



RCO

GATTI

BERLIOZ

SYMPHONIE

FANTASTIQUE

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA



Daniele Gatti *Symphonie fantastique*

interview by Koen Kleijn

EN

Daniele Gatti was introduced to Berlioz and his music fairly late in his career, but it was in an auspicious place: Paris, where he conducted the Orchestre National de France.

Daniele Gatti: 'Berlioz enriched my stay in Paris immeasurably. Not just with the orchestra, but as an ordinary citizen. I lived in the city, I had a little apartment, and I experienced the city like a Parisian. I read a lot of history, I'm mad about the French Revolution, and I became aware how at that historic, epic moment, the world changed completely. Not just in politics, but also in the arts. The Enlightenment developed into the *Sturm und Drang* of the Romantic era. Berlioz is the clearest example of that, a composer who demonstrates quite literally what it means to be a 'Romantic' in a very personal sense: to consider the ordinary as extraordinary, the familiar as strange, the everyday as sacred, and the finite as infinite. In September of 2014, I conducted *Roméo et*

Juliette with the Orchestre National, and it was then that I said, before I leave Paris I also want to do the *Symphonie fantastique*.'

How did you approach the score?

'I began reading the score without first listening to any recordings. I discovered many elements that spoke to my imagination. And then the quality of the writing: it is a really modern score! It's a theatrical piece, full of theatrical effects. The violins rattle their bows, the timpanist is asked to use only one stick – these are all stage directions. I have a lot of experience conducting opera, and that came in handy here. You really are a stage director, and you need to balance the drama in order to draw the audience in. It's fascinating.'

What makes the *Fantastique* a modern composition?

'Berlioz wrote this in 1828, 1829 – a few years after Beethoven's Ninth. This is the first example of programmatic music, of

a "symphonic poem". It describes a descent into hell, in five movements. It is a negative symphony, in a way, but it has a strong formal structure. The first movement is in sonata form, the second is shaped like a song, and the last movement is a fugue. Berlioz uses purely musical elements to build the drama. That puts him quite close to Mahler, and you could also see a parallel with Alban Berg. Take *Wozzeck*, an intensely dramatic opera. It, too, is written with formal music, old musical forms – the sonata, variations, the fugue and so on.

◆ 'With Berlioz these forms can be irregular, as is his phrasing. There are sections of seven, nine or even thirteen bars. Usually, Western music is divided into phrases of eight or sixteen bars, so it's very, very strange to see it done like this. But it's deliberate: Berlioz knows the audience has a certain routine, that it expects a climax at certain moments, and he plays with those expectations. In this way, he can manipulate the audience.'

How did you approach the *Fantastique* with the Concertgebouw Orchestra?

'This is an orchestra with quite a history, real quality, and above all musical intelligence, so you can approach it with an idea which may – provided it's not too bizarre – change the perspective of the piece. There are bars where, vertically, the flute plays *mezzo forte* and the double bass both *pianissimo* and *sforzato*. There are many instances like that. So if we were to play that like a Brahms symphony, we would murder the modernity of this score. That's why I didn't listen to any recordings, not out of arrogance, but because I wanted the score to sound as pure as possible in my head. Only then could I say to the orchestra, "Look, Berlioz wrote this the way he did because he intended to create a theatrical narrative within the orchestra. If we could focus on the tiny details, and less on the grand gestures, we may be able to give the audience an aspect of Berlioz which is not often heard."

◆ 'All things considered, that's the secret to

making music, even today. When people say to me, "Surely by now we must know how this should be done," I say, "Oh, come on!" There are lots of things we can propose without betraying the score – *precisely* without betraying the score. Perhaps we'll confound people's expectations, but if I have the choice, I'd much rather confront those expectations.'

The synopsis of the *Symphonie* is a vision. Berlioz imagines an artist – possibly based on himself – who meets an ideal love, after which he descends into a series of dreams, which become increasingly agitated. They end up in a mad nightmare, a Witches' Sabbath. How does all that work musically?

Daniele Gatti: 'The first part is idyllic, a *rêverie*. I really love the introduction. The first bar has four triplets, twelve notes. These are usually played with a *ritenuto*, as if the stage curtain is slowly opening... But this is a dream. When you're dreaming, do you know where the dream begins or ends? No. You don't dream from point A to point Z. You're inside the dream. That's why I tried

to play this in one straight tempo. It's risky because we're so accustomed to things opening in such a style, and because the orchestra needs to feel and breathe as one. But when it works, it's magical. And for the audience, you've provided a first little shock.

◆ 'When the violins pick up the theme, at the beginning of the allegro, the hero of the story is in love. He is proud, but shy. Berlioz writes two little crescendos there. The hero lifts his chin, as it were, but then he withdraws again, into a shadow. He's full of passion, yet in control of himself. So, in three bars the composer asks me to express three very different feelings. Usually these bars are played quite quickly, but I thought, if I go too quickly, I can never convey that arc to the audience. And so I took the tempo just a little bit slower there.

◆ 'At the beginning of the second movement, our hero arrives at a ball. First the music is heard from outside, softly, with a tremolo, and only then do you enter and are enveloped by a waltz. Berlioz interrupts this dance with his *idée fixe*, a recurring theme played by the clarinet: the hero sees his beloved, or imagines that

he sees her; the theme might just refer to his obsession, not to a person. Here, too, are some theatrical effects: the orchestra plays *pianississimo*, the melody is perhaps *mezzo piano*, and you can hear the dance continuing in the distance. If you consider that this was written in 1828, 1829, you can really feel the perspective of music changing.'

What is the orchestration of this second movement like?

'The score indicates two harps, but these are sometimes doubled to four, something Berlioz himself appears to have done on occasion. I came up with another solution: I didn't double the harps, but I reduced the strings to ten first violins, very few. I could do that because Berlioz calls for only seven wind instruments, flutes, one oboe, clarinets and horns. That's all. I chose to work with fifty per cent of the power available, but with a much more transparent sound, almost like a chamber orchestra. It was written in this transparent way, so you can clearly distinguish the two harps.

◆ 'The third movement begins with cor

anglais and oboe. During the rehearsals, the two fantastic musicians of the Concertgebouw Orchestra were playing this with a strong sound, *vibrato*, very *espressivo*. I stopped them and said, "We need to go back to Mahler's experience of *Naturlaut*, the sound of nature itself. Not the cuckoo, but a pure sound. The cor anglais plays a signal, like that of a shepherd, and the oboe answers in the distance. So, what would be more expressive, playing with vibrato or playing without, like a pure sound?" They understood completely.

◆ 'There the viola starts a tremolo. The shepherds are communicating, and as they talk, a little wind rustles the leaves. Mind you, I don't intend to give an imitation of wind and leaves, only to give the feeling of them. After that, violins and flutes take up the melody, as a single line, without harmonisation, in unison. That gives a kind of ... honeyed effect. Quite special, *herzlich*, so peaceful and so honest in its expression. Then there's a moment where our hero is tormented by doubts: will his beloved be unfaithful to him? Will she begin an affair with someone else? The tension

can be heard in the orchestra, a tremolo, an accelerando – it is as if he's losing control. When the second violin plays the peaceful melody again, the double basses suddenly play a *sforzatissimo diminuendo* – brum! brum! It seems one part of the orchestra is determined to disturb the peace. At the end, the cor anglais returns, hoping to continue his conversation with the oboe, but the oboe has disappeared. Instead, you hear four timpani in sharp contrast, like a thunderstorm approaching. This is almost Edgard Varèse...

