

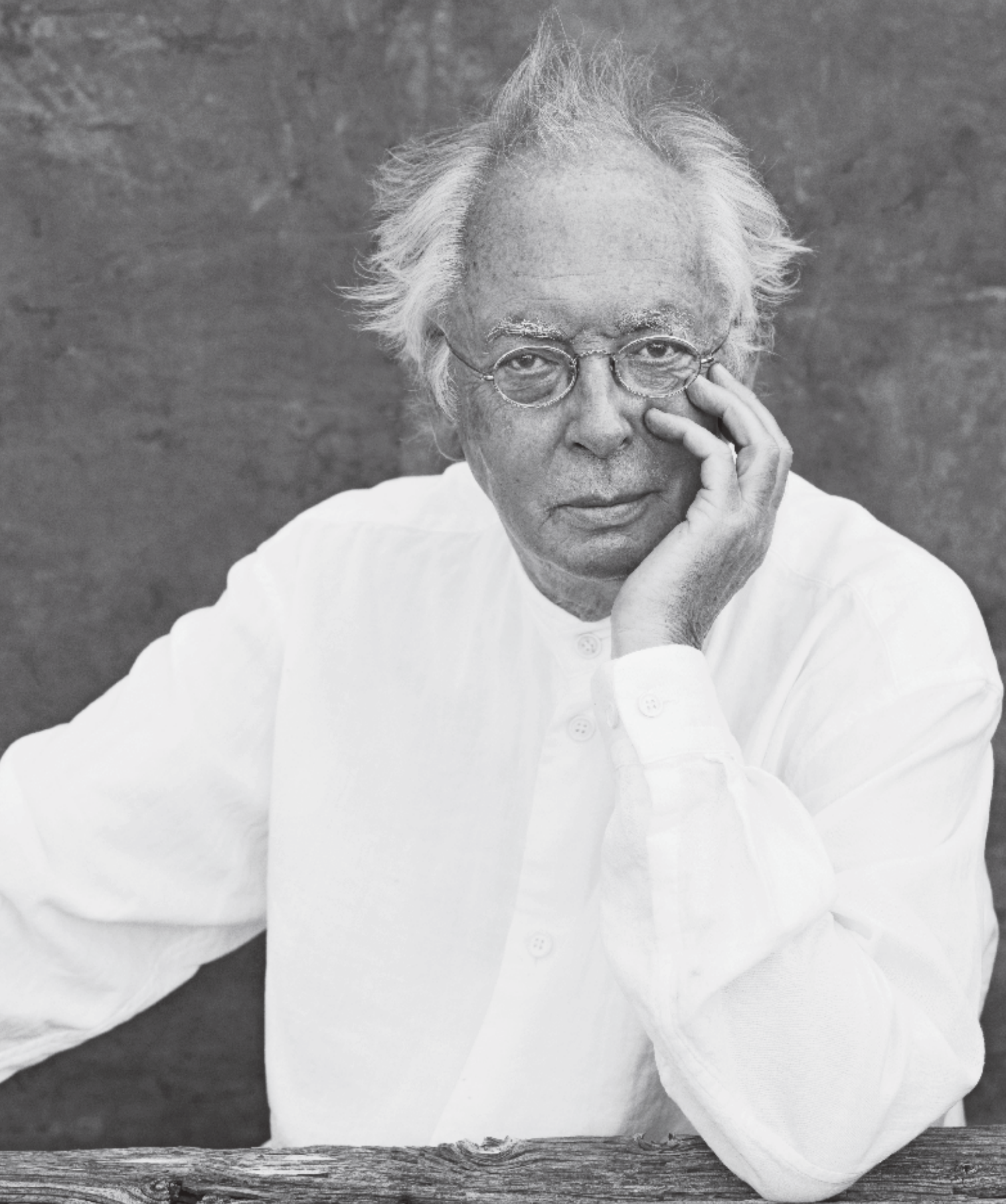
COLLEGIUM
VOCALÉ
GENT

PHILIPPE
HERREWEGHE

PHOTOGRAPHY BY STEPHAN VANFLETEREN

HANNIBAL





‘HET
PARADIJS
IS EEN
EINDSTADIUM’

In gesprek met Philippe Herreweghe *Opgetekend door Joep Stapel*

‘PARADISE
IS THE FINAL
MEASURE’

A conversation with Philippe Herreweghe *Penned by Joep Stapel*

Ergens in de tijdloosheid van het ogenblik, dat slechts in oppervlakkige zin geteld wordt door de klok om uw pols of in uw broekzak, leeft de muziek. Zij schept haar eigen werkelijkheid, haar eigen duur en atmosfeer. Haar horizons, resonanties en herinnering. Luister maar: daar leeft zij, met de gedeelde concentratie van spelers en toehoorders als adem. De ritzelende bladmuziek en de lichamen die haar voortbrengen, zijn hooguit het begin, de placenta die haar voedt op dat magische, tijdloze ogenblik, dat tegelijk verwekking, geboorte en versterven is.

Goed, maar dat magische ogenblik valt niet zomaar uit de hemel. Ingewijden, zoals de in dit boek geëerde musici, weten dat. De seance die de magie oproept, vergt een maximum aan voorbereiding, inzet, discipline en telwerk. Ouderwets tellen, nog afgezien van de rekenkundige aspiraties die componisten van Bach tot Stravinsky botvierden in hun partituren. Men telt de geluidstrillingen voor de juiste stemming. Men volgt de klok, om gezamenlijk en op hetzelfde moment te kunnen beginnen. Men telt mollen en kruisen. Men telt de noten in de maat. Men telt af. En dat nu al ruim vijftig jaar, in het geval van Collegium Vocale Gent en zijn oprichter Philippe Herreweghe, die op 2 mei 2022 zijn vijfenzeventigste verjaardag viert.

Tweeënvijftig jaar gezamenlijk musiceren: dat zijn duizenden concerten over de hele wereld, honderden platen en cd's, tientallen prijzen - en ontelbare keren die wezenlijke verheffing: de stilte, de gedeelde concentratie, de adem, het magische ogenblik. Daar leeft de muziek, daar excelleren Philippe Herreweghe en Collegium Vocale Gent, nog altijd. Het dubbeljubileum van een van 's werelds meest vooraanstaande koren en zijn dirigent nodigt uit tot een stap terug. Om stil te staan bij wat er in een halve eeuw bereikt is, en om een blik in de toekomst te werpen.

Somewhere in a timeless moment, only superficially ticking by on the timepiece on your wrist or in your pocket, music lives. It creates its own reality, its own time and its own atmosphere. Music has its own horizons, associations and memories. Listen: there it appears, brought to life through the shared concentration of musicians and audience. The rustle of the sheet music and the bodies playing it are, at most, its beginning, the placenta that nourishes it in that magical, timeless moment, which holds conception, birth and death all at once.

Be that as it may, that magical moment doesn't just fall from the sky. Cognoscenti, such as the musicians honoured in this book, are well aware of this. The rites that conjure up this magic require a maximum of preparation, supreme effort, steely discipline and also a lot of counting, old-fashioned counting, and we haven't even yet considered the arithmetical aspirations unleashed on their scores by composers from Bach to Stravinsky. The sound vibrations are counted to set the right mood. The clock is watched, to start together at the same time. Flats and sharps are counted. The notes of each measure are counted. There is a countdown. And that for over fifty years, in the case of Collegium Vocale Gent and its founder Philippe Herreweghe, who will be celebrating his seventy-fifth birthday on 2 May.

