

VERKLÄRTE NACHT

Zwei Menschen gehn

durch kahlen, kalten Hain;

der Mond läuft mit, sie schau hinein.

Der Mond läuft über hohe Eichen,

kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,

in das die schwarzen Zacken reichen.

Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von Dir,

ich geh in Sünde neben Dir.

Ich hab mich schwer an mir vergangen.

Ich glaubte nicht mehr an ein Glück

und hatte doch ein schwer Verlangen

nach Lebensinhalt, nach Mutterglück

und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,

da liess ich schaudernd mein Geschlecht

von einem fremden Mann umfängen,

und hab mich noch dafür gesegnet.

Nun hat das Leben sich gerächt:

nun bin ich Dir, o Dir begenet.

Richard Dehmel

aus „Weib und Welt“

for english translation see last page

BS 009

Sie geht mit ungelenkem Schritt.

Sie schaut empor; der Mond läuft mit.

Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.

Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das Du empfangen hast,

sei Deiner Seele keine Last,

o sieh, wie klar das Weltall schimmert!

Es ist ein Glanz um Alles her,

Du treibst mit mir auf kaltem Meer,

doch eine eigne Wärme flimmert

von Dir in mich, von mir in Dich.

Die wird das fremde Kind verklären,

Du wirst es mir, von mir gebären;

Du hast den Glanz in mich gebracht,

Du hast mich selbst zum Kind gemacht.

Er fasst sie um die starken Hüften.

Ihr Atem küsst sich in den Lüften.

Zwei Menschen gehn

durch hohe, helle Nacht.

SCHÖN BERG BEET HOVEN

VERKLÄRTE NACHT OP. 4

STRING QUARTET

NO. 14 IN C-SHARP MINOR OP. 131

KONZERTHAUS
KAMMERORCHESTER BERLIN
MICHAEL ERXLEBEN



ARNOLD SCHÖNBERG

1874 – 1951

VERKLÄRTE NACHT OP. 4

Transfigured Night / La Nuit transfigurée 24:58

after the Poem by Richard Dehmel

Version for String Orchestra by Arnold Schoenberg (1943)

- 01 Sehr Langsam 05:46
- 02 Breiter (T. 100) 05:13
- 03 Schwer betont (T. 201) 02:01
- 04 Sehr breit und langsam (T. 229) 08:26
- 05 Sehr ruhig (T. 370) 03:35

TOTAL TIME 62:23 / ©&© 2018 b-sharp / www.b-sharp.biz

Recorded November 5, 2015 in cooperation with the Konzerthaus Berlin

Recording Producer: Philipp Nedel / Recording Engineer: Martin Kistner

Editing: Thorsten Weigelt / Artwork: Le_Palmier Design / Photos: Uwe Arens

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770 – 1827

STRING QUARTET NO. 14 IN C-SHARP MINOR OP. 131

Streichquartett Nr. 14 cis-Moll / Quatour à cordes n° 14 en ut dièse mineur

Version for String Orchestra by Dimitri Mitropoulos

- 06 I Adagio ma non troppo e molto espressivo – *attacca* 06:37
- 07 II Allegro molto vivace – *attacca* 02:47
- 08 III Allegro moderato – Adagio – *attacca* 00:44
- 09 IV Andante ma non troppo e molto cantabile – Più mosso –
Andante moderato e lusinghiero – Adagio – Allegretto –
Adagio ma non troppo e semplice – Allegretto – *attacca* 13:08
- 10 V Presto – Molto poco adagio – Tempo I – *attacca* 05:30
- 11 VI Adagio quasi un poco andante – *attacca* 01:46
- 12 VII Allegro 06:41

KONZERTHAUS
KAMMERORCHESTER BERLIN
MICHAEL ERXLÉBEN CONCERTMASTER

KONZERTHAUS KAMMERORCHESTER BERLIN

DIRECTOR - CONCERTMASTER

Michael Erxleben

1ST VIOLINS

Avigail Bushakevitz / Melanie Richter /
David Bestehorn / Anna Babenko /
David Otto-Castrillo

2ND VIOLINS

Andreas Finsterbusch / Ulrike Töppen /
Luisa Rönnebeck / Linda Fichtner /
Ayumu Sasaki

