

Blomstedt i Gewandhaus(2)

Gewandhauskapelmesteren
fortæller om Bach, Bruckner,
Mahler, Sibelius, Nielsen
og en hjemløs
til
John Fellow

(Første del af interviuet med Herbert Blomstedt kan læses i Magasin 2002:1).

Blomstedt og opera

- Gewandhausorkestret er på 180 medlemmer, og det fungerer også som byens operaorkester. Kan det tænkes, at du en dag dirigererovre på den anden side af pladsen i operahuset? Moses und Aron, f.eks.?

- Det vil jeg forfærdelig gerne ... Moses und Aron, Parsifal, Fidelio eller noget i den retning. Det er faktisk blot et planlægningsspørgsmål, men i de første sæsoner synes jeg, at der er andre ting, der er mere påtrængende, f.eks. at bygge orkestrets symfoniske standardrepertoire op, det behøver orkestrets udvikling.

- Når du ikke har dirigeret så meget opera, er det så fordi operarepertoiret interesserer dig mindre end det symfoniske, eller er det snarere alle de kompromisser, man må indgå med det store apparat, scenografi, iscenesættelse osv., der holder dig tilbage?

- Repertoiret er det i hvert fald ikke, men jeg må indrømme, at jeg ikke har været særlig interesseret i operaen som genre. Som ung musiker følte jeg endda en vis uvilje mod opera. Da jeg som 12-, 13-, 14-, 15-årig begyndte at interessere mig virkelig intensivt for musik og udviklede mit violinspil og mit orgelspil og var helt besat af musik i gymnasietiden, da var det frem for alt Bach, Beethoven, Brahms og Bruckner,

der var mine store idealer. I Göteborg, hvor jeg dengang boede og gik i skole, var der ingen rigtig opera, der var Stora Teatern, et lille operahus med et lille orkester, det spillede ingen rolle i min verden, men vi hørte meget musik i radioen. Når skolen var overstået, og jeg havde øvet et par timer på min violin, og familien var samlet og spiste til middag, hørte vi imens grammofontime, som Sveriges Radio altid sendte mellem fem og seks. Der var jo kun den ene kanal dengang. Programmerne var altid opbygget efter et bestemt mønster: Et kort orkesterstykke, en ouverture, en sats af en koncert, måske en bid af en strygekvartet, måske et eller andet populært orkesterstykke, og jo nærmere vi kom kl. seks, jo lettere blev musikken. Der kom f.eks. en march, og så kom der nogle operaarier, og når de kom, så sagde vi altid: Nu lukker vi! Vi kunne ikke lide den slags sang. Jeg syntes, de sang så falsk ...

Blomstedt efterligner opera-sangere og afslører en udpræget sans for satire og komik. Lige så pludseligt er han saglig igen:

... og sans for den dramatiske situation havde jeg ikke. Jeg betragtede det som kun musik, og jeg syntes det var afskyelig musik. Hvordan kunne man stå og skrive på den måde: Skal det være musik! Skal det være smukt!

- Det tog meget lang tid, før jeg blev interesseret i vokalmusik, og det var altid Bach, der hjalp mig. Det var det også med orgelmusikken. Jeg begyndte at spille orgel, fordi jeg havde spillet Bach på violin og havde opdaget, at han også har skrevet for orgel. Hvilken opdagelse! Jeg måtte spille det også. Og først da jeg kom på Musikhøjskolen i Stockholm: Har han skrevet for kor også!! - Vi var jo tvunget til at synge i koret, det var obligatorisk for os instrumen-



John Fellow (til venstre) i samtale med Herbert Blomstedt.

talister i hvert fald et semester. Det første, jeg sang med i, var motetten Singet dem Herrn. Det var en absolut chokerende oplevelse, helt berusende: Kan man synge Bach også? Jeg blev totalt begejstret for denne musik, og først da opdagede jeg overhovedet vokalmusikken.

