

Beethoven

Blomstedt



The Complete Symphonies

Gewandhausorchester

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

The Complete Symphonies

Gewandhausorchester Leipzig

Herbert Blomstedt, conductor

Symphony No. 1
C major op. 21

(1799–1800)

Adagio molto. Allegro con brio 8:46
Andante cantabile con moto 7:35
Allegro molto e vivace 4:02
Finale. Adagio. Allegro molto e vivace 5:45

Symphony No. 2
D major op. 36

(1802)

Adagio. Allegro con brio 12:15
Larghetto 10:42
Scherzo 4:26
Allegro molto 6:20

Symphony No. 3
E-flat major op. 55 “Eroica”

(1803–1804)

Allegro con brio 16:23
Adagio assai 14:53
Scherzo 6:00
Finale: Allegro molto 11:30

Symphony No. 4
B-flat major op. 60

(1806)

Adagio. Allegro vivace 11:15
Adagio 9:08
Allegro molto e vivace 5:38
Allegro ma non troppo 6:42

Symphony No. 5
C minor op. 67

(1800–1808)

Allegro con brio	7:30
Andante con moto	9:41
Allegro	5:17
Allegro	11:10

Symphony No. 6
F major op. 68 “Pastoral”

(1807–1808)

Allegro ma non troppo	11:32
Andante molto moto	12:05
Allegro	5:27
Allegro	3:55
Allegretto	9:58

Symphony No. 7
A major op. 92

(1811–1812)

Poco sostenuto. Vivace	14:33
Allegretto	8:15
Presto	8:56
Allegro con brio	8:54

Symphony No. 8
F major op. 93

(1811–1812)

Allegro vivace e con brio	8:50
Allegretto scherzando	3:58
Tempo di Minuetto	4:35
Allegro vivace	7:28

Symphony No. 9
D minor op. 125 “Choral”

(1815–1824)

Allegro ma non troppo e un poco maestoso	14:49
Molto vivace. Presto	13:47
Adagio molto e cantabile. Andante moderato	13:23
Finale. Presto	23:37

Simona Šaturová, soprano
Mihoko Fujimura, alto
Christian Elsner, tenor
Christian Gerhaher, baritone

MDR Rundfunkchor
GewandhausChor
GewandhausKinderchor











Blomstedt, Beethoven und das Gewandhausorchester Leipzig

Als Herbert Blomstedt im Jahr 1998 als Nachfolger von Kurt Masur zum 18. Leipziger Gewandhauskapellmeister in einer langen Reihe von Weltrang-dirigenten berufen wurde, war das der Beginn einer von höherer Stimmigkeit beflügelten Zusammenarbeit. Zum einen verorten sich nur wenige Dirigenten so geschichtsbewusst in der musikhistorischen Tradition wie Herbert Blomstedt, der sich in ihr nicht nur als studierter Musikwissenschaftler hervorragend auskennt, sondern die Musikgeschichte vielmehr seit frühen Kindertagen als eine gelebte Kontinuität begreift. Die großen Komponisten haben ihn seither tagein, tagaus als innere Gefährten begleitet. So erstaunt es nicht, dass zwischen Herbert Blomstedt und den alten deutschen Traditionsorchestern eine Art Geistesverwandtschaft besteht. Den europäischen Ruhm des Gewandhausorchesters hatte Felix Mendelssohn Bartholdy begründet, der nicht nur als Komponist, sondern von 1835 an auch als erster Dirigent im modernen Sinne wirkte. Mendelssohn hatte die sogenannten historischen Konzerte eingeführt, in denen Musik erklang, die schon fünfzig und mehr Jahre alt war. Mendelssohn gründete in Leipzig auch das erste Konservatorium Deutschlands, in welchem zugleich der musikalische Nachwuchs des Gewandhausorchesters herangezogen wurde. Nach Mendelssohn wurde das Orchester unter anderem von Carl Reinecke, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter geleitet. Zur legendären, über Jahrhunderte wie ein englischer Rasen gepflegten Klangkultur des Gewandhausorchesters trug weiterhin auch der wöchentliche Dienst des Orchesters in der Thomaskirche bei. All dies hatte das Angebot aus Leipzig für Blomstedt seinerzeit so unwiderstehlich gemacht, dass er seinen Vertrag beim NDR Sinfonieorchester in Hamburg, wo er gerade erst begonnen hatte, vorzeitig löste, um für das Gewandhaus-

orchester frei zu sein. „Ich konnte dieses Angebot aus Leipzig unmöglich ablehnen“, erinnert sich Blomstedt jetzt an diese Zeit, „bei der Verehrung, die ich Zeit meines Lebens für die deutsche Musik- und Orchestertradition gehegt habe. Ein Orchester mit diesem Nimbus, einer solchen Geschichte!“

Von 1975 bis 1985 hatte Blomstedt auch das andere weltberühmte Traditionsorchester Sachsens geleitet, die Sächsische Staatskapelle Dresden. Mit ihm spielte er vor guten vierzig Jahren seinen ersten kompletten Zyklus der Symphonien Ludwig van Beethovens ein. Viel hat sich jedoch seither an Blomstedts Beethoven-Sicht verändert. Dass jetzt, pünktlich zum 90. Geburtstag des Dirigenten, eine komplette Neueinspielung mit dem Gewandhausorchester veröffentlicht werden kann, ist daher ein längst überfälliger Glücksfall.

Die Verbindung zum Gewandhausorchester ist für Herbert Blomstedt bis heute eine besondere, weil das Orchester mit dem Geist Felix Mendelssohns auch jene dirigentische Traditionslinie repräsentiert, der sich Blomstedt selber verpflichtet fühlt. Dagegen war in Dresden die von Richard Wagner kommende Tradition sehr gepflegt worden. Beide Interpretationslinien wirken bis heute fort. Sie unterscheiden sich voneinander unter anderen durch die Auffassung der Tempi. Gerade in der Beethoven-Interpretation ist die Frage nach den „richtigen“ Tempi in den Mittelpunkt gerückt, seit es die modernen kritischen Ausgaben gibt, in denen Beethovens Metronomangaben berücksichtigt werden. Manch ein Interpret ist angesichts der von Beethoven oft geforderten sehr raschen Tempi aus allen Wolken gefallen. Blomstedt erklärt: „Mendelssohn bevorzugte ganz andere Tempi als Wagner. Er hielt sich eher an die Originaltempi. Für Wagner war der Klang das Wesentliche. Er vertrat die Auffassung, wenn man mehr Zeit brauche, um eine bestimmte Klangvorstellung zu erzeugen, dann müsse man sich diese Zeit eben nehmen. Was der Komponist gesagt hat, ist aus dieser Perspektive nicht ganz so wichtig. Das sind

zwei verschiedene Ideale. Mendelssohn bevorzugte rasche, flexible Tempi. Wagner dagegen sagte, ein Beethoven-Adagio könne gar nicht langsam genug gespielt werden. Auch dabei kann etwas sehr Schönes herauskommen, aber ich kann das trotzdem nicht mitmachen. Für mich steht der Komponist immer über der Interpretation.“

Als Blomstedt das traditionsreiche Gewandhausorchester übernahm, zehrte es schon einige Zeit mehr von der langen Liste großer Namen als von der tatsächlichen musikalischen Qualität. Der viel beschworene „deutsche Klang“ des Orchesters hatte Einiges an Patina angesetzt: Beharrliche Arbeit war notwendig, um dem Orchester wieder Anschluss an die internationale Konkurrenz zu verschaffen. Blomstedt räumte mit dem Missverständnis auf, dass Wärme des Klangs und Präzision des Zusammenspiels einander ausschließen. „Man lobte den vermeintlich typischen Gewandhausklang, der war dunkel und dick“, erinnert sich Blomstedt. Ein Gegenmittel war es, dass Orchester mehr Mozart und Haydn spielen zu lassen, ein Repertoire also, das eine genaue Artikulation fordert, und bei dem sich die Musiker nicht nur auf Kraft und Wirkung verlassen konnten. Blomstedt verordnete dem Orchester auch Tugenden der historischen Aufführungspraxis: eine rhetorisch sprechende Phrasierung, eine pulsierende, flexible Dynamik und die Klarheit der melodischen Linie.