VIOLAS

Eve Wickert / Felix Korinth /
Ernst Martin Schmidt / Katja Plagens /
Eva Kaping / Akiko Hirataka

CELLOS

Daniel Hoffmann / Hila Karni /
Axel Sebastian Dehmelt / Tomáš Jamník

DOUBLE BASSES

Igor Prokopets / Alexander Tarbert



MUSIC AS MESSAGE

On 5 November 2015 the Konzerthaus Chamber Orchestra played Schoenberg's Transfigured Night and Beethoven's String Quartet op. 131 in the Kleiner Saal of this world-famous Berlin concert hall. The concert was recorded live for the present album. On the day of the concert the producer Philipp Nedel spoke with Michael Erxleben, the ensemble's artistic director and one of its two principal concertmasters.

Philipp Nedel: *How did this programme actually come about?*

Michael Erxleben: Transfigured Night was de rigueur for the programme in any case, and Beethoven's op. 131 seemed a natural choice as a second work because it has the same continuous structure: all the movements elide. Besides, both pieces deal with similar themes. In Beethoven's case

it is the – struggle is perhaps too strong a word – eternal contradiction between constancy and metamorphosis, or between life and death. And the Dehmel poem underlying Schoenberg's piece is likewise a story that never reaches a proper ending and has quite a few psychological layers – as is true, I feel, of the Beethoven quartet. Both pieces never cease being interesting; at every hearing one creeps a bit deeper into the material.

PN: *How do you start preparing a work for performance?*

ME: First by forgetting everything I've previously done with it or heard about it. I toss out all the clichés. Then I get the autograph or manuscript, meaning the earliest available version from the composer's own hand, and study the work's history from the first draft to the original or final print. Often enough they are worlds apart: at least in Beethoven's day, publishers brazenly tinkered with the music, and purely practical considerations

often influenced what ultimately got engraved. I try to get as close as possible to the composer's original intentions. Sometimes that has serious consequences for the interpretation of the text. I also pose questions to the listener and risk making mistakes. That's what I find so exciting about music per se. I'm not that interested in turning out a perfect performance; I'm far more concerned with going one step further "back to the roots".

PN: *What's special about Mitropoulos's string orchestra arrangement of the Beethoven piece?*

ME: What we'll be playing this evening is, I hope, a great deal of Beethoven and very little Mitropoulos. And there's a touch of me in it as well. Mitropoulos's only addition is the double bass part. For example, he drops the double basses altogether in the second movement, just as Lenny Bernstein did when he played the Mitropoulos version in Vienna. I've tried to incorporate the double bass in this movement. It's

simply an orchestration, not an artistic arrangement of the sort that Gustav Mahler produced for Schubert's Death and the Maiden.

PN: *As a concertmaster, how would you describe the difference between the "big" Konzerthaus orchestra and the chamber orchestra?*

ME: It's a bit like an investment: I get 0.2 percent interest from my work in the big orchestra and 52 percent from the chamber orchestra. My job as concertmaster in the large ensemble is to implement the intentions of the conductor. I can adjust the fine-tuning or try to make my own section more homogeneous, all those sorts of things. But it never goes so far that I can claim to affect the orchestra's quality. A good part of my work with the chamber orchestra comes from the need to improve the quality of the strings in the big orchestra. Sometimes different people play in the chamber orchestra; there's a slight fluctuation of personnel. And if you

constantly work on the same themes, it may happen that some of it rubs off on the big orchestra. When that happens, as concertmaster in the symphony orchestra, I'm grateful for the work I did with the chamber orchestra.

PN: What do you consider a good concert performance? What precepts are you bringing to today's concert?

ME: To me, a good concert performance is one that succeeds in conveying a great deal of the piece to the audience, that whets the curiosity and perhaps even kindles an understanding of the form. At least the Beethoven quartet is, to my mind, one of the most brilliant of all creations in point of architecture. Other than that, I find the word "precept" a bit risky. After we'd worked hard in the dress rehearsal Kurt Sanderling always used to say, "This evening we're all in God's hands." And that's how it is here, too: we may be lucky and everyone in the ensemble will suddenly think the same way. But it can also turn out completely

differently ... it depends on more than just the players.

PN: In yesterday's rehearsal you said, "People, you have to dare, it's good to make mistakes!"

