

7/14 7/15 7/19 7/20

Alan GILBERT

Principal Guest Conductor

アラン・ギルバート

首席客演指揮者



©T. Tairadate

都響首席客演指揮者、NDR エルプフィル（北ドイツ放送響）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、クレーヴランド管、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・オーパー（ドレスデン）、チューリ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『ボエム』（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。2021年12月、都響首席客演指揮者としての任期延長（2025年3月まで）が発表された。

Alan Gilbert is Principal Guest Conductor of TMSO, 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, and Oper Zürich, among others. TMSO announced that the term of Gilbert as Principal Guest Conductor was prolonged until March 2025.

T

都響スペシャル

TMSO Special

TMSO

サントリーホール

2023年7月14日(金) 19:00開演

Fri. 14 July 2023, 19:00 at Suntory Hall

P

プロムナードコンサートNo.403

Promenade Concert No.403

Promenade

サントリーホール

2023年7月15日(土) 14:00開演

Sat. 15 July 2023, 14:00 at Suntory Hall

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

ピアノ ● キリル・ゲルシュタイン Kirill GERSTEIN, Piano

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

ニールセン：序曲《ヘリオス》op.17 (13分)

Nielsen: *Helios Overture*, op.17

ニールセン：交響曲第5番 op.50 (34分)

Nielsen: *Symphony No.5* op.50

I Tempo giusto - Adagio

II Allegro - Presto - Andante poco tranquillo - Allegro

休憩 / Intermission (20分)

ラフマニノフ：ピアノ協奏曲第3番 二短調 op.30 (45分)

Rachmaninoff: *Piano Concerto No.3* in D minor, op.30

I Allegro ma non tanto

II Intermezzo: Adagio

III Finale: Alla breve

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、スタインウェイ・ジャパン株式会社

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)(7/15)

協賛企業・団体は P.47、募集は P.38 をご覧ください。YOUNG SEAT





Kirill GERSTEIN

Piano

キリル・ゲルシュタイン

ピアノ

©Marco Borggreve

旧ソ連生まれ、ベルリンを拠点に活動するアメリカ人ピアニスト。ロシアと中央ヨーロッパの伝統を融合させる創造力と飽くなき好奇心をもち、ソロ、室内楽、協奏曲で世界的に活躍している。近年は3つのレジデンスを持ち、バイエルン放送響（ギルバート、ハーディング、マナコルダ、八嶋恵利奈と共演）、ロンドンのウイグモア・ホール（3部構成のコンサート・シリーズ「ブゾーニとその世界」）、エクサンプロヴァンス音楽祭の2023年アーティスト・フォーカス（室内楽アカデミー、HK グルーバーのタベ、ロンドン響とのラフマニノフのピアノ協奏曲第3番）に出演。これまでにウィーン・フィル、ロイヤル・コンサートヘボウ管、チェコ・フィル、ロンドン・フィル、ニューヨーク・フィル、シカゴ響、クリーヴランド管などと共演している。

2020年にドイツ・グラモフォンから発売された『トーマス・アデス：ピアノ協奏曲』（ボストン響との世界初演の録音）はグラモフォン賞を受賞、グラミー賞にもノミネートされた。最新録音として、キリル・ペトレニコ指揮ベルリン・フィルとの『ラフマニノフへのオマージュ』を2023年6月にリリース。

Born in the former Soviet Union, Berlin-based American pianist Kirill Gerstein combines the traditions of Russian and Central European music-making with an insatiable curiosity. His solo, chamber, and concerto engagements have taken him all over the world. Among this season's highlights, he presents 3 major residencies: Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, at home and on tour, with Gilbert, Harding, Manacorda, and Erina Yashima, London's Wigmore Hall with a three-part concert series Busoni and His World, and Aix-en-Provence Festival's 2023 Artist-in-Focus, leading the chamber music Academy, a cabaret evening with HK Gruber, and Rachmaninoff's Third Piano Concerto with LSO. His most recent recording, released in June 2023, is an homage to Rachmaninoff with Berliner Philharmoniker and K. Petrenko.

ニールセン： 序曲《ヘリオス》 op.17

カール・ニールセン（1865～1931）はデンマークの生んだ大作曲家である。初期には国民楽派の流れを引く作風から出発したが、やがてそこに斬新な響きを取り入れ、独自のスタイルと語法を追求するようになり、デンマークの近代音楽の発展に大きく寄与した。

この演奏会用序曲は1903年春に妻とともにギリシャ旅行した際、アテネのホテルから見たエーゲ海の太陽に感激して書かれた作品で、太陽に因んで《ヘリオス》（ギリシャ神話の太陽の神）と題された。彼自身記しているところによると、静寂と暗黒の中で賛歌とともに太陽が昇り、黄金の道を辿って、再び静かに海へと沈んでいく過程を描いている。

まずアンダンテ・トランクイロ、低弦の静寂な低音上にホルンが響き、次第に楽器が加わって夜が明ける様子が描かれる。程なく燦然たる日の光を示すホルンの壮麗な主題が出現し、テンポをアレグロ・マ・ノン・トロポに上げて昼間の太陽を表現、プレストのフガートなども挟みながら発展するが、最後は勢いを減じて静かな日没に至る。

（寺西基之）

作曲年代：1903年

初演：1903年10月8日 コペンハーゲン ヨハン・スヴェンセン指揮 デンマーク王立管弦楽団
楽器編成：フルート3（第3はピッコロ持替）、オーボエ2、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、チューバ、ティンパニ、弦楽5部

ニールセン： 交響曲第5番 op.50

ニールセンは6つの交響曲を残している。知名度が高く演奏機会が多いのは第1次世界大戦（1914～18）の最中に書かれた第4番《不滅》（1916）で、戦時の厳しい不条理な状況下でも滅びることのない屈強な人間精神を描いているが、戦後に書かれたこの第5番（1922）も、タイトルこそ付けられていないものの、戦争がもたらした苦難な時代への省察が根底にあることは、全体に張りつめた気分が支配する作品のシリアスな性格からも明らかだろう。

着手は1920年で、劇音楽《母》を完成させた10月にはすでに第1楽章の筆が進められていた。翌1921年春にはニールセンの音楽の良き理解者だったミカエルセン夫妻から提供された家で彼は創作に専念し、3月に第1楽章を仕上げている。しかしその後作曲は中断、夏の期間は管弦楽付きの声乐作品《フーンの春》に取り組み、その脱稿後の9月に交響曲の創作を再開して、全曲は1922年1月15

