

# Philippe Herreweghe 70



Antwerp Symphony Orchestra



**pag. 03**

Voorwoord · Avant-propos

**pag. 04**

Omzichtige radicaliteit  
– Stefan Hertmans

**pag. 08**

Philippe Herreweghe:  
A Conversation with Camille De Rijck

**pag. 12**

Philippe Herreweghe in beeld · en images

**pag.27**

I Concert 28 – 29.04.2017

**pag. 35**

II Concert 02.05.2017

**pag. 45**

III Concert 04.05.2017

**pag. 55**

IV Concert 06 – 07.05.2017

**pag. 61**

V Concert 10 – 13.05.2017

**pag. 69**

VI Concert 18 – 21.05.2017

**pag. 79**

VII Collegium Vocale Crete Senesi

**pag. 81**

Bio's · Biographies

**pag. 88**

Muzikanten · Musiciens



## Voorwoord • Avant-propos

NL Vijf eeuwen hedendaagse muziek in één persoon samenbrengen lijkt onmogelijk, maar dat is buiten dirigent Philippe Herreweghe gerekend. Al meer dan 50 jaar exploreert hij met de grote bevoegenheid die hem eigen is de meest diverse repertoires en verlegt daarbij steevast zijn eigen artistieke grenzen en die van het publiek. Van onbekende juweeltjes uit de renaissance over Bachs tijdloze meesterwerken en het grote symfonische werk van Beethoven, Schumann of Bruckner tot de klankwereld van Stravinsky of Brewaeys: met de grootste muzikale integriteit staat Herreweghe ten dienste van de partituur die voor hem ligt.

Ter gelegenheid van zijn 70<sup>e</sup> verjaardag op 2 mei bundelen de belangrijkste concertpodia van het land onder impuls van Collegium Vocale Gent en het Antwerp Symphony Orchestra de krachten in dit gezamenlijke programmaboek, een feestuitgave zonder voorgaande! Naast alle praktische concertinfo en liedteksten vindt u er ook een fragment uit een ruim interview met muziekjournalist Camille De Rijck en laat schrijver en essayist Stefan Hertmans zijn blik rusten op de bijzondere en unieke kunstenaar Philippe Herreweghe.

In naam van alle partners die aan deze uitgave meewerkten – Antwerp Symphony Orchestra, AMUZ, BOZAR, Collegium Vocale Gent, deSingel en Outhere Music – wensen wij u een avontuurlijke concertmaand toe in Antwerpen, Brugge, Brussel, Gent en Hasselt. Geen beter verjaardagsgeschenk voor Philippe Herreweghe dan uw aanwezigheid en warme sympathie!

FR Réunir cinq siècles de musique contemporaine dans une seule personne peut sembler impossible, mais c'est sans compter le chef d'orchestre Philippe Herreweghe. Depuis plus de 50 ans, il explore avec l'enthousiasme qu'on lui connaît les répertoires les plus variés, repoussant toujours ses propres limites artistiques et celles du public. Des perles méconnues de la Renaissance à l'univers musical de Stravinsky ou Brewaeys, en passant par les chefs-d'œuvre intemporels de Bach et l'importante œuvre symphonique de Beethoven, Schumann ou Bruckner: Herreweghe sert toujours la partition qui se trouve devant lui avec la plus grande intégrité musicale.

À l'occasion de son 70<sup>e</sup> anniversaire, le 2 mai, les principales salles de concert du pays ont uni leurs forces, à l'initiative de Collegium Vocale Gent et de l'Antwerp Symphony Orchestra, pour ce programme commun, une édition de fête sans précédent! Outre toutes les infos pratiques sur les concerts et les textes des lieder, vous trouverez aussi dans cette brochure un extrait d'un long entretien avec le journaliste musicale Camille De Rijck. L'écrivain et essayiste Stefan Hertmans s'est aussi penché sur l'artiste exceptionnel et unique qu'est Philippe Herreweghe.

Au nom de tous les partenaires qui ont collaboré à cette édition – Antwerp Symphony Orchestra, AMUZ, BOZAR, Collegium Vocale Gent, deSingel et Outhere Music –, nous vous souhaitons de vivre un mois riche en aventures musicales, à Anvers, Bruges, Bruxelles, Gand et Hasselt. Quel plus beau cadeau d'anniversaire pour Philippe Herreweghe que votre présence et votre sympathie?

# Omzichtige radicaliteit

De uitvoeringspraktijk van Philippe Herreweghe heeft op mij altijd de indruk gemaakt van wat de Fransen zo mooi een *prise de conscience* noemen. Geconfronteerd met de schier onoverzienbare hoeveelheid uitvoeringen en opnames en de imposante reikwijdte van zijn repertoire, kan de luisteraar niet anders doen dan zich op een bepaald moment afvragen: wat is de drager, wat is het fundament, de kern die een zo gedifferentieerde en zo rijk geschakeerde praxis schraagt en samenhoudt?

Toen ik me realiseerde dat mijn intuïtieve antwoord op die vraag in de richting van een bepaalde ethiek wees, begon ik niet alleen aandachtiger toe te kijken naar hoe Herreweghe voor zijn koor en orkest staat, maar ook naar de manier waarop hij daarover zelf uitspraken doet.

Op zich kan dit uitpluizen van het meta-discours gevaarlijk zijn: Herreweghe zelf waarschuwt ons telkens weer dat het om de uitvoeringen zelf gaat, niet om alle taal eromheen. Wie oppervlakkig kijkt, kan namelijk verleid worden de rijke differentiëring qua repertoire als iets incoherents te zien, een keuze waardoorheen vreemde breuklijnen lopen – niet elke dirigent spreekt met dezelfde stringentie over de manier waarop hij pakweg Lassus of Bruckner analyseert en benadert. Hoezeer Herreweghe ook telkens de zaken op de concrete, haast bescheiden noemer van zijn uitvoeringen zelf terugbrengt, er is voor ons als gefascineerde luisteraars natuurlijk iets aan de hand dat ons doet vragen: wat heeft deze enorme dynamiek in gang gezet? Wat houdt het samen?

Het heeft ook mij tijd en aandacht gevraagd om de coherentie van zijn keuzes te leren zien als iets dwingend, als iets dat voor hem vanuit een grote vanzelfsprekendheid ontstaat. Die coherentie heeft een naam: het is een zoektocht naar authenticiteit.

Nu is authenticiteit beslist een van de meest uitgeholde, preciaire criteria die men vandaag de dag van stal kan halen. De populaire media bulken van het goedkope authenticiteits-sentiment, en we zien daar elke dag het resultaat van: het theater van de authenticiteit, in handen van volksmenners en populisten, is inmiddels de plek geworden van de onvervalste *fake*.

Maar Herreweghes overwegingen gaan daar pal tegenin. Voor hem begint authenticiteit, toevallig of niet, daar waar de Griekse etymologie ons plaatst: bij het aut-hentes, het eigenhandig een daad begaan (in het klassieke Grieks trouwens ook gebruikt in juridische zin voor een moord door eigen hand). Spreekt men met Herreweghe over dit begrip, dan komt zijn hang naar het concrete detail boven: authentiek is de aandacht voor het detail in de partituur, voor het begrijpen van wat er staat – niet zozeer om alle idealistische vaagheden over wat er bedoeld kan zijn, maar concreet: wat er van de uitvoerder van maat tot maat wordt verwacht. Uiteraard veronderstelt dit ook context – culturele context, historische context, begrip voor het kader waarbinnen een bepaald muzikaal denken zich heeft ontwikkeld – maar de kern blijft een ascetische aandacht voor het concrete, meer nog: een aandacht die weigert zich de historiserende intenties van de muziek toe te eigenen.

Het is ooit anders geweest. Herreweghe, en in feite de hele generatie die dit authenticiteitsdenken kritisch heeft ontwikkeld en in praktijk gebracht – Koopman, Hogwood, Leonardt, Harnoncourt, Van Immerseel, Van Nevel – is zich altijd scherp bewust geweest van de misplaatste overmoed die door al te empathisch bombast van veel traditionele orkesten en dirigenten werd ingedekt – alsof het begrijpen van de muziek een vorm van pathetische toe-eigening was. Tegen deze toe-eigening van pompeuze diepzinnigheid wordt door Herreweghe een vorm van acribische bescheidenheid geplaatst – die van de studie en het zoeken naar de juiste toon. En dit veronderstelt het afzien van pathos, van vibrato, van elke egocentrische nadrukkelijkheid. Het veronderstelt dienstbaarheid en soevereiniteit in enen.

Het treffen van de juiste toon vormt wellicht een van de technisch meest gevoelige aangelegenheden in de uitvoeringspraktijk. Men moet maar even de *Messe nr. 2 in E-moll* van Bruckner beluisteren in de uitvoering van Herreweghe, om te beseffen waar de stringentie van zijn aanpak zit – de zuiverheid van toon die er alleen kan komen door het nauwkeurig wegpellen van alle overbodige sentimenten en interpretaties, om daar een vorm van waarchtigheid te proberen treffen, die het sacrale element van de muziek als het ware naakt, zonder franje aan de dag laat treden. Waar ik vroeger bij Bruckners *adagio* uit de *Achtste symfonie* onvermijdelijk aan Wagners *Siegfried Idyll* moest denken, hoor ik dankzij Herreweghe nu iets heel anders, en begrijp ik waarom hij Bruckners muziek benadert vanuit zijn levenslange fascinatie voor Bach. Het betekent dat Herreweghe mij – technisch en theoretisch een leek – letterlijk anders doet luisteren, anders doet begrijpen, anders doet ervaren.

Opmerkelijk genoeg schuilt juist in zijn weigering van het sentiment van de laatromantische en traditionele uitvoeringspraktijk de kern van de diepe ontroering voor ons als luisteraars. Sprekend met hem over de altijd weer problematische betekenis van emotie in de muziek, kwam ik ertoe te denken aan iets dat meer bij zijn mentaliteit past: een vorm van moderne, ja zelfs profane devotie. Ik denk bij devotie niet zozeer aan wat het woord meestal oproept aan vrome religiositeit, maar aan het Franse *être dévoué* – toegewijd zijn, zich met heel zijn wezen en denken buigen over de gedachte die op het spel staat. De Duitse protestanten hebben daar het woord *Andacht* voor. De postkatholieke niet-meer-gelovige Herreweghe herkent de sensibele van deze protestantse *Andacht* door en door in zijn toewijding – ze vormt het geheim van zijn weergaloos gevoelige Bach-interpretaties.

Toegewijd zijn veronderstelt nauwkeurigheid, maar ook een verborgen vorm van generositeit. Een gulheid die ontstaat door verdiepend begrip, door toewijding. Ze vormt het fundament van het natuurlijke, spontane gezag van een dirigent die zich nergens op laat voorstaan, maar die bij elke maat op zijn strepen staat. Het is deze redenering die me bij de hoger gedane uitspraak over een bepaalde ethiek heeft gebracht.

**‘De muzikant in hem wint het altijd van de cultuurcriticus. Zijn diepste talent als dirigent is dat van de empathische kunstenaar, niet dat van de opinie-gedreven leider.’**

Schoonheid heeft namelijk, als effect in de uitvoering, op die manier een morele basis. Het is de bekende *kalokagathia* waarover Aristoteles het over heeft – het samenvallen van wat *kalos kai agatos* is, esthetisch en ethisch tegelijk. Het streven naar zuiverheid in de uitvoering heeft in Herreweghes praktijk altijd geleid naar die specifieke vorm van haast ijselijke schoonheid in de behandeling van koor, klankkleur bij de instrumenten, afweging van stilte en tutti, van die hele grammatische reikwijdte die het uitvoeren van de muziek representeert.

Op een vreemde manier is er aan Herreweghe, ook in zijn houding, altijd iets van de *Außenseiter* blijven kleven, dat haaks lijkt te staan op zijn toewijding. Het is een vorm van non-conformisme, het zich niet laten imponeren of intimideren door de traditie van de uitvoeringen, het zoeken van een strikt eigen weg op eigen voorwaarden. Dat veronderstelt op zijn minst wat men een sterk karakter noemt. Het veronderstelt ook een vorm van omzichtige radicaliteit, een eigenschap die hem ten voeten uit tekent.

Nu Herreweghe, ongezien vitaal en energiek, zeventig wordt, verbaast zijn enorme werkkracht, zijn mentale en fysieke veerkracht des te meer. Dat bracht me tot de vraag of er ook voor hem, als uitvoerder, zoets als een ‘Spätstil’ zou bestaan. Is het denkbaar dat een dirigent, net als een componist, op latere leeftijd tot de eenzame, diepste concentratie van het eigen kunnen reikt, en daar een soort radicale waarheid omtrent zichzelf en zijn verhouding tot de wereld vindt?

Het begrip *Spätstil* verwijst onvermijdelijk naar Adorno's bekende essaytje over Beethovens late stijl. Daarin zegt de muziekfilosoof dat laatste grote kunstwerken geen zoete vruchten zijn, geen beetgare hapjes, maar stekelige objecten die het geheel van de klassieke esthetiek en haar rustgevendende harmonie doorbreken – uit inwendige noodzaak, door een inherent-logische

ontwikkeling. Het is duidelijk dat Adorno onder meer denkt aan de vijf laatste strijkkwartetten en meer bepaald aan de *Große Fuge*, aan de manier waarop de conventies van de toenmalige componeertechniek als het ware uit elkaar sprongen in een ongekend en ongezien verband. Het is wat bij Hölderlin leidde tot de tragische deconstructie van de Griekse tragedie in zijn laatste essays en dramatische fragmenten (hoewel Adorno zelf naar Goethe verwijst, bij wie dit fenomeen veel minder radicaal optreedt). Het is wat iemand ertoe brengt de eigen subjectiviteit, die tot dan toe beheerst werd door het kritisch doordenken van de theoretische vormen, plots onverbloemd existentieel te ervaren: wat men altijd over stijl heeft gedacht, keert in de laatste jaren blijkbaar terug bij de maker als een radicale vraag naar de eigen positie. Dat drijft de kunstenaar ertoe radicaal in de spiegel van de eigen creaties te kijken en daar de kale waarheid van techniek en harmonie onder ogen te zien: de vormen beschermen niet meer, er is geen illusie meer, men staat naakt tegenover de eigen premissen.

Wanneer ik de vraag aan Herreweghe stel, lijkt ze hem te verbazen. Hij verwijst naar de innerlijke harmonie en zelfrealisatie van de oude Bach, en toont mij daarmee overtuigend aan dat zijn sensibilliteit niet gegijzeld wordt door dit ‘catastrofale’ denken van Adorno (die noemt in zijn laatste zin van het essay, als een paukenslag, de *Spätwerke* ronduit catastrofes voor de traditie). Niet deze neurose van de spectaculaire ‘Geschichtlichkeit’ interesseert Herreweghe, maar juist, vanuit zijn toewijding, de continuïteit van het muzikale denken. De ruimte waarbinnen zijn uitvoeringspraktijk bloeit, is een organisch geheel, geen historisch gegijzeld drama over opvattingen of interpretaties. Dat geeft hem ook een merkwaardige vorm van sereniteit, die me telkens opvalt wanneer ik hem zie dirigeren. Wanneer we te spreken komen over zijn uitvoering van Brahms *Schicksalslied* – een compositie die ik persoonlijk moeilijk verteer omdat ze voor mij niet de juiste ingetogenheid van Hölderlins existentiële tragiek weergeeft maar die over-dramatiseert – wijst hij me onverstoobar op de schoonheid en rijkdom van de partituur. De muzikant in hem wint het altijd van de cultuurcriticus. Zijn diepste talent als dirigent is dat van de empathische kunstenaar, niet dat van de opinie-gedreven leider. En ik

beluister Brahms *Schicksalslied* opnieuw en luister anders, minder met wat ik weet en meer met wat ik al luisterend leer beseffen. Ook dat is een oefening in toewijding.

Maar het gesprek over *Spätstil* leert me nog iets anders. Herreweghes omgang met de muziek van en na de tweede Weense school, waarover historisch de waas van een apocalyptische geschiedenis heeft gehangen, is ook voor hem ontdaan van die doem. Over Anton Webern spreken is over diens affiniteit met Schubert spreken; over het nu reeds historisch ogende ‘einde van de tonaliteit’ spreken is nadenken over de inherente continuïteit van de muziek.

Deze visie heeft iets genezends, en ze laat bij Herreweghe op zijn zeventigste zien waarom zijn energie zo onaangetaast, zo soeverein en zo bescheiden tegelijk is gebleven. Misschien, zo opper ik, heeft het uiteindelijk ook te maken met een vorm van ironie – een mogelijkheid tot relativisering die maakt dat men de eigen ernst draaglijk maakt voor zichzelf, voor de muzikanten die men dirigeert, en voor de luisteraar. We hebben het over het Gentse, haast unieke gevoel voor humor, en er ontstaat zo iets als een twinkeling van verstandhouding – humor als begin van elke vorm van zelfrelativisering, van ironie die de ernst niet in de weg staat maar ze juist vormgeeft en van authenticiteit voorziet.

Daar hebben we de authenticiteit weer, en het woord begint me nu ook tegen te staan. Laten we het hebben over integriteit – zo mogelijk nog delicateser. Het integere is uiteindelijk alleen maar het adequate – dat wat gepast is op een bepaald ogenblik. Dat beslist men niet louter rationeel, er komt een niet nauwer te bepalen stuk intuïtie bij kijken. Maar intuïtie is dan weer niet zo maar iets dat rauw uit de spontaniteit opwelt. Het is een zorgvuldig, decennialang geduldig geslepen scalpel, iets dat niet aan het werk voorafgaat, maar iets dat er als een resultante uit oprijst. De intuïtie van elke zelfkritische uitvoerder is een even complex als eenvoudig, delicaat instrument.

Ergens gebruikt Herreweghe voor dit juist aanvoelen van de intuïtie een fantastisch beeld, dat hij veelzeggend genoeg uit een film van Chaplin haalt – *The Circus*. Nu en dan loopt er in Chaplins film een wit paard door het beeld, zonder dat het ergens te voorspellen valt;



**‘Herreweghe blijft, met de onverstoorbaarheid van zijn decennialange trouw en concieze toewijding, veeleisend en inspirerend tegelijk, zonder dat hij zich ook maar iets toe-eigent of ergens op laat voorstaan.’**

er gebeurt iets gelijkaardigs, zegt hij, in de symfonieën van Bruckner: plots duikt iets op dat niemand kon zien aankomen, de vondst is absoluut en verrassend, ze heeft iets onwerkelijks als een droom. Dit is het verschijnen van de muziek zelf, van het raadselachtige er-zijn van het kunstwerk. Hetzelfde gebeurt wat mij betreft niet alleen bij zijn Bruckner-uitvoeringen: het gebeurt telkens wanneer hij ons verrast met de manier waarop hij een stem, een ingehouden wending in de tutti van het koor, een muzikale zin in het orkest laat oplichten. De muziek verschijnt daar telkens onder de vorm van een verrassende, onvoorspelbare inventiviteit in het detail.

Men moet over een rake zintuiglijke intellectualiteit beschikken, om zoïets te kunnen vaststellen en er een dergelijk beeld voor te vinden. Ik moest onwillekeurig denken aan die onvergetelijke eenhoorn op de beroemde tapijten van *La Dame à la Licorne* in het Parijse Musée de Cluny, waar de adembenemend mooie dame de eenhoorn lijkt te hebben getemd, zodat hij telkens weer, in elk van de vijf zintuigen, opnieuw opduikt als een perfect heraldisch raadsel dat het tafereel kleurt en van een onpeilbare betekenis voorziet.

De ethiek/esthetiek die uit dat alles resulteert, heeft uiteindelijk met iets te maken dat men steevast met omzichtigheid te berde moet brengen: met een hang naar zuiverheid. Herreweghe zou het woord wellicht wegwuiven als te stringent, en het wellicht vervangen door juistheid. Authentiek zijn, dat is niet iets pathetisch en theatraals uit de puberale moraal van de populaire media, het is concreet, als

altijd waakzaam vakman, trouw zijn aan het tempo, aan de juiste stemming, het afzien van vibrato, spectaculair rubato en andere charme-offensieven, en ons door deze weigering van gemakkelijke emoties pas werkelijk ontroeren – tot dat opglimmen van het volmaakte, dat wat voor Herreweghe de essentie van de muziek vertegenwoordigt.

Er is een inherente stilte nodig, ook op het psychologisch niveau, om zich te ontdoen van de cultuurneuroses die ons elke dag weer omgeven. Je kunt het karakter noemen, of ascese, het maakt niet uit omdat het herkenbaar is bij elke uitvoering en telkens onder een andere kleuring opduikt. Het gaat niet om wat in de emotie verschijnt, maar om wat er overblijft nadat de emotie is gesublimeerd in trouw aan het kunstwerk. Het is niet alleen wat in Bach op het spel staat, het is net zo goed wat Herreweghe leidt wanneer hij het erop waagt Stravinsky's uiterst moeilijke *Threni* op te nemen, Schumanns *Das Paradies und die Peri* weer ter hand te nemen, *Israelis Brunnlein* van Johann Hermann Schein verrassend en verfrissend op te diepen, of met warmte over Dvořák te spreken.

Het betekent dat Herreweghe, met de onverstoorbaarheid van zijn decennialange trouw en concieze toewijding, veeleisend en inspirerend tegelijk blijft, zonder dat hij zich ook maar iets toe-eigent of ergens op laat voorstaan. De bescheidenen hebben hun eigen arrogantie, lacht hij relaterend. De kritische twinkeling verraadt niets anders dan een veelbelovend perspectief, waarbij alle ramen open lijken te staan op wat nog komen moet. Er moet ergens een weerschijn te zien zijn, hoe snel en vluchtig ook, van dat witte paard, dat met milde ironie kan worden waargenomen maar niet hoeft te worden benoemd. Hoewel we de naam van de schichtige eenhoorn wel degelijk kennen: het is ons onuitroeibaar heimwee naar het volmaakte muzikale moment – naar die ene, doorvoelde, bewogen klank die alles doortrikt.

– Stefan Hertmans

# Philippe Herreweghe: A Conversation with Camille De Rijck

## Le temps qui reste

Ce projet d'entretiens est littéralement sorti de nulle part. Une idée, mise en œuvre avec beaucoup d'empressement entre Noël et Nouvel An. Plusieurs discussions libres, à bâtons rompus, sans canevas ni préparation: Philippe Herreweghe s'installait devant un café pour évoquer les sujets chers à son cœur, dans un impressionnant soliloque. Au cours de ces dix heures d'entretien, il n'y eut peut-être que neuf ou dix questions, le reste étant la manifestation de torrents de pensée sous forme de formidables jaillissements. Car l'idée n'était pas de capter une pensée tout entière et de l'enfermer dans une bouteille – tel un galion miniature – offerte à l'admiration de la postérité. Elle tente, au contraire, de saisir quelques fragments éparés de la pensée de l'artiste. Comme s'il nous était permis de nous promener de nuit dans un musée et d'en explorer quelques salles à la lueur de lampes-torches, dans l'intimité et sans souci d'exhaustivité.

Comme il plut un jour à Renan de s'intéresser presque exclusivement à la biographie de Jésus, certains artistes semblent enchaînés, de gré ou de force, aux figures qu'ils défendent. Qu'il s'agisse d'affinités électives, de noces morganatiques ou d'unions circonstanciées, il est toujours intéressant de s'interroger sur la nature de ces liens. Quand on lui parle de Bach, au début, Philippe Herreweghe lève les sourcils, alors qu'on s'attendrait à le voir prendre une posture d'intense dévotion, entre prostration et genuflection, comme un franciscain aux pieds du Christ, le ventre posé sur la dalle froide et les bras en croix. La passion est une chose complexe. Herreweghe refuse qu'on l'emmure dans ce bel esprit luthérien.

Sa discographie est le témoin de ce besoin débridé de liberté, d'espaces et d'aventures; passant des polyphonistes flamands à l'âpre musique dodécaphonique de Stravinsky, avec le même plaisir, le même désir de mettre en résonance les névroses de ses musiciens – ou leur angélisme – au service des compositeurs.

**Camille De Rijck: Est-ce que vous appartenez à cette génération pionnière de baroqueux qui, s'étant familiarisée avec bien des éléments de la musique ancienne, a totalement élargi son répertoire?**

Philippe Herreweghe: Oui, et je ne suis pas le seul à avoir emprunté ce chemin. Je pense à John Eliot Gardiner, bien évidemment, mais aussi à un artiste comme Ton Koopman, dont je voyais l'autre jour le nom sur une affiche qui l'annonçait dirigeant la *Neuvième symphonie* de Beethoven avec les Wiener Symphoniker. Nous nous sommes tournés vers d'autres répertoires parce que nous faisons de la musique ancienne depuis de longues années, en ayant peut-être le sentiment d'avoir fait le tour de l'essentiel.

Restaient de très nombreuses œuvres dont, au fil des découvertes, la qualité nous sembla insuffisante. Pour parler de mon cas, il y avait à l'intérieur même de ce répertoire des pièces dont le style ne me passionnait pas vraiment, comme la plus grande partie du baroque français. Pour l'avoir beaucoup pratiqué, je peux dire qu'il m'inspire moins que du temps de mes premières amours. Mais il a heureusement trouvé en d'autres interprètes de parfaites locomotives. Les musiciens de ma génération ont été confrontés à un sentiment d'enfermement dans une petite case musicale, qui est celle dans laquelle le public nous attendait. Ces œillères m'ont toujours peiné, car la vie est tellement vaste. Ce sentiment nous oppressait. Même Jean-Sébastien Bach, dont la musique est si riche, si ambitieuse et si géniale, ne peut à mon sens servir de nourriture musicale exclusive à un artiste pendant sa vie tout entière. Nous cherchions des issues. Moi, j'en ai trouvé de part et d'autre du répertoire que je défendais, vu que j'ai dirigé des pièces de la première Renaissance jusqu'à la musique du XXI<sup>e</sup> siècle, pour finir par me fixer à un répertoire un tout petit peu plus ténu: de 1580 jusqu'à nos jours, bon an, mal an. Cela me renvoie à l'une des questions que l'on me pose le plus souvent en interview et qui me laisse toujours un peu perplexe: «comment faites-vous pour diriger à la fois Bach et Mahler?», comme si ces deux compositeurs étaient absolument antinomiques.

D'abord, avant moi, tous les chefs de répertoire dirigeaient des œuvres classiques tout en créant des pièces contemporaines. Eux aussi connaissaient la diversité et leur horizon n'était pas si étriqué qu'on a bien voulu le dire. Nous – avec notre bagage – avons pris l'habitude de questionner les partitions. Dès qu'on abordait une œuvre, on ouvrait en parallèle une grande série d'ouvrages musicologiques qui leur étaient consacrés. C'est l'occasion – peut-être – de rendre hommage aux musicologues qui, souvent, ont été les vrais pionniers. Ils travaillent pendant quatre ans sur un sujet bien précis, puis ils publient un livre. Moi, je n'ai jamais fait que profiter de leurs recherches, en assimilant tout ce qui était écrit sur une œuvre. Quand je me suis mis à Brahms, par exemple, j'ai énormément lu sur les tempi de ce compositeur. Dans ce sens, je suis un compulseur, pas un chercheur. Ce sont les musicologues les chercheurs. Par ailleurs, les « baroqueux » se sont fait les hérauts d'un certain savoir musical qui a peut-être été enjambé par d'autres générations de musiciens. Ces bases leur permettent d'aborder la musique du XIX<sup>e</sup> siècle en gardant son arbre généalogique en tête. En travaillant avec la chorégraphe et chercheuse Francine Lancelot – aujourd'hui disparue – j'ai pu m'imprégner très profondément de ce qu'était un menuet ou une gavotte ; pas simplement en voyant ces danses exécutées par des danseurs, mais en rentrant dans leurs origines, en comprenant leur geste dans une perspective historique. La danse est très profondément ancrée en nous et elle est omniprésente dans les musiques anciennes. Ce genre d'analyse nous permet de mieux comprendre le contrepoint particulièrement complexe d'un Bach, les enchevêtrements de ses lignes musicales, ou encore le *stile antico*. Démêler tous ces fils m'aide énormément, désormais, quand je dirige du Brahms ou du Bruckner. Dans ce sens, nous avons été un peu pionniers, oui. [...]

#### **J' imagine qu'on peut être un grand musicien sans être cultivé ?**

Le musicien est lié au monde par la musique. C'est une observation qu'on fait très rapidement. Dans un quatuor à cordes ou dans un orchestre – dans le meilleur des cas –, il existe entre les musiciens, le chef et le public un échange, une conversation qui ne passent pas par le verbe mais uniquement par la musique. On peut imaginer que la richesse de cette musique est

telle, qu'elle suffit à nourrir certains musiciens pour l'ensemble de leur existence. On peut être un fantastique musicien sans être un intellectuel, c'est vrai. Mais à mon sens, on ne peut pas être un fantastique musicien si on n'est pas intelligent. Parce qu'il existe tant de formes d'intelligences différentes.

L'intelligence émotionnelle, par exemple, dont on peut difficilement se passer quand on pratique la musique. Mais en revanche beaucoup se passent très allègrement de l'intelligence analytique et rationnelle. Pour être compositeur ou même chef d'orchestre, cette intelligence-là est tout à fait essentielle. Certains chanteurs, eux, se bornent à être brillamment instinctifs, se laissant gentiment brûler par leur lyrisme, modelés par un chef ou par un metteur en scène. Il faut dire que les conservatoires ne favorisaient pas, à mon époque, l'enrichissement culturel au-delà de ce que prévoyait le cursus. C'était un peu comme des études de plomberie, sauf qu'on apprenait le contrepoint et un peu l'histoire de la musique. Mais rien de beaucoup plus extravagant.

