

Herbert Blomstedt
Bamberger Symphoniker

Mahler IX



CO-PRODUCTION
WITH
BR
KLASSIK

Gustav Mahler (1860–1911)
Symphony No. 9 in D major

CD 1

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I – Andante comodo | 29:27 |
| 2 | II – Im Tempo eines gemächlichen Ländlers.
Etwas täppisch und sehr derb | 16:26 |

CD 2

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | III – Rondo – Burleske. Allegro assai.
Sehr trotzig | 13:09 |
| 2 | IV – Adagio | 24:26 |



Musik für eine neue Zeit

Eine Symphonie zu schreiben, sagte Johannes Brahms einmal, sei »seit Joseph Haydn kein bloßer Spaß mehr, sondern eine Angelegenheit auf Leben und Tod«. Das galt für Gustav Mahler, dem Symphonie nichts weniger hieß, als »mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufzubauen«, ganz besonders. Gar an eine Neunte sich zu wagen bedeutete dem Abergläubischen tatsächlich ein Spiel mit dem Tod, weil er glaubte, eine neunte Symphonie könnte für ihn wie für Ludwig van Beethoven oder Anton Bruckner zu seiner letzten werden.

Um »das Schicksal zu überlisten«, verweigerte er deshalb seinem nach der Achten geschaffenen *Lied von der Erde* den Gattungsnamen »Symphonie«, obwohl es eindeutig eine ist und im Untertitel von ihm auch so genannt wurde. Die nächste Symphonie numerierte er zuerst nicht, sagte aber zu seiner Frau Alma Mahler-Schindler: »Eigentlich ist es ja die Zehnte, weil das *Lied von der Erde* meine Neunte ist.« Jenes dem *Lied von der Erde* folgende Werk, 1908/09 komponiert, wagte Mahler dann später doch als »Symphonie Nr. 9« zu bezeichnen und merkte selbstironisch an: »Und in D geht sie auch! Aber [...] wenigstens in Dur« (Beethovens Neunte ist bekanntlich in d-Moll geschrieben). Es half jedoch alles nichts: Über der Arbeit an der folgenden Symphonie Nr. 10 ist Mahler gestorben; sie blieb deshalb Fragment.

Schon früh wurde Mahlers Neunte zu seinem Abschied vom Leben erklärt. Alban Berg hielt fest: »Der erste Satz ist [...] der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, [...] die Natur noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen – bevor der Tod kommt. Denn er kommt unaufhaltsam. Dieser

ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt. Immer wieder meldet sie sich [...], am stärksten natürlich bei der ungeheuren Stelle, wo [...] mitten hinein in die tiefste schmerzvollste Lebenslust mit höchster Gewalt der Tod sich anmeldet.« Auch Paul Bekkers Deutung kreist um den Tod, der dem Komponisten »als Erfüllung alles dessen erscheint, was Lebenskampf und -sehnsucht einstmals als Ziel boten. [...] Ein zermürender Gesang, eigentlich nicht für die Ohren der Welt geschaffen. Er erzählt von den letzten Dingen, Mahler selbst starb an ihm.«

Abschied vom Leben?

Arnold Schönberg hingegen erklärte 1913: »Seine Neunte ist höchst merkwürdig. In ihr spricht der Autor kaum mehr als Subjekt. Fast sieht es aus, als ob es für dieses Werk noch einen verborgenen Autor gebe, der Mahler bloß als Sprachrohr benützt hat. Dieses Werk ist nicht mehr im Ich-Ton gehalten. Es bringt sozusagen objektive, fast leidenschaftslose Konstatierungen, von einer Schönheit, die nur dem bemerkbar wird, der auf animalische Wärme verzichten kann und sich in geistiger Kühle wohlfühlt.«

Einerseits muss vor Mystifizierung gewarnt werden, wollte doch Mahler auch nach der Neunten unbedingt weiterleben und -schaffen; die unvollendete Zehnte zeugt beredt dafür, und das Buch, das er in seinen letzten Tagen gelesen hatte, befasst sich mit dem Problem des Lebens! Die Verbindung von Leben und Tod war zudem seit den ersten Liedern und dem *Klagenden Lied* wesentlicher Gehalt seiner Musik. Und Schönbergs Dictum, dass aus der Neunten ein Dritter spreche, der Mahler nur als Medium benütze, »hat etwas getroffen, was mehr oder minder für alle seine Werke gilt und was das Unbehagen an ihm, als

eines an Doppelbödigkeit, weithin erklärt. Kaum ein Thema, geschweige ein Satz von ihm, der buchstäblich als das genommen werden könnte, als was er auftritt« (Adorno).

Andererseits gibt es Indizien dafür, dass Bergs Wort von Mahlers »Todesahnung« auf die Neunte Symphonie zutrifft und sie, überhaupt das eng zusammenhängende Spätwerk, unmittelbarer an die Person ihres Autors gebunden sein könnte, als die Argumentationsversuche Schönbergs und Adornos es wahrhaben wollen. So schrieb Mahler im Partiturentwurf seiner Neunten in der »Durchführung« des Eröffnungssatzes: »O Jugendzeit! Entschwundene! O Liebe! Verwehte!« und am Schluss: »Leb' wol! Leb' wol!«. Und der mit ihm eng verbundene Dirigent Willem Mengelberg vermerkte nach dem Tode Mahlers in seiner eigenen Partitur: »9te Symphonie ist Abschied von allen, die er liebte, und von der Welt, seiner Kunst, seinem Leben, seiner Musik.«

»Leb' wol! Leb' wol!«

Wichtiger noch aber ist der musikalische Befund: Zunächst ist die Neunte voll von Trauermotiven wie dem Intervall der fallenden großen Sekunde als Seufzer, dem das zitierte »Leb' wol!« ohne Not unterlegt werden könnte. Ebenso verweist nach Hans F. Redlich der Terzdurchgang, der aus der Verknüpfung zweier fallender großer Sekunden resultiert, in Bedeutung und Struktur auf das »Lebewohl!« von Beethovens Klaviersonate op.81a *Les adieux*. Schließlich sind die allorts anzutreffenden abwärts gerichteten Skalenbewegungen ein zeit- und kulturübergreifendes musikalisches Symbol für Trauer.

Dann gibt es Bezeichnungen in der Partitur der Neunten wie »Schattenhaft«,

»Wie ein schwerer Kondukt« und vor allem »Ersterbend«. Die letztgenannte Anweisung kommt bei Mahler sonst nur noch am Ende des »Urlichts« (Symphonie Nr. 2) und des »Abschieds« (!), des letzten Satzes aus dem *Lied von der Erde*, vor. Endlich zitiert sich Mahler in auffälliger Weise selbst: Identifiziert wurden im Schlusssatz Anklänge an das »Urlicht« und den »Abschied« (also genau an jene Sätze, deren Schlüsse die Anmerkung »Gänzlich ersterbend« tragen!) oder auch an das vierte der *Kindertotenlieder*. In Mahlers Spätwerk ist »die Kunst des Zitierens zum kompositorischen Prinzip und Erinnerung zum Medium der Musik« geworden (Dieter Schnebel).

»Vielleicht wie die Vierte, aber ganz anders«

Die einzige substantielle Aussage Mahlers über die Neunte findet sich in einem Brief 1909: »Es ist da etwas gesagt, was ich seit längerer Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.)« Das mag auf den ersten Blick zwar erstaunen, wird aber plausibler, wenn wir uns erinnern, dass Mahler in der Vierten ein Finale komponierte, das im Gegensatz zu seinen anderen Symphonien jeder Apotheose entbehrt, andererseits aber Ausgangs- und Zielpunkt des Ganzen ist und alle motivischen Keime für die ersten drei Sätze enthält. Zudem bezieht die Vierte irdische und himmlische Freuden – pessimistisch – aufeinander; alles ist brüchig, »in Anführungszeichen komponiert«, und am Ende scheint die Musik für immer einzuschlafen. »Keine Symphonie Mahlers ist tiefer von der Trauer durchdrungen als die seraphische« (Adorno), d.h. als die Vierte, in deren zweitem Satz zudem »Freund Hein« (Mahler) auf einer grellen Fidel aufspielt.