日に完成をみている。初演はそのわずか9日後の1月24日にコペンハーゲンにおいてニールセン自身の指揮で行われ、入念なりハーサルの成果もあり、大成功を収めている。曲はミカエルセン夫妻に献呈された。

作品は、急一緩の2部分からなる第1楽章と、従来の交響曲の4つの楽章の要素を単一楽章のうちに凝縮させたような4つの部分からなる第2楽章といった、異例の構成による2楽章制をとる。主題や楽想も、屈折したような動機や音型を取り入れたユニークな特質を持つものが多い。また調性音楽の枠内にはあるものの作品としての主調は持たず、ポリフォニックな線のぶつかりによる不協和な響きなど、斬新な音世界が繰り広げられる。一見無秩序にもみえながらも、楽想の循環などの手法によって全曲は有機的な統一が巧緻に図られ、不安な時代を映し出しつつ、生への希求を表現するかのような終結へと向かうといった構図を巧みに浮かび上がらせている点に、ニールセンの交響曲作家としての手腕が発揮されている。

第1楽章 大きく2部に分かれ、前半は**テンポ・ジュスト**（正確なテンポで）。ヴィオラのさざめきに2本のファゴットが応えて開始され、少しずつ他の楽器が加わりながら、どこか不気味さはらんだ静かな時空間が形作られる。やがて小太鼓のリズムが現れると雰囲気が一気に緊迫し、他の打楽器も伴いつつ軍隊の侵攻を思わせる音楽が発展、小太鼓が止んだ後もティンパニの威嚇や木管の悲痛な叫びが緊張をもたらす。

後半は一転して**アダージョ**となって伸びやかな叙情的旋律が平穏なひと時をもたらし、明るく高揚していく。しかしそこに次第に暗い影が忍び寄りようになり、程なくとも小太鼓が闖入、ここでの小太鼓は本体の管弦楽から全く独立した独自のテンポと拍子をとって（小太鼓奏者は $\downarrow = 116$ に設定したメトロノームを自分の前に置き、独自のテンポを保つよう指定されている）、即興のカデンツァも奏するという驚くべき動きをみせて音楽の流れを乱し、平穏さを打ち壊していく。こうして音楽は攻撃的な響きと平和を希求するような明るい響きが拮抗して緊迫した盛り上がりを見せていくが、最後は勢いを弱め、クラリネットのソロに遠くから聴こえてくる舞台裏の小太鼓のリズムが呼応して、虚無の中に消えるように終わる。

第2楽章 4部分からなり、**アレグロ**の第1部はジグザグの線を描くダイナミックな主題で開始され、オーボエの下行動機が導く副主題、ブラームスの交響曲第3番の終楽章の引用ともいわれている力強い動機を織り込みながら、どこか焦燥感を感じさせる切迫した展開が繰り広げられていく。

第2部は**プレスト**、冒頭で第1ヴァイオリンに跳躍するような主題が示され、この主題をもとにフーガが発展、クラリネットの叫びやティンパニの威嚇などを織り込みつつ、激しい盛り上がりを作り上げる。

そうした緊張を和らげるフルートの旋律を経て**アンダンテ・ポーコ・トランクイロ**の第3部となる。主題は第1部の主題に基づくが、性格は一変して叙情的なものとなっており、やはりフーガを形成しながら、穏やかさのうちに切々たる思いを表していく。

やがて第1部に出た副主題を弦が痛切に再現して、これが大きく広がったところで、フィナーレに相当するアレグロの第4部に突入、これは第1部の凝縮された再現部ともいえるもので、緊迫感に満ちたクライマックスを築いていき、最後は変ホ長調主和音の強奏によって力強く閉じられる。

(寺西基之)

作曲年代：1920～22年

初演：1922年1月24日 コペンハーゲン

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3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、シンバル、タンブリン、トライアングル、小太鼓、チェレスタ、弦楽5部、第1楽章コーダで舞台裏に小太鼓（スコアではクラリネット・ソロも舞台裏でと指定されているが、本日はオーケストラ内の奏者が演奏予定）

ラフマニノフ： ピアノ協奏曲第3番 二短調 op.30

セルゲイ・ラフマニノフ（1873～1943）の作品にはときに、この作曲家ならではと思わずにいられないような情熱的な抒情性に溢れるが、こうしたリリズムをラフマニノフはいつから獲得したのだろうか。その萌芽はたとえばモスクワ音楽院の学生だった頃に手がけたピアノ協奏曲第1番嬰へ短調 op.1（1890～91 / 1917 改作）の第2楽章に早くも認められる。ほかにも、プーシキンの詩につけた名曲「歌わないでおくれ、美しい人よ」が所収されている声楽曲《6つのロマンス》op.4（1891～93）は弱冠20歳になるかならないかという時期の作品である。こうした初期作品から、実質的にピアノ協奏曲である《パガニーニの主題による狂詩曲》op.43（1934）の第18変奏など後期作品まで、その詩情は生涯にわたる作品に貫かれている。

この背景にはむろんさまざまな源泉が認められることだろう。まず敬愛する先達チャイコフスキーの作品群からの影響は言うに及ばず。またラフマニノフがオペラ指揮者として活躍していたキャリアも軽視できない。ラフマニノフはまず1897～98年にモスクワのマーモントフ私立オペラ劇場で副指揮者を務め、ここで稀代のバス歌手フョードル・シャリヤーピン（1873～1938）と親交を深め、この先でも演奏活動を共にしている。また1904～06年にはボリショイ劇場でも指揮者として登壇し、91公演を指揮した。ラフマニノフの音楽が彷彿させるロマンティシズムは、ここで取り上げられたボロディンの歌劇『イーゴリ公』やチャイコフスキーの歌劇『エフゲニー・オネーギン』の名アリアと少なからず共鳴したかもしれない。

他方、ラフマニノフは詩情あふれる象徴的な旋律に特段のこだわりを見せた作曲家でもあった。たとえば、ピアノ協奏曲第2番ハ短調 op.18（1900～01）第2楽章、ピアノ協奏曲第4番ト短調 op.40（1926）第2楽章、そして前述した《パガニーニ

の主題による狂詩曲》第18変奏の旋律は、いずれも長年温めるようにして使われている。ここにはラフマニノフの類まれなる変奏技法とともに、温かみを帯びた甘美な旋律にたいする執念のような想いも感じられる。

