

CHAN 10456

CHANDOS

Gustav Mahler
Symphony No. 10



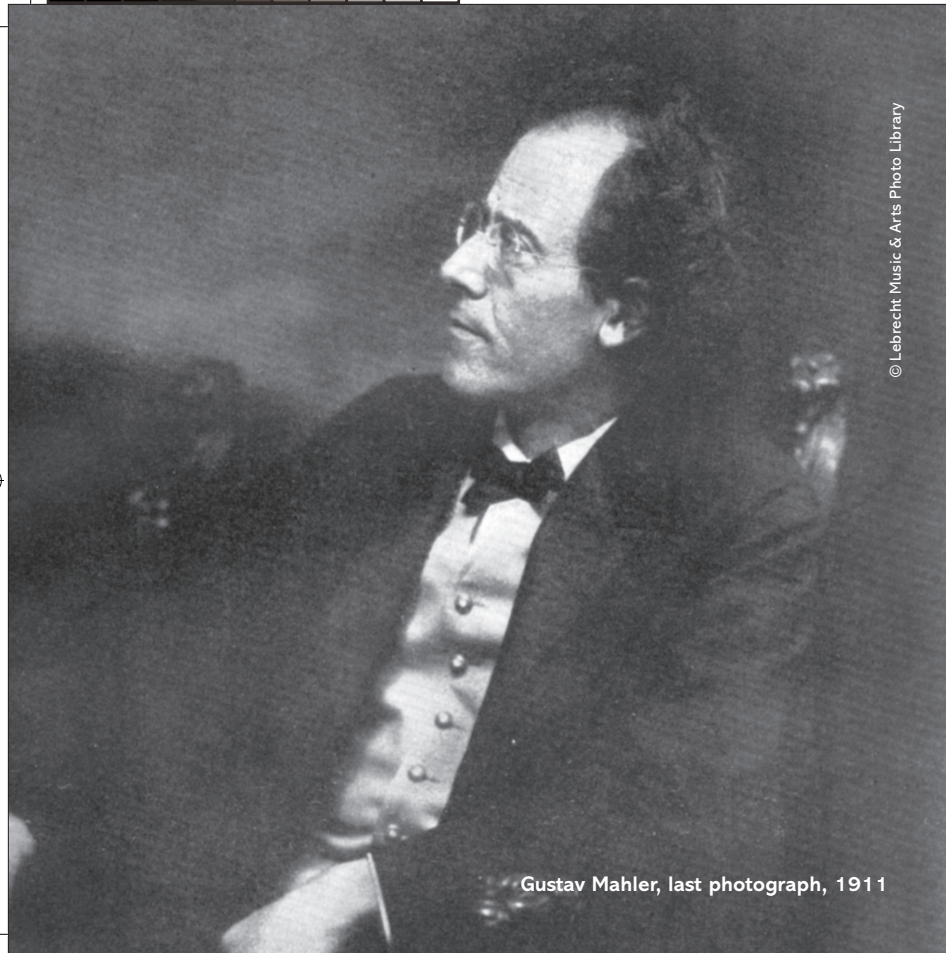
~ Performing version by Deryck Cooke ~

BBC Philharmonic
Gianandrea Noseda

BBC
RADIO



90-93FM



© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Gustav Mahler, last photograph, 1911

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphony No. 10

A performing version of the draft for the Tenth Symphony
prepared by Deryck Cooke (1919–1976)

in collaboration with

Berthold Goldschmidt (1903–1996)

Colin Matthews (b. 1946)

David Matthews (b. 1943)

To the memory of Alma Maria Mahler

Part 1

- [1] I Adagio. Andante – Adagio –
Andante come prima – Tempo adagio –
Andante come prima – Etwas frischer –
Tempo adagio (nicht so breit wie zu Anfang) –
Etwas frischer, wie vorher –
Tempo adagio (fließender als vorher) –
Etwas zögernd – Breit – Wieder adagio 23:50
- [2] II Scherzo. Schnelle Vierteln –
Plötzlich viel langsamer: Gemächliches Ländler-Tempo –
Tempo I subito – Sempre allegro – Tempo I subito: Frisch 12:36



Part 2

- | | | |
|-----|---|-------------------|
| [3] | III Purgatorio. Allegretto moderato – Vorwärts – Tempo I (Allegretto moderato) | 4:14 |
| [4] | IV [Scherzo]. Allegro pesante. Nicht zu schnell – Bedeutend langsamer. Schattenhaft – | 13:12 |
| [5] | V Finale. Einleitung: Langsam, schwer – Allegro moderato – Feurig – Ganz ruhig – Plötzlich belebend – Plötzlich sehr breit – Andante (Tempo des Anfangs der Symphonie) – Sehr ruhig – Adagio – Sehr langsam | 24:08
TT 78:24 |

BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
Gianandrea Noseda

Mahler: Symphony No. 10

When Gustav Mahler died in May 1911, *Das Lied von der Erde* and the Ninth Symphony had not yet been performed, and his Tenth Symphony was left unfinished. The last of his works to reach the public during his lifetime was the Eighth Symphony, which Mahler conducted in Munich in September 1910 – his greatest personal triumph as a composer. Few of those in the audience, hearing the heaven-storming sounds of the 'Symphony of a Thousand', could have guessed the new musical paths that Mahler had taken since that work. In 1907, the year he completed the Eighth, his life underwent a traumatic change: his elder daughter died, and the doctor who attended her warned him that his heart was in a precarious state. The diagnosis may have been exaggerated, but thoughts of death, never far away, now obsessed him. He wrote to his friend Bruno Walter:

at one fell stroke, I have lost everything of clearness and reassurance that I had ever won for myself; I stood vis-à-vis de rien and now, at the end of my life, I must learn anew how to walk and stand.
(Letter of 18 July 1908)

Mahler was, above all, a romantic composer whose music in an extraordinarily

direct way expresses his most intimate feelings about his own life. So it is not surprising that *Das Lied von der Erde* and the Ninth Symphony reflect his new attitude. In both works the conflict between affirmation and negation, life and death – a familiar feature in earlier symphonies by Mahler – is intensified to an unprecedented degree. In both works the conflict ends with a serene but resigned acceptance of death as an end. Faith in the Christian God, which Mahler had proclaimed in his early symphonies, or the humanist optimism of the Fifth, Seventh and Eighth symphonies, were now inconceivable. Against the loss of these Mahler could only set his continuing joy in the beauty of the natural world, and the tenuous peace of a quasi-Buddhist nirvana.

Yet the long-lingering coda of the Ninth Symphony's *Adagio* finale was not the composer's last word. In the summer of 1910 Mahler sketched a Tenth Symphony, in which the conflict with death was to take a different and more vital form. One crucial reason for this change is again bound up with his personal life, for it was while he was composing the symphony that Mahler discovered that his wife, Alma, was having an



affair with the architect Walter Gropius (whom she was to marry some years after Mahler's death). In a letter which he inadvertently addressed to Mahler, Gropius asked Alma to leave her husband. Mahler was devastated; he had perhaps never had a realistic understanding of his young wife, whom he all too easily turned into a romantic symbol – as, for instance, Goethe's 'Ewig-Weibliche' (Eternal Feminine) in the Eighth Symphony. His helplessness convinced Alma that she should stay with him. Meanwhile, all his turbulent emotions went into the symphony he was writing, and out of them he drew the strength to reach, once again, a positive resolution: the Finale ends with a passionate reaffirmation of his love for Alma. It should be noted, however, that a feeling of renewed vitality is already strongly present in the second movement, which was almost certainly drafted before the marital crisis occurred. Like Berlioz's *Lélio* (though with added Mahlerian irony), the Tenth Symphony might be subtitled 'The Return to Life'.

It was the practice of Mahler to sketch a symphony in his summer holidays and to revise and score it during the following winter. But he had no opportunity to complete the Tenth Symphony, as during the winter of 1910–11 he was preoccupied with extensive revisions to the Ninth Symphony, and then came his final illness. He left behind the draft

of a five-movement work in a complex state of incompleteness, which may be summarised under four headings:

- a) For the first movement, *Adagio*, there is a draft full score from which, had he lived, Mahler would have made a fair copy. The existing score can be played more or less as it stands, though no doubt Mahler would have refined it.
- b) The second movement, *Scherzo*, exists in a full score sketch. For about half its length this is fairly complete, but in the latter part the texture is often extremely sparse. This is the most problematic movement, chiefly because it is not entirely convincing in its shape. It is likely that Mahler would have made revisions – perhaps quite drastic ones – to the structure, just as he did with the *Scherzo* of the Ninth Symphony when it had reached its draft full score stage (this was one of the things that occupied him in the winter of 1910–11).
- c) The brief third movement: the first twenty-eight bars are written out in full score, and from then onwards there is a short score with enough details of instrumentation to make realisation fairly simple, though for the repeat of the first section, Mahler simply wrote 'da capo'.
- d) For the fourth and fifth movements there is only a short score with a few hints

of instrumentation. Both movements, however, are convincing as structures, particularly the Finale.

For many years it was assumed that it was impossible to play the whole symphony. At first the sketches were shrouded in mystery, amid rumours that Mahler had asked his wife to destroy them. But in 1924 Alma arranged for a handsome facsimile of the manuscript to be published, and at the same time she asked Ernst Krenek, then her son-in-law, to prepare the first and third movements for performance. There was some hostile criticism of these moves at the time, but the first movement thereafter quite often found its way into concerts. After the Second World War, several musicologists began working independently on realisations of the other movements, including, from 1959, Deryck Cooke.

