





Daniele Gatti

Gustav Mahler Symphony No. 1

EN

In her book entitled *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Mahler's confidant Natalie Bauer-Lechner records a conversation she had with him on 12 July 1897, in the course of which the composer, having by that time completed his first three symphonies, discussed with her his conception of how the artist relates to nature, and in so doing imparted valuable information on the mixture of styles so characteristic of his orchestral music: 'We probably derive all our basic rhythms and themes from Nature.... Indeed, Man, and the artist in particular, takes all his materials and all his forms from the world around him – transforming and expanding them, of course. He may find himself in a harmonious and happy relationship with Nature, or alternatively in painful and hostile opposition to her. He may even seek to have done with her, looking down upon her with humour and irony from a superior vantage point – and this attitude provides the basis, in the most precise sense, for the sublime, the sentimental, the tragic and the humorously ironic styles in art.' ♦ The foregoing fits perfectly with the diverse character of the First Symphony, a work which despite – or perhaps because of – its complex genesis is like a microcosm of Mahler's symphonic vocabulary. Stylised sounds of nature, fanfares, fragments of folk music, peasant dances, heavenly idylls, hellish agonies and a funeral march are the main ingredients Mahler incomparably and with a great sense of irony forges into a coherent whole. ♦ The glue he uses to cement this mosaic of

styles is the autobiographical dimension of the First by a composer whose works he himself claimed had their origin 'in sorrow and the weightiest of inner experience'. The first sketches probably date from 1884 to 1885 when Mahler was embroiled in a stormy, and eventually doomed, love affair with the soprano Johanna Richter in Kassel. This painful experience had already given rise to the *Lieder eines fahrenden Gesellen*, which also leaves a discernible trace in the First Symphony. Mahler carried out most of the work on the First in Leipzig in 1888, while losing himself in an equally intense and futile passion for Marion von Weber-Schwabe, who was married. ♦ The bitter undertone of the First Symphony, at least in the last two movements, seems to find its source in these two disappointing liaisons. The first two movements of this four-movement work exude a more positive atmosphere, however, thanks to the comforting power of nature, which Mahler, a keen walker all his life, experienced first-hand, and to a Ländler, an Austrian folk dance inspired by the models of Schubert and Bruckner. ♦ The contrast between the first two and the last two movements broadly reflects the large-scale two-part structure which Mahler had originally conceived for the work. On 20 November 1889, he performed the first version in Budapest as a 'Symphonic Poem in Two Parts', perhaps in an effort to ride on the coattails of his younger colleague Richard Strauss, who had had considerable success with the programmatic genre. The programme of the second performance, which took place in Hamburg in 1893, was entitled 'Titan', after a novel by the German Romantic writer Jean Paul, and mentions, among

other things, that the slow introduction should be heard as 'the awakening of nature from a long winter's sleep'. Once again, the first part consisted of what are today the first two movements, between which featured the andante *Blumine*, which, after Mahler discarded it, was not rediscovered until 1966. The second part, comprising the present-day third and fourth movements, bore the emotionally charged title 'Commedia humana'. Around the time of its third performance, given in Weimar in 1894, Mahler added a title page describing the work as a 'symphony'. For the fourth performance, in Berlin in 1896, he then withdrew the written programme, believing this information might wrong-foot audiences. He also did away with the two-part structure once and for all. Since then, the Symphony No. 1 has simply consisted of four movements, which together create a fairly traditional impression, with the scherzo coming second, and the slow movement third. In 1909, Mahler conducted the work for the last time in New York, after which he thoroughly revised the orchestration. ♦ All in all, the First Symphony occupied Mahler for a quarter of a century, evidence that this early work meant a great deal to him. The ambitious, highly contrastive and innovative symphony aroused a wide range of emotions – to put it mildly – among critics and audiences alike. Critics made a habit of insisting that they had the highest appreciation for Mahler as a conductor, as long as he was performing other people's music. Even the young Alma Schindler wrote in her diary after the first performance in Vienna on 18 November 1900 that she found the symphony compelling and irritating in equal measure. Just over a

month later, she would be engaged to Mahler. ♦ The slow introduction of the Symphony No. 1, marked 'Wie ein Naturlaut' (like a sound in nature), immediately sets the tone. These sixty-two bars may well be the most static and seemingly amorphous music Mahler ever composed. The sounds of nature awakening are like a reminiscence of the chaos Haydn had so daringly painted in the introduction to his oratorio *Die Schöpfung* a century earlier. The work opens with a whisperingly soft, sustained A, spread over seven octaves, with harmonics scored in all the string parts but the lowest, the double basses. This is followed by fanfares from afar, a short melody of descending fourths, a stylised cuckoo, a cantilena in the horns and finally a chromatic, snake-like melody with which the cellos pave a path upwards.

♦ Daniele Gatti sees the introduction as decisive for the rest of the composition. He says, 'For me, Mahler opens with the primeval silence of the forest. Paradoxically, it's actually a silence we can hear, such that we can record it in the studio today. The *Naturlaut* Mahler calls for directly in the score should under no circumstances be expressive. It's those who later add expression with their feelings and sentimentality: a landscape or a flowering plant is, in itself, not expressive, but a human being gazing at it and moved by its beauty is. The relationship between human beings and nature is a golden thread running through the First Symphony.'

♦ Indeed, man makes his entrance early on in the work. Immediately following the introduction, the first theme is a cheerful melody taken from the second song in Mahler's *Fahrenden Gesellen* cycle, *Ging heut' morgens übers Feld*, in which

a love-sick wanderer takes pleasure in nature, yet without rediscovering happiness himself. Halfway through the third movement, Mahler again quotes this song cycle, drawing on the last stanza of the final song *Die zwei blauen Augen* in a benevolent interlude. At that moment, the vagabond finds peace under a lime tree. Both the final song and this particular movement of the First Symphony are essentially funeral marches, thus reinforcing the close link, so typical of early Mahler, between vocal and orchestral genres. ♦ When conducting Mahler, Gatti tries to strike a balance between precision and imagination. He makes a thorough study of all Mahler's markings in the score, but also uses his own creativity to enhance and enrich his musical interpretation. An often cited example is the beginning of the third movement, an ironic funeral march inspired by a print depicting a group of wild animals in the forest 'paying homage' to a fallen hunter. A version of 'Frère Jacques' in minor mode is heard in the double basses, followed in succession by the first bassoon, cellos and bass tuba. While most conductors have the principal double bassist play the initial theme as a solo, Gatti deliberately has the whole double bass section play this parody of the children's song. Eager to explain why, he says, 'Although Mahler does write the word "solo" in capitals over the first notes in the double bass part, the word "tutti" is missing later when it's obvious that the whole section should be playing. So why leave it out? I think he actually means that the double bass section should play the theme in a manner befitting a soloist. Had he wanted only one instrument to play the melody, he most certainly would have used

a different indication in the score. Later in the movement, for instance, he first calls for a solo viola, clearly indicating a few bars later that all the violas should join in. ♦ 'I also wondered why the "Frère Jacques" melody in the double bass is marked by a comma after each bar, but right after that, Mahler scores the melody for other instruments with no commas at all. In my imagination, I see the commas as representing the animals first having to learn the song phrase by phrase. A solo double bassist could have been the choir conductor, but with the entire section, I see all the animals learning the song together in my mind's eye. And eventually, the solo bassoon is the first to pluck up the courage to make a real start.' ♦ A major challenge in the First Symphony, as in many of Mahler's later orchestral works, is the unexpected and sometimes bizarre way in which musical clichés are scored. Even in the introduction to the first movement, Mahler entrusts the first fanfare not to the trumpets, as one would expect, but to the clarinets, and in too low a register at that. After the funeral march in the third movement, a series of melodies is heard in the winds, reminiscent of wandering klezmer musicians. Mahler explicitly writes "Mit Parodie" (with parody) at rehearsal number 6 in the score, a marking Gatti is mindful of in his choice of tempo: 'Mahler could easily have written "Vorwärts" [forward] or "Più mosso" [more quickly], but instead he chooses the less imperative indication "Nicht schleppen" [do not drag]. That's why I take a somewhat slower tempo here than many of my colleagues do. It helps improve articulation and lets me bring out the distortion that plays such a crucial role in Mahler's music.'