Auch die Neunte ist auf ein Finale hin ausgerichtet, das sich paradoxerweise erst mit den letzten Takten als solches entpuppt, und noch radikaler als in der Vierten ist das Verstummen von Musik auskomponiert. Den mittleren Sätzen der Neunten ist ebenso das »Als-Ob« der Vierten eingeschrieben, wie sie verkappte Totentänze sind, und eine Reminiszenz an den Johann-Strauß-Walzer *Freut euch des Lebens* bringt mitten in der »Durchführung« des ersten Satzes ein Element bitterer Ironie ins ernste Spiel. Beide Werke sind von Anfang bis Schluss kammermusikalisch und kontrapunktisch gedacht; die konsequente Linearität der Neunten lässt zudem die Stimmen bisweilen in schmerzhaften Dissonanzen zusammenprallen.

Braucht indes die Vierte noch das Sopranlied und das explizite Wort, obwohl auch die instrumentalen Sätze vom Lied geprägt sind, kann die Neunte auf das vokale Element gänzlich verzichten, weil ihr, durch und durch lyrisch und liedhaft konzipiert, der lebenslange Versuch Mahlers, seine zwei Darstellungsmedien Lied und Symphonie miteinander zu verschmelzen, auf höchstem Niveau, »endgültig und gewissermaßen ohne jeden überschüssigen Rest« (Mathias Hansen) glückte.

Zur Form und Struktur der Neunten

Wenden wir uns nach dem Gehalt noch etwas genauer der Musik der Neunten zu, die als »letztes Werk, das Mahler vollendete, [...] das erste der neuen Musik« ist (Adorno). Schon vor ihr stellte Mahler Tradiertes, zum Beispiel den Begriff des Symphonischen und der Sonate, permanent infrage. Bei der Neunten werden aber das Disparate und die Widerstände gegen Formmodelle zur Haupt-

sache und können nicht mehr übersehen werden. Die Satzfolge (langsam – mehr oder weniger schnell – schnell – sehr langsam) ist höchst merkwürdig; die Charaktere der Sätze unterscheiden sich wie nie zuvor und prallen filmschnittmäßig aufeinander; der Tonartenplan (D-Dur/d-Moll im ersten, C-Dur, aber auch F- und Es-Dur im zweiten, a-Moll im dritten sowie Des-Dur im vierten Satz) scheint keiner zu sein – kurzum: Trotz traditioneller Viersätzigkeit ist die symphonische Einheit in der Neunten offensichtlich gefährdet; sie ist deshalb weniger »Symphonie« als das *Lied von der Erde* und gleichsam Mahlers »Lyrische Suite« (Wolf Rosenberg). Dass neben der ohrenfälligen Formaflösung aber auch unterschwellige Verklammerungen zu finden sind, ließ sich oben schon mit den Hinweisen auf satzübergreifende Trauermotive zeigen. Und das Absinken vom D-Dur des ersten zum Des-Dur des letzten Satzes vermag als Augmentation (Vergrößerung) der Urmotiv-Sekunde zum monumentalen Seufzer vielleicht auch einen heimlichen Bogen über das Versprengte zu schlagen.

Reste von Formschemata nachzuweisen hieße allerdings, nur die Abweichung vom Alten anstatt das Neue zu betonen. So wollen wir nicht darüber spekulieren, ob der geniale Anfangssatz noch der Sonatenhauptsatzform folge – und wenn ja, wie –, sondern feststellen, dass darin das variative Verfahren Mahlers die Hauptsache ist und es die frühere Dialektik von Haupt- und Seitensatz ebenso außer Kraft setzt wie die Unterscheidung von »Exposition« und expliziter »Durchführung«.

Wie Mahlers Vierte beginnt der erste Satz in der »falschen Tonart« – auf der Dominante der Haupttonart – und ohne Festlegung auf Dur oder Moll. Formal eine ins Haupttempo integrierte Einleitung, führt Musik prozesshaft ihre Entstehung vor. Mahler entwickelt das Hauptsatzthema so behutsam aus Bruch-

stücken, dass wir es erst im Nachhinein als solches erkennen. Der Bau der Takte und Motive ist nicht mehr symmetrisch, sondern prosahaft. Das Fragmentarische, Atomisierte, Zerfasernde – Signum nicht nur des Anfangs, sondern auch der Schlüsse der meisten Sätze – ist dabei konzipiert, das Chaos organisiert.

Der zweite Satz ist durch drei verschiedene Tanzcharaktere bestimmt (Mahler: »gemächlicher Ländler, [rascher] Walzer, ganz langsamer Ländler«), die in drei verschiedenen Tempi und drei hauptsächlichlichen Tonarten durcheinander gewirbelt werden, und zwar durchaus so, dass die Tänze mitunter von ihren ursprünglichen Tempi abgenabelt werden. Die Form ist frei und damit auch ohne auffällige Anklänge an die Scherzoform. Man könnte aber von einer sich wandelnden Dreiteiligkeit sprechen: Wenn wir mit A, B und C die drei oben vorgestellten Tänze und durch Apostrophe deren Varianten symbolisierten, ließe sich der Aufbau des Satzes als ABC/B'C'A'/B''C''A'' umschreiben.

Welches aber ist die kompositorische Idee der »Rondò-Burleske« des dritten Satzes, der das von Haydn für das Finale entwickelte Sonaten- und Variationsrondò an sich reißt und vorverlegt? Eine Deutung des »mephistophelischen Stücks Musik« (Michael Querbach) und eines wiederum organisierten Chaos gibt Mahler selbst, der den Satz »meinen Brüdern in Apoll« widmete und mit ihm sonst eher fremden Doppelfugati und Engführungen wohl den schiefen akademischen Kontrapunkt seiner komponierenden Zeitgenossen parodierte. Er könnte auch ein Hohngelächter über das irdische Dasein anstimmen; vor allem aber erweist sich der Satz als immanente »Burleske« über die Hauptmotive und -themen des Schlusssatzes, darunter den Doppelschlag, der bei Mahler zum »Vehikel gegensätzlichster Ausdrucksmomente« (Rudolf Bossard) werden kann: verzerrt in

der »Burleske«, im Finale riesengross zum Glühen gebracht und »schließlich Ge-
ste des Ersterbens« in den letzten Takten. Mahlers Neunte ist das letzte große
authentische Werk der Gattung Symphonie und zugleich deren Negation. Ihre
Auflösung ins Nichts mag einen Hinweis zu ihrem Gehalt geben; dennoch be-
wahrt sie wie alle eminenten Kunstwerke ihren Rätselcharakter.

Anton Haefeli



Music for a new era

Johannes Brahms once said that writing a symphony was “since Joseph Haydn no longer simply a pastime, but a matter of life and death.” This was particularly true for Gustav Mahler, for whom the symphony meant nothing less than “building a world with all the means at his disposal.” Indeed, for the superstitious composer, venturing a Ninth meant playing with death, for he believed that a ninth symphony could become his last, as was the case for Ludwig van Beethoven or Anton Bruckner.

To ‘outwit fate’, he therefore refused to give his *Lied von der Erde* (“Song of the Earth”), which was created after the Eighth, the generic name “Symphony,” although it is clearly one and he called it such in the subtitle. At first, he refused to number the symphony that followed, but said to his wife Alma Mahler-Schindler: “Actually it is the Tenth because the *Lied von der Erde* is my Ninth.” Mahler later dared to call that work, which followed *Das Lied von der Erde* and was composed in 1908/9, “Symphony No. 9,” remarking self-ironically: “And it is also in D! But [...] at least in major” (Beethoven’s 9th is known to be written in D minor). Nothing helped, however: Mahler died while working on the ensuing Symphony No. 10; it therefore remained a fragment.

