

MAHLER, GUSTAV (1860–1911)

SYMPHONY NO. 10 IN F SHARP MAJOR (1910) *(Universal Edition)* 76'33

Completed and arranged for chamber orchestra by Michelle Castelletti

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Adagio. <i>Andante – Adagio</i> | 25'22 |
| 2 | II. Scherzo. <i>Schnelle Viertel</i> | 11'12 |
| 3 | III. Purgatorio. <i>Allegretto moderato</i> | 3'50 |
| 4 | IV. Scherzo. <i>Allegro pesante. Nicht zu schnell</i> | 12'50 |
| 5 | V. Finale. <i>Langsam, schwer – Allegro moderato</i> | 22'55 |

LAPLAND CHAMBER ORCHESTRA REETTA KATAJA *leader*

JOHN STORGÅRDS *conductor*

To live for you! To die for you! – Almschi!

– Gustav Mahler

Possibly one of Mahler's most passionate emotional outbursts and autobiographical creations, his **Symphony No. 10** is a fascinating journey, not only for performance aspects, but also for musicological and analytical ones, providing a deep psychological pathway into the genius that was Mahler – a mesmerising voyage for the composer, performer and conductor.

The issue of re-orchestration has long been debated amongst music scholars and performing musicians. My work relates to, and complements, existing musicological studies, as well as several reconstructions for full orchestra that have been made of Mahler's last symphony. Although there are many versions, I focused my investigation on the following: Deryck Cooke (in collaboration with Berthold Goldschmidt, Colin Matthews and David Matthews); Rudolf Barshai; Alexander von Zemlinsky's completion of movements 1 and 3 (with Alban Berg, Ernst Krenek and Franz Schalk); Clinton Carpenter; Remo Mazzetti and Joseph Wheeler.

While the basic material remains intact, there are very significant differences in each of these orchestrations. Deryck Cooke's version is arguably the most 'faithful' one, primarily representing Mahler's own notes, with the necessary additions to make the symphony performable. The edited score also contains a copy of most of Mahler's annotations and sketches, together with the corresponding short score in smaller print on every page, where it exists; and thus, I found this version particularly helpful, especially with regard to thematic continuity.

My intention was to recreate this symphony for chamber orchestra, in the contemporaneous tradition of Arnold Schoenberg's *Verein für musikalische Privataufführungen* established at the beginning of the 20th century, retaining the authenticity found in the Mahler manuscripts and combining it with the fuller orchestral palette

achieved by Rudolf Barshai. This approach has allowed for the various contrapuntal and timbral lines and colours to form one coherent structure, imbued with Mahler's voice.

Whether fully orchestrated in specific passages, or a sole melody in others, there is one continuous line throughout the surviving manuscript pages. The original manuscripts were published in two separate facsimiles (Paul Zsolnay Verlag, 1924: 116 pages) and a more complete version in 1967 (160 pages) published by Walter Ricke under the aegis of the International Mahler Society, edited by Erwin Ratz. This edition included the *Adagio* and the scherzo in full draft score, short score and sketch (in various degrees of completion), 30 bars of full score of the *Purgatorio*, together with a short score and sketch; and short scores and sketches for the final two movements. Further pages were published in the 1976 score of the performing version by Deryck Cooke.

From the collection of various facsimiles and scores of previous symphonies, I became very familiar with Mahler's calligraphy, *modus operandi*, intentions and level of detail and instruction. Through the help of the National Library of Austria in Vienna I was also given access to all the existing sketches for this symphony in the library's collections, including previously 'lost' pages.

This new performing edition for chamber forces is scored for single woodwind (flute doubling piccolo), horn, trumpet, percussion, harp, piano/harmonium and single (or chamber) strings. The harmonium of choice is the Mustel 1902 harmonium, with two manuals and with 4', 8' 16' and 32' stops. This is contemporaneous with the period, as used in Erwin Stein's chamber orchestra version of Mahler's Symphony No. 4 and Schoenberg's chamber orchestra version of Mahler's *Das Lied von der Erde*, both made for the above-mentioned *Verein*. There is also a range of percussion instruments, some of which are played by the pianist.

Colour, instrumentation (including Mahler's use of percussion instruments un-

common in the symphonic literature of his time) and specific playing techniques such as *col legno*, mutes, *gestopft*, *portamento* and the culture of vibrato during the *fin-de-siècle* period – all of these as well as weight, balance, register, texture and dynamic proportions were aspects that had to be meticulously considered. I tried to capture the essence of what was intended by Mahler within the chamber instrumentation I chose to work with.

There are ‘mistakes’ or ‘oversights’ in the orchestral draft – mistaken pitches and rhythms, omitted time signatures and changes of clef, the obviously unintentional inclusion of two different key signatures at the same time etc., as well as unclear instructions and contradictory passages in different sketches. There are also instances of contrapuntal vacuum, in which cases the study of the different performing editions proved essential. In places, some editors have made the decision to change what Mahler wrote in the orchestral draft, assuming that these were mistakes. My version tries to remain as faithful as possible to the orchestral draft, short score and extra sketches, especially harmonically, even when the language used is not conventional. Like Michael Kennedy, I believe that Mahler was stretching the harmonic palette as far as he possibly could.

The architecture and overarching form and shape of the symphony, as well as the complexity of emotion this work carries, helped inform my interpretation. These fundamental factors influenced the reconstruction and orchestration, and, perhaps above all, what I believe Mahler was attempting to say through this music, which is, in my opinion, overwhelmingly autobiographical, excitingly bipolar and plainly futuristic.