♦ Only in the final movement does it become clear where the previous succession of calm, cheerful, rustic, wrenching and hopeful gestures should lead. The last movement is closely related to the first, which Mahler emphasises by returning to the static introduction. Man, entrenched in a battle with himself and with the world, will win a resounding victory thanks to nature. The long final movement is based on the Beethovenian dynamic of *per aspera ad astra* ('through hardships to the stars'). The deafening blow heard in the opening bars seems to come straight from hell. Break-throughs and setbacks follow, but with the triumphant final chorale, we reach paradise – or, at least, Mahler's version of it.

Michel Khalifa

Daniele Gatti

Born in Milan, Daniele Gatti studied piano and graduated in composition and conducting at the city's Verdi Conservatory. He is Music Director of the Teatro dell'Opera di Roma and Artistic Advisor of the Mahler Chamber Orchestra. He was Chief Conductor of Royal Concertgebouw Orchestra and previously he has held prestigious roles at important musical institutions like the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, the Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre National de France, the Royal Opera House, the Teatro Comunale di Bologna and the Opernhaus Zürich. As a guest conductor, Daniele Gatti regularly leads the Vienna Philharmonic, the Berliner Philharmoniker, the Mahler Chamber Orchestra and the Orchestra Filarmonica della Scala. He has conducted many new productions at leading opera houses all over the world and has close ties with the Teatro alla Scala in Milan and the Viennese Staatsoper. Maestro Gatti is one of the few Italian conductors ever invited to the Festival of Bayreuth, where he conducted Wagner's *Parsifal* in 2008, 2009, 2010 and 2011. Daniele Gatti is Grande Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana and Chevalier des Arts et des Lettres de la République Française, and was awarded the prestigious Franco Abbiati Prize in both 2005 and 2016. In July 2016, the French Republic named him Chevalier de la Légion d'Honneur.

Royal Concertgebouw Orchestra

The Royal Concertgebouw Orchestra is one of the very best orchestras in the world due to its unique sound and stylistic flexibility. An equally important factor leading to the consistent quality is the influence exerted on the orchestra by its chief conductors, of which there have been only seven since the orchestra was founded in 1888: Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons and, from 2016 to 2018, Daniele Gatti. In addition to some ninety concerts performed at the Concertgebouw in Amsterdam, forty concerts are given at leading concert halls throughout the world each year. The Royal Concertgebouw Orchestra has made over 1,100 LP, CD and DVD recordings to date, many of which have won international distinctions. The orchestra has its own in-house label, RCO Live, and helps develop talent through the RCO Academy and the European youth orchestra RCO Young, collaborative efforts with other institutions and organising masterclasses.

translation Josh Dillon

Dans son livre intitulé *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Natalie Bauer-Lechner rapporte une conversation du 12 juillet 1897 avec Mahler. Le compositeur qui à ce moment-là avait achevé ses trois premières symphonies explique à sa confidente quelle est selon lui la position de l'artiste face à la nature et donne en passant des informations précieuses sur le mélange des styles qui caractérise sa musique orchestrale : « Nous recevons probablement tous nos rythmes et thèmes originels de la nature (...), tout comme l'être humain, notamment l'artiste, qui emprunte chaque sujet et chaque forme au monde qui l'entoure, certes dans un sens plus large ou complètement différent. Ceci est possible car il se trouve en bonne harmonie avec la nature, ou parce qu'il se positionne comme souffrant ou négatif / hostile envers elle, ou bien encore parce qu'il essaye d'être en relation avec elle avec humour ou ironie. Ici résident dans le sens le plus étroit du terme le fondement des styles artistiques : beau et sublime, sentimental et tragique, et humoristique / ironique. »

◆ Cette citation s'accorde parfaitement avec le caractère universel de la première symphonie, œuvre qui malgré ou peut-être grâce à sa genèse compliquée offre un bel éventail du vocabulaire symphonique de Mahler. Sons de la nature stylisés, fanfares, bribes de musique populaire, danses campagnardes, idylles célestes, tourment infernal et marche funèbre sont les ingrédients principaux que Mahler forge en un ensemble cohérent, de manière inimitable, avec un grand

sens de l'ironie. ◆ La dimension autobiographique de cette première symphonie - de la plume d'un artiste créateur dont les compositions selon ses propres termes sont nées « de la souffrance et des expériences intérieures les plus lourdes » - sert de ciment à cette mosaïque de styles. Les premières esquisses datent probablement de 1884-1885, époque où Mahler vivait à Kassel et était impliqué dans une relation tumultueuse - pour finir malheureuse - avec la soprano Johanna Richter. Cette expérience douloureuse avait alors déjà nourri une de ses pièces, son *Lieder eines fahrenden Gesellen*, dont on retrouve clairement des traces dans sa première symphonie. Mahler a ensuite principalement travaillé à cette symphonie à Leipzig, en 1888, année durant laquelle il s'est perdu dans une passion aussi intense que sans perspective pour une femme mariée, Marion von Weber-Schwabe. ◆ L'amertume du ton sous-jacent, tout au moins des deux derniers mouvements, semble provenir directement de ces deux relations amoureuses insatisfaisantes. Si des deux premiers mouvements de l'œuvre en quatre mouvements émane une atmosphère plus positive, cela est dû respectivement à la force réconfortante de la nature que Mahler a expérimentée sa vie durant en tant que fervent promeneur et à un ländler - danse populaire autrichienne - inspiré par ceux de Schubert et de Bruckner. ◆ Le contraste que l'on note entre les deux premiers et les deux derniers mouvements correspond grosso modo à la grande structure en deux parties imaginée par