ME: Of course. A mistake is your best friend. If you don't make it now, you'll make it some other time when it really hurts. Besides, especially when surrounded by microphones, everyone's immersed in their own business to a degree that borders on self-flagellation. They seal themselves off from the collective without wanting to. It's not my goal to get all the notes right every time. When someone plays a wrong note it's completely incidental: it can be corrected. What can't be corrected is when you play a 30-minute piece and say at the end, "So, what was the point of all that?" That's what happens when everyone is fixated on themselves and the musical impact doesn't proliferate. That's what I meant by saying "It's good to make mistakes."

PN: Here's another situation: you asked the musicians to "dare a little dance".

ME: That was in the Allegretto from the fourth movement of the Beethoven. I simply wanted to avoid certain bad habits. For example, take a 2/4 bar with four eighth-notes. The first thing anyone thinks is: "Classical music: the eighths have to be even." That's a legacy of childhood violin lessons, and it sits deep. It's also utter nonsense; that's not how music works. In this case we needed a lilting accompaniment where the feet don't actually touch the ground because the downbeat is always missing. When I then talk about a "little dance" the musicians know exactly what I mean.

PN: One last thing: In the Schoenberg, of course, you constantly refer to the underlying poem: "Keep the sentence in mind! Don't play the phrase as notes, play the message!"

ME: In key passages Schoenberg set Dehmel's poem almost as speech-

melody. To convey this, you have to know the poem really well, and perhaps even read it aloud, in order to shape it on your instrument. You can also misread a sentence if you garble the grammar, so that you don't truly understand it at the end. The important thing, at least with the Schoenberg, is first of all to grasp where a phrase begins, where it ends and where it climaxes, and second, what you want it to say. If you know these two things, you've already come a long way. But if you have 13 notes in a phrase and merely play 13 perfectly clean notes, you haven't even started. As a musician you must know the background, and it truly helps when everyone has the poem in mind, especially at transitions. It's certainly better than having only notes on your brain!



KONZERTHAUS KAMMERORCHESTER BERLIN

The Konzerthaus Kammerorchester, which was founded in 2009 by musicians of the Konzerthaus, consists exclusively of members of the Konzerthausorchester in Berlin and performs without a conductor. The democratically organised ensemble has an established position in the concert season of the house and regularly appears at concert halls around the world. For example, numerous concert tours have taken the ensemble to Turkey, Holland and Japan.

Several well-received CD recordings have already been released on the b-sharp label. Deutsche Grammophon, together with the chamber orchestra and violinist Daniel Hope, released the Four Seasons after Antonio Vivaldi from the "Recomposed by Max Richter" series, which won the Echo Klassik in 2013.

The repertoire focuses mainly on works for string orchestra, plus arrangements of great chamber music works such as Schubert's string quartet "Death and the Maiden" in the arrangement by Gustav Mahler and Bruckner's string quartet. But symphonic works with a smaller wind ensemble or solo concertos with soloists such as Julian Steckel, Ning Feng or Matthias Kirschnereit are also part of the ensemble's repertoire.

The artistic directors of the Konzerthaus Kammerorchester are the two 1st concertmasters of the Konzerthausorchester, Sayako Kusaka and Michael Erxleben.

WWW.KONZERTHAUS-KAMMERORCHESTER.DE

FUNK STIFTUNG

The non-profit Funk Foundation is involved in the field of science and education with a focus in the areas of risk research and risk management. It also supports cultural projects, whereby particular attention is paid to the activation of artistically valuable, but currently neglected works of the classical music repertoire. This approach expressly knows no "national" boundaries.



WWW.FUNK-STIFTUNG.ORG



**MICHAEL
ERXLEBEN**

MUSIK ALS AUSSAGE

Am 5. November 2015 spielte das Konzerthaus Kammerorchester Berlin im Kleinen Saal dort das Programm mit Schönbergs Verklärter Nacht und Beethovens Streichquartett op. 131, das für das vorliegende Album live mitgeschnitten wurde. Am Konzerttag sprach der Aufnahmeproduzent Philipp Nedel mit Michael Erxleben, einem der beiden Ersten Konzertmeister und Künstlerischen Leiter des Ensembles.

Philipp Nedel: Wie kam es eigentlich zu diesem Programm?