Als erstes aber führte er die deutsche Orchesteraufstellung wieder ein, in der die ersten und zweiten Geigen nicht, wie in der amerikanischen, in einem Block sitzen, sondern einander gegenüber. Links außen sitzen die ersten Geigen, rechts außen die zweiten Geigen. Neben den ersten Geigen sind die Kontrabässe platziert, in der Mitte die Celli und innen neben den zweiten Geigen die Bratschen. Blomstedt ist ein überzeugter Verfechter dieser Aufstellung, weil die Werke vom 19. Jahrhundert an für diese Aufstellung kompo-

niert wurden. Ihnen liegt das dialogische Prinzip zugrunde. Erste und zweite Geigen dialogisieren miteinander. Ganz im Sinne der Mendelssohn-Tradition ging es Blomstedt bei der Wiedereinführung der deutschen Aufstellung also weniger um eine Frage des Klangs, als um eine der Hervorhebung der musikalischen Struktur. „Ich wusste schon als junger Mann, dass ich diese Aufstellung nicht mit meinem Gewissen vereinbaren kann“, erklärt Blomstedt im Gespräch, „aber ich habe mich lange nicht getraut, sie umzustellen. Denn meistens wollten die Musiker das nicht. In meiner Jugend gab es nur sehr vereinzelt Dirigenten, die die deutsche Aufstellung nutzten. Rudolf Kempe war einer davon, Hans Knappertsbusch ein anderer.“

Blomstedts Verhandlungen mit dem Gewandhausorchester über die Einführung der deutschen Orchesteraufstellung begannen noch vor seinem Antritt als Gewandhauskapellmeister. Nachdem sich die Musiker lange gesträubt hatten, konnte sie durchgesetzt werden. Nach Blomstedts Weggang im Jahr 2005 hat sein Nachfolger Riccardo Chailly diese Aufstellung glücklicherweise beibehalten. Und inzwischen verpflichten die Leipziger sogar ihre Gastdirigenten vertraglich dazu, die deutsche Aufstellung zu akzeptieren.

Inzwischen ist das Gewandhausorchester längst zu einem der besten Klangkörper der Welt avanciert. Technische Brillanz, höchste musikalische Sensibilität und Nuancierungskraft sind die Tugenden, die es für Blomstedt, der regelmäßig ans Pult zurückkehrt, nach wie vor zu einem idealen Partner machen. „Der Konzertmeister Frank-Michael Erben ist ein phänomenaler Techniker und zugleich ein tiefer Musiker“, schwärmt Blomstedt. „Er steht für den neuen Orchesterklang, der beides hat: Feingefühl und Virtuosität.“ So entstand der Wunsch, mit dem Orchester noch einmal sämtliche Beethoven-Symphonien aufzunehmen. Die Aufnahmen entstanden in Konzerten der Jahre 2014 bis 2017. Sie spiegeln die Reife und die Gelöstheit, die Blomstedt nach

einer Laufbahn von nunmehr sechzig Jahren in seinem Musizieren erreicht hat. Zugleich aber zeugen sie von der Frische und der Unverbrauchtheit, die Blomstedts Konzerte bis heute auszeichnen. Denn kein Blomstedt-Konzert gleicht dem anderen. Herbert Blomstedt dirigiert auswendig, mit sparsamen Gesten und einer lebhaften Mimik. Seine fragile Gestalt steckt voller Energie. Die Zeichensprache seiner in vollständiger Unabhängigkeit voneinander agierenden Hände wirkt ebenso ökonomisch wie hochexpressiv. Nichts Überflüssiges scheint es da zu geben, doch jede Geste, jeder Blick ist prall gefüllt mit einem sehr konkreten, ja beinahe drastischen Ausdruckssinn. Es ist diese Verquickung von strenger Analytik und Phantastik, von akribischer Partiturgenauigkeit und einer von höherem Glauben getragenen Beseeltheit, die auch Beethovens Musik in diesen Aufnahmen mit einem pulsierenden Reichtum an Nuancen und in einer bis ins Detail durchhörbaren Transparenz vor unseren Ohren entstehen lässt.

Aus der strengen Erziehung seines Vaters, einem Pastor der Siebententags-Adventisten, nahm Blomstedt die hoch kontrollierte Lebensweise mit, ein ungewöhnlich starkes Gefühl der Selbstverantwortlichkeit, ein tiefes religiöses Ethos, nach dem er bis heute lebt, und nicht zuletzt die Ehrfurcht vor heiligen Texten – sei es die Bibel oder die Partitur eines Meisterwerks. Für Blomstedt gibt es nichts Unwesentliches im Notentext, jedes Detail fordert die gleiche Aufmerksamkeit. Auch seinen Beethoven-Interpretationen liegt daher ein erneutes eingehendes Studium der Partituren zugrunde. In Zweifelsfällen hat Blomstedt auch die originalen Handschriften und Quellen zu Rate gezogen.

„Wenn man die Ambition hat, die Musik so darzustellen, wie der Komponist sie empfunden hat, dann hat man eine Verpflichtung“, erklärt Blomstedt sein Ethos. „Furtwängler hat manchmal bei Beethoven glatt das halbe Tempo genommen von dem, das in der Partitur steht. Das klang manchmal fantastisch,

aber man darf das nicht. Wenn man das Tempo auf diese drastische Weise verändert, dann hat das weitreichende Konsequenzen für den gesamten Ausdruckscharakter des Stückes. Denn beim Tempo geht es nicht nur um schnell oder langsam. Am Tempo hängen viele weitere Fragen, zum Beispiel die des Bogenstrichs. Davon, welchen Bogenstrich man wählt, hängt dann wiederum unmittelbar die Artikulation einer Phrase ab, und diese formt den musikalischen Charakter.“

In seiner neuen Einspielung folgt Blomstedt seiner Erkenntnis, dass man Beethovens Metronomzahlen durchgehend ernstnehmen müsse. Eine Flexibilität des Tempos, unmerkliche Modifikationen, bewahren seine Interpretation dennoch davor, mechanisch zu klingen. Die gängige alte Auffassung aber, nach der Beethovens Metronomangaben als nicht spielbar galten, hält Blomstedt für eine Ausrede. „Es ist alles spielbar. Und auch dort, wo es fast unspielbar wird, ist genau das sicherlich so gewollt. Auch dann trägt das Tempo zum Charakter bei, denn es ergibt einen spezifischen Ausdruck, wenn man sich spieltechnisch an der Grenze zum Unmöglichen bewegt. Wenn alles ganz bequem zu spielen ist, verliert die Musik etwas von ihrem stürmischen Charakter.“

Arturo Toscanini hat bereits in den vierziger und fünfziger Jahren vorge-macht, wie nah man sich an die von Beethoven gewünschten raschen Tempi halten kann. Damals, erinnert sich Blomstedt, habe er selber Beethovens Tempoangaben noch nicht wirklich ernst genommen. „Wenn ich mir diese Aufnahmen heute anhöre, denke ich, es gehörte zu dieser Zeit viel Mut dazu, Beethoven auf diese Weise zu spielen. Natürlich war es Toscanini auch darum gegangen, so anti-furtwänglerisch zu sein wie möglich. Für mich war Toscanini ein zukunftsweisender Dirigent, Furtwängler natürlich faszinierend, aber es war eine Sackgasse, die er beschritten hat.“

Wie eng Tempo und Charakter zusammenhängen, zeigt ein Blick auf den Anfang der Neunten Symphonie. Die Satzbezeichnung lautet „Allegro ma non troppo, un poco maestoso“, die Metronomzahl „Viertel = 88“. Auf den ersten Blick scheint das rasche Tempo im Widerspruch zu stehen zu der Angabe „maestoso“. Blomstedt indes fasst das „maestoso“ eher als eine Charakterbezeichnung auf und denkt dabei an den punktierten Rhythmus der französischen Ouvertüre. „Das hat gar nichts mit Tempo zu tun. Für Lully ist der punktierte Rhythmus das Maestoso.“

Durch die neuen Ausgaben verändern sich unsere Interpretationen, doch auch mit ihnen kann es keine Eindeutigkeit geben. Im zweiten Satz der „Eroica“ hat Blomstedt eine Stelle entdeckt, bei der er schließlich die Quellen zu Rate ziehen musste: „Ich benutze die Ausgabe von Jonathan del Mar, der eine wunderbare Arbeit geleistet hat. Aber selbst dort stößt man an die Grenzen, zum Beispiel, wenn es um die Verwechselbarkeit von Akzentzeichen und dem Zeichen für Diminuendo geht. Beethoven schreibt seine Akzente manchmal ganz kurz und manchmal gehen sie über den ganzen Takt, dann sehen sie aus wie ein Diminuendo-Zeichen. Beides hört sich aber völlig anders an. Beim Akzent muss der Ton anschließend sofort ins Piano wechseln, beim Diminuendo bleibt es ein kontinuierlicher Vorgang. Als Herausgeber der Partitur muss man aber eine praktikable Entscheidung treffen, denn sonst können die Musiker nicht spielen. Im zweiten Thema des langsamen Satzes der „Eroica“ gibt es eine Stelle, an der Beethoven bei der Wiederholung des Themas aus dem Akzent ein Diminuendo macht. Die Phrase wird in der Wiederholung auch melodisch gesteigert, sie steigt höher als zuvor. Bei del Mar steht auch an der späteren Stelle ein Akzent, aber ich hatte den Eindruck, dass dort eher ein Diminuendo gemeint sein müsste. Es verändert sich dynamisch, weil sich auch die Noten verändern.“