ピアノ協奏曲第3番（1909）でもやはり美しい詩情が流れる。冒頭のピアノ独奏が奏でる語りかけるような調べは、同じくニ短調で、ラフマニノフとはまた違った情熱的なロマンティズムを咆哮させたブラームスのピアノ協奏曲第1番と引き合いに出されることが多い。むしろピアノ協奏曲第3番の特長はこの詩情だけではない。本作はラフマニノフの創作人生における最盛期に完成されており、この時期に書かれた楽曲を一瞥するとそれは壮観である。この協奏曲の前にはラフマニノフ作品のなかではっきりと同時代的な芸術潮流への呼応を示した、象徴主義的な管弦楽曲《死の島》op.29（1909）を完成させている。一方で合唱曲《聖金口イオアン聖体礼儀》op.31（1910）を創作しており、こちらはロシア正教音楽の金字塔として称される作品である。一連の作品からはこの時期、実に多彩な方向性を貪欲に模索していた様子が垣間見られる。

その貪欲さはピアノ協奏曲第3番の作風にも見られる。ピアノの演奏技術は、ラフマニノフが完成させた4つのピアノ協奏曲のなかで筆頭に挙げられる最高難度を誇る。第1楽章の和音奏法、ふんだんに挿入されたカデンツァ、第3楽章冒頭と同音反復、多声的な書法と、その超絶技巧は枚挙にいとまがない。加えて、ピアノ独奏声部にはオーケストラを牽引する役回りも与えられている。また本作はラフマニノフが初のアメリカ演奏旅行をした際に自作自演で初演された。世紀を代表するピアニストとしての自負とともに新天地に乗り出す覚悟もこの作品には込められていたといえるだろう。

第1楽章 アレグロ・マ・ノン・タント ニ短調 ソナタ形式 冒頭、すぐに独奏ピアノによって静謐な第1主題が流れる。徐々に装飾的に複雑になり、和音奏法が展開部の中盤、終盤のカデンツァに向けて激してゆく。

第2楽章 インテルメッツォ/アダージョ イ長調 3部形式 冒頭に流れる詩情あふれる旋律はまさしくラフマニノフの真骨頂。

第3楽章 フィナーレ/アラ・ブレーヴェ ニ短調 ソナタ形式 高難度のピアノ奏法が繰り広げられる華やかな舞台といえる。独奏パートでは、和音ないしアルペジオに旋律線が重ねられる。

(中田朱美)

作曲年代：1909年夏

初演：1909年11月28日（ロシア旧暦15日） ニューヨーク カーネギーホール
 作曲者独奏 ウォルター・ダムロッシュ指揮 ニューヨーク交響楽団

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、テューバ、ティンパニ、大太鼓、シンバル、小太鼓、弦楽5部、独奏ピアノ

Program notes by Robert Markow

Nielsen: *Helios Overture, op.17*

Carl Nielsen: Born in Nørre-Lyndelse (near Odense), Denmark, June 9, 1865; died in Copenhagen, October 3, 1931

Carl Nielsen represents to Denmark what Grieg does to Norway and Sibelius to Finland – his country’s most famous composer. In fact, Nielsen was born in the same year as Sibelius, 1865.

Nielsen had a voice all his own, but he grew up in an era that included so many attention-grabbing personalities – Debussy, Bartók, Mahler, Ravel, Satie, Schoenberg, Busoni, Strauss, Stravinsky, Varèse, etc. – that there was little room left in the international consciousness for conservative music written by a quiet, simple man in Copenhagen. But times change, and the Nielsen ratings are now significantly higher than they were just a few decades ago. A preoccupation with landscape and the beauties of nature is found in the music of all three Nordic composers just mentioned. But unlike the grim austerity of Sibelius’ music, much of Nielsen’s output is invariably sunny, warm and relaxed. The *Helios Overture* is typical in this respect.

“Helios” is the Greek word for sun, and that is precisely the subject of this programmatic overture. In 1903, Nielsen’s wife, an accomplished sculptress named Anne Marie Brodersen, won a scholarship to study Greek art on location. The couple spent the year in Athens, where they lived in a home overlooking the Aegean Sea. The Conservatory there gave the composer a room with a view of the Acropolis. With Nielsen’s love of the great outdoors and natural beauty, it was almost inevitable that he would be affected by the quality of the Mediterranean sunlight as compared to what he experienced in his native land. Thus was born the idea of the *Helios Overture*. In it, Nielsen traces the course of the sun across the sky, from dawn to twilight. In his own words, we are to imagine “Silence and darkness – then the sun rises with a joyous song of praise – it wanders its golden way – and sinks quietly into the sea.” The *Helios Overture* can also be enjoyed as a self-sufficient sonata-form movement laid out in the classical mode with contrasting themes, development and recapitulation, all framed by a slow introduction (sunrise) and epilogue (sunset).

The first performance was given on October 8, 1903 in Copenhagen by the Royal Danish Orchestra conducted by Johan Svendsen.

Nielsen: Symphony No.5, op.50

I *Tempo giusto* - *Adagio*

II *Allegro* - *Presto* - *Andante poco tranquillo* - *Allegro*

Carl Nielsen, like his Finnish counterpart Sibelius, ranks as one of the leading symphonists of the early twentieth century. His six symphonies are programmed frequently (especially the Fourth and Fifth) and appreciated for their fresh approaches to old forms, for their deeply ingrained spirit of humanity, vital energy, and ingratiating charm. The Danish scholar Robert Naur has explained Nielsen's individual style and affirmative outlook in these words: "No one listening to Nielsen's life work can harbor the slightest doubt that the composer was a man familiar with conflict, the chasms of the human mind, and with human conditions."

Nielsen worked on his Fifth Symphony throughout 1921 and finished it in mid January of 1922. A few days later, he conducted the first performance in Copenhagen on January 24. It does not bear a suggestive subtitle, yet the music easily lends itself to one. Nielsen himself left no clues. Each listener can freely invent his or her own, for the score is filled with conflict, confrontation, intrusion, questing, drama, resolution and triumph. Though only about 35 minutes in length, it seems to take us on a long, varied and fulfilling journey, simultaneously indefinite yet deeply personal.

The symphony opens with quiet murmuring in the violas, an ostinato pattern that will continue for more than one hundred measures. Bassoons present a wandering theme to which horns, flutes and clarinets in turn make contributions. Muted violins introduce the flowing second theme. The mood remains gentle, pastoral, uneventful, until the entrance of the snare drum, which beats out a tattoo that will persist for much of the remainder of the movement. Over and over it presents the same rhythmic figure – relentlessly, insistently, almost obsessively – accompanied for much of the time by triangle, suspended cymbal and timpani. Conflict and confrontation are now in the air. The mood turns ugly, even violent.

