described this symphony as “a composition of monumental proportions, unified in all its parts, bold in design, of material without flaw or fracture, a composition which is one of the greatest and most significant symphonic compositions since Beethoven.”

For a profile of Robert Markow, see page 59.

【ジェイムズ・デブリースト没後10年記念】

第983回 定期演奏会Cシリーズ

[10th Anniversary of the death of Maestro James DePreist]

Subscription Concert No.983 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

2023年10月14日(土) 14:00開演

Sat. 14 October 2023, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● 大野和士 Kazushi ONO, Conductor

ヴァイオリン ● イザベル・ファウスト Isabelle FAUST, Violin

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

マグヌス・リンドベルイ：アブセンス

－ベートーヴェン生誕 250 年記念作品－ (2020) [日本初演] (14分)

Magnus Lindberg: *Absence* (2020) [Japan premiere]

シューマン：ヴァイオリン協奏曲 二短調 (32分)

Schumann: Violin Concerto in D minor

I In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo 力強く、速すぎないテンポで

II Langsam ゆるやかに

III Lebhaft, doch nicht schnell 生き生きと、しかし速くなく

休憩 / Intermission (20分)

ベートーヴェン：交響曲第7番 イ長調 op.92 (38分)

Beethoven: Symphony No.7 in A major, op.92

I Poco sostenuto - Vivace



II Allegretto

III Presto

IV Allegro con brio


主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術等総合支援事業 (創造団体支援))
 独立行政法人日本芸術文化振興会

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.75、募集は P.78 をご覧ください。 



Isabelle FAUST

Violin

イザベル・ファウスト

ヴァイオリン

©Felix Broede

音楽の歴史的文脈とそれにふさわしい楽器、そして現代の知識に基づいた忠実な解釈で世界中の聴衆を魅了し、幅広い作品をレパートリーとしている。

レオポルト・モーツァルト国際ヴァイオリン・コンクールおよびパガニーニ国際コンクールで優勝し、一躍世界的に注目される。これまでに、ベルリン・フィル、ボストン響、ヨーロッパ室内管、レ・シエクル、フライブルク・バロック・オーケストラをはじめとする世界の主要オーケストラと、ネルソンス、アントニーニ、ロト、ガーディナー、ハーディング、ヘレヴェッヘ、サラステ、マケラ、ティチャーティらの指揮者と共演している。

通常のレパートリーに加え、古楽器でのシューベルトの八重奏曲や、ドミニク・ホルヴィッツ（俳優、歌手）とのストラヴィンスキー《兵士の物語》、アンナ・プロハスカ（ソプラノ）とのクルターグ《カフカ断章》などを演奏している。現代音楽にも精力的に取り組み、近年はペーテル・エトヴェシュ、ブレット・ディーン、オンドジェイ・アダーメク、ルネ・グレロプらの作品を初演。CDはハルモニア・ムンディより多数リリース。いずれも高い評価を受け、ディアパソン・ドール賞やグラモフォン賞など数々の賞を獲得している。

After winning the renowned Augsburg International Violin Competition Leopold Mozart and Premio Paganini at a very young age, Isabelle Faust soon gave regular performances with the world's major orchestras including Berliner Philharmoniker, Boston Symphony, Chamber Orchestra of Europe, Les Siècles and Freiburger Barockorchester. This led to close and sustained cooperation with conductors like Nelsons, Antonini, Roth, Gardiner, Harding, Herreweghe, Saraste, Mäkelä and Ticciati. Her vast artistic curiosity includes all eras and forms of instrumental cooperation. Numerous recordings have been unanimously praised by critics and awarded Diapason d'or, Gramophone Award, and other prizes.

マグヌス・リンドベルイ： アブセンス

—ベートーヴェン生誕250年記念作品—(2020) [日本初演]

もしあなたがルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンと会話をするなら、どのようにアプローチするだろうか。私なら、怖がらせたり威圧されたりしないように軽やかに接したい。会話の糸口を見つけるために、ベートーヴェン自身が多くの交響曲で用いたのと同じオーケストラ編成を用いたい。つまり2管編成で、2本のホルン、2本のトランペット、打楽器と弦楽器という編成である。また、彼の書き言葉についても考えておきたい。

ベートーヴェンが残した「会話帳」は魅力あふれるもので、何より私の心に響いたのは、会話の内容が家庭内の実用的な話題や、一番いいカフェはどこかといったこと、そして崇高な哲学的内容にまで及んでいることだ。

こうした鋭敏なコントラストこそ、彼の生き方そのものであり、彼はものの数秒で気分を変える人だった。ベートーヴェンは神経質なまでに、予期せぬものから次の予期せぬものへと、ごく自然に自らを順応させることができた。だから私もコントラストを避けることなく受け入れ、鋭い切り口も恐れずにいこうと考えた。

21世紀の作曲家として、私がベートーヴェン風の傑作を作り出そうとするねらいはなかったし、できるはずもなかった。それはあまりに馬鹿げている。ただ私にできることといえば、ベートーヴェンからの引用を行い、より経験豊富な先達が打ち出した着想について、丁寧に問い直すことだった。その引用はどのような意味を持ち、どのように解釈ができるであろうか、と。

彼の音楽からの引用は数か所にとどめている。ピアノ・ソナタ《告別》op.81aの緩徐楽章における11小節目、交響曲第2番の第1楽章の終わりに見られる、オクターヴにわたって半音階的に上行するバスラインの印象的な反復進行、そして交響曲第9番の最終楽章の冒頭の和音である。

極めて現代的な「不協和音」が雄弁に語り、起こるべくして音楽の対話が起る。

(マグヌス・リンドベルイ／訳：飯田有抄)

作曲年代：2020年

初演：2020年10月8日 ロッテルダム ラ haf・シャニ指揮 ロッテルダム・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2、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部

マグヌス・リンドベルイ

1958年ヘルシンキ生まれ。ピアノを学んだ後、シベリウス・アカデミーに入学、ラウタヴァーラ、ヘイニネンらに作曲を師事した。1981年にパリへ渡り、グロボカールとグリゼーに師事。この間、



©Philip Gatward

シエナでドナトーニのクラスにも通い、ファーニホウ、ラッヘンマン、ヘラーとも交流した。

リンドベルイの創作は、序曲風の《Feria》(1997)、大編成の《Fresco》(1997)、《Cantigas》(1999)、管弦楽のための協奏曲(2002～03)、《彫像(Sculpture)》(2005)、そしてクラリネット協奏曲(2002)、2つのヴァイオリン協奏曲(2006／2015)、2つのチェロ協奏曲(1999／2013)など、オーケストラ作品の最前線に位置している。また、サイモン・ラトル率いるベルリン・フィルとサンフランシスコ響の委嘱作品《太陽を見よ(Seht die Sonne)》(2007)、2009年にヘルシンキで初演されたリンドベルイ初の合唱&オーケストラ作品《GRAFFITI》、コンサートヘボウ125周年記念作品《時代(Era)》(2012)などがある。

リンドベルイは2009～12年にニューヨーク・フィルのコンポーザー・イン・レジデンスを務め、オーケストラのための《Al Largo》、イエフム・ブロンフマンが初演したピアノ協奏曲第2番などを発表した。その後、2011～12年にSWRシュトゥットガルト放送響、2014～17年にロンドン・フィルでレジデンスを務め、フランク・ペーター・ツィンマーマンのためのヴァイオリン協奏曲第2番などを委嘱された。近年の作品には、2017年のフィンランド独立100周年を記念してフィンランド放送響から委嘱された《TEMPUS FUGIT》、シカゴ響のための《Serenades》、2022年10月にユジャ・ワンとエサ＝ペッカ・サロネン指揮サンフランシスコ響によって初演されたピアノ協奏曲第3番などがある。

シューマン： ヴァイオリン協奏曲 二短調

ロベルト・シューマン(1810～56)は、その晩年にヴァイオリンのための作品を数多く遺している。デュッセルドルフ市の音楽監督としての2年目のシーズンを迎えた1851年秋にはヴァイオリン・ソナタ第1番 イ短調 op.105と第2番 二短調 op.121を相次いで完成。1853年にはJ.S.バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ》にピアノ伴奏を付曲した。さらに、同年5月のニーダーライン音楽祭と8月30日のデュッセルドルフでの演奏会で、ハンガリー出身の若き名ヴァイオリニスト、ヨーゼフ・ヨアヒム(1831～1907)の名演に接して感銘を受けたシューマンは、9月2日から7日にかけて《ヴァイオリンと管弦楽のための幻想曲》op.131を作曲。そしてこの《幻想曲》に続いて、9月21日から10月3日に書かれた作曲家最後の管弦楽作品が、ヴァイオリン協奏曲 二短調(作品番号は付されていない)である。

シューマンはヴァイオリン協奏曲を10月27日の定期演奏会で初演するべくヨアヒムに楽譜を送っていたが、後に演奏会の曲目が変更となり、同公演では代わりに《幻想曲》op.131が初演された。この頃にはシューマンとデュッセルドルフ市音楽協会との関係が悪化しており、翌月には完全に決裂してしまったため、協奏曲

の初演は実現しなかった。その後シューマンは、翌1854年1月にヨアヒムが宮廷楽団のコンサートマスターを務めていたハノーファーを訪れており、両者は同地で協奏曲の試演に臨んでいる。しかし、翌2月にはシューマンの病が悪化、ライン川への投身自殺未遂(2月27日)を経て3月4日には最期の地であるエンデニヒの精神療養所へと移ってしまったため、結局、ヴァイオリン協奏曲はシューマンの生前には初演されずに終わってしまった。