Cooke first became interested in the symphony while he was writing a booklet for the BBC's celebrations of Mahler's centenary. Having examined the sketches, he decided to prepare for performance as much of the symphony as he could, for an illustrated broadcast talk. He soon found he could realise much more of the score than he had initially thought possible. The Tenth differs from the majority of unfinished works in that, although the texture is very thin in places, sometimes only a single line, there are no

gaps, so no free composition is necessary. What Cooke did was to fill out the texture where this was required, particularly in the latter half of the second movement, where extra counterpoint derived from Mahler's thematic material had often to be added; to orchestrate the third movement partially (Cooke saw no alternative to following Mahler's 'da capo' literally, using the same orchestration, though he was well aware that there is no precedent for such a literal repeat in other symphonies by Mahler) and the fourth and fifth movements entirely; and to tidy up Mahler's full score of the first movement. Thus, in the eventual programme, broadcast in December 1960, he was able to present virtually the whole symphony, except for some gaps in the second and fourth movements. Berthold Goldschmidt, who conducted this preliminary performance, had given Cooke much expert assistance with the orchestration (though a composer himself, Cooke had little experience of writing orchestral music) and he helped Cooke to revise the whole work after Cooke had decided he could without too much difficulty fill in the gaps in the score. This full-length version was first performed at a Prom in August 1964, with Goldschmidt again conducting. The first American performance followed in 1965, conducted by Eugene Ormandy, who went on to make the first recording.



* * * * *

It may be appropriate here to record my own small part in the history of this realisation. My brother Colin and I had heard the 1960 broadcast as teenage Mahler fanatics. We got to know Deryck Cooke in 1963, after Colin had written to him, pointing out some errors of transcription in his score and making some suggestions for changes in the orchestration. (The BBC Music Library had, with remarkable generosity, lent us Cooke's score after we had gone to see it there.) The three of us became friends and from 1964 until the publication of the score in 1976, just before Deryck died, we collaborated on a comprehensive new revision of the orchestration. We would meet three or four times a year to go over ten or so pages of the score very thoroughly. Colin and I would put forward our suggestions for revision, Deryck would explain his, and eventually we would reach an agreement. His concern for detail meant that Deryck never tired of giving careful consideration to even the most minute suggestions for potential improvements.

The problem with the version of 1964 was that, effective as it was, the last two movements did not sound altogether like Mahler. Mahler's orchestration is among the subtlest of any composer's, and Mahler himself sometimes laboured for years on

small modifications to the scoring of his symphonies. How could we achieve an authentic Mahlerian sound? The first, most obvious thing to do was to increase the size of the orchestra from the original triple woodwind and three trombones, which Deryck had used for the simple reason of economy, to one of quadruple wind, plus an extra clarinet, and quadruple brass. It could easily be deduced from the manuscript that this was the size of orchestra that Mahler had intended to use. The larger orchestra immediately enabled us to produce a more authentic sound. We could, for instance, exploit much more those powerful unisons of the upper wind that are so characteristic of Mahler. A specific example of one of our revisions suggests itself from the inclusion of a fourth trombone. In the first movement of *Das Lied von der Erde* Mahler had originally used three trombones and a tuba, but in his orchestral draft score he crossed out the tuba part, and in fact the tuba now plays in only one place in the whole of that work, in the rowdy middle section of 'Von der Schönheit'. We decided to do something similar in the fourth movement of the Tenth, which is close in style to the first movement of *Das Lied von der Erde*. So we kept the tuba back until the coda, in which it makes a striking entrance with a descending chromatic scale, ending on the low A from

which, at the opening of the Finale, it begins its rising scale solo. It is like a character making his appearance on stage, a dramatic touch which we thought Mahler would have appreciated.

As is often pointed out, Mahler used a large orchestra in his symphonies not so much for sheer volume of sound as for clarifying orchestral texture, and in rescoring the last two movements we always worked towards the principle of clarification. One passage which we looked at with special care was the *Allegro moderato* section of the Finale. Originally Deryck had used quite a basic scoring, with the upper line almost continuously on the violins. We all agreed that it lacked the necessary nervous tension. So we muted the strings, which immediately made the sound more spectral and sinister, changed many of the string chords from *arco* to *pizzicato*, and added stopped horn notes, giving much attention to dynamics, especially to *sforzando* markings. We turned the upper line into a dialogue between strings and wind. The result is, I think, one of the passages in the symphony that most closely approaches the elusive Mahlerian ideal.

It was only when the symphony was heard in its entirety that it became possible to judge just how far Mahler had progressed since the Ninth. And the quality of what was revealed was such as effectively to silence

those purist critics who argued that an unfinished, imperfect work should not be played at all. For, as Deryck Cooke wrote:

Mahler's actual music, even in its unperfected and unelaborated state, has such significance, strength and beauty, that it dwarfs into insignificance the momentary uncertainties about notation and the occasional subsidiary pastiche-composing, and even survives being largely presented in conjectural orchestration, so long as Mahler's characteristic widely-spaced texture is faithfully preserved. After all, the thematic line throughout, and something like 90 per cent of the counterpoint and harmony, are pure Mahler, and vintage Mahler at that.

Nevertheless, it is important for the listener to bear in mind exactly what it is he or she is listening to. Cooke called his realisation 'a performing version of the draft for the Tenth Symphony', and he was always concerned to stress that it was in no sense a completion, as only Mahler himself could have completed the work. We were aware, while we were revising the score, of the paradox that what we were trying to make as perfect as we could was something that was intrinsically imperfect. And we were also aware that the closer we got to what we believed was a Mahlerian sound, the more likely it was that



the audiences would forget that what they were listening to was only the realisation of a draft and accept it simply as Mahler's Tenth Symphony, which it could never quite be. Yet we all believed the risk was worth taking.

* * * * *

The symphony is cast in two Parts. The first two movements are both in the key of F sharp, and could almost stand independently as a two-movement work. The first movement is a twenty-five-minute slow movement, an unprecedented way to begin a symphony; but it follows on directly from the last movement of the Ninth. The dark, searching opening theme for violas alone alternates with a consoling *Adagio* for strings and trombones, related not only to Mahler's Ninth but also to Bruckner's, and to a common background in the prelude to Act III of *Parsifal*. The whole movement, indeed, is a *Parsifal*-like quest, whose ending is a precarious and temporary haven. For midway through the movement there occurs a great outburst in A flat minor, leading to a terrifying nine-note dissonant chord, which casts its shadow over the rest of the movement, and is not exorcised until the Finale.

The F sharp major Scherzo, however, is full of confidence: a busy neoclassical movement with constantly changing time signatures. It has a relaxed *Ländler* trio. Mahler had not

written a scherzo so free from malice since the Fifth Symphony; and the coda, with its exultantly whooping horns, directly recalls the scherzo of the Fifth. So ends Part 1 of the symphony.

If, as seems likely, the first two movements were drafted before the crisis in Mahler's marriage, which occurred at the end of July, then the little B flat minor third movement, which Mahler entitled 'Purgatorio oder Inferno' (the last word has been crossed out, probably by Alma), was his immediate reaction to the shock of the discovery. In several places in the manuscript Mahler wrote anguished exclamations over the music, including at one point 'Erbarmen!' (Have mercy!) – the cry of the wounded Amfortas in *Parsifal* – and, at another, 'Tod! Verkl!'. At the latter point the music alludes to Wagner's fate motif in *Der Ring des Nibelungen*, which first occurs in the scene from Act II of *Die Walküre* in which Brünnhilde appears before Siegmund to tell him he must die, an episode known as the *Todesverkündigung* (Annunciation of Death). In the *Todesverkündigung* the fate motif is followed by another motif for the brass, at first in F sharp minor, then in A flat minor. This motif is strikingly similar to the A flat minor brass chorale in the central outburst of the first movement of the Tenth Symphony, which is clearly also an Annunciation of

Death, and the tonal parallels are surely too close to be coincidental. Possibly this passage was inserted into the first movement after the July crisis: the existing sketches suggest that it was an afterthought (though the crucial page is missing).

The structural function of the third movement is to act as a prelude to the last two movements, and to supply them with most of their thematic material. The fourth movement, a lamenting fast waltz in E minor, is closely related to the 'Trinklied' from *Das Lied von der Erde*. A wild inscription on the title page begins 'Der Teufel tanzt es mit mir' (The Devil dances it with me). At its start the music is forceful and energetic, but it gradually exhausts itself under the weight of its climaxes, and at the end the dance runs down to a standstill, finishing with the dead sounds of percussion (Mahler's instrumental indications here) and, last of all, a loud stroke on a muffled bass drum. Alma Mahler has described how her husband heard this sound at a fireman's funeral in New York, and how he watched from his hotel window, his face streaming with tears. The experience deeply affected his death-obsessed mind. 'Du allein weisst was es bedeutet' (You alone know what it means), he wrote to Alma on the last page of the score.

The Finale brings redemption. It opens in D minor, in utter darkness. Fragments of

themes grope upwards from the depths of the orchestra, to be beaten down relentlessly by repeated strokes of the muffled drum. Then in sudden calm a solo flute (another of Mahler's own indications of instrumentation) plays a long, arching melody of serene and strange beauty, a metamorphosis of elements from the third and fourth movements. Violins take it up with a glorious modulation to B major and move slowly to a climax, whose apex is violently cut off by another drum stroke. The darkness of the introduction returns, heralding a central *Allegro moderato* – nervously agitated music derived from the third movement. Its middle section develops the flute theme, with a noble continuation for high trumpet (here, too, Mahler has indicated the specific instrument), after which crisis quickly approaches with the return of the dissonant chord from the first movement. It is followed by the opening theme of the symphony, played by the horns. A gentle modulation to B flat brings back the flute theme; all tension subsides, and the climax of a long, tranquil ascent is a radiant restatement in F sharp major of the flute theme on all the violins. The last pages are full of tenderness, and over the final passage Mahler wrote Alma's name, as a last gesture of love. It is no coincidence that these final pages are reminiscent of the *Adagietto* from the Fifth Symphony, Mahler's first music



inspired by Alma. It was by recreating her image in its original purity that Mahler was able to come to terms with the trauma of her infidelity, and to end his life's work with a victory of love over death.

