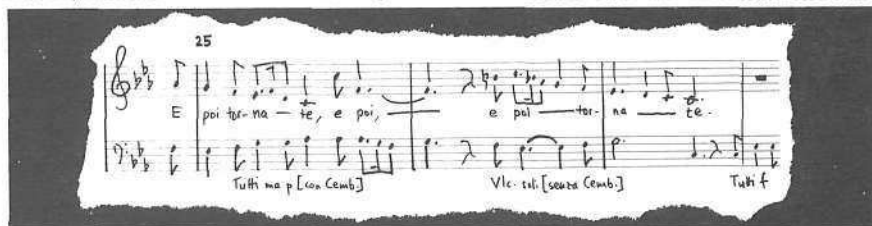


La 10ème Symphonie de Mahler, oeuvre ouverte: autour de quelques réalisations

ffenes Werk:
zu einigen Realisationen der 10. Symphonie von Mahler

eines dieser Instrumente weg, in unserem Falle die Oboen. Ähnliches gilt für den Generalbass. In unserer Arie – es ist der für Händel übliche Fall – sind Cembalo, Fagotte, Violoncelli und Kontrabässe vorgeschrieben. Händel beginnt den Bass mit den Violoncelli soli, nach einem Takt lässt er Cembalo, Fagotte und Kontrabässe dazu spielen, bei Eintritt der Stimme begleiten die Violoncelli wieder allein. Dieses Muster von Solo-Stellen, vom Cello allein begleitet, und Tutti-Stellen, bei denen Händel die Zusammensetzung des Generalbasses variiert, hält er bis auf eine Ausnahme durch. In Takt 25/26 lässt er die Sängerin die Worte «e poi tornate» wiederholen, respektive nur «e poi». Anstatt «tornate» auch singen zu lassen, schreibt Händel eine Viertelpau-

Die Sängerin, die als Teofane vermutlich einsprang, schien sich beim Anbringen von so kleinen Verzierungen oder beim Gestalten einer kurzen abschließenden Kadenz auszukennen und nur bei den von Händel so meisterlich angebrachten willkürlichen Veränderungen Schwierigkeiten zu haben. Was für Mittel setzt nun Händel für seine willkürlichen Verzierungen ein? Er arbeitet sehr viel mit rhythmischer Umgestaltung des Notentextes; die einfache Rhythmik des Originals erfährt eine differenzierte Ausgestaltung. Melodisch richtet er sein Augenmerk hauptsächlich auf eine Umspielung der Melodienoten, sei dies nun mit wesentlichen Manieren oder in diatonischen Passagen. Auf eine akkordische Umspielung der Melodie oder auf chromatische Pas-



25
E poi tor-na-te, e poi, e poi tor-na-te.
Tutti na p. [con Cemb.] Vle. soli. [seuza Cemb.] Tutti f

Beispiel 2



Affan-zi del pen-sier, Un sol mo-men-to, Da-te-mi pa-ce al-men,
da-te-mi pa-ce al-men, E poi tor-na-te.

Beispiel 3

se. Anschliessend kommt das kadenzierende «e poi tornate», das den Abschluss der Arie bildet. Was bezweckt nun Händel mit der Viertelpause im Takt 26? Unserer Meinung nach ein Ersticken der Stimme Teofanes wegen ihrer Verzweiflung. Die Steigerung auf diesen Affekt, das wiederholte «e poi» unterstreicht er, indem er im Generalbass alle Instrumente spielen lässt. Dieses Beispiel zeigt deutlich, dass der Generalbass variiert besetzt werden muss. (Beispiel 2)

Kommen wir nun zu Händels Verzierungen. Die Arie ist, wie praktisch alle Opernarien Händels, im italienischen Stil geschrieben, resultierend aus Händels Studienzeit in Italien in den Jahren 1706 bis 1710 und daraus, dass er vorwiegend mit italienischen Sängern zusammenarbeitete. «Affanni del pensiero» ist eine Da-Capo-Arie; diese Form war zur Zeit Händels die Regel. Händel schrieb für unsere Version Auszierungen für den Da-Capo-Teil und auch für den Mittelteil. Leider schrieb er keine wesentlichen Manieren wie Appoggiaturen, Triller oder dergleichen für den 1. Teil aus; diese müssen selbstverständlich an einigen wenigen Stellen eingefügt werden. Auch ist keine Kadenz für den Schluss der Arie, auf den Quartsextakkord (T. 27), von ihm überliefert.