Intrusions from the percussion are temporarily halted first by a passage for bassoons and horns, and later by a warmly caressing new subject in the mid-range instruments of the orchestra (divided violas and cellos, bassoons, horns), the *Adagio* section of the movement. But the percussion return in force while the rest of the orchestra surges on gallantly. By the end of the movement, one senses an uneasy truce has been declared as the dialogue for snare drum and solo clarinet fades into the distance. Musicologist Michael Steinberg evocatively describes the role of the snare drummer as "improvising in a manner as though determined at all costs to break up the performance." At one point Nielsen even instructs the snare drummer to play at will, to hammer out anything he pleases. "It takes the full, ferocious force of the orchestra to silence him," continues Steinberg, "but even in the epilogue to

this movement, with the still-small voice of the clarinet heard across a motionless G-major chord in horns and strings, the remembrance of the threat stays with us.”

The first half of the symphony has left us disturbed and in search of resolution (“a frightening vision of madness and of the invasion of order by disorder,” as Steinberg sees it). The second half takes off with a joyful, energetic *Allegro*, densely polyphonic and supported, like the symphony’s opening, with its own two-note ostinato pattern, this one initially in the low-range instruments. But resolution is not yet at hand. Two fugal episodes, each based on some aspect of the melodic material already presented, intervene and run their courses: the first one (*Presto*) fast and skittish, a tour de force of orchestral virtuosity; the second (*Andante poco tranquillo*) calm and lyrical. The music eventually returns to the movement’s opening *Allegro* in a kind of recapitulation, much condensed in time but expanded in the feeling of resolution, confidence, triumph, and pure exaltation.

Rachmaninoff: Piano Concerto No.3 in D minor, op.30

I Allegro ma non tanto

II Intermezzo: Adagio

III Finale: Alla breve

Sergei Rachmaninoff: Born at Oneg (an estate near Novgorod), April 1, 1873; Died in Beverly Hills, California, March 28, 1943

In 1909, the 36-year-old Rachmaninoff was at the height of his career as composer and pianist. It was time to conquer America. For this important visit he composed his Third Piano Concerto, which he wrote during the summer months at his country estate, Ivanovka. In October he set sail for the New World but, not having had time to learn the piano part, he resorted to practicing on a “dumb” (silent) piano he took on board with his baggage. The concerto was greeted warmly, though not rapturously, at its premiere on November 28, 1909, with Walter Damrosch conducting the New York Symphony Orchestra. As soloist Rachmaninoff also performed the concerto with Gustav Mahler conducting the New York Philharmonic, on which occasion Rachmaninoff was enormously impressed with Mahler’s abilities as a conductor.

The Third Concerto proudly carries a reputation for being one of the most difficult, expansive, brilliant and romantic in the repertory of piano concertos. It is also one of Rachmaninoff’s longest and structurally most complex orchestral works. Many of the concerto’s melodic ideas have their seeds in the opening motif. In addition, there is a strong interrelation between the movements, as material in each

movement recurs in varied form in succeeding movements. In mood and style, the music is thoroughly grounded in the nineteenth-century Russian romantic tradition.

The Concerto opens with a disarmingly simple theme. Rachmaninoff said that it “wrote itself ... I wanted to ‘sing’ the melody on the piano, as a singer would sing it.” However, a musicologist-friend of the composer, Joseph Yasser, believed the theme was derived from an ancient monastic chant of the Russian Orthodox Church, a claim Rachmaninoff denied. The second subject consists of a gently playful staccato idea for the orchestra answered by the soloist, from which evolves a broadly lyrical theme in the piano. The development section begins as did the opening, with the soloist becoming increasingly predominant. A cadenza of prodigious difficulty and enormous proportions contains within it the movement’s recapitulation, a most unorthodox procedure. An alternate view holds that the recapitulation consists only of the brief epilogue beginning with the restatement of the opening bars of the movement, shared by piano and orchestra. Musicologist Michael Steinberg consolidates the two positions by observing that “the leisurely singing of the melody leads with extraordinary compressions and encapsulations to a final page in which fragments of themes ghost by in a startling amalgam of epigram and dream.”

The slow movement reveals Rachmaninoff at his most melancholic, rhapsodic and nostalgic. The languid principal theme is reworked through a series of variations, a simple enough procedure in view of the structural complexities of the outer movements. This fact, as well as the generally more relaxed mood, may well have been responsible for the movement’s title “Intermezzo.” Near the end is a faster, *scherzando* passage whose woodwind lines are melodically related to the first theme of the first movement. The darkly melancholic mood of the closing pages is abruptly banished by a brilliant flourish, and the third movement is launched without pause.

Themes as well as rhythmic patterns of this expansive finale are largely derived from or related to material of the first movement. The finale abounds in energetic rhythms, bravura flourishes, scintillating passage work and brilliant effects for soloist and orchestra alike, although Rachmaninoff does not fail to include a characteristically lyric, soaring theme as well. The long coda provides a fitting conclusion to a grandiose concerto.

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979回 定期演奏会Aシリーズ

Subscription Concert No.979 A Series

東京文化会館

2023年7月19日(水) 19:00開演

Wed. 19 July 2023, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

T
TMSO

都響スペシャル

TMSO Special

東京文化会館

2023年7月20日(木) 19:00開演

Thu. 20 July 2023, 19:00 at Tokyo Bunka Kaikan

指揮 ● アラン・ギルバート Alan GILBERT, Conductor
ホルン ● シュテファン・ドール Stefan DOHR, Horn
コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

ウェーベルン：夏風の中で – 大管弦楽のための牧歌 (13分)

Webern: *Im Sommerwind*

モーツァルト：ホルン協奏曲第4番 変ホ長調 K.495 (16分)

Mozart: Horn Concerto No. 4 in E-flat major, K.495

- I Allegro maestoso
- II Romance: Andante cantabile
- III Rondo: Allegro vivace

休憩 / Intermission (20分)

R. シュトラウス：アルプス交響曲 op.64 (50分)

R.Strauss: Eine Alpensinfonie, op.64

夜～日の出～登山～森に入る～小川に沿って歩む～滝～幻影～花咲く草原～
山の牧場～道に迷う～氷河～危険な瞬間～山頂にて～景観～霧がわく～
太陽がかげり始める～エレジー～嵐の前の静けさ～雷雨と嵐、下山～日没～終結～夜

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))(7/19)

文化庁 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。



Stefan DOHR

Horn

シュテファン・ドール

ホルン

©Simon Pauly

「ホルンの王」と称賛されるシュテファン・ドールは、ベルリン・フィル首席ホルン奏者を務め、ラトル、アバド、バレンボイムらとベルリン・フィル、ロサンゼルス・フィル、N響など世界中のオーケストラと共演。現代作曲家に新作を委嘱、初演することで、ホルンのレパートリーを広げ続けている。また、アンサンブル・ウィーン＝ベルリン、ベルリン・フィル八重奏団などのメンバーとしても活動。ルツェルン、ザルツブルク、ラインガウ、バーデン＝バーデンなどの音楽祭に出演している。