Als er die „Eroica“ einmal mit den Wiener Philharmonikern probte, schaute er sich daher die originalen Stimmen an, die Beethoven für seine Aufführungen benutzt hatte und in denen seine eigenen Korrekturen stehen. Das Autograph der Partitur ist verschollen. In dem Stimmmaterial aber fand sich tatsächlich ein ganz langes Diminuendo über den ganzen Takt. In einer der Stimmen stand sogar ausformuliert: „decrecendo“. Entsprechend dieser neuen Erkenntnis dirigiert Blomstedt diese Stelle nun. Auch in dieser Symphonie kann man erkennen, welche Folgen es hat, sich nicht an Beethovens Tempoangaben zu halten. „Der erste Satz der „Eroica“ verlangt eigentlich eine Reprise der Exposition, die fast nie gespielt wird. Warum nicht? Es ist klar: Wenn man den Satz zu langsam spielt, kann man das nicht zweimal hören. Aber wenn man den Satz „con brio“ spielt, wie es die Metronomangabe verlangt, dann funktioniert die Wiederholung prima. Man muss nur die Tempoangabe ernst nehmen und dann dirigiert man den Satz in Eins und nicht in Drei.“

Auch hinsichtlich der Instrumentation hält sich Blomstedt an die Originalpartitur und verzichtet auf Retuschen, wie sie etwa Felix Weingartner empfohlen hat. „Weingartner empfahl, dass man die Hörner auch an Stellen einsetzen solle, wo es nicht in der Partitur steht. Der Hintergrund liegt darin, dass man heute dank der modernen Hörner alle Töne erzeugen kann, man kann sie also an Stellen spielen lassen, wo es früher technisch unmöglich war. Aber ich finde, man braucht das gar nicht zu tun. Es ist auch schön, wenn die Hörner nur mit den Naturtönen eingesetzt werden, die die alten Hörner spielen konnten. Das macht musikalisch Sinn, zum Beispiel in der Fünften Symphonie. Dort, wo sich die Musik in einer Tonart bewegt, in der die alten Hörner nicht spielen konnten, verlegte Beethoven das Thema in die Fagotte. Ich finde gerade die Abwechslung klingt schön. Die Fagotte sind ein bisschen schwächer, das ist wahr, aber sie können auch recht laut spielen. Und wenn die Hörner dann

wieder einsetzen, wenn man in der Tonika angelangt ist, hat man sofort das Gefühl, wieder zuhause zu sein. Ich weiß noch, dass meine Lehrer immer empfohlen haben, überall die Hörner spielen zu lassen, weil es dann kräftiger klingt. Aber wenn die Fagotte richtig fortissimo spielen, kann das schon beeindruckend klingen.“

Blomstedts Beethoven-Interpretationen stehen auf dem Fundament eines hoch verantwortlichen Umgangs mit den Partituren und der tiefen Wahrheitsliebe dieses Dirigenten, dem alles Aufgesetzte und vordergründig Effektvolle gründlich fremd ist. Zugleich aber verbindet sich in ihnen das leistungsethische Gewissen des Künstlers mit seiner tiefen, geradezu seismographischen musikalischen Empfindsamkeit und einer hohen Expressivität. Auch auf dem Dirigentenpodium strahlt er, obwohl von seinem Habitus her geradezu das Gegenteil des selbstverliebten Pultmagiers, ein ganz eigenes, stilles Charisma aus. All die kleinen Details, die Blomstedt in Beethovens Partituren entdeckt hat, beginnen in seinen Interpretationen zu sprechen und miteinander zu kommunizieren. Blomstedt verliert bei der Schärfung der Details nicht den übergreifenden Zusammenhang aus den Augen. Er formt höchst lebendige, beseelte musikalische Organismen.

Julia Spinola

Alle Zitate entstammen Gesprächen, die die Autorin im Jahr 2016 mit Herbert Blomstedt für das Buch „Herbert Blomstedt – Gespräche mit Julia Spinola“ (Henschel Verlag / Bärenreiter 2017) geführt hat.



Blomstedt, Beethoven, and the Gewandhausorchester Leipzig

When Herbert Blomstedt was appointed in 1998 to succeed Kurt Masur as the 18th Music Director of the Gewandhausorchester Leipzig, one in a long line of world-class conductors, it marked the beginning of a partnership that was both highly consistent and inspired. Only a few conductors acutely position themselves in the music historical tradition like Herbert Blomstedt, who is not only excellently versed in this field as a trained musicologist, but, ever since his childhood, sees music history as a living continuity. The great composers have accompanied him as inner companions day after day. Therefore, it is not surprising that there is a kind of spiritual affinity shared between Herbert Blomstedt and the old, traditional German orchestras. The fame of the Gewandhausorchester throughout Europe was established by Felix Mendelssohn, who worked not only as a composer but, from 1835, as the first conductor in the modern sense. Mendelssohn had introduced the so-called historical concerts, in which music was performed that was already fifty years old or older. In Leipzig, Mendelssohn founded the first German conservatory, in which the future generations of the Gewandhausorchester were also nursed. After Mendelssohn, the orchestra was led, among others, by Carl Reinecke, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler and Bruno Walther. The weekly service of the orchestra at St. Thomas Church also contributed to the legendary sound of the Gewandhausorchester, which was manicured over centuries like an English lawn. All of this had made the offer from Leipzig so irresistible for Blomstedt that he broke off his contract with NDR Symphony Orchestra in Hamburg, where he had just begun, in order to be free for the Gewandhausorchester. "I could simply not refuse this offer from Leipzig," said Blomstedt, recalling upon this time, "given the reverence that I have fostered during my

life for the German musical and orchestral tradition. An orchestra with this nimbus, with such a history!"

Between 1975 and 1985, Blomstedt had also directed Saxony's other world famous orchestra, the Staatskapelle Dresden. With this orchestra, he recorded his first complete cycle of Ludwig van Beethoven's symphonies forty years ago. Much, however, has changed since then in Blomstedt's perception of Beethoven. Therefore, this completely new Beethoven recording with the Gewandhausorchester that will be released just in time for the 90th birthday of the conductor is a stroke of luck that is long overdue.

For Blomstedt, the connection to the Gewandhausorchester is still special today since the orchestra, through the spirit of Felix Mendelssohn, also represents a tradition of conducting that Blomstedt himself feels obliged to follow. In Dresden, however, the lineage of music directors had stayed more closely to the tradition of Richard Wagner. Both lines of interpretation continue up to this day. They differ from each other in the way the tempos are approached. In the interpretation of Beethoven's music, the question of the "correct" tempos has been particularly front and center – especially since the publication of modern critical editions where Beethoven's metronome markings are taken into consideration. Many a performer has been flabbergasted in light of the very rapid tempos often demanded by Beethoven. As Blomstedt explained: "Mendelssohn preferred completely different tempos to Wagner. He held on more to the original tempos. For Wagner, the sound was essential. He was of the opinion that if one needs more time to produce a particular sound ideal, then one must simply take this time. What the composer expressed is not as important from this perspective. These are two different ideals. Mendelssohn preferred rapid, flexible tempos. Wagner, however, said that a Beethoven adagio could not be played slowly enough. Here too, some-

thing very beautiful can emerge, but I still cannot go along with it. For me, the composer is always above the interpretation."

As Blomstedt took over the venerable Gewandhausorchester, its reputation had been based more on the long list of big names than on the actual musical quality for quite some time. The much-touted "German sound" of the orchestra had taken on a certain patina and persistent work was necessary to make the orchestra once again achieve the standards of the international competition. Blomstedt did away with the misconception that warmth of sound and interactive precision are mutually exclusive. "One praised the supposedly typical Gewandhaus sound that was dark and thick," recalls Blomstedt. An antidote was to have the orchestra play more Mozart and Haydn, a repertoire that demands precise articulation, where the musicians could not simply rely on force and emphasis. Blomstedt also prescribed for the orchestras the virtues of historical performance practice: rhetoric phrasing, vibrant, flexible dynamics and the clarity of the melodic line.

First, however, he reintroduced the German orchestra stage arrangement, in which the first and second violins do not sit together in a block, as in the United States, but face each other. On the far left sit the first violins, on the far right, the second violins. Next to the first violins are the double basses, the cellos are in the middle and inside, next to the second violins, the violas. Blomstedt is a staunch advocate of this stage plan because the works of the 19th century were composed for this arrangement. They are based on the principle of dialogue. The first and second violins converse with each other. In the spirit of the Mendelssohn tradition, Blomstedt was less concerned about the question of sound in the reintroduction of the German lineup than in highlighting the musical structure. "Even as a young man, I knew that my conscience could not accept this arrangement," Blomstedt explains in the

interview, “but I did not dare to rearrange it for quite some time. Because most of the musicians did not want that. In my youth, very few conductors took advantage of the German arrangement. Rudolf Kempe was one of them, Hans Knappertsbusch was another.

Blomstedt's negotiations with the Gewandhausorchester about the introduction of the German orchestral formation began even before he took on as its music director. After the musicians had long resisted, it could be applied. Fortunately, following Blomstedt's departure in 2005, his successor Riccardo Chailly maintained this arrangement. And now, the Leipzigers even require their guest conductors to accept the German arrangement in their contract.