Fifty-two years of making music together: that amounts to thousands of concerts, all over the world, hundreds of records and CDs, dozens of prizes - and experiencing countless times that most essential elevation: the silence, the shared concentration, the intake of breath, the magical moment. That is where the music lives, that's where Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent surpass themselves, today as much as ever. But the double anniversary of one of the world's foremost ensembles and its conductor extends an invitation to stand still for a moment. To reflect on what has been achieved in a half-century. And to take a look into the future.

Meer dan Bach

Als jongetje van zes of zeven stond Philippe Herreweghe al met een stokje voor de radio te dirigeren. Hij heeft het altijd gewild, zegt hij. Via een omweg (studie geneeskunde en opleiding tot psychiater) belandde hij in de oude muziek en werd Bach-specialist. Maar als dertiger vroeg hij zich af: wil ik dit mijn hele leven blijven doen?

“Ik word niet graag opgesloten in dat hokje van Bach. Voor mij is Beethoven de allergrootste, al is Bach toch ook gewoon een grote componist”, zegt Herreweghe in zijn Brusselse herenhuis, met typerend gevoel voor understatement. “Het publiek associeert ons met Bach, ik snap dat, we hebben zo’n vijftig Bach-cd’s gemaakt, maar ik beluister die vrijwel nooit opnieuw. Ik ben daar niet meer tevreden mee. Alleen de kleine missen die wij hebben opgenomen voor Virgin, daarvan denk ik dat het wel mooie opnamen waren op Bach-gebied.”

Wellicht even slikken voor hen die nog altijd graag naar een *Matthäus* of *Johannes* van Collegium Vocale Gent luisteren, en geef ze eens ongelijk. Beide Bach-passies zijn in meerdere prachuitvoeringen beschikbaar in de omvangrijke discografie van het koor, dat Herreweghe in 1970 toch vooral stichtte om de muziek van Bach uit te voeren, of eigenlijk om die nu eens ‘goed’ uit te voeren. Samen met Gustav Leonhardt, pionier van de historische uitvoeringspraktijk, zetten ze in de jaren zeventig en tachtig de helft van Bachs cantates op plaat, terwijl Nikolaus Harnoncourt in Wenen de andere helft voor zijn rekening nam.

“En we hebben een van de eerste *Matthäus-Passionen* op oude instrumenten opgenomen, na Harnoncourt. Bij onze tweede opname hadden we meer ervaring, maar die eerste is nog steeds de mooiste, zegt men. We waren fris en jong, er was een bepaalde onbevangenheid. Ik heb me van tevoren twee weken afgezonderd in een Zwitsers chalet om de partituur te bestuderen. We hadden die energie van jonge mensen die nooit meer terugkomt”, zegt Herreweghe.

Nog altijd geniet het Collegium wereldwijd een grote reputatie op Bach-gebied: “Tot begin deze eeuw behoorden wij tot een select gezelschap van groepen die Bach op niveau uitvoerden. Je had Ton Koopman, je had Masaaki Suzuki en

More than Bach

As a boy of six or seven, Philippe Herreweghe had already started conducting - facing the radio, waving a stick. This is what he always wanted to do, he says. After a small detour (studying medicine and training as a psychiatrist) he arrived at early music and became a Bach specialist, but when he reached his thirties he started wondering: is this what I want to keep doing for the rest of my life?

‘I don’t really want to be defined by Bach. For me, Beethoven is the greatest of them all - while naturally Bach is also a great composer,’ Herreweghe says with his typical sense of understatement in his Brussels townhouse. ‘The public associates us with Bach, I understand that, we have made about fifty Bach CDs after all, but I myself hardly ever listen to them. They do not satisfy me anymore. Only the short masses that we recorded for the Virgin label, I think those were beautiful Bach recordings.’

That might be a slight disappointment for those who still like to listen to the *St Matthew* and *St John Passions* recorded by Collegium Vocale Gent - and who can blame them. These two Bach Passions are available in several beautiful versions in the extensive discography of the ensemble, which Herreweghe founded in 1970 for the purpose of performing Bach’s music, or rather to finally perform it well. Together with Gustav Leonhardt, a pioneer of historically informed performance, they made recordings of half of Bach’s cantatas in the 1970s and 1980s, while Nikolaus Harnoncourt in Vienna recorded the other half.

‘And after Harnoncourt we made one of the first *St Matthew Passion* recordings on historic instruments. When we made our second recording we had more experience, but the first one is still the best, they say. We were fresh and young, we played with a certain innocence. I isolated myself in a Swiss chalet for two weeks beforehand to study the score. We had that young people energy that never comes back again,’ says Herreweghe.

The Collegium still enjoys a great reputation worldwide in the field of Bach: ‘Until the beginning of this century we belonged to a select company of groups that were performing Bach at a high level. There was Ton Koopman, there was Masaaki Suzuki and then there was us. And

je had ons. En uiteraard onze voorlopers, Harnoncourt en Leonhardt. In die jaren waren wij toonaangevend.” Iets om trots op te zijn. Toch stuit praten over Herreweghes muzikale nalatenschap “op een gevoel van relativiteit en bescheidenheid dat bij mij terecht zeer groot is”, zegt hij.

Specialisatie is één weg, laten de oudmuziekorkesten van collega's als Koopman of Suzuki zien. Voor Herreweghe en de wijze waarop Collegium zich heeft ontwikkeld is juist de wisselwerking tussen oude en andere muziek verrijkend gebleken. “Het begin van Bachs *Hohe Messe* vond ik vroeger heel spannend, alleen al om het bij elkaar te houden”, zegt Herreweghe. “Maar na de *Missa Solemnis* van Beethoven lijkt het openingskoor van de *Hohe Messe* kinderspel. Iets vergelijkbaars geldt voor de spanningsboog. Ik heb alle symfonieën van Bruckner gedaan en zo'n adagio alleen duurt al twintig minuten. Hoe houd je het einde in zicht? Een Bach-koor van een paar minuten benader je daarna anders.”

Hoe breed het repertoire van Herreweghe en Collegium inmiddels ook is, er blijft toch een steekje spijt: “Helaas hebben we nauwelijks met levende componisten gewerkt.” Al is het ook niet niks wat Collegium op dat gebied heeft gedaan: Pousseur, Goeyvaerts, Dusapin, Schönberger, Gorli, Gubaidulina, Pärt, Brewaeyts, Van Parys, Glass, Sciarrino, Sleichim...

Maatzwaaier

Herreweghe is een gretige spreker, met een groot taalgevoel en een brede belangstelling. Michel Houellebecq is een favoriete schrijver, evenals Philip Roth: mannen die met krachtige zinnen doordringen in de diepere strata van onze cultuur en ons gevoelsleven. Als gediplomeerde psychiater heeft Herreweghe daarover zelf de nodige ideeën, maar ook al is zijn muzikale bril een analytische, hij beziet de kunst verre van klinisch.

In zekere zin is Herreweghes dirigentenloopbaan een uit de hand gelopen hobby, zo wil de mythe, begonnen toen hij overdag in het ziekenhuis werkte en 's avonds repeteerde met zijn koor. “Maatzwaaier”, noemde hij zich in die dagen gekscherend. Op “een paar lesjes” na is hij als dirigent autodidact. “Soms verdenk ik mij ervan meer beïnvloed te zijn als manager”, zegt Herreweghe nu. “Als ik ooit doodga en ik kom in de hemel is het eerste wat ik ga doen die engelen reorganiseren. Het is me daar een boeltje.”

our predecessors, naturally, Harnoncourt and Leonhardt. In those years we were paving the way' Truly something to be proud of. Still, talking about Herreweghe's musical legacy runs counter to 'a sense of relativity and modesty that is rightly very strong in my mind,' he says.