Michael Erxleben: Die Verklärte Nacht war ohnehin ein Muss im Programm, und für mich bot sich Beethovens Opus 131 als zweites Werk an, weil es dieselbe durchlaufende Satzstruktur hat –alles geht ineinander über. Außerdem behandeln beide Stücke ähnliche Themen. Bei Beethoven

ist es der – Kampf ist zu viel gesagt – der ewige Widerspruch zwischen Konstanz und Metamorphose, oder auch: zwischen Leben und Sterben. Und das Dehmel-Gedicht, das dem Schönberg zugrunde liegt, ist auch eine Geschichte, die nie richtig zum Schluss kommt und ziemlich psychologisch gelagert ist – was das Beethoven-Quartett für mich auch ist. Beides sind Stücke, die nicht aufhören, einen zu interessieren, man kriecht jedes Mal ein bisschen tiefer in die Materie.

PN: Womit fängst du an, wenn du ein Werk vorbereitest?

ME: Damit, dass ich erstmal alles vergesse, was ich bisher mit dem Stück gemacht habe oder gehört habe – ich werfe alle Klischees ab. Dann besorge ich mir das Autograph oder Manuskript, also die früheste verfügbare Fassung aus der Hand der Komponisten, und beschäftige mich mit der Geschichte des Werks vom Entwurf bis zur ersten oder auch letzten Drucklegung. Da liegen oft Abgründe

dazwischen: Die Verleger zumindest zu Beethovens Zeit haben schamlos in die Stücke eingegriffen, und rein praktische Erwägungen hatten dann oft Einfluss darauf, was letztendlich gestochen wurde. Ich versuche, so nah wie möglich an die ursprüngliche Intention des Komponisten zu kommen. Das hat manchmal gravierende Konsequenzen für die Interpretation des Textes. Da stelle ich auch Fragen an die Hörenden und riskiere Irrtümer. Und das ist es, was die Musik per se für mich spannend macht. Ich habe wenig Interesse daran, nur eine perfekte Aufführung zu liefern, mir geht es vielmehr darum, wieder ein bisschen »back to the roots« zu kommen.

PN: Was ist beim Beethoven das Besondere an dem Streichorchester-Arrangement von Mitropoulos?

ME: Was wir heute Abend spielen, ist hoffentlich sehr viel Beethoven und nur ganz wenig Mitropoulos. Und dann ist auch ein bisschen was von

mir drin. Mitropoulos hat nur die Kontrabass-Stimme dazugeschrieben. Er lässt zum Beispiel den zweiten Satz komplett ohne Kontrabässe spielen, das hat auch Lenny Bernstein in seiner Wiener Aufführung der Mitropoulos-Fassung so gemacht. Ich habe versucht, den Kontrabass in diesem Satz einzubinden. Es ist einfach eine Instrumentierung, keine künstlerische Bearbeitung in dem Sinne, wie etwa Gustav Mahler Schuberts Der Tod und das Mädchen bearbeitet hat.

PN: Wie würdest du den Unterschied in deiner Arbeit als Konzertmeister zwischen dem »großen« Konzerthausorchester und dem Kammerorchester beschreiben?

ME: Das ist ein bisschen wie bei einer Investition: Im großen Orchester bekomme ich 0,2 Prozent Zinsen für meine Arbeit, im Kammerorchester 52 Prozent. In der großen Besetzung bin ich als Konzertmeister natürlich dazu da, die Intentionen des Dirigenten umzusetzen. Da kann man dann

Feinheiten justieren oder versuchen, die eigene Gruppe homogener zu machen, all solche Dinge, aber es geht nicht so weit, dass man sagen kann: Ich drehe jetzt an der Qualität des Orchesters. Und ein Gutteil meiner Arbeit mit dem Kammerorchester hier entspringt auch dem Bedürfnis, den Streicherapparat des großen Orchesters qualitativ nach oben zu ziehen. Es spielen nicht immer dieselben Leute im Kammerorchester, es ist eine leicht fluktuierende Besetzung, und wenn man ständig an denselben Themen arbeitet, kann es sein, dass davon auch etwas im großen Orchester ankommt. Dann sage ich als Konzertmeister im Symphonieorchester »Danke« für die Arbeit, die ich mit dem Kammerorchester gemacht habe.