© 2008 David Matthews

Universally recognised as one of Britain's finest orchestras, the **BBC Philharmonic** is based in Manchester where it performs regularly in the magnificent Bridgewater Hall, while also touring all over the world and recording programmes for BBC Radio 3. It has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over an immensely wide-ranging repertoire. Gianandrea Nosedà became Principal Conductor in September 2002 when Yan Pascal Tortelier, who had been Principal Conductor from 1991, became Conductor Laureate. Vassily Sinaisky is the orchestra's Principal Guest Conductor, and Sir Edward Downes (Principal Conductor 1980–91) is Conductor Emeritus. The BBC Philharmonic has worked with many distinguished conductors and its policy of introducing new and adventurous repertoire into its programmes has meant that many of the world's greatest composers have conducted the orchestra. In 1991 Sir Peter Maxwell Davies became the

BBC Philharmonic's first ever Composer / Conductor and was succeeded in 2000 by James MacMillan.

Gianandrea Nosedà is the new Chief Conductor of the BBC Philharmonic after four years as Principal Conductor. He is also Artistic Director of the Settimane Musicale di Stresa, Principal Conductor of the Orquesta de Cadaqués and, from September 2007, Music Director of the Teatro Regio, Turin.

Since becoming the first foreign Principal Guest Conductor at the Mariinsky Theatre (Kirov Opera) in St Petersburg in 1997, Gianandrea Nosedà has appeared throughout the world with leading orchestras such as the New York Philharmonic, the Pittsburgh, Cincinnati, Boston, Toronto and Montreal Symphony orchestras, the Oslo Philharmonic and Swedish, Finnish and Danish Radio Symphony orchestras, the Tokyo and NHK Symphony orchestras, the Orchestre du Capitole de Toulouse and Orchestre national de France. During the 2006/07 season he made his debut with the Deutsches Symphonie-Orchester in Berlin, the Filarmonica della Scala and Israel Philharmonic Orchestra. His relationship with The Metropolitan Opera began in 2002 with Prokofiev's *War and Peace* (which he also conducted at The Royal Opera, Covent Garden and the Teatro

alla Scala); he returned in 2006 for Verdi's *La forza del destino*.

With the BBC Philharmonic he has toured extensively in Italy, Spain, Germany, Austria, Hungary, and the Czech and Slovak republics; after a successful first tour they will return to Japan in 2008. Their live performances

of Beethoven's complete symphonies from the Bridgewater Hall, Manchester have attracted 1.4 million download requests. Gianandrea Nosedà's extensive discography with Chandos includes recordings of music by Respighi, Prokofiev, Karłowicz, Dallapiccola, Dvořák, Shostakovich and Liszt.



Jonathan Keenan

Gianandrea Nosedà



Mahler: Sinfonie Nr. 10

Als Gustav Mahler im Mai 1911 starb, waren *Das Lied von der Erde* und die Neunte Sinfonie noch nicht aufgeführt worden, und seine Zehnte Sinfonie blieb unvollendet. Das letzte seiner Werke, welches noch zu seinen Lebzeiten der Öffentlichkeit präsentiert wurde, war die Achte Sinfonie, die Mahler im September 1910 in München dirigiert hatte und die seinen größten persönlichen Triumph als Komponist darstellte. Kaum einer der damaligen Zuhörer ahnte wohl, den himmelstürmenden Klängen der "Sinfonie der Tausend" lauschend, welche neuen musikalischen Wege Mahler seit Vollendung jenes Werks eingeschlagen hatte. Im Jahre 1907, dem Jahr der Vollendung der Achten Sinfonie, nahm das Leben des Komponisten eine traumatische Wendung: Seine älteste Tochter starb, und der Arzt, der sie betreut hatte, warnte ihn, dass sein Herz in einem äußerst labilen Zustand sei. Selbst wenn die Diagnose womöglich etwas übertrieben gewesen sein mag, so wurden nun die Gedanken an den Tod, welche ihn ohnehin nicht losließen, zu einer wahren Besessenheit. Er schrieb an seinen Freund Bruno Walter, dass ich einfach mit einem Schlag alles an Klarheit und Beruhigung verloren

habe, was ich mir je errungen; und dass ich vis-à-vis de rien stand und nun am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen muss. (Brief vom 18. Juli 1908)

Mahler war vor allem ein romantischer Komponist, dessen Musik seine innersten Gefühle über das eigene Leben außergewöhnlich unmittelbar zum Ausdruck bringt. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sowohl *Das Lied von der Erde* als auch die Neunte Sinfonie diese neue Einstellung widerspiegeln. In beiden Werken wird der Konflikt zwischen Bejahung und Verneinung, zwischen Leben und Tod – ein aus den früheren Sinfonien Mahlers durchaus bekanntes Thema – auf beispiellose Art und Weise auf die Spitze getrieben. In beiden Werken endet dieser Konflikt mit gelassener und dennoch resignierter Akzeptanz des Todes als Ende. Der Glaube an den christlichen Gott, wie ihn Mahler in seinen früheren Sinfonien verkündet hatte, oder der humanistische Optimismus der Fünften, Siebten oder Achten Sinfonien waren jetzt unvorstellbar geworden. Dem Verlust dieser Werte hatte Mahler einzig seine fortwährende Freude an der Schönheit der Natur sowie den

flüchtigen Frieden eines quasi-buddhistischen Nirwana entgegenzusetzen.

Dennoch war die lang gezogene Coda des *Adagio*-Finales aus der Neunten Sinfonie noch nicht das letzte Wort des Komponisten. Im Sommer 1910 skizzierte er eine Zehnte Sinfonie, in welcher der Kampf mit dem Tod eine andere, entscheidendere Form annehmen sollte. Einer der ausschlaggebenden Gründe für diesen Wandel war abermals eng mit seinem persönlichen Leben verbunden. Während der Arbeit an der Sinfonie entdeckte Mahler, dass seine Frau Alma eine Affäre mit dem Architekten Walter Gropius hatte (den sie einige Jahre nach Mahlers Tod heiraten sollte). In einem Brief, den Gropius versehentlich an Mahler adressiert hatte, bat er Alma, ihren Mann zu verlassen. Mahler war am Boden zerstört; er hatte seine junge Frau, die er nur allzu leicht, wie etwa bei Goethes "Ewig-Weiblichem" aus der Achten Sinfonie, zu einem romantischen Symbol erhoben hatte, vielleicht nie wirklich realistisch eingeschätzt. Seine Hilfslosigkeit überzeugte Alma schließlich, bei ihm zu bleiben. Unterdessen flossen sämtliche aufgewühlten Emotionen des Komponisten in die Sinfonie ein, die er gerade schrieb, und aus ihnen erlangte er die Kraft, noch einmal zu einer positiven Auflösung zu finden: Das Finale endet mit einer leidenschaftlichen

Bekräftigung seiner Liebe zu Alma. Man sollte aber nicht übersehen, dass ein Gefühl erneuter Lebensfreude bereits im zweiten Satz, der mit ziemlicher Sicherheit noch vor der Ehekrise skizziert wurde, deutlich spürbar ist. Wie Berlioz' *Lélio* könnte auch die Zehnte Sinfonie (jedoch mit einer Prise der Mahler eigenen Ironie) den Beinamen "Wiederkehr ins Leben" tragen.

Üblicherweise skizzierte Mahler eine Sinfonie in seinem Sommerurlaub, um sie dann in den darauffolgenden Wintermonaten zu revidieren und zu orchestrieren. Er kam aber nicht dazu, die Zehnte Sinfonie so zu vollenden, da er im Winter 1910/11, bevor er von seiner letzten Krankheit heimgesucht wurde, mit umfangreichen Revisionen der Neunten Sinfonie beschäftigt war. Er hinterließ den Entwurf eines fünfsätzigen Werkes in einem komplexen Zustand der Unvollständigkeit, wobei man vier Rubriken unterscheiden könnte:

- a) Von dem ersten Satz, *Adagio*, gibt es die Grobschrift einer vollen Partitur, von der Mahler, wenn er weitergelebt hätte, eine Reinschrift angefertigt hätte. Die vorhandene Partitur kann mehr oder weniger so gespielt werden, wie sie ist, obwohl Mahler sie sicherlich noch weiter ausgefeilt hätte.
- b) Der zweite Satz, Scherzo, existiert als Skizze einer vollen Partitur. Ungefähr



die Hälfte ist ziemlich vollständig, aber im letzten Teil ist die Textur oft äußerst dünn. Es handelt sich hierbei um den problematischsten Satz, vor allem weil er in seiner Gestalt nicht völlig überzeugend ist. Es ist wahrscheinlich, dass Mahler seine Struktur – vielleicht sogar radikal – revidiert hätte, ebenso wie bereits beim Scherzo der Neunten Sinfonie, als sich dieses im Entwurfsstadium der vollen Partitur befand (auch hiermit war er im Winter 1910/11 beschäftigt gewesen).

- c) Der kurze, dritte Satz: Die ersten achtundzwanzig Takte sind in voller Partitur ausgeschrieben; für den Rest existiert ein Particell, das ausreichend Details zur Instrumentierung beinhaltet, um eine Realisierung relativ einfach zu machen, obwohl Mahler für die Wiederholung des ersten Teils einfach nur "da capo" angab.
- d) Für den vierten und fünften Satz existiert lediglich ein Particell mit einigen wenigen Hinweisen, was die Instrumentierung angeht. Beide Sätze sind jedoch in ihrer Struktur überzeugend, besonders das Finale.