Specialisation is one road to travel, as the early music orchestras of colleagues such as Koopman or Suzuki illustrate. For Herreweghe and the way in which Collegium has developed, it was the interaction between early and other music that proved fertile. 'I used to find the beginning of Bach's *Hohe Messe* very breath-taking, if only the act of keeping it together', says Herreweghe. 'But after Beethoven's *Missa Solemnis*, the opening chorus of the *Hohe Messe* becomes child's play. Something similar happens to the tension curve. I've done all of Bruckner's symphonies now and even just an adagio lasts twenty minutes. How do you keep the end in sight? After that, you approach a Bach chorus of a few minutes differently.'

However wide-ranging the repertoire of Herreweghe and Collegium is by now, there is also a slight regret: 'Unfortunately, we hardly ever worked with living composers.' And yet what Collegium has achieved in that sphere is nothing to sneeze at: Pousseur, Goeyvaerts, Dusapin, Schönberger, Gorli, Gubaidulina, Pärt, Brewaeyts, Van Parys, Glass, Sciarrino, Sleichim...

Measure tapper

Herreweghe is an animated speaker, with a wonderful sense of language and a broad range of interests. Michel Houellebecq is one of his favourite writers, as is Philip Roth - men who penetrate the deeper strata of our culture and our emotional life with their powerful sentences. As a certified psychiatrist, Herreweghe has his own ideas about this, but even though his musical views are analytical, he doesn't think of art in clinical terms.

In a sense, Herreweghe's conducting career is a hobby that got out of hand, or so the myth goes. It started when he was working in the hospital in the daytime and rehearsing with his ensemble in the evenings. In those days he jokingly called himself 'a measure tapper'. Apart from 'a few lessons', he is a self-taught conductor. 'Sometimes I suspect that my natural gifts lie more in the way of management,' Herreweghe says now. 'If I ever die and I get to heaven, the first thing I'm going to do is organise those angels. It's quite a mess up there.'







SINE MISSIONE NASCIMUR

28

Johann Sebastian Bach en de dood. Twee bakens in mijn leven. Met het voortschrijden van de leeftijd werpt het tweede steeds een ander licht op het eerste: kan de muziek van J.S. Bach troost brengen in het aanschijn van de dood?

Dan moet ik vooreerst aan mijn arme moeder denken. Ze was een uitstekende amateurpianiste en hield zielsveel van muziek. Maar toen ze met haar ocharme 56 jaar jammerlijk lag te sterven in haar kamer met uitzicht op onze mooie lentetuin, en vanuit het huis van de burens Chopin's *Préludes* naar binnen waaiden, zei ze, ik zal het nooit vergeten: "Doe de ramen dicht. De lente en de muziek zijn een leugen." Woorden die mij door merg en been gingen, een protest van een liefdevolle vrouw tegen het schandaal van de dood. Weinig later is ze vreedzaam heengegaan.

Ook indien het muziek van Bach was geweest, had zij waarschijnlijk hetzelfde gezegd. Wanneer men vergaat van de pijn heeft men meer nood aan morfine dan aan contrapunt. De muziek brengt meer troost aan de levenden dan aan de stervenden.

De dood lijkt een absurd schandaal. Wij kunnen hem, zo zegt La Rochefoucauld, net zomin als de zon, recht in de ogen kijken. Ons onderbewuste legt de klemtoon op incidentele oorzaken zoals ziekte, een ongeluk, hoge leeftijd, om van de onomkeerbare onafwendbaarheid weg te kijken. Dieren kennen enkel het moment van levensgevaar. Ze zijn blind voor de doodsgedachte, de tijd en hun individualiteit.

Het is de ontwikkeling van onze prefrontale hersenkwab die de doodsgedachte met zich heeft gebracht, maar ons dagelijks levensgevoel wordt - gelukkig maar - voornamelijk geregeerd door onze dierenhersen. Om zijn angst voor de dood te kun-

Johann Sebastian Bach and death. Two beacons in my life. As my age advances, the latter is illuminating the former in constantly new ways: Can the music of J. S. Bach provide comfort in the face of death?

The first memory that comes to my mind is of my poor mother. She was an excellent amateur pianist and loved music with all her heart, but when she lay dying at the tragically young age of 56, in her room with a view of our beautiful spring garden and Chopin's *Préludes* drifting in from the neighbours' house, she said, and I will never forget it: 'Close the windows. Spring and music are all lies.' Words that cut me to the bone; the protest of a loving woman against the barbarity of death. Shortly after she passed away peacefully.

If the music had been by Bach, she undoubtedly would have said the same. When you are dying of pain, morphine is more good to you than counterpoint. Music offers more solace to the living than to the dying.

Death is an absurd transgression. 'One can't look steadily at death any more than one can stare at the sun', said La Rochefoucauld. Our sub-conscious latches onto the ancillary causes - illness, an accident, old age - in order to look away from that unescapable point of no return. Animals only know the actual moment of mortal danger. They have no philosophy of death, no sense of time, no concept of self.

It was the evolution of our prefrontal cortex that ushered in our awareness of death, but the way we go about our daily life, fortunately, is governed primarily by our 'animal brain'. In our attempts to master the fear of death, humans since prehistoric times have first resorted to magic, then religions, settling finally, after many detours, on

nen schragen, heeft de mens sinds de prehistorie eerst de magie in stelling gebracht, vervolgens de religie en uiteindelijk, met vele omwegen, het monotheïsme, om het bij onze cultuurwereld te houden. De Franse filosoof Edgar Morin vat het als volgt samen: *“Le serein équilibre du croyant se fonde sur le délire pathologique de la religion.”* Met het grootste respect voor al het wonderbaarlijke dat de religie tot stand heeft gebracht op het vlak van de moraal, de ethiek en de kunst, en met evenveel respect voor de ware gelovige, kan ik Morin vooral goed volgen als het gaat over de katholieke kerk, die in haar uiterlijk vertoon van pracht en praal, mysteries, gespecialiseerde heiligen, boetprocessies, flagellanten en mirakels rationeel beschouwd inderdaad doet denken aan geritualiseerde waanzin.

Om op J.S. Bach terug te komen: heel anders was zijn geloofswereld, waaraan wij zijn muziek te danken hebben. Zijn rotsvast geloof was dat van het ‘wetenschappelijk lutheranisme’, zoals dat toen in Leipzig in zwang was, maar wel gematigd door het piëtisme, dat de klemtoon van het dogma en de centraal georganiseerde hiërarchie naar het individu en het gevoel verschoof.

Bach werd zijn leven lang heel brutaal geconfronteerd met de dood, die in zijn tijd nog nabijder, wreder, publiekelijker en onverbiddeijker was dan heden ten dage. De gruwelijke Dertigjarige Oorlog, die de Duitse bevolking van 17 naar 13 miljoen had teruggebracht, was pas beëindigd met de Vrede van Westfalen in 1648.