エッセンとケルンで学び、19歳でフランクフルト・オペラ首席ホルン奏者に就任。ニース・フィル、ベルリン・ドイツ響、パイロイト祝祭管、ルツェルン祝祭管の首席ホルン奏者を歴任、1993年にベルリン・フィル首席ホルン奏者に就任。王立音楽大学（ロンドン）およびシベリウス・アカデミー客員教授、カラヤン・アカデミーおよびハンス・アイスラー音楽大学終身教授。

“King of his instrument”, Stefan Dohr is widely regarded as one of the world’s greatest horn players. In addition to being Principal Horn of Berliner Philharmoniker, Stefan has collaborated as a soloist with conductors such as Rattle, Abbado, and Barenboim. He has performed with orchestras including Berliner Philharmoniker, Los Angeles Philharmonic, and NHK Symphony. Stefan is a permanent member of Ensemble Wien-Berlin and Philharmonisches Oktett Berlin. He has appeared at Lucerne, Salzburg, Rheingau, and Baden-Baden Festivals. He studied in Essen and Cologne, starting his professional career at the age of 19 as Principal Horn of Frankfurt Opera. He held the position of Principal Horn in Orchestre Philharmonique de Nice, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin and Festival Orchestras of Bayreuth and Lucerne before taking up his current post in 1993. Visiting Professor at Royal College of Music, Sibelius Academy, and a permanent faculty member at Karajan Academy and Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin.

ウェーベルン：

夏風の中で—大管弦楽のための牧歌

12音技法の創始者として知られるアルノルト・シェーンベルク（1874～1951）が、20代の後半に弦楽六重奏曲《浄められた夜》（1899）や交響詩《ペレアスとメリザンド》（1903）を作曲したのと同様に、同じく新ウィーン楽派を代表する作曲家のひとりであるアントン・ウェーベルン（1883～1945）もまた、その創作活動の初期に後期ロマン派音楽の伝統に根差した管弦楽曲を手掛けた。ドイツの作家・哲学者ブルーノ・ヴィレ（1860～1928）の小説『杜松の木の啓示』（1901）所収の同名の詩に着想を得て書かれた、大管弦楽のための牧歌《夏風の中で》である。

本作が作曲されたのは1904年、ウェーベルン20歳のときのこと。当時、ウィーン大学でグイド・アドラー（1855～1941）から音楽学を学び、ワーグナーやマーラー、シェーンベルクらの音楽にも関心を寄せていたウェーベルンは、この年の夏の休暇をオーストリア南部、クラゲンフルト近郊のウェーベルン家の領地で過ごしており、ここで《夏風の中で》の創作に取り組む。そして8月5日にスケッチを、9月16日にはオーケストレーションを完了した。作曲家がシェーンベルクに師事し始める前月の出来事であり、記念すべき「作品1」の《パッサカリヤ》（1908）を書き上げる4年ほど前のことであった。

ウェーベルンは後年、自らの作曲家としての進化とルーツを示すために、この牧歌を教え子たちに見せたこともあったという。しかし、本作品が作曲家の生前に演奏・出版されることはなかった。《夏風の中で》がウェーベルンの娘から音楽学者ハンス・モルデンハウアー（1906～87）のもとに渡ったのは、作曲家の死から16年後の1961年のこと。そして、作品は翌1962年にシアトルで開かれた第1回国際ウェーベルン・フェスティバルにおいてオーマンディ率いるフィラデルフィア管弦楽団によって初演された。

《夏風の中で》は4つの主題をもち、第1・第2主題の後、第3主題の後、第4主題の後に短い展開部が挟まれるという変則的なソナタ形式と見ることができる。主題は常に *p* か *pp* で室内乐的に提示され、展開部はトゥツティであるのが特徴。

曲は、ゆったりとした序奏で始まる。弱音器付きの弦楽器による *ppp* の音がコントラバスから順にだんだんと積み重なっていき、しばしの間、幻想的な調べが続く。ヴァイオリン・ソロのトリルに導かれて主部に入り、ヴァイオリンが優美な第1主題を奏し、やがて弾むような第2主題をオーボエが提示する。音楽は突然テンポを速め、第1展開部はリヒャルト・シュトラウスの交響詩を思わせるスケールの大きな響きとなる。

第3主題はブルックナー風のコーラル（ホルン）で始まり、主題の後半（ヴァイオリン）はなだらかな旋律線をもつ。第2主題による対位的な掛け合い（ファゴットとイングリッシュホルン）から第2展開部が始まる。次の緩徐部分でオーボエが吹く

抒情的な旋律が第4主題。弦の急速な動きから第3展開部が始まり、壮大な *fff* のクライマックスに到達。全休止を挟んだ後、凝縮された再現部が *pp* で始まり、4つの主題が順不同で断片的に回想される。ハープによる二長調主和音が鳴ると、序奏と対を成す静謐なコーダに入り、穏やかに曲は結ばれる。

(本田裕暉)

作曲年代：1904年

初演：1962年5月25日 シアトル

ユージン・オーマンディ指揮 フィラデルフィア管弦楽団

楽器編成：フルート3、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット4、バスクラリネット、ファゴット2、ホルン6、トランペット2、ティンパニ、トライアングル、シンバル、ハープ2、弦楽5部

モーツァルト： ホルン協奏曲第4番 変ホ長調 K.495

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト（1756～91）は、その生涯に（断片を別として）ホルン協奏曲を4作遺している。これらはいずれも作曲家が1781年にウィーンに移住した後に作曲したものであり、そのうちホルン協奏曲第4番は2番目にあたる作品である（ルートヴィヒ・ケッヘルが1862年に出版したモーツァルト全作品目録に基づいて番号が付けられたが、その後の研究でホルン協奏曲の成立は第2番、第4番、第3番、第1番の順番であったことが判明した）。

モーツァルトの『自作品目録』によると、本作が書かれたのは歌劇『フィガロの結婚』初演直後の1786年6月26日のことで、前作「第2番」変ホ長調 K.417（1783）に引き続き、オーストリアのホルン奏者ヨーゼフ・ロイトゲーブ（1732～1811）のために作曲されている。ロイトゲーブは、かつて作曲家自身も在籍していたザルツブルクの宮廷楽団でホルン奏者を務めていた人物であり、モーツァルトに先駆けて1777年にウィーンに移住、同地でチーズ屋を営みながらフリーの音楽家として活躍していた。