◆ 'The fourth movement, the march to the scaffold, is a real nightmare, a bad opium trip. The poor hero imagines he has been condemned and is being driven to the guillotine. Berlioz directs the timpanist to play the sextuplets in the march with one hand. This is a precise indication of the tempo. When you play with two hands, you can beat very quickly, but you can't with just one. So, there are no metronome markings here, but this little message to the timpanist gives the information that his is the right tempo, not any faster.

◆ 'Suddenly there's a massive chord

– bam! – not only indicating the hero has been decapitated, but also marking the end of his desire: right before that, you hear the *idée fixe*. And then, pizzicato, *plunk-plunk-plunk*, his head rolls down the steps! Perhaps the next little motif is Sanson, the executioner, holding up the head for all to see.

◆ 'Then begins the finale, that insane Witches' Sabbath. You hear the *idée fixe* again, but distorted and grotesque; you hear a medieval *Dies irae*, the violins playing *col legno*, like the rattling of bones. It's almost like Stravinsky or Mahler, who also used *col legno* to create such archaic effects. It's fantastic, but only when everybody in the orchestra is absolutely razor-sharp. And they are.'

Daniele Gatti, chief conductor

Daniele Gatti is chief conductor of the Royal Concertgebouw Orchestra with effect from the 2016-17 season. Born in Milan, he studied piano and graduated in composition and conducting from the city's Verdi Conservatory. Between 2008 and 2016,

he served as music director of the Orchestre National de France. Prior to this, Gatti was music director of the Royal Philharmonic Orchestra (1996–2009); principal conductor of the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome (1992–1997); principal guest conductor at the Royal Opera House, Covent Garden (1994–1997); 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 to the Mahler Chamber Orchestra.

◆ As a guest conductor, Gatti regularly leads the Vienna Philharmonic, the Munich Philharmonic and the orchestras of Boston, Chicago and New York. He has conducted many new productions at leading opera houses all over the world and has close ties with La Scala in Milan and the Vienna Staatsoper. As one of few Italian conductors ever invited to Bayreuth, Gatti conducted Wagner's *Parsifal* in 2008, 2009, 2010 and 2011. He made his New York Metropolitan Opera debut leading a production of Puccini's *Madama Butterfly* in 2004, returning in 2013 for an acclaimed new production of

Parsifal, the DVD of which was released in the spring of 2014.

◆ Since his overwhelming debut in April 2004, Gatti has been a very regular guest with the Royal Concertgebouw Orchestra. Gatti was awarded the prestigious Franco Abbiati Prize in both 2005 and 2016.

Royal Concertgebouw Orchestra

The Royal Concertgebouw Orchestra is one of the very best orchestras in the world due to its stylistic flexibility and its unique sound. The exceptional acoustics of the Concertgebouw play an important role in this respect. Equally important is the quality of the musicians themselves and 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 (1888–1895), Willem Mengelberg (1895–1945), Eduard van Beinum (1945–1959), Bernard Haitink (1961–1988), Riccardo Chailly (1988–2004), Mariss Jansons (2004–2015) and, with effect from the 2016/2017 season, Daniele Gatti. Leading composers such as Gustav

Mahler and Richard Strauss conducted the orchestra on more than one occasion. The orchestra still regularly collaborates with contemporary composers, including its three house composers, Michel van der Aa, Detlev Glanert and Richard Rijnvos.

◆ In addition to some ninety concerts performed at the Concertgebouw in Amsterdam, the Royal Concertgebouw Orchestra gives forty concerts at leading concert halls throughout the world each year. The orchestra has made over 1100 LP, CD and DVD recordings to date, many of which have won international distinctions. In celebration of its 125th anniversary, in 2013 the orchestra undertook a world tour, visiting six continents in a single year.

translation Josh Dillon

Daniele Gatti Symphonie fantastique

Interview, par Koen Kleijn

Daniele Gatti est tardivement entré en contact avec la musique de Berlioz dans sa carrière, mais précisément au bon endroit : à Paris où il dirigeait l'Orchestre National de France.

Daniele Gatti : « Berlioz a grandement enrichi mon séjour à Paris. Non seulement dans le cadre de mon travail avec l'orchestre, mais aussi simplement comme citoyen. J'habitais là, j'avais un petit appartement, je ressentais la ville comme un parisien. J'ai beaucoup lu sur l'histoire. La révolution française me passionne. J'ai réalisé qu'à ce moment épique, historique, le monde a entièrement changé, sur le plan politique, mais aussi sur celui de l'art. On est passé des Lumières au *Sturm und Drang* du romantisme. Berlioz en est l'exemple le plus clair : c'est un compositeur qui a réellement montré ce que signifiait être un « romantique », dans un sens profondément personnel. Un romantique voit l'ordinaire comme extraordinaire, le connu comme étranger, le quotidien comme sacré, le

limité comme infini. En septembre 2014, j'ai dirigé *Roméo et Juliette* à la tête de l'Orchestre National. Je me suis dit alors : avant de partir de Paris, je veux aussi diriger la *Symphonie fantastique*. »

Comment avez-vous abordé la partition ?

« J'ai commencé à travailler à la partition sans avoir écouté aucun enregistrement. J'y trouvais de nombreux éléments qui stimulaient mon imagination. Sans parler de la qualité de la composition ! C'est une partition véritablement moderne. On peut parler de pièce théâtrale, riche en effets dramatiques. Les violons jacassent avec leur archet, le timbalier doit parfois jouer avec une seule baguette, ce sont véritablement des indications qui ramènent à un jeu théâtral. J'ai une grande expérience dans le domaine de l'opéra, et elle est venue ici très à propos. Le chef est ici metteur en scène. Il doit équilibrer le drame afin de gagner la faveur du public. C'est fascinant. »

Qu'est-ce qui rend la *Symphonie fantastique* aussi moderne ?

« Berlioz l'a composée en 1828-1829, un an après la Neuvième symphonie de Beethoven. C'est le premier exemple de musique à programme, de « poème symphonique ». Il décrit une descente aux enfers en cinq mouvements. C'est en réalité une symphonie négative, mais elle possède une structure très formelle. Le premier mouvement est de forme sonate, le deuxième de forme lied et le troisième est une fugue. Il utilise donc des éléments purement musicaux pour grossir le drame. En cela il est proche de Mahler. On pourrait même établir un parallèle avec Alban Berg. Prenons *Wozzeck* par exemple, opéra intensément dramatique. Il est également composé avec de la musique formelle, des formes musicales anciennes telles que forme sonate, variation, fugue, etc. »

◆ « Chez Berlioz, les formes sont parfois irrégulières. Il en est de même des carrures. On trouve des phrases de sept, de neuf, ou parfois de treize mesures. La musique occidentale est le plus souvent organisée en phrases de huit ou seize mesures, donc c'est rare, très rare de voir ce type de carrures.

C'est fait sciemment : le compositeur sait que le public a une sorte de routine dans son écoute, qu'il attend un climax à certains endroits, et il joue avec cette attente. Il exerce donc un contrôle sur le public. »

Quelle a été votre approche de la *Symphonie fantastique* dans votre travail avec l'Orchestre du Concertgebouw ?

