





Gustav Mahler Symphony No. 4

Throughout his life, Gustav Mahler grappled with existential questions which were a source of both torment and inspiration for him. Perhaps the most important of these involved the existence of an afterlife, a theme which informs his first four symphonies to varying degrees, and which helps explain why Mahler considered his Symphony No. 4 from 1900 to be the conclusion of a 'fully self-contained tetralogy'. Despite Mahler's doubts, bouts of writer's block, changes of course in midstream and his reservations about written programmes, the overarching themes of the works in question are as clear as day. While the First Symphony was about suffering, death and transcendence, the Second about the possibility of resurrection after death and the Third about an order of living beings in nature and the cosmos as created by God, the Fourth focuses on the opposition between earthly life and paradise. ♦ The relatively concise and lucid Fourth Symphony culminates in the final movement, in which Mahler sets a song he had completed eight years before. Here the solo soprano sings about *das himmlische Leben* (heavenly life) – or, more precisely, about paradise as seen through the eyes of a child. Although innocence and uninhibited joy feature most prominently in the song, the second stanza in particular presents a number of dark and disturbing images, which Mahler provides with fitting music. The three preceding movements clearly anticipate this vocal finale – indeed, in a 'profound and meaningful' way, as Mahler himself wrote to the com-

poser and critic Georg Göhler at the beginning of 1911. In fact, one might say that Mahler composed the Fourth in reverse order, starting with the last movement. ♦ Despite this sophisticated network of motivic and emotional connections between the movements, the Fourth is, for many listeners, the most accessible of all Mahler's symphonies. Daniele Gatti says he can understand why: 'As soon as you open the score, you can see the clarity of the composition. But as musicians, it's also important that we shouldn't be overconfident. Behind the formal simplicity is a wealth of richly varied material,' he says. ♦ This is immediately apparent at the beginning of the first movement, the chief conductor of the Royal Concertgebouw Orchestra says, when a classical, Haydnesque theme in the first violins is followed by a more powerful, melodious and 'Romantic' theme, one which is more reminiscent of Schumann than of eighteenth-century powdered wigs. ♦ Much larger shifts will occur later in the first movement. Gatti says, 'The exposition functions as a tribute to past eras, to musical styles which fin-de-siècle musicians saw as a lost paradise. Here Mahler seems to be looking back to seek some sense of relief, yet he then shows himself to be a truly modern composer. In the development, he grotesquely distorts the material heard before, calling for instrumental techniques that herald the twentieth century: stopped notes in the horns, *col legno* (using the wood of the bow rather than the hair) and *sul ponticello* (bowing close to

the bridge) in the strings.' ♦ After a culminating fanfare-like passage and a sharply dissonant chord, the trumpets sound the beginning of the very funeral march Mahler would use to open his Fifth Symphony a few years later. Another surprise follows when the calm, antiquated music from the beginning returns. 'It's almost as if Mahler no longer wants to listen to what's happening in his own time,' says Gatti, 'as if he withdraws again into the security of the past.' ♦ According to the composer himself, the second movement is a *Totentanz*, a dance of death. The solo violin vigorously takes on the role of Freund Hain, or 'Death the Fiddler', who chooses people at random to dance to death. Mahler calls for this one violin to be tuned a whole tone higher in order to achieve the sharp, biting sound he wants. ♦ 'There's no softness or tenderness at all in the solos of the first violin,' Gatti says. 'Mahler's dynamic markings go against the musical grain, like someone improvising without worrying at all about the melody. As a contrast to this pitch-black music, Mahler offers an animated Ländler (an Austrian folk dance) and later a second Ländler, but this time calm and graceful. Accordingly, the dark vision of Death is twice interrupted by something pleasant – exactly the opposite of what happens in the first movement.' ♦ Mahler bases the slow third movement in variation form on a theme which is as simple as it is moving: an ascending scale whispered in the first cellos as if in a sacred realm. This comforting A section unfolds so calmly that it seems as if time itself has stopped. This makes the plaintive theme in the first oboe all the harsher, in a B section that, owing to the repeated descents in the

strings (piercing downward glissandi), takes on an outright ominous character. The A section then returns, followed by the B material, and once again – after a hesitant tête-à-tête between the first oboe, alto oboe and horn – that of the A section until the final coup de théâtre, a radiant arpeggiated E major chord heard in the entire orchestra. ♦ 'It's at that moment that we suddenly find ourselves standing at the gates of heaven,' says Gatti. 'With its chorale-like beginning, the third movement first transported us to higher realms, only to thrust us back down to earth as if, on second thought, we must be made to suffer longer. So was the serene beginning just a dream? Only at the liberating climax with that mighty E major chord do we know that our time to enter paradise has indeed come. ♦ 'That's why I think of the soprano in the fourth movement as the little angel who welcomes us above. At last, we've found the purity and innocence that kept escaping us while on earth in the preceding movements. Our trials and tribulations are over. We surrender to our young guide's childlike fantasy.' ♦ So should we consider the Fourth Symphony to be a religious parable? The chief conductor pauses for a moment before answering. 'In a certain way, yes, I think, but of course we all have to decide that for ourselves. It's a complicated subject, especially since we can't fully reconstruct Mahler's precise intentions despite all the information available to us. Even a biography can't dig that deep into the soul of a human being.' ♦ 'I believe the composer shares his personal doubts and misgivings in this symphony. What Mahler does make clear is that the symphony is about another life. The naivety that resonates

in the music makes me think of a child who simply believes without ever wondering whether he's right or wrong. And that's perhaps the basis of all religion: believing without asking too many questions.' ♦ Gatti's cautious attitude is consistent with a statement Mahler once made to the effect that the act of composing is in part a mystery. And then, the Fourth Symphony underwent a number of transformations in the course of Mahler's compositional process. From the recollections of his confidante Natalie Bauer-Lechner and a preserved manuscript, it would appear that Mahler initially had a six-movement 'Humoresque' in mind by analogy with the title he had chosen for the publication of earlier *Wunderhorn* song settings. No fewer than three of these six movements would consist of *Wunderhorn* songs. From the outset, it was clear, however, that the Fourth Symphony had to end with *Das himmlische Leben* after Mahler had scrapped it as the final movement of the Third Symphony. ♦ Mahler ultimately decided to adopt the classical four-movement scheme, writing the first notes in Bad Aussee, a popular holiday destination in the Salzkammergut region, in July 1899. Because of his busy schedule as an opera conductor, having worked at the prestigious Vienna Hofoper since 1897, Mahler always had to wait until the summer months in order to compose. Much to his regret, he would have to return to Vienna after a few short weeks. It was not until 5 August 1900 that he would complete the first draft of parts, now in the idyllic Maiernigg am Wörthersee, where he had just had a new composing studio built. Between these two summers, the symphony had continued to develop in

his mind without his having been aware of it. It was as if his alter ego had been working on it, he noted with amazement. ♦ Around the same time, he wrote to Bauer-Lechner that this new composition had plunged him into a vortex of emotions, comparing the changing moods in the Fourth Symphony with a walk along the flowery Elysian Fields which would suddenly turn into a nightmare in Tartarus. He also hinted at his work process and concomitant inspiration: 'It is becoming ever clearer to me: one does not compose – one is composed.' ♦ As early as 25 November 1901, Mahler conducted the first performance of the Fourth Symphony in Munich, even before managing to premiere the monumental Third, which presented complicated production issues. The audience's response was positive, yet most critics were disappointed. After the impressive Second Symphony, the Fourth felt like a step backwards: the pundits said it was too technical and lacked originality and feeling. Certain critics were also confused about the intentions of the composer, who had this time failed to provide a detailed programme. Indeed, in contrast to his earlier views, Mahler had spoken out against explicit programmes in October 1900, presumably in an attempt to evade the derision of his detractors and the distinctly programmatic aesthetic which his rival Richard Strauss had promoted with his own symphonic poems. Later, though, Mahler would insist that every modern composition since Beethoven works in accordance with an inner programme. ♦ These days, the Fourth is well loved by devotees and connoisseurs alike. Over the years, Mahler has gained increasing recognition for the high degree of re-

finement he achieved in this seemingly simple symphony. The balance between uninhibitedness and depth in the four movements is equally extraordinary. Mahler himself claimed that this layering is connected with the mixture of joy and awe which the unknown heavenly world evokes in us. In the last movement, the child explains to us from paradise precisely how it all fits together. But even innocent children have dark fantasies.