sagen, die natürlich auch denkbar wären, verzichtet er in unserem Beispiel fast ganz. (Beispiel 3)

Anhand dieser beiden Beispiele aus Händels «Rinaldo» und «Ottone» haben wir aufgezeigt, dass der Notentext dieser Musik vom Komponisten in der Regel nur als Stenogramm ausgeführt ist. Für heutige Interpreten wäre es also wichtig, die vorhandenen Beispiele von ausgezierter Musik genau zu studieren, sich mit den Standardwerken von L. Mozart, Quantz, Agricola, C. Ph. E. Bach usw.³ vertraut zu machen und dann durch stetige Übung die verlorengegangene Tradition des willkürlichen Auszierens zu neuem Leben zu erwecken.
Karin und Eugen Ott

¹ Ferruccio Busoni: Ästhetik der Tonkunst, Frankfurt 1974, S. 26 u. 29.

² Georg Friedrich Händel: Drei verzierte Arien, hrsg. von Winton Dean, Oxford 1976.

³ Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola: Anleitung zur Singkunst (1723/1757); Johann Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister (1739);

Francesco Geminiani: The Art of playing the violin (1751);

Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (1752);

C. Ph. E. Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1759);

Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule (1756);

Johann Adam Hiller: Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang (1780).

Alle diese Werke sind als Reprints erhältlich.

La 10^{ème} Symphonie de Mahler, oeuvre ouverte: autour de quelques réalisations

Les oeuvres «inachevées» et «posthumes» dégagent souvent les parfums de décomposition de nos propres phantasmes, et incitent parfois à de contestables «liftings». Pour la 10^{ème} Symphonie de Mahler — comme pour la 7^{ème} (en mi mineur) de Schubert il ne manque au moins pas une seule mesure dans la continuité horizontale: c'est dans son orchestration qu'elle a donc tenté quelques réalisateurs dont le talent variable permet de mieux estimer la valeur intrinsèque des esquisses, ainsi que les immenses mérites et quelques déficiences de la réalisation la plus connue, celle de Deryck Cooke; il conviendrait à cet égard de faire connaître celle, inédite, de Remo Mazzetti, qui semble offrir un juste équilibre entre l'orthodoxie musicologique et la paraphrase hollywoodienne.

Offenes Werk: zu einigen Realisationen der 10. Symphonie von Mahler

Unvollendete und posthume Werke verbreiten oft den Moder zerfallender Phantasiegebäude und veranlassen zu streitbaren «Liftings». Was die 10. Symphonie von Mahler betrifft, fehlt — wie bei der 7. (in e-moll) von Schubert — nicht ein einziger Takt in der horizontalen Kontinuität. Es ist ihre Orchestration, welche verschiedene Realisatoren herausgefordert hat. Deren ungleiche Qualitäten gestatten, den Wert, der den Entwürfen eigen ist, umso mehr zu schätzen ebenso wie die grossen Vorzüge — nebst einigen Schwächen — der bekanntesten Realisation, der von Deryck Cooke. Es wäre in dieser Hinsicht nützlich, die bisher unveröffentlichte Version von Remo Mazzetti bekannt zu machen, die ein gutes Gleichgewicht von musikologischer Orthodoxie und Paraphrase à la Hollywood herzustellen scheint.