« C'est un orchestre qui possède une histoire, des qualités, et surtout une intelligence musicale. On peut donc arriver avec l'idée – si elle n'est pas trop bizarre – que la perspective que l'on a sur cette œuvre changera. Il y a des mesures où, conjointement, la flûte joue *mezzo forte* et la basse *pianissimo* et *sforzato*, et ce n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres. Si nous jouons cela comme une symphonie de Brahms, alors nous assassinons la modernité de la partition. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas écouté d'autres enregistrements. Non pas pour être arrogant mais parce que je voulais que la partition résonne en moi de la manière la plus pure possible. Je pouvais pouvoir dire à l'orchestre : 'Écoutez, Berlioz a écrit cela

car il voulait créer quelque chose, un récit théâtral au sein de l'orchestre. Si au lieu de faire un grand geste, nous nous concentrons sur de petits détails alors nous pouvons montrer au public un aspect qu'il n'entend pas souvent.' »

◆ « C'est finalement le secret de l'interprétation musicale. Encore aujourd'hui. Lorsque certains disent : 'On a pourtant tout dit sur le sujet ?', je réponds : 'Mais voyons ! Il y a encore de très nombreuses choses que l'on peut essayer, sans faire violence à la partition. Ce n'est peut-être pas ce que chacun attend, mais si je dois choisir, alors je combats volontiers ces attentes.' »

La synopsis de la symphonie dévoile une vision que Berlioz a eu d'un artiste – probablement lui-même – qui a rencontré l'amour idéal. Il s'est enfoncé dans une série de rêves, de plus en plus nerveux, qui ont abouti à un cauchemar dément, à un sabbat de sorcières. Comment cela est-il organisé sur le plan musical ?

Daniel Gatti : « Le premier mouvement est encore une idylle, une rêverie. J'aime beaucoup l'introduction. La première

mesure comprend quatre triolets, douze notes. La plupart du temps, on la joue avec un *ritenuto*, comme si le rideau s'ouvrait lentement, *op là* ! Mais c'est un rêve, et quand on rêve sait-on quand le rêve commence, et quand il finit ? On ne rêve pas du point A au point Z. On est *dans* le rêve. C'est la raison pour laquelle j'essaye de la jouer tout droit dans un seul tempo. C'est risqué, car on n'est pas habitué à une ouverture de ce genre, et parce que tout le monde dans l'orchestre doit sentir et respirer précisément en même temps. Lorsque cela fonctionne c'est magique. Et pour le public, c'est immédiatement une sorte de choc. »

◆ « Lorsque les violons commencent à jouer le thème, au début de l'allegro, le héros de l'histoire est amoureux. Il est fier, mais aussi timide. Berlioz a placé ici deux petits crescendi. Le héros monte son menton en quelque sorte fièrement, mais se retire ensuite de nouveau, dans l'ombre. Il est passionné mais aussi maître de soi. Le compositeur me demande donc dans ces trois mesures d'exprimer trois passions très différentes. La plupart du temps, ces

mesures sont jouées rapidement, mais j'ai pensé : si je vais trop vite, je ne pourrai jamais transmettre cette tension au public. J'ai donc pris un tempo un peu plus lent. »

◆ « Dans le deuxième mouvement, notre héros arrive dans une fête. On entend d'abord la musique de dehors, douce, avec un tremolo. On entre ensuite à l'intérieur, et l'on tombe sur une valse. Celle-ci est interrompue par Berlioz par une *idée fixe*, thème joué par la clarinette : le héros voit sa bien-aimée ou pense la voir ; le thème est peut-être surtout son obsession. Là encore, on trouve des effets théâtraux : l'orchestre joue *pianissimo*, la mélodie est peut-être *mezzo piano*, et l'on entend la danse, au loin. Lorsque l'on réalise que cela a été composé en 1828-1829, on voit ici quelque chose qui modifie vraiment la perspective de la musique. »

Quelle est l'orchestration du deuxième mouvement ?

« Dans la partition, deux harpes sont demandées, mais elles sont souvent doublées ce qui en fait quatre. Berlioz semble avoir opéré lui-même également

ainsi. J'ai imaginé une autre solution : je n'ai pas doublé les harpes, mais diminué les cordes jusqu'à dix premiers violons, ce qui est très peu. C'est possible, car Berlioz ne prescrit que sept instruments à vent – des flûtes, un hautbois, des clarinettes, des cors. C'est tout. J'ai donc travaillé avec 50 pourcent du potentiel, mais avec un son beaucoup plus transparent, presque comme celui d'un orchestre de chambre. L'écriture est également très transparente : j'entendais alors clairement les deux harpes. »

◆ « Le troisième mouvement commence avec un hautbois et un hautbois alto. Les deux musiciens fantastiques de l'Orchestre du Concertgebouw ont commencé durant la répétition avec un timbre soutenu, *vibrato*, très expressif. Je me suis alors arrêté et ai dit : 'Nous devons ici revenir à l'expérience mahlérienne du *Naturlaut*, du son de la nature. Pas de coucou mais un son pur. Le hautbois alto interprète un cri, comme celui d'un berger, et le hautbois répond au lointain. Donc : qu'est-ce qui est plus expressif, jouer avec vibrato ou sans, comme un son pur ? Ils ont entièrement compris cela.' »

◆ « L'alto commence à cet endroit par un

tremolo. Les bergers parlent, et entre-temps le vent murmure à travers les feuilles. Mais je ne veux pas ici d'une imitation de vent et de feuilles. C'est seulement cette sensation que je veux traduire. La mélodie est alors reprise au violon et à la flûte. Ils ne jouent qu'une seule petite ligne, à l'unisson, sans harmonisation : cela donne une sorte d'effet... mielleux. C'est très spécial, *herrlich*, si paisible et si intègre dans l'expression. Arrive ensuite un moment où notre héros est tourmenté par le doute : sa bien-aimée lui sera-t-elle infidèle, aura-t-elle une liaison ? Dans l'orchestre, cette tension est audible par un tremolo, un *accelerando* – comme si le héros perdait toute sa maîtrise. Lorsque le deuxième violon reprend la mélodie paisible, la basse fait entendre tout à coup un *sforzattissimo diminuendo* – broum ! broum ! Une partie de l'orchestre tente de troubler cette paix. À la fin, on entend de nouveau le hautbois alto, qui cherche à entrer en 'conversation' avec le hautbois, mais ce dernier a disparu. Au lieu d'un hautbois, on entend quatre timbales, en vif contraste : comme un orage approchant. On dirait du Edgard Varèse. »

◆ « Le quatrième mouvement, la marche vers l'échafaud, est un cauchemar, un *bad trip*, une ivresse d'opium. Le pauvre héros s' imagine qu'il est condamné et emmené vers la guillotine. Dans la marche, Berlioz demande au timbalier de jouer les sextolets avec une seule baguette, indiquant ainsi précisément le tempo. En effet, lorsque l'on joue avec les deux mains, on peut frapper rapidement, mais avec une seule main, cela ne fonctionne pas. Même s'il n'y a ici aucune indication métronomique, cette indication destinée au timbalier donne donc l'information que son geste doit déterminer le tempo, et qu'il ne faut pas jouer plus vite. »

◆ « Tout à coup, on entend un violent accord – bam ! – et alors ce n'est pas seulement la tête du héros qui est tranchée mais aussi ses désirs, car juste avant on entend encore le thème de l'*idée fixe*. Et alors, le pizzicato qu'on entend, plic-plic-plic, c'est la tête tranchée qui roule et tombe de l'échafaud ! Le petit motif qui émerge ensuite est peut-être le geste de Sanson, le bourreau, qui lève la tête en l'air. »

◆ « Commence alors le finale, ce sabbat dément. On assiste au retour de l'*idée fixe*, mais à présent déformée, grotesque.