In her foreword to the 1924 facsimile edition of the Symphony No. 10, Alma Mahler wrote: ‘While I initially considered it my absolute right to keep the treasure of the Tenth Symphony hidden, I now know it is my duty to reveal to the world the last thoughts of the master... Some will read in these pages as if in a book of magic,

while others will find themselves faced with magic symbols to which they lack the key; none will escape the power which continues to emanate from this handwritten music and scribbled verbal ecstasies... [The Tenth Symphony] proclaims not only the last music of the master, but it shows in the impassioned strokes of his handwriting, the enigmatic self-image of the person with perpetuating effect.'

There is endless debate about the 'ethical' issues surrounding the making of arrangements of this kind and, indeed, of completions of unfinished works. Such discussion is legitimate, but when one knows that many similar arrangements were being made at the time through the *Verein*, and is aware of the admiration Schoenberg personally had for Mahler, and of how fervently Mahler himself encouraged the creating anew, I think that there is enough evidence to support this endeavour. We need only turn to works like Mozart's Requiem, Elgar's Symphony No. 3, Bruckner's Symphony No. 9, Puccini's *Turandot* or Mahler's own completion of Carl Maria von Weber's *Die drei Pintos*, in order to see how completions have enriched our musical heritage. Indeed even Sir Georg Solti, in his memoirs, expressed a wish to reconstruct Mahler's Symphony No. 10: 'My performances of the opening movement of the Tenth Symphony made me want to attempt to conduct a reconstructed version of the whole work... The melodic invention... is heartbreakingly beautiful... I would like to work on a solution to the symphony, putting together the different reconstructions that are available and adding points of my own.' This approach is strongly supported by the writer Norman Lebrecht: 'It is absurd for any conductor in the twenty-first century to proclaim the Tenth unperformable... The Tenth exists as Mahler's last word... No knowledge of Mahler is complete without the live experience of his Tenth Symphony.'

I believe the stark contrast between an idyllic Toblach in South Tyrol and the shattering discovery of Alma's affair with the architect Walter Gropius is fully represented in Mahler's language, colour, texture and form in this symphony.

Desperate scribbles are found throughout the manuscript: ‘Der Teufel tanzt es mit mir / Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten! / vernichte mich / dass ich vergesse, dass ich bin! / dass ich aufhöre, zu sein / dass ich ver [...]’¹ ending with ‘für dich leben! für dich sterben! – Almschi!’² on its final pages.

This is a work of excruciating beauty; a work in which pain transforms itself into something exquisite; a constant search for the sublime, which is found in the final movement. Mahler is evidently distraught. Reading the score feels like reading Mahler’s personal diary, invading his privacy and witnessing his innermost emotions being exposed to the world. It almost feels wrong. The autobiographical content of this most passionate cry in Mahler’s last symphony has haunted me as much as the work itself. Yet, is there hope?

What I have attempted to give is a faithful and stylistic re-creation of Mahler’s Symphony No. 10 – a correct representation of a large-scale work, retaining its profoundness, impact and magnificence, while creating clarity of lines and revealing the intimacy of the work.

For me as a conductor, delving as deep as this – not only re-orchestrating, but rebuilding an unfinished yet completely structured work – gives an extraordinary insight into the process of how to interpret a composer’s work, even one as complex as Mahler. One explores the symphony’s inner workings, practically and physically, but, more than that – especially in this particular work – psychologically.

Even in his most impassioned, symbolic symphony, Mahler, the man of contrasts, remains unfaltering as he faces the cruelty of the situation, the hurt, the anger, the tenderness, the anguish and torment... and the clinging on to hope and the longing for the beauty to re-emerge, and the acceptance of what is.

¹ ‘The devil dances it with me / Insanity grasp me, the cursed one! / destroy me / so that I may forget that I exist / that I cease to be / that I [...]’

² ‘To live for you! To die for you! – Almschi!’

Mahler's 'scribbled verbal ecstasies' are almost as powerful as his music – maybe intended to be read by the one who has caused him so much pain, his 'immortal beloved'? – the Beethoven of the twentieth century.

© *Michelle Castelletti* 2018

Dr Michelle Castelletti is a conductor, composer and artistic director, with a passion for interdisciplinary site-specific curation.

Founded in 1972, the **Lapland Chamber Orchestra** is the most northerly professional orchestra in Finland and indeed in the entire EU. The conductor and violinist John Storgårds has been the orchestra's artistic director since 1996. Based in Rovaniemi, the Lapland Chamber Orchestra tours regularly, in the Barents region and elsewhere in Finland. Internationally, the orchestra has made highly successful appearances at the Carinthian Summer Music Festival in Austria, at the BBC Proms in London and at the Budapest Spring Festival, as well as touring in Russia, Sweden, Denmark, Scotland, Hungary, Germany, China and Canada. The Lapland Chamber Orchestra specializes in giving world premières of works by significant contemporary composers, including Kalevi Aho, Aulis Sallinen and Bent Sørensen. It has collaborated with the BBC Philharmonic Orchestra and distinguished guest performers including Soile Isokoski, Christian Tetzlaff, Barbara Hannigan, Håkan Hardenberger, Sabine Meyer and Kirill Gerstein. Many of the orchestra's recordings have received critical acclaim. The Finnish Broadcasting Company selected *Rituals* by Kalevi Aho [BIS-1686] as disc of the year in 2009, and a recording of Kalevi Aho's concertos for theremin and for horn [BIS-2036] received the distinguished German ECHO Klassik award in 2015.