**‘On peut être un fantastique musicien sans être un intellectuel, c'est vrai. Mais à mon sens, on ne peut pas être un fantastique musicien si on n'est pas intelligent.’**

#### **Quelle place a le doute dans votre existence ?**

C'est quelque chose qui me caractérise, mais j'ignore d'où ça vient. Il est là, omniprésent, souvent destructeur et négatif. Douze ans d'études chez les jésuites sont probablement passés par là. Douter peut entraîner son lot de déséquilibres. Quand on doute trop, on fonctionne moins bien. Quand j'écoute parler quelqu'un, je m'interroge systématiquement sur le bien-fondé de ce qu'il me dit. Je n'accepte rien comme totalement acquis. Cela vient des jésuites, sans doute, mais aussi de la pratique de la médecine, qui force le questionnement. Mais dans mon cas, cela prend une tournure extrême et donc pas forcément positive. En revanche, je connais des chefs qui ne doutent jamais et, ça aussi, s'entend dans leur musique. J'ai une tendance

**‘On parle d’audace  
du timide mais dans  
mon cas, c’est plutôt  
l’aplomb du timide.’**

qui énerve énormément les équipes de mon label, Phi ; c’est qu’à chaque fois que j’écoute un de nos enregistrements, juste avant sa publication, j’insiste pour ne pas sortir le disque, je leur dis que ce n’est absolument pas publiable. Et puis en écoutant et en écoutant encore, je prends du recul et je me dis qu’il faut accepter l’image sonore de son travail telle qu’elle est ; que c’est comme ça. On pourrait pourtant trouver paradoxal qu’un chef d’orchestre soit pétri de doutes. Un chef d’orchestre, dans l’imagination collective, c’est quelqu’un qui prend des décisions pour tout le monde, c’est un homme qu’on est amené à suivre, de gré ou de force. Or s’en persuader, c’est peut-être se tromper un tout petit peu sur la réalité du métier de chef et de dirigeant d’ensemble. Parce que, dans notre réalité – celle du Collegium Vocale Gent et de l’Orchestre des Champs-Élysées – un chef, c’est quelqu’un qui trouve de l’argent, qui, de sollicitation en sollicitation de sponsor, finit par trouver les moyens d’assurer le salaire des musiciens (et le sien, en passant). Un chef, c’est quelqu’un qui embauche les instrumentistes, qui s’assure que chaque pupitre soit défendu par des hommes et des femmes dignes de l’entreprise artistique. Parfois, c’est douloureux, il faut se séparer de certains musiciens. En somme, le métier de chef, c’est surtout de tout organiser. Autour de moi, il y a environ trois cent personnes qui gravitent. Mais par contre, quand je suis face à mes musiciens, le doute me quitte brutalement. On parle d’*audace du timide* mais dans mon cas, c’est plutôt l’aplomb du timide. Moi qui suis hanté par le doute, quand je m’installe devant mes ensembles, je me vois gagné d’une sorte d’assurance fulgurante qui annihile toute forme de trac.

Même quand je me retrouve face à une grande phalange, comme le Philharmonique de Berlin, ou le Concertgebouw, il n’y a tout simplement plus aucun trac. Bien sûr, ça m’est arrivé quelques fois quand j’étais plus jeune, parce que j’étais mal préparé, ne sachant pas encore précisément comment m’y prendre, mais maintenant cela ne risque plus d’arriver. C’est aussi pour ça que j’adore mon métier, parce que les situations de concerts ou de répétitions me délivrent totalement du doute. Et puis, quand les lumières s’éteignent, il revient. Ce n’est pas un trac de l’instant mais un trac de l’anticipation, qui ne s’installe que dans le prévisionnel. Cela m’évoque les alpinistes qui préparent une ascension pendant des mois, voire des années et qui – une fois le moment venu – n’ont plus qu’à se délecter du plaisir de grimper. Une fois qu’on est dans la musique – littéralement, à l’intérieur – tout devient clair, réel et vrai. Par contre, j’ai une idée platonicienne du travail musical, dans le sens où je ne tente jamais d’imprimer ma vision d’une partition à mes musiciens en dépit de ce qu’ils peuvent penser. J’ai l’idée que les musiciens disposent, eux aussi, de leur part de vérité sur les partitions et que c’est la mise en synergie de ces vérités propres qui peut donner des résultats intéressants.

Voilà pourquoi les caractères tyranniques et anguleux font souvent de très mauvais chefs. Quand je vois Sergiu Celibidache répéter, cela m’est littéralement insupportable, tant sa réalité des rapports à l’orchestre est diamétralement opposée à la mienne. N’oublions pas que la musique est un empire de liberté, et que les musiciens sont des créateurs auxquels on coupe les ailes si on leur ôte cette liberté. Voilà pourquoi je vois la répétition comme une séance qu’il m’appartient de guider, sans la moindre idée de contrainte. Pourtant, je ne suis pas obtus : je suis allé suivre les masterclasses de Celibidache pour voir de quoi il retournait. Manque de chance, il professait sur la musique de Schütz et racontait les pires énormités sur ces œuvres que je connaissais probablement mieux que lui. J’aurais adoré l’entendre parler de Bruckner – même si en la matière, mon modèle reste Günter Wand – car j’aurais au moins eu le sentiment qu’il connaissait son sujet. Mais ce contraste entre son immense assurance et les résultats calamiteux qui découlaient de ses conseils m’ont un peu passé le goût de fréquenter sa philosophie musicale.

### Il lui manquait la psychologie d'un bon psychiatre ?

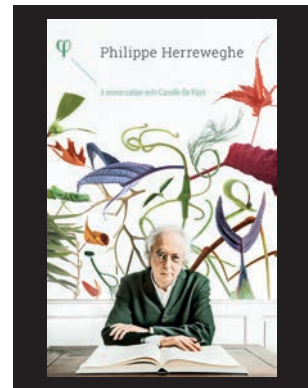
Encore la psychiatrie ! J'ai fait sept ans de médecine, trois ans de psychiatrie et, dans cet exercice, j'ai surtout travaillé avec des schizophrènes. Je ne sais pas si je suis plus psychologue qu'un autre. Souvent, je vais diriger dans une ville et je lis dans le programme de salle un grand nombre d'informations à mon sujet, parmi lesquelles figure immanquablement « Philippe Herreweghe est psychiatre ». Quelque part, pour le public, je ne suis pas certain que ce soit une information rassurante. Et je ne serais pas serein si mon dentiste me disait, juste avant une intervention, qu'il a, à la base, une formation de garagiste. Je pourrais un jour diriger en blouse blanche pour aller au bout de la logique. Les gens seraient peut-être fascinés par la profonde vertu analytique de mon geste ? Comme beaucoup de jeunes gens qui s'inscrivent en psychiatrie, j'ai cru que cela me donnerait les clés d'une compréhension plus intime des mécaniques tortueuses de l'âme humaine. Et, en définitive, je me range à l'avis de Nietzsche : ce qui m'a le plus appris de l'être humain, ce n'est ni la psychiatrie, ni la science, c'est Dostoïevski et l'art.

### On peut aussi y voir quelque chose de sécurisant pour vous, dans ce travail incessant ?

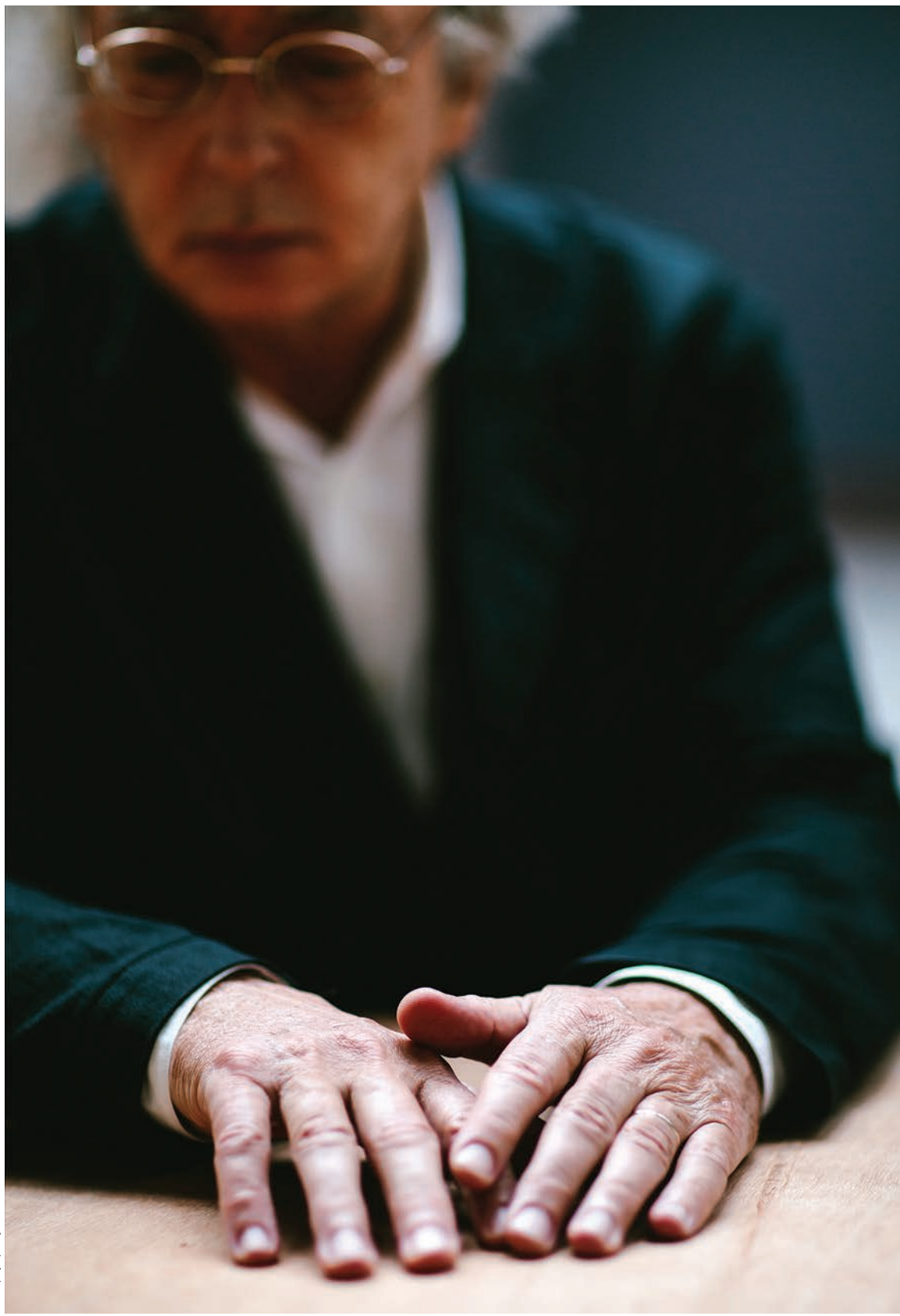
Oui, peut-être. Tout le monde cherche une structure. Mais quand je parle de travail incessant, je dois insister sur le côté non-répétitif de mon travail, qui me distingue totalement du travailleur à la chaîne. Pendant les répétitions, je suis assis face à six, ou à cent-vingt musiciens et nous travaillons ensemble. Pendant les concerts, il y a généralement dans mon dos deux mille personnes avec lesquels je tente d'entrer en communion. Devant moi, sur le pupitre, se trouve une partition inspirante, que j'aurai préalablement étudiée dans la solitude. Pour ça, j'ai un *modus operandi* assez particulier : je colorie mes partitions de travail. Et ça dure depuis quarante ans. Les percussions et les trompettes sont en rouge. Les cors sont en bleu. Les bois sont en orange et les cordes sont en vert. C'est un moyen mnémotechnique pour garder une image visuelle forte des partitions, surtout quand elles sont compliquées. En plus, cela m'aide énormément quand il m'arrive de les reprendre 10 ou 20 ans plus tard. L'aspect visuel est très important sur le plan psychologique :

quand j'étudie une grosse partition, il m'arrive de colorier une trentaine de pages par jour. Au terme de ma journée de travail, voir ces pages coloriées, me donne le sentiment d'avoir été productif, d'avoir avancé. Parallèlement, j'analyse, je chiffre, je décortique. C'est ma petite routine. Je lis énormément d'écrits musicologiques, par exemple sur les tempi ou le vibrato chez Brahms, qui ont inspiré de nombreux travaux – ou quand je travaille les *Szenen aus Goethes Faust* de Schumann, je lis Goethe, parce que le public bourgeois de l'époque connaissait son *Faust* presque par cœur, il était inscrit dans l'inconscient collectif et quand on en prenait quelques fragments, comme l'a fait Schumann, le public pouvait lui-même combler les séquences manquantes. Charge à moi d'apprendre *Faust* aussi bien que les contemporains de Schumann.

– Camille De Rijck



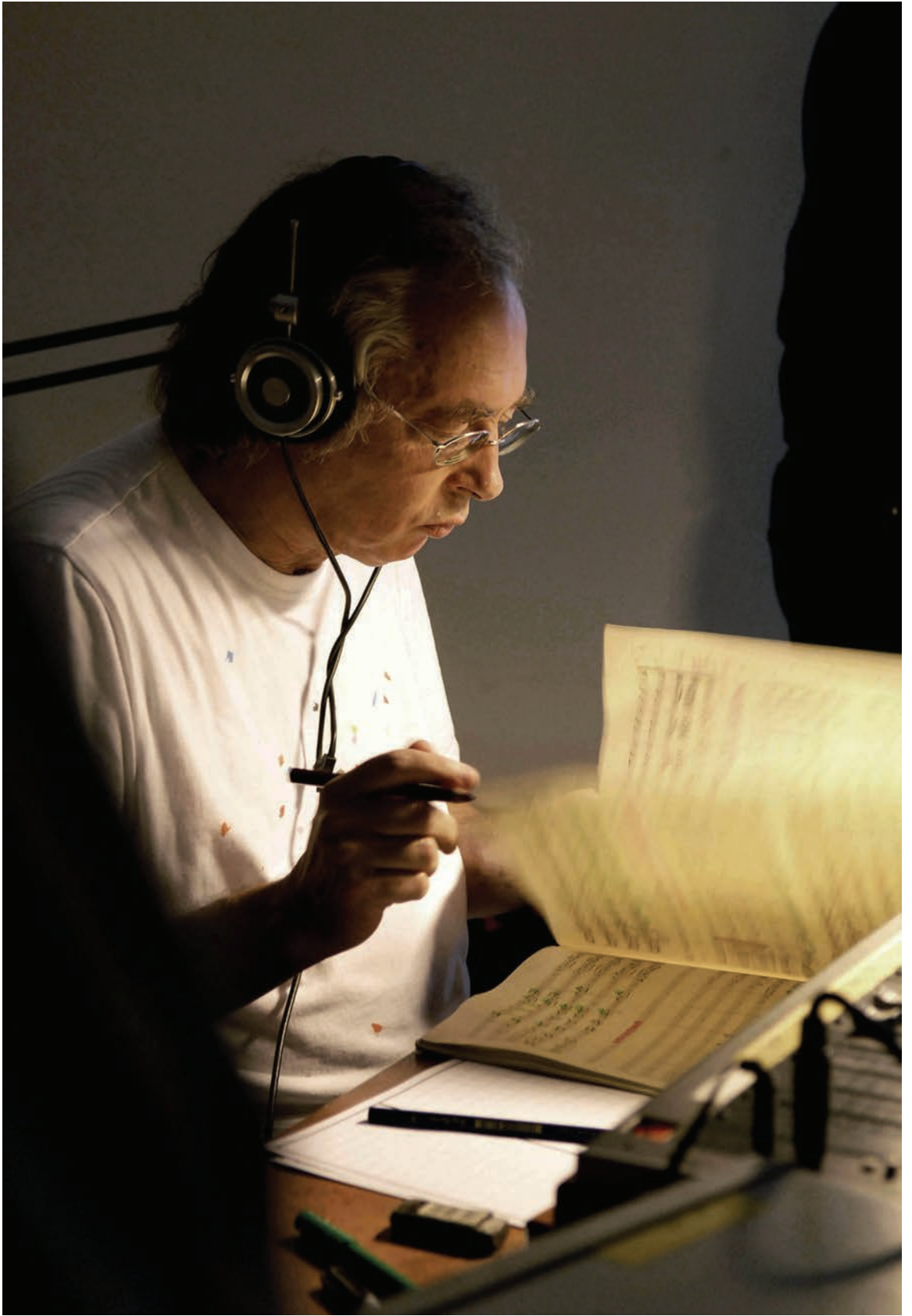
Extraits du livre-disque *Philippe Herreweghe: A Conversation with Camille De Rijck* (Livre + 5 CD, LPH026, Phi, 2017, disponible en français, néerlandais, anglais et allemand)







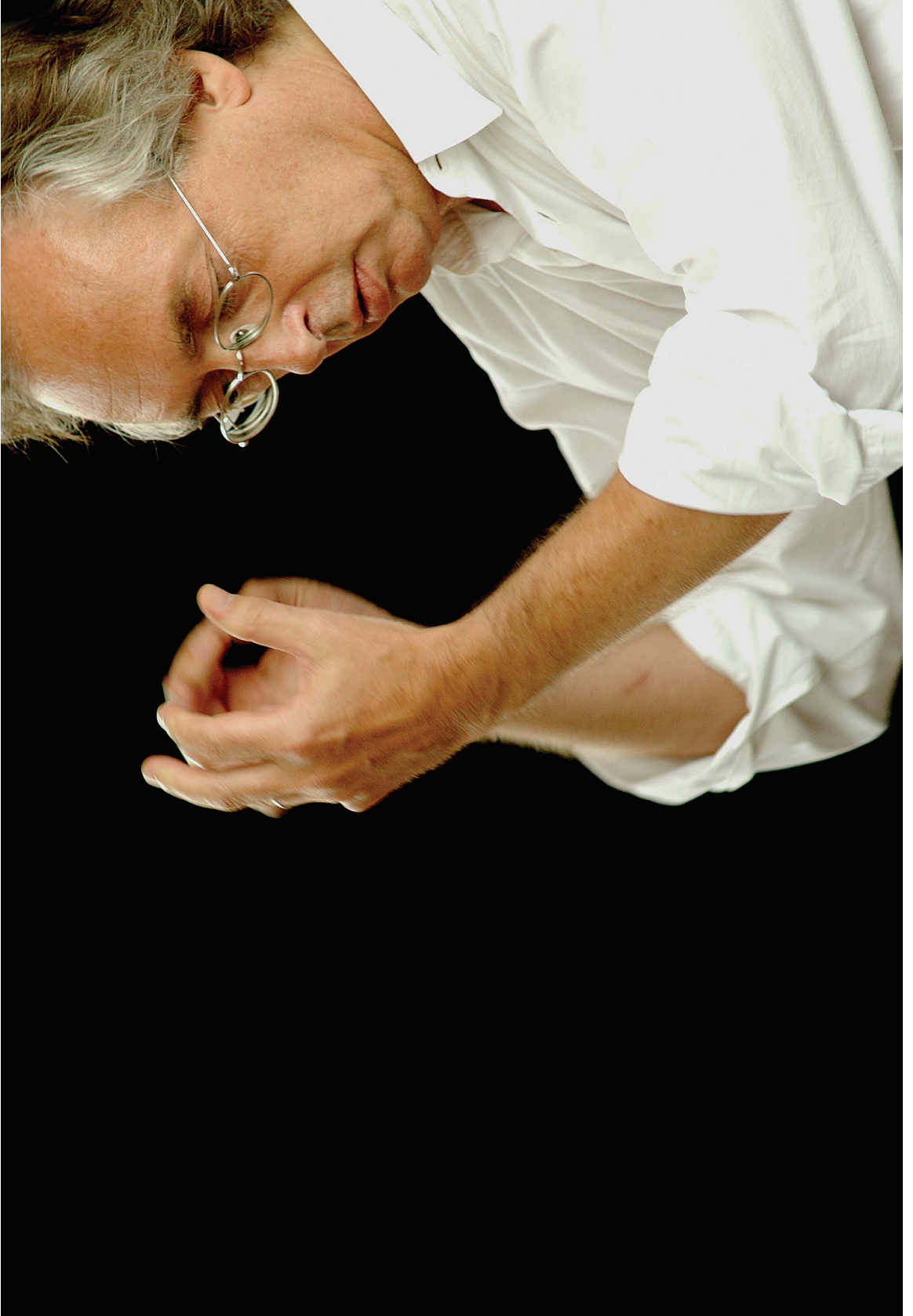






























**28.04.2017 – 21:00**

**29.04.2017 – 21:00**

**AMUZ, Antwerpen**

**20:15**

inleiding door Yves Senden

**Solistenensemble Collegium Vocale Gent**

**Philippe Herreweghe** dirigent

**Dorothee Miels** sopraan

**Barbora Kabátková** sopraan

**Alex Potter** contratenor

**Samuel Boden** tenor

**Thomas Hobbs** tenor

**Peter Kooij** bas

**André Henrich** luit

**Veronika Skuplik** viool

**Martyna Pastuszka** viool

**Romina Lischka** viola da gamba

**François Guerrier** klavecimbel

**Claudio Monteverdi**

**Selectie uit het zesde en achtste madrigaalboek**

- Sestina. Lagrime d'Amante al sepolcro dell'Amata, SV 111
- Dolcissimo uscignolo, SV 161
- Or che'l ciel e la terra e'l vento tace, SV 147
- Altri canti di Marte, e di sua schiera, SV 155
- Ohime il bel viso, SV 112
- Lamento della ninfa, SV 163
- Volgendo il ciel per l'immortal sentiero, SV 154

concert zonder pauze

**28 – 29.04.2017**

Het concert van 29.04  
wordt opgenomen door  
Klara. Uitzending op 22.05  
om 20:00 in Klara Live.



De bio's van de solisten  
vindt u terug op  
[www.herreweghe70.be](http://www.herreweghe70.be)

## Volgendo il Ciel – madrigalen uit het zesde en achtste boek van Claudio Monteverdi

In de periode waarin Claudio Monteverdi (1567-1643) werkzaam was, voltrok zich een van de meest cruciale wendingen in onze muziekgeschiedenis; en de rol die Monteverdi daarin speelde kan moeilijk worden onderschat. Die wending komt er – enigszins vereenvoudigd gesteld – op neer dat het eeuwenlang gehanteerde horizontale, lineaire polyfone denken haar dominante rol afstaat aan een horizontaal, akkoordisch denken.

Monteverdi is zich zeer sterk bewust van die ommekeer. In het voorwoord van zijn *Vijfde boek Madrigalen* (gepubliceerd in 1605) bestempelt hij de ‘oude’, polyfone stijl als de prima pratica, terwijl hij de nieuwe, moderne aanpak van het label seconda pratica voorziet. Vanaf dat *Vijfde boek* hanteert hij de nieuwe stijl steeds vaker (waarbij we nadrukkelijk moeten stellen dat hij de oude stijl zeker niet verloochent), met de als historisch niet te onderschatten symboolcompositie *L’Orfeo* (1607), een ‘favola in musica’, na Peri’s *Euridice* en *Dafne* een van de eerste volwaardige opera’s uit de muziekgeschiedenis.

Een van de basiskenmerken van de nieuwe stijl is een grote, radicale aandacht voor tekstexpressie: de muziek moet de inhoud van de tekst dienen en verduidelijken, wat leidt tot de ‘stile rappresentativo’. Het principe van één zangstem te begeleiden door akkoordische instrumenten (de zogenaamde begeleide monodie), moet de tekstverstaanbaarheid maximaal maken. Stem en instrument, vanaf dit moment gelijkwaardige partners, gaan met elkaar in dialoog, wat leidt tot de ‘stile concertato’, een verder kenmerk van de nieuwe stijl. Het geheel wordt ondersteund door een cruciaal fundament (‘fondamento’), de basso continuo, een baslijn, die door één of meer instrumenten – al dan niet akkoordisch – wordt uitgevoerd.

Tekstexpressie op zichzelf was geen nieuw gegeven ten tijde van Monteverdi. Reeds in de loop van de 16<sup>de</sup> eeuw was het madrigaal in Italië ontstaan en had zich alras ontpopt tot een genre dat zich zeer goed leende tot het muzikaal weergeven van de tekstuele inhoud. De componist observeert de algemene teneur van de tekst en tracht die muzikaal te verklanken. Dat geschiedde aanvankelijk enkel globaal, maar gaandeweg zette de componist de sfeer van elke tekstregel, en in sommige gevallen zelfs van elk woord apart op muziek (het zogenaamde ‘madrigalisme’). We kunnen de seconda pratica van Monteverdi beschouwen als een intensifiëring van die ontwikkeling.

Het *Zesde boek Madrigalen* (uitgegeven in 1614; het enige boek zonder dedicatie) bevat aan het begin en in het midden telkens een grootschalig madrigaal, respectievelijk *Lamento d’Ariane* (een transcriptie van een deel uit een verloren gegane opera, niet te verwarren met *Lamento della Ninfa*) en *Sestina*; de doodsgedachte is in het hele boek aanwezig. Men vermoedt dat Monteverdi een aantal van deze madrigalen enkele jaren voordien al had geschreven. Hij werd toen immers met minstens twee overlijdens vlak na elkaar geconfronteerd. In 1607 overleed Claudia Cattaneo, zijn echtgenote; het jaar daarop stierf, op zeventienjarige leeftijd, de zangeres Caterina Martinelli. Die laatste was waarschijnlijk een leerling van Monteverdi geweest, en had nogal wat van zijn composities uitgevoerd. Ze was de oogappel van Monteverdi’s werkgever, hertog Vincenzo Gonzaga uit Mantua. Hij zou Monteverdi naar aanleiding van haar heengaan hebben gevraagd een werk te schrijven, wat resulteerde in het groots opgevatte madrigaal *Sestina. Lagrime d’Amante al sepolcro dell’Amata* (op tekst van Scipione Agnelli). De herder Glauco verwijst daarbij naar Gonzaga, de nimf Corinna naar Caterina. De technische term ‘Sestina’ refereert aan een gelijknamige dichtvorm met die naam. Het betreft zes strofes (‘stanza’s’) van elk zes regels, met afsluitend zes bijkomende halve regels als ‘envoi’.

Het rijmschema is strikt bepaald, en wisselt per strofe (123456 / 614325 / 561432 / 256143 / 321654 / 432561 / (1)4(2)3(5)6). Monteverdi gebruikt de voor de hand liggende muzikale – maar daarom niet minder efficiënte – middelen om de tekst te duiden: bv. lage tessituur bij ‘tomba’, ‘gelida terra’, hoge tessituur bij ‘cielo’.

In het madrigaal *Ohime il bel viso* (tekst: Francesco Petrarca) zet Monteverdi het woord ‘Ohime’, een verklanking van liefdespijn, zeer expliciet op muziek, door het werkelijk als een uitroep steeds weer te herhalen. De keuze van Petrarca als tekstdichter is opmerkelijk, aangezien die reeds als enigszins ouderwets werd beschouwd. De rijzende ster was Giovanni Battista Marini (of Marino), wiens teksten zich uitstekend leenden tot een ‘concertato’ zetting. Veel teksten uit het *Zesde boek* zijn van zijn hand.

Het *Achtste boek Madrigalen* (uitgegeven in 1638 en opgedragen aan de Habsburgse keizer Ferdinand III) draagt als ondertitel ‘Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi fra i canti senza gesto’. Monteverdi behandelt de thema’s van oorlog en liefde onder één noemer, zoals duidelijk blijkt uit het langste en beroemdste madrigaal uit dit boek, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Opmerkelijk is de nóg intensere stijl, de ‘stile concitato’, die hij in deze verzameling hanteert. Dat laatste past hij ook toe in het madrigaal *Hor che’l ciel e la terra e’l vento tace* (tekst: Francesco Petrarca). De intrieste sfeer van verdriet (cf. de dissonant op ‘piango’, maar ook de veelvuldige woordherhaling van ‘mille’) staat in schril contrast met de zetting van ‘guerro’; het is alsof de innerlijke strijd van het personage als het ware wordt veruitwendigd. Een gelijkaardig contrast treffen we ook aan in *Altri canti di Marte* (tekst: Giovanni Battista Marini). De elementaire oppositie tussen oorlogsgod Mars en liefdesgod Amor wordt muzikaal kracht bijgezet door contrastmomenten als op ‘trionfi di morte’. De tekstzetting hoeft evenwel niet altijd gepaard te gaan met extreme toonzetting: in *Dolcissimo uscignolo* wordt de tegenstelling tussen de benijdenswaardige positie van de nachtegaal en het ongeluk van de spreker op een mildere manier in kaart gebracht.

Met het *Lamento della ninfa* (tekst: Ottavio Rinuccini), eveneens uit het *Achtste boek*, schrijft Monteverdi een van de eerste barokke passacaglia’s. Na de inleidende vertelling ‘Non havea Febo ancora’ komt de nimf aan het woord. Haar klaagzang “Amor”, dicea, il ciel mirando il piè fermò “dove, dov’è la fé che ‘l traditor giurò?” wordt gedragen door een steeds weerkerende baslijn. Het zal in het barokke idioom vanaf dan regelmatig voorkomen dat een klacht door een dergelijk ostinato wordt gedragen (cf. *When I am laid*, van Dido, uit Purcells *Dido and Aeneas*).

In de publicatie van het *Achtste boek* is ook een relatief vroeg werk van Monteverdi opgenomen. Het betreft de balletmuziek *Il ballo delle ingrate*, die hij in 1608 voor Mantua schreef, op tekst van Rinuccini. Het danskarakter van *Volgendo il ciel per l’immortal sentiero* onderscheidt zich duidelijk van de teneur van de andere werken uit dat boek.

– Yves Senden

### Sestina. Lagrime d'Amante al sepolcro dell'Amata

Incenerite spoglie, avara tomba,  
fatta del mio bel sol terreno cielo  
ahi lasso! l' vegno ad inchinarvi in terra.  
Con voi chius'è 'l mio cor a' marmi in seno.  
E notte e giorno vive in foco, in pianto,  
in duolo, in ira, il tormentato Glauco.

Ditelo, o fiumi, e voi, ch'udiste Glauco  
l'aria ferir di grida in su la tomba,  
erne campagne, e 'l san le ninfe e 'l cielo.  
A me fu cibo il duol, bevanda il pianto,  
letto, o sasso felice, il tuo bel seno  
poi ch'il mio ben copri gelida terra.

Darà la notte il sol lume alla terra,  
splenderà cintia il dì, prima che Glauco  
di baciâr, d'honorar lasci quel seno  
che nido fu d'amor, che dura tomba preme.  
Né sol d'alti sospir, di pianto,  
prodighe a lui saran le fere e' l cielo.