Un *Dies irae* moyenâgeux se fait entendre. Les violons jouent *col legno*, comme un cliquettement d'os. C'est presque du Stravinski ou du Mahler, deux compositeurs qui ont également utilisé le *col legno* pour des effets archaïques de ce type. C'est fantastique, mais seulement lorsque tout le monde dans l'orchestre joue parfaitement. Et ils le font absolument. »

Daniele Gatti, chef d'orchestre

Daniele Gatti fait des études de piano et obtient ses diplômes de composition et de direction d'orchestre au Conservatoire Giuseppe Verdi à Milan, sa ville natale. Entre 1996 et 2009, il est directeur musical de l'Orchestre Royal Philharmonique de Londres dont il monte le niveau. Il est également directeur musical de l'Orchestre de l'Académie Nationale Sainte-Cécile de Rome (1992-1997), du Théâtre Communal de Bologne (1997-2007) et de l'Opéra de Zürich (2009-2012). De 1994 à 1997, il est premier chef invité de la Royal Opera House Covent Garden. De 2008 à 2016, il est directeur musical de l'Orchestre National de France.

Daniele Gatti est régulièrement invité à diriger entre autres l'Orchestre Philharmonique de Vienne, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, l'Orchestre Philharmonique de Munich, la Staatskapelle de Dresde et les orchestres de Boston, Chicago et New York. Il entretient un lien étroit avec l'Opéra National de Vienne, la Scala de Milan, et dirige avec grand succès des productions du Metropolitan Opera de New York. Depuis 2008, date à laquelle il ouvre le festival avec une nouvelle production du *Parsifal* de Wagner, il est un des rares chefs d'orchestres italiens à être régulièrement invité au Bayreuther Festspiele.

◆ Depuis ses débuts surprenants en 2004, Daniele Gatti est très régulièrement invité par l'Orchestre Royal du Concertgebouw avec lequel il se produit également à l'étranger. Daniele Gatti devient chef principal de l'Orchestre Royal du Concertgebouw à partir de la saison 2016/2017.

L'orchestre royal du Concertgebouw

L'orchestre du Concertgebouw, fondé en 1888, se développe sous la direction du

chef d'orchestre Willem Mengelberg pour devenir un ensemble réputé dans le monde entier. Au début du 20ème siècle, un lien se tisse avec de grands compositeurs tels que Mahler, R. Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg et Hindemith. L'orchestre du Concertgebouw exécute les œuvres de certains d'entre eux sous leur direction. Lorsque Eduard van Beinum prend la succession de Mengelberg en 1945, il transmet à l'orchestre sa passion pour Bruckner et le répertoire français. Après avoir dirigé l'orchestre du Concertgebouw pendant quelques années conjointement avec Eugen Jochum, Bernard Haitink assume seul cette fonction. Nommé chef d'orchestre d'honneur en 1999, Haitink perpétue la tradition et appose son propre sceau comme le montrent les interprétations très applaudies d'œuvres de Mahler, Bruckner, R. Strauss, Debussy, Ravel et Brahms. Riccardo Chailly succède à Haitink en 1988. Sous la baguette de Riccardo Chailly, l'Orchestre Royal du Concertgebouw confirme son éminente position dans le monde musical et continue à faire grandir sa réputation. Grâce à lui notamment, l'orchestre obtient

une renommée internationale dans le domaine de la musique du vingtième siècle. En septembre 2004, il a transmis ses fonctions à Mariss Jansons. Sous sa direction, il y avait beaucoup d'attention aux grands compositeurs du vingtième siècle. Daniele Gatti devient chef musical de l'Orchestre Royal du Concertgebouw à partir de la saison 2016/2017. Sa Majesté la Reine Béatrice décerne le titre d'orchestre 'Royal' à l'Orchestre du Concertgebouw à l'occasion du centième anniversaire de sa création, le 3 novembre 1988.

traduction Clémence Comte

Daniele Gatti *Symphonie fantastique*

Interview: Koen Kleijn

Daniele Gatti lernte Berlioz erst spät in seiner Karriere kennen, wohl aber genau am richtigen Ort: Paris, wo er das Orchestre National de France dirigierte.

Daniele Gatti: 'Berlioz hat meinen Aufenthalt in Paris sehr bereichert. Nicht nur im Zusammenhang mit dem Orchester, sondern auch als Bürger. Ich wohnte dort, ich hatte eine kleine Wohnung und ich erlebte die Stadt wie ein gebürtiger Pariser. Ich las viel über die Geschichte, bin fasziniert von der Französischen Revolution und wurde mir dessen bewusst, dass die Welt sich in diesem historischen, epischen Moment völlig gewandelt hat. Nicht nur in politischer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf die Kunst. Die Aufklärung ging über in den *Sturm und Drang* der Romantik. Berlioz ist das bei weitem deutlichste Beispiel dessen: ein Komponist, der wirklich zeigt, was es bedeutet, 'Romantiker' zu sein, und zwar im ganz persönlichen Sinn: das Normale als etwas Außergewöhnliches zu

verstehen, das Bekannte als Fremdes, das Alltägliche als etwas Heiliges, das Begrenzte als das Unendliche. Im September 2014 dirigierte ich *Roméo et Juliette* mit dem Orchestre National de France. Damals sagte ich: ehe ich Paris verlasse, will ich auch die *Symphonie fantastique* dirigieren.'

Wie sind Sie an die Partitur herangegangen?

'Ich begann an der Partitur, ohne vorher frühere Aufnahmen gehört zu haben. Dabei stieß ich auf zahlreiche Elemente, die meine Phantasie erregten. Und hinzu kam noch die Eigenart der Komposition! Es handelt sich tatsächlich um eine moderne Partitur. Sie ist ein theatralisches Stück mit Bühneneffekten. Die Violinen rascheln mit ihren Bogen, der Paukist muss zuweilen mit nur einem einzigen Schlegel spielen, das sind eigentlich alles Bühnenanweisungen. Ich habe viel Erfahrung als Operndirigent, und die ist mir hier behilflich. Man ist gewissermaßen Theaterregisseur, man muss

das Drama ausgewogen gestalten, so dass das Publikum mitgerissen wird. Eine faszinierende Aufgabe.'

Was macht die *Fantastique* zu einer so modernen Komposition?

'Berlioz schrieb sie in den Jahren 1828, 1829, einige Jahre nach Beethovens Neunter. Sie ist das erste Vorbild der programmatischen Musik, des 'symphonischen Gedichts'. Sie beschreibt in fünf Sätzen den Abstieg in die Hölle, sie ist eigentlich eine negative Symphonie, aber sie hat eine starke formale Struktur. Der erste Satz ist in Sonatenform, der zweite in Liedform, und der letzte Satz ist eine Fuge. Er verwendet also rein musikalische Elemente dazu, das Drama auszubauen. Damit befindet er sich in der Nähe von Mahler. Man könnte selbst eine Parallele zu Alban Berg erkennen. Denken Sie nur an *Wozzeck*, eine durchweg dramatische Oper. Auch sie wurde mit formaler Musik geschrieben, alten Musikformen, Sonate, Variationen, Fuge und so weiter.'