From early on Mahler’s Ninth was declared his farewell to life. Alban Berg observed: “The first movement is [...] the expression of an unheard-of love for this earth, the longing [...] to enjoy nature to its fullest – before death approaches. For it comes inexorably. This whole movement is based on the presentiment of death. It appears again and again [...], most naturally at the tremendous point where [...] death manifests itself ‘with supreme power’ amid the deepest painful

desire for life.” Paul Bekker’s explanation also revolves around death, which appears to the composer “as the fulfillment of all that the struggle and longing for life once offered as a purpose. [...] A grueling hymn, actually not created for the ears of the world. It tells of the final things, and Mahler himself died of it.”

Farewell to life?

Arnold Schoenberg, on the other hand, explained in 1913: “His Ninth is most curious. In it, the author barely speaks any more as a subject. For this work, it almost seems as if there is another hidden author who has merely used Mahler as a voice. This work is no longer in the first person. It brings, so to speak, objective, almost passionless statements of something beautiful that is only noticeable by those who can do without animalistic warmth and feel comfortable in mental coolness.”

On the one hand, it is essential to avoid mystification, as Mahler also wanted to live and be creative after the Ninth; the unfinished Tenth bears eloquent witness to this, and the book he had read in his last days deals with the problem of life! The juxtaposition of life and death had also been an integral part of his music since the first lieder and the *Song of Lamentation*. And Schoenberg’s dictum that the Ninth is spoken in the third person, who only uses Mahler as a medium, “hit upon something that more or less applies to all of his works and that widely explains the unease about him, which is one of ambiguity. There is hardly a theme, let alone a movement from him, that could literally be taken as what it appears to be” (Adorno).

On the other hand, there are indications that Berg’s comment on Mahler’s

“premonition of death” applies to the Ninth Symphony and that it, the closely related late work, could be more directly linked to the personality of its author than Schoenberg and Adorno wished to admit. Thus, Mahler wrote in the sketch for the score of his Ninth in the “development” of the opening movement: “O Youth! Vanished! O love! Blown away!” and at the end: “Farewell! Farewell!”. And the conductor Willem Mengelberg, who is closely associated with him, noted after Mahler’s death in his own score: “The 9th Symphony is farewell to all whom he loved, and to the world, his art, his life, his music.”

“Farewell! Farewell!”

Even more important, however, is the musical evidence: First, the Ninth is full of motifs of mourning such as the sigh of the descending major second, to which the quotation of “Farewell!” could be added without any further ado. Likewise, according to Hans F. Redlich, the passing motion through thirds, which results from the combination of two descending major seconds, also refers in both meaning and structure to the “Farewell!” of *Les adieux*, Beethoven’s piano sonata op. 81a. Ultimately, the descending scales that can be found everywhere are a musical symbol for mourning that transcends time and culture.

Then there are designations in the score of the Ninth such as “Schattenhaft” (“shadowy”), “Wie ein schwerer Kondukt” (“like a slow funeral cortege”) and above all “Ersterbend” (“dying away”). The latter instruction can otherwise only be found in Mahler’s work at the end of the “Urlicht” (“Primal Light”) in the Second Symphony and in the “Abschied” (“Farewell”) from the last movement of the *Lied von der Erde*. At last, Mahler cites himself openly: In the concluding movement,

echoes of the “Urlicht” and “Abschied” (i.e., precisely those movements whose endings bear the comment “Gänzlich ersterbend” – “Completely dying away”!) as well as the fourth movement of the *Kindertotenlieder* are identified. In Mahler’s late work, “the art of citation became the compositional principle and recollection to the medium of music” (Dieter Schnebel).

“Perhaps like the Fourth, but quite different.”

Mahler’s only substantive comment about the Ninth can be found in a letter from 1909: “It speaks of something that I have had on my tongue for a long time – possibly (as a whole) most likely placed alongside the Fourth. (But quite differently.)” This may seem astonishing, but it becomes all the more plausible when we remember that Mahler composed a finale in the Fourth that, unlike his other symphonies, lacks any apotheosis and yet, on the other hand, is the starting point and goal of the entire work and contains all the motivic seeds for the first three movements. Moreover, the Fourth relates earthly and heavenly pleasures to each other, albeit pessimistically; everything is fragile, “composed in quotation marks,” and at the end the music seems to fall asleep for good. “No symphony by Mahler is more deeply infused with sorrow than the seraphic one” (Adorno), i.e. the fourth, in which the personification of death “Freund Hein” (Mahler) also plays on a garish fiddle in the second movement.

The Ninth also aims at a finale that, paradoxically, only emerges as such with the last bars. And even more radically than in the Fourth, the silencing of music is composed in full. The middle movements of the Ninth are also inscribed with the “as if” of the Fourth, as they are disguised funerary dances, and a remi-

niscence of the Johann Strauss waltz *Freut euch des Lebens* brings an element of bitter irony into serious play in the middle of the “development” of the first movement. Both works are conceived as chamber music and are contrapuntal from beginning to end; the strict linearity of the Ninth also allows the voices to collide at times in bitter dissonances.

While the Fourth still needs the libretto of the soprano and the explicit word, and although the instrumental movements are also influenced by the song, the Ninth is able to forego the vocal element altogether. Mahler’s lifelong attempt to fuse his two representational media, lied and symphony, was a success at the highest level “definitively and, to a certain extent, without any excess” (Mathias Hansen).

On the Form and Structure of the Ninth

Having looked at the content, let us now take a closer look at the music of the Ninth, which as “the last work Mahler completed [...] is new music’s first” (Adorno). Even before it, Mahler constantly questioned traditional concepts such as the symphonic and sonata forms in music. In the Ninth, however, the discrepancy and resistance to formal models become the main issues and can no longer be overlooked. The sequence of movements (slow – more or less fast – fast – very slow) is highly odd; the characters of the movements differ as never before and collide with each other like cuts in a film; the key structure (D major / D minor in the first, C major, as well as F and E-flat major in the second, A minor in the third, and D-flat major in the fourth) seems to be non-existent. In short, despite its traditional four-movement form, the symphonic unity in the Ninth is ob-

viously at risk; it is therefore less a “symphony” than *Das Lied von der Erde* but at the same time Mahler’s “Lyric Suite” (Wolf Rosenberg). The fact that, in addition to the clearly audible dissolution of form, subtle links can also be found is already evident above from the references to the motifs of mourning in all movements. And the descent from D major in the first movement to D-flat major in the last, as an augmentation (enlargement) of the original motif of the second to the monumental sigh, is perhaps also capable of secretly arching over everything that has been dispersed.

However, to determine the remains of formal schemata would mean only emphasizing the deviation from the old instead of the new. Thus, we do not want to speculate on whether the ingenious opening movement still follows the sonata form (and if so, how), but conclude that Mahler’s variational methods predominate in this case and that it overrides the earlier dialectic of primary and secondary theme as well as the distinction between “exposition” and an explicit “development.”

Like Mahler’s Fourth, the first movement begins in the “wrong key” – on the dominant of the main key – without being fixed in major or minor. As an introduction formally integrated into the main tempo, the music processually demonstrates its genesis. Mahler develops the main movement theme so carefully from fragments that we only recognize it as such in retrospect. The construction of the bars and motifs is no longer symmetrical, but prosaic. The fragmented, atomized, fraying element – not only a signum of the beginning, but also the conclusions of most of the movements – is concisely composed, and the chaos is organized.