- Da jeg virkelig begyndte at dirigere opera, var jeg allerede 50, og også det var mere en nødvendighed end en naturlig interesse. Her i Leipzig er det et koncertorkester, som også spiller opera, i Dresden er det omvendt: et operaorkester, som også spiller koncerter. Orkestret ville engagere mig til at spille opera, de ønskede, at jeg skulle blive deres chef, og det smigrede mig jo meget, men jeg følte mig usikker af flere grunde. Jeg syntes ikke om landet, det følte jeg hver gang, jeg passerede grænsen, men det glemte jeg, når jeg mødte orkestret og disse vidunderlige mennesker og publikum, der elskede musikken. De bad mig på deres knæ, men det trak ud, før jeg sagde ja til at tage den stilling, som indebar, at jeg

skulle dirigere opera. Jeg sagde:

- Jeg har *aldrig* dirigeret opera, jeg har aldrig stået i en orkestergrav.

- Men det er ikke noget problem, De kommer til at *elske* det!

Jeg var usikker, og når man er 50, har man også allerede et vist renommé at forsvare, og man vil nødvendigvis dumme sig som nybegynder på et så kompliceret felt. Jeg var virkelig bange. Men disse mennesker sagde til mig - jeg bliver stadig så rørt, når jeg tænker på det - :

- Hvorfor er De i tvivl, hvorfor tøver De? Vi vil bære Dem på vore hænder. Begynd med *Fidelio*, den er i hvert fald så symfonisk, det er som at spille koncert. De kommer til at synes, det er vidunderligt. Es kann ja gar nichts passieren! Es kann ja gar nichts passieren!

Det endte med, at de overtalte mig. Det var en fantastisk oplevelse.

- *Det var altså Fidelio, det var ikke urversionen Leonore, som du i Dresden lavede den første indspilning af nogen sinde?*

- Nej, det var Fidelio ... og på operaen, hvor det er så kompliceret med sangerne, spillede orkestret lige så godt som i koncertsalen, samme enorme intensitet, samme enorme ambition. Det *skal* være perfekt! Det *kan* kun være perfekt, der *må* ikke ske noget! Alle var behersket af den følelse, at det ville ødelægge musikken, hvis noget gik galt, og det var ikke af frygt, men af følelse for musikken. Det *skulle* være en oplevelse for alle. At have den indstilling og samtidig være afslappet og ikke verkrampft, det er ikke nogen let balancegang. Jeg var utrolig imponeret, og måske faldt jeg ikke fuldstændig igennem ved mit første operaforsøg.

Siden dirigerede jeg Fidelio 7-8 gange pr. sæson, inden jeg besluttede mig for at blive chef. I en pause imellem akterne gik jeg rundt ude bag ved scenen, et temmelig ensomt sted, og der husker jeg, at jeg traf paukisten, hr. Sandemann, en fantastisk musiker, også i Fidelio, jeg glemmer aldrig, hvordan han spillede der. Han så sig omkring, da vi mødtes, som for at sikre sig, at der ikke var spioner til stede ... Og nu kommer den ældre Blomstedts sans for den dramatiske situation til udfoldelse, idet han hæst hviskende spiller paukisten og lader mig være ham selv:

- Hr. professor, Sie müssen zu uns kommen, Sie müssen zu uns kommen! Wir beten dafür jeden Tag!

Og hvad tænker de mon nu, da latteren atter runger, derinde i sekretærkontoret?

- Før eller senere falder man jo til føje, når man har sådan nogle kolleger. På den baggrund var det, jeg blev chef i Dresden, og jeg spillede altså i de år en hel del opera, vel en 25 forestillinger pr. år, men jeg har ikke spillet opera, siden jeg holdt op i Dresden.

Ny musik

- I København spillede du meget ny musik, og det var i høj grad den ny musik, du begyndte med. Har det haft betydning for din opfattelse af klassikerne, for din opfattelse af klang og strukturbevidsthed f.eks.?

- Det tror jeg. For mig er der ingen forskel på gammel og ny musik. Hvis man ikke spiller den gamle musik, som om den var ny, så interesserer den mig ikke, og ny musik, som ikke har nogen som helst rødder, kan jeg slet ikke forstå. Men man opdager jo rødderne, når man kommer tilstrækkeligt tæt på, de findes overalt.