Ma te raccoglie, o ninfa, in grembo 'l Cielo.  
Io per te miro vedova la terra,  
deserti i boschi, e correr fium' il pianto.  
E driadi e napee del mesto Glauco  
ridicono i lamenti, e su la tomba  
cantano i pregi de l'amato seno.

O chiome d'or, neve gentil del seno  
o gigli de la man, ch'invido il cielo  
ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,  
chi vi nasconde? Ohimè! Povera terra  
il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco  
nasconde! Ah! Muse! Qui sgorgate il pianto!

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto  
non daran questi lumi al nobil seno  
d'un freddo sasso? Ecco! L'afflitto Glauco  
fa rissonar "Corinna" il mar e' l cielo,  
dicano i venti ogn'hor, dica la terra  
"Ahi Corinna! Ahi morte! Ahi tomba!"

Cedano al pianto i detti! Amato seno,  
a te dia pace il ciel; pace a te, Glauco  
prega, honorata tomba, e sacra terra.

Tot stof vervallen resten, gierig graf,  
van mijn gestorven lief een aardse hemel.  
Ach! Ik liet haar hier achter in de aarde.  
Mijn hart ligt bij haar in dit stenen bed.  
In vuur, in rouw, in woede, pijn en tranen  
lijdt dag en nacht de diepbedroefde Glaucus.

Vertel, rivieren, hoe de arme Glauco  
zijn weeklacht heeft gejammerd bij het graf,  
de nimfen hoorden het, alsook de hemel.  
Smart voedde mij en dorstig dronk ik tranen,  
en dit edele graf was mij een bed.  
Mijn liefste rust in deze kille aarde.

De nacht biedt maar één lichtbron aan de aarde,  
de maan zal stralend schijnen, voordat Glauco  
zich zal oprichten van dit stenen bed,  
voorheen een liefdesnest en thans een graf.  
Want niet alleen tot zuchten en tot tranen  
bezielen hem de dieren en de hemel.

Jij bent, o nimf, ontvangen door de hemel.  
Wij missen je, want ledig lijkt de aarde,  
het woud verlaten en de zee vol tranen.  
Bosnimfen zingen met de droeve Glauco  
de treurgezangen mee. En bij het graf  
zingt hij een lofzang bij je stenen bed.

Ik zoek je gouden lokken in dit bed,  
je lelieblanke handen, die de hemel  
afgunstig stal en opsloot in het graf.  
Wie houdt jullie verborgen? Arme aarde,  
want zij verbergt de gouden zon van Glauco!  
Ach muzen, luister! Stort met mij uw tranen!

't Is toch terecht dat ik een zee van tranen  
vergiet, mijn liefste, op dit edele bed  
van koude steen? De diepbedroefde Glauco  
vult met de kreet "Corinna!" zee en hemel.  
Laat ook de winden huilen, en de aarde:  
"O wee, Corinna! Wee de dood! Wee graf!"

Rust in dit bed, vind vrede in de hemel!  
Zo bidt in tranen, zonder woorden, Glauco  
bij 't edele graf in de gewijde aarde.



**Dolcissimo uscignolo**

Dolcissimo uscignolo,  
tu chiami la tua cara compagnia  
cantando: "Vieni, vieni, anima mia."  
A me canto non vale,  
e non ho come tu da volar ale.  
O felice augelletto,  
come nel tuo diletto  
ti ricompensa ben l'alma natura:  
se ti negò saver, ti diè ventura.

**Or che'l ciel e la terra e'l vento tace**

Or che'l ciel et la terra e'l vento tace  
et le fere e gli augelli il sonno affrena,  
Notte il carro stellato in giro mena  
et nel suo letto il mar senz'onda giace,

veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface  
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:  
guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,  
et sol di lei pensando ò qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva  
move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco;  
una man sola mi risana et punge;

e perché 'l mio martir non giunga a riva,  
mille volte il dí moro et mille nasco,  
tanto da la salute mia son lunge.

**Altri canti di Marte, e di sua schiera**

Altri canti di Marte, e di sua schiera  
gli arditi assalti, e l'honorate imprese,  
le sanguigne vittorie, e le contese,  
i trionfi di morte horrida, e fera.

Io canto, Amor, da questa tua guerriera  
quant'hebbi a sostener mortali offese,  
com'un guardo mi vinse, un crin mi prese:  
historia miserabile, ma vera.

Due begli occhi fur l'armi, onde traffitta  
giacque, e di sangue invece amaro pianto  
sparse lunga stagion l'anima afflitta.

Zoete nachtegaal,  
jij roept je uitverkoren gezellin aan  
met je zang: "Kom, kom, mijn ziel."  
Zingen haalt voor mij niets uit,  
en vleugels om te vliegen heb ik evenmin.  
Gelukkig vogeltje toch,  
wat een mooie beloning kreeg jij toch  
van de gewijde natuur:  
die schonk jou niet verstand, maar wel geluk.

Nu hemel, aarde en de elementen zwijgen,  
en slaap de dieren en de vogels tot rust brengt,  
de nacht de sterrenwagen op pad zet,  
en de zee, zonder golfslag, in zijn stede rust,

kijk ik voortdurend rond, sla aan het broeden, vol hartstocht en  
geween; en wie mij ten onder voert  
zie ik steeds vóór mij, als een zoete pijn: een worsteling, dat  
is mijn conditie, vol met gram en smart, en alleen aan haar  
denken brengt mij enige rust.

Het is dezelfde bron, vol leven,  
die én lieflijkheid én wrangschap brengt, en daaraan voed ik  
mij; éénzelfde hand geneest me, maar kwetst me ook;

en opdat mijn lijden niet zou ophouden,  
ga ik duizend maal daags dood en word ik evenveel maal  
geboren, zó ver af ben ik van mijn welgevoelen.

Anderen bezingen Mars, de drieste acties  
van zijn compagnie, zijn eervolle daden  
en met bloed doordrenkte triomfen, de conflicten  
waar de wrede en afschuwelijk dood triomfeert.

Ik van mijn kant, Amor, zing over de dodelijke wond  
die jouw strijdster mij toebracht,  
hoe één blik mij bedwong, één haarlok mij klem zette:  
smartelijk verhaal is het, maar waar.

Twee mooie ogen waren de wapens die  
mijn getroffen ziel het onderspit deden delven,  
en voor lange tijd bittere tranen deed plengen.

Tu, per lo cui valor la palma, e'l vanto  
hebbe di me la mia nemica invitta,  
se desti morte al cor, dà vita al canto.

### **Ohime il bel viso**

Ohimè il bel viso, ohimè il soave sguardo,  
ohimè il leggiadro portamento altero.  
Ohimè il parlar ch'ogni aspro ingegno e fero  
facevi humile, ed ogni huom vil gagliardo.

Et ohimè il dolce riso onde uscìo 'l dardo  
di che morte, altro ben già mai non spero!  
Alma real, dignissima d'impero,  
se non fosse fra noi scesa sì tardo!

Per voi convien ch'io arda e 'n voi respire,  
ch'i' pur fui vostro; e se di voi son privo,  
via men d'ogni sventura altra mi dole.

Di speranza m'empieste e di desire  
quand'io partì dal sommo piacer vivo;  
ma 'l vento ne portava le parole.

### **Lamento della ninfa**

Non havea Febo ancora  
recato al mondo il dì  
ch'una donzella fuora  
del proprio albergo uscì.

Sul pallidetto volto  
scorgease il suo dolor,  
spesso gli venia sciolto  
un gran sospir dal cor.

Sì calpestando fiori,  
errava hor qua, hor là,  
i suoi perduti amori  
così piangendo va:

“Amor,” dicea, il ciel”  
mirando il piè fermò  
“dove, dov'è la fé  
che 'l traditor giurò?

Fa che ritorni il mio  
amor com'ei pur fu,  
o tu m'ancidi, ch'io  
non mi tormenti più.”

Jij, Amor, door wiens kracht mijn onoverwonnen  
tegenspeelster zegepraal en roem over mij behaalde,  
als je dan al mijn hart doorboorde, zorg dan dat de zang overleve.

Ach mooi gelaat waarin de ogen straalden,  
ach tred en houding, sierlijk en vol kracht!  
Ach stem die harde harten heeft verzacht  
en 't beste in de mens naar boven haalde!

Ach lieve glimlach die mijn lot bepaalde  
en mij een dodelijke wond toebracht!  
Verheven ziel, bestemd tot grote macht  
als u in beter tijden naar ons daalde!

U bent de vlam die mij heeft aangedreven,  
u bent de adem die mij leven doet.  
Nooit zal ik dit verlies te boven komen.

De laatste maal dat ik u zag, bij leven,  
hebt u mijn hoop met tederheid gevoed.  
De wind heeft onze woorden meegenomen.

Phoebus had de dageraad  
nog niet bezorgd  
of een jonge meid  
kwam uit haar huisje te voorschijn.

Je kon zo het verdriet  
op haar bleke gezichtje lezen  
en meermaals ontsnapte  
een lange zucht uit haar hart.

Zij dwaalde her en der rond,  
vertrapte bloemen  
en bezong als volgt  
haar verloren liefdes:

“Amor,” zo zei ze, de blik naar de hemel gericht,  
met ferme voet,  
“hoe zit dat met die trouw  
die de ontrouwe mij zwoer?

Maak dat mijn lief terugkomt  
zoals voorheen,  
of dood mij, zodat ik  
niet meer hoef te lijden.

Miserella, ah più no,  
tanto gel soffrir non può.

“Non vo’ più ch’ei sospiri  
se non lontan da me,  
no, no che i martiri  
più non darmmi affè.

Perché di lui mi struggo,  
tutt’orgoglioso sta,  
che sì, che si se ’l fuggo  
ancor mi pregherà?

Se ciglio ha più sereno  
colei che ’l mio non è,  
già non rinchiude in seno  
amor si bella fè.

Né mai sì dolci baci  
da quella bocca avrai,  
nè più soavi, ah taci,  
taci, che troppo il sai.”

Si tra sdegnosi pianti  
spargea le voci al ciel;  
così ne’ cori amanti  
mesce Amor fiamma e gel.

### **Volgendo il ciel per l’immortal sentiero**

Volgendo il ciel per l’immortal sentiero,  
le ruote dela luce alma e serena,  
un secolo di pace il Sol rimena  
sotto il Re novo del Romano Impero.  
Su, mi si rechi ormai del grand’Ibero  
profonda tazza, inghirlandata e piena  
che, correndomi al cor di vena in vena,  
sgombri dall’alma ogni mortal pensiero.

Venga la nobil cetra: il crin di fiori  
cingimi, o Filli: io ferirò le stelle  
cantando del mio Re gli eccelsi allori;

e voi che per beltà, Donne e Donzelle,  
gite superbe d’immortali onori,  
movete al mio bel suon le piante snelle.

Arme ziel, niet nóg meer van dat,  
zoveel kilte kan zij niet aan.

Ik wil hem niet meer begeren,  
als hij bij me is,  
Nee, nee, hij laat me niet  
meer lijden, op mijn woord!

Omdat ik naar hem smacht  
is hij zo arrogant,  
misschien als ik van hem weglucht  
zal hij me nog komen smeken?

Als haar ogen mooier zijn  
dan de mijne,  
heeft de liefde niet zulke trouw  
in haar hart gesloten.

Nooit zal hij zulke zoete kussen  
van haar lippen krijgen,  
en zo teder; ach, zwijg,  
zwijg, je hebt al teveel gezegd.

Met misprijzen en weeklacht  
riep zij de hemel aan;  
zo is het dat Amor in d’amoureuze harten  
gloed én kilte met elkaar vermengt.

Binst de wielen van het gewijd’ en heldere licht  
op hun onsterfelijk pad de hemel doorkruisen,  
brengt ook de Zon een eeuw van vrede  
onder de nieuwe vorst van het Romeinse Rijk.  
Kom, laat men mij een diepe kelk aanreiken uit het grote  
Iberische land, een kelk boordevol en met bloemslingers  
versierd, die van ader tot ader stromend mijn hart bereikt en  
mijn ziel bevrijdt van alle sterfelijke gedachten.

Laat de nobele lier aanrukken: omgord mijn voorhoofd, Phyllis,  
met bloemslingers: ik zal de sterren raken met mijn lofzang  
over Konings roem;

En U, vrouwen en jongedames, die voortschrijden vol trots en  
met onsterfelijke roem beladen,  
kom snel luisteren naar mijn mooie zang.





**02.05.2017 – 20:00**

**Grote Zaal Henry Le Boëuf, Brussel**

**Grande Salle Henry Le Boëuf, Bruxelles**

**Collegium Vocale Gent**

**Christoph Prégardien** leiding & zang · direction & chant

**Patricia Kopatchinskaja** viool · violon

**Steven Isserlis** cello · violoncelle

**Marie-Elisabeth Hecker** cello · violoncelle

**Andreas Brantelid** cello · violoncelle

**Damien Guffroy** contrabas · contrebasse

**Martin Helmchen** piano

**Edding Quartet**

**Baptiste Lopez** viool · violon

**Caroline Bayet** viool · violon

**Pablo de Pedro** altviool · alto

**Ageet Zweistra** cello · violoncelle

**Christoph Schnackertz** piano

**Béla Bartók (1881-1945)**

**Sonata voor soloviool · Sonate pour violon seul**

**Sz. 117, BB 124, uittreksel · extrait (1944)**

- I. Tempo di ciaconna  
**Patricia Kopatchinskaja** viool · violon

**Robert Schumann (1810-1856)**

**Fantasiestücke, op. 73 (1849)**

- I. Zart und mit Ausdruck  
II. Lebhaft, leicht  
III. Rasch und mit Feuer  
**Steven Isserlis** cello · violoncelle  
**Martin Helmchen** piano

**Maurice Ravel (1875-1937)**

**Sonata voor viool en cello · Sonate pour violon et violoncelle, uittreksel · extrait (1922)**

- III. Lent  
**Patricia Kopatchinskaja** viool · violon  
**Andreas Brantelid** cello · violoncelle

**02.05.2017**

**Franz Schubert (1797-1828)**

**Lieder**

op gedichten van · sur des poèmes de  
Johann Wolfgang Goethe

- Erlkönig, D 328 (1815)
- Wanderers Nachtlied, D 768 (1824)
- Willkommen und Abschied, D 767 (1822)

op een gedicht van · sur un poème de  
Matthäus von Collin

- Nacht und Träume, D 827 (1823)  
**Christoph Prégardien** tenor · ténor  
**Christoph Schnackertz** piano

**Franz Schubert (1797-1828)**

**Strijkkwartet, in C · Quintette à cordes, en ut majeur,  
D. 956, uittreksel · extrait (1828)**

- II. Adagio  
**Andreas Brantelid** cello · violoncelle  
**Edding Quartet**

**Antonín Dvořák (1841-1904)**

**Ze Šumavy, op. 68 (1883-1884)**

**Marie-Elisabeth Hecker** cello · violoncelle  
**Martin Helmchen** piano

**Franz Schubert (1797-1828)**

**An die Sonne, D 439**

op een gedicht van · sur un poème de Johann Peter Uz (1816)

**Felix Mendelssohn (1809-1847)**

**Psalm · Psaume 2 'Warum toben die Heiden' (1843)**

**Franz Schubert (1797-1828)**

**Die Geselligkeit 'Lebenslust', D 609**

op een gedicht van · sur un poème de Johann Karl Unger (1818)

**Collegium Vocale Gent**  
**Christoph Schnackertz** piano  
**Christoph Prégardien** leiding · direction

**Bis**

**Arnold Bretagne (1976)**

**Happy Birthday, voor piano, strijken en stemmen ·  
pour piano, cordes et voix (2017)**

**21:30**

einde van het concert · fin du concert  
concert zonder pauze · concert sans pause

rechtstreekse uitzending ·  
diffusion en direct



De bio's van de solisten  
vindt u terug op  
[www.herreweghe70.be](http://www.herreweghe70.be)

**Op 2 mei 2017 viert Philippe Herreweghe zijn 70<sup>e</sup> verjaardag: een goede gelegenheid om een feestje te bouwen in het gezelschap van zijn vrienden. Alle musici en zangers die voor dit concert uitgenodigd zijn, hebben dan ook een bijzondere band met de dirigent. Sommigen onder hen concerteerden onder zijn leiding, anderen hebben aan zijn zijde meegewerkt aan een opname en nog anderen hebben onderdak gevonden bij zijn label PHI. Allemaal willen zij Philippe Herreweghe op gepaste wijze eer bewijzen. Want wat is er mooier voor een musicus dan het beste van zijn muzikale kunnen aan te bieden?**

Is het nog nodig om in herinnering te brengen dat Philippe Herreweghe een cruciale figuur is in het muziekleven van de afgelopen vijftig jaar? In 1970 richtte hij als universiteitsstudent het Collegium Vocale Gent op. Het opzet was om de principes van de authentieke uitvoeringspraktijk ook op de vocale muziek toe te passen. Op enkele jaren tijd slaagde hij erin om het ensemble op het voorplan van de internationale muziekscène te plaatsen. Daarbij wierp hij zich op als een verdediger van een authentieke benadering die het accent legt op de tekst en op de muzikale retoriek. Door deze aanpak wakte hij meteen de belangstelling van de pioniers van deze uitvoeringspraktijk: Gustav Leonhardt en Nikolaus Harnoncourt. Zij nodigden hem dan ook uit om mee te werken aan een integrale opname van de cantates van Bach.

Na het Collegium Vocale Gent zag een reeks andere grootse projecten het daglicht, allemaal in dezelfde esthetische lijn. Denk maar aan La Chapelle Royale, dat in 1977 opgericht werd om het Franse barokrepertoire uit te voeren. Daaruit kwam later ook het Ensemble Vocal Européen tot stand, dat vooral muziek uit de renaissance en barok zou uitvoeren, en het Orchestre des Champs-Élysées (OCE), een ensemble dat het klassieke en romantische repertoire uitvoert op oude instrumenten. De oprichting van het OCE in 1991 was een nieuwe fase in de zoektocht naar een klankbeeld dat zo getrouw mogelijk aansluit bij de originele esthetiek.

Via het OCE kwam Philippe Herreweghe in contact met veel jonge getalenteerde musici. Als eeuwige voorvechter van een levende en doorleefde muziek werkte hij mee aan hun

doorbraak. De Moldavische muzikante Patricia Kopatchinskaja is daar een mooi voorbeeld van. In haar uitvoeringen paart ze een uitzonderlijke geestdrift aan een unieke muzikaliteit. In 2008 werkte ze mee aan de integrale opname van de vioolconcerti van Beethoven. Het is een van de hoogtepunten in Herreweghes vertolkingen van de componist uit Bonn, naast de integrale opname van de symfonieën met het OCE. Ook na dat succes stonden beide musici meermaals samen op het podium. Vandaag lijkt de violiste zich te willen ontdoen van alle vastgeroeste conventies: dat blijkt niet alleen uit haar opzwepende vertolkingen maar ook uit het feit dat ze het liefst op blote voeten speelt. Vanavond speelt ze een fragment uit de *Sonate voor viool solo Sz. 117* van Béla Bartók: een meesterwerk vol uitdrukkingskracht en virtuositeit. De componist leed op het moment van de compositie, in 1944, aan leukemie; een jaar later zou hij er ook aan bezwijken. Bartók heeft nooit de gelegenheid gehad om de definitieve versie van zijn meesterwerk te horen. Later werd het herschreven op basis van suggesties van opdrachtgever Yehudi Menuhin.

Als er één cellist is die met Philippe Herreweghe dezelfde passie deelt voor Duitse componisten zoals Bach en Schumann, dan is het wel Steven Isserlis. Ze worden allebei gedreven door eenzelfde verlangen om de muziekpartituur zo goed mogelijk tot zijn recht te laten komen. Voor Isserlis “is oude muziek spelen op een oud instrument, hetzelfde als een stuk van Shakespeare spelen met respect voor de uitspraak van vroeger: het maakt het discours veel duidelijker.” In de *Fantasiestücke*, op. 73 probeert Isserlis een breed palet aan emoties naar boven te brengen, zoals dat ook in de melodielijnen en de onverwachte en expressieve modulaties doorschemert. Isserlis houdt dan ook zielsveel van het koloriet en de passie in het werk van Robert Schumann. De cellist gebruikt het werk vaak tijdens zijn masterclasses met jonge musici. Isserlis wordt vergezeld door pianist Martin Helmchen, die Schumann beschouwt als “een van de meest verbijdselrijke componisten ooit”. De *Fantasiestücke* leveren daar overigens het bewijs van: de componist schreef het werk in een koortsige creatieve roes van nauwelijks twee dagen.

Net zoals het werk van Bartók dat vanavond uitgevoerd wordt, is ook het trage deel uit de *Sonate voor viool en cello* van Maurice Ravel geïnspireerd door de Hongaarse volkscultuur. In dit werk hoor je Patricia Kopatchinskaja en de Deense cellist Andreas Brantelid. In 2013 verving die laatste op stel en sprong Marie-Elisabeth Hecker in het *Violconcerto nr. 1* van Haydn, met het OCE en onder leiding van Herreweghe – dirigent zonder dirigeerstokje, zoals altijd. De twee musici laten samen hun strijkstrok spreken in het sublieme contrapunt dat Ravel bedacht als “muziek die tot op het bot uitgebeend is”, “een uiterste soberheid”, een “verloochening van alle harmonische charme” en een “reactie die steeds meer uitgesproken is, in de zin van de melodie”.

Voor het *Adagio* uit het *Kwintet in C groot D 956* voegt Andreas Brantelid zich bij het Edding Quartet. Het is een muziekstuk dat heen en weer geslingerd wordt tussen helderheid en uiterste gewichtigheid; Schubert schreef het tijdens de laatste zomer van zijn leven. Het Edding Quartet is hiermee niet aan zijn proefstuk toe. De liefde van het kwartet voor de Weense componist vond al een neerslag in een opname van het *Octet D 803* en die *Quartettsatz D 703*. Het stond in de sterren geschreven dat die opname op oude instrumenten zou uitkomen op het label PHL. Celliste van het kwartet is Ageet Zweistra, de echtgenote van Philippe Herreweghe en medestichtster van het Orchestre des Champs-Élysées, waarin zij ook de eerste cello is.

Marie-Elisabeth Hecker is een jonge celliste die al meer dan eens voor verbazing heeft gezorgd door haar ongelooflijke finesse en lyrische zeggingskracht. Al in 2009 deed Philippe Herreweghe een beroep op haar. Vier jaar eerder werd ze onderscheiden tijdens het prestigieuze Rostropovitsj-concours (2005) met een eerste prijs en twee speciale prijzen. Herreweghe vroeg haar om samen de concerten van Boccherini en Haydn uit te voeren; met dat programma waren ze ook te zien in de Henry Le Boëuf-zaal. Sindsdien was de celliste meermaals te gast in het Paleis voor Schone Kunsten: in 2011 voor een symfonisch concert en in 2012 voor een reeks duo's en trio's in het gezelschap van haar trouwe metgezellen Christian Tetzlaff en haar echtgenoot Martin

Helmchen. Ze zou dat nog eens overdoen, opnieuw in het gezelschap van Martin Helmchen, voor een uitvoering van de bewerking voor piano en cello van het feeëriek *Ze Šumavy (De stille van het woud)* van Antonín Dvořák.

De band van een dirigent met de muziek van Schubert is altijd bijzonder. Zijn symfonieën hebben een plaats ingenomen in het grote repertoire, ook al werden ze nauwelijks gespeeld tijdens zijn leven. Sommigen linken hem veel meer aan zijn overvloedige en onschatbare productie liederen en aan zijn oeuvre voor piano. Nadat hij zich uitvoering had toegelegd op het werk van Bach en Beethoven, heeft Philippe Herreweghe in dit totaal verschillende muzikale universum originaliteit en diepgang gevonden, een ondoordringelijke expressieve wereld. Die ontmoeting mondde uit in een serie opnamen van Schuberts symfonieën. De Duitse tenor Christoph Prégardien vertolkt met evenveel plezier het werk van Bach of van Schubert, en dan zeker zijn lieder. Christoph Prégardien stond ooit aan de zijde van Herreweghe voor een legendarische opname van Bachs *Messe in h-moll (harmonia mundi, 1999)*. Voor het gelegenheidsconcert van vanavond heeft hij een aantal prachtige muziekstukken uitgekozen op teksten van Goethe en Matthäus von Collin, de neef van Schuberts goede vriend Josef von Spaun. Prégardien voert die uit met zijn partner Christoph Schnackertz. Als dirigent leidt Christoph Prégardien het Collegium Vocale Gent in het warme en mozartiaanse *An die Sonne D 439*, in de psalm alla Bach *Warum toben die Heiden* van Mendelssohn en in het vocale kwartet *Lebenslust (Levenslust) D 609* van Schubert – een gelegenheidswerk om dit feestelijke programma af te sluiten.

Geen verjaardag zonder Happy Birthday! Arnold Bretagne, cellist van het Orchestre des Champs-Élysées, heeft voor vanavond speciaal een muziekstuk geschreven: de perfecte toegift om een concert dat in het teken staat van de vreugde, af te sluiten.



**Ce 2 mai 2017, Philippe Herreweghe célèbre ses 70 ans. L'occasion de faire la fête en compagnie de ses amis musiciens. Les instrumentistes et chanteurs invités à se produire lors de ce concert partagent un lien particulier avec le chef d'orchestre : certains se sont produits sous sa direction, d'autres ont réalisé des enregistrements à ses côtés, tandis que d'autres encore ont été accueillis sur son label Phi. Tous ont tenu à lui rendre un hommage digne de ce nom. Et quel plus beau présent lorsqu'on est musicien que d'offrir le meilleur de son art.**

Faut-il encore le rappeler, Philippe Herreweghe est une figure incontournable du paysage musical de ces cinquante dernières années. En 1970, alors sur les bancs de l'université, il fonda le Collegium Vocale Gent, afin d'étendre à la musique vocale les principes d'interprétation historiquement informée de la musique ancienne. En l'espace de quelques années, il parvint à propulser l'ensemble sur le devant de la scène internationale, défendant une approche authentique qui met l'accent sur le texte et la rhétorique musicale. Cet engagement lui valut l'intérêt des grands pionniers de ce type d'interprétation du répertoire, Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt, qui l'invitèrent à collaborer à une intégrale discographique des cantates de Bach.

Après le Collegium Vocale Gent, une série de projets ambitieux, tous inscrits dans une même ligne esthétique, virent successivement le jour. Il s'agit de La Chapelle Royale, qui fut créée en 1977, dans le but d'interpréter le répertoire baroque français et dans le cadre de laquelle fut fondé l'Ensemble Vocal Européen dédié aux musiques renaissance et baroque, mais aussi de l'Orchestre des Champs-Élysées (OCE), ensemble appliquant le jeu sur instruments d'époque aux répertoires classique et romantique, et dont l'apparition en 1991 marqua un pas supplémentaire dans la recherche d'un rendu sonore aussi fidèle que possible à l'esthétique originelle.

C'est dans le cadre de collaborations avec l'OCE que Philippe Herreweghe croisa sur sa route de jeunes musiciens pleins de ressources. Éternel pourfendeur d'une musique vivante et habitée, il favorisa leur émergence. Patricia Kopatchinskaja, musicienne moldave douée d'une fougue et d'une musicalité rare, incarne la justesse de cette entreprise. Elle a notamment pris part, en 2008, à l'enregistrement des concertos pour violon de Beethoven : l'un des sommets de la production que Herreweghe a dédiée au maître de Bohn – à côté de l'intégrale des symphonies gravée avec l'OCE. Forts de ce succès, les deux musiciens se retrouvèrent sur scène à diverses occasions. Aujourd'hui, la violoniste, qui semble faire fi de toute contrainte, ainsi que l'exprime ses interprétations fulgurantes et sa préférence pour le jeu pieds nu sur scène, propose un extrait de la *Sonate pour violon seul Sz. 117*, chef-d'œuvre d'expressivité et de virtuosité composé en 1944 par un Béla Bartók en proie aux symptômes de la leucémie qui l'emporterait l'année suivante. Le compositeur n'eut pas l'occasion d'entendre la version finale de son chef-d'œuvre, remaniée sur base des recommandations formulées par son célèbre commanditaire Yehudi Menuhin.

S'il est un violoncelliste qui partage avec Philippe Herreweghe une passion comparable pour les compositeurs allemands tels que Bach et Schumann, c'est Steven Isserlis. Tous deux sont mus par une même volonté de rendre justice au texte musical. Pour Isserlis, «jouer la musique ancienne sur instrument ancien, c'est comme jouer une pièce de Shakespeare en respectant la prononciation de l'époque: cela clarifie le discours.» Dans les *Fantasiestücke, op. 73*, qu'il se plaît à proposer aux jeunes musiciens lors de ses master class, Isserlis, en grand amoureux du langage coloré et passionné de Robert Schumann, cherche à rendre limpides l'ensemble des émotions qui transparaissent des lignes mélodiques, des modulations inattendues et expressives de l'œuvre. Il est rejoint par le pianiste Martin Helmchen, qui voit en Schumann «l'un des compositeurs les plus imaginatifs qui soient».

Les *Fantasiestücke* en sont la confirmation, le compositeur les ayant écrites dans une fièvre créatrice en l'espace de deux jours seulement.

Tout comme la pièce de Bartók au programme de ce concert, le mouvement lent de la *Sonate pour violon et violoncelle* de Maurice Ravel est inspiré du folklore hongrois. Il réunit Patricia Kopatchinskaja et Andreas Brantelid, violoncelliste danois qui, en 2013, du haut de ses vingt-cinq ans, remplaça au pied levé Marie-Elisabeth Hecker dans le *Concerto pour violon n° 1* d'Haydn, avec l'OCE, sous la baguette (invisible) d'Herreweghe. Les deux musiciens joignent leur archet dans le sublime contrepoint pensé par Ravel comme une « musique dénuée jusqu'à l'os », un « dépouillement poussé à l'extrême », un « renoncement au charme harmonique » et une « réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie ».