作曲家の妻クララ・シューマン(1819~96)とヨアヒムは、1856年7月29日にシューマンが亡くなった後も本作品と向き合い続け、ピアノとヴァイオリンによる試演を重ねたほか、1857年10月から11月にかけてはライブツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団ともリハーサルを行った。しかし、このライブツィヒでの試演後、ふたりは作品の質に疑問を抱くようになる。クララはヨアヒムに終楽章の改作・改訂について尋ね、また、ヨアヒムは後に弟子のアンドレアス・モーザー(1859~1925 / ヨアヒムの伝記を記したことで知られる)宛の手紙で、「いくつかのパッセージは創作者〔筆者注：シューマン〕の深遠な精神を如実に物語っている」としたうえで、作品の有する「ある種の疲労感」や「うんざりする反復」、独奏ヴァイオリンが強いられる「非効率な作業」について述べている(1898年8月5日)。クララとヨアヒムは最終的に本作品を演奏・出版しない決断を下し、その結果、ヴァイオリン協奏曲はクララが後に編んだシューマン作品全集にも収録されなかった(なお、ソナタ形式風なロンドである終楽章は繰り返しが多く、構造が緩いと非難されたが、今日では近代的な主題変容手法の先駆として再評価されている)。

1907年からベルリン州立図書館に収蔵されていた本作が再び日の目を見たのは、完成から84年もの時を経た1937年のこと。時はナチス政権下であり、(ユダヤ系ではない)ドイツ人作曲家による優れた作品が再発見されたとして国威発揚に利用され、ゲッベルス率いる国民啓蒙・宣伝省の主導のもと、ゲオルク・クーレンキャンプの独奏、カール・ベーム指揮のベルリン・フィルによってようやく初演されたのであった。

第1楽章 力強く、速すぎないテンポで 2分の2拍子 ニ短調 トウツェイによる決然とした第1主題で幕を開ける協奏ソナタ形式楽章。一転して甘美な第2主題(ヘ長調)が第1ヴァイオリンによって提示され、再び第1主題が扱われた後に、満を持して独奏ヴァイオリンが登場する。同作曲家のピアノ協奏曲 イ短調 op.54 やチェロ協奏曲 イ短調 op.129では冒頭から独奏楽器が活躍するのに対して、本作の第1楽章は管弦楽提示部に始まる伝統的な構成で書かれている。

第2楽章 ゆるやかに 4分の4拍子 変ロ長調 チェロが奏でるためたうような序奏主題に始まる穏やかな緩徐楽章。間もなく独奏ヴァイオリンが歌う柔かな表情の主部主題は、1854年2月17日の夜に幻聴に苦しむシューマンが「天使の歌」として書き留め、ピアノのための《主題と変奏 変ホ長調》(1854)に用いた旋律

である。全体はこれら両主題が交替する主部と、独奏ヴァイオリンの下行分散和音の動きが特徴的な中間部による3部形式で構成されており、最後は次第にテンポを速めて切れ目なく第3楽章へ入る。

第3楽章 生き生きと、しかし速くなく 4分の3拍子 ニ長調 ポロネーズのリズムによる軽快なフィナーレ楽章である。前楽章末尾の旋律を引き継いで、独奏ヴァイオリンが力強く歌い上げる Rond 主題と、経過部を挟んだ後、木管楽器の朗らかな呼びかけに独奏ヴァイオリンが優美に応じる副主題を中心とした Rond 形式。途中の展開的部分では第2楽章のチェロの序奏主題も顔をのぞかせる。コードで独奏ヴァイオリンが繰り返し奏でる下行モチーフは第1楽章第1主題に基づくものであり、この動機と Rond 主題動機を扱いながら、全曲は華麗に結ばれる。

(本田裕暉)

作曲年代：1853年9月21日～10月3日

初演：1937年11月26日 ベルリン ゲオルク・クレーンカンフ独奏
カール・ベーム指揮 ベルリン・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

ベートーヴェン： 交響曲第7番 イ長調 op.92

19世紀初頭のヨーロッパは、史上稀に見る動乱の時代だった。革命精神の伝播を錦の御旗に掲げたナポレオン・ボナパルト(1769～1821)が、フランス軍を率いてヨーロッパ諸国に進軍。当初はこの状況を喜んで迎えていた各地の市民(その中には自他ともに市民階級を象徴する音楽家であることを認めていたルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン[1770～1827]も含まれていた)だったが、現実には略奪暴行を繰り返すフランス軍の前に大きな失望を覚えてゆく。それでもナポレオンの快進撃は止まらず、1812年5月にはロシアへの進軍を行うべく、ドイツ語圏の諸侯を半ば強制的にこの計画へと巻き込んでいった。

ベートーヴェンが交響曲第7番の総譜作りに着手したのは、まさにこうした時期(下書きは前年の1811年に始まっていた)。尋常ならざる時代状況に加え、自身の耳の病も深刻化し、彼のために作られた補聴器もほとんど役に立たなくなってしまふという苦悶の時代だった。そうであるにもかかわらず、いやまさにそれだからこそ、ベートーヴェンがこの交響曲に異常なほどのエネルギーを注ぎ込んだことは間違いない。

ところでこの交響曲、後にワーグナーが「舞踏の聖化」と呼んだことでも有名で、現在でもこのコメントがしばしば引き合いに出されることがある。たしかにそう言われるだけのことはあって、「輝かしさ」や「陽気さ」を象徴するイ長調が基本となっ

ているのがその一例。

さらに各楽章も踊りを彷彿させるリズムを基本としており、第1楽章の(ポコ・ソステヌートの序奏に続く) 主部は8分の6拍子に基づいた狩りを思わせるヴィヴァーチェ=生気に満ち溢れたジグ(※1)である。第2楽章はアレグレット(少しだけ速く)と指定された4分の2拍子を基調とするマーチ(葬送行進曲を彷彿させる沈痛な曲想ゆえ、しばしば1拍を2つに分けてあたかも4拍子であるかのように演奏されることが多いが、本来はより速い速度感覚が要求されている)となっている。さらに第3楽章は、4分の3拍子でプレスト(急速に)という速度表示が付されたベートーヴェン得意のスケルツォ。そして第4楽章は彼が好んで用いたアレグロ・コン・ブリオ(速く、激しく)の指定がなされた4分の2拍子のコントルダンス(※2)とも解釈できる。

このように、まさにダンス音楽のオンパレードともいえる交響曲第7番なのだが、ベートーヴェンを崇拜していたワーグナーは、この作品が単にダンス音楽の寄せ集めのように見られることを不快に感じていたのだろう。評論活動も行っていた彼は、1850年に出版した著作『未来の芸術作品』において、当交響曲について次のように述べている。「これを聴けば、単にお楽しみのための仮装行列のような存在でないことはすぐに分かるはずだ」

ではこの曲が一体何かといえば、それこそが「舞踏の聖化(Apotheose des Tanzes)」。直訳すれば「ダンス音楽の神格化」となり、ワーグナー自身、古代ギリシャ時代のディオニソス(酒と興奮をもたらす神)的なエネルギーがそこに満ち溢れていると高く評価している。じっさい1812年という時代の尋常ならざる熱気が、この交響曲に刻印されているといっても過言ではあるまい。

(小宮正安)

※1 ジグ: イギリスやアイルランドで発祥した、8分の6拍子系の急速な舞曲。バロック期の組曲の終曲に用いられた。

※2 コントルダンス: イギリスの「カントリー・ダンス」が起源とされる、2拍子系の急速な舞曲。17～18世紀のフランスを中心に流行した。

作曲年代: 1811～13年

初 演: 1813年12月8日 ウィーン ウィーン大学講堂

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

Magnus Lindberg: *Absence* (2020) [Japan premiere]

How do you approach Ludwig van Beethoven for a conversation? For my part, I wanted to tread lightly so as not to be intimidating or to be overwhelmed. To find a starting point for the conversation I chose the same orchestral forces that Herr van Beethoven used for most of his symphonies – double woodwinds, two horns, two trumpets, timpani and strings – also allowing me to share his alphabet.

What struck me when reading the fascinating *Konversationshefte* (Conversation Books) of Beethoven, was how the themes ranged from household practicalities or where to find the best 'kaffeehaus' to sublime philosophical matters.

These sharp contrasts were how he lived, always able to change mood within a second. Beethoven seemed to be nervously adapted to this: going from the unexpected to the next unexpected seemed perfectly natural. So from this I was inspired to embrace contrast rather than avoid it, with no fear of sharp cuts.

It was not, and could never have been the intention for me as a 21st-century composer to try and remake a masterpiece à la Beethoven. That would be just ridiculous. But, what I could do was to bring up some Beethovenian quotes, as you do when politely asking about an idea which your much more experienced colleague has raised. What does this quote actually mean and how can it be interpreted?

As for quotes from his music, I wanted to only use a few, namely the eleventh bar of the slow movement in the Piano Sonata "Les Adieux" Op. 81a, the astonishing sequence at the end of the first movement of the Second Symphony with the rising chromatic bass line covering the entire octave, and the opening chord of the Finale of the Ninth Symphony.

The utterly modern 'dissonances' speak for themselves and the conversation is happening in the music. As it should.

Magnus Lindberg (August 2020)

World Premiere

2020/10/08 Rotterdam

Rotterdam Philharmonic Orchestra / Lahav Shani

Magnus Lindberg was born in Helsinki in 1958. Following piano studies he entered the Sibelius Academy where he studied composition with Rautavaara and Heininen. He made a decisive move in 1981, travelling to Paris for studies with Globokar and Grisey. During this time he also attended Donatoni's classes in Siena, and made contact with Ferneyhough, Lachenmann and Höller.



©Philip Gatward

Lindberg's output has positioned him at the forefront of orchestral composition, including the concert-opener *Feria* (1997), large-scale statements such as

Fresco (1997), *Cantigas* (1999), *Concerto for Orchestra* (2002-3) and *Sculpture* (2005), and concertos for clarinet (2002), two for violin (2006 and 2015) and two for cello (1999 and 2013). Works also include *Seht die Sonne* (2007), commissioned by Berliner Philharmoniker under Simon Rattle and San Francisco Symphony, his first choral-orchestral work *GRAFFITI*, premiered in Helsinki in 2009 and *Era* (2012) for the 125th anniversary of Concertgebouw.