- Jeg har spillet utrolig meget ny musik, det er jo næsten en selvfølge, ikke mindst for en ung musiker. Det er der, han har en smule Freiraum. Ikke mindst i min generation var der jo meget stor modstand mod ny musik fra orkestermusikernes side, men også fra dirigenternes side.

- Og fra publikums.

- Ja. - Som ung dirigent må man jo kæmpe om frirummet. Hvor der er et vakuum, der har man en chance, og et sådant vakuum var den ny musik. Der var meget få, der ville spille den, og jeg følte mig solidarisk med mange komponister, som jeg kendte, og mange af dem var mine bedste venner: Ingvar Lidholm, Sven-Erik Bäck. Karl-Birger Blomdahl havde jeg ikke så meget kontakt med, han var en lidt anden generation, og han havde allerede fundet sin interpret i Sixten Ehrling, og så blev jeg Lidholms mand og Bäck's mand. Den første grammofonindspilning, jeg overhovedet lavede, var Bäck's Sinfonia da camera. Også i København og Oslo har jeg spillet meget ny musik.

- I København spillede du f.eks. Pastorale-symfonien og uropførte Per Nørgårds tredje symfoni ved samme koncert.

- Var dét samme koncert? Det var

et interessant program.

- *Det var igen, ligesom Pastoralen og Det uudslukkelige i dag, forskellige naturopfattelser fra forskellige tidsaldre. Kunne man tænke sig Nørgård på programmet i Leipzig?*

- Utænkeligt er det ikke, men jeg kan ikke se nogen umiddelbar mulighed for det. Jeg synes, det er vigtigere at gøre publikum bekendt med alle Nielsen-symfonierne først. Man vil så meget, og det er så lidt, man kan.

Overlever musikken, eller kun muzakken?

- *For de gamle komponister var musik en erkendelsesproces, musik var et åndeligt opdragelsesmiddel, som Carl Nielsen siger det, at komponere og spille musik var en bevidstgørelse. I dag er musik et allesteds nærværende lydtæppe, også den store musik høres overalt og alle vegne, den er blevet muzak, og den indgår som et led i de mange former for bedøvelse, som vi udsættes for og tilbydes. Kan musikken som en kulturskabende kraft overhovedet overleve på de betingelser?*

- Det tror jeg, men det afhænger af os, som spiller. Vi skal spille klassikerne, så de bliver en bekendelse i det givne øjeblik, og sådan opfatter jeg dem selv. Klassikerne kan man jo høre på mange forskellige måder, på sin vis er de lette at lytte til, de forstyrrer ikke, det er okay. Der er mange mennesker, der har behov for musik på mange forskellige niveauer, det generer mig ikke - når de bare ikke trænger sig på. Men jeg tror, at hvis det lykkes os, som spiller, at videregive den utrolige intensitet, kombinationen af emotionel og intellektuel aktivitet, at formidle muligheden for at komme dybt ind i musikken, så smitter det af. Der er meget, som bekræfter et sådant håb. Allerede et par uger efter, at den sidste cd, Bruckners niende symfoni, var udkommet på Decca, begyndte

jeg at få breve fra hele verden, fra folk, som har hørt Bruckner ofte, og som oplever nye tendenser i musikken.

Jeg husker specielt et brev fra Japan fra en 21-årig student, som elskede klassisk musik, som han sagde. Han var gået ind i en pladeforretning, og der havde de spillet den her cd som baggrund - som de nu gør, det er ligesom et akustisk skilt de hænger ud - og han var blevet fængslet af den og havde helt glemt at lede efter det, han var kommet for. Han stod der bare, betaget af musikken, den fængslede ham totalt, og da han ikke kendte musikken, spurgte han ekspeditricen: Hvad er dette!? Hvad er dette!? Og han fik at vide, at det var Bruckners niende symfoni med Gewandhausorkestret. Den må jeg have! Og han købte den og gik hjem og lyttede. Det har forandret mit liv! Og han slutter: Tak for, at De har rensset min sjæl!