par Claude Meylan

Le dernier tome de la monumentale biographie due à Henry-Louis de La Grange¹ consacre quarante pages fort substantielles à l'histoire et à l'analyse de la 10^{ème} Symphonie; nous ne rappellerons donc ici que quelques faits indispensables. Esquissée pendant l'été 1910, sous le coup de la révélation de la liaison entre Alma Mahler et le jeune architecte Walter Gropius, et en contrepoint à la profonde mise en question suscitée par l'entretien entre Freud et le compositeur, la 10^{ème} Symphonie se trouve fondue au creuset de l'événement personnel, ce que trahit le réseau de soupirs et d'imprécations dont est tissé le manuscrit. Mais alors que la 9^{ème} Symphonie s'achève dans le désabusement, la 10^{ème}, si elle nous y plonge encore plus profondément, émerge vers une lumière, tamisée par la douleur certes, mais diffusant une certaine sérénité conquise sur la nuit intérieure: ainsi l'artiste transmue le tragique individuel en un dramatique interpersonnel. C'est pourquoi, par delà l'anecdote que nous sommes priés de dépasser à notre tour, l'oeuvre nous interpelle comme manifeste d'humanité et testament spirituel.

L'examen du manuscrit révèle une forme continue en cinq mouvements, dont aucun n'est véritablement achevé: s'il manque peu à l'*Adagio* initial pour être exécutable, le deuxième mouvement, en revanche, n'est pas encore orchestré de manière satisfaisante; l'esquisse du troisième comporte un *da capo* qui n'aurait certainement pas été repris de manière littérale; quant aux quatrième et cinquième mouvements, en dépit de quelques indications significatives d'instrumentation, ils demeurent

à l'état d'ébauche². Dès lors que le contenu du message de la 10^{ème} Symphonie est apparu comme essentiel aux premiers initiés — et cela dès avant sa première publication en fac-similé — dès lors qu'est préservée la continuité horizontale des quelques 1950 mesures, et que l'orchestration des deux premiers mouvements (ainsi que celle du début du troisième) est — sinon achevée — du moins mise en place, les conditions pour une réalisation partielle ou totale étaient réunies, bien davantage qu'elles le furent pour le *Requiem* de Mozart!

Une réalisation minimale très honnête des premier et troisième mouvements fut tentée par Ernst Křenek en 1923; rendue méconnaissable par les nombreuses adjonctions de Franz Schalk (qui avait déjà gravement sévi chez Bruckner), elle fut créée en 1924; amplifiée encore par Alexander von Zemlinsky la même année, elle fut éditée sans aucun commentaire en 1951, avec quelques modifications mineures de Otto Jokl³. C'est cette réalisation, pour le moins composite, qui fut exclusivement jouée et enregistrée jusqu'il y a vingt ans.

A tout prendre elle vaut encore mieux que le squelette imbécile du premier mouvement paru en 1964 dans le cadre de l'Édition critique: il s'agit en fait d'une double imposture puisque le réalisateur Erwin Ratz a cru devoir remplir par des signes de pause les mesures laissées vides par le compositeur (et ceci, dans une première édition, sans aucun avertissement), et publier le tout comme «version originale»; en vérité crue c'était un croc-en-jambe — malhabile pour qui connaissait le manuscrit — dirigé par les puritains viennois (ceux

que Specht en 1924 appelait déjà «les hyènes de la piété»...) contre la réalisation de Deryck Cooke qui venait d'être créée. Les chefs qui utilisent aujourd'hui ce matériel savent-ils tous ce que cette «édition critique» cache en malversations rancunières?

Au moins quatre groupes de réalisations complètes naquirent après la dernière guerre, indépendamment les uns des autres: les six de l'Américain Clinton A. Carpenter (né en 1921) de 1946 à 1966, les quatre de l'Anglais Joseph H. (Joe) Wheeler (1927—1977) de 1948 (1953?) à 1965, les deux (?) de l'Allemand Hans Wollschläger dans les années 50—60 (que le réalisateur a finalement retirées par principe en 1972), enfin les deux — seules connues du grand public — de l'Anglais Deryck Cooke (1919—1976) de 1960 à 1972. La première réalisation complète de Cooke fut créée en 1964 (après une partielle en 1960), et la seconde en 1972; les troisième et quatrième réalisations de Wheeler le furent en 1965 et 1966; la sixième de Carpenter en 1983. Chacune des trois réalisations définitives est éditée, mais seules celles de Cooke eurent la chance de faire l'objet d'exécutions par des orchestres professionnels et d'enregistrements commerciaux. A ces quatre groupes de réalisations complètes nées parallèlement, il faut ajouter celle de l'Américain Remo Mazzetti (né en 1957) effectuée de 1983 à 1984, qui est la seule conçue en connaissance profonde des autres, donc en réaction à ses concurrents. Elle est inédite et non exécutée.