Three different dance characters determine the second movement (Mahler: “leisurely Ländler, [quick] Waltz, very slow Ländler”) which are whirled around in

three different tempos and three main keys so that the dances are sometimes cut off from their original tempos. The form is free and thereby also without any noticeable echoes of the scherzo form. One could, however, speak of a changing tripartite structure: If we were to denote the three dances presented above with A, B and C and their variants with apostrophes, the movement's structure could be described as ABC/B'C'A'/B"C"A".

But what is the compositional idea of the "Rondò-Burleske" in the third movement, which seizes upon and advances the sonata and variation rondo developed by Haydn for the finale? Mahler himself gives an interpretation of the "Mephistophelian piece of music" (Michael Querbach) and of an organized chaos, dedicating the movement "to my brothers in Apoll" and making a parody of the otherwise strange double fugati and the skewed academic counterpoint of his compositional contemporaries. He could also make a mockery of earthly existence; most importantly, however, the movement turns out to be an imminent "burlesque" about the main motifs and themes of the final movement, such as the turn, which in Mahler's case can become the "vehicle of conflicting moments of expression" (Rudolf Bossard): distorted in the "Burleske," made to glow tremendously in the finale, and ultimately "the gesture of extinction" in the final bars. Mahler's Ninth is the last great authentic work of the symphonic genre and at the same time its negation. Its dissolution into nothingness may indicate its substance; yet, like all eminent works of art, it retains its mysterious character.

Anton Haefeli
Translation: Erik Dorset

Une musique pour une nouvelle époque

Écrire une symphonie, expliquait autrefois Johannes Brahms, «n'est plus un simple plaisir depuis Joseph Haydn, mais bel et bien une question de vie ou de mort». Ce principe s'appliquait tout particulièrement à Gustav Mahler pour qui une symphonie ne signifiait rien de moins que «bâtir un monde avec tous les moyens de la technique disponibles». Ne serait-ce que se risquer à composer une Neuvième était en effet synonyme de jeu avec la mort pour Mahler le superstitieux, car, selon ses dires, une neuvième symphonie serait susceptible d'être sa dernière, à l'instar de Ludwig van Beethoven ou d'Anton Bruckner.

Afin de «déjouer le destin», il refusa donc d'accorder l'appellation générique «symphonie» à son *Lied von der Erde* (Le Chant de la terre), composé après la Huitième, bien que celui-ci en soit incontestablement une et qu'il la désigna ainsi dans son sous-titre. Il ne numérotait pas la symphonie suivante dans un premier temps, mais il adressa ces mots à sa femme Alma Mahler-Schindler: «À dire vrai, c'est bien la Dixième parce que le *Lied von der Erde* est ma Neuvième.» Cette œuvre succédant au *Lied von der Erde*, composée en 1908/09, Mahler osa ensuite lui conférer le nom de «Symphonie n°9» et ajouta non sans une pointe d'auto-dérision: «Et en ré, elle marche aussi! Mais [...] au moins en ré majeur» (comme chacun sait, la Neuvième de Beethoven est composée en ré mineur). Toutefois, rien n'y fit. Mahler décéda pendant qu'il écrivait sa Symphonie n°10 qui demeura donc à l'état de fragment.

La Neuvième de Mahler fut considérée de longue date comme son adieu à la vie. Alban Berg retint: «Le premier mouvement est [...] l'expression d'un amour infini pour cette terre, le désir [...] d'y jouir pleinement de la nature dans ce

qu'elle a de plus profond – avant que ne vienne la mort. Car elle vient inéluctablement. Tout le mouvement est imprégné de ses signes avant-coureurs. Elle est partout [...], point culminant de tout rêve terrestre. Surtout, bien sûr, dans ce passage terrifiant où [...] en pleine joie de vivre, presque douloureuse d'ailleurs, la mort en personne est annoncée «avec la plus grande violence».» L'interprétation de Paul Bekker gravite elle aussi autour de la mort, une mort qui «apparaît [au compositeur] comme l'accomplissement de tout ce que la lutte pour la vie, ce désir de vie offraient autrefois comme objectif. [...] Un chant épuisant qui, à dire vrai, n'est pas fait pour les oreilles de ce monde. Il parle des dernières choses de la vie et Mahler succomba lui aussi à ce dernier.»

Un adieu à la vie ?

Arnold Schönberg apporta à son tour son explication en 1913 : «Sa Neuvième est tout à fait étrange. L'auteur n'y parle pratiquement plus en tant qu'individu. Il semble presque que l'œuvre ait un auteur caché dont Mahler serait uniquement le porte-parole. En fait, cette partition n'est plus écrite à la première personne. Elle consiste en affirmations pour ainsi dire objectives, à peu près sans passion, d'une beauté qui ne devient perceptible qu'à ceux Gustav Mahler qui sont capables de quitter la chaleur animale pour se sentir chez eux dans le froid de l'esprit.»

D'une part, il est nécessaire de mettre en garde contre toute mystification. En effet, Mahler souhaitait absolument continuer à vivre et à composer, également après sa Neuvième ; sa Dixième inachevée en atteste avec éloquence et le livre qu'il avait lu durant ses derniers jours se consacre aussi au problème de la

vie ! La relation entre la vie et la mort constituait par ailleurs le contenu essentiel de sa musique depuis ses premiers lieder et *Das Klagende Lied* (La Complainte). Et le bon mot de Schönberg, selon lequel la Neuvième porte la parole d'un tiers utilisé par Mahler uniquement comme un moyen d'expression, «a touché quelque chose qui s'applique plus ou moins à toutes ses œuvres et qui explique en grande partie la gêne à son égard, marquée par l'ambiguïté. Il n'y a guère un sujet, et encore moins un mouvement de sa part, qui pourrait être pris au sens littéral de son apparition» (Adorno).

D'autre part, plusieurs indices révèlent que le propos de Berg évoquant les «signes avant-coureurs de la mort» de Mahler s'applique à la Neuvième Symphonie et que celle-ci, et l'œuvre tardive étroitement connexe d'une manière générale, pourrait être liée à la personne de son auteur plus directement que ne veulent l'admettre les tentatives d'argumentation de Schönberg et d'Adorno. Ainsi Mahler écrivit le texte suivant dans le projet de partition de sa Neuvième pendant le «développement» du mouvement d'ouverture : «O jeunesse ! Disparue ! O amour ! Envolé !» avant de finir : «Adieu ! Adieu !» Et le chef d'orchestre Willem Mengelberg, avec qui il entretenait une relation étroite, rédigea cette note sur sa propre partition après le décès de Mahler : «La 9^e symphonie est un adieu à tous ceux qu'il aimait et au monde, à son art, à sa vie, à sa musique.»

«Adieu ! Adieu !»

Toutefois, c'est la production musicale qui revêt un caractère plus important. Tout d'abord, la Neuvième regorge de motifs du deuil, tels que l'intervalle de la seconde majeure descendante sous forme de soupir auquel «l'Adieu» cité

précédemment pourrait être attribué sans la moindre réserve. D'après Hans F. Redlich, le passage de la tierce résultant de l'association de deux secondes majeures descendantes renvoie à «l'Adieu» de la sonate pour piano op. 81a *Les Adieux* de Beethoven en termes de signification et de structure. Après tout, les mouvements de gammes descendants rencontrés dans toute œuvre constituent un symbole musical transtemporel et transculturel du deuil.