Mahler pour cette œuvre. Le 20 novembre 1889, il a dirigé une première version de l'œuvre baptisée alors « Poème symphonique en deux parties » - peut-être parce qu'il voulait profiter du succès obtenu par son jeune collègue Richard Strauss dans le domaine de la musique à programme. Pour la deuxième exécution de l'œuvre à Hambourg (1893), il lui a donné comme sous-titre *Titan*, d'après un roman de Jean Paul, écrivain romantique allemand. Il a alors entre autres mentionné dans le programme que l'introduction lente devait être comprise comme « le réveil de la nature après une longue hibernation ». La première partie se composait de nouveau des deux premiers mouvements actuels séparés par une andante, *Blumine* – supprimée par la suite, redécouverte seulement en 1966. La deuxième partie, qui comprend les actuels troisième et quatrième mouvements, portait le titre chargé de *Commedia humana*. À peu près au moment de la troisième exécution de l'œuvre à Weimar (1894), Mahler lui a ajouté une page de titre, la qualifiant alors de symphonie. Pour la quatrième exécution à Berlin (1896), il a retiré le programme qu'il lui avait associé auparavant, de crainte que ce dernier mette le public sur une mauvaise voie. Il a également définitivement abandonné sa forme en deux parties. Dès lors, la première symphonie s'est simplement composée de quatre mouvements, d'aspect assez traditionnel, avec un scherzo et un mouvement lent respectivement en deuxième et troisième position. Mahler a dirigé l'œuvre pour la dernière fois à New York en 1909, exécution après laquelle il a revu des détails de l'orchestration. ♦ La première symphonie a occupé Mahler globalement pendant un quart de siècle, ce qui traduit claire-

ment ce que représentait pour lui cette œuvre du début de sa carrière. Cette composition ambitieuse, innovatrice et riche en contrastes, a suscité pour le moins qu'on puisse dire les sentiments les plus divers tant au niveau de la presse que du public. Les critiques avaient pris l'habitude de souligner qu'ils estimaient au plus haut point Mahler comme chef d'orchestre, tant que ce dernier dirigeait les œuvres des autres. Même la jeune Alma Schindler, après la création viennoise de la symphonie le 18 novembre 1900, a noté dans son journal, qu'elle trouvait l'œuvre tout aussi entraînante qu'irritante - un peu plus d'un mois plus tard, elle se fiançait à Mahler. ♦ L'introduction lente de la première symphonie, « Wie ein Naturlaut », donne directement le ton. Ces 62 mesures comprennent peut-être la musique la plus amorphe et statique jamais composée par Mahler. Le réveil de la nature résonne comme une réminiscence du chaos qu'Haydn un siècle plus tôt s'était risqué à dépeindre dans l'introduction de son oratorio *Die Schöpfung*. L'œuvre commence par une note longuement tenue, comme dans un murmure, un *la* étalé sur sept octaves, où toutes les cordes sauf les contrebasses les plus graves ont des flageolets. Résonnent ensuite au loin des fanfares, une brève mélodie en quarts descendantes, un coucou stylisé, une cantilène aux cors, et enfin une mélodie chromatique, serpentant, avec laquelle les violoncelles se frayent une voie vers les hauteurs. ♦ Daniele Gatti considère cette introduction comme décisive pour le reste de la composition : « D'après moi, Mahler commence avec le silence originel de la forêt. De façon paradoxale, il s'agit d'un silence sonore, comme on peut de nos jours en enregistrer dans un studio.

Le « Naturlaut » que Mahler prescrit directement dans la partition ne doit en aucun cas être expressif. Ce sont les êtres humains, avec leurs sensations et leur sentimentalité, qui ensuite ajoutent l'expression : un paysage n'est pas expressif, une plante en fleur non plus, un être humain qui les contemple rempli d'émotion en revanche l'est. La relation entre être humain et nature sert de fil conducteur au sein de la Première symphonie. » ♦ L'être humain entre rapidement en scène. Directement après l'introduction, un premier thème se fait entendre. Il s'agit d'une mélodie enjouée issue de *Ging heut' morgen übers Feld*, deuxième lied d'un cycle de Mahler intitulé *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Dans ce lied, un homme errant - sorte de « Wanderer » en proie à un chagrin d'amour - se délecte de la nature sans pouvoir retrouver le bonheur. Au milieu du troisième mouvement de la symphonie, dans un interlude bienfaisant, Mahler a de nouveau fait référence à ce cycle de lieder. Il a cité la dernière strophe du lied final intitulé *Die zwei blauen Augen*, où l'homme errant se trouve sous un tilleul. Ce lied, comme ce mouvement de la Première symphonie - en réalité une marche funèbre -, renforcent des liens étroits entre des expressions vocales et orchestrales caractéristique des œuvres du début de la carrière de Mahler. ♦ Lorsqu'il dirige Mahler, Daniele Gatti recherche un bon équilibre entre précision et imagination. Il étudie minutieusement toutes les indications notées par Mahler sur sa partition, mais laisse également libre cours à sa propre fantaisie afin d'enrichir son interprétation musicale. Un exemple dont on parle beaucoup est le début du troisième mouvement : marche funèbre ironique basée sur une gravure représentant

des animaux sauvages « commémorant » le décès d'un chasseur. Une version en mineur de la chanson *Frère Jacques* sonne à la contrebasse, puis successivement au premier basson, aux violoncelles et au tuba basse. Alors que la plupart des chefs d'orchestre choisissent de la faire jouer en solo par le chef d'attaque des contrebasses, Gatti confie cette parodie de chanson enfantine à l'ensemble du pupitre des contrebasses. Il explique volontiers pourquoi. ♦ « Mahler écrit certes « solo » en lettres capitales au-dessus des premières notes de la contrebasse, et le mot « tutti » manque ensuite. Quelle est la raison de cette omission ? Je pense qu'il veut dire ici que le pupitre des contrebasses intervient de façon soliste. S'il avait voulu qu'un seul instrument joue, il l'aurait indiqué autrement. Plus tard dans ce mouvement, il laisse par exemple jouer d'abord « un alto solo », puis implique très clairement quelques mesures plus tard « tous » les altos. ♦ « Je me suis également demandé pourquoi la mélodie de *Frère Jacques* à la contrebasse comprend après chaque mesure une virgule, alors que directement ensuite les versions pour les autres instruments n'en comprennent pas une seule. Dans mon imagination, les virgules indiquent que les animaux doivent d'abord apprendre la chanson phrase par phrase. Une contrebasse solo aurait pu être le chef de chœur, mais avec tout le pupitre des contrebasses, je m'imagine plutôt tous les animaux en train d'apprendre ensemble la chanson. À un certain moment, le basson solo est le premier à oser commencer. » ♦ Dans la Première symphonie de Mahler, comme dans un grand nombre de ses œuvres plus tardives, un des grands défis réside en la manière inattendue et parfois bizarre dont le

compositeur fait sonner les banalités musicales. Dans l'introduction du premier mouvement, Mahler n'a par exemple pas confié la première fanfare aux trompettes comme on pouvait s'y attendre mais aux clarinettes, de plus dans un registre (trop) grave. Après la marche funèbre du troisième mouvement évoquée supra, on entend dans les parties des vents une série de mélodies faisant penser à de la musique klezmer. Au chiffre 6 sur la partition, Mahler a écrit de façon explicite sur la partition « avec parodie ». Daniele Gatti en tient compte dans son choix de tempi : « Mahler aurait facilement pu écrire ici « Vorwärts » or « Più mosso » [plus vite], mais il a choisi une indication moins contraignante « Nicht schlep-pen » [ne pas traîner]. C'est la raison pour laquelle je prends ici un tempo un peu plus lent que de nombreux collègues. Cela sert l'articulation et me permet d'accentuer la déformation qui dans la musique de Mahler joue un rôle essentiel. »

◆ Ce n'est que dans le mouvement final que l'on comprend clairement vers quoi devaient conduire les alternances précédentes de gestes apaisés, joyeux, rustiques, grinçants et pleins d'espoir. Ce dernier mouvement est étroitement lié au premier mouvement, ce que Mahler a mis en lumière en intégrant un retour de l'introduction statique. L'être humain, impliqué dans un combat avec lui-même et avec le monde, obtiendra grâce à la nature une victoire triomphante. Une dynamique beethovenienne, assez bien exprimée par la locution « per aspera ad astra » [jusqu'aux étoiles par des sentiers ardu], est à la base de ce long mouvement final. Le coup assourdissant des mesures initiales semble directement provenir de l'enfer. Suivent percées et contrecoups, jusqu'à un

choral final triomphant menant au paradis - tout au moins dans sa version mahlérienne.