Michel Khalifa

Julia Kleiter

Julia Kleiter studied with William Workman in Hamburg and with Klesie Kelly-Moog in Cologne. She quickly made a name for herself as a concert singer and was invited by conductor Semyon Bychkov to collaborate on a number of concerts and a CD recording of Richard Strauss's *Daphne* in 2003. The German soprano made her operatic debut in 2004 singing Pamina in Mozart's *Die Zauberflöte*, under the direction of Jiri Kout, at the Opéra Bastille in Paris. She has since performed the role many times, in addition to other Mozart roles. Her repertoire also includes roles in operas by Richard Strauss, Gluck, Handel, Weber and Wagner. Kleiter's recent concert engagements include Beethoven's *Missa solemnis* with the Gürzenich Orchestra Cologne, Bruckner's *Te Deum* under the baton of Zubin Mehta and Mendelssohn's *Elijah* with Ensemble Pygmalion. Over the last few years, she has also given lieder recitals at leading European concert halls with tenor Christoph Prégardien and pianists Julius Drake and Michael Gees.

Daniele Gatti

Born in Milan, Daniele Gatti studied piano and graduated in composition and conducting at the city's Verdi Conservatory. He is chief conductor of the Royal Concertgebouw Orchestra since the 2016/17 season. Between 2008 and 2016, he was the music director of the Orchestre National de France. Prior to this, Daniele Gatti was music director of the Royal Philharmonic (1996-2009), principal conductor of the Orchestra

dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome (1992-97), principal guest conductor at the Royal Opera House, Covent Garden (1994-97), music director of the Teatro Comunale in Bologna (1997-2007), and principal conductor at the Zurich Opera House (2009-2012). In 2016 he was appointed artistic adviser of the Mahler Chamber Orchestra. 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. Since his overwhelming debut in April 2004, Daniele Gatti was a very regular guest with the Royal Concertgebouw Orchestra. During his first seasons as chief conductor he plays an important part in the *RCO meets Europe* tour programme. 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 lauded by the most authoritative international critics as one of the world's greatest orchestras. Known for its unique sound and stylistic flexibility, it has worked with all the leading composers and conductors. Indeed, such composers as Gustav Mahler, Richard Strauss and Igor Stravinsky conducted the orchestra on more than one occasion. Only seven chief conductors have led the orchestra since it was founded in 1888: Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons and – since September 2016 – Daniele Gatti. The Royal Concertgebouw Orchestra Academy provides instruction in orchestral playing to young, talented musicians. The Royal Concertgebouw Orchestra undertook an extensive world tour in 2013 on the occasion of its 125th anniversary. Her Royal Highness Queen Máxima is the orchestra's patron.

translation Josh Dillon

Gustav Mahler Quatrième symphonie

Sa vie durant, Gustav Mahler s'est préoccupé de questions existentielles. Celles-ci l'ont inspiré mais aussi tourmenté. La question principale étant probablement celle de la vie après la mort, cela donne des informations dans une plus ou moins grande mesure sur ses quatre premières symphonies. Cela explique également pourquoi Mahler considérait sa quatrième symphonie datée de 1900 comme la conclusion d'une « tétralogie entièrement fermée sur elle-même ». Malgré les hésitations de Mahler, ses vertiges de la page blanche, des changements d'orientation et diverses considérations à propos des programmes écrits, les sujets centraux de ces œuvres sont évidents. Si la première symphonie parle de la souffrance, de la mort et de la transcendance, la deuxième de la possibilité d'une résurrection après la mort et la troisième d'un classement des créatures vivantes dans le cosmos et la nature créés par Dieu, la quatrième est articulée autour de l'opposition entre la vie terrestre et le paradis. ♦ Le cœur de la quatrième symphonie, relativement claire et concise, se situe dans le mouvement final vocal. Ce dernier reprend un lied achevé huit ans plus tôt par Mahler. La soprano solo y chante « la vie céleste », ou plus précisément le paradis vu par des yeux d'enfant. Si dans ce lied, l'innocence et la joie spontanée donnent le ton, la deuxième strophe notamment comprend des images sombres et inquiétantes que Mahler accompagne d'une musique adéquate. Les trois mouvements précédents de la symphonie

annoncent ce finale clairement, « de manière intense et très significative » comme l'a écrit Mahler au début de l'année 1911 au critique musical Georg Göhler. En fait, c'est à partir de ce dernier mouvement que Mahler a composé le reste de sa quatrième symphonie. ♦ Abstraction faite du réseau raffiné de connections d'émotions et de motifs tissé entre les mouvements, la quatrième symphonie est considérée par de nombreux auditeurs comme la plus accessibles des symphonies de Mahler. Pour Daniele Gatti, c'est assez compréhensible : « Dès que l'on ouvre la partition, on est frappé par la clarté de cette composition. Mais on ne doit pas, en tant que musicien, être téméraire. Derrière la simplicité formelle se cache un exposé richement nuancé. » ♦ Pour le directeur musical de l'Orchestre Royal du Concertgebouw, cela est immédiatement visible, dès le début du premier mouvement, lorsqu'un thème classique à la Haydn aux premiers violons est suivi par un thème plus puissant, plus chantant et « plus romantique », rappelant plus Schumann que les perruques du dix-huitième siècle. ♦ Des changements beaucoup plus importants ont lieu plus tard au sein de ce premier mouvement. Selon Gatti : « L'exposition est encore un hommage à des temps révolus, à des styles musicaux représentant en cette fin de siècle un paradis perdu pour les musiciens. Mahler semble regarder derrière lui, comme pour éprouver un certain soulagement, mais il se manifeste ensuite comme un compositeur moderne. Dans le

développement, il déforme le matériau entendu précédemment de manière grotesque au moyen de techniques de jeu qui annoncent le vingtième siècle : sons bouchés aux cors, col legno (avec le bois de l'archet) et sul ponticello (contre le chevalet) aux cordes. » ♦ Après un climax, passage en fanfare et accord très dissonant, sonne aux trompettes le début de la marche funèbre avec laquelle Mahler quelques années plus tard a ouvert sa cinquième symphonie. L'auditeur est ensuite de nouveau surpris par le retour de la musique calme et archaïque du début. Gatti interprète ce retour de la manière suivante : « c'est comme si Mahler ne voulait plus entendre ce qui se passait à sa propre époque. Il revient à la sécurité du passé. » ♦ D'après les dires du compositeur, le deuxième mouvement est placé sous le signe d'une danse macabre. Le violon solo joue avec verve le rôle de la Faucheuse, qui arbitrairement entraîne n'importe quelle personne dans une danse vers la mort. Pour obtenir un timbre acéré et mordant, Mahler fait accorder le violon du soliste un ton entier plus haut. ♦ D'après Gatti, « il n'y a absolument aucune douceur ou tendresse dans les solos du premier violon. Les indications de dynamique de Mahler vont contre le sens musical, comme si quelqu'un était en train d'improviser sans se soucier de la mélodie. En contraste avec cette musique noire comme l'encre, Mahler fait entendre un Ländler animé (danse populaire autrichienne) puis plus tard un deuxième Ländler, cette fois calme et élégant. La sombre vision de la mort est donc interrompue à deux reprises par quelque chose d'agréable, ce qui est exactement le contraire de ce qui