◆ 'Bei Berlioz sind diese Formen zuweilen unregelmäßig, ebenso wie seine Takteinteilung. Es finden sich Phrasen von sieben oder neun, zuweilen selbst dreizehn Takten. Die europäische Musik wird meist in Phrasen von acht oder sechzehn Takten gegliedert, und daher ist es recht merkwürdig, das so zu erleben. Aber das ist Absicht: er weiß, dass das Publikum eine Art von Routine hat, an bestimmten Stellen einen Höhepunkt erwartet, und mit dieser Erwartung spielt er. So hat er das Publikum in der Hand.'

Wie sind Sie mit dem Concertgebouw Orchester an die *Fantastique* herangegangen?

'Das ist ein Orchester mit einer Geschichte, mit Qualität, und vor allem mit musikalischer Intelligenz, so dass man ihm eine Idee eingeben kann, die – wenn sie nicht allzu bizarr ist – eventuell die Perspektive des Werks ändern wird. Es gibt darin Takte, in denen übereinander die Flöte *mezzoforte* spielt und der Bass *pianissimo* und *sforzato*, und so gibt

es zahlreiche Beispiele. Würden wir das spielen wie eine Symphonie von Brahms, dann würden wir die Modernität dieser Partitur erwürgen. Aus diesem Grund habe ich mir auch keine anderen Aufnahmen angehört. Nicht aus Arroganz, sondern weil ich wollte, dass diese Partitur in meiner Vorstellung möglichst rein erklingen sollte. Und so konnte ich auch zum Orchester sagen: "Seht, Berlioz hat es so geschrieben, weil er etwas Neues erschaffen wollte, ein Bühnenstück für Orchester. Wenn wir uns statt auf eine Gebärde auf kleine Details konzentrieren können, dann können wir unserem Publikum eine Seite von Berlioz zeigen, die man nicht oft zu hören bekommt."

◆ 'Das ist schließlich das Geheimnis des Musizierens, auch heutzutage. Wenn Leute meinen: "Darüber ist doch längst alles gesagt?", dann antworte ich: Ach was! Es gibt noch zahllose Dinge, die wir probieren können, ohne der Partitur Gewalt anzutun. 'Vielleicht ist es nicht das, was alle erwarten, aber wenn ich die freie Wahl habe, dann nehme ich gern den Kampf mit diesen Erwartungen auf.'

Die Synopse der Symphonie ist die Vorstellung, die Berlioz von einem Künstler hatte – wahrscheinlich von sich selbst –, welcher der idealen Geliebten begegnet und danach in eine Reihe von Träumen versinkt, die immer unruhiger werden und in einem irren Albtraum enden, einem Hexensabbat. Wie ist das musikalisch aufgebaut?

Daniele Gatti: 'Der erste Satz ist noch eine Idylle, eine *Träumerei*. Ich liebe die Einleitung sehr. Der erste Takt enthält vier Triolen, zwölf kurze Noten. Meist spielt man diese mit einem *Ritenuto*, als ob der Vorhang sich langsam hebt, *Tataa!* Aber das ist ein Traum, und wenn man träumt, weiß man dann etwa, wann der Traum beginnt und wann er endet? Man träumt auch nicht vom Punkt A bis zum Punkt Z. Man befindet sich *in* diesem Traum. Deshalb habe ich versucht, dies in einem geschlossenen Tempo durchzuspielen. Das ist riskant, weil wir an eine Eröffnung in so einem Stil so sehr gewöhnt sind und weil alle im Orchester genau gleich fühlen und atmen müssen. Wenn das gelingt, ist es magisch. Und für das Publikum ist es gleich eine Art von Schock.'

◆ 'Wenn die Violinen mit dem Thema beginnen, gleich zu Beginn des Allegros, ist der Held der Geschichte verliebt. Er ist stolz, aber auch schüchtern. Berlioz setzt hier zwei kleine Crescendi. Der Held streckt gewissermaßen sein Kinn stolz heraus, aber dann zieht er sich wieder in den Schatten zurück. Er ist leidenschaftlich, aber beherrscht sich zugleich. Also: in diesen drei Takten verlangt der Komponist von mir, drei sehr unterschiedliche Gefühle auszudrücken. Meist werden diese Takte schnell gespielt, aber ich dachte: wenn ich zu schnell bin, dann kann ich das Publikum diesen Bogen niemals spüren lassen. Und deshalb habe ich das Tempo da etwas langsamer genommen.'

◆ 'Im zweiten Satz besucht unser Held einen Ball. Zunächst hört man die Musik von draußen, leise, mit einem Tremolo, und dann tritt man ein und gelangt in einen Walzer. Diesen unterbricht Berlioz mit der *Idée fixe*, einem von der Klarinette gespielten Thema: der Held sieht seine Geliebte, oder er glaubt sie zu sehen; vielleicht ist dieses Thema vor allem seine Obsession. Auch hier finden sich theatralische Effekte: das Orchester spielt

pianississimo, die Melodie ist vielleicht *mezzo-piano*, und man hört in der Ferne den Tanz. Erwägt man, dass dies in den Jahren 1828, 1829 geschrieben wurde, so erkennt man auch etwas, was die Perspektive der Musik tatsächlich verändert.'

Wie ist dieser zweite Satz orchestriert?

'In der Partitur sind zwei Harfen geschrieben, aber sie werden wohl auf vier verdoppelt, Berlioz scheint das auch gemacht zu haben. Ich habe mir eine andere Lösung einfallen lassen: ich habe nicht die Harfen verdoppelt, sondern die Streicher auf zehn erste Violinen reduziert, recht wenige. Das ist möglich, weil Berlioz nur sieben Blasinstrumente vorschreibt – Flöten, eine Oboe, Klarinetten, Hörner. Das ist alles. Ich habe also mit nur 50 Prozent des Potenzials gearbeitet, aber mit einem viel transparenteren Klang, fast wie von einem Kammerorchester. So transparent ist sie auch geschrieben: diese zwei Harfen hört man jetzt deutlich.'

◆ 'Der dritte Satz beginnt mit Englischhorn und Oboe. Die beiden hervorragenden Musiker des Concertgebouw Orchesters

begannen bei der Probe mit einem kräftigen Ton, *vibrato*, sehr ausdrucksvoll. Da habe ich angehalten und gesagt: "Wir müssen hier zurück zu Mahlers Erfahrung des *Naturlauts*, dem Klang der Natur. Nicht der Kuckuck, sondern ein reiner Klang wird hier erwartet. Das Englischhorn gibt ein Zeichen, wie das eines Hirten, und die Oboe antwortet aus der Ferne. Also: was ist ausdrucksvoller, spielen mit oder ohne Vibrato, als reiner Klang? Das verstanden sie vollkommen."