www.korundi.fi/en/Lapland-Chamber-Orchestra

Having begun his career as a violinist, **John Storgårds** is one of the most remarkable Finnish conductors of his generation. He is widely recognised for his creative flair for programming and his commitment to contemporary music. Former chief conductor of the Helsinki Philharmonic Orchestra (2008–15), Storgårds is artistic director of the Lapland Chamber Orchestra (since 1996) and chief guest conductor of the BBC Philharmonic (since 2012) and the National Arts Centre Orchestra Ottawa (since 2015). He has also made guest appearances with, for example, the Scottish Chamber Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, Bamberger Symphoniker, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra and the orchestras of Boston, St Louis, Toronto and Cleveland. Storgårds has made numerous acclaimed recordings featuring not only standard repertoire but also rarities and contemporary music. He also appears frequently as a chamber musician and violinist at festivals, and as a violin soloist with orchestras such as the WDR Sinfonieorchester in Cologne. John Storgårds studied orchestral conducting, composition and violin playing in Finland – where his teachers included Esther Rautio and Jouko Ignatius – and in Israel under the legendary violinist Chaim Taub. He gained his conducting diploma from the Sibelius Academy in Helsinki in 1997. He received the Finnish State Prize for Music in 2002 and the Pro Finlandia Prize in 2012.

www.johnstorgards.com

Für dich leben! für dich sterben! – Almschi!

– Gustav Mahler

Gustav Mahlers **Symphonie Nr. 10** – eine seiner vielleicht leidenschaftlichsten emotionalen Eruptionen und autobiografischen Schöpfungen – ist eine faszinierende Reise, nicht nur im Hinblick auf aufführungstechnische Aspekte, sondern auch auf musikwissenschaftliche und analytische Belange. Sie ermöglicht einen tiefen psychologischen Zugang zu Mahlers Genius: eine aufwühlende Reise für Komponisten, Interpreten und Dirigenten.

Die Frage der Orchestrierung wird seit langem unter Musikwissenschaftlern und Musikern diskutiert. Meine Version berücksichtigt und ergänzt musikwissenschaftliche Studien sowie mehrere Fassungen für großes Orchester, in denen Mahlers letzte Symphonie vorliegt. Obwohl es etliche dieser Fassungen gibt, habe ich meine eigenen Bemühungen auf die folgenden fokussiert: Deryck Cooke (in Zusammenarbeit mit Berthold Goldschmidt, Colin Matthews und David Matthews); Rudolf Barschai; Alexander von Zemlinskys Vervollständigung der Sätze 1 und 3 (mit Alban Berg, Ernst Krenek und Franz Schalk); Clinton Carpenter; Remo Mazzetti und Joseph Wheeler.

Auch wenn das Ausgangsmaterial unangetastet bleibt, weist jede dieser Orchestrierungen große Unterschiede auf. Deryck Cookes Version ist wohl die „treueste“: Sie präsentiert vor allem Mahlers eigene Noten, darüber hinaus nur notwendige Ergänzungen, um die Aufführbarkeit der Symphonie zu gewährleisten. In der Partiturausgabe wurden zudem die meisten Anmerkungen und Skizzen Mahlers abgedruckt und darüber hinaus, kleingedruckt, die jeweils korrespondierenden Particellseite (so vorhanden); daher fand ich diese Fassung besonders hilfreich, insbesondere im Hinblick auf die thematische Kontinuität.

Mein Ziel war es, eine Kammerorchesterfassung dieser Symphonie in der

Tradition des zeitgenössischen, Anfang des 20. Jahrhunderts gegründeten Vereins für musikalische Privataufführungen von Arnold Schönberg vorzulegen, die Authentizität der Mahler-Manuskripte zu erhalten und sie mit der volleren Orchesterpalette eines Rudolf Barschai zu kombinieren. Mit diesem Ansatz können die verschiedenen kontrapunktischen und klanglichen Linien und Farben eine einheitliche Struktur bilden, die von Mahlers Stimme durchdrungen ist.

Ob nun vollständig orchestriert, oder, an anderer Stelle, bloße Melodie: Durch sämtliche der erhaltenen Manuskriptseiten zieht sich eine durchgehende Linie. Die Originalmanuskripte wurden in zwei separaten Faksimiles veröffentlicht: 1924 im Paul Zsolnay Verlag (116 Seiten) und 1967 in einer vollständigeren, unter der Ägide der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft veröffentlichten Fassung, die von Erwin Ratz herausgegeben wurde (Verlag Walter Ricke, 160 Seiten). Die letztere Ausgabe enthält das *Adagio* und das Scherzo in vollständiger Partiturniederschrift, im Particell und im Entwurf (mit verschiedenen Entwicklungsstadien); 30 Takte vollständige Partitur, ein Particell und einen Entwurf für das *Purgatorio* sowie Particelle und Skizzen für die letzten beiden Sätze. Weitere Seiten wurden 1976 in der Partitur der Aufführungsfassung von Deryck Cooke veröffentlicht.

Durch das Studium von Faksimiles und Partituren früherer Symphonien habe ich mich mit Mahlers Handschrift, Arbeitsweise, Intentionen und dem Grad seiner Detailliertheit vertraut gemacht. Mit Hilfe der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien erhielt ich zudem Zugang zu allen vorhandenen Skizzen im Besitz dieser Bibliothek, darunter auch zu bisher „verlorenen“ Seiten.