se passe dans le premier mouvement. » ♦ Pour le troisième mouvement, lent, de forme variation, Mahler part d'un élément aussi simple qu'émouvant : une gamme ascendante, que les premiers violoncelles, en murmurant, font entendre dans une atmosphère sacrée. Cette partie A, très consolatrice, se déploie si calmement qu'on a l'impression que le temps s'est arrêté. Le thème plaintif du premier hautbois sonne ensuite d'autant plus fort dans la partie B dont le caractère est rendu franchement lugubre par les affaissements répétés (avec des cinglant glissandi descendants) des cordes. La partie B revient ensuite, suivie par le matériau de B et de nouveau – après un aparté hésitant du premier hautbois, du cor anglais et du premier cor – par celui du A, jusqu'au coup de théâtre final, un accord rayonnant de mi majeur arpégé, joué par tout l'orchestre. ♦ Pour Daniele Gatti, « à ce moment-là, on arrive soudain devant les portes du paradis. Le troisième mouvement nous a emmenés dans de plus hautes sphères avec son début de style choral. Il nous a ensuite rudement ramenés sur terre, comme si finalement nous devons souffrir plus longtemps. Le début serein n'était-il qu'un rêve ? Ce n'est qu'après un climax libérateur sur le puissant accord de mi majeur que nous savons que notre heure d'entrer au paradis est arrivée. » ♦ « C'est la raison pour laquelle je considère la soprano dans le quatrième mouvement comme le petit ange qui d'en haut nous souhaite la bienvenue. Nous trouvons enfin la pureté et l'innocence qui sur terre, dans les mouvements précédents, à chaque fois nous échappait. Les épreuves sont révolues. Nous nous

adonnons à la fantaisie enfantine de notre jeune guide. »

◆ Devons-nous alors considérer la quatrième symphonie comme une parabole religieuse ? Le directeur musical laisse passer un silence. « Dans un certain sens, oui, je pense, mais chacun d'entre nous aura à ce propos sa propre opinion. C'est un sujet difficile, notamment parce que nous ne pouvons pas entièrement reconstituer les intentions précises de Mahler, malgré les informations dont nous disposons. Même une biographie ne peut creuser aussi profondément dans l'âme d'un être humain. »

◆ « Selon moi, dans cette symphonie, le compositeur partage ses doutes personnels. Ce que Mahler exprime clairement, c'est que la symphonie évoque une autre vie. La naïveté qui résonne dans la musique me fait penser à un enfant qui croit sans se demander s'il a raison. Et c'est peut-être la base de la religion : croire sans trop faire de recherche. »

◆ La position prudente de Gatti rejoint les propos de Mahler quand ce dernier disait que composer comprend une part de mystère. La quatrième symphonie a en outre subi quelques transformations tout au long du processus de composition. Selon les souvenirs de sa confidente, Natalie Bauer-Lechner, et un manuscrit conservé, il semblerait que Mahler ait initialement envisagé de composer une « Humoreske » en six mouvements, par analogie au titre choisi lors de la publication de son recueil de lieder intitulé *Des Knaben Wunderhorn*. Pas moins de trois mouvements sur les six auraient été empruntés à ces lieder. Mahler ayant décidé de ne plus intégrer *Das himmlische Leben* au mouvement final de sa troisième symphonie, il était clair dès le début que la quatrième symphonie devait finir par ce

lied. ◆ Mahler a finalement décidé d'utiliser une forme classique en quatre mouvements. Il a écrit les premières notes de sa symphonie en juillet 1899 à Bad Aussee, lieu de villégiature dans le Salzkammergut. Son intense carrière de chef d'orchestre d'opéra – il dirigeait depuis 1897 le prestigieux opéra de la cour de Vienne – ne lui laissait en effet que les mois d'été pour son travail de création, et à son grand regret, il a dû retourner à Vienne après quelques semaines. Il n'a ainsi pu achever sa version non orchestrée que le 5 août 1900, durant un séjour à Maiernigg, au bord du Wörthersee, lieu idyllique où il venait de faire construire une nouvelle *Komponierhäuschen* [petite cabane dédiée à la composition]. Entre ces deux étés, la symphonie a eu le temps de se développer dans son esprit sans qu'il s'en aperçoive. C'est comme si son second moi s'était emparé de l'ouvrage, a-t-il remarqué étonné.

◆ À la même époque, il a écrit à Natalie Bauer-Lechner que cette nouvelle composition l'avait jeté dans un tourbillon d'émotions. Il a comparé les changements d'humeur de la quatrième symphonie à une promenade le long des Champs Élysées fleuris qui se transformerait de façon abrupte en cauchemar dans le Tartare. Il a également un peu levé le voile sur sa manière de composer et sur l'inspiration durant le processus de composition : « C'est pour moi de plus en plus clair : on ne compose pas – on est composé. »

◆ Le 25 novembre 1901, Mahler dirigeait déjà la création de sa Quatrième symphonie à Munich, avant même d'avoir pu tenir sur les fonts baptismaux sa troisième symphonie monumentale et compliquée sur le plan de la production. La réaction du public a été positive mais la plupart des critiques

se sont montrés déçus. Après l'impressionnante deuxième symphonie, la quatrième leur semblait faire comme un pas en arrière : à peine originale, trop de technique et trop peu de sentiment, c'était là le jugement des spécialistes. Certains critiques ne parvenaient pas à cerner les intentions du compositeur qui cette fois-ci n'avait pas fait distribuer de contenu détaillé de son programme. Contrairement à ses conceptions plus anciennes, en octobre 1900 il s'était exprimé contre l'utilisation de programmes explicites. Il avait probablement voulu se soustraire à la dérision de ses détracteurs et à l'esthétique explicitement programmatique que son rival Richard Strauss avait propagée avec ses poèmes symphoniques. Mahler a plus tard toutefois souligné que depuis Beethoven toute composition moderne comprenait en soi un programme. ♦ De nos jours, la quatrième symphonie est vénérée tant par les amateurs que par les connaisseurs. Au cours des ans, Mahler a obtenu une reconnaissance croissante pour le grand degré de raffinement qu'il est parvenu à atteindre dans cette symphonie à première vue simple. L'équilibre entre spontanéité et profondeur présent dans les quatre mouvements suscite également l'étonnement. Selon Mahler lui-même, cette stratification est liée au mélange de joie et de déférence que le monde céleste inconnu éveille en nous. Dans le dernier mouvement, du paradis, l'enfant nous explique minutieusement comment tout fonctionne. Mais même les enfants innocents ont d'obscur fantaisies.