De verschrikkingen ervan zouden lang nazinderen. De levensverwachting lag voor een man op niet meer dan vijftig jaar, al lag dat cijfer voornamelijk aan de verbijsterend hoge kindersterfte. Eén vrouw op de acht stierf in het kraambed. Antibiotica waren er niet, pijnstillers evenmin. Geen van Bachs voorouders overschreed de middelbare leeftijd. Tijdens zijn leven verloor hij op één na al zijn broers en zussen. Bij zijn terugkeer van een korte reis uit Köthen trof hij zijn eerste vrouw dood en begraven aan. Tussen 1726 en 1736 waren er onder zijn kinderen met Anna Magdalena en in zijn naaste familie maar liefst negen sterfgevallen, onder wie drie peuters.

Bach moet door al dat leed ongetwijfeld ontzettend hebben afgezien, en zijn creatieve crisis in de jaren 1729-1730 heeft zeker met een rouwdepressie te maken. Luther liet ons een hartverscheurende brief na over de dood van zijn dochter, maar in geen enkel geschrift getuigt Bach van zijn verdriet. Hij was geen schrijver, enkel een componist. Maar er zijn van Bach geen *Kindertotenlieder* of *Totenfeier*. Bach had zeer zeker het muzikale voorstellingsvermogen en de compositorische genialiteit om de verschrikkingen van de dood muzikaal

monotheïsme - that is, in our part of the world. The French philosopher Edgar Morin expresses it succinctly: *‘Le serein équilibre du croyant se fonde sur le délire pathologique de la religion.’* (‘The serene equilibrium of the believer is based on the pathological delirium of religion.’) With all due respect to religion’s extraordinary achievements in terms of morality, ethics and art, and the greatest respect for true believers, I quite understand Morin’s point when it comes to the Catholic Church, which with its outward display of finery and grandeur, its mysteries, patron saints, penitential processions, flagellants and miracles, indeed puts one in mind of nothing less than ritualised insanity.

But let’s return to J.S. Bach: how different was his lived religion, to which we owe his music. His unswerving faith lay in ‘scholastic Lutheranism’, then in vogue in Leipzig, tempered by Pietism, which shifted the emphasis from dogma and centrally organised hierarchy to the individual and to feelings.

All through his life J.S. Bach was to be confronted in many brutal ways with death, which in his day was more present, cruel, public and ruthless than it is today. The horrific Thirty Years’ War, which reduced the German population from 17 to 13 million, raged until the Peace of Westphalia in 1648.

Its horrors would continue to echo for a long time. Life expectancy for a man was no more than fifty years, although that figure was mainly due to the astonishingly high infant mortality. One woman in eight died in childbirth. There were no antibiotics, no painkillers. None of Bach’s ancestors had lived past middle age. During his own lifetime, he lost all but one of his brothers and sisters. He returned home from a short journey to Cöthen only to discover his first wife had died and already been buried. Between 1726 and 1736 there were nine deaths among his children with Anna Magdalena and his immediate family; three were still infants.

All of this suffering must have been a profound source of grief for Bach, and his creative crisis in the years 1729-1730 most certainly is linked to the depression of bereavement. Luther left us a heart-breaking letter about the death of his daughter, but we have no written testament of Bach’s grief. He was not a writer but a composer. But there are no *Kindertotenlieder* or *Totenfeier* by Bach. He most certainly had the musical imagination and compositional genius that would have been needed to let the horrors of death resonate in music. He might even have succeeded in bending the Baroque vernacular, always oriented towards *mediocritas* (equilibrium), to this purpose, as Carlo Gesualdo did before him, and Charles Ives or Arnold Schönberg after him, for example, but that was not his project. He persevered in building his new musical language,

te laten weerklinken. Misschien was hij zelfs in staat geweest de op *mediocritas* – evenwicht – gerichte baroktaal met dat doel om te buigen, zoals voor hem Carlo Gesualdo en na hem bijvoorbeeld Charles Ives of Arnold Schönberg dat hebben gedaan, maar dat was niet zijn project. Aan zijn muziektaal bouwde hij gestaag voort zoals aan een kathedraal die van generatie tot generatie tot stand komt. Geen revolutionair avontuur waarvan het speculatieve gehalte omgekeerd evenredig is met de levensvatbaarheid. Hij zou de dromen van Adrian Leverkühn, de held van Thomas Manns *Doctor Faustus*, beslist niet hebben willen begrijpen en hebben afgekeurd. Want het ging voor J.S. Bach niet over J.S. Bach, het ging over zijn luthers geloof in God.

Anders dan voor de katholieken staan niet zonde, berouw en wroeging centraal, want de vrije wil bestaat niet. De mens “is een beest dat door satan of door God wordt bereden”. Zelfverlossing door goede daden is onmogelijk. Het heil kan enkel van God zelve komen. Zegt Luther: “Zondig dapper, maar geloof nog dapperder.” Het enige wat dus telt, is een onvoorwaardelijk en rotsvast geloof. *Sola fide. Sola scriptura.* Johann Sebastian Bach en de dood.

Sine missione nascimur...

Misschien moet hier een verklaring bij. De uitspraak komt van Seneca, en de *missio* was in het antieke Rome het genadegebaar van de keizer in de arena, waarmee die aanduidde dat de gewonde gladiator die de strijd had verloren in leven moest worden gelaten...

En dan voornamelijk de kern van Luthers leer: *sola gratia*.

Volgens de grote protestantse theoloog Paul Tillich (1886-1965) is het dit geloof dat de mens toelaat zich te verzoenen met zichzelf, met de medemens, met de natuur en met de kosmos. Bachs peilloze sereniteit is op deze rots gebouwd. Dit uitgangspunt sluit geen twijfel of zelfs doodsangst uit, daarvan getuigen vele door Bach gekozen teksten in het dertigtal cantaten die specifiek de dood als thema hebben.

Cantate BWV 8, ‘Liebster Gott, wenn werd ich sterben’

Zwar fühlt mein schwaches Herz

Furcht, Sorge, Schmerz

Wo wird mein Leib die Ruhe finden?

Wer wird die Seele doch

Vom aufgelegten Sündenjoch

Befreien und entbinden?

Cantate BWV 60, ‘O Ewigkeit, du Donnerwort’

O Ewigkeit, du Donnerwort,

O Schwert, das durch die Seele bohrt,

O Anfang sonder Ende!

O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,

in the same solid way a cathedral is built generation after generation. Not a revolutionary adventure, of which the speculative content inversely matches the longevity. He would certainly have been unwilling to understand the dreams of Adrian Leverkühn, the hero of Thomas Mann’s *Doctor Faustus*, and disapproving of its premise. Because for J.S. Bach it was not about J.S. Bach, it was about his Lutheran ideal of God.

In contrast with the Catholic church, sin, repentance and remorse are not a central concern, because there is no such thing as free will. A human ‘is a beast mounted by Satan or by God.’ Achieving salvation through good deeds is impossible. We can only be saved by the grace of God. Says Luther, ‘let your sins be strong, but let your trust in Christ be stronger.’ The only thing that matters then, is unconditional and rock-solid faith. *Sola fide. Sola scriptura.* Johann Sebastian Bach and death.

Sine missione nascimur...

Perhaps this requires some further explanation. The saying comes from Seneca, and in ancient Rome *missio* was the merciful gesture of the emperor in the arena, that granted a wounded gladiator who had lost the fight reprieve: sparing his life...

And above all the core precept of Luther’s teaching: *sola gratia*.