In the meantime, the Gewandhausorchester has long become one of the best orchestras in the world. Technical brilliance, musical sensitivity and highest sense of nuances are the virtues that make it an ideal partner for Blomstedt, who returns to the podium regularly. “The concertmaster Frank-Michael Erben is a phenomenal technician as well as a profound musician,” enthuses Blomstedt. “He represents the new orchestral sound that embodies both qualities: sensitivity and virtuosity.” With this in mind, the desire emerged to record all of Beethoven's symphonies once again with the orchestra. The recordings were made during concerts between 2014 to 2017. They reflect the maturity and ease that Blomstedt has reached in his music after a career of over sixty years. At the same time, they attest to the freshness and inexhaustibility that distinguishes Blomstedt's concerts to this day. Because, no one Blomstedt concert is like the other. Herbert Blomstedt conducts by heart, using few gestures and vivid facial expressions. His fragile figure is full of energy. The language of his hands, which act completely independently from each other, is both economic and highly expressive. They seem to give nothing superfluous and yet every gesture, every look is packed with a very concrete, almost drastic sense of

expression. It is this fusion of rigorous analysis and fantasy, of meticulous adherence to the score and soulfulness supported by higher faith, which also makes Beethoven's music emerge in these recordings with a vibrant wealth of nuances as well as an audible transparency in our ears – down to the last detail.

Through the strict upbringing of his father, a pastor of the Seventh-day Adventists, Blomstedt adopted the highly disciplined lifestyle, an unusually strong sense of personal responsibility, a deep religious ethos that he still embodies, and last but not least the reverence for holy texts – be it the Bible or the score of a masterpiece. For Blomstedt, there is nothing unessential in the score; every detail calls for the same amount of attention. Hence, his Beethoven interpretations are based on a renewed in-depth study of the scores. In cases of doubt, Blomstedt has referred to the original manuscripts and sources for help.

“If you have the ambition to present the music as the composer perceived it, then you have an obligation,” Blomstedt explains his ethos. “With Beethoven, Furtwängler sometimes simply took half the tempo indicated in the score. At times that sounded fantastic, but one cannot do that. If you dramatically change the tempo in this way then it has far-reaching consequences for the entire expression of the piece. Because, tempo is not just about being fast or slow. Many other questions are connected with tempo, like for example the bowings. The articulation of a phrase depends directly on a bowing, and this shapes the musical character.”

In his new recording, Blomstedt follows his realization that one must take Beethoven's metronome markings seriously throughout. However, a flexibility of tempo and imperceptible modifications help keep his interpretation from sounding mechanical. Blomstedt considers the former common belief that Beethoven's metronome markings were said to be unplayable as an excuse. “It's all playable. And even where it is almost unplayable it is certainly intended

to be so. Tempo plays a particular role in the character here because, when one moves technically on the border of the impossible, a specific expression results. If everything is comfortable to play, the music loses some of its stormy character."

Arturo Toscanini led the way back in the forties and fifties in showing how closely one can stick to the quick tempos indicated by Beethoven. At that time, Blomstedt recalls, he himself had not really taken Beethoven's tempo markings seriously. "When I listen to these recordings today, I think that one had to be courageous back then to play Beethoven this way. Of course, Toscanini went all out to be as anti-Furtwängler as possible. For me, Toscanini was a pioneering conductor; Furtwängler was fascinating of course, but the path that he followed was a dead end."

How closely related tempo and character are with each other can be seen at the beginning of the Ninth Symphony. The movement is indicated as "Allegro ma non troppo, un poco maestoso" and the metronome markings indicate a quarter note at 88 beats per minute. At first glance, the rapid pace seems to contradict the description "maestoso". Blomstedt, however, interprets the "maestoso" as a reference to the character and thinks of the dotted rhythm of the French overture. "This has nothing to do with tempo. For Lully, maestoso is the dotted rhythm."

Through the new editions our interpretations change, but even with them there can be no clarity. In the second movement of the "Eroica" Blomstedt has discovered a place where he ultimately had to consult the sources: "I use the edition by Jonathan del Mar, who has done a wonderful job. But even here, one reaches the limits, as seen for example when it comes to the interchangeability of the indications for accents and diminuendos. Beethoven sometimes writes his accents very short and sometimes they go over the entire bar – they then look like a diminuendo sign. Both, however, sound completely different. With

an accent, the tone must immediately switch to piano, in a diminuendo it is a continuous process. As the publisher of the score, one has to make a practical decision – otherwise the musicians cannot play. In the second theme of the slow movement of the "Eroica" there is a point where Beethoven, in the repetition of the theme, makes a diminuendo out of the accent. The phrase also grows melodically in the repetition; it rises higher than before. In the del Mar edition, an accent is also indicated at the latter point, but I had the impression that a diminuendo must have been intended there instead. It changes dynamically, because the notes also change."

Once, while rehearsing the "Eroica" with the Vienna Philharmonic, he looked at the original parts that Beethoven had used for his performances and indicated his own corrections. The manuscript of the score is missing. In the parts there was indeed a quite long diminuendo written over the whole bar. In one of the parts, the word "decrescendo" had even been written. Blomstedt now conducts this section according to this new insight. One can also see in this symphony what the consequences are when one does not adhere to Beethoven's tempo markings. "The first movement of the "Eroica" really requires a reprise of the exposition that is almost never played. Why not? It is clear that if it is played too slowly, you cannot hear it twice. But if you play the movement "con brio", as required by the metronome, then the repetition works just fine. You just have to take the tempo seriously and then conduct the movement in one and not in three."

Even when it comes to instrumentation, Blomstedt holds to the original score and waives the modifications suggested by Felix Weingartner. "Weingartner recommended that one should use the horns in places where they are not indicated in the score. The underlying idea is that, thanks to modern horns, one can produce all the notes today and therefore play in places where it used to be technically impossible. But I think you do not need to do that. It is

also nice when the horns only use the natural tones that the old horns could play. This makes musical sense, for example, in the Fifth Symphony. Where the music moves to a key in which the old horns could not play Beethoven shifted the theme over to the bassoons. I think that this change sounds particularly nice. The bassoons are a bit weaker, that is true, but they can also play quite loudly. Moreover, if the horns then re-enter when the tonic has been reached, one immediately has the feeling of being back home. I remember that my teachers always recommended to have the horns play everywhere, because then it sounds stronger. But when the bassoons really play fortissimo it can sound very impressive."

Blomstedt's interpretations of Beethoven are based on a highly responsible handling of the scores and this conductor's deep love of the truth, in which everything that is superimposed and overtly effective is fundamentally removed. At the same time however, the performances embrace the ethical conscience of the artist with his deep, almost seismographic musical sensibility and a high expressivity. He also radiates a very unique, quiet charisma on the conductor's podium, although he is by nature almost the opposite of a narcissistic maestro. All of the little details that Blomstedt has discovered in Beethoven's scores start talking and communicating with each other in his interpretations. Even when honing in on the details, Blomstedt never loses sight of the big picture; he forms extremely lively, animated musical organisms.

Julia Spinola

Translation: Erik Dorset

All quotations are from conversations that the author held with Herbert Blomstedt in 2016 for the book "Herbert Blomstedt – Conversations with Julia Spinola" (Henschel Verlag / Bärenreiter 2017).





Blomstedt, Beethoven et l'Orchestre du Gewandhaus

Lorsqu'en 1998, Herbert Blomstedt fut nommé 18^e chef d'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, à la succession de Kurt Masur et dans une longue lignée de chefs d'orchestre de rang international, ce fut le début d'une collaboration stimulante empreinte d'une profonde adéquation. Dans la tradition musicale, on compte peu de chefs d'orchestre passionnés d'histoire comme Herbert Blomstedt. Il est non seulement un musicologue érudit qui maîtrise parfaitement son domaine, mais il connaît également l'histoire de la musique, discipline qui l'intéresse depuis son plus jeune âge. Les grands compositeurs furent depuis toujours ses compagnons de route. Il n'est donc pas si surprenant qu'entre Herbert Blomstedt et les anciens orchestres classiques allemands, il existe une profonde affinité. Ce fut Felix Mendelssohn Bartholdy qui rendit célèbre dans toute l'Europe l'Orchestre du Gewandhaus. À partir de 1835, il n'agit plus seulement comme compositeur, mais également comme premier chef d'orchestre au sens moderne du terme. Mendelssohn introduisit ce qu'on appelle les concerts historiques, soit des concerts dont la musique fut composée plus de cinquante ans auparavant. À Leipzig, Mendelssohn fonda en outre le premier conservatoire d'Allemagne dans lequel étaient également formés les futurs jeunes musiciens de l'Orchestre du Gewandhaus. Après Mendelssohn, l'orchestre fut dirigé entre autres par Carl Reinecke, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler et Bruno Walther. Les concerts hebdomadaires donnés en l'église de Saint-Thomas à Leipzig contribuèrent également à la culture musicale légendaire de l'Orchestre du Gewandhaus, culture entretenue depuis des siècles comme une véritable pelouse anglaise. Tout ce rayonnement du Gewandhaus rendit l'offre faite à Blomstedt irrésistible au point que celui-ci résilia prématurément son contrat qui venait de débiter

avec l'Orchestre symphonique de la NDR à Hambourg, pour se libérer au profit de l'Orchestre du Gewandhaus. «Il m'était impossible de refuser l'offre de Leipzig», se souvient Blomstedt, «compte tenu de toute l'admiration que je porte depuis toujours à la tradition musicale et orchestrale allemande. Un orchestre doté d'une telle aura et d'une telle histoire !»