Par ailleurs, la partition de la Neuvième présente des mentions manuscrites, telles que «Schattenhaft» (Comme des ombres), «Wie ein schwerer Kondukt» (Comme un lourd cortège funèbre) et surtout «Ersterbend» (Mourant). D'habitude, cette dernière information n'apparaît chez Mahler qu'à la fin de l'«Urlicht» (Lumière originelle) (Symphonie n°2) et de l'«Adieu»(!), le dernier mouvement du *Lied von der Erde*. Enfin, Mahler se cite lui-même en des termes frappants. Le mouvement final présente des références à l'«Urlicht» et à l'«Adieu»(soit précisément les mouvements dont les fins portent la mention «Gänzlich ersterbend» («Tout à fait mourant»)) ou au quatrième des *Kindertotenlieder*. (Chants sur la mort des enfants). Dans l'œuvre tardive de Mahler, «l'art de la citation [est devenu] un principe de composition et le souvenir un médium de la musique»(Dieter Schnebel).

«Peut-être comme la Quatrième, mais c'est pourtant tout autre»

Le seul message substantiel de Mahler à propos de la Neuvième est transmis dans une lettre de 1909 : «Il y est dit quelque chose que j'avais depuis longtemps sur les lèvres – peut-être (dans l'ensemble) à mettre avant tout à côté de la Quatrième (c'est pourtant tout autre).» Cette phrase est certes susceptible de

surprendre au premier abord. Toutefois, son sens devient davantage plausible lorsque nous nous souvenons que Mahler composa un finale dans la Quatrième qui, au contraire de ses autres symphonies, se trouve dénué de toute apothéose, mais qui constitue le point de départ et d'arrivée de l'ensemble et contient tous les prémices des trois premiers mouvements en termes de motifs. En outre, la Quatrième met en relation des joies terrestres et célestes – de manière pessimiste – ; tout est fragile, «composé entre guillemets», et la musique semble finir par s'endormir pour l'éternité. «Il n'existe pas une symphonie de Mahler qui ne soit transpercée par le deuil avec plus de profondeur que la séraphique»(Adorno), autrement dit avec plus de profondeur que la Quatrième dont le deuxième mouvement voit jouer «l'ami Hein»(Mahler) d'une vièle aux sons perçants.

La Neuvième se dirige elle aussi vers un finale qui ne présente paradoxalement une telle forme qu'à partir des dernières mesures et la réduction au silence de la musique est composée d'une façon encore plus radicale que dans la Quatrième, jusque dans ses moindres détails. Le «comme si» de la Quatrième est gravé dans les mouvements médians de la Neuvième, tels des danses macabres déguisées, et une réminiscence de la valse de Johann Strauß *Freut euch des Lebens* (Les Joies de la vie) fait entrer en jeu, avec le plus grand des sérieux, un élément d'ironie amère au cœur du «développement» du premier mouvement. Les deux œuvres sont pensées du début à la fin pour la musique de chambre et le contrepoint ; en outre, la linéarité cohérente de la Neuvième entraîne une collision des parties qui provoque de temps à autre des dissonances douloureuses.

Lorsque la Quatrième a encore besoin du lied pour soprano et du mot explicite bien que les mouvements instrumentaux soient caractérisés par le lied, la

Neuvième peut tout à fait renoncer à l'élément vocal, car celle-ci, conçue en tout point de façon lyrique, à la manière d'une chanson, permet à Mahler de concrétiser sa tentative de toute une vie, celle visant à fusionner ses deux moyens de représentation, le lied et la symphonie, à un niveau maximal, «de façon définitive et, en quelque sorte, sans manifester le moindre excès» (Mathias Hansen).

La Neuvième, forme et structure

Après avoir abordé les questions de contenu, il convient à présent de se consacrer avec davantage de précision à la musique de la Neuvième qui constitue «la dernière œuvre que Mahler acheva [...] et la première de la nouvelle musique» (Adorno). Bien avant celle-ci, Mahler ne cessait de remettre en question le transmis, et notamment la notion du symphonique et de la sonate. Dans la Neuvième, le disparate et les résistances aux modèles formels deviennent des priorités et il n'est alors plus possible de les ignorer. La succession des mouvements (lent – plus ou moins rapide – rapide – très lent) est étrange au plus haut point; les caractères des mouvements se distinguent comme jamais auparavant et s'affrontent tels des séquences de film; le schéma tonal (en ré majeur / ré mineur dans le premier mouvement, en ut majeur mais aussi en fa majeur et en mi bémol majeur dans le deuxième, en la mineur dans le troisième et en ré bémol majeur dans le quatrième) semble ne pas en être un. Pour résumer, en dépit d'une structure traditionnelle en quatre mouvements, l'unité symphonique est manifestement menacée dans la Neuvième; c'est la raison pour laquelle elle est moins une «symphonie» que le *Lied von der Erde* et, pour ainsi dire, que la «Suite lyrique» de Mahler (Wolf Rosenberg). La découverte de relations subliminales

au-delà d'une dissolution de la forme, évidente à l'oreille, fut révélée dès les références précédentes aux motifs du deuil communs à chaque mouvement. De plus, une diminution du ré majeur dans le premier mouvement en ré bémol majeur dans le dernier est également susceptible d'établir un lien furtif, au-delà du dispersé, sous la forme d'une augmentation de la seconde du motif originel transformée en un soupir monumental.

Toutefois, identifier les restes de schémas formels ne reviendrait qu'à souligner les divergences entre l'ancien et le nouveau au lieu de mettre l'accent sur ce dernier. Ainsi, nous ne souhaitons pas alimenter de spéculation quant à la question de savoir si le mouvement initial de génie suit encore la forme du mouvement principal d'une sonate – et si oui, de quelle manière –, mais notre intention consiste plutôt à constater que le procédé variatif de Mahler constitue l'élément essentiel et qu'il abroge l'ancienne dialectique du thème principal et secondaire au même titre que la distinction entre «exposition» et «développement» explicite.

À l'instar de la Quatrième de Mahler, le premier mouvement débute par une «fausse tonalité» – sur la dominante de la tonalité principale – et sans fixation sur le mode majeur ou mineur. Composée comme une introduction intégrée au tempo principal d'un point de vue formel, la musique présente son éclosion à la manière d'un processus. Mahler conçoit le thème principal à partir de fragments avec une précaution telle que celui-ci ne devient identifiable qu'a posteriori. La construction des mesures et des motifs n'est plus symétrique, mais prosaïque. Le fragmentaire, l'atomisé, l'effilage – le signe du début, mais aussi de la fin de la plupart des mouvements – est composé avec concision jusque dans ses moindres détails, le chaos est organisé.

Le deuxième mouvement est déterminé par trois caractères de danse («un Ländler modéré, une valse [vive], un second Ländler très lent») qui virevoltent dans trois tempi différents et dans trois tonalités principales, avec pour conséquence incontestable le fait que les danses sont parfois dissociées de leurs tempi initiaux. La forme est libre et donc également dénuée de toute référence marquante à celle du scherzo. Néanmoins, il serait possible de parler d'une structure tripartite en mutation. Si nous symbolisons par les lettres A, B et C les trois danses évoquées précédemment et si nous ajoutons des apostrophes pour leurs différentes variantes, le mouvement présenterait alors la structure suivante: ABC/B'C'A'/B''C''A''.

Désormais se pose une question importante: mais quelle est l'idée de composition, dans le troisième mouvement, du «Rondò-Burleske» qui avance et s'approprie le rondo sonate et variation conçu par Haydn pour le finale? Une interprétation du «morceau de musique méphistophélique» (Michael Querbach) et d'un chaos de nouveau organisé est fournie par Mahler en personne, lui qui dédia ce mouvement «À mes frères en Apollon» et qui parodia bel et bien le faux contrepoint académique de ses contemporains compositeurs avec des doubles fugati et des strettes auxquels il n'avait pas pour habitude de recourir. Il pourrait également lancer des ricanements à l'égard de l'existence terrestre. Or, le mouvement se révèle être surtout un «Burleske» immanent à propos des motifs et des thèmes principaux du mouvement final, parmi lesquels le gruppetto qui peut devenir chez Mahler le «véhicule de moyens d'expression les plus contraires» (Rudolf Bossard): tourmenté dans le «Burleske», porté avec gigantisme jusqu'à l'incandescence dans le finale et «enfin un geste de disparition» dans les dernières mesures. La Neuvième de Mahler est à la fois la dernière œuvre authentique

majeure du genre symphonique et la négation de celui-ci. Sa dissolution dans le néant est certes susceptible de fournir une indication quant à son contenu. Cependant elle conserve, à l'instar de toutes les œuvres d'art éminentes, son caractère énigmatique.