Viele Jahre herrschte die Meinung, dass es unmöglich sei, die ganze Sinfonie zu spielen. Die Skizzen waren zunächst inmitten von Gerüchten, Mahler habe seine Frau gebeten,

sie zu zerstören, recht geheimnisumwittert. 1924 ließ Alma jedoch ein ansehnliches Faksimile des Manuskripts veröffentlichen und bat gleichzeitig Ernst Krenek, der inzwischen ihr Schwiegersohn war, den ersten und den dritten Satz zur Aufführung vorzubereiten. Zu jener Zeit stießen diese Schritte zwar auf manch feindselige Kritik, doch der erste Satz fand danach recht oft seinen Weg in den Konzertsaal. Nach dem Zweiten Weltkrieg begannen mehrere Musikwissenschaftler unabhängig voneinander mit der Arbeit an einer Realisierung der anderen Sätze, unter ihnen ab 1959 auch Deryck Cooke.

Cookes Interesse an der Sinfonie wurde geweckt, als er eine Schrift zu den Feierlichkeiten der BBC anlässlich Mahlers 100. Geburtstag verfasste. Nachdem er sich mit den Skizzen beschäftigt hatte, beschloss er, so viel von der Sinfonie zur Aufführung vorzubereiten, wie es ihm möglich war, und zwar für einen Vortrag, welcher mit Musikbeispielen im Radio übertragen werden sollte. Nach kurzer Zeit stellte er fest, dass er viel mehr von der Partitur realisieren konnte, als er ursprünglich für möglich gehalten hatte. Die Zehnte Sinfonie unterscheidet sich insofern von den meisten unvollendeten Werken, als dass es, auch wenn die Textur stellenweise sehr dünn ist und manchmal sogar nur aus einer einzelnen Linie besteht,

doch keine Lücken gibt und so keine freie Komposition erforderlich wird. Cookes Arbeit bestand darin, die Textur wo nötig aufzufüllen, besonders in der zweiten Hälfte des zweiten Satzes, wo oft zusätzlicher, von Mahlers thematischem Material abgeleiteter Kontrapunkt hinzugefügt werden musste. Außerdem musste er den dritten Satz teilweise (Cooke sah keine andere Möglichkeit, als Mahlers "da capo"-Anweisung wörtlich zu nehmen und die gleiche Orchestrierung zu benutzen, obwohl ihm sehr wohl bewusst war, dass es für eine solche genaue Wiederholung in den anderen Sinfonien Mahlers keinen Präzedenzfall gab) und den vierten und fünften Satz komplett orchestrieren und auch Mahlers volle Partitur für den ersten Satz ordnen. Infolgedessen konnte er bei der im Dezember 1960 übertragenen Sendung nahezu die gesamte Sinfonie präsentieren, von ein paar Lücken im zweiten und vierten Satz einmal abgesehen. Berthold Goldschmidt, der diese Voraufführung dirigierte, hatte Cooke, der zwar selber Komponist war aber mit Orchestermusik wenig Erfahrung hatte, bei der Orchestrierung mit Rat und Tat zur Seite gestanden, und er half ihm auch, das gesamte Werk zu revidieren, nachdem dieser zu der Erkenntnis gekommen war, dass er ohne allzu große Mühe die Lücken in der Partitur schließen könne. Diese komplette

Version wurde zum ersten Mal im August 1964 bei einem Promenadenkonzert der BBC, wiederum unter der Leitung von Goldschmidt, aufgeführt. Die amerikanische Erstaufführung folgte 1965 unter dem Dirigat von Eugene Ormandy, der dann auch die erste Einspielung vornahm.

* * * * *

Vielleicht ist es an dieser Stelle angebracht, meinen eigenen kleinen Teil an der Geschichte dieser Realisierung zu Protokoll zu geben. Als junge Mahler-Fans hatten mein Bruder Colin und ich die Sendung von 1960 gehört. Wir lernten Deryck Cooke 1963 kennen, nachdem Colin ihm geschrieben hatte, um ihn auf ein paar Fehler in seiner Übertragung der Partitur hinzuweisen und einige Änderungsvorschläge für die Orchestrierung zu machen. (Mit bemerkenswerter Großzügigkeit hatte uns die Musikbibliothek der BBC Cookes Partitur als Leihgabe zur Verfügung gestellt, nachdem wir sie dort eingesehen hatten.) Wir drei wurden Freunde, und von 1964 bis zur Veröffentlichung der Partitur im Jahre 1976, kurz vor Derycks Tod, arbeiteten wir zusammen an einer umfassenden neuen Überarbeitung der Orchestrierung. Wir trafen uns drei oder vier Mal im Jahr und gingen jedes Mal etwa zehn Seiten der Partitur auf das Gründlichste durch. Colin und ich



machten unsere Änderungsvorschläge, Deryck erläuterte seine, und schließlich einigten wir uns. Sein ausgeprägter Sinn für jedes Detail ließ ihn nie müde werden, auch die kleinsten Vorschläge zu möglichen Verbesserungen mit sorgfältiger Aufmerksamkeit zu prüfen.

Das Problem der Version von 1964 lag nämlich darin, dass, so wirkungsvoll sie auch war, die letzten beiden Sätze nicht wirklich wie Mahler klangen. Mahlers Orchestrierungen gehören zu den subtilsten überhaupt, und er mühte sich manchmal selbst jahrelang an kleinen Änderungen in der Instrumentierung seiner Sinfonien. Wie konnten wir einen authentischen Mahler-Klang erreichen? Der erste und naheliegendste Schritt war, den Umfang des Orchesters von den ursprünglichen dreifach besetzten Holzbläsern und drei Posaunen, die Deryck aus einfachen Gründen der Sparsamkeit benutzt hatte, auf vierfach besetzte Holzbläser mit zusätzlicher Klarinette und vierfaches Blech zu erweitern. Es war dem Manuskript leicht zu entnehmen, dass Mahler eben diese Orchestergröße vorgeschwebt haben musste. Durch das größere Orchester war sofort ein authentischerer Klang möglich. Wir konnten zum Beispiel in viel größerem Maße jene gerade für Mahler so charakteristischen kräftigen Unisoni in den hohen Holzbläsern

nutzen. Ein konkretes Beispiel für eine unserer Änderungen ergab sich aus der Hinzuziehung einer vierten Posaune. Im ersten Satz von *Das Lied von der Erde* hatte Mahler ursprünglich drei Posaunen und eine Tuba eingesetzt, doch in seinem Entwurf der Orchesterpartitur strich er dann die Tubastimme, und das Instrument kommt jetzt im ganzen Werk nur in "Von der Schönheit" zum Einsatz, und zwar im rüpeligen Mittelteil. Auch im vierten Satz der Zehnten Sinfonie, der große stilistische Ähnlichkeiten zum ersten Satz von *Das Lied von der Erde* aufweist, beschlossen wir, eine vergleichbare Änderung vorzunehmen. Dementsprechend hielten wir die Tuba bis zur Coda zurück, wo sie dann mit einer fallenden chromatischen Tonleiter, die auf einem tiefen A endet, einen dramatischen Auftritt hat; von dort beginnt sie mit einer steigenden Solo-Tonleiter die Eröffnung des Finales. Es ist, als ob ein Charakter die Bühne betritt, und wir glaubten, solch ein dramatischer Touch hätte Mahler wohl auch gefallen.

Wie oft angemerkt wird, setzte Mahler in seinen Sinfonien ein großes Orchester nicht in erster Linie um der reinen Klangmasse willen ein, sondern vielmehr um im Orchestersatz Klarheit zu erzielen, und in unserer Neuinstrumentierung der letzten beiden Sätze arbeiteten wir immer auf dieses Prinzip der Transparenz hin. Ein Abschnitt,

dem wir besondere Sorgfalt widmeten, war der *Allegro moderato* Teil des Finales. Deryck Cooke hatte ursprünglich eine relativ rudimentäre Orchestrierung benutzt, bei der die obere Linie fast ausschließlich den Geigen zugeordnet war. Wir waren uns einig, dass hier die nötige nervöse Spannung fehlte. Also ließen wir die Streicher mit Dämpfer spielen, wodurch der Klang sofort gespenstischer und geheimnisvoller wurde, außerdem änderten wir viele der Streicherakkorde von *arco* zu *pizzicato* und fügten gestopfte Horntöne hinzu, wobei wir der Dynamik, vor allem den *sforzando*-Markierungen, besondere Aufmerksamkeit schenkten. Die obere Linie verwandelten wir in einen Dialog zwischen Streichern und Holzbläsern. Bei dem Ergebnis handelt es sich, wie ich glaube, um eine jener Passagen in der Sinfonie, die dem schwer fassbaren Klangideal Mahlers am nächsten kommt.

Erst als die Sinfonie in ihrer Vollständigkeit zu Gehör kam, konnte man wirklich einschätzen, wie weit sich Mahler seit seiner Neunten Sinfonie fortentwickelt hatte. Und die Qualität dessen, was dabei zutage trat, brachte erfolgreich all jene puristischen Kritiker zum Schweigen, die behauptet hatten, dass ein unvollendetes, unvollkommenes Werk überhaupt nicht gespielt werden sollte. Denn, wie Deryck Cooke schrieb:

Mahlers eigentliche Musik, auch in ihrem unvollkommenen und unausgearbeiteten Zustand, besitzt solche Bedeutung, Stärke und Schönheit, dass jede momentane Unsicherheit in puncto Notation oder gelegentlicher zusätzlicher Pastiche-Komposition völlig bedeutungslos wird und sie es sogar überlebt, in weiten Teilen in einer vermuteten Orchestrierung präsentiert zu werden, solange die für Mahler charakteristische weitgefächerte Textur ausnahmslos beibehalten wird. Schließlich handelt es sich sowohl bei der kompletten thematischen Linie als auch bei etwa 90 Prozent des Kontrapunkts und der Harmonie um reinen Mahler und obendrein Mahler in der Reife seines Schaffens.