Andreas Brantelid rejoint également l'Edding Quartet, dans l'*Adagio* du *Quintette en do majeur* D 956, une page oscillant entre lumière et extrême gravité, que Schubert composa durant son dernier été. L'Edding Quartet n'en est pas à son coup d'essai. Son amour pour le compositeur viennois s'est en effet traduit par un enregistrement de l'*Octuor* D 803 et du *Quartetsatz* D 703; un disque que ce quatuor dédié à l'interprétation sur instruments anciens se devait de sortir sur le label Phi. Au violoncelle, on trouve en outre Ageet Zweistra, épouse de Philippe Herreweghe et co-fondatrice de l'Orchestre des Champs-Élysées, dont elle est également le violoncelle solo.

Marie-Elisabeth Hecker est une jeune violoncelliste qui n'a pas fini de nous ébahir par sa incroyable finesse et son lyrisme. En 2009, Philippe Herreweghe s'est ainsi tourné vers celle qui, quatre ans plus tôt, s'était illustrée lors du prestigieux Concours Rostropovitch 2005 en remportant le Premier prix ainsi que deux prix spéciaux. Il l'invita à interpréter à ces côtés des concertos de Boccherini et Haydn, un programme qu'ils avaient défendus sur la scène de la Grande Salle Henry Le Boëuf. Depuis, la musicienne est revenue à BOZAR lors d'un

concert symphonique en 2011, puis en 2012 pour une série de duos et trios en compagnie de ses fidèles partenaires Christian Tetzlaff et son époux Martin Helmchen. Elle réitère l'expérience en proposant avec ce dernier l'arrangement pour piano et violoncelle du féérique *Ze Šumavy (Le calme de la forêt)* d'Antonín Dvořák.

Le lien qui unit un chef d'orchestre à la musique de Schubert est toujours spécial. En effet, le compositeur livra des symphonies qui, si elle ne furent jouées de son vivant, acquièrent une place au sein du grand répertoire. Pourtant d'aucuns l'associent plus volontiers à son abondante et inestimable production de lieder et à son œuvre pour piano. Après avoir abondamment exploré les œuvres de Bach et Beethoven, Philippe Herreweghe a trouvé dans cet univers musical tout en contraste, originalité et profondeur, un champ d'expression insondable; une rencontre qui se concrétisa par une série d'enregistrement des symphonies du Viennois. Le ténor allemand Christoph Prégardien interprète avec un plaisir semblable l'œuvre de Bach ou de Schubert, et en particulier ses lieder. Pour cette occasion si spéciale, celui qui figure aux côtés d'Herreweghe sur un enregistrement de la *Messe en si mineur* de Bach qui a fait date (harmonia mundi, 1999) a sélectionné certaines des plus belles mises en musique de poèmes de Goethe et Matthäus von Collin, le cousin du grand ami de Schubert Josef von Spaun, qu'il interprète aux côtés de son partenaire Christoph Schnackertz. Chanteur, mais aussi chef d'orchestre, il dirigera le Collegium Vocale Gent successivement dans le solaire et mozartien *An die Sonne* D 439, dans le psaume alla Bach *Warum toben die Heiden* de Mendelssohn, et dans le quatuor vocal *Lebenslust (Joie de vivre)* D 609 de Schubert, une pièce de circonstance, qui referme ce programme festif.

Enfin, pas d'anniversaire sans *Happy Birthday!* Arnold Bretagne, violoncelliste au sein de l'Orchestre des Champs-Élysées, a composé une pièce spécialement pour l'occasion: le bis parfait pour clôturer ce concert placé sous le signe de la réjouissance.

## **Franz Schubert**

**Lieder sur des poèmes de Goethe ·  
Lieder op gedichten van Goethe**

### **Erlkönig, D 328**

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind;  
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

„Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?“ –  
„Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?  
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?“  
„Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.“

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!  
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;  
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,  
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“

„Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,  
Was Erlenkönig mir leise verspricht?“  
„Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:  
In dürren Blättern säuselt der Wind.“

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?  
Meine Töchter sollen dich warten schön;  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

„Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort  
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?“  
„Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:  
Es scheinen die alten Weiden so grau.“

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;  
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.“  
„Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!  
Erlkönig hat mir ein Leids getan!“

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,  
Er hält in Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Müh' und Not:  
In seinen Armen das Kind war tot.

### **Wanderers Nachtlied, D 768**

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde,  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch!

### **Willkommen und Abschied, D 767**

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!  
Es war getan fast eh' gedacht;  
Der Abend wiegte schon die Erde,  
Und an den Bergen hing die Nacht:  
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,  
Ein aufgetürmter Riese, da,  
Wo Finsternis aus dem Gesträuche  
Mit hundert schwarzen Augen sah!

Der Mond von einem Wolkenhügel  
Sah kläglich aus dem Duft hervor,  
Die Winde schwangen leise Flügel,  
Umsausten schauerlich mein Ohr;  
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer;  
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:  
In meinen Adern welches Feuer!  
In meinem Herzen welche Glut!

Dich sah ich und die milde Freude  
Floß von dem süßen Blick auf mich,  
Ganz war mein Herz an deiner Seite,  
Und jeder Atemzug für dich.  
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter  
Umgab das liebliche Gesicht,  
Und Zärtlichkeit für mich – Ihr Götter!  
Ich hofft' es, ich verdient' es nicht!

Doch ach! schon mit der Morgensonne  
Verengt der Abschied mir das Herz:  
In deinen Küssen, welche Wonne!  
In deinem Auge, welcher Schmerz!  
Ich ging, du standst und sahst zur Erden,  
Und sahst mir nach mit nassem Blick:  
Und doch, welch Glück geliebt zu werden!  
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

**Lied sur un poème de · op een gedicht van  
Matthäus von Collin**

**Nacht und Träume, D 827**

Heil'ge Nacht, du sinkest nieder;  
Nieder wallen auch die Träume  
Wie dein Mondlicht durch die Räume,  
Durch der Menschen stille Brust.  
Die belauschen sie mit Lust;  
Rufen, wenn der Tag erwacht:  
Kehre wieder, heil'ge Nacht!  
Holde Träume, kehret wieder!

**Lied sur un poème de · op een gedicht van  
Johann Peter Uz**

**An die Sonne, D 439**

O Sonne, Königin der Welt,  
Die unser dunkles Leben erhellt  
O Sonne, Königin der Welt,  
Die unser dunkles Rund erhellt  
In lichter Majestät;  
Erhab'nes Wunder einer Hand,  
Die jene Himmel ausgespannt  
Und Sterne hingesät!

Noch heute seh' ich deinen Glanz,  
Mir lacht in ihrem Blumenkranz  
Noch heute die Natur.  
Der Vögel buntgefiedert Heer  
Singt morgen mir vielleicht nicht mehr  
Im Wald und auf der Flur.

Ich fühle, daß ich sterblich bin,  
Mein Leben welkt wie Gras dahin,  
Wie ein verschmachtet Laub.  
Wer weiß, wie unerwartet bald  
Des Höchsten Wort an mich erschallt:  
Komm wieder in den Staub!

Wenn mich das finstre Grab verschlingt,  
Ein ewig Schweigen mich umringt,  
Mich die Verwesung nagt:  
Alsdann bleibt alles doch zurück,  
Und hätte gleich ein lächelnd Glück  
Mir keinen Wunsch versagt!

O Torheit, wenn ich mich verkannt,  
Und, nach der Erde Lieblingsstand,  
Nach großem Gut gezeigt!  
Wenn mich der Ehre schimmernd Kleid  
Und aller Prunk der Eitelkeit  
Zu niederm Neid gereizt!

Verlangt mein leiser Wunsch zu viel?  
Verfolg' ich ein zu weites Ziel  
Auf ungewissem Pfad?  
O Gott, ich beuge mich vor dir!  
Hier bin ich, es geschehe mir  
Nach deinem bessern Rat!

Der Mensch, der aufgeblasne Tor,  
Schreibt seinem Schöpfer Weisheit vor?  
Dir, großer Menschenfreund?  
Du liebst ihn mehr, als er sich liebt,  
Wenn deine Huld nicht immer gibt,  
Was jedem nützlich scheint.

Wenn der betaute Morgen lacht,  
Wenn von den Fittigen der Nacht  
Die Stunden kühler sind;  
Spricht mir die Weisheit liebeich zu:  
O Sterblicher, was sorgest du,  
Und wünschest in den Wind?

Der dich gemacht, sorgt auch für dich!  
Nicht auf die Erde schränkt sich  
Der Plan des Himmels ein.  
Dies Leben ist ein Augenblick,  
Ein Frühlingstraum das längste Glück:  
Du sollst unsterblich sein!

Gedanke der Unsterblichkeit,  
Der über Erde, Welt und Zeit  
Ein edles Herz erhebt!  
Empöre dich in meiner Brust,  
Wenn die Sirene falscher Lust  
Mich klein zu machen strebt!

Die Rosen um des Lasters Haupt  
Verblühen, ehe wir's geglaubt,  
Und ihr Genuss entehrt.  
Ich bin ein Pilgrim in der Zeit;  
Nur Freuden einer Ewigkeit  
Sind meiner Sorgen wert.

Gib mir, o du, der willig gibt,  
Ein Herz, das nur das Gute liebt,  
Und rein und heilig ist!  
Mach' andre groß, o Gott! ich sei  
Vergnügt und meiner Pflicht getreu  
Ein Weiser und ein Christ!

## **Felix Mendelssohn**

### **Psaume · Psalm 2 “Warum toben die Heiden”**

Warum toben die Heiden und sinnen auf Eitles  
die Fürsten?

Es stehen auf die Könige der Erde  
und kommen zusammen wider den Herrn und  
seinen Gesalbten.

Laßt uns zerreißen ihre Bande und von uns werfen  
ihr Joch!

Der im Himmel wohnt, lachet ihrer, ihrer spottet  
der Herr.

Dient dem Herrn in Furcht, preist ihn mit Zittern;  
selig alle, die auf ihn vertrau'n.

## **Franz Schubert**

### **Lied sur un poème de · op een gedicht van Johann Karl Unger**

#### **Die Geselligkeit “Lebenslust”, D 609**

Wer Lebenslust fühlet, der bleibt nicht allein,  
allein sein ist öde, wer kann sich da freu'n.  
Im traulichen Kreise, beim herzlichen Kuß  
beisammen zu leben, ist Seelengenuß!

Das lehrt uns der Tauber, für Liebe und Lust  
erhebt sich dem Täubchen die seidene Brust,  
es gurret der Tauber, er lehret im Kuß  
beisammen zu leben, sei Herzensgenuß!

Dem folget, ihr Guten, und singet nicht mehr  
die Einsamkeit wäre nicht öde, nicht leer.  
Alleinsein erzeugt nur Sehnsucht und Schmerz,  
beisammen zu leben befriedigt das Herz!

Geselligkeit fesselt die ganze Natur,  
in Lüften, im Wasser, auf lachender Flur.  
Er selber gebot es, der alles erschuf,  
beisammen zu leben ist Menschenberuf!





**04.05.2017 – 20:00**

**Grote Zaal Henry Le Bœuf, Brussel**

**Grande Salle Henry Le Bœuf, Bruxelles**

**19:15**

inleiding door Waldo Geuns · introduction par Elsa de Lacerda

**Collegium Vocale Gent**

**Philippe Herreweghe** dirigent · direction

**Hannah Morrison** sopraan · soprano

**Alex Potter** contratenor · contre-ténor

**Thomas Hobbs** tenor · ténor

**Peter Kooij** bas · basse

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

**Cantate “Mit Fried und Freud ich fahr dahin”, BWV 125 (1725)**

1. Coro: “Mit Fried und Freud ich fahr dahin”
2. Aria (alto): “Ich will auch mit gebrochenen Augen”
3. Recitativo e Choral (basso): “O Wunder, dass ein Herz”
4. Aria (duetto: tenore, basso): “Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden”
5. Recitativo (alto): “O unerschöpfter Schatz der Güte”
6. Choral: “Er ist das Heil und selge Licht”

**Missa brevis Nr. 2, in A · en la majeur, BWV 234 (?1738-39)**

Kyrie

- Kyrie (coro)
- Christe (soli)
- Kyrie (coro)

Gloria

- Gloria in excelsis Deo (coro)
- Domine Deus (basso)
- Qui tollis peccata mundi (soprano)
- Quoniam tu solus sanctus (alto)
- Cum Sancto Spiritu (coro)

pauze · pause

**04.05.2017**

**Cantate “Ein feste Burg is unser Gott”, BWV 80 (1727)**

1. Coro: “Ein feste Burg ist unser Gott”
2. Aria (basso) e Choral (soprano):  
“Alles, was von Gott geboren”
3. Recitativo (basso): “Erwäge doch, Kind Gottes,  
die so große Liebe”
4. Aria (soprano): “Komm in mein Herzenshaus”
5. Choral: “Und wenn die Welt voll Teufel wär”
6. Recitativo (tenore): “So stehe dann bei Christi  
blutgefärbten Fahne”
7. Aria (duetto: alto, tenore): “Wie selig sind doch die,  
die Gott im Munde tragen”
8. Choral: “Das Wort sie sollen lassen stahn”

**21:45**

einde van het concert · fin du concert

na het concert · après le concert  
ontmoeting met · rencontre avec Philippe Herreweghe  
(gespreksleider · interlocutrice: Katelijne Boon)

Ook nog in Concertgebouw Amsterdam op 14.05,  
met op het programma *Mis in A*, Cantate ‘*Eine feste Burg ist  
unser Gott*’ (BWV 80) en Cantate ‘*Gott, der Herr, ist Sonn  
und Schild*’ (BWV 79) van Bach. ·

Également au Concertgebouw Amsterdam le 14.05 avec  
programme la *Mis in A*, la cantate «*Eine feste Burg ist unser Gott*»  
(BWV 80) et la cantate «*Gott, der Herr, ist Sonn und Schild*» (BWV 79)  
de Bach.

rechtstreekse uitzending ·  
diffusion en direct



De bio's van de solisten  
vindt u terug op  
[www.herreweghe70.be](http://www.herreweghe70.be)



## Cantate “Mit Fried und Freud ich fahr dahin”, BWV 125 (1725)

De Cantate “Mit Fried und Freud ich fahr dahin”, BWV 125 was bestemd voor het feest van Lichtmis, ook wel *In Festo Purificationis Mariae* genoemd (Feest van Maria Reiniging), op 2 februari 1725 in Leipzig. Dit feest grijpt terug naar de joodse traditie volgens dewelke de vrouw, in dit geval Maria, zich na 40 dagen naar de tempel begeeft om er een rituele reiniging te ondergaan en haar eerstgeboren zoon aan God aan te bieden. De evangelist Lucas vertelt dat zich in het geval van Maria in de tempel “een rechtvaardige en vrome man” bevond, de grijsaard Simeon, die haar kind herkende als de door God beloofde Heiland. Simeon, aan wie beloofd was dat hij pas zou sterven als hij de Heiland had gezien, uitte zijn vreugde hierover in de naar hem genoemde kantiek: “Uw dienaar laat Gij, Heer, nu naar Uw woord in vrede gaan: mijn ogen hebben thans Uw Heil aanschouwd, dat Gij voor alle volken hebt bereid; een licht dat voor de heidenen straalt, een glorie voor Uw volk Israël.” (cf. Lucas 2, 29-32). De tekst van Bachs cantate is gebaseerd op een koraal van Luther, “Mit Fried und Freud ich fahr dahin” (In vrede en met vreugde ga ik heen), dat op zijn beurt een bewerking is van de *Kantiek van Simeon*.

Het openingskoor (nr. 1), met Luthers koraal, verloopt in een vloeiende beweging, alsof Bach de idee van het vooruitgaan in stil vertrouwen wil benadrukken, niet alleen van de grijsaard Simeon in een ver verleden, maar ook van elke christen vandaag. De melodie van het koraal wordt in lange notenwaarden door de sopraanpartij gezongen, boven de andere stemmen. Nadien volgt een van Bachs prachtigste alt-aria's (nr. 2), begeleid door de fluit en de oboe d'amore. Het derde nummer is een begeleid recitatief van de bas, die tussen de dichtelijke teksten de verzen van de tweede strofe van het koraal zingt. In het duet van tenor en bas (nr. 4) geven de twee concerterende violen met hun overvloedige versieringen uitdrukking aan de vreugde van de gelovige ten overstaan van de bevrijdingsbelofte. Na een kort recitatief van de alt (nr. 5) eindigt deze cantate met de laatste strofe van het traditionele vierstemmige koraal (nr. 6), eenvoudig en zonder opsmerk.

## Missa brevis nr. 2, in A, BWV 234

Bach schreef vier *Missae breves* (korte missen), ook wel *Lutherse missen* genoemd. Ze zijn niet precies te dateren maar ontstonden wellicht tussen 1735 en 1744. Dit verklaart ook waarom we over hun bestemming in het duister tasten. De *Missae breves* bevatten enkel het Kyrie en het Gloria, zonder de andere vaste misdelen. Het lijkt misschien vreemd dat uitgerekend Luther, die ijverde voor het gebruik van de volkstaal in de eredienst, toch missen in het Latijn toeliet. Maar zelf verklaarde hij: “Het ware goed dat bij hoogfeesten het Introitus, het Gloria in excelsis Deo, het Alleluia, de eenvoudige sequensen, het Sanctus en het Agnus Dei in het Latijn worden gezongen.” Voor Luther verhoogde het Latijn de graad van plechtigheid, en deze vaste misdelen kenden de kerkgangers sowieso. Ook Bach paste dit principe toe, zoals o.m. blijkt uit zijn beroemde *Magnificat*, BWV 243, voor Kerstdag van het jaar 1723, of het *Sanctus in D*, BWV 238 voor Kerstdag van het daaropvolgende jaar, dat hij later zou opnemen in zijn *H-Moll Messe*.

Bij het componeren van zijn vier *Missae breves* greep Bach terug naar vroegere cantates, waarvan hij de tekst aanpaste. Men kan zich hierover verbazen, maar deze praktijk van ‘parodiëren’ was toentertijd de gewoonste zaak. Wellicht had, in het geval Bach, het grote aantal verplichtingen, verbonden aan zijn officiële functie in Leipzig, hiermee te maken. Vergeten we ook niet dat het beeld van de hoogst individuele scheppende kunstenaar, toen nog niet bestond, en dat een componist in Bachs tijd zich in de eerste plaats als een ambachtsman beschouwde.

In zijn *Missa brevis nr. 2, in A, BWV 234* hergebruikte Bach delen uit de cantates BWV 67, 79, 136 en 179, gecomponeerd tussen 1723 en 1726. Het *Kyrie* is in concerterende stijl geschreven en bestaat uit drie delen, waarvan het centrale *Christe* over de solostemmen is verdeeld. Het *Gloria* bestaat uit vijf delen: twee koren omkaderen drie secties die door de solisten worden gebracht. Het eerste koor, het “Gloria in excelsis Deo”, klinkt jubelend en briljant. Nadien volgen de drie solopassages: het “Domine Deus” voor bas, gevolgd door het mooie, troostende

“Qui tollis peccata mundi” voor sopraan en twee fluiten, en ten slotte “Quoniam tu solus sanctus” waarin de alt op rustige maar besliste wijze het rotsvaste geloof van de christen bevestigt. De mis eindigt met het “Cum Sancto Spirito”, waarin na een korte, trage inleiding een grote en vurige fuga weerklinkt: een onstuitbare beweging van vraag en antwoord tussen koor en solisten.

## Cantate “Ein feste Burg is unser Gott”, BWV 80 (1727)

Op 31 oktober 1517, aan de vooravond van Allerheiligen, spijkerde Martin Luther zijn 95 stellingen tegen de handel in aflaten op de deur van de slotkapel te Wittenberg. Deze gebeurtenis wordt beschouwd als het begin van de lutherse reformatie en werd in 1667 in Saksen tot Hervormingsdag uitgeroepen. Bach droeg met de *Cantate BWV 80* zijn steentje bij tot de Hervormingsdag van 31 oktober 1727 in Leipzig. Ze is gebaseerd op het bekende koraal met de beginregel “Ein feste Burg ist unser Gott” (Een vaste burcht is onze God). Zowel de tekst, een parafrase van Psalm 46, als de muziek zijn van de hand van Martin Luther. Het koraal was voor de reformatie een soort van ‘belijdenis’ en was dus in de hele lutherse wereld bekend.

Reeds in 1715, toen Bach actief was in Weimar, had hij een cantate geschreven (*Alles, was von Gott geboren, BWV 80a*) waarin ook het beroemde koraal voorkwam. De cantate was bestemd voor de derde zondag van de veertigdagentijd. Maar aangezien in Leipzig concertante kerkmuziek tijdens de vasten verboden was, kon Bach er zijn cantate niet opnieuw uitvoeren. Dus componeerde hij een nieuw werk, gebaseerd op BWV 80a.

Het openingskoor (nr. 1) is een plechtig muzikaal commentaar op de eerste strofe van Luthers koraal. De aria die erop volgt (nr. 2), is een trio tussen de violen en de altviolen, de basstem en de continuo. Ze verklankt de strijd tussen goed en kwaad waaruit de christen als overwinnaar komt. De aria wordt onderbroken door de verzen van de tweede strofe van het koraal. Opvallend in het basrecitatief (nr. 3) zijn de slotwoorden, “dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde” (opdat de geest van Christus zich hecht met jou verbindt), die de solist enkele malen herhaalt, als een motto of devies. In de sobere, tedere sopraanaria (nr. 4) wordt het verlangen van de christen bezongen om met Christus verenigd te worden, weg van duivelse verleidingen. Daarna weerklinkt de derde strofe van Luthers koraal (nr. 5): op de achtergrond van een gespannen, duivelse gigue zingt het koor op vastberaden wijze de negen koraalverzen. Net als in het vorige recitatief (nr. 3) staat ook in het recitatief nr. 6 de zanger even stil bij het laatste vers: “Dein Heiland bleibt dein Hort!” (Je Heiland blijft je burcht), alweer een bevestiging van Gods bescherming. Het prachtige, expressieve duet tussen alt en tenor “Wie selig” (nr. 7) met de alomtegenwoordige hobo ademt een en al gelukzaligheid en tederheid. Het slotkoor (nr. 8) van deze prachtige reformatorische cantate is de verklanking van de laatste strofe van Luthers koraal, om nogmaals tot de conclusie te komen: “God is werkelijk bij ons.”

## Cantate «Mit Fried und Freud ich fahr dahin», BWV 125 (1725)

La cantate *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, BWV 125 fut composée pour la fête de la Chandeleur, également appelée *In Festo Purificationis Mariae* (fête de la purification de Marie), le 2 février 1725 à Leipzig. Cette fête remonte à la tradition juive selon laquelle la femme, ici en l'occurrence Marie, se rend au Temple quarante jours après son accouchement pour y subir un rituel de purification et offrir son fils premier-né à Dieu. L'évangéliste Luc raconte que dans le cas de Marie, un «homme juste et pieux» se trouvait dans le temple, le vieillard Siméon, qui reconnut son enfant comme le Sauveur promis par Dieu. Siméon, à qui il avait été promis qu'il ne mourrait que quand il aurait vu le Sauveur, manifeste sa joie dans le cantique portant son nom : «Maintenant, Seigneur, tu laisses ton serviteur s'en aller en paix selon ta parole. Car mes yeux ont vu ton salut, salut que tu as préparé devant tous les peuples, lumière pour éclairer les nations et gloire d'Israël, ton peuple» (Luc 2, 29-32). Le texte de la cantate de Bach est basé sur un choral de Luther, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (Dans la paix et la joie je m'en vais), lui-même adapté du *Cantique de Siméon*.

Le chœur d'ouverture (n° 1), qui reprend le choral de Luther, est d'un mouvement fluide, comme si Bach voulait souligner l'idée du mouvement en avant dans une confiance calme, non seulement celle du vieillard Siméon dans un lointain passé, mais aussi celle de tous les chrétiens à son époque. La mélodie du choral est chantée en notes longues par la partie de soprano, au-dessus des autres voix. Vient ensuite l'un des plus beaux airs de Bach pour alto (n° 2), accompagné par la flûte et le hautbois d'amour. Le troisième mouvement est un récitatif accompagné pour la basse, qui chante les versets de la deuxième strophe du choral entre les textes poétiques. Dans le duo pour ténor et basse (n° 4), les deux violons concertants, avec leurs nombreux ornements, donnent voix à l'expression de la joie du fidèle face à la promesse de la libération. Après un court récitatif pour l'alto (n° 5), la cantate s'achève avec la dernière strophe du choral traditionnel à quatre voix (n° 6), simple et sans fioritures.

## Missa brevis n° 2 en la majeur, BWV 234

Bach écrit quatre *Missae breves* (messes courtes), appelées également *Messes luthériennes*. Elles ne peuvent pas être datées précisément, mais ont sans doute été composées entre 1735 et 1744. Cela explique aussi pourquoi nous ne savons rien de leur destination. Les *Missae breves* ne contiennent que le *Kyrie* et le *Gloria*, sans les autres mouvements fixes de la messe. Il peut sembler étrange que Luther, qui fit campagne pour l'utilisation de la langue vernaculaire dans le service religieux, permit pourtant des messes en latin. Il s'en explique : «Il serait bien que lors des grandes fêtes, l'*Introït*, le *Gloria in excelsis Deo*, l'*Alleluia*, les séquences simples, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* soient chantés en latin.» Pour lui, en effet, le latin rehaussait le niveau de la cérémonie et les pratiquants connaissaient de toute façon ces mouvements fixes de la messe. Bach appliqua également ce principe, comme on l'observe par exemple dans son célèbre *Magnificat*, BWV 243 pour le jour de Noël 1723 ou dans le *Sanctus en ré majeur*, BWV 238 pour Noël de l'année suivante, qui serait plus tard repris dans sa *Messe en si mineur*.

Lors de la composition de ses quatre *Missae breves*, Bach reprit des cantates antérieures, desquelles il adapta le texte. On peut s'en étonner, mais cette pratique de la «parodie» était courante à l'époque. Dans le cas de Bach, on peut imaginer que ses nombreuses obligations liées à ses fonctions officielles à Leipzig expliquent ce fait. N'oublions pas en outre que l'image de l'artiste créateur très personnel n'existait alors pas encore, et qu'un compositeur à l'époque de Bach était avant tout considéré comme un artisan.

Dans sa *Missa brevis n° 2 en la majeur*, BWV 234, Bach réutilise des mouvements des cantates BWV 67, 79, 136 et 179, composées entre 1723 et 1726. Le *Kyrie* est écrit en style concertant et comporte trois parties, dont le *Christe* central est partagé entre les voix solistes. Le *Gloria* est fait de cinq parties : deux chœurs encadrent trois sections portées par les solistes. Le premier chœur, *Gloria in excelsis Deo*, est brillant et jubilatoire. Viennent ensuite les trois passages solo : *Domine Deus* pour la basse, suivi du beau

et réconfortant *Qui tollis peccata mundi* pour la soprano et deux flûtes et pour finir *Quoniam tu solus sanctus*, où l'alto confirme, d'une façon calme mais décidée, la foi inébranlable du chrétien. La messe s'achève avec *Cum Sancto Spirito*, où, après une courte introduction lente vient une grande fugue enflammée, un dialogue irrésistible entre le chœur et les solistes.

## Cantate «Ein feste Burg is unser Gott», BWV 80 (1727)

Le 31 octobre 1517, à la veille de la Toussaint, Martin Luther afficha ses 95 thèses contre le commerce des indulgences à la porte de la chapelle de la cour de Wittenberg. Cet événement marque le début de la réforme luthérienne et fut proclamé Jour de la Réforme en Saxe en 1667. Bach apporta sa contribution au Jour de la Réforme 1727 à Leipzig avec la cantate BWV 80. L'œuvre est basée sur le célèbre choral *Ein feste Burg ist unser Gott* (Notre Dieu est une solide forteresse). Aussi bien le texte, une paraphrase du psaume 46, que la musique sont de la main de Martin Luther. Avant la Réforme, le choral était une sorte de «confession» et était donc connu dans l'entièreté du monde luthérien.

En 1716, alors que Bach était actif à Weimar, il écrivit une cantate (*Alles, was von Gott geboren*, BWV 80a) où apparaît le célèbre choral. Celle-ci était destinée au troisième dimanche du Carême. Mais à Leipzig, puisque la musique d'église concertante était interdite pendant le Carême, Bach ne put y faire jouer à nouveau sa cantate. Il composa alors une nouvelle œuvre basée sur BWV 80a.

Le chœur d'ouverture (n° 1) est un commentaire musical solennel sur la première strophe du choral de Luther. L'air qui suit (n° 2) est un trio entre les violons et les altos, la voix de basse et le continuo. Il illustre la lutte entre le bien et le mal d'où le chrétien sort victorieux. L'air est interrompu par les versets de la deuxième strophe du choral. Les derniers mots du récitatif pour la basse (n° 3), «*dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde*» («pour que l'esprit du Christ puisse se lier au tien»), que le soliste répète à plusieurs reprises, comme un slogan ou une devise, sont frappants. Dans le sobre et tendre air de soprano (n° 4), le désir du chrétien est chanté pour être uni dans le Christ, loin des tentations diaboliques. Revient ensuite la troisième strophe du choral de Luther (n° 5): sur fond de gigue tendue et diabolique, le chœur chante avec détermination les neuf versets du choral. Dans le récitatif n° 6, comme dans le premier (n° 3), le chanteur s'apaise au dernier verset, «*Dein Heiland bleibt dein Hort!*» («Le Sauveur reste ton refuge»), une nouvelle confirmation de la protection de Dieu. Le beau duo expressif entre alto et ténor, «*Wie selig*» (n° 7), au hautbois omniprésent, respire le bonheur et la tendresse. Le chœur final (n° 8) de cette magnifique cantate de la Réforme est la mise en musique de la dernière strophe du choral de Luther, pour en revenir à la conclusion: «Dieu est vraiment avec nous».

**Cantate “Mit Fried und Freud ich fahr dahin”, BWV 125**

**1. Coro**

Mit Fried und Freud ich fahr dahin  
In Gottes Willen;  
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,  
Sanft und stille;  
Wie Gott mir verheißen hat,  
Der Tod ist mein Schlaf worden.