Diese neue Aufführungsfassung für Kammerensemble ist für solistische Holzbläser (Flöte auch Piccolo), Horn, Trompete, Schlagzeug, Harfe, Klavier/Harmonium und solistische (oder Kammer-)Streicher eingerichtet. Das Harmonium der Wahl ist ein Mustel 1902 mit zwei Manualen und 4', 8', 16' und 32'-Registern. Es stammt in etwa aus der Entstehungszeit der Symphonie und wird auch in Erwin

Steins Kammerorchesterversion von Mahlers Symphonie Nr. 4 und in Schönbergs Kammerorchesterversion von Mahlers *Das Lied von der Erde*, die beide für den oben genannten Verein entstanden sind, verwendet. Außerdem gibt es eine Reihe von Schlaginstrumenten, von denen einige vom Pianisten gespielt werden.

Farbe und Instrumentation, auch Mahlers Einsatz von in der damaligen symphonischen Literatur ungewöhnlichen Schlaginstrumenten und spezifischen Spieltechniken wie *col legno*, Dämpfer, gestopft und *portamento*; die Vibrato-Kultur des Fin-de-Siècle; Gewichtung, Balance, Register, Textur und dynamische Proportionen – all diese Aspekte mussten sorgfältig berücksichtigt werden. In der von mir gewählten Kammerinstrumentation habe ich versucht, die Essenz von Mahlers Intentionen zu erfassen.

In der Orchesterskizze gibt es „Fehler“ oder „Versehen“: falsche Tonhöhen und Rhythmen, fehlende Taktarten und Notenschlüsselwechsel, ein augenscheinlich unbeabsichtigtes Nebeneinander zweier verschiedener Tonarten usw. sowie ungenaue Vortragsangaben und widersprüchliche Passagen in einigen Skizzen. Außerdem gibt es Fälle kontrapunktischen Leerlaufs, bei denen sich die Untersuchung der verschiedenen Aufführungsfassungen als unverzichtbar erwies. In der Annahme, es handele sich dabei um Fehler, haben einige Redakteure Mahlers Orchesterskizze korrigiert. Meine Fassung versucht, der Orchesterskizze, dem Particell und einigen weiteren Skizzen so treu wie möglich zu bleiben – insbesondere in harmonischer Hinsicht, auch wenn die verwendete Sprache ungewöhnlich ist. Wie Michael Kennedy glaube auch ich, dass Mahler das harmonische Spektrum auf eine für ihn größtmögliche Weise erweitert hat.

Die Architektur und die Gesamtform der Symphonie, aber auch die Komplexität der Emotionen, die dieses Werk entfaltet, haben meine Interpretation geprägt. Diese grundlegenden Faktoren beeinflussten die Vervollständigung und Orchestrierung und, vielleicht vor allem, das, was Mahler mit einer Musik zu sagen suchte, die

meiner Meinung nach überwältigend autobiografisch, aufregend bipolar und schlichtweg futuristisch ist.

In ihrem Vorwort zur Faksimile-Ausgabe der Symphonie Nr. 10 von 1924 schrieb Alma Mahler: „Habe ich es erst für mein teures Recht gehalten, den Schatz der zehnten Symphonie im Verborgenen zu wahren, so weiß ich es nunmehr als meine Pflicht, der Welt die letzten Gedanken des Meisters zu erschließen. [...] Manche werden in diesen Blättern wie in einem Zauberbuch lesen, andere wieder werden vor magischen Zeichen stehen, zu denen ihnen der Schlüssel fehlt, keiner wird sich der Macht entziehen, die von diesen Notenzügen und hingeschleuderten Wortekstasen weiterwirkt. [...] [Die zehnte Symphonie] verkündet nicht nur die letzte Musik des Meisters, sie zeigt in den erregten Zügen der Handschrift das rätselhafte Selbstbildnis des Menschen und zeugt für ihn fort.“

Eine endlose Debatte rankt sich um die „ethischen“ Fragen im Zusammenhang mit Bearbeitungen dieser Art und auch mit der Vervollständigung unvollendeter Werke. Derlei Diskussionen sind legitim, doch wenn man berücksichtigt, dass für den Verein für musikalische Privataufführungen viele ähnliche Bearbeitungen angefertigt wurden, wenn man sich der Bewunderung bewusst ist, die Schönberg auch für Mahlers Person hegte, und wenn man weiß, wie sehr Mahler selbst Neuschöpfungen gefördert hat, dann, so denke ich, gibt es genug Anhaltspunkte, die dieses Unterfangen rechtfertigen. Man muss nur an Werke wie Mozarts Requiem, Elgars Symphonie Nr. 3, Bruckners Symphonie Nr. 9, Puccinis *Turandot* oder Mahlers eigene Vervollständigung von Carl Maria von Webers *Die drei Pintos* denken, um zu erkennen, wie sehr solche Vervollständigungen unser musikalisches Erbe bereichern haben. Tatsächlich äußerte sogar Sir Georg Solti in seinen Memoiren den Wunsch, Mahlers Symphonie Nr. 10 zu komplettieren: „Meine Aufführungen des Eingangssatzes der Zehnten Symphonie weckten in mir den Wunsch, eine vollständige Version des gesamten Werkes zu dirigieren ... Die melodische Erfindung ...

ist herzerreißend schön ... Ich würde gern eine Lösung für diese Symphonie erarbeiten, die die verschiedenen verfügbaren Rekonstruktionen zusammenführt und meine eigene Sichtweise hinzufügt ...“. Dieser Ansatz wird von dem Autor Norman Lebrecht nachdrücklich unterstützt: „Es wäre absurd, wollte ein Dirigent im 21. Jahrhundert die Zehnte für unspielbar erklären [...] Die Zehnte existiert als Mahlers letztes Wort [...] Kein Wissen über Mahler ist vollständig ohne das Live-Erlebnis der Zehnten Symphonie“.