Anton Haefeli

Traduction: Lionel Dautre



»Wie ein alter Meister mit Goldrahmen«

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden. Im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmeerscheinungen, als welche Dirigenten gelten oder sich selbst empfinden, sind sie eher untypisch, möglicherweise sogar hinderlich. Jedenfalls scheint die Ausübung des Dirigentenberufs mehr absolutistische Herrscher hervorgebracht zu haben als freundliche, zuvorkommende, rücksichtsvolle Partner von Orchestermusikern. Vielleicht wird der napoleonische Künstler sogar bis zu einem gewissen Grad gefordert; ein Kopf, der seinen unbedingten Kunstwillen durchsetzt und hochqualifizierte, individuelle Musiker zu einem gleichgestimmten Kollektiv zusammenzuschmieden vermag. Immer im Interesse der Musik, versteht sich.

Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er über jene Eigenschaften verfügt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Was freilich nicht zu der Annahme verleiten sollte, dieser sympathische Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in Proben von Herbert Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu

despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. So hat er sich in den mehr als sechzig Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben.

Auch die Bamberger Symphoniker konnten sich seit den frühen achtziger Jahren schon der Dienste des hoch angesehenen schwedischen Orchestererziehers mit amerikanischem Geburtsort und künstlerischer Ausbildung in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel versichern. Dabei würde es vermutlich nicht wenige Mitglieder aus den Reihen des heutigen Orchesters überraschen zu erfahren, dass Blomstedt, ausgestattet offenbar mit einem phänomenalen Gedächtnis, die Frühphase des Orchesters vor mehr als fünfundsechzig Jahren miterlebt hat, die ihm bis heute präsent geblieben ist. Sogar eine gewisse Kontinuität der Klangkultur meint Blomstedt in all den Jahren bis heute festgestellt zu haben: »Ich hörte das Orchester mit Joseph Keilberth im Alter von zweiundzwanzig, dreiundzwanzig Jahren noch als Student in Stockholm. Das Konzert vergesse ich nie, denn die Musiker haben phantastisch gespielt. Natürlich verfügte ich damals noch nicht über den Referenzrahmen wie heute. Aber ich war vollkommen hingerissen von dem Orchester und Keilberths Art, die große C-Dur-Symphonie von Schubert, die Meistersinger-Ouvertüre und als Zugabe Till Eulenspiegel von Richard Strauss zu dirigieren. Das war alles so virtuos, so sprühend, so schön im Orchesterklang, so geschmeidig. Und ich muss sagen, diesen Klang und dieses Niveau besitzt das Orchester immer noch, mit neuen hervorragenden Musikern.«

Aus dem Mund eines Künstlers seines Alters und seiner Erfahrung wirkt gerade die unprätentiöse Art, mit der Blomstedt aktuell die Bamberger Symphoniker charakterisiert, wie ein doppeltes Lob: »Es gibt viele junge Musiker im Orchester, die hervorragend sind und die älteren sehr gut ergänzen. Alle Musiker, die ich kenne, sind nett. In Bamberg ist man überhaupt sehr locker und trotzdem enorm konzentriert. Es liegt auch an der Stadt, die so klein ist, so übersichtlich. Man braucht nicht so viele Ellenbogen wie in einer Großstadt. Das ist auch entscheidend für den Charakter des Orchesters.« Das Lob und die Wertschätzung aber beruhen lange schon auf Gegenseitigkeit. Herbert Blomstedt hat das Orchester bis Juni 2019 in 186 Konzerten in Deutschland und auf 25 Auslandskonzerten in acht Ländern – von Europa bis Asien – dirigiert. 2006 hat man ihn, erst als dritten Dirigenten überhaupt, zum Ehrendirigenten des Orchesters ernannt. Und zu seinem neunzigsten Geburtstag wurde ihm nun vom Orchester ein Geschenk gemacht, das ihn emotional wohl am meisten bewegt hat: die Dom-Konzerte mit Bruckners 5. Symphonie in Bamberg, Würzburg, Passau und erstmals in der Stiftsbasilika St. Florian, wo Anton Bruckner unter der Orgel seine letzte Ruhestätte gefunden hat.

Mit einundneunzig Jahren steht Herbert Blomstedt nach wie vor voller Elan und künstlerischem Tatendrang am Pult der Bamberger Symphoniker, wobei das Verb »stehen« buchstäblich zu nehmen ist, vor allem musikalisch korrekt wirkt und vielleicht auch das Geheimnis seiner enormen geistigen wie körperlichen Präsenz birgt. Nicht ohne verschmitzten Hintersinn bekennt er selbst: »Ich dirigiere nie im Sitzen. Das klingt nicht gut.« Aufrecht vor dem Orchester stehend, so kennt man ihn in

Bamberg, wo er nunmehr in einer erstaunlichen Phalanx alter Meister, die alle noch mit weit über achtzig Jahren das Orchester dirigierten – Kurt Sanderling, Sir Neville Marriner, Georges Prêtre, Leon Fleisher, Eugen Jochum und Günter Wand – der älteste wurde. Auch damit ist ihm der Goldrahmen sicher.

Wolfgang Sandner

“Like an old master in a gilt frame”

Patrician, charming, free of vanity, modest. In people's daily dealings, such attributes may loom large and be highly valued. For exceptional beings – such as conductors are taken to be, or feel they are – these traits are if anything atypical, possibly even a hindrance. At any rate, the conducting profession seems to have produced more absolutist autocrats than friends or courteous, considerate colleagues for orchestral players. To some extent, the artist as Napoleon may even be a necessity: minded to impose artistic will untrammelled, and capable of forging highly qualified individual musicians into a unanimous collective. Always for the greater good of music, naturally.

But whatever idea the public has of conductors, Herbert Blomstedt stands out as an exception, precisely because his attributes are not commonly found in maestros bent on domination. Not that anyone should conclude that so affable an artist lacks the necessary assertiveness to achieve his clearly defined musical aims. Anyone who has witnessed Herbert Blomstedt's concentration on music's essentials, his precision in formulating the musical issues posed by a given score, his tenacity in imposing a particular aesthetic view in rehearsal, is likely to be astonished at how little tyrannical carry-on this involves. Essentially, Blomstedt has always embodied the type of artist whose professional competence and natural authority render blatant point-making superfluous. In a career of more than sixty years, this has ensured him the music world's unstinting respect.

Since the early 1980s, the Bamberg Symphony has been fortunate to enjoy the services of this highly regarded orchestral trainer, a Swedish citizen born in the USA and himself trained in Uppsala, New York, Darmstadt and Basle. Still, not a few in the Orchestra's ranks today would probably be amazed to learn that Blomstedt, who is clearly blessed with a phenomenal memory, experienced the Orchestra's early days, more than fifty-five years ago, and retains a vivid impression of them today. Blomstedt even believes he detects a certain continuity in its sonic culture over all those years: "When I was twenty-two or twenty-three and still a student, I heard the orchestra play under Joseph Keilberth in Stockholm. I'll never forget that concert, the playing was so fantastic. Obviously, back then I didn't have the frame of reference I have now. But I was totally blown away by the Orchestra, and by Keilberth's conducting of Schubert's Great C major Symphony, the overture to *Meistersinger*, and Richard Strauss's *Till Eulenspiegel* as an encore. It was all so virtuosic, so scintillating, so sonically beautiful, so flexible. And I must say, with its outstanding new players, the Orchestra still has that sound and is still on that same level."