De 1975 à 1985, Blomstedt avait également dirigé l'autre grand orchestre classique de Saxe mondialement connu, la Staatskapelle de Dresde. C'est avec cet orchestre qu'il y a plus de quarante ans, il enregistra son premier cycle complet des symphonies de Ludwig van Beethoven. Sa vision de Beethoven a néanmoins beaucoup changé depuis. Le fait qu'aujourd'hui, pour ses 90 ans, un nouvel enregistrement intégral soit publié avec l'Orchestre du Gewandhaus est une véritable chance attendue depuis bien longtemps.

Le lien qui unit l'Orchestre du Gewandhaus à Herbert Blomstedt est pour ce dernier, jusqu'à aujourd'hui encore, d'une nature toute particulière. En effet, l'orchestre incarne, dans le même esprit que Felix Mendelssohn, toute la lignée de tradition de chefs d'orchestre à laquelle Blomstedt se sent lui-même redevable. À Dresde, c'était en revanche la tradition née de Richard Wagner qui était perpétuée. Ces deux différentes écoles perdurent encore aujourd'hui. Elles se différencient entre autres par leur interprétation des tempos. C'est particulièrement pour l'interprétation de Beethoven que la question des tempos «justes» est devenue cruciale depuis que les indications de métro-nomes figurent dans les publications critiques modernes. Plus d'un interprète est tombé de haut au vu des tempos souvent très rapides exigés par Beethoven. Blomstedt explique : «Mendelssohn aimait des tempos complètement autres que Wagner. Il s'en tenait plutôt aux tempos originaux. Pour Wagner, l'essentiel se trouvait dans la sonorité. Il défendait l'idée que si l'on avait besoin de plus de temps pour accéder à une représentation sonore particu-

lière, alors il fallait simplement prendre ce temps. Ce que le compositeur dit n'est pas très important vu sous cet angle. Ce sont deux idéaux divergents : Mendelssohn qui préférait les tempos rapides et flexibles et Wagner qui trouvait à l'inverse qu'on ne pouvait jamais jouer trop lentement un adagio de Beethoven. Cela peut certes donner quelque chose de très beau, mais je ne peux cependant pas m'y résoudre. Pour moi, le compositeur passe toujours avant l'interprétation.»

Lorsque Blomstedt reprit la direction de l'Orchestre du Gewandhaus, cela faisait quelque temps déjà que ce dernier vivait plus grâce à la renommée de ses nombreux grands noms que grâce à sa qualité musicale. La «sonorité allemande» de l'orchestre, souvent invoquée, avait perdu de son prestige : il aura fallu une grande persévérance pour parvenir à faire revenir l'orchestre au niveau de ses concurrents internationaux. Blomstedt mit également fin au malentendu persistant qui prétendait que chaleur dans la sonorité et précision du jeu instrumental étaient incompatibles. «On louait la prétendue sonorité typique du Gewandhaus qui était sombre et épaisse», se souvient Blomstedt. Un des antidotes au problème fut de faire jouer à l'orchestre plus de Mozart et de Haydn, en somme un répertoire exigeant une articulation précise et dans lequel les musiciens ne pouvaient pas se fier uniquement à la force et à l'effet. Blomstedt imposa à l'orchestre des vertus inspirées par la pratique d'exécution historique : un phrasé parlant de manière rhétorique, une dynamique pulsative et flexible, ainsi qu'une clarté dans la ligne méthodique.

Pour commencer, il réintroduisit une disposition orchestrale allemande, à savoir que les premiers et seconds violons ne soient non pas, comme dans la disposition américaine, assis en bloc, mais les uns en face des autres. Sur l'extérieur gauche se trouvent les premiers violons, sur l'extérieur droit les seconds violons. Les contrebasses sont placées à côté des premiers violons,

au centre, les violoncelles et à l'intérieur, les altos à côté des seconds violons. Blomstedt est un farouche défenseur de cette disposition, car les œuvres du 19^e siècle furent composées pour cette configuration. Dans ces œuvres, le concept dialogique y est fondamental. Le premier et le second violon entretiennent un dialogue. En réintroduisant la disposition allemande, Blomstedt avait moins en tête la question de la sonorité que celle d'une mise en relief de la structure musicale. Ce faisant, il s'inscrit ainsi entièrement dans la tradition de Mendelssohn. «Déjà lorsque j'étais jeune homme, je savais que cette disposition n'était pas compatible avec mes principes», explique Blomstedt en entre-tien, «mais pendant longtemps, je n'ai pas osé la changer, car généralement, les musiciens ne le souhaitent pas. Dans ma jeunesse, rares étaient les chefs d'orchestre qui faisaient usage de la disposition allemande. Rudolf Kempe était l'un d'eux, Hans Knappertsbusch également.»

Les pourparlers entre Blomstedt et l'Orchestre du Gewandhaus à propos de l'introduction de la disposition orchestrale allemande commencèrent avant même son entrée en fonction en tant que chef d'orchestre du Gewandhaus. Malgré la longue réticence des musiciens, Blomstedt finit par réussir à s'imposer. Après le départ de Blomstedt en 2005, son successeur Riccardo Chailly garda fort heureusement cette disposition. D'ailleurs, depuis Blomstedt, il est même stipulé par contrat que les chefs invités à Leipzig sont également obligés d'accepter la disposition orchestrale allemande.

Entre-temps, l'Orchestre du Gewandhaus fait partie depuis longtemps des meilleures formations musicales du monde. Une grande virtuosité, une sensibilité musicale d'exception et une habileté particulière dans les nuances sont les vertus qui font qu'aujourd'hui encore, cet orchestre reste un partenaire idéal pour Blomstedt qui y reprend régulièrement son pupitre. «Frank-Michael Erben, le premier violon, est à la fois techniquement phénoménal et un musi-

cien d'une grande profondeur», admire Blomstedt. «Il incarne cette nouvelle sonorité orchestrale qui possède ces deux qualités : sensibilité et virtuosité.» C'est ainsi qu'est né le désir d'enregistrer une nouvelle fois l'intégralité des symphonies de Beethoven. Les concerts furent enregistrés entre 2014 et 2017. Ils reflètent la maturité et la sérénité que Blomstedt a acquises au cours de ses 60 années de pratique musicale. En outre, ils témoignent d'une fraîcheur et d'une ouverture qui ont toujours caractérisé les concerts de Blomstedt. En effet, aucun concert de Blomstedt ne ressemble à un autre. Herbert Blomstedt dirige par cœur, avec peu de gestes, mais avec une mimique expressive. Son apparence fragile recèle une grande énergie. La gestique de ses mains, agissant d'une manière entièrement indépendante l'une de l'autre, paraît à la fois parcimonieuse et hautement expressive. Rien de superflu ne transparaît et pourtant chaque geste, chaque regard est rempli d'une capacité d'expression très concrète, presque draconienne. Dans ces enregistrements, c'est cette convergence d'analytique sévère et de fantastique, de respect scrupuleux de la partition et de joie de vivre guidée par la foi qui confère à la musique de Beethoven une richesse pulsative de nuances et une transparence clairement audible dans ses moindres détails.

C'est de l'éducation stricte de son père, pasteur dans l'Église adventiste, que Blomstedt a hérité de son mode de vie très contrôlé, de son sens étonnamment accru des propres responsabilités, d'une profonde éthique religieuse qui le guide aujourd'hui encore dans sa vie, ainsi que d'un respect profond pour les textes sacrés, qu'il s'agisse de la Bible ou de la partition d'un chef d'œuvre musical. Pour Blomstedt, rien n'est accessoire dans une partition, chaque détail requiert la même attention. Dès lors, ses interprétations de Beethoven se basent également sur une reconsidération de la partition. En cas de doute, Blomstedt fit appel aux sources et manuscrits originaux.

Blomstedt justifie ainsi son éthique : «Lorsqu'on a l'ambition d'interpréter la musique de la manière dont le compositeur l'a ressentie, on a un engagement envers lui». «Furtwängler a parfois divisé par deux le tempo que Beethoven avait inscrit dans sa partition. Cela était parfois formidable, mais cela ne se fait pas. Si l'on modifie le tempo d'une manière aussi radicale, cela a d'énormes conséquences sur toute la nature de l'œuvre. Le tempo n'est pas qu'une question de vitesse. Le tempo a trait également à d'autres questions, comme par exemple aux coups d'archet. Du coup d'archet choisi dépendra directement à son tour l'articulation d'une phrase qui elle-même configure le caractère musical.»