Für den Zuhörer ist es nichtsdestoweniger wichtig, sich darüber im Klaren zu sein, was er oder sie gerade hört. Cooke nannte seine Realisierung "eine Aufführungsversion des Entwurfs zur Zehnten Sinfonie" und bemühte sich stets zu betonen, dass es sich keineswegs um eine Vervollständigung handele, da nur Mahler selbst das Werk hätte vervollständigen können. Wir waren uns bei der Revisionsarbeit durchaus des Paradoxons bewusst, dass das, bei dem wir hier um Vollkommenheit rangen, de facto



unvollkommen sein musste. Und wir wussten auch, dass je näher wir dem Klang kamen, den wir als für Mahler charakteristisch annahmen, es desto wahrscheinlicher wurde, dass das Publikum vergessen würde, dass es sich hier nur um die Realisierung eines Entwurfs handelte und so die Musik schlichtweg als Mahlers Zehnte Sinfonie, welche sie jedoch nie wirklich sein konnte, annehmen würde. Gleichzeitig glaubten wir aber alle, dass es sich lohnte, dieses Risiko einzugehen.

* * * * *

Die Sinfonie ist in zwei Abschnitte unterteilt. Die ersten beiden Sätze stehen in Fis-Dur und könnten fast für sich alleine als zweisätziges Werk bestehen. Der erste ist ein fünfundzwanzigminütiger langsamer Satz – beispieillos als Eröffnung einer Sinfonie, doch die schlüssige Fortsetzung des letzten Satzes der Neunten Sinfonie. Ein dunkles, suchendes Anfangsthema für Bratschen allein alterniert mit einem tröstlichen *Adagio* für Streicher und Posaunen, das nicht nur eine Verwandtschaft zu Mahlers Neunter Sinfonie aufweist, sondern auch zu der Bruckners sowie einen gemeinsamen Hintergrund mit dem Vorspiel zum Dritten Aufzug von *Parsifal*. Bei dem ganzen Satz handelt es sich ja um eine an *Parsifal* erinnernde Suche, an deren Ende

eine unsichere und befristete Zuflucht steht. Denn mitten in diesem Satz ereignet sich ein gewaltiger Ausbruch in as-Moll, der zu einem beängstigenden, neuntönigen dissonanten Akkord führt, der seinen Schatten über den Rest des Satzes wirft und erst im Finale endgültig ausgetrieben wird.

Das Scherzo in Fis-Dur dagegen ist voller Selbstvertrauen: ein emsiger, neoklassischer Satz mit ständig wechselnden Taktarten und einem entspannten *Ländler-Trio*. Seit der Fünften Sinfonie hatte Mahler kein Scherzo mehr geschrieben, das so frei von Bosheit war; und die Coda mit ihren überschwänglich jauchzenden Hörnern erinnert unmittelbar an das Scherzo eben jener Fünften. So endet der erste Teil der Sinfonie.

Wenn die ersten beiden Sätze, was wahrscheinlich zu sein scheint, noch vor Mahlers Ehekrise Ende Juli entstanden, dann stellte der kurze dritte Satz in b-Moll, den der Komponist "Purgatorio oder Inferno" betitelte (das letzte Wort wurde durchgestrichen, wahrscheinlich von Alma), seine unmittelbare Reaktion auf den Schock dieser Entdeckung dar. An vielen Stellen des Manuskripts versah Mahler die Noten mit gequälten Ausrufen, so auch einmal "Erbarmen!", den Schrei des verwundeten Amfortas im *Parsifal*, und an einer andern Stelle "Tod! Verk[ündigung]!". Hier spielt die Musik auf Wagners Schicksalsmotiv aus

dem *Ring des Nibelungen* an, das zum ersten Mal in der Szene aus dem Zweiten Aufzug der *Walküre* auftaucht, in der Brünnhilde Siegmund erscheint und ihm verkündet, dass er sterben muss, der sogenannten *Todesverkündigung*. In der *Todesverkündigung* folgt dem Schicksalsmotiv ein weiteres Motiv für Blechbläser, zunächst in fis-Moll, dann in as-Moll. Dieses weist auffällige Ähnlichkeiten zum Blechchoral in as-Moll im zentralen Ausbruch des ersten Satzes der Zehnten Sinfonie auf, der offenbar ebenfalls eine Ankündigung des Todes darstellt, und die Parallelen in der Tonalität sind so deutlich, dass es sich kaum um einen Zufall handeln kann. Möglicherweise wurde diese Passage erst nach der Krise im Juli in den ersten Satz eingefügt: Die existierenden Skizzen legen nahe, dass es sich um eine nachträgliche Idee handelte (allerdings fehlt die ausschlaggebende Partiturseite).

Die strukturelle Funktion des dritten Satzes ist die eines Vorspiels für die letzten beiden, und er liefert ihnen den größten Teil ihres Materials. Der vierte Satz, ein klagender, schneller Walzer in e-Moll, ist eng mit dem "Trinklied" aus *Das Lied von der Erde* verwandt. Eine wilde Anmerkung auf der Titelseite beginnt mit den Worten "Der Teufel tanzt es mit mir". Am Anfang ist die Musik voller Kraft und Energie, sie erschöpft sich jedoch allmählich unter der Last ihrer

Höhepunkte, und schließlich kommt der Tanz ganz und gar zum Stehen. Er endet mit den toten Klängen des Schlagzeugs (von Mahler selbst als Instrumentierung vermerkt), beschlossen von einem lauten Schlag der gedämpften großen Trommel. Alma Mahler beschrieb, wie ihr Mann genau diesen Klang während der Beerdigung eines Feuerwehrmanns in New York gehört hatte, und wie er mit tränenüberströmtem Gesicht von seinem Hotelzimmerfenster aus zugesehen hatte. Von Gedanken an den Tod besessen, wie er war, hatte dieses Erlebnis ihn tief getroffen. "Du allein weisst was es bedeutet", schrieb er für Alma auf der letzten Seite der Partitur.

Das Finale bringt Erlösung. Es beginnt in d-Moll und völligem Dunkel. Aus den Tiefen des Orchesters suchen Themenfragmente den Weg an die Oberfläche, nur um unerbittlich von den wiederholten Schlägen der gedämpften Trommel zurückgedrängt zu werden. Dann spielt mit plötzlicher Ruhe eine Soloflöte (ebenfalls eine von Mahler selbst angegebene Instrumentierung) eine lange, weit geschwungene Melodie von gelassener und seltsamer Schönheit, eine Metamorphose von Elementen des dritten und vierten Satzes. Die Geigen übernehmen diese mit einer herrlichen Modulation nach H-Dur und bewegen sich langsam auf einen Höhepunkt zu, dessen Gipfel durch einen weiteren



Trommelschlag gewaltsam abgebrochen wird. Das Dunkel der Einleitung kehrt, ein zentrales *Allegro moderato* ankündigend, zurück – nervös aufgeregte, vom dritten Satz abgeleitete Musik. Im Mittelteil wird das Flöten Thema weiterentwickelt, und zwar durch eine edle Fortsetzung in der hohen Trompete (auch hier hat Mahler selbst ein spezifisches Instrument angegeben). Danach nähert sich mit der Wiederkehr des dissonanten Akkords aus dem ersten Satz schnell wieder eine Krise. Es folgt das Eröffnungsthema der Sinfonie, von den Hörnern gespielt. Eine sanfte Modulation nach B-Dur bringt das Flöten Thema zurück; alle Spannung löst sich auf, und am Höhepunkt eines langen, ruhigen Aufstiegs steht eine strahlende Wiederholung des Flöten Themas in Fis-Dur und im Tutti der Violinen. Die letzten Seiten sind voller Zärtlichkeit, und über die abschließende Passage schrieb Mahler als letzte Liebesgeste Almas Namen. Es ist kein Zufall, dass diese Seiten an das *Adagietto* aus der Fünften Sinfonie erinnern, die erste Musik Mahlers, die durch Alma inspiriert war. Indem er ihr Bild in seiner ursprünglichen Reinheit wiederherstellte, gelang es Mahler mit dem Trauma ihrer Untreue fertig zu werden und sein Lebenswerk mit dem Sieg der Liebe über den Tod zu beschließen.

© 2008 David Matthews

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Das **BBC Philharmonic** gilt allgemein als eines der besten Orchester Großbritanniens. Es hat seinen Sitz in Manchester, wo es in der Bridgewater Hall regelmäßig auf dem Programm steht und Rundfunkkonzerte für BBC Radio 3 aufnimmt, wenn es nicht auf internationalen Gastspielreisen unterwegs ist. Das Orchester hat einen weltweiten Ruf für überragende Qualität und interpretatives Engagement in einem ungewöhnlich breit gefächerten Repertoire. Gianandrea Noseda übernahm im September 2002 die Rolle des Chefdirigenten von Yan Pascal Tortelier, als dieser nach elf Jahren zum Ehrendirigenten ernannt wurde. Wassili Sinaïski ist der Erste Gastdirigent des Orchesters und Sir Edward Downes (Chefdirigent 1980–1991) sein Emeritierter Dirigent. Darüber hinaus haben zahlreiche Spitzendirigenten und -komponisten das BBC Philharmonic geleitet, nicht zuletzt im Rahmen einer vor dem Neuen unerschrockenen und experimentierfreudigen Programmpolitik. Sir Peter Maxwell Davies wurde 1991 zum allerersten Hauskomponisten bzw. -dirigenten des BBC Philharmonic ernannt; im Jahr 2000 übernahm James MacMillan diese Position.