- *Det er store ord!*

- Det var store ord. Han har tydeligvis fundet et eller andet, som tilfredsstillede et behov hos ham, og når man hører den slags, så bliver man glad. Det er jo netop, hvad vi ønsker, og hvad vi drømmer om. Sådan oplever vi det selv.

Jeg husker engang, det var også i Japan, vi var på turné, og jeg kom vel hjem til hotellet en halv time efter koncerten. Netop som jeg er på vej ind, kommer der en ung mand springende, han har løbet hele vejen fra koncertsalen, og nu, nu vil han stille mig et spørgsmål!

Det var den første symfonikoncert, han hørte i sit liv. Hele hans musikalske verden var rockmusik, han var fascineret af den musik, han elskede den musik, den var en stor del af hans livsindhold, men nu - Blomstedt identificerer sig helt med den unge mand og nærmest råber forpustet:

- Men denne musik, den taler jo

til *hele* sjælen! Hele sjælen! Pludselig begriber jeg, hvad livet handler om! -

Så emotionelt kan det blive. Hvis bare folk får muligheden ...

- Men en større og større del af de indspilninger, der kastes på markedet, er harmløse! - Ja, harmløse er måske forkert udtrykt, for det er jo netop ikke harmløst!

- Det siger man. Jeg hører dem jo ikke. Det interesserer mig ikke. Nu og da hører jeg det, og det eksisterer sikkert.

- Og lydteknikkerne ser det som deres opgave at manipulere med klangbilledet, så der er plads til musikken imellem stueplanterne, som jeg hørte en af dem udtrykke det med stolthed!

- For mig er det på liv og død.

Hvad enten man spiller en takt af Mozart, af Haydn eller Bach, så er det noget, som er så utrolig intensivt, at man skal være glad, når det ikke fører til Verkrampfung. Det må være åbent og frit, men samtidig må det også være højt kontrolleret. Man må vide, hvad man gør. Her kan vi knytte en forbindelse til Carl Nielsens bemærkning, som vi begyndte med: Man må også, selv om man styrer det hele, vide, hvad man ikke kan gribe ind i. Man skal kun skabe forudsætningerne for, at musikken selv kan udtrykke sig.

- Du er ofte blevet opfattet som en intellektuel og kølig dirigent, det har jeg aldrig forstået, forstå du det selv?

- Det har jeg heller aldrig forstået. Jo, en smule forstår jeg det måske nok. Der findes jo mange dirigenter, som udfører en hel del cirkuskunster på podiet. Det er totalt fremmed for min natur. Musik kan være teatralisk, også i god forstand, men dirigenten er en uinteressant person i musikoplevelsen. Det er musikken, som skal tale, og jeg ser det som min opgave, at musikken skal tale så meget som muligt og jeg så lidt som muligt, og jeg tror, at i hvert

fald intense lyttere ikke kan undgå at mærke, hvilke kræfter, der er i bevægelse, men de, som ikke er så intensive og mere vant til Blumensprache, savner måske noget.

Musik og religion

- Ved siden af den fremherskende overfladiskhed er der måske også en tendens til, at koncertsalene bliver vor tids kirker, det er jo ikke i kirkerne folk samles. Er kunsten i færd med at blive religionserstatning? Hvad synes du om det?

- Jeg tror, at det er sådan for mange, og det har jeg - under visse forudsætninger - ikke noget større problem med. Jeg ser en stærk sammenhæng imellem musik og religion, og jeg tror, at de fleste mennesker, som jeg kender, og som jeg sætter særlig pris på, har et næsten religiøst forhold til musik. De behøver ikke være bekendende kristne, gå i kirke, det er slet ikke det, jeg taler om, men musik er noget centralt i menneskets liv, og musik tangerer de sfærer, som vi ikke så let kan beskrive.

- Det, som filosofierne kalder det numinøse.

- Ja. Numen, det er et ord for Gud. Numen, det er loven, det er ordningen, det er også Gud. Dette store, som alle før eller senere søger, findes i musikken, men det er naturligvis ikke Gud selv.