Dans le nouvel enregistrement, Blomstedt persiste dans son idée qu'il faut toujours prendre au sérieux les indications métronomiques de Beethoven. Pourtant, une flexibilité dans le tempo, modifications imperceptibles, préserve son interprétation de toute sonorité mécanique. Blomstedt voit comme une excuse la vieille opinion générale courante selon laquelle Beethoven serait injouable avec ses indications métronomiques. «Tout est jouable. Et là même où c'est presque injouable, cela est certainement volontaire. Là aussi, le tempo contribue au caractère, car on obtient une expression bien particulière lorsqu'on atteint techniquement les limites de l'impossible. Lorsque tout est facile à jouer, la musique perd alors de son caractère pétulant.»

Dans les années quarante et cinquante, Arturo Toscanini a déjà prouvé qu'il était possible de s'en tenir aux tempos rapides voulus par Beethoven. À l'époque, se souvient Blomstedt, il ne prenait lui non plus pas vraiment au sérieux les indications de tempo de Beethoven. «Lorsque je réécoute aujourd'hui les enregistrements de Toscanini, je me dis que cela demandait à cette époque beaucoup de courage de jouer Beethoven de cette manière. Évidemment, Toscanini voulait alors être le plus anti-furtwängler possible. Il était pour moi

un chef d'orchestre pionnier. Furtwängler était fascinant, certes, mais il s'était engagé dans une impasse.»

En jetant un œil sur le début de la Neuvième symphonie, on peut voir à quel point le tempo et le caractère sont liés. Le mouvement est désigné par le titre «Allegro ma non troppo, un poco maestoso» et par l'indication «métronomique noire = 88». Au premier abord, il semble que le tempo rapide soit en contradiction avec l'indication «maestoso». Mais Blomstedt comprend ce «maestoso» comme une indication de caractère qui lui rappelle le rythme pointé d'une ouverture française. «Cela n'a rien à voir avec le tempo. Chez Lully, le «maestoso» est le rythme pointé.»

Avec les nouvelles publications, nos interprétations s'en trouvent modifiées, même si elles ne sont pas non plus complètement sans ambiguïté. Dans le deuxième mouvement de «Eroica», Blomstedt a découvert un passage pour lequel il a dû faire appel aux sources : «Je me sers de l'édition de Jonathan del Mar qui a effectué un travail formidable. Mais même ainsi, on est confronté à des limites, par exemple lorsqu'il s'agit de l'interchangeabilité des signes d'accent et de diminuendo. Beethoven note parfois ses accents de manière très courte et parfois sur une mesure entière et ils ressemblent alors à un signe de diminuendo. Mais les deux sonnent d'une manière complètement différente. Avec l'accent, la note doit ensuite immédiatement passer en piano, tandis qu'en diminuendo, c'est un processus continu. L'éditeur de partition, lui, doit cependant choisir une solution praticable, car sinon, les musiciens ne peuvent pas la jouer. Dans le second thème du mouvement lent de «Eroica», on trouve un passage, au niveau de la reprise du thème, dans lequel Beethoven transforme un accent en diminuendo. Durant cette reprise, la phrase s'intensifie d'un point de vue mélodique et monte plus qu'auparavant dans les aigus. Chez del Mar également, on trouve un accent plus loin, mais j'avais le senti-

ment qu'il signifiait plutôt un diminuendo. Cela change la dynamique, car les notes changent également.»

Lorsqu'une fois, il répétait «Eroica» avec l'Orchestre philharmonique de Vienne, il jeta un œil sur les parties originales dont Beethoven s'était servi et dans lesquelles figuraient ses propres corrections. L'autographe de la partition n'existe plus. Dans le document contenant les parties, il trouva en effet un très long diminuendo sur toute la mesure. Dans une des parties, on pouvait même lire en toutes lettres : «decrecendo». Depuis cette découverte, Blomstedt dirige à présent ce passage en conséquence. Dans cette symphonie également, on voit quelle conséquence cela peut avoir de ne pas respecter les indications de tempo de Beethoven. «Le premier mouvement de "Eroica" exige normalement une reprise de l'exposition qui n'est pratiquement jamais jouée. Pourquoi ? C'est évident : si l'on joue le mouvement trop lentement, on ne peut pas l'écouter une seconde fois. En revanche, si l'on joue le mouvement "con brio", comme l'exige l'indication métronomique, la reprise fonctionne alors parfaitement. Il suffit juste de prendre au sérieux les indications de tempo et de diriger le mouvement en un temps et non en trois.»

Au regard de l'instrumentation également, Blomstedt s'en tient à la partition originale et renonce par exemple aux retouches que Felix Weingartner a recommandées. «Weingartner a conseillé de faire intervenir les cors dans des passages qui ne figuraient pas comme tels dans la partition. L'explication en est qu'aujourd'hui, avec les cors modernes, on peut produire tous les sons. On peut donc ainsi les faire jouer dans des passages où il était techniquement impossible de le faire auparavant. Mais je trouve que cela n'est absolument pas nécessaire. Je trouve qu'il est beau de ne faire jouer aux cors que les sons naturels que les anciens cors pouvaient jouer. Musicalement, cela a du sens, par exemple dans la Cinquième symphonie. Là où la musique entrait

dans une tonalité que les anciens cors ne pouvaient atteindre, Beethoven laissait alors le thème aux bassons. C'est justement cette diversité qui sonne bien. Les bassons sont un peu plus faibles, il est vrai, mais ils peuvent également jouer vraiment fort. Et lorsque les cors reviennent, en arrivant dans la tonique, on a immédiatement un sentiment de familiarité. Je me souviens que mes professeurs m'ont toujours conseillé de faire jouer partout les cors, car cela donne de la puissance. Mais lorsque les bassons jouent vraiment en fortissimo, le son peut être impressionnant.»

Les interprétations de Beethoven de Blomstedt sont basées sur une gestion de la partition extrêmement responsable et un profond amour de la vérité de la part du chef d'orchestre à qui tout ce qui est forcé ou superficiellement théâtral est complètement étranger. Néanmoins, ces interprétations allient cette conscience de l'artiste tournée vers l'éthique avec sa profonde émotivité musicale, pour ne pas dire sismographique, et une grande expressivité. Sur son podium de chef d'orchestre également, bien que son attitude soit tout à fait à l'opposé du chef d'orchestre narcissique, émane de lui un charisme silencieux qui lui est propre. Tous ces petits détails que Blomstedt a découverts dans les partitions de Beethoven commencent à s'exprimer dans ses interprétations et à communiquer entre eux. En mettant en relief les détails, Blomstedt ne perd cependant jamais de vue la cohérence globale. Il façonne des organismes musicaux extrêmement vivants et intenses.

Julia Spinola

Traduction : Anne-Sophie Seidler

Toutes les citations sont extraites des entretiens que l'auteure a conduits en 2016 avec Herbert Blomstedt pour le livre «Herbert Blomstedt – Gespräche mit Julia Spinola» (Henschel Verlag / Bärenreiter 2017) [«Herbert Blomstedt – Entretiens avec Julia Spinola», *non traduit en français *NDLT].



Herbert Blomstedt

1927 als Sohn schwedischer Eltern in den USA geboren, erhielt Herbert Blomstedt seine musikalische Ausbildung am Königlichen Konservatorium in Stockholm, an der Universität Uppsala, an der Juilliard School of Music in New York sowie in Darmstadt und Basel und bildete sich später unter Igor Markevitch in Salzburg und Leonard Bernstein in Tanglewood weiter.

Sein Debüt als Dirigent gab Herbert Blomstedt 1954 mit dem Stockholmer Philharmonischen Orchester und leitete später als Chefdirigent das Oslo Philharmonic Orchestra sowie das Dänische und das Schwedische Radio-Sinfonieorchester. Jeweils zehn Jahre stand er an der Spitze der Staatskapelle Dresden und des San Francisco Symphony Orchestra. Anschließend wirkte er als Chef des NDR Sinfonieorchesters in Hamburg und war von 1998 bis 2005 Gewandhauskapellmeister beim Gewandhausorchester Leipzig, das ihn anschließend zum Ehren Dirigenten ernannte. Diese Auszeichnung verliehen ihm auch das NHK Symphony Orchestra in Japan, das San Francisco Symphony Orchestra, das Dänische und das Schwedische Radio-Sinfonieorchester, die Bamberger Symphoniker sowie die Staatskapelle Dresden.

Neben seinen Verpflichtungen bei diesen Orchestern führen ihn zahlreiche Gastdirigate zu den bedeutendsten Klangkörpern weltweit, darunter die Berliner Philharmoniker, das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Royal Concertgebouw Orchestra, die Wiener Philharmoniker, das Orchestre de Paris und alle führenden amerikanischen Orchester.

Von Herbert Blomstedt liegt eine umfangreiche Diskographie vor. Zahlreiche seiner Aufnahmen wurden preisgekrönt und haben Referenzcharakter. Seine Gesamteinspielung der Symphonien von Anton Bruckner mit dem Gewandhausorchester wurde mit dem International Classical Music Award ausgezeichnet.