**2. Aria (alto)**

Ich will auch mit gebrochenen Augen  
Nach dir, mein treuer Heiland, sehn.  
Wenngleich des Leibes Bau zerbricht,  
Doch fällt mein Herz und Hoffen nicht.  
Mein Jesus sieht auf mich im Sterben  
Und lässet mir kein Leid geschehn.

**3. Recitativo e Choral (basso)**

O Wunder, dass ein Herz  
Vor der dem Fleisch verhassten Gruft und gar des  
Todes Schmerz  
Sich nicht entsetzet!  
*Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,  
Der treue Heiland,*  
Der auf dem Sterbebette schon  
Mit Himmelssüßigkeit den Geist ergötzet,  
*Den du mich, Herr, hast sehen lan,*  
Da in erfüllter Zeit ein Glaubensarm das Heil des  
Herrn umfinge;  
*Und machst bekannt*  
Von dem erhabnen Gott, dem Schöpfer aller  
Dinge  
*Dass er sei das Leben und Heil,*  
Der Menschen Trost und Teil,  
Ihr Retter vom Verderben  
*Im Tod und auch im Sterben.*

**4. Aria (duetto: tenore, basso)**

Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis  
der Erden.  
Es schallet kräftig fort und fort  
Ein höchst erwünscht Verheißungswort:  
Wer glaubt, soll selig werden.

**5. Recitativo (alto)**

O unerschöpfter Schatz der Güte,  
So sich uns Menschen aufgetan: es wird der Welt,  
So Zorn und Fluch auf sich geladen,  
Ein Stuhl der Gnaden  
Und Siegeszeichen aufgestellt,  
Und jedes gläubige Gemüte  
Wird in sein Gnadenreich geladen.

**6. Choral**

Er ist das Heil und selge Licht  
Für die Heiden,  
Zu erleuchten, die dich kennen nicht,  
Und zu weiden.  
Er ist deins Volks Israel  
Der Preis, Ehr, Freud und Wonne.

**Missa brevis Nr. 2,  
in A · en la majeur, BWV 234**

**Kyrie**

Kyrie eleison (coro)  
Christe eleison (soli)  
Kyrie eleison (coro)

**Gloria (coro)**

Gloria in excelsis Deo,  
et in terra pax hominibus  
bonae voluntatis.  
Laudamus te; benedicimus te; adoramus te;  
glorificamus te.  
Gratias agimus tibi  
propter magnam gloriam tuam,  
Domine Deus, Rex caelestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite,  
Jesu Christe.

**Domine Deus (basso)**

Domine Deus, Agnus Dei,  
Filius Patris.

**Qui tollis peccata mundi (soprano)**

Qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis;  
qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram;  
qui sedes ad dexteram Patris,  
miserere nobis.

**Quoniam tu solus sanctus (alto)**

Quoniam tu solus sanctus;  
tu solus Dominus;  
tu solus altissimus,  
Jesu Christe.

**Cum Sancto Spiritu (coro)**

Cum Sancto Spiritu,  
in gloria Dei Patris.  
Amen.

## **Cantate “Ein feste Burg is unser Gott”, BWV 80**

### **1. Coro**

Ein feste Burg ist unser Gott,  
Ein gute Wehr und Waffen;  
Er hilft uns frei aus aller Not,  
Die uns itzt hat betroffen.  
Der alte böse Feind,  
Mit Ernst er's jetzt meint,  
Groß Macht und viel List  
Sein grausam Rüstung ist,  
Auf Erd ist nicht seingleichen.

### **2. Aria (basso) e Choral (soprano)**

Alles, was von Gott geboren,  
Ist zum Siegen auserkoren.  
*Mit unsrer Macht ist nichts getan,  
Wir sind gar bald verloren.  
Es streit' vor uns der rechte Mann,  
Den Gott selbst hat erkoren.*  
Wer bei Christi Blutpanier  
In der Taufe Treu geschworen,  
Siegt im Geiste für und für.  
*Fragst du, wer er ist?  
Er heißt Jesus Christ,  
Der Herre Zebaoth,  
Und ist kein andrer Gott,  
Das Feld muss er behalten.*  
Alles, was von Gott geboren,  
Ist zum Siegen auserkoren.

### **3. Recitativo (basso)**

Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe,  
Da Jesus sich  
Mit seinem Blute dir verschriebe,  
Wormit er dich  
Zum Kriege wider Satans Heer und wider Welt,  
und Sünde  
Geworben hat!  
Gib nicht in deiner Seele  
Dem Satan und den Lastern statt!  
Lass nicht dein Herz,  
Den Himmel Gottes auf der Erden,  
Zur Wüste werden!  
Bereue deine Schuld mit Schmerz,  
Dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde!

### **4. Aria (soprano)**

Komm in mein Herzenshaus,  
Herr Jesu, mein Verlangen!  
Treib Welt und Satan aus  
Und lass dein Bild in mir erneuert prangen!  
Weg, schnöder Sündengraus!

### **5. Choral**

Und wenn die Welt voll Teufel wär  
Und wollten uns verschlingen,  
So fürchten wir uns nicht so sehr,  
Es soll uns doch gelingen.  
Der Fürst dieser Welt,  
Wie saur er sich stellt,  
Tut er uns doch nicht,  
Das macht, er ist gericht',  
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

### **6. Recitativo (tenore)**

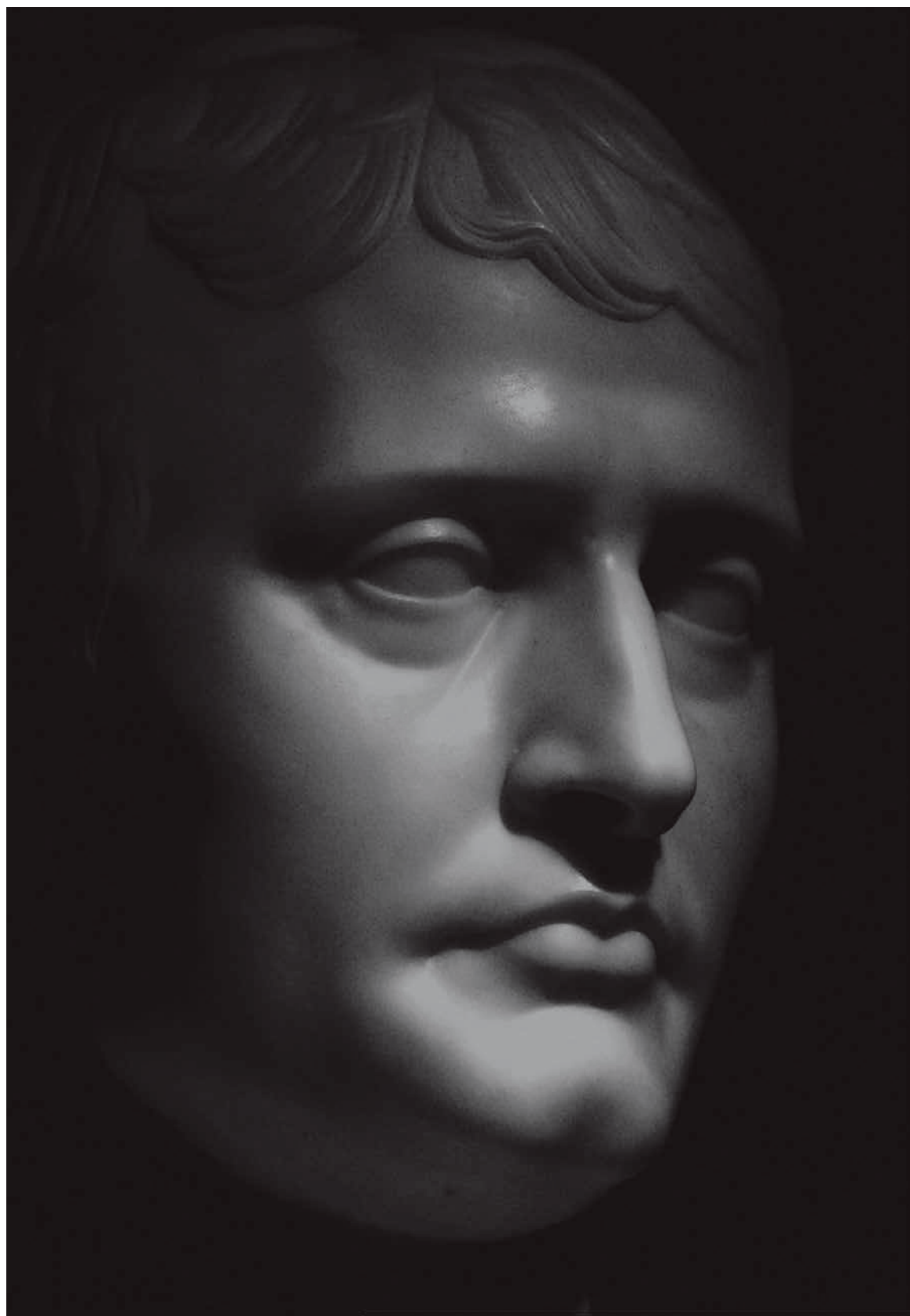
So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne,  
O Seele, fest  
Und glaube, dass dein Haupt dich nicht verlässt,  
Ja, dass sein Sieg  
Auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!  
Tritt freudig an den Krieg!  
Wirst du nur Gottes Wort  
So hören als bewahren,  
So wird der Feind gezwungen auszufahren,  
Dein Heiland bleibt dein Hort!

### **7. Aria (duetto: alto, tenore)**

Wie selig sind doch die, die Gott im Munde  
tragen,  
Doch selger ist das Herz, das ihn im Glauben  
trägt!  
Es bleibet unbesiegt und kann die Feinde  
schlagen  
Und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.

### **8. Choral**

Das Wort sie sollen lassen stahn  
Und kein' Dank dazu haben.  
Er ist bei uns wohl auf dem Plan  
Mit seinem Geist und Gaben.  
Nehmen sie uns den Leib,  
Gut, Ehr, Kind und Weib,  
Lass fahren dahin,  
Sie habens kein' Gewinn;  
Das Reich muss uns doch bleiben.





## IV

**06.05.2017 – 20:00**

Koningin Elisabethzaal, Antwerpen

**07.05.2017 – 20:00**

Grote Zaal Henry Le Boëuf, Brussel

Grande Salle Henry Le Boëuf, Bruxelles

19:15 (op 07.05)

inleiding door Waldo Geuns ·

introduction par Elsa de Lacerda

**Orchestre des Champs-Élysées**

**Philippe Herreweghe** dirigent · direction

**Kristian Bezuidenhout** fortepiano

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

Die Kunst der Fuge, BWV 1080

(vóór · avant 1742, rev. ca. 1745 & 1748-9),

uittreksels bewerkt voor strijkers ·

extraits arrangés pour cordes (ed. Bärenreiter)

- Contrapunctus I
- Contrapunctus IV

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

Concerto voor piano nr. 24, in c ·

Concerto pour piano n° 24, en do mineur,

KV 491 (1786)

- Allegro
- Larghetto
- Allegretto

pauze · pause

**Ludwig Van Beethoven (1770-1827)**

Symfonie nr. 3, in Es · Symphonie n° 3,

en mi bémol majeur, op. 55, “Eroica”

- Allegro con brio
- Marcia funebre: Adagio assai
- Scherzo: Allegro vivace - Alla breve -  
Tempo primo
- Finale: Allegro molto - Poco Andante - Presto

opname · captation  
rechtstreekse uitzending ·  
diffusion en direct



De bio's van de solisten  
vindt u terug op  
[www.herreweghe70.be](http://www.herreweghe70.be)

**06 – 07.05.2017**

## Die Kunst der Fuge, BWV1080 (Johann Sebastian Bach)

'Die Kunst der Fuge' blijft tot op heden een van de meest merkwaardige werken uit het omvangrijke repertoire van Johann Sebastian Bach. Bach werkte deze indrukwekkende verzameling fuga's en canons af in de laatste maanden voor zijn dood en lijkt er zijn grootste meesterschap aan te hebben toevertrouwd. In 1742 selecteerde hij al een muzikaal thema dat hem aansprak omwille van de pure eenvoud ervan. De transparantie van de korte frase contrasteert fel met de uitwerking ervan in zestien complexe fuga's (die Bach nummerde als 'Contrapuncti') en vier canons. Uit vele van Bachs werken blijkt zijn fascinatie voor het intellectuele en mathematische aspect van muziek. In 'Die Kunst der Fuge' etaleert hij op een systematische manier de meest extreme uitwerkingen van het oorspronkelijke thema.

Qua opzet doet de bundel dan ook denken aan 'Das Wohltemperierte Klavier' en de *Goldbergvariaties*, die eveneens systematische catalogi waren van de mogelijkheden van respectievelijk fuga's en variaties. Wat de uitvoering betreft, blijft dit werk voor verwarring zorgen: Bach leverde een partituur af in vier stemmen, zonder daarbij specifieke instrumenten aan te geven, wat het abstracte studiekarakter van de bundel enigszins zou kunnen bevestigen. Correcter lijkt evenwel de beoordeling van het werk als het culminatiepunt van de barokperiode, waar compositorisch vernuft meer dan ooit hand in hand ging met muzikale expressie.

– Arne Herman

## Symfonie nr. 3 in Es, opus 55 "Eroica" (Ludwig van Beethoven)

De ontstaansgeschiedenis van Ludwig van Beethovens *Derde Symfonie*, de zgn. 'Eroica', is algemeen bekend: de componist, een overtuigde democraat en een voorvechter van de idee van vrijheid en gelijkheid in de maatschappij, wou zijn in 1804 voltooide *Derde* aan Napoleon opdragen, die hij als vaandeldrager van het republikeinse gedachtengoed beschouwde. Toen hij echter vernam dat deze zich tot keizer had laten uitroepen, schrapte hij de dedicatie; de titel van de eerste uitgave luidde daarna als volgt: 'Sinfonia eroica, composta per festeggiare il souvenire d'un grand' uomo' (Heroïsche symfonie, gecomponeerd ter nagedachtenis van een groot man).

Vandaag geldt Beethovens *Derde* als een van de eerste uitingen van de muzikale romantiek, niet alleen om haar harmonische taal en het stukspringen van de klassieke vorm, maar ook door de subjectieve houding en door de haast programmatische richtinggeving, alsook de strijdlustige verwerking van thema's en ideeën. De thema's zijn uitgegroeid tot themagroepen, de doorwerking is door het aanwenden van contrapuntische technieken kunstiger en uitgebreider, en het palet van uitdrukkingsmogelijkheden is door de tussenkomst van een treurmars als tweede deel, en door de omwerking van een dansbeweging tot een karakterstuk, merklijk groter.

In het eerste deel klinkt het hoofdthema reeds van in het begin in de bas. Na twee herhalingen ontstaat een bijzin, waarin, door de wisselzang van de houtblazers en de eerste violen, de dramatische spanning wordt opgevoerd. Pas daarna volgt een lyrisch gedeelte (eveneens met drieklanken, doch ditmaal in stijgende lijn). De voortdurende herwerkingen van het karige materiaal, dat door de elegische e-klein melodie van de hobo's wezenlijk wordt aangevuld, tonen een ongehoorde dramatiek, waarvan het verloop gebaseerd is op de Prometheusmythe en een sterke overeenstemming vertoont met Beethovens ballet 'Die Geschöpfe des Prometheus'. Prometheus heeft twee beelden geschapen, die beginnen te leven en man en vrouw worden, maar gevoelloos blijven voor hun schepper. Hij bedreigt hen, wil hen zelfs

vermoorden, doch een hogere stem weerhoudt hem. Gelouterd door de goden worden de kinderen van Prometheus tenslotte toch levende wezens. Het eerste deel eindigt echter vóór het positieve slot van de mythe, en stuurt logischerwijze aan op een dramatisch stijgende, met vernieuwde elementen doorgevoerde coda, die problematisch uitgesponnen is.

Op de tweede plaats komt de beroemde treurmars, in driedelige liedvorm met veelvuldig doorgewerkte elementen. Duister, als een rouwstoet, begint het uit de bas opstijgende hoofdthema. De muziek zwelt aan tot ze plechtig klinkt. Door het middendeel als in een visioen naar C-groot te laten opklaren, bereikt Beethoven tenslotte grootse effecten; doch al snel neemt de doorwerking de bovenhand, verduistert het gebeuren opnieuw en mondt uit in de herneming van het begin, waarop nog een klagende coda volgt.

Het *Scherzo*, een bij uitstek schertsende en speelse passage, wordt eveneens van een omvangrijke coda voorzien. Ook hier stond een fragment uit de Prometheus-mythe model: dit deel schildert hoe Pan aan het hoofd van zijn saters de gesneuvelde helden weer tot leven wekt. Het ingebouwde *Trio* toont zich als een realistische jachtscène, die voor een vaak zeer hevig contrast zorgt.

De *Finale* zet de kroon op de nieuwgeschapen wereld, door zijn van begin tot einde stoutmoedige opbouw. Als vrije variatievorm met talrijke modulaties en fugatische doorwerkingen, verbindt hij verscheidene compositiewijzen op een ongemeen kunstige manier. Het basismateriaal is een contradans, waarvan de tweepolige structuur de door herhalingen opgebouwde voortschrijdende melodie, met een eerder statische bas verbindt.

Deze contradans koos Beethoven doelbewust om programmatische redenen: de dans komt uit Engeland en fungeert hier als symbool van de lang verhoopte democratie, die elk streven naar monarchie trotseert en tenslotte zal zegevieren.

In zijn geheel manifesteert de *Finale* van de 'Eroica' zich als een grandioze hymne op de vrijheid en de degelijkheid van alle mensen, in een wereldomvattende universaliteit en intensieve muzikale vormgeving, zoals die door geen enkele musicus na Beethoven nog gecomponeerd werd.

– Hartmut Krones

## Concerto voor piano en orkest nr. 24 in c, KV 491 (Wolfgang Amadeus Mozart)

Tussen 1784 en 1786 voltooide Mozart 12 pianoconcerto's, waarin hij verworvenheden uit de symfonie, de kamermuziek en de opera op de meest ingenieuze wijze in elkaar liet overvloeien. Deze werken worden gekenmerkt door een uitgebalanceerde kwaliteit die behouden blijft tot en met de finale, een probleem dat anderen tot dan toe zelden tot een bevredigende oplossing wisten te brengen. In de algemene evolutie van deze klavierconcerto's komt een opmerkelijke emancipatie van de blaasinstrumenten aan het licht. In het bijzonder de houtblazers verheffen zich tot een geprivilegieerde groep binnen het orkest. Een significant voorbeeld is het laatste deel van het *Concerto KV 491*, waar de houtblazerssectie talrijke reminiscenties brengt aan thematisch materiaal uit het eerste deel.

In het eerste deel staat alles in relatie tot het openingsthema, dat door zijn gefragmenteerde en schokkerige betoog de vroegromanticus aankondigt. Let op de chromatisch afglijdende tegenstem in de bas. De romantiek klinkt ook uit het zwaarmoedige thema van het 'Larghetto'. Het vernieuwend gebruik van de blazers genereert een extreem gevoel voor dramatiek. Het gehele werk is beladen met een sfeer van doem en vrees, die het Weense publiek met ontzetting sloeg. De finale is wellicht het meest dramatische slotdeel dat Mozart ooit voor een concerto heeft bedacht. Uit het duistere thema ontstaat een ketting van variaties waarin een smartvol klagen bijwijlen in grimmige humor omslaat en solistische brille volop kansen krijgt. Naar alle waarschijnlijkheid heeft Mozart zelf de eerste uitvoering van zijn wellicht meest onstuimige concerto verzorgd op 7 april 1786.

– Sabien Van Dale

## L'Art de la fugue, BWV 1080 (Jean-Sébastien Bach)

À l'heure actuelle, *L'Art de la fugue* reste l'une des œuvres les plus remarquables du large répertoire de Jean-Sébastien Bach. Le compositeur a finalisé cette collection impressionnante de fugues et de canons au cours des quelques mois qui ont précédé sa mort, et semble y avoir mis tout son savoir-faire. En 1742, il avait déjà choisi un thème musical dont il appréciait tout particulièrement la simplicité pure. La transparence de ce thème offre un contraste saisissant avec les développements consécutifs qui forment les seize fugues complexes (que Bach a lui-même intitulées «*Contrapuncti*») et les quatre canons. De nombreuses œuvres de Bach révèlent sa fascination pour l'aspect intellectuel et mathématique de la musique. Dans *L'Art de la fugue*, il étale avec systématisme les développements les plus extrêmes du thème original. Du point de vue de l'intention, l'œuvre rappelle *Le Clavier bien tempéré* et les *Variations Goldberg*, autres catalogues systématiques illustrant les différentes possibilités des fugues et des variations. Du point de vue de l'interprétation, *L'Art de la fugue* continue à semer le doute : Bach a fourni une partition à quatre voix, sans en préciser l'instrumentation, ce qui confirme quelque peu la nature abstraite de ce recueil qui semble destiné à l'étude. Il est tout aussi juste d'affirmer que l'œuvre mérite amplement sa réputation de point culminant de la période baroque : l'intelligence compositrice y rencontre l'expression musicale de la manière la plus magnifiquement qui soit.

– Arne Herman

## Symphonie n° 3 en mi bémol majeur, opus 55 «Eroica» (Ludwig van Beethoven)

L'histoire de la composition de la *Troisième Symphonie* de Beethoven, dite «*Héroïque*», n'est pas seulement connue de tous, mais fait en outre l'objet de nombreuses légendes et anecdotes qui ont trait à l'événement suivant : le compositeur, démocrate convaincu et défenseur des idées de liberté et d'égalité de tous les hommes, voulait

tout d'abord dédier sa *Troisième*, en grande partie composée en 1803 et achevée début 1804, à Napoléon Bonaparte, en qui il voyait le porte-flambeau de l'idéologie républicaine. Lorsqu'il apprit que ce dernier s'était fait couronner empereur, il biffa la dédicace – le titre de la première édition fut alors le suivant : «*Symphonie héroïque composée pour célébrer le souvenir d'un grand homme*».

La *Troisième* de Beethoven passe aujourd'hui pour être une des premières manifestations du romantisme musical, non seulement par son langage harmonique et l'éclatement de la forme classique, mais aussi par son discours subjectif ainsi que par son orientation qui est presque un programme et – reflet de véritables combats intérieurs – par le traitement dramatique des thèmes et des idées qui annonce déjà les tableaux d'une âme de l'apogée du romantisme ou du romantisme tardif.

Les thèmes donnent lieu à des groupes thématiques, le travail thématique se fait plus raffiné et plus long par le recours à des techniques contrapuntiques et la palette des possibilités d'expression s'accroît considérablement grâce à l'utilisation d'une marche funèbre en guise de deuxième mouvement ou à la transformation du mouvement de danse en une pièce de caractère. Dans le premier mouvement, le thème principal est exposé d'emblée dans un registre grave lancé après une double répétition de motifs secondaires auxquels le chant alterné des bois et des premiers violons confère une forte intensité dramatique ; il est enfin suivi par le thème secondaire lyrique (lié aussi à des accords parfaits, mais ascendants) ; les transformations sans cesse renouvelées de ce sobre matériau, qui connaît d'ailleurs un ajout non négligeable grâce à un air en mi mineur joué par les hautbois, révèlent une très forte intensité dramatique dont le moteur intime a certainement dû être suggéré par le mythe de Prométhée, et montrent de grandes similitudes avec la musique des Créatures de Prométhée : Prométhée a créé deux statues qui s'animent et deviennent homme et femme, mais ne montrent aucun sentiment à l'égard de leur créateur. Il les menace, veut même les tuer, mais une voix venue d'en haut l'en empêche ; purifiés par les dieux, les enfants de Prométhée se muent malgré tout en créatures capables d'amour. Le

premier mouvement prend cependant fin avant la conclusion heureuse du mythe et s'achemine en toute logique vers une coda, parcourue par une forte tension dramatique, qui s'appuie à nouveau sur des éléments très riches de développements possibles.

Le deuxième mouvement est la célèbre marche funèbre dont la forme lied à trois parties est très largement étendue et présente des éléments susceptibles de nombreux développements. Tel un cortège funèbre, le thème principal s'ébranle, ténébreux, du registre grave, fait monter la tension dramatique et amène des sons solennels; Beethoven atteint enfin à des effets grandioses avec l'épisode médian qui s'épanouit d'un geste visionnaire en ut majeur, mais le développement vient dicter sa loi, assombrit à nouveau la scène et amène la reprise du thème initial, suivie d'une coda qui expire dans les plaintes.

Le *Scherzo*, scène de plaisanterie enjouée par excellence, est également prolongé par une vaste coda; également inspiré d'un épisode du mythe de Prométhée, il décrit comment Pan à la tête de ses faunes rappelle à la vie le héros tué. Le *Trio* inséré au mouvement se présente en revanche comme une scène de chasse très réaliste qui forme un contraste parfois presque vulgaire.

Le *Finale* couronne cet univers de structures nouvelles d'une architecture très hardie: forme de variations libres avec nombreuses transitions et développements fugués, il conjugue différents principes de travail d'une manière extrêmement ingénieuse. Le matériau de base est une contredanse dont la structure bipolaire associe une mélodie qui progresse, marquée par des répétitions, et une formule d'un effet plutôt statique jouée à la basse. C'est à dessein que Beethoven choisit cette contredanse pour des raisons liées au programme de l'œuvre: elle vient d'Angleterre et devient ici le symbole de l'espérance démocratique qui résistera à tous les efforts des monarchies et remportera la victoire finale. Dans son ensemble, le *Finale* de la *Troisième* se présente comme un hymne grandiose à la liberté et à l'égalité entre tous les hommes, une œuvre d'une universalité à l'échelle de la planète et d'une architecture musicale très dense, un hymne comme aucun musicien n'en a créé après lui.

– Hartmut Krones

## Concerto pour piano et orchestre n° 24 en do mineur, KV 491 (Wolfgang Amadeus Mozart)

Entre 1784 et 1786, Mozart a complété 12 concertos pour piano, dans lesquels il combine astucieusement les acquis de la symphonie, de la musique de chambre et de l'opéra. Ces œuvres sont caractérisées par leur équilibre et leur qualité, de la première à la dernière mesure: un obstacle que peu, jusque-là, étaient parvenus à surmonter avec succès. L'évolution générale de ces concertos pour clavier témoigne d'une émancipation remarquable des instruments à vent. En particulier, les bois occupent une position privilégiée au sein de l'orchestre. Un exemple significatif est celui de la dernière partie du *Concerto KV 491*: la section des bois y interprète de nombreuses réminiscences du matériau thématique présenté dans la première partie. Dans celle-ci, tout est fonction du thème initial, dont le caractère fragmenté et trépidant annonce l'arrivée du romantisme. Portez attention à la deuxième voix chromatique descendante dans le registre grave. Le romantisme s'invite également dans le thème sombre du *Larghetto*, où l'usage innovant des vents pousse le sentiment dramatique à l'extrême. L'œuvre entière est empreinte d'une atmosphère sinistre et anxieuse, à la grande consternation du public viennois. Le mouvement final est sans doute le plus dramatique que Mozart ait jamais proposé dans ses concertos. Le thème sombre fait place à une chaîne de variations où, de temps à autre, une douleur plaintive s'efface au profit d'un humour noir, tandis que le soliste prend les devants. Le 7 avril 1786, tout porte à croire que Mozart a lui-même pris place au piano pour interpréter la première de ce concerto, sans doute le plus tourmenté du compositeur.

– Sabien Van Dale





**10.05.2017 – 20:00**

Grote Zaal Henry Le Bœuf, Brussel  
Grande Salle Henry Le Bœuf, Bruxelles

**11.05.2017 – 20:00**

Muziekcentrum De Bijloke, Gent

**12.05.2017 – 20:00**

Concertgebouw, Brugge

**13.05.2017 – 20:00**

deSingel, Antwerpen

**19:15 (op 13.05)**

gratis inleiding door Stephan Weytjens  
in de Muziekstudio

**Collegium Vocale Gent**

**Philippe Herreweghe** dirigent · direction

**Hannah Morrison** sopraan · soprano

**Hana Blaziková** sopraan · soprano

**Alex Potter** alt · alto

**Sebastian Kohlhepp** tenor · ténor

**Peter Kooij** bas · basse

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

**Hohe Messe, BWV 232 (1733-1749)**

- Kyrie
- Gloria

pauze · pause

- Symbolum Nicenum
- Sanctus
- Osanna
- Benedictus
- Agnus Dei
- Dona nobis

**10 – 13.05.2017**

Het concert van  
10.05 wordt opgenomen  
door Klara.



De bio's van de solisten  
vindt u terug op  
[www.herreweghe70.be](http://www.herreweghe70.be)

## Hohe Messe BWV 232 (Johann Sebastian Bach)

De *Mis in b-klein BWV 232*, beter bekend als de *Hohe Messe*, behoort tot de allerlaatste werken die Bach voltooide. In de herfst van 1749, minder dan een jaar vóór zijn overlijden, legde Bach de laatste hand aan dit werk. Zijn gezondheid was reeds erg verzwakt en zijn opvolger als Thomascantor van Leipzig hield zich klaar om de fakkel van hem over te nemen. Dat deze miscompositie Bachs laatste grote werk was, is niet de enige reden waarom zij vandaag als zijn opus ultimum geldt. Omdat Bach heel wat muziek integreerde die hij reeds eerder had geschreven – het vroegste model dateert uit 1714 – biedt deze mis een fascinerende synthese van Bachs eigen stijl, van zijn idioom uit de Weimarperiode tot en met de schrijfwijze uit zijn laatste levensjaren in Leipzig. Meer nog, in feite biedt Bachs miscompositie een bijna encyclopedisch overzicht van de verworvenheden van de barokperiode, die in de late jaren 1740 na anderhalve eeuw op haar einde liep. Daarbij verzoent Bach de barokke technieken bovendien geregeld met de erfenis van de 16<sup>de</sup>-eeuwse renaissancestijl en leunt hij bij momenten ook aan bij de opkomende galante stijl van de jonge generatie. Daardoor biedt de *Hohe Messe* een staalkaart van muzikale ontwikkelingen die zich uitstrekken over een periode van zo'n tweehonderd jaar, uiteraard allemaal bekeken door Bachs eigen bril.