Ich glaube, dass der starke Kontrast zwischen dem idyllischen Toblach in Südtirol und der erschütternden Entdeckung von Almas Affäre mit dem Architekten Walter Gropius in Sprache, Farbe, Textur und Form dieser Symphonie voll zum Ausdruck kommt. Im gesamten Manuskript finden sich verzweifelte Notizen wie „Der Teufel tanzt es mit mir / Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten! / vernichte mich / dass ich vergesse, dass ich bin! / dass ich aufhöre, zu sein / dass ich ver [...]“, die auf den letzten Seiten enden mit „für dich leben! für dich sterben! – Almschi!“

Dies ist ein Werk von unerträglicher Schönheit, ein Werk, in dem sich der Schmerz in etwas Exquisites verwandelt, eine ständige Suche nach dem Erhabenen, das sich im letzten Satz findet. Offenkundig ist Mahler zutiefst verzweifelt. Wer die Partitur liest, meint, Mahlers privates Tagebuch zu lesen, dringt in seine Privatsphäre ein und erlebt, wie sich seine tiefsten Gefühle der Welt offenbaren. Es fühlt sich irgendwie unerlaubt an. Der autobiographische Inhalt dieses leidenschaftlichsten Schreis in Mahlers letzter Symphonie hat mich genauso verfolgt wie das Werk selbst. Doch gibt es Grund zu hoffen?

Was ich zu geben versucht habe, ist eine stilgetreue Neuschöpfung von Mahlers Symphonie Nr. 10 – eine korrekte Darstellung eines großformatigen Werkes, die seine Tiefe, Wirkung und Großartigkeit bewahrt, zugleich aber die Klarheit der Linien hervorhebt und seine Intimität erkennen lässt.

Für mich als Dirigentin ermöglicht diese tiefe Auseinandersetzung – nicht nur

die Neu-Orchestrierung, sondern auch die Vervollständigung eines unvollendeten, aber strukturell ausgearbeiteten Werkes – einen außergewöhnlichen Einblick in den Prozess der Werkinterpretation, zumal bei einem so komplexen Komponisten wie Mahler. Man erforscht das Innenleben der Symphonie – praktisch und physisch, aber mehr noch (und gerade in diesem Werk) psychologisch.

Selbst in seiner leidenschaftlichsten, symbolischsten Symphonie bleibt Mahler, der Mann der Gegensätze, unerschütterlich, wenn er sich der Grausamkeit der Situation, dem Schmerz, dem Zorn, der Zärtlichkeit, der Angst und der Qual stellt ... und dem Festhalten an der Hoffnung, der Sehnsucht nach der Wiederkehr von Schönheit und der Einwilligung in das, was ist ...

Mahlers „hingeschleuderte Wortekstasen“ sind beinahe so kraftvoll wie seine Musik – vielleicht sollten sie von der Person gelesen werden, die ihm so viel Schmerz bereitet hatte, von seiner „unsterblichen Geliebten“? ... Der Beethoven des 20. Jahrhunderts.

© *Michelle Castelletti* 2018

Dr. Michelle Castelletti ist Dirigentin, Komponistin und Künstlerische Leiterin mit einem besonderen Faible für interdisziplinäre, kontextsensitive Veranstaltungskonzepte.

Das 1972 gegründete **Lapland Chamber Orchestra** ist das nördlichste Berufsorchester Finnlands – und der EU überhaupt. Seit 1996 ist der Dirigent und Violinist John Storgårds Künstlerischer Leiter des Orchesters. Das in Rovaniemi beheimatete Ensemble unternimmt regelmäßig Konzertreisen durch die Barents-Region und ganz Finnland. Außerhalb seines Heimatlandes war das Orchester mit großem Erfolg beim Karinthischen Sommer in Österreich, bei den BBC Proms in London und beim Budapester Frühlingfestival zu Gast; Tournées führten es nach Russland,

Schweden, Dänemark, Schottland, Ungarn, Deutschland, China und Kanada. Einen besonderen Schwerpunkt legt das Lapland Chamber Orchestra auf die Uraufführung von Werken bedeutender zeitgenössischer Komponisten, darunter Kalevi Aho, Aulis Sallinen und Bent Sørensen. Es hat mit dem BBC Philharmonic Orchestra und mit hervorragenden Gastsolisten wie Soile Isokoski, Christian Tetzlaff, Barbara Hannigan, Håkan Hardenberger, Sabine Meyer und Kirill Gerstein zusammengearbeitet. Viele der Einspielungen des Orchesters haben großen Beifall der Fachpresse erhalten. Der Finnische Rundfunk kürte *Rituals* von Kalevi Aho [BIS-1686] im Jahr 2009 zur „CD des Jahres“; eine Einspielung von Kalevi Ahos Konzerten für Theresmin und für Horn [BIS-2036] erhielt 2015 den renommierten „ECHO Klassik“.

www.korundi.fi/en/Lapland-Chamber-Orchestra

John Storgårds begann seine Karriere zunächst als Violinist und ist heute einer der herausragenden finnischen Dirigenten seiner Generation. Seine kreative Programmgestaltung und seine Leidenschaft für zeitgenössische Musik haben ihm weithin Anerkennung verschafft. Der ehemalige Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters Helsinki (2008–15) ist Künstlerischer Leiter des Lapland Chamber Orchestra (seit 1996) und Erster Gastdirigent der BBC Philharmonic (seit 2012) und des National Arts Centre Orchestra Ottawa (seit 2015). Als Gastdirigent hat er ferner Orchester wie das Scottish Chamber Orchestra, das City of Birmingham Symphony Orchestra, das Danish National Symphony Orchestra, die Bamberger Symphoniker, die New Yorker Philharmoniker, das Chicago Symphony Orchestra und die Orchester von Boston, St. Louis, Toronto und Cleveland geleitet. Storgårds hat zahlreiche hoch gelobte Aufnahmen vorgelegt, die nicht nur Werke des Standardrepertoires, sondern auch Raritäten und zeitgenössische Musik enthalten. Außerdem ist er als Kammermusiker und Violinist häufig bei Festivals zu Gast und konzertiert als Violinsolist mit Orchestern wie dem WDR Sinfonieorchester Köln. John Stor-