作曲家はこのホルンの名手と大変仲が良かったようで、「第2番」の自筆譜の余白に「ろば、牡牛、馬鹿のライトゲーブを憐れんで」と書き記しているほか、未完に終わった「第1番」二長調 K.412（1791）の独奏ホルン・パートにも「元気を出して」「なんて調子はずれなんだ」といったいたずら書きを数多く書き入れている。本作「第4番」の自筆譜が赤、緑、黒、青の4色のインクを用いて書かれているのも、こうしたロイトゲーブへの親愛の念を込めたいたずらだったのかもしれない（なお、本作の場合は、単なるいたずらではなくニュアンス等を示すためだったのでないかとする説もある）。

第1楽章 アレグロ・マエストーン 華やかな協奏ソナタ形式楽章。管弦楽提

示部は躍動感に満ちた第1主題で始まり、第1ヴァイオリンとオーボエによる優美な第2主題が続く。たゆたうような結尾主題から独奏ホルンが登場。弦楽器による刻みを背景に、冒頭とは異なる第1主題を伸びやかに奏でて独奏提示部を開始する。第2主題が変ロ長調で経過的に扱われると、間もなく音楽は展開部へ。ここでは独奏ホルンがほのかな熱気を帯びたハ短調の旋律を歌い上げる。その後は独奏提示部の内容による再現部、カデンツァを経て、結尾主題が再び現れ、賑やかなトゥッティの響きで結ばれる。

第2楽章 ロマンツェ／アンダンテ・カンタービレ 変ロ長調の美しい緩徐楽章。冒頭から紡がれる穏やかな主要主題（A）が、いずれも味わい深いへ長調（B）とト短調（C）のエピソードを挟みながら繰り返される小ロンド形式（ABACA）で構成されている。

第3楽章 ロンド／アレグロ・ヴィヴァーチェ 変ホ長調の軽やかな「狩りのフィナーレ」。冒頭で独奏ホルンが朗々と奏でる角笛風の主題を中心とした、大ロンド形式（ABA-C-ABA）楽章で華麗に全曲を締めくくる。

（本田裕暉）

作曲年代：1786年6月26日(完成)

初演：1786年頃(詳細は不明)

楽器編成：オーボエ2、ファゴット、ホルン2、弦楽5部（チェロとコントラバスは同一パート）、独奏ホルン

R.シュトラウス： アルプス交響曲 op.64

「1914年11月1日」、リヒャルト・シュトラウス（1864～1949）が《アルプス交響曲》を本格的に作曲し始めた日付だが、二重の意味で意味深長だ。

まず1914年。こちらはヨーロッパ全土がやがて破滅へと向かうこととなる第一次世界大戦（1914～18）が勃発した年である。ただし当初は、当時のヨーロッパを覆っていた漠然とした閉塞感や不安感が戦争によって解消され、希望に満ちた新たな世界へのリセットが行われるのではないかという期待感を、多くの知識人・文化人が抱いていた。その中でシュトラウスは例外的に、そうした熱狂から距離を置いていた。芸術家は政治に関わるべきでないというのが彼の考え方であって、その意味では《アルプス交響曲》も戦争に狂奔する世界とは一線を画した内容である。

次に11月1日。これはカトリック教会で「万聖節」と呼ばれてきた日だ。教会に関係するあらゆる聖人と殉教者とを記念する祝日で、11月2日の「万霊節」と並んで死者の魂がこの世に帰ってくる日ももされている（シュトラウス自身も1885年《万霊節》という歌曲を作っているほどだ）。教会では死者への祈りを捧げる礼拝が執り行われ、墓地には花や蠟燭が手向けられるのだが、まさにこの日に作曲が始

められた《アルプス交響曲》も、元々はとある人物を追悼するための曲として構想されていた。

その人物とは、カール・シュタウファー＝ベルン（1857～91）というスイス出身の画家。アルプスの険しい山々に登ることに情熱を傾け、さらに道ならぬ恋に生き、最後は精神の闇に陥って自ら命を絶つという生涯を送った。シュトラウスはこの人物に着想を得た交響詩《芸術家の悲劇》を構想し、1900年にスケッチを開始している。

なお1900年には、シュトラウスが尊敬していたフリードリヒ・ニーチェ（哲学者／1844～1900）も亡くなっている。そうした事情もあって、シュタウファー＝ベルンの運命を表現した交響詩のアイディアは、やがてニーチェ的な世界観を宿す全4楽章構成の交響曲《反キリスト あるいはアルプス交響曲》へと発展した（「反キリスト」の原義は「キリストの教えに背く者」だが、ここでは「キリスト教の世界観を離れた自然への畏敬の精神」を表している）。

ただしこの作品は、シュトラウスが『サロメ』『エレクトラ』『ばらの騎士』といった新作オペラの作曲に舵を切り替えたこともあって、登山の情景を描く第1楽章が半ば書かれたところで放置されてしまう。その後、シュトラウスは1910年に第1楽章の創作を再開するが、1913年にこの部分のみを交響曲として独立させることを決意。そして先ほどの1914年の本格的な作曲へと結びつくこととなる。

なお1915年2月8日に総譜が完成された時点で、《反キリスト あるいはアルプス交響曲》は、《アルプス交響曲》という短いタイトルとなった。理由としてはもちろん、登山を描いた楽章のみを独立させて一つの作品にした事情が最も大きいだろう。だが穿った見方をすれば、戦争に向かって狂奔する世の中を前に、ニーチェ信奉者が時に陥りやすい狂信的な世直し待望への期待を巧みに避けたとは考えられないだろうか。敬愛していたニーチェの『ツァラトゥストラはかく語りき』に着想を得た同名の交響詩（1896）においてさえも、「熱狂」とは距離を置き続けたシュトラウスならではの姿勢に他ならない。

というわけで、《アルプス交響曲》は、ニーチェの世界観やシュタウファー＝ベルンの運命云々といった文脈から一旦切り離され、後ほど示す標題のように、アルプス登頂の一日を描いた作品となった。闇の中から太陽が昇り、登山が開始され、美しい風景に目を奪われたり危険な瞬間に肝を冷やしたりしながら山頂を制覇。だがその満足感も束の間、一天にわかにかき曇り、嵐が襲ってくるなか大急ぎで下山が行われ、無事山裾に着いた頃には壮大な日没の頃となり、やがてすべては闇の中へと消えてゆく……。