Herbert Blomstedt ist ein gewähltes Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie und mehrfacher Ehrendoktor. Er ist Träger des „Großen Verdienstkreuzes des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“ und wurde für sein künstlerisches Lebenswerk mit dem renommierten dänischen Léonie-Sonning-Musikpreis ausgezeichnet.



Hamburg, ca. 1998



Herbert Blomstedt

Born in the USA to Swedish parents, Herbert Blomstedt received his musical education at the Royal Academy of Music in Stockholm, the University of Uppsala, the Juilliard School in New York as well as in Darmstadt and Basel. He also worked with Igor Markevitch in Salzburg and Leonard Bernstein in Tanglewood.

Herbert Blomstedt made his debut as conductor with the Stockholm Philharmonic Orchestra in 1954 and later became Chief Conductor of the Oslo Philharmonic and the Swedish and Danish Radio Orchestras. For ten years each he was at the helm of the Staatskapelle Dresden and the San Francisco Symphony Orchestra. Subsequently, he was engaged as Music Director by the NDR Symphony Orchestra in Hamburg and, from 1998 until 2005, served as Music Director of the Gewandhausorchester. As Honorary Conductor of this orchestra, he returns to Leipzig regularly. Five more orchestras awarded him the title of Honorary Conductor: NHK Symphony Orchestra in Japan, the Danish National Symphony and the Swedish Radio Symphony as well as the Bamberg Symphony Orchestra and the Staatskapelle Dresden.

In addition to his commitments with these orchestras, Herbert Blomstedt continues guest conducting the world's pre-eminent orchestras including the Berlin Philharmonic Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Vienna Philharmonic Orchestra, and all leading North American orchestras.

Many of the recordings of his extensive discography received prestigious awards and enjoy reference standard. The box set of the complete Bruckner symphonies with the Gewandhausorchester won the International Classical Music Award. Herbert Blomstedt holds several Honorary Doctorates and is an elected member of the Royal Swedish Music Academy. In 2003 he was awarded the German Federal Cross of Merit and received the prestigious Danish Léonie Sonning Music Prize for his lifetime achievement.



Dresden, ca. 1975



Herbert Blomstedt

Né aux USA en 1927 de parents suédois, Herbert Blomstedt étudia la musique au Conservatoire royal de Stockholm, à l'Université d'Uppsala, à la Juilliard School of Music de New York ainsi qu'à Darmstadt et à Bâle. Plus tard, il continua ses études à Salzbourg auprès d'Igor Markevitch et à Tanglewood auprès de Léonard Bernstein.

En tant que chef d'orchestre, Herbert Blomstedt fit ses débuts en 1954 avec l'Orchestre philharmonique de Stockholm. Plus tard, alors qu'il en était le directeur musical, il dirigea l'Orchestre philharmonique d'Oslo, les orchestres symphoniques des radios danoise et suédoise. Pendant dix ans, il a été respectivement chef principal de la Staatskapelle de Dresde puis de l'Orchestre symphonique de San Francisco. Il poursuivit sa carrière en tant que chef principal de l'Orchestre symphonique de la Radio de Hambourg, et occupa le même poste de 1998 à 2005 auprès de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig qui le nomma ensuite chef honoraire. La même distinction lui fut attribuée par l'Orchestre symphonique de la NHK au Japon, par l'Orchestre symphonique de San Francisco, par les orchestres symphoniques des radios danoise et suédoise, par l'Orchestre symphonique de Bamberg et par la Staatskapelle de Dresde.

Conjointement à ses engagements auprès de ces orchestres, il dirigea en tant que chef invité les ensembles les plus renommés au plan international, parmi eux l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, le royal

Concertgebouw Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Vienne, l'Orchestre de Paris et tous les orchestres américains prestigieux.

La discographie de Herbert Blomstedt est abondante. De nombreux enregistrements ont remporté des prix et sont considérés comme des références. Son intégrale des symphonies d'Anton Bruckner, avec l'Orchestre du Gewandhaus, a remporté l'International Classical Music Award.

Herbert Blomstedt a été élu membre de l'Académie royale de musique de Suède et le titre de docteur honoris causa lui a été décerné plusieurs fois. Il a été élevé à la dignité de « Commandeur de l'ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne » et pour l'ensemble de son œuvre artistique a reçu en récompense le renommé Léonie Sonning Music Award danois.



Dresden, ca. 1980



Das Gewandhausorchester

Am 11. März 1743 fand das erste Konzert einer von wohlhabenden Adligen und Bürgern gegründeten Gesellschaft statt, die sich unter der offiziellen Bezeichnung „Großes Concert“ konstituierte. Die ersten Konzerte wurden in Bürgerhäusern veranstaltet, dann wurde ein Gasthaussaal gemietet, und schließlich wurde ein leerstehender Dachboden im Gewandhaus, dem Messehaus der Tuchwarenhändler, zum Konzertsaal ausgebaut. Am 25. November 1781 fand hier das erste „Gewandhauskonzert“ statt. Von den 32 Mitgliedern des Orchesters waren die meisten auch am Theater engagiert, so dass bald vom „Gewandhaus- und Theaterorchester“ die Rede war. Aber auch bei der Kirchenmusik in den beiden Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai wirkten die Musiker mit. 1840 erfolgte die offizielle Anerkennung als „Stadtorchester“ durch den Rat der Stadt.

Erster „Gewandhauskapellmeister“ war der Singspielkomponist Johann Adam Hiller. Den europäischen Ruhm des Gewandhausorchesters begründete Felix Mendelssohn Bartholdy, der die Gewandhauskonzerte ab 1835 leitete. Mit ihm erhielt das Orchester seinen ersten Konzertdirigenten im modernen Sinne. Seiner Initiative ist auch die Gründung des Leipziger Konservatoriums zu verdanken, das heute als Hochschule für Musik und Theater seinen Namen trägt.

Nach Mendelssohns frühem Tod 1847 wurden die Gewandhauskonzerte zunächst von Niels Wilhelm Gade dirigiert, 1848 wurde Julius Rietz Gewandhauskapellmeister, dem 1860 Carl Reinecke

folgte. 1884 wurde das „Neue Gewandhaus“ festlich eröffnet, ein neues Konzertgebäude im Südwesten der Stadt, das einen großen Saal mit 1700 und einen kleinen mit 650 Plätzen enthielt.

Nach Carl Reinecke, der 35 Jahre als Gewandhauskapellmeister wirkte, war es Arthur Nikisch, der das Profil der Gewandhauskonzerte in einem Zeitraum von fast 27 Jahren nachhaltig prägte. Nach seinem Tod folgten weitere Dirigenten von internationalem Rang, mit denen das Orchester die ersten größeren Auslandsreisen unternahm: Wilhelm Furtwängler (1922–28), Bruno Walter (1929–33) und Hermann Abendroth (1934–45). Im Februar 1944 brannte das Gewandhaus infolge eines Luftangriffs aus. Nach dem Krieg fand das Orchester in der Kongresshalle am Zoo ein Asyl und in Franz Konwitschny einen neuen Gewandhauskapellmeister. Mit ihm reiste das Orchester zum ersten Mal nach Japan. Nach seinem Tod 1962 trat Václav Neumann an seine Stelle (1964–68), und 1970 wurde Kurt Masur zum Gewandhauskapellmeister berufen.

Mit Kurt Masur brach wieder eine neue Ära in der Gewandhausgeschichte an. Dass Leipzig endlich wieder ein repräsentatives Konzertgebäude erhielt, geht entscheidend auf seine Initiative zurück. Das „Neue Gewandhaus zu Leipzig“ wurde 1981 eingeweiht. Die Auslandsgastspiele des Orchesters erstreckten sich unter Masurs Leitung auch auf den amerikanischen Kontinent und brachten sensationelle Erfolge.

1998 übernahm Herbert Blomstedt das Amt des Gewandhauskapellmeisters. Er führte die Traditionen des Gewandhausorchesters

fort, setzte aber zugleich eine Reihe neuer Akzente. Dass das Orchester wieder in der alten „deutschen“ Sitzordnung musiziert, ist seiner Initiative zu verdanken. Die erfolgreiche Gastspieltätigkeit des Orchesters konnte unter seiner Leitung mit Tourneen durch die USA, Japan und Australien fortgesetzt werden. Als Ehrendirigent ist er dem Gewandhausorchester nach wie vor eng verbunden.

Sein Nachfolger Riccardo Chailly trat mit Beginn der Saison 2005/06 sein Amt an, ihm folgt 2017/18 Andris Nelsons als 21. Gewandhauskapellmeister nach.

Bis heute sieht das Gewandhausorchester seine Verpflichtung in den drei Wirkungsbereichen Konzert, Oper und Kirche. Im eigenen Haus geben die Musiker in jeder Saison sechzig Abonnementkonzerte, dazu zahlreiche Sonderkonzerte, Familienkonzerte und Schulkonzerte. In verschiedenen Kammermusikformationen gestalten sie außerdem über zwanzig Kammermusikabende im Abonnement sowie zahlreiche weitere Veranstaltungen.