◆ 'Die Bratsche beginnt hier mit einem Tremolo. Die Hirten sprechen, und inzwischen rauscht der Wind durch die Blätter. Aber: ich will keine Imitation von Wind und Blättern darstellen. Nur das Gefühl dessen. Dann übernehmen Violine und Flöte die Melodie. Sie spielen nur eine Zeile, ohne Harmonisierung, unisono: das hat eine Art von... honigartiger Wirkung. Ganz außergewöhnlich, herrlich, so friedlich und so ehrlich im Ausdruck. Dann kommt ein Moment, in dem unser Held von Zweifeln gequält wird: wird seine Geliebte ihm untreu sein, ein Verhältnis haben? Im Orchester ist diese Spannung zu hören, ein Tremolo, ein Accelerando – es scheint, als ob er die Beherrschung verliert. Wenn die

zweite Violine die friedliche Melodie dann wieder aufnimmt, hat der Bass plötzlich ein *Sforzissimo diminuendo* – Brumm! Brumm! Ein Teil des Orchesters versucht den Frieden zu stören. Am Ende hört man das Englischhorn wieder, welches das 'Gespräch' mit der Oboe sucht, aber die ist verschwunden. Statt dessen hört man die vier Pauken in scharfem Kontrast. Ein aufkommendes Gewitter. Es klingt beinahe wie Edgard Varèse.'

◆ 'Der vierte Satz, der Gang zum Schafott, ist ein Albtraum, ein *Bad Trip*, ein Opiumrausch. Der arme Held stellt sich vor, er sei verurteilt und würde zur Guillotine gebracht. Im Marsch fordert Berlioz den Paukisten auf, seine Sextolen mit nur einem Schlegel zu spielen. Damit gibt er genau das Tempo an. Wenn man mit zwei Händen spielt, kann man sehr schnell schlagen, aber mit nur einer Hand gelingt das nicht. Also: hier stehen keine Metronomangaben, aber diese Anweisung für den Paukisten besagt, dass dies das Tempo sein muss und keineswegs schneller gespielt werden darf.'

◆ 'Plötzlich ertönt ein gewaltiger Akkord – Bamm! – und dann erfolgt nicht nur die Enthauptung, sondern auch sein

Heldenerlangen endet, denn eben davor hören wir noch das *Idée-fixe*-Thema. Und dann: Pizzicato, *plung-plung-plung*, da rollt das abgetrennte Haupt vom Schafott herunter! Vielleicht ist das kurze Motiv danach die Gebärde von Sanson, dem Henker, der das Haupt hoch hält.'

◆ 'Dann beginnt das Finale, dieser wahn-sinnige Hexensabbat. Wiederum hört man die *Idée fixe*, aber jetzt verformt, grotesk, man hört ein mittelalterliches *Dies irae*, die Violinen spielen *col legno*, wie das Rasseln von Knochen, es wirkt fast wie Strawinsky oder Mahler, der dieses *Col legno* für solche archaischen Effekte auch verwendete. Es ist fantastisch, aber nur, wenn alle im Orchester hellwach sind. Und das sind sie.'

Daniele Gatti, Chefdirigent

Daniele Gatti studierte Klavier und erhielt sein Diplom in Komposition und Dirigieren am Konservatorium Giuseppe Verdi in seiner Geburtsstadt Mailand. Zwischen 1996 und 2009 führte er das Royal Philharmonic Orchestra in London als Chefdirigent auf ein höheres Niveau. Ferner war er Chefdirigent

des Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom (1992–1997), des Teatro Comunale in Bologna (1997–2007) und des Opernhauses Zürich (2009–2012). Beim Royal Opera House Covent Garden war er von 1994 bis 1997 erster Gastdirigent. Von 2008 bis 2016 war er Chefdirigent des Orchestre National de France.

◆ Daniele Gatti ist regelmäßig zu Gast bei unter anderem den Wiener Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Münchener Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden sowie den Orchestern von Boston, Chicago und New York. Er unterhält eine enge Bindung zur Wiener Staatsoper und zum Teatro alla Scala in Mailand und leitete mit großem Erfolg Operaufführungen an der Metropolitan Opera in New York. Als einer der wenigen italienischen Dirigenten ist er regelmäßig zu Gast bei den Bayreuther Festspielen, seit er im Jahre 2008 die Festspiele mit einer neuen Einstudierung von Wagners *Parsifal* eröffnete.

◆ Seit seinem überwältigenden Debüt im Jahre 2004 war Daniele Gatti regelmäßig zu Gast beim Königlichen Concertgebouw

Orchester, met dem er auch in Ausland auftritt. Vom Beginn der Saison 2016/17 an ist Daniele Gatti Chefdirigent des Königlichen Concertgebouw Orchesters.

Das Königliche Concertgebouworchester Amsterdam

Das Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam wurde im Jahr 1888 anlässlich der Einweihung des Amsterdamer Concertgebouw gegründet und in den ersten fünf Jahrzehnten seines Bestehens massgeblich von Willem Mengelberg geprägt. «Wirklich prachtvoll, voll Jugendfrische und Begeisterung», so urteilte bereits 1897 Richard Strauss über das Orchester. Dutzende Komponisten, die auch als Solisten und Dirigenten in Erscheinung traten, kamen seitdem nach Amsterdam: von Mahler, Debussy und Schönberg über Bartók und Strawinsky bis zu Luigi Nono und Luciano Berio sowie – in jüngerer Zeit – George Benjamin, Oliver Knussen, Tan Dun und Thomas Adès. Dieser Aufzählung sind noch die Namen renommierter Dirigenten wie Pierre Monteux,

Bruno Walter, Otto Klemperer, Karl Böhm, Georg Solti, George Szell und Eugen Jochum hinzuzufügen. Nach dem Zweiten Weltkrieg verantwortete zunächst Eduard van Beinum als Chefdirigent die Geschicke des Orchesters. Ihm folgten Bernard Haitink (1961–1988), der im Januar 1999 zum Ehrenpräsidenten ernannt wurde, Riccardo Chailly (1988–2004, danach conductor emeritus) und Mariss Jansons (2004–2015, danach conductor emeritus). Ab der Saison 2016/2017 ist Daniele Gatti Chefdirigent. Nikolaus Harnoncourt, der seit 1975 mit dem Orchester zusammenarbeitet, wurde im Herbst 2000 mit dem Titel des Ehrenpräsidenten gewürdigt. Wichtige Akzente setzten auch Leonard Bernstein, Colin Davis, Carlos Kleiber, Carlo Maria Giulini, Kurt Masur und Zubin Mehta. Das 120 Musiker umfassende Orchester bringt ein von Haydn bis Henze reichendes Repertoire zur Aufführung. Rund 1.100 Platten-, CD- und DVD-Aufnahmen dokumentieren die künstlerische Arbeit. 2013 feierte das Orchester seinen 125. Geburtstag und unternahm es aus diesem Anlass eine Welttournee mit Konzerten auf sechs Kontinenten.

Übersetzung Erwin Peters

Daniele Gatti Symphonie fantastique

Interview door Koen Kleijn

Daniele Gatti leerde Berlioz laat in zijn carrière kennen, maar wel precies op de juiste plek: Parijs, waar hij het Orchestre National de France dirigeerde.

Daniele Gatti: 'Berlioz heeft mijn verblijf in Parijs heel erg verrijkt. Niet alleen bij het orkest, maar gewoon als burger. Ik woonde daar, ik had een appartementje, ik beleefde de stad als een Parijzenaar. Ik las veel over de geschiedenis, ik ben gek op de Franse Revolutie, en ik realiseerde me dat op dat historische, epische moment de wereld volledig is veranderd. Niet alleen in de politiek, maar ook in de kunst. De Verlichting ging over in de *Sturm und Drang* van de Romantiek. Berlioz is daar het allerduidelijkste voorbeeld van: een componist die werkelijk laat zien wat het betekent een 'romanticus' te zijn, in diep persoonlijke zin: het gewone zien als buitengewoon, het bekende als vreemd, het alledaagse als heilig, het beperkte als oneindig. In september 2014 dirigeerde ik

Roméo et Juliette met het Orchestre National de France. Toen zei ik: vóór ik uit Parijs wegga wil ik ook de *Symphonie fantastique* doen.'