どのような対象であれ音によって表現できると豪語していたシュトラウスのことだけはあって、逐一言葉で説明しなくても、今がいったいどのような場面であるのか、音だけで十分に理解でき、楽しめる（なお「幻影」の途中から現れ、「山頂にて」

で圧倒的な音量で現れるアルプスの威容は、ドイツ音楽界の重鎮だったマックス・ブルッフ [1838 ~ 1920] の代表作・ヴァイオリン協奏曲第1番第2楽章の旋律をそのまま引き移している。ブルッフはシュトラウス作品を酷評していたため、彼を制覇したというシュトラウスならではの意趣返しとも考えられる。

また、自らも指揮者としてのキャリアを積むことにより、オーケストレーションの技法にも長けていたシュトラウスのこと。数あるシュトラウスのオーケストラ曲の中でも最大規模の編成を駆使して、自然の織りなす大パノラマを描ききる。そうした意味合いにおいて、当作品はやはり「交響詩」ではなく「交響曲」なのだろう。

例えば19世紀初頭のベートーヴェンの時代から、オーケストラによる壮麗な音響世界が繰り広げられる作品を指して（それが実際に「交響曲」としての内容を備えているかどうかはさておき）「交響曲」という呼び方が存在したほど。またアルプスのテーマ、登山者のテーマが全曲を貫いて変容し、大きなクライマックスを築く様は、交響曲でお馴染みのソナタ形式の応用とも考えられる。

さらに日の出から登山の部分（夜／日の出／登山／森に入る／小川に沿って歩む／滝／幻影／花咲く草原／山の牧場／道に迷う／氷河／危険な瞬間）を第1楽章、山頂の部分（山頂にて／景観／霧がわく／太陽がかけり始める／エレジー／嵐の前の静けさ）を第2楽章、嵐と下山の部分（雷雨と嵐、下山）を第3楽章、日没の部分（日没／終結／夜）を第4楽章と捉える見方も可能だといえよう〔（ ）内はスコアに記された説明〕。

それでも、やはり当作品をシュトラウスが「交響曲」と名付けた一番の理由は、そこに何らかの人生観を反映させようとしたからではないか。ベートーヴェンの交響曲が単なる音楽作品にとどまらず、人間の生き方を映し出す宇宙となったのと同様、シュトラウスもまたそこに、アルプスの一日になぞらえた人間の一生を描こうとした。ヨーロッパが壊滅的な破滅に向かおうとする状況の中であって、それはもしかすると交響曲が人間存在の理想や理念を描くことのできた、最後の光芒の瞬間だったのかもしれない。

(小宮正安)

作曲年代：1914～15年

初演：1915年10月28日 ベルリン 作曲者指揮 シュターツカペレ・ドレスデン

楽器編成：フルート4（第3、4はピッコロ持替）、オーボエ3（第3はイングリッシュホルン持替）、ヘッゲルフォーン、小クラリネット、クラリネット3（第3はバスクラリネット持替）、ファゴット4（第4はコントラファゴット持替）、ホルン8（第5～8はワーグナーチューバ持替）、トランペット4、トロンボーン4、チューバ2、ティンパニ、大太鼓、小太鼓、シンバル、トライアングル、グロッケンシュピール、鐘、タムタム、ウィンドマシーン、サンダーシート、カウベル、ハープ2、チェレスタ、オルガン、弦楽5部、バンダ（ホルン12、トランペット4、トロンボーン4）

Program notes by Robert Markow

Webern: *Im Sommerwind*

Anton Webern: Born in Vienna, December 3, 1883; died in Mittersill (near Salzburg), September 15, 1945

When Anton Webern's name comes up, it is usually in the context of advanced twelve-tone music, serialism, and intensely concentrated, aphoristic musical utterances. *Im Sommerwind*, however, is totally unlike most of Webern's other music, and shows virtually no trace of the direction the twenty-year-old composer was destined to take soon after writing it in 1904. It requires a large orchestra, and even bears a key signature. *Im Sommerwind* opens quietly with a luxuriant D major chord spread across the entire string section, much as Mahler's First Symphony had a few years earlier. Shortly after finishing the score Webern began studying with Arnold Schoenberg, and turned his back on previously-written material. *Im Sommerwind* was never published or performed during Webern's lifetime. Eugene Ormandy conducted the Philadelphia Orchestra in the world premiere, which took place in Seattle as part of that city's World's Fair on May 25, 1962 during a three-day Webern festival organized by Hans Moldenhauer, who had discovered the score the year before in the possession of the composer's daughter.

Moldenhauer, in a preface to the published score, described *Im Sommerwind* (In the Summer Wind) as "a paean to nature, an impressionistic description of a summer day in woods and fields." Indeed, the composer himself was inspired to write the work as the result of idyllic summers at his parents' country estate at Pregelhof, in the Carinthian district of Austria. Webern's sister wrote: "We [she and Anton] spent the whole day in the meadows, fields, and forest, riding in a small wagon which we took turns pulling... Pregelhof's almost magical charm remained an inspiration to the composer for many years."

Webern's direct inspiration for *Im Sommerwind* came from a poem by the pantheist, novelist, dramatist, and religious philosopher Bruno Wille (1860-1928). The poem comes from Wille's novel *Offenbarungen eines Wachholderbaums* (Revelations of a Juniper Tree), published in 1901. Moldenhauer spoke of Webern's "intense nature worship," so it is hardly surprising that he found spiritual kinship with Wille's poem. The score is peppered with performance directions like *feierlich* (solemnly), *weihevoll* (filled with the spirit of consecration), and *so zart wie möglich* (as sweetly as possible). At the climax of the fifteen-minute score Webern writes *auffauchzend* (shouting out joyfully). *Im Sommerwind* does not attempt to recreate the sounds of nature, but rather to stir an emotional response to the beauty of, and a pantheistic reverence for nature, using Wille's poem as "a sort of spiritual springboard," as musicologist Paul Horsley calls it. In its lushly textured writing, romantic persuasion,

large orchestral forces, and dense counterpoint, it might almost be mistaken for a score by Richard Strauss.

Mozart: Horn Concerto No. 4 in E-flat major, K.495

- I **Allegro maestoso**
- II **Romance: Andante cantabile**
- III **Rondo: Allegro vivace**

Wolfgang Amadeus Mozart: Born in Salzburg, January 27, 1756; died in Vienna, December 5, 1791

It used to be so simple: Mozart wrote for solo horn and orchestra a Concert Rondo and four concertos. Period. But recent Mozart scholarship has considerably complicated the issue. The so-called Concerto No. 1 in D major, K. 412 (the only one not in E-flat) is missing a central slow movement, and its rondo movement has been identified as a separate composition, which now bears its own Köchel number. Fragments of still another concerto have come to light; these have been stitched together and performed by horn player Barry Tuckwell, and are believed to be Mozart's first attempt at a horn concerto. Combined with the above-mentioned Concert Rondo, K. 371, these produce another two-movement concerto. Adding to the confusion is Mozart scholar Alan Tyson's recent confirmation that Concerto No. 3 (K. 447) followed No. 4 (K. 495) in order of composition.