The Gewandhausorchester

The first concert took place on 11 March 1743, founded by a society of wealthy nobles and citizens that officially constituted itself as the Grosses Concert. Initially, concerts were held in private homes. The room of a tavern was then rented and eventually a vacant attic at the Gewandhaus, the exhibition hall of the textile merchants, was expanded into a concert hall. The first “Gewandhaus concert” took place here on 25 November 1781. Most of the 32 members of the orchestra also worked in the theater so that the ensemble was soon referred to as the “Gewandhaus and Theater Orchestra”. However, the musicians also contributed to the church music in the two main churches of St. Thomas and St. Nikolai. In 1840, the city council officially recognized the ensemble as the “city orchestra”.

The first music director, or Gewandhauskapellmeister, was the singspiel composer Johann Adam Hiller. The Gewandhausorchester’s European fame was established by Felix Mendelssohn, who led the Gewandhaus concerts starting in 1835 and was the orchestra’s first “modern” conductor. It is also through his initiative that the Leipzig Conservatory of Music was established, which as the University of Music and Theater now bears his name.

After Mendelssohn’s early death in 1847, the Gewandhaus concerts were initially conducted by Niels Wilhelm Gade. In 1848 Julius Rietz became Gewandhauskapellmeister, followed by Carl Reinecke in 1860. In 1884, the “Neues Gewandhaus”, a new concert hall in the southwest of the city, was officially opened, which featured

a large auditorium with seating for 1700 people and a smaller, 650-seat chamber music hall.

Following Carl Reinecke, who worked 35 years as Gewandhauskapellmeister, it was Arthur Nikisch who had a lasting influence on the profile of the Gewandhaus concerts over a period of nearly 27 years. After his death, other conductors of international standing followed with whom the orchestra undertook the first major trips abroad: Wilhelm Furtwängler (1922–8), Bruno Walter (1929–33) and Hermann Abendroth (1934–45). In February 1944, the Gewandhaus was destroyed by fire as a result of an air raid. After the war, the orchestra found refuge at the Kongresshalle am Zoo (“Assembly House by the Zoo”) and Franz Konwitschny became its new Gewandhauskapellmeister. With him the orchestra made its first visit to Japan. After his death in 1962, Václav Neumann took over his position (1964–8), and in 1970 Kurt Masur was appointed Gewandhauskapellmeister.

With Kurt Masur, a new era dawned once again in the history of the Gewandhaus. It is thanks to him that Leipzig finally received a prestigious concert hall, the Neues Gewandhaus zu Leipzig, which was inaugurated in 1981. The guest performances of the orchestra abroad under the direction of Masur extended to the American continent and brought a sensational success.

In 1998, Herbert Blomstedt took over the post as the Gewandhauskapellmeister. He continued the traditions of the Gewandhausorchester, but also introduced several new features. That the

orchestra performs again in the old “German” seating arrangement is due to his initiative. The successful guest performances of the orchestra were able to continue under his direction with tours in the United States, Japan and Australia. As conductor laureate, he continues to be closely associated with the Gewandhausorchester.

His successor, Riccardo Chailly, took up his post at the beginning of the 2005/6 season, followed by Andris Nelsons as the 21st Gewandhauskapellmeister in the 2017/18 season.

To this day, the Gewandhausorchester views its role as an ensemble for concerts, opera performances and church services. In their own house, the musicians give sixty subscription concerts each season, as well as numerous special concerts, family concerts and school concerts. Moreover, they also perform more than twenty subscription chamber music concerts and numerous other events in various formations as chamber music ensembles.

L'Orchestre du Gewandhaus

Le premier concert d'une société de musique fondée par des aristocrates et des bourgeois aisés, société constituée sous la dénomination officielle de «Großes Concert», eut lieu le 11 mars 1743. Les premiers concerts furent organisés dans les demeures de la bourgeoisie ; plus tard on loua une salle dans une auberge, et finalement, un grenier vacant du Gewandhaus (la halle aux tissus, lieu qui accueillait les foires des marchands de tissus) fut aménagé en salle de concert. C'est là que fut donné le premier «concert du Gewandhaus», le 25 novembre 1781. La plupart des 32 membres de l'orchestre étaient également engagés au théâtre, de sorte que l'on parla bientôt de «l'orchestre du Gewandhaus et du Théâtre». Mais les instrumentistes jouaient aussi la musique sacrée des deux grandes églises, Saint-Thomas et Saint-Nicolas. En 1840, l'orchestre fut officiellement reconnu comme «orchestre municipal» par le conseil de la ville. Le premier «Gewandhauskapellmeister» fut Johann Adam Hiller, compositeur d'opéras populaires. Felix Mendelssohn-Bartholdy, qui dirigea les concerts du Gewandhaus à partir de 1835, fit la renommée européenne de l'Orchestre du Gewandhaus. C'est avec lui que l'orchestre eut son premier chef dans le sens moderne. C'est aussi à son initiative que l'on doit la création du Conservatoire de Leipzig qui porte son nom en tant qu'école supérieure de musique et de théâtre.

Après la mort prématurée de Mendelssohn en 1847, les concerts du Gewandhaus furent dirigés tout d'abord par Niels Wilhelm Gade. En 1848 Julius Rietz devint chef du Gewandhaus, puis Carl Reinecke

en 1860. Le «Nouveau Gewandhaus», une salle de concert située au sud-ouest de la ville, avec une grande salle de 1700 places et une petite salle de 650, fut solennellement inauguré en 1884.

A la suite de Carl Reinecke, chef du Gewandhaus pendant 35 ans, Arthur Nikisch influença durablement la nature des concerts du Gewandhaus sur une période de 27 ans. Après son décès, d'autres chefs de renommée internationale lui succédèrent, chefs avec lesquels l'orchestre entreprit ses premières tournées importantes à l'étranger : Wilhelm Furtwängler (1922–28), Bruno Walter (1929–33) et Hermann Abendroth (1934–45). En février 1944, le Gewandhaus brûla entièrement suite aux bombardements. Après la guerre, l'orchestre trouva refuge au Centre des congrès près du Zoo et eut un nouveau chef en la personne de Franz Konwitschny. C'est avec lui que l'orchestre fit sa première tournée au Japon. En 1962, après la mort de ce dernier, Václav Neumann prit ses fonctions (1964–68), et en 1970, Kurt Masur fut nommé chef permanent du Gewandhaus.

Avec Kurt Masur, l'histoire du Gewandhaus entra encore dans une nouvelle ère. Qu'enfin Leipzig soit dotée, de nouveau, d'une salle de concert représentative, fut essentiellement dû à son initiative. Le «Nouveau Gewandhaus de Leipzig» fut inauguré en 1981. Sous la direction de Masur, les tournées à l'étranger de l'orchestre s'étendirent aussi au continent américain et remportèrent de vifs succès.

En 1998, Herbert Blomstedt prit les fonctions de chef permanent du Gewandhaus. Tout en insufflant une dynamique nouvelle, il

poursuivit la tradition de l'orchestre. Grâce à son initiative, l'orchestre joua de nouveau selon la traditionnelle répartition des places «à l'allemande». Avec des concerts aux USA, au Japon et en Australie, le succès des tournées a perduré sous sa direction. Et en tant que chef honoraire, Blomstedt entretient toujours des liens étroits avec l'orchestre du Gewandhaus.

Riccardo Chailly, son successeur, prit ses fonctions au début de la saison 2005/06 ; en 2017/18, il sera suivi par Andris Nelsons qui sera le 21^{ème} chef permanent du Gewandhaus.

Jusqu'à aujourd'hui, l'Orchestre du Gewandhaus s'est trouvé engagé dans trois secteurs d'activité, les concerts, l'opéra et la musique sacrée. En leur résidence du Gewandhaus, les instrumentistes donnent chaque saison soixantes concerts d'abonnement auxquels s'ajoutent de nombreux concerts spéciaux, des concerts pour familles et scolaires. Avec différentes formations de musique de chambre, ils assurent plus de vingt soirées de musique de chambre dans leur programme d'abonnement et de nombreuses autres manifestations musicales.



Recorded at the Gewandhaus zu Leipzig

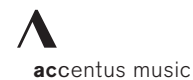
May 2014 (Symphony No. 8)
December 2014 (Symphony No. 3)
May 2015 (Symphony No. 7)
December 2015 (Symphonies Nos. 2 and 9)
May 2016 (Symphony No. 6)
January 2017 (Symphony No. 5)
March 2017 (Symphonies Nos. 1 and 4)

Produced by Paul Smaczny
Recording Producer: Sebastian Braun
Recording Engineer: Robert Baldowski
CD Mastering: Christoph Stickel
Label Manager: Christin Linße

Cover Photo: Paul Yates
Photos: Gert Mothes, Ingrid von Kruse (50, 51),
Erwin Döring (54, 55), Matthias Creutziger (58, 59),
Accentus Music (9, 69)
Design: Heidi Falk

© 2017 Accentus Music and MDR/Telepool
© 2017 Accentus Music

www.accentus.com



www.gewandhaus.de