Michel Khalifa

Daniele Gatti

Daniele Gatti, directeur musical du Teatro dell'Opera di Roma, fait des études de piano et obtient ses diplômes de composition et de direction au conservatoire Giuseppe Verdi de Milan, sa ville natale. Directeur musical de l'Orchestre Royal du Concertgebouw (2016-2018) et l'Orchestre National de France (2008-2016), il assure auparavant successivement les fonctions de directeur musical de l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Rome (1992-1997), du Royal Philharmonic Orchestra de Londres (1996-2009), du Teatro Comunale de Bologne (1997-2007) et de l'Opéra de Zürich (2009-2012). De 1994 à 1997, il est le premier chef invité du Royal Opera House Covent Garden, et en 2016, il est nommé conseiller artistique du Mahler Chamber Orchestra. En outre, Daniele Gatti est régulièrement l'hôte notamment du Wiener et du Berliner Philharmoniker, du Mahler Chamber Orchestra, de l'Orchestra Filarmonica della Scala et des orchestres de Boston, Chicago et New York. Daniele Gatti dirige de nombreuses productions d'opéra dans le monde entier. Il possède des liens étroits avec le Wiener Staatsoper et La Scala de Milan. Il dirige avec grand succès des productions d'opéra au Metropolitan Opera de New York et est un des rares chefs italiens à être régulièrement invité au Bayreuther Festspiele, où il dirige *Parsifal* de Wagner en 2008, 2009, 2010 et 2011. En

Italie, Daniele Gatti est promu Grande Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana et reçoit à deux reprises – en 2005 et 2016 – le prestigieux Prix Franco Abbiati. En France, il est nommé Chevalier des Arts et des Lettres de la République Française et – en juillet 2016 - Chevalier de la Légion d'Honneur.

Orchestre Royal du Concertgebouw

L'Orchestre Royal du Concertgebouw est considéré par la critique internationale comme l'un des meilleurs orchestres. Il est célèbre pour son timbre unique, sa flexibilité stylistique, et travaille avec les compositeurs et chefs d'orchestre les plus renommés. Il a ainsi été dirigé à plusieurs reprises par Gustav Mahler, Richard Strauss et Igor Stravinsky. Depuis sa création en 1888, l'orchestre n'a eu que sept directeurs musicaux: Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons et - de 2016 jusqu'à 2018 - Daniele Gatti. Lors de l'Académie de l'Orchestre Royal du Concertgebouw, de jeunes musiciens talentueux sont formés au jeu d'orchestre. En 2013, l'Orchestre Royal du Concertgebouw a effectué une grande tournée mondiale à l'occasion de son 125ème anniversaire. L'orchestre bénéficie de la protection de Sa Majesté Reine Máxima.

traduction Clémence Comte

Gustav Mahler Erste Symphonie



In ihrem Buch *Erinnerungen an Gustav Mahler* hat Natalie Bauer-Lechner ein Gespräch publiziert, das sie am 12. Juli 1897 mit Gustav Mahler führte. Der Komponist, der damals seine ersten drei Symphonien vollendet hatte, erläutert darin seiner Vertrauten, was seiner Meinung nach das Verhältnis eines Künstlers zur Natur ist, und gibt dabei en passant wertvolle Hinweise über die Vielfalt an Stilen, die seine Orchestermusik auszeichnet: „Wahrscheinlich empfangen wir die Urrhythmen und –themen alle aus der Natur [...]. Wie ja der Mensch und der Künstler im besonderen jeden Stoff und jede Form der Welt, die ihn umgibt, entnimmt, freilich in ganz anderem, erweitertem Sinne. Sei es nun, dass er sich in harmonisch-glücklichem Einklange mit der Natur befindet oder sich zu ihr in schmerzvoll-leidenden oder feindlich-verneinenden Gegensatz stellt, sei es dass er von überlegener Warte aus in Humor oder Ironie mit ihr fertig zu werden sucht: womit die Grundlagen zu dem schön-erhabenen, sentimental und tragischen und humoristisch-ironischen Kunststil im engsten Sinne gegeben sind.“ ♦ Dieses Zitat passt perfekt zum vielseitigen Charakter der Ersten Symphonie, einem Werk, das trotz oder gerade wegen seiner komplizierten Entstehungsgeschichte eine Visitenkarte von Mahlers symphonischem Wortschatz darstellt. Stilisierte Naturklänge, Fanfaren, Fetzen von Volksmusik, Bauerntänze, himmlische Idyllen, höllische Qualen sowie ein Trauermarsch sind die Hauptzutaten, die Mahler auf unnachahmliche

Weise und mit viel Gefühl für Ironie zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschmiedet. ♦ Das Bindemittel für dieses Mosaik an Stilen ist die autobiographische Dimension seiner Ersten Symphonie – aus der Hand eines schaffenden Künstlers, dessen Kompositionen nach eigener Aussage „aus Leid und schwerstem innerem Erleben“ entstanden. Die ersten Skizzen stammen wahrscheinlich von 1884-1885, als Mahler in Kassel eine stürmische und schlussendlich unglückliche Affäre mit der Sopranistin Johanna Richter durchlebte. Diese schmerzliche Erfahrung führte damals bereits zu dem Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen*, der auch eine deutliche Spur in der Ersten Symphonie hinterlassen hat. Am meisten arbeitete Mahler an der Ersten 1888 in Leipzig, als er sich in einer gleichermaßen intensiven wie aussichtslosen Leidenschaft für die verheiratete Marion von Weber-Schwabe verlor. ♦ Der bittere Unterton der Ersten Symphonie, zumindest in den letzten beiden Sätzen, scheint direkt von diesen beiden unbefriedigenden Liebesbeziehungen herzurühren. Dass die ersten beiden Sätze dieses vierteiligen Werkes eine positivere Atmosphäre ausstrahlen, liegt zum einen an der trostreichen Kraft der Natur, die Mahler als leidenschaftlicher Wanderer sein Leben lang erfuhr, zum anderen an einem Ländler, einem österreichischen Volkstanz, der sich an Vorbildern von Schubert und Bruckner orientiert. ♦ Der Kontrast zwischen den ersten beiden und den letzten beiden Sätzen stimmt ungefähr mit der großen zweiteiligen Struktur überein, die Mahler ursprünglich für dieses Werk bedacht hatte. Die erste Fassung führte er am 20. November 1889 in Budapest als ‚Symphonische Dichtung in zwei