Michel Khalifa

Julia Kleiter

Julia Kleiter a fait ses études auprès de William Workman à Hambourg et Klesie Kelly-Moog à Cologne. Elle s'est rapidement fait un nom comme chanteuse. En 2003, le chef d'orchestre Semyon Bychkov l'a invitée à participer à des concerts et à un enregistrement de disque compact de la *Daphné* de Richard Strauss. La soprano allemande a fait ses débuts à l'opéra dans le rôle de Pamina (*La Flûte enchantée* de Mozart) sous la baguette de Jiri Kout à l'Opéra Bastille de Paris. Si elle a depuis été Pamina de nombreuses fois, elle a également tenu bien d'autres rôles dans des opéras de Mozart mais aussi de Richard Strauss, Gluck, Händel, von Weber et Wagner. Parmi les récents concerts de Julia Kleiter, on peut mentionner la Missa Solemnis de Beethoven avec l'Orchestre du Gürzenich, le Te Deum de Bruckner dirigé par Zubin Mehta, et *Elias* de Mendelssohn avec l'Ensemble Pygmalion. Ces dernières années, elle s'est en outre produite en récital dans les salles de concerts les plus prestigieuses d'Europe notamment avec le ténor Christoph Prégardien et les pianistes Julius Drake et Michael Gees.

Daniele Gatti

Daniele Gatti, directeur musical de l'Orchestre Royal du Concertgebouw depuis la saison 2016-2017, 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 National de France de 2008 à 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. Après ses surprenants débuts en avril 2004, Daniele Gatti est régulièrement invité par l'Orchestre Royal du Concertgebouw. Durant sa première saison comme directeur musical, il joue un grand rôle dans le cadre du projet de tournée européen « RCO meets Europe ».

◆ 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 – depuis la saison 2016/2017 – 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 Vierte Symphonie



Zeit seines Lebens war Gustav Mahler mit den Fragen der menschlichen Existenz beschäftigt, die ihn sowohl quälten wie inspirierten. Die wichtigste war wahrscheinlich die, ob es ein Leben nach dem Tode gibt. Sie ist mehr oder weniger das Thema seiner ersten vier Sinfonien, was auch erklärt, warum Mahler seine Vierte Sinfonie von 1900 als Schlussstück einer 'völlig in sich geschlossenen Tetralogie' ansah. Trotz Mahlers Zögerungen, Schreibblockaden und zwischenzeitlichen Kursänderungen und Bedenken hinsichtlich der festgelegten Programme standen die übergreifenden Themen der betreffenden Werke unerschütterlich fest. Handelte die Erste von Leid, Tod und Transzendenz, die Zweite von einer Möglichkeit der Wiederauferstehung nach dem Tod und die Dritte von der Ordnung der Lebewesen in der von Gott geschaffenen Natur, seinem Kosmos, geht es in der Vierten um den Gegensatz zwischen irdischem Leben und dem Paradies. ♦ Die Schwierigkeit der relativ knappen und übersichtlichen Vierten Sinfonie liegt im vokalen Schlusssatz, einer Liedvertonung, die Mahler bereits acht Jahre früher vollendet hatte. Darin singt der Solo-Sopran vom 'himmlischen Leben', genauer gesagt vom Paradies, gesehen mit den Augen eines Kindes. Unschuld und unvoreingenommene Freude bestimmen den Ton dieses Liedes, aber vor allem die zweite Strophe zeigt dunkle, beunruhigende Bilder, die Mahler mit der passenden Musik versah. Die vorangehenden drei Sätze der Sinfonie weisen deutlich

auf dieses vokale Finale voraus, und dann auf eine 'innige und bedeutsame' Weise, wie Mahler es selbst Anfang 1911 an den Komponisten und Kritiker Georg Göhler formulierte. Tatsächlich hat Mahler die Vierte vom letzten Satz ausgehend 'rückwärts' komponiert. ♦ Abgesehen von dem feinen Gewebe motivischer und emotionaler Verbindungen der Sätze untereinander, erscheint die Vierte vielen Zuhörern als die zugänglichste aller Mahler Sinfonien. Daniele Gatti kann sich dabei etwas vorstellen: „Sobald man die Partitur aufschlägt, fällt einem die Klarheit dieser Komposition auf. Als Musiker dürfen wir aber nicht übermütig werden. Hinter der formalen Einfachheit verbirgt sich eine äußerst nuancierte Ausführung.“ ♦ Das zeigt sich unmittelbar zu Beginn des ersten Satzes, meint der Chefdirigent des Königlichen Concertgebouworchesters, wenn in den ersten Geigen einem klassischen Thema à la Haydn sofort ein kräftigeres, mehr gesangsartiges und romantisches folgt, das einen eher an Schumann als an Perücken aus dem 18. Jahrhundert denken lässt. ♦ Wesentlich größere Differenzen müssen später innerhalb des ersten Satzes bewältigt werden. Gatti: „Die Exposition ist noch eine Reverenz an vergangene Zeiten, an musikalische Stile, die Musiker des Fin de Siècle als ein verlorenes Paradies betrachteten. Mahler scheint hier zurückzublicken, um Entspannung zu finden, zeigt sich in der Folge aber als moderner Komponist. In der Durchführung verformt er grotesk zuvor gehörtes Material mit Spieltech-

niken, die das 20. Jahrhundert ankündigen: gestopfte Töne in den Hörnern, *col legno* (mit dem Holz des Bogens) und *sul ponticello* (gegen den Kamm) bei den Streichern." ♦ Nach einer fanfarenartigen Passage als Höhepunkt und einem sehr dissonanten Akkord erklingt in den Trompeten der Ansatz eines Trauermarsches, mit dem Mahler ein paar Jahre später seine Fünfte Sinfonie beginnen sollte. Und wiederum folgt eine Überraschung: die ruhige, altmodische Musik des Anfangs kehrt zurück. „Es scheint als wollte Mahler nicht länger anhören, was in seiner eigenen Zeit geschieht“, meint Gatti. „Er kehrt zur Sicherheit des Vergangenen zurück.“ ♦ Der zweite Satz steht, laut Komponist, im Zeichen eines Totentanzes. Die Sologeige spielt mit Verve die Rolle des Sensenmannes, der wahllos Menschen zu Tode tanzt. Um einen scharfen, schneidenden Klang zu erzielen, lässt Mahler diese Sologeige einen ganzen Ton höher stimmen. ♦ „In den Solopassagen der ersten Geige gibt es keinerlei Weichheit oder Zärtlichkeit“, sagt Gatti. „Mahlers dynamische Anweisungen wenden sich gegen das musikalische Empfinden, als ob jemand improvisiert, ohne sich dabei um die Melodie zu kümmern. Als Kontrast zu dieser nachtschwarzen Musik gibt uns Mahler einen energischen Ländler (österreichischer Volkstanz) und später noch einen zweiten Ländler, dieses Mal ruhig und grazil. Die düstere Vision des Todes wird also zweimal von etwas Angenehmem unterbrochen, im Gegensatz zu dem, was im ersten Satz geschieht.“ ♦ Beim langsamen dritten Satz in Form einer Variation nimmt Mahler ein ebenso einfaches wie rührendes Element als Ausgangspunkt: eine aufsteigende Tonleiter, von den ersten Celli äußerst zart in