Lindberg was Composer-in-Residence of New York Philharmonic between 2009 and 2012, with new works including *Al Largo* for orchestra and *Piano Concerto No.2* premiered by Yefim Bronfman. Further residencies followed with SWR Radio Symphony Orchestra Stuttgart in 2011-12, and London Philharmonic in 2014-17, with commissions including *Violin Concerto No.2* for Frank Peter Zimmermann. Recent works include *TEMPUS FUGIT*, commissioned by Finnish Radio Symphony to celebrate the centenary of Finnish Independence in 2017, *Serenades* for the Chicago Symphony and *Piano Concerto No.3* premiered by Yuja Wang and San Francisco Symphony under Esa-Pekka Salonen in October 2022.

Reprinted by kind permission of Boosey & Hawkes

Schumann: Violin Concerto in D minor

I In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo

II Langsam

III Lebhaft, doch nicht schnell

Robert Schumann: Born in Zwickau, June 8, 1810; died in Endenich, July 29, 1856

Schumann's Violin Concerto is a dark horse among concertos, so dark that it had to wait nearly a century for its first public performance, and even then that was in defiance of a ban that it not be performed until 1956. The work was written in 1853 and sent to the famous violinist Joseph Joachim, who complained of "dreadful passages" for the solo instrument. In 1858, two years after Schumann's death, Joachim decided, with the concurrence of the composer's widow Clara and Johannes Brahms, that the concerto should not have a place among Schumann's collected works.

When Joachim died in 1907, his son gave the manuscript to the Prussian State Library in Berlin, with the stipulation that the score not be performed or published until at least one hundred years following its author's death. Through a rather involved and colorful sequence of events, including continued protests from Schumann's 85-year-old daughter Eugenie and an encouraging seance with a clairvoyant, the concerto was finally heard in public on November 26, 1937 with a German soloist, Georg Kulenkampff, and the Berlin Philharmonic conducted by Karl

Böhm. Yehudi Menuhin was to have played the world premiere, but Nazi politics intervened. However, Menuhin trumped the Germans by giving the first performance ten days later in Carnegie Hall (with piano replacing orchestra) as *Schumann had written it*. (What Kulenkampff had performed was a heavily edited version prepared by Paul Hindemith.) Menuhin also gave the first authentic performance with orchestra on December 23, 1937 with the St. Louis Symphony.

The first movement is laid out in traditional form with two contrasting themes, one bold and dramatic, the other imbued with gentle lyricism. The development section is devoted exclusively to this second theme, and it is here that soloist and orchestra engage in the only true dialogue of the movement, which otherwise gives prominence to soloist or orchestra in turn but not together. The slow movement has been much praised for its songlike character. Brahms thought enough of it to borrow its theme for his piano variations Op. 23. The finale arrives without pause, a movement in the dancelike *polacca* rhythm. Two themes alternate throughout, each one slightly varied upon each return.

Some complain that the solo writing is ungrateful, that the work has structural problems, that there is too much darkly brooding material. Others find in the music passages of great beauty and exaltation. Menuhin praised it for “the same human warmth, caressing softness, bold manly rhythms, the same lovely arabesque treatment of the violin, the same rich and noble themes and harmonies” as those found in the Brahms concerto. The ban is off, but performances of Schumann’s concerto are still uncommon. Henryk Szeryng, Gidon Kremer, Joshua Bell, Baibe Skride, Thomas Zehetmair, Christian Tetzlaff, and Isabelle Faust have numbered among its champions, and all have recorded the concerto.

Robert Markow

Beethoven: Symphony No.7 in A major, op.92

- I Poco sostenuto - Vivace**
- II Allegretto**
- III Presto**
- IV Allegro con brio**

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

For sheer visceral excitement, there are few works in the orchestral repertory to match Beethoven’s Seventh Symphony. Wagner accurately described the essence of the music by dubbing it “the Apotheosis of the Dance,” though it is doubtful he

expected it actually to be choreographed, as has been done on several occasions.

The symphony was first heard at a gala benefit concert for wounded Austrian and Bavarian soldiers given in Vienna on December 8, 1813.

The introduction to the first movement is the longest such passage Beethoven, or anyone else up to that time, had ever written for a symphony, amounting almost to a whole movement in itself and lasting a third of the movement's approximately twelve minutes. In addition to having its own pair of themes, the introduction defines the harmonic regions that will have reverberations throughout the rest of the symphony. The tonic key of A major is emphatically established in the opening "call to attention" ; excursions then follow to C major (the lyrical oboe theme that arrives after the succession of rising scales in the strings) and F major (the lyrical theme later in the flute). So important to the symphony's grand structural design are these three keys that Robert Simpson has deemed them "more like dimensions than keys."

The transition to the movement's main *vivace* section is scarcely less imaginative and extraordinary, consisting as it does of 68 repetitions of the same note (E) to varied rhythms; these eventually settle into the rhythmic pattern that pervades the entire *vivace*. From here Beethoven propels us through a sonata-form movement of enormous energy, bold harmonic changes, startling alternation of loud and soft, and obsessive rhythmic activity.

The second movement (*Allegretto*) is hardly a "slow" one, but it is more restrained and soothing than the frenetic first movement. Again, an underlying rhythmic pattern pervades. The virtually melody-less principal subject in A minor is heard in constantly changing orchestral garb. There is also a lyrical episode of surpassing beauty in A major (woodwinds) and a stormy *fugato* built from the principal theme.

The third movement is a double Scherzo and Trio in F major (one of the harmonic pillars of the symphony). The slower Trio section, with its accordion-like swells and strange, low growls from the second horn, is believed by some to have been based on an old Austrian pilgrims' hymn. Following the customary Scherzo-Trio-Scherzo format, the Trio is presented complete a second time, and then again the complete Scherzo. With characteristic humor, Beethoven threatens to present the Trio still a third time ("What, again?" is the expected reaction from the listener), but suddenly he dismisses it with five brusque chords from the full orchestra, and we are ready for the next movement.

The whirlwind finale, like the previous movements, is built from a single rhythmic cell. The Dionysian energy that infuses this movement has caused many listeners, in the words of Klaus G. Roy, to "come away from a hearing of this symphony in a stage of being punch-drunk. Yet it is an intoxication without a hang-over, a dope-like exhilaration without decadence."

Robert Markow

For a profile of Robert Markow, see page 59.

ジェームズ・デプリースト 没後10年

2005～08年に都響の常任指揮者を務めたジェームズ・デプリースト(1936～2013)。

都響は、没後10年を記念した2023年10月14日C定期で、デプリースト&都響が最後の共演(2009年12月)で採り上げたシューマンのヴァイオリン協奏曲を演奏します(ソリストは14年前と同じくイザベル・ファウスト)。それを機に、ここでは退任号であった『月刊都響』2008年3月号の記事「デプリースト&都響の3年間」と「デプリースト 活躍の軌跡」を、一部を改訂して再掲載。マエストロが残した功績を振り返ります。



ジェームズ・デプリースト ©K.Miura

デプリースト&都響の3年間 文／松本 學

2005年4月に都響の常任指揮者に就任し、2008年3月にその任期を終えるジェームズ・デプリースト。彼がその在任中に行った、30回以上におよぶ演奏会(都響主催公演/特別なものは除く)を振り返ってみようというのが、この稿の趣旨である。紙幅の都合もありその全公演を時系列的に言及することは不可能ゆえに、筆者の印象に残ったものに限られる点はご容赦いただきたい。

透明感のあるサウンド

デプリーストの演奏を振り返るには、まず就任直前に行われたインタビューを思い返すことが必要である。『月刊都響』2005年2月号に掲載された渡辺和氏によるそれでは、オーケストラに対するデプリーストの一般的なヴィジョンが明確に語られている。結論めいたことを言ってしまうと、ここに、彼が在任期間中に成し遂げた、あるいは成し遂げようとした特徴のほとんどが語られている、と言ってもあなたがち誤りではないと思う。

すなわち、都響オリジナルの「サウンド」「プログラミング」である。自身が親しんだフィラデルフィア管弦楽団の豊かなサウンドをひとつの理想として、作品への柔軟性を保ちつつ、温かく豊かに響く音、押し付けずに力強い音を志向すること。また、過去のプログラミングを見てハイドンが少ないことを指摘、「基本となるのはハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン」とし、さらにマーラーなど都響の伝統をさらに発展させつつ、自身の得意な作品も盛り込むというバランスのよさを謳っていた。これらの発言を忘れてはいけないと思う。

さて、その実演であるが、まずは何と言っても、「就任披露公演」と銘打ち、マー

ラーの交響曲第2番《復活》を採り上げた2005年5月19・20日の第608回A定期・第609回B定期である。筆者は東京文化会館での公演を聴いたが、壮大なフィナーレを期待する向きが多いこの作品の終曲で、デプリーストがオーケストラを絶叫させることなく、むしろ抑えめの演奏を通したことが強く印象に残っている。音量的カタルシスを期待した方にはおそらくやや肩透かしを覚えさせることとなつたろうと思われるが、音の透明度を減ずることをよしとしない彼なりのアプローチが、既にこの時点でははっきりとプレゼンテーションされていたのは高く評価しておきたい。

これに続く「芸術家の肖像」（5月25日）とプロムナード（5月29日）では、自身の故郷アメリカをテーマに、バーバーのみで構成されたプログラムと、コーブランドとドヴォルザーク（もちろん《新世界より》）の2公演が行われた。この3回でマーラー・オーケストラとしての都響のアイデンティティと、自身のそれを共に尊重し、紹介したわけである。2005年は、7月29日の都響創立40周年と第2次世界大戦終結60周年を記念したヴェルディ《レクイエム》も指揮。