De *Hohe Messe* is Bachs enige zogenaamde *missa tota*. In tegenstelling tot zijn andere Latijnse miscomposities, die allemaal beperkt bleven tot een zetting van het *Kyrie* en het *Gloria*, bevat dit werk een zetting van het volledige misordinarium: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* en *Agnus Dei*. Daarmee is meteen duidelijk dat Bachs compositie niet voor de kerkdienst van Leipzig bestemd geweest kan zijn. Concertante uitvoeringen van het *Credo*, het vervolg van het *Sanctus* ('*Osanna*' en '*Benedictus*') en het *Agnus Dei* waren immers niet gangbaar in de Lutherseliturgie.

Hoewel Bach zijn miscompositie pas op het einde van zijn leven voltooide, kende het werk een lange ontstaansgeschiedenis. De mis, die van Bach overigens geen titel kreeg, ontstond in twee grote fasen. Het *Kyrie* en het *Gloria* dateren uit 1733. De overige misdelen voegde Bach later toe, deels door nieuwe muziek te componeren, maar grotendeels ook door bestaande composities (grondig) te herwerken.

### Kyrie en Gloria

Het *Kyrie* en het *Gloria* van de *Hohe Messe* vormden oorspronkelijk een zelfstandige compositie. Toen er na het overlijden van de Saksische keurvorst August der Starke in 1733 een vijf maanden durende periode van rouw werd afgekondigd, maakte Bach van die verplichte rustpauze gebruik om deze *Kyrie-Gloria-mis* te componeren. Bach schreef het werk niet voor Leipzig, maar bood het aan aan de troonopvolger van Dresden, Friedrich August II. Bach hoopte op die manier de titel van hofcomponist in Dresden te verwerven, een eretitel die hem rugdekking zou geven in Leipzig, bij zijn conflicten met de autoritaire school-, kerk- en stadsbesturen. In een onderdanig geformuleerde brief verzocht Bach de nieuwe keurvorst om zijn 'geringe Arbeit' in ontvangst te nemen. Als tegenprestatie voor zijn benoeming beloofde Bach het Dresdense hof in de toekomst te voorzien van kerkmuziek en orkestmuziek. De eretitel werd Bach uiteindelijk toegekend, zij het pas drie jaar later, na herhaald aandringen en na de bemiddeling van een bevriend diplomaat, graaf von Keyserlingk.

Vergeleken met Bachs andere *Kyrie-Gloria-missen* springt meteen de grote omvang en duur van de verschillende bewegingen in het oog, evenals de opdeling van het *Kyrie* in drie afzonderlijke delen. Het *Kyrie I*, dat begint met een drievoudige aanroeping, is opgevat als een grootse barokke fuga voor vijfstemmig vocaal ensemble, het *Christe* is een galant liefdesduet in de moderne Napelse operastijl, en het *Kyrie II* is een geleerde vierstemmige fuga in de stile antico, waarbij de instrumenten zich beperken tot een verdubbeling van de vocale stemmen.



De inzet van het *Gloria* zorgt met zijn levendige ritmiek en feestelijke instrumentatie voor een groot contrast met de voorafgaande muziek. In zijn totaliteit is het *Gloria* samengesteld uit negen delen, die symmetrisch zijn aangelegd rond het centrale duet 'Domine Deus'. Dit middendeel wordt geflankeerd door twee vierstemmige koren ('Gratias agimus tibi' en 'Qui tollis'), met daaromheen twee aria's ('Laudamus te' en 'Qui sedes') en als openings- en slotdelen telkens twee paarsgewijs gegroepede stukken die naadloos in elkaar overgaan ('Gloria' – 'Et in terra' en 'Quoniam' – 'Cum sancto Spiritu').

In het *Gloria* krijgt iedere vocale solist een aria of duet toegewezen, en zijn ook alle orkestgroepen (viool, fluit, hobo, koper) om beurt als solo vertegenwoordigd. Dat Bach bij het uitwerken van de solopartijen duidelijk rekening hield met de uitstekende kwaliteiten van de musici van het hof van Dresden, komt onder meer tot uiting in de virtuoze violsolo en de briljante vocale coloraturen in de aria 'Laudamus te', en in de veeleisende hoornpartij van de aria 'Quoniam tu solus sanctus', die omwille van zijn bijzondere bezetting (corno di caccia, twee fagotten en basso continuo) trouwens tot de merkwaardigste stukken van de hele mis behoort. Voor twee delen uit het *Gloria* bewerkte Bach bestaande muziek: het plechtige 'Gratias agimus tibi' vindt zijn oorsprong in het openingskoor van de cantate 'Wir danken dir, Gott, wir danken dir', BWV 29 en de introverte smeekbede 'Qui tollis peccata mundi' is een bewerking van het openingskoor uit de cantate 'Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei', BWV 46.

## Credo, Sanctus en Agnus Dei

In 1748-1749, vijftien jaar nadat hij het Kyrie en het *Gloria* had voltooid, vatte Bach het plan op om zijn mis uit te breiden met een *Credo*, *Sanctus* en *Agnus Dei*. De reden daarvoor is niet met zekerheid bekend. Voor Leipzig was deze missa tota, zoals hierboven reeds aangehaald, zeker niet bestemd. Misschien beoogde Bach een uitvoering in Dresden, die echter nooit heeft plaatsgevonden. Anderen beschouwen het werk als een privaat religieus eerbetoon van Bach aan God. Mogelijk was het een ambitieus project om zijn oeuvre glansrijk af te sluiten met een allesomvattende synthese van zijn kunnen, waarbij hij bovendien een aantal van zijn best geslaagde cantatedelen voor de eeuwigheid trachtte te bewaren door ze te voorzien van tijdloze Latijnse misteksten. Hoe dan ook, meer nog dan hij in 1733 had gedaan, maakte Bach bij de uitbreiding van zijn miscompositie gebruik van de mogelijkheid om een heel aantal oudere cantatedelen te herwerken, waarvan sommige reeds jarenlang lang stof lagen te vergaren in zijn bibliotheek.

Het *Credo* is, net als het *Gloria*, samengesteld uit negen symmetrisch geordende delen. Het centrale 'Crucifixus' wordt omgeven door twee koordelen ('Et incarnatus est' en 'Et resurrexit') waarrond twee solodelen gerangschikt staan ('Et in unum Dominum' en 'Et in Spiritum Sanctum'), met daaromheen telkens twee koren ('Credo in unum Deum' – 'Patrem omnipotentem' en 'Confiteor' – 'Et expecto') die direct bij elkaar aansluiten.

Opnieuw is de stilistische variëteit zeer opmerkelijk. Naast de 16<sup>de</sup>-eeuwse Palestrinastijl van het 'Credo in unum Deum' en het 'Confiteor' – met een doorlopende basso continuo als eigentijdse toevoeging – komen we een barokke chaconne tegen in het 'Crucifixus' (ontleend uit de cantate BWV 12), en verwijzingen naar de style galant in de solodelen 'Et in unum Dominum' en 'Et in Spiritum Sanctum'.

Hoewel de tekst van het *Credo* op het eerste zicht een redelijk droge opsomming mag lijken, bood hij Bach inspiratie voor een aantal dramatische effecten. De donkere sfeer van 'Et incarnatus est' en 'Crucifixus', met naar het einde toe een afdaling naar het lage register bij de woorden 'sepultus est' ('hij is begraven), wordt bij de inzet van 'Et resurrexit' bijvoorbeeld plots gevolgd door een uitbundige uitdrukking van Paasvreugde. Later verrast Bach de luisteraar opnieuw bij de overgang van 'Confiteor' naar 'Et expecto'. Obscure modulaties en motieven die tastend hun weg te zoeken, als uitdrukking van het 'verwachten', monden daar uit in een triomfantelijke apotheose (ontleend uit de cantate BWV 120), met spiraalvormig stijgende lijnen als symbool voor de opstanding van de doden.

Het plechtige *Sanctus*, met zijn majestueuze octaafsprongen en dubbelkorige zetting, had Bach reeds in 1724 voor Leipzig geschreven. Hij diende het dus enkel aan te vullen met het 'Osanna' en het 'Benedictus'. Voor het 'Osanna' greep Bach terug naar een wereldlijke feestcantate, 'Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen' BWV 215. Voor het 'Benedictus' schreef hij als contrast een innige aria voor tenor en fluit.

Het *Agnus Dei* begint niet met een koor, maar met een ontroerende solo-aria voor alt en unisono-violen. Bach vond hiervoor een geschikt model in de aria 'Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben' uit zijn *Himmelfahrtsoratorium BWV 11*, die op haar beurt was afgeleid van een verloren gegane huwelijkskantate. De slotwoorden van het *Agnus Dei*, 'Dona nobis pacem', vormen een zelfstandig slotkoor, waarvoor Bach verrassend de zetting van de vierde beweging 'Gratias agimus tibi' uit het *Gloria* herneemt. De muzikale boog die op die manier tot stand komt binnen de grootschalige en bijzonder gevarieerde miscompositie brengt een muzikale samenhang tot stand, maar kan misschien ook symbolisch geduid worden: als dankbaarheid aan God ('Gratias agimus tibi') voor de vrede die hij de mensheid zal brengen ('Dona nobis pacem').

– Stephan Weytjens

## Messe en si mineur, BWV 232 (J.S. Bach)

La *Messe en si mineur*, BWV 232 est l'une des dernières œuvres de Bach. C'est en automne 1749, moins d'un an avant son décès, que le compositeur finalise l'œuvre dans un état de santé déjà très affaibli. À Leipzig, son successeur au poste de Thomaskantor était prêt à reprendre le flambeau. La *Messe* est aujourd'hui considérée comme « l'opus ultimum » de Bach, non seulement parce qu'elle est sa dernière œuvre d'envergure, mais aussi parce qu'elle offre une synthèse fascinante de son style, de l'idiome de la période de Weimar à l'écriture de ses dernières années à Leipzig. Elle intègre en effet de nombreuses idées musicales antérieures à 1749 : la version la plus ancienne remonte à 1714. En outre, l'œuvre propose un aperçu presque encyclopédique des acquis de la période baroque qui, à la fin des années 1740 et après un siècle et demi d'histoire, touchait à son terme. La *Messe* réconcilie également en plusieurs endroits les techniques baroques et l'héritage stylistique de la Renaissance du XVI<sup>e</sup> siècle, tout en s'approchant ci et là du style galant fleurissant dans les rangs de la jeune génération. Pour toutes ces raisons, la *Messe en si mineur* offre un éventail d'évolutions musicales qui s'étendent sur une période de deux siècles tout en portant la signature caractéristique de Bach.

La *Messe en si mineur* est la seule « missa tota » de Bach. Contrairement à ses autres messes en latin, qui se limitent toutes à un *Kyrie* et un *Gloria*, cette œuvre englobe la totalité de l'ordinaire de la messe : le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*. Il est donc évident que la composition de Bach n'était pas destinée au service religieux de Leipzig. En effet, les interprétations concertantes du *Credo*, la suite du *Sanctus* (l'*Osanna* et le *Benedictus*) ainsi que l'*Agnus Dei* n'étaient pas monnaie courante dans la liturgie luthérienne.

Bien que Bach n'ait terminé la *Messe* qu'à la fin de sa vie, l'œuvre – à laquelle Bach n'a pas donné de titre – a connu une longue genèse divisée en deux grandes phases. Le *Kyrie* et le *Gloria* datent de 1733. Les autres sections ont été rajoutées par la suite. Il s'agit en partie de nouvelles compositions, mais aussi de compositions existantes (largement) retravaillées.

## Kyrie et Gloria

Le *Kyrie* et le *Gloria* de la *Messe en si mineur* formaient, à l'origine, une composition autonome. En 1733, Bach a profité de la pause imposée par une période de deuil de cinq mois suite au décès du prince électeur Auguste le Fort pour composer le *Kyrie* et le *Gloria*. L'œuvre n'était pas destinée à être jouée à Leipzig, mais dédiée à l'héritier de la couronne de Dresde, Frédéric-Auguste II. Bach espérait ainsi obtenir le titre de compositeur de la cour de Dresde, un titre honorifique et l'assurance d'une couverture dans le cadre des conflits qui, à Leipzig, l'opposaient aux administrations scolaire, ecclésiastique et municipale. Dans une missive pleine d'humilité, Bach invite le nouveau prince électeur à recevoir son « petit travail ». En échange de sa nomination, il promet de fournir la cour de Dresde en musique d'église et pour orchestre. Ce n'est que trois ans plus tard que le titre honorifique lui est finalement accordé, après de multiples demandes et l'intervention du comte von Keyserlingk, un ami diplomate.

Si l'on compare ce *Kyrie-Gloria* aux précédents, on remarque d'emblée l'envergure et la durée des différents mouvements, ainsi que la division du *Kyrie* en trois parties distinctes. Le *Kyrie I*, qui débute par une triple invocation, est conçu comme une grande fugue baroque pour ensemble vocal à cinq voix. Le *Christe* est un duo d'amour galant écrit dans le style de l'opéra napolitain moderne, tandis que le *Kyrie II* est une fugue complexe à quatre voix en style antique, où les instruments se limitent à doubler les voix.

L'entrée du *Gloria* apporte une rythmique vivante et une instrumentation festive qui offrent un contraste marqué avec le *Kyrie*. La totalité du *Gloria* compte neuf parties, aménagées de manière symétrique autour du duo central *Domine Deus*. Cette partie centrale est escortée par deux chœurs à quatre voix (*Gratias agimus tibi* et *Qui tollis*), autour desquels se développent deux arias (*Laudamus te* et *Qui sedes*). En guise d'ouverture et de clôture, on retrouve deux pièces groupées par paires qui se suivent sans interruption (*Gloria – Et in terra* et *Quoniam – Cum sancto Spiritu*).

Dans le *Gloria*, chaque chanteur soliste interprète une aria ou un duo, et chaque section de l'orchestre (violon, flûte, hautbois, cuivres) prend tour à tour un rôle de soliste.

Ces passages solistes illustrent la manière dont Bach a tiré profit des qualités exceptionnelles des musiciens de la cour de Dresde: solo virtuose au violon, coloratures vocales brillantes dans l'aria *Laudamus te*, écriture exigeante au cor dans l'aria *Quoniam tu solus sanctus*, dont l'instrumentation singulière (corno da caccia, deux bassons et basse continue) en fait l'une des parties les plus remarquables de toute la messe. Dans deux sections du *Gloria*, Bach a arrangé de la musique existante: le solennel *Gratias agimus tibi* est basé sur le premier chœur de la cantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir, BWV 29*, tandis que l'intime prière *Qui tollis peccata mundi* est une adaptation du premier chœur de la cantate *Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, BWV 46*.

## Credo, Sanctus et Agnus Dei

En 1748-1749, quinze ans après avoir terminé le *Kyrie* et le *Gloria*, Bach a entrepris d'allonger sa messe en lui ajoutant un *Credo*, un *Sanctus* et un *Agnus Dei*. Les raisons qui l'y ont poussé restent à ce jour inconnues. Comme nous l'avons déjà évoqué ci-dessus, cette «missa tota» n'était pas destinée à Leipzig. Sans doute Bach espérait-il une interprétation de l'œuvre à Dresde, qui pourtant n'a jamais eu lieu. D'autres considèrent l'œuvre comme un hommage religieux personnel de Bach à Dieu. Il est possible qu'il ait vu dans cet ambitieux projet l'opportunité, d'une part, de clôturer son œuvre avec brio en proposant une synthèse intégrale de son savoir-faire, et d'autre part, de conserver pour l'éternité quelques-unes de ses cantates les plus réussies en leur ajoutant des textes de messe en latin. Quoi qu'il en soit, encore plus qu'en 1733, Bach a profité de ces nouvelles sections pour retravailler de nombreuses anciennes cantates, dont certaines prenaient la poussière depuis des années dans sa bibliothèque.

À l'instar du *Gloria*, le *Credo* est composé de neuf parties structurées de manière symétrique. Le *Crucifixus* central est entouré par deux chœurs (*Et incarnatus est* et *Et resurrexit*) autour desquelles s'insèrent deux parties solistes (*Et in unum Dominum* et *Et in Spiritum Sanctum*), elles-mêmes encadrées par deux chœurs (*Credo in unum Deum – Patrem omnipotentem* et *Confiteor – Et expecto*) qui se suivent sans interruption.

À nouveau, la diversité stylistique est tout à fait remarquable. Outre l'inspiration paëstrinienne du XVI<sup>e</sup> siècle qui caractérise le *Credo in unum Deum* et le *Confiteor* – avec, en guise d'addition contemporaine, une basse continue ininterrompue – nous découvrons une chaconne baroque dans le *Crucifixus* (emprunté à la cantate BWV 12) et des références au style galant dans les parties solistes *Et in unum Dominum* et *Et in Spiritum Sanctum*.

Si le texte du *Credo* semble au premier abord se limiter à une simple énumération, il a cependant poussé Bach à inclure une série d'effets dramatiques. Par exemple, à l'ambiance sombre d'*Et incarnatus est* et du *Crucifixus*, qui se termine par une descente dans le registre grave sur les mots «sepultus est» (il est enterré), succède soudain l'expression exubérante de la joie ressentie à Pâques. Plus loin, Bach surprend à nouveau l'auditeur lors de la transition entre le *Confiteor* et *Et expecto*. Les modulations et motifs obscurs qui semblent évoluer à tâtons (exprimant «l'attente») se transforment en une apothéose triomphale (empruntée à la cantate BWV 120), avec des lignes ascendantes en spirale symbolisant la résurrection des morts.

En 1724 à Leipzig, Bach avait déjà composé le solennel *Sanctus*, aux sauts d'octaves et aux doubles chœurs majestueux. Il ne lui manquait donc plus que l'*Osanna*, inspiré de la cantate festive laïque *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen, BWV 215* et le *Benedictus*, une aria intime pour ténor et flûte qui offre un contraste saisissant avec la section précédente.

L'*Agnus Dei* ne commence pas par un chœur, mais par une aria soliste émouvante pour alto et violons à l'unisson. Bach a trouvé un modèle adapté dans l'aria *Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben* de son *Oratorio de l'Ascension, BWV 11*, lui-même basé sur une cantate de mariage perdue. L'*Agnus Dei* se termine sur les mots *Dona nobis pacem*, qui forment un chœur final autonome où Bach crée la surprise en reprenant l'arrangement du quatrième mouvement *Gratias agimus tibi* du *Gloria*. Ainsi, il apporte une unité musicale à une œuvre de grande envergure et particulièrement variée, tout en symbolisant la reconnaissance envers Dieu (*Gratias agimus tibi*) pour la paix qu'il apportera à l'humanité (*Dona nobis pacem*).

– Stephan Weytjens

**Johann Sebastian Bach**  
**Messe in h-moll, BWV 232**

**Kyrie**

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

**Gloria**

Gloria in excelsis Deo.  
Et in terra pax hominibus  
bonae voluntatis.  
Laudamus te, benedicimus te,  
adoramus te, glorificamus te.  
Gratias agimus tibi  
propter magnam gloriam tuam.  
Domine Deus, Rex caelestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite,  
Jesu Christe.  
Domine Deus, Agnus Dei,  
Filius Patris,  
qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.  
Qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris,  
miserere nobis.  
Quoniam tu solus Sanctus,  
tu solus Dominus, tu solus  
Altissimus Jesu Christe.  
Cum Sancto Spiritu  
in gloria Deis Patris.  
Amen.

**Symbolum Nicenum (Credo)**

Credo in unum Deum,  
Patrem omnipotentem,  
factorem coeli et terrae,  
visibilem omnium et invisibilem.  
Et in unum Dominum, Jesum Christum  
Filius Dei unigenitum.  
Et ex Patre natum ante omnia saecula.  
Deum de Deo, lumen de lumine,  
Deum verum de Deo vero.  
Genitum, non factum,  
consubstantialem Patri,  
per quem omnia facta sunt.  
Qui, propter nos homines,  
et propter nostram salutem,  
descendit de coelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine,  
et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis,  
sub Pontio Pilatio  
passus et sepultus est.  
Et resurrexit tertia die,  
secundum scripturas;  
Et ascendit in coelum,  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria  
judicare vivos et mortuos,  
cujus regni non erit finis.  
Et in Spiritum Sanctum  
Dominum et vivificantem,  
qui ex Patre Filioque procedit;  
Qui cum Patre et Filio simul  
adoratur et conglorificatur;  
qui locutus est per prophetas.

Et unam sanctam catholicam  
et apostolicam ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma  
in remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum  
et vitam venturi saeculi.  
Amen.

**Sanctus & Benedictus**

Sanctus, sanctus, sanctus,  
Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
Osanna in excelsis.  
Benedictus qui venit  
in nomine Domini.  
Osanna in excelsis.

**Agnus Dei**

Agnus Dei,  
qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.  
Agnus Dei,  
qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.  
Agnus Dei,  
qui tollis peccata mundi,  
dona nobis pacem.



## VI

**18.05.2017 – 20:00**

Cultuurcentrum Hasselt, Hasselt

**19.05.2017 – 20:00**

Koningin Elisabethzaal, Antwerpen

**20.05.2017 – 20:00**

Muziekcentrum De Bijloke, Gent

**21.05.2017 – 19:00**

Grote Zaal Henry Le Boëuf, Brussel

Grande Salle Henry Le Boëuf, Bruxelles

**Antwerp Symphony Orchestra**

**Philippe Herreweghe** dirigent · direction

**Christina Landshamer** sopraan · soprano

**Ann Hallenberg** mezzosopraan · mezzo-soprano

**Werner Gura** tenor · ténor

**Krešimir Stražanac** bas · basse

**Collegium Vocale Gent**

**Luc Brewaeys (1959-2015)**

**On a day, uit · d'après**

**Sonnets to sundry Notes of Music**

van · de **William Shakespeare (2015)**

**Hector Berlioz (1803-1869)**

**Tristia, op. 18**

- Méditation religieuse (1831)
- La mort d'Ophélie, ballade (1848)
- Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet (1844)

pauze · pause

**Ludwig Van Beethoven (1770-1827)**

**Symfonie nr. 9, in d · Symphonie n° 9, en ré mineur, op. 125 (1822-1824)**

- Allegro ma non troppo, un poco maestoso
- Molto vivace
- Adagio molto e cantabile
- Finale

De bio's van de solisten  
vindt u terug op  
[www.herreweghe70.be](http://www.herreweghe70.be)

**18 – 21.05.2017**

## Niet voor dovemansoren

Geen uitvoering van Beethovens muziek spreekt zo tot de verbeelding als die van zijn *Negende symfonie*, op 7 mei 1824 in het Weense Kärntnertheater. Het publiek zag voor het orkest een stokdove componist wild om zich heen slaan, maar het was de overrompelende muziek die hen verraste. Aanvankelijk was er enige reserve en zelfs scepsis. De *Negende* was immers Beethovens terugkeer naar het symfoniegenre na tien jaar stilzwijgen. Zou deze symfonie wel van dezelfde klasse zijn?

Beethoven zette de eerste maten van zijn *Negende* op papier in 1818, direct na het voltooien van zijn *Hammerklaversonate*. De eerste beweging opent mysterieus, met een intro vol fluisterzacht vallende kwinten. De muziek laat de luisteraar in dubio of ze naar majeur dan wel naar mineur zal kantelen. Pas wanneer het dramatische hoofdthema inzet, wordt duidelijk dat Beethoven zijn pijlen op een kleine (mineur) toonsoort zet. Echo's van de mystiek neervallende intro lossen af met lyrische nevenmelodieën en marsachtige thema's. Aan het einde presenteert Beethoven geen triomfantelijke coda, maar een catastrofale begrafenismars. Het meest markante moment uit deze beweging is de herhaling van de mysterieuze entree halfweg deze beweging: niet sereen zoals aan het begin, maar schrikbarend met een dreigende paukenroffel en verontrustende trillers in de lage strijkers.

Ook in het scherzo opent Beethoven met vallende noten. De abrupte wijze waarop strijkers en pauken een octaaf naar beneden kukelen, vormt de inzet voor een koortsachtige en overijld beweging. Beethoven meed overigens de benaming 'scherzo' in zijn manuscript, waarmee elke suggestie van onbezorgde gekheid ('scherzo' betekent letterlijk 'scherts') vermeden wordt. De halsbrekende rush waarmee het orkest zich doorheen meer dan 1500 maten moet jagen, wordt bemoeilijkt door ritmische stoorzenders en haaks geplaatste paukenslagen.

Pas in de derde, langzame beweging lijkt Beethoven een verzoenende toon aan te slaan. Voor het eerst opent de muziek met een stijgende figuur, waarna zich een hemels mooie strijkersmelodie ontvouwt. Toch laat Beethoven niet na om de slotpassage (een reeks variaties op de hoofdmelodie) te openen met een vinnig fanfaremotief.

In zijn eerdere symfonieën en composities maakte Beethoven werk van een finale stuwung: het ontvouwen van een overkoepelende spanningsboog die naar het slotdeel wijst. Nergens is die zo aanwezig als in de *Negende*, waar de eerste drie bewegingen als voorwerk fungeren voor de grootse finale. Die opent met een orkestrale kakofonie, die de onrustbarende eruptie uit het openingsdeel in herinnering brengt. Daarna lanceren cello's en bassen een fors recitatief, dat onderbroken wordt door citaten uit de voorgaande bewegingen. Dan presenteert Beethoven de zangerige hoofdmelodie waaraan deze symfonie haar roem ontleent. Na drie orkestrale variaties duikt de fanfareachtige kakofonie opnieuw op in het klankbeeld. Die interruptie is de directe aanleiding om het vocale geschut in te zetten.

'O vrienden, niet deze tonen, maar laat ons er meer aangename en vreugdevolle zingen.' Met die woorden roept de bas luisteraars en orkest op tot orde, waarna Schillers hymne ingezet wordt. In wat volgt, spelen twee melodieën de hoofdrol: de reeds in het orkest gevarieerde, zangerige hoofdmelodie, en de hoekige melodie op de woorden 'Laat je omarmen, miljoenen'. Dat Beethoven het vocale materiaal beperkt tot twee melodieën (de een onmiddellijk meezingbaar, de ander relatief complex) heeft veel te maken met Schillers tekst, die in zijn opsplitsing tussen strofes en refreinen twee gedachten voorstelt: het 'verlichte' humanisme en de schepper die boven het sterrenuitspansel woont. In de strofes stelt Schiller de 'Vreugde' voor als een feestelijk bezongen spirituele en morele conditie. In de refreinen verwoordt hij het menselijke streven om naar God te reiken: 'Voel je de Schepper, wereld?'



Beethovens *Negende* wordt beschouwd als een revolutionair meesterwerk uit de muziekgeschiedenis. De Franse componist Hector Berlioz verwoordde het zo: 'Beethoven had al acht symfonieën voor de *Negende* geschreven. Met welke middelen kon hij het punt voorbijsteken waar hij met louter orkestrale middelen geraakt was? Door de toevoeging van stemmen aan instrumenten.' Ook in zijn eigen symfonische werk zou Berlioz meermaals de brug slaan tussen muziek en tekst, tussen klank en inhoud. Zijn *Symphonie fantastique* (geschreven zes jaar na Beethovens *Negende*) volgt het programma van een autobiografische liefdesdroom, in 'symphonie dramatique' *Roméo et Juliette* werkte hij Shakespeares toneelstuk om tot een innovatief concertdrama en *Harold en Italie* is een concertante symfonie voor altviool en orkest naar een poëzieroman van Lord Byron.

Berlioz was een groot literatuurlijfhebber, met een zwak voor Shakespeare. Hij vond dat elke romantische kunstenaar, muzikant of schrijver aan de slag moest gaan met de toneelstukken van de Engelse bard. Ook in Berlioz' *Tristia* – een collectie van drie, los van elkaar gecomponeerde koorstukken die in 1852 samen gepubliceerd werden – ontbreekt de link met Shakespeare niet. Het tweede en derde deel, respectievelijk *La mort d'Ophélie* en de *Marche funèbre*, zetten immers beroemde scènes uit *Hamlet* op muziek. Toch refereert de titel *Tristia* niet aan Shakespeare, maar aan een andere literaire held van Berlioz: de Romeinse schrijver Ovidius, die tijdens zijn ballingschap onder deze titel een collectie van brieven schreef. Berlioz, wiens werk uit de Parijse concertzalen geweerd werd, herkende zich in de soms verbitterde inhoud van deze brieven, waarin Ovidius zijn heimwee naar Rome neerschreef.

*Méditation religieuse*, het eerste deel van *Tristia*, componeerde Berlioz in 1821 in Rome voor zesstemmig koor en een klein orkest. Het doordachte werk op tekst van de xxx Thomas Moore valt op door de filosofische ondertoone en het uitblijven van de voor Berlioz typische muzikale effecten. Aan het einde klinkt een prachtig diminuendo, met een echoënde hoorn tegen de achtergrond van gedempte strijkers. *La mort d'Ophélie* is een droefgeestig en breekbaar deel voor vrouwenkoor en orkest, op een gedicht van Ernest Legouvé. Is de uitstervende muziek op het einde een metafoor voor de waterspiegel die weer egaal wordt na Ophelia's verdrinkingsdood? In de *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* wordt het koor instrumentaal ingezet: op een sloffend marsritme zingt het louter klinkers.

Ook in *On a day*, de laatste creatie van de eind 2015 overleden Belgische componist Luc Brewaëys, is Shakespeare de tekstleverancier. Dit sonnet, uit de *Sonnets to sundry notes of music*, vat de componist in koorstemmen die kleppen als klokken in de wind en gezandstraalde interventies van hout en koper. De omineuze slotmaten – op een tekst die vertelt dat het liefde is waarnaar we in ons aardse leven tasten – leveren onrustbarend mooie muziek op.