PN: Was bedeutet für dich eine gute Konzertaufführung? Mit welchem Vorsatz gehst du heute auf die Bühne?

ME: Eine gute Konzertaufführung ist für mich die, in der es gelingt, wirklich viel von dem Stück im Publikum

unterzubringen, die Neugierde geweckt wird, aus der vielleicht sogar Formverständnis keimt. Zumindest der Beethoven ist in seiner architektonischen Konstruktion eines der in meinen Augen genialsten Stücke überhaupt. Ansonsten: Vorsatz finde ich ein gewagtes Wort. Nachdem wir in der Generalprobe hart gearbeitet hatten, sagte Kurt Sanderling früher immer: »Heute Abend sind wir alle in Gottes Hand.« Und so ist es auch hier: Man kann das Glück haben, dass die Musiker im Ensemble plötzlich dasselbe denken, das kann aber auch ganz anders kommen... Das hängt nicht nur von den Spielern ab.

PN: Gestern in der Probe hast du gesagt: »Leute, ihr müsst euch auch etwas trauen, Fehler machen ist gut!«

ME: Natürlich, der Fehler ist dein bester Freund, machst du ihn nicht jetzt, machst du ihn irgendwann, wenn er mehr stört. Außerdem – besonders wenn Mikrofone im Raum sind – ist natürlich jeder in einem Maße mit

seinem eigenen Tun beschäftigt, das schon an Selbstzerfleischung grenzt, und dadurch schottet er sich gegen das kollektive Geschehen ab, ohne es zu wollen. Mir geht es nicht darum, dass immer alle Töne stimmen. Wenn sich jemand mal verspielt, ist das völlig marginal, das kann man alles korrigieren. Was man nicht korrigieren kann, ist, wenn man ein Stück von 30 Minuten spielt und am Ende sagt: So, was sollte das jetzt eigentlich? Das ist der Effekt, wenn jeder sich zu sehr um sich selbst kümmert, die musikalische Wirkung multipliziert sich dann nicht. So habe ich diesen Satz gemeint.

PN: *Eine andere Situation – du hast die Musiker aufgefordert, »ein Tänzchen zu wagen«.*

ME: Das war beim Allegretto aus dem vierten Satz vom Beethoven. Ich wollte einfach von gewissen Unarten wegkommen. Zum Beispiel: Ich sehe einen 2/4-Takt mit vier Achteln drin, und das erste, was jedem einfällt: Klassische Musik – ich spiele vier gleiche Achtel.

Das ist ein Erbe geigerischer Ausbildung in der Kindheit. Das sitzt. Und es ist kompletter Unsinn, so funktioniert es nicht. Und in diesem Fall war eine tänzerische Begleitung gefragt, die den Boden mit den Füßen eigentlich nicht berührt, weil der erste Schlag im Takt immer leer ist. Und wenn ich dann von einem »Tänzchen« spreche, wissen die Musiker genau, was ich meine.

PN: *Eine letzte Sache noch: Beim Schönberg gibt es ja einen Text, auf den du immer wieder hingewiesen hast: »Stellt euch den Satz vor! Spielt nicht die Phrase als Noten, sondern als Aussage!«*

ME: Schönberg hat Dehmels Gedicht an inhaltlich wichtigen Stellen geradezu sprachmelodisch vertont. Um das zu realisieren, muss man den Text wirklich kennen und vielleicht auch einmal selbst gesprochen haben, um ihn auf dem Instrument nachzuformen. Auch kann man einen Satz inhaltlich falsch lesen, wenn man

ihn grammatikalisch falsch verklammert, so dass man ihn am Ende nicht richtig versteht. Wichtig ist, zumindest beim Schönberg, dass man erstens begreift, wo eine Phrase anfängt, wo sie aufhört und wo ihr Höhepunkt ist, und zweitens, was man mit ihr aussagen will. Wenn man diese zwei Dinge weiß, dann ist eigentlich schon vieles gut. Wenn man aber innerhalb der Phrase dreizehn Töne hat und lediglich dreizehn perfekt saubere schöne Töne spielt, ist noch gar nichts gut. Als Musiker muss man den Hintergrund kennen, und es hilft wirklich, vor allem auch bei Übergängen, wenn jeder den Text im Kopf hat. Das ist besser, als wenn jeder nur Noten im Kopf hat.