オーケストラ・メンバーによるソリスト

彼のコンサート・ビルディングでは、オーケストラ・メンバーへの信頼と期待を前面に出し、彼らをソリストに積極的に起用したことも特筆すべきだ。矢部達哉、鈴木学をはじめ、サトーミチヨや双紙正哉、広田智之などが登場している。

その中で最も典型的だったのは2005年11月14・15日の第616回A定期・第617回B定期だ。当日配布されたパンフレットには「謹告」と記された1枚の紙が挿まれており、「都響のメンバーとソリストたちに誇りを持って委ねたい」として、モーツァルト《協奏交響曲》を何と指揮者なしで演奏させていたのである。さらには2006年12月20日の第637回B定期。この時にはシュニトケ《ハイドン風モーツァルト》が演奏されたが、ここではデプリーストの強い勧めで矢部、双紙による「解題」が特別配布され、聴衆の作品への関心をおおいに高めてくれていた。

プロコフィエフとショスタコーヴィチ

デプリーストの任期の中で重要な作曲家といえば、やはりプロコフィエフとショスタコーヴィチだろう。前者では2年にわたって行われた、20世紀前半のソ連を代表する映画監督エイゼンシュテイン関連公演で披露された《イワン雷帝》（2006年9月12・14日／第630回B定期・第631回A定期）と《アレクサンドル・ネフスキー》（2007年11月28・29日／第652回A定期・第653回B定期）である。特に、《イワン雷帝》の名演はその後語りぐさとなった。



ショスタコーヴィチでは2006年9月18日の「作曲家の肖像」での室内交響曲、チェロ協奏曲第1番、交響曲第5番を頂点に、2008年3月17日／第658回A定期の交響曲第12番《1917年》まで何度か採り上げている。この作曲家らしいシニカルさが前面に出された演奏とは言い難いものの、均整の取れた古典的な造形はやはり特別な才能を感じさせる。

多彩なプログラミング

また、同時に彼のレパートリーの広さ、およびヴァリエティ豊かなプログラミングにも注目しておきたい。演奏歴を見ていただければ一目瞭然だが、ベートーヴェンやチャイコフスキーといった、いわゆる定番的な作品から得意のロシアものはしっかりと押さえつつ、彼の演奏としては比較的珍しいものも織り込まれている。

たとえばブルックナー。2006年4月12・17日の第624回B定期・第625回A定期で交響曲第2番と第9番が採り上げられていた。響きと流れに卓抜な才能を発揮する彼らしい演奏であり、彼の他のブルックナー作品を聴けなかったことが惜しまれる。また、2007年11月23日にはワーグナー（「作曲家の肖像」）もあった。ベルクの《管弦楽のための3つの小品》（2006年4月17日／第625回A定期）も然り。スクリャービンの《夢想》（2007年11月28・29日／第652回A定期・第653回B定期）などレアなものも忘れ難いし、季節ものながらヘンデルの《メサイア》（2006年12月15日／第636回A定期）まで演奏している。2007年の、かたやシューマンの交響曲第2番とブラームスのピアノ協奏曲第2番（4月17日／第642回A定期）、かたやシューベルトとマーラーの交響曲第5番（4月27日／第643回B定期）と、ナンバリングを揃えた遊びは微笑ましい記憶でもある。3年という短い期間にもかかわらず、かように守備範囲の広さを発揮したことは今後ゆつくと反芻されるべきだろう。

これらのレパートリーやプログラミングの多彩さが最もわかりやすいのが、ラストとなるこの2008年3月公演。ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンという基本形を入れ、さらにオーケストレーションや作曲のテクニックをきわめたラヴェル、R.シュトラウス、レスピーギ、ヒンデミットらの近代作曲家、そして得意なロシア作品を、わずか2週間ですべて指揮するのである。

アウトリーチ活動

最後に……感情を剥き出しにするいわゆる直情型・激情型でなく、響きや構成に重きを置いたデプリーストのアプローチが、ダイナミックなドラマを好む音楽ファンに戸惑いを与えたことも指摘しておこう。彼の音楽志向とは別に、都響に初登場した頃とは異なり、車椅子での演奏となった任期後半では、身体表現にある種の枷が存在したと考えることも可能だ。しかし、やはりそれは時間と共に慣れて行くことだろうし、新たな技術を生み出すきっかけとなるものでもある。何よりもその音楽的イメージを理解するには如何せん時間が短かったことは確かだ。

しかし、彼から得られた響きや色彩、オーケストラ・バランスといった点での充実と、そのさらなる深化は今後の都響にとってとても大切な課題だと思う。シェフが交替するということは、これまでがガラッと一変することを意味するものではないし、そうであってはいけない。デプリーストが与え、残してくれたものを活かし、より豊潤な響きと色彩、クオリティの高いアンサンブル能力を得て、これまで以上に特別なオーケストラに発展してほしいと思うのは一ファンの勝手な希望だけではない。

もう一言、しかし絶対に触れておかなければならないことがある。それは彼がアウトリーチ活動にも積極的にかかわったことだ。クラシック音楽や都響という団体をより広く知らしめ、そして愛されるために彼が果たした功績は、コンサートのみに留まるものではなかった。

ありがとう、Mr. デプリースト。またお会いしましょう。

ジェイムズ・デプリースト James DePREIST

1936年11月21日、フィラデルフィア生まれ。フィラデルフィア音楽院でパーシケッティに作曲を学び、ペンシルヴェニア大学で科学と芸術の学位を得た。1964年ミトロポーロス国際指揮者コンクールで優勝。ケバック響音楽監督、オレゴン響音楽監督、ジュリアード音楽院指揮科およびオーケストラ学科監督などを歴任した。フィラデルフィア管、シカゴ響、ニューヨーク・フィルなどアメリカの主要オーケストラを定期的に指揮。都響へは1994年11月に初客演、2005年4月～2008年3月に常任指揮者を務めた。2005年11月、アメリカの文化勲章にあたるNational Medal of Artsを受賞。音楽を通じた教育活動や地域活動にも積極的に取り組んだ。2013年2月8日、アリゾナ州の自宅で死去。





10/20

Kazuhiro KOIZUMI

Honorary Conductor for Life

小泉和裕

終身名誉指揮者

© 堀田力丸

東京藝術大学を経てベルリン芸術大学に学ぶ。1973年カラヤン国際指揮者コンクール第1位。これまでにベルリン・フィル、ウィーン・フィル、バイエルン放送響、ミュンヘン・フィル、フランス放送フィル、ロイヤル・フィル、シカゴ響、ボストン響、デトロイト響、シンシナティ響、トロント響、モントリオール響などへ客演。新日本フィル音楽監督（1975～79）、ウニペグ響音楽監督（1983～89）、都響指揮者（1986～89）／首席指揮者（1995～98）／首席客演指揮者（1998～2008）／レジデント・コンダクター（2008～13）、九響首席指揮者（1989～96）、日本センチュリー響首席客演指揮者（1992～95）／首席指揮者（2003～08）／音楽監督（2008～13）、仙台フィル首席客演指揮者（2006～18）、名古屋フィル音楽監督（2016～23）などを歴任。

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

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

B
Series

【ブルックナー生誕200年に向けて】
第984回 定期演奏会Bシリーズ

[Toward the Bruckner 200]
Subscription Concert No.984 B Series

サントリーホール

2023年10月20日(金) 19:00開演

Fri. 20 October 2023, 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● 小泉和裕 Kazuhiro KOIZUMI, Conductor
コンサートマスター ● 山本友重 Tomoshige YAMAMOTO, Concertmaster

ブラームス：ハイドンの主題による変奏曲 op.56a (18分)
Brahms: Variations on a Theme of Joseph Haydn, op.56a

休憩 / Intermission (20分)

ブルックナー：交響曲第2番 ハ短調 WAB102
(ノヴァーク：1877年稿) (60分)
Bruckner: Symphony No.2 in C minor, WAB102 (Nowak: 1877 version)

I Moderato	モデラート
II Andante: Feierlich, etwas bewegt	アンダンテ／荘厳に、幾分動きをもって
III Scherzo: Mäßig schnell	スケルツォ／適度に速く
IV Finale: Mehr schnell	フィナーレ／より速く

主催：公益財団法人東京都交響楽団
後援：東京都、東京都教育委員会
シリーズ支援：明治安田生命保険相互会社

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ブラームス： ハイドンの主題による変奏曲 op.56a

まだ無名だったヨハネス・ブラームス（1833～97）が、突如世に出ることになったのは、ローベルト・シューマン（1810～56）のおかげである。20歳になったばかりの青年が書きためていた、ピアノ・ソナタ、歌曲、弦楽四重奏曲、等々。それらにシューマンは心から感嘆し、1853年、『新音楽新報』に寄せた「新しき道」というエッセイで、新人の登場を寿いだのだった。

その中にこんな一節がある。「彼がその魔法の杖をひと振りして、合唱曲やオーケストラ曲といった規模の大きな作品においても力を発揮するようになれば、さらに素晴らしい精神世界の秘密を見せてくれるだろう。」

恩人からの、これは事実上の命令であるが、ブラームスは管弦楽法を、あせらず、周到に身につけていった。ピアノ協奏曲第1番（1859年初演／以下同）を手はじめに、セレナーデ第1番（1860年）、《ドイツ・レクイエム》（1869年全曲初演）——ここでブラームスの名声が一気に高まる——ときて、これから聴く熟達の《ハイドンの主題による変奏曲》（1873年）へと至る。この3年後には、いよいよ最初の交響曲が完成をみるという寸法だ。

「ハイドンの主題」を、ブラームスは、ウィーン・フィルハーモニー協会の史料館員でハイドンの伝記を準備中だったカール・フェルディナント・ポール（1819～87）のコレクションから知った。《ディヴェルティメント集》第6番の第2楽章「聖アントーニの賛美歌」とされたものから採られており、ブラームス作品の冒頭（主題呈示）の楽器法も、原曲のそれをおおむね模している。だが、現在の研究によれば、この「原曲」がハイドン作ではないことはほぼ間違いなさそうである。ハイドンの弟子の創作か、副題が示唆するように、元はなにかの賛美歌であろうという。