Coming from an artist of his years and experience, the unpretentious way he talks about today's Bamberg Symphony is like redoubled praise: "There are many exceptional young musicians in the Orchestra, who complement their elders very well. All the players I know are lovely people. In Bamberg, you can be very relaxed and yet concentrate very deeply. It's something to do with the city itself, too, being so small, so easy to find your way around. You don't need such sharp elbows, like in a metropolis.

That's also crucial for the Orchestra's character." This praise and high esteem have long been reciprocal. By June 2019, Herbert Blomstedt had conducted the Orchestra in 186 concerts in Germany and 25 abroad, in eight countries from Europe to Asia. In 2006, he became only the third conductor to be appointed Honorary Conductor of the Orchestra. Recently, for his ninetieth birthday, the Orchestra made him the gift which has probably touched him most: conducting Bruckner's 5th Symphony in the cathedrals of Bamberg and Würzburg, at Passau and, for the first time, in the basilica of the Monastery of St. Florian, beneath whose organ loft is Anton Bruckner's final resting place.

In his ninety-second year, Herbert Blomstedt stands on the Bamberg Symphony's podium as full of vim and artistic drive as ever – and that verb "stands" is to be taken quite literally; it makes the right musical impression and is perhaps even the secret of his formidable presence, both intellectual and physical. As he himself admits, not without a mischievous pun: "I never conduct sitting down. It doesn't sound right." Upright before his Orchestra: that is how people know him in Bamberg, where he is now the eldest of a select band of astonishing old masters – Kurt Sanderling, Sir Neville Marriner, Georges Prêtre, Leon Fleisher, Eugen Jochum and Günter Wand – who all conducted the Orchestra well past the age of eighty. Yet more reason for that gilt frame.

Wolfgang Sandner
Translation: Dr. Nick Morgan

«Tel un tableau de maître ancien dans un cadre doré»

Distinction, charme, simplicité et modestie, ces qualités sont appréciées et jouent sans doute un rôle important dans la vie sociale. Pour les figures d'exception, catégorie dans laquelle on met généralement les chefs d'orchestre ou dans laquelle ces derniers se rangent eux-mêmes, ces qualités sont plutôt atypiques pouvant même constituer un handicap. En tout état de cause, la pratique du métier de chef d'orchestre semble avoir produit plus de souverains absolutistes que de partenaires sympathiques, affables et pleins d'égards pour les musiciens d'orchestre. D'une certaine façon, avoir une nature napoléonienne est peut-être même une exigence pour l'artiste; un caractère qui impose sa volonté artistique sans ménagement et qui est en mesure de forger avec différentes individualités musicales hautement qualifiées un collectif homogène. Et, bien entendu, toujours dans l'intérêt de la musique.

Mais quelle que soit la conception que le public puisse avoir du chef d'orchestre, Herbert Blomstedt s'avère être une exception dans ce domaine et cela justement à cause de ces qualités si difficiles à conjuguer avec la soif d'absolutisme d'un chef d'orchestre. Ce qui, bien entendu, ne devrait pas amener à croire que cet artiste sympathique n'ait pas la capacité d'imposer des objectifs musicaux clairement définis. Celui qui a eu le privilège d'observer Herbert Blomstedt en répétition, sa façon de se consacrer à l'essentiel de la musique, d'exposer avec concision les sujets musicaux, tels qu'ils apparaissent dans la partition, et de concrétiser avec ténacité sa vision esthétique, celui-là constatera avec étonnement à quel

point il peut se passer de toute approche despotique. En fait, Herbert Blomstedt incarne depuis toujours cette catégorie d'artiste dont la compétence professionnelle et l'autorité naturelle rendent superflus toute forme d'insistance supplémentaire. Ce faisant, il a su gagner en plus de soixante ans de carrière le respect inconditionnel du monde musical.

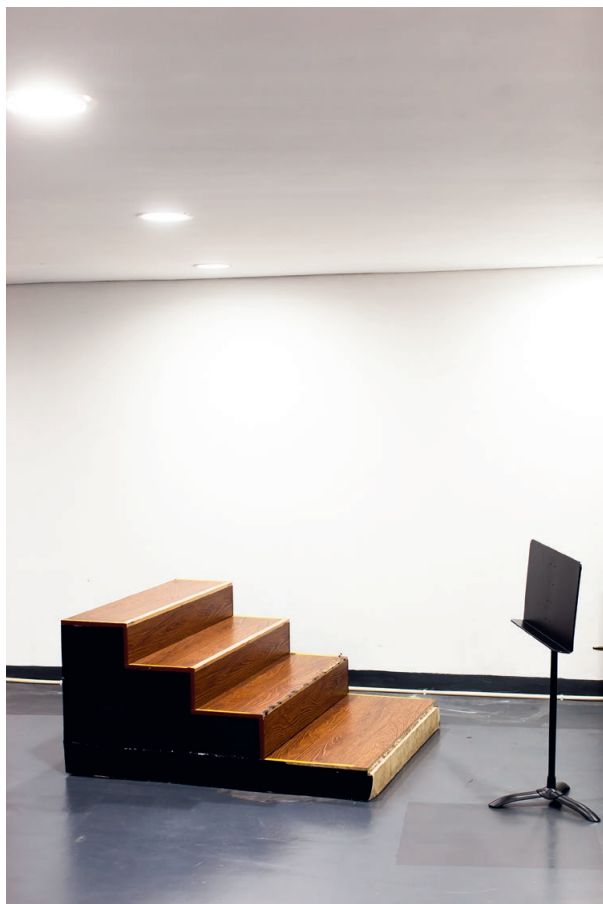
L'Orchestre symphonique de Bamberg, parmi d'autres, a eu dès le début des années 80 la possibilité de bénéficier des services de cet éducateur d'orchestre d'origine suédoise hautement estimé qui était né aux Etats-Unis et avait fait ses études artistiques à Uppsala, New York, Darmstadt et Bâle. Cela dit, un certain nombre de musiciens de l'orchestre actuel seraient peut-être surpris d'apprendre que Blomstedt, manifestement doté d'une mémoire phénoménale, a connu les débuts de l'orchestre il y a plus de soixante-cinq ans, période dont il se souvient encore aujourd'hui. Blomstedt assure même constater une certaine continuité dans la sonorité au fil des ans: «Encore étudiant à Stockholm, à l'âge de vingt-deux, vingt-trois ans, j'ai entendu cet orchestre sous la direction de Joseph Keilberth. Jamais je n'oublierai ce concert car les musiciens ont joué magnifiquement. Bien sûr, à l'époque je ne disposais pas encore du cadre de référence qui est le mien à l'heure actuelle. Mais j'étais absolument enchanté par cet orchestre et la façon dont Keilberth dirigeait la grande Symphonie en do majeur de Schubert, l'ouverture des Maîtres Chanteurs et, en rappel, Till l'Espiègle de Richard Strauss. Tout cela était tellement virtuose, tellement pétillant, avec un timbre soyeux d'une telle beauté! Force est de constater qu'avec de jeunes musiciens brillants, l'orchestre peut toujours s'enorgueillir d'avoir le même timbre et le même niveau.»