gårds studierte Orchesterleitung, Komposition und Violine in Finnland (u.a. bei Esther Rautio und Jouko Ignatius) und in Israel bei dem legendären Geiger Chaim Taub. 1997 erhielt er von der Sibelius-Akademie in Helsinki das Dirigentendiplom; im Jahr 2002 wurde er mit dem Finnischen Staatspreis für Musik und 2012 mit dem Pro Finlandia-Preis ausgezeichnet.

www.johnstorgards.com

Vivre pour toi ! Mourir pour toi ! – Almschi !

– Gustav Mahler

Peut-être l'un des accès émotionnels les plus passionnés et de création autobiographique de Mahler, sa **Symphonie no 10** est un voyage fascinant non seulement du côté de l'exécution, mais aussi des points de vue musicologique et analytique, frayant un chemin psychologique profond dans le génie qu'était Mahler – un voyage hypnotisant pour le compositeur, interprète et chef d'orchestre.

La question de la réorchestration a été débattue longtemps parmi les spécialistes en musique et les musiciens exécutants. Mon travail concerne et complète les études musicologiques existantes ainsi que plusieurs reconstructions pour orchestre complet qui ont été faites de la dernière symphonie de Mahler. Quoiqu'il existe plusieurs versions, j'ai concentré mon enquête sur les suivantes : Deryck Cooke (en collaboration avec Berthold Goldschmidt, Colin Matthews et David Matthews) ; Rudolf Barshai ; l'achèvement d'Alexander von Zemlinsky des premier et troisième mouvements (avec Alban Berg, Ernst Krenek et Franz Schalk) ; Clinton Carpenter ; Remo Mazzetti et Joseph Wheeler.

Quoique le matériel de base reste intact, des différences très importantes apparaissent dans chacune de ces orchestrations. La version de Deryck Cooke est probablement la plus « fidèle », représentant principalement les notes mêmes de Mahler avec les additions nécessaires à l'exécution de la symphonie. La partition éditée renferme aussi une copie de la plupart des annotations et des esquisses de Mahler en compagnie de la partition réduite en impression minimisée sur chaque page, où elle existe ; et ainsi, j'ai trouvé cette version particulièrement utile, surtout vu la continuité thématique.

J'avais l'intention de recréer cette symphonie pour orchestre de chambre, dans la tradition contemporaine du *Verein für musikalische Privataufführungen* d'Arnold

Schoenberg fondé au début du 20^e siècle, conservant l'authenticité trouvée dans les manuscrits de Mahler et la joignant à la palette orchestrale plus riche réalisée par Rudolph Barshai. Cette approche a permis aux lignes contrapuntiques et couleurs de timbre de former une structure cohérente, imbue de la voix de Mahler.

Qu'elle soit entièrement orchestrée dans certains passages ou une mélodie isolée dans d'autres, il se trouve une ligne continue dans les pages manuscrites survivantes. Les manuscrits originaux ont été publiés en facsimilés séparés (Paul Zsolnay Verlag, 1924 : 116 pages) et une version plus complète en 1967 (160 pages) publiée par Walter Ricke sous l'égide de la Société Mahler internationale, éditée par Erwin Ratz. Cette édition renfermait l'*Adagio* et le scherzo en partition complète au brouillon, en partition réduite et en esquisses (à divers degrés d'achèvement), 30 mesures de partition complète du *Purgatorio* en compagnie d'une partition réduite et d'ébauches ; et des partitions réduites et esquisses pour les deux derniers mouvements. D'autres pages ont été publiées dans la partition pour exécution de 1976 de Deryck Cooke.

La collection de divers facsimilés et partitions de symphonies antérieures, me rendit très familier avec la calligraphie de Mahler, son *modus operandi*, ses intentions, niveau du détail et instructions. Grâce à la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne, j'ai eu accès à toutes les ébauches de cette symphonie disponibles dans les collections de la bibliothèque, y compris des pages précédemment «perdues».

Cette nouvelle édition pour exécution par des forces de chambre est orchestrée pour vents à l'unité (la flûte doublant le piccolo), cor, trompette, percussion, harpe, piano/harmonium et cordes à l'unité (ou à un nombre de chambre). L'harmonium de choix est l'harmonium Mustel de 1902 à deux manuels et aux jeux de 4, 8, 16 et 32 pieds. Il est contemporain à cette période, utilisé pour la Symphonie no 4 de Mahler dans la version pour orchestre de chambre d'Erwin Stein, et de *Das Lied von der Erde* de Mahler dans une version pour orchestre de chambre de Schoenberg,

toutes deux faites pour le *Verein* ci-haut mentionné. Il se trouve aussi une étendue d'instruments de percussion dont certains sont joués par le pianiste.

Couleur et instrumentation, dont l'emploi par Mahler d'instruments de percussion inusités en littérature symphonique de son temps et de techniques spécifiques telles le *col legno*, des sourdines, *gestopft* et *portamento* ; la culture du vibrato à la période de fin-de-siècle ; proportions de poids, d'équilibre, de registre, texture et nuances : tous ces aspects durent être méticuleusement examinés. J'ai essayé de capter l'essence de l'intention de Mahler avec l'instrumentation de chambre avec laquelle j'ai choisi de travailler.