FUNK STIFTUNG

Die gemeinnützige Funk Stiftung engagiert sich im Bereich der Wissenschaft und Bildung mit einer Schwerpunktsetzung auf die Themen Risikoforschung und Risikobewältigung. Außerdem fördert sie Kulturprojekte. Hier liegt das besondere Augenmerk auf der Aktivierung von künstlerisch wertvollen, jedoch gegenwärtig zu wenig beachteten Werken der klassischen Musik. Der Ansatz kennt ausdrücklich keine „nationalen“ Grenzen.



KONZERTHAUS KAMMERORCHESTER BERLIN

Das 2009 von Musikern des Konzerthauses gegründete Konzerthaus Kammerorchester besteht ausschließlich aus Mitgliedern des Konzerthausorchesters Berlin und kommt ohne Dirigenten aus. Der demokratisch organisierte Klangkörper hat einen festen Platz in der Konzertsaison des Hauses und tritt wiederholt auf internationalen Podien in Erscheinung. So führten mehrere Konzertreisen das Ensemble beispielsweise in die Türkei, nach Holland und nach Japan.

Es sind unter dem Label b-sharp bereits mehrere vielbeachtete CD-Einspielungen erschienen. Die Deutsche Grammophon veröffentlichte mit dem Kammerorchester und dem Geiger Daniel Hope aus der Reihe »Recomposed by Max Richter« die Vier Jahreszeiten nach Antonio Vivaldi, die 2013 mit dem Echo Klassik ausgezeichnet wurden.

Das Repertoire konzentriert sich hauptsächlich auf Werke für Streichorchester, wobei auch ausdrücklich Bearbeitungen von großen Kammermusikwerken zur Geltung kommen sollen, wie zum Beispiel Schuberts Streichquartett »Der Tod und das Mädchen« in der Bearbeitung von Gustav Mahler oder Bruckners Streichquintett. Aber auch symphonische Werke mit kleinerer Bläserbesetzung oder Solokonzerte mit Solisten wie Julian Steckel, Ning Feng oder Matthias Kirschneier gehören zum Programm.

Künstlerische Leiter des Konzerthaus Kammerorchesters sind die beiden Ersten Konzertmeister des Konzerthausorchesters, Sayako Kusaka und Michael Erxleben.

WWW.KONZERTHAUS-KAMMERORCHESTER.DE

メッセージとしての音楽

2015年11月5日、シェーンベルクの《浄められた夜》とベートーヴェンの弦楽四重奏曲作品131が、ベルリン・コンツェルトハウス室内オーケストラによって小ホールで上演され、本アルバムにライブ録音された。コンサート当日、レコーディングプロデューサーのフィリップ・ネーデルが、同アンサンブルの二人の第一コンサートマスター兼芸術監督のうちの一人であるミハエル・エルクスレーベンにインタビューした。

フィリップ・ネーデル(PN)： 演目はどのような経緯で決まったのでしょうか。

ミハエル・エルクスレーベン(ME)： まず《浄められた夜》は演目に必ず入れるということが既に決まっています、同じように楽章から楽章へと途切れなく繋がっている構造のベートーヴェンの作品 131が二つ目の曲としてぴったりだと思ったのです。それに、どちらの曲も似たようなテーマを扱っています。ベートーヴェンでは——戦いといった言い過ぎですが——不変性とメタモルフォーゼ、または、生と死の間にある永遠の矛盾ですね。また、シェーンベルクの曲

はデーメルに詩に基づいていますが、これも最終的な結末というものがない、かなり心理的な性質をもった詩です。これはベートーヴェンの弦楽四重奏曲にも共通していると私は思うのです。どちらも、永久に人を惹きつけ続ける曲で、毎回、ほんの少しとはいえ、より深く掘り下げていくことができるような気がします。