weihevoller Atmosphäre präsentiert. Dieser tröstende A-Teil entwickelt sich so ruhig, dass es scheint, als ob die Zeit nicht mehr besteht. Um so härter taucht im B-Teil das klagende Thema der Oboe auf, das wegen mehrfacher Einbrüche in den Streichern (schneidend fallende Glissandi) einen überaus unheilvollen Charakter erhält. Danach kehrt der A-Teil zurück, gefolgt von Elementen aus B und – nach zögernden Vertraulichkeiten zwischen erster Oboe, Englischhorn und erstem Horn – wiederum aus A bis zum endgültigen Theatercoup, einem strahlenden E-Dur Akkord in Arpeggios des gesamten Orchesters. ♦ „In diesem Augenblick stehen wir plötzlich vorm Tor zum Paradies“, sagt Daniele Gatti. „Mit seinem choralartigen Beginn hat uns der dritte Satz zunächst in höhere Sphären gebracht, dann wieder auf die Erde zurückgeworfen, als ob wir bei längerer Betrachtung doch mehr leiden müssten. War der geruhsame Beginn doch nur ein Traum? Erst beim befreienden Höhepunkt auf einen imposanten E-Dur Akkord wissen wir, dass unsere Zeit, das Paradies zu betreten, gekommen ist.“ ♦ „Darum ist für mich der Sopran im vierten Satz wie der Engel, der uns oben willkommen heißt. Endlich finden wir Unschuld und Reinheit, die uns in den vorangegangenen Teilen auf der Erde ständig entglitten. Die Prüfungen sind vorüber. Wir überlassen uns der kindlichen Phantasie unseres jungen Lotsen.“ ♦ Muss man die Vierte Sinfonie dann als religiöse Parabel betrachten? Der Chefdirigent bleibt für kurze Zeit still. „In gewissem Sinn schon, denke ich, doch jeder von uns wird darüber seine eigene Auffassung haben. Es ist ein kompliziertes Thema, vor allem weil wir die genauen Intentionen Mahlers nicht

völlig rekonstruieren können trotz aller zur Verfügung stehenden Informationen. Auch eine Biographie kann nicht so tief in die Seele eines Menschen eindringen." ♦ „Meiner Meinung nach teilt der Komponist in dieser Sinfonie seine persönlichen Zweifel. Mahler macht jedoch klar, dass es in dieser Sinfonie um ein anderes Leben geht. Die Naivität, die man in der Musik hört, lässt mich an ein Kind denken, das glaubt ohne sich zu fragen, ob es richtig ist. Und das ist vielleicht die Basis von Religion: zu glauben ohne all zu viel zu ergründen." ♦ Gattis vorsichtige Haltung schließt bei Mahlers These an, dass Komponieren zum Teil ein Mysterium beinhaltet. Darüberhinaus erfuhr die Vierte Sinfonie mehrere Transformationen während der Komposition. Die Erinnerungen seiner Vertrauten Natalie Bauer-Lechner wie auch eine erhaltene Handschrift des Komponisten zeigen, dass Mahler zunächst eine sechsteilige Humoreske geplant hatte, analog zu einem Titel, den er für die Veröffentlichung früherer *Wunderhorn*-Liedvertonungen gewählt hatte. Drei der sechs Sätze sollten aus *Wunderhorn*-Liedern bestehen. Von Beginn an stand fest, dass die Vierte Sinfonie mit ‚Das irdische Leben‘ enden sollte, nachdem Mahler dieses Lied als Schlusssatz der Dritten Sinfonie eliminiert hatte. ♦ Schlussendlich entschied sich Mahler eine klassische viersätzigige Form zu verwenden und brachte im Juli 1899 die ersten Noten in Bad Aussee, einem Ferienort im Salzkammergut, zu Papier. Wegen seiner hektischen Laufbahn als Operndirigent – seit 1897 an der berühmten Hofoper Wien – war er für seine schöpferische Tätigkeit immer auf die Sommermonate angewiesen. Zu seinem Leidwesen musste er schon nach ein paar Wo-

chen zurück nach Wien. Erst am 5. August 1900 konnte er das Particell vollenden, nun im idyllischen Maiernigg am Wörthersee, wo er sich gerade ein neues *Komponierhäuschen* hatte bauen lassen. Zwischen diesen beiden Sommern hatte sich die Sinfonie in seinen Gedanken weiterentwickelt, ohne dass er es bemerkte. Es war als ob sein zweites Ich sich damit beschäftigt hatte, bemerkte er später überrascht.

♦ Ungefähr zur gleichen Zeit schrieb er an Natalie Bauer-Lechner, dass diese neue Komposition ihn in einen Wirbel von Emotionen gestürzt hatte. Er verglich die Stimmungswechsel der Vierten Sinfonie mit einem Spaziergang entlang der blumenreichen Elysischen Felder, der abrupt in einen Albtraum im Tartarus umschlug. Auch gab er ein paar Informationen über den Arbeitsprozess und die dazugehörigen Inspirationen preis. „Ich sehe immer mehr: man komponiert nicht, man wird komponiert." ♦ Bereits am 25. November 1901 dirigierte Mahler in München die erste Vorstellung der Vierten Sinfonie, noch bevor er die monumentale und im Hinblick auf eine Produktion schwierige Dritte aus der Taufe heben konnte. Das Publikum reagierte positiv, die meisten Rezensenten aber zeigten sich enttäuscht. Nach der eindrucksvollen Zweiten schien die Vierte ein Rückschritt: kaum originell, zu viel Technik und zu wenig Gefühl lautete das Urteil der Spezialisten. Einige Kritiker tasteten auch im Dunkeln hinsichtlich der Intentionen des Komponisten, der dieses Mal keine detaillierte Inhaltsangabe hatte austeilen lassen. Im Gegensatz zu seinen früheren Auffassungen hatte sich Mahler im Oktober 1900 gegen ausdrückliche Programmläuterungen ausgesprochen. Wahrscheinlich wollte er

sich dem Spott seiner Gegner und der programmatischen Ästhetik, die sein Rivale Richard Strauss mit seinen Sinfonischen Gedichten propagiert hatte, entziehen. Mahler betonte später aber, dass jeder modernen Komposition seit Beethovens ein Programm innewohne. ♦ Heutzutage wird die Vierte von Kennern und Liebhabern auf Händen getragen. Im Lauf der Jahre wurde Mahler für das hohe Maß an Verfeinerung, das er mit dieser scheinbar einfachen Sinfonie zu erreichen wusste, immer mehr Anerkennung zuteil. Auch die Balance zwischen Naivität und Tiefgründigkeit ruft Bewunderung hervor. Nach Mahlers eigener Meinung sind diese Schichten einer Mischung von Freude und Ehrfurcht zu verdanken, die die unbekannte himmlische Welt in uns hervorruft. Im letzten Satz erklärt uns das Kind haargenau wie sich das alles verhält. Doch auch unschuldige Kinder haben dunkle Phantasien.

Michel Khalifa

Julia Kleiter

Julia Kleiter studierte bei William Workman in Hamburg und Klesie Kelly-Moog in Köln. Sie machte sich rasch einen Namen als Konzertsängerin und wurde 2003 vom Dirigenten Semyon Bychkov eingeladen, an einer Reihe von konzertanten Aufführungen und einer cd-Aufnahme von Richard Strauss' *Daphne* mitzuwirken. Ihr Operndebüt gab die deutsche Sopranistin 2004 als Pamina in Mozarts *Die Zauberflöte* unter der Leitung von Jiri Kout an der Opéra Bastille in Paris. Inzwischen hat sie diese Rolle noch viele Male verkörpert, hat aber auch noch weitere Mozartrollen und Partien in Opern von u. a. Richard Strauss, Gluck, Händel, von Weber und Wagner ihrem Repertoire hinzugefügt. Zu Konzertauftritten der letzten Zeit gehören Beethovens Missa solemnis mit dem Gürzenich-Orchester Köln, Bruckners Te Deum unter Zubin Mehta und Mendelssohns *Elias* mit dem Ensemble Pygmalion. In den vergangenen Jahren führten sie Liedrecitals in die wichtigsten Konzertsäle Europas z. B. gemeinsam mit dem Tenor Christoph Prégardien und begleitet von Pianisten wie Julius Drake und Michael Gees.