Jeg er selv en personlig kristen, og for mig er Gud en realitet, han er en person, og for mig ikke bare et princip, en idé eller et forbillede. Sådan behøver det ikke at være for alle. Jeg tror, at hvis kunsten eller musikken bliver en slags frelsemiddel, er det gået lidt for vidt, men jeg tror også - i hvert fald er det det billede, jeg har af Gud - at han ikke kræver bestemte gudstjenesteordninger, bestemte religiøse ritualer overholdt, for at acceptere vor gudstjeneste. Det er mere en livsindstilling, han kræver, og

som jeg mener jødedommen udtrykker særlig godt: Gud er én, og der findes kun én Gud, alle andre guder er ikke rigtige guder, de er blot filialer af den ene Gud. Sådan er det også med musikken. Musikken er en del af hans verden, og den kan måske hjælpe menneskene med at finde den Gud, de søger. Denne musik er ikke Gud selv, lige så lidt som naturen er Gud. I så fald ryger vi tilbage i hedenskabet, hvor der findes en gud i hver en sten og hvert et træ. Men imellem al kunstnerisk aktivitet og religion er der en reel kontakt, som jeg synes er utrolig interessant.

- *Bruckner har du haft med dig fra begyndelsen, Mahler i større omfang er du først begyndt på sent. Til gengæld er din komplette Mahler-serie her i Gewandhaus en hovedtråd i planlægningen i de kommende år. En af dine berømte forgængere i embedet, Bruno Walter, beskrev engang forskellen på Bruckner og Mahler ved at sige, at Mahler søgte Gud, Bruckner havde fundet Gud. Ligger der i den karakteristisk lidt af en forklaring på dit forhold til de to komponister?*

- Ja, det er interessant, at du siger det. Ligger der noget i det? Gud er en realitet for mig, det var han allerede som dreng. Jeg havde en meget intensiv omvendelsesoplevelse, da jeg var 13-14 år. Jeg blev et helt andet menneske. Det hænger naturligvis sammen med puberteten og alle dens omvæltninger. Jeg havde et meget besværligt temperament, jeg havde en utrolig ... man kan ikke sige, at viljestyrke er galt i almindelighed, men jeg tog intet hensyn til andre. Jeg tyranniserede min ældre bror ganske forfærdeligt ...

- *Den yngre tyranniserede den ældre!*

... Jeg var meget artig, meget styg og meget moden også som barn, og jeg indså først senere, hvor besværlig jeg egentlig var,

og så opdagede jeg pludselig hele den sociale omverden, og at man havde visse forpligtelser over for den, og min storebror blev et forbillede for mig. Min far var jo præst, og jeg havde hørt alting om troen, det var en del af min verden, men nu blev det et meget personligt anliggende for mig. Jeg kan ikke beskrive det, men det var en total omvæltning. Jeg fandt fornøjelse og glæde ved at være hjælpsom, ikke at kræve for mig selv, men at give andre. Det blev pludselig verden, der glædede mig. Tidligere vidste jeg ikke, at den fandtes. Det eneste, der eksisterede, var mig selv. Det er normalt for ethvert barn at opdage sig selv og sin egen identitet ...

- *Der er mange, der ikke når længere.*

- Ja, desværre. Vi har jo hver især vores modningsproces. Min baggrund har sikkert hjulpet mig i mange svære situationer, som ethvert menneske må igennem.

Bruckner var en helt naiv og from mand. Det er jeg ikke. Jeg tror i hvert fald ikke, at jeg er naiv. Jeg er måske barnlig på mange måder, men jeg er utrolig interesseret i tænkning, teologiske tankegange interesserer mig kolossalt, filosofiske emner i det hele taget, særlig når de har kontakt med litteratur, kunst og musik. På den måde er jeg et helt andet menneske end Bruckner. Han var jo en virkelig bogstavstroende, han fulgte ritualerne til punkt og prikke, han sagde sine Ave Maria, sine Vater unser, og han krydsede af i sin dagbog, og hvis han kun havde sagt 30 Ave Maria, og han skulle have sagt 36, så var dagen ikke komplet, og han faldt jo på knæ og bad sine bønner midt under en forelæsning, som han holdt. Han bad sin prior i klosteret om lov til at spise kød også om fredagen, fordi han syntes, at hans krop behøvede mere saft, at han ikke kunne arbejde, hvis han ikke fik kød, og en