– Yarrid Dhooghe / Tom Janssens

## Dans l'oreille d'un sourd

Nous sommes le 7 mai 1824. Dans la salle du Theater am Kärntnertor, le public viennois est bouche bée. Sur scène, l'orchestre interprète pour la première fois la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. À sa tête, le compositeur totalement sourd s'agit dans tous les sens. Quant à la musique, elle crée la surprise, malgré les réserves et les doutes exprimés dans un premier temps. Il faut dire que la création de la *Neuvième* marque le grand retour de Beethoven au genre symphonique après dix années de silence. Cette symphonie allait-elle être à la hauteur de ses œuvres précédentes ?

C'est en 1818, juste après avoir terminé sa *Sonate Hammerklavier*, que Beethoven couche sur papier les premières mesures de la *Neuvième*. Le premier mouvement, mystérieux, débute par des quintes descendantes. L'absence de tierce laisse l'auditeur dans le doute : l'œuvre va-t-elle évoluer vers la tonalité majeure ou mineure ? L'entrée du thème principal dramatique lève le voile et confirme le choix du compositeur pour ré mineur. Après une reprise de l'introduction, Beethoven fait entendre un écho du thème principal qui sera ensuite aéré par les vents au fil d'une série de mélodies secondaires. Une codetta aux allures de marche clôture provisoirement leur caractère répétitif. Beethoven choisit ensuite résolument d'explorer plus avant le thème principal descendant, un choix singulier vu la grande richesse thématique abordée dans le groupe secondaire. Poussant le drame à l'extrême, Beethoven inclut dans les dernières mesures non pas une coda mais une marche funèbre sinistre. Le moment le plus choquant est celui où les mystérieuses quintes descendantes refont surface. Assorties d'un roulement menaçant aux timbales et de trilles inquiétants sur fa dièse dans le registre grave des cordes, elles revêtissent ici un caractère effrayant, bien loin de leur sérénité initiale.

Beethoven brouille également les pistes dans le *Scherzo*. Ce mouvement, de nature précipitée et insaisissable, débute lui aussi par des intervalles descendants. De manière abrupte, les cordes et les timbales sautent à l'octave inférieure, donnant ainsi le coup d'envoi d'un mouvement

fiévreux et vif. Beethoven s'est d'ailleurs bien gardé d'indiquer « *Scherzo* » dans son manuscrit, évitant ainsi les références à une plaisanterie insouciant (« *scherzo* » signifiant littéralement « plaisanterie »). Ici non plus, rien n'appelle au calme : la ruée périlleuse de l'orchestre à travers les 1500 mesures que compte le mouvement est entravée par des coups de timbales.

C'est seulement dans le troisième mouvement, de tempo lent, que Beethoven laisse entrevoir un certain apaisement. Pour la première fois, il débute par un motif ascendant, d'où s'écoule une mélodie sans fin et divine aux cordes. Pourtant, Beethoven ne peut se retenir d'ouvrir le passage final (une série de variations sur la mélodie principale) avec un motif perçant de fanfare.

Dans ses symphonies et compositions précédentes, Beethoven avait déjà pris l'habitude de préparer le mouvement final en étendant un arc de tension sur l'ensemble de l'œuvre. Mais c'est dans la *Neuvième Symphonie* que cette approche atteint son paroxysme : les trois premiers mouvements fonctionnent comme une base esthétique préparant l'entrée en scène d'un finale grandiose. Après un tourbillon orchestral qui rappelle l'éruption inquiétante du premier mouvement, les violoncelles et les contrebasses entament un solide récitatif interrompu par des bribes tirées des mouvements précédents. C'est seulement à ce moment que Beethoven introduit la célèbre mélodie principale. Après trois variations orchestrales, le tumulte orchestral fait son retour dans le spectre sonore. Et cette interruption mène directement à l'entrée de l'arsenal vocal si longtemps attendu.

« Ô amis, pas de ces accents ! Mais laissez-nous en entonner de plus agréables, et de plus joyeux ! » : Beethoven appelle l'orchestre à l'ordre avant de laisser le champ libre à l'hymne de Schiller. Deux mélodies prennent ensuite les devants : la célèbre mélodie déjà exposée et variée par l'orchestre, et la mélodie que Beethoven introduit ici pour la première fois sur les mots « Soyez enlacés, millions ». La limitation du matériau vocal à deux mélodies (l'une d'emblée très entraînant, l'autre relativement complexe) est en grande partie dictée par la structure du texte schillérien, dont la division

en couplets et refrains évoque elle aussi cette double pensée : l'humanisme «éclairé» et le créateur vivant au-delà de la voûte céleste. Dans les couplets, Schiller présente la Joie comme une condition spirituelle et morale chantée sur un mode festif. Dans les refrains, le poète suggère l'effort de l'humain tentant, au travers de la Joie, d'atteindre Dieu : «Pressens-tu le créateur, monde?»

La *Neuvième* de Beethoven est une véritable révolution dans l'histoire de la musique. Pour citer le compositeur français Hector Berlioz : «Beethoven avait déjà écrit huit symphonies avant la *Neuvième*. Cela signifiait que nous devons nous attendre à ce qu'il aille encore au-delà de tout ce qu'il avait atteint auparavant : la rencontre des puissances vocales et instrumentales.»

## Admiration pour Shakespeare

Pour Hector Berlioz, la découverte de Shakespeare fut décisive. Très tôt, il considéra l'écrivain anglais comme un archétype devant être imité par tout artiste romantique, fût-il musicien ou écrivain. *Tristia*, une série de trois œuvres autonomes mais publiées simultanément en 1852, n'échappe pas à cette influence. Les deux dernières parties, respectivement intitulées *La Mort d'Ophélie* et *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*, mettent en musique quelques célèbres scènes du plus grand écrivain anglais. Pourtant, le titre *Tristia* ne fait pas référence à Shakespeare, mais à un autre grand auteur : Ovide. Ce dernier a publié sous le même titre un recueil de lettres écrites durant son exil de Rome. Berlioz se sentait lui aussi banni de son port d'attache, Paris, suite aux affrontements de 1848 et à sa déception quant au développement musical de la ville.

La première partie de *Tristia*, intitulée *Méditation religieuse*, a été composée par Berlioz en 1821 à Rome pour chœur à six voix et petit orchestre. Il s'agit d'une œuvre au caractère réfléchi et sérieux. Certains musicologues estiment qu'elle est plus philosophique que les autres partitions de Berlioz. Le compositeur n'y a pas inclus d'effets musicaux sophistiqués, mais l'a clôturée par un magnifique diminuendo. La musique s'éteint progressivement, le cor faisant écho au tapis feutré posé par les cordes.

*La Mort d'Ophélie* est une mise en musique d'un poème d'Ernest Legouvé basé sur Shakespeare. Dans un premier temps, c'est-à-dire en 1842, cette œuvre a été composée pour voix et piano, mais en février 1848, Berlioz l'a arrangée pour chœur de femmes et orchestre à l'occasion d'un concert consacré à Shakespeare donné à Covent Garden. Le caractère de l'œuvre est mélancolique et fragile. La musique qui s'estompe peu à peu est-elle une métaphore de la surface de l'eau qui, après la noyade, en dissimule les traces?

*La Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* est l'une des meilleures pièces brèves de Berlioz. Malgré la présence d'un chœur, il faut l'aborder comme une partition purement orchestrale. En effet, les parties vocales, sans paroles, confèrent au chœur une fonction presque exclusivement instrumentale.

Enfin, Shakespeare n'est pas loin non plus dans *On A Day*, dernière création du compositeur belge Luc Brewaeys, décédé à la fin de 2015. Ce sonnet évoque l'amour auquel nous aspirons tout au long de notre existence terrestre. Brewaeys disait de sa propre musique qu'elle était écrite avec humanité : «Je suis conscient des personnes pour lesquelles je compose. Je tiens compte tant de l'interprète que du public, sans faire de concessions.»

– Yarrid Dhooghe / Tom Janssens

**Luc Brewaeys**  
**On a day**

tekst · texte:

**Sonnets to sundry Notes of Music**  
van · de William Shakespeare

On a day, alack the day  
Love, whose month was ever May,  
Spied a blossom passing fair,  
Playing in the wanton air:  
Through the velvet leaves the wind  
All unseen, gan passage find;  
That the lover, sick to death,  
Wish'd himself the heaven's breath,  
'Air,' quoth he, 'thy cheeks may blow;  
Air, would I might triumph so!  
But, alas! my hand hath sworn  
Ne'er to pluck thee from thy thorn:  
Vow, alack! for youth unmeet:  
Youth, so apt to pluck a sweet.  
Thou for whom Jove would swear  
Juno but an Ethiop were;  
Turning mortal for thy love.'

**Ludwig Van Beethoven**  
**Symfonie nr. 9, in d · Symphonie n° 9,**  
**en ré mineur, op. 125**

tekst · texte: *Ode an die Freude*  
van · de Friedrich Schiller

O Freunde, nicht diese Töne!  
Sondern lasst uns angenehmere anstimmen  
und freudenvollere!

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmelsche, dein Heiligtum.  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der grosse Wurf gelungen,  
Eines Freundes Freund zu sein,  
Wer ein holdes Weib errungen,  
Mische seinen Jubel ein!  
Ja – wer auch nur eine Seele  
Sein nennt auf dem Erdenrund!  
Und wer's nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur,  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rosenspur.  
Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund, geprüft im Tod,  
Wollust ward dem Wurm gegeben,  
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen  
Durch des Himmels prächt'gen Plan,  
Laufet, Brüder, eure Bahn,  
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!  
Brüder – überm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen,  
Ahnest du den Schöpfer, Welt,  
Such ihn überm Sternenzelt,  
Über Sternen muss er wohnen.

**Ode aan de Vreugde**

O vrienden, niet deze klanken!  
Maar laten wij aangenaamere aanheffen,  
en vreugdevollere!

Vreugde, schitterende godenvolk,  
dochter uit Elysium,  
Wij betreden met vurige hartstocht,  
Hemels wezen, jouw heiligdom.  
Jouw toverkrachten verbinden weer  
Wat gewoonte strikt verdeeld heeft;  
Alle mensen worden broeders,  
Waar jouw zachte vleugel zich welft.

Wie geslaagd is in de grote onderneming  
Om een vriend vriendschap te bewijzen,  
Wie een lieve vrouw veroverd heeft,  
Laat die zijn gejuich mede laten opgaan!  
Ja, wie ook maar één sterveling  
De zijne kan noemen op de aardbol!  
En wie dat nooit gekund heeft,  
Laat die stillietjes wenend verdwijnen uit dit samenzijn!

Met vreugde laven alle schepsels zich  
Aan de borst van de natuur,  
Alle goeden en alle slechten  
Volgen in haar spoor van rozen.  
Kussen gaf zij ons en wijn,  
Een vriend die trouw bleef tot in de dood,  
Lustbeleving is de worm gegeven  
En de Cherub staat voor God.

Verheugd, zoals zijn zonnen zweven  
Door het prachtige ontwerp van de hemel,  
Doorloop zo, broeders, jullie pad;  
Vreugdevol, zoals een held op weg naar de overwinning  
Doorloop zo, broeders, jullie pad.  
Laat je omarmen, miljoenen,  
Deze kus aan de hele wereld!  
Broeders! Boven het sterrenuitspansel  
Moet een lieve vader wonen.

Vallen jullie neer, miljoenen,  
Voel je de schepper, wereld,  
Zoek hem boven het sterrenuitspansel,  
Boven de sterren moet hij wonen.

**Ludwig Van Beethoven**  
**Symfonie nr. 9, in d · Symphonie n° 9,**  
**en ré mineur, op. 125**

tekst · texte: *Ode an die Freude*  
van · de Friedrich Schiller

O Freunde, nicht diese Töne!  
Sondern lasst uns angenehmere anstimmen  
und freudenvollere!

Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmliche, dein Heiligtum.  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der grosse Wurf gelungen,  
Eines Freundes Freund zu sein,  
Wer ein holdes Weib errungen,  
Mische seinen Jubel ein!  
Ja – wer auch nur eine Seele  
Sein nennt auf dem Erdenrund!  
Und wer's nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur,  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rosenspur.  
Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund, geprüft im Tod,  
Wollust ward dem Wurm gegeben,  
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen  
Durch des Himmels prächt'gen Plan,  
Laufet, Brüder, eure Bahn,  
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!  
Brüder – überm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen,  
Ahnest du den Schöpfer, Welt,  
Such ihn überm Sternenzelt,  
Über Sternen muss er wohnen.

**Ode à la Joie**

Mes frères, cessons nos plaintes!  
Qu'un cri joyeux élève aux cieux nos chants  
de fêtes et nos accords pieux!

Joie! Joie! Fille de l'Élysée,  
Flamme prise au front des dieux,  
Nous entrons l'âme enivrée  
Dans ton temple glorieux.  
Ton magique attrait resserre  
Quand la mode en vain détruit;  
L'homme est pour tout homme un frère  
Où ton aile nous conduit.

Si le ciel comblant ton âme,  
D'un ami t'a fait l'ami,  
S'il te donne un cœur de femme,  
Suis nos pas au seuil béni!  
Viens, si tu n'aimas qu'une heure  
Qu'un seul être sous les cieux!  
Vous que nul amour n'effleure,  
En pleurant, fuyez ces lieux!

Bois la joie au bruit des chants,  
Tous, de roses, sa parure,  
Ont leur part,  
Bons et méchants.  
Elle a tout: raisins qu'on presse,  
Sûrs amis, baisers de feu,  
Donne au ver rampant l'ivresse,  
Et le chérubin voit Dieu.

Fiers, tels les soleils d'or volent  
Sur le plan vermeil des cieux,  
Faites, frères, votre voie:  
Gais, tels vont combattre  
Les héros emplis de gloire!  
Qu'ils s'enlacent tous les êtres!  
Un baiser au monde entier!  
Frères, au plus haut des cieux  
Doit régner un tendre père.

Tous les êtres se prosternent?  
Pressens-tu ce père, Monde?  
Cherche alors le Créateur  
Au-dessus des cieux d'étoiles.

**Hector Berlioz**  
**Tristia, op. 18**

**Méditation religieuse**

Ce monde entier n'est qu'une ombre fugitive;  
il n'est rien de vrai que le Ciel.  
L'éclat des ailes de la gloire est faux et passager;  
les fleurs de l'amour, de l'espérance, de la beauté  
s'épanouissent pour la tombe;  
il n'est rien de brillant que le Ciel.  
Pauvres voyageurs d'un jour orageux,  
le flambeau du génie, celui de la raison  
ne font que nous montrer les dangers de la route;  
il n'est rien de calme que le Ciel.

Deze hele wereld is niets dan  
een vluchtige schaduw;  
Niets is er waar behalve de Hemel!  
De glans van de vleugels der Roem is vals  
en vergankelijk;  
de bloemen van de Liefde, de Hoop, van  
de Schoonheid ontluiken voor het graf.  
Er is niets schitterend behalve de Hemel.  
Arme reizigers van een stormachtige dag,  
De fakkels van het Vernuft, van de Rede,  
kunnen slechts de gevaren tonen van de  
weg, er is niets kalms behalve de Hemel!

**La Mort d'Ophélie**

Auprès d'un torrent, Ophélie  
Cueillait tout en suivant le bord,  
Dans sa douce et tendre folie,  
Des pervenches, des boutons d'or,  
Des iris aux couleurs d'opale,  
Et de ces fleurs d'un rose pâle,  
Qu'on appelle des doigts de mort.

Naast een beek, plukte Ophelia  
langs de waterkant,  
in haar zoete tere waanzin,  
maagdenpalmbloemen, boterbloemen,  
opaalkleurige irissen,  
en bloemen van een bleek rose kleur  
die men dodemansvingers noemt.

Puis élevant sur ses mains blanches  
Les riants trésors du matin,  
Elle les suspendait aux branches,  
Aux branches d'un saule voisin;  
Mais, trop faible, le rameau plie,  
Se brise, et la pauvre Ophélie  
Tombe, sa guirlande à la main.

Toen stak ze haar bleke handen omhoog  
met de lachende morgenooft,  
en hing ze aan de twijgen  
van een nabije wilg.  
Maar de tak, te zwak, boog,  
brak, en de arme Ophelia  
valt, haar boeket in de hand.

Quelques instants, sa robe enflée  
La tint encor sur le courant,  
Et comme une voile gonflée,  
Elle flottait toujours, chantant,  
Chantant quelque vieille ballade,  
Chantant ainsi qu'une naïade  
Née au milieu de ce torrent.

Even spreidde zich haar kleed wijd  
droeg haar op de stroom  
en, als een vol geblazen zeil,  
dreef zij voort, nog steeds zingend, een of  
andere oude ballade zong ze,  
zingend als een najade geboren midden  
in de stroom.

Mais cette étrange mélodie  
Passa rapide comme un son;  
Par les flots la robe alourdie  
Bientôt dans l'abîme profond;  
Entraîna la pauvre insensée,  
Laisant à peine commencée  
Sa mélodieuse chanson.





## VII

**06.08.2017 – 19:00**

**Comune, Asciano**

Soirée composée  
Philippe Herreweghe 70

**07.08.2017 – 20:00**

**Chiesa San Francesco, Asciano**

**Debussy** Prélude à l'après-midi  
d'un faune  
Leden van het Antwerp Symphony  
Orchestra

**Mozart** Strijkkwartet  
Edding Quartet & Firmian Lermer

**08.08.2017.2017 – 12:00**

**Chiesa Santo Stefano, Castelmuzio**

**Dvořák** Dumky Trio  
Storioni Trio

**08.08.2017 – 22:00**

**Chiesa San Francesco, Asciano**

**De Rore** Cipriano, the humanist  
Huelgas Ensemble - Paul Van Nevel

**09.08.2017 – 20:00**

**Chiesa San Francesco, Asciano**

**Schubert** Impromptus  
Alexei Lubimov

**10.08.2017 – 20:00**

**Chiesa Santo Stefano, Castelmuzio**

**Bach** Cellosuites  
Roel Dieltiens

**10.08.2017 – 20:00**

**Sant'Anna in Camprena, Pienza**

**Monteverdi** Vespro della  
Beata Vergine  
Collegium Vocale Gent -  
Philippe Herreweghe

**11.08.2017 – 12:00**

**Chiesa Santo Stefano, Castelmuzio**

**Beethoven** Strijkkwartet, opus 132  
Edding Quartet

**11.08.2017 – 20:00**

**Chiesa Santo Stefano, Castelmuzio**

**Bach** Cellosuites  
Roel Dieltiens

**11.08.2017 – 20:00**

**Sant'Anna in Camprena, Pienza**

**Monteverdi** Vespro della Beata  
Vergine  
Collegium Vocale Gent -  
Philippe Herreweghe



# Collegium Vocale Gent

**NL** Collegium Vocale Gent werd opgericht in 1970 op initiatief van Philippe Herreweghe. Het ensemble paste als één van de eerste de nieuwe inzichten inzake de uitvoering van barokmuziek toe op de vocale muziek. Deze authentieke, tekstgerichte en retorische aanpak zorgde voor een transparant klankidoom waardoor het ensemble in nauwelijks enkele jaren tijd wereldfaam verwierf en te gast was op alle belangrijke podia en muziekfestivals van Europa en ver daarbuiten.

Collegium Vocale Gent is uitgegroeid tot een flexibel ensemble met een ruim repertoire uit verschillende stijlperiodes van renaissance tot hedendaagse muziek. Het werkt samen met historisch geïnformeerde ensembles én symfonische orkesten. Het doet dit onder leiding van Philippe Herreweghe en gastdirigenten als Iván Fischer, René Jacobs of Yannick Nézet-Séguin.

Collegium Vocale Gent bouwde een omvangrijke discografie op bij de labels  $\phi$  (PHI), Harmonia Mundi France en Virgin Classics. Sinds 2017 organiseert het ensemble in Toscane een eigen zomerfestival: Collegium Vocale Crete Senesi. Het ensemble geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap, de stad Gent en de Nationale Loterij.

**FR** Le Collegium Vocale Gent fut créé en 1970 à l'initiative de Philippe Herreweghe. L'ensemble était à l'époque l'un des premiers à vouloir étendre les nouveaux principes d'interprétation de la musique baroque à la musique vocale. Cette approche authentique, mettant l'accent sur le texte et la rhétorique est à la base d'un langage sonore transparent. Ceci a permis au Collegium Vocale Gent d'obtenir en quelques années une reconnaissance internationale.

Au fil du temps, le Collegium Vocale Gent s'est développé en un ensemble flexible, avec un répertoire large couvrant les différentes périodes stylistiques et se consacre à l'interprétation des oratorios romantiques, modernes et contemporains. Pour la réalisation de ces projets, le Collegium Vocale Gent collabore avec divers ensembles qui mettent l'accent sur la recherche historique mais aussi avec des orchestres symphoniques renommés.

Le Collegium Vocale Gent s'est construit une riche discographie, principalement édités par les labels  $\phi$  (PHI), Harmonia Mundi France et Virgin Classics. Depuis 2017 l'ensemble organise son propre festival d'été en Toscane: Collegium Vocale Crete Senesi. L'ensemble est subventionné par la Communauté flamande et la ville de Gand et soutenu par la Loterie Nationale de Belgique.

[www.collegiumvocale.com](http://www.collegiumvocale.com) &  
[www.collegiumvocalecritesenesi.com](http://www.collegiumvocalecritesenesi.com)

© collegium vocale gent/jens van durme



# Antwerp Symphony Orchestra

**NL** Het Antwerp Symphony Orchestra is het symfonisch orkest van Vlaanderen, met de nieuwe Koningin Elisabethzaal in Antwerpen als thuisbasis. Onder leiding van vaste gastdirigent Philippe Herreweghe en eredirigent Edo de Waart wil het orkest een zo groot mogelijk publiek ontroeren en inspireren met concertbelevingen van het hoogste niveau.

Dankzij eigen concertreeksen in Concertgebouw (Brugge), Muziekcentrum De Bijloke (Gent), BOZAR (Brussel) en CCHA (Hasselt) bekleedt het orkest een unieke positie in Vlaanderen. In het buitenland wordt het Antwerp Symphony Orchestra uitgenodigd door de belangrijkste huizen en internationale concertreizen door Europa en Azië vormen een constante in de kalender.

Naast zijn reguliere concerten creëerde het Antwerp Symphony Orchestra een uitgebreid aanbod aan educatieve en sociale projecten, waarmee het orkest kinderen, jongeren en mensen met verschillende achtergronden doorheen de symfonische klankenwereld gidst.

Het Antwerp Symphony Orchestra maakt opnames voor gerenommeerde klassieke labels en richtte ook een eigen label op, waarin het focust op het grote orkestrepertoire, Belgische muziek en hedendaags klassiek.

**FR** L'Antwerp Symphony Orchestra est l'orchestre symphonique de Flandre ayant établi ses quartiers dans la toute nouvelle Salle Reine Elisabeth d'Anvers. Sous la direction de son premier chef invité Philippe Herreweghe et du chef d'orchestre d'honneur Edo de Waart, l'orchestre a pour vocation de toucher le plus grand public possible et de l'inspirer en interprétant des concerts du plus haut niveau.

Par le biais de séries de concerts propres organisés dans de grandes salles, l'Antwerp Symphony Orchestra a acquise une place unique dans l'univers musical de la Flandre. L'orchestre a par ailleurs été invitée à l'étranger, dans des maisons prestigieuses et des tournées de concert à travers l'Europe et l'Asie sont une constante à son agenda.

L'Antwerp Symphony Orchestra se fait aussi entendre à l'échelle locale, loin des grandes scènes nationales et étrangères. Outre les concerts réguliers, l'orchestre attache beaucoup d'importance au développement de projets éducatifs et sociaux, offrant l'opportunité aux enfants, aux jeunes et à des personnes de divers contextes sociaux d'apprendre à connaître de près l'orchestre symphonique.

L'Antwerp Symphony Orchestra réalise non seulement des enregistrements pour des labels classiques de renom mais aussi des enregistrements sous son propre label, où il met en lumière le grand répertoire, la musique belge et la musique classique contemporaine.



# Orchestre des Champs-Élysées

**NL** Het Orchestre des Champs-Élysées legt zich toe op muziek van ca. 1750 tot de vroege 20<sup>e</sup> eeuw en voert deze uit op historische instrumenten. Na een residentie in het Théâtre des Champs-Élysées en het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten was het orkest te gast in alle grote Europese zalen zoals Musikverein Wien, Concertgebouw Amsterdam en Barbican Centre. Artistiek directeur en hoofdirigent is Philippe Herreweghe, maar het orkest speelt regelmatig onder leiding van gastdirigenten als Daniel Harding, Christian Zacharias en René Jacobs. Het Orchestre des Champs Elysées, in residentie in Poitou-Charentes, ontvangt subsidie van het Franse cultuurministerie en de regio Poitou-Charentes.

**FR** L'Orchestre des Champs-Élysées, créé en 1991, est placé sous la direction de Philippe Herreweghe, un des fondateurs. Il se consacre à l'interprétation, sur instruments d'époque, du répertoire allant de Haydn à Debussy. Il s'est produit dans la plupart des grandes salles de concert et a été en tournée au Japon, en Corée, en Chine et en Australie. Plusieurs chefs ont été invités à le diriger, parmi lesquels Daniel Harding, Christian Zacharias et René Jacobs. 2017 a marqué l'aboutissement du Beethoven Projekt conclu par une intégrale des symphonies au Théâtre des Champs-Élysées après plus de 30 concerts en Europe. L'orchestre poursuit sa riche collaboration artistique avec le Collegium Vocale Gent avec lequel il enregistre les plus grandes œuvres du répertoire.

# BOZAR

NL Als je in België over cultuur spreekt, dan kan je niet om het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel heen. Deze internationaal bekende parel van architect Victor Horta heeft een oppervlakte van meer dan 33.000 m<sup>2</sup> en is grotendeels geklasseerd als historisch monument. Het gebouw bevindt zich op de Kunstberg, tussen de beneden- en de bovenstad, en is de meest bezochte culturele plek van Brussel. BOZAR brengt er concerten, tentoonstellingen, film, theater en andere culturele en artistieke evenementen. Dankzij zijn hoogstaande multidisciplinaire en transversale programmering maakt BOZAR het verschil.

FR Lorsqu'on évoque la culture en Belgique, il est impossible de ne pas mentionner le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Ce bijou architectural internationalement connu, signé Victor Horta, est pour une grande partie classé monument historique. Sa superficie s'étend sur près de 33.000 m<sup>2</sup>. Situé au cœur du Mont des Arts, en transition entre le haut et le bas de la ville, il est le lieu culturel le plus fréquenté de la Capitale. BOZAR est essentiellement producteur et diffuseur de concerts, expositions, films, pièces de théâtre et autres manifestations culturelles et artistiques. L'institution se distingue grâce à sa programmation vaste, multidisciplinaire, transversale et de haute qualité.

[www.bozar.be](http://www.bozar.be)

# deSingel

## Internationale kunstcampus

NL Als hedendaags en internationaal georiënteerde kunstcampus presenteren, produceren en ontsluiten wij theater, dans, muziek en architectuur voor een breed kunstminnend publiek. Onze grootschalige infrastructuur bestaat uit een middelgrote concertzaal (966 pl.), een grote zaal voor theater en dans (803 pl.), een tentoonstellingsruimte, een muziekstudio (150 pl.) en een theaterstudio (270 pl.). Niet alleen in onze leeszaal, maar ook via inleidingen, lezingen, programmaboekjes, ... bieden wij permanent verdiepende informatie over ons programma.

## Campus international des arts

FR En tant que campus artistique contemporain d'orientation internationale, nous présentons, produisons et diffusons du théâtre, de la danse, de la musique et de l'architecture pour un large public d'amateurs d'art. Notre vaste infrastructure comprend une salle de concert de taille moyenne (966 places), une grande salle destinée au théâtre et à la danse (803 places), un espace d'expositions, un studio de musique (150 places) et un studio de théâtre (270 places). Nous proposons en permanence des informations permettant d'approfondir notre offre, tant par le biais de la salle de lecture que d'introductions, de conférences et de programmes accompagnant les spectacles.

[www.desingel.be](http://www.desingel.be)



# AMUZ

NL AMUZ is een internationaal muziekcentrum waar culturele, educatieve en wetenschappelijke activiteiten plaatsvinden. Het concertprogramma van AMUZ wordt samengesteld op basis van de criteria van de Historically Informed Performance (HIP): vanuit een historisch-wetenschappelijke benadering wordt op een creatieve, vernieuwende én toegankelijke manier muziek van alle tijden, stijlen en culturen aan een breed publiek gepresenteerd. AMUZ is gevestigd in de voormalige St.-Augustinuskerk in de Antwerpse Kammenstraat. Dit historisch monument werd uitgerust met de infrastructuur van een volwaardige, moderne concertzaal en beschikt over een onovertroffen akoestiek. Tijdens het festival Laus Polyphoniae concerteert AMUZ ook in ander onroerend erfgoed in Antwerpen.

FR AMUZ est un centre international de musique où sont organisées des activités culturelles, éducatives et scientifiques. La programmation d'AMUZ est créée sur base de critères qualifiés d'«Historically Informed Performance» (HIP): partant d'une approche historico-scientifique, la musique de toutes les époques, de tous styles et de toutes cultures est présentée de façon créative, innovante et accessible à un large public. AMUZ est situé dans l'ancienne église Saint-Augustin à Anvers, dans la Kammenstraat. Cet édifice historique a été équipé de l'infrastructure propre à celle d'une salle de concert moderne, et offre une acoustique inégalée. Pendant le Festival Laus Polyphoniae, AMUZ donne également des concerts dans d'autres lieux appartenant au patrimoine culturel anversoïse.

[www.amuz.be](http://www.amuz.be)

# Elisabeth-zaal

NL Met de Koningin Elisabethzaal heeft een gloednieuw cultuurbaken de deuren geopend in het hart van Antwerpen. Deze concertzaal met een superieure akoestiek wordt de residentie van het Antwerp Symphony Orchestra en dé hotspot voor klassieke orkestmuziek in België. De concertzaal biedt plaats aan 2000 muziekliefhebbers en is dankzij de nabijheid van station Antwerpen-Centraal vlot te bereiken met het openbaar vervoer.