According to the great Protestant theologian Paul Tillich (1886-1965), it is this faith that allows man to be reconciled with himself, with his fellow humans, with nature and with the cosmos. Bach’s unfathomable serenity is built on this pillar. This first principle does not exclude doubt or even fear of death, as demonstrated by the many texts Bach selected for the roughly thirty cantatas which specifically address the theme of death.

Cantata BWV 8, ‘Liebster Gott, wenn werd ich sterben’

Zwar fühlt mein schwaches Herz

Furcht, Sorge, Schmerz

Wo wird mein Leib die Ruhe finden?

Wer wird die Seele doch

Vom aufgelegten Sündenjoch

Befreien und entbinden?

Cantata BWV 60, ‘O Ewigkeit, du Donnerwort’

O Ewigkeit, du Donnerwort,

O Schwert, das durch die Seele bohrt,

O Anfang sonder Ende!

O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,

Ich weiß vor großer Traurigkeit

Nicht, wo ich mich hinwende.

Mein ganz erschrocken Herz erbebt,

Dass mir die Zung am Gaumen klebt.

*Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende.
Mein ganz erschrocken Herz erbebt,
Dass mir die Zung am Gaumen klebt.*

Maar toch triomferen steeds weer de hoop en het onwankelbare vertrouwen in de genade Gods, door Jezus verworven, die ons uiteindelijk zal toelaten het paradijs te betreden.

Cantate BWV 125, 'Mit Fried und Freud ich fahr dahin', een van de mooiste alt-aria's ooit:

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

Ook de hedendaagse gelovige kan bij het aanhoren van deze muziek ongetwijfeld veel troost ervaren. Hoewel ikzelf niet gelovig ben, vervult het uitvoeren van Bach-cantates mij sinds meer dan een halve eeuw van een onbeschrijfelijk geluk. Zo overweldigend is de muzikaal-retorisch-emotionele kracht ervan, dat ik steeds weer meega in het schriftverhaal, en des te meer wanneer er tijdens het repetitieproces tijd is om ervoor te zorgen dat de retorische tekstbenadering en de muzikale kwaliteit elkaar bevruchten.

Waarachtige troost echter beleef ik als niet-gelovige aan een nog dieperliggend aspect van Bachs muziek: zijn voor ons gewone stervelingen schier ondoorgroendelijk complex contrapunt, dat als het ware de volmaaktheid van de kosmos weerspiegelt. Het ultieme paradigma van het renaissance-ideaal, dat men kristalzuiver kan horen in *Die Kunst der Fuge*, het *Musikalisches Opfer* of de *Goldberg-varianties*, juist niet-tekstgebonden werken.

Misschien moet de mens ernaar streven om eenvoudigweg te aanvaarden dat hij als individu gedoemd is te sterven - *sine missione nascimur* - om het voortbestaan van de soort, en, bij uitbreiding, van de kosmos mogelijk te maken. Als een herfstblad van de levensboom naar beneden dwarrelen om opnieuw humus te worden. Die deemoedige aanvaarding kan leiden tot sereniteit, een sereniteit die Bach door zijn diepe geloof in zijn bestaan had verankerd, waardoor zijn muziek ons troost kan bieden.

Zolank ze weerklinkt.

*Dit stuk werd geschreven op vraag van violiste
Susanne Niesporek.*

Yet again and again we witness the triumph of hope and unshakable faith in the grace of God, obtained through Jesus, that will eventually allow us to enter paradise.

Cantata BWV 125, 'Mit Fried und Freud ich fahr dahin', one of the most beautiful alto arias ever:

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

People of faith today will also undoubtedly experience great comfort when listening to this music. Although I am not a believer myself, performing Bach cantatas has given me indescribable happiness for more than half a century. So overwhelming is its musical, rhetorical and emotional power that I am caught up in the scripture story every time, all the more when there has been time during rehearsals to ensure that the rhetorical text treatment and the musical quality enhance each other.

As a non-believer, however, I find real comfort in an even profounder aspect of Bach's music: the - for us mere mortals - almost unfathomable complexity of his counterpoint, which reflects, as it were, the perfection of the cosmos. The ultimate paradigm of the renaissance ideal, which can be heard crystal clear in the *Kunst der Fuge*, the *Musikalisches Opfer* or the Goldberg variations, in these non-text-based works particularly.

Maybe we humans must strive to simply accept that we are all, as individuals, doomed to die - *sine missione nascimur* - in order to allow the survival of the species, and, by extension, of the cosmos. Like an autumn leaf falling from the tree of life, drifting to earth to become humus again. That humble acceptance can lead to serenity, a serenity that Bach through his deep faith had tethered his existence to, and as a result of which his music can offer us consolation.

As long as it plays.

*This piece was written at the request of violinist
Susanne Niesporek.*









BAKENS

Een conversatie tussen Philippe Herreweghe en Luc De Voogdt over zeven componisten die de geschiedenis van Collegium Vocale Gent hebben bepaald.

BEACONS

A conversation between Philippe Herreweghe and Luc De Voogdt about seven composers who greatly influenced the story of Collegium Vocale Gent.

CARLO GESUALDO

“ Naast de muziek uit de barokperiode en voornamelijk die van Bach is het Collegium Vocale Gent al heel snel in de zeventiger jaren het repertoire uit de renaissance gaan verkennen. Ik woonde in Parijs vlak bij de Bibliothèque Nationale, die ik een paar keer per week bezocht op zoek naar inspirerende muziek. Daar heb ik Carlo Gesualdo (1566-1613) ontdekt. In die tijd stimuleerde Henri Pousseur - die mijn schoonvader had kunnen worden - mijn belangstelling voor hedendaagse muziek. Hij was net als onder anderen Igor Stravinsky en Theodor Adorno zeer gefascineerd door het werk van Gesualdo. (Stravinsky heeft een aantal madrigalen van diens vijfde boek bewerkt voor een orkest met strijkers en blazers, die goed overeind blijven omdat Gesualdo's klankarchitectuur ook zonder tekst zeer ontroerend is.)

Heel vroeg, al van in de semiamateurfase van het Collegium, waagden we ons aan de madrigalen van Gesualdo. Maar toen nog niet zoals het hoort, met één stem per partij. Al gauw werd mij duidelijk dat het Collegium moest worden opgesplitst in verschillende ensembles, telkens aangepast aan een welbepaalde periode of zelfs componist. Voor de uitvoering van Gesualdo's madrigalen vormden we daarom een kleiner ensemble van uitstekende solisten. Samen met Dominique Verkinderen hebben we vele jaren gezocht naar de beste stemmen. Wat uiteindelijk, naast de reeds vroeger opgenomen *Responsoria 1611 (2013)* en *Madrigali a cinque Voci, libro Sesto (2016)*, onlangs heeft geleid tot de opname van de *Madrigali a cinque Voci, libro Quinto 1611 (2021)*. Opnames die ik mij, zonder onbescheiden te zijn, maar moeilijk in een betere bezetting kan voorstellen.

“ Alongside music from the Baroque period - Bach, primarily - Collegium Vocale Gent very early in the 1970s started discovering the renaissance repertoire. In Paris, I lived near the Bibliothèque Nationale, which I would visit several times a week in search of inspiring music. That is where I discovered Gesualdo (1566-1613). In those days, Henri Pousseur - who almost became my father-in-law - was encouraging my interest in modern music. Like Igor Stravinsky and Theodor Adorno, among others, he was deeply fascinated by the work of Gesualdo. (Stravinsky arranged several madrigals from his fifth book for orchestra with strings and woodwinds, which stand up well because Gesualdo's sound architecture is very moving even without text.)