On trouve des « fautes » ou des « oublis » dans le brouillon orchestral – des notes et rythmes fautifs, des omissions d'indications de mesure et de changements de clés, l'inclusion évidemment involontaire de deux armatures différentes en même temps, etc., ainsi que des instructions confuses et des passages contradictoires dans diverses esquisses. On voit aussi des exemples de vacuum contrapuntique où l'étude des différentes éditions d'exécution a été essentielle. À des endroits, certains éditeurs ont décidé de changer ce que Mahler avait écrit dans le brouillon orchestral, pensant qu'il s'agissait d'erreurs. Ma version essaie de rester le plus fidèle possible à l'ébauche orchestrale, la partition pour piano et aux esquisses supplémentaires, surtout au point de vue harmonique, même quand le langage utilisé n'est pas conventionnel. Comme Michael Kennedy, je crois que Mahler étirait la palette harmonique le plus loin possible.

L'architecture et la forme de la symphonie, de même que la complexité émotionnelle de cette œuvre ont aidé à former mon interprétation. Ces facteurs fondamentaux influencèrent la reconstruction et l'orchestration et, peut-être par-dessus tout, ce que je crois Mahler essayait de dire avec cette musique qui est, à mon avis, extrêmement autobiographique, passionnément bipolaire et franchement futuriste.

Dans sa préface à l'édition du facsimilé de 1924 de la Symphonie no 10, Alma

Mahler écrit : « Tandis que j'ai d'abord cru être mon droit absolu de garder le trésor de la Dixième symphonie caché, je sais maintenant que c'est mon devoir de révéler au monde les dernières pensées du maître... Certains liront dans ces pages comme dans un livre de magie, tandis que d'autres se trouveront face à face avec des symboles magiques dont ils ignorent la clé; personne n'échappera au pouvoir qui continue d'émaner de cette musique manuscrite et de ces extases verbales griffonnées... [La symphonie] proclame non seulement les dernières musiques du maître, mais elle montre aussi les traits passionnés de son écriture, l'image de soi énigmatique de la personne et l'effet perpétuel qu'elle produit. »

Les débats sur les questions « éthiques » concernant les arrangements de cette sorte et, bien sûr, sur l'achèvement d'œuvres inachevées, sont interminables. De telles discussions sont légitimes mais quand on sait que plusieurs arrangements semblables étaient faits à l'époque par l'entremise du *Verein* et qu'on est conscient de l'admiration que Schoenberg portait personnellement à Mahler, ainsi que de l'intensité avec laquelle Mahler encourageait à créer de nouveau, je pense qu'il y a assez de preuves à l'appui pour faire ces efforts. On n'a qu'à considérer le Requiem de Mozart, la Symphonie no 3 d'Elgar, la Symphonie no 9 de Bruckner, *Turandot* de Puccini ou l'achèvement de Mahler de *Die drei Pintos* de Carl Maria von Weber pour voir combien les achèvements ont enrichi notre héritage musical. Sir Georg Solti même, dans ses mémoires, a exprimé un désir de reconstruire la 10^e Symphonie de Mahler : « Mes exécutions du mouvement d'ouverture de la Dixième Symphonie m'ont fait vouloir essayer de diriger une version reconstruite de l'œuvre en entier... L'invention mélodique... est d'une beauté déchirante et... J'aimerais travailler sur une solution à cette symphonie, mettant ensemble les différentes reconstructions disponibles et ajoutant mes propres idées. » Cette démarche est fortement appuyée par l'écrivain Norman Lebrecht : « Il est absurde pour tout chef d'orchestre du 21^e siècle de déclarer injouable la Dixième... La Dixième existe

comme dernier mot de Mahler... Aucune connaissance de Mahler n'est complète sans l'expérience en direct de sa Dixième Symphonie. »

Je crois que le fort contraste entre l'idyllique Toblach dans le sud du Tyrol et la découverte bouleversante de la liaison d'Alma avec l'architecte Walter Gropius est entièrement représenté par Mahler dans le langage, la couleur, le tissu et la forme de cette symphonie. On trouve des griffonnages partout dans le manuscrit : « Der Teufel tanzt es mir mir / Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten! / vernichte mich / dass ich vergesse dass ich bin ! / dass ich aufhöre, zu sein / dass ich ver [...] »¹ finissant par « für dich leben ! Für dich sterben ! – Almschi ! »² sur ses pages finales.

C'est une œuvre d'une beauté tourmentante, une œuvre où la douleur se transforme en quelque chose d'exquis; une recherche constante du sublime qui se trouve dans le mouvement final. Mahler est de toute évidence éperdu. La lecture de la partition semble être une lecture du journal intime de Mahler, une invasion de son intimité et l'observation de ses émotions les plus profondes exposées au monde. On se sent presque mal. Le contenu autobiographique de ce cri des plus passionnés dans la dernière symphonie de Mahler m'a hanté autant que l'œuvre elle-même. Y a-t-il quand même de l'espoir ?

J'ai maintenant essayé de donner une recreation fidèle et stylistique de la Symphonie no 10 de Mahler – une représentation correcte d'une grande œuvre, conservant sa profondeur, son impact et sa magnificence, tout en créant des lignes claires et en révélant l'intimité de l'œuvre.