FR Au travers de la salle Reine Élisabeth, c'est un tout nouveau phare culturel qui ouvre ses portes au cœur d'Anvers. Cette salle de concert dotée d'une acoustique supérieure devient la résidence de l'Antwerp Symphony Orchestra ainsi que l'endroit de référence pour la musique classique en Belgique. La salle de concert peut accueillir 2 000 passionnés de musique. Sa proximité de la gare d'Anvers-Central la rend facilement accessible en transports en commun.

# Outhere Music

NL Met een honderdtal opnames per jaar neemt de Outhere Music groep een belangrijke plaats in op het toneel van de onafhankelijke producenten. De elf labels van de groep (Alpha Classics, Arcana, Fuga Libera, Phi, Ricercar, etc.) vertegenwoordigen een breed repertoire, uiteenlopend van de oude muziek tot aan de hedendaagse, doorlopend in de jazz en de wereldmuziek. 2017 is een beslissend jaar voor Outhere, dat het Schotse label Linn Records in haar schoot heeft genomen, opvallend vanwege hun gevarieerde repertoire en het Zwitserse Hat Hut, een referentielabel voor jazz en experimentele muziek. Outhere wordt bovendien de eerste onafhankelijke opnamegroep die een eigen streamingapplicatie heeft ontwikkeld: Alpha Play [www.alphaplayapp.com](http://www.alphaplayapp.com)

FR Avec une centaine d'enregistrements par an, le groupe Outhere Music occupe une place majeure sur la scène des producteurs indépendants. Les onze labels du groupe (Alpha Classics, Arcana, Fuga Libera, Phi, Ricercar, etc.) forment un large répertoire allant de la musique ancienne au contemporain, en passant par le jazz et les musiques du monde. 2017 est une année décisive pour Outhere, qui accueille en son sein le label écossais Linn Records, remarquable par son répertoire varié, ainsi que le label suisse Hat Hut, véritable référence en matière de jazz et musique expérimentale. Il devient également le premier groupe indépendant à avoir créé sa propre application de streaming: Alpha Play [www.alphaplayapp.com](http://www.alphaplayapp.com)

[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com)

## 02.05.2017

### Collegium Vocale Gent Koor · Chœur

#### Soprano I · Sopraan I

Hannah Morrison  
Magdalena Podkościelna  
Dominique Verkinderen

#### Soprano II · Sopraan II

Chiyuki Okamura  
Annelies Brants  
Emilie De Voght

#### Alto I · Alt I

Karolina Hartman  
Alex Potter  
Gudrun Köllner

#### Alto II · Alt II

Cécile Pilorger  
Alexander Schneider  
Bart Uvyn

#### Ténor I · Tenor I

Thomas Hobbs  
Johannes Gaubitz  
Stephan Gähler

#### Ténor II · Tenor II

Tom Phillips  
Malcolm Bennett  
José Pizarro

#### Basse I · Bas I

Peter Kooij  
Philipp Kaven  
Kai-Rouven Seeger

#### Basse II · Bas II

Matthias Lutze  
Stefan Drexelmeier  
Bart Vandewege

## 04.05.2017

### Collegium Vocale Gent Koor · Chœur

#### Sopraan · Soprano

Hannah Morrison\*  
Chiyuki Okamura  
Magdalena Podkościelna  
Dominique Verkinderen

#### Contraténor · Contre-ténor

Alex Potter\*  
Cécile Pilorger  
Alexander Schneider  
Bart Uvyn

#### Tenor · Ténor

Thomas Hobbs\*  
Malcolm Bennett  
Johannes Gaubitz  
Stephan Gähler

#### Basse · Bas

Peter Kooij\*  
Matthias Lutze  
Bart Vandewege  
Robert van der Vinne

### Collegium Vocale Gent Orkest · Orchestre

#### Primo violino

Christine Busch

#### Eerste viool · Premier violon

Baptiste Lopez  
Dietlind Mayer

#### Tweede viool · Second violon

Caroline Bayet  
Maria Rocca  
Lisa Immer

#### Altviool · Alto

Deirdre Dowling  
Kaat De Cock

#### Cello · Violoncelle

Ageet Zweistra  
Harm-Jan Schwitters

#### Violone

Miriam Shalinsky

#### Orgel · Orgue

Maude Gratton

#### Hobo · Hautbois

Marcel Ponseel  
Taka Kitazato  
Timothée Oudinot

#### Traverso

Amélie Michel  
Jan Van den Borre

#### Fagot · Basson

Julien Debordes

#### Hoorn · Cor

Bart Cypers

#### Tromba

Alain De Rudder  
Steven Verhaert  
Serge Rigaumont

#### Pauken · Timbales

Peppie Wiersma

\*solist en koorzanger ·  
soliste et membre du chœur

**06 – 07.05.2017**

**Orchestre des  
Champs-Élysées**

**Concertmeester ·  
Concertmeister**  
Alessandro Moccia

**Eerste viool ·  
Premier violon**  
Ilaria Cusano  
Roberto Anedda  
Asim Delibegovic  
Philippe Jegoux  
Giorgio Oppo  
Enrico Tedde  
Bénédicte Trotereau  
Sebastiaan Van Vucht

**Tweede viool ·  
Second violon**  
Corrado Masoni  
Solenne Guilbert  
Isabelle Claudet  
Jean-Marc Haddad  
Thérèse Kipfer  
Marion Larigaudrie  
Andreas Preuss  
Nicole Tamestit

**Altviool · Alto**  
Catherine Puig  
Brigitte Clement  
Delphine Grimbert  
Lika Laloum  
Wendy Ruymen  
Benoît Weeger

**Cello · Violoncelle**  
Ageet Zweistra  
Vincent Malgrange  
Hilary Metzger  
Andrea Pettinau  
Harm-Jan Schwitters

**Contrabas · Contrebasse**

Axel Bouchaux  
Joe Carver  
Michel Maldonado  
Massimo Tore

**Fluit · Flûte**  
Georges Barthel  
Amélie Michel

**Hobo · Hautbois**  
Emmanuel Laporte  
Taka Kitazato

**Klarinet · Clarinette**  
Nicola Boud  
Daniele Latini

**Fagot · Basson**  
Julien Debordes  
Carles Cristobal Ferran

**Hoorn · Cor**  
Bart Aerbeydt  
Jean-Emmanuel Prou  
Frank Clarysse

**Trompet · Trompette**  
Alain De Rudder  
Paul Lepicard

**Pauken · Timbales**  
Marie-Ange Petit

**10 – 13.05.2017**

**Collegium Vocale Gent  
Koor · Chœur**

Solisten\* & Koor

**Soprano · Sopraan**

Hannah Morrison\*  
Magdalena Podkościelna  
Dominique Verkinderen

**Soprano II · Sopraan II**

Hana Blažíková\*  
Chiyuki Okamura  
Aleksandra Lewandowska°

**Contratenor ·**

**Contre-ténor**

Alex Potter\*  
Cécile Pilorger  
Alexander Schneider  
Bart Uvyn

**Ténor · Tenor**

Sebastian Kohlhepp\*  
Malcolm Bennett  
Johannes Gaubitz  
Stephan Gähler

**Basse · Bas**

Peter Kooij\*  
Matthias Lutze  
Bart Vandewege  
Robert van der Vinne

**Collegium Vocale Gent  
Orkest · Orchestre**

**Primo violino**

Christine Busch

**Violino I**

Baptiste Lopez  
Dietlind Mayer

**Violino II**

Caroline Bayet  
Maria Roca  
Lisa Immer

**Viola**

Deirdre Dowling  
Kaat De Cock

**Violoncello**

Ageet Zweistra  
Harm-Jan Schwitters

**Violone**

Miriam Shalinsky

**Organo**

Maude Gratton

**Oboe**

Marcel Ponsele  
Taka Kitazato  
Timothée Oudinet

**Traverso**

Patrick Beuckels  
Amélie Michel

**Fagotto**

Julien Debordes  
Carles Cristobal

**Corno**

Bart Aerbeydt

**Tromba**

Alain De Rudder  
Steven Verhaert  
Serge Rigamont

**Timpani**

Peppie Wiersma

\*solisten zingen mee  
in het koor

**18 – 21.05.2017**

**Antwerp Symphony  
Orchestra**

**Concertmeester ·  
Concertmeister**  
Lisanne Soeterbroek

**Eerste viool ·  
Premier violon**  
Eric Baeten  
Peter Manouilov  
Nana Hiraide  
Yuko Kimura  
Claire Lechien  
Sihong Liang  
Mara Mikelsone  
Miel Pieters  
Natalia Tessak  
Guido van Dooren  
Wiesje Nuiver

**Tweede viool ·  
Second violon**  
Orsolya Horvath  
Miki Tsunoda  
Frederic Van Hille  
Xu Han  
Liesbeth Kindt  
David Perry  
Lydia Seymourtier  
Marjolijn Van der Jeught  
Maartje Van Eggelen  
Luce Caron  
Mireille Kovac  
La le Lee

**Altviool · Alto**  
Sander Geerts  
Ayako Ochi  
Barbara Giepner  
Rajmund Glowczynski  
Marija Krumes  
Krzysztof Kubala  
Bart Vanistendael  
Lisbeth Lannie

**Cello · Violoncelle**  
Raphael Bell  
Marc Vossen  
Olivier Robe  
Dieter Schützhoff  
Birgit Barrea  
Claire Bleumer  
Diego Liberati  
Maria Mudrova

**Contrabas · Contrebasse**  
Ioan Baranga  
Christian Vander Borght  
Jaroslaw Mroz  
Tadeusz Bohuszewicz  
Jeremiusz Trzaska

**Fluit · Flûte**  
Edith Van Dyck  
Charlène Deschamps  
Peter Verhoyen

**Hobo · Hautbois**  
Piet Van Bockstal  
Sébastien Vanlerberghe  
Dimitri Mestdag

**Klarinet · Clarinette**  
Benjamin Dieltjens  
Benoît Viratelle

**Fagot · Basson**  
Oliver Engels  
Graziano Moretto  
Bruno Verrept  
Tobias Knobloch

**Hoorn · Cor**  
Eliz Erkalp  
Koen Cools  
Morris Powell

**Trompet · Trompette**  
Alain De Rudder  
Luc Van Gorp  
Steven Verhaert  
Serge Rigamont

**Trombone · Trombone**  
Daniel Quiles Cascant  
Roel Avonds

**Tuba · Tuba**  
Bernd van Echelpoel

**Pauken · Timbales**  
Pieterjan Vranckx

**Percussie · Percussions**  
Manuel Martinez Navarro  
Jaume-Blai Santonja  
Espinós  
Mieke Buekers  
Ruben Martinez Orio  
Paul Moreau

Deze feestelijke concertreeks is een samenwerking van ·  
Cette série de concerts festifs est réalisée en collaboration avec

**Antwerp  
Symphony  
Orchestra**



**BO  
ZAR**

deSingel

AMUZ

outhere  
MUSIC

**Antwerp Symphony Orchestra** is een kunstinstelling van de Vlaamse gemeenschap en wordt gesteund door · est une institution d'art de la Communauté flamande et est soutenue par



Partners · Partenaires



**Steun · Soutien  
Ondernemerskring  
Antwerp Symphony Orchestra**

**Stichtende leden**

Antea Belgium · Adriaan Dauwe · Argo · Barco · Central Fruit · DEME Group · Domo Investment Group · Droia Group · ECO'oh! · Ernst & Young Tax Consultants · Haenen Invest · HVG & Partners · Notariaat Michel Ide · IMWO · JBC · KBC Securities · KMDA · prof. Herman Daems, voorzitter KU Leuven · Linklaters · Labo Nuytinck · Montea · Remant · Sobradis · Baron Vic Swerts, Soudal · Truncus · Umicore · Van den Berghe R&D · Verbist & Vanlerberghe, Omega Law · VGD · VGP Parks · VM Invest · Wattex · Willemen

**Leden**

SDM-Valorum · Axel Vervoordt

**Mecenasgilde**

**Antwerp Symphony Orchestra**  
BVBA dokter Simone Hille

**Collegium Vocale Gent** wordt gesteund door · est soutenu par



met · avec

CONCERTGEBOUW BRUGGE



**AMUZ** geniet de steun van · est soutenu par



**deSingel** is een kunstinstelling van de Vlaamse overheid en geniet de steun van · est une institution d'art de la Communauté flamande et est soutenue par



**Mediasponsors ·  
Partenaires médias**



**Knack**

dS De  
Standaard

canvas

**02.05, 04.05,  
07.05, 10.05.2017**

dans le cadre de ·  
in het kader van Bach  
Heritage Festival  
soutien · steun



**21.05.2017**

dans le cadre de ·  
in het kader van Bach  
Heritage Festival,  
Singing Brussels  
Celebration Weekend  
soutien · steun



# Partenaires BOZAR · BOZAR Partners

## Soutien public · Overheidssteun · Public partners



### Gouvernement Fédéral · Federale Regering

Services du Premier Ministre, Cellule de coordination générale de la politique · Diensten van de Eerste Minister, Cel algemene beleidscoördinatie · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de l'Emploi, de l'Economie et des Consommateurs, chargé du Commerce extérieur · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Werk, Economie en Consumenten, belast met Buitenlandse Handel · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Sécurité et de l'Intérieur, chargé des Grandes Villes et de la Régie des bâtiments · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Veiligheid en Binnenlandse Zaken, belast met Grote Steden en de Regie der gebouwen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Coopération au développement, de l'Agenda numérique, des Télécommunications et de la Poste · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Ontwikkelingssamenwerking, Digitale Agenda, Telecommunicatie en Post · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre des Affaires étrangères et européennes, chargé de Beliris et des Institutions culturelles fédérales · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Buitenlandse Zaken en Europese Zaken, belast met Beliris en de Federale Culturele Instellingen · Services du Ministre du Budget, chargé de la Loterie nationale · Diensten van de Minister van Begroting, belast met de Nationale Loterij · Services du Ministre des Finances · Diensten van de Minister van Financiën

### Communauté Française

Cabinet du Ministre-Président · Cabinet de la Vice-Présidente et Ministre de l'Education, de la Petite enfance, des Crèches et de la Culture · Cabinet du Ministre de l'Aide à la jeunesse, des Maisons de justice et de la Promotion de Bruxelles

### Vlaamse Gemeenschap

Kabinet van de Minister-president en Minister van Buitenlands Beleid en Onroerend Erfgoed · Kabinet van de Minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel

### Deutschsprachige Gemeinschaft Belgiens

Kabinett des Ministerpräsidenten

### Région Wallonne

Cabinet du Ministre-Président

### Région de Bruxelles-Capitale · Brussels Hoofdstedelijk Gewest

Cabinet du Ministre-Président · Kabinet van de Minister-President · Cabinet du Ministre des Finances, du Budget, des Relations extérieures et de la Coopération au Développement · Kabinet van de Minister van Financiën, Begroting, Externe Betrekkingen en Ontwikkelingssamenwerking

### Commission Communautaire Française

### Vlaamse Gemeenschapscommissie

### Ville de Bruxelles · Stad Brussel

## Partenaires BOZAR · BOZAR Partners

### Partenaires internationaux · Internationale partners · International partners

European Concert Hall Organisation: Concertgebouw Amsterdam · Gesellschaft der Musikfreunde in Wien · Wiener Konzerthausgesellschaft · Cité de la Musique Paris · Barbican Centre London · Town Hall & Symphony Hall Birmingham · Kölner Philharmonie · The Athens Concert Hall Organization · Konserthuset Stockholm · Festspielhaus Baden-Baden · Théâtre des Champs-Élysées Paris · Salle de concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte de Luxembourg · Paleis voor Schone Kunsten Brussel/Palais des Beaux-Arts de Bruxelles · The Sage Gateshead · Palace of Art Budapest · L'Auditori Barcelona · Elbphilharmonie Hamburg · Casa da Música Porto · Calouste Gulbenkian Foundation Lisboa · Palau de la Música Catalana Barcelona · Konzerthaus Dortmund



### Partenaires institutionnels · Institutionele partners · Institutional partners



### Partenaires structurels · Structurele partners · Structural partners



### Partenaires médias · Media partners



### Partenaires privilégiés · Bevoorrechte partners · Privileged partners

BOZAR

EXPO PHOTO

MUSIC



### Fondations · Stichtingen · Foundations

FOUNDATION



### Partenaires promotionnels · Promotiepartners



### Fournisseur officiel Officiële leverancier

Grether's Pastilles

### Corporate Patrons

ABN AMRO · EDMOND DE ROTHSCHILD (EUROPE) · BIRD & BIRD · EDF LUMINUS · LHOIST · LINKLATERS · PUILAETCO DEWAAY PRIVATE BANKERS S.A. · SOCIÉTÉ FÉDÉRALE DE PARTICIPATIONS ET D'INVESTISSEMENTS S.A. · FEDERALE PARTICIPATIE EN INVESTERINGSMAATSCHAPPIJ NV ·



## BOZAR Patrons members

Monsieur et Madame Charles Adriaenssen • Madame Geneviève Alsteens • Madame Marie-Louise Angenent • Monsieur et Madame Etienne d'Argembeau • Comte Gabriel Armand • Comte et Comtesse Christian d'Armand de Chateauxvieux • Monsieur Laurent Arnauts • Duchesse d'Audiffret Pasquier • Monsieur et Madame Laurent Badin • Baron en Barones Jean-Pierre de Bandt • Monsieur Erard de Becker • Monsieur et Madame Roger Bégault • Madame Marie Bégault • Monsieur Jan Behlau • Monsieur Jean-François Bellis • Baron et Baronne Berghmans • Monsieur Tony Bernard • Baron en Barones Luc Bertrand • De Heer Stefaan Bettens • De Heer en Mevrouw Carl Bevernage • Madame Bia • Mevrouw Liliane Bienfet • Monsieur Philippe Bioul • Mevrouw Roger Blanpain • Monsieur et Madame Mickey Boël • Comte et Comtesse Boël • Monsieur et Madame Bernard Boon Falleur • Monsieur Vincent Boone • Monsieur et Madame Thierry Bouckaert • De Heer en Mevrouw Alfons Brenninkmeijer • Ambassadeur Dr. Günther Burghardt en Mevrouw Rita Burghardt-Byl • Mevrouw Helena Bussers • Madame Marie Anne Carbonez • Baron Cardon de Lichtbuer • Monsieur et Madame Michel Carlier • Monsieur et Madame Hervé de Carmoy • Monsieur et Madame Jean-Charles Charki • Monsieur Robert Chatin • Prince et Princesse de Chimay • Monsieur et Madame Christian Chéry • Madame Marianne Claes • Monsieur Jim Cloos • Madame Jean de Cock de Rameyen • Monsieur Bernard de Cock de Rameyen • Comtesse Michel Cornet d'Elzuis • Monsieur et Madame Patrice Crouan • Prince Guillaume de Croÿ • De Heer Géry Daeninck • Monsieur et Madame Denis Dalibot • Monsieur et Madame Bernard Darty • Vicomte Davignon • De Heer en Mevrouw Philippe De Baere • Mevrouw Philippe Declercq • Monsieur Pascal De Graer • De heer en Mevrouw Bert De Graeve • Mevrouw Brigitte De Groof • Baron Andreas De Leenheer • Monsieur Michel Delloye • Monsieur et Madame Alain De Pauw • Monsieur Patrick Derom • Monsieur Laurent Desseille • Monsieur Amand-Benoît d'Hondt • Monsieur Régis D'Hondt • Madame Iro Dimitriou • De heer en Mevrouw Pieter Dreesmann • M. Bruce Dresbach et Dr. Corinne Lewis • De Heer en Mevrouw Bernard Dubois • Monsieur et Madame Pierre Dumolard-Balthazard • Monsieur et Madame Paul Dupuy • Mr. Graham Edwards • Madame Dominique Eickhoff • Madame Jacques E. François • Madame Monique Fritz • Madame Sophie de Galbert • De heer en Mevrouw Marnix Galle Sioen • Monsieur Marc Ghysels • Monsieur et Madame Léo Goldschmidt • Madame Sylvia Goldschmidt • De heer André Gordts • Comtesse Nadine le Grelle • Monsieur et Madame Pierre Guilbert • Madame Nathalie Guiot • Madame Bernard Guttman • Monsieur Paul Haine • Monsieur et Madame Bernard Hanotiau • De Heer en Mevrouw Philippe Haspelslagh • Monsieur Thierry Hazevoets • De Heer en Mevrouw Pieter Heering • Monsieur Jean-Pierre Hoa • De Heer Xavier Hufkens • Madame Christine Huvelin • Mevrouw Bonno H. Hylkema • Monsieur Fernand Jacquet • Monsieur Maxime Jadot • Monsieur et Madame Jean-François Jans • Barones Janssen • Baron et Baronne Paul-Emmanuel Janssen • Monsieur et Madame Mathieu Janssens van der Maelen • Madame Patricia de Jong • Madame Elisabeth Jongen • De heer en Mevrouw Martin Kallen • Monsieur et Madame Adnan Kandiyoti • Monsieur Claude Kandiyoti • Monsieur Peter Klein et Madame Susanne Hinrichs • Dr. et Madame Klaus Körner • Monsieur Charles Kramarz • Madame Jean-Jacques Kreglinger • Monsieur et Madame Charles Kriwin • Madame Marleen Lammerant • Mademoiselle Alexandra van Laethem • Mevrouw Hilde Laga • Madame Brigitte de Laubarede • Comte et Comtesse Yvan de Launoit • Chevalier et Madame Laurent Josi • Monsieur Pierre Lebeau • Monsieur et Madame François Legein • Monsieur et Madame Laurent Legein • Monsieur et Madame Charles-Henri Lehideux • Monsieur Mark Le Jeune • Monsieur et Madame Gérald Leprince Jungbluth • Madame Dominique Leroy • De Heer en Mevrouw Thomas Leysen • De heer en Mevrouw Paul Lievevrouw - Van der Wee • Madame Florence Lippens • Madame Daphné Lippitt • Monsieur et Madame Clive Llewellyn • Monsieur Manfred Loeb • Madame Marguerite de Longeville • Comte et Comtesse Jean-Baptiste de Looz-Corswarem • Monsieur et Madame Thierry Lorang • Madame Olga Machiels - Osterrieth • De heer Peter Maenhout • Madame Oscar Mairlot • Monsieur et Madame Jean-Pierre Mariën • Monsieur et Madame Jean-Pierre Marchant • Notaris Luc L. R. Marroyen • De heer en Mevrouw Frederic Martens • Monsieur et Madame Yves-Loïc Martin • De heer en Mevrouw Paul Maselis • Monsieur et Madame Dominique Mathieu-Defforey • Monsieur Etienne Mathy • Madame Luc Mikolajczak • De heer en Mevrouw Frank Monstrey-Noë • Madame Philippine de Montalembert • Baron et Baronne Dominique Moorkens • Madame Jean Moureau-Stoclet • Madame Nelson • Monsieur Hervé Ollagnier • De heer en Mevrouw Robert van Oordt • Mevrouw Thérèse Opstal • Monsieur Laurent Pampfer • Monsieur Peter Henrich • Comte et Comtesse Baudouin du Parc Locmaria • Madame Jessica Parser • Madame Jean Pelfrene - Piqueray • Monsieur et Madame Dominique Peninon • Monsieur et Madame Olivier Périer • Monsieur Frédéric Peyré • Monsieur Gérard Philippson • Madame Florence Pierre • Madame Marie-Caroline Plaquet • Madame Suzanne de Potter • Madame Caroll Pucher • Monsieur et Madame André Querton • Madame Hermine Rédélé Siegrist • Madame Olivia Nicole Robinet-Mahé • Madame Didier Rolin Jacquemyns • De heer en Mevrouw Anton van Rossum • Monsieur et Madame Bernard Ruiz Picasso • Monsieur et Madame Jean Rusotto • Monsieur et Madame Samir Sabet d'Acre • Monsieur et Madame Dominique de Saint-Rapt • Monsieur et Madame Frederic Samama • Mevrouw Anne-Marie Saquet • Monsieur Jean-Pierre Schaecken-Willemaers • Monsieur et Madame Philippe Schöller • Monsieur et Madame Hans C. Schwab • Chevalier Alec de Selliers de Moranville • Monsieur et Madame Tommaso Setari • Madame Gaëlle Siegrist Mendelssohn • Messieurs Bernard Slegten et Olivier Toegemann • Mr. & Mrs. Trevor Soames • Monsieur Patrick Solvay • Madame Mario Spandre • Monsieur Eric Speeckaert • Vicomte Philippe de Spoelberch • Madame Irene Steels-Wilsing • De heer en Mevrouw Jan Struyaert • Stichting Liedts-Meesen • Monsieur et Madame Stoclet • Baron et Baronne Hugues van der Straten • Mevrouw Christiane Struyven • Monsieur et Madame Julien Struyven • De heer Coen Teulings • Monsieur Daniel Thierry • Madame Véronique Thierry • Monsieur Gilbert Tornel • Madame Astrid Ullens de Schooten • Madame Brigitte Ullens de Schooten • Monsieur Marc Urban • De heer Marc Vandecandelaere • De heren Pascal van der Kelen en Patrick Haemelincx • Monsieur et Madame Bruno Vanderschelden • Mevrouw Greet Van de Velde • De heer Jan Van Doninck • Madame Nadine van Hare • Madame Lizzie Van Nieuwenhuysse • De heer Johan Van Wassenhove • Baron et Baronne de Vaucleroy • Baronne Velge • De heer Eric Verbeeck • Monsieur et Madame Denis Vergé • Monsieur et Madame Bernard Vergnes • Monsieur et Madame Alexis Verougstraete • Mevrouw Eddy Vermeersch • De heer en Mevrouw Axel Vervoordt • Monsieur Guy Vieilleveigne • De heer en Mevrouw Karel Vinck • Vrienden van het Zoute • Madame Gabriel Waucquez • Monsieur et Madame Peter Wilhelm • Monsieur et Madame Luc Willame • Monsieur Robert Willcox • Monsieur et Madame Antoine Winckler • Monsieur et Madame Bernard Woronoff • Chevalier Godefroid de Wouters d'Oplinter • Mr. Johan Ysewyn & Ms Georgia Brooks • Monsieur et Madame Jacques Zucker • Monsieur et Madame Yves Zurstrassen •

### YOUNG PATRONS

Monsieur Ludovic d'Auria • Comte Xavier de Brouhoven de Bergeyck • Monsieur et Madame Amaury de Harlez • Monsieur José de Pierpont • Mevrouw Valentine Deprez • Monsieur et Madame Alexandre Lattès • Madame Elozi Lomponda • De heer Stephane Nerinckx • Madame Constance Nguyen • Monsieur Rahim Samii • Monsieur Jean-Charles Speeckaert • De heer Alexander Tanghe • Mevrouw Elise Van Craen • Mevrouw Julie Van Craen • Madame Valentine van Rijckevorsel • Madame Sarah Zucker

# Colofon · Colophon

**Coördinatie · Coordination**

Hedwig Scheltjens

**Vormgeving · Mise en page**

Coast

Branding + Design

[www.coast-agency.com](http://www.coast-agency.com)

**Druk · Impression**

Perka

**V.U. · E.R.**

Antwerp Symphony Orchestra

Joost Maegerman

Carnotstraat 10

2060 Antwerpen

**Publicatiedatum ·****Date de publication**

april · avril 2017

Onder voorbehoud van

wijzigingen en tikfouten.

Sous réserve de modifications

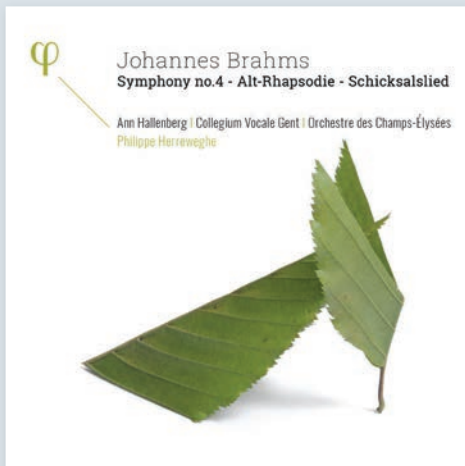
et d'erreurs typographiques.



# Happy Birthday, Philippe Herreweghe!

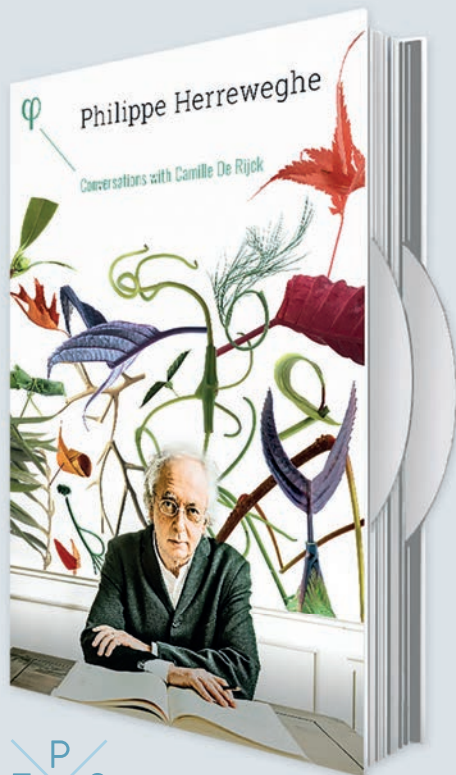


1 CD  
LPH025



DOUBLE  
LP

LPH050



7 P  
X O  
H

Book + 5CD  
release beginning of May  
LPH026

outhere  
MUSIC

[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com)

Distributed by Outhere Distribution Benelux

Discover our new app:  
[ALPHAPLAYAPP.COM](http://ALPHAPLAYAPP.COM)  
available on iOS & Android



De gerenommeerde en internationaal geroemde dirigent Philippe Herreweghe wordt 70 jaar in mei 2017. Om deze verjaardag luister bij te zetten, organiseren de ensembles en podia die het sterkste met hem zijn verbonden een feestelijke concertreeks met 7 producties op verschillende locaties.

Philippe Herreweghe, le célèbre chef d'orchestre de renommée internationale, fête ses 70 ans en mai 2017. Pour marquer cet anniversaire, les ensembles et les institutions culturelles qui entretiennent des liens étroits avec lui, organisent une série de concerts festifs comportant de 7 productions dans différents lieux.