とはいえ、ブラームスがハイドンに尊崇と感嘆の念を寄せていたことに変わりはない。このことは、「主題+8つの変奏+フィナーレ」から成る当作品を考えるにあたって重要だ。というのも、ハイドン的なアイデアが惜しみなく援用されているからで、長調と短調を交替させながら変奏を進めるのもそうなら、歯切れのよいスケルツォ・タイプの2種（第5、第6変奏）を対照させるのもそう。ちなみに、第5変奏はさっぱり合わせて演奏するのはまことに至難、一貫して弱音を保たねばならぬ第8変奏など、オーケストラの技量が容赦なく試される変奏も多い。

フィナーレは、同じ旋律をバス声部が延々と繰り返す上で変奏を展開する、シャコンヌ形式。トライアングルも加わり、燦然と締めくくられる。

（船木篤也）

作曲年代：1873年夏

初 演：1873年11月2日 ウィーン 作曲者指揮 ウィーン宮廷歌劇劇場管弦楽団

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4、トランペット2、ティンパニ、トライアングル、弦楽5部

ブルックナー：

交響曲第2番 ハ短調 WAB102 (ノヴァーク：1877年稿)

アントン・ブルックナー（1824～96）は典型的な大器晩成型の作曲家といわれる。実際は若い時期から作曲は手掛けているのだが、それらはオルガン曲や宗教合唱曲あるいはピアノ曲などが中心で、いわゆる交響曲作家としての彼のキャリアは40歳目前（1863年）の所産であるハ短調交響曲（番号は付いていない）から始まる。それに続いて1866年の第1番ハ短調、1869年のニ短調（後年ブルックナー自身はこれを第0番と呼んだ）が書かれ、そして本日演奏される第2番ハ短調となる。すでに40代後半の所産だが、交響曲作家ブルックナーとしてはまだ初期の時代の作である。

当時のブルックナーは作曲家としてまだ広く認められていたわけではないが、オルガニストとしての名声は高いものがあった。1871年の夏にはロンドンへオルガニストとしての演奏旅行も行って絶賛されたほどである。交響曲第2番はこの旅行からウィーンに帰ってまだ間もない1871年10月11日に書き始められている。第1楽章は翌1872年7月8日に仕上げられているが、その後作曲のペースが上がり、7月中に中間の2つの楽章を一気に書き上げた後、7月28日にフィナーレに取り掛かり、9月11日に全曲をひととおり完成させた。これはほどなくウィーン・フィルで試演がなされたが、その際に指揮を受け持ったオットー・デッソフ（1835～92）から評価を得られなかっただけでなく、ウィーン・フィルのメンバーからも演奏不能の作品と決めつけられたことで、初演は見送られることとなった。

そこでブルックナーは作品に手直しを施し、1873年10月26日ウィーン万国博覧会の演奏会で彼自身の指揮するウィーン・フィルによって初演にこぎつけた。その後も手直しがなされて1876年2月20日にやはりブルックナー自身の指揮で演奏されているが、この年彼はさらに根本的な改訂に乗り出し、翌1877年、初稿を大きく切り詰めた新しい改訂稿（1877年稿）を完成させる。ブルックナーの他の多くの交響曲と同じく、第2番も複数の稿を持つことになったわけだ。

第2番の場合、この稿の問題をさらにやっかいなものとしたのが原典版として出された国際ブルックナー協会の旧全集のロベルト・ハース版だった。というのもハースは1877年稿を基礎としながらも、それ以前の段階での発想も重んじ、1877年稿でカットされた1872年稿の捨てるにしのびない箇所を取り入れて、演奏の際にはその部分を任意に省略できるような形（Vi - deの印で示す）にしてしまったのである。

ハースのこうした折衷的な姿勢を批判して作られたのが、レオポルト・ノヴァーク校訂による国際ブルックナー協会のいわゆる新全集版だった。ところがこれも完全な1877年稿とうたってはいるものの、ハース版を版下にしてそこに修正を加える形をとっているため、ハース版に載っている上述の1872年稿から取り入れられた

Vi-deの部分を「印刷上の理由から」消すことができず、それを掲載した上で、「演奏にあたってその部分はカットすべき」ことを序文に記すという珍妙なものになっている。

最近はこの第2番に限らずノヴァーク版全体に問題点が指摘され、国際ブルックナー協会によって、より厳密な校訂に基づくさらに新しい批判原典版の出版が進められており、第2番に関しても1872年稿、1877年稿の両方がウィリアム・キャラガンの校訂によってすでに出されている。もちろんノヴァーク版あるいはハース版も依然用いられており、本日も従来1877年稿によるノヴァーク版によって演奏されるということである。

第1楽章 モデラート ハ短調 4分の4拍子 6連音の刻みによる開始、神秘的な第1主題、情感の広がりを持つ第2主題、歩むような第3主題といった3つの主題の並列的な配置など、手法と楽想の両面ですでにブルックナー独自の様式が確立されつつあることを示す壮大なソナタ形式による楽章。提示部の終わり(および再現部の終わり)で管楽器にリレーされる小結尾主題は、尊敬するワーグナーのオペラ『リエンツィ』の祈りの動機と関連するものであるという指摘がなされている。なおこの楽章の速度は1872年稿ではアレグロとなっていた。

第2楽章 アンダンテ／荘厳に、幾分動きをもって 変イ長調 4分の4拍子 オルガンを思わせる荘重な響きや敬虔な主題など、宗教的な精神を感じさせる緩徐楽章(1872年稿ではアダージョ。ハース版はこれを採用している)で、自作のヘ短調ミサ曲(1868)の「ベネディクトゥス」の主題が引用されていることにも宗教的意味合いが窺える。

第3楽章 スケルツォ／適度に速く ハ短調 4分の3拍子 力強い武骨な性格のスケルツォ楽章(1872年稿での表記は“Schnell [急速に]”で、ハース版はこれを採用)。伸びやかなハ長調のトリオが対照される。

第4楽章 フィナーレ／より速く ハ短調 2分の2拍子 導入付きのソナタ形式。やはり3つの主題(第3主題は第1主題に基づいている)を持ち、激しい起伏のうちに発展するが、展開部に入る前にヘ短調ミサ曲の「キリエ・エレイソン」の楽句が引用されて瞑想的な部分を形作るのが印象的である。

(寺西基之)

作曲年代：1871～72年 改訂1876～77年

初 演：1872年稿に修正を加えた稿／1873年10月26日 ウィーン 作曲者指揮
1877年稿／1894年11月25日 ウィーン ハンス・リヒター指揮

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、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

Brahms: Variations on a Theme of Joseph Haydn, op.56a

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

Musicology being what it was in Brahms's day, *i.e.*, virtually non-existent, it is hardly surprising to learn that the “theme by Haydn” Brahms used as the basis of his variations is not by Haydn at all. It is probably by one of Haydn's students, Ignace Pleyel (1757-1831), and even Pleyel had taken it over from an old pilgrims' hymn known as the *St. Anthony Chorale*. This information came to light only in 1951 in an article by the Haydn scholar H.C. Robbins Landon.

Brahms was forty years old when he wrote the Variations. He had still not composed a symphony, and had produced no orchestral works at all in well over a decade. But the success of the “Haydn Variations,” first performed at a Vienna Philharmonic concert on November 2, 1873, proved to be the catalyst that dissolved his inhibitions about the orchestra; his First Symphony appeared three years later, followed by three more over the next decade, every one a masterpiece.

It is easy to understand this turn in Brahms's life in light of the superb craftsmanship and assured handling of the orchestra as displayed in the Haydn Variations. There is not a note out of place, nor a note too many. Each instrument is exploited for its special tone quality, and each is perfectly integrated into the whole. Notice for example the extra richness the contrabassoon contributes to the blend in the opening presentation of the chorale theme, the special touch of color the two trumpets make as they join in at the end of the first phrase, and the subtle support given by the cellos and double basses playing pizzicato.

The first variation begins where the chorale presentation left off – with gently pulsing chords echoed by horns, bassoons and timpani, as strings spread outward gracefully. The sense of organic unity is complete. The sound of the woodwind choir (often with horns added) is another prominent feature found throughout the work – note for example the gently weaving arabesques of combined oboes and bassoons at the beginning of Variation III; or the buoyant, skittering effect of flutes, oboes and bassoons at Variation V. Masterful touches are found on every page of the score.

Bruckner: Symphony No.2 in C minor (Nowak: 1877 version)

- I Moderato
- II Andante: Feierlich, etwas bewegt
- III Scherzo: Mäßig schnell
- IV Finale: Mehr schnell

Anton Bruckner: Born in Ansfelden, Austria, September 4, 1824; died in Vienna, October 11, 1896

Like Brahms, Bruckner did not offer a symphony to the world until he was in his early forties. Also like Brahms, this was a symphony in C minor. When Bruckner was ready to begin his next effort in the genre, he wrote what later became known as *Die Nullte* in German and Symphony No. 0 in English. The chronology thereafter is somewhat confusing, and need not concern us here except to note that Bruckner put aside No. 0 and never gave it a name or a number. Next came the symphony we hear tonight, another one in C minor and a rare case of chronological symphonies in the same key by the same composer. The premiere took place on October 26, 1873 with the composer conducting the Vienna Philharmonic.