In the beginning, during the still half-amateurish phase of the Collegium, we tried our hand at Gesualdo's madrigals. But not yet as it should be done; with one voice per party. It soon became clear to me that the Collegium should be divided into various ensembles, each suited to a particular period or even one specific composer. So we formed a smaller ensemble of excellent soloists for the performance of Gesualdo's madrigals. Together with Dominique Verkinderen we searched for many years to find the best voices. Which ultimately led to the previously recorded *Responsoria 1611 (2013)* and *Madrigali a cinque Voci, libro Sesto (2016)*, as well as the more recent recording of the *Madrigali a cinque Voci, libro Quinto 1611 (2021)*. Recordings that, although I don't want to boast, I can hardly imagine being performed with a better cast.

Van Gesualdo's religieuze muziek maakten we al een opname (*Responsoria 1611*) en daar wil ik graag mee doorgaan. De uitvoering kan met een kleine groep zangers per stemtype, maar dan wel met niet meer dan een drietal solisten per stem. De moeilijkheid daarbij is vooral hooggekwaliificeerde solisten te vinden die aanvaarden om ook in koorverband te gaan zingen.

De ongelooflijke kracht en schoonheid van de muziek van Gesualdo, en bij uitbreiding die van componisten als Claudio Monteverdi, Luca Marenzio en Luzzasco Luzzaschi, is voor een groot deel te danken aan de uitzonderlijke lyrische kwaliteit en het prachtige Italiaans van de tekstschrijvers, onder wie dichters als Torquato Tasso en Giovanni Battista Guarini. In de cantates van Bach zijn de Bijbelteksten uiteraard van het hoogste literaire niveau, maar de poëzie van zijn tijdgenoten is veeleer pover. Dat kan voor mij problematisch zijn, omdat juist de tekst de motor van mijn inspiratie is.

Gesualdo schreef zijn eerste vier bundels madrigalen in Ferrara, een uiterst geraffineerde culturele omgeving waarin ook architectuur, schilderkunst en literatuur een ongekende bloei beleefden. De emotionele diepgang en de ontroerende kracht van de muziek lijken verband te houden met zowel de hoge kwaliteit als de complexiteit van het 'ambacht', dat bevrucht wordt door het genie van de componist.

Gesualdo hanteert een eigen muzikale taal, die hij deelt met musici zoals Luca Marenzio en Giaches de Wert (Jacob van Weert). Daarin gaat hij vooral op zoek naar een grotere ingeniositeit van het contrapunt. Hij beweegt zich in het spanningsveld op de grens van tonaliteit en modaliteit. Daarbij zou het tweede systeem het in de loop van de muziekgeschiedenis uiteindelijk halen, wat de evolutie van een theocratisch wereldconcept naar de moderniteit weerspiegelt. Meer nog dan liefdesperikelen is het ineenstorten van de oude wereld de oorzaak van Gesualdo's onpeilbare melancholie."

We've already made one recording of Gesualdo's religious music (*Responsoria 1611*) and I would like to continue in this vein. The performance can be done with a small group of singers per voice type, but there should be no more than three soloists per voice. The difficulty here is to find highly qualified soloists who also are amenable to singing in a choir formation.

The incredible power and beauty of Gesualdo's music, and by extension that of composers such as Claudio Monteverdi, Luca Marenzio and Luzzasco Luzzaschi, are largely due to the exceptional lyrical quality and exquisite Italian of the lyricists, comprising poets such as Torquato Tasso and Giovanni Battista Guarini. In Bach's cantatas, the biblical texts are of course of the highest literary standard, but the poetry of his contemporaries must rather be classified as poor. I sometimes find that problematic, because it is the text in particular that sparks my inspiration.

Gesualdo wrote his first four books of madrigals in Ferrara, a very sophisticated and cultured environment in which architecture, painting and literature all were flourishing as never before. The emotional depth and expressive power of the music seem to stand in relation to both the high quality and the complexity of the 'craft', which is brought to fruition by the genius of the composer.

Gesualdo composes in a musical language all his own, which he shares with musicians such as Luca Marenzio and Giaches de Wert (Jacob van Weert). More than anything he seems to be on a quest for ever more ingenuous counterpoint. He manoeuvres in that area of tension between tonality and modality. The second system has eventually, over the course of music history, prevailed, reflecting the progress from a theocratic worldview to modernity. Even more than troubles of the heart, the demise of the old world is the cause of Gesualdo's fathomless melancholy."

“ Ook met de muziek van Ludwig van Beethoven (1770-1827) maakte ik kennis in mijn jonge jaren via mijn pianostudie aan het Gentse conservatorium. Tussen die periode en de eerste opname van al zijn symfonieën lag er wel een lange tijd waarin ik mij vooral toelegde op de studie en de uitvoering van muziek uit de barokperiode.

Dan kwam er een beslissende stap: de stichting van het Orchestre des Champs-Élysées, waarmee ik op het gebied van de negentiende-eeuwse symfonische muziek, samen met een uitgebreider Collegium Vocale Gent, kon experimenteren met oratoria van Haydn, Beethoven, Schumann, Dvořák. Dikwijls minder bekende werken, die stevast door de componisten als hun meesterwerken werden beschouwd, maar meer dan eens door bombastische uitvoeringen waren ondergesneeuwd. Door de historische instrumenten, dankzij musici en zangers die veel ervaring hadden met contrapunctische muziek en een andere manier van articuleren, leidde onze aanpak soms tot verrassende resultaten.

Sindsdien hebben we zowat alle orkestwerken van Beethoven gedirigeerd, en er het grootste gedeelte van opgenomen. Ook, met het Collegium, de vaak als ‘ondirigeerbaar’ (dixit Bruno Walter) bestempelde *Missa Solemnis*, de door dirigenten gevreesde ‘oninneembare’ vuurtoren van de muziekgeschiedenis. Aartsmoeilijk en op de rand van het doenbare, maar niet onmogelijk.

We hebben de *Missa Solemnis* opgenomen in 1995 en 2012, en het ziet er niet naar uit dat daar nog een derde cd-versie bij zal komen. Wat ik wel overweeg, is om er nog een goede filmopname aan toe te voegen, omdat ik zeer sterk geloof in de toenemende vraag van het publiek naar een combinatie van uitstekende klank- en beeldkwaliteit, op maat van de stilaan in elke woonkamer opduikende grotere beeldschermen.

“ I also became acquainted with the music of Beethoven (1770-1827) in my younger years, when I was studying piano at the Ghent conservatory. There was a long period of time between then and the first recording of all his symphonies, during which I was mainly concentrating on the study and performance of music from the Baroque period.

And then there was a decisive moment: the foundation of the Orchestre des Champs-Élysées. This gave me room to experiment in the field of nineteenth-century symphonic music, together with a broader Collegium Vocale Gent, performing oratorios by Haydn, Beethoven, Schumann and Dvořák. These were often lesser known pieces, invariably regarded by the composers themselves as their masterpieces but more often than not eclipsed by more bombastic works. Owing to the historic instruments, and thanks to musicians and vocalists who had a lot of experience with counterpoint music and an alternative mode of articulating, our approach sometimes yielded surprising results.

Since that time, we’ve conducted practically all of Beethoven’s orchestral works, and recorded most of them. Also, together with Collegium, we performed the *Missa Solemnis*, often considered ‘impossible to conduct’ (dixit Bruno Walter): the ‘unassailable’ lighthouse of music history feared by conductors. Extremely difficult and on the verge of unplayable, but not impossible.