Hoe heeft U de partituur benaderd?

'Ik begon aan de partituur zonder dat ik naar eerdere opnamen had geluisterd. Ik vond een heleboel elementen die mijn fantasie prikkelden. En dan de kwaliteit van de compositie! Het is een werkelijk moderne partituur. Het is een theaterstuk, met theateffecten. De violen ratelen met hun strijkstokken, de paukenist moet soms met maar één stok spelen, dat zijn eigenlijk allemaal toneelaanwijzingen. Ik heb veel ervaring als operadirigent, en dat komt hier van pas. Je bent een toneelregisseur, je moet het drama in balans brengen, zodat je het publiek meekrijgt. Dat is fascinerend.'

Wat maakt de *Fantastique* tot zo'n moderne compositie?

'Berlioz schreef dit in 1828, 1829, een paar jaar

na Beethovens Negende. Het is het eerste voorbeeld van programmatische muziek, het 'symfonisch gedicht'. Het beschrijft een afdaling in de hel in vijf delen, het is eigenlijk een negatieve symfonie, maar het heeft een sterke formele structuur. Het eerste deel heeft een sonatevorm, het tweede een liedvorm en het laatste deel is een fuga. Hij gebruikt dus puur muzikale elementen om het drama te vergroten. Daarmee zit hij dicht bij Mahler. Je zou zelfs een parallel kunnen zien met Alban Berg. Neem *Wozzeck*, een intens dramatische opera. Ook die is geschreven met formele muziek, oude muzikale vormen, de sonate, variaties, de fuga, enzovoorts.'

◆ 'Bij Berlioz zijn die vormen soms onregelmatig, net als zijn maatvoering. Je hebt frases van zeven maten, of negen, soms dertien. Westerse muziek wordt meestal opgedeeld in frases van acht maten, of zestien, dus het is heel, heel raar om dat zo te zien. Het is met opzet: hij weet dat het publiek een soort routine heeft, op bepaalde plekken een climax verwacht, en hij speelt met die verwachting. Zo heeft hij controle over het publiek.'

Hoe benaderde u de *Fantastique* met het Concertgebouworkest?

'Dat is een orkest met een geschiedenis, met kwaliteit, en bovenal: muzikale intelligentie, dus daar kun je aankomen met een idee dat – als het niet al te bizar is – misschien wel het perspectief op het stuk zal veranderen. Er zitten maten bij waarin, boven elkaar, de fluit *mezzoforte* speelt en de bas *pianissimo* én *sforzato*, en zo zijn er heel veel voorbeelden. Als we dat zouden spelen als een symfonie van Brahms, dan vermoorden we de moderniteit van die partituur. Om die reden heb ik ook niet naar andere opnamen geluisterd. Niet om arrogant te zijn, maar omdat ik wilde dat die partituur zo zuiver mogelijk in mijn hoofd zou klinken. En dán kon ik tegen het orkest zeggen: "Kijk, Berlioz heeft 't zo geschreven omdat hij iets wilde creëren, een theateraal verhaal binnen het orkest. Als wij ons in plaats van op een groot gebaar kunnen concentreren op kleine details, dan kunnen wij het publiek een kant van Berlioz tonen die je niet vaak hoort.'" ◆ 'Dat is uiteindelijk het geheim van muziek maken, ook vandaag. Als mensen zeggen: "Hier is toch alles wel over gezegd?"

dan zeg ik: Kom nou! Er zijn nog heel veel dingen die we kunnen proberen, zonder de partituur geweld aan te doen. Misschien is dat niet wat iedereen verwacht, maar als ik moet kiezen, dan ga ik graag de strijd aan met die verwachtingen.'

De synopsis van de symfonie is een visioen dat Berlioz had van een kunstenaar – waarschijnlijk hijzelf – die een ideale geliefde ontmoet, en daarna afdaalt in een serie van dromen die steeds nerveuzer worden en uitlopen op een krankzinnige nachtmerrie, een heksensabbat. Hoe zit dat muzikaal in elkaar?

Daniele Gatti: 'Het eerste deel is nog een idylle, een *rêverie*. Ik houd erg van de introductie. De eerste maat heeft vier triolen, twaalf nootjes. Meestal speel je die met een *ritenuto*, alsof het gordijn langzaam opengaat, *tadaa!* Maar dit is een droom en als je droomt, weet je dan wanneer die droom begint, en wanneer die eindigt? Je droomt niet van punt A naar punt Z. Je bent in die droom. Daarom probeerde ik dat hier in één tempo rechtdoor te spelen. Dat is

riskant, omdat we zo gewend zijn aan een opening in zo'n stijl, en omdat iedereen in het orkest precies gelijk moet voelen en ademen. Als dat lukt is het magisch. En voor het publiek is het meteen een soort schok.'

◆ 'Als de violen aan het thema beginnen, aan het begin van het allegro, is de held van het verhaal verliefd. Hij is trots, maar ook verlegen. Berlioz zet daar twee kleine crescendi. De held steekt zijn kin trots omhoog, als het ware, maar dan trekt hij zich weer terug, in de schaduw. Hij is gepassioneerd, maar ook beheerst. Dus: in die drie maten vraagt de componist van mij om drie sterk verschillende gevoelens uit te drukken. Meestal worden die maten snel gespeeld, maar ik dacht: als ik té snel ga, dan kan ik die boog nooit aan het publiek overbrengen. En dus heb ik het tempo daar een klein beetje langzamer genomen.'

◆ 'In het tweede deel komt onze held aan op een feest. Eerst hoor je de muziek van buiten, zacht, met een tremolo, en dan ga je naar binnen, en je valt in een wals. Die wordt door Berlioz onderbroken door het *idée fixe*, een thema gespeeld door de

klarinet: de held ziet zijn geliefde, of denkt haar te zien; misschien is dat thema vooral zijn obsessie. Ook hier heb je theatrale effecten: het orkest speelt *pianississimo*, de melodie is misschien *mezzopiano*, en je hoort de dans, in de verte. Als je bedenkt dat dat in 1828, 1829 is geschreven, dan zie je hier iets wat echt het perspectief van muziek verandert.'

Hoe is de orkestratie van dat tweede deel?

'In de partituur staan twee harpen geschreven, maar ze worden wel verdubbeld tot vier, Berlioz schijnt dat ook gedaan te hebben. Ik heb een andere oplossing bedacht: ik heb niet de harpen verdubbeld, maar de strijkers verminderd tot tien eerste violen, heel weinig. Dat kan, omdat Berlioz maar zeven blaasinstrumenten voorschrijft – fluiten, een hobo, klarinetten, hoorns. Dat is alles. Ik heb dus gewerkt met maar 50 procent van het potentieel, maar met een veel transparanter geluid, bijna als van een kamerorkest. Zo transparant is het ook geschreven: die twee harpen hoor je nu duidelijk.'