from katolik faster jo om fredagen og spiser kun fisk. Bruckner var en utrolig from katolik efter det almindelige mønster. Det er mig totalt fremmed. Men jeg er fascineret af Bruckners vision af Gud, som man ser den i hans værker: de lange linier, det ufatteligt store og dybe, som findes omkring os, og som han kan udtrykke mere end nogen anden komponist.

Mahler var jo blot illusionsnedbrydende for mig. Han var for teatralsk, for egocentrisk, der var for mange vulgære elementer, som jeg ikke forstod. Jeg levede jo i min egen verden. Den verden, som var på gaden, den ikke bare interesserede mig ikke, den var afskyelig, og al billig underholdning syntes jeg var ekelhaft, uværdig for mennesker, „teufliches Geplärr und Geleier“, som Bach udtrykte det. Jeg glemmer aldrig, da jeg hørte min første Mahler-symfoni ...

Blomstedt både synger - og vrænger - fra tredje sats af Mahlers første og udbyrder til sidst, før han slår om i latter:

... Hvor var det ækelt!! Kunne man måske finde den slags hos Bruckner! I Beethovens sidste kvartetter! I Bachs solosonater eller passioner!!? ...

Og nu kommer med stor indlevelse igen denne rædselsfulde musik.

- Som ung, siger Blomstedt sagligt, er man jo ofte utrolig radikal. Man føler sig så retfærdig i sin idealisme, når man hører den slags. Jeg havde ingen forståelse for det.

- Hvor gammel var du da?

- 13, 14, 15 år. Det fortsatte meget længe. Egentlig lærte jeg ikke at forstå Mahlers musik, før jeg kom til Dresden, men da var det en meget stor oplevelse. Dresden-orkestret havde ingen del i det, musikerne havde samme indstilling til Mahler, som jeg havde haft. Den første Mahler-symfoni, jeg spillede var den anden. De sagde ikke



Herbert Blomstedt, f. 1927. Ungdomsbillede. (Foto: Det Kongelige Bibliotek, Billedsamlingen).

direkte, hvad de mente, de var alt for professionelle til at ytre sig på den måde, men man mærkede på dem, hvad de syntes: Dårlig musik, dårlig musik, hvorfor spiller vi egentlig den slags?

- Og her har man altid hørt, at det især var i Danmark, at man i årtier var så langt bagud, og at det endda skyldtes Carl Nielsens dominans. Den har de dog ikke haft i Dresden!

- Jeg følte, at der var en vis modstand, en vis reservation. Det var der ikke, når vi spillede Bruckner, eller når vi spillede Richard Strauss, som på en anden måde er temmelig billig musik, men som i hvert fald er teknisk så interessant.

Det, som virkelig hjalp mig til

Mahler, var, at jeg begyndte at læse om de jødiske ghettoer i Østeuropa. I DDR slog de sig for brystet og skulle være bedre end i Vesttyskland, de ville gøre noget for jøderne. Nazisterne og dem, der var skyld i nazismen, fandtes jo kun i vest, men vi her i øst! De var jo allieret med storebror Sovjet, og de havde mange jøder, og „hos os er de accepteret og fine mennesker“, så de havde en ganske omfattende publikationsvirksomhed og udgav hvert år nye oplag og nye udgaver af jiddisch litteratur, Sholem Aleichem f.eks., og de udgav mange bøger med billeder fra de jødiske ghettoer i Polen og Rumænien.

Pludselig forstod jeg den verden lidt bedre.

Sholem Aleichem har en temmelig lang roman, som hedder Stempenyu, om en landsbyspillemand - lidt i retning af Fiddler on the Roof - om en spillemand i en jødisk ghetto. Han spiller til bryllupper og begravelser, han er den eneste musiker i miles omkreds, og når han spiller på sin violin, falder især kvinderne i trance. Sholem Aleichem beskriver i ord, hvordan han spiller ...