We recorded the *Missa Solemnis* in 1995 and again in 2012, and it doesn’t look like a third CD version will be forthcoming. What I am considering, however, is to add another good cinematic recording, because I strongly believe there is an increasing demand from the public for a combination of excellent quality sound and image, tailored to the larger screens that are gradually appearing in living rooms everywhere.

Het aantal koorwerken van Beethoven is niet zeer uitgebreid. Naast de operakoren uit *Leonore/Fidelio*, de *Missa Solemnis* en de *Mis in C*, op. 86, is er nog het oratorium *Christus am Ölberge*, op. 85, dat dit jaar wordt uitgevoerd en opgenomen.

Van alle zogenaamde klassieke componisten is Beethoven de allergrootste. Hij overtreft iedereen met de haast waanzinnige genialiteit van zijn vakmanschap op ritmisch, harmonisch en contrapuntisch gebied. Bovendien is het emotionele spectrum van Beethoven veel weidser dan dat van Bruckner bijvoorbeeld; hij heeft het over de hele mens, niet alleen over deelaspecten. Hij was getuige van de ineenstorting van het ancien régime en wist dat op een huiveringwekkend manier te verklanken. In het hooggebergte van de reuzen van de westerse muziek - Josquin, Bach, Mozart, Bruckner, Brahms, Bartók, Ligeti... - leeft hij eenzaam aan de top. Nooit voor of na hem klonk muziek van een dergelijke diepgang als zijn late pianowerken of strijkkwartetten. Voor mij mag de *Missa Solemnis* om de twee jaar op het programma staan en zelfs het schier onbekende oratorium *Christus am Ölberge* op. 85, dat wij onlangs uitvoerden, was voor ons allen een ontdekking.

Bij mijn zoektocht naar goede muziek, die ik in de toekomst graag wil voortzetten, blijft Beethoven de absolute maatstaf.”

There are not very many choral works by Beethoven. Besides the opera choirs from *Leonore/Fidelio*, the *Missa Solemnis* and the *Mass in C major*, op. 86, there is also the oratorio *Christ am Ölberge*, op. 85, which will be performed and recorded this year.

Of all classical composers, Beethoven is the greatest. He surpasses everyone with the almost insane brilliance of his art in areas of rhythm, harmony and counterpoint. What's more, Beethoven's emotional range, for example, is far vaster than Bruckner's; he is talking about the whole person, not just about partial aspects. He was witness to the collapse of the *ancien régime* and was able to express it in spine-tingling fashion. Upon the mountain range of the giants of Western music - Josquin, Bach, Mozart, Bruckner, Brahms, Bartók, Ligeti - he lives lonely at the top. Never before or after him has music been made with such depth as his late piano works or string quartets. As far as I'm concerned, the *Missa Solemnis* can be on the programme every two years and even the almost unknown oratorio *Christ am Ölberge*, op. 85 that we performed recently was a revelation for all of us.

In my search for the best music, which I would like to continue in the future, Beethoven remains the absolute benchmark.”

LUDWIG VAN BEEETHOVEN



Zo'n 250 platen telt Herreweghes indrukwekkende discografie inmiddels, veelal met Collegium Vocale Gent, maar ook met het eveneens door hem opgerichte Orchestre des Champs-Élysées en andere ensembles. Wat zijn de mooiste? Negen tips van de maestro, pardon, de maatzwaaier *himself*.

DE MOOISTE OPNAMEN

THE MOST BEAUTIFUL RECORDINGS

Herreweghe's impressive discography now counts about 250 records, most of them with Collegium Vocale Gent, but also with the Orchestre des Champs-Élysées, similarly founded by him, and other ensembles. What are the best ones? Nine tips from the maestro - excuse me, the measure tapper *himself*.

Vespro della Beata Vergine, Monteverdi

"Dat is een absoluut meesterwerk, Monteverdi was een genie, en wij hebben er een zeer mooie plaat van gemaakt, met ideale solisten."

— *'This is an absolute masterpiece, Monteverdi was a genius, and we made a very nice record of it, with the perfect soloists.'*

Missa Solemnis, Beethoven

"Als operakoren het doen, wordt het vaak zo'n brij." — *'When opera choirs do it, it often becomes such a mush.'*

Requiem, Dvořák

"Idem dito." — *'Ditto'*

Symphony of Psalms, Stravinsky

"Erg goed gelukt." — *'Very successful take.'*

Threni, Stravinsky

"Een van de mooiste platen die er van dat stuk bestaan. Ik ben trots dat we dat gedurfd hebben."

— *'One of the most beautiful records of that piece that exists. I am proud that we took on that challenge.'*

Israelis Brünnlein, Schein

"Geestelijke madrigalen. Een onbekende tijdgenoot van Schütz." — *'Spiritual madrigals. An unknown contemporary of Schütz.'*

Symphony No. 4, Bruckner

"Daar ben ik niet ontevreden over." — *'I am not displeased with that.'*

Pierrot Lunaire, Schönberg

"Pierre Boulez vond het de mooiste opname van dit stuk. Marianne Pousseur zong het, zij was een vriendinnetje van mij. Zij is niet de grootste zangeres, maar wel heel geschikt voor deze muziek." — *'Pierre Boulez called it the best recording of this piece. Marianne Pousseur sang it, she was a girlfriend of mine. She is not a singer of great stature, but she was perfect for this music.'*

Les nuits d'été, Berlioz

"Daar ben ik van al mijn platen het meest tevreden over, ik zou er niets aan willen veranderen." — *'Out of all my records this is the one I'm most satisfied with, I wouldn't change a thing.'*






hinweg zu brausendem Orgelgetön ausarten. — Mit diesem ganz bewußten Zurückdrängen der akkordischen Stütze auf ein Mindestmaß ist für die Deutlichkeit des, klanglich nun vollkommen freigelegten, erzählenden Bibeltextes das Letzte getan: Die in Rhythmik und Tonfall höchst plastische, zuweilen melismatisch erregte Sprache des berichtenden Evangelisten wird rhetorisch wie musikalisch scharf unterschieden von den ergreifenden harmonieverklärten Worten Jesu, noch mehr natürlich vom motivischen Accompagnato der andersgearteten Rezitative Picanderscher Dichtung. Übrigens meidet Bach bei allem, was der Evangelist singt, die Bezeichnung Rezitativ. — In den Arien, den ihnen vorausgehenden Accompagnato-Rezitativen, nicht weniger in den Chören, müssen die Organisten verhindern, daß der Orgelton fortdauernd zäh und schwer zwischen oder auf den obligaten Stimmen lastet, anstatt nur harmonisch grundierend hinter diese zurückzutreten. Daher ist eine rhythmisch genaue, zu unstarrem non legato gelockerte Spielweise beim Begleiten mit nicht verschwimmenden, nicht deckenden, leicht ansprechenden Registern vonnöten. Unter keinen Umständen ändere („vereinfache“) der Orgelspieler etwas an den Bässen, zu deren unerläßlicher Klarheit er viel beitragen kann. Lebhaft bewegt führe er auf dem Manual aus. Im Pedal, dessen er sich manchmal bedienen muß, lasse er alle dick und dumpf klingenden oder langsam ansprechenden Register beiseite. Nirgends, auch im größten Tutti der Doppeldöhre nicht, dürfen Singstimmen und Instrumente durch vorlaute über Takte hin festliegende Generalbaßbegleitung getrübt oder gar übertönt werden. Nur so ist das Klangbild zu wahren, wie es Bach mit wenigen und mit vielen Stimmen gestaltet hat. — Beim Vorhandensein nur einer Orgel kann behelfsweise das Cembalo eintreten, jedoch — die bei Bachs Stimmenmaterial befindliche, offenbar als zeitweiliger Ersatz hinzugekommene Cembalostimme („Continuo pro Cembalo“) bezeugt es — lediglich für den Generalbaß im zweiten „Chor“, das Cembalo hat also nicht den Evangelisten im ersten „Chor“ zu begleiten! (Die Stimme notiert auch nicht den im Eingangs- und im Schlußchor des ersten Teils der Passion von beiden Orgeln mitgespielten cantus firmus des „Soprano in Ripieno“.)