PN： 演奏曲が決まったら、まずどういった準備を？

ME： まず初めに、それまでその曲に関して自分が経験したことや聴いたことを一旦すべて忘れ、ステレオタイプな見方は一切捨てます。次に、入手可能な譜面のなかでも最古の、作曲家が自ら執筆した自筆譜を取り寄せて、草案から初版や最新版までに至るその作品の歴史について調べます。よくあることですが、同じ曲でも凄まじい隔たりがあったりしますからね。少なくともベートーヴェンの時代の出版社は、作品を平気で改ざんし、最終的にどのようなバージョンが出版されるかは、しばしば単に実務上の理由で決められたのです。だから私は、作曲家の元の意図にできる限り近づくことができるように努めています。その結果、時には原典の解釈において決定的な判断を迫られることもあります。そんな時、私

は聴き手に問いを投げかけ、誤りを犯すリスクも負います。でもだからこそ、音楽は面白いと私は思うのです。ただ完璧な演奏を提供することではなく、ほんの少しでも「ルーツに戻る」ことを目指したいのです。

PN: ベートーヴェンの曲に関してですが、ミトロプーロスが編曲した弦楽合奏版で特筆すべきところは？

ME: 今夜の私たちの演奏では、大部分がベートーヴェンでミトロプーロスの割合は少しだけになると良いのですがね。そして、私の味もほんの少し入っています。ミトロプーロスはコントラバスのパートを加筆しただけです。でも、ミトロプーロス版でも第2楽章は終始コントラバスパートなしになっており、レニー・バーンスタインもミトロプーロス版のウィーン・フィルとの上演でそうしていますね。私はこの楽章にコントラバスを組み入れてみました。ただし、これは純粋に楽器編成をアレンジしただけで、例えばグスタフ・マーラーによるシューベルトの《死と乙女》の編曲のような芸術的な意味合いをもつアレンジではありません。

PN: 室内オーケストラとその母体である「大きな」コンチェルトハウス管弦楽団と

では、コンサートマスターを務める際、どういった違いが？

ME: 言うなれば投資と少し似たようなところがありますね。大きなオーケストラでは0.2パーセントの利子が返ってくるのに対して、室内オーケストラでは52パーセントの利子が返ってくる。大編成のオケでは、コンサートマスターとしての務めはやはり指揮者の意図を実現させることです。細かいところをチューニングしたり、あるパートがまとまりよく演奏できるようにしたりといったような事はできますが、オーケストラ全体の品質を左右するような踏み込んだ調整をるところまではいきません。そして私の室内オーケストラでの仕事の大部分は、大きい方のオーケストラの弦楽セクションの質をも向上させたいという願いが原動力となっているんです。室内オーケストラにはいつも同じ奏者が所属しているわけではなく、やや流動的な編成なんですね。だから室内オケで常に同じ課題に取り組んでいけば、大きい方のオーケストラの方にもその成果が伝わることもあるんです。そんな時、シンフォニーオーケストラのコンサートマスターの私は、室内オーケストラのコンサートマスターとして成し遂げた自分の仕事に「ありがとう」と言うんです。

PN: 良いコンサートとは？ 今日の舞台では、どんな目標が？

ME: 私にとって良いコンサートとは、作品がもつ醍醐味が最大限、観客に伝わって、観客の好奇心を刺激し、さらにその好奇心から、形式についての理解も芽生えるような、そんなコンサートですね。特にベートーヴェンの今回の曲は、構成において最も天才的な作品だと思います。それはさておき、目標とは言われれば、少々ためらいますね。クルト・ザンダーリンクは厳しいゲネプロの後、いつもこう言っていました。「今夜の我々の運命は、神に任せるしかない」と。そして今夜も同じことが言えます。アンサンブルの音楽家たちの息が見事に合うかもしれないし、あるいは全く違う流れになるかもしれない... それは奏者だけにかかっているわけでもないんです。

PN: 昨日のリハーサルでは「勇気をだすことだ。間違うことは良いことなんだ！」と言っていましたね。

ME: まさに、間違いこそ真の友です。今、間違わなければ、いつか不都合な時に間違うことになる。それに、マイクが設置されている時は特に、みな自分自身がすべきことに自己破壊的なまでに精一杯で、つい周り

から自己を遮断してしまう。全ての音が常にぴったり合っているかどうかは問題ではないんです。誰かがどこかで間違っただとしても、それは些細な事で、いくらでも修正することができる。反対に、ある30分の作品を一通り滞りなく演奏できたとしても、実は作品を根本的に理解できていないとしたら、これは後から修正できません。そんな風に各自が自分のことばかりに集中してしまうと、音楽的な相乗効果が発揮されない。昨日のリハーサルでの言葉は、そういう意味を込めて言いました。