Nous avons eu le privilège déclencheur d'assister à la création de la première réalisation de Deryck Cooke, et d'entretenir depuis une amicale correspondance avec celui-ci jusqu'à peine trois semaines de sa mort inattendue: c'est dire notre attachement à l'homme, ainsi que toute l'admiration que nous éprouvons envers son travail à la fois modeste et visionnaire qui demeurera une référence d'humilité et d'identification. Mais l'admiration ne saurait se cristalliser en idolâtrie stérile; et les évidentes qualités globales de ces réalisations peuvent se révéler défauts ponctuels, précisément à cause de leur scrupule dans l'adhésion au texte: le deuxième mouvement — certes le moins fort de l'oeuvre — mérite, justement pour cela, qu'on sollicite davantage le manuscrit, et le *da capo* du troisième ne nécessite pas un traitement à la lettre; de plus l'orchestration de Cooke, si admirablement dosée soit-elle, n'est volontairement pas aussi progressiste qu'elle pourrait l'être, puisqu'elle s'appuie aussi bien sur le Mahler de la 5^{ème} Symphonie que sur celui de la 9^{ème}.

Nous avons donc entrepris les recherches en vue d'accéder aux autres réalisations; notre quête a dépassé nos espoirs, et cela grâce à l'amabilité de Carpenter et de Mazzetti. La quatrième réalisation Wheeler, dont nous possédons la partition ainsi qu'un enregistrement de fortune, est vraiment paradoxale: plus proche du manuscrit de Mahler par ses moins nombreuses dou-

blures et adjonctions que celles de Cooke, elle est donc moins audacieuse (sauf dans le troisième mouvement au *da capo* quelque peu varié); mais parce que s'enracinant dans le seul langage de la *9ème Symphonie*, elle est parfois stylistiquement plus pure, expressivement plus tendue, suggérant par là mieux que Cooke la voie ouverte par Mahler à l'expressionnisme de l'école viennoise. Preuve en est le cinquième mouvement, et tout particulièrement sa coda où la nudité des cordes nous semble mieux traduire la sérénité recherchée (retrouvée?) qu'accompagnées par les bois graves et lunaires proposés par Cooke,

thétique volontairement antimusicologique au service d'une réelle générosité d'expression, privilégiant ainsi l'éthique véhiculée. Le deuxième mouvement est particulièrement bien venu: là où Cooke nous paraît trop contraint par le texte, Carpenter ose varier constamment le tempo d'une manière authentiquement mahlérienne, enlevant ainsi à la coupe générale son caractère trop schématiquement brucknérien. Le quatrième mouvement contient lui aussi des épisodes d'une intensité rare, en fait toute sa seconde partie depuis cette transition à l'atmosphère de berceuse onirique en la majeur menant au second

pèche par une trop grande diversité de style, puisqu'on y trouve pastichés les univers sonores de toutes les périodes mahlériennes, du *Klagende Lied* à la *9ème Symphonie*; déplorons de surcroît que la générosité d'expression confine dans le cinquième mouvement au pathétisme le moins authentique (pour utiliser un euphémisme acceptable). Cette réalisation démontre néanmoins qu'il est parfois nécessaire, pour être fidèle à l'esprit, de ne pas être attaché à la lettre, tout le problème restant de savoir où s'arrêter dans la sollicitation; il ne nous paraît pas souhaitable, en tout cas, d'aller plus loin que Carpenter, tentation à laquelle Wollschläger semble avoir succombé, si nous en croyons du moins la partition du troisième mouvement qui nous est parvenue; c'est aussi une leçon que Mazzetti saura retenir.