Abtheilungen‘ auf, weil er vielleicht auf der Erfolgsspur seines jüngeren Kollegen Richard Strauss in diesem programmatischen Genre mitfahren wollte. Die zweite Vorstellung in Hamburg (1893) nennt im Programm den Untertitel *Titan* nach einem Roman des romantischen deutschen Dichters Jean Paul und erläutert, dass die langsame Einleitung als ‚das Erwachen der Natur aus einem langen Winterschlaf‘ verstanden werden soll. Auch hier besteht der erste Teil aus den heute bekannten ersten beiden Sätzen mit dazwischen dem später verworfenen und erst 1966 wiederentdeckten Andante *Blumine*. Der zweite Teil mit den heutigen Sätzen drei und vier, trägt den etwas dramatischen Titel *Commedia humana*. Im Zusammenhang mit der dritten Vorstellung in Weimar (1894) fügte Mahler ein Titelblatt bei, auf dem das Werk als Symphonie bezeichnet wird. Für die vierte Vorstellung in Berlin (1896) zog er das verfasste Programm wieder zurück, weil er glaubte, dass durch diese Information das Publikum auf eine falsche Fährte geführt werden könnte. Auch verabschiedete er sich definitiv von der zweiteiligen Fassung. Seither besteht die Erste Symphonie aus vier Sätzen, die mit dem Scherzo an zweiter Stelle und dem langsamen Satz an dritter ein relativ traditionelles Ganzes zu sein scheint. Mahler dirigierte das Werk letztmals in New York 1909, wonach er die Orchestrierung noch in einigen Details revidierte. ♦ Die Erste Symphonie beschäftigte Mahler insgesamt ein Vierteljahrhundert, ein deutlicher Hinweis, dass ihm dieses frühe Werk viel bedeutete. Dieses ambitiöse, kontrastreiche und innovative Werk rief bei Publikum und Presse – um es mild auszudrücken – unterschiedliche Reaktionen

hervor. Die Kritiker machten es sich zur Gewohnheit zu betonen, dass sie Mahler als Dirigenten sehr schätzten, so lange er die Musik anderer aufführte. Sogar die junge Alma Schindler notierte nach der ersten Wiener Vorstellung am 18. November 1900 in ihrem Tagebuch, dass sie diese Symphonie mitreißend und irritierend zugleich fand. Gut einen Monat später verlobte sie sich mit Mahler. ♦ Die langsame Einleitung der Ersten Symphonie ‚Wie ein Naturlaut‘ setzt sogleich den Ton. Diese 62 Takte sind vielleicht die statischste und scheinbar meist amorphe Musik, die Mahler jemals komponierte. Das Erwachen der Natur klingt wie eine Reminiszenz an das Chaos, das Haydn ein Jahrhundert zuvor bei der Einleitung seines Oratoriums *Die Schöpfung* so extrem beschrieben hatte. Das Werk beginnt mit einem sanft geflüsterten, lang angehaltenen A, verteilt über sieben Oktaven, wobei alle Streicher außer den tiefsten Kontrabässen Flageolett spielen. Es folgen Fanfaren aus der Ferne, eine kurze Melodie mit fallenden Quartan, ein stilisierter Kuckuck, eine Kantilene in den Hörnern und schließlich eine chromatische, schlangenartige Melodie, in der sich die Celli einen Weg nach oben bahnen. ♦ Für Daniele Gatti ist diese Einleitung entscheidend für den Rest der gesamten Komposition: „Meiner Meinung nach beginnt Mahler mit der Urstille im Wald. Es geht paradoxerweise um eine klingende Stille wie wir sie heutzutage im Studio aufnehmen können. Der ‚Naturlaut‘, den Mahler ausdrücklich in der Partitur vorschreibt, darf unter keinerlei Umständen expressiv sein. Es sind die Menschen, die später mit ihren Gefühlen und ihrer Sentimentalität den Ausdruck hinzufügen: eine Landschaft oder eine blühende

Pflanze ist selbst nicht expressiv, ein Mensch, der sie zärtlich betrachtet, schon. Das Verhältnis zwischen Mensch und Natur ist der rote Draht in der Ersten Symphonie.“ ♦ Schon bald erscheint der Mensch auf der Bildfläche. Gleich nach der Einleitung erklingt als erstes Thema eine fröhliche Melodie aus dem zweiten Lied von Mahlers Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen: Ging heut’ morgen übers Feld*, in dem der umher-schweifende Mann mit Liebeskummer wie eine Art ‚Wanderer‘ die Natur genießt ohne selbst sein Glück wiederfinden zu können. Mitten im dritten Satz bezieht sich Mahler nochmals auf diesen Liederzyklus, wenn er in einem angenehmen Zwischenspiel die letzte Strophe des Schlussliedes *Die zwei blauen Augen* zitiert. In diesem Augenblick findet der Landstreicher Ruhe unter einer Linde. Dieses Schlusslied und die betreffende Passage aus der Ersten Symphonie sind eigentlich ein Trauermarsch, was den innigen und für den frühen Mahler typischen Zusammenhang zwischen vokalem und orchestralem Ausdruck verstärkt. ♦ Wenn er Mahler dirigiert sucht Gatti nach einem guten Gleichgewicht zwischen Präzision und Vorstellungskraft. Gründlich studiert er alle Anweisungen in der Partitur, mit denen Mahler seine Noten deutet, lässt aber auch seiner eigenen Phantasie Raum, um seine musikalische Interpretation zu bereichern. Ein oft genanntes Beispiel ist der Beginn des dritten Satzes: ein ironischer Trauermarsch, inspiriert von einem Druck, auf dem die wilden Tiere des Waldes einem verstorbenen Jäger ‚gedenken‘. Eine Moll-Fassung von ‚Bruder Jakob‘ erklingt im Bass, dann hintereinander im ersten Fagott, den Celli und der Basstuba. Während die meisten Dirigenten sich dafür entschei-

den, den Anführer der Kontrabässe solistisch spielen zu lassen, setzt Gatti bewusst die gesamte Bassgruppe für diese Parodie auf das Kinderlied ein. Er erläutert gerne warum: „Mahler schreibt zwar ‚SOLO‘ in Großbuchstaben über die ersten Noten des Kontrabasses, später aber fehlt das Wort ‚tutti‘, wenn es überdeutlich ist, dass die gesamte Stimmgruppe spielen muss. Warum dann diese Auslassung? Ich denke, er meinte damit, dass die Kontrabassgruppe solistisch auftritt. Wenn er nur ein Instrument gewollt hätte, hätte er das anders angegeben. Später in diesem Satz lässt er beispielsweise ‚eine Viola solo‘ spielen, um ein paar Takte später deutlich ‚alle‘ Bratschen hinzuzuziehen.“ ♦ „Ich habe mich oft gefragt, warum bei der Bruder-Jakob-Melodie im Kontrabass nach jedem Takt ein Komma steht, während Mahler direkt danach die Stimmen der anderen Instrumente ohne jegliches Komma notiert. Meiner Meinung nach deuten die Kommas an, dass die Tiere das Lied erst Wort für Wort lernen müssen. Ein Solo-Kontrabass wäre dann der Chordirigent, bei der gesamten Kontrabassgruppe habe ich alle Tiere vor Augen, die gemeinsam das Lied einstudieren. Und zu einem gewissen Zeitpunkt traut sich das Solo-Fagott als Erstes, um wirklich zu beginnen.“ ♦ Wie bei vielen späteren Orchesterwerken Mahlers ist bei der Ersten Symphonie die unerwartete und manchmal bizarre Art, in der musikalische Klischees erklingen, eine große Herausforderung. Schon in der Einleitung des ersten Satzes lässt Mahler die erste Fanfare nicht wie erwartet von den Trompeten spielen, sondern von den Klarinetten und dann auch noch in einem (zu) tiefen Register. Und nach dem bereits erwähnten Trauermarsch des dritten Satzes