Daniele Gatti

Daniele Gatti ist seit der Spielzeit 2016/17 Chefdirigent beim Koninklijk Concertgebouworkest. Er studierte Klavier und erhielt sein Diplom in Komposition und Dirigieren am Konservatorium Giuseppe Verdi in seiner Heimatstadt Mailand. Von 2008 bis 2016 war er Chefdirigent beim Orchestre National de France. Zuvor war Daniele Gatti

Chefdirigent des Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom (1992-97), des Royal Philharmonic Orchestra in London (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. Seit seinem überwältigenden Debut 2004 war Daniele Gatti regelmäßiger Gast beim Koninklijk Concertgebouworkest. Während seiner ersten Spielzeit als Chefdirigent spielt er eine wichtige Rolle im Projekt *RCO meets Europe*. 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

Das Koninklijk Concertgebouworkest wird von der Kritik als eines der besten Orchester der Welt angesehen. Es ist berühmt für seinen einzigartigen Klang und seine stilistische Flexibilität und arbeitet mit den berühmtesten Komponisten und Dirigenten zusammen. So standen mehr als einmal Gustav Mahler, Richard Strauss und Igor Strawinsky vor dem Orchester. Seit seiner Gründung 1888 gab es lediglich sieben Chefdirigenten: Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons und – seit 2016/17 – Daniele Gatti. An der Akademie des Koninklijk Concertgebouworkest werden junge, talentierte Musiker im Orchesterspiel ausgebildet. Anlässlich seines 125-jährigen Bestehens 2013 veranstaltete das Koninklijk Concertgebouworkest eine ausführliche Welttournee. Ihre Majestät Königin Máxima ist Schirmherrin des Orchesters.

Übersetzung Klaus Bertisch

Gustav Mahler Vierde symfonie

Zijn leven lang hield Gustav Mahler zich bezig met existentiële vragen die hem tegelijkertijd kwelden en inspireerden. De belangrijkste was waarschijnlijk het leven na de dood. Dit onderwerp informeert in meer of mindere mate zijn eerste vier symfonieën, wat mede verklaart waarom Mahler zijn Vierde symfonie uit 1900 als afsluiting van een 'helemaal in zichzelf gesloten tetralogie' beschouwde. Ondanks Mahlers aarzelingen, writer's blocks, tussentijdse koerswijzigingen en bedenkingen ten aanzien van geschreven programma's staan de overkoepelende onderwerpen van de betreffende werken als een paal boven water. Ging de Eerste over lijden, dood en transcendentie, de Tweede over de mogelijkheid van een wederopstanding na de dood en de Derde over een ordening van de levende wezens in de door God geschapen natuur en kosmos, de Vierde draait om de tegenstelling tussen het aardse leven en het paradijs. ♦ De crux van de relatief beknopte en overzichtelijke Vierde symfonie zit in het vocale slotdeel, een liedzetting die Mahler al acht jaar eerder had voltooid. Daarin zingt de sopraan solo over 'het hemelse leven', preciezer gezegd over het paradijs gezien door kinderen. Onschuld en onbevangen vreugde voeren in dit lied de boventoon, maar met name de tweede strofe bevat donkere en verontrustende beelden die Mahler van passende muziek voorziet. De voorafgaande drie delen van de symfonie wijzen duidelijk vooruit naar deze vocale finale, en wel op een 'innige en betekenisvolle' manier, zoals Mahler

zelf begin 1911 aan componist en criticus Georg Göhler schreef. In feite heeft Mahler de Vierde vanuit het laatste deel 'teruggecomponeed'. ♦ Los van dit verfijnde netwerk van motivische en emotionele connecties tussen de delen komt de Vierde bij veel luisteraars over als de meest toegankelijke van alle Mahler-symfonieën. Daniele Gatti kan zich daar iets bij voorstellen: "Zodra je de partituur openslaat, valt de helderheid van deze compositie op. Maar we moeten als musici niet overmoedig worden. Achter de formele eenvoud gaat een rijkgeschakeerd betoog schuil." ♦ Dit blijkt meteen aan het begin van het eerste deel, aldus de chef-dirigent van het Koninklijk Concertgebouworkest, wanneer een klassiek thema à la Haydn in de eerste violen gevolgd wordt door een krachtiger, zangeriger en 'romantischer' thema dat meer aan Schumann doet denken dan aan achttiende-eeuwse pruiken. ♦ Veel grotere omschakelingen dienen zich later aan binnen dit eerste deel. Gatti: "De expositie is nog een eerbetoon aan voorbije tijden, aan muzikale stijlen die musici in het fin-de-siècle als een verloren paradijs beschouwden. Mahler lijkt hier achterom te kijken om opluchting te vinden, maar hij laat zich vervolgens zien als een moderne componist. In de doorwerking vervormt hij het eerder gehoorde materiaal op groteske wijze, met speeltechnieken die de twintigste eeuw aankondigen: gestopte klanken in de hoorns, col legno (met het hout van de strijkstok) en sul ponticello (tegen de kam) bij de strijkers."

◆ Na een fanfare-achtige passage als hoogtepunt en een zeer dissonant akkoord klinkt in de trompetten de aanzet van de treurmars waarmee Mahler enkele jaren later zijn Vijfde symfonie zal openen. Er volgt wederom een verrassing: de rustige, ouderwetse muziek van het begin keert terug. "Het lijkt alsof Mahler niet langer wil luisteren naar wat er in zijn eigen tijd gebeurt", aldus Daniele Gatti. "Hij keert terug naar de veiligheid van het verleden." ◆ Het tweede deel staat volgens de componist zelf in het teken van een Totentanz. De solo-viool speelt met verve de rol van Magere Heijn, die willekeurige mensen de dood in danst. Omwille van een scherpe en bijtende klank laat Mahler deze soloviool een hele toon omhoog verstemmen. ◆ "In de solo's van de eerste viool zit geen enkele zachtheid of tederheid", zegt Gatti. "Mahlers dynamische aanwijzingen gaan tegen het muzikale gevoel in, alsof iemand aan het improviseren is zonder zich om de melodie te bekommeren. Als contrast tot deze inktzwarte muziek voorziet Mahler in een geanimeerde Ländler (Oostenrijkse volksdans) en later in een tweede Ländler, deze keer rustig en sierlijk. Het duistere visioen van de dood wordt dus tot twee keer toe onderbroken door iets aangenaams, precies het tegenovergestelde van wat er in het eerste deel gebeurt." ◆ Voor het langzame derde deel in variatievorm gaat Mahler uit van een even simpel als ontroerend gegeven: een stijgende toonladder, die de eerste celli in gewijde sfeer fluisterzacht brengen. Dit troostrijke A-gedeelte ontvouwt zich zo rustig dat het lijkt alsof de tijd niet meer bestaat. Des te harder komt het klagende thema van de eerste hobo aan, in een B-gedeelte dat vanwege de herhaalde