A dire vrai la réalisation Mazzetti ne nous est pour l'heure connue que par la partition du cinquième mouvement (les autres étant à la mise au net). Il nous paraît véritablement exemplaire, synthétisant la lecture monacale et le bon sens de Cooke, que le réalisateur admire beaucoup, avec la nécessité illustrée par Carpenter d'une certaine audace, et l'exigence de pureté stylistique rappelée par Wheeler. Si le deuxième et le quatrième mouvements — pierres de touche de toute réalisation — devaient se révéler à la hauteur du cinquième, il faudrait convenir que nous sommes en présence de la meilleure alternative à la réalisation Cooke, qui pourrait rallier les partisans d'une conception moins puriste. Il faudrait alors militer en faveur de son exécution qui pourra seule décider de sa carrière, tant en salle de concert qu'à l'enregistrement.

Ce qui est simplement bouleversant c'est que, de chaque réalisation, émerge la force autonome de l'œuvre seule servie et seule gagnante, que chacune parvient à souligner complémentaiement en dépit de la diversité des options prises, ici trop timorées, là trop audacieuses, souvent toutes authentiques. On doit finalement se demander si plusieurs réalisations de la *10ème Symphonie* ne sont pas nécessaires; *10ème Symphonie*, ce microcosme achevé qui, par son enveloppe inachevée, demeure œuvre ouverte.

Claude Meylan



Mahler, par Gérard Liardon (1963)

par exemple aux presque ultimes mesures (384 ss. de la partition Cooke) sous lesquelles Mahler avait écrit: «für dich leben, für dich sterben». Il est hautement regrettable que cette réalisation soit entachée de trop d'erreurs de lecture du manuscrit, et qu'elle soit desservie par une percussion très peu mahlérienne. Son mérite est cependant d'attirer l'attention sur la possibilité d'une lecture si pure qu'elle en devient très moderne par ses astringences; et Mazzetti qui l'a bien étudiée saura s'en souvenir.

La sixième réalisation Carpenter, dont nous avons également partition et enregistrement de concert, se situe à l'opposé: par ses nombreuses voies additionnelles et ses fréquentes doublures, et par sa liberté à l'égard de certains choix — provisoires? — de Mahler (variations thématiques, changements d'instrumentation), elle incarne une es-

trio (291 ss. de la partition Cooke), transition dont de La Grange écrit si justement, à propos de la réalisation Cooke, qu'elle est «musique de rêve, d'une étrangeté à couper le souffle». Signalons que la fantomatique coda aux deux timbales désarticulées s'achève, non pas sur un coup *forte* de tambour militaire assourdi comme spécifié par Mahler (devenu déflagration *fortissimo* chez Cooke) mais sur une résonance *piano*, reprise tout au long du début du cinquième mouvement, choix que Carpenter justifie par le fait que l'événement auquel il est fait allusion, c'est-à-dire la cérémonie funèbre à la mémoire du pompier new-yorkais perçue par Mahler du haut des onze étages de son hôtel, ne pouvait être évoqué que dans cette nuance.

Si la lecture du manuscrit qu'a faite Carpenter est infiniment plus scrupuleuse que celle de Wheeler, sa réalisation

Ce texte procède d'une communication, accompagnée d'exemples musicaux, présentée à Paris en janvier 1985 dans le cadre du Colloque international Mahler et son temps. Il paraîtra fin 1985 dans les actes du Colloque publiés par l'Association Gustav Mahler de France, B.P. 32, 75721 PARIS Cedex 15.

¹ de La Grange, H.-L.: Gustav Mahler, Chronique d'une vie. III: Le génie foudroyé (1907-1911). Fayard 1984.

² Filler, S.M.: The case for a performing version of Mahler's Tenth Symphony. *Journal of Musicological Research* 1981, vol. 3, nos 3-4.

³ Maurer Zenck, C.: Zur Vorgeschichte der Uraufführung von Mahlers Zehnter Symphonie. *Archiv für Musikwissenschaft* 1982, no 4.