Bruckner began work on his Second Symphony during a visit to London as Viennese representative at the 1871 International Exhibition, where he performed as organist. He completed it the following year in Vienna, his home since 1868. When he showed it to Otto Dessooff, one of the leading conductors in the city, Dessooff dismissed it as “nonsense,” and the Vienna Philharmonic, which Dessooff led in a reading of the symphony, declared it “unplayable.” In 1873, one of Bruckner’s staunchest admirers, the choral conductor Johann Herbeck, persuaded Prince Johann Liechtenstein to pay the Vienna Philharmonic to rehearse and perform the symphony with the composer conducting. Suddenly the symphony was no longer “unplayable.” Although there was snickering and riddling in the first rehearsals, by the time of the performance the musicians were won over, and joined the audience in a standing ovation.

Following the premiere, Bruckner slightly revised the score, then conducted it again, this time at his own expense, in 1876. Further changes were made in 1877 and 1879. Critical editions of the Second Symphony prepared in the twentieth century were done by Robert Haas (based on the original 1872 score) and Leopold Nowak (based on the 1877 version).

Like all Bruckner’s symphonies, this one begins quietly, with a flowing, expressive melody high in the cellos over shimmering violins and violas. A rhythmic motif on one note in the trumpet makes an unobtrusive first appearance at bar 20; this will become an element of overriding importance as the movement unfolds. One of the criticisms Dessooff leveled at this symphony was that of “formlessness.”

Bruckner, taking this to heart, overreacted by separating the main sections of the movement (exposition, development, recapitulation and coda) with rests or quietly sustained *pianissimos* to clearly delineate the form, thus earning the work the unofficial subtitle of *Pausensinfonie* (Symphony of Rests). Even the first two subjects of the exposition are thus isolated. Again Bruckner entrusts the cellos in their upper range with the second subject, a soaring idea in E-flat major that Robert Simpson calls “a theme as broad and sweet as the rolling countryside of Upper Austria.” The lilting accompaniment in the violins is no less ingratiating. The third subject, also in E-flat major, follows shortly thereafter, this time in the woodwinds. The development section is not long, but it incorporates nearly all the elements, both melodic and rhythmic, of the exposition. The first movement’s coda, like that of Beethoven’s Ninth with which it is often compared, begins with an atmosphere of eerie mystery, but by the end has grown to a terrifying pillar of sound pounding away on the tonic note C.

The slow movement is far simpler in structure, alternating two ideas in an ABABA pattern. Peace and tranquility reign here; soaring lyricism is the keynote, beginning with richly scored five-part harmony for the string choir. Quiet pizzicatos in the strings and elegantly traced lines in the solo horn introduce the B section. When the opening material returns, Bruckner subjects it to even more embroidery, counterpoint, and sumptuous textures than before. The third appearance and expansion of this material bring the movement to a glowing climax. The coda breathes the hushed stillness of a forest glade at dusk, with the solo horn calling softly in the distance. (Bruckner allowed for this notoriously difficult passage to be played alternately by the clarinet.)

The next movement exudes all the rugged power and driving, motoric energy that characterize a Bruckner Scherzo. But it is the dreamy, idyllic central Trio that truly engages the imagination. Bruckner’s Viennese heritage as embodied in Schubertian *Ländler* and folksong is strongly in evidence here.

The finale involves the elaborate struggle for C major to assert itself by the end of a long, complex movement based in C minor. In structure it combines elements of sonata and rondo form. Startling contrasts of loud and soft, delicate tracery and monolithic sonorities, lyricism and aggression, as well as material recalled from the opening movement, all combine in this vast symphonic edifice. The work ends in resplendent majesty.

For a profile of Robert Markow, see page 59.



10/30

Osmo VÄNSKÄ

Conductor

オスモ・ヴァンスカ
指揮

©Joel Larson

シベリウス・アカデミー（フィンランド）で指揮を学び、1982年ブザンソン国際指揮者コンクールで優勝。ラハティ響首席指揮者（現・桂冠指揮者）、アイスランド響首席指揮者（現・名誉指揮者）、ミネソタ管音楽監督&首席指揮者（現・桂冠指揮者）、ソウル・フィル音楽監督などを歴任。近年の共演オーケストラは、クリーヴランド管、シカゴ響、フィラデルフィア管、ロスアンゼルス・フィル、サンフランシスコ響、モントリオール響、パリ管、バンベルク響、ベルリン・ドイツ響、ベルリン放送響、フィルハーモニア管、ロンドン・フィルなど。都響とは今回が初共演。

オーケストラ・ビルダーとして知られ、フィンランドの地方団体であったラハティ響を世界的なオーケストラに育て上げた。ヴァンスカとラハティ響は1999年に初来日、東京で行われたシベリウス交響曲ツィクルスは伝説的な名演として今なお語り草となっている。ミネソタ管もヴァンスカの音楽監督就任後に透明感のある音色と緻密なアンサンブルを獲得。ヴァンスカ&ミネソタ管は2014年にグラミー賞を受賞、2021年に『グラモフォン』誌の「オーケストラ・オブ・ザ・イヤー」に選ばれた。

Osmo Vänskä studied conducting at Finland's Sibelius Academy and was awarded the 1st prize in the 1982 Besançon Competition. He is Conductor Laureate of Minnesota Orchestra, Honorary Conductor of Iceland Symphony, and Conductor Laureate of Lahti Symphony. Recent guest conducting invitations include Cleveland Orchestra, Chicago Symphony, Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Orchestre Symphonique de Montréal, Orchestre de Paris, Bamberger Symphoniker, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Philharmonia Orchestra, and London Philharmonic. Vänskä and Minnesota Orchestra won a Grammy Award in 2014. They were voted Gramophone's Orchestra of the Year in 2021.



第985回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.985 A Series

東京文化会館

2023年10月30日(月) 19:00開演

Mon. 30 October 2023, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● オスモ・ヴァンスカ Osmo VÄNSKÄ, Conductor
コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

シベリウス：交響曲第5番 変ホ長調 op.82 (31分)

Sibelius: Symphony No.5 in E-flat major, op.82

- I Tempo molto moderato - Allegro moderato
- II Andante mosso, quasi allegretto
- III Allegro molto

休憩 / Intermission (20分)

シベリウス：交響曲第6番 二短調 op.104 (30分)

Sibelius: Symphony No.6 in D minor, op.104



- I Allegro molto moderato
- II Allegretto moderato
- III Poco vivace
- IV Allegro molto

シベリウス：交響曲第7番 八長調 op.105 (21分)

Sibelius: Symphony No.7 in C major, op.105

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、フィンランド大使館

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術等総合支援事業(創造団体支援))
 独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

シベリウス： 交響曲第5番 変ホ長調 op.82

20世紀初頭に勃発した第1次世界大戦(1914～18)が、西洋音楽の歴史に与えた影響は計り知れない。多くの命が無残に失われたこの大戦は人類史上未曾有の悲劇であり、作曲家の創作活動に困難をもたらしただけでなく、精神的にも大きな打撃を与えたのである。すでに大戦前夜にはシェーンベルクやストラヴィンスキーが衝撃的な作品を発表してスキャンダルを巻き起こしていたが、非人道的な大戦の影響だろうか、戦後は従来の伝統を全面的に否定するような音楽、すなわち無調や実験主義的な音楽が時代の趨勢となっていく。

フィンランドの作曲家ジャン・シベリウス(1865～1957)が交響曲第5番(1915／1916、1919改訂)に取り組んだのは、ちょうどその頃である。大戦中、シベリウスは海外への遠征ができなくなり、フィンランド国内に留まらざるを得なかった。経済的な問題を解決するため、心ならずもピアノやヴァイオリンの小品を数多く手掛けてもいる。大戦の影響でシベリウスは心身をすり減らし、第5番の創作にも様々な支障をきたしてしまう。

シベリウスの生誕50年を祝して1915年に発表された第5番の初稿は、一応成功を収めている。しかし、ここからシベリウスのさらなる苦難の道程が始まる。初稿に不満足だったシベリウスは1年かけて作品に大幅な修正を加え、翌1916年に再演。ところがこの修正稿でも満足できずさらに手を加え、最終稿(現行版)が完成したのは大戦後の1919年であった。これら一連の作業で第5番のデザインは大きく変化していくが、特に注目されるのは初稿の4楽章構成が中間稿で3楽章へと修正されたこと、そして最終稿で曲全体がコンパクトに圧縮され、響きも力強く引き締まったことである。

ヴァイタリティ溢れる第5番は、いわば生命の賛歌である。大戦で心を痛めたシベリウスは、苦難と悲嘆を自らの創作エネルギーへと転換させたのだろう。そこには音楽の伝統的な枠組みや、調性システムを否定するシニカルな姿勢など一切見られない。困難な時代を真正面から見つめつつ、朗然たる響きで聴き手の心に「大切な何か」を語り掛けようとする気概に満ちている。

第1楽章 テンポ・モルト・モデラート～アレグロ・モデラート 初稿では分離していた冒頭楽章とスケルツォを一つに融合させた独自の構成を取る。冒頭ホルンの印象的な楽想が様々に変化しながら楽章全体の骨格を形成し、曲全体に統一感を与えている。中庸なテンポの楽章前半はソナタ形式の様相を呈しているが、ホルンの楽想の力強い再現を境に、後半はスケルツォ風の曲調へと変わる。

第2楽章 アンダンテ・モッソ、クアジ・アレグレット 管楽器の柔らかな伴奏を背景に、弦楽器のピッツィカートとフルートがト長調の静穏な主題を奏でる。こ

の主題が少しずつ姿を変えてゆき、牧歌的な雰囲気形成していく愛らしい変奏曲。

第3楽章 アレグロ・モルト A-B-A'-B' の構成の力強いフィナーレ。A部分は弦楽器による無窮動風の動き、B部分は振り子を思わせるホルンの音型に木管とチェロが伸びやかな旋律を重ねる形を取る。最後はエネルギーに高揚し、強烈な6つの和音の連打で決然と終結する。

(神部 智)