erklingt in den Bläsern eine Reihe von Melodien, die an umherziehende Klezmer Musikanten erinnern. Mahler schreibt bei Ziffer 6 in der Partitur: ‚Mit Parodie‘. Bei seiner Tempowahl zieht Daniele Gatti dies in Betracht. „Mahler hätte hier einfach ‚Vorwärts‘ oder ‚Più mosso‘ (bewegter) notieren können, wählt aber die weniger zwingende Bezeichnung ‚Nicht schleppen‘. Deswegen nehme ich hier ein etwas langsames Tempo als viele Kollegen. Das kommt der Artikulation zugute und macht es mir möglich, die Verformung zu betonen, die bei Mahlers Musik eine so wesentliche Rolle spielt.“ ♦ Erst im Schlusssatz wird deutlich, wohin die vorhergehenden Wechsel zwischen ruhigen, fröhlichen, rustikalen, schmerzlichen und hoffnungsvollen Gebärden führen sollen. Dieser letzte Satz ist eng mit dem ersten verbunden, was Mahler verdeutlicht, indem er die statische Einleitung zurückkehren lässt. Der Mensch, gefangen in einem Kampf mit sich und der Welt wird dank der Natur einen klingenden Sieg davontragen. Diesem langen Schluss liegt die beethovensche Dynamik von ‚per aspera ad astra‘ (durch Schwierigkeiten zu den Sternen) zu Grunde. Der ohrenbetäubende Schlag der Anfangstakte scheint direkt aus der Hölle zu kommen, es folgen Durchbrüche und Rückschläge, mit dem triumphalen Schlusschoral aber erreichen wir das Paradies, oder zumindest das, was Mahler dafür hielt.

Michel Khalifa

Daniele Gatti

Daniele Gatti ist Musikdirektor beim Teatro dell'Opera di Roma. Er studierte Klavier und erhielt sein Diplom in Kom-

position und Dirigieren am Konservatorium Giuseppe Verdi in seiner Heimatstadt Mailand. Von 2016 bis 2018 war er Chefdirigent beim Koninklijk Concertgebouworkest. Zuvor war Daniele Gatti Chefdirigent des Orchestre National de France (2008-2016), des Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (1992-97), des Royal Philharmonic Orchestra (1996-2009), beim Teatro Comunale in Bologna (1997-2007) und dem Opernhaus Zürich (2009-2012). Beim Royal Opera House Covent Garden war er von 1994 bis 1997 erster Gastdirigent und wurde 2016 zum künstlerischen Berater des Mahler Chamber Orchestra ernannt. Daniele Gatti ist regelmäßig zu Gast bei u. a. den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Orchestra Filharmonica della Scala und den Orchestern von Boston, Chicago und New York. Daniele Gatti leitete zahlreiche Opernproduktionen in Opernhäusern auf der ganzen Welt. Mit der Wiener Staatsoper unterhält er eine besondere Verbindung wie ebenfalls mit der Scala in Mailand. Mit großem Erfolg dirigierte er an der Metropolitan Opera in New York und ist als einer der wenigen italienischen Dirigenten regelmäßiger Gast bei den Bayreuther Festspielen, wo er 2008, 2009, 2010 und 2011 Wagners *Parsifal* dirigierte. In Italien wurde Daniele Gatti zum Grande Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana ernannt und zweimal (2005 und 2016) mit dem berühmten Franco Abbiati Preis ausgezeichnet. In Frankreich wurde er zum Chevalier des Arts et des Lettres de la Republique Française ernannt und im Juli 2016 zum Chevalier de la Légion d'Honneur.

Koninklijk Concertgebouworkest

Im Urteil der internationalen Kritik gehört das Royal Concertgebouw Orchestra zu den weltweit besten Orchestern. Es ist berühmt für seinen einmaligen Klang und seine stilistische Flexibilität und arbeitet mit den namhaftesten Komponisten und Dirigenten zusammen. Mehr als einmal standen Gustav Mahler, Richard Strauss und Igor Strawinsky am Dirigentenpult. Seit seiner Gründung 1888 zählt das Orchester lediglich sieben Chefdirigenten: Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons und – von 2016 bis 2018 – Daniele Gatti. Das RCO steht unter der Schirmherrschaft von Königin Máxima. 2004 gründete das Concertgebouw Orchestra sein eigenes CD-Label: RCO Live. In der RCO Academy werden junge, begabte Musiker auf den Orchesterberuf vorbereitet. Anlässlich seines 125-jährigen Bestehens unternahm das RCO eine ausgedehnte Welttournee. Zwischen 2016 bis 2018 bereiste das Orchester unter dem Motto *RCO meets Europe* alle 28 Mitgliedsstaaten der EU, wobei in jedem Land wenigstens ein Musikwerk gemeinsam mit einem Jugendorchester aufgeführt wurde (*Side by Side*).

Übersetzung Klaus Bertisch

Gustav Mahler Eerste symfonie

In haar boek *Erinnerungen an Gustav Mahler* geeft Natalie Bauer-Lechner een gesprek weer dat zij op 12 juli 1897 met Mahler voerde. De componist, die op dat moment zijn eerste drie symfonieën voltooid had, legt aan zijn vertrouweling uit hoe de kunstenaar zich volgens hem tot de natuur verhoudt en geeft en passant waardevolle informatie over de mengeling van stijlen die zijn orkestmuziek kenmerkt: 'Waarschijnlijk ontvangen we al onze oerritmen en -thema's uit de natuur (...), net als de mens en in het bijzonder de kunstenaar elk onderwerp en elke vorm aan de wereld om hem heen ontleent, weliswaar in een geheel andere en bredere zin. Dit kan zijn omdat hij zich in gelukkige harmonie met de natuur bevindt, of omdat hij zich lijdend of negatief-vijandelijk tegenover haar opstelt, of omdat hij probeert met humor of ironie met haar om te gaan. Hier liggen in de smalste zin van het woord de grondslagen van de artistieke stijlen: mooi en subliem, sentimenteel en tragisch, en humoristisch-ironisch.' ♦ Dit citaat sluit perfect aan bij het veelzijdige karakter van de Eerste symfonie, een werk dat ondanks of misschien dankzij zijn ingewikkelde ontstaansgeschiedenis een staalkaart van Mahlers symfonische woordenschat biedt. Gestileerde natuurklanken, fanfares, flarden volksmuziek, boerendansen, hemelse idyllen, helse kwellingen en een treurmars zijn de hoofdingrediënten die Mahler op onnavolgbare wijze en met veel gevoel voor ironie tot een samenhangend geheel smeedt. ♦ Als bindmiddel voor deze mozaïek