Gianandrea Noseda ist der neue Chefdirigent des BBC Philharmonic, nachdem er dort vier Jahre als Erster Dirigent tätig war. Daneben ist er Künstlerischer Leiter der *Settimane*

Musicale di Stresa, Erster Dirigent des Orquesta de Cadaqués, und ab September 2007 Musikdirektor des Teatro Regio in Turin.

Seit er 1997 als erster Ausländer zum Ersten Gastdirigenten des Mariinski-Theaters (Kirov-Oper) in St. Petersburg ernannt wurde, ist Gianandrea Noseda mit führenden Orchestern wie dem New York Philharmonic, den Sinfonieorchestern von Pittsburgh, Cincinnati, Boston, Toronto und Montreal, der Osloer Philharmonie, den Rundfunk-Sinfonieorchestern von Schweden, Finnland und Dänemark aufgetreten, außerdem mit dem Tokio und dem NHK Symphony Orchestra, dem Orchestre du Capitole de Toulouse und dem Orchestre national de France. In der Saison 2006/2007 gab er sein Debüt am Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, an der Filarmonica della Scala und am Israel Philharmonic Orchestra. Seine

Beziehung zur Metropolitan Opera in New York begann 2002 mit Prokofjews *Krieg und Frieden* (das er auch an der Royal Opera Covent Garden und am Teatro alla Scala dirigierte); 2006 kehrte er für Verdis *La forza del destino* zurück.

Mit dem BBC Philharmonic hat er ausgedehnte Konzertreisen nach Italien, Spanien, Deutschland, Österreich, Ungarn sowie in die Tschechischen und Slowakischen Republiken unternommen; nach einer erfolgreichen ersten Tournee werden sie 2008 nach Japan zurückkehren. Ihre Live-Ausstrahlungen sämtlicher Beethoven-Sinfonien aus der Bridgewater Hall in Manchester haben 1,4 Millionen Download-Anfragen ausgelöst. Gianandrea Noseda's zahlreiche Einspielungen für Chandos umfassen Musik von Respighi, Prokofjew, Karłowicz, Dallapiccola, Dvořák, Schostakowitsch und Liszt.



Mahler: Symphonie no 10

Lorsque Gustav Mahler mourut en mai 1911, *Das Lied von der Erde* (Le Chant de la Terre) et la Neuvième Symphonie n'avaient pas encore été créés et sa Dixième Symphonie était inachevée. La dernière de ses œuvres portée à la connaissance du public de son vivant fut la Huitième Symphonie, que Mahler dirigea à Munich en septembre 1910 – son plus grand triomphe personnel en tant que compositeur. En entendant les sons déchaînés de la “Symphonie des mille”, rares sont les auditeurs présents à ce concert qui auraient pu deviner les nouvelles voies musicales que Mahler avait prises depuis cette œuvre. En 1907, l'année où il acheva la Huitième Symphonie, sa vie subit un changement traumatisant: sa fille aînée mourut et le médecin qui la soignait l'avertit que son cœur était dans un état précaire. Le diagnostic était peut-être exagéré, mais les pensées de mort, jamais très lointaines, l'obsédèrent désormais. Il écrivit à son ami Bruno Walter:

Je vous dirai seulement que j'ai perdu d'un seul coup toute la lumière et toute la sérénité que je m'étais conquises et que je me trouve devant le vide [“vis-à-vis de rien”], que, à la fin d'une vie, je dois recommencer à me tenir debout et

à marcher comme un enfant. (Lettre du 18 juillet 1908)

Mahler fut avant tout un compositeur romantique dont la musique exprime d'une manière extraordinairement directe ses sentiments les plus intimes sur sa propre vie. Il n'est donc pas surprenant que *Das Lied von der Erde* et la Neuvième Symphonie reflètent sa nouvelle attitude. Dans ces deux œuvres, le conflit entre affirmation et négation, la vie et la mort – élément familier dans des symphonies antérieures de Mahler – est poussé à un degré sans précédent. Dans les deux œuvres, le conflit s'achève sur une acceptation sereine, mais résignée, de la mort comme une fin. La foi dans le Dieu des Chrétiens, que Mahler avait proclamé dans ses premières symphonies, ou l'optimisme humaniste de la cinquième, la septième et la huitième symphonies était maintenant inconcevable. Contre la perte de cette foi et de son optimisme, Mahler ne pouvait continuer à se réjouir que de la beauté du monde naturel et de la paix fragile d'un nirvana quasi bouddhique.

Pourtant la coda prolongée de l'*Adagio* final de la Neuvième Symphonie ne fut pas

le dernier mot du compositeur. Au cours de l'été 1910, Mahler esquaissa une dixième symphonie, dans laquelle le conflit avec la mort allait prendre une forme différente et plus vitale. La raison essentielle de ce changement est, une fois encore, étroitement liée à sa vie personnelle, car c'est pendant qu'il composait cette symphonie que Mahler découvrit que sa femme, Alma, avait une liaison avec l'architecte Walter Gropius (qu'elle allait épouser quelques années après la mort de Mahler). Dans une lettre qu'il adressa par inadvertance à Mahler, Gropius demandait à Alma de quitter son mari. Mahler fut anéanti; il n'avait peut-être jamais réellement compris sa jeune femme, dont il avait trop facilement fait un symbole romantique – comme, par exemple, l'“Ewig-Weibliche” (l'Éternel féminin) de Goethe dans la Huitième Symphonie. Sa vulnérabilité convainquit Alma qu'elle devait rester avec lui. En attendant, toutes ses émotions turbulentes prirent place dans la symphonie qu'il était en train d'écrire et il y puisa la force d'atteindre, une fois encore, une résolution positive: le Finale s'achève sur une nouvelle affirmation passionnée de son amour pour Alma. Il convient toutefois de noter qu'un sentiment de vitalité accrue est déjà très présent dans le deuxième mouvement, qui était très probablement en grande partie esquissé avant que ne surviennent ses

problèmes conjugaux. Comme *Lélio* de Berlioz (mais avec une ironie mahlienne ajoutée), la Dixième Symphonie pourrait être sous-titrée “Le Retour à la vie”.

Mahler avait l'habitude d'esquisser une symphonie pendant ses vacances d'été, puis de la réviser et de l'instrumenter au cours de l'hiver suivant. Mais il n'eut pas l'occasion de terminer la Dixième Symphonie car, durant l'hiver 1910–1911, il se consacra à des révisions approfondies de sa Neuvième Symphonie, puis fut frappé par sa dernière maladie. Il laissa derrière lui le brouillon d'une œuvre en cinq mouvements dans un état inachevé complexe, qui pourrait se résumer en quatre points:

- a) Pour le premier mouvement, *Adagio*, il y a le brouillon d'une partition d'orchestre dont, s'il avait vécu, Mahler aurait fait une bonne copie. La partition existante peut être jouée plus ou moins telle quelle, bien qu'il ne fasse aucun doute que Mahler l'eut peaufinée.
- b) Pour le deuxième mouvement, *Scherzo*, il existe l'esquisse d'une partition d'orchestre. Une moitié est à peu près complète, mais dans la seconde partie la texture est souvent très mince. C'est le mouvement qui pose le plus de problèmes, surtout parce que sa forme n'est pas entièrement convaincante. Il est probable que Mahler aurait apporté des



révisions – peut-être tout à fait radicales – à la structure, comme il le fit pour le Scherzo de la Neuvième Symphonie en arrivant au stade du brouillon de la partition d'orchestre (c'est l'une des choses qui l'occupèrent pendant l'hiver 1910–1911).

- c) Le bref troisième mouvement: les vingt-huit premières mesures sont entièrement écrites et orchestrées; la suite est en particelle avec des détails d'instrumentation assez précis pour en rendre la réalisation relativement simple, bien que pour la reprise de la première section, Mahler se contente de l'indication "da capo".
- d) Les quatrième et cinquième mouvements existent seulement en particelle avec quelques touches d'orchestration. Toutefois, la structure de ces deux mouvements est convaincante, particulièrement celle du Finale.

Pendant de nombreuses années, on crut qu'il était impossible de jouer la totalité de la symphonie. Au début le mystère rôda autour des esquisses, à la suite de rumeurs selon lesquelles Mahler aurait demandé à sa femme de les détruire. Mais, en 1924, Alma prit des dispositions pour qu'un bon fac-similé du manuscrit fût publié et, en même temps, elle demanda à Ernst Krenek, alors son beau-fils, de préparer le premier et le troisième

mouvement pour l'exécution. Ces décisions suscitèrent quelques critiques hostiles à l'époque, mais le premier mouvement fut ensuite très souvent joué en concert. Après la Seconde Guerre mondiale, plusieurs musicologues commencèrent à travailler séparément à des réalisations des autres mouvements, notamment, à partir de 1959, Deryck Cooke.