作曲年代：1914～1919年

初演：初稿／1915年12月8日 ヘルシンキ大学講堂 作曲者指揮 ヘルシンキ・フィル
中間稿／1916年12月8日 トゥルク自由消防局ホール 作曲者指揮 トゥルク音楽協会
最終稿／1919年11月24日 ヘルシンキ大学講堂 作曲者指揮 ヘルシンキ・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3、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

シベリウス： 交響曲第6番 二短調 op.104

シベリウスが交響曲第6番(1923)の楽想を最初にスケッチしたのは、1914年秋である。1914年といえば、ノーフォーク音楽祭に招かれたシベリウスが生涯唯一のアメリカ公演を成功させた年であり、第1次世界大戦(1914～18)の勃発で経済的困窮に陥りながら、第5番の作曲を精力的に始めた時期でもあった。創作意欲に溢れていた当時のシベリウスのスケッチ帳には、数多くの楽想が雑然と書き綴られている。

興味深いことに、その中には後期創作期の大作、すなわち交響曲第5番から第7番、交響詩《タピオラ》(1926)までの楽想を全て見出すことができる。50歳を迎えようとしていた円熟期のシベリウスを大いに悩ませたのは、インスピレーションに満ちたそれらの楽想を大規模な作品にどのように配分するか、という問題であった。

交響曲第5番の度重なる改訂からもうかがえるように、その最初の試みは大変な難産であった。第5番の複雑な形式構成(特に冒頭楽章とスケルツォ楽章の融合)には、シベリウスの苦難の足跡が明確に刻まれている。しかしその壮大で英雄的な音楽は、当時の作曲者の確固とした信念、自信の表れともいえるだろう。そして第5番(最終稿)の完成から4年後、一つの大きなハードルを越えたシベリウスが新たに発表したのは、前作と全く異なる性格の交響曲であった。それが第6番である。

シベリウスの交響曲第6番はきわめて清澄な音楽であり、北欧フィンランドの涼風のようにさわやかで透明な響きに満ちている。作曲者自身、「他の多くの現代作曲家が色鮮やかなカクテルの制作に夢中な一方、私は聴き手に一杯の清らか

な水を提供するのだ」と皮肉交じりに述べたという。シベリウスが作品の完成度に強い自信をにじませ、その歴史的意義さえ冷静に認識していたことをうかがわせる興味深い言葉である。確かにコンパクトな第6番は、モーツァルト張りの軽やかな印象とは対照的に、数々の斬新な工夫が施されている。とりわけ交響曲全体にアルカイック（古風）なドリア旋法（教会旋法の一つ）のシステムを取り入れたことで、これまでの調性音楽の枠組みを大胆に乗り越えようとしている点は特筆に値する。

交響曲第6番は伝統的な4楽章制が採られている。しかしシベリウスによると、「(第6番の各楽章は)形式的にまったく自由である。それらは、いずれも慣習的なソナタ形式の図式にしたがっていない」という。ソナタ形式やロンド形式に代表される従来の構成では、いくつかの対照的な調域の配置（たとえばハ長調とト長調、ニ短調とヘ長調など）とそのコントラストを主軸に、メリハリある展開を行うのが一般的であった。しかし第6番の発想は上記と根本的に異なり、ドリア旋法が大胆に応用されたことで、明確な調的コントラストの形成と慣習的な形式デザインの踏襲が退けられている。その結果、交響曲全体が光と影の織りなす幻想的な風景画のような趣きをたたえることになったのである。初期創作期の大作《クレルヴォ》（1892）以降、シベリウスはさまざまな旋法を巧みに用いて、時空を超えた「遙かな響き」を生み出そうとしてきたが、第6番はその集大成といってよい。

第1楽章 アレグロ・モルト・モデラート 清々しいポリフォニック（多声的）な書法が特徴で、曲の冒頭に現れる弦楽器の下降音型、それに続く木管楽器の断片的な楽想にもとづいて自由に展開していく。冒頭の素材は全楽章を有機的に統一する役割を担い、曲の節々で「かすがい」のように姿を現す。

第2楽章 アレグレット・モデラート 簡素な室内楽のように淡い、緩徐楽章風の音楽。楽章の後半（ポーコ・コン・モート）は弦楽器による木々のざわめきのような伴奏形に変わり、木管楽器が鳥のさえずりを思わせる短いフレーズを印象的に奏でる。

第3楽章 ポーコ・ヴィヴァーチェ 付点リズムによる勇壮な曲調に彩られたスケルツォ風の楽章。「タッタ、タッタ」という付点リズムが途絶える合間に奏でられるヴァイオリンと木管楽器の流麗な旋律が、曲にしなやかなアクセントを与えている。

第4楽章 アレグロ・モルト これまで登場した楽想がさまざまに姿を変えて結び付き、緻密に進行してゆく。やがて大きな盛り上がりを見せるが、曲の結尾（ドゥピオ・ピュ・レント＝2倍の遅さで）ではあらゆる現実的な想念を超越し、遙かなる世界を憧憬するかのように暖かく、そして静かに幕が下ろされる。

（神部 智）

作曲年代：1914～1923年

初 演：1923年2月19日 ヘルシンキ大学講堂 作曲者指揮 ヘルシンキ・フィル

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット2、ホルン4、トロンペット3、トロンボーン3、ティンパニ、ハープ、弦楽5部

シベリウス： 交響曲第7番 八長調 op.105

シベリウスの交響曲第7番(1924)は、彼の番号付き交響曲の最後を飾る傑作である。この孤高の交響曲には、シベリウスがこれまでシンフォニストとして追求してきたあらゆる表現手法や作曲技法、交響的形式に対する考え方が鮮明に表れている。その意味で、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ってよいだろう。

シベリウスが交響曲第7番の構想に初めて触れたのは、1917年12月18日の日記である。日記によると第7番は当初、3楽章構成の長大な交響曲となるはずであった。ところがその後の作品のスケッチを見ると、興味深いことに1920年代初頭の段階で第7番は3楽章制ではなく、より大規模な4楽章制でデザインされた痕跡が認められる。

さらに試行錯誤は続き、1923年2月の交響曲第6番の初演後、シベリウスは熟考の末に第7番のデザインを再び見直すことにする。そして4楽章構成の中の緩徐な第2楽章を全体から切り離し、同作品(同楽章)単独の内に第1および第4楽章の素材の一部を導入することで、アダージョを下地とした単一楽章形式ではあるが、他楽章の要素も精妙に取り入れた音楽へと交響曲全体の構成を変えてしまうのである。このように計画を何度も練り直したシベリウスが、単一楽章による第7番の創作に専念したのは、1923年夏から24年初頭までのおよそ10ヵ月間であった。

作品のタイトルに関する逡巡も特筆に値する。交響曲第7番は初演時、交響曲ではなく《交響的幻想曲》という名称が与えられた。長期にわたり交響曲として筆を進めてきたにもかかわらず、創作の最終局面で作品が《交響的幻想曲》に変更された理由については不明である。おそらくシベリウスは、独自の構成を持つ単一楽章の作品が従来の交響曲というジャンルの伝統を超越してしまった、と考えたのだろう。シベリウスが《交響的幻想曲》を番号付き交響曲の系列に取り入れる決心をしたのは、ようやく1925年2月の作品出版時であった。

交響曲第7番は構成が独特であり、従来の交響曲にその類例を見出すことができない。演奏時間20分あまりの単一楽章形式が採られているが、シューマンの第4番のように交響曲の各楽章を順次つなげたデザインではなく、それぞれの部分が緻密に融合して明確な切れ目のない一つの全体を形成している。先述のように、シベリウスは最初から単一楽章形式を目指して第7番に取り組んだわけではない。また一連の創作プロセスに鑑みると、複数の楽章を合体して全体を構成しようとした痕跡も認められない。それでもなお、多くの聴き手が作品の内に交響曲の特徴を見出したとするならば、それは第7番が伝統的な交響曲の各楽章の要素や性格、

たとえば緩徐楽章、スケルツォ、ロンド、フィナーレなどを巧みに内包しているからだろう。アダージョやアレグロ・モデラートからプレスト、ヴィヴァーチッシモに至るまで、自在に変化するテンポがその構成を支えている。しかも各部分の楽想同士がきわめて緊密に関連して堅固な構造体を形作っているため、幻想的な様相を呈しているものの、聴き手にまったく散漫な印象を与えない。

一方、広々としたハ長調を土台にした全体の調設計も異例であり、調号の変化を伴う構造的転調はハ短調と変ホ長調のわずか2回に留まる。拍子に関しても、2分の3と4分の6の間を数回にわたり行き来するに過ぎない。作品が悠然たる大地にしっかりと根差した佇まいを見せているのはそのためだろう。ただし局所的な転調や和声の大胆な変化は随所に織り込まれており、その響きは雄大なハ長調の大地の上で神秘的にきらめくオーロラのようなものである。

(神部 智)

作曲年代：1910年代後半から1924年3月

初 演：1924年3月24日 スtockホルム・コンサートホール

作曲者指揮 ロイヤル・ストックホルム・フィル

楽器編成：フルート2(第1&第2はピッコロ持替)、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、
トランペット3、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Sibelius: Symphony No.5 in E-flat major, op.82

- I **Tempo molto moderato - Allegro moderato**
- II **Andante mosso, quasi allegretto**
- III **Allegro molto**

Jean Sibelius: Born in Tavastehus (Hämeenlinna), Finland, December 8, 1865; died in Järvenpää (near Helsinki), September 20, 1957

In 1915, at the age of fifty, Sibelius was not only a cultural hero at home, endowed with a guaranteed government stipend for life so he could devote himself exclusively to composition; he was reportedly the only Finn whose name was known throughout the world. His fiftieth birthday was celebrated in Finland as a national holiday. Part of these celebrations included a concert of his music by the Helsinki Philharmonic conducted by himself, at which his new Fifth Symphony was heard for the first time on December 8, 1915.