aan stijlen dient de autobiografische dimensie van deze Eerste, van de hand van een scheppend kunstenaar wiens composities naar eigen zeggen 'uit leed en zwaarste innerlijke beleving' ontstonden. De eerste schetsen dateren waarschijnlijk uit 1884-1885, toen Mahler in Kassel verwickeld was in een stormachtige en uiteindelijk ongelukkige affaire met sopraan Johanna Richter. Deze pijnlijke ervaring leidde toen al tot de *Lieder eines fahrenden Gesellen*, waarvan een duidelijk spoor in de Eerste symfonie te vinden is. De meeste werkzaamheden aan de Eerste vonden plaats te Leipzig in 1888, terwijl Mahler zich verloor in een even intense als uitzichtloze passie voor de getrouwde Marion von Weber-Schwabe. ♦ De bittere ondertoon van de Eerste symfonie, althans in de laatste twee delen, lijkt direct voort te vloeien uit deze twee onbevredigende liefdesrelaties. Dat de eerste twee delen van het vierdelige werk een positievere sfeer uitstralen, heeft respectievelijk te maken met de troostrijke kracht van de natuur, die Mahler zijn leven lang als fervente wandelaar ervoer, en met een op de modellen van Schubert en Bruckner leunende Ländler, een Oostenrijkse volksdans. ♦ Het contrast tussen de eerste twee en de laatste twee delen komt grofweg overeen met de grote tweedelige structuur die Mahler voor dit werk oorspronkelijk bedacht had. Op 20 november 1889 voerde hij de eerste versie in Boedapest uit als een 'Symfonische Dichtung in zwei Abtheilungen', wellicht omdat hij wilde meeliften op het succes van zijn jongere collega

Richard Strauss in dit programmatische genre. Het programma van de tweede uitvoering in Hamburg (1893) heeft als ondertitel *Titan*, naar een roman van de Duitse romantische schrijver Jean Paul, en vermeldt onder meer dat de langzame inleiding als 'het ontwaken van de natuur uit een lange winterslaap' begrepen dient te worden. Wederom bestaat de eerste gedeelte uit de huidige eerste twee delen met daartussen het later afgestoten en pas in 1966 herontdekte andante *Blumine*. Het tweede gedeelte, dat de huidige delen drie en vier omvat, draagt de beladen titel *Commedia humana*.

Rondom de derde uitvoering in Weimar (1894) voegde Mahler een titelblad toe waarop hij het werk als symfonie bestempelde. Voor de vierde uitvoering in Berlijn (1896) trok hij het geschreven programma weer in, omdat hij vond dat deze informatie het publiek op het verkeerde been zou kunnen zetten. Ook schoof hij de tweedeling definitief terzijde.

De Eerste symfonie bestaat sindsdien gewoon uit vier delen, die als een vrij traditioneel geheel ogen, met het scherzo op plaats twee en het langzame deel op plaats drie. In 1909 dirigeerde Mahler het werk voor de laatste keer in New York, waarna hij de orkestratie op detailniveau herzag.

◆ De Eerste symfonie hield Mahler in totaal een kwarteeuw lang bezig, een sterke aanwijzing dat dit vroege werk veel voor hem betekende. Bij pers en publiek maakte dit ambitieuze, contrastrijke en vernieuwende werk uiteenlopende gevoelens los, om het zachtjes uit te drukken. Critici maakten er een gewoonte van om te benadrukken dat ze de hoogste waardering voor Mahler als dirigent hadden, zo lang hij andermans muziek uitvoerde. Zelfs de jonge Alma Schindler no-

teerde in haar dagboek na de eerste Weense uitvoering op 18 november 1900 dat ze deze symfonie zowel meeslepend als irritant vond. Ruim een maand later verloofde zij zich met Mahler. ◆ De langzame inleiding van de Eerste symfonie, 'Wie ein Naturlaut', zet direct de toon. Deze 62 maten bevatten misschien wel de meest statische en schijnbaar amorfe muziek die Mahler ooit componeerde. Het ontwaken van de natuur klinkt als een reminiscentie aan de chaos die Haydn een eeuw eerder zo gewaagd had geschilderd in de inleiding van zijn oratorium *Die Schöpfung*. Het werk opent met een fluisterzachte, lang aangehouden noot A, verspreid over zeven octaven, waarbij alle strijkers behalve de laagste contrabassen in flageoletten spelen. Hierop volgen fanfares van veraf, een korte melodie van vallende kwarten, een gestileerde koekoek, een cantilene in de hoorns en tenslotte een chromatische, slangachtige melodie waarmee de celli zich een weg omhoog banen. ◆ Daniele Gatti beschouwt deze inleiding als beslissend voor de rest van de compositie:

"Volgens mij opent Mahler met de oerstilte in het bos. Het gaat paradoxaal genoeg om een klinkende stilte zoals wij die tegenwoordig in de studio kunnen opnemen. De 'Naturlaut' die Mahler direct in de partituur voorschrijft, mag onder geen beding expressief zijn. Het zijn de mensen die later met hun gevoelens en sentimentaliteit de expressie toevoegen: een landschap of een bloeiende plant is niet expressief, een mens die er vertederd naar kijkt wel. De verhouding tussen mens en natuur dient als rode draad binnen de Eerste symfonie." ◆ De mens verschijnt al snel op het toneel. Direct na de inleiding klinkt als eerste thema een opgewekte melodie uit

het tweede lied uit Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*-cyclus, *Ging heut' morgen übers Feld*, waarin de zwervende man met liefdesverdriet als een soort 'Wanderer' van de natuur geniet zonder zelf het geluk te kunnen hervinden. Mahler citeert halverwege het derde deel nogmaals uit deze vocale cyclus, wanneer hij in een weldadig tussenspel de laatste strofe uit het slotlied *Die zwei blauen Augen* aanhaalt. Op dat moment vindt de zwerver rust onder een linde. Dat zowel dit slotlied als het betreffende deel uit de Eerste symfonie in wezen een treurmars is, versterkt de innige, voor de vroege Mahler typerende band tussen vocale en orkestrale uitingen.

◆ Als hij Mahler dirigeert, zoekt Daniele Gatti naar een goede balans tussen precisie en verbeelding. Hij bestudeert grondig alle partituuraanwijzingen waarmee Mahler zijn noten duidt, maar geeft ook ruimte aan de eigen fantasie om zijn muzikale interpretatie te verrijken. Een veelbesproken voorbeeld betreft het begin van het derde deel, een ironische treurmars gebaseerd op een prent waarin de wilde dieren uit het bos een overleden jager 'herdenken'. Een mineurversie van Vader Jacob klinkt in de contrabas, en daarna achtereenvolgens in de eerste fagot, de celli en de bastuba. Terwijl de meeste dirigenten voor een solo-uitvoering door de aanvoerder van de contrabassen kiezen, laat Gatti bewust de gehele contrabasgroep deze parodie van het kinderlied spelen. Hij legt graag uit waarom. ◆ "Mahler schrijft weliswaar 'solo' in hoofdletters boven de eerste noten van de contrabas, maar het woord 'tutti' ontbreekt later wanneer de gehele sectie overduidelijk moet meedoen. Waarom deze omissie? Ik denk dat hij hiermee bedoelt dat de contrabasgroep solistisch op-

treedt. Als hij slechts één instrument had gewild, had hij dat anders aangegeven. Later in dit deel laat hij bijvoorbeeld eerst 'Eine Viola solo' spelen, om een paar maten verder duidelijk 'Alle' altviolen erbij te betrekken." ◆ "Ik heb me ook afgevraagd waarom de Vader Jacob-melodie in de contrabas na elke maat een komma bevat, terwijl Mahler direct daarna de versies voor andere instrumenten zonder enige komma opschrijft. In mijn verbeelding duiden de komma's erop dat de dieren het lied eerst zin voor zin moeten leren. Een solo-contrabas had dan de koordirigent kunnen zijn, maar met de gehele contrabassectie zie ik voor me alle dieren die samen het lied instuderen. En op een gegeven moment durft de solo-fagot het als eerste aan om echt te beginnen."