Cooke commença à s'intéresser à la symphonie lorsqu'il écrivit une plaquette pour les célébrations du centenaire de la naissance de Mahler à la BBC. Ayant examiné les esquisses, il décida de préparer pour l'exécution une partie de la symphonie aussi grande que possible, pour une causerie illustrée à la radio. Il découvrit assez vite qu'il pouvait réaliser la partition dans une mesure beaucoup plus large que ce qu'il avait cru possible initialement. La Dixième Symphonie diffère de la majorité des œuvres inachevées en ceci: bien que la texture soit très mince en certains endroits, parfois réduite à une seule ligne, il n'y a pas de trous et donc aucune composition indépendante n'est nécessaire. Cooke remplit la texture lorsqu'il le fallait, particulièrement dans la seconde moitié du deuxième mouvement, où un supplément de contrepoint dérivé du matériau thématique de Mahler avait souvent été ajouté; Cooke orchestra le troisième mouvement partiellement (il ne vit aucune

alternative au respect du "da capo" de Mahler, en utilisant la même orchestration, tout en sachant parfaitement qu'une telle reprise littérale était sans précédent dans les autres symphonies de Mahler) et les quatrième et cinquième mouvements dans leur intégralité; et il mit de l'ordre dans la partition d'orchestre du premier mouvement que Mahler avait écrite. Si bien que dans l'émission finale, diffusée en décembre 1960, il put présenter presque toute la symphonie, à l'exception de quelques manques dans les deuxième et quatrième mouvements. Berthold Goldschmidt, qui dirigea cette exécution préliminaire, apporta une aide autorisée à Cooke pour l'orchestration (bien qu'il fut lui aussi compositeur, Cooke avait peu d'expérience de l'écriture pour orchestre) et il aida Cooke à réviser l'ensemble de l'œuvre lorsque celui-ci jugea qu'il pouvait sans trop de difficulté combler les vides de la partition. Cette version complète fut jouée pour la première fois à un Promenade Concert en août 1964, une fois encore sous la direction de Goldschmidt. La première exécution américaine suivit en 1965, sous la direction d'Eugene Ormandy, qui en fit ensuite le premier enregistrement.

* * * * *

Il semble opportun, ici, de rapporter ma modeste contribution à l'histoire de cette

réalisation. Mon frère Colin et moi-même avions entendu la diffusion de 1960; nous étions des jeunes et fanatiques de Mahler. Nous fîmes la connaissance de Deryck Cooke en 1963, après que Colin lui ait écrit pour lui faire remarquer certaines erreurs de transcription dans sa partition et pour lui suggérer des changements dans l'orchestration. (La Bibliothèque musicale de la BBC nous avait prêté, avec une générosité remarquable, la partition de Cooke que nous y étions allés consulter.) Nous nous liâmes tous trois d'amitié et, à partir de 1964 jusqu'à la publication de la partition en 1976, juste avant la mort de Deryck, nous collaborâmes à une nouvelle révision complète de l'orchestration. Nous nous réunissions trois ou quatre fois par an pour examiner en détail et de façon approfondie une dizaine de pages de la partition. Colin et moi avançons nos suggestions pour la révision. Deryck expliquait les siennes, et nous finissions par nous mettre d'accord. Son souci du détail faisait que Deryck ne se lassait jamais de considérer le plus soigneusement du monde jusqu'aux suggestions les plus infimes susceptibles d'apporter des améliorations.

Aussi efficace qu'elle ait pu être, cette version de 1964 posait un problème car les deux derniers mouvements ne sonnaient pas complètement comme du Mahler.



L'orchestration de Mahler compte parmi les plus subtiles de tout compositeur, et Mahler lui-même travaillait parfois pendant des années sur de petites modifications de l'orchestration de ses symphonies. Comment pouvions-nous obtenir un son mahlérien authentique? La première chose à faire, la plus évidente, consistait à augmenter la taille de l'orchestre pour passer des bois par trois et trois trombones d'origine, que Deryck avait utilisés pour de simples motifs économiques, aux bois par quatre, plus une clarinette supplémentaire, et aux cuivres par quatre. Il était facile de déduire du manuscrit que c'était la taille de l'orchestre que Mahler avait eu l'intention d'utiliser. L'orchestre ainsi augmenté nous permit immédiatement de produire un son plus authentique. Nous pûmes, par exemple, beaucoup mieux exploiter les unissons puissants des instruments à vent aigus si caractéristiques de Mahler. Un exemple spécifique de l'une de nos révisions découle de l'adjonction d'un quatrième trombone. Dans le premier mouvement de *Das Lied von der Erde*, Mahler avait utilisé, à l'origine, trois trombones et un tuba, mais dans le brouillon de sa partition d'orchestre, il avait rayé la partie de tuba et, en fait, le tuba ne joue maintenant qu'en un seul endroit de l'intégralité de *Das Lied von der Erde*, dans la section médiane tapageuse "Von der Schönheit". Nous décidâmes

de faire quelque chose d'analogue dans le quatrième mouvement de la Dixième Symphonie, dont le style se rapproche de celui du premier mouvement de *Das Lied von der Erde*. Nous retînmes donc le tuba jusqu'à la coda, où il fait une entrée dramatique avec une gamme chromatique descendante qui se termine sur le la grave à partir duquel il commence sa gamme ascendante en solo au début du Finale. C'est comme un personnage qui fait son entrée en scène, une touche dramatique qu'à notre avis Mahler aurait appréciée.

Comme on le souligne souvent, Mahler n'utilise un grand orchestre dans ses symphonies pas tant pour le simple volume sonore que pour clarifier la texture orchestrale, et en réorchestrant les deux derniers mouvements nous travaillâmes toujours en suivant le principe de la clarification. Il est un passage auquel nous apportâmes un soin particulier: c'est la section *Allegro moderato* du Finale. À l'origine, Deryck avait adopté une orchestration très élémentaire, la ligne supérieure étant presque tout le temps confiée aux violons. Nous tombèrent tous d'accord sur le fait qu'il lui manquait la tension nerveuse nécessaire. Nous mîmes donc les cordes en sourdine, ce qui rendit immédiatement le son plus spectral et sinistre, nous fîmes passer beaucoup

d'accords des cordes d'arco à pizzicato et nous ajoutâmes des notes de cor en sourdine, en accordant beaucoup d'attention à la dynamique, particulièrement aux indications *sforzando*. Nous transformâmes la ligne supérieure en un dialogue entre les cordes et les instruments à vent. Le résultat est, je crois, l'un des passages de la symphonie qui s'approche le plus étroitement de l'insaisissable idéal mahlérien.

C'est seulement en écoutant la symphonie dans son intégralité qu'il devint possible d'évaluer à quel point Mahler avait progressé depuis la Neuvième. Et la qualité de ce qui fut révélé fut telle qu'elle réduisit au silence ces critiques puristes qui prétendaient qu'il ne faudrait jamais jouer une œuvre imparfaite et inachevée. Car, comme l'écrivit Deryck Cooke:

La véritable musique de Mahler, même dans son état inachevé et non élaboré, a une telle portée, une telle force et une telle beauté, qu'elle rend négligeables les incertitudes passagères sur la notation et la composition pastiche occasionnelle secondaire, et qu'elle survit même présentée dans une large mesure dans une orchestration conjecturale, aussi longtemps que la texture extrêmement espacée, caractéristique de Mahler, se trouve fidèlement préservée. Après tout, la ligne thématique du début à la fin, et

environ quatre-vingt-dix pour cent du contrepoint et de l'harmonie, sont du pur Mahler et, en ceci, du Mahler du meilleur cru.

Néanmoins, il est important que l'auditeur tienne exactement compte de ce qu'il ou elle est en train d'écouter. Cooke définissait sa réalisation comme "une version d'exécution du brouillon de la Dixième Symphonie" et il s'appliquait toujours à souligner que ce n'était en aucun sens un achèvement, car seul Mahler lui-même aurait pu terminer cette œuvre. En révisant la partition, nous avions conscience d'un paradoxe: ce que nous essayions de rendre aussi parfait que possible était intrinsèquement imparfait. Et nous savions aussi que plus nous nous approchions de ce que nous croyions être un son mahlérien, plus il était probable que les auditeurs oublieraient que ce qu'ils écoutaient n'était que la réalisation d'un brouillon et qu'ils l'accepteraient simplement comme la Dixième Symphonie de Mahler, ce qu'elle ne pourrait jamais être tout à fait. Pourtant nous pensions tous que le jeu en valait la chandelle.

* * * * *

La symphonie s'organise en deux parties. Les deux premiers mouvements sont tous deux écrits dans la tonalité de fa dièse majeur et pourraient presque être joués de



façon autonome comme une œuvre en deux mouvements. Le premier est un mouvement lent de vingt-cinq minutes, une manière sans précédent de commencer une symphonie; mais il découle directement du dernier mouvement de la Neuvième Symphonie. Le thème initial sombre et pénétrant confié aux altos seuls alterne avec un *Adagio* consolateur aux cordes et aux trombones, apparenté non seulement à la Neuvième de Mahler, mais également à celle de Bruckner et à des origines communes dans le prélude de l'acte III de *Parsifal*. En fait, tout ce mouvement est une quête comparable à celle de *Parsifal*, dont la fin est un havre précaire et provisoire. Car, au milieu du mouvement, survient un grand éclat en la bémol mineur menant à un terrifiant accord dissonant de neuf notes qui étend son ombre sur le reste du mouvement et n'est pas exorcisé avant le Finale.

Le Scherzo en fa dièse majeur est toutefois plein de confiance: un mouvement néoclassique chargé, où le chiffrage des mesures change tout le temps. Il comporte un trio en forme de *Ländler* détendu. Mahler n'avait pas écrit de scherzo si exempt de malice depuis la Cinquième Symphonie; et la coda, avec ses cors qui poussent des cris en exultant, rappelle directement le scherzo de la Cinquième Symphonie. Ainsi s'achève la première partie de la symphonie.