Pour moi en tant que chef d'orchestre, de creuser aussi profondément – non seulement en réorchestrant mais en reconstruisant une œuvre inachevée mais complètement structurée – donne une clairvoyance extraordinaire dans le processus

¹ « Le diable danse avec moi / la folie s'empare de moi, la maudite ! / détruis-moi / que je puisse oublier que j'existe / que je cesse d'exister / que je [...] »

² « Vivre pour toi ! Mourir pour toi ! – Almschi ! »

d'interprétation d'une pièce, même d'un compositeur aussi complexe que Mahler. On explore le fonctionnement interne de la symphonie, pratiquement et physiquement mais, en plus, surtout dans cette œuvre particulière – psychologiquement.

Même dans sa symphonie symbolique très passionnée, Mahler, l'homme des contrastes, reste immuable devant la cruauté de la situation, la douleur, la colère, la tendresse, l'angoisse et le tourment... et il s'agrippe à l'espoir et au désir que la beauté revienne et à l'acceptation de ce qui est.

Les « extases verbales griffonnées » de Mahler sont presque aussi puissantes que sa musique – peut-être destinées à être lues par celle qui lui a causé tant de souffrance, son immortelle « bien-aimée » ? – le Beethoven du 20^e siècle.

© *Michelle Castelletti 2018*

Dr Michelle Castelletti est chef d'orchestre, compositrice et directrice artistique avec une passion pour la conservation interdisciplinaire spécifique aux sites.

Fondé en 1972, l'**Orchestre de chambre de la Laponie** est l'orchestre professionnel le plus nordique de la Finlande et même de l'entière Union Européenne. Le chef d'orchestre et violoniste John Storgårds en est le directeur artistique depuis 1996. Situé à Rovaniemi, l'Orchestre de chambre de la Laponie entreprend régulièrement des tournées non seulement dans la région de Barents mais aussi ailleurs en Finlande. Sur le plan international, la formation a joué avec grand succès au festival estival de musique de Carinthie en Autriche, aux Proms de la BBC à Londres et au festival du printemps de Budapest ; elle a aussi fait des tournées en Russie, Suède, Danemark, Écosse, Hongrie, Allemagne, Chine et Canada. L'Orchestre de chambre de la Laponie se spécialise en créations mondiales d'œuvres d'importants compositeurs contemporains dont Kalevi Aho, Aulis Sallinen et Bent Sørensen. Il a collaboré avec

l'Orchestre philharmonique de la BBC et de distingués artistes invités dont Soile Isokoski, Christian Tetzlaff, Barbara Hannigan, Håkan Hardenberger, Sabine Meyer et Kirill Gerstein. Plusieurs des enregistrements de l'orchestre ont été chaudement applaudis par les critiques. La compagnie de diffusion finlandaise a choisi Rituals de Kalevi Aho [BIS-1686] comme disque de l'année 2009 et un disque des concertos de Kalevi Aho pour thérémine et pour cor [BIS-2036] a reçu le distingué prix allemand ECHO Klassik en 2015.

www.korundi.fi/en/Lapland-Chamber-Orchestra

Après avoir commencé sa carrière comme violoniste, **John Storgårds** est devenu l'un des meilleurs chefs finlandais de sa génération. Il est reconnu pour l'esprit créatif de ses programmes et pour son engagement en faveur de la musique contemporaine. Ancien chef de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki (2008–15), Storgårds était en 2016 directeur artistique de l'Orchestre de chambre de la Laponie (depuis 1996) et principal chef invité de l'Orchestre philharmonique de la BBC (depuis 2012) et de l'Orchestre du Centre national des arts d'Ottawa (depuis 2015). Il s'est également produit à titre de chef invité à la tête de l'Orchestre de chambre de l'Écosse, de l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham, l'Orchestre symphonique national du Danemark, l'Orchestre symphonique de Bamberg, Orchestre philharmonique de New York et des orchestres symphoniques de Chicago, Boston, Saint-Louis, Toronto et Cleveland. Storgårds a réalisé de nombreux enregistrements salués par la critique qui présentent non seulement le répertoire courant mais également des raretés ainsi que de la musique contemporaine. Il se produit fréquemment en tant que violoniste chambriste dans le cadre de festivals et soliste avec des orchestres comme le WDR Sinfonieorchester à Cologne. Storgårds a étudié la direction d'orchestre, la composition et le violon en Finlande et parmi ses professeurs, on compte Esther Rautio et Jouko Ignatius ainsi qu'en Israël

auprès du légendaire violoniste Chaim Taub. Il a obtenu un diplôme en direction à l'Académie Sibelius à Helsinki en 1997. Il a reçu le Prix de l'état finlandais pour la musique en 2002 et le prix Pro Finlandia en 2012.

www.johnstorgards.com

LAPLAND CHAMBER ORCHESTRA

Flute:

Heli Haapala

Oboe:

Markku Moilanen

Clarinet:

Pekka Niskanen

Bassoon:

Antal Mojzer

Horn:

Ilkka Puputti

Trumpet:

Antti Rätty

Percussion:

Tuomo Huhdanpää

Jussi Markkanen

Harp:

Laura Hynninen

Piano/harmonium:

Anna Laakso

First violin:

Reetta Kataja

Linda Suolahti

Nina Ronkainen

Renata Mojzer

Second violin:

Riikka Silvonen

Ulla Hakoköngäs

Kaarel Veenre

Viola:

Taru Lehto

Melanie Wadd

Tuukka Susiluoto

Cello:

Lauri Angervo

Juuli Holma

Double bass:

Jukka Rotola-Pukkila

Pontus Grans

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: October 2017 at Korundi House of Culture, Rovaniemi, Finland
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michelle Castelletti 2018
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Detail from poster for *Frammes Kalender* by Koloman Moser, 1899
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2376 © & © 2019, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2376