inzinkingen (snerpende glissandi omlaag) van de strijkers een ronduit onheilspellend karakter krijgt. Het A-gedeelte komt vervolgens terug, gevolgd door het materiaal van B en wederom – na een aarzelend onderonsje van eerste hobo, althobo en eerste hoorn – dat van A, tot het uiteindelijke coup de théâtre, een stralend E-groot akkoord van het gehele orkest in arpeggio's. ◆ "Op dat moment staan we opeens voor de poorten van het paradijs", aldus Daniele Gatti. "Het derde deel heeft ons eerst in hogere sferen gebracht met zijn koraalachtig begin, daarna weer hard op aarde teruggeworpen, alsof we bij nader inzien toch langer moeten lijden. Was het serene begin dan slechts een droom? Pas bij de bevrijdende climax op het machtige E-groot akkoord weten we dat onze tijd om het paradijs te betreden is aangebroken." ◆ "Daarom beschouw ik de sopraan in het vierde deel als het engeltje dat ons boven verwelkomt. Eindelijk vinden we de zuiverheid en de onschuld die ons op aarde in de voorafgaande delen steeds ontglipten. De beproevingen zijn voorbij. We geven ons over aan de kinderlijke fantasie van onze jonge gids." ◆ Moeten we de Vierde symfonie dan als een religieuze parabel beschouwen? De chef-dirigent laat een stilte vallen. "In zekere zin wel, denk ik, maar ieder van ons zal hierover zijn eigen opvatting hebben. Dit is een ingewikkeld onderwerp, zeker omdat we de precieze intenties van Mahler ondanks de beschikbare informatie niet helemaal kunnen reconstrueren. Zelfs een biografie kan niet zo diep graven in de ziel van een mens." ◆ "Volgens mij deelt de componist in deze symfonie zijn persoonlijke twijfels. Wat Mahler wel duidelijk maakt, is dat de symfonie over

een ander leven gaat. De naïviteit die in de muziek doorklinkt, doet mij aan een kind denken dat gelooft zonder zich af te vragen of hij gelijk heeft. En dat is misschien de basis van religie: geloven zonder te veel te onderzoeken.” ♦ Gatti's voorzichtige houding sluit aan bij Mahlers uitspraak dat het componeren een deel van mysterie bevat. Bovendien onderging de Vierde symfonie enkele transformaties in de loop van het compositieproces. Uit de herinneringen van zijn vertrouweling Natalie Bauer-Lechner en uit een bewaard gebleven handschrift blijkt dat Mahler aanvankelijk een zesdelige 'Humoreske' in gedachte had, naar analogie van de titel die hij bij de publicatie van eerdere *Wunderhorn*-liedzettingen had gekozen. Liefst drie van die zes delen zouden uit *Wunderhorn*-liederen bestaan. Van meet af aan was het wel duidelijk dat de Vierde symfonie met *Das himmlische Leben* moest eindigen, nadat Mahler dit lied als slotdeel van de Derde symfonie had teruggetrokken. ♦ Mahler besloot uiteindelijk een klassieke vierdelige vorm te gebruiken en zette in juli 1899 de eerste noten op papier in Bad Aussee, een vakantieoord in de alzkammergut. Vanwege zijn drukke baan als operadirigent – sinds 1897 aan de prestigieuze Hofoper in Wenen – was hij voor zijn scheppende arbeid steeds op de zomermaanden aangewezen. Tot zijn spijt moest hij al na een paar weken terug naar Wenen. Pas op 5 augustus 1900 kon hij de partitel voltooiën, nu in het idyllische Maiernigg am Würthersee waar hij net een nieuw *Komponierhäuschen* had laten bouwen. Tussen deze twee zomers had de symfonie zich in zijn geest verder ontwikkeld zonder dat hij er erg in had. Het was alsof zijn tweede ik ermee aan de slag was

gegaan, merkte hij verbaasd op. ♦ Rond dezelfde tijd schreef hij aan Natalie Bauer-Lechner dat deze nieuwe compositie hem in een draaikolk van emoties had gestort. Hij vergeleek de temmingswisselingen in de Vierde symfonie met een wandeling langs de Elysische Velden die abrupt zou omslaan in een nachtmerrie in de Tartarus. Ook lichtte hij een tipje van de sluier op over zijn werkproces en de bijbehorende inspiratie: "Het wordt mij steeds duidelijker: men componeert niet – men wordt gecomponeerd." ♦ Al op 25 november 1901 dirigeerde Mahler de eerste uitvoering van de Vierde symfonie in München, nog voordat hij de monumentale en productioneel ingewikkelde Derde ten doop kon houden. Het publiek reageerde positief maar de meeste recensenten toonden zich teleurgesteld. Na de indrukwekkende Tweede voelde de Vierde als een stap terug: nauwelijks origineel, te veel techniek en te weinig gevoel, was het oordeel van de specialisten. Sommige critici tastten ook in het duister over de intenties van de componist, die deze keer geen gedetailleerde inhoud had laten uitdelen. In tegenstelling tot zijn eerdere opvattingen had Mahler zich in oktober 1900 tegen expliciete programma's uitgesproken. Vermoedelijk wilde hij zich onttrekken aan de hoon van zijn tegenstanders en aan de uitgesproken programmatische esthetiek die zijn rivaal Richard Strauss met zijn symfonische gedichten had gepropageerd. Mahler benadrukte later wel dat elke moderne compositie sinds Beethoven een innerlijk programma bevat. ♦ Tegenwoordig wordt de Vierde door liefhebbers én kenners op handen gedragen. In de loop der jaren heeft Mahler steeds meer erkenning gekregen voor de hoge mate van

verfijning die hij in deze schijnbaar eenvoudige symfonie bereikt. Ook de balans tussen onbevangenheid en diepgang in de vier delen wekt verwondering. Volgens Mahler zelf hangt deze gelaagdheid samen met de mengeling van vreugde en ontzag die de onbekende hemelse wereld in ons oproept. In het laatste deel legt het kind ons vanuit het paradijs haarfijn uit hoe alles in elkaar steekt. Maar zelfs onschuldige kinderen hebben donkere fantasieën.

Michel Khalifa

Julia Kleiter

Julia Kleiter studeerde bij William Workman in Hamburg en Klesie Kelly-Moog in Keulen. Ze maakte al snel naam als concertzangeres en in 2003 nodigde dirigent Semyon Bychkov haar uit mee te werken aan concerten en een cd-opname van *Daphne* van Richard Strauss. De Duitse sopraan maakte haar operadebuut in 2004 als Pamina in *Die Zauberflöte* van Mozart onder leiding van Jiri Kout in de Opéra Bastille in Parijs. Sindsdien voerde ze deze operarol nog vele malen op, maar ook andere Mozart-rollen en opera's van onder meer Richard Strauss, Gluck, Händel, Von Weber en Wagner sieren haar repertoirelijst. Onder Julia Kleiters recente concertoptredens bevinden zich Beethovens Missa solemnis met het Gürzenich-Orchester, Bruckners Te Deum gedirigeerd door Zubin Mehta en Mendelssohns *Elias* met Ensemble Pygmalion. Verder gaf ze de afgelopen jaren in vooraanstaande Europese concertzalen liedrecitals met bijvoorbeeld tenor Christoph Prégardien en de pianisten Julius Drake en Michael Gees.