◆ 'Het derde deel begint met althobo en hobo. De twee fantastische musici van het Concertgebouworkest begonnen in de repetitie met een stevig geluid, vibrato, erg expressief. Toen ben ik gestopt en ik zei: "We moeten hier terug naar Mahlers ervaring van *Naturlaut*, de klank van de natuur. Niet de koekoek, maar een puur geluid. De althobo speelt een signaal, als van een herder, en de hobo antwoordt van ver af. Dus: wat is expressiever, spelen met vibrato, of zonder, als een puur geluid? Dat begrepen zij volkomen.'"

◆ 'De altviool begint daar met een tremolo. De herders praten, en ondertussen ruist de wind door de bladeren. Maar: ik wil niet een imitatie van wind en blaadjes geven. Het is het gevoel ervan. Dan wordt de melodie opgenomen door de viool en de fluit. Die spelen maar één lijntje, zonder harmonisatie, unisono: dat geeft een soort... honingachtig effect. Heel bijzonder, *herrlich*, zo vredig en zo eerlijk in de expressie. Dan komt er een moment dat onze held gekweld wordt door twijfel: zal zijn geliefde hem ontrouw zijn, een affaire beginnen? In het orkest is die spanning te horen, een tremolo,

een accelerando – het is alsof hij de beheersing verliest. Als de tweede viool de vredige melodie dan weer herneemt heeft de bas opeens een *sforzatissimo diminuendo* – *brum! brum!* Een deel van het orkest probeert de vrede te verstoren. Aan het eind hoor je de althobo weer, die het 'gesprek' met de hobo zoekt, maar die is verdwenen. In plaats daarvan hoor je vier pauken, in scherp contrast. Een naderend onweer. Het is net Edgard Varèse.'

◆ 'Het vierde deel, de mars naar het schavot, is een nachtmerrie, een *bad trip*, een opiumroes. De arme held stelt zich voor dat hij veroordeeld is en naar de guillotine wordt gereden. In de mars vraagt Berlioz de paukenist om zijn sextolen met één stok te spelen. Daarmee geeft hij precies het tempo aan. Als je met twee handen speelt kun je heel snel slaan, maar met één hand lukt dat niet. Dus: er staan hier geen metronoomaanduidingen, maar die aanwijzing voor de paukenist geeft de informatie dat dát het tempo moet zijn, en niet sneller.'

◆ 'Opeens is er een geweldig akkoord - bam! – en dan wordt niet alleen het hoofd van de held afgehakt, maar ook zijn verlangen,

want vlak daarvoor hoor je nog het *idée fixe* thema. En dan: pizzicato, *plunk-plunk-plunk*, daar rolt het afgehakke hoofd het schavot af! Misschien is het motiefje daarna het gebaar van Sanson, de beul, die het hoofd omhoog houdt.'

◆ 'Dan begint de finale, die krankzinnige heksensabbat. Je hoort het *idée fixe* terug, maar nu vervormd, grotesk, je hoort een middeleeuws *Dies irae*, de violen spelen *col legno*, als het rammelen van botten, het is bijna Stravinsky, of Mahler, die dat *col legno* ook gebruikte voor zulke archaische effecten. Het is fantastisch, maar alleen als iedereen in het orkest vlijmscherp is. Dat zijn ze.'

Daniele Gatti, chef-dirigent

Daniele Gatti is chef-dirigent van het Koninklijk Concertgebouworkest met ingang van 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 (1992–1997), het Royal Philharmonic Orchestra in Londen (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. Als gastdirigent leidt Daniele Gatti regelmatig de Wiener Philharmoniker, het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, de Münchner Philharmoniker en de orkesten van Boston, Chicago en New York. Sinds zijn overrompelende debuut in april 2004 was hij regelmatig te gast bij het Koninklijk Concertgebouworkest, waarmee hij ook in het buitenland optreedt.

◆ Daniele Gatti heeft een nauwe band met de Wiener Staatsoper en met het Teatro alla Scala in Milaan en leidde met groot succes operaproducties bij de Metropolitan Opera in New York. Als een van de zeer weinige Italiaanse dirigenten is hij regelmatig te gast op de Bayreuther Festspiele, waar hij Wagners *Parsifal* dirigeerde in 2008, 2009,

2010 en 2011. Daniele Gatti werd in Italië twee keer – in 2005 en 2016 – gelauwerd met de prestigieuze Franco Abbiati Prijs.

Koninklijk Concertgebouworkest

Het Koninklijk Concertgebouworkest behoort tot de absolute wereldtop. Sinds de oprichting in 1888 werkt het orkest met de beste dirigenten en solisten. Componisten als Richard Strauss en Gustav Mahler dirigeerden meer dan eens het orkest, dikwijls met eigen repertoire. Nog steeds werkt het orkest graag samen met hedendaagse componisten, zoals in de vernieuwende serie Horizon – voorheen het AAA Festival – waarin nieuwe en twintigste-eeuwse muziek geprogrammeerd wordt rond een telkens wisselend thema in samenwerking met diverse culturele partners.

◆ Het orkest heeft een zeer eigen, herkenbare klank, waarbij de bijzondere akoestiek van Het Koninklijk Concertgebouw een rol speelt. Bepalend is de invloed van de musici en de slechts zeven chef-dirigenten die het orkest tot nu toe heeft gehad. Willem Kes introduceerde een divers repertoire met veel

hedendaagse werken. Willem Mengelberg legde de grondslag voor de grote Mahler-traditie. Eduard van Beinum bracht Bruckner en Franse muziek onder de aandacht. Bernard Haitink verfijnde de orkestklank en maakte grote indruk met de in vele landen op tv uitgezonden Kerstmatinees. Riccardo Chailly gaf een grote impuls aan de interpretatie van hedendaagse muziek en opera. Onder leiding van Mariss Jansons (2004–2015) was er veel aandacht voor de

grote componisten van de twintigste eeuw. Daniele Gatti is chef-dirigent met ingang van het seizoen 2016/17.

◆ Sinds het honderdjarig jubileum in 1988 mag het orkest zich Koninklijk noemen. Hare Majesteit Koningin Máxima is beschermvrouwe. In 2013 ondernam het Koninklijk Concertgebouworkest een uitgebreide wereldtournee ter gelegenheid van zijn 125 jarig jubileum.

www.concertgebouworkest.nl

Colophon *Producer & recording engineer* Everett Porter | *recording assistants* Karel Bruggeman and Lauran Jurrius | *editing* Everett Porter and Karel Bruggeman | *recording facility* Polyhymnia International | *microphones* Neumann en Schoeps with Polyhymnia custom electronics | DXD recording with Merging Horus AD converters | *editing & mixing* Merging Technologies Pyramix, monitored on B&W Nautilus speakers | *design* Atelier René Knip and Olga Scholten, Amsterdam **RCO 16006**

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA AMSTERDAM

Daniele Gatti, chief conductor

Hector Berlioz (1803-1869)

Symphonie fantastique, Op. 14 (1830)

1	Rêveries. Passions	16 : 17
2	Un bal	6 : 25
3	Scène aux champs	17 : 35
4	Marche au supplice	7 : 27
5	Songe d'une nuit du Sabbat	10 : 26
<i>total playing time</i>		57 : 30

*Recorded Live at Concertgebouw Amsterdam on 31 March,
1 and 3 April 2016.*

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 2016. rcoamsterdam.com **RCO16006**

recording co-produced by
 **avrotros**



SABAM

DSD
Direct Stream Digital

Stereo
Multi-ch

LC-14237
SURROUND/5.0

this cd audio can
be played on all
standard cd players