None of these musicological musings need deter the listener from fully enjoying the delights of K. 495. The Concerto breezes along with infectious gaiety, good humor, scintillating virtuosity and melting beauty. Like most other Mozart concertos, it was written for a specific performer, Joseph Leutgeb (1732-1811), one of the foremost horn players of his day. Leutgeb, like Mozart, was born and raised in Salzburg, and became a close friend of the family; both musicians also eventually settled in Vienna. They remained lifelong friends. Throughout the 1780s, all of Mozart's works for solo horn, were written for Leutgeb. The closeness of their relationship can readily be seen in the sheer quantity of music Mozart wrote for his friend; no other instrument save violin and piano is treated as generously as the horn in Mozart's concerted works.

The first movement combines melodic appeal with formal idiosyncracies. The opening theme is grand and imperious, far more so than in any other of Mozart's horn works. Yet the horn never plays the theme in its original form. The suave, elegantly lyrical second theme follows closely.

The slow movement is a *Romance*, as were those in the other E-flat horn concertos. Here again, Mozart surpasses his previous efforts in the soloist's long, spun-

out melodic thread, which requires the utmost in breath control. Pianists may recognize this music as melodically akin to the *Andante* of the Sonata in F major for piano four-hands, K. 497, which Mozart wrote a few weeks after the concerto.

The Finale, like its predecessors, is again a galloping rondo in 6/8 meter, evocative of the hunt and containing the catchiest tunes of the concerto.

R. Strauss:

An Alpine Symphony, op. 64

Night - Sunrise - The ascent - Entry into the forest - Wandering by the side of the brook - At the waterfall - Apparition - On flowering meadows - On the Alpine pasture - Lost in the thickets and undergrowth - On the glacier - Dangerous moments - On the summit - Vision - Mists rise - The sun gradually becomes obscured - Elegy - Calm before the storm - Thunder and tempest; descent - Sunset - Waning tones - Night

Richard Strauss: Born in Munich, June 11, 1864; died in Garmisch-Partenkirchen, September 8, 1949

Richard Strauss's colossal *Alpine Symphony* is one of the most remarkable works ever created to portray nature in sound. In this richly descriptive piece of program music, the composer depicts every aspect of the ascent and descent of an Alpine peak over the span of twenty-four hours.

To achieve his goal, instruments are combined in unprecedented variety and pushed to the extremes of their range. Utmost virtuosity and stamina are required from every player.

Strauss loved the Bavarian Alps, where he eventually built a villa in Garmisch-Partenkirchen, but he was never much of a mountaineer. Nevertheless, at the age of fourteen, he once spent a day with some friends climbing a mountain, and later wrote to Ludwig Thuille (a friend who missed the expedition) in terms that closely parallel the events described in the composition he was to write more than thirty years later: departure in the wee hours of the morning, the long climb to the summit, getting lost, a violent thunderstorm that thoroughly drenched everyone, drying off in a farmhouse, and returning home after dark. Strauss completed the score on February 8, 1915, and conducted the premiere himself in Berlin on October 28 of that year.

Although nominally a symphony, this work is a symphonic poem (like *Don Juan*, *Till Eulenspiegel's Merry Pranks* or *Ein Heldenleben*) in all but name. One perceives it not as a series of movements in the standard symphonic format (slow introduction and *allegro* first movement – slow second movement – scherzo third movement – finale and coda), though attempts have been made to force it into this

Procrustean bed, but rather as an extended fantasia built on the Lisztian principle of thematic transformation within the context of a story line or pictorial description. Actually, the *Alpine Symphony* is something of an anomaly in Strauss's career. It appeared more than a decade after he had written his most recent symphonic poem, *Symphonia domestica*, and by 1914, he was securely anchored in a career in the opera house, with six operas to his credit, three of them huge successes (*Salome*, *Elektra* and *Der Rosenkavalier*). For his valedictory effort in the world of symphonic poems, Strauss created his biggest, most extravagant and most sensational of all, the *Alpine Symphony*.

Much has been made of the frankly, even graphically descriptive nature of this music, and it has its detractors for this reason above all. But Strauss himself saw things differently: "There is no such thing as abstract music; there is good music and bad music. If it is good, it means something; and then it is program music." The listener is of course free to listen to the *Alpine Symphony* as he or she chooses: as a succession of landscapes and weather conditions in sound, as the composer's artistic affirmation of Nature, as a metaphor of Life as a mountain which Man must climb, or simply as abstract music.

Listeners will have little difficulty identifying the various scenes and events as they pass by. Nevertheless, a few pertinent remarks can be made: The deep silence of the "Night" is heard in thick, dark, B-flat minor chords; at times every note of the scale is being sustained. Against this opaque sound, low brass instruments present the first of many statements of a solemn chordal theme suggesting the massive, imposing mountain in all its stern majesty. "Sunrise" uses as its melodic material a bright, A-major derivation of the descending minor scale from the "Night" section. When the climbers begin their ascent, another principal theme, strongly rhythmic, is heard at the *allegro* entrance of lower strings, climbs to successively higher levels, and is worked out in elaborate counterpoint. A hunting party is heard in the distance, represented by an off-stage brass ensemble. (Strauss surely got this idea from similar scenes in Wagner's *Tannhäuser* and *Tristan und Isolde*.)

As the climbers continue their journey, orchestral colors, textures, and melodies depict thickening foliage, bird calls, yodels, waterfalls, the apparition of a water sprite, expansive flowery meadows, herds of cattle (the idea to use cowbells here is possibly derived from Mahler's Sixth Symphony), idyllic calm and beauty of the slopes, the slippery surface of a glacier (chromatic, "sliding" trumpet writing), the climbers transfixed by the awesome view from the summit, haze obscuring the sun, ominous stillness and calm before the storm, distant flashes of lighting, isolated raindrops (oboe), thunder, the fury of a blinding storm enhanced by a terrific explosion from the thunder sheet at the climax, the nostalgic glow of sunset, spiritual tranquility at the end of a fulfilling day, and finally, the gloom of night once more as the noble mass of the mountain recedes into darkness and memory twenty-four hours after we first encountered it.

For a profile of Robert Markow, see page 14.