Daniele Gatti

Daniele Gatti is chef-dirigent van het Koninklijk Concertgebouworkest sinds het seizoen 2016/17. Hij studeerde piano en behaalde zijn diploma compositie en directie aan het conservatorium Giuseppe Verdi in zijn geboortestad Milaan. Tussen 2008 en 2016 was hij chef-dirigent van het Orchestre National de France. Eerder was Daniele Gatti chef-dirigent van het Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

in Rome (1992–97), het Royal Philharmonic Orchestra in Londen (1996–2009), het Teatro Comunale in Bologna (1997–2007) en het Opernhaus Zürich (2009–12). 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. Sinds zijn overrompelende debuut in april 2004 was Daniele Gatti regelmatig te gast bij het Koninklijk Concertgebouworkest. Tijdens zijn eerste seizoenen als chef-dirigent speelt hij een belangrijke rol bij het tourneeproject *RCO meets Europe*. 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 – met ingang van 2016/17 – Daniele Gatti. Hare Majesteit Koningin Máxima is beschermvrouwe. Op de Academie van het Koninklijk Concertgebouworkest worden jonge, talentvolle musici opgeleid in het orkestspel. In 2013 ondernam het Koninklijk Concertgebouworkest een uitgebreide wereldtournee ter gelegenheid van zijn 125-jarig jubileum.

The Heavenly Life

from Des Knaben Wunderhorn

We enjoy the heavenly pleasures
and avoid the earthly things.
No worldly tumult
does one hear in Heaven!
Everything lives in the gentlest peace!
We lead an angelic life!
Nevertheless we are very merry:
we dance and leap,
hop and sing!
Meanwhile, Saint Peter in the sky looks on.

Saint John has let his little lamb go
to the butcher Herod.
We lead a patient,
innocent, patient,
a dear little lamb to death!
Saint Luke slaughters oxen
without giving it thought or attention.
Wine costs not a penny
in Heaven's cellar;
and angels bake the bread.

La vie céleste

du Des Knaben Wunderhorn

Nous jouissons des joies célestes,
Aussi nous pouvons fuir les choses terrestres.
Aucun tumulte de ce monde
N'est entendu au ciel !
Tout vit dans la paix la plus douce.
Nous menons la vie des anges,
Pourtant nous en sommes tout à fait heureux ;
Nous dansons et nous nous bondissons,
Nous sautillons et nous chantons,
Saint Pierre dans le ciel nous regarde.

Jean laisse sortir le petit agneau,
Hérode le boucher le surveille.
Nous menons un doux,
Innocent, doux,
Petit agneau à la mort.
Saint Luc abat le bœuf
Sans hésitation, sans y prêter attention.
Le vin ne coûte pas un sou
Dans les caves célestes ;
Les Anges, ils font cuire le pain.

Das himmlische Leben

aus Des Knaben Wunderhorn

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden,
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanfterster Ruh'!
Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sankt Lucas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten,
Der Wein kost' kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

Het hemelse leven

uit Des Knaben Wunderhorn

Wij genieten de hemelse genoegens,
Wij mijden het aardse vermaak.
Het werelds gerommel
Hoor je niet, in de hemel!
Alles leeft daar in de zachtste rust.
We leiden het leven van engelen,
Maar we hebben volop plezier,
We dansen en springen,
We huppelen, zingen,
Sint Pieter kijkt toe van omhoog.

Johannes laat het lammetje lopen,
De slager Herodes verwacht het.
Wij leiden een lijdzaam,
Onschuldig, een lijdzaam
een lieflijk klein lam naar zijn dood.
Sint Lukas slachtte de os,
Zonder een zorg of gedachte,
De wijn kost nog geen cent
In de hemelse kelders,
De engeltjes bakken hier brood.

Good vegetables of all sorts
grow in Heaven's garden!
Good asparagus, beans
and whatever we wish!
Full bowls are ready for us!
Good apples, good pears and good grapes!
The gardener permits us everything!
Would you like roebuck, would you like
hare? In the very streets
they run by!

Should a fast-day arrive,
all the fish swim up to us with joy!
Over there, Saint Peter is running already
with his net and bait
to the heavenly pond.
Saint Martha must be the cook!

No music on earth
can be compared to ours.
Eleven thousand maidens
dare to dance!
Even Saint Ursula herself is laughing!
Cecilia and all her relatives
are splendid court musicians!
The angelic voices
rouse the senses
so that everything awakens with joy.

De bonnes plantes de toutes sortes
Poussent dans le jardin céleste ;
De bonnes asperges, de bons haricots verts
Et tout ce que nous voulons.
Tous les plats sont prêts pour nous !
De bonnes pommes, de bonnes poires et des
bons raisins ; Les jardiniers, ils permettent
tout. Veux-tu du chevreuil, veux-tu un lièvre ?
Dans la rue ouverte
Ils arrivent en courant !

Un jour de jeûne arrive-t-il,
Tous les poissons arrivent joyeusement en
nageant ! Saint Pierre arrive déjà
Avec son filet et des appâts,
À l'étang céleste.
Sainte Marthe doit être la cuisinière.

Il n'y a aucune musique sur la terre,
Qui pourrait être comparée à la nôtre.
Onze mille vierges
Osent danser.
Sainte Ursule elle-même rit de les voir.
Cécile ainsi que ses parents
Sont d'excellents musiciens !
Les voix des anges
Réjouissent les sens,
De sorte que tout s'éveille à la joie.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben!
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen,
Auf offener Straßen
Sie laufen herbei!

Sollt' ein Fasttag etwa kommen,
Alle Fische gleich mit Freuden
angeschwommen! Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muß sein.

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Daß alles für Freuden erwacht.

In de hemelse moestuin groeien
De groenten van allerlei slag,
Fijne asperges, sperziebonen,
Wat we maar willen,
Hele schalen vol worden voor ons klaar-
gemaakt. Lekkere appels, lekkere peren,
mooie druiven, Van de tuinders mogen we
alles! Wil je een reebok, wil je een haasje,
Ze lopen gewoon
op de straten voorbij!

Als er een dag van vasten is aangebroken,
Dan komen de vissen meteen vol vreugde
aangezwommen!
Dan rent Sint Pieter met zijn net en zijn aas
Naar de Hemelse visvijver.
Sint Martha moet koken!

Er is geen muziek op aarde
Die met de onze kan worden vergeleken.
De elfduizend maagden
wagen een dans,
En Sint Ursula zelf moet er om lachen!
Cecilia en heel haar familie
Zijn voortreffelijke hofmuzikanten!
De engelenstemmen
Verheffen onze zinnen,
Zodat alles in vreugde ontwaakt.



photo Theodora Richter

Julia Kleiter

Colophon *producer & recording engineer* Everett Porter | *recording assistant* 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 18004** ————— www.rcoamsterdam.com



ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA AMSTERDAM

Daniele Gatti, chief conductor

Julia Kleiter, *soprano*

Gustav Mahler (1860-1911)

Symphony No. 4 in G major (1899-1900)

1	Bedächtig. Nicht eilen – Recht gemächlich	17 : 15
2	In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast	10 : 21
3	Ruhevoll (poco adagio)	20 : 48
4	Sehr behaglich	9 : 31

total playing time 57 : 55

Recorded Live at Concertgebouw Amsterdam on 8 and 9 November 2017.

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 disc are strictly prohibited. Made in The Netherlands. Copyright Koninklijk Concertgebouworkest 2018. rcoamsterdam.com **RCO 18004**

recording co-produced by
avrotros



SABAM

DSD
Direct Stream Digital

Stereo
Multi-ch

SURROUND/5.0 | **LC-14237** | this cd audio can be played on all standard cd players