Blomstedt synger, di daj, da daj, da daj.

... og de sidder og falder i trance, og pludselig var jeg også dér midt imellem alle de der jødiske kvinder. Ja men det lyder jo som Mahlers første! tænkte jeg. Di daj, da daj, da daj, og ud af landsbyspillemandens violinspil vokser ganske af sig selv Mahlers tema.

- Pludseligt blev det meningsfuldt for mig. Det var jo det miljø, som Mahler voksede op i, det var en del af hans verden. Beethoven var også en del af hans verden, men hans musikalske verden bestod også af dét element, og han forstod at integrere det ved hjælp af sin orkester-virtuositet, og jeg tænkte: Jeg kunne måske

forsøge at spille denne musik.

Ja, det var en fantastisk oplevelse.

Mahlers søgen efter Gud er mere en intellektuel efterrationalisering for mig, men efterhånden som jeg kender så meget til hans musik og hans liv, ser jeg naturligvis mønsteret, at han på en anden måde havde et lige så stort behov for religion som Bruckner. Mahler var aldrig en naiv troende, og han lod sig jo også døbe som kristen blot for at få positionen i Wien. Bruckner ville aldrig have ændret en tøddel i sin religion for at skaffe sig en karriere.

- Nu var det jo den jødiske tro, Mahler forlod, ikke kristendommen ...

- Ja, han konverterede til kristendommen. Det er en enorm omvendelse. For en jøde findes der kun én Gud, Jesus Kristus er en blasfemi. Guds søn! Hvordan kan et menneske være Guds søn? For en ortodoks jøde er en sådan omvendelse til kristendommen en total fornægtelse af hele eksistensen, og det er yderst få jøder ...

- Du tror ikke, at Mahler mente det?

- Aldrig i livet!

- Du tror, at han på bunden holdt fast ved jødedommen?

- Jeg tror heller ikke, at han var bundet til den jødiske religion, på den måde var han jo aldrig praktiserende jøde. Hans far var jo omskærer i byen. Mahler betyder jo omskærer, den der omskærer nyfødte jødiske børn. Mahlers familienavn er en fortyskning af det hebraiske ord for omskærer, mohel. Mahlers jødiske baggrund var oplagt, men den var mere et miljøspørgsmål end et religiøst spørgsmål for ham. Han var jo aldrig ortodoks jøde.

Så var det noget andet med Mendelssohn. Familien Mendelssohn konverterede virkelig til kristendommen af overbevisning, allerede mens Mendelssohn

var barn. Han er vokset op som kristen, men i et jødisk miljø naturligvis ...

Døren går op igen. Blomstedts sekretær meddeler, at klokken har passeret midnat. De religiøse spekulationer må afbrydes. Vi må vel finde en måde at runde af på, siger Blomstedt. Jeg stopper båndoptageren og springer til det sidste spørgsmål, jeg har med i ærmet. Det kan besvares kort.

Wir sind ja Brüder

- En avis i København bad dig for mange år siden om at føre dagbog i en uge, siger jeg, og jeg husker stadig din bemærkning om, at man, verdens tilstand taget i betragtning, måske burde smide dirigentstokken fra sig. Hvad ville du være i det næste liv, hvis du ikke skulle være dirigent?

Sekretæren cirkler omkring os for at tage et billede af os. Hun har det ikke nemt, hun har svært ved at fange vores opmærksomhed. Jeg har det heller ikke nemt. Blomstedt er mere interesseret i at få mig til at fortælle, hvad det egentlig er, han har skrevet dengang i avisen, og jeg må jo forsøge at svare, selv om jeg ind imellem også forsøger at smile til fotografen af hensyn til det historiske dobbeltportræt. Jeg får fortalt lidt af det, jeg kan huske, f. eks. at et dagbogsnotat handlede om turen i nattoget fra Stockholm til København og mødet med den stille by i det tidlige morgengry, før morgentrafikken var kommet i gang, mødet med drankerne på byens bænke ...