◆ Een grote uitdaging in de Eerste symfonie, net als in veel latere orkestwerken van Mahler, is de onverwachte en soms bizarre manier waarop muzikale clichés klinken. Al in de inleiding van het eerste deel vertrouwt Mahler de eerste fanfare niet aan de trompetten toe zoals verwacht, maar aan de klarinetten, en bovendien in een (te) laag register. En na de zojuist besproken treurmars van het derde deel klinkt in de blazers een reeks melodieën die aan rondtrekkende klezmermuzikanten doen denken. Bij cijfer 6 in de partituur schrijft Mahler expliciet 'Mit Parodie'. Daniele Gatti houdt daar rekening mee in zijn tempokeuze: "Mahler had hier makkelijk 'Vorwärts' of 'Più mosso' [meer beweging] kunnen opschrijven, maar hij kiest voor de minder dwingende aanduiding 'Nicht schleppen' [niet slepen]. Daarom neem ik hier een iets langzamer tempo dan veel collega's. Dit komt de articulatie ten goede en dit stelt me in staat om de vervorming te bena-

drukken die in Mahlers muziek zo'n wezenlijke rol speelt."

◆ Pas in het slotdeel wordt duidelijk waartoe de voorafgaande afwisseling van verstilde, vrolijke, rustieke, wrange en hoopvolle gebaren moest leiden. Dit laatste deel hangt nauw met het eerste samen, wat Mahler duidelijk maakt door de statische inleiding terug te laten komen. De mens, verwickeld in een gevecht met zichzelf en met de wereld, zal dankzij de natuur een klinkende overwinning boeken. Aan dit lange slotdeel ligt een Beethoveniaanse 'per aspera ad astra' [door moeilijkheden naar de sterren] dynamiek ten grondslag. De oorverdovende klap van de beginmaten lijkt rechtstreeks uit de hel te komen, er volgen doorbraken en terugslagen, maar met het triomfantelijke slotkoraal bereiken we het paradijs, althans Mahlers versie daarvan.

Michel Khalifa

Daniele Gatti

Daniele Gatti is muzikaal directeur van het Teatro dell'Opera di Roma. Hij studeerde piano en behaalde zijn diploma compositie en directie aan het conservatorium Giuseppe Verdi in zijn geboortestad Milaan. Van 2016 tot 2018 was hij chef-dirigent van het Koninklijk Concertgebouworkest. Eerder was Daniele Gatti chef-dirigent van l'Orchestre National de France (2008-2016), het Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (1992-1997), the Royal Philharmonic Orchestra (1996-2009), het Teatro Comunale in Bologna (1997-2007) en het Opernhaus Zürich (2009-2012). Bij het Royal Opera House Covent Garden was hij van 1994

tot 1997 eerste gastdirigent en in 2016 werd hij benoemd tot artistiek adviseur van het Mahler Chamber Orchestra. Daniele Gatti is tevens regelmatig te gast bij onder meer de Wiener en de Berliner Philharmoniker, het Mahler Chamber Orchestra, het Orchestra Filarmonica della Scala en de orkesten van Boston, Chicago en New York. Daniele Gatti leidde vele operaproducties in operahuizen over de hele wereld. Hij heeft een nauwe band met de Wiener Staatsoper en met La Scala in Milaan. Hij leidde met groot succes operaproducties bij de Metropolitan Opera in New York, en is als een van de zeer weinige Italiaanse dirigenten regelmatig te gast op de Bayreuther Festspiele, waar hij Wagners *Parsifal* dirigeerde in 2008, 2009, 2010 en 2011. Daniele Gatti werd in Italië benoemd tot Grande Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana en twee keer – in 2005 en 2016 – gelauwerd met de prestigieuze Franco Abbiati Prijs. In Frankrijk werd hij benoemd tot Chevalier des Arts et des Lettres de la République Française en – in juli 2016 – Chevalier de la Légion d'Honneur.

Koninklijk Concertgebouworkest

Het Koninklijk Concertgebouworkest wordt door de internationale kritiek tot 's werelds beste orkesten gerekend. Het staat bekend om de unieke klank en stilistische flexibiliteit en werkt met de meest vooraanstaande componisten en dirigenten. Zo stonden Gustav Mahler, Richard Strauss en Igor Stravinsky meer dan eens voor het orkest. Sinds de oprichting in 1888 zijn er slechts zeven chef-dirigenten geweest:

Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons en – van 2016 tot 2018 – Daniele Gatti. Hare Majesteit Koningin Máxima is beschermvrouwe. Sinds 2004 heeft het orkest een eigen label: RCO Live. De RCO Academie leidt jonge, talentvolle musici op in het orkestspel. In 2019 gaat RCO Young van start, een jeugdorkest voor 'verborgen talenten' uit heel Europa van 14 tot 18 jaar. Het vloeit voort uit *RCO meets Europe*, de tournee naar alle 28 lidstaten van de Europese Unie die het orkest tussen 2016 en 2018 ondernam, waarbij in ieder land een werk samen met een lokaal jeugdorkest werd uitgevoerd (*Side by Side*).

Colophon

producer & recording engineer Everett Porter

assistant engineer Lauran Jurrius

editing Everett Porter and Lauran Jurrius

recording facility Polyhymnia International

microphones Neumann and Schoeps with Polyhymnia custom electronics

DXD recording with Merging Horus AD converters

editing & mixing Merging Technologies Pyramix,

monitored on Grimm Audio and B&W Nautilus speakers

design Atelier René Knip and Olga Scholten, Amsterdam

RCO 18005



ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA AMSTERDAM

Daniele Gatti, conductor

Gustav Mahler (1860-1911)

Symphony No. 1 in D major (1884-1888, revised 1909)

1	Langsam. Schleppend. – Immer sehr gemächlich	16 : 59
2	Kräftig bewegt	7 : 34
3	Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen	10 : 51
4	Stürmisch bewegt	21 : 42

total playing time 57 : 09

*Recorded Live at Concertgebouw Amsterdam on 10 and 11 January 2017 /
9 and 11 May 2018*

Music Publisher: Universal Edition A.G. Wien / Albersen Verhuur vof, Den Haag. All rights of the producer and the owner of the work reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this audio recording and other works protected by copyright embedded in this recording are strictly prohibited. Made in The Netherlands. Copyright Koninklijk Concertgebouworkest 2018.



SABAM

LC-14237

RCOAMSTERDAM.COM
RCO 18005