Venant d'un artiste de son âge et de son expérience, c'est justement cette façon d'évaluer sans prétention aucune l'actuel Orchestre symphonique de Bamberg qui donne l'impression qu'il fait un double compliment : « Il y a plein de jeunes musiciens excellents dans l'orchestre qui complètent parfaitement leurs aînés. Tous les musiciens que je connais sont sympathiques. D'ailleurs, à Bamberg on est de toute façon très décontracté tout en étant très concentré. Cela tient aussi à cette ville si petite qui est à taille humaine. On se sent moins dans l'obligation de jouer des coudes que dans une grande ville et cela aussi impacte le caractère de l'orchestre. » Il faut ajouter à cela que compliments et estime sont réciproques depuis longtemps. Jusqu'au mois de juin de l'année 2019, Herbert Blomstedt a dirigé cet orchestre dans 186 concerts en Allemagne et lors de 25 concerts dans huit pays étrangers, en Europe et en Asie. En 2006, il a été nommé chef honoraire, le troisième seulement dans l'histoire de l'orchestre. Et ce fut pour ses quatre-vingt-dix ans que ce dernier lui fit le cadeau qui l'a sûrement le plus ému : les Dom-Konzerte (concerts en cathédrale) avec la Cinquième de Bruckner à Bamberg, Würzburg, Passau et, pour la première fois, dans la collégiale Saint Florian, là où Bruckner trouva son lieu de repos éternel en-dessous de l'orgue.

A quatre-vingt-onze ans, Herbert Blomstedt se tient toujours au pupitre de chef de l'Orchestre symphonique de Bamberg, plein d'élan et d'entrain artistique. Le verbe « se tenir » est à prendre au pied de la lettre, il traduit quelque chose de juste au sens musical et détient peut-être le secret de son extraordinaire présence, autant intellectuelle que physique. Avec un soupçon d'autodérision malicieuse il reconnaît lui-même : « Je ne

dirige jamais assis ; cela ne sonne pas bien ! » Debout devant l'orchestre, c'est comme cela qu'il est connu à Bamberg, où il est désormais le plus âgé parmi les vieux maîtres de ce groupe étonnant dont tous les chefs, comme Kurt Sanderling, Sir Neville Marriner, Georges Prêtre, Léon Fleisher, Eugen Jochum et Günter Wand, ont continué à diriger à quatre-vingt ans passés. Et c'est aussi pour cette raison que Blomstedt a droit à un cadre doré.

Wolfgang Sandner
Traduction : Maria Smaczny-Gonnot



Bamberger Symphoniker

Jakub Hrůša – *Chief Conductor*
Herbert Blomstedt – *Honorary Conductor*
Christoph Eschenbach – *Honorary Conductor*

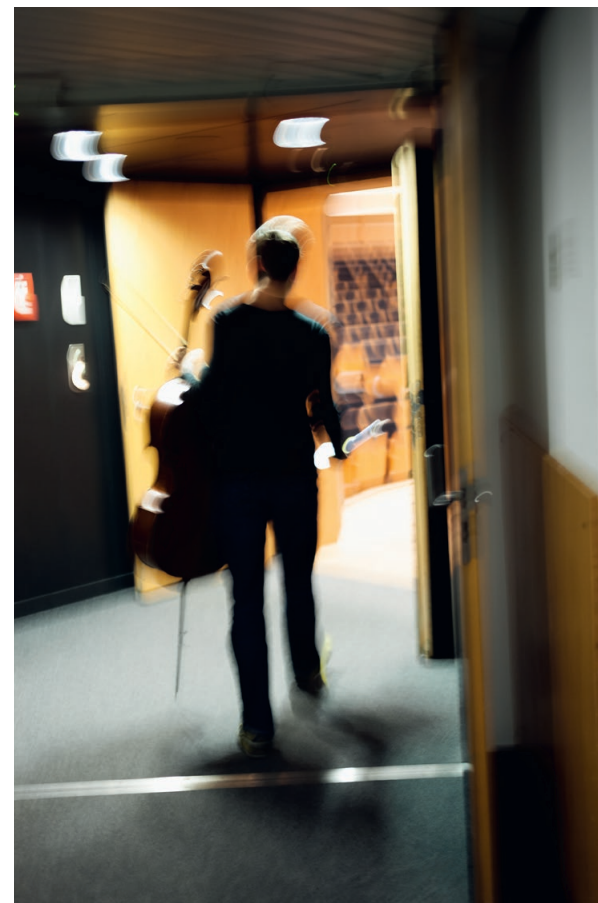
Bart Vandenbogaerde, Ilian Garnetz – *1st Concertmasters*
Harald Strauss-Orlovsky, Aki Sunahara,
Mayra Budagjan – *2nd Concertmasters*
Brigitte Gerlinghaus – *Section Leader*
Andreas Lucke, Boguslaw Lewandowski, Alfred Gschwind,
Birgit Hablitzel, Sabine Lier, Thomas Jahnel, Michael Hamann,
Dagmar Puttkammer, Berthold Opower, May-Britt Trunk,
Angela Stangorra, Jueyoung Yang, N.N.

First Violins

Raúl Teo Arias, Melina Kim-Guez – *Principals*
Geworg Budagjan – *Associate Principal*
Miloš Petrović – *Section Leader*
Jochen Hehl, Julie Wandres-Zeyer, Marek Pychal, Dorothee Klatt,
Barbara Wittenberg, Hansjörg Krämer, Quinten de Roos,
Michaela Reichel Silva, Vladislav Popyalkovsky, Julia Fortuna,
Boris-Alexander Jusa, Minkyung Sul

Second Violins

Lois Landsverk, N.N. – <i>Principals</i> Branko Kabadaić – <i>Associate Principal</i> Katharina Cürliis – <i>Section Leader</i> Raphael Lambacher, Martin Timphus, Mechthild Schlaud, Zazie Lewandowski, Christof Kuen, Wolfgang Rings, Christine Jahnel, Yumi Nishimura, Wolfram Hauser, Paulina Riquelme, Wakana Ono	Violas
Matthias Ranft, Ulrich Witteler – <i>Principals</i> Indrek Leivategija – <i>Associate Principal</i> Nikola Jovanović – <i>Section Leader</i> Achim Melzer, Markus Mayers, Eduard Resatsch, Katja Kuen, Verena Obermayer, Lucie de Roos, Tobias Tauber, Marius Urba	Celli
Stefan Adelmann, Georg Kekeisen – <i>Principals</i> Orçun Mumcuoglu – <i>Associate Principal</i> Christian Hellwich – <i>Section Leader</i> Luuk Godwaldt, Mátyás Németh, Tim Wunram, Jakub Fortuna, Jan Rosenkranz	Double Basses
Ulrich Biersack, Daniela Koch – <i>Principals</i> Timea Acsai, Ursula Haeggbloom	Flutes
Barbara Bode, Andrey Godik – <i>Principals</i> Yumi Kurihara, Zsófia Magyar	Oboes





Günther Forstmaier, Christoph Müller – *Principals*
Michael Storath, Christian Linz

Clarinets

Alexei Tkachuk, N.N. – *Principals*
Chih-Ti Wang, Ulrich Kircheis

Bassoons

Christoph Eß, Andreas Kreuzhuber – *Principals*
Peter Müseler, Elisabeth Kulenkampff, Swantje Vesper,
William Tuttle, Wolfgang Braun, Hasko Kröger

French Horns

Lutz Randow, Markus Mester – *Principals*
Thomas Forstner, Till Fabian Weser, Johannes Trunk

Trumpets

Johann Voithofer, Angelos Kritikos – *Principals*
Stefan Lüghausen, Christoph Weber, Volker Hensiek

Trombones

Heiko Triebener

Tuba

Robert Cürlis, Holger Brust – *Principals*

Timpani

Jens Herz – *Principal*
Johann Michael Winkler

Percussion



Recorded live at Konzerthalle Bamberg /
Joseph-Keilberth-Saal
June 2018

Recording Producer and Editing: Sebastian Braun
Recording Engineer: Markus Spatz

Produced by Paul Smaczny
Producer BR: Pauline Heister
Label Manager: Christin Linße

Cover and Booklet Photos: Andreas Herzau
Design: Heidi Falk

A Production of Accentus Music
in Co-production with BR-KLASSIK

© © 2019 Accentus Music
www.accentus.com