Og nu kommer den sidste historie den aften i Gewandhaus.

Gewandhausorkestret og Blomstedt var kommet tilbage fra turné, fortæller han, alle var trætte, men samme aften skulle Eric Ericsons kammerkor fra Stockholm give koncert i Nikolaikirche, kirken, som ligger midt i den indre by, omtrent midtvejs mellem Gewandhaus og

Thomaskirche, og som i efteråret 1989 var udgangspunktet for de berømte mandagsdemonstrationer, som, da de udviklede sig, førte til den fredelige opløsning af DDR. Nikolaikirche er ikke en hvilken som helst kirke.

Blomstedt besluttede at gå derhen, musikken interesserede ham jo, det var hans gamle venner, og det betød lidt, at Gewandhauskapelmesteren viste sig. Med stort besvær fik hans sekretær skaffet to billetter, men Blomstedts kone var i Luzern, og han gik rundt på kontorerne i Gewandhaus og forsøgte at afsætte den ene billet. Det lykkedes ikke.

Så gik han hen til kirken. Hele pladsen var fuld af mennesker, flere end der kunne være i kirken, og Gewandhauskapellmeisteren måtte - „i denne lille by, hvor alle ved, hvem man er“ - trænge sig frem til billetlugen.

Så stod han med sine to billetter i hånden, og hvad skulle han nu stille op med den ene?

Uden for kirken stod der en mand med et skilt på brystet: Hjemløs. Dem er der nogle stykker af i det tidlige DDR. Gewandhauskapellmeisteren styrede imod ham og vil give ham sin ene billet. Det var naturligvis ingen let sag at overtale manden. Han var skeptisk. Hvad skulle det være godt for? Hvorfor gjorde han det? Vi er jo venner, sagde kapelmesteren, og til sidst lykkedes det faktisk at få manden med ind i kirken.

Nu var det imidlertid blevet i sidste øjeblik. De, der havde fået billet, sad på deres pladser, og kapelmesteren og den hjemløse skulle sidde på forreste række og således for alles blikke vandre hele vejen op ad kirkegulvet. På vejen er den hjemløse stadig skeptisk, og han spørger også kapelmesteren, hvordan han kan gå til koncert uden slips. Selv er han hverken barberet eller

helt velsoigneret og heller ikke helt appelsinfri.

Men kapelmesteren og den hjemløse når frem til deres udsatte pladser og koncerten begynder. Også under denne går den hjemløse i rette med Gewandhauskapelmesteren og hans motiver og handlinger.

Nu spiller Blomstedt, som engang slet ingen sans havde for den dramatiske situation, selv den hjemløse, og jeg får tildelt rollen som Gewandhauskapellmeister. Han river mig lidt i ærmet og hvisker:

- Hvorfor gør De dette? Hvad er meningen med det?

Og han bytter rolle, og svarer som sig selv:

- Wir sind ja Freunde!

Det gentog sig flere gange. Ja, og til sidst varierede jeg det lidt, fortæller Blomstedt i stor sindsbevægelse:

- Wir sind ja Brüder!

Og nu ler vi begge helt ustyrligt. Wir sind ja Brüder.

Eric Ericsons kammerkor sang Bachs motet „Jesu, meine Freude“, og i den findes til sidst ordene - som enhver kan forstå i det land, hvor de taler sproget - :

Weicht, ihr Trauergeister,
denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.

- Det er store ord, siger Blomstedt - og nu kunne Gewandhauskapellmeisteren høre, at der skete noget med sidemanden: Han sukkede.

Blomstedt rejser sig og tager på sit skrivebord et meget stort håndmalet postkort og giver sig til at læse op for mig. Den hjemløse har nemlig ændret sit liv efter den dag i Nikolaikirche. Han har fundet et sted at bo, han har skrevet til Blomstedt, og

han er begyndt at gå til Gewandhauskoncerter. Nybarberet og med slips.

- Du kan nok se, siger Blomstedt, en lille smule kan musikken udrette. Jeg skal være musiker.

© John Fellow, december 1999