PN: それから、「ためらわずにダンスを踊ってみることだ」とも言っていましたね。

ME: ベートーヴェンの第4楽章のアレグレットの時ですね。よくみられる悪習のようなものを選ばなかったんです。例えば、4分の2拍子で4つの8分音符が並んでいるとき、クラシック音楽ですから誰もが、全く等しい4つの8分音符を演奏する。子供の時から受けたヴァイオリンのレッスンで習ったようにね。しっかり身につけている。だけどそれは全くのナンセンスで、実際はそうじゃない。具体的には、この場合、最初の拍が休み無拍だから、足が床に触れないような、軽くダンスを踊っているような伴演奏が求められているんです。「軽くダンスを」と

言えば、奏者たちはみんなその意味がすぐ分かるんですね。

PN: 最後にもう一つ。シェーンベルクでは、繰り返し、原文のある行に触れていましたね。「この文を心に思い浮かべてみてください! フレーズを音符として演奏するのではなく、言わんとしていることを演奏してみてください!」と。

ME: シェーンベルクはデーメル詩の内容的に重要な箇所を、あたかも言葉をメロディーに変換するかのように音にしています。それを理解するには、テキストをしっかり把握していなければなりませんし、各自が一度は音読したことがなければ、それを楽器によって象ることができません。ある文を文法的に誤って読み解いてしまうと、内容的にも間違っ解釈してしまう事があります。大事なのは、少なくともシェーンベルクでは、どこからあるフレーズが始まって、どこで終わって、どこがクライマックスなのかをまず把握すること、さらに、そのフレーズのメッセージを理解することです。この二つを知っていれば、おおかた良くなります。逆に、13の音から成るフレーズを演奏する際、ただ単に13の音をきっちり、キレイに奏でるだけでは十分ではないのです。音楽家は背景を知らなければなりません。

んし、全員がテキストをしっかりと記憶していれば、特につなぎ目の箇所ですと役にとつんです。音符だけを覚えているよりずっと良いですね。

公益財団法人フंक・ファンデーションは、学術教育の分野においてリスクマネジメント研究、芸術文化の分野においてカルチャー・プロジェクトを支援しています。後者では、高い質にも関わらず稀にしか上演されない音楽作品に、特別な重点が置かれています。国境を問わず、多様な楽曲やアーティストを紹介することが、中心的課題となります。

この目的を達成するために、フंक・ファンデーションは、音楽制作会社b-sharpと協業し、ベルリン・コンツェルトハウス室内管弦楽団の録音活動への支援を進めています。同楽団は、趣向を凝らしたプログラミングと団員の国際的顔ぶれによって、フंक・ファンデーションのフィロソフィーを、理想的に体現しているのです。



WWW.FUNK-STIFTUNG.ORG

TRANSFIGURED NIGHT

Two people walk through a bare, cold grove;
The moon races along with them, they look into it.
The moon races over tall oaks,
No cloud obscures the light from the sky,
Into which the black points of the boughs reach.
A woman's voice speaks:

I'm carrying a child, and not yours,
I walk in sin beside you.
I have committed a great offense against myself.
And yet I had a strong yearning
For something to fill my life, for the joys
of motherhood
And for duty; so I committed an effrontery,
So, shuddering, I allowed my sex
To be embraced by a strange man,
And, on top of that, I blessed myself for it.
Now life has taken its revenge:
Now I have met you, oh, you.

Richard Dehmel
from *Weib und Welt (Woman and World)*
english translation by Stanley Appelbaum

She walks with a clumsy gait,
She looks up; The moon is racing along.
Her dark gaze is drowned in light.
A man's voice speaks:

May the child you conceived
Be no burden to your soul;
Just see how brightly the universe is gleaming!
There's a glow around everything;
You are floating with me on a cold ocean,
But a special warmth flickers
From you into me, from me into you.
It will transfigure the strange man's child.
You will bear the child for me, as if it were mine;
You have brought the glow into me,
You have made me like a child myself.

He grasps her around her ample hips.
Their breath kisses in the breeze.
Two people walk through the lofty, bright night.