Si, comme on peut le supposer, le brouillon des deux premiers mouvements fut rédigé avant la crise qui frappa le mariage de Mahler à la fin du mois de juillet, le bref troisième mouvement en si bémol mineur, que Mahler intitula "Purgatorio oder Inferno" (le dernier mot fut rayé, probablement par Alma), fut sa réaction immédiate au choc de la découverte. En plusieurs endroits du manuscrit, Mahler écrivit des exclamations angoissées sur la musique, notamment à un moment "Erbarmen!" (Ayez pitié!) – le cri d'Amfortas blessé dans *Parsifal* – et, à un autre endroit, "Tod! Verk!". À ce dernier endroit, la musique fait allusion au motif du destin dans *Der Ring des Nibelungen* (L'Anneau du Nibelung) de Wagner, qui survient pour la première fois dans la scène de l'acte II de *Die Walküre* dans laquelle Brünnhilde apparaît devant Sigmund pour lui dire qu'il doit mourir, épisode connu sous le titre de *Todesverkündigung* (L'Annonce de la mort). Dans le *Todesverkündigung*, le motif du destin est suivi d'un autre motif confié aux cuivres, tout d'abord en fa dièse mineur, puis en la bémol mineur. Ce motif ressemble de façon frappante au choral en la bémol mineur des cuivres dans l'éruption centrale du premier mouvement de la Dixième Symphonie, qui est aussi à l'évidence une Annonce de la mort, et le parallélisme des tonalités est certainement trop proche pour

n'être que pure coïncidence. Ce passage fut peut-être inséré dans le premier mouvement après la crise de juillet, car les esquisses existantes laissent à penser que cela survint après coup (bien que la page essentielle manque).

La fonction structurelle du troisième mouvement est censée servir de prélude aux deux derniers mouvements et leur fournir la majeure partie de leur matériau thématique. Le quatrième mouvement, une valse rapide et funèbre en mi mineur, est étroitement apparenté au "Trinklied" de *Das Lied von der Erde*. Une inscription sauvage sur la page de titre commence ainsi: "Der Teufel tanzt es mit mir" (Le diable le danse avec moi). Au début, la musique est vigoureuse et énergique, mais elle s'épuise peu à peu sous le poids de ses points culminants et, à la fin, la danse cesse sur les sons morts des percussions (ici les indications instrumentales de Mahler) et, à l'extrême fin, sur un grand coup de grosse caisse étouffée. Alma Mahler décrit comment Mahler avait entendu ce son aux funérailles d'un pompier à New York, et comment il observa la scène de la fenêtre de son hôtel, son visage ruisselant de larmes. Cette expérience affecta profondément son esprit obsédé par la mort. "Du allein weisst was es bedeudet" (Toi seule sait ce que cela veut dire), écrivit-il pour Alma sur la dernière page de la partition.

Le Finale apporte la rédemption. Il commence en ré mineur, dans une obscurité absolue. Des fragments de thèmes montent à tâtons des profondeurs de l'orchestre, pour être complètement écrasés par des coups répétés de la grosse caisse étouffée. Puis, dans un calme soudain, une flûte solo (encore une indication d'instrumentation donnée par Mahler lui-même) joue une longue mélodie en arche à la beauté sereine et étrange, une métamorphose d'éléments des troisième et quatrième mouvements. Les violons la reprennent avec une magnifique modulation en si majeur et se dirigent lentement vers un sommet, dont le point culminant est violemment interrompu par un autre coup de grosse caisse. L'obscurité de l'introduction revient, annonçant un *Allegro moderato* central – une musique nerveuse et agitée dérivée du troisième mouvement. Sa section médiane développe le thème de la flûte, qui se prolonge avec noblesse à la trompette aiguë (ici aussi Mahler a indiqué l'instrument spécifique), après quoi la crise approche rapidement avec le retour de l'accord dissonant du premier mouvement. Il est suivi du thème initial de la symphonie, confié aux cors. Une douce modulation en si bémol majeur fait revenir le thème de la flûte: toute tension s'apaise et au sommet d'une ascension longue et tranquille survient une réexposition éclatante en fa dièse



majeur du thème de la flûte confiée à tous les violons. Les dernières pages regorgent de tendresse. Sur le passage final, Mahler écrit le nom d'Alma, ultime geste d'amour. Ce n'est pas une coïncidence si ces dernières pages évoquent l'*Adagietto* de la Cinquième Symphonie, la première musique qu'Alma inspira à Mahler. C'est en recréant son image dans sa pureté d'origine que Mahler put accepter le traumatisme de son infidélité et terminer l'œuvre de sa vie avec une victoire de l'amour sur la mort.

© 2008 David Matthews

Traduction: Marie-Stella Pâris

Reconnu partout comme l'un des meilleurs orchestres de Grande-Bretagne, le **BBC Philharmonic** est basé à Manchester et se produit régulièrement au magnifique Bridgewater Hall, la salle de concerts de la ville, parallèlement à ses tournées dans le monde entier et ses enregistrements pour la BBC Radio 3. L'ensemble s'est forgé une réputation internationale pour l'excellence de ses interprétations passionnées dans un vaste répertoire. En septembre 2002, Gianandrea Noseda succéda à Yan Pascal Tortelier (chef principal depuis 1991) lorsque ce dernier fut nommé chef lauréat. Vassili Sinaïski est chef principal invité et Sir Edward Downes (chef principal de 1980 à 1991) en

est le chef honoraire. Le BBC Philharmonic s'est produit sous la direction de nombreux chefs distingués et, par suite de sa politique d'introduire dans ses programmes des œuvres nouveaux et innovateurs, plusieurs des grands compositeurs du monde ont également dirigé l'orchestre. En 1991, Sir Peter Maxwell Davies devint le premier compositeur/chef du BBC Philharmonic; James MacMillan lui succéda au poste en 2000.

Gianandrea Noseda est le nouveau premier chef du BBC Philharmonic après avoir été pendant quatre ans son chef principal. Il est également directeur artistique de la Settimane Musicale di Stresa, chef principal de l'Orquesta de Cadaqués et, à partir de septembre 2007, directeur musical du Teatro Regio de Turin.

Depuis qu'il est devenu le premier chef étranger à être nommé chef principal invité du Théâtre Mariinsky (Opéra de Kirov) à Saint-Petersbourg en 1997, Gianandrea Noseda s'est produit à la tête de grands orchestres tels que le New York Philharmonic, les orchestres symphoniques de Pittsburgh, Cincinnati, Boston, Toronto et Montréal, la Philharmonie d'Oslo, les orchestres symphoniques des radios de Suède, Finlande et Danemark, l'Orchestre symphonique de Tokyo et l'Orchestre symphonique NHK, l'Orchestre du Capitole de Toulouse et

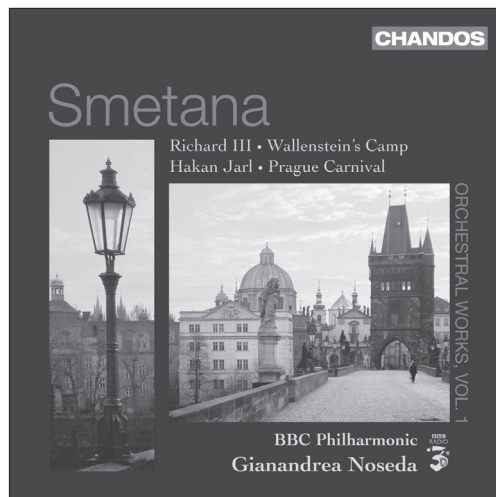
l'Orchestre national de France. Pendant la saison 2006/2007, il a fait ses débuts avec le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, la Filarmonica della Scala et l'Orchestre philharmonique d'Israël. Sa collaboration avec le Metropolitan Opera de New York a commencé en 2002 avec *Guerre et Paix* de Prokofiev (qu'il a également dirigé au Royal Opera de Covent Garden et au Teatro alla Scala); il est retourné en 2006 pour *La forza del destino* de Verdi.

Il a effectué de nombreuses tournées avec le BBC Philharmonic en Italie, Espagne,

Allemagne, Autriche, Hongrie, dans la République tchèque et la République slovaque; après une première tournée triomphale, ils se rendront de nouveau au Japon en 2008. Leurs interprétations en public du cycle complet des symphonies de Beethoven au Bridgewater Hall de Manchester ont attiré 1.4 million de demandes de téléchargements. La vaste discographie de Gianandrea Noseda pour Chandos inclut des œuvres de Respighi, Prokofiev, Karłowicz, Dallapiccola, Dvořák, Chostakovitch et Liszt.



Also available



Smetana
Orchestral Works, Volume 1
CHAN 10413

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net

To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net

Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producers Brian Pidgeon and Mike George

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineer Tom Parnell

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Studio 7, New Broadcasting House, Manchester; 8–10 August 2007

Front cover Drawing of Gustav Mahler (1902) by Emil Orlik (1870–1932) © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Back cover Photograph of Gianandrea Noseda by Jonathan Keenan

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Associated Music Publishers

© 2008 Chandos Records Ltd

© 2008 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10456

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphony No. 10

A performing version of the draft for the Tenth Symphony
prepared by Deryck Cooke (1919–1976)

in collaboration with

Berthold Goldschmidt (1903–1996)

Colin Matthews (b. 1946)

David Matthews (b. 1943)

To the memory of Alma Maria Mahler

Part 1

- | | | |
|---|------------|-------|
| 1 | I Adagio | 23:50 |
| 2 | II Scherzo | 12:36 |

Part 2

- | | | |
|---|----------------|----------|
| 3 | III Purgatorio | 4:14 |
| 4 | IV [Scherzo] | 13:12 |
| 5 | V Finale | 24:08 |
| | | TT 78:24 |



BBC Philharmonic
BBC Philharmonic
 Yuri Torchinsky leader
 Gianandrea Noseda

© 2008 Chandos Records Ltd © 2008 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England