Von den Stärkegraden nennt Bach fünf: *f*, *mf*, *p*, *pp*, *ppp*. Den Superlativ des piano schreibt er stets unabgekürzt: „pianissimo“. Mit *pp* meint er „più piano“, schreibt auch dies zuweilen aus. Wenn überhaupt nichts angegeben steht, ist fast immer forte so gut wie selbstverständlich. — „Piano sempre“ ist buchstäblich zu nehmen. Das wird allzuoft übersehen, z. B. beim Chor „So schlafen unsre Sünden ein“ in der Tenorarie „Ich will bei meinem Jesu wachen“.


Die Punkte über den Noten sind nicht gleichbedeutend mit „staccato“, das seinesorts „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, „Komm, süßes Kreuz“, „Sehet, Jesus hat die Hand“) nur wörtlich und ohne Punkte vorgeschrieben ist, vielmehr sollen sie eine gewisse Akzentuierung anzeigen, keines-



wegs aber starke Kürzung der Notenwerte. Man sehe u. a. die Worte: „Ich werde den Hirten schlagen“, „will ich vor euch hingehen in Galiläa“ und „ich bin Gottes Sohn!“

Das bei unbezeichneten Tonfolgen gewollte non legato soll nicht mit zu kurzem Bogen von den Streichern gespielt werden.

Die Verzierungen gehören zum Werte der Hauptnote und müssen betont sein: der Schleifer  bedeutet

, ein kleiner Bogen vor der Note  oder

 gilt als kurzer Vorschlag von unten oder von oben, je nach seiner Lage. Den mit der allgemein üblichen kleinen

Note oberhalb  oder unterhalb  der Haupt-

note mit oder ohne Bogen vorausstehenden Vorschlag von oben oder von unten nehme man dagegen als einen Akzent ohne bestimmte rhythmische Geltung, der seine Dauer nur durch den jeweiligen Ausdruck erhält. Rhythmisch bestimmte Vorschläge, lange Vorschläge oder Vorhalte pflegt Bach ebenso genau auszusprechen, wie den Nachschlag beim wirklichen Triller. Der (kurze) Triller, $\frac{1}{2}$ geschrieben, beginnt meistens mit der oberen Hilfsnote und endet, wenn ein Nachschlag nicht ausgeschrieben ist, am wirksamsten mit dem Eintritt des letzten Teilzählers der Note, auf der er steht; er darf den Übergang zur folgenden Note rhythmisch nie verwischen.

Im Metrum und Zeitmaß sind die Taktarten Bachs durchaus voneinander zu unterscheiden, ein (seiner Art nach stets lebhafter) $\frac{3}{4}$ -Takt darf nicht als $\frac{2}{4}$ - oder gar (falscher) $\frac{3}{8}$ -, ein $\frac{3}{8}$ - nicht als $\frac{2}{4}$ -Takt erscheinen.

Fermaten in den Chorälen gelten als absetzende Zeilenschlußzeichen schlechthin, nicht als Anweisung zu langem Verweilen, vor den Wiederholungszeichen schreibt Bach auf Teilschlüssen keine Fermaten.

Man verzichte darauf, die Choräle einzubeziehen in die „Handlung“, denn sie sind gleichsam stille Gesänge der Andächtigen, der Gemeinde, und darum liedhaft schlicht zu lassen, auch möglichst im Sitzen zu singen.

Die originalen Orchesterstimmen zur Matthäuspassion lassen überall erkennen, daß und wie das ganze große Geschehen in einem Fluß sich vollendet. Pausen zwischen den einzelnen Sätzen, namentlich zwischen rezitativischen und Arien- oder Choranteilen zerreißen den Zusammenhang. Nur die Choräle bilden Ruhepunkte, doch nicht derart, daß auffallende Pausen vor und nach ihnen gerechtfertigt wären.

Kürzungen sollten unterbleiben, sie zerstören Form und Gefüge des unvergleichlichen Meisterwerks, aus dem man nicht beliebig einzelne Stücke, insbesondere nicht Arien nach ihren Rezitativen oder Choräle herausbrechen darf.

Max Schneider

KALM

J. J.

Passio D. N. J. C. secundum Matthaeum

1 CHORUS

I + II

CHORUS PRIMUS

Soprano in ripieno
(Chori 1. 2.)

Traversa 1.

Traversa 2.

Hautbois 1.

Hautbois 2.

Violino 1.

Violino 2.

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
(Continuo)¹⁾

CHORUS SECUNDUS

Traversa 1.

Traversa 2.

Hautbois 1.

Hautbois 2.

Violino 1.

Violino 2.

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
(Continuo)¹⁾

The musical score is divided into two sections, CHORUS PRIMUS and CHORUS SECUNDUS. Each section contains staves for Soprano in ripieno, Traversa 1., Traversa 2., Hautbois 1., Hautbois 2., Violino 1., Violino 2., Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo (Continuo). The score is annotated with red and green markings, including 'Fus X', 'Fus II', and 'Fus III'. The Continuo part includes figured bass notation.

¹⁾Aus dem „Continuo“ spielen Violoncell, Fagott und Kontrabaß. Bogen zwischen Noten gleicher Tonhöhe bedeuten hier gebundenes *staccato*
B. W. IV. R.









COLOPHON

224

Photography: Stephan Vanfleteren
except pp. 212-215: Basile Rabaey
Texts: Philippe Herreweghe, Joep Stapel & Luc De Voogdt
Translating: Elise Reynolds
Copy-editing: Jan Haeverans & Elise Reynolds
Design: Johan Jacobs
Art direction: Natacha Hofman
Coordination Hannibal Books: Hadewych Van den Bossche
Coordination Collegium Vocale Gent: Sophie Cocquyt
Printing: die Keure, Bruges, Belgium
Binding: Brepols, Turnhout, Belgium

Collegium Vocale Gent

Philippe Herreweghe, artistic director
Sophie Cocquyt, public relations & communication
Pauline Jocqué, production
Piet Van Bockstal, general manager
Peter Van den Borre, financial administration
Jens Van Durme, artistic administration & planning
Dominique Verkinderen, casting & auditions
Roland Wissaert, friends circle
Ageet Zweistra

Daan Schalck, President of the Board
Leen Defoer,
Griet Nuytinck,
Jan Vandenhouwe, Members of the Board

www.collegiumvocale.com
www.collegiumvocalecresenesi.com

ISBN 978 94 6436 645 7
D/2022/11922/25
NUR 665/653

HANNIBAL

© Hannibal Books, 2022
www.hannibalbooks.be

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.