It is always a little dangerous to try to equate the external events of an artist's life with the content of his work. Sibelius' Fifth Symphony is a case in point. In 1915, the world was at war and Sibelius was cut off from his German publisher and from royalties that should have accrued from performances of his music outside of Finland. Yet this symphony exudes a positive, life-affirming spirit. Its key of E-flat major follows in the tradition of other "heroic" works like Beethoven's *Eroica* Symphony and *Emperor* Concerto, Schumann's *Rhenish* Symphony, and Strauss's *Ein Heldenleben*. Even its opening horn call, the "motto" from which much of the symphony's melodic material derives, sounds strongly reminiscent of that famous opening trumpet call in Strauss's *Also sprach Zarathustra*, the so-called "Nature" motif.

Sibelius strove all his life to refine and synthesize the symphonic process, the development of musical ideas and motifs over long time spans into a logical, coherent, all-embracing musical architecture, and it is hardly accidental that "the composer for me above all others is Beethoven." George H. L. Smith, a former program annotator for the Cleveland Orchestra, observed of Sibelius' Fifth Symphony that "the themes are terse, crystalline, pregnant as the motifs of Beethoven. Yet each fragment contains the germ of some unaccountable flowering, some unimagined tonal magnificence that takes shape by a seemingly inevitable logic.

A detailed account of how each theme, motif and melodic fragment of the symphony fits into the grand scheme would require many pages of description, and would ultimately make tedious reading. Suffice it so say that Sibelius transforms his ideas (notably the soft opening horn call) with amazing diversity and imagination.

Sibelius once said that this symphonic process “fascinates me in a mysterious way. As if God the Father had hurled pieces of a mosaic pattern from his celestial dwelling and asked me to describe how this pattern had been.”

The first movement was actually two separate ones in the original form of this symphony. The movement as it now stands obviously consists of two entirely different parts, each with its own character, but the transition from one to the other is so gradual and seamlessly managed that the listener is scarcely aware of the process. In fact, the tempo remains the same for the playful, scherzo-like music; it is the nature of the rhythmic activity that changes (one beat of 12/8 meter becomes one measure of 3/4). The movement ends with a coda of surging, Dionysian energy that breaks off with the abruptness of a falling guillotine blade.

The second movement, in G major, has a gentler cast, and is essentially a series of continuously evolving variations on a simple ten-note figure of seemingly trivial import: five notes – pause – five notes, whose rhythmic pattern corresponds to the impishly contrived phrase “Do you like peanuts? Yes, I like peanuts.” But the sophistication and resourcefulness with which Sibelius varies this musical molecule is nothing short of miraculous.

The finale is characterized by an almost constant underlying scurrying effect in the strings and by the tolling of bells, an effect simulated much of the time by the horns and/or trumpets. A broad, heroic melody is proudly proclaimed by the woodwinds, a theme that returns later in the darker colors of unison strings and leads into the symphony’s magnificent apotheosis in the heroic key of E-flat major. Tension mounts inexorably, then finally breaks. A movement that has been characterized by continuous sound, particularly during the final build, at last admits silence. Sustained sound has become almost excessive. Several, isolated, full, short chords punctuate the silence, as this most extraordinary of symphonies ends in a most extraordinary manner.

Sibelius:

Symphony No.6 in D minor, op.104

I Allegro molto moderato

II Allegretto moderato

III Poco vivace

IV Allegro molto

Anton Bruckner: Born in Ansfelden, Austria, September 4, 1824; died in Vienna, October 11, 1896

The Sixth Symphony is one of the least known and least performed of

Sibelius' seven symphonies. A cool, rarefied air seems to surround it in music of purity and luminescence. Textures are transparent, colors are muted, orchestral forces are modest, and instrumental ranges are often directed toward the upper end of the spectrum rather than the lower.

It is also a symphony of paradoxes. Despite a predilection for the upper range, this is Sibelius' only symphony to incorporate a bass clarinet, which is used frequently as part of the woodwind choir. Despite the transparent textures it is a work richly imbued with polyphony inspired by sixteenth-century masters like Orlando de Lassus and Palestrina. Despite the composer's original intention to make this a symphony "wild and impassioned in character," it displays these qualities only rarely. There is no "slow" movement, and very little slow music in the whole symphony. And despite the D minor chord in the final measures, the work is actually not in D minor at all, although some concert programs, reference works, and recordings persist in calling it so.

D is the focal pitch around which the entire symphony revolves; this is both obvious and undeniable. But – and this is one of the qualities that gives the symphony its special character – D is the keynote of the Dorian mode (one of the medieval church modes), which corresponds to the white notes of the piano beginning on D and ending on D an octave higher. It is similar to D minor, but its slightly altered sequence of whole steps and half steps is enough to imbue it with a completely different (modal) flavor.

The Symphony was completed in February of 1923 and received its first performance on February 19 in Helsinki with the composer conducting. The score is dedicated to the great Swedish composer Wilhelm Stenhammar (1871-1927).

The opening bars display several of the qualities described above, including polyphony (in five parts), the concentration on the upper range (violins divided into four parts plus violas as the "bass" voice) and the prominence of the Dorian mode. Two additional features of this opening material must be noted, both of which will continue through the entire symphony: (1) the pervasive use of scales, and (2) a "germ motif," which is found in so many of Sibelius' works. In this case, it is the first three notes played by the upper half of the second violin section (a three-note descending pattern); this three-note sequence will play a more significant role than that of any of the principal themes, and will in fact be absorbed into most of them. The first true theme arrives only somewhat later: a scurrying figure heard initially in the flutes and immediately imitated a notch lower by the oboes, all to the notable accompaniment of the harp, which Sibelius had used only once before in a symphony (the First). There is a further theme in B minor (a lyrically rising and falling line for the cellos). It never returns and may well be construed as a further outgrowth of material already presented.

The second movement abounds in the veiled, remote, "cool" sounds so beloved by Stravinsky in many of his neoclassic works. There is much use of the harp; scales and scale fragments are omnipresent; and a gentle melancholy seems

to hover over the music.

In contrast to the nearly indefinable meters of the second movement, the third is rhythmically alive and invites body movement. It is also a *tour de force* of orchestral virtuosity, requiring a Mendelssohnian lightness of touch and almost airborne fleetness.

The finale opens with a quasi-heroic statement. In the course of this free-form movement we encounter the symphony's most passionate and exuberant passages (the only moment marked *fff* is found here), but the final moments are given to quiet reflection of earlier material as the textures become ever sparer, dissipating into the serene silence of infinity.

Sibelius: Symphony No.7 in C major, op.105

(in one movement)

The Seventh is Sibelius' final symphony, the culmination of a lifetime of work in the direction of concision, compression, and organic unity within symphonic form. In this 23-minute work, the composer presents a seamless tapestry of motifs, all interrelated, all rigorously and logically controlled so as to create, as he expressed it, "an inner connection between all the motifs." Sibelius' Seventh is the *ne plus ultra* of the single-movement symphony.

The composer himself was at first unsure what to call this work. At its premiere, conducted by himself in Stockholm on March 24, 1924, it appeared on the program as *Fantasia sinfonica*. Afterwards he decided that it did indeed fulfill the requirements of symphonic design - not of symphony in the classical *form* of the model established by Haydn and Mozart, or even of the later works by Brahms and Tchaikovsky, but in the *genre*: a large-scale work striving for organic unity among its constituent parts.

As far back as Schubert in his *Wanderer* Fantasy for piano (1822), or Liszt in his Piano Sonata and Second Piano Concerto, or Schoenberg in his First Chamber Symphony (1906), composers had been seeking ways of eliminating the formal subdivisions between movements, of telescoping several movements into one. In his Seventh Symphony, Sibelius fused the constituent parts into a fabric totally devoid of seams, borders, or divisions of any kind. It is not so much a matter of several movements stitched closely together as of several movements unfolding in alternation or at times even simultaneously. The process is diametrically opposed to that of Gustav Mahler, whose monumental symphonies stretch out to 80, 90, even 100 minutes. Yet, interestingly enough, these two composers had great respect for each other. There is scarcely a moment of silence in the entire symphony; ideas and motifs follow one another without pause, at times overlapping, dovetailing and

intertwining as well.

There are really no themes one can leave the concert hall humming, yet the symphony abounds in memorable ideas and events. The opening rap on the timpani is often regarded as a kind of “call to attention.” The ensuing scale-like passage in the strings constitutes one of the “seeds” or “germs” that will engender many of the symphony’s subsequent motivic elements. Three times throughout the symphony the solo trombone delivers a noble incantation that cuts effortlessly through the dense polyphony around it; each of these incantations is a kind of landmark on the symphony’s journey toward its final cadence in C major. The *Vivacissimo* is another of the memorable moments, as strings and woodwinds in turn race skittishly in every direction. The symphony fits no traditional mold, yet is obviously continuously active in the unfolding of musical events. One might almost think of it as a tone poem without a story, with each listener providing his or her own scenario to fit the music.

Despite its relative brevity and the concentrated attention it demands, the Seventh Symphony exudes an epic character. Composer Robert Simpson grandly regards it “like a great planet in orbit, its movement vast, inexorable, seemingly imperceptible to its inhabitants. [It] has both the cosmic motion of the earth and the teeming activity that is upon it; we are made to observe one or the other at the composer’s will.” For its New Year’s Eve review of 1933, the BBC played a recording of parts of this symphony while a speaker recited the experience of flying over Mt. Everest. Wind, air, movement and mountain landscapes are also evoked by Sir Donald Francis Tovey in his assessment of the symphony: “If the listener feels that unformed fragments of melody loom out of a severely discordant fog of sound, that is what he is meant to feel. If he cannot tell when or where the tempo changes, that is because Sibelius has achieved the power of moving like aircraft, with the wind or against it. An aeronaut carried with the wind has no sense of movement at all; but Sibelius’ airships are roomy enough for the passengers to dance if they like. ... He moves in the air and can change his pace without breaking his movement.”

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.